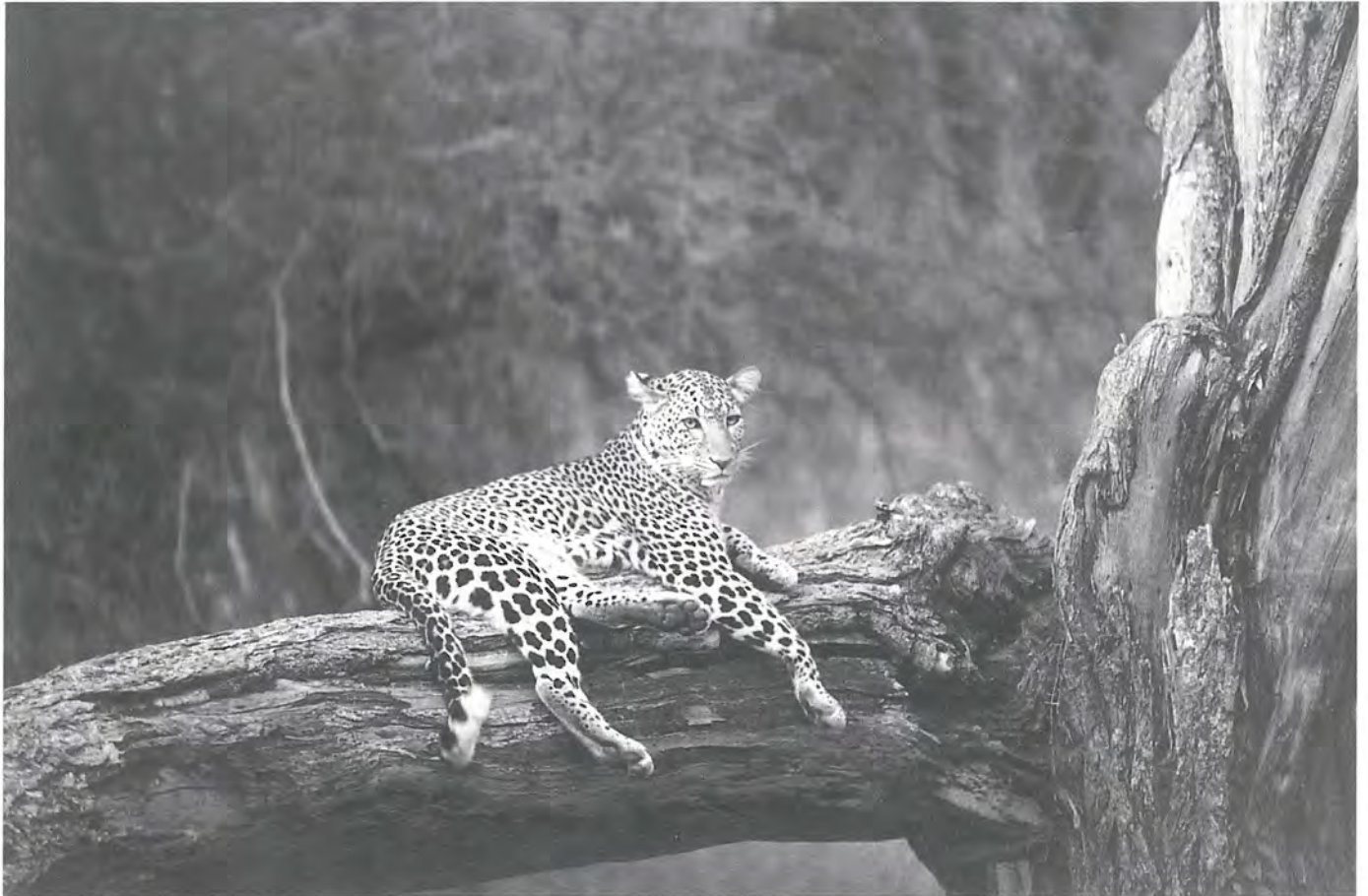


Θεωρειο

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

ΧΡΟΝΟΣ 1ος ♦ ΤΕΥΧΟΣ 2 ♣ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1991 ♣ 500 ΔΡΧ.



Φωτογραφία: Γιάννα Ανδρεάδη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Theatrum Mundi, σελ. 1. - Ζουλιάν του Michel Goeldlin σελ.3 - Τώρα πλέον μ' ενδιαφέρει ή ελληνική μνήμη. 'Ο Νίκος Κούνδουρος συζητάει με τόν Τάσο Γουδέλη σελ. 5 - Για τον Νίκο Κούνδουρο, του Βασίλη Βασιλικού σελ. 16 -Συζητώντας με τόν συγγραφέα Γιώργο Μανιώτη, τής 'Ελένης Σμαραγδή σελ. 17 - Πράγα, του Θάνου Σίδηρη σελ. 21 - Σάλμω, του Δημήτρη Φαληρέα, σελ. 30 - Ένας καλός συγγραφέας ποτέ δεν χάνεται, συνέντευξη του Γιάννη Δουβίτσα στη Λυδία Δημοπούλου σελ. 32 - Κριτική βιβλίου, γράφει ό Antonio Gangi, σελ. 34 - Ένα ποίημα του Κ. Π. Καβάφη σελ. 36 'Απολογία μεταφραστοῦ, τοῦ Σωκράτη Ζερβοῦ σελ. 38 - Janis, του Κώστα Δίγκα σελ. 39 - Ματιές στο έργο ενός καλλιτέχνη, της Ευρυδίκης Τρίχου-Μιλσανή, σελ. 40 - «Πυρήχεια Τρίο», του Γιάννη Καπατζά, σελ. 47 - Ατρείδες, από το Θέατρο του 'Ηλιου, του Σωτήρη Χαβιάρρα, σελ. 54 - «Γαλιαίος», από το Κ.Θ.Β.Ε., της Ευσεβίας Χασάπη Χριστοδούλου, σελ. 59 - 11 χρόνια θέατρο και μια υπόσχεση - Το λεύκωμα της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης» Θεσσαλονίκης σελ. 61 75 μέρες γύρω από τη λίμνη Βικτώρια, φωτογραφίες της Γιάννας Ανδρεάδη, σελ. 63 - Διαξιφισμοί, σελ. 70.

M 1631 - 2 - 15,00 F



theorio

REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES ESTHETIQUES
-EN LANGUE GRECQUE - EDITEE A PARIS ELLE VA
PARTOUT OU IL Y A DES GRECS
N° 2 FEVRIER 1991

theorio θεωρειο theorio

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

ΧΡΟΝΟΣ 1ος ♦ ΤΕΥΧΟΣ 2 ♠ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1991 ♣ 500 ΔΡΧ.

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗ ΛΙΟΥΒΑ PRESSE - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:

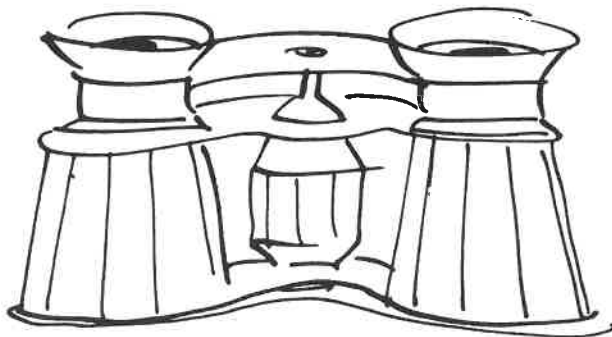
Γιάννα Ανδρεάδη, Βασίλης Βασιλικός, Antonio Gangi, Michel Goeldlin, Τάσος Γουδέλης, Λυδία Δημοπούλου, Κώστας Δίγκας, Σωκράτης Ζερβός, Γιάννης Καπατζάς, Θάνος Σίδερης, Ελένη Σμαραγδή, Ευρυδίκη Τρίχοπ-Μιλσανή, Δημήτρης Φαληρέας, Σωτήρης Χαβιάρας, Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου

Φωτογραφίες των:

Γιάννας Ανδρεάδη, Yucki Goeldlin, Γιάννη Κρίκη, Γιώργου Μπιζιούρα, Βασίλη Μποζίκη, Θάνου Σίδερης, Νώντα Στυλιανίδη, Martine Franck

Διορθώσεις:

Ρούλα Σταθοπούλου, Καλλιστώ Στάμου



το λογότυπο του **θεωρειο** φιλοτέχνησε η ζωγράφος Γιάννα Ανδρεάδη

Κάθε ενυπόγραφο άρθρο εκφράζει την άποψη του συγγραφέα του
Το **θεωρειο** σέβεται το τονικό σύστημα και την ορθογραφία του κάθε συγγραφέα
Απαγορεύεται η οποιαδήποτε αναδημοσίευση χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη
Χειρόγραφα δεν επιστρέφονται

Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη): 5.000 δραχμές

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

theorio

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

Publiée par l'E.U.R.L. 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

Flashage: Wizzz, 131 Bd. de Sébastopole, 75002 PARIS

ISSN: 1156-3443

N° Commission Paritaire: 72676

Distribuée, en France et dans onze autres pays, 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

Theatrum Mundi

Το **θεωρείο** κάνει, μ' αυτό το τεύχος, το δεύτερο βήμα του στο σύγχρονο *Theatrum Mundi*, όπου οι ιμπρεσσάριοι του τρόμου ανεβάζουν επί σκηνής καινούργιες τραγωδίες για αρχαίους μύθους.

Η ανησυχία και η αμφιβολία για το μέλλον οξύνει τις αισθήσεις μας. Κυττώντας στα πεδία των μαχών, το **θεωρείο** βλέπει σφαιρισμένες τις ανθρώπινες αξίες. Ακούγοντας τα συνθήματα των εξεγερμένων νέων, ηχούν στ' αυτιά του οι αγωνιώδεις κραυγές μιας κοινωνίας ανοχύρωτης.

Το **θεωρείο** δεν θέλει μόνο να ατενίζει και να θεωρεί αφ' υψηλού. Θέλει να είναι το ίδιο το κοινό, το ενθουσιώδες και ισχυρό, ο φορέας των δρώμενων και ο πρωταγωνιστής μαζί. Να παρακολουθεί με αντικειμενικότητα και να επεμβαίνει με συνέπεια. Το **θεωρείο θεωρεί** και γι' αυτό πράττει. Στόχος του βέβαια είναι η Τέχνη και η πιο μεγάλη είναι η Τέχνη της ζωής. Γι' αυτό δεν μένει άτεγκτο μπροστά στις παγκόσμιες και ντόπιες εξελίξεις.

Ιδιαίτερα αυτή την εποχή που οι αιχμάλωτοι του πνεύματος είναι αναρίθμητοι και αρχίζουμε πάλι να μετράμε πραγματικούς αιχμαλώτους πολέμου, η Τέχνη ξαναγίνεται το καταφύγιό μας, η αιγίδα των αδύνατων και των ταπεινών.

Ο παραλογισμός της εξουσίας μάς αλώνει. Η δίψα για κυριαρχία και ο φανατισμός παρασύρουν τους λαούς στον εφιάλτη του πολέμου. Στο Βορά μαίνονται έθνη κατά ιδεολογιών, στην Ανατολή θρησκευίες κατά οικονομικών συμφερόντων, στο Νότο άνθρωποι κατά της πείνας. Στον τόπο μας η δυσαρέσκεια (δικαίως) αυξάνει, εκρήγνυται, απειλεί. Και η Δύση χαριεντίζεται στους χαλεπούς καθρέφτες του πολιτισμού της. Πώς μέσα σ' όλα αυτά να ζήσει η Τέχνη; Ποιά Τέχνη, που δε θα είναι τελεσίγραφο προς την ανθρώπινη ανοησία; Ποιός Λόγος, που δεν θα είναι ιερεμιάδα της καταστροφής;

Ο άνθρωπος μαγεύεται από την εξόντωσή του και ο πόλεμος εξοικειώνεται μαζί μας τηλεοπτικά σα διαφημιστικό πυροτέχνημα μεταξύ τόλμης και γοητείας ή μεταξύ αδράνειας και αδιαφορίας.

Το **θεωρείο** ενώνει τη φωνή του μ' όλους εκείνους που αντιστέκονται σθεναρά στην καταστροφή του φυσικού και πολιτιστικού μας περιβάλλοντος και δεν εννοούν να χειροκροτούν τα ματαιόδοξα κοινωνικά και πολεμικά υπερθεάματα.

Η ώρα είναι κρίσιμη, δεν επιδέχεται αναβολή. Η Τέχνη, όπως χιλιάδες χρόνια τώρα, ξέρει και μπορεί να αντισταθεί στη σκουριά των όπλων, που είναι η σκουριά του νου. Και ο άνθρωπος να βρει το μέλλον που του ανήκει, πριν να είναι ήδη πολύ αργά. Πριν οι προσπάθειές μας γίνουν «των συφορισμένων» και «των Τρώων». Πριν πέσει αυλαία οριστική στο θέατρο του κόσμου.

Θ. Σ.



φωτογραφία: Yucki Goeldin

Ζουλιάν

του Michel Goeldlin – Μετάφραση: γ. μ.

Μας συνέβη, σε μένα και στη Γιούκι, μια μεγάλη και δυνατή εμπειρία. Μια μοναδική εμπειρία· από εκείνες που σημαδεύουν τη ζωή με μια ανεξίτηλη ουλή.

Ήταν στις 11 Ιουλίου.

Νωρίς το πρωί αφήσαμε το Σαν Μιγκουέλ, ανατολικά του Σαλβαδόρ, δυο τζιπ, δυο νοσοκομειακά αυτοκίνητα και ένα φορτηγό. Ένα ιατρικό συνεργείο του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού, πήγαινε όπως κάθε μήνα στο Σαν Τζερόνιμο, ένα από τα εκατό απομονωμένα - εξ αιτίας της διαμάχης - χωριά, σε μια περιοχή γεμάτη από σβησμένα ηφαίστεια που τα είχε ξανασκεπάσει η ζούγκλα.

Για τα υπόλοιπα μέλη του συνεργείου ήταν θέμα ρουτίνας. Ογδόντα χιλιόμετρα δρόμος, σε πέντε ώρες. Έπρεπε να διασχίσουμε το ασταθές μέτωπο με την άδεια των δυο αντιπάλων δυνάμεων. Να διαφύγουμε τις περιπολίες, να προσπεράσουμε τα στρατιωτικά μπλόκα και τις ενέδρες. Κάποια στιγμή, μακριά, ακούστηκε επαναληπτικός ο βόμβος της βολής ενός αυτόματου.

Έπρεπε να περάσουμε για να προσφέρουμε ιατρική βοήθεια στις εκατοντάδες γυναίκες και παιδιά και στους λίγους άνδρες που είχαν απομείνει, σε ένα σχολείο, το οποίο είχε μεταβληθεί - επειδή δεν υπήρχαν πια δάσκαλοι - σε σταθμό Πρώτων Βοηθειών.

Φτάσαμε.

Ο αέρας ήταν βαρύς κι ο ουρανός γεμάτος σύννεφα· το πουκάμισο κολλούσε στο κορμί μου.

Οι γιατροί εξέταζαν τους ασθενείς και δίνανε συνταγές με τα βασικά φάρμακα.

Κουβέντιαζα με τους χωρικούς όσο μπορούσα, με τα φτωχά ισπανικά μου, που συμπλήρωνα με χειρονομίες.

Η Γιούκι τραβούσε φωτογραφίες. Ανάμεσα στις φωτογραφίες που τράβηξε είναι και μια δυο ημίγυμνων παιδιών, που κρατούν το χέρι της μητέρας τους. Στο πρόσωπο του αγοριού μπορεί κανείς να διαβάσει ήδη τη βία και την οργή· το πρόσωπο της αδερφής του εκφράζει ολόκληρη την εγκατάλειψη του κόσμου.

Αυτά τα παιδιά δεν είχαν γνωρίσει παρά μόνο τον πόλεμο.

Είχε πια νυχτώσει, όταν επιστρέψαμε στην έδρα μας. Το επόμενο πρωί το συνεργείο θα έφευγε ξανά για ένα άλλο χωριό, για να φροντίσει άλλα παιδιά με τρομαγμένα πρόσωπα.

Πλυθήκαμε, φάγαμε κάτι πρόχειρο. Εγώ κράτησα μερικές σημειώσεις και η Γιούκι ετοίμασε τις φωτογραφικές μηχανές και τα φιλμ, πριν πέσουμε για ύπνο κάτω από την κουνουπιέρα. Μια δυνατή βροχή έπνιγε τούς ιβίσκους και τα μπανανόδενδρα της αυλής.

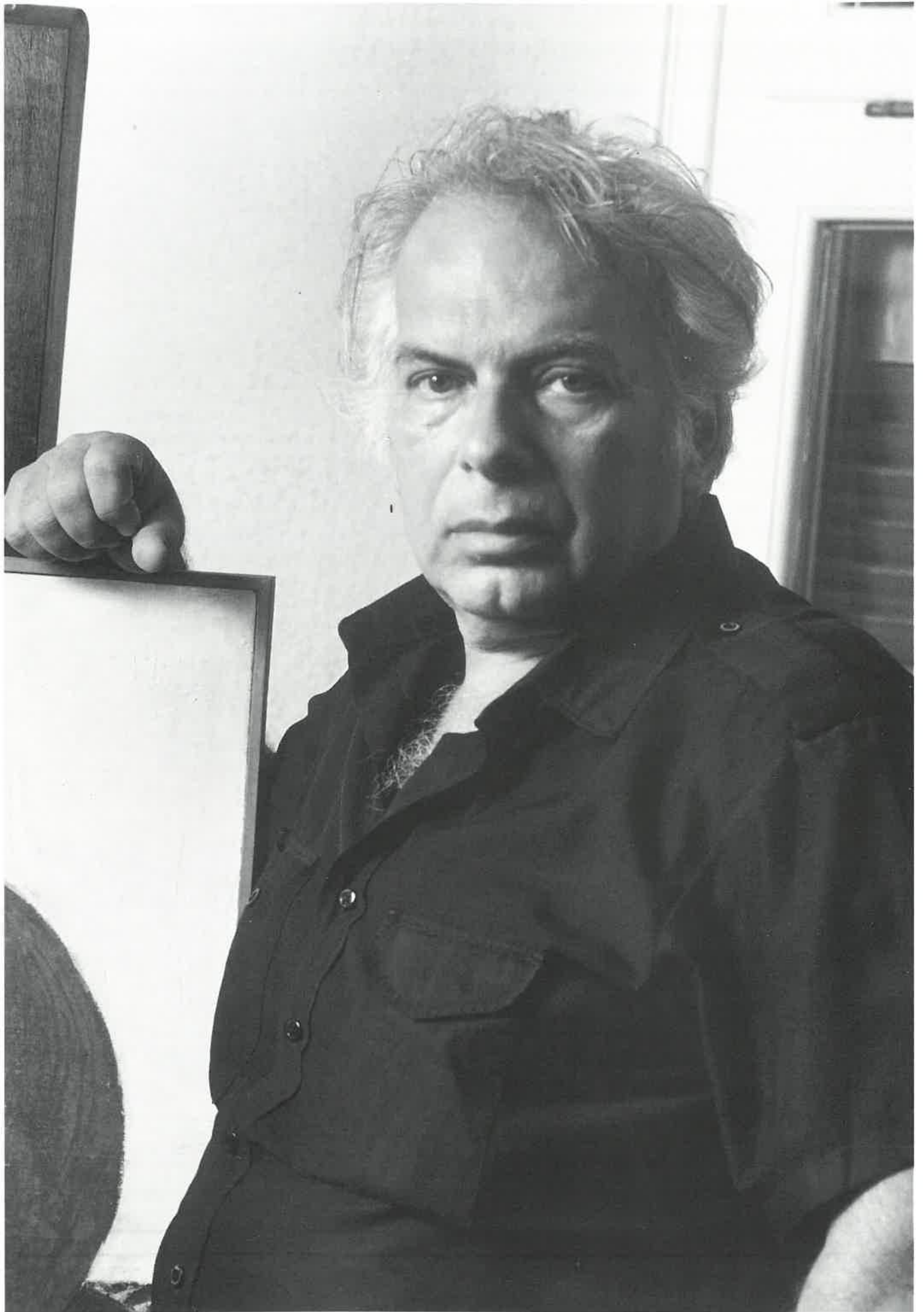
Τηλεφώνημα από το Παρίσι: η κόρη μας μόλις είχε γεννήσει τον Ζουλιάν, το πρώτο εγγόνι μας.

Παρόλη την κούρασή μας δεν μπορέσαμε, να κοιμηθούμε εκείνη τη νύχτα. Μας εμπόδισαν, βέβαια, η χαρά και η υπερένταση αλλά και η σκέψη των παιδιών που είχαμε δει εκείνη τη μέρα· το αγοράκι με το βλέμμα της φωτιάς και το κοριτσάκι με το θλιμμένο πρόσωπο. Δεν μπορούσαμε να μη σκεφθούμε πως στην άλλη άκρη του κόσμου, αλλά ταυτόχρονα σχεδόν δίπλα μας, μερικές ώρες μόνο με το αεροπλάνο, ένα μικρό αγόρι που αγαπούσαμε κιόλας, χωρίς να τόχουμε δει, θα μεγάλωνε μέσα στη φροντίδα, την αγάπη, τα χαμόγελα και πως αυτό, ο Ζουλιάν, το εγγονάκι μας, θα μπορούσε να είχε γεννηθεί εδώ στο Σαν Τζερόνιμο και να μη γνωρίσει τίποτε άλλο, παρά έναν πόλεμο που δεν είχε επιθυμήσει.

Ποτέ πια, στο Σαλβαδόρ, στην Ανγκόλα, στα σύνορα της Καμπότζης ή αλλού, στη Γενεύη, στη Νέα Υόρκη, στην Αθήνα, ή στο Παρίσι, η Γιούκι κι εγώ δεν θα μπορέσουμε να δούμε, χωρίς να θελήσουμε να το παρηγορήσουμε, ένα παιδί που κλαίει επειδή δεν καταλαβαίνει τον κόσμο που το τριγυρίζει. Θα μπορούσε να είναι το εγγόνι μας.

Είναι το εγγόνι μας.

Ο συγγραφέας Michel Goeldlin γεννήθηκε το 1934 στη Λωζάνη. Ζει στο Μονακό με τη φωτογράφο γυναίκα του Yucki που γεννήθηκε στην Ιάβα από γονείς Ολλανδούς.



Νίκος Κούνδουρος

Τώρα πλέον μ' ενδιαφέρει ή έλληνική μνήμη

Ο Νίκος Κούνδουρος συζητάει με τον Τάσο Γουδέλη

Τάσος Γουδέλης: *Η Μαγική Πόλη*, τό 1954, σύστησε στον καθυστερημένο μετεμφυλιακό ελληνικό κινηματογράφο, έναν καλλιτέχνη που προερχόταν από τον εικαστικό χώρο και ένα άτομο κοινωνικά ευαισθητοποιημένο...

Νίκος Κούνδουρος: Η είσοδος μου στον κινηματογράφο ως μη συσχετισθεί απόλυτως με όρους αισθητικούς. Προερχόμουν, βέβαια, από ένα κόσμο εικόνων. Είχα σπουδάσει στη Σχολή Καλών Τεχνών ζωγραφική, χαρακτηριστική και γλυπτική αλλά δεν μ' ενδιέφεραν ιδιαίτερα αυτοί οι καλλιτεχνικοί τομείς. Προθάλαμος για τό πέρασμά μου στο σινεμά υπήρξε ένα θέατρο που είχαμε φτιάξει στην Μακρόνησο, όπου εξορίσθηκα από τό 1948 έως τό 1952. Έκπαιδεύθηκα πάνω σ'αυτή τήν πρόχειρη σκηνή, στην τεχνική τών διαλόγων και στην τέχνη τής Ύποκριτικής γενικά. Έμαθα εκεί τή σημασία τής σχέσης ήθοποιών και κοινού. Η κυριότερη βέβαια ανάγκη για έκφραση, που μου δημιούργησε ή εμπειρία τής εξορίας, είχε σχέση με τή διάθεσή μου νά διαμαρτυρηθώ έντονα, νά φωνάξω. Πίστευα, λοιπόν, ότι τά εικαστικά θά μέ παγίδευαν σέ χαμηλούς τόνους με τήν έμμεση γλώσσα τους, ότι δεν θά μπορούσα νά διατυπώσω μέσω αυτών προτάσεις ζωής, που δεν ήταν μόνο δική μου ανάγκη, αλλά και τής μεγάλης πλειοψηφίας του κόσμου εκείνης τής εποχής. Τά κίνητρα που μέ ώθησαν προς τό σινεμά ήταν έξωκαλλιτεχνικά, θά μπορούσε νά πει κανείς. Από τήν πρώτη μου ταινία, τήν *Μαγική Πόλη*, αποδείχθηκε ότι είχα μιά

οπτική ρεαλιστική μέ ποιητικά στοιχεία.

Τ. Γ.: Η επιλογή σας, λοιπόν, του κινηματογράφου, πού είναι ένα μαγικό μέσο ψυχαγωγίας, είχε κυρίως αίτια πολιτικά...

Ν. Κ.: Δεν θά έλεγα πολιτικά, αν και μέσα στους κώδικες έκφρασης που μās είχε επιβάλλει ή θεσμική έξουσία δεν θά μπορούσαμε νά τά ονομάσουμε διαφορετικά...

Τ. Γ.: Ίσως θά ταίριαζε καλύτερα ό όρος κοινωνικά.

Ν. Κ.: Ναι. Η ιδεολογία μου πάντως ήταν αυτή που καθόρισε αρχικά τήν σχέση μου με τήν κινούμενη εικόνα. Βαθμιαία ανακάλυψα τή χαρά τής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η Μαγική Πόλη ήταν βαθειά επηρεασμένη από τον ιταλικό νεορεαλισμό. Αυτό τό κίνημα υπήρξε αποφασιστικό για τή διαμόρφωση τής αισθητικής μου συνείδησης. Μάλιστα λόγω τής επιτυχίας του σ'όλο τον κόσμο, στην Ελλάδα έγινε άμέσως γνωστό και αγαπητό. Ήταν επίσης ένα καλό αντίδοτο απέναντι στον άμερικάνικο κινηματογράφο που είχε κατακλύσει τήν αγορά. Μεταπολεμικά οι άμερικάνικες και οι γαλλικές ταινίες είχαν μονοπωλήσει τίς αίθουσες. Ο ιταλικός νεορεαλισμός υπήρξε για τούς περισσότερους καλλιτέχνες μιά αποκάλυψη.

Τ. Γ.: Πολλές σκηνές τής *Μαγικής Πόλης* θυμίζουν άμερικάνικο σινεμά. Η σχέση του ήρωα με τή «μοιραία» πρόην φιλενάδα του, ό υπόκοσμος...

Ν. Κ.: Τό πρώτο μου φίλμ ήταν μιά μαθητική άσκηση υπό τήν σκιά τών μεγάλων νεορεαλιστικών ιταλικών ταινιών. Ίσως

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

ορισμένα πλάνα να είναι από τό αμερικάνικο σινεμά. Θά τό εϋχόμουν. "Αν καί πρέπει νά σᾶς πῶ ὅτι περιφρονῶ τό αμερικάνικο σινεμά. "Ὅπως καί τήν τέχνη τῆς κινούμενης εἰκόνας γενικά. Πιστεύω ὅτι ἀναπαράγει ἕναν παιδισμό. "Αἴηστε πού ὁ αμερικάνικος κινηματογράφος δημιούργησε ἐπί χρόνια μιά παραμορφωτική εἰκόνα τῆς κοινωνίας μέσα στήν ὁποία λειτούργησε διαμορφώνοντας συνειδήσεις. Δημιούργησε τόν χαρακτήρα, μπορούμε νά πούμε, τοῦ αμερικάνου, πού ἐμεῖς οἱ Εὐρωπαῖοι ἀντιμετωπίσαμε μέ τρυφερότητα καί ἐπιείκεια...

Τ. Γ.: Εἶσθε πολύ αὐστηρός καί σχηματοποιεῖτε. Τό αμερικάνικο σινεμά μέ τίς ὅποιες παραχωρήσεις του στό θέαμα καί στόν καταναλωτισμό ἔχει προσφέρει ἀριστουργήματα.

Ν. Κ.: Τό αμερικάνικο σινεμά πρόσφερε μέ ἀπλουστευτικό τρόπο διάφορα στερεότυπα συμπεριφορῶν καί σκέψης πού διαμόρφωσαν γενεές ἐπί γενεῶν. Τά μοντέλα αὐτά δέν εἶναι καί πολλά: ὁ γκάνγκστερ, ὁ καουμπόυ, τό πλουσιόπαιδο καί ἡ φτωγή κοπέλα ἢ τό ἀντίστροφο κλπ.

Τ. Γ.: Θά διαφωνήσω. Πιστεύω ὅτι τό αμερικάνικο σινεμά ἔχει τεράστια θεματική γκάμα. "Απλούστατα σέ πολλές περιπτώσεις, ἐπειδή ἀνέκαθεν ἐξυπηρετοῦσε τόν ρεαλισμό, εἶναι ὑπερβολικά ἐπεξηγηματικό. "Ἡ λογική ὅμως τῆς ἐμπορικής σταδιοδρομίας ἐνός φίλμ, πού ὁδήγησε στήν «ἐκκλαίκευση», στήν καλομασμένη «τροφή», σῆμα κατατεθέν τῆς χολλυγουντιανῆς βιομηχανίας εἰκόνων, δέν ὑπῆρξε ἀπαγορευτική σέ μέγαλο διαμετρήματος σκηνοθέτες ὅπως π. χ. ὁ Φόρντ, ὁ Χάκς, ὁ Χίτσκοκ, ὁ Χιούστον, ὁ "Αλτμαν ἢ ὁ Κόπολα, νά ἐκφραστοῦν μέ σύνθετο τρόπο.

Ν. Κ.: "Ὁ αμερικάνικος κινηματογράφος πιστεύω ὅτι δέν διαμόρφωσε συνειδήσεις ἢ μᾶλλον στρέβλωσε συνειδήσεις. "Ὡς λαϊκό μέσο ψυχαγωγίας εἶχε τεράστια ἐπίδραση στό κοινό ἐν ἀντιθέσει πρός ἄλλες τέχνες «πολυτελείας» ὅπως εἶναι ἡ ζωγραφική, ἡ γλυπτική ἢ καί ἡ λογοτεχνία ἀκόμα. Τό σινεμά αὐτό ἄσκησε ἕνα εἶδος βίας σ'ἕνα κοινό πού δέν εἶχε ἀναπτύξει ἀντισώματα (οὔτε θά εἶχε λόγους νά ἀναπτύξει) καί λειτούργησε ὡς παραμορφωτικός καθρέφτης ἀνθρώπων σχέσεων καί κοινωνικῶν καταστάσεων. Παρακολουθῶ ἐπί χρόνια τήν πορεία τοῦ Χόλλυγουντ. Διάβασα πρόσφατα τήν αὐτοβιογραφία τοῦ "Ἡλία Καζάν καί ἐφρίξα. Εἶναι μιά ἀνατομία τῶν παρασκηνίων τῆς αμερικάνικης βιομηχανίας ὀνείρων.

Τ. Γ.: "Ὁ Καζάν δέν θά ἦταν ὁ καταλληλότερος ἀναλυτής αὐτοῦ τοῦ φαινομένου... "Ἐάν τό βιβλίο του ἔχει ἀξία, αὐτή δέν βρίσκεται στά κριτικά του σχόλια ὅσον ἀφορᾷ τήν Χολλυγουντιανή κοινωνία, ἀλλά στόν ἀφοπλιστικό ἀμοραλισμό τοῦ συγγραφέα ἐν σχέσει πρός τίς αὐτοσυστάσεις του...

Γιά νά γυρίσουμε σ'αὐτά πού θέξατε γύρω ἀπό τόν αμερικάνικο κινηματογράφο γενικά. Νομίζω ὅτι ὑπάρχει στίς ἀπόψεις σας ἀρκετή δόση ἠθικολογίας. "Ἡ τέχνη, γενικά, δέν εἶναι διδακτική...

Ν. Κ.: Δέν διαμορφώνει;

Τ. Γ.: "Ἴσως ψυχαγωγεῖ, μέ τήν εὐρύτατη ἔννοια τοῦ ὄρου. Εἶναι κάτι πεποημένο καί ἀπ'αὐτό δέν περιμένω γνώση.

Μ'ἔχουν συγκινήσει ταινίες πάθους, «μαῦρες», πού ἐκφράζουν ἀπλῶς ἕνα πάθος.

Ν. Κ.: "Ἐν πάσει περιπτώσει. Πιστεύω ὅτι τό σινεμά εἶναι μιά ἀπό τίς πιο ἀποτελεσματικές τέχνες. "Ἄς ξαναγυρίσουμε ὅμως στήν **Μαγική Πόλη**. Δέν συμπαθῶ ἰδιαίτερα αὐτήν τήν ταινία. "Ἐχω νά τή δῶ εἰκοσιπέντε χρόνια. "Ὅσον ἀφορᾷ τόν ὑπόκοσμο τοῦ κέντρου τῆς "Ομόνοιας (τῆς Magic City), θέλω νά τονίσω ὅτι εἶναι ξεσηκωμένος ἀπό τόν ἀντίστοιχο ἰταλικό τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. "Ἐξάλλου δέν εἶχαμε δεῖ ἀγγλικό κινηματογράφο, οὔτε πολύ γαλλικό. Βλέπαμε αμερικάνικο καί ἰταλικό.

Τ. Γ.: Δέν εἶχατε γνωρίσει ἀπό κοντά ξένες κινηματογραφίες;

Ν. Κ.: Δέν εἶχα βγεῖ μέχρι τό 1954 ἀπό τήν "Ελλάδα. Μοῦ εἶχαν ἀπαγορεύσει τήν ἔξοδο καί δέν μπορούσα νά ἀποκτήσω διαβατήριο. Κατάφερα νά τό ἐξασφαλίσω χάρι στήν πρόκριση τῆς **Μαγικῆς Πόλης** στό φεστιβάλ Βενετίας τοῦ 1954. Μέ χίλιες δυό κατεργαριές, πολύ συνηθισμένες τήν ἐποχή ἐκείνη, κατάφερα νά πείσω τίς ἀρχές ὅτι ἔπρεπε νά συνοδεύσω τήν ταινία μου στό ἔξωτερικό.

Τ. Γ.: Εἶχατε συνείδηση, μέσα στήν ἐντελῶς ἰσχυρή ἑλληνική κινηματογραφική παραγωγή τῶν ἀρχῶν τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ὅτι γυρίζατε ἕνα φίλμ διαφορετικό ἀπό τά συνηθισμένα;

Ν. Κ.: "Ἡ εὐρύτερη καλλιτεχνική πραγματικότητα ἐκείνης τῆς περιόδου δέν μοῦ ἐπέτρεπε παρόμοιες σκέψεις. "Ἐάν τό σινεμά τότε ἦταν πρωτόγονο (σ'αὐτό συναπολογίζω καί τό δικό μου καί τοῦ Κακογιάννη μέ τόν ὁποῖο ξεκινήσαμε μαζί), δέν μπορούμε νά πούμε τό ἴδιο καί γιά τά ἄλλα εἶδη τέχνης, ὅπως τήν λογοτεχνία, τήν ζωγραφική ἢ τήν μουσική.

Οἱ καλλιτεχνικές ὀμάδες πού «ἔδρασαν» στά ἀμέσως μετεμφυλιακά χρόνια εἶχαν θητεύσει δίπλα σέ ὀνόματα καί στήν ζωντανή ἑλληνική παράδοση μέ τρόπο δημιουργικό καί πολύ πιο προωθημένο ἀπό τό κινηματογραφικό γίγνεσθαι τῆς ἐποχῆς. "Ἄς μὴ γελιομάστε καί σήμερα τό ἑλληνικό σινεμά εἶναι καθυστερημένο. Μπορεῖ νά εἴμαστε τότε πρόσκοποι ὅσον ἀφορᾷ τήν ἔβδομη τέχνη ἀλλά νοιώσαμε σέ ἄλλους καλλιτεχνικούς τομεῖς πολύ πιο ὄριμοι... Εἶχαμε ἀνακαλύψει ὅτι ὑπῆρχε ἕνας ποιητής ὀνόματι "Ἐμπειρικός, ἕνας ζωγράφος ὀνόματι Τσαρούχης. "Ὁ Χατζιδάκις δημιουργοῦσε δίπλα μας ἕναν ἦχο ἄγνωστο μέχρι τότε. Ξέραμε τόν Κοσμά Πολίτη, τόν Γιώργο Θεοτοκά. Θεωρούσαμε τόν Καραγάτση ἢ τόν Μυριβήλη ὡς «κατεστημένο» καί μᾶλλον τούς περιφρονούσαμε. "Ανακαλύπταμε τήν νεωτερική ξένη ποίηση. "Υπῆρχαν βέβαια καί ὀνόματα πού ἄκουσα καθυστερημένα στό ἔξωτερικό ὅπως π.χ. ἐκεῖνο τοῦ Κάφκα. "Ὅταν προβλήθηκε ὁ **Δράκος**, ἡ δεύτερη ταινία μου στό Φεστιβάλ Βενετίας τό 1956 καί ἀπέσπασε ἐνθουσιώδη σχόλια, οἱ ἐφημερίδες ἔγραψαν ὅτι ὁ «νεαρός "Ἐλληνας εἶναι ἐπηρεασμένος ἀπό τόν Κάφκα», χωρίς ἐγώ, βέβαια, νά γνωρίζω καν τήν ὑπαρξή τοῦ μεγάλου συγγραφέα. "Ὁ κινηματογράφος γιά μένα ὑπῆρξε ἕνας χῶρος μέσα στόν ὁποῖο προσπάθησα νά κάνω πράξη ὅσα «μηνύματα» ἔπαιρνα ἀπό τό ἔσωτερικό τῆς "Ελλάδας ἢ καί τό ἔξωτερικό, σέ μιά περίοδο

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος



1922 (1978) - Δημήτρης Κατσιμάνης

άπαγορεύσεων και πνευματικού σκοταδισμού.

Τ. Γ.: Ποιά ήταν η πρακτική σας κατάρτιση γύρω από την τέχνη του κινηματογράφου, όταν αποφασίσατε ν'άσχοληθείτε μ'αυτόν;

Ν. Κ.: Καμμιά απολύτως. Δέν ήξερα καν'ότι μία κάμερα λειτουργεί με μία μανιβέλα αρχικά και μετά με τό πάτημα ενός κουμπιού. Έβλεπα τόν όπερατέρ μου νά τήν χειρίζεται και θαύμαζα. Ή κάμερα με τήν όποία γυρίστηκε ή Μαγική Πόλη ήταν μία Bell and Howell γύρω στά όγδόντα κιλά. Άξίζει νά πώ ότι τήν κίνησα, ίσως για πρώτη φορά στό ελληνικό σινεμά, πάνω σέ ράγες και έχω κάνει σκηνές μεγάλης εύλυγισίας, ένώ από παράδοση μέχρι τότε ή κάμερα έκινεϊτο μόνο πάνω σέ άκίνητοποιημένο τρίποδο, δεξιά και άριστερά.

Ή έμπειρία μου από πλατώ ήταν μία και μοναδική πριν ξεκινήσω τήν πρώτη μου ταινία: είχα παρακολουθήσει τά γυρίσματα τής **Φωτεινής Σάντρη** του **Γρηγόρη Γρηγορίου**. Είχα μείνει κατάπληκτος από τή μέθοδο του σκηνοθέτη. Σκεπτόμουν ότι μπορούσα νά γυρίσω μία ταινία με έντελως διαφορετική αισθητική. Είχα τήν βεβαιότητα ότι θά μιλούσα σέ μία άλλη γλώσσα, ότι οι άπόψεις του Γρηγορίου άφορούσαν έναν άλλο τρόπο κινηματογραφικής όμιλίας, κατά τή γνώμη μου, στατικό. Δέν γυρίζεται έτσι μία ταινία, έλεγα. Και χωρίς νά έχω, τό επαναλαμβάνω, καμμιά απολύτως πείρα, έφαρμοσα τό δικό μου λεξιλόγιο πού ήταν για τήν έποχή του τολμηρό. Κίνησα τούς ήθοποιούς και τή κάμερα δυναμικά. Τά τράβελινγκ στή **Μαγική**

Πόλη έγιναν με πρωτοποριακό τρόπο, πάνω σέ ράγες. Τό σενάριο επίσης ήταν από τά πρώτα πού γράφτηκαν ειδικά για τόν κινηματογράφο.

Τ. Γ.: Πώς επιλέξατε ως πλαίσιο τής ιστορίας τήν φτωχογειτονιά τής **Μαγικής Πόλης**;

Ν. Κ.: Ή επιλογή έγινε με ένα τρόπο σχεδόν γραφικό και συγκινητικό. Ήμουν ένας νεαρός από άστική οικογένεια. Δέν είχα επισκεφτεί ποτέ μαχαλάδες. Για πρώτη φορά είδα τενεκεδούπολη πηγαίνοντας σημειώματα του Άρη Άλεξάνδρου στή μάνα του, πού ζούσε στόν προσφυγικό συνοικισμό στό Δρουγούτι. Τά σπίτια ήταν σ'ένα ρέμα και ή μάνα του Άλεξάνδρου έπλενε ρούχα για νά ζήσει. Έπειδή έπαιζα στό θέατρο πού είχαμε στήσει στήν Μακρόνησο, είχα τό προνόμιο νά κατεβαίνω πότε-πότε στήν Άθήνα για τίς ανάγκες τών παραστάσεων. Ό Άρης και μερικοί άλλοι μου έδιναν μικρά σημειώματα για τά σπίτια τους γλυτώνοντας έτσι τή λογοκρισία. Όταν πήγαινα στό Δρουγούτι αναγκαζόμουν πολλές φορές νά περιμένω ώρες τη μάνα του Άλεξάνδρου νά γυρίσει από τή δουλειά της. Καθόμουν στα πεζούλια και χάεα τόν κόσμο πού είχα μπροστά μου, είχα ένα πλουσιώτατο υλικό πού θά μπορούσα νά έκμεταλλευθώ καλλιτεχνικά άργότερα. Όταν απολύθηκα από τή Μακρόνησο επέστρεψα σ'αυτό τό μέρος και τριγύρναγα σαν τό διάολο, μέχρι πού οι άνθρωποι με ύποπτευθηκαν για χαφιέ.

Τ. Γ.: Ή **Μαργαρίτα Λυμπεράκη**, άσφαλώς, δέν θά είχε και αυτή

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

παραστάσεις από τη ζωή στους μαχαλάδες. Και όμως υπογράφει τό σενάριο της *Μαγικής Πόλης*.

Ν. Κ.: "Όπως και όλες οι άλλες προσπάθειες στον κινηματογράφο εκείνης της περιόδου, η ταινία αυτή έγινε από μία παρέα. Ζήτησα από τη Λυμπεράκη να γράψει τό σενάριο. Τήν πήρα μαζί μου σ'αυτήν τή φτωχογειτονιά για νά δει. 'Ο Χατζιδάκις, πού ήταν συνομηλικός μου, είχε ήδη παραστάσεις. Ήταν ό πιό ενημερωμένος της παρέας. 'Η **Μαγική Πόλη** έγινε μέ χρήματα φίλων. Δέν βιαστήκαμε νά ολοκληρώσουμε τό φίλμ. Δέν είχαμε τό άγχος πού δημιουργούν στους καλλιτέχνες οι φοβερές συντεχνίες της σημερινής εποχής. 'Η AN-ZEPBOS δέχθηκε νά συνεισφέρει σέ υλικό και πλατώ όταν διαπίστωσε ότι είμαστε άποφασισμένοι νά προχωρήσουμε.

'Η **Μαγική Πόλη** ξεσήκωσε τό ύφος τών ιταλικών νεορεαλιστικών ταινιών σέ βαθμό σκανδαλώδη. 'Εάν είναι κανείς πολύ γενναιόδωρος και θελήσει νά τήν κρίνει έν σχέσει πρός τήν καλλιτεχνική συγκυρία, πρός μία εποχή δηλαδή όπου σ'όλους τους τομείς υπήρχε ή άγωνία της άναζήτησης, μπορεί νά τήν θεωρήσει και τολμηρή άκόμα. 'Εν σχέσει πρός τις συνθήκες της παραγωγής εκείνης της περιόδου, πάντως, τό γεγονός και μόνο ότι αντικατέστησα τόν αρχικό πρωταγωνιστή μου τόν 'Αλεξανδράκη, πού προσπαθούσε νά επιβάλλει ή παραγωγός εταιρεία, ή AN-ZEPBOS, διότι συνέδεε τήν έμπορική σταδιοδρομία της ταινίας μέ τό όνομα του ήθοποιού, ήταν ένα τόλμημα. 'Ο άγνωστος τότε Γιώργος Φούντας, πού επέλεξα, «έγραφε» καλύτερα από τόν 'Αλεξανδράκη. Καίτοι είχα γυρίσει τό ένα τρίτο του φίλμ, άποφάσισα νά σταματήσω και νά ζητήσω άλλον ήθοποιό για τό ρόλο του 'Αλεξανδράκη, ό οποίος δέν ταίριαζε καθόλου στον κεντρικό χαρακτήρα. Οι παραγωγοί θορυβήθηκαν πού ήθελα νά αντικαταστήσω ένα τόσο γνωστό όνομα, μία από τις βεντέτες της εποχής, και έλαβαν μέτρα. Μου άπαγόρευσαν τήν είσοδο στα πλατώ και έβαλαν στή θέση μου τόν 'Αλέξη Σολωμό, πού είχε έρθει τότε από τήν 'Αμερική πολλά υποσχόμενος. Στο πρώτο γύρισμα όμως τά παράτησε και παρέμεινε στήν παραγωγή ως επιβλέπων. 'Επανήλθα λοιπόν ως σκηνοθέτης και χρησιμοποίησα τόν Γιώργο Φούντα, ό οποίος «ίσχυε άμα τή έμφανίσει», ως χαρτονόμισμα, δηλαδή είχε ένα τρόπο άμεσης επικοινωνίας μέ τόν ρόλο. Αυτή του ή ιδιότητα μέ δίδαξε στή σταδιοδρομία μου πώς νά επιλέγω ήθοποιούς. 'Ο ήθοποιός του κινηματογράφου πρέπει νά « άποδίδει» από τήν πρώτη λήψη, νά έχει, δηλαδή, όλες εκείνες τις φυσικές προϋποθέσεις πού δέν έχουν σχέση μέ παιδεία, μέ μεθόδους ύποκριτικής κλπ. Αυτό τό χάρισμα είναι και ή δύναμή του, τά υπόλοιπα εάν τά διαθέτει άκόμα καλύτερα.

Τ. Γ.: **Πώς τοποθετείστε σήμερα άπέναντι στήν πρώτη σας αυτή ταινία;**

Ν. Κ.: Θεωρώ ως άρνητικό στοιχείο τήν άπλοϊκότητα της. 'Ως θετικό της χαρακτηριστικό θεωρώ τήν άθωότητά της. 'Είναι περιέργο, αλλά μετά από τόσα χρόνια πού μεσολάβησαν, εάν με ρωτούσαν ποιά ήταν τό γνώρισμα πού σφράγισε τήν εποχή

εκείνη, θά έλεγα ή έκτυφλωτική άθωότητα. 'Απέναντι σέ όλα. Είμαστε οι ήττημένοι του 'Εμφύλιου, υπήρχε μία εύρύτατα διαδεδομένη νοοτροπία πού άρχιζε από τήν συμπόνια και τελείωνε στήν πρακτική άποψη της συλλογικότητας. 'Η ιδέα αυτή της συλλογικότητας βοήθησε πολύ. Τό συνεργείο μου άπετελείτο από άτομα πού μόλις είχαν γυρίσει από τήν Μακρόνησο: ό σκηνογράφος Τάσος Ζωγράφος, ό Θανάσης Βέγγος, ό Κατράκης ό οποίος προστέθηκε έκ τών ύστέρων στή διανομή, διότι βρισκόταν σέ άθλια κατάσταση, κυριολεκτικά ήταν πένης. 'Ο Γρηγόρης Δανάλης, ό γνωστός σήμερα «παππούς» του έλληνικού κινηματογράφου, πρώην διευθυντής του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, πού μόλις είχε άποφυλακισθεί, ήταν βοηθός όπερατέρ' και τά υπόλοιπα μέλη του συνεργείου ήταν Μακρονησιώτες. 'Η **Μαγική Πόλη** ήταν πρόκληση και άπ' αυτήν τήν άποψη. 'Επίσης έκανα μία άκόμα καινοτομία. Προσέλαβα έναν άγνωστο όπερατέρ από τήν Αίγυπτο, τόν Θεοδωρίδη, τόν όποιο χρησιμοποίησε άργότερα ό Κακογιάννης στή **Στέλλα**. Αυτός ό άνθρωπος, ένw δέν έδειχνε ιδιαίτερα εύφυής, έκανε μία σπουδαία δουλειά στο άσπρόμαυρο. Δέν ξέρω ποιές δυνάμεις μάς ώθοϋσαν στή δημιουργικότητα. Τά μέσα ήταν πρωτόγονα, αλλά μπορούσαμε και ξεπερνούσαμε τις δυσκολίες μέσα από βαθύτερες ψυχικές διεργασίες, πού δέν ήταν άσχετες μέ τήν άποφασιστικότητά μας νά δείξουμε τή δουλειά μας σ'ένα κοινό τριών εκατομμυρίων 'Ελλήνων, πού έβλεπε μέ πάθος σινεμά.

Τ. Γ.: **Κατά τήν διάρκεια τών γυρισμάτων της *Μαγικής Πόλης* συνέβησαν οι σεισμοί του 'Ιονίου, για τους οποίους κάνατε ένα ντοκυμανταίρ. Αυτή ή ιστορία δέν είναι πολύ γνωστή γιατί τό φίλμ άπαγορεύθηκε από τή λογοκρισία της εποχής.**

Ν. Κ.: Γυρίζαμε ένα νυχτερινό όταν ήλθε ή είδηση τών σεισμών στήν Κεφαλλονιά. Είπα τότε στο συνεργείο: «πάμε». 'Όπως είμαστε έτοιμοι μέ τά φώτα και τις μηχανές ξεκινήσαμε. Βρεθήκαμε στο νησί μέ ένα μικρό πολεμικό σκάφος πού έφθανε πρώτο στον τόπο της καταστροφής. Μόλις πατήσαμε στο έδαφος, ή γη άρχισε πάλι νά τρέμει. 'Αρχίσαμε νά κινηματογραφοϋμε άμέσως τά σπίτια πού έπεφταν, τους ανθρώπους άλλοφρονες. Καταγράφαμε φοβερές σκηνές. Είχα τήν άφέλεια νά πιστέψω ότι ή κυβέρνηση θά πρόβαλε αυτό τό συγκλονιστικό υλικό, γι'αυτό και παρέδωσα τό φίλμ στο 'Υπουργείο Προεδρίας. 'Απλά και ώραία, τό 'Υπουργείο κατάσχεσε τό φίλμ και δέν επέτρεπε τήν διανομή μέ τό αίτιολογικό ότι, άκουσον-άκουσον, ή εικόνα τών καταστροφών θά έβλαπτε τήν τουριστική ανάπτυξη...

Τ. Γ.: **'Ακολούθησε και ένα δεύτερο ντοκυμανταίρ για τους σεισμούς της Θεσσαλίας.**

Ν. Κ.: Αυτό έγινε μετά τό **Δράκο**, δυό χρόνια δηλαδή άργότερα από τό ντοκυμανταίρ για τους σεισμούς του 'Ιονίου. Δέν είχε τήν δύναμη του πρώτου γιατί έγινε «έκ τών ύστέρων», άφού σταμάτησαν οι δονήσεις. 'Απλώς καταγράψαμε τις υλικές

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

καταστροφές. 'Αλλά και αυτό δέν προβλήθηκε ποτέ, γιατί δέν πήρε τήν περίφημη τότε άδεια προβολής από τήν 'Επιτροπή Λογοκρισίας.

Τ. Γ.: 'Η *Μαγική Πόλη* είχε έμπορικé έπιτυχία;

Ν. Κ.: 'Εξαιρετικά μεγάλη. Πρέπει νά υπογραμμίσω κάτι πού μās διαφεύγει όσον άφορā τήν έμπορικé σταδιοδρομία τών περισσότερων έλληνικών ταινιών εκείνης τής έποχής: μία ταινία πού έκοβε «λίγα» εισιτήρια δέν έπεφτε κάτω από τριακόσιες ή διακόσιες χιλιάδες, ενώ μία έπιτυχημένη δέν έπεφτε κάτω από τό έκατομμύριο. Δέν θυμάμαι άκριβώς τόν αριθμό τών θεατών πού είδε τήν *Μαγική Πόλη*. 'Ο Δράκος, αντίθετα, ήταν μία έμπορικé άποτυχία. 'Επειδή ήμουν και παραγωγός του θυμάμαι και νούμερα. 'Ακούστε τα για νά κάνετε σύγκριση μέ τά σημερινά δεδομένα: 24.000 εισιτήρια έκοψε τήν πρώτη εβδομάδα στό *'Αττικόν* και 35.000 εισιτήρια στό *Ρέξ*. 'Η ταινία για τά δεδομένα τής έποχής όχι μόνο ήταν άποτυχία αλλά και προκάλεσε έξαλλες αντιδράσεις από πλευρās κοινού, τό όποιο φώναξε: «δώστε πίσω τά λεφτά μας». 'Ορισμένοι μάλιστα θερμόαιμοι θεατές έσχισαν και καθίσματα του *Ρέξ*. Περιμέναν ότι θά δοϋνε φαρσοκωμωδία. Δέν φανταζόταν π.χ. τόν 'Ηλιόπουλο σέ δραματικό ρόλο.

Τ. Γ.: *Μεταξύ της Μαγικής Πόλης και του Δράκου πού*

άκολούθησε είχαν διαφοροποιηθεί οι άπόψεις σας γύρω από τήν κοινωνική λειτουργία του κινηματογράφου; Σ'ένα πρώτο επίπεδο, ο Δράκος είναι μία σάτιρα ήθών τής έποχής... Σ'ένα δεύτερο, τό θέμα του «σωσία» άπελευθερώνει τά νοήματα τής ταινίας προς άλλες πιά σύνθετες κατευθύνσεις.

Ν. Κ.: 'Ανάμεσα στις ταινίες συνειδητοποίησα ότι ακόμα περισσότερο ή εικόνα του σινεμά έχει πολύ μεγάλη δύναμη, ότι ήταν επίσης για τόν δημιουργό της ή άφορμή μιας εύρύτατης κοινωνικής προβολής, αλλά ταυτόχρονα και ένα μέσο παγίδευσής του στον μηχανισμό τής 'Εξουσίας και του οικονομικού κατεστημένου. Για τούς παραγωγούς, μετά τήν έπιτυχία τής *Μαγικής Πόλης*, ήμουν ένα κερδοφόρο άλογο κούρσας. 'Η έμπορικé άποτυχία του *Δράκου* ήταν ένα σόκ. Τό σενάριο του *Δράκου* στηρίζεται στον έμμεσο λόγο. 'Η λογοκρισία τής έποχής (1956) ήταν άμείλικτη, δέν επέτρεπε κριτική στά κοινωνικά πράγματα. 'Ο 'Ιάκωβος Καμπανέλλης και έγώ φροντίσαμε νά στηλιτεύσουμε διάφορα φαινόμενα μέσα από νύξεις σατιρικού χαρακτήρα. 'Ο φιλοαμερικανισμός και ή καταπίεση τής 'Εξουσίας θίγονταν μέ ένα τρόπο καλυμένο. Τό εύρημα τής όμοιότητας του άνθρωπάκου μέ τόν μεγάλο και άσύλληπτο κακοποιό πού όδηγει τόν άσήμαντο ύπαλληλάκο και σέ μία περιπέτεια έσωτερική, δέν τό είχαμε συνειδητοποιήσει



1922 (1978) - Μπέτυ Βαλάση - 'Ελεονώρα Σταθοπούλου

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος



ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ (1984) - Μαρίνα Βλαντύ

σ'όλη τήν διάσταση του κατά τή διάρκεια τής σύλληψης τοῦ σεναρίου. Στήν ἐπεξεργασία του, ἀλλά καί στήν διάρκεια τῶν γυρισμάτων, τό ἐκμεταλλεuthήκαμε μαζί μέ τά ἄλλα θεματικά μοτίβα κοινωνικοῦ χαρακτήρα, πού μᾶς ἐνδιέφεραν ἐπίσης πολύ.

Πρέπει νά σᾶς πῶ ὅτι εἶχαμε δεῖ ταινίες τοῦ Τσάρλου Τσάπλιν καί ἐπηρεαστήκαμε, ὅσον ἀφορᾷ τά στοιχεῖα τής προσωπικότητάς τοῦ ἥρωα, ἀλλά καί ὡς πρός τό εὔρημα τής «παρεξηγημένης ταυτότητάς του». Πρίν ἀπ' ὅλ' αὐτά ὅμως ὑπῆρχε ἡ πρόθεσή μας νά σκιαγραφήσουμε τό πορτραῖτο τοῦ καταπιεσμένου Ἑλληνα κακομοῖρη ἀπό τήν Ἐξουσία. Δίπλα σ' αὐτό τό πρόσωπο, τοποθετήσαμε τό μελοδραματικό πορτραῖτο τής φτωχῆς κοπέλλας πού καταλήγει στό καμπαρέ, μέ σκοπό νά κάνουμε ἕνα σχόλιο σέ μιά καθημερινή κατάσταση τής ἐποχῆς ἐκείνης. Ὅλο τό σενάριο στηρίζεται σέ μιά ἐσκεμμένα γελοία ἱστορία ἡ συμμορία τῶν μικροκακοποιῶν πού θέλει νά κλέψει τίς στήλες τοῦ Ὀλυμπίου Διός εἶναι μιά καρικατούρα, πολλά στοιχεῖα τής ταινίας ἀγγίζουν τό παράλογο. Ἐάν θά θέλαμε νά χαρακτηρίσουμε, πάντως, τό ὕφος τοῦ **Δράκου**, θά μιλούσαμε γιά ἐξπρεσιονισμό.

Τ. Γ.: Τό κυριότερο προτέρημα, πιστεύω, τής ταινίας αὐτῆς εἶναι τό εὔρημα τής ταύτισης.

Ν. Κ.: Τά περισσότερα δραματολογικά ἢ ὑφολογικά στοιχεῖα τοῦ **Δράκου** ἀνακαλύφθηκαν «καθ' ὁδόν», κατά τήν διάρκεια τῶν γυρισμάτων. Μέ τό ἐνστικτό μου ἄγγιξα μοτίβα γιά τά

ὅποια ἔγινε πολύς καί βαρύγδουπος λόγος ἀργότερα. Γράφτηκαν πράγματα ἐρήμην τῶν προθέσεών μας. Ἦμαστε μᾶλλον ἀπαιδευτοί ὅταν κάναμε τά πρῶτα μας βήματα. Μᾶς βοήθησε πολύ τό ἐνστικτό μας καί ξεπεράσαμε τόν σκόπελο τής ἀμορφωσιᾶς μας. Νοιώσαμε ὅτι ἀνακαλύπταμε πρωτογενῶς σημαντικά πράγματα καί δημιουργήσαμε σ' ἕνα κλίμα πού δέν θά ἦταν ὑπερβολή ἐάν τό χαρακτήριζα ἡρωικό. Αὐτή ἡ ἐνθουσιώδης ἀτμόσφαιρα ἔχει λείψει σήμερα, πού ὅλοι εἶναι πολύ περισσότερο πληροφορημένοι ἀπό ἐμᾶς τήν ἐποχή τής δεκαετίας τοῦ '50. Χάσαμε τήν βεβαιότητα ὅτι περπατᾶμε σέ μιά παρθένα γῆ καί ὅτι ὅλα κρέμονται ἀπό τίς αἰσθήσεις μας.

Ὁ **Δράκος**, ὅπως σᾶς εἶπα, ἦταν ἕνα φιλμ κωδίκων. Θέλαμε νά μιλήσουμε γιά πολλά πράγματα μέσω σημείων, π.χ. τά ἀμερικάνικα αὐτοκίνητα τής Ἀστυνομίας, οἱ διάφορες φωτογραφίες πού βρίσκονται στούς τοίχους τοῦ καμπαρέ, μικρές φράσεις καί κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν παρέπεμπαν σέ διάφορες πλευρές τής συγκυρίας. Τά στοιχεῖα μελό ἤθελαν νά δώσουν τήν λαϊκή διάσταση τοῦ θέματος. Ὅμως καταλήξαμε, πέρα γιά πέρα, σέ μιά ταινία διανοουμενίστικη. Δέν ἐπέζησε, ὡς γνωστόν, ὡς λαϊκή ταινία ἀλλά ὡς εὐνοούμενο φιλμ τῶν πνευματικῶν ἀτόμων. Μέ ἀρκετή δόση αὐταρέσκειας σᾶς πληροφορῶ ὅτι κόπιες τοῦ **Δράκου** ὑπάρχουν στίς περισσότερες ταινιοθήκες τοῦ ἐξωτερικοῦ. Στό ἐσωτερικό ἡ ταινία «ἀνακαλύφθηκε» ἔντεκα-δώδεκα χρόνια ἀργότερα ἀπό τούς διανοούμενους, σέ μιά ἐποχή ἀνάλογη μέ ἐκείνη πού γυρίστηκε:

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

τήν περίοδο της Χούντας του '67. Παρεμφερείς συγκυρίες έκαναν τό **Δράκο** επίκαιρο καί λειτουργικό.

Τ. Γ.: Οί **Παράνομοι**, ή τρίτη σας ταινία, πού γυρίσατε τό 1958, έχει καί αυτή επίσης μιά συμβολική γλώσσα. Οί ληστές πού διώκονται από τίς **Αρχές** καί καταφεύγουν στό βουνά γιά ποινικούς λόγους, δέν παραπέμπουν στόν **Έμφύλιο**;

Ν. Κ.: Τό 1958 ή πολιτική κατάσταση είχε ελαφρώς βελτιωθεί. Όσοι θέλαμε νά αρθρώσουμε έναν αντίλογο απέναντι στην Έξουσία, νοιώθαμε μεγαλύτερη άνεση από πρίν, χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι είμαστε ελεύθεροι νά εκφρασθούμε κατά βούληση. Οί **Παράνομοι** έγιναν επειδή ήθελα νά αναφερθώ στην περίοδο του Έμφυλίου. Ήταν, κατά κάποιον τρόπο, ένας φόρος τιμής σέ μιά εποχή γύρω από την όποία είχε πέσει, αναγκαστικά, σιωπή. Φυσικά διάλεξα καί πάλι τίς έμμεσες αναφορές, μιά καί ή απευθείας αναφορά στό γεγονός άπαγορευόταν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του κλίματος λογοκρισίας, άπετέλεσε καί τό γεγονός της περικοπής της τελευταίας σκηνής της ταινίας από τόν εισαγγελέα. Στο φινάλε των **Παράνομων** οί χωροφύλακες σκοτώνουν πσιώπλατα τόν άντάρτη, παραβιάζοντας την ύπόσχεση πού του είχαν δώσει πρίν, ότι θά του χάριζαν τή ζωή εάν παραδινόταν. Τό περιστατικό αυτό ήταν άληθινό, τό είχα πάρει από τίς έφημερίδες της εποχής του Έμφυλίου: τρεις άνταρτες στόν Κάλαμο άφού παραδόθηκαν μετά από διαβεβαίωση των Αρχών ότι δέν θά τους πείραζαν, εκτελέστηκαν επί τόπου.

Ή ταινία παίχθηκε τρεις μέρες τήν τέταρτη ό εισαγγελέας άπαγόρευσε τήν προβολή της. Όργισμένος τήν απέσυρα καί δέν προσπάθησα νά δει τό φώς στην Ελλάδα. Προβλήθηκε πολλά χρόνια άργότερα από τό BBC. Έδω διακινήθηκε σέ λίγες αίθουσες στην δεκαετία του '70.

Τ. Γ.: Τήν είδα τότε στό **Στούντιο** του Σωκράτη Καψάσκη, άν δέν μέ άπατά ή μνήμη μου. Από τή «σημειολογία» της εμφάνισης των ήρώων της ταινίας, κυρίως, καταλαβαίνουμε ότι ή ταινία αναφέρεται στην περίοδο του Έμφυλίου.

Ν. Κ.: Τό χιτώνιο, τό αυτόματο καί οί περικνημίδες, παραπέμπουν στό πορτραίτο του άριστερου άντάρτη.

Τ. Γ.: Θέτω, περισσότερο στόν έαυτό μου τό έρώτημα, πού άφορά καί νεώτερους σκηνοθέτες μας όπως π.χ. τόν Θ. Άγγελόπουλο: εάν δέν ύπήρχαν οί άπαγορεύσεις της λογοκρισίας, γιά σας της περιόδου του '50 καί γιά τούς άλλους της Χούντας άργότερα, θά καλλιεργούσατε μέ επιτυχία μιά υπαινικτική γραφή, πού σήμερα είναι πιό κοντά σέ μιά νεωτερική άντίληψη περί αισθητικής άπ'ότι ό «φωτογραφικός ρεαλισμός»;

Ν. Κ.: Θα σας άπαντήσω έμμεσα κάνοντας ένα μικρό άλμα, υπερπηδώντας τό **Ποτάμι** (1960), μιά ταινία πού δέν έχει καί μεγάλη σημασία γιά μένα. Οί **Μικρές Άφροδίτες** (1963) πού άκολούθησαν ήταν μιά έρωτική ταινιούλα, κάτι διαφορετικό από τήν «τετραλογία της όργης», όπως θά ονόμαζα τά τέσσερα προηγούμενα φίλμ μου. Χρησιμοποιώ αυτή τήν φράση επειδή

ό,τι είχα φτιάξει μέχρι τό 1963, εξέφραζε τόν θυμό καί τήν άγανάκτηση μιās μερίδας Έλλήνων απέναντι σέ μιά κατεστημένη πολιτική κατάσταση.

Τί σχέση είχα έγώ μέ τά παιδάκια του βουκολικού λόγγου άπ'όπου έμπνεύσθηκα τήν ταινία μου; Καμμία άπολύτως. Έκανα τίς **Μικρές Άφροδίτες** σέ μιά περίοδο έσωτερικών άνακατατάξεων. Είχα άποφασίσει νά σωπάσω, μετά τίς άπαγορεύσεις της λογοκρισίας σχετικά μέ τούς **Παράνομους** καί τή διένεξή μου μέ τούς παραγωγούς του **Ποταμιού**, πού είχε ως άποτέλεσμα τήν άκύρωση των προθέσεων μου, μιά καί ή ταινία παίχτηκε γιά πολύ λίγο, άργότερα, σέ δύο εκδόσεις, μετά τό γενναίο μοντάζ των παραγωγών σ'αυτή. Τό **Ποτάμι** είχε θεωρηθεί δυσνόητο από τούς χρηματοδότες. Ήταν βασισμένο σ'ένα διήγημα του Σαμαράκη. Τό ποτάμι-σύνορο χωρίζει τούς άνθρώπους σέ «έκείνους» καί «σ'αυτούς έδω». Ή ιδέα ήταν γοητευτική. Μόνο πού δέν ύλοποιήθηκε καί όχι μόνο έξ αίτίας της επέμβασης των παραγωγών. Οί τέσσερις «ουμανιστικές» ιστορίες, πού προσπάθησα νά διηγηθώ, δέν βρήκαν τήν κατάλληλη φόρμα. Θεωρώ τό φίλμ άποτυχημένο καλλιτεχνικά.

Τ. Γ.: Ό **Ούρανός του Τάκη Κανελλόπουλου** πού γυρίζεται σχεδόν τήν ίδια περίοδο καί διηγείται μικρές ιστορίες άνθρώπων μέ φόντο τόν πόλεμο, νομίζει κανείς ότι έχει μιά μακρινή συγγένεια, στό συμβολικό επίπεδο, μέ **Τό Ποτάμι**.

Ν. Κ.: Δέν νομίζω. Ό Τάκης Κανελλόπουλος μου είχα γνωρίσει όμως τήν Μακεδονία. Μέ είχα πάρει από τό χέρι καί μέ είχα οδηγήσει στό υπέροχα εκείνα τοπία μέ τίς φθινοπωρινές λεύκες καί τά ποτάμια πού κυλούν άργά. Ό χώρος των δύο ταινιών μοιάζει. Τό **Ποτάμι** είναι επίσης ένα φίλμ μέ σκοτεινό ούρανό, τό μοναδικό μου όπου κρύβεται τό φώς. Είμαι ήλιοχαρής συνήθως. Μετά, λοιπόν, από τέσσερις ταινίες, οί περισσότερες από τίς όποιες γνώρισαν περιπέτειες σχετικά μέ τήν προβολή τους, έκανα τίς **Μικρές Άφροδίτες**, όπου καταθέτω τήν όργή μου πρós τό παρελθόν μέ τή «σιωπή», μέσω ενός ύποτονικού θέματος.

Τ. Γ.: Συμβολικά, λοιπόν, οί ήρωες της ταινίας αυτής δέν μιλούν...

Ν. Κ.: Ή ταινία εκφράζει καί τήν κατάπτωση γενικότερα των ήθων της εποχής. Οί περισσότεροι είχαν άρχισι νά άδιαφορούν καί νά σωπαιούν. Ό εκφυλισμός εκείνος έχει πολλά στοιχεία μέ τόν σημερινό. Σ'αυτήν τήν κατάσταση έντάσσω καί τόν έαυτό μου. Ή άδιαφορία γιά τά κοινά μέ είχα άγγίξει. Πώς άλλιώς νά έρμηνεύσω τήν άπόφασή μου ν'άποσυρθώ στη Ρόδο μέ δύο παιδάκια καί ένα συνεργείο καί νά χαριεντίζομαι μέ τίς άνταύγειες του ήλιου στό νερό, τά βράχια, τά γυμνά κορμιά καί τά ένστικτα; Τό θέμα της ταινίας μέ άφηνε άδιάφορο, δέν μπορώ νά πω όμως ότι δέν τό προσέγγισα μέ εύσυνειδησία καί μέ τή θερμότητα πού μου έδινε ή διάθεση νά άποτραβηχτώ. Γιά τίς **Μικρές Άφροδίτες**, πού βραβεύτηκαν στό Φεστιβάλ Βερολίνου, γράφτηκαν στό έξωτερικό διθυραμβικές κριτικές. Ό Ζώρς Σαντούλ έγραψε βαρύγδουπα ότι ή ταινία άποτύπωνε,

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

σύμφωνα με τον Ένγκελς, όψεις των πρωταρχικών σταδίων της οικογένειας και άλλα παρόμοια, πού μ'έκαναν νά ντραπῶ. Μέ τον Βασίλη Βασιλικό, πού συνεργασθήκαμε στό σενάριο, παίξαμε μέ τό τίποτα. Δέν τήν αγάπησα τήν ταινία, αὐτή. Ὁ τίτλος της μοῦ δίνει στά νεῦρα. Τόν ἔβαλαν προσωρινά οἱ τεχνικοί τοῦ μοντάζ γιά νά διευκολύνονται στή δουλειά τους καί παρέμεινε χωρίς νά μέ ἐκφράζει τελικά. Θά μέ ἀκολουθεῖ ὅμως ἰσοβίως, σάν **Τά Παιδιά τοῦ Πειραιᾶ** τόν Χατζιδάκι, ὅπως λέει καί ἐκεῖνος.

Τ. Γ.: Αὐτή ἡ ταινία εἶναι καί μία τομή ἀνάμεσα στίς δύο περιόδους σας ἀπό ἰδεολογική ἄποψη.

Ν. Κ.: Μέχρι τότε προσπάθησα νά ἐκφράσω τίς ἀνησυχίες καί τήν ὀργή μιᾶς εὐρύτερης κατηγορίας ἀνθρώπων ἀπέναντι στά γεγονότα τοῦ Ἐμφυλίου καί τῆς μετεμφυλιακῆς περιόδου. Μέ τίς **Μικρές Ἀφροδίτες** δημιουργῶ ἕνα εἶδος προοιμίου στό πολύ ἐσωτερικό **Βόρτες** πού γύρισα τό 1971. Τό φίλμ αὐτό εἶναι μιά κατασκευή ἐντελῶς ἐγκεφαλική. Βυθίζομαι μέσα ἀπό πολύ προσωπικούς τόνους στά ἐνδότερα τῆς ἀγωνίας μου γύρω ἀπό τό σῶμα, τίς ἐρωτικές σχέσεις, τόν κόσμο τῶν ἐνοστίκτων.

Τ. Γ.: Ἡ ὑπέρξη τοῦ κινηματογραφικοῦ συνεργεῖο «ἐντός» τῆς ταινίας, εἶχε χρησιμοποιηθεῖ στό **Εὐρωπαϊκό σινεμά εὐρύτατα**. Φαντάζομαι ὅτι θά θελήσατε νά ὑπογραμμίσετε ἕνα εἶδος ἀποστασιοποίησης ἀπό τό θέμα σας, ἐάν μπορούμε σήμερα νά χρησιμοποιήσουμε τόν **ἐξαιρετικά φθαρμένο αὐτόν ὄρο**.

Ν. Κ.: Εἶναι ἡ ματιὰ τοῦ σκηνοθέτη πάνω στό ἀντικείμενο του. Εἶναι μιά «πειραματική» ταινία, ὄχι μέ τήν ἔννοια πού ἔχει περάσει στήν κινηματογραφική θεωρία, ἀλλά ὅσον ἀφορᾷ τή σχέση μου μέ μιά θεματική πού ἦταν, ὅπως εἶπα, πολύ προσωπική καί ἀσκούσα τίς δυνατότητες μου πάνω της. Πιστεύω ὅτι εἶναι ἕνα φίλμ ὁρίων πού μόνο μέ τό **Σινγκαπούρ Σλίγκ** τοῦ Νίκου Νικολαΐδη, πού παίζεται αὐτήν τήν ἐποχή, θά μπορούσα νά συσχετίσω.

Τ. Γ.: Λίγο ἀργότερα συναντᾶμε τό **Τραγούδια τῆς Φωτιᾶς** (1974). Εἶναι κατά τή γνώμη μου μιά ταινία παρορμητική, πού ἀποτυπώνει μέ ἐξωτερικό τρόπο τήν συγκυρία τῆς Χούντας καί ὅ,τι πανηγυριώτικο ἀκολούθησε μετά.

Ν. Κ.: Ἦταν ἕνα φίλμ ἐνθουσιασμοῦ. Θέλησα νά καταγράψω σεμνά τά γεγονότα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Δέν εἶχε μορφή ντοκυμανταίρ, διότι ἀνασυντέθηκαν οἱ εἰκόνες στήν ἐπεξεργασία τοῦ μοντάζ.

Τ. Γ.: Ἐχει λεχθεῖ ὅτι σ'αὐτό τό φίλμ, ὁ φακός καταγράφει μέ **ρεπορταζιακό τρόπο ὀρισμένα γεγονότα, συναντήσεις, διαδηλώσεις, πορείες κλπ, καί δέν ἐπιχειρεῖ νά φέρει στήν ἐπιφάνεια κάτι μονιμότερο ἐκτός τοῦ ἐπικαιρικοῦ**.

Ν. Κ.: Κατέγραφα τίς ἐκδηλώσεις πού διαμόρφωσαν τό κλίμα τῆς σημερινῆς ἐποχῆς, καθώς καί τήν μνήμη ἀπό τήν περιπέτεια τῆς δικτατορίας μέσα ἀπό τήν «ντιρέκτ» ἐξομολόγηση τοῦ βασανισμένου ἀπό τό στρατιωτικό καθεστῶς.

Τ. Γ.: Δέν νομίζετε ὅτι τό ἐπικαιρικό εἶναι συνήθως μιά παγίδα

γιά τόν καλλιτέχνη;

Ν. Κ.: Ὑπῆρξα ταπεινός ὑπρέτης γεγονότων πού ὄφειλα νά καταγράψω. Πρόσφατα, τά **Τραγούδια τῆς Φωτιᾶς** παίχτηκαν στό Κέντρο Πομπιντοῦ τοῦ Παρισιοῦ. Πῆρα ἕνα συγκινητικό γράμμα ἀπό δύο νεαρές Ἑλληνίδες, οἱ ὁποῖες μέ εὐγνωμονοῦσαν γιά τά ὅσα ἔμαθαν ἀπό τήν ταινία σχετικά μέ τήν περίοδο τῆς Χούντας. Τότε, μοῦ ἔγραφαν, εἴμαστε πολύ μικρές γιά νά καταλάβουμε...

Τ. Γ.: Πιστεύετε στόν γνωστικό χαρακτήρα ἐνός καλλιτεχνικοῦ ἔργου καί ἡ ἀποψή σας αὐτή σᾶς ὀδηγεῖ σέ ἀπλουστεύσεις, φοβᾶμαι.

Ν. Κ.: Εἶμαι βαθειά πεπεισμένος ὅτι ἀπό ἕνα καλλιτεχνικό ἔργο παράγεται γνώση.

Τ. Γ.: Τά **Τραγούδια τῆς Φωτιᾶς** εἶναι ἡ ἀρχή ἐνός τρίπτυχου γιά τήν Ἱστορία. Τό 1922 πού ἀκολουθεῖ (1978), μετά τό **Μπορντέλο** (1985), τώρα ὁ **Μπάυρον** πού ἐτοιμάζεται, ἀναφέρονται σέ διάφορες φάσεις τῆς ἑλληνικῆς περιπέτειας στά νεώτερα χρόνια.

Ν. Κ.: Naί, ἔχετε δίκιο. Ἄν καί μέχρι τώρα δέν εἶχα χωρίσει σέ περιόδους τό σύνολο τῶν ταινιῶν μου, νομίζω ὅτι εἶναι σωστή ἡ κατάταξη πού κάνετε. Ἄς ξεκινήσουμε ἀπό τό 1922. Αὐτή ἡ ταινία ἔχει ἕνα ἱστορικό. Πρῖν καταπιστώ μέ τό σινεμά, εἶχα στό νοῦ μου τίς εἰκόνες τῆς Μικρασιατικῆς καταστροφῆς ἀπό τό **Νούμερο** τοῦ Ἡλία Βενέζη καί τήν **Ἱστορία ἐνός αἰχμαλώτου** τοῦ Στρατῆ Δούκα. Δύο βιβλία πού μέ εἶχαν ἐπηρεάσει φοβερά. Ἐπιπλέον ἀπό «πρῶτο χέρι» ἄκουγα τίς ὀδυνηρές ἀναμνήσεις τῶν θυμάτων αὐτῆς τῆς τραγωδίας. Ἑλληνες πρόσφυγες μοῦ διηγόντουσαν τά ἀπερίγραπτα παθήματά τους ἀπό τούς Τούρκους, καί ἐνοιωθα σχεδόν ὑποχρεωμένος νά τούς ἀποκαταστήσω μέ μιά ταινία μου. Τό 1966 ἦρθα σέ ἐπαφή μέ τόν Βενέζη καί συζητήσαμε γιά τό σχέδιο ἐνός σεναρίου. Μεσολάβησε ἡ δικτατορία, ἐγώ ἔφυγα ἀπό τήν Ἑλλάδα, ὁ Βενέζης πέθανε. Τό 1978, τό Κέντρο Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, πού εἶχε ὡς πρόεδρο ἕναν ἐμπνευσμένο ἄνθρωπο, τόν Βελλίδη, μοῦ πρότεινε τό γύρισμα μιᾶς ταινίας δικῆς μου ἐπιλογῆς, ὁποιοῦδήποτε κόστους. Ξαναγύρισα στό παλιό μου σχέδιο...

Τ. Γ.: Ἐν τῷ μεταξύ εἶχε ἀλλάξει ἡ ἰδεολογική σας σκοπιὰ ἀπέναντι στά γεγονότα πού θέλατε νά περιγράψετε στήν ταινία;

Ν. Κ.: Καθόλου. Τό σενάριο ὅμως εἶχε μιά ἐνδιαφέρουσα ἱστορία. Πέρασα ἐνάμισυ χρόνο μαζεύοντας πληροφορίες ἀπό ἐπιζῶντες μάρτυρες τῆς Τραγωδίας. Διαπίστωσα ὅτι, ὅσα ἄκουσα καί κατέγραψα, ἦσαν κατά πολύ φοβερότερα ἀπ'ὅσα ἀνέφερε στό βιβλίο του ὁ Βενέζης, ὁ ὁποῖος περιέγραψε ἀφάνταστες ὠμότητες. Ὅταν ἔγραφα τό σενάριο διαπίστωσα ὅτι, γιά λόγους δραματικῆς οἰκονομίας, ἦταν ἀδύνατο νά συμπεριλάβω ὀλόκληρο τό ὕλικό πού εἶχα μαζέψει. Σκέφθηκα νά ἐγκαταλείψω τήν ταινία γιατί δέν εἴχα εὑρίσκα τήν κατάλληλη φόρμα γιά νά ντύσω τήν ἱστορία μου. Αἰσθανόμουν εὐθύνη ἀπέναντι στά ντοκυμέντα καί δέν ἤθελα νά τά προδώσω.

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

Τ. Γ.: 'Η ταινία κατηγορήθηκε ως ρατσιστική...

Ν. Κ.: Αυτή είναι άποψη της 'Αριστεράς ή όποια, άς μὴν ξεχνᾶμε, ὅτι εἶχε καταγγείλει ὡς ἐπετακτική τὴν πολιτική τῆς 'Ελλάδας τὸ 1919-1920. Ὅμως ἡ ταινία κατηγορήθηκε ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά ὡς φιλοτουρκική. Μὲ τὴν ἐπεξεργασία τῶν δραματογραφικῶν στοιχείων πού ἔκανα, πρόβαλα τὴν ταξική σύγκρουση κυρίως. Παρουσίασα τὸ τούρκικο λουμπεν προλεταριάτο νὰ ὑλοποιεῖ τὸ γερμανοκεμαλικὸ πολιτικὸ σχέδιο, πού σκόπευε στὴν ἐξαφάνιση τοῦ ἑλληνικοῦ στοιχείου καὶ ὄχι μόνον αὐτοῦ. Γιὰ νὰ ἀπαλλαγῶ ὅμως ἀπὸ τὴν εὐθύνη τῆς ἀναπαράστασης τῆς πραγματικότητας, ἔδωσα στὴν ταινία τὴν μορφή **μπαλλάντας τῆς φρίκης**. Ἐπικέντρωσα τὸ φακό μου στὸ δράμα μιᾶς μικρῆς ὁμάδας ἀνθρώπων, γιὰ νὰ δώσω τὸ γενικότερο δρᾶμα, γνωστὴ ἢ μέθοδος ἄλλωστε...

Τ. Γ.: Υἱοθετήσατε θεατρικές καὶ ἐξπρεσιονιστικές φόρμες, οἱ ὁποῖες ἀνέβασαν τούς τόνους...

Ν. Κ.: Ἄπέφυγα, πιστεύω, τὴν θεατρικότητα. Τὸν ἐξπρεσιονισμό ὄχι. Ἐσπρωξά μάλιστα τὸ ὕφος καὶ πρὸς τὸ σουρεαλισμό. Ἡ πρώτη σκηνὴ παρωδεῖ τὶς Μεγάλες Δυνάμεις στὸ σανίδι ἐνός θεάτρου.

Τ. Γ.: **Νὰ προσθέσουμε καὶ τὸ στοιχείο τοῦ γκροτέσκο;**

Ν. Κ.: Γιατί;

Τ. Γ.: **Οἱ σκηνές τῆς βίας τῶν παλαιστῶν, δὲν λειτουργοῦν ἔτσι;**

Ν. Κ.: Ὅχι. Ἴσως νὰ ὑπάρχουν ψήγματα στὴν σκηνὴ τοῦ θεάτρου.

Τ. Γ.: Ἄναρωτιέμαι σχετικά μὲ τὴν ἀποτελεσματικότητα τῶν ἀφηγηματικῶν ταινιῶν πού ἔχουν ὡς ἄξονα ἓνα ἱστορικὸ συμβάν. Μποροῦν ἄραγε νὰ μιλήσουν γιὰ τὴν Ἱστορία, ἀφοῦ αὐτὴ εἶναι ἓνα γεγονός παρωχημένο; Δὲν νομιμοποιοῦνται, πιστεύω, νὰ διατυπώνουν ὅ,τιδήποτε ἐκ τῶν ὑστέρων καὶ ἀπὸ τὴν ἀσφαλῆ θέση πού τούς παρέχει ἡ ἀπόσταση. Στὸ ἥδη γνωστὸ, εἶναι ἐξυπνάδα, νὰ ὑπερθεματίζεις... Σκεφθήκατε ποτὲ αὐτὴ τὴ διάσταση τοῦ προβλήματος πού θέτει ἡ ἱστορικὴ ταινία;

Ν. Κ.: Τὸ πρόβλημα εἶναι τεράστιο. Γιὰ ν' ἀποφύγω μάλιστα τὴ λέξη Ἱστορία, πού μοῦ φαίνεται ἠχηρὴ, χρησιμοποιοῦ τὸν ὄρο μνήμη. Πάντα μὲ γοήτευε ὅ,τι ἀφοροῦσε τὸ παρελθόν. Ὁ Μπάυρον, ἡ ταινία πού σχεδιάζω, εἶναι ἀκριβῶς μιὰ βουτιά στὸ χθές. Πάντως, οἱ συγκυρίες τῶν ταινιῶν, δηλαδὴ ὁ ἱστορικὸς περιγυρὸς, μ' ἐνδιαφέρουν ἐν σχέσει πρὸς τὶς σημερινές ἀναλογίες. Προσπαθῶ νὰ δῶ τὸ παρωχημένο μέσα στὸ σήμερα. Στὸ 1922, ἀντιμετώπισα τὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, δηλαδὴ τὸν πολιτικὸ ἀμοραλισμὸ τῶν Μεγάλων Δυνάμεων καὶ τῆς Τουρκίας ἐν σχέσει πρὸς τὸ σύγχρονο θέμα τῆς Κύπρου.

Τὸ 1922, τὸ **Μπορντέλο** καὶ ὁ **Μπάυρον** εἶναι μιὰ καταβύθιση στὴν ἑλληνικὴ μνήμη. Δὲν ἔχουν τὴ φιλοδοξία νὰ θεωροῦνται ὡς ντοκουμέντα. Βασίζομαι σὲ ἱστορικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσω τοὺς μύθους τοὺς καὶ νὰ δημιουργήσω ὀρισμένους κρῖκους στὴ συνέχεια τῆς συνείδησης αὐτοῦ τοῦ

τόπου. Αὐτὸς εἶναι ὁ στόχος μου.

Ἄποτελοῦν αὐτὲς οἱ ταινίες καὶ ἓνα εἶδος ἀντίστασης ἀπέναντι στὶς ἠθογραφικὲς ἢ τὶς ἐρμητικὲς προσπάθειες τῶν σύγχρονων ἑλληνικῶν ταινιῶν. Ἡ ἐγκατάλειψη ὀρισμένων ἑλληνικῶν θεμάτων (ὄχι βέβαια μὲ τὴν γραφικὴ ἔννοια) ἀπὸ πλευρᾶς τῶν νεώτερων σκηνοθετῶν μας εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μου, γεγονός ἀξιοκατάκριτο. Προσπαθῶ νὰ ἐπαναφέρω τὴν ἑλληνικὴ μνήμη μὲ τὶς τελευταῖες μου ταινίες.

Τ. Γ.: **Αὐτὸς ὁ στόχος σας, νομίζω, καθορίζει καὶ τὴν μορφή τῶν φίλμ σας. Οἱ ἀνεβασμένοι τόνοι καὶ οἱ καταδηλώσεις στὶς τελευταῖες σας ταινίες ἀντανακλοῦν, ἀκριβῶς, αὐτὴ τὴν ὑψηλόφρονα διάθεσή σας... Τὸ ἔμμεσο ὕφος τῶν παλαιότερων ταινιῶν σας εἶναι γοητευτικότερο, πιστεύω.**

Ν. Κ.: Τὸ **Μπορντέλο** εἶναι ἑλλειπτικὴ ταινία.

Τ. Γ.: Ἡ ὑπᾶρξή π.χ. τοῦ οἴκου ἀνοχῆς, τοῦ ἀγιογράφου, οἱ ἐκπρόσωποι τῶν **Μεγάλων Δυνάμεων** εἶναι σαφέστατα σύμβολα...

Ν. Κ.: Ὁ ἀγιογράφος δὲν ἐκφράζει ἓνα εὐκόλα ἀφομοιώσιμο σύμβολο. Ἡ ταινία εἶναι ὑπαινικτική. Μετὰ τὸ **Βόρτεξ** εἶναι ἡ πιὸ «κλειστή» μου ταινία.

Τ. Γ.: **Νὰ συνεχίσω μιὰ σκέψη μου πού δὲν ὀλοκλήρωσα λίγο πρὶν. Πιστεύω ὅτι οἱ ἱστορικὲς ταινίες ἢ τέλος πάντων ὅσες ἔχουν ἀναφορὲς στὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα εἶναι πολὺ ἐπικίνδυνες. Ἐάν δὲν πάρουν τὴ μορφή ἐνός πειραματικοῦ φίλμ ἢ μιᾶς περιπέτειας ἀνθρωποκεντρικῆς, ἀμερικάνικου στυλ, εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι θὰ πέσουν θύματα τῆς ἰδεολογίας τους.**

Ν. Κ.: Τὸ **Μπορντέλο** συγκεντρώνει τὴν πείρα μου ἀπὸ τὰ τριάντα χρόνια τῆς κινηματογραφικῆς μου καριέρας. Ὑπερφηανεύομαι γιὰ τὴ γλώσσα αὐτῆς τῆς ταινίας. Ἐκφράζει τὶς σιωπές, τοὺς ψιθύρους, τὶς φωνές, τὶς εἰκόνες ἐνός κόσμου πού μὲ ἐνδιέφερε, τοῦ ἑλληνικοῦ, μὲ τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο. Ἡ μορφή του ἔχει συντεθεῖ μὲ θεατρικὰ ὕλικά, τὸ μελόδραμα, πού δὲν τὸ συμπαθῶ, κυριαρχεῖ.

Ἡ **Τραβιάτα** πρωταγωνιστεῖ. Οἱ ἠθοποιοὶ μιλοῦν κατὰ πρόσωπο. Ἄποτελοῦν ἓνα «θῆασο ἐπιθανάτιο» γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω μιὰ φράση ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Γιώργου Βέλτσου γιὰ τὴν ταινία. Ὁ χῶρος, ὅπου κινοῦνται ντυμένοι σάν παγῶνια οἱ πόρνες καὶ οἱ ἀξιωματικοὶ τῶν **Μεγάλων Δυνάμεων**, εἶναι ὁ «προθάλαμος τῆς κόλασης», ὅπως ἔγραψε ὁ Εὐγένιος Ἄρανιτσης, ἓνας κριτικὸς τῆς λογοτεχνίας πού ἐκτιμῶ πολὺ. Σκηνικὸ, τὰ γεγονότα τῆς Κρήτης τοῦ 1897, τὰ παζάρια γιὰ τὴν ἐλευθερία τοῦ νησιοῦ, τοῦ ὁποῖου οἱ κάτοικοι ἔβγαιναν ἀπὸ μιὰ ἐπανάσταση ὄχι ἀκόμα ἐδραιωμένη.

Σ' αὐτὸ τὸ ἱστορικὸ μεταίχιμο, κινῶ τὸ μῦθο τῆς ταινίας. Ἡ βουλμία τῶν μεγάλων εὐρωπαϊκῶν δυνάμεων καὶ οἱ συναλλαγές πού παρουσιάζω σὲ τίποτα δὲν διαφέρουν ἀπὸ τὴ σημερινὴ πολιτικὴ συγκυρία.

Τ. Γ.: **Προσπαθήσατε νὰ ἀποδείξετε ἱστορικὲς ἀναλογίες. Σὲ τί θὰ ἐξυπηρετοῦσε αὐτό;**

Ν. Κ.: Ἡ ταινία ἀσφαλῶς καὶ δὲν ἦταν ἀπλῶς διδακτικὴ. Ἦταν



ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ (1984) - Φάνης Χηνάς - Βλαντιμίρ Σμυρνώφ

πρίν απ'όλα φιζιόν. Έπινοημένη. Όπως τόνισα, προηγουμένως, δέν έπεδίωξε τό ντοκουμεντάρισμα. Έ δραματουργία καί ή αισθητική της δέν άποσκοπούσαν στην καταδήλωση, διέθεταν δεκάδες «σημεία» καί φυγές.

Τ. Γ.: Τό εύρημα του «οίκου άνοχης», όπου διεξάγονται τά παζάρια, δέν ήταν κάπως έντυπωσιακό, ίσως ύπερβολικά έξεζητημένο στό συμβολισμό του;

Ν. Κ.: Δέν νομίζω ότι έχει χρησιμοποιηθεί σέ άλλα φίλμ μέ άνάλογο τρόπο γιά νά μοιάζει φθαρμένο ή έντυπωσιακό. Έξάλλου πιστεύω ότι όποιοσδήποτε χώρος μπορεί μέ τήν κατάλληλη αντιμετώπιση νά αξιοποιηθεί. Ό χώρος του πορνείου στό φίλμ λειτουργεί «προβοκατόρικα», μ'ένα τρόπο όργισμένο. Μέ βοήθησε άφάνταστα ή καταδηλωτική δύναμη αυτού του «συμβόλου», διότι έδωσα τό κλίμα τής έποχής μέ σαφήνεια καί στή συνέχεια μπόρεσα νά ύφάνω τίς δευτερεύουσες καταστάσεις πού μέ ένδιέφεραν έξίσου. Στο **Μπαλκόνι** του ό Ζενέ δέν έκμεταλλεύεται άριστα τό «σύμβολο» του πορνείου;

Τ. Γ.: Ποιά είναι ή γνώμη σας σχετικά μέ τίς αισθητικές κατευθύνσεις του σινεμά; Δέν νομίζετε ότι ή δραματουργία του πλέον στρέφεται σέ χαμηλούς τόνους;

Ν. Κ.: Σίγουρα. Είναι ή παρακαταθήκη του Μπέργκμαν, ή όποία όλοένα καί περισσότερο συνειδητοποιείται. Έπιστρέφουμε σ'ένα σινεμά-δωματίου, σ'ένα άνθρωποκεντρικό πλαίσιο. Βοηθάει προς αυτήν τήν κατεύθυνση καί ή τηλεόραση, ή όποία

έπειδή δέν μπορεί νά είκονοποιήσει μέ έπάρκεια εύρεις έξωτερικούς χώρους, τούς όρίζοντες του σινεμά, συγκεντρώνεται άναγκαστικά στόν άνθρωπο.

Τ. Γ.: Πιστεύετε ότι υπάρχουν νέες προτάσεις στό σύγχρονο έλληνικό σινεμά;

Ν. Κ.: Τό φαινόμενο τής σημερινής έλληνικής παραγωγής άφιερώνεται μάλλον σέ ψυχαναλυτή, παρά σέ κριτικό. Οί νέοι σκηνοθέτες δέν διαθέτουν έργο μέ συνέχεια.

Οί Ταβιάνι π.χ. τό διαθέτουν γιατί έχουν ένα κοινό, στρέφονται πάνω τους τά φώτα τής δημοσιότητας. Ό Παναγιωτόπουλος ή ό Τορνές δέν μπορούν νά χαρακτηρισθούν κινηματογραφιστές μέ παρουσία, διότι δέν διαθέτουν ένα έργο πού νά συζητείται καί νά προσελκύει κόσμο.

Τ. Γ.: 'Από τή «μαζικότητα» θά κρίνουμε ένα καλλιτεχνικό έργο; Ό Δαμιανός, γιά παράδειγμα, κάτω από τή λογική αυτή είναι μηδενισμένος...

Ν. Κ.: Ό Δαμιανός άκολουθείται από τό κλέος πού πρέπει νά συνοδεύει τόν κινηματογραφιστή. Μέ τό ταλέντο, τό πείσμα του καί τήν συγκυρία, δημιούργησε τό μύθο του στό έλληνικό σινεμά. Όταν άκούμε νά μιλάνε γιά τόν Δαμιανό καταλαβαίνουμε τί έννοούν καί αυτό είναι σημαντικό. Όταν όμως μιλάνε γιά τόν Παναγιωτόπουλο ή τόν Τάσιο, πού είναι ένας ικανός σκηνοθέτης, δέν καταλαβαίνουμε... Μπορεί νά μήν είμαι όπαδός του 'Αγγελόπουλου, αλλά γύρω από τίς ταινίες του γίνονται συζητήσεις, έχει ένα έργο μέ συνέχεια, έχει ένα

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

στιγμά ως κινηματογραφιστής.

‘Ο Βούλγαρης δέν έχει ένα έργο μέ συνέχεια, ενώ ύποσχέθηκε στό ξεκίνημά του ότι θά έχει ένα κοινό, τό όποιο στήν πορεία τό έχασε. Τί απέγινε ό Βεργίτης; Γύρισε ένα φίλμ επιτυχημένο, τήν **Ρεβάνς** καί έκτοτε σχεδόν εξαφανίστηκε. Αύτή τή στιγμή πιστεύω ότι μόνον ένας κινηματογραφιστής στήν ‘Ελλάδα μπορεί νά παράγει έργο: ό Νίκος Νικολαΐδης. Μέ τήν τελευταία του ταινία τό **Σίνγκαπουρ Σλίνκ** ανατρέπει πολλούς κώδικες. Εΐναι ένας σκηνοθέτης πού δέν πρέπει νά τόν περιορίζουμε στά ελληνικά πλαίσια όταν τόν σχολιάζουμε. Οί προηγούμενες ταινίες του άπευθύνονταν στό κοινό τών ‘Εξαρχείων, δέν μέ βρίσκουν σύμφωνο. Έχουν όμως φανατικούς φίλους καί παίζονται άκόμα μέ επιτυχία.

Τ. Γ.: Μέ τήν όπτική πού άντιμετωπίζετε τά πράγματα, θά πρέπει νά καταδικάσουμε π.χ. τόν πειραματικό κινηματογράφο διότι δέν έχει διευρυμένο κοινό. ‘Ο Κώστας Σφήκας κάνει ταινίες γιά ελάχιστους. Αυτό δέν σημαίνει ότι δέν εΐναι σκηνοθέτης μέ ταυτότητα.

Ν. Κ.: Εΐναι ένα φαινόμενο, μία εξαίρεση. Συμμετέχει σ’ένα κίνημα πού δέν εΐναι ελληνικό καί δέν περιορίζεται μόνο στό σινεμά αλλά καί στίς άλλες τέχνες.

Τ. Γ.: Τό σύγχρονο ελληνικό σινεμά παρά τήν προσωρινή, πιστεύω, έλλειψη έπαφής του μέ τό κοινό, έχει πρόσωπο. Τό ότι ύπάρχει, έρήμην αυτού του βασικού παράγοντα, του διευρυμένου κοινού, εΐναι νομίζω άπόδειξη βιωσιμότητας.

Ν. Κ.: Δέν εΐμαι άπαισιόδοξος. ‘Υπάρχουν κινηματογραφιστές μέ ταλέντο αλλά οί συνθήκες δέν εΐναι ευνοϊκές. ‘Ας μήν εΐμαστε υπεραισιόδοξοι, αύτή τή στιγμή βρισκόμαστε στό σημείο μηδέν. Πολλές φορές άναρωτιέμαι εάν τό ελληνικό σινεμά ύπάρχει μετά τό θάνατο του Φίνου...

Τ. Γ.: Τό παλιό έμπορικό, όπως λεγόταν, (έγώ θά τό όνόμαζα καταναλωτικό) σινεμά, πού παίζεται μέ μεγάλη επιτυχία άπό τήν τηλεόραση, δέν άντέχει σέ σοβαρή κριτική. ‘Ηταν ένα πρόχειρο, άφελές καί κακόγουστο κατασκεύασμα, τό όποιο έγινε βήμα γιά σημαντικούς κωμικούς καί πέραν αυτού τίποτα. Τό σύνολο τών ταινιών αυτών εΐναι υλικό γιά κοινωνιολόγους καί ψυχολόγους, πού θά μελετήσουν τό φαινόμενο τής ψευδοϋς συνειδήσεως πού καλλιέργησε.

Θά μου επιτρέψετε νά κλείσω αύτή τή συζήτηση μέ μία φιλοφρόνηση. ‘Εάν δέν εΐσαστε έσείς, ό Κακογιάννης καί ό Κανελλόπουλος δέν θά είχε περιεχόμενο ή έννοια ελληνικός κινηματογράφος

‘Ο Νίκος Κούνδουρος γεννήθηκε τό 1926. Σπούδασε στή Σχολή Καλών Τεχνών. Το 1948 εξορίστηκε γιά τίς πολιτικές του ίδέες. Οί ταινίες του **Μαγική Πόλις** καί **‘Ο Δράκος**, προβλήθηκαν μέ επιτυχία στό φεστιβάλ Βενετίας 1955 καί 1956 άντιστοίχως. **Οί Μικρές ‘Αφροδίτες** απέσπασαν τή **Χρυσή ‘Αρκτο** στο φεστιβάλ Βερολίνου του 1963. Παράλληλα μέ τόν κινηματογράφο άσχολείται μέ τήν ζωγραφική, τη γλυπτική καί σκηνοθετεί στό θέατρο.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- **ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΙΣ** (1954) **Παραγωγή:** ΑΚΕΠ, Ν. Κούνδουρος, Δ. Σκαλοθέου - **Σενάριο:** Μαργ. Λυμπεράκη - **Φωτογραφία:** Κ. Θεοδωρίδης - **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις - **‘Ερμηνευτές:** Γιώργος Φούντας, Μ. Παπαγεωργίου, Σ. Στρατηγός, Θ. Βέγγος, ‘Αντρέας Ντουζος, Μάνος Κατράκης κ.ά. **Διάρκεια:** 90’.

- **ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ** γιά τούς σεισμούς στό ‘Ιόνιο (1953) τό όποιο άπαγορεύεται άπό τή λογοκρισία.

- **Ο ΔΡΑΚΟΣ**(1956) **Παραγωγή:** Α.Κ.Ε. - **Σενάριο:** Ι. Καμπανέλλης - **Φωτογραφία:** Κ. Θεοδωρίδης - **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις - **‘Ερμηνευτές:** Ν. ‘Ηλιόπουλος, Μ. Παπαγεωργίου, Γ. ‘Αργύρης, Θ. Βέγγος κ.ά. **Διάρκεια:** 85’.

- **ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ** γιά τούς σεισμούς τής Θεσσαλίας (1956) τό όποιο άπαγορεύεται, έπίσης, άπο τή λογοκρισία.

- **ΟΙ ΠΑΡΑΝΟΜΟΙ** (1958) **Παραγωγή:** Ν. Κούνδουρος, Φίνος Φίλμ - **Σενάριο:** Ν. Κούνδουρος - **Φωτογραφία:** Τζ. Βαριάνο - **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις - **‘Ερμηνευτές:** Τίτος Βανδής, Πέτρος Φυσσούν, ‘Ανέστης Βλάχος, Νέλλυ ‘Αγγελίδου κ.ά. **Διάρκεια:** 90’.

- **ΤΟ ΠΟΤΑΜΙ** (1960) **Παραγωγή:** Φίνος Φίλμ, G.W. Productions - **Σενάριο:** Νίκος Κούνδουρος, Α. Σαμαράκης, Ν. Περγιάλης, Ι. Καμπανέλλης - **Φωτογραφία:** Τζ. Βαριάνο - **Μουσική:** Μάνος Χατζιδάκις - **‘Ερμηνευτές:** Τίτος Βανδής, Τάκης ‘Εμμανουήλ, ‘Ανέστης Βλάχος κ.ά. **Διάρκεια:** 110’.

- **ΜΙΚΡΕΣ ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ** (1963) **Παραγωγή:** Αν-Ζερβός, Μίνως Φίλμ **Σενάριο:** Β. Βασιλικός - Κ. Σφήκας - **Φωτογραφία:** Τζ. Βαριάνο - **Μουσική:** Γ. Μαρκόπουλος - **‘Ερμηνευτές:** ‘Ελένη Προκοπίου, Κλ. Ρώτα, Βαγ. ‘Ιωαννίδης, Γ. ‘Εμμανουήλ κ.ά. **Διάρκεια:** 95’

- **ΒΟΡΤΕΞ**(1971) **Παραγωγή:** Ν. Κούνδουρος - **Σενάριο:** Β. Γκούφας **Φωτογραφία:** Δ. Νικολάου, Κ. Χ. Χούμελ - **Μουσική:** Γ. Μαρκόπουλος, Β. Παπαθανασίου - **‘Ερμηνευτές:** Χαρά ‘Αγγελούση, Φάνης Χηνάς, Φίλιππος Βλάχος, Γκέοργκ Βίλινγκ κ.ά. **Διάρκεια:** 90’

- **ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΙΑΣ** (1975) **Παραγωγή:** Ν. Κούνδουρος, Φίνος Φίλμ - **Φωτογραφία:** Ν. ‘Αδαμόπουλος, Συράκος Δανάλης, Ν. Καβουκίδης, Α. Καρύδης-Φούκς, Σ. Μανιάτης, Π. Φιλίππου, Ντοκυμανταΐρ. **Διάρκεια:** 110’.

- **1922** (1978) **Παραγωγή:** Ε. Κ. Κ. - **Σενάριο:** Ν. Κούνδουρος - Στρατής Καρρής - **Φωτογραφία:** Ν. Καβουκίδης - **‘Ερμηνευτές:** ‘Αντ. ‘Αμανίτου, Μπέτυ Βαλάση, Νόρα Σταθοπούλου, Βασ. Λάγγος, Βασ. Κολοβός κ.ά. **Διάρκεια:** 135’.

- **ΜΠΟΡΝΤΕΛΟ** (1984) **Παραγωγή:** Profilmi L. T. D., Ε. Κ. Κ. - **Σενάριο:** Νίκος Κούνδουρος, Β. Γκούφας, Α. Vangenstein, Γ. Βέλτσος, Μ. Ποντίκας **Φωτογραφία:** Ν. Καβουκίδης - **Μουσική:** Ν. Μαμαγκάκης - **‘Ερμηνευτές:** Μαρίνα Βλαντού, Φάνης Χηνάς, Β. Λάγγος, Ε. Σταθοπούλου, Α. Ρέτσος κ.ά. **Διάρκεια:** 130’

Για τον Νίκο Κούνδουρο

Τον Νίκο Κούνδουρο τον πρωτογνώρισα την εποχή που είχε τελειώσει τη «Μαγική Πόλη» κι ετοιμαζόταν να γυρίσει τον «Δράκο», μέσω του κοινού μας φίλου Μάνου Χατζιδάκι, σε ένα ταξίδι μου στην Αθήνα, από τη Θεσσαλονίκη όπου έμενα.

Ήταν, όπως εξακολουθεί να είναι, ένα ατίθασο λιοντάρι εγκλωβισμένο μέσα στη ζούγκλα της πολιτείας, που τόσο σωστά την κατέγραψε στις δύο πρώτες ταινίες του.

Ύστερα το λιοντάρι βγήκε στο ύπαιθρο. Και γύρισε τους «Παράνομους» και τις «Μικρές Αφροδίτες». Και στις τέσσερις αυτές ταινίες του, εκείνο που προέχει είναι η υψηλή τέχνη του κινηματογραφιστή, εκείνου του ανθρώπου που μεταποιεί σε κινούμενες εικόνες το απαύγασμα της αισθητικής των άλλων τεχνών: του λόγου, της μουσικής, της εικαστικής σύνθεσης και του θεάτρου.

Η σημασία του Κούνδουρου για τον αρτιγέννητο νεοελληνικό κινηματογράφο είναι τόσο μεγάλη, που τρομάζω όταν τη σκέφτομαι. Ενώ με λύπη μου, απ'την άλλη μεριά διαπιστώνω, πόσο λίγο του έχει χρωθεί, αυτό που λέμε κινηματογράφος του δημιουργού (ή κινηματογράφος ποιότητας).

Σε αντίθεση όμως με τους επιγόνους του (κι ίσως ο πιο γνωστός θα έλεγα πως είναι ο Αγγελόπουλος) ο κινηματογράφος του Κούνδουρου τέρπει. Δηλαδή ψυχαγωγεί. Δεν σε πλήττει. Δεν χασμουριέσαι. Και δεν σε αναφέρει σε στείρες θεωρητικές συζητήσεις και σε δάνεια μοντέλα. Είναι ένας κινηματογράφος αυθεντικός, γιατί είναι γεννημένος μέσα σε μια ολόκληρη σχολή που πρεσβεύει την ελληνικότητα χωρίς φολκλόρ. Την ίδια εποχή που ο Κούνδουρος δημιουργεί τις πρώτες ταινίες του, ο Ελύτης, ο Τσαρούχης, ο Χατζιδάκις, ο Μόραλης, ο Κούν, εκπονούν τα δικά τους έργα μέσα σε μια όμοια, αν όχι ομοιότυπη, προβληματική. Τα χρόνια της χούντας, δηλαδή η ακμή της δημιουργικής του πορείας, τον βρίσκουν συνεξόριστο στο Παρίσι, χωρίς καμιά δυνατότητα επιστροφής. Κι αν είναι εύκολο κανείς να γράψει ένα βιβλίο σε σοφίτα ή να ζωγραφίσει ένα πίνακα, δεν συμβαίνει το ίδιο με τον κινηματογράφο. Παρ'όλα αυτά ο Κούνδουρος εκπορθεί το κάστρο και γυρίζει το «Βόρτεξ», την πιο προσωπική ίσως ταινία του, και συνάμα ένα πρωτοποριακό έργο που δεν έχει ακόμα καν κριθεί.

Μ'ένα διάλειμμα, «Τα τραγούδια της φωτιάς», ακολουθεί το «1922» και το αριστούργημά του «Το Μπορντέλο». Όμως όλοι εξακολουθούν να μιλούν για τον «Δράκο», σα να είχε σταματήσει εκεί. Στο κακότροπο κλίμα που έχει επιβληθεί στον τόπο μας, δεν θέλουν να αναγνωρίσουν σ'ένα δημιουργό την προβληματική του που εξελίσσεται με τα χρόνια. Και τον καθηλώνουν σ'ένα «καρέ φιξ», συνήθως σ'ένα νεανικό του έργο, περιμένοντάς τον να πεθάνει για να τον αποτιμήσουν.

Την εποχή που ο Νίκος άρχιζε, δεν υπήρχε ακόμα αυτό το κινηματογραφόφιλο κοινό (που όπως όλα τα «φίλα», «νεκρόφιλο», «ουδετερόφιλο») τέρπεται με τις «αναφορές» σε άλλα κινηματογραφικά έργα: ένα είδος «μεταγλώσσας» του κινηματογράφου. Γι αυτό κι ο Κούνδουρος με τις συχνές παρεμβάσεις στα κοινά, μοιάζει βίαιος, ενώ δεν είναι: ζητάει λίγη ιστορική μνήμη που οι περισσότεροι δεν την έχουν. Έχουν μνήμη άλλων ταινιών. Μα η μνήμη δεν παραπέμπει μόνο. Εκποιεί το αποθεματικό της. Εν ανυπαρξία αποθεματικού, ανατρέχει σε μνήμες άλλων.

Είχα την σπάνια τύχη να γνωρίσω τον Νίκο Κούνδουρο και να συνεργαστώ μαζί του. Αν υπάρχει ένας αναγεννησιακός καλλιτέχνης είναι αυτός. Είναι το «όλον». Οι συνεργάτες του νιώθουν τέτοια άνεση, σα να τους στρώνει με μαξιλαράκι την καρέκλα. Ένας μεγάλος δημιουργός ταξινομείται πάντα με τον βαθμό της άγνοιας της μεγαλοσύνης του απ'τους συγχρόνους του. Σύμφωνα μ'αυτό τον ορισμό ο Κούνδουρος είναι ένας μεγάλος κι ανεπανάληπτος καλλιτέχνης. Ο Φελλίνι του τόπου μας, ο Κουροσάβα του τόπου μας, ο Ταρκόφσκι του τόπου μας. Μα επειδή είναι ακριβώς του τόπου μας, δεν είναι κανείς απ'αυτούς. Είναι ο εαυτός του.

Βασίλης Βασιλικός

συζητώντας μέ τον συγγραφέα Γιώργο Μανιώτη

της Έλενης Σμαραγδή

‘Ο συγγραφέας Γιώργος Μανιώτης είναι ένα ζωντανό κύτταρο της σύγχρονης ελληνικής πνευματικής πραγματικότητας, με πλούσια παρουσία στο χώρο του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου αλλά και της λογοτεχνίας.

‘Έχει μιά βαθειά γνώση της σκέψης και της συμπεριφοράς της νέας γενιάς των ‘Ελλήνων, πού συχνά εμφανίζονται στά έργα του ως έξεγερμένα άτομα πού προσπαθούν απεγνωσμένα νά απεγκλωβισθούν από τον οικογενειακό ή κοινωνικό κλοιό.

‘Ο Γιώργος Μανιώτης, είναι πάντα μιά πρόκληση και συγχρόνως μιά πνευματική ευχαρίστηση νά κουβεντιάζει κανείς μαζί του.

‘Η σπινθηροβόλα και κριτική σκέψη του σέ παρασύρει σέ μιά γοητευτική και παραγωγική πνευματική συναλλαγή.

- Κύριε Μανιώτη υπάρχει μιά γενική διαπίστωση ότι τά ελληνόπουλα πού τελειώνουν τά σχολεία δέν γνωρίζουν ελληνικά. Φυσικά υπάρχουν κι οί εξαιρέσεις. ‘Ωστόσο οί έτήσιες Πανελλήνιες εξέτάσεις δείχνουν πώς τό γενικό επίπεδο είναι πολύ χαμηλό. Τί νομίζετε πώς φταίει γι ‘αυτή τη θλιβερή διαπίστωση;

- Πράγματι οί νέοι σήμερα εκφράζονται μ’ένα πολύ μικρό λεξιλόγιο, διότι άγνοούν τον πλούτο της ελληνικής γλώσσας. Αυτό είναι ένα όρατό φαινόμενο μέσα στην ελληνική ζωή. ‘Όμως έχω την έντύπωση ότι δέν φταίει ή διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας στά σχολεία. ‘Εννοώ ότι σήμερα τό πρόβλημα δέν είναι ακριβώς γλωσσικό. Είναι ένα είδος έσωτερικής λογοκρισίας πού γίνεται στους νέους. ‘Η ζωή σήμερα τρέχει τόσο πολύ γρήγορα, είναι τόσο πολύ προγραμματισμένη, πού στους νέους άνθρωπους απαγορεύεται νά μετέχουν σέ μερικά συναισθήματα. Οί νέοι άνθρωποι μεγαλώνουν σάν τά μικρά ρομπότ. ‘Οποιαδήποτε λοιπόν διδασκαλία κι αν έχουν τά παιδιά στό σχολείο, ό,τι παραστάσεις κι αν έχουν από τη γύρω ζωή (και έχουν πολλές παραστάσεις, και τηλεόραση βλέπουν και κινηματογράφο βλέπουν και στό θέατρο μερικές φορές πηγαίνουν και πιθανόν νά διαβάζουν) είναι άνευ σημασίας, άφοϋ ό ίδιος ό

μηχανισμός της ζωής τους δέν τους επιτρέπει νά είναι κοινωνοί μερικών αισθημάτων και καταστάσεων. Οί λέξεις, οί φράσεις πού άκούνε τους είναι δώρον άδωρον. Γιατί για νά σοϋ μείνει μιά λέξη, νά σοϋ μείνει μιά φράση, μιά άτμόσφαιρα, ή δομή ενός κειμένου, πρέπει αυτή ή λέξη ή ή φράση νά έχει μέσα σου τό αντίστοιχο συναίσθημα. ‘Όταν ό νέος δέν τό έχει αυτό τό αντίστοιχο συναίσθημα, ή λέξη φεύγει, περνάει και ξεχνιέται.

- ‘Ωστόσο πιστεύετε ότι ό νέος μαθαίνει νά κτίζει σωστά μιά φράση;

- Αυτό δέν μαθαίνεται ποτέ. Είναι θέμα έσωτερικό. ‘Η γραμματική κι όλα τ’άλλα του σχολείου είναι βοηθητικά για νά μήν κάνει κανείς εμφανή λάθη. Αυτό πού μαθαίνεται, είναι ό έσωτερικός μηχανισμός των συναισθημάτων σου.

Γιά παράδειγμα, ό Παπαδιαμάντης πού έχει αυτή την περίφημη γλώσσα, πολλές φορές είναι απρόσμενος στή γραμματική, τό συντακτικό ή τό σχήμα της πρότασης. Δέν συναντάται πουθενά άλλου. Είναι ένα πράγμα δικό του. ‘Ο Μακρυγιάννης δέν ήξερε ούτε γραμματική ούτε συντακτικό είχε όμως πράγματα νά πει, και τά ειπε μ’ ένα τρόπο συγκλονιστικό. Είναι βέβαιο λοιπόν, ότι μερικοί κανόνες δέν βιώνονται. Δέν μπορούν νά βοηθήσουν τό παιδί, όταν αυτό δέν έχει πλούσιο

λογοτεχνία συνέντευξη λογοτεχνία

συναισθηματικό κόσμο. "Όταν τό ίδιο τό παιδί δέν αισθάνεται τήν ανάγκη νά έκφράσει αυτό τό όποιο έχει μέσα του. "Όταν είναι κενό, τί νά του έντυπωθεί, ποιός κανόνας γραμματικής ή ποιά γλώσσα;

Ή ελληνική γλώσσα μεταφέρει ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής. Μέσα άπ' αυτό τόν τρόπο ζωής μεταφέρεται όλη ή ιστορία του χώρου στον όποιο ζούμε. Δηλαδή ή ελληνική γλώσσα μεταφέρει μιá άργοροθυμία, μεταφέρει μιá άρχοντιά, μιá σοφία, μιá συμπάθεια ζωής. Δέν είναι ή κοφτή άγγλική γλώσσα του έμπορίου, τής σύγχρονης ζωής καί του κυνισμού. "Όταν όμως ή ίδια ή ζωή αφαιρεί από τό νέο άνθρωπο τόν ιστορικό του χώρο, γιατί γίνεται ένας χώρος αυτόματοποιημένος, γρήγορος, κυνικός, έμποροκρατούμενος, αυτόμάτως πεθαίνει μέσα του καί ό μηχανισμός τής γλώσσας του καί έρχεται στην επιφάνεια ή γλώσσα τής έποχής πού είναι όντως τά άγγλικά. Παρουσιάζεται, λοιπόν, αυτό τό καταπληκτικό φαινόμενο, νά μιλάνε ελληνικά μέ ρυθμό άγγλικό. Αυτό τό συναντάμε καθημερινά στους σύγχρονους ραδιοφωνικούς σταθμούς, όπου μιλάνε ελληνικά-άγγλικά.

Τό μόνο πού θά σώσει τήν ελληνική γλώσσα είναι νά κρατήσουμε τήν άτμόσφαιρα, τά συναισθήματα (τά όποια όμως είναι άπαγορευμένα για τόν σύγχρονο κόσμο) καί τή σοφία πού άποπνέει ό χώρος. Μόνον έτσι μπορεί νά διατηρηθεί ή γλώσσα. Δέν είναι θέμα διδασκαλίας τής γλώσσας. Γιατί ό μαθητής όταν δέν καταλαβαίνει τί λέει ένα κείμενο του Ροΐδη δέν είναι γιατί τό κείμενο είναι γραμμένο στην καθαρεύουσα, αλλά γιατί δέν του πάει ή άτμόσφαιρα του Ροΐδη. Δέν καταλαβαίνει τί λέει ό Παπαδιαμάντης, όχι γιατί δέν καταλαβαίνει τή γλώσσα αλλά γιατί δέν συλλαμβάνει τήν άτμόσφαιρα του Παπαδιαμάντη. Είναι σαν νά βάλει κανείς σ'έναν πολύ λαϊκό άνθρωπο νά άκούσει κλασική μουσική. Θά τρελαθεί. "Έτσι άκριβώς συμβαίνει καί μέ τούς νέους μας μπροστά στά μεγάλα καί άθάνατα κείμενα τής φυλής μας. Αυτό όφείλεται στό ότι τούς λογοκρίνουμε δέν τούς αφήνουμε νά αναπτύξουν τά συναισθήματα τους, νά έχουν έλευθερία σκέψης καί γνώμης άποφάσεων. Αυτό βέβαια μπορεί νά μή γίνεται ήθελημένα. Γίνεται από τό ρυθμό τής ζωής. "Όμως όλα αυτά όδηγοϋν σ'έναν άφανισμό τής γλώσσας. "Ό νέος χρησιμοποιεί όσα του άρκοϋν για νά ζήσει ή νά επιζήσει μέσα σ'αυτήν τήν κυνική έποχή.

-Πολλοί διανοούμενοι, κύριε Μανιώτη, διαβλέπουν πώς στό μέλλον τά ελληνικά θά είναι χρήσιμα μόνο για τούς άρχαιολόγους. Έσείς συμμερίζεστε αυτή τήν άποψη;

- 'Ό ελληνικός χώρος, όπου έχει αναπτυχθεί ή ελληνική γλώσσα, είναι ένα άλόνι όπου έχουν παιχθεί πολλά παιχνίδια. Έχει σοφία, γνώση, καρτερικότητα καί γλύκα. Δηλαδή ό

ελληνικός χώρος μετά από όλα αυτά τά δραματικά πού έχει περάσει, έχει βρει ένα μέτρο, σέ ένα πρώτο, αλλά έσωτερικό επίπεδο, τό όποιο τείνει νά χάσει. Τόχει βρει αυτό τό μέτρο ό ελληνικός χώρος από τά βάσανά του, τά όποια έχουν ένσταλαχθεί μέσα από τούς αιώνες. Είναι τό πρώτο επίπεδο πού υπάρχει μέσ στην ψυχή καί τό νοϋ όλων τών ανθρώπων πού ζοϋν σ'αυτόν έδω τό χώρο.

Ύπάρχει όμως κι ένα άλλο επίπεδο, άγριο, δραστήριο, ένεργητικό, κακόηχο, τό όποιο κυριαρχεί, βασιλεύει καί τείνει νά εξαφανιστεί τό πρώτο επίπεδο. "Αν εξαφανιστεί τό πρώτο επίπεδο του χώρου, τότε θά εξαφανισθεί βέβαια καί ή ελληνική γλώσσα.

Τί κάνουν όμως οι εκάστοτε κυβερνήσεις για τή σωτηρία αυτού του πρώτου επιπέδου του ελληνικού χώρου; Έχουμε δύο Νόμπελ ποίησης στην Έλλάδα τά τελευταία τριάντα χρόνια, του Σεφέρη καί του Έλύτη, ζωντανή λογοτεχνία καί ύψηλου επιπέδου ζωγραφική - πού είναι κι αυτή μιá γλώσσα. Τί κάνει λοιπόν ό κυβερνητικός χώρος για τήν προβολή τους; Έχουμε δύο Νόμπελ στον είκοστό αιώνα καί δέν τά ξέρει κανείς έξω από τις πέντε χιλιάδες λογοτέχνες καί φίλους τής λογοτεχνίας πού άσχολοϋνται μ'αυτά. Δέν ξέρω αν στην έπαρχία, εκτός από δυό-τρεις ανθρώπους πού ξέρουνε τόν Έλύτη ή τόν Σεφέρη, υπάρχουν κάποιοι πού γνωρίζουν γι'αυτά τά δύο Νόμπελ. Είναι μιá τραγωδία. Δηλαδή κι ό ίδιος ό ελληνικός χώρος δέν άμύνεται καθαρά, πρακτικά καί καθημερινά επί κυβερνητικού επιπέδου για τή γλώσσα. "Όταν σύσσωμη ή κυβέρνηση πήγε πρόσφατα στό Τόκιο για τούς 'Ολυμπιακούς Άγώνες, έγώ άναρωτήθηκα πού είναι οι εκδηλώσεις για τόν Σεφέρη καί τόν Έλύτη; Δυό Νόμπελ είναι αυτά. Έχουμε πολλές χώρες δυό Νόμπελ ποίησης μέσα στον 20ο αιώνα;

- Έσείς, κύριε Μανιώτη, ως συγγραφέας, πώς βλέπετε ότι ή λογοτεχνία καί τό θέατρο θά βοηθήσουν τά νέα παιδιά νά βελτιώσουν τά νέα ελληνικά τους;

-Πιστεύω ότι τό πρόβλημα σήμερα είναι μέ τί τρόπο θά ώθήσει κανείς τά παιδιά νά πάνε στό θέατρο, καί νά διαβάσουν λογοτεχνία. Διότι σήμερα επικρατεί ή ιδέα ότι όποιος άσχολείται μέ τή λογοτεχνία είναι ρομαντικός, δέν είναι πρακτικός. Είναι ένας συναισθηματικός βλάκας. "Όσοι άσχολοϋνται μέ τήν ποίηση θεωροϋνται όνειροπαρμένοι, τό θέατρο είναι ένα πράγμα ξεχαρβαλομένο, στό όποιο αξίζει μόνο νά πάνε για χαβαλέ.

Έμεις τό καθήκον μας τό κάνουμε: κι αν έρθει ό σύγχρονος νέος στό θέατρο ή πάρει νά διαβάσει κάποιο από τά βιβλία μας, αυτός είναι ένας τρόπος νά καταλάβει κάτι, νά καλλιεργήσει τά συναισθήματα καί τά ελληνικά του. Άλλά τό

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

πρόβλημα είναι ότι δεν πηγαίνει στο θέατρο, ούτε διαβάζει. Αισθάνεται φόβο, διότι τό θέατρο καί ή λογοτεχνία ὅπως σᾶς εἶπα, ἀπελευθερώνουν συναισθήματα καί σκέψεις στούς νέους, πού σήμερα τά ἔχουν φιμώσει καί τά ἔχουν βάλει στήν ἄκρη. Διότι δέν μπορεῖς νά ἐπιτύχεις στή σύγχρονη ζωή μέ τέτοιου εἴδους σκέψεις καί συναισθήματα.

Θά σᾶς πῶ ἕνα παράδειγμα: Ἐνας γνωστός μου, πέρασε ἕνα ψυχικό κλονισμό καί μετά ἀπό παραμονή ἀρκετῶν μηνῶν σέ κλινική ἀφοῦ συνήλθε, καθότανε ὅλη μέρα στήν πλατεία τῆς Νέας Σμύρνης καί ἔλυνε σταυρόλεξα ἢ ἔπαιζε κάτι βλακώδη παιγνίδια. Ὅταν κάποτε τόν ρώτησα: **γιατί δέν παίρνεις νά διαβάσεις κανένα βιβλίο νά περάσει ἡ ὥρα σου;** Ἐνα ὁποιοδήποτε βιβλίο. Ἡ ἀπάντησή του ἦταν: **Μά τί λές, ἐγώ δέν διαβάζω, εἶμαι πρακτικός ἄνθρωπος.** Ἐτσι ἔχει περάσει στόν κόσμο, ὅτι ὁ πρακτικός ἄνθρωπος δέν διαβάζει βιβλία. Αὐτήν τήν ἀντίληψη τή συναντάω καί στήν ἐπαρχία. Οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖ δέν ξέρουν τί σημαίνει συγγραφέας, σκηνοθέτης. Γι'αὐτούς ὅλους εἶσαι ἕνα ἀγεροπαρμένο νοῦμερο πού χάνει τόν καιρό του καί καταστρέφει τό μέλλον του.

- Κι ἡ τηλεόραση πιστεύετε ὅτι παίζει σπουδαῖο ρόλο στήν καλλιέργεια τῆς γλώσσας;

- Ἐγώ δέν νομίζω ὅτι ἡ τηλεόραση ἔχει ἐφευρεθεῖ γιά νά βοηθήσει στήν καλλιέργεια τοῦ κόσμου. Ἐχει ἐφευρεθεῖ γιά νά περιφρουρεῖ, νά ἀποκοιμίζει καί νά ἰσοπεδώνει τόν κόσμο. Οἱ λίγες ἐξαιρέσεις πού μπορεῖ νά παρειαφρήσουν μέσα σ'αὐτόν τόν ὠκεανό τῆς βλακειᾶς δέν ἀλλάζουν τή γενική εἰκόνα τοῦ κούφιου ἀπό συναίσθημα λόγου τῆς τηλεόρασης. Κι ὅταν λέω κούφιο λόγο, ἐννοῶ κούφιο ἀπό συναίσθημα, ἐπίπεδο, χωρίς τίποτα ἀπό κάτω, πού ἔρχεται καί κάνει ἕνα ἐπίχρισμα σ'ὅτι ζεῖ καθημερινά ὁ ἄνθρωπος, καί πού τό βράδυ μπροστά στήν τηλεόραση γίνεται ἕνα συμπαγές σῶμα μέ τήν συναισθηματική καί ψυχοπνευματική εἰκόνα πού ἔχει ἀποκτήσει.

Ὅταν κάθομαι καί βλέπω τηλεόραση αἰσθάνομαι ὅτι μέ συντονίζει μέ τήν κενότητα καί τήν κουφότητα. Εἶναι ἕνα πράγμα πού σέ περιφρουρεῖ καί δέν πιστεύω ὅτι θά γίνει ποτέ κάποιας ποιότητος. Καί τό πιο πονηρό καί μεθοδευμένο εἶναι ὅτι ὅλες οἱ δουλειές στήν τηλεόραση, στό ὄνομα τῆς οἰκονομικῆς στενότητος, ὠθοῦνται σέ μιά μόνιμη προχειρότητα. Δέν ὑπάρχει οἰκονομική στενότητα, κι'αὐτό εἶναι θετό. Διότι ὅταν ἔχεις οἰκονομική στενότητα εἶναι ἕνα εἶδος ἔμμεσης λογοκρισίας γιά νά βγαίνουν πρόχειρα πράγματα. Τούς συμφέρουν τά πρόχειρα πράγματα. Γιατί δέν ξυπνάει ὁ κόσμος. Ἄν κάποιος προσπαθήσει νά ἀλλάξει τό κατεστημένο ἀμέσως τόν ἀφανίζουν ἢ τοῦ φέρνουνε δυσκολίες. Πρέπει νά εἶσαι θηρίο γιά νά μπορέσεις νά ἀνταπεξέλθεις, διαφοροτικά σέ βάζουνε σ'ἕνα κανάλι

«κουλτουριάρικο».

Τί θά μπορούσε νά γίνει γιά τήν καλλιέργεια τῆς γλώσσας στήν τηλεόραση; Νά γίνουμε γνωστά διηγήματα τηλεταινίες ἀπό καλούς σκηνοθέτες. Νά διαλέγουμε τίς καλύτερες θεατρικές παραστάσεις τῆς χρονιάς καί νά τίς δίνουμε σ' ἕνα καλό σκηνοθέτη γιά νά γίνουν ταινίες στήν τηλεόραση. Ὅλο τό Σαββατοκύριακο βλέπουμε τί κάνει ἡ τάδε ἢ ἡ δεῖνα ὁμάδα τρίτης κατηγορίας μπάσκει στοῦ Χαλάνδρι ἢ στοῦ Αἰγάλεω. Δέν θέλουμε ἄλλο, φτάνει.

Θέλουμε ἐκπομπές πού νά μᾶς ἐνημερώνουν γιά ἄλλα πράγματα.

- Τό σχολεῖο δέν μπορεῖ νά παίξει ἕνα τέτοιο ρόλο; Νά μιλήσει ὁ δάσκαλος στά παιδιά γιά τό θέατρο, τή λογοτεχνία, νά τοῦς ἐμφυσησει ἀγάπη γιά τά γράμματα καί τήν ἑλληνική γλώσσα;

- Δέν γίνεται τίποτα. Οἱ νέοι τά παίρνουνε ὅλα ἐπιφανειακά. Δέν τοῦς μένει τίποτα. Γιατί τό θεατρικό ἢ τό λογοτεχνικό ἔργο εἶναι ἔξω ἀπό τό ρυθμό τῆς ζωῆς τους.

Στά σχολεῖα κάνουνε θεατρικές παραστάσεις καί ἀνεβάζουνε τραγωδίες χωρίς νά καταλαβαίνουν τίποτα. Τό βλέπουν σάν μιά καθαρά τεχνική δουλειά γιά τό θέατρο, ἡ ὁποία δέν τοῦς συνταράζει. Ὅχι βέβαια γιατί φταίει τό ἔργο, ἀλλά γιατί οἱ νέοι εἶναι ἀλλοῦ συντονισμένοι. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, εἶναι λίγοι οἱ δάσκαλοι οἱ ὁποῖοι ξέρουν νά μεταδώσουν στό παιδί μιά γνώση οὐσιαστική καί σαφή. Νομίζουν πώς διδάσκουν ἀρχαία τραγωδία, ἀλλά στήν οὐσία αὐτό δέν συμβαίνει. Ἡ ἀρχαία τραγωδία εἶναι ἕνα θέατρο πού χτυπάει τό σύγχρονο κόσμο στήν καρδιά του καί τόν ἀνατρέπει. Οἱ δάσκαλοι δέν περνᾶνε κανένα νόημα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας στά παιδιά, γιατί δέν ξέρουνε νά τό περάσουν ἢ δέν θέλουν. Τούς μαθαίνουν τά εἰς -μι ρήματα καί ἄλλα τέτοια βλακώδη. Ὅταν μετά ἀπό χρόνια πού τέλειωσα τό γυμνάσιο διάβασα τήν Ἄντιγόνη, εἶπα: **αὐτό τό ἔργο τό εἶχα διαβάσει στό γυμνάσιο!** Δέν κατάλαβα τίποτα ἀπό τό πιο ἐπαναστατικό ἔργο τοῦ κόσμου. Ἐνα ἀπό τά πιο σοφά κείμενα. Γιά νά μάθεις κάποια πράγματα, πρέπει νά σοῦ τύχει κάποιος καλός δάσκαλος. Αὐτό συμβαίνει μόνο στά ἀκριβᾶ ἰδιωτικά σχολεῖα καί στά δημόσια. Ἐπίσης, πρωταρχικό ρόλο παίζει τό σπίτι. Ξέρουμε τί γίνεται στό πιο πολλά σπίτια. Καί ἐπιπλέον ἡ τηλεόραση, τό γήπεδο... Εἶναι μιά χαμένη ἱστορία.

Ἀπό δῶ καί πέρα θά δημιουργοῦνται δύο τάξεις: ἡ τάξη ἡ ὁποία θά ἀποτελεῖ τό 80 τοῖς ἑκατό τοῦ πληθυσμοῦ καί θά εἶναι μιά τάξη ἀνθρωποειδῶν, καί ἡ ἄλλη τάξη, τό 20 τοῖς ἑκατό, πού θά εἶναι ἐνήμερη καί ἡ ὁποία θά διοικεῖ τό 80 τοῖς ἑκατό. Θά εἶναι τά ἀνθρωποειδῆ ἀπό τή μιά καί θά εἶναι καί οἱ δυνάστες τους ἀπό τήν ἄλλη.



Πλατεία της παλιάς πόλης. Η εκκλησία της Παναγιάς Τυν και μπροστά το μνημείο του Γιαν Χους.

Πράγα

Το **θεωρείο** ξεκινά ένα ταξίδι στις λογοτεχνικές πρωτεύουσες της γηραιάς Ευρώπης.
Πρώτος σταθμός: η Πράγα του Νέζβαλ, του Κάφκα και του Κούντερα.

Κείμενο - Φωτογραφίες: Θάνος Σίδερης

Καινούργιους τόπους δέν θά βρεις, δέν θάβρεις άλλες θάλασσες.
'Η πόλις θά σέ ακολουθεί.

Κ. Π. Καβάφης

Πράγα η εκατονταπύργια. Πράγα η χρυσή πόλη. Ένα μνημείο μπαρόκ στην καρδιά της Ευρώπης. Μια πόλη-φάντασμα αναδύεται από την ομίχλη ενός παρελθόντος μεγαλόπρεπου και τραγικού. Η πρωτεύουσα της Βοημίας είναι ένας ζωντανός μύθος. Στα δρομάκια της περιφέρεται ακόμη ο Γκόλεμ, στις μπυραρίες συναντά κανείς τον Καλό στρατιώτη Σβέικ και στα θέατρα το κοινό χειροκροτά με την ίδια θέρμη το Ντον Τζιοβάνι και τα έργα του Βάτσλαβ Χάβελ. Μνήμες ατελείωτες στις γωνίες των δρόμων, σπίτια ποιητών, λογοτεχνικά καφενεία, μουσεία γραφής, πλατείες μυθιστορημάτων. Αυτή είναι η Πράγα σήμερα: μια πόλη όπου το παρελθόν εμπνέει κι επιβάλλει με το βαρύ φορτίο του τη συνέχεια των θρύλων που χάνονται σ'ένα μεσαίωνα γεμάτων μάγισσες και αλχημιστές.

Η πρώτη γραπτή μαρτυρία για την πόλη ανάγεται στον 11ο αιώνα μ.Χ. από το ταξιδιωτικό ημερολόγιο ενός Εβραίου έμπορου. Μιλά για πόλη με γοθτικούς ναούς και παλάτια, χτισμένη, στις όχθες του Μολδάβα και στους πέντε λόφους που τον περιβάλλουν. Στον ψηλότερο και πλέον οχυρό, στο Χράντσανου υψωνόταν ήδη ο Πύργος που αιώνες αργότερα θα εμπνεύσει τον Κάφκα.

Η πυρά του Γιαν Χους

Στην πλατεία της παλιάς πόλης, πολύβουο κέντρο της εμπορικής και πολιτιστικής ζωής, ο ταξιδιώτης χάνει την αίσθηση του χρόνου. Μα περισσότερο από τα παλαιοβιβλιοπωλεία και τις γκαλερί δυο μνημεία σηματοδοτούν με την παρουσία τους την ιστορική συνείδηση της Τσεχίας. Το ένα είναι το φημισμένο αστρονομικό ρολόι στον Πύργο του Δημαρχείου και το άλλο, το μνημείο του Γιαν Χους. Ο Χους υπήρξε πανεπιστημιακός δάσκαλος και θρησκευτικός μεταρρυθμιστής στα τέλη του 14ου και στις αρχές του 15ου αιώνα. Για τους Τσέχους αποτελεί σύμβολο της εθνικής ανεξαρτησίας, της πολιτικής μετριοπάθειας και της θρησκευτικής διαλλακτικότητας. Το πνεύμα του μαζί μ'εκείνο του Κομένιου (παιδαγωγού και κοινωνικού στοχαστή που έζησε δυο αιώνες αργότερα) χαρακτηρίζουν την τσέχικη ψυχοσύνθεση. Οι φιλελεύθερες ιδέες τους, οι αρχές της κοινωνικής ισότητας και των αστικών ελευθεριών που υπερασπίζονται, βρίσκουν



Πύργος της Πράγας. Ένα από τα αγάλματα που κοσμούν την είσοδο.

πρόσφορο έδαφος για να ριζώσουν σε μια πρώιμη εμπορική αστική τάξη που ακμάζει στη Βοημία από τον 14ο ως τον 15ο αιώνα.

Ο Χους, μαθητής του Τζων Βίκλιφ και πρόδρομος του Λούθηρου, καταδικάζεται σε θάνατο στην πυρά στα 1410. Μια πυρά που δεν έγινε ποτέ στάχτη. Οι οπαδοί και μαθητές του από το Πανεπιστήμιο του Καρόλου οργανώνουν την αντίσταση τους στη μοναρχία των Αψβούργων και την πνευματική κυριαρχία του Πάπα με τα περιήματα τάγματα των Ουσιτών πολεμιστών. Η πυρά του Χους θα πυρπολήσει αργότερα ολόκληρη την Ευρώπη με τον Τριακονταετή Πόλεμο και το τέλος της τσέχικης ανεξαρτησίας θα έρθει με την ήττα του Λευκού Όρους, στα 1621.

Από κει και πέρα η Βοημία μετατρέπεται σε επαρχία της Αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας και η Αντιμεταρρύθμιση επιβάλλει μαζί με το αλάθητο του Πάπα και την κατ'έξοχήν έκφραση του καθολικού δόγματος, το ρωμαϊκό μπαρόκ.

Οι αξίες και τα «πιστεύω» του Χους θα μείνουν για τρεις αιώνες στη σιωπή κι ο τόπος των κηρυγμάτων του - το

παρεκκλήσι της Βηθλεέμ - δυο βήματα από την όχθη του Μολδάβα, θα βυθιστεί στη λήθη. Αλλά η φλόγα των φιλελεύθερων ιδανικών θα σιγοκαίει όλους αυτούς τους «σκοτεινούς χρόνους» περιμένοντας την εθνική παλιγγενεσία.

«Οι σκοτεινοί χρόνοι»

Για τους Τσέχους η περίοδος της Γερμανικής κυριαρχίας (1648-1918) ταυτίζεται με μια χειμερία νάρκη της εθνικής ταυτότητας και γλώσσας. Ο 19ος αιώνας αποτελεί το πρελούδιο της πολιτικής ανεξαρτησίας της χώρας που δεν θα έρθει παρά με το διαμελισμό της Αυστροουγγρικής μοναρχίας μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.

Θα ήταν λάθος ωστόσο να θεωρηθεί ότι κάθε πολιτιστική δράση στο 17ο και 18ο αιώνα έχει ανασταλεί. Αν η λογοτεχνία υποχωρεί, η μουσική, η αρχιτεκτονική και οι εικαστικές τέχνες δεν γνωρίζουν γλωσσικά σύνορα.

Η Αντιμεταρρύθμιση επιχειρεί -εν μέρει επιτυχώς- ν' αντικαταστήσει τη μνήμη του *Γιαν Χους* μ' έναν άλλον εθνικό ήρωα, σύμβολο της καθολικής πίστης, τον *Γιαν Νεπόμουτσκι*.

Ο *Νεπόμουτσκι* υπήρξε ιερωμένος κι εξομολογητής της βασίλισσας που κατά διαταγή του βασιλιά *Βενίσλαου* του 4ου ρίχτηκε στο Μολδάβα στα 1399 από τη γέφυρα του Καρόλου. Διασχίζοντας σήμερα τη γέφυρα από τη Μάλα Στράνα προς την Παλιά Πόλη, δεν είναι μόνο το άγαλμα του *Νεπόμουτσκι* που μας περιμένει. Μια πνευματική διαδρομή εικοσιοχτώ αγαλμάτων μπαρόκ αγίων οδηγούν τη σκέψη μέσα από το πάθος προς τη σωτηρία. Στα πόδια τους αδιάφοροι μικροπωλητές κι αυτοσχέδιοι οργανοπαίκτες θυμίζουν τους καιρούς των πλανόδιων εμπόρων και των τροβαδούρων.

Την ίδια εποχή στο Πανεπιστήμιο του Καρόλου, το πρώτο βόρεια των Άλπεων και ανατολικά του Ρήνου, διδάσκει ο μαθηματικός και φιλόσοφος *Μπερνάρντο Μπολιτζάνο*. Οι στενοί δεσμοί με την Ιταλία εκδηλώνονται σ' όλες τις τέχνες. Οι περισσότεροι καλλιτέχνες κάνουν σπουδές στη Ρώμη και τη Βενετία.

Στην αρχιτεκτονική μεγαλουργεί ο *Ντιντσενχόφερ*, στη γλυπτική ο *Ματύας Μπέρναρτ Μπράουν*, στη ζωγραφική ο *Γιαν Κούπετσκι*.

Η καρδιά της Βοημίας όμως χτυπά προπάντων για τη μουσική. Οι μεγαλύτεροι συνθέτες και ερμηνευτές παρελαύνουν στα θέατρα και τα ωδεία της πόλης. Ο *Μότσαρτ* αποθεώνεται. Ο *Μουσλίβετσεκ*, ο *Στάμιτς* και ο *Ρίχτερ* προδιαγράφουν αυτό που τον επόμενο αιώνα θ'

λογοτεχνία πόλεις λογοτεχνία

αποτελέσει την τσέχικη εθνική σχολή. Στο 19ο αιώνα ο *Μπετόβεν*, ο *Σούμαν*, ο *Λιστ* και ο *Μπραμς* θα πλουτίσουν όλοι τους το θρύλο της μουσικής πρωτεύουσας. Και βέβαια δεν είναι μόνο οι γερμανοί μουσικοί που ταξιδεύουν ή διαμένουν στην Πράγα αλλά και άνθρωποι των γραμμάτων όπως ο *Γκαίτε* και ο *Χάινε*.

Ο *Σοπενχάουερ* στα 1800 γράφει στο ημερολόγιο του ταξιδιού του : « Δεδομένου του μεγάλου αριθμού μελών της υψηλής αριστοκρατίας και του ανώτατου κλήρου που κατοικούν εκεί, υπάρχει ένα πλήθος υπέροχων παλατιών, πολύ συχνά διακοσμημένα με ωραία αγάλματα.»

Γοτθικές αναμνήσεις, ίχνη της αναγέννησης, πληθωρικό μπαρόκ, η Πράγα τα συνέλεξε όλα στην πορεία του μεγαλείου της που διαρκεί και τρέφει τ' όνειρο του παρελθόντος. «Μοιάζεις να έρχεσαι από έναν άλλο κόσμο σαν τον καθρέφτη της φαντασίας», τραγουδάει ο *Νέζβαλ* περιφερόμενος στη Χρυσή του Πόλη.

Η εθνική παλιγγενεσία

Στις αρχές του 19ου αιώνα , όταν το κύμα του ρομαντισμού σαρώνει την Ευρώπη, η Βοημία αρχίζει να ξυπνά από το λήθαργο της γερμανικής γλωσσικής κυριαρχίας. Η αφύπνιση αυτή έχει να κάνει με την ανάπτυξη μιας ισχυρής αστικής τάξης στην Πράγα και τις άλλες μεγάλες τσέχικες πόλεις, όπου η βιομηχανική επανάσταση έχει ήδη συντελεστεί. Η τσέχικη γλώσσα βρίσκει θερμούς υποστηρικτές και ανανεωτές στα πρόσωπα των *Γίρασεκ* και *Ντόμπροφσκυ*. Και οι δυο με το πολύπλευρο έργο τους εμπνέουν περηφάνια για την εθνική γλώσσα και παράδοση.

Ο πρώτος εντούτοις λογοτέχνης που δίνει νέα πνοή στη γλώσσα είναι ο ποιητής *Κάρελ Χύνεκ Μάχα*. Αν και η επαναστατική του διάθεση εκδηλώνεται προπάντων σε κοινωνική και λιγότερο σε εθνική κατεύθυνση (με το ποίημα «Μάης»), ο *Μάχα* καταλαμβάνει στο πάνθεο της τσέχικης λογοτεχνίας μια θέση, *mutatis mutandis*, αντίστοιχη μ' εκείνη του *Σολωμού* στην ελληνική. Και οι δυο πλουτίζουν την εθνική τους γλώσσα σε μια κρίσιμη περίοδο, οδηγημένοι από τους αστερισμούς του *Μπάυρον* και του *Σίλλερ*. Και σάμπως για να πληρεί το ρομαντικό ιδανικό, ο *Μάχα* πεθαίνει σε ηλικία 26 χρόνων. Η επιστροφή στην παράδοση συνδέεται με μια επανεκτίμηση των λαϊκών θρύλων και δοξασιών που στέκονται πηγή έμπνευσης για το ποιητικό έργο του *Κάρελ Γιάριομιρ Έμπεν*.



Συνοικία της Μάλα Στράνα. Ανάμεσα στα γοτθικά και τα μπαρόκ μνημεία βρίσκεται η οδός Μπρούκενστρασε (σήμερα Μόστετσκα) όπου εξελίσσεται η μία από τις ιστορίες της Πράγας του *Ρίλκε*.

Καθώς περνούν τα χρόνια η απαίτηση για εθνική παιδεία οδηγεί στο σχίσμα του Πανεπιστημίου του Καρόλου σε τσέχικο και γερμανόφωνο (ως τότε οι διαλέξεις γίνονταν στα λατινικά και τα γερμανικά). Η ανάγκη προστασίας της τσέχικης γλώσσας και προσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας βρίσκεται στη ρίζα όλων των αντιγερμανικών εκδηλώσεων του τσέχικου λαού.

Οι ίδιες συνθήκες οδηγούν στη μορφοποίηση της τσέχικης εθνικής μουσικής σχολής με τον *Σμέτανα* , τον *Ντβόρζακ* και αργότερα τον *Γιάνατσεκ*.

Οι ηγέτες των αυτονομιστικών τάσεων είναι κατά συνέπεια οι πνευματικοί ηγέτες του έθνους με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον ποιητή *Χάβλιτσεκ*, που είναι ο πρώτος Ευρωπαίος λογοτέχνης στην εξουσία. Εκεί πρέπει ν' αναζητηθούν οι ρίζες των συσχετισμών που οδήγησαν στις μέρες μας έναν θεατρικό συγγραφέα στην προεδρία της χώρας.

Προς τα τέλη του 19ου αιώνα, η τσέχικη λογοτεχνία έχει αποκτήσει τη δικιά της υπόσταση και η Πράγα είναι το

λογοτεχνία πόλεις λογοτεχνία



Μοναστήρι του Στράχοφ. Στο εκκλησιαστικό του όργανο συνήθιζε να παίζει ο Μότσαρτ. Σήμερα στεγάζει το Μουσείο Λογοτεχνίας και Γραφής.

αδιαμφισβήτητο κέντρο της. Τα ευρωπαϊκά ρεύματα του παρνασσισμού και του συμβολισμού εμφανίζονται και κει με σημαντικότερο εκπρόσωπο τον *Γιαν Νέρουντα*. Ο *Νέρουντα* άφησε ένα έργο πολυδαίδαλο στο οποίο εξυμνεί την ομορφιά της Πράγας αλλά και με ρεαλισμό διαγράφει τις κοινωνικές αντιθέσεις της εποχής του. Στη *Μάλα Στράνα*, τη συνοικία κάτω από τον Πύργο, υπάρχει ακόμα σήμερα το σπίτι του και ο δρόμος φέρει τ' όνομά του. Το όνομα αυτό που έμελλε να γίνει παγκόσμια γνωστό ως ψευδώνυμο ενός μεγάλου χιλιανού ποιητή.

Εβραίοι και Γερμανοί

Την εποχή του αυτοκράτορα *Ροδόλφου του 2ου* (1580 - 1612), όταν ο μανιερισμός έκανε την Πράγα καλλιτεχνική πρωτεύουσα της Ευρώπης, η εβραϊκή κοινότητά της ήταν ήδη πολυπληθής και ισχυρή. Ο θρύλος τοποθετεί σ' αυτήν την εποχή το ραβίνο *Λέβυ*, μυθικό εμπνευστή του *Γκόλεμ*. Ο *Γκόλεμ* ήταν ένα δημιούργημα από λάσπη στο οποίο οι δυνάμεις της *Καμπάλα* έδωσαν ζωή και έθεσαν στη

υπηρεσία του ραβίνου.

Στο εβραϊκό κοιμητήριο της Πράγας υπάρχει ένας τάφος, που η παράδοση αποδίδει στο *Λέβυ*, ολόκληρος σκεπασμένος με διπλωμένα χαρτάκια. Επιθυμίες και ευχές των τουριστών περιμένοντας εκπλήρωση. Από τον *Γκόλεμ* - για όσους δεν έχουν ζήσει τη μαγική πόλη - δεν απόμεινε παρά η φήμη ενός γαστριμαργικού εστιατορίου που φέρει τ' όνομά του.

Αν αναφερόμαστε τόσο εκτεταμένα στον *Γκόλεμ* και τον *Λέβυ*, είναι γιατί ο θρύλος τους έθρεψε για αιώνες την εβραϊκή, τη γερμανική και την τσέχικη λογοτεχνία της Πράγας. Ανάμεσα στα πολυάριθμα έργα που χειρίζονται το μύθο ξεχωρίζουν εκείνα του *Κάρασεκ* και του *Μέυρινκ*. Οι Εβραίοι της Πράγας ήταν στην πλειοψηφία τους γερμανόφωνοι και πολύ συχνά η εβραϊκή και η γερμανική παράδοση συγχέονται σ' έναν αξεδιάλυτο λαβύρινθο, όπως οι δρόμοι της πόλης μέσα στην ομίχλη. Στα 1848 οι μισοί περίπου κάτοικοι της Πράγας είναι Γερμανοί. Στα 1900 το ποσοστό των γερμανόφωνων έχει πέσει μόλις στο 6% κι εντούτοις είναι σ' αυτήν ακριβώς την περίοδο που

λογοτεχνία πόλεις λογοτεχνία



Συνοικία της Μάλα Στράνα. Το σπίτι με την ανάγλυφη πλάκα στην πρόσοψη είναι αυτό, στο οποίο γεννήθηκε και πέθανε ο Γιαν Νέρουντα.

η πνευματική τους παρουσία γίνεται πολύ έντονη στην πόλη.

Για το γερμανικό κύκλο της Πράγας (Der Prager Kreis) μας μιλά ο *Μαξ Μπροντ*, στενός φίλος και εκτελεστής της λογοτεχνικής διαθήκης του *Κάφκα*. Τα σημαντικότερα ονόματα αυτού του κύκλου υπήρξαν ο *Πάουλ Άντλερ*, ο *Καρλ Στρομπλ*, ο *Έγκον Έρβιν Κις*, ο *Έρνοστ Βάις* και ο *Γιόχανες Ούρζιντιλ*. Οι τάσεις που επικρατούν είναι ανάλογες μ' εκείνες των άλλων γερμανικών μητροπόλεων όπως η Βιέννη, η Λειψία ή το Βερολίνο. Μερικοί μάλιστα από τους Γερμανούς της Πράγας μοιράζουν τη ζωή και τη δράση τους ανάμεσα σ' αυτές τις πόλεις (*Μέυρινκ*, *Πέρουτζ*, *Βέρφελ*).

Τέτοια είναι και η περίπτωση ενός από τα δυο «τρομερά παιδιά» της Πράγας : του *Ράινερ Μαρία Ρίλκε* (1875 - 1926). Ξεκινάει σπουδές στην Πράγα, συνεχίζει στο Μόναχο και στο Βερολίνο, ταξιδεύει στη Ρωσία και στο Παρίσι, όπου για οχτώ μήνες είναι γραμματέας του *Ροντέν*. Ύστερα επιστρέφει για λίγο στη Βιέννη κι εγκαθίσταται οριστικά μετά τον πόλεμο στην Ελβετία. Η

Πράγα ωστόσο είναι παρούσα στα ποιήματά του, στην αλληλογραφία του και προπαντός στις δυο « Ιστορίες της Πράγας », όπου με τη φωνή του « βασιλιά Μπόχους » τον ακούμε να λέει : « Γνωρίζω τη μικρή μητέρα μου, την Πράγα ως την καρδιά. Ως την καρδιά επανέλαβε, σάμπως κάποιος να έθετε σε αμφιβολία την άποψή του, γιατί είναι πράγματι η καρδιά της αυτή η πλευρά με το Χράντσιν. Στην καρδιά βρίσκεται πάντα το πιο μυστικό, και βλέπετε υπάρχουν τόσα μυστικά πράγματα εκεί, μέσα σ' αυτά τα παλιά σπίτια ».

Κοντά στην πλατεία της παλιάς πόλης υπάρχει ένα ωραίο αστικό σπίτι. Στη γωνία του, μια μπρούτζινη προτομή θυμίζει πως εκεί γεννήθηκε το άλλο «τρομερό παιδί», ο συγγραφέας της «Μεταμόρφωσης». Ο *Φραντς Κάφκα* (1883 - 1924) είναι τόσο στενά συνδεδεμένος με την τσέχικη Πράγα, που συχνά ξεχνά κανείς το γεγονός πως ανήκε στη γερμανόφωνη εβραϊκή κοινότητα. Μια εικόνα σκοτεινού αγίου κι ένας απροσπέλαστος μύθος κάλυπτε για χρόνια το πρόσωπό του, οφειλόμενος κυρίως στα όσα επέλεξε να φτάσουν ως εμάς ο φίλος του και εκτελεστής

λογοτεχνία πόλεις λογοτεχνία



Πύργος της Πράγας. Το ανάκτορο και ο καθεδρικός του Αγίου Βίτου. Στη σκιά του μεγάλωσε ο Κάφκα.

της λογοτεχνικής του διαθήκης, *Μαξ Μπροντ*.

Σήμερα η εικόνα του αγέλαστου και αινιγματικού συγγραφέα αλλάζει. Ιδιαίτερα μετά την δημοσίευση (μόλις το 1990) ολόκληρου του προσωπικού τους ημερολογίου, χωρίς επεμβάσεις από τον Μπροντ, ανακαλύπτουμε έναν Κάφκα ζωντανό και σαρκαστικό, ερωτικό και καθημερινό, σχεδόν άσχετο με τον « εξιδανικευμένο ερημίτη» της καφκολογίας.

Η πόλη είναι πανταχού παρούσα στο έργο και τη ζωή του. Ο Πύργος, η Δίκη, η Μεταμόρφωση, ακόμα κι η Αμερική έχουν το ίδιο σκηνικό: τη μικροαστική Πράγα. Στην αλληλογραφία του, ιδιαίτερη θέση κατέχουν τα Γράμματα στη Μιλένα. Η Μιλένα Γιέσενσκα είναι πρόσωπο σχεδόν μυθιστορηματικό, άρρηκτα δεμένο με τον Κάφκα. Πρόσφατα η ιστορία της τράβηξε την προσοχή κι αποτέλεσε αντικείμενο εκδόσεων στη Γερμανία και τη Γαλλία, εκθέσεων στη Βιέννη και το Παρίσι και μόλις τον περασμένο μήνα μιας ταινίας που φέρει τ' όνομά της.

Αλλά η σχέση της Πράγας με τους Γερμανούς δεν σταματά εκεί. Οι περισσότεροι από τους μεγάλους ζωγράφους του

κύκλου της Βιέννης ξεκίνησαν ή έζησαν κατά καιρούς στην Πράγα. Ανάμεσά τους ο Κόκοσκα, ο Σίλε, και ο Κλιμτ.

Εξάλλου η φιλελεύθερη δημοκρατία της Τσεχοσλοβακίας του Μάσαρυκ και του Μπένες γίνεται το πρώτο καταφύγιο όσων δεν μπορούν να υποφέρουν τη χιτλερική Γερμανία, μεταξύ 1933 και 1939. Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ, ο Ερνστ Μπλοχ, ο Χάινριχ και ο Τόμας Μαν, ο Τζων Χέρτφιλντ και ο Φριτζ Λάνγκ, ζουν όλοι τους και δουλεύουν κάποια περίοδο στην προπολεμική Πράγα. Γερμανοί αντιφασίστες ή Εβραίοι διωκόμενοι βρίσκουν προσωρινή, έστω, προστασία στη βοημική πρωτεύουσα. Η ειρωνία της τύχης έφερε έτσι τα πράγματα ώστε στην Πράγα να διασώζονται σήμερα τα περισσότερα κειμήλια της εβραϊκής παράδοσης στη μεγαλύτερη - εκτός Ισραήλ - συλλογή. Οι Ναζί είχαν συγκεντρώσει εκεί υλικό με στόχο την ίδρυση ενός Ινστιτούτου Αντισημητικών Σπουδών. Αλλ' όπως λέει κι ο Μπρεχτ «Ποτάμι ο Μολδάβας που λειώνει την πέτρα / τρανούς βασιλιάδες αιώνες νεκρούς / Ποτάμι αυτός ο κόσμος και δεν γυρνάει / κι η πιο μαύρη νύχτα θα φέρει το φώς».

Πράγα και Παρίσι

Στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου η Πράγα ευαισθητοποιείται στις επιδράσεις του μοντερνισμού που έρχονται από τη δυτική Ευρώπη και κυρίως από το Παρίσι. Ο Μπερλιόζ και ο Μπιζέ έχουν αφήσει προ πολλού τα ίχνη τους. Ύστερα οι εκθέσεις των ιμπρεσιονιστών και του Ροντέν και τέλος οι μοντερνιστές Ματίς, Μπρακ και Πικασσό. Την απάντηση της Πράγας στα παρισινά εικαστικά ερεθίσματα δίνουν ο Κάρελ Τάιγκε, ο Εμίλ Φίλα κι ο Άλφρεντ Κούμπιν ενώ περίπου την ίδια εποχή ένας άλλος Τσέχος εργάζεται στο Παρίσι για τη Σάρα Μπερνάρ: είναι ο Άλφονς Μούχα.

Μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου η νεαρή ανεξάρτητη δημοκρατία κατευθύνεται από τον Μάσαρυκ σε μια φιλογαλλική εξωτερική πολιτική. Στα καφεενδάκια και της μπυραρίες της Πράγας συναντά κανείς ακόμα, με απρόσμενη συχνότητα, ηλικιωμένους που μιλούν καλλιεργημένα γαλλικά.

Τα λογοτεχνικά ρεύματα της εποχής και προπάντων ο σουρεαλισμός βρίσκουν την ηχώ τους στο ποιητικό έργο του Μπιμπλ, του Νέζβαλ του Χάλας και του Σάιφερτ. Η παρισινή επιρροή τρέφεται απ'τα συχνά ταξίδια των Τσέχων στο Παρίσι αλλά και των Γάλλων λογοτεχνών στην Πράγα. Ο Απολλιναίρ μάλιστα της αφιερώνει το ποίημα «Ζώνη». Ο Βίκεσλαβ Νέζβαλ, κεντρικός εκφραστής αυτής της τάσης, κυριαρχείται στο έργο του από την παρουσία των δύο πόλεων: «Τα παράθυρα/το πρώτο αφήνει να μπει στην κάμαρη μου το άγαλμα της πλατείας του Πάνθεου/ Το άλλο έχει θέα στη γέφυρα του Καρόλου».

Μετά το 1948 οι σχέσεις χαλαρώνουν, αν και η παρουσία του Σαρτρ και της Σιμόν ντε Μπωβουάρ είναι συχνή στην Πράγα, πριν την «Άνοιξη της». Πρόσφατα κι ύστερα από έναν εικοσαετή λήθαργο οι σχέσεις αναθερμαίνονται. Ο Σαμπατιέ, ο Φερναντέζ και ο Μπερζέ ζωντάνεψαν με τις διαλέξεις τους το χαλαρωμένο φλερτ της Τσεχίας με τη γαλλική λογοτεχνία.

Ας μην ξεχνάμε ακόμα πως το πιο ακριβό παιδί της Πράγας, που για χρόνια ήταν αποπαίδι της, ο Μίλαν Κούντερα, ζει ακόμα στη σκιά του Άιφελ.

Τέλος η γλωσσολογία είναι ένα άλλο νήμα που δένει τη λογοτεχνική ιστορία των δύο πόλεων. Στα 1926 φτάνουν στην Πράγα οι Ρώσοι θεωρητικοί Γιάκομπσον, Μπεμ και Μπογκατίρεβ. Μαζί τους οι Τσέχοι γλωσσολόγοι Ματέσιους, Χάβρανεκ και Μουκάρζοφσκυ σχηματίζουν την περίφημη Σχολή της Πράγας. Δυο χρόνια αργότερα ο

στρουκτουραλισμός είναι μια απρόσμενη επιστημολογική αλληλεγγύη της γλωσσολογίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας με την ποίηση. Ο ρώσικος φορμαλισμός μετατοπίζεται προς τη δομική φωνολογία και τη μελέτη της ποιητικής γλώσσας.

Το Παρίσι παίρνει τη σκυτάλη με κάποια καθυστέρηση στις δεκαετίες του '60 και '70 με την παρουσία του Γιάκομπσον και την επιθεώρηση "Change". Ωστόσο η Πράγα καλύπτεται από τη νοσταλγία μιας σχεδόν ουτοπικής σχέσης ανάμεσα στη θεωρητική γλωσσολογία και την ποιητική. Είναι πια, όπως σε τόσα άλλα, ένας μύθος.

Η πόλη των ποιητών

Στην αρχή κάτω απ'την επίδραση του γερμανικού ρομαντισμού, ύστερα του γαλλικού σουρεαλισμού, η τσέχικη ποίηση βρήκε το δρόμο της στα τελευταία χρόνια της πρώτης δημοκρατίας (1918-1939) και στη δεκαετία του '60. Ο Κονσταντίν Μπιμπλ, ο Φρανκίσεκ Χάλας κι ο Βίκεσλαβ Νέζβαλ καλλιεργούν μια μουσική ποίηση. Ανάμεσα στη λατινομαθή παιδεία και το σλάβικο λυρισμό οι στίχοι τους φέρνουν τη βροχερή μελαγχολία των μπλουζ. Μιλώντας για μια πλατεία της Πράγας ο Νέζβαλ γράφει: «Δεν λείπει παρά το ταβάνι / και θάταν θέατρο...»

Ο Βλαντιμίρ Χόλαν, ο Γιόζεφ Κάιναρ και ο Φρανκίσεκ Χρούμπιν χαρακτηρίζονται περισσότερο από μίαν ανησυχία και μια θλίψη. Η Πράγα τους έχει τα γκριζα χρώματα των λαϊκών προαστίων, όπου η ανώνυμη καθημερινότητα φθείρει τα αισιόδοξα σλόγκαν του σοσιαλιστικού ρεαλισμού κι ένα μυστήριο υπαρξιακής οδύνης καταλαμβάνει τη γραφή τους.

Αλλά ο κατ'έξοχήν ποιητής της Πράγας υπήρξε ο τιμημένος με Νόμπελ, Γιάροσλαβ Σάιφερτ (1901-1986). Οι εικόνες της δικής του Πράγας έχουν κάτι εξιδανικευμένο από καρτ-ποστάλ ή σκηνικό θέατρο. Η πόλη γίνεται πατριωτική αναφορά και ηθική αξία κι ο λόγος του χειρίζεται το λυρισμό της φύσης.

Υπάρχουν πολλοί ακόμη ποιητές που πήραν βαρύτιμους τίτλους στα χρόνια της σοσιαλιστικής διακυβέρνησης. Οι περισσότεροι κάναν με θέρμη «τα στοιχειά, στιχάκια» και δεν αξίζουν πια καμιά αναφορά. Αντίθετα υπήρξαν άλλοι που τα γραπτά τους κυκλοφορούσαν σε πολυγραφήμενα παράνομα αντίτυπα. Ανάμεσά τους θα διακριθούν οι καινούργιες φωνές της τσέχικης ποίησης.

Η τέχνη του μυθιστορήματος

Το μυθιστόρημα στην Τσεχία έχει αξιόλογους πιονιέρους ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα. Ανάμεσα τους ο *Γιάροσλαβ Ντούρουχ*, ο *Λάντισλαβ Κλίμα* κι ο *Λάντισλαβ Φουκς*. Τα ιστορικά θέματα και η εθνική παράδοση κυριαρχούν στο έργο τους. Ο *Βλάντισλαβ Βάντσουρα* ξεχωρίζει για την αυθεντικότητα της γλώσσας του και την λεκτική εφευρετικότητα. Ακόμη και σήμερα αποτελεί σημείο αναφοράς όσον αφορά τον γλωσσικό πλούτο και τη δεξιοτεχνία στο χειρισμό της τσέχικης γλώσσας. Αν ωστόσο παραδεχτούμε ότι υπάρχει μια αρχή που διέπει ολόκληρη τη νεώτερη τσέχικη κουλτούρα, τότε αυτή εκφράζεται ξεκάθαρα για πρώτη φορά στο έργο του *Γιάροσλαβ Χάσεκ* «Ο καλός στρατιώτης Σβέικ» και δεν είναι άλλη από την ειρωνία, το πικρό χιούμορ και τον αυτοσαρκασμό. Ο Σβέικ, που έγινε με τον καιρό ένα είδος εθνικού ήρωα της Τσεχίας, είναι γεμάτος καλές προθέσεις, αλλά εξαιτίας της αφέλειάς του αποκαλύπτει τη σκληρότητα και τον παραλογοισμό του συστήματος, που στην προκειμένη περίπτωση ταυτίζεται με τη γηραιά αυστροουγγρική μοναρχία. Οι μηχανοραφίες και οι ανελευθερίες του συστήματος καταδεικνύονται μ'ένα ανεπανάληπτο χιούμορ που θα δημιουργήσει παράδοση και σχολή: το τσέχικο χιούμορ. Σ'αυτή την παράδοση ανήκει κι ο *Κάρελ Τσάπεκ*, που με το έργο του «Πόλεμος με τις σαλαμάνδρες» προδιαγράφει τέσσερα χρόνια πριν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο τον τρόπο που θα επακολουθήσει. Και το κάνει με μια αβάσταχτη ελαφρότητα και μια γλώσσα που σαρκάζει τον ανθρώπινο πολιτισμό στο σύνολό του.

Από τους νεώτερους, ο *Ιβάν Κλίμα* και ο *Γιόζεφ Σκβόρετσκι* (και οι δυο απαγορευμένοι από το 1968 ως το 1989) μπορούν να θεωρηθούν οι σημαντικότεροι μαθητές της χιουμοριστικής σχολής.

Περισσότερο ιδιόμορφη είναι η περίπτωση του *Μπόχουμιλ Χράμπαλ* (1914-). Ο *Χράμπαλ* άρχισε να δημοσιεύει σχετικά αργά - στα πενήντα του - αλλά τα μυθιστορήματά του έγιναν πολύ γρήγορα γνωστά σ'όλον τον κόσμο. Μερικά από αυτά έθρεψαν τους σκηνοθέτες της τσέχικης Νουβέλ - Βαγκ που τα μετέφεραν στην οθόνη. Ανάμεσά τους ο *Νιέμετς*, η *Χυκίλοβα* και ο *Μένζελ* που με τα «Τρένα υπό στενή παρακολούθηση» απέσπασε το Όσκαρ ξένης ταινίας το 1986. Ο *Χράμπαλ* σύμφωνα με την άποψη του Ιταλού βοημιστή *Άντζελο Μαρία Ριπελλίνο* βρίσκεται στο μεταίχμιο της μεταφυσικής γραμμής του *Μέυρινκ* και

Κάφκα και της άλλης που χαρακτηρίζεται από την ευφράδεια και το γκροτέσκο του *Χάσεκ*. Συγκεντρώνει έτσι τις δυο βασικές πλευρές της πεμπτουσίας της Πράγας.

Δυο άνθρωποι του θεάτρου, ο *Γιαν Βέριχ* και ο *Γίρζι Σούχυ*, αν και λιγώτερο γνωστοί έξω από τη χώρα τους, επεξεργάστηκαν με δεξιοτεχνία και λεπτότητα αυτό το σπάνιο αμάλγαμα θρίλερ και κωμωδίας, εμπνεόμενοι συχνά από τη λαϊκή παράδοση ή τον καθημερινό τρόπο μιας εξουσίας απομακρυσμένης από τον άνθρωπο.

Αφήσαμε τελευταίο τον αρχιτέκτονα της «τέχνης του μυθιστορήματος». Ο *Μίλαν Κούντερα* (γεννημένος το 1929 στο Μπρνο) είναι αναμφισβήτητα ο πιο πολυμεταφρασμένος τσέχος συγγραφέας. Σ'όλα του τα βιβλία, με εξαίρεση την «Αθανασία», η Πράγα κυριαρχεί. Η παλιά πόλη, η γέφυρα του Καρόλου, η πλατεία Βενίσλαου, τοπία και σκηνικά ενός ταραγμένου κοινωνικοπολιτικού γίγνεσθαι. Οι φράσεις με τη δύναμη κλειδιών μάς ανοίγουν το δρόμο για μια πόλη ισχυρότερη κι από τη φαντασία μας: «Στα πόδια της ανακάλυπτε ένα πλήθος πύργων και γεφυριών. Οι άγιοι απειλούσαν με τη γροθιά, τα μάτια τους πετρωμένα, καρφωμένα στα σύννεφα. Ήταν η πιο όμορφη πόλη του κόσμου»

Ένα μοτίβο, έρχεται κι επανέρχεται σ'όλα τα έργα του *Κούντερα* από το «Η ζωή είναι αλλού» μέχρι την «Αβάσταχτη ελαφρότητα του είναι». Είναι η πίστη και η προδοσία. Η απόφαση να εγκαταλείψει την Πράγα κι η ανάγκη να ξαναγυρίσει. Το πρόσωπο της Τερέζας στην «Ελαφρότητα» μοιάζει να εξιλεώνει τον συγγραφέα που από το 1975 ζει στη Γαλλία κι ως πρόσφατα ήταν στερημένος από την τσέχικη ιθαγένεια. Η Τερέζα φεύγει μετά τα γεγονότα του '68 αλλά σύντομα η νοσταλγία τη φέρνει πίσω. Κι ο *Κούντερα* γυρίζει με κάθε του βιβλίο.

Μέσα στη λογοτεχνική παράδοση που γέννησε τον Γκόλεμ, η Πράγα παρουσιάζεται συντριπτική, μαγεμένη και τρομαχτική. Αν στον *Κούντερα* είναι ξένη μια τέτοια οπτική είναι γιατί η δική του πόλη καταλαμβάνεται από το μπουρλέσκο ή την πολιτική ή και τα δυο συγχρόνως. Η Πράγα του δεν είναι μπαρόκ ούτε μυστικιστική. Είναι μόνον οικεία και ανθρώπινη, ακόμη και μέσα στην ασχήμια που η ιστορία μπορεί να της επιβάλλει. Ο συγγραφέας, που στα σεμινάρια του στην *Ecole des Hautes Etudes* και στα κριτικά του κείμενα, μιλά για μια ιδιόμορφη κουλτούρα της Κεντρικής Ευρώπης, επιχειρεί να αποδώσει στην πόλη του την πραγματική λαμπρότητά της στον αστερισμό του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος του 20ου αιώνα και

λογοτεχνία πόλεις λογοτεχνία



Πλατεία της παλιάς πόλης. Το δεύτερο από αριστερά κτήριο είναι ένα από τα παλαιότερα βιβλιοπωλεία της Πράγας. Στην άκρη δεξιά το σπίτι όπου στεγαζόταν το ωδείο του Μπέντριχ Σμέτανα.

ταυτόχρονα αρνείται τη βίαιη προσάρτισή της σ' οποιοδήποτε τεχνητά και πολιτικά κατασκευασμένο σύνολο. Από την άλλη, ο χρόνος και ο τόπος στα έργα του και προπαντός η οδύνη που προκαλούν (η εξορία, τα γηρατειά) είναι αξεχώριστα. Εξάλλου ο συγγραφέας του «Αστέιου» τόχει πει από το πρώτο του έργο: «Δεν υπάρχει τόπος δικός σου που να μην απειλείται, δεν υπάρχει τόπος δικός σου, που να μην είναι λίγο πολύ ανύπαρκτος».

Η Πράγα σήμερα

Τα εικοσιένα χρόνια που πέρασαν από την Άνοιξη της Πράγας ως τη βελουδίνη επανάσταση, αξίζουν μια ξεχωριστή μελέτη. Όχι μόνο γιατί οι συνθήκες ήταν ιδιόρρυθμες και ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής είδε το φως εκτός Τσεχοσλοβακίας, αλλά και γιατί μέσα στη χώρα ένας απίστευτος αριθμός «γραφιάδων» σφετερίστηκε τον τίτλο του συγγραφέα και περιβλήθηκε τις δάφνες της εξουσίας. Ο χρόνος θα βοηθήσει στην επιλογή. Το γεγονός ότι ο Πρόεδρος Χάβελ

είναι ένας άνθρωπος των γραμμάτων και του θεάματος, είναι σημαδιακό για το ρόλο της διανοήσης στις εξελίξεις στην Τσεχοσλοβακία. Η ελευθερία στην έκφραση φέρνει πάντα δίπλα στην άνθιση ένα είδος παρακμής. Είναι η ευνουχιστική σκιά της ασφάλειας, της σταθερότητας και του βολέματος στην αγκάλια ενός νέου καθεστώτος. Μόνον η αναζήτηση και η ανησυχία μπορούν να θρέψουν τη δημιουργία. Και για την ώρα η ανησυχία χοχλάζει στην Πράγα. Στα καφενεία που άλλοτε σύχναζαν λογοτέχνες, νέα παιδιά προσπαθούν να χαλιναγωγήσουν την καταλυτική επαφή με τη σύγχρονη καπιταλιστική κουλτούρα των μαζών. Στα θέατρα αμήχανα ανεβαίνει ό,τι για χρόνια ήταν απαγορευμένο κι η δύση ξενίζεται από τους αναχρονισμούς. Στα βιβλιοπωλεία επιτέλους εμφανίζονται συγγραφείς -ταμπού. Οι ουρές για τα καινούργια βιβλία είναι πάντα μακρόσυρτα φίδια που σέρνονται στο πλακόστρωτο της πόλης με το μήλο της γνώσης στο στόμα. Κι η γνώση είναι πικρή. Αλλά είναι καλύτερη από την άγνοια. Τώρα στην Πράγα ξέρουν πως τίποτα δεν είναι εύκολο, αλλά όλα είναι πιθανά.

Σάλμηω

του Δημήτρη Φαληρέα

Κατέβηκα τρία τέσσερα σκαλοπάτια...

Αλήθεια τρία ήταν ή τέσσερα;
Είχα όσο ήταν δυνατόν εκ των
προτέρων προετοιμαστεί για το
θέαμα.

Η αίθουσα είχε ακαθόριστες διαστάσεις
κι έμοιαζε ελαστική.

Κατά μια έννοια πότε μεγάλωνε
και πότε μίκραινε ανάλογα με την
κίνηση του καπνού που τη γέμιζε.
Σκέφτηκα ότι η έλλειψη κάποιου
εξαερισμού ήταν εσκεμμένη γιατί
ο πλούτος και το ντιζ'άιν κάθε
άλλο παρά προχειρότητα και
φτώχεια έδειχναν.

Στριφογύρισα το κεφάλι μου
δεξιά και αριστερά, προσπαθώντας
ν'αποκτήσω μια γενική άποψη του
χώρου, ενός χώρου, που όπως
διαπίστωνα, ήταν παραφορτωμένος
από άτομα διάφορων ηλικιών.

Κανένας εκεί μέσα δεν μιλούσε
με κάποιον άλλο, και πουθενά
δεν είδα δύο άτομα να συνομιλούν
ή που δείχνουν έστω ότι
γνωρίζονταν μεταξύ τους.
Η αίθουσα ήταν γεμάτη από έναν
ήχο αναπνοών, που μπορούσε κανείς να
τις ακούσει ξεχωριστά αλλά
κυρίως συνολικά.

Νομίζω ότι δεκάδες μικρόφωνα
τοποθετημένα σε διάφορα σημεία
της αίθουσας μετέφεραν μέσω
ενισχυτών τον ήχο σε μεγάφωνα.
Κατευθύνθηκα προς το μόνιτορ
και χτυπώντας τα πλήκτρα του επιλογέα
παράγγειλα το κοκτέιλ που προτιμούσα.
Η οθόνη έδειξε όλες τις πιθανές
παραλλαγές του κι εγώ διάλεξα
την πιο δυνατή, βιαστικά, νοιώθοντας
αμηχανία μ'όλη αυτή τη διαδικασία.
Τα ποτά έρχονταν από ψηλά, εννοώ ότι

το μπαρ βρισκόταν κυριολεκτικά
κρεμασμένο μέσα στην αίθουσα.
Κάποιο είδος μπαλκονιού, τρία ή
τέσσερα μέτρα ψηλά από το έδαφος,
με κατάλληλα διαμορφωμένο χώρο
για τον πάγκο και τους παρασκευαστές.

Οι παρασκευαστές ήταν ντυμένοι
ομοιόμορφα.
Φορούσαν άσπρα εφαρμοστά δερμάτινα
πανταλόνια.

Από τη μέση και πάνω ήταν γυμνοί
και το σώμα τους γυάλιζε προφανώς
από κάποια κρέμα.

Περπατούσαν ξυπόλητοι πάνω
στο μπαλκόνι
που ήταν από γυαλί κι άφηνε να φαίνεται
όλη η διαδικασία παρασκευής.

Τα κεφάλια τους ήταν ξυρισμένα κι
από το κέντρο του κρανίου τους
ξεκινούσε μια κόκκινη γραμμή,
που διακλαδώνονταν σ'όλο τους
το σώμα.

Το κέντρο της αίθουσας ήταν ένα στρογ-
γυλό βάθρο
εν είδη κομμένου κυλίνδρου.

Ομόκεντρα μ'αυτόν, ένας μικρότερος
σε διάμετρο κύλινδρος από ατσάλι
υψωνόταν μέχρι το ταβάνι της
αίθουσας.

Το ποτό μου ήρθε πολύ γρήγορα
από το νεαρό που ήταν εντελώς γυμνός.
Δεν ήταν μεγαλύτερος από οκτώ χρονών
και το σώμα του ήταν καλογουαλισμένο.
Του έδωσα την πιστωτική μου κάρτα
κι αυτός έκανε την χρέωση μ'ένα μικρό
αντικείμενο που ήταν κρεμασμένο στο
λαίμο του.

Δοκίμασα το ποτό μου.

Ήταν ακριβώς ότι είχα ζητήσει.

Η μόνη κίνηση μέσα στην αίθουσα
προερχόταν από τα παιδιά - μεταφορείς,
τους μπάρμαν και από τους καπνούς.
Το πλήθος μέσα στην αίθουσα ήταν
μικτό.

Άντρες και γυναίκες όλων των ηλικιών,
ακίνητοι σχεδόν, έπιναν τα ποτά τους,
κυττούσαν προς το κέντρο της αίθουσας
κι άκουγαν από τα μεγάφωνα τους ήχους
των αναπνοών τους.

Ήμουν περιέργος να δω τι θα επακο-

λουθούσε και προσπαθούσα να συγκρα-
τήσω τη νευρική μου.

Η Αλέσια, με είχε προειδοποιήσει.

Οι περισσότερες πιθανότητες ήταν να
περάσω μια πολύ πληκτική βραδιά.

Το σόου ήταν απρόβλεπτο χρονικά.

Μπορούσε να ξεκινήσει ανά πάσα στιγμή
ή μπορούσε και να μη γίνει καθόλου,
πράγμα

που ήταν και το πιο πιθανό.

Όλα εξαρτώνταν από τη διάθεση της
Σάλμηως.

Από τα λεγόμενα της Αλέσια κατάλαβα
ότι το όλο θέμα δεν είχε να κάνει
με την καλή ή την κακή της διάθεση,
πράγμα που άλλωστε θα την οδηγούσε
στην πραγματοποίηση του σόου.
Η αδιαφορία της, όμως, ήταν πιο
συνηθισμένη από οποιαδήποτε
αντίδραση διάθεσης...

Αυτό κατάλαβα από τὰ λεγόμενα
της Αλέσια, η οποία, πρέπει να πω
ότι ήταν αινιγματική και μυστηριώδης.

Έτσι βρέθηκα να περιμένω όρθιος
με το ποτό μου στο χέρι μέσα
σε αυτήν την τεράστια αίθουσα
που παρόλο το πλήθος που τη γέμιζε
έδειχνε τρομακτικά ψυχρή και άδεια.
Το περίεργο είναι ότι δεν σκέφτηκα
να φύγω.

Πέταξα το ποτήρι μου στη σχισμή
ενός περιέργου μηχανήματος ανακύ-
κλωσης

από τα πολλά που ήταν τοποθετημένα
σε διάφορα μέρη της αίθουσας.

Δεν ακούστηκε ο παραμικρός ήχος.

Προχώρησα και πάλι προς το μόνιτορ
και παράγγειλα ένα δεύτερο ποτό
αυτήν τη φορά πιο ενισχυμένο σε
αλκοόλ θέλοντας να ζεστάνω λίγο
τον εαυτό μου από ένα περίεργο
συναίσθημα ψύχους που είχε αρχίσει
να με καταλαμβάνει.

Εν τω μεταξύ, κόσμος ερχόταν
ακόμη και η αίθουσα είχε αρχίσει
πλέον να γεμίζει ανησυχητικά.

Κάποια στιγμή κι ενώ είχα
ήδη πιεί το μισό από το ποτό μου,
ένας νέγρος πανύψηλος, μυώδης, με
ξυρισμένο κεφάλι

λογοτεχνία διήγημα λογοτεχνία

που λαμποκοπούσε ολόκληρος, προχώρησε προς την πόρτα. Μοναδικό του ένδυμα ήταν ένα άσπρο ύφασμα δεμένο στο μπράτσο του αριστερού του χεριού. Πάτησε κάποιο σημείο του τοίχου. Αργά και αθόρυβα μια ασφάλινη πόρτα άρχισε να ανεβαίνει από το πάτωμα προς το ταβάνι. Η όλη διαδικασία κράτησε λιγότερο από πέντε λεπτά.

Τη στιγμή που η πόρτα έκλεισε τελειώς, σκέφτηκα ότι όλα αυτά ήταν κακόγούστα, αλλά ένας μικρός πανικός είχε αρχίσει να εκδηλώνεται μέσα μου. Προσπάθησα να ισοροπήσω τους φόβους μου κοιτώντας το ρολόι μου. Σκεφτόμουν διάφορα πράγματα εκτός από το γεγονός ότι βρισκόμουν εγκλωβισμένος στα υπόγεια ενός κτιρίου χωρίς καμιά επαφή με τον έξω κόσμο. Το γεγονός ότι δεν ήμουν μόνος αλλά μαζί με διακόσια περίπου άτομα, αύξανε την ανησυχία μου. Είχαν περάσει ήδη δύο ώρες από την ώρα που πάτησα το πόδι μου εκεί μέσα, το δεύτερο ποτό είχε τελειώσει και ετοιμαζόμουν να παραγγείλω άλλο.

Κατευθύνθηκα προς το μόνιτορ όταν ξαφνικά η αίθουσα κυριολεκτικά πάγωσε.

Τα παιδιά-μεταφορείς έμειναν ακίνητα. Οι παρασκευαστές με τα χέρια μετέωρα στον αέρα.

Το μόνιτορ σταμάτησε να αναβοσβύνει τις ενδείξεις του. Γύρισα προς το κέντρο της αίθουσας και η κίνηση μου, αν και θα έπρεπε λογικά να προκαλέσει κάποια έστω αντίδραση βλεμμάτων, εν τούτοις, δεν προκάλεσε τίποτε γιατί κανείς εκείνη τη στιγμή δεν ήταν σε θέση να δώσει σημασία σε κάτι τέτοιο.

Αισθάνθηκα ανύπαρκτος.

Ο κύλινδρος είχε αρχίσει να σχίζεται. Μεγάλες λουρίδες μαζευόντουσαν στη

βάση του βάρους, που ήταν στηριγμένος. Τα φώτα στην αίθουσα χαμήλωσαν κι έσβησαν προοδευτικά, ο ήχος από τις ανάσες έγινε ακόμη πιο μικτός και δυνατός.

Το μόνο φωτισμένο σημείο της αίθουσας ήταν ο κύλινδρος.

Άρχισα να διαισθάνομαι περισσότερο παρά να βλέπω το ον που βρισκόταν φυλακισμένο μέσα του.

Η Σάλμω των εκατοντάδων αιώνων, των παραμυθιών της γιαγιάς μου, των ονείρων μου.

Εκείνη που δεν υπάρχουν λέξεις για να περιγράψει κανείς οτιδήποτε δικό της.

Αισθάνθηκα αόρατα δίκτυα να τυλίγουν το σώμα μου και το μυαλό μου. Προσπάθησα να γυρίσω αλλού τα μάτια αλλά τα μάτια μου ήταν αιχμάλωτα.

Έβλεπα μόνο κομμάτια του κορμιού της που άφηναν να φαίνονται οι λουρίδες, που τραβιόντουσαν αργά αλλά σταθερά από τον κύλινδρο.

Ο ήχος μέσα στην αίθουσα είχε δυναμώσει και η χροιά του είχε υποστεί ριζικές αλλαγές.

Ένοιωσα πανικό.

Είχα πέσει σε παγίδα και βλαστημούσα την Αλέσια. Τώρα μπορούσα να καταλάβω το μυστηριώδες ύφος και το ειρωνικό της χαμόγελο.

Οι σκέψεις συνωθούνταν στο μυαλό μου κατατρομαγμένες, πανικόβλητες, κυνηγημένες σε μια αδέξια φυγή από το κέντρο του εγκεφάλου μου, αφήνοντας τον θόλο του κρανίου μου άδειο από οτιδήποτε, προετοιμάζοντας το έδαφος για την καταγραφή μιας εντύπωσης, που το μέγεθος και την έντασή της θα ήταν μάταιο να προσπαθήσω να περιγράψω ακόμη κι αν ήξερα όλες τις γλώσσες του κόσμου.

Ακόμη κι αν κατείχα τα μυστικά όλων των τεχνών. Η αδυναμία μου να εφεύρω

καινούργιες λέξεις, νέους κώδικες καταγραφής, πρωτάκουστα μουσικά όργανα, μ'έκανε να νοιώθω τόση ενοχή... Γιατί... η Αφροδίτη, η Ίσιδα, η Νεφερίτη, η Κλεοπάτρα, η κίνηση του ανήσυχου αγριμιού, το μυστικό των σανσκριτικών επιγραφών, η Άμπωτις και η Παλίρροια, η καταιγίδα, η Αλκυονίδα, ο πόθος, η ηδονή, ο πόνος, η δυστυχία, η ικεσία, η κραυγή, ο φόνος, η ελεημοσύνη, η θυσία, το βαθύ μπλε, το τυρκουάζ, το κόκκινο της πορφύρας, το μαύρο του θανάτου, το λευκό, η αγνότητα, η προστυχιά... ήταν εκεί... μπροστά μου με τα μάτια κλειστά με το στόμα σ'ένα σφιγμένο χαμόγελο.

Ο Δημήτρης Φαληρέας γεννήθηκε στη Μάνη το 1957 και από το 1958 ζει στην Αθήνα. Σπούδασε οικονομικές επιστήμες στην Ανωτάτη Εμπορική Σχολή και σκηνοθεσία στη Σχολή Σταυράκου στην Αθήνα, απ'όπου απεφοίτησε το 1986.

Σκηνοθέτης ταινιών μικρού μήκους, έχει πάρει το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Κινηματογράφου της ΕΦΕΕ, το 1986, με την μικρού μήκους ταινία «ΤΕΛΕΣΤΑΙ».

Έχει ασχοληθεί με κινηματογραφική κριτική στην εφημερίδα ΑΝΤΙΔΟΤΟ, καθώς επίσης με τη συγγραφή διηγημάτων, που έχουν δημοσιευτεί στην παραπάνω εφημερίδα και άλλα περιοδικά.

Από το 1989 είναι υπάλληλος του Υπουργείου Πολιτισμού, υπεύθυνος της Ταινιοθήκης του Τμήματος Κινηματογράφου.

Είναι παντρεμένος από το 1987 με την διακοσμήτρια Νίκη Αδάμ.

Γιάννης Δουβίτσας: «ένας καλός συγγραφέας ποτέ δεν χάνεται»

από τη Λυδία Δημοπούλου

Ο Γιάννης Δουβίτσας κατάγεται από τη Λευκάδα. Έζησε εκεί μέχρι τα 18 του χρόνια. Στην Αθήνα ήρθε για να σπουδάσει Γεωπονική. Το πτυχίο του φυσικά... το πήρε, δουλειά όμως σαν γεωπόνος δεν μπόρεσε να βρει, γιατί κατά την διάρκεια της δικτατορίας ήταν απαραίτητο το πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων για να διοριστεί κανείς στο δημόσιο. Έτσι σχεδόν... κατά λάθος, αλλά και από ανάγκη, βρέθηκε το 1971 στο χώρο του βιβλίου. Υπάλληλος σ' ένα βιβλιοπωλείο στην αρχή, όπου εκεί θα μπορέσει να μάθει την «αγορά» και θα προχωρήσει στη συνέχεια στο χώρο των εκδόσεων.

Οι εκδόσεις **Νεφέλη** δημιουργήθηκαν τον Μάρτιο του 1979. **Νεφέλες** αρχικά, μετατρέπονται στον ενικό που είναι πιο εύρηστος.

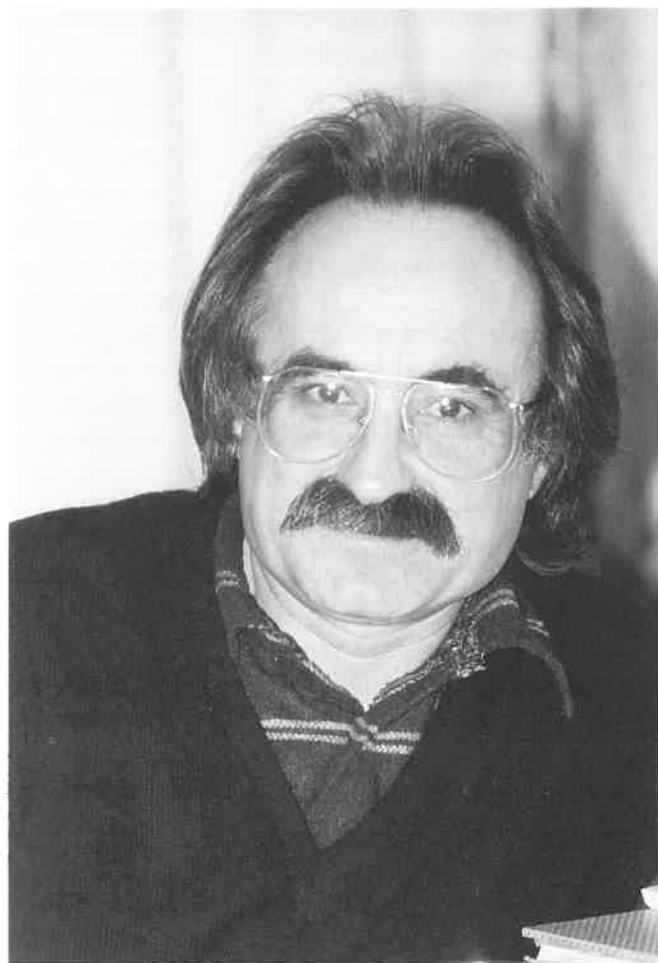
Ο Νίκος-Αλέξης Ασλάνογλου, η Κική Δημοπούλα, ο Μιχάλης Κατσαρός, ο Κωστής Παπαγιώργης, ο Δημήτρης Νόλλας, ο Νίκος Δήμου και άλλοι πολλοί, είναι από τους Έλληνες συγγραφείς που τα βιβλία τους συμπεριλαμβάνονται στη σειρά της ελληνικής λογοτεχνίας του εκδοτικού οίκου.

Παράλληλα όμως, το '87 ο ποιητής Μανόλης Αναγνωστάκης θα αναλάβει την ευθύνη για τη σειρά «Η πεζογραφική μας παράδοση» που, ανέλπιστα, πήγε πολύ καλά και εισπρακτικά.

Όμως η **Νεφέλη** «χωράει» και την «Βιβλιοθήκη Τέχνης», τα «Βιβλία για νέους» και ένα σημαντικό αριθμό βιβλίων από την Παγκόσμια Λογοτεχνία μεγάλων δημιουργών: «Τ' ακριβό φαρμάκι» της Μαίρης Γουέμπ, η «Χουριέμ» της Κατρίν Κλεμάν, «Η αυτοβιογραφία» του Ταρκόφσκι και πρόσφατα «Το μαρτυρολόγιο» του Ταρκόφσκι.

- Κύριε Δουβίτσα, σπουδάσατε γεωπόνος, ωστόσο τώρα είστε εκδότης. Η γεωπονική όμως, ήταν επιλογή σας;

- Τότε γύρω στο 63-64 στην πρώτη κλίμακα των επιλογών ήταν το Πολυτεχνείο και μετά η Γεωπονική, αν ήθελες να γίνεις κάτι. Ο γεωπόνος τότε ήταν καλοπληρωμένος. Αυτός ήταν ο κύριος λόγος που την προτίμησα - λόγω οικονομικών δυσκολιών που αντιμετώπιζε η



Γιάννης Δουβίτσας

Φωτογραφία: Γιώργος Μπιζιούρας

οικογένεια μου. Ήταν πολυτέλεια να μπορεί να διαλέγει κανείς εκείνη την εποχή. Ήταν τότε γύρω στο '70 που η Δικτατορία ήθελε να κάνει την Ελλάδα αυτάρκη στο κρέας, στα κοτόπουλα και στα χοιρινά. Είχα βρεί μια σχετική δουλειά, αλλά την παράτησα.

Προσωρινά λοιπόν, μπήκα να δουλέψω στο βιβλιοπωλείο. Θα μπορούσα να κάνω οποιαδήποτε δουλειά με την ίδια ευκολία. Ήταν δύσκολη εποχή. Προείχε το θέμα της επιβίωσης.

- Ξεκινήσατε λοιπόν, σαν υπάλληλος...

- Ναι, στην αρχή από το 73 μέχρι το 78. Έπειτα ήρθε η **Νεφέλη**.

- Το να ασχοληθείτε τελικά με τις εκδόσεις ήταν επιλογή σας;

- Δεν θα τόλγα ακριβώς έτσι. Ποτέ δεν έχω πάρει αποφάσεις. Πολλά έγιναν από ανάγκη. Κάποτε ξανασκέφτηκα να γίνω γεωπόνος. Ήμουν ήδη 35 χρονών και είχα ήδη παντρευτεί. Συγκυρίες λοιπόν με οδήγησαν σ' αυτήν την «απόφαση». Η μόνη «καθαρή» επιλογή ήταν ότι προτίμησα τις εκδόσεις από το να είμαι απλώς βιβλιοπώλης.

- Ποιά είναι τα κριτήρια με τα οποία επιλέγετε τα βιβλία τα οποία θα εκδώσετε;

- Υπάρχει φυσικά ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο κινούμαστε. Υπάρχουν κάποιες συγκεκριμένες μόνιμες σειρές και καταρχάς βγάζουμε βιβλία που εντάσσονται σ' αυτές τις σειρές. Οι υπεύθυνοι διαλέγουν αυτά που νομίζουν καλύτερα. Το κριτήριο της ποιότητας μπαίνει έντονα. Και μάλιστα σε βαθμό επικίνδυνο θα έλεγα.

Βιβλίο συνέντευξη βιβλίο

Ευτυχώς, βέβαια, που υπάρχουν τα μπεστ σέλλερς. Αλλά αυτό δεν συμβαίνει συχνά.

- Ποιά πιστεύετε, πως είναι η «συνταγή» ενός πετυχημένου βιβλίου. Δηλαδή ενός βιβλίου, που η ποιότητα θα συμβαδίζει με την εμπορικότητα;

- Δεν νομίζω πως υπάρχει τέτοια συνταγή. Ένα καλό βιβλίο μένει στο χρόνο. Αντέχει. Είναι διαχρονικό. Το «Σμιλεύοντας το χρόνο» του Αντρέι Ταρκόφσκι, είναι ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα.

- Πώς βρίσκετε τις τιμές των βιβλίων; Ο κόσμος, το πλατύ αναγνωστικό κοινό διαμαρτύρεται πως είναι υψηλές. Εσείς τι πιστεύετε;

- Αυτή τη στιγμή υπάρχουν 400 εκδοτικοί οίκοι. Μόνο οι 15 βγάζουν πάνω από 20 βιβλία το χρόνο. Με έναν αριθμό τόσο μικρό, εκ των πραγμάτων δεν βγαίνουν οικονομικά. Οι Έλληνες εκδότες προγραμματίζουν με μια φοβερή ευκολία, κι αυτό είναι αρνητικό. Από τα 10 βιβλία τα 7 ή τα 5 θα πάνε χαμένα, δεν θα πουλήσουν. Άρα θα πρέπει τουλάχιστον ένα να γίνει μπεστ σέλλερ για να καλυφθεί η διαφορά. Έτσι ανεβαίνουν οι τιμές. Ο βασικός λόγος είναι αυτός: ο κακός προγραμματισμός. Πιστεύω δηλαδή, ότι αυτό γίνεται αβασάνιστα. Απλώς, εκείνο που μας σώζει είναι ότι ξεκινήσαμε από πολύ χαμηλά και έτσι έχουμε κάποια περιθώρια.

Θυμάμαι παλαιότερα ο «Γαλαξίας» που ήταν κατά τη γνώμη μου ο σπουδαιότερος εκδοτικός οίκος που υπήρξε στην Ελλάδα - τώρα έχει κλείσει - φρόντιζε, όχι μόνο να βγάλει ένα καλό βιβλίο αλλά να έχει και χαμηλές τιμές. Η διαφήμισή του τότε έλεγε - γύρω στο 1967-68 - «15 δραχμές, όσο ένα πακέτο τσιγάρα». Τόσο έκαναν τότε τα βιβλία.

- Όσον αφορά τους νέους συγγραφείς, πώς τους αντιμετωπίζετε;

- Οι νέοι συγγραφείς σαφώς είναι ένα ρίσκο. Ανάλογα με την κατάσταση, εκδίδουμε όσους μπορούμε. Ενώ βέβαια τους Έλληνες συγγραφείς, γιατί με τους ξένους είναι διαφορετικά. Μοναδικό κριτήριο - αν τα οικονομικά του εκδότη είναι καλά - είναι η ποιότητα. Πιστεύω ότι ένας καλός συγγραφέας ποτέ δεν χάνεται, αν πράγματι είναι καλός κι όχι απλά να 'χει γράψει ένα μόνο καλό βιβλίο. Πάντα, όμως, έχω τη διάθεση να προωθήσω νέους συγγραφείς.

- Τι πουλάει περισσότερο στην Ελλάδα; Ποιο είδος βιβλίου είναι αυτό που προτιμάει το ελληνικό αναγνωστικό κοινό;

- Καταρχήν προτιμούνται τα ελληνικά λογοτεχνικά κι έπειτα τα ξένα. Και τα παιδικά πουλιούνται. Είναι το πιο σίγουρο είδος και πηγαίνει πάντα πολύ καλά.

Τώρα τελευταία παρατηρείται ότι πουλιούνται πολύ τα «δημοσιογραφικά», εννοώ αυτά που γράφονται από δημοσιογράφους κι έχουν ένα ύφος πολύ κοντά στο δημοσιογραφικό και λιγότερο λογοτεχνικό, κι αυτός ακριβώς είναι ο λόγος που πωλούν, είναι πιο προσιτά στο ευρύ κοινό. Σχεδόν μονοπωλούν. Έχουν δικό τους κοινό, γιατί είναι πιο εύπεπτη η γραφή.

- Τελικά πόσο «έμπορος» είναι ένας εκδότης;

- Ο εκδότης δεν πρέπει να ξεχνάει ότι παίζει κάποιο ρόλο στα πολιτιστικά πράγματα. Κάθε φορά που θα επιχειρήσει να προγραμματίσει, να εκδώσει ή να προωθήσει ένα βιβλίο δεν πρέπει να έχει στο μυαλό του μόνο το κέρδος. Ο χώρος του βιβλίου είναι χώρος που διαμορφώνεται ο πολιτισμός. Κάπου πρέπει να αντιστέκεσαι όσον αφορά την εμπορικότητα. Γιατί φυσικά είναι αδύνατο να την αποφύγεις. Παρόλο που βλέπω να συμβαίνει το αντίθετο. Κυριαρχεί η εμπορικότητα. Νομίζω ότι στην Ελλάδα υπάρχουν κάποιοι εκδότες

που κρατούν: «Ίκαρος», «Κείμενα», «Στιγμή», «Διαγώνιος», στη Θεσσαλονίκη.

Στην Ελλάδα υπάρχει πολύ μεγάλη εκδοτική παράδοση. Ίσως από τις μεγαλύτερες στον κόσμο. Έχουμε τα καλύτερα βιβλία. Στην πρώτη τριάδα βρίσκεται η χώρα μας από άποψη μορφής, τεχνικής και αισθητικής. Κι αυτό οφείλεται σ' αυτούς τους εκδότες που μείνανε πιστοί στην εκδοτική παράδοση και κυνηγάνε την ποιότητα σαν ότι σπουδαιότερο υπάρχει. Όπως για παράδειγμα ο «Ίκαρος». Αφού είχε ήδη κυκλοφορήσει το βιβλίο, εξαιτίας ενός μικρού λάθους, απέσειρε ολόκληρη την έκδοση. Βέβαια δεν λέω να φτάσουμε εκεί, αλλά αυτό δείχνει το κυνήγι της τελειότητας. Άλλο ένα τέτοιο παράδειγμα που δείχνει την αγάπη και το πάθος για την ποιότητα, ήταν ο κ. Βλάχος των εκδόσεων «Κείμενα». Ήξερε άφογα την τυπογραφική δουλειά. Ο ίδιος είχε ένα μικρό τυπογραφείο, ήξερε να φτιάχνει μόνος του μια σελίδα, το μέγεθος κάθε βιβλίου. Όλα αυτά είναι ολόκληρη τέχνη. Σηκώθηκε λοιπόν κάποια νύχτα - έφτιαχνε μια ποιητική συλλογή τότε - τον βασάνισε το τι στοιχεία θα βάλει. Μετά από μεγάλη σκέψη είχε καταλήξει και είχε φτιάξει το βιβλίο μ' αυτά που είχε επιλέξει. Στον ύπνο του όμως εκείνη τη νύχτα είδε ότι αυτά που διάλεξε δεν είναι τα σωστά. Πήγε λοιπόν στο τυπογραφείο κι όλη νύχτα άλλαξε στοιχεία... Τέτοιο ήταν το πάθος αυτού του ανθρώπου. Αυτό το γεγονός μ' έχει συγκινήσει ιδιαίτερα και πάντα υπάρχει στο μυαλό μου. Αυτά είναι που με συγκινούν κι όχι το να ακούω ότι το τάδε βιβλίο πούλησε τόσα αντίτυπα.

Κάθε βιβλίο έχει τη δική του προσωπικότητα. Αυτοί οι άνθρωποι δεν το ξεχνούσαν αυτό κι όλη την πείρα την είχαν κτήμα τους...

- Πόσο σημαντικό ρόλο παίζουν οι δημόσιες σχέσεις στο χώρο του βιβλίου στην εποχή μας;

- Πολύ μεγάλο. Πριν μερικά χρόνια δεν υπήρχε τέτοιο θέμα. Σήμερα, αν δεν διαφημίσεις ένα βιβλίο, μπορεί να μην πουλήσει... όλα αυτά δεν ξέρω που θα οδηγήσουν. Με την έκρηξη των μέσων της μαζικής ενημέρωσης στον αιώνα μας, ο ανταγωνισμός είναι πολύ μεγάλος. Συνήθως προβάλλονται αυτά που δεν θάπρεπε κι όχι αυτά που πραγματικά αξίζουν.

Αν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης αξιοποιηθούν σωστά, μπορεί να βγει κάτι καλύτερο για το βιβλίο.

- Ποιά είναι τα προβλήματα διακίνησης του βιβλίου στην επαρχία;

- Το πρόβλημα της διακίνησης των βιβλίων στην επαρχία είναι μεγάλο. Στην Αθήνα τα πράγματα είναι πολύ πιο εύκολα. Το βιβλίο είναι πολύ πιο προσιτό στον αναγνώστη. Έχουν γίνει κάποια φεστιβάλ βιβλίου στην Αλεξανδρούπολη, στη Μυτιλήνη, στην Καστοριά, στο Ναύπλιο, στην Πάτρα. Όλοι οι εκδότες μπήκανε μέσα. Οι ίδιοι οι βιβλιοπώλες δεν κάνουν παραγγελίες, γιατί δεν πουλάνε. Συντηρούνται με χαρτικά είδη, παιχνίδια κι ο,τιδήποτε άλλο. Κανένα αμιγές βιβλιοπωλείο δεν επιβίωσε στην επαρχία. Ειδικά το ποιητικό βιβλίο δεν πουλάει καθόλου.

- Τι πιστεύετε ότι θα μπορούσε να γίνει για να προωθηθεί η διακίνηση του βιβλίου;

- Κανονικά θάπρεπε να υπάρχει κάποιο πρακτορείο. Και πάλι όμως το κόστος γι' αυτό θα ήταν μεγάλο. Θα χρειαζόταν κάποια χρηματοδότηση...

- Από τη μεριά της Πολιτείας, φυσικά...

- Η Πολιτεία κωφεύει. Δεν νομίζω πως την... αφορά αυτό το θέμα. Το θεωρεί μια μικρή λεπτομέρεια.

Βιβλίο κριτική βιβλίο παρουσίαση βιβλίο

Γράφει ό: ANTONIO GANGI

ΓΙΩΡΓΟΥ ΞΕΝΑΡΙΟΥ: «Η ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ»

Έκδόσεις: «ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ» 1990

«Δίκαιοι νά φρουροῦν τήν πύλη καί οἱ πελταστές. Λάμψεις τούς τύφλωναν τά μάτια καί στά τέλη τοῦ περιβόλου σκληροί ἐνεδρεῦαν οἱ ὄφεις. Φίδια κι ἀστάρτες κι ὄχεντρες».

ΓΙΩΡΓΟΣ ΞΕΝΑΡΙΟΣ

Μία από τίς εὐτυχέστερες στιγμές τοῦ ἀναγνώστη - καί κατ'ἐπέκταση τοῦ κριτικοῦ πού ἐπωμίζεται τήν εὐθύνη νά σκιαγραφήσει τή δομή καί τό περιεχόμενο κάποιου βιβλίου στήν περιορισμένη ἔκταση ἑνός ἄρθρου - εἶναι ἡ «συνάντηση» του μέ ἐκεῖνο τό κείμενο πού ἐμπεριέχει, ἐν δυνάμει, ὅλες τίς προϋποθέσεις οἱ ὁποῖες τό καθιστοῦν πραγματικά ἀπολαυστικό. Γιατί, τό ἔχουν πει πολλοί πρῖν ἀπό μένα, ἡ λογοτεχνία στίς μέρες μας (ὅπως καί ἡ ζωή μας) ἔχει χάσει κάτι ἀπό τήν παλαιά ἀπόλαυσή της. (Φυσικά, μέ τόν ὄρο, δέν θά μπορούσαμε νά ἐννοήσουμε τίποτε ἄλλο ἀπό τήν βαθιά πνευματική, αἰσθητική καί συναισθηματική συγκίνηση, πού προσφέρεται ἀπό τόν ἀληθινό δημιουργό μέσω τοῦ κειμένου του). Περὶ ἀπολαύσεως λοιπόν ὁ λόγος, ὅταν - ἐπιτελώντας τό καθήκον μας - καλούμεθα νά προσεγγίσουμε αἰσθητικά τό πρῶτο βιβλίο τοῦ Γιώργου Ξενάριου πού κυκλοφόρησε ἀπό τίς ἐκδόσεις «ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ», μέ τόν τίτλο: «Ἡ πτώση τοῦ Κωνσταντίνου». Καί γιά ἕνα τόσο αἰρετικό κείμενο τῶν ἡμερῶν, ἄς μοῦ ἐπιτραποῦν καί αἰρετικές προσεγγίσεις:

Στίς μέρες μας λοιπόν, ἡ Ἑλλάδα, ἔχω τήν ἐντύπωση (καί δέν εἶμαι ὁ μόνος) ὅτι πολιορκεῖται ἐκ τῶν ἔσω καί ἔξω ἀπό ποικίλες δυνάμεις, οἱ ὁποῖες ἀσκώντας ἕναν συνεχῆ πόλεμο φθορᾶς, ἀπονεκρώνουν τά τελευταῖα νευραλγικά της σημεῖα, ὅ,τι τῆς ἀπέμεινε ἀπό τό πνεῦμα, ἀπό τή γλώσσα της, ἀπό τήν ιστορική της παράδοση. Τούτη ἡ μορφή πολιορκίας - ἡ πιό μοντέρνα καί ἀποτελεσματική τῶν νεώτερων δυνάμεων τοῦ Σκότους - εἶναι καί ἡ καταλληλότερη γιά νά μεταφέρει κανείς, ἕναν λαό κάποτε σκεπτόμενο, σ' ἕνα λαό μικροαστῶν, ἄρα σέ μάζα πειθήνιων ὀργάνων τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας. Τά ἀποτελέσματα αὐτῆς τῆς καταστροφῆς γύρω μας, εἶναι πολλά καί οἱ ἀντιστάσεις δυστυχῶς μικρές. Οἱ εἰσβολεῖς βρίσκονται πρὸ τῶν πυλῶν τῆς χώρας, πασχίζουν νά κάμψουν τούς τελευταίους μεγάλους μαχητές. Ἀναστήματα ὅπως τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαδιαμάντη, τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ, τοῦ Ἀνδρέα Κάλβου, τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ, τοῦ Ὀδυσσεᾶ Ἐλύτη, βάλονται ἀπό παντοῦ (γιατί αὐτοὶ δέν φθάνονται ἄρα δέ συμφέρουν) καί, συχνά βάλονται ἀπό γενίτσαρους ἐκπροσώπους τῆς νεωτάτης, λεγομένης, μεταμοντέρνας λογοτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ τόπου!(sic, δέν εἶναι ἀλήθεια;).

Εἶναι πικρά πράγματα ὅλ' αὐτά, μά ἀνάγκη νά τά γράφουμε γιά νά σώζουμε τήν ψυχὴ μας ἐνώπιον τῶν σκεπτόμενων, τῶν

ὀλίγων ἔσω Ἑλλήνων πού ἀπέμειναν, τῶν τελευταίων μαχητῶν τῶν Θερμοπυλῶν ἢ τῆς ἀποφράδος 29ης Μαΐου τοῦ 1453. Ἀνάμεσα σ' αὐτούς καί ὁ ἐναγώνιος Γεώργιος Ξενάριος, ἀπό τίς τάξεις τῶν ἐσχάτων ἱππέων, πού μέ τήν ἐξαιρετική προσφορά του, μᾶς καλεῖ ν' ἀναλογισθοῦμε. Ἡ πτώση τοῦ Κωνσταντίνου, μιά ἱστορία σπειροειδῆς, ἀνελίσσόμενη, πού ἐπαναλαμβάνεται διαρκῶς ὡς τίς μέρες μας, εἶναι τό θέμα τοῦ ὁμώνυμου βιβλίου τοῦ συγγραφέα, χωρίς ὥστόσο τό ὅλο πόνημα νά συγκαταλέγεται αὐστηρά στήν ιστορική μυθιστοριογραφία. Καί ἡ αἴρεσή του συνίσταται, ἀκριβῶς, στή γλώσσα του καί στή δομή. Γιατί ἡ πρώτη ἐντύπωση πού δίδεται ἀπό τόν τίτλο τοῦ ἔργου στόν ἀνυποψίαστο ἀκόμη ἀναγνώστη, (ὅτι δηλαδή πρόκειται, μᾶλλον, γιά ἕνα ἀφήγημα βασιμμένο στήν ιστορική γνώση προσώπων καί πραγμάτων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης - μέ τίς ἀπαραίτητες, βεβαίως, μυθοπλαστικές ἐπεκτάσεις, μέ τίς κλασσικές ἐπιταγές περὶ ἀρχῆς, μέσης, τέλους καί τῆς ἀναλόγου γλώσσας πού ἀντιστοιχεῖ στή συγκεκριμένη «σχολή») ἀναιρεῖται μέ τήν ἀπαρχὴ τῆς ἐξαιρετικῆς διαδικασίας ἀνάγνωσης αὐτοῦ τοῦ κειμένου.

«Ὁ Κωνσταντῖνος, ἀντικρῦζοντας πλῆθος θυμιάματα, προσευχές, λιτανεῖες, πιστούς στά γόνατα νά κλαῖνε, δέν θυμήθηκε τή στιγμή πού δεκατριῶν χρονῶν τοῦ πρόσφεραν τόν βασιλικό μανδύα· ἔκλινε πρὸς στιγμὴν τό γόνυ καί θυμήθηκε πού δεκαεξί ἐτῶν τόν εἶχε πάρει ὁ αὐτοκράτορας σ' ἕνα ἀπό κείνα τά μακρυνά μοναστήρια τοῦ Νότου καί συνάντησε»

Βλέπουμε, λοιπόν, στήν ἀρχὴ τοῦ βιβλίου ὅτι βρισκόμαστε κιόλας στό τέλος! Ζοῦμε, μαζί μέ τόν αὐτοκράτορα, τή μεγάλη λιτανεία στήν Ἁγιά-Σοφία, λίγο πρῖν ἀπό τήν ἄλωση. Μέ τά θυμιάματα κι ἐμεῖς. Ἀπό τό σημεῖο αὐτό τῆς πρώτης ἐνότητος ὡς τήν 67η σελίδα πού κλείνει - συμβατικά - ἡ ἱστορία, (τέτοια θέματα μένουν πάντα ἀνοιχτά καί «φυσοῦν» ἀπό τίς ρωγμές τοῦ χρόνου) θά συναξειδέψουμε - χάρη στή δεινότητα τοῦ συγγραφέα - μέ τό βασιλιά, σ' ἕνα χῶρο δικῆς του ὄνειρικῆς, ἀποσπασματικῆς μνήμης, θά γνωρίσουμε πρόσωπα καί πράγματα πού τόν ἀφοροῦν ἀλλά, τελικά, κάτω ἀπό τήν κατανυκτικὴ ἐπίδραση τῶν θυμιαμάτων καί μιᾶς γλώσσας ποιητικῆς ἀφαιρετικῆς, ὅλ' αὐτά θά γίνουμε τόσο δικά μας πού ἡ ἀγωνία τῆς πτώσης του θά μᾶς συμπεριλάβει ὀλοκληρωτικά, θά γίνεῖ τό «πρόσχημα» δικῶν μας ἀλώσεων καί ἀπωλειῶν. Καί τοῦτο τό αἶσθημα τῆς ἐντονης συμμετοχῆς μας, τό γεννᾶ ἡ τέχνη τοῦ Γ. Ξενάριου, ὁ ὁποῖος σοφᾶ δέν ὑποπίπτει στήν ἄχαρη (ὅσο καί ἐπικίνδυνη) ἐξιστόρηση γεγονότων, ἀλλά ἐμβαθύνει στήν οὐσία τῶν πραγμάτων, χρησιμοποιώντας μιά γλώσσα «βυζαντινᾶ ἐλλειπτικῆ», θαυμάσια.

«Στά ἡσυχασμένα μάτια του γαλάζια ρόδα τοῦ νεροῦ καί μετάξια πορφύρα ἀπό τά ὄρη τῆς Ἀσίας».

Δέν ξέρω, εἶναι ἀλήθεια, ἂν ἡ ἱστορία τοῦ Κωνσταντίνου Παλαιολόγου θά μπορούσε νά ἱστορηθεῖ (στό χῶρο τῆς

Βιβλίο κριτική βιβλίο παρουσίαση βιβλίο

λογοτεχνίας) μέ γλώσσα άλλη από αυτή του Γιώργου Ξενάριου. Σπανίως κείμενο και περιεχόμενο συνταυτίζονται τόσο άριστα, πού νά παρέχουν στον αναγνώστη δυνατότητες πολλαπλής ανάγνωσης «συνηχήσεων», κύκλων πολλών πού δημιουργούνται από τήν πρώτη λέξη, στό κέντρο του διάφανου νερού της γλώσσας. Σ' αυτό τό διάφανο νερό βαπτιζόμενη ή ιστορία (τό θέμα) ενός λογοτεχνήματος, μετουσιώνεται σε μία φωτεινή αίσθηση, έτσι πού νά μπορούμε νά πούμε πώς: *“Ολα συνέβησαν στη γλώσσα εκείνη. Στη γλώσσα εκείνη χάθηκε ή Βασιλεύουσα, ή Ίλλυρία και ή Θράκη, τό Άνεξερευνητό όρυχειό του λόγου σώμα, ό Έμμανουήλ Λογγάριος, και τά τόσα άλλα πού αγαπήσαμε. Μ' αυτή τή γλώσσα ό Ξενάριος, σημειώνει για λογαριασμό μας: «Μέ τό αδύναμο και μικρό θά συγχύσω τό μικρό και τό μέγα. Στίλβει ή ημέρα. Και στό κέντρο εκείνης της γιορτής, σύ Κωνσταντίνε». Οί άπανταχού Έλληνες, δηλαδή όσοι ζούν και μέ Φώς και μέ Θάνατον, ως τόν τιμήσουν.*

ΝΙΚΟΥ ΔΑΒΒΕΤΑ : «ΤΑ ΜΗΛΑ ΤΗΣ ΕΔΕΜ» Έκδόσεις :«ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ»

Μέ τόν ύπαινετικό τίτλο :«Τά μήλα της Έδέμ», ό Νίκος Δαββέτας, - γνωστός πιά ποιητής της γενιάς του '80 - μάς παραδίδει τό πέμπτο κατά σειρά ποιητικό βιβλίο του, ολοκληρώνοντας και μία δεκαετία παρουσίας του στά γράμματα. Συνεπής στις άρχές της ποιητικής του, άρχές πού διέπονται από τήν αγάπη του για έναν λόγο «γαλήνιο», μετρημένο στις εξάρσεις και τις ύφσεις του, ώστε νά μήν υποπίπτει σε εύφυολογήματα και περιττούς ένθουσιασμούς - παραμένει, και στη νέα του δουλειά, έραστής μιας μελαγχολικής και νοσταλγικής «μουσικής δωματίου», αν μπορεί νά ειπωθεί κάτι τέτοιο. Φυσικά, θά μπορούσε νά υποστηριχθεί ως αντίποδας, και τούτο είναι διακριτό από τόν προσεκτικό αναγνώστη, πώς αυτή ή διάθεση του ποιητή λειτουργεί, τρόπον τινά, αλλά, πάλι, (ένα ακόμη διακριτό) ίσως αυτό νά μήν συγκαταλέγεται στις προθέσεις του. [Το γεγονός γίνεται άμέσως αντιληπτό στον αναγνώστη πού θά μελετήσει όλα του τά προηγούμενα έργα, τά όποια χρονολογικά κατατάσσονται ως εξής: «Οί Έραστές της Όστριας » (ΠΛΕΘΡΟΝ, 1983), «Ρέκβιεμ για τό πρωινό τέλος»(ΥΑΚΙΝΘΟΣ,1985), «Λευκή Φούγκα »(ΥΑΚΙΝΘΟΣ, 1986), «Ή μουσική ταφή της Έλεονώρας Τίλεσεν»(ΡΟΠΤΡΟΝ, 1988)]. Τήν άποψη μου περί των προθέσεων του ποιητή, επιτρέψτε μου νά τήν υποστηρίξω ως προσωπική - και έλπίζω όχι αυθαίρετη - εικόσια, βασιζόμενος στην δική του έμμονή του νά εξακολουθεί νά

έκθέτει τά ποιήματά του μέ τρόπο πού ένας ζωγράφος θά εξέθετε τό μοντέλο του, στό πλάγιο δειλινό φώς του άπογεύματος. Έτσι ό Δαββέτας, πετυχαίνει κάποιο «μή βεβαρυμένο», «άναπνέοντα» λυρισμό, παράλληλα μέ μία άχνη, μελαγχολική, όπως είπαμε, άτμόσφαιρα, εκείνη πού υποβάλλεται - στον καθένα - από τή γνώση της άπώλειας του μικρού του Παραδείσου. Αυτό καταφαίνεται καιρια στό πρώτο ποίημα από τά «Μήλα της Έδέμ», πού έχει τίτλο: «ΤΙ ΕΙΠΕ ΕΝΑ ΒΡΑΔΥ ΤΟ ΦΙΔΙ ΣΤΟ ΘΕΟ, ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΜΙΚΡΟΥ ΑΔΑΜ»:
Θέ μου / έφτά ζωές μου έταξες / στους κήπους της Έδέμ / άμα στην πόρτα τους σταθώ / φύλακας-άγγελός Σου. / Φτερά μου έταξες στην πλάτη / τ'αυγά μου νά γεννήσω στον έβδομο ούρανό. / Όμως της Λίμνης τό νερό / πού έχω για καθρέφτη / όλο ρυτίδες ξέρει νά μου προσθέτει / γέρασα γρήγορα Θεέ μου / και σέρομαι τώρα παράλυτο / μέσ στις ξερολιθιές / κορίτσια βλέπω, ελεύθερα / νά γεύονται καρπούς απ' τις μηλιές Σου.

Άκόμα στά «Μήλα της Έδέμ»,πλανιέται μία γεύση θανάτου, μετουσιωμένη ώστόσο ποιητικά έτσι πού νά μή μπορούμε νά μιλήσουμε για έλλοχεύοντα φόβο ή ύπαρξιακή άγωνία, αλλά μόνο για τήν αναγκαία γνώση: *Πώς μέσα σ'έναν κόσμο πλαστής άθανασίας, σ'έναν κόσμο πού έχει ξεχάσει εκείνο πού ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΘΥΜΑΤΑΙ, οι αναφορές στό θάνατο, διά μέσου της τέχνης, αποτελούν κάποτε χρήσιμες αντίστασεις στην κενότητα του χαριέντος ανθρώπου.*

Άρκει, βέβαια, τό τονίζουμε, ό ποιητής νά μήν είναι πεισιθάνατος:

«ΟΡΕΙΝΟ ΚΑΤΑΦΥΓΙΟ»: *Ό θάνατος διαβάξει πάνω στό χιόνι / τ'άορατα χνάρια των έλαφιών / τά μικροσκοπικά σημάδια του άσβου / του λύκου τ'άκομψα ίχνη. / Μέσ στον χιονιά δύσκολα χάνει / τά βήματα του ανθρώπου / πού όνειρεύεται.*

Ός προς τό ύφος της γραφής του, από τήν πρώτη του μέχρι τήν τελευταία συλλογή, ό Ν. Δαββέτας παραμένει πιστός στό άτμοσφαιρικό αποτέλεσμα πού προκύπτει από τό σύνολο ποίημα, χωρίς νά επιχειρεί εξάρσεις μεμονωμένων αϊφνιδιαστικών στίχων. Ίσως πούν, όρισμένοι, ότι άποφεύγει κάτι τέτοιο από σχετική άδυναμία. Προσωπικά θά υποστηρίξω ότι και αν συμβαίνει αυτό, και μόνο ή αυτογνωσία του, ή προσοχή στα «όλισθήματα», τόν κατατάσσει δικαιωματικά στους πηγαίους, αξιοπρεπείς λειτουργούς της τέχνης. Έξάλλου ό Χρόνος είναι μπροστά, για νά μάς δώσει, ένδεχομένως, ό ποιητής εκείνο για τό όποιο μάς προιδεάζει στην έως τώρα δουλειά του. Μία δουλειά από τις καλές όχι μόνο στα ποιητικά πράγματα, αλλά και στό χώρο των μικρών «όνειρικών» άφηγημάτων, πού μέ τόση αγάπη έντάσσει στις σελίδες των συλλογών του.

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ
(1863 - 1933)

Η ΣΑΤΡΑΠΕΙΑ

Τί συμφορά, ἐνῶ εἶσαι καμωμένος
γιὰ τὰ ὠραῖα καὶ μεγάλα ἔργα
ἢ ἄδικη αὐτή σου ἢ τύχη πάντα
ἐνθάρρυνσι κ' ἐπιτυχία νὰ σὲ ἀρνεῖται·
νὰ σ' ἐμποδίζουν εὐτελεῖς συνήθειες,
καὶ μικροπρέπειες, κι ἀδιαφορίες.
Καὶ τί φρικτὴ ἡ μέρα ποὺ ἐνδίδεις
(ἡ μέρα ποὺ ἀφέθηκες κ' ἐνδίδεις),
καὶ φεύγεις ὁδοιπόρος γιὰ τὰ Σοῦσα,
καὶ παινῆεις στὸν μονάρχην Ἀρταξέρξη
ποὺ εὐνοϊκὰ σὲ βάζει στὴν αὐλή του,
καὶ σὲ προσφέρει σατραπεῖες καὶ τέτοια.
Καὶ σὺ τὰ δέχεσαι μὲ ἀπελπισία
αὐτὰ τὰ πράγματα ποὺ δὲν τὰ θέλεις.
Ἄλλα ζητεῖ ἡ ψυχὴ σου, γι' ἄλλα κλαίει·
τὸν ἔπαινο τοῦ Δήμου καὶ τῶν Σοφιστῶν,
τὰ δύσκολα καὶ τ' ἀνεκτίμητα Εὐγε·
τὴν Ἀγορά, τὸ Θέατρο, καὶ τοὺς Στεφάνους.
Αὐτὰ ποῦ θὰ στὰ δώσει ὁ Ἀρταξέρξης,
αὐτὰ ποῦ θὰ τὰ βρεῖς στὴ σατραπεῖα·
καὶ τί ζωὴ χωρὶς αὐτὰ θὰ κάμεις.

C. P. CAVAFY
(1863 - 1933)

LA SATRAPIE

Quelle infortune, alors que tu es fait
Pour les grandes et nobles causes,
Ce sort injuste qui toujours
Te nie son aide et le succès;
Ces bassesses ordinaires, ces mesquineries,
Ces indifférences qui barrent ton chemin.
Quel écœurement le jour où tu cèdes
(Où tu t'es laissé aller à céder),
Où tu prends la route de Suse,
Où tu arrives chez Artaxerxès
Qui t'accueille gracieusement à la Cour,
Qui te prodigue les satrapies et les faveurs.
Tu les acceptes avec désespoir,
Ces choses dont tu ne veux pas.
Ailleurs ton âme se porte, ailleurs vont tes regrets:
Vers l'approbation du peuple et des sophistes;
Vers les vivats si difficiles à déchaîner, sans prix;
Vers l'agora, vers le théâtre et les lauriers.
Ces choses-là, aucun Artaxerxès ne te les donnera,
Aucune satrapie ne te les offrira,
Et tu mèneras sans elles quelle existence?

(Traduit du grec par Socrate C. Zervos et Patricia Portier)

Extrait d'une nouvelle traduction de C.P. Cavafy à paraître
en octobre 1991 aux éditions de l'Imprimerie Nationale.

Γνώρισα τήν ποίηση τοῦ Κ. Π. Καβάφη μαθητής, στά θρανία τοῦ ΙΓ' Γυμνασίου Ἀρρένων Ἀθηνῶν, πού ὑψωνόταν καί συνεχίζει νά ὑψώνεται ἀπειλητικό, καβαφικότερο κι ἀπό τά **Τείχη** τοῦ ποιητῆ, δίπλα στήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀρτεμίου, στήν ὁδὸ Φιλολάου. Τά ποιήματα τοῦ Καβάφη δέν ἦταν ἀκόμη στό σχολικό πρόγραμμα. Ἡ δικτατορία εἶχε καταρρεύσει, ἡ «δημοκρατία» εἶχε ἐπανέλθει στό ἀπό αἰώνων λίκνον της, καί μέσα στά τόσα **ἠχηρά παρόμοια**, ἡ φιλόλογος πού προσπαθοῦσε νά μᾶς ξεστραβώσει στήν Μεσαιωνική καί Νεωτέρα Ἱστορία, μᾶς διάβασε τήν προτεραία κάποιας ἀργίας τούς **Βαρβάρους**, τά **Κεριά** καί τήν **Ἰθάκη**. Ἡ ἀχαριστία τῶν ἐφήβων εἶναι τόσο μεγάλη πού ξέχασα πιά καί τό ὄνομά της – ἀμυδρά θυμᾶμαι πώς τελείωνε σέ -άκη: ἦταν ἀπό τήν Κρήτη.

Τρία χρόνια ἀργότερα ἦρθα στό Παρίσι νά σπουδάσω Ἱστορία, κουβαλώντας μαζί μου καί τούς δύο τόμους τῶν Ποιημάτων τοῦ Καβάφη στή μόνη διαθέσιμη ἐκείνη τήν ἐποχὴ ἔκδοση (ἀξεπέραστη καί αἰσθητικά μέχρι σήμερα, σέ καιρούς πλούτου, μέσων κλπ.) τοῦ Γ. Π. Σαββίδη. Εἶχα ἀνακαλύψει, ἐν τῷ μεταξύ, τί εἶχε γράψει ὁ Καβάφης, πέραν τῶν **Βαρβάρων**, τῶν **Κεριῶν** καί τῆς **Ἰθάκης** κι εἶχα κλάψει πολλές φορές γιά τόν ἄτυχο Αἰμίλιανό Μονάη καί τήν πανοπλία πού κι ἂν ἔκανε **«δέν τήν φόρεσε πολύ»**. Σπούδασα Ἱστορία, ἔγραψα ποιήματα: τό ἀντίτυπο τῶν 154 Ποιημάτων πού εἶχα φέρει ἀπ' τήν Ἀθήνα διαλύθηκε, μά εἶχα μάθει πιά ὅλα σχεδόν τά ποιήματα ἀπ' ἔξω. Λίγο ἀργότερα γνώρισα τή δεύτερη ποιητική μέθεξη τοῦ βίου μου, ἀνακαλύπτοντας τήν ποίηση τοῦ **René Char**, καί στό περιθώριο τῶν κοινῶν ἢ σπανίων καθημερινῶν περιπετειῶν μου δοκίμασα νά μεταφέρω ὅ,τι εἶχε γίνει «μέ τόν πόνο δικό μου» ἀπό τήν μιά γλώσσα στήν ἄλλη· μεταφράζοντας τόν Καβάφη στά γαλλικά, καί τό "**Marteau sans maître**" τοῦ **René Char** στά ἑλληνικά.

Οἱ δύο ποιητές δέν ἔχουν τίποτα κοινό. Κι οἱ μεταφραστικές τους τύχες στίς δύο γλώσσες ἐπίσης. Ἐλάχιστα ποιήματα τοῦ **Char** μεταφράστηκαν καί δημοσιεύτηκαν στά Ἑλληνικά. Ὁ Καβάφης μεταφράστηκε ἀπό δέκα τουλάχιστον διαφορετικούς μεταφραστὲς στόν γαλλόφωνο χῶρο. Προσπάθησα μεταφράζοντας νά μάθω ξανά τή γλώσσα μου χαμένος στους λαβύρινθους μιᾶς ξένης γλώσσας, ὅπου τύχη ἀγαθὴ θέλησε νά βρῶ, σάν ἄλλη Ἀριάδνη, τήν **Patricia Portier**, ἡ ὁποία συμπλήρωσε στή μετάφραση τοῦ Καβάφη ὅσα δέν κατακτᾶ ποτέ κανεὶς σέ μιά γλώσσα πού δέν εἶναι ἡ μητρική του.

Ἄκουσα νά λένε πώς ἡ μετάφραση εἶναι πράξη ἀπελπισίας πού στήν καλύτερη περίπτωση δέν ὀδηγεῖ πουθενά· πώς κάθε ἔργο εἶναι ὠραῖο στή γλώσσα πού γράφεται, μέ τούς θαυμαστούς μηχανισμούς τοῦ ὑποσυνειδήτου πού φέρνουν τήν μιά λέξη δίπλα στήν ἄλλη δημιουργώντας τήν μοναδικότητα καί τήν μαγεία του· πώς ὁ μόνος δρόμος τῆς μετάφρασης εἶναι ἡ ποιητικὴ ἀνάπλαση· πώς... Μετά ξέχασα ὅ,τι εἶχα ἀκούσει κι ἄρχισα νά δουλεύω. Ἡ μετάφραση ἦταν ἓνα μαγικό παλίμψηστο ὅπου κάτω ἀπό τήν τελευταία γραφή, ἔβλεπα ὅλες τίς προηγούμενες ἐκδοχές, τήν κάθε μιά μέ τά ἐπιχειρήματα καί τά σφάλματά της. Γιαυτό τό λόγο ἴσως, τελειώνοντας τίς δύο μεταφράσεις, ἔχω τήν αἴσθησι πώς ἔλαβα πολύ περισσότερα ἀπό ὅσα ἔδωσα σ' αὐτά τά **«ὁμοιώματα, ὅσο πού μπόρεσα, πιστά»**, χωρίς τήν ἔπαρση ἢ τήν αὐτοϊκανοποίηση τοῦ γλύπτη τῶν Τυάνων.

Κώστας Δίγκας

Janis

Πρέπει να ξέρεις
πως η Janis
δεν μένει πια εδώ.
Φύγε η ώρα περνά
η Janis δε θα 'ρθεί.
Ο γέρος έλεγε
γλυκό χωρίς ζάχαρη
είναι δηλητήριο.
Πάρε τη χολή στα χέρια σου
και φύγε.
Η Janis δε θα 'ρθεί.
θα ζωγραφίσει είπε
στο σπίτι της Madame Roudier
ένα αγόρι γυμνό
στο Paris 16
στη σοφίτα με το φεγγίτη.
Το τελευταίο ξενοίκιαστο δωμάτιο
στη Raymond Poincaré.
Ένα αγόρι γυμνό
κομπάρσο σε πορνό
θα ζωγραφίσει.
Γι' αυτό φύγε.
Η Janis δεν μένει πια εδώ.

Ιούλιος '85

Ο Κώστας Δίγκας γεννήθηκε το 1956 στην Αθήνα. Τέλειωσε τη Δραματική Σχολή του Λαϊκού Πειραματικού Θεάτρου το 1979. Συνεργάστηκε με το Πανεπιστημιακό Τμήμα Θεάτρου, το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, τη Θεατρική Συντεχνία καθώς και με άλλα θεατρικά σχήματα. Οι εμφανίσεις του στην τηλεόραση δεν είναι σπάνιες. Αυτόν τον καιρό εμφανίζεται στο θέατρο Κάβα που ανεβάζει την Ευριδίκη του Ζαν Ανουίγ σε σκηνοθεσία Γιώργου Εμιρζά. Επιπλέον ο Κώστας Δίγκας γράφει για την ελληνική τηλεόραση.

Ματιές στο έργο ενός καλλιτέχνη

της Ευρυδίκης Trichon-Μιλσανή

Ο Χριστοφόρου μου είπε :

«Έχω ένα ελληνικό όνομα κι όλοι με αναγνωρίζουν σαν Έλληνα. Οι Άγγλοι δεν με παραδέχονται σαν Άγγλο. Ούτε η ιδιοσυγκρασία μου ούτε η εμφάνισή μου έχει κάτι το αγγλικό. Η Τέχνη μου επίσης δεν έχει αγγλικά στοιχεία. Ωστόσο κάτι μου έχει δώσει η Αγγλία: την αυτοκριτική. Τη συνήθεια ,δηλαδή ,να παρατηρώ και να κρίνω τον εαυτό μου. Επίσης η Αγγλία σαν μεγάλο κράτος, βλέπει τα πράγματα από μακριά και με ευρύτητα. Αυτό κάποιο ρόλο θα έπαιξε στη ζωή μου.

Γεννήθηκα στο Λονδίνο. Ο πατέρας μου είχε ένα μικρό εμπόριο και αργότερα ένα ξενοδοχείο. Η αδελφούλα μου και ο αδελφός μου πέθαναν κι οι δυο την ίδια μέρα από την ισπανική γρίπη. Εγώ ήρθα μετά για να παρηγορήσω την μητέρα μου. Δεν με χάρηκε πολύ. Ήμουν ενός έτους όταν πέθανε κι εκείνη. Δεν γνώρισα ουσιαστικά γονείς. Τον πατέρα μου τον έβλεπα δύο-τρεις φορές τον χρόνο. Είχα κυρίως επαφή με την θεία μου, με κάτι φίλους Έλληνες και Άγγλους που πήγαιναν και ερχόντουσαν, τίποτε το μόνιμο. Όταν σκέφτομαι πως υπάρχουν άνθρωποι που αισθάνονται πως ανήκουν σε έναν τόπο, όπου από πάντα τους περιτριγύριζαν οικείες μορφές, πνευματικές αξίες, που τους δώσαν τη σιγουριά πως δεν είναι μόνοι στον κόσμο, πως έχουν ή θα έχουν κάποτε μια εθνική υποστήριξη, μου φαίνεται περίεργο. Δεν είναι σίγουρα η περίπτωση μου.

Ο πατέρας μου ξαναπαντρεύτηκε όταν ήμουν οχτώ χρόνων. Ήταν τύπος Έλληνα κοσμοπολίτη, με φίλους παντού. Αισθανόταν ελεύθερος και ικανοποιημένος στο περιβάλλον του. Η δεύτερη γυναίκα του δεν αγαπούσε την Αγγλία και ήθελε να ξαναγυρίσει στην Ελλάδα. Ήμουν λοιπόν εννιά χρόνων όταν το '30 πήγαμε στην Αθήνα. Δύο χρόνια μετά έχασα και τον πατέρα μου. Τελικά μεγάλωσα μόνος μου. Μου έκανε ίσως καλό αυτό. Αν μη τι άλλο μου έδωσε ανεξαρτησία. Επί οκτώ χρόνια

έζησα στου Χαροκόπου, στην Καλλιθέα, που τότε ήταν σαν χωριουδάκι. Η Ελλάδα μου άρεσε αμέσως λόγω του κλίματος. Ανακάλυψα τη ζωή στο ύπαιθρο, το βουνό, τις μικρές κάτασπρες και άδειες εκκλησίες. Μου άρεσαν, όχι τόσο για θρησκευτικούς λόγους, όσο από ζωγραφική άποψη. Οι άσπροι τοίχοι, τα καντήλια, οι εικόνες αποτελούσαν τα πρώτα μου μουσεία. Έβρισκα μέσα τους συγκίνηση, ησυχία, ειρήνη, απομάκρυνση από τα καθημερινά.

Στο σχολείο πήγα μέχρι την 5η γυμνασίου. Γρήγορα έξεχασα το χθες, έγινα πρώτος στα ελληνικά. Η τάση στη ζωγραφική υπήρχε από πάντοτε, πριν μάθω ακόμη να γράφω. Ζωγράφιζα ό,τι έβρισκα, φωτογραφίες, εικόνες. Στα δεκαπέντε μου πήγα στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ήταν δύσκολα χρόνια. Πήγαινα νυχτερινό για να τελειώσω το σχολείο. Ήμουν ο πιο μικρός της Σχολής. Ένας γείτονας είχε δει τα σχέδιά μου και με παρουσίασε στον τότε διευθυντή, τον Δημητριάδη, ο οποίος με δέχτηκε και μάλιστα αργότερα, υποθέτοντας ότι θα είχα πολλές οικονομικές δυσκολίες, θέλησε να με βοηθήσει για το εισιτήριο του λεωφορείου. Εγώ φυσικά δεν δέχτηκα αλλά με συγκινούσαν αυτοί οι άνθρωποι που ενδιαφερόντουσαν για μένα.

Δυστυχώς δεν έμεινα στην Σχολή περισσότερο από 6 μήνες. Οι συνθήκες ήταν δύσκολες και έπρεπε να δουλέψω σε γραφείο. Αλλά και αυτό με ωφέλησε. Μαθαίνει κανείς πολλά όταν είναι ολομόναχος χωρίς προστασία. Δυναμώνει και γίνεται παρατηρητής της ζωής. Ζωγράφιζα τα Σαββατοκύριακα και τις νύχτες. Μια μέρα έλαβα ένα γράμμα από την θεία μου που με καλούσε στο Λονδίνο. Ήταν το '38. Ήμουν έτοιμος να πάω οπουδήποτε. Διψούσα να δω τον κόσμο. Οι εμπειρίες με ενδιέφεραν. Κατάλαβα πως η Ελλάδα ήταν ένα μικρό και φτωχό κράτος χωρίς δυνατότητες. Έπρεπε να φύγω, κι αυτό έκανα. Ωστόσο η Ελλάδα υπήρξε για μένα μια μεγάλη εμπειρία που με παρέσυρε στις ρίζες της ζωής. Η σχέση μου με την πραγματικότητα ήταν σκληρή αλλά αληθινή. Παρ'όλο που έζησα



Σχέδιο του Τζων Χριστοφόρου

ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ

μια ζωή χωρίς την παραμικρή πολυτέλεια, με υλικές δυσκολίες, οι δυστυχίες ήταν εκεί πάντα πιο υποφερτές. Υπήρχε κάποια αλληλοβοήθεια ανάμεσα στον κοσμάκη, μια ανθρωπιά. Δεν ξαναγύρισα ποτέ στην Ελλάδα. Δεν υπάρχει κανένας συγκεκριμένος λόγος γι' αυτό. Θα πρέπει να ψάξει κανείς στο υποσυνείδητο. Ίσως να μην ήθελα να αλλάξω την εικόνα που είχα δημιουργήσει. Ήξερα πως δεν θα ξαναβρώ την ζωή και τον κόσμο που άφησα. Όλα θα έχουν πια αλλάξει. Δεν έχει όμως σημασία αν δεν το αποτολμώ. Πηγαίνω νοερά στην Ελλάδα.

Στον Λονδίνο θέλησα να ξαναρχίσω τις σπουδές μου. Η θεία μου ήταν για μένα ένα σοβαρό στήριγμα. Μου μιλούσε συχνά για τον παππού μου, γλύπτη και φιλόσοφο, που έκανε τις σπουδές του στη Βιέννη και που πέθανε στην καταστροφή της Σμύρνης. Ποτέ δεν είδα έργα του, αλλά ήταν για μένα μια αναφορά.

Πήγα σε νυχτερινές σχολές και σχεδίαζα με μοντέλο. Αλλά ήμουν κυρίως αυτοδίδαχτος. Σύχναζα στο Βρετανικό Μουσείο. Όλα με ενδιέφεραν αλλά ιδιαίτερα τα εξπρεσιονιστικά έργα. Η αρχαία ελληνική τέχνη του 8ου και 7ου αιώνα με τις στυλιζαρισμένες φόρμες. Η βυζαντινή, τα μικρογλυπτά από ελεφαντοστόν, οι



Ο Μωϋσής στην έρημο (1989)

176X145 εκ.

εικόνες. Ο Γκρέκο. Είδα Γκρέκο για πρώτη φορά στην Αθήνα, τη Σταύρωση, μεγάλη απλοποίηση της φόρμας και χρώματα ασυνήθιστα με φως παράξενο και δραματικό. Ήμουν τότε 14-15 χρόνων. Μου άφησε βαθιά εντύπωση. Αυτή την περίοδο προσαρμογής στα αγγλικά και καλλιτεχνικά δεδομένα διέκοψε ο πόλεμος, ένας άλλος κόσμος. Μια εμπειρία χωρίς προηγούμενο. Στην Αγγλία είχαμε όλοι το αίσθημα πως ήταν ένας πόλεμος δίκαιος εναντίον μιας απάνθρωπης κατάστασης. Διάλεξα την αεροπορία γιατί έτσι θα ταξίδευα και θα ανακάλυπτα καινούριους τόπους. Και πράγματι ταξίδεψα σ' όλη τη γη: Ινδίες, Κεϋλάνη Σεϋχέλες, Αφρική. Ανήκαμε στην ναυαγοσωστική υπηρεσία και αναζητούσαμε αυτούς που είχαν τορπιλιστεί από τους Γιαπωνέζους. Πέρασα δύο χρόνια στην Άπω Ανατολή. Ανακάλυψα το βουδισμό, τα γλυπτά, τις τοιχογραφίες. Επί πέντε χρόνια έκανα το χρέος μου.

Από το '46 μέχρι το '57, έντεκα χρόνια δηλαδή μετά τον πόλεμο, έζησα στο Λονδίνο. Θα ήθελα να εγκατασταθώ στο Παρίσι νωρίτερα. Είχα έρθει ήδη μια πρώτη φορά το '57. Την ίδια χρονιά γνώρισα τη γυναίκα μου. Το άλμα από τον πόλεμο στη ζωγραφική δεν ήταν απλό. Με κατείχε μια μεγάλη εσωτερική χαρά που βρήκα τελικά την ανεξαρτησία μου, την δυνατότητα να κάνω επιτέλους αυτό που θέλω. Μου προτείνανε μια υποτροφία σπουδών για τρία χρόνια. Την αρνήθηκα, δεν ήθελα πια να υποστώ περισσότερα χρόνια περιορισμού και αναβολής. Ήθελα να είμαι ελεύθερος. Μπόρεσα μέσω ενός φίλου να βρω μια γκαλερί για να εκθέσω το '49. Γνώρισα τον Μπέικον, τον Χένρι Μουρ, την αγγλική σχολή και τους Γάλλους. Με ενδιέφερε πάντοτε η εικονική ζωγραφική, το ανθρώπινο στοιχείο είναι για μένα πάντα παρόν στην τέχνη. Από την στιγμή που απουσιάζει, δεν υπάρχει ούτε τέχνη. Τότε τον Μπέικον τον θεωρούσαν ανεπιθύμητο πρόσωπο. Εμένα μου άρεσε σαν ποιότητα τέχνης. Εκείνο που δεν μπορούσα να δεχτώ ήταν ο ρεαλισμός. Η πραγματικότητα πρέπει να είναι μετουσιωμένη. Το πραγματικό αδυνατίζει την πλαστικότητα ενός έργου, αφαιρεί το ποιητικό που πρέπει να κυριαρχεί στη ζωγραφική. Έτσι τουλάχιστον μου το υπαγόρευε η ιδιοσυγκρασία μου. Σιγά-σιγά γνώρισα το έργο των Σεζάν, Βαν Γκογκ, Σουτίν, Ρουά. Ήρθα στη Γαλλία το '59 με τη γυναίκα μου, με χρήματα αρκετά για τρεις μήνες. Βρήκα στο Παρίσι πολλούς Έλληνες: τον Κουλεντιανό, τον Πιεράκο, τον Καρρά, τον Πράσινο, τον Βαλσάμη, τον Τσίγκο, τον Ανδρέου, τον Διαμιανάκη. Στην γκαλερί της Ίρις Κλερ έκανα μία μικρή

ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ

έκθεση που την είπε «μικροσαλόν», με τον Νίκο, τον Τσόκλη και άλλους. Ήμασταν πολύ διαφορετικοί μεταξύ μας. Ο Ιόλας βοηθούσε μερικούς. Δεν του άρεσε όμως ο εξπρεσιονισμός. Είχα ιδιαίτερες σχέσεις με τον Γαίτη και τον Ανδρέου.

Στο Παρίσι υπήρχαν πολλά πράγματα να δει κανείς. Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, το Μουσείο Ανθρώπου. Τελικά, όλα έρχονται απ' έξω. Ωστόσο δεν είναι αυτές καθεαυτές οι εμπειρίες που μάζεψες στην πορεία σου που επηρεάζουν το έργο, αλλά κυρίως ο τρόπος που αντέδρασες σ' αυτές τις εμπειρίες. Γίνεται ένα φίλτραρισμα μέσα από το ταμπεραμέντο και μένει το απαραίτητο που παίρνει μια μορφή προσωπική. Θυμάμαι πως απ' τα πρώτα χρόνια πάντα είχα την τάση να δουλεύω ασπρόμαυρο. Φως και σκιά: η πιο έντονη αντίθεση. Αυτό είναι κάτι που έμεινε και εξακολουθεί να χαρακτηρίζει τη δουλειά μου. Ίσως και να είναι στοιχείο ελληνικό. Η τέχνη είναι αυθόρμητη αλλά είναι και επεξεργασία πνευματική. Και στους Γάλλους αυτό με τραβούσε: Ο Ντωμιέ, ο Ζερικό, ο Ντελακρουά, ακόμη και ο Ζώρζ ντε Λατούρ.

Η μορφή δεν πρέπει να τείνει προς την φωτογραφία αλλά να υποστεί κάθε είδους μεταλλαγές ώστε τελικά να διακατέχεται από την μεγαλύτερη εκφραστικότητα. Ένας πίνακας εκ του φυσικού, που μιμείται δηλαδή τη φύση, είναι πρόσκαιρος, περιγραφικός, ειδικός και υποκειμενικός, δηλαδή περιορισμένος. Πρέπει να τείνει κανείς προς την απλούστευση και να εφευρίσκει κάτι άλλο, που ωστόσο να παραμένει αναγνωρίσιμο.

Από χιλιετηρίδες το κέντρο της ζωγραφικής ήταν η ανθρώπινη μορφή. Ωστόσο πρέπει να ομολογήσω πως η παραστατική ζωγραφική φτιάχνεται με βάση αφηρημένα στοιχεία. Όπως στην ζωή έτσι και στην τέχνη υπάρχουν αλλοπρόσαλλα πράγματα που ο καλλιτέχνης στο έργο του κατορθώνει να συμφιλιώσει.

Το κοινό νομίζει πως ο εξπρεσιονισμός είναι μια ζωγραφική με πάστα και βίαιες πινελιές. Βέβαια, η ελευθερία της χειρονομίας δίνει δύναμη στο έργο, αλλά η μετασχηματισμένη και μετουσιωμένη κυρίως φόρμα είναι αυτή που δίνει στη ζωγραφική την οξύτητα της έκφρασης. Για μένα οι Έλληνες τραγωδοί, που συνηθίσαμε να τους λέμε κλασικούς, είναι εξπρεσιονιστές, γιατί τα έργα τους είναι βασισμένα στο δραματικό στοιχείο της ζωής. Παρ' όλη την αυστηρότητα της δομής τους, τα έργα μου κατευθύνονται από τον εξπρεσιονισμό. Σαράντα χρόνια αγωνίστηκα γιαυτό και παρ' όλη την άρνηση που

συνάντησα γύρω μου δεν καταβλήθηκα. Είμαι σίγουρος πως ακολούθησα το σωστό δρόμο.

Για να εκθέσει κανείς κάπου, παραδείγματος χάρη στην Ελλάδα, πρέπει να λάβει μέρος στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας, να γνωρίσει τις γκαλερί με τις οποίες θα ήταν δυνατόν να συνεργαστεί, πρέπει να δεχθεί να μπει σ' αυτόν τον κόσμο. Να έρθει, δηλαδή, σε επαφή με ανθρώπους που καταλαβαίνουν την άποψή του. Θα μου άρεσε βέβαια να πήγαινα και να εξέθετα στην Ελλάδα. Θα ήταν κάτι σαν αποχαιρετισμός, σαν μια απόπειρα να ξαναβρώ κάτι που άφησα εδώ και τόσα χρόνια. Ωστόσο οφείλω να ομολογήσω πως με φοβίζει μια τέτοια προοπτική. Πολλοί λόγοι ανακατεύονται μέσα μου. Πώς θα μπορέσω, ύστερα από τόσο καιρό απουσίας, να βρω ανθρώπους με ανοιχτό πνεύμα που να με καταλάβουν; Πώς να είμαι σίγουρος πως δεν θα πέσω σε μια εχθρική κριτική, που ένοιωσα κι αλλού κι ίσως από την Ελλάδα να μου φανεί πιο οδυνηρή;

Ύστερα, έχω όλες αυτές τις αναμνήσεις από μια φύση με τόσο καλόδεχτη ομορφιά, έτσι όπως την είδαν τότε τα παιδικά μου μάτια. Θα ήταν δύσκολο να τα αναζητήσω όλα αυτά και να μην τα ξαναβρώ»



Άνθρωπος μπροστά στο μηδέν. (1988)

130X97 εκ.



Σχέδια του Τζων Χριστοφόρου

Λίγα λόγια για τη δουλειά του Χριστοφόρου

Τι μπορεί να συνθέσει την ενότητα μιας ζωής κομματιασμένης, σκορπισμένης ανάμεσα από διάφορους πόλους, πορείες, εμπειρίες, ετερόκλητες γλώσσες, ιδιώματα και πολιτιστικές αναφορές; Η Τέχνη, αυτή η μόνη απόλυτη πατρίδα όπου κατασταλάζουν όλα τα βιώματα, ξεκαθαρίζουν και συμφιλιώνονται τα πιο αντιφατικά πράγματα, είναι εκείνη που δρα καταλυτικά και υφαίνει το δίχτυ, μέσα στο οποίο μένει ό,τι πιο πολύτιμο και σημαντικό έμεινε από το ταξίδι της ζωής και της δημιουργίας. Και πάνω απ' όλα, μέσα της, εκείνες οι μυστικές διαδικασίες που φέρνουν στην επιφάνεια πράγματα παλιά, που γράφτηκαν στο υποσυνείδητο όταν οι αισθήσεις νέες και ευαίσθητες άφηναν να τις χαράξουν ανεξίτηλα.

Μυθιστορηματική η ζωή του Χριστοφόρου, με

μετακινήσεις, σκληρές γνώσεις, περιέργειες και γεγονότα πλούσια σε συγκίνηση που δυνάμωσαν τον χαρακτήρα και τη θέληση. Και όλα αυτά τα τόσο διαφορετικά και φαινομενικά ασυμβίβαστα, μέσα από τη μακρόχρονη πορεία, διοχετεύτηκαν σ' αυτό που ανέκαθεν υπήρξε φάρος και τελικός στόχος: η ζωγραφική.

Γιατί λίγοι είναι τόσο ζωγράφοι, όσο ο Χριστοφόρου. Ο εκλεκτισμός της εποχής μας, η αμφιβολία, το εύθραυστο του εικαστικού ιδιώματος μέσα στην πολυφωνία και την υπερπαραγωγή λαϊκών και χυδαίων εικόνων, σπρώχνει τους καλλιτέχνες να εκφραστούν συγχρόνως με περισσότερα μέσα. Ο Χριστοφόρου πιστεύει στην αναγκαιότητα του πίνακα, στις αστείρευτες ιδιότητες της εικόνας που υποβάλλει με την επιμονή και την αναντικατάστατη παρουσία της. Κι αυτό με ταπεινότητα

ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ

που δεν αποκλείει την έπαρση. Μια έπαρση που βασίζεται περισσότερο στην ιστορία παρά στο άτομο. Κι ίσως χάρη στην ιστορία, στην αναγκαιότητα μιας βαθύτερης αντικειμενικής αλήθειας, ο Χριστοφόρου από την αρχή του έργου του ξεδιπλώνει τις αντιρρήσεις του, τα κατηγορώ και τις ομολογίες του, κτίζοντας ένα εικαστικό στερέωμα από σημεία, των οποίων η σημασία και η βιαιότητα εκπλήσσουν.

Το θέμα πάντοτε το ίδιο: η μορφή, ο άνθρωπος, η κατάδυση στο υποσυνείδητο, η ενόραση, η αυτοβιογραφία. Γέννηση, θάνατος, πόλεμος, κραυγή, οργή, δράμα, σκληρότητα, θρίαμβος, σώματα διαμελισμένα, πρόσωπα παραμορφωμένα, χαμόγελα σαρδόνια. Η ανάγκη να ειπωθεί κάτι, να επισημανθεί εκείνο που πέρα απ'τα φαινόμενα είναι η βαθειά ουσία της ζωής.

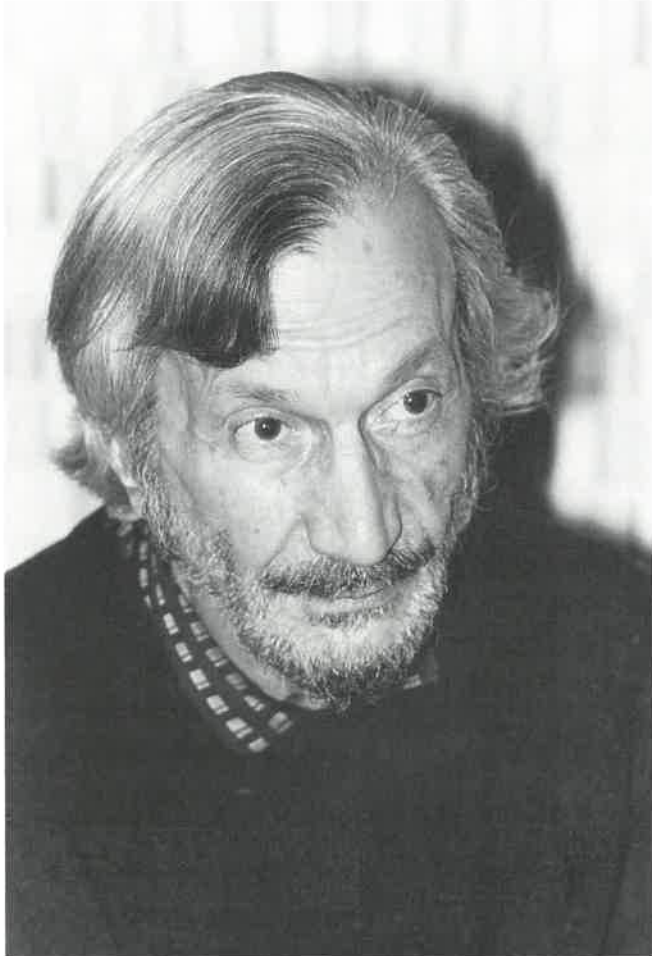
Πίνακας-καθρέφτης, παραμορφωτικός, υπερβολικός, βίαιος, γιατί η επέμβαση του καλλιτέχνη είναι να κάνει ορατό, να πει με ένταση αυτό που στη ρεαλιστική περιγραφή των πραγμάτων θα έμενε αχρωμάτιστο,

αδιάφορο και χωρίς υπέρβαση.

Ο καλλιτέχνης μιλά για τον εαυτό του και συγχρόνως λέει πράγματα που μας αφορούν, που μας ανοίγουν δρόμους για την κατανόηση του εαυτού μας και του κόσμου. Η μορφή, είναι τόπος κοινός, αναγνωρίσιμος, στήριγμα βασικό για πέταγμα, για όνειρο ή εφιάλτη, για ντελίριο, για ανταλλαγή. Ωστόσο, όσο κι αν ο Χριστοφόρου επιμένει στην ιδέα αυτή της εικονικότητας, οι πίνακες του, ειδικότερα οι τελευταίοι βρίσκονται στο μεταίχμιο της αφαίρεσης. Οι μορφές, καταλυτικές, δοσμένες στην πιο λιτή τους έκφραση, συνοπτικές, απαλλαγμένες απο κάθε περιττή αφηγηματικότητα, (ακόμη κι εκείνη που χαρακτηρίζει τα παλαιότερά του έργα), αποτελούν σκληρές δομές από αφηρημένα στοιχεία. Υπάρχει όλο και μεγαλύτερη συγκέντρωση στο πορτραίτο, γιατί καμιά αφαίρεση δεν είναι πιο συγκλονιστική, πιο δύσκολα παραδεχτή απ'εκείνη του προσώπου. Πρόσωπα στα οποία το βλέμμα εδρεύει αβυσσαλέο· το στόμα ερημικά κλειστό ή ανοιχτό σαν παγίδα, δηλώνει τις εσωτερικές δονήσεις.



Σχέδιο του Τζων Χριστοφόρου



Τζων Χριστοφόρου

Φωτογραφία: Γιώργος Μπιζιούρας

Ο Τζων Χριστοφόρου γεννήθηκε στο Λονδίνο το 1921. Έκανε τις πρώτες του σπουδές στη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα. Από το 1940 μέχρι το 1945 υπηρέτησε στην Αγγλική Αεροπορία.

Επιστρέφοντας από τον πόλεμο έζησε στο Λονδίνο μέχρι το 1957 και μετά εγκαταστάθηκε στο Παρίσι. Έκτοτε ζει και εργάζεται στη γαλλική πρωτεύουσα. Από το 1949 εκθέτει συστηματικά, μόνος του ή συμμετέχοντας σε ομαδικές εκθέσεις. Έχει εκθέσει στο Παρίσι, σε πολλές άλλες γαλλικές πόλεις καθώς και σε πολλές ευρωπαϊκές πρωτεύουσες.

Ο Χριστοφόρου, γνωστός και διάσημος στην Ευρώπη, είναι σχεδόν άγνωστος στην Ελλάδα. Θα επιθυμούσε πολύ να βλέπαμε σύντομα μια αναδρομική έκθεσή του στην Ελλάδα, ώστε το ελληνικό κοινό να γνωρίσει μια από τις μεγάλες αξίες της σύγχρονης ελληνικής τέχνης του εξωτερικού.

Πρόσωπα - αρχιτεκτονήματα που συγκλονίστηκαν και αποδιοργανώθηκαν πριν να αποτυπωθούν εκ νέου σε μια καινούρια αποκαλυπτική εκδοχή. Ωστόσο τα κεφάλια αυτά δεν τα χαρακτηρίζει η βλάσφημη διάθεση της καρικατούρας. Ο εξπρεσιονισμός του Χριστοφόρου, όσο κι αν εκρήγνυται αχαλίνωτος, δεν παύει εντούτοις να εκφράζει μια ανάγκη υψηλής αισθητικής. Τα σχέδια με ρυθμικές γραμμές και λεκέδες στην πρωταρχική σχέση του μαυρόασπρου, είναι ένας καμβάς οργανωμένος, όπου το αυθόρμητο δαμάζεται από ανάγκες δομής και διάταξης. Πίσω από το τυχαίο και το θυελλώδες κρύβεται το υφάδι της λογικής, της κλασικής εικαστικής σκέψης. Στους πίνακες η φόρμα διατηρεί μια στιλπνότητα, μια τελειότητα.

Αν ο Χριστοφόρου θεωρήθηκε κραυγαλέος και εξπρεσιονιστικός η φήμη του αυτή είχε πάντα σχέση με το εννοιολογικό μέρος της τέχνης του. Στις αλληπάλληλες συνεντεύξεις του δεν έπαψε να μιλά για την σκληρότητα της ζωής, τη βία των καταστάσεων, τη φρίκη του πολέμου και της ανθρώπινης δυστυχίας. Η φόρμα όμως, πάντοτε είχε έναν τρόπο να αντιλέγει δρώντας μέσα σ' ένα πλαίσιο φωτός και χρωματικών αντιθέσεων, μιας ομορφιάς και μιας ισορροπίας που σιγά-σιγά έγινε η ουσία του πίνακα. Οι κόκκινες και μπλέ πάστες σε λευκές οθόνες, η σωστή θέση των σημείων σε μια αρμονική σύνθεση ακρίβειας, όπου η χειρονομία καίρια δυναμώνει την εκφραστική δύναμη, συνέβαλαν στη χρήση ενός πλαστικού λεξιλογίου ιδιόρρυθμου και προσωπικού, που στα χρόνια του '80 υπέστη μια αισθητή εξέλιξη. Ο πίνακας σταθεροποιήθηκε σε μεγάλες διαστάσεις, η σύνθεση διευρύνθηκε, η διήγηση υποχώρησε αφήνοντας τη θέση της σε ένα όλο και πιο έντονο ψάξιμο και στυλιζάρισμα της φόρμας. Η χειρονομιακή επέμβαση έγινε πιο ελεύθερη, εύκαμπτη και σίγουρη. Κάτι σαν αισιοδοξία αγκάλιασε και έστησε αυτές τις ίδιες φόρμες με έναν τρόπο που χωρίς να πάψει να είναι προκλητικός, έμοιασε να θέλει να συμφιλιωθεί μ' αυτό που είναι η ομορφιά της ζωής, της ανανέωσης που αναβλύζει, της έντασης των βιωμάτων, της μοναδικότητάς τους.

Θάλεγε κανείς πως μια ύστερη ελληνικότητα ήρθε να προστεθεί στο έμφυτο πριμιτιβισμό του και τη βυζαντινή ανάμνηση, μια ελληνικότητα που επιβίωσε μέσα από τα αλληπάλληλα στρώματα κατασταλαγμένων εντυπώσεων, μια επιστροφή που αθόρυβα αλλά πάντα κατευθύνει τον κάθε Έλληνα στη ρίζα του.

« Πυρήχεια Τρίο »

Ηλίας Παπαδόπουλος Peter Kowald

Φλώρος Φλωρίδης

για να φτάσει ο ήχος σε μία ένταση φωτιάς

του Γιάννη Καπατζά

Δεν γνωρίζω αν και κατά πόσο είναι αντιφατική η έκφραση «μία σύγχρονη μουσική που μοιάζει σα νάρχεται από τα βάθη του χρόνου», αλλά πιστεύω πως είναι η καταλληλότερη για να περιγράψει κανείς με δυο λόγια τη μουσική του **Πυρήχεια Τρίο**. Δύο ικανοί μουσικοί της Τζαζ και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής (Φλώρος Φλωρίδης: κλαρινέτο και σαξόφωνο και Peter Kowald: μπάσο) σμίγουν τον ήχο τους με τον ήχο της ποντιακής λύρας του Ηλία Παπαδόπουλου και το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα παρουσιάζει μια εξαιρετική ιδιομορφία. Από την άλλη μεριά ας μη ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε σε μια Ελλάδα που, ενώ βαδίζει προς το 2.000, μοιάζει να έχει απαρνηθεί εντελώς την παραδοσιακή μουσική αφού - εν γνώσει της - επέτρεψε να υποβαθμιστεί σε επίπεδο «φολκλορικών εκδηλώσεων» και ανούσιων τύπων. Ας μη ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε σε μια Ελλάδα που τώρα όσο ποτέ άλλοτε, πιστεύει στην «αφθονία» παρά στην αλήθεια, αδιαφορώντας για τις προφητείες οποιασδήποτε Κασσάνδρας. («Δεν φάνηκε ποτέ / μεγαλύτερη ένδεια / από την ένδεια / της αφθονίας» Σπύρος Αποστόλου, Απογραφή μενόντων). Ας μη ξεχνάμε ότι βρισκόμαστε στην Ελλάδα που ενώ γνωρίζει ελάχιστα, έχει την τάση να απορρίπτει προκαταβολικά τα πάντα...

Γνώστες σε βάθος των δεδομένων που προαναφέραμε οι Ηλίας Παπαδόπουλος, Peter Kowald και Φλώρος Φλωρίδης παρουσιάζουν τη μουσική τους, που σκόπιμα διαφοροποιείται αισθητά κι απ' αυτό που λέγεται «αυτοσχεδιαζόμενη» μουσική, αλλά κι απ' αυτό που λέγεται «παραδοσιακή» μουσική.

Όπως διευκρινίζουν οι ίδιοι «**Το Τρίο χρησιμοποιεί σαν αρχικό υλικό τις μουσικές παραδόσεις της χώρας μας καθώς και άλλων πολιτισμών, αναπτύσσοντάς τες με βάση τον σύγχρονο αυτοσχεδιασμό. Ο Ηλίας Παπαδόπουλος μεταμορφώνει την ποντιακή λύρα σε όργανο σύγχρονης έκφρασης, ενώ οι Φλωρίδης και Kowald ακολουθώντας την αντίστροφη πορεία, θέτουν τη σύγχρονη μουσική τους άποψη στη λειτουργία μιας γενικής εθνολογικής αισθητικής.**

Σαν Τρίο, με το σημερινό του σχήμα, εμφανίστηκε για πρώτη φορά στην ελληνική καλλιτεχνική εβδομάδα που έγινε τον περασμένο Μάιο στη Γερμανία. Αφού έκανε τον τελευταίο καιρό μερικές εμφανίσεις στο Καφεθέατρο της Καλαμαριάς, συνέχισε με μια μικρή περιοδεία στη Βόρεια Ελλάδα. Ακόμη, στις 18 Νοέμβρη έκανε μία εμφάνιση στην αίθουσα **Ερωδός**, κατά τη διάρκεια της οποίας μας δόθηκε η ευκαιρία να συναντηθούμε με τους τρεις μουσικούς και ν' ακούσουμε απόψεις τους πάνω σε διάφορα θέματα. Απόψεις που σας τις μεταφέρουμε στις επόμενες σελίδες.

Όσο για τη μουσική... Την ώρα που η λύρα γέμιζε την αίθουσα με ολοζώντανα χρώματα από χαμένες πατρίδες, το κλαρινέτο και το σαξόφωνο ακούγονταν περισσότερο σαν κραυγή από έναν αληθινό και αθώο κόσμο, παρά σαν μουσικά όργανα, και το μπάσο έμοιαζε σα νάρχεται από κάποια τελετή στο Θιβέτ... Εκείνη ακριβώς την ώρα, μου φάνηκε πως ένιωσα στο πρόσωπό μου το άγγιγμα από έναν αρχαίο αέρα. Παγωμένο και δυνατό. Σα μουγκρητό μυθικού θηρίου που ζητάει πίσω όλα αυτά που χάθηκαν... Που γυρεύει εκδίκηση.

Ενώ γράφεται αυτό το κείμενο, μαθαίνουμε ότι το Τρίο ετοιμάζεται να μπει στο στούντιο για να ηχογραφήσει τον πρώτο του δίσκο που αναμένεται να κυκλοφορήσει σύντομα στην ελληνική αγορά.

Φλώρος Φλωρίδης

κλαρινέτο,
σοπράνο
και άλλο σαξόφωνο



Φλώρος Φλωρίδης

Φωτογραφία: Γιάννης Κρίκης

Γεννήθηκε και ζει στη Θεσσαλονίκη.

Από τις βασικές μορφές της ελληνικής σκηνής της Τζαζ και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής μαζί με τον Σάκη Παπαδημητρίου από τα τέλη της δεκαετίας του '70. Έχει παίξει και ηχογραφήσει με μεγάλο αριθμό Ευρωπαίων αυτοσχεδιαστών όπως Conny Bauer, Peter Brotzmann, Marc Charig, Wolfgang Fuchs, Peter Kowald, Radu Malfatti, Pinguin Moeschner, Paul Lytton, Evan Parker, Hans Schneider, Phil Wachsmankai και τον Αμερικάνο ντράμερ Andrew Cyrille. Επίσης, με την Ευρω-Αμερικάνικη ορχήστρα του Cecil Taylor στο Βερολίνο το 1987. Ακόμη, εκτός της Ελλάδας, έχει εμφανιστεί, στην Τουρκία και Γιουγκοσλαβία. Από το 1986 δουλεύει και με ηλεκτρονικά. Για τα τρία πρώτα χρόνια ήταν ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Φεστιβάλ Τζαζ και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής του Δήμου Θεσσαλονίκης.

Δισκογραφία: Ντουέτο με Σάκη Παπαδημητρίου, 1979. Σόλο, 1980. Κουαρτέτο (με τους Paul Lytton, Hans Schneider, Pinguin Moeschner), 1984. Τρίο (με τους Marc Charig και Taya Fisher), 1984. Κουαρτέτο (με τους Paul Lytton, Hans Schneider και Phil Wachsmann, δίσκος "ELLISPONTOS"), 1986. Τρίο (KROK TRIO με τους Μιχάλη Σιγανίδη και Δημήτρη Πολυζωΐδη), 1987. Ντουέτο (με τον Γιάννη Μουρτζόπουλο, δίσκος "The manager in charge, I salute"), 1988. Κουαρτέτο (με τους Vincent Chancey, Peter Kowald, και Louis Moholo, "Human aspect"), 1990.

- Καταρχήν, θα θέλαμε να μας πείτε μερικά πράγματα σχετικά με την ονομασία του σχήματός σας. Το ονομάσατε *Πυρήχεια Τρίο*, και εκ πρώτης όψεως θα διεπίστωνε κανείς την ύπαρξη κάποιας «δυσαρμονίας»

ανάμεσα στις δύο αυτές λέξεις. Πού οφείλεται αυτή;

- Δεν είναι δυσαρμονία. Υπάρχει αρμονία: το **Πυρ** και ο **Ήχος**. Τα **Πυρήχεια**, δηλαδή. Η δε κατάληξη «α» δηλώνει αυτού του είδους την κατάσταση. Τα **Πυρήχεια** είναι η κατάσταση. Αν το Τρίο μας το λέγαμε «Πυρήχειο Τρίο», θα ακουγόταν πολύ ιταλικό (ξέρεις «ειο» και «ιο»...) οπότε το «α» μας βολεύει στο να δηλώνει ένα σύνολο πραγμάτων. Όπως - παραδείγματος χάριν - λέμε «Ελευσίνεια», «Δημήτρια» κλπ. Το σχήμα αυτό για την ώρα δουλεύει σαν Τρίο και θέλουμε να το καθιερώσουμε, να θέσουμε δηλαδή μια κάποια βάση και μετά να αρχίσει να εμπλουτίζεται με «γκεστ» φωνές, ξένους, κρουστά, άλλα όργανα κλπ. Υπάρχει πρόβλεψη γι' αυτό. Το **«Πυρήχεια»**, δηλαδή, θα δηλώνει πάντοτε μια κατάσταση που οποιοσδήποτε «γκέστ» θα μπορεί να μπαίνει μέσα.

- Δεν έχει λοιπόν η ονομασία σας σχέση με τον παραδοσιακό όρο **«Πυρρήχιος»**...

- Έχει αυτήν την αναφορά, αλλά κυρίως είναι, όπως είπα, από το **Πυρ** και **Ήχος**. Δηλαδή, προσπαθούμε - αν ποτέ το κατορθώσουμε - ο **ήχος να φτάσει σε μια ένταση φωτιάς**. Θα μου πεις... «μεγάλες φιλοδοξίες»... Θα δούμε...

- Ποιόν θεωρείτε πιο σημαντικό παράγοντα που εμποδίζει τη μουσική σας ή μουσικές σαν τη δική σας να περάσουν

μουσική συνέντευξη μουσική

στο ευρύτερο κοινό και να τύχουν γενικότερης αποδοχής: Τη γνωστή αρνητική στάση των μέσων μαζικής ενημέρωσης, την έλλειψη μουσικής παιδείας στην Ελλάδα ή την γενικότερη αδιαφορία του ελληνικού κοινού για ποιότητα και Τέχνη;

- Με την πάροδο των ετών, αναλύουμε κατά καιρούς τη μη μαζικότητα σ' αυτά τα ακούσματα. Κατά τη γνώμη μου, τίποτε απ' αυτά που ανέφερες. Αυτό που πρέπει να σκεφθούμε είναι ότι δεν είναι μόνον αυτή η μουσική που δεν χαιρεί εκτίμησης από ένα μεγαλύτερο κοινό. Ποτέ δεν καταλάβαινε το ευρύ κοινό τη ποιότητα. Μακάρι να έφθανε σ' αυτό το σημείο. Επομένως, δεν είναι μόνο πρόβλημα «ελληνικό».

Άλλωστε, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης γι' αυτό υπάρχουν: για να προβάλλουν το «γενικά αποδεκτό». Αλλά είναι αυτονόητο ότι το «γενικά αποδεκτό» πρέπει να βρίσκει ανταπόκριση σε διαφορετικά κοινωνικά στρώματα, ανεξαρτήτως ηλικίας και μόρφωσης. Άρα, πρέπει συνεχώς να περιορίζεται αυτού του είδους η «τομή» των συνόλων. Ανακατέψαμε λίγα μαθηματικά εδώ, αλλά τα πράγματα είναι απλά παραδείγματος χάριν, θέλεις να κάνεις ένα μοντέλο αλλά να είναι ένα μοντέλο που να περάσει από τη Ν. Αφρική, από την Αμερική, από την Ευρώπη, από την Ασία κτλ., και οπουδήποτε να πηγαίνει, να είναι αρεστό. Πρέπει να υπάρξει ένας τύπος προσώπου που να έχει κάτι απ' όλα αυτά... Κατά συνέπεια, το ίδιο δεν θα έχει κανενός είδους προσωπικότητα, θα είναι μια συρραφή όλων αυτών των πραγμάτων ώστε να αρέσει σε κάθε περιοχή. Ως εκ τούτου, αυτό που λέμε «μαζικότητα» είναι τελείως αντίθετο όχι με την ποιότητα, αλλά με ο,τιδήποτε έχει μια ιδιαιτερότητα. Η ποιότητα είναι ένα άλλο θέμα. Επομένως, όταν υπάρχει μια ιδιαιτερότητα μουσικής, ζωγραφικής, βιβλίου, κλπ., σημαίνει ότι δεν θα γίνει αποδεκτό από τον πολύ κόσμο. Τα παραδείγματα του στυλ «Ο Ουμπέρτο Έκο έγραψε το Όνομα του Ρόδου και έγινε αποδεκτό από όλες τις κουλτούρες» είναι λίγο «τρίχες» κατά τη γνώμη μου... Απλώς κι εκείνο έχει γίνει με μια μαθηματική ακρίβεια για να 'αρέσει σ' ένα κοινό μέσης και λίγο παραπάνω ευφυΐας. Πρέπει να περάσουν πολλά χρόνια για να φτάσει η μουσική στο σημείο να έχει και ποιότητα και να είναι αποδεκτό από το ευρύ κοινό. Έτσι... για να «στηθεί». Τώρα ζούμε πολύ «γρήγορα». Πώς είναι δυνατόν να κάνεις μια δουλειά, η οποία σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα θα γίνει παγκόσμια γνωστή, και «αποδεκτή»; Για να είναι αποδεκτή, πρέπει η δουλειά αυτή

να περιέχει στοιχεία καθημερινότητας, στοιχεία που αρέσουν στον κόσμο. Επομένως, πρέπει να είναι κάτι σαν την Coca Cola. Αλλά αυτό τι είναι; «Ποιοτικό»; Δεν έχει ιδιαιτερότητα. Έχει τόση ιδιαιτερότητα, όσο να γίνει μόδα. Είναι καθαρά θέμα χημείας. Άρα, είναι αρκετά ξεπερασμένες φράσεις όπως «οι αμόρφωτοι μουσικά Έλληνες» ή «η άρνηση των μέσων μαζικής ενημέρωσης»... Όταν, για παράδειγμα, βγάζεις ένα περιοδικό το οποίο πρέπει να πουλήσει 20 ή 40 χιλιάδες αντίτυπα το δεκαπενθήμερο, τι θα βάλεις μέσα; Θα βάλεις πράγματα που θα αγγίζουν όλα τα πρόσωπα, όλο τον κόσμο που βλέπεις στο δρόμο...

- Αυτό που πιστεύω πάντως, είναι ότι η δική σας πρόταση είναι σκόπιμα κατασκευασμένη έτσι, ώστε να μην αγγίζει όλο τον κόσμο. Κι ακόμη, ότι η πρόταση αυτή αγγίζει πράγματα αληθινά...

- Βεβαίως. Από την άλλη μεριά και μεις προσπαθούμε η πρόταση αυτή να μην είναι αφηρημένη. Είναι πολύ συγκεκριμένη, έχει κάποιες παραδοσιακές φόρμες, όχι μόνο ελληνικές αλλά και ευρύτερες, γίνεται μια προσπάθεια ανάπτυξης... Άρα, το γεγονός ότι μέσα στη μουσική μας υπάρχει και η παράδοση, και σύγχρονα στοιχεία σημαίνει ότι προσπαθούμε να κάνουμε «χημεία» και «αλχημεία» τέτοιου είδους, ώστε να γίνει όσο το δυνατόν περισσότερο αποδεκτό, χωρίς να περιορίζει τη δημιουργικότητα και το «φαν», την ευχαρίστηση δηλαδή, καθενός που συμμετέχει. Τώρα αν αυτό το πετύχει ή όχι... Δεν ξέρω.

- Γνωρίζετε ότι το καινούργιο βιβλίο Ιστορίας της Μουσικής που ήδη διδάσκεται στο λύκειο, περιλαμβάνει κεφάλαια όπως «Μινιμαλισμός», και ονόματα όπως Stockhausen, Riley, Reich, Cage, κτλ.; Το θεωρείτε αυτό θετικό βήμα για την μουσική παιδεία στην Ελλάδα, θα αποδώσει κάποιους καρπούς - έστω στο απώτερο μέλλον - ή είναι κι αυτό ένα «άλλοθι ποιότητας», για να λέμε δηλαδή, «ορίστε, σας διδάσκουμε και προχωρημένα πράγματα»;

- Εκ πρώτης όψεως, είναι σίγουρα θετικό. Έχω ακούσει γι' αυτό, κι από τα παιδιά μου που πάνε στο λύκειο. Η ενημέρωση σίγουρα είναι θετική. Τώρα, αν αυτό θα έχει μια ουσιαστική επέμβαση στην ευρύτερη μουσική παιδεία, εξαρτάται από πολλά πράγματα. Πρώτον, απ' αυτόν που διδάσκει. Δεύτερον, από το πόσες ώρες καθιερώνει το Υπουργείο για τη διδασκαλία. Άρα, στην πραγματικότητα χρειάζεται αρκετός χρόνος, και ικανοί άνθρωποι για να

μουσική συνέντευξη μουσική

διδάξουν, και οπωσδήποτε «τύχη». Πάντως, είναι θετικό σαν γεγονός.

- Οι διδάσκοντες περιορίζονται σε μια κλασική παιδεία και δεν έχουν την ικανότητα να διδάξουν τη σύγχρονη μουσική. Συμφωνείτε;

- Εξαρτάται από το πόσο ενημερωμένοι θα είναι όσον αφορά τις σύγχρονες αυτές τάσεις και δεύτερον, πόσο θα τις αγαπούνε, για να μπορούν και να τις μεταδώσουν. Η ικανότητά τους, σαν δάσκαλοι, είναι ανεξάρτητη απ' όλα αυτά. Μπορεί να είσαι πολύ καλά ενημερωμένος πάνω σε κάτι κι όμως να μην μπορείς να το μεταδώσεις σε παιδιά του λυκείου.

- Πώς να τα μεταδώσει κανείς αφού δεν τα έχει ακούσει;

- Οι περισσότεροι, νομίζω, τελειώσανε την Ιστορία Μουσικής στο Ωδείο όπου όλα αυτά δεν αναφέρονταν ούτε στο βιβλίο που κάνανε. Τώρα τα βάζουν να διδαχθούν στα λύκεια. Αυτό μου θυμίζει τους καθηγητές που είναι φιλόλογοι και πρέπει να διδάξουν ψυχολογία... θα την κάνουν τη δουλειά αλλά... Από την άλλη μεριά ένας ψυχολόγος, θα ήταν, νομίζω, πιο αρμόδιος να διδάξει το συγκεκριμένο θέμα.

- Μάθαμε ότι τελικά θα προκύψει και κάποια δουλειά σε βινύλιο από τις δραστηριότητες του Πυρήνια Τρίο. Τι ελπίζεις εσύ προσωπικά από την κυκλοφορία ενός τέτοιου δίσκου; Πιστεύεις ότι θα υπάρξει αυτή τη φορά ένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον από το κοινό;

- Εγώ θα το θεωρούσα επιτυχία να πουλούσαμε 2000 αντίτυπα, σε δυο χρόνια, σ' όλο τον κόσμο, γιατί να μην ξεχάσω να πω ότι το Τρίο έχει και κάποιες άλλες δουλειές, από τον Φλεβάρη και μετά, στην Ευρώπη και αλλού. Πιθανώς, εκεί να υπάρξει κάποια μεγαλύτερη απήχηση, αν γίνει κάποιο καλό distribution. Για την Ελλάδα... Τι να πω... Ίσως 500 αντίτυπα. Ίσως...

- Μιλήσατε για καλό "distribution"...

- Καλή δηλαδή διανομή του δίσκου, στα σωστά μέρη.

- Είναι δηλαδή πιθανό στην Ελλάδα, ένας δίσκος που είναι καλός αλλά δεν έχει καλό "distribution", να θεωρηθεί τελικά κακός;

- Να αποτύχει, όχι απλά να θεωρηθεί κακός. Να μην πουλήσει. Και συνήθως έτσι συμβαίνει. Πολλοί καλοί δίσκοι δεν ακούγονται όσο θάπρεπε, κι άλλοι μέτριοι, επειδή πουλάνε λόγω κάποιων ονομάτων, έχουν υποστήριξη από τις εταιρίες. Αυτό συμβαίνει παντού σε όλα τα είδη της μουσικής. Ο Miles Davis, για παράδειγμα, μπορεί μεν να πουλάει ένα εκατομμύριο αντίτυπα αυτή τη

στιγμή, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι αυτά που κάνει τώρα είναι καλύτερα από το On the corner που έβγαζε πριν δέκα χρόνια.

- Ο ίδιος, βέβαια, ισχυρίζεται ότι και οι τελευταίες του δουλειές είναι εξίσου καλές με τις πρώτες του... αλλά νομίζω πως μετά από κάποιο σημείο, στην καριέρα ενός μουσικού, πρέπει να υπάρχει και η πρόβλεψη για σιωπή.

- Ο Miles το έχει κάνει. Από το '75-76 μέχρι το '80 δεν έπαιζε πουθενά. Μετά ξαναεμφανίστηκε... και τώρα αυτό που τον ενδιαφέρει - είναι προφανές αν διαβάσεις τη βιογραφία του - είναι τα μεγάλα ακροατήρια. Άλλαξε ο ίδιος σαν μουσικός, σαν άτομο και σαν καλλιτέχνης από τη στιγμή που άρχισε να έχει ακροατήρια 50, 60 και 70 χιλιάδων ατόμων.

Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι να αρέσει σ' εμάς προσωπικά αυτό που κάνουμε κι από κεί και πέρα να έχει την καλύτερη τύχη, την καλύτερη αποδοχή από το κοινό. Τώρα πώς θα γίνει αυτό... Το Love supreme του Coltrane πούλησε ένα εκατομμύριο αντίτυπα. Είναι μια μουσική επιτυχία, είναι επιτυχία διαχρονική. Οι Σονάτες του Bach πουλάνε ακόμα και θα πουλάνε στα επόμενα 500 χρόνια, αλλά όχι όπως ο δίσκος του Prince, δηλαδή, σ' ένα χρόνο δεκαπέντε εκατομμύρια αντίτυπα. Είναι πολύ αμφίβολο αν ο δίσκος του Prince μετά τριάντα χρόνια θα πουλάει έστω και χίλια αντίτυπα το χρόνο.

- Πώς ακριβώς σχηματίστηκε το Πυρήνια Τρίο, πώς γεννήθηκε η ιδέα και πώς τελικά υλοποιήθηκε;

- Ξέρω τον Kowald εδώ και δέκα χρόνια και παίζαμε μαζί συχνά τελευταία. Εξάλλου πάντοτε ήθελα αυτό που λέμε «αυτοσχεδιασμό» να το εντάξω μέσα στην ελληνική πραγματικότητα.

Οπότε βρήκα τον Ηλία Παπαδόπουλο, ο οποίος είναι ένας μουσικός που ναι μεν παίζει ποντιακή λύρα, αλλά έχει κάνει και σπουδές στη Γερμανία, έχει δηλαδή μια πιο ευρεία άποψη για τη μουσική.

Οι απλά «παραδοσιακοί» μουσικοί ξέρουν να παίζουν πολύ καλά. Αλλά εμείς δεν θέλαμε να κάνουμε ένα «παραδοσιακό» Τρίο, ούτε απλά ένα «αυτοσχεδιαστικό» Τρίο. Το Πυρήνια Τρίο έγινε γιατί βρεθήκανε οι συγκεκριμένοι άνθρωποι. Συναντηθήκαμε λοιπόν, τον Μάιο στη Γερμανία, παίξαμε εκεί και κατόπιν στο Φεστιβάλ της Πάτρας, επιπλέον, κάναμε διάφορες πρόβες για το δίσκο που λέγαμε. Δίνουμε μεγάλη σημασία σ' αυτή την ηχογράφιση. Πρέπει να προκύψει κάτι που να πατάει γερά στα πόδια του και να μην είναι ευκαιριακό.



Ηλίας Παπαδόπουλος

Φωτογραφία: Γιάννης Κρίκης

Ηλίας Παπαδόπουλος

Λύρα

Ο Ηλίας Παπαδόπουλος γεννήθηκε το 1951 στο Μεσόβουνο Κοζάνης. Σπούδασε σύνθεση στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών Βερολίνου, (1978-1983) με καθηγητή τον W. Szalonek. Από το 1983 ζει στη Ελλάδα και ασχολείται με τη σύνθεση σύγχρονης μουσικής που βασίζεται στις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής.

Στην επαγγελματική του διαδρομή έχει εμφανιστεί σαν σολίστ σε ρεσιτάλ λύρας και σε συναυλίες με ορχήστρα, παρουσιάζοντας τη σύνθεση του «Κονσέρτο για λύρα και ορχήστρα». Έχει συνεργαστεί κι έχει κάνει εμφανίσεις με μουσικά σχήματα στη Γερμανία, μερικά από τα οποία δημιούργησε ο ίδιος. Συνεργάστηκε με τον **Λαβύρινθο** του **Ross Daly** σαν μουσικός και συνθέτης. Με το σχήμα αυτό ηχογράφησε στο δίσκο **Ανάδυση** την σύνθεση του «Πεταλούδα».

Συνθέσεις του έχουν παρουσιαστεί επίσης, στη Γερμανία,

ΗΠΑ και Ελλάδα. Από τη συμμετοχή του σε διεθνείς διαγωνισμούς σύνθεσης, δύο έργα του έχουν βραβευθεί στη Βοστώνη (1987) και στην Αθήνα (1989). Ηχογραφήσεις για το Ραδιόφωνο, μουσική για ντοκυμαντέρ και εμφανίσεις στη Τηλεόραση, είναι μέρος της μουσικής του δραστηριότητας.

- Μπορείτε να μας πείτε λίγα πράγματα σχετικά με το πώς ξεκινήσατε σαν μουσικός, πώς ασχοληθήκατε μ'αυτό το αρχαίο - θα μπορούσαμε να πούμε - όργανο, τη λύρα, με ποιούς μουσικούς συνεργαστήκατε, και πώς, τελικά, βρεθήκατε στο Πυρήχεια Τρίο;

- Γεννήθηκα σ'ένα χωριό της Κοζάνης από Πόντιους γονείς, κι εκεί πέρασα τα παιδικά μου χρόνια βιώνοντας αυτό που λέμε «παράδοση». Ήρθα τότε σε μια πρώτη επαφή με τη λύρα, αλλά παρόλα αυτά δεν έμαθα από μικρός να παίζω. Με τη μουσική άρχισα ν'ασχολούμαι στα 18-19 μου χρόνια ξεκινώντας με κιθάρα και είμαι αυτοδίδακτος. Αργότερα, έμαθα και μπουζούκι κι άρχισα να παίζω σε διάφορα συγκροτήματα, στην αρχή ροκ στην Γερμανία, μετά σε διάφορα φολκλορικά συγκροτήματα απ'όλο τον κόσμο. Κατόπιν ίδρυσα μερικά συγκροτήματα με τα οποία στο τέλος καταλήγαμε να κάνουμε ελληνική μουσική. Έφτασα περίπου στα 28 μου χρόνια, όταν μου δημιουργήθηκε η ανάγκη να καλλιεργήσω τη μουσική μου αντίληψη. Σπούδασα σύνθεση στο Βερολίνο. Εκείνη την εποχή ανακάλυψα τη λύρα. Από τότε ασχολούμαι ασταμάτητα μ'αυτό το όργανο, στο οποίο είμαι επίσης αυτοδίδακτος, αναζητώντας παντού πηγές. Στην αρχή παίζοντας μόνος μου έκανα πολλά ρεσιτάλ, έγραψα διάφορες μουσικές. Το '83 έφυγα οριστικά από τη Γερμανία, πήγα στην Κρήτη, στα Χανιά, κι εκεί συνεργάστηκα με τον **Λαβύρινθο** και τον **Ross Daly** για πέντε χρόνια. Ταυτόχρονη απασχόλησή μου ήταν να γράφω και σύγχρονη μουσική διευρύνοντας από ένα σημείο και μετά τη μουσική γλώσσα της λύρας. Είναι φανερό πόσο δύσκολο είναι, μιας και η λύρα είναι τελείως παραδοσιακό όργανο. Αυτή η σκέψη ήταν για μένα μουσική «αναγκαιότητα». Έτσι άρχισα να μελετώ κι άλλες παραδόσεις και άλλα στυλ μουσικής και μ'αυτή την προοπτική, γνώρισα τον Kowald εδώ στη Θεσσαλονίκη, σ'ένα τριήμερο εναλλακτικής μουσικής, και συμφωνήσαμε να συνεργαστούμε. Αυτό τελικά εξελίχθηκε στο **Πυρήχεια**

μουσική συνέντευξη μουσική

Τρίο το οποίο σαν όνομα έχει σχέση με τον «Πυρρήχιο» των Ποντίων, αλλά είναι όνομα συγκεκριμένο και συμβολικό.

- **Απ'ό,τι γνωρίζουμε, έχετε γράψει και προσωπικά έργα που μάλιστα παρουσιάστηκαν κι από ορχήστρα. Θέλετε να μας μιλήσετε λίγο γι' αυτές τις δουλειές; Υπάρχει κάποια σκέψη για μελλοντική αξιοποίησή τους, για εγγραφή τους σε δίσκο;**

- Το '88 είχα πάει στη Βοστώνη, όπου είχε βραβευθεί μία σύνθεσή μου γραμμένη για σόλο φλάουτο. Εκεί γνώρισα τον Θόδωρο Αντωνίου, συνθέτη και μουσικό, που μένει και εργάζεται μόνιμα στη Βοστώνη. Ο Θόδωρος Αντωνίου, οργανωτής του Φεστιβάλ Ηρακλείου, όταν άκουσε ότι παίζω λύρα και συνθέτω, μου πρότεινε να γράψω μια σύνθεση για λύρα και ορχήστρα. Έτσι προέκυψε αυτό το κονσέρτο, όπου είναι η λύρα το κύριο όργανο και τα δεκαπέντε κλασικά όργανα η ορχήστρα. Παίχτηκε το '88 στο Φεστιβάλ Ηράκλειου και το '89 στην Αθήνα. Υπάρχει η πρόθεση να ηχογραφηθεί αυτό το έργο σε δίσκο αλλά ακόμη δεν μπορώ να πω συγκεκριμένα πότε και πως, επειδή η διαδικασία είναι πολυέσδη.

- **Ποιά είναι η γνώμη σας για την παραδοσιακή μουσική; Συμπεριλαμβάνεται ακόμη και σήμερα στην «εθνική συνείδηση» των Ελλήνων ή είναι πια στοιχείο νεκρό και ξεκομμένο απ' αυτή;**

- Η παράδοση είναι διαχρονική και έχει σχέση με τους ανθρώπους, τους λαούς, τις φυλές κλπ. Σήμερα, έχει αλλάξει ριζικά ο τρόπος ζωής· φτάσαμε να εννοούμε παράδοση τους τύπους, ενώ η ουσία είναι καλυμμένη.

- **Ποιές είναι η εντύπωση σας από την μέχρι τώρα συμμετοχή σας στο Πυρήχια Τρίο ; Πιστεύετε ότι αυτό που δημιουργείτε είναι μια «νέα μουσική», μια καινούργια πρόταση, σε σχέση πάντα με τα ελληνικά δεδομένα;**

- Ο συνδιασμός των οργάνων, από μόνος του, μας δίνει έναν καινούργιο ήχο, αλλά αυτό δεν είναι το πιο σημαντικό. Πιο σημαντικό είναι το κατά πόσο θα κάνουμε μια δουλειά, όπου οι μουσικοί που συμμετέχουν θα αφομοιώνουν το υλικό που παίζουν και μέσα από αυτή την αφομοίωση, θα βγει ένας καινούργιος ήχος. Προσπαθούμε, και πιστεύω ότι έχουμε τις δυνατότητες να το καταφέρουμε. Από τις λίγες φορές που έχουμε παίξει το κοινό βρίσκει ενδιαφέρον.

- **Νομίζεις ότι υπάρχει σήμερα κάποια «χυδαιότητα» στα μαζικά μέσα ενημέρωσης;**

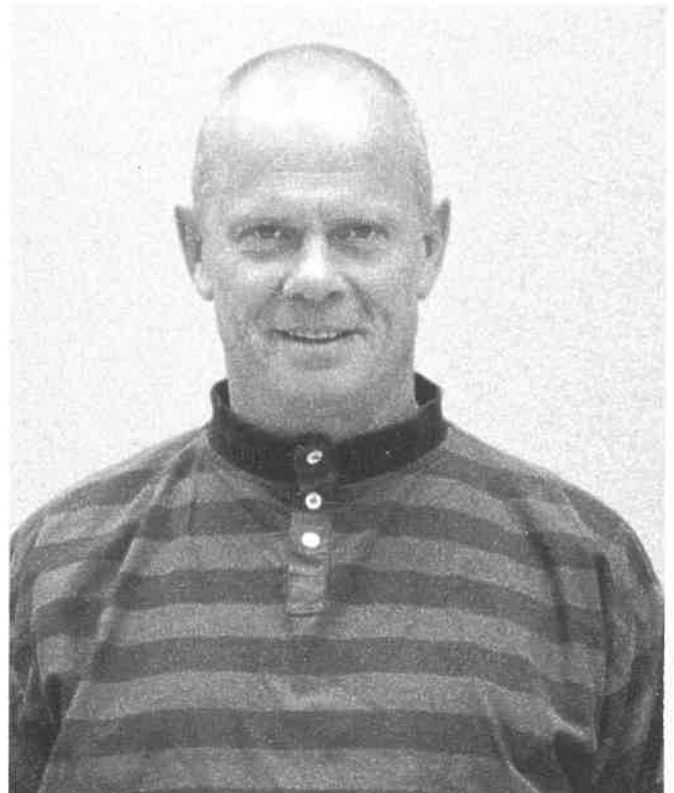
- .Σίγουρα υπάρχει και αιτία είναι οι πολύ ακατάλληλοι

άνθρωποι στις καίριες θέσεις. Υπάρχουν άτομα που δεν έχουν εσωτερική επαφή με το αντικείμενο που ασχολούνται. Γι' αυτό το λόγο υπάρχει αυτή η χυδαιότητα. Εξάλλου, θεωρώ ότι τα μαζικά μέσα ενημέρωσης - και στην περίπτωση ακόμα που θα λειτουργούσαν ιδανικά - δεν θα έπαυαν να είναι μη άμεση διαδικασία μετάδοσης μηνυμάτων.

Peter Kowald

Μπάσο

Γεννήθηκε το 1944 στη Γερμανία. Αρχίζει την τούμπα το 1959 και το μπάσο το 1960 σε τοπικές ορχήστρες. Από το 1962 είναι συνεργάτης του Peter Brötzmann. Ευρωπαϊκή τουρνέ με Carla Bley / Michael Mandler το 1966. Στην Globe Unity από 1966-1978. Με τον Evan Parker από το 1967. Τρίο με Pierre Favre / Irene Schweizer 1968-1978.



Peter Kowald

Φωτογραφία: Γιάννης Κρίκης

μουσική συνέντευξη μουσική

Επίσης συνεργάστηκε με μουσικούς όπως: *Rashied Ali, Billy Bang, Marion Brown, Marilyn Crispell, Danny Davis, Charles Gayle, Julius Hemphill, Jeanne Lee, Robin Kenyatta, Toshinori Kondo, Jimmy Lyons, Butch Morris, David Moss, John Zorn* και με όλους σχεδόν τους Ευρωπαίους αυτοσχεδιαστές. Μέλος της *London Jazz Composers Orchestra*. Δικό του Τρίο με τον τρομπετίστα *Leo Smith* και τον ντράμερ *Günter Sommer*. Τρίο με τους *Peter Brötman* και *Andrew Cyrille*. "Trio Tartini" με την μπάσιστα *Joelle Leandre* και την χορεύτρια *Anne Martin*. "Music + Movement Improvisation" με τον τσελίστα *Muneer Abdul Fattah*. Τρίο το 1985 με τον πιανίστα *Curtis Clark* κι από το 1986 με τον Καναδό *Yves Chareust* και τον Νοτιοαφρικανό *Louis Moholo*.

Βραβείο συναδέλφωσης της Νέας Υόρκης το 1984-85. Βραβείο *Wuppertal* 1984. Φιλμ "Rising Tones Cross" από *Ebba Jahn* 1984.

Οργανωτής του *Wuppertal Free Jazz Workshop* και λοιπών φεστιβάλ του *Wuppertal*. Οργανωτής του *Sound unity Festival* και *Musicians Coop* στη Νέα Υόρκη. Μέλος της *Free Music Production*.

Συνεργασίες μικτών μέσων με χορό και ποίηση. Η δισκογραφία του πλησιάζει τους 80 δίσκους.

- **Κύριε Kowald, μπορείτε να μας μιλήσετε λίγο για τις επιρροές που δεχθήκατε στη μουσική σας;**

- Έχω επηρεαστεί από εθνικές και παραδοσιακές μουσικές και με τις τεχνικές που έχω αναπτύξει πάνω στο όργανο και που δεν είναι καθόλου κλασικές, έχω πάρει απ' όλες αυτές τις μουσικές ποικίλο υλικό το οποίο μεταμορφώνω.

- **Πιστεύετε ότι το Τρίο αυτό κάνει κάτι καινούργιο;**

- Καινούργια πράγματα μάλλον μέχρι το '68 υπήρχαν. Αυτά τα καινούργια που υπάρχουν στο χώρο της Τέχνης, της πολιτικής, της κοινωνιολογίας δεν είναι και τόσο καινούργια. Ας πούμε ότι είναι διαφορετικές μορφές για το ίδιο πράγμα. Αυτός είναι ένας κίνδυνος. Από την άλλη μεριά όμως, ας δούμε τι έχουμε ακόμη. Έχω δηλαδή την άποψη ότι πρέπει να πάμε πολύ πίσω, να βρούμε τον παλιό προορισμό και το παλιό υλικό του ανθρώπου που είχε φυσικότητα, είχε γραμμές φυσικές. Ειλικρινά, δεν πιστεύω και τόσο πολύ στον δυτικό πολιτισμό, γιατί έχει προοδεύσει στην τεχνολογία και έδωσε το προβάδισμα στο μυαλό και όλα τα ένστικτα τα έχει ξεχάσει. Έτσι βρεθήκαμε σε μια κατάσταση «εκτός ισορροπίας». Ξεκινώντας λοιπόν μ' αυτές τις απόψεις, δουλεύω με το

Τρίο αυτό, που βέβαια βασίζεται στη ελληνική μουσική. Ο Ηλίας μάλιστα πιστεύει ότι πρέπει να επιμείνουμε περισσότερο σ' αυτό το θέμα.

- **Γιατί, πιστεύετε, ότι μια τέτοια μουσική δεν έχει ευρύτερη απήχηση στο κοινό;**

- Εμείς δημιουργούμε για ένα μικρό κοινό γιατί κάνουμε κάτι που προσπαθεί να μην είναι μεγαλύτερο απ' ό,τι είναι. Κύταξε γύρω σου: όλες οι μόδες, όλο αυτό το δυνατό ροκ, όλες αυτές οι καταστάσεις προσπαθούν πάντα να υπερβούν τις δυνατότητές τους.

- **Αν όμως υπήρχε εδώ μια καλύτερη μουσική παιδεία, ίσως τα πράγματα να ήταν διαφορετικά...**

- Η έλλειψη παιδείας είναι φαινόμενο γενικότερο.

- **Στη Γερμανία όμως για παράδειγμα, διδάσκεται η κλασική, η προκλασική και η σύγχρονη μουσική...**

- Όμως στην Ελλάδα υπάρχει κάτι που το ζηλεύω πολύ, γιατί δεν τόχουμε στη Γερμανία. Έχετε μια φυσιολογική εξέλιξη στην ιστορία του τραγουδιού σας. Το '65 που ήρθα εδώ, μικρό παιδί, υπήρχε ο Θεοδωράκης που έβαζε στα τραγούδια του στίχους του Ρίτσου, του Σεφέρη κι ο κόσμος τα τραγουδούσε στο δρόμο. Αυτό το ζήλεψα πολύ. Στη Γερμανία δεν θα βρεις τέτοιο πράγμα. Βέβαια τώρα έχουν αλλάξει κι εδώ τα πράγματα, το ξέρω, αλλά όπως και νάχει το πράγμα το σημαντικό είναι ότι το τραγουδί ζει.

- **Η κλασική μουσική, για παράδειγμα, «ζει» κατά κάποιο τρόπο, αλλά δεν δίνει ζωή, δεν έχει σύνδεσμο με την πραγματικότητα.**

- Το ελληνικό τραγούδι, όμως, έχει σύνδεσμο με την πραγματικότητα. Μιλάει για όλα αυτά που συμβαίνουν στη ζωή: «Να μ' αγαπάς», «Φεύγεις», «Χωρισμός»... Την ίδια στιγμή, όλοι βιώνουμε αυτή την «έλλειψη».

Η κοινωνία δημιουργεί πολλές τέτοιες «ελλείψεις» και το τραγούδι μιλάει γι' αυτές. Και μεις, η *avant garde*, τι κάνουμε; Προσπαθούμε να βρούμε τις ρίζες.

Υπάρχει και το άλλο πρόβλημα: η ελληνική «ταυτότητα». Δεν υπήρχε για πολλές εκατονταετίες, κι αυτό, πιστεύω ότι ακόμη και σήμερα είναι τεράστιο πρόβλημα. Το πρόβλημα της ταυτότητας του Ελληνισμού. Ίσως αυτά να σου φαίνονται λίγο άσχημα που σου τα λέω τώρα, αλλά μπορεί σε 20-30 χρόνια να προκύψει κάτι καλό. Το εύχομαι. Προς το παρόν μου φαίνεται ότι η Ελλάδα βρίσκεται σε μία δύσκολη καμπή. Διακόπηκε η συνέχεια με το πολιτιστικό της παρελθόν. Μ' αυτή τη λογική, η παρακμή της παιδείας νομίζω ότι έχει κάποια ουσιώδη σχέση με το παραπάνω γενικότερο πρόβλημα.

ΑΤΡΕΙΔΕΣ, από το Θέατρο του Ήλιου.

(Πρώτη παράσταση: *Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα*).

του Σωτήρη Χαβιάρα

Οφείλω να το ομολογήσω από την αρχή. Ανήκω σε αυτούς τους θαυμαστές του Θεάτρου του Ήλιου και της Ariane Mnouchkine που δεν βλέπουν με καλό μάτι την (καθ)οριστική στροφή του θιάσου προς τις ανατολίτικες μορφές θεάτρου, οι οποίες ταιριάζουν ίσως στην επική αφήγηση της ιστορίας του πρίγκηπα Σιχανούκ της Καμπότζης (*L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, 11.9.1985), ή στην περιληπτική - σε οχτώ ώρες - απεικόνιση της ιστορίας της Ινδίας (*L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, 30.9.1987)¹ αλλά προβληματίζουν όταν οι ιδιότητες αυτές μορφές, ξένες προς το ευρωπαϊκό θέατρο, εφαρμόζονται - σίγουρα με πολύ ταλέντο και φαντασία - στο σαιξπηρικό δράμα ή την αρχαία τραγωδία. Στην περίπτωση του **Ριχάρδου II** (10.12.1981), της **Δωδέκατης νύχτας** (10.7.1982) και του **Ερρίκου IV** (18.1.1984) που ήταν οι πρώτες παραστάσεις με αυτήν τη μορφή, η έκπληξη ήταν τόσο μεγάλη, οι εντυπώσεις τόσο δυνατές, που και οι πιο επιφυλακτικοί θεατές, αναγνώρισαν μια νέα πνοή στο Θέατρο του Ήλιου. Η μαγεία του πρώτο-εμφανιζόμενου Georges Bigot έκανε να ξεχαστεί / παραμεριστεί η αποχώρηση του Philippe Caubère (ήδη από το 1978) και σχεδόν όλης της παλιάς φρουράς του 1789 και του 1793. Μια δεκαετία όμως μετά και αφού μεσολάβησε ο **Σιχανούκ** και η **Ινδιάδα**, έργα με τα οποία φάνηκε ότι εξαντλήθηκε η αναζήτηση γύρω από αυτή τη μορφή θεάτρου, και που άρχισαν να κουράζουν μια μερίδα του κοινού² τι άλλο είχε να πει η Αγίαne Mnouchkine με τις στυλιζαρισμένες και σε πολλούς ακατανόητες κινήσεις του Καμπούκι και του Νο;

Όταν το περσινό καλοκαίρι ο τύπος άρχισε να διαδίδει την απόφασή της να παρουσιάσει σε κοινό πρόγραμμα την **Ιφιγένεια** του Ευρυπίδη πριν την **Ορέστεια** (την οποία μάλιστα κόβει στα δύο, παρουσιάζοντας τον **Αγαμέμνονα** μετά την **Ιφιγένεια**: οι **Χοηφόρες** και οι **Ευμενίδες** θα προστεθούν αργότερα-όταν ολοκληρωθούν οι πρόβες), πολλοί εξέφρασαν το φόβο ενός μοιραίου ολισθήματος της Mnouchkine - ανάμεσά τους κι εγώ³.

Με το να παρουσιάσει την **Ιφιγένεια** πρώτα (αντίθετα με την ιστορική και θεατρολογική σειρά) για να «εξηγήσει»

το μίσος της Κλυταιμνήστρας προς τον Αγαμέμνονα, μήπως η Mnouchkine προσπάθησε να κάνει μια «επικίνδυνη» εκλαίκευση της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας (όπως έκανε με τα δύο ασιατικά «ιστορικά δράματα» που προηγήθηκαν) και έπεσε έτσι στην παγίδα «αστικό δράμα»; Απαιτείται «λογική ακολουθία» για να «εξηγηθεί» / «κατανοηθεί» ο μύθος; Μήπως υποτίμησε το κοινό της, πιστεύοντας ότι χρειάζεται να του δείξει, μ'ένα ολόκληρο έργο, τα γεγονότα της Αυλίδας, για να καταλάβει ότι ο Αγαμέμνονας ενέπαιξε τη γυναίκα του; Μήπως αυτή η «υποστήριξη» της Κλυταιμνήστρας είναι περιττή κι επιβλαβής; Πηγαίνοντας στην Cartoucherie, δεν μπορούσα να αποφύγω τη σκέψη ότι κάποιος «αδέξιος φεμινισμός» κρυβόταν πίσω από αυτό το παράδοξο εγχείρημα. Είναι αλήθεια ότι, μπαίνοντας στο τεράστιο φουαγιέ, η θερμή υποδοχή και το γιορταστικό κλίμα με έκαναν να ξεχάσω αυτά τα ερωτήματα και να αναλογιστώ ότι, σε μία εποχή όπου ο βεντετισμός και ο σνομπισμός ξαναβασιλεύουν στο θέατρο (ακόμα και το λεγόμενο καλλιτεχνικό), εδώ κρατιέται ακόμα ζωντανό το μάθημα του Jean Vilar και του TNP του: προσεγμένα και φτηνά εδέσματα που προσφέρουν μέλη του θιάσου (ανάμεσά τους η ίδια η σκηνοθέτις), αναλόγια με δεκάδες βιβλία σχετικά με την ελληνική μυθολογία, πελώριοι επεξηγηματικοί χάρτες κλπ. Ακόμα πιο εντυπωσιακός είναι ο διπλανός χώρος, που χωρίζει την αίθουσα υποδοχής από τη σκηνή και τα καθίσματα των θεατών: κατασκευάστηκε εκεί μια ολόκληρη αρχαιολογική ανασκαφή: μισοθαμμένα ακόμα στη γη, δεκάδες πήλινα αγάλματα φαίνονται κάτω από τα πόδια μας μέσα σ'ένα υποβλητικό ημίφως.

Τοποθετημένα σε στενές φάλαγγες, θυμίζουν τη στρατιά των πήλινων πολεμιστών που ανακαλύφθηκαν πρόσφατα στην Κίνα, αν και μοιάζουν περισσότερο με κάποιον ξεχασμένο στρατό της Μεσοποταμίας. Τα όπλα τους, η στολή τους και, κυρίως, η πλούσια κόμη και η γενειάδα τους, τυλιγμένη σε δυο πλεξούδες που καλύπτουν το κάτω σαγόνι από το ένα αυτί ως το άλλο, δείχνουν καθαρά ότι πρόκειται για «Σουμέριους», παρά για Έλληνες ή Τρώες. Εξάλλου, ένα δεύτερο σύνολο ξεθαμμένων αγαλμάτων αποτελείται από κομψές κυρίες μιας κάποιας ακαθόριστης

θέατρο κριτική θέατρο



Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα, από το Θέατρο του Ήλιου. Η Juliana Carneiro da Cunha, ως Κλυταιμνήστρα και ο Χορός.

Φωτογραφία: Martine Franck

ασιατικής αυλής, που σίγουρα δεν έχει σχέση με κανένα ελληνικό ή τρωικό βασίλειο.

Η αναπαράσταση αυτή, ενός - όχι ελληνικού - αρχαιολογικού χώρου, φροντισμένη ως την παραμικρή λεπτομέρεια και σπανίου κάλλους, δεν είναι περιττή πολυτέλεια. Προδιαθέτει και προετοιμάζει το θεατή για την τοποθέτηση της τραγωδίας σε ασυνήθιστα τοπικά και χρονικά πλαίσια, σε μίαν γενικά ακαθόριστη Ανατολή, μακριά από την Πύλη των Λεόντων, την εποχή της δημιουργίας του μύθου. Αυτή η τοποθέτηση συμπληρώνεται όταν ο περιηγητής / θεατής ανακαλύψει, στο βάθος του επιβλητικού αυτού χώρου, τα καμαρίνια όπου, μπροστά στα μάτια του, οι ηθοποιοί ετοιμάζονται για τη σκηνή⁴. Τα κοστούμια τους και το μακιγιάζ τους θυμίζουν έντονα τις τελευταίες παραστάσεις του Θεάτρου του Ήλιου, χωρίς καμία αρχαιοελληνική αναφορά. Η έλλειψη «ελληνικότητας» ολοκληρώνεται όταν ο θεατής, περνώντας (μεσ' από ξύλα και δοκάρια ανασκαφών) στη τρίτη αίθουσα, βρίσκεται μπροστά σε μια άδεια σκηνή,

ουδέτερη και χωρίς κανένα ιδιαίτερο διακοσμητικό στοιχείο: ένας μεγάλος τετράγωνος χώρος (18x15 μ. περίπου), που περικλείεται, σ' όλο το μήκος των τριών πλευρών του, από έναν απλό και άδειο τοίχο, χρώματος ώχρα, και ύψους δυο μέτρων περίπου. Ό,τι φαίνεται πίσω και πάνω από αυτόν τον χαμηλό τοίχο (τα τείχη του στρατοπέδου;) είναι βαμμένο μ' ένα ωραίο, δυνατό, μπλέ χρώμα. Στη μέση του τοίχου του βάθους υπάρχει μια απλή, ξύλινη πόρτα από σανίδες, στο ύψος του, με τρόπον ώστε να μη διακόπτεται η συνέχειά του. Η εντύπωση του κλειστού χώρου, του κλεισίματος, τονίζεται από το γεγονός ότι υπάρχει, όπως στις αρένες, ένας δεύτερος προστατευτικός τοίχος μπροστά από τα τέσσερα σημεία όπου διακόπτεται / κόβεται ο τοίχος (συμμετρικά δυο ανοίγματα στο βάθος και από ένα, δεξιά κι αριστερά). Ο Guy-Claude François, μόνιμος σκηνογράφος του θιάσου, έδωσε άλλη μίαν απόδειξη του ταλέντου του (τα θαυμάσια αγάλματα έκανε ο Erhard Stiefel). Πίσω από το δεξιό τοίχο και σε ολόκληρο το μήκος του, βρίσκονται υπερυψωμένα και ορατά από το κοινό, δεκάδες παράξενα μουσικά

Θέατρο κριτική θέατρο

όργανα, που παίζει ο Jean-Jacques Lemêtre, με τους τρεις βοηθούς του. Φυσικά, και εδώ κυριαρχούν τα ανατολίτικα στοιχεία, ενώ οι ήχοι των κρουστών υποβάλλουν μια πολεμική ατμόσφαιρα.

Σιγά-σιγά η έντασή τους δυναμώνει κι έτσι καταλαβαίνουμε ότι αυτό το κρεσέντο αντικαθιστά και ισοδυναμεί με το άνοιγμα της αυλαίας. Παράλληλα ο φωτισμός άρχισε να ελαττώνεται δημιουργώντας ένα διακριτικό φως πρωινού. Σ' αυτή την άδεια σκηνή, η εμφάνιση του Αγαμέμνονα και του Πρεσβύτε, με τα «βιβλικά» κοστούμια των «Σουμερίων-Ασσυρίων» που ανέφερα, καθώς και οι κινήσεις τους, αυστηρά στυλιζαρισμένες και εμφανώς εμπνευσμένες από το ασιατικό θέατρο, θα απογοητεύσουν τελεσίδικα όσους περιμένουν να θαυμάσουν χλαμύδες και κολόνες. Πέρα από αυτούς, όμως, οι όποιοι δισταγμοί και φιλολογικές αμφιβολίες που εξέφρασα, γκρεμίζονται μπροστά στην ομορφιά των φαρδιών φορεμάτων από πολυτελή υφάσματα (μια μακριά φούστα, με πλούσιες πτυχώσεις, κρέμεται από ένα πλατύ ζωνάρι, σαν κορσέ), μπροστά στην ακρίβεια μιας μιμικής τέχνης με ιδιόμορφες κινήσεις και μορφασμούς (μετωπικό και στατικό παίξιμο με κωδικοποιημένες στάσεις των χεριών και περίεργα «σπασίματα» των δακτύλων), μπροστά στη συγκίνηση και τη μεγαλοπρέπεια που επιτυγχάνονται με καλλιτεχνικά μέσα, τόσο ασυνήθιστα όσο και καλαίσθητα.

Ντυμένος στα μαύρα - εκτός από την επιβλητική ζώνη του, που είναι κοκκινόμαυρη και από την οποία κρεμόταν ένα μακρύ ξίφος - ο Αγαμέμνων (Simon Abkarian) αναθέτει την αποστολή της ματαίωσης του ταξιδιού της Κλυταιμνήστρας στον Πρεσβύτε (Jean-louis Lorente) - κατάλευκα ντυμένο, μ' ένα εντυπωσιακό τουρμπάνι στο κεφάλι. Σε όλη σχεδόν τη διάρκεια του Προλόγου, οι δυο ηθοποιοί είναι καθισμένοι οκλαδόν, ο ένας δίπλα στον άλλο, στραμμένοι όμως προς το κοινό. Η εκφορά του λόγου, είναι αργή και υπερτονισμένη, με φράσεις που συντίθενται λέξη προς λέξη, κάποτε μάλιστα συλλαβή προς συλλαβή - σ' αυτό όμως, δεν υπάρχει τίποτα από την έμφαση που συχνά χαρακτηρίζει τις ερμηνείες του αρχαίου δράματος. Εδώ πρόκειται για ένα μανιερισμό που συνδέεται με τα υπόλοιπα ανατολίζοντα στοιχεία του έργου και που ανταποκρίνεται στη γενικότερη τοποθέτηση του Θεάτρου του Ήλιου απέναντι στη θεατρικότητα μιας παράστασης. Μετατρέποντας έτσι μερικές δραματικές σκηνές σε «καθιστές» αφηγήσεις, ειπωμένες μ' ένα περίεργο τρόπο,

και τονίζοντας ταυτόχρονα τη θεατρικότητα, με κινήσεις και μορφασμούς των οποίων οι κώδικες είναι άγνωστοι στο κοινό, η Μπουσκήνε, με την αρχαία τραγωδία, όπως πριν λίγα χρόνια με τα σαιξπηρικά δράματα, δημιουργεί μια δική της, αξιοθαύμαστη, θεατρική μορφή. Βέβαια, η δουλειά της δείχνει ότι έχει αφομοιώσει διάφορα θεατρικά στυλ, συμπεριλαμβανομένων των μπρεχτικών διδασκαλιών - εξάλλου περιέχει θαυμάσια ρεαλιστικά στοιχεία - και το έργο της είναι μοναδικό και ξεπερνάει κάθε είδους ετικέτα και ταξινόμηση.

Οι διαπιστώσεις αυτές ίσως φανούν κατηγορηματικές, αλλά είναι απαραίτητες για να εξηγήσουν γιατί, παρά τις επιφυλάξεις που εξέφρασα, θεωρώ την Πάροδο της **Ιφιγένειας** σαν την πιο δυνατή είσοδο Χορού, από τις δεκάδες που είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω μέχρι σήμερα. Η πόρτα του τοίχου του βάθους ανοίγει ξαφνικά και εισβάλλουν στη σκηνή, χορεύοντας με υπερβολική ένταση, ένδεκα φανταχτερές φιγούρες, που εμφανισιακά δεν έχουν καμμία σχέση με τις Γυναίκες της Χαλκίδας⁵ ντυμένες με πολύχρωμα κοστούμια (συνθέσεις κόκκινων, μαύρων και κίτρινων πολυτελών υφασμάτων) και μ' ένα μακιγιάζ που φαίνεται σαν μάσκα (οι χοντρές μαύρες γραμμές των ματιών και των φρυδιών, όπως οι κόκκινες του στόματος, είναι δεξιοτεχνικά σχεδιασμένες πάνω σ' ένα παχύ στρώμα άσπρης πούδρας, ενώ ο λαϊμός είναι βαμμένος κίτρινος), οι Χορευτές θυμίζουν τις αμφιέσεις του Κατακάλι⁶.

Όταν τελειώσει αυτός ο ξέφρενος, αλλά τέλεια ενορχηστρωμένος χορός, η «τουρκο-ινδική» μουσική του Lemêtre χαμηλώνει και η Κορυφαία (Catherine Schaub) αρχίζει την περιγραφή της ελληνικής αρμάδας που ήρθε να θαυμάσει. Από τις πρώτες κιόλας φράσεις της (που δεν προδίδουν το ελάχιστο λαχάνιασμα, για κάποιον που χόρευε τόση ώρα και με τέτοια δύναμη) καταλαβαίνουμε ότι έχουμε μπροστά μας όχι μόνο μια εξαιρετική χορεύτρια⁷, αλλά και μια σπάνια ηθοποιό. Στη μέση της σκηνής, με μετρημένες κινήσεις, «μιμείται» τους αρχηγούς του ελληνικού στρατεύματος και οι υπόλοιποι χορευτές, διάσπαρτοι πίσω της, αναπαριστάνουν διακριτικά αυτές τις κινήσεις της. Αν και αυτές αναφέρονται εμφανώς σε άγνωστους θεατρικούς κώδικες, λίγο-λίγο, ο θεατής αρχίζει να διακρίνει μερικές κινήσεις που, σαν σύμβολα, «εικονογραφούν» λέξεις, όπως: ομορφιά, τιμή, λόγος, αρχηγός, καλύτερος κλπ. Την κατανόηση βοηθούν οι

θέατρο κριτική θέατρο

συχνές μεταβολές και μετατροπές των εκφραστικών τόνων και τα αναρίθμητα σπασίματα/κοψίματα στη φωνή και την κίνηση, χαρακτηριστικό όλων των ανατολικών μορφών θεάτρου. Στο τέλος της Παρόδου, ο Χορός αποσύρεται πίσω από τα τείχη⁸, απ'όπου παρακολουθεί το Πρώτο Επεισόδιο. Ο Μενέλαος (Asil Raïs), ντυμένος σαν τον Αγαμέμνονα, αρπάζει το γράμμα από τον Πρεσβύτε, έξω από τον κύριο σκηνικό χώρο που περιέγραψα, πάνω σε μια πασαρέλα, κοντά στους μουσικούς. Έρχεται μπροστά στα τείχη αργότερα, για ν'αντιμετωπίσει τον αδελφό του. Μ'ένα κοινό *gestus*, οι δύο αρχηγοί δείχνουν ότι «παίζουν» τους υποκριτές, σαν να ήταν έμποροι στο παζάρι κι όχι στρατηλάτες της μυθολογίας. Στο τέλος του Επεισοδίου αποχωρούν ενωμένοι, σχηματίζοντας ένα άρμα με τα σώματά τους: ο Αγαμέμνων μπροστά, πεσμένος στα τέσσερα σαν άλογο, κι ο Μενέλαος πίσω του, όρθιος. Το συμβολικό αυτό σύμπλεγμα βγαίνει από τη σκηνή πάνω σε μια μπλέ κυλιόμενη πλατφόρμα, που προβάλλει και εξαφανίζεται κάτω από τις κερκίδες των θεατών.

Το επιβλητικό άρμα που φέρνει την Κλυταιμνήστρα και την Ιφιγένεια, παριστάνεται από μια ψηλή, τετράγωνη, κυλιόμενη εξέδρα, που έρχεται από το βάθος της σκηνής. Τοποθετημένο πίσω από μια δεύτερη υψηλότερη πύλη, που ανοίγει μέσα σ'ένα πανδαιμόνιο μουσικής και κραυγών του Χορού, είναι στολισμένο με άσπρα και κίτρινα γυαλιστερά υφάσματα, όμοια με τα φορέματα της Ιφιγένειας. Η μητέρα της (ντυμένη επίσης στα ίδια χρώματα, εκτός από ένα μαύρο πανωφόρι) είναι η μόνη που δεν φαίνεται πολύ έντονα μακιγιαρισμένη, πράγμα που ταιριάζει με το παίξιμο της, τό οποίο είναι πιο ρεαλιστικό από των άλλων. Μακριές μαύρες πλεξούδες συμπληρώνουν την αρχοντική της εμφάνιση. Δίπλα στη χάρη και τη λυγεράδα της μικρόσωμης κι εύθραυστης Nirupama Nityanandan (Ιφιγένεια), η φιλόλιγνη Juliana Carneiro da Cunha παρουσίασε, από την αρχή, μια Κλυταιμνήστρα αυστηρή, στεγνή και που εμπνέει σεβασμό και φόβο. Αντίθετα, ο Αχιλλέας δόθηκε σαν μια αστεία φιγούρα, τόσο στη εμφάνιση, όσο και στο παίξιμο: ντυμένος με μαύρα, κόκκινα και χρυσαφί ρούχα, με μάγουλα βαμμένα επίσης χρυσά και φορτωμένος με χρυσά κοσμήματα, που του σκεπάζουν μέχρι και τ'αυτιά, από τα οποία κρέμονται μικρά καθρεφτάκια... , ο ήρωας είχε μιαν επιτήδευση, στους τρόπους και τη φωνή, που ξεπερνάει



Η Ιφιγένεια στην Αυλίδα, από το Θέατρο του Ήλιου.
Η Κορυφαία Catherine Schaub. Φωτογραφία: Martine Franck

τον όποιο μισογυνισμό του ρόλου. Κάθετα αστεία, περπατάει σαν κόκκορας και μιλάει σαν τους Εβραίους του καραγκιόζη. Τον ερμήνευσε επίσης ο Simon Abkarian (ο οποίος ήταν και ο Κορυφαίος του Χορού του **Αγαμέμνονα**) και αυτό είναι περίεργο, γιατί δεν λείπουν στο Θέατρο του Ήλιου οι άξιοι ηθοποιοί, που θα μπορούσαν να αναλάβουν το ρόλο, με πρώτο και καλύτερο τον Georges Bigot, ο οποίος «περιορίστηκε» στο, σημαντικό βέβαια, ρόλο του Αγγέλου, αφήνοντάς μας όμως ανικανοποίητους: προσωπικά θα ευχόμουν να τον έβλεπα περισσότερο.

Με αυτό δεν θέλω να πω ότι υπήρξαν ηθοποιοί ή ακόμα στοιχεία της παράστασης, που δεν στάθηκαν στο ύψος του συνόλου. Κάθε άλλο. Οι δύομιση ώρες που διαρκεί η παράσταση, κύλησαν τόσο γρήγορα που η Έξοδος της τραγωδίας μου φάνηκε να έρχεται απότομα, είχα μάλιστα τη λαθεμένη εντύπωση ότι έγιναν περικοπές. Παρηγορήθηκα, αφελώς, πιστεύοντας ότι η θεατρική ευτυχία θα συνεχιζόταν με την παράσταση του **Αγαμέμνονα** που ακολουθούσε. Δυστυχώς, οι συγκινήσεις που μου προκάλεσε ήταν πολύ πιο μετριασμένες και μερικές από τις επιφυλάξεις που διαπίστωσα στην αρχή, αποδείχτηκαν βάσιμες...

Προσπάθησα να περιγράψω εδώ την αρτιότητα και τη μαγεία των πρώτων σκηνών της **Ιφιγένειας**, που διέφευσαν με εκθαμβωτικό τρόπο τους φόβους που είχα για την

Θέατρο κριτική θέατρο

ικανότητα της Mouchkine να εντάξει την αρχαία τραγωδία στις ανατολίζουσες αναζητήσεις της. Ο χώρος δεν μου επιτρέπει να επεκταθώ στο υπόλοιπο έργο. Περιορίζομαι λοιπόν στο να γράψω ότι η σκηνή όπου η Ιφιγένεια παίρνει την απόφαση να θυσιαστεί, είναι μια από τις ωραιότερες, μια από τις δυνατότερες στιγμές ευτυχίας που έζησα στο θέατρο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δύο έργα της Héléne Cixous, η οποία, σε μόνιμη πια συνεργασία με το θέατρο του Ήλιου, έγραψε μαζί με τη Mouchkine, το σενάριο του έργου **La Nuit miraculeuse** (συμβολή-δημιουργία του Θεάτρου του Ήλιου για τα διακόσια χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης) κι ανέλαβε τη μετάφραση των **Ευμενίδων**.

2. Βέβαια, η προσέλευση του κοινού παρέμεινε σχεδόν στα ίδια υψηλά επίπεδα: 89.000 θεατές για την **Ινδιάδα** και 108.445 για τον **Σιχανούκ**, σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο παραθέτει τη χρησιμότητα, όσο και σπάνια, πληροφορία του αριθμού των θεατών για κάθε παράσταση. Έτσι, βλέπουμε ότι ποτέ δεν ξεπεράστηκε η επιτυχία του **1789**, με τις 281.370 θεατές.

3. Για την **Ιφιγένεια στη Αυλίδα** η Ariane Mouchkine διάλεξε τη μετάφραση των Jean και Mayotte Bollack (εκδόσεις Minit, Παρίσι, 1990) ενώ για τον **Αγαμέμνονα** χρησιμοποίησε μια δική της μετάφραση, για την οποία συνεργάστηκε με τον Pierre Judet de la Combe (έκδοση Θέατρο του Ήλιου, Παρίσι, 1990). Διακεκριμένοι φιλόλογοι και οι τρεις με σημαντικότητα έργο στο χώρο της Ιστορίας της Φιλοσοφίας, της κλασικής φιλολογίας και, βέβαια, της μελέτης της τραγωδίας: εδώ βρίσκουμε και τα πιο ώριμα έργα της ομάδας με αποκορύφωμα τον **Αγαμέμνονα**, τρίτομη σχολιασμένη κριτική έκδοση, που περιλαμβάνει μόνο τα λυρικά μέρη του έργου, καρπός συνεργασίας του επικεφαλής του Κέντρου Φιλολογικής Έρευνας του Πανεπιστημίου της Λίλλης III, του Jean Bollack με τον Pierre Judet de la Combe. (**Cahiers de Philosophie**, αρ. 6, 7, 8, 1979-1982). Αξεπέραστη θεωρείται η φιλοσοφική προσέγγιση της τραγωδίας από τους δύο μελετητές, ενώ το φιλολογικό μέρος της κριτικής του κειμένου είναι ένα από τα καλύτερα δείγματα σύγχρονων εκδόσεων της αρχαίας γραμματείας. Ένα τέταρτο μέρος πρόκειται να κυκλοφορήσει, υπ'ευθύνη του Pierre Judet de la Combe, με το σχολιασμό και την έκδοση του διαλογικού μέρους του **Αγαμέμνονα**, ενώ ο ίδιος φιλόλογος αναμένεται να εκδόσει σύντομα και τους **Επτά επί Θήβας**. Πρόκειται βέβαια για εργασίες εντελώς διαφορετικού επιπέδου από τις ευρέως κοινού μεταφρασμένες εκδόσεις της σειράς **Belles Lettres**, χρηστικά εγχειρίδια με πολύ καλό εκδοτικό μέρος (οι καλύτεροι φιλόλογοι εργάζονται για την αποκατάσταση των κειμένων) αλλά που οι μεταφράσεις τους δεν έχουν κανένα νόημα, αν δεν παρακολουθεί κανείς και το πρωτότυπο και δεν γνωρίζει ελληνικά. Η Ariane Mouchkine διάλεξε τους ειδικότερους για να την βοηθήσουν στους **Ατρείδες**. Δεν ήταν εξ'άλλου η μόνη που ζήτησε την αρωγή των ειδικών στο αρχαίο δράμα: αξίζει μεταξύ άλλων να σημειώσουμε την **Εκάβη** του Ευριπίδη που ο Bernard Sobel ανέβασε

το 1988 στο Théâtre de Genevilliers με την Maria Casares στον ομώνυμο ρόλο, σε μετάφραση μιας άλλης ελληνίστριας της Nicole Loraux. Αυτό που πετυχαίνει κανείς ακολουθώντας αυτή τη μέθοδο στο ανέβασμα του αρχαίου δράματος, δεν είναι τόσο η πιστή απόδοση του κειμένου, όσο η αποφυγή των απλουστευτικών ερμηνειών και των αναχρονισμών.

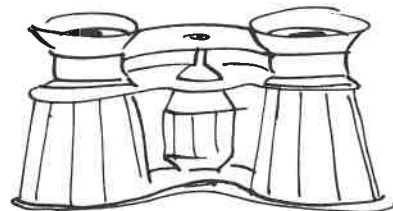
4. Αποτελεί αξιοθαύμαστη παράδοση στο Θέατρο του Ήλιου, τα καμαρίνια να είναι σε κοινή θέα. Αυτή τη φορά όμως, χωμένα όπως είναι, σε μεγάλο βάθος, κάτω από τις κερκίδες των θεατών και χωρισμένα μ'ένα τεράστιο κιγκλίδωμα, μου θύμισαν κλούβες ζωολογικού κήπου. Κρίμα.

5. Όσο για τον εξωτικό χαρακτήρα των τραγικών χορών, την έντονη παρουσία ανατολικών στοιχείων που τον 5ο αιώνα ταυτίζονταν με τη θηλυπρέπεια, μαρτυρεί μεταξύ άλλων ο Αριστοφάνης, στον αποκαλυπτικό διάλογο Μνησίλοχου και Αγάθωνος, στους στίχους 130 έως 167 των **Θεσμοφοριαζουσών**. Η θηλυπρέπεια, με αφορμή το ποιητικό ύφος, ήταν κατηγορία που ο κωμικός αποδίδει, σ'όλες σχεδόν τις κωμωδίες που σώζονται, στον Ευριπίδη, και η Ariane Mouchkine δικαιολογημένα μίλησε για εξωτισμό, και μάλιστα ανατολίζοντα, των τραγικών χορών. Είναι ένας κοινός τόπος μεταξύ των μελετητών της τραγωδίας, που ο γερμανικής έμπνευσης κλασικισμός στις παραστάσεις, κάλυψε κάτω από ελληνοπρεπείς χλαμύδες. Το πάθος ήταν πάντα ανατολίζον στην Ελλάδα.

6. Όπως είναι γνωστό, οι ηθοποιοί του Κατακάλι είναι όλοι άνδρες, των οποίων τα χαρακτηριστικά δεν φαίνονται κάτω από τις βαρυφορτωμένες φορεσιές. Συνεπώς, δεν έχει σημασία που, με μία ή δύο εξαιρέσεις, τα μέλη του Χορού είναι όλοι άνδρες. Ο αριθμός τους ποικίλει, από ένδεκα ως δέκα τέσσερεις, γιατί περιστασιακά συμμετέχουν σ'αυτόν και οι πρωταγωνιστές, όταν το επιτρέπει ο ρόλος τους.

7. Αυτή, μαζί με τον Simon Abkarian και τη Nirupama Nityanandan, είναι οι «χορογράφοι» του θιάσου. Με τον πρώτο δημιούργησε και τα αξεσουάρ των κοστούμιών της παράστασης (που φιλοτέχνησαν οι Nathalie Thomas, M.-Hélène Bouret και M.-Paule Gaborian). Τέλος, στην ίδια ηθοποιό-χορογράφο οφείλεται η θαυμάσια σύλληψη του μακιγιάζ όλων των ηθοποιών.

8. Άλλες φορές, οι χορευτές κάθονται στα πεζούλια που υπάρχουν μπροστά στα τείχη, ενώ, άλλοτε, μερικοί σκαρφάζουν και κάθονται πάνω στον τοίχο.



Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος

Μπέρτολτ Μπρεχτ: «Γαλιλαίος»

της Ευσεβίας Χασάπη-Χριστοδούλου

Το έργο που έδωσε στο Μπέρτολτ Μπρεχτ την ευκαιρία να παραβιάσει τις πόρτες του Αμερικάνικου θεάτρου, αποφάσισε με τόλμη να ανεβάσει το Κ.Θ.Β.Ε.

Ο «Γαλιλαίος» γράφτηκε στα 1938-39, σε μια εποχή που ο συγγραφέας, ώριμος πια, είχε απαλλαγεί από τα διλήμματα των πολιτικών επιλογών. Ο Μπρεχτ είχε επισκεφτεί τη Μόσχα και είχε σταθμίσει τις καταστάσεις και τις συνέπειες που θα συνεπαγόταν η μόνιμη εγκατάστασή του εκεί και, χωρίς να διαχωρίσει τη θέση του από την επίσημη γραμμή της σοβιετικής προπαγάνδας, προτίμησε να ζήσει στη Δανία.

Ο «Γαλιλαίος» είναι ένα έργο στο οποίο ο Μπρεχτ έχει εναποθέσει στοιχεία αυτοβιογραφίας: όπως ο δικαστής Αζντάκ στον «Κύκλο με την κιμωλία», έτσι και ο Γαλιλαίος είναι μια *persona* του συγγραφέα που αντανakλά στοιχεία του χαρακτήρα του. Είναι μεγαλοφυής και αχόρταγος με μια καταλυτική περιέργεια που τρέφεται από το πάθος για τις εφευρέσεις.

Ο ιστορικός χρόνος του έργου προσδιορίζεται από τα όρια γέννησης και θανάτου του ήρωα-πρωταγωνιστή (1564-1642), όρια μέσα στα οποία ο άνθρωπος, δέσμιος των δεισιδαιμονιών του δεν ήταν ακόμα σε θέση να αντιμετωπίσει ορθολογικά τον κόσμο και τη ζωή του.

Δύο είναι οι προοπτικές που ανοίγονται στη ζωή του Γαλιλαίου: ή να ζήσει δουλεύοντας ως δάσκαλος στη δημοκρατία της Βενετίας ή να απολαύσει τις πολυτέλειες που θα του εξασφάλιζαν οι Μέδικοι της Φλωρεντίας. Πήγε στη Φλωρεντία και, κάτω από τον κίνδυνο που διέτρεχε από τον Πάπα και την Ιερά Εξέταση, αποκήρυξε όλα του τα πιστεύω.

Συνειρμικά το έργο μας οδηγεί στην πορεία ζωής του συγγραφέα του καθώς ο ιστορικός χρόνος διαπλέκεται με το χρόνο γραφής του. Ο Μπρεχτ έζησε στη Δανία δουλεύοντας σκληρά, χωρίς να έχει την προοπτική να



Δέσποινα Μαρτινοπούλου - Δημήτρης Βάγιας

Φωτογραφία: Νώντας Στυλιανίδης

ανεβάσει τα έργα του. Τα γεγονότα απέδειξαν τη διορατικότητά του, αφού οι περισσότεροι από τους Γερμανούς διανοούμενους που πήγαν στη Σοβιετική Ένωση, εξολοθρεύτηκαν κατά τον ένα ή άλλο τρόπο από το καθεστώς.

Ο «Γαλιλαίος» καταπιάνεται με το πρόβλημα της ελευθερίας της επιστημονικής έρευνας και είναι ένα έργο επίκαιρο, όχι μόνο για την εποχή του αλλά και για κάθε εποχή. Η πρώτη ατομική βόμβα είχε πέσει, όταν πρωτοπαρουσιάστηκε το έργο, κάνοντας φανερή την ευθύνη που έχει ο επιστήμονας απέναντι στην κοινωνία. Είναι ένα έργο με θέση, που γράφτηκε όταν η άνοδος του φασισμού ήταν αδιαμφισβήτητο γεγονός σε σημείο που ο κόσμος περίμενε, χωρίς να μπορεί να αντιδράσει, μια εποχή βαρβαρότητας. Ο Μπρεχτ, πιστός στις αρχές του, ήθελε να αποδείξει, γράφοντας το «Γαλιλαίο», ότι η ανθρωπότητα μπορούσε να προχωρήσει και θα προχωρούσε σε καινούριους δρόμους, μήνυμα που μέσα στα συνταρακτικά γεγονότα των καιρών μας ακούγεται σα φωνή ελπίδας για ένα καλύτερο αύριο.

θέατρο κριτική θέατρο

Το έργο ανεβάζεται σε μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη. Ο μεταφραστής, άνθρωπος του θεάτρου, σεβάστηκε το κείμενο με αποτέλεσμα ο λόγος να κυλά αβίαστα και να ακούγεται χωρίς δυσκολία.

Τη σκηνοθεσία του έργου έκανε ο Γιάννης Βεάκης. Όπως ο ίδιος δηλώνει «Ο Γαλιλαίος "μας" δεν θα μπορούσε νάναι μια δογματική "μπρεχτική παρουσίαση του", γιατί κάτι τέτοιο θάτανε καθαυτό αντι-μπρεχτική αντίληψη». Θα δούμε προχωρώντας πως ο σκηνοθέτης, μένοντας σταθερός μέχρι το τέλος στην άποψη του αυτή, καταφέρνει να πραγματοποιήσει αναδημιουργώντας μια μπρεχτική παράσταση, χωρίς να προδίδει ούτε το πνεύμα του έργου ούτε τις αισθητικές αντιλήψεις του συγγραφέα του.

Τη μουσική που υπογραμμίζει ορισμένα από τα σημεία του έργου, χωρίς να πνίγει το λόγο, που με τη σωστή άρθρωση των ηθοποιών φτάνει ατόφιος μέχρι την τελευταία σειρά της πλατείας, έγραψε ο Χανς Άϊσλερ.

Τα σκηνικά και τα κοστούμια είναι της Ιωάννας Παπαντωνίου. Το κόκκινο στις αποχρώσεις του - από βαθύ του κρασιού ως το εκτυφλωτικό της φωτιάς - σε αντίθεση με το μαύρο του φόντου της σκηνής, είναι η δεσπόζουσα διχρωμία που «σπάζει» με πινελιές λευκού ή βαθιού πράσινου, κάπου κάπου χρυσού που ούτε στιγμή δε ψευτίζει σε λούσο.

Τα έπιπλα και τα ρούχα είναι της εποχής του έργου. Μέσα από μια αντίληψη λιτότητας, η εποχή σηματοδοτείται από λιγοστά σε κάθε σκηνή έπιπλα που λειτουργικά αναπλάθουν τους χώρους, χωρίς να διακοσμούν.

Η ίδια λιτότητα επικρατεί και στα κοστούμια των ηθοποιών που είναι φτιαγμένα από βαριά, εξαιρετικής ποιότητας υφάσματα.

Η χορογραφία του Βιτάλι Βλαντίκιν και η μουσική διδασκαλία της Αίγλης Χαβά-Βάγια αγγίζουν την τελειότητα.

Οι μάσκες, που κρατούν οι ηθοποιοί στις σκηνές του χορού και καρναβαλιού, είναι έργα τέχνης φτιαγμένα από μια αναγνωρισμένη στο είδος της δημιουργό της Θεσσαλονίκης, την Τίνα Παραλή, και αποδεικνύουν ότι όλα στην παράσταση έχουν μελητηθεί ως την τελευταία λεπτομέρειά τους.

Η σκηνή, χωρίζεται σε δυο επίπεδα με ένα ελλειψοειδές κλιμακωτό ημικύκλιο και είναι ανοικτή σ' όλη της την έκταση. Ένα ριντό, σε βαθύ πορτοκαλί, που σε χαμηλότερο ύψος από την αυλαία ανοίγει και κλείνει στην

αρχή και στο τέλος της κάθε σκηνής, θυμίζει υπογραμμίζοντας, την «απόσταση» σκηνής-πλατείας.

Ο σκηνοθέτης σέβεται το αφηγηματικό στοιχείο, δηλωτικό του επικού θεάτρου, που παρεμβάλλεται στις σκηνές οι οποίες διαδέχονται η μια την άλλη και απλώνονται στο θεατρικό χώρο του έργου και των θεατών. Μια θαύμασια αρμονία, ένα υπέροχο στυλιζάρισμα (η λέξη εκφράζει θετική αξιολογική κρίση) συντελεί στη μπρεχτική «αποστασιοποίηση», που λειτουργεί διαχωρίζοντας σαφώς τη σκηνή και το έργο από την πλατεία και τους θεατές, παρόλο που οι χώροι, μέσω μιας επικλινούς ράμπας, φαίνονται να επικοινωνούν προκλητικά.

Η παρουσία του πρωταγωνιστή δεσπόζει στη σκηνή από την αρχή μέχρι το τέλος της. Ο Δημήτρης Βάγιας υποδύεται με άνεση ένα Γαλιλαίο με το δικό του μοναδικό τρόπο, αποδεικνύοντας για άλλη μια φορά τις δυνατότητες της υποκριτικής του στόφας, χωρίς να επισκιάζει τους συμπρωταγωνιστές του και τους υπόλοιπους ηθοποιούς της παράστασης, που ενορχηστρωμένοι θαύμασια και συντονισμένοι τέλεια, ολοκληρώνουν αναδημιουργώντας το κείμενο.

Φυσικότατος ο τραγουδιστής Γιώργος Σπυριδάκης, σπιρτόζα και εκφραστική η Γεωργία Εμμανουήλ στο ρόλο της γυναίκας του. Εξαιρετική η παρουσία της Σοφίας Λάππου στο ρόλο της κυρίας Σάρτη. Ξεχωριστός, όπως πάντα, ο Τάσος Παλαντζίδης. Σοβαρός, όπως ταίριαζε στο ρόλο του, ο Γιώργος Ντομουζής ως Σαγκρέντο. Μοναδική η Δέσποινα Μαρτινοπούλου υποδύεται τη Βιρτζίνια, χωρίς να εγκαταλείπεται ούτε στιγμή στη φιλαρέσκεια. Αξίζει να αναφέρουμε τους μικρούς ηθοποιούς Κώστα και Δημήτρη Μωϊτσίδα, που με ευσυνειδησία επαγγελματιών υποδύθηκαν τους ρόλους τους.

Το χοροθέατρο αποδεικνύει για άλλη μια φορά το «αέναον» της παρουσίας του, συντελώντας με τη ζωντάνια του και την άψογη εικόνα του στην αρτιότητα της παράστασης. Η σκηνή του καρναβαλιού, μια μοναδική πολυχρωμία, μια νότα γκροτέσκα, αποτελεί μια σκηνή τσίρκου και αντανακλά τις μπρεχτικές αντιλήψεις για το θέατρο, καθώς είναι ενταγμένη στο κλίμα της παράστασης.

Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι μετά την επαινετική παράσταση της «Ερωφίλης», το Κρατικό ξεκινά με τους καλύτερους οιωνούς την καινούργια θεατρική διαδρομή του.

Θέατρο βιβλιοπαρουσίαση θέατρο

11 χρόνια θέατρο και μια υπόσχεση Το λεύκωμα της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης» Θεσσαλονίκης

«...Ξεκινάμε με τη σκέψη ότι η μόνη προϋπόθεση για να κάνουμε θέατρο είναι η απόφασή μας να κάνουμε θέατρο, φτάνει να βρίσκονται οι αναζητήσεις μας σε αντιστοιχία με τη δεκτικότητα του κοινού».

Αυτή η φράση, παρμένη από το πρόγραμμα της πρώτης παράστασης της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης», φαντάζει τώρα, έντεκα ολόκληρα χρόνια από τότε που γράφτηκε, προφητική. Ταυτόχρονα προδιαγράφει μια καλλιτεχνική πορεία, αβέβαιη τότε, απόλυτα ορατή σήμερα.

Σχεδόν ουτοπικά είχε ξεκινήσει, το φθινόπωρο του 1979, μια θεατρική περιπέτεια και ταυτόχρονα ένα ιδεολογικό στοίχημα από άτομα που θεωρούσαν ότι η τέχνη την οποία ονειρεύονταν να υπηρετήσουν απαιτούσε νέους ορίζοντες, που να διευρύνουν το μέχρι τότε ορατό τοπίο σε μια πόλη σαν τη Θεσσαλονίκη, μια μεγαλούπολη του ελληνικού βορρά με ιδιαίτερες καθοριστικές: πολιτιστική κληρονομιά και διαθέσιμο καλλιτεχνικό δυναμικό δυσανάλογα μεγάλο σε σχέση με τις δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης που ο ίδιος ο κοινωνικός χώρος παρείχε.

Ιδιαίτερα στο χώρο του θεάτρου, οι νέοι ηθοποιοί ασφυκτιούσαν συχνά ανάμεσα σε τρεις πιθανότητες ελάχιστα θελκτικές: τη μετανάστευσή τους στην Αθήνα, την πρωτεύουσα με τη μεγάλη θεατρική αγορά, την ένταξή τους στη μοναδική κρατική σκηνή της Βόρειας Ελλάδας, με όλα τα μειονεκτήματα που ενεδρεύουν στη δημοσιούπαλληλική σχέση του καλλιτέχνη μέσα σ'ένα δυσκίνητο γραφειοκρατικό οργανισμό, και τέλος, την ενασχόλησή τους με συχνά θνησιγενείς και πάντα κακοδιοικούμενες και απρογραμματίστες θεατρικές ομάδες, που επιπλέον θα τους βύθιζαν στον εφιάλτη της οικονομικής (και όχι μόνο) αβεβαιότητας.

Μέσα σ'αυτό το δυσόιωνο σκηνικό ιδρύθηκε και λειτούργησε (και - το σημαντικότερο - συνεχίζει να λειτουργεί) η Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης». Ποιά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά διέθετε η προσπάθεια αυτή, ώστε να κατακτήσει διάρκεια, σαφή επαγγελματική και καλλιτεχνική φυσιογνωμία αναγνωρίσιμη και αποδεκτή από το κοινό, το οποίο όλο και μεγαλώνει με το πέρασμα των χρόνων; Πώς, παρά τις οικονομικές και άλλες δυσκολίες, συχνά αζεπέραστες, ο θίασος αυτός κατάφερε να σταθεί σ'ένα χώρο με απαιτήσεις, με μια παραγωγή που θα τη ζήλευαν (τουλάχιστο ποσοτικά) ακόμη και αδρά επιχορηγούμενοι ημικρατικοί θίασοι;

Στα ερωτήματα αυτά έρχεται να απαντήσει μια σημαντική έκδοση, λεύκωμα της δραστηριότητας του θιάσου κατά την περίοδο 1979-1990. Πρόκειται για ένα εντυπωσιακό λεύκωμα 235 σελίδων, που περιλαμβάνει ασπρόμαυρες και έγχρωμες φωτογραφίες από παραστάσεις, μακέτες σκηνικών, σχέδια κοστούμιών και πολλά κείμενα σκηνοθετών, καλλιτεχνικών συντελεστών και ηθοποιών. Η έκδοση, συγκεντρώνοντας ένα τόσο τεράστιο υλικό (η Πειραματική Σκηνή έχει παρουσιάσει ως τώρα 27 έργα και έχει συνεργαστεί με 10 σκηνοθέτες, 7 σκηνογράφους -ενδυματολόγους, 3 συνθέτες, 16 μουσικούς επί σκηνής και πολύ περισσότερους στο στούντιο, 48 ηθοποιούς, έχει περιοδεύσει με 16 έργα σε 40 πόλεις και χωριά της Ελλάδας και έχει παρουσιάσει 6 έργα σε 3 ξένες χώρες) αποτελεί ένα μοναδικό για την Ελλάδα πόνημα στο είδος της και μια πολύτιμη πηγή για τους θεατρόφιλους και τους θεατρολόγους.

Ο τόμος διαιρείται σε πέντε μέρη: «Μαρτυρίες», με κείμενα των



Το λεύκωμα της Πειραματικής Σκηνης της «Τέχνης».

Η φωτογραφία είναι από την πρώτη παράσταση του δωδέκατου χρόνου: *Το τέλος των Ατρείδων* - δεύτερη μορφή, ΚΕ' Δημήτρια, Νοέμβριος 1990.

Φωτογραφία: Βασίλης Μποζίκης.

Νικηφόρου Παπανδρέου, Νίκου Χουρμουζιάδη, Έφης Σταμούλη, Ιωάννας Μανωλεδάκη, Απόστολου Βέττα, Άντειας Φραντζή, Μίμη και Αγλαίας Λυπουρλή, «Παραστάσεις», όπου περιλαμβάνονται εκατοντάδες φωτογραφικά ντοκουμέντα και κείμενα συντελεστών και ηθοποιών, «Παράλληλες εκδηλώσεις», «Χρονικό», με συστηματική καταγραφή των δραστηριοτήτων του θιάσου εντός και εκτός Θεσσαλονίκης, από το καλοκαίρι του 1979 ως σήμερα, καθώς και αναλυτική κριτικογραφία, και τέλος τα «Πρόσωπα», όπου παρουσιάζονται όλοι όσοι συνεργάστηκαν με την Πειραματική Σκηνή στα έντεκα αυτά χρόνια.

Οι περισσότερες φωτογραφίες της έκδοσης οφείλονται στη Χρύσα Κυριακίδου και στον Βασίλη Μποζίκη, ενώ δημοσιεύονται επίσης φωτογραφίες του Νώντα Στυλιανίδη, της Γιώτας Ατζακά, της Ελένης Λαζαρίδου κ. ά.

Τη συντακτική επιμέλεια του τόμου είχε ο Νικηφόρος Παπανδρέου, την τυπογραφική επιμέλεια ο Γιώργος Καστούρας, ενώ ο συντονισμός της έκδοσης οφείλεται στην Ελένη Λαζαρίδου, που είχε και την ιδέα της πραγματοποίησης αυτού του λευκώματος.

Το υψηλό κόστος της έκδοσης κάλυψαν, σε μεγάλο βαθμό, χορηγοί από το χώρο των γραφικών τεχνών, προσφέροντας χωρίς αμοιβή την εργασία τους: ο Γιώργος Καστούρας και ο Κυριάκος Μαλλίνης (Infoprint), ο Θάνος Ζαφειράκης (Reprotime), η Χρύσα Κυριακίδου και ο Βασίλης Μποζίκης.

Το λεύκωμα «Πειραματική Σκηνή της "Τέχνης" 1979-1990» έχει για εξώφυλλο μια φωτογραφία της πρώτης παράστασης του δωδέκατου χρόνου του θιάσου. Έτσι σαν μια υπόσχεση ...

θ.



Κρατήρας του Ngorongoro. Τανζανία. Στην ανατολική πλευρά του κρατήρα υπάρχει πυκνή βλάστηση. Το πρωί, πριν ακόμα διαλυθεί η ομίχλη, συναντάμε μια ομάδα Μασάι. Ανταλλάσσουμε χαιρετισμούς.



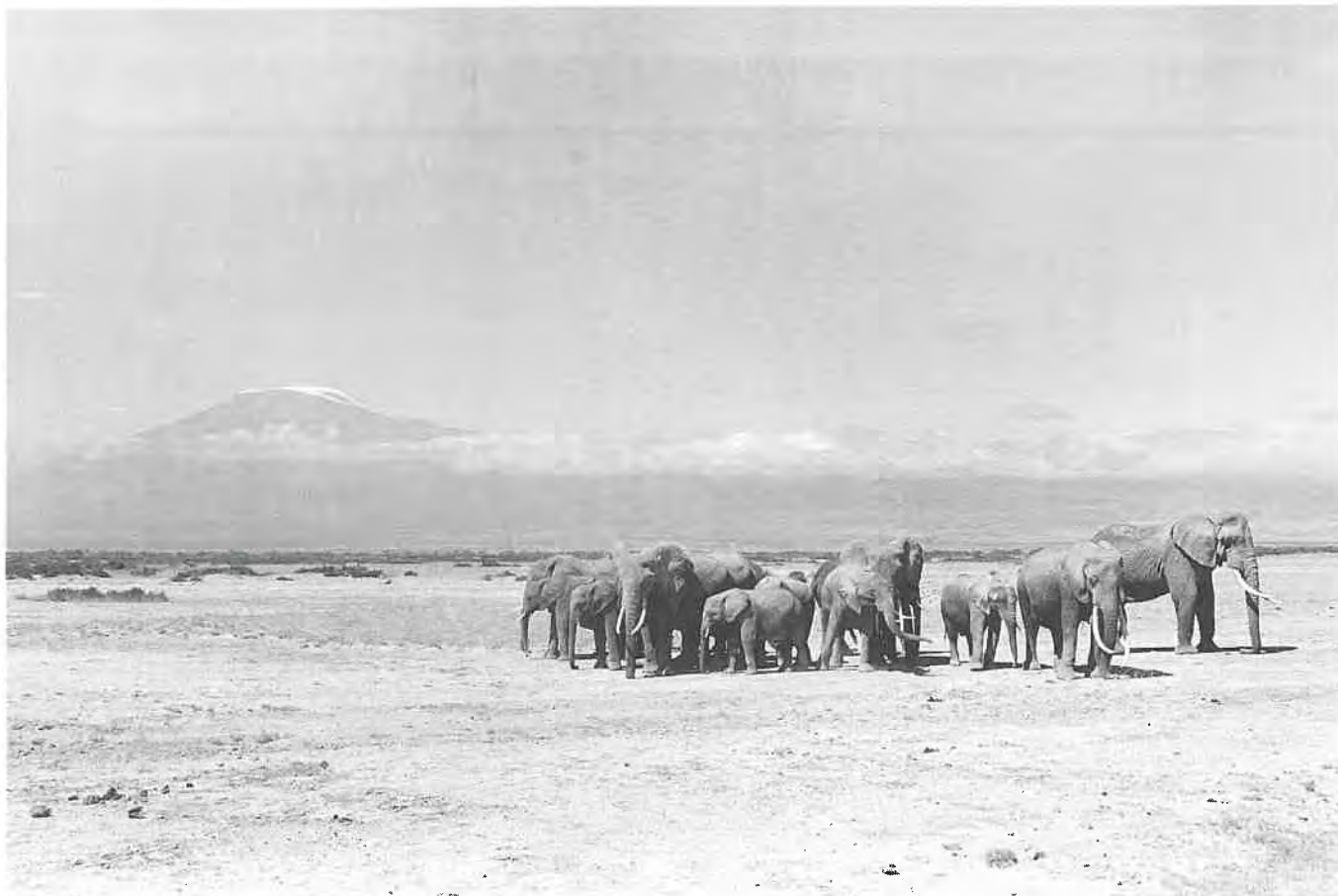
75 μέρες γύρω από τη λίμνη Βικτώρια

Στην περιοχή απ' όπου πηγάζει ο Νείλος, στην καρδιά της Ανατολικής Αφρικής, η ζωγράφος Γιάννα Ανδρεάδη συναντήθηκε μ' έναν κόσμο που κρύβει ακόμα θησαυρούς της άγριας φύσης.

Στην έκθεση της «Αποτυπώματα από την Αφρική» που θα γίνει το Μάρτιο στην αίθουσα τέχνης Πολύπλανο, στην Αθήνα, η Γιάννα Ανδρεάδη θα δείξει ζωγραφική, σχέδια και ακουαρέλλες απ' αυτό το ταξίδι.

Το **θεωριο** διάλεξε μερικές ανέκδοτες φωτογραφίες από το ημερολόγιό της. Είναι η ματιά μιας ζωγράφου στην αφρικάνικη φύση.

Η Γιάννα Ανδρεάδη γεννήθηκε το 1960. Ζει και εργάζεται στο Παρίσι. Κινούμενη από το πάθος της για τη φύση και την προϊστορία έχει κάνει πολλά ταξίδια στην Αφρική και παράλληλα με τη ζωγραφική της απασχόληση, προετοιμάζει πάντα καινούργιες αποστολές.



Amboseli, Κένυα. Εμπρός από το Κιλιμάντζαρο, η μικρή αγέλη ελεφάντων που παρατηρούμε από το πρωί, σχηματίζει τώρα κύκλο για να ξεκουραστεί. Το Amboseli είναι ένα από τα τελευταία μέρη όπου οι ελέφαντες είναι πραγματικά προστατευμένοι από τους λαθροκυνηγούς που επικρατούν σε όλη την υπόλοιπη περιοχή.



Κρατήρας του Ngorongoro, Τανζανία. Κατά τη διάρκεια της ημέρας, οι ιπποπόταμοι δροσίζονται στο νερό και μοιάζουν με μεγάλα μισοβυθισμένα βράχια. Τη νύχτα τους ακούμε συχνά να βόσκουν γύρω από τη σκηνή.



Masai-Mara, Κένυα. Δύο ρινόκεροι ξεκουράζονται στις "Paradise plains". Σε λίγο μια φοβερή καταιγίδα θα ξεσπάσει πάνω μας.



Samburu, Κένυα. Δίπλα από το "Crocodile camp", την περιοχή τους, οι τεράστιοι κροκόδειλοι μας θυμίζουν προϊστορικά ζώα. Είναι έτοιμοι να βουτήξουν στο ποτάμι με τον παραμικρό μας θόρυβο.



Λίμνη Nakuru, Κένυα. Την αυγή, τα τεράστια σμήνη των φλαμίνγκο δίνουν στην περιοχή όψη επίγειου παράδεισου. Από ψηλά οι όχθες της λίμνης παίρνουν ρόζ και άσπρες αποχρώσεις.





Vitshumbi, Ζαΐρ. Οι πελεκάνοι, συνηθισμένοι εδώ στην ανθρώπινη παρουσία, περιμένουν την επιστροφή των ψαράδων προς μεγάλη χαρά των παιδιών του χωριού.





Serengeti, Τανζανία. Εδώ, ο πληθυσμός των άγριων ζώων είναι πολύ μεγάλος. Χιλιάδες φυτοφάγα ζουν σε γιγαντιαία κοπάδια και τα λιοντάρια διατηρούν την ευαίσθητη ισορροπία της σαβάνας.



Samburu, Κένυα. Οι ζέβρες, παρόλο το έντονο μαυρόασπρο «ένδυμά» τους, διακρίνονται πολύ δύσκολα από μακριά.



Samburu, Κένυα. Η λεοπάρδαλη, που κυνηγά τη νύχτα, είναι το πιο σπάνιο θέαμα στη σαβάνα. Μεγαλόπρεπη, αγέρωχη, τη συναντήσαμε, μετά τη δύση του ήλιου.



Parc des volcans, Ρουάντα. Συνοδευόμενοι από έναν οδηγό, ανεβαίνουμε στο mt Visoke, περιοχή που κατοικείται από γορίλες. Ακολουθούμε τα ίχνη τους και ξαφνικά βρισκόμαστε αντιμέτωποι μ' έναν ξαφνιασμένο γορίλα, που μας τρομάζει.

διαξιφισμοί διαξιφισμοί διαξιφισμοί διαξιφισμοί

Γιώργος Χ. Θεοχάρης
Σερρών 1402 Άσπρα Σπίτια 320 03
Βοιωτία ΕΛΛΑΔΑ

27· XII·90

Δυσκολία διάγνωσης

Αγαπητέ κύριε Γιώργο Μπιζιούρα,
με μεγάλη χαρά κρατώ στα χέρια μου το πρώτο τεύχος του «θεωρείου».

Οφείλω να σας πω ότι το συναπάντησα σε 10 αντίτυπα απλωμένα στο προσήλιο πεζοδρόμιο του πρακτορείου Τύπου της μικρής μου πόλης, με την ελπίδα να στεγνώσουν οι σελίδες του, μιας και το πέταγμα του πακέτου των περιοδικών στον λασπωμένο δρόμο από τον εισπράκτορα του ΚΤΕΛ, σηματοδότησε γι'ακόμα μια φορά τη βιβλιοφιλία των νεοελλήνων.

Ας είναι...

Το «θεωρείο» με το πρώτο του τεύχος, έχω τη γνώμη, ότι βγήκε με αξιώσεις στο προσκήνιο, με ύλη ενδιαφέρουσα, με καθαρό τύπωμα, ωραία επεξεργασία των φωτογραφιών και των κλισέ, επιτυχημένη επιλογή των «μικρών» για τους τίτλους - μα γιατί ο τίτλος της σ. 24 για το 31^ο φεστιβάλ με «κεφαλαία»;

Εύχομαι καλή συνέχεια.

Σας στέλνω τη συνδρομή μου.

Στέλνω ακόμη και τη συλλογή ποιημάτων μου «Πτωχόν Μετάλλευμα» που εκδόθηκε το 1990.

Γεννήθηκα το 1951 στη Δεσφίνα της Φωκίδας, έκανα ανολοκλήρωτες σπουδές δημοσιογραφίας και από το 1973 εργάζομαι με την ειδικότητα του λεβητοποιού (σοντρονιέρης που λένε στα ελληνικά) στο εργοστάσιο της PECHINEY Αλουμίνιον της Ελλάδος.

Καλή χρονιά

Γ. Χ. ΘΕΟΧΑΡΗΣ

Υ.Γ. Στέλνω μέσα σ'αυτό το φάκελο τη συνδρομή μου σε couppons réponses - ήταν ο πιο πρόσφορος τρόπος σε μιαν ημέρα που δεν λειτουργούσε η εδώ Τράπεζα. Σας βάζω στον κόπο να τα εξαργυρώσετε σε κάποιο Ταχυδρομείο του Παρισιού.

Γ. Θ.

Παραθέτουμε στη συνέχεια δύο ποιήματα από τη συλλογή του Γιώργου Θεοχάρη «Πτωχόν Μετάλλευμα».

Με την υπομονή της πέτρας

Αν κάποια μέρα φύγεις
προς τη μεριά της θάλασσας
θα γίνω έν'άσπρο βότσαλο
να καρτερώ το γυρισμό σου
στην ακρογιαλιά.

Θα καρτερώ με την υπομονή της πέτρας
όσο κι αν αργείς.

Οι πέτρες ξέρεις περιμένουν χρόνια.

Είναι τώρα λίγος καιρός
που δεν μπορώ να διαβάσω τα μάτια σου
γιατί το ήμερο βλέμμα σου
έχει κάτι το μη αναγνωρίσιμο.

Όπως τα εικονοστασάκια
στην άκρη του δρόμου
που έτσι καθώς περνάς
δεν ξέρεις αν αναφέρονται
σε κάποιον που σκοτώθηκε
ή σε κάποιον που σώθηκε.

Άγαπητό «θεωρείο»,

θερμά συγχαρητήρια για την ελπιδοφόρα σου εμφάνιση, άκριβώς τώρα όπου η ελπίδα είναι δυσδιάκριτη, αν όχι άορατη. Άλλά, ένα από τὰ χαρακτηριστικά τῆς ποίησης εἶναι ἡ πίστη στό ἀδύνατο. Καί ἡ δική σου διάσταση εἶναι ποιητική. Τό στίγμα σου μέ βρίσκει σύμφωνα. Γι αὐτό νά λογαριάζεις ἕναν ἀκόμη φίλο κοντά στήν προσπάθεια πού ἀρχίζεις. Ἴσως μέσα στούς στόχους νά συμπεριλάβεις, τό νά ἔρθουν πιο κοντά οἱ πνευματικοί δημιουργοί (κι ἄς τρώγονται), ὥστε νά δημιουργηθεῖ μιὰ θερμή Ἔστια διανόησης μέ διαρκή ροή, πού νά μπορεῖ ἴσως νά παίξει κι αὐτή τό ρόλο τῆς στό κοινωνικό γίγνεσθαι.

Μέ τή φιλία μου

Φαίδωνας Θεοφίλου

Αθήνα 7 - 1- 1991

Αγαπητό θεωρείο,

η πρώτη μας συνάντηση υπήρξε καθοριστική. Ήταν το ξεκίνημα για μένα, μέσα από ερεθίσματα που μου πρόσφερες, μιας νέας σχέσης και άποψης πάνω στις αισθητικές σου αναζητήσεις. Η παρουσία σου ήρθε να συμπληρώσει ένα μικρό αλλά ουσιαστικό πετραδάκι πάνω στον απέραντο κόσμο της τέχνης: οι σελίδες σου δεν αποτελούν μόνον πηγή άντλησης πληροφοριών, αλλά και συνδυετικό κρικό του Έλληνισμού. Η έκφραση του προβληματισμού πάνω σε θέματα επικαιρότητας έρχεται να προβάλει τη σπουδαιότητα της επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων του σήμερα.

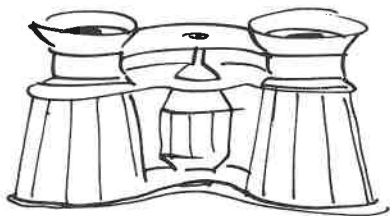
Ωστόσο θα μου επιτρέψεις να διατυπώσω μια παρατήρηση πάνω στο άρθρο του Χ. Αρνομάλλη «Έρημη Χώρα - Ελλάδα και πολιτισμός το 1990». Είναι μια θλιβερή πραγματικότητα ο τρόπος με τον οποίο το επίσημο ελληνικό κράτος αντιμετωπίζει τα διάφορα πολιτισμικά

διαξιφισμοί διαξιφισμοί διαξιφισμοί διαξιφισμοί

θέματα. Η πηγή όμως από την οποία αντλούμε το μεγαλύτερο μέρος της πολιτισμικής μας έκφρασης βρίσκεται, κατά τη γνώμη μου, μακριά από κάθε κρατικό μηχανισμό. Μπορεί ο κ. Θάνος Μικρούτσικος να παραιτήθηκε εξαιτίας των οικονομικών δυσχερειών που αντιμετώπιζε το περίφημο φεστιβάλ της Πάτρας, μπορεί η τηλεόραση και η ελεύθερη ραδιοφωνία να απέτυχαν ως προς την πλήρη πραγματοποίηση του αρχικού σκοπού τους, παρόλα αυτά όμως, τα πολιτιστικά δρώμενα συνεχίζουν παντού την πορεία τους. Γιατί ο πραγματικός καλλιτέχνης, όπως άλλωστε και ο καθένας μας που αναζητά κάτι βαθύτερο και ουσιαστικότερο μέσα από την τέχνη και την αισθητική της, δεν μπορεί να εμποδίζεται και να παραδίνεται «άνευ όρων» σ'έναν αγώνα που καλά - καλά δεν έχει αρχίσει. Γιατί είναι υποχρέωσή του απέναντι στους συνανθρώπους του αλλά κυρίως απέναντι στο έργο του, να το ολοκληρώσει και ν'αποδείξει έτσι τη χρησιμότητά του. Κατ'αυτό τον τρόπο του δίνει ζωντάνια και δύναμη, το καθιστά ικανό ν'αντέξει κάθε είδους μάχη εναντίον του.

Με τις καλύτερες ευχές μου για μια ακόμη πιο επιτυχημένη συνέχεια

Κοσμία Μαρτζούκου
Φοιτήτρια της γαλλικής
γλώσσας και φιλολογίας.



ΑΓΓΕΛΙΕΣ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

Επειδή το **θεωριο** γνωρίζει τις δυσκολίες των Ελλήνων φοιτητών στη Γαλλία, όσον αφορά τη στέγασή τους καθώς και την κάποια - όχι σπάνια - οικονομική στενότητα που αντιμετωπίζουν αποφάσισε, να προσφέρει, **δωρεάν**, ένα μέρος από τις σελίδες του για αγγελίες αναζητήσεων. Επίσης, πολλοί είναι οι Έλληνες που θα ήθελαν να έρθουν για σπουδές στη Γαλλία και τους λείπουν οι απαραίτητες πληροφορίες. Ένα επιτελείο του **θεωρίου** θα αναλάβει να δίνει αυτές τις πληροφορίες και να τους κατευθύνει, κατά κάποιο τρόπο, στις σχολές που τους ενδιαφέρουν.

ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ

- Θ. Αυγερινός - Α. Τσολακόπουλος **ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 315π. Χ. - 1985**. Λεύκωμα. Εκδόσεις λογοτεχνικού περιοδικού «Βορειοελλαδικά»
- Νίκος Κρωονίδης. **Τρένα**. Ποίηση.
- **Η μεγάλη δυσεντερία τώρα που η εποχή των πορτοκαλιών δεν τελειώνει ποτέ εκεί στις γωνιές του κόσμου όπου σηκώνουν το ποδαράκι τους και κατουρούν οι σκύλοι** Νίκος Κρωονίδης τώρα και σε σακουλάκι. Ποίηση.
- Σταύρος Ζαφειρίου. **Λίλιθ**. Ποίηση. ΤΡΑΜ - ΕΝΑ ΟΧΗΜΑ.
- Γιώργος Χ. Θεοχάρης. **Πτωχόν Μετάλλευμα**. Ποίηση. Εμβόλιμον.
- Μοναχός Νικόδημος. **Ερωτικός Ασσύριος**. Ποίηση. ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ.
- Μοναχός Νικόδημος. **Χρώμα τών αιώνων** (τριλογία) Ποίηση. ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ.
- Σωτήρη Πατσάκα. **Η μάθηση της Αναπνοής**. Ποίηση. ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ.
- Σπύρος Αποστόλου. **Ανεπίθετα**. Ποίηση. Εικονογράφηση της Αγγελικής Ντάγκαρη.
- Ιάκωβος Καμπανέλλης. **Από σκηνής και από πλατείας**. ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ.
- Πέτρος Τατσόπουλος. **Η καρδιά του κτήνους**. Μυθιστόρημα. ΕΣΤΙΑ
- Ξενοφών Α. Μπρουντζάκης **Μιά κοινή περιπέτεια του σώματος**. Πεζογράφημα. ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ.
- Γιώργου Μανιάτη. **Δραπέτευσα από τη Λεγεώνα των Ξένων. Το τρίτο Αντάρτικο Αλγερία 1957-1961**. ΕΣΤΙΑ
- Γιώργου Μανιάτη. **Ο σκύλος και η Χάρυβδη**. Πρώτη αγάπη. Μυθιστόρημα. ΕΣΤΙΑ.
- Κωστή Παπαγιώργη. **Ντοστογιέφσκι**. ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ.
- Φαίδων Ταμβακάκης. **Τα τοπία της Φιλομήλας**. Μυθιστόρημα. ΕΣΤΙΑ.
- Στέλλα Θεοδωράκη. **Κινηματογραφικές πρωτοπορίες**. ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ.
- **Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης» 1979-1990. 11 Χρόνια θέατρο στη Θεσσαλονίκη**. Λεύκωμα.
- **Nelly's**. Από τον Διονύση Φωτόπουλο. Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας.
- Περιοδικό **ΟΔΟΣ ΠΑΝΟΣ**. Τεύχος 53 'Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1991.



γραφτείτε συνδρομητές στο θεωριο
στείλτε αυτό το δελτίο, μαζί με το εμβασμά 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) 5.000 δραχμές

Διαφημισθείτε
στο
θεωριο

χωρίς Φ. Π. Α.
χωρίς αγγελιόσημα και άλλους μεσάζοντες

ζητείστε τον τιμοκάτολόγό μας

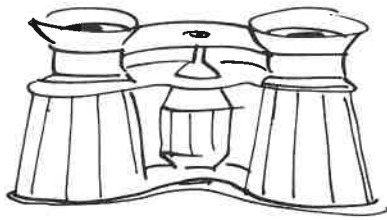
theorio - liouba presse - Georges Bijouras
24 rue de La Tour d'Auvergne
75009 PARIS - FRANCE
Tél.: 42.80.02.08 Fax: 44.63.01.61

καλό σας ταξίδι



ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ
ΑΕΡΟΠΟΡΙΑ

3, rue Auber, 75009 PARIS, Adm. 47 42 87 99 - Rés. 42 65 92 42
57, rue du Président-Herriot, 69002 LYON - Tél. : 78 37 44 97
41, La Canebière, 13001 MARSEILLE - Tél. : 91 91 27 75



θεωρειο
για να βλέπετε τα πάντα