

Η κριτική υποδοχή των δύο εκδοτικών μορφών του *Φωτός που καίει*

Όπως είναι γνωστό, το *Φως που καίει* τον Βάρναλη γνώρισε αρκετές εκδόσεις, δύο όμως είναι αυτές που ελκύουν την προσοχή μας: η πρώτη, τον 1922, και η δεύτερη, δέκα περίπου χρόνια αργότερα, στις αρχές του 1933¹. Κι αυτό γιατί υπάρχουν αρκετές διαφορές ανάμεσα στις δύο αυτές εκδόσεις, γεγονός που μας επιτρέπει να μιλάμε για διαφορετικές εκδοτικές μορφές του έργου, κάτι με το οποίο έχει ασχοληθεί και η κριτική². Στην παρούσα εργασία εξετάζεται, με την απαραίτητη συντομία που επιβάλλει η δημοσίευσή της σε περιοδικό έντυπο, η διαφορετική σκόπηση της κριτικής στις δύο μορφές του υπό εξέταση ποιητικού έργου.

Γενικά, πρέπει εξ αρχής, νομίζω, να γίνει κατανοητό πως οι δύο εκδοτικές μορφές του *Φωτός που καίει* τυγχάνουν διαφορετικής προσέγγισης από την κριτική. Όταν εκδόθηκε για πρώτη φορά το έργο, η Ελλάδα –και η Αθήνα ειδικότερα– είχε μόλις βγει από τη δοκιμασία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και ταλανίζοταν κιόλας από τη νέα καταστροφή του '22: έτσι, οι κριτικοί που ανήκαν κυρίως στην αστική διάνοηση, ας μου επιτραπεί η έκφραση, «πιάστηκαν στον ύπνο». Γι' αυτό σε αρκετές κριτικές της α΄ έκδοσης το θέμα της ιδεολογίας είτε δεν θίγεται καθόλου, είτε θίγεται ελάχιστα (π.χ. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος): αυτό που φαίνεται πρωτίστως να ενδιαφέρει είναι η καλλιτεχνική αξία ή απάξια του έργου. Αυτό, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν συμβαίνει και με κριτικούς της αριστεράς: τόσο, επί παραδείγματι, ο Κώστας Παρορίτης όσο και ο Γιάννης Κορδάτος εκδηλώνουν απερίφραστα τον ενθουσιασμό που τους διακατέχει για το έργο και κάνουν λόγο ιδιαιτέρως για τις κοινωνικές του προεκτάσεις³.

Οι κριτικές, όμως, που γράφτηκαν για τη β΄ έκδοση έχουν όλες ιδεολογικό υπόβαθρο, ανεξάρτητα από την προέλευσή τους, λες και το σύνολο της κριτικής ήταν «έτοιμο από καιρό» να αντιδράσει και στο παραμικρό ερέθισμα (και το *Φως που καίει* μόνο «μικρό» δεν ήταν): το βλέπουμε αυτό και στην κριτική του Θεοδοζά (τυπικού εκπροσώπου της δεξιάς κριτικής), αλλά και τον Ασημάκη Πανσέληνον (εκπροσώπου της αριστερής κριτικής).

Περνώντας στην εξέταση των κριτικών, θα πρέπει να πούμε λίγα πράγματα για τις δύο πρώτες κριτικές για το έργο, του Παρορίτη και του Κορδάτου. Πρόκειται, όπως είπαμε, για βιβλιοκρισίες που προέρχονται από τα αριστερά: έτσι, αναμενόμενο είναι να ενδιαφέρονται περισσότερο για την ιδεολογία που το έργο εκπροσωπεί και λιγότερο για το καλλι-

Ο Κώστας Φρουδάκης είναι φιλόλογος.

τεχνικό αποτέλεσμα. Κοινός τόπος αναφοράς των δύο κριτικών αποβαίνει το πρόσωπο του Οδηγητή, η ύπαρξη του οποίου γίνεται δεκτή ως μια αδήριτη αναγκαιότητα:

Ο οδηγητής αυτός είναι ο φυσικός οδηγητής, είναι η συνισταμένη όλων των ζωικών και πνευματικών ενεργειών ενός λαού

υποστηρίζει ο Παρορίτης, για να συμφωνήσει μαζί του και ο Κορδάτος:

Ο ποιητής βάλλει επί κεφαλής του επαναστατημένου λαού τον αρχηγό, τον απαραίτητο οδηγητή της κοινωνικής επανάστασης.

Από κει και πέρα, λίγοι είναι αυτοί που οσφραίνονται ότι κάτι νέο συμβαίνει στη λογοτεχνία του τόπου με την έκδοση του έργου. Σε αυτούς ανήκει και ο ανώνυμος συντάκτης μιας σκιάδους βιβλιοκρισίας δύο μόλις προτάσεων, που δημοσιεύεται στην Αλεξάνδρεια: «Ο ποιητής Τανάλιας με το βιβλίο του αυτό μπάζει μια εντελώς καινούρια τεχνοτροπία στη λογοτεχνία μας. Έργο πολύ πρωτότυπο, της ανώτερης τέχνης»⁴.

Κάπως διαφορετικά βλέπει τα πράγματα ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος στην κριτική του⁵. Εδώ ο συντάκτης θέτει ένα ζήτημα που θα απασχολήσει και άλλους αργότερα και το οποίο θα αποτελέσει βασικό στοιχείο των κρίσεων του έργου: το κατά πόσο, δηλαδή, συμβαδίζει η ιδεολογική πρωτοπορία του έργου με την καλλιτεχνική του αξία. Παραθέτω κάποια ενδεικτικά αποσπάσματα από την εξαιρετικά εύστοχη αυτή βιβλιοκρισία:

[Το *Φως που καίει*] είν' από τα έργα που ξυπνούν τη νόηση και κεντρίζουν τον στοχασμό, που θέλουν μελέτη προσεκτική, που έχουν ανάγκη ακόμα από αναγνώστες συνηθισμένους στο διάβασμα έργων με «θέση» κι εξοικειωμένους οπωσδήποτε με την παρακολούθηση των ιδεολογικών, των φιλοσοφικών ρευμάτων καθ' εποχής [...]

Το *Φως που καίει* είν' ένα έργο μεγάλης φιλοσοφικής πνοής και ικανής ιδεολογικής αξίας. Αλλά είναι κι ένα άρτιο έργο τέχνης;

Και μετά από αυτό το σχεδόν ρητορικό ερώτημα που τίθεται, συνεχίζει ο Παναγιωτόπουλος εκφέροντας την προσωπική του γνώμη:

Η γνώμη μου είναι ότι τέχνη προπαντός σημαίνει μορφή. Κι ότι όπως από τον επιστήμονα ζητούμε την αλήθεια του γεγονότος και την ορθότητα του συλλογισμού, έτσι από τον καλλιτέχνη πρέπει να ζητούμε την εντέλεια της μορφής, κύριο και μοναδικό σκοπό της τέχνης. Από το *poingt de vue* αυτό, το βιβλίο του κ. Τανάλια είναι ελαττωματικό. Ο ποιητής γράφοντας πρόζα, φαίνεται πως κατατρύχεται από τον παιδιάστικο φόβο μήπως απιστήσει στον ψυχαρασμό [...] Γράφοντας στίχους, λησμονεί πως η ποίηση είναι το ευγενέστερο κι εντελέστερο άνθος του ανθρώπινου λόγου, και πως, οτιδήποτε κι αν εκφράζει, πρέπει να μη σέρνει ποτέ στη λάσπη του δρόμου την ηγεμονική πορφύρα της...

Μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε την απόσταση που χωρίζει την κριτική αυτή από εκείνη του ανώνυμου βιβλιοκριτικού της Αργούς, για τον οποίο φαίνεται πως όλα τα θέματα του ποιητικού αυτού έργου είναι λυμένα ή πως δεν τίθενται καν θέματα (ονομάζει το *Φως* «έργο [...] της ανώτερης τέχνης»)⁶. Βέβαια, και ο Παναγιωτόπουλος δεν απορρίπτει

εξολοκλήρου το *Φως* από καλλιτεχνική άποψη· προς το τέλος της εργασίας του παραδέχεται ότι «υπάρχουν και κομμάτια ποιητικά, που δε φοβούνται καμιά σύγκριση, και στίχοι επιγραμματικοί, που αξίζουν να μείνουν για πάντα μες στη νέα μας Γραμματεία».

Σε παρεμφερές με την κριτική του Παναγιωτόπουλου κλίμα κινείται και μια άλλη βιβλιοκρισία του *Φωτός*, δημοσιευμένη σε περιοδικό της Αλεξάνδρειας από τον Γλαύκο Αλιθέρης⁷. Και εδώ επισημαίνονται τα προβλήματα τεχνικής που παρουσιάζει το έργο, αλλά αυτό που ενδιαφέρει κυρίως είναι η διαστρεβλωτική παρουσίαση απόψεων του Χριστού· χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η πρώτη πρόταση του κεμένου:

Μια παρεξηγητική προσπάθεια του διδασκαλικού λόγου του Χριστού για το προϊόντολογισμένο τεχνικό τέλος,

ονομάζει ο Αλιθέρης το πρώτο μέρος του έργου, στιγματίζοντας τη χρήση ανεπίτρεπτων αναχρονισμών, που οδηγούν στη σύγχυση των θέσεων του Χριστού, ακόμη και στην αποδοχή εκ μέρους του απόψεων αντίθετων προς την ευαγγελική διδασκαλία⁸. Αλλά, ο συντάκτης επισημαίνει ένα γενικότερο πρόβλημα όσον αφορά αυτό που θα ονομάζαμε «διαγραφή των χαρακτήρων»· μετά τον Ιησού, το ίδιο παρατηρεί και στον Μώμο, λέγοντας πως

οι πολλές του σοβαρολογίες, η προσπάθειά του να δώσει νέα κατεύθυνση στην ανθρωπότητα, και τα κοινωνικοφιλοσοφήματά του

έρχονται σε αντίθεση προς το σύμβολο του Μώμου, έτσι όπως αυτό έχει παγιωθεί στη μυθολογία και τη λογοτεχνία, δηλαδή ως το κατεξοχήν πνεύμα του σκόμματος και του σαρκασμού⁹.

Για το δεύτερο μέρος, το «Ιντερμέδιο», ο Αλιθέρης έχει μόνο καλά λόγια να πει¹⁰. Αντιρρήσεις πάλι γείρονται όσον αφορά το τρίτο μέρος· ο βιβλιοκριτικός επισημαίνει αρχικά τις αδυναμίες του¹¹, φτάνοντας σε έναν σχεδόν αφοριστικό χαρακτηρισμό¹², για να διαπιστώσει τελικά πως έχουμε να κάνουμε με μια εσωτερική αντινομία του έργου:

...στον πρόλογο προτιμά ο ποιητής τη ρεμβαστική αδράνεια κ' έτσι βρίσκεται αντίθετος στο επαναστατικό τέλος κι ως χαρκτηρας.

Νομίζω πως πρόκειται για μια κριτική που φέρνει στην επιφάνεια τα κυριότερα από τα προβλήματα που παρουσιάζει η πρώτη μορφή του *Φωτός που καιεί*.

Τα ίδια στοιχεία με τον Αλιθέρη επισημαίνει και ο Αντώνης Γιαλούρης στην κριτική του, μένοντας κυρίως σε θέματα αισθητικής και καλλιτεχνικής ποιότητας¹³, σχολιάζοντας το α' μέρος του έργου, αναφέρεται στην απογοήτευση που νιώθει ο αναγνώστης διαβάζοντας τον διάλογο Χριστού-Προμηθέα-Μώμου, λόγω των κοινοτοπιών που περιλαμβάνονται στα λόγια των ηρώων και της προχειρότητας με την οποία ο Βάρναλης αντιμετωπίζει θέματα ιδιαιτέρως σημαντικά:

Η ομιλία των μεγάλων αυτών προσώπων δεν ανεβαίνει ούτε ένα σκαλοπάτι απάνω από το κοινό και το χιλιοειπωμένο [...]

Έτσι ο κ. Τανάλιας αγγίζει πεταχτά κι ανάλαφρα πολλές έννοιες. Τίποτα δεν ξετάζεται με βάθος και με πιστη [...]

Κάποτε η πενιχρότητα του νοήματος σκεπάζεται μ' ένα πρόχειρο φιλοσοφικό ρούχο για να εκπλαγούν οι πιο απλοί [...]¹⁴.

Πέρα απ' αυτά, αναγνωρίζει την καλλιτεχνική αξία του δεύτερου, λυρικού μέρους του έργου¹⁵, αλλά όχι και την ιδεολογική σπουδαιότητα του τρίτου και τελευταίου τμήματός του¹⁶.

Τέλος, και ο Άλκης Θρύλος κρίνει το έργο από τη σκοπιά του κριτικού που ενδιαφέρεται μόνο για την τέχνη, αδιαφορώντας για ιδεολογικές ή άλλες σκοπιμότητες¹⁷. Αναφέρεται στην καλλιτεχνική αξία των δύο πρώτων μερών, τονίζοντας πως αυτά ήταν αρκετά για να κερδίσει η νεοελληνική λογοτεχνία ένα έργο «εντελώς εξαιρετικό, ένα έργο ζωντανό και σχεδόν αριστουργηματικό»¹⁸. Όσον αφορά το γ' μέρος, τα πράγματα αλλάζουν, αφού εκεί επισημαίνονται οι καλλιτεχνικές αδυναμίες του τελικού αποτελέσματος, γεγονός που το διαφοροποιεί ριζικά από τα δύο προηγούμενα:

Το τρίτο όμως μέρος όπου ορμητικά διακηρύχνει πια ο κ. Τανάλιας ολοφάνερα την ιδεολογία του –κι είναι ίσως περιεργο– είναι το πιο αδύναμο μέρος της Τριλογίας. Ο Αγωνιστής υπερνίκησε τον Καλλιτέχνη [...]

Ο μονόλογος της Πόνης [...], η φωνή του Λαού [...] δεν έχουν πια σχεδόν καμιά ποιητική δημιουργική πνοή μέσα τους, καμιά έξαρση, μ' ένα ρυθμό, μια εξωτερική φόρμα που θυμίζει ολότελα Παλαμά θυμίζουν στην ουσία δημοσιογραφικά άρθρα. Με στίχους εντατικούς γράφει ο κ. Τανάλιας ένα θετικό, μα ψυχρό μέσα στο αισθητικό σύνολο κι ατέλειωτα μακρύ, ασκοπα πολύλογο κύριο άρθρο του Ριζοσπάστη¹⁹.

Γενικά, διαπιστώνουμε πως μια μερίδα της κριτικής (ας την ονομάσουμε για μεθοδολογικούς σκοπούς και μόνο «δεξιά») επισήμανε στην α' έκδοση του έργου αρετές καλλιτεχνικές, που δεν τις είχε διαπιστώσει η αριστερή (ή δεν την ενδιέφεραν), αποσιωπώντας ταυτόχρονα ή υποβαθμίζοντας αισθητά τις όποιες ιδεολογικές αντιθέσεις της στο έργο. Από την άλλη, η αριστερή κριτική επέμεινε σχεδόν αποκλειστικά στην ανάδειξη του ιδεολογικού εξοπλισμού του έργου, χωρίς να προβληματίζεται για θέματα καλλιτεχνικής φύσεως.

Όσον αφορά τη β' έκδοση και την υποδοχή που επιφυλάχτηκε σε αυτήν, πρέπει, εξ αρχής, να διασαφηνίσουμε ότι, αντίθετα από ό,τι συμβαίνει με τη «δεξίωση» της α' έκδοσης του *Φωτός που καίει*, εδώ το σύνολο της κριτικής ενδιαφέρεται πολύ έντονα τόσο για την καλλιτεχνική αξία του έργου, όσο και για την ιδεολογία που αυτό εκφράζει· κι αυτό γίνεται, κυρίως, με δύο τρόπους: τηρώντας απέναντί της στάση α) «εξωτερικά» αντιθετική και β) «εσωτερικά» ερωτηματική²⁰. Κύριος εκφραστής της πρώτης είναι ο Γιώργος Θεοτοκάς, ενώ της δεύτερης ο Ασημάκης Πανσέληνος²¹.

Σχεδόν με την κυκλοφορία του έργου στις αρχές του 1933, δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ιδέα* η κριτική του Γ. Θεοτοκά²². Η κριτική αυτή έχει τρεις πολύ ευδιάκριτους στόχους: α) το αισθητικό αποτέλεσμα και, εν γένει, την καλλιτεχνική αξία του έργου, β) τις ιδέες που αυτό προσαβύει, και γ) την προσωπικότητα του Κώστα Βάρναλη και ό,τι αυτή αντιπροσωπεύει στη συνείδηση του συντάκτη της. Όσον αφορά το πρώτο θέμα, ο Θεοτοκάς εξαρχής πετυχαίνει να κάνει αντιληπτές τις απόψεις του με τρεις εκτιμήσεις, που αφορούν καθένα από τα τρία μέρη του *Φωτός*: το πρώτο μέρος είναι «μια απόπειρα στοχασμού»²³, το δεύτε-

ρο μέρος «περιέχει τέσσερα ποιήματα, αρκετά μεγάλοστομα [...] που μπορούν να συγκριθούν με τα δευτερώτερα ποιήματα του Παλαμά»²⁴, και το τρίτο αποτελείται από «τρία ποιήματα κοινής προπαγάνδας και δημοκοπίας»²⁵. Και, λίγο παρακάτω, ένας αφορισμός διατυπωμένος για τη συλλογή ολόκληρη, από τον οποίο και μόνο εξάγεται με ασφάλεια η άποψη του Θεοτοκά για το Φως ως έργο τέχνης:

...από την εποχή των Σούτσων δεν έχουνε γραφεί στην Ελλάδα πιο πεζοί, πιο άμοιροι, πιο φτωχοί, πιο αγροαίοι στίχοι. Δεν πρόκειται βέβαια για ποίηση, μα δεν πρόκειται ούτε και για σοβαρή δημοσιογραφία.

Όσον αφορά τον δεύτερο στόχο του Θεοτοκά (την κριτική των ιδεών του έργου), αφού κατηγορήσει τον Βάρναλη ότι «θέλει να γίνει προφήτης»²⁶, καταλήγει επισημαίνοντας τρία από τα βασικά ελαττώματα του έργου: παιδικά αξιώματα που δεν έχουν αναπτυχθεί, δημοσιογραφικές κοινοτοπίες και αγροαία αστεία με άφθονη χιδαριολογία. Και συμπεραίνει πως με τα μέσα αυτά η προσπάθεια του Βάρναλη να δώσει απαντήσεις στα μεγαλύτερα ερωτήματα της ανθρώπινης σκέψης είναι εξαιρετικά αποτυχημένη. Στις απόψεις αυτές υπόκειται η αντίδραση του Θεοτοκά εναντίον της ιδεολογίας που ο Βάρναλης εκπροσωπεί, την οποία ο Θεοτοκάς θεάται ως μια δογματική ιδεολογία που «δεν αφήνει περιθώρια για μια περαιτέρω εξέλιξη της σκέψης και αποκλείει άλλες θεωρίες, έξω από τον ιστορικό υλισμό»²⁷.

Τις ίδιες απόψεις για τον Βάρναλη είχε υποστηρίξει και παλαιότερα ο Θεοτοκάς: γράφει στο *Ελεύθερο Πνεύμα* (1929): «Ο κ. Βάρναλης, ποιητής και καθηγητής, πολεμά το δόγμα του κ. Αποστολάκη²⁸ μ' ένα άλλο δόγμα εξ ίσου στενό και τυραννικό, το δόγμα του ιστορικού υλισμού. Ο ίδιος αυτός συγγραφέας στα κριτικά άρθρα του (που υποβάλλουν γνώριμους αντίπαλους παλιών εκλογικών συλλαλητηρίων: αέρα παιδιά και τους φάγαμε, κάτω οι προδότες, βαράτε τους άτιμους, κτλ.) έλυσε τα βαθύτερα προβλήματα της ευρωπαϊκής σκέψης με μερικές ελληνοπρεπέστατες βρισιές και μερικούς καρχασμούς κουτσαβακικούς και έπεισε τον εαυτό του πως όποιος διαφωνεί μαζί του είναι μασκαράς»²⁹. Αν η σύμπτωση αυτή των απόψεων του 1929 με αυτές του 1933 δεν καταλογιστεί αρνητικά στον Θεοτοκά, τότε είναι πραγματικά αξιοπρόσεκτη. Μάλιστα, στο *Ελεύθερο Πνεύμα* είχε κατονομάσει αυτό που στο άρθρο έμεινε ως υπονοούμενο: η κριτική του στρέφεται ειθέως κατά του ιστορικού υλισμού, δόγματος πολύτιμου για τη διανοητική εξέλιξη και τη λογοτεχνική παραγωγή του Κώστα Βάρναλη³⁰.

Η κριτική, όμως, αυτή του Θεοτοκά στο περιοδικό *Ιδέα* είναι σημαντική και για έναν ακόμη λόγο: ήδη από την προηγούμενη δεκαετία, στους κόλπους της αριστεράς προβάλλει επιτακτικό το αίτημα μιας «πρωτοπορίας», μιας πολιτικής και λογοτεχνικής (στα καθ' ημάς) ανανέωσης, η οποία έχει αφετηρία τη Σοβιετική Ρωσία³¹. Στην Ελλάδα, αντίστοιχα η αριστερά, αν και όχι επισήμως (εννοώ όχι μέσω κάποιου συγκεκριμένου επίσημου φορέα της), προτείνει ως υπόδειγμα πρωτοποριακής λογοτεχνίας το έργο του Βάρναλη, μια ποίηση δηλαδή καθαρά αγωνιστική, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της αν η ποίηση αυτή έχει τα προσόντα μιας καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Ο Θεοτοκάς, αφενός, στο *Ελεύθερο Πνεύμα* (έργο, που, ας μην το ξεχνάμε, χαρακτηρίστηκε αμέσως με την έκδοσή του *μανιφέστο*³²) κάνει λόγο για την ανάγκη μιας «αληθινής πνευματικής πρωτοπορίας»³³, εγκαινιάζοντας έτσι τη διαμάχη αστικής και αριστερής

πρωτοπορίας και, αφετέρου, στο άρθρο του στην *Ιδέα* αμφισβητεί έντονα τον πρωτοποριακό χαρακτήρα μιας ποίησης σαν του Βάρναλη, πράγμα που προσδίδει εξαιρετικό ενδιαφέρον στη διαμάχη αυτή: λέει χαρακτηριστικά για το *Φως που καίει*:

Η στιχουργία αυτή της επαναστατικής προπαγάνδας, η *δήθεν* πρωτοποριακή ποίηση, είναι ένας τραγικός ξεπεσμός των ελληνικών γραμμάτων, που ποτέ δε βρέθηκαν σε πιο ταπεινά επίπεδα. [...] ³⁴.

Σε συνέχεια με τα προηγούμενα, ο Θεοτοκάς λίγο παρακάτω θα πει για τον Βάρναλη: «Η καρδιά του είναι *γερασμένη, κουρασμένη, τρομερά φτωχή και ξερή*»³⁵. Και από τα δύο αυτά παραθέματα προκύπτει η απόρριψη τόσο του Βάρναλη και της ποίησής του ή της «*δήθεν πρωτοπορίας*» που αυτός αντιπροσωπεύει, όσο και της αριστερής λογοτεχνικής «*ηγεσίας*», η οποία

απομονωμένη [...] μέσα στην ανάρκεια της δικής της αισθητικής και της δικής της έννοιας της πρωτοπορίας, δεν αποτιμά τις κατακτήσεις της αστικής πρωτοπορίας γι' αυτό που αξίζουν πραγματικά. Για πρωτοποριακή τέχνη έχουν να δείξουν μονάχα μια αγωνιστική ποίηση, που ο αστισμός δεν έχει καθόλου διάθεση να της αναγνωρίσει προσόντα καλλιτεχνικής πρωτοπορίας³⁶.

Εκτός όμως από την κριτική του *Φωτός* και της ιδεολογίας του, ο Θεοτοκάς προχωρά σε επίθεση και κατά της προσωπικότητας του Βάρναλη: αρχικά, καταφέρεται εναντίον του πνευματικού επιτέδου του ποιητή:

Η σκέψη του είναι σκέψη ενός παιδιού δώδεκα χρονώ, που παίρνει πόξες πνευματικού οδηγού του ανθρώπινου γένους. Κυριολεκτικά δεν ξέρει τίποτα και δεν είναι ικανός να αποδείξει τίποτα³⁷.

Στη συνέχεια, κατακεραυνώνει τον χαρακτήρα του Βάρναλη:

Μα ό,τι και να του πεις, η εμπάθειά του δεν τον αφήνει πια να στοχαστεί και να συζητήσει με ηρεμία. Συνεχίζει το χαβιά του με αλίγιστο πείσμα, ολότελα ανήξερος, ολότελα παρθένος από κάθε είδος αληθινού στοχασμού [...], αερολογεί με γαλδίοτομα και περισπούδαστα, χωρίς να καταλαβαίνει περί τίνος ακριβώς πρόκειται, βωμολοχεί με ηδονή, χωρατεύει με συγκινητική απλοϊκότητα...³⁸.

Λίγο παρακάτω, όμως, ο Θεοτοκάς, συνειδητοποιώντας και ο ίδιος ότι μπορεί να κατηγορηθεί για εμπάθεια προσωπικά εναντίον του Βάρναλη, προσπαθεί να αποσείσει από πάνω του αυτή την κατηγορία:

Δεν θέλω να θεωρηθούν αυτές οι γραμμές σαν προσωπική επίθεση εναντίον του κ. Βάρναλη, που τον γνώρισα κάποτε και μου έκανε την εντύπωση ότι είναι ένας άνθρωπος τίμιος, ειλικρινής και καλός³⁹.

Και ίσως, παρά τον εκ πρώτης όψεως προσωπικό χαρακτήρα της επίθεσης, να υπάρχει και μια δόση αλήθειας στην τελευταία αυτή πρόταση του Θεοτοκά.

Κι αυτό γιατί, όπως δείχνουν τα γραψίματά του της εποχής (βλ. π.χ. το *Ελεύθερο πνεύμα* και τον τρόπο με τον οποίο σχολιάζει τον Καβάφη και τον καθαρισμό πολλών νέων) τον διέκρινε μια έλλειψη ανεκτικότητας απέναντι σε ό,τι θεωρούσε πως αποτελούσε εμπόδιο στο δικό του όραμα μιας πραγματικά νέας πρωτοπορίας, μιας αναγέννησης σε κοινωνικό, πολιτικό και λογοτεχνικό επίπεδο: έτσι, ο Βάρναλης ίσως να αντιπροσωπεύει για αυτόν έναν αποδιοπομπαίο τράγο τον οποίο έπρεπε άμεσα και ριζικά να «ξορκίσει» ακόμη και από τη σκέψη της νεολαίας. Κάτι τέτοιο, μάλιστα, πρέπει να υπονοεί και ο τρόπος με τον οποίο κλείνει η βιβλιοκρισία αυτή: «Μα δεν μπορούν να ζήσουν αυτά τα γραψίματα», υποστηρίζει ο Θεοτοκάς και συνεχίζει αμέσως μετά: «Οι ίδιοι οι προλετάριοι θα τα αρνηθούν μόλις αποχτήσουν αληθινή παιδεία και επικοινωνήσουν με το αληθινό πνεύμα»⁴⁰.

Τον αμέσως επόμενο μήνα, στις στήλες της *Ιδέας* φιλοξενείται μια συγχαρητήρια προς το περιοδικό επιστολή του Αλέξανδρου Δελμούζου, η οποία απειθύνεται ονομαστικά στον Γ. Θεοτοκά⁴¹. Σε αυτήν ο συντάκτης της, αφού εκφράσει τη χαρά του για την έκδοση της *Ιδέας* και επισημάνει την φτώχεια και την έλλειψη ιδεών που μαστίζει την τοτινή Ελλάδα, καταλήγει στο συμπέρασμα πως «το κύριο γνώρισμα στην τωρινή πνευματική ζωή και των νέων και των μεγάλων δεν είναι τόσο η σύγχυση, όσο η *απλοποίηση*»⁴². Και προς ενίσχυση των απόψεών του φέρνει σαν παράδειγμα δύο από τα έργα του Βάρναλη, *Το Φως που καιεί* και την *Αληθινή απολογία του Σωκράτη*.

Και τα δυο τους συνεχίζουν μ' εσωτερική αναγκαιότητα την *πορνογραφική* ποίηση που μας είχε δώσει πριν ο ίδιος ποιητής. Είναι το ίδιο ψυχικό, το ίδιο ηθικό φόντο. Εδώ όμως δε μας ενδιαφέρει τόσο η βρωμία όσο η *απλοϊκότητα*, που δεν μπορεί να τη σκεπάσει καμιά δεξιοτεχνία, κανένα χάρισμα της μορφής. Ζητήματα μεγάλα, προβλήματα σπουδαιότερα τ' αντικρύζει ο κ. Βάρναλης με τη σκέψη μικρού παιδιού ή σαν το *Ριζοσπάστη* ή και τα δυο μαζί⁴³.

Οι ομοιότητες ανάμεσα στις δύο κριτικές (Θεοτοκά και Δελμούζου) είναι σημαντικές: νομίζω, μάλιστα, πως ο Δελμούζος καταφέρνει να εγκλείσει σε μία και μόνη λέξη (*απλοποίηση*) όσα καταμαρτυρεί κατά του Βάρναλη ο Θεοτοκάς, χωρίς να το ομολογεί ειθέως. Από την άποψη αυτή, λοιπόν, οι δύο κριτικές αλληλοσυμπληρώνονται.

Πρέπει πάντως, εν συντομία, να αναφερθεί πως οι σχέσεις Βάρναλη-Δελμούζου, χωρίς ποτέ να ήταν άριστες, μπαίνουν σε μια φάση ιδιαίτερης κρίσης από το 1927 και μετά: τον Μάρτιο του '27, ο Βάρναλης γράφει στην *Αναγέννηση* μια δυσμενή κριτική για το καινούριο βιβλίο του Δελμούζου *Δημοτικισμός και παιδεία*⁴⁴, με τον τίτλο «Νεοελληνική πραγματικότητα και μαγεία»⁴⁵. Στη βιβλιοκρισία αυτή, αφού αναφερθεί στον διαστρεβλωμένο και άκαιρο δημοτικισμό που θέλει ο συγγραφέας να εισηγηθεί⁴⁶, περνάει σε μία σχεδόν σελίδα προς σελίδα ανάλυση και απόρριψη των απόψεων του Δελμούζου, όπως αυτές κρυσταλλώνονται στο βιβλίο του.

Η απάντηση ήρθε σύντομα: τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου στα *Ελληνικά Γράμματα* φιλοξενείται ένα άρθρο υπογεγραμμένο από το ίδιο το περιοδικό με τίτλο «Λαχανιασμένη φεγγάλα ή ο ελληνικός αρχοντοχωριατισμός»⁴⁷, το οποίο, σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές, πρέπει να αποδοθεί στον ίδιο τον Δελμούζο⁴⁸. Στο άρθρο αυτό, ο συντάκτης προ-

σπαθεί να ανασκευάσει τα όσα επικριτικά είχε υποστηρίξει ο Βάρναλης για τον Δελμούζο και το βιβλίο του και να εξηγήσει τη στάση αυτή του Βάρναλη. Τελικά, καταλήγει: «Γιατί όλα αυτά [ενν. τα όσα γράφει ο Βάρναλης]; [Γιατί] ο κ. Δελμούζος στο βιβλίο του... δε μεταχειρίζεται τη μαρξιστική μέθοδο και επικρίνει τον κομμουνισμό»⁴⁹. Αποδίδεται εμμέσως δηλαδή στον Βάρναλη εμμονή και μισαλλοδοξία⁵⁰.

Το ότι ο Βάρναλης δεν θα έμενε άπραγος στην επίθεση Θεοτοκά-Δελμούζου ήταν αναμενόμενο· έτσι, από το βήμα των *Νέων Πρωτοπόρων* αυτή τη φορά, έχουμε το άρθρο «Διανοούμενοι λακέδες», δυναμική απάντησή του στα κείμενα της *Ιδέας*⁵¹. Κύριος στόχος του Βάρναλη δεν είναι ο Θεοτοκάς, ο οποίος άσκησε εμπεριστατωμένη κριτική τόσο στο συγκεκριμένο έργο όσο και στις ιδέες που το γέννησαν, αλλά ο Δελμούζος, που αναφέρθηκε στον Βάρναλη και το *Φως που καίει* μέσα στα πλαίσια μιας επιστολής του. Μάλιστα, τον Θεοτοκά τον «υπερπληδά» με μια και μόνη φράση, με την οποία δείχνει να αντιμετωπίζει την αντίδρασή του ως νεανικό αμάρτημα:

Καλά ο κ. Θεοτοκάς. Παιδί είναι, άγνωστος είναι. Σαν άγνωστος έχει το δικαίωμα να θορυβεί για ν' ακουστεί· σαν παιδί, έχει το δικαίωμα να μην αμφιβάλλει για τίποτα και να γίνεται κορόιδο του κ. Μελά [διευθυντής της *Ιδέας*]⁵².

Αλλά για τον Δελμούζο έχει να πει πολλά, και η επίθεση του είναι καθαρά «επί προσωπικού». «Είναι γέρος ξοφλημένος πια δω και κάμποσα χρόνια», είναι «προστατεβόμενος και προστάτης του καθεστώτος!», «είναι δούλος», «στα νιάτα του (ως τα 1926) *έκαμνε* τον επαναστάτη, το σοσιαλιστή, τον ανθρωπιστή, το λυτρωμένο από τη θρησκευτική πρόληψη»⁵³. Μόνο προς το τέλος του άρθρου του ο Βάρναλης υπερασπίζεται το έργο του ενάντια στις κατηγορίες του Δελμούζου:

Όσο για το *Φως που καίει* και στο πεζό και στο ποιητικό του μέρος δεν υπάρχει τίποτα το άσεμνο. Υπάρχει όμως το τραγούδι της «Αριστεάς και της Μαϊμούς». Η Αριστεά είναι η προσωποποίηση της Πορνείας και η Μαϊμού η ανθρωποποίηση του ιδεαλιστή της Πορνείας. Μα αυτό το ποίημα δεν είναι ύμνος της πορνείας, μα βριζίδι και σάτυρα της πορνείας· όχι αυτηνής των μπορντέλων, που τη δημιουργεί και τη νομιμοποιεί το καθεστώς του ιδεαλισμού, μα σάτυρα και βριζίδι του ίδιου καθεστώτος της πορνείας, της πορνείας των ιδεών! Αι, αυτό πείραξε τον κ. Δ.[ελμούζο]. Δικαίωμά του να πειραχτεί και δικαίωμά του να υπερασπιστεί με όλα του τα μέσα την υψηλή, την αιθέρια πορνεία⁵⁴.

Νομίζω πως είναι φανερό ότι και για τον Δελμούζο αλλά και για τον Βάρναλη η καθαρά λογοτεχνική κριτική (του είδους π.χ. της κριτικής του Θεοτοκά) έρχεται σε δεύτερη μοίρα, μετά από ό,τι προσωπικό υπόκειται στις σχέσεις τους⁵⁵.

Περνώντας τώρα στην αντιμετώπιση του Βάρναλη και του έργου του από την αριστερή κριτική, ας εξετάσουμε αυτό που ονόμασα προηγουμένως «στάση εσωτερικά ερωτηματική»⁵⁶. Τον Γενάρη του 1933 δημοσιεύεται στους *Νέους Πρωτοπόρους* η βιβλιοκρισία του Ασημάκη Πανσέληνου⁵⁷. στην εισαγωγή, ο συντάκτης της είναι κατηγορηματικός:

Ο Κώστας Βάρναλης είναι ένας ποιητής που ανήκει στο προλεταριάτο και που στο είδος του είναι σήμερα το φωτεινότερο, το βαθύτερο και το πιο τσουχερό πνεύμα της χώρας...⁵⁸.

Και η δήλωση αυτή του Πανσέληνου δεν είναι αστήρικτη: στο τελευταίο μέρος της κριτικής αυτής, ο συντάκτης διερωτάται κατά πόσο, εντέλει, ο Βάρναλης (πέρα από το ότι ανήκει στο προλεταριάτο) είναι και ένας προλεταριακός ποιητής, κατά πόσο δηλαδή είναι ένας λογοτέχνης που μπορεί να εκφραστεί διά του προλεταριάτου ή κατά πόσο το εκφράζουν αυτά που λέει, όταν μιλάει για αυτό. Για το θέμα αυτό ο Πανσέληνος απαντά:

Ο Βάρναλης αν δεν είναι –και δεν είναι– ποιητής προλετάριος με τη στενή σημασία της λέξης, είναι όμως ο ποιητής που εκφράζει την αποσυνθετική πνοή που το προλεταριάτο σκουπάει στη χώρα μας και παντού, μέσα στην αστική κοινωνία⁵⁹.

Αυτό που φαίνεται να προβληματίζει τον Πανσέληνο είναι η αστική καταγωγή του Βάρναλη και η θητεία του στην αστική τέχνη: αυτό –προφανώς– εννοεί όταν αναρωτιέται για το αν πρόκειται για «προλετάριο ποιητή με τη στενή σημασία της λέξης»: ο ποιητής του Φωτός δεν προέρχεται από το προλεταριάτο. Και το θέμα που τον απασχολεί είναι το πόσο ειλικρινής θα είναι ένας ποιητής και πόσο αληθινή η τέχνη του, όταν δεν ανήκει οργανικά στο σώμα στο οποίο αναφέρεται μέσα στο έργο αυτό. Και εδώ όμως, ο Πανσέληνος έχει την απάντηση: το έργο του Βάρναλη, μολονότι διατηρεί κάποια σημάδια της ταξικής του προέλευσης, είναι προτιμότερο από πολλά άλλα φιλολογικά κατασκευάσματα. Και ολοκληρώνει έτσι τη σκέψη του: «Το προλεταριάτο διεκδικεί τα καλά στοιχεία κι αυτών των αστών καλλιτεχνών της αστικής ανόδου»⁶⁰. Όπως γίνεται κατανοητό, ο Πανσέληνος έχει, εντέλει, τις απαντήσεις στα ερωτήματα που θέτει.

Τέλος, όσον αφορά το θέμα της αντιμετώπισης της «μάζας» μέσα στο έργο του Βάρναλη, ο συντάκτης της βιβλιοκρισίας κάνει, καταρχάς, μια διαπίστωση: πως το έργο του Βάρναλη κρατήθηκε εντέχνως μακριά από αυτήν, γιατί διαπνέεται από «μια ειρωνεία για την κατάντια της κι από μια περιφρόνηση προς την ικανότητά της»⁶¹. Ο ίδιος ο Πανσέληνος πιστεύει πως, αν η ειρωνεία αυτή θίγει τη μάζα, αυτό έχει ως αφορμή τον πόνο που ο Βάρναλης νιώθει για την κατάντια της.

Στο ίδιο κλίμα με τον Πανσέληνο κινείται και μια επιφυλλίδα του Τάκη Κόντου για τον Βάρναλη, όπου και γίνεται λόγος για το *Φως που καίει* σε σχέση πάντα με την αξία του έργου για το προλεταριάτο⁶². Μάλιστα, ο Κόντος είναι κατηγορηματικός: ο Βάρναλης με την τέχνη του δεν φτάνει στο προλεταριάτο, και λόγω της αστικής καταγωγής του παραγνωρίζει τη σημασία της μάζας: δίνει για παράδειγμα τον «Οδηγητή», ο οποίος σε πολλά σημεία εμφανίζει τάσεις εγωκεντρικές, που δεν ταιριάζουν καθόλου στον εκφραστή του λαού. Με τον Κόντο, η ερωτηματική στάση που τηρεί ο Πανσέληνος απέναντι στον Βάρναλη και την ποίησή του ωθείται στα άκρα.

Ίσως η πιο ολοκληρωμένη κριτική που γράφτηκε τα χρόνια αυτά για το *Φως που καίει* είναι αυτή του Δ. Γληνού, που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες επίσης στους *Νέους Πρωτοπόρους*⁶³. Ο Γληνός σε παλαιότερη μελέτη του είχε αναφερθεί στη σημασία που θα είχε για το προλεταριάτο να μελετηθούν λεπτομερειακώς τα έργα του Βάρναλη⁶⁴: τώρα ξεκινά μόνος του την προσπάθεια από το *Φως που καίει*. Στα τρία μέρη της μελέτης του σχολιάζει διαδοχικά τα τρία μέρη του έργου εξετάζοντας θέματα καλλιτεχνικής και ιδεολογικής φύσεως, εμμένοντας, όπως ήταν αναμενόμενο, στα δεύτερα.

Η μελέτη αυτή διαφέρει αρκετά από την κριτική του Πανσέληνου· για τον συντάκτη της ο Βάρναλης ανήκει, χωρίς αναστολές, στο προλεταριάτο, και το έργο του είναι σαφώς πρωτοποριακό και επαναστατικό. Εκτός όμως από αυτό, το έργο σύμφωνα με τον Γληνό είναι και άρτιο καλλιτεχνικά· υπερβολές του τύπου «το πιο βαθυστόχαστο και συνάμα καλλιτεχνικά το πιο δουλεμένο ποιητικό έργο, που έχουμε στη γλώσσα μας» ίσως όντως να ανταποκρίνονται απλώς στην ιδεολογική τοποθέτηση του συντάκτη, ίσως όμως και να αντανακλούν την αγωνία του να βρεθεί ένα έργο που να εκφράζει το ελληνικό προλεταριάτο. Για τους λόγους αυτούς, η μελέτη του Γληνού ξεφεύγει αρκετά από το γενικό σχήμα που είχαμε προτείνει στην αρχή της εξέτασης της υποδοχής του έργου από την κριτική, καθώς δεν διατηρεί καμιά επιφύλαξη απέναντι σε αυτό, αλλά είναι σημαντική, αφού αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη προσπάθεια προσέγγισης του ποιητικού αυτού έργου.

Γενικά, ως προς την υποδοχή της β' έκδοσης του έργου, πρέπει να πούμε πως το κύριο θέμα που την απασχολεί είναι η ιδεολογία. Από τη δεξιά κριτική (π.χ. Θεοτοκάς) το έργο απορρίπτεται συλλήβδην· τόσο ιδεολογικά, όσο και καλλιτεχνικά. Δεν γίνεται πλέον αποδεκτή ούτε η κάποια καλλιτεχνική αξία που είχε αναγνωρίσει η οικεία κριτική στην α' έκδοσή του (βλ. Παναγιωτόπουλο). Το σημαντικό, όμως, είναι πως και από την αριστερή κριτική βάλλεται ο Βάρναλης και το *Φως που καίει*· το έργο δεν ικανοποιεί και ορισμένα σημεία του προβληματίζουν (βλ. Πανσέληνο, Κόντο) λόγω των καταλοίπων της αστικής καταγωγής του ποιητή που αυτό φέρει. Από την τάση αυτή πρέπει να εξαιρεθεί ο Γληνός, ο οποίος θεωρεί το έργο υπόδειγμα επαναστατικής ποίησης.

Σημειώσεις

1. Δήμου Τανάλια, *Το φως που καίει*..., Γράμματα, Αλεξάνδρεια 1922, και Κώστα Βάρναλη, *Το φως που καίει*, Δέκατη έκδοση, Ξανατλασμένη, Τυπογραφείο «Εστία», Αθήνα 1933.
2. Βλ. για το θέμα: Γιάννης Δάλλας, *Η δημοιοργική δεκαετία στην ποίηση του Κώστα Βάρναλη. Μελετήματα*, Κέδρος, Αθήνα 1988· του ιδίου, «Η συνειδηση ιδεολογίας και ποιητικής στο *Φως που καίει*. Οι δύο εκδοτικές μορφές και οι συνέπειες της πρώτης έκδοσης», *Ουτοπία*, τεύχ. 25 (Μάιος-Ιούνιος 1997), 17-35· [κυρίως:] Κώστας Βάρναλης, *Το φως που καίει*, φιλολ. επιμ. Γιάννης Δάλλας, Κέδρος, Αθήνα 2003· Αθανάσιος Μπλέσιος, «Το ιδεολογικό περιεχόμενο των δύο εκδοτικών μορφών του συνθετικού ποιήματος του Βάρναλη *Το φως που καίει*», *Φιλολογική*, τεύχ. 62 (Ιαν.-Φεβρ.-Μάρτ. 1998), 35-38.
3. Κώστας Παρορίτης, «Δήμου Τανάλια: *Το φως που καίει*, 1922», *Νοημάς*, τεύχ. 768 (15 Νοεμ. 1922), και Πέτρος Χαλκός [Γιάννης Κορδάτος], «*Το Φως που καίει*», *Ριζοσπάστης* (11 Νοεμ. 1922).
4. *Αργώ*, τεύχ. 2 (Ιούν. 1923), 76.
5. Ι.Μ.Π. [αναγνωτόπουλος], «Δήμου Τανάλια: *Το φως που καίει*», *Μούσα*, τεύχ. 6 (Γεν. 1923), 111.
6. *Αργώ*, ό.π.
7. Γλαύκος Αλιθέρης, «Δήμου Τανάλια: *Το φως που καίει*», *Νέα Ζωή*, τεύχ. 3 (30 Απρ. 1923), 360-361.
8. *Ο.π.*, σ. 360.
9. *Ο.π.*, σ. 361.
10. «Στο σαν ιντερμέδιο δεύτερο μέρος περιέχονται τα καλά ποιήματα των Ωκεανίδων, των Σεραφείμ, της Μάνας Γης, της Μάνας του Χριστού και της Μαργαλίνης που το βρίσκω έξοχο κι αριστουργηματικό», ό.π.
11. «...είναι γραμμένο πρόχειρα, δίχως τη βαθεία έννοια, [...] και λείπει η έξαρση που φέρνει τον ενθουσιασμό της ωραιόπαθης ηδονής, ή τον θυμόν ενός ύμνου...», ό.π.
12. «...καταντά σχεδόν φλυαρία διδαχτικού προσλητισμού...», ό.π.
13. Αντώνης Γιαλούρης, «*Το Φως που καίει*», *Εσπερος* (Συρρον), τεύχ. 10 (Μάρτ. 1923), 92-94.

14. Ο.π., σ. 93.
15. «Προτιμώ [...] να διαβάσω ένα δυο τραγούδια από το ιντερμέδιο, τη Μάνα του Χριστού με τα ατλά της λόγια και μερικά τετράστιχα της Μαγδαληνής», ό.π., σ. 94.
16. «Στο τρίτο μέρος ο ρητορισμός και η φλυαρία φτάνουν στο κατακόρυφο. Όλα τα συνηθισμένα ξαναμασιούνται άτεχνα κι αντιποιητικά», ό.π.
17. Άλκης Θρυλός, «Δ. Τανάλια, *Το φως που καίει*», *Δελτίο του Εκπαιδευτικού Ομίλου*, τ. 11 (1924) 234-238.
18. Ο.π., σ. 235. Είναι προφανής η διαφορετική θέση του έργου σε σχέση με τις προηγούμενες βιβλιοκρισίες.
19. Ο.π., σ. 237-238.
20. Η χρήση των όρων «εσωτερικά» και «εξωτερικά» γίνεται εδώ σε σχέση με τη δεδομένη αριστερή ιδεολογία του έργου και του ποιητή.
21. Όσον αφορά το συγκεκριμένο θέμα, ακολουθώ –εμπλουτίζοντάς το– το μοντέλο που προτείνει ο Μ. Vittì, *Η "Γενιά του Τριάντα". Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1995, σ. 61-64.
22. Γιώργος Θεοτοκάς, «*Το φως που καίει*», *Ιδέα*, τεύχ. 2 (Φλεβ. 1933), 101-107.
23. Ο.π., σ. 101.
24. Ο.π., σ. 102.
25. Ο.π., σ. 103.
26. Ο.π.
27. Mario Vittì, ό.π., σ. 63.
28. Αναφορά στη διαμάχη Βάρναλη-Αποστολάκη, με αφορμή την έκδοση από τον δεύτερο του βιβλίου *Η ποίηση στη ζωή μας*, που οδήγησε, με τη σειρά της, στο βιβλίο του πρώτου *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική*.
29. Γιώργος Θεοτοκάς, *Ελεύθερο πνεύμα*, επιμ. Κ.Θ. Δημαράς, Αθήνα, Βιβλιωπωλείον της «Εστίας», 1998, σ. 21.
30. Σε άλλο σημείο του *Ελεύθερου πνεύματος* στρέφεται κατά του μαρξισμού και του εθνικισμού για τις απόψεις τους γύρω από το σκοπό της τέχνης, ορίζοντας ταυτόχρονα το δέσπο που επηρέαζε βαθύτατα την εποχή εκείνη την πνευματική ζωή του τόπου: λέει, ενδεικτικά, για τον μαρξισμό: «Οι μαρξιστές αντιλαμβάνονται την τέχνη σαν ένα όργανο των κοινωνικών ανταγωνισμών, όπως είναι τα κόμματα κ' οι εφημερίδες. Διακηρύττουν συχνά με καταπληκτική αφέλεια πως κάθε εκδήλωση πνευματικής ζωής, που δεν έχει ταξική σημασία, τους αφήνει αδιάφορους» (Γιώργος Θεοτοκάς, ό.π., σ. 28). Κατά πόσο οι απόψεις αυτές αφορούν τον Βάρναλη και το έργο του νομίζω πως είναι αυταπόδεικτο.
31. Βλ. όσα αναφέρει για το θέμα αυτό η Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, σ. 76 κ.ε.
32. Louis Roussel, *Libre*, τεύχ. Οκτ.-Νοεμ. 1930.
33. Γιώργος Θεοτοκάς, ό.π., σ. 64. Σημειωτέον ότι ο τίτλος του τέταρτου και τελευταίου κεφαλαίου του βιβλίου είναι ακριβώς «Προϋποθέσεις μιας αληθινής πρωτοπορείας».
34. Γιώργος Θεοτοκάς, «*Το φως που καίει*», *Ιδέα*, ό.π. (βλ. υποσημ. 41).
35. Γιώργος Θεοτοκάς, ό.π., σ. 106. Βλ., άλλωστε, και όσα έλεγε ο ίδιος στο *Ελεύθερο πνεύμα*, σ. 65 κ.ε. για τον Καβάφη (π.χ. «Ο κ. Καβάφης είναι ένα τέλος κ' η πρωτοπορεία είναι μια αρχή») σε σχέση με αυτά που λέει εδώ για τον Βάρναλη.
36. Παραφράζω ελαφρά τον Mario Vittì, ό.π., σ. 76-77.
37. Γιώργος Θεοτοκάς, «*Το φως που καίει*», ό.π. Η υπογράμμιση δική μου.
38. Γιώργος Θεοτοκάς, ό.π., σ. 105-106. Η υπογράμμιση δική μου.
39. Ο.π., σ. 106.
40. Ο.π., σ. 107.
41. Α.Π. Δελμούζος, «Επιστολή», *Ιδέα*, τεύχ. 3 (Μάρτ. 1933), 143-146.
42. Ο.π., σ. 143.
43. Ο.π., σ. 144.
44. Αλέξανδρος Δελμούζος, *Δημοτικισμός και παιδεία*, Αθήνα, Α.Ι. Ράλλης & Σία, 1927.
45. Κώστας Βάρναλης, «Νεοελληνική πραγματικότητα και μαγεία», *Αναγέννηση*, τεύχ. 7 (Μάρτ. 1927), 388-398.
46. «Θα τον πολεμήσουμε λουπόν [τον Δελμούζο] όχι μόνο σα δημοτικιστή στάσιμο κι αρνητικό, μα και σαν ένα αντιπρόσωπο της νεοελληνικής ακαδημαϊκής ψευτιάς», ό.π., σ. 390.
47. Ελληνικά Γράμματα [= Αλ. Δελμούζος], «Λαχανιασμένη φευγάλα ή ο ελληνικός αρχοντοχωριατισμός», *Ελληνικά Γράμματα*, τεύχ. 2 (1 Ιουλ. 1927), 51-57.
48. Βλ. π.χ., Γεωργία Λαδογιάννη, «Βάρναλης-Θεοτοκάς: ιδεολογικές αντιπαραθέσεις», *Ο Λογοτεχνικός Πολίτης*, τεύχ. 71 (Ιαν.-Μάρτ. 1986, Αφιέρωμα στον Κώστα Βάρναλη), 76-78.

49. [Αλ. Δελμούζος], ο.π., σημ. 62, σ. 51.

50. Γενικά για τις σχέσεις Βάρναλη-Δελμούζου, βλ. Κώστα Βάρναλη, ο.π. (βλ. υποσημ. 2), όπου, όπως είναι φανερό, λείπει η αντίθετη άποψη, και κυρίως Ε. Κριαρά, «Πως είδε ο Κώστας Βάρναλης τον Αλέκο Δελμούζο και τη δράση του», στο *Αφιέρωμα στον Ι.Μ. Παναγιωτοπούλο*, επιμ. Ε. Κριαρά, Θεσσαλονίκη, Μαλλιάρης-Παδεία, 1989, σ. 127-137, όπου αντιμετωπίζεται το θέμα διαχρονικά, αλλά και πάλι, ίσως, μονοπλευρά, καθώς βίαιη για το κείμενο αυτό αποτελούν και πάλι οι αναφορές Βάρναλη στο θέμα από τα φιλολογικά του *Απομνημονεύματα*.

51. Κώστας Βάρναλης, «Διανοούμενοι λακέδες», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τεύχ. 5 (Μάης 1933), 133-134.

52. Ο.π., σ. 133.

53. Ο.π. Η υπογράμμιση δική μου.

54. Ο.π.

55. Παρεμφετικά εστω, αξίζει να σημειωθεί πως την τελευταία πράξη αυτής της σύγκρουσης (Βάρναλη-Θεοτοκά, Δελμούζου) αποτελεί ένα μικρό κείμενο-απάντηση του Θεοτοκά, πάλι από την *Ιδέα*, τον Σεπτέμβριο του 1933 με τίτλο «Δίκοπα μαχαίρια» (σ. 187-188), στο οποίο ο συντάκτης επιτίθεται κατά του Βάρναλη εξαιτίας των όσων είχε αυτός υποστηρίξει στους «Διανοούμενους λακέδες» περί της δουλοπρεπούς συμπεριφοράς του Δελμούζου (χαρκτηρίζοντάς τον μάλιστα «λακέ» της εξουσίας). Παραθέτω την αρχική και την τελική πρόταση του άρθρου του Θεοτοκά, που καταδεικνύουν το νόημα και τις προθέσεις του: «Ο λυσσασμένος κ. Κώστας Βάρναλης βγαίνει και ξεφωνίζει πως ο κ. Δελμούζος είναι ένας λακές της πλουτοκρατίας...» και «δεν είναι ικανός ο φονακράς [ενν. τον Βάρναλη] να καταλάβει πως ένας άλλος, κάπως ανώτερός του, υπηρετεί το Κράτος και μισθοδοτείται από το Κράτος δίχως να είναι κι αυτός λακές».

56. *Εσωτερικά*, καθώς οι κριτικοί ανήκουν στον ίδιο ιδεολογικό χώρο με τον ποιητή, ενώ *ερωτηματική*, επειδή δεν πρόκειται για μια απλή, απροβλημάτιστη αποδοχή του έργου που θα οδηγούσε στην αναγωγή του Βάρναλη σε ποιητή-υπόδειγμα για την προλεταριακή τέχνη.

57. Ασημάκης Πανσέληνος, «Κώστα Βάρναλη: *Το Φως που καίει* – Έκδοση δεύτερη ξαναεπιλεγμένη», *Νέοι Πρωτοπόροι*, τεύχ. 1 (Γεν. 1933), 32-33.

58. Ο.π., σ. 32.

59. Ο.π., σ. 33.

60. Ο.π. Είναι αξιοσημείωτη η συνάφεια που υπάρχει ανάμεσα στις απόψεις που διατυπώνει εδώ ο Πανσέληνος και στις απόψεις του Α. Τρότσκι για τη σχέση αστικής-προλεταριακής τέχνης: ο Ρώσος αρνείται πως η προλεταριακή τέχνη μπορεί να δημιουργηθεί αφ' εαυτής και υποστηρίζει πως «η τέχνη, όπως η επιστήμη, απαιτεί προ-παρασκευή». Και η προπαρασκευή αυτή για την προλεταριακή τέχνη θα είναι η θητεία της στην αστική τέχνη: «Θα ήταν τραγωδία να συμπεράνουμε [...] πως οι εργάτες δεν έχουν ανάγκη από την τεχνική της αστικής τέχνης» και παρακάτω: «Πρέπει να μάθουμε [ενν. να μάθουν οι προλεταριοί την τέχνη], σε πείσμα του γεγονότος ότι οι "σποιντές" –που γίνονται αναγκαστικά πλάι στον εχθρό [ενν. την αστική τέχνη]– περικλείουν κάποιον κίνδυνο» (Α. Τρότσκι, *Λογοτεχνία και επανάσταση*, μετάφραση-σημειώσεις-επιμέλεια Α. Μιχαήλ, απόδοση στίχων Κώστα Δελάφου, πρόλογος Μανώλη Λαμπριδίου, Αθήνα, «Νέοι στόχοι», 1971, σ. 164-165). Πρέπει να τονιστεί πως το περιεχόμενο της προλεταριακής τέχνης ήταν κύριο θέμα της εποχής (βλ. σχετικά Χριστίνα Ντουνιά, ο.π., σ. 155-167, βλ. υποσημ. 46).

61. Α. Πανσέληνος, ο.π., σ. 33.

62. Στάρκος [Τάκης Κόντος], «*Το Φως που καίει*», «ΡΙΖΟΣΠΑΤΗΣ» (24 Φλεβ. 1935).

63. Δ. Γληνός, «*Το Φως που καίει*», Α', *Νέοι Πρωτοπόροι*, τεύχ. 7-8 (Ιουλ.-Αύγ. 1935), 164-168, Β', τεύχ. 9 (Σεπτ. 1935), 207-209 και Γ', τεύχ. 1 (Γεν. 1936), 12-15.

64. Στδ αφιέρωμα των *Νέων Πρωτοπόρων* στον Βάρναλη, τεύχ. 2 (Φλεβ. 1935), 63.