Ζητήματα αισθητικής συνάφειας και ποιητικής στο *Φως που καίει*

Ο Βάρναλης είναι μία σημαντική στιγμή της ποίησης, γι' αυτό και φαίνεται πιο έντονα το πρόβλημα της κριτικής αποσιώπησης των τελευταίων δεκαετιών, που αφήνει κλειστά ολόκληρα κεφάλαια του πολιτισμού μας. Ο Βάρναλης, από τις αρχές του 20ού αιώνα, βάζει την προσωπική του σφραγίδα στην παραδοσιακή ποίηση, που είχε προηγούμενα διαμορφώσει ο Παλαμάς και η γενιά του, και προωθεί με τρόπο αποφασιστικό την ανανέωση της παράδοσης. Στη δεκαετία του 1920 είναι ο ποιητής που φέρνει το φάσμα της «επανάστασης» στην ποίηση, προτού καλά καλά συνειδητοποιήσει ο κόσμος στην Ελλάδα την κοινωνική της διάσταση. Η ποιητική του σύνθεση *Το φως που καίει* (1922, «ξαναπλασμένη» έκδοση 1933) ανέτρεπε κανόνες καθιερωμένους από εκατονταετίες. Και για να σταθμίσουμε σωστά την ανατρεπτικότητα και την πρόκληση, θα πρέπει να σκεφτούμε τους «θεσμικούς» εναγκαλισμούς που είχαν επιβληθεί στην ποίηση· σε σύγκριση με τα άλλα είδη τέχνης, περισσότερο η ποίηση είχε επιφορτισθεί και συνδεθεί, όχι λίγες φορές, με πατριδολατρικές εξυμνήσεις και εθνικούς αποστολισμούς. Εξάλλου και ο ίδιος ο Βάρναλης έβγαινε μέσα από την εθνικιστική έξαρση του *Προσκυνητή* (1919), που έμελλε ωστόσο να είναι, ταυτόχρονα, και το προοίμιο και η γέφυρα στο *Φως που καίει*. Γιατί προτού ολοκληρωθεί ο *Προσκυνητής* και ακριβώς πάνω στην κορύφωση του οραματισμού του, ο «υμνητής» της μιας πατρίδας (της Ελλάδας) ταλαντεύεται και «στοχάζεται» πόσο λειψός θα είναι ο νέος κόσμος αν δεν μπει μπροστά όλη η «Ανθρωπότη» (βλέπε το IX ποίημα του *Προσκυνητή*). Το θέμα αυτό το έχει δει πολύ καλά η κριτική και πιο ώριμα και τεκμηριωμένα ο Γερ. Λυκιαρδόπουλος (1978, τώρα: Κ. Βάρναλη, *Προσκυνητής*, Κέδρος 1988, σ. 133-135), όμως στην εποχή του, στα 1919, ο *Προσκυνητής* έγινε κατανοητό μόνο ως δοξολόγημα της Ελλάδας και αυτό έκανε πιο δυνατή την εντύπωση της ανατροπής που έφερνε το επόμενο έργο.

Ο Βάρναλης είναι ο πρώτος έλληνας ποιητής που βρέθηκε αντιμέτωπος με τις απαιτήσεις μιας «μετάφρασης»/μεταφοράς στη γλώσσα της τέχνης, της συγκίνησής του από το όραμα του καινούριου ανθρώπου. Από αυτή την αναμέτρηση προέκυψαν λύσεις που έχουν τα στοιχεία ενός μοντέρνου προβληματισμού. Πρώτα, στη φόρμα, μέσα από τους πειραματισμούς των δύο μεγάλων συνθέσεων της δεκαετίας του 1920, *Το φως που καίει* και *Σκλάβοι Πολιορκημένοι* (1927), που πρότειναν τη μεικτή μορφή σύνθεσης, με τη «συνεργασία» συμβάσεων από τρία διαφορετικά λογοτεχνικά είδη (ποίηση, πεζό, θέατρο), και δεύτερο,

---

Η Γεωργία Λαδογιάννη είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

στο περιεχόμενο και τη γλώσσα, μέσα από την προκλητικότητα της σάτιρας και της παραμόρφωσης που υφίσταται ο αξιακός και ο γλωσσικός κανόνας.

Το *Φως που καίει* προκαλούσε τα ιερά και τα όσια της κατεστημένης ποίησης και κοινωνίας. Βέβαια, ο ποιητής του σε λίγα χρόνια θα «πληρωνόταν» όπως του άξιζε, με απόλυση, αλλά και με άλλους τρόπους, που θα τους μάθαινε πολύ καλά στο εξής όποιος έβγαινε από τον «ίσο» δρόμο.

Στην παρούσα μελέτη θέλουμε να δούμε από πιο κοντά την «πρόκληση». Πρώτα σαν γνώρισμα μιας εποχής που συνειδητοποιούσε την κρίση και είχε επινοήσει τα μέσα να εκφράσει το καινούριο (στη σκέψη, στη συγκίνηση) και δεύτερο την προσωπική λύση που έβρισκε ο Βάρναλης, μέσα στα ίδια πλαίσια. Η ανάλυσή μας εδώ δεν θα είναι εξαντλητική αλλά ενδεικτική.

Η συνείδηση της κρίσης περνάει στην περιοχή της τέχνης σταδιακά και με πολλές μορφές. Σε μια σχηματική περιγραφή αυτής της πορείας μπορούμε να αναφέρουμε ότι οι κύριοι άξονες των ρευμάτων του μοντερνισμού που αμφισβητούν και ανατρέπουν είδωλα έχουν τις παρακάτω μορφές: της κρίσης του υποκειμένου, της κρίσης των αξιών (των αστικών) και, τέλος, της κρίσης του «λόγου», που την εκφράζει η μείζων ανατροπή του υπερρεαλιστικού ρεύματος. Γεγονός είναι ότι η «κρίση» υπάρχει στην αφετηρία όλων των ρευμάτων του μοντερνισμού, που αναστάτωσαν τον κόσμο των μορφών στις τέσσερις πρώτες δεκαετίας του 20ού αιώνα.

Το Παρίσι του 1919 και των αρχών του 1920, που είναι ο κρίσιμος χρόνος για το θέμα που συζητούμε και χρόνος παραμονής του Βάρναλη στη γαλλική πρωτεύουσα, είναι ένα από τα «σταυροδρόμια του κόσμου» που τα σαρώνουν οι μεταπολεμικοί αέρηδες.

Ο Βάρναλης ζει και αναπνέει τον μεταπολεμικό πυρετό. Στα *Φιλολογικά Απομνημονεύματα* (επιμέλεια Κ.Γ. Παπαγεωργίου, Κέδρος 1981) περιγράφει το μεταπολεμικό Παρίσι όπως το έζησε. Στο κείμενό του έχουν περάσει λέξεις κλειδιά και το ύφος της ρητορικής των καλλιτεχνών εκείνου του καιρού που εκφράζονταν κατά του πολέμου:

> [*Το φως που καίει*] ήτανε για την Ελλάδα η πρώτη επαναστατική κραυγή ενάντια στο τεράστιο έγκλημα του παγκόσμιου μακελιού. Αυτή η κραυγή ήτανε γενική σε όλη την Ευρώπη από την πρώτη μέρα του πολέμου. Τα αντιπολεμικά μανιφέστα και έργα ξεπετιούντανε πύρινα από τις ουδέτερες χώρες, και μάλιστα από την Ελβετία, όπου είχανε καταφύγει όλοι οι ειρηνιστές, οι ανθρωπιστές (ουτοπιστές) μα και μαζί μ' αυτούς και κοινωνικοί επαναστάτες απ' όλα τα εμπόλεμα κράτη. Μερικοί απ' αυτούς ήτανε κορυφαίοι της παγκόσμιας Σκέψης και Δράσης, όπως ο Ρομαίν Ρολλάν κι ο Λένιν. (σ. 284)

Την ίδια εμπειρία του Βάρναλη την έχουμε και με τα λόγια του Γληνού:

> στο Παρίσι, ήρθε σε αμεσότατη επαφή με τις μεγάλες κοινωνικές αντιθέσεις. Ο Ρομαίν Ρολλάν, ο Μπαρμπύς τον επηρεάζουνε. Ακούει την κριτική των αριστερών για το μεγάλο πόλεμο. Και πέρα στο βάθος του ορίζοντα ξεχωρίζει τις τεράστιες φλόγες της ρούσικης επανάστασης
>
> (*Νέοι Πρωτοπόροι*, 7-8, 1935, σ. 164-168)

Στο παράθεμα από τα *Απομνημονεύματα*, το κείμενο έχει συγκρατήσει όλη τη ζέση και τους έντονους χαρακτηρισμούς, παρότι γραμμένο δεκαπέντε περίπου χρόνια αργότερα

από τα πράγματα που περιγράφει. Λέξεις και φράσεις όπως «κραυγή», τα «αντιπολεμικά μανιφέστα και έργα» που «ξεπετιούνται πύρινα» και η αναφορά στην Ελβετία της πολιτικής και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας συνθέτουν την ιδεολογική, συναισθηματική και αισθητική συνάφεια, που έπαιξαν ρόλο στον ποιητικό προσανατολισμό του Βάρναλη. Να προσθέσουμε ότι η Ελβετία είναι η πατρίδα του Ντανταΐ (1916), του πιο επιθετικού κινήματος της αντιπολεμικής και αντιαστικής τέχνης. Μάλιστα ο Βάρναλης τυχαίνει πάνω στην ανάπτυξη και την εξάπλωση του κινήματος προς τις άλλες χώρες. Προλαβαίνει να ζήσει την αναστάτωση που φέρνει η άφιξη του Tr. Tzara στο Παρίσι (τον Ιανουάριο του 1920, ο Βάρναλης επιστρέφει στην Αθήνα τον επόμενο μήνα) και μπορούμε να υποθέσουμε με βεβαιότητα ότι γνωρίζει τη δραστηριότητα της ομάδας του περιοδικού Littérature και των δεσμών της με το κίνημα Ντανταΐ. Βέβαια, και πριν από την άφιξη του προπαγανδιστή του κινήματος της Ζυρίχης, το μεταπολεμικό Παρίσι είχε ανακαλύψει πόσο λειψή ήταν η ποίηση που γραφόταν ως τότε, πόσο μακριά από τις απαντήσεις που γύρευαν οι ποιητές που πολέμησαν και πόσο αδιάφορη για τους χαμένους ποιητές στα πεδία των μαχών.

Ένας από τους πολεμιστές ποιητές, ο Γκ. Απολιναίρ (πεθαίνει από το τραύμα του στον πόλεμο, στα 1918), ο «τελευταίος μεγάλος ποιητής» κατά τον Α. Μπρετόν, προτού τελειώσει ο πόλεμος σπεύδει να δείξει στα 1917 τη λαθεμένη πορεία της τέχνης και να διαμηνύσει το «νέο πνεύμα» με ένα μανιφέστο (*L' Esprit nouveau*). Εκεί σημειώνει τη νέα αντίληψη για το λυρισμό και κυρίως για την τέχνη που έχει το χρέος να νοιάζεται για την αλήθεια με τον ίδιο επιτακτικό τρόπο όπως ανταποκρίνεται κανείς στο πατριωτικό του καθήκον:

> Η αναζήτηση της αλήθειας, η ανίχνευσή της σε κάθε χώρο, τόσο στον εθνικό όσο και στο χώρο της φαντασίας: αυτά είναι τα κύρια γνωρίσματα του νέου πνεύματος... Το νέο πνεύμα δέχεται τους λογοτεχνικούς πειραματισμούς, οσοδήποτε τολμηρούς, και τέτοιοι πειραματισμοί είναι καμιά φορά ελάχιστα λυρικοί [...]. Αλλά οι αναζητήσεις αυτές είναι χρήσιμες, θ' αποτελέσουν τα θεμέλια ενός νέου ρεαλισμού.
>
> (M. Nadeau, *Ιστορία του σουρρεαλισμού*, Πλέθρον, 1978, σ. 29)

Ο πόλεμος συνταράσσει τις συνειδήσεις, η τέχνη αφυπνίζεται και φιλοξενεί εικόνες δυναμικές. Τώρα δικαιώνεται απόλυτα η προπολεμική επιθετικότητα ορισμένων ρευμάτων, που είχαν δείξει από πριν το τρομακτικό και παραμορφωμένο πρόσωπο του αστικού κόσμου, όπως το είχε κάνει ο φωβισμός, ο κυβισμός, ο γερμανικός εξπρεσιονισμός. Στον πόλεμο αυτές οι τάσεις φτάνουν σε ένταση και ωθούν το ριζοσπαστισμό στην πλήρη αποδέσμευση (ιδεολογική, συναισθηματική και καλλιτεχνική) από τον παλιό κόσμο. Η προκλητικότητα και ο αναρχισμός του Ντανταΐ είναι το χαρακτηριστικό παράδειγμα. Αλλά υπάρχει και η θετική πλευρά του ριζοσπαστισμού, είναι η τέχνη που εκφράζει το κοινό αίσθημα της δυσφορίας. Είναι το αίσθημα που οδηγεί στην απόφαση για την πολιτική παρέμβαση των καλλιτεχνών· η στροφή προς τα Αριστερά είναι η πιο χαρακτηριστική εκδήλωση του αντιπολεμικού και αντικαπιταλιστικού πνεύματος. Πιο καθαρό γίνεται αυτό στο πολιτικό περιεχόμενο που βλέπουμε να παίρνει το φύσει αναρχικό ντανταϊστικό κίνημα στο Βερολίνο, γιατί η Γερμανία, ήδη πριν από τον πόλεμο και περισσότερο μετά από αυτόν, και μέσα στο επαναστατικό κλίμα εκείνης της εποχής, ήταν η χώρα του πιο πολιτικοποιημένου κινήμα-

τος του μοντερνισμού, του εξπρεσιονισμού. Το κίνημα αυτό είχε διακριθεί γιατί έδωσε έργα και μεγάλους συγγραφείς και παρέμενε στο καλλιτεχνικό προσκήνιο σχεδόν μέχρι τα μισά της δεκαετίας του 1920. Έπαιρνε νέα αίγλη μέσα στον επαναστατικό πυρετό της μεταπολεμικής Γερμανίας, που, περισσότερο από τις άλλες, τις «νικήτριες» ευρωπαϊκές χώρες, έδειχνε πολιτικά πιο ώριμη να επαναλάβει το επαναστατικό παράδειγμα της Ρωσίας.

Η πολιτική στράτευση ήταν η μία όψη του κινήματος αυτού, η άλλη έδειχνε τις φιλοσοφικές του καταβολές, που του δίνανε τη φυσιογνωμία μιας έκφρασης με στοχαστικούς προβληματισμούς (conseptual art), λιγότερο λυρικής και περισσότερο «θεωρητικής»· το είδαμε και στον Απολιναίρ, η ποίηση, γενικότερα, αφήνει την εκλεπτυσμένη σφαίρα και την εξευγενισμένη έκφραση. Δεν είναι χωρίς σημασία για το χαρακτήρα και την ορμητικότητα του κινήματος οι καταβολές στον Νίτσε και το πάθος του της καταστροφής του παλιού φθαρμένου κόσμου, όπως και στην «Κραυγή» του τρόμου που εξέπεμπε ο γνωστός πίνακας του Μυντς (1893).

Τον απόηχο των παραπάνω συναντούμε σε έναν «απολογισμό» του Βάρναλη στα 1927 για το πώς πέρασε στην τέχνη ο πόλεμος («Πόλεμος και Τέχνη», *Αναγέννηση*, τώρα: *Αισθητικά-Κριτικά*, Α΄, Κέδρος, 1958, σ. 103-113). Υπογραμμίζει την τέχνη που σήκωσε φωνή διαμαρτυρίας και γράφει για την τέχνη «που γίνεται από τα θύματα για τα θύματα», δίνοντας δύο βασικά χαρακτηριστικά της: το περιεχόμενο, «όπου ο θάνατος ορθώνεται ορατός σε όλη του τη φρίκη, όπου η αδικημένη ανθρώπινη ζωή διαμαρτύρεται για τον άστοχο χαμό της», και την αισθητική οπτική για την παρουσίαση του περιεχομένου: «δεν τα παραποιεί κανένας συμβατικός ιδεαλισμός, δεν ψεύδονται στο όνομα καμιάς απατηλής σκοπιμότητας». Η αρνητική διατύπωση «δεν τα παραποιεί κανένας συμβατικός ιδεαλισμός» θα πρέπει να εννοηθεί σαν αναφορά στην οπτική που εξωτερικεύει την εσωτερική, την αυθεντική εικόνα του πολέμου, με την απεικόνιση της βαρβαρότητας που τον χαρακτηρίζει και όχι του εξωραϊσμού του. Η άποψη αυτή περί της τέχνης που δεν παραποιεί αλλά αποκαλύπτει την παραποίηση και την παραμόρφωση που επιφέρει στα πράγματα ο εξουσιαστικός λόγος έχει καλλιεργηθεί κατά κύριο λόγο στον εξπρεσιονισμό. Το κύμα όμως μιας γενικευμένης απιστίας έχει παρασύρει οτιδήποτε στη σκέψη και την τέχνη προέρχεται από την πλευρά της κατεστημένης τάξης· στη δυναμική αυτού του κύματος αμφισβήτησης μπορούμε να δούμε πιο στέρεα τις προσωπικές λύσεις που επινοούσε ο Βάρναλης.

Φαίνεται φυσικό αυτό το απελευθερωμένο καλλιτεχνικό περιβάλλον να λειτούργησε καθοριστικά στο *Φως που καίει*, τώρα μάλιστα που γνωρίζουμε ότι στο Παρίσι συλλαμβάνει και γράφει αρκετά μέρη του ποιήματος. Τα στοιχεία μας λένε ακόμη ότι η σύνθεση είχε προχωρήσει και μάλιστα είχαν συλληφθεί τα βασικά συμβολικά πρόσωπα, ο Προμηθέας, ο Ιησούς, ο Μώμος, τα πρόσωπα και τα χορικά του «Ιντερμεδίου».

Η επιλογή των μεγάλων συμβόλων που «φώτισαν» τους ανθρώπους, του μυθικού και παγανιστικού από τη μια (Προμηθέας), του ιστορικού και χριστιανικού από την άλλη (Ιησούς) και του σοσιαλιστικού που τα ανατρέπει για να δημιουργήσει τον νέο κόσμο (Μώμος) είναι φανερό ότι βγαίνει από την πνοή και τη διάθεση της εποχής για μια νέα αρχή. Δεν ήταν λίγα τα έργα στην ποίηση και το θέατρο που τα ενέπνεε η ιδέα της ανάδυσης του νέου ανθρώπου. Η διεκδίκηση αυτή υπάρχει ακόμη και στον λιγότερο ουμανιστή φουτουρισμό, ο οποίος υμνεί τη βούληση και τη δημιουργικότητα του ανθρώπου, που τον θεωρεί

σύγχρονο Προμηθέα. Τα πρόσωπα του Βάρναλη φαίνεται να είναι τα πιο καίρια, που ταυτίζονται με την ιδέα του ήρωα-δημιουργού του Καινούριου Ανθρώπου, ιδέα από τις πιο επίμονες της εποχής. Οι άλλες πηγές που βρέθηκαν στα σημειώματα του ποιητή και που η κριτική τα αναφέρει ότι καθοδήγησαν τον Βάρναλη για να συλλάβει τους δύο ήρωες, δηλαδή ο Καλντερόν, ο Σέλλεϋ, ο Ρενάν, θα πρέπει να βοήθησαν κυρίως κατά τη συγγραφή για την οριστική συγκρότηση των προσώπων του αρχαίου και του χριστιανικού μύθου.

Όμως όλα αυτά, δηλαδή το νέο καλλιτεχνικό περιβάλλον και τα λογοτεχνικά πρότυπα, θα πρέπει να τα σκεφτόμαστε σε σχέση με την προσωπικότητα του Βάρναλη, του διανοουμένου που η κλασική και ουμανιστική του παιδεία τον τοποθετεί σε πλεονεκτική θέση, του δίνει ελευθερία κινήσεων και ελευθερία να συνθέτει χωρίς φορμαλιστικούς περιορισμούς τα βιώματά του. Το *Φως που καίει* είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα παρόμοιας σύνθεσης. Είναι η φόρμα που αφομοιώνει το σύγχρονο και το παραδοσιακό μοντέλο σύνθεσης. Τις πιο ορατές καλλιτεχνικές του συγγένειες τις συνάπτει με τεχνικές που τις βρίσκουμε στο περιβάλλον του μοντερνισμού και ειδικά του εξπρεσιονισμού, και επίσης με τεχνικές του αρχαίου δράματος και ειδικά του Αριστοφάνη. Στη μοντέρνα και την παραδοσιακή συνάφεια υπάρχουν λύσεις που τις έχει ανάγκη το εγχείρημα του Βάρναλη, και αν δεν είμαστε σίγουροι ότι ακολουθεί συνειδητά τον εξπρεσιονισμό, οι αισθητικοί κανόνες του οποίου κυκλοφορούν ευρύτατα (στα θέατρα, στα βιβλία, στις εκθέσεις), οι σχέσεις του με το αρχαίο πρότυπο δεν μπορούν να αμφισβητηθούν.

Δύο είναι τα βασικά σημεία πάνω στα οποία ο εξπρεσιονισμός θα μπορούσε να προτείνει λύσεις: η αποσπασματική δομή και τα συμβολικά πρόσωπα. Ο εξπρεσιονισμός έχει δομικό πρότυπο την παράθεση επεισοδίων (το αντίθετο της πλοκής τους και της λογικής αλληλεξάρτησης) που έχουν όμως εσωτερική σύνδεση. Είναι δομή που προσφέρεται στην ποιητική τάξη του λόγου, αφού, όπως η ποίηση έτσι και η δομή αυτή, είναι μακριά από λογικές ρεαλιστικής μίμησης και προφάνειας, και λειτουργεί στο επίπεδο της μεταφοράς. Είναι ένα ανοιχτό σχήμα οργάνωσης εξωτερικά ανόμοιων συμβάντων, που επιτρέπει τη συνύπαρξη μεικτών λογοτεχνικών ειδών. Αλλά και τη συμβολή της γνώσης του από το αρχαίο δράμα δεν θα πρέπει να την αποκλείσουμε εδώ. Οι μελέτες που αφιερώνει στον Αριστοφάνη, ειδικά στις *Νεφέλες*, υπογραμμίζουν δύο αρετές που είναι πολύ σχετικές με τις δικές του αναζητήσεις. Πρώτα την ποίηση, ως το τέλειο καλλιτεχνικό πρότυπο, την ποίηση την καθαρή έξω από ειδολογικούς ορισμούς, όταν παρατηρεί πως «η ουσία των αριστοφάνειων έργων είναι η ποίηση, η ομορφιά, η σατανική ομορφιά του *λόγου*» και ύστερα τη «σύνθεση» των *Νεφελών*, για την οποία μας δίνει και τις εκτιμήσεις του αρχαίου γραμματικού: «Τα διαλογικά και τα λυρικά τους μέρη είναι υπέροχα κ' η σύνθεση γενικά της κωμωδίας αριστοτεχνική. Κι όπως λέγει ο αρχαίος γραμματικός "το έργον των πάνυ δυνατώς πεποιημένων"» (*Αισθητικά-Κριτικά*, Β΄, 1958, σ. 25 και 19).

Κι ερχόμαστε στα πρόσωπα. Κι εδώ έχουμε διαδικασίες συμβόλισης οικείες στον εξπρεσιονισμό. Ο Βάρναλης χρησιμοποιεί φόρμες αφαιρετικών συμβόλων, πρόσωπα που δεν εξαντλούνται στο να δείξουν την ατομικότητά τους αλλά να δώσουν τη μορφή τους σε ιδιότητες και καταστάσεις με τις οποίες συνδέονται, κάνοντας έτσι χειροπιαστή την κρυμμένη ουσία των πραγμάτων, με την αφαίρεση στοιχείων που είναι εμπόδια στο να φανεί η ουσία. Πιο κάτω, σε σχετικό παράθεμα, θα δούμε να έχει συλλάβει τον χαρακτήρα-τύπο

του θεάτρου σκιών του Μόλλα και τη διαδικασία του συμβολισμού, όπως το δείχνει η αδρότητα των γραμμών, ύστερα από την αφαίρεση των λεπτομερειών, χρησιμοποιώντας ο Βάρναλης για τον αδρό τρόπο απεικόνισης τη λέξη «ταβανόβουρτσα».

Αν η αρχική μήτρα από την οποία ξεκίνησε *Το Φως που καίει* ήταν οι μορφές του Προμηθέα και του Ιησού ή τέλος πάντων αν οι δύο ήρωες ήταν μέρος της πρώτης έμπνευσης, τότε η καλλιτεχνική λύση για να «συναντηθούν»/συγκρουστούν οι λόγοι των δύο κόσμων ήταν η φόρμα του διαλόγου· το θέατρο έδωσε στον Βάρναλη το καλλιτεχνικό κλειδί, έγινε το όχημα της «μεταφοράς». Πρώτα, έλυνε βασικά ζητήματα, όπως ήταν η οργάνωση και η οικονομία του «περιεχομένου», αλλά και το εξίσου σημαντικό θέμα του ύφους της σύγκρουσης, της χροιάς που θα έπαιρνε η ανάπτυξη της δράσης. Εδώ, η θεατρική λύση ήταν η ρεαλιστική γείωση του θεωρητικού υλικού που έπρεπε να δραματοποιηθεί. Για την επιτυχία αυτού του σκοπού το θέατρο προσφέρει δύο συμβάσεις που είναι καθοριστικές για τη «θεατρικότητα»: το χαρακτήρα και την ομιλία. Και αυτά τα ξέρει πολύ καλά ο Βάρναλης, που ανάμεσα στα άλλα εμφανίζεται και ένας από τους πιο μοντέρνους ερμηνευτές της οντολογίας του αρχαίου δράματος και ειδικά της αριστοφανικής κωμωδίας (βλ. χαρακτηριστικά «Η επικαιρότητα των Νεφελών», *Αισθητικά-κριτικά*, Β΄, Κέδρος, 1958, σ. 23-26).

Επιλέγοντας συμβάσεις του θεάτρου, ο Βάρναλης αξιοποιούσε τον τρόπο που φτιάχνεται ένα δραματικό πρόσωπο και ξεπερνούσε τον κίνδυνο να είναι το έργο μια απλή έκθεση ιδεολογικών πεποιθήσεων. Κατ' αυτό τον τρόπο, η θεωρητική πίστη δεν είχε τη θέση μιας απαγγελίας λόγων αλλά μετατρεπόταν σε πρώτη ύλη που συγκροτεί μια φυσιογνωμία· γινόταν περιεχόμενο ενός ψυχισμού, προσαρμοζόταν σε μια συμπεριφορά, καθοδηγούσε, τέλος, κάθε συναίσθημα του προσώπου, τον τρόπο που χαίρεται και λυπάται κάποιος κ.λπ. Ταυτόχρονα, οι ήρωές του, ο Προμηθέας και ο Ιησούς, είναι από τους πιο αναγνωρίσιμους (τόσο οι ίδιοι όσο και οι σχετικοί μύθοι τους) και για το λόγο αυτόν ανοιχτοί σε πλούσιες νοηματοδοτήσεις. Οι καινούριες ανασημασιοδοτήσεις τους στο *Φως που καίει* γίνονται μέσα από την αφαιρετική διαδικασία του νέου τρόπου συμβόλισης, που δίνει φόρμα στο γενικό και την ουσία των πραγμάτων. Στην παλιά τους φυσιογνωμία, που είχαν από τις προηγούμενες λογοτεχνικές χρήσεις, θα προστεθούν στοιχεία που θα κάνουν τους ήρωες των αναγνωρίσιμων μύθων καθημερινούς. Οδηγός και εδώ το θέατρο και μάλιστα το «λαϊκό», δηλαδή το θέατρο των αναγνωρίσιμων χαρακτήρων. Τα πρότυπα του Βάρναλη είναι καίρια διαλεγμένα. Στο παράθεμα που ακολουθεί (σχολιάζει ένα λόγο του καραγκιοζοπαίχτη Μόλλα) έχουμε το καταστάλαγμα της μαθητείας στο αρχαίο δράμα, που κάνει τον Βάρναλη ικανό να συλλάβει σε βάθος την έννοια της θεατρικότητας, όπως, επίσης, τη διαδικασία διαγραφής των χαρακτήρων και τη λαϊκότητα της τέχνης: «Η ποίηση, η πρόζα, το δράμα δεν πρέπει να είναι "γράψιμο"· πρέπει να είναι λόγος ζωντανός. [...] ο λόγος να μη γράφεται για να διαβαστεί παρά για ν' ακουστεί. Κι όχι απλώς ν' ακουστεί, παρά να μπει αμέσως στην καρδιά και στη σκέψη. [...] ο Μόλλας περιόριζε το "δόγμα" του στο λαϊκό δράμα των σκιών, που βγαίνει από την παράδοση, ζωγραφίζει τύπους ζωντανούς με χοντρές γραμμές –με την ταβανόβουρτσα [...] κι αποτείνεται σ' ανθρώπους απλούς. Αλλά τέτοια "λαϊκή Τέχνη" κάνανε κ' οι μεγαλύτεροι δραματολόγοι των αιώνων: ο Σοφοκλής, ο Αριστοφάνης, ο Σαίξπηρ, ο Θερβάντες. Όλοι αυτοί βγαίνουν από μακροχρόνια παράδοση. Γι' αυτό και το έργο τους έπιασε και φούντωσε και θάμπωσε τον κόσμο» («Κωμωδία για Κούκλες», *Αισθητικά-Κριτικά*, Β΄, Κέδρος, 1958, σ. 298-299).

Η συνάφεια των νέων τεχνοτροπιών και η γερή κλασική παιδεία δίνουν την πρωτοποριακή λύση της σύνθεσης *Το Φως που Καίει*. Παρουσιάζεται στη δομή της αποσπασματικής οργάνωσης τεσσάρων μερών, όπου εναλλάσσονται διάλογος, αφήγηση, ποίημα. Αποτελείται από τον Πρόλογο και τρία μέρη: «Ο μονόλογος του Μώμου» είναι το Μέρος Πρώτο, το «Ιντερμέδιο» το Μέρος Δεύτερο και τρεις ενότητες ποιημάτων είναι το Μέρος Τρίτο: «Αριστέα και Μαΐμού» (με τις τρεις «εξαΐλώσεις»), «Ο Οδηγητής», «Το Τραγούδι του Λαού». Η φανερή σχέση με το θέατρο που δείχνουν οι όροι μονόλογος και ιντερμέδιο είναι πιο ουσιαστική στη λειτουργία της μέσα στη σύνθεση, με τη συστηματική χρήση τεχνικών του δραματικού έργου, όπως οι σκηνικές και σκηνοθετικές οδηγίες, ο κατάλογος των προσώπων, ο διάλογος, οι Χοροί, οι Κορυφαίοι, οι μεταμφιέσεις κ.λπ.

Η δομή αυτή επιτρέπει τη «συνάντηση» των δύο πόλων που ορίζουν την ανθρώπινη κοσμολογία, όπως τη βιώνει και ο πιο καθημερινός και απλός άνθρωπος: από τη μια μεριά είναι ο πόλος του θεού και από την άλλη ο αντίθετός του, ο πόλος του ανθρώπου. Στη συνέχεια προκύπτει μια δεύτερη διπολικότητα, ανάμεσα στους θεούς, όταν περνάμε από την αρχαιότητα στην εποχή του χριστιανισμού, και έχουμε την αντίθεση ανάμεσα στο δωδεκάθεο και τον ένα θεό. Αλλά μια ακόμη αντίθεση έχουμε στο επίπεδο των ανθρώπων, που διαχωρίζονται ταξικά, σε άρχοντες και λαό.

Η παραθετική λοιπόν δομή δίνει τη δυνατότητα στη σύνθεση να ανοίξει τη βεντάλια του μύθου και να πραγματευθεί το θεϊκό και το ανθρώπινο μαζί, σε ένα *εδώ και τώρα*, που είναι η συμβατική χωροχρονική διάσταση του θεατρικού είδους. Έτσι λειτουργούσε η συγχρονία Προμηθέα, Ιησού, ιστορικού παρόντος και παρέκαμπτε αισθητικές της ευλογοφάνειας και της νατουραλιστικής αντιστοίχισης· όλα πλέον γίνονταν πιθανά στην ποιητική τους μεταφορά. Μέσα στο ίδιο τεχνοτροπικό περιβάλλον, όπου κανόνας για να λειτουργήσουν τα πράγματα είναι η «ποιητική» πιθανότητα, συλλαμβάνονται και άλλα πρόσωπα, μυθικά, ιστορικά, λογοτεχνικά, φανταστικά, πουλιά και ανθρωπόμορφα ζώα: ο Μώμος, ο Λαός, ο Άρχοντας, ο Οδηγητής, οι Ωκεανίδες, τα Σεραφείμ, Η Μάνα Γης, η Μάνα του Χριστού, η Μαγδαληνή, Το Αηδόνι, η Αριστέα, η Μαΐμού και τα άλλα πρόσωπα που αναδύονται μέσα από τα λόγια των εκάστοτε ομιλητών, χωρίς τα ίδια να παίρνουν «σκηνική» υπόσταση: ο Πατέρας (ο Δίας του Προμηθέα, ο Θεός και ο Ιωσήφ του Ιησού, ο Ήλιος του Μώμου – που έχει μάνα τη Νύχτα), ο Μορφονιός ο Ερμής, οι Εβραίοι, οι δούλοι, οι ψαράδες, οι Φαρισαίοι, οι παπάδες κ.ά.

Τα πρόσωπα δρουν με συγκεκριμένες ιδιότητες, που είναι και η ύλη της καλλιτεχνικής τους σύλληψης. Οι δύο ήρωες Προμηθέας και Ιησούς φτάνουν στο *Φως που Καίει* ως ήρωες γεγονότων που είχαν αποδέκτη τον άνθρωπο. Το κοινό χαρακτηριστικό τους ήταν ότι στην αρχή δημιουργούσαν μεγάλες προσδοκίες και τροφοδοτούσαν ελπίδες, που όλα όμως στο τέλος γίνανε κακή μοίρα για τους ίδιους και για τους ανθρώπους. Έτσι, συνέβη με την προσδοκία που γέννησε το προμηθεϊκό φως όσο και η χριστιανική σωτηρία, που και τα δυο κατέληξαν στο αρχέτυπο του μαρτυρίου: τη σταύρωση (στον Καύκασο και τον Γολγοθά). Η δραματική ενέργεια που βγάζει στην επιφάνεια την άχρηστη προσφορά των δύο θεών και τη δυστυχία που προκάλεσε αυτή η «προσφορά» ανήκει στον Μώμο, την persona του Βάρναλη, που είναι ο αμφισβητίας, αναρχικός και ανατροπέας.

Ο Μώμος, που στον δικό του μονόλογο παίρνουν σάρκα και οστά οι δύο ήρωες, σε ένα

δεύτερο και πιο καθαρά θεατρικό επίπεδο, για να τους κάνει πιο ζωντανούς και καθημερινούς, προκαλεί την καρναβαλοποίησή τους. Η καρναβαλοποίηση ενσωματώνει τυπικές λαϊκές μορφές, που είναι από τις πιο ισχυρές συμπυκνώσεις της λαϊκής κοσμοαντίληψης.

Ο Προμηθέας είναι ο φυσικός άνθρωπος, με την αγωνία του θανάτου. Έχει γήινη προέλευση («με ξεπετάξανε της γης τα σπλάχνα») και διονυσιακή φύση (βγήκε «στον ανοιξιάτικο αέρα μ' ένα χαρούμενο σπασμό»). Αλλά, ταυτόχρονα, είναι ο μεταπολεμικός άνθρωπος, απελπισμένος από τα ανθρώπινα και απαυδισμένος από τον πόλεμο («τόσο μοιάζουνε το σήμερα με το χτες και το χτες με τ' άβριο»). Με αυτή την ιδιότητα, έχει πείρα που τον καθοδηγεί, τον διδάσκει να είναι ρεαλιστής, πάντα να μετράει τα πράγματα με την υλικότητά τους. Με αυτό το πνεύμα, έχει απορίες για όσα λέει ο συνομιλητής του, ο Ιησούς, που όταν τις διατυπώνει, οι απόψεις του γίνονται σχόλιο αιχμηρό κατά της χριστιανικής μεταφυσικής αντίληψης περί θεού και περί ανθρώπων. Από αυτή την άποψη, είναι σύμμαχος του Μώμου και οι δυο αντιμετωπίζουν τον Ιησού μαζί, συμπληρώνοντας ο ένας τον άλλον. Από τη συμμαχία, η επιχειρηματολογία του Μώμου ενισχύεται με τα νέα επιχειρήματα που μόνο ένας αρχαίος μπορούσε να απευθύνει. Έτσι ο Προμηθέας/Μώμος μπορεί να απευθύνει στον Ιησού την κατηγορία ότι είναι βάρβαρος, αφού δεν είναι Έλληνας, και ψεύτικος, αφού κάτι τέτοιο (θεός μη Έλληνας) δεν μπορεί ποτέ να γίνει κατανοητό από τη λογική και τη συνείδηση ενός αρχαίου.

Το θεατρικό ζωντάνεμα του Προμηθέα οφείλεται σε έντονα λαϊκά στοιχεία. Μας αυτοπαρουσιάζεται με το πρόσωπο αβλακωμένο, όπως οι άνθρωποι του μόχθου στην ύπαιθρο: «οι στοιχειωμένες αβλακιές της όψης μου, σκαμένες από τα πάγη και τους πόνους» που «κρατάνε μια θύμηση καφτή σα φλόγα» (Κ. Βάρναλης, *Το Φως που Καίει*, Κέδρος, 2003, σ. 23). Είναι περιγραφή-μάσκα του μόχθου του εργατικού λαού, που βρίσκεται σταυρωμένος χωρίς ελπίδα να τελειώσει το μαρτύριο, όπως δείχνει ο τρόπος που μετράει το χρόνο ο Προμηθέας/Λαός: «η πρώτη μου φορά που γέλασα. Από τότες, που καρφώθηκα – και πριν να καρφωθώ!». Ως λαϊκός ήρωας κυκλοφορεί πιο άνετα στο χώρο της καλλιτεχνικής φαντασίας του λαϊκού θεάτρου σκιών, που έχει τυποποιήσει πολλές συμπεριφορές του λαού. Έτσι, ο Προμηθέας/Λαός κάνει φίλο τον Μορφονιό τον Ερμή, που είναι μια νότα χαράς γιατί του «δηγιέται με τ' αλέγρο του το ύφος» και τον κάνει να «σκάει στα γέλια» με τα κουτσομπολιά που του φέρνει για «όλες τις βρωμιές που γίνονται στον Όλυμπο κι όπου αλλού ανταμωθούνε θεός με θεό ή θεός με άνθρωπο» (σ. 22). Ο Προμηθέας έχει μια ακόμα χαρακτηριστική λαϊκή αρετή, την παλληκαριά. Μοιάζει να είναι κληρονομιά διονυσιακή: όλοι οι αρχαίοι θεοί είναι «όμορφοι, ξυπνοί, παλληκάρια. Και φαγάδες και γυναικάδες, όσο δεν παίρνει» (σ. 26). Είναι επίσης και γενναίος στις ηδονές «η αμαρτία είναι όλ' η εφτυχία κ' η λεφτεριά των Θεών» (σ. 30). Ο Προμηθέας/παλληκάρι δεν καταπίνει προσβολές και χαστούκια. Τα ανταποδίδει. Δείχνει όλη την επιτίμησή του για τον Ιησού που καταδέχτηκε παρότι θεός να σταυρωθεί από ανθρώπους: «Πώς το δέχτηκες μοναχά και να σ' αγγίξουν αφτά τα ζωντόβολα; Κατέβα γρήγορα από κει! Ντροπιάζεις το σόι μας!» (σ. 25).

Ένα ακόμη προσωπείο του Προμηθέα είναι του αφέντη. Με αυτή την ιδιότητα, δεν διανοείται την απώλεια της εξουσίας ή την παραμικρή παραχώρηση που θα αδυνάτιζε τη δύναμή του να εξουσιάζει. Και τότε τον χαρακτηρίζει όλος ο κυνισμός της τάξης του: «είναι κανείς δυνατός, γιατί αγαπάει μοναχά τον εαφτό του και μπορεί να θυσιάζει τους αλλου-

νούς» (σ. 35). Αλλά την ίδια ώρα διαμηνύει και τον γενικό κανόνα, μια νομοτέλεια χρήσιμη για να τη λάβουν υπόψη τους οι «σκλάβοι»: «η περισσότερη δύναμη δε χαρίζεται. Παίρνεται. Παίρνεται με τη βία από τους άλλους δυνατούς».

Τα πολλαπλά προσωπεία του Προμηθέα τον κάνουν να έχει δραματουργικά την ίδια δύναμη με τον Μώμο. Αλλά και χαρακτηριστικά του προσώπου του Μώμου, τόσο της μυθολογικής του χαρακτηρολογίας όσο και της ποιητικής του κατασκευής ως persona, ενσωματώνονται στο ρόλο του. Ο ίδιος ο Μώμος είναι σαν να κοιτάει το δικό του είδωλο στον καθρέφτη όταν του απευθύνει: «είσαι λιγάκι πρωτόγονος και χοντροκομένος. Τα λες όξω από τα δόντια» (σ. 36). Δραματουργικά ο Προμηθέας επενδύει ένα μεγάλο μέρος της συγγραφικής πρόθεσης, είναι μία ακόμη persona του Βάρναλη. Ο ισχυρός του ρόλος επιβεβαιώνεται από όσα σημειώνει ο «αφηγητής»/Βάρναλης στις ενσωματωμένες σκηνικές οδηγίες. Στον Προμηθέα αποδίδει συναισθηματικές και φυσιογνωμικές αντιδράσεις που δεν σημειώνονται για τα υπόλοιπα πρόσωπα. Οι συναισθηματικές εντάσεις του ήρωα περνούν μια πλούσια κλίμακα αντιδράσεων που εκφράζουν: θυμό, αγανάκτηση, περιφρόνηση, ξάφνιασμα, βαριεστημάρα, κοροϊδία.

Το *Φως που Καίει* μας χαρίζει έναν μοντέρνο Προμηθέα, με πολλαπλά προσωπεία, που αναπαριστούν ένα πρόσωπο πολυεστιακό σαν πρόσωπο ενός λογοτεχνικού κυβισμού. Η πρώτη απόπειρα της ποίησης να εγκολπωθεί τη συγκίνηση από το νέο κοινωνικό όραμα προώθησε κατά πολύ τις συνθετικές φόρμες των «Λόγων» που εξέφραζαν το εθνικό όραμα του *Δωδεκάλογου*. Το *Φως* επινοεί τεχνικές που ενώνουν στην τέχνη τον οριστικά διασπασμένο στη συνείδηση του ανθρώπου κόσμο. Τα γερά εφόδια στις νέες καλλιτεχνικές απαιτήσεις ήταν η στιβαρή λυρική κράση του Βάρναλη. Με το λυρισμό εξάλλου της κλασικής παραδοσιακής ποίησης κλείνει το ποίημα. Ο λυρισμός είναι η έξοδός του, όπως και η αρχή του (ο Πρόλογος). Το *Φως που καίει* κλείνει με το Λαό κυρίαρχο να υμνεί τη θάλασσα, το σύμβολο της απεραντοσύνης της κυριαρχίας του και της ελευθερίας του, που την νιώθει σαν τη νέα του θεά. Η αποστροφή αυτή έρχεται να διαλύσει τη μελαγχολία του αφηγητή του Προλόγου, που επιθυμούσε να τον πάρει μακριά η «μαργιόλα» θάλασσα «από τους μάβρους κολασμένους». Η λυρική «κάθαρση» είναι η διάχυση στην ομορφιά (της φύσης, της ποίησης, του οράματος)

Στεριά, Θάλασσα κι Άνθρωπος, στοιχεία αιώνια τρία,
αφεντικό δεν έχουνε κι αφεντικού ιστορία!
Ήρθε κ' εμάς η αράδα μας για να χαρούμε τα πουλιά,
τη θάλασσα και τα βουνά, τον ήλιο και τη σιγαλιά...

Γ. Κεφαλληνός, «Τσάτσα καθιστή», έγχρωμη ξυλογραφία, 1921