

«ΟΡΕΣΤΗΣ»: ΕΝΑ ΣΟΝΕΤΟ ΤΟΥ Κ. ΒΑΡΝΑΛΗ.

Τό 1914 ὁ Βάρναλης εἶναι ἤδη 30 χρονῶν. Ἐχει ἐκδώσει πρὶν δέκα σχεδόν χρόνια τήν πρώτη του ποιητική συλλογή «Κηρῆθρες» (1905) καί ἐργάζεται ὡς καθηγητής στή Μ.Ε. Συγκεκριμένα, μετατίθεται ἀπό τήν Ἀργαλαστή, ὅπου εἶχε ἐμπλακεῖ μαζί μέ τόν Γληνό στήν ὑπόθεση τῶν «Ἀθεικῶν», στά Μέγαρα καί ὑπηρετεῖ ἐκεῖ ὡς Σχολάρχης ἀπό τόν Σεπτέμβριο τοῦ 1911 ὡς τό τέλος τοῦ 1915. Τήν ὑπηρεσία στά Μέγαρα διακόπτει δύο φορές: τή μιά γιά νά μετεκπαιδευθεῖ, μέ δάσκαλο τόν Γληνό, στό Διδασκαλεῖο τῆς Μ.Ε., τήν ἄλλη γιά νά πάει στρατιώτης.¹

Αὐτόν τόν καιρό ὁ ποιητής περνᾷ τή λεγόμενη πρώτη περίοδο τῆς συγγραφικῆς του δραστηριότητος, τήν ἐποχή τοῦ Παρνασσισμοῦ, μέ τίς διονυσιακές ἐξάρσεις, τό ὀρμητικό τραγούδισμα τῆς ζωικῆς χαρᾶς καί τά ἀρχαιοπρεπά θέματα. Τά περισσότερα ποιήματα εἶναι ὀλιγόστιχα, σονέτα ὡς ἐπί τό πλεῖστον, καί ἀπό κανένα σχεδόν δέν λείπει κάποια ἀναφορά ἢ νύξη ἀρχαιοελληνική καί κάποια ἀρχαιολατρική διάθεση: ὕμνοι διονυσιακοί, θεοί τοῦ Ὀλύμπου, ἥρωες ἱστορικοί καί μυθικοί, Πάνες, Σάτυροι εἶναι θέματα μέ τά ὅποια καταπιάνεται συνεχῶς ὁ Βάρναλης. Ἡ ἐπιλογή τοῦ λεξιλογίου γίνεται μέ προσοχή καί εὐκολα διακρίνει κανένας τό «φιλολογικό» χαρακτήρα μιᾶς γλώσσας πού λίγο ὡς πολύ ἀπορρέει ἀπό τή «σοφία μιᾶς στίβας λεξικῶν», ὅπως λέει ὁ ἴδιος («Μέ τό Φεγγάρι», 1907).

1. Βαλέτας Γ., «Ἡ ζωή καί τό ἔργο τοῦ Κ. Βάρναλη», *Νέα Ἑστία*, Κ. Βάρναλης, 98, (Χριστούγεννα 1975) τεύχ. 1163, σ. 143.

Αυτή ή έντρύφηση στά κλασικά θέματα έξηγεΐται ίσως πειστικότερα, πέρα από τήν τάση τής έποχής, από τήν ίδια τή δουλειά του Βάρναλη. Όχι μόνο μελετά άρχαίους Έλληνες συγγραφείς, αλλά τούς διδάσκει στό Γυμνάσιο και τό σπουδαιότερο τούς μεταφράζει έπαγγελματικά. Σέ δική του μετάφραση οί έκδόσεις Φέξη κυκλοφορούν τίς *Βάκχες* (1910), τόν *Ήρακλή Μαινόμενο* (1911), τόν *Αΐαντα* (1912) και τούς *Ήρακλειδες* (1913). Αυτός είναι και ένας λόγος γιά τόν όποίο μιά μελέτη τής ποιήσης και τής γλώσσας του Βάρναλη αυτής τής έποχής δίχως τήν παράλληλη εξέταση τής φιλολογικής του δραστηριότητας θά όδηγοΐσε μάλλον σέ μονομέρη συμπεράσματα. Ή γλώσσα του όστόσο δέν παύει νά είναι πλούσια και εύλόγιστη δημοτική, όσο και νά είναι φορτισμένη μέ λόγιες λέξεις και άποκλίσεις. Έπηρεασμένη σημαντικά από τούς δασκάλους του δημοτικισμού τόν Μαβίλη, τόν Γρυπάρη, τόν Σικελιανό κ.ά. μπορεί και διατηρεί εύκαμψία στους γραμματικούς τύπους, ενώ ή ευαισθησία του ποιητή άπαλείφει ρητορισμούς και ύπερβάσεις.²

Ό Βάρναλης θά προσπαθήσει άργότερα νά μεταβάλει τή γλωσσική αυτή «καθαρότητα» και στή λογοτεχνική παραγωγή άλλων περιόδων και σέ παλαιά άναδημοσιευμένα ποιήματα. Και όσο άφορά τά ποιήματα που γράφονται μετά τό 1919 ή γλώσσα, ός ένα σημείο, προσαρμόζεται στό νέο θεματολόγιο και στίς ιδέες του ποιητή, γιά νά παλινδρομεί ταυτόχρονα στίς παλιές καταβολές.

Ή «μεταγλώττιση» όμως και ή «μεταποίηση» των ποιημάτων τής πρώτης περιόδου, όσες φορές δέν θαμπώνει τή στιλπνότητά τους, άποδείχεται περιττή. Έπειδή τά ποιήματα αυτά είναι προϊόντα μιάς συγκεκριμένης έποχής και τεχνικής κατά τήν όποία ή λέξη έπιλεγόταν μέ ιδιαίτερα κριτήρια, και μάλιστα από όρισμένους «τόπους», ενώ, παράλληλα, ή κατεργασία του στίχου άγγιζε τά όρια του αυτοσκοπού. Ή έλάχιστη συνεπώς μετακίνηση του ύλικού θά μπορούσε νά διαταράξει τήν αυτάρκεια και τήν ίσορροπία των ποιημάτων. Όσα λοιπόν ποιήματα τής περιόδου 1907-1919 έπανεκδόθησαν στά *Ποιητικά* (1956) «ξαναδουλεμένα όσο σηκώνανε», κατά τήν έκφραση του Βάρναλη, θά πρέπει νά μελετηθοΐν στήν άρχική τους μορφή, στήν *editio princeps*, έπειδή άκριβώς, πάλι κατά τόν

2. Βλ. Καρθέλης, Τ., "Κ. Βάρναλης. Σκέψεις γιά τή γλώσσα και τό όφος", *Νεοελληνικός Λόγος* '75-'76, *Αφιέρωμα στον Κ. Βάρναλη*, (1977) σσ. 91κκ.

ποιητή, «χαρακτηρίζουν τήν πνευματική πορεία όχι μόνο τή δικιά μου παρά και τής εποχής εκείνης».³

Ένας από τους κριτικούς του Βάρναλη, ο Τ. Μαλάνος, υπογραμμίζει ότι «σ' αυτήν τήν περίοδο [ο ποιητής] έμπνέεται από τήν όμορφιά, τό διονυσιασμό και τήν τελειότητα τής μορφής».⁴ Γι αυτή τήν «τελειότητα τής μορφής», τήν «πλαστικότητα», τήν «άκρα τελείωση» των ποιημάτων του Βάρναλη εκφράζονται όλοι όσοι άσχολήθηκαν με τόν ποιητή τής εποχής αυτής. Άλλά και ό ίδιος τονίζει με υπερηφάνεια τους «έλληνικούς στίχους» του, πού «λαμποκοπούν» (“Ο Ποιητής, Α,” 1914), και δραματίζεται “του τραγουδιού τήν πλέον άπιαστη φόρμα” (“Ποίηση”, 1914). Κρίνοντας δέ δύο ποιητές, πού άμεσα τόν έπηρέασαν και γλωσσικά και θεματικά, τόν Μαβίλη και τόν Γρυπάρη, έπισημαίνει τήν έργατικότητα και τήν εύσυνειδησία τους και άποδίδει και στους δύο τήν ίδια ιδιότητα: τήν τελειότητα.⁵ Αυτή λοιπόν τήν εποχή τής άρχαιολατρίας και τής άσκησης για τήν άψογη μορφή των ποιημάτων του ό Βάρναλης δημοσιεύει στό άλεξανδρινό περιοδικό *Γράμματα* [Β', 21-24, (1914) σ. 300] τό σονέτο “Ορέστης” και γίνεται έτσι ό πρώτος μιάς μακράς σειράς Έλλήνων ποιητών, πεζογράφων, θεατρικών συγγραφέων και κινηματογραφιστών πού καταπιάνονται με τό μύθο των Άτρείδων τόν 20. αιώνα. Τό πολύ γνωστό αυτό 14 στίχο, πέρα από τό γεγονός ότι περιέχει έμφανή τά γνωρίσματα τής ποιητικής τέχνης του Βάρναλη, ξεφεύγει, μαζί με κάποια

3. Φυσικά μας λείπουν τά Άπαντα του ποιητή, ενώ παράλληλα, ή δυσκολία νά βρεθούν τά πρώτα ποιήματα έμποδίζει μιά γενικότερη μελέτη. Η έλλειψη αυτή έπισημαίνεται από τους Άλ. Άργυρίου *Ηριδανός*, 1 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1975) σ. 87 και Γ.Π. Σαββίδη, *Ηριδανός* 2 (Οχτώβριος-Νοέμβριος 1975) σσ. 33κκ., οι όποιοι εκδίδουν όρισμένα ποιήματα τής πρώτης περιόδου του Β. Εύχαριστώ και από εδώ τόν κ. Άργυρίου πού είχε τήν καλοσύνη νά μου προμηθεύσει τή φωτοτυπία τής α' έκδ. του “Ορέστη”.

4. “Ο ποιητής Κ. Βάρναλης”, *Νέα Έστία*, δ.π., σ. 46 (πρώτη δημοσίευση Άλεξάνδρεια, 1944). Βλ. σχετικά, Καρθούνης Νίκος, “Κώστας Βάρναλης”, *Γράμματα* Α' 11 (Δεκ. 1911) σσ. 375-376= *Ηριδανός* 2, δ.π., σσ. 48-49· Παράσχος Κ., “Κώστας Βάρναλης”, *Νέα Έστία* 18 τευχ. 205 (1935) σσ. 608-612 και τευχ. 206 σσ. 673-675· Βουρνάς Τάσος, *Δοκίμια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Ιστορίας* (Άθήνα, 1956) σ. 78, Κουλουφάκος, Κ., “Τό ποιητικό έργο του Βάρναλη”, *Επιθεώρηση Τέχνης* 26 (Φεβρ. 1957) σ. 131. Πρβ. Βαλέτας, δ.π., σσ. 143κκ., Καρβέλης, δ.π., σσ. 91 κκ.

5. *Γράμματα* Β', 13-14 (1913) σ. 96= *Ηριδανός* 2 δ.π., σ. 43· Βάρναλης, Κ. *Αισθητικά-Κριτικά* Β' (Άθήνα 1958) σ. 185.

Άλλα ποιήματα της εποχής αυτής, από την “άταραξία” της απρόσωπης ποιητικής άσκησης και έμφανίζεται *οίονεί* προσωπικό.⁶ Ταυτόχρονα αποκαλύπτει, στο μέτρο του, τούς “τόπους” από τούς οποίους ο ποιητής άντλούσε τά θέματα και τό λεκτικό του και, σπερματικά, προοιωνίζει τή μελλοντική θεματολογία και, ως ένα σημείο, τή φιλοσοφία του Βάρναλη.

Ή έλλειψη ενός Πίνακα λέξεων τών δασκάλων του δημοτικισμού, ή έστώ ενός πρόχειρου λεξιλόγιου του Μαβίλη, του Γρυπάρη και του Πάλλη μάς έμποδίζει νά έχουμε σαφή γνώση της όφειλης του Βάρναλη στους ποιητές αυτούς. Άλλά και ένα λεξιλόγιο της ποιητικής παραγωγής του Βάρναλη της πρώτης εποχής θά καθόριζε τό μέτρο της απόκλισης του πρός τή λαϊκότερη ή λαϊκίζουσα γλώσσα τών άλλων περιόδων και θά έδειχνε πόσο άντεξε ή κλασική του παιδεία και ή “φιλολογική” του λέξη μέσα στις ιδεολογίες και τά νέα ρεύματα τών μελλοντικών καιρών. Οί στόχοι αυτοί ξεφεύγουν από τίς δυνατότητες της παρούσας έργασίας μέ τήν όποία άπλώς έπιχειρείται, μέ βάση τόν “Ορέστη” και όσο τό θέμα έπιτρέπει και άπαιτεί, μία δειγματοληψία του ποιητικού ύλικου του Βάρναλη γύρω στά 1914, σημειώνοντας, μέ γενικότητα, τά όρια πού τό σονέτο αυτό καταλαμβάνει στην όλη ποιητική του παραγωγή. Μάς δίνεται φυσικά ή ευκαιρία νά δοϋμε τή σχέση του Βάρναλη μέ τούς αρχαίους ποιητές τόν Αίσχύλο, τόν Εϋριπίδη και τόν Θεόκριτο. Πιο συγκεκριμένα τό ποίημα εξετάζεται σέ συνδυασμό μέ τίς *Χοηφόρες* του Αίσχύλου. Ή σύγκριση βασίζεται όχι τόσο στο πρωτότυπο αλλά, όπως θά φανεί, στη μετάφραση του Ή. Γρυπάρη.⁷

Όμως άς δοϋμε τό ποίημα στην πρώτη του έκδοση και τίς άλλαγές τίς όποιες ο Βάρναλης έπέφερε άργότερα στα *Ποιητικά* (σ. 163).

ΟΡΕΣΤΗΣ

Σέλινα τά μαλλιά σου μυρωμένα

λύσε τα, νά φανείς, ως είσαι, ώραιος

6. Αυτή είναι και ή γνώμη του Άργυρίου, *Ήριδανός* 1 δ.π., σ. 76, ο όποιος εντάσσει τόν “Ορέστη” στην “ιδιοτελή” ποίηση της πρώτης περιόδου του Βάρναλη.

7. Ο Θ. Ξύδης, “Ο Βάρναλης και ή Έλληνική παράδοση”, *Νέα Έστία* 98 (Αφιέρωμα, δ.π.) σ. 22, συνδέει τόν “Ορέστη” μέ τίς *Χοηφόρες* και τίς *Εϋμενίδες* του Αίσχύλου δίχως άλλη ένδειξη.

καί διώξε ἀπό τό νοῦ σου πιά τό χρέος
 τοῦ μεγάλου χρησμοῦ, μιά καί κανένα
 τρόπο δέν ἔχεις ἄλλο! Καί μ' ἕνα 5
 χαμόγελον, ἰδές πώς σ' ἔφερ' ἔως
 στ' Ἄργους τήν πύλη ὁ δρόμος σου ὁ μοιραῖος,
 τό σπλάχνο ν' ἀφανίσῃς πού σ' ἐγέννα.
 Κανείς δέ σέ γνωρίζει ἐδῶ καί σύ ὁμοια
 τόν ἑαυτό σου ξέχανέ τον κι' ἄμε 10
 στής χρυσῆς πολιτείας τά σταυροδρόμια
 καί τό ἔργο σου, σά νᾶταν ἄλλος, κάμε·
 ἔτσι κι' ἄλλιῶς θά πέρνει σέ ἀπό πίσου
 γιά τό αἷμα τῆς μητρός σου γιά ἡ ντροπή σου!

A: ἔκδοση πρώτη 1914 B: ἔκδοση δεύτερη 1956

3. νοῦ A: νού B // 6. πώς A: πού B // 7. στ' A: στοῦ B //

9. γνωρίζει A: θυμᾶτ' B / καί σύ A: κι' ἐσύ B //

10. ἑαυτό A: ἑαυτό B / κι' A: κι B // 11. σταυροδρόμια A: σταβρο - B //

12. νᾶταν A: νά ταν B //

13. κι' A: κι B // πέρνει A: παίρνει B.

Καταρχήν θά πρέπει νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἐκλογή τοῦ Ὁρέστη μέσα ἀπό τίς πολλές μορφές τῆς τραγωδίας τῶν Ἀτρειδῶν θά ὑπαγορεύθηκε ἀπό καθαρά προσωπικά κριτήρια τοῦ ποιητῆ. Τά χαρακτηριστικά πού παρουσιάζει ὁ ἥρωας καί πῶς συγκεκριμένα ἡ μοῖρα του, ἡ προκαθορισμένη καί ἀμετάβλητη, θά ἄσκησε ἕνα εἶδος γοητείας στόν Βάρναλη, ὁ ὁποῖος, ἂν δέ φτάνει στό σημεῖο νά ταυτισθεῖ μαζί του, ὅπως κάνει μέ τόν ἄλλο κλασικό ἥρωα τόν Ἀλκιβιάδη, ἀφήνει πάντως νά διαφανοῦν μέσα στό σονέτο γνωρίσματα τῆς προσωπικότητάς του. Βέβαια ἡ μορφή τοῦ Ὁρέστη δέν ἔχει μέσα στήν ἀρχαία γραμματεία τά χαρακτηριστικά πού βρίσκουμε στό ὁμώνυμο σονέτο τοῦ Βάρναλη. Ὁ ὁμηρικὸς Ὁρέστης λ.χ. πέρα ἀπό τόν παραδειγματικὸ ρόλο πού κρατεῖ καί τῆ λειτουργικὴ ἀντιστοιχία πού παρουσιάζει ἡ ἱστορία του μέ τήν ἱστορία τοῦ Ὀδυσσεῦ καί τοῦ Τηλεμάχου, δέν περιέχει στοιχεῖα τραγικότητος.⁸ Πλησιέστερα πρὸς

8. Γιά τῆ σπουδαιότητα τῆς ἱστορίας τοῦ Ὁρέστη μέσα στήν Ὀδύσσεια καί γιά τῆ

τόν ὁμηρικό ἐκδικητή θρῖσκεται ὁ Ὀρέστης τοῦ Σοφοκλή, ὁ ὁποῖος σέ ἀντίθεση μέ τούς δύο ἄλλους τραγικούς διαγράφει τόν ἥρωά του δύσκαμπτο καί αὐστηρά προγυμνασμένο γιά τό ἔργο του, μέ σπέρματα αὐτογνωσίας ὀπωσδήποτε, ἀλλά μέ λιγότερα ἐρωτηματικά, μέ ἀσθενέστερες ἀμφιβολίες καί ἀπό μίαν ἀποψη μέ ἐλαφρότερες συνέπειες ἀπό τούς ἀντίστοιχους δραματικούς χαρακτήρες τῶν *Χοηφόρων* καί τῆς *Ἡλέκτρας* τοῦ Εὐριπίδη.⁹ Ὁ βαθμός συνείδησης πού ἀποκαλύπτει ὁ ἥρωας πρῖν ἀπό τήν πράξη τῆς μητροκτονίας, ἡ ἔνταση τοῦ ἐλέγχου πού ἀσκεῖ πρὸς τόν χρησμό καί πρὸς τή σκοπιμότητα τοῦ ἐγκλήματος εἶναι πράγματα ἀνάλογα μέ τίς τελικές διαπιστώσεις καί τίς ψυχολογικές ταραχές του, ὅταν πιά ὅλα ἔχουν συντελεσθεῖ.¹⁰ Μποροῦμε λοιπόν νά συμπεράνουμε ὅτι ὁ Β. ἀκολούθησε τήν ἐκδοχή τοῦ Αἰσχύλου ἢ τοῦ Εὐριπίδη ἀφοῦ ὁ δραματικός ἥρωας καί στούς δύο τραγικούς ἔχει διαγραφεῖ κάτω ἀπό ἕνα παρόμοιο προβληματισμό καί ἐπειδή, φυσικά, τά γνωρίσματα τοῦ “Ὀρέστη” ταιριάζουν μέ τίς ἰδέες τῶν δύο τραγικῶν. Παρακάτω θά ἔχουμε τήν εὐκαιρία νά δείξουμε γιά ποιό λόγο πιστεύουμε ὅτι ὁ Βάρναλης ἐμπνέεται τελικά ἀπό τόν Αἰσχύλο.

σχέση της μέ τή δομή καί ὑπόθεση τοῦ ὅλου ἐπους βλ., πρόχειρα, Μαρωνίτης, Δ. Ν., *Ἀναζήτηση καί νόστος τοῦ Ὀδυσσεύ. Ἡ διαλεκτική τῆς Ὀδύσσειας* (Ἀθήνα 1973) σσ. 135κκ., ὅπου καί πλούσια βιβλιογραφία. Μέ τό ρόλο καί τήν προσωπικότητα τοῦ Ὀρέστη ἀσχολεῖται καί ἡ διατριβή μου *The Avenging hero: Orestes' Myth from Homer to Euripides* (δκτλ, London 1973). Βλ. ἐπίσης, Fritz K., “Die Orestessage bei den drei grossen griechischen Tragikern” στό *Antike und Moderne Tragedie* (Berlin, 1962).

9. Ὁ Ὀρέστης στήν *Ἡλέκτρα* τοῦ Σοφοκλή εἶναι, ἀλήθεια, ἕνας αἰνιγματικός καί ἀμφιλεγόμενος χαρακτήρας καί παρουσιάζει ἄκρα φιλολογικό ἐνδιαφέρον. Μέ τόν ἥρωα αὐτόν ἀσχολεῖται, ἀργότερα, ὁ Γ. Σεφέρης, *Μυθιστόρημα*, ΙΣΤ΄.

10. Μιλώντας γιά συνείδηση τῶν τραγικῶν ἥρωων, ἐννοοῦμε μάλλον μιά μορφή συνειδητότητας, ἡ ὁποία δέν ἔχει σχέση μέ αἰσθήματα ἐνοχῆς. Ὁ ὁμηρικός Ὀρέστης δρᾷ βασικά μέ κριτήρια ἐνός “πολιτισμοῦ-ντροπῆς”. Ἀλλά καί στούς τραγικούς δέν φτάνει σέ βαθύτερα αἰσθήματα ἐνοχῆς, ὅπως λ.χ. θά τό ἀντιλαμβανόταν ἕνας σύγχρονος συγγραφέας. Μόνο στό ὁμώνυμο δράμα τοῦ Εὐριπίδη, ὁ Ὀρέστης ἀποκτᾷ ἕνα ἱκανοποιητικό βαθμό *συνείδησης*. Οἱ διαδοχικές φάσεις τῆς “λογοτεχνικῆς” ἐξέλιξης τοῦ Ὀρέστη εἶναι ἕνα καλό παράδειγμα μετάβασης ἀπό τόν “πολιτισμό-ντροπῆς” στόν “πολιτισμό-ἐνοχῆς”. Γενικά βλ. Zucker F., *Syneidesis-Conscientia*, *Jenear Akademische Reden*: Heft 6, 1928. Εἰδικότερα γιά τόν Ὀρέστη, Rodgers, V.A., «Σύνεσις and the Expression of Conscience», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 10 (1969) σσ. 241-254. Γιά τόν “πολιτισμό-ντροπῆς” βλ. Dodds E.R., *Οἱ Ἕλληνες καί τό Παράλογο* (Ἀθήνα, 1978) σσ. 34κ, 41, 53. (μετάφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης).

Αν τώρα εξετάσουμε τό σονέτο ως πρός τό περιεχόμενό του θά δοῦμε ὅτι ἀποτελεῖται ἀπό ὀρισμένες θεματικές συνιστώσες οἱ ὁποῖες ἀθροίζονται σέ μιά συνισταμένη, τό κεντρικό νόημα τοῦ ποιήματος. Οἱ θεματικές αὐτές συνιστώσες (τῶν ὁποίων ἡ ἀθροισή φαίνεται καί ἀπό τήν παρατακτική σύνταξη, καί διώξε, στ. 3, καί μ' ἕνα, στ. 5, καί σὺ, στ. 9, καί τό ἔργο σου, στ. 12) συγκλίνουν στήν ἀμήχανη διάζευξη ἔτσι κι' ἄλλιῶς... γιά... γιά. Ἐχουμε συνεπῶς:

1. τή μορφή τοῦ ὠραίου ἥρωα (στ. 1-2)
 2. τήν ἔγνοια τοῦ χρέους (στ. 3-4 καί 12)
 3. τό μοιραῖο δρόμο (στ. 6-7, 11 καί 13)
 4. τή μάνα καί τήν αἰσθησι τῆς ντροπῆς (στ. 8 καί 14)
- Θεματική κατάληξη: ἡ παγιδευμένη προσωπικότητα (στ. 5 καί 13-14).

Μ' ἕνα τρόπο βιαιότερο, ἀλλά ὄχι λιγότερο θεμιτό, θά χῶριζε κάποιος τό ποίημα σέ δύο βασικές ιδέες:¹¹ τήν ἐξ ἀντικειμένου ἐμπλοκή τοῦ ἀνθρώπου στήν ἀμηχανία καί τίς δυνατότητες ὑποκειμενικῆς ἀντίδρασης. Κι ἐδῶ ὁ χωρισμός αὐτός διευκολύνεται ἀπό τούς κύριους ρηματικούς τύπους τοῦ ποιήματος α) *τρόπο δέν ἔχεις, πῶς σ' ἔφερ' [ὁ δρόμος], δέ σέ γνωρίζει, θά πέρνει σε* β) *λύσε τα, διώξε, ἰδές, ξεχανέ τον, ἄμε, κάμε*. Γιά τήν εὐκολία τῆς ἐργασίας μας καί τήν καλύτερη διερεύνηση τοῦ ποιητικοῦ ὄντιοῦ θά ἀκολουθήσουμε τήν πρώτη διαίρεση ἀλλά θά κρατοῦμε πάντοτε ὑπόψη τῆ δεύτερη καί ἐντονότερη σχηματοποίηση. Προηγουμένως ἄς σημειώσουμε ὅτι τά ἐπιμέρους θέματα 1 καί 4, δηλ. ἡ μορφή τοῦ ὠραίου ἥρωα καί ὁ τρόπος ἀντίδρασης “μ' ἕνα χαμόγελο” καί μέ τῆ λήθη ἀποτελοῦν μάλλον ἐκδοχή τοῦ Βάρναλη ἐνῶ τά ὑπόλοιπα προέρχονται ἀπό τά παραδοσιακά γνωρίσματα τοῦ Ὀρέστη. Θά ὑποστηρίζαμε μάλιστα ὅτι οἱ δύο θαρναλικές ἐκδοχές, ἡ ἐξωτερική μορφή τοῦ ἥρωα καί ἡ ἐσωτερική

11. Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο “χωρίζουμε” ἕνα ποίημα στά “μέρη” του δέν παύει, ὡστόσο, νά εἶναι ἀθάϊρετος, ὅσο καί νά μᾶς διευκολύνει. Σχετικά λέει ὁ Γ. Σεφέρης (*Δοκιμές*³, Α', σ. 41), “ἕνα ποίημα δέν εἶναι κάτι πού ἀποτελεῖται ἀπό διάφορα κομμάτια... ἀλλά ἕνα ὀργανικό σύνολο, ὅπου χρησιμοποιοῦνται στοιχεῖα τοῦ ἐξωτερικοῦ καί τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου, καί ὅπου τά στοιχεῖα αὐτά δέν εἶναι ποτέ ὅπως ἦταν”.

στάση πού τοῦ “ὑποβάλλεται”, οὐσιαστικά ἀπορρέουν ἀπό μία καί μόνη ἰδέα, συμπληρώνουν ἢ μιά τήν ἄλλη καί συνιστοῦν τόν καθαυτό Ὁρέστη τοῦ ποιητῆ.

Ἡ εἰκόνα τοῦ στεφανιοῦ ἀπό σέλινα εἶναι ἀρχαιοελληνική. Πρωτοεμφανίζεται στόν Ἀνακρέοντα καί συνδέεται μέ τόν Διόνυσο: *ἐπὶ δ' ὀφρύσιν σελίνων στεφανίσκους/θέμενοι θάλειαν ἑορτήν ἀγάγωμεν/Διονύσῳ* (ἀπ. 30, Bruno Gentili). Ἀργότερα τό σέλινο γίνεται συνηθισμένο στεφάνι γιά τούς νικητές στά Ἴσθμια καί τά Νέμεα.¹² Ὁ ἀνακρεόντειος χαρακτήρας (θέματα, διάθεση, γλώσσα) εὐκόλα διαπιστώνεται στά ποιήματα τοῦ Βάρναλη, αὐτῆς τῆς ἐποχῆς· ἔτσι θά μπορούσαμε νά ὑποθέσουμε ὅτι πηγὴ τῆς συγκεκριμένης αὐτῆς εἰκόνας εἶναι ὁ Ἀνακρέοντας, προσθέτοντας, φυσικά, ὅτι τό σέλινο ἀπό ὑλικό στεφανιοῦ μεταποιεῖται σέ χαρακτηριστική ἰδιότητα τῶν μαλλιῶν τοῦ Ὁρέστη.¹³ Ὅμως διαθέτουμε μιά βεβαιότερη πηγὴ γιά τόν πρῶτο στίχο τοῦ σονέτου. Ἀναφέρομαι στό Γ' Εἰδύλλιο τοῦ Θεόκριτου τό ἐπιγραφόμενο *Αἰπόλος ἢ Ἀμαρυλλίς ἢ Κωμαστής*. Τό ποίημα τοῦτο ἦταν ἀρκετά γνωστό στους καθηγητές καί μαθητές τῆς ἐποχῆς μιά καί περιλαμβανόταν στή διδακτέα ὕλη τῶν Ἑλληνικῶν Γυμνασίων.¹⁴ Στό Εἰδύλλιο ὁ Αἰπόλος ἐκμυστηρεῖται τόν ἔρωτά του στήν Ἀμαρυλλίδα καί μπροστά στήν ἀδιαφορία τῆς ἀπειλεῖ ὅτι θά μαθήσει τό στεφάνι πού γιά χάρη τῆς ἐτοίμασε ἀμπλέξας καλύκεσσι καὶ εὐόδομοισι σελίνοις (στ. 23). Ὁδηγούμεστε συνεπῶς στό συμπέρασμα ὅτι ὁ καθηγητῆς Βάρναλης μετέφρασε πολλές φορές γιά τούς μαθητές του τούς στίχους αὐτούς, πού ἀποτελέσαν τελικά πηγὴ γιά τό δικό του ποίημα. Ταυτόχρονα ἡ ἀναφορὰ στά “μυρωμένα μαλλιά” τοῦ Ὁρέστη μᾶς παρέχει μίαν ἄλλη

12. Πίνδαρος, Ὀλ. 13, 33, Νέμ. 88, Ἴσθ. 2, 16. Πρβ. Σχόλια Πινδάρου, Ὀλ. 3, 19 Cod. A. Γιά ἄλλες ἀναφορές στήν ἀρχαία γραμματεία βλ. λέξη *σελίνον* λεξικό *LJS*.

13. Ἡ ἴδια εἰκόνα στό “Τραγούδι τῶν Νέων”, *Νέα Ζωή*, ΣΤ' (1910) = Ἡριδανός 2, δ.π., σσ. 32κκ.: *εἶτε μυρτιά χρυσόφυλλη/στά μέτωπά μας λυγὰσι, στενεύοντάς τα/εἶτε χύμα σέλινα,/μὲ λινάρι κακόδετα* (στ. 16κκ.) Ἀπὸ δ,π. ἔρω καὶ ὁ Ἐγγονόπουλος χρησιμοποιοῖ παρόμοια εἰκόνα, *Ποιήματα Β'* (Ἀθήνα 1977) σ. 68 στό ποίημα “Ὁ Ἀφέντης τῆς Καρύταινας”, *τό μέτωπό του κόσμησε μέ σέλινα καὶ σμύρτα*.

14. Ἡ ὕλη τοῦ μαθήματος τῶν Ἀρχαίων Ἑλληνικῶν ἔχει καθορισθεῖ ἤδη μέ διάταγμα ἀπὸ τίς 23 Ἰουνίου 1884. Βλ. καὶ τό σχολικό βοήθημα τοῦ Ἐμ. Γενεράλι, *Τά διδασκόμενα ἐν τῷ Γυμνασίῳ Βουκολικά Εἰδύλλια τοῦ Θεόκριτου, μετ' εἰσαγωγῆς, ἀναλύσεων κλπ.* (Ἀθήναι, 1915) σσ. 32-34 καὶ 73-79.

λαβή και μάς υποβάλλει ένα θέμα πολύ συνηθισμένο στην ποίηση της πρώτης περιόδου του Βάρναλη, τό οποίο έχει επίσης σαφώς αρχαιοελληνική καταγωγή: τό στεφάνωμα (μέ ία, κισσό και μυρτιά) τών έφήβων, τών ήρώων και κατά κύριο λόγο του ίδιου του Διονύσου¹⁵. Συναφές θέμα είναι οί λυτοί θόστρυχοι και τό έκστατικό άνέμισμα τών μαλλιών, εικόνες πολύ κοινές στις Βάκχες, πού ό Β. έχει μεταφράσει πρόσφατα.¹⁶ Ο ίδιος ό Διόνυσος στά μάτια του Πενθέα έχει μίαν εμφάνιση πού θυμίζει τούς πρώτους στίχους του “Ορέστη”: *Λοιπόν δέν είσαι άσχημος στό σώμα... ό πλόκαμός σου είναι λυτός, όχι από τήν πάλη/πесμένος πλάϊ στό μάγουλο* (στ. 453-56). Ο διονυσιακός χαρακτήρας του βαρναλικού ήρωα φαίνεται επίσης από δύο άλλα σημεία. Τό πρώτο είναι ή όμορφιά πού τό επίθετο “ώραϊος” ύπαινίσσεται. Η λέξη “ώραϊος” παρουσιάζεται αρκετές φορές στην ποίηση του Βάρναλη και μαζί μέ τό επίθετο “θεϊός” αποτελεί μίαν άλλη ένδειξη της αισθητικής και της ήθικης του ποιητή. Ίδιαίτερα τό επίθετο του Ορέστη συχνά χαρακτηρίζει άνθρώπους και πράγματα πού έχουν σχέση μέ τόν αρχαίο κόσμο και μάλιστα ό Βάρναλης δέν διστάζει νά τό άποδώσει και στον ίδιο τόν έαυτό του.¹⁷ Τό άλλο σημείο, ουσιαστικότερο και βαθύτερο, είναι ή διάθεση της άνεμελιάς και της χαμογε-

15. Βλ. σημ. 13 και “δέν κρατάει/τά στρογγυλόχυτα μαλλιά μας/τό χαλινάρι της μερτιάς”, “κι οί μαλακοί του πλοκαμοί/κοιμίζουν τό πυρό σου μάγουλο” (“Διονυσιακός ύμνος”, 1913), “σταφύλια στά μηνίγγια μου άραδιάζω” (“Ο Ποιητής”, 1914), “μέ νέα ζουμπούλια στά μαλλιά” (“Ποίηση”, 1914), “τών θεών τά ρόδα τά νωπά στό μέτωπό μου γύρα”, (“Επίγραμμα”), “στό πλάι τών κροτάφων νά κάμουν ν’ άμολάει/θόστρυχος θαύμα” (“Ο έκλεκτός”). Πρβ. “Τό Φώς πού καίει”, Πρόλογος, “νά στάζουν τά μαλλιά τους τά μυριστικά”, (Ποιητικά, “Κέδρος, 1956, σ. 9).

16. Βάκχες (μετάφρ. Κ. Βάρναλη, έν Αθήναις, 1910) στεφανωθήτε μέ κισσό/και γεμιστήτε, γεμιστήτε μέ όλοπράσινη/σμουλακιά καλόκαρπη (στ. 106-107, πρβ. 177, 205, 323, 341, 493-4)”, τόν τρυφερό άνεμίζει πλόκαμο” (150) “μέ μυρωμένους και ξανθούς μακρούς θοστρύχους (235, πρβ. τόν 240, πού ό Β. άφήνει άμετάφραστο)”, πρώτα λυμένα τά μαλλιά θά σοθ κρεμάσω” (831, και πρβ. 865, 928κ.).

17. “Νάβγω και πίο καθάριος και πίο ώραϊός”, (“Ηλιοθασίλεμα”, 1907. Παρενθετικά σημειώνουμε ότι τό ποίημα αυτό και στό ύφος και στό λεκτικό είναι πολύ κοντά μέ τό σονέτο πού εξετάζουμε). “Μέ τήν ώραία άνδρεία του Δία.../σ’ έκλεψα” (“Τραγούδια”, 1908), “στού Ωραίου τά παραδείσια περιβόλια” (“Ανοιξη”, 1915). Στόν Προσκυνητή, ΙΙΙ στ. 56, (“Κέδρος”, Αθήνα, 1976) ή λέξη ώραία όμοιοκαταληκτεί μέ τό άλλο ένδεικτικό επίθετο “μοιραία, ένώ στους “Σκλάβους Πολιορκημένους” (Ποιητικά, σ. 154), έχουμε τήν συναφή όμοιοκαταληξία ώραϊος-χρέος, πρβ. “ώραϊος σάν άγγελος”, “ό ώραϊος Μεσσίας” σσ. 103 και 108. Ακόμη

λαστικής αντιμετώπισης του κόσμου που, όπως υπαινιχθήκαμε, είναι ο τρόπος αντίδρασης και η στάση του ήρωα μπροστά στην άδηριτη ανάγκη. 'Ο Διονύσιος πέρα από το γεγονός ότι είναι θεός της Τρέλας και της Αταπιάτης είναι και θεός της χαράς που οδηγεί πρώτος στους χορούς/και γελάει στοῦ αὐλοῦ τό παίξιμο και τίς ἔγνοιες παύει.¹⁸ Ἡ ἀπεμπόλιση τῆς μέριμνας, ἡ λησμονιά τῆς προσωπικῆς μοίρας και ἡ ἔνωση μέ τόν βακχικό θίασο εἶναι ἰδέα βασική που διατρέχει τίς Βάκχες, ἀλλά και χαρακτηρίζει σέ μεγάλο βαθμό τή διάθεση του ποιητή μας.¹⁹ Ἐτσι ὁ 'Ορέστης καλεῖται νά διώξει ἀπό τό νοῦ του τό βάρος τῆς εὐθύνης "μ' ἓνα χαμόγελο", και νά ξεχάσει τόν ἑαυτό του. Ἡ αντίδραση αὐτή δέν εἶναι "λογική", ἀλλά και ὁ Διόνυσος δέν ἔχει μεγάλη σχέση μέ τόν ὀρθολογισμό. Ὁ νοῦς (ἐννοια συνηθισμένη στήν ποίηση του Βάρναλη) πρέπει νά παραμερισθεῖ.²⁰ Τό ρήμα "γνωρίζει" τῆς πρώτης ἐκδοσης (στ. 9) ἔχει ἀντικατασταθεῖ στή δεύτερη μέ τό "θυμάται". Ἡ ἀντικατάσταση, που δέν εἶναι ἀπόλυτα πετυχημένη γιατί τόν 'Ορέστη ὅλοι τόν θυμοῦνται ἀλλά κανένας δέν τόν ἀναγνωρίζει, ἐξηγεῖται ἀπό τήν ἐπιθυμία του ποιητή νά ταιριάσει τό ρήμα του 9. στίχου μέ τό "ξέχανε" του ἐπόμενου. Ὅμως ἡ πρώτη γραφή ἀποκαλύπτει τήν προτεραιότητα τῆς ἰδέας του Βάρναλη, δηλ. τῆς λήθης του "ἑαυτοῦ".

Ποιητικά σσ. 136, 147 και τό ποίημα "Ἀλκιθιάδης". Σ' ἓνα ἄρθρο του "Γιά τό τραγούδι" (1912) ὁ Βάρναλης σχετίζει "τό διονυσιακό πνεῦμα" μέ τό "ῶρατο".

18. Βάκχες, 378κκ, πρβ. "μά νά δεθῆ και νά φερθῆ ζήταε γελώντας (στ. 439). Στόν Προσκυνητή (III 25) "ἔδῶ τό Γέλιο εἶχε θωμό και φλόγα".

19. "κι ἐγώ τόν πόνο κρύβοντας του στήθους/πάω, νά πνιγῶ στή θάλασσα του πλήθους", ("Ἀρχαῖο τραγούδι" 1907), "ῶ χαροκόπε θεέ, του νοῦ/και τῶν χειλιῶν που λείψ τόν κόμπο" ("Διονυσιακός ὕμνος") πρβ. Βάκχες 370-432 και "Τό τραγούδι τῶν νέων". "Τόν ψηλό παράτα/τῆς ζωῆς σου σκοπό και στήν παράτα/τῆς τρέλας πρώτος πήδα" ("Ὁ Ποιητής Β"). Στόν Προσκυνητή (III 27) "ἡ Τρέλα ἐδῶ μέ θούκινα ἀχολόγα" και πρβ. ὅλο τό VI Ἄσμα. Βλ. και "Σκλάβους Πολιορκημένους", (Ποιητικά) σσ. 109, 114, 123.

20. Λέξεις του αὐτοῦ νοηματικοῦ πεδίου μέ τό νοῦ, όπως σοφία, σκέψη, σοφά (τρελλά), πνεῦμα, εἶναι διάσπαρτες στά πρώτα ποιήματα του Β. Στόν Προσκυνητή ὁ Νοῦς και ἡ Θέληση εἶναι βασικές ἐννοιες, βλ. I.8, IX.11 κ.ά. Στους "Σκλάβους Πολιορκημένους", (Ἡ Ἐφοδο, σ. 132) "Νά γε πρὶν ὁ Θεός σκοτώσει/τό μυαλό μου, τό μυαλό μου/νά μὴ γρίκαα τό χαμό μου", και (Ἡ Ἀγωνία του Ἰούδα, σ. 108) "Καθάρια τό πρεπούμενο στό νοῦ μου λαγαρίζει", (Ὁ Θεός Λόγος, 147) "ὁ ἀνεργός νοῦς στοῦ Ὠραίου λουσιμένος τά νερά". Πρβ. "Οἱ Μοιραῖοι" (1921) "ὄσο κι ὁ νοῦς νά τυραννιέται", κλπ.

Αυτά τὰ δύο ἐπὶ μέρους θέματα τοῦ ὠραίου καὶ ἀνέμελου ἥρωα, στοιχεῖα γενικότερα τῆς βαρναλικῆς ποίησης, ἀποτελοῦν, ὅπως εἶπαμε, τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὰ ὁποῖα ὁ ποιητὴς ἐμφανίζει τὸν δικό του 'Ορέστη. Τὰ λοιπὰ γνωρίσματα τοῦ ἥρωα τὸ χρέος τοῦ μεγάλου χρησμοῦ, ἡ μοιραία πορεία καὶ ἡ σχέση μὲ τὴν μητέρα του εἶναι παραδοσιακὰ δεδομένα καὶ ἀκριβῶς ἐδῶ πρέπει νὰ στραφοῦμε στὴν προσπάθειά μας νὰ ἐντοπίσουμε τὴν πηγὴ τοῦ Βάρναλη γιὰ τὸ συγκεκριμένο ποίημα.

Ἔχουμε ἤδη ὑπαινιχθεῖ ὅτι, ἐκ τῶν πραγμάτων ἀποκλείοντας τὸν Σοφοκλή, πηγὴ τοῦ Βάρναλη παραμένουν ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Εὐριπίδης. Ἄναφέραμε μάλιστα ὅτι οἱ *Χοηφόρες* εἶναι τὸ δράμα μέσα στὸ ὁποῖο θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε τίς ρίζες τοῦ "'Ορέστη". Ἐπιπλέον μέσα στὴν τραγωδία αὐτὴ θὰ μπορούσαμε νὰ ἐντοπίζαμε μὴ δύο ἀπὸ τίς βασικὲς βαρναλικὲς ποιητικὲς καὶ φιλοσοφικὲς ιδέες, οἱ ὁποῖες ἐκφράζονται καὶ πρώτη φορὰ συγκεκριμενοποιοῦνται στὸ σονέτο αὐτὸ ἀλλὰ πού διατρέχουν ἐπίσης μεγάλη ἔκταση τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ ποιητῆ.

Πρῶτον ὀφείλουμε νὰ δεχτοῦμε ὅτι καὶ στίς *Χοηφόρες* καὶ στὴν *Ἡλέκτρα* τοῦ Εὐριπίδη ὁ ἥρωας παρουσιάζεται μὲ κοινὰ δραματικὰ γνωρίσματα καὶ μὲ παρόμοια δράση. Γιὰ νὰ ἀναφερθοῦμε στὰ πῶς σημαντικὰ ὁ 'Ορέστης καὶ στὰ δύο ἔργα ἐκφράζει ἓνα παρόμοιο σκεπτικισμό πρὶν ἀπὸ τὴν μητροκτονία (ἐντονότερο στὸν Εὐριπίδη) καὶ, ἀνάλογα, ὑφίσταται τίς συνέπειες. Τὸ πρᾶγμα δὲν ἐκπλήσσει ἂν θυμηθοῦμε πόσο ἐπηρεάστηκε ὁ Εὐριπίδης ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο καὶ εἰδικὰ στὰ ἔργα αὐτὰ ἡ φιλολογία ἔχει ἐπισημάνει πλῆθος ὁμοιότητες.²¹ Θὰ ἦταν λοιπὸν δυνατό νὰ ὀδηγηθοῦμε καὶ στὴν *Ἡλέκτρα* γιὰ νὰ ἐντοπίσουμε τίς καταβολές τοῦ "'Ορέστη". Μόνο σὲ δύο στίχους τῆς τραγωδίας αὐτῆς βρίσκονται ἀρκετὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα πού θὰ μπορούσε κάποιος νὰ ἀναγνωρίσει καὶ στὸ σονέτο: ἀφίγμαι δ' ἐκ θεοῦ χρηστηρίων (μυστηρίων) / Ἀργεῖον οὐδας οὐδενὸς ξυνειδότης (στ. 87-88).²² Στὸν μονόλογο αὐτὸ τοῦ 'Ορέστη ἀκοῦμε ἐπίσης σχετικά μὲ τὴ σφαγὴ τῆς μητέρας του καὶ μὲ τὰ κομμένα του μαλλιά. (στ. 91). Ἡ μνεῖα τῶν μαλλίων τοῦ 'Ορέστη, πού προσφέρονται στὸν τάφο τοῦ Ἀγαμέμνονα, ἴσως νὰ ἀποτελέσει τὸν ποιητικὸ συνειρμὸ πού ὀδήγησε ἀπὸ τὴν

21. Βλ., βασικά, Denniston J.D., *Euripides Electra* (Oxford, 1939) Introduction, σσ. XXXIII κκ. καὶ σημ. στοὺς στίχους 520-84, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία.

22. Πρβ. ἐπίσης στ. 967-985 γιὰ τὸν προβληματισμὸ καὶ τὸ δῆλημα τοῦ 'Ορέστη.

τραγική παράδοση στην διονυσιακή εμφάνιση του ήρωα. Φυσικά τό θέμα των κομμένων μαλλιών πρωτοεμφανίζεται στις *Χοηφόρες* όπου και έχει μεγαλύτερη σημασία για την εξέλιξη του έργου (στ. 168κκ., 225κκ.). Όμως παρόλες αυτές τις ομοιότητες, που παρουσιάζονται ανάμεσα στην *Ηλέκτρα* και στο σονέτο, είμαστε υποχρεωμένοι να δεχτούμε τελικά ως πηγή του Βάρναλη τον Αίσχύλο για δύο βασικά λόγους. Ο ένας, υποθετικός όπως σδήποτε, είναι πώς, για την ώρα τουλάχιστο, δέν μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι ο Β. είχε την εποχή αυτή ασχοληθεί με την *Ηλέκτρα* ενώ είναι δυνατό να πιστέψουμε πώς κάτι τέτοιο έγινε με τις *Χοηφόρες*. Ο δεύτερος είναι ότι, πέρα από τά κοινά στοιχεία που διαπιστώνει κανένας ανάμεσα στον “'Ορέστη” και στις *Χοηφόρες*, υπάρχει ή έντονη γλωσσική ομοιότητα του σονέτου προς τή μετάφραση τής τραγωδίας του Αίσχύλου από τον Ί. Γρυπάρη. Τό 1911, την εποχή δηλ. κατά την οποία ο Βάρναλης μεταφράζει αρχαίους τραγικούς, ο Γρυπάρης από τον ίδιο εκδοτικό οίκο του Φέξη κυκλοφορεί τή μετάφραση των *Χοηφόρων* και των *Ευμενίδων*.²³ Ίσως, όπως είπαμε προηγουμένως, μιά λεπτομερής σύγκριση τής γλώσσας των μεταφράσεων και γενικά τής ποίησης του Γρυπάρη με τή γλώσσα του Βάρναλη να αποκάλυπτε αξιόλογα στοιχεία. Για την ώρα ξέρουμε ότι οι δύο ποιητές σύχναζαν σε κοινές παρέες και είναι μάλλον δύσκολο να δεχτούμε ότι ο νεαρότερος Βάρναλης δέν διάβαζε τήν μεταφραστική δουλειά του Δασκάλου. Ο Βάρναλης, είναι αλήθεια, επικρίνει αργότερα τον άριστοκρατισμό του Γρυπάρη (βλ. λ.χ., *Αισθητικά-Κριτικά Α* σ. 207κκ.) σχετικά με τις αντιλήψεις του για τήν ποίηση, αντίδραση άλλωστε μιάς μεταγενέστερης εποχής. Ποτέ όμως δέν παύει να θαυμάζει τον Γρυπάρη για τήν εργατικότητα και τήν ευσυνειδησία του, να προβάλλει τή μεταφραστική του εργασία ως υπόδειγμα (βλ. *Αισθητικά-Κριτικά Α* σ. 176) και να τήν χρησιμοποιεί στα παραθέματά του για τήν *Όρέστεια* (*Αισθητικά-Κριτικά Β* σ. 51).²⁴ Μπορούμε συνεπώς να υποθέσουμε ότι ο φιλόλογος και μεταφραστής Βάρναλης του 1911-1914

23. Η *Όρέστεια* αρχίζει να μεταφράζεται τό 1906 και ολοκληρώνεται τό 1911. Τό 1936 επανεκδίδεται (Βιβλιοπωλείον τής “'Εστίας”), με σημαντικές αλλαγές. Οι παρακομπές προέρχονται φυσικά από τήν πρώτη έκδοση.

24. Στο άρθρο του αυτό, “'Η Όρέστεια του Αίσχύλου”, ο Βάρναλης κάνει μιά γενική εισαγωγή στην τριλογία και σημειώνει ότι, “κατά τό μητρικό δίκαιο” ο Όρέστης “χύνοντας τό αίμα τής μάνας του χύνει και τό δικό του αίμα”. Πρβ. *Ευμενίδες* 653.

μελετοῦσε τίς μεταφράσεις τοῦ Γρυπάρη ἀλλά καί τίς εἶχε πάντοτε ὡς κριτήριο ὑψηλοῦ καί τέλειου ποιητικοῦ λόγου. Ἀλλά αὐτό πού βασικά ἀποδείχνει τή σχέση τοῦ σονέτου πρός τή μετάφραση τοῦ Γρυπάρη εἶναι, φυσικά, τά ἴδια τά κείμενα καί ἡ προσεκτική ἀντιπαραβολή τους δέν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία γιά τήν ὀφειλή τοῦ Βάρναλη στόν ἀρχαιότερον ὁμότεχνο.

Ἐξετάζοντας τώρα τήν “ὑπόθεση” τοῦ σονέτου βρίσκουμε ὅτι ἡ πλοκή του ἀκολουθεῖ τήν χρονική ἐξέλιξη τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. “Ἀρχίζει” ἀπό τήν ὥρα πού ὁ Ὁρέστης βρίσκεται μπροστά “στ’ Ἄργους τήν πύλη”²⁵ μέ τόν χρησμό τοῦ Ἀπόλλωνα στό νοῦ. Ἀπό ἐδῶ θά μπεῖ στής πολιτείας τά “σταυροδρόμια”, θά ἐπιτελέσει τό καθορισμένο ἔργο καί ἀναπόφευκτα θά πάρει τό δρόμο τῆς ἐξορίας, κυνηγημένος ἀπό τό “αἷμα τῆς μητρός του”. Μέσα στό σονέτο προοικονομοῦνται ὅλες οἱ ἐξελίξεις ἐνῶ ὡς γεγονός ὑπάρχει τό “χρέος τοῦ μεγάλου χρησμοῦ”. Τό ποίημα ὁμως (στηριζόμενο ἄλλωστε στή δραματική ἐξέλιξη τοῦ μύθου) δέν ἀφήνει καμιάν ἀμφιβολία ὅτι τά πράγματα δέν θά ἀκολουθήσουν τή μοιραία πορεία. Τή σκόπευση τῶν μελλοντικῶν ἐξελίξεων, πού ὁ Βάρναλης ἐπιχειρεῖ ἀπό τή σκοπιά αὐτή, θά ἔχουμε τήν εὐκαιρία νά τήν διαπιστώσουμε καί σέ ποιήματα τῆς μετέπειτα παραγωγῆς του.

Σέ σχέση μέ τήν ὑπόθεση τῶν *Κοιφῶρων*, τό σονέτο “ἀρχίζει” ἀπό τό πρῶτο ἐπεισόδιο καί συγκεκριμένα ἀπό τό πρῶτο τμήμα τοῦ μονολόγου τοῦ Ὁρέστη (στ. 269-275)²⁶

*Δέ θά προδώσῃ ὁ ἀλάθευτος (μεγασθενῆς) χρησμός τοῦ Φοίβου,
 ποῦ μ' ἔσπρωξε σ' αὐτό τόν κίνδυνον καί τόσο
 μέ ξεσήκωσε λέγοντας φριχτές φοβέρες
 καί ψυχρές μπόρες μέσα στά ζεστά μου σπλάχνα,
 ἂν ἔτσι ἀφήσω τούς φονιάδες τοῦ πατρός μου
 κι ἂν μ' ὁποιοῦ τρόπο σκότωσαν δέν τούς σκοτώσω
 ἀλλιῶς θάν τό πλερώσω ἐγώ μέ τή ψυχή μου.*

25. Τό Ἄργος καί οἱ Μυκῆνες χρησιμοποιοῦνται ἐναλλακτικά ἀπό τούς τραγικούς ὡς κατοικία τῶν Ἀτρειδῶν. Ἡ “χρυσή πολιτεία” τοῦ σονέτου μᾶς ὑποβάλλει ἐδῶ τίς πολύχρυσες Μυκῆνες.

26. Πρβ. ἐπίσης τήν ἀπολογία τοῦ Ὁρέστη 1010-1017 καί 1053-1062.

Πέρα ἀπό τίς διαπιστωμένες γλωσσικές ὁμοιότητες τό νόημα καί τό ὄφος τῶν δύο κειμένων παρέχουν ἐπιπλέον ἐνδείξεις τῆς συγγενείας τους. Εἰδικότερα, ἡ ἔκφραση “ποῦ μ’ ἔσπρωξε” (κελεύων) νοηματικά εἶναι ἀρκετά κοντά στό “σ’ ἔφερ’... ὁ δρόμος σου” τοῦ σονέτου. Ὁ “δρόμος” τοῦ Ὀρέστη ταιριάζει ἐπίσης μέ τό λόγο τοῦ Χοροῦ (γ’ στάσιμος, στ. 935κκ.)

Ἦρθε στούς Πριαμίδες ἡ Δίκη μέ καιρό

.....

*ἦρθε καί στό παλάτι τοῦ Ἀγαμέμνονος (ἔμολε δ’ ἐς δόμον)
πέρα γιά πέρα τῶθαγεν
ὁ ἐξόριστος, ποῦ ἀνάγγειλε ἡ Πυθώ
καί τήν ὀρμή του ὠδήγησεν ἡ γνώμη τῶν θεῶν.*

Τό ποίημα (καί ἡ τραγωδία ἄλλωστε) ἐκτυλίσσεται ἀνάμεσα σέ δύο δρόμους τοῦ Ὀρέστη, τοῦ ἐρχομοῦ στό Ἄργος καί τῆς ἐξορίας. Ἡ ἔκφραση “θά πέρνει σε ἀπό πίσου”, ἀνήκει στόν ἴδιο τόν ἥρωα στίς *Χοηφόρες* δταν, στήν ἀρχή τῆς φρενοβλάβειας, μέ τρόπο ἀντικρῶζει τά φάσματα τῶν Ἐρινύων (1061-1062).

*Ἔσεῖς δέ θά τίς βλέπετε· μά ἐγώ τίς βλέπω
καί δρόμο παίρνω· δέ μπορῶ πιά νά βαστάξω.*

Προηγουμένως (στ. 1038) ὁ ἥρωας προβλέπει τήν μοίρα του καθώς θά φεύγει

ἀπ’ τό συγγενικό διωγμένος αἷμα.

Ἡ λέξη *σπλάχνο* χρησιμοποιεῖται ἐδῶ ἀπό τόν Βάρναλη ἀντίθετα ἀπό τήν καθιερωμένη σημασία κατά τήν ὁποία *σπλάχνο* εἶναι τό παιδί καί ὄχι ἡ μητέρα. Τή σημασία αὐτή τήν βρίσκουμε ἀργότερα στόν “Θεῖο λόγο” τῶν “Σκλάβων Πολιορκημένων” (1927, *Ποιητικά*, σ. 147).

Κι ὅταν σέ κάποια ὦρα καλή σᾶς ἔστειλα τό Σπλάχνο μου.

Θά πρέπει συνεπῶς νά ὑποθέσουμε ὅτι τό *σπλάχνο* χρησιμοποιήθηκε

ἐδῶ ἀντί τῆς λ. σπλάχνα καί μέ τήν ἀνατομική σημασία τῆς. Τῆ λέξη αὐτή τῆ συναντήσαμε ἤδη στίς *Χοηφόρες*. Ἐξάλλου στήν πρώτη ἐκδοση τῆς μετάφρασης τοῦ Γρυπάρη ὑπάρχει μιὰ παρόμοια λέξη καί ἡ εἰκόνα στήν ὁποία ἀνήκει ἔχει σχέση μέ τήν σφαγή τῆς Κλυταιμῆστρας.

τό κοφτερό πικρότατο σπαθί

κοντά στό ψυχικό τή δίνει (ἄγχι πλευμόνων)

πέρα καί πέρα τῆ λαβωματιά του

στή δεύτερη ἐκδοση ὁ σχετικός στίχος (639κκ.)

κοντά στά σπλάχνα τήν περνᾶ.

Ἡ ἀλλαγὴ τῆς λέξης στόν “Ὁρέστη” ὑπαγορεύτηκε κατὰ πάσα πιθανότητα ἀπό λόγους στιχουργικούς: νά ταιριάσει μέ τόν ρηματικό τύπο “γέννα” καί μέ τούς συναφεῖς ὁμοιοκατάληκτους στίχους. Αὐτή ἡ εἰκόνα τῶν κρεουργημένων σπλάχνων συνδέεται νοηματικά μέ ἓνα πολύ συνηθισμένο θέμα τῶν *Χοηφόρων* δηλ. τήν κύηση καί τῆ γέννηση. Μιά τέτοια ἐκφραση, ὅπως ἐμφανίζεται στή μετάφραση τοῦ Γρυπάρη, εἶναι πολύ κοντά στό λεκτικό τοῦ σονέτου

νά πῆ τίς συμφορές

ποῦ πάθαμ' ἀπό κείνη ποῦ μᾶς 'γέννα;

Ἄς δοῦμε τώρα τίς ὑπόλοιπες ἔννοιες ποῦ διατρέχουν τόν “Ὁρέστη”: τῆ μοῖρα, τό χρέος (ἔργο) καί τῆ ντροπή.

Ἡ ἰδέα ὅτι μιὰ μοῖρα ἀμετάκλητη κυβερνᾶ τῆ ζωὴ ὄχι μόνο τοῦ Ὁρέστη ἀλλά καί τῶν ὑπόλοιπων μελῶν τῆς οἰκογένειας τῶν Ἀτρειδῶν εἶναι βασική μέσα στίς *Χοηφόρες*. Στή συγκεκριμένη μετάφραση ἡ λέξη *μοῖρα*, μαζί μέ τῆ νοηματικά συγγενή *τύχη*, ἀκούγεται πάνω ἀπό δέκα φορές εἴτε ὡς ἀφηρημένη ἔννοια εἴτε ὡς προσωπική θεότητα π.χ.

Ἄλλ' ὦ Μοῖρες μεγάλες, ἄς δώση ὁ θεός

ἓνα τέλος καλό (στ. 306κ.)

καί παρακάτω

Τῆς Δίκης στέκουν τά θεμέλια στερεά

καί τόν χαλκό ἀπό πρὶν δουλεύει ἡ Μοῖρα

ποῦ φτιάνει τά σπαθιά.

Ἐκεῖ ὁμως ὅπου πράγματι φαίνεται ὁ ρόλος τῆς μοῖρας εἶναι στὸν κρίσιμο διάλογο μάνας καὶ γιοῦ στὸ τέλος τῶν *Χοηφόρων* (στ. 910-11)

Κλ. Ἡ μοῖρα, γιέ μου, σ' ὄλ' αὐτά εἰν' ἡ αἰτία.

Ὁρ. Λοιπὸν ἡ μοῖρα ἐτοίμασε κι αὐτόν τὸ φόνο.

Ὁ κύκλος κλείνει στὸν στίχο 927.

Ὁρ. Σοῦ ὀρίζει αὐτό τὸ θάνατο τοῦ ἀντρός σου ἡ μοῖρα

ἐνῶ ἡ κορυφαία θρηνεῖ τὸ κοινὸ τέλος μάνας καὶ γιοῦ.

Σπλαχνίζομαι κι αὐτῶν τῶν δυὸ τῆ μαύρη μοῖρα (931)

Πόσο οὐσιαστικὴ εἶναι ἡ ἔννοια τῆς μοῖρας γιὰ τὸν Βάρναλη διαφαίνεται πιθανῶς, ἀπὸ τὴ συχνότητα πού ἡ λέξη αὐτὴ παρουσιάζεται μέσα στὸ ἔργο του. Στὸν “*Ἀλκιβιάδη*”, ποίημα μὲ ἔντονο, πιστεῖω, προσωπικὸ χαρακτήρα, φαίνεται ἡ προσπάθεια τοῦ ἥρωα νὰ νικήσει μὲ τὰ ἰδιαίτερά του χαρίσματα τὴ Μοῖρα (*Ποιητικά*, σ. 174κ.). Στὸ ποίημα “*Α.Κ.*” (*Πυρσός*, Β', 1918, σ. 18=*Ἡριδανός*, 2, σ. 39κ.) ὑπάρχει ἕνα χαρακτηριστικὸ δίστιχο

Χαρά καὶ γέλια δέ ζητάω, πού νοῦς ἀδρός τά διώχνει

ἡ Μοῖρα μου ἡ βαθύτερη πρὸς τ' ἄστρι σου μέ σπρώχνει

ἐνῶ στὸν *Προσκυνητὴ* (1919) ὁ ποιητὴς, ἀναφερόμενος στὴν ἀξία καὶ τὴ δύναμη τῆς τραγωδίας καὶ τοῦ “*ρηγάδικου Λόγου*”, βλέπει παράλληλα ὅτι ὁ λαὸς γύρω ἀπὸ τὴν θυμέλη

σεμνά πηδῶντα ἐδίκιωνε τῆ Μοῖρα.

(III,56)

Στὸ ἴδιο μάλιστα ποίημα παρουσιάζεται δυὸ φορές τὸ χαρακτηριστικὸ ἐπίθετο τοῦ “*Ὁρέστη*” *μοιραῖος* ὅπου στή μιά, ὅπως εἶπαμε, ὁμοιοκαταληκτεῖ μὲ τὸ ἄλλο ἐπίθετο *ώραῖος* (III, 59 καὶ IV, 7). Τὸ ἐπίθετο αὐτὸ θὰ δώσει σὲ δύο χρόνια (1921) τὸν τίτλο τοῦ γνωστοῦ ποιήματος “*Οἱ Μοιραῖοι*”.

Ἀξίζει νὰ σταματήσουμε γιὰ λίγο στὸ ποίημα τοῦτο, πού γνώρισε μεγάλη δημοσιότητα, ἀγαπήθηκε πολὺ καὶ θεωρήθηκε ἐντελῶς βαρναλικό, γιὰ τὴν ἀπλότητα ἀλλὰ καὶ τὴν ἀμεσότητά του. Ὁ κριτικὸς Ἄ. Ἀργυρίου ἐπεσήμανε τὴν “ἀντιφατικὴ” φιλοσοφία τῶν “*Μοιραίων*”, ὅπως

παρουσιάζεται μέσα στην επαναστατική περίοδο στην οποία εισέρχεται την εποχή αυτή ο Βάρναλης. “Είναι έντυπωσιακό” λέει “πόσο μεγάλη διάδοση είχε από τότε, και για πόσα χρόνια την διατήρησε, παρ’ ότι η ‘επαναστατική τακτική’, όταν πιά είχε αποκτήσει ‘συνείδηση της δύναμής της’, δέν μπορούσε νά άνεχθει ένα τόσο ‘ήττημένο’ πνεύμα..... “Αν όμως η ‘μοίρα’ της λογοτεχνίας είναι ν’ ακολουθεί μιάς άλλης κατηγορίας συνείδηση των πραγμάτων τό ποίημα αυτό [“οί Μοιραίοι”] άνταποκρινόταν σέ μιά κατάσταση.”²⁷ ‘Ο ίδιος κριτικός βρίσκει τό “κλίμα των “Μοιραίων” και στον Πρόλογο των “Σκλάβων Πολιορκημένων”, πού τό θεωρεί ποίημα “καθαρά άτομικού χώρου”. Έρωτᾶ δέ ἄν “είναι ἀφελής ή ἀποψη ότι ένας επαναστάτης δέν δικαιούται νά ‘χει τίς κάμψεις του.” ‘Ακριβώς ή μεγάλη αυτή σύνθεση του 1927, έργο “άντιπολεμικό και άντιιδεαλιστικό”, κατά τόν ποιητή, περιέχει ταυτόχρονα και την όμολογία πώς τό “άξιότερο άγαθό είναι ή ‘Υπομονή” και πώς τό άνυποψίαστο πλήθος παραμένει τελικά θύμα των δυνατών, χωρίς νά μπορεί νά άνέβει “ούτε στό φώς της ήμέρας ούτε στό φώς του λογικού”. Η μετέπειτα σιωπή του ποιητή άφησε άπροσδιόριστο τό θέμα της τελικής νίκης, τουλάχιστο μέσα στον ίδιο τόν έαυτό του. Δέν είμαστε δηλ. απόλυτα βέβαιοι πόσο μέρος της “μοιρολατρικής” διάθεσης του ποιητή άντιστράφηκε και μεταβλήθηκε σέ καθαρή, δίχως άμφισβητήσεις, “πρωτοπορία”.²⁸ Όπως και νά ‘χει τό πράγμα ή *μοίρα*, είτε ως θέση είτε ως άρνηση, κατέχει σοβαρό μέρος στην ποίηση του Βάρναλη.

Η πιεστική αίσθηση του χρέους είναι κλασικό γνώρισμα του ‘Ορέστη και δέν περιορίζεται μόνο στις *Χοηφόρες*, όπου, ώστόσο, διατρέχει όλο τό δράμα παράλληλα μέ την έννοια της *μοίρας*. Η λέξη “χρέος” και “έργο” αναφέρονται σχεδόν πάντοτε ως τό καθήκον του ήρωα νά έκδικηθεί τόν πατέρα του και νά άντισταθμήσει έτσι τά “άνόσια” και “φρικτά” έργα της μάνας του. Παντού στην τραγωδία διαφαίνεται ή έπιτακτική ανάγκη νά τελειώσει ή “δουλειά”. ‘Ακόμα και ή έκφραση του “‘Ορέστη” “και τό έργο σου κάμε” έντοπίζεται στή μετάφραση του Γρυπάρη, άσχετα

27. *Ηριδανός* 1, δ.π., σ. 77.

28. Για τό θέμα ἄν και πόσο ο Βάρναλης έντάσσεται στην “πρωτοπορία” και ἄν έγκαταλείπει τελικά τόν άσπικό χώρο, βλ. ‘Αργυρίου, δ.π. σσ. 84κκ. ‘Επίσης Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα, Ίδεολογία και Μορφή* (Αθήνα, 1977) σσ. 54κ., και 57-59.

άν ή συγκεκριμένη αυτή προσταγή άπευθύνεται από τόν Χορό στην τροφό,

πήγαιν' έκει ποῦ σ' έστειλαν, τό χρέος σου κάμε(779).

Άν στραφοῦμε επίσης στό υπόλοιπο ποιητικό έργο του Βάρναλη, εύκολα θά βροῦμε παρόμοιες έκφράσεις και τήν ίδια έπίταση νά εκπληρωθεῖ τό χρέος. Ήδη στό ποίημά του “Πῶς έθρήνησαν για τή Σαπφώ τά κορίτσια της όταν άγάπησε τόν ‘Αλκαῖο” (Γράμματα, ΣΤ', 1911=Ήριδανός, 1, σσ. 97κ.) άκοῦμε για

*του χρόνου τό γλυκό τό χρέος, πού έχει
πικρή τήν πλερωμή.*

Άλλά ή έμμονή του Βάρναλη προς τήν έννοια του χρέους φαίνεται κυρίως στους “Σκλάβους Πολιορκημένους” και συγκεκριμένα στό “Η Άγωνία του Ιούδα”. Τό ποίημα έχει άρκετά στοιχεία πού δείχνουν τήν πάλη ανάμεσα στό λογικό και τήν καρδιά, ανάμεσα στά έλλογα και τά άλογα στοιχεία για τό τί πρέπει νά πράξει ο άνθρωπος.

*Σέ λογισμό και σε καρδιάν ανάμεσα οχτρητα πολλή.
Καθάρια τό πρεπούμενο στό νοῦ μου λαγαρίζει,
μά σίντα πάω νά κουνηθῶ λίγο, τό σῶμα παραλεῖ,*

(Ποιητικά σ.108)

Στό Τέταρτο μέρος, (σ. 154) παρουσιάζεται ή ίδια έννοια και μάλιστα ή σχετική όμοιοκαταληξία θυμίζει “'Ορέστη”

*‘Ο θάνατος, ο θάνατος, πόσο γλυκός κι ώραῖος
στόν κάμπο μέσα τό λουλουδισμένο
για Δικιοσύνη, Λεφτεριά και ματωμένο Χρέος.*

Ή εῶθνή μπροστά στό καθωρισμένο χρέος σχετίζεται μέ τήν συναισθηματική έμπλοκή στά “σταυροδρόμια” πού άνοίγονται κάθε φορά πριν από τήν κρίσιμη ώρα τής έκλογής. ‘Ο σκεπτικισμός, και ή αίσθηση τής ματαιότητας, πού διαχέει τό σονέτο του 1914, έξακολουθεῖ και στην έπα-

ναστατική περίοδο του ποιητή. Στο ποίημα “'Η 'Αγωνία του 'Ιούδα” έχουμε διαπιστώσει ήδη όρισμένες όμοιότητες με τό σονέτο που εξετάζουμε. Θά μπορούσαμε, με βάση ακόμη τόν προβληματισμό του 'Ιουδαίου καί τήν άμηχανία του μπροστά στό δίλημμα, νά συγκρίνουμε καλύτερα τά δύο ποιήματα.

'Ο 'Ιούδας, λέει ό Βάρναλης, “ό όρισμένος από τίς Γραφές (πρβλ. “τοῦ μεγάλου χρησμοῦ”) παράνομος μαθητής... φαίνεται νά 'χει πολύ ύποφέρει. Για πρώτη φορά ό πόνος κ' ή απέλπισία καθαρίζουνε έτσι καλά τή σκέψη του καί τῆς δίνουνε μία τραγική στροφή”. 'Ο μαθητής του Χριστοῦ μονολογεῖ καθισμένος σ' ένα “λόφο από άμμο”, μπροστά στην πόλη όπου σέ λίγο θά μπει για νά κάνει “τῆς άνταρσίας τό κρίμα”. 'Υπάρχει έντονη ή άμφιβολία καί ή αίσθηση του παγιδεύματος ανάμεσα σέ δύο κρίσιμες πράξεις. 'Ο 'Αργυρίου λέει σχετικά: “ή άντιστροφή τῆς ‘προδοσίας’ (ποιός προδίδει ποιόν) παίρνει τή μορφή άγχώδους διλήμματος, που τελικά από συνειδησιακό καταλήγει σέ πολιτικό πρόβλημα.”²⁹ 'Αλλά καί ή θέση του 'Ορέστη δέν είναι διαφορετική. Μάλιστα είναι περίεργο ότι ό 'Ιούδας μέσα στό συνειδησιακό του πρόβλημα αναφέρεται στην μάνα του, για τήν όποία, όπως καί για τίς μανάδες καί τούς άδερφούς του κόσμου, θά ενεργήσει τελικά. 'Η κατακλείδα του ποιήματος εκφράζει όχι μόνο τόν προβληματισμό του 'Ιούδα αλλά καί τήν αίσθηση ότι ή πράξη του θά τόν καταδικάσει, όπως καί τόν αρχαιοελληνικό ήρωα, σέ φυγή καί βασανιστικές μνήμες.

Καί ξέρω τί καταλαλιά τή μνήμη μου θά κυνηγά.

'Υστερα από όλα αυτά θά μπορούσε κάποιος νά ύποστηρίξει, όχι άδικαιολόγητα, πως ό 'Ιούδας του 1927 είναι, αναλογικά, ό 'Ορέστης του 1914. Πάντως μεγαλύτερο ενδιαφέρον θά παρουσίαζε ή σύγκριση άν μπορούσαμε νά γνωρίζουμε πόσο συνειδητά επέτρεψε ό Βάρναλης αυτήν τήν παράλληλη εμφάνιση των δύο ήρώων. 'Εν πάση περιπτώσει τά κείμενα άποδεικνύουν ότι πολλά από τά άποκτήματα του ποιητή κατά τήν περίοδο τῆς θητείας του στην αρχαία ελληνική μυθολογία εξακολουθοῦν νά υπάρχουν καί μέσα στην επαναστατική του περίοδο. Με φυσιολογικές αλλαγές καί εξελίξεις αλλά, όπωςσδήποτε, με συνέπεια.

29. 'Ηριδανός, 1, δ.π., σ. 81.

Ἄφησαμε τελευταῖο τὸ θέμα τῆς μάνας καὶ τὸ συναφές αἶσθημα τῆς ντροπῆς. Μιά μελέτη γιὰ τὸ ρόλο τῆς μάνας μέσα στὸ ἔργο τοῦ Βάρναλη, δίχως ἀμφιβολία, θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε σὲ ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπιγράψουμε μὲ ἀκριτοὺς ψυχαναλυτικοὺς ὀρισμούς. Πέρα ἀπὸ τὶς συνεχεῖς ἀναφορὲς γιὰ τὴ μητέρα, πού ὑπάρχουν μέσα στὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ ποιητῆ, ἡ σχέση μάνας γιοῦ καὶ στὸ “Φῶς πού καίει” καὶ στοὺς “Σκλάβους Πολιορκημένους”, μοτίβο ἄλλωστε κοινὸ στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνικὴ παράδοση, δείχνει τὸ προσωπικὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Βάρναλη καὶ τὴν εὐαισθησία του ἀπέναντι στὸ πανανθρώπινο αὐτὸ θέμα. Οἱ δεσμοὶ ἀνάμεσα στὸν Ὀρέστη καὶ τὴ μάνα του δὲν εἶναι λιγότερο δυνατοί, ὅσο καὶ νὰ κλείνουν αὐτὲς οἱ σχέσεις μ’ ἓνα ἔγκλημα. Σὲ ὅλες τὶς σχετικὲς ἀρχαῖες τραγωδίες ἢ “ἀρνητικὴ” αὐτὴ σχέση φαίνεται καθαρὰ. Ὑπάρχει μιὰ ἐντονη ἐλξη αἵματος πού καθοδηγεῖ τὸν ἓνα στὸ νὰ βρεθεῖ ἀντιμέτωπος μὲ τὸν ἄλλο. Μιὰ ἀνάγνωση τῶν *Χοηφόρων*, τουλάχιστον, πείθει γι αὐτὸ πολὺ εὐκόλα. Ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ μιὰ τρίτη περίπτωση μάνας-γιοῦ, πέρα ἀπὸ τὴν βιβλικὴ καὶ τοῦ Ὀρέστη. Ἡ περίπτωση τῆς Ἀγαύης καὶ τοῦ Πενθέα, ὅπως παρουσιάζεται στὶς *Βάκχες*, πού ὁ Βάρναλης μεταφράζει τὸ 1910. Νὰ ἀπασχόλησε καθόλου τὸν ποιητὴ μας ἡ τραγικὴ μορφή τῆς Ἀγαύης, ἔστω καὶ ἀντιθετικὰ πρὸς τὴν φυσιογνωμία τῆς Κλυταιμῆστρας; Μήπως τελικὰ οἱ δύο ἀρχαῖκὲς μάνες συγχωνεύονται στὴ βαρναλικὴ μορφή, πού ἀφανίζει καὶ ἀφανίζεται; Καὶ πόσο μέρος τοῦ Ὀρέστη - Πενθέα μεταβιβάζεται στὶς μορφές τοῦ Χριστοῦ - Ἰούδα; Ἡ ἔρευνα αὐτὴ ὑπερβαίνει τὴν παρούσα ἐργασία. Γιὰ τὴ ντροπή, πάντως τοῦ Ὀρέστη, πάλι οἱ *Χοηφόρες* παρουσιάζονται ὡς πηγή. Ὁ Ὀρέστης καὶ ἡ Ἥλέκτρα (ἀνάλογα ὑπάρχει τοῦτο τὸ θέμα καὶ στὴν *Ἥλέκτρα* τοῦ Σοφοκλῆ) τονίζουν συνεχῶς τὸ ντρόπιασμά τους ἐξαιτίας τῶν αἰσchrῶν ἔργων τῆς μάνας τους.

Ὀρ. Εἶπες τὴν πᾶσα, ὦϊμέ, ἀτιμία της

μά βέβαια θὰ τὴν πλερώση

τὴν καταφρόνια τοῦ πατέρα μας (435κ.)

Χο. τέτοια ἀτιμία ἀνυπόφερτη

ἄκουσες τοῦ πατέρα σου τ’ ἄτιμα πάθη (441κκ.)

Ἥλ. Στ’ ἄτιμα ποῦ σοφίστηκαν σκεπάσματά τους

Ὀρ. Τέτοιες ντροπὲς δὲ σὲ σηκώνουνε, πατέρα; (494-95)

Ὁ Χορός ἀναφέρεται στή δύναμη τοῦ “θηλυκοῦ ἔρωτα” καί στῶν “ξέφρενων γυναικῶν/τίς ἄγριες ἀγάπες” (596κκ). Μάλιστα στήν κρίσιμη σκηνή πρὶν τήν μητροκτονία ὁ Ὀρέστης καλεῖται ἀπό τή γυμνόστηθη Κλυταιμῆστρα νά τήν συγχωρέσει.

*Στάσου, παιδί καί ντράπου κᾶν ἐτοῦτο, γιέ μου,
τό στήθος. (89κ.)*

Ὁ ἥρωας, μετὰ τό στιγμιαῖο δισταγμό καί τήν ἐπιτακτική προτροπή τοῦ Πυλάδη, ὀδηγεῖ τή μάνα³⁰ τοῦ ἔξω ἀπό τή σκηνή, στή σφαγή, ἔχοντας προηγουμένως ἐκφράσει τήν ἀποστροφή του γιά τήν συμπεριφορά της.

Ὀρ. Ἐλεύθερος ἐγώ, πουλήθηκα ἔξω σκλάβος.

Κλ. Καί ποῦ 'ναι ἡ πλερωμή πού δέχτηκα γιά σένα;

Ὀρ. Ντρέπομαι φανερά καί τοῦτο νά σοῦ βρῖσω. (915-17).

Αὐτή πρέπει νά εἶναι ἡ ντροπή τοῦ Ὀρέστη, παγιδευμένου στά παμπάλαια ἐγκλήματα τῶν προγόνων του καί στόν οἰκογενειακό μηχανισμό.

Ἐδῶ τελειώνει ἡ ἐξέταση τοῦ σονέτου. Μένει νά ρωτήσουμε ποιός δίνει, τελικά, τίς προτροπές στόν Ὀρέστη, ὅπως φαίνονται στό ποίημα. Ὑποθέτω ὅτι αὐτοῦ τοῦ εἶδους οἱ προτροπές ἀπευθύνονται βασικά στόν ἴδιο τόν ποιητή, ἀφοῦ οὔτε τό ρόλο τοῦ Χοροῦ μποροῦμε νά τοῦ ἀποδώσουμε, οὔτε νά δεχθοῦμε ὅτι βρίσκεται σέ μιά “φιλοσοφική” ἀπόσταση ἀπό τόν ἥρωα. Εἶναι λοιπόν αὐτοβιογραφικό τό σονέτο; Στόν βαθμό στόν ὁποῖο ὁ Βάρναλης ἀποκτᾶ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ του καί τῆς “μοιραίας” του πορείας μέσα στόν κόσμο, ναι. Αὐτήν τήν αἴσθηση τήν ἐξέφρασε, ὅπως εἶδαμε, καί σέ μετέπειτα ἔργα του. Ἡ ἐπαναστατικότητα τοῦ Βάρναλη δέν χάνεται, φυσικά, ἂν ἐκφράσει ἀμφιβολίες καί δείξει σημεῖα κάμψης. Τουναντίο φαίνεται ἡ ἔντονη προσωπικότητά του καί ἡ ἀσκούμενη κριτική θεώρηση τοῦ κόσμου καί τοῦ ἑαυτοῦ του. Μπροστά στό παντοτεινό δίλημμα τοῦ ἀνθρώπου-Βάρναλη, ὁ ποιητής, ἴσως γι' αὐτό, νά διαλέγει, τελικά, τή σιωπή.

30. Ἡ ἀρχαιότροπη γενική τῆς μητρός εἶναι συνηθισμένος τύπος στόν Βάρναλη (πρβ. τῆς θυγατρὸς, τοῦ πατρός). Ἀλλά καί στή μετάφραση τῶν *Βακχῶν* ὅπως καί στήν μετάφραση τῶν *Χοηφόρων* τοῦ Γρυκάρη, ἡ συγκεκριμένη αὐτή γενική ἀπαντᾷ πολλές φορές.