

Θεωρειο

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

ΧΡΟΝΟΣ 2ος

ΤΕΥΧΟΣ 11 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1992

700 ΔΡΑΧΜΕΣ



Edvard Munch. Κόκκινο και άσπρο, 1896. Λάδι, 93,5x129,5 εκ. Oslo, Munch Museet.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

το θεωρειο γιορτάζει, σελ. 1 - συμβαίνουν εις παρισίους και αλλού, σελ. 2 - επιπλέον, σελ. 7 - ελεύθερο βήμα: αναζητώντας ταυτότητα, της Κλαίρης Κορέλη, σελ. 9 - κινηματογράφος: 13ο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου, του Χάρη Ν. Θράσου, σελ. 11 - «Δραπέτης» απ' το χρόνο, συνέντευξη του Λευτέρη Ξανθόπουλου στο Θράσο Καμινάκη, σελ. 16 - αρχαιολογία: Ελευσίνα: «εκεί που σμίγανε τα χέρια τους οι μύστες...», της Σπυριδούλας Σακκά, σελ. 25 - ποίηση: έξι χαικού του Γιώργου Μεταξά, σελ. 31 - εικαστικά: Edvard Munch, η βόρεια ευαισθησία, της Άρτεμης Καμπά, σελ. 32 - λογοτεχνία-διήγημα: ημιπολύτιμοι λίθοι, του Διαμαντή Αξιώτη, σελ. 37 - παραμύθι: το παιδί με τη γλώσσα απ' έξω, του Ζαχαρία Σακκή, σελ. 40 - μουσική: γνωριμία με το Δημοκλή Γκουνταρούλη, της Έλσας Στυλιανού, σελ. 42 - φωτογραφία: «οπτασίες», οι φωτογραφικές αυτοπροσωπογραφίες της Gisèle Nedjar, σελ. 44 - θέατρο: πόσοι Χοροί στην «Ερωφίλη» του Γ. Χορτάση; μία πρόταση, του Σάββα Κυριακίδη, σελ. 54 - πολιτικά σχόλια: η διανοήση στην ΟΥΝΕΣΚΟ πέρασε σε δεύτερο πλάνο; της Susana Fonseca, σελ. 57 - λογοτεχνία-μυθιστόρημα: Καρόλου Μπαρμπάρ: Το έγκλημα της Ερυθράς Γέφυρας, (μετάφραση: Σωκράτης Κ. Ζερβός) σελ. 59.



n° 11 janvier 1992
theorio

REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES ESTHETIQUES - EN LANGUE GRECQUE -

EDITEE A PARIS ELLE VA PARTOUT OU IL Y A DES GRECS

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

Suisse: 6 FS- Κύπρος: 450 Λίρες

M1631 - 11 - 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

*

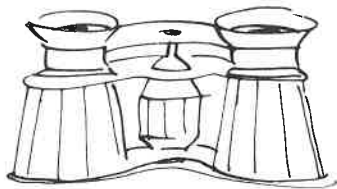
Menis Koumandareas

Le beau capitaine

Roman

Traduit par Michel Volkovitch

θεωρειο



theorio

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

ΧΡΟΝΟΣ 2ος ❖ ΤΕΥΧΟΣ 11 ❖ ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 1992 ❖ 700 ΔΡΧ.

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗ ΛΙΟΥΒΑ PRESSE ❖ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Πασχάλης Ανδρούδης, Διαμαντής Αξιώτης, Νίκος Γραικός, Νίκος Δρόσος, Σωκράτης Κ. Ζερβός, Χάρης Ν. Θράσος, Αριστείδης Καλογερόπουλος-Στράτης, Θράσος Καμινάκης, Άρτεμη Καμπά, Κλαίρη Κορέλη, Μένης Κουμανταρέας, Σάββας Κυριακίδης, Γιώργος Μεταξάς, Αλέκος Οικονόμου, Μαριλένα Παπαχριστοφόρου, Σπυριδούλα Σακκά, Ζαχαρίας Σακκής, Θάνος Σίδερης, Καλλιστώ Στάμου, Έλσα Στυλιανού, Παύλος Χαμπίδης, Susana Fonseca, F. Gimembre.

Φωτογραφίες των: Άννας Βηχ, Gisèle Nedjar.

Εικονογράφηση: Γιάννα Ανδρεάδη, Παύλος Χαμπίδης, Κλαίρη Κορέλη.

Διορθώσεις: Ρούλα Σταθοπούλου, Καλλιστώ Στάμου, Μαρίνα Τιμπούκη.

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, Λαοσάνη 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 OÙ IL Y A DES GRECS

Publiée par l'E.U.R.L. LIUBA PRESSE

Gérant: Georges Bijouras, directeur de la publication

Copyright liouba presse. Toute reproduction 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 γιορτάζει



Ένας από τους πρώτους Έλληνες που με επισκέφθηκαν στο γραφείο μου, αρχές Απριλίου 1989 όταν αναλάμβανα τα νέα καθήκοντά μου στο Παρίσι, ήταν ο Γιώργος Μπιζιούρας. Συμπαθητικός και ανήσυχος, μου εξηγούσε ότι όνειρό του ήταν να φέρει κοντά την ελληνική και τη γαλλική κουλτούρα, μέσα από την έκδοση ενός περιοδικού.

Το όνειρο του Γιώργου Μπιζιούρα έγινε πραγματικότητα με την έκδοση του περιοδικού θεωρειο, στην οποία το Γραφείο Τύπου της Ελληνικής Πρεσβείας στο Παρίσι συνέβαλε αποτελεσματικά, με την υποστήριξη του Έλληνα Πρέσβη κ. Αλέξανδρου Ραφαήλ.

Ποιος είναι λοιπόν ο απολογισμός της προσπάθειας αυτής ένα χρόνο μετά; Η προσπάθεια του φίλου μου εκδότη είναι αξιοθαύμαστη. Παρ' όλες τις τελειοποιήσεις που ενδεχομένως να χρειάζεται ακόμη η ύλη, η εμφάνιση του περιοδικού είναι άριστη και, το κυριότερο, η διανομή του πολύ καλή. Δεν είναι τυχαίο ότι το θεωρειο είναι το μόνο ελληνόγλωσσο έντυπο που διανέμεται από τη γνωστή εταιρία Nouvelles Messageries de la Presse Parisienne (N.M.P.P.).

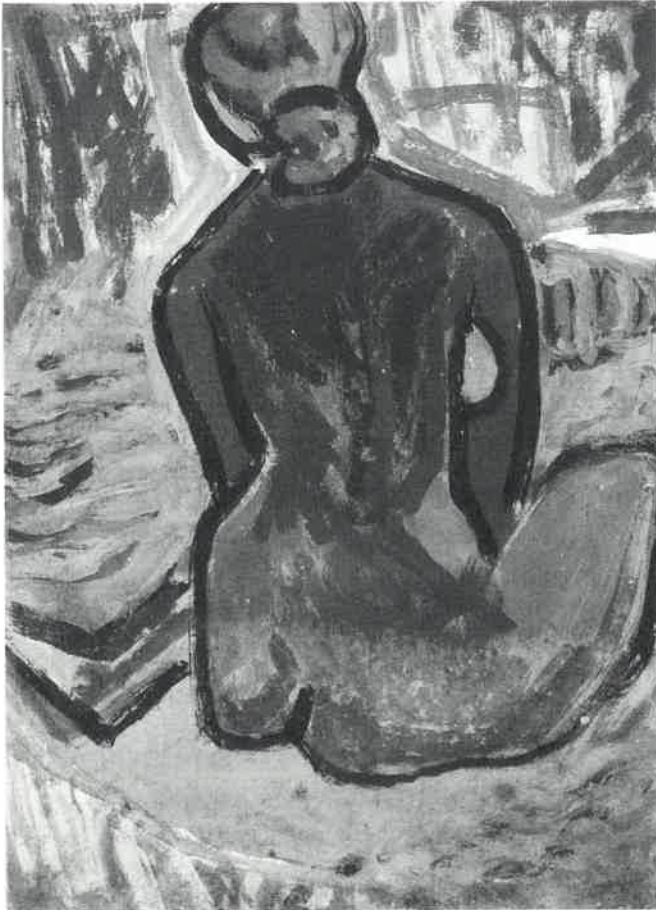
Αλλά το θεωρειο έχει και εθνική αποστολή. Διατηρεί και διαδίδει την ελληνική γλώσσα μεταξύ των Ελλήνων του εξωτερικού («εκδίδεται στο Παρίσι και πάει παντού, όπου υπάρχουν Έλληνες» αναφέρει στο εξώφυλλο) και συγχρόνως φέρνει πιο κοντά την πολιτιστική δραστηριότητα των Ελλήνων μέσα και έξω από την Ελλάδα.

Χρειάζεται λοιπόν γι' αυτό τη βοήθεια όλων μας διότι είναι πράγματι λυπηρό να μη στηρίζουμε εμείς οι ίδιοι τις προσπάθειες των συμπατριωτών και ομοεθνών μας, που σε τελευταία ανάλυση αναβαθμίζουν την εικόνα της χώρας μας στον τόπο που, είτε μόνιμα είτε προσωρινά, ζούμε και εργαζόμαστε.

Συγχαρητήρια στο Γιώργο και Χρόνια Πολλά στο περιοδικό του.

Παρίσι, 20.11.1991

Αριστείδης Καλογερόπουλος - Στράτης
Σύμβουλος Τύπου
Ελληνικής Πρεσβείας στη Γαλλία
Διευθυντής Γραφείου Τύπου Παρισίων



Τάκη Μάρθα. Γυμνό, 1952. Λάδι σε χαρτόνι, 50x36 εκ.

✓ Τάκης Μάρθας — Αναδρομική

«Γύρεψα την ψυχική και την πνευματική μου λύτρωση σε πραγματικότητες που δεν είναι χειροπιαστές. Άφησα τον εαυτό μου ελεύθερο στο χρώμα, στο σχήμα, στ' όνειρο, στα παραμύθια της ψυχής και της καρδιάς κι έπλασα τα ζωγραφικά μου παραμύθια έτσι όπως έρχονταν, τότε χαρούμενα και τότε μελαγχολικά».

Αναδρομική έκθεση -τιμητικό αφιέρωμα στον αρχιτέκτονα ζωγράφο Τάκη Μάρθα (1905-1965) παρουσίασε η Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων (Πειραιώς 51) από τις 7 Νοεμβρίου ως τις 10 Δεκεμβρίου 1991.

Ο Μάρθας, ο οποίος υπήρξε και καθηγητής ελεύθερου σχεδίου στο Ε.Μ.Π., συγκαταλέγεται στους πρώτους καλλιτέχνες που εισήγαγαν την αφηρημένη ζωγραφική στην Ελλάδα. Πριν ωστόσο προσχωρήσει στην αφαίρεση, προσπάθησε με το έργο του να ερμηνεύσει τον ορατό κόσμο μ' έναν αισιόδοξο φωβιστικό τρόπο, που στη συνέχεια παίρνει εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα. Χρησιμοποιώντας παραδοσιακά υλικά κινείται ανάμεσα σε δύο αρχές-αφετηρίες: το χρώμα και τη γεωμετρία. Εμφανής στα έργα του είναι μία ιδιαίτερη αίσθηση του εικαστικού χώρου, απόρροια της αρχιτεκτονικής του παιδείας.

Εξωριστή ενότητα μέσα στο σύνολο της καλλιτεχνικής παραγωγής του Μάρθα αποτελούν τα χαρακτηριστικά του, εμπνευσμένα από τη γερμανική κατοχή και την Αντίσταση.

Από το 1955 και έπειτα, ο καλλιτέχνης αποδεσμεύεται από συγκεκριμένο θέμα και τίτλο και στρέφεται προς την αφαίρεση. Επηρεασμένος βαθιά από τον Καντίνσκι, το Bauhaus και τον κονστρουκτιβισμό, οδηγείται στη διάλυση της μορφής. Το μέσο αρχίζει να πρωταγωνιστεί στους πίνακές του. Χρησιμοποιεί — για πρώτη φορά στην Ελλάδα — υλικά ξένα προς τη ζωγραφική: άμμο, γύψο, φελλό, λινάτσα, οντουλέ χαρτόνι κ.α.. Τα μετατρέπει σε δομικά στοιχεία που εικαστικά λειτουργούν ισότιμα με το χρώμα. Σε αυτό το πλαίσιο, ύλη, γραφή και εικαστικός μύθος συνταιριάζονται, οδηγώντας συχνά σε ευτυχές αποτέλεσμα. Τα έργα αυτής της περιόδου ίσως είναι και η ουσιαστικότερη προσφορά του Μάρθα στη νεοελληνική τέχνη.

Το ζωγραφικό του έργο έχει παρουσιαστεί σε πολυάριθμες εκθέσεις, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό ήδη από το 1939. Είναι, άλλωστε, ένας από τους ελάχιστους Έλληνες καλλιτέχνες, του οποίου αγοράσθηκε έργο από το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης (1964).

Μ. Π.

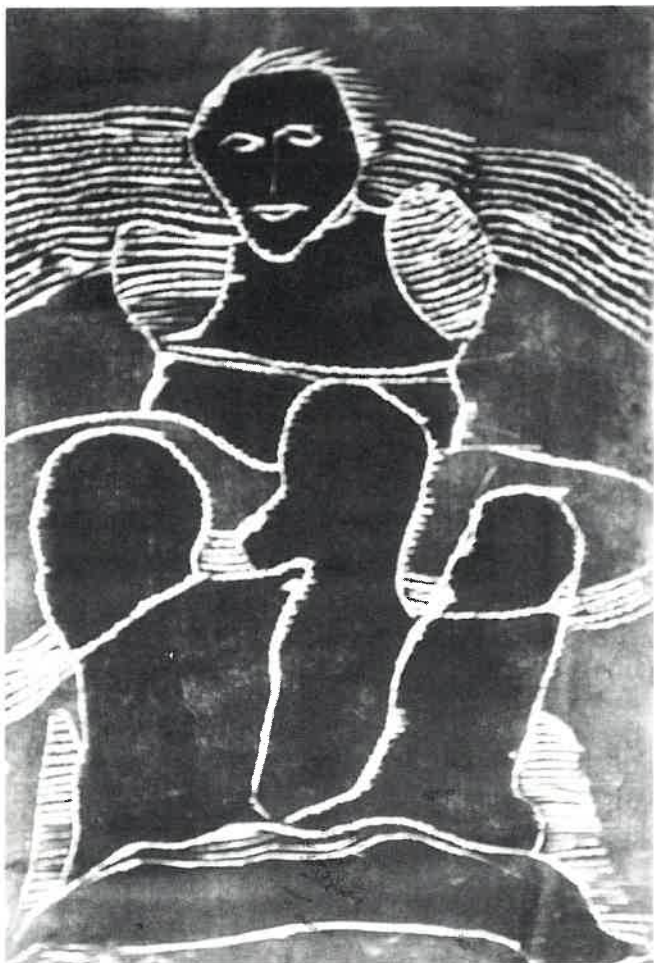
✓ Μνημεία της Μακεδονίας

Την Τρίτη 12.11.1991, Ημέρα Επετείου του Μακεδονικού Αγώνα, ο σύλλογος "Les amis de la Maison de la Grèce" διοργάνωσε στο νούμερο 4, της Avenue Hoche στο Παρίσι, εκδήλωση με ομιλία του καθηγητή Αρχιτεκτονικής, Μορφολογίας και Ρυθμολογίας του Α.Π.Θ. και αντεπιστέλλοντος μέλους της Ακαδημίας Αθηνών, Νικόλαου Μουτσόπουλου με θέμα: «Τα μνημεία της Μακεδονίας από τους αρχαίους χρόνους ως το 19ο αιώνα». Σε μια αίθουσα που αποδείχθηκε τελικά μικρή, η εκδήλωση άρχισε με χορούς και συνεχίστηκε με την ομιλία του καθηγητή στη γαλλική γλώσσα και την ταυτόχρονη προβολή διαφανειών. Σε όλη τη διάρκεια της ομιλίας τονίστηκε η ελληνικότητα του λαού, του χώρου και των μνημείων της Μακεδονίας και η συμβολή τους στο ελληνικό και οικουμενικό πολιτιστικό οικοδόμημα. Η διαχρονική αναφορά-σχεδιασμός μιάμισης περίπου ώρας της αρχαίας, βυζαντινής και τουρκοκρατούμενης Μακεδονίας πλαισιώθηκε με προβολή διαφανειών από τις αντιπροσωπευτικότερες καλλιτεχνικές και μνημειακές δημιουργίες. Όσο ο χρόνος το επέτρεπε, προβλήθηκαν αεροφωτογραφίες σχετικά με τις καινούριες έρευνες και ανακαλύψεις του Ν. Μουτσόπουλου, ιδιαίτερα στο Β. τμήμα της Μακεδονίας. Περισσότερα στοιχεία για τις τελευταίες ανακαλύψεις του είχα την ευκαιρία να πληροφορηθώ σε κατ' ιδίαν συζήτηση που προηγήθηκε της ομιλίας του. Ανάμεσα στα άλλα αυτό που του έκαμε ιδιαίτερη εντύπωση ήταν η εγρήγορη των κατοίκων των

περιοχών και η αφιλοκερδής συμμετοχή τους σε κάθε προσπάθεια καταγραφής ή ανασκαφής.

Η ομιλία έκλεισε με παρατεταμένα χειροκροτήματα και τις ευχές των παρευρισκομένων να γίνονται πιο συχνά ομιλίες και εκδηλώσεις ιστορικού-πολιτιστικού χαρακτήρα για τους φίλους της Ελλάδας και τους απόδημους Έλληνες.

Π. Α



Χρήστου Κυριαζή. Κατάσταση Πολιορκίας.

✓ Οι γκραβούρες του Χρήστου Κυριαζή στο Παρίσι

Δεν πάει πολύς καιρός — τρία μόλις χρόνια — από τη στιγμή που ήρθε στο προσκήνιο μια κρυφή και σχεδόν παραμελημένη πλευρά του ζωγράφου Χρήστου Κυριαζή. Ο λόγος για τις γκραβούρες που προέρχονται από τη «σκοτεινή περίοδο» της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, όπως ο ίδιος ονομάζει τα χρόνια μετά από το 1970 που βρέθηκε αυτοεξόριστος στο Παρίσι, ξένος και μόνος, αλλά και δεινός δρομέας σε αλλόκοτες ανηφοριές. Πρόσφατα η σειρά αυτή των χαρακτηριστικών του έργων γνώρισε τρεις επιτυχημένες εκθέσεις, μια στο Παρίσι (1989) και δύο στο Γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας και του Πειραιά (1990).

Τα έργα του μοιάζουν σμιλεμένα μέσα σε μια αγωνιώδη έξαρση της ανάγκης του για έκφραση και έρχονται τότε σαν εφιάλτες και τότε σαν οράματα από ταραγμένους για την Ελλάδα καιρούς να αναδείξουν μορφές γεμάτες συντριβή, αγανάκτηση και οδύνη. Εικόνες-κραυγές σε εποχές που «όφειλε» κανείς να σωπαίνει, πρόσωπα δοσμένα στην παραφορά ενός πρωτόγονου πόνου, μάσκες οργής στα ερείπια ενός βεβηλωμένου θεάτρου, οι γκραβούρες του Χρήστου Κυριαζή σύντομα οδήγησαν ένα ευρύ, αλλά και ένα εξειδικευμένο κοινό να αναγνωρίσει στη χαρακτηριστική του αυτής της περιόδου τη συνάντηση της ουσίας της αρχαίας τραγωδίας, της πνοής των αρχαιοελληνικών μύθων και των νωπών τραυμάτων από τη νεότερη ιστορία του τόπου μας.

Το κοινό του Παρισιού για μια ακόμη φορά θα έρθει πρόσωπο με πρόσωπο με τη «Μάσκα», την «Κατάσταση Πολιορκίας», τις «Τρωάδες», τη «Διαμαρτυρία» που θα φιλοξενηθούν για δώδεκα μέρες στον εκθεσιακό χώρο του Maison pour Tous στο προάστιο του Παρισιού Créteil. Η έκθεση, που διαρκεί από τις 10 έως τις 21 Δεκεμβρίου, τελεί υπό την αιγίδα του Έλληνα πρέσβη στο Παρίσι κ. Αλέξανδρου Ραφαήλ και φέρει την υποστήριξη του M.J.C. (Σπίτι Νεότητας και Κουλτούρας).

Τη βραδιά των εγκαινίων, το Σάββατο 14 Δεκεμβρίου, στις 8.30 το βράδυ ο Χρήστος Κυριαζής θα μας υποδεχτεί παρουσιάζοντας σε θέατρο σκιών την Αντιγόνη του Σοφοκλή σε δική του έμμετρη μετάφραση. Η μουσική επένδυση της παράστασης καθώς και οι φιγούρες — που πλησιάζουν το ανθρώπινο μπόι — φέρουν επίσης την υπογραφή του.

Maison pour Tous. La Haye aux Moines

4, allée Georges Braque

94000 CRETEIL

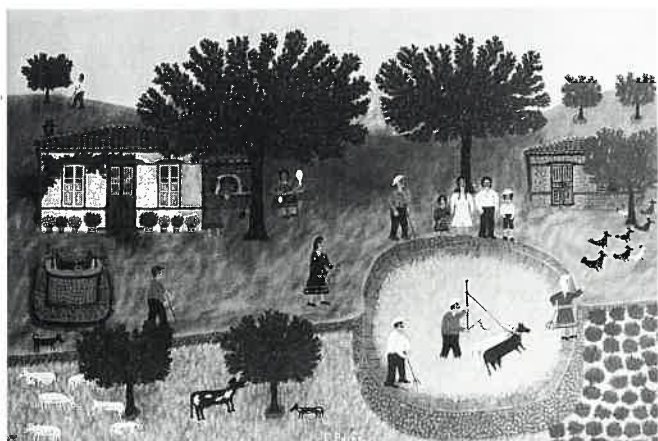
Métro : Créteil Université - Tél.: 48 99 10 78

Θ. Κ.

✓ Ο Γ. Ρήγας στο Musée d'Art Naïf Max Fourny

Αν ο 20ος αιώνας υποστήριξε με εμμονή τις πιο εξεζητημένες τάσεις και απόψεις στον τομέα της τέχνης, είναι επίσης ο αιώνας που έστρεψε τη σύγχρονη τέχνη στις πηγές της Naïf και Primitif τέχνης, δικαιώνοντας, αποδίδοντας τιμές και εξασφαλίζοντας σ' αυτές μόνιμους εκθεσιακούς χώρους. Στο δικό της χώρο, στο Musée d'Art Naïf του Max Fourny, η Naïf τέχνη προβάλλεται αυτή τη φορά μέσα από την έκθεση έργων που έρχονται απ' όλες τις γωνιές του κόσμου. Τίτλος της: "La cité et les Naïfs".

Η ελληνική naïf πρόταση εκπροσωπείται για πρώτη φορά στο Μουσείο αυτό από καλλιτέχνες όπως η Μαρία Πωπ, η Ελευθεριάδη, οι Κουγιουμτζής, Ζωγράφου, Καγκαράς και Γ. Ρήγας — επίτιμος



Έργο του Γ. Ρήγα.

προσκεκλημένος της έκθεσης αυτής.

Ανασύροντας εικόνες μιας άλλης εποχής και πραγματικότητας, εικόνες που βυθίζονται στη λήθη, ο Γ. Ρήγας προτείνει τη φυγή από τη σύγχρονη πραγματικότητα και μας οδηγεί σε κόσμους ιδανικούς, παραδεισιακούς, σε ιδυλλιακά τοπία μιας παρθένας ελληνικής υπαίθρου.

Ζωντανά χρώματα, συμμετρία, υπέρθεση πλάνων αντί της κλασικής προοπτικής συνθέτουν τη ζωγραφική γλώσσα του καλλιτέχνη — κοινή θα 'λεγε κανείς των ζωγράφων παϊφ. Όμως η ατμόσφαιρα και η συγκίνηση που μεταδίδουν τα έργα του ανήκουν αποκλειστικά στις δυνατότητες της τέχνης του Ρήγα. Η έκθεση θα διαρκέσει περίπου έξι μήνες.

Αρ.Κ.

✓ Εδουάρδος Σακαγιάν

Φιγούρες που αναδύονται μέσα από στρώματα προϊστορικών τοιχογραφιών, βλέμματα απολιθωμένα, μορφασμοί φόβου σε παγωμένες μάσκες μορφών αλλόκοτων και σιωπηλών, σιλουέτες αιγιματικές που ξύπνησαν από τον εφιάλητη της περιπλάνησης στο σκότος της ανθρώπινης συνείδησης είναι το πλήρωμα του μεθυσμένου караβιού του Σακαγιάν' σαν άλλη κιβωτός του Ιερώνυμου Μπος στοιβάξει ασφυκτικά τα μέλη μιας πομπής ή αποπομπής, τους δεσμώτες του οράματος ενός νόστου ή φυγής. ... Εικόνες που υποβάλλουν με τα αγωνιώδη ερωτηματικά που θέτουν και που επιβάλλονται με τις λύσεις που δίνουν σε προβλήματα καθαρά αισθητικής, ματιέρας ή σύνθεσης — αξιοποίηση απόλυτα γόνιμη και καθαρά προσωπική των προβληματισμών μιας σχολής.

Γκαλερί Arichi - 23 Νοεμβρίου 1991 ως 15 Ιανουαρίου 1992.

Αρ.Κ

Έχει το μικρό όνομα ενός μεγάλου δυτικού ζωγράφου και το επίθετο μιας μεγάλης ανατολικής φυλής. Στέκω μπρος στον πίνακά του που δείχνει έναν άνθρωπο να ψαρεύει. Διστάζω να πω αν ο άνθρωπος αυτός προσπαθεί να πιάσει το ψάρι ή τη φιάλη — αδιάφορο — ή αν ο ίδιος αφήνεται να παρασυρθεί απ' αυτά. Στην ηλικία του Σακαγιάν, που το αίμα και το ταλέντο ακόμα βράζουν, όλα είναι πιθανά. Το μόνο βέβαιο: η ανθρώπινη φιγούρα κυριαρχεί στα έργα του. Την βλέπω να κατασκοπεύει με κυάλια ανάμεσα από κάτι σπίτια δυσανάλογα με το ανάστημά της. Την



Εδουάρδου Σακαγιάν. Η αγρόπνια. 150x150 εκ.

βλέπω να κλυδωνίζεται στριμωγμένη μαζί με άλλες φιγούρες νεκρές και ζωντανές, πάνω σε πλεύμενα. Κι άλλοτε πάλι φαίνεται να σκύβει μπρος σ' έναν φράκτη, προσπαθώντας ν' αφήσει ή να πιάσει κάτι — κάτι που χάθηκε οριστικά;

Μ'αρέσει να κοιτάζω τους πίνακές του, γιατί μου δίνουν την αίσθηση ενός πανάρχαιου κόσμου που ψάχνει τα βήματά του μέσα στον κόσμο μας.

MENHΣ ΚΟΥΜΑΝΤΑΡΕΑΣ
(από τον κατάλογο της έκθεσης)

✓ «Οι μαστοί του Τειρεσία»

Το 1917 στο Théâtre du Châtelet δόθηκε η πρεμιέρα του μπαλέτου Parade του Ερίκ Σατί από τα ρώσικα μπαλέτα του Ντιαγκίλεφ. Την ίδια χρονιά παρουσιάστηκε επίσης σε μια μοναδική παράσταση το θεατρικό σατιρικό κείμενο του Απολινέρ: «Les mamelles de Tirésias». Ένα τρίτο έργο γεννιέται σαν ιδέα μέσα στον ίδιο

χρόνο. Πρόκειται για το λιμπρέτο της Κολέτ «L'enfant et les sortilèges». Πάνω στο κείμενο αυτό ο Μορίς Ραβέλ συνθέτει μια «λυρική φαντασία», που παίχτηκε για πρώτη φορά το 1925 στο Μόντε Κάρλο. Το έργο του Απολινέρ περίμενε τριάντα ολόκληρα χρόνια, ώσπου το 1947 ο Φρανσίσ Πουλένκ το χρησιμοποίησε ως λιμπρέτο για μια όπερα μπούφα.

Και τα τρία παραπάνω έργα την εποχή της πρεμιέρας τους είχαν μια χλιαρή έως αποδοκιμαστική υποδοχή, ίσως εξαιτίας του παράδοξου χαρακτήρα τους και των σκηνοθετικών δυσκολιών που εμπεριέχουν. Το 1981 το Metropolitan Opera Theater της Νέας Υόρκης αποφάσισε να παρουσιάσει σε μια ενιαία παράσταση τα τρία αυτά έργα, που εκφράζουν την έντονη ανησυχία των Γάλλων δημιουργών μπροστά στο αδιέξοδο, που προκάλεσε



«Η Susan Roberts στο ρόλο του Τειρεσία.

photo: Marie-Noëlle Robert

ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο John Dexter και τα σκηνικά και τα κοστούμια ο David Hockney. Αυτήν την παραγωγή παρουσίασε σε τρεις παραστάσεις το Châtelet στις αρχές του περασμένου Νοέμβρη με εξαιρετική επιτυχία. Τα έργα από μόνα τους θα άξιζαν μια παρουσίαση που ξεπερνά τις προθέσεις αυτού του σημειώματος. Εκείνο όμως που μπορούμε να επισημάνουμε είναι η γεμάτη φαντασία και ευρηματικότητα δουλειά του Hockney, η οποία ήδη θεωρείται σημείο αναφοράς στη σκηνογραφική ιστορία. Η χρωματική του ευαισθησία δίνει στα έργα την ανάλαφρη διάθεση που τους αρμόζει, χωρίς να παραλείπει συνεχώς να υπενθυμίζει τη σκληρή πραγματικότητα του πολέμου. Έτσι το ντεκόρ του κάθε κομματιού κατεβαίνει εν μέσω αναχωμάτων και συρματοπλεγμάτων, που καταλαμβάνουν το βάθος της σκηνής σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Οι ερμηνείες των νεαρών Γάλλων συντελεστών κάλυπταν τις ανάγκες των έργων. Παρακολουθούμε μ' ενδιαφέρον την προσπάθεια του Châtelet ν' αποφύγει τη «μουσειακή επανέκθεση» ακόμα και σε ελάσσονα έργα του λυρικού ρεπερτορίου.

Θ.Σ.

✓ *West Side Story* στο Châtelet

Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα ξαναζούν στη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του '50. Ο έρωτας, το μίσος και ο θάνατος συναντιούνται στις φτωχογειτονιές του Μανχάταν. Όταν ο Jerome Robbins πρότεινε την αρχική ιδέα στο Leonard Bernstein, εκείνος έγραψε: «Η μεγάλη ιδέα μέσα σε όλα αυτά είναι ν' ανεβεί ένα μιούζικαλ με τραγική ιστορία, αποφεύγοντας με κάθε τρόπο τους τόνους της όπερας». Το *West Side Story* είναι κατ' αρχήν ένα θέαμα, μια οπτικοακουστική απόλαυση, όπου μουσική, θέατρο και χορός εναρμονίζονται χάρη στο εξαιρετικό ταλέντο του Jerome Robbins (ο οποίος εξάλλου μας χάρισε τρεις υπέροχες χορογραφίες στην παράσταση που ανέβηκε το Νοέμβριο στο Palais Garnier).

Η πρεμιέρα του *West Side Story* δόθηκε το Σεπτέμβριο του 1957 στο Winter Garden Theater στο Broadway και αποτέλεσε μια αισθητική επανάσταση στο χώρο του μιούζικαλ. Σήμερα θεωρείται έργο κλασικό, χωρίς ωστόσο να έχει χάσει τη φρεσκάδα και τη ζωντάνια του. Ένας νέος αμερικάνικος θίασος παρουσιάζει στο Châtelet από τις 12 Νοεμβρίου το έργο στην αυθεντική του σκηνοθεσία και χορογραφία.

Θ.Σ.

✓ *Οι «Πρέσπες» του Νίκου Σταθογιαννόπουλου στη Δράμα*

Μπορεί το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ν' αντανακλά κάθε χρόνο δραματικότερα την περιβόητη πια κρίση που μαστίζει τον ελληνικό κινηματογράφο. Μπορεί να συνεχίζει να δίνει ένα παράδειγμα προς αποφυγήν, ως προς το πώς θα μπορούσε να οργανωθεί και να λειτουργήσει ένα τοπικό κινηματογραφικό Φεστιβάλ στην Ελλάδα. Εκείνο που ευτυχώς δε συμβαίνει είναι ότι το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους στη Δράμα όχι μόνο δε μιμείται τη Θεσσαλονίκη, αλλά στο πέρασμα του χρόνου εξελίσσεται οργανωτικά και καλλιτεχνικά. Φέτος, τόσο από την επιλογή των ταινιών στο διαγωνιστικό πρόγραμμα όσο και από τις διακρίσεις που δόθηκαν μπορούμε να επισημάνουμε την ανοδική του πορεία. Θα σταματήσω στην ταινία «Πρέσπες» του Νίκου Σταθογιαννόπουλου, ένα θαυμάσιο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους που απέσπασε ένα από τα πρώτα βραβεία του Φεστιβάλ. Η περιοχή των Πρεσπών αναδύεται μέσα από μια φωτογραφία εξαιρετικής ευαισθησίας που μας προσφέρει εικόνες όχι μόνο άρτιες τεχνικά και αισθητικά, αλλά και σπάνιας εκφραστικής δεινότητας. Ο λόγος που συνοδεύει την εικόνα είναι λυρικός και τραγικός μαζί. Είναι σαν ν' ακούς τους εσωτερικούς παλμούς ενός τόπου, τις μυστικές



«Πρέσπες» του Νίκου Σταθογιαννόπουλου.

φωνές των πλασμάτων της φύσης που κατοικούν σ' αυτόν. Οι εποχές, οι ώρες της μέρας, ο αρυτίδωτος χρόνος που κυλά πάνω απ' τις λίμνες ζωντανεύουν μέσα από τη βαθιά αισθαντική φωνή του Γιώργου Κέντρου, που ερμηνεύει με σεμνότητα ένα από τα ωραιότερα σχόλια που έχουν γραφτεί για να συνοδέψουν ένα ελληνικό ντοκιμαντέρ. Λόγος και εικόνα συνθέτουν ένα συγκινητικό ύμνο για την ελληνική φύση. Η ταινία είναι παραγωγή της ETI και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, όπως και πολλές ακόμη από τις διαγωνιζόμενες ταινίες.

Χ. Ν. Θ.

✓ Ο Μένης Κουμανταρέας στο Παρίσι

Οι σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς είναι ιδιαίτερα αγαπητοί στο γαλλόφωνο αναγνωστικό κοινό. Καινούριοι εκδοτικοί οίκοι με επίμονες προσπάθειες αρχίζουν να προωθούν την ελληνική λογοτεχνία στη γαλλική αγορά.

Μέσα στο 1991 κυκλοφόρησαν δύο βιβλία του Μένη Κουμανταρέα στα γαλλικά. Πρόκειται για τη «Φανέλα με το εννιά», που κυκλοφόρησε το Φεβρουάριο σε μετάφραση της Gisèle Jeanperin από τις εκδόσεις Griot, και για τη «Βιοτεχνία Υαλικών», που κυκλοφόρησε το Σεπτέμβριο σε μετάφραση του Marcel Durant, από τις εκδόσεις Hatier.

Με την ευκαιρία αυτή διοργανώθηκε στις 28 Νοεμβρίου εκδήλωση προς τιμήν του Μένη Κουμανταρέα στο Centre Georges Pompidou στο πλαίσιο της "Revue Parlée".

Την εκδήλωση παρουσίασε ο Γιώργος Μπιζιούρας, διευθυντής και εκδότης του θεωρείου, ο οποίος σε σύντομη εισήγησή του αναφέρθηκε στα προβλήματα που αντιμετωπίζει η προώθηση της ελληνικής λογοτεχνίας στο εξωτερικό. Στη συνέχεια μίλησαν οι

μεταφραστές Gisèle Jeanperin και Michel Volkovitch, του οποίου η μετάφραση του «Ωραίου Λοχαγού» θα κυκλοφορήσει σύντομα από τις εκδόσεις Griot.

Ο συγγραφέας διάβασε αποσπάσματα από το έργο του στα ελληνικά και ο διευθυντής της "Revue Parlée", Blaise Gautier, στα γαλλικά. Ο Βασίλης Βασιλικός μίλησε με το γνωστό γραφικό του τρόπο για τη φιλία που ενώνει τους δύο συγγραφείς και ακολούθησε συζήτηση με το κοινό. Την επομένη το θεωρείο και οι εκδόσεις Griot δεξιώθηκαν στο «Ελληνικό Σπίτι» της Ελληνικής Κοινότητας του Παρισιού τους Έλληνες συγγραφείς, Βασίλη Βασιλικό, Μένη Κουμανταρέα και Σπύρο Πλασκοβίτη καθώς και τους μεταφραστές τους.

Ελπίζουμε ότι οι δύο πλούσιες σε συγκινήσεις βραδιές θα είναι η αρχή μιας σειράς παρόμοιων εκδηλώσεων. Μονάχα έτσι θα αρχίσει να γίνεται γνωστή η πραγματική εικόνα της Ελλάδας, τόσο διαφορετική από τα τουριστικά φυλλάδια.

Ν. Γ.



✓ ... και μια διόρθωση

Στο προηγούμενο τεύχος μας, στο άρθρο «Σαπφώ στα γαλλικά», μετονομάσαμε το μεταφραστή και φιλόλογο Yves Battistini σε Jean Battistini. Ελπίζουμε στην κατανόηση όλων και ιδιαίτερα σ' εκείνη του μεταβατισθέντος.

Θ.



Editorial

Durant ces deux derniers mois, une activité diplomatique accrue est observée autour du problème chypriote. L'annonce de la tenue d'une conférence de haut niveau, sous l'égide des Nations-Unies, faite par le Président américain, M. George Bush, le 2 août dernier et l'envoi des représentants des Nations-Unies dans la région (Chypre-Grece-Turquie) avait fait naître l'espoir d'une solution rapide du problème; comme l'a rappelé le Président chypriote, M. Georges Vassiliou s'adressant à la 46^e Assemblée Générale des Nations, le 27 septembre dernier.

Toutefois, cet espoir a de nouveau été dissipé à cause de l'intransigence turque. Au moment même où les émissaires des Nations Unies étaient en contact avec les parties intéressées afin de trouver un terrain d'entente pour la conférence internationale, la Turquie et le leader de la communauté chypriote turque ont proposé une rencontre entre le Président chypriote et le leader de la communauté chypriote turque. Ce dernier demandait aussi la reconnaissance de la souveraineté séparée pour les deux communautés de l'île. Demande en contradiction avec l'esprit de toutes les résolutions des Nations Unies et totalement inacceptable.

D'ailleurs le Secrétaire Général des Nations-Unies a déclaré le 19 septembre que le Gouvernement turc n'était pas prêt pour participer à une rencontre au niveau des Premiers Ministres. L'intransigence turque essaie une fois de plus de saper les efforts pour résoudre le problème chypriote. Mais comme l'a déclaré M. Vassiliou, les contacts avec les Nations Unies et les efforts vont continuer afin d'arriver à la solution du problème qui sera bénéfique non seulement à tous les Chypriotes, mais aussi à la Grèce et à la Turquie.

NOMINATION DU NOUVEL AMBASSADEUR DE CHYPRE EN FRANCE



Platification Ville-Campanne, à Chypre, entre 1968 et 1970 et il était expert de l'UNESCO auprès du Centre de Recherches Sociales, à Chypre, en 1971 et 1973-1974.

M. Michalis A. ATTALIDES vient d'être nommé Ambassadeur de la République de Chypre en France. Le Gouvernement français a donné son accord à cette nomination.

Le nouvel Ambassadeur a fait des études au London School of Economics and Political Science de 1960 à 1963 (B.Sc. Econ) et à l'Université de Princeton (M.A. 1965; Ph.D. 1975).

Entre 1966 et 1968 il était Chargé de Cours en sociologie à l'Université de Leicester au Royaume Uni. En tant que sociologue il a travaillé au Projet de

Publications: - Cyprus, Nationalism and International Politics, New York, St. Martin's Press, 1980 - Social Change and Urbanization in Cyprus: Study of Nicosia, The Social Research Centre, 1981.

Personnel diplomatique de l'Ambassade de Chypre: Suite à la nomination du nouvel Ambassadeur, la composition du personnel diplomatique de l'Ambassade de Chypre, par ordre de préséance, a comme suit:

M. Michalis A. Attalides, Ambassadeur, M. Alexandros N. Zenon, Conseiller, M. Andreas Dillemyriakis, Deuxième Secrétaire, Mlle Vika M. Ferasidou, Conseiller de Presse, M. Loucas Symeonides, Conseiller Commercial, M. Ioannis Ioannou, Attaché Affaires Consulaires et Administratives.

LES DERNIERS DEVELOPPEMENTS DU PROBLEME CHYPRIOTE

Le Président de la République de Chypre, M. Georges Vassiliou, a adressé, le 17 septembre, un message télévisé aux Chypriotes pour les informer sur les derniers développements concernant le problème chypriote.

Après avoir parlé de l'espoir qui était né cet été avec l'intérêt de la communauté internationale sur le problème chypriote, M. Vassiliou a déclaré: «Comme tous le savent tous, le Président Bush a montré un intérêt particulier (au problème chypriote) et a déclaré après notre rencontre à Washington en mai dernier qu'il souhaitait jouer un rôle de catalyseur pour aider à la solution du problème chypriote. L'intérêt de M. Bush était basé sur le fait qu'il était convaincu que tout le monde avait intérêt à ce que le problème soit résolu. Les chypriotes bien sûr, mais aussi la Turquie et la Grèce. Il a compris aussi que l'importance de la question chypriote était plus grande que le problème lui-même. Spécialement en cette période où nous vivons une

σειρά από σκέψεις» — ακολούθησε ένα άτακτο γλωσσικό κατακλίσημα.

Λέξεις. Ωραία, είναι όντως συγκινητική και ενδιαφέρουσα ενασχόληση η ετυμολογία, οι λέξεις όμως αποχτούν με τον καιρό αποχρώσεις, το αρχικό τους νόημα μεταμορφώνεται (ή αλλοιώνεται), οπότε η προέλευση κάποιας λέξης ελάχιστα (ή καθόλου) αποσαφηνίζει μια έννοια. Προσπαθείτε να στηρίξετε τις σκέψεις σας σε αυθαίρετες επαγωγές, οι οποίες είναι δυνατές λόγω της φύσης της γλώσσας (αδυναμίες). Όταν ένας Γάλλος φιλόσοφος λέει ότι η γλώσσα — μια γλώσσα — μπορεί να ερμηνευθεί με πολλούς ή άπειρους τρόπους, σφάλει και δεν πειράζει το να σφάλει κανείς, αλλά το ζήτημα είναι αν ο ίδιος όντως πιστεύει σ' αυτό, κι αυτό είναι θέμα ειλικρίνειας.*

Η δοκιμασμένη — κι ίσως εξαντλημένη — μέθοδος που έχετε υιοθετήσει, όπως αντιλαμβάνεστε δε με βρίσκει καθόλου σύμφωνο. Διαφωνούμε απ' την αρχή. Η μέθοδος αυτή μας οδηγεί σε ικασίες, ακροβατισμούς και φραστικές εντυπώσεις, αλλά όχι σε «θεμελιώσεις» (είναι το κοινό μας ζητούμενο και η αιτία που είχε σαν συνέπεια αυτή την απάντηση). Το κείμενό σας θέλει επίμονα να είναι chic και «ξυπνο», αλλά το βρίσκει κανείς μάλλον επιπόλαιο και περιττό. Έχει ένα ύφος επιδεικτικό και μια τάση ναρκισσισμού. Ένα κείμενο γράφεται όταν πρέπει να γραφτεί κι όχι για να κολακεύεται αυτός που το γράφει. Πρέπει δηλαδή να ξεπερνάει τη σφαίρα του προσωπικού (υποθέτω ότι κι εσείς, όπως κι εγώ, έχετε πραγματικές φιλοδοξίες).

Θα πρέπει όμως κάποτε, κάπου να σταματάμε. Θέλω να πω, να 'χουμε τη δύναμη αλλά και το θάρρος, να σταματάμε (χωρίς να εγκαταλείπουμε). Υπάρχει πάντα το «μέτρο». Φυσικά δεν πρέπει να μας καταδυναστεύει η γλώσσα, αλλά ούτε και να βρίσκουμε απατηλές διεξόδους σ' αυτήν. Κι όλα αυτά είναι μια υπόθεση προσωπικής εντιμότητας.

Έρχομαι τώρα στην κατάληξη της συλλογιστικής: Τέχνη → αλήθεια. Η λέξη αλήθεια έχει να κάνει με την ηθική, η τέχνη όχι· η τέχνη είναι amoral. Η φύση της είναι η συγκίνηση και το τραγικό στοιχείο.

Ιδίως διαφωνώ, όταν γράφετε «η τέχνη συγκλίνει στη μη κρυπτότητα»: μία φράση η οποία αναιρεί αυτό που στην ουσία είναι η τέχνη: Δημιουργία. Λοιπόν, δεν είναι έτσι τα πράγματα. Ο Θεός έχει δημιουργήσει τα πάντα, αλλά ο άνθρωπος την τέχνη. Α;

Φιλικά όμως
Χ(αμπίδης Παύλος)

✓ **Ο νέος Πρόεδρος της Κύπρου στη Γαλλία**

Το ενημερωτικό δελτίο της Κυπριακής πρεσβείας στη Γαλλία, "Nouvelles de Chypre" (Νέα της Κύπρου), φτάνει ανελλιπώς στα γραφεία του θεωρείω κάθε μήνα κι αυτό μας ευχαριστεί ιδιαίτερα. Στην ενάτη έκδοσή του (Οκτώβρης 1991) μαθαίνουμε ότι ο νέος πρόεδρος της Κύπρου στη Γαλλία, κ. Μιχάλης Α. Ατταλίδης, ανέλαβε τα καθήκοντά του. Οι συνεργάτες του περιοδικού δεν παραλείπουν να εκφράσουν τις ευχές τους στον κ. Ατταλίδη και να ελπίζουν ότι στα χρόνια που θα μείνει μαζί μας θα μπορούσαμε να γιορτάσουμε τη λύση του Κυπριακού ζητήματος.

✓ **Μια όμορφη φράση κι ένα άχρηστο κείμενο**

Αγαπητέ Δημοσθένη Δαββέτα, Δεν μπορώ να πω ότι ικανοποιήθηκα από τις σκέψεις σας γύρω από τη φράση του Cezanne "Je vous dois la verité en peinture", γιατί την πολλά υποσχόμενη πρόθεσή σας — «να θεμελιώσετε μια

*Πρόσφατα στη Στοκχόλμη, ο Hilary Putnam εκφράστηκε πάνω σ' αυτό το θέμα και ήταν γοητευτικός.



✓ 2500 χρόνια Δημοκρατίας...

...χωρούν μέσα στην καλαίσθητη τετράγλωσση έκδοση του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού με τον ίδιο τίτλο. Άρτι αφιχθείσα στα γραφεία του θεωρείου, η έκδοση αυτή είναι αναμνηστική των εορταστικών εκδηλώσεων που έγιναν στο τέλος του περασμένου Σεπτεμβρίου στην Πύυκα, για την ελληνική επέτειο των 2.500 χρόνων από την εγκαθίδρυση του Δημοκρατικού πολιτεύματος στην Αθήνα του Κλεισθένη.

Ανάμεσα στα σημαντικά κείμενα που περιέχονται στις σελίδες της βρίσκουμε αποσπάσματα από τα σπουδαιότερα έργα των υπερμάχων και των απολογητών της Δημοκρατίας, που ανέτειλε στην Αρχαία Αθήνα: Ο νόμος για την προστασία της Δημοκρατίας (337-336 π.Χ.), τα Πολιτικά του Αριστοτέλη (Βιβλ. VI, κεφ. II), ο Επιτάφιος του Περικλή από το Θουκυδίδη (κεφ. 37-40), ο Όρκος των Ηλιαστών από το λόγο του Δημοσθένη «Κατά Τιμοκράτους» (§ 149-151), αποσπάσματα από την Ιστορία του Ηροδότου (Βιβλ. III, Θάλεια, κεφ. 80) και στίχοι αιώνιοι από τις Ικέτιδες του Ευριπίδη και τις Ευμένιδες του Αισχύλου. Ακολουθεί μια σύντομη αναδρομή στις σπουδαιότερες κωδικοποιήσεις του Δημοκρατικού πολιτεύματος σε παρελθόντες καιρούς, όπως η Magna Carta του 1215, ο Αγγλικός Κώδικας Δικαιωμάτων του 1688, η Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας των Η.Π.Α. (1776), η Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης, καθώς και η σύνταξη των

«Δικαίων του Ανθρώπου» από το Ρήγα Φεραίο.

Η έκδοση, ανάμνηση και βαρύ φορτίο σε γενιές που μέλλουν να έρθουν, κυκλοφορεί στα ελληνικά, τα αγγλικά, τα γαλλικά και τα γερμανικά.

θ.



✓ Ελληνική Τηλεόραση : Από το κενό δικαίου στην αναρχία

Μ' αυτό τον τίτλο η έγκυρη εφημερίδα Le Monde επιχειρεί μια παρουσίαση της σημερινής κατάστασης της ελληνικής τηλεόρασης στο ειδικό ένθετο για την Τ.Υ. της 3ης Νοεμβρίου 1991. Μετά από ένα εκτενές χρονικό των γεγονότων των τελευταίων χρόνων, ο δημοσιογράφος Al. Woodrow παραθέτει μερικές παραστατικές εικόνες της κρατικής ΕΡΤ μιας «τηλεόρασης των υπαλλήλων», όπως τη χαρακτηρίζει δανειζόμενος μια παραστατική περιγραφή του Βασίλη Βασιλικού (βλ. το βιβλίο του «Το Ελικόπτερο»). Ο πόλεμος των τηλεοπτικών συχνοτήτων, ιδιαίτερα έντονος στο λεκανοπέδιο της Αττικής όπου «ένας αναμεταδότης θεωρείται τόσο πολιτικό όσο και οικονομικό όπλο», δε φαίνεται να έχει οριστικό και άμεσο τέλος αφού, όπως τονίζει η εφημερίδα, «η σημερινή κυβέρνηση δε φαίνεται αρκετά αποφασισμένη ν' αντιμετωπίσει τα ισχυρά συμφέροντα». Στις σωστές εκτιμήσεις του Γάλλου δημοσιογράφου θα πρέπει ωστόσο να προσθέσουμε μια μικρή επεξήγηση σχετικά με την εντύπωση που μπορεί να προκαλέσει η ανάγνωση αυτού του άρθρου.

Το ελληνικό πρόβλημα δεν είναι ότι δεν υπάρχει νομικό καθεστώς για τα ραδιοτηλεοπτικά πράγματα αλλά, όπως τονίσαμε στο προηγούμενο τεύχος, ο υπάρχων νόμος ψηφίστηκε μεν βιαστικά από τη Βουλή, αλλά δεν υπήρξε βούληση απ' όλους τους χώρους της πολιτικής σκηνής και κυρίως της κυβέρνησης για μια άμεση εφαρμογή. Αντιθέτως η κατάσταση συνεχώς επιδεινώνεται με την ψήφιση αλληπάλληλων διατάξεων σε διάφορα άλλα νομοθετήματα.

Α. Οικ.

αναζητώντας ταυτότητα

της Κλαίρης Κορέλη

Σ' έναν κόσμο που τρέχει με την ιλιγγιώδη ταχύτητα της εξέλιξης, όπου τα μέσα ενημέρωσης, μετακίνησης εκμηδενίζουν το χρόνο και τις αποστάσεις, η τεχνολογία και τα κομπιούτερ αλλοτριώνουν τον άνθρωπο, η γη γίνεται μια μάζα από χώμα και ανθρώπους. Το όνομα μιας πόλης, μιας χώρας χάνει τα στενά καθορισμένα σύνορά του, μένει μια μικρή κουκίδα ανάμεσα στις άλλες. Εθνικιστής μια λέξη άτοπη στα τέλη του 20ου αιώνα. Κι όμως, καθισμένη στη «Μικρή αίθουσα» συναντήσεων του Centre Pompidou, παρακολουθώντας την παρουσίαση των βιβλίων του Μένη Κουμανταρέα, που οργάνωσαν οι εκδόσεις Γριότ και το περιοδικό θεωρείο, ένιωσα περήφανη που είμαι Ελληνίδα! Ελληνίδα: η ιστορία μιας ταυτότητας που οι ίδιοι οι Έλληνες έχουν παρανοήσει ή έχουν κουραστεί ν' αναμασούν και να σέρνουν το βάρος της, σαν φάντασμα που τους κυνηγά. Ποια εικόνα της Ελλάδας προωθείται σήμερα; «Η χώρα του ήλιου και της θάλασσας», φιλόξενη — δουλική σχεδόν — για τους κουρασμένους Ευρωπαίους. Ο ιδανικός τόπος διακοπών. Όμως είναι αυτή και μόνο αυτή η Ελλάδα του σήμερα; Για έναν καλλιτέχνη, μουσικό, ζωγράφο, συγγραφέα που συλλαμβάνει τον παλμό των βράχων της, το μαγνητισμό της αλμύρας της, τη μυσταγωγία του ήλιου της, είναι πηγή ανεξάντλητης έμπνευσης και δημιουργίας. Η γη της Ελλάδας γίνεται πνεύμα, ιδέα, φιλοσοφία, τρόπος σκέπτεσθαι. Αυτή η δημιουργία ταξιδεύει. Έχει ταυτότητα, που δεν μένει κουκίδα σ' ένα χάρτη. Είναι πηγή αφετηρίας, πηγαίνει σε όλους, ανήκει σε όλους. Αυτός ο τόπος γεννά ακόμα. Όσο κι αν αρνούμαστε να το συνειδητοποιήσουμε, εμείς πρώτα ως Έλληνες, ο τόπος αυτός δεν έχει μείνει στο μακρύ ένδοξο παρελθόν του, έχει έμφυχο υλικό που δημιουργεί και σκέπτεται. Η ερώτηση του Blaise Gautier, υπεύθυνου της «Revue parlée» του Κέντρου Georges Pompidou: «Ποιος θα είναι ο ρόλος των Ελλήνων συγγραφέων στην Ενωμένη Ευρώπη;» μου ξύπνησε ανησυχίες, μ' έκανε να γελάσω και να πονέσω ταυτόχρονα. Η Ευρώπη έχοντας την εικόνα της

τουριστικής, της φολκλορικής Ελλάδας σε πλήρη οικονομική και πολιτική αποσύνθεση τείνει να αγνοήσει την πολιτιστική της ταυτότητα. Όμως όσο κι αν φανεί υπερβολικό, Ευρώπη χωρίς Ελλάδα δεν μπορεί να υπάρξει, γιατί απ' αυτή γεννήθηκε. Πότε θα πάψουμε να βομβαρδίζουμε αυτό το χώμα με όλα τα κακά, που στο κάτω-κάτω είναι μιμήσεις ξενόφερτες; Αν κοιτάξουμε αντικειμενικά τις προηγμένες χώρες, η κλίμακα καταστροφής είναι ανάλογη. Το Παρίσι μια από τις ωραιότερες πόλεις του κόσμου κινδυνεύει να σβήσει σιγά-σιγά. Οι παλιές γραφικές συνοικίες, που αποτελούσαν το μύθο «της Πόλης του Φωτός», ισοπεδώνονται για να ξεπεταχτούν σαν μανιτάρια τεράστια εμπορικά κέντρα και μοντέρνες ανέκφραστες πολυκατοικίες. Τα περίφημα και παραδοσιακά bistrot και στέκια των διανοούμενων, υποχωρούν για να δώσουν θέση στα φαστφουντάδικα. Παλαιότερα τόπος ελεύθερης έκφρασης και συλλογισμού, η κερήθρα των καλλιτεχνικών και φιλοσοφικών αναζητήσεων και ζυμώσεων, εξαφανίζεται κάτω από την ταχύτητα και την αξία σε χρήμα, που σε βομβαρδίζει από παντού στα μέσα ενημέρωσης και διαφήμισης, στις αφίσες στους δρόμους, στα μαγαζιά. Αυτή η μυθική πόλη του πνεύματος και της τέχνης τείνει να γίνει η αποθήκη της χαμένης αίγλης, μνήμη ξεχασμένη αρχειοθετημένη στα πολυπληθή μουσεία της, δίνοντας θέση στην αρτηριοσκλήρωση, που τη μεταμορφώνει σε κέντρο διεθνών εμπορικών συναλλαγών. Το πρόβλημα λοιπόν είναι γενικότερο· δεν τείνει να εξαφανιστεί η Ελλάδα μέσα στην Ευρώπη, αλλά η Ευρώπη ολόκληρη στο χάρτη του κόσμου.

Στην εποχή του ατομικισμού και της απομόνωσης, το άτομο δουλεύει μόνο του για ν' αναδειχτεί μόνο του. Λείπει ο πυρήνας κοινών αναζητήσεων. Οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες χαμένοι στο στρόβιλο της αναγνώρισης, αλλοτριωμένοι στην πάλη της επιβίωσης, έχουν χάσει τη συνείδηση μιας πολιτιστικής ταυτότητας που ξεπερνάει τα «εγώ», μοιράζεται, επικοινωνεί και επιβάλλει πορείες. Η

κοινωνία μας με όλα τα λάθη και τις κακές πλευρές, τώρα όσο ποτέ άλλοτε, έχει ανάγκη από ανθρώπους που σκέπτονται, κι είναι μόνο αυτοί που μπορούν να σώσουν την πολιτιστική της εξέλιξη. Πολλές φορές βρέθηκα σε συναντήσεις συγγραφέων και ποιητών, συμπόσια εικαστικών, συνέδρια κινηματογραφιστών, όπου όλα γύριζαν γύρω από τον κλειστό κόσμο του εκάστοτε κύκλου. Πάντα έμενα κουρασμένη κι απογοητευμένη. Δεν μπορώ να δω μονόπλευρα την τέχνη, γιατί είναι ένα ολόκληρο φάσμα έκφρασης.

Μουσική, κινηματογράφος, εικαστικά, ποίηση συνυπάρχουν, αλληλοεπηρεάζονται, ζουν κι αναπτύσσονται κάτω από τις ίδιες συνθήκες και τα προβλήματα μιας κοινωνίας. Συζητάμε για να συζητάμε γενικά κι αόριστα, να βγάσουμε πορίσματα, με διακεκριμένες προσωπικότητες των τεχνών και των γραμμάτων να βγάλουν λόγους, κάποια βραβεία κι έπαινοι να μοιράζονται τιμής ένεκεν για την προσπάθεια και λοιπόν;...παρακάτω. Το πρόβλημα αναμασημένο, χίλιες φορές ειπωμένο δεν άλλαξε, έμεινε το ίδιο. «Καμιά κρατική μέριμνα, καμιά καλλιτεχνική παιδεία». Είναι η κλασική πια απάντηση από τα στόματα των Ελλήνων διανοούμενων. Κι έρχομαι να ρωτήσω, οι συγκεκριμένοι διανοούμενοι με τις δηλώσεις τους πόση ευθύνη παίρνουν σ' αυτή τη φράση; Πόσο έχουν χρησιμοποιήσει την επωνυμία τους για να βοηθήσουν μικρούς ανερχόμενους να εκφραστούν; Τι μαχητική διάσταση έχουν πάρει οι δηλώσεις τους; Πόσο έχουν συνεργαστεί μεταξύ τους για να προωθήσουν μια λύση;

Πόση ενέργεια προσωπική έχουν καταναλώσει — που να ξεπερνάει το προσωπικό τους συμφέρον και την προβολή — για ένα έργο που δεν έχει χρηματικό αντίβαρο, αλλά αφήνει ήσυχη συνείδηση και ικανοποιεί την ανάγκη προσφοράς και συνέχειας στο έργο που οι ίδιοι ξεκίνησαν;

Ο λόγος κι οι δηλώσεις εξατμίζονται. Οι πράξεις όμως χτίζουν τα θεμέλια σ' ένα ναό που όλο και μεγαλώνει. Και πάντα υπάρχει ο πρώτος λίθος, η πρωτοβουλία που δίνει τη φλόγα στο μαραθωνοδρόμο. Αρκετά αναμασήσαμε όλοι το τετριμμένο τροπάριο των κοινών πια διαπιστώσεων. Αναπαυμένοι, βολεμένοι πίσω από την ασφάλεια και τη σιγουριά που προσφέρει η επωνυμία, η πολιτική ισχύς, η γονική περιουσία ή η οργανωμένη ηρεμία μιας μισθοδοσίας, όλοι ανήκουμε σ' ένα σύνολο. Ένα ανώνυμο σύνολο, το λαό μιας χώρας που είναι υπεύθυνος για την ποιότητα ζωής του. Ζει, συνηθίζει και προσαρμόζεται στην αλλοτρίωση, άρα μοιράζεται ευθύνες. Όλα ξεκινούν σε μικρή κλίμακα για να

πάρουν τις διαστάσεις. Πόσο το άτομο έχει βαθιά συνειδητοποιήσει ότι ξεχνώντας τις ιστορικές ρίζες του, φιμώνοντας κι αγνοώντας την πρωτοπορία και τα μέσα έκφρασης κινδυνεύει να χάσει την ταυτότητά του; Είναι ανάγκη και χρέος για κάθε άνθρωπο που σκέπτεται να αντιληφθεί τον κίνδυνο αυτής της αλλοτρίωσης. Πόσο μας καίει το αύριο για τα παιδιά που μεγαλώνουν με τις αναμνήσεις ενός κόσμου που σβήνει κάτω απ' την οικολογική μόλυνση, την ασυδοσία και την κατανάλωση και τείνει να ξεχάσει τις αξίες και τις ρίζες καταγωγής και πολιτισμού; Το άτομο οδηγείται ασυνείδητα να γίνει μια βιολογική βίδα, στην τεράστια μηχανή ενός εργοστασίου παραγωγής χρήματος. Σήμερα που μιλάμε για μια ενωμένη Ευρώπη πρέπει να προβληματιστούμε και να προασπίσουμε τις ρίζες, την ιστορία και την πολιτιστική μας ταυτότητα. Και όχι μόνο οι Έλληνες! Κάποτε η Ευρώπη χλεύαζε την Αμερική γιατί δεν είχε ιστορία, κατέστρεψε πολιτισμούς που προϋπήρχαν και φίμωσε άλλους που δημιουργήθηκαν σε χώρες αδύναμες, εξαρτημένες από αυτήν οικονομικά. Σήμερα η Ευρώπη δε θα πρέπει εκείνη να κάνει το ίδιο λάθος καταπίνοντας την ιστορία της και αγνοώντας την πολιτιστική της έκφραση. Θα 'θελα να πιστεύω πως το παράδειγμα του κυρίου Duroselle δε θα επαναληφθεί γιατί δυστυχώς πολύ γρήγορα θα 'ναι εκείνη, που θα ψάχνει στο σκοτάδι της σύγχυσης τη χαμένη της ταυτότητα. Ένα lifting δεν επαναφέρει τη λάμψη και το μεγαλείο μιας μάνας γεννήτρας!

Την Παρασκευή 6 Δεκεμβρίου 1991, στην παρισινή εφημερίδα Le Quotidien de Paris διαβάζουμε σε συνέντευξη του Jean-Baptiste Duroselle, καθηγητή Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης, την παρακάτω «δήλωση» για την Ελλάδα: «Αναμφισβήτητα κατά κάποια έννοια είχαμε άδικο να εισάγουμε τους Έλληνες στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα». Στην αμέσως ακόλουθη αφελή ερώτηση του δημοσιογράφου, που φαίνεται να αγνοεί ότι η ένταξη μιας χώρας στην ΕΟΚ καθορίζεται από κατ' εξοχήν οικονομικά και διόλου πολιτισμικά κριτήρια: «Μα δε λέγεται ότι οι Έλληνες αποτελούν το λίκνο του ευρωπαϊκού πολιτισμού;» ο καθηγητής της Ιστορίας απαντά: «Οι σύγχρονοι Έλληνες προέρχονται μάλλον από τους Τούρκους» και συνεχίζει την «ακαδημαϊκή» του επιχειρηματολογία. Θα 'πρεπε ίσως να σκεφτεί σοβαρά κανείς ποιος κρατά το φανάρι στις οχείες της φωτισμένης γαλλικής σκέψης του σήμερα; Ή δεν αξίζει τον κόπο; Θα επανέλθουμε!

13ο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου

του Χάρη Ν. Θράσου

Το σύγχρονο κινηματογραφικό τοπίο των χωρών της Μεσογείου είναι λίγο γνωστό έξω από τα εθνικά τους σύνορα. Απ' τις λιγοστές εξαιρέσεις η Ιταλία, που την κινηματογραφική της παράδοση διατηρούν ακόμη στο εξωτερικό οι βετεράνοι και οι εμιγκρέδες δημιουργοί, και η Ισπανία, που «ευτυχεί» πλέον στην Ευρώπη μέσω του Αλμοντοβάρ. Σήμερα όλο και πιο δύσκολα, όλο και πιο σπάνια θα αναζητήσει και θα εντοπίσει κανείς στις σκοτεινές αίθουσες των μεγάλων ευρωπαϊκών πόλεων ταινίες της τελευταίας παραγωγής από την Αίγυπτο και την Τυνησία, από το Λίβανο, το Ισραήλ, την Τουρκία και την Ελλάδα. Κι όμως οι περισσότερες μεσογειακές χώρες κατορθώνουν να συντηρούν — συνήθως κάτω από συνθήκες ηρωικές — ένα αξιοθέατο κινηματογραφικό παρόν, για όσους βέβαια συγχωρούν ακόμη την ύπαρξη ενός περιφερειακού κινηματογράφου που ούτε εξαρτάται ούτε θέλει να συναγωνίζεται τις καταναλωτικές κατασκευές της αμερικάνικης βιομηχανίας



ονείρων. Το τελευταίο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου στο Μονπελιέ επιβεβαίωσε για άλλη μια φορά πως στις επαρχίες και τις περιφέρειες της Ευρώπης ζει και ανασαίνει ένα άλλο σινεμά, παράγοντας ταινίες με ψυχή σε

πέισμα αναθεματιστών, μοχθηρών νεκρολόγων και βαρυνεπνούντων, αυτόχθονων κριτικών που βρίσκουν άμετρη ικανοποίηση να συνθέτουν επικήδειους των εθνικών τους κινηματογραφιών. Γιατί ασ μη νομίζουμε πως μόνο στην Ελλάδα παρατηρείται το

φαινόμενο απόρριψης των ελληνικών ταινιών από μεγάλη μερίδα των κριτικών και του κοινού. Παντού σχεδόν στη Μεσόγειο υιοθετούν εμφύλιες αρετές και εφαρμόζουν παραφρασμένη μια ελληνική παροιμία: «Αν δεν γκρεμίσεις το σπίτι σου, θα πέσει και θα σε πλακώσει». Απ' αυτή και μόνο την άποψη τα φεστιβαλικά σύνδρομα των Γάλλων αποδεικνύονται σωτήρια για τις εθνικές κινηματογραφίες που είναι καταδικασμένες στους τόπους τους. Είναι αλήθεια πως από τις ευρωπαϊκές χώρες πρώτη η Γαλλία αντιλήφθηκε την ανάγκη δημιουργίας ενός καλά οργανωμένου ναυαγοσωστικού δικτύου για τους περιφερειακούς κινηματογράφους, που πάνω τους ανατακλάται θεαματικότητα η γενικότερη κρίση που πλήττει τη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή παγκοσμίως. Πρόκειται για τη διάδοση του θεσμού των τοπικών διεθνών φεστιβάλ που όχι μόνο στηρίζουν το γαλλικό κινηματογράφο και την οικονομία του, αλλά



Βιρτζίνα, Κρντζιαν Καράνοβιτς, Γιουγκοσλαβία.

αποκαθιστούν και το κλονισμένο καλλιτεχνικά κινηματογραφικό κύρος της Γαλλίας.

Βέβαια, το Φεστιβάλ του Μονπελιέ παραμένει ένα από τα λιγότερο κραυγαλέα άλλοθι των Γάλλων, που καταφεύγουν συχνά σε παρόμοιες φίεςτες για να καλύψουν την αμηχανία τους για τη στείρωση που δεσπόζει στο γαλλικό σινεμά ύστερα από το σβήσιμο της *nouvelle vague* και του κινηματογράφου του δημιουργού (*cinéma d'auteur*). Το Φεστιβάλ αυτό έχοντας πίσω του δεκατρία χρόνια σταθερής εξελικτικής πορείας, με αληθινό ενδιαφέρον πάνω σε ταινίες με ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία, γίνεται μάρτυρας της κρισιμότητας μέσα στην οποία αγωνίζονται σήμερα νέοι και άγνωστοι δημιουργοί να ολοκληρώσουν τις ταινίες τους σε τόπους που το σινεμά επιβιώνει μονάχα με μπόλικη δόση τρέλας δοσμένο σε ακροβασίες, θυσίες και οράματα. Στο ξεκίνημά του το Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου στηρίχθηκε στη μέριμνα και τη γενναιοδωρία μερικών

δραστήριων τοπικών διοικητικών παραγόντων και στις ακούραστες προσπάθειες μιας μικρής ομάδας νεαρών κινηματογραφόφιλων. Με τα χρόνια το C. N. C. (Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου της Γαλλίας) πείσθηκε να ενισχύσει την προσπάθεια και πρόσφατα οι σημαίες της Ευρωπαϊκής Κοινότητας άρχισαν να ανεμίζουν έξω από το μοντέρνο συγκρότημα του CORUM που φιλοξενεί από πέρυσι προβολές και εκδηλώσεις. Σημαντική πια η οικονομική συνεισφορά των τηλεοπτικών δικτύων (*Antenne 2, Canal +, La Sept*), των διαφόρων εκδοτικών οργανισμών (*Le Nouvel Observateur*), της γαλλικής ραδιοφωνίας (*Radio France*) και αρκετών ανεξάρτητων χρηματοδοτών — όχι μόνο από τη Γαλλία. Τα δυο-τρία τελευταία χρόνια το Μονπελιέ έχει εξελιχθεί σε σημαντικό σταυροδρόμι νέων και καταξιωμένων σκηνοθετών, παραγωγών και διανομένων, που εκτιμούν τη δράση του και τις σοβαρές του προθέσεις, αλλά και ενός καλλιεργημένου και διψασμένου κινηματογραφικά

κοινού. Πέρα από το αν στοχεύει στην αίγλη, σίγουρα καταφέρνει ν' αποκτήσει αργά και σταθερά το κύρος των μεγάλων ευρωπαϊκών Φεστιβάλ: των Καννών, της Βενετίας, της Μόσχας, του Βερολίνου. Η θέση του ωστόσο δεν είναι ανάμεσά τους. Πώς θα μπορούσε άλλωστε; Ξέρουμε πια πως τα διεθνή Φεστιβάλ πέρα από τόποι που γιορτάζει ο Κινηματογράφος, πέρα από άξονες της παγκόσμιας κινηματογραφικής κίνησης, βιτρίνες διασημοτήτων και αγορές αληθινών ή μη αριστουργημάτων, είναι ούτως ή άλλως πεδία συσχέτισης ή

Γεγονός που αυτομάτως αμβλύνει τους αθέμιτους συναγωνισμούς, κάνει τα κονταροχτυπημένα συμφέροντα στο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου λιγότερο άγρια και τους κριτές, αν όχι αμερόληπτους, τουλάχιστον περισσότερο προσηλωμένους στην καλλιτεχνική διάσταση των ταινιών και όχι στην εμπορευματική τους αξία. Φέτος για πρώτη φορά στο διαγωνιστικό τμήμα και στα παράλληλα προγράμματα συμμετείχε μια μη μεσογειακή χώρα: η Γεωργία. Πρώτη ξαδέλφη της Μεσογείου, η Μαύρη Θάλασσα επιτρέπει στο



Ταξίδι αγάπης, Οττάβιο Φάμπρι, Ιταλία.

ανταγωνισμού συμφερόντων, ανύψωσης ή καταβαράθρωσης κεφαλαίων, πολλών εκατομμυρίων δολαρίων επενδυμένων στο σελιλίοντ, στην εμπορευματοποίηση των εικόνων. Στο Μονπελιέ ο μέγας νονός απουσιάζει. Οι αμερικανικές παραγωγές μπορεί να έχουν εισβάλει στις σκοτεινές αίθουσες κάθε μεσογειακής πόλης και να κερδίζουν αμαχητί διανομείς και κοινό, όμως δεν έχουν καμιά θέση στο Μονπελιέ.

Φεστιβάλ να διευρύνει τους ορίζοντές του όχι προς ζημίαν του φυσικά. Οι αντιρρήσεις αφορούν κατά κύριο λόγο τις προεκτάσεις αυτής της πολιτικής. Αν τη Μεσόγειο από τη Μαύρη Θάλασσα δεν τη χωρίζει (ή την ενώνει) παρά μια λωρίδα γης, τι την κρατά τότε μακριά απ' τον Ειρηνικό ή τον Ατλαντικό; Σίγουρα είναι αφέλεια να θεθεί το ζήτημα με όρους στενά γεωγραφικούς. Αν επρόκειτο όμως για χωράφι για μοιρασιά το φλογερό

μεσογειακό ταμπεραμέντο θα μπορούσε να δημιουργήσει βεντέτα. Κι αν έμπαινε το ζήτημα με όρους πολιτικούς θα προκαλούσε διπλωματικό θέμα. «Η τέχνη όμως δεν έχει σύνορα. Και το Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου είναι πρώτα απ' όλα ένα ευρωπαϊκό Φεστιβάλ. Η Γεωργία ανήκει στην Ευρώπη». Τα επιχειρήματα του Henri Talvat, προέδρου του Φεστιβάλ, βρίσκουν σύμφωνο και το Georges Freche, το δυναμικό δήμαρχο της πόλης, ελληνικής καταγωγής. «Τίποτα δεν εμποδίζει τις μεσογειακές χώρες να προσεγγίσουν γειτονικές χώρες καλλιτεχνικά». Μόνο που όταν αυτή η προσέγγιση φτάνει να χαρίσει στη νέα φιλοξενούμενη με την πρώτη της κιάλα επίσκεψη τη Χρυσή Αντιγόνη, το μεγάλο βραβείο του Φεστιβάλ, τότε οι υποψίες βγαίνουν στον αέρα, γίνονται λόγια, και μάλιστα πικρά. Γιατί όπως και να το κάνουμε αν τα αμερικάνικα συμφέροντα κάνουν πάταγο στις Κάννες επί τρία συναπτά έτη, η Ευρώπη τηρουμένων των αναλογιών οφείλει να επανορθώσει απέναντι στη Σοβιετική Ένωση βραβεύοντας τρεις σοβιετικές ταινίες μέσα σε τρεις μήνες (στη Βενετία, στο Φεστιβάλ Ευρωπαϊκού Κινηματογράφου της γαλλικής πόλης La Baule και τελευταία στο Μονπελιέ). Αλλά επειδή του στραβού το δίκιο κι οι μουγκοί το φωνάζουν, πρέπει να ειπωθεί πως στην κινηματογραφική ανομβρία των ημερών μας ακόμα και μια ρωσική ταινία δεύτερης διαλογής κουβαλά λίγη ψυχή παραπάνω από ένα

αμερικάνικο αριστούργημα. Και βέβαια το «Urga» του Μιχάλκωφ στο Φεστιβάλ Βενετίας και ο «Συννεφιασμένος Παράδεισος» του Ντοστάλ στο Φεστιβάλ της πόλης La Baule είναι εξαιρετικές ταινίες. (Τους «Ενοικιαστές» την Χρυσή-γεωργιανή Αντιγόνη του Μονπελιέ δεν πρόλαβα να τη δω στο διαγωνιστικό πρόγραμμα. Επιφυλλάσσομαι περιμένοντας την έξοδό της στο Παρίσι). Και μια κι έγινε η αρχή με το διαγωνιστικό πρόγραμμα ας πάμε ως το τέλος. Από τις εννιά ταινίες μεγάλου μήκους και τις έντεκα μικρού μήκους, που συμμετείχαν εντός συναγωνισμού, μπορώ να πω πως στη Μεσόγειο ο κινηματογράφος όχι μόνο δεν πεθαίνει — ως καλλιτεχνικό είδος τουλάχιστον, σύμφωνα με τις γνωματεύσεις διάφορων διανοουμένων που επιπλέον εργάζονται για τον κινηματογράφο — αλλά ζει και βασιλεύει. Όπως ζουν και βασιλεύουν σαν εξόριστοι μέσα στον ίδιο τους τον τόπο οι «Ζητιάνοι και Υπερήφανοι» της Αιγύπτιας Ασμά Ελ Μπακρί. Ταινία που παντρεύει την αλήθεια με το ψέμα, την αθωότητα με την ενοχή, την ειρήνη με τον αιώνιο πόλεμο, τη μόνη φυσική κατάσταση που κυβερνά τις ανθρώπινες σχέσεις. Μέσα απ' τη βαθιά κρίση ενός νεαρού καθηγητή Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο του Καΐρου, που κάποια μέρα συνειδητοποιεί πως όλα όσα διδάσκει στους φοιτητές προδίδουν και τον ίδιο και την Ιστορία, ξεκινά μια ιστορία

περιπλάνησης σε μια αλύπητη πόλη. Δοκίμιο πάνω στη συντροφικότητα, στην αντρική φιλία και στις αναπόφευκτες σχέσεις προδοσίας ανάμεσα σε ομόψυχους η ταινία, γυρισμένη χωρίς ίχνος «γυναικείου βλέμματος», χειρίζεται μια εντελώς ανατρεπτική κινηματογραφική γλώσσα, μπερδεύοντας το αληθινό γεγονός με το όνειρο και μολύνοντας τον πεπερασμένο χρόνο της τρέχουσας καθημερινότητας με τον άπειρο χρόνο μιας συνείδησης εν αφυπνίσει. Η ταινία πήρε τα

της. Κι έτσι ξεκινά η σαρωτική σχέση αυτού του αθέατου πρωταγωνιστή, του γέρο-χρόνου, με το θεατό και αμετανόητο ήρωα της ταινίας, το γέρο-καραγκιοζοπαίκτη, που αρνείται σαν ξεροκέφαλο παιδί να εγκαταλείψει το πανί και τις φιγούρες του, την τέχνη που τη στηρίξε και τον στηρίξε για χρόνια, μπροστά στη νέα εποχή και τις εξελίξεις της. Γύρω απ' τον Μπάρκα, τον αυθεντικά τραγικό ήρωα, πλέκεται ένα δράμα που τη λύση του έχουμε ήδη προβλέψει απ' την αρχή. Τα αγαπημένα



Ανεξίτηλα χρώματα, Νίκος Σέκερης. Ελλάδα.

τέσσερα από τα έξι μεγάλα βραβεία του Φεστιβάλ και ανάμεσά τους το βραβείο της Κριτικής Επιτροπής και το βραβείο του Κοινού. Ωστόσο στις προτιμήσεις του κοινού, τουλάχιστον μέχρι την τελευταία μέρα, «ο Δραπέτης» του Λευτέρη Ξανθόπουλου έδειχνε να υπερέχει. Και όχι άδικα. Η ταινία αφηγείται την ιστορία μιας κρίσης και μιας προδοσίας. Μόνο που αυτός που προδίδει εδώ δεν είναι ούτε ένα κοινωνικό σύστημα ούτε ένας άνθρωπος. Είναι ο ίδιος ο χρόνος που καταρακιά βαρύνει και ανελέητος πάνω στην ανθρώπινη ψυχή, πάνω στην τέχνη και στις μεταμορφώσεις

πρόσωπα θα προχωρήσουν μέσα στο χρόνο, θα ενταχθούν στη νέα πραγματικότητα, θα ξεπεραστούν απ' τις αδυναμίες τους απαντώντας στο κάλεσμα της ζωής, θα ξεπεράσουν το γέρο. Ο γέρος θα πεθάνει. Έχει συμβόλαιο με το θάνατο εξαρχής και το τηρεί πιστά μέχρι το τέλος. Λίγο πριν σβήσει για πάντα το κερί που φωτίζει τον μπερντέ του έχει ήδη περάσει το νήμα. Συνομιλεί με τους νεκρούς, τον πεθαμένο πατέρα που γίνεται πια αδελφός του πέρα απ' τον κόσμο. Ο Κώστας Καζάκος ζωντανεύει τον Μπάρκα και πεθαίνει μαζί του ηρωικά. Μια μοναδική

ερμηνεία όπως και εκείνη του Γιώργου Νινιού που ενσαρκώνει μια από τις πιο απελπισμένες μορφές του ελληνικού κινηματογράφου. Η ταινία του Ξανθόπουλου έφτασε στο Μονπελιέ με νέο μοντάζ που έσφιξε την αφήγηση και περιόρισε τις κάποιες σεναριακές αδυναμίες. Η μη βράβευσή της εντυπωσίασε περισσότερο απ' όση θα συνέβαινε αν διακρινόταν. Για άλλη μια φορά, η λογική της μοιρασιάς των βραβείων αποδεικνύεται η αγίλλιος πτέρνα των διεθνών φεστιβάλ. Από τις υπόλοιπες ταινίες μεγάλου μήκους ξεχωρίζουν το πικρότατο «Γυάλινη Καρδιά» του Τούρκου Ρεμί Γιασάρ και το νοσταλγικό «Ταξίδι αγάπης» του Οττάβιο Φάμπρι, που ενώνει τη Λέα Μασσάρι με τον Ομάρ Σαρίφ σ' έναν από τους πιο ώριμους ρόλους του. Τέλος, εκτός συναγωνισμού παίχτηκε η πολυβραβευμένη ταινία «Βιρτζίνα» του Κρντζιαν Καράνοβιτς, που διηγείται την ιστορία μιας ντροπισμένης πολυμελούς οικογένειας στα γιουγκοσλαβικά βουνά, που ο Άγιος Αντώνιος της χάρισε παιδιά, μα κατά λάθος μόνο κόρες. Στην αναμονή της τέταρτης γέννας η μάνα κι ο πατέρας τ' αποφασίζουν. Αν βγει ξανά κορίτσι θα πούνε στο χωριό πως είναι αγόρι. Σκληρή απόφαση, αλλά δε θα 'ναι δα κι η πρώτη φορά. «Βιρτζίνα» στα ορεινά χωριά της Γιουγκοσλαβίας ονομάζουν ακόμη και σήμερα το κορίτσι που από βρέφος θυσιάζει το φύλο του για χάρη μιας «παράδοσης» και μιας ηθικής, που λέει πως οικογένεια

χωρίς γιους είναι καταραμένη. Κατά το θέλημα λοιπόν της φύσης και του Αγίου Αντωνίου στο ντροπισμένο σπιτικό γεννιέται κορίτσι (για 4η φορά), δηλαδή αγόρι κατά το θέλημα των γονιών. Και το χωριό γιορτάζει το «λύσιμο» της κατάρας. Ο (η) Βιρτζίνα λοιπόν μεγαλώνει σαν αγόρι, φορτώνεται τα χρέη και τις ευθύνες μιας φύσης ξένης και δείχνει μάλιστα ν' ανταποκρίνεται και με το παραπάνω σ' αυτά. Μα φτάνει η ώρα της εφηβείας. Και ο (η)



Ζητιάνοι και περήφανοι, Ασμά Ελ Μπακρί. Αίγυπτος.

Βιρτζίνα ανάμεσα στους άντρες συναντά την αγάπη. Ένα αγόρι της ίδιας ηλικίας. Τα προβλήματα αρχίζουν απ' τη στιγμή που ο έρωτας ανάμεσα στα δύο παιδιά συνομολογείται, χωρίς όμως ο (η) Βιρτζίνα να αποκαλύψει την αλήθεια. Ένα αυθεντικό σενάριο που οδηγεί το δράμα σε κορύφωση απρόβλεπτη και οριστικά μοιραία: τέτοια που μόνο η σύγκρουση της φύσης και του έρωτα μπορεί να προκαλέσει. Ο Καράνοβιτς κατορθώνει με μια σκηνοθεσία απείρητη χωρίς να προκαλεί ή να ηθικολογεί να φέρει ένα πολυεπίπεδο δράμα και έναν ακατανόμαστο πόνο στα όρια

του. Για τις ταινίες μικρού μήκους στο διαγωνιστικό πρόγραμμα το Μονπελιέ δεν επιφύλαξε παρά ένα βραβείο και μια τιμητική διάκριση και τα δύο σε γαλλικές ταινίες. Πρόκειται για τον «Υδραυλικό της Εταιρίας Υδάτων», ταινία βασισμένη σ' ένα διήγημα της Μαργκερίτ Ντυράς και σε σκηνοθεσία Φιλίπ Ταμπαρλί. Συντηρητική σκηνοθεσία, ακαδημαϊκή κινηματογραφική αφήγηση και αμήχανη βράβευση στηριγμένη μάλλον στις σεναριακές αρετές

της ταινίας. Το «Κάντις», του Γάλλου τυνησιακής καταγωγής Σερς Ζεϊτάν, είναι η ιστορία ενός εξωφρενικά «μαύρου» πένθους. Ένας ηλικιωμένος μετανάστης από την Τυνησία πεθαίνει στο Παρίσι. Πλάι του ο γιος και η γυναίκα του, που τον τιμούν τηρώντας κατά γράμμα το Κοράνι. Ως τη στιγμή που ο ιερός νόμος παύει να τους δεσμεύει. Κλειστοφοβική ασπρόμαυρη φωτογραφία στην κάμαρη του νεκρού. Τρεις θαυμάσιοι ηθοποιοί του γαλλικού θεάτρου στους πρώτους ρόλους. Αντί της διάκρισης θα άξιζε στην ταινία το ένα και μοναδικό βραβείο, αν δεν προηγούνταν

δύο ταινίες με σπάνιες αρετές. Ισπανική η πρώτη: «Τα άτομα» του βενιαμίν του Φεστιβάλ Πάκο Πιμεντέλ. Ένα οκτάλεπτο οπτικό ποίημα, ένα εφιαλτικό όνειρο, που δεν ανήκει πια στο σκηνοθέτη, ανήκει στον καθένα μας. Δεν περιγράφεται, όπως δε γινόταν κάποτε με τον «Ανδαλουσιανό Σκύλο». Απ' τις πιο ακριβές κινηματογραφικές στιγμές στο Μονπελιέ. Ελληνική η δεύτερη: Πρώτη ταινία μικρού μήκους ενός ευφάνταστου νέου σκηνοθέτη του Νίκου Σέκερη. Είναι τα «Ανεξίτηλα χρώματα». Οι ανεξίτηλες στιγμές της ώρας που κάθε αθωότητα προδίδεται. Ένας εντεκάχρονος περιπλανώμενος τσιγγάνος στην υγρή αθηναϊκή νύχτα. Παίζει ακορντεόν στα τρένα, κλέβει τους γενναιόδωρους πελάτες του, χάνει τα κλεμμένα του μαζί με τους πιο χειροδύναμους φίλους του. Και παίρνει τους βραδινούς δρόμους...της μύησης. Όλα αρχίζουν από το βλέμμα. Ένας ηλικιωμένος ηθοποιός θα γίνει δάσκαλός του. Θα τον μάθει να κοιτάζει την ενοχή στα μάτια, τον έρωτα, τις ηδονές και τις οδύνες του...και η ζωή αρχίζει. Η ταινία του Νίκου Σέκερη είναι ένα γλυκόπικρο βραδινό τραγούδι γραμμένο με εικόνες. Ο Σέκερης που εδώ και χρόνια σπουδάζει μεγάλο κινηματογράφο στο πλευρό του Θόδωρου Αγγελόπουλου σαν δεύτερος και πρώτος βοηθός, από την πρώτη του προσωπική δουλειά υπόσχεται ανεξίτηλες στιγμές στον ελληνικό κινηματογράφο. Η ώρα του ελληνικού κινηματογράφου αργεί πολύ

μέσα κι έξω απ' την Ελλάδα. Εντός συνόρων και να έρθει υπάρχει κίνδυνος να μην το καταλάβουμε. Στην Ελλάδα η παρεξήγηση είναι κανόνας. Και η υποτίμηση δίδυμη αδελφή της. Μα έχουμε χρόνο ν' ασχοληθούμε με τις πληγές μας. Για την ώρα ας δούμε πώς τις συγκέντρωσε το Μονπελιέ σε μια από τις πιο δραματικές τους εξάρσεις. Μιλώ για τις μεγάλες στιγμές που ο ελληνικός κινηματογράφος μπόρεσε να αναδείξει στην οθόνη τις περιπέτειες και τα τραύματα της ελληνικής κοινωνίας, έτσι όπως ανέτειλε μετά τον Πόλεμο (και τους πολέμους της) και πάσχισε να υπάρξει.

Επίσημη προσκεκλημένη στο φετινό φεστιβάλ η Ελλάδα. Τρία διαφορετικά αφιερώματα στον ελληνικό κινηματογράφο του χθες και του σήμερα. Το πρώτο αφορούσε τον ελληνικό κινηματογράφο της εικοσαετίας 1950-1970. Με ξεναγό τον Έλληνα ιστορικό και θεωρητικό του κινηματογράφου, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, άνοιξαν τα παράθυρα μιας χρυσής εποχής του ελληνικού κινηματογράφου στην Ευρώπη. Δώδεκα από τις πιο σημαντικές ελληνικές ταινίες αυτής της περιόδου (από το Πικρό Ψωμί, τη Μαγική Πόλη και τη Στέλλα ως το Μέχρι το Πλοίο, Το Πρόσωπο με Πρόσωπο και την Αναπαράσταση) παίχτηκαν στα πλαίσια του αφιερώματος. Ήταν μια εμπειρία ανεκτίμητη να βλέπεις τις αντιδράσεις του γαλλικού κοινού μετά από την προβολή του Δράκου του Κούνδουρου ή των Βοσκών του Παπατάκη. Πόσες άραγε είναι οι «κλασικές ταινίες»

παγκοσμίως που παραμένουν άγνωστες; Ένα δεύτερο αφιέρωμα αφορούσε τη δραστηριότητα του γαλλικού καναλιού *La Sept* που σε συνεργασία με το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου παρουσίασε μια σειρά από ταινίες στους Γάλλους τηλεθεατές που πρόσφατα ήρθαν στην κυριότητά του: Ανάμεσά τους



Η λαϊκή κουλτούρα στον ελληνικό κινηματογράφο, Λευτέρη Ξανθόπουλου. Ελλάδα. Παραγωγή: Cameras Continentales.

το Ρεμπέτικο, το Τοπίο στην ομίχλη και η Φωτογραφία. Την ημέρα που ήταν αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στον ελληνικό κινηματογράφο το κανάλι *La Sept* έφερε στο Μονπελιέ σε πρώτη προβολή το ντοκιμαντέρ: Η λαϊκή κουλτούρα στον ελληνικό κινηματογράφο (παραγωγής 1991) το οποίο είναι συμπαραγωγή του καναλιού, της γαλλικής εταιρίας *Cameras Continentales* και του Ελληνικού Κέντρου. Η

σκηνοθεσία ανήκει στο Λευτέρη Ξανθόπουλο πάνω σ' ένα σενάριο του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου. Στο στρογγυλό τραπέζι που ακολούθησε εκτός από τους παραπάνω συμμετείχαν ο Πρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου Κώστας Βρεττάκος, ο σκηνοθέτης Ροβήρος Μανθούλης και ο Χάρης Ντάβας, υπεύθυνος

Βήμα του Πελαργού του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Το 13ο Φεστιβάλ του Μεσογειακού Κινηματογράφου δεν τελειώνει εδώ. Δεν έλειψαν τα αφιερώματα στον αιγυπτιακό και τον ιταλικό κινηματογράφο, οι ρετροσπεκτίβες (από το Ροσελίνι στο Ντε Σίκα), τα αφιερώματα στο έργο κάποιων σημαντικών δημιουργών (Τενκίζ Αμπουλαντζέ, Μοχάμεντ Καν, Μαουρίτσιο Νικέτι κ.ά.). Ακόμη μια σημαντική αναδρομή στις πέντε τελευταίες ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου που από το Ταξίδι στα Κύθηρα και πέρα θεωρείται ότι πέρασε σε μια νέα φάση της καλλιτεχνικής του πορείας.

Ας σταματήσω εδώ. Στο τρένο που με μετέφερε στο Παρίσι, η σημασία του Φεστιβάλ του Μονπελιέ και η σπουδαιότητα της ελληνικής παρουσίας εκεί βρήκαν τη θέση τους μέσα μου. Ωστόσο με ενοχλούσε μια ιδέα ή μάλλον ένα συναίσθημα που θα 'θελε να μεταμορφωθεί σε σκέψη. Δεν ξέρω αν το κατόρθωσε. Το σίγουρο είναι πως έμεινα με τη βεβαιότητα πως όλες οι ελληνικές ταινίες που παίχτηκαν στο Μονπελιέ τίμησαν και το Φεστιβάλ και τον ελληνικό κινηματογράφο, τον άγνωστο και παραγνωρισμένο στην Ευρώπη. Καταξίωση λοιπόν; Ναι! αλλά για ποιον; Ποιος ήταν εκεί; Σκέψεις ζοφερές και «κρίσιμες» μ' ακολουθούν ακόμη... Ναι, ήταν εκεί ο ελληνικός κινηματογράφος στις καλύτερες στιγμές του κι αυτό φτάνει.

παραγωγής ντοκιμαντέρ στην εταιρία *Cameras Continentales*. Τέλος στο Μονπελιέ παρουσιάστηκαν τρεις ελληνικές ταινίες της πρόσφατης κινηματογραφικής παραγωγής στο πλαίσιο ενός πανοράματος για τη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή των μεσογειακών χωρών: Ήταν οι Ήμερες μέρες του Αυγούστου του Παντελή Βούλγαρη, ο Έρωτας στη Χουρμαδιά του Σταύρου Τσιώλη και το Μετέωρο

«Δραπέτης» απ' το χρόνο

Ο σκηνοθέτης Λευτέρης Ξανθόπουλος μιλά στο Θράσο Καμινάκη για την τελευταία του ταινία «Ο Δραπέτης», τη δημιουργική πορεία του στον ελληνικό κινηματογράφο και τις δυσχερείς συνθήκες που καθορίζουν τη σύγχρονη κινηματογραφική πραγματικότητα και την καλλιτεχνική έκφραση στις μέρες μας

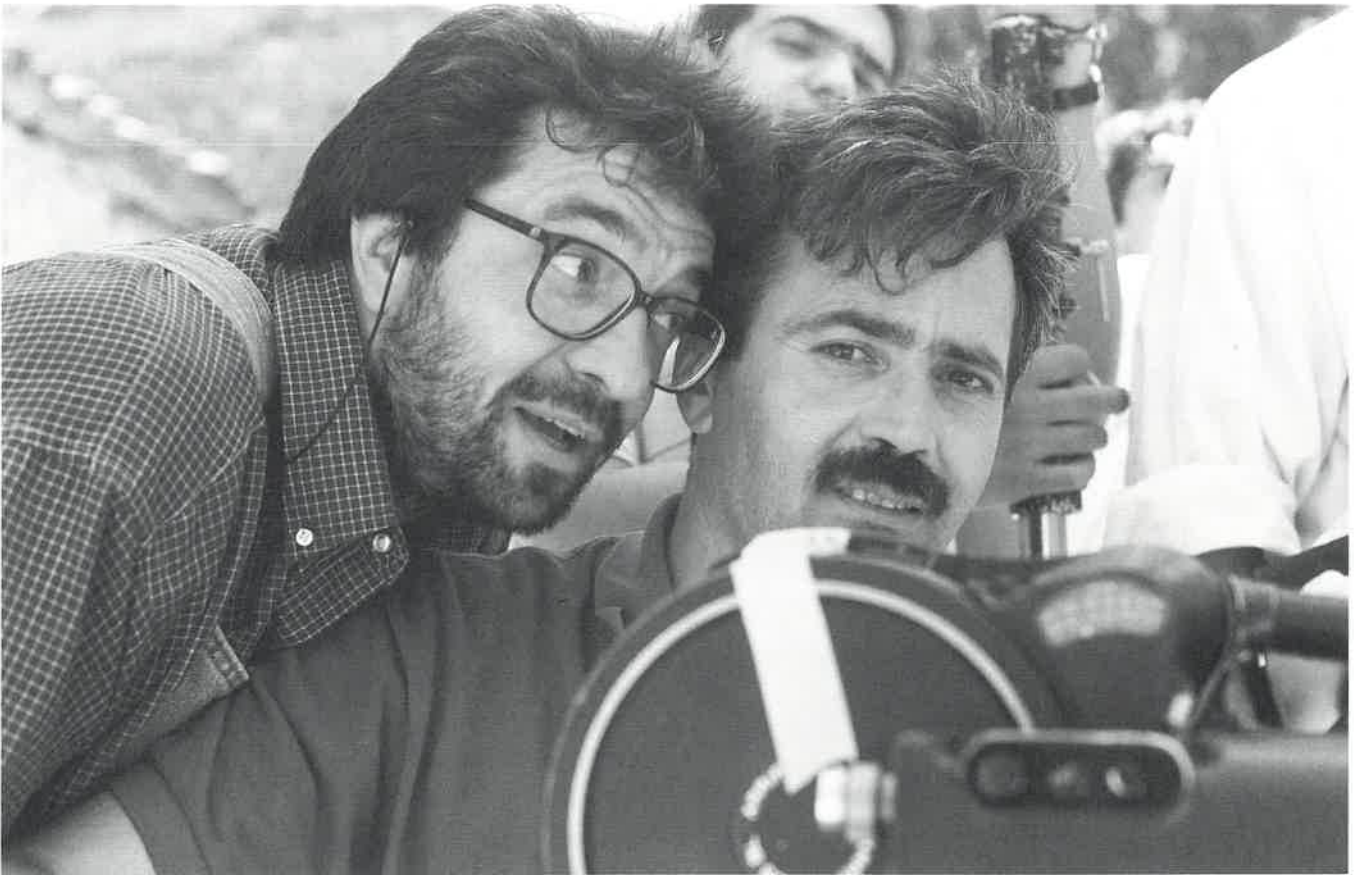
φωτογραφίες: Άννα Βηχ

— *Θράσος Καμινάκης: Τι σηματοδότησε την πορεία σου στο ντοκιμαντέρ και το πέρασμά σου στον αφηγηματικό κινηματογράφο;*

— *Λευτέρης Ξανθόπουλος:* Στον κινηματογράφο ξεκίνησα στα τριανταένα μου χρόνια· αρκετά μεγάλος για να έχω περιθώρια για παρατεταμένους πειραματισμούς. Να κάνω ντοκιμαντέρ ήταν για μένα πρώτα απ' όλα ζήτημα συνειδητής επιλογής. Οι ορίζοντες είχαν πια ξεκαθαρίσει όταν το 1976 γύρισα την πρώτη μου ταινία, την «Ελληνική Κοινότητα Χαϊδελμβέργης», που το σενάριο της λίγο καιρό μετά παρουσιάστηκε σαν διπλωματική μου εργασία στο London Film School. Η ταινία ερευνά τις συνθήκες δουλειάς και διαβίωσης των Ελλήνων εργατών στα εργοστάσια της Γερμανίας από τη σκοπιά ενός συλλογικού οργάνου, της Κοινότητας των Ελλήνων Μεταναστών. Ωστόσο η ίδια η Κοινότητα παραμένει μια σεναριακή πρόφαση που δίνει την ώθηση για μια εκ των έσω προσέγγιση του ζητήματος της εξωτερικής μετανάστευσης. Στον πυρήνα αυτής της δουλειάς βρίσκεται η προσωπική μου εμπειρία, μια και στις αρχές της δεκαετίας του '70 ζούσα ανάμεσα στη Γαλλία και τη Γερμανία, όπου δούλευα σαν εργάτης. Παίρνοντας το πτυχίο μου, εγκαθίσταμαι για ένα μακρύ διάστημα στη Γερμανία όπου και ξεκινώ το δεύτερο ντοκιμαντέρ, προεκτείνοντας την ίδια προβληματική γύρω από τη ζωή των μεταναστών, ιδωμένη όμως μέσα από τα έργα και τις ημέρες ενός μόνο ανθρώπου. Είναι «ο Γιώργος από τα Σωτηριάνικα», ένας «επιτυχημένος» εστιάτορας της Χαϊδελμβέργης, που έχοντας

αφήσει πίσω του την Ελλάδα πάνω από είκοσι χρόνια έφτιαξε τη ζωή του μακριά, στον ξένο τόπο. Το θέμα του ξένου, βασικό μοτίβο σ' όλες μου τις ταινίες από την πρώτη έως και την πιο πρόσφατη, επανέρχεται για να ζυγίσει τα υπέρ και τα κατά, τα κέρδη και τις χασούρες αυτού του «επιτυχημένου» μετανάστη. Η παλινδρομική σχέση του Γιώργου με την Ελλάδα μ' άγγιξε βαθιά. Προσπάθησα να προβάλλω πώς αυτός ο άνθρωπος υπήρχε πάνω στο πουθενά, πώς ζούσε πάντα σ' ένα ενδιάμεσο, σε μια νοητή και ατέρμονη διαδρομή ανάμεσα στην Ελλάδα και τη χώρα που τον φιλοξενούσε. Παρόμοιες σχέσεις χαρακτήριζαν τους περισσότερους Έλληνες εργάτες στη Γερμανία και τους μεταμόρφωναν σε ανθρώπους χωρίς ταυτότητα και χωρίς πατρίδα.

Μετά από το «Γιώργο» και τα εννέα χρόνια παραμονής μου στο εξωτερικό, επιστρέφω στην Ελλάδα. Περνώντας ένα αληθινά δύσκολο διάστημα επανένταξης, γράφω συστηματικά σε περιοδικά όπως ο «Σύγχρονος Κινηματογράφος» και το «αντί». Στην αρθρογραφία πέρασα όχι μέσα από ένα θεωρητικό σχήμα που είχα στο κεφάλι μου, αλλά μέσα από τις δύο ταινίες μου. Τα κείμενα μου γύρω από το σινεμά—κείμενα κριτικής και θεωρίας, όπως τουλάχιστον νόμιζα εκείνη την εποχή—έφερναν στο φως τις απόψεις ενός κινηματογραφιστή εν ενεργεία μάλλον παρά ενός νηφάλιου θεωρητικού με αναλυτικές ικανότητες και παιδεία ανάλογη. Σύντομα αισθάνθηκα πως γράφω αποτυχημένα κείμενα: δοκιμές ενός σκηνοθέτη που γράφοντας θέλει να κάνει την ταινία



Λευτέρης Ξανθόπουλος — Αντρέας Σινάνος.

του πάνω στις ταινίες των άλλων. Κάπως έτσι αρχίζω να στρέφομαι ολοένα και περισσότερο προς την πράξη. Οι πρώτες μου ταινίες στην Ελλάδα ήταν παραγγελίες για την τηλεόραση, κάτι που αρχικά μ' ενοχλούσε, αλλά στη συνέχεια βρήκα πως με αφορούσε. Θα καταλάβεις παρακάτω τι εννοώ.

— Θ. Κ.: *Παρέμεινες ωστόσο πιστός στο ντοκιμαντέρ. Από την τρίτη σου ταινία «Στα Τουρκοβούνια» έως και το «Καλή πατρίδα, σύντροφε» φαίνεται να επηρεάζεσαι από τις αισθητικές φόρμες που εισηγήθηκαν οι πρωτοπόροι της κλασικής Αγγλικής Σχολής, ενώ παράλληλα στρέφεσαι προς τις νέες τάσεις της εποχής, προς ό,τι μάθαμε να ονομάζουμε αφηγηματικό ντοκιμαντέρ.*

— Λ. Ξ.: Οι καταβολές μου βρίσκονται στο κλασικό αγγλικό ντοκιμαντέρ και συγγενεύουν με τις αντιλήψεις του Flaherty και των βετεράνων του είδους. Πρέπει να σου πω όμως ότι βάδισα πάνω στους παραδοσιακούς τρόπους κινηματογραφικής αφήγησης για να μαθητεύσω σ' αυτούς και να τους ξεπεράσω. Στη δεκαετία του '70-'80 ο ουγγρικός κινηματογράφος έφερε μια νέα πνοή στις παραδοσιακές δομές. Οι Ούγγροι σκηνοθέτες κατόρθωσαν να δημιουργήσουν Fictical Documentary. Τόλμησαν δηλαδή να επέμβουν στην πραγματικότητα αλλοιώνοντάς την, χωρίς όμως να την παραποιούν, χωρίς να την καταστρέφουν. Σίγουρα επηρεάστηκα βαθιά απ' αυτήν την τάση κι αυτό φάνηκε αρκετά

«Στα Τουρκοβούνια», την τελευταία ταινία της τριλογίας για τη μετανάστευση. Η ταινία αυτή θίγει το ζήτημα της εσωτερικής μετανάστευσης — από τα χωριά προς τα αστικά κέντρα — που είναι το πρώτο βήμα για τον ξενιτεμό. Η ταινία βρήκε το γέο της «πρόσχημα» — ήταν τὰ αυθαίρετα σπίτια και οι καταπατητές οικοπέδων της περιοχής Τουρκοβουνίων — για να αναδιπλωθεί ως νέα παραλλαγή στο ίδιο θέμα: σ' αυτό του διωγμένου, του ξεριζωμένου, του Έλληνα που είναι ξένος απ' τον τόπο του και ξένος απ' τη ζωή του ακόμη. Τέλος πάντων, ο κύκλος των πολύ προσωπικών ντοκιμαντέρ κλείνει με το «Επί Κολωνῶ», ενώ ήδη από καιρό έχω αρχίσει να συνειδητοποιώ τους περιορισμούς σ' αυτό το είδος κινηματογράφου. Είναι αλήθεια πως με το ντοκιμαντέρ δεν μπορείς να πεις όλα όσα θες, μπορείς να αναπλάσεις, όχι να πλάσεις... Την ίδια στιγμή παρακολουθώ πώς η τηλεόραση το οικειοποιείται και τελικά το αφομοιώνει, χρησιμοποιώντας μια εύκολη γλώσσα, διόλου κινηματογραφική και καταστρέφοντας έτσι κάθε αναρχική φωνή που θα μπορούσε να έχει το ντοκιμαντέρ. Παράλληλα, θέματα που θεωρούνταν απαγορευμένα τα προηγούμενα χρόνια, μετά το '80 βγαίνουν σωρηδόν από τα κανάλια και υποβαθμίζονται. Μέσα σε παρόμοιες συνθήκες, η διάθεσή μου να κάνω ντοκιμαντέρ εξασθενεί συνεχώς. Το «Καλή Πατρίδα, σύντροφε» προσπαθούσα να το κάνω από το



Γιώργος Νινιός — Γιώργος Μανώλας.

1981. Κανείς δε μου έδινε άδεια τότε. Κανείς δεν ήθελε να βάλει το κεφάλι του στο στόμα του θηρίου... Και έτσι ήταν. Το χωριό Μπελογιάννης πέρα από ένα όνομα-σύμβολο για τους αριστερούς και ταμπού για τους υπόλοιπους, κανείς δεν το άγγιζε· ήταν στην πραγματικότητα ένα γκέτο. Μόνο σαν έφτασα εκεί το κατάλαβα. Τρεισήμισι χιλιάδες άνθρωποι ζούσαν ερμητικά, έγκλειστοι σχεδόν στο Μπελογιάννη από το 1949 μην έχοντας καμιά επαφή με το γύρω κόσμο. Μαχητές του Δημοκρατικού Στρατού — πληγωμένοι οι περισσότεροι — έφερναν μαζί τους τα ιδανικά ενός ξεφτισμένου σοσιαλισμού και οι δεκαετίες κυλούσαν από πάνω τους χωρίς να τους αγγίζουν. Μια αλυσίδα ελληνισμού σταματημένη στο 1949 με τα ήθη, τα έθιμα και το γλωσσικό της ιδίωμα διατηρημένα, όπως ακριβώς μεταφέρθηκαν από τις ανατολικές παροικίες. Όσο για τη δημοτική παράδοση που ακολουθούσαν ήταν απόφια σε κάθε της εκδήλωση. Το χωριό Μπελογιάννης προσφερόταν θαυμάσια για εθνογραφική μελέτη.

— Θ. Κ.: Μόνο που εσύ το επέλεξες για να κάνεις την πρώτη σου ταινία με υπόθεση. Κι είναι η πρώτη φορά που το ντοκιμαντέρ, το ιστορικό γεγονός συμπλέκεται με τη μυθοπλασία και το δραματικό στοιχείο μέσα στο έργο σου. Πρόκειται τελικά για έναν πρωτότυπο πειραματισμό;

— Λ. Ξ.: Είναι αλήθεια πως η αναζήτησή μου γύρω από το ντοκιμαντέρ σ' αυτή την ταινία φτάνει στα όριά της. Το αφηγηματικό, δραματικό στοιχείο συναντά την Ιστορία, αλλά η ταινία στηρίζεται σε μια επινοημένη ιστορία ή μάλλον σε πέντε διαφορετικές ιστορίες που συναντιούνται, χωρίζουν και διασταυρώνονται πάλι στο τέλος. Δεν ξέρω αν πρόκειται για πειραματισμό. Όσο για την πρωτοτυπία, στον ιταλικό κινηματογράφο, ας πούμε, υπήρξε ανάλογο προηγούμενο. Ο Ροσελίνι δούλευε πολύ συχνά με ερασιτέχνες ηθοποιούς... Ανάλογη εμπειρία είχε ο Ερμάνο Όλμι στο «Δέντρο με τα τσόκαρα» και βέβαια ο Γρηγόρης Γρηγορίου στο «Πικρό Ψωμί» δούλεψε αποκλειστικά με ερασιτέχνες στα σμυριδιωρυχεία της Νάξου. Όλοι όσοι συνεργάστηκαν στην ταινία έζησαν σχέσεις ουσιαστικές, γοητευτικές, σχεδόν πρωτογενείς κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Κανένας από τους ερασιτέχνες ηθοποιούς δεν έπαιζε τον εαυτό του. Όλοι διδάχτηκαν ρόλους. Ήταν εξαιρετικό να βλέπεις αυτούς τους ανθρώπους να υποδύονται τη ζωή τους μέσα στο «είναι» ενός άλλου. Συμμετείχε μόνο μια επαγγελματίας ηθοποιός, η Αθηνά Παπαδημητρίου, που ζει και δουλεύει στη Βουδαπέστη. Η Αθηνά κατόρθωσε να γίνει η ραχοκοκαλιά της ταινίας για να μπορέσουν να κινηθούν πάνω της οι ερασιτέχνες.

— Θ. Κ.: Σταδιακά λοιπόν περνάς από το ντοκιμαντέρ στην πρώτη σου αμιγώς δραματική ταινία με την κυριολεκτική σημασία του όρου. Είναι «ο Δραπέτης» που πρόσφατα συμμετείχε στις Κάννες, στο Φεστιβάλ Μεσογειακού κινηματογράφου του Μονπελιέ και στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

— Λ. Ξ.: Συνολικά συμμετείχε σε επτά φεστιβάλ. Ξέχασες τα Φεστιβάλ του Μονάχου, του Μόντρεαλ, του Τόκιο και του Κεμπέκ.

— Θ. Κ.: *Ναι! Τα διεθνή φεστιβάλ είναι ένα ζήτημα που θα πρότεινα να θίξουμε ιδιαίτερος, παρακάτω. Ας μιλήσουμε λίγο για την ίδια την ταινία, που η δράση της τοποθετείται στα χρόνια του '50, το μεταίχμιο δύο εποχών που η ελληνική κοινωνία μετασχηματιζόταν ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά. Ποιες εξωτερικές αναγκαιότητες και ποια βαθύτερα εσωτερικά κίνητρα καθορίζουν την ταυτότητα του «Δραπέτη»;*

— Λ. Ξ.: Υπάρχει ένας κοινός άξονας σ' όλες μου τις ταινίες μέχρι σήμερα και νομίζω πως στο «Δραπέτη» φτάνει στην πιο ξεκάθαρη μορφή του. Είναι η αγωνιώδης σχέση που έχει ένας άνθρωπος με την εποχή του, με το χρόνο που τον κυβερνά. Ψάχνω πάντα για ανθρώπους με την ίδια ιδιότητα, τη μοιραία σχέση που έχουν με τον καιρό τους, και για αλλαγές που σημαδεύουν μια νέα εποχή. Μέχρι και ο τελευταίος μου ήρωας είναι ένας άνθρωπος που αρνείται να δεχτεί την εποχή του, που δυσκολεύεται να την κατανοήσει και να συμβιβαστεί, που δε συνθηκολογεί και αποσύρεται. Στην πραγματικότητα πρόκειται για το ίδιο πάντα πρόσωπο — μονάχα οι χαρακτήρες διαφέρουν — που μόνο του επιλέγει την αναχώρησή του, ανεξάρτητα από το τι καθορίζει μια τέτοια αναχώρηση, αν πρόκειται για απόδραση ή εγκλεισμό, για αποδημία ή θάνατο. Κάποιοι πάντα φεύγει για κάπου, κάποιος χάνεται, κάποιος αποδεσμεύονται. Ο ξένος που λέγαμε παραπάνω, εδώ είναι ο αποξενωμένος άνθρωπος και ταυτόχρονα εκείνος που μένει πιστός στην παράδοση, τη δική του αν θες παράδοση, στην τέχνη του που χάνεται και μαζί της χάνεται και ο ίδιος. Η συνειδητοποίηση αυτής της αποξένωσης για τον Αντώνη Μπάρκα, τον περίφημο караγκιοζοπαίκτη του άλλοτε, τον οδηγεί να συγκρουστεί βίαια με τη νέα εποχή που αρχίζει να δεσπόζει ο κινηματογράφος. Μέσα στην ταινία ο Μπάρκας ενσαρκώνει το μοναχικό εκείνο σαμουράι που αποφασίζει να πεθάνει μαζί με το σπαθί του. Οι άνθρωποι άρχισαν να πυροβολούν και το σπαθί του δεν το βοηθά να αμυνθεί. Ο πόλεμος μπορεί να μην τελείωσε, το όπλο του όμως είναι πια άχρηστο. Ο Καραγκιόζης, το λαϊκό θέαμα που ο Μπάρκας υπηρετεί, είναι βαθιά συνδεδεμένος με την παράδοση και εδώ και πολλά χρόνια αποτελεί μουσειακό είδος. Μια χειροποίητη μορφή τέχνης αντικαθιστάται βίαια από μια βιομηχανική μορφή τέχνης. Το σινεμά κλέβει την παράσταση απ' τον Καραγκιόζη και η αδιαλλαξία του Μπάρκα κορυφώνει το δράμα του και τον οδηγεί στην έσχατη σύγκρουσή του με τις νέες αξίες. Τα χρόνια που διαδραματίζεται η ιστορία του Μπάρκα είναι πράγματι μια μεταιχμιακή περίοδος για την Ελλάδα και ο ήρωας είναι ένας μεταιχμιακός Έλληνας και ένας καλλιτέχνης που θυσιάζεται μαζί με την τέχνη του.

— Θ. Κ.: *Στην ταινία σου θίγεις άμεσα ή έμμεσα ζητήματα — χρόνιες πληγές της ελληνικής πραγματικότητας που βρίσκονται*

σε έξαρση τη δεκαετία του '50. Ωστόσο η ιστορία σου δεν επικεντρώνεται στα μεγάλα προβλήματα εκείνης της περιόδου όπως ήταν η μετανάστευση, η αστικοποίηση, ο εμφύλιος διχασμός. Μιλάς για πράγματα λιγότερο «δημοφιλή» (στον ελληνικό κινηματογράφο τουλάχιστον) αλλά εξίσου επώδυνα: τον εξοστρακισμό του άμεσου λαϊκού θεάματος από τα μαζικά μέσα ψυχαγωγίας, τη διάλυση του ατομικού ονείρου, την περιπλάνηση της λαϊκής ψυχής. Ωστόσο οι δύο πόλοι, που αντιπροσωπεύουν το παλιό και το καινούριο και συγκρουούνται μέσα στο έργο σου, παραμένουν στο περιθώριο στην ταινία σου. Μιλώ για τον Καραγκιόζη, το αυθεντικό λαϊκό θέαμα και τον κινηματογράφο, το μοντέρνο μαζικό θέαμα.

— Λ. Ξ.: Αν διάλεξα τη δεκαετία του '50 για να τοποθετήσω την ιστορία μου, πρέπει να ξέρεις πως ένας απ' τους λόγους είναι ότι θεωρώ πως έχει πολλές ομοιότητες με τη σημερινή. Τα χρόνια της



Γιώργος Νινιός — Στράτος Τζώρτζογλου.

κρίσης μιας κοινωνίας και των αξιών της μοιάζουν μεταξύ τους ως προς τα ηθικά διλήμματα που επιβάλλουν στους ανθρώπους, ανεξάρτητα από τις ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες που διαφοροποιούν κάθε εποχή. Η πρόθεσή μου δεν ήταν να κάνω μια ταινία για το χθες, ούτε να διηγηθώ μια παλιά ιστορία. Η ταινία μου θέλει να είναι σημερινή. Αυτά που τραβάει ο κεντρικός ήρωας, τα πάθη και οι αγωνίες αυτού του ανθρώπου, είναι τόσο αρχαία και τόσο σύγχρονα όσο και ο ίδιος. Τα ερωτήματά του και οι οδύνες του είναι διαχρονικές. Ο Καραγκιόζης στην ταινία δεν είναι παρά ένα σεναριακό εύρημα. Είναι ό,τι πεθαίνει. Αυτό το κατανοούμε εξαρχής, όπως και την εισβολή του κινηματογράφου στην επαρχία και την Αθήνα. Σκοπός του «παλαιού» και του «νέου» μέσα στο «Δραπέτη» είναι να οδηγήσουν τον караγκιοζοπαίκτη (που θα μπορούσε να είναι και οποιοσδήποτε άλλος που η τέχνη του ή η ιδιότητά του τον υποβάλλει σε αυτή την σύγκρουση) στο βαθύτατο δράμα του, έτσι όπως εκφράζεται μέσα από τη σχέση του με το χρόνο. Όπως ξέρεις, στην ταινία δε

βλέπουμε ποτέ μια ολοκληρωμένη παράσταση Καραγκιόζη και αυτό ήταν συνειδητή επιλογή. Καμιά παράσταση να μην τελειώσει, κανένα έργο του Μπάρκα να μην παιχτεί μέχρι το τέλος. Ο Μπάρκας αρνείται την εποχή του και η εποχή του αρνείται τον Μπάρκα. Ο Καραγκιόζης και ο κινηματογράφος είναι προφάσεις, αφορμές σύγκρουσης και ως τέτοια παίρνουν θέση στην ταινία μου. Εκείνο που προέχει είναι η ηθική σχέση ενός ανθρώπου με τον εαυτό του και τον κόσμο.

— Θ. Κ.: Πάντως, κατά τη γνώμη μου, η τέχνη και ο στοχασμός στην Ελλάδα διατηρούν δεσμούς αίματος με τη λαϊκή και δημοτική παράδοση. Αυτό εκφράζεται διαρκώς και όχι μόνο μέσα από εγγενείς μορφές λαϊκής καλλιτεχνικής έκφρασης, όπως το θέατρο σκιών και το τραγούδι. Αν παρακολουθήσουμε την πορεία



Νίνα Μιχαλοπούλου.

που ακολούθησε (και ακολουθεί) το μυθιστόρημα, η ποίηση, η ζωγραφική και φυσικά ο κινηματογράφος, βρίσκουμε παντού το λαϊκό στοιχείο να καθορίζει και να μορφώνει την πνευματική μας εξέλιξη. Τόσο ο «Δραπέτης» όσο και το τελευταίο σου ντοκιμαντέρ, «Η λαϊκή κουλτούρα στον ελληνικό κινηματογράφο», θεματολογικά τουλάχιστον αναδιπλώνονται πάνω στο ίδιο μοτίβο: τη λαϊκή καλλιτεχνική έκφραση. Πόσο λαϊκός είναι ο κινηματογράφος που επιδιώκεις με το έργο σου και πώς συνδέεται με την εποχή του νέου ελληνικού κινηματογράφου;

— Λ. Ξ.: Είναι αλήθεια πως η δημοτική και λαϊκή μας παιδεία είναι πολύ ισχυρή. Δεν είναι λίγοι οι Έλληνες σκηνοθέτες που αντλούν τα θέματά τους μέσα από τη λαϊκή κουλτούρα. Όμως δε βρίσκω τι παραπάνω μπορεί να είναι εκείνο που κάνει μια ταινία λαϊκή πέρα από κάποια υπόγεια ρεύματα επικοινωνίας ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το κοινό του, ανάμεσα στην ίδια την ταινία και την υποδοχή της, — αποδοχή ή απόρριψη. Συχνά θεωρούμε μια ταινία λαϊκή κρίνοντας την από το θέμα της, από το περιεχόμενο μιας ιστορίας που αναπτύσσει. Αλλά γιατί κατ' ανάγκη να είναι

λαϊκή μια ιστορία μόνο και μόνο, επειδή ο ήρωάς της είναι ένας κοινός καθημερινός τύπος που προέρχεται από τα φτωχά λαϊκά στρώματα μιας κοινωνίας; Αυτό εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο ο καθένας επιλέγει να διηγηθεί μια ιστορία, ανεξάρτητα από τι πραγματεύεται. Ως προς τις δικές μου ταινίες θαρρώ πως έχει γίνει μια παρεξήγηση. Εγώ δε θέλησα ποτέ να κάνω ένα λαϊκό κινηματογράφο. Το αντίθετο μάλιστα. Πίσω από κάθε ταινία μου θα βρεις έναν καλυμμένο ελιτισμό. Μολονότι ξεκίνησα από το στρατευμένο κοινωνικό ντοκιμαντέρ και ανέπτυξα συχνά θέματα προσφιλή σε λαϊκούς φορείς και παράγοντες — κόμματα ή οργανώσεις που θέλησαν εξάλλου να οικειοποιηθούν τόσο εμένα όσο και τις ταινίες μου — ο τρόπος που χειρίστηκα τα θέματά μου καθόλου δεν έχει να κάνει με μια λαϊκή αντίληψη περί τέχνης. Προσπαθούσα ανέκαθεν οι ταινίες μου να είναι κάτι άλλο απ' αυτό που αρχικά έδιναν την εντύπωση ότι είναι. Στο «Δραπέτη» η ιστορία χτίζεται μέσα από μικρές αλληπάλληλες ανατροπές που λειτουργούν διαρκώς από πλάνο σε πλάνο. Ολόκληρο το έργο χρησιμοποιεί ακαδημαϊκούς κώδικες κινηματογραφικής αφήγησης. Δεν παραλείπω να τονίσω — χωρίς να το φοβάμαι — πως στο «Δραπέτη» δούλεψα συνειδητά πάνω σε κλισέ, που ο παλιός εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος είχε με επιτυχία χρησιμοποιήσει. Οι σχέσεις πατέρα-γιου που αναπόφευκτα οδηγούν σε μια συμβολική πατροκτονία, το δίπτυχο δασκάλου-μαθητή, οι δεσμοί εξάρτησης αδελφού-αδελφής, η φιγούρα του προικοθήρα ναυτικού, ο «Σπουργίτης» ακόμη, το αθώο μικρό παιδί, το μόνο μη βεβαρημένο πρόσωπο της ταινίας που παρατηρεί τις ένοχες σχέσεις μεταξύ των υπολοίπων, όλα αυτά πηγάζουν μέσα από την περίοδο που το ελληνικό σινεμά έκανε επιτυχημένες εμπορικές κωμωδίες και σπουδαία μελό. Έχω ξεκαθαρίσει τις σχέσεις μου μ' αυτή τη γενιά κινηματογραφιστών και είμαι συναισθηματικά συνδεδεμένος με το ελληνικό μελό. Και εγώ ο ίδιος είμαι λίγο μελό. Θέλω, όταν βλέπω μια ταινία, να συγκινούμαι ή να γελώ. Αναζητώ πάντα μια ιστορία που να προκαλεί ατόφια παρόμοια συναισθήματα, όταν φτιάχνω μια ταινία. Ανεξάρτητα από ποια φόρμα θα πάρει, ποιες μορφές και ποιους κώδικες θα υιοθετήσει, ένα έργο οφείλει να καταφέρει να ακουμπήσει σε κάποιες άλλες ψυχές. Αυτή είναι η μόνη δικαίωση του δημιουργού του.

— Θ. Κ.: Μόνο που αυτές οι «άλλες ψυχές» για τον Έλληνα κινηματογραφιστή ολοένα και σπανίζουν στις μέρες μας. Οι καινούριες ελληνικές ταινίες κατά κανόνα δε βρίσκουν πλέον απήχηση στην Ελλάδα· κάτι που με προβληματίζει σχετικά και με τα όσα συζητήσαμε περί λαϊκού κινηματογράφου. Γιατί πώς είναι δυνατό να θεωρούμε ότι στην Ελλάδα γυρίζονται πολλές ταινίες, που θεωρητικά απευθύνονται στο μέσο θεατή, στην πράξη όμως να βρίσκουν ελάχιστη ανταπόκριση στο ευρύ κινηματογραφικό κοινό; Γιατί ο Έλληνας θεατής αποφεύγει την ελληνική ταινία;

— Λ. Ξ.: Κατ' αρχάς είναι φενάκη να πιστεύουμε ότι υπάρχει ένα «ευρύ κινηματογραφικό κοινό» όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στην Ευρώπη γενικότερα. Μια από τις πιο σημαντικές παραμέτρους σ' ό,τι αφορά την περιβόητη κρίση του κινηματογράφου στις μέρες μας είναι η έλλειψη κοινού. Σε τοπικό επίπεδο, κάθε εθνική κινηματογραφία βασανίζεται απ' αυτό το σύμπτωμα. Στην Ελλάδα, έχουν μείνει πολύ λίγοι αριθμητικά θεατές που πάνε στον κινηματογράφο. Αυτοί, αν μοιραστούν στις τόσες ταινίες που βγαίνουν στις αίθουσες, συμπεριλαμβανομένων των προϊόντων εξ Αμερικής, το μερίδιο της ελληνικής ταινίας είναι το μικρότερο. Κι αυτό ανεξάρτητα από το ποιοτικό επίπεδο της ταινίας.

— Θ. Κ.: Έχεις δίκιο. Γιατί αν αυτό το φαινόμενο οφειλόταν μόνο σε κριτήρια ποιότητας, τότε τα κρατικά και ιδιωτικά κανάλια θα κήρυσσαν πτώχευση προ πολλού.

— Λ. Ξ.: Δεν είναι το ίδιο με την τηλεόραση. Η τηλεόραση σου επιβάλλεται. Εκεί ισχύουν άλλοι νόμοι. Υπάρχει καταναγκασμός, η ελεύθερη επιλογή εξορίζεται. Ωστόσο στον ελληνικό κινηματογράφο συμβαίνει το εξής παράδοξο: Κατ' αρχάς πριν ακόμα γίνει η ελληνική ταινία δεν αρέσει. Αυτό οφείλεται συχνά σε μια μακρά, χιλιομυλημένη κι εν μέρει δικαιολογημένη προκατάληψη. Αν όμως οι περισσότεροι Έλληνες θεατές περιφρονούν τις ελληνικές ταινίες, αυτό δεν είναι παρά ένα φαινόμενο που καθρεφτίζει ένα γενικότερο σύμπτωμα απώθησης της νεοελληνικής κοινωνίας. Οι Έλληνες όσο κι αν διαδηλώνουν το αντίθετο, συντηρούν μια υποσυνείδητη αποστροφή προς τα ελληνικά προϊόντα, κυρίως όταν αυτά τα τελευταία είναι καρποί πνευματικής ζύμωσης. Πιστεύω ότι στο σινεμά οι Έλληνες δε θέλουν να βλέπουν τον εαυτό τους κατά βάση. Πρέπει μήπως να πούμε ότι οι επτά με δέκα ταινίες, που ο ελληνικός κινηματογράφος μπορεί να παράγει κάθε χρόνο, δεν είναι ουρανοκατέβητες, δεν είναι ξένες προς το κοινωνικό πλαίσιο που τις γέννησε; Κι όμως είναι δύσκολο στους Έλληνες θεατές να αναγνωρίσουν ότι πρόκειται για δημιουργήματα του τόπου τους, για έργα δικά τους εξ ολοκλήρου, που πηγάζουν μέσα από το λαό, μέσα από τις ιδιαιτερότητες της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας που γέννησε και διαμόρφωσε τις κυβερνήσεις τους, τα μαγαζιά τους, την οικονομία τους, το πολιτισμικό τους επίπεδο, τους ίδιους. Η άρνηση των Ελλήνων θεατών για τις ελληνικές ταινίες δείχνει για μια ακόμη φορά την αβάσταχτη σχέση που έχουν με τον εαυτό τους. Η ελληνική ταινία δεν τους προσφέρει καμιά διαφυγή γιατί τους υπενθυμίζει πόσο δυσάρεστη είναι η πραγματικότητά τους. Μονάχα ο αμερικάνικος κινηματογράφος δεν τους ενοχλεί. Τον προτιμούν, γιατί τους επιτρέπει να δραπετεύουν μέσα σε κάτι που δεν τους ανήκει. Και βέβαια δε θα είχε τίποτε αξιόμημπο μια τέτοια προτίμηση, αν μπορούσε τουλάχιστον να ταυτιστεί με μια ποιότητα ζωής καλύτερης από

αυτήν που προτείνει η στενωχώρα ελληνική πραγματικότητα. Κάτι τέτοιο δε συμβαίνει όμως με ταινίες, όπως το Robocop και το Rambo, που μονοπωλούν το ενδιαφέρον του κοινού.

— Θ. Κ.: Πάντως το ενδιαφέρον, τις προτιμήσεις και το επίπεδο καλλιέργειας ενός κινηματογραφικού κοινού στην Ελλάδα θα 'πρεπε μάλλον να το δούμε ως συνέπεια ή σύμπτωμα, όπως είπες, μιας κοινωνίας όπου απουσιάζει κάθε πρόθεση κρατικής ή ιδιωτικής μέριμνας για τον κινηματογράφο. Εξάλλου το πρόσφατο ατυχές παρελθόν του ελληνικού κινηματογράφου θα μπορούσε να μας διδάξει πολλά στη χάραξη μιας νέας πολιτικής, σε μια εποχή μάλιστα που οι δρόμοι της διεθνούς συμπαραγωγής αρχίζουν να ενισχύονται στην Ευρώπη.

— Λ. Ξ.: Από τις αρχές της δεκαετίας του '80 το πλαίσιο της



Δώρα Μασκλαβάνου — Στράτος Τζώρτζογλου.

ανεξάρτητης παραγωγής έσβησε για την Ελλάδα. Η ελληνική ταινία έπαψε πια να είναι εμπόρευμα, έγινε είδος πολυτελείας και ούτε καν κατορθώνει να κάνει απόσβεση του κόστους της. Η τηλεόραση απορρόφησε μια σειρά από ικανούς επαγγελματίες και διαμόρφωσε μια «άλλη ηθική» και μια νέα οικονομία. Οι ελληνικές ταινίες γίνονται πια με συμπαραγωγούς τα κανάλια. Μόνο που όσο η τηλεόραση πληρώνει τόσο ο κινηματογράφος συρρικνώνεται. Σίγουρα αυτό δεν είναι αμιγές ελληνικό φαινόμενο, αλλά στην Ελλάδα έφτασε στο αποκορύφωμά του τα τελευταία χρόνια, γιατί τα κρατικά κανάλια μπαίνουν συμπαραγωγοί σε ταινίες των οποίων τα έξοδα δυσκολεύονται να καλύψουν. Στην Ελλάδα δεν ευδοκιμεί ίχνος κρατικής μέριμνας για τον κινηματογράφο. Το Κέντρο Ελληνικού Κινηματογράφου, από τη στιγμή που θα γίνει συμπαραγωγός, είναι μια εγγύηση για την ταινία. Αυτό όμως περισσότερο σε επίπεδο αναγνώρισης παρά σε οικονομικό επίπεδο, γιατί και το Κέντρο πάσχει από έλλειψη χρημάτων. Όσο για τα ιδιωτικά κανάλια, κάθε άλλο παρά μέσα στην πολιτική τους είναι να ρισκάρουν χρήματα, που μάλλον πότε δε θα πάρουν πίσω

επενδύοντας σε μια ελληνική ταινία.

— Θ. Κ.: Συνοψίζοντας μ' αυτόν τον τρόπο, καλό θα ήταν να μιλήσουμε και για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Καλό και ίσως θλιβερό μαζί.

— Λ. Ξ.: Το σφάλμα του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι ότι δε θέλησε ποτέ να παραδεχτεί πως οι συνθήκες της ελληνικής ταινίας άλλαξαν τα τελευταία επτά-οκτώ χρόνια. Δεν μπόρεσε ως τώρα να απαλλαχτεί από ένα βαθύτατο συντηρητισμό που το χαρακτηρίζει, να ανανεωθεί ως τόπος προβολής και αγοράς ελληνικών ταινιών, να προκαλέσει το κοινό να δει μέσα από ένα νέο πρίσμα την ελληνική ταινία. Έπειτα εμφανίστηκε κι αυτό το ηλίθιο μέτρο, να κρίνονται δύο φορές οι ταινίες για τα βραβεία. Μία φορά να παίρνουν ή να μην παίρνουν το βραβείο στη Θεσσαλονίκη και μια δεύτερη φορά στο τέλος του χρόνου να μοιράζονται τα κρατικά



Νίνα Μιχαλοπούλου.

βραβεία.

Κάλλιστα θα μπορούσαν να έχουν καταργηθεί τα βραβεία της Θεσσαλονίκης από τη στιγμή που ο καινούριος νόμος για τον κινηματογράφο προέβλεπε πριμοδότηση της παραγωγής μέσα από μια σειρά επιχορηγήσεων στο τέλος του χρόνου. Εμείς προτιμήσαμε όμως να φτάσουμε σε μια τραγελαφική κατάσταση που οδήγησε τις ταινίες που βραβεύονταν στη Θεσσαλονίκη τον Οκτώβρη, στις 31 Δεκεμβρίου «να χάνουν τα βραβεία τους» για κάποιες νέες ταινίες που προτιμήθηκαν. Κάτω από τέτοιες συνθήκες το κοινό έκανε πολύ καλά που δυσανασχήτησε. Οι θεατές απώθησαν το θεσμό των βραβείων, σε σημείο να αποφεύγουν συστηματικά να δουν μια βραβευμένη ταινία. Ένα βραβείο σε μια ελληνική ταινία όχι μόνο δεν την τιμά πλέον, αλλά καταντά ένα πληθωριστικό χαρτονόμισμα, μια επιταγή χωρίς αντίκρισμα. Αυτά είναι φαινόμενα μιας οπισθοδρομικής και ανοργάνωτης κοινωνίας. Όσα ελαφρυντικά κι αν αναζητήσουμε, ο ελληνικός κινηματογράφος θα δυσκολευτεί πολύ να ενταχθεί σ' ένα σύστημα διεθνούς συμπαραγωγής.

Είναι αλήθεια πως σε χώρες που δεν ανέπτυξαν μια βαριά

βιομηχανία, ο κινηματογράφος παρέμεινε πάντα στο περιθώριο. Ανάλογα μπορούμε να υποστηρίξουμε πως κράτη που ακολούθησαν μια αδιάκοπη ιστορική πορεία, χωρίς ασυνέχειες, εμφυλίους, δικτατορίες, μπόρεσαν να είναι προνομιούχα απ' αυτή την άποψη. Απ' την άλλη πλευρά, τα προβλήματα του σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου μάθαμε να τα φορτώνουμε χωρίς πολύ σκέψη στα χρόνια του '50 - '60, που ευημερούσε το εμπορικό σινεμά. Όμως το μεγαλύτερο κακό που έκανε το παλιό εμπορικό σινεμά στην Ελλάδα δεν ήταν αυτές καθαυτές οι ταινίες του· ήταν ότι δεν επέτρεψε σε καμιά νέα τάση να αναπτυχθεί. Οι δρόμοι φράχθηκαν σ' εκείνους τους δημιουργούς που θέλησαν τότε να προτείνουν κάτι διαφορετικό. Τον Κούνδουρο τον τσακίσανε. Το ανήσυχο πνεύμα του τους ενοχλούσε. Οι παραγωγοί του πήραν το «Ποτάμι» μέσα απ' τα χέρια και το κατέστρεψαν μ' ένα νέο μοντάζ. Παρόμοια τύχη είχαν ο Γρηγορίου και ο Δαμιανός καθώς και πολλοί άλλοι δημιουργοί εν εξελίξει που πνίγηκαν μέσα στο τηλεοπτικό τέλμα ή εξορίστηκαν από την ίδια τους την τέχνη.

— Θ. Κ.: Σκιαγραφείς τον τρόπο με τον οποίο «εδραιώθηκε» η κρίση του ελληνικού κινηματογράφου όχι μόνο σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο, αλλά και ως κρίση πνευματικών και καλλιτεχνικών αξιών. Όμως, νομίζω ότι συμφωνείς, πως τα τελευταία χρόνια καμιά περιφερειακή εθνική κινηματογραφία πουθενά στον κόσμο δε ζει εκτός κρίσης. Με εξαίρεση βέβαια την αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία που με τις υπερπαραγωγές και τα υποπροϊόντα της όχι μόνο τίθεται εκτός κρίσης, αλλά σ' αυτήν στηρίζει και την οικονομική της ευμάρεια.

— Λ. Ξ.: Φυσικά και το πρόβλημα δεν αφορά μόνο την Ελλάδα. Τελευταία όλο και περισσότερο, όλο και πιο συχνά παρατηρείται το φαινόμενο του εξοστρακισμού των εθνικών κινηματογραφιών από τις ευρωπαϊκές μητροπόλεις. Αυτό μήπως δε συνέβη με το βελγικό ή το ελβετικό σινεμά; Πού είναι ο συγγραφικός κινηματογράφος; Γιατί δε βλέπουμε πια σουηδικές ή γερμανικές ταινίες; Πρέπει να παραδεχτούμε πως τόσο η παραγωγή όσο και το σύστημα διανομής διεθνώς κινούνται πλέον μέσα σ' ένα παράλογο. Δεν επενδύονται πια κεφάλαια στις περιφέρειες του κινηματογράφου. Αλλά και σε χώρες με κινηματογραφική παράδοση, που ανέδειξαν μεγάλους δημιουργούς και αριστουργηματικές ταινίες πριν μια εικοσαετία, όπως η Ιταλία, η Ιαπωνία και η Γαλλία ακόμη, ο κινηματογράφος βρίσκεται σε κατάσταση συναγερμού οικονομικά και καλλιτεχνικά. Το πρόβλημα της διανομής μιας ταινίας είναι πια κοινό για όλους. Εδώ και λίγες μέρες στο Παρίσι κουβεντιάζω με τους Γάλλους διανομείς για τις νέες συνθήκες που επικρατούν σχετικά με τη διακίνηση ξένων και εγχώριων παραγωγών στις γαλλικές αίθουσες. Για τα κέρδη και τις ζημιές που αφήνουν. Δε φαντάζεσαι πόσο ρόλο παίζει ο παράγοντας τύχη στην εισπρακτική επιτυχία μιας ταινίας. Τίποτε πια δεν μπορούν να προβλέψουν οι διανομείς, κανένα κριτήριο δεν επαληθεύεται. Η αγορά μιας ξένης ταινίας

θυμίζει αγορά λαχείου, είναι σαν να παίζεις λότο. Εισάγουν ταινίες και ελπίζουν ότι μια απ' αυτές θα κινηθεί, θα προσελκύσει το κοινό. Απλά ριψοκινδυνεύουν. Αυτές είναι οι νέες συνθήκες διανομής...

Ας σταθώ σ' ένα εισπρακτικό φαινόμενο της φετινής χρονιάς στην Ελλάδα: «Η σιωπή των αμνών»! Συγκλονιστικές ουρές 30 και 40 μέτρων έξω από κάθε αίθουσα προβολής της ταινίας. Δέκα χιλιάδες εισιτήρια στην πρώτη βδομάδα προβολής της. Δεν είδα την ταινία, δεν ξέρω το επίπεδό της. Ούτε μπορώ να υποστηρίξω ότι πήγε καλά μόνο και μόνο επειδή ήταν αμερικανική υπερπαραγωγή. Πολλές αμερικανικές ταινίες με προδιαγραφές ευρείας κατανάλωσης δε βρίσκουν ανταπόκριση. Εκατομμύρια παίζονται και χάνονται. Είναι μυστήρια υπόθεση η επιτυχία μιας ταινίας σήμερα.

— Θ. Κ.: Πιστεύω ότι τα μέσα μαζικής ενημέρωσης υιοθετούν τρόπους έμμεσης διαφήμισης μιας ταινίας ή μάλλον του θέματος που χειρίζεται μια ταινία. Πλαγίως χαράζεται στη συνείδηση των θεατών ποιο θέμα είναι σύγχρονο, ποιο είναι το μοντέρνο σήμερα και ως τέτοιο τους αφορά περισσότερο.

— Λ. Ξ.: Δεν αποκλείεται. Πάλι όμως το πρόβλημα παραμένει. Δεν είναι πάνω από πέντε οι ταινίες που επιτυγχάνουν κάθε χρόνο, ακόμα και οι αμερικανικές. Το δίχως άλλο η Αμερική κρατά το μονοπώλιο σχεδόν στα «μυστικά της επιτυχίας». Πρώτα από όλα ξέρει να διαθέτει ένα προϊόν σε πακέτο. Κανείς δεν αγοράζει πια μεμονωμένα προϊόντα. Εξάλλου το κοινό έχει ανάγκη από έναν εθισμό και κανένα μεμονωμένο προϊόν δεν τον προσφέρει.

— Θ. Κ.: Πιστεύεις πως η διεθνής συμπαραγωγή που αρχίζει να ενισχύεται από την κρατική και ιδιωτική πρωτοβουλία στην Ευρώπη μπορεί να ενισχύσει περιφερειακούς κινηματογράφους σαν τον ελληνικό; Πρόσφατη είναι και η εμπειρία σου με το γαλλικό κανάλι *La Sept* που κάλυψε μέρος της παραγωγής στο ντοκιμαντέρ σου «Η λαϊκή κουλτούρα στον ελληνικό κινηματογράφο».

— Λ. Ξ.: Η συμπαραγωγή εγγυάται τουλάχιστον μια στοιχειώδη διανομή στην ταινία. Όμως και σ' αυτή την περίπτωση δεν είναι τίποτε σίγουρο. Λείπουν τα επιχειρήματα, όπως είπαμε, που θα πείσουν τους διανομείς να ξεπεράσουν τη δυσπιστία τους. Όσο για την τελευταία συμπαραγωγή με το κανάλι *La Sept* ήταν μια παραγγελία αποκλειστικά για την τηλεόραση, που νομίζω ότι εκτελέστηκε καλά. Η ταινία μετά από την επίσημη προβολή της στο Φεστιβάλ του Μονπελιέ παίχτηκε από το κανάλι και νομίζω ότι άρεσε στο κοινό.

— Θ. Κ.: Τι σημαίνει για σένα να εκτελείς μια παραγγελία για τον κινηματογράφο ή την τηλεόραση;

— Λ. Ξ.: Δε μ' ενοχλεί να κάνω ταινίες κατά παραγγελία. Μ' αρέσει να με δεσμεύουν. Πιστεύω πως κάθε παραγγελία μπορεί να εκτελεστεί δημιουργικά, φτάνει να ανακαλύψουμε πως υπήρχε

μέσα μας πριν ακόμη μας δοθεί, πως κατά κάποιο τρόπο είναι εσωτερική μας επιταγή, αφυπνισμένη από εξωτερικά κίνητρα. Εξάλλου πάντα θα υπάρχουν παραγγελίες που μας αφορούν και άλλες που δεν μας ενδιαφέρουν.

— Θ. Κ.: Ας ξαναγυρίσουμε στο «Δραπέτη» και στην πορεία που ακολούθησε η ταινία μέσα από τα διεθνή φεστιβάλ. Αν κρίνω από το τελευταίο Φεστιβάλ Μεσογειακού Κινηματογράφου στο Μονπελιέ η ταινία άρεσε ιδιαίτερα στο κοινό. Μέχρι την τελευταία στιγμή μάλιστα φερόταν ως η πιο πιθανή υποψηφιότητα για τη Χρυσή Αντιγόνη. Ωστόσο διακρίθηκε μια γεωργιανή και μια αιγυπτιακή.

— Λ. Ξ.: Οι αντιδράσεις του κοινού σε όλα τα φεστιβάλ που συμμετείχε «Ο Δραπέτης» ήταν κάτι παραπάνω από θετικές. Η



Δώρα Μασκλαβάνου.

ταινία άρεσε στον κόσμο κι αυτό είναι η μεγαλύτερη βράβευσή της. Τόσο στο «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών» στις Κάννες όσο και στο τελευταίο Φεστιβάλ του Μονπελιέ πήρε πολύ καλές κριτικές. Από εκεί και πέρα κάθε φεστιβάλ κινείται με τους δικούς του ρυθμούς και κανόνες. Ένα βραβείο, όχι σπάνια, είναι αντανάκλαση συμφερόντων. Κάποια φεστιβάλ κινούνται βάσει σκοπιμοτήτων. Κυρίως τα τοπικά με χαρακτήρα διεθνή, που χρειάζονται την υποστήριξη τοπικών φορέων, διαφόρων παραγόντων από ξένες εθνικές κινηματογραφίες και φυσικά διανομείς. Όλοι αυτοί οι οικονομικοί συντελεστές πρέπει να ικανοποιηθούν. Υπάρχουν φεστιβάλ «φιλόδοξα», που θέλουν να έχουν την ικανοποίηση ότι ανακαλύπτουν κινηματογραφίες που για χρόνια βρίσκονταν στην αφάνεια, ότι ανακαλύπτουν νέους σκηνοθέτες και ενισχύουν ταινίες που ανταποκρίνονται σε ανάλογες προδιαγραφές. Κατά καιρούς υπάρχουν τάσεις και μόδες σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Τώρα επικρατεί η τάση να ενισχύσουμε το ρωσικό κινηματογράφο, γιατί βγαίνει από μια μαύρη και μακρά περίοδο σταλινισμού, γιατί οφείλει να ακουμπήσει στην Ευρώπη



Κώστας Καζάκος.

κλπ. Μ' αυτή τη λογική, νομίζω, προτιμήθηκε η γεωργιανή ταινία για την οποία μπορώ να έχω γνώμη εφ' όσον μπόρεσα να τη δω.

— *Θ. Κ.:* Ένα φαινόμενο που παρατηρείται ιδιαίτερα στις μέρες μας είναι ότι τα τοπικά διεθνή φεστιβάλ αυξάνονται και πληθύνουν σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Μονάχα στη Γαλλία 45 μικρά και μεγάλα διεθνή φεστιβάλ συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον όλου του ευρωπαϊκού κόσμου. Βέβαια η Γαλλία προσπαθεί με κάθε τρόπο να συντηρεί το εδώ και καιρό ταλαιπωρημένο κινηματογραφικό κύρος και να μετατρέπεται σε βιτρίνα της παγκόσμιας κινηματογραφικής αγοράς. Μήπως όμως το πλήθος αυτών των φεστιβάλ επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά την κρίση του κινηματογράφου διεθνώς;

— *Λ. Ξ.:* Στις παλιές καλές εποχές, τότε που ο κινηματογράφος ήταν ένα καλοτάξιδο καράβι σ' ατάραχες θάλασσες δεν υπήρχαν ούτε φεστιβάλ ούτε βιτρίνες. Κάθε γειτονιά είχε και τον κινηματογράφο της και ο κινηματογράφος γιόρταζε παντού. Μόνο η Βενετία, οι Κάννες και το Βερολίνο υπήρχαν στην Ευρώπη και ο ρόλος τους ήταν πολύ πιο σημαντικός απ' ό,τι στις μέρες μας. Σήμερα τα περισσότερα φεστιβάλ δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένα γκέτο. Δε χρειάζεται και πολύ σκέψη για να καταλάβουμε πως όταν χάνεται ένα είδος, πρέπει να το περιορίσεις. Σκέψου τα σπάνια είδη ζώων για τα οποία έχουν δημιουργηθεί ολόκληρες

προστατευτικές εκτάσεις στην Αφρική. Ο κινηματογράφος εξαφανίζεται, το φεστιβάλ τον προστατεύει. Παράλληλα το φεστιβάλ είναι κι ένα παζάρι.

Όσο ο κινηματογράφος παραμένει εμπορικό είδος τόσο το παζάρι αυτό θα έχει κίνηση, θα έχει λόγο ύπαρξης. Βέβαια όπως και να το κάνουμε, ο κινηματογράφος συνεχίζει να διατηρεί τη λάμψη του μέσα από κάποιους ανάλογους θεσμούς.

Και σίγουρα — αυτό είναι το πιο σημαντικό — δεν είναι λίγα τα φεστιβάλ που δίνουν τη δυνατότητα σε άγνωστους σκηνοθέτες να συναντήσουν το κοινό.

— *Θ. Κ.:* Πώς θα σου φαινόταν η ιδέα να εγκατασταθεί ένα τοπικό διεθνές φεστιβάλ, ανάλογο με αυτό του Μονπελιέ για παράδειγμα, σ' ένα ελληνικό νησί του Αιγαίου ή του Ιονίου, ενισχυμένο από την κρατική και την ιδιωτική πρωτοβουλία;

— *Λ. Ξ.:* Είναι μια θαυμάσια ιδέα που πρέπει εξαρχής να στηριχτεί στην ιδιωτική πρωτοβουλία. Να βρεθεί για παράδειγμα ένας γενναίος χορηγός, ένας δήμαρχος πολύ δραστήριος, μια τουριστική — γιατί όχι — περιοχή που θα πίστευε στο εφικτό μιας τέτοιας προσπάθειας, μια τοπική αυτοδιοίκηση με ορίζοντες ευρείς. Και φυσικά μια τέτοια προσπάθεια θα πρέπει να στηριχτεί σε ανθρώπους φανατικούς με την τέχνη και όχι σε διεκπεραιωτές και γραφειοκράτες.

Ελευσίνα :

«Εκεί που σμίγανε τα χέρια τους οι μύστες...»

της Σπυριδούλας Σακκά

«...αὐτὰρ ἔπειτα Οὐρανῷ εὐνηθεῖσα τέκ' Ὀκεανόν
βαθυδίνην Κοῖόν τε θ' Ὑπερίονά τ' Ἰαπετόν τε
Θεῖαν τε Πείαν τε Θέμιν τε Μνημοσύνην τε
Φοῖβην τε χρυσοστέφανον Τηθύν τ' ἑρατεινήν·
τούς δε μέθ' ὀπλότατος γένετο Κρόνος ἀγκυλομήτης
δεινότατος παίδων· θαλερόν δ' ἤχθηρε τοκῆα».¹

Με τους στίχους αυτούς, ο εμπνευσμένος ποιητής Ησίοδος αναγγέλει στο γένος των ανθρώπων τη γένεση των Τιτάνων· παιδιά του Ουρανού και της Γης, σύμβολα της ένωσης αντίθετων ομοιογενών στοιχείων της φύσης, αρχέγονες μορφές λατρείας, οι Τιτάνες πολέμησαν ενάντια στους ολύμπιους θεούς σε μια τρομερή μάχη που συντάραξε το σύμπαν... ό,τι όμως για τους αρχαίους Έλληνες αποτελούσε σημείο σεβασμού και λατρείας, δυστυχώς για μας τους σύγχρονους γίνεται μέσο εκμετάλλευσης και εκδούλευσης.

Έτσι λοιπόν, στις αρχές του αιώνα μας οι Τιτάνες ξεπετάχτηκαν ακόμα μια φορά μέσα από τα έγκατα της γης, έγιναν «ανώνυμος εταιρία», πήραν το όνομα ΠΙΤΑΝ και συνέχισαν το καταστροφικό τους έργο. Η Α. Ε. ΠΙΤΑΝ, ένα από τα πρώτα εργοστάσια της Ελλάδας και το πρώτο στην παραγωγή τσιμέντων της χώρας μας, ιδρύθηκε το 1900 και εγκαταστάθηκε λίγα μόλις χιλιόμετρα δυτικά της Αθήνας, στο Θριάσιο Πεδίο.

Οι Τιτάνες θα παρέμεναν ίσως κλεισμένοι για πάντα στα Τάρταρα και το εργοστάσιο τσιμέντων ΠΙΤΑΝ θα συνέχιζε ίσως ανενόχλητα να εκπέμπει τσιμεντόσκηνη από τις ψηλές του καπνοδόχους, αν δεν τύχαινε να λειτουργεί μέσα στην ίδια περιοχή όπου φιλοξενείται ένα από τα πιο σπουδαία ιερά της αρχαίας Ελλάδας, η Ελευσίνα. Η ιστορία και η σημαντική προσφορά της Ελευσίνας στην κοινωνική και πολιτιστική ζωή της Ελλάδα ακολουθεί τη δική της

μακρόχρονη πορεία. Τόπος ευλογημένος, Ιερή Πόλη της Αττικής, η Ελευσίνα υπήρξε σημαντικό θρησκευτικό κέντρο για δύο περίπου χιλιετίες (15ος αι. π. Χ.-5ος αι. μ. Χ.).

Την παράδοση διασώζει ο Ομηρικός Ύμνος στη Δήμητρα, ένα ποίημα επικό, που αποτελεί την κυριότερη έκφραση του μύθου της αρπαγής της Περσεφόνης από τον Πλούτωνα, και που αποδίδει στην ίδια τη θεά την εισαγωγή της λατρείας της στη Ελευσίνα.² Η ιδιαιτερότητα της λατρείας της Δήμητρας και της Κόρης στηρίζεται στο γεγονός ότι προοριζονταν μόνο σ' εκείνους που, μνημένοι μέσω τελετών καθορισμένων από την πανάρχαια παράδοση, τα Ελευσίνια Μυστήρια, ήταν ικανοί να διαφυλάξουν τη μυστικότητα και την ιερότητά της.

Η αρχική τοπική λατρεία, προνόμιο των «κοιράνων», των βασιλικών οικογενειών της Ελευσίνας, με το πέρασμα των χρόνων απέκτησε πανελλήνιο χαρακτήρα, και από την πέμπτη Ολυμπιάδα (760 π. Χ.) καθιερώθηκαν τα Μικρά και τα Μεγάλα Μυστήρια, τελετές προς τιμή της Δήμητρας και της Περσεφόνης στην Ιερή Πόλη. Όταν αργότερα οι Ρωμαίοι κατέκτησαν την Ελλάδα, υιοθέτησαν τις γιορτές αυτές και με τη σειρά τους τις διέδωσαν στον τότε γνωστό κόσμο.

Παρά το γεγονός όμως ότι η ιστορία της ελευσινιακής παράδοσης τοποθετείται μέσω του Ομηρικού Ύμνου γύρω στα 600 π. Χ., η ιστορία της Ελευσίνας ανατρέχει πολύ πίσω τους αιώνες, στην προϊστορική ακόμη εποχή.³

Οι πρώτες ανασκαφές του ιερού της Ελευσίνας χρονολογούνται το 1811 με πρωτοβουλία της Βρετανικής Εταιρίας των *Dilettanti* και του *Lenormant* το 1860, με περιορισμένη όμως έκταση και οι δύο.



Σπάνιες φωτογραφίες στις αρχές του αιώνα μας. Στο βάθος διακρίνεται το παλιό λιμάνι πριν ακόμα καταστραφεί από τον ΤΙΤΑΝΑ και το Βότρυς.

Η τιμή της συστηματικής και επίπονης ανασκαφής του αρχαιολογικού χώρου ανήκει στην Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία, η οποία από το 1882 μέχρι σήμερα συνεχίζει το έργο της. (Το γεγονός αυτό είναι πολύ σημαντικό γιατί η Ελευσίνα είναι από τους λίγους αρχαιολογικούς χώρους όπου τα σπουδαία της ευρήματα είδαν το φως με τη βοήθεια της ελληνικής αρχαιολογικής σκαπάνης). Για δέκα χρόνια λοιπόν, μέχρι το 1892, η ανασκαφική μελέτη του Δ. Φίλια βήμα με βήμα ανοίγει το δρόμο για τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του μεγάλου ναού της Δήμητρας. Από το 1894 μέχρι το 1907, ο καθηγητής Α. Σκιάς συνεχίζει το έργο του προκατόχου του, εντοπίζοντας την έρευνά του στον περίβολο του ιερού, στο νεκροταφείο των γεωμετρικών χρόνων και στα προϊστορικά ίχνη της μεσημβρινής πλαγιάς του λόφου της ακρόπολης της Ελευσίνας.

Παράλληλα με τις επιστημονικές αυτές εργασίες, το ΤΙΤΑΝ συνεχίζει ανενόχλητα τη λειτουργία του και εξαπλώνεται με γοργό ρυθμό στη γύρω περιοχή· σε διάστημα δέκα ετών αγοράζει όλα τα ακίνητα της ιδιοκτησίας του και προχωρά στη λατόμηση του λόφου. Το 1911 αρχίζει η εγκατάσταση των δεξαμενών και η τοποθέτηση των σωλήνων υδροδότησης και αποβλήτων στη

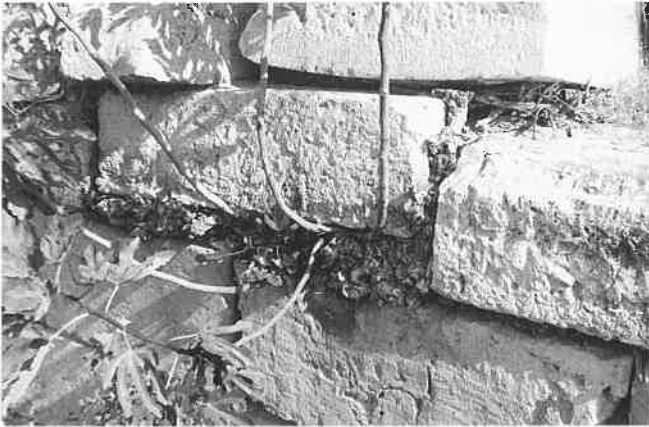
δυτική πλαγιά του λόφου, όπου ευρίσκονται μέχρι και σήμερα. Από τη δικιά του μεριά ο Κ. Κουρουνηώτης προχωρά τις ανασκαφικές του εργασίες, ορίζοντας την περίοδο των σημαντικότερων ανακαλύψεων στο χώρο του ιερού που θα διαρκέσει από το 1917 μέχρι το 1945.

Το κέντρο του ελευσινιακού ιερού, αλλά και το κέντρο της λατρείας της Δήμητρας — το Τελεστήριο — ο ναός των ιερών μυστικών τελετών έρχεται στην επιφάνεια το 1931. Ο αρχικός του πυρήνας, η κατασκευή του οποίου συμπίπτει με την καθιέρωση της λατρείας της θεάς, αποτελείται από ένα στενό επίμηκες δωμάτιο και ένα ισχυρό περίβολο τοίχο. Το πρώτο αυτό Τελεστήριο διατηρείται μέχρι τον 8ο αιώνα. Οι αιώνες που θα ακολουθήσουν θα συνδέσουν το Τελεστήριο με τα μεγαλύτερα ονόματα και τα ενδοξότερα ιστορικά γεγονότα της αρχαίας Ελλάδας.

Την εποχή του Πεισίστρατου (550-510 π. Χ.), το Μέγαρον ή Ανάκτορον, το άδυτο του Τελεστηρίου, γίνεται πόλος έλξης χιλιάδων πιστών που κάθε τέσσερα χρόνια στα Μεγάλα Μυστήρια κατακλύζουν τον ιερό χώρο. Την ίδια εποχή, το ιερό της Δήμητρας περικλείεται από ένα ισχυρό τείχος, λείψανα του οποίου αποκαλύφθηκαν από το Δ. Φίλια.



Η γέφυρα του ελευσινιακού Κηφισού στην είσοδο της πόλης διασχίζεται από τη νέα και παλιά Εθνική Οδό.



Χωρίς σχόλιο.

Δυστυχώς, η πόλη της Ελευσίνας δεν κατορθώνει να αποφύγει την πιο δραματική εμπειρία που έζησε η χώρα στην αρχή του 5ου αιώνα: Το Πεισιστράτειο Τελεστήριο καταστρέφεται ολοσχερώς το 480 από την επιδρομή των Περσών· τα ιερά μεταφέρονται σε σίγουρο μέρος και τα κατεστραμμένα αρχιτεκτονικά μέλη του ναού φυλάγονται με προσοχή για να χρησιμοποιηθούν αργότερα το 479 από τον Κίμωννα, γιο του ήρωα του Μαραθώνα Μιλτιάδη, ο οποίος με τη σειρά του δίνει νέα πνοή δημιουργίας στο ιερό. Η πολιτική αλλά και η πνευματική εξάρτηση της Ελευσίνας από την Αθήνα οδηγούν την πρώτη σε καλλιτεχνική άνθηση την εποχή του Περικλή.

Το Κιμώνειο Τελεστήριο δεν αρκεί για να καλύψει τις φιλοδοξίες του αρχηγού, αλλά και του λαού των Αθηνών. Από τις μαρτυρίες του Στράβωνα και του Βιτρούβιου πληροφορούμαστε ότι ο Ικτίνος, ο ένας από τους δύο αρχιτέκτονες του Παρθενώνα, αναλαμβάνει να εκπονήσει τα σχέδια του νέου οικοδομήματος. Τα «γραπτά» μνημεία της εποχής, οι επιγραφές, μας μιλούν για τα χρήματα και τα επιτελεία που διατέθηκαν για να γίνει ο ναός επιβλητικός και αντάξιος της φήμης του.

Οι ανασκαφές στην αρχαία Ελευσίνα συνεχίστηκαν μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο με το συνεργάτη του Κ. Κουρουγιώτη, τον αρχιτέκτονα Ι. Τραυλό, που μαζί με το Γ. Μυλωνά ορίζουν την νεότερη περίοδο των ανασκαφών της Αρχαιολογικής Εταιρείας από το 1950 μέχρι το 1964.

Το 1953 το εργοστάσιο ΤΙΤΑΝ με την άδεια του Αρχαιολογικού Συμβουλίου υπερνικά και τα τελευταία εμπόδια στην εξέπλωσή του: ο λόφος εξαφανίζεται ολοκληρωτικά και μαζί με αυτόν και ο φραγκικός πύργος, καταστρέφεται ο σημαντικός οικισμός των προϊστορικών και γεωμετρικών χρόνων, το ελληνιστικό φρούριο καθώς και το σπήλαιο του Πανός. Ό,τι απόμεινε από τους δυναμίτες του ΤΙΤΑΝ μεταφέρεται στον αρχαιολογικό χώρο με το σκεπτικό μιας ενδεχόμενης ανοικοδόμησης — η οποία δεν έγινε ποτέ.

Στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους τα οικοδομήματα

των Ελευσινίων Μυστηρίων γίνονται σύμβολα.

Ο αρχαιολογικός χώρος περιλαμβάνει την Ακρόπολη, το Ιερό των Ελευσινίων με τους βοηθητικούς του χώρους και τα κτίρια διοίκησης. Δυτικά της Ακρόπολης βρίσκονται λείψανα οικιών, η Ιερά Οικία και το Γυμνάσιο· στα νότια αποθήκες, δεξαμενές, κρήνες και λουτρά στα ανατολικά. Πολλά οικοδομήματα ανανεώνονται, όπως ο ναός του Πλούτωνα και το Καλλίχορον Φρέαρ, όπου σύμφωνα με την παράδοση ξαπόστασε η Δήμητρα μετά την περιπλάνησή της. Άλλα κτίρια κατασκευάζονται από επιφανείς άνδρες των ελληνιστικών χρόνων, όπως είναι η περίφημη Στοά του αρχιτέκτονα Φίλωνος (317 - 307), κτισμένη μπροστά από το Περικλείο Τελεστήριο (317-307 π. Χ.), τα Μικρά Προπύλαια προς τιμή της Δήμητρας από το Ρωμαίο Άππιο Κλαύδιο Πούλχερ το 54 π.Χ. και τα Μεγάλα Προπύλαια, έργο ίσως του αυτοκράτορα Μάρκου Αυρηλίου. Ακόμα, το Βουλευτήριο, κατά τα πρότυπα των αρχαίων Ωδείων, οι Αψίδες Θριάμβου (129 μ. Χ.) — αντίγραφα της Πύλης του Αδριανού στην Αθήνα — ο ναός της Προπυλαίας Αρτέμιδος, η Εσχάρα και πολλά άλλα. Κατά μήκος της Ιεράς Οδού από όπου περνούσε η πομπή των Μυστηρίων, πλήθος ιερών, ναών και τάφων κοσμούσαν το δρόμο. Η αρχαία Ιερά Οδός που κατά ένα μεγάλο τμήμα της ακολουθούσε τη σημερινή, μετά την περιοχή της Μονής Δαφνίου προχωρούσε ανάμεσα από τα όρη Αιγάλεω και Ποικίλον, περνούσε μπροστά από τους Ρειτούς — τη σημερινή λίμνη Κουμουνδούρου — ακολουθούσε την παραλία, συναντούσε τον ελευσινιακό Κηφισό και κατέληγε στην ιερή πόλη, στο βόρειο τείχος του Τελεστηρίου. Η πομπή των Ελευσινίων Μυστηρίων συνέχισε αδιάκοπα την ευλαβική της πορεία μέσα στους αιώνες μέχρι τον 4ο αι., όταν ο βυζαντινός αυτοκράτορας Θεοδόσιος επέβαλε σκληρούς νόμους για την πάταξη της ειδολωλατρίας, που είχαν σαν αποτέλεσμα τη σταδιακή παρακμή του ιερού.

Η λατρεία της Δήμητρας έπεσε σε λήθη. Το 395 μ. Χ. ένα μεγάλο τμήμα του ναού καταστρέφεται από τις ορδές του Αλάρικου που εισέβαλαν και ερήμωσαν την Αττική.



Άποψη του μεγάρου.



Σωλήνες υδροδότησης του ΤΙΤΑΝΑ στο λόφο της Ακρόπολης.

Η μεταβατική περίοδος από το τέλος του αρχαίου κόσμου στην πρωτοχριστιανική εποχή ανήκει σ' ένα από τα πιο ενδιαφέροντα κεφάλαια της ιστορίας του δυτικού κόσμου.

Στα συγγράμματά τους οι Πατέρες της Εκκλησίας αφιερώνουν πολλές σελίδες στη μελέτη της παγανιστικής λατρείας και διαμορφώνουν πολλές θεωρίες σχετικά με την προέλευση και τη σημασία των Ελευσινίων Μυστηρίων. Οι αρχαίοι όμως διαφύλαξαν καλά το μυστικό τους· ελάχιστα πράγματα γνωρίζουμε για τα Μυστήρια, και αυτά από τις φειδωλές μαρτυρίες των αρχαίων συγγραφέων. Με το θάνατο του τελευταίου ιεροφάντη, του Ύψιστου Ιερέα της Ελευσίνας, κλείνει η αυλαία.

Στο τέλος του 5ου αιώνα μ. Χ., οι χριστιανοί χτίζουν τη δικιά τους εκκλησία πάνω από τα ερείπια του ιερού και μετατρέπουν το χώρο σε νεκροταφείο.

Το χρονικό της προαναγγελθείσας καταστροφής συνεχίζεται.

Χίλια χρόνια αργότερα, όταν οι Οθωμανοί Τούρκοι επιβάλουν τη σκοτεινή τους κυριαρχία σε ολόκληρη την Ελλάδα, η θύμηση του ιερού φαίνεται να έχει εκλείψει...

Τη δραματική εικόνα της καταστροφής της Ελευσίνας — σαν βγαλμένη από τραγωδία του μεγάλου Ελευσινίου δραματουργού Αισχύλου — περιγράφουν οι συγκλονιστικές μαρτυρίες των ξένων περιηγητών του 17ου αιώνα.

Να λοιπόν τι βλέπει ο Georges Wheeler στις 5 Φλεβάρη του 1676:

«...η Ελευσίνα έχει εγκαταλειφθεί στη μοίρα της...ταλαιπωρημένη από τις πειρατικές επιδρομές, μάστιγα χειρότερη από αυτή των Τούρκων, οι κάτοικοι αναγκάστηκαν να φύγουν αφήνοντας πίσω τους χαλάσματα που φανερώνουν την μεγαλοπρέπεια της πόλης...νοτιοδυτικά, ανάμεσα στα ερείπια του παλαιού τείχους βρίσκουμε τα λείψανα της Μεγάλης Θεάς...ένα κολοσσιαίο άγαλμα τρεις φορές το ύψος του ανθρώπου, σμιλεμένο από άσπρο μάρμαρο, αξιοθαύμαστης τέχνης ισάξιας του Πραξιτέλη...προσπαθώ να σχεδιάσω το άγαλμα όσο πιστότερα μπορώ, χωρίς να φτάνω να εκφράσω την ανεπανάληπτη ομορφιά της τεχνικής του...»

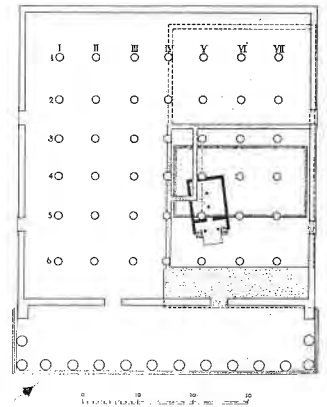
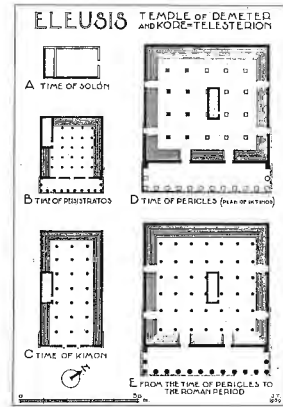
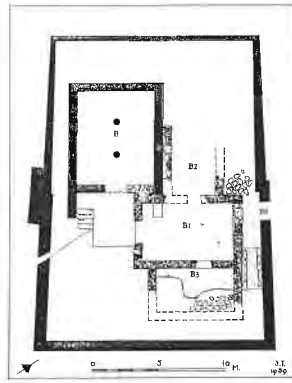
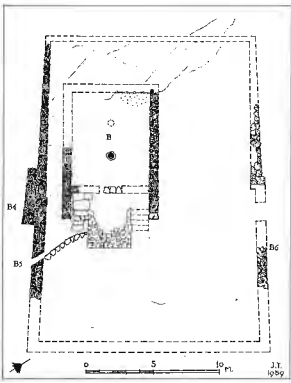
Ένα αιώνα μετά, όταν στις 31 Αυγούστου ο Richard Chandler, μέλος της εταιρίας Dilettanti, επισκέπτεται την Ελευσίνα, οι κάτοικοι έχουν επιστρέψει και κτίζουν σιγά σιγά τα σπίτια τους συγκεντρώνοντας υλικό από τα αρχαία ερείπια, μάρμαρα, αρχιτεκτονικά μέλη — κιονόκρανα, βάσεις, γείσα — και ενεπίγραφες στήλες.

«Η Ελευσίνα» γράφει «είναι τώρα ένα μικρό χωριό στην ανατολική μεριά του λόφου, κάτω από ένα φράγγικο κάστρο. Οι λιγστοί κάτοικοι είναι Αλβανοί, ασχολούνται με τη γεωργία και εποπτεύονται από τον Τούρκο Αχμέτ Πασά· ανάμεσα στις σπαρμένες δωρικές και ιωνικές κολόνες διακρίνεται το πάνω μέρος ενός γιγαντιαίου αγάλματος...ίσως της Περσεφόνης. Επικρατεί η αντίληψη ότι αν το άγαλμα μετακινηθεί θα πέσει μεγάλη συμφορά στο χωριό...».

Οι κάτοικοι της Ελευσίνας απέδιδαν την ευφορία της γης τους στην παρουσία του αγάλματος. Οι γυναίκες στόλιζαν το κεφάλι του με στάχια και το αντιμετώπιζαν με ευλάβεια και πρόληψη...το ονόμαζαν «Αγία Δήμητρα».

Από το 1965 η Αρχαιολογική Υπηρεσία ασκεί προληπτικό έλεγχο σε όλα τα έργα που εκτελούνται στη σημερινή πόλη της Ελευσίνας. Σε μια ακτίνα μισού περίπου χιλιομέτρου γύρω από το ιερό έχουν γίνει πάνω από εκατό έρευνες στους χώρους κατοικίας των προϊστορικών, των ελληνιστικών και των ρωμαϊκών χρόνων, στα αρχαία νεκροταφεία και κατά μήκος των αρχαίων οδών προς τα Μέγαρα και τη Θήβα.

Στην πραγματικότητα όμως μέσα στο ίδιο το ιερό δεν έχει πραγματοποιηθεί καμία υπεύθυνη μελέτη για την αναγνώριση, την ταξινόμηση, την καταγραφή, τη σχεδίαση και τέλος την αναστήλωση των μνημείων, πράγμα που έχει ως συνέπεια τη μη σωστή διαμόρφωση και αξιοποίηση του αρχαιολογικού χώρου. Από την άλλη μεριά η επιστημονική δημοσίευση των ανασκαφών, που αποτελεί τη βάση για κάθε σημαντική σε σχέση με τα μνημεία εργασία, ανήκει «δικαιωματικά» στην Αρχαιολογική Εταιρεία, η οποία κρατά δεσμευμένα τα ημερολόγια, τα σχέδια και τις



Σχέδια του πρώτου Τελεστηρίου.

Διαδοχικές φάσεις κατασκευής των Τελεστηρίων.

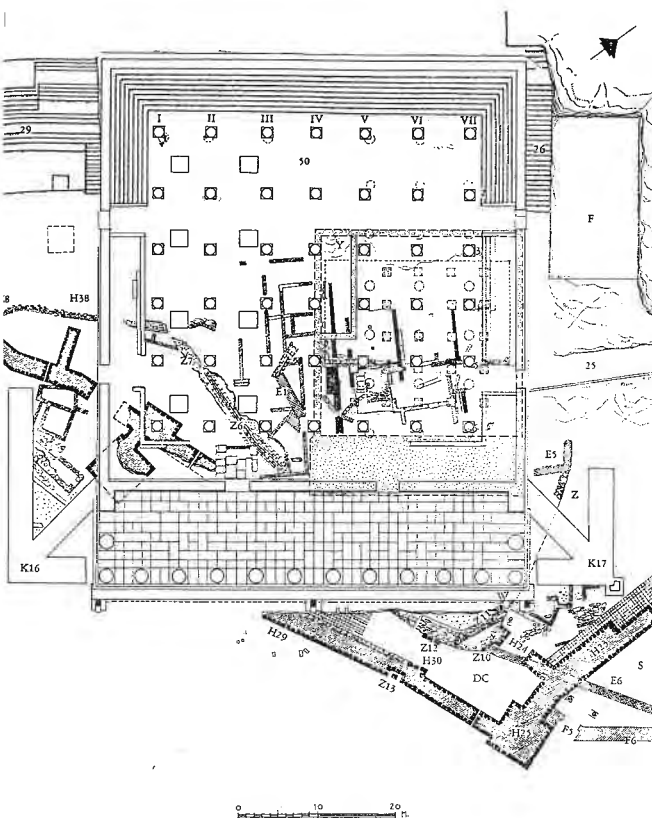
φωτογραφίες των ανασκαφών.⁴

Και μέχρι να αναλάβουν την ευθύνη τους τα προσωποπαγή αυτά καθεστώτα, η καταστροφή στην Ελευσίνα έχει προχωρήσει σημαντικά: Το φυσικό περιβάλλον και η οικολογική ισορροπία του ιερού, αργά αλλά σταθερά, αλλοιώνεται. Η τσιμεντόσκονη που εκπέμπεται από τις καπνοδόχους της εταιρίας ΤΙΤΑΝ επικάθεται στα αρχαία και, με τη συνεργία ατμοσφαιρικών και άλλων παραγόντων, σχηματίζει ένα συμπαγές στρώμα τσιμέντου που είναι δύσκολο, αν όχι αδύνατο, να απομακρυνθεί χωρίς να καταστρέφει το ίδιο το μνημείο. Και όλα αυτά ανήκουν στην πραγματικότητα της τελευταίας εικοσαετίας!

Ο μοναδικός ίσως διεθνής οργανισμός που θα μπορούσε να βοηθήσει την τελματώδη αυτή κατάσταση, η UNESCO, σηκώνει ψηλά τα χέρια μπροστά την αντιφατικότητα του Κράτους, που από τη μία μεριά εγκρίνει και παρατείνει τη λειτουργία των εγκαταστάσεων της Α. Ε. ΤΙΤΑΝ μέσα σε ένα αρχαιολογικό χώρο, και από την άλλη ζητάει χρήματα από την UNESCO για να τις απομακρύνει και να αποζημιώσει τους ιδιοκτήτες της! Εξάλλου τα χρήματα της UNESCO διατίθενται για μνημεία που λόγω φυσικών καταστροφών έκτακτης ανάγκης (σεισμοί, καταποντισμοί κλπ.). Έτσι ο αρχαιολογικός χώρος της Ελευσίνας εγκαταλείπεται για μια ακόμη φορά στη μοίρα του: μισογκρεμισμένα στέγαστρα, ακάλυπτα βάραθρα, κατεστραμμένα μάρμαρα, πρόχειρες εγκαταστάσεις είναι αυτά που συναντά πια κανείς.

Το 1989 με τη βοήθεια της Ε.Ο.Κ. και του Υπουργείου Πολιτισμού ο Δήμος της Ελευσίνας αποφασίζει να συγκροτήσει μια επιστημονική ομάδα αποτελούμενη από αρχαιολόγους, αρχιτέκτονες και μηχανικούς, με σκοπό την προστασία και την αναβάθμιση του αρχαιολογικού χώρου της Ελευσίνας σε ένα πρόγραμμα καινοτομίας: «Περιβάλλον-Οικολογική Ισορροπία αρχαιολογικού χώρου Ελευσίνας».

Το ενδιαφέρον αυτό πρόγραμμα έμπλεξε δυστυχώς στα γρανάζια της ελληνικής γραφειοκρατίας, η οποία έκτοτε ασχολείται με φιλόδοξες μελέτες πάνω σε στερεοσκοπικά μοντέλα υψηλών προδιαγραφών, μέσω των οποίων θα επιτρέπεται η βιντεοσκοπική τρισδιάστατη αναπαράσταση του αρχαιολογικού χώρου. Έτσι θα μείνουν όλοι ευχαριστημένοι. Όλοι; ...Εκτός φυσικά από τους κατοίκους της Ελευσίνας οι οποίοι εδώ και πολλά χρόνια έχουν αρχίσει έναν ανελέητο αγώνα ενάντια στα διυλιστήρια της εταιρίας εμπορίας καυσίμων ΠΕΤΡΟΛΑ — πραγματική πυριτιδαποθήκη για την πόλη — που συνεχώς επεκτείνουν και γιγαντώνουν τις εγκαταστάσεις τους. Ο κίνδυνος είναι άμεσος γιατί η ΠΕΤΡΟΛΑ διασχίζεται από δύο εθνικές οδούς και μία σιδηροδρομική γραμμή, γειτνιάζει με μπαρουτάδικο, βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από μεγάλο οικισμό εργατικών κατοικιών, συνορεύει με τον αγωγό φυσικού αερίου και φυσικά απειλείται ο



Τελική όψη του Τελεστηρίου όπως διαμορφώθηκε κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους.



Οι εγκαταστάσεις της εταιρίας ΠΙΤΑΝ μέσα στα ερείπια του αρχαιολογικού χώρου.

αρχαιολογικός χώρος της Ελευσίνας.

Στις 18 Οκτώβρη 1991 το πλοίο «Σείριος» της οικολογικής οργάνωσης Green Peace απέκλεισε την είσοδο στο λιμάνι της Ελευσίνας σε δύο πετρελαιοφόρα πλοία φορτωμένα με 350.000 τόνους σε ένδειξη διαμαρτυρίας για την οικολογική καταστροφή. Γιατί; Για τον απλούστατο λόγο ότι η ΠΕΤΡΟΛΑ, μετά τις επεκτάσεις της, θα επιβαρύνει την ήδη μολυσμένη ατμόσφαιρα με 400-450 τόνους εξαμιζόμενων υδρογονανθράκων ετησίως!

Οι προσπάθειες για την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης συνεχίζονται. Συναυλίες, θεατρικές παραστάσεις αρχαίου δράματος — τα γνωστά «Αισχύλεια» — εκθέσεις και ομιλίες.

Το «ζεγυάρωμα» του ιερού χώρου της Ελευσίνας με τη σημερινή κατάσταση της πόλης είναι δύσκολο εγχείρημα, όχι όμως και ακατόρθωτο. Για το σκοπό αυτό πρέπει η Πολιτεία και οι διάφοροι πολιτιστικοί φορείς να ανατρέξουν σε ριζικές λύσεις έτσι ώστε, χωρίς να καταστραφεί το φυσικό περιβάλλον, ο αρχαιολογικός χώρος να αξιοποιηθεί και να γίνει λειτουργικός και προσίτος σε όλους. Να γίνει επέκταση και διαμόρφωση του Μουσείου, να μετατραπούν οι εγκαταλειμμένες εγκαταστάσεις των εργοστασίων

ΠΙΤΑΝ, Βότρυς και Κρόνου σε βιομηχανικό μουσείο, εκθεσιακό χώρο και κέντρο καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, να φιλοξενήσουν τα ωραιότερα νεοκλασικά κτίρια της Ελευσίνας την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών καθώς και μια μελλοντική σχολή συντηρητών και επιμελητών της πολιτιστικής μας κληρονομιάς και πολλά, πολλά άλλα.

Για να πραγματοποιηθούν όλα αυτά, χρειάζονται άνθρωποι, ιδέες και φυσικά χρήματα... Η Ελευσίνα είναι μια ωραία πόλη. Αυτή την πόλη, όμως, ποιος θα τη σώσει;

Σημειώσεις

1. Ησιόδος, Θεογονία στ. 132-138.
2. Η ιστορία της αρπαγής της Περσεφόνης αναφέρεται επίσης και στον Ησιόδο στ. 913-914. Πολλοί συγγραφείς της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου εμπνεύστηκαν από το μύθο της Περσεφόνης, όπως ο Καλλίμαχος, ο Οβίδιος, κ. α.
3. Γ. Μυλωνάς, «Ελευσίς» 1932, «Ελευσινιακά» Α.Ζ.Α. 40 1936 σελ. 415-431.
4. Ο κ. Γ. Μυλωνάς κατά τη διάρκεια της ομιλίας του στο συνέδριο στις 6 Σεπτεμβρίου 1985 για την Ελευσίνα είπε ότι η δημοσίευση των αποτελεσμάτων των ανασκαφών των τελευταίων 50 χρόνων μπορεί να γίνει μόνο από τον ίδιο και τον κ. Τραυλό, και για τον σκοπό αυτό θα απαιτηθεί το ποσό των 20 εκατομμυρίων δραχμών!

ἕξι χαικοῦ τοῦ Γιώργου Μεταξᾶ

ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

Γυμνός ὁ Κροῖσος
λιτή μαρμάρου χάρη
σκορπᾶ μιά λάμψη.

ΛΥΚΙΑΣ ΓΗ

Στούς θρύλους σου ζῆ'
προστάτης τῶν ναῶν σου
ὁ Κρῆς Σαρπηδῶν.

ΘΑΙΣ

Πύρινα δῶρα
τῆς ἐταίρας ἡ σπονδή
στήν Περσέπολη.

ΑΝΑΓΛΥΦΗ ΣΤΗΛΗ

Ὁ παῖς, ὁ κύων,
ὁ τηλαυγῆς ἔφηβος,
μνήμη θανάτου.

MAGNA GRECIA

Προσκυνητής σου
τό πνεῦμα τῆς Εὐρώπης
ὦ λαμπηδόνα!

ΙΟΥΛΙΣ ΚΕΑΣ

Κόρη τῆς νήσου
γαλήνια σάν ρεμβάζης
κι ἐγὼ πλανιέμαι.



Edvard Munch. Το άρρωστο παιδί, 1896. Λιθογραφία. Oslo, Munch Museet.

Edvard Munch

η βόρεια ευαισθησία

της Άρτεμης Καμπά

Την αινιγματική φυσιογνωμία ενός άλλοτε θεωρούμενου ανεξάρτητου και εντελώς προσωπικού δημιουργού, του *Edvard Munch*, έρχεται να φωτίσει η επανεξέταση των χειρογράφων και η πρόσφατη έκδοση και στη Γαλλία των ημερολογίων του καλλιτέχνη· ντοκουμέντων που καλύπτουν το κενό μιας ιστορίας της τέχνης που για δεκαετίες τον κράτησε στα περιθώριά της καθώς και εκείνο το οφειλόμενο στη λακωνικότητα του ίδιου του *Munch* πάνω στο ζήτημα των σχέσεών του με τη γαλλική ζωγραφική.

Αυτές ακριβώς οι επιδράσεις από τη γαλλική κουλτούρα καθώς και τα εικονογραφικά και στιλιστικά παράλληλα μεταξύ *Munch* και παρισινών ζωγραφικών κύκλων αποτελούν τον άξονα και καθορίζουν την επιλογή των έργων της έκθεσης που αφιερώνει στο Νορβηγό καλλιτέχνη το Μουσείο του Orsay (26 Σεπτεμβρίου 1991 - 5 Ιανουαρίου 1992). Η συγκριτική μελέτη και η ανεύρεση των αναλογιών μεταξύ των συνθέσεων του *Munch* και εκείνων των συγχρόνων του βασίζεται στην παράλληλη έκθεση έργων των



Edvard Munch. Το άρρωστο παιδί, 1896. Λάδι. Göteborg, Konstmuseum.

πρωταγωνιστών της παρισινής καλλιτεχνικής ζωής: Monet, Caillebotte, Bernard, Gauguin, Lautrec, Derain, Dufy, Marquet, Rops, Van Gogh...

Αποκαλύπτονται έτσι άγνωστες πτυχές της ζωής του καλλιτέχνη και οι σταθμοί της δημιουργίας του στη διάρκεια της παρισινής διαμονής του (1889 - 1909). Η αρχική γνωριμία του με τον εμπρεσιονισμό και νεοεμπρεσιονισμό, η υιοθέτηση της ζωγραφικής γλώσσας του κλουαζονισμού, η συμμετοχή του στους λογοτεχνικούς κύκλους των συμβολιστών, η σχέση του με το φωβισμό — στοιχεία καθοριστικά στην εξέλιξη της τέχνης του. Σχέδια και



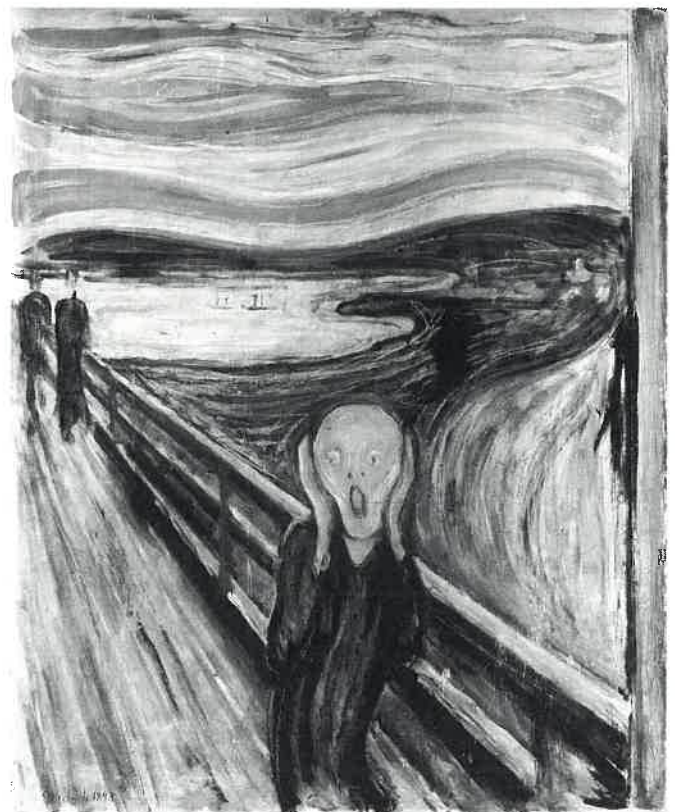
Edvard Munch. Μελαγχολία, 1896. Ξυλογραφία. Oslo, Munch Museet.

γκραβούρες συμβάλλουν σε μια πιο ολοκληρωμένη γνωριμία του έργου του Munch και στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου που έπαιξε στην καμπή του περασμένου αιώνα, ενώ αφήνεται πάντα ανοιχτό το ζήτημα της σχέσης του με το γερμανικό εξπρεσιονισμό — εγγενής αδυναμία της έκθεσης αυτής.

Αν η παρισινή περίοδος συνδέεται με την ωρίμανση της



Edvard Munch. Χιονισμένη Λεωφόρος, 1906. Λάδι. Oslo, Munch Museet.



Edvard Munch. Η κραυγή, 1893. Λάδι. Oslo National Galleriet.

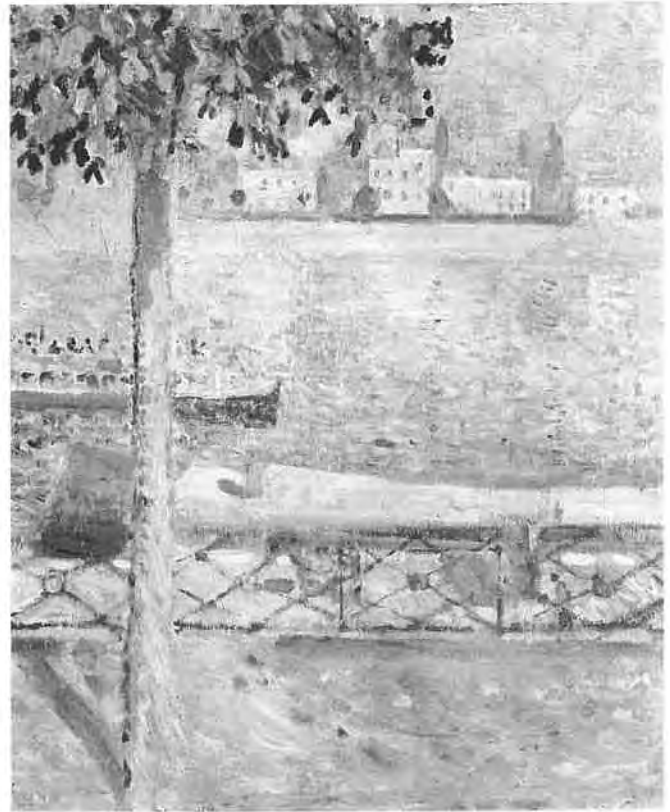


Claude Monnet. Σαιν -Ντενί, 1872. Λάδι Musée d'Orsay.

ζωγραφικής γλώσσας του Munch, η προσωπικότητα και το θεματικό περιβάλλον των έργων του έχουν ήδη καθοριστεί από τα πρώτα χρόνια της διαμονής του στη Χριστιανία. Γόνος μιας οικογένειας με αριστοκρατικές καταβολές, άνθρωπος παράξενος και μοναχικός, ο Munch (1863 - 1944) διακρινόταν για το ανεπτυγμένο κριτικό πνεύμα και την πνευματική του καλλιέργεια. Ιδιοσυγκρασία υπερευαίσθητη και ασθενική, με προδιάθεση μελαγχολική, ο Munch έζησε από νωρίς όλη την αγωνία του θανάτου είτε ο ίδιος προσωπικά είτε μέσα από τους διαδοχικούς θανάτους της μητέρας και της αδερφής του — βιώματα που τον σημάδεψαν ανεξίτηλα και που θα αναδυθούν στις στατικές, εσωστρεφείς και λυπημένες φιγούρες των μεταγενέστερων συνθέσεών του. Νευρικές κρίσεις, μια συνεχώς αυξανόμενη δυσκολία στην επικοινωνία με το περιβάλλον του και η φυγή στο αλκοόλ σφραγίζουν τα νωανά του χρόνια και συμβάλλουν στο να χαρακτηριστεί νευρωτικός και να αμφισβητηθεί από τους κύκλους των τεχνοκριτικών της εποχής του' μιας εποχής όπου τα όρια μεταξύ υπερευαίσθησίας και τρέλας ήταν



Edvard Munch. Στη ρουλέτα, 1892. Λάδι. Oslo, Munch Museet.



Edvard Munch. Ο Σηκουάνας στο Σαιν-Κλου, 1890. Λάδι. Oslo, Munch Museet. σχετικά, ρευστά και συγκεχυμένα. Μοναδική διέξοδος η λογοτεχνία (Ίψεν, Ντοστογιέφσκι, κλασική μυθολογία), η συμμετοχή του στην καλλιτεχνική αναρχοσοσιαλιστική "Bohème" της Χριστιανίας, οι φιλικοί δεσμοί με την avant-garde της Νορβηγίας και της Γερμανίας και τα ταξίδια στο εξωτερικό (Γαλλία, Γερμανία, Δανία, Ιταλία). Ο ερχομός στα 1885 στο Παρίσι, και κυρίως το διάστημα 1889 - 1909, εγκαινιάζει μια καινούρια περίοδο στη ζωή του Munch που συμπίπτει με τις πιο σημαντικές αλλαγές στην τεχντροπία του.



Vincent Van Gogh. Αίθουσα χορού στην Αρλ, 1888. Λάδι. Musée d'Orsay.



Edvard Munch. Στην Ταβέρνα, 1890. Λάδι. Francfort, Städtische Galerie.

Η γνωριμία της ζωγραφικής του Λούβρου στάθηκε αληθινή αποκάλυψη και αστήρευτη πηγή έμπνευσης για το Νορβηγό καλλιτέχνη. Ο σκιοφωτισμός του Rembrandt, η εκφραστικότητα του Goya, τα πορτρέτα του Vélasquez και του Manet, η ελεύθερη πινελιά του Halz υπήρξαν σημεία αναφοράς γι' αυτόν.

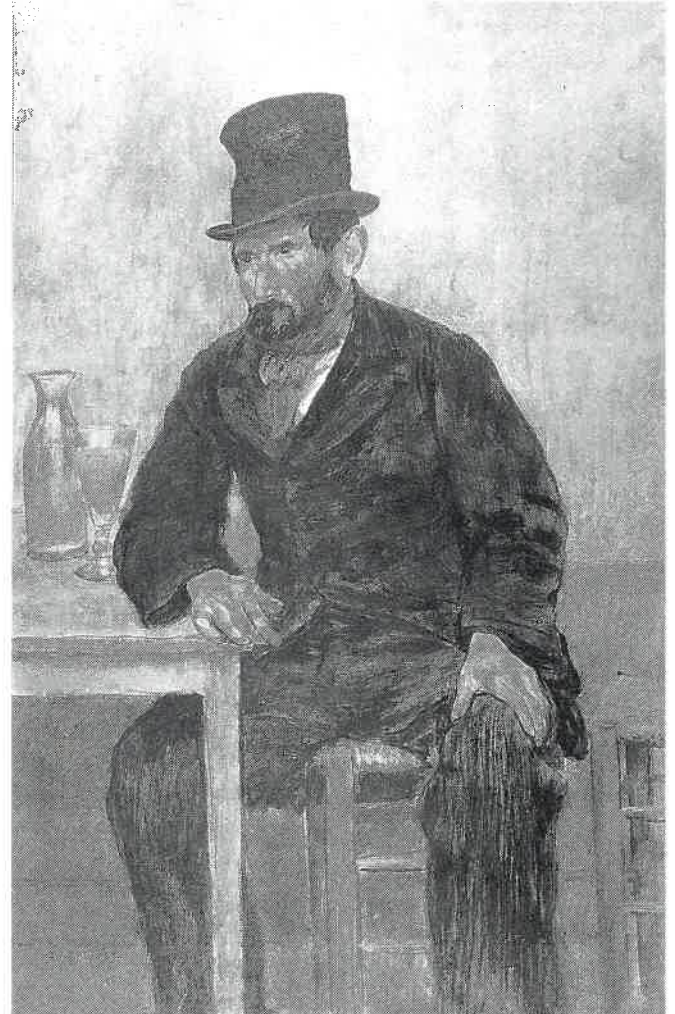
Από την άλλη, η εξαιρετική ευαισθησία του στις ελάχιστες αλλαγές του φωτός,

ο « ημιτελής » και υπαινικτικός χαρακτήρας της τεχνικής του όσο και η θεματολογία του τον έφεραν κοντά στα διδάγματα του εμπρεσιονισμού και νεοεμπρεσιονισμού. Έτσι, έργα όπως «Ο Σηκουάνας στο Saint-Cloud» (1890), τόσο με το τυπικά εμπρεσιονιστικό θέμα του Σηκουάνα όσο και με τη χρήση σύντομων και αποσπασματικών πινελιών παραπέμπουν σε συνθέσεις των Monet και Sisley.

«Η νύχτα» (1890) με την έμφαση στην απόδοση της ατμόσφαιρας βρίσκει το παράλληλό της στο έργο «Γωνιά ενός διαμερίσματος» του Monet, χωρίς να λείπουν οι συμβολικές προεκτάσεις και η μελαγχολική διάθεση των κατοπιών συνθέσεων.

Σ' ένα εμπρεσιονισμό με κοινωνικές προεκτάσεις ανήκει μια άλλη σειρά έργων της ίδιας εποχής με φανερή την επίδραση του Jean-François Raffaëlli.

Έργα όπως «Στην Ταβέρνα» (1890) είναι εμπνευσμένα — θεματικά και στιλιστικά — από τον καλλιτέχνη των παρισινών προαστίων και των λαϊκών καφενείων. Καταφανής επίσης είναι η επίδραση του Caillebotte — θεωρούμενου αντιπροσωπευτικού εμπρεσιονιστή



Jean-François Raffaëlli. Πότης αφίνθου. Λάδι. Liège, Musée d' Art Moderne.

ζωγράφου στη Νορβηγία — στη σύνθεση «Οδός Lafayette» (1891).

Την αφομοίωση του εμπρεσιονισμού και νεοεμπρεσιονισμού ακολουθεί η σύνδεση του Munch με τον κύκλο των συμβολιστών : ο καλλιτέχνης υιοθετεί το στιλιστικό λεξιλόγιο του κλουαζονισμού, το οποίο βασίζεται στη διαίρεση της ζωγραφικής επιφάνειας σε καθαρά διακεκριμένες χρωματικές ζώνες, που συμβάλλουν στην κατάργηση της τρίτης διάστασης στον πίνακα. Η ρεαλιστική αφετηρία μιας εικονογραφίας βασισμένης σε αυτοβιογραφικά θέματα με έμφαση στο θέμα του άγχους του θανάτου, η ανάδυση του υποσυνείδητου, η υπαινικτική απεικόνιση των πιο μυστικών και ενδόμυχων αισθημάτων, η συμβολική δύναμη του χρώματος και της γραμμής για την κατάδειξη μιας εσωτερικά βιωμένης πραγματικότητας, η συγκινησιακή φόρτιση των μοτίφ που χρησιμοποιεί ο Munch ανήκουν επίσης στην προβληματική του συμβολισμού και της πλαστικής απόδοσής του.



Edvard Munch. Οδός Λαφαγιέτ, 1891. Λάδι. Oslo, Munch Galleriet.



Gustave Caillebotte. Μπαλκόνι, Μπουλβάρ Οσμάν, 1880. Λάδι. Ιδιωτική συλλογή.

Από τα πρώτα έργα που υιοθετούν το καινούριο λεξιλόγιο και σημαίνουν την οριστική ρήξη με το νατουραλισμό και τον εμπρεσιονισμό είναι η «Μελαγχολία» (1891). Στη λίγο μεταγενέστερη «Κραυγή» (1893), με το δυναμικό χώρο, την ένταση και τη χρήση μιας υπερβολικά τονισμένης προοπτικής ο καλλιτέχνης καταφέρνει να αποκαλύψει όλο το ψυχολογικό περιεχόμενο του έργου μεταδίδοντας το αίσθημα κλειστοφοβίας και άγχους της κυρίαρχης φιγούρας. Πέρα από την τονισμένη προοπτική, η βαριά και επιμήκης σκιά σε έργα όπως «Η Εφηβεία» (1894), το στενό καδράρισμα που περιορίζει το χώρο στα όρια ενός ασφυκτικού σκηνικού κουτιού («Ο θάνατος στο δωμάτιο της άρρωστης» 1896), οι ομόκεντρες ζώνες που αναπτύσσονται γύρω από την κεντρική φιγούρα («Το άρρωστο παιδί» 1900 - 1902), τα κυματιστά μαλλιά μιας γυναίκας άλλοτε αισθησιακής, ερωτικής κι ονειροπόλας κι άλλοτε μιας δαιμονικής κι επιθετικής σφίγγας είναι στοιχεία από τον κώδικα που χρησιμοποιεί ο Munch για την απόδοση εσωτερικών δονήσεων. Η ψυχολογική ένταση φτάνει ίσως στο αποκορύφωμά της με το «Άρρωστο παιδί» (1900 - 1902) — αποκρυστάλλωση ενός προσωπικού βιώματος. Με τη μείωση των λεπτομερειών, τη συγκέντρωση στο ουσιαστικό και την

έμφαση του τραγικού στοιχείου το έργο αναγγέλλει τον ερχομό του γερμανικού εξπρεσιονισμού.

Όσο για τη σχέση του Munch με το φωβισμό, η εκφραστική δύναμη, τα καθαρά χρώματα, τοποθετημένα με φαρδιές πινελιές σ' ένα λευκό φόντο, πολλές φορές χωρίς καμιά προετοιμασία, είναι τα χαρακτηριστικά της γραφής του καλλιτέχνη μετά το 1900 που τον φέρνουν κοντά στους Dufy, Derain, Marquet και Friesz.

Μόνιμος θεματικός κύκλος του Munch η χαρά, ο φόβος, ο έρωτας και ο θάνατος θα βρουν την πληρέστερη έκφρασή τους στη «Μετόπη της ζωής» (σύνολο 22 ζωγραφικών έργων). Τραγούδι στη ζωή και στο θάνατο, η σειρά παρουσιάζει τη σύγκρουση των μεγάλων δυνάμεων στις οποίες υποτάσσεται η ανθρώπινη ύπαρξη. Μέσα από μια ανθολογία ψυχικών καταστάσεων του σύγχρονου ανθρώπου το έργο του Munch επιχειρεί μια ανατομία της ανθρώπινης ψυχής · ξεπερνώντας το επίπεδο του προσωπικού παραπέμπει στην καθολικότητα του ανθρώπινου πόνου και εγγράφεται στη σύγχρονη αισθητική συνεισφορά της Ευρώπης του Βορρά, στην παράδοση του θεάτρου του Στρίνμπεργκ και του Ίψεν και της πεσιμιστικής φιλοσοφίας του Κίρκεγκορ και του Νίτσε.

ημιπολύτιμοι

λίθοι

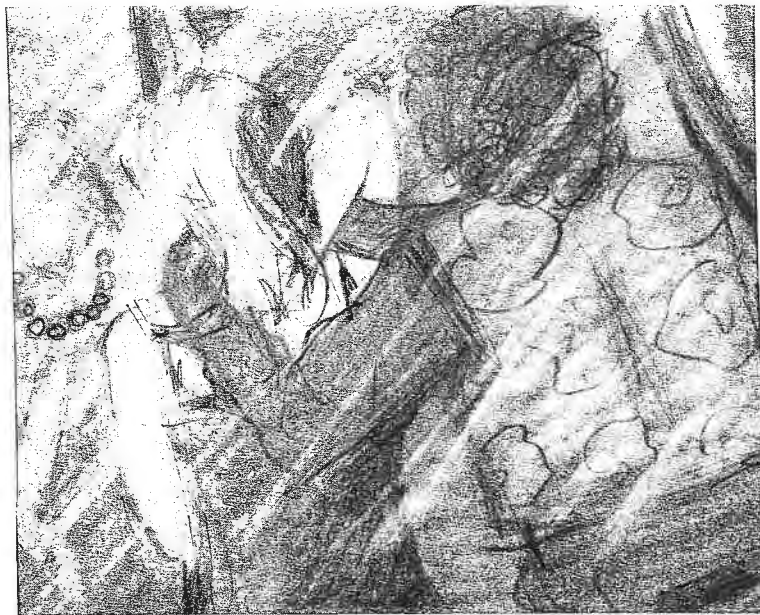
του Διαμαντή Αξιώτη
εικονογράφηση: Κλαίρη Κορέλη

Η πόλη ήταν ξένη κι ο δρόμος λαϊκός. Θα είναι πολυσύχναστος, σκέφτηκε, άλλες ώρες και φαντάστηκε να την κυκλώνει ένα σμάρι πολύχρωμο και βουερό φυσικά, όμοιο κι απαράλλαχτο μ' εκείνο το συμπιεσμένο πλήθος που γνώριζε μέσα από τις σελίδες των βιβλίων και τις εικόνες των ταινιών που επέλεγε τελευταία. Και που τώρα, μέσα στη μυρουδιά και τον ιδρώτα του, εύκολα, σχεδόν ηδονικά, άφηνε να την παρασύρει στη βέβαιη ανωνυμία του.

Μικρομάγαζα λογής, ασφυκτικά στην ποικιλία τους, ξεχειλίζουν τηνπραμάτιά τους σε στενά πεζοδρόμια και κρυμμένα αδιέξοδα για να τη διαλαλήσουν τα παιδόπουλα. Πάγκοι αυτοσχέδιοι και πλεγμένα στρωσίδια ριγμένα πρόχειρα στο χώμα και τη λάσπη, με φρούτα άγνωστων γεύσεων, σπόρους μαγικών βλαστήσεων, τσίγκινα σκεύη, χειροποίητα στολίδια από ρίζες και κουκούτσια, ακόμη πουλιά και ψάρια σε θολά ενυδρεία.

Έστριψε και κοντοστάθηκε στη σκονισμένη βιτρίνα, περισσότερο από συνήθειο, να κοιταχτεί στο τζάμι, αδιαφορώντας για τα δυσδιάκριτα, κρυμμένα εκθέματα. Πού, άλλωστε, διάθεση για περίσσια και άχρηστα, μέσα σε τούτο το αλλόθρησκο παζάρι. Μια κούραση διέκρινε στο γυαλί και έκδηλα, γι' αυτό ίσως, τα σημάδια της ηλικίας της. Τίναξε πίσω τα μαλλιά της νευρικά, όπως συνήθιζε τελευταία, να





διώξει την επερχόμενη απειλή. Αυτό το καταραμένο τούνελ του χρόνου που βούιζε πάλι στ' αυτιά της, με την πραγματικότητα του αναπόφευκτου σκοτεινού θανάτου. Μια απώλεια ελπίδας και βεβαιότητας περισσότερο παρά ζωτικότητας και ομορφιάς. Καθρεφτίστηκε. Τίναξε πίσω τα μαλλιά της και σήκωσε το χέρι να περάσει τα δάχτυλα σα χτένα. Είναι εύκολο, της είχε πει η κόρη της, να χάσεις την επαφή μ' ό,τι ήταν μοναδικό και ξεχωριστό για σένα κι ενδεχομένως να πρέπει να επιδοθείς σ' ένα κυνήγι θησαυρού, σε μια αναζήτηση... Την εκνεύριζε αυτό το κορίτσι. Για όλα είχε άποψη και όλα μπορούσε να τα ερμηνεύσει' ψυχαναλύτρια ομάδας, βλέπεις η Δοκτνή της. Για την ίδια δεν υπήρχε τίποτε άλλο από τη μικρή γκρινιαρική φωνή μέσα της που καιρό τώρα απαιτούσε ένα είδος επιβεβαίωσης, ότι η νεανική θηλυκή έλξη ήταν ακόμη εν δυνάμει παρούσα. Έστρεψε το κεφάλι δεξιά αριστερά να δει. Παιδιά αγένεια είδε με λιγνά κορμάκια να σκύβουν εύκολα, να σηκώνουν τα στοιβαγμένα εμπορεύματα για να τα μεταφέρουν στο βάθος,

πίσω από κεπέγκια. Θα πέρασε η ώρα, σκέφτηκε. Το βλέμμα της ακυβέρνητο το επέστρεψε στο γυαλί. Κορεσμένο το ένιωθε από σχήματα πρωτόγονα και χρώματα εκτυφλωτικά, κυρίως απ' αυτά, κι αδυνατούσε να εισχωρήσει. Κάτι θα κινήθηκε πίσω απ' το τζάμι και κάποιος θα της έγνεψε στο μισόφωτο. Το είδωλό της παραμέρισε πειθήνιο, κουρασμένο περισσότερο, αποκαλύπτοντας δυο μάτια από έβανο και νύχτα και δυο σειρές άσπρα δόντια που θα της χαμογελούσαν από ώρα. Έσμιξε τα φρύδια της και έγυρε το κεφάλι στο πλάι' γνώριμη κίνηση της αμηχανίας της. Ναι, την καλούσε μέσα, με όλο του το σώμα. Υπνωτισμένη έκανε το βήμα και πέρασε την πόρτα. Την καλωσόρισε στη γλώσσα του. Ένα αγόρι ήταν είκοσι δύο, σκέφτηκε, χρόνων και εμφανίστηκε ακάλεστη η πρόσθεση που τόσο μισούσε τελευταία. Μαλλιά μαύρα, σγουρά της φυλής του κι ένα απείθαρχο μουστάκι που τόνιζε περισσότερο το πύρωμα των χειλιών του, που χαμογελούσαν. Καλωσορίσατε, θα της έλεγε

όπως πισωπατούσε γυρτό. Κουνούσε το σώμα του μπρος πίσω σε ρυθμό χορού ξωτικού. Σχεδόν την άγγιξε. Τι θα μπορούσα να κάνω για σας, της μιλούσε και της έλεγε: ή θα μπορούσα να κάνω τα πάντα για σας, ερμήνευσε αυθαίρετα τον τόνο της λαλιάς του και τη διάθεση του σώματος. Την κοιτούσε κι ακούμπησε τα λαγώνια του στο κρύσταλλο της λερής προθήκης που τους χώριζε.

Τότε είδε: λουσάτα πλουμίδα, μενταγιόν, γαϊτάνια και σμαλτωμένα σκαλιστά, μαλαματοκαπνισμένα χειροποίητα και βαρακωμένα μικρά. Την κοιτούσε στα μάτια και τραβούσε κασετίνες ντυμένες στο πορφυρό βελούδο να τις εκθέσει. Σήκωνε χάντρες περασμένες σε ασημόσυρμα και τις παιγνίδιζε στο φως. Χάιδευε πέτρες αργά και επιδέξια με τα μακριά σκούρα του δάχτυλα και γελούσε με τα δόντια του. Αυτό για σας, θα της πρότεινε κάθε φορά που διάλεγε και ξεχώριζε κάτι πολύτιμο πλουμιστό. Αυτό είναι της δικής μου γης, ήθελε να της πει, κεχριμπάρι, μάργαρο και μερτζάνι, αυτό κρύβει δύναμη, θα της έλεγε, γιούσουρι και χελωνόστρακο· κι αυτό μαγεία. Κοιτούσε έκθαμβη και ερμήνευε τα στρογγυλά φωνήεντα.

Ήθελε να την πλησιάσει, σαν να κατάλαβε το δύσβατο της γλώσσας του. Έπλεξε στα δάχτυλα ένα κρεμασίδι και βγήκε στην πλευρά της. Ο χώρος δεν περίσσευε. Έκανε μια κίνηση με το κορμί της σαν να παραμέρισε και σήκωσε αργά τα μαλλιά της. Της έδεσε το κόσμημα και κρέμασε στο λαιμό της βάσκανο και γητέματα. Στο βάθος ένας καθρέφτης ολόσωμος. Χάιδεψε με όλα της τα χέρια το στολίδι, τα κατέβασε στο στήθος της και κανάκεψε τη μέση. Ήθελε να βάλει τα χείλη της κόκκινα και να περάσει άσπρη σκόνη στο πρόσωπο. Να τραβήξει γραμμές και να σκεπάσει άλλες. Αφήστε σε μένα να σας ντύσω, θα της μιλούσε, πόσο ζουν οι άνδρες σ' αυτά τα μέρη, αναρωτήθηκε. Είχε διαβάσει για την προβλεπόμενη ηλικία των σαράντα χρόνων. Στο μέσο της ζωής μας και οι δυο, χαμογέλασε πρώτη φορά κι έλυσε τα δάχτυλα και τις φλέβες των ποδιών της. Αφήστε σε μένα και της πέρασε το σκαραβαίο στο δείκτη, στο μέσο την καμέα κι από το άλλο τράβηξε τη βεργέτα. Κύλησε ο χρυσός στην τσέπη, βαθιά. Την στόλιζε και κάρφωσε το βαράκι ψηλά, άνοιξε τα χείλη του. Η ανάσα του μια κόλαση και το αρσενικό ήθελε να επινοήσει. Θα ζητούσε τα χείλη της κι έβρεξε με τη γλώσσα του τις τριχούλες του πανώχειλου. Εκείνη θα άγγιζε την πόρπη της ζώνης του. Ελάτε, θα της έπιανε το βαρύ από τα στολίδια χέρι της και θα ζητούσε να την παρασύρει μέσα· ελάτε. Ένας αέρας καυτός θα σήκωνε το πέτασμα και θα χαμήλωνε το

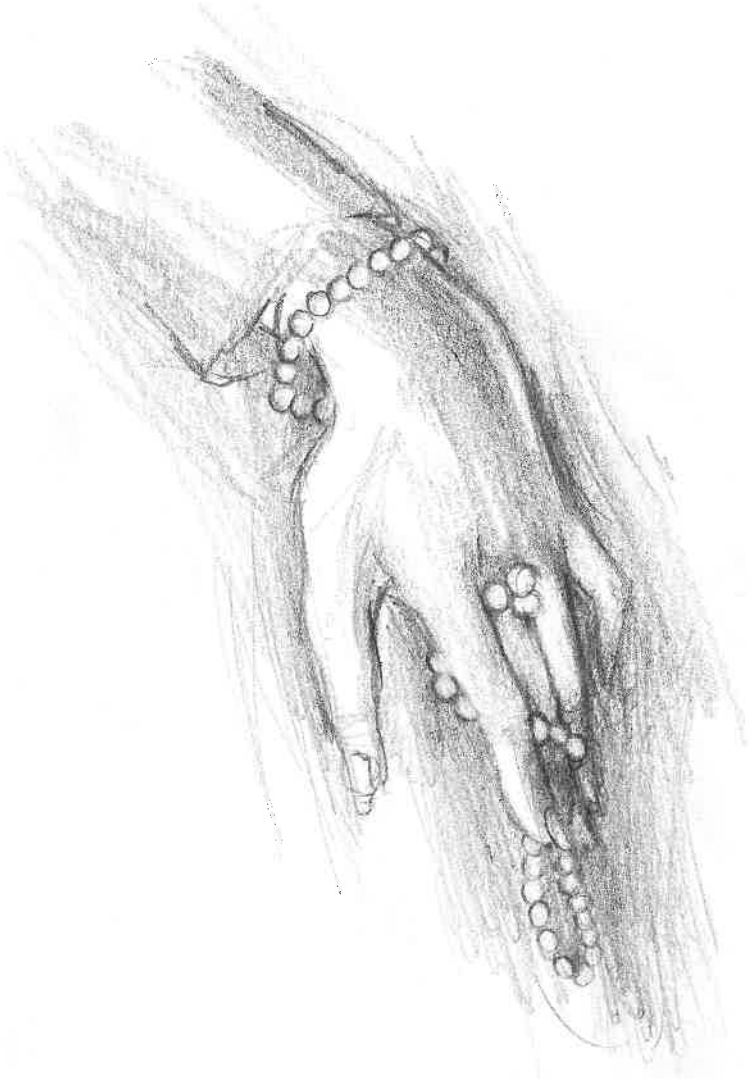
κεφάλι της να περάσει στο άλλο σκοτάδι. Νύχτωνε. Τα πόδια της δε θα την κρατούσαν πια και θα άφηνε μια φωνή.

Την άλλη, θα την ξυπνούσαν αργά για πρωινό κι ο ξένος ήλιος θα την ενοχλούσε στα μάτια. Τα κοίταξε στον καθρέφτη κι οι κύκλοι ήταν από μολύβι. Χαμογέλασε και έκρυψε, τάχα, τα σημάδια με τις παλάμες της. Πατούσε ξυπόλητη και την πόνεσαν οι πέτρες. Θα έπλεκε στα δάχτυλα τα σύρματα, θα περνούσε την αφή της στα σχήματα, με τρυφερότητα μπορεί, και θα γυάλιζε στο σάλιο της τα χρώματα. Θα τα έφερνε στο φως.

Πόσο της κόστισε αυτή η λαμπροφορία;

Μια λήθη. Λίγο ακόμη να θυμηθεί...

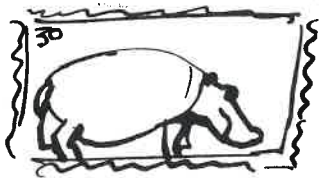
Α, στολίδια είναι, θα πει, ημιπολύτιμα.



το παιδί με τη γλώσσα απ' έξω

του Ζαχαρία Σακκή
εικονογράφηση: Γιάννα Ανδρεάδη

Μια φορά κι έναν καιρό ήταν μια οικογένεια. Ο πατέρας σοβαρός άνθρωπος ήταν δημόσιος υπάλληλος, πολύ ευχαριστημένος από τη ζωή του, και πάντα έλεγε:
— Και σεις παιδιά μου να γίνετε δημόσιοι υπάλληλοι. Θα είστε εξασφαλισμένοι βρέχει-χιονίσει. Βλέπετε εμένα; Σας λείπει τίποτα; Βέβαια δε μας τρέχουν τα λεφτά απ' τα



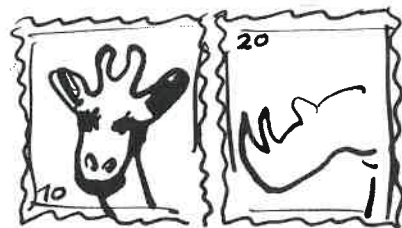
μπατζάκια, αλλά έχουμε το κεφάλι μας ήσυχο. Άλλωστε, δεν ξέρεις τι μπορεί μια μέρα να συμβεί. Μια θέση κλειδί... ή κάποιος κουμπάρος ή πολιτικός που να σπρώξει τις προαγωγές! Εγώ κοιμάμαι τη νύχτα ήσυχος. Να ξέρετε θα ζήσω εκατόν είκοσι χρόνια! ...και δεν κουράζομαι καθόλου!...

Όμως ένα από τα παιδιά του, ο Ζαχαρίας, είχε ένα μεγάλο ελάττωμα. Όταν δε μιλούσε κι όταν δεν έτρωγε, η γλώσσα του — ακόμα κι όταν κοιμόταν — κρεμόταν απ'

το στόμα του. Μάταια η μητέρα του κι ο πατέρας του τον παρακαλούσαν ή τον μάλωναν. Άδικα οι συμμαθητές του στο σχολείο τον κοροΐδευαν. Για μια στιγμή έβαζε τη γλώσσα μέσα, αλλά μετά από λίγο — χωρίς να το θέλει — πάλι η γλώσσα απ' έξω.

— Ποιανού βγάζεις τη γλώσσα μωρέ; Ποιον κοροΐδεύεις;
— Μα δεν το κάνω ξεπίτηδες. Συγγνώμη.

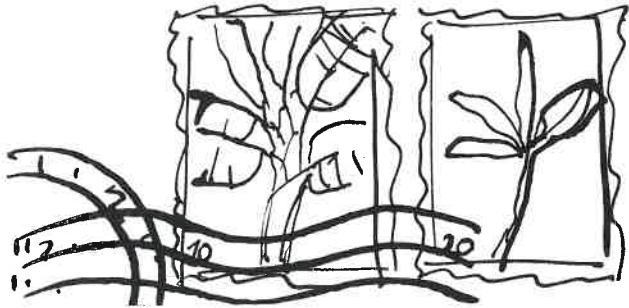
Ήρθε μια στιγμή που όλοι ήξεραν το ελάττωμά του και δεν του 'διναν σημασία, ενώ ο πατέρας του επανελάμβανε:



— Ζαχαρία, παιδί μου, είσαι καλός το ξέρω, όμως κόψε αυτό το ελάττωμά σου! Ποιος θα σε πάρει στη δουλειά, πώς θα γίνεις δημόσιος υπάλληλος;
Ο Ζαχαρίας προσπαθούσε αλλά δεν τα κατάφερνε. Πέρασε καιρός. Το παιδί ήταν πάντα στενοχωρημένο με το ελάττωμά του, ώσπου συνέβη κάτι το απρόοπτο.

Μια μέρα στις διακοπές πέρασε ένα γειτονόπουλο από το σπίτι για να πάνε βόλτα.

— Περνάμε μια στιγμή από το ταχυδρομείο, γιατί πρέπει να βάλω γραμματόσημα και να ριξω αυτό το γράμμα



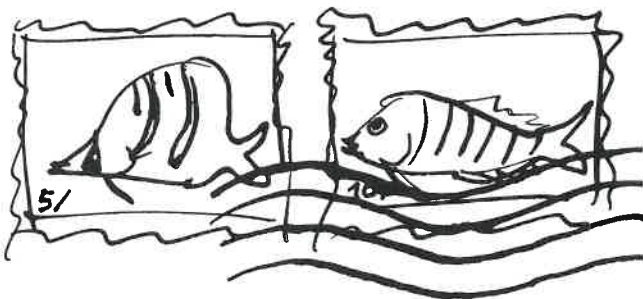
του πατέρα μου; Πάμε σε παρακαλώ...

Φθάσαν στο ταχυδρομείο, βλέπουν μια ουρά για γραμματόσημα, ενώ ο Ζαχαρίας πήγε και ακούμπησε στη θυρίδα για να περιμένει το φίλο του.

Κάποια στιγμή, μια γριούλα πήρε τα γράμματά της πλησίασε το Ζαχαρία, περνάει τα γραμματόσημα από τη γλώσσα του, τα κολλάει στο γράμμα και το ρίχνει στο κουτί. Βγάζει από την τσάντα της μια πεντάρα και τη χώνει στην τσέπη του Ζαχαρία.

Έμεινε λίγο έκπληκτος, αλλά δεν του κακοφάνηκε.

Ύστερα το ίδιο έκαναν και μερικοί άλλοι, γιατί νόμιζαν πως επίτηδες η διεύθυνση των ταχυδρομείων ήθελε να εξυπηρετήσει την πελατεία, κι έτσι μέχρι να έρθει η σειρά



του φίλου του είχε μαζέψει καταχαρούμενος καμιά δεκαπενταριά δεκάρες.

Μόλις βγήκαν αγόρασε καραμέλες γιατί είχε κάποια ουσία στο στόμα του, ο δε φίλος του δεν πίστευε στα μάτια του.

— Έβγαλες δεκαπέντε δεκάρες; Μα αυτό είναι θαύμα. Να πάμε και αύριο. Εγώ θα μιλάω στην ουρά του ταχυδρομείου και θα σε συστήνω, αλλά θα μου δίνεις και

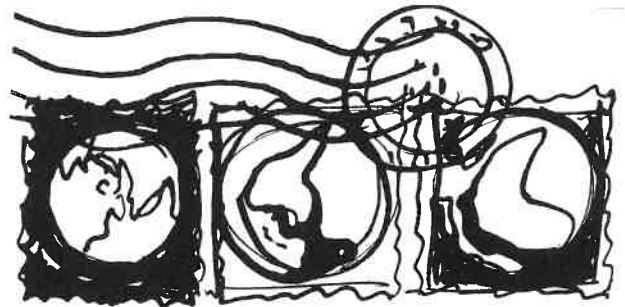
εμένα κάτι!

Έτσι προχωρούσε ο καιρός και κέρδιζε αρκετά χρήματα, και μάλιστα ο κόσμος τον συμπάθησε γιατί τους εξυπηρετούσε κιόλας.

Αυτό εξακολούθησε για καιρό, ώσπου μια μέρα τον φώναξε ο διευθυντής :

— Παιδί μου, θέλεις να εργασθείς μόνιμα κοντά μας; Θα κάνω μια αίτηση στο υπουργείο. Είσαι συμπαθητικός και εξυπηρετείς και την πελατεία.

Ο Ζαχαρίας δέχθηκε. Στην αρχή ήταν έκτακτος υπάλληλος και είχε και τα φιλοδωρήματά του. Μετά έγινε μόνιμος. Ο πατέρας του ήταν πανευτυχής που γίνηκε δημόσιος υπάλληλος και το 'λεγε παντού πως ήταν το πιο επιτυχημένο του παιδί.



Έτσι πέρασαν χρόνια. Παντρεύτηκε μια πελάτισσα του ταχυδρομείου που έστειλε τακτικά γράμματα και τον είχε εκτιμήσει για την εργατικότητα του. Έκανε οικογένεια, πήγαινε τις διακοπές του, ζούσε ήσυχα, είχε πάντα πολλές καραμέλες στην τσέπη του, και ο καιρός περνούσε.

Ήρθε και η ώρα να πάρει τη σύνταξή του, κι ήταν η πιο κατάλληλη στιγμή, γιατί τότε είχαν εφευρεθεί και τα σφουγγάρια και τα είχαν στείλει σ' όλα τα υποκαταστήματα των ταχυδρομείων, κι αυτά ήταν κίνδυνος για τη θέση του.

Όταν πήρε τη σύνταξή του, πήγε να πει τα νέα στον πατέρα του που είχε φθάσει περίπου τα εκατό χρόνια κι ήταν ακόμα μια χαρά.

— Μπράβο παιδί μου! Πάντα το έλεγα πως είχες ταλέντο.

Να πεις και στα παιδιά σου να γίνουν δημόσιοι υπάλληλοι! Άκουσέ με! Είμαι ικανοποιημένος από σένα!

Ήπιαν κι ένα ποτηράκι κρασί κι ήταν όλοι τους πολύ ευτυχισμένοι...

γνωριμία με το Δημοκλή Γκουνταρούλη

Γεννήθηκε το 1970. Εδώ και τρία χρόνια ζει στο Παρίσι.

Ένας νέος 21 χρονών ψάχνει, ανακαλύπτει, πειραματίζεται. Συνεχής αναζήτηση και τολμηρή διαδρομή στη μουσική. Η γνωριμία μαζί του κρύβει εκπλήξεις...

της Έλσας Στυλιανού

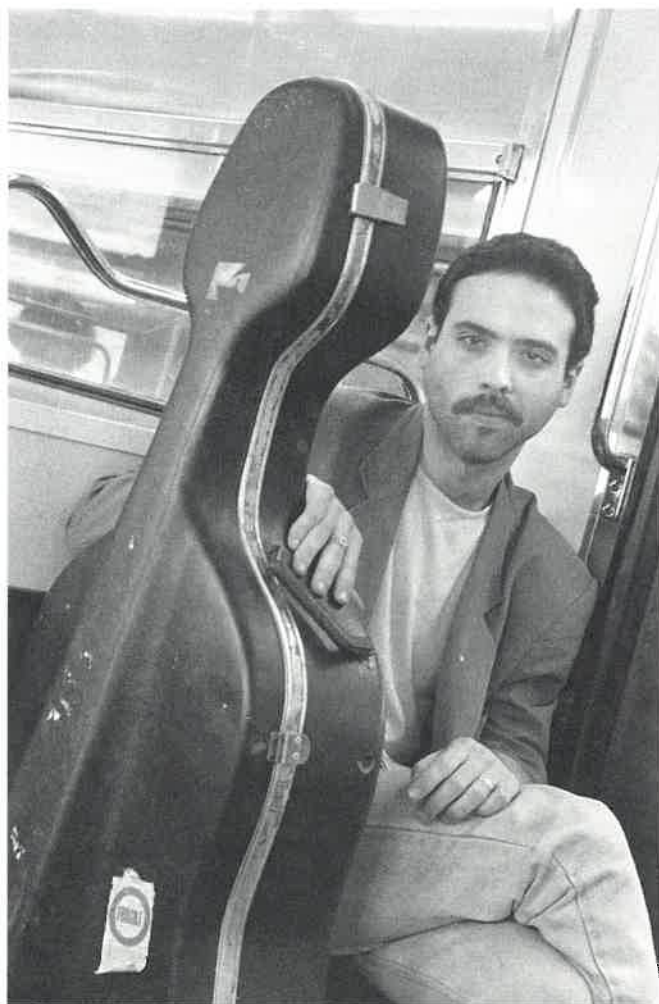
— *Δήμο, πότε ξεκίνησες να παίζεις τσέλο; Γιατί διάλεξες αυτό το μουσικό όργανο συγκεκριμένα;*

Όταν ήμουν 10 χρονών, οι γονείς μου με πήγαν στο Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης. Έκανα μια γύρα όλα τα όργανα και με εντυπωσίασε πολύ το τσέλο. Ο καθηγητής Γιώργος Μανώλας, θυμάμαι, είχε ένα μεγάλο μούσι και έπαιζε ένα μεγάλο όργανο. Άρχισα λοιπόν το 1980 με το Γιώργο και τελείωσα το 1988 με τον Ivan Βίανσι, παίρνοντας το πτυχίο μου με άριστα παμψηφεί.

— *Όσο ήσουν ακόμα στην Ελλάδα, αυτά τα οχτώ χρόνια τι έκανες;*
Γύρω στα 1985 αρχίζω να δίνω κονσέρτα και ρεσιτάλ και συμμετέχω στην ορχήστρα του Ωδείου. Παίζω σ' όλη την Ελλάδα καθώς και στη Γιουγκοσλαβία, Βουλγαρία, Τουρκία. Επίσης, ηχογραφέω κλασική μουσική για το ελληνικό ραδιόφωνο. Ταυτόχρονα αρχίζω να ενδιαφέρομαι και για την τζαζ. Ακούω και αρχίζω να μελετάω μόνος μου.

— *Μόλις τελειώνεις, έρχεσαι στο Παρίσι. Γιατί αυτή η επιλογή;*
Πρώτον, γιατί το Παρίσι έχει πολύ καλή σχολή τσέλου. Δεύτερον, γιατί υπάρχει εδώ μια πολύ σημαντική μουσική σκηνή: εκτός από κλασική υπάρχει και τζαζ μουσική. Το Παρίσι είναι, μάλλον, η μόνη πόλη μαζί με το Λονδίνο που έχει σημαντική σκηνή τζαζ. Ακόμα και Αμερικανοί έχουν έρθει, μένουν εδώ και παίζουν. Εξάλλου είχα πάρει μια υποτροφία από το γαλλικό κράτος για να συνεχίσω τις σπουδές μου στο Παρίσι. Όλα βόλευαν. Όταν έφτασα, συνάντησα το Philippe Muller, που είναι καθηγητής στο Conservatoire National Supérieur του Παρισιού, και έκανα master class μαζί του στο Perpignan για ένα χρόνο.

— *Την ίδια περίοδο τι γίνεται με την τζαζ μουσική;*
Συνάντησα το βιολιστή Pierre Blanchard που είναι γνωστός στη σκηνή τζαζ του Παρισιού και έγινα μέλος του γκρουπ Gulfstring. Αυτό μου επέτρεψε να γνωρίσω μουσικούς της τζαζ και ν' αρχίσω να παίζω



Δημοκλής Γκουνταρούλης.

Φωτογραφία: Giselle Nedjar.

επαγγελματικά. Έδωσα κάποια κονσέρτα-αφιερώματα στον Charlie Parker, με μουσικούς όπως οι Jackie McLean, Walter Bishop, Max Roach, Bob Mover, Pierre Michelot, Bob Demeo, σε φεστιβάλ του Παρισιού, σ' όλη τη Γαλλία και την Ιταλία. Με το Gulfstring κάναμε και μια περιοδεία στη Γαλλία το καλοκαίρι του 1989 και ηχογραφήσαμε το δίσκο του René Utreger "Serena".

— *Γιατί σταματάς τη συνεργασία σου με το γκρουπ; Αλλάζουν τα σχέδιά σου;*

Ναι. Με τον Pierre δουλεύαμε πολύ πάνω στην ιδέα να κάνουμε τζαζ μόνο με έγχορδα, το γκρουπ το αποτελούσαν μόνο έγχορδα: αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον, γιατί δεν υπάρχει τζαζ με έγχορδα. Όμως εγώ ήθελα να κάνω δική μου μουσική και ήθελα να ψάξω και με διαφορετικά όργανα. Μου αρέσει ο ρυθμός, μου αρέσουν τα ντραμς, το κοντραμπάσο, η κλασική τζαζ. Και έτσι άρχισα να σκέφτομαι να δημιουργήσω το δικό μου γκρουπ και να φτιάξω τη δική μου μουσική.

— *Μίλησέ μας λίγο για το νέο σου γκρουπ και τη δουλειά σας.*
Πρόσφατα έφτιαξα ένα τρίο, που αποτελείται από το Wayne Dockery στο κοντραμπάσο, τον Bob Demeo στα ντραμς και εμένα στο τσέλο. Αντίστοιχο κατά κάποιον τρόπο με τονόρο-σαξόφωνο, κοντραμπάσο, ντραμς, τρίο κλασικής τζαζ, ας πούμε. Είμαι πολύ χαρούμενος που

δουλεύω με αυτούς τους μουσικούς, γιατί είναι μουσικοί με μεγάλη εμπειρία στην τζαζ. Ο Wayne είναι 50 χρονών, Αμερικανός και έχει παίξει με πολύ μεγάλους μουσικούς, όπως ο Art Blakey, Freddie Hubbard, Thelonius Monk, Elvin Jones. Και ο Bob είναι επίσης Αμερικανός, 35 χρονών. Αυτό που μου δίνουν αυτοί οι άνθρωποι είναι το ότι εγώ μπορώ να παίζω πολύ μοντέρνα και να έχω πίσω μου ένα πολύ σταθερό υπόβαθρο τζαζ μουσικής. Επίσης παίζω ανατολίτικη μουσική και δουλεύω με άλλους μουσικούς, με τους οποίους δίνουμε και κονσέρτα σ' όλη την Ευρώπη. Αυτοί είναι ο Aly Wague, Αφρικανός φλαουτίστας, και ο Hammed Bouzzine, που είναι «αφηγητής» (conteur). Ο Hammed είναι τουαρέγκ, από τη Σαχάρα, και διηγείται στα γαλλικά μύθους αραβικούς της Σαχάρας. Είναι μουσικός και παλαιότερα συνόδευε ο ίδιος τη φωνή του με μικρά μουσικά αφρικάνικα όργανα. Εγώ τώρα δουλεύω μαζί του παίζοντας τσέλο. Δικιά μας κυρίως μουσική.

— *Αλλά έχω μια απορία, το βιολοντσέλο τι σχέση έχει με την τζαζ και την Ανατολή;*

Είναι πολύ καλή ερώτηση αυτή. Το τσέλο, κατά τη γνώμη μου, είναι πάρα πολύ πλούσιο όργανο. Έχει χρησιμοποιηθεί μόνο στην κλασική μουσική, στη δυτική μουσική, αντίθετα με το βιολί. Το βιολί το βρίσκουμε σχεδόν σε όλα τα είδη της παραδοσιακής μουσικής του κόσμου, δηλαδή στην Ινδία, τη Λατινική Αμερική, την Αφρική κτλ. Η άποψή μου είναι ότι ένας καλός μουσικός δεν πρέπει να περιορίζεται σ' ένα είδος μουσικής και νομίζω ότι το τσέλο είναι τόσο πλούσιο όργανο που αποφάσισα κάποια στιγμή, γύρω στα 16 μου, ότι δε θα έκανα ποτέ μόνο κλασική μουσική· θα το έβαζα σε όλα τα είδη της μουσικής που μου αρέσουν. Τώρα γιατί την άφησα την κλασική μουσική...

— *..ναι, γι' αυτό θα 'θελα να σε ρωτήσω γιατί άφησες την κλασική μουσική. Μην ξεχνάμε ότι είσαι μόλις 21 ετών.*

Έκανα αρκετά καλές σπουδές κλασικής μουσικής, τις οποίες και συνεχίζω στην Ecole Normale, αλλά για μένα είναι πολύ βασικό κανείς να αποφασίζει τι θέλει να κάνει, για να μπορέσει να το κάνει καλά. Και γι' αυτόν το λόγο άφησα και το γκρουπ του Riege, για να μπορέσω να κάνω το δικό μου γκρουπ. Δε θα μπορούσα να συνεχίσω να κάνω κλασική μουσική σ' ένα πολύ ψηλό επίπεδο και να κάνω και τζαζ ταυτοχρόνως σ' ένα πολύ ψηλό επίπεδο. Η τζαζ είναι μουσική που θέλει πάρα πολλή δουλειά, όπως και η κλασική.

Είναι και θέμα γούστου: με τραβάει πολύ η παραδοσιακή μουσική, και η τζαζ στη βάση της είναι λαϊκή μουσική. Δυστυχώς θεωρείται μουσική των διανοουμένων, αλλά νομίζω ότι ο ακαδημαϊσμός στη μουσική, και σ' όλες τις τέχνες, είναι κάτι που μπορεί εύκολα να γίνει επικίνδυνο. Δηλαδή εύκολα χάνεται η αμεσότητα και ο αυθορμητισμός. Επειδή η κλασική μουσική αντιμετωπίζεται μέσα στα ωδεία πολύ ακαδημαϊκά, σαν κάτι που πρέπει να διδάσκεται μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο, τελικά όσοι νέοι βγαίνουν από αυτά παίζουν με τον ίδιο τρόπο. Πρόκειται για εργοστάσιο. Είναι κρίμα, γιατί η κλασική είναι πολύ πλούσια μουσική. Η τζαζ μου δίνει την ευκαιρία να χρησιμοποιώ το τσέλο με τρόπους που δεν έχει χρησιμοποιηθεί ακόμα και να μπορώ να είμαι πιο κοντά σ' αυτό που με εκφράζει.

— *Και η ανατολίτικη μουσική τι σου προσφέρει;*

Η ανατολίτικη μουσική ήταν αναπόφευκτη για εμένα, γιατί είμαι

Έλληνας και οι ρίζες μας βρίσκονται στην ανατολίτικη μουσική. Νομίζω ότι η Ελλάδα έχει πάρα πολύ πλούσια μουσική παράδοση, γιατί ακριβώς βρίσκεται ανάμεσα στην Ευρώπη και την Ανατολή.

— *Και η ελληνική παραδοσιακή μουσική;*

Νομίζω ότι η ελληνική παραδοσιακή μουσική, την οποία άκουσα και συνεχίζω να ακούω εντατικά, έχει μεγάλη επίδραση επάνω μου. Δεν ξέρω αν θα μπορούσα να δουλέψω πάνω σ' αυτήν, αλλά θα μπορούσα να τη χρησιμοποιήσω για να κάνω κάτι δικό μου. Γενικά ακούω πολλά διαφορετικά είδη μουσικής. Μου αρέσει για παράδειγμα, η ινδική μουσική, η αφρικάνικη, ακόμη και το τανγκό. Νομίζω ότι η μουσική πρέπει να έχει σχέση με το συναίσθημα. Για μένα, κάτι που είναι όμορφο μετράει περισσότερο από κάτι που είναι ακαδημαϊκό και εγκεφαλικό. Γι' αυτό δεν μπορώ ν' ακούσω κλασική μουσική του 20ου αιώνα. Τη βρίσκω πολύ εγκεφαλική. Τη μουσική μου την έχουν επηρεάσει ο John Coltrane, ο σαξοφωνίστας της τζαζ, και ο Charlie Mingus. Αυτό όμως δε με εμποδίζει να ακούω τα πάντα.

— *Θα πήγαινες σε συναυλία heavy-metal;*

Όχι. Υπάρχουν κάποια πράγματα που δεν ακούω. Έχω απομακρυνθεί αρκετά από τη ροκ και από την ποπ μουσική κυρίως.

— *Απομακρύνθηκες από την ποπ μουσική, απομακρύνθηκες όμως και από την Ελλάδα. Σκέφτεσαι να ξαναγυρίσεις;*

Όχι. Η ελληνική μουσική σκηνή είναι κατά τη γνώμη μου φτωχή. Την ελληνική παραδοσιακή μουσική την έχουν ξεχάσει όλοι οι Έλληνες περιέργως. Επίσης, σε σχέση με αυτό που κάνω εγώ, δε θα μπορούσα να γυρίσω στην Ελλάδα, δεν υπάρχει σχεδόν καθόλου τζαζ σκηνή. Το Νοέμβριο θα παίξω στο Φεστιβάλ Τζαζ της Θεσσαλονίκης, του οποίου καλλιτεχνικός διευθυντής είναι ο Φλώρος Φλωρίδης. Νομίζω ότι είναι μια σημαντική προσπάθεια. Αυτά τα πράγματα χρειάζονται στην Ελλάδα. Νιώθω νοσταλγία βέβαια, αλλά εκεί δεν μπορώ να κάνω τη δουλειά μου όπως εδώ.

— *Θα σε ενδιέφερε η διδασκαλία σε ωδείο; Θα έβλεπες τον εαυτό σου δάσκαλο;*

Θα με ενδιέφερε μόνο σε μορφή σεμιναρίων. Πονάω αυτόν τον τόπο και θα ήθελα να κάνω ό,τι μπορώ για την Ελλάδα, αλλά δεν είμαι έτοιμος να εγκατασταθώ εκεί μόνιμα και να χάσω την προσωπική μου πορεία, για να δώσω κάποια πράγματα μηδαμινά.

— *Ποια τα σχέδια σου για το άμεσο μέλλον;*

Παίζω συχνά με το τρίο μου στο Παρίσι και σ' όλη τη Γαλλία. Ετοιμάζω με το Hammed Bouzzine μια μεγάλη παράσταση βασισμένη στον αρχαίο περσικό μύθο "Le langage des oiseaux". Ο Hammed θα κάνει τη σκηνοθεσία με τη βοήθεια του πρώην βοηθού τού Peter Brook, Afij Assefi, τα κουστούμια θα τα κάνει ο ενδυματολόγος της Ariane Mnouskine, Jean-Claude Barriera, κι εγώ θα γράψω όλη τη μουσική. Αυτό το σχέδιο χρηματοδοτείται από το Festival des Contes de Grenoble. Θα το ετοιμάσουμε για το Σεπτέμβριο της επόμενης χρονιάς. Επίσης ετοιμάζω την ηχογράφηση ενός δίσκου με το τρίο μου. Θα συνεχίσω να δουλεύω μαζί τους. Είναι το κυριότερο πράγμα που κάνω αυτή τη στιγμή. Δεν ξέρω αν δυο-τρία χρόνια αργότερα θα εξακολουθώ να μένω στο Παρίσι. Σκέφτομαι να περάσω κάποιον καιρό στη Νέα Υόρκη, η οποία είναι σημαντικός κόμβος για την τζαζ μουσική και γι' αυτό που κάνω.

«ΟΠΤΑΣΙΕΣ»

ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ της Gisèle Nedjar

Plus nu que nu,
par delà les sens
sans impudence
vierge sans voile
extatique
derrière un vitrail de pluie
le visage flotte dans un
nimbe crucifère de lumière,
comme un astre
elle tourne
autour d'elle-même
le corps nu, à demi émergé
elle, c'est Je
Je, l'autoportrait
celle qui porte
l'expression
de tous les états de l'âme,
la nudité glorieuse
imberbe,
le bras légèrement étiré
elle repousse le désir
chasteté
impossible vœu,
sa chair, se tord,
se lamente
suppliciée de ses tentations
de ses remords
la poussée féconde
la nudité couronnée
au centre du ventre,
une poussée d'impatience

l'attente
au bas de ce triangle
comme une géométrie
verticale
sur l'infini,
le contraire du néant,
la vie
dans cet espace sans horizon
l'espace du destin
occupé ou libre,
ce corps retenu dans le vide,
intouchable, beau,
comme descendu d'une croix
dans un élan de silence,
pacifié
parfaitement nu,
saignant par toutes les
coupures de la vie,
plus pur encore,
dans sa nudité,
dénudée.

*Texte original écrit pour la série
photographique de G. NEDJAR,
intitulée "Apparitions" de
Francis GIMGEMBRE.*

Πιο γυμνό κι από γυμνό
πέραν των αισθήσεων
δίχως αναισχυντία
άμωμο δίχως πέπλο
εκστατικό
πίσω από ένα γυάλινο
παραπέτασμα βροχής
το πρόσωπο πλέει
μέσα σ'ένα σταυροφόρο διάδημα
φωτός,
σαν άστρο
εκείνη περιστρέφεται
γύρω απ' τον εαυτό της
σώμα γυμνό, που μόλις
ξεπροβάλλει
εκείνη, είναι Εγώ
Εγώ, η αυτοπροσωπογραφία
εκείνη που φορεί
την έκφραση
όλων των μύχιων διαθέσεων,
με γύμνια ένδοξη
αχνούδωτη
βραχίονα ελαφρά τεταμένο
απωθεί τον πόθο
αγνότητα
ανέφικτη ευχή,
η σάρκα της, συστρέφεται,
οιμώζει
τυραννισμένη από τους
πειρασμούς της
από τις τύψεις της
η καρποφόρα ώθηση

η γύμνια στεφανωμένη
στο κέντρο του υπογαστρίου,
μια ώθηση αδημονίας
η αναμονή
στο κάτω μέρος τούτου του
τριγώνου
σαν μια γεωμετρία
κάθετη στο άπειρο,
το αντίθετο του μηδενός,
η ζωή
σ' αυτόν το χώρο που δεν έχει
ορίζοντα
το χώρο του πεπρωμένου
κατειλημμένο ή ελεύθερο,
αυτό το σώμα κρατημένο στο
κενό,
ανέγγιχτο, ωραίο,
σαν αποκαθλωμένο από σταυρό
μεσα σ'ένα τίναγμα σιωπής,
ειρηνεμένο
απόλυτα γυμνό,
αιμόφυρτο
από τις κόψεις της ζωής,
ακόμη πιο αγνό,
μέσα στη γύμνια του,
απογυμνωμένη.

*(μετάφραση: Καλλιτώ Στάμου)
Πρωτότυπο κείμενο γραμμένο για
τη φωτογραφική σειρά της
G. NEDJAR με τον τίτλο
«Οπτασίες» του F. GIMGEMBRE.*

Η Gisèle Nedjar γεννήθηκε στις 7 Σεπτεμβρίου 1960 και ζει στο Παρίσι. Πήρε το δίπλωμα φωτογραφίας του Κέντρου Μελετών και Ερευνών Εικόνας και Ήχου. Το έργο της έχει παρουσιαστεί σε αρκετές ομαδικές εκθέσεις σε διάφορες πόλεις της Γαλλίας, καθώς και σε πολλές ατομικές στο Παρίσι. Έργα της βρίσκονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού.

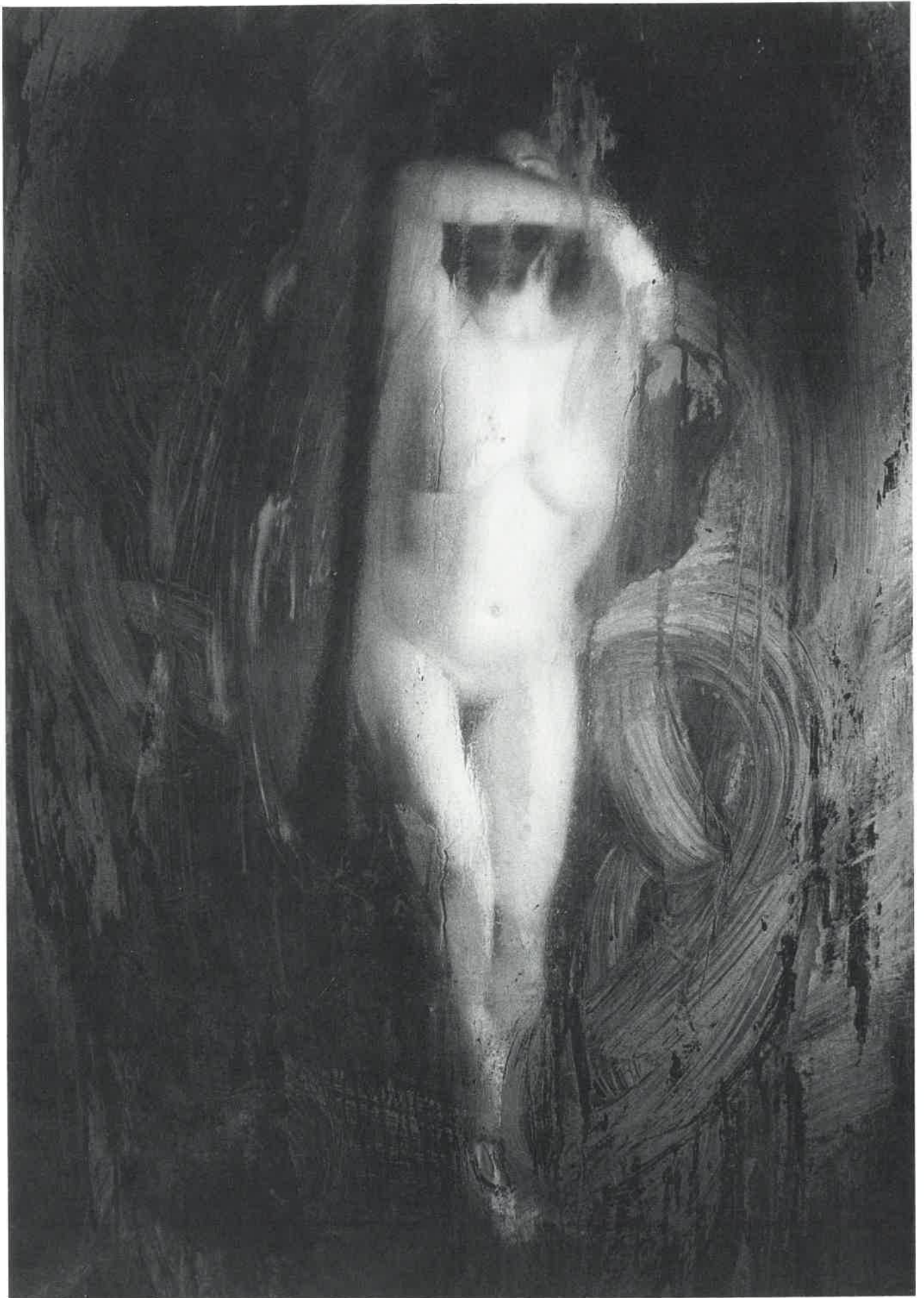






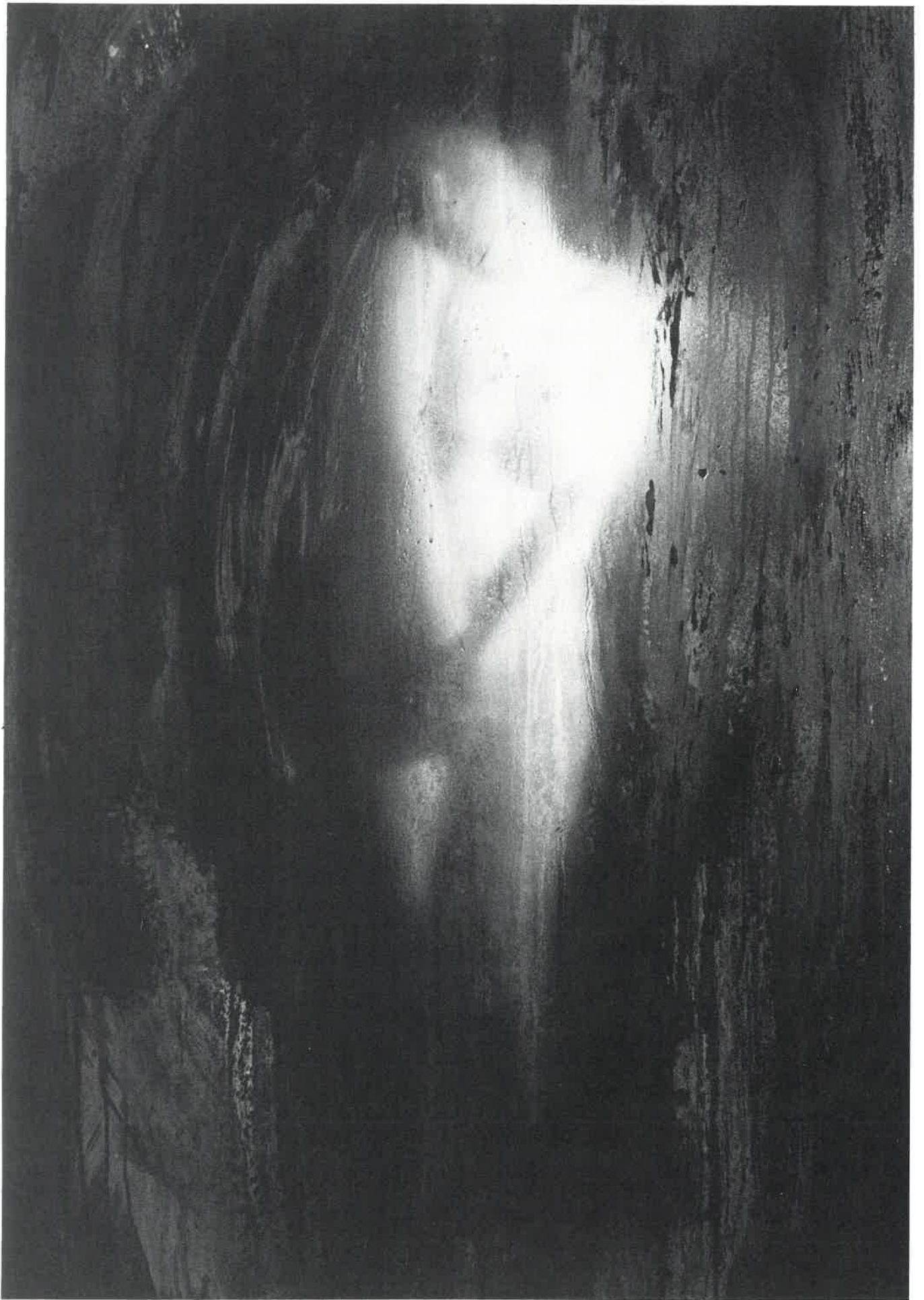












Πόσοι Χοροί στην «Έρωφίλη» του Γεώργιου Χορτάτση; Μία πρόταση

Η τελευταία έκδοση της «Έρωφίλης»¹ ήρθε να επιβεβαιώσει το πρόβλημα που υπάρχει ως προς τον αριθμό και την ταυτότητα των Χορών του έργου. Είναι βέβαια αλήθεια ότι το πρόβλημα γεννιέται από μια ασυμφωνία που παρατηρείται στις πρώτες εκδόσεις του κειμένου² ωστόσο θα περίμενε κανείς από τους αναμφισβήτητου κύρους επιμελητές της τελευταίας έκδοσης, μια πιο στρωτή ερμηνεία του ζητήματος, αφού είχαν την ευκαιρία να δουν όλες τις σημαντικές προηγούμενες εκδόσεις του κειμένου και τη δυνατότητα να κάνουν μια συγκριτική μελέτη, η οποία υπήρξε πράγματι ουσιαστική για τη διόρθωση πολλών αδυναμιών — κυρίως φιλολογικών — που είχαν παρατηρηθεί.

Ας δοκιμάσουμε όμως να πάρουμε τα πράγματα με μια σειρά².

του Σάββα Κυριακίδη

Η πρώτη επίσημη έκδοση του κειμένου είναι αυτή που γίνεται με τη φροντίδα του Κύπριου ιερέα Ματθαίου Κιγάλα, στη Βενετία (1637)³. Ο Κιγάλας, ως προς το συγκεκριμένο θέμα, μοιάζει και ' αρχήν να έχει μια ξεκάθαρη πρόταση: «ΤΑ' ΤΟΥ ΔΡΑ ΜΑΤΟΣ Πρόσωπα» περιλαμβάνουν σαφώς 2 (δύο) Χορούς: «Χορός, Γυναικών» και «Χορός τής Έρωφίλης». Αν και δε διευκρινίζει την ταυτότητα, αλλά ούτε κυρίως τη *διαφορά* ταυτότητας των δύο συνόλων, η πρότασή του φαίνεται λειτουργική⁴. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο πρώτος Χορός αποτελείται από γυναίκες της Μέμφης και είναι αυτός που συμμετέχει στη δράση με τη συντομογραφία ΧΟΡ στην 4η σκηνή της 4ης πράξης και στην 1η, 5η και 6η σκηνή της 5ης πράξης, και ο οποίος ψέλνει σαφώς τα χορικά της 1ης και 2ης πράξης (Ο Κιγάλας σημειώνει στους τίτλους των 2 αυτών χορικών: «Χορός, Γυναικών»). Με τη σειρά του, ο δεύτερος Χορός δεν μπορεί παρά να είναι ο Χορός των Κορασίδων, ακολούθων της Έρωφίλης, τις οποίες εξάλλου με αυτόν το χαρακτηρισμό βρίσκουμε ρητά στους τίτλους της 5ης και 6ης σκηνής της 5ης πράξης, καθώς και στις σκηνικές οδηγίες για τη δολοφονία του βασιλιά («τρέχουσι όλαις οί κορασίδες καί κτυπούν τον»), και στις οποίες αποδίδεται η συντομογραφία ΚΟΡ. Στη συνέχεια, με βάση τη συλλογιστική ότι ο Κιγάλας ονομάζει και το δεύτερο αυτό σύνολο «Χορό», διότι προβλέπει και γι' αυτό το σύνολο χορικά, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι τα χορικά της 3ης, 4ης και 5ης πράξης — για τα οποία, σε αντιπαράθεση με αυτά της 1ης και 2ης, σημειώνεται απλά ο όρος «Χορός» — αποδίδονται πράγματι από το σύνολο των κορασίδων.

Πρόκειται, επαναλαμβάνω, για μια πρόταση ικανοποιητική ως ένα σημείο, που δεν καταφέρνει όμως να παρακάμψει κάποιες πιο λεπτές παρατηρήσεις. Τις παρατηρήσεις αυτές, στις οποίες δεν έδωσαν ικανοποιητικές απαντήσεις ούτε και οι προτάσεις που ακολούθησαν, θα εκθέσω αργότερα, αφού πρώτα παρουσιάσω τις «λύσεις» που δόθηκαν από τις προτάσεις αυτές.

*

Και είναι αλήθεια, ότι δε θα υποπευόταν ίσως κανείς να επιμείνει στις «λεπτές» αυτές παρατηρήσεις, αν οι προτάσεις που ακολούθησαν δεν δημιουργούσαν νέες καταστάσεις. (Ας μην ξεχνάμε ότι βρίσκουμε ανάλογες δυσκαμψίες σε πολλά έργα της εποχής, οι οποίες πολλές φορές οφείλονται στην απειρία των συγγραφέων). Όμως η έκδοση του Αμβρόσιου Γραδενίγου (1676)⁵ πρότεινε ένα διαφοροποιημένο κατάλογο προσώπων και με την πρόταση αυτή συμφώνησαν τόσο η μελέτη του C. Bursian⁶, όσο και η καθοριστικής σημασίας έκδοση του Σ. Ξανθουδίδη⁷: 1 (ένας) μόνο Χορός στο έργο, ο «Χορός τών Γυναικών» (εδώ θα πρέπει να σημειώσω ότι στην ανάπτυξη της έκδοσης του Γραδενίγου που βρέθηκε στα χέρια μου⁸ υπάρχει ένα «διασκευαστικό» τυπογραφικό λάθος, αφού αντί για «Χορός» βρίσκουμε τυπωμένο «Χάρος τών Γυναικών»⁹· δε γνωρίζω αν το ίδιο λάθος υπάρχει και στην πρώτη έκδοση του 1676). Κορασίδες υπάρχουν στον κατάλογο· είναι οι «Κορασίδες, τζή Βασιλοπούλας», οι οποίες όμως δε θεωρούνται Χορός, και δεν ψέλνουν χορικά (το μονοπώλιο γι' αυτά έχει προφανώς ο Χορός των Γυναικών). Οι Κορασίδες συμμετέχουν στην 5η και 6η σκηνή της 5ης πράξης, με τη συντομογραφία ΚΟΡ, ενώ στο Χορό των Γυναικών, που επίσης συμμετέχει στη δράση (4η σκηνή της 4ης πράξης, 1η, 5η και 6η σκηνή της 5ης πράξης), αντιστοιχεί η συντομογραφία ΧΟΡ. Όπως τελικά διαπιστώνει κανείς, η διαφορά από την πρόταση του Κιγάλα είναι μικρή — στερείται απλά από τις Κορασίδες το δικαίωμα στα χορικά — και μάλλον επιδερμική, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η «λύση» αυτή δεν είναι το ίδιο ενδιαφέρουσα και λειτουργική, αν όχι πιο λογική. Επαναλαμβάνω όμως ότι ούτε η πρόταση αυτή απαντάει ικανοποιητικά στις παρατηρήσεις που θα δούμε λίγο αργότερα.

*

Υπάρχει όμως και το χειρόγραφο του Birmingham⁹ και είναι αυτό το χειρόγραφο που έρχεται να προξενήσει έναν παραπέρα προβληματισμό, καθώς ο κατάλογος των προσώπων που παρουσιάζει, όπως και οι

Τ Α Τ Ο Τ Δ Ρ Α Μ Α Τ Ο Σ

Πρόσωπα :-

- Πατέριος, Άγαπώντιος.
- Καρασίδης, Φίλοςτου.
- Φιλόγονος, Βασιλεύς.
- Σύμβουλος, τῷ Βασιλεύϊ.
- Ερωφίλη, Ουγατιέσσης Βασιλέως.
- Χρυσόνομη, Βασιλίσσης.
- Ψυχή, αδελφού τῷ Βασιλεύϊ.
- Χορός, Γυναικῶν.
- Μαντατοφόρος.
- Χορός τῆς Ερωφίλης :-

Ἡ αὐτὴ Τραγωδία, ἀποσφίρεται εἰς τὴν χώραν
τῆς Αἰγύπτου :-

Τὰ δὲ Πρόλογον, τὸν κἀμνεῖ ὁ Χάρις :-

Ἡ ἄρχη

Από την έκδοση του Κιγάλα (1637).

περισσότερες από τις σκηνικές οδηγίες του, φαίνεται να υιοθετούνται από την έκδοση των Σ. Αλεξίου - Μ. Αποσκήτη. Το χειρόγραφο πρωτοτυπεί ως προς τα «Προσόπата όπου εισέρχονται εἰς τὴν τραγωδία»: 1 (ένas) μόνο Χορός, ο «Χορός τῶν κορασίδω» (!), και ένα ακόμη σύνολο που τιτλοφορεῖται «Κορασίδες (!) τῆς Ἐρωφίλης». Σε τι εξυπηρετεῖ αὐτὴ ἡ επανάληψη; Πρόκειται για αβλεψία στην αντιγραφή και, αν ναι, πού ακριβῶς βρίσκεται το λάθος στην αβλεψία αὐτή; Διότι τουλάχιστον οἱ επιμελητές της τελευταίας έκδοσης — δεν μπορούμε φυσικά να ξέρουμε τι εἶχε στο νου του ο αντιγραφέας του χειρόγραφου του Birmingham — αναφέρονται ρητὰ σε ένα δεύτερο Χορό, το «Χορό τῶν Γυναικῶν τῆς Μέμφης», τον οποίο σαφῶς διαφοροποιούν σε ταυτότητα από τον Χορό τῶν Κορασίδων (βλ. Κεφ. «Δραματική δομὴ τῆς Ερωφίλης» σελ. 22, και «Κριτικό σημείωμα» σσ. 240-241), ἀλλὰ τον οποίο δεν παρουσιάζουν στον κατάλογο τῶν προσώπων. Και από αὐτό ακριβῶς το σημείο αρχίζει ἡ σύγχυση. Διότι, ἐνῶ οἱ Αλεξίου-Αποσκήτη προβλέπουν για το Χορό τῶν Γυναικῶν (βλ. Κεφ. «Δραματική δομὴ τῆς Ερωφίλης» σσ. 22, 24-26) τα χορικά τῆς 1ης, 3ης, 4ης και 5ης πράξης, του αφαιροῦν τελικά στο κείμενο τα χορικά τῆς 3ης και 4ης πράξης — υιοθετώντας προφανῶς τους τίτλους του χειρόγραφου του Birmingham — για να τα αποδώσουν στο «Χορό τῶν Κορασίδω» για το χορικό τῆς 5ης πράξης ὡστόσο, επιστρέφουν στις σκηνικές οδηγίες του Γραδενίγου και το αποδίδουν σαφῶς στο Χορό τῶν

Γυναικῶν:

«...ὁ Χορός τῶν Γυναικῶν, ἀπομένοντας και λέγοντας τὰ κατωγεγραμμένα βέρσα...».

Τι ὑπάρχει στο χειρόγραφο του Birmingham; Ἴσως θα ἴταν διαφωτιστικό, αν το γνωρίζαμε. Ἐν πάσει περιπτώσει, αὐτό που γίνεται σαφές εἶναι ὅτι με το πέρασμα αὐτό ως προς τους τίτλους και τις σκηνικές οδηγίες από τη μια έκδοση στην ἄλλη, οἱ επιμελητές της έκδοσης του 1988 αυτοπαγιδεύονται, με ἀποτέλεσμα να οδηγούνται κάποια στιγμή σε οφθαλμοφανέστατα σφάλματα: στην 1η σκηνὴ τῆς 5ης πράξης κρατοῦν τον τίτλο του Birmingham, («...καὶ χορός τῶν κορασίδω»), ἀλλὰ χρησιμοποιοῦν τη συντομογραφία ΧΟΡ, που ως ἐκείνη τη στιγμή ἔχουν ἀποδώσει στο Χορό τῶν Γυναικῶν· στο «Κριτικό Σημείωμα» (σελ. 240) γράφουν ὅτι ο Χορός τῶν Γυναικῶν εἶναι ἤδη παρὼν στην ἀρχὴ τῆς 5ης σκηνῆς τῆς 5ης πράξης, κάτι το οποίο μας εἶναι πολὺ δύσκολο να δεχθούμε. Διότι, πῶς εἶναι δυνατόν ο Χορός να παρακολουθεῖ τὴν αυτοκτονία τῆς Ερωφίλης χωρίς καμία ἀντίδραση; Και, ἐξάλλου, πότε μπήκε στη σκηνὴ ο Χορός αὐτός, ο οποίος με σαφήνεια δηλώνει ὅτι φεύγει στο τέλος τῆς 1ης σκηνῆς τῆς 5ης πράξης:

«...κι ἄς παίνομεν ἀπὸ δεπὰ μηδὲ μοῦ τυφλωθοῦσι» στ. 226

Μπροστὰ στα ἀδιέξοδα που δημιουργοῦνται, ἀναγκάζονται να μιλήσουν για 2 ημιχόρια, το «Χορό τῶν Γυναικῶν» και τῆς «κορασίδες», ἀλλὰ οὔτε και με τον τρόπο αὐτό δίνουν ικανοποιητικότερη λύση στο ζήτημα. Και ἴσως το πιο σημαντικό συμπέρασμα, πέρα ἀπὸ συγκεκριμένες παρατηρήσεις, εἶναι ὅτι ο ἀναγνώστης κλείνει τὴν έκδοση αὐτὴ ἔχοντας βρει ικανοποιητικὲς ἀπαντήσεις στα περισσότερα φιλολογικά προβλήματα, ἀλλὰ δε γνωρίζει με βεβαιότητα πόσα τελικά εἶναι «σύνολα» του ἔργου, ποῖα ἡ ακριβῆς ταυτότητά τους και ποῖος ο συγκεκριμένος ρόλος τους.

*

Και αν οἱ προτάσεις τῶν 2 πρώτων εκδόσεων μοιάζουν πιο στρωτές μπροστὰ στην ἀβεβαιότητα που ἀφήνει ἡ έκδοση του 1988, δυστυχῶς ὑπάρχουν και γι' αὐτές, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, κάποια δύσκαμπτα σημεία, που δημιουργοῦν με τη σειρά τους ἀνάλογους προβληματισμούς. Πρόκειται συγκεκριμένα για κάποιες ἀνταλλαγές χαρακτηρισμῶν που βρίσκουμε στην 4η σκηνὴ τῆς 4ης πράξης, ὅπου σύμφωνα με τις εκδόσεις, στη σκηνὴ βρίσκονται ο Σύμβουλος, ο Βασιλεύς, ἡ Ερωφίλη και ο Χορός τῶν Γυναικῶν. Ὡστόσο ἡ Ερωφίλη ἀπευθυνόμενη σ' αὐτόν το Χορό λέει:

«κλάψετε σεις, κοράσα μου, τώρα σ' ἀντὶς ἐκείνη» στ. 421

«Ὅϊμένα, κορασίδες μου, κ' ἴντα πολλὰ τρομάσσω» στ. 437

και ο Χορός με τη σειρά του ἀπευθύνεται εἰτε στο Βασιλιά:

«..., νὰ μπορού τὰ δάκρυα τὰ δικά μας

νὰ κάμου νὰ' χεις λύπησιν στὸν πόνο τῆς κερᾶ μας» στ. 425-426

εἰτε στην Ερωφίλη:

«...θέλωμε νὰ κατέχεις

πῶς δοῦλες και συντρόφισσες πάσα καιρὸ μᾶς ἔχεις» στ. 435-436

Ἀνάλογης υφῆς πρόβλημα συναντᾶμε και στην 1η σκηνὴ τῆς 5ης πράξης, ὅπου, σύμφωνα με τους Κιγάλα και Γραδενίγο, στη σκηνὴ βρίσκεται μαζί με τον Μαντατοφόρο και πάλι ο Χορός τῶν Γυναικῶν, και ὄχι οἱ Κορασίδες. Ἰδού ὁμως με ποῖους χαρακτηρισμοὺς ἀπευθύνεται ο Μαντατοφόρος στο Χορό που ἔχει μπροστὰ του:

«..., τὸν καμὸ μου

σωστά νά πῶ, κοράσα μου, δέν εἶναι μπορετό μου» στ. 25-26

«Τό τέλος ἐγροικήσετε, κοράσα τιμημένα» στ. 207

Λογικά λοιπόν αναρωτιέται κανείς, πώς είναι δυνατόν από και προς το Χορό των Γυναικών να απευθύνονται χαρακτηρισμοί που μάλλον θα ταίριαζαν στις Κορασίδες. Και αρχίζει έτσι να θέτει σε αμφισβήτηση και κατά συνέπεια υπό έρευνα ακόμη και αυτές τις φαινομενικά πιο «έγκυρες» λύσεις.

*

Πέρα όμως από την παρουσίαση του ζητήματος, σκοπός του κειμένου αυτού είναι η διατύπωση μιας πρότασης. Μιας πρότασης που βασίζεται σε μιαν υπόθεση που τόλμησα να κάνω μπροστά στις δυσκαμψίες και τα προβλήματα των μέχρι σήμερα λύσεων: Ας δεχθούμε λοιπόν ότι ούτε ο Κιγάλας, ούτε ο Γραδενίγος, αλλά ούτε και ο επιμελητής του χειρόγραφου του Birmingham είχαν στα χέρια τους τον «αυθεντικό» κατάλογο των προσώπων του έργου, αλλά απλά το κείμενο με τις συντομογραφίες, ανάμεσα στις οποίες και τα ΧΟΡ και ΚΟΡ· είχαν επομένως τη διακριτική ευχέρεια να ερμηνεύσουν τις συντομογραφίες αυτές και να προτείνουν φυσικά τη λύση που ο καθένας θεωρούσε σωστότερη. Και παρά τις διαφορές που προέκυψαν, είναι αλήθεια ότι υπάρχει ένα κοινό σημείο στις προτάσεις τους· και οι τρεις, πίσω από τις συντομογραφίες ΧΟΡ και ΚΟΡ προβλέπουν σύνολα: ΧΟΡός Γυναικών και Χορός ΚΟΡασίδων ο ένας, ΧΟΡός Γυναικών και ΚΟΡασίδες ο δεύτερος, ΧΟΡός κορασίδων και ΚΟΡασίδες ο τρίτος.

Αν ωστόσο δεχθούμε ότι η συντομογραφία ΚΟΡ δεν κρύβει υποχρεωτικά έναν πληθυντικό, αλλά αντίθετα έναν ενικό αριθμό: το ΚΟΡ μπορεί να είναι ΚΟΡ-ασίδα ή, γιατί όχι, ΚΟΡ-υφαία. Σε μια τέτοια περίπτωση ο Χορός του έργου είναι ένας (και μας είναι αδιάφορο αν θα ονομαστεί Χορός Γυναικών, Κορασίδων ή Ακολουθών· αυτό που είναι σαφές είναι ότι αποτελείται από κοπέλες, ακόλουθες της πριγκίπισσας)· από το Χορό αυτό ο Χορτάτης έχει προβλέψει, ακολουθώντας έτσι τα πρότυπά του, την απόσπαση σε συγκεκριμένες στιγμές μιας κορυφαίας που ρόλο έχει να εμπυχώσει, να ενθαρρύνει και να αναλάβει πρωτοβουλίες. Και πράγματι, αν προσέξουμε τους στίχους που ακολουθούν τη συντομογραφία ΚΟΡ, θα παρατηρήσουμε ότι τέτοιας μορφής είναι το περιεχόμενό τους:

«Άς πάμε νά γροικήσουμε τί γίνην ή κέρα μας.» 5η σκ., 5η πρ. στ. 525

«σκόλασε τά κλάμηα, γιατί θά κάμω πλέα

σ' τούτο τόν κόσμο νά μή ζεῖ» 5η σκ., 5η πρ., στ. 596-597

«... ὄλες τρέξετε νά κάμωμεν ὀμάδι

τούτον τόν άπονόνατο νά κατεβεί στόν Ἄδη.» 6η σκ., 5η πρ., στ. 641-642

Δε νομίζω ότι είναι εξάλλου τυχαίο ότι τα περισσότερα από τα μέρη του λόγου (ρήματα και αντωνυμίες κυρίως) που αναφέρονται στο ή εκφέρονται από το ΚΟΡ βρίσκονται στον ενικό αριθμό, όπως επίσης και η βασική σκηνική οδηγία για τη δολοφονία του βασιλιά, που αποδίδεται επίσης στο ΚΟΡ:

«Εἶς τούτο γονατίζοντας κάμνει ἀτή τση πώς ἀγκαλιάζει τά πόδια του νά τά φιλήσει κ' ἐκείνη τά σφίγγει και ρίχτει τονε χάμαι ἀπέκεις κράζει ὄλες νά ράξουν γιά νά τονε σκοτώσουσι.»
ενώ με τη σειρά τους, όλα ανεξαιρέτως τα μέρη του λόγου που σχετίζονται με το ΧΟΡ βρίσκονται στον πληθυντικό αριθμό¹⁰.

Προσώπατα όπου εισέρχονται εἰς τὴν τραγωδία

ὁ Χάρος κάνει τὸν πρόλογο

Πανάρετος	βασιλιόπουλος ἄρφανός, ἀναθρεφτός τοῦ βασιλέα τοῦ Φιλόγονου καὶ ἀγαφτικός τῆ Ἐρωφίλης.
Καρπόφορος	φίλος τοῦ Πανάρετου.
Φιλόγονος βασιλέας	κύρης τῆ Ἐρωφίλης.
Σύμβουλος	τοῦ βασιλέα.
Ἐρωφίλη	βασιλοπούλα, θυγατέρα τοῦ Φιλόγονου.
Χρυσόνομη	νένα τῆ Ἐρωφίλης.
Ἄσκια	τοῦ ἀδερφοῦ τοῦ βασιλέα, ἀπὸ βγαίνει ἀπὸ τὸν Ἄδη.
Μαντατοφόρος	ὁποῦ δηγᾶται τὸ θάνατο τοῦ Πανάρετου.
Χορὸς	τῶν κορασίδω.
Κορασίδες	τῆ Ἐρωφίλης.

Ἡ σκηνὴ ραπρεζεντάρει τὴ χώρα τῆ Μέμφης

Από την έκδοση του 1988.

Ας ξαναδιαβάσουμε το κείμενο μετά από αυτήν την πρόταση· λύνονται νομίζω όλα τα προηγούμενα προβλήματα, χωρίς να προσβάλλονται ούτε οι τύποι ούτε η ουσία του κειμένου, αλλά ούτε κυρίως η θεατρικότητα του έργου. Και είναι φυσικά μια πρόταση ανοικτή να δεχθεί τις απόψεις και την κριτική όλων όσων ενδιαφέρονται ή θα ενδιαφερθούν για το έργο αυτό, καθώς και εκείνων που έχουν πιθανώς στη διάθεσή τους κάποια άλλα στοιχεία, διαφωτιστικά για το συγκεκριμένο ζήτημα.

Σημειώσεις

1. Γεωργίου Χορτάτη, τραγωδία ΕΡΩΦΙΛΗ· επιμέλεια Στυλιανός Ἀλεξίου - Μάρθα Ἀποσκήτη * Ἀθήνα: Στιγμή, 1988.

2. Για την έρευνα που ακολουθεί είχα την ευκαιρία να δω προσωπικά όλες τις εκδόσεις στις οποίες αναφέρομαι, εκτός δυστυχώς από το χειρόγραφο του Birmingham. Διευκρινίζω επίσης ότι την έκδοση του Γραδενίγου είδα σε μια ανατύπωση της του 1746.

3. ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΟΝΟΜΑΖΟΜΕΝΗ ΕΡΩΦΙΛΗ, ΠΟΙΉΜΑ ΤΟΥ ἸΟΓΙΩΤΑ ΤΟΥ...

Γεωργίου Χορτάτη Κρητός * Ἐνετίησιν: Ἀντωνίω τῷ Ἰουλιανῷ, α χ λ ζ (1637)

4. Ας μνη ἐνίξει τον αναγώστη η ὑπαρξή 2 χορών· αν και δεν ήταν η πρακτική των προτύπων του 5ου αιώνα π.Χ, η αναγεννησιακή ιταλική και γαλλική τραγωδία χρησιμοποίησε πολλές φορές 2, 3 ή ακόμα και 4 Χορούς στα έργα της.

5. ΤΡΑΓΩΔΙΑ Ο ἸΟΜΑΖΟΜΕ ἸΗ Ε ἸΩΦΙ ἸΗ, ΠΟΙΉΜΑ ΤΟΥ ἸΟΓΙΩΤΑ ΤΟΥ...

Γεωργίου Χορτάτη τοῦ Κρητικοῦ * Ἐνετίησιν: Νικολάω τῷ Γλυκεῖ, α χ ο ς (1676).

6. "Erophile, vulgaergriechische Tragedie von Georgios Chortatzes aus Kreta", in Abhandlungen der Kaiserlichen Saechslichen Gesellschaft der Wissenschaften XII - Leipzig, 1870, σσ 549 - 635.

7. Ἐρωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτη * ἐν Ἀθήναις, 1928.

8. ΤΡΑΓΩΔΙΑ Ο ἸΟΜΑΖΟΜΕ ἸΗ Ε ἸΩΦΙ ἸΗ, ΠΟΙΉΜΑ ΤΟΥ ἸΟΓΙΩΤΑ ΤΟΥ...

Γεωργίου Χορτάτη τοῦ Κρητικοῦ - Ἐνετίησιν: Ἀντωνίω τῷ Βόρτολι, α ψ μ ς (1746).

9. Η έκδοση του 1988 δίνει πληροφορίες για το χειρόγραφο αυτό. Κεφ. «Εισαγωγή» σσ 11 - 12.

10. Ενδεικτική, αν και όχι απόλυτα ασφαλής ως προς τα ακριβή νούμερα είναι η πρώτη απαρίθμηση που επιχειρήσα εδώ. Βρίσκουμε λοιπόν 63 από 64 μέρη του λόγου που σχετίζονται με το ΧΟΡ στον πληθυντικό (η μόνη εξαίρεση βρίσκεται σε ένα στίχο που δεν είναι βέβαιο αν απαγγέλεται από το Χορό ή το Μαντατοφόρο) και 35 από τα 52 που σχετίζονται με το ΚΟΡ, στον ενικό αριθμό.

η διανόηση στην ΟΥΝΕΣΚΟ πέρασε σε δεύτερο πλάνο;

Η 26η Γενική Συνέλευση της ΟΥΝΕΣΚΟ εγκαινιάστηκε στις 15 Οκτωβρίου 1991 με την ομιλία του προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας. Ο κ. Μιτεράν προσκάλεσε «το σύνολο των κρατών να έλθει και να συναντήσει την τύχη της παγκόσμιας δύναμης της σκέψης και της δημιουργίας που η ΟΥΝΕΣΚΟ θέλει να αντιπροσωπεύει».

Βλέποντας την εξέλιξη των γεγονότων αναρωτιέται κανείς:

Είναι πράγματι στην εποχή μας η ΟΥΝΕΣΚΟ ο εγκέφαλος του πλανήτη;

της Susana Fonseca*

Η ΟΥΝΕΣΚΟ στα χέρια του Τρίτου Κόσμου

Η ΟΥΝΕΣΚΟ απαρτίζεται από πολλές χώρες. Χώρες με κίνητρα και πολιτικές κατευθύνσεις διαφορετικές και συγκρουόμενες, οι οποίες αρκετές φορές ξεπερνιούνται μ' αυτό που λέγεται "consensus". Αλλά, βέβαια, με ποιο αντίτιμο; Ως οργανισμός η ΟΥΝΕΣΚΟ διέπεται από μία δομή και απαρτίζεται από διαφορετικά όργανα, μεταξύ των οποίων και ο «σκεπτόμενος εγκέφαλος της», το Εκτελεστικό Συμβούλιο. Αυτό αρχικά είχε επινοηθεί ως μια συγκέντρωση διανοουμένων και ειδικών, αναγνωρισμένων διεθνώς, επιφορτισμένων να διευθύνουν τις κύριες δραστηριότητες της ΟΥΝΕΣΚΟ με πλήρη ανεξαρτησία και σύμφωνα με τη συνείδησή τους. Συνείδηση που δε θα ήταν κατευθυνόμενη από τα πολιτικά συμφέροντα των κυβερνήσεων, των κομμάτων και των καθεστώτων του εκάστοτε κράτους.

Στην πραγματικότητα τα περισσότερα κράτη που εδρεύουν μέσα στις αγκαλιές της ΟΥΝΕΣΚΟ από το 1945 — έτος ίδρυσης του Οργανισμού— είναι στην πλειοψηφία τους οι μεγάλες δυτικές δυνάμεις. Οι «Υψηλοί Κύριοι» αποφάσιζαν ποιο θα είναι το πεδίο δράσης της, ποια τα προγράμματα που θα πραγματοποιούνται και για ποιου το όφελος. Από χρηματοπιστωτικής πλευράς, είναι τα ίδια μεγάλα κράτη που κομίζουν το σημαντικότερο μέρος του προϋπολογισμού της ΟΥΝΕΣΚΟ

για την ανάπτυξη των δραστηριοτήτων του Οργανισμού.

Από τις αρχές του '60 το διεθνές πανόραμα αρχίζει να αλλάζει. Το ίδιο και η σύνθεση και η συσχέτιση των δυνάμεων στο εσωτερικό της ΟΥΝΕΣΚΟ, (όπως εξάλλου και σε όλους τους άλλους θεσμούς της οικογένειας των Ηνωμένων Εθνών).

Παρευρισκόμαστε λοιπόν στην ανεξαρτησία των παλαιών αποικιών, φοβερά υπανάπτυκτων, και η αρμοδιότητα της ΟΥΝΕΣΚΟ αφορά κυρίως τα μεγάλα προβλήματα του αναλφαριθμητισμού και της πληροφόρησης. (Είναι δε γνωστό ότι ο αναλφαριθμητισμός και η πληροφόρηση αποτελούν δύο από τα βασικά δικαιώματα που προβλέπονται στη Διακήρυξη των Ανθρώπινων Δικαιωμάτων.)

Αυτές οι χώρες λοιπόν, που πρόσφατα είχαν αποκτήσει την ανεξαρτησία τους, θα γίνουν λόγω πλειοψηφίας οι νέοι «Υψηλοί Κύριοι» της ΟΥΝΕΣΚΟ, θα κατακτήσουν την εξουσία της και θα τη χειριστούν πολιτικά.

Χρηματοπιστωτικά ωστόσο η κατάσταση παραμένει η ίδια. Τα πλούσια δυτικά κράτη συνεχίζουν να είναι οι κύριοι χρηματοδότες της ΟΥΝΕΣΚΟ. Βεβαίως, αυτή η αλλαγή ξαφνιάζει τα ανεπτυγμένα κράτη, τα οποία αρχίζουν να διστάζουν, όταν αντιλαμβάνονται ότι τα προγράμματα που χρηματοδοτούν απομακρύνονται από τα συμφέροντά τους και μάλιστα αρχίζουν να τους εναντιώνονται. Σ' αυτή τη χρονική

περίοδο παρατηρούμε σοβαρές συγκρούσεις μεταξύ ανεπτυγμένων και υπό ανάπτυξη χωρών, ιδιαίτερα σε κάποιους ευαίσθητους τομείς. Ιδιαίτιστα και πολύ χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή της πληροφόρησης. Η πληροφόρηση παρέμεινε και παραμένει σε παγκόσμιο επίπεδο κάτω από το σχεδόν αποκλειστικό έλεγχο μερικών δυτικών πρακτορείων.

Έτσι φθάνουμε στο 1972, όπου το σύνολο των κρατών είναι σύμφωνα να παρθούν τα απαραίτητα μέτρα για να μην είναι η πληροφόρηση προνόμιο των πιο δυνατών. Αρχικά τίποτα το σκανδαλώδες, αλλά δεν είναι όμως το ίδιο κατά τη διάρκεια της Γενικής Συνέλευσης του 1978. Με αυτή την ευκαιρία παρουσιάστηκε και υιοθετήθηκε η «διακήρυξη για τις βασικές αρχές εφαρμογής των μέσων ευρείας πληροφόρησης». Ο γενικός προσανατολισμός που δηλώθηκε ανοιχτά σε πολλές ευκαιρίες από το Γενικό Διευθυντή της ΟΥΝΕΣΚΟ εκείνη την εποχή, κ. Amadou Mahtar M' Bow, ήταν να «ξεπεραστεί το στάδιο της πληροφόρησης και να προσεγγισθεί εκείνο της επικοινωνίας». Σε πρώτο πλάνο τίποτα το ιδιαίτερο, μιας και πρόκειται για ένα δικαίωμα που προβλέπεται στη Διακήρυξη των Ανθρώπινων Δικαιωμάτων και είναι μέσα στα πλαίσια της ΟΥΝΕΣΚΟ. Όμως το θέμα ήταν ιδιαίτερα ευαίσθητο και η ονοματολογία αστόχαστη. Τα κράτη που υποστήριζαν αυτή τη «νέα διεθνή τάξη πληροφόρησης» ήταν τα υπό ανάπτυξη και υποστηριζόμενα από τις σοσιαλιστικές χώρες. Τίποτα πιο φυσικό στις σχέσεις των δυνάμεων από τη «θεωρία των αντίβαρων». Το σκανδαλώδες ήταν ότι, παρά τις διακηρύξεις, ελάχιστα από τα τριτοκοσμικά κράτη σέβονταν την ελευθερία της πληροφόρησης, δεδομένου ότι απολυταρχικές ομάδες ή άτομα είχαν πάρει την εξουσία στη θέση κάποιας δημοκρατικής κυβέρνησης. Όσον αφορά τα σοσιαλιστικά κράτη, ήταν ακόμη πολύ μακριά από την «γκλασνόςτ» και την «περεστρόικα». Αυτό που τα ενδιέφερε ήταν να προφυλάξουν το σύστημα και τελικά να εξασφαλίσουν για κάθε κράτος τη φροντίδα του «φίλτραρίσματος» της πληροφόρησης για την εγχώρια κατανάλωση.

Αυτή η κατάσταση διαιωνίζεται έως το 1985, χρονιά όπου ξεσπάει η κρίση: Οι Ηνωμένες Πολιτείες ακολουθούμενες ένα χρόνο αργότερα από το Ηνωμένο Βασίλειο και τη Σιγκαπούρη εγκαταλείπουν την ΟΥΝΕΣΚΟ προκειμένου να διαμαρτυρηθούν ενάντια στην «πολιτικοποίησή» της, προξενώντας βαρύ πλήγμα στον προϋπολογισμό της.

Η ΟΥΝΕΣΚΟ τιθασεύεται από τα ανεπτυγμένα κράτη

Τα κράτη που αποσύρθηκαν από την ΟΥΝΕΣΚΟ γνωστοποίησαν ότι θα περίμεναν σημαντικές τροποποιήσεις προκειμένου να αναθεωρήσουν την απόφασή τους. Τίποτα όμως δεν έγινε για την επιστροφή των δύο μεγάλων, παρά το γεγονός ότι πιστευόταν το αντίθετο, με την εκλογή ενός καινούριου μετριοπαθούς Γενικού Διευθυντή, του Ισπανού Frederico Mayor.

Κατά την απουσία λοιπόν των Η.Π.Α. και του Ηνωμένου Βασιλείου, η Ιαπωνία και κατά τρόπο λιγότερο φανερό η Γερμανία ήταν που έπαιξαν ένα συνεχώς αυξανόμενο ρόλο αυτά τα τελευταία χρόνια, επιβάλλοντας διακριτικά τις απόψεις τους. Και δεν ήταν άλλες, σε γενικές γραμμές, από αυτές των «δύο απόντων» που ωστόσο, μέσα από την Ιαπωνία και τη Γερμανία, ήταν παρόντες. Η Ιαπωνία, στηριζόμενη ιδιαίτερα στο

γεγονός ότι ήταν η πρώτη μεγάλη που συνέβαλε στον προϋπολογισμό, πρότεινε να υιοθετηθεί στην 26η Γενική Συνέλευση μια τροποποίηση του καταστατικού της ΟΥΝΕΣΚΟ, η οποία ήταν ακριβώς στο πνεύμα της επιθυμίας της Ουάσιγκτον από το 1950.

Στην πραγματικότητα, από τα τέλη της δεκαετίας του '40, οι Αμερικανοί υπεύθυνοι, βαπτισμένοι μακαρθιστές και φοβούμενοι πως οι μαρξιστές διανοούμενοι θα κυριαρχούσαν στο Εκτελεστικό Συμβούλιο, δηλαδή στο σκεπτόμενο εγκέφαλο του Οργανισμού — σχετικά ανεξάρτητο από τις κεντρικές εξουσίες των κρατών — κόπτονταν για να ενδυναμώσουν τον έλεγχο των κρατών στο Συμβούλιο. Παρά την έντονη αντίδραση των Γάλλων και μερικών άλλων, οι Αμερικανοί κατόρθωσαν να επιβάλλουν τις απόψεις τους στη Συνέλευση του Μοντεβιδέο το 1954. Μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που σύντομα τα ίδια πρόσωπα — όχι πλέον οι διανοούμενοι και οι ειδικοί αλλά κάποιοι δημόσιοι — υπήρξαν εκάστοτε διαπιστευμένα από τις κυβερνήσεις τους στην ΟΥΝΕΣΚΟ και στο Εκτελεστικό Συμβούλιο. Αυτό θα επιφέρει ένα σκληρό χτύπημα στην «κοινωνία του πνεύματος», εγκλωβισθείσα σε διεθνή κλίμακα τη δεκαετία του '30 από τον Paul Valéry, την οποία ο «Παγκόσμιος Πνευματικός Οργανισμός» πίστεψε ότι είχε πραγματοποιήσει το 1945. Η Ιαπωνία, στο όνομα μιας «μεγαλύτερης αποτελεσματικότητας» παρουσίασε μια τροποποίηση η οποία προέβλεπε ότι στο μέλλον τα μέλη του Εκτελεστικού Συμβουλίου, συνεχίζοντας να εκλέγονται από τη Γενική Συνέλευση, θα είναι αποκλειστικά απεσταλμένοι των χωρών τους στην ΟΥΝΕΣΚΟ και υποχρεωμένοι κατά συνέπεια να υπακούουν στις εντολές των κυβερνήσεων (αρκετά συχνά αυταρχικών), και όχι πλέον επιλεγμένοι με βάση τους κανόνες της προτεραιότητας και την προσωπικότητά τους. Αρκετές πρωτεύουσες του Τρίτου Κόσμου, ειδικά ασιατικές, είχαν πληροφορηθεί από το Τόκιο, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο διακριτικά, ότι η ιαπωνική βοήθεια που έπαιρναν θα μειωνόταν εάν ήταν αντίθετοι στην τροποποίηση της σύνθεσης του Εκτελεστικού Συμβουλίου. Τελικά η επιθυμητή από την Ιαπωνία τροποποίηση — φυσικά και από τις Η.Π.Α. και το Ηνωμένο Βασίλειο — υιοθετήθηκε με "consensus" κατά την 26η Γενική Συνέλευση.

Ο «Σκεπτόμενος Εγκέφαλος» της ΟΥΝΕΣΚΟ, που δεν ήταν τόσο σκεπτόμενος εξαιτίας της πρακτικής των υπό ανάπτυξη και των σοσιαλιστικών χωρών, λόγω των μεγάλων δυνάμεων δεν υφίσταται τώρα πια ούτε καν στα πρακτικά.

Ειρωνία της Ιστορίας; Ίσως.

Κάτω από δύο διαφορετικές σημαίες φθάσαμε στο ίδιο αποτέλεσμα: Στερήσαμε από την ΟΥΝΕΣΚΟ τη διανοήσή της, το κριτικό πνεύμα της. Θα αναρωτηθεί, ίσως, κανείς: Ποιο είναι άραγε το μέλλον της ΟΥΝΕΣΚΟ και ποιο το μέλλον της διεθνούς δραστηριότητας στον τομέα της «σκέψης και της δημιουργίας»;

** Διαπιστευμένη της Κόστα-Ρίκα στο Νομικό Συμβούλιο της 26ης Γενικής Συνέλευσης της ΟΥΝΕΣΚΟ, Νομικός Σύμβουλος της Πρεσβείας της Κόστα-Ρίκα στο Παρίσι. Τέως Διευθύντρια του Νομικού Συμβουλίου του Υπουργείου Εξωτερικών της Κόστα-Ρίκα. (Τα ανωτέρω εκφράζουν την προσωπική άποψη της αρθρογράφου).*

Το παρόν άρθρο γράφτηκε ειδικά για το θεωρητικό και μεταφράστηκε από τον Νίκο Δρόσσο.

Καρόλου Μπαρμπαρά

Τό ἔγκλημα τῆς Ἐρυθρᾶς Γέφυρας

μετάφραση: Σωκράτης Κ. Ζερβός

εἰκονογράφηση: Παῦλος Χαμπίδης

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

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

VI

Ἕνα πλήρες πορτραῖτο

Στό σημεῖο αὐτό πῆρε πιά ἀποφασιστικό ὕφος:

— Εἶσαι σίγουρος ἐσύ, εἶπε, πώς γεννιόμαστε ἔχοντας συναίσθηση τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ, πώς ὑπάρχει Θεός, Θεία Πρόνοια. Μέ λίγα λόγια, εἶσαι θύμα ὄλων αὐτῶν τῶν μεταφυσικῶν ἀνοησιῶν μέ τίς ὁποῖες ὀρισμένοι ἐκμεταλλεύονται τούς ἀδαεῖς. Πώς θά μπορούσα νά σέ βγάλω ἀπό τήν φρικτή αὐτή πλάνη καί ἀπό τήν ὁμάδα τῶν ἀφελῶν!

Κοίταξέ με! εἶναι ἡ χαρά μου καί ἡ περηφάνειά μου: ἐκτός ἀπό τό ὅτι εἶμαι ἡ ζωντανή διάψευση, πού δρᾷ καί προσοδεύει, ὄλων αὐτῶν τῶν δοξασιῶν καί τῶν προκαταλήψεων, ὑπῆρξε ποτέ πιά λαμπρό παράδειγμα τοῦ θριάμβου τῆς ἐπιδέξιας κακίας πάνω σ' αὐτό πού ὀνομάζουμε τιμιότητα, εὐθύτητα, ἀρετή; ...

Σταμάτησε μέ ἐρωτηματικό ὕφος, καί σύντομα συνέχισε μέ ἀυξανόμενη ἔξαψη:

— Μοῦ εἶπες μερικές φορές πώς εἶμαι καλύτερος ἀπό ὅ,τι θά ἤθελα νά φαίνομαι. Αὐτό σημαίνει πώς δέν μέ ζέρεις

καλά. Δέν εἶμαι καθόλου φανφαρόνος τῆς κακίας. Ἔτσι, θά πρέπει νά μέ πιστεύεις ὅταν σοῦ λέω πώς ὅσο κακή κι ἄν εἶναι ἡ φήμη μου, εἶμαι χίλιες φορές χειρότερος ἀπ' αὐτήν. Ἐξετάζοντας ὅλες τίς πράξεις πού οἱ ἄνθρωποι θεωροῦν ἐγκλήματα, δυσκολεύομαι νά βρῶ ἔστω καί μία πού νά μήν τήν ἔχω κάνει. Ἡ ὑπεροψία καί ὁ ἐγωῖσμός μου δέν ἔχουν ὅρια. Θά θυσιάαζα ὀλόκληρο τόν κόσμο γιά τό ἀπλούστερο καπρίτσιο μου. Μέ ἀγάπησαν πολλοί, καί δέν ἀγάπησα ποτέ κανέναν. Γιά πολλά χρόνια ἔζησα μέ δανεικά. Δανειζόμουν πρόθυμα γιατί ἤμουν σίγουρος πώς δέν θά μπορούσα ποτέ νά ἐπιστρέψω τά χρήματα. Πῆρα ἄπληστα τίς οἰκονομίες τῶν φίλων μου καί μπορῶ νά πῶ πώς ποτέ δέν ἔκανα κάτι χρήσιμο γιά αὐτούς. Ἐπί πλέον, ἄρχισα νά τούς κακολογῶ ὅταν δέν μπορούσαν πιά ἢ δέν ἤθελαν νά μέ βοηθήσουν. Τέλος, σάν νά μήν μοῦ ἔφτανε ἡ ἐκμετάλλευση, ἡ ἠθελημένη ἐξαπάτηση ὄσων ἀνθρώπων συναντοῦσα, ρίχτηκα στίς πιά φρικτές ἀχρειότητες. Ἐφτασα σέ σημεῖο νά ζῶ μέ τά χρήματα



πολλῶν γυναικῶν...

Τότε, κατεχόμενος ἀπό μία ἔξαψη ὅλο καί πιό ἔντονη, σηκώθηκε καί ἄρχισε νά βηματίζει στό γραφεῖο.

— Ἡ ἰδέα τοῦ Θεοῦ, συνέχισε, κάθε φορά πού ἐκφράστηκε μπροστά μου μέ ἔκανε νά βλαστημήσω. Καταράστηκα, προκάλεσα τό Θεό αὐτόν. Θά ἤθελα νά πιστέψω στήν ὑπαρξή του, γιά νά εἶμαι σίγουρος πώς ἀκούει τίς βλαστήμιες καί τίς προκλήσεις αὐτές. Ἐπιθυμοῦσα νά ξανάρθει ἡ ἐποχή ὅπου μπορούσε κανεῖς νά πουλήσει τήν ψυχή του. Δές με!

ἽΟρθιος μπροστά στόν Μάξ, μέ τά χέρια σταυρωμένα στό στήθος, τό πρόσωπο ὠχρό, μέ σφιγμένα χαρακτηριστικά καί γεμάτος ἀδιαντροπιά, ὁ Κλεμάν προκαλοῦσε φόβο. Συνεχίζοντας εἶπε:

— Ἐγώ, σάπιος ὡς τό κόκκαλο, ἐγώ, τοῦ ὁποίου κάθε κύτταρο εἶναι καί μία κακία, ἐγώ, πιό ἐγκληματίας κι ἀπό αὐτούς πού παραδίνουν στούς δημίους ἢ ρίχνουν στίς φυλακές, μοῦ ἄρκεσε νά παίξω ἕναν αἰσχροῦ ρόλο, νά ὑποκριθῶ συναισθήματα που σιχαίνομαι, νά γίνω χειρότερος ἀπό ὅ,τι ἤμουν, γιά νά ἀποκτήσω ἀσφάλεια καί τήν εὐτυχία...! Ὁ Ντεστρουά ἔδειχνε τήν ἀμφιβολία του κουνώντας θλιβερά τό κεφάλι.

— Θά μπορούσα νά ὑποστῶ τόν φυσικό πόνο, εἶπε ἀκόμη ὁ Κλεμάν, ὅσο γιά τόν ἠθικό πόνο, οὔτε θά μπορέσω ποτέ νά τόν αἰσθανθῶ. Θά εἶμαι εὐτυχής. Ἐγώ, ὁ πιό ἀνάξιος ἀπό ὅλους τούς ἀνθρώπους, ἐνῶ ἐσύ, καημένε Μαξιμιλιανέ, πού εἶσαι τόσο τίμιος ὅσο ἐγώ εἶμαι ἀνέντιμος, ζεῖς καί θά συνεχίσεις νά ζεῖς μέσα στήν ἀθλιότητα, βασανιζόμενος ἀπό χίλια δυό μαρτύρια, μέ τίς κατηγορίες καί τίς κακολογίες ἀνθρώπων ὅπως ἐγώ. Τό περίεργο ἦταν πώς ἔλεγες «Θά εἶμαι εὐτυχής» μέ τόν τρόπο πού λέμε «Πόσο ὑποφέρω!». Ὁ Μάξ τοῦ εἶπε πάντως πώς ἡ σημερινή του εὐτυχία, παρότι ἦταν πραγματική καί βαθειά, δεν τοῦ ἐπέτρεπε, σέ καμμιά περίπτωση, νά εἶναι σίγουρος γιά τό μέλλον. Αὐτό πού κατάφερα, φώναξε ὁ Κλεμάν, καμμιά ἀνθρώπινη δύναμη δέν εἶναι ἰκανή νά μου τό ἀφαιρέσει. Ὅσο γιά τίς ἰδέες πού δῆθεν μέ βασανίζουν μέσα μου ἔχω τή δύναμη καί τίς ποδοπατῶ. Φοβᾶμαι τούς ἀνθρώπους; Τίποτα πιό εὐκόλο ἀπό τό νά τούς ἐπιβληθῶ.

Θά πῶ ἀναίσχυντα ψέμματα, θά φανῶ ὅπως ἀκριβῶς πιστεύουν πώς εἶμαι, θά μέ σεβαστοῦν.

— Κι εἶσαι βέβαιος πώς θά μπορέσεις νά ζήσεις μέ τόν ἴδιο σου τόν ἑαυτό; ρώτησε ὁ Ντεστρουά.

— Κι ἔπειτα; εἶπε ὁ Κλεμάν. Θά εἶμαι πάντα ἰκανός νά σταματήσω μία ζωή πού γίνεται ἀνυπόφορη. Ὅταν βαρεθῶ τίς χαρές ἢ τούς πόνους, θα καταφύγω στό θάνατο, θα βυθισθῶ στό χάος, θά κοιμηθῶ τόν αἰώνιο ὕπνο.

— Πώς εἶσαι τόσο σίγουρος; εἶπε ὁ Μάξ μέ συμπόνια.

— Δέν εἶναι δυνατόν νά ὑπάρχει Θεός! ἀπάντησε ὁ Κλεμάν μέ ἄφατη ἐπιμονή. Ἐπό πού βγήκε; Γιατί θά ἦταν περισσότερο Θεός ἀπό μένα; Ἄλλωστε, αὐτός ὁ Θεός πού ξέρεי τό παρελθόν καί τό μέλλον, πού βλέπει τά πάντα μέ μία ματιά, γιά τόν ὁποῖον δέν ὑπάρχει οὔτε χαρά, οὔτε λύπη, οὔτε ἀπρόοπτο, θά ἔνοιωθε μία ἀμέτρητη ἀνία καί θά πέθαινε ἀπό τήν ἴδια τήν αἰωνιότητά του...

ἘΟ Ντεστρουά πού ἤξερε ἀπ' ἔξω ὅλα τά θλιβερά ἐπιχειρήματα, στεναχωριόταν πολύ ὅταν συζητοῦσε μέ ἀνθρώπους πού κατέφευγαν σ' αὐτά.

— Ἀποκαλοῦν ὁράματα, ἔλεγε, ὅλες τίς ἐξάρσεις τῆς ψυχῆς καί ὑποβάλλουν τό πνεῦμα τους στό ζυγό τῆς πιό χυδαίας λογικῆς. Ἔτσι ἀνακαλύπτουν γρήγορα πώς δέν ὑπάρχει τίποτα πέρα ἀπό αὐτούς, πώς ὅ,τι δέν βλέπουν εἶναι ἀνύπαρκτο. Πιστεύουν μόνο σέ χειροπιαστά πράγματα καί φωνάζουν «Δέν ὑπάρχει Θεός» γιατί, μέ τήν στενότητα τοῦ μυαλοῦ τους, δέν ἀντιλαμβάνονται πώς θά μπορούσε νά εἶναι...

— Ὁ πόνος θά μέ κάνει νά ἀρνοῦμαι πάντα τήν ὑπαρξή τοῦ Θεοῦ, εἶπε ὁ Κλεμάν φτάνοντας σέ ἕναν παροξυσμό ἔξαψης. Στό δηλώνω ἀκόμη κι ἂν ὑπέφερα δεκαπέντε μέρες θά συνέχιζα νά λέω: Ὅχι, δέν ὑπάρχει!

— Δέν βλέπω τί σχέση ὑπάρχει, εἶπε ὁ Μάξ. Σέ τί ὁ πόνος ἐπιβάλλει τήν ἀνυπαρξία τοῦ Θεοῦ; Μιλᾶς σάν τούς ἀνίδεους πού λένε «ἂν ὑπῆρχε Θεός, θά ἀνεχόταν κάτι τέτοιο;». Ὁ πόνος ὑπάρχει, πράγματι, ἀλλά θά πρέπει νά δοῦμε ἂν εἶναι κάτι καλό ἢ κακό, γιατί ὑπάρχει καί σέ τί χρησιμεύει. Ὅσο γιά μένα ὁμολογῶ πώς χωρίς τόν πόνο δέν ἀντιλαμβάνομαι καμμιά δυνατότητα

ύπαρξης. Είναι η συνδετική δύναμη τῶν ατόμων τῆς ὕλης. Είναι τό πνεῦμα, ἡ ψυχὴ, ὁ συντηρητής, ὄχι μόνο τῶν ὄσων ζοῦν ἀλλά καί τῶν ὄσων φυτοζωοῦν ἀκόμη. Είναι ἡ πηγή τῶν γλωσσῶν, τῶν τεχνῶν, τῶν ἐπιστημῶν, ὄλων τῶν θαυμάτων πού τό ἀνθρώπινο γένος χρωστᾷ στόν ἄνθρωπο. Μᾶς γονιμοποιεῖ καί γεννᾷ τίς μεγάλες ιδέες καί τίς μεγάλες πράξεις. Πολλοί ἀπό τούς πιό γνωστούς ἀνθρώπους εἶναι γεννήματα τοῦ πόνου, σέ σημεῖο ὥστε θα μπροῦσαμε νά ποῦμε: ὅποιος ἀπό σᾶς πόνεσε πιό πολύ θά εἶναι κι ὁ πιό σημαντικός.

— Αὐτό εἶναι ἀπίθανο! φώναξε ὁ Κλεμάν μέ μανία.

Θεωρεῖς τόν ἑαυτό σου εὐτυχισμένο γιατί ὑποφέρει. Μιά λογική ἐπιθυμία πού δέν μπορεῖς νά ἱκανοποιήσεις σέ γεμίζει χαρά! Οἱ ἀνούσιες προκαταλήψεις στίς ὁποῖες ὑποκύπτεις σέ χαροποιοῦν!

— Τό ἄλογο πού χτυπᾷμε μέ τά σπιρούνια, ἀπάντησε ὁ Ντεστρουά, ἡ μέ τό μαστίγιο δέν εἶναι εὐτυχισμένο, ἀλλά πάει πιό γρήγορα. Πόσες καί πόσες φορές δέν φώναξα: ὦ φίλοι μου, καθῶς μέ περιφρονεῖτε, καθῶς δέν μέ ὑπολογίζετε ἢ δέν μέ ἐκτιμᾶτε σωστά, μέ βοηθᾶτε νά δημιουργήσω ἀριστουργήματα.

- Ἄς μὴν συνεχίσουμε, εἶπε ὁ Κλεμάν ἐκτός ἑαυτοῦ. Τό αἷμα βράζει στίς φλέβες μου καί δέν ξέρω ποῦ μπορεῖ νά μέ ὀδηγήσει ὁ θυμός. Ἄν ἦσουν φίλος μου θά σέ ἔλυωνα μέ τά ἴδια μου τά χέρια. Μετά, πῶς νά μὴν φωνάζω, μπροστά σέ τόσο ἐξοργιστικές σκέψεις, πῶς εἶμαι ἄθεος!

— Ἔτσι νομίζεις.

— Πιστεύεις πῶς μπορεῖς νά δεῖς καλύτερα ἀπό μένα μέσα μου;

— Σίγουρα ναί. Μοιάζεις μέ λάμπα πού ἔχουν σκεπάσει. Αὐτός πού τήν κρατᾷ δέν βλέπει τό φῶς πού ὑπάρχει μέσα της.

— Ἡ πεποίθησή μου, συνέχισε ὁ Κλεμάν, εἶναι τέτοια πού εἶμαι ἔτοιμος νά ὑποστῶ ὅλες τίς πιθανές συνέπειες. Τό μόνο πράγμα πού σέβομαι καί ἐπιθυμῶ εἶναι τό χρῆμα καί τό μόνο ἐμπόδιο γιά τήν ἀπόκτησή του εἶναι ὁ νόμος, τόν ὁποῖο εἶναι κανεῖς ὑποχρεωμένος νά σέβεται μέχρι νά μπορέσει νά τόν παραβεῖ ἀτιμωρητί. Ὅλα τά ὑπόλοιπα εἶναι προκαταλήψεις. Σέ βεβαιώνω πῶς ἂν μποροῦσα αὔριο κιόλας νά πάρω ἕνα ἑκατομμύριο ἀπό

τό ταμεῖο ἑνός τραπεζίτη, θά τό ἔκανα χωρίς τόν παραμικρό δισταγμό.

— Γιατί ὄχι καί μιᾷ δολοφονία, ἀντί γιά μιᾷ ἀπλή κλοπή; εἶπε ὁ Ντεστρουά πιστεύοντας πῶς θά τόν ἔφερνε σέ δύσκολη θέση.

Ὁ Κλεμάν δίστασε πράγματι, ἀλλά τό θράσος ὑπερνίκησε γρήγορα τή δυσκολία καί εἶπε ψυχρά:

— Ἄν ἡ δολοφονία μπορούσε νά μέ κάνει πλούσιο, χωρίς δυνατότητα νά τιμωρηθῶ, γιατί ὄχι; Ὁ Μάξ ἐξέφραξε μέ τή στάση του τήν πιό μεγάλη δυσπιστία.

— Ἐπιμένω, εἶπε μέ πεποίθηση, πῶς ὅλα αὐτά εἶναι τερατώδεις καυχησιολογίες. Μεθάει κανεῖς μέ τίς ιδέες ὅπως καί μέ τό κρασί κι ἔχεις φτάσει σέ τέτοιο σημεῖο μέθης πού δέν σέ ἀναγνωρίζω.

— Ἐχω τήν ἐντύπωση, εἶπε ὁ Κλεμάν, πῶς συνεχίζεις νά μέ θεωρεῖς καλύτερον ἀπό ὅ,τι φαίνομαι. Μπορεῖς νά διατηρήσεις τήν αὐταπάτη σου: ἡ διάθεσή μου νά σέ διαψεύσω δέν πρόκειται νά μέ ὀδηγήσει τώρα σέ πλήρεις ἐξομολογήσεις. Μάθε ὅμως πῶς ἡ δυσπιστία μου εἶναι ἀπέραντη γιατί ἀπό αὐτήν ἐξαρτᾶται ἡ ἡσυχία μου καί πῶς τά πιό ἰσχυρά σου ἐπιχειρήματα θά τά θεωρῶ πάντα σαπουνόφουσκες.

Ὁ Ντεστρουά κοίταξε τόν Κλεμάν ἐκπληκτος. Τοῦ εἶπε πῶς δέν εἶχε σκοπό νά ἀποδείξει κάτι. Πίστευε ἀπλῶς πῶς στήν μεταφυσική δέν ἀποδεικνύεται τίποτα, ἢ μᾶλλον, πιό σωστά, ἀποδεικνύονται τά πράγματα πού ἐπιθυμοῦμε, τά ὑπέρ καί τά κατά, καί πῶς συχνά τό ἀπλό συναίσθημα ὑπερισχύει μπροστά σέ χίλιες ὕλικές ἀποδείξεις.

— Ἀντί νά συζητῶ μαζί σου, πρόσθεσε, πιστεύω πῶς εἶναι καλύτερα νά περιορισθῶ σέ μιᾷ ἀπλή παρατήρηση. Ἄν ἡ κλίση μας μᾶς ὀδηγεῖ στό κακό, τό συμφέρον μᾶς ἐπιβάλλει νά πράττουμε τό καλό. Σέ κάποια δεδομένη στιγμή τῆς ζωῆς μας κερδίζουμε, ἀπό τό σύνολο τῶν πράξεών μας, ἕνα μέσο ὄρο χαρᾶς ἢ λύπης πού ἐξαρτᾶται ἀπό αὐτές ἀκριβῶς τίς πράξεις. Ἡ κυρία Μαντενόν ἀναγνώριζε τήν ἀλήθεια τοῦ πράγματος αὐτοῦ λέγοντας πῶς «ἡ εὐθύτητα εἶναι δειγματολόγιο τόσο τῆς ἐπιδεξιότητος ὅσο καί τῆς ἀρετῆς».

(ἡ συνέχεια στό ἐπόμενο)

γραφτείτε συνδρομητές στο θεωριο
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

Οδός και αριθμός

Ταχυδρομικός Κώδικας.....ΠόληΧώρα.....

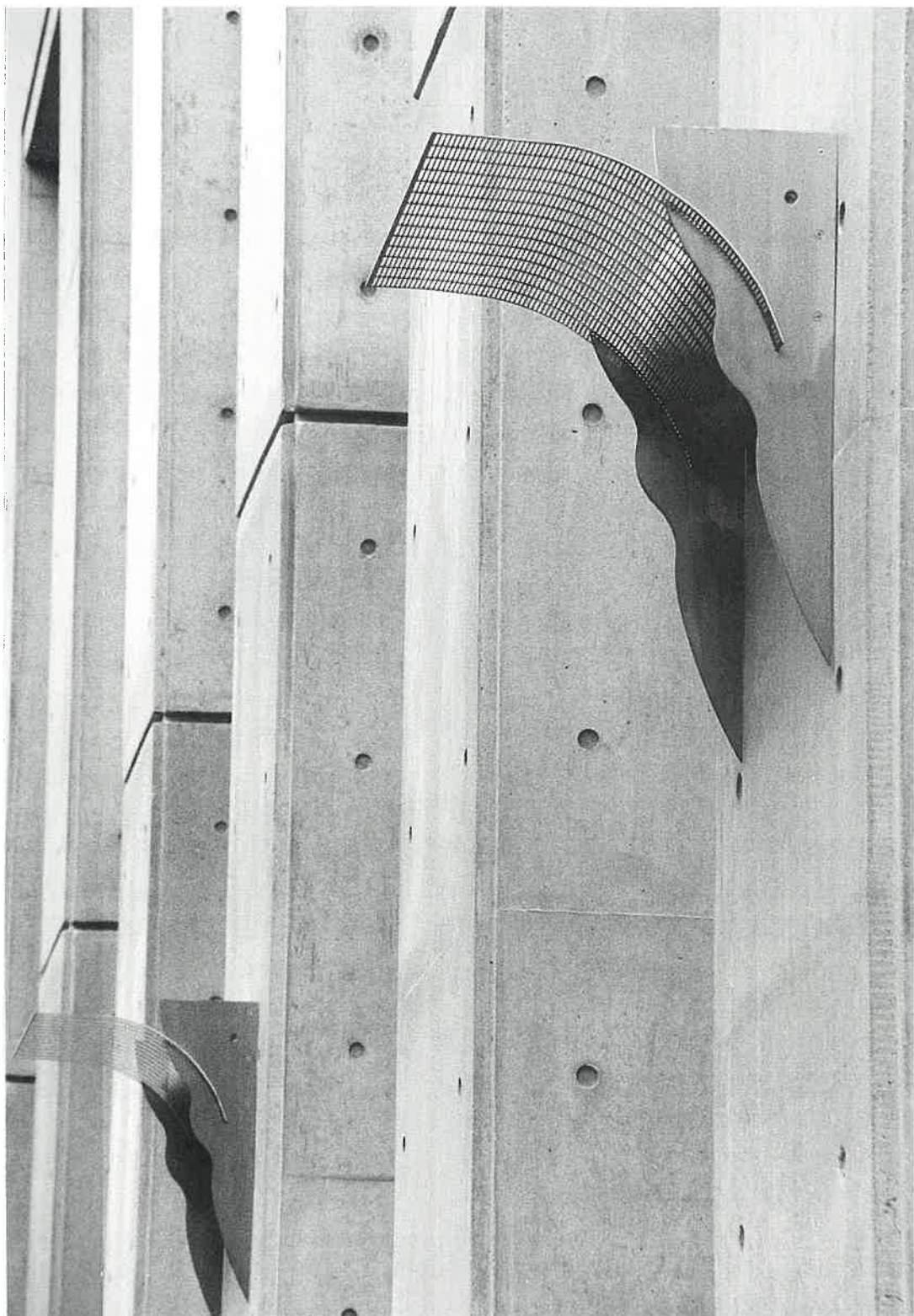
Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη): 7.700 δραχμές,
Γαλλία και υπόλοιπη Ευρώπη: 220 FF, Αμερική, Ασία, Αφρική, Αυστραλία: 40 \$ (Η.Π.Α.)

Librairie Epsilon

Livres anciens et modernes

και όλα τα τεύχη του θεωριου

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 στα γαλλικά
το βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα

Η φανέλα με το εννιά

MENIS ΚΟΥΜΑΝΔΑΡΕΑΣ

LE MAILLOT
NUMERO

9



EDITIONS DU GRIOT

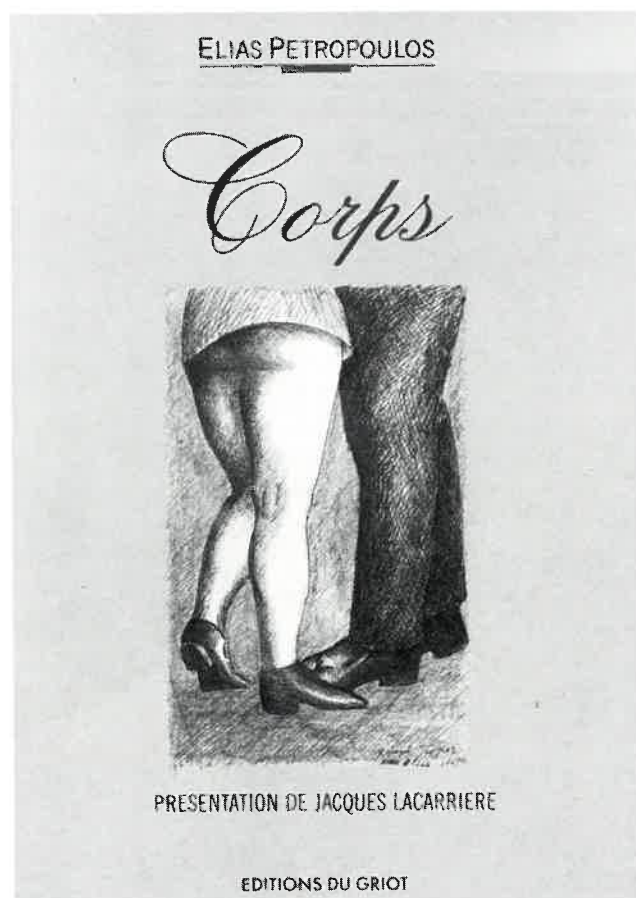
από τις εκδόσεις

EDITIONS DU GRIOT

34, rue Yves Kermen 92100 BOULOGNE — FRANCE

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

Corps



σχέδια των:
Bastow, Corneille,
Φασιανού, Σικελιώτη,
Τοροί, 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