

Θεωρειο

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

ΧΡΟΝΟΣ 2ος

ΤΕΥΧΟΣ 12 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 1992

700 ΔΡΑΧΜΕΣ



Αγορά Μοδιάνο, Θεσσαλονίκη 1987.

φωτογραφία: Jean-Francois Bonhomme

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

το θεωρειο θεωρεί, σελ. 1 - συμβαίνουν εις παρισίους και αλλού, σελ. 2 - επιπλέον, σελ. 4 - ελεύθερο βήμα: Αρχαία Ελλάδα, χρήσιμη να σκεφτούμε το μέλλον, της Μαρίας Δαράκη, σελ. 7 - θέατρο: Ramón del Valle-Inclán, ο αμετανόητος βάρβαρος, του Juan Manuel Ortiz Gozalo, σελ. 10 - «Βάρβαρες κωμωδίες» ή ο άθλος του Jorge Lavelli, του Γιώργου Γιαννούλη, σελ. 17 - λογοτεχνία - συνέντευξη: Μένης Κουμανταρέας: «Τα λογοτεχνικά ήθη βρίσκονται σε κάμψη», της Μαρίνας Τσιμπούκη, σελ. 20- λογοτεχνία-διήγημα: «Ου χαμένους», του Γιώργου Αλεξανδρινού, σελ. 25 - Χρόνος παρών, χρόνος απών, της Τατιάνας Γκρίτση-Μιλλιέ, σελ. 29 - ποίηση: Georges Gabor, «Γραμμένο πάνω στα νεκρά φύλλα» (απόδοση: Τ. Σ.) σελ. 30 - γλώσσα-συνέντευξη: Χρήστος Κλαίρης: «Αυτό που λείπει σήμερα είναι μια γραμματική», της Σπυριδούλας Σακκά, σελ.32- εικαστικά: Μίλτος Παντελιάς, επιστροφή στις ζωγραφικές αξίες, της Σοφίας Καζάζη, σελ. 37 - Robert Wilson "Mr Bojangles" - Memory of Fire", της Άντας Κορφιιάτη, σελ. 40 - φωτογραφία: στιγμιότυπα, πόλεις, πορτρέτα του Jean-Francois Bonhomme, σελ. 46- περιήγηση: οδοιπορικό στο Άγιο Όρος III, του Πασχάλη Ανδρούδη, σελ. 56.



n° 12 fevrier 1992
theorio

REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES ESTHETIQUES - EN LANGUE GRECQUE -
EDITEE A PARIS ELLE VA PARTOUT OU IL Y A DES GRECS
U. S. A.: 3, 25 \$ - Canada: 3, 95 CAD - Luxembourg: 144 SL
Suisse: 6 FS - Κύπρος: 450 Λίρες

M 1631 - 12 - 20.00 F



Editions du Griot

34, rue Yves Kermen 92100 Boulogne — FRANCE

Nous aimons la littérature grecque

Vassilis Vassilikos

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

Nouvelles

Traduit par Gisèle Jeanperin

*

Menis Koumandareas

Le maillot n° 9

Roman

Traduit par Gisèle Jeanperin

Elias Petropoulos

Corps

Poèmes

Traduit par Frédéric Faure

*

Vassilis Vassilikos

L'hélicoptère

Roman

Traduit par Gisèle Jeanperin

à paraître

Tatiana Gritsi-Milliex

De l'autre rive du Temps

Roman

Traduction par Anne-Marie Olivier

*

Costas Hatziaryiris

Le peintre et le pirate

Roman

Traduit par Sophie Goldet
et Michel Volkovitch

*

Kosmas Politis

Eroica

Roman

Traduit par Henri Tonnet

Constantin Karyotakis

Proses

Traduit par Patricia Portier
et Socrate C. Zervos

*

Spiros Plaskovitis

La dame de la vitrine

Roman

Traduit par Patricia Portier
et Socrate C. Zervos

*

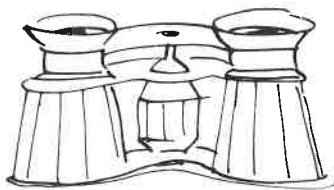
Menis Koumandareas

Le beau capitaine

Roman

Traduit par Michel Volkovitch

Θεωρειο



[κατάλληλος θέσις πρὸς παρατήρησιν] **θεωρείον**, κατοπτευ-, παρατηρη-τήριον, σκοπιά, σκοπιωρείον, κ. βίγλα, βιγλοστάσι, καραούλι. (Ἐντιλεξικόν, Θεολ. Βοσταντζόγλου)

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

ΧΡΟΝΟΣ 2ος ☞ ΤΕΥΧΟΣ 12 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ ☞ 1992 ☞ 700 ΔΡΧ.

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗ LIOUBA PRESSE ☞ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Γιώργος Αλεξανδρινός, Πασχάλης Ανδρουδής, Γιώργος Γιαννούλης, Τατιάνα Γκρίτση-Μιλλιέξ, Μαρία Δαράκη, Σοφία Καζάκη, Γιάννης Καπατζάς, Άντα Κορφιάτη, Σπυριδούλα Σακκά, Τάκης Σαλκιτζόγλου, Ρούλα Σταθοπούλου, Μαρίνα Τσιμπούκη, Juan Manuel Ortiz Gozalo.

Φωτογραφίες των: Πασχάλη Ανδρουδή, Γιώργου Μπιζιούρα, Γιάννη Καπατζά, Jean-Francois Bonhomme, LOT, J. C. Planchet.

Εικονογράφηση: Κλαίρη Κορέλη, Παύλος Χαμπιδής.

Διορθώσεις: Ρούλα Σταθοπούλου, Καλλιστώ Στάμου, Μαρίνα Τσιμπούκη.

Γραμματεία: Λίλα Μήτσα.

Κάθε ενυπόγραφο άρθρο εκφράζει την άποψη του συγγραφέα του.

Το **θεωρειο** σέβεται την ορθογραφία του κάθε συγγραφέα. Απαγορεύεται η οποιαδήποτε αναδημοσίευση χωρίς την έγγραφη άδεια του εκδότη.

☞ Χειρόγραφα δεν επιστρέφονται.

Διανέμεται στην Ελλάδα από το
ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟ ΗΜΕΡΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ Α.Ε.
ΔΙΑΘΕΣΗ στα βιβλιοπωλεία: ΑΘΗΝΑ: ΝΕΦΕΛΗ, Μαυρομηχάλη 9,
106 79 Αθήνα, τηλ.: 360.77.44 και 360.47.93
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ, Λασσάνη 9,
546 22 Θεσσαλονίκη, τηλ.: 237.463 και 285.857

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



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

Publiée par l'E.U.R.L. 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 θεωρεί

... κρίση

Πέρυσι τέτοιον καιρό μαινόταν ο πόλεμος του Κόλπου, που ευτυχώς για όλους μας τέλειωσε σύντομα.

Μας κληροδότησε όμως την κρίση του.

Η λέξη αυτή βρίσκεται ακόμα και σήμερα στα στόματα όλων των οικονομικών υπευθύνων, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για επιχορηγήσεις ή επενδύσεις σε καλλιτεχνικά γεγονότα.

Η αναφορά από τους υπεύθυνους στις οικονομικές επιπτώσεις του πολέμου του Κόλπου αποτελεί τον καλύτερο τρόπο «ξεφορτώματος» κάποιου που μπορεί να σκέφτεται δημιουργικά και διαφορετικά...

Ποιος όμως δημιουργεί τους πολέμους και τις κρίσεις; Ἄραγε μόνον οι οικονομικές κρίσεις πρέπει να μας απασχολούν;

Όταν προφέρεται η λέξη κρίση, είναι μόνο για να σηματοδοτήσει την οικονομική πορεία όταν αυτή δεν είναι τέτοια που έλπιζαν οι τεχνοκράτες.

Κανείς δε μιλάει και κανένα δεν απασχολεί η πολιτιστική κρίση.

Η κρίση των ιδεών και των ανθρώπινων συναλλαγών δεν φαίνεται να απασχολεί παρά ελάχιστους Δον Κιχότες που επιμένουν να βλέπουν και να πολεμούν επικίνδυνους ανεμόμυλους.

Ηγέτες μεγάλων και δυνατών κρατών στα μηνύματά τους, στην αρχή του νέου έτους, μαζί με τις ευχές τους έκαναν και έναν απολογισμό της χρονιάς που πέρασε. Όλοι τους αξιολόγησαν το 1991 ως μια πολύ δύσκολη χρονιά.

Το θεωρειο γεννήθηκε και επέζησε μέσα στο 1991.

θ.

✓ Η τεχνοκουλτούρα στο Παρίσι

Στο Μέγαρο της UNESCO από τις 2 μέχρι τις 6 Δεκεμβρίου 1991 πραγματοποιήθηκε Διεθνές Συνέδριο με θέμα «Επιστήμη και Παράδοση». Μεταξύ των οργανισμών που στήριξαν και μετείχαν στο συνέδριο ήταν και το «Ευρωπαϊκό Κέντρο Τεχνοκουλτούρας» CETECH (Centre Européen de Technoculture), που στο πλαίσιο του συνεδρίου αυτού οργάνωσε ένα σεμινάριο με τίτλο «Πολιτιστική στρατηγική και ανάπτυξη». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον είχε η πρωινή συζήτηση της 5ης Δεκεμβρίου 1991 με θέμα «Η διεπιστημονική συνεργασία και η εφαρμογή της», την οποία διέθυνε ο Ηλίας Θεοφιλάκης, ιδρυτής και διευθυντής της CETECH και καθηγητής στο παρισινό πανεπιστήμιο της Dauphine. Ανταλλάχθηκαν πολλές και ενδιαφέρουσες απόψεις, που οδήγησαν στη διαπίστωση ότι στην εποχή μας πια τα θέματα που περιμένουν λύσεις δεν μπορούν να αντιμετωπισθούν από μία και μόνη επιστήμη, αλλά απαιτούν πολυεπιστημονική και διεπιστημονική συνεργασία. Το κοινό σημείο μεταξύ του επιστήμονα, του καλλιτέχνη αλλά και του επιχειρηματία είναι μία κοινή πλατφόρμα που την αποκαλούμε «τεχνοκουλτούρα». Όμως η τεχνοκουλτούρα αυτή απαιτεί ένα κοινό γλωσσικό όργανο, μία κοινή ορολογία, που θα είναι διεπιστημονικά αποδεκτή και καθορισμένη από όλες τις επιστήμες με σαφήνεια. Και τούτο γιατί στο μέλλον οι επιστήμονες, οι καλλιτέχνες και οι επιχειρηματίες είναι καταδικασμένοι να συνεργάζονται στενά, με γνώση ο καθένας του αντικειμένου του άλλου, χρησιμοποιώντας ο ένας τις έννοιες του άλλου, που θα στηρίζονται πια στην κοινή ορολογία. Ακούγοντας τις τόσο ενδιαφέρουσες εισηγήσεις των ομιλητών δεν αποφύγαμε τη σκέψη «πως η εξαντλητική ειδίκευση των επιστημόνων είναι πλέον ένας αναχρονισμός και ότι ξανάρχεται στο προσκήνιο ο homo universalis, που ήταν το πρότυπο της Αναγέννησης.

Τ.Σ.



LEPTOPTILOS
CRUMENIFERUS
IN PARIS. him
also

Σχέδιο του Παύλου Χαμπίδη.

✓ Εγνατία 101

Άρχισε η έκθεση έργων του Κωνσταντίνου Αλμπάνη στην αίθουσα τέχνης «Εγνατία 101» και θα διαρκέσει ως τις 20 Ιανουαρίου.

Ο Κ. Αλμπάνης γεννήθηκε στην Πάτρα και φοίτησε στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Α.Π.Θ. Από τα παιδικά του χρόνια επηρεάστηκε από το χρώμα και τα βιώματα του πατρικού καρναβαλιού όπου και συμμετείχε σε βραβευμένες ομάδες το '89 και '90 ως διοργανωτής.

Κύριο θέμα της έκθεσης είναι «οι βιτρίνες». Υπάρχει επίσης μια σειρά από κάρτες μεταξοτυπίας με θέματα παρμένα από την καθημερινή ζωή του Παρισιού.

Έχει ασχοληθεί συστηματικά με την τέχνη της μεταξοτυπίας με την οποία επεμβαίνει παραγωγικά σε βιομηχανικά προϊόντα, σε εκκλησιαστικές εικόνες και στην αναπαραγωγή έργων τέχνης. Ασχολήθηκε με το σχεδιασμό χιουμοριστικών προϊόντων, που προωθήθηκαν με επιτυχία σε περιόδους γιορτών και κυρίως στο καρναβάλι.

Τέλος στον εκθεσιακό χώρο αξιόλογη είναι η ιδιότυπη μεταλλική κατασκευή του, που είναι και λειτουργική για την υποβάσταξη έργων τέχνης.

Λ. Μπ.

✓ Λουξεμβούργο — Μακεδονία, Θράκη

Μια σειρά εκδηλώσεων, στις οποίες μέχρι στιγμής έχει εξασφαλισθεί η συμμετοχή πενήντα περίπου ελληνικών δημόσιων και ιδιωτικών φορέων, έχει τεθεί υπό την αιγίδα της ελληνικής πρεσβείας του Λουξεμβούργου και πραγματοποιείται βεβαία στο Λουξεμβούργο. Ορισμένοι από τους φορείς είναι το κέντρο διατήρησης αγιορείτικης κληρονομιάς, το λαογραφικό μουσείο, το νομισματικό μουσείο, ο σύλλογος εικαστικών τεχνών Βορείου Ελλάδος, καθώς επίσης δήμοι και πολιτιστικοί σύλλογοι από ολόκληρη τη Μακεδονία και Θράκη.

Η διοργάνωση των εκδηλώσεων εξελίσσεται

ικανοποιητικά, καθώς από τον περασμένο Φεβρουάριο έχει συσταθεί οργανωτική επιτροπή και ομάδα εργασίας με συμμετοχή εθελοντών σε όλους τους τομείς.

Από τον περασμένο Ιούλιο το Υπουργείο Μακεδονίας - Θράκης ανέλαβε το συντονισμό των φορέων στην Ελλάδα, ενώ από το Λουξεμβούργο εξασφαλίστηκαν πολλές διευκολύνσεις κυρίως σε πρακτικά θέματα. Αξίζει να αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένες εκδηλώσεις που υπάρχουν στο σχέδιο προγράμματος, όπως η έκθεση Βυζάντιο-Άγιον Όρος, η έκθεση φωτογραφίας με θέμα τους βιότοπους του Νέστου και των Πρεσπών, η διάλεξη για τη βυζαντινή τέχνη και αρχιτεκτονική, οι εκδηλώσεις με συμμετοχή βυζαντινής χορωδίας καθώς επίσης η έκθεση και πώληση ελληνικών προϊόντων διατροφής και χειροτεχνίας.

Είναι πράγματι ευχάριστο να βλέπει κανείς πόσες πλευρές του πολιτισμού μας μπορούν να προβληθούν με μια απλή συμμετοχή και συνεργασία των αρμόδιων φορέων του ελληνικού κράτους και της διασποράς.

Ρ. Στ.



Σχέδιο της Κλαίρας Κορέλι.

✓ *Marcel Marceau : Μια
κραυγή μέσα από τη
σιωπή. Ένας κορυφαίος
μίμος στη Θεσσαλονίκη.*

Κείμενο - Φωτογραφίες :
Γιάννης Καπατζάς

«Αυτές τις φωνές τις βγάξω από τότε που ήμουν μικρός και ήξερα πως κάποια μέρα θα αφιερωνόμουν ολότελα. Θα είμαι μίμος και τίποτα άλλο. Οι φωνές της σιωπής μου έγιναν μια εσωτερική μουσική. Τις κουβαλάω στις πέντε ηπείρους περισσότερο από 30 χρόνια... Και πάντα ακούω τη συγκίνηση και το γέλιο του κοινού όλου του κόσμου, που ενώνονται σε μια και μόνη εθνότητα. Δεν υπάρχουν ούτε φυλές ούτε γλώσσες. Μας μένει μόνο η γλώσσα της καρδιάς, που ηχεί μπροστά στα μάτια μου. Έχω το βλέμμα στραμμένο προς το παρελθόν, αλλά και προς το παρόν και το μέλλον. Ξέρω πού τελειώνουν τα σύνορα του ονείρου και της πραγματικότητας και αυτά που χωρίζουν τη ζωή από το θάνατο. Στην περιπλάνησή μας στον κόσμο, ευχαριστώ την τέχνη μας που μου έδωσε τη δύναμη να μεταδίδω αυτούς τους εσωτερικούς ήχους, που ταράζουν το υποσυνείδητό μας πέρα από τη μνήμη. Σήμερα θίασοι μίμων δημιουργούνται, αύριο θα υπάρξουν ακόμα περισσότεροι. Η τέχνη μας απέκτησε τη δύναμή της και το Θέατρο του Λόγου θα πρέπει να



ξέρει ότι εμείς οι μίμοι εμφυσήσαμε με τη σιωπή μας μια καινούρια πνοή στο θέατρο. Εκφραζόμαστε από τα βάθη του εαυτού μας και προβάλλουμε τα δραματουργικά μας οράματα μέσα στο χώρο. Χάρη σε μας αναδημιουργήθηκε ένας διαφορετικός χρόνος που έρχεται από το χθες, το σήμερα και το αύριο. Οι κινήσεις του σώματός μας προβάλλουν εικόνες που, όπως και οι λέξεις, είναι μέσα επικοινωνίας. Μ' αυτές αναπλάθουμε την ουσία της ζωής. Τα μάτια μας και η καρδιά μας ρουφάνε τη συνείδηση αυτής της μνήμης που φαίνεται εφήμερη, αλλά είναι αιώνια.»
Αυτό είναι το νόημα από τις «φωνές της σιωπής» ενός μίμου και όσοι βρέθηκαν εκείνη τη βραδιά της 31ης Οκτώβρη στο Ράδιο-Σίτυ ασφαλώς και θα θυμούνται για όλη τους τη ζωή αυτές τις φωνές. Αυτές τις φωνές που εκείνη τη βραδιά έμοιαζαν τόσο πολύ με τη φωνή της συνείδησής τους. Ποτέ άλλοτε

— από όσο θυμάμαι τον εαυτό μου σ' αυτή την πόλη — ένας και μόνο άνθρωπος δεν μπόρεσε να μαγνητίσει ένα τόσο μεγάλο κοινό, από το οποίο δεν έλειπε καμία ηλικία. Ποτέ άλλοτε κανείς δεν πέρασε από την ακινησία στην κίνηση και το αντίστροφο μέσα σε κλάσματα δευτερολέπτου. Ποτέ άλλοτε κανείς δεν μπόρεσε να αλλάξει δεκάδες πρόσωπα, να μεταπηδήσει από το κωμικό στο τραγικό, από το απλό στο σύνθετο, από το παρόν στο παρελθόν ή το μέλλον, σε τόσο λίγο χρόνο... Πριν καλά-καλά προφτάσεις να ανοιγοκλείσεις τα μάτια σου! Κανένας άλλος σ' ολόκληρο τον κόσμο δε θα μπορούσε να το πετύχει αυτό με τέτοια άνεση (παρά το προχωρημένο της ηλικίας του) εκτός από το Marcel Marceau!
Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, που ο ποιητής Jean Cocteau προλογίζοντας την ταινία «Παντομίμες» το 1954, έλεγε γι' αυτόν: «Η παντομίμα

συνίσταται στο να μεταφέρει μια σιωπή σε μια άλλη. Με μια κατάλευκη χάρη που κληρονόμησε από τον Debureau και από την ιαπωνική δραματουργία, ο Marcel Marceau μιμείται την απατηλή σιωπή των ψαριών και των φυτών. Επικαλείται μυστηριωδώς αυτή τη στατική ζωή, την οποία οι κινηματογραφικές ταινίες μας δείχνουν να έχει τόσο κινητικότητα όσο και η ζωή των ανθρώπων. Τέλος πάντων, μιλάει. Και σκέφτομαι αυτούς τους κωφάλαλους που γέλαγαν βλέποντας μια βουβή δραματική ταινία, γιατί άκουγαν τους πρωταγωνιστές της να λένε αστεία μεταξύ τους. Ένας μίμος διαπερνά τον τοίχο ανάμεσα στις γλώσσες. Ο Paul Raviot μας παρουσιάζει το χαριτωμένο πρόσωπο που δημιούργησε ο Marcel Marceau: τον Μπιπ. «Αυτό το πρόσωπο μπαίνει σπίτι μας σαν τον κλέφτη, με το αδιάκριτο θράσος του φεγγαριού». Μα βέβαια... είναι και ο



Μπιπ! Αυτός εκείνη τη βραδιά που στο τέλος της παράστασης έκλεψε τις καρδιές όλων. Τώρα ο Μπιπ κλείνει τα 40 του χρόνια από τότε που πρωτοεμφανίστηκε στη σκηνή. Μιλάει γι' αυτόν ο ίδιος ο Marceau: «Πέρασαν ήδη 40 χρόνια αλλά, όταν επικαλούμαι τις αναμνήσεις μου, μου φαίνεται σαν να ήταν χτες... Πού είναι εκείνη η εποχή, όταν ο Μπιπ με

χαρούμενη καρδιά κυνήγαγε τις πεταλούδες στους διαδρόμους του μετρό ή όταν ονειροπολώντας, ακούμπαγε την πλάτη του σε κάποια φανταστική κολόνα; Χτες ο Μπιπ σκεπτόταν το μέλλον, σήμερα θυμάται. Όμως παρέμεινε νέος. Ο Μπιπ δε ζει μόνο με τις αναμνήσεις. Εξελίχτηκε κι αυτός μαζί με την τέχνη του, καθιερώνοντας το ύφος της. Διάδοχος του Πιερό, ο Μπιπ είναι ένας ρομαντικός ήρωας που το κατάλευκό του πρόσωπο διασχίζει μια αιμάτινη γραμμή. Όμως δε φοράει πια το μαύρο του σκουφί, ούτε το ριγέ πουκάμισο. Το άσπρο του παντελόνι είναι διαφορετικό από του Πιερό. Τώρα στο κεφάλι του έβαλε ένα ψηλό καπέλο μ' ένα κόκκινο λουλούδι. Σαν το Δον Κιχότη, ένας περιπλανώμενος ιππότης που μάχεται με τους ανεμόμυλους της ύπαρξης. Απόγονος των αρχαίων Ελλήνων, των Ρωμαίων μίμων και του



Πετρολίνου της Comédia dell'Arte, ο Μπιπ είναι ο εγγονός του Πιερό, αγαπημένος του λαού και προέρχεται από την Επανάσταση του 1789 και αυτή του 1848. Φίλος του Γαβριά των Αθλίων που τραγουδούσε πάνω στα οδοφράγματα, αλλά και συγγενής των ηρώων του Ντίκενς που πεινούσαν στα περίχωρα του Λονδίνου. Έχει όμως το ένστικτο της επιβίωσης και — προπάντων — φέρει μέσα του τον άνθρωπο. Το όνομα «Μπιπ» προέρχεται από τον «Πιπ», ήρωα του έργου «Μεγάλες Προσδοκίες»... Ακόμα, ο Μπιπ είναι ο γιος του Σαρλώ που μας μάγεψε στα παιδικά μας χρόνια... Ο Μπιπ, μοναχικός, ταξιδεύει ανάμεσα στους ανθρώπους, αντιμετωπίζει το τραγικό και το κωμικό, το σαρκασμό, αλλά η ποίηση που συνόδευε τα παιδικά του χρόνια ωρίμασε. Ο Μπιπ δε γερνάει γιατί η δημιουργία χαρίζει την αιώνια νιότη...»

Στο πρώτο μέρος της παράστασης ο Marcel Marceau παρουσίασε στο κοινό μια σειρά από «Παντομίμες ύφους», τους τίτλους των οποίων παρουσίασαν λίγο νωρίτερα με εκπληκτικό τρόπο η Blanca del Barrio και ο Bogdan Nowak: «Ο ζωγράφος», «Το καφεενεδάκι», «Ο πουολόγος», «Οι γραφειοκράτες μασκών» ή το «Δικαστήριο» και «Εφηβεία, ωριμότητα, γεράματα και θάνατος» ή «Ο κατασκευαστής μασκών». Έπειτα, στο δεύτερο μέρος ήρθε η σειρά του Μπιπ: «Ο Μπιπ ψάχνει δουλειά», «Ο Μπιπ



ταξιδεύει στη θάλασσα», «Ο Μπιπ και το Γραφείο Συνοικισίων», «Ο Μπιπ παίζει Δαβίδ και Γολιάθ»... Και τέλος, για το φινάλε, ένας Μπιπ πολύ θλιμμένος, ένας Μπιπ οργισμένος για την άδικη σπατάλη χιλιάδων ανθρώπινων ζωών σε τόσους πολέμους... Ένας Μπιπ με χιλιάδες «γιατί» ενάντια στους ενορχηστρωτές όλων των πολέμων... Μέσα στην αίθουσα του Ράδιο-Σίτυ δεν ακούγεται ούτε ανάσα... Ένας μόνο άνθρωπος επί σκηνής, λουσμένος με φωτισμούς που θυμίζουν θάνατο, μιμείται το θάνατο, πέφτει χτυπημένος από σφαίρες, χτυπημένος από τον ανθρώπινο παραλογισμό... Το κοινό με κομμένη την ανάσα παρακολουθεί... Κανείς πια δεν μπορεί να χαμογελάσει... Ο Μπιπ θυμάται. Ή, ο Μπιπ Στρατιώτης. Όμως ο Μπιπ δεν πεθαίνει... Θα είναι ζωντανός όσο ακόμα θα υπάρχει σ' αυτό τον κόσμο αυτό που

λέγεται ανθρώπινη συνείδηση. Η παράσταση τελειώνει... Το κοινό όρθιο χειροκροτεί για πολλή ώρα... Ο Μπιπ ολοφάνερα συγκινημένος βγαίνει και ξαναβγαίνει στη σκηνή, δείχνοντας, χωρίς να βγάλει λέξη μέχρι τέλους από το στόμα του, την αγάπη του. Και θα έλεγε κανείς πως αυτές οι τελευταίες χειρονομίες (το χέρι στο μέρος της καρδιάς) είναι οι πιο αληθινές, σαν προσευχές που ξεκινάνε για το άπειρο... Μπιπ, θα ήθελα πολύ να σε πλησιάσω μετά, να σε ευχαριστήσω για όλα αυτά που μας πρόσφερες, να σου πω ότι ώρες-ώρες αισθάνομαι σαν κι εσένα, σαν να μην έχω μιλά, σαν να μην έχω θέση σ' αυτό τον παράλογο κόσμο... Ντρέπομαι όμως. Είμαι τόσο μικρός μπροστά σου... Η μπουάτ ΛΙΟΓΕΡΜΑ μπορεί να υπερηφανεύεται ότι πρόσφερε, μ' αυτή την πρωτοβουλία της, ότι καλύτερο θα μπορούσε να προσφέρει κανείς στην πόλη της Θεσσαλονίκης.

Αρχαία Ελλάδα:

χρήσιμη για να σκεφτούμε το μέλλον

της Μαρίας Δαράκη, καθηγήτριας Αρχαίας Ελληνικής Ιστορίας στο Όγδοο Πανεπιστήμιο του Παρισιού

Από το 17ο αιώνα η περίφημη διένεξη ανάμεσα στους Μοντέρνους και στους Αρχαίους έδειξε πως οι ανεπιφύλακτοι θαυμαστές της τεχνολογικής προόδου είδαν την αρχαία κληρονομιά σαν εμπόδιο στο δρόμο τους. Στις μέρες μας οι πιο στρατευμένες ιδεολογίες επιδίδονται ευχαρίστως στην απομυθοποίηση του ελληνικού φαινομένου. Το πρόσφατο επεισόδιο Duroselle οδήγησε απλώς αυτή τη λογική στα άκρα. Θερμός απολογητής του σημερινού τεχνολογικού πολιτισμού ο ακαδημαϊκός κ. Duroselle θέλει μια Ευρώπη χωρίς Ελλάδα. Ούτε αρχαία Ελλάδα, που τη σβήνει από την ευρωπαϊκή Ιστορία, ούτε σύγχρονη Ελλάδα που θα 'θελε να την αποκλείσει από την Ευρωπαϊκή Κοινότητα' όχι επειδή οι Έλληνες είναι «απόγονοι των Τούρκων» όπως λέει, αλλά επειδή εξακολουθούν να πιστεύουν στον αρχαίο πολιτισμό. Σχολίασα αλλού αυτό το επεισόδιο που δείχνει ότι η Ελλάδα εξακολουθεί να ανησυχεί τους Μοντέρνους. Μα οι Μοντέρνοι είναι ξεπερασμένοι κι αυτό θέλω να εξετάσω εδώ.

Σήμερα δεν μπορεί κανείς να είναι ανεπιφύλακτος θαυμαστής της τεχνολογικής προόδου. Από τον 17ο αιώνα ένα καταπληκτικό άλμα επιτεύχθηκε σ' αυτό τον τομέα, αλλά οι αρνητικές επιπτώσεις της τεχνολογικής προόδου πάνω στη φύση, πάνω στην κοινωνία και πάνω στον ίδιο τον άνθρωπο είναι το πιο κεντρικό θέμα της σύγχρονης προβληματικής. Η δεύτερη αλλαγή είναι ότι το επιστημονικό πνεύμα του καιρού μας εξασκήθηκε επίσης στο πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών και το ελληνικό φαινόμενο τοποθετείται σήμερα μέσα σε μια προοπτική τελείως ανανεωμένη. Η πίστη στην τεχνολογία δε χαρακτήρισε μόνο την οικογένεια των Μοντέρνων, κακώς διατεθειμένων απέναντι στην Ελλάδα. Χαρακτήρισε επίσης την εξελικτική ανθρωπολογία που θεωρούσε

την Ελλάδα λίκνο του πολιτισμού. Συγχρόνως η εξελικτική αντίληψη της Ιστορίας βασιζόταν πάνω στην ιδέα ότι η τεχνολογική πρόοδος παρασύρει προς τα μπρος ολόκληρη κοσμοθεωρία. Η κατάρρευση των «μεσσιανικών ουτοπιών», όπως λένε σήμερα, οφείλεται στη διάψευση αυτής της πίστης. Η εξέλιξη του πολιτισμού έδειξε πως μια άνευ προηγουμένου επιτάχυνση της τεχνολογικής προόδου μπορεί να συνδυαστεί με ένα πραγματικό κοινωνιολογικό σεισμό. Το αποτέλεσμα φάνηκε αντίθετο με τα πραγματικά συμφέροντα της ανθρωπότητας, που το θέμα της **αυτόνομης δύναμης** της τεχνολογίας κατέκλυσε τη δυτική σκέψη.

Συνάμα όμως η σύγχρονη πείρα οδήγησε τους ειδικούς των ανθρωπιστικών επιστημών ν' ανακαλύψουν κάτι ολοφάνερο, μα που ως τότε κανείς δεν είχε καταδεχτεί να το προσέξει. Η ιστορία της ανθρωπότητας παρουσιάζει δύο μεγάλες τεχνολογικές επαναστάσεις και μόνο δύο. Τη Νεολιθική Επανάσταση και τη Βιομηχανική Επανάσταση. Δεν απομένει παρά να ολοκληρωθεί η προοπτική. Όσο σημαντική και να 'ναι η νεολιθική επανάσταση με τις τέσσερις βασικές εφευρέσεις της — γεωργία, κτηνοτροφία, κεραμική, υφαντουργία — δεν αρκεί από μόνη της για να δώσει το μέτρο ενός γεγονότος που άλλαξε την όψη του κόσμου. Πρέπει το βλέμμα ν' αγκαλιάσει συνολικά την εξέλιξη, που στις όχθες των ποταμών της Αιγύπτου και της Μεσοποταμίας οδήγησε από την νεολιθική επανάσταση στη μεταλλουργία και τη γραφή. Αυτή η ενιαία κίνηση είναι που δίνει το μέτρο της **Πρώτης Τεχνολογικής Επανάστασης**.

Το ίδιο ισχύει και για τη βιομηχανική επανάσταση. Όσο σημαντικός και να είναι ο πρώτος εκβιομηχανισμός δε δίνει το

μέτρο του γεγονότος, που άλλαξε την όψη του κόσμου για δεύτερη φορά. Πρέπει να λάβουμε υπόψη μας την τεράστια δυναμική που εξαπολύεται με τη βιομηχανική επανάσταση και εξακολουθεί την ορμητική πορεία της μέχρι σήμερα συμπεριλαμβάνοντας τη ατομική εποχή. Αυτό το *conspicuum* είναι που δίνει όλο το μέτρο της **Δεύτερης Τεχνολογικής Επανάστασης**.

Μέσα σ' αυτή τη νέα προοπτική το ελληνικό φαινόμενο παίρνει μια άλλη σημασία. Οι εξελικτικοί ανθρωπολόγοι τοποθετούσαν τη γέννηση του πολιτισμού στην Ελλάδα με κριτήριο την εφεύρεση του φωνητικού αλφάβητου, αλλά πολύ ουσιαστικότερα με την πρώτη εμφάνιση του δυτικού συστήματος αξιών. Σήμερα μιλάμε για τους **ανατολικούς πολιτισμούς** — που οι εξελικτικοί τους τοποθετούσαν στο «ανώτατο στάδιο της βαρβαρότητας» — και έχουμε δίκιο. Στις αιγυπτιαστικές κοιλάδες η Πρώτη Τεχνολογική Επανάσταση προκαλεί μια θεαματική κοινωνιολογική μεταλλαγή, που εισάγει τα στοιχεία στα οποία αναγνωρίζουμε μέχρι σήμερα τον **πολιτισμό** ως μορφολογία: συγκεντρωτισμός, μεγάλες πόλεις, κρατικές δομές.

Αλλά το μεγάλο αυτό γεγονός προσφέρει συγχρόνως σε παρατήρηση τον κανόνα που ισχύει και για τις δυο τεχνολογικές επαναστάσεις. Στη μεγάλη της ακμή η τεχνολογική δραστηριότητα υποτάσσει την κοινωνία στη λογική της. Στην αρχαία Ανατολή είναι οι γεωργικές τεχνικές που επέβαλλαν το νόμο τους στη κοινωνία και δημιούργησαν τους λεγόμενους «υδραυλικούς πολιτισμούς» με τον καταναγκαστικό τους συγκεντρωτισμό, τις δεσποτικές τους εξουσίες, την υποδουλωμένη ύπαιθρο και τη βαθιά οικονομική και κοινωνική ανισότητα. Αυτές οι μεταβολές αναστατώνουν κυριολεκτικά την προπολιτισμική οργάνωση που πέρα από τη μεγάλη ποικιλία μορφών έχει για βάση τη μικρή αυτόνομη κοινωνία, την ισότητα ή τη μετριασμένη ιεραρχία και συνοδεύεται σύμφωνα με τις διασταυρούμενες πληροφορίες της εθνολογίας και της παλεθνολογίας από μια νοοτροπία βασικά αντιυλιστική. Έστω κι αν περιοριστούμε σ' αυτά τα στοιχειώδη, μπορούμε να εκτιμήσουμε το μέγεθος της αναστάτωσης που επέφερε η Πρώτη Τεχνολογική Επανάσταση. Ανάλογα με το αν βρισκόμαστε από τη μια ή από την άλλη μεριά της μεγάλης τομής που λέγεται «γέννηση του πολιτισμού», οι άνθρωποι ζουν σε μικρές αυτόνομες ομάδες ή στον κόλπο μιας ήδη μαζικοποιημένης ανθρωπότητας, αγνοούν τελείως το Κράτος ή το υφίστανται σε μορφή δεσποτική, αγνοούν τις οικονομικές ανισότητες ή τις υποφέρουν κάτω από πολύ σκληρές συνθήκες, είναι ελεύθεροι ή υποδουλωμένοι.

Σχολιάζοντας αυτό το αποτέλεσμα, ο γνωστός Γάλλος προϊστοριολόγος Αντρέ Λερούά-Γκουράν παρουσιάζει τη γέννηση του πολιτισμού στην αρχαία Ανατολή σαν μια νίκη της τεχνικής σε βάρος της νοημοσύνης. Επιμένει ιδιαίτερα πάνω στη μονότονη επανάληψη της ίδιας διαδικασίας σε όλες τις αιγυπτιαστικές

πεδιάδες. Από την Κίνα ως τη Μεσόγειο «μια σταθερή λειτουργική φόρμουλα» εγκαθιδρύεται παντού, από μόνη της, ανεξάρτητη από την ανθρώπινη θέληση και εντελώς ασυμβίβαστη κατά τη γνώμη του Λερούά-Γκουράν με τα πραγματικά συμφέροντα του ανθρώπου. Και ο Γάλλος προϊστοριολόγος φτάνει στα εντυπωσιακά συμπεράσματα ότι η τεχνολογία συμπεριφέρεται μέσα στην Ιστορία σαν «ζωντανός οργανισμός» και φαίνεται να διαθέτει μια αυτόνομη δύναμη που την κάνει να «ξεφεύγει από τον έλεγχο των ανθρώπων».

Ξαναβρίσκουμε μ' άλλα λόγια το σύγχρονο θέμα της **αυτόνομης δύναμης** της τεχνολογίας και η σύγκριση ανάμεσα στις δυο τεχνολογικές επαναστάσεις της ιστορίας κερδίζει σε βάθος. Ο Λερούά-Γκουράν προσθέτει μάλιστα μια φυλογενετική θεωρία: πίσω από τα φαινόμενα «αυτοματισμού» της τεχνολογίας ανακαλύπτει μια «βιολογική αλήθεια». Δεν είναι δυνατό να μπούμε εδώ στο θέμα. Αλλά αν στη συνέχεια της Ιστορίας, έτσι τουλάχιστον όπως την αντιλαμβάνεται ο μεγάλος επιστήμονας, η τεχνολογία προηγείται συνεχώς και επιβάλλει το νόμο της σε βάρος των αληθινών συμφερόντων της ανθρωπότητας, είναι γιατί με κάποιο τρόπο το «χέρι» πάει πιο γρήγορα από το «μυαλό». Ας πούμε πως το ενδιαφέρον αυτής της προσέγγισης είναι ότι αποδίδει στον ίδιο τον άνθρωπο τους αυτοματισμούς της τεχνολογίας, που παύει έτσι να φαντάζει σαν ένα είδος Θεάς-Ρομπότ. Όμως η υπόθεση ενός «βιολογικού» καταναγκασμού προσκρούει στα ιστορικά δεδομένα και διαψεύδεται αμέσως απ' την ελληνική περίπτωση, που ο Λερούά-Γκουράν αφήνει εντός παρενθέσεως. Η Αρχαία Ελλάδα αναφέρεται αρκετά συχνά σαν επιχείρημα εναντίον της τεχνολογίας. Πρόκειται για σαθρό επιχείρημα. Η ελληνική πόλη παρουσιάζει το ανώτατο τεχνολογικό επίπεδο του καιρού της, που κορυφώνεται, όπως ειπώθηκε, στη μεταλλουργία και στη γραφή. Αλλά τίποτα δε δείχνει εδώ, πως το «χέρι» πάει πιο γρήγορα από το «μυαλό», απεναντίας μια αξιοπρόσεχτη τεχνολογική ηρεμία είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του πολιτισμού. Όλα συμβαίνουν σάμπως οι Έλληνες να 'χαν «παγώσει» την τεχνολογική διαδικασία, εμποδίζοντάς την να εξελιχθεί προς την περιφάνη «αυτονομία» της. Αρκούμενοι στις τεχνολογικές κατακτήσεις του καιρού τους, τις έθεσαν στην υπηρεσία του ανθρώπου και της κοινωνίας. Αυτό έδωσε ένα λαμπρό πολιτισμό, ίσως το λαμπρότερο πολιτισμό της Ιστορίας. Όμως η Ελλάδα δε μας δείχνει τη «γέννηση του πολιτισμού». Το ειδικό ενδιαφέρον της είναι άλλο. Απ' όλους τους μεγάλους μεσογειακούς πολιτισμούς της αρχαιότητας, η αρχαϊκή και κλασική Ελλάδα είναι το μόνο παράδειγμα όπου η αρχαία τεχνολογική επανάσταση δε συνεπάγεται την κοινωνιολογική αναστάτωση που αναφέραμε πιο επάνω. Η Ελλάδα παρουσιάζει και τις τέσσερις μεγάλες εφευρέσεις: γεωργία, κεραμική, μεταλλουργία, γραφή. Αλλά δεν παρουσιάζει ούτε δεσποτικό κράτος, ούτε μαζικοποίηση του πληθυσμού, ούτε υποδουλωμένη

αγροτική τάξη. Πού οφείλεται αυτή η παρατυπία;

Το «ελληνικό θαύμα» υπάρχει, κι αυτοί που προσπαθούν να το αρνηθούν γίνονται δύσκολα πιστευτοί. Αλλά το «θαύμα» αυτό συνίσταται σε ένα συγκεκριμένο συνδυασμό. Η Ελλάδα συνδυάζει μια πολιτισμένη τεχνολογία και μια προπολιτισμική οργάνωση: μικρές αυτόνομες κοινωνίες, δημοκρατική ισότητα ή μετριασμένη αριστοκρατική ιεράρχηση και μια νοοτροπία βασικά αντιυλιστική. Απ' όλους τους αρχαίους πολιτισμούς η Ελλάδα είναι η μόνη που εφεύρε τη δημοκρατία, όπως λέμε συνήθως: θα μπορούσαμε επίσης να πούμε πως είναι η μόνη που καθιέρωσε με γραπτούς νόμους την πιο αρχαία μορφή οργάνωσης, που γνώρισε η ανθρωπότητα. Η βασική πρωτοτυπία του ελληνικού πολιτισμού είναι ότι συνδυάζει όλες τις πρωτόγονες αρετές κι όλα τα ευεργετήματα που έφερε στην ανθρωπότητα η Πρώτη Τεχνολογική Επανάσταση. Η Ελλάδα **δείχτηκε** ικανή ν' ακολουθήσει πληρέστερα την τεχνολογική εξέλιξη της αρχαιότητας χωρίς να χάσει τους θησαυρούς της προαιώνιας μνήμης. Αυτός ο δύσκολος συνδυασμός αποτελεί τον πυρήνα του «ελληνικού θαύματος», που δίκιο έχουμε να το παινεύουμε, χωρίς όμως και να ξεχνάμε πως οι Έλληνες είναι οι μόνοι **γυμνοί πολιτισμένοι** της Ιστορίας.

Καλό είναι επίσης να κρατάμε στη μνήμη μας ένα ανησυχαστικό μάθημα της Ιστορίας. Και στην Ελλάδα ο πολιτισμός άρχισε με ορισμένα χαρακτηριστικά που θυμίζουν Ανατολή στη μυκηναϊκή, κυρίως, Ελλάδα του Χαλκού. Χρειάστηκε να γίνει μια μεγάλη καταστροφή, εννώ την απότομη πτώση του μυκηναϊκού πολιτισμού, πριν να ξαναγεννηθεί από την αρχή η Ελλάδα των πόλεων, έτσι όπως τη γνωρίζουμε. Στον 8ο αιώνα οι τέσσερις μεγάλες τεχνολογικές εφευρέσεις ξαναεισάγονται με καινούρια μορφή — ακόμα και η γεωργία, το γεγονός είναι αρκετά εκπληκτικό — και η γραφή έχει για πρώτη λειτουργία αυτή τη φορά όχι την καταγραφή των αποθηκευμάτων, όπως στην Ανατολή ή στις Μυκήνες, αλλά τη σύνταξη της **Ιλιάδας**. Και ξεκινάει τότε μια διαδικασία, η διαδικασία του «ελληνικού θαύματος», που η λογική της σε όλους τους τομείς είναι μια λογική της **επανακαταστάσης**. Αλλά με νέα μέσα, κι αυτό είναι βασικό. Χωρίς την αρχαία τεχνολογική επανάσταση, οι ελληνικές φυλές θα 'χαν μείνει αφανείς όσο κι όλες οι άλλες περήφανες πρωτόγονες φυλές και δε θα 'χαν παίξει κανένα ρόλο στην Ιστορία. Αν μπόρεσαν να μας διατηρήσουν τις αξίες της ελευθερίας, της ισότητας και του αντιυλισμού που έπλασαν την ψυχή της αρχέγονης ανθρωπότητας, είναι γιατί τις εδραίωσαν χάρη στις τεχνολογικές κατακτήσεις της εποχής τους. Από αυτή την άποψη η Ελλάδα όχι μόνο δεν είναι επιχείρημα κατά της τεχνολογίας, αλλά αποτελεί ένα είδος ύμνου στην τεχνολογία: αλλά στην **ελεγχόμενη** τεχνολογία, που πάει όπου θέλει ο άνθρωπος, κι όχι όπου θέλει αυτή. Οι εξελικτικοί ανθρωπολόγοι είχαν άδικο να τοποθετήσουν στην Ελλάδα τη «γέννηση του

πολιτισμού». Ο πολιτισμός γεννήθηκε στην Ασία, κάτω από την ώθηση μιας γιγάντιας τεχνολογικής ακμής, που υπέταξε την κοινωνία στο νόμο της κι άφησε ογκώδη μνημεία που διατηρούν για πάντα τη μνήμη μιας γιγάντιας δεσποτικής εξουσίας κι ακόμα τη μνήμη του θριάμβου των υλικών αγαθών και του ηδονισμού που παρηγορούσαν για τη σκλαβιά τους τους δύστυχους ανθρώπους αυτών των περιοχών. Δεν είναι το «χέρι» του ανθρώπου που έσφαλε, δε φταίει η τεχνολογία, μα ο δυνατός πειρασμός των πλούσιων κοιλάδων των ποταμών της Αιγύπτου και της Ασίας. Ο ελληνικός πολιτισμός γεννήθηκε μέσα στη λιτή φύση του Αιγαίου, που επιπλέον προσφέρεται όπως ειπώθηκε, στη «γέννηση» μικρών αυτόνομων κοινωνιών, ή, όπως θα λέγαμε καλύτερα, στη **διαίونيση των πρωταρχικών μικρών αυτόνομων κοινωνιών...**

Ο δυτικός πολιτισμός έχει τη ρίζα του εκεί που σημειώνεται το τέλος της αρχαίας **κρίσης** κι όπου ο πολιτισμικός χείμαρρος, αφού πρώτα ρήμαξε τις ανατολικές κοινωνίες, μπαίνει στην κοίτη του και γίνεται ήσυχο ποτάμι. Αναρωτιόμαστε σήμερα: μα είναι ποτέ δυνατό ν' ανακοπεί η ακατάσχετη τεχνολογική πρόοδος; Αρκεί να ριξούμε μια ματιά στην Ιστορία και να μην εγκαταλείψουμε τα ουσιαστικά αυτά ζητήματα στην αφηρημένη σκέψη. Δεν είναι μόνον η Ελλάδα που δείχνει ότι είναι δυνατό ν' αναχαιτιστεί η τεχνολογική αφηνίαση, αλλά όλη η συνέχεια του δυτικού πολιτισμού — μέχρι τη δεύτερη τεχνολογική έκρηξη. Επί δύομισι χιλιάδες χρόνια, και παρ' όλες τις άλλες μεταβολές, η ανώτατη τεχνολογική στάθμη έμεινε στάσιμη στη μεταλλουργία και στη γραφή. Μόνο η ατομική και πληροφορική εφεύρεση ξεπέρασαν αυτή τη στάθμη, χάρη στη Δεύτερη Τεχνολογική Επανάσταση που ξέσπασε τον περασμένο αιώνα και συνεχίζεται ακόμα ακατάσχετη. Η σημερινή εποχή δεν έχει άλλο προηγούμενο στην Ιστορία από τη γέννηση του πολιτισμού στις αιγυπτιαστικές κοιλάδες της τρίτης και δεύτερης χιλιετίας π.Χ. Όπως και τότε, σήμερα πάλι ένας καταπληκτικός δυναμισμός κινητοποιεί τους λαούς, αλλά τους κινητοποιεί με τον ίδιο τρόπο. Σάμπως ξανά μια «σταθερή λειτουργική φόρμουλα» να ακολούθησε την κατακτητική της πορεία για να καλύψει την όψη της γης. Κι ακόμα μια φορά οι άνθρωποι αποδέχονται, σαν παρά τη θέλησή τους, τις αρνητικές επιπτώσεις της προόδου, δίνοντας την εντύπωση πως το «χέρι» πάει πιο γρήγορα από το «μυαλό».

Αλλά ενώ οι μοντέρνες ουτοπίες μας προτείνουν σαν όνειρο απραγματοποίητη την αναχαίτιση της τεχνολογικής αφηνίασης — σκέφτομαι συγκεκριμένα το Μαρκούζε — δε στρέφουμε το βλέμμα μας στο παρελθόν να δούμε πως ο δυτικός πολιτισμός βρίσκει την απαρχή του σ' ένα τέτοιο ακριβώς κατόρθωμα: την αναχαίτιση της προηγούμενης τεχνολογικής αφηνίασης.

Η αρχαία Ελλάδα είναι σήμερα χρήσιμη για να σκεφτούμε το μέλλον.

Ramón del Valle-Inclán

ο αμετανόητος βάρβαρος

«η περιγραφή του χαρακτήρα του ξεχύνεται από την πένα σαν τα λόγια μιας χαρτορίχτρας...»
Δον Ραμόν Γκόμεθ ντε λα Σέρνα: «Η φαντασμαγορική προσωπικότητα του δον Ραμόν»

του Juan Manuel Ortiz Gozalo
μετάφραση, επιμέλεια: Γιώργος Γιαννούλης

Λένε πως τη μέρα της κηδείας του έμοιαζε με άγιο. Λένε ακόμα πως ο δον Ραμόν Μαρία ντελ Βάγιε-Ινκλάν άξιζε περισσότερο από το έργο του, πράγμα που είναι ό,τι καλύτερο μπορεί να περιμένει κανείς από τη ζωή του. Τάφηκε το Φεβρουάριο του '36 στην Κομποστέλα, άγια πόλη των χριστιανών, στη Γαλικία, πέντε μήνες πριν το ξέσπασμα του εμφυλίου, μάλλον για να αποφύγει την εκτέλεση... Εκεί πέθανε, εκεί πέρασε τις τελευταίες του μέρες πολιορκημένος από τα φαντάσματα της νιότης του, που τριγυρνούσαν στη φιλόξενη πατρική γη. «*Άξαφνα ξεφλουδίζοντας το σουσάμι των παιδικών μου μνημών, εμφανίστηκε εκείνο το λειβαδάκι με τα πουλιά που έκοβαν βόλτες πάνω απ' την εκκλησία και τα αθώα άνθη των χαμομηλιών. Με συγκίνησε ένας βαθύς θρήνος, ένας αντίλαλος που διέσχισε ολάκερη τη ζωή μου, ο δικός μου αντίλαλος που μακραίνει, που χάνεται που δεν πρόκειται να ξαναρθεί*». («Το θαυμαστό λυχνάρι»).

Γεννήθηκε στις 28 Οκτωβρίου του 1866 στη Βίγια Νουέβα της Αρόσα από μια οικογένεια περήφανη, από αυτές που επινοούν παραμύθια. Οι ρίζες τους χάνονταν σ' ένα παρελθόν απ' όπου τότε πότε ξεπηδούσε και καμιά βίαιη φλέβα.

Ο μακρόστενος κάμπος της Αρόσα, «το σταυροδρόμι αυτό όπου κλείνονται συμφωνίες με το διάβολο», όπως λέει κι ο Καστελάο, είναι ένα τοπίο που άλλοτε γίνεται κατακίτρινο από τα λουλούδια κι άλλοτε αντηχεί από τα πανηγύρια και τις γκαίντες. Είναι μια γωνιά βουτηγμένη στην ομίχλη και το βουητό των κυμάτων που φτάνει μαζί με το αλάτι του Ατλαντικού. «*Ο χρόνος ήταν μια απέραντη θάλασσα που με κατάπινε, και από το στήθος του, το γεμάτο σκοτάδια κι αγωνίες, ξεπηδούσε η ψυχή μου σκεπασμένη με μνήμες, σα να είχε ζήσει χίλια χρόνια. Κοιτούσα τον εαυτό μου και θυμόμουν κάποιο ναυαγό ιππότη από έναν παλιό μύθο του Σαντιάγο*

ντε Κομποστέλα, που βγήκε απ' τις θαλασσινές αβύσσους με τα φορέματά του γεμάτα κοχύλια». Ο τόπος αυτός ήταν μια γλώσσα θάλασσας που στις όχθες της έσφυζε ένας κόσμος αγροτικός και αρχαίος, όπου κυριαρχούσαν αυτοί οι ιδαλγοί της Αρόσα, που ο Καστελάο αποκαλούσε «το άνθος της τρέλας της Γαλικίας». «*Είναι ένα είδος ανθρώπων που πάνω από τα υλικά πλούτη βάζει τον πλούτο του πνεύματος. Γι' αυτό και ζουν σε υποθηκευμένα αγροκτήματα και με μόνο βίος ένα κυπαρίσσι ψηλό κι οξύ σαν το χαρακτήρα τους*». (Καστελάο: «Γαλικία και Βάγιε-Ινκλάν»). Σ' αυτή την τοπική αριστοκρατία, την ιδαλγία, ανήκαν και μερικά μυθικά πρόσωπα της Γαλικίας, όπως ο Μαρίνιο ντε Λομπέιρα, που υποχρέωσε μια σειρήνα να τον παντρευτεί για να γεννήσει τους ναυτικούς που θα νικούσαν τη σκοτεινιασμένη θάλασσα, ή σαν εκείνον του Μοντενέγρο με το μαγικό βλέμμα, που όταν έβγαινε στο δρόμο οι μανάδες πρόσταζαν να χτυπήσουν οι καμπάνες για να φυλαχτούν τα κοριτσόπουλα.

Ο πατέρας του Ραμόν ήταν ποιητής. Από μικρός έμαθε λατινικά μ' ένα δάσκαλο του διπλανού χωριού. Έβγαλε το Γυμνάσιο στην Ποντεβέδρα και στο Σαντιάγο ντε Κομποστέλα. Στις περιπλανήσεις του στους δρόμους της Γαλικίας και του Σαντιάγο άκουγε μύθους και παραδόσεις που αφηγούνταν στόματα γέρικα και σοφά. Ανάμεσα σ' όλα τα διαβάσματα των παιδικών του χρόνων αυτά που τον τραβούσαν περισσότερο ήταν ο Σατωβριάνδος, ο Θεοβάντες, το ρομανθέρο και το «Περί της καταγωγής των ευγενών της Γαλικίας» του πατέρα Φελίπε ντε λα Γκάνταρα. Άρχισε νομικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Κομποστέλα, αλλά σύντομα κατάλαβε πως το πνεύμα του ήταν πλασμένο για πράγματα πιο υψηλά. Του άρεσαν τα τυχερά παιχνίδια και θέλησε να πάει στο Μοντεκάρλο, αλλά κατάλαβε γρήγορα πως το πιο γοητευτικό

παιχνίδι της τύχης είναι η λογοτεχνία. «Ο don Ραμόν άφησε τον τόπο του, λίγο σαν προσκυνητής και λίγο σαν μετανάστης... έπρεπε ν' αγγίξει άλλους λυρικούς τόπους». (Ρ. Γκόμεθ ντε λα Σέρνα: «Η φαντασμαγορική προσωπικότητα του don Ραμόν»). Αλλά ο don Ραμόν ήταν Κέλτης κι έφυγε με την καρδιά γεμάτη νοσταλγία και καημό. Καημός, νοσταλγία, le mal du pays, homesick. «Η νοσταλγία είναι μια γήινη ενέργεια που περνάει στους ανθρώπους διασχίζοντας κάποια μυστηριώδη και αξεδιάλυτα στοιχεία της φύσης. Όταν οι Κέλτες αφήνονται στη νοσταλγία τους, βλέπουν τα νερά των ποταμών να γλυκαίνουν τη θάλασσα, το θάνατο να ξεχειλίζει από ζωές και να γίνεται ζωή, το Τίποτα να ξεχειλίζει από φαντασία και να γίνεται τα Πάντα» ισχυρίζεται ο Καστελάο. Η νοσταλγία είναι ο υπέρτατος καημός, ένας αχόρταγος πόθος που θρέφεται με την απόσταση και τις μνήμες της εγκαταλειμμένης γης. Κι αυτός ο πόθος κορυφώνεται στο ένστικτο του θανάτου, την υψηλότερη μορφή της επιστροφής στη γη, όταν ο θάνατος γίνεται το αύριο των πιο καλότυχων. «Κυριαρχία, Ματαιοδοξία, Λαγνεία, Ζήλεια, όλες άφησαν το σημάδι τους στο γήινο και στο πνευματικό μου πρόσωπο. Όμως ξέρω πως όλες θα σβήσουν όταν έρθει η ώρα και μόνο μια θα απομείνει ακίνητη, χαραγμένη πάνω μου όταν έρθει ο θάνατος. Αυτή τη μέρα της γης... πάνω στην αθανασία του θανάτου, θα ξανακερδίσει την αυτοκρατορία της εκείνη η μοναδική έκφραση που ίσως κανείς δεν έχει δει και που, το δίχως άλλο, ήταν η δικιά μου έκφραση». («Το θαυμαστό λυχνάρι»).

Είναι ίσως γι' αυτό που όλοι οι λαοί που γνωρίζουν τη νοσταλγία και τον καημό έπλαθαν μύθους γεμάτους ελπίδα, μύθους με πióτερο βάρος από τα ιστορικά γεγονότα για την ψυχή των Γαλικιανών, των Ιρλανδών, των Βρετόνων ή των Ελλήνων.

Η λαμπερή μποέμικη ζωή

Αφού έριξε μια ματιά στη Μαδρίτη, έφυγε για το Μεξικό, «γιατί το Μεξικό γράφεται με ξ...». Εκεί ανακάλυψε μια Ισπανία πιο ρομαντική από αυτή της εποχής του, όπου ακόμα βασιλεύσαν αρχές που είχαν ήδη χαθεί στην Ευρώπη. Σ' αυτό το απρόοπτο πολύχρωμο και ζωντανό Μεξικό ωρίμασε το μέλλον του. Όταν επέστρεψε το 1883, ήταν ήδη συγγραφέας. Το 1895 δημοσιεύει το πρώτο του βιβλίο στο Σαντιάγο κι αρχίζει να συνεργάζεται με κάποια περιοδικά όπου δημοσιεύει μερικά διηγήματά του. Ρίχνεται στη μάχη στη Μαδρίτη για να κερδίσει την αναγνώριση, σ' αυτή την αυλή των θαυμάτων όπου φτάνει με 2.000 πεσέτες δανεικές από ένα συμφοιτητή του. Έτσι εμφανίζεται στην πρωτεύουσα, που βλέπει το λυκόφως του 19ου αιώνα με μούσια και αλογουρά, με φράκο και καπελαδούρα. Όπως και για το Σαμφών τα γένια και τα μαλλιά ήταν δύναμη, έτσι και γι' αυτόν τον «...μισοποιητή, μισοσιγγάνο...» (Ραμόν Γκόμεθ ντε λα Σέρνα). Είναι ο καιρός του πολέμου της Κούβας και των Φιλιπίνων ενάντια στις Η.Π.Α. Στη Μαδρίτη συγκεντρώνεται μια νεολαία, που

προσπαθεί να αλλάξει ριζικά το πανόραμα των ισπανικών γραμμάτων: ο Χαθίντο Μπεναβέντε, ο Μιγκέλ ντε Ουναμούνο, ο Χοσέ Μαρτίνεθ, ο Ρουίθ Αθορίν, ο Ραμίρο Μέθου, ο Ρουμπέν Νταρίο, ο Πίο Μπαρόχα, ο Χουάν Ραμόν Χιμένεθ, ο Αντόνιο Ματσάδο. Οι καιροί είναι δύσκολοι. Η Ισπανία πολεμάει ενάντια σε μια ανερχόμενη παγκόσμια δύναμη για να παραμείνει αποικιακή αυτοκρατορία, αλλά το μόνο αποτελεσματικό όπλο που μπορεί να



Ραμόν ντελ Βάγιε-Ινκλάν. Σχέδιο: Sirio.

αντιτάξει είναι ο παλιομοδίτικος ηρωισμός ενός απαρχαιωμένου στρατού. Η χώρα έχει βυθιστεί σε μια βαθιά κρίση: κρίση πολιτική, οικονομική και πάνω απ' όλα κρίση ταυτότητας. Το θέμα της πολιτικής και λογοτεχνικής αναγέννησης έχει την πρώτη θέση στις συζητήσεις που γίνονται μέρα και νύχτα στους δημοσιογραφικούς κύκλους, στις τερτούγιας και στα καφέ.

Σ' αυτό το περιβάλλον μια εκπληκτική γενιά δημιουργών συγκεντρώνεται στη Μαδρίτη απ' όλες τις γωνίες της χώρας. Ανάμεσά τους βεβαίως και ο Βάγιε-Ινκλάν, που σύντομα θα γίνει ο πιο εκκεντρικός πολίτης της αυλής αυτής. Κάποιο απόγευμα επιτέθηκε σε μια φοιτητική διαδήλωση ενάντια στις Η.Π.Α και



Ραμόν ντελ Βάγιε-Ινκλάν. Σχέδιο: Ernesto Garcia Cobral.

πλακώθηκε στο ξύλο με αυτούς που αποκαλούσε ψευτοπατριώτες. Κάποιο άλλο απόγευμα σε μια συζήτηση κι έναν καυγά χάνει το αριστερό του χέρι. Λίγο αργότερα μερικοί φίλοι του, μεταξύ των οποίων και ο Μπεναβέντε, ανεβάζουν το πρώτο θεατρικό του Βάγιε-Ινκλάν, τον «Ερημότοπο των ψυχών». Γίνεται άξαφνα το πιο αστραφτερό αστέρι των καλλιτεχνικών καφενείων και των τερτούγιας, όπου θαμπώνει τους πάντες

με την οξύτητα των παρατηρήσεών του, τη ανατρεπτικότητα των λόγων του και την περιπαιχτική του διάθεση. Είναι καιροί μιας σπάνιας μποέμπικης ζωής, γεμάτης αξιοπρέπεια και ανάλαφρη πείνα. Κάνει τον κωμωδιογράφο, συντάσσει αγγελίες σε στίχους και μπροσούρες. Μέχρι που βρίσκεται να αναζητάει ορυχεία στην περιοχή της Μάντσα, όπου κατά λάθος πυροβολεί το πόδι του. Είναι η εποχή των περίφημων μονομαχιών του, όπως εκείνη απ' όπου βγήκαν άθικτοι και οι δυο μονομάχοι μετά από δεκατέσσερις μπαταριές. Τελικά ένας φίλος του βρίσκει δουλειά δημοσιογράφου. Μπαίνει ο 20ος αιώνας και μαζί του η πρόοδος, το σινεμά, η καταστροφή στις αποικίες, ο μοντερνισμός. Οι επισκέψεις του Νικαραγουανού ποιητή Ρουμπέν Νταρίο στην Ισπανία προκαλούν μια γόνιμη σύζευξη στους Ισπανούς δημιουργούς. Ο ισπανόφωνος μοντερνισμός είναι το πρώτο λογοτεχνικό κίνημα που φτάνει στην Ισπανία από την Αμερική. Το κίνημα αυτό, που δεν πρέπει να συγχέεται με τον αγγλοσαξωνικό μοντερνισμό, χαρακτηρίζεται από την εξαιρετική χρήση της γλώσσας, τον ανατρεπτικό του προσανατολισμό, τη θεματική της φυγής, την υποστήριξη των ισπανικών αξιών απέναντι στην απειλή που αντιπροσώπευε γι' αυτές ο βορειοαμερικάνικος επεκτατισμός.

Υπό τη διδασκαλία του Ρουμπέν Νταρίο ξεκινούν τη λογοτεχνική τους δραστηριότητα ο Βάγιε-Ινκλάν, ο Αντόνιο Ματσάδο, ο Χουάν Ραμόν Χιμένεθ. «Διεστραμμένες Ιστορίες», «Η μαρκησία Ροζαλίνα», «Τριλογία των πολέμων του βασιλιά Κάρλος» και τέσσερις «Σονάτες» είναι οι τίτλοι των έργων του Βάγιε-Ινκλάν που ανήκουν σ' αυτή την πρώτη λογοτεχνική του περίοδο. Έργα όπου το προσωπικό του στίλ και ο ιδιαίτερος τρόπος του να βλέπει τον κόσμο έχουν ήδη διαμορφωθεί. Στις «Σονάτες» εμφανίζεται για πρώτη φορά ο Μαρκήσιος του Μπραντομίν, αυτός ο αλλοπαρμένος δον Ζουάν, που θα στοιχειώσει το έργο αλλά και τη ζωή του, και θα γίνει το αισθητικό αλλά και το ψυχολογικό του πρότυπο. Ας ακούσουμε το λόγο του από τη «Σονάτα του Φθινοπώρου»: «Γελούσαμε χαρούμενα καθώς την κρατούσα στην αγκαλιά μου, με τα στόματα ενωμένα και τα κεφάλια βυθισμένα στο ίδιο μαξιλάρι. Ήταν η Κόντσα όμορφη σαν Παναγιά, με τη λεπτή κι ασθενική

χλωμάδα της, έτσι που τα μάτια, τα χείλια, τα χέρια μου ανακάλυπταν την ηδονή σ' αυτό που θα 'πρεπε να βρίσκουν τη λύπη. Δε θυμάμαι άλλη φορά να την είχα αγαπήσει άλλοτε με τόσο πάθος, όσο τη νύχτα εκείνη». Αυτός ο «καθολικός και άσχημος Ισπανός ιππότης» θα εμφανιστεί και πάλι στα «Φώτα της μποέμικης ζωής» και στην «Αρένα της Ιβηρικής» και θα είναι ο πρώτος από μια σειρά παρόμοιων ηρώων στους οποίους συγκαταλέγονται ο δον Χουάν Μανουέλ των «Βάρβαρων κωμωδιών» και ο πρωταγωνιστής του «Τα λαμπρά φορέματα του πεθαμένου». Ήδη σ' αυτά του τα έργα φαίνεται το βάρος της ισπανικής παράδοσης: Κεβέδο, Πρωτοπρεσβύτερος της Ήτα, Θελεστίνα, Γκόγια. Η αισθητική του άποψη δεν είναι ανεξάρτητη από τις ιδεολογικές του θέσεις. Είναι ενεργό μέλος του καρλικού κόμματος, όπου τον έχουν αναδείξει σε διανοούμενο του κινήματος. Ο καρλισμός υπεραμύεται της νομιμότητας του δελφίνου του θρόνου, παρακλάδι των Βουρβώνων. Ο υποψήφιος αυτός βασιλιάς προκάλεσε τον 19ο αιώνα τρεις άγριους πολέμους ενάντια στην Ισαβέλα Β' και στους απογόνους της μέχρι και το Χουάν Κάρλος Α'. Το πολιτικό πρόγραμμα του καρλισμού είναι αυτό του παλιού καθεστώτος, δηλαδή η αυστηρή προσκόλληση στην παράδοση ανακατεμένη με μια δόση βάσκιку και ναβαρέζικου εθνικισμού. Ήταν εξάλλου αυτές οι δυο περιοχές, η χώρα των Βάσκων και η Ναβάρρα, η αρχή και το κέντρο της εξέγερσης. Η δύναμη του καρλισμού ήταν οι χαρισματικοί αρχηγοί του καθώς και ο αγροτικός πληθυσμός των επαρχιών αυτών, που ήταν προσκολλημένοι στα παμπάλαια έθιμά του και επιτελούσε πιστά τα καθήκοντά του προς την καθολική εκκλησία. Η οργάνωση του καρλικού στρατού ήταν τυπικά αντάρτικη.

«Ο Μιγκέλο Εγκοσκουέ ήταν ο καπετάνιος μιας ορδής από εκατό κοκκινοσκούφηδες, άντρες γενναίους και ψημένους στον πόλεμο. Όλα εκείνα τα παλικάρια έμοιαζαν σαν αδέρφια, λες κι ήταν γιοι κάποιου γέρου πατριάρχη, που συνέχιζε ακόμη να δικάζει κάτω από μια τεράστια βελανιδιά του Αστιγάρ. Ο Μιγκέλο Εγκοσκουέ τους συνάντησε στη σπηλιά του όρους, όπου είχαν το στρατηγείο τους και αποφάσισε να μοιραστεί την τύχη τους.

— Εγώ τραβάω για τον πόλεμο κι όποιος θέλει μ' ακολουθεί.

Ο υπαρχηγός απάντησε για όλους:

— Μαζί σου.

Ήταν ένας γερο-μυλωνάς από την Αργίνια. Ο καπετάνιος συνέχισε:

— Πρώτο έρχεται να ξεκινήσουμε... Κατόπιν βλέπουμε... Σύμφωνα;

— Στις διαταγές σας, λοχαγέ μου.

Και στο πέτρινο αμφιθέατρο του βουνού, η φωνή ολονών ενώθηκε σ' ένα σκοτεινό βουητό και ξύπνησε την ηχώ, που αντιλάλησε το βρυχηθμό χιλιόχρονων λεόντων».

Η στράτευση του Βάγιε-Ινκλάν στον καρλισμό είναι αποτέλεσμα μιας αισθητικής επιλογής· αντικαθιστά την εικόνα του μοντερνισμού για τον ποιητή σαν περιθωριακή μορφή κλεισμένη σ' ένα μαρμαρίνο πύργο με την εικόνα του καθολικού ιππότη των παλιών χρόνων που υπεραμύεται μιας χαμένης υπόθεσης. Η επιλογή του αυτή είναι, κατά κάποιο τρόπο, η αντανάκλαση της ανατρεπτικής και ηρωικής αντίληψης για τη ζωή. Θα του άρεσε να είχε στείλει αντάρτες στα Πυρηνάια της Ναβάρρας, όπως ο δον Χουάν Μανουέλ Μοντενέγρο στην «Τριλογία των Καρλικών Πολέμων».

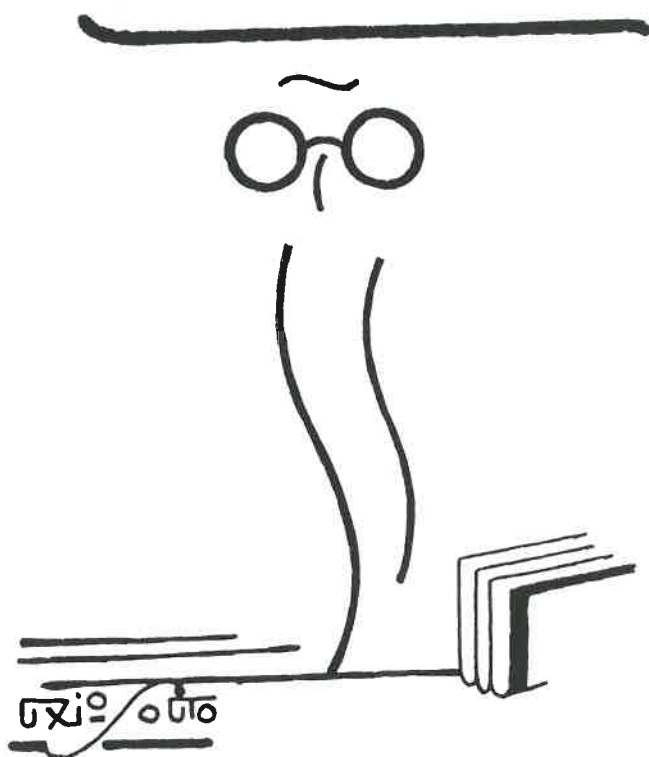


Ραμόν ντελ Βάγιε-Ινκλάν. Σχέδιο: Cilla.

Είναι κι αυτό ένα ακόμη από τα όνειρά που ξεπηδούν από τον άσβεστο πόθο του για δράση. Ο Ουναμούνο είπε για το Βάγιε-Ινκλάν πως πιο πολύ από συγγραφέας ήταν ηθοποιός, ένας ηθοποιός που έπαιζε τον εαυτό του.

Η βάρβαρη λογοτεχνία

Το 1907 παντρεύεται την ηθοποιό Ζοζεφίνα Μπλάνκο. Με το θιάσό της γυρνά απ' άκρη σ' άκρη την Ισπανία και κάνουν μια περιοδεία στη Λατινική Αμερική. Ανάμεσα στο 1902 και το 1914 προεδρεύει στην τερτούγια του καφέ Νουέβο Λεβάντε — μια μπάντα από ζωγράφους, σχεδιαστές και διακοσμητές. Το Μάιο του 1916 προσκαλείται από τη γαλλική κυβέρνηση για να επισκεφθεί το γαλλογερμανικό μέτωπο. Καρπός αυτού του ταξιδιού είναι το «Μεσάνυχτα: αστρική θέαση μιας στιγμής πολέμου». Ένας φίλος του υπουργός ιδρύει για το Βάγιε-Ινκλάν την έδρα Αισθητικής των



Ραμόν ντελ Βάγιε-Ινκλάν. Σχέδιο: Uxio Sonto.

Καλών Τεχνών, στη Σχολή του Σαν Φερνάντο, όπου σπούδασαν ανάμεσα σε άλλους ο Πικάσο, ο Νταλί και ο Μιρό. Ένα χρόνο αργότερα βαριέται τα μαθήματα και επιστρέφει στη Γαλικία για να αφιερωθεί στις αγροτικές δουλειές στο αγρόκτημά του. Φιλοδοξεί να πραγματοποιήσει το όνειρό του να γίνει μεγάλος γαιοκτήμονας. Ακόμη, όπως και ο Κεβέδο, ζητά να του αναγνωρίσουν διάφορους τίτλους ευγενείας, που βέβαια δεν του αναγνωρίζουν ποτέ. Στους απογόνους του όμως θα προσφερθεί από το βασιλιά Χουάν Κάρλος Α΄, ο τίτλος του Μαρκησιού του Μπραντομίν, που ο Βάγιε-Ινκλάν χάρισε στον πιο αγαπημένο του ήρωα, σ' αυτόν που δεν μπόρεσε ποτέ να μεταμορφωθεί.

Αυτή την περίοδο καθιερώνεται συγγραφέας. Έχει ήδη απομακρυνθεί αρκετά από τον κύκλο των μοντερνιστών και αφιερώνεται στην αλχημεία της γραφής αναζητώντας το προσωπικό του στίλ. Ένα ύφος που ανακαλύπτει τελικά στα γαλικιανά

ισπανικά, στη μουσικότητα του ρυθμού, στο μελαγχολικό τόνο, στον κυματιστό βηματισμό της πρόζας του, που πιο πολύ ρωτάει παρά απαντάει, σε μια σύνταξη γεμάτη αραβουργήματα. Ο λόγος του είναι ένας λόγος απόλυτα προσωπικός, που διαμορφώθηκε από τις δεκαδες ντοπιολαλιές, που συνέλεξε στη ζωή του. Δεν είναι ούτε επικός ούτε λυρικός αλλά σκηνικός, τραγικωμικός και φτάνει στο υψηλότερο επίπεδο εκφραστικότητας με το εσπερπέντο. «Δεν μπορεί να αναζητήσει κανείς την ακρίβεια στο λεξιλόγιό του. Ήταν ο ήχος των λέξεων που ή του άρεσε ή όχι. Κι ανάλογα με τη μουσικότητα του ήχου τους, τους έδινε ένα νόημα που ήταν καμιά φορά εντελώς αυθαίρετο. Κι ήταν απόλαυση ν' ακούει κανείς τις φιλολογικές και γραμματικές του πραγματείες. Δεν ήταν ικανός να ξεμπλέξει τις εκφράσεις του γιατί το βάθος του λόγου του βρίσκονταν στη μορφή του». (Μιγκέλ ντε Ουναμούνο).

Εκείνη την εποχή περνάει μια μεταβατική περίοδο τόσο στη ζωή όσο και στο έργο του. Η αναζήτηση μιας λογοτεχνικής ταυτότητας αληθινά προσωπικής είχε ήδη αρχίσει το 1907 με τις «Βάρβαρες κωμωδίες» («Ο αετός του θυρεού» και «Ρομάνθε των λύκων»), όπου χωρίς να εγκαταλείψει ακόμη το περιβάλλον του γαλικιανού καρλισμού που τόσο αγαπούσε, αρχίζει να χρησιμοποιεί την παραμόρφωση της πραγματικότητας και την εξάρθρωση της γλώσσας για να δημιουργήσει αυτό το λόγο με την ανησυχητική και σπασμωδική ακρίβεια. Ταυτόχρονα καθορίζει τη βαθύτερη τραγωδία των ηρώων του κι αυτή τη γνήσια και γεμάτη ζωή συμπεριφορά τους, που τους φέρνει αντιμέτωπους με μια κοινωνία μίζερη, εγωιστική κι άρρωστη. Είναι οι τρυφεροί βάρβαροι που μέσα τους ξυπνούν πρωτόγονα ένστικτα σαν αντίδραση στην πνευματική παρακμή ενός υποκριτικού κόσμου. Είναι ο καρλικός ιππότης των «Βάρβαρων κωμωδιών» ή ο διάκονος των «θεϊκών λόγων». Αυτό το έργο είναι και το τελευταίο σκαλί πριν φτάσει στο υψηλότερο σημείο της λογοτεχνικής του δημιουργίας: το εσπερπέντο.

«Εξαιρετος ποιητής και εκκεντρικός πολίτης»

Έχοντας συνείδηση της αδικίας που τον κύκλωνε, εντυπωσιασμένος από τη ρωσική επανάσταση, ασπάζεται τον μαρξισμό-λενινισμό κάνοντας ένα ακροβατικό ιδεολογικό άλμα: από υποστηρικτής του don Κάρλος στο Λένιν. Το 1921 πηγαίνει ξανά στο Μεξικό, αυτή τη φορά προσκεκλημένος του προέδρου της Δημοκρατίας για να παραστεί στα εκατόχρονα της Ανεξαρτησίας. Τα αγροτικά του σχέδια καταρρέουν και πουλάει όπως-όπως τη γη του, ενώ ούτε οι εκδόσεις των έργων του πηγαίνουν καλά. Περνάει ένα διάστημα σε ένα σανατόριο του Σαντιάγο. Το 1924 το κράτος του Μεξικού τον ενισχύει οικονομικά. Με τα χρήματα αυτά εγκαθίσταται και ζει με κάποια άνεση στη Μαδρίτη. Την Ισπανία κυβερνά την εποχή εκείνη ο στρατηγός Πρίμο ντε Ριβέρα, δικτάτορας υπό τις ευλογίες του βασιλιά και είναι αυτός που χαρακτηρίζει το Βάγιε-Ινκλάν εξαιρετο ποιητή και εκκεντρικό

πολίτη. Μερικές μέρες φυλακή για κάποιον απλήρωτο πρόστιμο και κάμποσες νύχτες στο τμήμα για τους άγριους καυγάδες του με τις δυνάμεις της τάξης ήταν το τίμημα της αντίθεσής του προς το καθεστώς. Οι διανοούμενοι και οι συγγραφείς των αρχών του αιώνα ακολουθούν πια δρόμους διαφορετικούς και καμιά φορά εντελώς αντίθετους. Ο μοντερνισμός έχει ήδη σβήσει καιρό πριν, και νέοι -σμοί εμφανίζονται στο προσκήνιο με το σουρεαλισμό επικεφαλής. Η νέα γενιά παίρνει τη σκυτάλη: Ραμόν Γκόμεθ ντε λα Σέρνα, Χοσέ Ορτέγα ι Γκασέτ, Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, Ραφαέλ Αλμπέρτι, Βιθέντε Αλεϊξάντρε, Πέδρο Σαλίνας, Σαλβαντόρ Νταλί, Χουάν Μιρό, Λουίς Μπουνιουέλ...

Το 1920 δημοσιεύει τα «Φώτα της μποέμικης ζωής», το έργο-σταθμό που αποτελεί την υψηλότερη έκφραση της αισθητικής του εσπερπέντο. Αυτός είναι από εδώ και πέρα ο λογοτεχνικός χώρος του Βάγιε-Ινκλάν. Μεταξύ σοβαρού και αστείου, ο Μαξ Εστρέγια, ο ποιητής-πρωταγωνιστής του έργου, μας εξηγεί την ποιητική του θεωρία: «Οι κλασικοί ήρωες καθρεφτισμένοι σε παραμορφωτικούς καθρέφτες δίνουν τους ήρωες του εσπερπέντο... Το τραγικό νόημα της ισπανικής ζωής μόνο μια αισθητική συστηματικά παραμορφωμένη μπορεί να το αποδώσει... Η Ισπανία είναι μια γκροτέσκο παραμόρφωση του ευρωπαϊκού πολιτισμού... Η παραμόρφωση παύει να είναι παραμόρφωση, όταν είναι το αποτέλεσμα μιας τέλει μαθηματικής επεξεργασίας. Η αισθητική μου έγκειται στο να μεταμορφώσω, με μαθηματική ακρίβεια παραμορφωτικού καθρέφτη, τους κλασικούς κανόνες». Το έργο μεταμορφώνεται σε ένα ταξίδι ανάμεσα στον Δον Κιχότη και το Δάντη, ενός γκροτέσκο Ομήρου, στη νύχτα της Μαδρίτης. Είναι μια τραγικοκωμική οπτική της ζωής, μια «τραγικοκωμεία», το κατεξοχήν ισπανικό λογοτεχνικό είδος που δημιούργησε ο Φερνάντο ντε Ρόχας με τη Θελεστίνια. Ένα μίγμα χάρης, αγωνίας, σαρκασμού, τρυφερότητας, ωμότητας, ποίησης... Είναι ένας μεγάλος καρνάβαλος, όπου η γλώσσα παίζει ένα ρόλο καθοριστικό. Το ανακάτεμα της πιο επιμελημένης γλώσσας με το πιο χυδαίο λεξιλόγιο της αργκό των τσαρλατάνων της Μαδρίτης γίνεται το καταλληλότερο όργανο στην πένα του Βάγιε-Ινκλάν για τη δημιουργία του εσπερπέντο. Ο σπαρταριστός λόγος του κόσμου του πεζοδρομίου μετατρέπεται σε όχημα της ποίησης και της καταγγελίας:

— Καπετάν Πεπίτο: Δεν μπορώ να πιστέψω πως είστε διανοούμενος και πατρονάρετε τέτοια σκάνδαλα. Μα δε θ' αφήσετε τίποτε για τους αναλφάβητους;

— Μαξ: Εύρηκα! Εύρηκα! Εύρηκα! Χρυσόστομε! Και στα ελληνικά μάλιστα για περισσότερη ακρίβεια. ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΕ! κύριε Εκατόνταρχέ μου. Που μου μιλάτε εσείς τα ελληνικά φαρσί και στις τέσσερις διαλέκτους τους!

— Καπετάν Πεπίτο: Στο τμήμα, στο τμήμα, για μεθύστακα.

— Μαξ: Πάω τρέχοντας. Σαν πούστης! Κύριε Εκατόνταρχέ μου. Την κατέχω κι εγώ «την δημόδη γλώσσαν».

— Καπετάν Πεπίτο: Βοηθέεε!... Βοηθέ!...

— Ο Βοηθός: Έεεφτασε!

— Καπετάν Πεπίτο: Πάρτε μου από δω αυτό το ρεμάλι».

Άλλη βασική ιδιομορφία της γραφής του Βάγιε-Ινκλάν είναι οι σκηνοθετικές υποδείξεις των θεατρικών του, που ξεπερνούν κατά πολύ την τεχνική τους αναγκαιότητα για να μεταμορφωθούν σε αυτόνομα λογοτεχνικά κείμενα. Και πάνω απ' όλα ξεχωρίζει η εκπληκτική ικανότητα να χειρίζεται το φως και τις φωτοσκιάσεις, που παραμένει μια πρόκληση για οποιοδήποτε σκηνοθέτη: «Στο φωτεινό κύκλο του λυχναριού, με την εφημερίδα ανοιχτή ψελλίζει τους τίτλους» ή «Ένας ψιλόλιγνος και ιερός μάγκας που πουλά



Ραμόν ντελ Βάγιε-Ινκλάν. Σχέδιο: Leal de Cámara.

εφημερίδες γελά στηριγμένοι στην πόρτα σα σκύλος, που ξύνει τους ψύλλους του, και τινάζει βαβουριάρικα τους ώμους. Η φάτσα του ένα πελώριο γέλιο ιλαράς. Είναι ο βασιλιάς της Πορτογαλίας, που αμαρτάνει με την Ενρικήτα, την «Καλοπερπατούσα τη Μαρκησία του Τάνγκο». Εν κατακλείδι, είναι η καλλιτεχνική υπέρβαση της λαϊκής φάρσας, που παραδοσιακά εμφανίζεται σε όλες τις λογοτεχνίες. Η τεχνική του εσπερπέντο κυριαρχεί σε όλα τα έργα της τελευταίας περιόδου του ανεξάρτητα από το περιεχόμενο ή τη φύση τους: «Η πίπα του Κιφ» (ποίηση), «Ασημοπρόσωπος», η τρίτη από τις βάρβαρες κωμωδίες, «Τα κέρατα του δον Κρουουλιάρη», «Η κόρη του λοχαγού», «Τα λαμπρά φορέματα του πεθαμένου» (θέατρο), η τριλογία πάνω στη βασιλεία της Ισαβέλας Β', «Η αρένα της Ιβηρικής», που αποτελείται από την «Αυλή των Θαυμάτων», το «Ζήτω ο Κύριός μου» και το «Παιχνίδι στα σπαθιά»

κι ακόμη ο «Τύραννος Μπαντέρας» (μυθιστόρημα). Αυτό το τελευταίο είναι το πρώτο μυθιστόρημα πάνω στη φιγούρα του λατινοαμερικάνου δικτάτορα, όπου ο Βάγιε-Ινκλάν αποπειράται να δημιουργήσει μια «κοινή» ισπανική γλώσσα ανακατεύοντας όλους τους πιθανούς ιδιοματισμούς των ιβηρικών και λατινοαμερικάνικων διαλέκτων.

Ένας επώνυμος υποστηρικτής της Δεύτερης Ισπανικής Δημοκρατίας

Η Ισπανία δονείται, ο σφυγμός ενός λαού κουρασμένου αλλά ζωντανού και τα γεμάτα αντιφάσεις προβλήματα που αποκαλύπτονται κάτω από το φως της μάχης ανάμεσα σε μια κοντινή παράδοση και σε έναν αβέβαιο αλλά επιζητούμενο εκσυγχρονισμό μετατρέπουν την Ισπανία σε προνομιακό χώρο πειραματισμού των καλλιτεχνών. Της κατάρρευσης της δικτατορίας του Πρίμο ντε Ριβέρα, τελευταίου οχυρού της μοναρχίας, έχει προηγηθεί η αποπομπή του Αλφόνσο ΙΓ' και η ανακήρυξη της Δεύτερης Δημοκρατίας. Οι οπαδοί της αλλαγής συμμετέχουν ενεργά στην πολιτική ζωή της χώρας και μεταμορφώνουν το καθεστώς σε ένα από τα πιο πρωτοποριακά της εποχής. Όμως οι πιο αντιδραστικές δυνάμεις ξυπνούν και η σύγκρουση καταλήγει όπως όλοι πια ξέρουμε. Ο ερχομός της Δημοκρατίας σώζει το Βάγιε-Ινκλάν από έναν καινούριο οικονομικό μαρασμό. Λόγω του έργου του και της αντίθεσής του στο παλιό καθεστώς, η Δημοκρατία τον θεωρεί σαν έναν από τους εμπνευστές της. Διορίζεται σε σημαντικά πόστα, όπως Διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών στη Ρώμη, όπου νοιώθει να βαριέται μακριά από τη Μαδρίτη, παρά την πολυτελή του κατοικία στο Σαν Πιέτρο ντι Μοντόριο. Το 1934 επιστρέφει στην Ισπανία δυσαρεστημένος και άρρωστος. Ξαναμπαίνει στο σανατόριο του Σαντιάγο όπου και πεθαίνει στις αρχές του 1936.

Ο don Ραμόν υπήρξε το δίχως άλλο ένας ολικός αρνητής, ένας αναρχικός, ένας περιθωριακός, ένας αντάρτης, ένας κυνηγημένος, ένας ζωντανός αναχρονισμός. Το βασικό του πρόβλημα δεν ήταν ο κόσμος που τον περιέβαλλε, αλλά η θέασή του. Γι' αυτόν δεν υπήρχαν παρά τρεις τρόποι να τον δει κανείς ή μάλλον καλύτερα τρεις τεχνικές παρατήρησης: «στα γόνατα, όπως ο Όμηρος, όρθιος σαν τον Σαίξπηρ ή από ψηλά». Αυτή η τελευταία θέση ήταν η δική του. Οι ιδέες του ποτέ δεν εμφανίζονταν τακτοποιημένες σε ένα σύστημα, αλλά σε μια προσωπική αισθητική συμπεριφορά. Ποτέ δεν υποκρίθηκε τον ηθικολόγο και ποτέ δεν ακολούθησε την πεπατημένη τακτική της απόκρισης. Αυτή ήταν και η αιτία των αντιδράσεων της πλειοψηφίας που απόμεινε μαζί του μπερδεμένη, υποταγμένη, έκπληκτη και ενδεής μπροστά στη φαινομενικά ανεξήγητη συμπεριφορά αυτού του ανθρώπου.

Ο Βάγιε-Ινκλάν μπορούσε να προτιμά την απόλυτη μοναρχία

ή τη δικτατορία του προλεταριάτου από μια φιλελεύθερη δημοκρατία — και κατά συνέπεια κάλπικη — χωρίς να αντιφάσκει. Αν τη μια μέρα πίστεψε στο don Κάρλος και την άλλη στο Λένιν, και οι δύο επιλογές σμίγουν στην ίδια λατρεία της θέλησης για υπέρβαση των ορίων, για ήρωες, για φωτεινά παραδείγματα, για εξαγνισμό κάθε συστήματος. Κι έτσι ακόμη προτιμούσε την παράδοση από την ουτοπία. «Πρέπει να αγαπάμε την παράδοση, αλλά στην ουσία της να προσπαθούμε να την αποκρυπτογραφήσουμε σαν ένα αίνιγμα που κλείνει μέσα του το μυστικό του αύριο. Όσο πιο βαθιά βυθίζεται κανείς στο παρελθόν τόσο πιο πολύς χώρος κερδίζεται για το μέλλον». Αυτό που τον έφερνε κοντά με την υπόθεση της επανάστασης στην εποχή του ήταν η δυνατότητα εφαρμογής των αρχών του και ο πόθος του για



Ραμόν ντελ Βάγιε-Ινκλάν. Σχέδιο: Pablo Picasso.

δικαιοσύνη. Όμως ο don Ραμόν δεν ήταν δογματικός. Κι αν κάποιο δόγμα ήταν πιο μακριά του από τα υπόλοιπα αυτό ήταν ο μαρξισμός. Δεν είχε καμία σχέση με τον ιστορικό υλισμό και τα οικονομικά ζητήματα του ήταν παντελώς αδιάφορα.

Όχι όμως η μαγεία και ο μυστικισμός. Αυτή ήταν η άλλη του όψη. Για να σκέφτεται πέρανγε βράδια ολόκληρα στις εκκλησίες που είχαν νυχτερινές λειτουργίες. Κι ακόμη, σύμφωνα με το συνώνυμό του don Ραμόν Γκόμεθ ντε λα Σέρνα, «είχε εκπληκτικές ικανότητες φακίση, μέχρι που ανασηκωνόταν στον αέρα». Όπως φαίνεται είχε αληθινά υπερφυσικές δυνάμεις κι ίσως και ένα μαγικό ραβδί που έφερε από το Μεξικό.

Το παρόν άρθρο γράφτηκε ειδικά για το θεωρείο.

«Βάρβαρες κωμωδίες»

ή ο άθλος του Jorge Lavelli

Να περιγράψουμε το εγχείρημα: τρία έργα συνολικής διάρκειας έξι ωρών, καμιά πενηνταριά ρόλοι, το απίθανο μίγμα του εσπερπέντο με την τραγικωμέδία και στη σκηνή κάστρα, δάση, θάλασσες, πόρνες, πλοία, βιασμοί, πνιγμοί, ζητιάνοι, σκέλεθρα, μάγισσες, νεκροί, άλογα, σκύλοι, πυροβολισμοί, εκκλησίες, ως και η Παναγία με το Θείο Βρέφος. Ένας παραμορφωμένος κόσμος, βγαλμένος από τους κέλτικους αιώνες της Γαλικίας, το αγροτικό σύμπαν, τους ευγενείς, την εκκλησία και τον Ωκεανό, αναδύεται στο έργο του don Ραμόν ντε Βάγιε-Ινκλάν.

του Γιώργου Γιαννούλη

«Ο Ασημοπρόσωπος» (1922), «Ο Αετός του Θυρεού» (1907) και η «Ρομάνθε των Λύκων» (1908) είναι οι τίτλοι των τριών «Βάρβαρων κωμωδιών». Γραμμένες με παράδοξη σειρά — η νοηματικά πρώτη προστίθεται στις άλλες δύο με δεκαπέντε χρόνια καθυστέρηση — καθρεφτίζουν όχι μόνο δεκαπέντε χρόνια ιστορικών μεταβολών στην Ισπανία και στον κόσμο, αλλά και δεκαπέντε χρόνια πολιτικής και αισθητικής εξέλιξης του Βάγιε-Ινκλάν, από την τραγικωμέδία στο εσπερπέντο, από τον καρλισμό στον μαρξισμό—λενινισμό. Όμως όποιο κι αν είναι το περίγραμμα, όποιο Θεό κι αν υπηρετεί αυτός ο βαθιά άθεος, τα σχήματα, οι δυνάμεις, τα αρχέτυπα εξακολουθούν να παίζουν το ίδιο παιχνίδι, να συνεχίζουν την ίδια εξερεύνηση στο εσωτερικό απάτητων περιοχών του τραγικού. Όταν ο Σαίξπηρ, πατώντας γερά πάνω στο Βιργίλιο, δοκιμάζει στο «Όνειρο Θερινής Νυκτός» να στήσει ένα θέατρο μέσα στο θέατρο, που στη γκροτέσκο σκηνή του τολμά να αναπαριστά το έργο και να το παρωδεί, έχει εν γνώσει του ανοίξει ένα από τα παράθυρα που κατασκεύασαν με πανουργία οι Έλληνες. Απ' αυτό το παράθυρο, τρεις αιώνες μετά, θα χυθούν οι άνεμοι του Βάγιε-Ινκλάν και τα παραμορφωτικά του κάτοπτρα. Πίσω από τις αλλόκοτες φιγούρες αυτών των καθρεφτών, πίσω απ' τις φωνές και τις φανφάρες τους διαγράφονται με ευκρίνεια οι μορφές των τραγικών να μας καρτερούν μεταποτισμένοι.

Ο don Χουάν Μανουέλ Μοντενέγρο, Χριστός και don Ζουάν, Σωτήρας αλλά και άρπαγας των γυναικών των υποταχτικών του, βίαιος αλλά και γεμάτος σεβασμό, βέβηλος και ιερός, δίκαιος με τον τρόπο του, ο don Χουάν Μανουέλ Μοντενέγρο, σύμβολο του εαυτού του, αυτός ο άλλος Πρίαμος, υπερασπίζει ένα κάστρο που είναι καταδικασμένο να πέσει, όρθιος μπροστά σ' ένα κατώφλι που οι τέσσερις γιοι του θα περάσουν καβάλα και όχι στην κοιλιά του αλόγου, ενώ ο πέμπτος, ο Ασημοπρόσωπος, ανίκανος να το υπερασπίσει — αποτυχημένος Έκτορας— θα πέσει νεκρός στη χαμένη υπόθεση των καρλικών πολέμων.

Πατέρας και γιος συγκρούονται για την Ισαβέλα, την παρακόρη του Ιππότη και της δόνιας Μαρίας, άγιας συζύγου του. Μια Ισαβέλα βγαλμένη από τη φαντασία του Μαρκήσιου Ντε Σαντ, το άλλο όνομα της Ιουλιέτας. Αγαθή και έρμαιο των παθών που μαίνονται γύρω της: οι χωρικοί ενάντια στο don Χουάν Μανουέλ, το φεουδάρχη που δεν τους αφήνει να περνούν από τα κτήματα του, ο παπás ερωτευμένος με την Ισαβέλα που τους οδηγεί και τον αφορίζει, ο γιος του, ο ωραίος και τίμιος Ασημοπρόσωπος που παρά λίγο να τον σκοτώσει. Ο Μοντενέγρο τους κυνηγάει όλους. Σ' έναν άγριο μονόλογο παίρνει το άγιο δισκοπότηρο από τα χέρια του ιερέα, πίνει το κρασί και φτύνει την όστια. Στον «Ασημοπρόσωπο» το κάστρο δεν πέφτει.

Οι υπόλοιποι γιοι θα δοκιμάσουν να το πάρουν στον «Αετό



«Βάρβαρες Κομωδίες», Ικαμπέλ Καραγιάν, Ντενίξ Ζενς.

φωτογραφία: LOT

του Θυρεού». Εισβάλλουν σαν ληστές. Τον πληγώνουν. Χαροπαλεύει. Κερδίζει τη μάχη και τους αποκληρώνει. Η δόνια Μαρία προσπαθεί να μεσολαβήσει επιστρέφοντας από τον πύργο της όπου μονάζει. Αποτυγχάνει. Ο don Χουάν Μανουέλ βασανίζει την αθώα — και ερωτευμένη — Ισαβέλα.

Συναντά τη μητριά της. Η δόνια Μαρία τη συγχωρεί. Ακολουθούν σκηνές στο δάσος ανάμεσα σε αγαθούς χωρικούς, η Ισαβέλα λυτρώνει μια εγκυμονούσα ευλογώντας την στο ποτάμι, η Ισαβέλα πνίγεται και ανασταίνεται, η οριστική συγχώρεσή της και η φυγή με τη δόνια Μαρία. Ο don Χουάν Μανουέλ, ένα ξέσπασμα ζωής, μόνος με τον πιστό του επιστάτη - σκύλο και ταυτόχρονα αφέντη των σκύλων και τη γυναίκα του μυλωνά, κρατά, έστω και κλονισμένος. Ούτε οι δικαστές τον φοβίζονται, ούτε ο Σατανάς που καλεί ο αββάς τον τρομάζει. Σατανικός ο ίδιος, με την ψυχή της Ισαβέλας στα χέρια, είναι το όργανο μιας διαφορετικής δικαιοσύνης.

Μόνο στη «Ρομάνθε των Λύκων», καιρό μετά, κυκλωμένος από οράματα φριχτά, βλέπει φαντάσματα και μάγισσες να τον καλούν: «Έλα, αδέλφί μας είσαι κι είμαστε όλοι μας παιδιά του Σατανά». Η δόνια Μαρία ξεψυχά. Στην προσπάθειά του να φτάσει

έγκαιρα στη Φλάβια, το κάστρο της γυναίκας του, διασχίζει το φιορδ με καταιγίδα. Οι ναυτικοί θαλασσοπνίγονται και μόνος επιζών αυτός προλαβαίνει να οδηγήσει τους ζητιάνους που συναντά στο δρόμο του στο κάστρο για να δουν μάρτυρες αυτοί τη λεηλασία του πύργου από τους γιους του (ένας ανάμεσα τους είναι ιερέας), πριν ακόμη πεθάνει η μάνα τους. Ο don Χουάν Μανουέλ βλέπει στον καθρέφτη που στήνει απέναντί του ο Βάγιε-Ινκλάν το βασιλιά Ληρ. Μοιράζει την περιουσία του στους γιους του και ηγεμονεύει στους ζητιάνους. Παραδίδει το κάστρο με τα κλειδιά στο χέρι για να ηγηθεί ο ίδιος και να πεθάνει στην ανακατάληψη, όταν οι γιοι του αθετούν τις υποσχέσεις τους προς τις χήρες των ναυτικών. Ο βέβηλος γιος που σκοτώνει τον πατέρα του πέφτει αγκαλιά με τον λεπρό στην εστία. Κι αυτός ο τελευταίος άθικτος ανασηκώνεται από τις φλόγες.

Αυτό το κείμενο που τρομάζει με τον όγκο του, αυτούς τους παραμορφωμένα τραγικούς ήρωες, αυτό το έπος της αυγής του 20ου αιώνα που σαν να έχει σκαλώσει και δε λέει να προχωρήσει, αυτόν τον κόσμο — το δικό μας — που έχει σταθεί σαν κόμπος στο λαιμό του χρόνου αντιμετώπισε γενναία ο Jorge Lavelli. Και το αποτέλεσμα ήταν ουσιαστικό και δίκαιο. Ουσιαστικό στην



«Βάρβαρες Κωμωδίες», Μισέλ Ομόν, Μαρία Καζαρές.

φωτογραφία: LOT

οικονομία του, δίκαιο με το έργο και με το κοινό. Με μια σειρά από σκηνικά ευρήματα (άδεια μονόχρωμη σκηνή, γεμάτη καταπακτές απ' όπου ξεπρόβαλλαν αφαιρετικά αλλά ρεαλιστικά στη λεπτομέρεια τους σκηνικά, χρήση συμβόλων, το μπλε σκοινί για τη θάλασσα, παντομίμα κλπ.) πειθάρχησε ένα κείμενο που απαιτεί τον κόσμο στη σκηνή. Η διακριτική μουσική επένδυση, ίσως υπερβολικά διακριτική για ένα λόγο που δονούνταν από τις γκάιντες και τους ρυθμούς της Γαλικίας και η καλή, αλλά όχι στο ύψος των οδηγιών του Βάγιε-Ινκλάν, χρήση του φωτισμού ολοκλήρωσαν τον εξοπλισμό του τολμηρού σκηνοθέτη. Για δυο συνεχείς μέρες, επί τρεις συνεχείς ώρες κάθε μέρα, οι ηθοποιοί του Théâtre National de la Colline στέκονται στο σύνολο τους στο ύψος των απαιτήσεων της παράστασης. Ο θαυμάσιος Michel Aumont, στο ρόλο του don Χουάν Μανουέλ, κάνει να πιστέψουμε πως το ρόλο του παίζει ο ίδιος ο Βάγιε-Ινκλάν, alter ego του ήρωα του. Εξάιρετη και η ερμηνεία του Jean-Claude Jay (αββάς), καθώς και του Maurice Chevit (don Γκαλάν, σκύλος-υπηρέτης του ιππότη). Δύσκολα κανείς μπορεί να φανταστεί πιο άγια δόνια Μαρία από τη Maria Casarès, ούτε πιο αφοσιωμένη υπηρέτρια από τη Denise Gence. Όσο για την Ισαβέλα, Isabelle Karajan, η κόρη

του διάσημου μαέστρου είναι το πρότυπο του ρόλου της: ωραία, αδέξια και αγνή. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε την ερμηνεία του Jean-Quentin Chatelain (Ασημοπρόσωπος), σ' ένα ρόλο που απαιτεί βαθιά γνώση της τεχνικής της commedia del arte, όπως και της Paula de Oliveira (πόρνη-μάγισσα Παλόμπ). Μια παρουσία που δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητη είναι του Emiliano Suarez (Μαύρο Αδράχτι, τρελός), ειδικά στο ρόλο του τρελού, όπου υπό τις οδηγίες του Lavelli κατόρθωσε να κάνει φανερό τη διαφορά ανάμεσα στον τραγικοκωμικό τρελό των δύο τελευταίων κωμωδιών και στον εσπερπεντικό τρελό (επιθετικό, είρωνας και σχεδόν σάτυρο) της πρώτης. Με δυο λόγια ένας άθλος.

Αγνοούμε αν κάποιος εκδοτικός οίκος θα έπαιρνε το αναγκαίο ρίσκο να μεταφράσει στα ελληνικά τα δυσπρόσιτα κείμενα αυτού του οικουμενικού μεγέθους Ισπανού συγγραφέα.

Αγνοούμε ακόμη εάν κανένας ελληνικός θίασος θα ενδιαφερόταν για τις «βάρβαρες κωμωδίες» μέσα στις τόσες βαρβαρότητες.

Γνωρίζουμε όμως, όπως όλοι όσοι απολαμβάνουν την ανάγνωση παλιών μύθων, πως οι άθλοι είναι μονάχα για τους τολμηρούς.

Μένης Κουμανταρέας:

«Τα λογοτεχνικά ήθη βρίσκονται σε κάμψη»

της Μαρίας Τσιμπούκη

Πατάω τό πλήκτρο. Ή φωνή του βγαίνει μ' αυτό τό χαρακτηριστικό «χμ», «χμ», πού προλογίζει σχεδόν κάθε του κουβέντα. Δέν ήταν ή πρώτη φορά πού τόν έβλεπα. Ήταν ή πρώτη πού τοῦ μιλούσα. Ήταν τοῦ τηλεφώνησα, μέ αντιμετώπισε μέ τά γνωστά, «ξέρετε... δέν ἔχω καιρό... εἶμαι στριμωγμένος». «Εἶναι ἀνάγκη», τοῦ λέω, «νά σᾶς δῶ». «Δημοσιογράφος εἶστε;» «Ένα καινούριο περιοδικό γιά νέους», καί τοῦ λέω τόν τίτλο, «μοῦ ἀνέθεσε μιά ἔρευνα γιά συγγραφείς». Παύση.

— **Μαρίνα Τσιμπούκη:** Κύριε Κουμανταρέα, πρωτοεμφανιστήκατε στα γράμματα το 1962. Από τότε μέχρι σήμερα — πάνε 30 χρόνια — εκδώσατε 10 βιβλία, των οποίων τα θέματα παρουσιάζουν μια ποικιλία. Υπάρχει κάποιο κοινό σημείο μεταξύ τους, κάποια κοινά χαρακτηριστικά;

— **Μένης Κουμανταρέας:** Ανήκω σε μια μεταπολεμική γενιά όπου κοινό χαρακτηριστικό είναι η καταπίεση. Το οικογενειακό αδιέξοδο, το ερωτικό αδιέξοδο και η τάση των νέων — κυρίως — ανθρώπων που καταστρέφονται από το περιβάλλον τους αλλά και από τους εαυτούς τους πέρασε στα βιβλία μου σε διάφορες εκδοχές και με διαφορετικούς τρόπους.

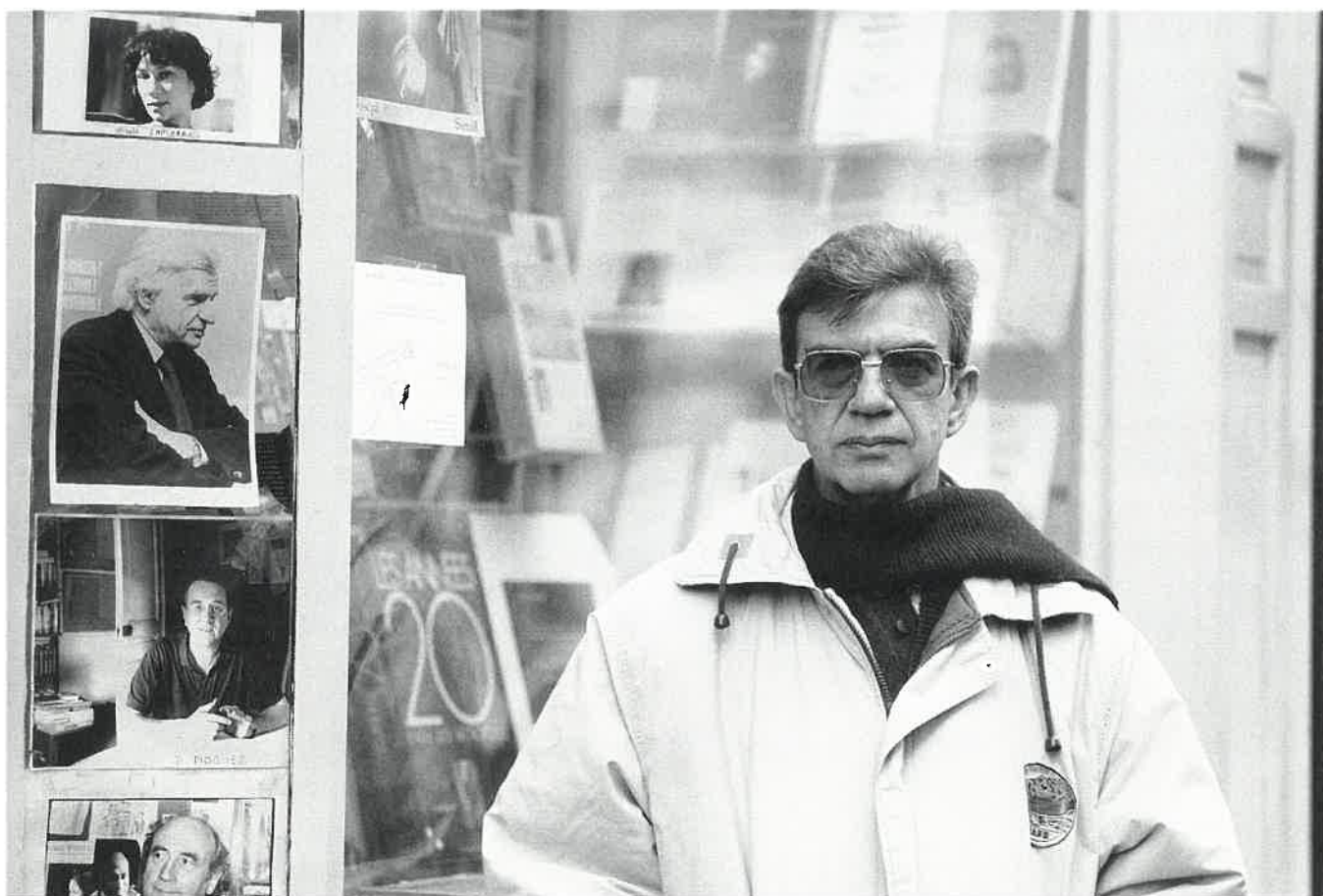
— **Μ. Τ.:** Οι κριτικοί συνηθίζουν να χωρίζουν το έργο σας σε δύο ενότητες. Η πρώτη είναι από τα «Μηχανάκια» μέχρι τα «Καημένα» και η δεύτερη από τη «Βιοτεχνία Υαλικών» μέχρι και σήμερα. Είναι αλήθεια αυτό;

— **Μ. Κ.:** Νομίζω ότι σωστά το ξεχωρίζουν. Από τη «Βιοτεχνία Υαλικών» αρχίζει μια πραγματικά καινούρια περίοδος για μένα.

Μπαίνω για πρώτη φορά στο μυθιστόρημα και οι ήρωές μου ωριμάζουν. Αλλά και όσον αφορά το γράψιμο γίνομαι πιο ρεαλιστής, όπως και μια φορά με κατηγορούν. Νομίζω ότι πάω περισσότερο σε βάθος, ενώ παράλληλα ηρεμεί και το γλωσσικό όργανο, παύει δηλαδή να υπάρχει αυτή η εικονολατρία και η γλωσσολαγνεία που και μια φορά χαρακτηρίζει τα πρώτα μου γραπτά.

— **Μ. Τ.:** Ας σταθούμε λιγάκι στον αυτοχαρακτηρισμό σας ως ρεαλιστή. Είναι γεγονός ότι στο παρελθόν το παιχνίδι της φαντασίας ήταν πολύ πιο έντονο στο έργο σας. Από τη «Βιοτεχνία Υαλικών» και μετά το φανταστικό στοιχείο ολοένα και υποχωρεί προς όφελος του ρεαλιστικού. Με αποκορύφωμα τον «Πλανόδιο Σαλπικτή» που είναι έργο έντονα αυτοβιογραφικό. Πού οφείλεται αυτή η ρεαλιστική σας στροφή;

— **Μ. Κ.:** Στην ανάγκη μου να είμαι σαφής και συνεπής σε θέματα τα οποία αφορούν τον εαυτό μου και το κοινωνικό σύνολο μέσα στο οποίο ζω. Η «Βιοτεχνία Υαλικών» είναι μια ιστορία που ξεκινά μες στη Δικτατορία, αλλά που έχει προεκτάσεις προς τα πίσω — τα χρόνια του εμφυλίου — και προοιωνίζει κατά κάποιο τρόπο και το κατρακύλισμα, το ξέφτισμα των ιδεών της Αριστεράς αλλά και της ελληνικής κοινωνίας. Νομίζω εν σπέρματι υπάρχουν αυτά τα στοιχεία στη «Βιοτεχνία Υαλικών». Όταν πρωτοβγήκε το βιβλίο μου είπαν: «Μα είναι δυνατόν η Μπέμπα Ταντή, η ηρωίδα, η οποία ήταν αριστερή να κοιμάται μ' έναν αξιωματικό και να εγκαταλείπει τον άνδρα της; Είναι δυνατόν όλα αυτά τα όνειρα, στα οποία πίστεψε και στηρίχθηκε, να πάνε στράφι;». Ύστερα



Ο Μένης Κουμανταράς μπροστά στο βιβλιοπωλείο "Les cahiers de Colette". Παρίσι, Δεκέμβριος 1991.

φωτογραφία: Γιώργος Μπιζιούρας

από λίγους μήνες όταν το κοινό άρχισε πια να αγαπά το βιβλίο — το οποίο ίσως αγαπήθηκε περισσότερο απ' όλα ή τουλάχιστον μ' έναν ειδικό τρόπο — ήρθαν και μου είπαν ότι είχα δίκιο, ότι όντως έτσι ήταν.

— **Μ. Τ.:** Είναι ένα βιβλίο που γράφτηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας;

— **Μ. Κ.:** Ναι, με απασχόλησε από το '72 και έπειτα, τον καιρό που γύρισα από μία υποτροφία στο Βερολίνο, και όπου μπόρεσα να δω την Ελλάδα απ' έξω, χωρίς το σιδερένιο πέλαμα που είχαμε τότε. Έτσι μπόρεσα να σκεφτώ και να γράψω πιο κοντά στην πραγματικότητα· μια πραγματικότητα όπως βέβαια τη φανταζόμουν εγώ. Το φανταστικό στοιχείο υπάρχει πάντοτε. Η ιστορία της Μπέμπας Ταντή είναι μια ιστορία που δεν υπήρξε ποτέ, το προϊόν ενός στοιχήματος. Ήμουν σε μια περίοδο τότε που δεν μπορούσα να γράψω, βρισκόμουν σε αδιέξοδο, όταν ήρθε ένας φίλος μου — στον οποίο και είναι αφιερωμένο το βιβλίο — και μου πρόσφερε σε στοιχειώδη, εμβρυσώδη μορφή την υπόθεσή της. Ήταν αυτό που περίμενα.

— **Μ. Τ.:** Ένα έργο κατά παραγγελία λοιπόν;

— **Μ. Κ.:** Ναι, και γιατί όχι. Ένα έργο μπορεί να γίνει κατά

παραγγελία πράγμα που, καμιά φορά, ενεργεί λυτρωτικά. Εξάλλου και η «Φανέλα με το εννιά» είναι αν όχι ακριβώς παραγγελία, πάντως η δημοσίευσή της στο περιοδικό «το Τέταρτο» στάθηκε καθοριστική.

— **Μ. Τ.:** Όταν γράφετε έχετε στο μυαλό σας την εικόνα κάποιου συγκεκριμένου αναγνώστη;

— **Μ. Κ.:** Αυτή η ερώτηση μ' ακολουθεί παντού! Η μόνη εικόνα του αναγνώστη που έχω στο μυαλό μου είναι εμένα του ίδιου. Σκέφτομαι αν αυτό που γράφω θα άρεσε σε μένα τον ίδιο και εκ των υστέρων στους πολύ στενούς ανθρώπους που ζω μαζί τους — δηλαδή στη γυναίκα μου και στους φίλους μου. Αυτοί για μένα είναι το αναγνωστικό κοινό που μ' ενδιαφέρει. Εκ των υστέρων, βέβαια, προκύπτει και μια γενικότερη μέριμνα, κατά πόσο αυτό το βιβλίο μπορεί να ενδιαφέρει ένα μεγαλύτερο κύκλο ανθρώπων. Η σκέψη αυτή όμως δεν μου υπαγορεύεται την ώρα που γράφω. Σκέφτομαι πάντα ότι είμαι ένας προσιτός συγγραφέας, που μπορώ να διαβαστώ από ένα μεγαλύτερο κύκλο απ' αυτόν που ασχολείται στενά με τη λογοτεχνία. Το πιστεύω πράγματι. Αλλά αυτό δε σημαίνει ότι όταν αρχίζω ένα βιβλίο σκοπεύω προς τα εκεί. Ίσως είναι κάτι απ' τη φύση μου

που κάνει τα θέματά μου να πλησιάζουν και έναν απλό άνθρωπο, που δεν ασχολείται με τη λογοτεχνία ειδικά. Οι άνθρωποι που ασχολούνται ειδικά με τη λογοτεχνία είναι άνθρωποι που δεν μ' ενδιαφέρει να με διαβάσουν κατ' ανάγκην.

Στό σημείο αυτό ή κασέτα έχει καταγράψει έναν θόρυβο από σελοφάν που τσαλακώνεται. Άνοιγει μέ τό νύχι τοῦ αντίχειρα τό πακέτο μέ τά τσιγάρα, σχίζοντας τό περίβλημα. Άσσοσ φίλτρο. Άκούγεται ὡς καί τό ἄνναμμα τοῦ σπύρτου.

— **Μ. Τ.:** Υπάρχουν κάποια στοιχεία τα οποία εσκεμμένα αποσιωπάτε καλώντας τον αναγνώστη να τ' αποκαλύψει;

— **Μ. Κ.:** Οι άνθρωποι έχουν την τάση να αποκρύπτουν βασικά πράγματα πρώτα απ' όλα απ' τον ίδιο τους τον εαυτό. Η δουλειά ενός συγγραφέα είναι να τα φέρει στην επιφάνεια. Αυτό δε σημαίνει ότι δίνεις στον αναγνώστη σου μασημένη τροφή. Μ' αρέσει να λειτουργώ υπαινικτικά τόσο όσον αφορά εμένα, όσο και στον τρίτο που με διαβάσει.

— **Μ. Τ.:** Ποιον θεωρείτε εσείς καλό αναγνώστη, αυτόν που συμπάσχει, που παρασύρεται ή αυτόν που αντιμετωπίζει κριτικά το έργο αποστασιοποιημένος;

— **Μ. Κ.:** Νομίζω ότι ιδεώδης αναγνώστης είναι αυτός που κάνει και τα δύο.

— **Μ. Τ.:** Είχατε δηλώσει στο παρελθόν ότι μέριμνά σας είναι ο Ρωμύς, ο Έλληνας, ότι σ' αυτόν ενδιαφέρεστε να φτάσει το έργο σας. Πώς νοιώθετε τώρα που το αναγνωστικό σας κοινό απλώνεται ως τη Γαλλία; Πιστεύετε ότι μπορεί να κατανοήσει ή και να ταυτιστεί με τους ήρωές σας;

— **Μ. Κ.:** Είναι φυσικό για ένα συγγραφέα, εφ' όσον γράφει για την πατρίδα του και στη γλώσσα αυτής της πατρίδας, πρωταρχικά να ενδιαφέρεται για τον άνθρωπο της γειτονιάς του, της Αθήνας, της Ελλάδας που τον διαβάσει. Αυτό είναι κάτι αυτονόητο, κάτι που δεν μπορεί να εμποδιστεί. Αν τώρα, το έργο είναι τόσο άξιο ώστε να περάσει και σ' έναν ξένο αναγνώστη — δηλαδή να διαγραφούν τα τοπωνύμια, τα εθνικά χαρακτηριστικά που σηματοδεύουν έναν ήρωα — τόσο το καλύτερο. Τώρα που βρίσκομαι στο Παρίσι βλέπω, από τις πρώτες αντιδράσεις των αναγνωστών που έχουν διαβάσει τα βιβλία μου, ότι μπορούν θαυμάσια να καταλάβουν την Μπέμπα Ταντή ή το Μπιλ Σερέτη. Άλλωστε και ο Φλομπέρ έγραφε κι άκουγε τη φωνή του στον κήπο του σπιτιού του· αυτό δεν τον εμπόδισε ν' ακουστεί σ' όλο τον κόσμο. Κι ο Ντοστογιέφσκι έγραφε για το κάτεργο μέσα στο σπίτι του με ακροάτρια τη γυναίκα του και με την αγωνία να δημοσιευτεί στην εφημερίδα· αυτό δεν εμπόδισε το έργο του να γίνει παγκόσμια γνωστό. Δεν

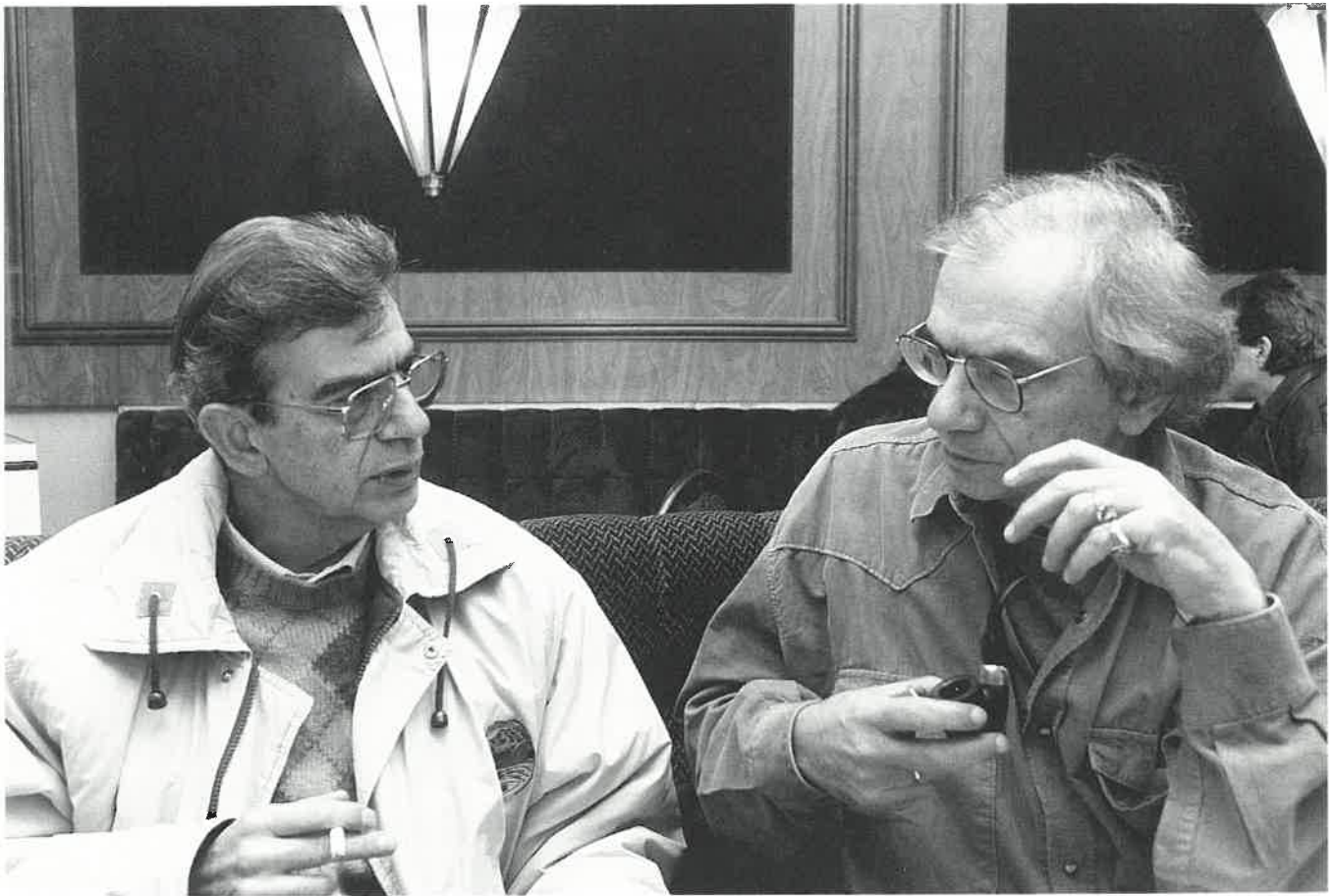
έχει σημασία τι πιστεύει ο ίδιος ο συγγραφέας, αλλά το εκτόπισμα του έργου του και το πόσο μακριά μπορεί να πάει. Πιστεύω ότι ένα μέρος της ελληνικής λογοτεχνίας μπορεί να ταξιδέψει πολύ καλά και έξω. Αρκεί να είναι καλά διαλεγμένο και μεταφρασμένο. Μόνο, προσοχή: είμαστε μια νέα, σχετικά, λογοτεχνία. Δεν έχουμε ακόμα προλάβει να αναδείξουμε μεγάλους πεζογράφους.

— **Μ. Τ.:** Εσείς που γνωρίζετε από κοντά το επίπονο έργο της μετάφρασης ποια πιστεύετε ότι ήταν τα προβλήματα που γεννήθηκαν από τη μετάφραση του δικού σας έργου;

— **Μ. Κ.:** Όσο καλά και να γνωρίζω τα γαλλικά, δεν μπορώ να είμαι επαρκής κριτής των μεταφράσεων. Είναι τελείως άλλο πράγμα να διαβάζω ένα κείμενο στα ελληνικά. Πιστεύω ότι και οι δύο μεταφραστές, της «Βιοτεχνίας Υαλικών» και της «Φανέλας με το εννιά», υπήρξαν άνθρωποι φιλότιμοι, φιλόπονοι, που έκαναν καλή δουλειά. Από κει και πέρα αυτό μέλλει ν' αποδειχτεί στο γαλλικό κοινό. Αν κάποιος έρθει και μου πει ότι ο τρόπος που μιλά ο Μπιλ στους διαλόγους δεν είναι ακριβώς αυτός που συνηθίζεται στους νέους, θα το δεχτώ εφ' όσον με πείσει. Πιστεύω ότι μια μετάφραση πρέπει να υπόκειται σ' έναν επαναπροσδιορισμό. Ξέρω πολύ καλά ότι στη Γαλλία — επειδή ο μεταφραστής του Φόκνερ ήρθε στη Αθήνα και μιλήσαμε — το «Καθώς ψυχορραγώ», το οποίο έχω μεταφράσει στην Ελλάδα, έχει μεταφραστεί ξανά από την αρχή. Είναι μια δεύτερη μετάφραση πάνω στην παλιά. Ένα λογοτεχνικό έργο μπορεί ν' αποδοθεί και μ' ένα διαφορετικό τρόπο. Εκτός αν ο πρώτος είναι αριστουργηματικός και γι' αυτό οριστικός. Όπως όταν ο Μποντλέρ μετέφρασε τον Πόε· νομίζω ότι κανείς δε θα το είχε κάνει μετά καλύτερα και δεν το έκανε.

— **Μ. Τ.:** Ποιο είναι το λογοτεχνικό κλίμα που επικρατεί στην Ελλάδα όσον αφορά από τη μια το αναγνωστικό κοινό και από την άλλη τους λογοτέχνες;

— **Μ. Κ.:** Μπορώ να πω ότι έχουμε μια μεγάλη άνοδο της πεζογραφίας. Το να πουλήσει στην Ελλάδα ένα έργο πεζογραφίας, διήγημα ή μυθιστόρημα, δύο και τρεις χιλιάδες αντίτυπα είναι πια κοινός τόπος. «Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα» της Ζέη έφτασε τα εκατό χιλιάδες αντίτυπα, ενώ «Η Φανέλα με το εννιά» τα πενήντα χιλιάδες αντίτυπα. Ακολούθησαν κι άλλα. Εδώ διερωτάται κανείς γιατί έφτασαν αυτά τα βιβλία σ' αυτά τα νούμερα; Τι είναι αυτό που κάνει το κοινό να προτιμάει αυτά τα βιβλία και όχι κάποια άλλα; Πάντως έχουμε μια σαφή άνοδο, ένα ξεπέραςμα από το στενό λογοτεχνικό κοινό, το οποίο διαβάζει τη «Λέξη» ή το «Δένδρο», τα δύο επίσημα λογοτεχνικά περιοδικά, που



Μένης Κουμανταράς, Βασίλης Βασιλικός, café "Le week end", place Franz Liszt, Παρίσι Δεκέμβριος 1991.

φωτογραφία: Γιώργος Μπιζιούρας

αποτείνονται σ' ένα κύκλο ανθρώπων, ο οποίος δε μ' ενδιαφέρει πια. Θα 'θελα να δημοσιεύω σε περιοδικά μη λογοτεχνικά για να μπορώ να επικοινωνώ με περισσότερους ανθρώπους. Δε μ' ενδιαφέρουν μόνο οι διανοούμενοι. Είχαμε ένα τέτοιο περιοδικό, το «Αντί». Πολλά κείμενά μου που υπάρχουν στον «Πλανόδιο Σαλιγκιτή» είναι δημοσιευμένα στο «Αντί» και ακριβώς είχαν ένα μεγάλο αντίκρισμα όταν δημοσιεύτηκαν. Το «Αντί», βέβαια, υπάρχει ακόμα, αλλά βρίσκεται σε μια κάμψη όπως και η πολιτική ζωή της χώρας. Τα λογοτεχνικά ήθη βρίσκονται σε κάμψη. Αν από τη μια μεριά έχουμε αριθμούς πωλήσεων που ανεβαίνουν, από την άλλη έχουμε μια ασάφεια στους στόχους της λογοτεχνίας και στο τι είναι λογοτεχνία. Είναι φυσικό το κοινωνικό και πολιτικό σκηνικό της Ελλάδας, που κινδυνεύει να αλλοιωθεί ή περνά μέσα από τις συμπληγάδες μιας μεταβατικής εποχής, να έχει αντίκτυπο και στη λογοτεχνία, που δεν ξέρουμε πια τι αντιπροσωπεύει. Υπάρχουν άξια βιβλία, όπως το τελευταίο του Πανσέληνου ή της Μάρως Δούκα· όμως υπάρχουν αντιφατικές κρίσεις κι όχι μόνο γι' αυτά.

— Μ. Τ.: Μιλήσατε για λογοτεχνική ασάφεια. Τι ακριβώς

εννοείτε;

— Μ. Κ.: Υπάρχει μια ηθική κρίση. Η ελληνική κοινωνία περνά μέσα από μία μεταβατική περίοδο, που οι αξίες έχουν κλονιστεί οριστικά, με την έννοια ότι οι ιδεολογίες έχουν ξεφτίσει, ο κοινωνικός περίγυρος έχει αλλοιωθεί, η ζωή στις πόλεις έχει μεταμορφωθεί σε κάτι που ο άνθρωπος δεν είναι έτοιμος ν' αντιμετωπίσει. Εμείς που γράφουμε στην Αθήνα ζούμε σε μια πόλη που κάθε άλλο παρά πνευματική είναι. Και αυτό μπορώ να το δω τώρα, που είμαι στο Παρίσι, που παντού όπου κι αν ρίξω το βλέμμα μου θα δω ένα βιβλιοπωλείο, μια αφίσα θεάτρου, ένα μνημείο του παρελθόντος, κάτι που να μου λέει ότι αυτή η χώρα έχει μία παράδοση. Βέβαια, οι Γάλλοι το παρακάνουν. Δεν κρύβω ότι κάπου νοσταλγώ το ελληνικό κιτς.

— Μ. Τ.: Το γεγονός ότι ξένοι εκδοτικοί οίκοι μεταφράζουν Έλληνες συγγραφείς πιστεύετε ότι επηρεάζει την πορεία της ελληνικής λογοτεχνίας;

— Μ. Κ.: Λογικά θα πρέπει να την επηρεάζει γιατί είναι μία έξοδος από τα τείχη της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης. Είναι καιρός να συνειδητοποιήσουμε ότι θα πρέπει να διαβαζόμαστε και από ένα πλατύτερο κοινό. Αυτό δε σημαίνει, βέβαια, ότι

γράφουμε για το Παρίσι.

— **Μ. Τ.:** Ο Έλληνας εκδότης σας, ο «Κέδρος», άρχισε να βγάζει μια σειρά από βιβλία Ελλήνων συγγραφέων μεταφρασμένα στ' αγγλικά. Πιστεύετε ότι είναι καθήκον των Ελλήνων εκδοτών να βγάζουν τα ελληνικά βιβλία σε ξένες γλώσσες; Δε θα 'ταν καλύτερα να γίνει μια εκστρατεία, έτσι που οι ξένοι εκδότες να ενδιαφερθούν για τη μετάφραση των ελληνικών βιβλίων;

— **Μ. Κ.:** Σ' αυτό θα 'ταν καλύτερα ν' απαντήσει ένας εκδότης και όχι ένας συγγραφέας. Το ιδεώδες είναι οι συγγραφείς να εκδίδονται από ξένους οίκους και όχι από ελληνικούς, που κάνουν αγγλικές ή γαλλικές μεταφράσεις. Ωστόσο, η πρωτοβουλία του «Κέδρου» να κάνει αυτή τη σειρά των βιβλίων είναι πολύ ωραία· τα βιβλία, επίσης, είναι πολύ καλά μεταφρασμένα και παρουσιασμένα. Μπορεί μελλοντικά να δώσει καρπούς όχι μόνο στην Ελλάδα για τους ξένους, που δεν είναι και ευκαταφρόνητο, αλλά και στο εξωτερικό.

— **Μ. Τ.:** Μέσα από τα βιβλία σας μας δώσατε αντιπροσωπευτικούς τύπους των περασμένων δεκαετιών. Πώς, άραγε, σκιαγραφείται στο μυαλό σας ο τύπος της δεκαετίας του '90;

— **Μ. Κ.:** Η δεκαετία του '90 θα γραφτεί από συγγραφείς νεότερους από εμένα. Κάθε δεκαετία φέρνει τους αντιπροσώπους της. Αυτή τη στιγμή υπάρχουν στην Ελλάδα τουλάχιστον δύο ταλαντούχοι τριαντάρηδες πεζογράφοι, που δικαιούνται, νομίζω, να δώσουν το στίγμα αυτής της δεκαετίας περισσότερο από μένα. Αυτό δε σημαίνει ότι εγώ μένω αδρανής. Θα ήταν εξάλλου αυτοκτονία μέσα σ' ένα fin de siècle, όπου μαζί με το σαράκι της ανίας παραμονεύουν οι δράκοι της τεχνολογίας και των καταναλωτικών αγαθών. Είναι μια κρίσιμη στιγμή, που παίζουν όλα για όλα.

— **Μ. Τ.:** Αυτή την εποχή γράφετε κάτι;

— **Μ. Κ.:** Αλίμονο, ένας συγγραφέας είναι πάντοτε καταδικασμένος να γράφει· δεν έχει άλλη διέξοδο. Καμιά φορά όταν γυρίζονται ταινίες τα έργα μου, πηγαίνω και παίρνω μέρος ως κομπάρσος. Έτσι, για να έχω την ψευδαίσθηση ότι συμμετέχω σ' ένα επιτελείο ανθρώπων που δουλεύουν μαζί· και αυτό είναι μία επιθυμία του συγγραφέα να ξεφύγει από το μοναστικό κελί της δουλειάς του. Όπως και να το κάνουμε ο συγγραφέας οφείλει να είναι ένας καλόγερος, στην καλύτερη σημασία της λέξης. Ναι, γράφω μία σειρά από νουβέλες που άλλες τις σκίζω και άλλες τις αφήνω. Αυτή είναι μία συνήθης τακτική. Έχω γράψει πάρα πολλά έργα τα οποία δεν έχουν εκδοθεί. Και νομίζω ότι έχω σταθεί δίκαιος με τον εαυτό μου. Τώρα βρίσκομαι σ' αυτή τη φάση, με κείμενα τα οποία άλλα

θ' απορρίψω και άλλα θ' αφήσω. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας θα φανεί μέσα στο '92.

— **Μ. Τ.:** Ποιος παράγοντας καθορίζει το πότε θα εκδοθεί ένα βιβλίο σας;

— **Μ. Κ.:** Κοιτάζετε, υπάρχει μία παγίδα στους συγγραφείς που έχουν μία παράδοση πίσω τους· ότι κάθε δύο-τρία χρόνια πρέπει να βγάζουν ένα βιβλίο. Αυτό για μένα είναι ένας καταναγκασμός, που καμιά φορά σε κάνει να γίνεσαι γραφομανής και όχι συγγραφέας. Νομίζω ότι δεν μπορεί να έχει κανείς κάθε δύο-τρία χρόνια σημαντικά πράγματα να πει. Γι' αυτό και γω αφήνω τα πράγματα να ωριμάσουν· μετά θα δω αν είναι άξια να δουν το φως της δημοσιότητας.

«Ξέρετε, μου δηλώνει, πιθανόν να πῶ πράγματα πού καθόλου δέν ἀφορούν τό περιοδικό σας».

— **Μ. Τ.:** Πιστεύετε ότι αυτά που είπατε αφορούν το περιοδικό μας;

— **Μ. Κ.:** Νομίζω ότι κατά ένα μεγάλο μέρος, βεβαίως, αφορούν το **θεωριο** και ελπίζω, ότι είπα να μην είναι καθόλου από μία άποψη θεωρείου, αλλά ίσα-ίσα να είναι από τη θέση του λαϊκού εξώστη με τα νεαρά παιδιά, για να θυμηθούμε τη σπουδαία ταινία του Μαρσέλ Καρνέ, "Les enfants du paradis".

Νοσταλγώ την εποχή που ήμουν παιδί του παραδείσου κι εγώ, να βλέπω την παράσταση, χωρίς να έχω αρκετό εισιτήριο να την πληρώσω.

Πῆγε ἔντεκα· ἔντεκα καί τέταρτο· κι ἐκεῖνος νά μὴ δείχνει τὴν παραμικρὴ διάθεση γιὰ ὕπνο. "Ὅπως μαθαίνω ἀπ' τὰ γκαρσόνια, τὰ καλοκαιρινὰ βράδια τὸν ἔπαιρνε ὁ ὕπνος πάνω στὶς καρέκλες. Καθ' ὑποτροπὴν ξενύχτης. Δέν ξέρω ἂν πρέπει νά τ' ἀναφέρω στὴ συνέντευξη. Πῶς πρέπει νά βγαίνει ἕνας συγγραφέας στὴ δημοσιότητα; Τυλιγμένος στό μύθο του ἢ γυμνός. Ψεύτικα καί τὰ δύο. Ἀλήθεια, γιατί ἄραγε οἱ συγγραφεῖς νά δίνουνε συνεντεύξεις; Εἶναι ἕνα δημόσιο βίτσιο ἢ μιὰ ἀφορμὴ νά ἐκδηλωθούμ' ἕναν τρόπο πού στὰ βιβλία τους δέν μπορούν νά τό κάνουν;



Τα αποσπάσματα που είναι τυπωμένα με πλάγιους χαρακτήρες προέρχονται από το διήγημα *Play*, που περιέχεται στο βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα *Πλανόδιος Σαλπικτής*, Κέδρος, Αθήνα, 1989³.

"Οὐ χαμένους"

του Γιώργου Ἀλεξανδρινού

Μισῶ τήν προφορά τους κι ὅλα ὅσα κουβαλάει. Ἄκόμα καί σήμερα, ὅταν τό σκέφτομαι πῶς τά κατάφερα νά δραπετεύσω ἀπό αὐτήν καί νά ἐπιβιώσω, μοῦ φαίνεται σάν ἓνα ὄνειρο· ἓνα διάλειμμα τῆς ζωῆς μου.

Ξερίζωσα τά πάντα ἀπό τή μνήμη μου. Ὅλα, γιά νά μή μοῦ τή θυμίζουν· τά παιδικά καί ἐφηβικά χρόνια μου, πού ἔζησα συντροφιά μ' αὐτήν καί μύριους καημούς.

Μόνον ἡ ἱστορία ἐκείνου τοῦ δυστυχισμένου, ἐξ ἀγχιστείας, συγγενῆ μου ἐπιμένει νά παραμένει στή μνήμη μου καί νά μοῦ τή θυμίζει.

Λένε τά ο, ου καί συχνά τά ε, ι. Κόβουν τίς τελευταῖες συλλαβές τῶν λέξεων. Σοῦ τσαλακώνουν τό ὄνομά σου. Προφέρουν περίπου τίς λέξεις. Ὅσοι πᾶνε νά σπουδάσουν στό Πανεπιστήμιο κι ἔρχονται στίς διακοπές, ἔτσι καί μιλήσουν λίγο διαφορετικά, τούς κοιτᾶνε ὑποπτα.

*

Ἐχω ταυτίσει αὐτήν τήν προφορά μ' ἐκείνη τήν ἱστορία καί μόλις τή θυμᾶμαι ἔρχονται αὐτόματα ὅλα πίσω. Μέ παρασέρνουν. Τό ἓνα φέρνει τό ἄλλο. Ἐκείνο τό «οὐ χαμένους» ἔδινε κι ἐπαιρνε σάν γινόταν ἀναφορά στό ὄνομά του. Κι ὅπως μιλούσανε, ὅλοι τους μεγαλύτεροί μου, μέ μισόλογα παιδευόμενι νά μαντέψω τί θέλανε νά ποῦνε. Γι' αὐτό, ἴσως χαράχθηκε ἔτσι στή μνήμη μου αὐτή ἡ λέξη.

Ἐκείνοι φαίνονταν νά τῆς δίνουν χίλιες τόσες σημασίες καί μία ταυτόχρονα. Κοιτάζονταν ἐπιπλέον στά μάτια κι ἔμοιαζαν νά καταλαβαίνουν ἀπόλυτα ὁ ἓνας τόν ἄλλον.

Μιλοῦσαν σάν νά ἐπρόκειτο γιά μίasma, λέγαν δύο - τρία πράγματα γιά κείνον κι ἓνας ἀπ' ὅλους πρόφτανε νά πει τή λέξη «οὐ χαμένους» κι ἐκεῖ τέλειωνε ἡ κουβέντα. Συχνά κάποιος τήν ἐπαναλάμβανε, ἀμέσως, σάν ἠχώ. Ἡ λέξη αὐτή χρησίμευε σάν συμπέρασμα ἢ σάν σύνθημα νά κλείσει ἐδῶ ἡ κουβέντα καί τούς ἔβρισκε ὅλους σύμφωνους. Κι ἄλλαζαν κουβέντα μπροστά στά γεμάτα ἀπορία μάτια μου. Μά ἐκείνοι ἀδιαφοροῦσαν γιά τά μάτια μου.

*

Πόσοι τό ξέραν, ἄραγε, τό μυστικό κι ἦτανε μνημένοι στή σημασία αὐτῆς τῆς λέξης; Πολλοί, ὅπως διαπίστωσα ἀργότερα. Τό μόνο ἐμπόδιο, πού μοῦ ἀπαγόρευε τήν κατοχή τοῦ μυστικοῦ καί τή μύηση στή σημασία τῆς λέξης ἦταν τό νεαρόν τῆς ἡλικίας μου.

*

Παίδευα τό μυαλό μου γιά νά βρῶ τίς πιθανές σημασίες της. Ὅσο κι ἂν κουράστηκα κατέληγα σέ δύο. Ἡ μία, σύμφωνα μέ τό ὕφος πού ὅλοι τους εἶχανε, ὅταν τήν πρόφεραν, ἦταν ἐκείνη τοῦ «ποταπός», «σκουπίδι».

Ἄλλά αὐτός δέν ἔμοιαζε γιά τέτοιος. Τόν ἔξερα. Ἦταν ἀξιοπρεπής. Γεμάτος προσόντα καί μέ τρόπους, μέ σαβουάρ - βίβρ, μερακλής.

Ἐνα καλοκαίρι τό πέρασα, σχεδόν ὅλο, μαζί του. Σ' ἐκείνες τίς θερινές διακοπές ἐργάστηκα στήν ὑπηρεσία πού ἐργαζόταν ἐκείνος.

Γινότανε μιά ἄσκηση τοῦ ΝΑΤΟ καί κλήθηκαν πολλοί ἀπό

τήν περιοχή μας. 'Ανάμεσα τους κι ο κλητήρας εκείνης τής υπηρεσίας, ο οποίος μάλιστα είχε τελειώσει τή θητεία του μόλις πριν έξι μήνες. 'Ετσι, βρέθηκα εγώ στη θέση του για νά μὴν «ἀλητεῦο» ἢ «τρέχου στά πουτάμια», ὅπως κάνουνε οἱ ὁμοιοί μου, μιᾶς καί δέν ὑπῆρχε περίπτωση νά πάω σέ διακοπές' προνόμιο ἐλαχίστων τῆς πόλης μου αὐτό.

*

'Η δουλειά τοῦ κλητήρα, γιά τήν ὁποία ὅλοι οἱ ὑπάλληλοι φρόντισαν νά μέ κατατοπίσουν, δίνοντας ὁ καθένας προτεραιότητα σέ διαφορετικά καθήκοντα, συνίστατο νά πηγαίνω στό ἀπέναντι καφενεῖο καί νά παραγγέλλω τούς καφέδες, νά παίρνω ἔγγραφα ἀπό τό ἕνα γραφεῖο καί νά τά πηγαίνω στό ἄλλο καί σέ ἄλλες υπηρεσίες πού βρίσκονταν ὅλες ἐκεῖ κοντά.

'Αν καί ὄφειλα νά βρίσκομαι πάντα, ὅταν δέν μέ εἶχαν στείλει κάπου ἔξω, στό χῶλ γιά ν' ἀκούω τούς χτύπους τοῦ κουδουνιοῦ — διαφορετικούς σέ ἀριθμό, ρυθμό καί τονισμό κάθε φορά, ἀνάλογα μέ τό πρόσωπο πού τούς δημιουργοῦσε — μέ τούς ὁποίους μέ καλοῦσαν ὁ διευθυντής καί οἱ ἄλλοι ἀνώτεροι ὑπάλληλοι, ἐγώ εὔρισκα καταφύγιο στό γραφεῖο πού στέγαζε τόν ἐξ ἀγχιστείας συγγενή μου, πού συγγένευε μέ τό χῶλ καί καλοκαίρι ὅπως ἦτανε, ἡ ἀνοιχτή πόρτα του μοῦ ἐπέτρεπε νά ἀντιλαμβάνομαι τούς χτύπους. Εἶτε ἐκεῖνος, εἶτε κάποιος ἀπό τούς συναδέλφους του, πού ἐργαζόταν στόν ἴδιο χῶρο, μόλις τό κουδούνι χτυποῦσε, πρόφεραν τό ὄνομα τοῦ γραφείου πρὸς τό ὁποῖο ἔπρεπε νά κατευθυνθῶ, γιά νά μάθω στήν ἀρχή, ποιό γραφεῖο ἀνταποκρινόταν σέ κάθε ἀριθμό χτύπων. 'Αργότερα, ὅταν εἶχα πιά μάθει ὅλους τούς κώδικες συνέχιζαν νά μοῦ ὑποδεικνύουν τήν κατεύθυνση' πολλές φορές χτύπος καί προφορά τοῦ ὀνόματος ἢ τοῦ γραφείου, στό ὁποῖο ὄφειλα νά παρουσιασῶ, συνέπιπταν. Σιγά - σιγά ἄρχισαν νά μαντεύουν ποιός ἀκριβῶς ὑπάλληλος μέ καλοῦσε καί γιά ποιό λόγο.

*

'Εργαζόταν στό Λογιστήριο.

'Ἐφτιαχνε καταστάσεις σ' ἕνα μεγάλο μακρόστενο βιβλίο.

'Ἦταν τά μεροκάματα τῶν ἐργατῶν πού ἡ ὑπηρεσία ἀπασχολοῦσε ἔκτακτα τή θερινή περίοδο. 'Υπολόγιζε τίς κρατήσεις, ἔκανε τούς πολλαπλασιασμούς, τίς ἀφαιρέσεις καί τίς προσθέσεις.

'Από ἐκεῖνον εἶδα πρώτη φορά, κι ἐκεῖνος μοῦ ἐξήγησε τή σημασία τους, τό «ἐκ μεταφορᾶς» καί τό «εἰς μεταφοράν».

Κάτι ἐπιπλέον πού ἔμαθα ἀπό ἐκεῖνον καί γιά τό ὁποῖο ἤμουν

ὑπερήφανος, ὅταν τό ἐφάρμοσα σάν χρειάστηκε, ἦταν τό ἐξῆς: Οἱ καταστάσεις τίς ὁποῖες ἔφτιαχνε, ἔπρεπε νά βγαίνουν σέ περισσότερα ἀντίγραφα' τρία ἢ τέσσερα.

'Απλωνα μέ μαεστρία μεγάλα καρμπόν ἀνάμεσα στά φύλλα καί — πολύ σημαντικό — ὅταν ἔγραφε, κρατοῦσε τό στυλό, κίτρινο bic, μέ ἀρκετή κλίση, ἔτσι πού στό πρωτότυπο ἡ μπίλια νά γράφει ψιλὰ γράμματα. 'Οπως ἡ κλίση τοῦ στυλοῦ ἦταν μεγάλη τό μεταλλικό μέρος του πού περιέβαλε τήν μπίλια ἀκουμποῦσε στό πρῶτο φύλλο χωρίς νά ἀφήνει ἴχνη, ἄφηνε ὅμως στά ἄλλα, μέ τή βοήθεια τῶν καρμπόν. Τά γράμματα πού γράφονταν ἔτσι στά διπλότυπα ἀποκτοῦσαν μιὰ προοπτική, ἔμοιαζαν ἀνάγλυφα. Τά γράμματά του ἦταν μεγάλα, στρογγυλά καί εὐανάγνωστα.

Τό σπουδαιότερο εἶναι ὅτι ἐκεῖνος εἶχε δώσει προορισμό καί νόημα ὑπαρξης σέ ἕνα ἄχρηστο ἀντικείμενο πού βρίσκεται — ἀκόμα καί σήμερα — πάνω σέ πολλά γραφεῖα δημοσίων ὑπηρεσιῶν, πολλές φορές μόνο γιά νά γεμίζει σκόνη καί νά πιάνει τόπο. Εἶναι ἕνα μικρό στρογγυλό πλαστικό δοχεῖο πού μέσα του φιλοξενεῖ ἕνα ἐπίσης στρογγυλό σφουγγαράκι πού μέ τή σειρά του ὀφείλει νά φιλοξενεῖ νερό γιά νά μουσκεύουν οἱ ὑπάλληλοι τή γεμάτη κόλλα πλευρά τῶν χαρτοσήμων καί γραμματοσήμων καί νά τά κολλᾶνε ὅπου πρέπει. Αὐτός λοιπόν, χρησιμοποιοῦσε αὐτό τό ἀντικείμενο γιά μιὰ σπουδαιότερη χρήση. 'Εβαζε λίγο, λιγοστό, μετρημένο νερό, πού μόνον αὐτός ἔξερε πόσο — ἀργότερα μοῦ ἐξήγησε καί τό ἔκανα ἐγώ στή θέση του γεᾶτος χαρά — καί καθῶς ἔγραφε τίς καταστάσεις, μέ μιὰ κίνηση γεμάτη τσαχπινιά ἄγγιζε τό στυλό στήν ἐπιφάνεια τοῦ μετρημένα ὑγροῦ σφουγγαριοῦ, ἔτσι πού τό μελάνι πού εἶχε κυλήσει γύρω ἀπό τή μπίλια καί μποροῦσε νά δημιουργήσει μουντζοῦρες, ἔμεινε πάνω στό σφουγγάρι. Καί κατόπιν συνέχιζε νά γράφει. Αὐτή ἡ κίνηση ἐπαναλαμβανόταν ὅλο καί συχνότερα μιᾶς κι ὅσο χρησιμοποιεῖται τό στυλό διαρκείας τό μελάνι πού περισσεύει αὐξάνει. 'Οπως τό σφουγγάρι κρατοῦσε τό μελάνι, ἔπρεπε νά τό πλένουμε συχνά γιά νά καθαρίζει.

'Ολα αὐτά τά πραγματάκια, πού τότε μοῦ ἔμοιαζαν σπουδαῖα ἔφταναν γιά νά τόν συμπαθήσω ιδιαίτερα. Χῶρια πού μέ συμβόλευε καί μέ εἶχε πάρει «ὑπό τήν προστασία του» ἔτσι πού κανεῖς δέν μποροῦσε νά μέ κακομεταχειρίζεται ἢ νά μοῦ μιλάει ὅπως-ὅπως... Χάρη σ' ἐκεῖνον εἶχα γίνει ἕνα σεβαστό πρόσωπο, ἄν καί παιδί...

Πέρα ἀπ' ὄλ' αὐτά, ἔξερε νά ντύνεται. Εἶναι ὁ πιό καλοντυμένος ἄνθρωπος τῆς μνήμης μου ἐκείνου τοῦ καιροῦ.

'Ἦξερε νά συνδυάζει τά χρώματα. Στή δουλειά, κάνοντας



Σχέδιο του Παύλου Χαμπίδη

παρατηρήσεις για τό ντύσιμο τῶν συναδέλφων του, μιλοῦσε συχνά για τό πώς πρέπει νά ταιριάζονται τά χρώματα. Κι ὄχι μέ τρόπο γυναικωτό, μήν πάει τό μυαλό σας ἐκεῖ πού δέν πρέπει. Πρώτη φορά ἀπό αὐτόν ἄκουσα τίς λέξεις *bordeaux* καί *bleu marine*. Τό καλοκαίρι, τίς Κυριακές καί τίς ἀργίες, φοροῦσε ἄσπρο κοστούμι, ἄσπρες κάλτσες, ἄσπρα παπούτσια καί μιά ἄσπρη γραβάτα, ἐλαφρῶς λαμέ. Χρειάζόταν τόλμη για νά περιφέρεται κανείς στήν ἐπαρχιακή μας πόλη ντυμένος ἔτσι. Ἄν ἦταν ἄλλος θά ἔμοιαζε ἀστεῖος, ἀλλά αὐτός ἤξερε νά φοράει μέ χάρη τά ρούχα του.

Ἐπίσης ἔκανε καί κάτι ἄλλο, πού μοῦ εἶχε κάνει ἐντύπωση καί πού τότε μόνον τουρίστες εἶχα δεῖ νά τό κάνουν, σήμερα ξέρω πώς αὐτό γίνεται στήν Εὐρώπη. Ἔπινε μύρα χωρίς νά τρώει, ἔτσι· μόνο για νά δροσιστεῖ τά θερινά ζεστά βράδια. Μετά τό θάνατό του, ἔμαθα ἀπό τόν ἀνηψιό του, πού κληρονόμησε τά ὑπάρχοντά του, πώς μάθαινε ἀγγλικά, γαλλικά καί ἰσπανικά ἀπό «μέθοδο ἄνευ διδασκάλου». Εἶχε μιά συλλογή ἀπό δίσκους, τακτοποιημένους ἐπιμελῶς σέ πλαστικά ἄλμπουμ ὅπου ἔγραφε στό καθένα τά περιεχόμενά του. Οἱ δίσκοι ἦταν ρωσικά τραγούδια, ἰσπανικά φλαμένγκο, Μπάχ, Μπετόβεν...

*

Ἄν αὐτά μέ ἐμπόδιζαν νά ἀποδεχθῶ τήν πρώτη αὐτή σημασία. Γι' αὐτό ἡ σκέψη μου ἔκλεινε μέ σιγουριά πρὸς τή δεύτερη. Χαμένος: «αὐτός πού ἔχει παίξει κι ἔχει χάσει». Ἐπιπλέον αὐτή ἡ ἐκδοχή ἦταν γοητευτικότερη, διότι ἔτσι ὅπως ἐκεῖνος ἦταν, ἦταν κάποιος πού ἤξερε νά χάνει, κι αὐτό εἶναι σημαντικό.

*

Πέθανε σχετικά νέος. Γύρω στά πενήντα πέντε. Ἔγινε Κυριακή ἡ κηδεία του. Μᾶς πήγαιναν μέ τή γραμμή στή ἐκκλησία, ὅταν διασταυρωθήκαμε μέ τό φέρετρό του. Ὁ διπλάνος στή γραμμή συμμαθητής μου, εἶπε μέ κάποια δόση εἰρωνείας: «Πέθανε ὁ θεῖος σου», κι ἐγώ τότε, ἐκεῖ, αἰσθάνθηκα πώς τόν πρόδωσα: «Δέν ἦταν θεῖος μου» εἶπα «ἤμαστε συγγενεῖς ἐξ ἀγχιστείας». Τό πένθος πού ἐπικρατοῦσε στήν ἀτμόσφαιρα καί τό βλέμμα τοῦ καθηγητῆ μας ἔκοψαν ἐκεῖ τήν κουβέντα.

Λίγες μέρες ἀργότερα μιά συγγενής μας ἔλεγε στή μάνα μου πώς τοῦ εἶχαν κάνει αὐτοψία για νά δοῦν ἀπό τί εἶχε πεθάνει καί τέλειωσε τά λόγια της «εἶχαν καεῖ τά σκώτια τ'». Εἶχε πεθάνει ἀπό κύρωση τοῦ ἥπατος.

*

Εἶχε πεθάνει καί πλέον οἱ ἀναφορές στήν οἰκογένεια για τό

πρόσωπό του εἶχαν γίνει σπάνιες καί ἐπιεικέστερες. Ἐγώ συνέχιζα νά ἀγνοῶ τή σημασία τοῦ χαρακτηρισμοῦ πού τοῦ ἀπέδιδαν, ἐνόσω ζοῦσε.

*

Μετά ἀπό χρόνια, μέ τρόπο, ἔφερα τήν κουβέντα στή μάνα μου. Ρωτώντας τάχα λεπτομέρειες, διευκρινίσεις για τήν περίπτωσή του. Μά ἐκείνη τό κατάλαβε πώς τίποτα δέν ἤξερα καί μοῦ ἐξήγησε. Ἐκεῖνος, πρῖν τόν γνωρίσω, ὅταν ἐγώ ἤμουν μικρός, εἶχε μιά καλή, πολύ καλή θέση. Ἦταν ταμίας στήν Τράπεζα. Αὐτός κρατοῦσε τά λεφτά. Ἐνας ξάδερφός του χρειάστηκε ἐπείγοντως για λόγους ὑγείας, για μιά ἐγγείρηση, δέκα χιλιάδες δραχμές, ποσό πολύ μεγάλο για τήν ἐποχή ἐκείνη. Ἐκεῖνος πῆρε τά λεφτά ἀπό τή Τράπεζα, τά δάνεισε στόν ξάδερφό του, μέ σκοπό βέβαια νά τά ἐπιστρέψει. Δέν εἶχε πει τίποτα σέ κανέναν. Καιρός εἶχε περάσει καί τά λεφτά δέν εἶχαν ἐπιστρέψει στό χρηματοκιβώτιο. Ὄσπου μιά μέρα ἤρθε ὁ ἐπιθεωρητής καί ἔκανε ἔλεγχο στήν Τράπεζα. Δέν βρῆκε τίποτα, καμία ἐκρεμότητα, κι ὅταν ἦταν ἔτοιμος νά ὑπογράψει τήν ἔκθεση, ἐκεῖνος ἀπό μόνος του, γεμᾶτος θάρρος τοῦ ἀποκάλυψε πώς για μεγάλη ἀνάγκη εἶχε ἀφαιρέσει αὐτές τίς δέκα χιλιάδες δραχμές καί πώς σύντομα θά τίς ἐπέστρεφε. Κι αὐτό σέ μιά χώρα ὅπου ὅλοι σκύβουν τό κεφάλι για μιά θεσοῦλα. Σέ μιά χώρα πού οἱ νέοι της, πτυχιούχοι, ἀπόφοιτοι Λυκείου καί μή, ἐκλιπαροῦν, γονατίζουν, παρακαλοῦν, ἰκετεύουν για ἕναν διορισμό ἀπ' ὅποιον νᾶναι, ὅπου νᾶναι καί ὅπως νᾶναι. Αὐτό ἦταν τό σφάλμα του, γι' αὐτό τόν χαρακτήριζαν ὅπως τόν χαρακτήριζαν. Θίχτηκε ὁ ἐπιθεωρητής πού δέν εἶχε ἀντιληφθεῖ τό ἔλλειμμα κι ἔτσι ἐκεῖνος ἔχασε τή θέση του. Εἶχε περάσει πιά τό ὄριο ἡλικίας καί δέν μπορούσε νά ξαναδιοριστεῖ — ἀλλά ἐπιπλέον δέν τοῦδειχναν κι ἐμπιστοσύνη — καί γι' αὐτό δούλευε ἀπό 'δῶ καί ἀπό 'κεῖ. Ὄταν τόν γνώρισα, στήν ὑπηρεσία πού δούλευε ἦταν ὑπάλληλος τοῦ ΙΚΑ, μέ σύμβαση πού ἀνανεωνόταν κάθε χρόνο καί μέ μικρό μισθό.

Ἦταν αὐτό πού ἔγινε, ἤρωας σ' ἕνα διήγημα.

*

Ἡ δεύτερη, λοιπόν, ἐκδοχή μου ἦταν ἡ σωστή. Εἶχε παίξει καί εἶχε χάσει.

*

Ἄκόμα καί σήμερα ὅταν εἶμαι κουρασμένος ἢ ὅταν ἔχω μιλήσει πολύ λέω, κι ἐγώ, τά **ο, ου** καί συχνά τά **ε, ι**. Δέν λέει νά μ' ἀφήσει αὐτή ἡ προφορά.

χρόνος παρών, χρόνος απών

της Τατιάνας Γκρίση Μιλλιέ

Γκάστρι, αυτή είναι η λέξη, έγκυος είναι λέξη ευγενής, δεν αρμόζει στην περίπτωση μου, στη δική μου κοιλιά φυτρώνουν σάρκες κουρέλια, αίμα μαύρο, σχηματίζονται έμβρυα τερατογεννήσεων, φυτεμένα εντός μου μέσα από τις εικόνες της μικρής οθόνης, μέσα από τις κραυγές των μαρτύρων του τέλους του αιώνα, του τελευταίου αιώνα της ανθρωπότητας. Ραδιόφωνα καταγγέλουν, εφημερίδες ιστορούνε, εικόνες που δεν επινόησε ούτε η Αποκάλυψη του Ιωάννη εφορμούν καθημερινά και μέσα στη νύχτα της αιπνίας, των ακόμα πιο ευαίσθητων αποδεκτών, μόνο σκηνές βίας, σκηνές δαιμονικές εμπνευσμένες από τα στρατόπεδα συγκεντρώσεων, από κλούβες των πολιτισμένων και ευγενών για τους αιχμαλώτους των Βιετνάμ που γίνονται διδασκαλία για τους επιζώντες του προσωπικού τους μαρτυρίου, για ανταπόδοση σε κάθε είδους φανταστικό ή πραγματικό εχθρό. Και ο τρόμος εξαπλώνεται. Ριζώνει στις κοιλιές, προετοιμάζει τους επιγόνους της βίας, δε χρειάζεται πια μήτρα, φτάνει το στομάχι, η κοιλιά για το γκάστρι, απόδειξη εγώ, με τους όρχεις μου φουσκωμένους από οργή, παραγωγούς οργής, βίας, φόνου, παραγωγούς θανάτου της γαλήνης, του ψυχικού μεγαλείου — η λέξη μεγαλείο αποσβέστηκε όπως και λέξεις όπως ευαισθησία, συμπόνια, κυρίως η λέξη ανθρωπιά. Έδικα οι εικαστικές τέχνες — αφού πρωτοπόρες πάντα και προφητικές — κουρελιάσανε το ανθρώπινο σώμα, μετά το εξαφανίσανε, το μετατρέψανε σε ευθείες και κάθετες, εφεύρανε το χάπενινγκ, ώστε η δημιουργία να εξαφανίζεται μαζί με τη γένεσή της, φτάσανε στον τέλειο μηδενισμό της. Ήτανε 10 χρονών το κοριτσάκι, σπασμένα τα πόδια, τα χέρια το ίδιο. Το βράδυ πριν από την εγχείριση οι νοσοκόμες τη βάψανε με βάμμα ιωδίου, την ακινητοποιήσανε μέσα σε κάτασπρες φασκίες. Η μητέρα έκλαιγε στο διάδρομο, η γιαγιά

με την εμπειρία των χρόνων της πιο συγκρατημένη, προσπαθεί να βρει κάποιο παραμύθι να διηγηθεί, να αποσπάσει το μυαλό του κοριτσιού από το αυριανό συμβάν, όμως το δικό της δεν αποσπάται και αντί για παραμύθι αρχίζει να παρηγορεί: «κοριτσάκι μου, μετά την επέμβαση θα γίνεις μια χαρά, θα τρέχεις, θα πηδάς...». «Μην κουράζεσαι γιαγιούλα, εγώ κι ένα μικρό σκουλικάκι αν ήμουνα χωμένο μέσα στο χώμα και μόνο να μπορούσα να βγάξω το κεφάλι μου και να βλέπω το φως και τα φύλλα ενός δέντρου, θα τραγουδούσα. Αύριο εγώ θα τραγουδάω, το ξέρω». Όπως η υπόσχεση του παιδιού για το αυριανό τραγούδι, ίδια υπόσχεση ζωής η ανίχνευση της τέχνης να επανεύρει το ανθρώπινο πρόσωπο, το πληγωμένο πάντα αλλά υπαρκτό σώμα, κάποια υποψία δέντρου, θάλασσας, βράχων, αντικειμένων βίου καθημερινού. Τα χέρια ψάχνουν μέσα στο σκοτάδι της χαμένης όρασής τους να έρθουν σε επαφή με το υπαρκτό, το ολόκληρο — αυτό κυρίως — να αισθανθούν αγγίζοντας τον παλμό της ζωής αποτυπωμένο πάνω σε έργο των ανθρώπινων χεριών, στο σκάλισμα του ξύλου της παλιάς πολυθρόνας, στο ιδρώμα του αιγινίτικου κανατιού με τους χρωματιστούς πανσέδες — διατήρηση νοσταλγίας — στον ήχο του άσπρου πλήκτρου που καλεί τα δάχτυλα στη συγχροδία επισημαίνοντας κίνηση, ενέργεια, ζωή. Ενέργεια, παλμός, υπόγειο κύμα νυχτερινής ακρογιαλιάς που γλύφει τρυφερά την άμμο, συνταράζει το φλοιό της γης. Μυριάδες μικροσκοπικά σκουλικάκια προσπαθούν να τον τρυπήσουν και να βγάλουν έστω και μόνο το κεφάλι τους για να δουν και να δοξάσουν το φως. Νίκησε ο έρωτας του παιδιού στη ζωή.

16 Νοεμβρίου 1991

Georges Gaborgy

Écrit sur les mêmes feuilles mortes



*Ma vie est la feuille qui tombe
D'un arbre pensif et glacé
Sur les chemins où j'ai laissé
Le chien, la rose et la colombe.*

*Aux genoux de quelque maîtresse—
Mon corps, mon coeur et mon esprit—
Et la couronne se flétrit
Que j'ai faite avec ma jeunesse.*

*Et chaque nuit je crois entendre,
Sur notre amour qui va finir,
Pleurer le vent du souvenir
Dans un jardin couleur de cendre.*

Τα σχέδια είναι χαρακτηριστικά του Δημήτρη Γαλάνη από το βιβλίο του *Georges Gaborgy, CŒURS À PRENDRE*, aux éditions du 'Sgitaire, Paris 1920. Συλλογή Τάκη Σαλκιτζόγλου.

Georges Gaborgy

Γραμμένο πάνω στα νεκρά φύλλα



Φύλλο πού πέφτει εἶν' ἡ ζωὴ μου
ἀπόνα δέντρο παγωμένο, σκεφτικό.
Πάνω στό μονοπάτι τό σκυλί μου,
πουλιά καί ρόδα ξέχασα ἐγώ.

Στά γόνατα τῆς ἀγαπητικιάς μου
μαράθηκαν κορμί, ψυχὴ καί πνεῦμα,
Καί τό στεφάνι βλέπω τῆς καρδιάς μου
πού ἦταν τῆς νιότης μου ἓνα ψέμμα.

Τὴν κάθε νύχτα ἀφουγκράζομαι, θαρρῶ,
τόν ἔρωτά μας πού θά ξεψυχήσει.
Τό θρῆνο τοῦ ἄνεμου στή μνήμη ἀνακαλῶ
μέσα στόν κῆπο, πού σάν στάχτη ἔχει σβήσει.

(Ἀπόδοση στά ἑλληνικά : Τ. Σ.)

Χρήστος Κλαίρης:

«αυτό που λείπει σήμερα είναι μια γραμματική»

Στις 14 και 15 Φεβρουαρίου η Διεθνής Εταιρία Λειτουργικής Γλωσσολογίας και το Εργαστήριο Θεωρητικής και Περιγραφικής Γλωσσολογίας του Τμήματος Γενικής και Εφαρμοσμένης Γλωσσολογίας του Πανεπιστημίου René Descartes (Paris V), με τη συνεργασία του ελληνικού Υπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων, οργανώνουν στη Σορβόνη Διεθνές Συμπόσιο για τα Νέα Ελληνικά. Με την ευκαιρία αυτή το **θεωριο** συναντήθηκε με τον καθηγητή Γενικής Γλωσσολογίας στη Σορβόνη (Πέμπτο Πανεπιστήμιο Παρισιού) κ. Χρήστο Κλαίρη και είχε μια πολύ ενδιαφέρουσα συζήτηση μαζί του για την ελληνική γλώσσα.

της Σπυριδούλας Σακκά

— **Σπυριδούλα Σακκά:** Κύριε Κλαίρη, ως αντιπρόεδρος της Διεθνούς Εταιρίας Λειτουργικής Γλωσσολογίας συμβάλατε ουσιαστικά στην οργάνωση του Διεθνούς Συμποσίου για τα Νέα Ελληνικά. Ποια είναι τα κύρια θέματα γύρω από τα οποία θα περιστραφούν οι εργασίες του Συμποσίου και κατά συνέπεια ποιοι είναι οι στόχοι του;

— **Χρήστος Κλαίρης:** Τα θέματα που θα εξεταστούν κατά τη διάρκεια του Συμποσίου είναι κυρίως τρία: Το πρώτο αφορά τη «δυναμική της σύγχρονης ελληνικής γλώσσας» με συντονιστή το Φώτη Καβουκόπουλο. Με τον όρο αυτό νοούνται όλες οι δυνάμεις που κινούν την ελληνική γλώσσα και που συντελούν στη μελλοντική της εξέλιξη. Αυτή η δυναμική εξετάζεται τόσο στο φωνολογικό όσο και στο γραμματικό τομέα: το ηχητικό δηλαδή μέρος της γλώσσας καθώς και το μορφολογικό, συντακτικό και λεξιλογικό της μέρος.

Το δεύτερο θέμα με συντονιστή το Γιώργο Μπαμπινιώτη αναφέρεται στη διδασκαλία της ελληνικής. Τα ελληνικά σαν πρώτη — δηλαδή μητρική — γλώσσα και τα ελληνικά σαν ξένα γλώσσα, πράγμα που αποκτά ιδιαίτερα σημασία με την Ευρώπη των Δώδεκα, όπου η ελληνική έχει γίνει μια από τις εννέα επίσημες γλώσσες.

Το τρίτο θέμα αφορά τα προβλήματα μεταγραμματισμού της ελληνικής, τόσο της αρχαίας όσο και της νέας και το συντονίζει ο

Αντρέ Μαρτινέ ο οποίος, όπως ξέρετε, είναι ένας από τους θεμελιωτές της γλωσσικής επιστήμης στην Ευρώπη. Εκτός από τα τρία θέματα οργανώνουμε μια συζήτηση στρογγυλής τράπεζας γύρω από την προετοιμασία μιας σύγχρονης επιστημονικής γραμματικής της ελληνικής, μιας λειτουργικής γραμματικής της ελληνικής, που συντονίζω εγώ ο ίδιος. Επίσης, θα υπάρξει μια εισήγηση της Τίτας Κυριακοπούλου πάνω σε ένα τομέα που τα τελευταία χρόνια προσελκύει το ενδιαφέρον αρκετού κόσμου, την αυτόματη ανάλυση της ελληνικής, που προϋποθέτει τη χρησιμοποίηση της πληροφορικής στη γλωσσολογική έρευνα. Για το σκοπό αυτό θα επιχειρηθεί μια σύνθεση των εργασιών που γίνονται από τους ερευνητές την τελευταία δεκαετία.

— **Σ. Σ.:** Ας σταθούμε λίγο στη συζήτηση για τη λειτουργική γραμματική των ελληνικών που ο ίδιος συντονίζετε. Τι εννοούμε ακριβώς με τον όρο «λειτουργική γραμματική», γιατί υπάρχει ανάγκη για μια λειτουργική γραμματική, τι προϋποθέτει η οργάνωση μιας τέτοιας έρευνας και τι γίνεται σήμερα για αυτό το σκοπό;

— **Χ. Κ.:** Πριν μιλήσουμε για «λειτουργική γραμματική», ας πούμε απλώς για «γραμματική». Αυτό που λείπει σήμερα από την ελληνική βιβλιογραφία είναι ίσως μια γραμματική, που θα μας παρουσίαζε τη μορφολογική, συντακτική αλλά και τη φωνολογική ανάλυση της ελληνικής γλώσσας, όπως αυτή εξελίχθηκε, ομιλείται



Χρήστος Κλαίρης, Δεκέμβριος 1991.

φωτογραφία: Γιώργος Μπιζιούρας

και γράφεται στην εποχή μας. Οι γραμματικές που χρησιμοποιούνται και κυκλοφορούν είναι βασισμένες σε μελέτες οι οποίες έχουν γίνει εδώ και σαράντα ή πενήντα χρόνια. Η γραμματική του Τριανταφυλλίδη είναι σπουδαίο έργο, αλλά χρειάζεται αναθεώρηση, τόσο όσον αφορά τα γλωσσικά δεδομένα τα οποία περιγράφει, όσο και τη γλωσσική θεωρία στην οποία στηρίζεται. Έχουμε ανάγκη από ένα γλωσσολογικό παρατηρητήριο, τη μελέτη δηλαδή της σύγχρονης μορφής της γλώσσας, όπως αυτή συνεχώς εξελίσσεται. Σε αντίθεση με τις έρευνες που γίνονται για άλλες γλώσσες, για τα ελληνικά απουσιάζει μια συστηματική συλλογή υλικού του γραπτού και του προφορικού λόγου, με βάση την οποία θα γίνουν οι απαιτούμενες αναλύσεις από τους ειδικούς για να δοθεί η ακτινογραφία της σημερινής γλώσσας μας· είναι μια ανάγκη ερευνητική. Ο όρος «λειτουργική» αναφέρεται στο θεωρητικό προσανατολισμό της έρευνας: η γλωσσολογία, μια σχετικά μοντέρνα επιστήμη, αντιπροσωπεύεται από πολλές τάσεις, μερικές φορές διαμετρικά αντίθετες μεταξύ τους όπως παραδείγματός χάρη η μετασχηματιστική γλωσσολογία, η οποία βρίσκει αντιμετώπη τη λειτουργική γλωσσολογία, την οποία και καλλιεργώ. Η λειτουργική και δομική γλωσσολογία είναι μια θεωρητική κατεύθυνση η οποία ξεκινά από την παρατήρηση των

φαινομένων για να δει πώς μιλιούνται και γράφονται οι γλώσσες και για να ανακαλύψει τις δομές τους, χωρίς όμως να τις επιβάλλει ή να τις υποθέσει εκ των προτέρων. Χρειάζεται, λοιπόν, μια πλήρης καταγραφή και ανάλυση των γλωσσικών μορφών που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι για να επικοινωνούν. Στηρίζεται στην αντίληψη ότι η γλώσσα είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο και ότι πρέπει να λαμβάνονται υπόψη όλες οι κοινωνικές παράμετροι. Υπάρχει άμεση ανάγκη να δημιουργηθεί μια γραμματική που θα βασίζεται στο πώς μιλούν και στο πώς εκφράζονται οι Έλληνες γραπτώς και προφορικώς. Ανακαλύπτοντας τις δομές της σύγχρονης γλώσσας θα μπορούσαμε να φτιάξουμε ένα επιστημονικό εργαλείο βάσει του οποίου — και με τη συνεργασία άλλων ειδικών, ψυχολόγων, εκπαιδευτικών, κοινωνιολόγων, ακόμα και αντιπροσώπων της διοίκησης — θα οδηγηθούμε στην παρασκευή πλέον ενός σχολικού εγχειριδίου.

— **Σ. Σ.:** Έχει εκδηλωθεί ενδιαφέρον από την ελληνική πολιτεία αλλά και από τους ίδιους τους επιστημονικούς κύκλους για το εγχείρημα αυτό;

— **Χ. Κ.:** Ναι, υπάρχει ένα σχετικό, θα έλεγα, ενδιαφέρον, το οποίο έχει εκδηλωθεί από το Υπουργείο Παιδείας τον τελευταίο καιρό, μετά την περυσινή του συμμετοχή στην Exprolangues, όπου και είχα την ευκαιρία να μιλήσω στο πλαίσιο μιας στρογγυλής

Ο Χρήστος Κλαίρης γεννήθηκε το 1941 στην Κωνσταντινούπολη και μαθήτευσε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή. Σπούδασε Ελληνική Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και Γενική Γλωσσολογία στη Σορβόνη με τον Αντρέ Μαρτινέ. Σήμερα είναι τακτικός καθηγητής Γενικής Γλωσσολογίας στη Σορβόνη (Πανεπιστήμιο Renè Descartes-Paris V). Είναι αντιπρόεδρος της Διεθνούς Εταιρίας Λειτουργικής Γλωσσολογίας και συνεργάτης του CNRS στον τομέα των ινδιάνικων γλωσσών. Οι πολυάριθμες δημοσιεύσεις του πραγματεύονται θέματα θεωρητικής γλωσσολογίας, περιγραφής γλωσσών και εθνογλωσσολογίας. Είναι ο πρώτος γλωσσολόγος που έχει μελετήσει, περιγράψει και διασώσει επιστημονικά τη γλώσσα Καγούάσκαρ (Δυτική Παταγονία), μια γλώσσα που το 1973 μιλιόταν μόνο από σαράντα περίπου άτομα. Ο Χρήστος Κλαίρης συμβάλλει αισθητά στη μελέτη των νέων ελληνικών.

τράπεζας. Ελπίζω ότι αυτό το ενδιαφέρον θα συγκεκριμενοποιηθεί από ένα σχέδιο έρευνας.

— Σ. Σ.: Κύριε Κλαίρη, είστε συγγραφέας ενός ενδιαφέροντος βιβλίου που έχει δημοσιευθεί πρόσφατα στην Ελλάδα με τον τίτλο: **Θέματα Γενικής Γλωσσολογίας**. Την έκδοση του βιβλίου σας έχει επιμεληθεί ο Φώτης Καβουκόπουλος.

— Χ. Κ.: Ο Φώτης Καβουκόπουλος είναι ένας εξαιρετικός συνεργάτης που συμμετέχει στο Συμπόσιο και στη σύνταξη της γραμματικής.

— Σ. Σ.: Στο βιβλίο σας αυτό έχετε αφιερώσει ένα κεφάλαιο στην ιστορία και τη σπουδαιότητα της ελληνικής γλώσσας. Κατά την γνώμη σας η ελληνική γλώσσα, ποιο ρόλο θα παίξει, αν θα κληθεί να παίξει κάποιο ρόλο, στην πολιτιστική ζωή της ενωμένης Ευρώπης, πώς θα προωθηθεί και από ποιους;

— Χ. Κ.: Το πρόβλημα που θέτετε είναι το πρόβλημα της σημασίας των διαφόρων γλωσσών στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Κοινότητας. Αν η Ευρώπη του αύριο υιοθετήσει μόνο μια ξένη γλώσσα υποχρεωτική στα σχολεία, τότε είναι βέβαιο, ότι αυτή η ξένη γλώσσα θα είναι η αγγλική. Αν η Ευρώπη, όπως το προτείνουμε οι γλωσσολόγοι, οδηγηθεί σε μια πολυγλωσσική κοινωνία, όπου εκτός της μητρικής, θα διδάσκονται υποχρεωτικά τουλάχιστον άλλες δύο ξένες γλώσσες, τότε δίπλα στην αγγλική θα μπορέσουν να επιβιώσουν και οι άλλες γλώσσες. Η τύχη της ελληνικής γλώσσας θα εξαρτηθεί και από την τύχη που θα έχουν οι άλλες γλώσσες. Τα μέτρα πρέπει να παρθούν από όλες τις χώρες. Ειδικά για την Ελλάδα, είναι επείγουσα η ανάγκη να δημιουργηθεί ένας οργανισμός γλωσσικού προγραμματισμού, ένα Ανώτερο

Συμβούλιο της ελληνικής γλώσσας, κάτι αντίστοιχο με το Conseil Supérieur de la langue française, που θεσμοθέτησε ο Rocard. Ένας οργανισμός που θα έχει ως μέλημα να στοχάζεται για όλα τα προβλήματα τα σχετικά με τη λειτουργία, διάδοση, διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας.

— Σ. Σ.: Το γεγονός ότι η ελληνική γλώσσα έχει αναγνωριστεί ως μια από τις επίσημες γλώσσες στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα είναι ένα στοιχείο θετικό. Παρ' όλα αυτά επικρατεί η άποψη να μειωθεί ο αριθμός των επίσημων γλωσσών στην ΕΟΚ για να μειωθεί και το κόστος διερμηνείας, μετάφρασης και έκδοσης.

— Χ. Κ.: Είναι δύο ξεχωριστά προβλήματα. Από την μια το πρόβλημα ενός διεθνούς οργανισμού και από την άλλη, το πρόβλημα των λαών και των γλωσσών. Αν στο Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο δε μεταφράζονται όλοι οι λόγοι και στις εννέα γλώσσες, αυτό είναι ένα οικονομικό πρόβλημα. Αλλά το να οδηγηθούμε σε μια Ευρώπη πολυγλωσσίας δεν είναι φαινόμενο αντίθετο με τις δυνατότητες του ανθρώπου. Οι πολύγλωσσες κοινωνίες υπήρχαν και υπάρχουν, σε συνάρτηση με κοινωνικές συγκυρίες και φυσικά ιστορικούς παράγοντες. Αυτή τη στιγμή θέτονται οι όροι που θα προγραμματίσουν το αύριο της Ευρώπης.

— Σ. Σ.: Κύριε Κλαίρη, ποιοι είναι οι παράγοντες που καθορίζουν την εξέλιξη μιας γλώσσας και όσον αφορά την ελληνική γλώσσα θα μπορούσαμε να πούμε ότι μετά από 40 ή 50 χρόνια θα ανήκει στην κατηγορία των γλωσσών που φθίνουν;

— Χ. Κ.: Αν σαν εξέλιξη νοείται η αλλαγή που υφίσταται μια γλώσσα, τότε όλες οι γλώσσες αλλάζουν και εξελίσσονται επειδή ακριβώς λειτουργούν. Οι γλώσσες ανταποκρίνονται στις ανάγκες επικοινωνίας των ανθρώπων, καλύπτουν τις ανάγκες δημιουργίας (λογοτεχνία), τις ανάγκες έκφρασης κλπ. Εφ' όσον λοιπόν αυτές οι ανάγκες μεταβάλλονται, μεταβάλλονται και οι γλώσσες. Οι παράγοντες που καθορίζουν την εξέλιξη της γλώσσας διακρίνονται σε δύο είδη: στους εσωτερικούς παράγοντες — ό,τι έχει δηλαδή σχέση με τις δυνάμεις που στηρίζουν το οικοδόμημα της γλώσσας, τη δομή, τη φωνολογία και τη σύνταξη και αποτελούν την εσωτερική της νομοτέλεια — και τους εξωτερικούς κοινωνικούς και ιστορικούς παράγοντες. Παράδειγμα επίδρασης των εσωτερικών παραγόντων στην ελληνική είναι η σύμπτωση προφοράς διαφόρων φθόγγων που δήλωναν τα γραφήματα **υ, η, ει, οι**. Σαν παράδειγμα εξωτερικών παραγόντων μπορούμε να αναφέρουμε τους κυβερνητικούς προγραμματισμούς: Το σύνταγμα του 1911 αποφασίζει ότι η επίσημη γλώσσα των Ελλήνων είναι η γλώσσα με την οποία γράφονται το σύνταγμα και οι νόμοι· στο νόμο του 1976 η επίσημη γλώσσα του κράτους είναι η δημοτική· με διάταγμα του 1980 καθορίζεται το μονοτονικό σύστημα και πολλά άλλα.

— Σ. Σ.: Ποια είναι η πορεία της επιστήμης της γλωσσολογίας στον ελληνικό χώρο;

— **Χ. Κ.:** Είναι παράξενο το γεγονός ότι η Ελλάδα έμεινε «αδιάβροχη» από τις εξελίξεις στην επιστήμη της γλωσσολογίας μέχρι το πρόσφατο τουλάχιστον παρελθόν· το πρώτο γλωσσολογικό βιβλίο που μεταφράζεται στην Ελλάδα είναι τα «Στοιχεία Γενικής Γλωσσολογίας» του Μαρτινέ το 1976. Ο Φερντινάν ντε Σοσίρ, ο θεμελιωτής της μοντέρνας γλωσσολογίας, μεταφράζεται στα ελληνικά αργότερα, αφού ήδη έχει μεταφραστεί στα τούρκικα. Τις τελευταίες δεκαετίες με τη δραστηριότητα των Ελλήνων γλωσσολόγων, τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη, παρατηρείται μια ταχεία ανάπτυξη της επιστήμης της γλωσσολογίας, αλλά και μια βούληση κάλυψης των κενών. Εκτός από τους δύο πόλους έλξης που ανέφερα, την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, έχουν δημιουργηθεί παράλληλα και πολλές έδρες διδασκαλίας στα καινούρια Πανεπιστήμια της Κρήτης και των Ιωαννίνων, ενώ συγχρόνως το Πανεπιστήμιο Αθήνας εκδίδει ένα γλωσσολογικό περιοδικό τη *Γλωσσολογία*. Αποτέλεσμα της επιτυχίας της προώθησης της γλωσσολογίας στην Ελλάδα είναι το γεγονός ότι πολλοί νέοι επιστήμονες, ευαισθητοποιημένοι σε αυτό το χώρο, συνεχίζουν τις μεταπτυχιακές σπουδές γλωσσολογίας στο Παρίσι και στη Γαλλία γενικότερα.

— **Σ. Σ.:** Η προσωπική σας παιδεία αλλά και οι γνώσεις σας στην επιστήμη της γλωσσολογίας δεν περιορίζονται σε ένα συγκεκριμένο χώρο, αλλά έχουν χαρακτήρα διεθνή, όπως διεθνής ακριβώς είναι και ο ρόλος της γλωσσολογίας.

— **Χ. Κ.:** Ακριβώς. Καλλιεργώ τη γλωσσολογία, είμαι γλωσσολόγος, σημαίνει ότι τίποτε απ' όσα αφορούν τις ανθρώπινες γλώσσες δε με αφήνει αδιάφορο. Με αυτό το δεδομένο διαπίστωση, όπως και κάθε καινούριος επιστήμονας διαπιστώνει, ότι υπάρχουν γλώσσες πολύ παραμελημένες. Αποφάσισα λοιπόν να αφιερώσω την έρευνά μου σε γλώσσες της απώτερης Νότιας Αμερικής — Παταγονία και Γη του Πυρός. Γλώσσες που βρίσκονται στα πρόθυρα του αφανισμού. Και σ' αυτό το σημείο πρέπει να πω ότι η απώλεια οποιασδήποτε γλώσσας σημαίνει καταστροφή για την ίδια την επιστήμη. Οι έρευνες γύρω από τις γλώσσες που μιλιόντουσαν στην αμερικανική ήπειρο, πριν ακόμη την ανακάλυψή της από τον Κολόμβο, με οδήγησαν στην ίδρυση το 1972 του Κέντρου Έρευνας Ιθαγενών Γλωσσών στο Καθολικό Πανεπιστήμιο του Βαλπαραΐσο, το οποίο δυστυχώς καταργήθηκε από τη δικτατορία του Πινοσέτ. Μέσα στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του Κέντρου γυρίστηκε και μια ταινία του Cousteau με τίτλο «Ζωή στην άκρη του κόσμου».

— **Σ. Σ.:** Παράλληλα όμως με τις έρευνές σας διδάξατε και για ένα διάστημα νεοελληνικά στο Πανεπιστήμιο του Σαντιάγο. Ποιες δραστηριότητες έχει αναπτύξει το κέντρο αυτό;

— **Χ. Κ.:** Το Κέντρο Νεοελληνικών και Βυζαντινών Σπουδών, ιδρυτής του οποίου υπήρξε ο Φώτης Μαλλέρος και που σήμερα διευθύνει ο άξιος διάδοχός του Αλέξανδρος Ζορμπάς, εκτός από



τη διδακτική του λειτουργία συντελεί σημαντικά στην προβολή της ελληνικής γλώσσας και της ελληνικής λογοτεχνίας. Σ' αυτό το πλαίσιο έχει πραγματοποιήσει την έκδοση πάρα πολλών μεταφράσεων — Κάλβο, Καβάφη, Ανθολογία Νεοελληνικού Διηγήματος ενώ η επετηρίδα του *Βυζάντιο - Νέα Ελλάς* βρίσκεται τον 12ο τόμο, της και γενικά έχει γίνει ένας φάρος σε ένα ακριτικό σημείο του ισπανόφωνου χώρου. Οι εκδόσεις του μάλιστα είναι ένα από τα φωτεινά παραδείγματα υποστήριξης της ελληνικής γλώσσας από το ελληνικό κράτος. Το Υπουργείο Παιδείας έχει αποφασίσει εδώ και καιρό μια ετήσια επιχορήγηση 4.000 δολαρίων και σας βεβαιώ ότι τα χρήματα πιάνουν τόπο.

— **Σ. Σ.:** Η Ελλάδα ποιες ευκαιρίες δίνει στις άλλες γλώσσες να προωθηθούν και να μελετηθούν στο χώρο της;

— **Χ. Κ.:** Στο Πανεπιστήμιο της Άγκυρας υπάρχει έδρα νεοελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας· δε νομίζω ότι υπάρχει αντίστοιχη έδρα στην Αθήνα ή τη Θεσσαλονίκη. Ευτυχώς που το Πανεπιστήμιο Κρήτης εισήγαγε πρόσφατα την τουρκολογία. Δεν ξέρω ακόμη αν υπάρχει έδρα δανικής γλώσσας στην Ελλάδα· γνωρίζω όμως Δανό νεοελληνιστή. Μας λείπουν έδρες ισπανικής, πορτογαλικής, σλαβικών γλωσσών, και, και, και... Η νοοτροπία και η σκέψη των νέων ως προς την τοποθέτησή τους απέναντι στον κόσμο έχει αλλάξει· το έδαφος είναι πρόσφορο, χρειάζεται όμως την κατάλληλη καλλιέργεια...

Programme Symposion International sur le grec contemporain Programme

Vendredi 14 février 1992

9h30 - 10h00: Séance inaugurale du Symposion.

Allocutions de :

☐ Son Excellence l'Ambassadeur de Grèce en France Monsieur
Alexandre RAPHAËL.

☐ Monsieur le Président de l'Université René Descartes — Paris V,
Georges CREMER.

☐ Monsieur le Président de la SILF, *Luc BOUQUIAUX*, directeur de
recherches au CNRS.

☐ Monsieur le Directeur de l'UFR de linguistique générale et appliquée de
l'Université René Descartes — Paris V, *Jean-Pierre GOUDAILLIER.*

☐ Monsieur le professeur *André MARTINET*, président d'honneur de la SILF.

10h00 - 12h30: Table ronde: Grammaire fonctionnelle du grec

Président de séance: Fernand BENTOLILA.

Coordinateur: Christos CLAIRIS.

Participants: A. ANASTASSIADIS-SIMEONIDIS, Christos CLAIRIS, Sonia
GUYOT, Fotis KAVOUKOPOULOS, Tita KYRIAKOPOULOU,
Maria TSIGOU, Henriette WALTER.

14h30 - 15h00: Exposé sur le traitement automatique du grec par
Tita KYRIAKOPOULOU.

15h00 - 19h00: Thème I: La dynamique du grec
contemporain. Diversité des usages sociaux et dialectaux, convergences et
divergences. a) Phonologie; b) Grammaire; c) Synthématique; d) Lexique.

Président de séance: Georges DRETTAS

Coordinateur: Fotis KAVOUKOPOULOS

Contributions de:

15h00 - 15h15: Andréas CHATZISAVAS: Le grec fondamental.

15h15 - 15h30: Sofia CHAIDOPOULOU-DIMITRIADI: L'apprentissage du
système nominal grec.

15h30 - 15h45: Eléni PAPAGEORGIOU: La classe des voix et les types des
verbes en grec moderne.

15h45 - 16h00: Chryssoula SIDERI: Variantes de la fonction objet en grec
moderne.

16h00 - 16h30: PAUSE

16h30 - 16h45: Simos GRAMMENIDIS: Quelques constatations d'ordre
général sur ενεστότας.

16h45 - 17h00: Héléne SELLA: L'architecture des slogans publicitaires grecs.

17h00 - 17h30: Photini PANAYI-TULIEZ: Variations lexicales d'un poème oral
chypriote.

17h15 - 17h30: Marilena KARYOLEMOU: Processus d'accommodation ratés:
exemples chypriotes.

17h30 - 18h00: Rapport de Fotis KAVOUKOPOULOS.

18h00 - 19h00: DISCUSSION.

Samedi 15 février 1992

9h30 - 12h30 et 15h00 - 16h30: Thème II:

L'enseignement du grec:

— comme langue première

— comme langue étrangère, notamment dans
l'Europe des douze.

Président de séance: Guy SAUNIER.

Coordinateur: Georges BABINIOTIS.

Contributions de:

9h30 - 9h45: Georges FRERIS: Langue sans civilisation ou civilisation sans
langue.

9h45 - 10h00: Pénélope CALLIABETSOU: La dimension culturelle de
l'enseignement du grec langue étrangère en milieu scolaire.

10h00 - 10h15: Catherine KIGUITSIOGLOU: Les objectifs de l'enseignement
précoce du grec langue étrangère dans l'Europe de 1993 et le problème de la
continuité au secondaire.

10h15 - 10h30: Evangélia GEORGANTZI: Projet d'un diplôme du grec langue
étrangère.

10h30 - 10h45: Geneviève PUIG-DORIGNAC: L'audio-psycho-phonologie et
l'apprentissage des langues étrangères: le grec moderne et la méthode
TOMATIS.

10h45 - 11h00: Efthymia GOUMA: Le concept de compétence fonctionnelle et
son impact sur les programmes et l'enseignement du grec comme langue
étrangère.

11h00 - 11h30: PAUSE

11h30 - 11h45: Maria PREVELAKIS: Le grec ancien, fondement indispensable
de l'enseignement du grec contemporain.

11h45 - 12h00: Joëlle DALEGRE: L'enseignement du grec comme langue
étrangère dans un lycée parisien.

12h00 - 12h15: Catherine BACACOU-ORPHANOU
et Despina CHILA-MARCOPOULOU: Variation syntaxique et l'enseignement
du grec moderne comme langue étrangère.

12h15 - 12h30: Téta SIMEONIDOU-CHRISTIDOU:

Est-ce que l'existence des éléments invariants permet de reconnaître les
variations.

15h00 - 16h30: Thème II (suite)

Président de séance: Anne LEFEBVRE.

15h00 - 15h30: Rapport de Georges BABINIOTIS.

15h30 - 16h30: DISCUSSION

16h30 - 17h00: PAUSE

17h00 - 19h00: Thème III: Translittération du grec ancien et moderne.
Problèmes de

l'intégration graphique des mots d'origine grecque dans les diverses langues.

Président de séance: Joachim THUROW.

Coordinateur: André MARTINET.

Contributions de:

17h00 - 17h15: Sappho TLOUPA et

E. PANAGOPOULOU: Greek loans in english and their role in the learning of
modern greek by foreigners: five prefixes.

17h15 - 17h30: Henri TONNET: Une ancienne transcription de grec en
caractères

hébraïques.

17h30 - 17h45: Constantin GEORGHODIS: Dérivés et composés à base
hellénique

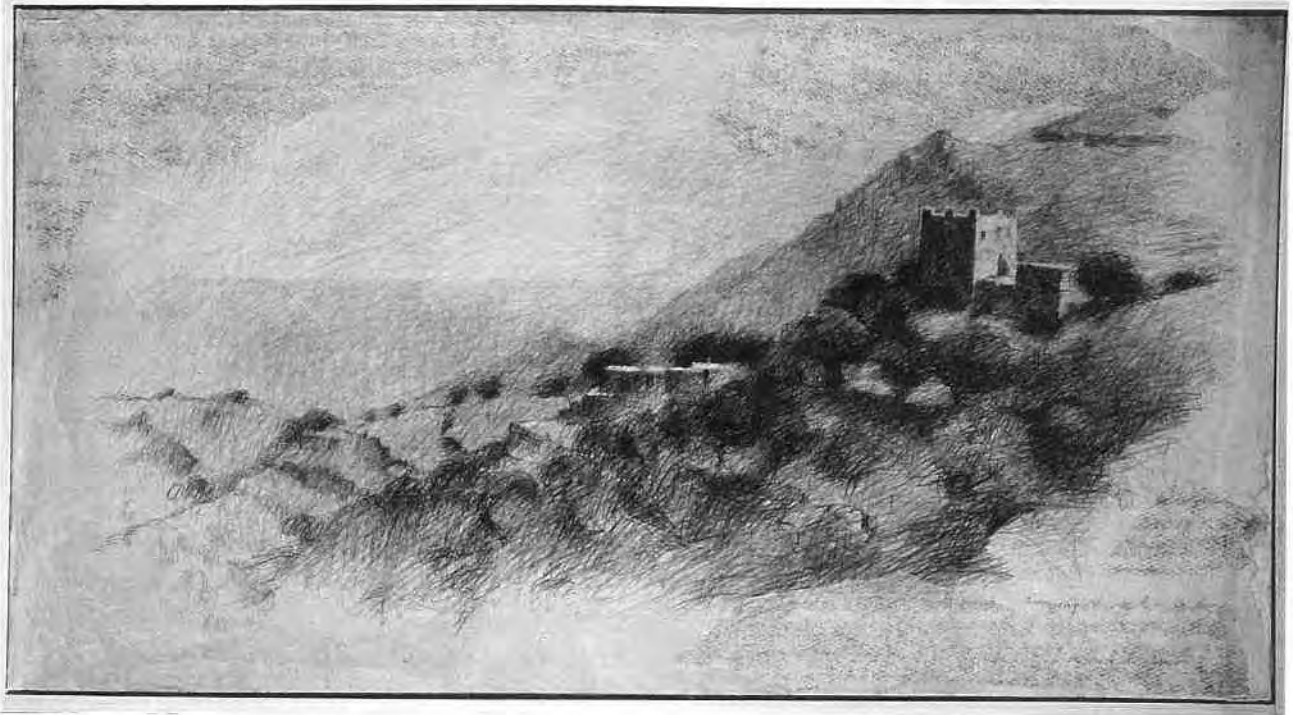
dans les diverses langues.

17h45 - 18h15: Rapport d'André MARTINET.

18h15 - 19h00: DISCUSSION

19h00 - 20h30: Cocktail offert par Monsieur l'Ambassadeur
de la Grèce dans la salle des Actes de la Sorbonne.

Μίλτος Παντελιάς



Επιστροφή στις ζωγραφικές αξίες

της Σοφίας Καζάζη

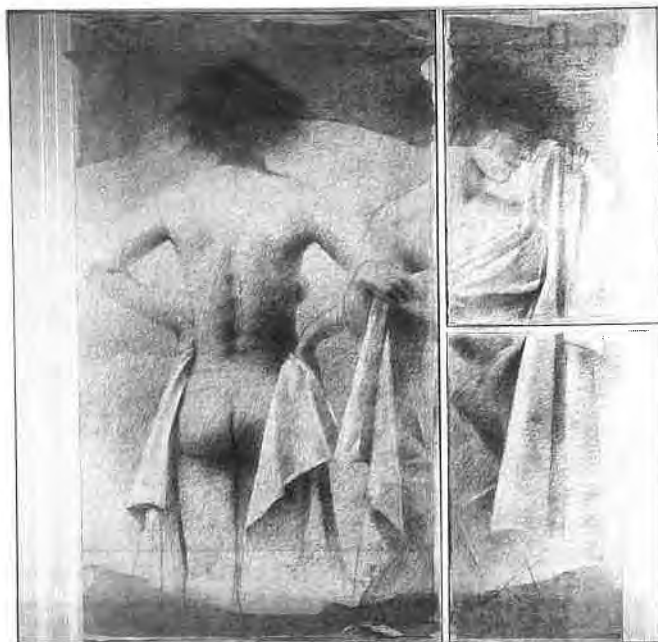
Στην καρδιά της Αθήνας, η «Αίθουσα Σκουφά» πάλλονταν από ενθουσιασμό εκείνο το βράδυ των εγκαινίων της έκθεσης ζωγραφικής του Μίλτου Παντελιά, στις 10 Οκτωβρίου 1991. Και δεν ήταν μόνο η θερμή υποδοχή από την πλημμυρίδα του κόσμου τη συγκεκριμένη εκείνη ώρα, αλλά και ο αυθορμητισμός των άγνωστων περαστικών, που εφορμούσαν την πρωτεράια για να δουν, πριν ακόμη στηθούν εντελώς τα έργα. Τα γεγονότα αυτά προδίκαζαν μια λαμπρή επιτυχία; Ασφαλώς ναι, για κείνο που επακολούθησε. Πρέπει, όμως, να υπενθυμίσουμε ποιος είναι αυτός ο ταλαντούχος νέος, που η τύχη και οι συγκυρίες προκάλεσαν από νωρίς τη γνωριμία με το έργο του και τον ίδιο. Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη τριάντα επτά ετών, πολύ σοβαρό και ολότελα δοσμένο στην τέχνη του. Οι βασικές εικαστικές σπουδές στο Παρίσι (Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών) και η πρώιμη μαθητεία του

δίπλα στον άριστο χαρακτή θείο του Μαστιχιάδη, τον οπλίζουν και τον βοηθούν να αφοσιωθεί με πάθος στη χαρακτηριστική και τη ζωγραφική. Στη πορεία του χρόνου θα αποκαλυφθεί η πλούσια φλέβα του. Οι δώδεκα, ήδη, ατομικές εκθέσεις πιστοποιούν τη σταθερή περιπέτειά του προς το μέλλον. Μια περιπέτεια που εμπλουτίζεται με τη συνεχή, επίμονη μέχρι εξάντλησης έρευνα. Μ' άλλα λόγια πρόκειται για ένα άτομο με ασίγηστη — σπάνιο σήμερα — την ανικανοποίητη διάθεση για ακριβολογία και ευρηματικότητα. Το μέχρι σήμερα στιβαρό και τολμηρό του έργο αναζωογονεί και ενσαρκώνει τη ζωγραφική στην αληθινή της αξία. Προσεγγίζοντας ή αποτυπώνοντας το μυστηριώδη κόσμο της γυναικείας ύπαρξης, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα πλαστικής αρμονίας και αισθητικού επαναπροσδιορισμού της τέχνης. Στην αρχή, στο βορινό Παρίσι, ήταν τα βαθιά σκούρα πράσινα με

τη λεία απαλή επιφάνεια του μουσαμά. Και η εγγραφή της γυναίκας αβίαστα να ενσωματώνεται στο πλακάτο λάδι. Έπειτα δοκιμάζεται σε μια νέα τεχνική, δημιουργώντας μια ζωγραφική αδρότητα και φωτεινότερες αποχρώσεις με το ίδιο πάντα θέμα. Δύο πλούσιες σειρές. Δύο ενότητες, που έμοιαζαν να είχαν εξαντλήσει στη δεκάχρονη κατάθεσή τους τις ανησυχίες και αναζητήσεις του καλλιτέχνη. Κάποια νέα στοιχεία — σε εφαρμοσμένη κατασκευή — ευαγγελίζονται την ανάγκη της αλλαγής. Η στιγμή είναι ώριμη και ήρθε. Ήταν τότε, στην περσινή ατομική του¹, που του ζητήθηκε επίμονα να στείλει και σχέδια. Έτσι μέσα στο πράσινο ερωτικό περιβάλλον, η σέπια και το μελένιο χρώμα ξάφνιασαν και γοήτευσαν. Η κατάφαση ήταν συλλογική.

Η αρχή μιας άλλης περιόδου.

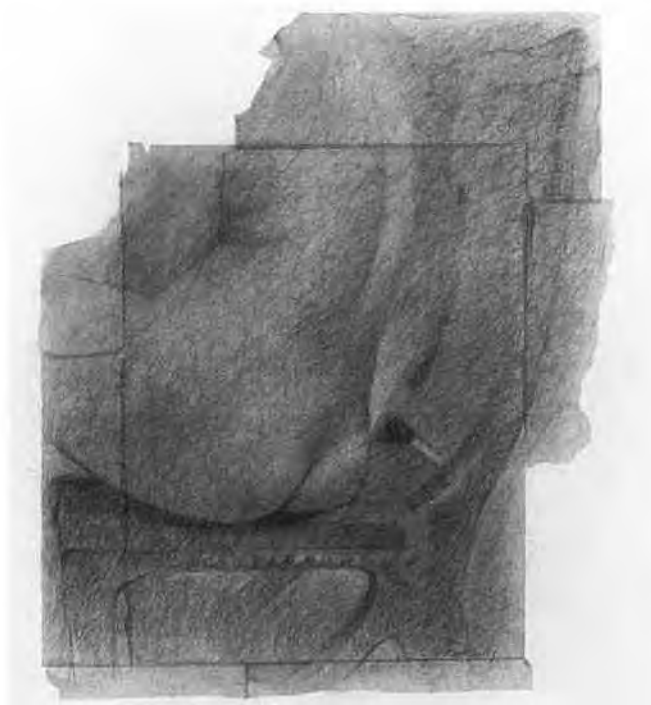
Έκθεση «Σκουφά» πιο αναλυτικά:



Για όσους δεν μπόρεσαν ή δεν πρόλαβαν, χάθηκε η ανεπανάληπτη μαγεία ενός ρομαντικού κρεσέντο. Στα χέρια, τώρα, οι φωτογραφίες. Είδωλα εκείνων των μορφών και των τοπίων. Βουβόι μάρτυρες. Πόσο μπορούν ν' αναβιώσουν εκείνη την αίσθηση του ερωτισμού και της χαράς που προκαλούσαν τα έργα; Μένει, όμως, η μνήμη που γίνεται γραφή και αναγεννά την αίσθηση της ύλης, την προσέγγιση της τεχνικής. Τέλος, εκείνη την παρόρμηση της χειρονομίας του καλλιτέχνη που επεμβαίνει και μεταλλάσσει, με σχισμένα χαρτιά και υφή αλλοτινής εποχής, την επιφάνεια της υποδοχής, παραμερίζοντας την καθιερωμένη σύμβαση. Οι τρεις ενότητες του εκτεθειμένου έργου του: επιζωγραφισμένα σχέδια, λάδια και τα πρωτοεμφανιζόμενα τοπία, μαζί με τις δύο στήλες, πιστοποιούν τη μετάλλαξη της νέας εκφοράς. Αφετηρία η σειρά των σχεδίων που αντιστρατεύεται την καθιερωμένη σύμβαση του μέχρι τούδε γνωστικού μας πεδίου. Ένα σοβαρό πλησίασμα όχι μόνο αποσαφηνίζει το τι εννοούμε, αλλά και υποβάλλει την αναλυτική του περιγραφή. Σταθερή αρχή η δομική τους ανορθοδοξία, που οφείλεται στην ανακατασκευή μιας νέας υποδοχής με σχισμένα χαρτιά. Αυτά με τις ποικίλες φόρμες τους — γεωμετρημένες ή ελεύθερες — και τις επικολήσεις τους, δημιουργούν ένα νέο περιβάλλον-πρόκληση για το ζωγράφο. Έτσι η διάθεσή του αυτονομείται στην κάθε σύνθεση, με πρωτότυπες συναρπαστικές λεπτομέρειες, ανάλογα με το είδος της εγγραφής στην εκάστοτε υποδοχή της επιφάνειας. Δε λείπουν και κάποιες ένθετες διακοσμητικές εκτυπώσεις — δαντέλλες, γραφή — για να εντείνουν την καινοτομία των μορφών του.

Ένα δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό που αφορά το σύνολο του έργου του Παντελιά είναι: η ζωγραφική ελευθερία που επανεντάσσει παραμελημένους τρόπους, όπως η χρήση της σαγκίνας, που κάνει να πυρώνει τα μαλλιά και τη γυμνή σάρκα.





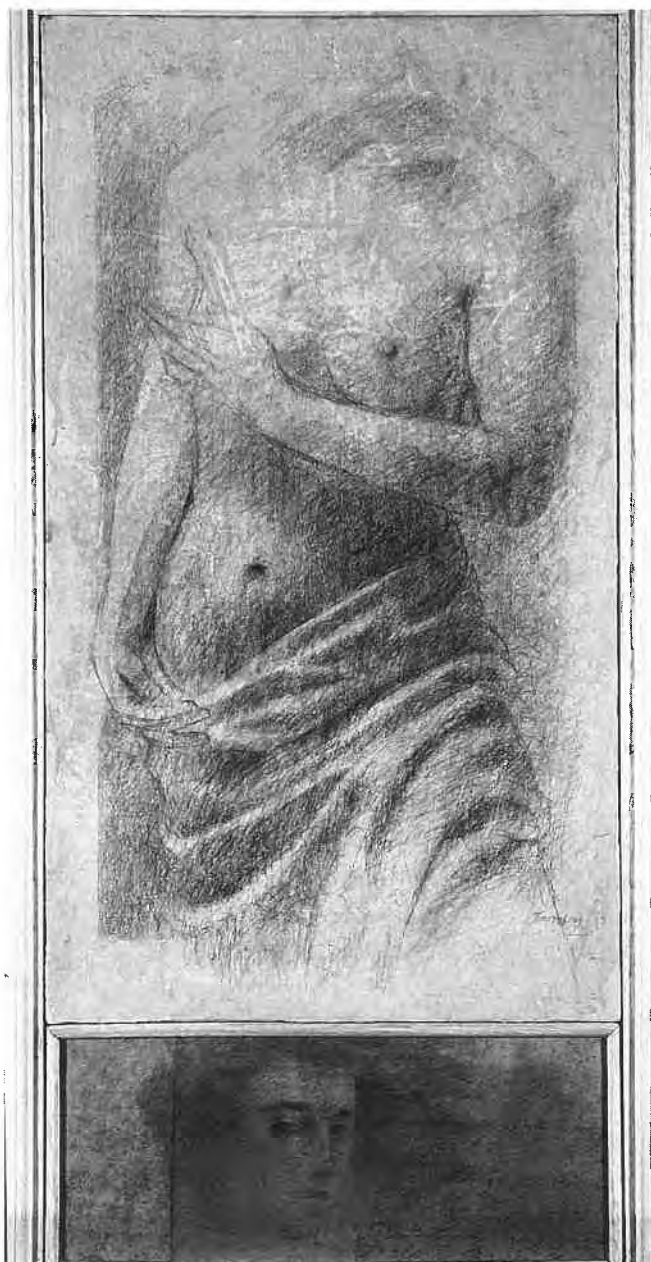
Και γεννιέται το ερώτημα: αν η γαλλική διανόηση³ υποστηρίζει ότι μπήκαμε στη δεκαετία της επιστροφής προς στο σοβαρό και το σταθερό, με την επικέντρωση στις σίγουρες αξίες τόσο στην πολιτική επικοινωνία (όπως και σε άλλα) όσο και στη λογοτεχνία τότε γιατί να μη δεχθούμε και την επιστροφή των ζωγραφικών αξιών και στην τέχνη;

Παρίσι 20 Νοεμβρίου 1991

1. Αίθουσα «Τέρρα Κόττα». Επιμέλεια έκθεσης Σοφίας Καζάκη. Θεσσαλονίκη. Νοέμβριος 1990.
2. Έκθεση σχεδίων του Λ. Ντα Βίντσι, με αποκλειστική έρευνα στις πτυχώσεις. Παρίσι. Λούβρο. 1990.
3. "La fin de la frime". "Le Point". N° 1.000 page 14-15, Paris, 16 Novembre 1991.

Έπειτα, στην υφή μιας αλλοτινής εποχής — μετά από έντονη επεξεργασία του μουσαμά — εγγράφεται και αφομοιώνεται η παρουσία, πάντα, της γυναικείας μορφής μέσα στο καινούριο της περιβάλλον, σε ατμόσφαιρα ρομαντισμού. Άκρως ερωτική, έτοιμη να σε παρασύρει στο όνειρο. Θα ήταν λάθος οι πλούσιες πτυχώσεις, που τυλίγουν ή αποκαλύπτουν τη γύμνια τους, να θεωρηθούν σαν αναβίωση μιας κλασικής νοσταλγίας. Αντίθετα, η παραδοχή της διαχρονικής άσκησης στην πορεία των μορφών, από την αρχαία κληρονομιά ως την επιμονή του Λεονάρντο Ντα Βίντσι² και άλλων μέχρι σήμερα, είναι προτιμότερη. Αν το ερωτικό σκίρτημα στο έργο του συμπυκνώνεται στο αθώο βλέμμα, τώρα δοκιμάζει και σταματά την πηγή της ερωτικής ενέργειας στο καλογραμμένο στόμα. Και η φαντασία ελεύθερη συμπληρώνει τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά. Όταν πάλι τοποθετεί κάτω στα πόδια το κεφάλι, ήρεμο και όμορφο στην πυράδα του, τότε καινοτομεί με τόλμη δημιουργώντας νέες προεκτάσεις στη ζωγραφική του έρευνα.

Η ατμόσφαιρα στην αίθουσα «Σκουφά» θερμά αισθησιακή από τις κοπέλες με το ονειροπόλο βλέμμα και τα γυμνά με τη μυστηριακή απόκρυψή τους. Ήταν ακόμη και οι δυο πρωτόφαντες ξύλινες στήλες ζωγραφικά περίοπτες. Η μια με τη διάφανη σάρκα της γυναίκας μέσα στο νερό και το τοπίο από την πίσω πλευρά. Ενώ στην άλλη μια μορφή, μέσα στα γαλάζια του ουρανού, σκεπτική και αθώα, όπως ταιριάζει σ' αυτή που δε βιάζεται, ούτε γνωρίζει γιατί να κρύψει τη γύμνια της. Τέλος τα τοπία, εμπνευσμένα από την πατρίδα του πατέρα του, την Άνδρο, και άλλα νησιά. «Εδώ» θα μου πει εκείνο το βράδυ μια από τις αξιόλογες κριτικούς που έχουμε στην Ελλάδα «συσπειρώνεται όλη η εσωστρέφεια ενός τοπίου με τη δύναμη του καλλιτέχνη».



Robert Wilson

Centre Georges Pompidou

"Mr Bojangles' Memory - Og Son of Fire"

της Άντας Κορφιάτη
φωτογραφίες: J. C. Planchet, CCI

«Η καρδιά του ανθρώπου είναι ένα σκοτεινό βαθύ δάσος. Το διέσχισα, κι από κει μέσα βγήκα κρατώντας ένα κόκκινο ανθάκι». *Torquato Tasso,*

«Η απελευθερωμένη Ιερουσαλήμ» 1570-1575.

Αυτή η μικρή φράση θα μπορούσε να είναι δεύτερος τίτλος της έκθεσης «Mr Bojangles' Memory-Og son of fire», που παρουσιάζει ο Robert Wilson στο Beaubourg μέχρι τα τέλη του Γενάρη 1992. Πρόκειται για ένα «gesamtkunstwerk», δηλαδή συνολικό έργο τέχνης. Ο πολύπλευρος Wilson — ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας, σκηνογράφος, σκηνοθέτης, ψυχοθεραπευτής — συνδυάζει έργα τέχνης δικά του και άλλων καλλιτεχνών, ταινίες βίντεο, ηχητικά εφέ του Peter Kuhn, για τη δημιουργία μιας πρωτότυπης εκδοχής του κόσμου μας: σ' ένα χώρο 850 τ.μ. ο επισκέπτης μπαίνοντας βλέπει απέναντί του, στο βάθος, ένα ηφαίστειο να διαγράφεται σ' ένα μισοσκοτεινό ουρανό. Το σκοτάδι κυριαρχεί σ' όλη την έκταση της έκθεσης. Το φως εστιάζεται στα εκτιθέμενα έργα, οροθετεί τους επί μέρους χώρους. Ξεχωρίζουν κηλίδες κόκκινου ανάμεσα στο γκριζο και στο μαύρο, μεταλλικές λάμπες, λευκά τετράγωνα.

Η περιήγηση γίνεται πάνω σ' έναν υπερυψωμένο, σανιδένιο διάδρομο, που διατρέχει ελικοειδώς το χώρο. Ακολουθώντας τον, ανακαλύπτουμε πως το ηφαίστειο του βάθους έχει καλύψει τη μισή έκταση με λάβα, που φτάνει ως την άκρη ενός αυτοκινητόδρομου. Η άσφαλτος τέμνει διαγώνια το «τοπίο». Το υπόλοιπο δάπεδο είναι σκεπασμένο με γη ή χαλίκια.

Πάνω σ' αυτό το «έδαφος» στέκουν γλυπτά — καρέκλες, πύλες, τραπέζια, πολυθρόνες — του Wilson, όπως και έργα των Modigliani, Brancusi, Anselmo, Bacon, De Kooning, André, Mondrian, de Saint Phalle, Klein, Bellmer...

Διάσπαρτες οθόνες τηλεόρασης δείχνουν βιντεοταινίες του

Wilson: εκεί συναντάμε και τους δύο «πρωταγωνιστές» αυτού του πολυθέαματος: ο Mr Bojangles, γέρος νέγρος χορευτής κλακετών των αρχών του αιώνα, η Ιστορική Μνήμη στη σημειολογία-μυθολογία του Wilson, παρακολουθεί στωικά μια ομάδα λιλιπούτειων χορευτών να γλεντά πάνω στο μπορ του ψάθινου καπέλου του. Σε άλλη ταινία, ο Og, άνθρωπος των σπηλαίων ντυμένος με δορές ζώων, γνωρίζεται με τη φωτιά των ηφαιστειών. Σ' ένα τρίτο βίντεο, μια χοντρή Αμερικάνα παίρνει δώρο ένα ρόπαλο του μπέιζ-μπολ από τον Og-Προμηθέα και μαθαίνει να παίζει από έναν πίθηκο, που της πετά μπαλάκια. Πιο κει, ένα κορίτσι ξαπλωμένο στο κρεβάτι του διαπιστώνει πως στο κομοδίνο δίπλα της υπάρχει ένας μικρός πράσινος δεινόσαυρος· ένας πιλότος πέφτει με το αεροπλάνο του για να ξανασταθεί στα πόδια του άθικτος και ευδαίμων, καταμεσής στην ερημιά, σαν τον ήρωα του «Μικρού Πρίγκηπα». Μια γυναίκα ξαπλωμένη στην άσφαλτο χάνει αργά το αίμα της από το στόμα, ενώ κλαίει σιωπηλά, χωρίς λυγμούς. Εικόνες φαινομενικά ασύνδετες, άλλες με μια διαβολεμένη ταχύτητα κι άλλες αργές, σαν tableaux vivants. Τα μεν έργα των άλλων καλλιτεχνών είναι μια επιλογή του Wilson από τη συλλογή του Beaubourg. Τα δε δικά του είναι έργα που χρησιμοποιήθηκαν σε παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο ίδιος. Καθένα «ανήκει» σε κάποιον επώνυμο: συναντάμε τις πολυθρόνες του Στάλιν, την καρέκλα του Αϊνστάιν, του Φρόντ, του Νιζίσκι, της Σαλώμης και του Βαπτιστή, της Μαρίας Κιουρί και της βασίλισσας Βικτωρίας...

Τόσο οι βιντεοταινίες όσο και τα έργα είναι ένα κολάζ εικόνων και εννοιών με φαινομενικά ελάχιστη σχέση μεταξύ τους. Αυτό που λειτουργεί σαν συνδετικός ιστός είναι η πολιτισμική τους συνάφεια, η αίσθηση του κοιτάγματος απ' έξω μιας κατάστασης πολύ οικείας, σαν να παρατηρεί κανείς το περιβάλλον του από τη

σκοπία του αρχαιολόγου του 21ου αιώνα. Οι μύθοι ανασυντίθενται και μας παρουσιάζονται μ' ένα τρόπο πρωτόγνωρο. Συχνά, οι παραστάσεις του Wilson έχουν αυτή την αφετηρία: ένα γνωστό ιστορικό πρόσωπο, που λειτουργεί και σαν μύθος. Το θέαμα είναι μια σειρά από εικόνες-δρώμενα, που



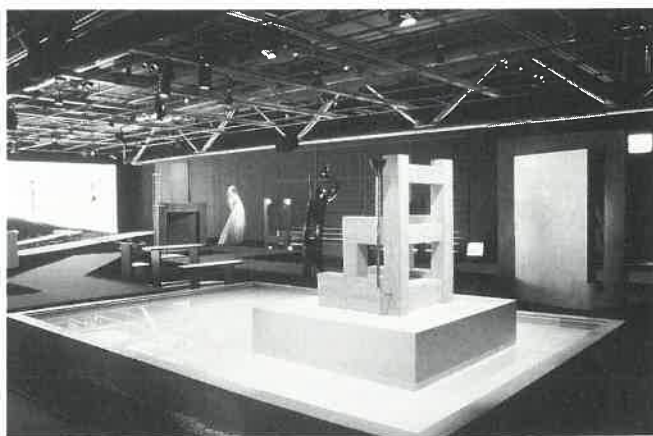
ξεχύνονται με αφορμή αυτό το πρόσωπο — η δημιουργία μιας μεταδοτής προσωπικής μυθολογίας, δηλαδή. Η ροή δεν είναι αφηγηματική ή λογική, δεν ακολουθείται μια χρονική πορεία όπου το ένα γεγονός διαδέχεται το άλλο, του οποίου είναι αποτέλεσμα. Εδώ τα γεγονότα συμβιώνουν παράλληλα και η έννοια του χρόνου υπάρχει πιο πολύ σαν Χρόνος-Μνήμη παρά σαν μονοπάτι που μπορεί ν' ακολουθηθεί για την ερμηνεία του θεάματος. Το πραγματικό μονοπάτι-διάδρομος της έκθεσης λειτουργεί πάνω στις αρχές διαμόρφωσης ενός γιαπωνέζικου κήπου: με σκοπό την αλληλοδιαδοχή φωτός-σκιάς, κενού-πλήρους μ' ένα ρυθμό που να μοιάζει φυσικός, «αχειροποίητος». Δεν υπάρχει κανένα γενικό σενάριο που να εκτυλίσσεται, όπως στις τοιχογραφίες μιας δυτικής εκκλησίας. Το πνεύμα αυτής της έκθεσης άπτεται πολύ περισσότερο της απωανατολίτικης αντιμετώπισης της ζωής ή των δυτικών απολογητών της.

Ο Bob Wilson ισχυρίζεται πως το μόνο βιβλίο που έχει ποτέ διαβάσει είναι το "Silence" («Σιωπή») του John Cage, μουσικοσυνθέτη και θεωρητικού της μουσικής. Πρόκειται για ένα маниφέστο υπέρ του Κενού, βαθιά επηρεασμένο από το βουδισμό, το Ζεν και τις σύγχρονες επιστημονικές αντιλήψεις για το Χρόνο. Γιατί είναι γεγονός πως τα συμπεράσματα των μεγάλων φυσικών του αιώνα μας διαμόρφωσαν τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής μας.

Αυτό το βιβλίο διαμόρφωσε θεωρητικά την αισθητική της εποχής μας' συντέλεσε σ' αυτό και ο ίδιος ο Cage σαν καλλιτέχνης, βάζοντας σε πρακτική εφαρμογή τις θεωρίες του με τη μουσική του και τη συνεργασία του με άλλους καλλιτέχνες (Benys, Cunningham). Η συνάντηση όλων αυτών των ανθρώπων ήταν η

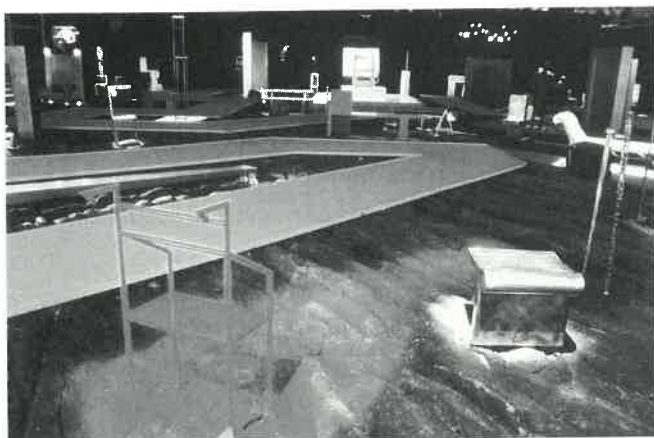
αφετηρία μιας σειράς χορογραφιών, δράσεων («aktionen»), συναυλιών (των περίφημων συναυλιών «Fluxus») και παραστάσεων. Έστω κι αν ο Wilson είναι «αυτοδίδακτος», τα στοιχεία της δουλειάς του προϋπάρχουν εν τῷ γεννᾶσθαι, σαν αισθητική ή φιλοσοφική τάση, σε προγενέστερα ρεύματα ή σε άλλους οραματισμούς-δημιουργούς. Η παρακάτω παρουσίαση του «περίγυρου» αυτού δεν προέρχεται από ανάγκη να τοποθετηθούν ετικέτες ερμήνην του δημιουργού — τρέχουσα πρακτική πολλών θεωρητικών της τέχνης, που πρέπει οπωσδήποτε να βρουν τι τους θυμίζει το κάθε τι, που πέφτει στην αντίληψή τους — αλλά για να μπορέσουμε να δούμε αυτόν τον καλλιτέχνη μέσα στην εποχή του. Από τις αρχές του αιώνα, το θέατρο παίρνει δύο βασικές κατευθύνσεις: η πρώτη, με στοιχεία αστικής νουβέλας, νατουραλιστικά όσο δραματική και να είναι η πλοκή, μένει στο χώρο του νοητού, όπως όμως αυτό εκδηλώνεται στη βιωμένη πραγματικότητα. Είναι ακτιβιστική και, συχνά, η πολιτική συνειδητοποίηση είναι εμφανής.

Η δεύτερη κατεύθυνση ακολουθεί τις ιδέες του Richard Wagner. Εξάλλου, η φράση «συνολικό έργο τέχνης» (gesamtkunstwerk) είναι επινοήση του Wagner: ήθελε να συνδυάσει τις διάφορες μορφές τέχνης σε ένα έργο. Ζώντας σε μια εποχή εξιδανίκευσης της κλασικής αρχαιότητας, πίστευε πως για να επιτευχθεί η ανακατασκευή μιας κοινωνίας «τέλειας σαν την αρχαία αθηναϊκή» θα έπρεπε να επινοηθούν μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης παρόμοιες με αυτές του 5ου π. Χ. αιώνα. Και για το αρχαίο ελληνικό θέατρο ήταν ήδη γνωστό ότι η μουσική, ο χορός και τα σκηνογραφικά-εικαστικά ευρήματα συνδυάζονταν με τη δραματολογία. Αυτό έδωσε την αφετηρία σε πολλούς μεταγενέστερους καλλιτέχνες να προσπαθήσουν να παντρέψουν τη



μουσική, τα εικαστικά, το θέατρο και το χορό. Στα τέλη του 19ου αιώνα, ο Wagner βρήκε τον πρώτο του συγγραφέα-οπαδό: ήταν ο Adolph Appia, που έγραψε το «Βαγκνερικό Δράμα» (1891) και τη «Μουσική και παραγωγή» (1895).

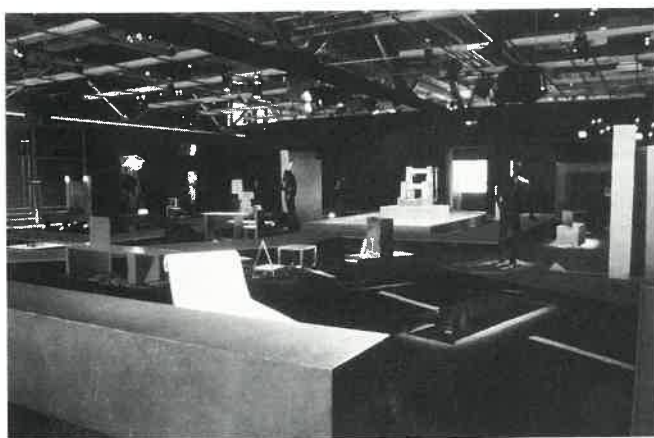
Αργότερα, το 1914, ένας άλλος άνθρωπος του θεάτρου, ο Gordon Craig, συνδυάζοντας το βαγκνερικό μπαρόκ με τις αρχές του Bauhaus και του φουτουρισμού, συνέχισε την ιδέα του ολικού έργου τέχνης, χωρίς όμως να μπορέσει να τη θέσει σ' εφαρμογή. Ο πόλεμος που ξέσπασε δεν άφησε πολλά περιθώρια για



καλλιτεχνικούς νεοτερισμούς.

Μια παράξενη σύμπτωση έπρεπε να περάσουν δεκαετίες για να πραγματοποιηθούν οι ιδέες των Appia και Craig από τον εγγονό του Richard Wagner, Wieland, που το '51-'66 δούλεψε πάνω σ' αυτή την κατεύθυνση. Ο Wieland Wagner συνεργάστηκε και με το Wilson σαν σκηνογράφος.

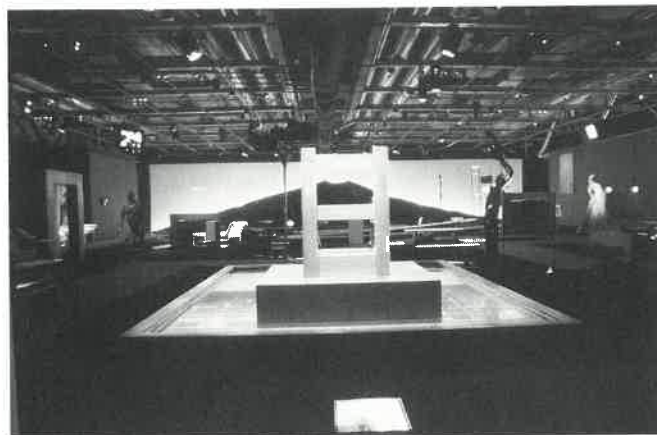
Δε θα έπρεπε να παραμεληθεί ο ρόλος που έπαιξαν η ασιατική τέχνη (Θέατρο Noh, Kabuki, αυλικό κινέζικο θέατρο), η μουσική των Αμερικανών νέγρων και η τέχνη της προεπαναστατικής Ρωσίας: ο Χορός επί Diaghilev-παραγωγού και Nijinsky-χορευτή,



Bakst και Benoit σκηνογράφων-ενδυματολόγων, η μουσική του Stravinsky. Πολύ κοντά στην ιδέα του Wilson, πρόδρομός του σχεδόν, ήταν ο Vsevolod Meyerhold (Ρωσία), που το 1926 επί Στάλιν διώχθηκε απ' τις ρωσικές αρχές. Στις θεατρικές του συλλήψεις, οι ηθοποιοί έβαλλαν τα λόγια τους αργά και

τελετουργικά και κινούνταν με τον ίδιο τρόπο.

Η αντίληψη αυτή περί θεάτρου άπτεται της πλατωνικής φιλοσοφίας, καθώς οι εικόνες είναι πιο πολύ τα νοούμενα παρά τα φαινόμενα και δημιουργούνται με το φως και την εναλλαγή, υποδηλώνονται αντί να απεικονίζονται ρεαλιστικά. Η περιγραφικότητα και η αφηγηματικότητα κάνουν το θεατή να σταματάει σε παιχνίδια επιφάνειας και τον εμποδίζουν να δει το βάθος των πραγμάτων, κατά τη γνώμη των «Βαγκνερικών». «Η εικόνα μας βοηθάει ν' ακούμε και ο ήχος να βλέπουμε. Αυτό που αντιπάθησα στην όπερα ήταν ότι το παραφορτωμένο ντεκόρ μ' εμπόδιζε ν' ακούσω. Άκουγα καλύτερα με κλειστά τα μάτια» είπε κάποτε ο Wilson. Ο ίδιος ξεκίνησε αρκετά ιδιόρρυθμα, σαν προβληματικό παιδί. Γεννήθηκε στο Τέξας το 1941. Ως τα δεκαεπτά του χρόνια είχε σοβαρά προβλήματα στην ομιλία και οι καθηγητές του τον παρέπεμπαν αμήχανοι στους «ειδικούς». Τελικά, η ειδικός ήταν η Byrd Hoffman, δασκάλα χορού, που μόλις τον είδε του είπε: «Και βέβαια μπορείς να μιλήσεις». Τον επόμενο



χρόνο, ο Wilson σπούδαζε διεύθυνση επιχειρήσεων στο Πανεπιστήμιο του Austin. Παράλληλα, συνεργαζόταν μ' ένα κέντρο παιδικού θεάτρου και δούλευε με καθυστερημένα παιδιά. Η πρώτη καλλιτεχνική τάση του είναι η ζωγραφική. Ακολουθεί το θέατρο, στη Νέα Υόρκη πια, όπου ο Wilson δουλεύει ως σκηνογράφος κι εξοικειώνεται με τον κινηματογράφο. Ακολουθεί μια νευρική κατάπτωση που τον υποχρεώνει να εγκαταλείψει τη ζωγραφική ένα πτυχίο αρχιτεκτονικής εσωτερικών χώρων, μια περφόρμανς και η ίδρυση του δικού του θεατρικού ομίλου, στον οποίο δίνει το όνομα της δασκάλας του χορού που του έμαθε να μιλάει: «The Byrd Hoffman School of Byrds».

Η ζωή του Wilson συνεχίζεται σ' αυτό το ρυθμό, μεταξύ ενασχόλησης με προβληματικά παιδιά (υιοθετεί μάλιστα ένα), δουλειάς με το θίασό του — που απαρτίζεται τόσο από επαγγελματίες όσο και από ανθρώπους που δεν έχουν καμιά απολύτως σχέση με το χώρο αυτό — και... δημοσίων σχέσεων. Κάτι που πολλοί καταλόγισαν στο Wilson ήταν ότι κυνηγούσε την

εικαστικά γεγονότα εικαστικά γεγονότα εικαστικά γεγονότα εικαστικά

εμπορική επιτυχία, τα μεγάλα θέατρα, το πολύ χρήμα. Ο ίδιος ανταπαντά πως, όταν κανείς έχει στιγματιστεί σαν περιθωριακός εξαιτίας των εκ γενετής προβλημάτων του, το ζητούμενο δεν είναι να παραμείνει στο περιθώριο, γιατί τότε δε θα έχει σημειώσει καμιά πρόοδο, αλλά να μπορέσει να παίξει επιτυχώς και σε άλλα εδάφη, με την εξουσία δηλαδή.

Με το Leonardo da Vinci δεν έχει κοινή μόνο την πολυπραγμοσύνη και την ευφυΐα ο Wilson. Ο Da Vinci «έπαιξε» κι αυτός με την εξουσία, και μάλιστα με τους Βοργίες, που δεν ήταν οι οποιοδήποτε ηγεμόνες. Και παρ' όλ' αυτά, κατάφερε ν' αφήσει ένα έργο με τόσο βαθιά ανατρεπτικό περιεχόμενο, όσο λίγοι καλλιτέχνες, είτε σύγχρονοί του είτε μη. Και αυτός και ο Wilson είναι βαθιά μυστικιστές κι εσωτερικοί. Η τέχνη του Da Vinci δε σοκάρει με την πρώτη ματιά. Αναστατώνει μετά από παρατήρηση και σκέψη, εντυπώνεται στην ανθρώπινη μνήμη, γι' αυτό κι η επίδρασή της είναι τόσο ανεξίτηλη. Για το Wilson έγραψε ο Louis Aragon¹ το 1971: «Είναι το μέλλον που προβλέψαμε», εννοώντας



με το πρώτο πληθυντικό τους σουρεαλιστές· ο Wilson γι' αυτόν δεν είναι σουρεαλιστής, αλλά πνευματικό τέκνο του σουρεαλισμού. Αυτό σημαίνει ότι ο Wilson σημαδεύει ολόγεια στο ανθρώπινο υποσυνείδητο, μέσα από τα όνειρα τα δικά του ή όλου του κόσμου. Το πρώτο ώριμο έργο του, με το οποίο έγινε γνωστός ήταν το «Έργα και Ημέρες του Σίγμουντ Φρόυντ» (1969). Ο κριτικός του Village Voice έγραψε μετά την τετράωρη παράσταση: «Είναι ένα από τα πιο παράξενα πράγματα που έχω ποτέ δει». Τότε ίσως φαινόταν παράξενες οι παραστάσεις του Wilson, το γεγονός όμως είναι πως εκπροσωπούν σε μεγάλο βαθμό την εποχή μας. Ο τρόπος που χειρίζεται τους μύθους — μ' ευστροφία, χιούμορ, αλλά και τρυφερότητα, συγκατάβαση — είναι γνώρισμα της τελευταίας δεκαετίας μόνο, όσον αφορά την κουλτούρα του δυτικού κόσμου. Το '70 οτιδήποτε ήταν μύθος ή σύμβολο είχε υποστεί μια άγρια εφηβική επίθεση, υπήρχε μια έντονη ανάγκη κατάργησης γιατί είχε προηγηθεί πολύ πιο μεγάλη καταπίεση απ' ό,τι τώρα.

Το πρόβλημα ήταν πως δεν αντικαταστάθηκαν επιτυχώς όσα καταργήθηκαν· ακολούθησαν χρονιές όλο και πιο «μαύρες» και απελπισμένες (μέχρι και η μόδα επηρεάστηκε· πόσο σκουρόχρωμα έγιναν τα υφάσματα μετά την πολυχρωμία των seventies!) με αποκορύφωμα τα eighties και τη μουσική τους. Οι παλιοί μύθοι



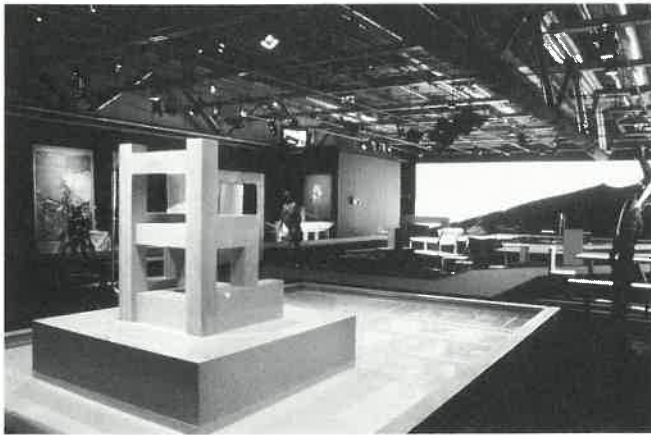
είχαν απορριφθεί και καινούριοι δεν υπήρχαν, όχι γιατί δεν ήταν στο ύψος των περιστάσεων, αλλά επειδή η σύγχρονη κοινωνία, έχοντας πρόσφατη την επίγνωση ότι τίποτα δεν είναι απόλυτο, δεν μπορούσε ν' ανεχτεί μυθολογίες σερβιρισμένες με τον παραδοσιακό τρόπο. Αποδοχή μεν αλλά κριτική, με δυο λόγια — η νέα αξία των ημερών μας, μιλώντας πάντα για μαζικές τάσεις· γιατί μεμονωμένα υπήρξε πάντα σε ανθρώπους και σε ομάδες αυτή η ανάγκη. Τώρα τελευταία έχει αρχίσει να γίνεται ομαδικά παγκόσμια, αυτό που έκανε πάντα ο Wilson: παλιοί μύθοι ιδωμένοι από άλλη σκοπιά, με χιούμορ και αυτοειρωνία. Αποκύημα αυτού του φαινομένου είναι, για παράδειγμα, η Madonna: μια Μέριλιν



που θα μπορούσατε να συναντήσετε κι εσείς ένα βράδυ, προσιτή, αμφισβητήσιμη και γι' αυτό αγαπητή. Οι μύθοι, μέχρι και το '50, απευθύνονταν σε κοινωνίες που είχαν πρόσφατη τη μνήμη του πολέμου (Πρώτου και Δευτέρου Παγκόσμιου), οριακής κι απόλυτης κατάστασης — τώρα, κανείς δε θυμάται πια την άμεση

βία ενός πολέμου, δεν έχει ανάγκη να καταφύγει σ' ένα άπιαστο, απρόσιτο όραμα, σαν στρατιώτης που μισοτρελαίνεται στο χαράκωμα από την ταλαιπωρία και τη φρίκη.

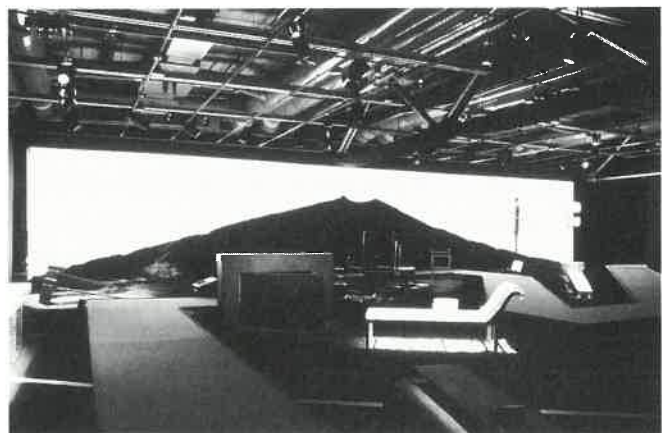
Τελευταία, πολλά πράγματα τίθενται υπό αμφισβήτηση ειρηνικά, ακόμα κι η φύση του πολιτισμού μας, που υπήρξε υπερβολικά



τεχνοκρατικός για να είναι υποφερτός. Όταν ο Wilson, στην έκθεση στο Beaubourg, καλεί το θεατή να γίνει ενεργό πρόσωπο με την παρουσία του μέσα στο έργο τέχνης που είναι όλη η εγκατάσταση, αυτό δεν είναι καλλιτεχνικό εύρημα, αλλά θέση ζωής: το να μπορέσει να δει κανείς τη θέση του μέσα στον Κόσμο, έξω από την εποχή του, και να κάνει μια νέα ιεράρχηση των αξιών του κοιτάζοντας τα οικεία με άλλο βλέμμα. Είναι πολύ σημαντική η αποστασιοποίηση, γιατί έτσι εντοπίζονται τα καιρία σημεία. Ανήκουμε σε μια εποχή που ερωτοτροπεί με το κενό. Ο φόβος του κενού είναι γνώρισμα αναπτυσσόμενων κοινωνιών, που μόλις βγαίνουν από ένα αρχικό στάδιο και, μην ξέροντας ακόμη με τι να «επιπλώσουν» το χώρο δράσης τους, τον παραγεμίζουν ανεξέλεγκτα. Τέτοια παραδείγματα συναντάμε στους προϊστορικούς πολιτισμούς που αναπτύχθηκαν στον ελληνικό χώρο καθώς και στη γεωμετρική και ανατολίτικη τέχνη. Μόλις στα αρχαϊκά χρόνια η Ελλάδα αρχίζει να κάνει αφαίρεση στην εικαστική της έκφραση. Αντίθετα, το κενό έρχεται να επισκεφθεί μια κοινωνία, όταν αυτή έχει πια δώσει τους αγώνες της ζωτικούς, καλλιτεχνικούς και φιλοσοφικούς, έχει υποστεί τις πρώτες ήττες μαζί με τα τρόπαια που κέρδισε κι αρχίζει να γερνά σαν άνθρωπος που όσο προχωρούν τα χρόνια τόσο καλύτερα συνειδητοποιεί πως θα πεθάνει. Ο Wilson γεμίζει το κενό της εποχής μας με Όνειρα και Μεταφυσική. Οι πόρτες του, μικρές και μεγάλες, οδηγούν σ' έναν κόσμο που δεν είναι ολότελα ανόμοιος με τον πραγματικό, κρατούνται απλώς τα «σημαντικά», ξαναξετάζονται και παραλείπονται τα «άλλα». Δεν είναι ο μόνος. Αρκεί να δει κανείς την τελευταία ταινία της Pina Bausch («Ο θρήνος της αυτοκράτειρας») για να καταλάβει πόσο

αυτή η στάση ζωής είναι σημείο αναφοράς της εποχής μας. Στο φυλλάδιο που μοιράζεται πριν από την προβολή στο Παρίσι υπάρχει ένα κείμενο του Raimund Hoghe, που καταλήγει σ' ένα ρητό της Ινδίας: «Κοίταξε όταν δεν υπάρχει τίποτα να δεις. Άκου όταν δεν υπάρχει τίποτα ν' ακούσεις». Ο John Cage έγραφε στο «Silence» μερικές δεκαετίες νωρίτερα (και ίσως μερικές χιλιετίες αργότερα από τους Ινδούς): «Το θέμα είναι να κρατιέται το μυαλό σ' εγρήγορση, αλλά άδειο». Μια εγκάρδια χειραψία Ανατολής και Δύσης.

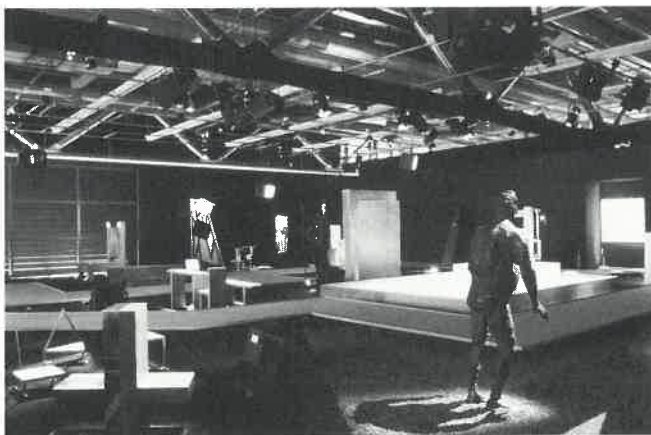
Άλλο ένα ανατολίτικο στοιχείο στο έργο του Wilson είναι ο σεβασμός στο αντικείμενο: καθημερινά αντικείμενα (οι καρέκλες, οι καναπέδες, τα τραπέζια) παρουσιάζονται με πρωτότυπες φόρμες απαλλαγμένα από τον τετριμμένο χαρακτήρα τους, μεταρσιωμένα θα 'λεγε κανείς. Μια πολύ βυζαντινή αντιμετώπιση του κόσμου: αρκούσε ν' απεικονιστεί ένα πρόσωπο σε χρυσό φόντο, για να καταλάβει ο θεατής πως ο τρέχων χωρόχρονος δεν υφίσταται για το εικονιζόμενο πρόσωπο, επειδή αυτό «ζει» στο σύμπαν της αγιοσύνης, ένα σύμπαν νοητό και προσιτό πνευματικά δια μέσου του μυστικισμού. Με την ίδια λογική ο Κουνέλλης χρύσωσε τοίχους εργοστασίων εδώ και μια δεκαετία περίπου: σκοπός είναι η ανάδειξη της αγιοσύνης των πραγμάτων, της ιερότητας της ίδιας της ζωής, ζητούμενο είναι ο επαναπροσδιορισμός της θέσης και του ρόλου του ανθρώπου. Ο Wilson δουλεύει πολύ με το φωτισμό. «Χωρίς φως, δεν υπάρχει χώρος» λέει και παρακάτω προσθέτει: «Τα αντικείμενα έχουν δική τους ζωή· οι καλλιτέχνες δημιουργούν ένα λεξιλόγιο που τους είναι οικείο και από τη στιγμή που αυτό αρχίζει να είναι κατανοητό, είναι καιρός να καταστραφεί, ν' ανασκευαστεί. Μπορεί έτσι να δημιουργηθεί ένα νέο λεξιλόγιο μ' αυτά τα στοιχεία», εννοώντας πως η Τέχνη πρέπει να στοχεύει στο



υποσυνείδητο του ανθρώπου κι όχι στη συνείδησή του. Από τη στιγμή που ένας καλλιτεχνικός σημειολογικός κώδικας γίνεται αναγνωρίσιμος, πρέπει ν' αλλάξει, ώστε να ξαναλειτουργήσει η μαγεία του.

Τα πάντα ρει, λοιπόν, όχι πια μόνο διάσταση και ανάλυση, αλλά

και σύνθεση σε ενότητες αρμονικά δεμένες μεταξύ τους με το φως. Η καρέκλα, αυτό το τόσο «δυτικό» έπιπλο, ιδωμένο με τα μάτια της Ανατολής. Το αμερικάνικο όνειρο που πεθαίνει, σαν τη γυναίκα της ασφάλτου στο βίντεο. Να θυμηθούμε την αντίστοιχη σκηνή του δυστυχήματος στο «Sailor and Lula» του Lynch (μια κοπέλα παραληρεί αιμόφυρτη και πεθαίνει στην άκρη ενός δρόμου), ν' ανατρέξουμε πίσω στην κουλτούρα των αυτοκινητόδρομων και των γρήγορων αμαξιών, στον κόσμο του Κέρουακ και του Τζέιμς Ντην, στ' «Ατυχήματα» -σεριγραφίες του Warhol; Η Αμερική είναι ταυτόσημη της περιπλάνησης, του ταξιδιού· ο ήρωας, μοντέρνος cow-boy, κινείται και ζει (Thelma and Louise) ή πεθαίνει (Easy Rider) στην άσφαλο. Στην Ευρώπη, οι ήρωες σπάνια ζουν την περιπέτεια έξω από τη γειτονιά ή την πόλη τους. Στην Αμερική, η περιπέτεια αρχίζει με το ταξίδι. Στο δρόμο περιμένει η Ποίηση, κατοικεί το Όνειρο ή ο Εφιάλτης. Ο Robert Wilson ανοίγει το Κουτί της Πανδώρας και μας προσκαλεί να το εξερευνήσουμε. Εναπόκειται στον καθένα να δει τις εικόνες που θέλει αυτός και να βρει το ρόλο που του ταιριάζει. Η τέχνη του Wilson είναι πρωτοποριακή, γιατί είναι αχρονική, υπάρχει έξω από μοντερνισμούς και παιχνίδια επιφάνειας, γιατί στοχεύει στο βάθος των πραγμάτων. Δεν υποκρίνεται ο καλλιτέχνης πως κατέχει και προτείνει μίαν υποτιθέμενη μεγάλη Αλήθεια· είμαστε πολύ μικροί κι εφήμεροι για να υποκρινόμαστε τους παντογνώστες. Στην καλύτερη περίπτωση έχουμε μια ιδέα του όλου πράγματος τελείως αποσπασματική. Αυτό προσπαθεί να πει ο Anselm Kiefer — σύγχρονος Γερμανός καλλιτέχνης — στο παρακάτω κείμενο αναφερόμενος στην Τέχνη: «...είναι μια κυκλική πορεία τριγύρω από κάτι που δεν μπορεί να



εκφραστεί, γύρω από μια μαύρη τρύπα ή ένα κρατήρα, που στο κέντρο του δεν μπορεί να μπει κανείς. Κι αυτά τα πράγματα που διαλέγει κανείς σαν θέμα έχουν απλώς ρόλο χαλικιών στους πρόποδες του κρατήρα· σχηματίζουν έναν κύκλο που πλησιάζει, ελπίζει κανείς, όσο γίνεται πιο κοντά στο κέντρο».

Μεταφορές απευθυνόμενες στην ψυχή του κοινού τα έργα τέχνης; Ένας άλλος τρόπος για να ονομάσουμε αυτό που άλλοτε θα ήταν η σχέση του ανθρώπου «με τα θεία»; Το Βυζάντιο δεν είναι και πολύ μακριά: «Ἡ δὲ οὐσία καθ' ἑαυτὴν οὐχ ὑφίσταται, ἀλλ' ἐν ταῖς ὑποστάσεσι θεωρεῖται»². Ο Δαμασκηνός δεν είχε ούτε αυτός



αυταπάτες: ο κρατήρας-ουσία δε μας ανήκει. Μπορούμε να υποψιαζόμαστε, να διαισθανόμαστε την υπόσταση, να τη βλέπουμε πέρα από τα υπαρκτά πράγματα: «Καί τῆς ὑλικῆς ἀχλύος τῶν τῆς ψυχῆς ὀμμάτων ἀφαιρεθείσης, ἐν καθαρᾷ τῇ τῆς καρδίας αἰθρία, τηλαυγῶς βλέπεις τό μακάριον θέαμα»³. Η Τέχνη — λατρευτική διάθεση του ανθρώπου για τον κόσμο όπου ζει, μια υπόθεση ψυχικής εγρήγορσης, διαίσθησης, πορείας μέσα απ' τις αισθήσεις με σκοπό το προσπέρασμά τους — σύνθημα όλων των μυστικιστών καλλιτεχνών ή ανθρώπων του πνεύματος ανεξαρτήτως εποχής. «Παντός εικονιζομένου, οὐχ ἡ φύσις ἀλλ' ἡ ὑπόστασις εἰκονίζεται»⁴. Θα μπορούσε να είχε γραφτεί για μια «καρέκλα» του Wilson. Σημασία δεν έχει τόσο το γεγονός ότι μοιάζει με καρέκλα — θα μπορούσε να είχε επιλεγεί οποιοδήποτε άλλο θέμα — αλλά το γεγονός ότι με ξεχωριστή επιτυχία αυτός ο καλλιτέχνης παρακάμπτει τη φύση του αντικειμένου, εικονίζει την υπόστασή του, προβάλλοντάς την «στα μάτια της ψυχής» μας, ενώ η φύση θ' απευθυνόταν στα μάτια του νου, και μας φέρνει έτσι πιο κοντά στην ουσία των πραγμάτων.

Σημειώσεις:

1. "Lettre Ouverte à André Bréton", *Les Lettres Françaises*, Ιούνιος 2-8, 1971.
2. Ιω. Δαμασκηνός, *Περί Εικόνων*, Ε.Π.Ε. Θεσσαλονίκη 1976, τ. 1, σ. 306.
3. Γρηγόριος Νύσσης, *P.G.* 44 1296C.
4. Θεόδωρος Στουδίτης, *P.G.* 99,405.

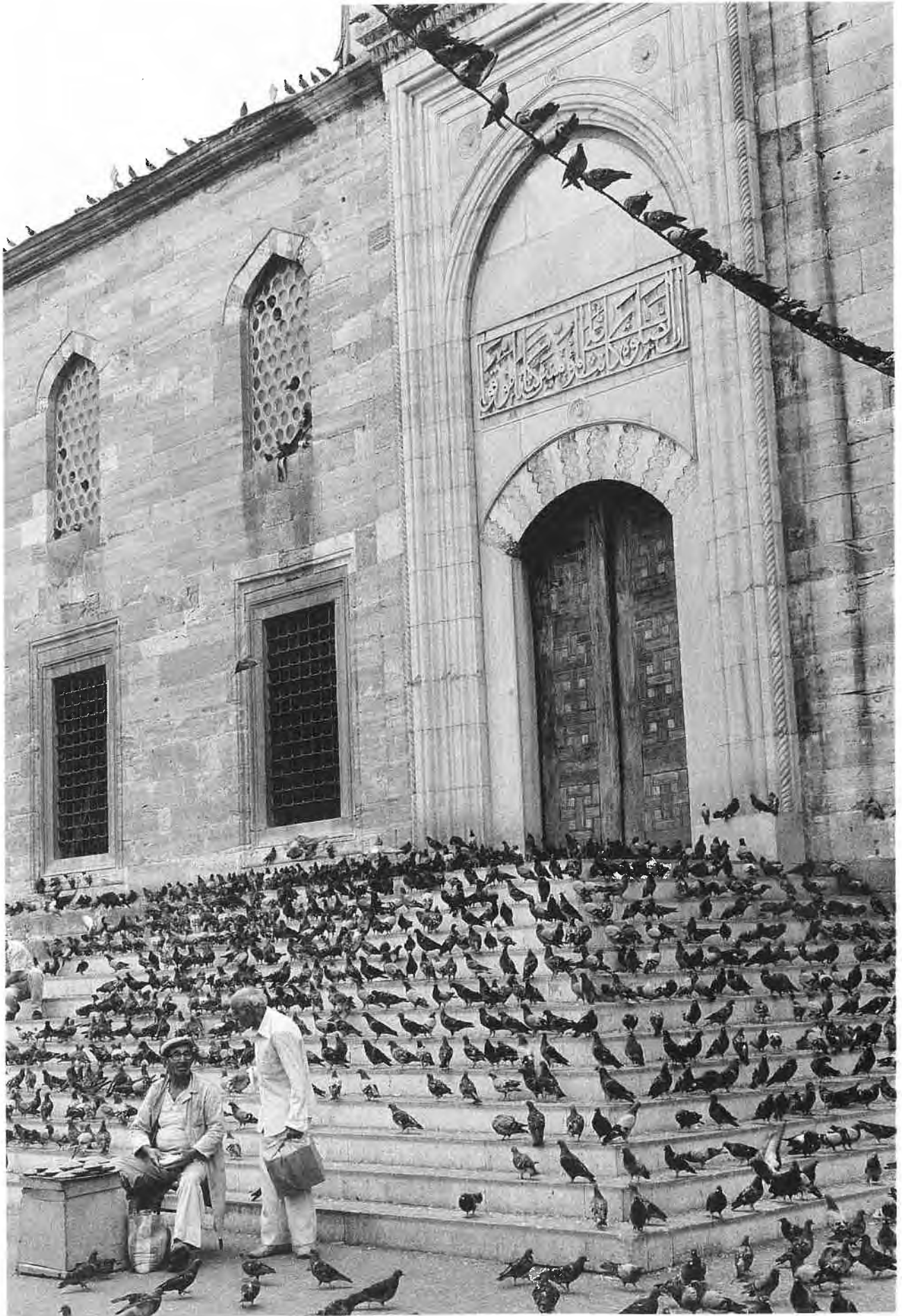
στιγμιότυπα, πόλεις, πορτρέτα, οι φωτογραφίες του Jean-François Bonhomme

Ο Jean-François Bonhomme γεννήθηκε το 1943. Σπούδασε στη σχολή κινηματογράφου Institut Français Cinématographique. Παρακολούθησε μαθήματα φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο Paris VIII. Κατόπιν στράφηκε προς την Ιστορία των θρησκειών και τη θρησκευτική Κοινωνιολογία στην Ecole Pratique des Hautes Etudes. Παράλληλα παρακολουθούσε τα μαθήματα των Roland Barthes και Michel Foucault στο Collège de France.

Από το 1982 αφιερώνεται στη φωτογραφία.



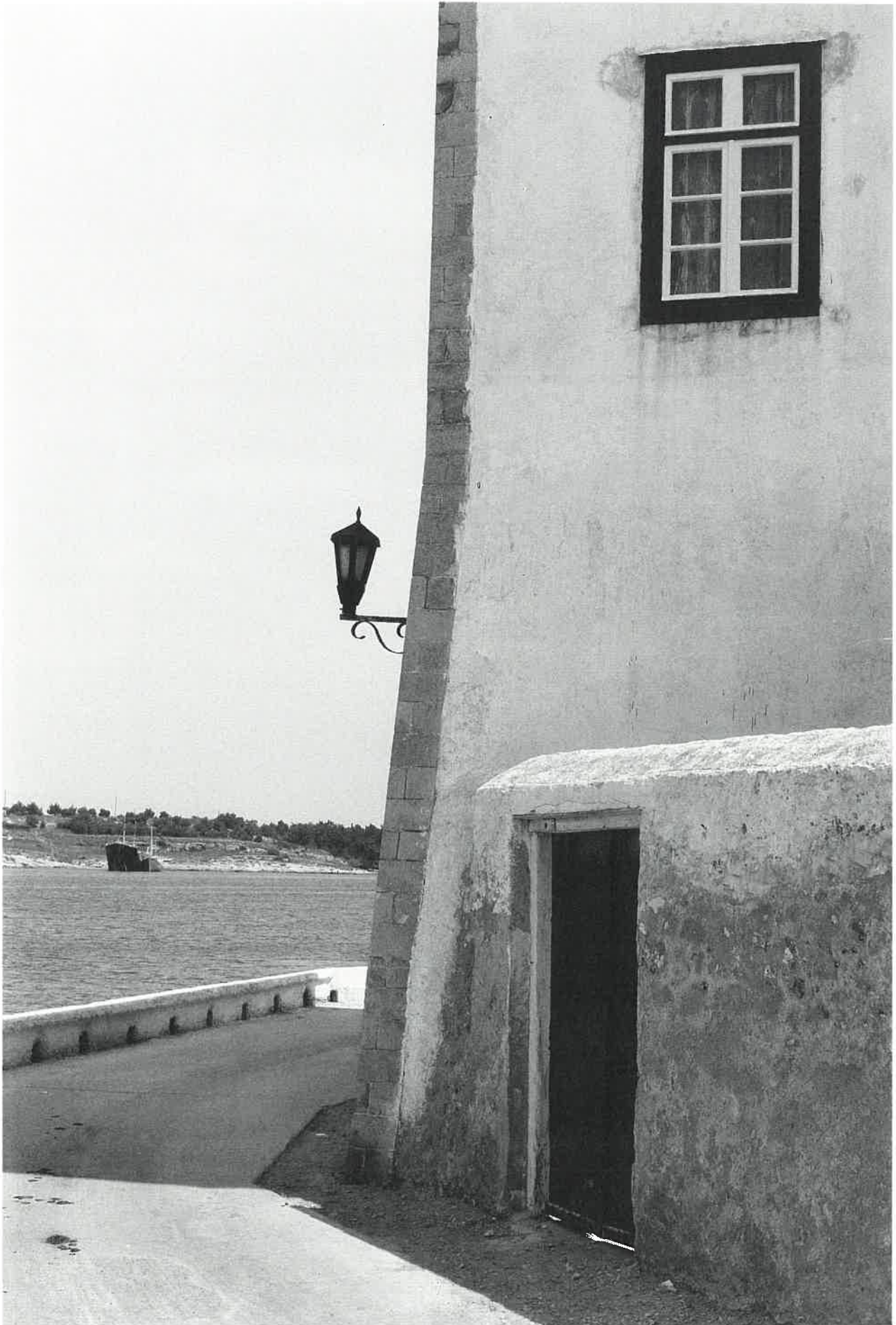
Υπαίθριος νερούλας. Κωνσταντινούπολη, Σεπτέμβριος 1985.



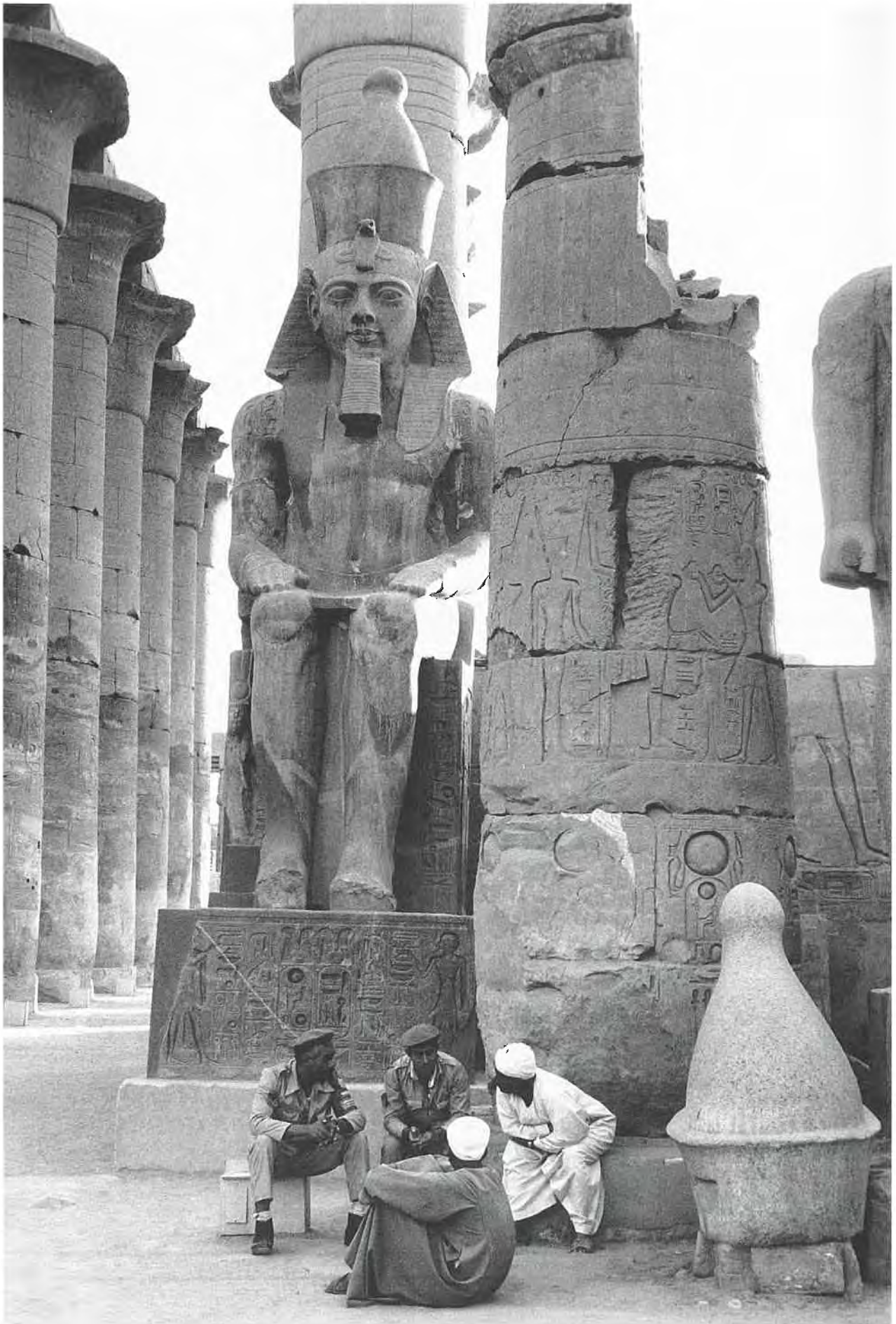
Το τζαμί με τα περιστέρια. Κωνσταντινούπολη, Σεπτέμβριος 1985.



Βενετία. Χειμώνας 1989.



Σπέτσες. Μάιος 1987.



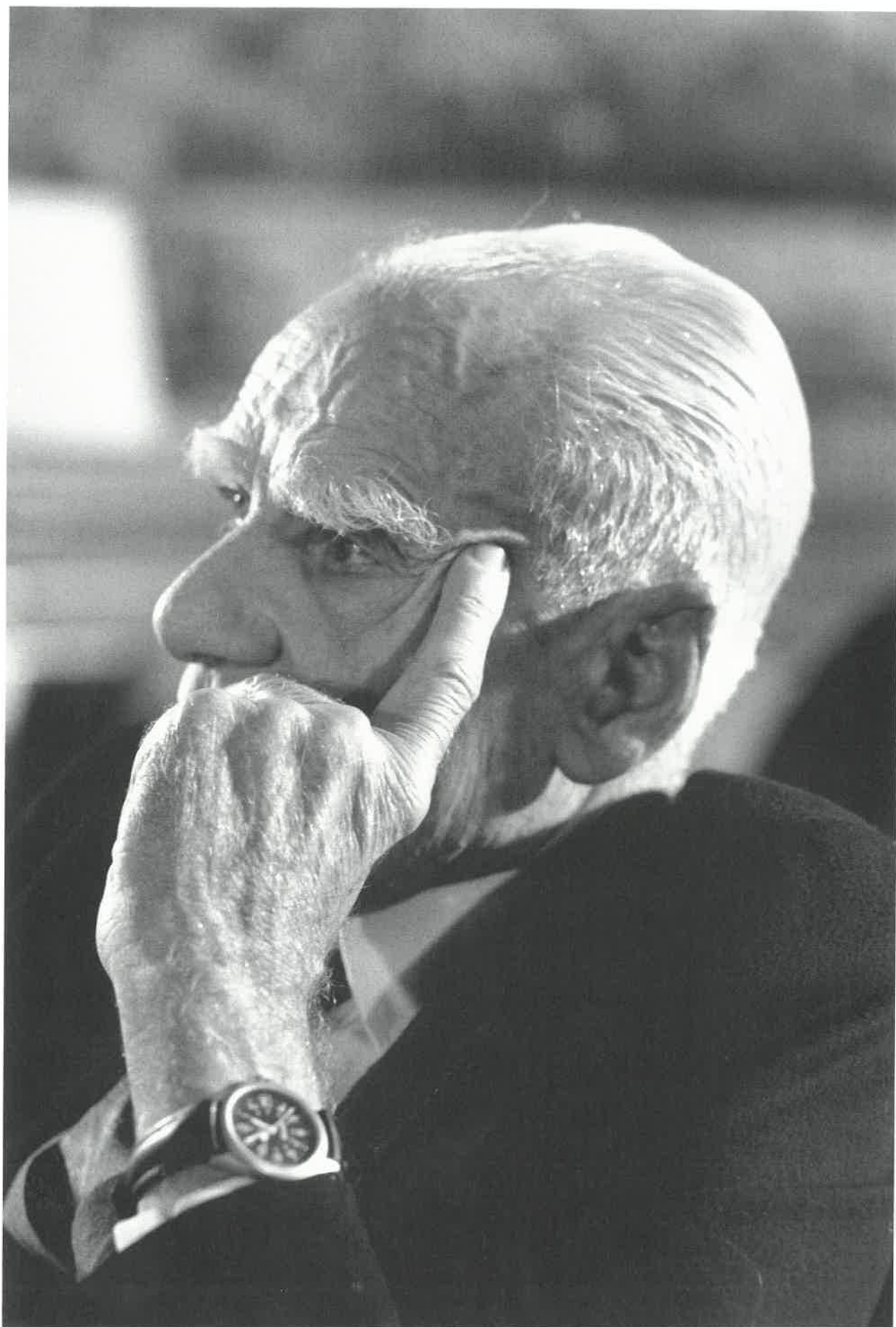
Λουξόρ. Φεβρουάριος 1988.



Lawrence Durrell. Παρίσι, 1984.



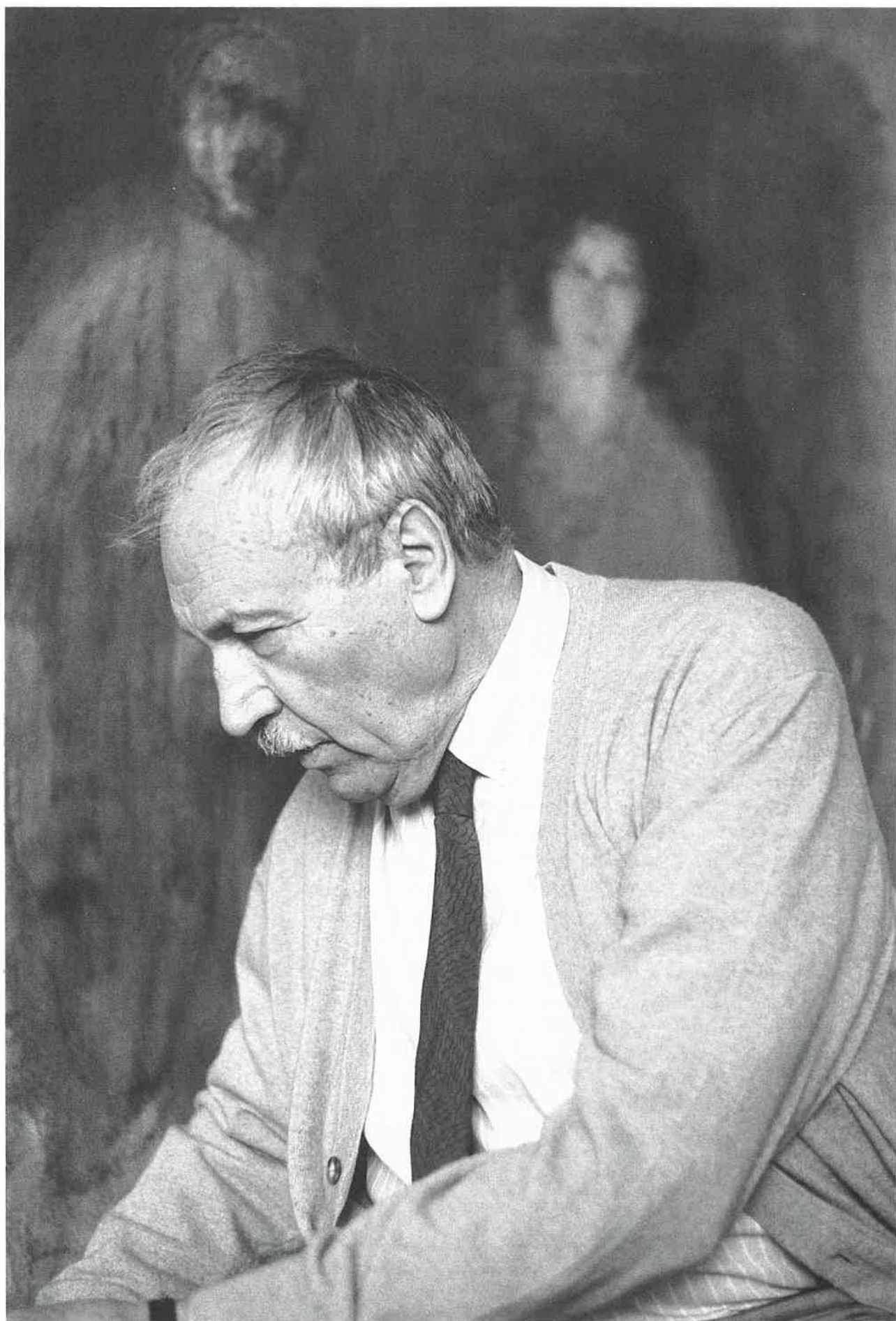
Georges Dumézil. Παρίσι, 1987.



Alberto Moravia. Παρίσι, 1988.



Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας. Λονδίνο, Σεπτέμβριος 1989.



Zoran Music. Παρίσι, Ιούνιος 1990.

ΟΔΟΙΠΟΡΙΚΟ ΣΤΟ ΎΨΗΛΟ ὍΡΟΣ III.)



«Πρώτοι εμείς θα αποκαλύψουμε στον κόσμο πως δε θέλουμε να επιτύχουμε την ανάπτυξη μας, συνθλιβοντας τους λαούς που η προσωπικότητά τους διαφέρει από τη δική μας, αλλά αντίθετα πως θα την επιτύχουμε με την πιο ελεύθερη και την πιο ανεξάρτητη εξέλιξη απ' όλα τα άλλα έθνη και με την αδελφική μας σύμπνοια με αυτά, συμπληρώνοντας ο ένας τον άλλο, μπολιάζοντας τις οργανικές τους ιδιομορφίες και δίνοντάς τους τα κλαριά μας που μπορούν καλύτερα να ενσωματωθούν μέσα τους, επικοινωνώντας μαζί τους με την ψυχή και με το πνεύμα, μορφωνόμενοι κοντά τους και μορφώνοντάς τα, και ούτω καθ' εξής, έως ότου η ανθρωπότητα πραγματοποιήσει την ειρηνική ένωση των λαών, σε σημείο που να αποτελεί μια και την αυτή ενότητα, και να 'ναι σαν ένα θαυμαστό δέντρο που να σκιάζει όλη τη γη με το φύλλωμά του! ».

Φ. Ντσοτογιέφσκι, Το ημερολόγιο ενός συγγραφέα, μετάφραση Μίνας Ζωγράφου, Αθήνα 1959, σελ. 324.

κείμενο — φωτογραφίες: Πασχάλης Ανδρούδης

Ταξίδι στο Άγιον Όρος, στο «περιβόλι της Παναγιάς». Απάνεμος χειμωνιάτικος καιρός του '90, τριγύρω τοπίο γκριζό και μελαγχολικό. Παρά το πρωινό ξύπνημα και το ζωρο ταξίδι μέχρι την Ουρανούπολη αισθανόμασταν όμορφα, μιας και το μεπτόν και ο θόρυβος της πόλης θα έσβηναν τελείως από μπροστά μας για λίγες μέρες. Ο ψηλός πύργος της παραλίας, εικόνα βυζαντινή με λιτή και δυναμική έκφραση, αντιστεκόμενος με πείσμα στην τουριστική εικόνα του οικισμού, χανόταν σιγά-σιγά όσο το «ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ» συνέχιζε την πορεία του, αφήνοντας τον σύγχρονο πολιτισμό πίσω του.

Στην κλειστή καμπίνα του δεύτερου ορόφου του φέριμποτ υπήρχε αρκετός κόσμος, όλοι άνδρες — μιας και στον Άθωνα ισχύει εδώ και χίλια χρόνια το γυναικείο άβατο — οι περισσότεροι προσκυνητές, αλλά και εργάτες και μοναχοί. Η ευλάβεια αρκετών προσκυνητών ήταν φανερή· βυθισμένοι στις σκέψεις τους είχαν ο καθένας τους μια ιδιαίτερη αποστολή. Δεν έλειπαν αυτοί — όπως ο Γιώργος, παλιός αναρχικός και τώρα ντυμένος φτωχικά στα μαύρα, μικροπωλητής στο επάγγελμα με συμμετοχή στη ζωή της εκκλησίας — που θα επισκέπτονταν το μοναστήρι όπου βρίσκεται ο πνευματικός τους για να εξομολογηθούν και να ζητήσουν τη συμβουλή του για δύσκολες φάσεις της ζωής τους.

Πρώτος σταθμός μετά από αρκετή ώρα η σκάλα του αρσανά (νεωρίου) Μονής Ζωγράφου. Ήμουν ο μοναδικός αποβιβασθείς ανάμεσα σε τόσα άτομα. Το πλοίο παίρνοντας όσους περίμεναν στη σκάλα συνέχισε το ταξίδι του προς τα Ν.Δ. της αθωνικής χερσονήσου για τις παραλιακές Μονές Δοχειαρείου, Ξενοφώντος, Παντελεήμονος και στο τέλος τη Δάφνη, το επίγειο των Καρεών. Ο μουντός ουρανός χρωματίζει σκούρα το εντυπωσιακό συγκρότημα του αρσανά και το φόντο του, τη χαμηλή σγουρή βλάστηση της δυτικής ακτής. Το μοναστήρι απέχει από εδώ μία

ώρα περίπου ομαλής ανηφοριάς σε αμαξίτο χωματόδρομο. Μιας και δεν υπήρχε βιασύνη, βρήκα την ευκαιρία να επισκεφθώ τον αρσανά.

Ο ψηλός πύργος που δεσπόζει του συγκροτήματος χτίστηκε στα 1474-1475 με χορηγία του ορθόδοξου άρχοντα της Βλαχίας Στέφανου Βοεβόδα. Κτίσμα μοναχικό στην αρχή, ζωσμένο στα ψηλά με πολεμιστρες και υψίκορμες καταχύστρες και με είσοδο υπερυψωμένη — προσιτή με ανεμόσκαλα — από το έδαφος, να εγγυώνται την ασφάλεια του από τους πειρατές, πλαισιώθηκε σε διάφορες εποχές με χώρους κατοικίας και ναίσκο που ενσωματώθηκαν στον πυρήνα της κάτοψής του. Βορινά σε χωριστό όγκο ένα εργατόσπιτο με εναλλασσόμενες ζώνες πλίνθων και ορθογωνικής πελεκημένης πέτρας στους πεσούς των εξωστών του. Στα Ν. μοναχικός πέτρινος νερόμυλος, μορφής κολουρου κώνου, πλάι σε ρυάκι που σβήνει στη θάλασσα και στο βάθος ερειπωμένος μεταβυζαντινός πύργος μεταφέρουν τη σκέψη σε εποχές αλλοτινές.

Ανάμεσα στο ναίσκο και το νερόμυλο, το διώροφο σπιτάκι - αστυνομικό φυλάκιο ελέγχει την τάξη της γύρω περιοχής. Κατά τύχη στη νεότερική τσιμεντένια σκάλα του αρσανά υπήρχε το τζίπ του αστυνομικού. Αφού γνωριστήκαμε, ανηφορίσαμε με το Land-rover τον κακοτράχαλο δρόμο προς το μοναστήρι του Ζωγράφου, με τις πυκνές χαμηλές φυλλωσιές και τη λάσπη σε ορισμένα σημεία να δυσχεραίνουν τη διαδρομή μας. Η Μονή (αφιερωμένη στον Άγιο Γεώργιο, γιορτάζει στις 23 Απριλίου) χαμένη μέσα στη βλάστηση είναι κτισμένη μ' επιβλητική αλλά συνάμα και καταθλιπτική δυτικίζουσα αρχιτεκτονική του περασμένου αιώνα. Έκφραση baroque, οι συνθέσεις ξεφεύγουν από το μέτρο και την πολυμορφία έκφρασης της βυζαντινής και μεταβυζαντινής οικοδομικής. Ένα μεγάλο πλάτωμα συνδέει τον



Χελανδάρη. Καθολικό Ν. Πτέρυγα και πύργος Αγ. Γεωργίου.



Παραλία Χελανδαρίου. Βυζαντινός πυλώνας στο μονήριό του Αγ. Βασιλείου.

πυλώνα — είσοδο της μονής — με τις γειτονικές κατασκευές στα Β.Α., τα εργατόσπιτα, το κοιμητήρι και το κοιμητηριακό ναΐσκο του. Στη Β.Α. γωνία του εξωτερικού περιβόλου της μονής αρχίζει το μονοπάτι που οδηγεί σε μιάμιση ώρα περίπου στη γειτονική Μονή Κωνσταμονίου (Πρωτομάρτυρας Στεφάνος, 27 Δεκεμβρίου). Διαβαίνοντας τον πυλώνα του Ζωγράφου, βρισκόμαστε στην ορθογωνική αυλή στο κέντρο της οποίας δεσπόζει το καθολικό αφιερωμένο στον Άγιο Γεώργιο, ενώ στα Β. του βρίσκεται το παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Πάνω από την Τράπεζα (χώρο εστίασης των μοναχών), χτισμένο γύρω στα 1900, βρίσκεται το παρεκκλήσι το αφιερωμένο στη μνήμη των Θεσσαλονικέων φωτιστών των Σλάβων, Κύριλλου και Μεθόδιου. Το καθολικό, κύρια εκκλησία της μονής, χτίστηκε και τοιχογραφήθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα· την τοιχοποιία του συνθέτουν ισόδομες στρώσεις πλίνθων και ορθογωνίων λαξευτών λίθων, μιμούμενες βυζαντινά αρχέτυπα. Η κύρια είσοδος του στη Δ. πλευρά είναι υπερωσφωμένη, ενώ στα Β. συναντούμε τη φιάλη του αγιασμού. Στην αυλή σκόρπιες νεοκλασικές κρήνες του περασμένου αιώνα. Την εικόνα συμπληρώνουν οι τοξοστοιχίες των κτισμάτων δημιουργώντας όμορφη σχέση υπαίθριου-ημιυπαίθριου χώρου· περίτεχνες βαριές χειροποίητες σιδεριές και

ωραία πελεκημένοι μαρμάρيني δόμοι στολίζουν τους εξώστες και τις κατασκευές. Απέραντη ησυχία παντού. Μάταια έψαξα να βρω το αρχονταρίκι (τόπο υποδοχής και φιλοξενίας των προσκυνητών), δεν υπήρχε καν πινακίδα. Ήταν μάλλον η ώρα «μεσημεριανής» ανάπαυσης των μοναχών, που αποσύρθηκαν στα κελιά τους. Μετά τον κοπιαστικό πολύωρο όρθρο που αρχίζει στις τρεις με τέσσερις τα χαράματα, την εστίαση στην Τράπεζα, τις ώρες εργασίας των πατέρων στα διακονήματά τους (οικοδομικά έργα, καλλιέργειες, αποθήκες, παρασκευή τροφίμων κ.α.) ακολουθεί η ολιγόωρη ανάπαυση-προετοιμασία για τον εσπερινό, το απόδειπνο και την Τράπεζα. Στο πέρας της τελευταίας οι μοναχοί επιστρέφουν στα κελιά τους για ανάπαυση και για τα πνευματικά τους καθήκοντα — την προσευχή — για να τελειώσει η μοναστική ημέρα με τη δύση του ηλίου και το ταυτόχρονο κλείσιμο των βαριών πυλών της Μονής. Ο θόρυβος που ακούγονταν από κάποια διπλανή αποθήκη μ' οδήγησε σ' ένα μεσήλικο βούλγαρο μοναχό, τον οποίο χαιρέτησα με την αγιορείτικη προσφώνηση: «Ευλογείτε». Με τα σπαστά του ελληνικά μου απάντησε «ο Κύριος» και με πληροφόρησε ότι η μονή εκείνη την ώρα ησυχάζε και ότι σ' αυτή διαμένουν λιγότερο από δέκα Βούλγαροι καλόγεροι.



Χελανδάρι, λιθανάγλυφο με σταυρό στην είσοδο του πύργου του Αγ. Σάββα.

Η μονή ως τον 13ο αιώνα υπήρξε ελληνική. Έκτοτε οι Βούλγαροι κυριάρχησαν, ως τα τέλη του 18ου αιώνα, συνυπάρχοντας ειρηνικά με τους Έλληνες μοναχούς· οι δε ακολουθίες ψάλλονταν στην ελληνική και σλαβική γλώσσα. Στα 1845 εκποτίστηκε στιδήςποτε ελληνικό από τη μονή και έκτοτε δεν έχει γίνει δεκτός κάποιος μη Βούλγαρος μοναχός. Η μονή ωστόσο βρίσκεται πάντα μέσα στο πατριαρχικό κλίμα της Κωνσταντινούπολης και δεν προσχώρησε στο εξαρχικό βουλγαρικό σχίσμα, μολονότι ανέκαθεν υποστήριζε τις γνωστές βουλγαρικές εθνικές θέσεις. Ο μοναχός, αν και κουρασμένος, απάντησε πρόθυμα στις ερωτήσεις μου για κάτι που μου έκανε εντύπωση όση ώρα μιλούσαμε: μια αφίσα-χάρτης κρεμασμένη στον τοίχο, μεγάλη και έγχρωμη, μοιρασμένη σε δύο κάθετα διάχωρα, με εικονογραφημένα μικρότερα τμήματα, συνοδευμένα με σλαβική γραφή. Στο αριστερό μισό του ρωσικού χάρτη περιγραφικές προτρεπτικές σκηνές ενάρετου προσωπικού και οικογενειακού βίου· στο υπόλοιπο μισό σε ίδιες οριζόντιες σειρές, οι αντίστοιχες σκηνές προς αποφυγή. Σκηνές 19ου-20ου αιώνα, λες και βγήκαν από τις σελίδες ενός ημερολογίου της εποχής, καθρεφτίζουν την αγνή ορθόδοξη ρωσική ψυχή των λαϊκών στρωμάτων από τη μια και από την άλλη τα προβλήματα, τους

πειρασμούς που γεννούσε η φτώχεια της προεπαναστατικής Ρωσίας. Μιας Ρωσίας που είχε χάσει με την εδαφική της επέκταση και τις μεταρρυθμίσεις του Μεγάλου Πέτρου (17ος-18ος αιώνας) αρκετά από το χρώμα της παλιάς «Αγίας Ρωσίας»· με το «mir» την ανεξάρτητη αυτοδιοικούμενη κοινότητα — που έμοιαζε αρκετά με την αντίστοιχη ελληνική της Τουρκοκρατίας — να χάνει συνεχώς τη μάχη με την αδιάλλακτη τσαρική αυλή της Αγίας Πετρούπολης και τους άρχοντες της υπαίθρου. Το κήρυγμα των Κιριέφσκι, Χμιακώφ, Ακσάκωφ και αργότερα των Σολόβιεφ, Ντοστογιέφσκι για επιστροφή-σωτηρία στις παλιές αξίες και την αγνή ορθοδοξία έμεινε χωρίς πολιτική εφαρμογή μιας και τα συστήματα που εισήγαγε η επίσημη εξουσία από τη Δύση δεν το επέτρεπαν. Έτσι ο κομμουνισμός της Ρωσίας που στηρίχθηκε εν μέρει στο ιδεαλιστικό κίνημα των «Σλαβοφίλων» καθώς αποσυντίθεται στις μέρες μας μοιάζει — κατά την έκφραση του Γάλλου ιστορικού Alain Besançon — με το μετέωρο που έχει διαβρωθεί και αφήνει να φανεί ο σιδηρός οπλισμός του. Ο πανσλαβισμός επανέρχεται στις μέρες μας στην επικαιρότητα, χαρακτηρίζοντας γενικά την αντίδραση της ρωσικής — και κατ' επέκταση κάθε «παραδοσιακής κοινωνίας» (και της ελληνικής) —



Μονύδριο Αγ. Βασιλείου. Οχύρωση προς τη θάλασσα.

που βρίσκονται κάτω από την επήρεια του δυτικού πολιτισμού. Οι σκέψεις αυτές σταματούν εδώ· ο μοναχός φανερά κουρασμένος με ξεπροβόδισε ως τον πυλώνα της μονής δείχνοντάς μου και το μονοπάτι που οδηγούσε σε τρεις ώρες περίπου στη Μονή του Χελανδαρίου. Αποχαιρετώντας τον καλόγερο τράβηξα προς το εργατόσπιτο και το κοιμητήρι της μονής.

Δύο ηλικιωμένοι εργάτες σκαρφαλωμένοι τοποθετούσαν νέες σχιστόπλακες στη στέγη του εργατόσπιτου. Στο κέντρο περίπου του νεκροταφείου βρίσκεται ο διώροφος ναΐσκος του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου· ο ανώτερος όροφος χρησιμοποιείται για τις νεκρώσιμες λειτουργίες, ενώ ο ισόγειος φυλάγει ως οστεοφυλάκιο τις κάρες και τα οστά των «κεκοιμημένων» μοναχών. Ο ναός, κτίσμα του τέλους του 18ου αιώνα, είναι εξωτερικά βαμμένος με σκούρο κόκκινο χρώμα. Τη ραδιότητα της κατασκευής τονίζουν τα εξωτερικά ψηλόκορμα τυφλά αψιδώματα, βαμμένα σε χρώμα κίτρινο, ενώ τη σύνθεση ολοκληρώνουν το προσκολλημένο στα Δ. του ναΐσκου κτίσμα και ο περίβολος του νεκροταφείου.

Κατηφορίζοντας στα Ν.Δ. της μονής, από τον ίδιο δρόμο από τον οποίο είχαμε έρθει με το τζιπ, βρήκα την αρχή του μονοπατιού προς το Χελανδάρι. Το πλατύ καλντιρίμι ακολουθώντας φιδίσια



Χελανδάρι. Αρχαίο λιθόστρωτο και βυζαντινός πύργος Αγ. Σάββα.



Αρσανάς Ζωγράφου. Άποψη από τα Ανατολικά.

πορεία χάνεται αργά μέσα στο δάσος. Ανηφοριά-κατηφοριά αγκαλιά με τη φύση, κουβαλώντας το βαρύ σακίδιο στον ώμο, το παγούρι με το νερό και το μεταλλικό επτάμετρο στο χέρι· πορεία μοναχική με μοναδικό οδηγό σχεδόν στα τυφλά ένα καλντιρίμι που άλλοτε χανόταν και άλλοτε διακλαδωνόταν. Συνεχίζοντας το δρόμο, έφθασα σ' ένα σημείο, που δεξιά στα ψηλά υπήρχαν χαλάσματα και τα ερείπια βυζαντινού πύργου πνιγμένα από τη βλάστηση. Ανέβηκα αργά και τα ερεύνησα. Ίσως ανήκαν σε κάποιο από τα διακόσια μοναστήρια που υπήρχαν στον Άθωνα κατά τις αρχές του 14ου αιώνα και που στη συνέχεια ερημώθηκαν, εγκαταλείφθηκαν ή απορροφήθηκαν από τις μεγαλύτερες μονές. Τα σημερινά μοναστήρια είναι μόλις είκοσι. Αρκετά όμως κελιά και σκήτες έχουν ενσωματώσει καθολικά ή λείψανα κτισμάτων των αρχαίων βυζαντινών μονών.

Ο πύργος έχει κτισθεί με πλίνθους, μεγάλους λίθους και άφθονο κουρασάνι, ενώ η τοιχοποιία του σχηματίζει στο εξωτερικό νευρώσεις (ποδαρικά). Τα δένδρα στο εσωτερικό του καθιστούν αδύνατη την επίσκεψη και καταστρέφουν μέρα με τη μέρα τις πλευρές που έχουν μείνει ακόμη όρθιες.

Αφού πέρασα διάφορα τοπία έφθασα στα μέσα περίπου της διαδρομής σ' ένα μεγάλο πλάτωμα στα ψηλά, όπου υπήρχαν

στοιβαγμένοι υλοτομημένοι κορμοί δένδρων από το γύρω δάσος. Υγρασία πολλή, τριγύρω δεν υπήρχε ψυχή. Φώναξα, αλλά μάταια. Συνέχισα την πορεία βασιζόμενος στο ένστικτο, αλλά και σε πολύχρονη ανάλογη εμπειρία από το Πήλιο. Μετά από αρκετή ώρα ακολουθώντας ένα μονοπάτι με πορεία παράλληλη με την κοίτη ενός χειμάρρου στα αριστερά μου, άκουσα κάποια φωνή μέσα από το δάσος στα δεξιά μου. Κάποιος υλοτόμος, που δούλευε με το ηλεκτρικό του πριόνι, φαίνεται ότι με είδε από ψηλά μου είπε να προσέξω να μη χαθώ.

Με την ολοκλήρωση τριών περίπου ωρών πορείας από το μοναστήρι του Ζωγράφου φάνηκε το Χελανδάρι (εισόδια της Θεοτόκου, 21 Νοεμβρίου), ένα πραγματικά υπέροχο μοναστήρι με ψηλούς αμυντικούς πύργους, κελιά και τοπίο που δεν έχουν χάσει τίποτε από το αρχικό τους χρώμα. Παίρνοντας το αρχαίο πλατύ χορταριασμένο λιθόστρωτο με τους χαμηλούς αναλημματικούς τοίχους στις δύο πλευρές του και περνώντας από τον πανύψηλο πύργο του Αγίου Σάββα έφθασα στον πυλώνα της μονής.

Η μονή είναι από τις αρχαιότερες του Αγίου Όρους, με πιθανό ιδρυτή της το Γεώργιο Χελανδάριο — γύρω στα τέλη του 10ου αιώνα. Η σημερινή της μορφή οφείλεται κατά κύριο λόγο στο μεγάλο Ζουπάνο της Σερβίας Στέφανο Νεμάνια και στο γιο του Ράτσκο. Το 1196 ο Ράτσκο ήλθε στο Όρος και έγινε μοναχός με το όνομα Σάββας στη Μονή του Θεσσαλονικέως, ενώ αργότερα εγκαταστάθηκε στη Μονή Βατοπεδίου. Ο Στέφανος, αν και



Μονή Ζωγράφου. Σπιτάκι δίπλα στον κοιμητήριακό ναό.

διαφωνούσε στην αρχή με την πράξη του γιου του, άφησε τον ίδιο χρόνο το θρόνο του και έγινε μοναχός (Συμεών) στη Μονή Studenica της Σερβίας. Το 1197 εγκαθίσταται κι αυτός στη Μονή Βατοπεδίου, απ' όπου καταφέρνουν και επίσημα με χρυσόβουλο του Βυζαντινού αυτοκράτορα Αλεξίου Γ' (1198) να τους παραχωρηθεί η ερειπωμένη εκείνα τα χρόνια ελληνική Μονή του Χελανδαρίου. Το 1199 «εκοιμήθη» ο Συμεών και τάφηκε στο νάρθηκα του νέου καθολικού, που πρέπει να ήταν την εποχή εκείνη τελειωμένο. Ο τάφος του σώζεται μέχρι σήμερα στην ίδια

θέση, πίσω από τον ηγουμενικό θρόνο. Τον 13ο-14ο αιώνα συνέρρευσαν στο μοναστήρι όλες οι προσωπικότητες της Σερβικής Εκκλησίας, καθιστώντας το πνευματικό σύμβολο του ορθόδοξου σερβικού λαού. Ο μεγαλύτερος όμως ευεργέτης στάθηκε ο Κράλης Στέφανος Μιλούτιν (1282-1321), στα χρόνια του οποίου χτίστηκε το καθολικό στη σημερινή του μορφή και στις ίδιες διαστάσεις με αυτό του τέλους του 13ου αιώνα καθώς και τα ισχυρά οχυρωματικά έργα μέσα και έξω από τη μονή.

Διαβαίνοντας με συγκίνηση τον πυλώνα αντίκρισα την πανέμορφη



Μονή Χελανδαρίου, το «πλουσταριό».

αυλή με το σερβοβυζαντινό καθολικό και μπροστά του τα ψηλά κυπαρίσσια και τη φιάλη του τέλους του 18ου αιώνα, που κοσμείται με τοιχογραφίες του 1847, ενώ στα Δ. του την Τράπεζα της Μονής.

Ανέβηκα στο αρχονταρίκι και άφησα τα πράγματά μου. Την ώρα εκείνη όλοι οι μοναχοί βρίσκονταν στον εσπερινό, εκτός από τον αρχοντάρη, ο οποίος με δέχθηκε πρόσχαρα προσφέροντας κατά τον αγιορείτικο εθιμοτυπικό ρακί, λουκούμι και καφέ πολύ δυνατό. Αφού τον ρώτησα αν μπορούσα να περιηγηθώ το μοναστήρι και να φωτογραφίσω, κίνησα προς τα αρχαιότερα κτίσματα, τους πύργους και το καθολικό της μονής.

Το καθολικό εντυπωσιάζει με την επιμέλεια της κατασκευής των τόξων, με τις υποχωρημένες επιφάνειες των τυμπάνων τους, τις κεραμοπλαστικές διακοσμήσεις και τα ανάγλυφα εξωτερικά θωράκια με παραστάσεις φυτικές, γεωμετρικές, χερουβείμ με μικρά κεφάλια, δικέφαλους αετούς και τέλος το κράνος του Μιλούτιν' δε θα πρέπει να παραβλέψουμε την όλη κομψότητα και ραδινότητα της κατασκευής. Στο εσωτερικό του σώζεται το πανέμορφο πολύχρωμο μαρμάρινο δάπεδο του 13ου αιώνα — καμωμένο με την τεχνική opus sectile —, οι τοιχογραφίες του 14ου αιώνα που επιζωγραφήθηκαν κατόπιν στα 1803, ενώ φυλάσσονται κειμήλια, τεμάχια ιερών λειψάνων, δύο σταυροί από Τίμιο Ξύλο — δώρα του αυτοκράτορα Ιωάννη Βατάτζη —, άλλος σταυρός με πολύτιμους λίθους, μέρος του ακάνθινου στεφάνου, του καλάμου

και του σαβάνου του Χριστού και άλλα πολύτιμα και ιερά σκεύη. Μία κλίμακα ψηλή οδηγεί στην είσοδο του πύργου του Αγίου Σάββα στην Α. πτέρυγα της μονής. Πάνω από την είσοδο, στη Δ. πλευρά του πύργου, βρίσκεται όμορφο ανάγλυφο με σταυρό εν μέσω φυτικής διακόσμησης. Ανέβηκα τον πολυώροφο πύργο παίρνοντας το κοχλιωτό κλιμακοστάσιο. Στον τελευταίο όροφο υπάρχει παρεκκλήσιο με τοιχογραφίες. Ο πύργος, όπως έχουν αποδείξει οι αρχιτέκτονες ερευνητές D. Boskonis και Πλ. Θεοχαρίδης, έχει τρεις κατασκευαστικές φάσεις, ενώ ως προς την κάτοψη



Μονή Χελανδαρίου. Άποψη από τα Βόρεια.

του αποτελεί αντιγραφή του μεγάλου πύργου της Μονής Βατοπεδίου, μοντέλου που μετέφερε ο Άγιος Σάββας καθώς είχε για ένα διάστημα περάσει ως μοναχός από το Βατοπέδι. Από την σκεπή του και τα ανοίγματά της, φάσεις του 17ου αιώνα, φαίνεται μια υπέροχη θέα που αγκαλιάζει από ψηλά το μοναστήρι, το δάσος και στο βάθος το δρόμο προς την παραλία και τον πύργο του Μιλούτιν.

Βγαίνοντας από τη μονή, πέρασα από το βυζαντινό ναό του κοιμητηρίου (14ος αιώνας), το προσκυνητάρι του «Σταυρού του Στεφάνου Δουσάν», ακολουθώντας το ποταμάκι στα αριστερά μου. Σε μερικά λεπτά έφθασα στον ψηλό πύργο (13ος αιώνας) του Μιλούτιν.

Ο πύργος αυτός με εξωτερικές νευρώσεις — αναστηλωμένους εδώ και είκοσι περίπου χρόνια — αποτελεί ένα από τα ωραιότερα δείγματα της βυζαντινής οχυρωματικής τέχνης. Η αξία άλλωστε των οχυρώσεων μέσα και έξω από το μοναστήρι φάνηκε στα 1307, όταν οι Καταλανοί προσέβαλαν ανεπιτυχώς την περιοχή. Η περιήγηση στον όμορφο πύργο και το τριγύρω ερειπωμένο περιτείχισμα διήρκεσε αρκετά. Έχοντας πλούσιες παραστάσεις επέστρεψα στο μοναστήρι και κάθησα στην Τράπεζα συντρώνοντας με τους μοναχούς υπό την ανάγνωση βίων αγίων. Η Τράπεζα είχε αρχικά τοιχογραφηθεί τον 14ο αιώνα, μα έχει δεχθεί δεύτερο στρώμα στα 1623 από το Σέρβο αγιογράφο Γεώργιο Μητροφάνοβιτς. Με τη δύση του ηλίου έκλεισαν οι βαριές σιδηρεπένδυτες πόρτες της μονής και ακολούθησε η ανάπαυση στο

αρχονταρίκι. Μόνος επισκέπτης στο μοναστήρι, άναψα την παλιά ξυλόσομπα με χοντρούς κορμούς που ήταν στοιβαγμένοι σε μια γωνία του δωματίου και διάβασα λίγο κάτω από το αδύναμο φως της λάμπας πετρελαίου — αυτή η αίσθηση του παρελθόντος, αυτά τα στοιχεία και οι μοσκοβολίες που τόσο λείπουν από τις πόλεις, αυτά μου έκαναν παρέα εκείνο το βράδυ.

Νωρίς το πρωί, βόλτα έως το παραθαλάσσιο γειτονικό μονίδριο του Αγίου Βασιλείου, εξάρτημα πια της μονής. Στο δρόμο ξανά ο πύργος του Μιλούτιν, «καθίσματα» με χρώματα σερβικά, περιφράξεις, χωράφια, τακτοποιημένα με τον ίδιο τρόπο που τα είχα δει και στη Γιουγκοσλαβία.

Το μονίδριο, ένα μικρό κάστρο μελετημένο για να αποκρούει τις επιθέσεις των πειρατών, έχει στο εσωτερικό του ναΐδριο, πύργο ημιερειπωμένο και τους άλλους απαραίτητους χώρους. Η είσοδος του βυζαντινός πυλώνας με αετωματική απόληξη. Φτάνει κανείς περπατώντας σε κτιστό δρομάκι βυζαντινών χρόνων, που κόβει εγκάρσια το χαντάκι που προστατεύει από τη στεριά. Χτύπησα δυνατά τη χοντρή ξύλινη πόρτα φωνάζοντας τον ηλικιωμένο μοναχό που μένει σ' αυτό. Μάταια, απάντηση καμιά. Έκαμα το γύρο περιεργαζόμενος ταυτόχρονα κάποια όστρακα αγγείων που υπήρχαν τριγύρω. Δίπλα ένα βυζαντινό κτιστό πηγάδι στεγασμένο με ελαφριά δίρρυτη στέγη, δίπλα του μικρή μαρμάρινη λεκάνη και τριγύρω σπαρμένα όστρακα, αποτέλεσμα γραφικό πολλαπλής επέμβασης στους αιώνες...



Καθολικό Χελανδαρίου. Θωράκιο με εξαπτέρυγα, σύμβολα ευαγγελιστών και μικρά κεφάλια.

Ο αρσανάς ενσωματωμένος στο θαλάσσιο τείχος έχει κλείσει οριστικά με κτιστό φράξιμο. Αιτία τμήμα του τόξου του που έχει καταπέσει στα βράχια και στη θάλασσα. Ανέβηκα στα κομμάτια αυτά σκαλίζοντας τα τούβλα, την πέτρα, το κουρασάνι και την ορθογώνια τρύπα για το ξύλο μιας ξυλοδεσιάς. Επιστροφή στο παρελθόν. Στη θάλασσα αρχαίο νεκροταφείο γεωμετρικών χρόνων, που καλύφθηκε από την άνοδο της στάθμης της θάλασσας. «Είναι απίθανο να μην κατοικήθηκε μια τόσο όμορφη τοποθεσία» αναλογίστηκα παίρνοντας το δρόμο του γυρισμού από

τη μακριά βοτσαλωτή παραλία.

Παίρνοντας τα πράγματά μου, λίγη τροφή για το δρόμο και αποχαιρετώντας τους μοναχούς, κίνησα για το μονοπάτι της επιστροφής στη Μονή Ζωγράφου με τις καλύτερες εντυπώσεις και με την υπόσχεση που έδωσα στον εαυτό μου για σύντομη επιστροφή στο χελανδαρινό θαύμα.

Μετά από τρεις ώρες ανηφόρα-κατηφόρα, έφθασα στο μοναστήρι του Ζωγράφου, ξεκουράστηκα ένα μισάωρο και βιάστηκα να πάρω το μονοπάτι για τη γειτονική Μονή Κωνσταμονίτου που απείχε μιάμιση ώρα, φοβούμενος, όπως μου είπε και ένας Βούλγαρος μοναχός, το κλείσιμο της πύλης της μονής, μιας και η δύση του ηλίου δεν απείχε αρκετά.

Το μονοπάτι κάθε άλλο παρά βατό ήταν. Σχεδόν εγκαταλειμμένο, με χαμηλά κλαδιά να κλείνουν το δρόμο. Μία, δύο, τρεις πλαγιές, η μονή δε φαινόταν. Κάποια εγκαταλειμμένη σκότη, ημερειπωμένη μέσα στο δάσος· η μονή φάνηκε μετά από ώρα. Ταλαιπωρημένη από αλληπάλληλες πυρκαγιές, απαρτίζεται από κτίσματα του 19ου αιώνα που δε θυμίζουν το σχέδιο του Ρώσου περιηγητή του 1744 Β. Βάρσκη (Barskij). Την ώρα εκείνη σχολούσε ο εσπερινός. Ο αρχοντάρης με οδήγησε στην Τράπεζα και κατόπιν στο δωμάτιό μου. Εντύπωση μου έκαναν δύο - τρεις νεαροί μοναχοί, τους οποίους η μονή δέχθηκε από ψυχιατρικά ιδρύματα, τους εγκλιμάτισε και τώρα έχουν σχεδόν αποθεραπευτεί. Ο αρχοντάρης το βράδυ στη σάλα του αρχονταρικού μου ετοίμασε πρόθυμα ένα καφέ και μου διηγήθηκε για τρεις ώρες περίπου τη δική του



Μονή Ζωγράφου. Άποψη του καθολικού (19ος αιώνας) από τα Βορειοδυτικά.

συγκινητική ιστορία, για το πώς η ζωή που ζούσε — εδώ και ενάμιση χρόνο — στη μονή θεράπευσε κάποιους σωματικούς πόνους, που προκαλούσε η αγχώδης καθημερινότητα ενός πετυχημένου πλούσιου εμπόρου της πόλης. Ζει, όπως μου είπε, τη δεύτερη και καλύτερη, την πλούσια νεότητά του, φορώντας το μαύρο σκούφο με τον κεντητό κόκκινο σταυρό, την άσπρη γενειάδα, τα στρογγυλά γυαλιά και το διαρκές χαμόγελο. Σπάνιος διάλογος στο ημίφως της λάμπας πετρελαίου· παρά την τόση οδοιπορία της ημέρας κούραση καμιά.

Το άλλο πρωί πήγα για λίγο στον όρθρο και στη θεία λειτουργία και κατόπιν στην Τράπεζα. Αφήνοντας πίσω τη μονή και την εμπειρία μιας κρύας νύχτας, όπου το ένα ξύλο έμπαινε μετά το άλλο στη σόμπα για να ζεστάνει το δωμάτιο, τράβηξα από ένα χωματόδρομο για την παραλία και τον αρσανά της μονής. Περνώντας από ένα σημείο με πολλές διακλαδώσεις διάλεξα στην τύχη και κατευθύνθηκα προς το γειτονικό αρσανά του Ζωγράφου. Στο δρόμο, στην πλαγιά, παντού όστρακα και ερείπια αρχαίας ελληνικής πόλης. Προς τη θάλασσα πάνω σε βράχο, ο ημερειπω-



Σπίτι στον αρσανά Ζωγράφου.

μένος μεταβυζαντινός πύργος, τον οποίο επισκέφθηκα πηδώντας μάντρες και χόρτα· κτίσμα γραφικό ακόμη και σ' αυτή την κατάσταση· χρειάζεται άμεση στερέωση, γιατί κινδυνεύει με ολοκληρωτική κατάρρευση. Άχρηστος πια για την άμυνα της ακτής...

Η βροχή μάζεψε όσους περιμέναμε το πλοίο της επιστροφής στην Ουρανούπολη στο ισόγειο του διώροφου σπιτιού της αστυνομίας στον αρσανά του Ζωγράφου. Ένας γέροντας σκητιώτης μοναχός, ενώ οι αστυνομικοί μας πρόσφεραν κονιάκ, μας διηγιόταν ιστορίες και ανάμεσά τους κάτι από τις σπουδές που είχε κάνει στο Παρίσι, στη Σορβόνη! Έκπληκτος βρήκα την ευκαιρία να μιλήσω μαζί του, καθώς περιμέναμε το «ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ» που πλησίαζε στη σκάλα, για γνωστά οικεία μέρη εκεί στην ξενιτιά. Ο καιρός της επιστροφής στο Παρίσι πλησίαζε, προκαλώντας ανάμικτα συναισθήματα. Πάνω στο πλοίο στην απάνεμη καμπίνα, ξεκαθάριζαν σιγά-σιγά οι σκέψεις· έχοντας πάρει το τονωτικό, την «αγιορείτικη ένεση», κατά την προσφιλή έκφραση των μοναχών, επιστρέψαμε στη γνωστή καθημερινότητα της ζωής της πόλης.



«Λόγῳ πληθώρας ὕλης» η συνέχεια της μετάφρασης του μυθιστορήματος του Καρόλου Μπαρμπαρά «Το έγκλημα της Ερυθράς Γέφυρας» αναβάλλεται για το επόμενο τεύχος.



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

στη διεύθυνση:

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

Όνοματεπώνυμο

Οδός και αριθμός

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

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

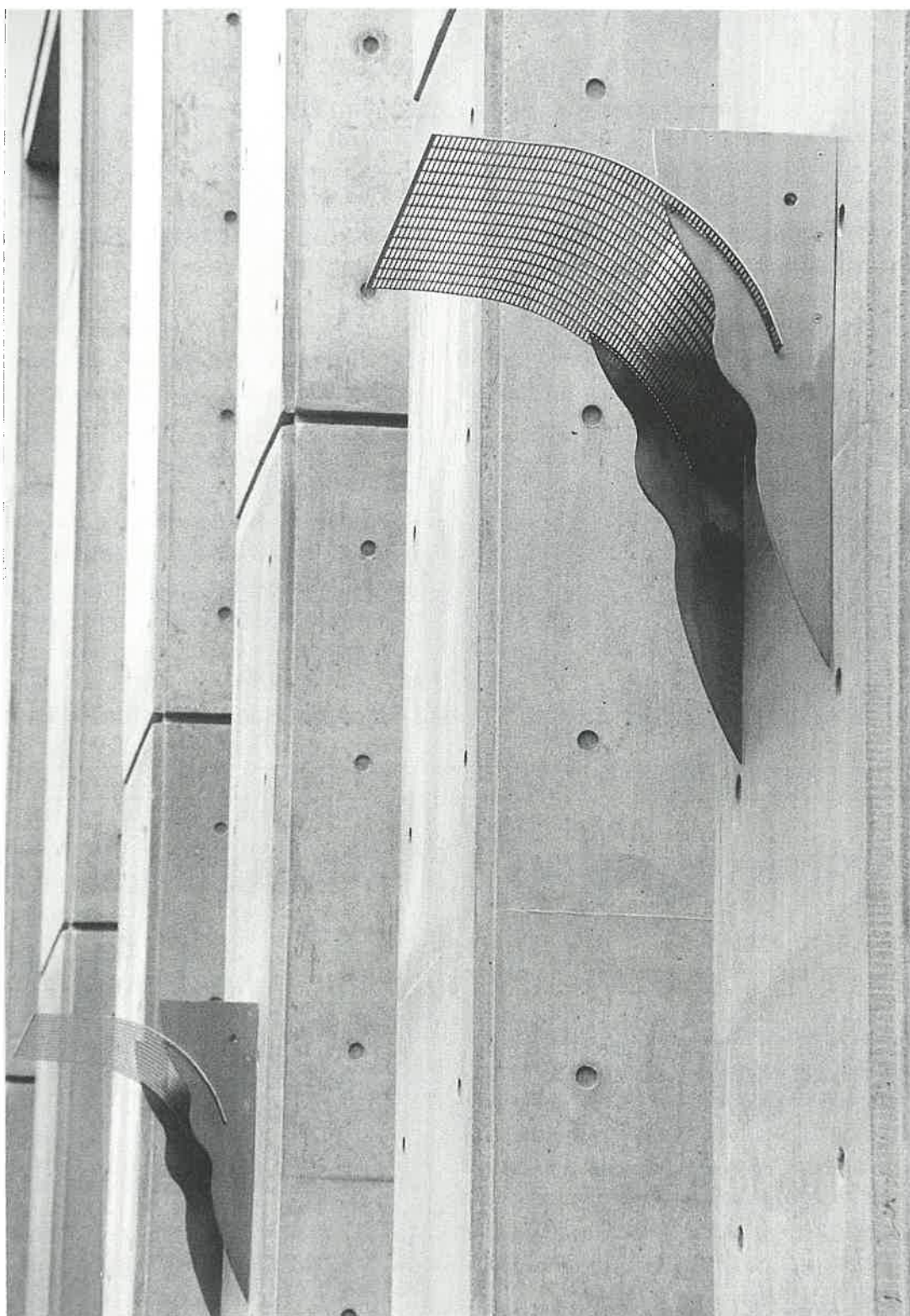
Librairie Epsilon

Livres anciens et modernes

και όλα τα τεύχη του **θεωρειου**

33, rue de Vaugirard
75006 PARIS
Tél. : 45.44.53.00

το **θεωρειο** και
η **defi films**
αγαπάνε
τον ελληνικό
κινηματογράφο
και θέλουν
να φτάσει
στο Παρίσι



IFOS Design

46, Av. René Coty, 75014 PARIS — FRANCE

Tél.: 43.22.91.99 — Fax: 46.61.48.84

Θάσου 10, 112 57 ΑΘΗΝΑ — GRECE

Tél.: 86.29.778

ARCHITECTURE — ARCHITECTURE D'INTERIEUR

MOBILIERS — DESIGN INDUSTRIEL

κυκλοφορεί στα γαλλικά
το βιβλίο του Μένη Κουμανταρέα

Η φανέλα με το εννιά

MENIS ΚΟΥΜΑΝΔΑΡΕΑΣ

LE MAILLOT
NUMERO

9



EDITIONS DU GRIOT

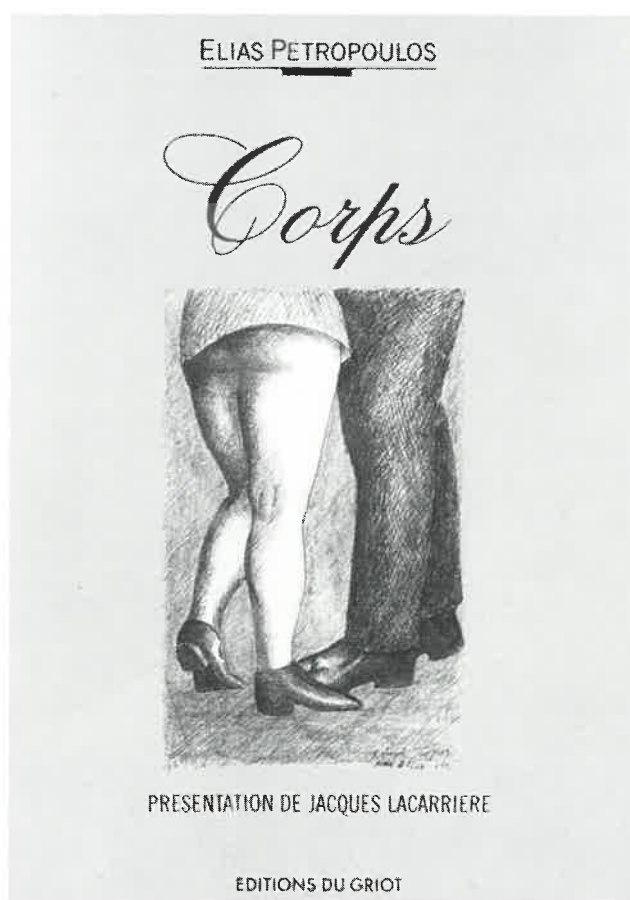
από τις εκδόσεις

EDITIONS DU GRIOT

34, rue Yves Kermen 92100 BOULOGNE — FRANCE

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

Corps



σχέδια των:
Bastow, Corneille,
Φασιανού, Σικελιώτη,
Τορορ, Τσόκλη
Διάθεση για την Ελλάδα:
ΝΕΦΕΛΗ, Μαυρομιχάλη 9
106 79 Αθήνα
τηλ. 360.77. 44 — 360.47.93

EDITIONS DU GRIOT

34, rue Yves Kermen 92100 BOULOGNE — FRANCE