

# Θεωρειο

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΛΟΙΠΩΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΩΝ ❖ ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΑΙ ΠΑΕΙ ΠΑΝΤΟΥ ΟΠΟΥ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΕΛΛΗΝΕΣ

ΧΡΟΝΟΣ 1ος

ΤΕΥΧΟΣ 10 ❖ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1991

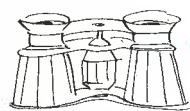
ΔΡΧ. 700



φωτογραφία: Janusz Kawa

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

το θεωρειο θεωρεί, σελ. 1 - συμβαίνουν εις παρισίους και αλλού, σελ. 2 - επιπλέον, σελ. 6 - κινηματογράφος: "La belle poiseuse", της Κλαίρης Κορέλη, σελ.9 - Christine Laurent: «Ο κινηματογράφος πεθαίνει», συνέντευξη στην Κλαίρη Κορέλη, σελ. 15 - λογοτεχνία-επέτειος: Γιώργος Θεοτοκάς, του Βασίλη Βασιλικού, σελ. 22 - επτά ανέκδοτα γράμματα του Γ. Θεοτοκά στο Β. Βασιλικό, σελ. 23 - λογοτεχνία-διήγημα: το ρεβόλβερ, του Θάνου Σίδηρη, σελ. 26 - θέατρο: ο Χορός στον "Dr Faustus" του Chr. Marlowe, του Σάββα Κυριακίδη, σελ. 29 - φωτογραφία: πορτρέτα του Janusz Kawa, σελ.32 - ελληνικό τραγούδι: Λουδοβίκος των Ανωγείων, η φωνή των χρωμάτων, του Γιάννη Καπατζά, σελ.40 - εικαστικά: Parade, η αρχή ενός νεοκλασικισμού, της Άρτεμης Καμπά, σελ. 47 - πάνω σε μια φράση του Σεζάν, του Δημοσθένη Δαββέτα, σελ. 50 - FIAC '91 της Άντας Κορφιάτη, σελ. 53 - μέσα μαζικής ενημέρωσης: ξενάγηση στο λαβύρινθο της ελληνικής ραδιοτηλεόρασης, του Αλέκου Οικονόμου, σελ. 55 - λογοτεχνία-μυθιστόρημα: Καρόλου Μπαρμπάρα: Το έγκλημα της Ερυθράς Γέφυρας, (μετάφραση: Σωκράτης Κ. Ζερβός) σελ. 59.



n° 10 décembre 1991

theorio

REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES ESTHÉTIQUES - EN LANGUE GRECQUE -  
ÉDITÉE À PARIS ELLE VA PARTOUT OÙ IL Y A DES GRECS

U. S. A.: 3,25 \$ - Canada: 3,95 CAD - Luxembourg: 144 SL

Suisse: 6 FS - Κύπρος: 450 Λίρες

M1631 - 10 - 20,00 F



# Editions du Griot

34, rue Yves Kermen 92100 Boulogne — FRANCE

Nous aimons la littérature grecque

**Vassilis Vassilikos**

*Mais fais donc  
quelque chose pour  
que je rate mon train*

**Nouvelles**

Traduit par Gisèle Jeanperin

\*

**Menis Koumandareas**

*Le maillot n°9*

**Roman**

Traduit par Gisèle Jeanperin

**Elias Petropoulos**

*Corps*

**Poèmes**

Traduit par Frédéric Faure

\*

**Vassilis Vassilikos**

*L'hélicoptère*

**Roman**

Traduit par Gisèle Jeanperin

## à paraître

**Tatiana Gritsi-Milliex**

*Sur l'autre rive du Temps*

**Roman**

Traduction par Anne-Marie Olivier

\*

**Costas Hatziaryiris**

*Le peintre et le pirate*

**Roman**

Traduit par Sophie Goldet  
et Michel Volkovitch

\*

**Kosmas Politis**

*Eroica*

**Roman**

Traduit par Henri Tonnet

\*

**Constantin Karyotakis**

*Proses*

Traduit par Patricia Portier  
et Socrate C. Zervos

\*

**Spiros Plaskovitis**

*La dame de la vitrine*

**Roman**

Traduit par Patricia Portier  
et Socrate C. Zervos

# θεωρειο



theorio

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΛΟΓΙΩΝ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΩΝ  
ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ ΚΑΙ ΠΑΕΙ ΠΑΝΤΟΥ ΟΠΟΥ ΥΠΑΡΧΟΥΝ ΒΛΑΗΝΕΣ

ΧΡΟΝΟΣ 1ος ☛ ΤΕΥΧΟΣ 10 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ ☛ 1991 ☛ 700 ΔΡΧ.

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗ LIOUBA PRESSE ☛ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ

**Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:** Βασίλης Βασιλικός, Δημοσθένης Δαββέτας, Σωκράτης Κ. Ζερβός, Άρτεμη Καμπά, Στέλλα Καμπατζά, Γιάννης Καπατζάς, Κλαίρη Κορέλη, Άντα Κορφιάτη, Σάββας Κυριακίδης, Άννα Ματρακίδου, Αλέκος Οικονόμου, Μπάμπης Όρφανος, Θάνας Σίδερης, Ρούλα Σταθοπούλου, Άρης Ι. Στυλιανού, Έλσα Στυλιανού, Γιώργος Φούκας.

**Φωτογραφίες των:** Γιώργου Μπιζιούρα, Janusz Kawa.

**Εικονογράφηση:** Γιάννα Ανδρεάδη, Παύλος Χαμπιδής.

**Διορθώσεις:** Ρούλα Σταθοπούλου, Καλλιστώ Στάμου, Μαρίνα Τσιμπούκη.

**Γραμματεία:** Λίλα Μήτσα.

Κάθε ενυπόγραφο άρθρο εκφράζει την άποψη του συγγραφέα του.

Το θεωρειο σέβεται την ορθογραφία του κάθε συγγραφέα.

Απαγορεύεται η οποιαδήποτε αναδημοσίευση χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη. ☛ Χειρόγραφα δεν επιστρέφονται.

Διανέμεται στην Ελλάδα από το ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟ  
ΗΜΕΡΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ Α.Ε.

ΔΙΑΘΕΣΗ στα βιβλιοπωλεία: ΑΘΗΝΑ: ΝΕΦΕΛΗ, Μαυρομηχάλη 9,  
106 79 Αθήνα, τηλ.: 360.77.44 και 360.47.93

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ, Λασοάνη 9, 546 22  
Θεσσαλονίκη, τηλ.: 237.463 και 285.857

Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη): 7.700 δραχμές,  
Γαλλία και υπόλοιπη Ευρώπη: 220 FF,  
Αμερική, Ασία, Αφρική, Αυστραλία: 40 \$ (Η.Π.Α.)



REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES ESTHÉTIQUES - EN LANGUE GRECQUE -  
EDITÉE À PARIS ELLE VA PARTOUT OU IL Y A DES GRECS

Publiée par l'E.U.R.L. LIOUBA PRESSE

Gérant: Georges Bijouras, directeur de la publication

Copyright liouba presse. Toute réproduction d'article, de photo  
ou de dessin doit faire l'objet d'une demande écrite auprès de  
l'administration de la revue.

Imprimée par La Chapelle Montligeon, 61400 MORTAGNE

ISSN: 1156-3443 ☛ N° Commission Paritaire: 72676

Distribuée, en France, Canada et Luxembourg par les NMPP

theorio - liouba presse - Georges Bijouras  
24, rue de La Tour d'Auvergne  
75009 PARIS - FRANCE  
Tél.: 42.80.02.08 - Fax: 44.63.01.61

## το θεωρειο θεωρει

Κάθε τέχνη άξια του όνόματός της προϋποθέτει μίαν  
αϋθόρμητη συγκίνηση, σκέψη, όργάνωση, έναν  
ένθουσιασμό και πολλήν **έργασία...**

... έγραφε το 1954 ο Γιώργος Θεοτοκάς σ' ένα γράμμα του στο  
Βασίλη Βασιλικό. Είναι πάντα πολύ ενδιαφέρον να διαβάξει κανείς  
την αλληλογραφία των συγγραφέων. Μια ολόκληρη φιλολογία έχει  
δημιουργηθεί γύρω από τις επιστολές των ανθρώπων που γράφουν.  
Ενδιαφέρον πράγματι να μάθει κανείς τι λένε στα γράμματά τους  
εκείνοι που μας μιλούν με τα βιβλία τους.

Για τις προϋποθέσεις της **τέχνης άξιας του ονόματός της** μιλούσε ο Γ.  
Θεοτοκάς σ' ένα νεότερο συνάδελφό του.

Η φράση αυτή φτάνει στο **θεωρειο** την καταλληλότερη στιγμή της  
πορείας του και οφείλει να γίνει αξίωμα και οδηγός των ενεργειών  
μας· γιατί κι εμάς μια τέχνη άξια του ονόματός της μας απασχολεί.

Σήμερα, που η ελληνική αγορά των εντύπων έχει γεμίσει με  
ξενόγλωσσους τίτλους και μεταφρασμένα άρθρα ξένων  
δημοσιογράφων — με σκοπό την εξομοίωση και τη δημιουργία **ενός**  
ευρωπαϊού αναγνώστη — εμείς εδώ, ανάμεσα σε αλλόγλωσσους,  
πέρα από το σεβασμό που είχαμε να βρούμε τίτλο ελληνικό,  
διαθέτουμε μνήμη και θυμόμαστε ότι υπάρχουν συγγραφείς που  
γράφουν ελληνικά, τους οποίους τιμούμε. Και επιπλέον  
αντιλαμβανόμαστε και προσπαθούμε να εφαρμόσουμε τα μηνύματα  
και τις νοουθεσίες τους. Η μετάβαση από τη θεωρία στην πράξη είναι η  
μετουσίωση της τέχνης. Η πραγματοποίηση του οράματος είναι η  
δημιουργία.

Θεωρούμε ότι είναι μεγάλη η τιμή που μας γίνεται δημοσιεύοντας  
αυτά τα γράμματα και ευχαριστούμε το Βασίλη Βασιλικό που μας τα  
εμπιστεύτηκε.

Το **θεωρειο** σήμερα παίρνει τη σκυτάλη και θα τρέξει.

Μέσα σε καιρούς που είναι δύσκολοι για τη χώρα μας, το **θεωρειο**  
είναι στην Ευρώπη, **θωρεί** και **γρηγορεί** για την Ελλάδα, η οποία δεν  
έχει τη θέση που της ανήκει στο ευρωπαϊκό ψηφιδωτό.

Με τις διόπτρες μας βλέπουμε καλύτερα όσα άλλοι, αόμματοι ή  
παρωπίδες φέροντες, «επίσημοι» δε θέλουν να δείτε και γι' αυτά θα  
σας μιλούμε.

Οι νέοι συνεργάτες πληθαίνουν, η φωνή μας στερεώνεται.

Ένα κομμάτι της Ελλάδας πάλλει στο Παρίσι.

θ.



John Chamberlain, Divine Ricochet (view 2)199.

## ✓ FIAC '91

Η φετινή FIAC του Παρισιού (Διεθνής Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης) εγκαινιάστηκε στις 4 Οκτωβρίου 1991, παρουσιάζοντας μια τόσο μεγάλη αφθονία «αγαθών», ώστε οι διάφορες αντιδράσεις, που βρήκαν την ευκαιρία να εκφραστούν κατά τη διάρκειά της, μοιάζουν ανεξήγητες ή τουλάχιστον υπερβολικές. Οι αντιδράσεις αυτές (διαμαρτυρίες για την αύξηση του ΦΠΑ στα έργα τέχνης, υπερ-εμπορευματοποίηση του Grand Palais) διατυπώθηκαν μπροστά σε μια εκδήλωση της οποίας οι αριθμοί και μόνον αρκούν για να εντυπωσιάσουν: 15.000 τετραγωνικά μέτρα εκθεσιακού χώρου, 157 συμμετοχές γκαλερί (72 από τη Γαλλία και οι υπόλοιπες από 15 χώρες, μεταξύ των οποίων και η Ελλάδα εκπροσωπούμενη από την γκαλερί Jean Bernier). Επίσημος καλεσμένος της εκδήλωσης ήταν το Βέλγιο από το οποίο 16 γκαλερί (Baronian, Cogeime, Pieters, κ.α.) συμμετείχαν στην έκθεση.

FIAC '91, Grand Palais, Παρίσι, 5-13 Οκτωβρίου.

Σ. Κ. Ζ.

## ✓ Κινηματογραφική μνήμη

Από τις 4 ως τις 11 Οκτωβρίου διοργανώθηκε στο Παρίσι και σε άλλες είκοσι τρεις πόλεις της Γαλλίας το Α' Διεθνές Φεστιβάλ "Ciné-Mémoire", με πρόεδρο τον Κώστα Γαβρά. Σκοπός του φεστιβάλ ήταν η προβολή παραγνωρισμένων, άγνωστων ή ακρωτηριασμένων ταινιών, που διασώθηκαν χάρη στις επίμονες και μεθοδικές προσπάθειες κάποιων ακούραστων εργατών της 7ης τέχνης. Χιλιάδες ταινίες μισοκατεστραμμένες και σε κατάσταση αποσύνθεσης περιμένουν τις φροντίδες των ειδικών, οι οποίοι σε μια αγωνιώδη επιχείρηση διάσωσης θα προσπαθήσουν να «γιατρέψουν» τα φιλμ.

Γιατί αγωνιώδη; Η απάντηση παραπέμπει στον Τζέιμς Μποντ. Όλες οι ταινίες που γυρίστηκαν μέχρι το 1955 τυπώθηκαν πάνω σε νιτρική κυτταρίνη (nitrate de cellulose), υλικό εξαιρετικά εύφλεκτο και — κυρίως — αυτοκαταστρεφόμενο μετά την πάροδο πενήντα χρόνων (τελευταία διορία το έτος 2005). Ήδη έχει χαθεί το 60 με 80% της γαλλικής παραγωγής (χρονική περίοδος 1895-1930) και το 70% της παγκόσμιας παραγωγής βωβών ταινιών που γυρίστηκαν μέχρι το 1930.

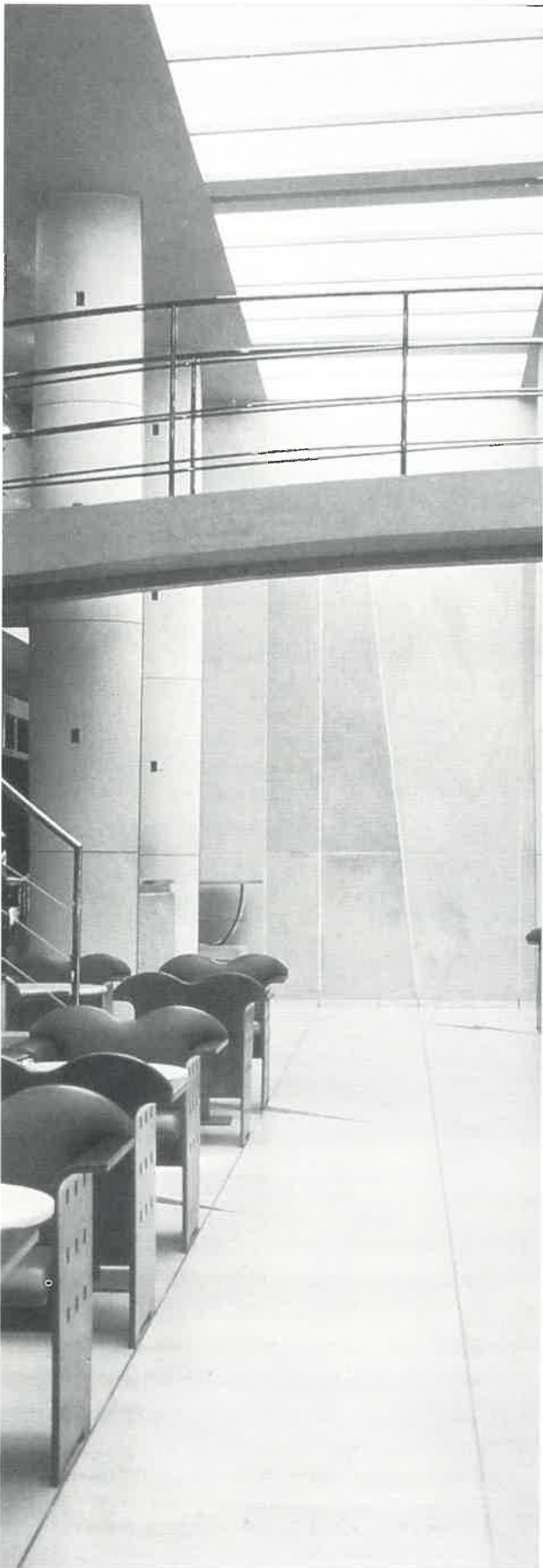
Το φεστιβάλ αποτελεί μέρος ενός μεγαλύτερου προγράμματος που εγκαινίασε τον περασμένο Σεπτέμβριο ο γάλλος υπουργός Πολιτισμού, Jack Lang, για την προστασία της κινηματογραφικής κληρονομιάς. Με το ίδιο όραμα προχωράει και στην απέναντι πλευρά του Ατλαντικού ο Martin Scorsese, πρόεδρος του Αμερικάνικου Ιδρύματος Ταινιών. Οι σπάνιες και ξεχασμένες ταινίες παρουσιάστηκαν σε μια προσπάθεια ευαισθητοποίησης της κοινής γνώμης και ανάδειξης της πλούσιας ιστορίας του κινηματογράφου. Το πανόραμα των ταινιών που δε θέλουν να πεθάνουν έκανε φανερό την ανάγκη της διάσωσης της μνήμης του αιώνα μας.

Οι θεατές είχαν την ευκαιρία να δουν ταινίες από κινηματογραφικές λέσχες της Ευρώπης, μεταξύ των οποίων και της Σοβιετικής Ένωσης, και της Αμερικής: "Salammbô" του P.Maradon (1925), "The Thief of Bagdad" του M.Powell (1940), "The Sign of the Cross" του C.B.De Mille (1932), "Erotikon" του M.Stiller (1920), "Pacific 231" του M.Tschanovskii (1931). Οι επιδιορθωμένες ταινίες, μετά τη θαυματουργή επέμβαση των ειδικών, μας περιμένουν να τις ξαναανακαλύψουμε.

Ε. Σ.

## ✓ Εβδομάδα αρχιτεκτονικής στο Παρίσι

7 με 13 Σεπτεμβρίου η εβδομάδα αρχιτεκτονικής ξεδίπλωσε τις εκδηλώσεις της με φαντασία και δυναμισμό σ' ολόκληρη τη Γαλλία. Με επίκεντρο όπως πάντα το Παρίσι που ξέρει να



Café Beaubourg, Παρίσι. Christian de Portzamparc.

υποδέχεται, τόσο στις εύκολες όσο και στις δύσκολες εποχές, τις καινούριες ιδέες και ρεύματα, η λιγότερο γνωστή τέχνη, η τέχνη της πόλης, προσπάθησε με τις εκδηλώσεις αυτής της εβδομάδας να πλησιάσει, να γνωριστεί και να εξοικειωθεί με τους κατοίκους. Σε μια κρίσιμη περίοδο οικονομικής και πνευματικής κρίσης, που στον τομέα της αρχιτεκτονικής εμφανίζεται κυρίως με έντονα προβλήματα στα προάστια των μεγαλουπόλεων, οι εκδηλώσεις πρότειναν καινούριους τρόπους προσέγγισης και αντίληψης, όχι μόνο της σύγχρονης αρχιτεκτονικής, αλλά κυρίως της ιστορικής συνέχειας της πόλης, καθώς και των δυσκολιών, διαχρονικά, του επαγγέλματος του αρχιτέκτονα.

Ανάμεσα στις εκθέσεις, προβολές, διαλέξεις, ξεναγήσεις που οργανώθηκαν, μια από τις αποδοτικότερες ιδέες που ξεχώρισαν και βρήκαν έντονη ανταπόκριση από τους φίλους της αρχιτεκτονικής, ήταν οι διαλέξεις μέσα σε λεωφορεία που ταξίδευαν στην πόλη επισκεπτόμενα το αντικείμενο της διάλεξης. Περίπου 40 αρχιτέκτονες, πολεοδόμοι και ιστορικοί ανέπτυξαν ανάλογο αριθμό θεμάτων στους επιβάτες που είχαν την ευκαιρία να βλέπουν ζωντανά τα προς συζήτηση αρχιτεκτονήματα. Μπορούσε κανείς, για παράδειγμα, να ακολουθήσει τα ατελείωτα βουλεβάρτα του Haussmann ακούγοντας την ιστορία και τις λειτουργίες της επιχείρησης του «καλλιτέχνη κατεδαφιστή» που γκρέμισε και ξαναέκτισε το Παρίσι.

Τέλος, μια άλλη πρωτότυπη εκδήλωση ήταν η οργάνωση κινηματογραφικών προβολών με θέμα τη θέση του αρχιτέκτονα μέσα στις ταινίες, που πάντοτε ήταν διακριτική, σε αντίθεση με το αντικείμενο της δουλειάς του, το χώρο, που πολλές φορές αναδεικνύεται πρωταγωνιστής των κινηματογραφικών αναζητήσεων.

Γ. Φ ☹ Α. Μ.

### ✓ Τιμή στον έλληνα ποιητή Γιάννη Ρίτσο

Κάθε Έλληνας που ζει στο Παρίσι γνωρίζει ότι ο νεοελληνικός πολιτισμός και η σύγχρονη τέχνη της πατρίδας μας δε βλέπουν και πολύ συχνά το φως της δημοσιότητας εδώ στη Γαλλία. Ευχάριστη εξαίρεση αποτελεί η ποίηση, καθώς το έργο των κορυφαίων ελλήνων ποιητών μεταφράζεται και συναντά αυξανόμενο ενδιαφέρον τα τελευταία χρόνια. Από την άποψη αυτή, σημαντικό πολιτιστικό γεγονός αποτελεί η έκθεση «Ο Γιάννης Ρίτσος και το Αιγαίο», που διοργανώθηκε στο Πολιτιστικό Κέντρο Georges Pompidou από τις 16 Οκτωβρίου ως τις 4 Νοεμβρίου, υπό την εποπτεία του ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού και την υποστήριξη της Ιονικής Τράπεζας. Στα εγκαίνια της έκθεσης παραβρέθηκαν ο αντιπρόεδρος της ελληνικής κυβέρνησης κ. Τζαννής Τζαννετάκης, ο Έλληνας πρέσβης στο Παρίσι και πολλοί άνθρωποι των γραμμάτων, Έλληνες και ξένοι. Μετά τα εγκαίνια

της έκθεσης προβλήθηκαν δύο ενότητες φωτογραφιών του Πλάτωνα Μάξιμου: «Ήχοι και χρώματα του Αιγαίου» και «Το Αιγαίο και ο Γιάννης Ρίτσος». Ο φωτογραφικός φακός του Π. Μάξιμου ανίχνευσε με ιδιαίτερη δύναμη το χρώμα της θάλασσας, την αρχιτεκτονική και το φως των αιγαιοπελαγίτικων νησιών. Οι εικόνες του Αιγαίου συνταιριάστηκαν έντεχνα με τους στίχους του Γιάννη Ρίτσου· η φωνή του ποιητή μας γέμιζε συγκίνηση τη στιγμή που ανακαλύπταμε μια σχεδόν άγνωστη πτυχή του, εκείνη του ζωγράφου. Πέτρες, βότσαλα, ρίζες ζωγραφισμένες, αλλά και πίνακες φανέρωναν μια ζωγραφική σε πλήρη και καθαρή αναλογία με το ποιητικό έργο του.

Η βραδιά συνεχίστηκε με τις μαρτυρίες των Dominique Grandmont, Δημήτρη Τ. Άναλι και Βασίλη Βασιλικού. Ο πρώτος διάβασε ένα πολύ προσωπικό και ευαίσθητο κείμενο για το Γιάννη Ρίτσο. Ο Δ. Τ. Άναλις μίλησε για το Γιάννη Ρίτσο ως ποιητή της καθημερινότητας και του ανθρώπου. Ο Β. Βασιλικός τόνισε την όψιμη - για κοινωνικοπολιτικούς λόγους - αναγνώριση του Ρίτσου και τον χαρακτήρισε ποιητή-ποταμό. Μίλησε για το έργο του ποιητή και για το βαθύ οικουμενικό του μήνυμα. Η βραδιά ολοκληρώθηκε με ποιήματα του Γιάννη Ρίτσου, που διάβασαν στα γαλλικά ο Tobias Engel και ο Dominique Grandmont.

Ε. Σ

### ✓ Σαπφώ στα γαλλικά

Το **θεωριο** βρέθηκε την Παρασκευή 18 Οκτωβρίου, ένα από τα πρώτα βροχερά και κρύα χειμωνιάτικα βράδια του Παρισιού, στο βιβλιοπωλείο José Corti, απέναντι από τον κήπο του Λουξεμβούργου. Σε χώρο μικρό, γεμάτο βιβλία κι ένα πλήθος ανθρώπων που με ενδιαφέρον νεοφώτιστου τα φυλλογύριζαν. Το πρόσωπο της βραδιάς ήταν ο Jean Battistini, συγγραφέας μιας μετάφρασης των ποιημάτων και αποσπασμάτων της Σαπφούς, που μόλις κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Chandeigne, εκδοτικό οίκο που η ποιότητα των βιβλίων του αποτελεί όαση στη χειμαζόμενη από την άποψη αυτή γαλλική εκδοτική δραστηριότητα. Παίρνοντας στα χέρια μας τις δύο εκδοχές του βιβλίου, τη μία πολυτελείας σε 45 αντίτυπα, την άλλη δεμένη με μαλακό γαλάζιο εξώφυλλο, η τέρψη των Ελληνικών: αδροί χαρακτήρες της "Leyka", αναπαραγωγή του κειμένου άψογη· η στίξη και ο τονισμός και βέβαια η ορθογραφία του κειμένου το οποίο συνοδεύεται από τα συμβατικά εκδοτικά σύμβολα όσον αφορά τις συμπληρώσεις, τις αθετήσεις, τις διορθώσεις και τα κενά (lacunae) που έχει επιφέρει ή διαπιστώσει η φιλολογική έρευνα ακολουθούν στο μεγαλύτερό τους μέρος τη στερεότυπη έκδοση του D. A. Campbel, Greek Lyric, (Harvard, 1982 - 1991), «έν άναμονη», όπως γράφει στον πρόλόγό του ο μεταφραστής, «της νέας έκδοσης του κειμένου από το M. Davies». Σ' αυτό το επιστημονικό έργο είναι που παραπέμπουν και οι αριθμοί που

ἐπτάξατε[  
 δάφνας ὄτα[  
 πᾶν δ' ἄδιον[  
 ἢ κῆνον ἔλο[  
 καὶ ταῖσι μὲν ἄ[  
 ὀδοίπορος ἄν[ ] [ ]  
 μύγῃς δέ ποτ' εἰσάιον· ἐκλ[  
 ψύχα δ' ἀγαπάτασιν [ ]  
 τέαυτα δὲ νῦν ἔμμ[  
 ἴκεσθ' ἀγανα[  
 ἔφθατε· κάλαν[  
 τά τ' ἔμματα κα[

*vous étiez terrifiées ..  
 du laurier lorsque ..  
 tout offre plus de plaisir ..  
 je le choisirai plutôt ..  
 et pour elles ..  
 un voyageur ..  
 non sans peine un jour l'ai-je entendu ..  
 âme adorée, ma vie ..  
 telle maintenant ..  
 pour venir < jusqu'à moi >, toi si douce ..  
 vous faites les premières. Toi, la belle ..  
 et tes vêtements ..*

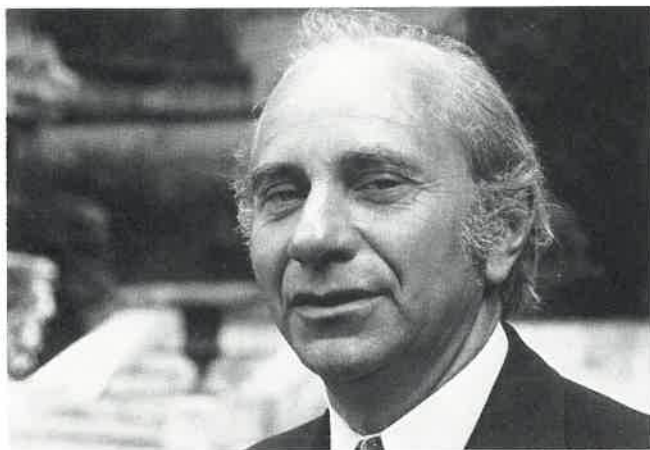
[ 62 ]

εμφανίζονται μέσα σε ορθογώνιες αγκύλες, διακριτικά τυπωμένοι, στο κάτω μέρος της κάθε σελίδας. Φυσικά, μια και δεν πρόκειται για κριτική έκδοση, δεν υπάρχει apparatus criticus, παρά μόνο η μετάφραση. Αντίθετα από το δικό μας μεγάλο μεταφραστή της Σαπφούς, τον Οδυσσέα Ελύτη, που κράτησε για το αρχαίο πρωτότυπο τις αριστερές σελίδες, ο Jean Battistini διάλεξε με περισσή μετριοφροσύνη να αφιερώσει για τη μετάφραση του κάθε ποιήματος έναν πολύ μικρό χώρο. Με πλάγιους μικρούς χαρακτήρες μετάφρασε το κάθε απόσπασμα κάτω ακριβώς από το ελληνικό κείμενο, ενώ για τα ποιήματα που σώζονται στην πλήρη τους μορφή, κάτω από τον κάθε στίχο είναι τυπωμένη και η μετάφρασή του. Η σεμνότητα και ο σεβασμός προς το κείμενο ήταν βέβαια αναμενόμενα από τον πεπειραμένο και έγκυρο κλασικό φιλόλογο· εκείνο που μας απέδειξε με τη δουλειά του ο Jean

Battistini είναι η ποιητική του ευαισθησία που μετατρέπει τα σπαράγματα του ποιητικού λόγου της Σαπφούς σε αποσπάσματα ερωτικού λόγου σύγχρονου χωρίς σε τίποτα να προδοθεί η λέξις του πρωτότυπου. Ο τόμος που παρουσιάστηκε στη ζεστή αυτή ομήγυρη είναι ο πρώτος και τιτλοφορείται *Sappho, Le cycle des Amies*: ένας δεύτερος, του οποίου την έκδοση ανήγγειλε ο συγγραφέας για την επόμενη χρονιά, θα περιλαμβάνει ένα πρώτο μέρος με τίτλο *La Cité des Dieux* κι ένα δεύτερο που θα περιέχει τα αποσπάσματα που δεν μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα στην ποιήτρια. Ο τίτλος του δεύτερου αυτού μέρους θα είναι *Les Reliques*. Αξίζει να σημειώσουμε ότι το πιο γνωστό πόνημα του Jean Battistini είναι η μετάφραση των Προσωκρατικών (*Trois Présocratiques*, Paris, 1962, που επανεκδόθηκαν το 1990 στη σειρά *Tel*), με προτροπή και πρόλογο του René Char, ενώ ο ίδιος ποιητής είχε προλογίσει στα 1945 και τη μετάφρασή του των αποσπασμάτων του Ηράκλειτου.

Το βιβλίο διατίθεται από το βιβλιοπωλείο José Corti, 28, rue des Médecins, 75006 PARIS και από το βιβλιοπωλείο του εκδότη Michel Chandeigne, 10, rue Tournefort, 75005 Paris, γνωστού μας και από τη θαυμάσια δίγλωσση έκδοση επιλεγμένων ποιημάτων του Κ. Π. Καβάφη σε μετάφραση του συνεργάτη μας Σωκράτη Κ. Ζερβού.

Μπ. Ο.



Georges Duby.

### ✓ Ο Georges Duby στην Αθήνα

Η διάλεξη του ιστορικού Georges Duby στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών πρόσθεσε ένα ακόμη πολιτιστικό γεγονός σ' αυτά - που κατά καιρούς - συμβαίνουν στην ελληνική πρωτεύουσα. Στις 14 Οκτωβρίου ο γάλλος ακαδημαϊκός, κάτοχος της έδρας Μεσαιωνικών Σπουδών στο Collège de France από το 1970, ανέπτυξε στους έλληνες συναδέλφους του, στους φοιτητές, αλλά και σε όσους είχαν την πρόθεση να τον παρακολουθήσουν, το ενδιαφέρον θέμα «Οι νέες κατευθύνσεις της ιστορικής έρευνας

στη Γαλλία».

Παρακολουθώντας τη συνολική προσφορά του Georges Duby καθ' όλη τη διάρκεια της ακαδημαϊκής του καριέρας, εκείνο που πραγματικά αξίζει να σημειωθεί - και δύσκολα συναντιέται ακόμα και σε ανθρώπους των γραμμάτων - είναι οι πολύπλευρες πνευματικές του ανησυχίες, η αναζήτηση της γενικής Γνώσης. Είναι η προσπάθεια συνδυασμού των επιστημονικών μεθόδων (γραπτά, εικονογραφικά ντοκουμέντα και αρχαιολογικά ευρήματα) και των ανθρωπιστικών σπουδών, κυρίως της κοινωνικής ανθρωπολογίας.

Ευτυχώς το Γαλλικό Ινστιτούτο μας προσφέρει συχνά διαλέξεις σαν αυτή του Georges Duby, οι οποίες όχι μόνο τέρπουν τις αισθήσεις μας, αλλά οξύνουν το νου αμβλύνοντας την ιστορική μας μνήμη και συνείδηση.

Π. Σ.

### ✓ Τοπία της Αθήνας στο Παρίσι



"Paysages Urbains, Athènes" είναι ο τίτλος της έκθεσης φωτογραφιών της Jenny Papadimitriou-Laffont και του Jean-Yves Laffont-Lozes. Galerie Adrian Bondy, 221, rue Saint-Jacques 75005, Paris. Από τις 19 Νοεμβρίου μέχρι τις 7 Δεκεμβρίου 1991.



✓ «Ο Γελωτοποιός και η αλήθειά του» - η αθέατη πλευρά της τέχνης...

... είναι ο τίτλος του καλαισθητού βιβλίου της Μαρίνας Λαμπράκη-Πλάκα που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Καστανιώτη και λάβαμε πρόσφατα στο θεωρείο. Μια σειρά άρθρων, που δημοσιεύτηκαν στον ελληνικό τύπο τα τελευταία πέντε χρόνια, συνθέτουν αυτή την έκδοση - κατάθεση της έντονης και δραστήριας παρουσίας της γνωστής ιστορικού τέχνης στο χώρο αυτό.

Μέσα από κείμενα που γράφτηκαν κάτω από διαφορετικές συνθήκες και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, η συγγραφέας πετυχαίνει μια πολύπλευρη προσέγγιση των προβλημάτων της σύγχρονης τέχνης και αισθητικής· με την προβολή του σύγχρονου προβληματισμού της σε έργα τέχνης που άντεξαν στη δοκιμασία του χρόνου, επιχειρεί να φωτίσει την αθέατη πλευρά τους και να επαναπροσδιορίσει τη θέση τους στην ιστορία της τέχνης.

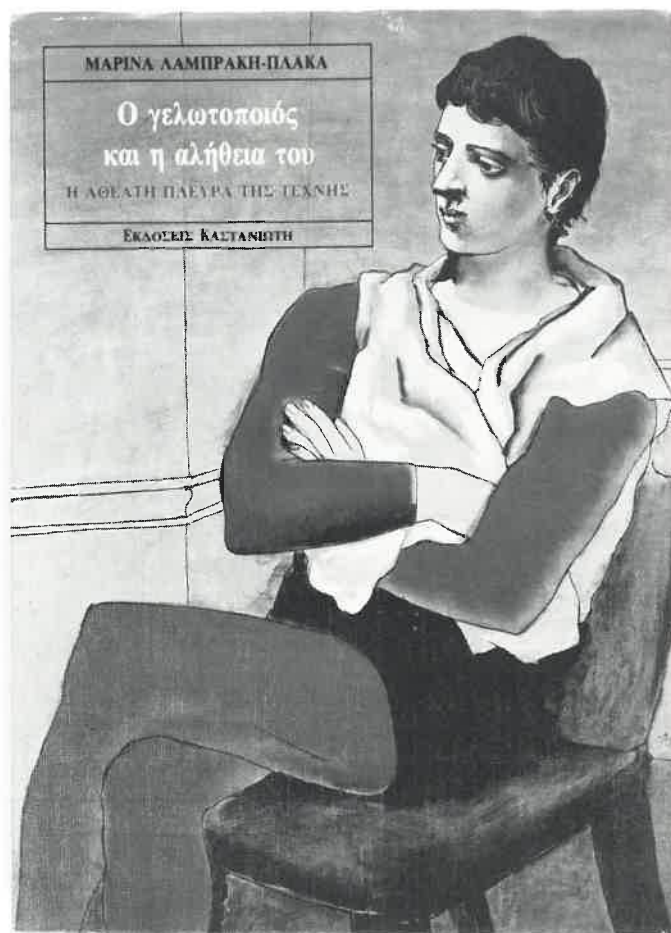
Με το γνώριμο ύφος της συγγραφέως, τη σαφήνεια και το κριτικό της βλέμμα, η έκδοση αυτή αποτελεί μια πολύτιμη συνεισφορά στην πενηντήρι ελληνική καλλιτεχνική βιβλιογραφία.

A.K

✓ Η Μεσόγειος και ο Ατλαντικός

Στο τελευταίο τεύχος της γαλλικής έκδοσης του περιοδικού Lettre Internationale, το οποίο εκδίδεται σε οχτώ ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις (Ρώμη, Μαδρίτη, Βερολίνο, Βελιγράδιο, Πράγα, Βουδαπέστη, Ζάγκρεμπ και ...Αγία Πετρούπολη), ένα αφιέρωμα με τίτλο «Από τη Μεσόγειο στον Ατλαντικό» καλύπτει ένα μεγάλο μέρος της ύλης. Το περιοδικό αυτό - συνολικό τιράζ 120.000 αντίτυπα σε εννιά ευρωπαϊκές γλώσσες- ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τις συγγένειες και την αλληλεπίδραση των ιδεών στο χώρο της λογοτεχνίας : έτσι βρίσκουμε δίπλα στο κείμενο του Β. Βασιλικού με τον τίτλο «Οι σύγχρονες Ιθάκες» το «Ελληνικό Ημερολόγιο» του τούρκου συγγραφέα Nedim Gürsel, κείμενα για τη Γιουγκοσλαβία, την Πορτογαλία, την Παλαιστίνη, το Δουβλίνο και το Άμστερνταμ, υπογεγραμμένα από τον A. Faria, τον A. Maurice, τον P. Durcan, την Edna O' Brian κ.α., καθώς και ποιήματα τριών ελλήνων ποιητών (Λ. Στεφάνου, Μ. Γκανάς, Τ. Πατρίκιος). Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι επίσης ένα κείμενο -το τελευταίο ίσως- του γάλλου συγγραφέα και αντιστασιακού Jean Bruller (1902-1991), γνωστότερου με το ψευδώνυμο Vercors.

Lettre Internationale, αρ.30, Φθινόπωρο 91, 60 FF.



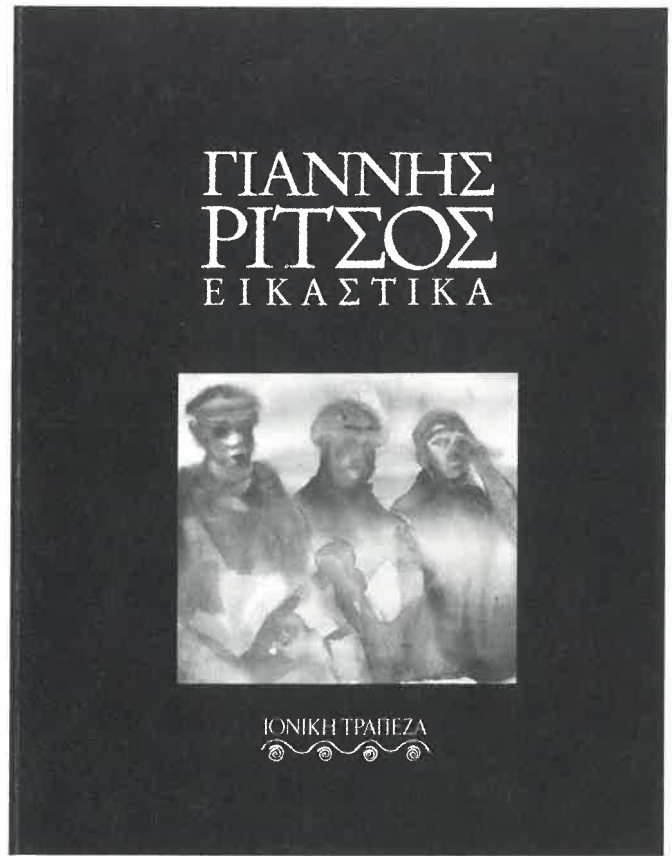
Σ.Κ.Ζ



## ✓ Πολιτιστική παρέμβαση από την Ιονική Τράπεζα

Στους δύσκολους καιρούς που ζούμε, οι χορηγοί («σπόνσορες» νεοελληνιστί) έχουν καταστεί απαραίτητοι συντελεστές κάθε φιλόδοξης προσπάθειας και εκδήλωσης. Εφόσον έτσι έχουν τα πράγματα, ευχής έργο θα ήταν οι χορηγίες να μην περιορίζονται στο χώρο του αθλητισμού και της παραγωγής τηλεοπτικών εκπομπών, αλλά να αγκαλιάσουν και το νευραλγικό - αλλά υποσιτισμένο - τομέα του πολιτισμού. Τα δείγματα τέτοιων γενναϊοδώρων πολιτιστικών χορηγιών αυξάνονται ευχάριστα τα τελευταία χρόνια στον ελλαδικό χώρο.

Από τη σκοπιά αυτή, η έκδοση του καλαίσθητου λευκώματος «ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ - ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ» (Αθήνα, 1991) από την Ιονική Τράπεζα αποτελεί αξιόπαινη πολιτιστική παρέμβαση και παράδειγμα προς μίμηση. Το λεύκωμα αυτό καλύπτει την έκθεση «Ο Γιάννης Ρίτσος και το Αιγαίο» στο Πολιτιστικό Κέντρο Georges Pompidou, καθώς και ανάλογη έκθεση στην Αθήνα. Η έκδοση είναι διπλά χρήσιμη, αφού το λεύκωμα κυκλοφορεί στα ελληνικά και στα γαλλικά. Έτσι, η προσπάθεια πετυχαίνει με ακρίβεια το στόχο της, παρουσιάζοντας στο ελληνικό και το γαλλικό κοινό μία άγνωστη πτυχή της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Γιάννη Ρίτσου, τα «Εικαστικά» του έργα. Πρόκειται για το σύνολο σχεδόν της εικαστικής δουλειάς του ποιητή, η οποία αποτελείται από ζωγραφισμένες πέτρες και ρίζες, καθώς και από πίνακες (ακουαρέλες, τέμπλερες και μονοτυπίες). Ο επιμελής αναγνώστης μπορεί να

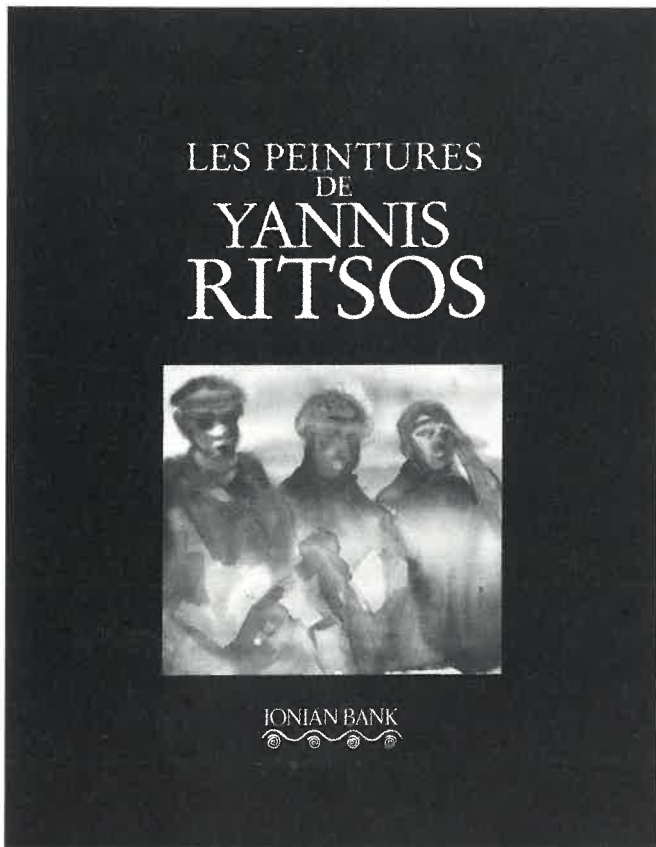


μετρήσει 38 φωτογραφίες με πέτρες, 15 με ρίζες και 64 ζωγραφίες. Το λεύκωμα της Ιονικής Τράπεζας μπορεί δικαιωματικά να χαρακτηριστεί πρότυπο εκδοτικής εργασίας: η εμπνευσμένη καλλιτεχνική επιμέλεια του Παν. Γράβαλου και η ιδιαίτερα φροντισμένη και εύστοχη σελιδοποίηση του Σπ. Καραχρήστου αναδεικνύουν την ομορφιά των έργων, τα οποία φωτογράφησε με ευαισθησία ο Πλάτων Μάξιμος. Ο τόμος περιλαμβάνει επίσης ένα προλογικό κείμενο του Γιάννη Τσαρούχη, ένα απόσπασμα από συνέντευξη του Ρίτσου και ένα κείμενο του ποιητή, «Πέτρες, κόκκαλα, ρίζες». Το όμορφο κείμενο της Χρύσας Προκοπάκη «Στα περιθώρια του χρόνου», που μιλά για τη ζωγραφική του Ρίτσου, και το λεπτομερέστατο «Χρονολόγιο Γιάννη Ρίτσου» από την Αγγελική Κώπτη συμπληρώνουν τον τόμο. Τις διορθώσεις των κειμένων έκανε ο Κων. Τσινάρης.

Σημαντική θέση στο λεύκωμα κατέχουν ακόμη αρκετές (18 για την ακρίβεια) φωτογραφίες του ποιητή σε διάφορες στιγμές της ζωής του, από τα νεανικά του χρόνια μέχρι και το θάνατό του. Εξαιρετική συγκίνηση προκαλούν οι φωτογραφίες από την εξορία, ιδιαίτερα όταν συνδυαστούν με τα έργα που ο ποιητής ζωγράφησε εξόριστος: ζωγραφίες που φέρουν τοπωνύμια όπως Άη-Στράτης, Γιούρα, Λέρος...

Το λεύκωμα της Ιονικής Τράπεζας «ΓΙΑΝΝΗΣ ΡΙΤΣΟΣ-ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ» είναι μια έκδοση πολύτιμη, εκτός των άλλων και γιατί μας βοηθάει να προσεγγίσουμε καλύτερα την ποίηση του Ρίτσου. Ας ακούσουμε τον ίδιο τον ποιητή: «Τη ζωγραφική την αντιμετωπίζω σαν ένα άλλο τρόπο άσκησης της ποίησης».

Α. Ι. Σ.



## ✓ ... και δυο γράμματα

### ☛ σχετικά με τους μορφωτικούς μας ακόλουθους

Συνεργάτες του «θεωρείου» γεια σας.

Κατ' αρχήν συγχαρητήρια για το περιοδικό το οποίο υποδηλώνει μια πολύ αξιόλογη προσπάθεια εκ μέρους σας, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη μας την παντελή ανυπαρξία πολιτιστικού ενδιαφέροντος από την «επίσημη» πλευρά. Αλήθεια, οι «μορφωτικοί ακόλουθοι» των ελληνικών πρεσβειών του εξωτερικού τι χρειάζονται άραγε;

Άρτια και καλαισθητή η έκδοσή σας από κάθε άποψη. Πολύ ενδιαφέρον το άρθρο για τον Aldo Rossi. Θα ασχοληθείτε και με τα άλλα «ιερά τέρατα» της ιταλικής αρχιτεκτονικής, όπως με τον Paolo Portoghesi και τον Alessandro Mendini;

«Ο Θρίαμβος του Θανάτου...» ήταν αρκετά εμπεριστατωμένη παρουσίαση. Πρωτότυπη (ίσως γιατί, όπως αναφέρει και ο αρθρογράφος, απουσιάζει η κριτική του Τύπου στην Ελλάδα) η αφιέρωση στον ημερήσιο τύπο και στην κοινωνιολογία των αναγνώστών του. Τελειώνοντας, θα ήθελα να προσθέσω, ότι μια προσέγγιση στα εδάφη της Ψυχολογίας και της Γλωσσολογίας στη σημερινή Γαλλία, αλλά και γενικότερα, θα ήταν ιδιαίτερα θετικό στις «λοιπές αναζητήσεις» του «θεωρείου».

Με φιλία....

Αθήνα 28.9.91

Χατζηδάκης Γεώργιος, Ιατρός

Υ.Γ.: Σχετικά με τις εφημερίδες της «άλλης» αριστεράς η «Εποχή» (εβδομαδιαία του ΚΚΕΣΑΑ) και το «κριν» (εβδομαδιαία του Νέου Αριστερού ρεύματος) πρέπει να έχουν ένα tirage γύρω στα 3000 φύλλα. Οι αναγνώστες τους βρίσκονται στο φοιτητικό χώρο, χωρίς να αποκλείονται και «εξάρσεις» από τους άλλους χώρους. Οι δεκαπενθήμερες τρoτσκιστικές «Νέα Προοπτική» και «Εργατική Αλληλεγγύη» απευθύνονται σε αρκετά περιορισμένο χώρο.

\*

### ☛ σχετικά με τη συνέντευξη της κ. Ελένης Αντωνιάδη-Μπιμπικού

Παρίσι, 24-10-1991

Αγαπητό θεωρείο,

με χαρά διαπιστώνω ότι δίνετε στους Έλληνες του εξωτερικού τη δυνατότητα να εκφράσουν τη γνώμη τους και να δημοσιοποιήσουν τα αποτελέσματα της έρευνας και της πολύχρονης εργασίας τους.

Συνεντεύξεις, όπως αυτές του Ροβήρου Μανθούλη και της Ελένης Αντωνιάδη-Μπιμπικού, ξεφεύγουν από την πεπατημένη της κοσμικής ειδησεογραφίας που συνδέει τους Έλληνες του Παρισιού. Θίγονται ουσιαστικά ζητήματα και μέσα από τον ειλικρινή διάλογο ανοίγει ο δρόμος για την επίλυση προβλημάτων που χρονίζουν.

Διδάσκοντας ελληνικά καταλαβαίνω ότι η βελτίωση της εικόνας που δίνει η Ελλάδα στην κοινή γνώμη είναι καθοριστική για την προώθηση των νεοελληνικών σπουδών. Είναι επίσης φανερό, ότι όσοι ασχολούνται με την ελληνική Ιστορία, τη γλώσσα, τη λογοτεχνία και άλλους τομείς διεξάγουν μια μάχη «δονκιχωτική». Η έλλειψη συντονισμού και προώθησης αυτών των ενεργειών από το ελληνικό κράτος είναι αναμφισβήτητη. Σωστές, λοιπόν, οι παρατηρήσεις της Ελένης Αντωνιάδη-Μπιμπικού γι' αυτό το θέμα.

Ως μέλος, όμως, του Διοικητικού Συμβουλίου της Ελληνικής Κοινότητας του Παρισιού και υπεύθυνος της Πολιτιστικής Επιτροπής, δεν μπορώ να μην απαντήσω σε ορισμένα σημεία της συνέντευξης.

Η αποτελεσματική παρουσία της Ελλάδας στο εξωτερικό πρέπει να βασίζεται

στην αξιοποίηση του ήδη υπάρχοντος δυναμικού. Η πρόταση, λοιπόν, για ίδρυση κρατικού Centre Culturel Hellénique, την οποία υποστηρίζει και το κύριο άρθρο του **θεωρείου**, αγνοεί την ύπαρξη του Ελληνικού Σπιτιού. Βέβαια, στο Ελληνικό Σπίτι στεγάζεται η Ελληνική Κοινότητα και εξ ορισμού οι δραστηριότητες του απευθύνονται κατά κύριο λόγο στους Έλληνες και στους Γάλλους ελληνικής καταγωγής. Γιατί όμως να προτείνουμε τη δημιουργία ενός χώρου, με βιβλιοθήκη και μεγάλη αίθουσα εκδηλώσεων, όταν αυτά υπάρχουν ήδη;

Το οίκημα, που παραχωρήθηκε από το ελληνικό κράτος στην Κοινότητα πριν δέκα χρόνια, ανακαινίστηκε με επίμονες εθελοντικές προσπάθειες των μελών της και σήμερα λειτουργούν και οι τρεις όροφοι και, παρ' όλες τις αδυναμίες, άρχισαν να λειτουργούν η βιβλιοθήκη, το ciné-club και τα μαθήματα ελληνικών. Πολλές εκδηλώσεις, διαλέξεις και εκθέσεις εικαστικών συμπληρώνουν το πρόγραμμα δραστηριοτήτων του Σπιτιού.

Σίγουρα ο υλικοτεχνικός εξοπλισμός δεν είναι επαρκής και η Κοινότητα δεν μπορεί να ανταπεξέλθει μόνη της στα έξοδα επιδιόρθωσης της στέγης και της πρόσοψής του κτιρίου, που ανέρχονται σ' ένα εκατομμύριο γαλλικά φράγκα. Το συμβόλαιο παραχώρησης του Ελληνικού Σπιτιού στην Κοινότητα έληξε τον περασμένο Μάρτιο. Η καθυστέρηση της ανανέωσης του συμβολαίου από τις αρμόδιες κρατικές υπηρεσίες δε δικαιολογείται. Η ξεκάθαρη συμπαράσταση των ελληνικών και ελληνογαλλικών συλλόγων (28 έχουν ήδη στείλει ανάλογες επιστολές) δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης για τη θέληση των Ελλήνων του Παρισιού.

Εξάλλου, η αίθουσα του Σπιτιού παραχωρείται πάντοτε σε όποιο σύλλογο ή άλλο οργανισμό το ζητήσει. Το **θεωρείο** έκανε, μάλιστα, μια πρώτη εκδήλωση τον Απρίλιο του 1991.

Αν, λοιπόν, το ελληνικό κράτος θέλει να βελτιώσει την παρουσίαση της χώρας μας στο γαλλικό κοινό δεν έχει παρά να ενισχύσει τις προσπάθειες της κοινότητας. Να ζητήσει την παραχώρηση της αίθουσας για εκδηλώσεις που δεν μπορούν να οργανωθούν σε εθελοντική βάση. Να συμπληρώσει τον εξοπλισμό της βιβλιοθήκης με επίπλα, νέα βιβλία, περιοδικά και άλλα ντοκουμέντα. Να βοηθήσει το ciné-club μέσω του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Να ενισχύσει οικονομικά την ανακαίνιση του κτιρίου.

Κι όσοι δε συμφωνούν με την εκλεγμένη διοίκηση της Κοινότητας δεν έχουν παρά να συμμετάσχουν ενεργά στις εκλογές της 1ης Δεκεμβρίου. Όσο μαζικότερη και αντιπροσωπευτικότερη είναι η Κοινότητα, τόσο καλύτερη θα είναι και η ελληνική παρουσία στη Γαλλία. Η ανανέωση σε ιδέες και πρόσωπα μόνο μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να εκφραστεί.

Οι διορισμένες διοικήσεις, τα κρατικά πολιτιστικά κέντρα, που είναι παραρτήματα των αντίστοιχων διπλωματικών υπηρεσιών, αποδυναμώνονται σιγά-σιγά γιατί χάνουν την ένεργη υποστήριξη και την πείρα όλων όσων ασχολούνται με τα θέματα του ελληνισμού στο εξωτερικό.

Η οργάνωση του εθνικού περιπτέρου στη διεθνή έκθεση για τη διδασκαλία των ξένων γλωσσών (EXPOLANGUES) απέτυχε, γιατί δε στηρίχθηκε στην πείρα όλων δούλευαν γι' αυτό το σκοπό εθελοντικά εδώ και χρόνια και ήθεραν «πρόσωπα και πράγματα».

Η διεθνής προβολή της ελληνικής πολιτιστικής δημιουργίας αλλά και των ελληνικών συμφερόντων (Κυπριακό, Αιγαίο, διδασκαλία των ελληνικών κλπ.) θα πετύχει μόνο όταν θα βασίζεται στην υπάρχουσα πείρα. Η εκάστοτε κυβερνητική πολιτική πρέπει να λαμβάνει σοβαρά υπόψη της τη δημοκρατικά εκφρασμένη βούληση των Ελλήνων του εξωτερικού, να στηρίζεται σε μια δυνατή ελληνική ομογένεια.

Με εκτίμηση  
Νίκος Γραϊκός

# "La belle noiseuse"

## η ταινία του Jacques Rivette

που κέρδισε το βραβείο "Grand Prix" στο φεστιβάλ Καννών 1991

ένας σκηνοθέτης κοιτά το έργο ενός ζωγράφου  
το πρότυπο του ζωγράφου δημιουργού;

γράφει η εικαστική συνείδηση της ζωγράφου Κλαίρης Κορέλη

Ήταν όμορφη. Με μια πλούσια ατίθαση χαιτή από μαύρα μαλλιά που ξεχύνονταν στους ώμους της και εκείνη την αμήχανη προσπάθεια να τα συγκρατήσει στο περιτύλιγμα ενός βιαστικού κότσου. Οι γυμνοί της ώμοι τότε φάνταζαν σαν δύο μικροί αμμόλοφοι από αλάβαστρο.

Το τραβηγμένο προκλητικά ειρωνικό της πρόσωπο ερχόταν σε έντονη αντίθεση με την πύρινη, άγρια, γυάλινη ματιά της που σε διαπερνούσε.

Ο χλευασμός της στο ζωγάφο, η άρνηση κι η αμηχανία στις κινήσεις άφηνε υποψίες της τρωτής αδυναμίας της.

Η βουβή σιωπή της αναμέτρησης προετοιμάζε τη μάχη.

Εκείνη η σάρκα, γεμάτη κόκκαλα και φλέβες που τρεμόπαιζαν, κάτω από το βλέμμα του πειρατή ζωγράφου που σμίλευε τη γύμνια της, έπαιρνε διαστάσεις μυθικού φιδιού.

Αναδυόμενη Αφροδίτη απλώνόταν, ξετυλιγόταν, αναδιπλώνόταν, ένας ατέλειωτος ύμνος στην ανθρώπινη ομορφιά.

Μια έντονη παρόρμηση σε πόντιζε ν' αναπλάσεις αυτό το κορμί, να βάλεις τα δικά σου φαντάσματα σε μυστικό χορό μαζί του, ν' απλώσεις το μαγικό νυστέρι του πινέλου και να χύσεις στο μουσαμά γενναϊόδωρα ό,τι προσπαθεί να κρύψει η ψυχή του και η ομορφιά των μηρών του.

Έντονος πυρετός, συγκίνηση και υπερδιέγερση γέμισε την φαντασία μου αντικρύζοντας αυτό το κορμί που το σκάλιζε το φως.

Οι φόρμες που αναδίδονταν από τις στημένες πόζες του ζωγράφου καθόριζαν το κοίταγμα ενός γλύπτη στο αντικείμενο. Ασυναίσθητα μου ήρθαν στο νου τα γλυπτά του Rodin.

Εκεί συνειδητοποίησα πως ποτέ, αν όχι σπάνια, ένας ζωγράφος δεν αποσύνθεσε το μοντέλο του με τον τρόπο που παρουσιάζεται στην ταινία.

Πόζες με μπερδεμένα πόδια και χέρια γύρω από ένα πλεγμένο κορμί, που υποφέρει και βασανίζεται να ρυθμίσει την αναπνοή του, ν' αποφύγει τις κράμπες και το μουδιάσμα.

Οι στεγνές κινήσεις και η βίαια μεταχείριση του μοντέλου από τον ζωγάφο δεν ξαφνιάζουν στη συνέχεια, χωρίς ίχνος αγάπης και πάθους για το θέμα που τον τρώει και τον βασανίζει.

Σαν να 'θελε να το βασανίσει, να το απογυμνώσει, να το αποδυναμώσει από κάθε αξία και ζωή.

Έρχεται να παίξει το ρόλο ψυχαναλυτή του μοντέλου, επιμένοντας μανιωδώς στις λεπτομέρειες της πόζας, που δεν εμφανίζονται πουθενά στα σχέδια.

Για το ζωγάφο, το πρώτο κοίταγμα στο άδειο τελάρο είναι ο καθρέφτης του. Τα γύρω αντικείμενα είναι το μέσο για να βγάλει το δικό του ψυχισμό.

Το μοντέλο είναι ο άμεσος συντελεστής, το φως που θα δώσει φλόγα στην ιδέα, στο συναίσθημα.

Κι εκεί αρχίζει το παιχνίδι. Το κρυφό σαράκι της ανασφάλειας, τ' οδοιπορικό του ανικανοποίητου και της τελειότητας, μια μάχη



Michel Piccoli, Emmanuelle Béart, στην ταινία του Jacques Rivette "La belle noiseuse".

ανομολόγητη και αόρατη.

Ο αυταρχισμός, η επιβολή, οι σαδομαζοχιστικές σχέσεις με το περιβάλλον είναι αυτά που φαίνονται.

Η ταινία "La belle noiseuse" του Jacques Rivette είναι εμπνευσμένη από το μυθιστόρημα του Balzac «Το άγνωστο αριστούργημα» (1831), σε ελεύθερη απόδοση από τους σεναριογράφους Pascal Bonitzer, Christine Laurent και το σκηνοθέτη Jacques Rivette.

Το δράμα εκτυλίσσεται στα χρονικά όρια μιας εβδομάδας, το καλοκαίρι, στην ιδιόκτητη κατοικία του ζωγράφου Frenhofer (Michel Piccoli) κάπου στη Νότια Γαλλία.

Ο Frenhofer υπήρξε ένας καταξιωμένος ζωγράφος όταν εγκατέλειψε την κοσμική ζωή του Παρισιού και έπαψε να ζωγραφίζει για δέκα χρόνια, αφήνοντας ατελείωτο το έργο που έμελλε να είναι το αριστούργημα της δημιουργίας του: "La belle noiseuse".

Κανείς δεν ξέρει τους λόγους αυτής της φυγής, αν όχι η σύζυγός του (Jane Birkin) που υπήρξε το μοντέλο του εκείνη την εποχή.

Όλα αρχίζουν όταν υποδέχεται τον παλιό του φίλο και συλλέκτη Rogbus, ένα νεαρό ανερχόμενο ζωγράφο, ένθερμο θαυμαστή του,

το Nicolas και την αισθησιακή σύζυγό του Marianne (Emmanuelle Béart) σε δείπνο, κι όταν όλοι τον παροτρύνουν να ξαναπιάνει το ατέλειωτο έργο, παίρνοντας για μοντέλο τη Marianne, που αποδέχεται χωρίς θέρμη την ιδέα.

Το κοίταγμα της κάμερας στο χώρο αφήνει να διαχέεται ένας έντονος λυρισμός.

Πλάνα λιτά κι απέρριττα.

Εικαστικές ζωτανές εικόνες, βγαλμένες από τη συλλογή ενός ζωγράφου.

Ένας ύμνος στην ποίηση του σινεμά.

Η έλλειψη του μουσικού φόντου, ευφυής, σε σπρώχνει στο κενό του χωρόχρονου, περιηγητής στις χρωστικές και ψυχοσυναισθηματικές διατάξεις.

Άπειρης συγκίνησης η σκηνή που το μοντέλο έρχεται στο ατελιέ για να ποζάρει κι από τις πιο αληθινές.

Η αμηχανία της, η νευρικότητά της...

Τα ίδια συναισθήματα διατρέχουν και το ζωγράφο, που μετά την χρόνια αγκύλωση των δακτύλων του, έρχεται να καταπιαστεί με το έργο που εγκατέλειψε.

Σ' ένα ατελιέ καθαρό όπου λείπουν οι λεκέδες και τα ίχνη ζωής, οι ξεροί ήχοι από τα μπουκαλάκια, τα ποτήρια, τα πινέλα, τα χαρτιά

που μαζεύει, τα βήματά του πάνω-κάτω, μεταμορφώνουν την σιωπή, μεγαλώνουν το κενό, δονούν υπόκωφα και γίνονται συντελεστές, ιεράρχες του χρόνου.  
Επιτέλους, όλα τα αντικείμενα είναι έτοιμα για ν' αρχίσει το έργο. Κι εκείνη, το μοντέλο είναι απέναντί του να τον κοιτά με τα τεράστια υγρά μάτια της.  
Η πάλη μέσα της έχει κιάλας αρχίσει.  
Περηφάνεια και ντροπή. Πρόκληση και ταπείνωση εναλλάσσονται. Αισθάνεται άψυχη, με μια ακατανίκητη επιθυμία να κλάψει, να εξαφανιστεί.  
Γρήγορα επανέρχεται, τεντώνεται σε μια σφοδρή προσπάθεια να βγει δυνατή, ατίθαση.  
Σιγά-σιγά η μεταμόρφωσή της είναι καθολική.  
Απαλλαγμένη από τα εγώ της γύμνιας της, δαμασμένη από την ιεροτελεστία της δημιουργίας συνειδητοποιεί την ανάγκη της γέννησης του έργου. Δεν υπάρχει ισχυρός και νικημένος, υπάρχει μόνο το αποτέλεσμα.  
Η Emmanuelle Béart έχει το ρόλο κομμένο στα μέτρα της.  
Και επιτέλους εκείνος αρχίζει, η προετοιμασία τελείωσε.  
Η αναμονή, η περιέργεια, ο μάγος της εικόνας είναι πανέτοιμος

ν' ανακατέψει τις κρυφές συνταγές του, τα μπουκαλάκια του και να...  
Οι πρώτες γραμμές στο χαρτί άστοχες, στεγνές, χωρίς ευελιξία μ' εκείνη την πένα που γδέρνει το χαρτί και σέρνεται στους πόρους του σκορπίζοντας μαύρες χαρακιές.  
Σ' ενοχλούν να τις βλέπεις και να τις ακούς, σου μεγαλώνουν την ένταση της αναμονής.  
Εκείνος χαμένος στις σκέψεις του έχει ανάγκη να ζεστάνει κάτι που τέλειωσε. Ξεφυλλίζει το καρτέ του με τα παλιά σχέδια, ψάχνοντας να βρει τον αόρατο κρίκο που ενώνει τους οραματισμούς του με το σήμερα.  
Οι κινήσεις του αδέξιες, απότομες, βάνασες, έρχονται σε έντονη διαμάχη με τον ερωτισμό που διαχέει στην ατμόσφαιρα το μοντέλο.  
Οι ψυχοσυναισθηματικές καταστάσεις που δημιουργούνται ανάμεσά τους είναι πέρα από σεξουαλικές επιθυμίες.  
Εκείνος είναι ερωτικά δοσμένος στην ιδέα. Εκείνη είναι το πέρασμα που θα τον βοηθήσει να επιβληθεί και να κυριαρχήσει, να δαμάσει το άδειο τελάρο και να δημιουργήσει το μύθο του.  
Το μοντέλο αγνοεί αυτή τη μυστική λειτουργία που



Jane Birkin, Emmanuelle Béart, στην ταινία του Jacques Rivette "La belle noiseuse".

διαδραματίζεται και κατασκευάζεται στον εγκέφαλο του δημιουργού. Αγνοεί τη μαγνητική ενέργεια που εκπέμπει η πρόκλησή της. Είναι απλά ένα αντικείμενο-πομπός. Εκείνος γίνεται το αντικείμενο του θαυμασμού στα μάτια της, λατρείας και απάντησης, όταν αντιλαμβάνεται τη μαγική του δύναμη να μεταμορφώνει και να δημιουργεί μια ψυχική εικόνα. Εκεί επέρχεται ένα κενό. Ένα μεγάλο κενό που η κάμερα δεν μπόρεσε να καλύψει και η όλη συγκίνηση εξατμίζεται, σ' ένα συρφετό υστερίας που παρεμβάλεται από τους τρίτους (συζύγους).

Ένα μαραθώνιο ψυχόδραμα ξεσπά, όπου όλοι βασανίζονται και βασανίζονται.

Και η δημιουργία ;

Η ένταση, το πάθος, το παραλήρημα, η μετάσταση του ζωγράφου σε μυθικό μάγο λείπει.

Το πέρασμα όπου ο ζωγράφος γίνεται δημιουργός δε βγαίνει στην οθόνη. Χάνεται η μαγεία της δημιουργίας στο αποτέλεσμα που βλέπεις να παίρνει διαστάσεις, χωρίς έκπληξη, χωρίς μύθο.

Ο Michel Piccoli, εξαιρετος ηθοποιός, δεν κατορθώνει παρ' όλα αυτά να μας πείσει στο παραλήρημα της κρίσης που ξεσπά.

Η βαριά του ανάσα δεν είναι ο βρόγχος της έντασης, της ευφορίας του άγχους, της ανασφάλειας ή της αυτοκαταστροφής παρά η κουρασμένη αναπνοή ενός μεσόκοπου.

Η σιωπή, όπου για 10 λεπτά ένα μικροσκοπικό πινελάκι σ' έναν τεράστιο πίνακα προσπαθεί να σκεπάσει με χρώμα το παλιό μοντέλο, το πρόσωπο της γυναίκας του, είναι φοβερά κουραστική και δεν έχει καμιά ονειρική διάσταση.

Και τέλος πάντων, όταν μετά από τόσο κόπο και άγχος ο ζωγράφος ολοκληρώσει ένα αριστούργημα... Ποτέ τα μάτια του κοινού θνητού δε θα το αντικρύσουν.

Και ο δημιουργός ;

Τα φαντάσματα που τον κυνηγούν στη μυστική του μονομαχία με το τελάρο...

Το άγχος, οι φόβοι που εξαφανίζονται όταν αυτό έχει τελειώσει βγαίνοντας από το φανταστικό του μονόλογο, επανερχόμενος στην πραγματικότητα, η χαρά, η ανάγκη του για διάλογο και επικοινωνία...

Η ιδιοφυΐα του, η καταστροφική του μανία, ένα μεγάλο μυστικό που τον βγάζει από τους κανόνες...

Λείπουν και λείπουν πολύ έντονα.



Jane Birkin, Michel Piccoli, στην ταινία του Jacques Rivette "La belle noiseuse".



Jane Birkin, στην ταινία του Jacques Rivette "La belle noiseuse".

Η αισθητική ομορφιά της ταινίας, που την κάνει άψογη, έρχεται σε έντονη αντίθεση με το μήνυμα και το πρότυπο του ζωγράφου δημιουργού.

Κάποιες λεπτομέρειες που δεν είναι κανόνες, σε σπρώχνουν ν' αναρωτιέσαι και να μη βολεύεσαι στα μεγάλα πλάνα ψυχανάλυσης σχέσεων του ζωγράφου με το μοντέλο.

Ας ξαναπάρουμε τη δομή του σεναρίου από την αρχή.

Ο Frenhofer ζει σ' ένα υπέροχο παλιό αρχοντικό με οικιακές βοηθούς, με κανένα οικονομικό και υπαρξιακό άγχος, βολεμένος και αποτραβηγμένος στην ήσυχη ζωή της επαρχίας με μια ευγενική και συμβιβασμένη σύντροφο.

Ξαφνικά η επίσκεψη ενός ζευγαριού έρχεται να ταραξεί τα ησυχασμένα νερά. Κι εκείνος ζωγράφος νέος, αλλά με ανερχόμενη καριέρα.

Ο τροχός αρχίζει να γυρίζει κάτω από την πίεση των άλλων για να ξαναβρεί τη χαμένη του έμπνευση ο μεσόκοπος ζωγράφος, μετά από 10 χρόνια άρνησης, μέσα από το πρόσωπο και το κορμί της Marianne.

Εκείνος, χωρίς να το πολυνιώθει και να το αισθάνεται, ξαναρχίζει ένα γολγοθά με προκαθορισμένο αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός

ανεκπλήρωτου αριστουργήματος.

Ένας συλλέκτης που περιφέρεται κι έχει προκαθορίσει την εμπορική επιτυχία του αναμενόμενου αποτελέσματος αγοράζοντάς το εκ των προτέρων.

Και τέλος το περιβόητο αριστούργημα χτίζεται για να μη το δει κανείς (εκτός από τη γυναίκα του και το μοντέλο);

Συμπέρασμα: οι ζωγράφοι είναι πολίτες μιας κοινωνίας, επιτυχημένοι επαγγελματίες με βασιλικές συνθήκες διαβίωσης.

Πόσες είναι όμως αυτές οι περιπτώσεις;

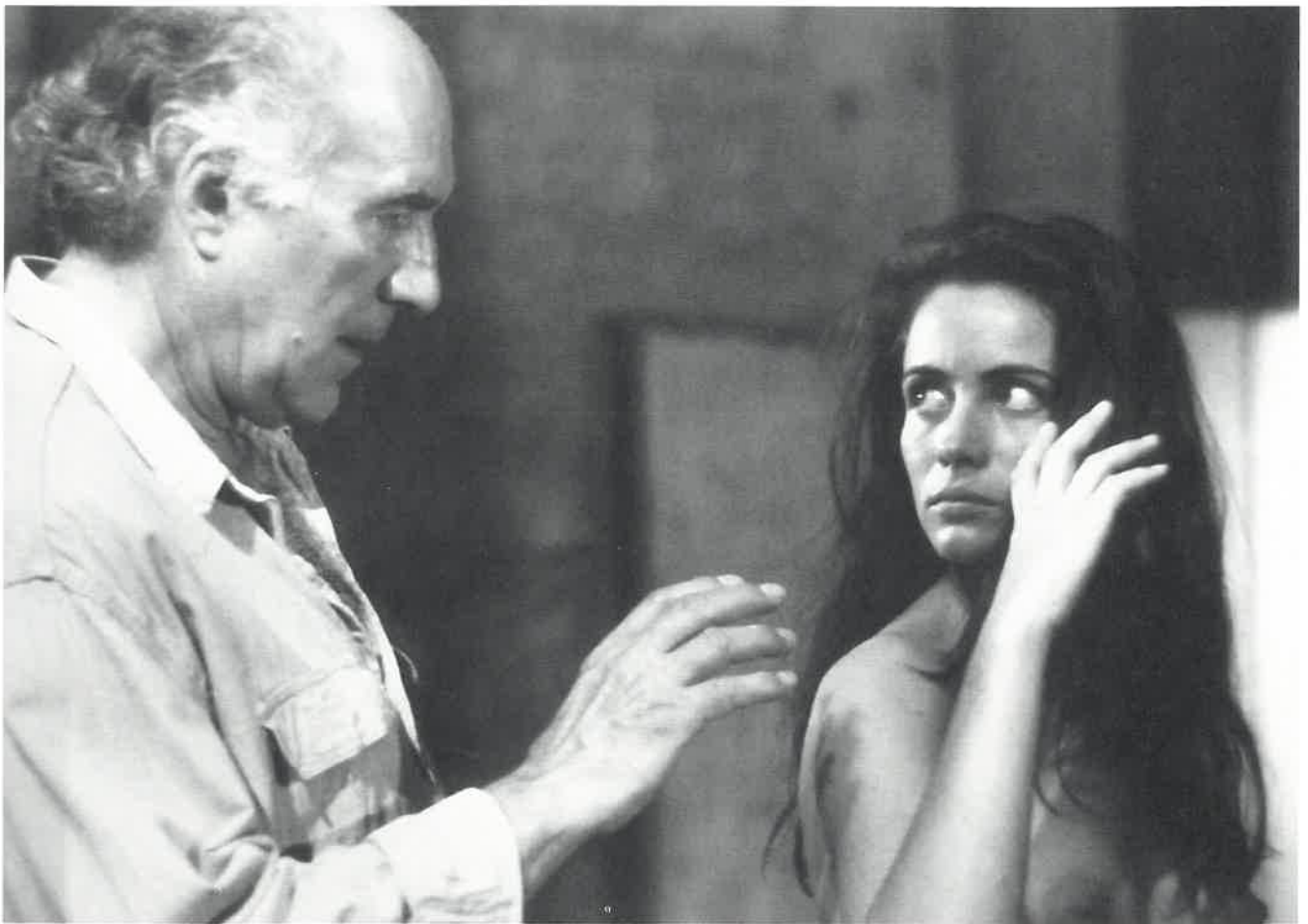
Πώς είναι δυνατόν ένας ζωγράφος που δεν έχει πιάσει πινέλα για 10 χρόνια, μέσα σε διάστημα 5 ημερών να βγάλει το έργο της ζωής του, με την προκαθορισμένη αξία του αριστουργήματος ;

Ερώτημα που τίθεται για οποιαδήποτε μορφή τέχνης, είτε ο καλλιτέχνης είναι πιανίστας, χορευτής ή σκηνοθέτης.

Φύσει αδύνατον, γιατί η διαδικασία πάει πιο μακριά.

Σωματική προδιεργασία, εξάσκηση, αυτοσυγκέντρωση και περισυλλογή... Ανάγκη.

Στην οθόνη γίνονται όλα γρήγορα παρασέρνοντας στην ταχύτητα την ιδιοφυΐα του καλλιτέχνη κι αφήνοντας απλά και μόνο το ζωγράφο.



Michel Piccoli, Emmanuelle Béart, στην ταινία του Jacques Rivette "La belle noiseuse".

Ο καλλιτέχνης διακατέχεται από το πάθος της δημιουργίας, της ανάγκης και μόνο. Δεν μπορεί να προκαθορίσει αν το αποτέλεσμα του έργου του θα είναι αριστούργημα.

Αυτό αναδεικνύεται πολύ αργότερα από τον ίδιο και τα μάτια που θα το δουν, από την ακτινοβολία της μοναδικότητας που εκπέμπει.

Ο Πικάσο, όταν ζωγράφιζε τη Γκουέρνικα, δεν είχε προκαθορίσει την αριστουργηματική αξία του έργου του.

Το κύμα πόνου που τον έπνιγε βγήκε σαν χείμαρρος πύρινης διαμαρτυρίας που στιγματίσσε και την ιδιοφυΐα του στο σύνολο.

Όλο το περιτύλιγμα της ιστορίας, αρκετά ελιτίστικο και επιφανειακό, ξεπερνάει τα όρια της μεταφυσικής και του παραλόγου στο τέλος, όταν χτίζεται το δημιούργημα, χωρίς ποτέ να έχει την δυνατότητα να το δει κανείς.

Κρίση αυτοκαταστροφής; Ο ειρμός της πλοκής δεν μας οδηγεί σ' αυτό το συμπέρασμα.

Η κάμερα του σκηνοθέτη δεν έπιασε το πνεύμα του καλλιτέχνη. Ή μήπως είναι η τρέχουσα άποψη που θέλει να ναρκώσει και τον τελευταίο δραπέτη;

Να εντάξει και τον τελευταίο ονειροπόλο στο οργανωμένο σύστημα μιας κοινωνίας; Ένα κοινωνικό φαινόμενο ανάμεσα στα άλλα.

Ίδού το πρότυπο του ζωγράφου-δημιουργού. Του ζωγράφου σήμερα, που δουλεύει με τις γκαλερί, τους συλλέκτες, τους πλειστηριασμούς, το χρηματιστήριο, το χρήμα.

Σε μια κοινωνία όπου μια αξία έχει αντίβαρο ένα νόμισμα.

Όμως είναι το πρότυπο του ζωγράφου;

Του ζωγράφου-δημιουργού που σαν αγρίμι παίζει κουτσό ανάμεσα στην πραγματικότητα και το παραλήρημα της φαντασίας του;

Του καλλιτέχνη που οι φόβοι, το άγχος, η υπαξιακή ανασφάλεια τον έχουν εναγάγει στον αιώνιο ασυμβίβαστο;

Εκείνου που μένει έξω από τα κοινωνικά δεδομένα και πρότυπα, πρωτοπόρος, επαναστάτης του καιρού του;

Του καλλιτέχνη που έχοντας τη σφραγίδα του θεού, όπως έλεγαν και οι Αρχαίοι Έλληνες κληρονόμησε και το χάρισμα-καταδίκη να είναι ο αγγελιοφόρος των άγραφων νόμων, που δε βρίσκει ησυχία και ανάπαυλα;

Ίσως οι προβληματισμοί και οι ερωτήσεις μου πήγαν πολύ μακριά.

Όμως, οι έντονες αντιφάσεις που μου δημιούργησε η ταινία, με τοποθέτησαν σε θέση άμυνας και υπεράσπισης μιας πονεμένης διαδικασίας, για το χαμένο έργο που ποτέ δεν αντίκρυσαν ανθρώπινα μάτια κι είναι έξω από την οθόνη ενός κινηματογράφου.





## Christine Laurent: «ο κινηματογράφος πεθαίνει»

διαπιστώνει η σεναριογράφος της ταινίας "Belle noiseuse"

Ένωσα την ανάγκη να συζητήσω προβληματισμούς και ερωτήματα που μου δημιούργησε η ταινία "La belle noiseuse" μ' ένα βασικό συντελεστή της, τη σεναριογράφο Christine Laurent. Διαφωνίες και συμφωνίες είναι μέρος του παιχνιδιού που λέγεται ζωή κι ο καθένας την αντιλαμβάνεται με το δικό του τρόπο. Αυτός είναι κι ο λόγος που έγινε και δημοσιεύεται αυτή η συνέντευξη-συζήτηση. Το κείμενο που έπεται είναι η συναισθηματική και αισθητική μου άποψη ως θεατής, φορτισμένη ίσως λίγο, λόγω της ταυτότητας του ζωγράφου. Γράφτηκε χωρίς αναφορές και στοιχεία δεδομένα, χωρίς dossier de presse και κριτικές εφημερίδων... Κι αυτό γιατί η ενημέρωση έχει γίνει πια ένα κωδικοποιημένο σύστημα πληροφόρησης που κατευθύνει. Ο παράγοντας άτομο χάνει την προσωπική συγκίνηση και αίσθηση, γεγονός που θέλησα ν' αποφύγω.

συνέντευξη: Κλαίρη Κορέλη  
φωτογραφίες: Γιώργος Μπιζιούρας

— Θα 'θελα κατ' αρχάς να μου σκιαγραφήσετε το πορτρέτο της ζωής σας και της καλλιτεχνικής σας διαδρομής μέχρι τη συνάντησή σας με το Jacques Rivette.

— Πέρασα όλη την παιδική μου ηλικία ταξιδεύοντας και ζώντας σε διαφορετικές χώρες, λόγω της εργασίας του πατέρα μου. Μου άρεσε να σχεδιάζω και με γοήτευε το θέατρο. Νεοεγκατεστημένοι στην Αγγλία, ήμουν περίπου 12 χρονών, όταν πήγαινα και παρακολουθούσα τις πρωινές παραστάσεις του Σαίξπηρ στο θέατρο. Παρακολουθούσα μαγεμένη χωρίς να καταλαβαίνω τίποτα, μιας και δεν ήξερα τη γλώσσα. Ήταν πρωτόγνωρο για

μένα να μπαίνω σ' έναν κλειστό χώρο, με τεχνητή ατμόσφαιρα που «μιλούσε» για τον αέρα, την εξοχή, το περιβάλλον. Ήταν τόσο διαφορετικό από το θέατρο που γνώριζα στη Γαλλία, του Μολιέρου βασικά, όπου όλα διαδραματίζονταν (και είναι πάντα ψυχολογικές συγκρούσεις και συζητήσεις) σ' ένα δωμάτιο με πόρτες, οι οποίες οδηγούν σε ιδιωτικούς χώρους. Πιστεύω, πραγματικά, πως απ' όλη αυτή τη συγκίνηση που ένιωθα σ' αυτές τις παραστάσεις του Σαίξπηρ γεννήθηκε η κλίση μου για το θέατρο και αργότερα για τον κινηματογράφο. Μετά τις κλασικές μου σπουδές γράφτηκα στην Ακαδημία Julian

για να σπουδάσω σχέδιο και ζωγραφική.

Η κλίση μου για το θέατρο μ' έσπρωξε στη συνέχεια να γραφτώ στο Centre de la rue Blanche, όπου για δύο χρόνια έκανα σκηνογραφία και φροντιστήριο θεάτρου.

Στη συνέχεια, έχοντας πολύ τύχη, έγινα γρήγορα φροντιστής στο Théâtre de l'Ambigu.

Το θεατρικό κτίριο, για το οποίο μιλάει πολύ ο Balzac σ' ένα μυθιστόρημά του, ήταν πανέμορφο, χτισμένο στα τέλη του 18ου αιώνα. Όταν προσλήφθηκα, η δουλειά μου ήταν να ζωγραφίζω σε



μεγάλα πανό, τις μικρές μακέτες του διακοσμητή και επιπλέον κάτι σαν αυτό που λέμε, το παιδί για όλες τις δουλειές. Έτσι απόκτησα φίλιες με τους μηχανικούς και τους τεχνικούς σκηνής. Μια μέρα έμαθα από το διευθυντή πως το θέατρο θα έκλεινε σε 6 μήνες και ο φροντιστής που δούλευε εκεί από πάρα πολλά χρόνια έφευγε, γιατί είχε βρει αλλού δουλειά. Δεν μπορείτε να φανταστείτε τη χαρά μου όταν έμαθα πως οι τεχνικοί του θεάτρου μ' είχαν διαλέξει για να τον αντικαταστήσω. Αυτό ήταν και το βάπτισμά μου στο φυσικό πια χώρο του θεάτρου. Η σκηνή, οι μυρωδιές, η ακαταστασία στις γωνιές... πήραν υφή στις ιστορίες που θα

διηγόμουν μετά στον κινηματογράφο.

Έτσι άρχισε η περίοδος μαθητείας μου, δουλεύοντας με τον Patrice Chéreau, το θίασο Jean Pierre Vincent και Jean Jourdheuil και μαθαίνοντας όλο αυτόν τον καιρό τον αισθητικό, πολιτικό και κοινωνικό ρόλο του θεάτρου.

Μετά από αρκετά χρόνια, απογοητευμένη από τις κοινές συνεργασίες που οδηγούσαν στην προβολή των άλλων, αποφάσισα να ταξιδέψω μόνη μου επωμιζόμενη το βάρος των ευθυνών μου. Έτσι έφτασε η ώρα του Κινηματογράφου. Δεν ήταν τυχαίο βέβαια. Συνάντησα το σκηνοθέτη René Allian, αγαπηθήκαμε, αποκτήσαμε ένα παιδί. Ζώντας μαζί, έκανα τα κοστούμια και τα ντεκόρ για αρκετές ταινίες του. Κοντά του έβλεπα και μάθαινα πώς φτιάχνεται ένα φιλμ. Άρχισα ν' αποκτώ άποψη αισθητικά αντίθετη, η οποία δεν οδηγούσε πουθενά με συζήτηση. Η απάντηση έπρεπε να 'ναι πράξη. Έτσι, ως σκηνοθέτης έκανα 3 ταινίες μεγάλου μήκους. ("Alice constant" το 1977, "Vertiges" το 1985, "Eden Miseria" το 1987).

Συνέχισα να φτιάχνω σκηνικά και κοστούμια για το θέατρο μέχρι το 1986. Έκτοτε φτιάχνω πολύ λιγότερα, γιατί δουλεύω στον κινηματογράφο.

Γνώρισα το Jacques Rivette στο γύρισμα της πρώτης μου ταινίας. Είναι ο μοναδικός σκηνοθέτης μέχρι σήμερα με τον οποίο είχα περισσότερη επικοινωνία. Ο σκηνοθέτης έκπληξη. Η συνεργασία μας άρχισε όταν ο Pascal Bonitzer του ζήτησε, το 1987, να μπω στο επιτελείο τους και να γράψω μαζί του το σενάριο για την ταινία «Η ομάδα των τέσσερις».

— Πώς ήταν η συνεργασία σας με το Jacques Rivette στο σενάριο;

— Γνωρίζετε πως ο Jacques Rivette υπήρξε ένας από τους ιδρυτές του περιοδικού "Cahiers du cinéma", ο πιο αιχμηρός, εγκεφαλικός, με θέσεις επαναστατικές και με απόψεις πολύ προσωπικές. Η μέθοδός του είναι πολύ ξεχωριστή και θα πρέπει να σας την εξηγήσω. Όταν ξεκινάει μια ταινία, του αρκεί να 'χει συνεργάτες' το σενάριο δεν τον ενδιαφέρει, δεν έχει καμιά αξία, το 'χει δηλώσει μάλιστα : «παίρνεις το τρένο και φεύγεις για την περιπέτεια».

Βέβαια διαλέγει τους συνεργάτες του. Στις δύο τελευταίες ταινίες του είμαστε ο Pascal Bonitzer κι εγώ.

Όλα ξεκινούν από μια ιδέα, μια επιθυμία για μια υπόθεση. Συνδέεται άμεσα από την αρχή με τον ηθοποιό ή την ηθοποιό - πιο συχνό φαινόμενο - που τον εμπνέει και λειτουργεί σαν σπινθήρας... Στη συνέχεια ακολουθεί μια ζύμωση συζητήσεων για 6 μήνες, ένα χρόνο... Στη διάρκεια αυτών των συζητήσεων βγαίνουν συναισθήματα, συγκινήσεις, αντιθέσεις. Εγώ με τον Pascal αρχίζουμε να φτιάχνουμε χαρακτήρες, να σβήνουμε, να γράφουμε μέχρι που το σενάριο αρχίζει να παίρνει μορφή.

Συναντάμε τους ηθοποιούς που ο Jacques διάλεξε συζητώντας μαζί τους. Οι ηθοποιοί μαθαίνουν πράγματα τα οποία θα χρησιμοποιηθούν και θα μορφοποιηθούν αργότερα, τη στιγμή του διαλόγου.

Έτσι σιγά-σιγά σχεδιάζεται η ιστορία, σαν μια σειρά από επεισόδια, ώστε να αρχίσουμε τη διαδικασία της παραγωγής και τη διοργάνωση της ταινίας. Για παράδειγμα πόσοι χώροι χρειάζονται, τι είδους σκηνικά χρειάζονται. Όλα γίνονται χωρίς σενάριο.

Το κείμενο που απαιτεί το Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου για την πιθανή οικονομική συμμετοχή του, συνήθως το γράφουμε όλοι μαζί. Για το "La belle noiseuse" ο Pascal έγραψε ένα υπέροχο κείμενο.

Επιπλέον είχαμε κάποια στοιχεία που βγάλαμε από το πασίγνωστο μυθιστόρημα του Balzac «Το άγνωστο αριστούργημα». Ήμαστε λοιπόν έτοιμοι για το ξεκίνημα.

Διαλέχθηκαν οι χώροι, τα σκηνικά άρχισαν να φτιάχνονται...

Και φτάνουμε στην πρώτη μέρα του γυρίσματος. Συνήθως υπάρχει ένα βασικό σκηνικό, στο οποίο ο Pascal κι εγώ διαλέγουμε ένα δωμάτιο, το πιο όμορφο κι ευχάριστο, το οποίο ονομάζουμε το «δωμάτιο των συγγραφέων». Εκεί καθόμαστε την προηγούμενη μέρα του γυρίσματος μ' ένα μαγνητόφωνο, περιτριγυρισμένοι από τα τετράδια σημειώσεων και μ' ένα λόφο βιβλίων για να γράψουμε τους διαλόγους.

Έτσι γράφονται οι διάλογοι που θα πάρουν την επόμενη το πρωί, λίγο πριν το γύρισμα, οι ηθοποιοί κι ο Jacques. Ο Jacques συνήθως έρχεται το ίδιο βράδυ για να συζητήσουμε και να γίνουν αλλαγές, αν δεν είναι σύμφωνος.

Μερικές φορές, όταν οι ηθοποιοί έχουν δυσκολίες - επειδή υπάρχει κάτι που δεν τους αρέσει - συνεργαζόμενοι και συζητώντας μαζί τους αλλάζουμε τους διαλόγους.

— *Αν όλη η δουλειά συντελείται, κατά κάποιον τρόπο, εκ του προχείρου χωρίς τον ανάλογο χρόνο μελέτης, ο ηθοποιός αυτοσχεδιάζει ταυτόχρονα;*

— Όχι, καθόλου. Οι ηθοποιοί ακολουθούν το κείμενο κατά γράμμα. Μ' αυτήν τη διαδικασία ο λόγος διατηρεί τη φρεσκάδα του, χωρίς βέβαια την έλλειψη κινδύνων που παραμονεύουν όλους μας ανεξαιρέτως. Για το Jacques επίσης είναι επικίνδυνο. Παρ' όλα αυτά είναι μια διάσταση μαγευτική.

Είμαστε σε μια κατάσταση υπερδιέγερσης, έντασης, ενώ ταυτόχρονα αυτή η δοκιμασία μας σπρώχνει να δώσουμε τον καλύτερο εαυτό μας.

Σαν να ακροβατούμε συνέχεια πάνω σ' ένα τεντωμένο σκοινί.

— *Οι ηθοποιοί τη δέχονται εύκολα αυτή τη διαδικασία;*

— Τους ενθουσιάζει γιατί είναι έξω από τη ρουτίνα είναι

συνηθισμένοι να δουλεύουν μ' άλλο τρόπο.

Σε ταινίες μεγάλης κερδοσκοπικής παραγωγής συμβαίνει πολλοί ηθοποιοί να διαβάζουν μόνο το δικό τους ρόλο στο σενάριο και επικρατεί η λογική «ο καθένας για τον εαυτό του και την τελευταία στιγμή».

Εδώ αυτό δεν ισχύει. Έχουν προηγηθεί συζητήσεις κι όλοι ξέρουν περί τίνος πρόκειται.

— *Τι εντύπωση σας έκανε όταν ο Jacques Rivette σας μίλησε για την ιδέα της ταινίας του; Τι αισθανθήκατε εφόσον και η ζωγραφική σας είναι ένα θέμα γνωστό κι αγαπητό;*



— Σίγουρα ευαισθητοποιήθηκα από την επιθυμία του να κάνει αυτήν την ταινία και είναι αλήθεια πως μου έδωσε τη δυνατότητα να διαβάσω πράγματα, που δεν είχα διαβάσει ποτέ.

— *Έχοντας προσωπική εμπειρία και για να έχετε μια εικόνα πιο αντικειμενική και γενική συναντήσατε σύγχρονους ζωγράφους από το φιλικό σας περιβάλλον;*

— Όχι!

— *Δε σας δημιουργήθηκε η περιέργεια να παρακολουθήσετε τον*



τρόπο που συμβαίνουν μια σειρά διαδικασίες στο ατελιέ ενός ζωγράφου στην πραγματική τους διάσταση;

— Όχι καθόλου! Η κοινωνιολογική ανάλυση και αναφορά γενικοτήτων δε μ' ενδιαφέρει καθόλου.

Αν υπάρχει μια διάσταση αλήθειας που βγαίνει στην ταινία, είναι από την προσωπική σχέση που είχε ο Jacques με το ζωγράφο Bernard Dufour που ο ίδιος διάλεξε.

Η πιο ωραία σκηνή στα μάτια μου, όπου το φιλμ παίρνει ρίζες ακτινοβολίας κατά τη διάρκεια της διήγησης, είναι η στιγμή ακριβώς των δύο πρώτων σχεδίων. Και είναι μόνο η διαίσθηση, το πάθος κι ο εκλεπτισμός του Jacques που δημιούργησε αυτή την ατμόσφαιρα, την οποία φαντάστηκε, διαισθάνθηκε και παρακίνησε ταυτόχρονα, στηριζόμενος στο ζωγράφο Bernard Dufour για να εξασφαλίσει την αληθοφάνεια της εικόνας.

Μια στιγμή που μπορούσε να είναι ρεπορτάζ. Δε βλέπουμε ποτέ όμως κάτι τέτοιο σε ρεπορτάζ.

Αυτή η στιγμή, όπου το πραγματικό και το φανταστικό ανακατεύονται τόσο που ο χρόνος παίζει έναν εξιδανικευμένο ρόλο, είναι ένα από τα μυστικά του.

— Δεν αισθανθήκατε, λοιπόν, την ανάγκη να παρακολουθήσετε ένα ζωγράφο για να κάνετε ένα σενάριο;

— Όχι. Δεν έχει καμία σχέση με μια έρευνα κοινωνική που ψάχνει την αλήθεια. Αρκεί να διαβάσει κανείς για τη ζωή ζωγράφων, όπως ο Matisse, ο Cézanne για να δει την τραχύτητα και την ορμή του πάθους τους στις καθημερινές τους σχέσεις, για να αισθανθεί τι είναι η ολοκλήρωση ενός έργου· η επώδυνη και κουραστική πλευρά της προεργασίας. Να ξύσεις δέκα μολύβια πριν να τολμήσεις να βάλεις μια τελεία σ' ένα άσπρο χαρτί. Όχι, δεν κάναμε καμία έρευνα, δε χρειάστηκε κάτι τέτοιο.

— Υπάρχει όμως μια ολόκληρη αναφορά ενός περιβάλλοντος, μεγαλοαστικού μάλιστα, που μας σπρώχνει να πιστέψουμε ή να διερωτηθούμε τουλάχιστον κατά πόσον ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα.

— Υπάρχει κάτι στην ταινία, που υπάρχει και στο μυθιστόρημα, το οποίο δεν ειπώθηκε και δε φανερώνεται επιτήδες, ούτε από τον Balzac ούτε από το Rivette, πως αυτός ο ζωγράφος ήταν ιδιοφυΐα. Από κει κι έπειτα, υπάρχουν ζωγράφοι σήμερα που ζουν πολύ καλά, αλλά δεν είναι ιδιοφυΐες κι υπήρξαν ιδιοφυΐες που πέθαναν στην ψάθα. Είναι μέρος του θέματος.

Ο τρόπος με τον οποίο παίζει ο Piccoli δε μας πείθει σε καμία στιγμή ότι μπορεί να είναι ιδιοφυΐα.

Έχουμε ανάγκη από μια ιδιοφυΐα για να μιλήσουμε για καλλιτεχνική δημιουργία.

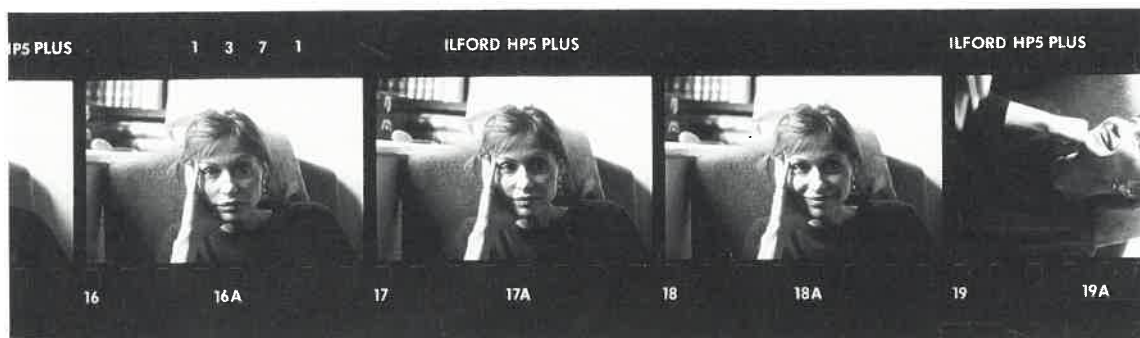
Δεν είναι σίγουρα η αγορά της τέχνης που θα προκαθορίσει, ποιος είναι ιδιοφυΐα στις μέρες μας.

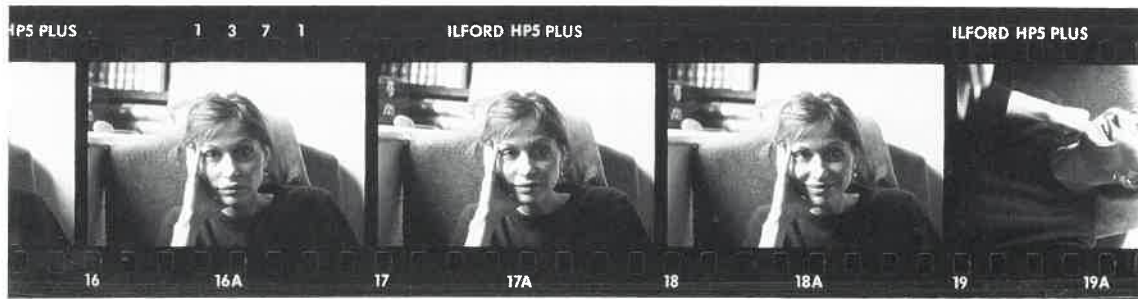
Στο τέλος της ταινίας ο νεαρός ζωγράφος λέει στον Piccoli: «δεν θα 'θελα να ήμουν στη θέση σας». Κατάλαβε πως αυτό που θαύμαζε σ' αυτόν τον άντρα έσβησε.

— Η πνευματική έμπνευση ενός δημιουργού, διάσημου ή άσημου, είναι ένταγμένη σ' ένα κοινωνικά οργανωμένο σύνολο ή παίζει με το περιθώριο;

— Δεν υπάρχουν κανόνες. Δυστυχώς η ιστορία της τέχνης μας προσφέρει ένα μεγάλο αριθμό ανθρώπων με σημαντικό και αναγνωρισμένο έργο που πέθαναν φτωχοί.

Υπάρχει όμως κι ένας μεγάλος αριθμός ανθρώπων, σε συγκεκριμένες χρονικές και ιστορικές συνθήκες, που κατόρθωσαν





να επιβληθούν και είναι επίσης ιδιοφυίες. Γεγονός άμεσα εξαρτημένο από τις συνθήκες και τις ιστορικές συγκυρίες. Η προώθηση του έργου ενός καλλιτέχνη από την Αναγέννηση μέχρι το Λουδοβίκο 14ο - αναφέρομαι στη Γαλλία και Ιταλία - δεν άφησε μεγάλο ποσοστό παραγνωρισμένων καλλιτεχνών. Μπαίνοντας στην εποχή της βιομηχανοποίησης, η οικονομία, οι κοινωνικές διατάξεις, όλοι οι κανόνες αλλάζουν και η προώθηση της τέχνης μπαίνει σε άλλες διαδικασίες. Είναι αλήθεια πως μεγάλοι ζωγράφοι πέθαναν χωρίς καμιά αναγνώριση, όπως ο Van Gogh που δεν πούλησε ούτε ένα έργο όσο ζούσε. Σήμερα που η πληροφόρηση και η διαφήμιση έχουν γίνει ένα οργανωμένο σύστημα που κατευθύνει το κοινό, επικρατεί η άποψη πως δεν υπάρχει ιδιοφυΐα που να μην αναγνωρίζεται. Γεγονός που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Γιατί οι ιδιοφυΐες κατασκευάζονται, τοποθετούνται, προωθούνται και μετά πετιούνται στο καλάθι των αχρήστων. Όμως δεν μπορούμε να πούμε πως όλες οι ιδιοφυΐες δεν αναγνωρίζονται. Ο Francis Bacon, που θαυμάζω ιδιαίτερα, έχει μεγάλο κύρος και ακτινοβολία επίκαιρη. Ζούμε σε μια εποχή όπου όλα είναι πιθανά και όλα μπορούν να συμβούν.

— Η σχέση ναρκισσισμός και αυτοκαταστροφή είναι στοιχείο πρωταρχικής σημασίας για τη δημιουργία;



— Ο ναρκισσισμός έχει δύο πρόσωπα, όπως λέει κι ο Φρόυντ. Το σκοτεινό και το φωτεινό.

Αυτούφιστανται στη λέξη και συνεπαίξουν την αυτοκαταστροφή. Πιστεύω πως σ' έναν καλλιτέχνη είναι μια κατάσταση αυξημένης έντασης και αίσθησης, η οποία τον χαρακτηρίζει.

— Η έλλειψη εμπνευσης είναι ένα σαράκι που βασανίζει τον καλλιτέχνη. Κι είναι γνωστό πως τον οδηγεί σε ακραίες καταστάσεις -αυτοκτονία- ή τον μεταμορφώνει, πιο σύνθητες φαινόμενο, σε τρελό ή αλκοολικό. Όταν κατορθώσει να δημιουργήσει ένα αριστούργημα, μετά από μια μεγάλη περίοδο αυτοβασανισμού, είναι ικανός να το καταστρέψει μη ανεχόμενος την κριτική. Γεγονός που συμβαίνει στο διήγημα του Balzac. Στην ταινία δε γίνεται κατανοητό γιατί καταστρέφει το έργο του. Αυτή η μικρή αλλαγή στη ροή της ιστορίας του μυθιστορήματος δε νομίζετε πως αφαιρεί όλη τη συναισθηματική και εγκεφαλική διαδικασία της δημιουργίας;

— Το μυθιστόρημα του Balzac έχει κάτι το δαιμονικό και καταπληκτικό. Ο Balzac επινόησε, πριν ακόμη υπάρξει, την αφηρημένη ζωγραφική. Το περιβόητο δημιούργημα, στο τέλος του μυθιστορήματος, είναι η απεικόνιση ενός χάους. Ένα έργο αφηρημένο. Η καταπληκτική επινόηση ενός ρεύματος που θα δημιουργηθεί πολλά χρόνια αργότερα.

Κάποια έργα του Turner, του Delacroix μας υποκινούν να υποψιαστούμε την κατεύθυνση που θα έπαιρνε η ζωγραφική. Την ανεικονική. Στοιχείο και συντελεστής μεγάλης αξίας στο μυθιστόρημα.

Σήμερα από τη στιγμή που υιοθετούμε αυτήν την ιστορία στην ταινία, ποια σημασία θα είχε το έργο, αν κάναμε το πορτρέτο της Marianne ανεικονικό; Καμιά.

Σήμερα η αφηρημένη ζωγραφική ξεπεράστηκε, η ιστορία της τέχνης ανακλύωνται με κινήματα, όπως ο υπερρεαλισμός και άλλα.

Χάνεται, λοιπόν, ο χαρακτήρας της έκρηξης, της ανακάλυψης. Μας απασχόλησε η ιδέα της αλήθειας στη ζωγραφική. Δρόμο που ακολουθεί όλη η εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης. Εάν, λοιπόν, η



αλήθεια στη ζωγραφική είναι να συλλαμβάνει τα πράγματα αόρατα και τις ψυχικές καταστάσεις, τότε το νεαρό κορίτσι δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του και τρομάζει με το πορτρέτο του γιατί το έργο πέτυχε.

Δεν είναι αναγκαίο να δείξουμε τον πίνακα.

Αυτό το γεγονός μας αποδεικνύει πως το έργο είναι ένα αριστούργημα!

Εάν έχει τρομάξει, είναι γιατί έχει αναγνωρίσει στοιχεία από τον ψυχικό της κόσμο που απεικονίζονται στο έργο.

Αυτό είναι που ψάχνει ο ζωγράφος.

Είναι προφανές κι έχει την απόδειξη ότι ο πίνακας πέτυχε, όταν η Marianne κοιτάζοντας κατατρομαγμένη το πορτρέτο της τρέπεται σε φυγή.

— Άρα αυτός ο ζωγράφος αποδεικνύεται ότι είναι ευφυής, εφόσον παράγει ένα αριστούργημα.

— Αυτό δεν έχει καμία σημασία. Κανείς δεν είναι ιδιοφυΐα για όλη του τη ζωή. Τι είναι αριστούργημα και πως καθορίζεται η αξία ενός αριστουργήματος; Υπάρχει από την ώρα που πεθαίνει ο δημιουργός του; Ο καλλιτέχνης που δίνεται εξ ολοκλήρου στη δουλειά του αφιερώνει τη ζωή του στην τέχνη, γνωρίζει τη μοναξιά και τις διαδικασίες της, περνάει στιγμές όπου η δαιμονική

διάσταση που τον διακατέχει τον σπρώχνει να πιστέψει πως το έργο του είναι ένα αριστούργημα και άλλες, όπου το ίδιο δαιμονικό ξέσπασμα τον σπρώχνει να τον καταστρέψει πιστεύοντας πως είναι ανίκανος.

— Ένα απ' τα στοιχεία που μας οδηγούν στη δημιουργία ενός αριστουργήματος είναι το «χρονικά βιωμένο» και η μοναδικότητα. Εσείς η ίδια είπατε πως η συγκεκριμένη ιδέα χρειάστηκε σημειώσεις, στοιχεία, δουλειά και ζυμώσεις ενός χρόνου για να πάρει μορφή και υπόσταση αυτή η υπέροχη ταινία. Πώς είναι δυνατόν ένας ζωγράφος να φτιάξει ένα αριστούργημα μέσα σε πέντε μέρες, όταν έχει πάψει να ζωγραφίζει εδώ και δέκα χρόνια; Λογικά αδύνατον, όπως και για έναν πιανίστα, χορευτή... παίζει ρόλο κι η φυσική του κατάσταση.

— Πρόκειται για μια φανταστική ιστορία, για ένα μυθιστόρημα. Κι αν έχει ένα στοιχείο πραγματικό, είναι η στιγμή των σχεδίων. Η στιγμή που ο ζωγράφος σχεδιάζει έχοντας απέναντί του το μοντέλο, είναι μια πληροφορία που επηρεάζει στην ταινία.

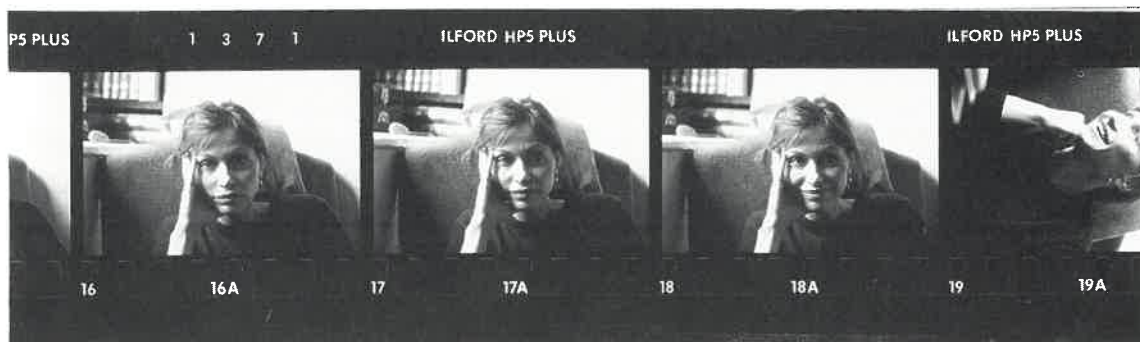
Όμως δεν μας ενδιαφέρει καθόλου τι είναι δυνατόν και τι αδύνατον. Ακόμα κι αν υπάρχει αυτή η τέλεια στιγμή του ντοκουμέντου, το υπόλοιπο είναι εντελώς φτιαχτό.

Είμαστε μέσα στη φαντασία που ξεκινάει από μια άλλη φαντασία, το γραπτό του Balzac.

Ο Frenhofer δεν ξέρει αν έχει κάτι να πει κι αν είναι ακόμα σε θέση να δημιουργήσει και είναι αυτό που θα προσπαθήσει ν' ανακαλύψει, όταν αρχίζει να ζωγραφίζει τη Marianne. Μάλιστα, σε μια σκηνή της ταινίας, είναι εκείνη που τον ενθαρρύνει να συνεχίσει, όταν ο ίδιος νιώθει ότι του είναι αδύνατον.

Δεν μας ενδιέφερε να κάνουμε ένα φιλμ αληθοφανές· είναι καθαρά φανταστικό, αλλά ξεκινάει από γεγονότα αληθινά, γνωστά που ζούμε όλοι μαζί. Αυτή η ταινία είναι μια ερώτηση.

— Είναι σίγουρα δύσκολο να μπει κανείς στην ιδιόμορφη προσωπικότητα ενός ζωγράφου. Η δουλειά του σκηνοθέτη είναι πιο κοινωνική, μιας και είναι σε άμεση σχέση μ' ένα επιτελείο



ανθρώπων, ακόμα κι αν ο ίδιος δε φαίνεται. Η δουλειά του ζωγράφου έχει ανάγκη τη μοναξιά για να πραγματοποιηθεί. Πρέπει να μένει μακριά από ξένες επεμβάσεις, σημείο κοινό μ' ένα συγγραφέα. Υπάρχουν στοιχεία που σας ταυτίζουν μ' ένα ζωγράφο;

— Θα σας απαντήσω ως σκηνοθέτης. Νομίζω ότι όταν είσαι σκηνοθέτης στον κινηματογράφο έχεις ανάγκη από συνεργάτες, όπως λέει ο Jacques. Είμαστε περιτριγυρισμένοι από κόσμο, αλλά νομίζω, από προσωπική μου πείρα, ότι είναι η πιο μεγάλη εμπειρία μοναξιάς που είχα ποτέ. Γιατί στη θέση που είμαστε, κανείς δεν μπορεί να είναι και να μοιράζεται με κανέναν. Δεν είναι το κενό που υπάρχει γύρω που μας κάνει να νιώθουμε μοναξιά. Ξέρετε πολύ καλά πως μπορείς να νιώθεις μόνος στη μέση ενός πλήθους, γιατί οι αποφάσεις ανήκουν μόνο σε σένα. Πολλές φορές είναι δύσκολο να προχωρήσεις αυθαίρετα, γιατί είσαι στη μέση και όλοι περιμένουν από σένα.

— Ειπώθηκε πως θα γίνει επίσης μία εκδοχή διάρκειας δύο ωρών για την τηλεόραση. Αυτό πρέπει να είναι δύσκολο. Θα γίνουν αλλαγές;

— Ναι. Υπάρχει κιόλας, αλλά δεν είναι ακόμα σίγουρο, αν είναι αυτή που θα περάσει στην τηλεόραση. Θα είναι μια άλλη απόδοση, που δεν έχει καμιά σχέση με την εκδοχή της ταινίας των τεσσάρων ωρών. Είναι μια άλλη άποψη του θέματος από το συγκεκριμένο υλικό που έχει ήδη επιλεγεί. Μια παραλλαγή, που έχει την υπαρκτική δομή της ιστορίας. Ο Jacques δεν ήθελε να κόψει την ταινία κι έτσι κατά το γύρισμα έγιναν λήψεις από άλλες γωνίες, οι οποίες δε χρησιμοποιήθηκαν στην ταινία των τεσσάρων ωρών. Οι γωνίες, τα πράγματα, τα πρόσωπα αλλάζουν, χάνουν την ένταση, αποδυναμώνονται οι ερωτήσεις και οι καταστάσεις παίρνουν άλλες διαστάσεις. Το αποτέλεσμα είναι διαφορετικό. Αξίζει να τη δει κανείς, αφού δει πρώτα την πρώτη εκδοχή, την τετράωρη ταινία, η οποία παίζεται αυτόν τον καιρό στους κινηματογράφους. Έτσι είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον.

— Ποια είναι η γνώμη σας για το πέρασμα του κινηματογράφου στην τηλεόραση;

— Είναι ένα πέρασμα αναγκαίο. Έτσι κι αλλιώς δεν μπορούμε πια να κάνουμε μια ταινία αν δεν πάρουμε χρήματα από την τηλεόραση, τα οποία είναι απαραίτητα για το κόστος παραγωγής. Ο κινηματογράφος πεθαίνει. Οι κινηματογραφικές αίθουσες όλο και κλείνουν. Η διαδικασία... πάμε στον κινηματογράφο, καθόμαστε σε μια σκοτεινή αίθουσα, η αίσθηση του μικρού παιδιού μέσα στο πλήθος, το φανταστικό ταξίδι μέσα σ' ένα φωτισμένο διαστημόπλοιο, την οθόνη, η έλλειψη χρόνου και μεγέθους τελείωσε.

Οι τηλεοράσεις γίνονται αληθινές κινηματογραφικές λέσχες που τις έχουμε στο σπίτι μας, χωρίς αλλαγή περιβάλλοντος.

Έχω μια παλιά ασπρόμαυρη τηλεόραση στο δωμάτιό μου και είμαι πολύ ευχαριστημένη που πριν κοιμηθώ μπορώ να δω μια ταινία.

— Βρίσκετε λοιπόν πως ο κινηματογράφος πεθαίνει εξαιτίας της τηλεόρασης;

— Όχι μόνο, οι λόγοι είναι πολλοί. Ο κινηματογράφος βγαίνει όλο και πιο πολύ από τη ζωή μας. Για παράδειγμα, στη Γαλλία υπήρχε μια Σχολή που ονομαζόταν IDHEC που σημαίνει Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques (Ινστιτούτο Ανώτατης Κινηματογραφικής Εκπαίδευσης). Αυτή η Σχολή έκλεισε και δημιουργήθηκε μια άλλη, η οποία ονομάζεται FEMIS που σημαίνει Fondation Européenne des Metiers de l'Image et du Son (Ευρωπαϊκό Ίδρυμα Επαγγελματιών Εικόνας και Ήχου). Όπως βλέπετε η λέξη κινηματογράφος εξαφανίστηκε. Όλο και περισσότερο στις μεγάλες παραγωγές το μοντάζ γίνεται με ηλεκτρονικά μέσα κι όχι με τον παλιό τρόπο. Ο κινηματογράφος είναι άμεσα εξαρτημένος από τη βιομηχανική εξέλιξη. Οι γνωστές κινηματογραφικές αίθουσες τέχνης του Παρισιού έχουν μεταβληθεί σε αίθουσες ρεπερτορίου. Θα δημιουργηθούν παντού κινηματογραφικές λέσχες κι εκεί θα καταφεύγουμε όσοι αγαπούμε τη δραπέτευση από τη σκληρή πραγματικότητα.



## ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΕΟΤΟΚΑΣ

Φέτος, το Νοέμβρη, συμπληρώνονται 25 χρόνια (τι διάστημα μικρό!) από το θάνατο του κορυφαίου πεζογράφου και δοκιμιογράφου Γιώργου Θεοτοκά. Επειδή το «θεωρείο» κρατάει μια ζεστή σχέση με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, κι επειδή ο Θεοτοκάς υπήρξε ένας από τους ιδρυτές του, θεώρησα σωστό, τιμώντας τη μνήμη του μεγάλου μας συγγραφέα, να δώσω στο περιοδικό τις ανέκδοτες επιστολές του προς τον υποφαινόμενο.

Με το Θεοτοκά κρατήσαμε μια πολύ θερμή και ουσιαστική σχέση. Ήταν ο μοναδικός της παλιότερης γενιάς που είχε διάθεση να ακούει τους νεότερους και τα προβλήματά τους. Τα βιβλία του μου μιλούσαν πολύ έντονα και με είχαν επηρεάσει πολύ.

Σαν άνθρωπος ο Θεοτοκάς ήταν η καλοσύνη προσωποποιημένη. Εκείνο που τον χαρακτήριζε ήταν το ενδιαφέρον του για όλα τα κινήματα και τις απόψεις των άλλων. Με τη Κοραλία, τη δεύτερη γυναίκα του, είχε ξανανιώσει. Όχι ότι υπήρξε γέρος ποτέ. Αλλά η Κοραλία του είχε εμφυσήσει μια νέα πνοή, των δικών της νιάτων, και έτσι τότε οι σχέσεις μας συσφίχτηκαν.

Με το μπερεδάκι του, το γλυκό του στόμα, τη βυζαντινή έκφραση των ωραίων ματιών του, με τη βαριά, στρογγυλή, καρυδάτη φωνή του, - ε, τι άνθρωπος! Σπάνια τέτοια σεμνότητα και τέτοια ευφυΐα, σπάνια τέτοια ανθρωπιά και τέτοια εγρήγορση.

Στο τέλος της ζωής του - ένα τέλος που κανένας μας δεν πρόβλεψε, ήρθε ξαφνικά, σαν κεραυνός εν αιθρία - υπήρξε προφήτης του τόπου του και του εαυτού του. Με το μεταθανάτιο μυθιστόρημα του «Καμπάνες» - που μόνο πρόσφατα το διάβασα - είχε προβλέψει, όπως τα μεγάλα

διάμεσα, το τι θα του συνέβαινε, ενώ με τα άρθρα του στο προδικτατορικό «Βήμα», είχε προβλέψει την επερχόμενη λαίλαπα της δικτατορίας και χτύπησε πρώτος τη μεγάλη καμπάνα.

Ο Θεοτοκάς πέρασε από όλα τα στάδια του μαχόμενου διανοητή, του έμπρακτου πολιτικού (πάντα βέβαια στην παράταξη του Γεωργίου Παπανδρέου, γιατί ο Γεώργιος Παππούς αγαπούσε τους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών, μάλλον δε ζούσε μακριά τους), πέρασε κι από την όψιμη θρησκευτική κρίση, όταν έχασε την πρώτη του γυναίκα, τη Ναυσικά, ελληνοκεντρικός, διεθνιστής, αρκετά προβοκατόρικός όταν το ήθελε, κυφέλη ψυχραιμίας όταν το απαιτούσαν οι περιστάσεις. Κωνσταντινοπολίτης και Χιώτης, ό,τι εν πάσει περιπτώσει γίνεται όλο και πιο σπάνιο στον τόπο μας, το ήθος αυτό που το κληρονόμησε από τους πεζογράφους ο Πλασκοβίτης, ενώ ο Μένης Κουμανταρέας κι εγώ τον περιστοιχίζαμε με την αγάπη μας και με την σφριγηλότητα της νεανικότητάς μας.

Ο Θεοτοκάς υπήρξε ο σπουδαιότερος συγγραφέας μετά το Μυριβήλη. Ίσως ο μόνος Ευρωπαίος συγγραφέας που αξιώθηκε να έχει ποτέ ο τόπος μας μαζί με τον Καζαντζάκη. Δεν είχε το μίζερο επαρχιωτισμό του έλληνα λογοτέχνη. Απόπνεε αρχοντιά, μεγαλείο, με πεδίο οράσεως, όχι από την τρύπα του, αλλά από το οροπέδιο του κόσμου, όχι από το βόθρο του, αλλά από το παράθυρό του.

Ο μόνος, μεγαλύτερος στα χρόνια συγγραφέας, με τον οποίο συνδέθηκα.

Εικοσιπέντε χρόνια είναι πολλά για να μην αλλοιωθεί τίποτα από τη μορφή του.

Βασίλης Βασιλικός



1η Μαρτίου 1954

Ἀγαπητέ φίλε,

Εὐχαριστῶ γιὰ τὸ γράμμα σας καί γιὰ τίς ἐξυπνες παρατηρήσεις σας γιὰ τὰ θεατρικά μου ἔργα. Τὰ κομάρια πού διαβάσατε γράφηκαν ὅλα μέσ στήν Κατοχή κι εἶναι ἀσφαλῶς ἐπηρεασμένα ἀπό τήν ἀτμόσφαιρα τῶν ἡμερῶν ἐκείνων. Κι ἡ γλῶσσα τους, πού σᾶς ξένισε σέ ὀρισμένα σημεῖα, κάτι κατοχικό ἐκφράζει: μιὰ τάση ἐπιστροφῆς στίς ἐθνικές λαϊκές πηγές καί κάποιο ψυχικό βασάνισμα. Οἱ κωμωδίες, πού εἶναι, κατὰ τήν κρίση μου, τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ κύκλου αὐτοῦ, ἀποτελοῦν, θά ἔλεγα, μιὰ φυγή στόν κόσμο τῆς φαντασίας καί τοῦ παχνιδιοῦ. Ὅλα αὐτά θά πρέπει κάποτε νά τὰ ξανακοιτάξω καί τὸ **Γεφύρι** νομίζω πῶς θά τὸ ξαναγράψω, ὅταν ἔχω κέφι.

Ἡ συζήτηση γιὰ «κατασκευάσματα» καί «αὐθόρμητισμό» μού δίνει πάντα τήν ἐντύπωση ὅτι γίνεται ἀπό ἀνθρώπους ἀκατατόπιστους ἢ καλοπροαίρετους τεμπέληδες πού νομίζουν ὅτι ὁ «αὐθόρμητος» συγγραφέας δημιουργεῖ τὰ ἀριστουργήματά του καπνίζοντας τσιγάρα, ξαπλωμένος σ' ἕνα μαλακό ντιβάνι. Κάθε τέχνη ἄξια τοῦ ὀνόματος τῆς προϋποθέτει μιάν αὐθόρμητη συγκίνηση, σκέψη, ὀργάνωση, ἕναν ενθουσιασμό καί πολλήν **ἐργασία**, δηλαδή συνειδητοποίηση ἐκλογῆς ὑλικῶν καί μέσων, χτίσιμο κ.λ.π.

Αὐτά τὰ παραδέχονται ἀνεπιφύλαχτα οἱ ζωγράφοι, οἱ γλύπτες, οἱ μουσουργοί. Μόνοι οἱ λογοτέχνες μας (οἱ πιο τεμπέληδες ἀπ' ὅλους τούς καλλιτέχνες) ἔχουν συχνά ἀντιρροήσεις...

Τὸ βιβλίο σας τὸ συστήνω στοὺς φίλους μου.

Γειά - χαρά

Γιῶργος Θεοτοκάς

\*

Ἀθήνα, 30 Ἀπριλίου 1954

Ἀγαπητέ φίλε,

Δέν ἀποκρίθηκα στό τελευταῖο γράμμα σας νωρύτερα γιατί μού εἶχε πει ὁ πατέρας σας, πού εἶχα τήν εὐχαρίστηση νά γνωρίσω τόν τελευταῖο καιρό, ὅτι ἴσως ἐρχόσασταν στήν Ἀθήνα γιὰ τὸ Πάσχα. Σᾶς εὐχαριστῶ καί γιὰ τήν κάρτα σας μέ τίς εὐχές σας. Βρῆκα ἐνδιαφέρουσες τίς παρατηρήσεις σας γιὰ τὸ **Δαμόνιο**. Τελείωσα αὐτές τίς μέρες τὸ καινούριο μου βιβλίο, πού τὸ λέω **Δοκίμο γιὰ τήν Ἀμερική**, εἶδος ὁδοιπορικοῦ μελετήματος ὅπου, μέσα ἀπὸ ταξιδιωτικές ἐντυπώσεις, προσπαθῶ νά καταλάβω μιὰ καινούρια κοινωνία, νά ριξῶ μερικές ματιές στό μέλλον τοῦ πολιτισμοῦ μας καί νά διατυπώσω ὀρισμένα πορίσματα τῶν ἰδεολογικῶν ἀναζητήσεών μου. Εἶμαι πολύ περιεργός νά δῶ πῶς θ' ἀντιδράσει σ' αὐτό τὸ κείμενο ἢ σημερινή σκεπτόμενη νιότη.

Τὸ βιβλίο σας (\*) ἄρεσε σέ ἀρκετούς ἀνθρώπους πού εἶναι ἱκανοί νά ξεχωρίσουν τήν καλὴ πεζογραφία. Εἶναι, ἀσφαλῶς, ἕνα καλὸ ξεκίνημα, ἀλλά δέ χρειάζεται, βέβαια, νά σᾶς πῶ ὅτι κάθε ξεκίνημα

δικαιώνεται ἀπὸ τὴ συνέχεια τῆς πορείας.

Φεύγω αὔριο στή Χίο γιὰ τὰ ἐκατόχρονα τοῦ δασκάλου μου Ψυχάρη πού πολύ μ' ἔχει βρῖσει, μά πού τοῦ χρωστῶ ἀρκετά.

Γειά - χαρά

Γιῶργος Θεοτοκάς

(\*) Πρόκειται γιὰ τὸ βιβλίο του Β. Βασιλικῶ **«Ἡ διήγηση τοῦ Ἰάσονα»** πού ο Γ. Θεοτοκάς εἶχε υποστηρίξει στο «Βραβεῖο τῶν 12» («Βραβεῖο Οὐράνη»).

2 Ἀπριλίου 1955

Ἀγαπητέ φίλε,

Ἔλαβα τὸ γράμμα σας μέ τήν ὁμιλία σας, καθώς καί τὸ παλαιότερο γράμμα γιὰ τὸ βιβλίο μου. Μέ ἐνδιέφεραν ὅλα πολύ καί σᾶς εὐχαριστῶ. Σᾶς ἐσωκλείω μιὰ δική μου μικρὴ ραδιοφωνικὴ ὁμιλία γιὰ τὸ ἴδιο θέμα, ἀναγκαστικά ἀπλουστευτικὴ. Ἡ λογοτεχνία δέν μπορεῖ νά εἶναι ἄλλο τίποτα παρά μιὰ ἐκφραση τῆς ζωντανῆς παραγματικότητας, ἂν θέλουμε νά εἶναι κάτι γνήσιο. Ἡ δική μας ζωὴ μῆκε ὀριστικά κάτω ἀπὸ τὸν ἀστερισμὸ τῆς τεχνικῆς, τῆς βιομηχανίας, τῶν ζυπημένων μαζῶν πού ἀπαιτοῦν ἕνα ἀνώτερο βιοτικὸ ἐπίπεδο καί τοῦ «διεθνισμοῦ» μέ τήν ἔννοια τῆς ὀλοένα μεγαλύτερης συνεργασίας, ἀλληλεξάρτησης καί ἀλληλεπίδρασης τῶν ἐθνῶν τοῦ ἴδιου πολιτισμοῦ. Ἄν ἡ λογοτεχνία μας πρόκειται νά ἔχει ἕνα μέλλον, αὐτὴν τήν πραγματικότητα θά ἐκφράσει, θά μορφοποιήσει. Δέν μποροῦμε νά κατασκευάζουμε μεγάλα ὑδροηλεκτρικά ἔργα, νά ταξιδεύουμε μέ ἀεροπλάνο, νά ἀνήκουμε στό διεθνὴ στρατὸ τοῦ ΝΑΤΟ καί ταυτόχρονα, νά ἔχουμε τὸν ἴδιο ψυχικὸ κόσμο πού εἶχαν τὰ πρόσωπα τοῦ Παπαδιαμάντη! Ἀγαπῶ πολύ τὸν Παπαδιαμάντη (κυρίως γιὰ τήν εἰρωνεία του), ἀλλά τὸν ἀγαπῶ σάν συγγραφέα μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς, ὅπως ἀγαπῶ καί τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι καί τὸ Μακρυγιάννη καί τὸν **Ἐρωτόκριτο**. Μπορῶ καί πρέπει νά μορφώνουμε καί νά πλουτίζουμε ἀπεριόριστα μέ τὴ μελέτη τοῦ παρελθόντος, προκειμένου ὅμως νά ἐκφραστῶ ἐγώ, ὁ ἄνθρωπος τοῦ 1955, πρέπει νά ἐκφράσω τὸ δικό μου κόσμο, τὴ δική μου ἀλήθεια. Ἄλλιως, καί μέ ὅλα τὰ δυνατά προσχήματα, τὸ ἀποτέλεσμα θά εἶναι πάντα ἕνα εἶδος καθαρευουσιανισμοῦ. Αὐτά, πρὸς τὸ παρόν, σάν ἀπάντηση στὰ ἐρωτήματά σας, μέ φιλικούς χαιρετισμούς,

Γιῶργος Θεοτοκάς

Ἀθήνα, 20 Ἰουλίου 1955

Ἀγαπητέ φίλε,

Χαίρουμαι νά παίρνω νέα σας, ἀλλά σᾶς ὁμολογῶ ἐπίσης ὅτι χαίρουμαι ν' ἀκούω κι ἕναν καλὸ λόγο γιὰ τήν **Ἱερά Ὁδὸ** πού

ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΣΟΦΙΑΣ 90

4 Φεβρουάριον 1957

Ἀγαπητέ φῆε,  
 Ὁ γνωστός σου δὲ νεογυμναστικὸς  
 Bözje Knös με παρακάλεσε νὰ τὸν ἐνη-  
 μερώσω γὰρ τὴ λογοτεχνία τῶν νεῶν. Τῶν  
 νὰ δὲ δεῖξαι μερικὰ βιβλία, ἀνάμεσα σὲ ὅσῃα  
 ἔχει δὲ σου. Σὲ παρακαλῶ ἰσοῦν νὰ  
 τὸν δὲ στείλῃς ἔτι δὲ ἄλλο μὲ ἕνα γραμματεῖον

εἶναι, κατὰ κάποιον τρόπο, τὸ ἀδικημένο μου τέκνο.  
 Πιστεύω μάλιστα πὼς εἶναι τὸ καλύτερό μου ἀφηγηματικὸ βιβλίο  
 καί γι' αὐτὸ μοῦ κόστισε ἡ γενικὴ ψυχρότητα πού τὸ ὑποδέχτηκε.  
 Βέβαια, γράφηκαν δύο - τρεῖς ἔπαινοι κι ἡ ἔκδοσις ἐξαντλήθηκε, μὰ  
 τί ὠφελεῖ; Ἐχῶ τὴν ἐντύπωσιν πὼς τὸ βιβλίο δέν κίνησε ἀληθινὸ  
 ἐνδιαφέρον καί πὼς ἔχει λησμονηθεῖ. Ἔτσι μοῦ κόπηκε καί ἡ ὄρεξις  
 πού εἶχα τότε (1950) νὰ συνεχίσω στὸν ἴδιον τόνο. Πάντως, βρῆκα  
 τίς παρατηρήσεις σας ἔξυπνες καί ἐνδιαφέρουσες, καθὼς καί τίς  
**Ψηφίδες**<sup>(\*)</sup> σας. Μὴν παραλείψετε νὰ ἔρθετε νὰ με δεῖτε, ὅταν  
 περάσετε ἀπὸ δῶ. Ἡ γυναῖκα μου λείπει στὰ λουτρά καί θά τῆς πῶ  
 τοὺς χαιρετισμούς σας ὅταν τῆ δῶ.

Μέ φιλικούς χαιρετισμούς  
 Γιώργος Θεοτοκάς

(\*) **Ψηφίδες**, πλακέτα, τοῦ Β. Βασιλικού, με ἀποφθεγματικὰς φράσεις πού  
 κυκλοφόρησε ἐκτὸς ἐμπορίου το 1955.

\*

Ἀθήνα, 21 Μαρτίου 1956

Ἀγαπητέ φίλε,  
 Μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον διάβασα τὸ χειρόγραφό σας<sup>(\*)</sup> καί μίλησα καί  
 τοῦ Πατσιφᾶ πού μοῦ φάνηκε νὰ ἔχει καλὰ διαθέσεις ἀπέναντί  
 σας. Δέν τοῦ τὸ ἔδωσα ἀκόμα γιατί ἤθελα πρῶτα νὰ σᾶς γράψω.

Το κείμενό σας διαβάζεται εὐχάριστα καί τοῦτο εἶναι, τὸ δίχως  
 ἄλλο, ἡ πρώτη ἀρετὴ κάθε λογοτεχνίας. Ἐχει πολλὰ καλὰ κομμάτια  
 καί ἐκτιμῶ ξεχωριστὰ τὸ χιοῦμορ του, πού τόσο λείπει ἀπὸ τὰ  
 γράμματά μας. Ἡ ψυχολογία τοῦ σημερινοῦ ἐφήβου σέ ἀρκετὰ  
 σημεία ἐπιτυχημένη, καί ἡ συλλογικὴ ψυχολογία τῆς «πόλης»  
 ἐπίσης. Βρίσκω ἐλλείψεις στὴ γλωσσικὴ διατύπωση, τὴ σύνταξιν καί  
 τὸ ὕφος γενικότερα, συγκρίνοντας αὐτὸ τὸ βιβλίο μὲ τὸ πρῶτο  
 σας. Μήπως εἶταν ἐκεῖνο πιὸ φιλοδοουεμένο;  
 Πάντως, συστήνω νὰ τὸ ξαναδεῖτε προσεκτικὰ, σέ συνεργασία μ'  
 ἕνα τρίτο, κατὰ προτίμησιν δάσκαλο καί αὐστηρὸ σέ ὅ,τι εἶναι  
 κυριολεξία, συντακτικοὶ κανόνες, στίξις κ.λ.π. Αὐτὰ ὅλα εἶναι ὅ,τι  
 καί μιὰ φροντισμένη πρόσοψις σέ μιὰ οἰκοδομὴ, δηλαδὴ σπουδαία  
 ὑπόθεσις (γιά νὰ θυμηθῶ τὰ «οἰκοδομικὰ τέρατα» πού μοῦ λέτε).  
 Ἄλλὰ καί ἡ σύνθεσις μοῦ φάνηκε κάπως χαλαρὴ. Δέν ἔξρω ἂν αὐτό  
 μπορεῖ νὰ διορθωθεῖ, πρέπει ὅμως νὰ τὸ ἔχετε στό νοῦ γιά τὸ  
 μέλλον. Ἐκεῖνο πού πρέπει νὰ ξανασκεφτεῖτε εἶναι τὸ θέμα τῆς  
 δολοφονίας τοῦ ὀδηγοῦ. Ἡ παρεμβολὴ ἐνός τόσο ὠμοῦ  
 ρεαλιστικοῦ στοιχείου μέσα σέ μιάν ἱστορίαν ἐντελῶς fantaisiste  
 (καθὼς εἶναι ἡ ἀπελευθέρωσις τῶν ἀγαμάτων) μοῦ δημιουργεῖ,  
 ἔμμενα τουλάχιστο, μιὰ δυσάρεστη ἐντύπωσις καλλιτεχνικῆς  
 δυσαρμονίας.

Σπᾶνει, στό σημεῖο αὐτό, ἡ ἐνόησις τοῦ τόνου καί ὅλο τὸ ἔργο  
 κινδυνεύει νὰ μὴν καταφέρει τελικὰ νὰ «σταθεῖ», στὴ συνείδησιν  
 τοῦ ἀναγνώστη. Ἐγὼ θά κοίταζα νὰ βρῶ μιάν ἄλλην λύσιν γιά τὴ

φυγή και τήν άδοξη επιστροφή - μέ μέσα fantaisistes και όχι αίματηρά, όπως τό απαιτεί η κεντρική ιδέα του μύθου. Σκεφτείτε τά όλα αυτά και γράψτε μου. Όσο για τήν πολιτική μου περιπέτεια, είναι μεγάλη ιστορία και θα τά πούμε από κοντά, όταν σάς δώ. Άσφαλώς πρέπει νά συνεχίζεται η πνευματική μας φιλία πού σάς βεβαιώ ότι μου είναι πολύ εύχαιριστη. Η γυναίκα μου σάς εύχαιριστεί για τούς χαιρειτισμούς σας και σάς χαιρετά και αυτή.

Μέ φιλικά αισθήματα  
Γιώργος Θεοτοκάς

\*

Άθήνα, 3 Άπριλίου 1956

Άγαπητέ φίλε,

Τό χειρόγραφο σας (\*) παρέδωσα στον Πατσιφά πού ύποσχέθηκε νά τό διαβάσει μέ ενδιαφέρον. Δέν του είπα καμιά δική μου γνώμη για νά κρίνει άνεπηρέαστος, μέ τά δικά του κριτήρια. Καθώς σάς είπα, είναι καλά διατεθειμένος και, μόλις έρθετε, νά πάτε νά τον δείτε. Για τό ζήτημα τής δολοφονίας του όδηγου δέ μέ πείσατε, αλλά, αφού τό νιώθετε έτσι, πρέπει νά προχωρήσετε και νά βρείτε τό δρόμο σας μόνος σας. Έγώ θά ήθελα νά αναπτυχθεί περισσότερο μέ θέμα τής «άπελευθέρωσης των άγαλμάτων» και νά διατηρηθεί ως τό τέλος τό χαμόγελο. Άλλά, κατά τον Πιραντέλλο,

«chacun sa vérité...»

Έλλίζω νά σάς δώ προσεχώς.

Μέ φιλικούς χαιρειτισμούς  
Γιώργος Θεοτοκάς

(\*) Πρόκειται για την πρώτη μορφή του βιβλίου του Β. Βασιλικού «Θύματα Ειρήνης».

\*

4 Φεβρουαρίου 1957

Άγαπητέ φίλε,

Ό γνωστός Σουηδός νεοελληνιστής B6rje Kn6s μέ παρακάλεσε νά τον ενημερώσω για τή λογοτεχνία των νέων. Του ύπέδειξα μερικά βιβλία, ανάμεσα στα όποια και τά δικά σου. Σέ παρακαλώ λοιπόν νά του τά στείλεις και τά δύο μ' ένα γραμματάκι στα γαλλικά, πού νά λέει ότι τά στέλνεις από μέρος μου, για νά τό θυμηθεί.

Διεύθυνση: Monsieur B6rje Kn6s, Grefturegaten 46, Stockholm

Γειά- χαρά  
Γιώργος Θεοτοκάς

Ό άνθρωπος τά έχει χαμένα μέ τό πλήθος των εντύπων πού του στέλνουν άμέτρητοι Έλληνες πού του ζητούν νά τούς προτείνει για τό Βραβείο Νόμπελ!

στα γαλλικά, να νά γέει οκ να στέλνεις από  
χέρος σου, να νά το θυμηθεί. Διεύθυνση,  
Monsieur B6rje Kn6s,  
Grefturegaten 46, Stockholm

Γειά- χαρά

Γιώργος Θεοτοκάς

Ό άνθρωπος να έχει χαμένα για το πλήθος των εντύπων που του στέλνουν άμέτρητοι Έλληνες που του ζητούν να τους προτείνει για το Βραβείο Νόμπελ!

# ΤΟ ΡΕΒÓΛΒΕΡ

Στη Ρίτα

του Θάνου Σίδηρη  
εικονογράφηση: Παύλος Χαμπίδης

Άνοιξα τα μάτια μου στο σκοτάδι, που ήταν ελαφρύ και θολό σα νερωμένο κρασί. Τα μάτια του ήταν πράσινα, όπως της γάτας, και το δέρμα του λείο κι απαλό, όπως το τρίχωμά της. Το σκοτάδι κι οι γάτες είναι δύο εκδοχές του ίδιου φαινομένου. Κι αυτός που δίπλα μου κοιμόταν μέσα σε ανυποψίαστη γαλήνη δεν μπορούσε παρά να ενσαρκώνει και τα δύο.

Το δωμάτιο είχε χαθεί μέσα στη νύχτα κι ούτε που φανταζόταν πως ήταν από τοίχους καμωμένο. Στο ταβάνι πετούσαν μικρά αστέρια που έμπαιναν από ένα απροσδιόριστο παράθυρο. Η τροπική ζέστη δεν τους επέτρεπε, όπως ούτε σ' εμένα εξάλλου, την ανακούφιση του ύπνου. Από κάπου ένιωθα απειλητικό το φάντασμα ενός φοινικόκλαδου να πάλλεται στην άπνοια. Ή μήπως ήταν το φτερό του ανεμιστήρα που μ' εξοργιστική σιγή ανάδευε από πάνω μας το κενό;

Γύρω μου οι λόφοι των σεντονιών φωσφόριζαν ένα καυτό χιόνι δίχως οίκτο, βασανίζοντας τη φαντασία μου με απρόσιτα δροσερά οράματα. Η φωνή ενός παραδείσιου πουλιού έλεγε κατάρες μέσα στη νύχτα προοιωνίζοντας ακατανόμαστους τρόπους. Στο κομοδίνο, δίπλα στο κουτί με τα πούρα, αναπαυόταν σε χειμερία νάρκη το ρεβόλβερ μου, διακριτικά σκεπασμένο με το ιδρωμένο μου εσώρουχο. Κάποιος άλλος θα το 'λεγε σκέτο παραλογισμό. Εγώ εν τούτοις έδινα βάσεις διαισθητικές στην απεριγράπτη ανησυχία που με είχε ξυπνήσει. Θα έπρεπε να ήταν περασμένες τρεις. Λίγο-λίγο καθάριζε μες το μυαλό μου ο εφιάλτης.

Ήμασταν μαζί, εδώ, σ' αυτό το υπαίθριο δωμάτιο κι εγώ κοιμόμουν με το ένα μάτι ανοιχτό. Εκείνος έκανε μια κίνηση ασαφή. Ένωσα τον αγκώνα του να βουλιάζει το μαξιλάρι κοντά στο πρόσωπό μου, σα να είχε γείρει από πάνω μου.

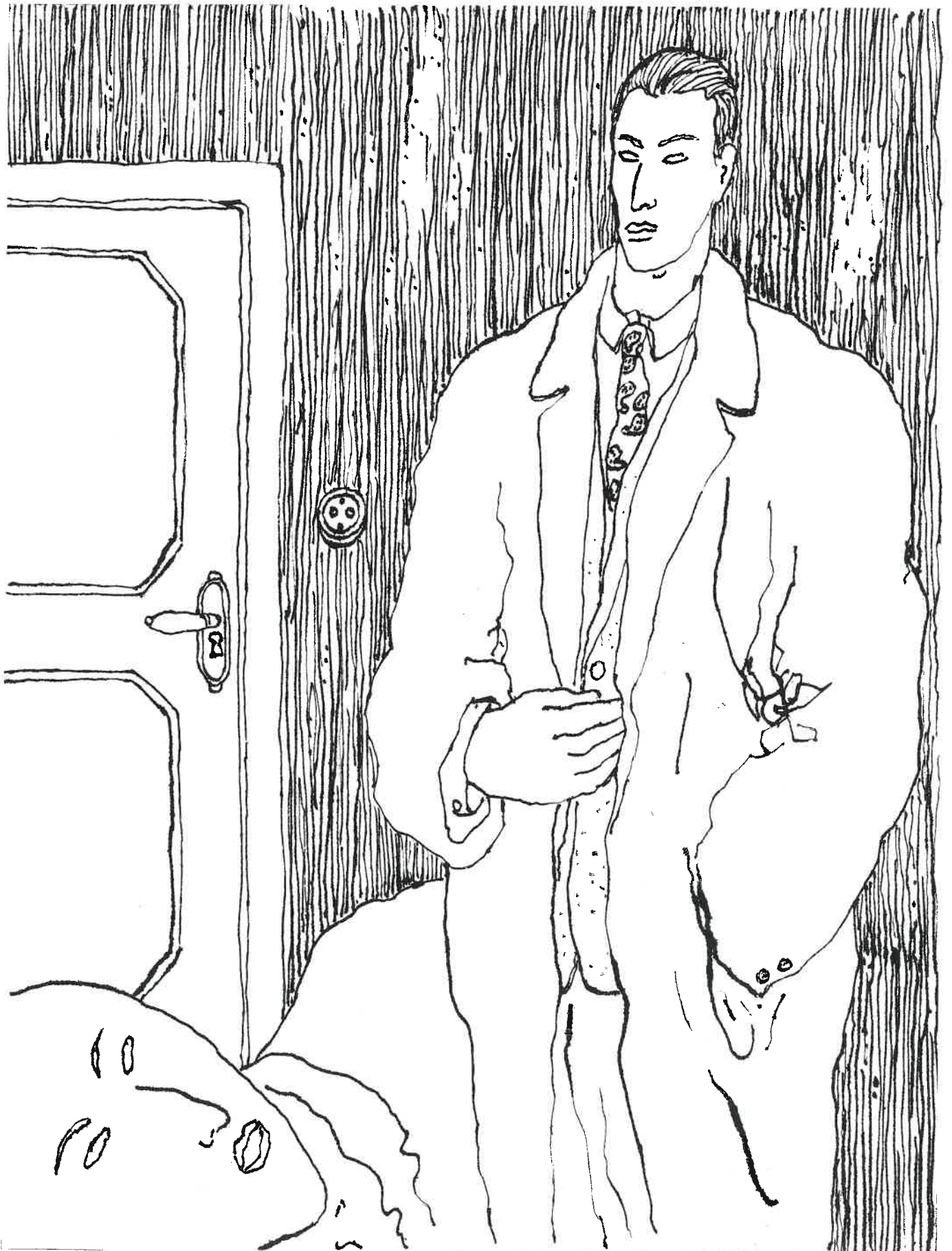
Δεν έβγαλα άχνα. Ύστερα με το ανοιχτό μου μάτι τον είδα που σηκώθηκε αργά. Όχι προσπαθώντας ν' αποφύγει τους θορύβους, μα λες και υπάκουε στις προδιαγραμμένες κινήσεις μιας τελετουργίας που είχε μάθει τόσο καλά, όσο μόνο το υποσυνείδητο του ανθρώπου καταφέρνει. Πλησίασε το χαίνον έρεβος του παραθύρου, ανέπνευσε βαθιά τη δρόγη της τροπικής υγρασίας και τινάχτηκε. Τη στιγμή εκείνη το κατάλαβα. Η δαιμονική σταγόνα που κάνει την πραγματικότητα να ξεχειλίζει είχε περάσει από το μολυσμένο αέρα στο σώμα του.

Κατάλαβα αυτό που ήξερα από πάντα. Αυτός ο άγνωστος, που μέχρι πριν λίγο κοιμόταν δίπλα μου, είχε μιαν αποστολή να εκτελέσει, για το περιεχόμενο της οποίας δεν μου έμενε πια καμιά αμφιβολία. Αυτός ο άγνωστος: Μα πώς συνέβη να κοιμάται δίπλα μου; Σκάβοντας στην αγουροξυπνημένη μνήμη μου, όπως ένα τρωκτικό της ερήμου στην καυτή άμμο της άγνοιας, γύρευα ρίζες εφησυχασμού.

Μέσα στη ζάλη ενός πατριάρχη ήλιου, στην πλατιά αρένα του μικρού ψαράδικου χωριού, που μας είχε φέρει ο άνεμος ενός αγνώστου καθήκοντος, γνωριστήκαμε τυχαία πίνοντας ρούμι στην Κάζα ντε Βιολέτα. Δεν είπαμε τίποτα κι ούτε είχαμε άλλωστε τίποτα που να λέγεται.

Χωρίσαμε με την αίσθηση των ανθρώπων που γνωρίζουν πλέον, αυτό που γύρευαν από αιώνες, χωρίς να ξέρουν τι είναι. Και τώρα έρχεται ένας τόπος υπεράνω αναμονής να λύσει το μυστήριο της αναζήτησης.

Βραδιάζοντας βρήκα το μικρό πανδοχείο. Ύστερα εκείνος χτύπησε την πόρτα και με ρώτησε αν με πείραζε να μοιραστούμε το δωμάτιο. Τον έστειλε ο πανδοχέας γιατί και τ' άλλα τρία δωμάτια ήταν ενοικιασμένα σ' εμπόρους κι ούτε κουβέντα γι' άλλο πανδοχείο σ' αυτήν την τρύπα του θεού και του διαβόλου. Δεν απάντησα, πράμα που ήταν ολοφάνερα



κατάφαση. Κλείσαμε το φως χωρίς κουβέντα. Και τώρα εδώ. Ήμουν βέβαιος πως ο άγνωστος είχε μια αποστολή να εκτελέσει.

Η αποστολή του ήμουν εγώ.

Τον είδα που πλησίασε το κομοδίνο, σήκωσε το εσώρουχο, το κράτησε για μια στιγμή στο στήθος κι το φόρεσε. Το ρεβόλβερ τον κοιτούσε με το μεγάλο μάτι της κάνης του ορθάνοιχτο. Κι εγώ με το ρεβόλβερ στο ανοιχτό μου μάτι δε φοβήθηκα, ούτε έκανα την παραμικρή κίνηση. Το πήρε και σημάδευε το μέτωπό μου. Ακούστηκε ένας φοβερός θόρυβος κι έσπασαν τα μελίγγια μου.

Εκεί ξύπνησα. Γύρω μου το νεκρό δωμάτιο δεν είχε καν σαλέψει. Ο άγνωστος κοιμόταν πλάι μου σιωπηλά. Σηκώθηκα, φόρεσα τα ρούχα μου και βγήκα.

Σε λίγες ώρες ξημέρωσε. Όταν ύστερα από τον πρωινό καφέ πήγα στην τουαλέτα, διαπίστωσα ότι δε φορούσα τίποτα μέσα από το παντελόνι μου. Και σε λίγο ο Χουλιάν, ο αδερφός της Βιολέτας, ήρθε και μου ψιθύρισε στ' αυτί, πως

με γύρευε η αστυνομία για το φόνο και καλά θα έκανα να εξαφανιστώ το γρηγορότερο. Και παρ' ότι ήταν ανόητο, έκανα πως κατάλαβα και έφυγα αμέσως με ένα περαστικό φορτηγό, φορτωμένο φρέσκα στρείδια.

Τώρα ξέρω βέβαια και δεν αναρωτιέμαι. Αλλά εκείνη την πρώτη μέρα κόντευα να τρελαθώ στην ατελείωτη διαδρομή από το χωριό ως το Πουέρτο κι ύστερα στο βαπόρι για την πρωτεύουσα και μετά στον έλεγχο διαβατηρίων στο αεροπλάνο και σ' όλη τη διάρκεια του ταξιδιού που θα μ' έφερνε πίσω. Είχα, βλέπετε ακόμη, την ακράδαντη πίστη, πως ο άγνωστος μ' είχε σκοτώσει μέσα στο όνειρό μου. Από τότε ταξίδεψα πολύ.

Κι όταν κάποτε βρέθηκα για δουλειές στη Σαχαλίνη, ένας γέρος γιαπωνέζος, που πίναμε μαζί σακέ τα βράδια, μου είπε πως με τ' ανοιχτό μου μάτι είχα δει το όνειρο εκείνου.

Τώρα πλέον σφαλίζω καλά τα μάτια μου πριν με πάρει ο ύπνος.



# Ο Χορός στον "Dr Faustus"

## του Chr. Marlowe

γνήσιο τέκνο των προγόνων του

ή

μανιτάρι της αναγεννησιακής δραματουργίας;<sup>1</sup>

Τόσο από τους θεωρητικούς αναλυτές του όσο και από τους σκηνοθέτες του, ο Χορός (Chorus) στην τραγωδία "The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus" του Christopher Marlowe αντιμετωπίζεται ως μοναδικός - με την αριθμητική έννοια του όρου - χαρακτήρας και, το κυριότερο, ως χαρακτήρας που δεν έχει ιδιαίτερη σχέση με το φαινομενικά πρόγονό του Χορό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Έστω και αν δεχτούμε όμως την αριθμητική αντίληψη για το συγκεκριμένο πρόσωπο (η οποία, οφείλω να διευκρινίσω, πουθενά δεν επιβάλλεται από το ίδιο το κείμενο), μπορούμε να αποδεχθούμε το ίδιο αβίαστα την ανυπαρξία της σχέσης του με τους χορούς της δραματουργίας του 5ου π. Χ. αιώνα; Με άλλα λόγια, η απουσία των στασιμών - γιατί προφανώς σ' αυτήν στηρίζεται κυρίως η γενική αντίληψη της μη συγγένειας των δύο χαρακτήρων<sup>2</sup> - είναι αρκετή για να δικαιολογήσει αυτήν την επικρατούσα άποψη; Στην ανάλυση που ακολουθεί, θα φανεί ότι η αντίληψη αυτή έχει ίσως περισσότερο τις βάσεις της σε μια μακρόχρονη ιστορική παρεξήγηση παρά σε ουσιαστικές αιτίες.

### του Σάββα Κυριακίδη

Είναι φανερό ότι η μίμηση του ελληνικού τραγωδιακού προτύπου - όπως αυτή εκφράζεται π. χ. μέσα από την ιταλική ή τη γαλλική τραγωδία την ίδια εποχή - δεν αποτέλεσε τον πρωταρχικό στόχο του έργου του Marlowe: είναι επίσης δεδομένο ότι η προσήλωση σε συμβατικές μορφές ανάπτυξης ενός θέματος - χαρακτηριστικό παράδειγμα οι «απαράβατοι» κανόνες στη γαλλική τραγωδία - δεν υπήρξε η κυριότερη ανησυχία για τον Άγγλο δραματουργό. (Θα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι στην Αγγλία του 16ου αιώνα η επίδραση της μεσαιωνικής δραματουργίας είναι ακόμη σημαντική). Ωστόσο, στην προσπάθεια για τον εντοπισμό των χαρακτηριστικών αυτού του προσώπου, που οπωσδήποτε δεν ονομάζεται τυχαία Χορός, θα επιχειρήσουμε εδώ μια «συμβατική» μεθοδολογία, που, όπως θα αποδειχθεί, θα αποδώσει καρπούς.

Ι. Είναι για παράδειγμα ξεκάθαρο, και θα ξεκινήσουμε από αυτό, ότι ο 1ος και ο 4ος Χορός έχουν, στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή που εμφανίζονται, έναν ιδιαίτερο ρόλο στη δόμηση του έργου, το ρόλο δηλαδή ενός Προλόγου και ενός Επιλόγου αντίστοιχα<sup>3</sup>. Όμως, το να επιχειρήσουμε να αποδώσουμε στο 2ο και στον 3ο Χορό έναν ανάλογο ρόλο, βασισμένο στη συγκεκριμένη τους τοποθέτηση στο κείμενο, δεν είναι το ίδιο αυτονόητο: γιατί αν δεχόμασταν - όπως κάνουν οι περισσότερες από τις εκδόσεις - ότι αυτοί οι Χοροί, που εμφανίζονται ανάμεσα στις σκηνές VII - VIII ο πρώτος και X - XI ο

δεύτερος, βρίσκονται εκεί με συγκεκριμένο ρόλο την ένδειξη των περασμάτων από μια 2η σε μια 3η και από μια 3η σε μια 4η πράξη αντίστοιχα, θα έπρεπε κατά συνέπεια να επιχειρηματολογήσουμε σχετικά με το ζήτημα της «απουσίας» δύο ακόμη Χορών που θα είχαν χρησιμοποιηθεί για τα περάσματα από μια 1η σε μια 2η και από μια 4η σε μια 5η πράξη: η προσήλωση σ' αυτήν τη συλλογιστική θα οδηγούσε σε δύο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις:

α) σε μια αμφιβολία για την αυθεντικότητα και κυρίως για την ουσιαστική αξία αυτού του διαχωρισμού σε 5 πράξεις (ενός διαχωρισμού που γίνεται εξάλλου από τους επιμελητές-εκδότες και όχι από τον ίδιο το δημιουργό),

β) στην απορία για το αν, τελικά, δεν υπήρχαν πράγματι δύο ακόμη Χοροί που καθόριζαν την αρχή μιας 2ης και μιας 5ης πράξης, και που «χάθηκαν» στο διάστημα από τις πρώτες παραστάσεις ως τις δύο πρώτες εκδόσεις του κειμένου.

Ωστόσο οι παρατηρήσεις αυτές θα ήταν δεσμευτικές μόνο αν συνδέονταν με ένα κείμενο που θα ακολουθούσε αυστηρά ορισμένες νόρμες: κάτι τέτοιο όμως δεν υπήρξε - όπως ήδη αναφέραμε - η πρώτη ανησυχία του δημιουργού.

II. Όμως αν ο Χορός δεν κάνει έναν ξεκάθαρο και μεθοδικό διαχωρισμό σε πράξεις, βρίσκεται εδώ για έναν άλλο διαχωρισμό που του εμπιστεύεται σαφώς ο Marlowe: ένα χρονικό διαχωρισμό, με την

The Tragical History  
of the Life and Death  
of Doctor Faustus.  
Written by Ch. Mar.



LONDON,  
Printed for Iohn Wright, and are to be sold at his Shop  
without Newgate, at the  
Sign of the Sunne. 1616.

Εσώφυλλο από την έκδοση του 1616.

έννοια ότι οι 2 αυτοί Χοροί που εμφανίζονται ανάμεσα στις σκηνές VII - VIII και X - XI αναπληρώνουν χρονικά διαστήματα μεγάλα και αναμφισβήτητα πιο σημαντικά από αυτά που ούτως ή άλλως υπάρχουν ανάμεσα σε άλλες σκηνές (είναι βέβαια μάταιο να αναζητήσουμε ενότητες στο έργο του Marlowe): ο Χορός 2 αναφέρεται στη μακρόχρονη περιπέτεια της εμβάθυνσης των γνώσεων του Dr Faustus καθώς και στις διάφορες εμπειρίες του ήρωα ως την άφιξή του στην αυλή του Πάπα· ο Χορός 3 περιγράφει την επιστροφή του Dr Faustus στη χώρα του και τις περιπέτειές του ως την εμφάνισή του στην αυλή του Charles V.

Αν αποδεχθούμε λοιπόν ότι μάλλον σ' αυτό το παιχνίδι με το χρόνο ανακατεύεται ο Χορός, θα μπορούσαμε να δικαιολογήσουμε έτσι την απουσία του στο τέλος της «πρώτης» πράξης, όπου το χρονικό διάστημα ως την αρχή της «δεύτερης» πράξης είναι συγκριτικά ελάχιστο και να ερμηνεύσουμε επίσης μια εμφάνιση «α λα Χορός» στην αρχή της «πέμπτης» πράξης από το Wagner, όπου αναμφισβήτητα το χρονικό διάστημα ανάμεσα στις σκηνές XVI και XVII είναι σημαντικό. Πράγματι, ο Wagner πλησιάζει δραματουργικά το ύφος του Χορού, με μια συμπεριφορά αποστασιοποιημένη από τη σκηνική πραγματικότητα καθώς απευθύνεται με το μονόλογό του στο κοινό για πρώτη φορά - και ενώ

το «προνόμιο» αυτό μονοπωλεί ο Χορός ως αυτό το χρονικό σημείο - για να αναφερθεί με τη σειρά του σε γεγονότα που ο θεατής δεν έχει δει:

"He has made his will and given me his wealth" στ. 1777

"See where they come; belike the feast is ended" στ. 1785

III. Είναι ακριβώς με βάση αυτή τη σχέση που έχει με το στοιχείο χρόνος, που ο Χορός του έργου κατακτά μια άλλη διάσταση, η οποία τον οδηγεί τελικά στην προσέγγιση της ουσίας του χαρακτήρα-«προτύπου».

Η ικανότητά του να είναι ο χειριστής του χρόνου, τον μετατρέπει σε χαρακτήρα διαχρονικό και άυλο, τον απελευθερώνει από συμβατικές δραματουργικές ανάγκες και, κατά συνέπεια, τον εξυψώνει σε *εμφυχωτή* του παιχνιδιού, σε πηγή που ρυθμίζει κάθε στιγμή αυτό που θα εκτυλιχθεί μπροστά στα μάτια του κοινού. Ο Χορός του "Dr Faustus" κατέχει τη γνώση του μηχανισμού της ιστορίας· και ιδού πώς η γνώση αυτή του επιτρέπει να αποκαλύπτει κάθε στιγμή και με τη σειρά που θέλει τα τρία στάδια του χρόνου:

α) κάνει την περίληψη του παρελθόντος: με μια αναλυτική βιογραφία του ήρωα στην πρώτη και την εξιστόρηση ταξιδιών και εμπειριών στη δεύτερη και τρίτη εμφάνισή του, γίνεται ένας ιδανικός Αφηγητής<sup>4</sup> του παρελθόντος.

β) είναι παρών σε κάθε στιγμή: παρουσιάζοντας αυτό που πρόκειται αμέσως να ακολουθήσει:

"And this the man that in his study sits" στ. 28

και απευθυνόμενος άμεσα στο θεατή:

"And so to patient judgements we appeal" στ. 9

"... regard his hellish fall" στ. 2005

Με τη λειτουργία αυτή, δεν περιορίζεται απλά σε πληροφορίες ή προτροπές, αλλά υπενθυμίζει έμμεσα στο κοινό την πραγματική του κατάσταση και τα όρια ανάμεσα στον κόσμο της σκηνής - τον οποίο σε καμία περίπτωση δεν απομυθοποιεί - και σε εκείνον της πραγματικότητας. Μετατρέπεται έτσι σε ένα ισοροποιστικό όργανο, ένα είδος επικού αφηγητή<sup>5</sup>, μερικούς αιώνες πριν την επίσημη διατύπωση της θεωρίας του.

γ) φαίνεται καθαρά ότι γνωρίζει τα μέλλοντα: το αφήνει να εννοηθεί, αν και αποφεύγει να μιλήσει γι' αυτό διεξοδικότερα, προτιμώντας να δώσει τη θέση του στην εικόνα:

"I leave untold, your eyes shall see performed" στ. 1154

και το αποδεικνύει, με το «καρφί» του για την τύχη του Faustus, όταν κάνει την αναφορά στο συμβολικό μύθο του Ίκαρου

"His waxen wings did mount above his reach

And melting, heavens conspired his overthrow" στ. 21-22

Μέσα από αυτήν την ικανότητά του να μετεωρίζει το χρόνο, ο Χορός του "Dr Faustus" καταφέρνει να αγγίξει την πολλαπλότητα των ρόλων του αρχαίου χορού, όπως αυτοί παρουσιάζονται στις θεωρητικές εργασίες των J. F. C. Schiller, F. Nietzsche καθώς και σ' ένα ενδιαφέρον άρθρο του Α. Τερζάκη που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό «Εκκύκλημα». Αναμφίβολα ακολουθεί διαφορετικούς δρόμους· καταλήγει ωστόσο πάντα στο «ζητούμενο». Δεν επιχειρεί



φυσικά να οδηγήσει σε «διονυσιακή έκσταση» το αγγλικό κοινό του 16ου αιώνα, αλλά καταφέρνει ωστόσο να πείσει το θεατή, ότι αυτός που θα δει στη συνέχεια στη σκηνή, πρέπει να θεωρηθεί ο τραγικός ήρωας του έργου<sup>7</sup>, έχοντας μείνει ο ίδιος «ο ζωντανός τοίχος γύρω από τον οποίο περικλείεται η τραγωδία για να απομονωθεί από τον κόσμο της πραγματικότητας»<sup>8</sup> και μεταφέροντας το κοινό «σ' άλλη περιοχή, σε μία διάσταση του εσωτερικού χώρου όπου δε λειτουργούν πια οι νόμοι του φυσικού κόσμου»<sup>9</sup>.

IV. Είναι όμως και με έναν ακόμη ρόλο - έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς του αρχαίου χορού - με τον οποίο ο Marlowe μοιάζει να επιφορτίζει εδώ το Χορό του, χρησιμοποιώντας μία τεχνική αρκετά διακριτική: αναφέρομαι στην ιδιότητα του χορού ως *ιδεολογικού εκπρόσωπου* του συγγραφέα. Μία ιδιότητα, που στην συγκεκριμένη περίπτωση, εκφράζεται με μια σειρά αρνήσεων:

α) ο χορός δε σχολιάζει: σε δύο ( 2ο και 3ο ) από τα τέσσερα περάσματά του δε βρίσκουμε το παραμικρό σχόλιο ή κριτική<sup>10</sup> αλλά ακόμη και στην περίπτωση όπου ένα επίθετο που χρησιμοποιείται μοιάζει, κατ' αρχήν, να αγγίζει τα όρια ενός σχολίου:

"For, falling to a devilish exercise" στ. 23

"... regard his hellish fall" στ. 2005,

θα μπορούσαμε μάλλον να αναγνωρίσουμε μια εξαιρετικά ακριβή χρήση των λέξεων, με την έννοια ότι πραγματικά ο Faustus διαπραγματεύεται με το Διάβολο και την Κόλαση.

β) ο Χορός δεν ηθικολογεί: καμιά από τις εμφανίσεις του δεν σκοπεύει να διατυπώσει ηθικές κρίσεις. Ο Χορός εκφράζεται χρησιμοποιώντας παραδείγματα<sup>11</sup> και όταν ο Marlowe επιχειρεί τη νύξη μιας κρίσης, κατορθώνει να την απαλύνει με μια διαπίστωση:

"Whose fiendful fortune may exhort the wise

Only to wonder at unlawful things" στ. 2006-2007

γ) Ο Χορός δεν παίρνει ανοικτή θέση υπέρ ή κατά της συμπεριφοράς του Faustus.

Δεν είναι μια απόδραση που ο Marlowe επιχειρεί εδώ: αυτό το σύνολο των αρνήσεων δεν οδηγεί υποχρεωτικά στο μηδενισμό. Αντίθετα πιστεύω ότι η «άποψη» του συγγραφέα βασίζεται ακριβώς σ' αυτήν τη συνειδητή άρνηση να διατυπώσει αναγκαστικά μια θέση και στην προσπάθεια να μπορεί να παρατηρεί από μια απόσταση που θα τον βοηθήσει να μείνει πιο διανγής. Ο Marlowe, και κατά συνέπεια ο Χορός του, είναι ένας γαλήνιος παρατηρητής, για τον οποίο ο τελευταίος των στόχων θα ήταν να κάνει μαθήματα ηθικής. Μάλλον το απόγειο του πραγματισμού εκφράζει ο Χορός με τους δύο τελευταίους στίχους:

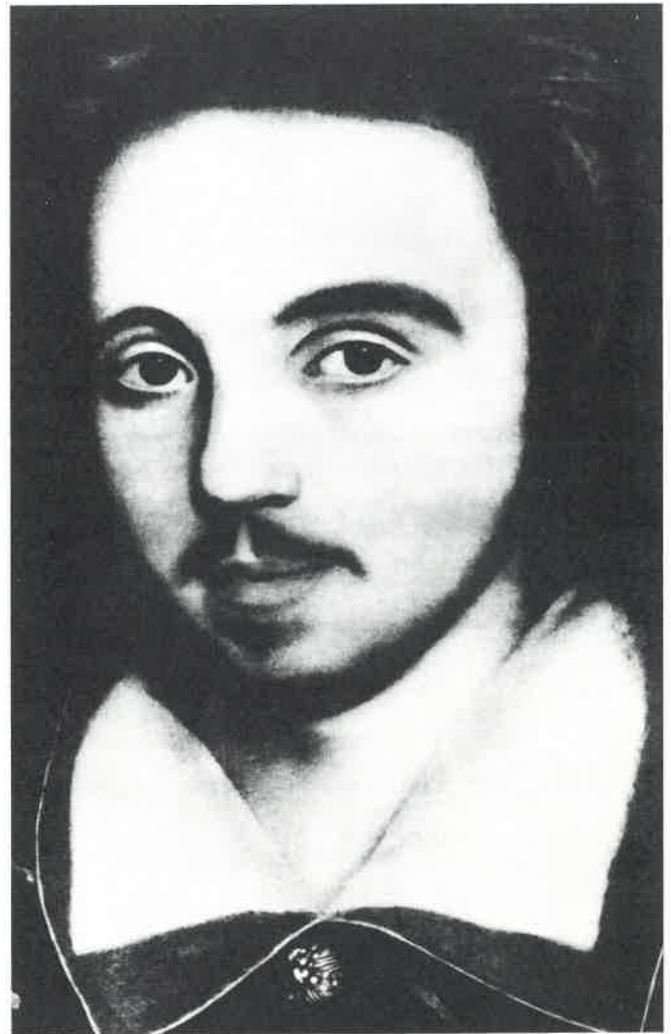
"Whose deepness doth entice such forward wits

To practice more than heavenly power permits" στ. 2008-2009

Και με άλλους όρους, την αναπόφευκτη και πικρή διαπίστωση της ύπαρξης ορίων ακόμη και για τον άνθρωπο της Αναγέννησης.

#### Σημειώσεις

1. Η ανάγνωση του κειμένου που ακολουθεί προϋποθέτει τη γνώση του έργου στο οποίο το κείμενο αυτό αναφέρεται. Είναι αυτονόητο ότι πρακτικοί λόγοι δεν επιτρέπουν την παρουσίαση εδώ του γιγαντιαίου αυτού επιτεύγματος του Marlowe. Διευκρινίζω



Christopher Marlowe, πορτρέτο. Έργο άγνωστου καλλιτέχνη.

απλά ότι η δική μου μελέτη γίνεται με βάση το κείμενο που εξέδωσε ο W. W. Greg και που πηγάζει σαν αποτέλεσμα της συγκριτικής έρευνας του πάνω στις δύο πρώτες εκδόσεις, του 1604 και 1616. Βλ. Ch. Marlowe: The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus; a conjectural reconstruction by W. W. Greg \* Oxford: Clarendon Press, 1970.

2. Η αντίληψη αυτή εκφράζεται κυρίως μέσα από μια άρνηση συσχετισμού του Χορού του "Dr Faustus" και εκείνων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Υπάρχουν μελέτες όπου δε γίνεται καν αναφορά στην αναμφισβήτητη ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα, σαν ο Χορός να αποτελούσε ένα ακόμη πρόσωπο ανάμεσα στα πολλά του έργου.

3. Οι όροι είναι εξάλλου αποδεκτοί τόσο στην έκδοση του W. W. Greg, όσο και σε πολλές από τις μελέτες για το έργο. Τους χρησιμοποιεί επίσης και ο J. Grotowski σε ένα άρθρο του σχετικό με το ανέβασμα του έργου στην Πολωνία από τον ίδιο: βλ. "Doctor Faustus in Poland" στο Tulane Drama Review, vol. 8, n° 4 ( 1960 ), σσ. 22- 31.

4. Ο όρος ανήκει στο C. Dédeyan: "Le thème de Faust dans la littérature européenne" \* Paris: Lettres Modernes, 1956, σ. 47.

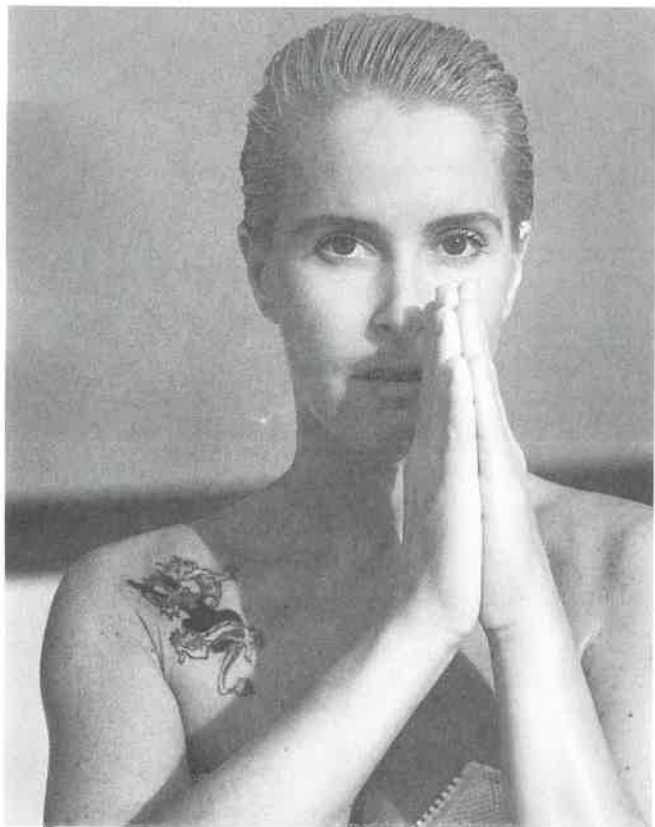
5. Δεν είναι, νομίζω, τυχαίο το γεγονός ότι ο P. Pavis, στο "Dictionnaire du Théâtre" αναφέρεται στη σχέση χορού - επικού αφηγητή. Βλ. Dictionnaire du Théâtre \* Paris, Editions Sociales, 1987, σ.69.

6. F. Nietzsche: L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme \* Paris, Mercure de France, 1947, σ. 84.

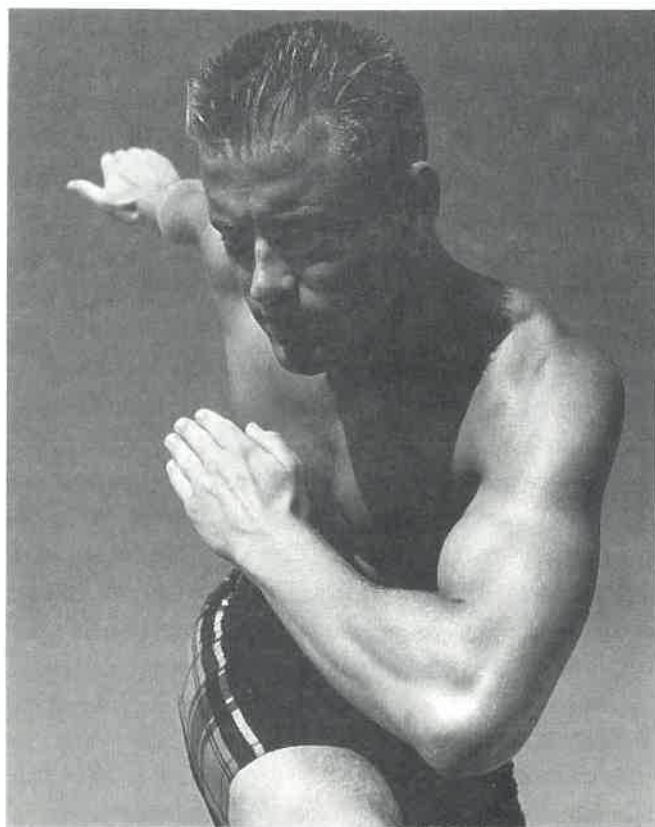
7. Ibid.

8. J.F.C. Schiller: "De l'emploi du chœur dans la tragédie". Préface de "La Fiancée de Messine" \* Paris: Firmin-Didot et Cie, 1880, p. 477.

9. Α. Τερζάκης: « Ο τραγικός χορός », στο « Εκκλήμα », No 18 ( 1988 ), σ. 46.



Η τραγουδίστρια της hard rock Lita Ford.



Κολυμβητής πριν τη βουτιά.

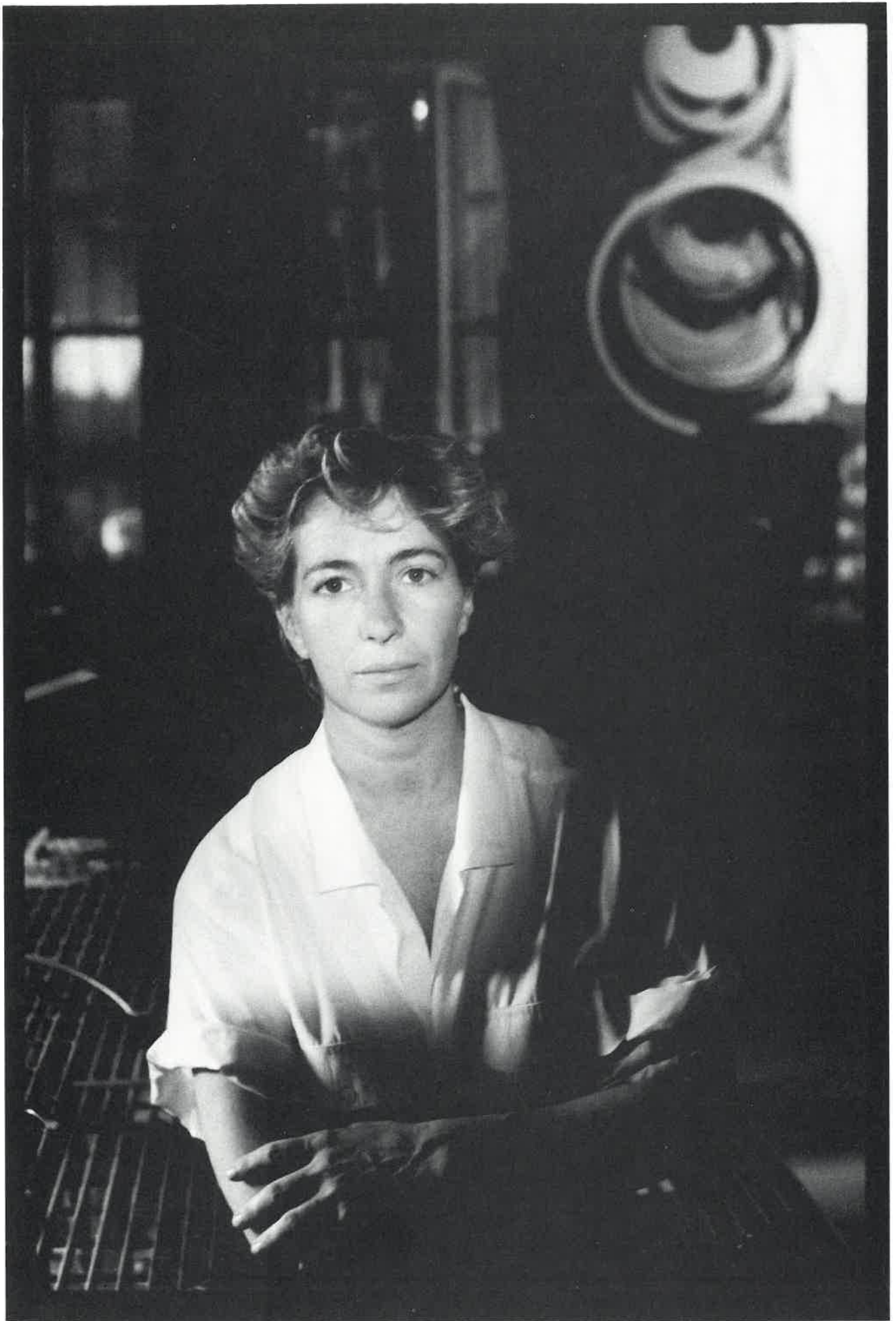
# πορτρέτα του *Janusz Kawa*

Ο Janusz Kawa γεννήθηκε στη Βαρσοβία. Το 1973 μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Σπούδασε φωτογραφία και κινηματογράφο στη Σχολή Καλών Τεχνών "The Art Institut of Chicago" έως το 1980. Εργάστηκε ως βοηθός σε στούντιο μέχρι το 1983, χρονιά που η νοσταλγία του για την Ευρώπη και η κλίση του για τη φωτογραφία Μόδας τον παρότρυναν να διασχίσει τον Ατλαντικό και να εγκατασταθεί στο Παρίσι. Με τον ερχομό του στον καλλιτεχνικό φωτογραφικό χώρο του Παρισιού συνεργάζεται με τον Arthur Elgort και με την Pamela Hanson.

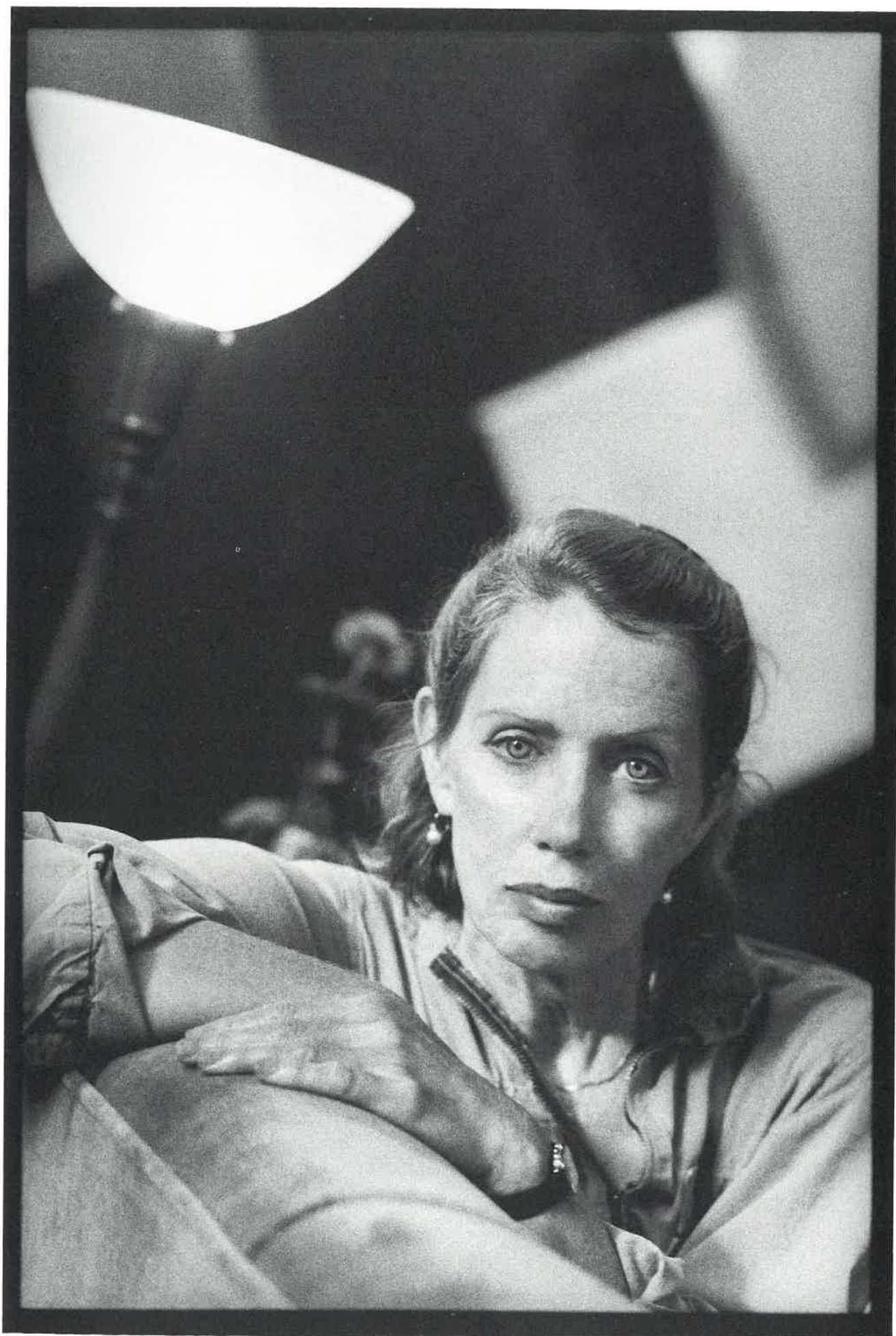
Από το 1985 εργάζεται μόνος του, δημοσιεύοντας φωτογραφίες του στα περιοδικά City, Vogue, Vogue Homme Interview, Per Lui, New York Times κ.α.



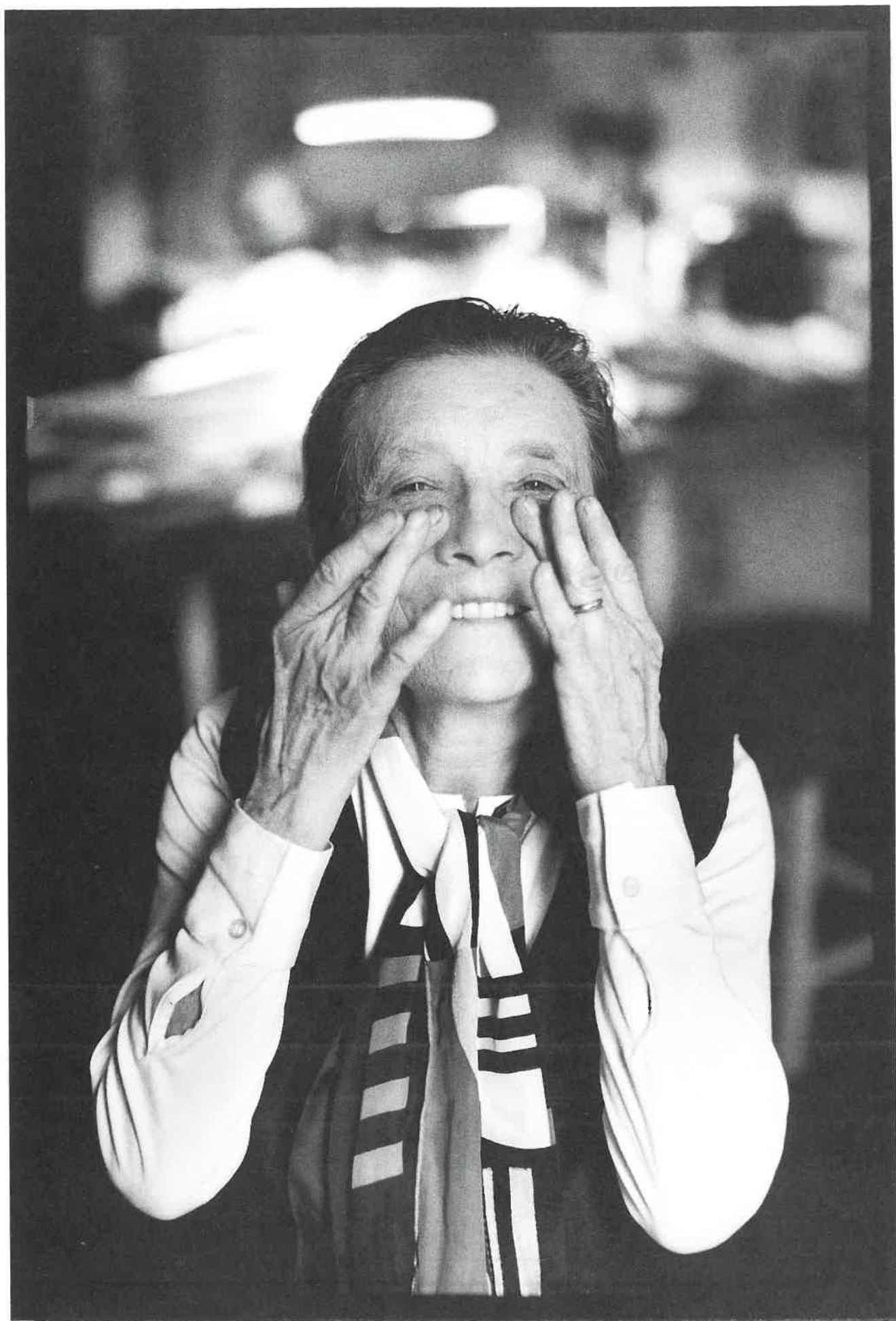
Η βιολίστρια Anne-Sophie Mutter.



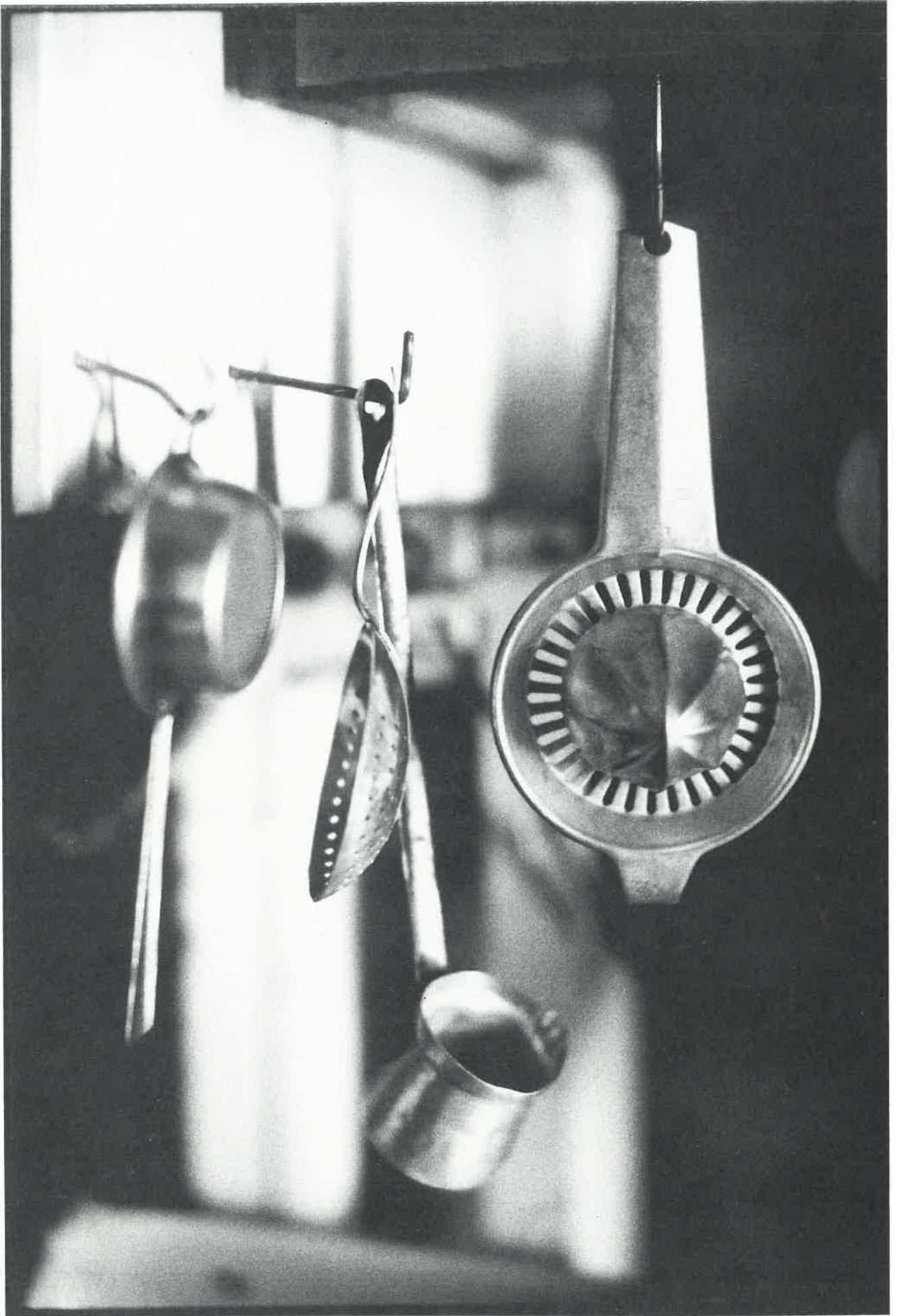
Η γλύπτρια Judy Pfaff.



Η ζωγράφος Dorothea Rockburne.



Η ζωγράφος και γλύπτρια Louise Bourgeois...



... κι ένα μέρος της κουζίνας της.



Η ζωγράφος Lutka Pink.





Ο ηθοποιός Daniel del Lewis.

# Λουδοβίκος των Ανωγείων

## Η Φωνή των Χρωμάτων

Κείμενο - συνέντευξη : Γιάννης Καπατζάς  
με τη συνεργασία της Στέλλας Καμπατζά

Χειμωνιάτικο δειλινό ήτανε - κατακόκκινο σαν ματωμένο από τις φλόγες του Περσικού - τότε που συνάντησα το Λουδοβίκο των Ανωγείων στο Λιόγερμα.

Οι μουσικοί κάνανε τις πρόβες τους κι ο Λουδοβίκος ετοίμαζε τα σύνεργα της ζωγραφικής : χαρτιά και μολύβια. «Γιώργη Δραμουντάνη...». Έτσι όπως κάθεται στο τραπεζάκι και αφοσιώνεται στο να ετοιμάζει το μαρκαδόρο με το ασημί χρώμα, τα πλαίσια για τους μελλοντικούς πίνακες, προσκαλώντας με ταυτόχρονα να μιλήσουμε, με φέρνει σε κάποια αμηχανία γιατί - για να πω και την αμαρτία μου - έχοντας πάει προετοιμασμένος για σοβαρή συζήτηση, αναρωτιέμαι για το τελικό αποτέλεσμα.

« Σε ακούω » λέει, και το χέρι του κινείται αδιάκοπα πάνω στο χαρτί. Παίρνω θάρρος κι εγώ, πατάω το record στο κασετοφωνάκι και... Μέσα από μια γλώσσα απλή και μια φωνή χαμηλή και γρήγορη, αρχίζουν να ξεπροβάλλουν ταυτόχρονα τόσα πολλά πράγματα που φτερουγίζουν ξέφρενα σαν περιστέρια που μόλις αφέθηκαν ελεύθερα. Βασίζομαι στη μαγνητοταινία να καταγράφει το τρελό φτερουγισμό τους και μένω θαμπωμένος.

Το χέρι με το μαρκαδόρο - θαρρείς αμέτοχο σ' όλα αυτά - κινείται αδιάκοπα πάνω στο χαρτί... Τελειώνουμε γρήγορα. Οι μουσικοί είναι κι εκείνοι έτοιμοι. Σε λίγο αρχίζει η παράσταση. Ένας προβολέας ρίχνει φως μόνο σ' ένα πράσινο χαρτί με ασημί πλαίσιο γύρω-γύρω, σαν αυτά που ετοίμαζε προηγουμένως ο Λουδοβίκος. Σε λίγο έρχεται η σιωπή. Εκείνος πλησιάζει το φωτισμένο χαρτί κι αρχίζει να

ζωγραφίζει χωρίς να πει λέξη. Σιγά-σιγά σχηματίζεται πάνω στο χαρτί ένα μεγάλο μάτι που τα χρώματά του - έτσι που τα λούζει το φως του προβολέα - είναι κάτι παραπάνω από χρώματα ζωγραφικής. Μοιάζουν με χρώματα ελπίδας, με χρώματα αλήθειας. Όταν πια το μάτι έχει ολοκληρωθεί πάνω στο χαρτί, το κοινό έχει καρφώσει το βλέμμα του σ' αυτό, ενώ κάποιο μαγνητόφωνο έχει τεθεί σε λειτουργία και μια φωνή μιλάει για την ιστορία ενός αγέλαστου και σκληρού βασιλιά : «Λένε πως μόνο μια φορά χαμογέλασε' όταν του είπαν για τη νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου. Κι εκείνος ρώτησε : Τουλάχιστον, πέθαναν όλοι ; ». Μετά, ο Λουδοβίκος αρχίζει να τραγουδάει και σιγά-σιγά το τοπίο, ο χρόνος και τα πρόσωπα ολόγυρα μοιάζουν ν' αλλάζουν. Σαν ν' ανοίξε ξαφνικά ένα παράθυρο σε κάποιο ξεχασμένο κόσμο κι απ' αυτό το παράθυρο να ξεχύνονται μπροστά μας παράξενες εικόνες : Μια κόρη που κεντάει με τις ώρες, δίπλα στο παράθυρο.

«Παράθυρο ανοιχτό σα ζωγραφιστό  
κόρη που κεντά άστρα και πουλιά  
πόρτα ανοιχτή και καρδιά κλειστή  
Κάθε βελονιά τρύπα στην καρδιά  
τι να θυμηθώ, τι να θυμηθώ.»

Μια αγριεμένη θάλασσα που θέλει να καταπιεί μες τη σκοτεινή αγκαλιά της έναν παράξενο ναυτικό, που ξανοίγεται στα βαθιά μέσα σ' αυτή την κοσμοχαλασιά.

Ο κόσμος από τη στεριά του φωνάζει με αγωνία να γυρίσει πίσω κι εκείνος ατάραχος συνεχίζει, προχωράει...

«Φίλους έχω τους βοριάδες  
το θαλασσινό νερό  
μα φοβάμαι τους ανθρώπους  
στη στεριά να μη πνιγώ»

Μια αγάπη, πολύ διαφορετική απ' αυτή που συνήθως  
φανταζόμαστε. Μια αγάπη, πολύ διαφορετική απ' αυτή που  
συνήθως συναντούμε. Κι όμως μοιάζει νάναι αυτή η πιο  
αληθινή, μοιάζει νάναι τόσο γνώριμη.

«Ποιος θα το φανταστεί  
πως η αγάπη αυτή  
αγγίζει τη καρδιά  
μονάχα από μακριά.»



Ένας άμοιρος - από τους πολλούς σ' αυτό τον κόσμο - που  
αφήνει την τελευταία του πνοή πεσμένος μπρούμυτα, μες τα  
βροχόνερα.

«Ελύγισε τα γόνατα και πέφτει  
και σύρθηκε στο βρόχινο καθρέφτη  
κι είδε στο πρόσωπό του την Ελένη  
μαυροντημένη και να περιμένει  
χλωμό σεντόνι η νύχτα του ετοιμάζει

το φως του φεγγαριού και τον σκεπάζει  
γιατί δεν είχε μάνα να τον κλαίει  
κι όμορφα μοιρολόγια να του λέει»

Μια κόρη (Αντιγόνη Χαιρέτη) που βλέποντας τον πατέρα της  
νεκρό στο νοσοκομείο, παίρνει χαρτί και μολύβι και γράφει.  
«Δεν έχω ξαναγράψει. Αυτά μου ήρθαν στο μυαλό, κι αυτά  
έγραψα».

«Ρωτώ τ' αγρίμια του βουνού  
κι όσα πουλιά περνούνε  
καθάριο βλέμμα γαλανό  
αν έτυχε να ιδούνε.  
Ρωτώ κάθε ψηλό δεντρί  
και κάθε κυπαρίσι  
ψηλή λιγνή κορμωστασιά  
αν φαίνεται στη δύση.  
Ρωτώ το φως του φεγγαριού  
που σιγοτραγουδούσες  
καντάδα αν εγίνηκε  
ώρα που ξεψυχούσες.»

Εικόνες... Εικόνες... Αμέτρητες εικόνες ξεπροβάλλουν σαν  
από το τίποτα, από το πουθενά, πλανιούνται σαν ξωτικά  
πάνω από τα κεφάλια και χάνονται στο άπειρο :  
Το Λαφόνερο, μια τοποθεσία όπου κάποτε έπιναν νερό τα  
ελάφια. Ένας τόπος από το παρελθόν και μια ουτοπία για το  
αύριο. Ο γερο-Μουντάκης, ολοζώντανος ξανά, τραγουδάει  
για τον Τζέκα και τ' αρμενάκι του.

«Πλανεύτρα θάλασσα  
θάλασσα λεβεντοπνίχτρα  
πούν' ο γέρο μερακλής  
κι ο παλιός τραγουδιστής ;  
'Όλα τ' αρμενα αρμενίζουν  
με πανιά και με κουπιά  
μα του Τζέκα τ' αρμενάκι  
δεν ξαναγυρίζει πια.»

Και μέσα σ' όλα αυτά, τα φαντάσματα, τις οπτασίες, τις  
εικόνες ο Λουδοβίκος σαν υπνωτισμένος τραγουδάει κι  
αφηγείται. Σαν αυτή η φωνή να μην είναι δικιά του φωνή, σαν  
αυτή η φωνή νάναι η φωνή της ψυχής της Κρήτης, της ψυχής  
των αιώνων.

Και είναι αλήθεια ότι ο Λουδοβίκος είναι ένας Χαΐνης, ένας  
ανυπότακτος, μέσα σ' όλο αυτό που λέγεται ελληνικό  
τραγούδι. Με πιστό φίλο την αλήθεια («Εγώ θεωρώ πως ό,τι  
υποστηρίζεται από την αλήθεια έχει από μόνο του μια  
δύναμη, πολύ περισσότερο η τέχνη, η οποία είναι έκφραση

της αλήθειας...»), αυτά τα λίγα χρόνια της μουσικής παρουσίας του («Μοιρολόγια» 1985, «Ο Έρωτας στην Κρήτη είναι μελαγχολικός» 1988, «Ο Χαϊνής» 1990) πέτυχε, αυτή την τόσο εύθραυστη και λεπτεπίλεπτη αλήθεια να τη διατηρήσει ακέραια και να τη χρωματίσει με μουσικά χρώματα που μόνο αυτός ξέρει το μυστικό τους. Τα τραγούδια του - απλά ίσως σε πρώτο άκουσμα - έχουν τη ικανότητα ν' αντικατοπτρίζουν και ν' αποκαλύπτουν σαν το λυχνάρι του Αλαντίν όλη την κρυμμένη δύναμή τους, μόλις τους δοθεί η ευκαιρία.

Τότε αυτές οι « απλές » μελωδίες αλλάζουν μορφή και στροβιλίζονται στο μυαλό σαν τους αέρηδες της Κρήτης, κι αυτές οι λέξεις - όμορφες, απλές, μικροκαμωμένες σαν κόκκοι άμμου που μάταια πασχίζεις να κρατήσεις μες την παλάμη - γίνονται απειλητικές Ερινύες για τις σύγχρονες συνειδήσεις. Κι αυτή η μαγική ικανότητα είναι άραγε κάτι που το κατέχουν σήμερα πολλοί στον τόπο μας;

«Ανάθεμά σε κυνηγέ  
που σκότωσες τ' αηδόνι  
και μαυροντήθηκε η αυγή  
κι αργεί να ξημερώνει.»

— **Γιάννης Καπατζάς:** Θα μπορούσες να μας μιλήσεις λίγο για τα παιδικά σου χρόνια, για την πρώτη σου επαφή με το τραγούδι και τη μουσική και για το πώς ξεκίνησε όλη αυτή η πορεία, που σε οδήγησε στις ηχογραφήσεις στο Σείριο;

— **Λουδοβίκος:** Για μένα η υπόθεση της μουσικής ήτανε κάτι τελείως μακρινό και απλησίαστο, από την άποψη ότι δε σκέφθηκα ποτέ να κάνω το μουσικό, το συνθέτη ή τον τραγουδιστή' απλώς, όπως ο καθένας από μας στα χωριά τραγουδάει και παίζει ίσως ένα όργανο, έτσι έπαιζα κι εγώ. Κι αυτό θα συνεχιζόταν πιθανώς για πάντα... Οφείλω 100% την αρχή της πορείας μου στο Χατζιδάκι, ο οποίος με είδε στα Ανώγεια να παίζω, του άρεσε πάρα πολύ και μου ζήτησε να κάνουμε ένα δίσκο με ερωτικά τραγούδια της Κρήτης. Δε σου κρύβω βέβαια, ότι αυτή η πρόταση σε πρώτο άκουσμα, με τρόμαξε. Δεν είχα καμιά εμπιστοσύνη στον εαυτό μου για να κάνω κάτι τέτοιο, πολύ περισσότερο στη φωνή μου... Έπαιζα λίγο μαντολίνο, όμως αυτή η μουσική έβγαινε από μόνη της. Όταν ήμουνα μικρός στο χωριό άκουγα κάθε βράδυ τις καντάδες να περνάνε κάτω από το παράθυρό μας. Οι ξαδέλφες μου ήτανε πολύ όμορφες κοπέλες, οι νεαροί του χωριού τις είχαν ερωτευθεί και τραγουδούσανε κάθε βράδυ. Αν προσέξεις το fade out που κάνω στη μουσική, το σβήσιμο και το χαμήλωμα, όταν

τελειώνει ένα τραγούδι, αυτό μου 'χει μείνει από την ιστορία αυτού του ακούσματος.

Άκουγα από πολύ μακριά τους ήχους της καντάδας. Άκουγα το μαντολίνο έτσι, να σβήνει και να 'ρχεται και μετά να απομακρύνεται πάλι, να ξανασβήνει... Κι αυτό ήταν ένα ερέθισμα πολύ σημαντικό για να μου αρέσει η απαλή μουσική, αυτή που χαϊδεύει τ' αφτί μέσα από τη νύχτα, μέσα από την ανωνυμία της



νύχτας. Η νύχτα ήτανε αναγκαία για να υπάρξει αυτή η σχέση του τραγουδιστή με το τραγούδι και τον έρωτα, ο οποίος βέβαια ήτανε η αιτία. Έτσι λοιπόν, η ζωή μου πέρασε μέσα από αυτές τις καταστάσεις. Δηλαδή, αυτό που ανακάλυπτα καθημερινά, χωρίς να το παίρνω χαμπάρι, ήτανε ότι ο έρωτας έφτανε τελικά σε μένα σαν ένα τραγούδι, ένα τραγούδι καθημερινό, που το άκουγα από τους ερωτευμένους στο χωριό... Κι έτσι μνήθηκα στην υπόθεση του ερωτικού τραγουδιού και αυτό είναι το θέμα μου' το θέμα μου είναι ο έρωτας και ο θάνατος, που είναι συνταιριασμένα και αλληλοεξαρτούμενα. Μικρός θάνατος είναι ο αποτυχημένος έρωτας ... Και όταν ακούμε τα μοιρολόγια των γυναικών, έχουνε κι αυτά μια ερωτική υπόσταση, κρυμμένη φαινομενικά, στην ουσία όμως, όποιος θέλει να δει και ν' ακούσει αντιλαμβάνεται ότι το μοιρολόι έχει μέσα του ένα σαφές ερωτικό στοιχείο, το οποίο είναι και το σημαντικό του στοιχείο. Δε θα 'χε νόημα το μοιρολόι να

λες, για παράδειγμα, «που πέθανες και τι θα γίνω...» ή παρόμοια πράγματα... Είναι σημαντικό, γιατί ενώ είναι ο θάνατος μπροστά, είναι η τελευταία φορά που βλέπεις τ' αγαπημένο πρόσωπο. Αυτή η γυναίκα ή η μάνα ή η αδελφή θα πει ερωτικά λόγια : έρωτά μου, γιασεμί μου, ακριβέ μου...

— **Γ. Κ:** Πώς έγινε η συνάντηση με τη Δάφνη Πανουργιά, η οποία διαθέτει - κατά τη γνώμη μου - μια από τις πιο αξιόλογες φωνές στον ελληνικό χώρο;

— **Λουδοβίκος:** Η Δάφνη Πανουργιά είναι πολύ νέα, δεν είχε εμφανισθεί άλλη φορά, και τώρα η εμφάνισή της είναι σχεδόν δοκιμαστική. Τη γνώρισα από ένα φίλο μου μουσικό, το Στέλιο Ταχιάτη. Οι φωνές μας ταιριαζάν αμέσως. Τραγουδούσε στο «Χαϊνή», είχε κάνει δεύτερες φωνές, και θα έχει, όσο γίνεται, σημαντικότερο ρόλο μέσα στα τραγούδια. Δε θα είναι η τραγουδίστρια που θα κάνει δεύτερες φωνές, θα έχει και πολύ σημαντικά τραγούδια στη συνέχεια. Περιμένω να τη δω, γιατί την εμπιστεύομαι πολύ, τη θεωρώ πολύ σημαντικό και ποιοτικό άτομο, που ξέρει να σταματάει τα πράγματα στο ύψος των περιστάσεων. Δεν είναι γυναίκα επιρρεπής σε χαμηλά πράγματα - στο χρήμα και τέτοια - είναι κοπέλα που την ενδιαφέρει να κάνει τέχνη.

*Είτε στόν Θάνατο καταλήξει, είτε στόν Γάμο, ό  
Λουδοβίκος τραγουδάει πώς «ό έρωτας είναι  
μελαγχολικός».*

*Μάνος Χατζιδάκις  
από το έξωφύλλο του δίσκου  
«'Ο έρωτας στην Κρήτη είναι μελαγχολικός»*

— **Γ. Κ:** Στα τραγούδια σου διακρίνει κανείς μια σαφή και αισθητή διαφοροποίηση και απ' αυτό που λέγεται «παραδοσιακή και λαϊκή μουσική», αλλά και απ' αυτό που λέγεται «σύγχρονο ελληνικό τραγούδι». Τι σε οδήγησε σ' αυτή την, ας πούμε, αποστασιοποιημένη άποψη;. Θα θέλαμε να σε ρωτήσουμε αν τελικά πιστεύεις ότι αυτή η άποψη είναι βιώσιμη και ισχυρή μέσα στα σύγχρονα δεδομένα διαστρέβλωσης και περιθωριοποίησης κάθε μορφής ποιοτικής έκφρασης.

— **Λουδοβίκος:** Εγώ θεωρώ πως ό,τι υποστηρίζεται από την αλήθεια έχει από μόνο του μια δύναμη. Πολύ περισσότερο η τέχνη, η οποία είναι έκφραση της αλήθειας. Τότε μόνο δικαιολογείται να λέγεται τέχνη· διαφορετικά δεν υπάρχει νόημα... είναι μια προσπάθεια να μας κοροϊδέψει. Τώρα, η κατεύθυνση αυτή που πήρα στη μουσική δεν ξέρω πώς έγινε. Δε θεωρώ ότι το επέλεξα, ότι δηλαδή από όλα τα είδη της μουσικής διάλεξα αυτό το συγκεκριμένο ν' ακολουθήσω. Η μουσική ιδιοσυγκρασία μου και η ωρίμανση προς την αυτήν την κατεύθυνση της μουσικής ήρθε

απλά με τα ακούσματα που είχα, με τα ακούσματα που έχω, με τις επιλογές που κάνω, με το ήθος Χατζιδάκι και με ό,τι έχω δεχθεί από παλιά μέσα μου σαν «τραγούδι».

Και τραγούδι είναι κάτι πολύ ακριβό και αυστηρό μαζί. Πρέπει τα πράγματα να τα τοποθετείς μέσα στην καρδιά τους ... Θεωρώ ότι το τραγούδι δεν έχει λόγο ύπαρξης αν δεν υπηρετεί μεγάλες αξίες, μεγάλες δυνάμεις, όπως είναι ο έρωτας, ο θάνατος και η γέννηση. Αν είναι βιώσιμα ή όχι, αυτό είναι θέμα που δεν αφορά εμένα. Εγώ πιστεύω ότι κάνω μια δουλειά που είναι τίμια· βγάζω τον προβληματισμό μου έξω και ξέρω ότι υπάρχουν δέκα φίλοι που τ' ακούνε και συμφωνούν μ' αυτό. Τι κατεύθυνση θα πάρει; Αυτό είναι μια άλλη ιστορία.

— **Γ. Κ:** Κάποιοι σε κατηγορούν για μονοτονία και συχνή επανάληψη στα τραγούδια σου, στο μουσικό τους περιεχόμενο. Εσύ τι θα είχες να πεις προς απάντησή τους ;

— **Λουδοβίκος:** Δεν έχω να πω τίποτα... 'Όταν φτάνει σ' έναν άνθρωπο αυτή η εντύπωση, είναι η αληθινή γι' αυτόν. Εγώ δεν μπορώ να υπερασπιστώ το αντίθετο. Λέω το εξής : η μουσική μου ηλικία είναι πέντε χρόνων. Δεν έχω κάνει παραπάνω. Πέντε χρόνια ασχολούμαι με το τραγούδι. Στα πέντε χρόνια αυτά έχω κάνει τριάντα τραγούδια. Τα τριάντα τραγούδια μου δικαιολογούν να είμαι, πιστεύω, σε μια συνεχή έρευνα, γιατί ούτε μουσικός είμαι στην ουσία...

Βρίσκω ένα θέμα, το οποίο το θεωρώ σημαντικό και το κάνω τραγούδι.

Οι μουσικές μου γνώσεις δεν είναι τέτοιες που να μου επιτρέπουν να κάνω πράγματα που να διαφοροποιούνται, έτσι για να διαφοροποιηθώ. Εγώ βλέπω τον εαυτό μου να διαφοροποιείται από στιγμή σε στιγμή. Ξεκίνησα από το μοιρολόι, μπήκα στο ερωτικό τραγούδι, πήγα στο «Χαϊνή» - ένα μουσικό θέμα πιο φευγάτο από το ύφος της Κρήτης - και τώρα μπαίνω στους «Εφηβικούς έρωτες», ένα είδος μουσικής που έχει μια μικρή σκόπιμη αφέλεια, κάτι ανάλαφρο, όπως είναι το πάτημα του εφήβου, που πατάει και δεν αφήνει παρά την αφή του κάτω. Δεν θεωρώ ότι δε διαφοροποιούμαι. Δεν είναι δυνατόν να μη διαφοροποιείται κανείς... Κι εγώ είμαι αυτός που λέω ότι, αν δεν έχω κάτι καινούριο να πω, θα σταματήσω. Δε θα ξαναπώ τίποτα. Δεν μ' ενδιαφέρει να πω κάτι, αν δεν είναι κάτι καινούριο. Από κει και πέρα... ο καθένας μπορεί να νομίζει ό,τι θέλει. Εγώ προσπαθώ - και νομίζω το πετυχαίνω - να κάνω τα λάθη μου και να μπορώ να τα παραδέχομαι. Διότι ακόμα και ένα λάθος θεωρώ ότι μπορεί να αποδειχθεί τέχνη· με την άρνηση, με την υπόδειξη και με την απόρριψη. Το λάθος δε με γυρίζει πίσω. Είναι πολύ εύκολο να πεις : «Είναι μονότονο αυτό που κάνεις». Σκέψου όμως πόση σκέψη περιέχει αυτό το κομμάτι που γίνεται κάθε φορά. Ένας στρατιώτης που σκοτώνεται, είναι ένας στρατιώτης που σκοτώνεται... Δεν είναι προσφιλέθ θέμα στον άλλον να τ' ακούσει,

αλλά είναι μια ιστορία, είναι ένα γεγονός σημαντικότερο. Δε θα γράψω τραγούδια που θα κολακεύσουν εύκολα τ' αυτιά... Ο Χαΐνης που πέφτει στη λίμνη, στο νερό, και βλέπει το πρόσωπο της αγαπημένης του μέσα, είναι για μένα μια μεγάλη ανθρώπινη στιγμή...

Ο θάνατος και ο έρωτας ταυτόχρονα... Πάντως, πρέπει κανείς να τα εξηγήσει στον καθένα, για να μπορέσει ίσως να βρει τον κωδικό τρόπο που θα ερμηνεύσει αυτή τη συνένωση θανάτου και έρωτα. Θα δει τότε ότι δεν υπάρχει μονοτονία...



— **Γ. Κ:** Ένας δίσκος σου έχει τίτλο : « Ο έρωτας στην Κρήτη είναι μελαγχολικός ». Κάποιοι λένε ότι ο έρωτας είναι παντού ο ίδιος. Και όσον αφορά τον έρωτα της σήμερα, σε γενικές γραμμές κρίνεται σαν χαρούμενος. Τι σε κάνει να πιστεύεις ότι τα πράγματα είναι διαφορετικά στην Κρήτη; Ή μήπως το «Ο έρωτας στην Κρήτη είναι μελαγχολικός» έχει τεθεί συμβολικά και ειρωνικά εκ μέρους σου;

— **Λουδοβίκος:** Καθόλου ειρωνικά. Πιστεύω ότι ο έρωτας είναι μελαγχολική ιστορία γενικότερα... Και είναι μελαγχολικός ο άνθρωπος όταν προσπαθεί να ολοκληρώσει κάτι και δεν μπορεί. Όχι ο ίδιος. Το συναίσθημα που γεννιέται σ' έναν άνθρωπο που προσπαθεί να ολοκληρωθεί μέσα από κάτι από μια τέχνη, από τον

έρωτα, από τη γνώση... Το ανολοκλήρωτο είναι ένα θέμα που σου δημιουργεί μελαγχολία... Ανολοκλήρωτο σημαίνει μελαγχολικό, δηλαδή ανικανοποίητο. Λοιπόν, δεν πιστεύω ότι ολοκληρώνεται ο έρωτας... Διότι δε δικαιούται κανείς να πει ότι αγαπάει, ότι είναι ερωτευμένος ουσιαστικά, αν δεν κατεβάσει τον εγωισμό του στο μηδέν. Κι αυτό δε γίνεται... Σπάνια θα συναντήσεις ανθρώπους οι οποίοι μπορούν να πέσουν στη λάσπη για τον έρωτα ή να πηδήσουν από ένα μπαλκόνι ή να κάνουν μεγάλα πράγματα... Αυτό νομίζω. « Ο έρωτας στην Κρήτη είναι μελαγχολικός »... Ήταν μια φράση που την είπα κάποια στιγμή, άρεσε στο Χατζιδάκι και έτσι την κάναμε θέμα του δίσκου και των παραστάσεων του «Σείριου». Αλλά δε θεωρώ ότι αυτό ισχύει ειδικά στην Κρήτη...

Θα μπορούσα να πω ότι ο έρωτας είναι μελαγχολικός. Αλλά το ύφος εκείνο των τραγουδιών του «Μελαγχολικός Έρωτας» ήταν πάνω στο αιωρούμενο βήμα που έχω εγώ στη μουσική, καθώς από το μοιρολόι σήκωσα σιγά - σιγά το πόδι μου να πατήσω . Κι έφερα ακόμα την Κρήτη πίσω μου. Κι ήταν αυτή η μουσική του «Ο έρωτας στην Κρήτη είναι μελαγχολικός». Μέχρι να πατήσω κάτω λοιπόν, ήταν η μουσική της Κρήτης. Δεν μπορούσα να πω ότι ο έρωτας είναι μελαγχολικός και να πάρω στο λαιμό μου όλο τον κόσμο... Το ξέρω ότι είναι έτσι, αλλά αφού φέρω την ατμόσφαιρα της Κρήτης, θα μιλήσω πάλι για την Κρήτη σ' αυτό το δίσκο.

*‘Ο έρωτας στ’ Ανώγεια είναι μελαγχολικός γιατί τόν τραγουδᾷ μοναδικά.*

*Μάνος Χατζιδάκις  
ἀπό το ἐξώφυλλο τοῦ δίσκου  
«‘Ο έρωτας στὴν Κρήτη εἶναι μελαγχολικός»*

— **Γ. Κ:** Τα τραγούδια σου έχουν πολύ καθαρό κατανοητό στίχο και πολύ κατανοητή μελωδική μουσική. Παρ' όλα αυτά, δεν μπορούμε να πούμε ότι αγγίζουν το λεγόμενο ευρύ κοινό. Τι πιστεύεις ότι φταίει γι' αυτό; Θα μπορούσαμε να πούμε ότι διερχόμαστε μια καμπή όπου το κοινό απεχθάνεται την ποιότητα και αν ναι για ποιους λόγους νομίζεις ότι συμβαίνει αυτό;

— **Λουδοβίκος:** Όχι. Το κοινό δεν απεχθάνεται την ποιότητα... Το κοινό πάντα είναι έτοιμο να δεχτεί κάτι που θα το συγκινήσει. Η συγκίνηση είναι ένα όπλο, το οποίο δεν έχεις πάντοτε την τύχη να το διαθέτεις. Πρέπει να 'ναι πολλές οι συγκυρίες για να μπορείς να πληροφορηθείς ουσιαστικά. Εγώ δεν έχω την ικανότητα να πληροφορήσω τον κόσμο για τα τραγούδια που κάνω· είμαι άγνωστος, είμαι νέος στο χώρο... Δηλαδή, ακόμα κι εγώ ο ίδιος που δεν αγαπώ το χαμηλό τραγούδι επειδή είναι συνθηματολογικό, ακούγοντας δέκα φορές στο ραδιόφωνο ένα

τέτοιο τραγούδι, ξαφνικά συναντάω τον εαυτό μου να με αγνοεί και να σιγосφουρίζει κάτι του συρμού... Και τρελαίνομαι! Πόσο μάλλον ένας άνθρωπος που αφήνει τον εαυτό του ελεύθερο στ' ακούσματα. Πιστεύω ότι ο κόσμος, όταν θέλει να δει κάτι, το βλέπει. Το στίχο που κάνω δεν τον κάνω γιατί πρέπει να είναι εύκολος ή απλός... Μου αρέσει το απλό, αλλά όχι το εύκολο. Κάνω μια ανάμιξη μουσικής και στίχων με πρόθεση να δηλώσω μερικά πράγματα που μ' ενδιαφέρουν εμένα: μια εικόνα που εκτυλίσσεται μπροστά μου και τη θεωρώ σημαντική... Σήμερα πήγα στη λίμνη του Αγίου Βασιλείου και την είδα παγωμένη... Παγωμένη, όχι επίπεδη, αλλά σαν μια φωτογραφία που έγινε εκείνη τη στιγμή μέσα στο τοπίο: τα κύματα της λίμνης είχαν παγώσει έτσι όπως έσκυαν... Και βλέπεις τις κορυφές τους άσπρες σαν χιόνι ενώ ξέρεις βέβαια ότι είναι αφρός... Είναι, λοιπόν, μια εικόνα καταπληκτική. Αυτή η εικόνα με συγκινεί βαθύτατα. Πώς θα γίνει τώρα τραγούδι αυτό...

— **Γ. Κ:** *Θέλεις να μας αναφέρεις μερικές από τις προτιμήσεις σου; Εκτός από την μουσική της Κρήτης, ποια μουσική και ποιο άλλο μέρος σε εντυπωσιάζει;*

— **Λουδοβίκος:** Αγαπώ όλες τις μουσικές του κόσμου που είναι αληθινές. Πιο ειδικά, τη μουσική της Λατινικής Αμερικής. Μ' αρέσουν πολύ τα συγκροτήματα εκείνα που δουλεύουν με το νου για να φτιάξουν μουσική, όπως είναι οι Pink Floyd...

Μ' αρέσουν δηλαδή και τραγούδια που ασχολούνται με πράγματα που ακόμα κι αν δεν μ' ενδιαφέρουν εμένα πιστεύω πως όταν βγάλουν κάτι πολύ σημαντικό, σε αγγίζουν, τα νιώθεις... Μ' αρέσουν, επίσης, οι αδελφοί Κατσιμίχα γιατί έχουν έναν προβληματισμό σύγχρονο στη μουσική και το στίχο τους. Αγαπώ ασφαλώς το Χατζιδάκι, που είναι πάντα μέσα στο χρόνο αποδεκτός: δεν τον φθείρει ο χρόνος, γιατί τα κίνητρά του είναι ερωτικά. Αυτό άλλωστε είναι το πιο βαθύ νόημα του ανθρώπου, το σημαντικότερο κέντρο γύρω από το οποίο πρέπει να περιφέρεται η τέχνη... Μ' αρέσει ο Ξυδάκης...

— **Γ. Κ:** *Η προκλασική μουσική;*

— **Λουδοβίκος:** Το βασικό... Διότι τη μουσική την κάνανε οι άνθρωποι για να δηλώσουν αισθήματα καθημερινά. Οι τροβαδούροι του Μεσαίωνα κάνανε μουσική, τραγουδούσαν ένα τραγούδι και παίζανε... Αυτά είναι αριστουργήματα... Το ίδιο κι η βυζαντινή μουσική, η οποία είναι πολύ σπουδαία... Από κει νομίζω ότι αντλούμε όλοι σήμερα. Κατ' εμένα η βυζαντινή μουσική έχει επηρεαστεί από το λαϊκό μοιρολόι.

— **Γ. Κ:** *Ποιο θα 'ναι το επόμενο βήμα σου; Ετοιμάζεις καμιά καινούρια δισκογραφική δουλειά; Τι περίπου θα περιέχει;*

— **Λουδοβίκος:** Ο δίσκος που ετοιμάζω τώρα - για την ακρίβεια

είμαι ήδη στο στούντιο - είναι μέρος αυτής της παράστασης που κάνω εδώ. Τα πρώτα από τα τραγούδια που παρουσιάζω εδώ - «Οι Εφηβικοί Έρωτες» - είναι σειρά τραγουδιών που τα δουλεύω συνεχώς αυτόν τον καιρό. Και είναι αυτό που θέλω να ετοιμάσω μέχρι το τέλος του χρόνου. Και πιστεύω ότι θα είναι έτοιμα μέχρι τότε. Τα τραγούδια που συνθέτω δεν τα κάνω γιατί έχω έξι τραγούδια ώστε να ετοιμάσω ένα δίσκο. Αυτό δεν μου λείπει τίποτα. Εμένα μ' ενδιαφέρει πάρα πολύ να κάνω τραγούδια με ενότητες... Ο δίσκος αυτός θα λέγεται «Οι Εφηβικοί Έρωτες» μια άποψη της εφηβείας, όπως την έζησα εγώ, όπως τη βίωσα στην επαρχία που έζησα... Είναι μια σημερινή κριτική ματιά απέναντι στο θέμα, χωρίς να είμαι λόγιος. Απλά, περιγράφω στιγμές που μ' αφήνουν εντυπωσισμένοι η εικόνα μιας κοπέλας σ' ένα μπαλκόνι... Ο πόνος ενός νέου που δεν μπορεί να εκδηλώσει τα αισθήματά του και είναι ταλαιπωρημένος, χωρίς έλεγχο του νου... Η αυτοκτονία ενός παιδιού που φρακάρει από τον έρωτα και δεν μπορεί να εκτονωθεί...

*‘Ο Λουδοβίκος μέ τήν ἔμφυτη καλλιτεχνική του εὐαισθησία, ζωγραφίζει, μιλάει ἐρωτεύεται καί τραγουδά.*

*Μάνος Χατζιδάκις*

*ἀπό το ἔξωφυλλο τοῦ δίσκου*

*«Λουδοβίκος τῶν Ἀνωγείων: Μοιρολόγια»*

— **Γ. Κ:** *Θα ήθελες να μας μιλήσεις λίγο για την άλλη μεγάλη αγάπη σου, τη ζωγραφική; Ποια είναι η θέση της στη ζωή σου και τι σχέση έχει, αν έχει, με τη μουσική;*

— **Λουδοβίκος:** Αν έχει! .. Η ζωγραφική και η μουσική είναι το ίδιο πράγμα. Αυτό που σου έλεγα προηγουμένως, ότι οι τέχνες δεν είναι πολλές, είναι μία τέχνη. Ένας άνθρωπος ο οποίος μπορεί να κάνει μουσική πιστεύω ότι μπορεί και να ζωγραφίσει ή και αντίστροφα. Γιατί ο ήχος του χρώματος, η φωνή των χρωμάτων και το χρώμα του ήχου αντίστροφα είναι δεδομένο ότι υπάρχουν... Δηλαδή, αν τ' αφτί μου μπορούσε να αντιληφθεί αυτή την ομορφιά που βλέπουν τα μάτια μου, θα μπορούσε να νιώσει τον ήχο των χρωμάτων. Αλλά και τα μάτια μου πάλι, αν μπορούσαν ν' ακούσουν τους ήχους, θα τους είχανε δουλέψει μ' έναν τρόπο διαφορετικό: θα βουρκώνανε τα μάτια, θα λάμπανε ή θα γινότανε έκπληκτα μπρος σ' έναν ήχο. Ν' ακούσεις με τα μάτια δηλαδή... Δυστυχώς, οι αισθήσεις περιορίζουν και εξειδικεύουν την τέχνη. Αυτό θα πει, άμα ζωγραφίζεις, έχεις ως κατεύθυνση να φτιάξεις έναν άλλο κόσμο: άμα πάλι κάνεις μουσική, άλλος κόσμος είναι το ζητούμενό σου: είναι ο ποθητός κόσμος, ο χαμένος ή ίσως πολλές φορές αυτός που είναι μπροστά μας και δεν τον βλέπουμε ή, τέλος πάντων, ένας χαμένος παράδεισος μιας άλλης εποχής,

μιας άλλης καλύτερης ζωής... Δεν ξέρω. Γιατί θέλουμε την τέχνη; Εγώ απορώ. Γιατί χρειάζεται η τέχνη στον άνθρωπο; Τι είναι αυτό που τον κάνει να πει ένα τραγούδι ή ν' ακούσει ένα τραγούδι ή να βλέπει ζωγραφική; Κάτι συμβαίνει εκεί. Είναι απλό να πεις: «είναι ωραίο!», αλλά τι θα πει «ωραίο»; Εγώ θέλω να ξέρω γιατί γίνεται αυτό. Ποιος είναι ο λόγος να θέλω να δω ζωγραφική ή να θέλω ν' ακούσω μουσική; Κάτι γίνεται μέσα μου, αλλά τι;



— **Γ. Κ:** Η αναζήτηση κάποιας ξεχασμένης αλήθειας, λοιπόν!...

— **Λουδοβίκος:** Ναι, κάποιας ξεχασμένης αλήθειας ή κάποιας αλήθειας που είναι μπροστά μου και δεν μπορώ να την αντιμετωπίσω. Γιατί η ομορφιά και η αλήθεια είναι εδώ, πιστεύω... Καμιά φορά εκεί που μιλάς ή που κοιτάς εικόνες... Τα μεγάλα και τα πολλά λόγια είναι φτώχεια...

— **Γ. Κ:** Πες μας κάποιους στίχους από κάποιο καινούργιο τραγούδι για το δίσκο που ετοιμάζεις τώρα;

— **Λουδοβίκος:** Θα σου πω τους στίχους ενός τραγουδιού, του οποίου η μουσική δεν έχει τελειώσει ακόμα... Επειδή ο έφηβος πάντα έχει πρότυπο τη μάνα του και αμέσως μετά τη δασκάλα του, εδώ είναι η φαντασίωση ενός εφήβου για τη δασκάλα του.

« Στο ένα χέρι είχε τα σαντάλια της ...  
Στο άλλο χέρι κράταγε ένα ρόδι·  
άγγιξε τον καθρέφτη του νερού δισταχτικά  
με το γυμνό της πόδι.  
Κι ύστερα το φόρεμα ψηλά...  
Τόσο, που μπερδεψε η ανάσα στο λαιμό μου  
και άφησε το πόδι της να ψάχνει το βυθό  
κι αργοπερπάτησε μαζί με τον καύμό μου.  
Το φως περνούσε το λεπτό πανί  
κι έβλεπα γυμνό το σχήμα του κορμιού της...  
Κι ύστερα στα καλάμια χάθηκε  
αφήνοντας το θρου του φουστανιού της. »

*Γιατί καθώς λείει ο Λουδοβίκος, οί γυναίκες  
στ' 'Ανώγεια δέν μοιρολογᾶνε τυπικά,  
ίεροτελεστικά σέ φόρμες δοσμένες από τό  
παρελθόν.*

*Μάνος Χατζιδάκις  
από το εξώφυλλο του δίσκου  
«Λουδοβίκος τῶν Ἀνωγείων: Μοιρολόγια»*

— **Γ. Κ:** Λουδοβίκε, σε κάθε παράσταση που κάνεις εδώ στο «Λιόγεσμα» ζωγραφίζεις κι από ένα μάτι. Είμαι περίεργος να δω τι θα τα κάνεις, τελικά, όλα αυτά τα μάτια...

— **Λουδοβίκος:** Προσπαθώ να δω τι γίνεται μέσα από τα μάτια... Πιστεύω ότι μέσα από τα μάτια βγαίνει όλη η αλήθεια των ανθρώπων και - ανάλογα με το συναίσθημα που καταγράφεται κάθε μέρα από την παράσταση - υπάρχει μια λεπτή διαφορά στη σχηματική των ματιών. Το βλέπεις αυτό... Φαινομενικά είναι ήρεμα. Αλλά υπάρχει άλλη έκφραση στο καθένα... Βγαίνει μια άλλη ατμόσφαιρα... Πιστεύω ότι τα μάτια δε λένε ποτέ ψέματα κι ότι μέσα απ' αυτά θα γεννηθεί η αλήθεια που θα σε οδηγήσει και στην τέχνη και στις αληθινές σχέσεις. Δηλαδή, πρέπει να μάθουμε να «ξανοίγουμε» τα μάτια. «Ξανοίγω» θα πει βλέπω τι γίνεται. Να κοιτάζουμε μέσα στα μάτια βαθιά κι από κει να λέμε την αλήθεια... Κι από κει, κι εκεί θ' απολογείσαι... Στα μάτια του άλλου, όπως κι αυτός. Και πλέον δεν υπάρχει ψέμα. Ζωγραφίζω τα μάτια, γιατί προσπαθώ να δείξω σ' αυτόν τον άνθρωπο που κάθεται εδώ και με βλέπει πέντε λεπτά να ζωγραφίζω ένα μάτι, να δει πώς είναι ένα μάτι που γεννιέται από το μηδέν, που φαινομενικά δεν είναι τίποτα. Στην ουσία όμως είναι ένα μάτι με όλα του τα στοιχεία, ένα μάτι το οποίο σε κοιτάει βαθιά και σου λέει: «Δες το»... Το μάτι όμως σήμερα είναι κόκκινο μ' όλα αυτά που συμβαίνουν γύρω μας...

*Στους στίχους των τραγουδιών του Λουδοβίκου των Ανωγείων τηρήθηκε η ορθογραφία του στιχουργού.*

θ.



# Parade,



## η αρχή ενός νεοκλασικισμού

της Άρτεμης Καμπά

Μια τεράστια αυλαία διαστάσεων 10,5 X 16,4 μ. εκτίθεται εδώ και κάποιες μέρες στο Forum του κέντρου Georges Pompidou. Δημιουργία του Picasso για την παράσταση του μπαλέτου "Parade" που ανέβηκε στα 1917 στο Παρίσι, η αυλαία στήθηκε και πάλι ύστερα από την πρώτη αυτόνομη έκθεσή της στον ίδιο χώρο πριν πέντε περίπου χρόνια. Απόκτημα του Musée National d'Art Moderne στα 1955, είναι ό,τι απέμεινε από την ιστορική και πρωτοποριακή εκείνη παράσταση που έφερε την υπογραφή των πρωταγωνιστών της avant-garde της εποχής : Cocteau, που έγραψε

το κείμενο, Satie, που έκανε τη μουσική επένδυση, Massine, που υπήρξε ο χορογράφος των Ρώσικων Μπαλέτων του Diaghilev. Όσο για τον Picasso δέχτηκε, ύστερα από πρόταση του Cocteau, στα 1916, τη συμμετοχή στη παράσταση αναλαμβάνοντας εκτός από την αυλαία, την εκτέλεση των κουστουμιών, décors και accessoires.

Η συνεργασία αυτή έδινε την ευκαιρία στο μεν Cocteau, που προσπαθούσε να κρατήσει μια ενδιάμεση θέση μεταξύ δεξιάς και αριστεράς στην παρισινή καλλιτεχνική σκηνή, να συμφιλιώσει δυο

διαμετρικά αντίθετες όψεις της avant-garde —τον πλούτο της αισθητικής του Diaghilev με την εικονοκλασία των κυβιστών— στο δε Picasso, με τη συμμετοχή του για πρώτη φορά σ'ένα γεγονός "give droite", την ευκαιρία να «νομιμοποιήσει» τις κυβιστικές του προτάσεις και να βγει από την απομόνωση.

Καθοριστικής σημασίας γεγονός για τη γέννηση της "Parade" ήταν το ταξίδι των Cocteau και Picasso, το Φεβρουάριο του 1917 στη Ρώμη, όπου συναντούν τα Ρώσικα Μπαλέτα. Τέλος Απριλίου ο Picasso επιστρέφει στο Παρίσι και μέσα σε μερικές μέρες ετοιμάζει την αυλαία, το σχέδιο της οποίας συνέλαβε στην Ιταλία: η καινοτομία της στηρίζεται στο ότι προσφέρει στη θέα του κοινού το πίσω μέρος των décors δείχνοντας τους καλλιτέχνες σε ώρα ανάπαυσης. Ο Picasso επεμβαίνει επίσης στο μπαλέτο εισάγοντας νέα πρόσωπα, τους «ανθρώπους-décors», ύψους 3 μ. και τους "managers" ντυμένους με κυβιστικά κουστούμια.

Η πρεμιέρα, οργανωμένη υπό την αιγίδα των αναπήρων πολέμου της περιοχής των Αρδενών και την υποστήριξη της υψηλής παρισινής μπουρζουαζίας, δόθηκε στις 18 Μαΐου 1917. Λαμπρό γεγονός και μια από τις πιο γνωστές εκδηλώσεις του μοντερνισμού, η "Parade" αντίθετα από τις προθέσεις των δημιουργών, όχι μόνο δεν κατάφερε να καταπλήξει, αλλά σοκάρισε τους θεατές και προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων.

Πολλοί ερμήνευσαν το σκάνδαλο ως αντίδραση του κοινού τόσο στην ελλειπτική επιχειρηματολογία και την ακατάληπτη ιστορία του Cocteau -αλληγορία πάνω στην τύχη της avant-garde, αγνοημένης ή καταδικασμένης από την επιφανειακή κρίση ενός κοινού που αρνείται κατηγορηματικά να εκτιμήσει τις καλλιτεχνικές καινοτομίες και να κατανοήσει το πνεύμα ενός αυθεντικού έργου - όσο και στη «μουσική ακοφωνία» του Satie ή τα κυβιστικά κουστούμια του Picasso. Η απόρριψη της παράστασης θα μπορούσε ίσως να γίνει περισσότερο κατανοητή μέσα από την αναγωγή στη γενικότερη κρίση της εποχής που εκδηλώνεται και στον τομέα της τέχνης. Την κρίση ταυτότητας της γαλλικής κουλτούρας, ζήτημα που, ενώ υπέβσκε από την εποχή της γαλλικής ήττας από τους Πρώσους στα 1879 και σήμανε την καθολική διείδυση της γερμανικής κουλτούρας στη Γαλλία, τέθηκε εκ νέου με τον πόλεμο του '14 - '18.

Ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος σήμαινε για τη Γαλλία όχι μόνο ένα είδος revanche αλλά και κάθαρσης από καθετί το γερμανικό. Ο προσδιορισμός μιας εθνικής κουλτούρας σε αντιδιαστολή με τη γερμανική γίνεται επιτακτικό ζήτημα της εποχής και η επιστροφή στις αξίες της γαλλικής παράδοσης κυρίαρχο σύνθημα. Θύμα της πολεμικής που εξαπολύεται, ο κυβισμός, θεωρούμενος επιπόνηση γερμανική ή τουλάχιστον συγγενής με τη γερμανική αισθητική. Ίδια τύχη είχε και η avant-garde, κατηγορούμενη ως καθαρά «ατομικιστική» μορφή έκφρασης και κατά προέκταση

αντιπατριωτική εξαιτίας της άρνησης συλλογικότητας που επανέθετε ως ζήτημα και επιτακτικά επέβαλε ο πόλεμος.

Στον ελιτισμό και κοσμοπολιτισμό του μοντερνισμού η Γαλλία προτάσσει μια εθνική κουλτούρα της οποίας οι ρίζες βρίσκονται στη λατινική και κλασική παράδοση. Ο όρος «κλασικός» απαλλαγμένος από κάθε ιστορικότητα, γίνεται η γαλλική απάντηση στη γερμανική βαρβαρότητα και η κλασική τέχνη με την παραδοσιακή εκτέλεση, την απλή, παραστατική, κατανοητή γλώσσα της γαλλικής και λατινικής σχολής καλείται να συμμετάσχει στην εθνική αποστολή.

Εγγεγραμμένη σ'αυτό το κλίμα η παράσταση της "Parade" ήταν φυσικό να θεωρηθεί προκλητική από ένα κοινό με τονωμένο, λόγω του πολέμου, εθνικό φρόνημα. Οι κυβιστικές αναφορές θεωρήθηκαν προδοσία και ο avant-garde χαρακτήρας της "Parade" απαράδεκτος για ορισμένους «πατριώτες» σύμφωνα με τους οποίους καθήκον του καλλιτέχνη είναι η υπεράσπιση της εθνικής κληρονομιάς. Έτσι εξηγούνται άλλωστε και οι χαρακτηρισμοί «τέχνη του Μονάχου», «προδοσία», «μέτοικοι», «γερμανοί», «λιποτάκτες» που απέδιδαν στην παράσταση και τους συντελεστές της κατηγορώντας τους για έλλειψη πατριωτισμού. Εξάλλου κανείς δεν αγνοούσε ότι συντελεστής της παράστασης ήταν ένας μη μαχόμενος, ένας Ισπανός, ο πιο φημισμένος εικονοκλάστης πριν τον πόλεμο. Όσο για τα Ρώσικα Μπαλέτα — ξένα επίσης—είχαν αρκετές φορές σκανδαλίζει την παρισινή ζωή πριν τα 1914. Η Οκτωβριανή επανάσταση όξυνε τα πνεύματα κι ο ίδιος ο Diaghilev δε δίστασε να υψώσει τη ρώσικη σημαία σε μια παράσταση του "Oiseau de feu" δυο εβδομάδες πριν την πρεμιέρα της "Parade" —γεγονότα που ενέτειναν τη δυσπιστία και μείωναν τα όρια ανοχής των Γάλλων — αρκετά ευαίσθητα μέσα στο συντηρητικό κλίμα του πολέμου. Η αποτυχία της παράστασης δε σημαίνει βέβαια ότι οι δημιουργοί απατήθηκαν πέφτοντας έξω στις προβλέψεις τους, αγνοώντας τις απαιτήσεις και τα γούστα του κοινού. Αντίθετα, πέρα από το να ξαφνιάσουν, να σοκάρουν τους θεατές, σκοπός τους τελικά ήταν να τους γοητέψουν και να τους κερδίσουν.

Πράγματι, αν η πρώτη εντύπωση του κοινού επηρεάστηκε από τα avant-garde στοιχεία της παράστασης, μια πιο προσεκτική ανάγνωση του έργου και ειδικά η μελέτη της αυλαίας αποδεικνύει όχι μόνο ποιες ήταν οι πραγματικές προθέσεις του δημιουργού, αλλά ότι εγγράφονται απολύτως στο πνεύμα των απαιτήσεων της ιστορικής στιγμής.

Η αυλαία, χωρίς να παραπέμπει σε κάποιο κυβιστικό δημιούργημα, αποτελεί το πρώτο μνημειώδες παράδειγμα του νεοκλασικισμού της avant-garde — απάντηση του πάντα πρωτοπόρου Picasso στα μηνύματα της κάθε εποχής. Συνδυάζοντας κλασικισμό και ονειρισμό με μια συμβατική απόδοση, η σύνθεση της αυλαίας παρουσιάζει μια καθαρά λατινική

σκηνή. Γύρω από ένα τραπέζι, αντί άλλων κυβιστικών επινοήσεων υπάρχουν δυο αρλεκίνοι της Commedia dell' Arte, δυο νέες και όμορφες χωρικές, ένας ιταλός ναύτης, ένας ισπανός κιθαριστής, ένας χαμογελαστός μαυριτανός και ένα σκυλάκι· μια χαριτωμένη λατινική κοινωνία που διασκεδάζει με το θέαμα που παίζεται αριστερά: το γκρουπ ενός τσίρκου που περιλαμβάνει μια φτερωτή ακροβάτιδα στηριγμένη σ' ένα πουλάρι μεταμορφωμένο σε Πήγασο. Τον έντονα αυτό λατινικό χαρακτήρα της σκηνής, εμπνεύστηκε ο Picasso στο ταξίδι του στην Ιταλία και συγκεκριμένα στη Νάπολη. Σε έναν από τους περιπάτους του, συνοδευόμενος από το Stravinsky, ο Picasso έλαβε μια κάρτα με το σχέδιο «Ταβέρνα» ενός ναπολιτάνου καλλιτέχνη, του Achille Vianelli, από τον οποίο δανείστηκε το θέμα της αυλαίας.

Προφανείς, επίσης, είναι οι αναλογίες ανάμεσα στην αυλαία της "Parade" και το έργο "Les charmes de la vie" του Watteau παρά τις μικρές αλλαγές του Picasso. Έτσι η "Parade" φαίνεται τελικά να αποτελεί μια συγκεφαλαίωση των πηγών και μυθικών στερεοτύπων της λατινικής παράδοσης. Η εμπνευση της σύνθεσης από ένα θέμα της Commedia dell' Arte δεν ήταν τυχαία. Η Commedia dell' Arte δε θεωρούνταν μόνο στοιχείο μιας «υγιούς» λαϊκής παράδοσης παρουσιάζοντας ένα κόσμο «πλήρη» — πέρα από την εκκεντρικότητα, τα εξαιρετικά συναισθήματα, την εγκεφαλικότητα και τις δραματικές καταστάσεις ηρωικών μορφών- αλλά και είδος καλλιτεχνικό που εξασφαλίζει ίση συμμετοχή όλων των καλλιτεχνών που ενώνονται σ' ένα κοινό σκοπό — υπαινιγμός στη συλλογική συμπεριφορά και δράση που επέβαλε ο πόλεμος. Ο Picasso δεν κάνει λοιπόν τυχαία την πρώτη του δημόσια εμφάνιση στη διάρκεια του πολέμου μ' ένα έργο λατινικό και παραδοσιακό, του οποίου επιπλέον τα χρώματα παραπέμπουν στο μπλε, άσπρο, κόκκινο της γαλλικής σημαίας και στο κόκκινο, λευκό, πράσινο της ιταλικής. Αν οι θεατές δεν είχαν εξαπατηθεί από τα κυβιστικά κουστούμια, θα μπορούσαν να ανακαλύψουν στην "Parade" μια παράσταση αντιπροσωπευτική των αναζητήσεων της εποχής, που υπερασπίζεται τις αναφορές στις λατινικές ρίζες της γαλλικής κουλτούρας.

Όσο για τους άλλους συντελεστές, προσπαθούν να ξεκαθαρίσουν εξ αρχής τις προθέσεις τους, να αποδείξουν και να υπερασπίσουν τον κλασικό και λατινικό χαρακτήρα τόσο της παράστασης όσο και του κυβισμού ως κινήματος. Ο Apollinaire — συντάκτης του προγράμματος της παράστασης — υποστηρίζει ότι η "Parade" είναι η αρχή μιας σειράς παραστάσεων του «νέου πνεύματος», προσδιορίζοντας αυτό ως κληρονόμο των κλασικών, καθώς και έκφραση λυρική, ίδια του γαλλικού έθνους όπως άλλωστε και το κλασικό πνεύμα κατ' εξοχήν μεγαλειώδη έκφραση του ίδιου έθνους. Ο ίδιος πάλι επιμένει στο λατινικό χαρακτήρα του κυβισμού θεωρώντας τους Picasso και Braque θεμελιωτές μιας

γαλλο-ιταλικής ή απλώς λατινικής σχολής. Στον κοσμοπολίτικο δε χαρακτήρα που απέδωσαν στον κυβισμό, αντιπαραβάλλει το λατινικό, ο οποίος επικυρώνεται από την τελική απορρόφηση του κινήματος από τον ιταλικό φουτουρισμό. Όσο για τον Cocteau, επιμένει κι αυτός στο λατινικό και πατριωτικό χαρακτήρα της αυλαίας την οποία προσπάθησε να συνδέσει με μια κυβιστική σκηνοθεσία. Κι αν φαίνεται ότι ο ίδιος απατήθηκε πιστεύοντας ότι μπορεί το παριζιάνικο κοινό να αποδεχτεί κλασικισμό και κυβισμό ως ίσους παρτενέρ μιας προχωρημένης αισθητικής, η αυλαία της "Parade" με τα λατινίζοντα θέματά της, αναδυόμενη μέσα από τον προβληματισμό και την ανησυχία για το μέλλον της γαλλικής τέχνης, εγκαινίασε μια καινούρια εικονογραφική σειρά και μια νέα περίοδο για τον Picasso, τη νεοκλασική, έθεσε δε τις βάσεις και ανήγγειλε τον ερχομό ενός νέου κινήματος στη ζωγραφική της εποχής, γνωστού ως "Retour à l'ordre".

Μοναδικό απομεινάρι και ανάμνηση της ιστορικής παράστασης, η αυλαία της "Parade" εκτεθημένη στα μάτια όλων των επισκεπτών του κέντρου Pompidou, έχασε τον εφήμερο χαρακτήρα και την αρχική της λειτουργία, την αναγγελία του θεάματος, για να γίνει παράτα και θέαμα η ίδια.



Pablo Picasso: Arlequin.

Musée d' Art Moderne, Barcelone.



Πολ Σεζάν «Οι χαρτοπαίχτες», περίπου 1890-1895, λάδι.

© RMN, Paris

## πάνω σέ μιά φράση του Σεζάν

Άγαπητέ Χ,

Μέ μεγάλη μου χαρά δέχομαι τήν πρότασή σας νά προσπαθήσω νά θεμελιώσω μία σειρά από σκέψεις γύρω από τή φράση του Γάλλου ζωγράφου Σεζάν "Je vous dois la verité en peinture".

Άπό τό ξεκίνημα ήδη τής συλλογιστικής μου θά σταματήσω τή φράση στό "Je vous dois la verité en..." μιάς καί σάν συνέχεια μπορεί κάποιος εύκολα νά συμπληρώσει

ό,τι του άρέσει: ζωγραφική, μουσική, γλυπτική, ποίηση, φιλοσοφία κ.λ.π. Τό υποκείμενο αυτής τής παραπάνω πρότασης δέν είναι παθητικό αλλά ένεργητικό: ή δράση του έγκειται στό ότι είναι δεμένο μ' ένα δέον, τό «πρέπει» του ρήματος τής φράσης. Μεταξύ του «έγώ» καί του «πρέπει» ύπάρχει στήν περίπτωση μας όχι μία σχέση άπόστασης αλλά μία σχέση ένσωμάτωσης. Αυτός πού «πρέπει» είναι κάποιος πού δέν μπορεί νά κάνει

άλλοιώς, δέν μπορεί νά ξεφύγει από τό «πρέπει» του: είναι αυτό τό τελευταίο ό κύριός του, αυτό πού τόν ελέγχει ολοκληρωτικά, αυτό ή Μοίρα του - κι όταν βέβαια κυριαρχούμαι από τό «πρέπει», όταν αυτό μέ καθορίζει, τότε σίγουρα μπορεί νά γίνει λόγος γιά ήθική, γιά ήθικό καθήκον.

Κι αυτή άκριβώς ή ήθική ύποχρέωση του «έγώ» (του καλλιτέχνη) στήν φράση του Σεζάν είναι κατά τή γνώμη μου τό πρώτο



Πωλ Σεζάν «Νεκρή φύση στο πανέρι», περίπου 1888-1890, λάδι.

© RMN, Paris

σημείο της έρευνάς μου, πού θα μπορούσα να τό εκφράσω ως έξής: ή ήθική δράση του «έγώ».

Άς προχωρήσω όμως τούς συλλογισμούς μου.

Άντικείμενον (στόχος) αυτής της ήθικης δράσης πάντα κατά τή φράση μας είναι ή Άλήθεια. Στά ελληνικά ή λέξη αλήθεια (α - λήθεια) μάς οδηγεί στο «μή - λήθη», τό οποίο μέ τή σειρά του σημαίνει άρνηση του κρυφού. Η «μή - λήθη» είναι μία διαδικασία πού πηγαίνει ενάντια στην κρυπτότητα, δηλαδή οδηγεί στη φανερότητα: είναι μία διαδικασία φανέρωσης, μία διαδικασία άπο - κάλυψης, ή λέξη αυτή ήτανε στην άρχή της: έκκάλυψη). Μ' άλλα λόγια συνεπώς τό «έγώ» δρα άπο - καλυπτικά - κι αυτό είναι τό δεύτερο σημείο της έρευνάς μου.

Συνεχίζω όμως.

Έδώ εύλογα κάποιος μπορεί να ρωτήσει: - Μά τέλος πάντων, έτσι όπως αναλύετε τό «έγώ», τό έμφανίζετε σαν κάτι τό πανίσχυρο (τί μεγαλειώδες αίσθημα ή άπο - καλυπτική του δυνατότητα!), σαν κάτι πού έχει πλήρη επίγνωση τών ίκανοτήτων

του, σαν κάτι πού έχει μία άπόλυτα συνειδητή δράση. Κι όμως αυτός ό κάποιος, μετά τήν πρώτη του παρατήρηση μπορούσε να έρωτήσει: μήπως τό «έγώ»

αυτό είναι κάτι πιό έλαστικό, κάτι λιγότερο συνειδητό ή για να τό πω άλλοιως, μήπως είναι κάτι πού κρύβει μέσα του μία άλλη διάσταση του ίδιου του έαυτού του, ή μήπως τίς στιγμές της άπο - καλυπτικής του δράσης δέν έχει έαυτό καθόλου; Κι έγώ άμέσως θά του άπαντήσω στην καθόλα εύλογη άπορία του.

Λέμε ότι τό έγώ (ό καλλιτέχνης) δημιούργησε τό τάδε ή τό δείνα έργο. Λέμε ότι αυτό τό έργο ονομάζεται έργο τέχνης. Κι εδώ αναδύεται τό έρώτημα: κάτι τό οποίο είναι δημιούργημα του «έγώ» είναι ταυτόχρονα και δημιούργημα της τέχνης; Δηλαδή ή σκληρή λογική αυτής της έρώτησης θά μάς έκανε να τολμήσουμε να σκεφτούμε: «έγώ» = τέχνη;

Όμως είμαστε μπροστά σε μίαν αντίφαση: έχουμε παραδεχτεί ότι τό «έγώ» είναι ή έκφραση της ανθρώπινης συνείδησης (τουλάχιστον στην μέχρι τώρα λογική του κειμένου), όπως επίσης και τό έξής: όταν λέμε «έργο τέχνης», πάει να πεί ότι ή Τέχνη άφησε να φανεί κάποιο έργο της. Ένώ δηλαδή τό έργο της έχει μία ύλικο - μορφική πραγματικότητα, ή ίδια ή τέχνη



Πωλ Σεζάν «Μήλα και πορτοκάλια», περίπου 1895-1900, λάδι.

© RMN, Paris

δέν εμφανίζεται: μένει ως ό αθέατος δημιουργός (δηλαδή ή ουσία) του έργου της. "Όσο όμως μπορούμε να δεχτούμε την Τέχνη σαν ουσία, άλλο τόσο θάναι δύσκολο να δεχτούμε τό ίδιο για τό «έγώ». Κι αυτό γιατί ή «ουσία» είναι πάντοτε ή δημιουργική πρώτη αίτία ή όποία δημιουργεί τό εμφανιζόμενο διατηρώντας πάντα για τόν έαυτό της τό δικαίωμα της μή - εμφάνισης. "Η για νά τό πώ άλλοιώς: τό «είδος» (τό ελληνικόν) μπορεί νά δημιουργήσει «είδωλον - α», τά όποία έχουν μία ύλικο - μορφική πραγματικότητα, διατηρώντας πάντα τό δικαίωμα για τόν έαυτό του νά μήν πάρει ποτέ τίς διαστάσεις ενός πράγματος όρισμένου - καθορισμένου (νάχει δηλαδή μία εμφάνιση, χειροπιαστή, μία ύλικο - μορφική όριακότητα).

"Αν λοιπόν όλα τά παραπάνω γίνουν άποδεκτά, τότε τό έγώ ≠ τέχνη. "Αρα ή προηγούμενη ισότης δέν ισχύει. Έκτός αν προχωρήσω άλλοιώς.

Παραδεχτήκαμε ήδη πιό πάνω ότι ή Τέχνη δημιουργεί τό έργο της, όμως ανάμεσα στόν δημιουργό και τό δημιούργημά του υπάρχει σίγουρα ένα μεταβατικό στάδιο, ένα πέραςμα, διά μέσου του όποιου γίνεται δυνατή ή εμφάνιση ή ύλικο - μορφική του δημιουργήματος. Αυτό τό «διά μέσου» είναι ένας έρμηνευτής, ένα έγώ (ό καλλιτέχνης) τό όποιο και δέχεται τίς βουλές της τέχνης. Αύτες οι βουλές δέν πηγαίνουν σ' όποιοδήποτε ή σ' όλους γενικώς και άνεξαιρέτως, αλλά πηγαίνουν σ' εκείνον πού είναι διάφανος δηλαδή έτοιμος νά διαπεραστεί από τίς βουλές της ουσίας - τέχνης. Καί «είμαι διάφανος» σημαίνει δέν κρύβομαι κάτω από τόν προστατευτικό μανδύα της συνείδησης του «έγώ». Αντίθετα, τίς στιγμές εκείνες της έγκυμονούσης διαφάνειας (τότε πού οι βουλές της τέχνης κατοικούν τόν καλλιτέχνη) τό «έγώ» υπάρχει δίχως τά προστατευτικά του είσαγωγικά και γίνεται κάτι άλλο: ένα έντεχνο έγώ. Συνεπώς τό «έγώ» της φράσης είναι ένα έντεχνο έγώ: μία



Πωλ Σεζάν «Το μπλέ βάζο», λάδι.

© RMN, Paris

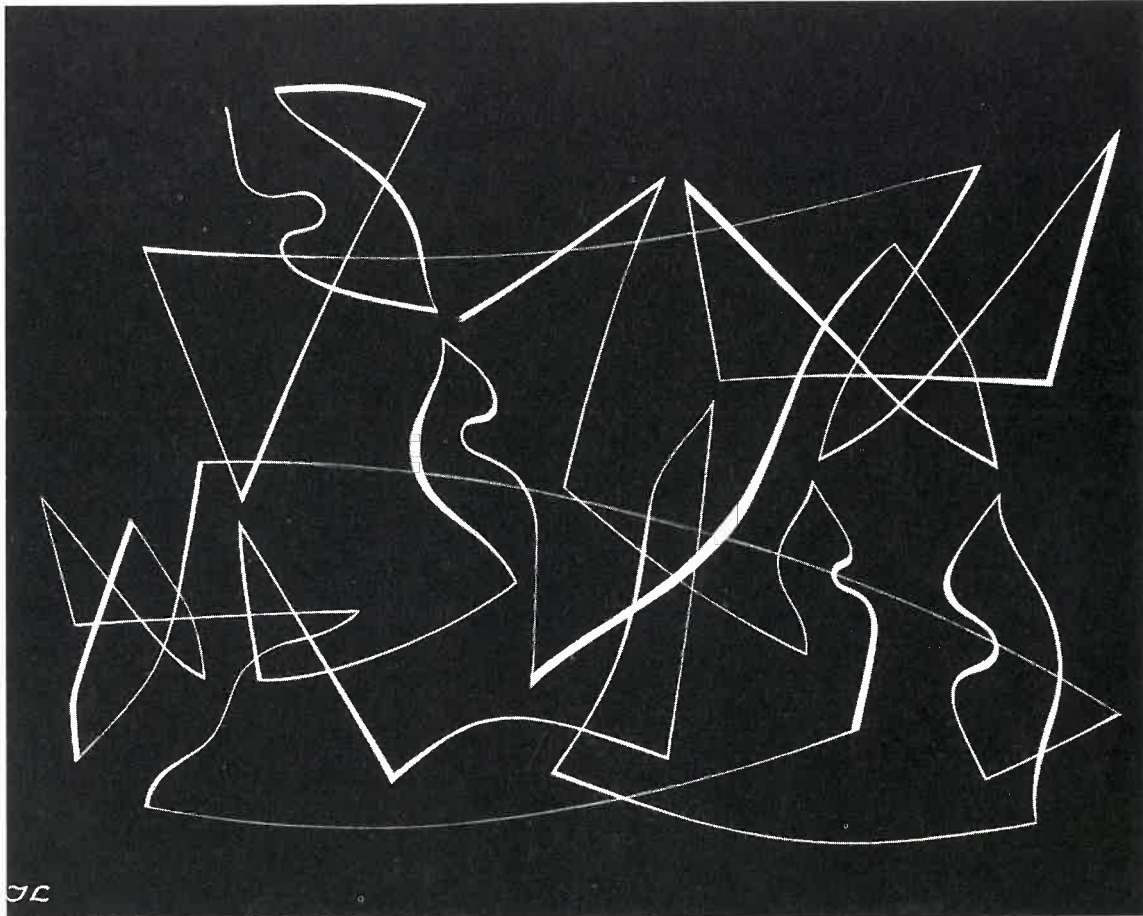
συνύπαρξη του άν - έγώ και του έγώ. Κι αυτό είναι τό τρίτο «σημείο» της έρευνάς μου.

"Υπάρχει όμως κι ακόμη κάτι άλλο πού μ' ενδιαφέρει σ' αυτήν την πρόταση του Σεζάν. Είναι «ή αλήθεια σέ» (la verité en). Αυτό τό «σέ» μέ κάνει άμέσως νά συλλογιστώ ότι είτε πρόκειται για ζωγραφική είτε για μουσική, για φιλοσοφία, ..., αυτά όλα, δέν είναι τίποτα περισσότερο παρά μέσα έκφρασης της «αλήθειας» (της μή - λήθης). Η έκφραση όμως «μέσον έκφρασης» σημαίνει ότι ή «α - λήθεια» εκφράζεται διά μέσου κάποιου έργαλείου της. Αυτός όμως πού εκφράζεται πάει νά πει ότι μιλά, ότι έχει όμιλία. Η α - λήθεια συνεπώς μιλά διά μέσου του «μέσου έκφρασης» της. Λέχτηκε όμως ήδη στό κείμενό μου ότι ή ήθική ύποχρέωση του «έγώ», αυτού πού

είναι έντεχνον έγώ (άν - έγώ + έγώ), είναι ή «μή λήθη». "Ας τολμήσω και προχωρήσω στό έξής λογικόν σχήμα τώρα: αν τό έντεχνον έγώ στοχεύει την «α - λήθεια» τότε: α) άν - έγώ = ουσία του έγώ και β) επειδή ή «ουσία» κάνει νά υπάρξει τό έγώ, τότε τό «άν - έγώ» στοχεύει την «α - λήθεια». Εύκολα λοιπόν αυτή ή συλλογιστική μ' οδηγεί στό Τέχνη = «άν - έγώ» και στη συνέχεια στό Τέχνη → αλήθεια (στοχεύει την αλήθεια). Η Τέχνη συγκλίνει στη μή - κρυπτότητα, στην εμφάνιση. Κι αυτό είναι αγαπητέ Χ, τό τέταρτο σημείο της έρευνάς μου ως προς τή φράση του Σεζάν. Σίγουρα υπάρχουν κι άλλα σημεία γι' ανακάλυψη.

α  
Φιλικά

Δημοσθένης Δαββέτας



Jean Leppien: "Gouache Blanche", 1947. Galerie Franka Berndt.

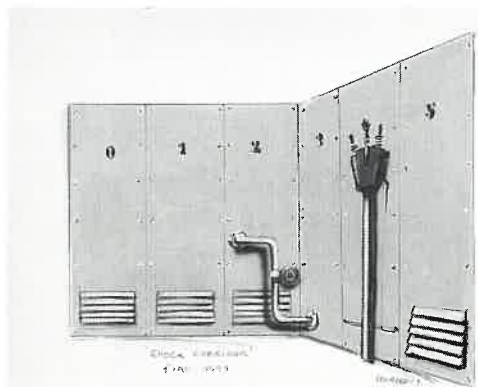
## FIAC '91 FIAC '91 FIAC '91 FIAC '91

της Άντας Κορφιάτη

Στο Παρίσι είναι γνωστές δύο αφίδες, η παλιά στην Etoile και η νέα στη Défense. Φέτος, στη διάρκεια της εβδομάδας της FIAC (5 - 13 Οκτώβρη) οι 140.000 επισκέπτες της έκθεσης καθώς και οι Παριζιάνοι που περνούσαν έξω από το Grand Palais είχαν την ευκαιρία να δουν και μια τρίτη Αψίδα του Θριάμβου : αυτήν του Luc Deleu, ύψους δέκα μέτρων και κατασκευασμένη από containers (τεράστια σιδερένια κιβώτια) βαμμένα κόκκινα. Φάνταζε πολύ παράξενη, έξω στο πεζοδρόμιο, μπροστά στο «μηχανικό» παλάτι που είναι το Grand Palais. Δίπλα από αυτό το μεγαθήριο που κατασκευάστηκε για να εκφράσει την υπερηφάνεια της δυτικής κοινωνίας όταν αυτή ανακάλυπτε τη μηχανή, ένα μνημείο-επίλογος αυτής της πορείας μέσα στον εικοστό αιώνα, πικρή αυτοειρωνεία μιας κοινωνίας, η οποία λίγο πριν το 2000 είναι αναγκασμένη να παραδεχτεί πως ο θρίαμβός της ήταν η συσσώρευση υλικών αγαθών: ο θρίαμβος του κονσερβοκουτιού.

Μέσα στον εκθεσιακό χώρο, άλλη έκπληξη : ένα περίεργο έντομο αιωρείται πάνω από το διεθνές παζάρι της Τέχνης : το «αεροπλάνο» του Panamarenko, πράσινο σαν σκουριασμένος ορείχαλκος, αποτελούμενο από δυο φτερά κι έναν έλικα. Ό,τι χρειάζεται για να αιωρείται και να κινείται, χωρίς να κουβαλάει ούτε επιβάτες ούτε φορτίο. Αυτό το αεροπλάνο χωρίς κινητήρα είναι έρμαιο των ανέμων: η κατεύθυνσή τους είναι και δική του, και η καταδίκη του είναι να πετάει αιώνια, χωρίς προορισμό, χωρίς σκοπό. Άλλωστε, είναι μετέωρο πάνω από το χώρο της έκθεσης, ακίνητο, πετρωμένο στον αέρα. Ο πολιτισμός μας ο ίδιος, θα 'λεγες... του αεροπλάνου του λείπει ο κινητήρας, του δυτικού πολιτισμού του λείπουν τα κίνητρα.

Ο Deleu κι ο Panamarenko είναι Βέλγοι. Η χώρα τους ήταν η φιλοξενούμενη της FIAC αυτό το χρόνο. Κάθε χρονιά μια χώρα είναι «το τιμώμενο πρόσωπο» και δίνει το γενικό ύφος στην έκθεση.



Peter Klasen, Shock Corridor/Dead end.

Galerie Louis Carré.

Φέτος, δεκαέξι βελγικές γκαλερί συμμετείχαν με παλιούς και νέους καλλιτέχνες, όπως ο Alechinsky, ο Michaux, ο Bram Bogart.

Η γκαλερί Louis Carré αφιέρωσε το περίπτερό της σ' ένα νέο Βέλγο καλλιτέχνη, τον Peter Klasen.

Η εγκατάσταση του "Dead End" ("Αδιέξοδο"), εμπνευσμένη από την ταινία του Samuel Fuller "Shock Corridor" (1963) είναι μια καταγγελία ενάντια στη χρήση των «επιστημονικών» μεθόδων εξουδετέρωσης των αντιφρονούντων σε πολλές χώρες, με τη δικαιολογία της ιατρικής περίθαλψης. Η ατμόσφαιρα αυτού του αδιέξοδου διαδρόμου ψυχιατρείου είναι απειλητική, ασφυκτική, ο θεατής νιώθει να αφορά και τον ίδιο η παγίδα, φεύγει μουνδιασμένος. Το έργο αυτό του Klasen προκάλεσε την προσοχή πολλών κριτικών τέχνης, ίσως γιατί είναι μέσα στο πνεύμα της εποχής μας. Στη δεκαετία του '90, τώρα που ο κόμπος έφτασε στο χτένι, διακρίνουμε στο έργο του Klasen ένα άνοιγμα προς τις ανθρωπιστικές αξίες, μια επιστροφή στη δεκαετία του '70, (δεκαετία κοινωνικής πάλης και συλλογικής δημιουργικότητας), μια τάση σεβασμού της φύσης. Και ιδιαίτερα τώρα που η ανατολική Ευρώπη ξαναχαράζει τα σύνορά της και το δίδυμο «κομμουνισμός - καπιταλισμός» χρεωκόπησε, αναμένεται έντονη εθνική κινητικότητα που θα εκφραστεί διπολικά με εθνικιστικά κινήματα από τη μια και ανθρωπιστικούς, αντιφασιστικούς αγώνες από την άλλη. Το «Dead End» του Klasen είναι μια εκφραστική αναφορά στο συγκεκριμένο διπολισμό.

Άλλο ένα «σημάδι των καιρών» διαφαινόμενο στη FIAC είναι η άνοδος της περιφέρειας : εκτός από τη Γαλλία, τη Γερμανία και τις ΗΠΑ, - κέντρα σύγχρονης εδώ και δεκαετίες τέχνης - συμμετείχαν με γκαλερί, η Αυστρία, το Βέλγιο, η Κορέα, η Δανία, η Ισπανία, η Φιλανδία, η Μεγάλη Βρετανία, η Ιταλία, η Ιαπωνία, η Σουηδία, η Ελβετία και ...η Ελλάδα!

Έλληνες στο χώρο των εικαστικών υπήρχαν εδώ και πολύ καιρό στο εξωτερικό. Ο Τάκης κι ο Κουνέλλης, για παράδειγμα, των οποίων έργα παρουσιάστηκαν και φέτος στη FIAC σε ξένες γκαλερί, είναι παγκόσμια γνωστοί. Όμως παρουσιάζονται πρώτα ως μεμονωμένοι δημιουργοί κι έπειτα ως καλλιτέχνες ελληνικής καταγωγής. Φέτος, το περίπτερο της γκαλερί Jean Bernier στη FIAC, εξέθεσε μεταξύ των

άλλων ένα έργο του Γ. Λάππα, μέρος της εγκατάστασής του στην περυσινή μεγάλη έκθεση εικαστικών "Metropolis" στο Βερολίνο. Μια επιπλέον σημαντική ελληνική παρουσία ήταν ο Παύλος, ο οποίος εξέθεσε σε βελγική γκαλερί.

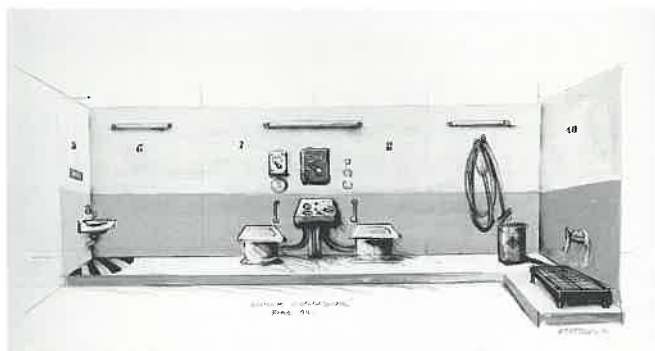
Σε γενικές γραμμές, μπορεί η φετινή FIAC να μην υπήρξε εντυπωσιακή συγκρινόμενη με άλλες προηγούμενες, αλλά τα κριτήρια επιλογής των καλλιτεχνών που συμμετείχαν ήταν πιο συντηρητικά και πιο αυστηρά λόγω της κρίσης της αγοράς, με αποτέλεσμα να δούμε και λιγότερες κακογουστιές. Εξάλλου, την παραπάνω κρίση δεν την προκάλεσε μόνο ο πόλεμος το Περσικού ή οι αναταραχές στην ανατολική Ευρώπη, αλλά και το θρασύτατο ανέβασμα των τιμών των έργων νεορότατων καλλιτεχνών, χωρίς να το αξίζουν πάντα.

Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα, με την πρώτη κοινωνικοοικονομική αφορμή, να είναι οι πρώτοι που υπέστησαν τις συνέπειες. Ο υπερβολικός αριθμολογία έφερε τα αποτελέσματά του, γιατί η έλλειψη σεμνότητας αποδίδει μόνο βραχυπρόθεσμα.

Απόδειξη το Βέλγιο: πρόκειται για μια αγορά Τέχνης πολύ πιο μετριοπαθή, με αποτέλεσμα η ποιότητα των έργων να είναι πολύ πιο προσεγμένη. Οι βελγικές γκαλερί συμμετείχαν με πολύ σημαντικούς παλιούς καλλιτέχνες (Magritte, Michaux) και με καλοδιαλεγμένους νέους, δίνοντας στη φετινή FIAC μια αίσθηση, θα 'λεγε κανείς, αγνότητας και σοβαρότητας μαζί.

Η ίδια η FIAC, αρχικά, ήταν ένα τόλμημα: το 1974, όλες οι ενδείξεις συνηγορούσαν υπέρ του καλλιτεχνικού θανάτου του Παρισιού. Η αβάν -γκαρντ και η αγορά είχαν μετοικήσει στη Γερμανία και στην Αμερική. Τότε ενώθηκαν μερικές γκαλερί του Παρισιού κι έκαναν την πρώτη FIAC στη Βασίλη. Η προσπάθεια αυτή να καταρρεύσει, ευδοκίμησε. Η FIAC μεταφέρθηκε στο Grand Palais και η συμμετοχή ενός καλλιτέχνη σ' αυτήν έγινε συνώνυμο της επιτυχίας. Η ιδέα να υπάρχει κάθε χρόνο μια φιλοξενούμενη χώρα εξασφάλισε το διεθνές ενδιαφέρον και μια διαρκή δημοτικότητα.

Ο μόνος κίνδυνος ενεδρεύει εκ των έσω: Το χρήμα βοηθά την ανάπτυξη της Τέχνης όταν υπάρχει δίπλα της διακριτικά. Όταν όμως η παρουσία του γίνει τόσο έντονη που να θεωρείται πια σκοπός, παύει και η Τέχνη να εξελίσσεται ελεύθερα με αποτέλεσμα να αναπαράγει τα ίδια και τα ίδια. Αυτό το μήνυμα δόθηκε έξυπνα φέτος με τα έργα των Deleu, Panamarenko, Klasen. Τους ευχαριστούμε.



Peter Klasen, Shock Corridor/Dead end.

Galerie Louis Carré.



# Ξενάγηση στο λαβύρινθο της ελληνικής ραδιοτηλεόρασης

Mega Channel, Αντέννα TV, New Channel, Cool FM, Sky 100.4, Flash 96,1, Galaxy FM, Geronymo Groovy... Η επιλογή των ονομασιών των περισσότερων νέων, μη κρατικών ραδιοτηλεοπτικών σταθμών, δεν είναι άσχετη με μια σειρά από ασυναρτησίες που συνθέτουν το ελληνικό ραδιοτηλεοπτικό τοπίο την τελευταία πενταετία.

του Αλέκου Οικονόμου

Η ταχύτατη τεχνολογική ανάπτυξη των τηλεπικοινωνιακών μέσων και η συνακόλουθη δημιουργία νέων βιομηχανικών προϊόντων ευρείας καταναλώσης αποτελεί ένα νέο φαινόμενο των αναπτυγμένων κοινωνιών, που συχνά χαρακτηρίζονται ως "sociétés médiatiques". Άμεσο επακόλουθο αυτής της κατάστασης είναι και η υποχώρηση των κρατικών μονοπωλίων στο χώρο της ραδιοφωνίας και της τηλεόρασης, που ανοίγονται πλέον σε ιδιωτικά κεφάλαια. Οι ελληνικές κυβερνήσεις δεν κατόρθωσαν ν' αντισταθούν στην παγκόσμια αυτή τάση της απορύθμισης, παρ' όλο τον προστατευτικό κλοιό ενός άσχημα διατυπωμένου άρθρου του Συντάγματος, που θέτει τη ραδιοφωνία και την τηλεόραση υπό τον άμεσο έλεγχο του κράτους. Ατυχώς, η απελευθέρωση αρχικά των ραδιοφωνικών και στη συνέχεια των τηλεοπτικών συχνοτήτων βρίσκει την Ελλάδα στη δίνη του σκανδάλου Κοσκωτά, που οδήγησε στην πτώση της σοσιαλιστικής κυβέρνησης και στην επακόλουθη πολιτική κρίση που σηματοδεύτηκε από τρεις αλληπάλληλες εκλογικές αναμετρήσεις σε διάστημα μόλις ενός χρόνου. Έτσι η διαμόρφωση του ραδιοτηλεοπτικού τοπίου, είτε γίνεται αντικείμενο κομματικών αντιπαραθέσεων είτε αφήνεται κυριολεκτικά στην τύχη του, χωρίς κανένα οικονομικό ή τεχνικό σχεδιασμό, απολύτως απαραίτητο σε τέτοιες περιπτώσεις. Το πρώτο σύμπτωμα διαπιστώνεται με τη δημιουργία ενός ελεγκτικού οργάνου.

## Ο κρατικός έλεγχος στα μέσα ενημέρωσης

Η ανάγκη να τεθεί τέρμα στον έλεγχο των κρατικών μέσων ενημέρωσης από το κυβερνών κόμμα, αλλά και η οργάνωση μιας κατά το δυνατόν δίκαιης διανομής των ραδιοφωνικών και κυρίως των ολιγάριθμων τηλεοπτικών συχνοτήτων, οδήγησε όλα σχεδόν τα

δυτικοευρωπαϊκά κράτη στη θέσπιση ενός ανεξάρτητου διοικητικού οργάνου με αποφασιστικές αρμοδιότητες στον ευαίσθητο αυτό τομέα. Ακολουθώντας αυτά τα πρότυπα, η οικουμενική κυβέρνηση Νέας Δημοκρατίας και Συνασπισμού ίδρυσε ένα νέο όργανο, το Εθνικό Ραδιοτηλεοπτικό Συμβούλιο (ΕΡΣ). Παρά τις καλοπροαίρετες προθέσεις των εμπνευστών του, ακόμα και ο πιο καλόπιστος κριτής δε δυσκολεύεται να διακρίνει τα τρωτά σημεία αυτού του οργάνου που οδηγούν μοιραία στην υποβάθμισή του. Η αρχική ενδεκαμελής σύνθεση του ΕΡΣ (από εκπροσώπους των τριών μεγαλύτερων κομμάτων και των ενδιαφερόμενων επαγγελματικών φορέων, δημοσιογράφων, σκηνοθετών και τεχνικών) δημιουργεί αμέσως την υπόνοια για προσπάθεια της κυβερνητικής πλειοψηφίας να το θέσει υπό τον έλεγχό της (βλ. σχετικό πίνακα). Η υπόνοια μετατρέπεται σε πεποίθηση μετά την πρόσφατη διεύρυνση του Συμβουλίου με εκπροσώπους άλλων κρατικών ή κοινωνικών φορέων, την ανεξαρτησία των οποίων έχουμε κάθε λόγο να αμφισβητούμε. Εξάλλου, η αύξηση του αριθμού των μελών του δημιουργεί σοβαρά προβλήματα, όσον αφορά τη λειτουργικότητα και τη συλλογικότητα του οργάνου.

Το ενδιαφέρον για τον έλεγχο του θεωρητικά ανεξάρτητου αυτού οργάνου θα δικαιολογούνταν αν το τελευταίο διατηρούσε κάποιες αποφασιστικές αρμοδιότητες στη ρύθμιση των ραδιοτηλεοπτικών θεμάτων. Μια σύντομη εξέταση των σχετικών διατάξεων δεν επιβεβαιώνει κάτι τέτοιο: Οι αποφάσεις που αφορούν την επιλογή των εταιριών στις οποίες δίνονται οι άδειες λειτουργίας ιδιωτικής τηλεόρασης και των προσώπων που απαρτίζουν τη Διοίκηση του κρατικού φορέα, καθώς και ο προσδιορισμός των διαθέσιμων συχνοτήτων βρίσκονται στα χέρια των αρμόδιων υπουργείων. Σ' αυτά τα κρίσιμα θέματα, το ΕΡΣ περιορίζεται στο να δώσει τη γνώμη του, ενώ οι αποφασιστικές αρμοδιότητές του αφορούν την έκδοση

### Μικρό χρονικό της ελληνικής ραδιοτηλεόρασης

**1981:** Έναρξη έγχρωμων προγραμμάτων στα τηλεοπτικά κανάλια.  
**1982:** Αποστρατικοποίηση της YΕΝΕΔ και υπαγωγή στο υπουργείο Προεδρίας.  
**1985:** Η κυβέρνηση απαγορεύει τη λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Κανάλι 15 που, όμως, δικαιώνεται στα δικαστήρια.  
**1987, Μάιος:** Πρώτες εκπομπές του δημοτικού ραδιοφωνικού σταθμού Αθήνα 9.84.  
**1987, Αύγουστος:** Νόμος 1730/87: δημιουργία του ενιαίου φορέα ΕΡΤ Α.Ε.  
 Προβλέπεται η δυνατότητα ίδρυσης μη κρατικών τοπικών ραδιοφωνικών σταθμών.  
**1987, Σεπτέμβριος:** Πρώτες εκπομπές του δημοτικού ραδιοφωνικού σταθμού FM 100 στη Θεσσαλονίκη.  
**1988, Ιανουάριος:** Έναρξη αναμετάδοσης 8 δορυφορικών προγραμμάτων από το Δήμο Θεσσαλονίκης.  
**1988, Άνοιξη:** Η Επιτροπή για την τοπική ραδιοφωνία διανέμει τις συχνότητες, σύμφωνα με τις νόμιμες διαδικασίες.  
**1989, Ιανουάριος:** Πρώτες εκπομπές του δημοτικού σταθμού τηλεόρασης TV 100 στη Θεσσαλονίκη.  
 Έναρξη αναμετάδοσης δορυφορικών προγραμμάτων σε όλη την Ελλάδα από την ΕΡΤ.  
**1989, Φεβρουάριος:** Έναρξη λειτουργίας του κρατικού τηλεοπτικού σταθμού ET3 στη Θεσσαλονίκη.  
**1989, Καλοκαίρι:** Η διοίκηση Σωμερίτη πετυχαίνει μια ανανέωση της ET1 κυρίως στον τομέα των ειδήσεων.  
**Αύγουστος:** Χορήγηση προσωρινών αδειών λειτουργίας σε δύο ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια με υπουργική απόφαση.  
**Οκτώβριος:** Νόμος 1866/89: - ίδρυση του Εθνικού Ραδιοτηλεοπτικού Συμβουλίου (ΕΡΣ). Τα 11 μέλη του εκπροσωπούν: 3 το πρώτο κοινοβουλευτικό κόμμα, 2 το δεύτερο, 1 το τρίτο, από ένα τις δημοσιογραφικές ενώσεις Αθήνας και Μακεδονίας - Θράκης, την Κεντρική Ένωση Δήμων και Κοινοτήτων, το Τεχνικό Επιμελητήριο

Ελλάδος και την Πανελλήνια Ομοσπονδία Θεάματος-Ακροάματος. Προβλέπεται η δυνατότητα ίδρυσης μη κρατικών τοπικών τηλεοπτικών σταθμών.  
 Παραίτηση της διοίκησης Σωμερίτη. Νέος διευθυντής στην ΕΡΤ διορίζεται ο Δ. Κόρσος.  
**Νοέμβριος:** Πρώτες εκπομπές στην Αττική του Mega Channel, ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού στο οποίο συμμετέχουν ο Β. Βαρδινογιάννης, εφοπλιστής κατά 51%, και οι εκδότες Τεγόπουλος («Ελευθεροτυπία»), Αλαφούζος («Καθημερινή»), Λαμπράκης («Οργανισμός Λαμπράκη»), Βαρδινογιάννης («Μεσημβρινή») και Γ. Μπόμπολας («Έθνος») κατά 49%.  
**1990, Ιανουάριος:** Πρώτες εκπομπές στην Αττική του Αντέννα TV, ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού, που ελέγχει κατά πλειοψηφία ο εφοπλιστής Κυριακού.  
**Μάρτιος:** Έκτακτη ενίσχυση 5 δις δρχ. από τον κρατικό προϋπολογισμό στην ΕΡΤ, που αντιμετωπίζει τεράστια ελλείμματα. Το Συμβούλιο της Επικρατείας ακυρώνει τον κανονισμό για την τηλεοπτική κάλυψη της προεκλογικής εκστρατείας που εξέδωσε το ΕΡΣ.  
**1990, Φθινόπωρο:** Με υπουργική απόφαση διευρύνεται το ΕΡΣ, με επτά μέλη που αντιπροσωπεύουν το Ελεγκτικό Συνέδριο, την Εκκλησία της Ελλάδος, το Υπουργείο Μεταφορών, την Ακαδημία Αθηνών, την Ένωση Ιδιοκτητών Εφημερίδων, τη Γενική Συνομοσπονδία Εργατών Ελλάδας (ΓΣΕΕ) και το Νομικό Συμβούλιο του Κράτους.  
**1991, Μάρτιος:** Βαριά πρόστιμα προβλέπονται με νόμο για τους κατόχους μη κρατικών ραδιοφωνικών ή τηλεοπτικών σταθμών που εκπέμπουν παράνομα.  
 Επιτρέπεται με ειδική άδεια η «τεχνική δικτύωση τοπικών τηλεοπτικών σταθμών με δυνατότητα απόκτησης εθνικής εμβέλειας».  
**1991, Ιούλιος:** Το ΕΡΣ ολοκληρώνει τη δημοσίευση των κωδίκων δεοντολογίας (δημοσιογραφίας προγραμμάτων και διαφημίσεων).  
**1991, Αύγουστος:** Γνωστοποιούνται σε συνέντευξη τύπου οι προτάσεις ειδικών του BBC για την ΕΡΤ Α.Ε.

κωδίκων δεοντολογίας (δημοσιογραφίας, προγραμμάτων και διαφημίσεων) και τη σύμπραξη του κατά τη χορήγηση αδειών στους μη κρατικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς από τον υπουργό Προεδρίας.

Στην υποβάθμιση του ΕΡΣ συμβάλλουν δύο ακόμη παράγοντες: πρώτα η έλλειψη της αναγκαίας υλικοτεχνικής υποδομής (κτίρια, ειδικευμένο προσωπικό) που έπρεπε να προβλεφθεί από την αρχή της λειτουργίας του και στη συνέχεια η εσφαλμένη επιλογή των μελών του από τα κόμματα και τους υπόλοιπους φορείς που δεν συμμορφώθηκαν στην επιταγή του νομοθέτη για διορισμό *προσωπικότητας αναγνωρισμένου κύρους*. Πραγματικά, στη συντριπτική τους πλειοψηφία τα μέλη του ΕΡΣ αποτελούνται περισσότερο από εκπροσώπους συγκεκριμένων ομάδων συμφερόντων, από τις οποίες εξαρτώνται άμεσα, παρά από πρόσωπα που μπορούν να εκφέρουν ανεξάρτητη και έγκυρη γνώμη. Τελικά, παρά την όχι ασήμαντη δραστηριότητα του, το ΕΡΣ έχει

οριστικά ξεφύγει από το πρότυπο της ανεξάρτητης διοικητικής αρχής, ικανής να ρυθμίσει με αποτελεσματικό τρόπο τα ραδιοτηλεοπτικά ζητήματα της χώρας, τα οποία διαχειρίζονται πλέον τα κυβερνητικά ή κομματικά γραφεία.

### Η ιδιωτική ραδιοφωνία

Η πολύχρονη παράδοση των ραδιοπειρατών, αλλά κυρίως η σθεναρή στάση των δημάρχων της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης και του Πειραιά που, για αντιπολιτευτικούς κυρίως λόγους έθεσαν σε παράνομη λειτουργία τους πρώτους δημοτικούς ραδιοσταθμούς, οδήγησαν στη ραδιοφωνική άνοιξη του 1988. Οι νέοι σταθμοί, με τη ζωντάνια και την αμεσότητα των ειδήσεων, το γρήγορο ρυθμό και την πρωτοτυπία στις εκπομπές, κέρδισαν άμεσα τις πρώτες θέσεις στους πίνακες ακροαματικότητας, ξεπερνώντας κατά πολύ τους κρατικούς σταθμούς οι οποίοι αναγκάστηκαν πολλές φορές να τους μιμηθούν.

Βέβαια, υπάρχουν και οι αρνητικές πλευρές της νέας πραγματικότητας, όπως τα συχνά τηλεφωνήματα των ακροατών, που κατά κανόνα παρουσιάζουν ελάχιστο ενδιαφέρον και μια σχετική ομοιομορφία στα προγράμματα (τραγουδία και παιχνίδια) που επιβάλλουν οι ανάγκες της διαφήμισης. Εξάλλου, ο ανταγωνισμός οδηγεί μοιραία στην αύξηση των λειτουργικών εξόδων που αδυνατεί να καλύψει η στενή διαφημιστική αγορά με αποτέλεσμα να οδηγούνται σε αναγκαστικό αφανισμό οι μη εμπορικοί και οι δημοτικοί σταθμοί. Τελικά, ο χώρος της ραδιοφωνίας βρίσκεται σήμερα στην αρχή μιας μεγάλης κρίσης, εξαιτίας κυρίως της αδιαφορίας για την τήρηση των νόμιμων διαδικασιών έκδοσης αδειών, που έχει οδηγήσει σε μια κατάσταση αναρχίας στο ζήτημα των συχνοτήτων. Παρόμοια προβλήματα συναντάμε και στο χώρο της ιδιωτικής τηλεόρασης.

## Η ιδιωτική τηλεόραση

Αντίθετα από το ραδιόφωνο, η δημιουργία ενός τηλεοπτικού σταθμού απαιτεί την τήρηση συγκεκριμένων οικονομικών (ύπαρξη σοβαρού κεφαλαίου), υλικών (βαριές τεχνικές εγκαταστάσεις αλλά και ειδικευμένο προσωπικό για την παραγωγή και μετάδοση εκπομπών) και νομικών (έκδοση ειδικής άδειας, σύμβαση σύμβασης παραχωρήσεως) προϋποθέσεων. Η αδυναμία, όμως, των αρμόδιων υπουργείων να προσδιορίσουν τις διαθέσιμες συχνότητες στο χώρο του λεκανοπεδίου Αττικής ώστε να θεθεί σε εφαρμογή η νόμιμη διαδικασία (τουλάχιστον αυτή είναι η δικαιολογία που επίσημα προβάλλεται) οδήγησε στη δημιουργία ενός πλήθους τηλεοπτικών σταθμίσκων. Οι σταθμοί αυτοί εκπέμπουν ό,τι, όπως και όταν θέλουν (τραγουδία από σκυλάδικα έως ταινίες πορνό) διεκδικώντας επιπλέον και δικαίωμα για πανελλήνια κάλυψη (Κανάλι 29, σταθμός του συγκροτήματος Κουρή, ειδικευμένο στις ατέλειωτες πολιτικές — καλύτερα κομματικές — συζητήσεις, και New Channel με σχεδόν αποκλειστικά ξένο πρόγραμμα).

Το ενδιαφέρον μας εντοπίζεται κυρίως στους δύο μεγαλύτερους σταθμούς, το Mega Channel και το Αντέννα TV που, τηρώντας τις προϋποθέσεις λειτουργίας ενός τηλεοπτικού σταθμού, κέρδισαν γρήγορα τις πρώτες θέσεις στον πίνακα θεαματικότητας (βλ. σχετικό πίνακα). Ο κύριος λόγος επιτυχίας αυτών των σταθμών βρίσκεται αφενός μεν στην αμεσότητα, πληρότητα και αντικειμενικότητα των ειδήσεων και αφετέρου σε μια πιο ορθολογική διαμόρφωση του προγράμματος, που καθορίζεται από τις ανάγκες του μέσου τηλεθεατή. Η αρχική κάλυψη του προγράμματος κατά μεγάλο μέρος από ξένες σειρές και ταινίες (οι περισσότερες των οποίων προβάλλονται σε επαναλήψεις) που άγγιζε τα όρια του 90% έχει σήμερα μειωθεί σημαντικά, αλλά η ποιότητα των σημερινών ελληνικών σειρών είναι τις περισσότερες φορές ιδιαίτερα χαμηλή, εξαιτίας του υψηλού κόστους μιας παραγωγής αξιώσεων. Κατά τα άλλα το πρόγραμμα καλύπτεται από τα αναπόφευκτα παιχνίδια αμερικανικής προέλευσης, τις αναμεταδόσεις αθλητικών

## Χρήση τηλεοπτικού χρόνου Θεαματικότητα Τηλεοπτικών Σταθμών

Αντέννα TV.....	33,5%
Mega Channel.....	29%
ET1.....	10%
ET2.....	7%
ET3.....	0,5%
Δορυφορική.....	13%
(εκ των οποίων 12% MTV)	
[Video.....	7%]

Στοιχεία Nielsen A.E. Περίοδος από 1-1-91 έως 15-9-91.

συναντήσεων και παλιών ελληνικών ταινιών, ενώ οι ελάχιστες εκπομπές επικαιρότητας περιορίζονται σε συζητήσεις στο στούντιο. Αυτό που λείπει από το σημερινό πρόγραμμα των ιδιωτικών σταθμών είναι δημοσιογραφικές έρευνες σε βάθος, ειδικές εκπομπές για τα παιδιά και τηλεταινίες «βαριάς» παραγωγής. Ίσως όμως είναι νωρίς υπό τις παρούσες συνθήκες να περιμένουμε πράγματα που η κρατική τηλεόραση δεν κατάφερε ούτε στο ελάχιστο επί τόσα χρόνια.

## Ο κρατικός ραδιοτηλεοπτικός φορέας

Το σημαντικότερο θύμα των πρόσφατων ανακατατάξεων στο ελληνικό ραδιοτηλεοπτικό τοπίο είναι ασφαλώς η ΕΡΤ Α.Ε., ένας γίγαντας με γυάλινα πόδια, όπως εύστοχα έχει χαρακτηριστεί, που ελέγχει τρία τηλεοπτικά κανάλια, τέσσερις εθνικούς και δεκαοκτώ περιφερειακούς ραδιοφωνικούς σταθμούς και τη Φωνή της Ελλάδας (βλέπε σχετικό πίνακα). Η συνεχής αλλαγή διευθυντών (άμεση συνέπεια του κυβερνητικού-κομματικού ελέγχου), η έντονη δημοσιοϋπαλληλική νοοτροπία (οι αργόμισθοι υπάλληλοι ανέρχονται σε 1500 σε σύνολο 3500) και η ασυλλόγιστη οικονομική διαχείριση οδήγησαν τον κρατικό οργανισμό σ' ένα οικονομικό μαρασμό, που έχει άμεσο αντίκτυπο στο φτωχό πρόγραμμα.

Βέβαια η κυβέρνηση - αποκλειστικός μέτοχος της ΕΡΤ - προσπαθεί να αντιδράσει στην κρίση χορηγώντας για παράδειγμα, στον επιθανάτιο ασθενή σεβαστές οικονομικές ενέσεις εις βάρος του κρατικού προϋπολογισμού ή προχωρώντας σε μετατάξεις του πλεονάζοντος προσωπικού σε άλλες υπηρεσίες του Δημοσίου. Όλα αυτά δεν γίνονται χωρίς τις απεργίες του προσωπικού που καταγγέλλει, όχι άδικα, την αντιφατική πολιτική της Διοίκησης η οποία προβαίνει την ίδια στιγμή σε προσλήψεις εκτάκτων συνεργατών με καθαρά κομματικά κριτήρια.

Ένα χαρακτηριστικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει η σημερινή κυβέρνηση τα προβλήματα της ΕΡΤ είναι η αντίδρασή της σε μια πρόσφατη έκθεση που ζητήθηκε από ειδικούς του BBC για το τι πρέπει να γίνει. Υιοθετώντας τις προτάσεις των Βρετανών, η κυβέρνηση ανακοίνωσε την πρόθεσή της να κλείσει εντελώς την ΕΡΤ

επί δίμηνο και να απολύσει όλο το προσωπικό της προκειμένου να δημιουργήσει σ' αυτό το διάστημα ένα νέο οργανισμό αυτοτελή και ανεξάρτητο, ικανό να ανταπεξέλθει στο νέο ανταγωνιστικό κλίμα. Οι ριζοσπαστικές αυτές ιδέες δεν έλαβαν βέβαια υπόψη τους το κοινωνικό και πολιτικό κόστος που θα συνεπάγονταν τέτοιες αποφάσεις. Τελικά η κυβέρνηση αναγκάστηκε να προσγειωθεί στις σκληρές ανάγκες της νεοελληνικής πραγματικότητας παραπέμποντας στις καλένδες τις προτάσεις των ειδικών και ανακοινώνοντας συγχρόνως τα δικά της σχέδια για μια γενική αναδιοργάνωση του κρατικού ραδιοτηλεοπτικού φορέα.

Η εικόνα που σχηματίζει κανείς από τα σχετικά δημοσιεύματα του Τύπου, κάθε άλλο παρά ενθαρρυντικά είναι για το μέλλον της ΕΡΤ. Αποφεύγοντας οποιαδήποτε αναφορά στο ευαίσθητο ζήτημα της εξάρτησης της ΕΡΤ από την πολιτική εξουσία (οι βλαβερές συνέπειες της οποίας έχουν κατά κόρον τονιστεί απ' όλους τους ειδικούς), οι προτάσεις του εποπτεύοντος υπουργείου προδιαγράφουν το μέλλον των τηλεοπτικών καναλιών ως εξής: Η ΕΤ1 θα αποτελέσει το ανταγωνιστικό των ιδιωτικών κανάλι, διατηρώντας έτσι τον ενημερωτικό και ψυχαγωγικό χαρακτήρα της, η ΕΤ2 θα περιοριστεί σ' ένα πρόγραμμα «παιδευτικού χαρακτήρα» δίνοντας το βάρος στην κουλτούρα πάσης μορφής, η ΕΤ3, τέλος, θα διατηρηθεί ως έχει, λόγω των κρίσιμων εθνικού περιεχομένου προβλημάτων της χώρας. Στον τομέα της ραδιοφωνίας η σημαντικότερη αλλαγή αφορά την κατάργηση της ΕΡΑ4 και άλλων δέκα περιφερειακών σταθμών.

## Συμπερασματικές προτάσεις

Η σύντομη περιγραφή του ελληνικού ραδιοτηλεοπτικού τοπίου είναι νομίζουμε αρκετή για να καταδειχθεί μια έντονη προχειρότητα και επιπολαιότητα. Θεωρώντας ότι η άμεση αντιμετώπιση αυτών των ζητημάτων αποτελεί μια προτεραιότητα για την ελληνική κοινωνία γενικότερα, θα θυμίσουμε μερικές βασικές αρχές βγαλμένες από τα συμβαίνοντα στις περισσότερο ανεπτυγμένες χώρες της δυτικής Ευρώπης.

Αρχικά, η ανάπτυξη της ιδιωτικής ραδιοτηλεόρασης δεν μπορεί παρά να πραγματοποιηθεί μέσα από στοιχειώδεις κανόνες που θα διασφαλίζουν την ποιότητα και την αριότητα του σταθμού. Το κριτήριο για την παραχώρηση αδειών δε θα πρέπει να είναι η διαθεσιμότητα των συχνοτήτων (όπως ισχύει σήμερα) αλλά η εγκυρότητα των προτεινόμενων σχεδίων και η δυνατότητα βιωσιμότητάς τους από τη διαφημιστική αγορά.

Έπειτα, πρέπει να επαναπροσδιοριστεί ο ρόλος μιας ανεξάρτητης ραδιοτηλεοπτικής αρχής με ουσιαστικές αρμοδιότητες στον κρίσιμο αυτό τομέα, όχι μόνο από οικονομικής άποψης (προστασία του ανταγωνισμού, αποφυγή συγκεντρωτικών τάσεων στο χώρο της ενημέρωσης) αλλά και πολιτιστικής (διασφάλιση ικανοποιητικού ελληνικού ή ευρωπαϊκού προγράμματος). Απαραίτητη σ' αυτό το σημείο είναι η επίδειξη πολιτικής συναίνεσης από μέρους των κομμάτων, που διαμορφώνουν συνήθως τις απόψεις τους ανάλογα με

τα εκλογικά τους συμφέροντα.

Τέλος, ο ρόλος του κράτους δεν πρέπει να αγνοηθεί όσον αφορά την ενίσχυση της κρατικής ραδιοτηλεόρασης αλλά και στη γενικότερη παρέμβασή του στον ευαίσθητο αυτό χώρο. Σχετικά με την ΕΡΤ, είναι πλέον καιρός να θεθούν σε εφαρμογή οι διάφορες μελέτες που έγιναν κατά καιρούς, τουλάχιστον, σχετικά με τη δημιουργία μιας επιχείρησης επανδρωμένης με δυναμικά στελέχη ανεξάρτητα από πολιτικές επιρροές. Η ύπαρξη του κρατικού τομέα σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες **οφείλει** να αποτελεί κάτι το διαφορετικό από άποψη ποιότητας και ποικιλίας προγραμμάτων σε σχέση με τα ιδιωτικά κανάλια που συντηρούνται από τη διαφήμιση. Οι σημερινές τάσεις για εγκατάλειψη της ΕΤ2 στον ιδιωτικό τομέα (αφού ο παιδευτικός χαρακτήρας είναι έργο επίπονο και δύσκολο) και η διατήρηση της ΕΤ3 (χωρίς την ουσιαστική αναβάθμισή της) δεν νομίζουμε ότι διασφαλίζουν ικανοποιητικά την επιβίωση της κρατικής τηλεόρασης.

Εξάλλου, η κρατική παρέμβαση είναι επιτακτική για τη χάραξη μιας εθνικής τηλεοπτικής πολιτικής που θα αφορά την ενίσχυση της εθνικής παραγωγής προγραμμάτων, τη συμμετοχή της Ελλάδας σε διεθνή ή ευρωπαϊκά προγράμματα στο διαρκώς αναπτυσσόμενο χώρο της τεχνολογικής έρευνας και στη γενικότερη ανάπτυξη ευρύτερου φάσματος των τηλεπικοινωνιακών μέσων (δορυφόρος, καλώδιο).

## Ραδιοφωνία και απόδημοι Έλληνες

Η αποτυχία της ΕΡΤ στον τομέα των ραδιοφωνικών εκπομπών για τους Έλληνες του εξωτερικού είναι ένα ζήτημα που το **θεωρείο** δεν μπορεί να αγνοήσει. Εκτός από την παραδοσιακή «Φωνή της Ελλάδας» (ή Ε' Πρόγραμμα της ΕΡΑ), που μεταδίδει ελληνόγλωσσες (για τους απόδημους) και ξενόγλωσσες εκπομπές (για ένα ευρύτερο κοινό), εμφανίστηκε τα τελευταία χρόνια και ο «Ραδιοφωνικός Σταθμός Μακεδονίας», που μεταδίδει από τη Θεσσαλονίκη σε δωδεκάωρη βάση το ίδιο πρόγραμμα που εκπέμπει και στην Ελλάδα. Οι αδυναμίες και των δύο σταθμών είναι εμφανείς όχι μόνο στο καθαρά τεχνικό ζήτημα όπου δικαιολογούνται ως ένα σημείο λόγω της φύσης των βραχέων κυμάτων, αλλά κυρίως στο θέμα της ποιότητας των προγραμμάτων' ελάχιστες εκπομπές αφορούν άμεσα τους απόδημους Έλληνες. Ιδιαίτερα στο ζήτημα των ειδήσεων η έλλειψη ουσιαστικής ενημέρωσης και στοιχειωδών αναλύσεων στα κρίσιμα εθνικά θέματα (Κυπριακό, Αιγαίο, Δυτική Θράκη, Μακεδονικό) αλλά και στα εσωτερικά θέματα είναι κραυγαλέα. Δεν μπορούμε παρά να προσθέσουμε τη φωνή μας στην πρόταση των ειδικών του BBC για ουσιαστική αναβάθμιση της «Φωνής της Ελλάδας» που θα πρέπει να ανεξαρτητοποιηθεί από την ΕΡΤ και να έχει δικό της προϋπολογισμό. Επιπλέον ο «Ραδιοφωνικός Σταθμός Μακεδονίας» θα πρέπει να συντονίσει τις προσπάθειές του αντιμετωπίζοντας ενδεχομένως μια συνεργασία με τη «Φωνή της Ελλάδας». Τέλος, η ενημέρωση των αποδήμων για την ύπαρξη των σχετικών εκπομπών και η βελτίωση των συνθηκών λήψης των εν λόγω σταθμών (με πιθανή ενοικίαση δορυφορικού καναλιού, όπως κάνουν σήμερα τουρκικοί, γιουγκοσλαβικοί και αραβικοί σταθμοί) πρέπει να εξεταστεί σύντομα.

# Καρόλου Μπαρμπαρά

## Τό ἔγκλημα τῆς Ἐρυθρᾶς Γέφυρας

μετάφραση: Σωκράτης Κ. Ζερβός

εἰκονογράφηση: Γιάννα Ἀνδρεάδη

Στό βιβλίο αὐτό τοῦ Καρόλου Μπαρμπαρά (1817-1866), πού τό **θεωρεῖο** δημοσιεύει κάθε μῆνα σέ συνέχειες, βρίσκονται οἱ ἀπαρχές τοῦ γαλλικοῦ ἀστυνομικοῦ μυθιστορήματος.

Τά πρόσωπα τοῦ μυθιστορήματος εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπό τούς στενοῦς φίλους τοῦ Μπαρμπαρά, Μούργκερ καί Μπωντλαίρ, τοῦ ὁποίου τό σονέτο "*Que diras-tu ce soir...*" δημοσιεύτηκε γιά πρώτη φορά στό «Ἐγκλημα τῆς Ἐρυθρᾶς Γέφυρας» πρὶν συγκαταλεχθεῖ στό «Ἄνθη τοῦ κακοῦ».

### V

#### Οἱ ἐκμυστηρεύσεις του

Ἄφου ἔφαγαν γιά λίγο σιωπηλοί, ο Κλεμάν συνέχισε:  
— Ἡ ἀπαρίθμηση και μόνο τῶν ὄσων ἔκανα σ' ἀφήνει ἐκπληκτο, κι ἀναρωτιέσαι πῶς τά κατάφερα. Τίποτα δέν ἦταν πιο εὔκολο. Ἄπό τή στιγμή πού ἀποφασίζει κανεῖς νά μὴν ὑποχωρήσει μπροστά σέ καμμιά δυσκολία, ὅσο μεγάλη κι ἂν εἶναι, δέν μπορεῖ παρά νά ἐπιτύχει. Ουμήσου κάτω ἀπό ποιές συνθήκες δέχτηκα τήν θέση πού εἶχα ἐδῶ καί δύο χρόνια. Ἦμουν σέ ἀνάρρωση, ἐξαντλημένος, τρόμαζε κανεῖς βλέποντάς με. Μέσα στό χειμῶνα, μέ ἓνα φοβερό κρύο, χωρίς ἐσώρουχα, μέ ἓνα ἐλαφρῦ παντελόνι, μέ στραβοπατημένα παπούτσια, καί μέ ἓνα γκριζο καπέλλο πού ἦταν στά ἴδια χάλια μέ τήν ὑπόλοιπη ἀμφίεσή μου. Εἶχα τόσο πολὺ ἐκμεταλλευθεῖ τήν γενναιοδωρία τῶν ἄλλων, ὥστε δέν συναντοῦσα πιά παρά μονάχα ἄκαρδους ἀνθρώπους. Ἄλλωστε, οἱ ἀνθρώποι εἶναι σάν τούς σκύλους, σιχαίνονται τά κουρέλια. Ἐνέπνεα τόσο φόβο, ὅσο καί περιφρόνηση. Ὁφείλα, καθώς δέν εἶχα βαρεθεῖ ἀκόμη τή ζωή, νά μεταχειρισθῶ τό μόνο μέσο, πού μοῦ πρόσφερε ἡ τύχη. Ἡ δυστυχία μέ χτυποῦσε, μερικές φορές, μέ τή βία τοῦ κνούτου. Ἄν δέν σκεφτόμουν τίς συνέπειες, θά ἦμουν ἰκανός νά κάνω ἔγκλημα. Μιά ἀκόμη δυστυχία ἦρθε νά μέ ἀποτελειώσει. Τό ἀφεντικό, τοῦ ὁποίου ἐπὶ τρεῖς μῆνες σκούπιζα τά γραφεῖα,

ἐναντι ἐξήντα φράγκων τό μῆνα καί ἑνός ἀθλίου δωματίου, ἐξαφανίστηκε. Εἶχε κατακλέψει τούς πελάτες του, εἶχε καταστρέψει τήν οἰκογένειά του, καί πῆρε μαζί του μέχρι καί τούς μισθοῦς τῶν ὑπαλλήλων καί τῶν ὑπηρετῶν. Ἡ Ροζαλί κι ἐγώ ἀπελιστήκαμε μέ τήν εἶδηση αὐτή, σέ σημείο πού δέν περιγράφεται. Τά ἐξήντα φράγκα πού μᾶς ἔκλεβε ὁ ἀνθρωπος αὐτός, ἀντιπροσώπευαν τριάντα μέρες ἀπό τή ζωή μας. Σίγουρα ποτέ πρὶν δέν εἶχαμε βρεθεῖ σέ τόσο δύσκολη θέση. Ὅλα ἔδειχναν πῶς αὐτή τή φορά δέν θά καταφέραμε νά βροῦμε διέξοδο. Ἐτσι, κουρασμένοι ἀπό αὐτόν τόν ἄκαρπο ἀγῶνα, ἔχοντας χάσει πιά κάθε ὑπομονή, περάσαμε μιά νύχτα καταστρώνοντας σχέδια αυτοκτονίας. Τό κουράγιο πού χρειαζόταν γιά τήν αὐτοκτονία δέν ἦταν τίποτα μπροστά σέ αὐτό πού χρειαζόταν γιά νά συνεχίσουμε νά ζοῦμε ἔτσι, καί σίγουρα θά εἶχαμε πραγματοποιήσει τά σχέδιά μας ἂν τό πρωῖ, εὐτυχῶς ἢ δυστυχῶς, δέν ἐρχόταν ξαφνικά στό μυαλό μου μιά σκέψη... Τά λόγια τοῦ Κλεμάν δέν πρόσθεταν τίποτα στό ἐνδιαφέρον τῶν ὄσων ἐπρόκειτο νά διηγηθεῖ. Ἐξή μῆνες περίπου πρὶν, μιά μέρα πού ἦταν καλοντυμένος, γνώρισε ἓναν ἱερέα, ἐντελῶς κατά τύχη. Χωρίς νά τό ἔχει συνήθεια, γιατί δέν τοῦ πολυάρεσε νά πίνει, εἶχε σιγά-σιγά



μεθύσει σέ μία συγκέντρωση άντρών και γυναικών. Σέ έξαψη, μέ ταραγμένα τά νεύρα, νοιώθοντας τήν ανάγκη νά πάρει άέρα και νά κάνει κάτι, βγήκε βιαστικά έξω. 'Ο καθαρός άερας τόν μέθυσε περισσότερο. Ήταν νύχτα. Μέ μάτι θολό, άνίκανος νά σκεφτεί, σκουντουφλώντας πάνω στους περαστικούς και στους τοίχους, κινδυνεύοντας σέ κάθε βήμα νά πέσει κάτω, έφθασε, χωρίς νά ξέρει πώς, στήν πλατεία του 'Αγίου Σουλπίκιου, κι εκεί, οί δυνάμεις του τόν έγκατέλειψαν και σωριάστηκε μπροστά στήν πόρτα του σεμιναρίου. Δέν θυμόταν τί είχε συμβεί μετά, μέχρι πού άνοιξε πάλι τά μάτια. Ήταν ξαπλωμένος σέ μία καρέκλα, σέ ένα γυμνό δωμάτιο. Κάποιος του δρόσιζε τό μέτωπο μέ κρύο νερό. Στο φώς τής λάμπας, είδε έναν ιερέα, ό όποιος του είπε μέ καλωσύνη: «Είστε καλύτερα τώρα, κύριε;» 'Ο Κλεμάν ήταν έκπληκτος. «Μά πώς βρέθηκα εδώ;» φώναξε. «Καθώς γύριζα», άπάντησε ό ιερέας μέ μία συμπαθητική φωνή, «σας βρήκα σωριασμένον μπροστά στήν πόρτα και πήρα τήν πρωτοβουλία νά σας φέρω εδώ για τίς πρώτες βοήθειες».

Τό λιγότερο πού μπορούσε νά κάνει ό Κλεμάν ήταν νά δείξει



εύγνωμοσύνη άπέναντι σέ έναν άνθρωπο πού τόν γλύτωσε από τόν κίνδυνο νά τόν μαζέψουν από τόν δρόμο και νά τόν κλείσουν όλη τή νύχτα στό κρατητήριο. 'Απάντησε έτσι πολύ εύγενικά στίς έρωτήσεις του ιερέα για τήν κατάσταση του. 'Ομολόγησε πώς ήταν «άνθρωπος των γραμμάτων από ανάγκη, και ότι θά προτιμούσε νά είχε σπουδάσει φυσικές επιστήμες αν του ήταν δυνατόν νά ακολουθήσει τήν κλίση του. Ήτυχε ό άββάς νά είχε άσχοληθεί λίγο μέ τήν μελέτη τής φυσικής και τής έντομολογίας. Λόγω του κοινού αυτού ενδιαφέροντος, γεννήθηκε μεταξύ τους κάποια συμπάθεια και οικειότητα. 'Ο Κλεμάν μέ μία ειλικρίνεια πού έφθασε στά όρια τής βιαιότητας, του δήλωσε πώς δέν πίστευε σέ τίποτα και πώς είχε τήν γνώμη ότι και ή πλειοψηφία των ιερέων δέν πίστευε σέ τίποτα. 'Ο άββάς χαμογέλασε άκούγοντας τίς δηλώσεις αυτές. 'Ο Κλεμάν του φαινόταν συμπαθητικός και δέν τό έκρυβε, του είπε μάλιστα πώς θά ήταν εύτυχής νά τόν



ξαναδει. «Μπορεί», είπε μέ ένα πλατύ χαμόγελο, «μέσα στην κάπως περιπετειώδη ζωή σας, νά χρειαστείτε κάποια στιγμή μία συμβουλή ή, ποιός ξέρει, μία βοήθεια. Ήχω κάποια έπιρροή. Έλατε νά δούμε τί μπορούμε νά κάνουμε». Και πρόσθεσε: «Παρ' ότι λυπάμαι πού ή μεγάλη σας εύφυία χάνεται μέσα σέ πράγματα άσήμαντα, μήν νομίσετε πώς ένεργώ μέ τήν προοπτική νά σας κάνω κήρυγμα. Δέν έχετε νά φοβηθείτε τίποτα τέτοιο εκ μέρους μου». 'Ο Κλεμάν πήρε από εύγένεια τό όνομα του ιερέα. Δέν είχε νοιώσει, βλέποντάς τον, τήν περιφρόνηση και τό μίσος πού του προκαλούσε συνήθως ή θεά και μόνον του ράσου. Πάντως, μόλις έφυγε, τόν ξέχασε άμέσως.

Τήν στιγμή όμως πού είχε αποφασίσει νά αυτοκτονήσει, τήν ώρα πού έψαχνε νά κρατηθεί από κάπου, ήταν φυσικό νά θυμηθεί τόν ιερέα και τήν πρότασή του. 'Αποφάσισε πώς δέν έχανε τίποτα νά πάει νά τόν δει. Χωρίς νά έλπίζει πολλά



πράγματα από τή συνάντηση αυτή, πίστευε πώς ἄν δέν τοῦ ἔκανε καλό, τουλάχιστον δέν μπορούσε νά τοῦ κάνει κακό. Προηγουμένως, κατὰστροφῆς ἔνα σχέδιο συμπεριφορᾶς. Πράγμα πού δέν εἶναι σπάνιο, κατὰφερε νά ἀποκομίσει πολλά ἀπό μιά συνάντηση ἀπό τήν ὁποία δέν περίμενε μεγάλα πράγματα. Ὁ ἄββᾶς Φρεπιγιόν τόν ἀναγνώρισε ἀμέσως καί τοῦ ἐπεφύλαξε τήν πιά θερμή ὑποδοχή. «Φοβᾶμαι» εἶπε ἀμέσως ὁ Κλεμάν, «πώς ἡ τραγικότητα τῆς κατάστασής μου θά σᾶς γεννήσει ὑποψίες γιά τήν εἰλικρίνεια τῶν ὄσων θά σᾶς πῶ». Μετά ἀπό τίς εὐγενικές διαβεβαιώσεις τοῦ ἱερέα γιά τό ἀντίθετο, ἐξομολογήθηκε πώς ἡ προηγούμενη ζωή του τοῦ προκαλοῦσε φρίκη. Ἡ φρίκη αὐτή ἦταν τέτοια, πού εἶχε ἀποφασίσει νά δώσει τέλος στή ζωή του. Ἡ θύμηση τοῦ ἱερέα τόν εἶχε συγκρατήσει. «Δέν σᾶς κρύβω», συνέχισε, «πώς ἀπέναντί σας εἶμαι κάποιος πού ἔπεσε στό νερό καί ψάχνει ἕνα κλαδί γιά νά κρατηθεῖ. Χρειάστηκε ὅλο τό πάθος μου γιά τή ζωή, γιά νά θυμηθῶ τό ὄνομά σας καί τήν πρότασή σας νά μέ βοηθήσετε. Δέν θέλω νά σᾶς ὑποχρεώσω νά κάνετε ὅ,τιδήποτε. Σᾶς λέω μόνον πώς ἡ μεταμέλεια ἑνός ἀμαρτωλοῦ ὅπως ἐγώ θά μπορούσε νά εἶναι ἕνα καλό παράδειγμα γιά τοὺς ἄλλους.» Ὁ ἱερέας τό παραδέχτηκε καί τοῦ εἶπε πώς ἦταν εὐτυχής πού τόν ἔβλεπε ἀλλαγμένο. Ὁ Κλεμάν τοῦ περιέγραψε μέ μελανά χρώματα τή δυστυχία του. Ὁ ἄββᾶς βιάστηκε νά πεί: «Θά μοιραστῶ μαζί σας, μ' ὅλη μου τήν καρδιά, ὅ,τι ἔχω καί δέν ἔχω. Θά ἤθελα νά ἦμουν πιά πλούσιος. Σᾶς δίνω ὅμως τό λόγο μου πώς θά κάνω ὅ,τι μπορῶ γιά νά βρῶ κάποιον πού νά μπορεῖ νά σᾶς βοηθήσει. Εἶμαι σίγουρος πώς σύντομα θά σᾶς βολέψω κάπου ὅπως πρέπει». Μετά ἀπό ἕνα μικρό λόγο παρηγοριᾶς, μέ συμβουλές ἐπιμονῆς, καί μέ τήν προτροπή νά ἐξομολογηθεῖ ὅσο πιά γρήγορα μπορούσε, τοῦ ἔδωσε ἐξήντα φράγκα καί τοῦ εἶπε νά τόν ξαναεπισκεφθεῖ σέ μερικές μέρες. Ὁ Κλεμάν ἔφυγε μέ ἀναπερωμένο τό ἠθικό. Εἶχε βρεῖ ἕναν ἄνθρωπο ἀπλοϊκό καί πραγματικά ἐλεήμονα, τοῦ ὁποίου τήν εὐπιστία θά μπορούσε νά ἐκμεταλλεῖται πολύ εὐκόλα. Κατά τά λόγια του: «Παρά τό ρᾶσο του, ὁ ἄββᾶς Φρεπιγιόν ἦταν καλός ἄνθρωπος καί λίγο χαζός». Ὁ Κλεμάν, μέ πολύ ἐπιδειξιότητα, δέν εἶχε ἀποφύγει νά πεί πώς ζοῦσε μέ μιά γυναίκα μέ τήν ὁποία ἦταν συνδεδεμένος καί ὅτι ἔτσι ἡ μεταμέλεια θά ἦταν διπλή. Λίγο ἀργότερα, ὁ ἄββᾶς Φρεπιγιόν τοῦ ἔδωσε πάλι μιά χρηματική βοήθεια καί τοῦ εἶπε πώς τόν εἶχε συστήσει θερμά σέ διάφορα πρόσωπα, ἰδίως στόν δούκα τοῦ Λ. καί στόν πρόεδρο τῆς ἐταιρείας Σαίν-Φρανσουά-Ρεζίς.

Ἐν τῷ μεταξύ, ἡ Ροζαλί καί ὁ Κλεμάν, πιέζοντας τόν ἑαυτό τους, μέ ἀηδία καί περιφρόνηση, κατὰ τά λόγια τοῦ Κλεμάν, γονάτιζαν σέ ἕνα ἐξομολογητήριο, καί λάβαιναν ἄφεση τῶν ἁμαρτιῶν γιά νά κοινωνήσουν. Πήγαιναν ταχτικά στήν ἐκκλησία, διαλέγοντας τίς πιά περιόπτες θέσεις καί προσπαθοῦσαν νά ξεχωρίσουν μέ τήν ταπεινή συμπεριφορά καί τή μεταμέλειά τους. Ἡ ὑποκρισία τους δέν ἄργησε νά ἀποφέρει τοὺς καρπούς της.

Ὁ κοινός ἐξομολόγος τους τοὺς πίεσε σύντομα νά νομιμοποιήσουν τό δεσμό τους μέ γάμο, καί ἄφησε νά ἐννοηθεῖ πώς δέν περίμενε παρά μόνον αὐτό γιά νά τοὺς ἐξασφαλίσει τό μέλλον τους. Δέχτηκαν ἀμέσως τό γάμο αὐτό, ὁ ὁποῖος ἀποτελοῦσε μέρος τῶν σχεδίων τους.

Ἡ ἐταιρεία τοῦ Σαίν-Φρανσουά-Ρεζίς, πού ἰδρύθηκε γιά νά βοηθᾶ τοὺς φτωχοὺς πού δέχονται νά παντρευτοῦν τίς γυναῖκες μέ τίς ὁποῖες συζοῦν, τοὺς βοήθησε ὅπως βοηθοῦσε τὸσους καί τὸσους τίμιους ἐργάτες. Ἀνέλαβε, βεβαίως, ὅλα τά ἐξοδα καί, ἐπί πλέον, τοὺς ἔδωσε ροῦχα, προκαταβολές σέ χρῆμα καί μερικά ἀπλᾶ ἔπιπλα. Καί δέν ἦταν μόνον αὐτά.

Ὅχτώ μέρες μετά τό γάμο του, ὁ Κλεμάν ἔλαβε ἕνα γράμμα, ὅπου ὁ πρόεδρος τῆς ἐταιρείας αὐτῆς, τοῦ ἔλεγε πώς εἶχε ἀποφασίσει νά τοῦ προσφέρει, περιμένοντας κάτι καλύτερο, μιά θέση στά γραφεῖα του. Ὁ Κλεμάν δέχτηκε.

Ἡ σταθερότητα, μέ τήν ὁποία συνέχισε νά παίξει τό ρόλο του, τοῦ ἀπέφερε κι ἄλλα κέρδη. Ἄρχισε τότε νά ἐλπίζει πώς θά μπορούσε, ἄν ὄχι νά κάνει περιουσία, νά ζήσει μέ κάποια ἄνεση. Ὅλα αὐτά τά γεγονότα τά εἶχε καταγράψει στό ἡμερολόγιό του, τό ὁποῖο σκόπευε, σέ περίπτωση θανάτου, νά τό ἀφήσει στόν φίλο του τόν Μάξ πού θά μπορούσε νά βρεῖ σ' αὐτό ὑλικό γιά ἕνα περίεργο μυθιστόρημα...

Ὁ Κλεμάν ὁμολόγησε πώς τό γεγονός ὅτι μπορούσε νά ἀνοίξει τήν καρδιά του σ' ἕναν φίλο τόν γέμιζε εὐτυχία.

Ἦταν ἱκανός γιά ὅλα ἀλλά, κατὰ περίεργο τρόπο, τό νά λείπει ψέμματα τοῦ ἦταν ἕνα ἀνυπόφορο μαρτύριο. Ἡ περιφρόνηση του γιά τήν πίστη πού νόμιζαν πώς εἶχε ἀνακαλύψει δέν μπορούσε νά συγκριθεῖ παρά μόνον μέ τήν ἀηδία πού τοῦ προκαλοῦσαν οἱ λειτουργίες τίς ὁποῖες ἔβρισκε γελοῖες. Τώρα τουλάχιστον, ἄν μαθευόταν πώς πήγαινε συχνά στήν ἐκκλησία, θά παρηγοριόταν μέ τήν σκέψη πώς δέν ἦταν ὁ μόνος πού ἔξερε τοὺς πραγματικούς λόγους τῆς δῆθεν μεταμέλειάς του.

—Ὅμως, εἶπε ξαφνικά, ἀλλοῦ ἤθελα νά καταλήξω.

(ἡ συνέχεια στό ἐπόμενο)



γραφτείτε συνδρομητές στο **θεωρειο**  
στείλτε αυτό το δελτίο, μαζί με το έμβασμά σας

στη διεύθυνση:

theorio - liouba presse- Georges Bijouras  
24, rue de La Tour d'Auvergne  
75009 PARIS - FRANCE

Όνοματεπώνυμο .....

Όδός και αριθμός .....

Ταχυδρομικός Κώδικας.....Πόλη .....Χώρα.....

Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη): 7.700 δραχμές,  
Γαλλία και υπόλοιπη Ευρώπη: **220 FF**, Αμερική, Ασία, Αφρική, Αυστραλία: **40 \$** (Η.Π.Α.)

# Librairie Epsilon

## Livres anciens et modernes

και όλα τα τεύχη του **θεωρειου**

33, rue de Vaugirard  
75006 PARIS  
Tél. : 45.44.53.00



## IFOS Design

46, Av. René Coty, 75014 PARIS —FRANCE

Tél.: 43.22.91.99 — Fax: 46.61.48.84

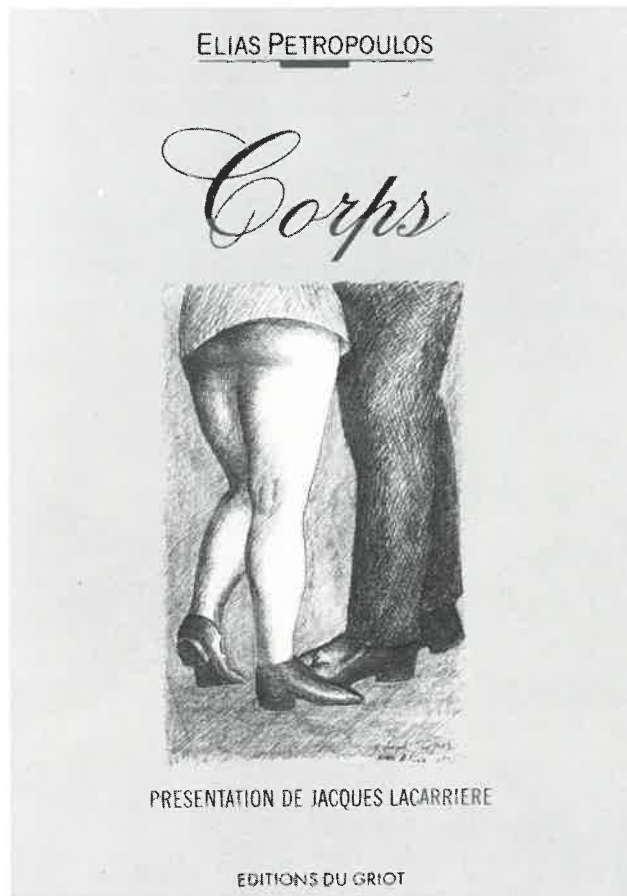
Θάσου 10, 112 57 ΑΘΗΝΑ — GRECE

Tél.: 86.29.778

ARCHITECTURE — ARCHITECTURE D'INTERIEUR  
MOBILIERS — DESIGN INDUSTRIEL

κυκλοφορεί σε δίγλωσση έκδοση  
ελληνικά-γαλλικά  
από τις εκδόσεις Griot  
το βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου

# Corps



σχέδια των:  
Bastow, Corneille,  
Φασιανού, Σικελιώτη,  
Τορορ, Τσόκλη  
Διάθεση για την Ελλάδα:  
ΝΕΦΕΛΗ, Μαυρομιχάλη 9  
106 79 Αθήνα  
τηλ. 360.77.44 — 360.47.93

EDITIONS DU GRIOT

34, rue Yves Kermen 92100 BOULOGNE — FRANCE

κυκλοφορεί στα γαλλικά  
το βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα

Η φανέλλα με το εννιά

MENIS ΚΟΥΜΑΝΔΑΡΕΑΣ

LE MAILLOT  
NUMERO

9



EDITIONS DU GRIOT

από τις εκδόσεις Griot  
EDITIONS DU GRIOT

34, rue Yves Kermen 92100 BOULOGNE — FRANCE