

Θεωρειο

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

ΧΡΟΝΟΣ 1ος ♦ ΤΕΥΧΟΣ 3 ♠ ΜΑΡΤΙΟΣ 1991 ♣ 500 ΔΡΧ.



«Η πλατεία των ηρώων», του Τόμας Μπέρνχαρχτ. Φινάλε. Théâtre de la Colline, σκηνοθεσία: Χόρχε Λαβελί

Φωτογραφία: LOT

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

το θεωρειο θεωρεί, σελ. 1 - συμβαίνουν εις παρισίους, σελ. 2 - **κινηματογράφος**: «ο σκηνοθέτης είναι δέσμιος της ταινίας του», ο Ροβήρος Μανθούλης «πρόσωπο με πρόσωπο» με τον Γιώργο Μπιζιούρα, σελ. 5 - **λογοτεχνία**: 25 χρόνια μετά, του Βασίλη Βασιλικού, σελ. 20 - **παιδεία**: συνέντευξη του Κώστα Γεωργουσόπουλου στην Ελένη Σμαραγδή, σελ. 22 - **βιβλίο**: συνέντευξη της Κάτιας Λεμπέση στη Λυδία Δημοπούλου, σελ. 28 - **ποίηση**: το κρίνο του τρόμου, του Σωκράτη Κ. Ζερβού κι ένα σχέδιο του Αλέκου Φασιανού, σελ. 30 - απόσπασμα από την «Αποκάλυψη» του Ιωάννη, μετάφραση: Δημήτρη Τ. Άναλι σελ. 32, - σημείωση του μεταφραστή, σελ. 34 - **φωτογραφία**: «χρειάζεται κάποια μόρφωση για να βλέπεις», συνέντευξη του Γιάννη Βανίδη στη Γιάννα Τσόκου, σελ. 35 - **αρχιτεκτονική**: Jean Prouvé, του Νίκου Δελένδα, σελ. 39 - **θέαμα**: Broadway in Paris, του Θάνου Σίδηρη, σελ. 47 - «Η πλατεία των ηρώων», του Τόμας Μπέρνχαρχτ, του Γιώργου Ισεμνότη, σελ. 50 - **κριτική βιβλίου**: γράφει ο Θανάσης Ντόκος, σελ. 53 - ένα **κόμικ** του Φώτη Τσακμάκη, σελ. 55.

M 1631 - 3 - 15.00 F



theorio

N° 3 MARS 1991
REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES
ESTHÉTIQUES - EN LANGUE GRECQUE - ÉDITÉE A
PARIS ELLE VA PARTOUT OU IL Y A DES GRECS
Canada: 3,95 CAD - Luxembourg: 108 SL



theorio θεωριο theorio

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

ΧΡΟΝΟΣ 1ος ♦ ΤΕΥΧΟΣ 3 ♣ ΜΑΡΤΙΟΣ 1991 ♣ 500 ΔΡΧ.

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗ ΛΙΟΥΒΑ PRESSE - ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν:

Δημήτρης Τ. Άναλις, Σία Αναγνωστοπούλου, Βασίλης Βασιλικός, Αντιγόνη Γαβριατοπούλου, Νίκος Δελένδας, Λυδία Δημοπούλου, Σωκράτης Ζερβός, Γιώργος Ισεμνότης, Θράσος Καμινάκης, Ανδρέας Λυμπεράτος, Γιώργος Μπιζιούρας, Θανάσης Ντόκος, Θάνος Σίδερης, Ελένη Σμαραγδή, Ρούλα Σταθοπούλου, Φώτης Τσακμάκης, Γιάννα Τσόκου, Αλέκος Φασιανός

Φωτογραφίες των:

Βασίλη Καρφή, Γιώργου Μπιζιούρα, Βασίλη Μποζίκη, Θεόδωρου Νικολέρη, Γιώργου Τσαουσάκη, Lot, Marie-Noëlle Robert, Saint Batz, Christian Steiner

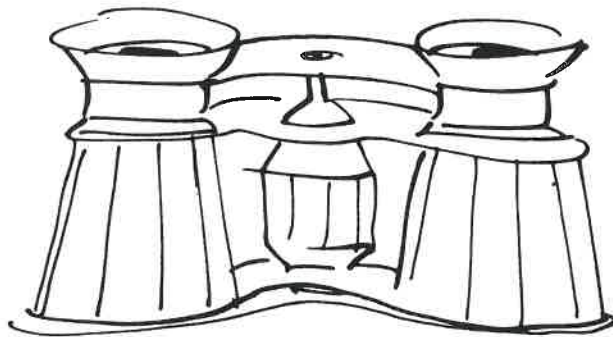
Διορθώσεις:

Ρούλα Σταθοπούλου, Καλλιστώ Στάμου

Κάθε ενυπόγραφο άρθρο εκφράζει την άποψη του συγγραφέα του
Το **θεωριο** 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.



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

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. LIOUBA PRESSE

Gérant: Georges Bijouras, directeur de la publication

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

Imprimée par La Chapelle Montligeon, 61400 MORTAGNE

ISSN: 1156-3443

N° Commission Paritaire: 72676

Distribuée, en France, Canada et Luxembourg: par les NMPP

theorio - liouba presse - Georges Bijouras

24 rue de La Tour d'Auvergne

75009 PARIS - FRANCE

Tél.: 42.80.02.08 - Fax: 44.63.01.61

ΤΟ ΘΕΩΡΕΙΟ ΘΕΩΡΕΪ

Image fréquente: celle du vaisseau Argo (lumineux et blanc), dont les Argonautes remplaçaient peu à peu chaque pièce, en sorte qu'ils eurent pour finir un vaisseau entièrement nouveau, sans avoir à en changer le nom ni la forme.

Roland Barthes

... Αδαμάντιος Κοραής, Παναγιώτης Κοδρικάς, Κωνσταντίνος Σταμάτης, Μάρκος Ζαλώνης, Γιάννης Ψυχάρης, Νίκος Καζαντζάκης, Θράσος Καστανάκης, Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Γιώργος Σεφέρης, Γαλάνης, Τσίγκος, Christian Zervos, Τέριανθ, Γιάννης Τσαρούχης, Αλέκος Φασιανός, Βασίλης Βασιλικός, Νίκος Σβορώνος, Κ. Θ. Δημαράς, Ελένη Άρβελερ, Μίκης Θεοδωράκης, Κώστας Γαβράς, Σκλάβος, Άρης Αλεξάνδρου, Νίκος Πουλατζάς, Κορνήλιος Καστοριάδης, Βουτσινάς, Αξελός, Μαρία Κάλλας, Τάκης, Ιάνης Ξενάκης, Μελίνα Μερκούρη, Ανδρέας Κέδρος, Άδο Κύρου, Μάριο Πράσινο, Τάκης Ζενέτος, Δημήτρης Πικιώνης, Αριστομένης Προβελέγγιος...

Τα ονόματα είναι πολλά. Και σ' αυτά θα πρέπει κάποιος αρμοδιότερος να προσθέσει τα ονόματα όσων διέπρεψαν στις θετικές επιστήμες, στο εμπόριο, κλπ. Ονόματα που σημαίνουν πολλά, ονόματα που από μόνα τους δεν σημαίνουν τίποτα. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως σε κάθε επώνυμη παρουσία αντιστοιχεί ένα πλήθος ανωνύμων, εργατών, καλλιτεχνών, φοιτητών που πέρασαν από τη χώρα αυτή, έλαβαν και πρόσφεραν το κατά δύναμιν. Λόγιοι, σπουδαστές, καθηγητές, συγγραφείς, κινηματογραφιστές, μουσικοί, ζωγράφοι, γλύπτες. Η ελληνική παρουσία στη Γαλλία είναι παράδοση με συνέχεια και μέλλον. Είναι παρουσία που δεν περιορίζεται στα ονόματα που αναφέραμε αλλά ελοχεύει σε πλήθος άλλες πτυχές της γαλλικής καλλιτεχνικής έκφρασης, από τους πρόσφατους «Ατρείδες» της Μνουςκιν μέχρι την αρχιτεκτονική του Ρικάρδο Μποφίλ.

Οι διόπτρες, στο λογότυπο του θεωρείου, είναι στραμμένες προς κάθε κατεύθυνση: πολιτική, θέατρο, κινηματογράφος, επιστήμες, ζωγραφική, γλυπτική, οικολογία, λογοτεχνία· η εμβέλειά τους θα φανεί, ελπίζουμε με το χρόνο.

Το θεωρείο φιλοδοξεί, στους χαλεπούς αλλά και θαυμάσιους καιρούς της ύστατης δεκαετίας του εικοστού αιώνα, να γίνει όχι μόνο το ελεύθερο βήμα έκφρασης της ελληνικής τέχνης και διανόησης της Γαλλίας αλλά και ευαίσθητος ανιχνευτής της παρουσίας του ελληνικού πολιτισμού στη διεθνή τέχνη· ανοιχτό σε κάθε σύνεργασία, ευελπιστεί να δημοσιεύσει, στο ... 100ο τεύχος του, την συνέχεια του καταλόγου της πρώτης παραγράφου του σημειώματος αυτού.

Σ. Κ. Ζ.

συμβαίνουν εις παρισίους



Η Alicia de Larrocha

φωτογραφία: Christian Steiner

✓ Η Alicia de Larrocha στο Châtelet

Την Κυριακή 27 του Γενάρη το Théâtre du Châtelet φιλοξένησε τη μεγάλη ισπανίδα πιανίστα, **Alicia de Larrocha**.

Στο πρώτο μέρος του προγράμματός της έπαιξε *Χάυντ* (Παραλλαγές σε φα ελάσσονα, HOB.XVIII. 6, *Μπετόβεν* (Σονάτα αρ. 15 σε ρε μείζονα, έργο 28, η επιλεγόμενη «Ποιμενική»). Η αψεγάδιαστη τεχνική της εντυπωσίασε το κοινό και μας θύμιζε ακόμα μια φορά, ότι τα λεγόμενα «αντρικά» γερμανικά κονσέρτα μπορούν να βρουν, κάτω από τα μικρά αλλά θαυματουργά της χέρια, εκτελέσεις γεμάτες φαντασία και ευαισθησία.

Εκείνο όμως, που περιμέναμε ανυπόμονα, ήταν το δεύτερο μέρος του προγράμματος και η ερμηνεία του 2ου και 3ου τετραδίου της σονάτας *Iberia* του **Isaac Albéniz** (1860-1909).

Η *Iberia* κατέχει θέση αριστουργηματικής κατακλείδας στο έργο του ισπανού συνθέτη. Το τελευταίο από τα τέσσερα τετράδιά της δημοσιεύτηκε τη χρονιά του θανάτου του. Με την *Iberia*, έργο στο οποίο η γραφή για πιάνο αγγίζει τα όρια της, η ισπανική μουσική κατακτά, για πρώτη φορά μετά την αναγέννηση, ολόκληρο τον κόσμο χάρις στην αυθεντικότητα. Η σονάτα αυτή, που τοποθετείται δικαίως δίπλα στα αριστουργήματα του *Σοπέν* και του *Μπετόβεν*, αντιστέκεται στους περισσότερους ερμηνευτές. Οι δυσκολίες της είναι τέτοιες που μοιάζουν διαρκώς να απαιτούν ένα τρίτο χέρι.

Η *Alicia de Larrocha* είναι σχεδόν η μοναδική ερμηνεύτρια (και ίσως ακόμα ο *Ciccolini*) που καταφέρει να ξεπεράσει το εμφανές γραφικό στοιχείο και να εμφυσήσει μιαν ανήσυχη ψυχή σ' αυτόν τον κολοσσό της δεξιοτεχνίας. Η τέχνη με την οποία πλέκει τις πιανιστικές γιρλάντες γύρω από τους μεγάλους λυρικούς πυρήνες της *Iberia* είναι ασυναγώνιστη. Τα αραβουργήματα της *Rodena* από το 2ο τετράδιο μεταβάλλονται στα δάκτυλα της σε κοσμήματα. Οι χρωματικές αλλαγές της *Almeria* είχαν την ευαισθησία ακουαρέλλας. Και στο *El Polo*, από το 3ο τετράδιο, κατόρθωσε να συνταιριάσει το ονειροπόλημα του *Σούμπερτ* με το πάθος του *Λίστ*.

Η κατάμεστη αίθουσα απάντησε με ασυγκράτητο ενθουσιασμό και η καλλιτέχνις μας χάρισε στο παραδοσιακό «μπιζ» τρεις έξοχες μινιατούρες των *Λίστ*, *Γκρανάντος* και *Μπετόβεν*.

Θ. Σ.

✓ Έκθεση Πάμπλο Πικάσο

Το Grand Palais φιλοξένησε για πέντε περίπου μήνες τη δεύτερη πλούσια δωρεά έργων του Πάμπλο Πικάσο.

Η συλλογή προσφέρθηκε, αυτή τη φορά, από τη χήρα του ζωγράφου *Ζακλίν Ροκ* ως εξόφληση κληρονομικών χρεών προς το γαλλικό δημόσιο.

Σαράντα επτά έργα ζωγραφικής, χρονολογούμενα από το 1902 έως το 1972, επιβεβαιώνουν την πολύμορφη έκφραση του Πικάσο. Έργα της μπλε περιόδου, της ροζ περιόδου, αλλά και έργα κλασικά στα οποία κυριαρχεί κυρίως το πορτραίτο της πρώτης του γυναίκας Όλγας Κόκκοβα.

Αξιοσημείωτη είναι - μιας και το θέμα απασχολεί σπάνια το ζωγράφο - η παρουσία ενός τοπίου με ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα.

Τα σημαντικότερα έργα της δωρεάς χρονολογούνται μεταξύ 1954-1970. Άλλωστε είναι το 1954, που ο Πικάσο φιλοτεχνεί τον περίφημο πίνακα «Η Ζακλίν με τα χέρια σταυρωμένα», τη «μοντέρνα σφίγγα», όπως εύστοχα χαρακτηρίστηκε.

Η συλλογή πλουτίζεται από σχέδια (1899 - 1955), όπου η δεξιοτεχνία του είναι εντυπωσιακή, δυο γλυπτά, κεραμικά και αρκετά χαρακτικά.

Στα 24 τετράδια σχεδίου, που συμπληρώνουν τη δωρεά, μπορεί κανείς να δει τους πειραματισμούς του καλλιτέχνη, τα προσχέδια των μετέπειτα αριστουργημάτων του, όπως τα δύο τετράδια με τις σπουδές για τις «Δεσποινίδες της Αβινιόν»

Τα έργα θα εκτεθούν οριστικά σε 25 μουσεία, κυρίως επαρχιακά, στα πλαίσια της προσπάθειας πολιτιστικής αποκέντρωσης του γαλλικού κράτους. Αν και στην πλειοψηφία τους παρουσιάζονται για πρώτη φορά στο κοινό, δεν προσθέτουν τίποτε παραπάνω στις γνώσεις μας, παρά επισφραγίζουν το φαινόμενο Πικάσο.

P. Σ.



Πορτραίτο της Όλγας 1921. Παστέλ και κάρβουνο. 127 X 96,5 εκ. Πάμπλο Πικάσο (1881 - 1973)

συμβαίνουν εις παρισίους



Η αλληγορία του πλούτου. Λάδι 1,70 X 1,24 μ
Simon Vouet (1590 - 1649)

✓ Έκθεση Simon Vouet

Τετρακόσια χρόνια μετά τη γέννηση του Simon Vouet (1590 - 1649) παρουσιάζεται στο Grand Palais η πρώτη έκθεση που του είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένη. Η τέχνη του Βουέ ιδιαίτερα χαρακτηριστική και αναγνωρίσιμη, δεν σταματά να εξελίσσεται μέσα στα χρόνια. Άλλωστε το πέρασμα του από διάφορες πόλεις-κέντρα της εποχής και ιδιαίτερα οι δυο χώρες άεζες (Ιταλία - Γαλλία), καθορίζουν την καλλιτεχνική του δημιουργία. Η έκθεση των ζωγραφικών έργων χωρίζεται σε δύο βασικά μέρη, που αντιστοιχούν στα χρόνια που δημιουργεί στην Ιταλία (1612 - 1627) και στα χρόνια της διαμονής του στο Παρίσι (1627 - 1649).

Άλλωστε από την προηγούμενη καλλιτεχνική δημιουργία του δεν κατέχουμε κανένα έργο.

Ο Βουέ φτάνει στη Ρώμη σε ηλικία 24 χρονών, μερικά χρόνια μετά το θάνατο του Καραβάτζιο, εποχή κατά την οποία η φήμη του μεγάλου καλλιτέχνη έχει φτάσει στο απόγειό της. Τα έργα του είναι σαφώς επηρεασμένα τεχνοτροπικά (σκοτεινά χρώματα, δημιουργία σκιών), αλλά και θεματικά (χαρακτηριστικός ο πίνακας με τη γυναίκα που λείπει τη μοίρα) από τον Καραβάτζιο.

Παρόλ' αυτά, το προσωπικό του στυλ και οι ικανότητες του τον καθιερώνουν ανάμεσα στους κορυφαίους ζωγράφους της Ρώμης· απολαμβάνει ιδιαίτερες τιμές και κατακτά τον τίτλο του Πρίγκηπα της Ακαδημίας του Saint-Luc.

Με την επιστροφή του στο Παρίσι, το 1627, ζωγραφίζει για υψηλά πρόσωπα, όπως ο Καρδινάλιος Ρισιέ και κυρίως για τη διακόσμηση εκκλησιών.

Την εποχή αυτή γίνεται ιδιαίτερα αισθητή η διάθεσή του για λυρική έκφραση η οποία καταλήγει σ' ένα «καθαρό» μπαρόκ.

Ο Βουέ προβάλλει ακατάπαυστα στα έργα του τη γυναικεία φυσική ομορφιά (απαλό δέρμα, γλυκό βλέμμα), στοιχείο που φαίνεται ιδιαίτερα στους πίνακές του «Αλληγορία της Αρετής» (1634) και «Αλληγορία του πλούτου» (1634).

Ωστόσο γύρω στο 1640 μετριάζει την έντονη λυρική διάθεση των προηγούμενων χρόνων, ξαναγυρίζει στα κλασικά του πρότυπα και χειρίζεται θέματα κυρίως μυθολογικά.

Σ' όλη του την καλλιτεχνική δημιουργία χρησιμοποιεί τα βασικά χρώματα, μπλε, κόκκινο και κίτρινο.

Στα σχέδια του Βουέ, που εκτίθενται σε μια άλλη αίθουσα του Μουσείου, μπορεί κανείς να θαυμάσει τη δεξιοτεχνία του στην απόδοση της ανατομίας του σώματος και στην ρεαλιστική αναπαράσταση των ρούχων. Ένα μεγάλο μέρος τους είναι αφιερωμένο σε πορτραίτα, κυρίως pastel, με ιδιαίτερα προσεγμένες λεπτομέρειες.

Εκτός από τους ζωγραφικούς πίνακες και τα σχέδια, εκτίθενται αρκετές ταπισερί εμπνευσμένες από το έργο του Βουέ. Η συμβολή του σ' αυτόν τον τομέα θεωρήθηκε σταθμός για την εξέλιξη της τέχνης των ταπισερί στη Γαλλία. Οι σημαντικότερες έγιναν, σε συνεργασία με τους ειδικούς τεχνίτες της εποχής, μετά από παραγγελία του Βασιλιά στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Παριστιάνουν βιβλικές σκηνές και είχαν προορισμό τη διακόσμηση του Παλατιού του Λούβρου.

Ο Βουέ πεθαίνει το 1649 αφήνοντας πίσω του ένα έργο καθοριστικό για την Ευρωπαϊκή τέχνη και ενδεικτικό των τάσεων της εποχής, δηλαδή του πέρασματος από τον κλασικισμό στο μπαρόκ.

Ρ. Σ.

✓ Εκδηλώσεις για τον Γιάννη Ρίτσο ...

Η εταιρεία των Νεοελληνικών Σπουδών (SEN) και το Νεοελληνικό Ινστιτούτο του Πανεπιστημίου της Σορβόνης οργανώνουν ένα αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο, την Τετάρτη 13 Μαρτίου στις 7 μμ στην αίθουσα Liard, 17 rue de la Sorbonne 75005 Παρίσι. Η εκδήλωση διοργανώνεται «υπό την αιγίδα» της ελληνικής Πρεσβείας στο Παρίσι. Το έργο του μεγάλου ποιητή σχολιάζουν ο Γιώργος Σαββίδης, η Ελένη Αντωνιάδου και ο Dominique Grandmont. Ποιήματα θα διαβάσει η ηθοποιός Judith Magre.

Α.Γ.

✓ ... και τον Νίκο Καζαντζάκη

Η εταιρεία των Φίλων του Νίκου Καζαντζάκη - διεθνής οργανισμός που δημιουργήθηκε το 1988 στη Γενεύη - οργανώνει, σε συνεργασία με το γαλλικό Ινστιτούτο της Αθήνας, από τις 11 έως τις 24 Μαρτίου στο Παρίσι ένα συμπόσιο-κατάδυση στη ζωή και το έργο του σημαντικού Έλληνα λογοτέχνη Νίκου Καζαντζάκη. Από το FNAC («την Ecole Normale») κι από το κέντρο Pompidou στο Ελληνικό Σπίτι μια αλυσίδα εκδηλώσεων θα λάβουν χώρα στην πόλη του Proust και του Claudel. Εκθέσεις, συναντήσεις με συγγραφείς και ποιητές, εισηγήσεις και ομιλίες θεωρητικών και μεταφραστών του έργου του Καζαντζάκη, προβολές video και ντοκυμαντέρ, αναγνώσεις και απαγγελίες αποσπασμάτων από τα πεζά και ποιητικά του κείμενα, ζωγραφικά έργα, γλυπτά και γκραβούρες ξένων και Ελλήνων καλλιτεχνών, που εμπνεύστηκαν από την «Οδύσσεια» και την «Ασκητική» μια θεατρική παράσταση του Αλέξη Ζορμπά και τέλος η προβολή της ταινίας «Ο τελευταίος Πειρασμός» του Μάρτιν Σκορτσέζε θα καλέσουν ένα ευρύτατο γαλλικό κοινό για να τιμήσει την προσφορά του Καζαντζάκη στην παγκόσμια λογοτεχνία και το φιλοσοφικό στοχασμό. Αυτά να βλέπουν οι πολιτιστικοί παράγοντες του τόπου μας - κρατικοί και ιδιωτικοί και να παραδειγματίζονται.

Θ.Κ.

Η ελληνική παρουσία στην Exprolangues

Το 9ο σαλόνι «Ζωντανών γλωσσών, πολιτισμού σε πρωτότυπη έκδοση» με την επωνυμία Exprolangues, πραγματοποιήθηκε και πάλι στο Δημοτικό Πάρκο Εκθέσεων στο Παρίσι από τις 7 μέχρι τις 11 Φεβρουαρίου 1991.

Η ελληνική παρουσία είχε εξασφαλίσει από το 1985 με την επιτροπή «Ελληνική γλώσσα» στην οποία συμμετείχαν, σε εθελοντική βάση, ιδιώτες και εκπρόσωποι συλλόγων. Φέτος για πρώτη φορά υπήρχε κρατικό περίπτερο οργανωμένο από την Υπηρεσία Διεθνών Σχέσεων του Υπουργείου Παιδείας και θρησκευμάτων με τη συνεργασία της Πανελληνίας Ομοσπονδίας Εκδοτών - Βιβλιοπωλών.

Στο περίπτερο, 42 τετραγωνικών μέτρων, μπορούσαμε να δούμε μια έκθεση βιβλίου που περιλάμβανε εγχειρίδια διδασκαλίας, λεξικά, βιβλία τέχνης, γλωσσολογίας και βιβλία των ποιητών Καβάφη, Σεφέρη, Ρίτσου και Ελύτη.

Οι επισκέπτες μπορούσαν επίσης να προμηθευτούν τον καλαίσθητο φάκελλο που είχε προετοιμάσει το Υπουργείο και όπου υπήρχαν πληροφορίες για την Ιστορία της ελληνικής γλώσσας, την νεοελληνική λογοτεχνία, βιβλιογραφικός οδηγός και άλλο πλούσιο υλικό.

Στο περίπτερο έγιναν επίσης ορισμένα μαθήματα εισαγωγής στα Νέα Ελληνικά, προσφορά της Ecole de grec moderne à Paris.

Η οργάνωση, από το Μορφωτικό Τμήμα Πρεσβείας, συζήτηση για την «Ελληνική ως ξένη γλώσσα» με συντονιστή τον Χρήστο Κλαίρη, καθηγητή γλωσσολογίας στο Πέμπτο Παρισινό Πανεπιστήμιο θα μπορούσε να αποτελέσει μια θετική πρωτοβουλία

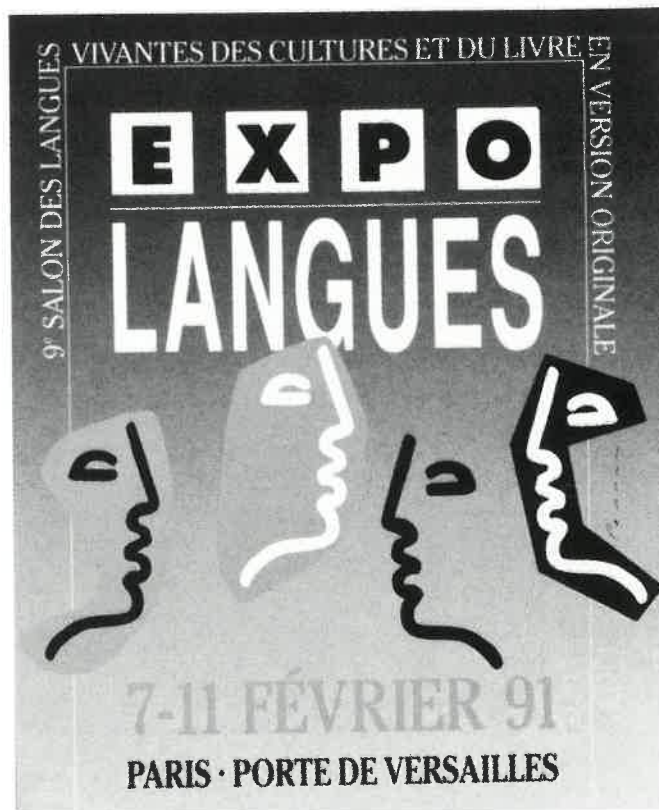
Δυστυχώς όμως η συζήτηση αυτή έγινε σε ώρα εργάσιμη και την παρακολούθησε μικρός αριθμός ακροατών. Η έλλειψη κινητοποίησης των ελληνογαλλικών συλλόγων ήταν φανερή. Ίσως το γεγονός ότι ανάμεσα στους ομιλητές περιλαμβάνονταν Πανεπιστημιακοί γνωστοί για τις φιλολογικές τους μελέτες αλλά που δεν ασχολήθηκαν ποτέ με την έρευνα για τη διδασκαλία των Νέων Ελληνικών ως ξένη γλώσσα, δικαιολογεί αυτήν την αποχή.

Όταν όμως η πολύχρονη δράση της ελληνικής «Κοινότητας των Παρισίων και Περιχώρων του» περιορίζεται στην απλή αναφορά του τηλεφώνου της στο φάκελλο του Υπουργείου και δεν αναφέρεται τίποτα για τα κοινοτικά σχολεία, όταν σύλλογοι όπως «Οι φίλοι της Ελλάδας» δεν αναφέρονται (αναφέρεται μόνο το τηλέφωνο της προέδρου χωρίς καν την ιδιότητά της), όταν ιδιωτικές πρωτοβουλίες δεν έχουν καμμία ενθάρρυνση, γιατί να πλαισιώνουν το περίπτερο;

Ίσως η Πρεσβεία δεν λειτουργήσει ως σύνδεσμος με τον Ελληνισμό της Γαλλίας, δεν έπαιξε τον συντονιστικό της ρόλο. Μία σελίδα με ορισμένες διευθύνσεις και τηλέφωνα δεν αντανάκλα τις πολύχρονες θυσίες όσων δουλεύουν για την προώθηση των ελληνικών και διοργάνωναν, τόσα χρόνια, το ελληνικό περίπτερο στην Exprolangues.

Την ίδια στιγμή που άλλες χώρες προτείνουν σύγχρονα συστήματα διδασκαλίας, την ώρα που ανακοινώνονται τα προγράμματα Lingua της Ευρωπαϊκής Κοινότητας, εμείς συζητάμε για την σκοπιμότητα διδασκαλίας της ελληνικής (και όχι των Νέων Ελληνικών) με συγχρονική ή διαχρονική μέθοδο, για τη διδασκαλία της καθαρεύουσας ή για την εισαγωγή των Νέων Ελληνικών στη γαλλική δευτεροβάθμια εκπαίδευση που παραμένει ακόμα όνειρο.

Παραμένουμε δηλαδή στα ίδια προβλήματα χωρίς να προχωράμε ούτε βήμα. Τα προγράμματα όμως για τους παλινοστούντες μετανάστες, οι προσπάθειες του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, οι σημαντικές εργασίες στον τομέα της διδακτικής ξένων γλωσσών (αυτόνομος Πανεπιστημιακός και επιστημονικός κλάδος) δείχνουν άτομα και προσπάθειες που αξίζει να προβληθούν. Η παρουσίαση του διδακτικού υλικού που ετοίμασε η Τερέζα



η αφίσα της έκθεσης

Βρανά στα πλαίσια του Πανελλαδικού προγράμματος για τα μαθήματα γλώσσας και πολιτισμού των Νοτιοευρωπαϊκών Κοινοτήτων και τα ημίωρα μαθήματα εισαγωγής στα Νέα Ελληνικά δείχνουν το περιεχόμενο που πρέπει να έχει το περίπτερο.

Ας ελπίσουμε ότι η καλή πίστη των υπευθύνων του Υπουργείου θα φανεί του χρόνου στην πράξη. Το δέκατο σαλόνι Exprolangues θα έχει ιδιαίτερη σημασία καθότι διοργανώνεται λίγο πριν την Ευρωπαϊκή ενοποίηση του 1992. Η Ελλάδα μπορεί να αποδείξει ότι διαθέτει κάτι περισσότερο από «κρασί, ήλιο, θάλασσα και τ' αγόρι μου» και ότι αν ο τουρισμός κινδυνεύει από τις διεθνείς συγκυρίες, η δημιουργία ενός ρεύματος φιελληνισμού είναι απαραίτητη.

Η άποψη ότι εκθέσεις σαν την Exprolangues είναι «εμπορικά πανηγύρια» χωρίς ιδιαίτερη σημασία είναι εντελώς λανθασμένη και αυτό φαίνεται από τη μεγάλη διεθνή επιτυχία που έχουν. Η Exprolangues μεταφέρθηκε ήδη σε πολλές χώρες.

Το πρώτο βήμα έγινε. Υπάρχει κρατικό περίπτερο. Το ελληνικό κράτος κατάλαβε τη σημασία της διδασκαλίας των Νέων Ελληνικών στο εξωτερικό. Ας ελπίσουμε ότι με το σωστό συντονισμό των κρατικών φορέων και αυτών που ασχολούνται με τη διδασκαλία των Νέων Ελληνικών ως ξένη και ως δεύτερη γλώσσα, θα μπορούσαμε να έχουμε μια δυναμική παρουσίαση.

Σε παρόμοιες εκθέσεις αυτό πετυχαίνεται με κατάρτιση διδακτικού υλικού, πλαισίωση του περιπέτερου από ειδικευμένους επιστήμονες και παρουσίαση πολιτιστικών εκδηλώσεων όπου θα ακούγονται όσο το δυνατόν περισσότερο τα ελληνικά.

Λευτέρης Σκλάβος

«Ο σκηνοθέτης είναι δέσμιος της ταινίας του»

Ο Ροβήρος Μανθούλης «πρόσωπο με πρόσωπο»
με τον Γιώργο Μπιζιούρα

- Θα ήθελα να μου περιγράψετε την κατάσταση του ελληνικού κινηματογράφου, στην αρχή της δεκαετίας του πενήντα, όταν επιστρέψατε στην Ελλάδα, μετά τις κινηματογραφικές και θεατρικές σπουδές σας στην Αμερική. Πώς προσαρμοστήκατε, ήταν ευνοϊκή η κατάσταση για τα όνειρα ή τα σχέδια κάποιου που σπούδασε αυτές τις δύο τέχνες σε μια προηγμένη χώρα;

- Όσο κοιτάζω προς τα πίσω βλέπω πόσο ενδιαφέρον είχε εκείνη η περίοδος, όχι μόνο για μένα αλλά γενικά για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Η πρώτη μου ουσιαστική επαφή με τον ελληνικό κινηματογράφο ήταν όταν γύρισα το '53 και κυρίως από το '55 και μετά, όταν απολύθηκα από το στρατό.

Άρχισα αμέσως να ασχολούμαι με τα θέματα που με ενδιέφεραν. Η πρώτη μου δραστηριότητα ήταν το ραδιόφωνο και συγκεκριμένα το θέατρο στο ραδιόφωνο. Είχα μια πολύ μεγάλη συνεργασία με το «Θέατρο της Τετάρτης». Αυτή η εκπομπή, για την οποία είχα μεταφράσει και διασκευάσει πάρα πολλά έργα, του αμερικάνικου κυρίως δραματολογίου, είχε μεγάλη επιτυχία στην Ελλάδα.

Την εποχή αυτή μ' ενδιέφερε παράλληλα και το ντοκυμαντέρ. Στην Ελλάδα δεν γυρίζαν ντοκυμαντέρ.

Ανάμεσα στα άλλα είχα σπουδάσει, στην Αμερική, και αυτόν τον τομέα. Το ντοκυμαντέρ, όχι με την έννοια να πάρεις μια μηχανή και να γυρίσεις σκηνές στο δρόμο ή σε ένα τουριστικό χώρο' αλλά με την έννοια που του έχει δώσει ο Γκρίσον, δηλαδή μία δημιουργία προσωπική, μια ταινία του δημιουργού. Αυτό που λένε οι Γάλλοι documentaire de création. Το πρώτο πράγμα που έκανα ήταν να επισκεφθώ κάποιον υπεύθυνο του κινηματογράφου στο Υπουργείο Τύπου για να του προτείνω να ασχοληθούμε με το θέμα αυτό. Αυτός, ένας σεβαστός άνθρωπος κάποιας ηλικίας, αφού με κοίταξε μου είπε : «Παιδί μου, δεν έχει κανένα μέλλον αυτό το πράγμα, ούτε ενδιαφέρον. Ασχολήσου με τον εμπορικό κινηματογράφο».

Αυτό το γεγονός δεν με σταμάτησε. Παράλληλα, ασχολήθηκα με την οργάνωση μιας σχολής και στη συνέχεια με την αναδιοργάνωση της σχολής του Σταυράκου, όπου έγινα διευθυντής σπουδών και καθηγητής.

Ραδιόφωνο, θέατρο και η σχολή ήταν οι πρώτες μου απασχολήσεις.

Ταυτόχρονα είχα έρθει σε επαφή με τον ελληνικό κινηματογράφο, που ήταν ο κινηματογράφος της παραγωγής Φίνος Φίλμ. Απο τεχνικής πλευράς, ο

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος



Πρόσωπο με πρόσωπο (1966), Κώστας Μεσσάρης

κινηματογράφος του Φίνου, ίσως είναι ό,τι σοβαρότερο έχει γίνει στην Ελλάδα. Αυτές οι δέκα-δεκαπέντε ταινίες το χρόνο, επί μια σειρά ετών, ήταν, θάλεγα, πιο πολύ ταινίες του ίδιου του Φίλοποίμενος Φίνου. Ήταν ο μόνος υπεύθυνος παραγωγός. Όπως στο Χόλλυγουντ, που έχουμε σειρές ταινιών που είναι γνωστές σαν ταινίες παραγωγών, παρά σκηνοθετών. Αυτό δεν σημαίνει πως οι σκηνοθέτες δεν παίζανε ρόλο. Στην Ελλάδα, εκείνη την εποχή, ήταν ο Τζαβέλλας και ο Γρηγορίου. Ο τελευταίος προσπάθησε να φέρει ένα προσωπικό τόνο στον εμπορικό κινηματογράφο. Άλλωστε ο Γρηγορίου συνεργαζόταν και με μικρότερους παραγωγούς για να μπορεί να τους ελέγχει πιο εύκολα.

Αυτό το είδος εμπορικού κινηματογράφου του Γρηγορίου, από πλευράς σκηνοθεσίας και του Φίνου, από πλευράς παραγωγής, ήταν ό,τι σοβαρότερο υπήρχε στην Ελλάδα εκείνο τον καιρό. Δεν ικανοποιούσε, όμως, τους

νεώτερους, που θέλανε να παρουσιάσουν και άλλα θέματα και να κάνουν «σκηνοθεσία». Ένα έργο που πέρα από το θέμα και το σενάριο να εκφράζει μια στάση καλλιτεχνική, μια άποψη σκηνοθετική, μια ματιά κινηματογραφική που δεν υπήρχε στον εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο, εκτός ίσως από τις ταινίες του Τζαβέλλα.

Βρέθηκα μπροστά στις πρώτες ταινίες του Νίκου Κούνδουρου και του Μιχάλη Κακογιάννη. Ο Κακογιάννης είχε έρθει από την Αγγλία και έχοντας μια σωστή θεώρηση των πραγμάτων και ιδιαίτερα του κινηματογράφου, παρόλο που οι σπουδές του ήταν θεατρικές. Ομολογώ ότι έμεινα εντυπωσιασμένος από τις ταινίες του Κακογιάννη. Το «Κυριακάτικο Ξύπνημα» και ιδίως η «Στέλλα» ήταν μεγάλες εκπλήξεις για μένα και από πλευράς παραγωγής πολύ σωστά Οργανωμένες. Ήμουν ένας θιασώτης των ταινιών του Κακογιάννη, εκείνη την εποχή. Εγώ, δεν είχα τη δυνατότητα να ασχοληθώ με τον

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

κινηματογράφου. Είχα έναν φόβο για την ταινία μεγάλου μήκους. Ο παραγωγός, ως χρηματοδότης μιας ταινίας, ήθελε να εξασφαλισθεί, δεν άφηνε μεγάλα περιθώρια στους σκηνοθέτες.

Προσπάθησα να κάνω ορισμένα κινήματα για έναν νέο κινηματογράφο. Ένα από αυτά το κάναμε με τον ποιητή Μιχάλη Κατσαρό, με τον οποίο ήμαστε μαζί σε μια ομάδα ποιητών. Γυρίσαμε μάλιστα ένα διαφημιστικό φιλμ στο οποίο ήτανε διευθυντής παραγωγής. Μετά την πρώτη συνεργασία τα εγκατέλειψε.

Εγώ άρχισα τη ζωή μου σαν ποιητής, το '48-49.

Το 1957, ενώ δούλευα στη σχολή, μου πρότεινε το Υπουργείο να αναλάβω τον τομέα του ντοκιμαντέρ.

Δημιούργησα την πρώτη ομάδα παραγωγής ντοκιμαντέρ. Κατάφερα και έκανα την πρώτη ταινία ντοκιμαντέρ του Υπουργείου, με τίτλο «Λευκάδα, νησί των ποιητών», την πρώτη, ίσως, ταινία ντοκιμαντέρ της Ελλάδας και την πρώτη μου ταινία. Υπάρχουν δύο γνωστοί Έλληνες ποιητές που κατάγονται από τη Λευκάδα, ο Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, ο παππούς του Νάνου Βαλαωρίτη και ο Άγγελος Σικελιανός.

Επιπλέον συμμετείχα σε ένα κίνημα Λεσχών Κινηματογράφου με τον Ρούσσο Κούνδουρο. Σκέφτηκα, ότι, πριν αρχίσουμε να γυρίζουμε ντοκιμαντέρ, έπρεπε να πεισθούν οι φορείς, οι άνθρωποι, το κοινό, οι παραγωγοί, οι χρηματοδότες και γενικά όλος ο κόσμος στην Ελλάδα για τη σημασία του ντοκιμαντέρ. Πρότεινα και δημιουργήθηκε μια ομάδα, η περίφημη «Ομάδα των πέντε», στην οποία συμμετείχαν ο Ρούσσος Κούνδουρος, ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, ο Φώτης Μεσθεναίος, εγώ και ο Ηρακλής Παπαδάκης. Ο Φώτης Μεσθεναίος και ο Ηρακλής Παπαδάκης μόλις είχαν βγει από τη σχολή. Ο Γιάννης Μπακογιαννόπουλος ήταν καθηγητής στη σχολή. Αυτή η ομάδα λειτούργησε πολύ καλά, για ένα διάστημα με προβολές ξένων φιλμ και δικών μας, κάνοντας ένα είδος «προπαγάνδας» για το ντοκιμαντέρ. Δικά μας, βέβαια, δεν είχαμε πολλά εκτός τη «Λευκάδα» και ένα φιλμ που είχε γυρίσει ο Ρούσσος Κούνδουρος για τη Μύκονο. Είναι κρίμα που, ο Νίκος δεν συμμετείχε. Μου έχουσε κάνει μεγάλη εντύπωση τα ντοκιμαντέρ του Νίκου Κούνδουρου. Στη συνέχεια η ομάδα διαλύθηκε. Εγώ, ο Ηρακλής και ο Φώτης κάναμε μια συντεχνία για την παραγωγή ντοκιμαντέρ. Ο Ρούσσος δημιούργησε ένα Ινστιτούτο Επιστημονικού και Εθνολογικού Κινηματογράφου. Έκανε ένα πολύ ενδιαφέρον φεστιβάλ, το οποίο θεωρώ ότι έχει πολύ μεγάλη σημασία για την ιστορία του ελληνικού

κινηματογράφου. Ήταν ένα φεστιβάλ επιστημονικού και εθνολογικού κινηματογράφου, για το οποίο είχαν έρθει στην Ελλάδα οι Ευρωπαίοι ντοκιμανταρίστες, και βέβαια οι ταινίες τους. Η προσέλευση του κοινού ήταν σημαντική. Όλα αυτά είχαν σαν αποτέλεσμα να αρχίζουμε να παίρνουμε παραγγελίες. Έτσι έγιναν τα πρώτα ντοκιμαντέρ, τα οποία έπαιρναν όλα τα βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Αφού έφυγα από το Υπουργείο επειδή, διάλυσαν αυτήν την υπηρεσία, το '59-60, έκανα δυο ταινίες. Μια ταινία για την Ακρόπολη, μαζί με τον Γιάννη Μηλιάδη, διευθυντή του Μουσείου της Ακρόπολης, που λέγεται «Η Ακρόπολις των Αθηνών». Είχε μεγάλη εμπορική επιτυχία στην Αμερική όπου πουλήθηκαν 3.000 κόπιες, για τα αμερικάνικα Πανεπιστήμια.

Την ίδια χρονιά, μερικοί άνθρωποι από το Υπουργείο στενοχωρημένοι που έφυγα από το χώρο αυτό και με στείλανε στον κυρ-Αντώνη, τον Ζερβό. Εκείνος μου πρότεινε να γυρίσω ένα σεναριο του οποίου ο τίτλος ήταν «Η κυρία Δήμαρχος», μια κωμωδία - μπαλαφάρα - ελληνική, με τον Αυλωνίτη και τη Βασιλειάδου, τους είχα σε μεγάλη εκτίμηση. Έπρεπε να γυρίσω κάποτε την πρώτη ταινία μου μεγάλου μήκους. Παρόλο που δίδασκα κινηματογράφο, πριν ακόμα αρχίσω να γυρίζω -λόγω των σπουδών μου στην Αμερική - μου ήταν δύσκολο να γυρίσω μια ταινία με τεράστιο κόστος, με μεγάλους ηθοποιούς και με εμπορική ευθύνη. Σκέφτηκα πως αντί να ψάχνω αιωνίως και να μη βρίσκω τρόπο να γυρίσω τις δικές μου ταινίες, θα ήταν ίσως σωστότερο να κάνω μια ταινία της αγοράς. Έτσι γυρίστηκε αυτή η ταινία η οποία, μάλιστα, εμφάνισε, για πρώτη φορά, έναν νέο ηθοποιό, τον Νίκο Κούρκουλο, για πρώτη φορά επίσης, εμφάνισε στον κινηματογράφο τον Καζαντζίδη. Η μουσική ήταν Μάνου Χατζιδάκι. Η ταινία είχε, βέβαια τεράστια επιτυχία, σε σχέση με τις ταινίες που έκανα αργότερα.

-Στο βιογραφικό σας αυτή η ταινία, «Η κυρία Δήμαρχος» αναφέρεται ως «ολίσθηση». Κατά πόσο οι Έλληνες σκηνοθέτες εκείνον τον καιρό, ήταν δέσμιοι των παραγωγών ή των γούστων του κοινού;

- Θα σας απαντήσω ανεκδοτολογικά και θα καταλάβετε... Η ταινία αυτή γυρίστηκε σε ένα ντεκόρ, εκτός από ορισμένα εξωτερικά που γυριστήκαν στην Πάρο. Η πλατεία, οι δρόμοι, τα αυτοκίνητα που περνούσανε, όλα αυτά ήταν εσωτερικά. Δηλαδή Χόλλυγουντ... σ' ένα

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

στούντιο του Ζερβού στον Πειραιά. Ο Αντώνης Ζερβός είχε κάνει τα σκηνικά, τα είχε επιβλέψει, είχε διορθώσει το σενάριο, είχε διορθώσει τους διαλόγους και ήθελε να είναι η ψυχή της σκηνοθεσίας. Το γύρισμα άρχισε στις οκτώμιση. Στις έξη το πρωί, εγώ ήμουν στο σπίτι του κυρ-Αντώνη, ο οποίος μόλις είχε γυρίσει από την αγορά όπου είχε ψωνίσει τα ψάρια της ημέρας. Πίναμε καφέ και επί μια ώρα λέγαμε ποιές σκηνές θα γυριστούν και πώς θα τις γυρίσω. Που και που ερχόταν και στο γύρισμα. Όλοι στο συνεργείο είχαμε αποφασίσει πως θα κάναμε την ταινία του Αντώνη Ζερβού, επαγγελματικά και όσο γίνεται πιο ευσεινήδητα. Για μας ήταν ένα σχολείο. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η ευθύνη ήταν ελάχιστη, αν και όταν βγήκε η ταινία γράφτηκαν και καλές κριτικές.

- Το 1966 αποτελεί έναν από τους σταθμούς του ελληνικού κινηματογράφου. Παρουσιάζεται ο Αλέξης Δαμιανός με την πρώτη του ταινία «Μέχρι το πλοίο» και εσείς αποσπάτε το πρώτο βραβείο σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με το «Πρόσωπο με πρόσωπο». Αυτές οι δύο ταινίες θα σηματοδοτούσαν την αρχή μιας άλλης εξέλιξης του ελληνικού κινηματογράφου, αν δεν διακόπτονταν η πορεία του, σκληρά και απότομα, από τη δικτατορία. Τι αποτελεί για σας, σήμερα, αυτή η ταινία;

- Είναι μια ταινία σταθμός στη δική μου δουλειά. Είναι η πρώτη μου ταινία, θα έλεγα. Ξέρω τι λείπει από την ταινία. Δεν λείπει όμως επειδή έφταιγα εγώ. Ήτανε πάλι τέτοιες οι συνθήκες που δεν μου επιτρέψανε να φθάσω μέχρι το τέρμα. Συνήθως, όταν ξεκινάς κάτι στον κινηματογράφο φθάνεις σε ένα ποσοστό του στόχου σου. Εγώ είχα ξεκινήσει βέβαια για να κάνω το 100%. Το «Πρόσωπο με πρόσωπο» έγινε χωρίς παραγωγό. Δεν υπήρχαν χρήματα. Ήταν μια ιδέα παραγωγής. Πήραμε χρήματα από είκοσι, ίσως, και περισσότερους φίλους. Αγόρασαν μετοχές. Πρώτη ταινία που γυρίστηκε έτσι στην Ελλάδα. Ένα γραφείο εκμετάλλευσης έβαλε ένα μέρος του φίλμ. Όσοι εργάστηκαν στην ταινία, οι περισσότεροι - γιατί ορισμένοι πληρώθηκαν κανονικά - πήρανε μετοχές με τη σύμπραξή τους. Ελπίζοντας ότι κάτι θα φέρει πίσω η ταινία και όλοι θα παίρνανε ένα μέρος. Κανείς δεν συμμετείχε, βέβαια, με σκοπό να κερδίσει χρήματα. Η ιδέα για να γυριστεί η ταινία ήρθε με τα Ιουλιανά. Πάνω στα Ιουλιανά βρέθηκα να γυρίζω δύο ντοκυμαντέρ, τα οποία μου τα είχε αναθέσει το αμερικάνικο Υπουργείο Εξωτερικών.

Την εποχή των Ιουλιανών όλοι οι στρατευμένοι Έλληνες διανοούμενοι, που είχαν ένα ιδεαλισμό, είχαν κινητοποιηθεί. Τότε, λοιπόν, εγώ ετοιμάζα ένα σενάριο βασισμένο στο διήγημα «Κουφόβραση» του Βλαχογιάννη. Το θέμα του αφορούσε την εποχή του '30 μια πολύ ενδιαφέρουσα αστική ιστορία. Ένας νέος καθηγητής που έρχεται να κάνει μάθημα σε μια κοπέλλα... Τα γεγονότα με οδήγησαν να κάνω μια διασκευή. Κράτησα μόνο τα δύο βασικά πρόσωπα, το νεαρό καθηγητή και την κοπέλλα που ερωτεύονται. Έγραφα ένα άλλο σενάριο τοποθετημένο στην εποχή των Ιουλιανών. Επειδή φοβόμουνα πως το σενάριο δεν θα έπαιρνε άδεια γυρίσματος - την εποχή εκείνη για να πάρεις άδεια γυρίσματος έπρεπε να υποβάλλεις το σενάριο - δεν το υπέβαλλα και συνέχιζα να το γυρίζω με την άδεια γυρίσματος που είχα για τις αμερικάνικες ταινίες. Γυρίστηκε τελικά με αυτές τις προϋποθέσεις παραγωγής, με ελάχιστα μέσα αλλά με καλλιτεχνικές και πολιτικές διαθέσεις και μεγάλες φιλοδοξίες.

Η ταινία δεν ήτανε έτοιμη για το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, στην επιτροπή δείξαμε την κόπια εργασίας. Ετοιμάστηκε την παραμονή της επίσημης προβολής. Πήγα στην επιτροπή του Υπουργείου για να πάρω άδεια, χωρίς να δείξω την ταινία, γιατί δεν ήταν έτοιμη. Ζήτησα άδεια προσωρινή για μια μέρα. Μου είπαν: «αφού δεν μπορούμε να δούμε την ταινία, πείτε μας τον τίτλο». Όταν τους είπα τον τίτλο απάντησαν: «δεν μπορούμε να δώσουμε άδεια σε μια ταινία με έναν τίτλο τόσο επικίνδυνο». Διευθυντής του Φεστιβάλ ήταν ο Παύλος Ζάννας που ανέλαβε την ευθύνη και έπαιξε την ταινία χωρίς άδεια. Η ταινία πήρε το βραβείο και γι' αυτό το λόγο πήρε στη συνέχεια την άδεια. Όταν κυκλοφόρησε είχε μεγάλη επιτυχία, την πρώτη βδομάδα έκανε 45.000 χιλιάδες εισιτήρια. Είναι η ταινία που απαγορεύτηκε, την πρώτη κιόλας μέρα, από τη χούντα. Έτσι βέβαια έχασε την καριέρα μερικών ετών που θα μπορούσε να κάνει και ήτανε μια οικονομική αποτυχία. Θεωρήθηκε προφητική. Συμμετείχε σε πολλά ξένα Φεστιβάλ.

- Με το πραξικόπημα βρίσκεσθε εξόριστος στη Γαλλία. Πώς ήταν αυτή η εξορία, τόσο σε επίπεδο κοινωνικό, πολιτικό αλλά και καλλιτεχνικό;

- Ομολογώ ότι κατά κάποιο τρόπο παγιδεύτηκα από την ταινία μου. Η ταινία μου έλεγε ότι ο κάθε άνθρωπος όταν βρίσκεται αντιμέτωπος - «πρόσωπο με πρόσωπο» - με την



Ναγκίσα Όσιμα - Ροβήρος Μανθούλης

πραγματικότητα, πρέπει να παίρνει μια θέση. Δεν μπορεί να εγκαταλείπει τα πράγματα τη στιγμή που πρέπει να πει το μεγάλο Ναι ή το μεγάλο Όχι. Η ταινία αποτελεί μια κριτική για όσους δεν παίρνουν θέση όταν τους τίθεται η μεγάλη ερώτηση. Η ταινία ασκεί μια κριτική σε μια σειρά ανθρώπων ή γενιών που κάποτε ξεχάσανε τι ήταν και αρνούνται να πάρουν θέση ή άλλων που αρνούνται, γιατί η ζωή είναι γεμάτη παγίδες και τη φοβούνται.

Όταν λοιπόν, η ταινία κάνει αυτήν την κριτική, είναι η δική μου ταινία και παίζεται την 21η Απριλίου 1967, στο Φεστιβάλ της Hyères και μόλις φθάνω εγώ εκεί με περιμένουνε συνεργεία τηλεοράσεως, έτοιμα με τη μηχανή στον ώμο για να πάρω θέση για το πραξικόπημα... Ο σκηνοθέτης είναι δέσμιος της ταινίας του. Κι αν ακόμα δεν ήθελα να πάρω θέση η ταινία μου με υποχρέωσε να την πάρω. Η θέση μου ήταν τέτοια που είχε σαν αποτέλεσμα την απαγόρευση της στην Ελλάδα και την απαγόρευση να συμμετάσχει στις Κάννες.

Παρόλ' αυτά το Φεστιβάλ την πρόβαλε.

Μου αφαιρέθηκε το διαβατήριο και αναγκάστηκα να ζητήσω πολιτικό άσυλο στη Γαλλία και φυσικά το ένα έφερε το άλλο... Ήμουν από τους πρώτους, ίσως ο πρώτος που πήρα θέση στο θέμα της δικτατορίας. Μου αφαιρέθηκε, λοιπόν, το διαβατήριο αλλά η ταινία μου ήταν ένα διαβατήριο ισχυρότερο.

Έπεσα σε μια μικρή βόμβα στη Γαλλία την εποχή που ο γαλλικός και γενικά ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος δεν είχε ενδείξεις πολιτικού κινηματογράφου ή κάποιου κινηματογράφου με ανησυχίες πολιτικές - πλην του Γκοντάρ.

Στις κριτικές που γράφτηκαν εδώ για την ταινία μου, γράφτηκε πως και ο γαλλικός κινηματογράφος θα έπρεπε να μιλήσει για θέματα όπως η Αλγερία ή άλλα παρόμοια. Στην αρχή εγκαταστάθηκα στη Γενεύη, όπου άρχισα να έρχομαι σε επαφή με μια ομάδα σκηνοθετών της ελβετικής τηλεόρασης, οι οποίοι ήθελα να περάσουν στον



Πρόσωπο με πρόσωπο (1966), Ελένη Σταυροπούλου

κινηματογράφος. Δημιούργησαν μια ομάδα που από σύμπτωση την ονόμασαν η «ομάδα των πέντε». Ανάμεσα σ' αυτούς τους πέντε ήταν ο Αλαίν Τάνερ, ο Κλωντ Γκορέτα και ο Μισέλ Σουτέρ. Επρόκειτο κάτι να κάνω για την ελβετική τηλεόραση, παράλληλα ετοιμάζα μια ταινία η οποία θα γυριζόταν στη Γαλλία, ο τίτλος της ήταν "Nu et rendu". Με απασχολούσε όμως πάρα πολύ το θέμα της Ελλάδας, περισσότερο ίσως απ' όλα. Με αφορμή την ταινία γινόταν πολλές εκδηλώσεις για την Ελλάδα. Για ένα μεγάλο διάστημα ταξίδευα σ' όλη την Ευρώπη, μαζί με την ταινία, όπου γινόταν κάποια αντιδικτατορική εκδήλωση. Η γαλλική τηλεόραση πρότεινε στον Τάνερ να πάει στη Γαλλία για να στήσει μια σπουδαία εμπομπή. Εκείνος ετοιμάζε μια ταινία στην Ελβετία και γι' αυτό πρότεινε σε μένα. Έτσι βρέθηκα στο Παρίσι, όπου μου ανέθεσαν αυτή την εκπομπή.

- Προσαρμοσθήκατε αρκετά εύκολα, σε αντίθεση με άλλους κινηματογραφιστές, στις τεχνικές και στους

τρόπους έκφρασης της τηλεόρασης. Δεν επιδιώξατε να προχωρήσετε τις αρετές του «Πρόσωπο με πρόσωπο». Δεν ξαναεπιχειρήσατε ταινίες φιλίων. Έγινε αυτό εξ αιτίας διάφορων οικονομικών ή άλλων προβλημάτων που έχουν σχέση με την εξορία και την ξενητεία ή σας εμπόδισε η αγάπη σας για το ντοκυμαντέρ;

- Ετοιμάσα μια ταινία που τη σταμάτησα παρόλο που είχα βρει παραγωγό, το "Nu et rendu". Επίσης, ο Ντασσέν και η Μελίνα μου πρότειναν να γράψω ένα σενάριο και να γυρίσω την ταινία με τη Μελίνα. Ήταν βασισμένη σε πραγματικά γεγονότα και αναφερόταν στην οδό Μπουμπουλίνας. Ο τίτλος ήταν "Lily's story". Το θέμα αφορούσε την Ελλάδα και γι' αυτό εγκατέλειψα τα πάντα. Μια αμερικάνικη εταιρεία είχε αναλάβει την παραγωγή, η οποία όμως διαλύθηκε. Τότε ο Ντασσέν σκέφθηκε να τη γυρίσουμε στη Ρουμανία. Δεν καταφέραμε όμως να τη γυρίσουμε ούτε στη Ρουμανία, γιατί εκείνον τον καιρό υπογράφηκε μια διμερής πολιτιστική συμφωνία ανάμεσα στη Ρουμανία και την Ελλάδα. Ακολουθεί το «Μπλουζ με σφιγμένα δόντια» που το μισό είναι φιλίων και το μισό ντοκυμαντέρ.

Από τότε έχω γράψει μερικά σενάρια ή μάλλον αρχές σεναρίων, ιδέες... Ομολογώ ότι με γοητεύει πολύ η δουλειά μου στην τηλεόραση.

Στη γαλλική τηλεόραση υπάρχουν διάφορες σχολές όπως είναι η σχολή του Buttes Chaumont ή η σχολή Camera stylo... Είναι όμως όλες «τηλεοπτικές» δεν έχουν σχέση με τον κινηματογράφο, το cinéma vérité του Rouch ή του Morin. Αυτό το cinéma vérité που δεν μπόρεσε να περάσει στη γαλλική τηλεόραση, εγώ κατάφερα και το πέρασα. Αυτή είναι ουσιαστικά η δική μου προσφορά στη γαλλική τηλεόραση. Ένας κινηματογράφος στην τηλεόραση.

- Το 1974, με την πτώση της δικτατορίας, πολλοί Έλληνες διανοούμενοι και καλλιτέχνες επιστρέφουν και εγκαθίστανται στην Ελλάδα. Εσείς παραμείνατε στο Παρίσι. Παρόλ' αυτά πήγατε δυο φορές στην Ελλάδα και προσφέρατε τις υπηρεσίες σας στην ελληνική Τηλεόραση. Ποιές ήταν οι εμπειρίες σας και πώς είδατε την ελληνική πραγματικότητα;

- Όταν έπεσε η χούντα, άρχισαν όλοι να επιστρέφουν στην Ελλάδα. Εγώ ήμουν πολύ κουρασμένος εκείνον τον καιρό και η «απελευθέρωση» μου είχε δημιουργήσει μια

τέτοια συγκίνηση που μου ήταν αδύνατο να επιστρέψω... Το Μάρτιο του '75 μου έγινε η πρώτη πρόταση από την ελληνική τηλεόραση, μέσα στο πνεύμα μιας προσπάθειας αναδιοργάνωσής της. Αρνήθηκα στην αρχή γιατί είχα υποχρεώσεις εδώ, αλλά κυρίως γιατί η κατάσταση στην ελληνική τηλεόραση ήταν άθλια. Ζήτησα να αλλάξουν οι υποδομές. Μετά από μισό χρόνο, οι αλλαγές που ζήτησα πραγματοποιήθηκαν. Τότε μου είπαν πως δεν μπορούσα να αρνηθώ.

Στο διάστημα που έμεινα φρόντισα να χρησιμοποιήσω τις δυνατότητες που μου έδινε η θέση μου και τόλμησα σημαντικές αλλαγές. Όταν ήρθε ο καιρός να φύγω, έφυγα. Όταν όμως έφυγα, τα σημαντικά πράγματα που είχα κάνει, άρχισαν σιγά-σιγά να ξηλώνονται. Παρόλ' αυτά έμειναν ορισμένα μικροπράγματα...

Μετά από τρία χρόνια σκέφθηκα ότι, από την Ελλάδα έλειπε ένα θεωρητικό βιβλίο γύρω από την τηλεόραση. Έχοντας, λοιπόν, την εμπειρία έγραψα ένα βιβλίο, «Κράτος και τηλεόραση», το οποίο κυκλοφόρησε στην Ελλάδα το 1981, πριν τις εκλογές.

Με την καινούργια κυβέρνηση δέχτηκα μεγάλη πίεση να μπω στο «διευθυντήριο» της ΕΡΤ2, διότι είχα ήδη προσπαθήσει να βοηθήσω στη δημιουργία του νόμου για τη μετατροπή της ΥΕΝΕΔ σε ΕΡΤ2. Δυστυχώς είδα ότι δεν μπορούσαν να λειτουργήσουν εκεί οι δικές μου ιδέες.

Ήταν πάλι πρόβλημα δομών. Είχα σκεφθεί πως δεν είναι δυνατόν δυο κρατικά κανάλια να έχουν ειδήσεις το ένα δίπλα στο άλλο. Ενια ή ώρα το ένα ενιάμιση η ώρα το άλλο, για να λένε τα ίδια πράγματα. Ένα βραδυνό πρόγραμμα σημαίνει δυο-τρεις εκπομπές. Το πρόγραμμα είναι ασθενικό με δυο ώρες «σουαρέ». Ζήτησα λοιπόν να γίνονται οι ειδήσεις στις εντεκάμιση. Είδα κι έπαθα για να τους πείσω. Τελικά πεισθήκανε και το κάνανε. Ξαφνικά, σε δυο-τρεις μέρες, βλέπω να δείχνουν ξανά τις ειδήσεις στις ενιάμιση. Όταν ρώτησα: «γιατί;». Μου είπαν: «Ο Αντρέας θέλει να βλέπει τις ειδήσεις στις ενιάμιση, γιατί τότε τελειώνει το υπουργικό συμβούλιο». Και για να βλέπει ο Αντρέας στις ενιάμιση... Έτσι μου είπαν τουλάχιστον... Δεν ξέρω αν είναι αλήθεια, αλλά αυτή ήταν η δικαιολογία.

Δεν μπορεί να γίνει έτσι δουλειά.

- Γυρίσατε για την τηλεόραση τις «Ακυβέρνητες Πολιτείες» του Στρατή Τσίρκα. Δεν νομίζετε πως η καταφυγή σκηνοθετών σε καλοφτιαγμένα λογοτεχνικά έργα μπορεί να προσληφθεί ως εύκολη λύση; Δεν είναι

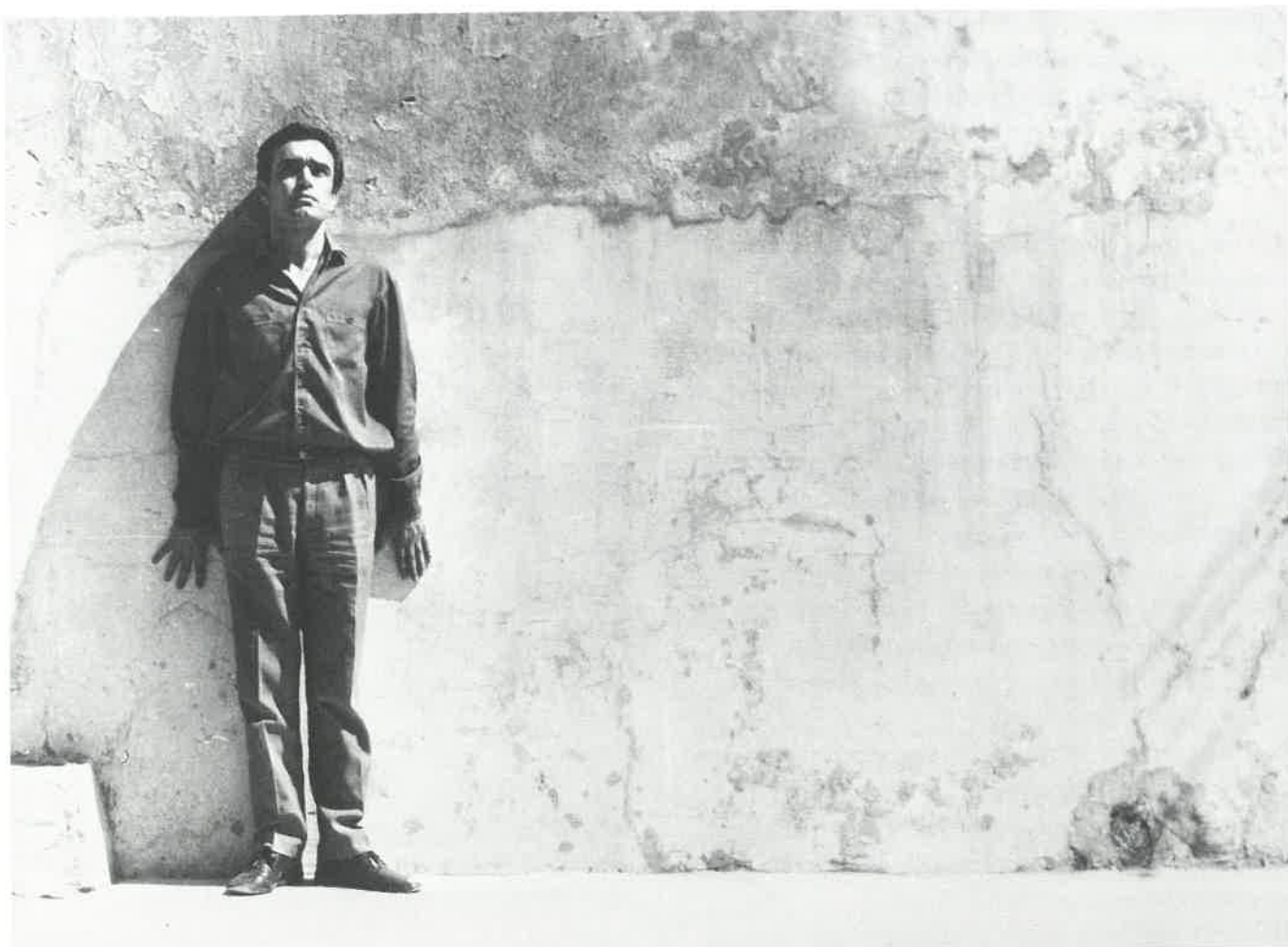


Πρόσωπο με πρόσωπο (1966), Κώστας Μεσσάρης

δημιουργικότερη η δουλειά με αυθεντικές, πρωτότυπες ιστορίες ειδικά γραμμένες για να κινηματογραφηθούν;

- Αυτό γίνεται σ' όλον τον κόσμο. Ήμουν εναντίον της μεταφοράς των βιβλίων στον κινηματογράφο. Όταν όμως γίνεται μια πολύ σημαντική δουλειά προετοιμασίας, τότε αξίζει τον κόπο να επιχειρηθεί, εάν αυτό είναι μέσα στο πρόγραμμα της τηλεόρασης.

Δεν υπάρχει καλό βιβλίο στον κόσμο που να μην έχει γίνει ταινία για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση. Εξαρτάται, βέβαια, και από τον σκηνοθέτη. Ο Τρυφώ συνέχεια γυρίζει ταινίες από βιβλία χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν ήταν ταινίες του Τρυφώ. Το ίδιο κάνει και ο Σαμπρόλ, το αποτέλεσμα όμως δεν είναι του ίδιου επιπέδου. Ο Γκοντάρ δεν γυρίζει από βιβλία. Εγώ δεν έχω αυτήν την τάση να γυρίζω από βιβλία. Μια φορά έγινε κι αυτό μέσα σε μια προσπάθεια ανάπτυξης της τηλεόρασης, τόσο της γαλλικής όσο και της ελληνικής. Το βιβλίο του Τσίρκα προσφέρεται, είναι ένα βιβλίο αυτοβιογραφικό



Πρόσωπο με πρόσωπο (1966), Κώστας Μεσσάρης

αλλά ταυτόχρονα και ένα ιστορικό ντοκουμέντο μιας άλλης όχθης της Μεσογείου που σ' όλη την Ευρώπη είναι άγνωστο.

- Πώς βλέπετε και πώς εξηγείτε το αδιέξοδο του ελληνικού κινηματογράφου; Ο μόνος παραγωγός, σήμερα, στην Ελλάδα είναι το «φτωχό», για τους περισσότερους και γενναιόδωρο, για τους κατά καιρούς «δικούς του», Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Άλλοι παραγωγοί δεν υπάρχουν. Η Ελλάδα μοιάζει να είναι η μόνη χώρα του δυτικού κόσμου που έχει κρατικό κινηματογράφο. Τα σενάρια χωλαίνουν. Το κοινό έχει, από καιρό γυρίσει την πλάτη του στις ελληνικές ταινίες. Η τηλεόραση, κρατική και ιδιωτική, ξαναπαίζει τις άθλιες φαρσοκωμωδίες του εμπορικού κινηματογράφου και οι νέοι, μελλοντικοί σκηνοθέτες, σκέφτονται μάλλον «τηλεοπτικά». Υπάρχει σανίδα σωτηρίας;

- Καταρχήν μερικές από τις παλιές ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου, όχι όλες βέβαια, εκφράζουν μια ολοκληρη εποχή.

Φοβάμαι ότι στην Ελλάδα υπάρχει μια παρεξήγηση γύρω από τον κινηματογράφο. Νομίζουν πως επειδή έχουν τη δυνατότητα να χρηματοδοτηθούν μπορούν να κάνουν έναν κινηματογράφο έρευνας και όχι έναν κινηματογράφο ολοκληρωμένο. Έτσι κάνουν έναν ερευνητικό κινηματογράφο, ψάχνουν τον κινηματογράφο με τα χρήματα του Κέντρου. Το Κέντρο έχει γίνει ένα είδος σχολής κινηματογράφου, που δίνει χρήματα σε ανθρώπους για να μαθαίνουν κινηματογράφο.

Πιστεύω ότι το παγκόσμιο πρόβλημα είναι η τηλεόραση. Η τηλεόραση έχει σταματήσει τον κόσμο να πηγαίνει στον κινηματογράφο. Το παράδοξο που υπάρχει στην Ελλάδα είναι ότι ενώ θάπρεπε να γίνονται ταινίες που να παίζονται μελλοντικά στην τηλεόραση, γιατί τις έχει

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

ανάγκη, γίνονται ταινίες που δεν μπορούν να παιχθούν στην τηλεόραση, γιατί το κοινό δεν τις θέλει. Γι' αυτό και η τηλεόραση παίζει τις παλιές. Έτσι θα παίζει πάντα τις παλιές διότι όλα αυτά τα χρόνια δεν γίνονται ταινίες που να μπορούν να παιχθούν στην τηλεόραση και να πάρουν τη θέση των ταινιών του παλιού εμπορικού κινηματογράφου. Στην Αμερική και στη Γαλλία οι τηλεοράσεις συμμετέχουν στην παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών με το δικαίωμα να τις προβάλλουν, μετά από καιρό, από τα κανάλια τους. Είτε τις προ-παράγουν είτε τις αγοράζουν μετά. Στη Γαλλία λειτουργεί το σύστημα της προαγοράς, της συμπαραγωγής. Δεν θα ζούσε ο γαλλικός κινηματογράφος αν δεν υπήρχε η γαλλική τηλεόραση. Ήταν υποχρεωμένη να δίνει χρήματα για να γίνονται ταινίες για τον κινηματογράφο. Σήμερα δεν είναι απλώς υποχρεωμένη, είναι αναγκασμένη. Γιατί αν δεν το κάνει δεν θα έχει ταινίες να παίξει μετά. Είναι φαύλος κύκλος. Προσπάθησα να το εφαρμόσω αυτό στην Ελλάδα. Η τηλεόραση όμως δεν μετέχει. Αν δεν μετέχει η τηλεόραση τόσο από την πλευρά της παραγωγής όσο και από την πλευρά της προβολής πώς θα φθάσει μια ταινία στο κοινό; Το Κέντρο θα μπορούσε να έχει αίθουσες, να διαφημίζει επίσης τις ταινίες του. Στην Αμερική και στη Γαλλία όσα ξοδεύουν για την παραγωγή μιας ταινίας άλλα τόσα ξοδεύουν για τη διαφήμισή της. Θα έπρεπε να βρίσκονται και ξένοι συμπαραγωγοί. Διότι αν δεν υπάρχει ξένος παραγωγός η ταινία δεν θα παιχθεί ποτέ στο εξωτερικό.

- Αυτός λοιπόν ο κινηματογράφος δεν μπορεί να ξεπεράσει τα ελληνικά σύνορα ακόμη κι όταν έχει να προτείνει, σπάνια βέβαια, κάτι αξιόλογο. Στο προηγούμενο τεύχος του «θεωρείου» ο Νίκος Κούνδουρος εξάγει τις αρετές της ταινίας του Νίκου Νικολαΐδη «Σίνγκαπουρ Σλίνγκ». Δεν θα έχουμε, όμως, την τύχη να τη δούμε στο Παρίσι. Οι Γάλλοι διανομείς αγνοούν την ελληνική παραγωγή - εκτός βέβαια από τις ταινίες του Θ. Αγγελόπουλου - ενώ στην Ελλάδα παίζονται γαλλικές ταινίες, που δεν είναι πάντοτε και τόσο αξιόλογες. Μήπως θα μπορούσε να γίνει κάποια διμερής συμφωνία ανταλλαγής πνευματικών έργων, έχετε υπόψη σας κάποια φόρμουλα που θα βοηθούσε τον ελληνικό κινηματογράφο να βγει προς τα έξω;

- Δεν έχω δει την ταινία του Νικολαΐδη. Γνωρίζω τη δουλειά του από τις παλιότερες ταινίες του.

Ήταν ένας από τους μαθητές μου.

Οι ταινίες του Αγγελόπουλου παίζονται πράγματι στο εξωτερικό, αλλά πολύ περιορισμένα. Δεν μπορούμε να πούμε ότι έχουν φθάσει στο μεγάλο κοινό. Στην Ελλάδα δεν θα δούμε ποτέ μια ιρανική ταινία. Θα δούμε γαλλική, αμερικάνικη, αγγλική, ιταλική σπάνια γερμανική, θα δούμε όμως ρώσικη. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν ορισμένες χώρες που έχουν μια κάποια αποικιακή πολιτιστική πολιτική. Από χρόνια. Με τα ινστιτούτα τους, με τις γλώσσες τους, με τη λογοτεχνία τους που κατακλύζει άλλες χώρες. Οι Έλληνες δέχονται ορισμένες ξένες ταινίες στις οποίες έχουν συνηθίσει. Μην ξεχνάμε, σε άλλες εποχές, οι αίθουσες κινηματογράφου στην Ελλάδα ανήκαν κατευθείαν σε αμερικάνικες εταιρίες παραγωγής, οι οποίες, βέβαια, επέβαλλαν τις ταινίες τους.

Με τον ίδιο τρόπο στη Γαλλία θα δούμε τις αμερικάνικες, δυσκολότερα τις αγγλικές, πολύ πιο δύσκολα τις γερμανικές. Θάλεγα πως η πρώτη ιταλική ταινία που έφθασε στη Γαλλία ήταν «Ο κλέψας του κλέψαντος». Ακόμη και ο ιταλικός κινηματογράφος με τον Φελίνι και τον Κομεντσίνι ήρθε στη Γαλλία, κάπως τελευταία. Χρειάζεται μια συντονισμένη δουλειά. Δεν είναι μόνον ο κινηματογράφος, είναι μια ολόκληρη κουλτούρα που πρέπει να έρθει. Μια κίνηση που να έχει σχέση με το βιβλίο με την ποίηση, με τη λογοτεχνία, με τη μουσική με την ίδια τη χώρα, με την ιστορία της χώρας. Χρειάζεται να έρθει η Ελλάδα εδώ και να εγκατασταθεί μαζί με τον κινηματογράφο της. Μόνος του δεν μπορεί να έρθει. Μάλιστα αυτός ο κινηματογράφος δεν πρέπει να είναι μια ταινία, αλλά δέκα. Κι αφού γίνει η κατάλληλη διαφήμιση πριν έρθουν. Αν δεν γίνει όλη αυτή η διαδικασία που θα προκαλέσει το ενδιαφέρον του κοινού να πάει στην αίθουσα, δεν θα υπάρξουν αποτελέσματα.

- Ακόμη και σήμερα πολλοί νέοι που θέλουν να σπουδάσουν κινηματογράφο αναγκάζονται όπως και εσείς, πριν 40 χρόνια, να φύγουν στο εξωτερικό. Στην Ελλάδα δεν υπάρχει κρατική σχολή κινηματογράφου ούτε τηλεόρασης. Το ΠΑΣΟΚ ανήγγειλε μεγαλόσχημα την ίδρυση μιας τέτοιας σχολής, αλλά τα οκτώ χρόνια της εξουσίας του δεν του ήταν αρκετά για να την πραγματοποιήσει. Εσείς πιστεύετε πως είναι απαραίτητη η ίδρυση μιας τέτοιας σχολής; Θα βοηθούσε στην άνοδο του ελληνικού κινηματογράφου και της ελληνικής τηλεόρασης;

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

- Σαράντα χρόνια αναγγέλεται μια σχολή κινηματογράφου στην Ελλάδα, αλλά ποτέ δεν έγινε.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η εκπαίδευση είναι ο μόνος τρόπος για να τοποθετηθούν οι βάσεις οποιασδήποτε μελλοντικής δουλειάς. Όλα ξεκινούν από την εκπαίδευση. Στον κινηματογράφο, βέβαια, δεν μπορεί να πει κανείς ότι πηγαίνοντας σε μια σχολή αναγκαστικά θα γίνεις κινηματογραφιστής... Ο χώρος του κινηματογράφου μοιάζει με τα «Ελευσίνα μυστήρια». Είναι ένας χώρος κλειστός. Σπουδάζοντας σε μια σχολή Καλών Τεχνών δεν βγαίνει κανείς απαραίτητα ζωγράφος.

Στην Αμερική η «συγγραφή» σενάριου διδάσκεται.

Ο Τένεσση Ουίλιαμς εσπούδασε «συγγραφή» θεάτρου. Άλλωστε ξέρουμε το ρόλο που έπαιξε στη Σοβιετική Ένωση η Σχολή Κινηματογράφου της Μόσχας, που χωρίς αυτή δεν θα υπήρχε ρώσικος κινηματογράφος και χωρίς τη Σχολή του Λότζ στην Πολωνία - που για μένα ήταν η καλύτερη σχολή, επί χρόνια, στον κόσμο - δεν θα είχε βγει ο πολωνικός κινηματογράφος.

Σχολή, επίσης, σημαίνει δάσκαλος.

Η Σχολή του Θεάτρου Τέχνης στην ουσία ήταν ο δάσκαλος Κουν. Μεγάλη, λοιπόν σημασία έχει ο δάσκαλος. Ένας δάσκαλος πρέπει να έχει μια σχολή μέσα στην οποία θα διδάξει.

Στον κινηματογράφο, πέρα από τη θεωρητική μελέτη, έρευνα, κατάρτιση και γνώσεις χρειάζονται και τεχνικά μέσα. Στον κινηματογράφο ο μαθητής πρέπει να εφαρμόσει αυτά που μαθαίνει. Στην δική μου εποχή, στη σχολή Σταυράκου κάναμε σκηνοθεσία στον πίνακα. Όταν γινόταν οι εξετάσεις, εκτός από ένα φιλμάκι το χρόνο, που μπορούσε να γίνει, κι αυτό με πολύ δυσκολία, γυρίζαμε το φιλμ στον πίνακα. Σηκωνόταν στον πίνακα ο υποψήφιος σκηνοθέτης και εξηγούσε τη σκηνοθεσία.

Φυσικά υπάρχει κι άλλο ένα πρόβλημα. Πρέπει ο σπουδαστής πέρα από τα προσόντα να έχει και τη δυνατότητα να αφιερωθεί. Χρειάζονται μια αποκλειστική αφιέρωση οι τέχνες. Δεν σπουδάζονται με βραδινά μαθήματα, με λίγες φορές την εβδομάδα. Η υπόθεση της τέχνης απαιτεί πολλές ώρες, δεν πρέπει ο σπουδαστής να ασχολείται με κάτι άλλο.

Ο κίνδυνος που διατρέχει μια κρατική σχολή είναι ο ίδιος για ό,τι είναι κρατικό και παντού και πάντα και ιδιαίτερα στην Ελλάδα.

Να γίνει κάτι τελείως πλαστό που να έχει επίφαση και σαν περιεχόμενο να μην είναι ενδιαφέρον.

- Πώς βλέπετε να διαμορφώνεται το ευρωπαϊκό τηλεοπτικό τοπίο με το πρόγραμμα EUREKA AUDIOVISUEL;

- Τα τελευταία χρόνια ακούμε συχνά να χρησιμοποιείται η φράση η «βιομηχανία της κουλτούρας».

Ο κινηματογράφος και η τηλεόραση εξαρτώνται από την τεχνολογία. Η τεχνολογία παίζει το ρόλο της στην ποιότητα του έργου. Πρέπει, λοιπόν, να τη γνωρίζει κανείς πολύ καλά για να τη δαμάσει.

Ο άνθρωπος σήμερα έχει περισσότερο ελεύθερο χρόνο από το παρελθόν και στο μέλλον θα έχει ακόμη περισσότερο.

Αυτόν τον ελεύθερο χρόνο του θα τον αφιερώνει στα σπορ ή στην κατανάλωση της τέχνης. Ανοίγεται μια δυνατότητα οικονομικής εκμετάλλευσης του ελεύθερου χρόνου του κοινού. Ο τομέας της επικοινωνίας, λένε οι ειδικοί, θα καταλάβει ένα μεγάλο μέρος. Σε πενήντα χρόνια, λένε, τα τρία επαγγέλματα στα τέσσερα θα είναι επαγγέλματα επικοινωνίας. Αρχίζοντας από την πληροφορική μέχρι την τηλεόραση. Αυτή τη στιγμή ξέρουμε πως το 2000 η Ευρώπη των δώδεκα θα έχει ανάγκη από 500.000 ώρες τηλεοπτικού προγράμματος το χρόνο.

Με την καλωδιακή, τη δορυφορική και τα video θα βρεθούμε μέσα σ' ένα τεράστιο κουβούκλιο επικοινωνίας. Εκεί, βέβαια, θα δοθούν μάχες, θα πέσει το βιβλίο, θα ανεβεί η τηλεόραση όλα αυτά θα αρχίσουν να αλλάζουν...

Αυτό που είναι σίγουρο είναι ότι ο αριθμός των προγραμμάτων θ' αρχίσει να μεγαλώνει. Βαδίζουμε για τη δημιουργία μιας βιομηχανίας. Θα δημιουργηθεί μια τέχνη για κατανάλωση. Θα πείθουμε το κοινό ότι έχει ανάγκη να δει φιλμ και το φιλμ που θα βλέπει θα είναι το εξ' ανάγκης φιλμ και όχι το φιλμ που ένας σκηνοθέτης θα ήθελε να γυρίσει. Οι γνήσιοι καλλιτέχνες πρόκειται να πνιγούν. Θα οδηγηθούμε σε μια περιφερειακή τέχνη και σε καλλιτεχνικές λέσχες, σε γκέτο, όπως έχει, ήδη, αρχίσει να γίνεται. Το έβδομο γαλλικό κανάλι είναι ένα γκέτο. Ήμουν πάντοτε αντίθετος στα γκέτο. Πιστεύω ότι τα κανάλια επικοινωνίας πρέπει να είναι μετρημένα, λίγα και μέσα από αυτά να κυκλοφορούν όλων των ειδών τα ρεύματα, γιατί τότε μόνο μπορούμε να έχουμε μια πρόσβαση σε ολόκληρο το κοινό. Εγώ αν καταδικαστώ να γυρίζω για μια καλωδιακή τηλεόραση 50.000 ανθρώπων θα χάσω την επαφή μου με το μεγάλο κοινό και ταυτόχρονα χάνει και το κοινό.



Πρόσωπο με πρόσωπο (1966), Κώστας Μεσσάρης, Ελένη Σταυροπούλου

Το EUREKA εντάσσεται μέσα σ' αυτήν την προσπάθεια να αναπτύξει σε αριθμό και όχι αναγκαστικά σε ποιότητα τις ταινίες που έχει ανάγκη η αγορά. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει πως δεν θα βγούνε καλές ταινίες. Θα γίνονται όμως ταινίες για να ικανοποιήσουν την αγορά κι όχι τον πειραματισμό. Εξάλλου σήμερα ο κινηματογράφος δεν έχει ανάγκη από πειραματισμό. Έχει υπερπειραματισθεί ο κινηματογράφος. Το μόνο από το οποίο έχει ανάγκη η τέχνη σήμερα είναι η αλήθεια, όλα τα άλλα τα έχει ξεπεράσει.

- Ζείτε αρκετά χρόνια στο Παρίσι και πιστεύω πως θα μπορούσατε να απαντήσετε με ακρίβεια στην ερώτηση, που έχει σχέση με το πώς βλέπουν οι Γάλλοι την Ελλάδα του σήμερα. Τα γαλλικά μέσα ενημέρωσης δείχνουν στο γαλλικό κοινό μια εικόνα όχι και τόσο κολακευτική, προβάλλοντας μόνον τα ατυχή γεγονότα που συμβαίνουν

στη χώρα μας, το σκάνδαλο Κοσκωτά, το άσυλο της Λέρου, που τόχουν δείξει και ξαναδείξει και πρόσφατα, στο Canal +, τις περιπέτειες του Θ. Αγγελόπουλου με τον Μητροπολίτη Φλωρίνης. Δεν είναι μάλλον σκληροί και άδικοι μαζί μας και με τον τρόπο τους, δεν βρίσκετε ότι επηρεάζουν αρνητικά τη γαλλική κοινή γνώμη;

- Το θέμα της σωστής παρουσίας μιας χώρας μέσα σε μια άλλη είναι ένα πρόβλημα που θεωρητικά έχει λυθεί. Οι μεγάλες χώρες, Αμερική, Γαλλία, Αγγλία έχουν βρει και την πρακτική λύση. Αυτές οι χώρες εφαρμόζουν έναν αποικιοκρατικό τρόπο χρησιμοποίησης της κουλτούρας τους πάνω στις κουλτούρες των άλλων λαών. Υπάρχουν πολλές χώρες των οποίων η ιστορία, ο κινηματογράφος, τα ντοκουμέντα τους παραμένουν άγνωστα. Δεν είναι μόνον η Ελλάδα. Οι οθόνες του κινηματογράφου και της τηλεόρασης έχουν καταληφθεί από μηνύματα που φθάνουν



Πρόσωπο με πρόσωπο (1966), Κώστας Μεσσάρης, Ελένη Σταυροπούλου

από δυο-τρεις χώρες. Θα έχετε διαπιστώσει ότι υπάρχουν τρία θέματα που βλέπουμε στην τηλεόραση μονίμως. Η πορνεία, τα ναρκωτικά και η μαφία. Όταν οι Γάλλοι πρόκειται να στραφούν προς τα έξω στρέφονται σε πράγματα που έχουν έναν εξωτικό χαρακτήρα. Και η Ελλάδα είναι μια εξωτική χώρα για τους Γάλλους. Το γεγονός με το γύρισμα του Αγγελόπουλου έχει έναν εξωτισμό, που αν δεν τον είχε δε θα το δείχναν. Από την άλλη ο βασικός λόγος που πήγε εκεί ένα συνεργείο είναι, νομίζω, επειδή το Canal + έχει μια συμμετοχή στην ταινία. Για λόγους προβολής, δηλαδή, της ταινίας. Αυτό ήτανε, ό,τι έπρεπε. Ο καλύτερος τρόπος για να χτύπησει την ταινία του Αγγελόπουλου ο Μητροπολίτης Φλωρίνης θα ήταν να μην του δημιουργήσει προβλήματα. Ευτυχώς όμως έγιναν τα γεγονότα και είδε το κοινό και το άλλο μέρος του ρεπορτάζ πως προετοιμάζεται και πως γυρίζεται μια ταινία, πράγμα που έχει πάντα ενδιαφέρον για τον θεατή.

Φυσικά η Ελλάδα θα μπορούσε να έχει καλύτερη παρουσία

στο εξωτερικό και όχι μόνο στη Γαλλία. Η Ελλάδα έχει μεγαλύτερη ανάγκη και οφείλει να ξοδεύει περισσότερα χρήματα, για την παρουσία της στη Γαλλία απ' ό,τι ξοδεύει η Γαλλία για την παρουσία της στην Ελλάδα.

- Βέβαια, ευθύνη για την εικόνα που η Ελλάδα έχει στην Ευρώπη και στον κόσμο γενικότερα, φέρουν και οι, κατά καρούς, ιθύνοντες. Πολλοί βρίσκουν πως η εξωτερική πολιτιστική πολιτική της Ελλάδας είναι ανύπαρκτη. Δυστυχώς οι διάφοροι ανώτατοι Έλληνες δημόσιοι υπάλληλοι δεν αντιλαμβάνονται, πως με την εξαγωγή τέχνης μπορούν να έχουν πολιτικά και οικονομικά οφέλη. Περιφρονούν χώρους όπως το Παρίσι και δεν διαθέτουν κάποια κεφάλαια για να προσελκύσουν την προσοχή της ξένης κοινής γνώμης. Ποιά είναι η δική σας άποψη;

- Το ενδιαφέρον, να έχει η Ελλάδα μια έντονη παρουσία στη Γαλλία, είναι ιδιαίτερα σημαντικό σήμερα που η χώρα μας μπαίνει στην Ευρώπη. Αλλά πώς μπαίνει; Η Ελλάδα μπαίνει στην Ευρώπη ή η Ευρώπη μπαίνει στην Ελλάδα; Αυτό είναι ένα τεράστιο ερώτημα. Διότι αν είναι να μπει η Ευρώπη στην Ελλάδα αυτό είναι εύκολο και απλό. Η πολιτική του Κέντρου Κινηματογράφου κάποτε ήταν να έρχονται οι ξένοι να γυρίζουν ταινίες με ελληνικά χρήματα. Κι αυτό κάτω από το πνεύμα της ανάπτυξης του τουρισμού. Αυτό όμως δεν είναι δουλειά του Κέντρου, είναι δουλειά του τουρισμού. Τα χρήματα που πηγαίνουν στον κινηματογράφο αντί να πηγαίνουν στον ελληνικό κινηματογράφο, πηγαίνουν στον ξένο κινηματογράφο. Η δική μου πολιτική θα ήταν, ή και υπήρξε, σε ορισμένες στιγμές που είχα τη δυνατότητα να την εφαρμόσω στην Ελλάδα, να έρχονται τα ξένα χρήματα στην Ελλάδα και να γίνονται ελληνικές ταινίες για την Ελλάδα και αναγκαστικά για έξω.

Ό,τι το σοβαρότερο διαθέτει η Ελλάδα είναι οι άνθρωποι. Πρέπει να φτάσουμε εδώ χωρίς να μας πάρουν χαμπάρι. Διότι αν μας πάρουν χαμπάρι δεν θα μας αφήσουν. Αυτό είναι πολύ εύκολο να γίνει, αρκεί να υπάρχει ένα πλάνο. Δεν μπορεί να γίνει από άτομα μεμονωμένα. Οι ατομικές προσπάθειες απαλλοτριώνονται εδώ και γίνονται γαλλικές... Στην αρχή χρειάζεται το κράτος, το οποίο στη συνέχεια μπορεί να αποτραβηχτεί. Πρέπει όμως να είναι ένα κράτος υπερκομματικό και υπερπολιτικό, για να καταφέρει να δει διαφορετικά αυτήν την πολιτιστική εκστρατεία.

Η Ελλάδα θα πρέπει επιτέλους να μάθει να υποστηρίζει ό,τι

κινηματογράφος συνέντευξη κινηματογράφος

αξίζει και ό,τι γίνεται με ταλέντο. Μόνο η ποιότητα μπορεί να αναδείξει μια χώρα.

- Πρόσφατα αναλάβατε τα καθήκοντα του προέδρου της «Ελληνικής Κοινότητας του Παρισιού και των περιχώρων του». Η πρώτη διαπίστωση που κάνει κάποιος που έρχεται σε επαφή με την Κοινότητα είναι η απουσία των διανοουμένων και καλλιτεχνών από τις τάξεις της. Για παράδειγμα εσείς είστε ο μόνος που συμμετέχει στο Διοικητικό Συμβούλιο της, ενώ υπάρχουν πάρα πολλοί Έλληνες διανοούμενοι και καλλιτέχνες στο Παρίσι. Επίσης απουσιάζουν οι νέοι, οι φοιτητές που έρχονται από την Ελλάδα, καθώς και τα παιδιά της δεύτερης γενιάς. Μήπως μέσα στα σχέδιά σας βρίσκεται και η προσέλκυση αυτών των τμημάτων της ελληνικής παροικίας του Παρισιού, στο χώρο της Κοινότητας;

- Θα διαπιστώσουμε σε όλες τις κοινότητες του κόσμου το ίδιο φαινόμενο. Το κοινό αυτών των κοινοτήτων είναι το εργατικό, ή το αγροτικό που έχει μεταβληθεί σε εργατικό, διότι αυτοί είναι που έχουν έντονους δεσμούς με την ελληνική ταυτότητά τους. Οι διανοούμενοι είναι περισσότερο κοσμοπολίτες. Οι εργαζόμενοι έχουν μια ψυχική ανάγκη αυτών των δεσμών.

Στο Παρίσι υπάρχουν πολλοί Έλληνες διανοούμενοι. Στην ουσία υπάρχουν δύο κοινότητες, οι οποίες λειτουργούν, η μία τυπικά και επίσημα και η άλλη άτυπα και ανεπίσημα, με άλλους τρόπους, με άλλες μορφές ζωής. Σ' αυτό βοηθάει και η έντονη πολιτικοποίηση που έχουν οι Έλληνες και τους κάνει να κλείνονται σε δικούς τους κύκλους.

Οι εργαζόμενοι έχουν περισσότερο αυτήν την ανάγκη της συνάντησης. Γι' αυτό έρχονται στην Κοινότητα ή σε άλλου είδους κοινότητες όπως είναι η εκκλησία.

Ο πνευματικός κόσμος, όπως διαπιστώνω, είναι πολύ πικραμένος από την Ελλάδα. Ο πνευματικός Έλληνας είχε υπερβολικές ελπίδες και όνειρα, πάνω από τις δυνατότητές του. Είχε ονειρευθεί πολύ. Κι όταν αυτά τα όνειρα δεν πραγματοποιήθηκαν ή άρχισε να φαίνεται ότι δεν θα πραγματοποιηθούν, αυτό αποτέλεσε μια πτώση τεράστια και μια ψυχική απογοήτευση, από την οποία δεν έχει ακόμα συνέλθει ο Έλληνας διανοούμενος. Εξακολουθεί να έχει το πλέγμα της ήττας. Έχει δώσει μάχη με τη μοίρα του και έχει ηττηθεί. Γι' αυτό ίσως δεν θέλει να ασχολείται με την Ελλάδα.

Βρίσκομαι στην Κοινότητα με ένα όνειρο να μπορέσει να αναπτυχθεί, να γίνει μια προσπάθεια ευρύτερη και

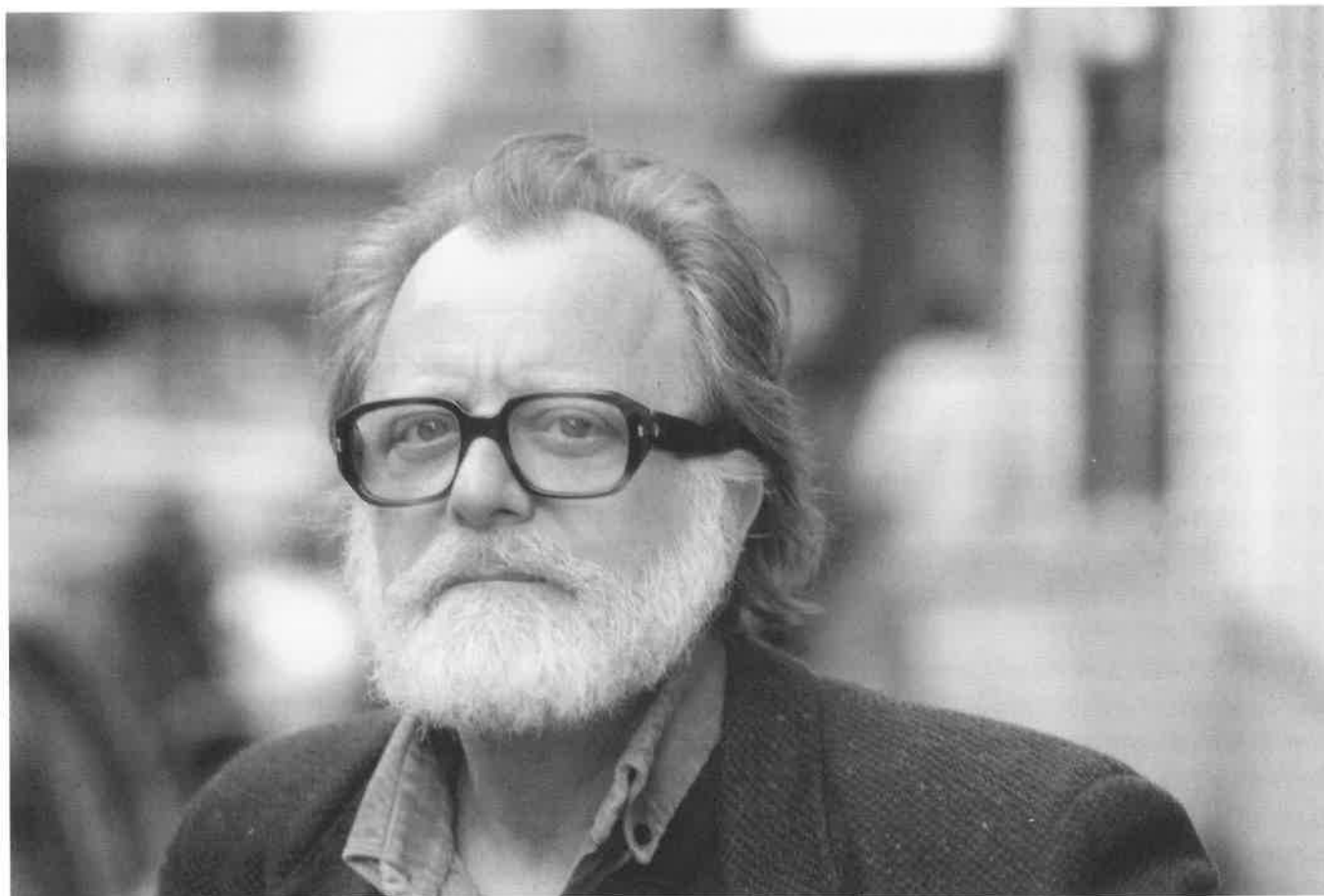
σημαντικότερη. Η Κοινότητα μπορεί να γίνει μια εστία προσφοράς και όχι μόνο ένα σημείο επαφής των Ελλήνων. Αν η Κοινότητα εκσυγχρονισθεί, νομίζω, ότι θα είναι σε θέση να αγκαλιάσει κι αυτόν τον κόσμο που σιγά-σιγά θα αισθανθεί αυτήν την ανάγκη να συμμετάσχει σε μια διαδικασία ανταλλαγής.

- Οι σπουδαιότερες δραστηριότητες της Κοινότητας είναι μόνον το κόψιμο της βασιλόπιτας και ο ετήσιος Αποκριάτικος χορός. Δεν βρίσκετε πως είναι λίγες και η οργάνωσή τους όχι και τόσο ποιοτική; Αντιμετωπίζετε τη διοργάνωση κάποιων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων που να ξεφεύγουν από την επανάληψη του ελληνικού φολκλόρ;

- Καταρχήν, θα πρέπει να σας πω, πως υπάρχει μια ανάγκη γι' αυτό το φολκλόρ. Δεν το βλέπουν σαν φολκλόρ, εμείς οι διανοούμενοι το βλέπουμε σαν φολκλόρ. Ο κόσμος το αισθάνεται. Υπάρχει μια συναισθηματική σχέση με τις ελληνικές παραδόσεις. Αισθάνονται ξενητεμένοι κι αυτούς τους συναισθηματισμούς τους έχουν ανάγκη. Έχουν ανάγκη να περάσουν μέσα από τον ελληνικό χορό της Κοινότητας, μέσα από το τσάμικο. Όσο και να μας φαίνεται περίεργο είναι μια πραγματικότητα. Ο ψυχισμός, όμως, αυτών των ανθρώπων είναι ευρύτερος. Θα τους δούμε να έρχονται και στις διαλέξεις. Μόλις έγινε, πρόσφατα, το cipe-club παρατήρησα, ξανά, πως ό,τι έχει σχέση με επικοινωνία ενώνει όλον τον κόσμο. Όλων των παρατάξεων και όλων των αποχρώσεων. Ο Αποκριάτικος χορός γίνεται για λόγους οικονομικούς. Είναι το μόνο έσοδο της Κοινότητας.

Είναι γεγονός ότι οι εκδηλώσεις δεν είναι πολλές. Ο χρόνος έχει 365 ημέρες και η Κοινότητα μπορεί να λειτουργεί 365 ημέρες σε όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη, έτσι ώστε να χρησιμοποιεί τα πάντα. Όταν λέω να εκσυγχρονισθεί εννοώ ότι θα πρέπει να απλωθεί, να αγκαλιάσει όλον τον κόσμο με τις εκδηλώσεις της. Δεν φτάνει να τους καλέσεις. Πρέπει αυτό που θα κάνεις από μόνο του να είναι σε θέση να προσελκύσει τον κόσμο. Υπάρχουν τέτοια σχέδια, μόνον που πραγματοποιούνται δυσκολότερα. Είναι εύκολο να κάνεις μια πίττα.

- Μια σπουδαία, επίσης, δραστηριότητα της Κοινότητας, και που της στοιχίζει ακριβά, είναι τα ελληνικά σχολεία, για να μαθαίνουν τα ελληνόπουλα της δεύτερης γενιάς τη γλώσσα μας. Πολλά από τα μέλη σας εργάζονται με κόπο για την καλή λειτουργία αυτών των σχολείων. Δε θα ήταν,



Ροβήρος Μανθούλης (Φεβρουάριος 1991)

φωτογραφία:Γιώργος Μπιζιούρας

ίσως, καλύτερα να πείσετε τις αρμόδιες ελληνικές και γαλλικές αρχές να αναλάβουν το θέμα και να εισαχθούν τα Νέα Ελληνικά, επίσημα, στη Μέση Γαλλική Εκπαίδευση και έτσι τα μέλη σας να διοχετεύουν την ενέργειά τους σε άλλες δραστηριότητες και επίσης το ποσό που η Κοινότητα ξοδεύει για τη διατήρηση αυτών των σχολείων να χρησιμοποιηθεί για άλλους σκοπούς;

- Το μάθημα των Νέων Ελληνικών έχει εισαχθεί στη μέση γαλλική εκπαίδευση.

Αλλά, βέβαια, τα μαθήματα είναι ελάχιστα. Δεν μπορεί να πει κανείς πως ένας Γάλλος που θα παρακολουθήσει στο Γυμνάσιο αυτά τα μαθήματα θα μάθει καλά ελληνικά. Γι' αυτό υπάρχουν και ιδιωτικά μαθήματα προς τα οποία στρέφονται πολλοί Γάλλοι.

Οι Έλληνες γονείς θέλουν να μαθαίνουν τα παιδιά τους ελληνικά. Οι γονείς είναι αυτοί που κρατάνε τα ελληνικά σχολεία στην ουσία και καλά κάνουν. Η Κοινότητα πολύ σωστά κάνει και βοηθάει αυτήν την κατάσταση. Η χρηματική βοήθεια είναι μικρότερη από την προσωπική

εργασία των μελών της. Το ελληνικό κράτος βοηθάει στέλνοντας καθηγητές και δασκάλους. Θα μπορούσε, βέβαια, να οργανωθεί καλύτερα αυτή η κατάσταση. Να βρεθούν κτίρια. Οι ανάγκες είναι μεγαλύτερες από τα ποσά που θα μπορούσε να διαθέσει η Ελλάδα.

Ξέρουμε πως η Ελλάδα αυτή τη στιγμή βρίσκεται σε μια τραγική οικονομική κατάσταση. Η δική μου άποψη είναι πως πρέπει να γίνονται ορισμένες θυσίες στην Ελλάδα για να γίνει μια επένδυση στον ελληνισμό του εξωτερικού. Ιδιαίτερα στο Παρίσι.

Αν η Ελλάδα έχει υπόψη της να δώσει 1.000 φράγκα - γιατί δεν νομίζω να δίνει περισσότερα - στον ελληνισμό του Παρισιού, θα έπρεπε να δίνει ένα 1.000.000 γιατί εδώ θα αποδώσουν αυτά τα χρήματα.

Είναι μια επένδυση που θα έχει απόσβεση πολύ νωρίτερα απ' ό,τι σε άλλες χώρες.

Είναι πολύ νευραλγικό σημείο και θα έχει πολλά να κερδίσει η χώρα μας από τη σωστή παρουσία της εδώ. Μια ελληνική Κοινότητα είναι η ίδια η ταυτότητας της Ελλάδας. Η εικόνα της.

Βιο-φιλμογραφικό σημείωμα

Ο Ροβήρος Μανθούλης γεννήθηκε στην Κομοτηνή το 1929 και μεγάλωσε στην Αθήνα. Σπούδασε Πολιτικές Επιστήμες (1948-1949) στην Πάντειο και σκηνοθεσία κινηματογράφου και θεάτρου στο Syracuse University της Νέας Υόρκης (1949-1953).

Το 1949, παρουσιάζει μια συλλογή με ποιήματα, «Σκαλοπάτια». Από το 1956 ως το 1967, διδάσκει σκηνοθεσία κινηματογράφου στην Ανωτέρα Επαγγελματική Σχολή Κινηματογράφου και Θεάτρου. Είναι από τους βασικούς συνεργάτες του περιοδικού *Κινηματογράφος και Θέατρο* (1958-1959) όπου γράφει κριτικά σημειώματα. Μεταφράζει και διασκευάζει πολλά έργα του αμερικάνικου δραματολογίου για το ραδιόφωνο (1955-1965). Το 1958, σκηνοθετεί το θεατρικό έργο του Ουίλιαμ Σαρόγιαν *Η καρδιά μου και πάνω στα ψηλά*. Την ίδια εποχή, ιδρύει - με τους Ρούσσο Κούνδουρο, Γιάννη Μπακογιαννόπουλο, Φώτη Μεσθεναίο και Ηρακλή Παπαδάκη - την «Ομάδα των 5» και γυρίζει το πρώτο του φιλμ, *Λευκάδα*, που εγκαινιάζει το κίνημα του «μπρεσοιονιστικού» ντοκιμαντέρ στον ελληνικό χώρο. Το επόμενο βήμα - ολίσθηση - είναι μια «λαϊκή κωμωδία» (*Κυρία Δήμαρχος*, παραγωγή ΑΝΖΕΡΒΟΣ, 1959), μια οδυνηρή εμπειρία, που του άνοιξε τις πόρτες, ωστόσο, του εμπορικού κινηματογράφου, για τον οποίο γυρίζει δυο ακόμα ταινίες αργότερα.

Από το 1959 ως το 1967, στο χώρο του ντοκιμαντέρ, μοντάρει δυο φιλμ του Λέοντα Λοΐσιου (*Η ζωή στη Μυτιλήνη* και *Ψαράδες και Ψαρέματα*) και γυρίζει 16 φιλμ μικρού μήκους για λογαριασμό κρατικών ή ιδιωτικών οργανισμών - τα περισσότερα σε στενή συνεργασία με τους Ηρακλή Παπαδάκη και Φώτη Μεσθεναίο, με τους οποίους και ιδρύει αργότερα (1963) το Κινηματογραφικό Κέντρο Ελληνικού Πολιτισμού. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας, που έχει για στόχο της την καταγραφή της ζωντανής πολιτιστικής κληρονομιάς του ελληνικού λαού, δίνει διαλέξεις σε είκοσι αμερικάνικα πανεπιστήμια.

Το καλοκαίρι του 1965, ετοιμάζει ένα σενάριο βασισμένο στο διήγημα του Γιάννη Βλαχογιάννη *Κουφόβραση* και παράλληλα αρχίζει το γύρισμα ενός ντοκιμαντέρ με θέμα *Μνήμες της Εθνικής Αντίστασης*. Τα δυο αυτά σχέδια ⁴ αποτελέσουν την αφετηρία για ένα πολιτικό φιλμ που αποφασίζει να γυρίσει, αμέσως μόλις ξεσπάνε τα «Ιουλιανά» και που παίρνει τελικά τη μορφή του *Πρόσωπο με πρόσωπο*, στο οποίο ενσωματώνονται ιδέες από διάφορα προηγούμενα σενάρια.

Τον Απρίλη του 1967, βρίσκεται στη Γαλλία για να παρουσιάσει το *Πρόσωπο με πρόσωπο* στα φεστιβάλ Hyères και Καννών. Καταδικάζει αμέσως δημόσια το πραξικόπημα στην Ελλάδα και παίρνει, σε συνέχεια, μέρος στη διαφωτιστική εκστρατεία που οργανώνουν οι Έλληνες για την ενίσχυση της αντίστασης του ελληνικού λαού. Η χούντα του αφαιρεί το διαβατήριό. Ο Μανθούλης ζητάει πολιτικό άσυλο στη Γαλλία.

Από τον Σεπτέμβριο του 1968 μέχρι σήμερα, σκηνοθετεί για τη γαλλική τηλεόραση 60 περίπου φιλμ στον τύπο του «σινεμά-βεριτέ» που γυρίζονται τόσο στη Γαλλία όσο και σε διάφορες χώρες του κόσμου (Αγγλία, Ιρλανδία, Ρουμανία, Αμερική, Ουγγαρία, Ιταλία, Αίγυπτο, Υεμένη, Αργεντινή, Ελλάδα) ανάμεσα στα οποία: τρεις ταινίες με θέμα την ελληνική αντίσταση - με τη συνεργασία της Μελίνας Μερκούρη και του Μίκη Θεοδωράκη - και μια με θέμα τη μετα-δικτατορική Ελλάδα.

Το 1972, γυρίζει για το σινεμά, το φιλμ *LE BLUES ENTRE LES DENTS* (Μπλουζ με σφιγμένα δόντια), ταινία γαλλικής παραγωγής, γυρισμένη στα νέγρικα γκέτο των Ηνωμένων Πολιτειών, με αμερικάνους ηθοποιούς. Από τις 80 περίπου ταινίες που γύρισε ο Μανθούλης, στην Ελλάδα και στην εξορία, ξεχωρίζει τις ακόλουθες:

1958: ΛΕΥΚΑΔΑ, ντοκιμαντέρ, 15' μαυρόασπρη, (Παραγωγή Υπουργείου Τύπου).

1959: ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ, ντοκιμαντέρ, 30', έγχρωμη (με Ηρακλή Παπαδάκη, Φώτη Μεσθεναίο και Γιάννη Μηλιάδη).

1960: ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, κωμωδία, 90', μαυρό-ασπρη (Παραγωγή «Κύκλος Φιλμ»).

1963: Η ΠΙΟ ΜΕΓΑΛΗ ΔΥΝΑΜΗ, ντοκιμαντέρ, 22', έγχρωμη (με τους Ηρακλή Παπαδάκη, Φώτη Μεσθεναίο, Παραγωγή Β. Ε. Ι.) Α' Βραβείο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (1963).

1963: ΨΗΛΑ ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΧΙΤΛΕΡ! σάτιρα, 90', ασπρόμαυρη, (Παραγωγή Ι. Τρούμπης), Βραβείο Κριτικής για το σενάριο (Δ. Μήλας) και πρώτου ρόλου (Θ. Βέγγος).

1964: ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΚΑΙ ΘΕΟΙ, ντοκιμαντέρ, 25' έγχρωμη (με τον Ηρακλή Παπαδάκη, παραγωγής Ηερπής εν Γρέσε), Α' Βραβείο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

1966: ΠΡΟΣΩΠΟ ΜΕ ΠΡΟΣΩΠΟ, Α' Βραβείο σκηνοθεσίας Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

1968-1971: A L'AFFICHE DU MONDE, σειρά ντοκιμαντέρ, (παραγωγή γαλλικής τηλεόρασης) Α' Βραβείο Κριτικής καλύτερης γαλλικής παραγωγής 1969.

1972: EN REMONTANT LE MISSISSIPI, 104', έγχρωμη, (γαλλο-γερμανική συμπαραγωγή)

1972: LE BLUES ENTRE LES DENTS, 85' έγχρωμη, (παραγωγή Neuyrac Film Παρίσι)

1973: LA MEMOIRE D'UN PEUPLE, 52', έγχρωμη, (Γαλλική τηλεόραση)

1973: LE CRI DU SILENCE, 52', έγχρωμη, (Γαλλική τηλεόραση)

1973: DU HAUT DE L'ARABIE, 52', έγχρωμη, (Γαλλική τηλεόραση)

1973: LE MURMURE DES PYRAMIDES, 52', έγχρωμη, (Γαλλική τηλεόραση)

1973: DIX MINUTES DU BONHEUR PAR JOUR, 60', μαυρό-ασπρη, (Γαλλική τηλεόραση)

1974: L'APPEL AUX SOURCES, 52', έγχρωμη, (Γαλλική τηλεόραση)

1974: LAISSEZ LE BON TEMPS ROULER, 60' έγχρωμη, (Γαλλική τηλεόραση)

1974: COUNTRY AND WESTERN, 55' έγχρωμη, (γαλλο-ελβετική συμπαραγωγή)

1974: LA TERRE QUI PERD SON SANG, 55' έγχρωμη, (γαλλο-ελβετική συμπαραγωγή)

1975: LES ANNEES TRENTE, 104' έγχρωμη, (συμπαραγωγή γαλλική τηλεόραση - Gaumont)

1975: LE TANGO AU LEVE DU JOUR, 52' έγχρωμη, (συμπαραγωγή γαλλική τηλεόραση, Le seuil, Le Monde)

1975: "LE GAUCHO", 52' έγχρωμη, (συμπαραγωγή γαλλική τηλεόραση, Le seuil, Le Monde)

1985: ΑΚΥΒΕΡΝΗΤΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ, τηλεοπτική μεταφορά του έργου του Στρατή Τσίρκα για την ελληνική και γαλλική τηλεόραση.

Μεταπολεμική τετραετία. Πνευματικός αποκλεισμός της Ελλάδας, από χρόνια. Βγαίνουν τα «Τραγούδια του Παθανάρες» («Διάσημου μεξικάνου ποιητή», άγνωστο στην Ελλάδα, σε μετάφραση Τάσου Παππά).

Ο Τάσος Παππάς αποκαλύπτει πως ο Παθανάρες και ο Τάσος Παππάς είναι ένα και το αυτό.

Ο δημοσιογράφος-ποιητής Γιάννης Ιωαννίδης ισχυρίζεται πως αυτός είναι ο Παθανάρες και όχι ο άλλος.

Παππάς και Ιωαννίδης γίνονται διάσημοι.

Γύρω στα 1948, ο Ροβήρος Μανθούλης παρέα με τον Μιχάλη Κατσαρό, ένα μεσημέρι, γράφουν μαζί ένα ποίημα.

Έναν στίχο ο ένας, έναν στίχο ο άλλος.

Βάζουν τίτλο και όνομα ποιητή (Ούγγρου!): ΜΙΡΟ ΜΑΝΚΑ (ΜΙ-χάλης ΡΟ-βήρος - ΜΑΝ-θούλης ΚΑ-τσαρός.

Ο Μ. Κατσαρός πρόσθεσε και το όνομα του μεταφραστή.

Μίρο ΜΑΝΚΑ

Μετάφραση Χρ. Θ.

Το παιδί που κλαίει στο ποτάμι

Τό χέρι ενός ανθρώπου άκούμπησε

Στόν ουρανό

καί τ' άλλο

Στά μάτια κατακάθησε τού άσπρου πετεινού

Στήν όψη τού νερού φοβάται

Τό δάκρυ πού θα βρεί τό στόχο.

Οί λεύκες κλαίνε στό ποτάμι

καθώς ανάβεις πυρκαγιές

Μ' ένα φιλί

Σφραγίδα τού όλέθρου.

25 χρόνια μετά

Πρόλογος ειδικά γραμμένος για την αγγλική επανέκδοση του «Z», που θα κυκλοφορήσει τον Απρίλιο του 1991 στην Αμερική

του Βασίλη Βασιλικού

Πριν γράψω το «Z», τότε στα 1966, έγραψα ένα μεγάλο πρόλογο που κυκλοφόρησε πολλά χρόνια μετά, σαν ανεξάρτητο βιβλίο με τον παραπλανητικό τίτλο «Ημερολόγιο του Z», 'Όσοι έλπισαν σ' αυτήν την σχεδόν νουβέλα να βρουν τα παραλειπόμενα του βιβλίου ή τα «dessous» της υπόθεσης Λαμπράκη, απογοητεύθηκαν οικτρά. Γιατί στο «Ημερολόγιο» περιγράφονται οι δυσκολίες του συγγραφέα, οι αναστολές του.

Θεωρώντας τότε, στα 1966, το «Z» σαν ένα βιβλίο-καταγγελία, θεωρούσα πως ο μακρύς εκείνος πρόλογος το αποδυνάμωνε. Γιατί υποκειμενοποιούσε το αντικείμενο, που ήταν το κατηγορώ (j'accuse) ενάντια στο παρακράτος της Δεξιάς. Πρόσφατα σε μια επανέκδοση του «Z» στα ελληνικά, ενσωμάτωσα το «Ημερολόγιο», σαν πρώτο μέρος. Τα χρόνια είχαν περάσει στο μεταξύ, και τα ταμπού είχαν πέσει ένθεν και ένθεν του «τείχους». Ο συγγραφέας άφοβα, μπορούσε να δείξει τα χαρτιά του.

Η κριτική στην Ελλάδα, πριν το πραξικόπημα των συνταγματαρχών τον Απρίλιο του '67 (το βιβλίο πρωτοκυκλοφόρησε τον Νοέμβρη του '66) στάθηκε επιφυλακτική απέναντι στα γεγονότα (η δίκη των δολοφόνων του Λαμπράκη γινόταν τότε παράλληλα στη Θεσσαλονίκη), το βιβλίο μου θεωρήθηκε σαν μια σχεδόν δημοσιογραφική εξιστόρηση. Δε προσέχτηκαν καθόλου οι λογοτεχνικές αρετές του. Το ότι ήταν «ανακριβές» σε σχέση με τα γεγονότα (η άποψη της επίσημης Δεξιάς) οδήγησε έναν κριτικό να γράψει «τα σύκα δεν ωριμάζουν τον Μάη...».

Πολύ αργότερα, μετά τη Μεταπολίτευση, γράφτηκε η μόνη σωστή κριτική από τον Αντρέα Καραντώνη, τόν πρύτανη των Ελλήνων κριτικών, που θεώρησε το βιβλίο όχι σαν αριστερή προπαγάνδα, αλλά σαν αποτέλεσμα πρωτοχριστιανικής πίστης. (Παραλληλισμός Λαμπράκη - Χριστού). Μια άποψη που δεν απέχει πολύ από το να με βρίσκει σύμφωνο. Πριν κυκλοφορήσει επίσημα το βιβλίο δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο περιοδικό «Ταχυδρόμος». Θυμάμαι ακόμα τη χαρά μου (τη μόνη πραγματική χαρά) όταν στο γήπεδο, ένας θεατής αντί να παρακολουθεί τις φάσεις του ματς διάβαζε με μανία τη συνέχεια στο περιοδικό.

'Όταν ρωτήθηκα, γιατί το έγραψα, απάντησα προκλητικά σε μια συνέντευξη: «για να επηρεάσω τους ενόρκους του δικαστηρίου». Το ότι κατάφερα όμως να το γράψω το οφείλω σ' έναν άλλο συγγραφέα, τον Τρούμαν Καπότε. Το βιβλίο του «Έν ψυχρώ» με είχε επηρεάσει βαθύτατα. Ποτέ δεν μπόρεσα να γράψω κάτι αν δεν υπήρχε ένα μοντέλο πάνω στο οποίο να στηριχτώ. Παλιά ήταν ο Ζιντ, ο Καμύ, ο Κάφκα, ο Ιονέσκο. 'Υστερα ο Καπότε. Κατόπιν ο Μάρκες, ο Κλωντ Σιμόν και άλλοι «ῶν οὐκ ἔστιν ἀριθμὸς».

Η δεύτερη καριέρα του βιβλίου αρχίζει από τη στιγμή που γίνεται η υπέροχη, πράγματι, ταινία του Κώστα Γαβρά. Με τον Γαβρά συνεργαστήκαμε όχι στο σενάριο, αλλά στη γενικότερη σύνθεση της ταινίας. 'Όπως αποκλείονταν να γυριστεί στην Ελλάδα αποφασίσαμε, τα λυρικά μέρη του βιβλίου, να εξοστρακιστούν. Επίσης αποκλείσαμε και την παρεμβολή ντοκουμέντων. Ο Κώστας είδε την ταινία του, κι αυτός, σαν μια καταγγελία, όχι ενάντια στο παρακράτος της Δεξιάς, αλλά εξειδικευμένη ενάντια στους σφετεριστές της εξουσίας, τους συνταγματάρχες. Και με ένα έξυπνο μοντάζ του χρόνου, στο τέλος της ταινίας, άφηνε στο θεατή την εντύπωση ότι το έγκλημα έγινε επί της εποχής τους. Η ταινία βοήθησε πολύ τη διάδοση του βιβλίου, γιατί ο θεατής ήθελε να μάθει περισσότερα για τους πρωταγωνιστές. Εμένα όμως, μου δημιούργησε ένα πρόβλημα: απέκτησα την ετικέτα του «πολιτικού συγγραφέα», ενώ ποτέ δεν υπήρξα τέτοιος. Ακόμα και τώρα, πρό παντός στη Γαλλία, με ρωτάνε για το ρόλο του engagement στη λογοτεχνία. Κάτι που μου είναι φοβερά δυσάρεστο, γιατί πιστεύω ότι

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

κάθε τέχνη είναι εκ προοιμίου "engagé", ενώ κάθε ένας που διατείνεται ότι είναι "engagé" δεν είναι κατ' ανάγκη καλλιτέχνης.

Κι ας έρθουμε στη μετάφραση. Το «Z» έφτασε στα χέρια μου όταν βρισκόμουν εξόριστος στο Παρίσι, σε μια άθλια μετάφραση στα αγγλικά που έπρεπε να την ξανακοιτάξω εξ ολοκλήρου. Η μεταφράστρια, καλυπτόμενη πίσω από τους κινδύνους που διέτρεχε από το καθεστώς των συνταγματαρχών, παρέδωσε το κείμενο με ψευδώνυμο κι εξαφανίστηκε. Ευτυχώς υπήρξαν φίλοι που με βοήθησαν. Κυρίως η Μαίρη Μακάρθου και ο Τζέιμς Μέριλ. Η πρώτη κοίταξε όλο το αφηγηματικό μέρος κι ο δεύτερος τα λυρικά του κομμάτια. Επίσης βοήθησαν πολύ κι ο Ραλφ Μανχάιμ και η γυναίκα του (οι μεταφραστές του Μπρεχτ, στα αγγλικά).

Στην προβολή της ταινίας στην Αμερική δεν παρέστην. Μιμούμενος τον Σαρτρ, δεν ήθελα να βάλω το πόδι μου στην Αμερική, λόγω του πολέμου του Βιετνάμ. Κάτι που πλήρωσα, κατόπιν ακριβά, αφού αυτός στάθηκε ο λόγος του αποκλεισμού μου από τα αμερικάνικα εκδοτικά τραστ, για πολλά χρόνια. Μέχρι σήμερα. Ωστόσο δεν μετανιώνω για εκείνη την απόφαση. Ήταν σωστή.

Τι απέγιναν οι πρωταγωνιστές του βιβλίου; Ο ανακριτής έγινε πρόεδρος της Δημοκρατίας (1985-1990), ο Στρατηγός πέθανε, και το παρακράτος, αφού άνθισε επί χούντας, κατόπιν εξαφανίστηκε. Μια μέρα ρωτώντας για ένα δρόμο στην περιοχή της Τούμπας στη Θεσσαλονίκη κατάλαβα πως ο άνθρωπος που ρωτούσα, μέσα από το αυτοκίνητό μου, δεν ήταν άλλος από τον Γιάγκο (κατά κόσμον Κοτζαμάνη), ένας από τους δολοφόνους του Λαμπράκη.

Ευτυχώς που δε με αναγνώρισε - είχαν στο μεταξύ περάσει 15 ολόκληρα χρόνια - κι εγώ δεν συνειδητοποίησα ποιόν είχα ρωτήσει παρά αφού είχα αρκετά απομακρυνθεί. Ήταν πολύ ευγενικός πρέπει να πω και πρόθυμος στο να με εξυπηρετήσει.

Νομίζω πως το γεγονός ότι το έγκλημα συνέβη λίγα μέτρα πιο μακριά από τη παλιά γειτονιά μου στη Θεσσαλονίκη, υπήρξε καθοριστικό. Η ίδια η πόλη που μου ενέπνευσε τόσα κείμενα (το Φύλλο, τις Φωτογραφίες, το Εκτός των τειχών) δεν μπορούσε να με αφήσει αδιάφορο όταν έγινε εκεί το έγκλημα.

Αλλά υπήρξε ένας άνθρωπος, ο Δημήτρης Δεσποτιδής, ο πολιτικός μου ινστρούχτορας, ένα είδος προδρόμου του Γκορμπατσώφ, τώρα νεκρός, που έπαιξε σπουδαίο ρόλο. Τον αναφέρω πολύ στο «Ημερολόγιο». Ο Δημήτρης μού έφερε κρυφά τα πρακτικά της ανάκρισης απ' όπου άντλησα το υλικό μου... Κι ήταν σ' αυτόν που πρωτοδιάβασα μερικά αποσπάσματα στο πατάρι του εκδοτικού οίκου που είχε δημιουργήσει, το «Θεμέλιο». Στη μνήμη του αφιερώνω αυτόν τον πρόλογο. Για τον Δημήτρη, που μισούσε κάθε είδους φολκλόρ, είτε πολιτικό, είτε άλλο, επρώτεψε να καταδειχτεί ο μηχανισμός του εγκλήματος. Πως δεν υπάρχουν εκ γεννητής δολοφόνοι, αλλά πώς η ίδια η κοινωνία τους εκτρέφει.

Γι αυτό οι Τσέχοι, οι Λιβανέζοι, οι Αργεντινοί, αναγνωρίστηκαν στην ταινία. Ακόμα και στην Αμερική η ταινία πέρασε σαν να αφορούσε την υπόθεση Κέννεντυ.

Από τις σημειώσεις μου (την πρώτη γραφή του «Z») ανακαλύπτω και το παρακάτω απόσπασμα από τις εφημερίδες της εποχής : «Ουάσιγκτον. 29 Μαΐου 1963. Ίδιαίτερα Ύπηρεσία. 'Ο Πρόεδρος Κέννεντυ έδέχθη εις τόν Λευκόν Οίκον τας ευχάς τῶν δημοσιογράφων διά τήν σημερινήν 46ην επέτειον τῶν γενεθλίων του, μέ χαμόγελα καί ἀστεϊσμούς. "Σά νά φαίνεσθε ὀλίγον γηραιότεροι σήμερα", αἰφνιδίασε ὁ Πρόεδρος τούς ἀντιπροσώπους τοῦ Τύπου, πρὶν ἀκόμα προφτάσουν νά τοῦ ποῦν εὐτυχισμένα γενέθλια. Κατά τά ἄλλα ὁ Πρόεδρος Κέννεντυ ἐπέδόθη σήμεραν εις τας συνήθεις ἀσχολίας του »

Ἐξι μήνες μετά κι ο ίδιος πήγε να συναντήσει τον Λαμπράκη. Ὅμως ακόμα, 25 χρόνια περιμένουμε το μυθιστόρημα για τον Κέννεντυ από την Αμερική.

Παρίσι 15 - 2 - 91

συζητώντας με τόν φιλόλογο
καί ποιητή

Κώστα Γεωργουσόπουλο

ή

Κ. Χ. Μύρη

της Έλενης Σμαραγδή

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος είναι ένα από τα πιο ζωντανά πνευματικά κύτταρα της Ελλάδος. Δάσκαλος στο πανεπιστήμιο, σε θεατρικές σχολές, στη μέση εκπαίδευση, ποιητής, δοκιμιογράφος, κριτικός θεάτρου και μεταφραστής αρχαίας τραγωδίας.

Όλες αυτές οι ιδιότητες αθροίζουν μία άγρυπνη συνείδηση και συνθέτουν μία κριτική παρουσία έγκυρη και γόνιμη στον τόπο μας.

Εύγενής, άπλός, προσιτός, φιλικός και ταυτόχρονα κριτικός, άποφασιστικός, καίριος.

- Κύριε Γεωργουσόπουλε, έχετε θητεύσει στο χώρο της εκπαίδευσης πολλά χρόνια και κατά τη διάρκεια αυτής της μακρόχρονης θητείας βιώσατε πολλές εκπαιδευτικές αλλαγές ή μεταρρυθμίσεις οι οποίες τις πιο πολλές φορές προκαλούσαν θυελλώδεις αντιδράσεις τόσο στο χώρο των καθηγητών όσο και σ' αυτόν των μαθητών και των φοιτητών. Θά ήθελα κατ' αρχήν νά δούμε λίγο ιστορικά αυτές τις μεταρρυθμίσεις και νά μάς πείτε ποιές κατά τη γνώμη σας ήταν οι πιο γόνιμες, τά τελευταία χρόνια.

- Άν υπάρχει κάτι πού μπορεί νά ξεχωρίσει κανείς σ' αυτές τις άπανωτές εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις, είναι ότι ξεκινάνε πάντα με άντιπολιτευτικά κριτήρια. Είναι πρωτοφανές αυτό πού γίνεται στον τόπο μας. Κάθε νέα κυβέρνηση πού έρχεται γκρεμίζει ότι έχτισε ή προηγούμενη. Δέν υπάρχει μία έθνική αντίληψη για την εκπαίδευση, πράγμα πού πέτυχαν οι άλλες εύρωπαϊκές

χώρες γιατί κατάφεραν νά ξεπεράσουν τό σύνδρομο της κομματικής άντιμετώπισης της παιδείας.

Πολλές φορές σκέπτομαι και λέω ότι ο Μάης του 1968 στη Γαλλία έγινε για νά γκρεμιστεί ή εκπαίδευση πού είχε θεμελιώσει ο Ναπολέων. Δηλαδή χρειάστηκαν 150 χρόνια για νά γίνει μία ριζική αλλαγή στη γαλλική εκπαίδευση.

Στην ελληνική εκπαίδευση όλες οι μεταρρυθμίσεις πού έγιναν δέν ήταν ουσίας. Δηλαδή ή παιδεία μας δέν έχει αλλάξει κάτω από αυτές τις μεταμφίσεις άξονα, αντίληψη ή όραμα. Άλλάξανε τά μαθήματα, οι διαρθρώσεις, τά βιβλία, δέν άλλαξε όμως ή ύλη.

Έπομένως, καμμιά μεταρρύθμιση δέν ήταν πετυχημένη, άφου καμμιά δέν άντεξε. Γιατί μία μεταρρύθμιση θεωρείται έπιτυχημένη όταν πραγματικά αφήσει τά σημάδια της. Καμμιά όμως δέν τάφησε.

Όστόσο αν πρέπει νά μείνω σε κάτι αυτό είναι ο **δημοτικισμός** ως κίνημα. Κι αυτό αν δέν υπήρχε ή μιζέρια

παιδεία συνέντευξη παιδεία

του ελληνικού συγκρουσιακού συνδρόμου δεν θα ήταν ουσίας πρόβλημα. Θα ήταν αυτόνοτο ότι αλλάζοντας ή γλώσσα, που αλλάζει γιατί είναι ο νόμος της ν' αλλάζει, θάπρεπε ν' αλλάξει γιατί είναι εκπαιδευτικό όργανο. Όμως στον τόπο μας τό τυπικό ένδυμα της γλώσσας έγινε ιδεολογία. Αυτό δεν έχει γίνει άλλο στον κόσμο. Συνδέθηκε μέ τον προοδευτισμό ένω δεν είναι συνδεδεμένο μέ τον προοδευτισμό. Υπάρχουν θαυμάσια κείμενα διαφωτισμού γραμμένα σέ άπταιστη καθαρεύουσα. Ο «Ύμνος στον Προλετάριο», ο μοναδικός ύμνος για τον προλετάριο, γράφτηκε τό 1870 στην καθαρεύουσα.

- Πώς κρίνετε τά νέα μέτρα που θέλησε νά επιβάλλει ή σημερινή κυβέρνηση στην εκπαίδευση και πώς τίς αντιδράσεις των μαθητών που κατέληξαν στις καταλήψεις;

- Ήταν λάθος τακτικής από την πλευρά της κυβέρνησης και μάλιστα για θέματα έπαισιώδη. Διότι, αν μιλάμε γι' αυτά τά μέτρα τά όποια αναφέρονται στα προεδρικά διατάγματα, πρέπει νά σάς πω, ότι δεν πρόκειται για τίποτα καινούργιο. Ήταν κωδικοποίηση μιās διάσπαρτης σχολικής νομοθεσίας από τό 1935 μέχρι τίς μέρες μας. Μιās νομοθεσίας που έλεγε πώς θα γίνονται οι εξετάσεις, πώς θα κρατούνται οι άπουσίες, κ. τ. λ. Ούτε ή προσευχή και ή εκκλησιασμός ήταν καινούργια πράγματα για τά όποια ξεθηκώθηκε σύσσωμος ή μαθητόκοσμος. Είμαι 26 χρόνια στην εκπαίδευση και σάς βεβαιώνω ότι δεν υπάρχει ούτε μιá μέρα που δεν έγινε προσευχή στό σχολείο. Έγώ θα ήθελα νά κουβεντιάσουμε αν θα έπρεπε ή όχι νά γίνεται προσευχή, αν θα πρέπει κανείς νά υποβάλλει ή νά επιβάλλει την προσευχή. Άλλά αυτό είναι θέμα αρχής, δεν είναι καινούργιο διάταγμα. Η προσευχή λοιπόν δεν ήρθε ως μιá συντηρητική κυβερνητική τάση αλλά ως κωδικοποιημένη νομοθεσία.

Όσο για τον εκκλησιασμό και αυτός γινόταν πάντα. Όσα χρόνια ήμουν στην έπαρχία, κάθε Κυριακή μέ βάρδια οι καθηγητές συνοδεύαμε τά σχολεία στην εκκλησία. Στην Άθήνα βέβαια είναι δύσκολο για άλλους λόγους. Δεν μπορούν νά μαζευτούν εύκολα τά παιδιά γιατί έρχονται από διαφορετικές πέριοχές, οι γονείς διαμαρτύρονται γιατί θέλουν νά πάνε έκδρομές κ.τ.λ. Άλλά δεν υπάρχει ούτε μιá έπαρχιακή πόλη ή κωμόπολη που νά μήν γίνεται εκκλησιασμός. Και αυτό είναι προς συζήτηση, κατά πόσο δηλαδή ή επικρατούσα θρησκεία μπορεί νά επιβάλλει παιδαγωγικά την άποψη της για τή μοναδικότητα της όρθοδοξίας και νά άπομονώνει κάποιον που θάθελε ή

άποφάσισε νά είναι άθεος, ή και έβραϊος. Νά τό συζητήσουμε κι αυτό, αλλά δεν είναι νέο διάταγμα ή εκκλησιασμός.

Ένα άλλο διάταγμα άφορούσε την εμφάνιση.

Τά τελευταία χρόνια δεν υπήρχε αυτό τό διάταγμα. Υπήρχε μιá συμβουλή για εύπρεπή εμφάνιση. Κατ' αρχήν πιστεύω, όσο κι αν σάς φαίνεται παράξενο, ότι ή συμβουλή αυτή είναι σωστή.

Διότι γίνεται ένας φοβερός ανταγωνισμός ένδυμασίας. Και δεν μιλά για τον ανταγωνισμό που γίνεται στα ακριβά ιδιωτικά σχολεία όπου ίσως αυτός ή ανταγωνισμός είναι και μέσα στη δομή της αστικής τάξης. Στα λαϊκά σχολεία όμως όπου υπάρχουν παιδιά μεγαλοαστών, μικροαστών, παιδιά εργατών γίνεται ένας τρομερός ανταγωνισμός ένδυμασίας.

Προσωπικά δέ, θεωρώ εμφάνιση και αν τό παιδί θάρθει στό σχολείο μέ τή χιλιάρα μηχανή. Αυτό είναι μιá πρόκληση για τά φτωχά παιδιά, και σάς όμολογώ ότι έμεις οι εκπαιδευτικοί έχουμε βρεθεί πολλές φορές σέ άδιέξοδα. Έχουμε κρούσματα κλοπών που γίνονται από παιδιά μόνο και μόνο για νά ανταποκριθούν στον ανταγωνισμό της εμφάνισης.

Δεν άνήκω στην κατηγορία εκείνων που θα ήθελαν νά τους βάλουν φόρμες παρ' όλο που κι αυτές είναι στη μόδα, αλλά μιá τάση όμοιομορφίας δεν είναι ύποταγή σέ αυταρχικούς κανόνες. Δεν μπορεί ένα νέο κορίτσι, όσο όμορφο κι αν είναι νά φοράει μιá μίνι φούστα, τέτοια που νά προκαλεί σεξουαλικά τά μικρότερα παιδιά του σχολείου.

Είναι δικαίωμα κάθε γυναίκας νά προκαλεί σεξουαλικά τους άνδρες όχι όμως κάτω από συνθήκες όπου συμβιώνουν παιδιά τόσο μικρά. Μπορεί νά φοράει τό σούπερ μίνι στό σπίτι, στον κύκλο της, αλλά όχι στό σχολείο που υπάρχουν και παιδιά της πρώτης γυμνασίου.

Διεκδικούν τό δικαίωμα νά καπνίζουν. Ωραία νά καπνίζουν όμως στον ίδιο χώρο συμβιώνουν νηπιαγωγεία, δημοτικά, γυμνάσια. Και ξέρουμε πόσο μιμητικά είναι τά μικρότερα παιδιά προς τά μεγαλύτερα, δεν έχουν, λοιπόν τό δικαίωμα τά μεγαλύτερα νά καπνίζουν και νά γίνονται πρότυπα των μικρότερων. Δεν είναι θέμα ήθικης, είναι θέμα υγείας.

Σχετικά μέ τό θέμα των άπουσιών, θεωρώ ότι είναι άδιανόητο τό κράτος νά καλύπτει νομικά τό δικαίωμα του παιδιού στό σκασιαρχείο. Έγώ λέω ότι τό παιδί όφείλει νά κάνει σκασιαρχείο. Είναι μέσα στη δομή της ψυχουσύνθεσης του και άργότερα αυτό θα είναι τό καμάρι του.

παιδεία συνέντευξη παιδεία

‘Αλλά δέν μπορεί τό κράτος νά επιτρέπει στόν μαθητή νά κάνει 50 άπουσίες πού δέν μπορεί νά δικαιολογήσει ούτε ό πατέρας του.

Καί ξέρουμε τί σημαίνει νά μήν έρχεται τό παιδί στό σχολείο, ένώ ξεκίνησε από τό σπίτι του και δέν έφτασε στό σχολείο. Γιατί άν βρεθεί κομματιασμένο μέ μία μοτοσυκλέτα είναι σαν νά φταίω έγώ.

Νά τεθεί πρός συζήτηση ή παντελής κατάργηση τών άπουσιών. ‘Όποιος θέλει νάρχεται· κι εκεί θά φανεί και ποιός δάσκαλος μπορεί νά έλκύσει τά παιδιά και ποιός όχι. ‘Αλλά και αυτό είναι παιδαγωγική άρχή, δέν είναι παζάρεμα για δικαιολογημένες ή μή άπουσίες.

Κατανόω λοιπόν τούς πιο σοβαρούς λόγους για τούς όποιους τά παιδιά κάνανε τίς καταλήψεις π. χ. ότι υπάρχει άνεργία, ότι δέν υπάρχει καμμία εκτίμηση στην προσφερόμενη γνώση.

Θεωρώ όμως άπαραδέκτο ότι κανονίζανε έτσι τίς βάρδιες τούς ώστε νά μήν χάνουν τό φροντιστήριό τους. Αυτό είναι κατάντια. Τό κύρος της γνώσης τό έχει τό φροντιστήριο. Τό σχολείο χρειάζεται για τυπικούς λόγους δηλαδή για τό χαρτί. ‘Όσες περισσότερες άπουσίες από τό σχολείο, τόσες περισσότερες έλεύθερες ώρες για τό φροντιστήριο.

Είναι τό σύνδρομο της παραπαιδείας. ‘Εχουμε παραοικονομία γιατί νά μήν έχουμε και παραπαιδεία. ‘Η παραπαιδεία πληρώνεται από την παραοικονομία και έτσι ακριβώς αίρεται ή έννοια της δωρεάν παιδείας. Δέν είναι δωρεάν ή παιδεία στην ‘Ελλάδα, είναι ακριβοπληρωμένη.

Τήν κομματοποίηση τών γεγονότων δέν θέλω νά τή σχολιάσω καθόλου, γιατί είναι ή χυδαία προέκταση όλων αυτών τών καταστάσεων.

- Είναι κοινή διαπίστωση ότι ή εκπαίδευση στην ‘Ελλάδα σ’ όλες τίς βαθμίδες της, δηλαδή στοιχειώδη, μέση και ανωτάτη, είναι ύποβαθμισμένη. ‘Εσείς μέ την πλούσια εμπειρία σας, πού νομίζετε πώς εστιάζονται τά προβλήματα και πώς πρέπει νά αντιμετωπισθούν;

- Αυτή τή στιγμή ή παιδεία μας βρίσκεται στό σημείο μηδέν. Δέν είναι πλέον άστείο νά κουβεντιάζουμε για μία νέα μεταρρύθμιση.

Θά πρέπει όμως νά ξεκινήσουμε από μηδενική βάση και δέν αναφέρομαι στις πρόσφατες ανάλογες δηλώσεις. ‘Από μηδενική βάση όχι οργανωτική. Είναι άστεια πράγματα, άν θά έχουμε «πρίντ σύστημα» ή δέν θά έχουμε, ή άν θά έχουμε βιβλία πού θά εκδίδονται από ιδιώτες ή από τό κράτος.

Για μένα παιδεία είναι πρόβλημα περιεχομένου.

Τί προσφέρει ή παιδεία και ποιός την προσφέρει; ‘Αν αυτά τά προβλήματα δέν λυθούν, όλα τά άλλα είναι παρονοχίδες.

‘Αν ρίξει κανείς μία ματιά στά προίμια τών νομοσχεδίων εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων από τό 1920 μέχρι σήμερα, δέν θά βρει διαφορές. Καί βέβαια θά δούμε μεγαλεπίβολα σχέδια για τόν άνθρωπο και τόν χαρακτήρα του, για τόν πρισματικά και ολοκληρωμένα πεπαιδευμένο άνθρωπο, την αντιμετώπιση του ως ολότητα κ.τ.λ. ‘Αλλά αυτά είναι κατακτήσεις της παιδαγωγικής έδώ και δύο αιώνες, από την εποχή του Ρουσό, δέν είναι τίποτα καινούργιο. Τό πρόβλημα είναι πώς θά τό εφαρμόσουμε αυτό; Μπορεί νά εφαρμοστεί μέ ένα βιβλίο; Αυτό είναι ουσίας πρόβλημα. Μέ ένα βιβλίο στην εκπαίδευση από τή μία άκρη στη άλλη; ‘Ενας δάσκαλος και οι μαθητές του μέ ένα βιβλίο; Δηλαδή ότι έχουμε νά πούμε για την ιστορία, αυτό θά γίνει μέ ένα βιβλίο; ‘Αν λειτουργούμε λοιπόν μέ την κατ’ έξοχήν αυθεντία πού είναι τό μοναδικό βιβλίο στό σχολείο για ποιά παιδεία έλεύθερων ανθρώπων μπορούμε νά μιλήσουμε;

Βρισκόμαστε σήμερα φιλοξενούμενοι σ’ έναν από τούς πιο παλιούς εκδοτικούς οίκους της ‘Ελλάδος, την ΕΣΤΙΑ, πού τό 1984 γιόρτασε τά εκατό του χρόνια. Κάποιοι φίλοι μου έκαναν την τιμή νά μου ζητήσουν νά έρευνήσω τό θέμα «Οι ‘Εκπαιδευτικές ‘Εκδόσεις της ΕΣΤΙΑΣ» μέσα σ’ αυτά τά 100 χρόνια. Ξέρετε ποιό ήταν τό θλιβερό συμπέρασμα; ‘Από τό 1884 έως τό 1936 είχε εκδώσει 1300 περίπου τίτλους εκπαιδευτικών βιβλίων. ‘Από τό 1936 έως τό 1984, πού γιόρτασε τά 100 της χρόνια, μόλις 100. Γιατί; Διότι τό 1936 ό Μεταξάς καθιέρωσε τό μοναδικό βιβλίο και τών ‘Οργανισμό ‘Εκδόσεων Σχολικών Βιβλίων. Τό θέμα δέν είναι ότι ανέλαβε τό κράτος την ευθύνη έκδοσης σχολικών βιβλίων, αλλά ότι ανέλαβε αυτό τό κράτος, τό Μεταξικό, νά προμηθεύει τό μοναδικό βιβλίο. Μέχρι τό 1936 ό δάσκαλος αποφάσιζε άν θά πάρει τό βιβλίο του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου ή κάποιου άλλου, για νά διδάξει στην τάξη του.

Πιστεύω ότι για νά λυθεί τό πρόβλημα θά πρέπει μ’ ένα σχέδιο (τό όποιο θά καθορίζει ένα παιδαγωγικό ‘Ινστιτούτο βάσει της ηλικίας, της εποχής και της ώριμότητας της παιδείας) νά ορίζεται τί πρέπει νά διδαχθεί ή κάθε ηλικία· από κει και πέρα ανοίγουμε τόν ορίζοντα νά γραφούν βιβλία νά αλλάξουν οπτικές, ώστε νά υπάρχει πραγματικά μία πρισματική αντιμετώπιση του ίδιου υλικού. Δέν μέ ενδιαφέρει άν θά τυπώνει αυτά τά βιβλία ό

παιδεία συνέντευξη παιδεία

όργανισμός εκδόσεων σχολικών βιβλίων ή άλλοι εκδότες. Έκείνο πού μέ ενδιαφέρει ως δάσκαλο είναι νά μπορώ νά διαλέξω ανάμεσα σέ δέκα βιβλία εκείνο πού νομίζω ότι είναι προσφορότερο γιά τήν τάξη μου, γιά τούς συγκεκριμένους μαθητές μου κι ότι τά παιδιά μου δέν θά αποστηθίζουν ένα βιβλίο γιά νά δώσουν εξετάσεις στις πανελλήνιες, αλλά ή επιτροπή θά διαλέγει από τήν ύλη κι όχι από τό βιβλίο τήν ερώτηση.

Είναι ντροπή, σήμερα νά δίνονται οί απαντήσεις τής ιστορίας, τής βιολογίας ή τής κοινωνιολογίας στις εφημερίδες τήν επομένη τών πανελληνίων εξετάσεων μέ παραπομπές σέ σελίδες βιβλίων.

Αυτό σημαίνει ότι όποιος τό γράψει αυτό καί μάλιστα όπως είναι μέσα στό μοναδικό βιβλίο είναι ικανός νά γίνει επιστήμονας.

Μέ δύο βιβλία αντί ενός αλλάζει ή φυσιολογία τής εκπαίδευσης.

- 'Υπάρχουν εκπαιδευτικά συστήματα στην Εύρώπη καί τήν 'Αμερική άκρως επιτυχημένα γιατί δέν λαμβάνονται υπόψιν;

- Κατ' αρχήν στην 'Ελλάδα δέν έχουμε αποφασίσει τί είδους εκπαίδευση θέλουμε. Θέλουμε ανθρωπιστική ή τεχνολογική εκπαίδευση; 'Αξίζει ασφαλώς νά σημειωθεί ότι κι αυτά πού είχαν κάνει στροφή πρὸς μία τεχνολογική εκπαίδευση αλλάζουν κατεύθυνση καί προσανατολίζονται ξανά πρὸς μία ανθρωπιστική εκπαίδευση.

Αυτή τή στιγμή δέν μπορεί νά μπει κανείς γιά σπουδές σέ αμερικάνικο πανεπιστήμιο, γιά νά αναφέρουμε τήν πιο προωθημένη μορφή τεχνολογικής καί πρακτικής παιδείας, εάν δέν έχει έγγραψεις γιά τήν ανθρωπιστική του καλλιέργεια.

Μαθητές μου, πού πάνε γιά σπουδές στό «Τεχνολογικό 'Ινστιτούτο τής Μασσαχουσέτης», έχουν ζητήσει κατά καιρούς συστατικές επιστολές μέ τίς όποιες έγγραψαί τήν ανθρωπιστική τους κουλτούρα.

Πρόεδρος δέ αυτού του 'Ινστιτούτου είναι ο Τσόμσκυ, γλωσσολόγος, μαρξιστής πού ύψωσε τό ανάστημά του έναντίον του πολέμου του Βιετνάμ. Ένας γλωσσολόγος πρόεδρος του «Τεχνολογικού 'Ινστιτούτου τής Μασσαχουσέτης», πού βγάξει τεχνοκράτες. Δέν είναι καταπληκτικό; Νά σᾶς πῶ ένα άλλο παράδειγμα; Μαθήτριά μου, πού σπουδάζει στό Χάρβαρντ ιατρική, μου ζήτησε βιβλιογραφία γιά τή Σαπφώ, διότι τής ζήτησαν νά κάνει εργασία σχετικά με τή Σαπφώ.

- 'Όλοι ισχυρίζονται ότι τά παιδιά σήμερα δέν διαβάζουν λογοτεχνία, δέν ενδιαφέρονται γιά τό θέατρο καί τόν κινηματογράφο. 'Εσείς πού ζείτε τά παιδιά κάθε μέρα από κοντά, τί γνώμη έχετε; 'Από πού, πιστεύετε, ότι πηγάζει αυτή ή άδιαφορία; Φταίει τό εκπαιδευτικό μας σύστημα ή είναι σύνδρομο τής εποχής;

- Κατά ένα μεγάλο ποσοστό είναι σύνδρομο τής εποχής. Τά ίδια παράπονα καί τίς ίδιες διαπιστώσεις κάνουν καί στό έξωτερικό.

Γενικά παρατηρείται μία απομάκρυνση τών νέων από τή λογοτεχνική παράδοση καί μία μετατόπιση τών ενδιαφερόντων τους πρὸς τήν εικόνα καί μάλιστα πρὸς τήν πολύ εφήμερη εικόνα τής τηλεόρασης ή τά κόμικς. Πρόκειται γιά μία άλλη αισθητική καί μία άλλη τέχνη πρὸς τίς όποιες τά παιδιά είναι πιο εύαισθητα καί πού ίσως έμεις οί μεγάλοι νά μήν είμαστε έτοιμοι νά δεχτούμε.

Δέν θέλω νά αποκλείσω, πρὸς τό παρόν τουλάχιστον, ότι μπορεί καί μέσα από τήν τέχνη τών κόμικς ή τήν τέχνη τής τηλεόρασης (δέν αναφέρομαι ασφαλώς στά άθλια σήριαλς) νά ξεπηδήσει ένας καινούργιος πολιτισμός.

'Όστόσο, όποιος κι αν είναι αυτός ο νέος πολιτισμός πού θά ξεπηδήσει απ' αυτές τίς νέες τέχνες δέν μπορεί νά καταλύσει τίς βασικές αρχές πού διέπουν μέχρι τώρα όλόκληρη τήν ιστορία του πολιτισμού, δηλαδή τήν επαφή μέ τό παρελθόν.

Δέν μπορεί νά υπάρξει πολιτισμός χωρίς νά είναι συνέχεια κάποιου άλλου. Κι αυτός ακριβώς είναι ο κίνδυνος.

Δέν είμαι έναντίον τών καινούργιων μέσων ή τής καινούργιας ευαισθησίας. 'Αλλά σ' αυτήν τήν καινούργια ευαισθησία τών νέων διαβλέπω μία διακοπή τής συνέχειας. Στο έξωτερικό είναι τά καινούργια μέσα πού προκαλούν αναταραχή καί σύγχυση, ώσπου νά βρεθεί ο τρόπος σύνδεσης του παρελθόντος ή τής παραδοσιακής επαφής τής τέχνης μέ τίς σύγχρονες μεθόδους.

Στόν τόπο μας όμως παρεμβαίνει καί ή άθλια εκπαίδευση, ή όποια λειτουργεί - καί κυρίως όταν θέλει νά μοντερνίζει - άρχοντοχωριάτικα. Θέλω νά πῶ ότι γιά νά μοντερνίσουμε φθάσαμε στην άλλη άκρη κάνοντας επικίνδυνα άλματα: έτσι βάλαμε τό «'Υπερκεάνειο» του 'Α. 'Εμπειρικού στην Τετάρτη Δημοτικού χωρίς τό παιδί νάχει ακούσει Κ. Παλαμά, χωρίς νάχει ακούσει 'Α. Κάλβο.

Μπορείς στη Γαλλία νά μιλήσεις γιά τόν 'Α. Μπρετόν καί τόν Π. 'Ελυάρ χωρίς πρώτα νά μιλήσεις γιά τόν Λωτρεαμόν;

παιδεία συνέντευξη παιδεία

Βέβαια τά «Νέα Έλληνικά Άναγνώσματα» πού σήμερα λέγονται «Κείμενά Νεοελληνικής Λογοτεχνίας» εΐναι αξιόλογα καί γίνεται μιά προσπάθεια παρουσίασης τών περιόδων, τάσεων κ.τ.λ. αλλά δέν νομίζω πώς υπάρχουν έπαρκή βιβλία γιά τόν δάσκαλο.

- Καί τό σύστημα παραγωγής δασκάλων; Γιά νά γίνεις δάσκαλος ή καθηγητής μέσης εκπαίδευσης άρκεΐ νά τελειώσεις τήν αντίστοιχη σχολή. Πιστεύετε ότι άρκεΐ;

- Κατά καιρούς έχω γράψει σειρές άρθρων γιά τό πώς πρέπει νά μεθοδευτεί ή εκπαίδευση ώστε οί δάσκαλοι πού βγαίνουν από τό πανεπιστήμιο νά ναι δάσκαλοι κι όχι αρχαιολόγοι ή ιστορικοί.

Γιατί από τά πανεπιστήμια τής χώρας μας βγαίνουν φιλόλογοι, ψυχολόγοι, ιστορικοί ή κοινωνιολόγοι όχι όμως εκπαιδευτικοί.

Τήν άπάντηση σ' αυτά τά έρωτήματα μου τήν έδωσε ο πατέρας μου, συνταξιούχος εκπαιδευτικός, μέ μιά πληροφορία πού όμολογώ πώς άγνοούσα.

Τό έτος 1928, ο πατέρας μου άπόφοιτος ήδη τής φιλοσοφικής σχολής απέκτησε τό δεύτερο δίπλωμά του πού ήταν ένδεικτικό επαγγελματικής εκπαίδευσεως. Έγραφε δέ, ότι άποκτήθηκε «μετ' άκριβή δοκιμασίαν». Έδωσε δηλαδή έξετάσεις σέ παιδαγωγικά μαθήματα γιά τό πώς θά διδάξει ιστορία, λατινικά, αρχαΐα έλληνικά, ποίηση καί έκανε 25 διδασκαλίες στό Πειραματικό Σχολείο ένώπιον όλοκληρου του σώματος τών Καθηγητών παιδαγωγών γιά τίς όποιες βαθμολογήθηκε.

Όλα αυτά τό 1928. Η μεταρρύθμιση αυτή, πού επέβαλλε τήν επαγγελματική εκπαίδευση στους καθηγητές, του 1923, ίσως νά ήταν ή πιό σημαντική εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, πού όμως λίγο άργότερα άποσύρθηκε μέ νέο νομοσχέδιο.

Έδω άσφαλώς πρέπει νά τονισθει, ότι αυτήν τή μεταρρύθμιση τήν άρνούνται τά επαγγελματικά σωματεΐα στην Ελλάδα.

Θεωρούν έπαρκέστατο καί μάλιστα κοπιωδώς άποκτημένο τό πτυχίο του πανεπιστημίου τό όποιο δέν ύπόσχεται καμμιά εκπαιδευτική καριέρα καί άσφαλώς δέν παρέχει στους άπόφοιτους έγγυήσεις ότι εΐναι εκπαιδευτικοί.

Τό παράδοξο δέ καί άντιφατικό τής ιστορίας εΐναι ότι γιά νά γίνεις αρχαιολόγος δέν άρκεΐ τό πτυχίο τής αρχαιολογίας του πανεπιστημίου.

Ό υποψήφιος αρχαιολόγος ύποβάλλεται σέ έξετάσεις στον κλάδο του. Όστόσο τό πτυχίο τής αρχαιολογίας του πανεπιστημίου άρκεΐ γιά νά γίνει κανείς εκπαιδευτικός καί

νά διδάσκει φιλοσοφία, λατινικά, νέα έλληνικά, ψυχολογία κ.τ.λ. Ύπάρχει βέβαια ή περίφημη μονοετής μετεκπαίδευση τών εκπαιδευτικών πού όμως μέ τήν επέμβαση του συνδικαλισμού δέν εΐναι ύποχρεωτική, δέν χρεώνονται μέ άπουσίες ούτε ύπόκεινται σέ έξετάσεις οί συμμετέχοντες γιατί τό θεωρούν προσβλητικό.

Η κατάσταση δέ πού επικρατεί σήμερα στό χώρο τών δασκάλων έχει ως έξής: Έχουμε τριών ειδών δασκάλους, αυτούς τής δημόσιας εκπαίδευσης, τής ιδιωτικής εκπαίδευσης καί αυτούς του φροντιστηρίου.

Όλοι ξεκινούν από τό ίδιο σημείο.

Εΐναι δηλαδή άνέτοιμοι γιά εκπαιδευτικοί. Όμως ή ιδιωτική εκπαίδευση καί ή φροντιστηριακή έχει τό δικαίωμα τής ελεύθερης έπιλογής, τής δοκιμασίας, τής άπόρριψης καί τής άμοιβής.

Έτσι γίνεται μέ κάποιο τρόπο μιά αξιολόγηση καί κατά τεκμήριον ή ιδιωτική καί ή φροντιστηριακή εκπαίδευση έχει τους καλύτερους δασκάλους.

Στή δημόσια εκπαίδευση τό μοναδικό κριτήριο εΐναι ή περίφημη έπετηρίδα, δηλαδή ή ήμερομηνία κατοχής του πτυχίου.

Άν εΐναι κανείς άπόφοιτος τό πρωΐ τής 25ης Άπριλίου, προηγείται αυτού τής 26ης. Αυτό σημαίνει ότι δέν ύπάρχει καμμιά ευχέρεια έπιλογής. Η ιδιωτική εκπαίδευση καί ή φροντιστηριακή έχει τό δικαίωμα έπιλογής καί κατά συνέπεια ότι περισσεύει εισέρχεται στό δημόσιο.

- Κύριε Γεωργουσόπουλε, άνήκω σέ κείνη τή γενιά πού γαλουχήθηκε με τους στίχους σας, στά χρόνια τής έπταετίας. Οί στίχοι σας κατέγραφαν τό κρυφό καταπιεσμένο αίσθημα τής πατρίδας. Ός ποιητής μάς δίνετε τό στίγμα τών καιρών. Ός ποιητής λοιπόν καί όχι ως εκπαιδευτικός πώς βλέπετε τό μέλλον τής παιδείας στή χώρα μας;

- Δυστυχώς μαύρο.

Όταν μιλάω στην ελληνική εκπαίδευση, είτε αυτή λέγεται «εκπαιδευτικοί φορείς», είτε λέγεται «δάσκαλοι», είτε λέγεται «παιδιά» έχω τήν έντύπωση ότι άπευθύνομαι σέ γυρισμένες πλάτες. Εάν δέν άποφασιστεί μιά ένθική πολιτική γιά τήν παιδεία μέ μακροπρόθεσμες συνταγματικές δεσμεύσεις δέν βλέπω νά ύπάρχει προοπτική γιά τή λύση του εκπαιδευτικού προβλήματος στή χώρα μας.

παιδεία συνέντευξη παιδεία



Κώστας Γεωργουσόπουλος

φωτογραφία: Βασ. Καρφής

Βιογραφικό σημείωμα του Κώστα Γεωργουσόπουλου

Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, πού υπογράφει τά λογοτεχνικά του κείμενα καί τίς μεταφράσεις του μέ τό ψευδώνυμο Κ. Χ. Μύρης, γεννήθηκε στή Λαμία τό 1937 καί εἶναι φιλόλογος, ἐκπαιδευτικός καί κριτικός τοῦ θεάτρου.

Σπούδασε Ἱστορία καί Ἀρχαιολογία στό Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν καί Θέατρο μέ δασκάλους τόν Δημήτρη Ροντήρη καί τόν Γιάννη Σιδέρη. Θεατρικός κριτικός, δοκιμιογράφος καί σχολιαστής στό Βῆμα 1971 - 1988 καί στά Νέα 1981 ἕως σήμερα, ἔχει συνεργαστεῖ μέ ὅλα σχεδόν τά λογοτεχνικά περιοδικά καί ἔχει κάνει διαλέξεις καί δημόσια μαθήματα σ' ὅλες τίς ἐλληνικές πόλεις καί στήν Κύπρο. Τό 1985 τιμήθηκε μέ τό Α' Κρατικό Βραβεῖο Δοκιμίου.

Σήμερα διδάσκει στή Σχολή Μωραΐτη καί στό Τμήμα Θεατρικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

Εἶναι μέλος τῆς Ἑταιρείας Συγγραφέων, τῆς Ἐνώσεως Κριτικῶν Θεάτρου, τῆς Ἑταιρείας Θεατρικῶν Συγγραφέων καί μέλος τοῦ Δ. Σ. τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν.

Ο ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ

Ὁ Διαμαντής ὁ Σπάτουλας, ληστής
ἐξωγραφίσθη στανικῶς στό νάρθηκα
ἀπό τό μάστορα μιᾶς κομπανίας.

Κρατοῦσεν εἰλητάριν ἀνοιχτό
καί παλιό στό ζερβί καριοφίλι
κομμένες γύρω-γύρω κεφαλές
καί σιδεροποκάμισα, κοινῶς σουσάνια.
Εἶχε πλαστεῖ τό φόρεμα βαθύ
ῶχρα τό πρόσωπο μέ λίγο μαῦρο
οἱ κόρες τῶν ματιῶν μαῦρον ἀγνό
τῆς κόμης τά θεμέλια ἀσπρότερα
μέ ψιμυθιές λεπτές τό μουστακάκι.
Ὁ κάμπος σαρκωμένος λουλακῆς.

Νηστεύοντας ὁ Κυριακούλης ὁ σαλός φουστανελάς
καί στέφανο τοῦ ταίριαξε στά χρόνια μας ὠραῖα.

Ἀπό τήν ποιητική συλλογή «Ἀμήχανον Τέχνημα»

Ἔργογραφία τοῦ Κώστα Γεωργουσόπουλου

1982. «Κλειδιά καί κώδικες Θεάτρου: I Ἀρχαῖο Δρᾶμα», ἐκδόσεις ΕΣΤΙΑ

1984. «Κλειδιά καί κώδικες Θεάτρου: II Ἑλληνικό Θέατρο», ἐκδόσεις ΕΣΤΙΑ

1984. «Οἱ πλάγιες ἐρωτήσεις τοῦ Πορφύριου», ἐκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

1985. «Τά μετά τό Θέατρο», ἐκδόσεις ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Μέ τό ψευδώνυμο Κ. Χ. Μύρης ἐξέδωσε:

1971. «Ἀμήχανον Τέχνημα» (ποιητική συλλογή), ἐκδόσεις ΚΕΙΜΕΝΑ

1980. «Ἀμήχανον Τέχνημα» καί «Παράβαση» (ποιητικές συλλογές), ἐκδόσεις ΓΝΩΣΗ

καί τίς μεταφράσεις:

1973. «Ἠλέκτρα» τοῦ Σοφοκλή ἐκδοση τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν

1977. «Ἰκέτιδες» τοῦ Αἰσχύλου ἐκδοση τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν

1980. «Ἀντιγόνη» τοῦ Σοφοκλή ἐκδοση τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν

1988. «Ὀρέστεια» τοῦ Αἰσχύλου ἐκδοση τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν

Κάτια Λεμπέση:

*Εμπνευστής του
«Κέδρου» ήταν ο
Στρατής Τσίρκας*

Ήταν το 1954, όταν η Νανά Καλλιανέση «έστησε» έναν μικρό εκδοτικό οίκο, τον «Κέδρο». Η ιδιαίτερη αγάπη της για τα βιβλία και τους συγγραφείς θα κάνουν τον «Κέδρο» εστία συσπείρωσης όλων των σημαντικών λογοτεχνών της εποχής. Στην αρχή ο Ρίτσος, ο Βάρναλης και ο Τσίρκας, στη συνέχεια οι νεώτεροι Λειβαδίτης, Κουμανταρέας, Χειμωνάς, Μάρω Δούκα...

Τώρα τη θέση της Νανάς Καλλιανέση κατέχει η Κάτια Λεμπέση και ο σύζυγός της Βαγγέλης Παπαθανασόπουλος.

από τη Λυδία Δημοπούλου

- Κυρία Λεμπέση, πώς αποφασίσατε να αγοράσετε τον «Κέδρο»;

- Τον «Κέδρο» τον αγοράσαμε το 1985. Εκείνη την εποχή η Νανά Καλλιανέση ήταν άρρωστη και δεν μπορούσε να συνεχίσει. Μαζί της είχαμε μια μακροχρόνια συνεργασία. Τα βιβλία του «Κέδρου» τυπώνονταν στο δικό μας ατελιέ φωτοσύνθεσης. Όταν μάθαμε ότι ο «Κέδρος» πουλιόταν, τον αγοράσαμε. Άλλωστε από παλιά ενδιαφερόμασταν για τις εκδόσεις.

Ξεκινήσαμε σαν εκδότες αλλά μας απορρόφησε η φωτοσύνθεση, χωρίς να το θέλουμε. Πάντα όμως μας ενδιέφεραν οι εκδόσεις. Έτσι μόλις μας δόθηκε η ευκαιρία δεν την αφήσαμε.

- Πείτε μας περισσότερα πράγματα για το εκδοτικό σας παρελθόν.

- Το 68-70 με δυο ακόμη φίλους ιδρύσαμε τον «Πύρινο



Κάτια Λεμπέση

φωτογραφία: Γιώργος Μπιτσιούρας

Κόσμο». Ο πυρήνας του εκδοτικού οίκου, αλλά και του βιβλιοπωλείου ήταν η εσωτερική φιλοσοφία. Παράλληλα όμως και η λογοτεχνία και η πολιτική.

Από το 72-73 σπούδασα στην Αμερική ψυχολογία και παιδαγωγική. Το 1976, μαζί με τον Βαγγέλη Παπαθανασόπουλο ξεκινήσαμε τις εκδόσεις «Κύτταρο» που έβγαζε κυρίως φεμινιστικά βιβλία. Σιγά-σιγά φτιάξαμε το «Φωτοκύτταρο», το οποίο βέβαια υπάρχει ακόμη, όπου τώρα βέβαια «χτυπιούνται» όλα τα βιβλία του «Κέδρου»

- Ποιά είναι τα κριτήρια με τα οποία γίνεται η επιλογή των βιβλίων που εκδίδετε;

- Είμαστε ένας εκδοτικός οίκος Ελλήνων συγγραφέων. Προτεραιότητα για μας έχει η σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία. Ήδη στον «Κέδρο» βρίσκονται οι περισσότεροι Έλληνες συγγραφείς. Όταν γράφει ένα καινούριο βιβλίο ο Κουμανταρέας ή ο Κοτζιάς ή η Μάρω Δούκα ή ο Χειμωνάς δεν τίθεται θέμα επιλογής. Είναι δεδομένο εκ των προτέρων ότι θα το εκδώσουμε. Άλλωστε περιμένουμε όσο γράφεται.

Αυτό είναι το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς μας. Από κεί και πέρα μας ενδιαφέρουν και οι νέοι συγγραφείς. Τότε φυσικά

Βιβλίο συνέντευξη βιβλίο

γίνεται κάποια επιλογή. Κριτήριο η ποιότητα. Μια επιτροπή αποφασίζει ποιά βιβλία νέων συγγραφέων θα εκδώσουμε. Η αλήθεια είναι πως δεχόμαστε πολλά χειρόγραφα. Τα περισσότερα βέβαια απορρίπτονται. Έχουμε μειώσει τον αριθμό των καινούριων βιβλίων. Αποφασίσαμε να είμαστε περισσότερο απαιτητικοί. Δεν μπορούμε να εκδίδουμε άπειρα βιβλία. Δεν υπάρχει ωστόσο περίπτωση να εμφανιστεί κάτι πολύ καλό και να μην το βγάλουμε επειδή δεν μπορούμε.

- Πόσους τίτλους έχετε προγραμματίσει για το 1991;

- Περίπου 50. Όταν παραλάβαμε τον «Κέδρο», έβγαιναν γύρω στα 80 με 100 βιβλία το χρόνο. Όμως τώρα έχει αυξηθεί ο αριθμός αντιτύπων, που κυμαίνεται μεταξύ 3.000 και 5.000.

- Σχετικά με το θέμα της διακίνησης ποιά είναι τα προβλήματα που αντιμετωπίζετε;

- Έχουμε δικό μας δίκτυο διακίνησης. Είναι ένα δίκτυο που φτάνει μέχρι την επαρχία. Έχουμε και δικούς μας πωλητές οι οποίοι περιοδεύουν σε όλη την Ελλάδα δυο-τρεις φορές το χρόνο.

- Τι έχετε να παρατηρήσετε σχετικά με την κίνηση του βιβλίου. Είναι καταναλώσιμο είδος το βιβλίο;

- Στην επαρχία, αλλά και στην Αθήνα, όσο περνάει ο καιρός η κίνηση του βιβλίου αυξάνει, όπως και το αναγνωστικό κοινό. Ο κόσμος σίγουρα διαβάζει περισσότερο. Αλλά πιστεύω υπάρχουν κι άλλα περιθώρια, γιατί το αναγνωστικό κοινό αυτή τη στιγμή δεν μπορεί να θεωρηθεί μεγάλο. Ιδιαίτερα μεγάλη κίνηση έχει το παιδικό βιβλίο.

- Πώς το ερμηνεύετε αυτό;

- Οι γονείς, σήμερα, ενδιαφέρονται για τα παιδιά τους. Οι Έλληνες έχουν αρχίσει να εκτιμούν το βιβλίο. Ο κάθε γονιός άσχετα από τη μόρφωσή του και την οικονομική του κατάσταση φροντίζει να μορφωθούν τα παιδιά του.

- Πιστεύετε, ότι το ελληνικό παιδικό βιβλίο είναι καλύτερο σήμερα; Οι παλιότερες γενιές μεγάλωσαν με τα κλασικά παραμύθια της Κοκκίνοσκουφίτσας, της Σταχτοπούτας και του Κοντορεβουθούλη.

- Υπάρχουν Έλληνες συγγραφείς που γράφουν πολύ καλά βιβλία για παιδιά. Επίσης μεγάλο είναι το ενδιαφέρον, που δείχνουν οι δάσκαλοι και τα σχολεία τα τελευταία χρόνια. Συνήθως κάνουν εκδηλώσεις και καλούν συγγραφείς οι οποίοι αποκομίζουν πολύ καλές εντυπώσεις από τα παιδιά. Η ανταπόκριση των παιδιών είναι συγκινητική.

- Πέρα από το παιδικό βιβλίο που, βέβαια, είναι ιδιαίτερα ελπιδοφόρο το γεγονός ότι ανθεί, τι άλλο προτιμά το ελληνικό αναγνωστικό κοινό;

- Τα καινούρια βιβλία γίνονται περισσότερο εύκολα γνωστά σήμερα. Υπάρχει ένα, ήδη έτοιμο κοινό. Άλλωστε τώρα υπάρχει και μία διαφορά στους αριθμούς. Ένα βιβλίο που θα έβγαινε πριν πέντε χρόνια θα χρειαζόταν πέντε χρόνια για να πουλήσει 3.000 αντίτυπα, ενώ τώρα τα πουλάει μέσα σε τρεις μήνες.

Από κει και πέρα, για να γίνει ένα βιβλίο μπεστ-σέλλερ πρέπει απλά να αρέσει. Εκείνο που παίζει ρόλο στην αρχή για τα πρώτα βήματα του βιβλίου είναι η διαφήμιση, η γνωστοποίηση. Αν στη συνέχεια το βιβλίο αρέσει στον αναγνώστη, το βιβλίο θα διαδοθεί και θα πουλήσει, διαφορετικά θα σταματήσει.

- Κατά πόσο παίζει ρόλο το «όνομα» για την πορεία ενός καινούριου βιβλίου; Είναι αρκετό, ένας γνωστός συγγραφέας να πουλήσει;

- Δεν είναι απόλυτο ότι το όνομα φτάνει. Φτάνει μόνο για μια αρχική μαγιά. Την τελευταία λέξη θα την έχει πάντα το ίδιο το βιβλίο και ο αναγνώστης.

- Και η κριτική; Πόσο μπορεί να επηρεάσει θετικά ή αρνητικά την πορεία ενός βιβλίου;

- Και η κριτική παίζει κάποιο ρόλο μόνο στην αρχή. Τίποτα δεν μπορεί να παρέμβει ανάμεσα στο βιβλίο και τον αναγνώστη, αν πραγματικά αρέσει.

- Και για να θίξουμε και την πρακτική πλευρά του θέματος. Είναι προσιτό το βιβλίο στον μέσο αναγνώστη με τις υπάρχουσες τιμές;

- Νομίζω ότι οι τιμές είναι ακριβώς εκεί που μπορεί να «σηκώσει» το κοινό. Δεν είναι ακριβό το βιβλίο. Οπωσδήποτε πάντα ο κόσμος διαμαρτύρεται. Όμως αν λειτουργούσαμε με κανόνες καθαρά κερδοσκοπικούς θάπρεπε να είναι πολύ πολύ ακριβότερο.

Ωστόσο πάντα αντιμετωπίζουμε το βιβλίο σαν κάτι διαφορετικό. Ένας εκδοτικός οίκος παίζει πάντα και ένα βασικό πολιτιστικό ρόλο. Και αυτόν θέλουμε να συνεχίσουμε. Ο «Κέδρος» από τότε που γεννήθηκε έπαιξε αυτόν το ρόλο.

- Τι σημαίνει για σας ο «Κέδρος» μια και τον βαραίνει ένα ιδιαίτερα ένδοξο παρελθόν, όσον αφορά την πολιτιστική και πολιτική ζωή του τόπου μας;

- Ο «Κέδρος» έχει καταλάβει πολύ μεγάλο μέρος στη ζωή μου. Μου δίνει, βέβαια, ιδιαίτερη ικανοποίηση. Είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα δουλειά. Πιστεύω ότι είναι από τα ωραιότερα επαγγέλματα. Κινείσαι συνεχώς σ' ένα χώρο δημιουργίας. Έρχεσαι σ' επαφή μ' ενδιαφέροντες ανθρώπους, παρακολουθείς την πορεία τους, ξέρεις τι γράφουν, ζεις από κοντά την αγωνία τους και τη χαρά τους.

Ένα από τα πιο σημαντικά και ενδιαφέροντα πράγματα είναι ακριβώς να παρακολουθείς ένα βιβλίο που γράφεται. Έχουμε πολύ φιλικές σχέσεις με τους συγγραφείς μας και ξέρουμε, από τη στιγμή που θα ξεκινήσουν να γράφουν ένα βιβλίο μέχρι τη στιγμή που θα το τελειώσουν, περίπου όλη την πορεία. Είναι κάτι το ιδιαίτερα γοητευτικό η γέννηση ενός βιβλίου.

Για την Ιστορία ν' αναφέρουμε πως το πρώτο βιβλίο των εκδόσεων «Κέδρος» ήταν η βιογραφία του Τσβάιχ για τον Βεράρεν, σε μετάφραση Κωστή Μερωναίου. Και μια - σημαντική- λεπτομέρεια, εμπνευστής για τη δημιουργία του «Κέδρος» ήταν ο Στρατής Τσίρκας.

Σωκράτης Κ. Ζερβός

Τό κρίνο τοῦ τρόμου

Τίποτα δέν κατάλαβαν οἱ φοίνικες ὅταν σηκώθηκες
καί τό δωμάτιο ἔμοιαζε κενό
μέ τά ὑγρά σεντόνια...

Ἐπάνω στά λεπτά λινά ἐνδύματα τῆς Κυριακῆς
εἶχαν διπλώσει ἐπιθυμίες τόσες

*

Στόν «Πανελλήνιο» ἐγώ ἀρνήθηκα νά πάω
γάντια τοῦ μπόξ καί προσωπίδα ξιφασκίας
νά φορέσω μέ βοήθησες
κι ἔδεσες τά λουριά τοῦ θώρακα στήν πλάτη
μονάχα στό δωμάτιο
μέ τήν κουρτίνα πού ὑποκλινόταν κι ἀποχωροῦσε
πότε-πότε ἀγγίζοντας τά μάγουλά μας ἢ τό μέτωπο
καί τά κοντά μαλλιά

*

Στόν «Πανελλήνιο» ἐγώ φοβήθηκα νά πάω
νά μοιραστῶ τήν ἄβυσσο σέ ὁμαδικά παιχνίδια
μέ τόν ἰδρώτα στάλα-στάλα νά ἐπανερχεται
βαραίνοντας τά μάγουλά μας ἢ τό μέτωπο
καί τά κοντά μαλλιά

*

Θλιμμένο κούρεμα γερμανικό
ἐκεῖ στά δίχτυα τοῦ καθρέφτη σέ εἶδα
νά χλωμαίνεις δεκαεφτά χρονῶν
κι ὡς σέ ταινία φρίκης νά μαραίνεσαι ταχύτατα
μέ τά προγούλια τίς ρυτίδες
τούς ρευματισμούς
εἶδα νά λύνονται οἱ ἄρμοί νά φεύγεις
κι ἔπειτα

*

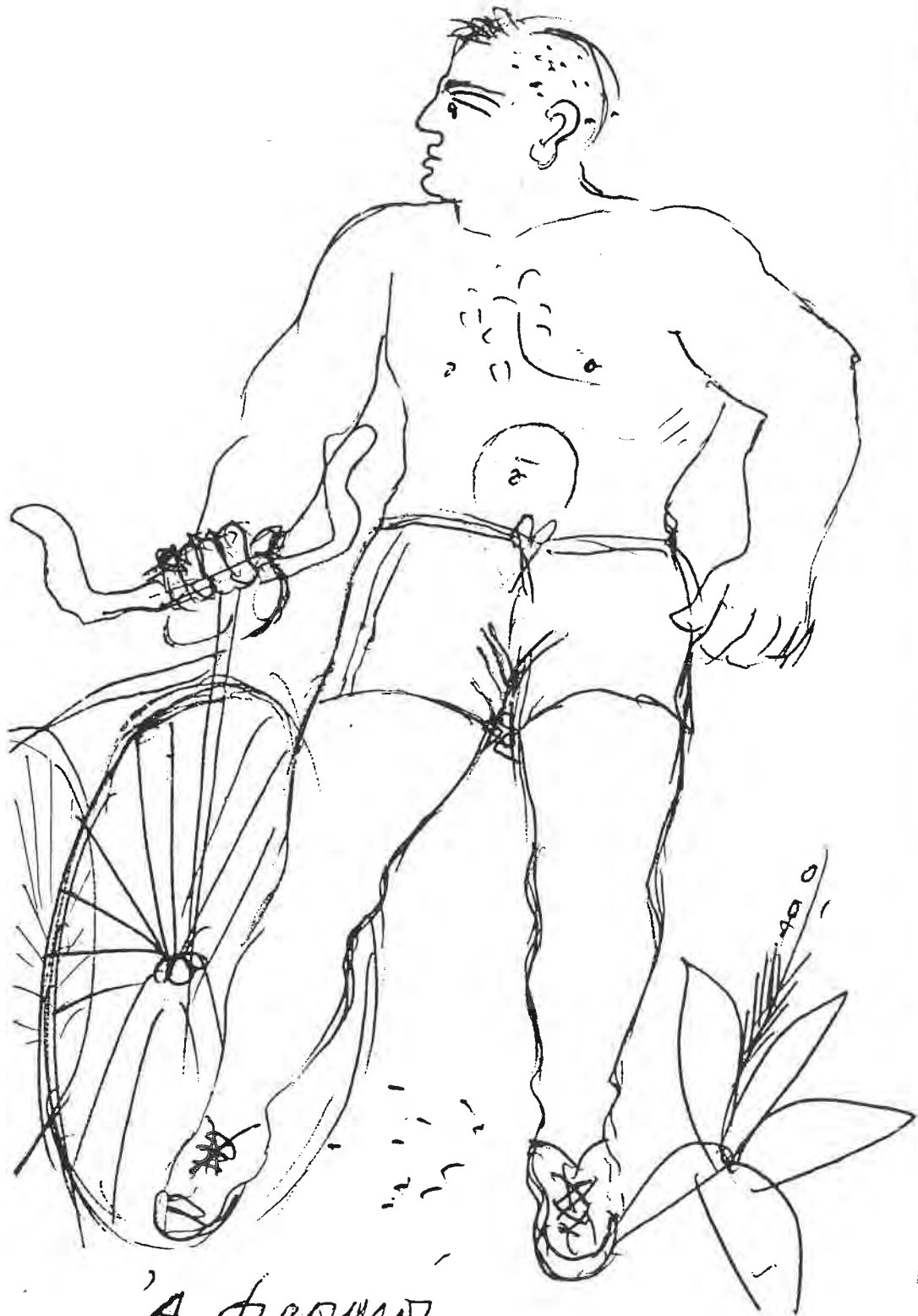
καθώς ὁ θόρυβος
ξυράφι ἠλεκτρικό
ἔτρεχε στόν αὐχένα

*

πάλι σέ εἶδα στόν καθρέφτη νά ἐπανερχεσαι
σάν τήν κουρτίνα ἄυλος νά μέ ἀκουμπᾶς
κραυγή κι ἐσύ ἠλεκτρικό ξυράφι

*

Ἔμειναν σίγουρα ὀλοκαίνουρια
ἐκεῖνα τά λεπτά λινά ἐνδύματα τῆς Κυριακῆς
οἱ φοίνικες χλωροί δίπλα στό χάρτη τῆς Ἑλλάδος
καί στόν καθρέφτη τοῦ κουρείου ἐμείναμε ἐμεῖς
γιά πάντοτε στήν ἔκτη γυμνασίου



Α. Φασηνιώ

Ἰωάννου, Ἀποκάλυψις ἀπόσπασμα

Καὶ σημεῖον μέγα ὤφθη ἐν τῷ οὐρανῷ, γυνὴ περιβεβλημένη τὸν ἥλιον, καὶ ἡ σελήνη ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτῆς, καὶ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτῆς στέφανος ἀστέρων δώδεκα,

καὶ ἐν γαστρὶ ἔχουσα, καὶ κράζει ὠδίνουσα καὶ βασανιζομένη τεκεῖν.

Καὶ ὤφθη ἄλλο σημεῖον ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ ἰδοὺ δράκων πυρρὸς μέγας, ἔχων κεφαλὰς ἑπτὰ καὶ κέρατα δέκα καὶ ἐπὶ τὰς κεφαλὰς αὐτοῦ ἑπτὰ διαδήματα,

καὶ ἡ οὐρὰ αὐτοῦ σύρει τὸ τρίτον τῶν ἀστέρων τοῦ οὐρανοῦ, καὶ ἔβαλεν αὐτοὺς εἰς τὴν γῆν. Καὶ ὁ δράκων ἔστηκεν ἐνώπιον τῆς γυναίκος τῆς μελλούσης τεκεῖν,

ἵνα ὅταν τέκη τὸ τέκνον αὐτῆς καταφάγη. Καὶ ἔτεκεν υἱὸν ἄρσεν, ὃς μέλλει ποιμαίνειν πάντα τὰ ἔθνη ἐν ράβδῳ σιδηρᾷ· καὶ ἠρπάσθη τὸ τέκνον αὐτῆς πρὸς τὸν Θεὸν καὶ πρὸς τὸν θρόνον αὐτοῦ.

Καὶ ἡ γυνὴ ἔφυγεν εἰς τὴν ἔρημον, ὅπου ἔχει ἐκεῖ τόπον ἡτοιμασμένον ἀπὸ τοῦ Θεοῦ, ἵνα ἐκεῖ τρέψωσιν αὐτὴν ἡμέρας χιλίας διακοσίας ἐξήκοντα.

Καὶ ἐγένετο πόλεμος ἐν τῷ οὐρανῷ, ὁ Μιχαὴλ καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ τοῦ πολεμήσαι μετὰ τοῦ δράκοντος. Καὶ ὁ δράκων ἐπολέμησεν καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ, καὶ οὐκ ἴσχυσεν, οὐδὲ τόπος εὐρέθη αὐτῶν ἔτι ἐν τῷ οὐρανῷ.

Καὶ ἐβλήθη ὁ δράκων ὁ μέγας, ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ Ὁ Σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὅλην, ἐβλήθη εἰς τὴν γῆν, καὶ οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ μετ' αὐτοῦ ἐβλήθησαν.

Καὶ ἤκουσα φωνὴν μεγάλην ἐν τῷ οὐρανῷ λέγουσαν· Ἄρτι ἐγένετο ἡ σωτηρία καὶ ἡ δύναμις καὶ ἡ βασιλεία τοῦ Θεοῦ ἡμῶν καὶ ἡ ἐξουσία τοῦ Χριστοῦ αὐτοῦ, ὅτι ἐβλήθη ὁ κατήγῳρ τῶν ἀδελφῶν ἡμῶν, ὁ κατηγορῶν αὐτοὺς ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ ἡμῶν ἡμέρας καὶ νυκτὸς.

Καὶ αὐτοὶ ἐνίκησαν αὐτὸν διὰ τὸ αἷμα τοῦ Ἀρνίου καὶ διὰ τὸν λόγον τῆς μαρτυρίας αὐτῶν, καὶ οὐκ ἠγάπησαν τὴν ψυχὴν αὐτῶν ἄχρι θανάτου.

Διὰ τοῦτο εὐφραίνεσθε, οὐρανοὶ καὶ οἱ ἐν αὐτοῖς σκηνοῦντες· οὐαὶ τὴν γῆν καὶ τὴν θάλασσαν, ὅτι κατέβη ὁ διάβολος πρὸς ὑμᾶς ἔχων θυμὸν μέγαν, εἰδὼς ὅτι ὀλίγον καιρὸν ἔχει.





L'apocalypse de Jean

avait

Et alors il apparut dans le ciel une vision extraordinaire :
Une femme habillée de soleil, avec la lune à ses pieds
Et, sur la tête, une couronne avec douze étoiles.
Elle était enceinte et elle hurlait de douleur
Dans les souffrances de l'accouchement.

Mais une autre vision apparut : un énorme dragon
Flamboyant, avec sept têtes et dix cornes
— Et une parure sur chaque tête —
Et, rien qu'avec sa queue, il balayait
Le tiers des étoiles, et les jetait par terre.

Ce dragon se plaça devant la femme enceinte
Afin de dévorer son enfant, dès qu'elle accoucherait.
Et elle accoucha d'un garçon, d'un mâle
Destiné à gouverner les nations
Avec un bâton de fer, et l'enfant lui fut arraché
Et il fut porté devant Dieu et son trône.

Et la femme s'en alla vers le désert
Là où Dieu lui avait préparé un gîte,
Pour y vivre et être nourrie pendant
Mille deux cent soixante jours.
Alors la guerre fut déclarée dans le ciel
Michel et ses anges se levèrent pour combattre le dragon
Et le dragon leur fit la guerre avec les siens
Mais ils n'eurent pas le dessus
Et ils ne trouvèrent aucune place dans le ciel
Et le grand dragon et les siens furent chassés.

Puis j'entendis une forte voix venant du ciel dire :
"Désormais, le salut, la force et la souveraineté
Seront à notre Dieu, et le pouvoir à Jésus !
Car celui qui persécutait nos pères, et qui
De jour comme de nuit les calomniait devant Dieu
A été chassé.

Nos frères l'ont vaincu avec le sang de l'Agneau
Et avec la parole de leur témoignage
Et ils n'ont pas eu peur pour leur vie
Mais ils sont arrivés sans crainte jusqu'à la mort.

Réjouissez-vous, cieux ! Et vous ses habitants !
Mais malheur à vous, terre et ciel, car le Diable
Vient de descendre chez vous plein de colère,
Il sait qu'il n'a plus beaucoup de temps !"

- L' APOCALYPSE de JEAN, traduction et commentaires par DIMITRI T. ANALIS paru le 5 mars 1991, aux éditions OBSIDIANE.

- PAYS EXCLUSIF, (Poèmes) de DIMITRI T. ANALIS paru chez le même éditeur à la même date.

Σημείωση του μεταφραστή

Απ' όλα τα χριστιανικά κείμενα, η Αποκάλυψη είναι, σίγουρα, το πιο βαθειά ποιητικό. Ο ίδιος ο όρος «Αποκάλυψη» είναι ένας τίτλος ποιήματος. Από τις πρώτες φράσεις, οι λέξεις ενσαρκώνονται, υλοποιούνται στις σημασίες τους τις πλέον κυριολεκτικές. Η λέξη «άγγελος» προτρέπει τον άγγελο να παρουσιαστεί μέσα στο φως του και ακούγονται τα μουσικά όργανα ν' αντηχούν εις δόξαν Θεού. Βλέπουμε τους εμπόρους και τους караβοκύρηδες να θρηγούν το χαμό της «ώνιας πόλεως» (και να στέκονται σε αρκετή απόσταση για ν' αποφύγουν τη φωτιά και τις εκρήξεις). Αλλά, δείγμα λαμπρό της ποίησης, ο Ιωάννης ξέρει να αποστασιοποιείται από την ουράνια αρμονία, για να γίνει συνέννοχος του αναγνώστη: «Νάμαι και γω που έρχομαι ως κλέφτης!». Όταν είναι εξουθενωμένος από την ένταση, παρατάει την πέννα του και κατεβαίνει από την σπηλιά του στην ακτή για να θεωρήσει την αιωνιότητα της θάλασσας: «Μετά (από αυτό) κάθισα στην άμμο, στην άκρη της θάλασσας»

Η Αποκάλυψη γοήτευσε τους ανθρώπους ανά τους αιώνες, γι αυτό, κυρίως, δεν πρέπει ν' αφευθούμε να παγιδευτούμε απ' αυτούς που θέλουν να την εκμεταλλευτούν. Μερικοί, βλέπουν σ' αυτό το κείμενο ένα σύνολο μυστηριακών και καβαλιστικών προφητειών· μετατρέπουν τον Ιωάννη σε Νοστράδαμο της αυγής του Χριστιανισμού και προσπαθούν να προσδιορίσουν τις ημερομηνίες των μεγάλων μελλοντικών καταστροφών. Άλλοι, αντιθέτως πασχίζουν να τη γλυκάνουν για ν' αποφύγουν τον εκφοβισμό των καλοκάγαθων χριστιανών, συνηθισμένων στις συμβιβαστικές ομιλίες, από τον άμβωνα, των ευρωπαϊκών Κυριακών. Άλλοι πάλι, πιο τραχείς, τη χρησιμοποιούν για να τρομοκρατήσουν ή να φανατίσουν τους αγρότες και τους πολιτικάντηδες των Ηνωμένων Πολιτειών. Η Αποκάλυψη αντιτίθεται στην ασχήμια, στην υποκρισία, στη βία, στην τοκογλυφία και στους εμπόρους αγαθών και συνειδήσεων. Κι αν είναι σε υπέρτατο βαθμό ένα ποιητικό γραπτό είναι γιατί, ακριβώς, έχει πολλαπλές διαστάσεις και μπορεί να διαβαστεί απ' όλους. Βεβαίως είναι ένα από τα ιερά κείμενα της Καινής Διαθήκης, που ονομάζεται, επίσης, «Πέμπτο Ευαγγέλιο». Όμως η Εκκλησία δεν αναφέρεται σχεδόν ποτέ σ' αυτό και δεν είναι τυχαίο το ότι διαβάζεται περισσότερο από τους θεϊστές πάστορες παρά από τους χριστιανούς ιερείς.

Και ο Ιωάννης; είναι ο Άγιος Ιωάννης, ο ωραίος σύντροφος και αγαπημένος φίλος του Χριστού; Η παράδοση το βεβαιώνει. Αυτό που είναι, σίγουρο, είναι ότι αυτοαποκαλείται Ιωάννης και ότι το κείμενο που έχουμε στα χέρια μας γράφτηκε το 96 μ. Χ. Αλλά είναι κυρίως, ένας άνθρωπος αδάμαστος, ένας γέροντας που ζει εξόριστος στην Πάτμο· ένα νησί της Δωδεκανήσου («Τα 12 νησιά» ήδη ο συμβολισμός των αριθμών), ένα βράχο ελληνικό, ελάχιστα κατοικημένο, όχι μακριά από τις μικρασιατικές ακτές. Εξόριστος, αλλά παρών εκεί, όπου αρχίζει ν' αναπτύσσεται μια θρησκεία που πρόκειται να συνταράξει τον κόσμο. Είναι αλήθεια ότι εκείνα τα χρόνια, κανένας δεν είχε συνείδηση του τεράστιου γεγονότος που ετοιμαζόταν. Μεταξύ όλων των θρησκειών που διατείνονται ότι είναι διάδοχοι του πολυθεισμού, αυτή που δε συναντάει παρά καρχαστικά μειδιάματα και, καμιά φορά, ακόμα και εχθρότητα. Δεν είναι παρά μια αίρεση της οποίας οι κάποιοι μνημένοι είναι διασκορπισμένοι, κυρίως, στη Μέση Ανατολή. Αυτός ο Χριστιανισμός, που δε λείπει το όνομά του ακόμα, είναι ένα από τα πολλά δόγματα που γεννιούνται στο χώρο που περικλείεται μεταξύ Αλεξάνδρειας και Σμύρνης. Αρχίζει δε άσχημα, με έντονες εσωτερικές αντιθέσεις: γραμματείς που παίζουν σε πολλά επίπεδα και παρακμιακοί διανοούμενοι· σχεδόν όλοι πιστεύουν ότι πρόκειται για μια απ' αυτές τις θρησκευτικές δοξασίες όπου ο καθένας κουβαλάει τις απογοητεύσεις και τον κυνισμό του, σε αναμονή καλύτερων ημερών. Και ο Ιωάννης, που τους γνωρίζει καλά, τους γράφει από τον τόπο της εξορίας του με πέννα σκληρή κι αδέκαστη. Ο Χριστιανισμός, παρ' όλα αυτά, είναι η μοναδική θρησκεία που θέλει να υπερκεράσει, όχι μόνο τον κυνισμό της εποχής, αλλά και τις φιλοσοφίες της μόδας (και μάλιστα τις σημαντικότερες) προβάλλοντας καινούριες ιδέες: ελεημοσύνη, αγάπη για τον πλησίον. Για πολλούς, πρόκειται για αφελείς προθέσεις. Οι περισσότεροι άνθρωποι, είτε είναι επιστήμονες, είτε σοφοί, είτε πολιτικοί, πιστεύουν στο θρησκευτικό συγκριτισμό, σ' ένα εγγύς μέλλον. Και να ο Ιωάννης που, υπό μορφή ορμητικής, απόλυτης ενόρασης, τους απευθύνει ένα μήνυμα ριζικά αντίθετο προς τις ιδέες της εποχής του.

Τούτος ο εξόριστος είναι, συγχρόνως ένας σπουδαίος λόγιος, η γραφή του δείχνει άνθρωπο ευρείας μόρφωσης, που επιπλέον, εκφράζεται στην «ελληνιστική» ελληνική (την εκλεπτυσμένη γλώσσα της εποχής του Μ. Αλεξάνδρου και των επιγόνων του). Η ελληνική, εκείνη την εποχή, είναι η διεθνώς ομιλούμενη γλώσσα στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία.

Σπάνια είναι τα κείμενα που έτυχαν του προνομίου να συνοδέψουν, επί αιώνες, την αγωνία των ανθρώπων. Όμως, η προφητεία των καταστροφών άσκησε σ' όλους τους λαούς μια αναμφίβολη γοητεία. Δεν ήταν πάντα έτσι. Τις εποχές όπου ο άνθρωπος ζούσε σ' αρμονία μέσα στο φως των Θεών, αυτό το θέλητρο δεν είχε λόγους ύπαρξης. Αλλά όταν η κερδοσκοπία έγινε αξία ζωής και η εκπόρνευση των πνευμάτων μέσο επιτυχίας, ο φόβος κατέκλυσε τους ανθρώπους. Ο φόβος και η έλη της καταστροφής· επιθυμία εκδίκησης, προσδοκία του τέλους, θέληση εξαγνισμού και αναγέννησης.

Εξόριστος, μόνος, γέροντας, έχοντας χάσει κάθε ψευδαίσθηση, ο Ιωάννης είναι διαυγής. Γράφει πέρα από την αισιοδοξία του μαχητή της καινούριας πίστης, στο μεταίχμιο των καιρών ακόμα. Αυτό που βλέπει, το βλέπει να χαράζεται στην απεραντοσύνη του ουρανού. Αλλά τόσο η ενόραση, όσο και το κενό δε τον μεθούν ... Παρών - πέρα από κάθε συνείδηση - μέσα στη μυστικιστική εμπειρία, παραμένει τέλεια ελεύθερος.

«Χρειάζεται κάποια μόρφωση για να βλέπεις»

συνέντευξη του ιδρυτή

του Ελληνικού Μουσείου Φωτογραφίας, Γιάννη Βανίδη

στη Γιάννα Τσόκου

Με την ίδρυση της «Φωτοθήκης» το 1979 στη Θεσσαλονίκη, ξεκίνησε μια προσπάθεια προώθησης της φωτογραφίας σαν έργο τέχνης ισότιμο με τα άλλα εικαστικά δημιουργήματα. Εμπνευστής και δημιουργός της «Φωτοθήκης» είναι ο ερασιτέχνης φωτογράφος, τραπεζικός υπάλληλος στο επάγγελμα, Γιάννης Βανίδης. Η «Φωτοθήκη» λειτούργησε για δυο χρόνια και φιλοξένησε συνολικά 30 εκθέσεις Ελλήνων, αλλά και ξένων φωτογράφων. Το 1984 ο Γιάννης Βανίδης σε συνεργασία με Θεσσαλονικείς φωτογράφους και φίλους της φωτογραφίας ίδρυσε τον Σύνδεσμο για την Προώθηση της Δημιουργικής Φωτογραφίας "Parallaxis". Ο σύνδεσμος αυτός έχει μια συνεχή παρουσία στην πολιτιστική ζωή της πόλης με τις εκθέσεις που διοργανώνει, τις περισσότερες από τις οποίες συνοδεύει με ιδιαίτερα φροντισμένα έντυπα. Σ' ένα από αυτά - τον κατάλογο των εκδηλώσεων Φωτογραφίας του Μαΐου 1985 - ο Γιάννης Βανίδης, ο Άρις Γεωργίου και ο Απόστολος Μαρούλης, ως διοικητικό συμβούλιο του "Parallaxis" υπογράφουν ένα κείμενο στο οποίο αναφέρονται οι στόχοι του Συνδέσμου.

«Ο "Parallaxis" ιδρύθηκε το 1984 στη Θεσσαλονίκη», αναφέρεται στο κείμενο, «με σκοπό να συνεισφέρει στην καλλιέργεια ενός κλίματος που να ευνοεί την προώθηση της δημιουργικής φωτογραφίας στην Ελλάδα με όλους τους τρόπους και τα μέσα που κρίνει ότι είναι αναγκαία και μπορεί να διαθέσει. Βασικός του στόχος είναι η ίδρυση Μουσείου Φωτογραφίας που δεοντολογικά και εν καιρώ πρέπει να τον υποκαταστήσει. Ο στόχος για την ίδρυση τέτοιου μουσείου - κάτι που μέχρι στιγμής δεν υπάρχει στην Ελλάδα - είναι φιλόδοξος και προϋποθέτει συμπαράσταση από φορείς με απαιτούμενο κύρος και δυνατότητες. Το εν λόγω μουσείο που ο "Parallaxis" αντιλαμβάνεται ως οργανισμό δυναμικό και όχι στεγνά ως μηχανισμό συσσώρευσης φωτογραφιών, δεν στήνεται μόνο με τη φιλοδοξία και το μεράκι των

ενδιαφερομένων. Πρέπει πριν γίνει πραγματικότητα και πριν τύχει της συμπαράστασης, που ο "Parallaxis" αιτείται για λογαριασμό του, να γίνει αντικειμενικότερα φανερό η επείγουσα ανάγκη για την ύπαρξή του, κάτι που σε άλλες χώρες έχει πάψει προ πολλού να συζητείται εφόσον η ανάγκη έχει ήδη καλυφθεί».

Το Ελληνικό Μουσείο Φωτογραφίας έγινε πραγματικότητα για τη Θεσσαλονίκη το 1987, όμως η επείγουσα ανάγκη της ύπαρξής του φαίνεται πως δεν έγινε αντικειμενικά φανερό. Το Μουσείο - αν και διαθέτει μια πλούσια συλλογή έργων - κινδυνεύει να κλείσει.

Συναντήσαμε τον Γιάννη Βανίδη, έναν από τους ιδρυτές του, και συζητήσαμε για το μέλλον του Ελληνικού Μουσείου Φωτογραφίας και της Φωτογραφίας ως τέχνη στην Ελλάδα.

- Γιάννα Τσόκου: Κύριε Βανίδη, ποιοί ήταν οι λόγοι που ανάγκασαν τη «Φωτοθήκη Θεσσαλονίκης» να κλείσει μέσα σε δυο χρόνια;

- Γιάννης Βανίδης: Η «Φωτοθήκη» ήταν μια προσωπική προσπάθεια δική μου και της γυναίκας μου. Ήταν μια προσπάθεια εμπορικό-καλλιτεχνική. Δεν τελεσφόρησε όμως γιατί δεν υπήρχαν πωλήσεις. Τα εμπόδια προέκυψαν στη συνεργασία με τους καλλιτέχνες, κυρίως στις οικονομικές συναλλαγές. Νόμιζαν ότι η «Φωτοθήκη» τους χρωστούσε χρήματα, μ'αποτέλεσμα να χρεωθεί και στη συνέχεια να κλείσει.

- Γ. Τ.: Η αγορά ενός πίνακα ζωγραφικής θεωρείται οικονομική επένδυση. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τη φωτογραφία, τουλάχιστον στην Ελλάδα...

- Γ. Β.: Η θεώρηση της φωτογραφίας ως τέχνη συνειδητοποιήθηκε στην Αμερική. Εκεί, δημιουργήθηκε, στις αρχές του αιώνα, η γκαλερί όπου ο Stieglitz εξέθετε φωτογραφίες ως έργα τέχνης, καθιερώνοντας έτσι την άποψη: μια φωτογραφία δεν έχει τίποτε να ζητήσει από ένα άλλο έργο τέχνης. Η άποψη αυτή υποστηρίχθηκε και θεωρητικά. Βρέθηκαν

φωτογραφία συνέντευξη φωτογραφία



Φωτογραφία: Βασίλη Μποζίκη

άνθρωποι που το δέχτηκαν, μορφώθηκε ένα φιλότεχνο κοινό και φθάσαμε στη δεκαετία του '60, όπου στη Νέα Υόρκη η γκαλερί Witkins πουλούσε φωτογραφίες σε πάρα πολύ υψηλές τιμές. Μια κατάσταση η οποία χρειάστηκε πενήντα χρόνια για να διαμορφωθεί και μάλιστα σ' ένα περιβάλλον όπου υπήρχε η υποδομή. Δηλαδή, υπήρχαν παραγωγί, καλλιτέχνες, χώροι για την προβολή τους, υπήρχε κι ένα κοινό που είχε δεχθεί την ιδέα ότι η φωτογραφία είναι τέχνη. Το ίδιο έγινε και στην Ευρώπη, όχι όμως με την ένταση που υπήρχε στην Αμερική.

Είναι γνωστό ότι ο απόηχος των καλλιτεχνικών γεγονότων έφθασε στην Ευρώπη με καθυστέρηση μιας δεκαετίας, γεγονότα όμως που εμάς δεν μας άγγιζαν. Υπήρχε μια Nelly's ξεχασμένη, που έμενε στη Νέα Σμύρνη, ένας Μελετζής στον Ζωγράφου μαζί με μια Ελένη Παπαδάκη που έκαναν οδηγούς ελληνικών μουσείων για ξένες εταιρείες, υπήρχαν και διάφοροι άλλοι επώνυμοι παλιοί φωτογράφοι, οι οποίοι ήταν γνωστοί σ' ένα πολύ μικρό κύκλο, όχι όμως ακαδημαϊκό, όπως ήταν στην Αμερική.

Η φωτογραφία δεν κατάφερε τελικά να «απογειωθεί», με αποτέλεσμα όλα αυτά τα χρόνια, μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '60 να φυτοζωεί. Από εκείνη την εποχή κι

αργότερα νέα παιδιά που σπούδασαν φωτογραφία επιστρέφουν στην Ελλάδα και προωθούν αυτόν τον τομέα. Η εξέλιξη αυτή παρατηρήθηκε αρχικά στην Θεσσαλονίκη με την «Τέχνη» η οποία υιοθέτησε εκδηλώσεις καλλιτεχνικής φωτογραφίας και με το περιοδικό «Φωτογραφία». Συνεχίστηκε με τη δημιουργία της «Φωτοθήκης», τη δεύτερη γκαλερί που έκανε το περιοδικό «Φωτογραφία».

Λίγο μετά, στην Αθήνα ιδρύθηκε το Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών από τους Αντωνιάδη, Πάσχο, Δεπόλα, Παναγιωτόπουλο και Δήμου. Το Φωτογραφικό Κέντρο, η «Φωτοθήκη», με το περιοδικό «Φωτογραφία», ένας ακόμη σύλλογος και η Λέσχη Φωτογραφίας και Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, δημιούργησαν ώστε στο τέλος της δεκαετίας του '70 να υπάρχουν στην Ελλάδα τρεις φωτογραφικές γκαλερί. Μέσα απ' αυτά τα φωτογραφικά περιοδικά κάποιοι φωτογράφοι μπόρεσαν να δείξουν την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα. Τα πράγματα επιταχύνθηκαν. Αρκετοί άνθρωποι μπήκαν στο χώρο και φτάσαμε στο σημείο να αποκτήσει η φωτογραφία κοινό. Δεν είναι όμως πολυπληθές ώστε να μπορεί να την συντηρήσει. Σήμερα στην Ελλάδα δεν έχουμε αγοραστές φωτογραφικών έργων παρόλο που διοργανώνονται εκθέσεις και κυκλοφορούν πολλά βιβλία με φωτογραφικό υλικό. Το Μουσείο Μπενάκη διαθέτει θησαυρούς από φωτογραφικές συλλογές. Οι Έλληνες φωτογράφοι συμμετέχουν στις Biennale πόλεων της Μεσογείου και σ' άλλες διεθνείς εκθέσεις φωτογραφίας. Οι τιμές των συμβατικών έργων τέχνης, της ζωγραφικής και της γλυπτικής έχουν πάει στα ύψη - ίσως στην Αμερική η φωτογραφία κάλυψε το κενό που δημιουργήθηκε - στην Ελλάδα όμως η φωτογραφία δεν μπόρεσε να πουληθεί ως έργο τέχνης.

Πριν δέκα χρόνια υπήρχαν στη χώρα μας κάποιοι επώνυμοι χώροι όπου προβάλλονταν και πουλιόταν η φωτογραφία. Σήμερα οι χώροι αυτοί δεν υπάρχουν, με αποτέλεσμα η σύγχρονη ελληνική φωτογραφία να μένει μακριά από τους αγοραστές. Το θέμα όμως δεν είναι αν αγοράζει το κοινό. Αυτό που έχει σημασία είναι πως η φωτογραφία που προσφέρεται, ακόμη και σήμερα στην Ελλάδα, δεν είναι «προδιαγραφών αρχείου», όπως λένε έξω, δηλαδή οι φωτογράφοι μας δεν είναι στο σύνολό τους τεχνικά καταρτισμένοι για να μπορέσουν να κατασκευάσουν μια φωτογραφία αισθητικά παραδεκτή με προδιαγραφές συλλεκτικού αντικειμένου.

- Γ. Ν.: Πώς οριοθετείτε σήμερα τη δημιουργική φωτογραφία;

- Γ. Β.: Τα όρια είναι αρκετά θολά. Υπάρχει όμως ένας πυρήνας τον οποίο δεν μπορεί να αμφισβητήσει κανένας, όσον αφορά τα χαρακτηριστικά της, τον τρόπο με τον οποίο παράγεται και από ποιούς παράγεται. Θέλοντας να δώσουμε στη φωτογραφία το επίθετο «δημιουργική» υπάρχει πάντα μια διάθεση απομόνωσης στοιχείων τα οποία έχουν σχέση με την τύχη, την καθαρή τεχνική και τις αντιγραφές. Από την άλλη πλευρά, θέλουμε να τονίσουμε ότι δημιουργική φωτογραφία είναι η διαδικασία της παραγωγής ενός έργου τέχνης από έναν συνειδητοποιημένο

φωτογραφία συνέντευξη φωτογραφία

καλλιτέχνη με συγκεκριμένες τεχνικές προδιαγραφές, οι οποίες βέβαια και πάλι, μεταξύ τους δεν έχουν σαφή όρια. Δηλαδή υπάρχουν εκθέσεις με γιγάντιες φωτογραφίες, εκθέσεις με μικρο-φωτογραφίες, εκθέσεις με επεξεργασμένες φωτογραφίες, εκθέσεις από καλλιτέχνες οι οποίοι δεν αποκαλούν τον εαυτό τους φωτογράφο, αλλά χρησιμοποιούν τη φωτογραφία σαν μέσο για να καταλήξουν στον τελικό τους σκοπό. Παράδειγμα ο Νίκος Κεσσανλής, ο οποίος χρησιμοποιεί τη φωτογραφία σε μεγάλες επιφάνειες για να καταλήξει σ' ένα έργο τέχνης το οποίο όμως τελικά δεν είναι φωτογραφία. Χρησιμοποιεί την τεχνική της προβολής ενός αρνητικού επάνω σε μια επιφάνεια, την επεξεργάζεται και την προβάλλει σαν έργο τέχνης, πλην όμως δεν είναι φωτογραφία.

- Γ. Τ.: Πόσο έχει επηρεαστεί η διαφήμιση από τη φωτογραφία και το αντίθετο ;

- Γ. Β.: Φωτογράφοι όπως ο Newton και ο Avedon επηρέασαν θετικά την εξέλιξη της φωτογραφίας στις δεκαετίες που πέρασαν. Φόρτισαν μπορούμε να πούμε, με νέο πνεύμα τη διαφήμιση, χωρίς να είμαι σίγουρος ότι ξεκίνησαν μ' αυτόν το σκοπό, αλλά τους δόθηκαν οι ευκαιρίες, είχαν τα μέσα και βρήκαν το κοινό που ανταποκρίθηκε στη δουλειά τους. Υπήρξε θα έλεγα μια αγαθή σύμπτωση από τη μια πλευρά, ένας σκληρός αγώνας από την άλλη και τελικά σήμερα Avedon και ο Newton θεωρούνται πλέον κλασικοί.

- Γ. Τ.: Ποιά είναι η εξέλιξη της διαφημιστικής φωτογραφίας στην Ελλάδα;

- Γ. Β.: Υπάρχουν πολλοί αξιόλογοι φωτογράφοι που ασχολούνται με τη διαφήμιση. Κυκλοφορούν αρκετά περιοδικά όπου μπορεί κανείς να γνωρίσει τη δουλειά των φωτογράφων που ασχολούνται σοβαρά με τη διαφημιστική φωτογραφία. Στις μέρες μας, παρατηρούμε πια, ότι ο επαγγελματισμός αντικαθιστά τον ερασιτεχνισμό. Στην Αθήνα υπάρχουν γραφεία - δυστυχώς κανένα στη Θεσσαλονίκη - τα οποία προσλαμβάνουν επαγγελματίες φωτογράφους παρέχοντας τους τη δυνατότητα να προωθήσουν τη δουλειά τους.

- Γ. Τ.: Το 1987 ιδρύθηκε το Ελληνικό Μουσείο Φωτογραφίας στη Θεσσαλονίκη. Με ποιά κριτήρια επιλέξατε το φωτογραφικό υλικό;

- Γ. Β.: Δεν είχαμε τη δυνατότητα να θέσουμε κριτήρια, διότι τα κριτήρια τα έθεσαν οι δωρητές μας. Απευθυνθήκαμε σε ανθρώπους που πιστεύαμε ότι το έργο τους, οποιοδήποτε κι αν ήταν αυτό, ήταν σωστό. Αυτοί επέλεξαν ένα κομμάτι από τη δουλειά τους και μας το δώρισαν. Δεν υπήρξε συνειδητοποιημένη επιλογή. Ξεκινώντας, μας έμειναν κάποιες συλλογές από τις εκδηλώσεις του Μαΐου 1985, όπως ήταν η δουλειά του Νικολέρη, του Γλούπα, του Μελετζή κι από εκεί και πέρα, ότι συμπλήρωσε τη συλλογή μας ήταν από τη δουλειά γνωστών φωτογράφων. Τα έργα αυτά είναι η αρχή μιας μόνιμης συλλογής και μάλιστα με απαιτήσεις. Δηλαδή μιας συλλογής που αντέχει την κριτική.



Φωτογραφία: Θεόδωρου Νικολέρη

- Γ. Τ.: Οι προβλέψεις για το μέλλον του Ελληνικού Μουσείου Φωτογραφίας είναι πολύ απαισιόδοξες...

- Γ. Β.: Δεν είναι απαισιόδοξες, είναι ρεαλιστικές. Αντιμετωπίζουμε μια πραγματικότητα η οποία δεν ευνοεί τέτοιου είδους πρωτοβουλίες.

Στόχος μας ήταν η ίδρυση του Μουσείου. Η προώθηση και η συντήρησή του όμως δεν είναι μέσα στις οικονομικές μας δυνατότητες. Αυτό που μπορούμε ακόμη να προσφέρουμε είναι το ενοίκιο της αποθήκης που φυλάσσεται η συλλογή του Μουσείου.

Εξάλλου, σύμφωνα με το καταστατικό, αν δεν κατορθώσει το μουσείο να υλοποιήσει τις υποχρεώσεις του, όλη η περιουσία περιέρχεται αυτομάτως στον Δήμο.

Πολύ φοβάμαι ότι αν εξαντλήσουμε τα περιθώρια - είναι γνωστή η τακτική του Δημοτικού Συμβουλίου, δυο χρόνια αφ' ότου εκλεγεί οργανώνεται, ενώ τα επόμενα δυο χρόνια προετοιμάζεται για τις νέες εκλογές - θα πάρουμε το έκθετο παιδί μας, θα το αφήσουμε στα σκαλοπάτια του Δήμου και θα φύγουμε...

- Γ. Τ.: Τι απαιτείται για να συντηρηθεί το Ελληνικό Μουσείο Φωτογραφίας;

φωτογραφία συνέντευξη φωτογραφία



Φωτογραφία: Γιώργου Τσαουσάκη

- Γ. Β.: Χρειάζεται ένας χώρος. Ο Δήμος έχει άφθονους χώρους, δεν υπάρχει όμως βούληση για να τους ενεργοποιήσει. Παράλληλα απαιτείται ένας άνθρωπος που να έχει την απαιτούμενη μόρφωση στη συντήρηση, την ιστορία και την τέχνη για να τεθεί επικεφαλής αυτού του χώρου ως έμμισθος υπάλληλος του Δήμου.

Θεωρούμε την κάλυψη της θέσης του διευθυντού Μουσείου απαραίτητη για τη σωστή λειτουργία του.

- Γ. Τ.: **Με τη «Φωτοθήκη» τον «Parallaxis» και το Ελληνικό Μουσείο Φωτογραφίας υπήρξε τα τελευταία χρόνια στη Θεσσαλονίκη μια σταθερή υποστήριξη και προβολή της φωτογραφίας. Ποιά πιστεύετε πώς είναι η προσφορά των χώρων αυτών;**

- Γ. Β.: Οι χώροι που αναφέρατε, στους οποίους θάπρεπε να προσθέσουμε το περιοδικό «Φωτογραφία», την καλλιτεχνική εταιρεία «Τέχνη», τη Μικρή Πινακοθήκη «Διαγώνιο», τη Λέσχη Φωτογραφίας - Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (ΛΕΦΚΙΘ), είναι οι χώροι μέσα στους οποίους προβλήθηκε η δημιουργική φωτογραφία τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια στη Θεσσαλονίκη. Μέσα από εκεί πέρασαν άνθρωποι και άρχισαν να ευαισθητοποιούνται απέναντι στο θέμα φωτογραφία ως έργο τέχνης. Υποθέτω ότι υπάρχει πλέον ένα κοινό, που με τα

διαβάσματά του, με το ενδιαφέρον του πάνω στο θέμα έχει διαμορφώσει κάποια γνώμη. Σήμερα οι χώροι έχουν ελλατωθεί και γενικά η κατάσταση έχει χειροτερευτεί.

Παρόλ' αυτά, το φιλότεχνο κοινό της φωτογραφίας έχει αυξηθεί. Διότι, η γενική στάση των εντύπων που κυκλοφορούν στην Ελλάδα έχει αλλάξει.

Δημοσιεύουν επιλεγμένες φωτογραφίες και συνεργάζονται με πρακτορεία ελληνικά ή διεθνή. Σήμερα υπάρχουν τα ερεθίσματα για τους ανθρώπους οι οποίοι θέλουν να έχουν άποψη για τα φωτογραφικά, έχουν τη δυνατότητα να παίρνουν πληροφορίες και να τις αξιοποιούν. Στο κλίμα αυτό συνεισφέραν και οι χώροι που αναφέραμε στην αρχή, προσφέροντας ένα είδος φωτογραφικής επιμόρφωσης.

Κι αν πούμε ότι η εικόνα πλέον είναι κάτι που κυριαρχεί ή θα κυριαρχήσει στο άμεσο μέλλον, αυτοί που ξέρουν να διαβάζουν εικόνες θα είναι πιο ενήμεροι από αυτούς που θα βλέπουν την εικόνα και θα τους κουκουλώνει ολόκληρους. Χρειάζεται κάποια μόρφωση για να βλέπεις.

Όσοι ξέρουν να κυτούν θα έχουν σώσει πολλά από τον εαυτό τους και δεν θα παραδίδονται ολόκληροι στην γοητεία της κινούμενης εικόνας όπως είναι η τηλεόραση ή της ακίνητης όπως είναι οι φωτογραφίες στα περιοδικά και τις εφημερίδες...

αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική

Από αυτό τεύχος εγκαινιάζουμε μια στήλη αφιερωμένη στην **αρχιτεκτονική**.

Θεωρώντας ότι η συζήτηση γύρω από την αρχιτεκτονική - μακριά από μόδες και γούστα - είναι ικανή να συμβάλλει σε μια έγκυρη ανάγνωση της εποχής, θα φιλοξενήσουμε άρθρα κριτικής παρουσίασης για την αρχιτεκτονική και πολεοδομική σκέψη.

Στο πλαίσιο αυτής της σειράς ξεκινάμε με ένα άρθρο για τον Ζαν Προυβέ σημαντικό γάλλο κατασκευαστή και μηχανικό, ο οποίος με το έργο του χαρακτήρισε μια ολόκληρη γενιά αρχιτεκτόνων και μηχανικών, τόσο για την ιδιοφυΐα όσο και για το ήθος των κατασκευαστικών του προτάσεων.

θ.

Jean Prouvé (1901 - 1984)

«Χρέος του ανθρώπου είναι πάντα να δημιουργεί. Να κοιτάζει πάντα προς το μέλλον, όποιο κι αν είναι αυτό, χωρίς ποτέ να αντιγράφει, ποτέ να μην πλαστογραφεί. Και για να γίνει αυτό είναι απαραίτητο να έχει μια απόλυτη γνώση και κυριαρχία του παρελθόντος»

Zan Προυβέ

Ο Ζαν Προυβέ, γεννημένος στο Νανσύ στο γύρισμα του αιώνα ήταν το δεύτερο από τα επτά παιδιά της οικογένειας Προυβέ. Ο πατέρας του, Βικτόρ, ήταν από τα σημαντικότερα και αντιπροσωπευτικότερα μέλη της λεγόμενης Σχολής του Νανσύ, που ιδρύθηκε το 1901 στην ομώνυμη πόλη.

Ένα από τα κυριότερα ζητήματα που απασχολούν τη σκέψη και την πράξη αυτής της καλλιτεχνικής και πνευματικής ένωσης είναι η αναζήτηση της καταλληλότερης συνεργασίας της τέχνης με τη βιομηχανία - χωρίς ωστόσο να θυσιάζεται το ιδανικό της ομορφιάς (που μόνο η τέχνη μπορεί να βεβαιώσει) προς όφελος της βιομηχανικής παραγωγής.

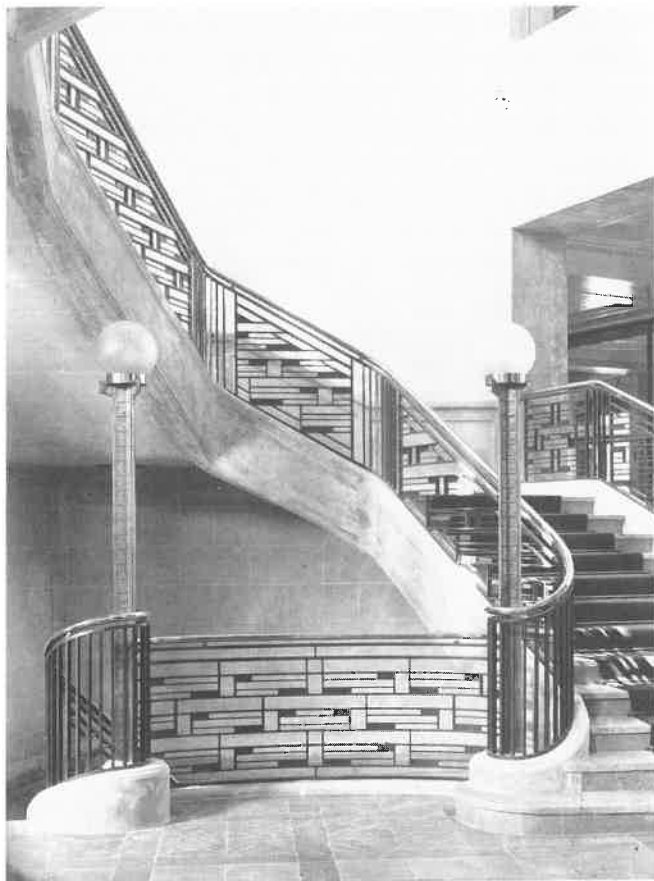
Σημαντικά εργαστήρια όπως εκείνο του Εμίλ Γκαλέ (Emile Gallé) - πρώτου προέδρου της ένωσης ως το 1904, ημερομηνία του θανάτου του - απασχολούν ήδη μεγάλο αριθμό συνεργατών και εργατών· ο αριθμός τους κάποτε πλησιάζει τους τριακόσιους. Το πρόβλημα της βιομηχανικής παραγωγής έχει μπει από πολύ παλαιότερα, αλλά μόλις στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα θα απασχολήσουν σοβαρά τα ερωτήματα που θέτει, παράλληλα με τις προοπτικές που εγκαινιάζει. Ο ίδιος ο Εμίλ Γκαλέ ήδη από το 1889 αναφέρει

την πρόθεσή του να κάνει την «τέχνη» ευρύτερα προσιτή συμφιλιώνοντας την με την παραγωγή χαμηλού κόστους. Έτσι, όταν το 1901 ιδρύεται η Σχολή στο καταστατικό της αναφέρεται ότι πρόκειται για μια «επαρχιακή ένωση καλλιτεχνικών βιομηχανιών» με την πρόθεση να γίνει ο τόπος συνάντησης και ανάπτυξης της βιομηχανικής τέχνης. Έξη χρόνια πριν την γέννηση του Deutscher Werkbund (Γερμανικός Καλλιτεχνικός Σύνδεσμος - προάγγελος του Bauhaus), όπου με τις συγκρουόμενες απόψεις του Henry Van de Velde και του Herman Muthesius για την βιομηχανοποίηση - ή μη της τέχνης και της αρχιτεκτονικής και της διακήρυξης για το «στοιχειώδες», την «αυστηρή λογική» (Henry Van de Velde - 1907) και την «τυποποίηση που πρέπει να θεωρηθεί αποτέλεσμα μιας ωφέλιμης συγκέντρωσης» (Herman Muthesius -1914), αλλά και την επαναποθέτηση του Van de Velde, ο οποίος δηλώνει ότι «όσο υπάρχουν καλλιτέχνες θα αντισταθούν σε κάθε πρόταση για την επιβολή ενός κανόνα και μιας τυποποίησης», γιατί «για να μιλήσουμε για τύπους και τυποποίηση θα πρέπει να περάσει μια ολόκληρη περίοδος προσπαθειών» (1914), η Σχολή του Νανσύ έψαχνε για την ένωση του ιδεώδους με την πραγματικότητα.

Αρκετά χρόνια πριν από τη διατύπωση των παραπάνω σκέψεων η Σχολή βεβαιώνει την πίστη της στην αναγκαιότητα της προόδου: ήδη από το 1890 ο Βικτόρ Προυβέ έγραφε ότι «καλά ή κακά πρέπει πρώτα απ' όλα να είμαστε άνθρωποι της εποχής



Ο Ζαν Προυβέ.



Στηθαίο σκάλας από σφύρηλατο σίδηρο για το Ermitage στο Vittel, 1928.

σας» και συνέχιζε συνιστώντας την έστω ακατέργαστη αυθεντικότητα του καλλιτέχνη αντί για την δουλοπρεπή υποταγή ενός αντιγραφέα που δεν καταλαβαίνει. «Είναι σα να γράφαμε κάτω από τις διαταγές ενός νεκρού» θα καταλήξει¹.

Πέρα απ' όλ' αυτά γνωρίζουμε ότι η Σχολή του Νανσύ ποτέ δεν έπαψε να είναι το εργαστήριο εξαιρετικών τεχνιτών, όπου η διαχείριση των έργων ποτέ δεν υποτιμά τις καλλιτεχνικές απαιτήσεις, όπως επίσης και ποτέ δεν νοείται η σύλληψη της «βιομηχανικής τέχνης» ανεξάρτητα από το εργαστήριο και το χέρι που την πραγματοποιεί. Για να αναφερθούμε πάλι στον πατέρα του Ζαν Προυβέ, χαρακτηριστική είναι η δήλωσή του : «Διηγούμαι τον εαυτό μου με τα ίδια μου τα χέρια²». Η Σχολή του Νανσύ ακολούθησε πιστά τη διδασκαλία αυτών των δασκάλων - βιοτεχνών που έθεσαν σαν αρχή τους την έρευνα, τη δημιουργικότητα που καταργεί τις βεβαιότητες και την ακούραστη επανάληψη και βελτίωση των αναγνωρισμένων μοντέλων.

Αυτή τη μεγάλη παράδοση των βιοτεχνών - καλλιτεχνών συνεχίζει με το έργο του ο Ζαν Προυβέ, ο οποίος σε όλη του τη ζωή θα αναζητήσει την ιδανική συνεργασία ανάμεσα στη δουλειά του βιοτέχνη - πρωτοπόρου εφευρέτη και στην

Μια μεγάλη έκθεση αφιερωμένη στο σύνολο του έργου του Ζαν Προυβέ παρουσιάστηκε από τις 24 Οκτωβρίου 1990 ως το τέλος Φεβρουαρίου 1991 στο Κέντρο Georges Pompidou, στο Παρίσι. Η έκθεση-εργαστήριο εντάσσεται σε μια σειρά εκδηλώσεων που διοργανώνει το Κέντρο με σκοπό την παρουσίαση δημιουργών των οποίων το έργο θεωρείται ότι σηματοδοτεί σημαντικούς σταθμούς στην εξέλιξη της βιομηχανικής δημιουργίας.

Στα πλαίσια των δραστηριοτήτων αυτών έχει ήδη παρουσιαστεί σε ατομικές εκθέσεις - και έπειτα εκδοθεί σε μονογραφίες - το έργο αρχιτεκτόνων και σχεδιαστών όπως των Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, Tony Garnier, Raymond Loewy και άλλων.

τυποποίηση, που επιτρέπει τη βιομηχανική παραγωγή.

Η αρχική του επαγγελματική κατάρτιση πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι, στα εργαστήρια δύο φημισμένων σιδηρουργών της εποχής του. Κοντά τους μαθήτευσε για πέντε χρόνια (1916 - 1921) όπου και μύηθηκε στα μυστικά και τους κανόνες της σιδηρουργικής τέχνης - πάει να πει στη συμπεριφορά, την αντοχή, τις εν γένει ικανότητες και την αισθητική αξία του μετάλλου.

Στα 1923 ο Ζαν Προυβέ ανοίγει το πρώτο ατελιέ στο Νανσύ όπου δέχεται παραγγελίες για κατασκευές φωτιστικών, πόρτες, σιδεριές και τζαμαρίες ενώ αρχίζει να κατασκευάζει και να παράγει τα πρώτα του έπιπλα. Το υλικό είναι το μέταλλο, αλλά σχεδόν αμέσως εγκαταλείπεται το σίδηρο για χάρη του χάλυβα λεπτής διατομής. Στο εργαστήριο εισάγεται η τεχνική της ηλεκτροκόλλησης (1926) και τα φύλλα του χάλυβα υφίστανται - με την πίεση της πρέσσας - μορφές οντουλέ, καμπύλες και ενισχύσεις στις γωνίες με το γύρισμα των άκρων τους. Όλα αυτά οδηγούν σε μια νέα μορφή κατασκευαστικής λογικής, όπου τη θέση βαριών και σε μεγάλη ποσότητα υλικών παίρνουν οι ειδικά επεξεργασμένες μορφές του μετάλλου με σκοπό τη μεγαλύτερη δυνατή οικονομία και απλότητα στην κατασκευή.

Από την πρώτη αυτή εποχή στο έργο των Ατελιέ Ζαν Προυβέ χαρακτηριστικές είναι οι μεγάλες σιδεριές και μεταλλικά στηθαία που κατασκευάζει, τα οποία αποτελούνται από μεταλλικές λάμες τυποποιημένων διαστάσεων που στη συνέχεια μοντάρονται με τη μέθοδο της ηλεκτροκόλλησης. Βλέποντας αυτές τις ωραίες πραγματοποιήσεις, δεν αποφεύγουμε τον πειρασμό να σκεφτούμε τα έργα του Μοντριάν, τους πλαστικούς πειραματισμούς του De Stijl αλλά και τις συζητήσεις που γίνονται στα πλαίσια της Σχολής του Bauhaus στη Βαϊμάρη.

Μετά τα πρώιμα αυτά έργα ο Ζαν Προυβέ θα αναλάβει την εκτέλεση πολυάριθμων θαλάμων ανασασέρ, που στην ουσία αποτελούν το ενδιάμεσο βήμα πριν την ενασχόληση του με την μεγάλης κλίμακας αρχιτεκτονική και κατασκευαστική δημιουργία. Είναι ενδιαφέρον να σκεφθούμε ότι πριν από τη

αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική

βιομηχανοποίηση της κατοικίας θα προηγηθεί η βιομηχανοποίηση των ορατών μηχανικών της μερών - συγκεκριμένα του θαλάμου του ανασσέρ - στοιχείου καινούργιου στο κατασκευαστικό πανόραμα και άρα απαλλαγμένου από ιστορικές προ-λήψεις. Η αισθητική της μηχανής, ειδικότερα όπως αυτή επιβάλλεται μέσα από τις βιομηχανικές κατασκευές του 19ου αιώνα, εισάγεται στο χώρο της κατοικίας δια μέσου της κίνησης της επικοινωνίας, της μεταφοράς. Όλα χαρακτηριστικά της «σύγχρονης εποχής».

Στην ίδια εποχή εντάσσονται και οι πιο ωραίες και σημαντικές πραγματοποιήσεις των *Ατελιέ Ζαν Προυβέ* στον τομέα του επίπλου. Πρόκειται για έπιπλα από λακαρισμένη στραντζαριστή λαμαρίνα χάλυβα, που διακρίνονται για την αβρότητα της κατασκευής τους. «Δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στη σύλληψη και την κατασκευή ενός επίπλου και ενός σπιτιού», θα πει ο Ζαν Προυβέ με την καθαρότητα της κατασκευαστικής λογικής που τον διακρίνει. Τα προβλήματα που πρέπει να λυθούν για να οδηγήσουν στην κατασκευή ενός επίπλου είναι το ίδιο σύνθετα όσο και των μεγάλων κατασκευών. Η αισθητική με την οποία τα διαμορφώνει είναι αυτή του μηχανικού που ξεετάζει τις δυνάμεις που καταπονούν την κατασκευή του. Έτσι χρησιμοποιεί και εδώ το στραντζαριστό φύλλο μετάλλου, με διατομή προσαρμοζόμενη στο σύστημα φόρτισης έτσι ώστε να εξασφαλίζει σε κάθε σημείο της την ίδια αντοχή. Σαν αποτέλεσμα έχουμε έπιπλα γεροδεμένα που, παραδόξως, καταφέρνουν να συνδιάσουν το αίσθημα της ευστάθειας μαζί με μια ορισμένη ελαφρότητα, η οποία μάλλον προέρχεται από την ίδια τη γενναιοδωρία της κατασκευής και το υλικό που χρησιμοποιεί. Όσο το μπορεί θα αποφύγει τη χρήση τυποποιημένων κυλινδρικών διατομών του εμπορίου, οι οποίες δεν μπορούν να ικανοποιήσουν το ισχυρό κατασκευαστικό του ένστικτο και την αρχή της ίσης αντοχής.

Παράλληλα πραγματοποιεί και μια σειρά σχολικών θρανίων που χαρακτηρίζουν μια ολόκληρη εποχή. (Δεν μπορούμε εδώ παρά να θυμηθούμε τα δικά μας μαθητικά θρανία στις δεκαετίες του

πενήντα και εξήντα, αλλά και ακόμη πιο πρόσφατα).

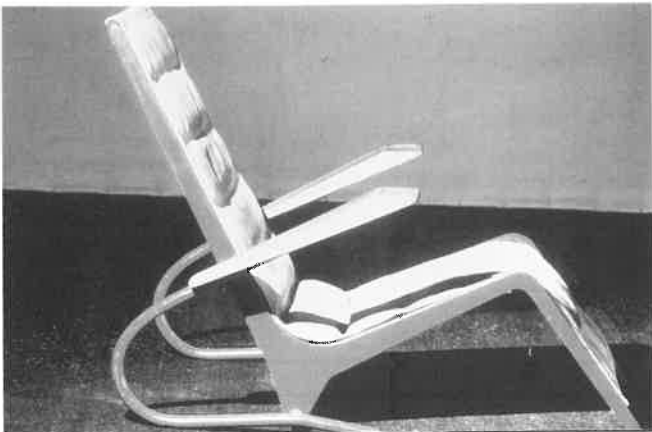
Στη δεκαετία του τριάντα τα εργαστήρια του Ζαν Προυβέ μεταφέρονται σε μεγαλύτερους χώρους και αναλαμβάνουν μεγάλες παραγγελίες που αφορούν τη σύλληψη και κατασκευή ολόκληρων κτιρίων. Ο πειραματισμός στις δυνατότητες που προσφέρει το μέταλλο και η μέθοδος της συναρμολόγησης του με τη βοήθεια της ηλεκτροκόλλησης εντείνεται και πολυάριθμα διπλώματα ευρεσιτεχνίας κατοχυρώνονται.

Σημαντικό σταθμό στη δραστηριότητα των εργαστηρίων στη δεκαετία αυτή αποτελεί η σύλληψη και η κατασκευή του σπιτιού του Λαού στο Clichy (1936) σε συνεργασία με τους αρχιτέκτονες Baudoin και Lods. Οι αρχές της ελαφρότητας και του assemblage, «έκφραση της μαζικής παραγωγής και άρα της βιομηχανίας», βρίσκουν στο έργο αυτό μια παραδειγματική πραγματοποίηση. Για πρώτη φορά εφαρμόζεται το ντύσιμο ενός κτιρίου με αυτοφερόμενα πανώ κάλυψης ελαφρά και εύκολα στην τοποθέτηση. Πρόκειται για την πρώτη εφαρμογή αυτού που θα γίνει ευρύτερα γνωστό ως *mur-tideau*⁴.

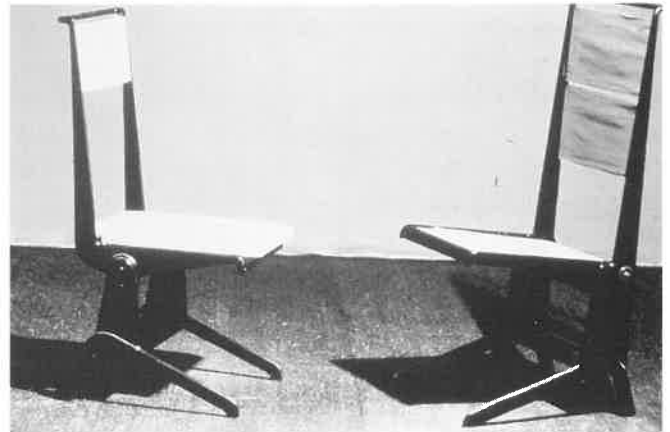
Η επεξεργασία των κατασκευαστικών λεπτομεριών είναι εξαντλητική καθώς επίσης και ο πειραματισμός όσον αφορά τη μεγαλύτερη δυνατή ευλυγισία του εσωτερικού χώρου, που εκφράζει τη δυναμικότητα της αρχιτεκτονικής σύλληψης. Το έργο αυτό, πραγματικό μνημείο τεχνικής και ευφυΐας, μοιάζει να αναπνέει έναν αέρα ελευθερίας και απλότητας και στέκει σαν ορόσημο ανάμεσα στην παράδοση του βιοτεχνικού έργου τέχνης και της βιομηχανικής κατασκευής.

Ακολουθούν άλλα σημαντικά κτίρια εξ ολοκλήρου μεταλλικά επίσης, όπως το *Aéro-Club Rolland Garros* (Buc 1935 - 36) και το περίπτερο της U.A.M. (Ένωση Μοντέρνων Καλλιτεχνών - 1937).

Οι πραγματοποιήσεις αυτές γίνονται πάντα σε συνεργασία με αρχιτέκτονες οι οποίοι ξέρουν να εκτιμούν την κατασκευαστική δεινότητα του «μηχανικού» Προυβέ. Η επιρροή που ασκεί στο έργο αυτών των αρχιτεκτόνων είναι τόση, ώστε συχνά δέχεται την «κατηγορία» ότι ακόμη και όταν κλήθηκε για να σχεδιάσει



Chaise longue από φύλλο χάλυβα, 1925.



Πτυσσόμενα καθίσματα από φύλλο χάλυβα.

αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική

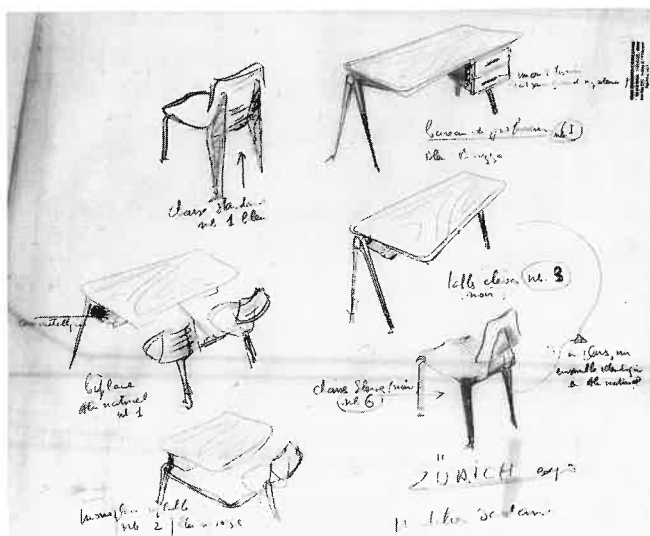
μια λεπτομέρεια, τους επηρέασε συνολικά στην αρχιτεκτονική του κτιρίου. Τι άλλο σημαίνει αυτή η μαρτυρία αν όχι την κατάδειξη της αρχής ότι το όλον γίνεται φανερό στο μέρος και ότι τα μέρη της κατασκευής συνεργάζονται αρμονικά μέσα στο σύνολο ενός κτιρίου (ή ενός επίπλου, για τον Ζαν Προυβέ - το είδαμε - δεν έχει διαφορά...).

Η δεκαετία του τριάντα είναι επίσης εποχή οικιστικής ανασυγκρότησης, η οποία εντείνεται κυρίως μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Έτσι στα εργαστήρια του Ζαν Προυβέ δίνεται η δυνατότητα - που όμως ποτέ δεν είχε σαν αποτέλεσμα μια σημαντική παραγγελία από την πλευρά του κράτους - να προτείνουν πολυάριθμα συστήματα εύκολης και γρήγορης ελαφριάς προκατασκευής στον τομέα της κατοικίας και του σχολικού κτιρίου. Από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της δραστηριότητας είναι το Σπίτι BLPS (1937-39), Λυόμενη κατοικία (1939) και το Σπίτι BCC (1942) σε συνεργασία με τον Pierre Jeanneret, εξάδελφο και συνεργάτη του Λε Κορμπυζιέ.

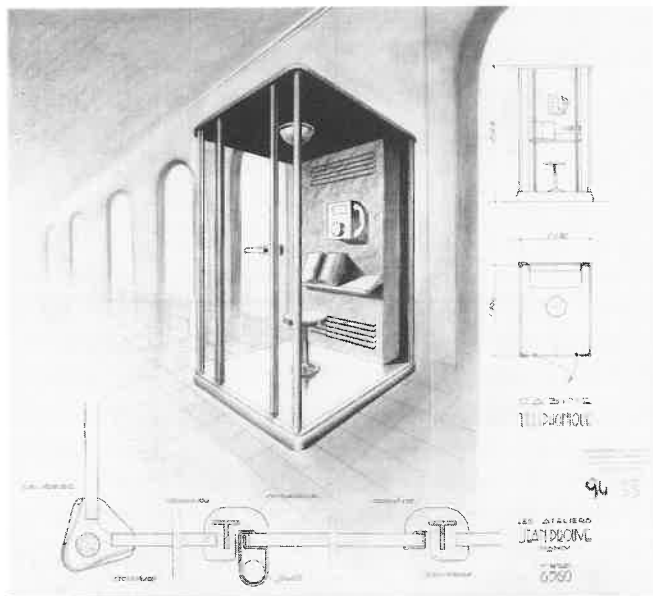
Η ανάπτυξη της τεχνικής του πτυχωτού (στραντζαριστού) φύλλου χάλυβα, τεχνική που καθιστά τα κατασκευαστικά στοιχεία αυτοφερόμενα, επιτρέπει τη σύλληψη του όλου με μια καινούργια κατασκευαστική λογική, μακριά από τα οργανικά πρότυπα της σχολής του Νανσύ και της Art Nouveau. Ο ίδιος ο Ζαν Προυβέ στα μαθήματα που θα αναλάβει στη Σχολή Τεχνών και Επαγγελματιών (Arts et Metiers) από το 1957 ως το 1970 - και στα οποία μας δίνει πολύτιμες πληροφορίες για τη **μέθοδο** της εργασίας του - λέει με έμφαση ότι «κάθε αντικείμενο έχει για θεμέλιο μια κατασκευαστική λογική. Αυθόρμητα ο άνθρωπος, ο κατασκευαστής, το φαντάζεται στο χώρο

ολοκληρωτικά πραγματοποιημένο. Η γνώση των υλικών τον εμπνέουν. Το μέρος είναι προσδιορισμένο». Η κάθε οικοδομική λεπτομέρεια έχει συλληφθεί έτσι ώστε να συμμετέχει στην πραγματοποίηση του συνολικού έργου - φέρει στο σώμα της την κατασκευαστική λογική που προσδιορίζει τη γενική (αρχιτεκτονική) έκφραση του συνόλου. Εξ άλλου ο Ζαν Προυβέ, αν και επίμονος υποστηρικτής της απόλυτης βιομηχανοποίησης της κατοικίας, ποτέ δεν θα αντιληφθεί αυτήν τη βιομηχανοποίηση σαν έναν κατάλογο έτοιμων προκατασκευασμένων στοιχείων, που εκλεκτικά οι αρχιτέκτονες θα διάλεγαν για την πραγματοποίηση των κτιρίων τους. Η δικιά του μέθοδος συνίσταται στην επίμονη δοκιμή και βελτίωση πρωτότυπων στοιχείων, ειδικά σχεδιασμένων για την κάλυψη συγκεκριμένων αναγκών. Αυτή είναι εξ άλλου και η έννοια που θα δώσει στο «εργοστάσιο - πιλότο» που ιδρύει το 1944 στο Maxéville, προάστιο του Νανσύ. Η ιδέα του για τον κατασκευαστή-ερευνητή - ιδέα που βρίσκεται στη βάση της δημιουργίας το 1919 από τον Βάλτερ Γκρόπιους του Bauhaus στη Βαϊμάρη - εκφράζεται με την πραγματοποίηση μιας βιοτεχνίας στο εσωτερικό ενός εργοστασίου.

Σύμφωνα με τη μέθοδο της εργασίας του Ζαν Προυβέ σε ένα τέτοιο χώρο πειραματισμού, όπου συνεργάζονται αρχιτέκτονες, μηχανικοί και εργάτες δεν τίθεται καν θέμα διανοητικοποίησης της κατασκευής και δεν μπορεί να συγχωρεθεί η έλλειψη λεπτομερών τεχνικών γνώσεων (που χαρακτηρίζει - πρέπει να το πούμε - την πλειοψηφία των αρχιτεκτόνων). Σύμφωνα με τον Ζαν Προυβέ η συνεργασία ανάμεσα σε όλους όσους συμμετέχουν στην πραγματοποίηση ενός έργου «πρέπει να οδηγήσει στην όσμωση της επιστήμης, του πνεύματος και του χεριού». Στην αρχή υπάρχει μια ιδέα, η οποία στη συνέχεια



Αναδρομικά σχέδια του Ζαν Προυβέ για σχολικά επίπλα της δεκαετίας του '20. Σχέδιο σε διαφανές χαρτί, 1953.



Τηλεφωνικός θάλαμος. Σχέδιο σε διαφανές χαρτί, 1935.

αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική

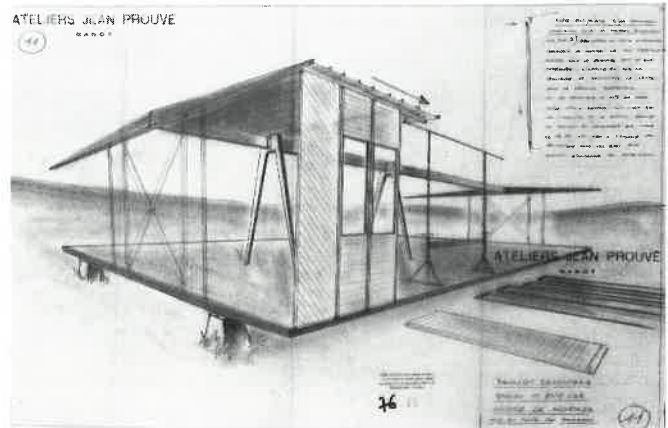


Το σπίτι του Λαού στο Clichy, 1936.

επεξεργάζεται με ακριβή τεχνικά σχέδια και συνεχή διάλογο ανάμεσα στα μέλη της ομάδας, για να καταλήξουμε στην κατασκευή μιας μακέτας μεγάλης κλίμακας ή - ακόμη καλύτερα - ενός πρωτοτύπου. Τότε, και μόνον τότε, βεβαιωμένοι για τη δυνατότητα κατασκευής, επιτρέπεται να σχεδιάσουμε οριστικά το αντικείμενο. Η ιδεολογία του Ζαν Προυβέ είναι απόλυτη: «*Να μην σχεδιαστεί ποτέ τίποτε που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί*». Κατ' αυτόν η αποξένωση του αρχιτέκτονα από τις κατασκευαστικές πρακτικές τον έχουν οδηγήσει στη θέση «ενός δικηγόρου, συχνά μεγαλοεπιχειρηματία, διαχειριστή περισσότερο παρά δημιουργού».

Ο καταμερισμός της εργασίας οδηγεί τον αρχιτέκτονα στο να γίνεται ένας «*στυλίστας της κατασκευής*» χωρίς ουσιαστική παρέμβαση στη διαδικασία παραγωγής του αρχιτεκτονικού έργου. Αυτή ήταν άλλωστε η αντιμετώπιση που η «τύχη» επιφύλαξε και στον ίδιο τον Ζαν Προυβέ. Όταν το Αλουμίνιο της Γαλλίας (Pessiney) αντιλήφθηκε την επιτυχία του Προυβέ θέλησε - και κατόρθωσε - να γίνει συνεταιρικός στο κεφάλαιο της επιχείρησης των Εργαστηρίων. Η Pessiney είχε αντιληφθεί ότι οι προτάσεις αυτού του ριζοσπάστη της κατασκευής δεν τη συνέφεραν οικονομικά. Αντίθετα από τον Προυβέ, εκείνη ήθελε να προωθήσει την ιδέα της «*ανοιχτής προκατασκευής*», όπου ανεξάρτητα κατασκευαστικά στοιχεία, πλασσάρονται στο εμπόριο. Λογική που ήταν ακριβώς η αντίθετη από την ιδέα του Προυβέ. Ο συνεχής πόλεμος από τη μεριά της καινούργιας διεύθυνσης οδήγησε, στα 1952, στην οριστική αποχώρηση του από τα εργαστήρια, που ο ίδιος είχε δημιουργήσει μετά από τριάντα χρόνια εργασίας. Η άρνηση του να συνεχίσει στην εταιρεία σαν απλός «*σχεδιαστής του στυλ Προυβέ*» είναι μια παραδειγματική στάση συνέπειας και αυτογνωσίας.

Δεν θα πρέπει να μας διαφύγει, όπως επισημαίνει ο H. Damisch⁵, η διάκριση ανάμεσα στην τεχνική και στη βιομηχανία. Ο μηχανικός πρέπει (ή θα έπρεπε) να ενδιαφέρεται για την αποτελεσματικότητα μιας κατασκευής με κριτήρια



Λυόμενη κατοικία, 1939.

κατασκευαστικά, αισθητικά και κοινωνικά. Στόχος δύσκολος, που καθίσταται συχνά ακατόρθωτος στα πλαίσια μιας βιομηχανίας που θεωρεί αποτελεσματικό ότι εντάσσεται στην «*αναπόφευκτη λογική του κέρδους*», όπως επισημαίνουν από πολύ νωρίς σχεδιαστές και αρχιτέκτονες όπως ο William Morris στην Αγγλία και ο H. Van de Velde στη Γερμανία.

Οι επινοήσεις του Ζαν Προυβέ που οδηγούσαν - ανάμεσα στα άλλα - σε μια δραστική μείωση (από 50kg/m² σε 20kg/m²) στη χρήση της πρώτης ύλης στον τομέα της κατασκευής, δεν μπορούσε παρά να ανησυχήσει τους υπεύθυνους του Αλουμινίου της Γαλλίας.

Παρόλ' αυτά ο Ζαν Προυβέ παρέμεινε δραστήριος και μετά την απογοήτευση του Maxéville. Συνεργάστηκε με πολυάριθμους αρχιτέκτονες, συνεργάτες ήδη από την εποχή του μεσοπολέμου όταν συμμετείχε ενεργά στη Ένωση Μοντέρνων Καλλιτεχνών, της οποίας ήταν από τα ιδρυτικά μέλη' ανάμεσά τους οι Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Joseph Belmont καθώς και με διάσημους μηχανικούς όπως ο P. L. Nervi, L. Pétroff και Ove Arup.

Από τις πιο σημαντικές πραγματοποιήσεις αυτών των χρόνων είναι το Maison Tropicale (1949), το περίπτερο για τα εκατό χρόνια του Αλουμινίου της Γαλλίας (1954) (η Pessiney κράτησε τυπικά τα προσχήματα για τα τόσα που όφειλε στον Ζαν Προυβέ...). Το αναψυκτήριο για την πηγή της Evian (1956), μια εξαιρετικά νευρώδης και «*απλή*» αρχιτεκτονική, όπου μεταλλικοί πυλώνες σε σχήμα πεπλατυσμένου Y - ίδια γλυπτά του Calder, αμερικανού γλύπτη που ο Ζαν Προυβέ αγαπούσε - υποβαστάζουν τη σκεπή- σάντουιτς κατασκευασμένη από στρώσεις κόντρα-πλακέ, ξύλου, υαλοβάμβακα, χάλυβα, και φύλλο αλουμινίου. Η άρθρωση-στήριγμα της βάσης των πυλώνων, οι ελκυστήρες αντιστήριξης μαζί με την «*φυσική*» τοποθέτηση της ευλύγιστης σκεπής που τοποθετείται υπό τάση και το υαλοπέτασμα που συμπληρώνει και συγκρατεί την



Αναψυκτήριο της πηγής Cachat στο Evian, 1956.

κατασκευή του διαφανούς περίπτερου δείχνει την αξεπέραστη γνώση αυτού του τεχνίτη της κατασκευής, που ξέρεi πως να αρθρώνει ένα δυναμικό σύνολο, έτσι ώστε όλα τα μέρη του να συμμετέχουν σύμφωνα με τις ιδιότητες τους σε μια ενότητα γεμάτη κίνηση. Τίποτε εδώ δεν είναι στατικό.

Αν έχει ειπωθεί γενικά για την αρχιτεκτονική του Προυβέ ότι αποπνέει τον «αέρα του λυόμενου», του αποσυναρμολογήσιμου, αυτό το έργο μας παρέχει τη βαθύτερη αιτία, αυτήν τούτη την ψυχή του κατασκευαστή του, που ξέρεi να συνδιαλέγεται με μια εποχή σε κίνηση και μεταλλαγή.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Ζαν Προυβέ θα συμμετάσχει σε πλείστες ακόμη σημαντικές αρχιτεκτονικές δημιουργίες. Από αυτές - πραγματικό πανόραμα των πιο ευτυχισμένων στιγμών της γαλλικής αρχιτεκτονικής - αναφέρουμε ενδεικτικά: τις μεγάλες τζαμαρίες για το CNIT στη Défense (1956), συμμετοχή στο αεροδρόμιο Orly sud του Παρισιού (1959), το Μουσείο-Σπίτι της Κουλτούρας στην Havre, τον Πύργο Nobel στην Défense (1967 - από τις πρώτες πραγματοποιήσεις στη Γαλλία πύργου με χρήση των mir-rideau), το μέγαρο Εκθέσεων στη Grenoble (1968), πρώτο

βραβείο για το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας (1970), βραβείο στο διαγωνισμό της Villeite (1975) τις μεταλλικές κατασκευές στο Forum des Halles (1976 -1982), το Palais Omnisports στο Bergy στο Παρίσι... Ένας κατάλογος χωρίς τέλος.

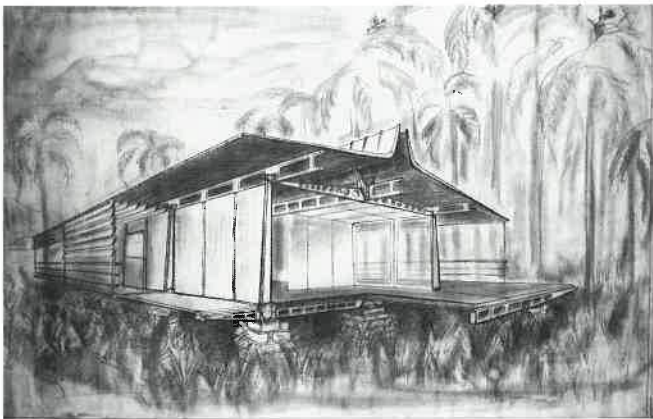
Για να κλείσουμε αυτό το σημείωμα για τη δραστηριότητα του Ζαν Προυβέ ας μας επιτραπεί να παραθέσουμε έναν από τους λόγους που ο ίδιος μας παρέδωσε στα μαθήματά του στο Κέντρο Τεχνών και Επαγγελμάτων (Arts et Metiers) στο Παρίσι. Αναφερόμενος στην εμπειρία του που αποκόμισε μετά την απομάκρυνση του από τα εργαστήρια του Maxeville λέει:

«Μπόρεσα να διαπιστώσω περίλυπος δύο φαινόμενα: το πρώτο, ένα κάποιο ενδιαφέρον εκ μέρους των μηχανικών απλά και μόνο για την «τεχνικότητα» των προτάσεων μου, χωρίς τίποτε πιο βαθύ.

Το δεύτερο, τη στάση της πλειοψηφίας των αρχιτεκτόνων και των χρηστών, που δεν έβλεπαν στη δουλειά μου παρά μόνο ένα μέσο «εκμοντερνισμού» της εμφάνισης των κτιρίων τους, πράγμα που σε καμμία περίπτωση δεν είναι τρόπος να κάνουμε αρχιτεκτονική.

Φυσική συνέπεια αυτής της αντιμετώπισης ήταν ένα

αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική αρχιτεκτονική



Maison Tropicale, 1949.

αποτέλεσμα διφορούμενο, συγκαταβατικό, που οδηγούσε στη μόδα».

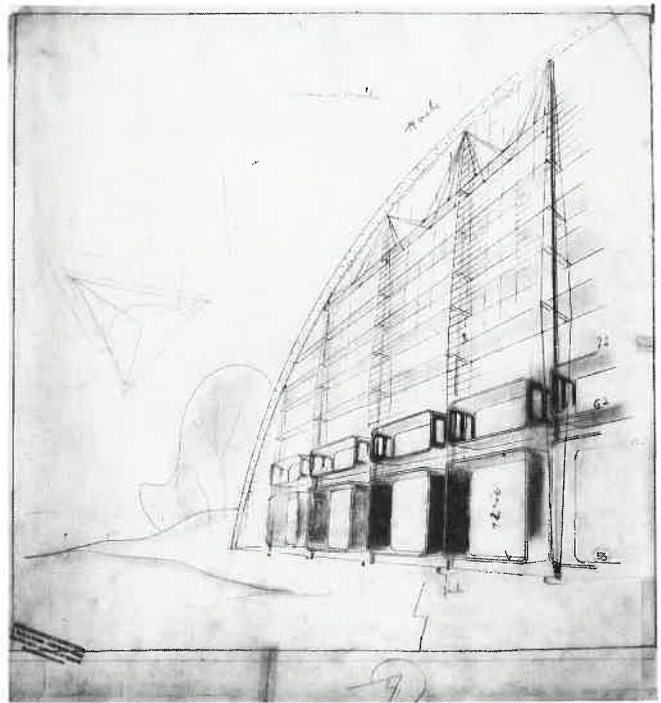
Ο Ζαν Προυβέ εμφανίζεται να έχει απόλυτη συνείδηση «της μελαγχολικής και ωραίας περιπέτειας» που αντιπροσωπεύει για την εποχή μας.

Ο ίδιος λέει, εξ άλλου για τους «στυλίστες της κατασκευής»: «Στήνονται μπροστά σ' ένα λευκό χαρτί και πιάνοντας το κεφάλι με τα δυο τους χέρια λένε: Θέλω να κάνω κάτι διαφορετικό, να "εφεύρω" το διαφορετικό... Είναι γι' αυτό που γενικά δεν κάνουν τίποτε, έχουν χάσει την επαφή με την αλήθεια των πραγμάτων.

Δεν έχω εφεύρει φόρμες, έκανα μια αρχιτεκτονική που περιέχει φόρμες. Τις έκανα με φύλλα λαμαρίνας, γιατί είχα τη λαμαρίνα και τις πρέσες για να τη διπλώσω. Είναι τόσο απλό...».

Αυτή ήταν η μετριοφροσύνη ενός ανθρώπου που δήλωνε, ότι «αν γνωρίζω την τεχνική, δεν μου χρειάζεται πια το ταλέντο»⁶.

Ωστόσο η έκθεση που παρουσιάστηκε στο Κέντρο Georges Pompidou έχει και μια ακόμη κρυφή πτυχή: Οργανώθηκε από το εργαστήριο του Ρένζο Πιάνο, αρχιτέκτονα - μαζί με τον Ρίτσαρντ Ρότζερς - του Κέντρου Pompidou. Ο άνθρωπος που υποστήριξε την αρχιτεκτονική λύση της ομάδας Πιάνο - Ρότζερτς δεν ήταν άλλος από τον ίδιο τον Ζαν Προυβέ, πρόεδρο τότε (1971) της κριτικής επιτροπής του διαγωνισμού. Ο Ρένζο Πιάνο μιλώντας για την παρουσίαση της έκθεσης θα πει: « (...) Σκέφθηκα ότι θα μπορούσα εδώ να κάνω πραγματικότητα το όνειρο που 'χε για ένα εργαστήριο ζωής, το εργαστήριο που ο Ζαν Προυβέ θα ήθελε ή θα μπορούσε να έχει, αλλά που ποτέ δεν απέκτησε. (...) το εργαστήριο που μέσα του όλα αναμειγνύονται επάνω σε μεγάλα τραπέζια, όλα: η διδασκαλία, η δράση, η σκέψη, οι δοκιμές, το χέρι, το κεφάλι, η καρδιά. Να στέκεται στα μισά του δρόμου ανάμεσα σ' ένα εργοστάσιο κι ένα σχολείο, σ' ένα μουσείο φυσικών επιστημών και μια βιβλιοθήκη. Να 'ναι ένα μάγμα από μνήμη και από λήθη.



Το CNIT στη συνοικία Défense στο Παρίσι, 1956.

Εδώ να φανερώνονται τα υπολείμματα ενός εργαστηρίου που ποτέ δεν υπήρξε, και που εγώ με αυτόν τον τρόπο παρουσίασα. (...)»⁷

Η έκθεση παρουσιάζεται, έτσι σαν ένας φόρος τιμής γι' αυτόν το μεγάλο φίλο και «πνευματικό πατέρα», όπως αποκαλεί τον Ζαν Προυβέ, ο Ρένζο Πιάνο.

Νίκος Δελένδας

Σημειώσεις

1. Victor Prouvé, "La Lorraine artiste", 1890.
2. Boris Simon, "Le maître Lorrain Victor Prouvé", Paris: Berger-Levrant, 1947.
3. Jean Prouvé, "Une architecture par l'industrie", παρουσίαση των μαθημάτων του Jean Prouvé στη Σχολή Τεχνών και Επαγγελματιών (Arts et Metiers) στο Παρίσι, σε επιμέλεια B. Huber και J.-C. Seinegger, Ζυρίχη: Artemis, 1971.
4. mur-rideau: τεχνικός όρος που εικονογραφεί την κάλυψη των όψεων κτιρίων με ένα είδος παραπετάσματος, συνήθως κατασκευασμένου από γυάλινες επιφάνειες και κατακόρυφα μεταλλικά στοιχεία.
5. Hubert Danisch, "Le parti du détail", άρθρο στη μονογραφία που εξέδωσε το κέντρο Georges Pompidou με την ευκαιρία της έκθεσης, Παρίσι, 1990.
6. Dominique Clayssen, "Jean Prouvé, L'idée constructive", Paris: Dunod, 1983.
7. Renzo Piano, «Ανάμεσα στη μνήμη και στη λήθη», άρθρο στη μονογραφία του Ζαν Προυβέ.

Broadway in Paris

Από τις αρχές Νοεμβρίου ως το τέλος Ιανουαρίου το Théâtre de Châtelet στο Παρίσι φιλοξένησε το αμερικάνικο μιούζικαλ «42η Οδός». Η επιτυχία ήταν τέτοια που οι παραστάσεις συνεχίζονται από τις 23 Φεβρουαρίου ως το τέλος Μαρτίου στο θέατρο Mogador. Όσοι σκέπτεσθε να επισκεφθείτε τη γαλλική μητρόπολη μην ξεχάσετε τις κλακέτες σας.

από τον Θάνο Σίδηρη

Αμερική της Κρίσης

Γύρω στα 1930 η Αμερική ζούσε μερικές από τις πιο δύσκολες ώρες της ιστορίας της. Η οικονομική κρίση, που ξεκίνησε ένα χρόνο νωρίτερα, χτυπούσε ήδη όλους τους τομείς της κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής. Η φτώχεια και η εξαθλίωση μάζιζαν το πλουσιότερο έθνος του κόσμου και οι άνεργοι ανέρχονται σε 15 εκατομμύρια.

Η κατάσταση, που δεν υπήρξε ποτέ λαμπρή, είχε μετατραπεί σε καταστροφική. Από τους 165 θιάσους του 1927 δεν απέμειναν παρά 30 το 1933. Τα υπερθεάματα, για τα οποία συνεργάζονταν 300 και πλέον άτομα, αναγκάστηκαν να επιβιώσουν συχνά με λιγότερους από 40 συντελεστές. Οι τιμές των εισιτηρίων είχαν κατακόρυφη πτώση ως και 50%. Το θέατρο ήταν μια πολυτέλεια που ελάχιστοι μπορούσαν να γευτούν. Δύο έργα του *Georges Gershwin* και επιτυχίες κλασικές στην Ευρώπη, όπως η όπερα της Πεντάρας του *Kurt Weill*, γνώρισαν εκείνη την περίοδο παταγώδη αποτυχία.

Το κοινό κουρασμένο από τις επαναλήψεις και τις κοινότυπες μελοδραματικές ή ευτυχημένες ιστορίες, δεν μπορούσε να ταυτιστεί με σύμβολα από την εποχή της ασφάλειας και της ευμάρειας.

Ο *Daryl Zanuck*, μεγαλοπαραγωγός του *Hollywood*, κατάλαβε από τους πρώτους την ανάγκη του κοινού για ένα νέο είδος διασκέδασης και για έναν άλλο τύπο ηρώων. Έτσι γεννήθηκε η ιδέα για την «42η Οδό» τον ίδιο χρόνο που ο Φραγκλίνος Ρούσβελτ γινόταν ο πραγματικός ήρωας της οικονομικής παλινόρθωσης και της σταθεροποίησης.

Η μουσική κωμωδία και το σινεμά

Στα 1927 στο *Hollywood* γυρίζεται από τον *Samson Raphaelson* η πρώτη ταινία μιούζικαλ: *The Jazz Singer*. Όπως η συντριπτική πλειοψηφία αυτού του είδους των ταινιών, που γυρίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '20, ήταν στατική και θεατρική. Εξάλλου η ποιότητα του ήχου έθετε πολλά προβλήματα.

Παρόλ' αυτά μερικές έγιναν επιτυχίες. Το *Broadway Melody*, στα 1929, υπήρξε η πρώτη ταινία μιούζικαλ που απέσπασε ένα όσκαρ.

Από την άλλη η κινηματογράφηση μιας μουσικής κωμωδίας έκρυβε πολλά εμπόδια. Έπρεπε να βρεθεί μια νέα αισθητική και να χρησιμοποιηθούν άλλες τεχνικές, εφ' όσον αυτές της σκηνής ήταν ακατάλληλες για την οθόνη.

Ο *Lubitsch* υπήρξε ο πρώτος που με την ταινία του *"Love Parade"* αποκάλυψε τις απεριόριστες δυνατότητες του μιούζικαλ.

Η ευρωπαϊκή καταγωγή του και η θαυμάσια γνώση της οπερέτας του επέτρεψαν να δείξει, πως ένας ρόλος δεν είχε ανάγκη από νατουραλιστική αληθοφάνεια για να εκφραστεί μ' ένα τραγούδι.

Οι περισσότεροι από τους σκηνοθέτες της εποχής ωστόσο πίστευαν, ότι δεν μπορούν να ενταχθούν σ' ένα φιλμ χορευτικά και λυρικά κομμάτια, χωρίς η ιστορία να σχετίζεται με τον έναν ή άλλο τρόπο με το χώρο του θεάματος. Απ' αυτήν την πεποίθηση πηγάζει και ο απίστευτος αριθμός μουσικών κωμωδιών «των παρασκηνίων» και «του θεάτρου μέσα στο θέατρο».

Όσον αφορά τα αστέρια του *Broadway* και της Όπερας, άρχισαν να εγκαταλείπουν τη Νέα Υόρκη προς χάριν των χολιγουντιανών στούντιο. Πολλά από αυτά αποδείχθηκαν απροσάρμοστα στις νέες συνθήκες. Ανάμεσα σ' εκείνους που πέτυχαν το πέρασμα, από το πάλκο στο πλατώ, αξίζει να σημειώσουμε τον *Eddie Cantor*, την *Hellen Morgan*, τους *Marx Brothers* και τον *Maurice Chevalier*.

Ήδη από το 1930 μπορεί κανείς να διακρίνει τέσσερις τύπους κινηματογραφικής μουσικής κωμωδίας: Το λεγόμενο *backstage musical* (που παρουσίαζε το ανέβασμα ενός θεάματος ως την πρεμιέρα), το ίδιο το θέαμα κινηματογραφημένο, την οπερέτα και το *campus musical*, στο οποίο κατά κανόνα ο πρωταγωνιστής με μια θεαματική κίνηση της τελευταίας στιγμής κερδίζει την εύνοια της νεαρής ηρωίδας.

Γρήγορα όμως η αγορά πλημμύρισε από απομιμήσεις και προχειρότητες. Το κοινό υπνωτισμένο από τον καταϊγισμό

θέαμα κριτική θέαμα παρουσίαση θέαμα



42η Οδός. Το μπαλέτο.

φωτογραφία: Marie-Noëlle ROBERT

αυτής της μουσικής διασκέδασης χωρίς περιεχόμενο άρχισε να αδιαφορεί.

Οι ίδιοι οι παραγωγοί γύρω στα 1932 αποφασίζουν να εγκαταλείψουν αυτόν τον τύπο ταινιών.

Έτσι όταν στα 1933, η *Warner Bros* επιχειρεί το γύρισμα ενός καινούριου *backstage musical* της «42ης οδού», είναι αποφασισμένη να το κάνει μ' ένα ριζικά νέο τρόπο. Η ταινία γνωρίζει την ίδια τεράστια επιτυχία όπως και η θεατρική εκδοχή τον ίδιο χρόνο στη Νέα Υόρκη.

Η 42η Οδός

Μια οδός βαφτισμένη μ' ένα νούμερο, όπως τόσες άλλες ανάμεσα *Times Square* και *Highway*, απόχτησε στις αρχές του αιώνα τη μυθολογική της διάσταση. Πρόκειται για την 42η οδό.

Για τον Ευρωπαϊκό επισκέπτη της εποχής αποτελούσε έναν απρόσμενο κόσμο. Οι προσεγμένες προσόψεις και οι τεράστιες βιτρίνες έπαιζαν το ρόλο των Σειρήνων. Το σύμπλεγμα του πραγματικού με το φανταστικό έδινε τις πιο σαγηνευτικές υποσχέσεις. Θέατρα, κινηματογράφοι, λέσχες τυχερών παιχνιδιών, καμπαρέ, όλα ήταν εκεί: από το παραδοσιακό στριπ - τής ως τις πυγμαχίες νάνων. Οι

μπρεσσάριοι και οι μάνατζερς δεν δίσταζαν μπροστά σε τίποτα προκειμένου να γεμίσουν τις αίθουσες τους. Ένα απίστευτο μείγμα χαρακτήρων, ανθρώπων, καταγωγών στόχων και παθών βρίσκει στέγη σ' αυτό το δρόμο. Οι ιδιαιτερότητες της 42ης οδού της επιτρέπουν να ενσαρκώνει τον αμερικάνικο μύθο. Συχνά αυτός ο δρόμος του Μανχάταν παίρνει θέση συμβόλου στα μυθιστορήματα και τις νουβέλες της εποχής. Ακόμη κι ο κοσμοπολίτης *Paul Morand* μένει εντυπωσιασμένος: «Στην τεσσαρακοστή δεύτερη οδό / όλη η νύχτα είναι ένα ωραίο καλοκαιριάτικο πρωινό / σχεδόν σούρχεται να φοράς / άσπρα παντελόνια και ψάθινα καπέλα».

Σήμερα η 42η οδός δεν έχει πλέον μεγάλη σχέση με το θέαμα. Τα θέατρα έχουν καταλάβει άλλους δρόμους. Απομένουν μερικοί μικροαπατεώνες, λίγα στριπ-τής και τα σεξ-σοπ. Η μνήμη ξεθωριάζει με το χρόνο.

Το θέαμα μέσα στο θέαμα

Όταν η παράσταση ανέβηκε στο *Broadway* για πρώτη φορά έσπασε όλα τα ρεκόρ επιτυχίας κι έμεινε στο πρόγραμμα για πολλές σαϊζόν.

Ανάλογη, αν όχι μεγαλύτερη, υπήρξε και η επιτυχία του

θέαμα κριτική θέαμα παρουσίαση θέαμα



42η Οδός. Mickael Dantuono - Cathy Wydner.

φωτογραφία: Marie-Noëlle ROBERT

σύγχρονου ανεβάσματος, του οποίου η πρεμιέρα δόθηκε τον Αύγουστο του 1980 κι από τότε το έργο γνωρίζει την πιο μακρόβια επιτυχία που κορυφώνεται με τη φετινή ευρωπαϊκή περιοδία.

Η ιστορία είναι απλή. Μια νεαρή κοπέλα από την επαρχία επιχειρεί να κάνει καριέρα τραγουδίστριας στη Νέα Υόρκη. Φτάνει αργά σε μian ακρόαση αλλά παρόλ' αυτά γίνεται δεκτή ως απλό μέλος της χορωδίας. Εξ αιτίας ενός ατυχήματος, του οποίου γίνεται η ακούσια αιτία, παίρνει το ρόλο της γερασμένης πρωταγωνίστριας. Ύστερα από εσπευσμένες εξουθενωτικές πρόβες κατορθώνει να κερδίσει το κοινό στην πρεμιέρα και να γίνει σταρ στη διάρκεια μιας βραδιάς. Η συνταγή της απρόσμενης και άμεσης επιτυχίας είναι η ίδια η ουσία του αμερικάνικου ονείρου.

Εκείνο που προξενεί εντύπωση στον Ευρωπαίο θεατή είναι το σφρίγος της σκηνοθεσίας και ο φρενήρης ρυθμός, χαρακτηριστικός της αμερικάνικης νοοτροπίας. Πιο εντυπωσιακή όμως είναι η επιμέλεια και η αυστηρή ακρίβεια στα χορευτικά κομμάτια, όπου τα αριστοτεχνικά

νούμερα κλακέτας διαδέχονται το ένα το άλλο αφήνοντας μιαν αίσθηση φρεσκάδας και ζωτικότητας.

Στη γηραιά ήπειρο η αρμονική και πειθαρχημένη δεξιοτεχνία είναι επί το πλείστον συνυφασμένη με το λεγόμενο «σοβαρό» θέαμα όπως το κλασικό μπαλέτο. Οι ερμηνείες της *Elizabeth Allen*, του *Michael Dantuono*, και της *Cathy Wydner* είναι πάνω από το συνηθισμένο, επιτρέποντας ωστόσο και σε μικρότερους ρόλους (όπως αυτός που ερμηνεύει ο *Art Ostin*) να λάμψουν με την αναμφισβήτητη θεατρική παράδοση του *Broadway*.

Τα σχεδόν εξπρεσιονιστικά σκηνικά του *Robin Wagner* εναρμονίζονται πλήρως με τα δρώμενα μεταδίδοντας διακριτικά και εύστοχα το άρωμα της προοπτικής της προπολεμικής Νέας Υόρκης. Ευρηματική η χρήση της δεύτερης αυλαίας (αυτής του θεάματος που παρουσιάζεται μέσα στην παράσταση), χαρίζει για λίγες στιγμές στο θεατή την αυταπάτη, πως παρακολουθεί επί σκηνής αυτά που συνήθως συμβαίνουν μετά την αποχώρηση του.

Και βέβαια η θαυμάσια μουσική του *Harry Warren* κατορθώνει ν' αγγίξει όχι μόνον τους δεδηλωμένους λάτρεις του είδους.

Η παράσταση χαρακτηρίζεται γενικά από έναν καλώς εννοούμενο επαγγελματισμό, που γίνεται διττά αντιληπτός καθώς παρακολουθούμε τους ηθοποιούς να παίζουν τον εαυτό τους.

Παρόλο τον ενδόμυχο ναρκισσισμό του το *Broadway*, και ιδίως η «42η οδός» που υπήρξε μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του και αντιπρόσωπος της χρυσής εποχής του μιούζικαλ, διατηρεί έναν ολοζώντανο πλούτο αισθημάτων και αισθήσεων. Ωστόσο ταυτόχρονα διαισθάνεται κανείς πως η αλληλοδιαδοχή κρίσεων και επιτυχιών, που το χαρακτηρίζουν, δεν αντιπροσωπεύουν πλέον την ψυχοσύνθεση του σύγχρονου ανθρώπου, υπερβολικά περίπλοκου για να μπορεί να ταυτιστεί με τόσο απλούς κι επιφανειακούς μύθους.

42η Οδός

Σκηνοθεσία: *Gower CHAMPION* - *George MARTIN*

Σενάριο: *Michael STEWART* - *Mark BRAMBLE*

Χορογραφία: *Gower CHAMPION* - *Jhon ENGSTROM*

Μουσική: *Harry WARREN*

Διάλογοι: *Al DUBIN*

Σκηνικά: *Robin WAGNER*

Κοστούμια: *Theoni ALDRIDGE*

Παραγωγή: *David Merrick*

Στους κεντρικούς ρόλους εμφανίζονται και τραγουδούν: *Elizabeth ALLEN* - *Michael DANUONO* - *Cathy WYDNER* - *Oliver WOODALL* - *Karen PRUYNZIK* - *Art Ostin*

«Η πλατεία των ηρώων»

του Τόμας Μπέρνχαρντ

στο Théâtre de la Colline του
Παρισιού

Ο Τόμας Μπέρνχαρντ

Ο συγγραφέας Τόμας Μπέρνχαρντ γεννήθηκε στην Ολλανδία το 1931, από γονείς Αυστριακούς. Πέθανε στις 12 Φεβρουαρίου 1989. Νόθο παιδί, ο συγγραφέας, δεν γνώρισε ποτέ τον πατέρα του και έζησε καιρό χωριστά από τη μητέρα του. Μεγάλωσε με τον παππού του. Στα δώδεκά του μπαίνει σε ένα εθνικοσοσιαλιστικό οικοτροφείο του Σάλσμπουργκ. Εκεί παραμένει μέχρι το τέλος του πολέμου. Σ' ένα από τα μυθιστορήματά του γράφει: «Η μητέρα μου μ' έφερε στον κόσμο αλλά αμέσως θα προτιμούσε να με ξαναβάλει στην κοιλιά της με κάθε τρόπο». Παρηγοριά του η μουσική. Στο Σάλσμπουργκ παρακολουθεί μαθήματα μουσικής και τραγουδιού. Επίσης κάνει, χωρίς όμως ενθουσιασμό, και εμπορικές σπουδές. Το 1950 δημοσιογραφεί σε μια εφημερίδα του Σάλσμπουργκ· σύντομα όμως εισάγεται σ' ένα σανατόριο διότι, ήδη, από την εφηβεία του πάσχει από φυματίωση.

Με την έξοδο από το σανατόριο συνεχίζει τις σπουδές του, Μουσικολογία και Θέατρο, στη Βιέννη και στο Σάλσμπουργκ. Το 1957 παρουσιάζει τη διατριβή του πάνω στον Μπρεχτ και τον Αρτώ. Τον ίδιο καιρό αρχίζει να εκδίδει, πρώτα ποιητικές συλλογές και κατόπιν μυθιστορήματα.

Το έργο του είναι πρωτότυπο. Αν και πολλοί μελετητές του ισχυρίζονται ότι θυμίζει Μπέκετ, τόσο στα μυθιστορήματά του όσο και στα θεατρικά του έργα, ο Τόμας Μπέρνχαρντ έχει ένα προσωπικό ύφος. Η γραφή του διαθέτει μουσικότητα. Στηρίζεται σ' ένα ρυθμό επαναλήψεων λέξεων και φράσεων, σε μια εσωτερική κίνηση. Ένας ήρωάς του θα πει: «Οι συγγραφείς είναι οι ειδικοί των υπερβολών». Πράγματι χρησιμοποιεί συχνά μια αίσθητική της υπερβολής για να ενοχοποιήσει, να προκαλέσει, και να φτάσει στο γκροτέσκο και σε ένα αιχμηρό χιούμορ.

Ο Τόμας Μπέρνχαρντ έγραψε δεκαπέντε θεατρικά έργα από το 1970 έως το 1988. Τα περισσότερα ανέβηκαν σε

σκηνοθεσία του Κλάους Πέϊμαν. Όλα τα έργα του έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα, την «έλλειψη δράσης». Από την αρχή μέχρι το τέλος τίποτε δεν εξελίσσεται, τίποτε δεν αλλάζει. Παρουσιάζουν καταστάσεις όπου δεν υπάρχουν διέξοδοι, μέσα στις οποίες τα πρόσωπα μονολογούν. Τα θεατρικά του καθώς και τα πεζά του διακρίνονται από το μονόλογο. Οι διάλογοι του, όταν υπάρχουν, είναι ψευδείς. Όλοι μονολογούν, παίρνουν απλά το λόγο από τον άλλον για να κάνουν το δικό τους μονόλογο. Οι ήρωές του δεν μεταβάλλονται· παγιδευμένοι μέσα στους ρόλους τους, απομονωμένοι, παραμένουν κλεισμένοι στους εαυτούς τους.

Η πλατεία των ηρώων

«Η πλατεία των ηρώων» είναι το τελευταίο θεατρικό έργο του Τόμας Μπέρνχαρντ. Πρωτοπαρουσιάστηκε το Δεκέμβριο του 1988, τρεις μήνες πριν το θάνατο του συγγραφέα, στο Burgtheater της Βιέννης, όπου γνώρισε μεγάλη επιτυχία και δημιούργησε σκάνδαλο. Με το έργο αυτό ο συγγραφέας επαναλαμβάνει δυνατότερα, πράγματα που ήδη είχε πει. Νέοι οπαδοί της λογοκρισίας ζήτησαν να απαγορευθεί η παράσταση ισχυριζόμενοι πως δεν πρέπει να επιχορηγούνται έργα με τα χρήματα των φορολογούμενων, στα οποία τους αποκαλούν «ηλίθιους» και «ναζί»· προσεκτικότεροι όμως θεατές της ζωής βρήκαν πως υπήρχε κάποια αλήθεια στις «υπερβολές» του Μπέρνχαρντ. Η σκέψη όλων πήγαινε στην πρόσφατη ανακάλυψη της «υπόθεσης Βαλντχάιμ» και τη συνδέαν με την «πλατεία των ηρώων».

«Η πλατεία των ηρώων» είναι η πλατεία στην οποία ο Χίτλερ, ανακοινώνει, στις 15 Μαρτίου 1938 την ένταξη της Αυστρίας στο Γ'Ράιχ, ερεθίζοντας τον ενθουσιασμό των κατοίκων της Βιέννης.

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται πενήντα χρόνια αργότερα, σε ένα διαμέρισμα που βλέπει προς την πλατεία, την ημέρα της κηδείας του ιδιοκτήτη του, καθηγητή Σιούστερ, που αυτοκτόνησε πηδώντας από το παράθυρο. Εβραϊός φιλόσοφος, κυνηγημένος από τους ναζί, δίδασκε στην Οξφόρδη, μέχρις ότου ο δήμαρχος της Βιέννης του ζήτησε να επιστρέψει στην πρωτεύουσα της Αυστρίας. Στο μεταξύ, πριν την αυτοκτονία του, είχε αποφασίσει να ξαναεπιστρέψει στην Οξφόρδη, και είχε ήδη ετοιμάσει τις αποσκευές του. Στο άδειο από τα έπιπλά του, διαμέρισμα ανάμεσα σε βαλίτσες, συναντιώνται η γκουβερνάντα του νεκρού, ο αδερφός του Ρόμπερτ, καθηγητής κι ο ίδιος, οι

θέαμα κριτική θέαμα παρουσίαση θέαμα



Η πλατεία των ηρώων. Σάρα Κουεντίν - Αννί Ζιραρντό

φωτογραφία: Saint Batz

δυο κόρες του, ο γιος του, η χήρα του - που ακούει πάντα τις ζητωκραυγές του όχλου στην πλατεία - και φίλοι τους. Το έργο χωρίζεται σε τρεις σκηνές:

Στην πρώτη σκηνή η γκουβερνάντα του καθηγητή, κυρία Τζίτελ, μιλά στην υπηρέτριά της και στο κοινό για την προσωπικότητα του καθηγητή.

Στη δεύτερη βλέπουμε τις δυο κόρες του καθηγητή, Άννα και Όλγα, καθώς και τον αδερφό του, μετά την κηδεία.

Στην τρίτη σκηνή εκτυλίσσεται το δείπνο. Οι κόρες και αδερφός του καθηγητή, μαζί με φίλους τους, περιμένουν τη χήρα και το γιο του για να δειπνήσουν.

Τα πρόσωπα του έργου

Μετά την αυτοκτονία του καθηγητή Σιούστερ, η κυρία Τζίτελ, η γκουβερνάντα του γίνεται το alter ego του. Είναι η φωνή του καιταυτόχρονα εκείνη που μας σκιαγραφεί το πορτραίτο του. Με αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας μας δίνει επί σκηνής ένα πρόσωπο που έχει χαθεί. Ο καθηγητής εξάλλου είναι παρών σ' όλοκληρο το έργο γιατί όλοι μιλάνε γι' αυτόν. Δια μέσου της κυρίας Τζίτελ γνωρίζουμε

τη φύση του καθηγητή καθώς και τις σχέσεις του με τους άλλους. Μας περιγράφει τα βασανιστήρια στα οποία την υπέβαλε με το σιδέρωμα και το δίπλωμα των πουκαμισών του. Μιλάει για το δεσποτισμό του καθηγητή, παρόλ' αυτά του είναι ακόμα αφοσιωμένη. Η κυρία Τζίτελ μας εκμηστυρεύεται επίσης πως βασανίζεται και από τη μητέρα της. Η ίδια με τη σειρά της βασανίζει την υπηρέτριά της. Ανάλογες ήταν και οι σχέσεις που είχε ο καθηγητής με τη γυναίκα του και τις κόρες του. Οι γυναίκες - μητέρες, σύζυγοι, κόρες - είναι συχνά «κακομεταχειρισμένες» στα έργα του Μπέρνχαρντ, όπως και στην «Πλατεία των ηρώων».

Οι δυο κόρες του καθηγητή που αυτοκτόνησε, Άννα και Όλγα παρουσιάζονται μαζί, σαν ένα ζευγάρι, πολύ κοντά η μια στην άλλη. Μοιάζουν υποδείγματα οικογενειακής ζωής και η μια αντανάκλαται μέσα στην άλλη. Η μεγάλη έχει αποδεχθεί τη νοοτροπία του πατέρα της και εκφράζεται όπως εκείνος. Άλλο σημαντικό πρόσωπο στο έργο είναι ο θεός Ρομπέρ. Η Άννα μας τον περιγράφει, πριν ακόμα τον δούμε να εμφανίζεται, ως έναν γεννημένο

θέαμα κριτική θέαμα παρουσίαση θέαμα



Η πλατεία των ηρώων. Αννί Μπερτίν - Γκύ Τρεζιάν - Μάγια Σιμόν

φωτογραφία: LOT

καλοζωιστή. Βρίσκουμε συχνά στα γραπτά του Μπέρνχαρντ, το πρόσωπο ενός θείου, αντίθετο στους υπόλοιπους της οικογένειας που ενσαρκώνει ένα άνοιγμα προς τον κόσμο. Πολλοί πιστεύουν, πως ο συγγραφέας εμπνεόταν αυτά τα πρόσωπα από τον ίδιο τον παππού του, τον Γιοχάνες Φρεμπίσερ, συγγραφέα και αναρχικό, μαζί με τον οποίο πέρασε τα πρώτα παιδικά του χρόνια. Ο θεός Ρομπέρ είναι εκείνος που αποκαλεί τους Αυστριακούς «ηλίθιους» και τους καταγγέλει ως «ναζί». Αναρωτιέται γιατί δεν αυτοκτονεί όλη η Αυστρία, όπως έκανε ο αδερφός του. Τα λόγια του μοιάζει να είναι εκείνα που ο Μπέρνχαρντ ήθελε να πει στους συμπατριώτες του πριν φύγει από τη ζωή.

Η παράσταση

Το γαλλικό κρατικό Théâtre de la Colline είναι ένα θέατρο που παρουσιάζει θεατρικά έργα που δεν έχουν, μέχρι τώρα, παιχθεί στη Γαλλία. Δουλειά αρκετά δύσκολη γιατί

μικραίνει η δυνατότητα επιλογής. Παρόλ' αυτά ανταπεξέρχεται με επιτυχία. Ο διευθυντής του θεάτρου και σκηνοθέτης Χόρχε Λαβελί υπογράφει τη σκηνοθεσία της «Πλατείας των ηρώων» του Τόμας Μπέρνχαρντ. Μια δουλειά ιδιαίτερα προσεγμένη. Ο Λαβελί καταφέρνει πάντα να πείθει σπουδαίους ηθοποιούς, που δεν ανήκουν στο θέατρό του, να συνεργασθούν μαζί του. Εξάλλου το Théâtre de la Colline δεν έχει μόνιμους ηθοποιούς. Τέτοια είναι η περίπτωση της Αννί Ζιραρντό και του Γκυ Τρεζιάν (μεγάλη μορφή του γαλλικού θεάτρου), που υποδύθηκαν με μεγάλη επιτυχία τους ρόλους της κυρίας Τζίτελ και του θείου Ρομπέρ, αντίστοιχα. Ξεχώρισαν επίσης η Μάγια Σιμόν και η Αννί Μπερτίν, κόρες του καθηγητή, καθώς και η Μονίκ Σιομέτ, χήρα του. Ο θίασος έδειχνε πολύ καλά συντονισμένος και έδινε την εντύπωση πως οι ηθοποιοί του ανήκουν, από χρόνια, στο ίδιο σχήμα.

Γιώργος Ισεμνότης

Βιβλίο κριτική βιβλίο παρουσίαση βιβλίο

Γράφει ο ΘΑΝΑΣΗΣ ΝΤΟΚΟΣ

**ΑΝΤΕΙΑΣ ΦΡΑΝΤΖΗ: «ΕΡΩΤΙΚΕΣ
· ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΙΣ,
αντίδωρο στη Μάτση Χατζηλαζάρου»
Εκδόσεις: «ΠΟΛΥΤΥΠΟ», ΑΘΗΝΑ 1989**

Στην Άντεια Φραντζή οφείλουμε, εκτός των άλλων, τέσσερις πολύ ενδιαφέρουσες μελέτες (για τον Αναγνωστάκη, τον Εγγονόπουλο, τον Καχτίτση και τον Χατζή) που εκδόθηκαν σε ένα καλαίσθητο τόμο, το 1988, με τίτλο: «ΟΥΤΩΣ ή ΑΛΛΩΣ», από τις εκδόσεις ΠΟΛΥΤΥΠΟ.

Στο βιβλίο που έχω τώρα, στα χέρια μου, η Φραντζή ασχολείται με την ποιήτρια Μάτση Χατζηλαζάρου. Πρόκειται για μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη με τίτλο: «Ερωτικές Μεταμορφώσεις, αντίδωρο στην ποίηση της Μάτσης Χατζηλαζάρου», που ερευνά, σχολιάζει και, ανεπιφύλακτα θα έλεγα, ανακαλύπτει την ποιήτρια του «Μάης, Ιούνης, Νοέμβρης».

Το βιβλίο χωρίζεται σε επιμέρους κεφάλαια, κάθε ένα από τα οποία περιλαμβάνει, με διαφορετικά τυπογραφικά στοιχεία, πληροφορίες για το βίο και το έργο της ποιήτριας. Με αυτό το διαχωρισμό της κειμενικής και βιογραφικής αναφοράς, η Φραντζή φαίνεται να υποστηρίζει ότι η άποψη που θέλει τους φιλόλογους να ασχολούνται μόνο με το έργο, αγνοώντας τη ζωή του ποιητή, δεν τη βρίσκει σύμφωνη. Με μια διαφορά: η Φραντζή ασχολείται πρώτα και κύρια με το έργο, ενώ η βιογραφία της ποιήτριας είναι εμβόλιμη και χρησιμεύει μόνο για να ολοκληρώσει την εικόνα που θα ήθελε εκείνη να διαμορφώσουμε, όχι μόνο για την ποίηση της Χατζηλαζάρου αλλά και για την προσωπικότητά της.

Το 1939, η Χατζηλαζάρου παντρεύεται (μετά από δύο διαζύγια) τον Ανδρέα Εμπειρικό, στον οποίο είχε

καταφύγει ως ψυχαναλυομένη. Χωρίζει το 1943. Το 1946, συναντά στο Παρίσι το ζωγράφο Βιλατό με τον οποίο συζεί μέχρι το 1954. Το 1957-58, η Χατζηλαζάρου συζεί με τον Καστοριάδη στο Παρίσι και, αργότερα, επιστρέφει στην Αθήνα, όπου εγκαθίσταται μόνιμα. Στα διαστήματα που προαναφέρθηκαν, η ποιήτρια πηγαινοέρχεται τακτικά ανάμεσα στις δύο πόλεις. Πεθαίνει το 1987.

Ζωή πολυκύμαντη, γεμάτη συγκινήσεις, υψηλές γνωριμίες, κοσμοπολιτισμός. Αυτή η εντύπωση δίνεται από τα βιογραφικά της. Ας δούμε, όμως, ποιά είναι η άποψη της Φραντζή για την ποίηση της Χατζηλαζάρου. Πρώτ' απ' όλα, τονίζει το γυναικείο χαρακτήρα της γραφής της. Ποιήτρια ερωτική, προσηλωμένη στο σωματικό έρωτα. Τα ποιήματά της μπορούν να θεωρηθούν ως *ποίημα εν προσώδω*, δηλαδή ως ένα ποίημα, γεγονός που χαρακτηρίζει πολύ «προσωπικούς ποιητές», οι οποίοι δημοσιεύουν σε αραιά χρονικά διαστήματα. Παρακάτω θα σχολιάσουμε την κάθε μια από τις επτά συλλογές της Χατζηλαζάρου, σε σχέση – πάντα – με τις απόψεις της Φραντζή.

1) «Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης», (1944). Πρώτη συλλογή. Η επίδραση του Εμπειρικού νομίζω ότι είναι φανερή. Όχι όμως τόσο, ώστε να δυναστεύει την ποιήτρια. Ακούγεται η δική της φωνή. Θυμάμαι ένα στίχο από το πρώτο ποίημα που μου είχε κάνει μεγάλη εντύπωση: «Σε περιέχω όπως τ'αραχωβίτικο κιούπι το λάδι». Όπως θυμάμαι κι εκείνη τη μαγευτική αφιέρωση του Εμπειρικού: «Στη Μάτση των ονείρων». Πρόκειται για ποιήματα ενός ιδιαίτερα εύθραυστου λυρισμού, που επιδιώκουν τη διασταύρωση σώματος και αίσθησης, όπου κυριαρχεί η φύση με τη χλωρίδα και την πανίδα της. Και οι δυο αυτές αναφορές καταλήγουν στον τόπο του έρωτα, στον τόπο όπου τα αισθήματα επαληθεύονται. Ιδιαίτερη ευαισθησία, έντονη καλλιτεχνική αναζήτηση, γλυκύτητα, θαλπωρή. Έχω την εντύπωση ότι η συλλογή αυτή είναι ό,τι καλύτερο άφησε η Χατζηλαζάρου, αφού, μελλοντικά, θα επιδιώξει

Βιβλίο κριτική βιβλίο παρουσίαση βιβλίο

περισσότερο την κατάκτηση της μορφής παρά την αισθητική αρτίωση του ποιήματος.

2) «**Δυο διαφορετικά ποιήματα**», (1945): Καθαρότητα και διαύγεια, στην ίδια πορεία που χάραξε με την πρώτη συλλογή.

3) «**Κρυφοχώρι**», (1954): Κυριαρχεί ο ήχος της λέξης. Οι συνδιασμοί λέξεων γίνονται φορτία μνήμης, συνειδητοποίηση της φθοράς και της ανεπάρκειας για να προσδιοριστεί και πάλι, από την αρχή, ο έρωτας. Πρόκειται για το ποίημα ενός και μοναχικού υποκειμένου, που εκφέρεται με δυο ή περισσότερες φωνές, οι οποίες οδηγούν - με τη σειρά τους - σε μια δραματοποίηση. Κυρίαρχο στοιχείο είναι η μουσικότητα του στίχου. Μου στάθηκε ιδιαίτερα χρήσιμη αυτή η διαπίστωση της Φραντζή. Με έκανε να διαβάσω μ'έναν διαφορετικό τρόπο το «Κρυφοχώρι», που ομολογώ πως, μέχρι τότε, δυσκολεύομαι να αφομοιώσω.

4) «**Τα λόγια έχουν κρόσια**», (1954 γαλλικά, 1979 ελληνικά): Ποιήματα που αρχικά γράφονται γαλλικά και μεταγράφονται ελληνικά. Η Φραντζή αναρωτιέται αν πρόκειται για μια στάση εθνοκεντρική ή για μια μορφή επικοινωνίας. Αφήνει αναπάντητο το ερώτημα τού αν θα πρέπει, τελικά, μια Ελληνίδα ποιήτρια (ποιητής) να γράφει και σε μια άλλη γλώσσα ή όχι. Είναι φυσικό, λοιπόν, στη συλλογή αυτή, το ενδιαφέρον της Φραντζή να επικεντρώνεται στη γλώσσα της Χατζηλαζάρου την οποία χαρακτηρίζει: εικαστική, μουσική, πλαστική και παιγνιώδη. Υπάρχει η εκονιστική τάση, η οποία, βοηθούμενη από μια γλώσσα κινητική, επιτρέπει στην ποιήτρια να μεταδώσει την εντύπωση της από τις αισθήσεις και το συσχετισμό φυσικού κόσμου και γραπτού λόγου.

5) «**Εκεί πέρα - εδώ**», (αδημοσίευτο στα γαλλικά, 1979 ελληνικά): Γραμμένο στα γαλλικά, μεταγραμμένο στα ελληνικά. Τοπική αντιπαράθεση ανάμεσα σε δυο πόλεις: εκεί πέρα (Παρίσι) - εδώ (Αθήνα). Αναζητά το βίωμα στο βυθό του παρελθόντος, αλλά και κάπου εδώ, στο παρόν, με τη χρήση Ενεστώτος. Λυρισμός και αναφορές στη μητρότητα, μια άμεσα αναγνωρίσιμη γυναικεία γραφή. Στο ποίημα «Άλλο ένα τέτοιο κύμα», αντιπαραθέτει τη ρεαλιστική περιγραφή της οδύνης που προκαλεί ο χωρισμός από τον ερωτικό σύντροφο, με την άκδηλη μεταφορά του παλιάτσου.

6) «**Επτά γραπτά στα ελληνικά**», (1984, εκδ. KEIMENA):

Σε τρεις γλώσσες, ελληνικά, γαλλικά, αγγλικά. Διαμόρφωση ενός κατ'έξοχήν μεικτού, γλωσσικά κειμένου, που αλληλοσυμπληρώνεται. Διαφοροποιείται από την ερωτική τοπιογραφία που μέχρι τότε είχε διαμορφώσει στην ποίηση της, η Χατζηλαζάρου, και χαρακτηρίζεται από την ταχύτητα των ποιητικών εναλλαγών: φώς-σκιά, ημέρα νύχτα, ζωή-θάνατος. Ποιήματα μνήμης, όπου κυριαρχεί μια μορφή στοχασμού που μετεωρίζεται ανάμεσα στη γέννα και το θάνατο. Η Φραντζή τα αποκαλεί ποιήματα - αισθητικά δοκίμια. Κι εδώ η μορφή είναι των παράλληλων μονολόγων.

7) «**Το δίχως άλλο - Αντίστροφη μέτρηση**», (Αθήνα 1985, εκδ. KEIMENA): Μεικτή γραφή σε δυο γλώσσες - ταυτόχρονα ελληνικά και γαλλικά. Βιβλίο εξαιρετικής ωριμότητας. Υπερτονίζεται από την Φραντζή ο προβληματισμός της Χατζηλαζάρου σχετικά με την ποιητική τέχνη. Ιδιαίτερη προσήλωση στη βιωματική όσο και επώδυνη εμπειρία. «Αντίστροφη μέτρηση». Μετάφραση από τα γαλλικά. Ηχητικές αναλογίες και εικαστικοί συνειρμοί. Η ποιήτρια θα μείνει πιστή μέχρι το τέλος της ζωής της στις δυο αυτές αισθητικές της κατακτήσεις. Η Χατζηλαζάρου αφήνει να φανούν οι ατέλειες του ποιήματος, αφήνει να γίνουν φανερά τα σημάδια της προσπάθειας. Η Φραντζή καταλήγει στο εξής συμπέρασμα: «Ίσως γι' αυτό η ποίηση της Χατζηλαζάρου δεν μπορεί να αυτονομηθεί πάνω στις σελίδες του βιβλίου, παρά μόνο όταν κατανοηθεί ως ποίηση γένους θηλυκού».

Η Φραντζή κατορθώνει σ'αυτή την προσεκτική και, προπάντων, συστηματική μελέτη της, να χρησιμοποιήσει μια γλώσσα κατανοητή και προσπελάσιμη από τον επαρκή αναγνώστη. Αυτό είναι το πρώτο κέρδος. Κλείνοντας το βιβλίο, εκείνο που θέλεις, είναι να ξαναδιαβάσεις την ποίηση της Χατζηλαζάρου, έχοντας ενημερωθεί για τις επιδιώξεις, τις τάσεις, τα μοτίβα της, και γνωρίζοντας πως να αποφύγεις τους σκοπέλους της σκοτεινότητας και του ερμητισμού που εμφανίζονται κατά την πρώτη ανάγνωση. Αυτό, είναι το δεύτερο κέρδος.

Η Φραντζή κατορθώνει μέσα σε 60 σελίδες να οριοθετήσει μια ποίηση 60 χρόνων, να μας κάνει να προσέξουμε μια ποιήτρια που έμεινε μέχρι σήμερα ελάχιστα σχολιασμένη, να μας κάνει ν'ανακαλύψουμε ξανά (όσοι από εμάς την είχαμε διαβάσει) μια ποίηση ιδιαίτερα προσωπική. Δεν είναι μικρό πράγμα.

ΕΝΤΙΑΝ

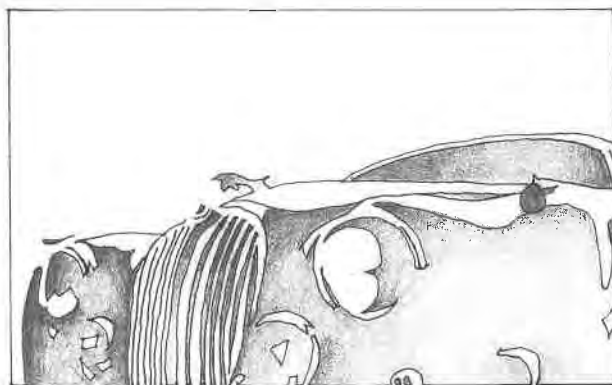
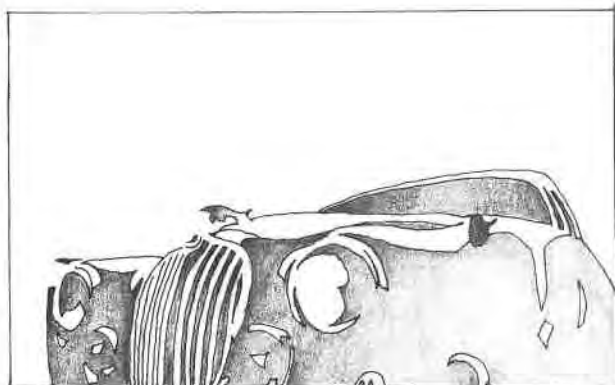
του φώτη τσακμάκη

Ο Φώτης Τσακμάκης γεννήθηκε στην Αθήνα το 1962.
Σπούδασε στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Θεσσαλονίκης.
Συμμετείχε στην II BIENNALE νέων καλλιτεχνών, το 1984,
στην ίδια πόλη, στον τομέα του κόμικ.
Δουλειές του δημοσιεύθηκαν σε περιοδικά και
παρουσιάστηκαν σε εκθέσεις.
Από το 1988 και για δύο χρόνια παρέδιδε
μαθήματα σε ιδιωτική σχολή και μέχρι τώρα μαθήματα
θεωρείας και ελεύθερου σχεδίου.
Το 1989 βραβεύτηκε στο διαγωνισμό σχεδιασμού
κοσμήματος στην KOSMIMA της Διεθνούς Έκθεσης
Θεσσαλονίκης.
Συμμετέχει στη δημιουργία της γκαλερί "Magic bus" στη
Θεσσαλονίκη.

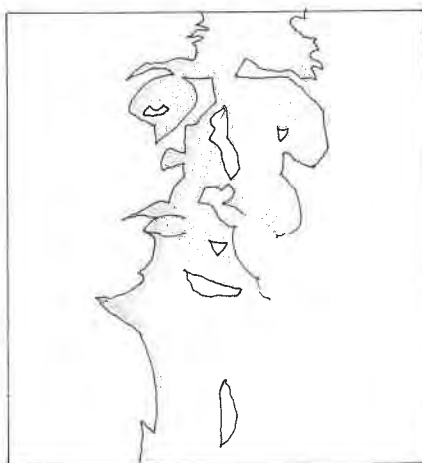


ΛΕΓΟΜΑΙ ΕΝΤΙΑΝ.
ΕΙΜΑΙ Ο ΜΟΝΑΔΙΚΟΣ
ΜΑΡΤΥΡΑΣ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΩΝ ΓΟΝΙΩΝ
ΜΟΥ. ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΜΟΥ ΠΡΧΟΝΤΑΙ
ΣΤΟ ΜΥΑΛΟ ΕΙΝΑΙ Η ΣΤΙΓΜΗ ΠΟΥ Η ΜΑΝΑ ΜΟΥ...

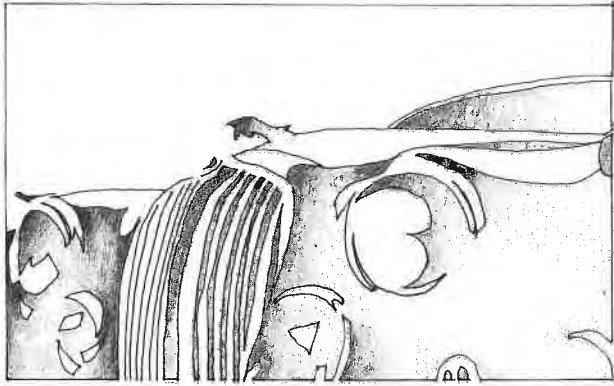
1



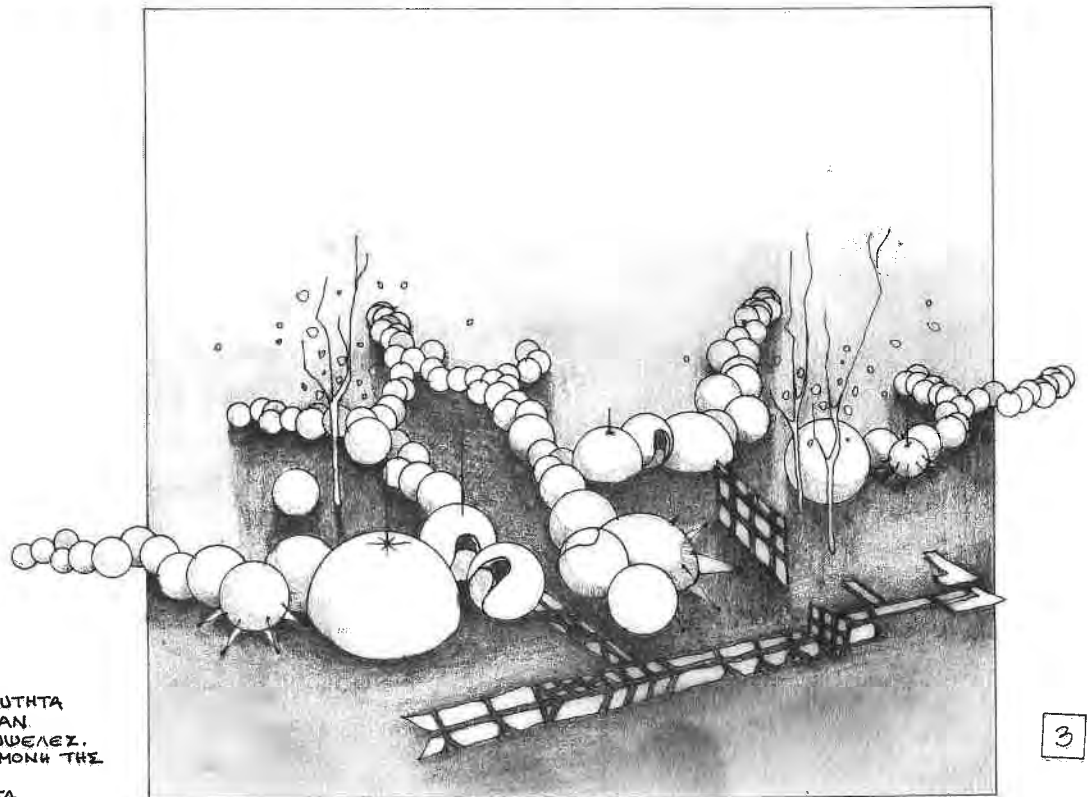
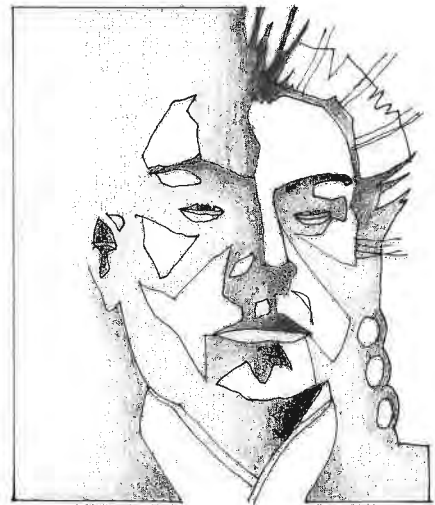
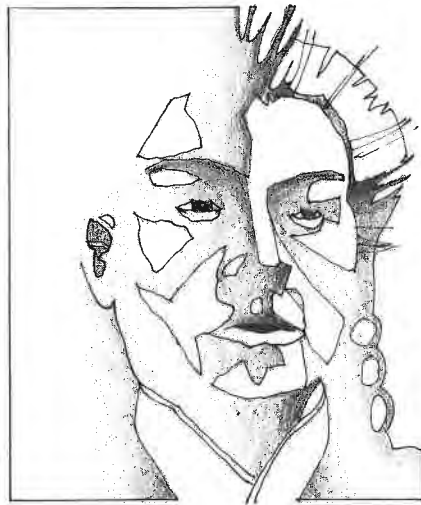
ΕΙΧΕ ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΤΕΙ
ΣΕ ΑΠΕΡΙΟΡΙΣΤΗ ΚΑΘΕΙΡΗ.
ΗΤΑΝ ΚΑΤΙ
ΠΟΥ ΤΟ ΠΕΡΙΜΕΝΕ.
ΜΕΡΙΚΕΣ ΦΟΡΕΣ
ΙΣΩΣ ΕΝΔΟΜΥΧΑ ΤΟ
ΕΠΙΔΙΩΚΕ... →



...ΑΙΣΘΑΝΟΤΑΝ ΟΤΙ Σ' ΑΥΤΑ ΤΑ ΚΕΛΙΑ, ΤΙΣ ΑΣΠΡΕΣ ΣΦΑΙΡΕΣ
ΘΑ ΞΑΝΑΒΡΕΙ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΜΟΥ... ΤΑ ΙΧΝΗ ΤΟΥ.
ΔΥΟ ΧΡΟΝΙΑ ΠΙΟ ΠΡΙΝ ΕΙΧΕ ΟΔΗΓΗΘΕΙ ΚΙ' ΑΥΤΟΣ
ΕΚΕΙ. ΕΚΑΤΣΕ ΤΡΕΙΣ ΜΗΝΕΣ ΕΧΟΝΤΑΣ ΜΙΑ
ΕΜΜΟΝΗ ΙΔΕΑ ΟΤΙ Η ΑΣΠΡΗ ΣΦΑΙΡΑ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ
ΤΕΡΑΣΤΙΟ ΑΥΓΟ. ΧΤΥΠΟΥΣΕ ΔΥΝΑΤΑ ΤΟ ΤΣΟΦΛΙ.
ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΑΥΓΟ.
ΤΟ ΤΣΟΦΛΙ ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΣΠΑΣΕΙ.
ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΑΥΓΟ.
ΤΟ ΚΡΑΝΙΟ ΤΟΥ ΔΕΝ ΑΝΤΕΞΕ.
ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΑΥΓΟ.
ΧΤΥΠΟΥΣΕ ΕΠΙΜΟΝΑ ΓΙΑ ΝΑ ΤΟ ΣΠΑΣΕΙ.
ΑΛΛΑ ΔΕΝ ΑΝΤΕΞΕ.
ΚΑΠΟΥ ΕΚΕΙ ΧΑΘΗΚΕ. ΟΡΙΣΤΙΚΑ
ΙΣΩΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΣΤΟ "ΑΥΓΟ".



... ΗΤΑΝ ΚΑΘΙΣΜΕΝΗ ΣΤΟ ΠΙΣΩ ΚΑΘΙΣΜΑ
ΜΙΑΣ ΜΑΥΡΗΣ ΛΙΜΟΥΖΙΝΑΣ
ΠΕΡΙΣΤΟΙΧΙΣΜΕΝΗ ΑΠΟ
ΑΝΤΡΕΣ ΜΕ ΚΡΩΑ ΒΛΕΜΜΑΤΑ
ΑΜΙΛΗΤΟΥΣ.
ΤΗΝ ΟΔΗΓΟΥΣΑΝ ΣΕ ΑΓΝΩΣΤΗ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΓΙ' ΑΥΤΗΝ
ΑΛΛΑ ΣΕ ΧΕΡΟ ΠΟΥ ΉΞΕΡΕ
ΠΟΛΛΑ ΓΙ' ΑΥΤΟΝ...



ΚΑΘΩΣ ΠΛΗΣΙΑΖΕ ΜΕ ΤΑΧΥΤΗΤΑ
ΟΙ ΣΦΑΙΡΕΣ ΦΑΙΝΟΝΤΟΥΣΑΝ
ΣΑΝ ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΣΑΝ ΚΥΒΕΛΕΣ,
ΜΙΑ ΑΠ' ΑΥΤΕΣ ΘΑ ΉΤΑΝ Η ΜΟΝΗ ΤΗΣ
ΚΑΤΟΙΚΙΑ ΟΣΟ ΘΑ ΖΟΥΣΕ
ΧΕΡΙΣ ΕΠΙΔΩΗ, ΧΕΡΙΣ ΤΙΠΟΤΑ...

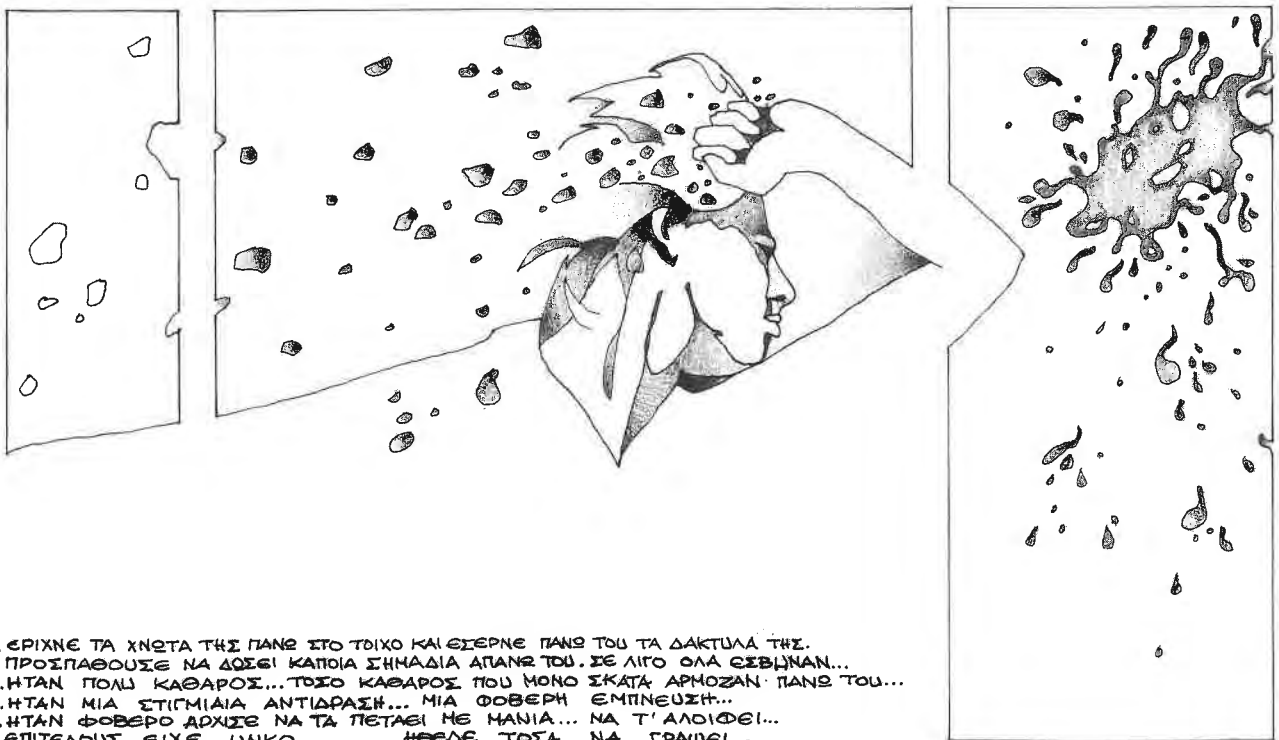
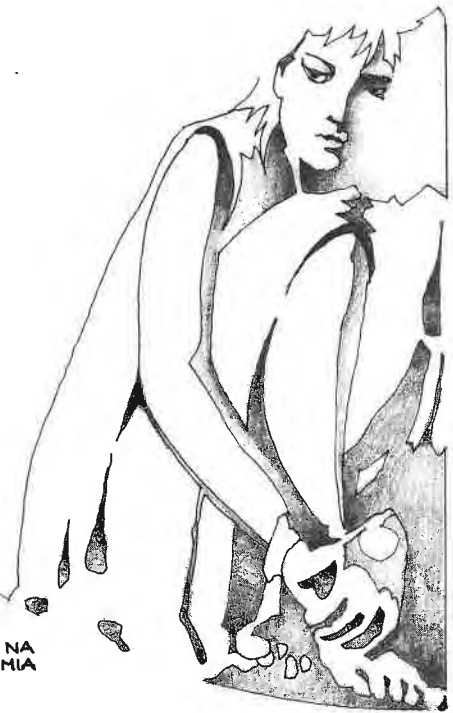
...ΜΕΣΑ Σ'ΕΝΑ ΑΣΠΡΟ ΣΦΙΧΤΟ
ΚΕΛΥΦΟΣ ΜΕ ΔΥΟ ΜΙΚΡΑ ΑΝΟΙΓΜΑΤΑ
ΕΝΑ ΓΙΑ ΤΡΟΦΗ, ΑΠΟ ΨΗΛΑ ΚΑΙ ΕΝΑ
ΓΙΑ ΤΙΣ ΑΚΑΘΑΡΣΙΕΣ. ΥΠΗΡΧΕ ΕΝΑ
ΔΙΑΧΥΤΟ ΦΩΣ ΑΠΟ ΟΛΟΓΥΡΑ, ΖΑΛΙΣΤΙΚΟ
ΧΩΡΙΣ ΚΑΠΟΙΑ ΠΗΓΗ...

... ΑΙΣΘΑΝΟΤΑΝ ΟΤΙ ΟΛΟΣ Ο ΚΟΣΜΟΣ
ΚΟΙΜΟΤΑΝ ΑΠ'ΕΞΕ ΚΙ ΟΤΙ Η ΜΟΝΑΔΙΚΗ
ΜΟΡΦΗ ΖΩΗΣ ΗΤΑΝ ΑΥΤΗ... 'Ψ ΟΤΙ ΙΣΩΣ
ΑΥΤΗ ΗΤΑΝ ΝΕΚΡΗ ΕΚΕΙ ΜΕΣΑ ΕΝΩ ΤΑ
ΠΑΝΤΑ ΣΥΝΕΧΙΖΑΝ ΝΑ ΖΩΝΝ ΑΠ'ΕΞΕ...

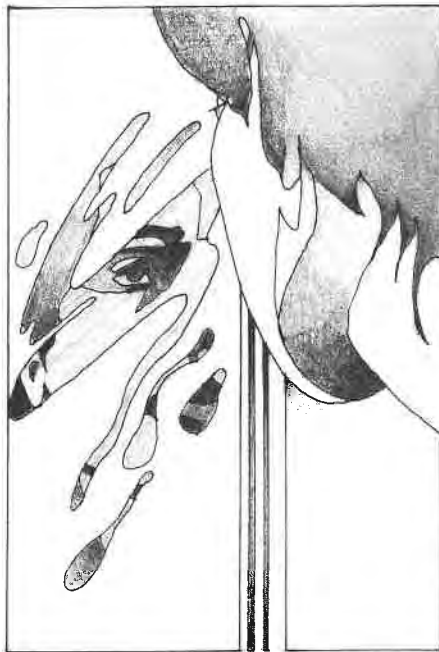
...ΔΕΝ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΔΕΙ ΚΑΝΕΝΑΝ, ΝΑ ΑΚΟΥΣΕΙ ΚΑΝΕΝΑΝ, ΝΑ
ΑΙΣΘΑΝΘΕΙ ΚΑΝΕΝΑΝ...
... Η ΨΟΦΗ ΤΟΥ ΤΟΙΧΟΥ ΗΤΑΝ ΛΕΙΑ. ΓΛΥΣΤΡΑΤΕΣ ΑΠΑΝΤΩ ΤΟΥ...

... ΑΝ ΜΠΟΡΟΥΣΕ ΝΑ ΑΝΤΙΑΦΘΕΙ ΑΚΟΜΗ ΣΩΣΤΑ ΤΟΝ ΧΡΟΝΟ, ΘΑ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ
ΤΗΝ ΤΑΪΖΑΝ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ ΤΗ ΜΕΡΑ... ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΟ ΓΕΥΜΑ ΗΤΑΝ ΜΙΑ
ΗΜΕΡΑ ΠΑΡΑΠΑΝΩ, ΧΩΡΙΣ ΗΛΙΟ... ΧΩΡΙΣ ΦΕΓΓΑΡΙ...

... ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΗΣ ΔΥΣΚΟΛΑ ΚΛΕΙΝΑΝ ΓΙΑ ΝΑ ΚΟΙΜΗΘΕΙ. ΤΟ ΦΩΣ ΗΤΑΝ ΚΑΘΑΡΟ, ΚΟΥΡΑΣΤΙΚΟ ΚΑΙ ΣΥΝΕΧΕΣ
... ΤΟ ΚΕΛΥΦΟΣ ΗΤΑΝ ΕΚΝΕΥΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΘΑΡΟ. ΗΘΕΛΕ ΝΑ ΤΟ ΓΡΑΦΕΙ, ΝΑ ΤΟ ΧΑΡΑΞΕΙ... "ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ-ΑΥΓΟ, ΑΡΚΕΙ ΝΑ ΣΠΑΣΕΙΣ ΤΟ ΤΣΟΦΟ!"..



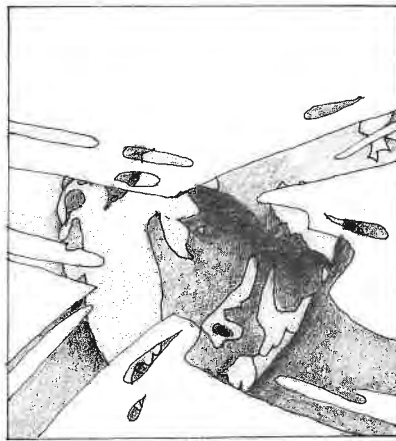
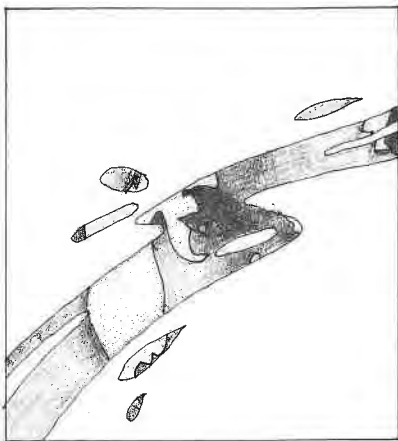
... ΕΡΙΧΝΕ ΤΑ ΧΝΟΤΑ ΤΗΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΤΟΙΧΟ ΚΑΙ ΕΣΙΕΡΝΕ ΠΑΝΩ ΤΟΥ ΤΑ ΔΑΚΤΥΛΑ ΤΗΣ.
ΠΡΟΣΠΑΘΟΥΣΕ ΝΑ ΔΩΣΕΙ ΚΑΠΟΙΑ ΣΗΜΑΔΙΑ ΑΠΑΝΤΩ ΤΟΥ. ΣΕ ΛΙΓΟ ΟΛΑ ΕΞΕΛΙΞΑΝ...
... ΗΤΑΝ ΠΟΛΥ ΚΑΘΑΡΟΣ... ΤΟΣΟ ΚΑΘΑΡΟΣ ΠΟΥ ΜΟΝΟ ΣΚΑΤΑ ΑΡΜΟΖΑΝ ΠΑΝΩ ΤΟΥ...
... ΗΤΑΝ ΜΙΑ ΣΤΙΓΜΙΑΙΑ ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ... ΜΙΑ ΦΟΒΕΡΗ ΕΜΠΙΝΕΥΣΗ...
... ΗΤΑΝ ΦΟΒΕΡΟ ΑΡΧΙΣΕ ΝΑ ΤΑ ΠΕΤΑΕΙ ΜΕ ΜΑΝΙΑ... ΝΑ Τ' ΑΛΟΙΦΕΙ...
ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ ΕΙΧΕ ΟΥΚΟ... ΗΘΕΛΕ ΤΟΣΑ ΝΑ ΓΡΑΦΕΙ...



...ΟΛΗ ΤΗ ΖΩΗ ΤΗΣ ΟΛΟ ΤΟ ΚΟΣΜΟ, ΤΟ ΧΡΟΝΟ, ΤΑ ΑΙΣΘΗΜΑΤΑ ΤΗΣ,
ΤΑ ΔΑΚΤΥΛΑ ΤΗΣ ΑΡΧΙΣΑΝ ΝΑ ΚΙΝΟΥΝΤΑΙ ΝΕΥΡΙΚΑ ΑΛΛΑ...
...ΠΑΛΜΙΚΑ ΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΤΟΙΧΟ ΚΑΙ ΝΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΝ ΕΙΚΟΝΕΣ.
ΜΕΤΑ ΑΠΟ ΛΙΓΟ ΕΡΧΟΤΑΝ ΣΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΑ 'ΒΛΕΠΕ ΚΑΙ ΞΑΝΑΧΙΜΙΑΓΕ.

...ΕΒΛΕΠΕ ΤΗΝ ΖΩΗ ΤΗΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΨΥΧΡΟ ΚΕΛΥΦΟΣ, ΠΟΥ 'ΧΕ ΑΡΧΙΣΕΙ ΝΑ ΓΙΝΕΤΑΙ Ο "ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ" ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ ΤΗΣ...

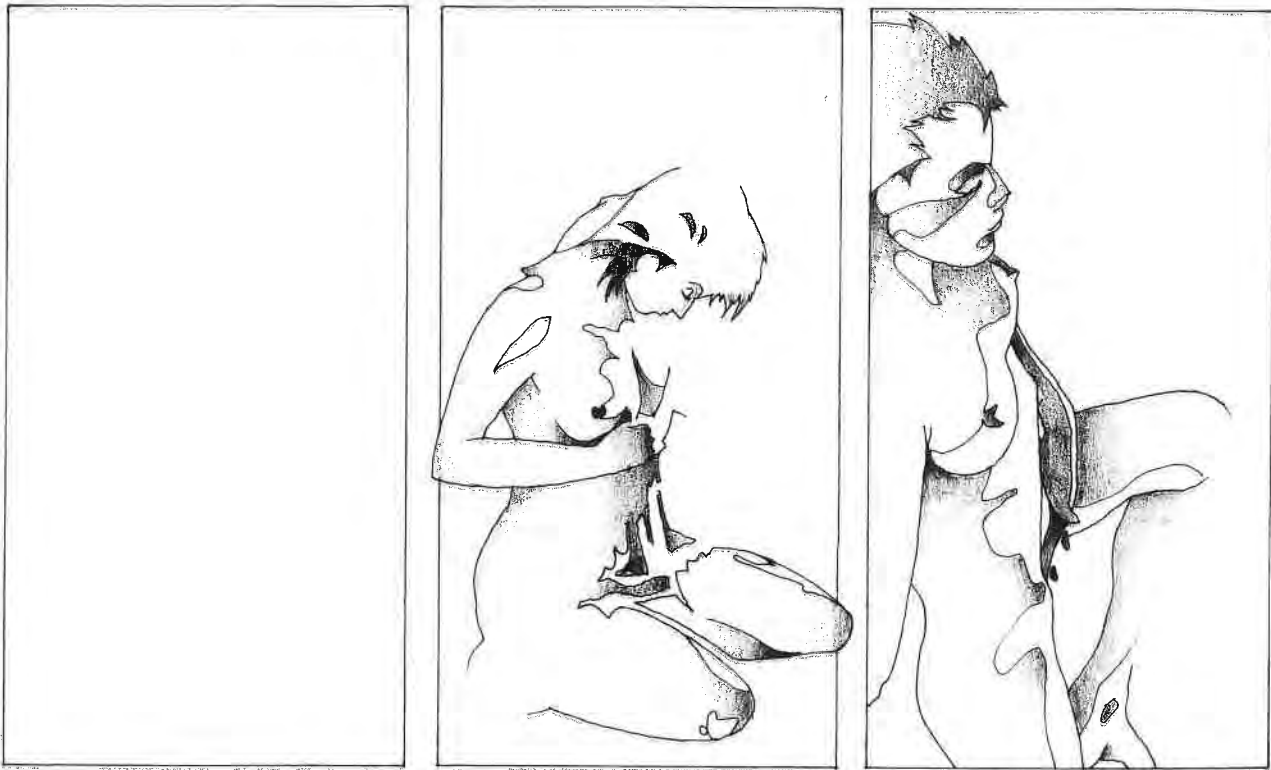
... "ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΑΥΓΟ ΑΡΚΕΙ ΝΑ ΣΤΙΑΣΕΙΣ ΤΟ ΤΣΟΦΛΙ!".



...ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΗΣ ,# ΠΟΛΗ ΤΗΣ ,Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΗΣ ,ΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΤΗΣ ,ΑΠΕΡΑΝΤΕΣ ΠΕΔΙΑΔΕΣ, ΔΕΝΤΡΑ, ΘΑΛΑΣΣΙΣΣ, ΟΥΡΑΝΟΣ,
ΠΟΥΛΙΑ, ΤΑΞΙΔΙΑ, ΜΝΗΜΕΣ , Ο ΗΛΙΟΣ ,# ΝΥΧΤΑ, ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΤΗΣ ΚΑΙ...

...ΚΑΙ ΜΙΑ ΦΙΓΟΥΡΑ ΠΟΥ ΠΡΟΣΠΑΘΟΥΣΕ ΝΑ ΒΡΕΙ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΎΛΗ ΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΤΟΙΧΟ...
...Ο...ΠΑΤΕΡΑΣ ΜΟΥ... ΊΣΣ ΟΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΣΤΙΓΜΕΣ ΤΟΥ ΝΑ' ΤΑΝ ΣΤΟ ΙΔΙΟ ΚΕΛΥΦΟΣ -
ΊΣΣ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ ΝΑ' ΤΑΝ ΑΚΟΜΑ ΕΚΕΙ ΜΕΣΑ...

...Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΗΤΑΝ ΒΕΒΗΛΗΤΙΚΗ ΣΑΝ ΝΑ ΕΙΧΕ ΞΑΝΑΖΗΣΕΙ ΟΛΟ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΤΗΣ ΚΑΙ ΣΑΝ ΝΑ ΞΥΠΝΑΓΕ ΜΕΣΑ ΤΗΣ ΤΟ ΠΑΡΡΗ.
ΞΑΝΑΚΟΙΤΑΣΕ ΣΤΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΝ ΠΑΤΕΡΑ ΜΟΥ... ΤΟΝ ΕΣΦΙΞΕ... ΕΡΧΟΣΤΗΚΕ ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΑΠΙ ΤΗΝ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ...



...ΕΝΟΙΩΘΕ ΠΑΛΙ ΕΝΑΝ ΕΝΤΟΝΟ ΕΡΩΤΑ ΓΙ' ΑΥΤΟΝ, ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΗΣ ΡΙΓΟΥΣΕ. ΤΟ ΔΕΡΜΑ ΤΗΣ ΕΙΧΕ ΝΟΤΙΣΕΙ!...
...ΒΡΙΣΚΟΤΑΝ ΣΕ ΜΙΑ ΠΕΡΙΕΡΓΗ ΘΕΣΗ... ΑΥΤΟΣ ΗΤΑΝ ΠΟΛΥ ΚΟΝΤΑ ΤΗΣ... ΗΤΑΝ ΜΕΣΑ ΤΗΣ...

"ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΑΥΤΟ, ΑΡΚΕΙ ΝΑ ΣΠΑΣΕΙΣ ΤΟ ΤΣΟΦΙ!"

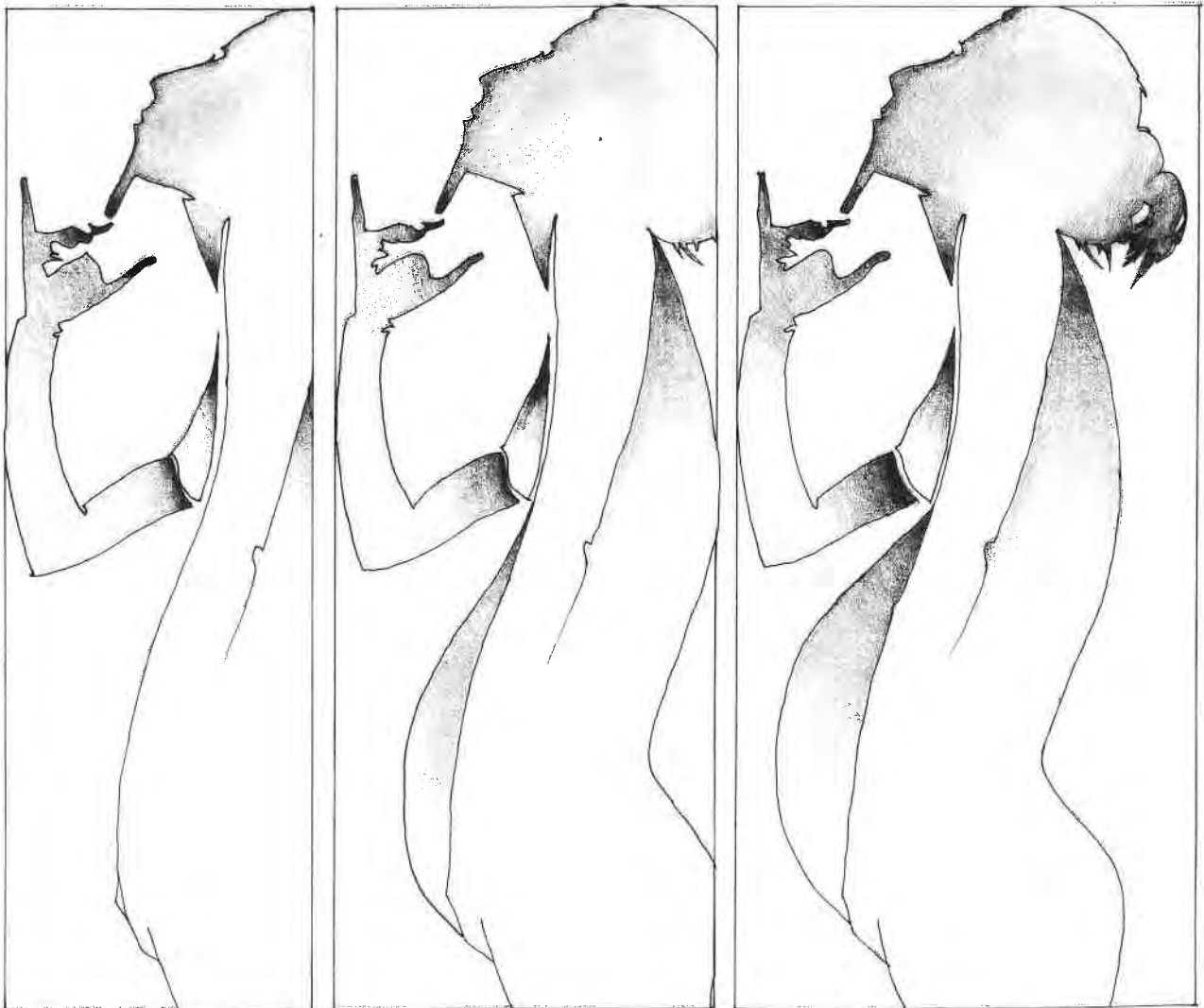


... Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΩΡΑ ΠΕΡΝΟΥΣΕ ΚΣΥΧΑ...

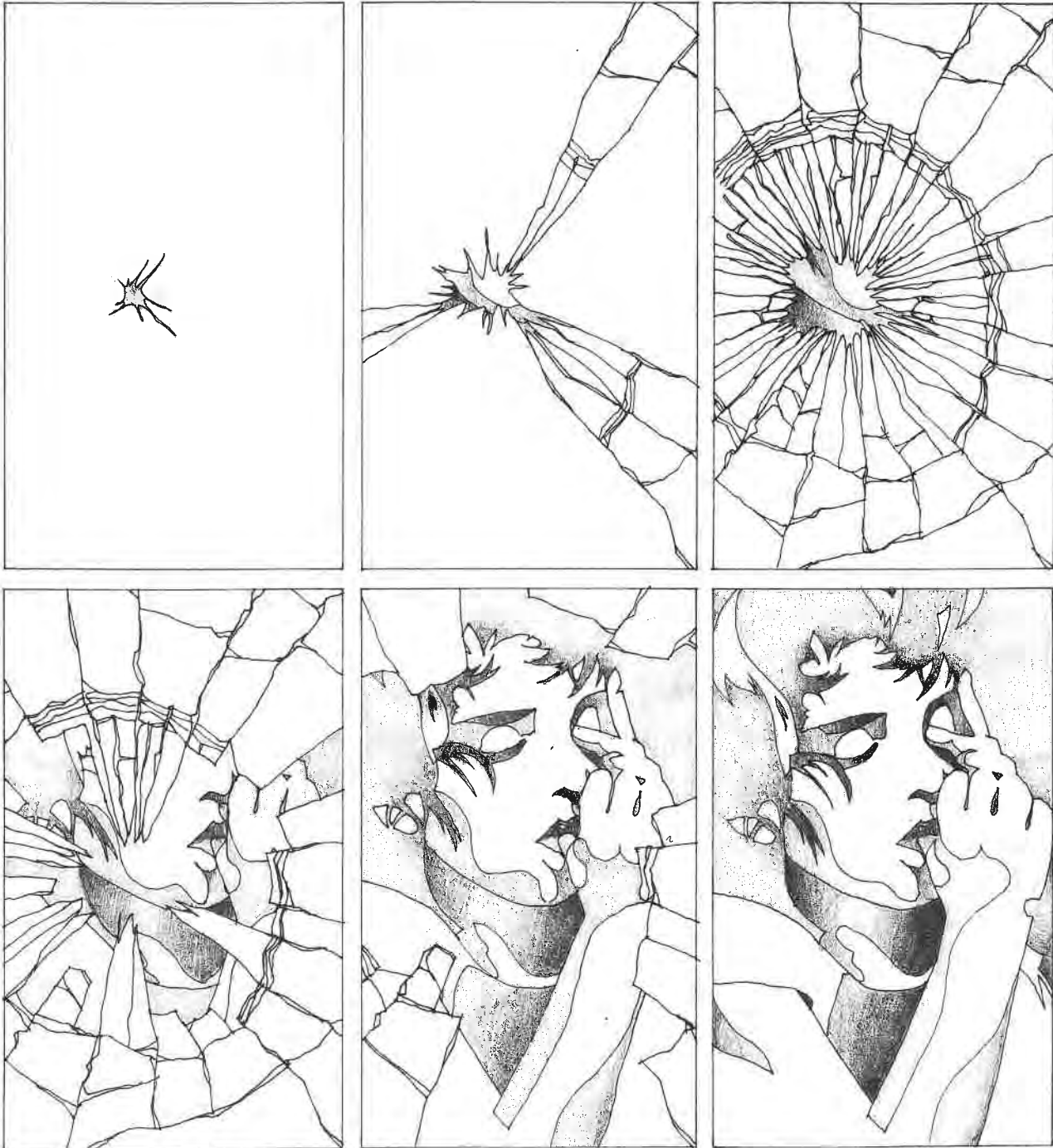
... ΕΙΧΕ ΑΡΧΙΣΕΙ Η ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΗ ΜΕΤΡΗΣΗ.

ΉΞΕΡΕ ΤΙ ΕΙΧΕ ΣΟΜΒΕΙ.

ΉΞΕΡΕ ΟΤΙ ΥΠΗΡΧΑ...



... ΗΞΕΡΕ ΟΤΙ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΑΥΓΟ... ΑΡΚΕΙ ΝΑ ΣΠΑΣΕΙΣ ΤΟ ΤΣΟΦΛΙ...
... ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΓΕΝΝΗΘΩ... ΝΑ ΣΠΑΣΩ ΤΟ ΚΕΛΥΦΟΣ... '



8

... ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΥΠΑΡΞΩ ΕΠΡΕΠΕ ΝΑ ΝΟΙΩΣΩ ΜΕΣΑ ΜΟΥ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΑΝΑΜΝΗΣΙΣ ΤΟΥΣ...

... ΗΞΕΡΑΝ ΟΤΙ ΗΤΑΝ ΕΝΑ ΑΥΓΟ ΑΡΚΕΙ ΝΑ ΣΠΑΣΩ ΤΟ ΤΣΟΦΛΙ...

δωτης'88



γραφτείτε συνδρομητές στο **θεωριο**
στείλτε αυτό το δελτίο, μαζί με το εμπασμά 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, για τη Γαλλία 150 FF

Διαφημισθείτε
στο
θεωριο

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

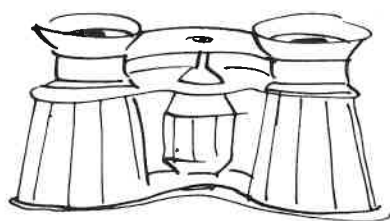
ζητείστε τον τιμοκάτολόγό μας

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

που μπορείτε να αγοράσετε το θεώρητο στο Παρίσι.

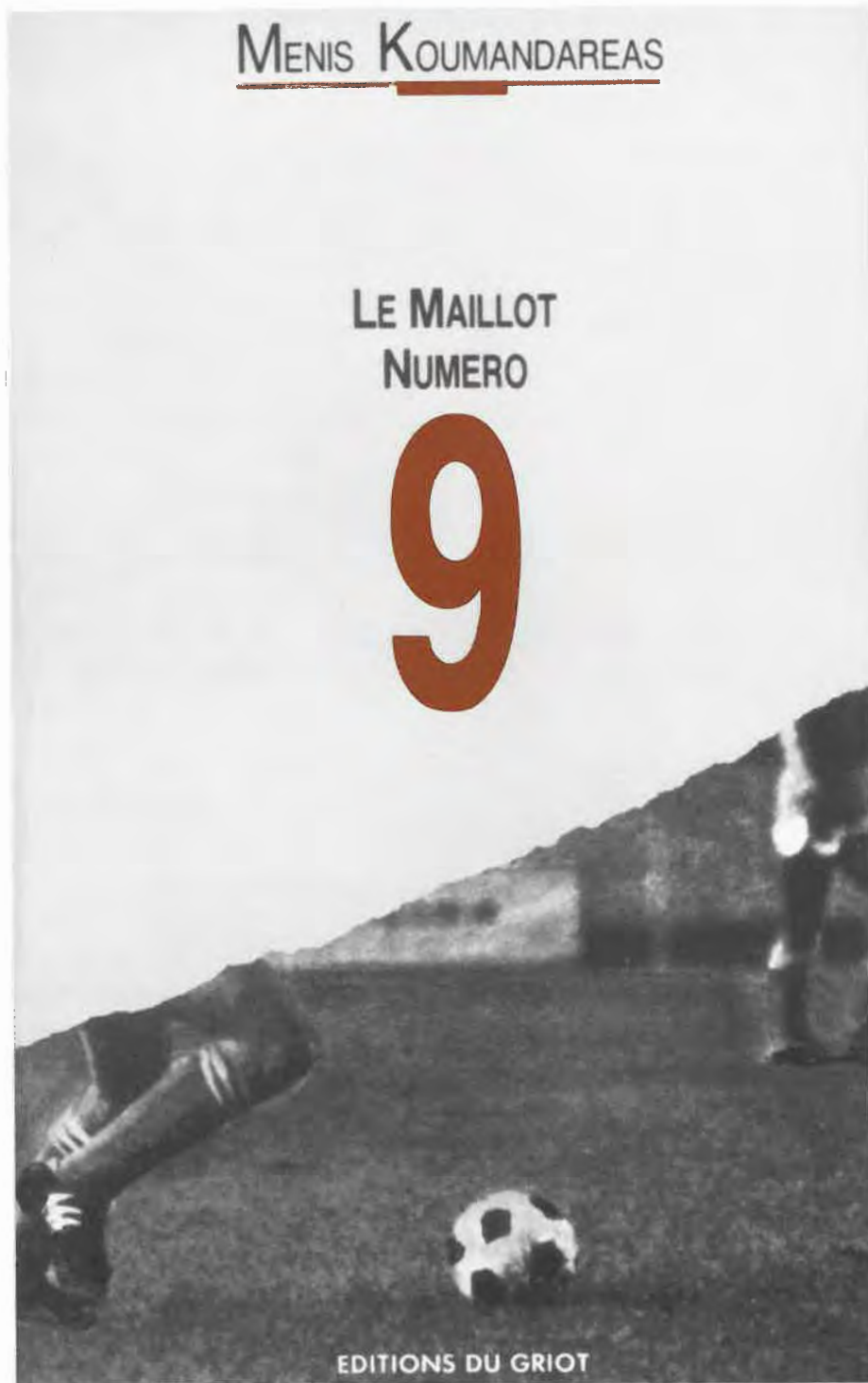
- Kiosque 7, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 2, bd Montmartre 75009 Paris
- Kiosque 2, bd des Capucines 75009 Paris
- Magasin 101, Bd Montparnasse 75006 Paris
- Kiosque 1, Bd Poissonnière 75002
- Kiosque PCE de l'Etoile 75008
- Magasin 6 et 8, bd des Capucines 75009 Paris
- Kiosque 1, bd des Capucines 75002 Paris
- Magasin 111, rue Réamur 75002 Paris
- 4 kiosques de la Gare du Nord 75010 Paris
- 5 kiosques de la Gare de Lyon 75012 Paris
- Magasin 49, bd St Germain 75005 Paris
- Kiosque 58, bd St Germain 75005 Paris
- Magasin 69, bd St Germain 75005 Paris
- Magasin 14, bd St Germain 75005 Paris
- Magasin 11, rue du Cardinal Lemoine 75005 Paris
- Magasin 7, rue des Ecoles 75005 Paris
- Magasin 15, rue Monge 75005 Paris
- Magasin 101, rue Monge 75005 Paris
- Magasin 32, rue des Ecoles 75005 Paris
- Kiosque Place Jussieu 75005 Paris
- Magasin 112, rue Mouffetard 75005 Paris
- Magasin 105, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 63, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 47, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 23, bd St Michel 75005 Paris
- Kiosque 6, Place St Michel 75006 Paris
- Kiosque 21, bd St Michel (mag. RAOUL)
75005 Paris
- Kiosque 5, Place St Michel 75005 Paris
- Magasin 15, rue St Jacques 75005 Paris
- Magasin 42, rue St Andre des Arts 75006 Paris
- Drugstore 149, bd St Germain 75006 Paris
- 2 kiosques de la Gare Montparnasse 75015 Paris
- Magasin 5, rue Liard 75014 Paris
- 42, bd Jourdan 75014 Paris
- Cité Universitaire 75014 Paris
- Kiosque de la Gare d'Austerlitz 75013 Paris
- Drugstore 133, av Champs-Elysées 75008 Paris
- 3 kiosques de la Gare St Lazare 75008 Paris
- Aéroport Roissy Charles de Gaulle
- Aéroport d'Orly

το τεύχος 15 FF - Ετήσια συνδρομή (11 τεύχη): 150 FF



θεωρειο
για να βλέπετε τα πάντα

κυκλοφορεί στα γαλλικά
το βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα
Η φανέλλα με το εννιά



από τις εκδόσεις Griot

EDITIONS DU GRIOT
34, rue Yves Kermin 92100 BOULOGNE FRANCE