

Θεωρεϊο

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

ΧΡΟΝΟΣ 2ος

ΤΕΥΧΟΣ 14 ♡ ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1992

700 ΔΡΑΧΜΕΣ



Ουίλλιαμ Σαίξπηρ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

το θεωρειο θεωρεί, σελ. 1 - **συμβαίνουν εις παρισίους και αλλού**, σελ. 2 - **κινηματογράφος**: Γυμνό σενάριο, του Θράσου Καμινάκη, σελ. 7, - Σαίξπηρ στην οθόνη, του Χάρη Ν. Θράσου, σελ. 8 - Το «Χειμωνιάτικο παραμύθι», του Γιώργου Αραμπατζή, σελ. 15 - Ένα σονέτο του Σαίξπηρ, απόδοση Θάνας Σίδηρης, σελ. 16 - **θέατρο**: Άμλετ και ο βαθμός μηδέν της σκηνοθεσίας, του Χ. Αυστηρού, σελ. 18 - **σκηνογραφία**: Ο λόγος και η ύλη, της Ανδρομάχης Μοντζολή, σελ. 21 - **βιβλίο**: το βιβλιοπωλείο Shakespeare and Co, της Μανταλένας Κιρκουσαριάν, σελ. 23 - **λογοτεχνία**: Έρνεστ Χεμινγκουαίη, το τέλος της γιορτής, του Θράσου Καμινάκη, σελ. 26 - **λογοτεχνία-απόσπασμα**: Shakespeare and Co, του Έρνεστ Χεμινγκουαίη, μετφ.: Μαριλένα Παπαχριστοφόρου, σελ. 29 - **γλώσσα**: θετικές πρωτοβουλίες, του Νίκου Γραικού, σελ. 31 - **συνέντευξη**: Henri Topnet, Η Ελλάδα είναι η μόνη χώρα που πληρώνει, σελ. 32 - **ποίηση**: δύο ποιήματα του Χρήστου Βαζαίου, σελ. 36 - το Σπίτι της Ποίησης, της Όλγας Φραγκάκου, σελ. 38 - **θέατρο-σύγχρονη δραματουργία**: Μπερνάρ-Μαρί Κολτές, του Σάββα Κυριακίδη, σελ. 40 - Τάμπατάμπα, μονόπρακτο του Μπερνάρ-Μαρί Κολτές, μετφ.: Σάββας Κυριακίδη, σελ. 42 - **φωτογραφία**: Σχέδιον εγκαταστάσεως, του Georges Mara d'Ejone, σελ. 44 - **μουσική-χορός**: Φεστιβάλ Τζαζ και χορού, της Κλαίρης Κορέλη, σελ. 54 - **εικαστικά γεγονότα**: ο Edward Hopper στο Louisiana, του Παύλου Χαμπίδη, σελ. 57 - Alberto Giacometti, του Νίκου Δασκαλοθανάση, σελ. 58 - **λογοτεχνία-μυθιστόρημα**: Κάρολου Μπαρμπάρα: Το έγκλημα της Ερυθράς Γέφυρας, (μετφ.: Καλλιστώ Στάμου), σελ. 61 - **πλήγματα**, σελ. 64 - **το θεωρειο επι-θεωρεί**, σελ. 71.

France: 20 FF ♡ Belgique: 150 FB ♡ U. S. A.: 3, 25 \$ ♡ Canada: 3, 95 CAD ♡ Luxembourg: 144 SL ♡ Suisse: 6 FS ♡ Κύπρος: 450 Λίρες

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

*

Tatiana Gritsi-Millieux
Sur l'autre rive du Temps

Roman

Traduction par Anne-Marie Olivier

*

Kosmas Politis
Eroica

Roman

Traduit par Henri Tonnet

à paraître

*

Costas Hatziryiris
Le peintre et le pirate

Roman

Traduit par Sophie Goldet
et Michel Volkovitch

*

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**,
κατοπτει-, παρατηρη-τήριον, σκοπιά,
σκοπιωρείον, κ. βίγλα, βιγλοστάσι, καραούλι.
(· Αντιλεξικόν, Θεολ. Βοσταντζόγλου)

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

ΧΡΟΝΟΣ 2ος ☞ ΤΕΥΧΟΣ 14 ΑΠΡΙΛΙΟΣ ☞ 1992 ☞ 700 ΔΡΧ.

ΕΚΔΙΔΕΤΑΙ ΑΠΟ ΤΗ ΛΙΟΥΒΑ PRESSE ☞ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΙΖΙΟΥΡΑΣ

ΣΥΝΤΑΞΗ:

Θράσος Καμινάκης, Μανταλένα Κιρκουσαριάν, Σάββας Κυριακίδης,
Ρούλα Σταθοπούλου, Γιώργος Φούκας, Παύλος Χαμπίδης.

Σ' αυτό το τεύχος συνεργάστηκαν: Γιώργος Αραμπατζής, Χατζηκυριάκος Αυστηρός, Χρήστος Βαζαίος, Νίκος Γραϊκός, Νίκος Δασκαλοθανάσης, Χάρης Ν. Θράσου, Θράσος Καμινάκης, Άρτεμη Καμπά, Μανταλένα Κιρκουσαριάν, Κλαίρη Κορέλη, Σάββας Κυριακίδης, Κλεοπάτρα Λάμπρη, Ανδρομάχη Μοντζολή, Γιώργος Μπιζιούρας, Μαριλένα Παπαχριστοφόρου, Θάνας Σίδερης, Ρούλα Σταθοπούλου, Καλλιστός Στάμου, Γιώργος Φούκας, Όλγα Φραγκάκου, Παύλος Χαμπίδης, Αλέξης Χρυσοστάλης, Georges Mara d'Ejove.

Φωτογραφίες των: Michel Spinato, G. B., Birgit, Georges Mara d'Ejove, Daniel Rühl., D. Cussenot, Henri Soumiriev-Lartigue, Gérard Rondeau.

Εικονογράφηση: Γιάννα Ανδρεάδη, Παύλος Χαμπίδης.

Διορθώσεις: Άρτεμη Καμπά, Ρούλα Σταθοπούλου.

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, Μαυρομιχάλη 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.)

theorio theorio theorio

REVUE MENSUELLE DE RECHERCHES ESTHÉTIQUES - EN LANGUE GRECQUE-

EDITÉE À PARIS ELLE VA PARTOUT OU IL Y A DES GRECS

Publiée par l'E.U.R.L. LIUBA PRESSE

Gérant: Georges Bijouras, directeur de la publication

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

Imprimée par La Chapelle Montligeon, 61400 MORTAGNE

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

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

Λέγεται ότι ο αριθμός δεκατέσσερα (δύο φορές επτά) ανοίγει τον κύκλο της ωριμότητας. Και το **θεωρειο** πέρασε πολλά μέχρι να φτάσει στο δέκατο τέταρτο τεύχος του. Αν δέχτηκε μέχρι στιγμής πυρά δεξιόθεν και αριστερόθεν, αν βρήκε υποστηρικτές και υπονομευτές στο δρόμο του, αν κόστισε πανάκριβα η κάθε του μέρα, τόσο υλικά όσο και ψυχικά, σ' όσους συνεργάστηκαν για την εξέλιξή του, στην πραγματικότητα, την πιο αδυσώπητη δυσκολία του εκφράζει ο εσωτερικός του αγώνας για να καθορίσει την πνευματική και αισθητική ταυτότητά του, για να εξορίσει την αμηχανία του και να πιστέψει στο αναγκαίο της υπάρξής του. Στην τυπική λογική η αρχή της ταυτότητας θέλει το σύνολο να ισούται με τα μέλη του. Το **θεωρειο** είναι οι άνθρωποί του· είναι όσοι στάθηκαν και στέκονται στο πλευρό του πιστά, όσοι μπόρεσαν να γίνουν αιτίες του και να αρθρώσουν το όραμά του. Με πολλή δουλειά, πίστη, μελέτη και έμπνευση, οι συνεργάτες βρίσκουν την πεξίδα τους, τον προσορισμό τους και τραβάνε στ' ανοιχτά. Εκεί στις άγριες θάλασσες της σκέψης και της τέχνης βρήκαν να τους περιμένουν οι πνευματικοί συμπαραστάτες τους: ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ, ο Ουίλλιαμ Μπάροουζ, η Σύλβια Μπητς, ο Τζέημς Τζόυς, ο Έρνεστ Χεμινγκουαίη, ο Μπερνάρ-Μαρί Κολτές, ο Έντουαρντ Χόπερ, ο Αλμπέρτο Τζιακομέττι...

Για πρώτη φορά μια συντακτική ομάδα εργάστηκε σκληρά μαζί με τους υπόλοιπους συνεργάτες για την πραγματοποίηση αυτού του τεύχους.

Το **θεωρειο** θέλοντας ν' ανοίξει τα φτερά του «πέρα από τα στενά πλαίσια των δύο πόλεων-πόλων», Αθήνα-Παρίσι, όπως λαθεμένα εκτιμήθηκε μέχρι στιγμής, αποκτά από το Μάιο περισσότερους συνεργάτες, όχι μόνον από την πρωτεύουσα και τη συμπρωτεύουσα, αλλά και από άλλες πόλεις της Ελλάδας. Επίσης νέοι συνεργάτες-ανταποκριτές από τη Στοκχόλμη, το Άμστερνταμ, το Λονδίνο, επιθυμούν να ενώσουν τις δυνάμεις τους στις σελίδες του περιοδικού.

Πιστεύοντας βαθειά ότι κάθε έργο, όταν ολοκληρωθεί, αφορά περισσότερο τους αποδέκτες του παρά τους δημιουργούς του, το αποτέλεσμα τις προσπάθειάς μας βρίσκεται στην κρίση των αναγνωστών.

Έτσι, το **θεωρειο θεωρεί** συνεργάτη και συνοδοιπόρο του κάθε αναγνώστη που θα 'θελε να συμβάλει με τρόπο θετικό και ποιοτικό στην πορεία του.



Μοναστήρι της Αγίας Αικατερίνης του Ricci
Πενσυλβανία (1965-1969).

✓ Μεγάλη έκθεση του Louis I. Kahn στο Κέντρο Georges Pompidou

Ο Louis I. Kahn (1901-1974) θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους αμερικανούς αρχιτέκτονες του δεύτερου μισού του αιώνα μας. Η έκθεση με τίτλο «Louis Kahn. Le monde de l'architecte» γίνεται στη Grande Galerie στον πέμπτο όροφο του Κέντρου και διαρκεί από 27 Φεβρουαρίου μέχρι 4 Μαΐου. Η γενική διαρρύθμιση του χώρου έχει γίνει από τον γνωστό Ιάπωνα αρχιτέκτονα Αράτα Ισοζάκι και είναι εμπνευσμένη από την κάτοψη της συναγωγής Μίκνεθ Ισραήλ στη Φιλαδέλφεια που αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του Kahn. Αρκετά αργά, το 1947, μετά από μια διαμονή στην Αμερικάνικη Ακαδημία της Ρώμης κατά τη διάρκεια της οποίας ταξίδεψε επίσης στην Ιταλία, Ελλάδα και Αίγυπτο, ο Louis Kahn άρχισε να αναπτύσσει μια αυθεντική προσωπική αντίληψη πάνω στην αρχιτεκτονική σαν αντίθεση στη μοντέρνα ιδεολογία της εποχής εκείνης. Απογοητευμένος από τον κοινότυπο και εμπορικό χαρακτήρα των περισσότερων μοντέρνων έργων της εποχής του θα αναζητήσει να θεμελιώσει την αρχιτεκτονική του σε αυθεντικές καλλιτεχνικές και κοινωνιολογικές βάσεις που εκτός του ότι αντιμετωπίζουν τα προβλήματα της περιόδου αυτής, στρέφονται κυρίως προς

αιώνιες αξίες. Η σκέψη του αναπτύσσεται τρεφόμενη από την ποίηση, το μυστικισμό και τη φιλοσοφία διαμέσου συλλήψεων που επεξεργάζονται τις αξίες της Σιωπής και του Φωτός σε μία συνεχή αναζήτηση της ηθικής διάστασης που θεμελιώνει τη νομιμοποίηση της μορφής.



Toulouse-Lautrec, Lage "Faust", 1896.

✓ Οι άλλοι Lautrec

Αν το Grand Palais στεγάζει το μείζον εικαστικό γεγονός της Παρισινής αυτής Άνοιξης — την έκθεση Toulouse-Lautrec — η Εθνική Βιβλιοθήκη και άλλα δύο μουσεία, Orsay και Toulouse-Lautrec της πόλης του Albi δραστηριοποιήθηκαν για να δώσουν μια πληρέστερη εικόνα όχι μόνο του έργου του Lautrec αλλά να ξαναζωντανέψουν την ατμόσφαιρα μιας εποχής, αυτής του περασμένου αιώνα. Λιθογραφίες εκτεθειμένες κατά θεματικές ενότητες καθώς και αφίσες αρθρώνουν την έκθεση της Εθνικής Βιβλιοθήκης προκαλώντας μας για μια περιπλάνηση στα Παρισινά καμπαρέ. Έργα που πραγματοποιήθηκαν στο σύντομο χρονικό διάστημα δέκα περίπου χρόνων (1891-1900), με ύφος διαυγές και απέρπιτο, ανάλογο με εκείνο των Nabis, δοσμένα με μια εξαιρετική οικονομία μέσων, είναι μαρτυρίες της

ποιότητας και εξέλιξης της τέχνης του Lautrec — τέχνης που θα βρει μια ευρύτερη απήχηση με τον ερχομό του επόμενου αιώνα. Έκθεση φωτογραφίας με θέμα τη χορεύτρια Loïe Fuller που ενέπνευσε τον καλλιτέχνη, μακέτες, σχέδια και φωτογραφίες που αποδίδουν το αρχιτεκτονικό και διακοσμητικό πλαίσιο των χώρων του νυχτερινού Παρισινού θεάματος, ρεσιτάλ τραγουδιών της εποχής, προβολές ταινιών των Renoir και Huston με θέμα το Lautrec και το περιβάλλον του...οργανώνονται παράλληλα στο Μουσείο του Orsay. Όσο για το Μουσείο Toulouse-Lautrec (Albi) συμπληρώνει τις παραπάνω εκδηλώσεις με μια έκθεση έργων των καλλιτεχνών και φίλων του Lautrec (Van-Gogh, Bonnard, Vuillard) καθώς και μια διεθνή συνδιάσκεψη με θέμα τον καλλιτέχνη' εκδηλώσεις που εντάσσονται στα πλαίσια μιας υψηλού επιπέδου πολιτιστικής πολιτικής, απόλυτα συνεπούς, που αποδεικνύει για πολλοστή φορά τη συνειδητή προσπάθεια ανάδειξης και αξιοποίησης της εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς και συνάμα τη συνειδητοποίηση των οικονομικών απολαβών ενός τέτοιου εγχειρήματος.

A. K.

✓ Ο περιοδεύων θίασος Chorpalovitch του L. Simovic

Ένα χωριό της Σερβίας την εποχή της γερμανικής κατοχής. Ένα ωραίο πρωί, ο θεατρικός θίασος καταφθάνει, οι ηθοποιοί τακτοποιούνται στο σπίτι ενός χωρικού, βγάζουν από τα μπαούλα τους κοστούμια και άλλα διάφορα και ετοιμάζονται για μια πρόβα στους «Ληστές» του Σίλλερ, που σκοπεύουν να παρουσιάσουν το βράδυ. Όμως, το θέαμα των ανθρώπων αυτών εν δράσει, είναι ανυπόφορο στα μάτια ενός πληθυσμού φημωμένου από τη ναζιστική τρομοκρατία' γίνεται δε ακόμη πιο σκανδαλώδες όταν, την ίδια μέρα, συλλαμβάνεται ένας νεαρός που κατηγορείται για τη δολοφονία δύο

συνεργατών των μαζί και απειλείται με εκτέλεση. Από τη στιγμή της αναγγελίας του νέου, η ασυνεννοησία ανάμεσα στους χωρικούς και τους ηθοποιούς είναι απόλυτη. Οι πρώτοι, αδύναμοι να ξεφύγουν από την πραγματικότητα, ανέχονται όλο και πιο δύσκολα τους δεύτερους, που έχουν μάθει να την προσπερνούν. Οι πρώτοι, που η μοίρα τους είναι να αποτελούν το «παιχνίδι» της ιστορίας, νιώθουν προσβεβλημένοι από τους δεύτερους, που το επάγγελμά τους είναι να «παίζουν» την ιστορία.

Ο Ljubomir Simovic, ποιητής και θεατρικός συγγραφέας, γεννήθηκε το 1935 στο Ουϊτζε της Σερβίας, και ζει σήμερα στο Βελιγράδι. Δηλώνει ορθόδοξος, αντικομμουνιστής, υπερασπιστής της γλώσσας, του πολιτισμού και της ιστορίας της χώρας του και νοσταλγός του «χαμένου παράδεισου» των παιδικών του χρόνων. «Ο περιοδεύων θίασος Chopalovitch» είναι το τρίτο του θεατρικό έργο.

Le théâtre ambulant Chopalovitch του L. Simovic
Théâtre de la ville, έως τις 17 Απριλίου
Σκηνοθεσία: Jean-Paul Wenzel

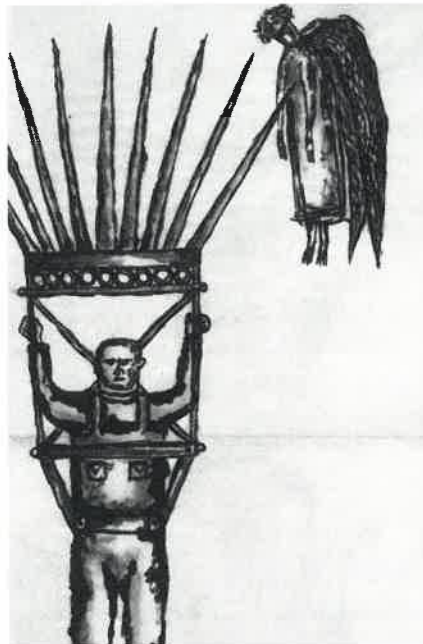
X. A.

✓ «Μηχανές Αρχιτεκτονικής»

Κάθε έργο γεννιέται από μια ιδέα και κατά συνέπεια, η ιδέα περικλείεται τουλάχιστον στο έργο. Κατά τη δημιουργία των τεκτονικών έργων όμως, η έμπνευση υποκύπτει στις πρακτικές ή πιο «καθησυχαστικά» στις λειτουργικές αναγκαιότητες και η ιδέα βρίσκεται εκ των πραγμάτων αλλοιωμένη. Παρόλο το περιοριστικό της αυτό πλαίσιο σαν τέχνη της οικοδόμησης, ίσως επειδή είναι και τέχνη της θεμελίωσης, η αρχιτεκτονική δεν τέθηκε σε αμφισβήτηση παρά με το κίνημα της «αποδόμησης» που τείνει όμως σήμερα να γίνει «στυλ».

Οι δεκατρείς καλλιτέχνες διεθνούς

προέλευσης που συμμετέχουν στην έκθεση «Μηχανές Αρχιτεκτονικής» που παρουσιάζεται στη Fondation Cartier μέχρι τις 21 Απριλίου, δεν ανήκουν σε κάποιο συγκεκριμένο κίνημα· αλλά ολονών τα έργα, αν και ετερόκλιτα, μας προκαλούν σε έναν έντονο διαλογισμό σχετικά με τη θέση της σύλληψης στην αρχιτεκτονική πράξη, τις δοξασιές που κατευθύνουν τη διαμόρφωση του περιβάλλοντός μας, την πραγματική έννοια και την περιορισμένη χρήση της αρχιτεκτονικής μόνο για την κατασκευή κτιρίων. Στο χώρο μεταξύ της ιδέας και του



αρχιτεκτονικού σχεδίου, το έργο του αρχιτέκτονα υλοποιημένο μοιάζει ίσως με αυτό ενός σύγχρονου γλύπτη. Η αρχιτεκτονική είναι πάνω απ' όλα τέχνη και συνομιλεί με τις άλλες τέχνες όπως το θέατρο, την ποίηση, τη ζωγραφική... όπου βρίσκει ποικίλες πηγές έμπνευσης. Οι «μηχανές αρχιτεκτονικής», προς έκπληξη του επισκέπτη, δεν είναι μακέτες αλλά μηχανισμοί που βάζουν σε λειτουργία διάφορους τομείς της δημιουργίας ή επίσης ωφέλιμα αντικείμενα που μετατρέπονται ταυτόχρονα σε αντικείμενα διαλογισμού. Τα ερωτήματα που τίθενται με αυτό τον τρόπο, ανατρέπουν τις κεκτημένες ιδέες σχετικά με την κατοικία, τους δημόσιους χώρους, το

κοινωνικοπολιτικό και ιστορικοπολιτιστικό τους πλαίσιο. Για παράδειγμα, ο Daniel Libeskind μοιάζει να κατακρίνει την κατασκευή πόλεων με μέτρο τις οικονομικοπολιτικές σκοπιμότητες και που αποκτώντας την δικιά τους οντότητα, ξεχνούν και ξεπερνούν τον άνθρωπο. Ο Ben Nicolson, με το σπίτι του κλεπτομανή, παρουσιάζει μια κατοικία-καθρέφτη του χρήστη, μέλους μιας κοινωνίας που διέπεται πλέον από τη βουλιμία της ιδιοκτησίας. Ο Jesse Reiser και η Nanako Umemoto εκθέτουν τα σχέδια μιας κατοικίας. Οι χώροι της οποίας, διαχωρισμένοι μεταξύ τους και ανακωλυμένοι σαν τις διαφορετικές σκηνές ενός κινηματογραφικού σεναρίου, έχουν σαν σκοπό να δημιουργήσουν συγκινήσεις, να διηγηθούν ιστορίες και να ανακαλέσουν μνήμες. Η λειτουργική εξυπηρέτηση που προσφέρει το αρχιτεκτόνημα περνάει έτσι σε δεύτερο πλάνο ενώ δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην τοποθέτησή του μέσα στον πολεοδομικό ιστό.

Έτσι στην αρχιτεκτονική, ευρεία δεν είναι μόνο η γκάμα των χώρων έμπνευσης. Ευρύ είναι και το οπτικό της πεδίο διότι με τις ανθρωπολογικές, οικονομικές και κοινωνιολογικές της προεκτάσεις αναδεικνύεται όργανο εξερεύνησης του κόσμου μας.

Ο κόσμος μας είναι και το οικείο και άρα καθησυχαστικό περιβάλλον που χτίσαμε γύρω μας, από το οποίο η έκθεση μας αποσπά και με το οποίο μας φέρνει σε σύγκρουση, εκπλήσσοντας και αναστατώνοντας μας. Ωστόσο, όλοι αυτοί οι αρχιτέκτονες δεν αρνούνται την κατασκευή αλλά επιχειρούν να μεταβάλλουν την περιορισμένη αντίληψή μας για την έννοια της αρχιτεκτονικής. Σε μια εποχή όπου το βλέμμα μας φιλτράρεται μέσα από τη μικρή οθόνη, είναι άραγε αναπόφευκτο να «γκρεμίζονται» οι κεκτημένες ιδέες ώστε να μπορούν να «κτίζονται» οι καινούργιες;

Σημειώνουμε ότι ένα ξεχωριστό περίπτερο είναι αφιερωμένο στα έργα του γνωστού αρχιτέκτονα John Hedjuck. Σ' ένα λαβυρινθώδη χώρο ο Hedjuck εκφράζει το παράδοξο της σκέψης που εναντιώνεται σε

ό,τι την περικλείει και αναζητά να σπάσει τα προστατευτικά της περιβλήματα που αποτελούν οι διάφορες μορφές τέχνης, μέσα από τις οποίες όμως αποκτά υπόσταση.

Κλ. Λ. - Γ. Φ

✓ Έκθεση έργων του Γιάννη Κόκκου στο Παρίσι

Πραγματοποιήθηκε από τις 2 μέχρι τις 26 Μαρτίου έκθεση με φωτογραφίες και σχέδια από κοστούμια και σκηνικά του Γιάννη Κόκκου στο Conservatoire Superieur d'Art Dramatique.

Γεννημένος στην Αθήνα ο Κόκκος ζει στο Παρίσι από το 1963. Μετά από σπουδές στην Ecole du Théâtre Nationale de Strasbourg σχεδιάζει σκηνικά και κοστούμια για το Θέατρο και την Όπερα, κυρίως για σύγχρονα έργα. Συνεργάζεται με πολλούς



Ιφιγένεια του Ρακίνα, σκηνοθεσία, σκηνικά κοστούμια: Γιάννης Κόκκος.

σκηνοθέτες όπως ο Jacques Lasalle και ο Antoine Vitez, με τον οποίο από το 1981 έως το 1988 συνεργάζονται στο Théâtre National de Chaillot. Ανάμεσα στα πιο πρόσφατα έργα που σκηνογράφησε συγκαταλέγονται ο *Μάκβεθ* του Βέρντι στην όπερα του Παρισιού, *Ο θρίαμβος της αγάπης* του Μαριβό στο Piccolo Teatro του Μιλάνου, *Ο μαγεμένος αυλός* στο Staatsoper της Βιέννης, *Η ζωή του Γαλιλαίου* του Μπρεχτ στη Commedie Française. Τον Ιανουάριο του 1987 πραγματοποίησε την πρώτη του σκηνοθεσία και τον ίδιο χρόνο βραβεύτηκε τρεις φορές για τα κοστούμια της *Madame de Sade* (σκηνοθεσία, Sophie

Louchevsky), για το σκηνικό της παράστασης του έργου *L'echange* και για τη σκηνογραφία στην Quatriennale της Πράγας. Από το 1987 μέχρι σήμερα συνεχίζει με επιτυχία τη σκηνοθετική του δουλειά, φωτογραφίες της οποίας παρουσιάζονται στην έκθεση.

Γ. Φ.

✓ Άνοιξη στη «Πράγα» της Γκρενόμπλ



Τζέρεμι Άιρονς στην ταινία του Σόντεμπεργκ *Κάφκα*.

Για τον Απολιναίρ ήταν η «Εκατονταπύργια Πόλη», για τον Μπρετόν η «μαγική πρωτεύουσα της Ευρώπης». Μεσ στους δαιδάλους της έγραψε ο Κάφκα τη *Μεταμόρφωση* και τη *Δίκη*. Μεσ στις δικές της κρυφές γωνιές και τα μυστικά περάσματα αρχίζει το *Αστείο* του Κούντερα. Στη γαλλική πόλη Γκρενόμπλ ανοίγει τις πύλες της η Πράγα των τελευταίων σαράντα χρόνων. Στις κοινοτικές βιβλιοθήκες της Γκρενόμπλ πραγματοποιείται μια έκθεση που συνδυάζει διαφορετικές πλευρές της καλλιτεχνικής ζωής της Τσεχοσλαβίας (Κινηματογράφος, Θέατρο, Λογοτεχνία, Μουσική, Χορός, Ζωγραφική) με κέντρο τη δραστηριότητα της πρωτεύουσάς της και όσων εμπνεύστηκαν απ' αυτήν. Βασική αφορμή η παρουσίαση μιας έκδοσης σχετικά με την πόλη, με τίτλο "Samirdat, 1948-1989", που για χρόνια παρέμεινε απαγορευμένη. Παράλληλα προγράμματα: Πρώτη παρουσίαση της νέας ταινίας του Σόντεμπεργκ *Κάφκα*, κινηματογραφικές

εκδηλώσεις με ειδικά αφιερώματα στον Γίρι Τρίγκα και τον Μίλος Φόρμαν, παρουσιάσεις κειμένων με κριτικό περιεχόμενο γύρω από το έργο του Κάφκα, φωτογραφικές συναντήσεις, συζητήσεις και μια σπάνια αναδρομή στην *Άνοιξη της Πράγας*. Στην ανακάλυψη της *ανοιξιάτικης Πράγας* συμβάλουν με την παρουσία τους πολλοί Τσέχοι διανοούμενοι που ο καθένας καταθέτει τη δική του σκοπιά για την «εμπνευσμένη πόλη». Ανάμεσά τους οι Μίλαν Κούντερα, Έβα Καντούρκοβα, Βάλκαβ Τζάμεκ, Κάρελ Πέκα κ. ά. Η φετινή άνοιξη της Πράγας στη Γκρενόμπλ διαρκεί ως τις αρχές Απριλίου.

Ο. Φ.

✓ Φωτογραφίες με πλοκή του Κλωντ Σιμόν

Ο Κλωντ Σιμόν, ένας απ' τους ισχυρότερους εκφραστές του «νέου μυθιστορηματος» (nouveau roman), πέρα από σημαντικός λογοτέχνης είναι αξιόλογος ζωγράφος και πεπειραμένος φωτογράφος. Αν και για πολλά χρόνια ασχολήθηκε ερασιτεχνικά με τη φωτογραφία, είναι αλήθεια ότι δοκιμάστηκε πίσω απ' το φακό με μεράκι που θυμίζει επαγγελματία. Στα είκοσι του χρόνια, περνώντας από ένα στάδιο ηθελημένου πειραματισμού, ανακαλύπτει πως με το φακό μπορεί να διηγηθεί νέες ιστορίες κάθε φορά. Και πράγματι αυτό συμβαίνει: έκτοτε ο Σιμόν κάνει φωτογραφίες με πλοκή. Ο ίδιος πιστεύει ότι η τέχνη της φωτογραφίας του συμπαραστάθηκε με τρόπο αποφασιστικό στις περιπέτειες του λόγου και η γνώση που απέκτησε μέσα απ' την αναπαραστατική δύναμη του φακού καθόρισε τις αφηγηματικές φόρμες που έχει υιοθετήσει από τα πρώτα κίολας μυθιστορημάτά του. Λέει ο Σιμόν: «*Η φωτογραφία απομνημονεύει αυτό που η μνήμη μας αδυνατεί ή αρνείται να συγκρατήσει, δηλαδή τη φευγαλέα εικόνα ενός γεγονότος, ενός προσώπου ή αντικειμένου που δεν έζησε παρά ένα μικρότατο κλάσμα του χρόνου*».

Φυλακισμένες μέσα στην «Υπερβολή του χρόνου» οι φευγαλέες στιγμές του Κλωντ Σιμόν εκτίθενται στη Galerie Maeght (42, rue du Bac, 75007 Paris) από τις 12 Μαρτίου. Πρόκειται για ένα σημαντικό αριθμό φωτογραφικών συνθέσεων που ανήκουν στην περίοδο 1937-1962, χρόνια που ο Σιμόν ασχολήθηκε αποκλειστικά με το ασπρόμαυρο και μυήθηκε στον εξπρεσιονισμό. Πολλές απ' αυτές εκδόθηκαν στο περιοδικό Photographies μαζί με ένα ανέκδοτο κείμενο του συγγραφέα. Αξίζει να πούμε πως μετά από το 1962 ο Κλωντ Σιμόν εγκαταλείπει την ασπρόμαυρη τεχνική και εδώ και τριάντα χρόνια δεν κάνει παρά έγχρωμες φωτογραφίες για τις, οποίες επιμένει ότι αργεί ακόμα η ώρα της δημοσίευσής τους. Πάντως το «άλμπουμ ενός ερασιτέχνη» (L'album d'un amateur, Collection Signature, 1988, Paris) ζωντανεύει για πρώτη φορά μετά την έκδοσή του μπροστά στα μάτια του κοινού.

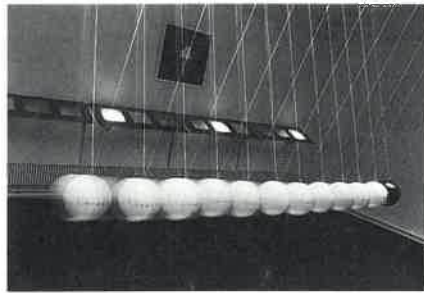
X. N. Θ

✓ Έκθεση του Ιάσονα Καραϊνδρου

Την τελευταία δουλειά του νεαρού καλλιτέχνη Ιάσονα Καραϊνδρου θα έχουμε την ευκαιρία να δούμε από τις 31 Μαρτίου έως τις 12 Απριλίου στη Galerie Crous / Beaux Arts, 11 rue des Beaux Arts.

Το έργο του δεν είναι απρόσιτο ή ερμητικό αλλά μας προκαλεί μέσα από ένα διασκεδαστικό παιχνίδι στην ανακάλυψη της σκέψης που το διαπερνά. Σημαντικός είναι ο ρόλος της γεννήτριας ιδέας που εμπλουτίζεται, ωριμάζει και ολοκληρώνεται πριν ακόμη δώσει μορφή στην ύλη. Έτσι χωρίς περιττά στοιχεία το έργο αποκτά υπόσταση διαμορφώνοντας το χωροχρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να εξελιχθεί. Εγκαταστάσεις όπως και γλυπτά αποτελούν την έκθεση. Επίσης, ένα σχέδιο βραβευμένο στο διαγωνισμό με θέμα «νερό μεταξύ τέχνης και επιστήμης» που προκηρύχθηκε από τη Vilette — Cité des Sciences et de l'Industrie. Μέσα σ' έναν αμφιθεατρικό χώρο

περικλείεται η κατασκευή τμήματος του χάρτη της Γαλλίας, σε ορισμένα σημεία του οποίου έχουν τοποθετηθεί γυάλινες διαφανείς κολόνες. Το επίπεδο του νερού που περιέχεται σ' αυτές μεταβάλλεται σύμφωνα με την ανάλογη παλίρροια που παρατηρείται την ίδια στιγμή στα



Ιάσονα Καραϊνδρου: Αντιστοιχίες κοσμολογικών στοιχείων ανάμεσα στο ίδιο και στο έτερον.

γεωγραφικά σημεία όπου αντιστοιχούν οι κολόνες. Έτσι με τους πολύπλοκους υπολογισμούς που επιτρέπει η επιστήμη ενορχηστρώνεται ένα ποιητικό θέαμα σαν κι εκείνο που θα παρακολουθούσαμε αν βλέπαμε τον πλανήτη από ψηλά. Πρόκειται για μια άλλη οπτική γωνία που δημιουργεί η ευρηματικότητα του καλλιτέχνη. Πολλές εκπλήξεις μας περιμένουν στην έκθεση. Μια απ' αυτές θα κάνει την καρδιά μας να πάλλει μαζί μ' αυτή του καλλιτέχνη, με την πραγματική έννοια της λέξης.

Κλ. Α.

✓ Η φωτισμένη θλίψη του Richard Parkes Bonington στο Petit Palais

Το 1817 είναι η χρονιά με την οποία συνδέεται η έκρηξη του ρομαντισμού στη Γαλλία, σε μια εποχή που όπως τόνιζε και ο Μπωντλαίρ παράλληλα με τα νέα λογοτεχνικά ρεύματα πήρε να ανθεί μια νέα «σχολή ζωγραφικής». Την ίδια χρονιά ένας νεότερος βρετανός καλλιτέχνης έκανε τα πρώτα του βήματα στο Παρίσι. Ήταν ο Richard Parkes Bonington (γεννημένος το 1802) που λίγο καιρό μετά εγκαθίσταται

μόνιμα «στην πόλη των απίστευτων χρωμάτων» και γίνεται το alter ego του Ντελακρουά. Μαθητής του Λουίς Φράντσια στο Λονδίνο και το Καλαί, ο νέος ζωγράφος εκδηλώνει νωρίτα το ενδιαφέρον του για την τεχνική της ακουαρέλλας και γίνεται ένας απ' τους πιο αξιόλογους εκφραστές της πλάι στον Τόμας Γκίρτιν, τον Σαμουέλ Προυστ και τους αδελφούς Φίλντινγκ. Στο Παρίσι ο Μπόνιγκτον εισχωρεί στο ατελιέ του πιο διάσημου ζωγράφου της εποχής, του Βαρόνους Γκρος. Η ακαδημαϊκή όμως παιδεία τελικά τον κάνει να δυσφορεί. Σύντομα απελευθερώνεται απ' τις δεδομένες φόρμες και αποπειράται να προχωρήσει την τοπιογραφία πέρα απ' τον κλασικισμό της εποχής. Πιστός στο πνεύμα μιας νέας



Έργο του Richard Parkes Bonington.

εποχής, που έμελλε να γράψει ιστορία στις εικαστικές τέχνες και που ο Μπόνιγκτον είναι πρόδρομος και εισηγητής της, παραδίδεται στο μελαγχολικό οίστρο του επερχόμενου ρομαντισμού. Πολλά έργα του είναι ποτισμένα με το πνεύμα της «ποιητικότητας των ερεπίων» που ύμνησαν αρχικά ο Ντιντερό και στη συνέχεια ο Λαμαρτίνος, ο Σατωβριάνδος και ο Ουγκώ. Μετά από την συνάντησή του με τον Ντελακρουά και κυρίως ύστερα απ' το ταξίδι που πραγματοποίησαν στο Λονδίνο το 1825 ο Μπόνιγκτον παίρνει την απόφαση να μοιραστεί μαζί του το ίδιο ατελιέ στο Παρίσι. Αυτή η περίοδος της αμοιβαίας

φιλίας και της καλλιτεχνικής σύμπλευσης είναι η πιο δημιουργική στην πορεία του νεαρού Μπόνιγκτον. Οι δύο καλλιτέχνες μοιράζονται τις ίδιες αισθητικές ανησυχίες, αναπτύσσουν κοινά θέματα, αλληλοεπηρεάζονται και ζωγραφίζουν ακατάπαυστα μέσα στον ίδιο χώρο. Ο Μπόνιγκτον υπό το βλέμμα του Ντελακρουά στρέφεται στα ιστορικά και λογοτεχνικά θέματα (γνώρισε τον Σαίξπηρ και τον Θερβάντες απ' τον φίλο και ομότεχνό του) και γρήγορα αποδίδει σε λάδι τις διαφάνειες και τις προοπτικές που τον συγκινούν. Μετά από μακριά παραμονή στη Βενετία (1826) η ωρίμανσή του είναι θεαματική, η τέχνη του φτάνει στο απώγειο της ρομαντικής ευαισθησίας καθώς μυείται στην εσωτερικότητα των μεγάλων αναγεννησιακών ζωγράφων όπως ο Τισιάνος και ο Βερονέζε. Τα χρόνια 1827-28 το έργο του αναγνωρίζεται στο Παρίσι και το Λονδίνο. Το νήμα της ζωής του κόπηκε άεσφα στα 27 του χρόνια, δίνοντας βίαιο τέλος σε μια θαυμαστή πορεία. Η φωτισμένη θλίψη του έσβησε μαζί με τα όνειρα και τα σχέδιά του. Εκατόν εξήντα έργα του ζωγράφου, που ποτέ μέχρι σήμερα δεν έχουν παρουσιαστεί στη Γαλλία, μετά απ' την έκθεσή τους στο Yale Center of British Art το χειμώνα του 1991, φιλοξενούνται στο Petit Palais στο Παρίσι έως τις 17 Μαΐου. Η φωτεινότητα και το μελαγχολικό πάθος απ' τα «Φώτα του Βορρά», για πρώτη φορά στο κέντρο της Ευρώπης αναζητούν τους πιστούς τους.

Θ. Κ.



Σχέδιο του Παύλου Χαμηλίδη.

✓ Απρίλιος: πλούσιος μήνας για τους φίλους της Όπερας

Επιλογή παρουσίαση από τον Αλέξη Χρυσοστάλη

Όσοι έχετε ήδη εξασφαλίσει εισητήρια (δι' αλληλογραφίας ή τηλεφωνικά) είστε τυχεροί. Οι υπόλοιποι θα αναγκαστείτε να τρέξετε στο Châtelet ή στην Opéra Bastille για να αγοράσετε — με λίγη τύχη και πολλή υπομονή — τα πολυπόθητα εισητήρια. Γιατί αυτός ο μήνας υπόσχεται πολλά στους φίλους της λυρικής τέχνης που βρίσκονται στο Παρίσι:



Λουτσιάνο Παβαρότι και Απρίλε Μίλο, Ρικάρντο και Αμέλια στον «Χορό Μεταμφιεσμένων» του Βέρντι στην Όπερα της Βαστίλλης στις 3, 6, 9, και 14 του μηνός.

Κατ' αρχήν, η συμμετοχή για λίγες παραστάσεις του L. Pavarotti στη νέα παραγωγή της όπερας «Χορός μεταμφιεσμένων» του Βέρντι στην Opéra Bastille. Μαζί του η σημαντικότερη διεθνώς δραματική υψίφωνος των τελευταίων ετών, Aprile Millo. Παραστάσεις στις 31 Μαρτίου, 3, 6, 9 και 14 Απριλίου με τον Pavarotti και τη Millo και στις 16, 22 και 25 με άλλη διανομή (Dennis O' Neill — Lubica Rybaska) Σκηνοθεσία: Nicolas Joel. Μουσική Διεύθυνση: Myung-Whun Chung. Από τις 15 Απριλίου (πρεμιέρα) και για αρκετές ακόμη παραστάσεις (18, 21, 24, 27 και 29 Απριλίου και 2, 5, 8 και 11 Μαΐου), και πάλι στην Opéra Bastille, η νέα παραγωγή της όπερας «Τα παραμύθια του

Χόφμαν» του Όφενμπαχ σε σκηνοθεσία του Ρομάν Πολάνσκι! Στη διανομή, οι Francisco Araiza και Neil Shicoff (εναλλάξ) στο ρόλο του Χόφμαν, ο Jose Van Dam στους τέσσερις ρόλους του διαβόλου και οι Natalie Dessay (Ολυμπία), Leila Cuberli (Αντωνία), Nadine Denize (Τζουλιέτα), Martine Dupuy (Νικλάουσε). Μουσική Διεύθυνση: Ion Marin.

Τέλος στο Châtelet, το ανέβασμα της όπερας «Πελέας και Μελλισάνθη» του Ντεμπισύ, σε σκηνοθεσία Peter Stein και μουσική διεύθυνση Pierre Berlioz. Τέσσερις μόνον παραστάσεις στις 23, 25, 27, και 29 Απριλίου.

Εισητήρια στα ταμεία των θεάτρων δύο εβδομάδες ακριβώς πριν από κάθε



παραστάση. Πληροφορίες στα τηλέφωνα: Opéra Bastille: 43.43.96.96 και Châtelet: 42.33.00.00. Τιμές εισητηρίων Opéra Bastille από 50 έως 560F, Châtelet από 70 έως 440F.

Σημείωση: Παραστάσεις της «Ηλέκτρας» του Στράους θα δοθούν το Μάιο στη Opéra Bastille με τη συμμετοχή δύο ιερών τεράτων της όπερας, την Gwyneth Jones (Ηλέκτρα) και Leonie Rysanek (Κλυταμνήστρα). Οι κρατήσεις θέσεων για τις παραστάσεις αυτές (13, 16, 19, 22, 26, και 29 Μαΐου) αρχίζουν 8 Απριλίου δι' αλληλογραφίας και στις 23 Απριλίου από το τηλέφωνο 44.73.13.00 και βέβαια όπως πάντα δύο εβδομάδες πριν από κάθε παράσταση στα ταμεία του θεάτρου.



Μπάροουζ * Γυμνό σενάριο * Κρόνεμπεργκ

του Θράσου Καμινάκη

Δε μπόρεσε να είναι ούτε η ίντριγκα, ούτε ο τρόμος, ούτε η σύγκρουση, ούτε το σκοτάδι, ούτε η λύση ούτε το κενό. Έγινε βιβλίο στην Ταγγέρη το 1956, καλοκαίρι μ'αντηλιά, με κουταλάκια απλωμένα στο φως, με μια ζυγαριά μινιατούρα στο τραπέζι να μετρά μ' ακρίβεια την πτώση και το πέλαγο μπροστά σε υπολογισμένες δόσεις. Ανάκατες σελίδες μισογεμάτες μισοαδειανές που 'παιρνε προς το σούρουπο και σκόρπαγε ο δειλινός άνεμος. Πλάι στο τραπέζι του αντεστραμένου Μπάροουζ κρεμόταν μια αιώρα. Αδειανή αιώρα, γυμνή σα φύση, γυμνή σαν ώρα που σπαταλήθηκε σ' άεσπες εικόνες. Πλησίασε αργά σα να πλησίαζε ώρα πολύ και να μην έφτανε, έτσι πλησίασε ο Τζακ Κέρουακ, πήρε τη γραφομηχανή κοντά του και τον βοήθησε. Του παρέδωσε τον τίτλο μέσα σε φυλλωσιές: *The naked lunch*.

Νύχτωνε, κράτησαν την ανάσα τους και πήραν απανωτές ρουφηξίες. Μυτιά-ρουφηξιά, μυτιά-ρουφηξιά η Ταγγέρη θόλωνε, γινόταν ολόκληρος κόσμος χαμένος σε καστανό και θυμωμένο σύννεφο, ο Άλαν Γκίνσμπεργκ φορούσε χλωμό πουκάμισο κι είχαν όλοι κόκκινα μάτια δράκοντα. Μετά αγρίευε η ώρα, γιατί το αίμα της σπαρταρούσε στις φλέβες της νύχτας, γιατί την κυβερνούσε το σύστημα που προκαλούσε εξάρτηση γιατί για να γκρεμιστούν τα σχυρά χρειάζεται να κλείσεις στη γροθιά σου ένα μολύβι τύπου Smith & Wesson.

Ο Γουίλιαμ Λη άρχισε να υπάρχει μέσα απ' την άσπρη σκόνη, στα ηφαίστεια του Μεξικού, στο μάτι της βελόνας. Έβλεπε ο Μπάροουζ την Τζόαν γυμνή στα κύματα να 'ρχεται προς το μέρος του, την έφερε ο ορίζοντας πορτοκαλής και ραγιμένος. Μασούσε φύκια κι ύστερα γίνθηκε μια κοκοφοινικιά που 'γερνε πάνω του τη φοβερή σκιά της. Πήρε τα χειρόγραφα, τους φίλους, την Ταγγέρη μαζί του στη Νέα Υόρκη. Άφησε την Τζόαν γυμνή πάνω στο τραπέζι κι έφυγε. Νεκρή και δίχως άντρα.

Όταν άρχισε να έχει συμπτώματα θνητού, μεταμορφώθηκε σε παραίσθηση, σ' ελεύθερη άβυσσο και όπιο φεγγάρι.

Νυχτώνει πάντα στο φιλοσοφικό μπορντέλο του νου, νυχτώνει στις ιατρικές φυλακές της γης και στο κλινικό πρακτορείο ονείρων. Αν δεν τρομοκρατήσεις τον έρωτα σε ξεχνάει.

Κι είναι μέσα απ' το μικρόβιο της μνήμης που ο Γουίλιαμ Λη μεγάλωσε και τον πήρε ο Κρόνεμπεργκ να πάνε πάλι πίσω στην Ταγγέρη, στο γυμνό τραπέζι στην κοκοφοινικιά, στην άσπρη σκόνη που τον έβρασε στη βίβλο της παράνοιας.

Και 'νάχεις και τον Τζόου να κρυφογελά γιατί ο homo sapiens δεν είναι το τελευταίο σκαλοπάτι πριν την άβυσσο... δεν είναι η τελευταία λέξη σε τούτο το σενάριο.

Σαιίπηρ στην οθόνη η εξ-αιρετική μεταγραφή

«Τέχνη μου, μείνε χάρω. - Σφούγγισε
τα μάτια σου, παρηγορήσου»
Πρόσπερος

του Χάρη Ν. Θράσου



Λάρενς Ολιβιέ, 'Αμλετ.

Μακριά και δίχως τέλος κάθε συζήτηση ανάμεσα σε ειδικούς και μη (σκηνοθέτες, ηθοποιούς, θεωρητικούς της λογοτεχνίας, κριτικούς του κινηματογράφου και σαιίπηρογνώμονες θεατές) γύρω από τη μεταφορά των έργων του Σαιίπηρ στη μεγάλη οθόνη, δεν παύει να φέρνει στο εδώλειο με κάθε ευκαιρία το ζήτημα της κινηματογραφικής διασκευής ενός λογοτεχνικού ή θεατρικού έργου.

Εκ διαμέτρου αντίθετες ή εχθρικά παραπλήσιες τοποθετήσεις, ερμηνείες και προθέσεις κατά βάθος κάνουν να τίθεται το ζήτημα με όρους που προσιδιάζουν στη δραματική αλήθεια των σαιίπηρικών κειμένων, δηλαδή την τραγική και ποιητική τους οντότητα. Το πρόβλημα που προκύπτει από τις κινηματογραφικές διασκευές του 'Αμλετ ή του Μάκβεθ συνοψίζεται σε δύο καιρία ερωτήματα που ο Πήτερ Μπρουκ έθεσε ήδη από το 1964. Πώς ο κινηματογράφος μπορεί να αποφύγει τις κοινότητες συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης στις οποίες υποτάσσεται μέσω της τεχνικής; Με ποιόν τρόπο θα εξελιχθούν οι κινηματογραφικοί κώδικες και φόρμες ώστε να ανταποκριθούν στον πλούτο της ελισαβετιανής ποιητικής¹; Ο ίδιος ο Μπρουκ είχε δοκιμάσει τις ενοχές και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει κάθε κινηματογραφιστής που παίρνει την απόφαση να φιλμάρει Σαιίπηρ. Δείχνει λοιπόν να τον απασχολεί το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μιας ανάλογης προσπάθειας, αδιαφορώντας για εκείνους τους θεωρητικούς που χαίρονται να φιλονικούν ακατάπαυστα γύρω από το δέον ή το σκόπιμο, το δυνατό ή το μάταιο κάθε απόπειρας να προσαρμοστεί το σαιίπηρικό θέατρο στην κινηματογραφική αφηγηματική τέχνη.

Στα χρόνια που επιτροπή και απαγόρευση συγκλίνουν στο σημείο μηδέν της καλλιτεχνικής δημιουργίας και δεν αφήνουν πίσω παρά τους ενοχλητικούς απόηχους μιας ανέφικτης, τελικά σύγκρουσης, είναι να

αμφισβητεί σοβαρά κανείς την αξία παρόμοιων αντιπαραθέσεων. Ας μην παραγνωρίζεται το γεγονός ότι τα έργα του Σαιίπηρ πέρα από το ότι γράφτηκαν για να παιχθούν στο θέατρο και να ερμηνευτούν μέσα από σκηνοθετικές αντιλήψεις που αναντίρρητα διαφέρουν, παράλληλα έχουν εμπνεύσει, στο πέρασμα του χρόνου, αριστουργήματα σε τέχνες πέρα για πέρα ανεξάρτητες όπως η ζωγραφική και η μουσική. Αν το μεγάλο έργο κρίνεται **και** μέσα από τη διαχρονική του επαλήθευση τότε προς τι τόσος θόρυβος για τη διασκευή ή την προσαρμογή των έργων σύμφωνα με το πνεύμα εκείνων των μεταγενεστέρων ερμηνευτών που αναζητήσαν και βρήκαν στα σαιίπηρικά κείμενα την καθαρή πηγή της έμπνευσης για μια νέα ποιητική δημιουργία; Μήπως οι διαφωνίες ξεκινούν από τη στιγμή που το εν λόγω πεδίο έμπνευσης διευρύνεται τόσο ώστε να οδηγήσει νέους δημιουργούς να προσαρμόσουν στους ιδιαίζοντες κώδικες της τέχνης τους το ίδιο το πνεύμα ή ό,τι τέλος πάντων στάλαξε μέσα τους από το πνεύμα της *Τρικυμίας* ή του *Ονειρίου Θερινής Νύχτας*;

Ο Μπλένκ έλεγε ότι τα μεγάλα έργα σ' οποιαδήποτε τέχνη κι αν ανήκουν, όχι μόνο είναι επιδεικτικά προσαρμογής σε άλλες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά οφείλουν (ή και δεν μπορούν να κάνουν διαφορετικά παρά) να διασκευάζονται για να γεννούν νέα αριστουργήματα με μόνη προϋπόθεση ότι η ποιητική ή δραματική αξία των έργων δεν αλλοιώνεται. Όταν ο ίδιος προσπαθούσε να δώσει μορφή στις παραισθήσεις του Μάκβεθ μέσα απ' την τέχνη του, αναζητούσε στην ουσία να μεταγράψει την ποιητικότητα και την τραγικότητα του δράματος σε υψηλή αισθητική φόρμα². Κάτι ανάλογο συνέβαινε όταν ο Βάγκνερ δημιουργούσε το *Das Liebersverbot* πάνω στο *Με το ίδιο μέτρο* ή όταν ο Βέρντι πίεζε τον λιμπρετίστα του, Πιάβε, να ολοκληρώσει το

λιμπρέτο του Μάκβεθ: «Σε ικετεύω, του έλεγε, μην περιφρονείς τον Μάκβεθ, πέφτω στα γόνατα, κάνε το για την υγεία μου που είναι εξαιρετική όσο δουλεύουμε, μα που θρυψαλιάζεται όταν με κάνεις ν' ανησυχώ»³. Παρόμοιες αγωνίες γέννησαν έργα εφάμιλλα των έργων που τα ενέπνευσαν.

Στη ζωγραφική, τη γλυπτική, την όπερα, τη λογοτεχνία και φυσικά στον κινηματογράφο ο Σαίξπηρ ενθάρρυνε ιδιοφυίες να δημιουργήσουν Σαίξπηρ. Και σε καμιά από τις παραπάνω τέχνες δεν έλειψαν τα πάθη, οι παρεξηγήσεις, οι παρανοήσεις αλλά και οι αριστοτεχνικές μεταγραφές. Από την απλουστευτική λογική τού «το αποτέλεσμα μετράει» μέχρι την ενσυνείδητη και κοπιώδη ενασχόληση κάθε ανεξαρτήτου καλλιτέχνη με τα σαίξπηρικά κείμενα, πρέπει να ομολογηθεί πως όποτε θεατρικό έργο του Σαίξπηρ μεταφέρθηκε μεγαλόπνοα στον κινηματογράφο, αυτό έγινε με δύο βασικές προϋποθέσεις. Πρώτα ότι ο κάθε σκηνοθέτης ζήτησε να κατανοήσει το έργο μέσα στην εποχή του, στις ιστορικές, κοινωνικές και φιλοσοφικές του αιτίες, αναγνώρισε την αναγκαιότητά του και εντράφησε στην αλήθεια του. Κατόπιν στάθηκε ενώπιον του ίδιου του του πάθους για το έργο, κατανόησε γιατί επέλεξε αυτό και παραμέλησε το άλλο, γιατί κάποιες θυμάται και άλλες ξεχνά απ' τις σκηνές του έργου, γιατί κλαίει εκεί και αλλού μένει ασυγκίνητος. Αναγνώρισε τις δικές του έμμονες ιδέες μέσα στις έμμονες του Σαίξπηρ και γνώρισε γιατί ο πνιγμός της Οφηλίας ή το φάντασμα του πατέρα ραγίζουν και τη δική του ψυχή ή γιατί απ' τον έρωτα της Οφηλίας για τον Άμλετ προτιμά τον έρωτα τού Άμλετ για τη μητέρα του. Το ερώτημα, πόσο σεβάστηκε τον Άμλετ ο Λώρενς Ολίβιε ή ο Γκριγκόρι Κοζίντσεφ, δεν μπορεί να εξηγηθεί παρά μέσα απ' τη μεταγραφή του: πώς κατανόησε και πώς ερμήνευσε τον Άμλετ ο Ολίβιε ή ο Κοζίντσεφ. Να γιατί ένας «κακός» κινηματογραφικός Άμλετ δεν προσβάλει τον Σαίξπηρ και δεν αλλοιώνει τον Άμλετ. Αποτελεί κατ' αρχήν ασυνείδητη ή ασέβεια του σκηνοθέτη προς τον εαυτό του και το έργο του. Κι επιτέλους να λυθεί μία παρεξήγηση. Όσο κακό (;) κι αν λέγεται ότι έκανε ο κινηματογράφος στη λογοτεχνία, ο κινηματογράφος δεν είναι λογοτεχνία και η λογοτεχνία δεν γίνεται να κακοποιηθεί στον κινηματογράφο.

Ας μην πάμε όμως πολύ μακριά. Κάποτε ο Σαίξπηρ αναγνώριζε στον Ερρίκο Ε' ότι «μια απλή θεατρική σκηνή δεν μπορεί να χωρέσει τις απέραντες πεδιάδες της Γαλλίας» και παρακαλούσε τους θεατές να καλύψουν με τη φαντασία τους τις ατέλειες του έργου⁴. Αιώνες μετά ο Κουροσάβα αναρωτιόταν στα γυρίσματα του *Θρόνου του Αίματος* πώς θα μπορούσε να προσαρμόσει την ιστορία του Μάκβεθ στην γιαπωνέζικη σκέψη και πώς οι μάγισσες του δράματος θα ξεπηδήσουν απ' την αταραξία του Θεάτρου του Νο⁵. Πώς μπορεί μια τέτοια συνάντηση να μην είναι γόνιμη; Τι είναι το πάθος αν όχι πατρίδα κάθε έμπνευσης και κάθε τάλαντου μέσα στην ενάργεια και τη διαφάνειά τους; Απ' τις ανατολές τούτου του αιώνα, αρκετές είναι οι μεταφορές των σαίξπηρικών δραμάτων στον κινηματογράφο που ευτυχώς ξεπέρασαν το στάδιο της «πιστής εικονογράφησης» και βρήκαν το εσωτερικό εκείνο μονοπάτι της υπέρβασης, της αληθινής δηλαδή συνάντησης με το έργο του μεγάλου δραματουργού.

Παραδόξως, ίσως, αν και στα χρόνια του βωβού κινηματογράφου γυρίστηκαν οι περισσότερες σαίξπηρικές ταινίες, καμιά δεν μπορεί να μην μνημονευτεί για την ιδιαίτερη καλλιτεχνική της αξία. Ο λόγος που προκάλεσε πολλούς σκηνοθέτες του βωβού να ασχοληθούν με τα πιο



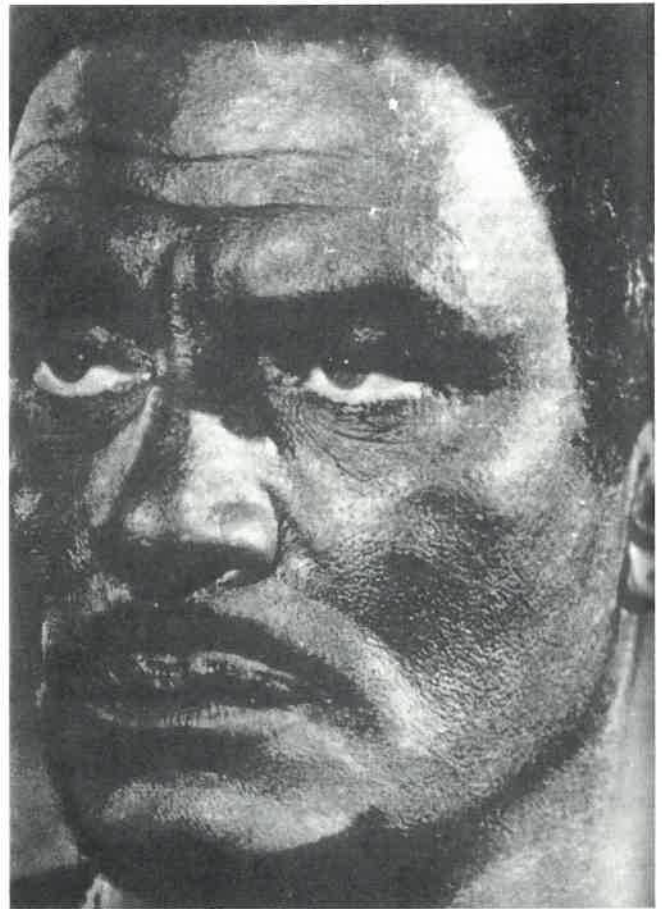
Όρσον Ουέλλες, Μάκβεθ.

δημοφιλή σαίξπηρικά δράματα, μπορεί να αναζητηθεί στο γεγονός ότι το κοινό μπορούσε ευκολότερα να παρακολουθήσει την εξέλιξη της πλοκής μέσα απ' την παντομίμα των ηθοποιών, εφόσον η υπόθεση της τραγωδίας τού ήταν ήδη γνωστή. Ο πρώτος Άμλετ — διάρκειας δύο μόλις λεπτών — γυρίστηκε το 1900 σε σκηνοθεσία Κλεμάν Μωρίς και με την Σάρα Μπερνάρ στον ομώνυμο ρόλο. Απ' τη Μεγάλη Βρετανία στην Ιταλία και από 'κει στην Αμερική μέχρι το 1914 έχουν γυριστεί πάνω από 30 διασκευές έργων του Σαίξπηρ. Ανάμεσά τους ο Άμλετ υπερέχει. Ο Σαίξπηρ «μιλά» για πρώτη φορά στο σινεμά το 1929 στην ταινία *Το ημέρωμα της Στρίγκλας* του Σαμ Τέυλορ με πρωταγωνιστές τον Ντούγκλας Φαιρμπάνκς και την Μαίρη Πίκφορντ. Χρειάστηκε όμως να περάσουν έξι χρόνια για να βρεθούμε μπροστά στην πρώτη κλασική σαίξπηρική ταινία που δεν εικονογραφούσε απλά, αλλά ζωντάνευε τις νεραϊδοπεριπέτειες του *Όνειρου Θερινής Νύχτας*. Σε σκηνοθεσία Μαξ Ρείνχαρτ και Γουίλιαμ Ντετιρλί η ταινία κατορθώνει να αποδώσει τη βιαιότητα του ερωτικού πάθους μέσα στις ασπρόμαυρες φεγγαρόλουστες νύχτες και πετυχαίνει με την ατμοσφαιρική φωτογραφία να τονίσει την αμφισημία μεταξύ ονείρου και εφιάλτη. Γκροτέσκο μπορεί, και πλημμυρισμένο Μέντελσον, τούτο το διάβημα γνώρισε αξεπέραστη επιτυχία στις Ηνωμένες Πολιτείες. Μέχρι και το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου μια ακόμη κινηματογραφική προσαρμογή ξεχωρίζει, αυτή του *Ρωμαιοί και Ιουλιέτα* σε σκηνοθεσία Τζωρτζ Κιούκορ. Με τον Κιούκορ ολοφάνερα εμπνευσμένο από τους ζωγράφους της Ιταλικής Αναγέννησης και την Νόρμα Σίρερ παραδομένη σε ένα αληθινό ντελίριο χορού πάνω σε μουσική του Προκόφιεφ, η ταινία, αν και χολυγουντιανή παραγωγή που στόχευε το πλατύ κοινό, διεκδικεί τον τίτλο τής πιο αυθεντικής, ως

εκείνη την στιγμή, μεταφοράς του Σαιίπηρ στον κινηματογράφο. Η ρομαντική διάσταση του έργου αποδίδεται μέσα απ' την εικαστική αρτιότητα των σκηνικών και την εύθραυστη ερμηνεία της Σιφέρ. Το 1945 ο Λώρενς Ολίβιε παίρνει το προβάδισμα απ' τους Αμερικάνους. Τρεις πολύ σημαντικές δημιουργίες του βρετανού ηθοποιού μέσα σε μια δεκαετία (*Ερρίκος Ε'* - 1945, *Άμλετ* - 1948, *Ριχάρδος Γ'* - 1955) αποδεικνύουν πως η κινηματογραφική εκδοχή των έργων όχι μόνο δεν έχει σε τίποτε να απειλήσει την θεατρικότητά τους αλλά ευνοεί τη δραματικότητα και τον επεισοδιακό χαρακτήρα των έργων μέσα από ένα πλούσιο σύστημα οπτικών μεταφορών, μέσα από το σμίλεμα του θεατρικού χρόνου και τη διεύρυνση του οπτικού πεδίου, τις δημιουργικές εν τέλει ενατενίσεις μιας κάμερας. Η κάμερα πάντως του Λώρενς Ολίβιε, πέραν των άλλων, «εστιάζεται» αποφασιστικά στον ανθρωποκεντρισμό των σαιίπηρικών κειμένων. Μέσα απ' τη ναρκισστική σχεδόν χρήση του κοντινού πλάνου απ' τον Ολίβιε, ευρηματικό στοιχείο της σκηνοθετικής του μαεστρίας, η κριτική της εποχής μίλησε για αριστοτεχνικό κινηματογράφο του ενός ηθοποιού και για αξεπέραστη σύζευξη του θεατρικού με το κινηματογραφικό ύφος. Δικαιολογημένοι, λοιπόν, οι διθύραμβοι των κριτικών στο μέτρο που δεν κατορθώνουν να ξεπεράσουν τη σαγήνη που τους προκαλεί η ερμηνεία των κεντρικών ηρώων από τον μεγάλο σαιίπηρικό ηθοποιό. Παρακάμπτουν ωστόσο το γεγονός ότι τόσο στον *Ερρίκο Ε'* όσο και στον *Ριχάρδο Γ'* ο Ολίβιε απωθεί πολλά από τα στοιχεία των έργων που θα εμπόδιζαν να αναδειχθεί στον ύψιστο βαθμό η ερμηνευτική του δεξιότητα. Αν απ' τον *Ερρίκο* ως τον *Ριχάρδο* ο Ολίβιε αναδύεται και καταδύεται μπροστά στο φακό εξιχνιάζοντας τα μυστικά του δράματος και τονίζοντας με το πιο αποκαλυπτικό φως τις αδιόρατες πλευρές των χαρακτήρων, αυτό δεν είναι άμοιρο περικοπών, απλουστεύσεων ή παραβιάσεων, πάνω στα κείμενα για χάρη των ηρώων, δηλαδή του ιδίου. Μολονότι αυτή η παρατήρηση δε θίγει στο παραμικρό την αρτιότητα της ερμηνείας του, υπογραμμίζει πως το κινηματογραφικό αποτέλεσμα των έργων δεν είναι πάντα άξιο της μνείας που του δίδεται. Όταν το πολιτικό και κοινωνικό παιχνίδι, η εξελικτική πορεία του μύθου παραμελούνται επιμελώς, για χάρη των υποκριτικών αρετών του δαιμόνιου βρετανού ενώ την ίδια στιγμή τα υπόλοιπα πρόσωπα των έργων μόλις που σκιαγραφούνται, αυτομάτως μια σειρά από ερωτήματα σκιάζουν το δραματικό τους αποτέλεσμα στην οθόνη. Κάθε θεατρική αμφισημία στον *Ερρίκο Ε'*, για παράδειγμα, θυσιάζεται στο βωμό ενός εν εξάρσει πατριωτισμού (ας μην ξεχνάμε πως το φιλμ γυρίστηκε στο τέλος του πολέμου) που το βάρος του σηκώνει η βασιλική φιγούρα και μόνο. Ο Φάλσταφ εξορίζεται απ' το πετσί του και κάτι τέτοιο ζημώνει την τραγικότητα του ίδιου του Ερρίκου ακόμη. Στον *Άμλετ* ίσως επιβεβαιώνεται η παραπάνω θέση. Ο Ολίβιε τόνιζε πως στον *Άμλετ* δεν μπόρεσε να τον συγκινήσει «τίποτε περισσότερο απ' την τραγωδία ενός αναποφάσιστου ανθρώπου»⁶. Μέσα στον επιβλητικό γοτθικό πύργο του Έλσινορ αρχίζουν σιγά-σιγά να παρακάμπτονται οι ραδιουργίες και οι πολιτικές ίντριγκες, να σβήνεται ό,τι πιο σάπιο κλόνιζε το βασίλειο της Δανίας, να ακυρώνονται (εν μέρει) τα κίνητρα του Σαιίπηρ ή καλύτερα τα κίνητρα των ηρώων του δράματος. Αφανής κι αμήχανος ο Κλαύδιος, εξαγνισμένη εξ αρχής η Οφηλία, αδρανής ο Πολώνιος, άγουρος ο ξιφήρης Λαέρτης. Ο μόνος μυστικός, ο μόνος φρενοκρουσμένος, ο μόνος μοιραίος είναι ο Άμλετ. Όσο για τον

Φόρτινμπρας και τους άπιστους Ρόζενκραντζ και Γκίλντενστερν δεν εμφανίζονται καν. Κι αν το φάντασμα του πατέρα δεν περιττεύει, είναι γιατί εξυπηρετεί τον Άμλετ και τον ωθεί στην εκδήλωση της παραφοράς του για την Γερτρούδη. Όλα είναι ο Άμλετ και ίσως ακόμα εκείνος ο φτωχός Γιόρικ, το καύκαλο που δεν μπορεί να μιλήσει, μα που στιγματίζει ολόκληρο αυτό το σαιίπηρικό δράμα. Η υπαρξιακή κρίση του μελαγχολικού ήρωα (Alas! poor Yorik!) από ανάλογα ύψη δεν γίνεται, τέλος, παρά να κατατροπώσει όποιον και ό,τι την κοροϊδεύει ή τη μετριάξει.

Όταν αργότερα ο Ολίβιε έφτασε να γυρίσει για την τηλεόραση τον *Θθέλλο* και τον *Βασιλιά Ληρ*, καμιά κινηματογραφική μέριμνα δεν τον



Λώρενς Ολίβιε, *Θθέλλος*.

εμπόδιζε πια να ολοκληρώσει το όραμά του «*Ο Θθέλλος είμαι εγώ*»⁷. Στην αντίπερα όχθη απ' τον Ολίβιε, πολύ λιγότερο ναρκισσευόμενος και εγωκεντρικός, αν και βαθύτατα δεσποτικός και κάποτε υπεράριθμος, ο Όρσον Ουέλλες με τρεις σημαντικές ταινίες, δίνει νέες διαστάσεις στο κινηματογραφημένο σαιίπηρικό δράμα. Αναγνωρίζοντας τους κινδύνους που ενεδρεύουν για το σκηνοθέτη-κινηματογραφιστή, όταν η θεατρικότητα των δραμάτων υπερτονίζεται στην οθόνη, ο Ουέλλες παραμερίζει τη δεσπόζουσα βιρτουοσιτέ τού ενός κεντρικού ήρωα προς όφελος τελικά της ανάδειξης του τραγικού στοιχείου. Μπορεί να φαίνεται αυτονόητο ότι ο Ουέλλες δε θα μπορούσε να προορίζει για κανέναν άλλο πέρα απ' τον ίδιο τους ρόλους του Μάκβεθ ή του Θθέλλου, όπως ακριβώς έκανε και ο Ολίβιε. Όμως ο Ουέλλες δεν ήταν νόθο παιδί της κάμερας, όπως ο βρετανός ομότεχός του.

Αντιλαμβάνεται ότι οι ηθοποιοί του, στην ερμηνεία των οποίων αναγνώριζε πάντα τη ραχοκοκαλιά των σαίξπηρικών του συνθέσεων, όφειλαν να είναι περισσότερο υπαινικτικοί απ' ό,τι αν ερμήνευαν Σαίξπηρ για το θέατρο.

Τους χρησιμοποίησε λοιπόν σαν αναπόσπαστα μέλη ενός συνθετικού κορμού που δεν άφηνε πολύ χώρο στην έκρηξη του προσωπικού ταλέντου, ξεκινώντας μάλιστα απ' τον υπέρμετρο εαυτό του, που μάλλον δυσκολευόταν να πειθαρχήσει. Απ' τον Μάκβεθ ως τον τελευταίο αυλικό οι ήρωες-χαρακτήρες του Ουέλλες αυτοπειθαρχούνται για να υποταχθούν στις δυνάμεις που κυβερνούν ένα σύμπαν αναπότρεπτα εχθρικό και δαιμονικό. Η δίψα του κακού τους ελέγχει και κατευθύνει τις μοίρες τους, ορίζει τη θέλησή τους, την εμβολιάζει με την αδικία και το ψέμα καταβαρυνώντας τις ηθικές τους αναστολές. Σ' ένα μεσαιωνικό κόσμο α ριγιοί παραδομένο στις πρωτόγονες δυνάμεις του σκότους, οι ήρωες του Σαίξπηρ και του Ουέλλες δεν σκευωρούν μόνον ενάντια στους ανταγωνιστές τους, αλλά βρίσκονται διαρκώς σε εμπόλεμη κατάσταση με τον ίδιο τους τον εαυτό, ρίχνοντας εν τέλει το σαρκίο τους στην παγίδα που έστησαν για τους αντιπάλους. Ο Ουέλλες αντιλαμβάνεται πως η τραγικότητα στον Μάκβεθ ή τον Οθέλλο πηγάζει μέσα απ' το στοιχείο του αιώνιου πολέμου, της ανοιχτής, χωρίς οίκο, αντιπαράθεσης δυο αρσενικών προτύπων μπροστά στη σαγήνη του θηλυκού.

Η κάμερα του Ουέλλες υπηρετώντας πάντα με πάθος την καθαρά υποκειμενική εμπειρία, αρνείται να ανιχνεύσει την πολιτική ίντριγκα στον Μάκβεθ, παρακάμπτει το κοινωνικό σχόλιο και βέβαια κάθε μορφής διδασκισμó. Παρασύρεται μέσα στους δαίδαλους της ηθικής και ψυχικής κατάπτωσης των ηρώων και βυθίζεται στην άβυσσο της μέθης για δύναμη ή καλύτερα της μέθης για μέθη που κυβερνά το σαίξπηρικό σύμπαν. Δεν είναι τόσο ο φόβος και η ευθραυστότητα μπροστά στη σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης φύσης που τονίζει ο Ουέλλες στον Μάκβεθ του 1948, κάτι που όπως θα δούμε απασχολεί ιδεοληπτικά σχεδόν τον Κουροσάβα ή αποκαλύπτει κλειδί για την ερμηνεία του Άμλετ του Κοζίντσεφ. Η ιδεοληψία του Ουέλλες δεν ξεκινά απ' το στοιχείο της προδοσίας κάθε αξίας και κάθε πιστεύω αλλά από την προδοσία της σάρκας, απ' την ανυπέροβλη δύναμη ενός γήινου πόθου, μιας άγριας επιθυμίας για κατοχή. Κι ίσως ακόμη πιο πέρα στον Οθέλλο του 1955 ο Ουέλλες πετυχαίνει να ξεσκεπάσει τις παγίδες της ηδονής και να ονομάσει με τρόπο πολύ πιο συγκεκριμένο τις εμμονές που του γεννά η συνάντηση με την τραγωδία⁸.

Όταν ο Ιάγος, αυτός ο ιδανικός εκπρόσωπος του χάους, ναρκοθετεί την πίστη του Οθέλλου στη Δεισδαίμονα και καταστρέφει την πνευματική και ψυχική του ισορροπία, αυτό που δραπετεύει απ' τις ιλλιγγιώδεις κινήσεις της κάμερας γύρω απ' τις παραφροσύνες του Οθέλλου δεν είναι άλλο από την άλογη, την ατίθαση όρεξη για πόλεμο, για σύγκρουση, για αίμα. Η επιθυμία για κατοχή, η μέθη για εξουσία, ο θρίαμβος της ζηλόφθονης ψυχής δεν εξυπηρετούν στον ουελλικό Οθέλλο παρά ένα μόνο «όραμα»: την αντιζήλια, το φιλόνικο πάθος, διαρκές, μόνιμο, ατελείωτο. Η νίκη και η ήττα πώς ενδιαφέρουν τον αμερικανό σκηνοθέτη. Αν κάτι δε βρίσκει γιατρεία στον Οθέλλο παρά με το θάνατο είναι το πάθος για σφαγή, είναι η ηρωική επιμήκυνση της σύγκρουσης χωρίς τέλος, χωρίς εκτόνωση. Γι' αυτό και το γεγονός ότι κινηματογραφεί σε φλας μπακ την ιστορία διόλου δεν έχει να κάνει με

πρωτοποριακή αντίληψη ή ανεξήγητη αυθαιρεσία όπως αβασάνιστα έκριναν αντιμαχόμενες μερίδες της κριτικής. Αν η ταινία ξεκινά με τη νεκρική πομπή του τέλους του δράματος κάτω από το φρενήρες βλέμμα του Ιάγου που μετεωρίζεται μέσα σ' ένα δίχτυ πάνω από τη λιτανεία, αυτό δεν εξυπηρετεί παρά την απόφαση του Ουέλλες να τελειώνει εξαρχής μια και καλή με το τέλος της τραγωδίας ώστε να μπορέσει ανενόχλητος να ασχοληθεί πια με τη σύγκρουση άλυτη, άρρηκτη, αέναη. Τη σύγκρουση που εκφράζει την πιο ανούσια και απελπισμένη επιθυμία για να κρατηθεί ο άνθρωπος όσο πιο πολύ γίνεται απ' τις δυνάμεις της ζωής, ακόμη και στην πιο έρπουσα εκδοχή της.

Με το λιγότερο ηρωικό και περισσότερο πένθιμο τίτλο



Γαλλική αφίσα του Οθέλλου του Όρσον Ουέλλες.

Καμπανοκρουσίες τα μεσάνυχτα (Chimes at Midnight) — που έγινε *Φάλσταφ*, επί το σαίξπηρικότερον, στην ελληνική του απόδοση — δέκα χρόνια μετά τον *Οθέλλο* ο Ουέλλες ολοκληρώνει και επισφραγίζει «την οπτική του γωνία» για το δράμα. Σ' αυτή την ταινία παντρεύεται η ιστορία του *Ερρίκου Δ'* μ' αυτήν του διαδόχου του, *Ερρίκου Ε'*. Και ο Ουέλλες δε δείχνει να ενδιαφέρεται τόσο για τη διαδοχή στο θρόνο των Λάνκαστερ, ούτε για τις σφαγές που κορώνουν τα πάθη στη βασιλική αυλή, όσο για τα παρασκήνια του ψεύδους που υπερσκελίζουν κάθε ηρωισμό και κάθε ίντριγκα στα συγκεκριμένα αυτά έργα. Τον ερεθίζει η υπέρογκη φιγούρα του Φάλσταφ που είναι ο μόνος αληθινός σφετεριστής του δράματος, ο πιο αυθεντικός εκφραστής της μοναρχίας. Για τον Ουέλλες ο Φάλσταφ αντιπροσωπεύει την ακραία περίπτωση ποταπού ήρωα, την πιο γελοιοποιημένη μορφή του αρπαγμένου απ' τη ζωή ανθρώπαριου. Ωστόσο γενναίου και αξιοθαύμαστου για έναν λόγο:

αρνείται να πεθάνει. Κι αυτό αρκεί για να οδηγήσει το δράμα στα άκρα. Πείσμα αθεράπευτο για τις απολαύσεις της ζωής, για ασφάλεια μέσα στη λάσπη: «Πάνω στο χώμα κάτω στη γη», εκεί ανθεί η προδοσία κάθε πίστης, ο διωγμός κάθε ιδεώδους. Κανένα επικό στοιχείο δεν παρεμβάλλεται. Επικρατεί τούτος ο τρελόγερος που μεθά όλη την ώρα και σκαρφίζεται εγκλήματα που διαπράττουν οι άλλοι για χάρη του, για να μπορεί να διατηρεί την προνομιά του στο βούρκο. Το στοιχείο της έριδος τονίζεται και εδώ, μα το κέρδος φαίνεται μεγαλύτερο μια και ο Ουέλλες εντάσσει πια μέσα στους αθέμιτους πόθους του γέρου και τη δυνατότητά του να εξευτελιζεται χωρίς ντροπή, φτάνει να μπορεί να συνεχίζει τις σκευωρίες του... Ζει για να προδίδει για να ζει, ο Φάλσταφ του Ουέλλες με τη φαυλότητά του στηρίζει τους κανόνες του παιχνιδιού, εξανθρωπίζει το έγκλημα, αθώνει κάθε κατάπτωση. Κατανοώντας έτσι τα γεννησιουργά αίτια κάθε σύγκρουσης στο σαίξπηρικό δράμα, ίσως ο Ουέλλες να έχει βρεθεί πλησιέστερα στον Ελισαβετιανό δραματογράφο από κάθε άλλο εκφραστή του στη μεγάλη οθόνη.

Την εποχή που ο Ουέλλες τελειώνει τα γυρίσματα του *Θεόλλου*, το Χόλλυγουντ χαιρετίζει τον *Ιούλιο Καίσαρα* του Τζόζεφ Μάνκιεβιτς. Θαμπωμένος ο Μάνκιεβιτς ευθυγραμμίζεται με τα χολλυγουντιανά πρότυπα και πεπεισμένος για τις πολυτέλειες που του υποσχόταν ο Σεσίλ ντε Μιλ, αποτολμά Σαίξπηρ στο σελίλιοντ. Αλλά παραμένει αβάσταχτα κομπορρήμων μέχρι τέλος και τούτη η υπερπαραγωγή σώζεται μόνο χάρη στην ερμηνεία των κύριων πρωταγωνιστών (Μάρλον Μπράντο, Λούις Κάλερν, Τζων Γκίλγουντ, Τζέιμς Μέησον).

Στα χρόνια που ο ιταλικός νεορεαλισμός περνούσε απ' το απόγειο στην παρακμή του τρεις ατυχείς σαίξπηρικές απόπειρες την επισπεύδουν. Αρχικά πρόκειται για το κλαυθμρίζον *Ρωμαίος και Ιουλιέττα* του Ρενάτο Καστελάνι που για άγνωστους λόγους συγκίνησε την κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ Βενετίας το 1954 και απέσπασε ένα απ' τα μεγάλα βραβεία. Κατόπιν ο Φράνκο Τζεφφρέλλι ρητορεύει κατ' εξακολούθηση γυρίζοντας τη *Στρίγκλα που έγινε αρνάκι*, το 1966 και το δικό του *Ρωμαίος* το 1968. Αν κάτι αξίζει να μνημονευτεί απ' την πρώτη ταινία είναι η σπιρτόζικη ερμηνεία του ντουέτου Τέυλορ-Μπάρτον, ενώ απ' τη δεύτερη το εικαστικό της αποτέλεσμα. Το χολλυγουντιανό σύστημα αξιών του Τζεφφρέλλι είναι γνωστό και πρόσφατα επαληθευμένο με τον *Άμλετ* του 1991.

Την ίδια περίοδο στη Μεγάλη Βρετανία αρκετοί πρωτοπόροι (κατ' εξοχήν θεατρικοί) σκηνοθέτες αρχίζουν να μηχανογραφούν πίσω απ'



Το βιβλίο του Πρόσπερου, του Πήτερ Γκρηγγοιούη.

την κάμερα.

Ο Πήτερ Χωλ γυρίζει για την τηλεόραση το *Όνειρο της θερινής νύχτας*, μια παραγωγή με ταπεινό προϋπολογισμό και σημαντικό της προνόμιο την πολύχρονη πείρα των σαίξπηρικών ηθοποιών Τζούντυ Ντεντς και Πολ Ρότζερς. Ο ίδιος ο Χωλ ενεργοποιεί ολόκληρο το δυναμικό του Royal Shakespeare Company για να πετύχει τα σχέδιά του. Η σκηνοθεσία του οργανώνεται γύρω από το παιχνίδι του παράλογου, που ο ίδιος καταρχήν διαβάσει μέσα στο *Όνειρο* και που του επιτρέπει να ακροβατήσει πάνω σ' ένα εξπρεσιονιστικό σκηνικό-αιχμή. Το παραμορφωτικό είδωλο ενός «θερμόαιμου» ρεαλισμού στην αντιμετώπιση των προσώπων κάνει τους ήρωες να επιβάλλονται μέσα από κάτοπτρα και γυάλινες επιφάνειες που δίνουν την αίσθηση ότι το σαίξπηρικό *Όνειρο* δεν είναι παρά αποτέλεσμα μιας οφθαλμαπάτης, ενός αισθητικού αντικατοπτρισμού.

Το *Όνειρο θερινής νύχτας* είναι ίσως το πλέον επιδεκτικό σε κινηματογραφικές αυθαιρεσίες έργο του Σαίξπηρ, αλλά ο Χωλ γνωρίζοντας τις παγίδες του πνεύματος και του ύφους του έργου, δημιουργεί τον πιο προσωπικό Σαίξπηρ, τον πιο αμφίβολο κινηματογράφο («Τι σόι θέατρο είναι αυτή η ταινία;»⁹) και το πιο διφορούμενο όνειρο στην ιστορία του κινηματογράφου. Δύο ακόμη Άγγλοι σκηνοθέτες παίρνουν ο ένας μετά τον άλλον τη σκυτάλη από τον Πήτερ Χωλ στο τέλος της δεκαετίας του '60. Το 1969 ο Τόνυ Ρίτσαρσον επιχειρεί έναν απονενομημένο *Άμλετ*, παιδί μιας νόθας σουρεαλιστικής έμπνευσης κι ενός μεταμοντέρνου κομπασμού χωρίς όρια. Το 1970 ο Πήτερ Μπρουκ σκηνοθετεί σε τριανταπέντε χιλιοστά το *Βασιλιά Ληρ*. Είναι την ίδια χρονιά που ο Γκριγκόρι Κοζίντσεφ ολοκληρώνει τα γυρίσματα του Σοβιετικού Ληρ. Κι ενώ η ρωσική εκδοχή παραδίδεται σ' έναν άμετρο λυρισμό που διόλου δε συνεχίζει την υπόσχεση που ο Κοζίντσεφ είχε δώσει με τον τραγικότερο των *Άμλετ* (το 1964) ο Πήτερ Μπρουκ φαίνεται να υπογράφει τον πιο ρηξικέλευθο Ληρ στον κινηματογράφο.

Παρά τα όσα του καταλόγισε η κριτική της εποχής ο Μπρουκ μοιάζει να συλλαμβάνει με τον πιο προοδευτικό τρόπο τα προβλήματα της κινηματογραφικής διασκωής των σαίξπηρικών έργων. Αποφεύγοντας κάθε μορφής ακαδημαϊσμό, αποδεχόμενος ένα λαϊκό και μαζί επαναστατικό Σαίξπηρ, έτσι όπως τον εννοούσε το πνεύμα της γενιάς του Μάη, πεπεισμένος τελικά ότι το σαίξπηρικό δράμα στην κινηματογραφική του υπόσταση δε χρειάζεται κατ' ανάγκη πολύ χρήμα αλλά «πίστη, ψυχή και γνώση βαθιά της ποιητικότητας του Σαίξπηρ» υπογράφει στην πιο πρωτοποριακή σαίξπηρική ταινία. Ο *Βασιλιάς Ληρ* του Μπρουκ εισηγείται μια μηδενιστική ανάγνωση της σαίξπηρικής τραγωδίας και αποδεικνύει ότι όταν η κινηματογραφική σκηνοθεσία είναι εμπνευσμένη δεν προσβάλλει ποτέ την αξία ενός κλασικού κειμένου ακόμα κι αν επιλέγει ολότελα υποκειμενικούς δρόμους προσέγγισης. Η τελευταία κινηματογραφική εκδοχή του *Βασιλιά Ληρ* είναι το μαπαρόκ *Pan* του Ακίρα Κουροσάβα που χωρίς να αγνοεί το Ληρ του Μπρουκ ακολουθεί μια διαφορετική φιλοσοφική και αισθητική προσέγγιση του έργου.

Απεικονίζοντας μεγαλόπρεπα την παρακμή του Φεουδαρχισμού στη μεσαιωνική Ιαπωνία, ο Κουροσάβα δεν αρνείται διόλου το επικό ύφος, χωρίς όμως να ξεπέφτει στο εύκολο υπερθέαμα. Απαστράπτουσα Ιαπωνία, ύμνος του πολέμου και ένας παραληρηματικός πόνος

δεσπόζουν στην ταινία: «Ο άνθρωπος γεννιέται κλαίγοντας και αφού κλάψει αρκετά πεθαίνει».

Η πιο αξιόλογη όμως προσφορά του γιαπωνέζου δημιουργού στο κινηματογραφημένο σαίξπηρικό δράμα παραμένει *Ο Θρόνος του Αίματος* του 1957. Εφαρμόζοντας κώδικες που δεσπόζουν στο θέατρο του Νο, βαθύτατα επηρεασμένος απ' την παράδοση των Σαμουράι, ο Κουροσάβα εμπλέκεται στην ιστορία του Μάκβεθ με τραυματικά κινηματογραφικά αποτελέσματα. Όλη η ταινία θυμίζει χαίνουσα πληγή, κακό σαράκι που δε μπορείς εύκολα να το αποτινάξεις. Πέρα απ' το καλό και το κακό, ο κατά Κουροσάβα καταραμένος Μάκβεθ ξεχειλίζει από τη μακάβρια ειρωνεία που κυβερνά τις ψυχές του δάσους. Άπελπις ο Μάκβεθ, θρεμμένος μ' ένα φόβο ακαθόριστο και βασανιστικό δανείζεται πολλά απ' ένα ρομαντικό ήρωα που ξεβράζεται μέσα σ' ένα εκμηδενισμένο απ' τη σκληρότητα και το έγκλημα σύμπαν.

Αν ο Ουέλλες κατορθώνει να φέρει τον Μάκβεθ στα έσχατα της δίψας για φιλονικία, για αμαρτία, ο Κουροσάβα χωρίς να παραγνωρίζει τη δύναμη του πόθου για βία εξάγει το στοιχείο της θυσίας και της ανάγκης για «άφεση αμαρτιών», για κάθαρση από ένα ένοχο πάθος. Ο εξίλαστήριος Μάκβεθ του Κουροσάβα είναι ίσως η πιο δυσπρόσιτη αλλά και η πιο μεταφυσική ερμηνεία σαίξπηρικού ήρωα στην οθόνη. Μετά το *Θρόνο του Αίματος* ο Πολάνσκι επιχειρεί ένα Μάκβεθ απίστευτης ωμότητας, αιμοσταγή και μονοδιάστατο, ενώ πριν λίγα χρόνια ο Γάλλος Κλωντ ντ' Αννά προσφέρει κινηματογραφημένη την ομώνυμη όπερα του Βέρντι.

Όπως συμβαίνει και στον Μάκβεθ του Κουροσάβα, ο σοβιετικός Άμλετ (1964) απελευθερώνεται τολμηρά από τις δεσμεύσεις του πρωτότυπου, ενώ παράλληλα αδιαφορεί για τις θεατρικές φόρμες που δέσποζαν στη Ρωσία της δεκαετίας του '60, για να αναδειχθεί σε καθαρό κινηματογράφο. Δραματουργικά η πολιτική κοινωνία βρίσκει επιτέλους τη θέση της στον Άμλετ. Δευτερεύοντα ρόλο παίζει κι εδώ η ερμηνεία του ενός ηθοποιού-κορμού. Όλα λειτουργούν προς όφελος της ποιητικής εικόνας που όμως για το Γκριγκόρι Κοζίντσεφ είναι βαθεία εσωτερική, θα τολμούσα να πω, ψυχικής τάξης. Γιατί ο Κοζίντσεφ απέχει από κάθε είδους αισθητικό προσηλυτισμό. Ο σκοπός του σκηνοθέτη είναι πολυσύνθετος, η οπτική του γωνία ευρεία και το βλέμμα του πάνω στο δράμα ποτέ δεν ανιχνεύει το ποιητικό εις βάρος του τραγικού στοιχείου. Στην προσπάθειά του να ζωντανέψει το προσωπικό πρόβλημα του Άμλετ μέσα σ' ένα διεφθαρμένο πολιτικά κόσμο (όχι μόνο αυτόν της Βικτωριανής αλλά και της σύγχρονης εποχής), κάνει να γεννηθεί ένας ήρωας καθόλου ηρωικός, ελάχιστα θεατρικός μα παγιδευμένος μέσα στην καθημερινή τραγωδία που τον υποβάλλει η αφύπνιση της κοινωνικής του συνείδησης. Ο Άμλετ του Κοζίντσεφ λιγότερο ασθετικός και ιδεοληπτικός, αφήνει πίσω τις μελαγχολικές περιπλανήσεις και τις παραλογισμένες εξάρσεις του Ολίβιε και του Ζαν Λουί Μπαρώ. Συμμετέχει στον πιο ύπουλο και σκληρό απ' όλους τους πολέμους, αυτόν που συντελείται με πεδίο μάχης την ίδια του τη συνείδηση. Εκεί στον έξω τόπο, που «ενσαρκώνει» το επιβλητικό σκηνικό του Έλσινορ, το μακελειό επικεντρώνεται στο βρώμικο πολιτικό παιχνίδι των αρχόντων. Για τον Κοζίντσεφ, περισσότερο από κάθε άλλη φορά, ο Άμλετ καλείται να αντιδράσει. Ποιον αναγνωρίζει στο πρόσωπό του ο ρώσος σκηνοθέτης; Τον ταραγμένο νέο που μαζί με το φόβο κηδεύει και την εφηβεία του; Τον απελπισμένο ιδανικό και

ανάξιο τρομοκράτη μιας διεφθαρμένης πολιτικά κοινωνίας; Ή μήπως τον τραγικό άνθρωπο που πασχίζει να αναλάβει την ευθύνη μιας ολόκληρης πράξης, το βάρος μιας απόφασης που θα υποστηρίξει ως το τέλος χωρίς να προδοθεί απ' αυτήν, χωρίς να την προδώσει; Στο κέντρο του δράματος ο Κοζίντσεφ αναγνωρίζει το φόβο της προδοσίας. Αυτό είναι το μόνιμο σαράκι του Άμλετ, ο παλιός κόσμος που δυσκολεύεται να γκρεμίσει, ενώ όλα ισοπεδώνονται γύρω του. Απ' τη στιγμή που ο Δανός πρίγκιπας στέλνει στο δήμιο το Ρόζενκραντζ και το Γκίλντενστερν παίρνει στα χέρια του τη ζωή και το θάνατό του. Η αλήθεια του Σαίξπηρ όπως την αντιλαμβάνεται ο Κοζίντσεφ είναι ταυτόχρονα ποιητική και τραγική. Κι είναι ποιητική η στιγμή που η Οφελία καθώς βυθίζεται με τα βαριά της μουσκεμένα φορέματα στ' ορμητικό ποτάμι, χαρίζει το τραγούδι του πνιγμού της στις κλαίουσες ιτιές της όχθης. Ανάλογα η «συνάντηση» του Άμλετ με το καύκαλο του γελωτοποιού, μέσα στη μαύρη ειρωνεία της κρύβει την τραγικότητα μιας αβάσταχτης αλήθειας και συμβολίζει στην ταινία την τελική έκβαση της εσωτερικής σύγκρουσης. Από κει και μετά η «ματαιότητα ματαιοτήτων» εγκαταλείπει τη σφαίρα του ιδιωτικού πόνου κι εκρήγνυται μέσα στον πραγματικό βίαιο κόσμο. Η συνείδηση του ήρωα, εκείνο το αθέατο πεδίο μάχης διευρύνεται, μεταφέρεται στο κάστρο του Έλσινορ κι ο Άμλετ αποφασίζει πια να γίνει μονομάχος. Ο φόβος της προδοσίας μεταγράφεται σε λύσσα για εκδίκηση στην προτελευταία σκηνή της μονομαχίας. Τέλος η ήρεμη απελπισία του ετοιμοθάνατου Άμλετ αποδίδει έναν ανυπεράσπιστο σεβασμό στο μηδέν του κόσμου τούτου. Μακριά απ' το νατουραλισμό και κάθε αρχαιολογικό ενδιαφέρον για τη βικτωριανή εποχή και την ελισαβετιανή κοινωνία ο Κοζίντσεφ, υιοθετώντας ένα περίτεχνο σύμπλεγμα μεταφορών, μοιάζει να προσαρμόζει για πρώτη φορά τον Άμλετ όχι μόνο στον κινηματογράφο αλλά και στην τραγικότητα του εικοστού αιώνα.

Με εξαίρεση το *Ραν* του Κουροσάβα, που ωστόσο διατηρεί το πνεύμα της άμεσης αναφοράς στο Σαίξπηρ, από τις αρχές της δεκαετίας του '70 ως σήμερα με δυσκολία θα αναζητούσε κανείς μια αξιομνημόνευτη διασκευή του Σαίξπηρ στον κινηματογράφο. Είναι αλήθεια πως δεν έλειψαν καθόλου οι ταινίες εκείνες που χωρίς να βασίζονται στα ίδια τα



Απ' τον Φάλσταφ του Όρσον Ουέλλες.

έργα αντλούν απ' αυτά κίνητρα και ιδέες, πρόσωπα και διαλογικές σκηνές που προσαρμόζουν σε μια ιστορία ξένη από την εποχή, το πνεύμα ή την πλοκή των πρωτοτύπων έργων. Από τα πιο πρόσφατα παραδείγματα η επιτυχημένη ταινία του Τομ Στόπαρντ *Ο Ρόζενκραντς και Γκίλντενστερν είναι νεκροί*. Βασισμένη ήδη σ' ένα πρωτότυπο θεατρικό έργο του σκηνοθέτη, η ταινία αποσπά μια περιφερειακή ιστορία απ' τον Άμλετ, αυτή των δύο έμπιστων συντρόφων του πρίγκιπα που δέχονται να τον εξαπατήσουν. Σχόλιο περισσότερο πάνω στην προδοσία μιας φιλίας και στην ανέφικτη εμπιστοσύνη, η ταινία του Στόπαρντ δεν μπορεί να θεωρηθεί «σαιξπηρική». Απ' τα Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας του Μπέργκμαν ως τη Σεξοκωμωδία του Γούντυ Άλλεν οι αναφορές στο Σαίξπηρ εμπλουτίζουν μια ολόκληρη κινηματογραφική παράδοση.

Πρόσφατα μια αμερικάνικη ταινία «καινοτομεί» περιλαμβάνοντας διαλογικά μέρη απ' τον *Ερρίκο Ε'* στο σενάριο της μέσα σε μια ιστορία



Η Οφελία στον Άμλετ του Φράνκο Τζεφφρέλλι.

που εξελίσσεται σήμερα, μεταξύ Αμερικής και Ευρώπης και καμιά σχέση δεν έχει με το βικτωριανό δράμα ούτε με το πνεύμα του Σαίξπηρ. Το *My Own Private Idaho*, παράδειγμα προς αποφυγήν, ακόμη και για κάθε απροσάρμοστο μεγαλομανή που έχει την τύχη να βρεθεί με μια κάμερα στο χέρι.

Τελευταία, οι δύο πιο φιλόδοξες μεταφορές Σαίξπηρ στη μεγάλη οθόνη είναι βρετανικής καταγωγής, κάτι που βέβαια εκπλήσσει λιγότερο απ' ό,τι το τελικό αποτέλεσμα των έργων. Οι Βρετανοί κινηματογραφιστές έχουν μια ισχυρή και καταξιωμένη παράδοση σε κινηματογραφικές διασκευές κλασικών λογοτεχνικών κειμένων κι είναι επόμενο η ευθύνη για το αποτέλεσμα κάθε παρόμοιας προσπάθειας να κρίνεται με αυστηρότητα. Απονενομημένο φαινόταν το διάβημα του Κένεθ Μπράναχ, σαιξπηρικού ηθοποιού στο Royal Shakespeare Company του Λονδίνου να διασκευάσει με την πρώτη του κιάλας ταινία, το 1989, τον *Ερρίκο Δ'*. Η πληθωρική ερμηνεία του Ντέρεκ Τζάκομπι και η ακαδημαϊκή σκηνοθεσία, που δείχνει να παρακάμπτε με κάποια έπαρση το παράδειγμα του Πήτερ Χωλ και του Πήτερ Μπρουκ, κάνουν την ταινία

να συμβαδίζει με μια εποχή που εξάιρει κάθε μορφής συντηρητισμό και κακώς εννοημένο κλασικισμό. Κι αν η σκηνοθεσία του Μπράναχ για να σώσει τα προσχήματα και να αποφύγει τους κινδύνους της γελοιοποίησης καταλήγει επιεικώς συμβατική, απ' την άλλη πλευρά ο πολύς Πήτερ Γκρηνγούε με το *Βιβλίο του Πρόσπερου* αποτολμά το δυσκολότερο ταξίδι του μέσα στη σαιξπηρική *Τρικυμία* και βλέπει το φιλόδοξο καράβι του να τσακίζεται περνώντας μέσα απ' τα βραχώδη λόγια του πιο μυστικού από τα έργα του μεγάλου Βρετανού δραματουργού.

Ο Φράνκο Τζεφφρέλλι με τον πρόσφατο Άμλετ ίσως είναι ο μόνος συνετής σκηνοθέτης στο ατυχές σαιξπηρικό παρελθόν του.

Οι τελευταίες απόπειρες να μεταφερθεί σαιξπηρικό δράμα στον κινηματογράφο βρίσκονται μάλλον στο ύψος των ιδίων τους των προθέσεων.

Λέγεται ότι λείπει πια η έμπνευση ή εκείνοι οι μεγάλοι δημιουργοί που θα άντεχαν να σηκώσουν με θάρρος ανάλογες ευθύνες. Κι όμως η αλήθεια είναι ότι ταινίες βασισμένες σε έργα του Σαίξπηρ ή εμπνευσμένες απ' τους μύθους και τους ήρωές του γυρίζονται με σταθερή συχνότητα περισσότερο από κάθε άλλη φορά τις τελευταίες δεκαετίες. Και βέβαια «ού γάρ ἐν τῷ πολλῷ τὸ εὖ». Μόνο να μην αναθεματίζουμε διαρκώς την κρίση της τέχνης, του πολιτισμού, των αξιών. Ζούμε πάντα εν μέσω συμβάσεων, συνθηκολογήσεων και συμβιβασμών.

Κι αν ο Σαίξπηρ σήμερα είναι τόσο σύγχρονος όσο στην εποχή του, δεν είναι μόνο γιατί ο «δεύτερος μεσαιώνας» που βαραινεί πάνω απ' τις ζωές και τα έργα μας το επιτρέπει. Είναι κυρίως γιατί κάθε μεγάλο δραματικό έργο που ζυμώθηκε με ψυχή και πνεύμα θα προπορεύεται πάντα όχι μόνο της εποχής αλλά και των σφετεριστών του. Κι αν πιστέψουμε πως ένας κανόνας που συνήθως επαληθεύεται είναι ότι το εξαιρετικό στη μεταγραφή του αρραβωνιάζεται με την κοινοτυπία, τότε ας θυμηθούμε πως ο κινηματογράφος, η αλλαζονικότερη των τεχνών, αγάπησε τόσο συχνά την εξαίρεση.



1. Οι απόψεις του Πήτερ Μπρουκ για τη μεταφορά των έργων του Σαίξπηρ στον κινηματογράφο ανακοινώθηκαν σ' ένα συνέδριο που οργάνωσε η Ουνέσκο το 1964 με αφορμή τα 400 χρόνια από τη γέννηση του δραματουργού. Περιέχονται μαζί με τις απόψεις άλλων σκηνοθετών και θεωρητικών του κινηματογράφου στο περιοδικό *Jeune Cinéma* No 3-4. Décembre 1964 - Janvier 1965, Paris.
2. Τα έργα του Γουίλιαμ Μπλέηκ που εμπνέονται από τον Μάκβεθ και την Τρικυμία του Σαίξπηρ βρίσκονται στη Tate Gallery του Λονδίνου.
3. *Macbeth*, l'Opéra de Verdi - Edition de Dédalus 1987, Paris.
4. *Shakespeare, de A à Z... ou presque* - M. Grivelet, M. - M. Martinet, D. Boy Blanquet, Editions Aubier, 1988 Paris.
5. Akira Kurosawa, *Jeune Cinéma* No 3-4. Décembre 1964 - Janvier 1965, Paris.
6. Laurence Olivier, *Jeune Cinéma* No 3-4. Décembre 1964 - Janvier 1965, Paris.
7. Raymond Lefevre "Sir Laurence Olivier" - Editions Pac 1980, Paris.
8. *Filming Othello*, Orson Welles - Cahiers du Cinéma - Avril 1980, Paris.
9. *Shakespeare, de A à Z... ou presque* - M. Grivelet, M. - M. Martinet, D. Boy Blanquet, Editions Aubier, 1988 Paris.

Το «Χειμωνιάτικο Παραμύθι» μας υπόσχεται ένα καινούργιο καλοκαίρι

Η τελευταία ταινία του
Ερίκ Ρομέρ

του Γιώργου Αραμπατζή

Μετά τον κύκλο ταινιών «Έξι ηθικές ιστορίες» (1962-72) και τις «Κωμωδίες και Παροιμίες» του (1981-87), ο Ερίκ Ρομέρ παραδίδει στις οθόνες το δεύτερο επεισόδιο από την καινούργια σειρά «Οι τέσσερις εποχές» μετά την περσινή ιστορία της άνοιξης, είναι η σειρά του «Χειμωνιάτικου Παραμυθιού» (Conte d'Hiver). Αν ο κύκλος των «Κωμωδιών και Παροιμιών» μπορούσε να συνεχίζεται όσο το επιθυμούσε ο σκηνοθέτης — τελικά, περιορίστηκε στις έξι ταινίες — τα επεισόδια των «Τεσσάρων Εποχών», όπως κι αυτά των «Ηθικών Ιστοριών» είναι, εξ αρχής, δοσμένα.

Ερωτευμένη ένα καλοκαίρι, η Φελισύ, η ηρωίδα της ταινίας, μένει έγκυος. Δυστυχώς, χάνονται με τον εραστή της, που φεύγει για την Αμερική, επειδή του δίνει λάθος διεύθυνση. Ένα χειμώνα, πέντε χρόνια μετά, βρίσκουμε την Φελισύ, μητέρα ενός κοριτσιού, να διστάζει ανάμεσα σε δύο εραστές. Μέσα της, διατηρεί την ελπίδα να ξαναβρεί τον παλιό καλοκαιρινό της έρωτα. Εγκαταλείπει τον πρώτο εραστή για χάρη του δεύτερου, κι αφήνει το δεύτερο όταν συνειδητοποιεί πως δεν τον αγαπάει πραγματικά. Όλες της οι ελπίδες στρέφονται προς μια τυχαία συνάντηση με τον πατέρα του παιδιού της. Και πράγματι, την παραμονή της πρωτοχρονιάς, τον βλέπει μπροστά της μέσα σ' ένα λεωφορείο. Το «θαύμα» είναι διπλό: όχι μόνο η συνάντηση γίνεται πραγματικότητα, αλλά ο άνδρας δεν την έχει ξεχάσει και την αγαπάει ακόμα.

Ξαναβρίσκουμε εδώ, όλα τα στοιχεία της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας του σκηνοθέτη. Η αισθητική του Ρομέρ είναι τελεολογική και θεολογική: η αισθητική είναι ωραιότητα: το ωραίο είναι ωραίο ταυτολογικά και προσφέρεται άμεσα στην αντίληψή μας: επιπλέον, το ωραίο ανήκει στη φύση και είναι δημιουργημα του Θεού. Καμιά ανθρώπινη κατασκευή δεν μπορεί ν' αγγίξει την αισθητική τελειότητα που είναι αποκλειστικό προνόμιο της Δημιουργίας. Η

ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου είναι που, χάρη στην αναπαραστατική του ικανότητα, μπορεί να παρουσιάζει την ορατή πλευρά της αισθητικής τελειότητας της φύσης.

Η φιλοσοφική στάση του Ρομέρ είναι «αποφασιστικά αισιόδοξη» και καθαρά ανθρωπιστική (1). Γι' ακόμη μια φορά, ο Ρομέρ κάνει αναφορά στο στοίχημα του Πασκάλ: η ηρωίδα στοιχηματίζει για την αιωνιότητα (για μια δεύτερη εμφάνιση του έρωτά της). Οι ελπίδες είναι βέβαια απειροελάχιστες αλλά η μίζα είναι τόσο μεγάλη που αν ποτέ το στοίχημα κερδηθεί, η χαρά θα είναι το ίδιο άπειρα μεγάλη. Εν τω μεταξύ, το στοίχημα της επιτρέπει να ζει μ' ελπίδα, που σαν ζωή αξίζει όσο κάθε άλλη.

Η ευτυχία, λοιπόν, στον Ρομέρ, είναι ένα οντολογικό απόλυτο. Η χαρά είναι η κινητήριος δύναμη των ανθρώπινων όντων. Ο κινηματογράφος του Ρομέρ επιθυμεί, πάνω απ' όλα, να είναι ένας κινηματογράφος ιδεών. Σε καμιά περίπτωση δεν φιλοδοξεί να είναι το έργο ενός στυλίστα. Η αναφορά στο «Χειμωνιάτικο Παραμύθι» του Σαίξπηρ είναι, σ' αυτό το σημείο, ξεκάθαρη. Τα πρότυπα του Ρομέρ είναι τα έργα των Σαίξπηρ, Φλωμπέρ, Ντοστογιέβσκι: τα μεγάλα ψυχολογικά πορτραίτα που φωτίζουν την ανθρώπινη προσωπικότητα απ' όλες τις πλευρές.

Η νεανική δροσιά κι η «ελαφρότητα» των ταινιών του Ρομέρ μας πείθει για ένα πράγμα ακόμη: πως η απόλαυση και το παιχνίδι είναι το κέντρο της (καλλιτεχνικής) δημιουργίας. Να σημειώσουμε ακόμα πως οι ταινίες του Ρομέρ είναι ένα είδος road movies σε δεύτερο πλάνο. Έτσι κι εδώ, από το Λεβαλούα στη Μπελβίλ, κι από το Παρίσι στη Νεβέρ, ο Ρομέρ μας δείχνει την πορεία που ακολουθεί η Φελισύ, σ' αναζήτηση της ευτυχίας.

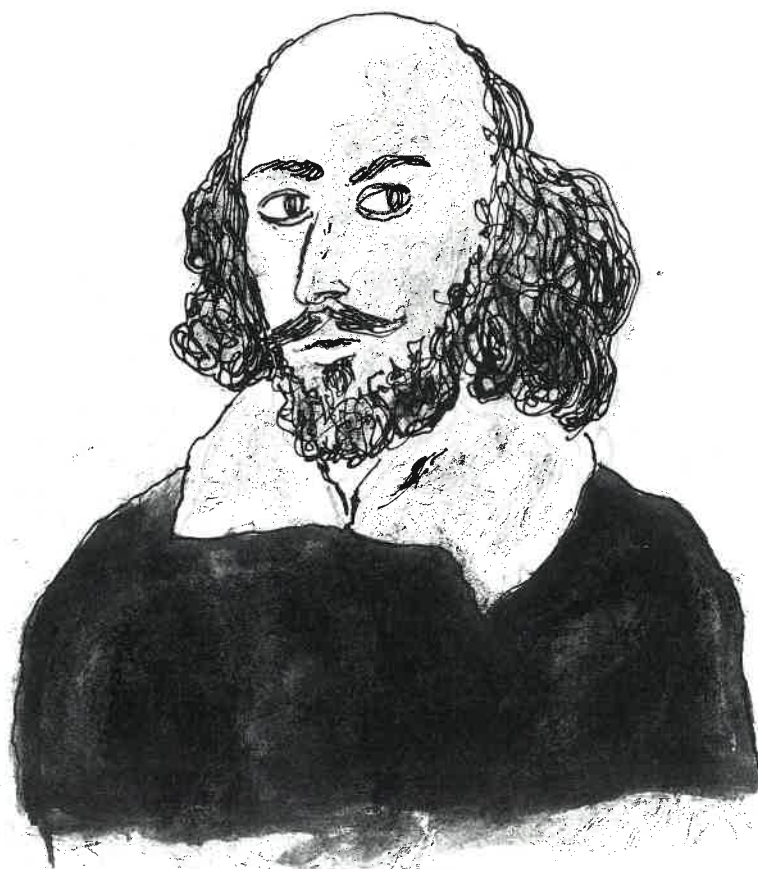
(1) Για περισσότερες λεπτομέρειες πάνω στο έργο του Ρομέρ, βλ. Γιώργος Αραμπατζής, «Ερίκ Ρομέρ», Αθήνα, εκδ. Αιγόκερος, 1990.



Η αφίσα της ταινίας.

William Shakespeare
XXVII Sonnet

Weary with toil I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired;
But then begins a journey in my head,
To work my mind, when body's work's expired:
For them my thoughts (from far where I abide)
Inten a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the bind do see:
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Which, like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous, and her old face new.
Lo! thus by day my limbs, by night my mind,
For thee, and for myself, no quiet find.



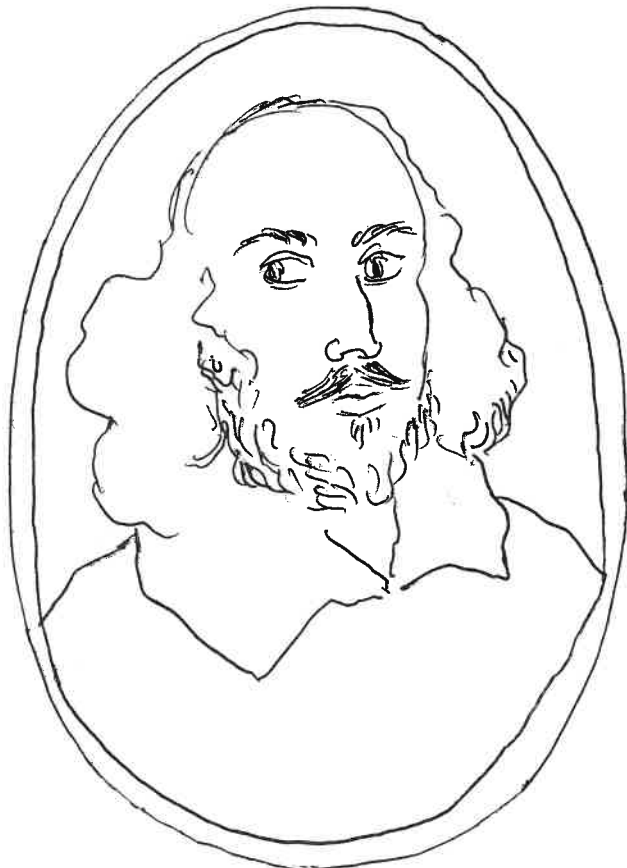
Σχέδιο του Παύλου Χαμπίδη.

William Shakespeare

XXVII Σονέτο

απόδοση: Θάνος Σίδερης

Κατάκοπος στην κούραση πηγαίνω στο κρεβάτι μου με βία
Γλυκιά η ανάπαυση για μέλη σε ταξίδι αποσταμένα·
Μα τότε μες την κεφαλή μου αρχίζει μια πορεία,
Να δουλεύει το μυαλό μου, σαν του κορμιού τα έργα είναι σωμένα:
Γιατί οι σκέψεις μου τότε (από κει που βρίσκομαι μακριά)
Ένα προσκύνημα ως εσένα με ζήλο επιχειρούνε
Και κρατούν τα γυρτά βλέφαρά μου ορθά ανοιχτά,
Κοιτώντας το σκοτάδι που οι τυφλοί θωρούνε:
Μόνο που της ψυχής μου η όραση η φανταστική
Στην τυφλή ματιά μου τη σκιά σου παριστάνει,
Που, σάμπως κόσμημα κρεμάμενο στη νύχτα την ωχρή,
Τη μαύρη νύχτα όμορφη και τη γέρικην όψη της καινούργια πάλι κάνει.
Να λοιπόν, πώς τα μέλη μου τη μέρα και τη νύχτα το μυαλό μου,
δε βρίσκουνε γαλήνη, από φταίξιμο δικό σου και δικό μου.



Σχέδιο του Παύλου Χαμπίδη.

‘Άμλετ

και ο βαθμός μηδέν της σκηνοθεσίας

«Άμλετίτις»· κατά το βρογχίτις ή ωτίτις. Ίσως η πιο ύπουλη ασθένεια του παγκόσμιου θεατρικού ρεπερτορίου. Σίγουρα η πιο διαδεδομένη. Παρουσιάζεται συνήθως με τη μορφή απωθημένου και έχει την τάση να μεταλλάσσεται σε όνειρο ζωής. Πού βρίσκεται το μυστικό της εξάπλωσής της; Οι τρεις παραστάσεις του «Άμλετ» που παρακολούθησαμε στη φετεινή θεατρική χρονιά υπήρξαν το έναυσμα για το κείμενο που ακολουθεί και που εισάγει στις κριτικές τους παρουσιάσεις.

του Χατζηκυριάκου Αυστηρού

Το συγκεκριμένο έργο του Ελισαβετιανού, χωρίς φυσικά να είναι το μοναδικό, αποτελεί περισσότερο ίσως από οποιοδήποτε άλλο, ικανό υλικό για μια σκηνοθετική διερεύνηση που θα μπορούσε να εκφραστεί από δύο σε απόλυτη αντιδιαστολή αντιλήψεις. Η πρώτη, είναι λίγο-πολύ οικεία και χωρίς αμφιβολία υπήρξε μια από τις βασικές αιτίες της υπόστασης και της κοινωνιολογικής δικαιολόγησης της σκηνοθετικής εργασίας· εκφράζεται με συντομία με τον όρο «σκηνοθετική άποψη» και χαρακτηρίζεται από διαφοροποιήσεις σε ποσοτική και ποιοτική κλίμακα, χωρίς ωστόσο να θέτει σε αμφισβήτηση την ουσία αυτών που θα ονομάζαμε καθιερωμένους σκηνοθετικούς ρόλους. Η δεύτερη, θα μπορούσε να αποτελεί μια αναζήτηση-αντίδραση στην κυριαρχία της άποψης, μια επιχείρηση για τον επαναπροσδιορισμό της έννοιας της σκηνοθεσίας, χωρίς βέβαια την επιδίωξη της αναίρεσης της λειτουργίας της· μια πορεία προς το «βαθμό μηδέν της σκηνοθεσίας».

Γιατί όμως ο «Άμλετ» θέτει δυναμικότερα τη συγκεκριμένη προβληματική; Το κείμενο του Shakespeare μπορεί κατ'εξοχήν να αναγνωσθεί — και αυτή η τύχη του έχει επιφυλαχθεί στις περισσότερες περιπτώσεις — ως μια συνεχής παράθεση

ερωτημάτων προς διευκρίνιση, με διαχρονική συνήθως αξία: ποια είναι τα πραγματικά όρια της «τρέλλας» του Άμλετ; τι εκπροσωπεί το φάντασμα του βασιλιά; τι ο Κλαύδιος, τι ο Φόρτινμπρας; ποια η σχέση του πρίγκηπα με τη μητέρα του; ποια η σχέση του με τον Οράτιο; αλλάζει ή όχι η στάση της Γερτρούδης μετά τη συνάντηση στο δωμάτιο; Η ενδεικτική αυτή σειρά ερωτημάτων, αφού εξαντλήσει τη θεωρητικότερου ύφους προβληματική, αποδεικνύεται εξίσου πλούσια και στο ζήτημα των πρακτικότερου είδους δυνατών επιλογών. Καταλαβαίνει λοιπόν κανείς πόσο προκλητικό εμφανίζεται το συνθετικό έργο που αναλαμβάνει ο σκηνοθέτης, αν αποφασίσει να δώσει απαντήσεις σε έναν τέτοιο κατάλογο ερωτημάτων. Και πόσο προκλητικότερο γίνεται αν το προσεγγίσει με την πρόθεση να παρουσιάσει νέες λύσεις· πώς είναι δυνατόν να αποφευχθεί η επανάληψη στην άποψη; τι να προτείνει κανείς — και από ποια σκοπιά — που να μην έχει ήδη γραφτεί, ειπωθεί ή ανεβασθεί στη σκηνή;

Σπεύδω να διευκρινίσω για να μην κατηγορηθώ για στενή σκηνοθετίζουσα συλλογιστική, ότι δεν παραγνωρίζω τη σημασία της ατομικής δημιουργίας, όπως αυτή μπορεί να εκφραστεί μέσα από ανάλογα κείμενα. Χωρίς αμφιβολία ο

«Άμλετ» αποτελεί συγχρόνως και μια πρόκληση ρόλων — με κυριότερο εκπρόσωπό τους φυσικά τον ίδιο τον πρίγκηπα· καθώς επίσης και μια μεταφραστική, μια σκηνογραφική πρόκληση. Ούτε φυσικά είμαι τόσο ουτοπιστής ώστε να θεωρώ ότι — ακόμη και σήμερα — η επιλογή μιας τέτοιας επιχείρησης δε μπορεί να περιορίζεται στην ικανοποίηση προσωπικών φιλοδοξιών. Αλλά οφείλουμε να αποδεχθούμε ότι ακόμη και οι εντυπωσιακότερες ερμηνείες δε σημαδεύουν παρά αποσπασματικά την ιστορική σημασία μιας παράστασης, αν από αυτή λείπει το συνολικό όραμα. Όμως ο «Άμλετ» αποτελεί ένα εξίσου προκλητικό κείμενο για μια διαφορετικής μορφής σκηνοθετική εκκίνηση· μια εκκίνηση που θα αρνηθεί συνειδητά να διαβάσει το έργο με προκαθορισμένες λύσεις και που δε θα επιδιώξει να το «εκβιάσει» για να του αποσπάσει απαντήσεις. Μιλώ για μια εργασία που θα εξερευνούσε τα ελάχιστα όρια της επέμβασής της και τη γραμμή ανάμεσα στη δημιουργία και την ανυπαξία. Αυτή η εργασία πρέπει να εστιάσει την έρευνά της με άλλου είδους ερωματολόγιο: Μπορεί και με ποιον τρόπο ένα φαινομενικά τόσο περίπλοκο κείμενο να αυτοφωτιστεί; Ποιες

από τις συμβατικές σκηνοθετικές παραμέτρους φαίνεται να παραμένουν σ' αυτήν την αφαιρετική εργασία; Υπάρχουν περιορισμοί στις αισθητικές επιλογές; Ποια κριτήρια πρέπει να ισχύσουν στην επιλογή των άλλων συστατικών στοιχείων του θεάματος (μετάφραση, σκηνογραφία, διανομή) ώστε από τη μια πλευρά να μη το προκαταλάβουν ερμηνευτικά και από την άλλη να μην το βυθίσουν στη μονοτονία; Υπάρχει τελικά «βαθμός μηδέν» στη σκηνοθεσία; Και, εν κατακλείδι, ισχύει η μία και μοναδική ανάγνωση του κειμένου; Ή, με μια μετριοπαθέστερη διατύπωση, αν δεχτούμε ότι το βασικό κριτήριο που χαρακτηρίζει ένα μεγάλο έργο είναι η δυνατότητα που προσφέρει για πολλών μορφών αναγνώσεις, υπάρχει παράλληλα και μία «αντικειμενική» ανάγνωση του κειμένου;

Έχω την αίσθηση ότι ο κ. Σπύρος Ευαγγελάτος τόλμησε να δοκιμάσει προς αυτήν την κατεύθυνση. Έκανε όμως μόνο το μισό της διαδρομής: αρνήθηκε τις έτοιμες λύσεις και πλησίασε το κείμενο χωρίς τη διάθεση να το φορτώσει με επεξηγήσεις και σύγχρονες αναφορές. Δε φάνηκε όμως να έχει ξεκαθαρίσει ποια συγκεκριμένα μέσα θα χρησιμοποιήσει για να μην περιορίσει το συνολικό αποτέλεσμα στην αδιαφορία. Καλύφτηκε πίσω από την ουδετερότητα της μετάφρασης και του σκηνοτικού χώρου και άφησε τους ηθοποιούς του να διαβάσουν το κείμενο. Τι τους έδιδες; Πώς τους καθοδήγησε; Οι ευσυνείδητοι χωρίς αμφιβολία ηθοποιοί του Α. Θ. απέπνεαν μια ατομική και ομαδική αμχανία στην προσπάθειά τους να εξερευνήσουν τις προσωπικές τους αποσκευές για την ανακάλυψη κάποιων στηριγμάτων που δε θα τους πέταγαν έξω από τους ρόλους τους. Δεν είναι τυχαίο ότι σ' αυτό το επικίνδυνο παιχνίδι, οι πιο εγκεφαλικοί απ' αυτούς, και όσοι είχαν πιο συγκεκριμένες αναφορές, ανταποκρίθηκαν θετικότερα: η κ. Λήδα Τασοπούλου για παράδειγμα, αποτέλεσε ευχάριστη έκπληξη,



διαλέγοντας μια λιτά εκφραστική συμπεριφορά που τη βοήθησε να προσεγγίσει το ρόλο της Οφηλίας· ο κ. Χρήστος Μπίρος ένιωσε ιδιαίτερα άνετα στον αβανταδόρικο ρόλο του νεκροθάφτη, αλλά λιγότερο ως φάντασμα του βασιλιά· ο κ. Γιάννης Φέρτης πάλεψε πολύ το ρόλο του, αλλά υπήρξε άνισος· ήταν σαφές ότι η ερμηνεία του είχε σκαμπανεβάσματα ανάλογα με το πόσο είχε επενδύσει στην κάθε σκηνή· ο κ. Χρήστος Καλαβρούζος βρήκε την ευκολία μιας σκληρής εξωτερικής μάσκας, αλλά κόλλησε σ' αυτήν. Από την άλλη όχθη, ο κ. Γιώργος Μοσχίδης και η κ. Ελένη Χατζηαργύρη, ηθοποιοί συνθιτισμένοι προφανώς σε άλλης μορφής προετοιμασίες, έδειξαν πελαγωμένοι, ίσως γιατί τελικά χάθηκαν μέσα στις πλούσιες αναφορές τους και

σίγουρα γιατί έχουν μια διαφορετική λειτουργία, που δεν τους βοήθησε σ' αυτόν τον περιεργής φύσης αυτοσχεδιασμό. *Αμφιθέατρο. Θεατρική περίοδος: 1991-92*
Μετάφραση: Απόστολος Δοξιάδης
Σκηνοθεσία: Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
Σκηνικά - κοστούμια: Γιώργος Πάτσας
Κλαύδιος: Χρήστος Καλαβρούζος.
Άμλετ: Γιάννης Φέρτης
Πολώνιος: Γιώργος Μοσχίδης
Οράτιος: Κώστας Αθανασόπουλος
Λαέρτης: Σωτήρης Βάγιας
Φάντασμα - Α΄ Νεκροθάφτης: Χρήστος Μπίρος
Γερτρούδη: Ελένη Χατζηαργύρη
Οφηλία: Λήδα Τασοπούλου

*

Ο κ. Γιώργος Μιχαηλίδης προτίμησε να ακολουθήσει πιο σίγουρους δρόμους. Είχε συγκεκριμένες απόψεις και τις επέβαλε. Δούλεψε με την έξοχη μετάφραση του κ. Γιώργου Χειμωνά, που ήδη μεταφέρει μια συγκεκριμένη προσέγγιση του κειμένου και προτίμησε έναν «ελισαβετιανού» ύφους σκηνοτικό χώρο, που του επέτρεψε να δώσει κάποιες ενδιαφέρουσες κινησιολογικές λύσεις. Δεν πρωτοτύπησε βέβαια με τις επιλογές του και δεν ξέρω εξάλλου αν επιδίωξε κάτι τέτοιο· αρκετές όμως από τις λύσεις που έδωσε, όταν δεν ακουμπούσαν τα όρια της κατάχρησης, φάνηκαν να κυλούν ικανοποιητικά. Από τους ηθοποιούς της ομάδας του Ανοιχτού Θεάτρου δεν υπήρξε κάποια ερμηνευτική έκπληξη· ο καθένας πλησίασε το ρόλο του ανάλογα με τις δυνατότητες που έχει ως τώρα επιδείξει στην πορεία του με το Ανοιχτό Θέατρο ή έξω από αυτό: ο κ. Νίκος Γαροφάλλου και ο κ. Κώστας Γαλανάκης προσπάθησαν αλλά έμειναν στη σχηματική περιγραφή των ρόλων τους· η κ. Ντίνα Μιχαηλίδη, φιλότιμη αλλά μακριά από τις απαιτήσεις της Οφηλίας· η κ. Καριοφυλιά Καραμπέτη, με τη σιωπηλή και μυστηριώδη γοητεία της, αλλά χωρίς ουσιαστικό ρόλο· ο κ. Ακίνδυνος Γκίκας, γνήσιος εκφραστής της σχολής του Εθνικού Θεάτρου, που δε φαίνεται να μπορεί να ξεπεράσει τις αμαρτίες της· ο κ. Μηνάς Χατζησάββας προσεκτικός,



μετρημένος, προσέγγισε με συστηματικό και σταθερό τρόπο τον Άμλετ, επιλέγοντας να τονίσει την εγκεφαλική διάσταση του ρόλου, αλλά δεν μπόρεσε να τον εκτινάξει συναισθηματικά στα σημεία που θα έπρεπε. Ένα πρόβλημα ρυθμού ταλαιπώρησε τη συνολική εικόνα στο δεύτερο μέρος της παράστασης, πρόβλημα που ίσως θα πρέπει να εντοπιστεί και στην κούραση των ηθοποιών, ειδικά τις μέρες όπου είναι υποχρεωμένοι σε διπλές παραστάσεις.

*Ανοιχτό Θέατρο. Θεατρική περίοδος: 1991-92
Μετάφραση: Γιώργος Χειμωνάς
Σκηνοθεσία: Γιώργος Μιχαηλίδης
Σκηνικά - κοστούμια: Γιάννης Μετζικώφ
Μουσική: Νίκος Κυπουργός
Κλαύδιος: Κώστας Γαλανάκης
Άμλετ: Μηνάς Χατζησάββας
Πολώνιος: Νίκος Γαροφάλλου
Οράτιος: Αλέξανδρος Μυλωνάς
Λαέρτης: Ακίνδυνος Γκίκας
Γερτρούδη: Χρύσα Σπηλιώτη
Μητέρα- Ανάμνηση: Καρουφιλλιά Καραμπέτη
Οφηλία: Ντίνα Μιχαηλίδη*

*

Ο κ. Alexandru Tocilescu έκανε ένα σεμινάριο πρακτικής εφαρμογής της σημειολογίας με τη σκηνοθεσία του «Άμλετ». Το αποτέλεσμα σήμερα μοιάζει σχετικά ξεπερασμένο, αλλά το σεμινάριο

αυτό καθαυτό υπήρξε πρότυπο. Όλες οι επιλογές του — σκηνικά, κοστούμια, κίνηση — ήταν τόσο βεβαρημένες σημειολογικά, ώστε να χρειάζεται να δει κανείς περισσότερες φορές την παράσταση για να την αποκρυπτογραφήσει στις λεπτομέρειές της. Βέβαια ούτε ο κ. Tocilescu πρωτοτύπησε: Ο Κλαύδιος και η Γερτρούδη, άξιοι εκπρόσωποι της «κοιτιανής» αντίληψης της εξουσίας στον Shakespeare, εμφανίζονται μέσα στη μακαριότητά τους κάτω από τους ήχους του ρουμανικού εθνικού ύμνου· ο Άμλετ κυκλοφορεί στη σκηνή με τη συνοδεία τριών alter ego· ο Φόρτινμπρας, στην πρώτη του ενέργεια, δολοφονεί τον Οράτιο· το θέαμα συμπληρώθηκε και με μια δόση αποστασιοποίησης με έναν Άμλετ εκφραστικό σχολιαστή. Όλα αυτά τα έχουμε κάπου ξαναδεί, και χωρίς να είναι ενοχλητικά — το αντίθετο μάλιστα, υπάρχουν στιγμές που λειτουργούν ικανοποιητικά — δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ιδιαίτερα ουσιαστικά, αφού επιστρέφουν σε κοινούς τόπους. Έτσι, γρήγορα ίσως θα έχουμε ξεχάσει αυτήν τη ρουμανική πρόταση για το

ανέβασμα του «Άμλετ», αλλά λιγότερο εύκολα θα ξεχάσουμε τον έξοχο ηθοποιό Ion Caramitru. Με άψογη τεχνική κατάρτιση και πλήρη έλεγχο του εσωτερικού ρυθμού του, κυριάρχησε στη σκηνή του Οδέου για περισσότερο από τεσερερισίμησι ώρες. Ένας πραγματικά μεγάλος καλλιτέχνης. Γύρω από αυτόν, η ομάδα των ηθοποιών του Θεάτρου Bulandra του Βουκουρεστίου, στήριξε τη σκηνοθεσία στο τεχνικό μέρος της, αλλά χάθηκε μέσα στην αναπόφευκτη σύγκριση.

*Théâtre de l'Europe - Θέατρο Bulandra
Βουκουρεστίου*

24-25 Ιανουαρίου 1992

Μετάφραση: Nina Cassian

Σκηνοθεσία: Alexandru Tocilescu

Σκηνικά: Dan Jitianu

Κοστούμια: Iuliana Mantoc

Μουσική: Dan Grigore

Κλαύδιος: Ion Cocieru

Άμλετ: Ion Caramitru

Πολώνιος: Ion Besoiu

Οράτιος: Marcel Iures

Λαέρτης: Mihai Căfruta

Γερτρούδη: Gina Patrichi

Οφηλία: Mariana Buruiana



Σχέδιο του Παύλου Χαμπίδη.

Δραματουργία - Σκηνογραφία

Ο λόγος και η ύλη παραλλαγές σ' ένα θέμα

Κέντρο Georges Pompidou (19 Ιανουαρίου - 11 Μαΐου)

της Ανδρομάχης Μοντζολή, σκηνογράφου-ενδυματολόγου

Κατά τη διαδικασία της σκηνικής πραγμάτωσης του θεατρικού λόγου, η εικαστική έκφραση υπό την έννοια της όψης, έρχεται να συντάξει τις δυνάμεις της για την ολοκλήρωση του θεατρικού φαινομένου. Τα σημεία της όψης που απαρτίζουν κατά κύριο λόγο η σκηνογραφία, η ενδυματολογία και οι φωτισμοί, διαδραματίζουν πρωτεύοντα ρόλο στη σύνθεση της θεατρικής πράξης.

Η σκηνογραφία ως κυριώτερο σημείο της όψης κατ' εξοχήν εντάσσεται στο χώρο των εφαρμοσμένων εικαστικών τεχνών και φέρει την ευθύνη — με το άνοιγμα μόλις της αυλαίας — της δημιουργίας του βασικού υπόβαθρου ώστε ο θεατής να δεχθεί τα επί μέρους στοιχεία που συνθέτουν το θεατρικό φαινόμενο, με πρωταρχικό στόχο τη βίωση και οικειώση του θεατρικού λόγου.

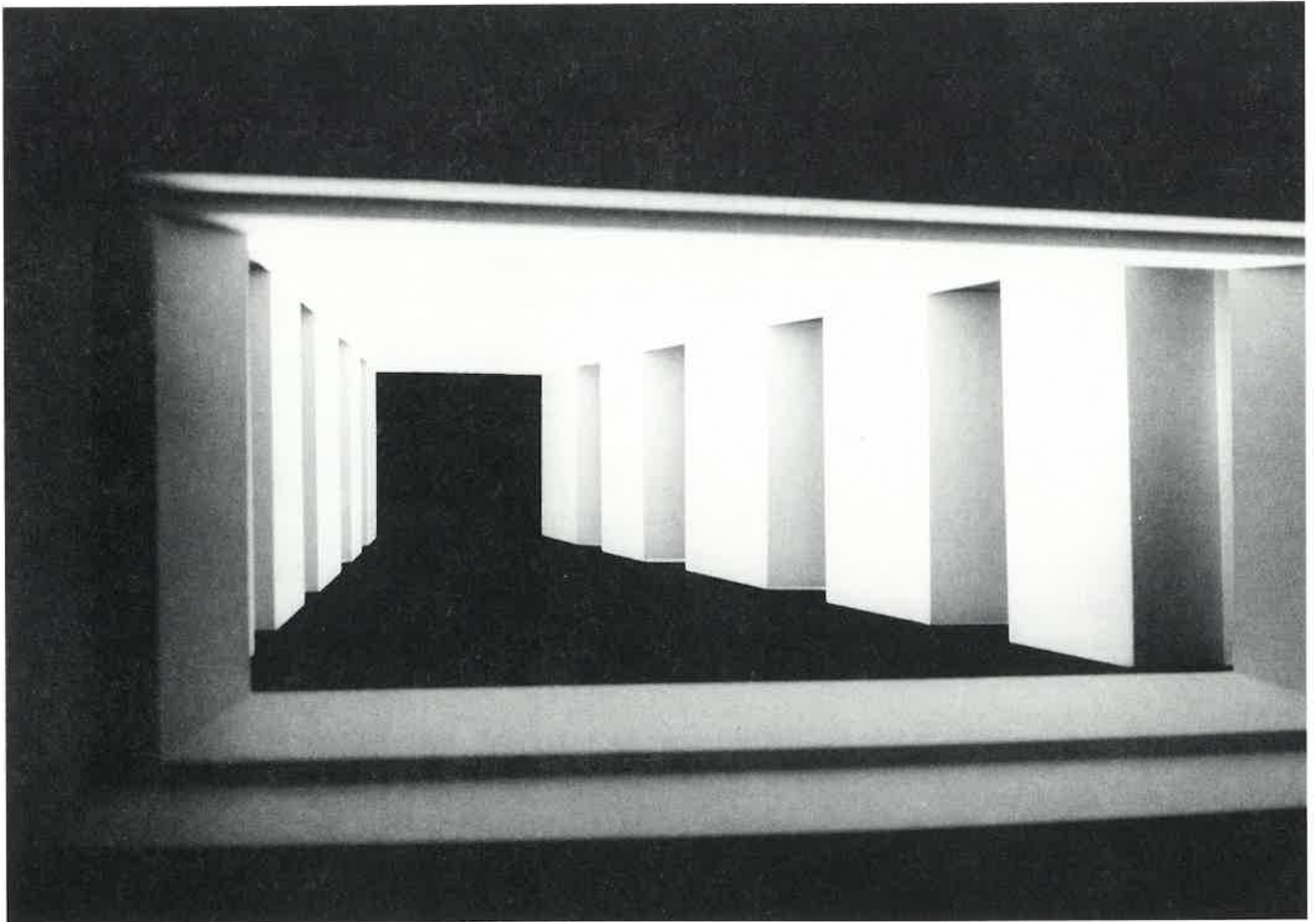
Ο σκηνογράφος, εικαστικός δημιουργός, απόλυτα εντεταγμένος στη θεατρική δεοντολογία, ιδεολογία και πρακτική, με το προϊόν της εργασίας του, επιχειρεί κατ' αρχήν την πληροφόρηση του θεατή για τον χώρο και την εποχή, εισαγάγοντάς τον στο κλίμα και την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Φέρει πρώτιστα την ευθύνη της εικαστικής ερμηνείας του θεατρικού κειμένου με τη δημιουργική συνεργασία του σκηνοθέτη, καθοριστικού διάμεσου στη διαδικασία της σκηνικής πραγμάτωσης.

Ο σκηνογράφος, με τα μέσα που διαθέτει και άπτονται της εικαστικής γλώσσας (τη σύνθεση, τις φόρμες, την προοπτική,

τα χρώματα το ύφος και το είδος των υλικών, τους φωτισμούς, τις προβολές) θα σηματοδοτήσει, θα επισημάνει και τελικώς θα αναπαράγει με πλαστικό τρόπο, την αίσθηση που απορρέει, και που ο σκηνοθέτης στοχεύει να ανασύρει ως ορυκτό πλούτο από το Θεατρικό Λόγο.

Με πρώτιστο στόχο τη διερεύνηση της σχέσης της δραματουργίας και της Σκηνογραφίας, συνεχίζεται ως τις 11 Μαΐου στο κέντρο Georges Pompidou η Έκθεση «Δραματουργία-Σκηνογραφία. Ο λόγος και η ύλη», διοργανωμένη από τη Δημόσια Βιβλιοθήκη Πληροφοριών του Κέντρου Georges Pompidou και την αρχιτεκτονική Σχολή του Clermond Ferrand.

Το κεντρικό θέμα της Έκθεσης είναι ενορχηστρωμένο γύρω από τις ποικίλες ερμηνείες και θεάσεις που ένα θεατρικό κείμενο μπορεί να εμπνεύσει. Με αφορμή λοιπόν του Hamlet William Shakespeare, ένα από τα πλέον καταξιωμένα έργα του Παγκοσμίου Δραματολογίου, επιχειρείται να καταδειχθεί, αναλυθεί και διερευνηθεί το υπόγειο ρεύμα που συνδέει το λόγο και την ύλη. Η επιλογή του συγγραφέα οφείλεται στη μεγάλη ελευθερία που παρέχει η έκφραση της δραματουργίας του στην πλαστική μεταφορά. Η επιλογή του συγκεκριμένου θεατρικού έργου προφανώς για τις αναρίθμητες παραστάσεις του εδώ και εκατοντάδες χρόνια στα θέατρα όλου του κόσμου, πολλές από τις οποίες κατεγράφησαν στην ιστορία του θεάτρου.



‘Άμλετ, Πράξη Α’, σκηνή 1η. Σκηνικά: Γιάννης Κόκκος. Σκηνοθεσία: Antoine Vitez. Théâtre National de Chaillot. 1983

Φωτογραφία: Michel Spinato

Μια συγκεκριμένη σκηνή— η 1η Σκηνή της 1ης πράξης — προσφέρεται ως θέμα ώστε 10 Σκηνογράφοι να μας παρουσιάσουν τις ποικίλες αναζητήσεις, προσεγγίσεις, διαφοροποιήσεις, συναντήσεις τους.

Με τη σκηνική ένδειξη του συγγραφέα για το χώρο δράσης «Ο πύργος των Έλσινορ. Μια ταράτσα πάνω στα τείχη». Οι λέξεις ξεγλιστρούν. Αρχίζει το ταξίδι στη μυστική διαδικασία της μεταφοράς από το λόγο στην ύλη.

Η Έκθεση περιλαμβάνει 10 σκηνογραφίες διαφόρων δημιουργών, παραλλαγές σ’ ένα θέμα. Οι πλαστικές μακέτες των σκηνογραφιών φιλοτεχνήθηκαν ειδικά για την έκθεση στην ίδια κλίμακα. Η Έκθεση περιλαμβάνει ακόμη ειδικές συνεντεύξεις των σκηνογράφων (σε *vidéo* τοποθετημένα αντίστοιχα στην οπίσθια όψη κάθε μακέτας) στο περιβάλλον της εργασίας τους. Ομιλούν για την αναφορά τους στο κείμενο του έργου γενικά, για τη διαδρομή που ακολούθησαν, τη σύλληψη και την πρακτική της εργασίας τους. Οι παλαιότερες εργασίες αναλύονται από ειδικούς του Θεάτρου.

Καλύπτοντας μια χρονική περίοδο εκατό περίπου ετών (1886-1988), έχουμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε εξαιρετικές σκηνογραφικές εργασίες παραστάσεων που διακρίθηκαν σε εξαιρετικές επίσης σκηνοθεσίες (Stanislavski, Lioubimov, Vitez, Chéreau κ. ά.) και σε σκηνογραφίες: ζωγράφων-διακοσμητών της Comédie Française, G. Craig, G. Baty, J. Svoboda, D. Borovsky, J. P. Vergier, G. Aillaud, Y. Kokkos, R. Peduzzi, A. MC. Donald.

Ανάμεσα στην ανάγνωση ενός θεατρικού έργου και τη μεταφορά του στη σκηνή, μεσολαβεί μια διαδρομή, ένα πέρασμα που οδηγεί από την πραγματικότητα του λόγου και της γραφής του, στη σκηνική πραγματικότητα. Ένα πέρασμα από το λόγο στην ύλη.

Ο σκηνογράφος, ανακαλύπτοντας τα κλειδιά και τους κώδικες, λαμβάνει μέρος σ’ αυτό το μυσταγωγικό ταξίδι και την περιπέτεια, ξετυλίγει το νήμα, βρίσκει το υπόγειο ρεύμα και συγκεκριμενοποιώντας μια ποιητική θέαση επιχειρεί να καταστήσει θεατό το αθέατο.

Shakespeare and Company που κυκλοφόρησε το 1962, λίγο μετά το θάνατό της, αφηγείται κατά μεγάλο μέρος τη σύγχρονη προσωπική Οδύσσεια του Joyce. Σ' αυτή την «έμμεση αυτοβιογραφία», έμμεση αφού παραμένει σε κάποια απόσταση από την ίδια της την ιστορία, η Sylvia Beach ομολογεί: Από την πρώτη στιγμή, είχα καταλάβει ότι δουλεύοντας με ή για τον James Joyce, θα μου επέφερε μια μεγάλη ικανοποίηση, μια απεριόριστη ικανοποίηση, αλλά και ότι όλα τα κέρδη θα πήγαιναν σ' αυτόν, όλα τα χρήματα από το βιβλίο του, (σελ. 219 - 220).

Το 1931, δέκα χρόνια μετά την πρώτη έκδοση του *Οδυσσέα* στο Παρίσι, ο Joyce, ζητάει από την Beach ένα συμβόλαιο. Λίγο αργότερα, έπειτα από την επίμονη πίεση που εξασκεί πάνω της με τη μεσολάβηση ενός φίλου του δικηγόρου, η Beach, πλήρως απογοητευμένη και πικραμένη, παραχωρεί τα εκδοτικά της δικαιώματα. Το Random House αναλαμβάνει έκτοτε την αμερικάνικη έκδοση του έργου. Κάποια χρόνια μετά, ο Joyce θα πει στη Maria Jolas: Αυτό που έκανε ασφαλώς, ήταν να μου αφιερώσει τα δέκα καλύτερα χρόνια απ' τη ζωή της. ("Le Joyce que j' ai connu" par Maria Jolas)

Συνολικά, το *Shakespeare and Company* παρουσίασε έντεκα εκδόσεις του *Οδυσσέα*. Όμως καμμία απ' αυτές δεν κατόρθωσε να κυκλοφορήσει στις Η.Π.Α. ή στην Αγγλία. Εκτός από μια απόπειρα, ιδιάζουσα του χαρακτήρα του Hemingway, θαμώνα του *Shakespeare and Company*, ο οποίος το 1922 πέρασε κάποια αντίτυπα στην Αμερική, δύο κάθε μέρα, μεταφέροντάς τα πάνω του κρυφά με το φέρυ-μποτ από τον Καναδά. Για το *Shakespeare and Company*, οι συνέπειες της οικονομικής κρίσης (το κραχ του 1929) είναι άμεσες με τη συνεχή αποχώρηση των Αμερικανών από το Παρίσι και τον επαναπατρισμό τους. Φίλοι και πελάτες εγκαταλείπουν την Sylvia Beach. Χρόνια μοναξιάς, χρόνια μαρασμού... Γάλλοι κι αγγλόφωνοι λογοτέχνες προσπαθούν ωστόσο να σώσουν το βιβλιοπωλείο. Η Sylvia Beach αποχωρίζεται τα χειρόγραφα, τις σπάνιες εκδόσεις, τα πολύτιμα βιβλία. Είναι όμως πιο εύκολο να βγαίνει κανείς από έναν πόλεμο, παρά να ετοιμάζεται για έναν άλλον καινούργιον... Το 1941, υπό την απειλή κατάσχεσης ενός Γερμανού αξιωματικού, η Sylvia Beach εξαφανίζει μέσα σε μια νύχτα, όλα τα βιβλία και τα έπιπλα, καθώς επίσης και την επιγραφή του βιβλιοπωλείου. Ύστερα από έξι μήνες παραμονής σ' ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης ξαναγυρίζει στο Παρίσι. Δεν θα ξανανοιξει ποτέ πια το *Shakespeare and Company*.

*

Το 1964, προς τιμήν της Sylvia Beach και με την ευκαιρία της επετείου των τετρακοσίων χρόνων της γέννησης του Shakespeare, το βιβλιοπωλείο "Le Mistras" το οποίο ίδρυσε το 1951 ο Αμερικανός Georges Whitman, πήρε την ξακουστή ονομασία



"Shakespeare and Company". Μην προδίδοντας τις αξιώσεις που εκφράζει μια τέτοια αλλαγή, το "Shakespeare and Company" του Whitman επιβεβαίωσε για μια ακόμη φορά, τη φήμη ενός πνευματικού κέντρου των Αμερικανών λογοτεχνών στο Παρίσι, εκδίδοντας επίσης πρωτοποριακά λογοτεχνικά περιοδικά, στα οποία συμμετείχαν ο Henry Miller, ο Graham Green, ο William Styson, ο James Baldwin, ο Laurence Durrell, ο Samuel Beckett κ.ά.

Ωστόσο, οι θαμώνες του βιβλιοπωλείου θεωρούν μέχρι σήμερα ότι αυτή η «Μαγική Χώρα των Βιβλίων» (κατά την έκφραση του G. Whitman) αποτελεί μια επέκταση της εκκεντρικής και ποιητικής προσωπικότητας του ιδρυτή της.

Παρά την τραγική πυρκαγιά που θέρισε το 1989 τον πρώτο του όροφο, εξαφανίζοντας πάνω από 4000 σπάνια βιβλία ανεκτίμητης αξίας, το σημερινό Shakespeare and Company παραμένει πιστό στην παράδοση φιλοξενίας και ενθάρρυνσης που χάραξε η Sylvia Beach. Η πυρκαγιά άφησε το στίγμα της. Αλλά και κάποια μορφή υπόσχεσης ανάμεσα σε καπνούς προειδοποίησης. Σαν να θέλει να μας πει ότι το μέλλον του «Shakespeare and Company» παραμένει στα χέρια εκείνων που πιστεύουν στην αρχική του αποστολή.



Έρνεστ Χεμινγκουαίη

Το τέλος της γιορτής

Κι αν όντας ζωντανός έφερε το σάβανο του
ποιο θάύμα τον έκανε να πεθάνει;

Σιοράν

του Θράσου Καμινάκη

Η γιορτή, σημείο δραματικής αφητηρίας στο άμεσα ή έμμεσα αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα του Έρνεστ Χεμινγκουαίη, συνήθως κρίνεται αβασάνιστα από τους μελετητές της ζωής και του έργου του με τρόπο θετικό. Η γιορτή γίνεται αποδεκτή ως το απαραίτητο τονωτικό αντιστάθμισμα της κατάπτωσης και της παρακμής που οδηγούνται σχεδόν αναγκαία στο τέλος κάθε ιστορίας οι ήρωές του.

Πράγματι η ένταση, η αναστάσωση και η έξαρση μιας γιορτής φωτίζει τον ορίζοντα ακόμη και των πιο σκοτεινών και καταθλιπτικών έργων του (*Για ποιον χτυπά η καμπίνα, Νησιά στο Γκολφ Στρημ, Χιόνια του Κιλμάντζαρο*). Το έξαλλο γλέντι, τούτο το λογοτεχνικό εύρημα παγίδα, συχνά συνδυάζεται με τον εξωστρεφή και βίαιο χαρακτήρα του Χεμινγκουαίη. Άλλο τόσο ταυτίζεται με τα πάθη που συγκλόνιζαν το μαινόμενο Αμερικάνο και τις επιδόσεις του στα σπορ και τις πολεμικές τέχνες: το μποξ, τις ταυρομαχίες, το κυνήγι.

Ο διακαής πόθος για περιπλανήσεις και ταξίδια καθώς και οι τραυματικές εμπειρίες του πολέμου (1914-1919) στιγμάτισαν τον εσωτερικό κόσμο του συγγραφέα και κατά τον Α. Ε. Hotchner είναι οι κυρίαρχοι λόγοι που τον οδήγησαν να διασχίσει τον Ατλαντικό στις αρχές της δεκαετίας του

είκοσι. Η περιπλανώμενη ψυχή δεσπόζει στο έργο του και τα βάσανά της αθρώνουν κάθε ξέσπασμα και αποχαλίνωση μέσα στις διηγήσεις του. Σύμφωνα με τον Jeffrey Meyers τα ατιθάσευτα πάθη των ηρώων καλλιεργούνται με τον πιο φυσικό τρόπο μέσα στις σκηνές της ανεμελιάς, της κραιπάλης, των μεθυσιών και της μποέμικης ζωής.

Ήδη από τα πρώτα μυθιστορήματα του αυτοεξόριστου λογοτέχνη, η δράση τοποθετείται πέρα απ' την «αβάσταχτα αγαπημένη Βαβυλώνα» του, άλλοτε στο νυχτερινό Παρίσι των μποέμ και των εστέτ και άλλοτε στην αστραφτερή ισπανική περιφέρεια του μεσοπολέμου. Εκεί, σε κάθε τόπο, τα φώτα και οι ήχοι μιας αεικίνητης γιορτής ζωντανεύουν την ξέφρενη ατμόσφαιρα ενός παραλληλήματος που σχεδόν πάντα καταλήγει άσχημα. Το μεταπολεμικό Παρίσι της «χαμένης γενιάς του τριάντα» περιγράφεται από τον Έρνεστ Χεμινγκουαίη σε δύο μυθιστορήματα που οι διαφορές τους δεν έχουν να κάνουν μόνο με την απόσταση που τα χωρίζει ως προς το χρόνο και τις συνθήκες σύλληψής τους, αλλά και ως προς τα αφηγηματικά μέσα και τεχνικές. Τα κοινά τους σημεία ωστόσο, καθώς εντοπίζονται, οδηγούν στις όχθες μιας αλήθειας που είναι τραυματική.

Το πρώτο, *The sun also rises* (*Ο ήλιος ανατέλλει κι αλλού*) είναι γραμμένο στο Παρίσι το 1926, την εποχή δηλαδή που ο Χεμινγκουαίη χρησιμοποιεί σα βάση τη γαλλική μητρόπολη για να ταξιδεύει πότε ως ανταποκριτής, πότε ως μυστικός πράκτορας και άλλοτε για το κέφι του στην υπόλοιπη Ευρώπη, τη Βόρεια Αφρική και την Ασία.

Αν και στις διηγήσεις του υιοθετεί τις κλασικές αρχές του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος (βαθεία επηρεασμένος απ' τον Λώρενς, τον Τζόνς και τον Τολστόϊ) τα αυτοβιογραφικά στοιχεία είναι ευδιάκριτα. Ο αντίκτυπος που είχε στο νεαρό συγγραφέα η ανάμειξή του με τους αμερικάνικους λογοτεχνικούς κύκλους της αριστεράς όχθης, αλλά κυρίως η επιρροή που δέχτηκε όχι τόσο από τους διανοούμενους αλλά από τους «ταπεινούς» φίλους του, δηλαδή τους μπάρμαν, τους σερβιτόρους, τους ηθοποιούς, τους μποξέρ και τους βετεράνους καουμπόυ, καθορίζει την πλοκή του έργου.

Δύο αληθινά αντιμαχόμενες κατηγορίες ανθρώπων συγκρούονται μέσα σ' ένα κείμενο πολεμικής τέχνης, θα 'λεγες, που προβάλλει με σκηνικό τη γιορταστική ατμόσφαιρα της πόλης εκείνη την εποχή. Πρόκειται για ένα βίαιο γαϊτανάκι συμπτώσεων, ερώτων και ανταγωνισμών



Ο Έρνεστ Χεμινγκουαίη και ο γιος του Γκρέγκορι τον Οκτώβριο του 1941.

d. r.

που διαρκεί μόλις μερικά μερόνυχτα. Η αντιπαράθεση του Τζέηκ Μπαρνς, ενός αμφίθυμου και εκκεντρικού μποέμ που έχει κάνει τη γιορτή επάγγελμα και ρουτίνα, με τον εκ διαμέτρου αντίθετό του αρσενικό, που ακούει στο όνομα Ρόμπερτ Κων, αργά ή γρήγορα οδηγεί στην άγρια σύγκρουση του τέλους.

Ο τρόπος που ο Χεμινγκουαίη χειρίζεται το θέμα μιας βραδινής γιορτής που μέσα της συμπλέκονται οι δύο άσπονδοι φίλοι δίνει περισσότερο την εντύπωση μιας ανέμελης λιτανείας στην οποία όλοι συμμετέχουν οικειοθελώς αλλά κανείς δεν πείθεται για την έκβασή της. Το να διασκεδάξει ο Μπαρνς στις ευρωπαϊκές πόλεις του *The sun also rises* είναι ισότιμο με ένα αντίδοτο στην αυτοεξορία και τον τυχοδιωκτισμό του. Ολόκληρο το έργο χτίζεται πάνω σε μερικά εικοσιτετράωρα γλεντιού που κάποια στιγμή εκτυλίσσονται στην Ισπανία των ταυρομαχιών και του αίματος. Εκεί, στη χώρα που κάτω απ' τον ήλιο της κανείς δε μπορεί να κρύψει τις αληθινές του προθέσεις, όλα τα άσχημα προαισθήματα της αρχής δικαιώνονται. Η γιορτινή ατμόσφαιρα όλων των μερόνυχτων του βιβλίου δεν είναι παρά μια πρόφαση, ένα μέσο που θα οδηγήσει με

τον πιο αποτελεσματικό τρόπο στη διάψευση του τέλους.

*

Ο Χεμινγκουαίη αυτοκτόνησε τον Ιούλιο του 1961 στο σπίτι του, στην επαρχία Ιντάχο των Ηνωμένων Πολιτειών. Έκανε το χαρακίρι του μ' ένα δίσφαιρο τουφέκι κυνηγιού από την πλούσια συλλογή του. Αργότερα, το 1964, κυκλοφόρησε στη Νέα Υόρκη για πρώτη φορά ένα από τα τελευταία του χειρόγραφα με τον τίτλο *A moveable feast* (Μια κινητή γιορτή). Το κείμενο φέρεται να έχει ολοκληρωθεί πριν το Μάιο του 1961 που ο Χεμινγκουαίη νοσηλεύτηκε στο τμήμα Suicide Watch, του νοσοκομείου Mayo Clinic του Ρότσεστερ. Από καιρό είχαν παρατηρηθεί στη συμπεριφορά του ενέργειες που θύμιζαν συμπτώματα μανιοκαταθλιπτικής προσωπικότητας. Υποστηρίζεται ότι ο Χεμινγκουαίη, πριν το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς, θέλησε να εκδόσει το χειρόγραφο και διαπίστωσε την αδυναμία του να το κάνει.

Το χειρόγραφο, μετά από τη δεύτερη αμερικάνικη έκδοσή του, κυκλοφόρησε στα γαλλικά με τον τίτλο "*Paris est une fête*" (Το Παρίσι είναι γιορτή). Πρόκειται, πράγματι, για το χρονικό της

περιόδου 1921-1929 που ο Χεμινγκουαίη έζησε στο Παρίσι. Ένα απ' τα ερωτήματα που, με αφορμή το βιβλίο, απασχολούν τους βιογράφους του, είναι γιατί ο Χεμινγκουαίη την εποχή που η ψυχική του υγεία φαίνεται να έχει κλονισθεί σοβαρότερα από κάθε άλλη φορά και η απόφασή του να τελειώνει με το «βρώμικο αστείο» της ζωής του μοιάζει να τον καταδιώκει από καιρό, γιατί λοιπόν αυτή την περίοδο καταπιάνεται μ' ένα αυτοβιογραφικό κείμενο που αναφέρεται στη ζωή του πριν τριάντα χρόνια σε μια πόλη ξένη, αλλά τόσο ζωντανή όσο το μποέμικο Παρίσι του είκοσι.

Οι εκτιμήσεις ή καλύτερα οι διαγνώσεις των ειδικών ποικίλλουν πάνω στο ζήτημα και μερικές απ' αυτές, ιδιαίτερα εύστοχες, φωτίζουν πλευρές της ζωής του συγγραφέα με σκοπό την κατανόηση του έργου του. Το ίδιο όμως το έργο μιλά συνήθως πιο ξεκάθαρα απ' τη ζωή που αργά ή γρήγορα ρίχνει όλα τα μυστικά της στη θάλασσα.

*

Ο ρόλος της γιορτής, που αυτή τη φορά αρπάζει απ' τον τίτλο κιόλας τον αναγνώστη, γίνεται στο *A moveable feast* πιο διαυγής. Στο μάκρος των σελίδων αυτού του ανυπόκριτα εξομολογητικού έργου — που ο Χεμινγκουαίη είχε ζητήσει να διαβάζεται σαν μυθιστόρημα κι όχι σαν αυτοβιογραφία — η ατμόσφαιρα της γιορτής που αναδύει την εποχή και την πόλη αποκτά μια νέα διάσταση. Από τον Πάουντ στον Φιτζέραλντ και τον Ντος Πάσος οι φίλοι που συμμετέχουν στη γιορτή αποκαλύπτονται μέσα σ' ένα αλλόκοτο φως. Όλοι γνωρίζονται μ' όλους, διασκεδάζουν, αστειεύονται μεταξύ τους, ανταλλάσσουν κομμάτια ζωής. Όμως μια λεπτή αδιόρατη επιστροφή λύπης καλύπτει τις βαθιές φιλίες του νεαρού συγγραφέα. Η σχέση του με την Hadley, την πρώτη του γυναίκα, πλημμυρίζει από ερωτισμό. Και βέβαια! Μα το μυαλό του είναι αλλού, μια

σκια πάνω στα λόγια και τις τρυφερότητες που ανταλλάσσουν μεταξύ τους σε αποκαρδιώνει.

Από το Café du Dôme στο Montparnasse μέχρι τα στέκια του Saint Germain des Près και τα καταγώγια της rue Mouffetard οι τόποι που γενικεύουν το κέφι είναι επίσης εδώ. Μα μέσα απ' τις περιγραφές και κυρίως τους διαλόγους που εμψυχώνουν το βιβλίο διαισθάνεσαι ότι η διάθεση για αληθινή, αυθόρμητη επαφή απουσιάζει. Και πάνω απ' όλα οι υπαινιγμοί, τα υπονοούμενα που κινούνται κάτω απ' τις συζητήσεις των πρόσχαρων φίλων, οι αιχμές και οι λεπτοί ειρωνικοί τόνοι σε προετοιμάζουν για τα βάθη της λύπης. Γύρω κυλά ανήσυχος κι αργός ο Σηκουάνας.

Η γιορτή είναι πάντα εκεί. Είναι στον τίτλο, είναι στις σελίδες. Είναι παρούσα στην πόλη κι ο Χεμινγκουαί ψάχνει επίμονα να την κάνει να αναδυθεί (ή να αναλυθεί σε δάκρυα). Είναι κίνητρο και επιβεβλημένο σκηνικό κάθε σκηνής που περιγράφεται, κάθε κρίσης και σχολίου γύρω από επώνυμες κι ανώνυμες σχέσεις. Έχει όμως για πρώτη φορά φορτωθεί το βάρος και το κύρος μιας τελετής που προαναγγέλει το τέλος της ευφορίας.

Ακόμη και στην πιο ανέμελη εκδοχή της είναι μυστικά συνδεδεμένη με τη ματαιότητα της ύπαρξής της, με τη διάψευση κάθε υπόσχεσης για διάρκεια. Ο Χεμινγκουαί στο *A moveable feast* μεταγράφει τη ζωή του. Κι ενώνει τελικά μέσα σε μια εκατοστή σελίδες σαράντα χρόνια ζωής. Γιατί το τέλος αυτής της κοσμοπολίτικης φιέστας δεν περιέχεται στο βιβλίο. Μπαλώνεται με τη ζωή και πάει πέρα απ' αυτήν.

Χρειάζεται ίσως να θυμηθεί εδώ κανείς τον ετοιμοθάνατο συγγραφέα στα «Χιόνια του Κιλιμάντζαρο» που λίγες ώρες πριν αναιρέσει όλη του τη ζωή μέσα στην έρημο αναπολεί τα χρόνια της ευημερίας στο Παρίσι. Πιθανόν. Αν και η αει-κίνητη γιορτή του τελευταίου χειρόγραφου του

συγγραφέα κρύβει μερικούς διαλόγους πολύ πιο εύλωτους από κάθε άλλη αναφορά. Αρκεί να ξαναδιαβάσουμε τη σκηνή όπου ο Χεμινγκουαί πίνει ένα ποτήρι στη βεράντα του Café du Dôme με το ζωγάφο Πασκίν. Ο τελευταίος, αυτόχειρας λίγο καιρό μετά, σαγήνευε το νεαρό αμερικάνο μέσα από τον παρακμιακό χαρακτήρα του.

Ο λόγος αυτής της γοητείας είναι πολύ απλός: «Λένε, εξηγεί ο Χεμινγκουαί, ότι οι σπόροι αυτού που θα κάνουμε βρίσκονται



μέσα μας, αλλά μου φαινόταν πάντοτε ότι σ' αυτούς που παίζουν με τη ζωή, οι σπόροι είναι σκεπασμένοι από ένα καλύτερο έδαφος και με ένα λίπασμα καλύτερης ποιότητας».

Πιο κάτω, παραθέτει ένα γεύμα με τον εκδότη Ernest Walsh. Τη στιγμή που ο εκδότης τον επιβεβαιώνει για την εκτίμηση που τρέφει στη βαθειά ισορροπία του και στο πάθος του για ζωή, ο Χεμινγκουαί τον κόβει λίγο απότομα:

«— Θέλετε να πείτε ότι δεν προορίζομαι για το θάνατο;

— Όχι, προορίζεστε για τη ζωή, απαντά ο Walsh.

— Αφήστε μου τον καιρό, ανταπαντά ο συγγραφέας».

Η γιορτή, λίγες σελίδες, λίγους μήνες, λίγα

χρόνια μετά, αρχίζει να ξεθωριάζει, να μεταμορφώνεται.

Καταλήγει σε φωτογραφία που την παρατηρείς μεσ' απ' το αρνητικό της. Η γιορτή δε χρησιμοποιήθηκε ποτέ με μια θετική συμβολιστική δύναμη στο έργο του Χεμινγκουαί. Είχε πάντα τη τραγική και γι' αυτό μεταφυσική σημασία της τελετής. Στο τέλος πια έφτασε να σημαίνει την τελετή, στην πιο οριστική και σκανδαλώδη μορφή της που δεν είναι άλλη απ' αυτήν της επικήδειας ακολουθίας.

Βιβλιογραφία:

Ernest Hemingway

- "The sun also rises", New York, Scribner 1964.
- "Pour qui sonne le glas", Paris, Gallimard 1933.
- "The snows of Kilimanjaro", Harmondsworth Middlesex, Penguin Books, 1968.
- "A moveable feast", New York, Bantam 1965.
- "Paris est une fête", Gallimard 1964.
- "Islands in the stream", New York Scribner.
- "Lettres Choisies 1917-1961", Paris, Gallimard 1986.
- Άλλα έργα
- John Dos Passos, "La belle vie", Mercure de France, 1968.
- F. Scott Fitzgerald "Tender is the night", New York, Scribner 1962.

Κριτικά έργα

1. Jeffrey Meyers, "Hemingway", Belfont 1987, Paris.
2. Bertram Sarason "Hemingway and the Sun", Set Washington Microcard, Editions 1972.
3. A. E. Hotchner "Papa Hemingway" - Editions Mercure de France 1986.
4. Mary Hemingway, "How it was" - Editions Ballantine, 1976.

Shakespeare and Company

του Έρνεστ Χεμινγκουαίη

Το κείμενο που ακολουθεί περιέχεται στο τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του Χεμινγκουαίη *A moveable feast*, που εκδόθηκε μετά το θάνατό του. Το επεισόδιο που ζωντανεύει διαδραματίζεται λίγους μήνες μετά τα Χριστούγεννα του 1921 που ο συγγραφέας με τη γυναίκα του φτάνουν στο Παρίσι για πρώτη φορά. Τα οικονομικά του ζευγαριού είναι πενιχρά. Ο Χεμινγκουαίη όλη τη μέρα τριγυρνά στα παρισινά *café* αναζητώντας έμπνευση, φίλους και... δανειστές. Λίγο καιρό μετά θα γνωριστεί και θα συνδεθεί φιλικά με τον Έζρα Πάουντ, τον Σκοτ Φιτζέραλντ και τη Γερτρούδη Στάιν. Η Σύλβια Μπητς είναι ένας από τους πρώτους ανθρώπους που τον υποδέχθηκαν με ευχαρίστηση στη ζωή τους και στον κύκλο τους. Απ' το βιβλιοπωλείο της ο Χεμινγκουαίη θα δανειζεται βιβλία την περίοδο 1921-1929. Πολλά απ' τα «δάνεια» που του έκανε η Σύλβια Μπητς αυτή την περίοδο δεν επιστράφηκαν παρά μετά από πολλά χρόνια ή λησμονήθηκαν εντελώς.

Εκείνον τον καιρό δεν είχα χρήματα να αγοράζω βιβλία. Δανειζόμουν βιβλία από τη δανειστική βιβλιοθήκη του *Shakespeare and Company*, που ήταν η βιβλιοθήκη-βιβλιοπωλείο της Σύλβια Μπητς, στο 12 της Rue de l'Odéon. Μέσα στον κρύο, ανεμοδαρμένο δρόμο, αυτός ήταν ένας ζεστός, χαρούμενος χώρος, με μια μεγάλη σόμπα το χειμώνα, τραπέζια και ράφια γεμάτα βιβλία, νέα βιβλία στη βιτρίνα και στον τοίχο φωτογραφίες διασήμων συγγραφέων, πεθαμένων ή ζωντανών. Όλες οι φωτογραφίες έμοιαζαν καθημερινές και ακόμη και οι νεκροί συγγραφείς φαίνονταν ολοζώντανοι. Η Σύλβια είχε ένα ζωντανό, γωνιώδες πρόσωπο, καστανά μάτια γεμάτα ζωντάνια σα μικρού ζώου, και τόσο γελαστά σαν νεαρού κοριτσιού, κυματιστά καστανά μαλλιά, πυκνοκουρεμένα κάτω από τα αυτιά και χτενισμένα προς τα πίσω έτσι που να προβάλλουν το λεπτοφτιαγμένο της μέτωπο, στο ύψος του γιακά της καφέ βελούδινης ζακέτας που φορούσε. Είχε ωραίες γάμπες, ήταν ευγενική, φιλική και γεμάτη ενδιαφέρον για όλους. Της άρεσαν τα αστεία και τα κουτσομπολιά. Δεν είχα ξαναγνωρίσει άνθρωπο πιο ευγενικό μαζί μου. Ντράπηκα πολύ την πρώτη φορά που πήγα στο βιβλιοπωλείο και δεν είχα αρκετά χρήματα πάνω μου για να πληρώσω τη συνδρομή στη δανειστική βιβλιοθήκη. Μου είπε ότι μπορούσα να πληρώσω την εγγύηση όποτε είχα χρήματα και μου συμπλήρωσε μια κάρτα, λέγοντας μου ότι μπορούσα να πάρω όσα βιβλία ήθελα.

Δε είχε κανένα λόγο να με εμπιστευτείται! Δεν με ήξερε και η διεύθυνση που της είχα δώσει, 74 rue du Cardinal Lemoine,

ήταν ήδη πολύ ταπεινή. Αλλά εκείνη ήταν γλυκιά, γοητευτική και καλοσυνάτη. Πίσω της, σε όλο το ύψος του τοίχου, μέχρι το μέσα δωμάτιο που έδινε στην εσωτερική αυλή του κτιρίου, υπήρχαν ράφια και ράφια, φορτωμένα τον πλούτο της βιβλιοθήκης.

Ξεκίνησα με Τουργκένιεφ· πήρα τους δύο τόμους του *A Sportsman Sketches*, κι ένα από τα πρώτα βιβλία του Λώρενς, νομίζω το *Γιοί και Εραστές*. Η Σύλβια μου είπε να πάρω κι άλλα βιβλία, αν ήθελα. Διάλεξα την έκδοση *Constance Garnett του Πόλεμος και Ειρήνη* και τον *Παίκτη και άλλες ιστορίες* του Ντοστογιέφσκι.

— Δεν θα ξανάρθετε πολύ σύντομα αν τα διαβάσετε όλα αυτά, είπε η Σύλβια.

— Θα ξαναπεράσω για να πληρώσω, είπα. Έχω μερικά χρήματα στο σπίτι.

— Δεν εννοούσα αυτό, είπε. Πληρώνετε όποτε σας βολεύει.

— Πότε έρχεται ο Τζόυς; ρώτησα.

— Όποτε έρχεται είναι συνήθως αργά το απόγευμα, είπε.

Δεν τον έχετε δει ποτέ;

— Τον είδαμε να τρώει στου *Michaud*, με την οικογένειά του, είπα. Αλλά δεν είναι σωστό να κοιτάζεις τους ανθρώπους όταν τρώνε και το εστιατόριο του *Michaud* είναι ακριβό.

— Σπίτι τρώτε;

— Τώρα τελευταία ναι, τις περισσότερες φορές, είπα.

Έχουμε καλό μάγειρα.

— Δεν υπάρχουν εστιατόρια εκεί κοντά, έτσι δεν είναι;
— Όχι. Πώς το ξέρετε;
— Ο Λαρμπώ έμενε εκεί, είπε. Του άρεσε πολύ η περιοχή, εκτός από αυτό.
— Το κοντινότερο καλό και φτηνό μέρος για φαγητό είναι προς το Πάνθεον.
— Δεν την ξέρω αυτή την περιοχή. Τρώμε στο σπίτι. Να έρθετε καμιά φορά με τη γυναίκα σας.
— Περιμένετε πρώτα να δείτε αν σας πληρώσω, είπα.
Ευχαριστώ πολύ, ωστόσο.
— Μην διαβάζετε πάρα πολύ γρήγορα, είπε.
Το σπίτι στη rue du Cardinal Lemoine ήταν ένα δυάρι χωρίς ζεστό νερό και μπάνιο, εκτός από μια χημική τουαλέτα. Δεν ήταν άβολο για κάποιον μαθημένο στις κοινόχρηστες τουαλέτες του Michigan. Με ωραία θέα, καλό στρώμα με σωμιά για άνετο κρεβάτι στο πάτωμα και τις αγαπημένες μας εικόνες στους τοίχους, ήταν ένα χαρούμενο, ζεστό, διαμέρισμα. Μόλις γύρισα με τα βιβλία είπα στην γυναίκα μου για το υπέροχο μέρος που είχα βρει.
— Όμως, Τάτι, πρέπει να περάσεις σήμερα το απόγευμα να πληρώσεις, είπε.
— Και βέβαια θα περάσω, είπα. Θα πάμε μαζί. Και μετά θα κατηφορίσουμε το ποτάμι, περπατώντας στις αποβάθρες του.
— Να κατηφορίσουμε τη rue de Seine και να χαζέψουμε όλες τις γκαλερί και τις βιτρίνες.
— Βέβαια. Μπορούμε να περπατήσουμε οπουδήποτε, να σταματήσουμε σε κάποιο καινούργιο καφέ, όπου δεν ξέρουμε κανένα και κανείς δεν μας ξέρει και να πιούμε ένα ποτό.
— Μπορούμε να πιούμε δύο ποτά.
— Και μετά να φάμε κάπου.
— Όχι. Μην ξεχνάς ότι πρέπει να πληρώσουμε τη βιβλιοθήκη.
— Θα γυρίσουμε σπίτι, να φάμε εδώ. Θα είναι ένα ωραιότατο γεύμα. Θα πάρουμε και κρασί Beaune από το συνεταιρισμό που βλέπεις ακριβώς απέναντι από το παράθυρο, εκεί, με την τιμή του Beaune στη βιτρίνα. Ύστερα θα διαβάσουμε και μετά θα πάμε στο κρεβάτι να κάνουμε έρωτα.
— Και δεν θ' αγαπήσουμε ποτέ, κανέναν άλλον, πέρα από εμάς τους δύο.
— Όχι. Ποτέ.
— Τι όμορφο απόγευμα και τι όμορφο βράδυ! Τώρα

καλύτερα να φάμε.

— Πεινάω πολύ, είπα. Δούλευα στο καφέ σήμερα, κι είμαι μ' έναν *café-crème* από το πρωί.
— Πώς πήγε σήμερα, Τάτι;
— Καλά νομίζω. Ελπίζω. Τι έχει για φαγητό;
— Ραπανάκια, καλό *foie de veau* με πουρέ, αντίδια σαλάτα και μηλόπιττα.
— Θα έχουμε όλα τα βιβλία του κόσμου κι όταν φεύγουμε ταξίδι θα τα παίρνουμε μαζί.
— Θα 'ταν σωστό;
— Βέβαια.
— Έχει και Χένρι Τζαίμς;
— Βέβαια.
— Τέλεια! είπε. Είμαστε τυχεροί που βρήκες αυτό το μέρος.
— Πάντα είμαστε τυχεροί, είπα, και σαν ηλίθιος δεν κτύπησα ξύλο. Κι ήταν γεμάτο ξύλο εκείνο το διαμέρισμα.

μετάφραση: Μαριλένα Παπαχριστοφόρου



Θετικές πρωτοβουλίες για τα νέα ελληνικά

του Νίκου Γραικού

Η προώθηση της ελληνικής γλώσσας και η έντονη πολιτιστική παρουσία της χώρας μας θα έπρεπε να αποτελούν την καλύτερη απάντηση σε όσα «ανθελληνικά» ακούγονται (αποσιώπηση Κυπριακού, Μακεδονικό κ.λ.π.). Η διοργάνωση κρατικού περιπτέρου στη διεθνή έκθεση για τη διδασκαλία των ξένων γλωσσών (Exprolangues) και ιδίως το «Διεθνές Συμπόσιο για τα σύγχρονα ελληνικά» αποτέλεσαν θετικές πρωτοβουλίες σ' αυτή την κατεύθυνση.

Το ελληνικό περίπτερο στην Exprolangues οργανώθηκε από το Τμήμα Διεθνών Σχέσεων του Υπουργείου Παιδείας. Σωστά εξοπλισμένο και καλαίσθητα διακοσμημένο με πλούσιο υλικό πέτυχε μία ευπρεπή παρουσία της χώρας μας. Ωραίες εκδόσεις τέχνης και ιστορίας, αντίγραφα από ελληνικά μουσεία, αφίσες, προβολές βιντεοταινιών για τη Μακεδονία και παρουσίαση των διδακτικών εγχειριδίων για τη διδασκαλία των νέων ελληνικών ως πρώτη και ως ξένη γλώσσα αποτελούσαν το περιεχόμενο του περιπτέρου.

Η γεμάτη αυταπάρνηση προσφορά ορισμένων υπαλλήλων του Υπουργείου Παιδείας δεν μπορεί να δικαιωθεί παρά μόνο με τη συνεργασία και την πλήρη ενημέρωσή τους από αρμόδιους φορείς όπως η Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.

Το «Διεθνές Συμπόσιο για τα σύγχρονα ελληνικά» διοργανώθηκε από τη Διεθνή Εταιρεία Λειτουργικής Γλωσσολογίας και το Εργαστήριο Γλωσσικής Θεωρίας και Περιγραφής του Τμήματος Γενικής και Εφαρμοσμένης Γλωσσολογίας του Πανεπιστημίου René Descartes (Paris V) με τη συνεργασία του ελληνικού Υπουργείου Παιδείας.

Οι εργασίες του Συμποσίου κράτησαν δύο μέρες (14 και 15 Φεβρουαρίου 1992) και το παρακολούθησαν πλήθος νεοελληνιστών, ελλήνων μεταπτυχιακών φοιτητών αλλά και γλωσσολόγοι ή Πανεπιστημιακοί που δεν έχουν άμεση σχέση με τις ελληνικές σπουδές.

Η παρουσία του πρέσβη της Ελλάδας κ. Ραφαήλ (ο οποίος έδωσε δεξίωση στο χώρο του Συμποσίου μετά το τέλος των εργασιών) και

άλλων προσωπικοτήτων όπως ο καθηγητής André Martinet, έδειξαν τη σημασία του. Ο πρωτεργάτης του Συμποσίου καθηγητής γλωσσολογίας Χρήστος Κλαίρης παρουσίασε την πρόταση για τη δημιουργία Λειτουργικής Γραμματικής των ελληνικών. Η πρόταση αυτή παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο 5ο συνέδριο της SILF το 1978 στα Ιωάννινα. Από τότε έχουν γίνει πολλές εργασίες, έχουν ολοκληρωθεί διδακτορικές διατριβές και το 1988 το τμήμα γλωσσολογίας του Paris V διοργάνωσε ειδική ημερίδα της οποίας έχουν εκδοθεί τα πρακτικά. Πέρσι η ιδέα παρουσιάστηκε και πάλι στη συζήτηση που έγινε για τα νέα ελληνικά στην Exprolangues. Στο συμπόσιο η πρόταση συνοδεύτηκε από ειδικευμένες εισηγήσεις για τις ήδη υπάρχουσες γραμματικές (Μαρία Τσίγγου), τις διατριβές που έχουν εκπονηθεί στα Παρισινά πανεπιστήμια (Σόνια Guyot), τη φωνολογία και την προτεραιότητά της σε σχέση με τη φωνητική (Henriette Walter), τη σύνταξη (Φώτης Καβουκόπουλος) και τη δημιουργία λέξεων (Α. Αναστασιάδη-Συμεωνίδη). Το μακροπρόθεσμο αυτό σχέδιο θα πραγματοποιηθεί από δύο ομάδες, τη συντακτική, και αυτή που θα συγκεντρώσει τα δεδομένα (corpus) και στην οποία ίσως συμμετάσχουν και καθηγητές της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. Η επεξεργασία αυτών των δεδομένων θα απαιτήσει δύο χρόνια δουλειάς και το τελικό κείμενο θα μελετηθεί από συμβουλευτική επιτροπή που δεν συμμετέχει στη σύνταξή του. Η πιθανή χρηματοδότηση αυτής της φιλόδοξης προσπάθειας από το Τμήμα Γλωσσολογίας του Paris V, την UNESCO και το Τμήμα Διεθνών Σχέσεων του ελληνικού υπουργείου Παιδείας μας επιτρέπει να αισιοδοξούμε ότι θα αποκτήσουμε επιτέλους μία περιγραφική γραμματική σύμφωνη με τη σημερινή ανάπτυξη της γλωσσολογίας.

Οι εργασίες του Συμποσίου περιστράφηκαν γύρω από δύο θέματα:

1. «Η δυναμική των σύγχρονων ελληνικών», με συντονιστή τον Φώτη Καβουκόπουλο.

2. «Η διδασκαλία των ελληνικών, ως πρώτη και ως ξένη γλώσσα», με συντονιστή τον Γιώργο Μπαμπινιώτη.

Ο μεγάλος αριθμός ανακοινώσεων δεν μας επιτρέπει την καταγραφή τους και την περιληπτική αναφορά στο περιεχόμενό τους στα πλαίσια αυτού του σημειώματος. Η έκδοση των πρακτικών του συμποσίου θα επιτρέψει σε όσους το επιθυμούν να μελετήσουν τις διάφορες αναλύσεις και προτάσεις.

Η ανάγκη ειδικής κατάρτισης καθηγητών ελληνικών για ξένους, η δημιουργία πιστοποιητικού γλωσσομάθειας καθώς και η θέσπιση ανώτερου συντονιστικού οργάνου που θα ασχολείται με αυτά τα θέματα είναι μερικά από τα ώριμα αιτήματα που εκφράστηκαν από πολλούς ομιλητές στο Συμπόσιο.

Δύο άλλα θέματα που απασχόλησαν το Συμπόσιο είναι η αυτόματη επεξεργασία των ελληνικών με χρήση υπολογιστή (traitement automatique) και η γραφή των λέξεων ελληνικής προέλευσης στις διάφορες γλώσσες. Το **θεωριο** θα δίνει πάντα το παρόν σε παρόμοιες εκδηλώσεις και θα τις καλύπτει. Πιστεύει ότι είναι ιδιαίτερα σημαντικές και θα άξιζαν καλύτερη προβολή από τον ελληνικό τύπο. Ας ελπίσουμε ότι το έργο αυτό θα συνεχιστεί και ότι πολλές από τις προτάσεις θα πραγματοποιηθούν.

Τα πλήρη πρακτικά του Συμποσίου θα δημοσιευτούν στα ελληνικά από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και ελπίζουμε να είναι έτοιμα τα τέλη του 92. Για να τα λάβετε μπορείτε να απευθυνθείτε στο Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Διεύθυνση Διεθνών Σχέσεων, Μητροπόλεως 15 Αθήνα.

Μια επιλογή των εργασιών του Συμποσίου που θα αποτελείται από τις εισηγήσεις των τριών βασικών θεμάτων και του σχεδίου για τη γραμματική της ελληνικής καθώς και μια συνοπτική παρουσίαση όλων των εργασιών του Συμποσίου θα δημοσιευτούν στο περιοδικό "La Linguistique" 28, 2 (2 εξάμηνο 92) που εκδίδεται από τις εκδόσεις Presse Universitaire de France.

Η Ελλάδα είναι η μόνη χώρα που πληρώνει

Ο Henri Tonnet καθηγητής νέων ελληνικών στην INALCO και μεταφραστής στα γαλλικά της Εργοίκα του Κοσμά Πολίτη συζητάει με τον Γιώργο Μπιζιούρα για την ελληνική γλώσσα και λογοτεχνία.

— **θεωρειο:** *Κύριε Tonnet είστε καθηγητής των νέων ελληνικών στο Παρίσι, κάτοχος της έδρας και υπεύθυνος για τα ελληνικά. Πώς ξεκίνησε αυτό το ενδιαφέρον σας για την ελληνική γλώσσα και πότε;*

— **Henri Tonnet:** *Θυμάμαι όταν ήμουν 23 χρονών βρήκα σ' ένα βιβλιοπωλείο μια δίγλωσση έκδοση του μυθιστορήματος του Κονδυλάκη 'Όταν ήμουν δάσκαλος. Δε γνώριζα παρά τα αρχαία ελληνικά. Με τις γνώσεις που είχα, των αρχαίων ελληνικών, προσπάθησα να το μεταφράσω. Υπήρχαν όμως περίεργες λέξεις που δεν ήξερα όπως το μόριο θα ή το μόριο να. Τότε μόνος μου ξεκίνησα και έγραψα για δική μου χρήση μια μικρή πρόχειρη νεοελληνική γραμματική. Ύστερα ανακάλυψα ότι κάποιος άλλος είχε γράψει μια τέτοια γραμματική, στα γαλλικά βέβαια, ο καθηγητής Μιραμπέλ και βέβαια υπήρχαν πολλοί ειδικοί στην Ελλάδα. Αυτό δεν το ήξερα γιατί στην γενέτειρά μου στο Μπορντώ δεν είχα συναντήσει ποτέ κανέναν Έλληνα. Επιπλέον γνώριζα μόνο τα αρχαία ελληνικά' κανένας καθηγητής δεν μας είχε πει ότι αυτή η ελληνική γλώσσα που μαθαίναμε στο λύκειο και στο πανεπιστήμιο μιλιόταν ακόμα και σήμερα. Οπότε μπορώ να πω ότι μόνος μου ανακάλυψα την ύπαρξη της νέας ελληνικής γλώσσας.*

— **θεωρειο:** *Δηλαδή στο σχολείο δεν σας έλεγαν ότι τα αρχαία ελληνικά συνεχίζουν να υπάρχουν σε εξελιγμένη μορφή; Τη θεωρούσατε μια νεκρή γλώσσα όπως τα Λατινικά;*

— **H. T.:** *Ακριβώς. Εμείς μαθαίναμε τα αρχαία ελληνικά ως νεκρή*

γλώσσα χωρίς καμιά ιδέα ότι υπάρχει μια συνέχεια και ότι ακόμα και σήμερα υπάρχουν 10 εκατομύρια άνθρωποι που μιλάνε την ίδια γλώσσα, βέβαια τροποποιημένη, απλοποιημένη, αλλά βασικά είναι η ίδια γλώσσα.

— **θεωρειο:** *Έχω μάθει ότι στα γαλλικά σχολεία Μέσης Εκπαίδευσης διδάσκονται την ελληνική Ιστορία μέχρι τον Μέγα Αλέξανδρο.*

— **H. T.:** *Αυτό είναι αλήθεια αλλά όχι εντελώς. Θυμάμαι ότι στο βιβλίο που μάθαινα την Ιστορία του 19ου αιώνα υπήρχε, όχι βέβαια κεφάλαιο αλλά παράγραφος, για το Ρήγα Φερραίο. Βέβαια για την Τουρκοκρατία δεν είχαμε καμιά ιδέα και για το Βυζάντιο κάποιες αμυδρές γνώσεις.*

— **θεωρειο:** *Τι είναι ακριβώς η INALCO και πότε ιδρύθηκε;*

— **H. T.:** *INALCO είναι ο τωρινός τίτλος μιας πολύ παλιάς σχολής, της Σχολής Ανατολικών Γλωσσών. INALCO σημαίνει Institut National des Langues et des Civilisations Orientales. (Εθνικό Ινστιτούτο Ανατολικών Γλωσσών και Πολιτισμών).*

Η Σχολή Ανατολικών Γλωσσών ιδρύθηκε το 1795, δηλαδή θα γιορτάσουμε σύντομα τα 200 χρόνια της. Στην αρχή δίδασκαν αποκλειστικά τα αραβικά, τα τουρκικά και τα περσικά. Στις αρχές του 19ου αιώνα άρχισε η διδασκαλία των νέων ελληνικών. Δηλαδή η διδασκαλία των νέων ελληνικών στη Σχολή μας έχει λαμπρή παράδοση από πολύ παλιά. Άρχισε όταν δεν υπήρχε καν ελληνικό κράτος. Διδάσκονταν η ρωμέϊκη, όπως την έλεγαν γλώσσα. Ο



Henri Tønnet. Μάρτιος 1992.

φωτογραφία: G. B.

πρώτος κάτοχος αυτής της έδρας είναι ο d'Anse de Villoisson.

— **θεωρειο:** Την ίδια έδρα είχε και ο Ψυχάρης;

— **H. T.:** Αυτή την έδρα κατείχαν αρχότερα και ο Ψυχάρης και ο Μιραμπέλ.

— **θεωρειο:** Η INALCO ανήκει σε κάποιο πανεπιστήμιο ή είναι αυτόνομη σχολή;

— **H. T.:** Εδώ και 5-6 χρόνια είναι αυτόνομη σχολή, αλλά παλιά ανήκε στο Paris III. Μετά το Μάη του 68 οι φοιτητές ζήτησαν να ανήκουν σ' ένα πανεπιστήμιο. Σκέφτηκαν ότι τα διπλώματά τους θα έχουν περισσότερη αξία εφόσον είναι πανεπιστημιακά. Αλλά η σχολή μας δεν μπόρεσε να λειτουργήσει σωστά στο πλαίσιο του Paris III με αποτέλεσμα να γίνουμε αυτόνομοι εδώ και 5-6 χρόνια.

— **θεωρειο:** Δεχόσαστε έλληνες φοιτητές όπως το Institut Néoellenique της Σορβόνης;

— **H. T.:** Βεβαίως και δεχόμαστε με την προϋπόθεση βέβαια να έχουν το απολυτήριο. Δεχόμαστε επίσης φοιτητές ελληνικής καταγωγής στο επίπεδο της Licence με την προϋπόθεση να έχουν κάνει σπουδές DEUG σε άλλο πανεπιστήμιο.

— **θεωρειο:** Υπάρχουν ορισμένα μαθήματα που γίνονται στα ελληνικά;

— **H. T.:** Τα μαθήματα του πρώτου κύκλου γίνονται στα γαλλικά με

ειδικά μαθήματα για την πρακτική της γλώσσας όπου μιλάνε αποκλειστικά ελληνικά. Στο δεύτερο κύκλο, στη Licence και στη Maîtrise όλα τα μαθήματα παραδίδονται στα ελληνικά.

— **θεωρειο:** Οι γραπτές εργασίες, Maîtrise και Doctorat σε ποια γλώσσα οφείλουν να συντάσσονται;

— **H. T.:** Οι γραπτές εξετάσεις γίνονται στα ελληνικά για τις εργασίες εξαρτάται. Αν ο φοιτητής είναι Γάλλος πρέπει να γράψει την εργασία του στα ελληνικά. Αν είναι Έλληνας πρέπει να γράψει την εργασία του στα γαλλικά, αλλά υποστηρίζει προφορικά στα ελληνικά.

— **θεωρειο:** Πόσοι είναι οι μαθητές που μαθαίνουν ελληνικά, από ποιο κοινωνικό στρώμα, ποιου μορφωτικού επιπέδου και γιατί μαθαίνουν την ελληνική γλώσσα; Έχετε ερευνήσει αυτές τις παραμέτρους;

— **H. T.:** Στην αρχή του χρόνου οι φοιτητές συμπληρώνουν ένα δελτίο από το οποίο φαίνεται η προέλευσή τους. Μια πρώτη κατηγορία είναι φοιτητές σχετικά μεγάλοι στην ηλικία, ακόμα και συνταξιούχοι που είχαν όλη τους τη ζωή αυτό τον καημό να μάθουν νέα ελληνικά γιατί ήξεραν τα αρχαία. Μια δεύτερη κατηγορία είναι παιδιά που οι γονείς τους είναι Έλληνες και θέλουν να μάθουν καλύτερα μια γλώσσα που μιλάνε στο σπίτι τους. Υπάρχουν και

άνθρωποι που έχουν το πάθος των γλωσσών, οι γλωσσολόγοι θα έλεγα... Τέταρτη κατηγορία είναι αυτοί που πάνε στην Ελλάδα κάθε καλοκαίρι γιατί έχουν φίλους με τους οποίους πρέπει να μιλάνε ελληνικά.

— **θεωρείο:** Μέχρι ποιο στάδιο φθάνουν οι σπουδές;

— **Η. Τ.:** Οι σπουδές φθάνουν ως το επίπεδο του διδακτορικού.

Έχουμε μια νεοελληνική *Maîtrise* πράγμα που δεν υπάρχει αλλού στο Παρίσι· υπάρχει όμως στη Λυόν. Όσον αφορά το διδακτορικό δεν είναι αποκλειστικά νεοελληνικό, έχει τον τίτλο Μεσογειακές σπουδές. Περιέχει τα αραβικά και όλες τις γλώσσες της Μεσογείου.

— **θεωρείο:** Γνωρίζετε αν τα νέα ελληνικά διδάσκονται στη Μέση γαλλική Εκπαίδευση;

— **Η. Τ.:** Εξαρτάται. Υπάρχουν δύο-τρία λύκεια στο Παρίσι όπου διδάσκονται τα νέα ελληνικά. Το πρόβλημα είναι ότι οι καθηγητές δεν έχουν μόνιμη θέση· προσλαμβάνονται με σύμβαση ενός χρόνου.

— **θεωρείο:** Έχω ακούσει ότι πρόκειται να βγαίνουν από την INALCO οι μέλλοντες καθηγητές νέων ελληνικών της γαλλικής Μέσης Εκπαίδευσης. Αληθεύει;

— **Η. Τ.:** Το ειδικό δίπλωμα που πρέπει να έχει κάποιος για να διδάξει δεν το παραχωρούν τα Πανεπιστήμια ή τα Ινστιτούτα. Παραχωρείται από το κράτος ύστερα από επιτυχείς εξετάσεις. Αν ιδρυθεί θεσμός για δίπλωμα διδασκαλίας νέων ελληνικών Αγρέγαίον ή C.A.P.E.S. δεν θα αποφασιστεί από τα πανεπιστήμια αλλά από το γαλλικό κράτος.

— **θεωρείο:** Πιστεύετε ότι οι μαθητές που βγαίνουν από την INALCO είναι ικανοί να διδάξουν νέα ελληνικά;

— **Η. Τ.:** Η δημιουργία ενός τέτοιου διπλώματος θα συμβάλει στην άνοδο του επιπέδου των σπουδών με αποτέλεσμα οι φοιτητές να είναι σε θέση να διδάξουν νέα ελληνικά.

— **θεωρείο:** Είναι περίεργο, πολλοί Γάλλοι μόλις δουν ελληνικό κείμενο τυπωμένο λένε πως είναι γραμμένο σε κυριλικό αλφάβητο. Ακόμη και ο τυπογράφος μου. Πώς το εξηγείτε αυτό; Αγνοούν ότι τα κυριλικά γεννήθηκαν από τα ελληνικά;

— **Η. Τ.:** Σίγουρα. Δεν ξέρουν καν τι είναι αρχαία ελληνικά.

— **θεωρείο:** Αυτό δεν είναι κάποια έλλειψη πληροφόρησης ίσως και από την πλευρά της INALCO; Δεν είναι μέσα στα καθήκοντα της INALCO η διάδοση των ελληνικών;

— **Η. Τ.:** Σωστά. Όμως ως προς τη διάδοση των νέων ελληνικών δεν είμαστε οι μόνοι υπεύθυνοι· υπάρχουν πολλοί στη γαλλική εκπαίδευση που έχουν αυτό το καθήκον. Όχι μόνο οι καθηγητές των νέων ελληνικών αλλά και όλοι οι ελληνοίστες και αυτοί δηλαδή που διδάσκουν τα αρχαία.

— **θεωρείο:** Έχετε κάποια βοήθεια από την Ελληνική Κυβέρνηση;

— **Η. Τ.:** Είναι μεγάλη ευχαρίστηση για μας το γεγονός ότι απ' όλες τις γλώσσες που διδάσκονται στην INALCO η μόνη γλώσσα

— το τονίζω πάντα — που παίρνει λεφτά από το κράτος που μιλιέται είναι η ελληνική. Κάθε δύο χρόνια μας στέλνουν ένα

συμβολικό ποσό 6.000 γαλλικά φράγκα· είναι η χειρονομία που μετράει. Η Ελλάδα είναι η μόνη χώρα που πληρώνει και ξέρετε έχουμε 70 γλώσσες και διαλέκτους που διδάσκονται στην INALCO.

— **θεωρείο:** Είστε ο διευθυντής ενός περιοδικού που εκδίδεται από την INALCO το *Bulletin de Liaisons*. Τι είναι ακριβώς αυτό το περιοδικό;

— **Η. Τ.:** Είναι ο φορέας ενός κέντρου έρευνας που ασχολείται γενικά με τα Βαλκάνια, με τις Βαλκανικές γλώσσες και πολιτισμούς. Εκδίδουμε τρία τεύχη κάθε χρόνο, δύο *Cahiers Balkaniques*, συν ένα *Bulletin de Liaisons*. Τα τετράδια τα πουλάμε, το *Bulletin* το δίνουμε δωρεάν στα μέλη του βαλκανικού κέντρου. Σ' αυτά τα τετράδια δημοσιεύουμε άρθρα και εργασίες σχετικές με τις βαλκανικές γλώσσες και πολιτισμούς. Μπορώ να πω ότι τα δύο τρίτα από την ύλη που δημοσιεύεται σ' αυτό το περιοδικό αφορά τα ελληνικά. Αυτό οφείλεται στο ότι διευθυντής είμαι εγώ.

— **θεωρείο:** Γνωρίζω ότι στην INALCO τελευταία διδάσκονται τα Μακεδονικά και μάλιστα ότι αντικατέστησαν τα Αρμένικα.

— **Η. Τ.:** Είναι μια σύμπτωση. Δηλαδή τα Αρμένικα διδάσκονται πλέον από ένα λέκτορα, ενώ παλιά υπήρχε ένας καθηγητής που μετατέθηκε αλλού. Η διδασκαλία των σλαβομακεδονικών είναι μια πολιτική υπόθεση. Η πρώην Γιουγκοσλαβία πριν 10 χρόνια εκδήλωσε το ενδιαφέρον της για την ίδρυση έδρας διδασκαλίας των σλαβομακεδονικών. Τότε ιδρύθηκε το ανάλογο τμήμα. Η καθηγήτρια *Maître de conférence* των σλαβομακεδονικών δίδασκε προηγουμένως τα σέρβικα. Και βέβαια ως καταγόμενη από τα Σκόπια ανέλαβε τη διδασκαλία των σλαβομακεδονικών. Μεταξύ μας... δεν έχει παρά πολύ λίγους φοιτητές, γιατί τα Μακεδονικά δεν είναι αυτόνομη γλώσσα, είναι μια διάλεκτος των Βουλγαρικών. Και βέβαια διδάσκονται και τα βουλγαρικά στην INALCO.

— **θεωρείο:** Ναι, αλλά το γεγονός ότι τα σλαβομακεδονικά διδάσκονται, δεν σημαίνει από την INALCO ότι αναγνωρίζει αυτήν την εθνότητα;

— **Η. Τ.:** Δεν νομίζω. Διαμαρτυρήθηκα πολλές φορές στη διεύθυνση της INALCO λέγοντας ότι, ναι μεν μπορούμε να διδάσκουμε τα σλαβομακεδονικά αλλά όχι με το όνομα «μακεδονικά».

— **θεωρείο:** Διδάσκονται με το όνομα μακεδονικά;

— **Η. Τ.:** Ναι *macedonien* στα γαλλικά, όχι σλαβομακεδονικά.

Αυτός ήταν ο λόγος για τον οποίο διαμαρτυρήθηκα λέγοντας ότι είναι πιο σωστό να αποκαλούμε αυτήν τη γλώσσα σλαβομακεδονική. Δεν πρόκειται όμως για ανάγνωση εθνότητας εφόσον διδάσκουμε γλώσσες που δεν χρησιμοποιούνται αποκλειστικά από τους ανθρώπους μιας εθνότητας (όπως τα γαλλικά ως ξένη γλώσσα).

Πάντως καλά θα ήταν να τροποποιήσουμε τον τίτλο της διδασκαλίας λέγοντας ότι πρόκειται για τα σλαβομακεδονικά.

— **θεωρείο:** Τόσα χρόνια παρακολουθείτε τα ελληνικά γράμματα και φυσικά και χωρίς να το θέλετε την ελληνική πολιτική στην

Ελλάδα αλλά και την εξωτερική πολιτιστική πολιτική της. Πώς βλέπετε εσείς ένας Γάλλος που ζει στο Παρίσι και διδάσκει τα ελληνικά, την Ελλάδα από το Παρίσι;

— **H. T.:** Θα προτιμούσα να σας απαντούσα πριν 5-6 χρόνια. Μου φαίνεται ότι τότε η εικόνα της Ελλάδας ήταν πολύ καλύτερη από ότι σήμερα. Κυρίως κατά την επταετία υπήρχε βαθειά συμπάθεια των Γάλλων, ιδιαίτερα απέναντι στους Έλληνες που ζούσαν στο Παρίσι. Επιπλέον με τον τουρισμό οι σχέσεις του Γάλλου με την Ελλάδα είναι πολύ στενές. Αλλά τελευταία διαπιστώνω — βέβαια δε μου αρέσει αυτό — ότι σιγά-σιγά εξ αιτίας μιας έλλειψης πληροφόρησης που προέρχεται ίσως από την πλευρά της Ελλάδας ή ίσως από ανθρώπους που ασκούν πιέσεις στα μέσα ενημέρωσης στη Γαλλία, τροποποιείται η εικόνα της Ελλάδας. Γίνεται μια χώρα — για τους Γάλλους βέβαια — υπερ-εθνικιστική και δε χαιρεί της συμπάθειας που είχε παλιά. Ίσως οφείλεται στο ότι τα τελευταία γεγονότα δεν έχουν αντανάκλαση στα μέσα ενημέρωσης στη Γαλλία. Δεν μιλάνε για παράδειγμα για το μακεδονικό. Νομίζω ότι η Ελλάδα πρέπει να καλυτερεύσει την εικόνα της.

— **θεωρείο:** Έχετε κάποια πρόταση;

— **H. T.:** Ίσως θα έπρεπε οι Έλληνες — χωρίς βέβαια να προκαλέσουν τους αντιπάλους τους — να οργανώσουν περισσότερες εκδηλώσεις σχετικά με τον ελληνικό πολιτισμό. Χωρίς να αναφέρουν το ζήτημα της Μακεδονίας, αλλά για να θυμηθούν οι Γάλλοι ότι υπάρχει η Ελλάδα. Δεν είναι μια οποιαδήποτε βαλκανική χώρα: Είναι η χώρα με το παρελθόν που ξέρουμε.

— **θεωρείο:** Συμμετέχετε στη *Société d'Etudes Néohelleniques*. Τι ακριβώς είναι, πότε ιδρύθηκε και με τι σκοπό;

— **H. T.:** Ιδρύθηκε αρχικά με σκοπό εμείς οι γαλλόφωνοι ελληνοιστές να έχουμε μια παρουσία ως οργανισμός στο διεθνές χώρο. Δεν είναι μόνο μια γαλλική υπόθεση. Είναι μια εταιρεία στην οποία συμμετέχουν Βέλγοι, Ελβετοί, Γάλλοι και Καναδοί ελληνοιστές.

Ο πρώτος σκοπός λοιπόν ήταν να έχουμε μια παρουσία. Ο δεύτερος, πιο πρακτικός, είναι να οργανώνουμε συχνότερα εκδηλώσεις σχετικά με τις ελληνικές σπουδές, σε επιστημονικό επίπεδο. Η εταιρεία μας δεν έχει τους ίδιους σκοπούς με άλλους οργανισμούς που υπάρχουν για την προώθηση του φιλελληνισμού. Είναι κάτι το επιστημονικό.

— **θεωρείο:** Τελευταία κυκλοφορεί το βιβλίο που μεταφράσατε, η *Eroïca* του Κοσμά Πολίτη. Είναι η πρώτη σας μετάφραση; Πώς φθάσατε στο να μεταφράσετε Πολίτη;

— **H. T.:** Καταρχήν θέλω να ευχαριστήσω τις εκδόσεις Griot που μου έδωσαν την ευκαιρία να δημοσιεύσω για πρώτη φορά μια δική μου μετάφραση. Δεν είναι η πρώτη μου μετάφραση, αλλά είναι η πρώτη που δημοσιεύεται. Πώς διάλεξα ανάμεσα στα μυθιστορήματα αυτό το κείμενο; Το θεωρώ ειλικρινά αριστουργηματικό. Είναι πάρα πολύ δουλεμένο ως προς το ύφος, ως προς τη δομή του. Άξιζε τον κόπο να το μεταφράσω. Αν πέτυχα και το μετέφρασα όπως του

άξιζε, δεν το ξέρω. Θα το κρίνουν οι αναγνώστες. Αλλά ήθελα ειδικά αυτό το κείμενο να το μεταφράσω.

— **θεωρείο:** Δεν βρίσκετε ότι αργήσατε να μεταφράσετε ένα ελληνικό βιβλίο; Άλλοι συνάδελφοί σας το έχουν κάνει πιο νωρίς.

— **H. T.:** Έχετε δίκιο, αλλά δεν ξέρετε την ιστορία αυτού του κειμένου. Το πρότεινα σε 12 εκδοτικούς οίκους. Είχα απογοητευθεί. Άλλος μου έλεγε είναι ξεπερασμένο το ύφος, άλλους δεν τους άρεσε το θέμα... Οι περισσότεροι εκδότες θέλουν ντοκουμέντα. Η λογοτεχνία δεν τους ενδιαφέρει και τόσο. Νομίζω ότι οι εκδόσεις Griot έχουν το προτέρημα να ενδιαφέρονται και για τη λογοτεχνία.

Γιατί πρόκειται πραγματικά για λογοτεχνία το βιβλίο *Eroïca* του Κοσμά Πολίτη. Βέβαια με τη διδασκαλία των Νέων Ελληνικών ένας καθηγητής δύσκολα βρίσκει καιρό για τη λογοτεχνική μετάφραση.

— **θεωρείο:** Βρίσκετε ότι ο λόγος της απορριψής είναι μόνο ότι οι εκδότες γενικά προτιμούν ντοκουμέντα ή αδιαφορούν για την ελληνική λογοτεχνία; Ποια είναι η στάση των Γάλλων εκδοτών απέναντι στην ελληνική λογοτεχνία;

— **H. T.:** Απ' ό,τι κατάλαβα από τη μικρή εμπειρία που είχα με τους εκδότες, έχουν μια συγκεκριμένη πολιτική απέναντι στη νεοελληνική λογοτεχνία. Ανάμεσα στους συγγραφείς που μπορούν να μεταφραστούν τα έργα τους προτιμάνε συστηματικά τους ζωντανούς συγγραφείς γιατί υπάρχει πάντα η δυνατότητα να πάρουν το βραβείο Νόμπελ. Αυτό είναι ένας λόγος. Δεύτερον, έχει σχηματιστεί στο νου των εκδοτών η ιδέα ότι το πρότυπο της Ελληνικής Λογοτεχνίας είναι τα έργα του Καζαντζάκη. Οπότε όταν ένα κείμενο δεν μοιάζει με την ιδέα που έχουν εκ των προτέρων για το τι είναι ένα νεοελληνικό μυθιστόρημα το απορρίπτουν. Ίσως — για να είμαστε αντικειμενικοί — τους προτείνουν μερικές φορές κείμενα που δεν είναι τα καλύτερα που κυκλοφορούν σήμερα στην Ελλάδα. Υπάρχουν κυκλώματα που προωθούν ορισμένα έργα Ελλήνων που δεν είναι αναγκαστικά οι καλύτεροι.

— **θεωρείο:** Εσείς πώς βρίσκετε την Ελληνική Λογοτεχνία;

— **H. T.:** Δεν ξέρω αν μετράει η γνώμη μου γιατί την αγαπάω.

Όταν αγαπάς είναι δύσκολο να είσαι αντικειμενικός.

— **θεωρείο:** Πώς βρίσκεται να εξελίσσεται;

— **H. T.:** Μου φαίνεται ότι οι Έλληνες λογοτέχνες έχουν κάνει τεράστιες προόδους αν λάβουμε υπ' όψη μας ότι η ελληνική λογοτεχνία ξεκίνησε από το επίπεδο του Αργύρη Εφταλιώτη και έφθασε στο επίπεδο του Τσίρκα. Σε πόσες γενιές; Ο Εφταλιώτης έγραψε το 1880, ο Τσίρκας εξέδωσε την τριλογία του μετά τον πόλεμο. Άρα σε πολύ μικρό διάστημα η ελληνική πεζογραφία έκανε τεράστιες προόδους. Δηλαδή εκσυγχρονίστηκε, δεν είναι πια μια λαογραφική υπόθεση: είναι μια ευρωπαϊκή λογοτεχνία στο ύψος των άλλων. Αλλά υπάρχει πάντα το εμπόδιο της γλώσσας, γι' αυτό το λόγο βέβαια μας χρειάζονται πάρα πολλές μεταφράσεις.

— **θεωρείο:** Ας ελπίσουμε ότι και σεις και οι μαθητές της INALCO θα κάνετε αρκετές απ' αυτές. Σας ευχαριστώ.

Χρήστου Βαζαίου

Δειλό Καφενείο

Ψάθα πλεγμένη πάνω στο γκρι περιμένει εσένα.
Εσένα ημίθεε της ανίας.
Πνιχτός αχνός στη μυρωδιά του καφέ,
σε σέρνει μαζί του στο κενό πεπρωμένο σου.
Σε θέατρα κόκκινα πλανιέσαι
γεμάτα κομπάρσους.
Σκηνικά ατσάλινα, φορέματα χάρτινα, ματιές πέτρινες.
Συνειδήσεις, μιας χρήσης.
Πλαστικές, ξεκούρδιστες.
Πρωταγωνιστής αναγκάζεσαι να γίνεις σε ρόλο αληθινό.
Να παίζεις με το δικό σου όνομα.
Αυτό που σου χάρισαν με τη γέννα σου.
ΦΟΒΟΣ.
Εκεί ο Θεός έχει ξεχάσει ένα αγγίστρι.
Μάταια παλεύεις να γατζώσεις τη ψυχή σου.
Είναι γεμάτο από κίτρινα κορδόνια
και σκοροφαγωμένα παλτά.
Έχει σκουργιάσει από την υγρασία, τη βρώμικη
που έρχεται από τη διπλανή τουαλέτα της πόρνης.
Είναι έτοιμο να σπάσει.
Τώρα πια, τίποτα δε σου μένει να πουλήσεις.
Είσαι γυμνός στη ψυχή - ανάπηρος -.
Δέντρα ψηλά με ρίζες φαρδιές,
ζώνουν το δειλό καφενείο.
Κοιτούν το γαλάζιο τ' ουρανού,
κι ανεβαίνουν.

Στο πάγωμα της ομορφιάς

Η ανάσα μου θόλωνε το κρύσταλλο
Μόνος γυμνός στη μέση της άδειας πλατείας
κάρφωνα
πινακίδες σ' ερειπωμένα αμάξια
παλάμες σε μαρμαρίνους Σταυρούς
τα φτερά του γλάρου Ιωνάθαν.
Κάρφωνα με τα μάτια μου τους ώμους της Λεύκας
ψηλούς και χλωμούς
που κάθε τέτοια ώρα ζευγαρώνουν με τα Σύννεφα.
Ελεύθερα τα χείλη μου
γλύστρισαν πάνω στο κρύσταλλο.
Τα σύννεφα χαμήλωσαν
τα αισθάνομαι να πολιορκούν τα στήθια μου
Κι η πλατεία ολοένα μικραίνει
Είχε πάρει χρώμα κόκκινο - τ' ουρανού παιχνίδια
Η γη υγρή
Έτοιμη
Περίμενε τη νύχτα.
Το κρύσταλλο με προσκαλούσε
Στο θέατρο των Μάγων. Άφηνε λεύτερο τ' αλκοόλ
και το κορμί μου λυσσαλέα πόρνη το ρουφούσε.
Το κρύσταλλο με προσκαλούσε.
Σπασμένο γεματό γωνιές με πουλούσε
και γέμιζε την πλατεία με αίμα.

Από τον ποιητικό κύκλο
Μαρκίζες σκηνικών

Η ενηλικίωση του ποιητικού λόγου και το Σπίτι της Ποίησης

της Όλγας Φραγκάκου

Τις περισσότερες φορές στο γραπτό λόγο, η χρήση των λέξεων υπηρετώντας το νόημα, αρνείται τις ποιητικές μορφές, τις περιφρονεί, τις αναιρεί και τις προδίδει. Στη μοναξιά του ποιητικού λόγου, τον ακρότατο τόπο συνάντησης του ονείρου με τη ζωή, οι περισσότεροι θητεύουν στα νιάτα τους. Λέξη-λέξη οι παρατεταμένες εφηβείες όλων των άγουρων ποιητών του κόσμου ενηλικιώνονται. Τότε ο πρώην ποιητής ωριμάζει κι αν δεν παρασυρθεί βίαια απ' το ποτάμι της πρακτικής ζωής αρχίζει να υπηρετεί άλλες πιο προσγειωμένες μορφές λογοτεχνικής έκφρασης, το διήγημα, το μυθιστόρημα ή και το δοκίμιο, άρχουσες δυνάμεις του πεζού λόγου.

Άλλοτε πάλι εξεπαγγελματίζει την έφεσή του «ξεπέφτοντας» στη δημοσιογραφία ή στη στιχουργική, παραϊατρικά επαγγέλματα του λόγου.

Η ποίηση εξαιρείται απ' τον κανόνα της ζωής, παραγράφεται και ξεχνιέται μέσα σε λευκώματα αναμνήσεων. Ελάχιστοι όσοι αντιστέκονται, κόντρα στο ρεύμα της εποχής τους, κόντρα στη ματαιοδοξία των στυλογράφων τους, κόντρα στα τετραγωνικά του εβένινου γραφείου τους. Αυτοί οι μοναχικοί, οι ονειροπόλοι, οι ταραγμένοι και «ηττημένοι» του λόγου οχυρώνονται πίσω από ευαισθησίες ακατανόητες, ανεπίτρεπτες σχεδόν και χαλνούν τη ζωή και το μελάνι τους στο τραγούδι της έκστασης.

Μοίρες μελαγχολικές πριν σβήσουν σα ζωούλες στην κώχη του (όποιου) έργου τους, συγκεντρώνουν όλες τις μάταιες

καταθέσεις των βασάνων τους σε θλιβερά εγχειρίδια κάποιων ακόμη θλιβερότερων εκδοτικών οίκων. Κάθε ουτοπία τιμωρείται δι' εξευτελισμού και η έπαρση του ποιητή με μοναξιά, αδιαφορία και ασημότητα. Κατ' εξαίρεση κάποιες στρεβλές αλήθειες της ποιητικής τέχνης αναγνωρίζονται. Με τον ίδιο τρόπο που μια κοινωνία χρειάζεται τα εξιλαστήρια θύματά της, η



Μπλαίξ Σεντράφς.

d. r.

λογοτεχνία αναζητά τους καταξιωμένους ραψωδούς της, που δρασκελίζουν το κατώφλι της δόξας. Είναι όσοι αναλαμβάνουν να συνεχίσουν επίσημα, το ποιητικό όραμα της γενιάς τους. Τότε το έγκλημα αθώνεται, η ουτοπία αναγνωρίζεται, οι έκπτωτες ποιητικές μορφές αποκαθίστανται και βέβαια στα σχολικά εγχειρίδια ο τομέας «ποίηση» παρουσιάζει πάντα το σχετικό ενδιαφέρον του.

Κι οι αναγνωρισμένοι ποιητές κάθε γενιάς πριν γίνουν αντικείμενο λογοτεχνικής ανάλυσης, ενθαρρύνουν κάποιες ευαίσθητες νεαρές ψυχές να αρπάξουν τη σκυτάλη για να σπαταληθούν στα ανάπηρα χνάρια τους πάνω σε λευκές σελίδες. Κάπως έτσι το μικρόβιο της «έμπνευσης» δεν αντιμετωπίζεται ποτέ αποτελεσματικά και η ποιητική τέχνη δεν παύει να καταμετρά εκατοντάδες θύματα στα περιθώρια του λόγου και λίγους δάφνας φέροντας.

*

«Το αδιέξοδο της σύγχρονης ποιητικής τέχνης» είναι ένα από τα θέματα που σε μόνιμη βάση συζητιούνται στις συναντήσεις των φίλων του Maison de la Poesie, στο Παρίσι. «Στα χνάρια των μεγάλων ρομαντικών», «Το έγκλημα του σουρεαλισμού», «Ο τρόμος της αφασίας» και «Το σύνδρομο της αυτοκτονίας» είναι μερικοί από τους τίτλους των διαλέξεων που οργανώθηκαν τους τελευταίους μήνες. Η Γαλλία είναι μια απ' τις πολύ λίγες ευρωπαϊκές χώρες όπου η ποίηση βρίσκει μια θέση περίοπτη ανάμεσα στους κύκλους των ανθρώπων της τέχνης και των γραμμάτων. Προσπαθώντας να διατηρήσει μια παράδοση που διασχίζει αιώνες γαλλικής λογοτεχνίας ο Μισέλ ντε Μωλν, ένας απ' τους σημαντικότερους εκπροσώπους της μετα-σουρεαλιστικής περιόδου έχει οργανώσει το στέκι αυτών των απανταχού διωγμένων ποιητών του σύγχρονου κόσμου στην καρδιά της πόλης. Σε συνεργασία με το Δήμο του Παρισιού το Σπίτι της Ποίησης παρουσιάζει κάθε



Ο Ρεμπώ όπως τον είδε ο Βερλαίν.

χρόνο ένα αληθινά ευρύ πρόγραμμα εκδηλώσεων, που περιλαμβάνει εκθέσεις, παραστάσεις, αφιερώματα στη ζωή και το έργο ποιητών από την κλασική εποχή ως τις μέρες μας, γνωριμία με ζώνους σύγχρονους και παλαιότερους ποιητές καθώς και ανακάλυψη του ποιητικού παρόντος, χωρών που χαράζουν λογοτεχνικές πορείες ολότελα ξένες από τη δυτική παράδοση.

Στα πλαίσια των αφιερωμάτων της φετινής χρονιάς η θέληση του Μισέλ ντε Μωλν και των συνεργατών του προσανατολίστηκε προς την ποιητική παράδοση των ανατολικών χωρών, συγκεκριμένα της Ινδίας και της Κορέας.

Παράλληλα δε λείπουν οι εκδηλώσεις για τους μεγάλους αυτόχθονες της πόλης. Η περασμένη χρονιά ήταν αφιερωμένη στο Ρεμπώ.

Απ' όσο φαίνεται, το πεδίο έρευνας των θεωρητικών γύρω απ' τη σημασία και το έργο του καταραμένου ποιητή έχει διευρυνθεί ώστε οι εκδηλώσεις για τα τελευταία κυρίως χρόνια της ζωής του να συνεχίζονται.

Η μυστική ποίηση του Λωτρεαμόν, ο αινιγματικός κόσμος της προφητικής γλώσσας του Στεφάν Μαλλαρμέ, το μελαγχολικό σύμπαν του Σεντράρς αποτελούν βασικούς άξονες της φετινής άνοιξης.

Το πιο ενδιαφέρον όμως θέμα που προσεγγίζεται στο μάκρος της περιόδου

1991-92 είναι το ζήτημα της μετάφρασης στην ποίηση. Με αφορμή το έργο του Γουόλτ Γουίτμαν *Leaves of Grass* που πρόσφατα μεταφράστηκε έξοχα στη γαλλική γλώσσα, πολλοί θεωρητικοί της λογοτεχνίας προτείνουν σχήματα και μεθόδους ώστε η μετάφραση και η απόδοση ενός ποιήματος να μην προδίδει το πνεύμα του πρωτότυπου. Το ζήτημα του ρυθμού και του μέτρου τίθεται σε πρωτοκαθεδρία. Από το Βιργίλιο, το Δάντη και τα σονέτα του Σαίξπηρ μέχρι τον Ένγκαρ Άλαν Πόε και τον Τόμας Χάρντνυ η μετάφραση της ποίησης έχει γνωρίσει πολλές κακουχίες. Στις «βραδιές απαγγελίας» που κάθε βδομάδα οργανώνονται με επιμέλεια στο μικρό θεατράκι του Σπιτιού διαβάζονται στο πρωτότυπο και σε μετάφραση οι *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, *Ο χαμένος παράδεισος* του Μίλτονα καθώς και αποσπάσματα από την *Αινειάδα* σε πέντε διαφορετικές γλώσσες. Άλλες βραδιές πάλι περιέχουν: παράλληλες αναγνώσεις έργων του Ουγκώ και του Γουίτμαν, του Ρακίνα, του Σατωβριάνδου και του Μίλτονα καθώς και ένα κοντσέρτο, για μπάσο, βιολί και όμποε, με τον τίτλο «τρεις ποιητές για μια μεταμόρφωση» που ενώνει Ζιντ, Κλωντέλ και Τζέημς μέσα στο ορχηστρικό έργο του Ντάριους Μιλχώ.

Οι βραδιές Πωλ Σελάν φέρνουν στο σπίτι της Ποίησης το Ζακ Ντεριντά και το Μισέλ Ντεγκύ σε μια εκ βαθέων κατάθεση στην ποιητική του γερμανού αυτόχειρα.

Ίσως δε χρειάζεται να πάμε πιο μακριά ως προς τις δραστηριότητες και τις ξεκάθαρες προθέσεις του *Maison de la Poesie*. Να τονίσουμε μόνο πως αυτήν την εποχή ολοκληρώνεται μια πολύ ενδιαφέρουσα έκθεση γύρω από τη ζωή και το έργο του Αμερικάνου ποιητή Γουόλτ Γουίτμαν (100 χρόνια απ' το θάνατό του) που περιέχει πλήθος χειρογράφων, ανέκδοτων κειμένων, αποσπασμάτων από την αλληλογραφία του ποιητή και ταξινομημένο κάποιο τμήμα από τα ημερολόγια της εφηβείας του.

Ολόκληρος ο Μάιος και το πρώτο μισό του Ιουνίου τιμούν τα εκατοπεννητάχρονα απ' τη γέννηση του Μαλλαρμέ με εκδηλώσεις που κλείνουν το πρόγραμμα της φετινής περιόδου.

Έχοντας από πολύ νωρίς εκφράσει το αδιάπτωτο ενδιαφέρον μας για την παραδοσιακή και τη σύγχρονη ποίηση χωρίς προκαταλήψεις, εκτιμούμε πως το Σπίτι της Ποίησης στο Παρίσι θα μπορούσε να συμπεριλάβει μέσα σε μελλοντικό του πρόγραμμα εκδηλώσεων ένα ξεχωριστό αφιέρωμα στους Έλληνες ποιητές και στην ποιητική παράδοση του τόπου μας.

Εξάλλου στην ελληνική λογοτεχνία τα πράγματα πάνε μάλλον ανάποδα απ' ό,τι στις περισσότερες ευρωπαϊκές και μη χώρες: οι ποιητές δάφνης φέροντες είναι ασύγκριτα περισσότεροι απ' τους πεζογράφους μας.



Γουόλτ Γουίτμαν.

Μπερνάρ-Μαρί Κολτές

του Σάββα Κυριακίδη



Μπερνάρ-Μαρί Κολτές

d. r.

"La nuit juste avant les forêts", "Combat de nègre et de chiens", "Quai Ouest", "Dans la solitude des champs de coton", "Le retour au désert", "Roberto Zucco". Μέσα από τα έξι έργα της ωριμότητάς της αναδεικνύεται η θεατρική γραφή του πιο πολυσυζητημένου Γάλλου δραματουργού της τελευταίας γενιάς. Και όσο εύκολα μπορεί να διακρίνει κανείς την εξέλιξη της φόρμας με το πέρασμα από το ένα κείμενο στο άλλο, το ίδιο άνετα θα διαγνώσει μια κεντρομόλο εκφραστική δύναμη που χαρακτηρίζει τη δραματουργία του B. - M. Koltès, με αποτέλεσμα να την κάνει αναγνωρίσιμη σε κάθε στιγμή.

Όμως ένας θεατρικός συγγραφέας δε μπορεί να ανιχνευθεί ουσιαστικά μέσα από γενικού ύφους και κάποιες φορές κοινότυπες παρατηρήσεις. Χωρίς αμφιβολία, υπάρχουν κάποια στοιχεία που βοηθούν στον εντοπισμό του έργου του B. - M. Koltès, και που ο ίδιος δεν αρνείται: μία ιδιότυπη, λυρική παρακολούθηση φαινομενικά ρεαλιστικών και καθημερινών καταστάσεων: ... είναι αλήθεια, μ' αρέσει να περιπλανιέμαι στους δρόμους τη νύχτα' μ' αρέσουν τα μπαρ όπου πιάνεις φίλες μέσα σε πέντε λεπτά πίνοντας τη μπύρα σου, μ' αρέσουν οι ζεστές συνοικίες όπου κυκλοφορεί πλήθος κόσμου με ξενική προφορά, περιθωριακοί χωρίς σνομπισμό, μπσέμ χωρίς τουπέ...: μια προσωπική χρήση της γλώσσας, που βρίσκει απόγειο σε μια κολτεσιανή αντίληψη του διαλόγου, ο οποίος κατακερματίζεται συνήθως σε μονόλογους θεατρικής λογοτεχνίας: ... Οι γλώσσες μ' ενδιαφέρουν' γι αυτό γράφω θέατρο... κάθε άτομο αναγνωρίζεται από την ομιλία του. Την ακούμε, την αποτυπώνουμε, την εσωτερικοποιούμε. όταν

απομακρυνόμαστε και δεν την ακούμε πια, δουλεύει μέσα μας.... Από τη στιγμή που θα βρω τους διαφορετικούς τρόπους έκφρασης, οι χαρακτήρες εμφανίζονται και θα μπορούσα να γράψω χιλιάδες σελίδες... πρέπει να επιλέξω τις στιγμές όπου κάτι τους συμβαίνει. Οι λέξεις γεννούν τις καταστάσεις, κατασκευάζω τις ιστορίες μου σαν αστυνομικά μυθιστορήματα: είναι ζήτημα συνήθειας. Το σημαντικό είναι αυτό που υπάρχει μέσα σ' αυτό που λέγεται. Στο θέατρο αυτό είναι το ουσιαστικό τέλος, μια ειδική σχέση με το χώρο, σε σημείο που να υπάρχει η αίσθηση ότι σε κάποια έργα είναι αυτός που αποτελεί την αφετηρία για τη δημιουργία και το χτίσιμο της ιστορίας: Συναντάμε κάποιες φορές χώρους που μοιάζουν, δε θα πω αναπαράστασεις ολόκληρου κόσμου, αλλά κάποιες μορφές μεταφορές της ζωής ή μέρους ζωής.

Όλα αυτά προσφέρουν αναμφισβήτητα κάποια βασικά σημάδια, δεν αναδεικνύουν όμως την ουσία του έργου, που, όπως το κάθε έργο στην αυτονομία του, κρίνεται στις λεπτομέρειες. Και γι' αυτήν την αίσθηση της λεπτομέρειας στο έργο του Koltès αφήνουμε εδώ έναν άλλο δραματουργό να μας μιλήσει: είναι ο Michel Vinaver που γράφει «Για τον Koltès»²: «Αυτό που συμβαίνει μέσα στην ίδια την ουσία του Κολτεσιανού κειμένου περασμένου στο μικροσκόπιο, είναι ένα ασταμάτητο εκρηκτικό φαινόμενο ποιητικής τάξης, με βάση το οποίο εξελίσσεται η δράση, ανεξάρτητα από αιτίες. Μέσα στην οργάνωση και στο πέρασμα από τη μία φράση στην άλλη, αλλά και στις λέξεις μιας ίδιας φράσης, αποκαλύπτεται — ουσία και φόρμα αποτελώντας ένα — ένα εντελώς μοναδικό παιχνίδι παθών και ιδεών, φευγαλέων



«Roberto Zucco», το κύκνειο άσμα του Μπερνάρ-Μαρί Κολτές, από το T. N. P. - Théâtre de la Ville. Φωτογραφία: Birgit

εντάσεων αλλά και μεγάλων οικουμενικών θεμάτων, με βάση τα οποία εξελίσσεται μια ιστορία, διαμορφώνονται χαρακτήρες, χώροι ορίζονται και διασταυρώνονται, παρελθόντα και μέλλοντα συγκρούονται· μια διάρκεια συγκροτείται μέσα από το πέρασμα διάσπαρτων στιγμών· ένα παρόν επιβάλλεται ως αποτέλεσμα ανθρώπινων καταστάσεων και ψυχικών συγκρούσεων. Πρόκειται για το ίδιο το θεατρικό παρόν, πρόκειται για **το θέατρο.**»

Η συνάντηση του B. - M. Koltès με τον Patrice Chéreau σκηνοθέτη στο θέατρο «Amandiers» της Nanterre, υπήρξε καθοριστική για την πορεία αμφοτέρων. Τα τέσσερα έργα του Koltès που πρωτοπαρουσιάστηκαν στη Γαλλία στις σκηνές των «Amandiers» και του «Rond Point», σημαδεύτηκαν από τη σκηνοθεσία του P. Chéreau και τη σκηνική σύλληψη του R. Peduzzi, σε τέτοιο σημείο που οι δημιουργίες των τελευταίων να αποτελέσουν ανασταλτικό παράγοντα για την επαναπροσέγγιση των κειμένων από άλλους Γάλλους καλλιτέχνες. Ωστόσο το πρώτο από τα έξι έργα που αναφέρθηκαν πρωτοσκηνοθετήθηκε από τον ίδιο τον Koltès στο φεστιβάλ off της Avignon, ενώ το τελευταίο, αφού πρωτοπαρουσιάστηκε στη Γερμανία από τη Schaubühne του Peter Stein, ανέβηκε πρόσφατα στη γαλλική σκηνή σε σκηνοθεσία του Bruno Boëglin.

Στις 15 Απριλίου συμπληρώνονται τρία χρόνια από το θάνατο του B. - M. Koltès. Πέθανε στο Παρίσι, σε ηλικία 41 χρονών, από Aids.

Έργα του Bernard - Marie Koltès.

Θέατρο.

- «Les Amertumes», 1970, ανέκδοτο, πρώτη παρουσίαση, "Théâtre du Quai", Στρασβούργο, σκηνοθεσία: B. - M. Koltès, Μάιος-Ιούνιος 1970.
 «La Marche», 1971, ανέκδοτο, πρώτη παρ., "Théâtre du Quai", Στρασβούργο, σκην.: B. - M. Koltès, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1971.
 «Procès Ivre», 1971, ανέκδοτο, πρώτη παρ., "Théâtre du Quai", Στρασβούργο, σκην.: B. - M. Koltès, Άνοιξη 1971.
 «L'Héritage», 1972, ανέκδοτο, πρώτη παρ., Radio France Alsace, σκην.: Jacques Taroni 1972.
 «Récits Morts», 1973, ανέκδοτο, πρώτη παρ., "Théâtre du Quai", Στρασβούργο, σκην.: B. - M. Koltès, Άνοιξη 1970.
 «Des voix sourdes», 1974, ανέκδοτο, πρώτη παρ., Radio France Alsace, σκην.: Jacques Taroni, 1974.
 «Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet», 1974 (:), ανέκδοτο.
 «Salinger», 1977, ανέκδοτο, πρώτη παρ. «Théâtre de l'Eldorado», Λυόν, σκην.: Bruno Boëglin, 1977-78.
 «La nuit juste avant les forêts», γραμμένο το 1977, Editions de Minuit, 1988, πρώτη παρ. Festival Off, Αβινιόν, σκην.: B.-M. Koltès, Ιούλιος 1977.
 «Combat de nègre et de chiens» 1980, «Tapuscrit» N°8, πρώτη παρ. «La Mamma», Νέα Υόρκη, σκην.: Françoise Kourilsky, 1982. Στη Γαλλία, «Théâtre des Amandiers», σκην.: P. Chéreau, 1983.
 «Quai Ouest», Editions de Minuit, 1985. πρώτη παρ. «Publiktheater», Άμστερνταμ, σκην.: Stéphane Stroux, 1985. Στη Γαλλία, «Théâtre des Amandiers», σκην.: P. Chéreau, 1986.
 «Tabataba», 1986, ανέκδοτο, πρώτη παρ. Festival Off, Αβινιόν, σκην.: Hammou Graïa, 1986.
 «Dans la solitude des champs de coton», Editions de Minuit, 1986. 1η παρ. «Théâtre des Amandiers», σκην.: P. Chéreau, 1987.
 «Le Retour du Désert», Editions de Minuit, 1988. πρώτη παρ. «Théâtre du Rond-Point», σκην.: P. Chéreau, 1988.
 «Roberto Zucco», Editions de Minuit, 1989, πρώτη παρ. «Schaubühne», σκην.: Peter Stein, 1990. Στη Γαλλία, «Théâtre de Villeurbanne», σκην.: B. Boëglin, 1991.

Μυθιστόρημα:

- «La fuite à cheval très loin dans la ville», Editions de Minuit, 1984 (γραμμένο το 1976).
 Τρεις ανέκδοτες νουβέλλες, 1978.
 «Πρόλογος», ενός μυθιστορήματος που δεν ολοκληρώθηκε, 1989.

Σενάριο:

- «Nickel Stuff», 1985, ανέκδοτο.
 Μετάφραση, Διασκευή:
 «Le lien du sand», διασκευή του «The Blood Knot» του Athol Fugard.
 «Le Conte d'Hiver», μετάφραση του «Winter's Tale» του William Shakespeare, Editions de Minuit, 1988.

1. «Η νύχτα λίγο πριν από τα δάση», «Μάχη νέγρου και σκυλιών», «Δυτική Αποβάθρα», «Στη μοναξιά των κάμπων από βαμβάκι», «Η επιστροφή στην έρημο», «Ρομπέρτο Ζούκκο».
2. Το κείμενο υπάρχει στο αφιέρωμα του περιοδικού «Alternatives Théâtrales», N° 35-36, σσ. 10-11, με τίτλο «Sur Koltès».

Τάμπατάμπα

του Μπερνάρ-Μαρί Κολτές
Μετάφραση: Σάββας Κυριακίδης

Το **θεωρείο** μεταφράζει και παρουσιάζει στις σελίδες του το μονόπρακτο «Tabataba», που ανέβηκε για πρώτη φορά το 1986 στην Ανιγνον, αλλά έμεινε ανέκδοτο ως τον Ιούνιο του 1990, οπότε τυπώθηκε στις σελίδες του περιοδικού «Alternatives Théâtrales».

Πρόσωπα:

Μαϊμούνα, μεγάλη αδελφή
Μικρός Ταμπού, αδελφός της
Χάρλεου Ντάβινσον, μοτοσυκλέτα

Αυλόγυρος.

Έντεκα το βράδυ

40 βαθμοί

— **Μαϊμούνα**: Γιατί κάθεσαι μέσα βραδιάτικα που όλα τα αγόρια της ηλικίας σου είναι ήδη στους δρόμους με τη ρίγα καλοσιδερωμένη και γυροφέρνουν τις κοπέλες; Όλο το Τάμπατάμπα είναι έξω, όλο το Τάμπατάμπα καλοντυμένο, και τα αγόρια φλερτάρουν τα κορίτσια που έφαγαν τη μέρα τους να φτιάξουν τα μαλλιά τους και εμένα, ο αδελφός μου είναι λαδωμένος ως το κόκκαλο και σκαλίζει τη μηχανή του. Ντροπή μου, θα πουν ότι δεν ξέρω να σιδερώσω ένα πουκάμισο. Αν αντί να ξεβιδώνεις τη μοτοσυκλέτα σου το πρωί για την ξαναβιδώσεις το βράδυ, αν μου έδινες να πλύνω το πουκάμισό σου, να σιδερώσω το σακκάκι σου, να ράψω το κουμπί στο παντελόνι σου, δε θα ρεζιλεύομουν κάθε φορά που τα παιδιά έρχονται και ρωτάνε, πού είναι ο μικρός Ταμπού, πού είναι ο αδελφός σου, πού είναι ο φίλος μας, θά 'ρθει μαζί μας; Ντροπή μου' εδώ, στην αυλή, με τα σκυλιά και τις γριές και τις κότες κι ένα βρωμόπανο στα χέρια. Πήγαινε λούσε τα μαλλιά σου, θα σε χαστουκίσω' φτιάξε κοτσιδάκια, ξύρισε το κεφάλι σου' δώσε μου το πουκάμισό σου' βαρέθηκα να κρύβομαι κάθε φορά που οι γειτόνισσες έρχονται το βράδυ, σα φραγκόκοτες, ειδικά η Φατουμάτα, και ρωτάνε: πού είναι ο αδελφός σου; πού είναι ο

γλυκούλης μας; πού είναι ο μικρός Ταμπού; Τι να πω εγώ; είναι βουτηγμένος στα λάδια, βρωμάει γράσα, δεν έχει κουμπιά στο παντελόνι του; Ντροπή μου.

Έσε κάτω το πανί, βγάλε τα μούτρα σου απ' αυτό το πράγμα' πιστεύεις ότι θα βρεθεί κοπέλα να το καβαλήσει όταν έχει περάσει όλο το απόγευμα μπροστά στον καθρέφτη; Τελικά δε σου χρησιμεύει για να βγαίνεις, σου χρησιμεύει για να κάθεσαι μέσα. Κι εγώ, τι ρόλο παίζω εγώ, μ' έναν αδελφό βρωμιάρη παρέα με τις γριές, χωμένο στη μηχανή του, την ώρα που όλος ο κόσμος είναι έξω; Τι ρόλο παίζω, βραδιάτικα και με τέτοια ζέστη, που έπρεπε να πίνεις τη μύρα σου στα καπηλειά και να γυροφέρνεις τις γειτόνισσες; Είσαι η ατίμωση της αυλής μας. Η μεγάλη αδελφή είναι υπεύθυνη για τον αδελφό της. Σου έμαθα να λούζεσαι, σε έπλυνα με τα ίδια μου τα χέρια, σκατονεγράκι, σε έτριψα, σε βούτηξα στη σκάφη, και τώρα, είσαι άσπρος από τη βρώμα και μυρίζεις κατσικίλα' και μόνο που σε κοιτάζω με λερώνεις' βαρέθηκα να παριστάνω την αδελφή σου και θα σε χαστουκίσω. Έρθε η ώρα, κάνει ζέστη, πες μου που έχεις το πουκάμισό σου, άφησέ με να σε χτενίσω, να σουβάλω λίγο «Σουάρ ντε Παρί». Κουνήσου μικρέ Ταμπού. Μια αδελφή που ο αδελφός της δε βγαίνει είναι ο περίγελος των γειτόνων' μια αδελφή που ο αδελφός της δεν είναι άντρας, δε μπορεί να θεωρείται γυναίκα. Ξεκουμπίσου, βγες στους δρόμους του Τάμπατάμπα και τίμησέ με: πίνε μύρα και πήδα τις κοπέλες.

— **Μικρός Ταμπού**: Δε θέλω να βγω στους δρόμους του Τάμπατάμπα, είναι γεμάτοι σκυλοσκατά' δε θέλω να πίνω μύρα στα καπηλειά, δεν είναι ποτέ παγωμένη κι είναι και νερωμένη. Δε μ' αρέσουν οι γειτόνισσες, μυρίζουν πατσουλί, δε μ' αρέσει πώς χτενίζονται και πώς ντύνονται, τις προτιμάω το μεσημέρι την ώρα που μαγειρεύουν το φαί. Κι όταν βραδιάζει δε θέλω ούτε και τους φίλους μου. Γουστάρω τη μοτοσυκλέτα μου και τις λαδωμένες φαβορίτες μου και το βρωμόπανό μου, γουστάρω το παντελόνι μου χωρίς κουμπιά και το πουκάμισό μου τσαλακωμένο' προτιμάω την αυλή και τους γέρους και τις κατσίκες' τουλάχιστον μια κατσικά μυρίζει κατσικίλα, δε θέλω να βρωμάω πατσουλί, θέλω να μυρίζω τη μυρωδιά μου, θέλω να διαλέγω τη βρώμα μου και να κάθομαι στην αυλή. Παράτα τους φίλους μου και τις γειτόνισσες. Μη στέκεσαι μπροστά μου, δε σε χρειάζομαι. Μη με κοιτάξεις σα να θέλεις να με λούσεις ή να με χαστουκίσεις' δεν είμαι σκατονεγράκι, μεγάλωσα, δε θα σε καβαλήσω στην πλάτη. Φύγε Μαϊμούνα, όταν κάνει τέτοια ζέστη μου ανεβαίνει το αίμα στο κεφάλι.

— **Μαϊμούνα**: Τι νομίζεις ότι είσαι σκατόπαιδο για να πιστεύεις ότι μπορείς να πας κόντρα στη φύση; Ποιος σε ρώτησε τι προτιμάς και τι γουστάρεις; Εδώ κι οι πέτρες ζευγαρώνουν, δε θα ξεφύγεις εσύ. Ακόμη κι αν δεν κάνεις κέφι φύγε, γιατί θα σε χαστουκίσω.

Κάθεσαι μέσα και φουμάρεις σαν πόρνη του λιμανιού. Ποιος

σου έμαθε να καπνίζεις ολομόναχος; Ο άντρας καπνίζει πίνοντας μπίρα στα καπηλειά και βάζοντας χέρι στις κοπέλες, και αυτός που καπνίζει μόνος του είναι ανώμαλος. Ντροπή μου, θα πουν ότι εγώ σε έκανα ανώμαλο, θα πουν ότι δε σου έμαθα τίποτε για τη ζωή, θα πουν ότι δεν έκανα όσα έπρεπε σε μεγάλη αδελφή.

Κι όμως, όταν ήσουν μικρός, έφαγα ώρες ολόκληρες να σε χαστουκίζω, για να σου εξηγήσω, να σε προετοιμάσω για την κοινωνία, να σου μιλήσω για τις γυναίκες, έδειχνες να καταλαβαίνεις. Όταν ήσουν επτά χρονών σου έφτιαξα το σχέδιο στο τετράδιό σου, σ' άφησα μάλιστα να με ψαχουλέψεις για να μην είσαι σα χάχας την πρώτη φορά· στα εξήγησα όλα, εδώ είναι, έτσι γίνεται, βάλε, βγάλε, αυτό είναι όλο, απλό, ο άντρας, η γυναίκα, η ζωή, το σύστημα, δεν υπάρχουν και πολλά να μάθεις, δε χρειάζεται να ξέρεις περισσότερα. Έδειχνες να καταλαβαίνεις· ντροπή μου, τίποτε δεν κατάλαβες. Τη στιγμή που έπρεπε να είσαι έξω και να χαιδεύεις τις γειτόνισσες, κάθεται στην αυλή και χαιδεύεις τη μοτοσυκλέτα σου. Έπρεπε να σου τις είχα βρέξει περισσότερο· έπρεπε να το περιμένω· έπρεπε να το καταλάβω ότι ήσουν ανώμαλος. Στην ηλικία που τα αγόρια έκαναν μάτι τις κοπέλες στο μπάνιο, εσύ, το θυμάμαι καλά, γραπωνόσουν στις καρότσες των φορτηγών και ρουφούσες την εξάτμιση και γύριζες σπίτι με πονοκέφαλο, μαστουρωμένος σαν Αμερικάνος. Άδικα κλαψουρίζω τώρα, είναι αργά. Κάτσε στη γωνία σου με το βίτσιο σου και άσε με εμένα στη δική μου με την ατίμωσή μου.

Κι όμως, είσαι τόσο όμορφος μικρέ Ταμπού, μου φέρνεις δάκρυα στα μάτια. Άσε με βατραχάκο μου να σε μεταμορφώσω και οι γειτόνισσες θα γίνουν γκρι από το κακό τους, σκέψου τη Φατουμάτα. Αν σου κάνω κοτσιδάκια και σου μαυρίσω το πρόσωπο με κρέμες, αν μ' αφήσεις να σου βάλω λίγο «Σουάρ ντε Παρί», να σου σιδερώσω το πουκάμισο, να σου ράψω το παντελόνι, να σου γυαλίσω τα παπούτσια, θα με κάνεις τόσο περήφανη μέσα στο Τάμπατάμπα. Πέτα αυτό το λιγδιασμένο πανί, θα βάλω τα κλάματα.

Τι σου φταίνει οι γειτόνισσες; Εντάξει, δεν είναι ιδιαίτερα όμορφες, θα μπορούσες να έχεις καλύτερη τύχη· αλλά έφαγαν τόσες ώρες μπροστά στον καθρέφτη, να χτενιστούν, να αρωματιστούν, να φτιαχτούν, κοίτα τη Φατουμάτα. Και νά 'τες τώρα, οι φραγκόκοτες, μπροστά στην πόρτα να σε περιμένουν να βγεις. Δεν είναι και για πέταμα. Κι αν δε σ' αρέσουν οι γειτόνισσες, πήγαινε να πιεις τη μπίρα σου με τους φίλους σου κι ύστερα πήγαινε στις πουτάνες. Κάνει ζέστη, είναι αργά, ετοιμάσου. Όλο το Τάμπατάμπα είναι έξω, δεν έχεις το δικαίωμα εσύ να με φυλακίζεις στη ντροπή μου.

— **Μικρός Ταμπού:** Μαϊμούνα, αδελφή μου, δε λες ήδη πολλά πράγματα, αλλά σε λίγο θα είσαι για πέταμα. Ποια είσαι εσύ που θα μου πεις τι πρέπει να κάνω, ποιον πρέπει να χαιδέψω και

πού να τριγυρίζω; Είσαι μια γεροντοκόρη· στην ηλικία σου έπρεπε να ήσουν τακτοποιημένη και να υπηρετείς τον άντρα σου, και να καθαρίζεις άλλα νεγράκια, όχι εμένα. Στην ηλικία σου έπρεπε να είσαι από καιρό παντρεμένη και είσαι ένα τίποτα και μου πουλάς και ηθική. Σε λίγο, θα είσαι τόσο ταλαιπωρημένη από τις νύχτες του Τάμπατάμπα, που δε θα βρεθεί λογικός άντρας να σε θέλει. Σταμάτα να παριστάνεις το κοριτσάκι· πόσο καιρό ακόμη θα κάνεις τη δεσποινίδα; Με τι μοιάζει ένα αγόρι που η μεγάλη αδελφή του κάνει τη δεσποινίδα και δεν αποφασίζει να σοβαρευτεί; Βρες έναν εραστή κι άσε με να μεγαλώσω.

Τέτοια ώρα, αντί να κάθεται ντυμένη και παρφουμαρισμένη σα χήρα, έπρεπε να βρίσκεσαι στο σπίτι του άντρα σου, να του σιδερώνεις τα πουκάμισα και να του ράβεις το παντελόνι. Αλλά εσύ προτιμάς να τρως τη μέρα σου μπροστά στον καθρέφτη σα δεσποινιδούλα. Τι αξίζει μια αδελφή που βάζει το μικρό της αδελφό να πίνει νερωμένη μπίρα στα καπηλειά και να πηγαίνει στις πουτάνες; Ο άντρας ναι, μπορεί να τα κάνει αυτά, αλλά η γυναίκα δεν έχει δικαίωμα να τα συζητάει. Ντροπή σου, Μαϊμούνα, ντροπή σου για το στόμα σου και τη μοναξιά σου.
— **Μαϊμούνα:** Κάθεται σε βαθύ κάθισμα και κλαίει.

Δε θέλω εραστή, δε θέλω άντρα. Ο εραστής είναι σαν τον ήλιο, όσο περισσότερο ζεσταίνει τόσο ερημώνει τα πάντα γύρω του. Δε θέλω να καταντήσω μικρός καμένος κάκτος, παρατημένος σε μια έρημο από πέτρες.

— **Μικρός Ταμπού:** Τότε γιατί με πρήξεις, Μαϊμούνα, και γιατί φαγώθηκες να κάνω εγώ αυτό που εσύ δε θέλεις για τον εαυτό σου; Βλέπεις, δεν αξίζει και τίποτε να βγαίνεις και να πατάς τα σκυλοσκατά του Τάμπατάμπα.

— **Μαϊμούνα:** Και η ζωή, μικρέ Ταμπού; Όλα όσα σου έμαθα, ο άντρας, η γυναίκα, η αγάπη, το σύστημα; Δεν είσαι πια μικρός αλλά ούτε και γέρος μικρέ Ταμπού, δεν μπορείς να πας κόντρα στη φύση. Ντροπή μας, οι γειτόνισσες μας κοροϊδεύουν και οι φίλοι σου περιμένουν στην πόρτα.

— **Μικρός Ταμπού:** Άσε με να γεράσω και να καπνίζω ήσυχα στη γωνία μου· κι εσύ κάνε ό,τι σου κάνει κέφι.

— **Μαϊμούνα:** Χωρίς γυναίκα, μικρέ Ταμπού, ποιος θα σου σιδερώνει τα πουκάμισα; Όταν γεράσεις, ποιος θα σου μαγειρεύει;

— **Μικρός Ταμπού:** Μαγειρεύέ μου εσύ και δε χρειάζεται να μου σιδερώνουν τα πουκάμισα.

— **Μαϊμούνα:** Δώσε μου αυτό το βρωμόπανο, ηλίθιο πλάσμα· αυτή η μηχανή είναι απηδιαστική, θα σε τρώω κι αυτήν κι εσένα.

Τέλος



Georges Mara d'Ejove

Σχέδιον ἐγκαταστάσεως συμφώνως πρὸς μίαν ἀποβιωθείσαν ἔνωσιν

Δῶμα 1ον, ἐπονομαζόμενον «**Δημοκρατεῖον**», εἰς τρία μέρη:
α' βορειοανατολική Πρόσοψη, β' Προθάλαμος,
γ' Θάλαμος δεκατετράγωνος του Σταυροῦ.

«Εἶμαι πάντα λεγὼνα ὅταν σέ σκέφτομαι»

ΑΜΦΙΒΙΑ, Θανάσης Τζούλης

Βλέπω τὴν Ἱστορία σάν μιά ἱστορία κρεββατιῶν, μιά ἀνάγνωση
ροῶν, μιά τοπολογία κοιτίδας, ἕνα ἐσωτερικό-ἐξωτερικό σπίτι,
εἶδος "in - out", ἄς ποῦμε μιά οἰκονομία "FORT-DA" τελικά· τὴ
βλέπω στὴ γλώσσα καὶ τὴν «καί-τά-λοιπά» γενιά της, ἀληθινὴ
τηςἀρματωσιά. Σταματῶ ὅταν μ' ἀφήνει. Κάνω τὴν εἰκόνα. Ὁ
κόμβος εἶναι δῶ. Αἱμορραγία τοῦ συμπτώματος ἐν ἔργῳ.
Βλέπω τὴν Ἱστορία ὅπως μ' ἀν-έχεται, ὅπως μέ κυττάει, μέσα ἀπ'
τίς σπαραγμένες μου ἱστορίες πού ἀντιστέκονται στό χρόνο,
«ἱστορημένες», «πλαισιωμένες». Βλέπετε;
Τραγωδία τοῦ ὑποκειμένου.

Ἄπ' τόν Μιχαήλ - Σεργκείεβιτς ὡς τὴν ἑλληνικὴ λαμπάδα της
βορειοανατολικῆς Πρόσοψης, δέν μένει παρά μιά γενεαλογία ὑπὸ
καταστροφὴν, γιὰ να ὑπάρχει, ἀκριβῶς.

Ἄπ' τό Λόγο της Παραίτησεως στόν Προθάλαμο, ὡς τίς
δεκατέσσερις λεηλατημένες Προσόψεις τοῦ Θαλάμου δέν συμβαίνει
παρά ἡ γελοιώδης κλήση στόν ἀνεύθυνο ὀφειλέτη τοῦ Πράγματος
πού σᾶς ξεφεύγει. Γιὰ νά ὑπ - ἀρχει, εὐήχως, τῆς γλώσσας καὶ τῆς
κωμωδίας της, ὡς ὅσιον ὑπέρηχον φῶς τοῦ Αἰῶνος.

Dessein d'installation d'après une union défunte

Chambre 1ère, dite "**La Républicaine**", en trois parties :
Façade nord-est, Antichambre, Chambre décatéragon de La
Croix..

Je vois l'Histoire comme une histoire de lits, une lecture
d'écoulements, une topologie d'habitat, une maison interne-
externe, sorte de "in-out", pour tout dire une économie de "FORT
DA", je la vois dans la langue et sa lignée "d'et caetera", sa
véritable armature. Je m'arrête quand elle me quitte, je fais
l'image. Le nœud est là. Hémorragie du syptôme à l'œuvre.
Je vois l'Histoire comme elle me "supporte", comme elle me
regarde, à travers mes histoires fragmentées, résistantes au
Temps, "historisées", "encadrées". Voyez-vous?

La tragédie du Sujet.

De Mikhaïl - Sergueïevitch au cierge grec de la Façade nord-est
n'est qu'une filiation à consumer, pour qu'elle existe, justement.

Du Discours de Démission dans l'Antichambre, aux quatorze
Façades dévastées de la Chambre, n'est que la mise en demeure
grotesque de la Chose qui vous échappe.

Pour qu'elle ek-siste, bien entendu, sur le / du / au Langage et sa
comédie, comme la lumière suprasonore des Saints du Temps.

"oculos habent et non videbunt..." in, Exitu Israël de Aegypto
TPsaume CXIII

D'EUX

UN



Στόμα ἔχουσιν καὶ οὐ λαλήσουσιν,
ὄφθαλμούς ἔχουσιν καὶ οὐκ ὄψονται,
ὠτα ἔχουσιν καὶ οὐκ ἀκούσονται,
ῥίνας ἔχουσιν καὶ οὐκ ὀσφρανθήσονται,
χεῖρας ἔχουσιν καὶ οὐ ψηλαφήσουσιν,
πόδας ἔχουσιν καὶ οὐ περιπατήσουσιν
οὐ φωνήσουσιν ἐν τῷ λάρυγγι αὐτῶν
ψλμ ριγ'

Π Ρ Ο Θ Α Λ Α Μ Ο Σ
Α Ν Τ Ι C Η Α Μ Β Ρ Ε

être Maître est (se) Mettre et (se) Démettre

Χριστούγεννα 1991

Ἐν Λόγῳ τῆς πρὸς τό παρόν προϋφισταμένης καταστάσεως δίδω τέλος εἰς τὰς ὑπηρεσίας μου ὡς Προέδρου τῆς ARS II.

Εἰς αὐτὴν τὴν δύσκολην ὥραν δι' ἐμέ καί δι' ὀλόκληρον τὴν χώραν καὶ ἐνῶ ἓνα μέγαλον Κράτος παύει νὰ ὑπάρχει μένω πιστός εἰς τὰς Ἀρχάς αἱ ὁποῖαι μέ ἐνέπνευσον τὴν ὑπεράσπισιν τῆς Ἰδέας μιᾶς Νέας Ἐνώσεως.

Ἐγκαταλείπω τὴν θέσιν μου μέ ἀνησυχίαν, ἀλλὰ μέ ἐλπίδαν ἐπίσης, μέ τὴν Πίστιν εἰς Ἐσᾶς, εἰς τὴν Σοφίαν σας καὶ εἰς τὴν Πνευματικὴν σας Δύναμιν.

Εἴμεθα οἱ κληρονόμοι ἑνὸς μεγάλου Πολιτισμοῦ καὶ πρὸς τό παρόν ἐξαρτᾶται ἀπ' ὅλους καὶ ἀπό τὸν καθέναν τό ἄν γίνῃ στάχτη ἢ τό ἄν ξαναγεννηθῇ διὰ τὴν ἰδικὴν μας χαρὰν ὅπως καὶ δι' αὐτὴν τῶν Ἄλλων.

Παραιτοῦμαι τῶν Προεδρικῶν μου ὑπηρεσιῶν. Εὐχομαί εἰς ὅλους σας, τό καλύτερον Δυνατόν.

Μιχαήλ - Σεργκεΐεβιτς

Τέλος ἐστὶ πέρασ κατ' ἀρχὴν
Πέρασ ἀρχὴ ἐπὶ τέλος
Ἀρχὴ γάρ πέρασ πρὸς τέλος
Γλώσσης

Θ Α Λ Α Μ Ο Σ Δ Ε Κ Α Τ Ε Τ Ρ Α Γ Ω Ν Ο Σ Τ Ο Υ Σ Τ Α Υ Ρ Ο Υ
C H A M B R E D E C A T E T R A G O N E D E L A C R O I X

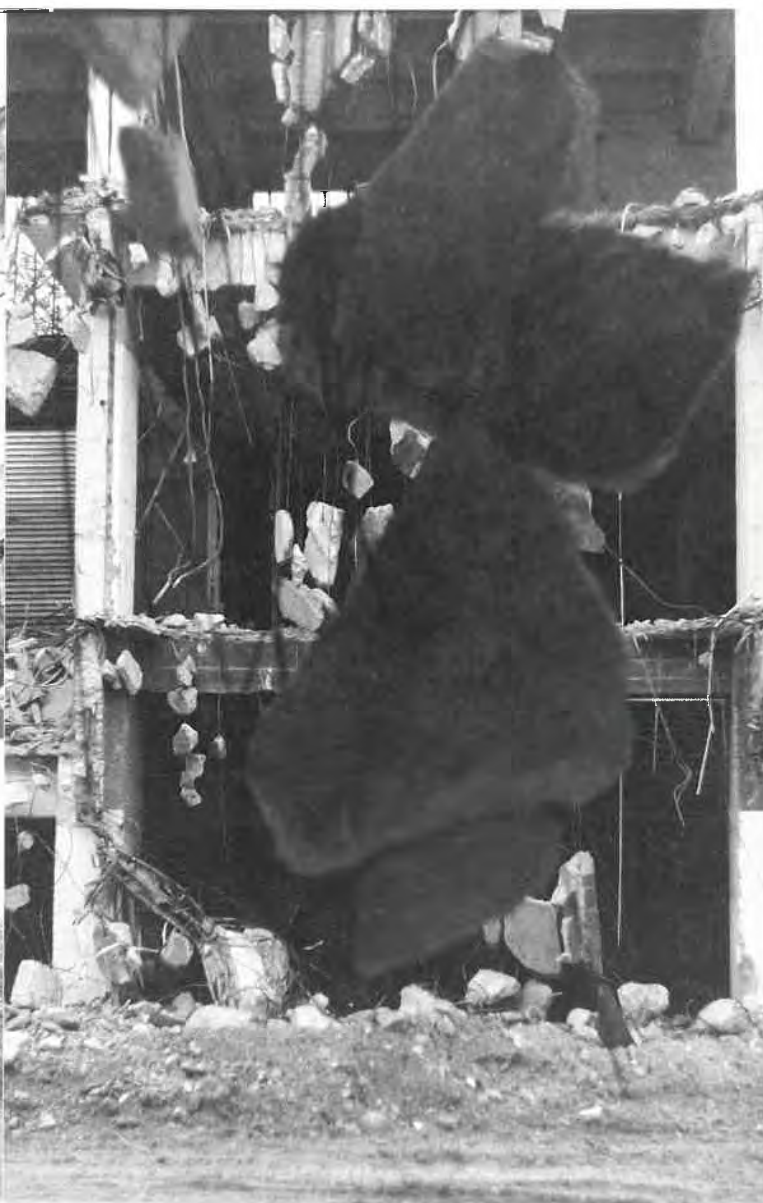
"... Témoignage 80 : Bioi réduits aux vapeurs sans aucune parenthèse solide..."
in C, GME

I



† Γεώργιος ΜΟΥΤΣΙΑΝΟΣ

II



† Μικές ΜΑΡΚΑΔΑΚΗΣ

«... Μαρτυρία 8η: Βίοι μειωμένοι έως ατμών χωρίς καμία στέρεα παρένθεση...»

III



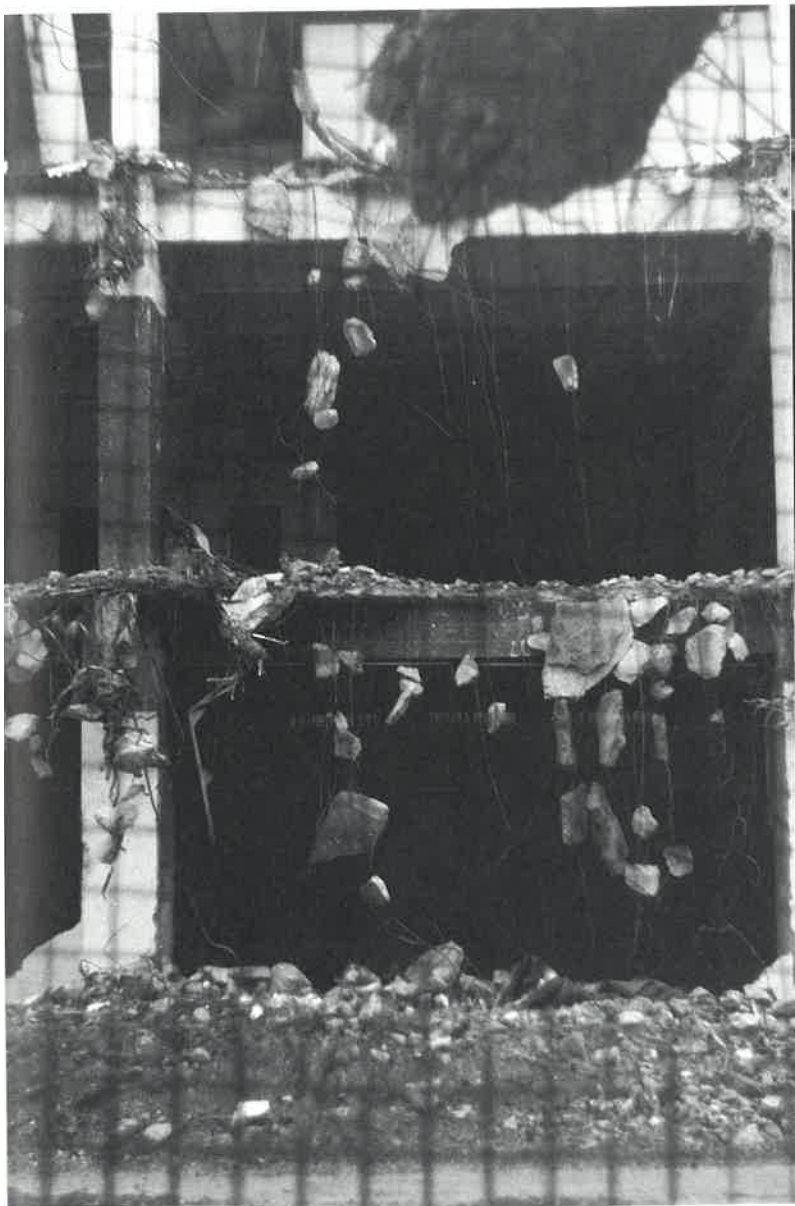
André RIVAL

IV



Ίάσων ΚΑΡΑΪΝΔΡΟΣ

V



Jean LAMUDE

VI



Simon KOHN

VII

VIII



Θανάσης ΤΖΟΥΛΗΣ



Άρμόδιος ΤΣΙΒΑΣ

IX

X



† Jacques LACAN

Claude BARON-RENAUD

XI

XII



Vincent-Victor JOUFFE



Olga VICTOROVITCH

XIII

XIV



Thorsten JORDAN



Florent MAILLOT



Dizzy Gillespie.

Φωτογραφία: Daniel Rühl

Φεστιβάλ Τζαζ και χορού

της Κλαίρης Κορέλη

Για μια ακόμη φορά οι ζεστοί ρυθμοί της τζαζ θα παρασύρουν σε μια ολοζώντανη γιορτή τα βόρεια προάστεια του Παρισιού. Το Φεστιβάλ "Banlieues Bleues" (Γαλάζια Προάστεια) είναι σήμερα το πιο φιλόδοξο φεστιβάλ τζαζ μουσικής της παριζιάνικης περιφέρειας.

Πλουσιότερο φέτος, πρωτοπορεί με το πλήθος και την ποιότητα των καλλιτεχνών που συμμετέχουν και το διεθνή χαρακτήρα που αποκτά.

Δημιουργήθηκε το 1984 με την πρωτοβουλία του Δημάρχου του Sevran, Bernard Vergaud, τη βοήθεια του Συμβουλίου της περιοχής Seine Saint Denis και τη λαϊκή βούληση των εν λόγω κατοίκων των προαστείων. Υπό τη διεύθυνση του Jacques Rognon, στοχεύει να αποκαλύψει στο πλατύ κοινό την ποικιλία μιας πολύπλευρης «περιθωριακής» μουσικής σκηνής.

Το αρχικό του ελάττωμα, ο διασκορπισμός του σε πολλές πόλεις και η μεγάλη διάρκεια του, μεταμορφώθηκε γρήγορα σε ισχυρό πλεονέκτημα μέσω των διοργανωτών του. Σήμερα, ένα ουράνιο τόξο από γαλάζιες νότες αγκαλιάζει δεκαέξη γειτονικές συνοικίες, στέλνοντας τις δονήσεις του και τους καυτούς παλμούς του σ' όλο το

Παρίσι καθώς απευθύνεται σ' ένα ευρύ κοινό που αγγίζει τις είκοσι έξη χιλιάδες θεατές.

Κοινό που αποκτήθηκε με την ποιότητα μιας επίπονης πλατειάς ενημέρωσης και μέσα από πολύμορφες δραστηριότητες που το μετέτρεψαν από «μη ειδικευμένο» σε καλοπροαίρετο και ενθουσιώδες.

Η μουσική τζαζ ξανακέρδισε το μεγαλείο και το κύρος της, αποκτώντας επιπλέον πιστούς οπαδούς και φανατικούς υποστηρικτές. Πολλοί μουσικοί της άντλησαν από το ήδη γνωστό ρεπερτόριο της καινούργια στοιχεία που τελικά εμπλούτισαν τη μουσική τζαζ, κάποιοι πάλι επινόησαν νέους μουσικούς κώδικες, συμβάλλοντας έτσι στην εξέλιξή της. Παρότι και στις δύο περιπτώσεις κάποιοι αναγνωρίστηκαν, σπάνια έγιναν βεντέτες των μέσων ενημέρωσης και σχεδόν απουσιάζουν από τα καλοκαιρινά φεστιβάλ.

Τα "Banlieues Bleues" φιλοδοξούν απ' τη μια να παρουσιάζουν καλλιτέχνες που έγραψαν αθάνατες σελίδες στην ιστορία της τζαζ και απ' την άλλη να προωθούν μουσικούς, άγνωστους στο πλατύ κοινό, να ευνοούν την αναγνώριση των σημαντικότερων και πιο αντιπροσωπευτικών συγκροτημάτων και

συνθετών του καιρού μας, να ενθαρρύνουν νέους καλλιτέχνες και να δημιουργούν τις κατάλληλες συνθήκες ανάδειξης των σύγχρονων μουσικών ρευμάτων.

Το πρόγραμμα του 1992 συγκεντρώνει, σε μια σειρά συναυλιών από τις 20 Μαρτίου έως τις 25 Απριλίου, μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών που προέρχονται από τη διεθνή τζαζ σκηνή των δεκαετιών '60 - '70 και επιμένουν να παίζουν πρωταρχικό ρόλο στην εξέλιξη της: Chick Corea, Dizzy Gillespie's, Elvin Jones, Aldi Meola, Paul Bley, Sunny Murray, Martial Solal, Max Roach και Ornette Coleman.

Με πηγή έμπνευσης τις αφρικάνικες ρίζες εμφανίζονται ο Randy Weston και οι Gnawas du Maroc, Manu Dibango, το κουαρτέτο σαξοφώνων World με το τρίο κρουστών απ' τη Σενεγάλη, Louis Moholo με τη Dedication Orchestra, η ορχήστρα Taarad απ' την Ταζανία, Doudou Ndiaye Rose με τριάντα κρουστά απ' τη Σενεγάλη, Baron Samedi και M'Boom με το Max Roach. Η ευρωπαϊκή σκηνή παρουσιάζει τους: Henri Texier με τους Carmagnol's Band τη Gompagnie Lubat, Enver Izmailov, Arno Pilliroog, Richard Galliano τους σχηματισμούς του ARFI και τον Christian Escoude.



Les Gnawas du Maroc. Φωτογραφία: D. Cussenot

Ειδική μνεία αξίζει το αφιέρωμα στη μουσική του Albert Ayler που χάθηκε ξαφνικά το 1970. Ο Albert Ayler μια ισχυρή και πονεμένη προσωπικότητα της τζαζ διχασμένη ανάμεσα στις ευρωπαϊκές και αφρικανικές ρίζες της. Το αφιέρωμα διοργανώνεται ύστερα από πρόταση Cyril Lefebvre και τη συγκατάβαση μουσικών που δούλεψαν με τον Albert Ayler όπως ο Sunny Murray κ.ά.

Ένα σημαντικό γεγονός που αξιοθετεί την αυθεντικότητα του φεστιβάλ, είναι οι πρώτες παγκόσμιες εκτελέσεις με νέες δημιουργίες και καινούργια σχήματα. Ένα Trumpet Summit, πέντε τρομπέτες γύρω από τον Dizzy Gillespie τρεις γενιές από τρομπετίστες προδιαγράφουν μια σπάνια βραδιά jazz. Τα ντουέτα Sunny Murray με τους Mischel Godard και Misha Mengelberg.

Ο Max Roach συγκεντρώνει γύρω του τους M'Boom, επτά μουσικούς κάθε είδους κρουστών. Μια συναυλία «νεοτερισμού» με στοιχεία rap, γκράφικ και μπρέικντανς. Σημαντικό και το αφιέρωμα στο Django Reinhard από τον κιθαρίστα Christian Escoude καθώς και η Liberation Music Orchestra του Charlie Haden με τη χορωδία του ωδείου των δήμων Aubervilliers-Courneuve.

Η μουσική γιορτή παίρνει φανταστικές διαστάσεις στην καρδιά του φεστιβάλ με το καρναβάλι του Sevran όπου παρελαύνουν η Compagnie Lubat, ο Henri Texier Bagad de Quimpelé οι Baron Samedi, η ορχήστρα των κρουστών Doudou Ndiaye Rose και η φιλαρμονική των "Banlieues Bleues".

Και η θερμοκρασία απογειώνεται στη νύχτα των ARFI όπου φαγητό, παιχνίδι, εικαστική επέμβαση και μουσική παίρνουν τα σκήπτρα' απογειώνεται με blues and rhythm'n'blues των Henry Vestine και Marco Parker.

Ο ρυθμικός αντίλαλος σκηνοθετεί ταυτόχρονα και το πρόγραμμα στις κινηματογραφικές θόνες απ' την 1η μέχρι τις 24 Απριλίου, με μια συλλογή από σπάνιες ταινίες από τις οποίες πολλές δεν είδαν ποτέ το φως της δημοσιότητας. Μια ματιά στα πρώτα δοκιμαστικά ανέκδοτα του Martin Scorsese The big Shave, 1968 — It's not just you Murray,



Arcado String Trio. Φωτογραφία: D. Cussenot

1964 — Italian american, 1974 κλείνει με την επιτυχία του Racing Bull, 1980. Ύμνος σ' έναν από τους μεγάλους ανεξάρτητους σκηνοθέτες τον John Cassavetes, που πέθανε το 1989 με μια σειρά από ταινίες που παρουσιάζουν την προσωπική του πορεία στον κινηματογράφο. Και για πρώτη φορά και κατ' αποκλειστικότητα το φεστιβάλ παρουσιάζει την τελευταία του ταινία Big Trouble, 1986.

Επίσης θα προβληθούν ταινίες των



Al Di Meola World Sinfonia. d.r.



La Marmite Enfemale. Φωτογραφία: D. Cussenot

σκηνοθετών Pierre Chenal, Melvin Vam Peebles και Issak Julien και ταινίες που παρουσιάζουν τους μουσικούς Manu Dibango, Bob Marley, Myriam Makeba κ.ά.

Το γιορτινό σκηνικό του φεστιβάλ δεν κλείνει εδώ, αντίθετα κινητοποιεί όλη τη δημόσια ζωή στις γειτονιές, τα σχολεία, τους δημόσιους οργανισμούς, με μια σειρά από συναυλίες.

Η ιδέα της «τζαζ στη γειτονιά» εξελίχτηκε σε πράξη επικοινωνίας και πληροφόρησης. «Αν δεν πας στο Φεστιβάλ, το Φεστιβάλ έρχεται σε σένα»

Το Φεστιβάλ "Banlieues Bleues" δεν είναι ένα ανάμεσα στα άλλα δεν είναι μια αφηρημένη ευχάριστη ιδέα, αλλά ένας κρίκος που ενώνει όλους όσους αγαπούν την τζαζ μουσική. Festival "Banlieues Bleues" 9, avenue Berlioz — 93270 SEVRAN Τηλ.: 43 85 66 00.

*

Κι ενώ οι γαλάζιες νότες της τζαζ θα ξεχειλίσουν στην πόλη από τον Απρίλιο, το 5ο Φεστιβάλ «Θέση στο σύγχρονο χορό» έκλεισε τις πόρτες του σφραγίζοντας με επιτυχία την πρωτοβουλία του Thierry d'Oliveira υπεύθυνου του προγράμματος του θεάτρου Amandiers de Paris.

Πρόκειται για μία προσπάθεια που ξεκίνησε εδώ και πέντε χρόνια με σκοπό να φέρει σε επικοινωνία τον κόσμο του χορού με το κοινό και να προωθήσει, νέα χορευτικά σχήματα και χορογράφους.

Δίχως καμία κρατική βοήθεια και χωρίς πλατεία ανταπόκριση στο μη ειδικό κοινό κατόρθωσε να ορθοποδήσει και να εγγυηθεί



την ποιότητα σ' ένα πρόγραμμα δύο μηνών.

Ένας μαραθώνιος σαράντα παραστάσεων, που πέτυχε να φέρει κοντά του δημοσιογράφους, αγοραστές καλλιτεχνικών προγραμμάτων, υπεύθυνους πολιτιστικών φορέων καθώς και χορευτικές ομάδες όχι μόνο από τη Γαλλία, αλλά και από την Αυστρία, τη Φιλανδία, την Ελβετία και την Αμερική. Παρόλες τις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετωπίζει το φεστιβάλ, ο ιδρυτής του δήλωσε πως θέλει να επενδύσει στη μονιμότητα του θεσμού. Ο ίδιος δηλώνει: «Να μπορεί, για παράδειγμα, το θέατρο *Amandiers de Paris* να φιλοξενεί για τρεις μήνες ένα ξένο χορογράφο που θα ανοίγει ή θα κλείνει το πρόγραμμα του φεστιβάλ ανεβάζοντας μια καινούργια παράσταση». Έτσι την επόμενη σεζόν προσκεκλημένη είναι η Αυστριακή χορογράφος Editta Braun με τη χορευτική ομάδα της.



Στο φετινό πρόγραμμα συμμετείχαν οι ακόλουθες νέες χορευτικές ομάδες: 100% Acrylique από την Ελβετία, Emergence από την Αμερική, Editta Braun από την Αυστρία Pihlaviita από τη Φιλανδία και από τη Γαλλία: Eclipsodance, Clo Lestrade, Zita la nuit, Bruno Gerty, Philippe Bentley, Nathalie Collantes και Jean Yves Ginoux. Από τους δέκα χορογράφους που συμμετείχαν στο φεστιβάλ θα σταθώ στη χορογραφική δουλειά του Γάλλου Jean-Yves Ginoux. Ο Jean-Yves Ginoux τριάντα δύο ετών σήμερα έκανε σπουδές πιάνου και κλασικού χορού στη Γαλλία. Εξελίχτηκε ως χορευτής και χορογράφος μοντέρνου και σύγχρονου χορού με σπουδές που πραγματοποίησε στην Αμερική. Έκτοτε συμμετέχει σε διάφορες χορευτικές ομάδες και διδάσκει σύγχρονο χορό. Το 1990 ιδρύει τη δική του χορευτική ομάδα που χρηματοδοτείται περιστασιακά από πολιτιστικούς φορείς της Αυστρίας, όπου και εδρεύει. Επιθυμώντας να επιστρέψει στη Γαλλία συμμετέχει το Μάρτιο του 1991 στο διεθνή διαγωνισμό Volinine όπου κερδίζει το πρώτο βραβείο χορογραφίας με ένα απόσπασμα από το έργο του *Ελατήρια δακρύων*. Μ' αυτό το βραβείο γίνεται γνωστός στο γαλλικό κοινό και αποκτά μια έδρα για τη χορευτική του ομάδα. Στη συνέχεια επιχορηγείται από το Conseil Regional de Bourgogne για την καινούργια του δουλειά *Στο κρεβάτι της ευπρέπειας*, χορογραφία που παρουσιάστηκε στις φετινές «Διεθνείς χορογραφικές συναντήσεις» του Bagnolet.

Η ιδέα του έργου *Ελατήρια δακρύων* που συμμετείχε στις συναντήσεις Amandiers de Paris γεννήθηκε όπως λέει ο ίδιος ο χορογράφος από μια επείγουσα κατάσταση: μια ομάδα ανθρώπων υποχρεώνεται να εγκαταλείψει έναν τόπο: το γεγονός είναι τετελεσμένο και το μέλλον άγνωστο. Βρίσκονται σε μια κατάσταση βίαιου πολέμου διατηρούν όμως έντονη την επιθυμία να φτάσουν κάπου. Ατμόσφαιρα έντασης και αγωνίας δοσμένη κυρίως μέσα



από τον κόσμο των παιδιών σε περίοδο πολέμου. Παιδιά που στην καθημερινή τους ζωή παίζουν κι αυτά το παιχνίδι της μάχης. Η ευαισθησία του χορογράφου στις εικόνες του πολέμου που παρουσιάζονται στη σκηνή με ωμότητα και κυνισμό οφείλεται κατά πολύ στα βιώματα της παιδικής του ηλικίας μια και η ισπανίδα μητέρα του υπήρξε πολιτικός πρόσφυγας στη Γαλλία στα χρόνια του ισπανικού εμφυλίου πολέμου.

Στα επτά στελέχη της χορευτικής ομάδας του Jean-Yves Ginoux (που είναι Γάλλοι και Αυστριακοί, με βαθεία κατάρτιση στον κλασικό και σύγχρονο χορό) οφείλεται κυρίως η ομοιογένεια που τη χαρακτηρίζει. Ευαισθησία, αγάπη για τη θεατρική έκφραση, να τι διακρίνει ετούτο το χορευτικό σχήμα με το ελπιδοφόρο μέλλον.

Οι φωτογραφίες είναι του Henri Soumiriev-Lartigue.





Edward Hopper:
Room in Brooklyn.

Ο Edward Hopper στο Louisiana

του Παύλου Χαμπίδη

Η έκθεση των 130 έργων του Edward Hopper (1882-1967) στο γοητευτικό μουσείο Louisiana (βορείως της Κοπεγχάγης) που θα διαρκέσει μέχρι τις 26 Απριλίου, δίνει την ευκαιρία να δει κανείς και στην Ευρώπη το έργο του στο σύνολό του (ελαιογραφίες, χαρακτηριστικά, υδατογραφίες και σχέδια).

Ο Hopper ήθε στην Ευρώπη τρεις φορές ανάμεσα στο 1906 και το 1910 και παρ' ότι αφιέρωσε στο Παρίσι το μεγαλύτερο διάστημα της εδώ — συνολικά δεκαεπταετίας — παραμονής του, δεν ενέδωσε στον κυβισμό, ούτε στην αφαίρεση, αλλά ούτε και στη χρωματική γκάμα των φωβιστών.

Ο Hopper λειτούργησε ως ζωγράφος. Είναι από τους δημιουργούς (ένας άλλος είναι ο Balthus) που δεν υιοθέτησαν ούτε ακολούθησαν συνειδητά το αναιρετικό πνεύμα του αιώνα αλλά αντιθέτως δούλεψαν διακριτικά, μεθοδικά, με αυτοπεποίθηση και ειλικρίνεια, καλλιεργώντας μια εσωτερικότητα. Η άλλοτε αμερικάνικη, ίσως, ατμόσφαιρα των έργων του Hopper φαίνεται πλέον τόσο οικεία που θα έλεγε κανείς ότι ο χρόνος πρόλαβε αυτές τις μελαγχολικές εικόνες και τις έκανε κατά κάποιον τρόπο πιο επίκαιρες σήμερα απ' ό τι ήταν πριν 30 χρόνια. Ο Hopper έχει συλλάβει μια σύγχρονη κατάσταση, το εσωτερικό κενό. Μπόρεσε να δει και να νοιώσει τις συνέπειες που θα είχε για το άτομο, ο ραγδαίος εκσυγχρονισμός και η αστυφιλία. Στη συνέχεια αυτό μπόρεσε να το εκφράσει, να του δώσει μορφή μ' ένα ονειρικό ρεαλισμό. Οι άνθρωποι στα έργα του μοναχικοί, διαβάζουν σ' ένα δωμάτιο ή σ' ένα λόμπυ ξενοδοχείου (ένα από τα προσφιλή του θέματα), ρεμβάζουν πίσω από τα παράθυρα απέναντι από σκεπές και προσόψεις κτιρίων ή πίνουν το ποτό τους σ' ένα γωνιακό μπαρ. Η συγκίνηση είναι έντονη το απόγευμα και κυρίως το βραδάκι. Ένας άνδρας ή μια γυναίκα σκοτώνουν την ώρα τους, εν αναμονή, χωρίς όμως να περιμένουν. Υπάρχει μια μελαγχολία — συγγενής μ' αυτήν του De Chirico — μια καθημερινότητα, ίσως και η θλίψη μπροστά στο φθαρτό, το εφήμερο.

Weltschmerz. Αλλά ακόμα κι όταν έχουμε δύο, τρία ή και περισσότερα άτομα επικρατεί η σιωπή... η περισυλλογή. Κάποια αίσθηση εσωτερικής στερήσης και έλλειψη ήχου. (Κάτι που χάθηκε και συγχρόνως κάτι που δεν πρόκειται να έρθει).

Η ασυνήθης θεματολογία του — και η επιμονή που δείχνει σ' αυτήν — να ζωγραφίζει ένα εσωτερικό χώρο μέσα από τον οποίο προβάλλουν ο δρόμος, η απέναντι πρόσοψη και οι στέγες, κάνει τα πρόσωπα να φαίνονται φυλακισμένα, με λεπτότητα όμως.

Κοντά στα σπασμένα χρώματα του Hopper, στο ημίφως και στις σκιές των κτιρίων, νοιώθει κανείς μια υγρή ψύχρα.

Ο Π. Χ. είναι ζωγράφος.

Alberto Giacometti

Η αδύνατη αναζήτηση του πραγματικού

του Νίκου Δασκαλοθανάση

«Ένα κεφάλι; Ξέρουμε δα τι είναι ένα κεφάλι!» δήλωνε οργισμένος ο André Breton το 1935 διαγράφοντας από τη σουρεαλιστική ομάδα τον Alberto Giacometti. Αιτία αυτής της οργίλης έκρηξης ήταν η απόφαση του Ελβετού καλλιτέχνη να επιστρέψει στις «εκ φύσεως» καλλιτεχνικές του απόπειρες με σκοπό να φτιάξει «ένα μικρό κοινότυπο κεφάλι». Μια τέτοια στάση ήταν αδιανόητη για το Γάλλο σουρεαλιστή ιδίως επειδή προερχόταν από το Giacometti, ένα δημιουργό που κατά την ενασχόλησή του με τα σουρεαλιστικά «αντικείμενα συμβολικής λειτουργίας» είχε κατορθώσει να μορφοποιήσει αυτή καθαυτή την απελευθέρωση της επιθυμίας του «ν' αγαπήσεις και ν' αγαπηθείς», όπως έγραφε ο ίδιος ο Breton στον *Τρελό Έρωτα*.

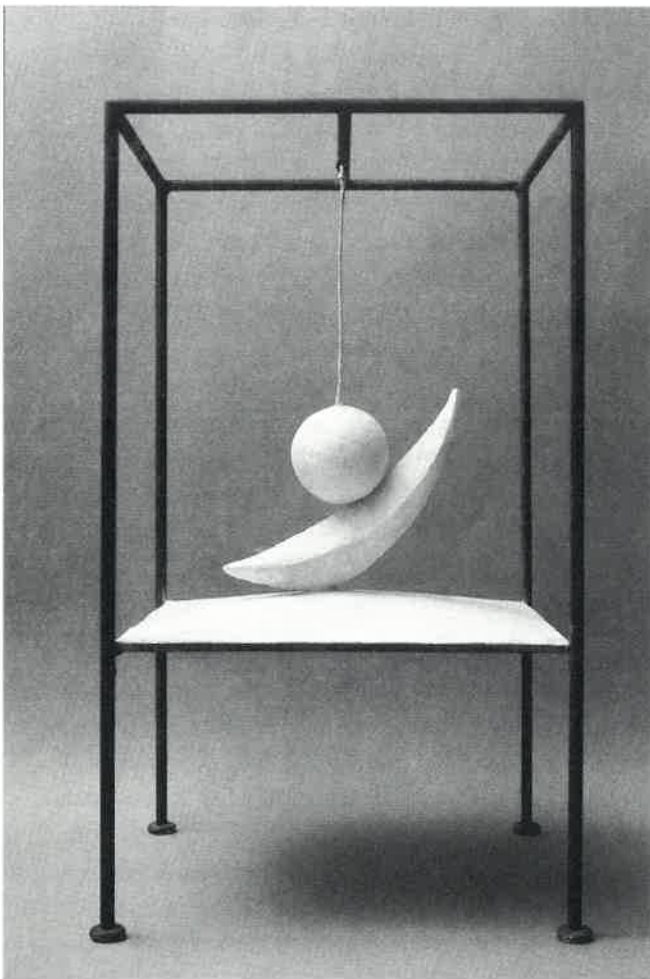
Κι όμως σ' ολόκληρη τη ζωή του ο Alberto Giacometti προσπάθησε να μάθει τι είναι ένα ανθρώπινο κεφάλι, τι είναι μια μορφή στο χώρο και με ποιο τρόπο είναι δυνατόν ν' αναπαρασταθεί μένοντας πιστή στο πρότυπό της. Γιατί πέρα από την αισθητική των αντικειμένων ή τις τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις, η αγωνιώδης αναζήτηση του πραγματικού και η διαδικασία της καλλιτεχνικής του αναπαραγωγής καθόρισε σε απόλυτο βαθμό το έργο του καλλιτέχνη. Ο Alberto Giacometti γεννήθηκε στις 10 Οκτωβρίου του 1901 στο Borgonovo (καντόνι Grisons) στην Ελβετία. Σε ηλικία 12 ετών, και ενώ



Alberto Giacometti το 1966.

d. r.

η οικογένειά του είχε εγκατασταθεί στη γειτονική Stampa απ' το 1906, δημιουργεί, ενθαρρυνόμενος από το ζωγράφο πατέρα του, τα πρώτα του έργα. Το 1919 παρακολουθεί μαθήματα γλυπτικής στην Τεχνική Σχολή της Γενεύης, ενώ από το 1922 εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου μαθητεύει κοντά στον Bourdelle. Εντυπωσιάζεται απ' τον κυβισμό και τη γλυπτική του Brancusi αλλά και από την αφρικάνικη και κυκλαδική τέχνη. Απ' τα τέλη της δεκαετίας του 1920 ως το 1935 βρίσκεται σε στενή επαφή με τους σουρεαλιστές. Στη συνέχεια η δραστηριότητά του επικεντρώνεται ουσιαστικά στην απόπειρα απόδοσης της ανθρώπινης μορφής. Απ' το 1940 ως το 1945 δημιουργεί έργα «ελάχιστων» διαστάσεων και μετά το '45 κατορθώνει να αυξήσει το μέγεθος των γλυπτών του, να τους δώσει κίνηση και να δημιουργήσει ομάδες μορφών. Το 1950 εκθέτει στη Νέα Υόρκη. Το έργο του γίνεται πλέον ευρέως γνωστό. Συνεχίζει να εκτελεί και ζωγραφικούς πίνακες — οι οποίοι ανέκαθεν τον απασχολούσαν παράλληλα με τα γλυπτά του — ενώ προσωπικότητες όπως ο Jean Genet ή ο Jean-Paul Sartre μιλούν εγκωμιαστικά γι' αυτόν. Συνεχίζοντας τις παραλλαγές του θέματος της ανθρώπινης μορφής ο Giacometti κερδίζει το 1962 το Πρώτο Βραβείο της Biennale της Βενετίας και το 1964 το Πρώτο Διεθνές Βραβείο Guggenheim. Πεθαίνει δύο χρόνια αργότερα στο Νοσοκομείο του



Alberto Giacometti: *La Boule suspendue*, 1930-1931.

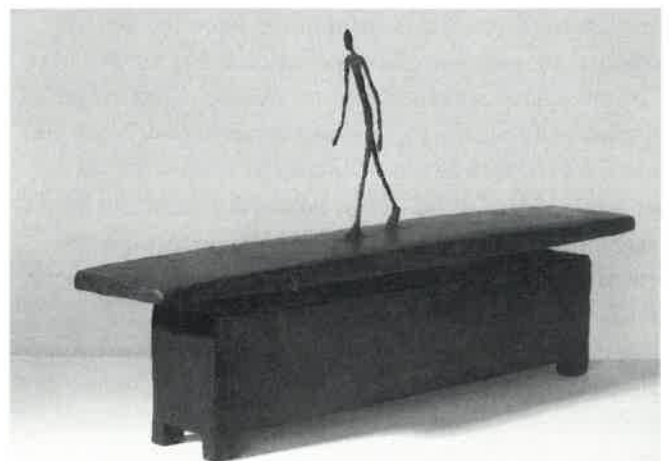
Loire στις 11 Ιανουαρίου 1966.

Η ιδιότυπη αντιμετώπιση του ανθρώπινου όντος και η αδυναμία προσέγγισης των ανθρώπινων συναισθημάτων με τρόπο σαφή και θετικό χαρακτηρίζουν το έργο του Giacometti απ' την αρχή της σταδιοδρομίας του. Η *Αιωρούμενη Σφαίρα* του 1930-31, που εντυπωσίασε τους σουρεαλιστές, βριθεί από λανθάνοντα ερωτισμό ο οποίος εκφράζεται με τρόπο τόσο επιθετικό όσο και ανολοκλήρωτο. Τα υποκατάστατα της ερωτικής δραστηριότητας — που πλαίσιο δράσης τους είναι ένα σιδερένιο κλουβί — βρίσκονται σε μια μετέωρη και εύθραυστη ισορροπία που ανά πάσα στιγμή κινδυνεύει να αναρριχθεί. Είναι σαφής εδώ η απόπειρα συμβολικής προσέγγισης του θέματος. Ο Giacometti όμως δεν μπορεί να αρκестεί σε μια τέτοια διαδικασία. Επιδιώκει κάτι πολύ πιο απτό από τον αφηρημένο συμβολισμό: αναζητά τη δύναμη των συγκεκριμένων. «Δούλευα μπροστά από ένα μοντέλο κάθε μέρα από το 1935 ως το 1940... Δύο φορές το χρόνο, άρχιζα δύο κεφάλια, πάντα τα ίδια, χωρίς ποτέ να τα καταφέρνω.» Η ερωτοτροπία με την πραγματικότητα αποδεικνύεται πολύ πιο επίπονη. Ο *Άνθρωπος που περπατά κάτω από τη βροχή* του 1948 αποτελεί ένα δείγμα αυτής της βασανιστικής αναζήτησης. Μια απλή, λεπτή ανθρώπινη μεταλλική παρουσία, χωρίς ιδιαίτερα διακριτικά — το απρόσωπο κεφάλι είναι χαρακτηριστικό — βαδίζει ολομόναχη πάνω σ'

ένα μεγάλο βάθρο. Το λιπόσαρκο σώμα με τα μακριά άκρα φέρει τα σημάδια της σάρκας, που πάλλεται κατακερματισμένη: η αδυναμία ορισμού της μορφής καταδειχτεί από τη ρευστή υφή της. Ο χώρος, αντίθετα, λείος και επίπεδος αναπαρίσταται σαφέστερα τονίζοντας με το μέγεθός του την απομόνωση. Η εικόνα υλοποιεί μ' αυτό τον τρόπο τη ρήση του Sartre: «Ο χώρος είναι ο καρκίνος της ύπαρξης που κατατρώγει τα πάντα».

Αν μετά το 1947 ο Giacometti κατορθώνει να δώσει κίνηση στις μορφές του το πετυχαίνει μέσα από την εξαιρετική διαδικασία, που δεν είναι εύκολο να επιτευχθεί πάντα. Στο έργο, *Τέσσερις γυναίκες σε βάθρο* του 1950 οι μορφές επανέρχονται στην απόλυτη ακινησία. Παρά την κοινή τους παρουσία πάνω στο οριζόντιο επίπεδο κάθε μορφή είναι πλήρως απομονωμένη, χωρίς να επικοινωνεί με τη διπλανή της. Το γυναικείο σώμα έχει υποστεί εδώ μεγαλύτερη επίθεση: Το κενό που το υπονομεύει κάνει πιο εύθραυστη την ύπαρξή του.

Στο ζωγραφικό του έργο ο Giacometti αντιμετωπίζει το ίδιο «πρόβλημα» που συναντά στην προσπάθεια δημιουργίας των γλυπτών του. Η αναζήτηση της ομοιότητας με το πρότυπο αποβαίνει άκαρπη. Ο Giacometti προσπαθεί ν' αποτυπώσει τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης μορφής η οποία του διαφεύγει συνεχώς. «Είναι άσχημο! Δεν πάει καλά. Πρέπει να το καταστρέψω και να το ξαναρχίσω...» είναι οι μόνιμες φράσεις που βγαίνουν από το στόμα του μετά από μήνες ή και χρόνια εξαντλητικής δουλειάς πάνω σ' έναν πίνακα. Η *προσωπογραφία του Jean Genet* του 1955 είναι ένα δείγμα του συνήθους αποτελέσματος: η έντονη παρουσία των σχεδιαστικών γραμμών και η μειωμένη κλίμακα των χρωματικών τόνων — κυρίως αποχρώσεις του γκρι — αλλοιώνουν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προτύπου. Ιδίως το κεφάλι, το κέντρο της ανθρώπινης ύπαρξης, είναι αδύνατον να αποδοθεί με σαφήνεια. Ο Giacometti εκτελούσε αποκλειστικά προσωπογραφίες οικείων του — της μητέρας του, του αδελφού του Diego, της γυναίκας του Anette — ή ανθρώπων που εκτιμούσε, σε μια προσπάθεια πιο εύκολης διεύθυνσης στην ουσία των προτύπων του. Εν τούτοις δηλώνει για τον Diego: «Έχει στηθεί χιλιάδες φορές για μένα' όμως κάθε φορά που το κάνει παύω πλέον να τον αναγνωρίζω»



Alberto Giacometti: *Homme qui marche sous la pluie*, 1948.



Alberto Giacometti: *Quatre femmes sur socle*, 1950.

Η αναζήτηση της «αλήθειας», της «βαθύτερης πραγματικότητας» της ύπαρξης ήταν το πρωταρχικό μέλημα του Giacometti. Η ανάγκη να κάνει πρόδηλη την «ουσία» μέσω της καλλιτεχνικής αναπαράστασης καθόρισε το έργο του. Η πραγματοποίηση αυτής της φιλοδοξίας υπήρξε σκοπός της ζωής του. Μ' αυτή την έννοια ο Giacometti γίνεται κληρονόμος ενός πανάρχαιου ανθρώπινου προβληματισμού: μπορεί ν' αναπαρασταθεί το πραγματικό; Αν η τέχνη αποτελεί το κατ' εξοχήν πεδίο μορφοποίησης παρόμοιων αναζητήσεων, ο Giacometti έδωσε τη δική του απάντηση. Οι ρευστές μορφές που δημιούργησε, είτε αποτελούν «απεικασματα» με την πλατωνική έννοια του όρου είτε δείγματα ενός «υπαρξιστικού» ανθρώπινου δράματος, καταθέτουν τη δική τους μαρτυρία στην αναζήτηση του απόλυτου. Σ' αυτό το επίπεδο η ορθολογική αναζήτηση της «αλήθειας» αποβαίνει χωρίς νόημα. Στο ερώτημα αν πέτυχε ή απέτυχε ο Giacometti στην υλοποίηση του σκοπού του, αφήνουμε τον ίδιο τον καλλιτέχνη ν' απαντήσει: «Η απόλυτη γνώση θα 'ταν ο ίδιος ο θάνατος. Η τέχνη και η επιστήμη πρέπει να προσπαθούν να κατανοήσουν. Η επιτυχία ή η αποτυχία είναι εντελώς δευτερεύουσες».

Η αναδρομική έκθεση του έργου του Alberto Giacometti στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της πόλης του Παρισιού, που κράτησε από τις 30 Νοεμβρίου 1991 ως τις 15 Μαρτίου 1992, έδωσε την ευκαιρία στους επισκέπτες να προσεγγίσουν συνολικά το έργο του καλλιτέχνη αποκομίζοντας τη δική τους απάντηση.

Η παρουσίαση των εκθεμάτων στις 14 αίθουσες του Μουσείου υπήρξε υποδειγματική. Η — σύμφωνα με τους υπεύθυνους — τριήρονη προετοιμασία είχε σαν αποτέλεσμα την άψογη διοργάνωση. Τα έργα ήταν επιμελώς τοποθετημένα σε σχέση με το χώρο. Οι μικροσκοπικές για παράδειγμα μορφές της περιόδου 1939-1946 — ικανές να χωρέσουν σ' ένα κουτί σπέρτα — στέκονταν πάνω σε τεράστια λευκά βάθρα κάνοντας σαφή την αποστασιοποίηση που, μέσω των διαστάσεων, επιδιώκει να τονίσει ο Ελβετός καλλιτέχνης. Η γειτνίασή τους με τεράστιες παρουσίες, όπως για παράδειγμα η *Όρθια Γυναίκα I* του 1960, ύψους 2,67 μ., που φιλοξενούσαν οι επόμενες αίθουσες εξέφραζε το δραματικό χαρακτήρα των ποσοτικών αντιθέσεων που ενυπάρχουν στο εσωτερικό του έργου του Giacometti. Στην τελευταία αίθουσα υπήρχε και το τελευταίο του γλυπτό. Η προτομή *Lotar III* του 1965, εκμαγείο της οποίας ο Diego τοποθέτησε πάνω στον τάφο του Alberto στο νεκροταφείο του Βοργονο. Στον παρακείμενο χώρο ήταν ακουμπισμένοι ολόκληροι τοίχοι από το εργαστήριο του Giacometti, που βρισκόταν στον αριθμό 46 της οδού Hippolyte Maindros στο Παρίσι. Εκτίθονταν επίσης και μια επιλογή φωτογραφιών με θέμα τον ίδιο τον καλλιτέχνη και την οικογένειά του, μια επιλογή που είχε παρουσιασθεί και στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας, το καλοκαίρι του 1990. Σ' αυτό το φωτογραφικό σύνολο περιλαμβάνονταν και μια από τις τελευταίες φωτογραφίες του Giacometti: ο καλλιτέχνης με απόλυτη προσήλωση plâtré μια γονατιστή μορφή. Ο θάνατος θα τον βρει μερικές μέρες αργότερα.



Alberto Giacometti: *Portrait de Jean Genet*, 1955.

Καρόλου Μπαρμπαρά

Το έγκλημα της Ερυθράς Γέφυρας

μετάφραση: Καλλιστώ Στάμου

Στο βιβλίο αυτό του Καρόλου Μπαρμπαρά (1817-1866), που το **θεωρείο** δημοσιεύει κάθε μήνα σε συνέχειες, βρίσκονται οι απαρχές του γαλλικού αστυνομικού μυθιστορήματος .

Τα πρόσωπα του μυθιστορήματος είναι εμπνευσμένα από τους στενούς φίλους του Μπαρμπαρά, Μούργκερ και Μποντλέρ, του οποίου το σονέτο "Que diras-tu ce soir..." δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο «Έγκλημα της Ερυθράς Γέφυρας» πριν συγκαταλεχθεί στα «Άνθη του κακού».

VIII

Οι παράξενες ανησυχίες της Ροζαλί

Μαζί με τα πλούτη, άρχισαν να μπαίνουν στο σπίτι του Κλεμάν, οι γνωριμίες και οι φίλοι. Κατ' αρχήν, λόγω της καινούργιας του κατάστασης, δημιούργησε νέες σχέσεις, στην πλειοψηφία τους εντιμότητες.

Έτσι, εκτός από τον αββά Φρεπιγιόν, ο οποίος όντας απασχολημένος με ένα μάθημα θεολογίας και ζώντας εξάλλου ως βενεδικτιανός, ερχόταν να τον δει κατά αραιά διαστήματα, δεχόταν συχνά την επίσκεψη ενός ωραίου γέροντα, ιερέα κανονικού, του αββά Πονσώ, καθώς και ενός ανακριτή, ονόματι Ντυροζουάρ, οι οποίοι ήταν και οι δύο μεγάλοι λάτρεις της μουσικής. Ο Κλεμάν που έγινε σιγά-σιγά μέλος πλήθους εταιρειών, μεταξύ των οποίων της εταιρείας του Σαιν-Βενσαίν-ντε Πωλ και του Σαιν-Φρανσουά-Ξαβιέ, περνούσε τις Κυριακές και τις γιορτές σε διαλέξεις και μαθήματα. Είχε συνάψει φιλία με τον ανακριτή, του οποίου είχε αποκτήσει την εύνοια σε τέτοιο βαθμό, που ο κύριος Ντυροζουάρ δέχθηκε να γίνει ανάδοχος του παιδιού του, το οποίο είχαν βαφτίσει εσπευσμένα και επρόκειτο να βαφτιστεί επίσημα μόλις το επέτρεπε η υγεία της Ροζαλί. Εξάλλου, ανάμεσα στους πολλούς εξομολογητές που του σύστησαν, ο Κλεμάν προτίμησε να διαλέξει τον αββά Πονσώ, επειδή βαρυσκούγε.

Η εξωτερική εμφάνιση αυτού του κανονικού — και το λέω παρεπιπτόντως, γιατί δεν θάπρεπε να μιλάμε γι αυτόν — ενέπνεε αμέσως το σεβασμό. Ψηλός, με κάτασπρα σα χιόνι μαλλιά, με μαύρα μάτια και μαύρα παχειά φρύδια, ανάγλυφα στο χλωμό του πρόσωπο σαν αραβικά στοιχεία σε παλιά περγαμνή, δεν μπορούσε να φανταστεί κανείς στο ιερό, λειτουργό πιο μεγαλοπρεπή. Στην

πραγματικότητα, αυτή η εντύπωση άλλαξε μόλις κανείς τον πλησίαζε και τον άκουγε να μιλά. Διορισμένος επιμελητής, κατόπιν επισκοπικής αποφάσεως, της εκ βάθρων ανασύνθεσης των δώδεκα τόμων μιας σύνοψης ή ενός προσευχηταρίου, που αποτελούσε το χρονικό στο σπίτι του Κλεμάν, είχε αφιερώσει είκοσι χρόνια απ' τη ζωή του σ' αυτή την τεράστια ανθολογία. Κατά την εκτέλεση αυτού του έργου, που τον είχε υποτάξει σε ασκητική ζωή, σε ένα είδος δηλαδή αυτόματης ακινησίας, είχε αποκτήσει όλες τις αναπηρίες του κόσμου που του αφαιρούσαν την επιβλητικότητα της εμφάνισής του. Εκτός του ότι ήταν ο πιο αφηρημένος άνθρωπος του κόσμου, μια μερική παραλυσία της γλώσσας δημιουργούσε κάποιες φορές στα χείλη του ένα αφόρητο τραύλισμα· έπρεπε να του μιλάει κανείς φωναχτά για να τον ακούσει, ήταν δε εντελώς μύωπας· ο καταρράκτης, οι ρευματισμοί και η ποδάγρα, τον έπιαναν το ένα μετά το άλλο και δεν τον άφηναν ποτέ σε ησυχία. Κοντά σ' αυτά, η παιδική του απλότητα, η αγνότητά του και η ανόθευτη καλωσύνη του τον έκαναν ένα πραγματικό άγγελο. Τρελλαινόταν για τη μουσική, έπαιζε μπάσο και παρότι έπαιζε εσφαλμένα, ήταν πολύ καλός μουσικός.

Ο Κλεμάν, στο σπίτι του οποίου το χρήμα κυλούσε προφανώς άφθονο, δεν περιοριζόταν καθόλου και παρέθετε κατά καιρούς γεύματα. Επιπλέον αγόρασε κατά παρότρυνση του Μαξ, μια τετραωδία για έγχορδα και όλη τη μουσική του Χάϊντν, του Μότσαρτ και του Μπετόβεν για αυτά τα τέσσερα όργανα, καθώς και τρίο και κουιντέτα με συνοδεία πιάνου. Κάποιες μέρες που οι μόνοι ευπρόσδεκτοι ακροατές δίπλα στη Ροζαλί ήταν η κυρία Ντυκορνέ

και ο κ. Ντυροζουάρ, ο αββάς Πονσώ έπαιρνε διακριτικά ένα βιολονσέλο και έπαιζε μουσική με την κυρία Τιγιάρ και τον Ντεστρουά.

Εκτός αυτού, κατά την απουσία του άξιου κανονικού, του οποίου ο χαρακτήρας απαγόρευε τις πολυπληθείς συγκεντρώσεις, ο Κλεμάν διοργάνωνε κάθε δεκαπενθήμερο μια βραδυά, που με τη βοήθεια τριών ή τεσσάρων μουσικών που μάζευε ο Μαξ εκτελούσαν κάθε είδους μουσική δωματίου. Η εκτέλεση, χωρίς να είναι απόλυτα άμεμπτη, ήταν κάποιες φορές αρκετά καλή για να ικανοποιήσει ακόμα κι ένα δύσκολο ανακριτή. Ο αριθμός των ακροατών πλήθαινε ανεπαίσθητα. Η κυρία Τιγιάρ και η μητέρα της, ο κ. Ντυροζουάρ, ο Ντεστρουά, ο Ροδόλφος και κάποιοι άλλοι, σχημάτιζαν ήδη τον πυρήνα μιας ομήγυρης που επρόκειτο να αναπτυχθεί και να εξαπλωθεί μέχρι του σημείου να κάνει το σπίτι πολύ μικρό.

Πολλοί από τους συμμετέχοντες αυτών των μουσικών συναντήσεων δεν δίσταζαν καθόλου να μιλούν γι' αυτές στους έξω. Στον κύκλο που είχε ζήσει προηγουμένως ο Κλεμάν, εκεί όπου είχε εξευτελισθεί, όπου είχε θεωρηθεί ως ο πιο ποταπός απ' τους ανθρώπους, από όπου είχε τέλος απωθηθεί και εκδιωχθεί αισχρά, κυκλοφορούσαν χιλιάδες επαινετικές λεπτομέρειες για λόγου του και έδιναν μεγαλειωδώς την ευκαιρία να σκεφθεί κανείς. Εκείνος, τον οποίο σχεδόν ομόφωνα είχαν φτάσει στο σημείο να κυρήξουν «άθλιο αξιόποιο κακουργοδικείου», αποκάλυπτε σιγά-σιγά στα μάτια των πιο αμείλικτων κατηγορών του, τα αίσχη του, τα πιο κραιπαλώδη συναισθήματά του, τις διαστροφές του και τις κακίες του, τα λάθη του και έπανε να είναι εγκληματίας και αηδιαστικός, για να πάρει τη μορφή ενός ευύποληπτου προσώπου. Αργά και σταθερά, για να κρατήσουν τα προσχήματα, προσπαθούσαν τώρα να τον συναντήσουν. Ο Κλεμάν έβλεπε πια μόνο πρόσχα και ευπροσήγορα πρόσωπα. Κάθε μέρα έβρισκε και ένα καινούργιο όνομα στου θυρωρού του. Τον κατέκλυζαν στην κυριολεξία με τις προσφορές των υπηρεσιών τους. Δεν άργησε τελικά να τρομάξει από τον αριθμό των φίλων του και να αναγκασθεί να πετάξει τους μισούς απ' έξω.

Ωστόσο η δύστυχη Ροζαλί δεν καλυτέρευε: η ζωή της συνέχισε να είναι μια ταχτική εναλλαγή ανάρρωσης και αγωνίας θανάτου. Μετά από επίμονες παρακλήσεις των δύο συζύγων, όταν ο Κλεμάν ήταν στο γραφείο του, ο Ντεστρουά ερχόταν να τη δει συχνά μες στην ημέρα. Κάποιες φορές την έβρισκε ήρεμη, συνήθως όμως ήταν υπό την επήρεια μιας βαθιάς βαρυθυμίας. Μια μέρα, έμεινε κατάπληκτος από τους λόγους των ανησυχιών της. Η αθυμία της ήταν βαθύτερη απ' ότι συνήθως: έμοιαζε να είναι βορά πένθιμων παραλογισμών. Ο Μαξ προσπάθησε για κάμποση ώρα να την αποσπάσει απ' αυτήν την οδυνηρή κατάσταση, χωρίς να τα καταφέρει. Τέλος, σηκώνοντας το κεφάλι και κρατώντας το επίμονο μελαγχολικό της βλέμμα πάνω στο φίλο της.

— Πιστεύετε, αγαπητέ Μαξ, είπε με αλλοιωμένη φωνή, πως υπάρχει Θεός;

Ο Ντεστρουά την κοίταζε με έκπληξη.

— Ναι, είπε, το πιστεύω.

— Και πιστεύετε στη μετά θάνατον ζωή;

Η έκπληξη του Ντεστρουά γινόταν κατάπληξη.

— Δεν μπορώ να φανταστώ, είπε, πως γίνεται να χαθεί η ψυχή ενός σώματος που δεν υφίσταται παρά μια μεταμόρφωση και μόνο.

— Όστε μπορεί να υπάρχει τιμωρία;

Η ερώτηση ήταν ενοχλητική η Ροζαλί έλεγε με δυο λόγια περισσότερα από όσα χρειάζονται για να ταράξουν χίλιους σοφούς, οι οποίοι δεν είναι καθόλου πεπεισμένοι για την αναμφίβολη γνώση των θεολόγων.

Ο Ντεστρουά ταλαντεύτηκε να απαντήσει. Με ύφος ανθρώπου που ο φόβος του σαρκασμού τον κάνει δειλό:

— Πιστεύω, είπε τελικά, πως υπάρχουν ηθικοί νόμοι, όπως υπάρχουν και φυσικοί: και, όπως ακριβώς, αν οι φυσικοί νόμοι ταράζονταν, θα είχαμε ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα την καταστροφή, είμαι πεπεισμένος, πως δεν μπορεί κανείς να αθετεί τους ηθικούς νόμους χωρίς κάποιο επακόλουθο στον κόσμο του πνεύματος, μια δυσφορία, που για να πάψει να υφίσταται, απαιτεί έναν εξαγνισμό.

— Μα είναι τέλος πάντων ατομικός αυτός ο εξαγνισμός; ρώτησε η Ροζαλί όλο και πιο ανήσυχη.

— Ενώ είναι ατομικός, απάντησε ο Μαξ, όλοι οι άνθρωποι υποφέρουν από αυτόν ως ένα βαθμό. Καρφωμένοι στον ίδιο πλανήτη, περιτυλιγμένοι από την ίδια ατμόσφαιρα, ότι κι αν κάνουμε, η συνυπευθυνότητά μας σε όλα τα πράγματα είναι συνεχής και μοιραία, τόσο στη χαρά, όσο και στη λύπη, στην κακία ή στην αρετή.

— Όλα αυτά δεν μου εξηγούν αυτό που θάθελα να ξέρω, είπε η Ροζαλί με ένα είδος ανυπομονησίας. Εγώ για παράδειγμα, αν υποθέσουμε πως έκανα μεγάλα σφάλματα, θα υποφέρω μετά το θάνατό μου;

— Είναι λοιπόν τόσο γελοίο να σκεφθείτε, απάντησε ο Ντεστρουά, ότι στην περίπτωση που όλες οι οδύνες σας μαζί δεν θάναι όσες και οι αμαρτίες σας, θα ξαναγιώσετε στο θάνατο για να συνεχίσετε τον εξαγνισμό;

— Τι νόημα έχει, είπε βιαστικά η Ροζαλί, αν ξεχάσω την προηγούμενη ζωή μου;

— Θα υποφέρατε λιγότερο αν αγνοούσατε τους λόγους του μαρτυρίου σας; είπε ο Μαξ. Κατά τα άλλα, συνέχισε, στην ύπαρξη που ασπάζεται τα κρίματά της, είναι τουλάχιστον αμφίβολο να μην υποστεί ο άνθρωπος ένα μέρος της τιμωρίας του. Δεχθείτε μόνο πως υπάρχει μια οικογένεια: η σκέψη και μόνο να κληροδοτήσει στα παιδιά της τη δυστυχία, δεν είναι αρκετά τρομακτική;

— Αλλοίμονο! αλλοίμονο! είπε η Ροζαλί που έκρυψε το κεφάλι ανάμεσα στα χέρια της και ξέσπασε σε λυγμούς.

Ο Ντεστρουά, παρότι όλα αυτά του φάνηκαν πολύ περίεργα, δεν θέλησε να δει μέσα σ' αυτή την έκρηξη ανησυχίας, παρά το αποτέλεσμα ενός υπέρμετρου φόβου.

Λίγο μετά ο Κλεμάν γύρισε από το γραφείο του. Συνθιτισμένος από καιρό στις στεγνές μελαγχολίες της γυναίκας του, δεν έδωσε καν σημασία στα ίχνη των πρόσφατων δακρύων της. Επιπλέον ήταν απασχολημένος. Με ύφος σαρκαστικό και προσβλητικά λόγια, δήλωσε πως θα κοινωνούσε την επομένη και συμβούλευσε τη γυναίκα του, αφού η αδυναμία της την απήλλαξε τόσο άνετα από αυτή την αισχρή κωμωδία, τουλάχιστον να εξομολογείται πιο τακτικά απ' ό,τι συνήθιζε.

Η Ροζαλί, για πρώτη ίσως φορά, δεν έκρυψε καθόλου τη λύπη της που τον άκουγε να μιλάει με τέτοια ανεβλάβεια.

— Τι συμβαίνει; ρώτησε ο Κλεμάν με έπαρση και οργή. Σε εντυπωσίασαν οι κοινοί τρόποι αυτού του αββά; Μην ξεχνάς, πρόσθεσε σθεναρά, πως δεν θέλω ούτε καν τη σκιά ενός τρίτου ή μιας σκέψης ανάμεσά μας. Θα προτιμούσα να υποστώ το έσχατο των μαρτυριών, παρά να είμαι στο έλεος ενός παπά.

Ο Μαξ έσκυβε το κεφάλι ανήσυχος.

— Μη μου πεις πως ζηλεύεις ένα γέρο; ρώτησε η Ροζαλί προσπαθώντας να χαμογελάσει.

Ο Κλεμάν, αντί να διαμαρτυρηθεί για τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύτηκε ο θυμός του, ηρέμησε ξαφνικά και άλλαξε απότομα συζήτηση.

Σπάνια περνούσε μέρα χωρίς να μεσολαβήσει κάποιο καινούργιο συμβάν. Έτσι την ίδια βδομάδα ο Ντεστρουά μπροστά στην κυρία Τιγιάρ, η οποία ήταν ελαφρά αδιάθετη:

— Φαίνεται, του είπε εκείνη, πως ο κύριος Κλεμάν σας υπήρξε άλλοτε υπάλληλός μας.

— Πώς το μάθατε; ρώτησε με περιέργεια ο Μαξ.

— Από το Φρειδερίκο, είπε η κυρία Τιγιάρ, που πήγε να ειδοποιήσει την κυρία Ροζαλί για την αδιαθεσία μου.

Πρόσθεσε πως ο γέρος της είχε μεταφέρει τις πιο οδυνηρές εντυπώσεις απ' αυτή την επίσκεψη. Ο Κλεμάν ενώ στην αρχή ενοχλήθηκε βλέποντάς τον, δείχθηκε σύντομα τόσο ανοιχτός απέναντί του, όσο επιφυλακτικός ήταν λίγο πριν. Του έδειξε χωρίς περιστολή το διαμέρισμά του, είχε ακόμη την πρόθεση να του διηγηθεί την ιστορία του με την παραμικρή λεπτομέρεια και τον υποχρέωσε να εξετάσει τα λογιστικά του βιβλία, με το πρόσχημα ότι ήθελε να τον ρωτήσει αν ήταν σωστά. Ο Φρειδερίκος έμεινε περισσότερο εντυπωσιασμένος απ' αυτή του την ανησυχία, γιατί τα συγκεκριμένα βιβλία, φανέρωναν ένα λογιστή πρώτης τάξης. Παρά την ευφορία του, την πολυάσχολη ζωή του και την ευσέβειά του, ο Κλεμάν με την καταστραμμένη φυσιογνωμία του, τα βλοσυρά του μάτια και τους διαφορούμενους τρόπους του, δεν ενέπνευσε στο γέρο ούτε εμπιστοσύνη, ούτε συμπάθεια. Έφτανε μάλιστα ο Φρειδερίκος στο σημείο να θλιβεται, χωρίς πράγματι να ξέρει καλά-καλά γιατί, για τις σχέσεις της κυρίας Τιγιάρ, μ' αυτό το αποτρόπαιο υποκείμενο.

— Όσο για μένα, συνέχισε η κυρία Τιγιάρ, λυπάμαι που δεν το έμαθα νωρίτερα. Χωρίς ψευτοπερηφάνειες, θα είχα κατά πάσα

πιθανότητα αρνηθεί να πάω σ' αυτό το σπίτι και έτσι θάπρεπε να κάνω. Πρέπει να σας πω οπωσδήποτε, αν η κυρία Ροζαλί μου εμπνέει συμπάθεια, για τον άνδρα της νιώθω ακριβώς τα ίδια συναισθήματα με το γέρο-Φρειδερίκο μου' μου προκαλεί μια αηδία που δεν μπορώ να την ξεπεράσω.

Την επόμενη κιόλας της ίδιας μέρας, ο Ντεστρουά πήγε στον Κλεμάν ο οποίος τον υποδέχθηκε με κακοθυμία:

— Είσαι τρελλός; φώναξε. Διασκεδάζεις κάνοντας κατήχηση στη Ροζαλί; Τι έχεις στο νου σου; Ήταν ανάγκη να της πεις πως υπάρχει Θεός, αιωνιότητα, τιμωρίες και τα λοιπά;

— Απάντησα στις ερωτήσεις της, είπε ο Μαξ, αυτό είναι όλο.

— Έπρεπε τότε να της απαντήσεις, είπε ο Κλεμάν, με σθένος, πως Θεός υπάρχει μόνο για τους ηλίθιους, πως ο θάνατος είναι ανυπαρξία και πως οι τιμωρίες και οι ανταμοιβές είναι ανόητες εφευρέσεις του ανθρώπου.

— Για ποιό λόγο; είπε ο Μαξ έκπληκτος.

— Δεν θέλεις, φαντάζομαι, να φέρεις ταραχή στο σπίτι μου! απάντησε ο Κλεμάν κοφτά. Ορίστε, η Ροζαλί δε μ' αφήνει πια σε ησυχία ούτε μέρα ούτε νύχτα, και με ταλαιπωρεί μ' όλες αυτές τις μωρολογίες... Θέλω μια χάρη από σένα.

— Ποια;

— Πρέπει να χαλάσεις το έργο σου' να καταπνίξεις με υπαιτιγμούς μέσα στο μυαλό της γυναίκας μου, τον κακό σπόρο που έσπειρες.

— Αυτό δεν μπορώ να το κάνω είπε ο Μαξ σταθερά.

— Έτσι λοιπόν, φώναξε έξαλλος ο Κλεμάν, πρέπει, επειδή εσένα σου αρέσει, να υποφέρω εγώ, να θυσιάσω εγώ για τις ιδέες τις οποίες φτύνω.

— Σου υπόσχομαι μόνο, απάντησε ο Ντεστρουά, να διευκρινίσω τα ερωτήματα της Ροζαλί αν τύχει και με ξαναρωτήσει πάνω σ' αυτό το ζήτημα.

— Καλά, σύμφωνα, είπε ο Κλεμάν. Θα υποστείς όμως, χωρίς να ξεφυσάς, να τη χλευάσω μπροστά σου για τις ανόητες φαντασιοπληξίες της.

Έπειτα μίλησαν για το γέρο-Φρειδερίκο.

— Τι κάνει; ρώτησε ο Κλεμάν. Είναι στην υπηρεσία της φίλης σου;

— Α! είπε ο Ντεστρουά ενθουσιασμένος, αυτός ο γέρος είναι πραγματικά αξιοθαύμαστος. Σαρανταπέντε χρόνια απ' τη ζωή του, είναι τώρα εξήντα χρονών, δεν έπαψε να δουλεύει. Με το θάνατο του αφεντικού του έχασε όλες του τις οικονομίες, μα δεν έβγαλε μιλιά. Δε νοιάστηκε παρά μόνο για τη κυρία Ντυκορνέ και την κόρη της.

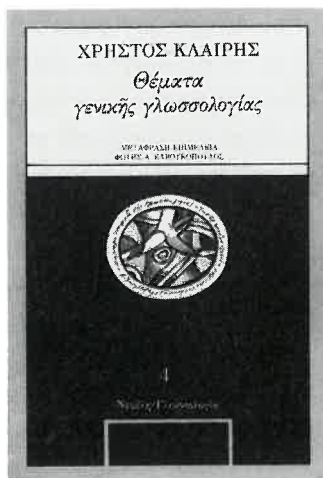
Τις υποχρέωσε να δεχθούν τις υπηρεσίες του και έγινε υπρέτης τους σχεδόν δια της βίας. Είναι στη διάθεση της κυρίας Τιγιάρ όλη την ημέρα. Σαν να μην έφτανε αυτό, χρησιμοποιεί τα δύο τρίτα αυτών που κερδίζει το βράδυ κρατώντας λογιστικά βιβλία, προς ανακούφιση των δύο γυναικών.

— Είναι ένας γερο-ηλίθιος είπε αμέσως ο Κλεμάν περιφρονητικά.

(η συνέχεια στο επόμενο)

► **Χρήστος Κλαίρης,**
Θέματα γενικής
γλωσσολογίας,
Νεφέλη, Αθήνα, 1990.

Το να αντλεί κανείς πληροφορίες από ένα βιβλίο γλωσσολογίας για τον τρόπο ζωής και σκέψης ενός λαού του οποίου οι τελευταίοι εκπρόσωποι ζουν στο νοτιότερο ίσως μέρος του πλανήτη, θα μπορούσε να θεωρηθεί εκ πρώτης όψεως παράδοξο. Από τότε όμως που οι γλωσσολόγοι — όπως και συνάδελφοί τους από άλλους επιστημονικούς κλάδους — έπαψαν να θεωρούν ως μοναδική πηγή γνώσεων τη θεωρητική βιβλιογραφική εργασία αλλά τη συνδύασαν με την επιτόπια έρευνα, παρόμοιες αναφορές έπαψαν να ξενίζουν. Ο Έλληνας καθηγητής του Πανεπιστημίου της Σορβόνης κ. Χρήστος Κλαίρης, αποτελεί παράδειγμα επιστήμονα που συμπληρώνει τη θεωρητική έρευνα με την επιτόπια τεκμηρίωση των απόψεών του. Το βιβλίο του είναι μια συλλογή άρθρων και συνεντεύξεων και χωρίζεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο αναλύονται μια σειρά από έννοιες της γλωσσολογίας από τη σκοπιά της δομικής και λειτουργικής θεωρίας σύμφωνα με τη διδασκαλία του André Martinet του οποίου ο κ. Κλαίρης υπήρξε μαθητής. Το δεύτερο μέρος καλύπτει τη σαγηνευτική αναζήτηση μιας γλωσσικής πραγματικότητας. Η περιγραφή της επιτόπιας έρευνας στη Γη του Πυρός δίνει την ευκαιρία στον αναγνώστη



όχι μόνο να γνωρίσει μια υπό εξαφάνιση γλώσσα αλλά και να κατανοήσει την σχετικότητα ορισμένων γλωσσολογικών εννοιών που συχνά θεωρούνται απόλυτες. Οι απόψεις του κ. Κλαίρη κάνουν φανερή την αλήθεια που συχνά αγνοούν όσοι χαρακτηρίζονται από ημιμάθεια: όσο περισσότερο εμβαθύνει κανείς στη μελέτη ενός επιστημονικού κλάδου τόσο οι αφορισμοί και τα αξιώματα χάνουν την καθολική ισχύ τους. Στο τρίτο μέρος ο κ. Κλαίρης προσεγγίζει την ελληνική γλώσσα προτείνοντας ορισμένες λύσεις για προβλήματα που θέτει η ελληνική γλωσσική διμορφία, που πολύ σωστά διαφοροποιείται από τη διγλωσσία, τονίζοντας τον ενιαίο χαρακτήρα των ελληνικών. Έτσι το βιβλίο του κ. Κλαίρη πλουτίζει την πενιχρή ελληνική γλωσσολογική βιβλιογραφία, προσφέροντας απ' τη μια την περιγραφή μιας συναρπαστικής εμπειρίας κι απ' την άλλη τις πολύτιμες σκέψεις ενός ειδικού. Και μια μικρή παρατήρηση: επειδή στα

ελληνικά υπάρχουν δύο διαφορετικές λέξεις που σημαίνουν η μια τον Ινδό και η άλλη τον Ινδιάνο η χρήση στη γλώσσα μας της λέξης Αμερινδιάνος (Amerindien) — που μόνο στα γαλλικά έχει νόημα αφού διαφοροποιεί τον Indien (Ινδό) από τον Indien (Ινδιάνο) — είναι μάλλον αδόκιμη.

Ν. Δ.

*

► **Mont-Athos**

«Η μοναξιά είναι θανάσιμη για τις ψυχές που δεν φλέγονται από ένα μεγάλο πάθος» λέει ο Νίκος Καζαντζάκης και αυτή η φράση είναι το μότο του βιβλίου Mont-Athos που εκδόθηκε από τις εκδόσεις Henri Veyrier τον Απρίλιο του 1992. Πρόκειται για ένα οδοιπορικό στο Άγιο Όρος μέσα από τις κυρίως ασπρόμαυρες αλλά και έγχρωμες φωτογραφίες του Jean-Francois Bonhomme, δουλειά του οποίου το **θεωρείο** έχει δημοσιεύσει σε προηγούμενα τεύχη του. Το καλαίσθητο βιβλίο προλογίζει ο Clément Lépidis και ο Δημήτρης Άναλις. Καθώς το κύριο μέρος του κατέχουν οι φωτογραφίες, το κείμενο έρχεται σε δεύτερη μοίρα, είναι όμως επεξηγηματικό και αντάξιο των φωτογραφιών στις οποίες μ' ευχαρίστηση κυλά το μάτι μας. Τα κείμενα του Jean-Biès εκτός από τις ιστορικές πληροφορίες που μας δίνουν για τις μονές και το Όρος μας

κάνουν γνωστή την ιεραρχία, τους κανόνες και τη λειτουργία, ενός κράτους μοναχών εν κράτει ανθρώπων. Έτσι έννοιες όπως αυτή του κελλήτη μοναχού, του ερημίτη, του αναχωρητή ή των κοινοβιακών και ιδιόρρυθμων μοναστηριών επεξηγούνται ευκρινώς και μας γνωστοποιούν αυτούς τους τρόπους προσέγγισης του Θεού που παραμένουν σήμερα στο

Jean-François BONHOMME

Mont-Athos



Όρος από άλλους αιώνες. Οι φωτογραφίες των 17 μοναστηριών του Όρους — αρχίζοντας απ' αυτό της Μεγάλης Λάβρας, που άλλωστε είναι η πρώτη (963 μ.χ.) και η μεγαλύτερη μονή και κλείνοντας με τη Μονή Ιβήρων — συνοδεύονται από ένα μικρό επεξηγηματικό κείμενο κυρίως της ίδρυσης και της ιστορίας κάθε μονής. Το Πάσχα στο Βατοπέδι αποτελεί ξεχωριστό κεφάλαιο· το κείμενο εξηγεί το τελετουργικό και οι φωτογραφίες του J. - F. Bonhomme μας δίνουν εικόνες. Οι αθλητές της εξορίας (ελπίζω το αθλητές με την έννοια του άθλου) δηλαδή οι ερημίτες και οι αναχωρητές αφήνονται για το τέλος του βιβλίου. Είναι

άλλωστε αυτοί που φθάνουν στην υπέρβαση, ζώντας απομονωμένοι οι πρώτοι σε σκήτες και καλύβες και οι δεύτεροι σε σπηλιές. Οι φωτογραφίες μιλάνε από μόνες τους για το δυσπρόσιτο αυτών των καταφυγίων του σώματος και της ψυχής. Ο κύκλος του βιβλίου κλείνει μ' έναν επίλογο όπου ο Jean-Biès προσπαθεί να εξηγήσει με λόγια, το μυστήριο, το θαύμα και το μεγαλείο του Όρους, πράγμα που επιχείρησε και ο J. - F. Bohnhonne με τις φωτογραφίες του.

P. Στ.

► Το μυστικό της Θεσσαλονίκης

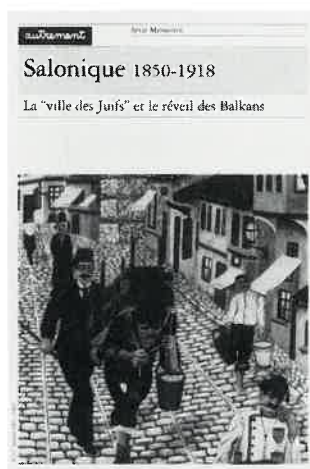
Το βιβλίο «Salonique 1850-1918», με υπότιτλο, «La ville des Juifs et le réveil des Balkans» (Θεσσαλονίκη 1850-1918. Η πόλη των Εβραίων και η αφύπνιση των Βαλκανίων) που κυκλοφόρησε το Γενάρη του 92 από τις εκδόσεις «Autrement», με τη συμμετοχή 16 συγγραφέων και την επιμέλεια του Gilles Veinstein, αναπτύσσει την ιστορία ενός τύπου θρησκευτικής συνύπαρξης σε μια κοσμοπολίτικη πόλη. Για να μπορέσει λοιπόν ο Έλληνας αναγνώστης να διαπιστώσει για μια ακόμη φορά, όχι μόνο το ενδιαφέρον που έχει ένα τέτοιο θέμα, αλλά και ότι η ιστορία του τόπου του δεν ανταποκρίνεται πάντα στην επίσημη και ευρέως γνωστή άποψη των γεγονότων,

ας παραθέσουμε εδώ, ορισμένα στοιχεία της σύνθετης αυτής μελέτης.

Σ' ένα πρώτο μέρος, ανακαλύπτουμε ότι η Θεσσαλονίκη του 16ου αιώνα είναι μια ισπανόφωνη κυρίως πόλη, με πλειοψηφία εβραίων «σεφάραντ» κατοίκων (56% το 1519, 68% το 1613) που καταδιώχθηκαν από τους καθολικούς βασιλιάδες της Ιβηρίας ύστερα από το θέσπισμα της Αλάμπρα, το 1492. Η εγκατάστασή τους σε πόλεις της οθωμανικής Αυτοκρατορίας οφείλεται στην ευνοϊκή στάση του Σουλτάνου Bayezid II απέναντι σ' ένα λαό του οποίου οι γνώσεις κι οι αρμοδιότητες μπορούσαν να φανούν ωφέλιμες στα κράτη του και με τον οποίο λαό, είχε ως κοινούς εχθρούς τους ξένους βασιλιάδες. Στο 16ο αιώνα λοιπόν, η άνθιση της εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης (της «Ιερουσαλήμ των Βαλκανίων» καθώς αποκαλείται) είναι τέτοια, ώστε η δόξα κι η επιρροή της ξεπερνούν τα σύνορα της Αυτοκρατορίας: καθίσταται πνευματικός πόλος του συνόλου του εβραϊκού κόσμου. Συνάμα, η πόλη παρουσιάζεται ως το πιο δυναμικό οικονομικό κέντρο των Βαλκανίων, όντας στο σταυροδρόμι Αδριατικού και Αιγαίου Πελάγους, Κεντρικής Ευρώπης και Μεσογείου... Η ιστορική μελέτη του βιβλίου αρχίζει από τα μέσα του 19ου αιώνα, όπου ύστερα από δύο αιώνες μαρasmus και στασιμότητας, η εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης

γνωρίζει μια οικονομική και διανοητική αναγέννηση. Σε μια τέτοια περίοδο μετασχηματισμού του διακομιστικού εμπορίου (λόγω της οικονομικής εισόδου των μεγάλων δυνάμεων στη Μακεδονία), η Θεσσαλονίκη εμφανίζεται ως «αποθήκη της Ευρώπης».

Η απογραφή πληθυσμού του 1882 (Μωραΐτης) αναφέρει 95.000 κατοίκους, απ' τους οποίους, 50.000 Εβραίους, 22.000 Τούρκους και 18.000



Έλληνες· οι υπόλοιποι είναι Βούλγαροι, Σέρβοι και Φράγκοι. Πόλη-μωσαϊκό λοιπόν, αλλά και πόλη του μοντερνισμού. Η Θεσσαλονίκη βιομηχανοποιείται (καπνοβιομηχανία της εβραϊκής οικογενείας Αλλατίνη). Η Θεσσαλονίκη εξευρωπαϊζεται και χάρη στις νεοκατασκευασμένες σιδηροδρομικές γραμμές, η Ευρώπη είναι πλέον κοντά της. Επίσης, μετά την πυρκαγιά του 1890, ο αστικός χώρος εκμοντερνίζεται κι' εξοπλίζεται με την απαραίτητη υποδομή: γκάζι, υπνόμους, μέσα συγκοινωνίας, δημόσιους

κήπους, κ.τ.λ... Κοινωνιολογικά, η πυρκαγιά του 1890 σημαίνει ήδη τη μερική αποσύνθεση των παραδοσιακών εθνο-θρησκευτικών κυβελών· κοινωνικά, οδηγεί σε μια ιεράρχηση του αστικού χώρου με βάση τα εισοδήματα των κατοίκων (η προνομιά τάξη συγκεντρώνεται στη «λεωφόρο των επαύλεων», αντιπροσωπευτική του εκλεκτικού στυλ).

Η βιομηχανική εξέλιξη της πόλης φέρνει σαν αποτέλεσμα ένα ισχυρό σοσιαλιστικό κίνημα, μοναδικό στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και το οποίο θα αποδειχθεί ακολούθως, αφετηρία του σοσιαλισμού στην Ελλάδα. Επίσης, η Θεσσαλονίκη, πόλη προοδευτικών ιδεών και νέων μεθόδων εκπαίδευσης, θ' αποτελέσει την εστία της αντιπαράθεσης ενάντια στον Σουλτάνο Abdul Hawid II που οδηγεί το 1908, στην Επανάσταση των Νεότουρκων. Το 1912, η Θεσσαλονίκη εντάσσεται στο Ελληνικό Κράτος που θα προσπαθήσει τότε να οργανώσει τη διοίκηση της πολιτείας, συντονίζοντας την με αυτήν της υπόλοιπης χώρας. Άλλωστε, το 1916, η πόλη θα γίνει έδρα της Προσωρινής Κυβέρνησης Εθνικής Άμυνας που εγκαθιδρύει ο Βενιζέλος ενάντια στην γερμανόφιλη πολιτική του Κωνσταντίνου· και στη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, αποτελεί το στρατηγείο του Ανατολικού Στρατού των Συμμάχων. Μετά τη μεγάλη και καθοριστική

για την πόλη πυρκαγιά του 1917, η νέα οργάνωση του αστικού ιστού (την οποία αναλαμβάνει ο Γάλλος αρχιτέκτονας Ernest Hébrard) εγκαταλείπει οριστικά τις παροδοσιακές δομές. Η ανοικοδόμηση ευνοεί όμως τις επενδύσεις κεφαλαίων και την κοινωνική διαστρωμάτωση της πόλης. Καθώς οι Εβραίοι αποχωρούν από το καταστραμμένο πια κέντρο και λιμάνι για πιο περιφεριακές ζώνες, η κοινότητα τους περιθωριοποιείται και από το 1922, με τις ανταλλαγές πληθυσμού και τον ερχομό των προσφύγων αποτελεί πλέον μειονότητα.

Η εισαγόμενη από τον Hébrard αστική μορφοτυπολογία θα διαμορφώσει έκτοτε νέες εκφράσεις των κοινοτικών ανταλλαγών και καινούργιες λειτουργικότητες της καθημερινής ζωής. Αλλάζοντας όψη, η πόλη θα χάσει τη μνήμη ενός μεγάλου κεφάλαιου της ιστορίας της...

Οι φωτογραφίες που συνοδεύουν τα κείμενα της εργασίας είναι ανέκδοτες και προέρχονται από τα αρχεία του Ηλία Πετρόπουλου. Αποτελούν μαρτυρίες, αληθινές σφραγίδες, που σε καιρούς ασαφείς όπως τους σημερινούς, όλο και πιο επίμονα αναζητά κανείς. Μ' ένα δικό τους απροσδόκητο τρόπο, τέτοιες αναπαραστάσεις υπογραμμίζουν την ανάγκη να γνωρίσουμε την ανεξιχνίαστη πλευρά του παρελθόντος μιας πόλης που βάλλεται στις μέρες μας, από παράλογες επιδιώξεις.

M. K.

► **Ερμής Α. Μουρατίδης:**
«Το Ποντιακό Θέατρο»,
εκδοτικός οίκος Αδελφών
Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη,
1991.

Ένα ανεξερεύνητο και άδικα αγνοημένο κομμάτι της νεοελληνικής θεατρικής παράδοσης, το Ποντιακό Θέατρο, μελετά με την εργασία του ο κ. Ερμής Μουρατίδης. Είναι βέβαια αλήθεια ότι οι ειδικές συνθήκες που επικρατούσαν στις δύο βασικές εστίες του ποντιακού πολιτισμού (Μικρασιατικός Πόντος, Νότια Ρωσία-Αζοφική) την εποχή που γεννήθηκε και αναπτύχθηκε το θέατρο αυτό (περίπου στα 1850 - 1923 και 1937) αλλά και κυρίως ο τρόπος με τον οποίο «έσβησε» εκεί το ποντιακό στοιχείο, δεν επέτρεψαν τη διατήρηση του υλικού που θα βοηθούσε σήμερα ένα συστηματικό έργο από την πλευρά του ερευνητή. Η ίδια όμως αδιαφορία φαίνεται να επικρατεί και σχετικά με τη «σύγχρονη» έκφραση του Ποντιακού Θεάτρου όπως αυτή εκδηλώθηκε και εκδηλώνεται από τους Ποντίους της πρώτης αλλά και των επόμενων γενιών, που ήρθαν στην Ελλάδα μετά το 1922.

Μόνο δύο συστηματικές μελέτες μπορούσε να καταγράψει ως σήμερα η βιβλιογραφία για το Ποντιακό Θέατρο:

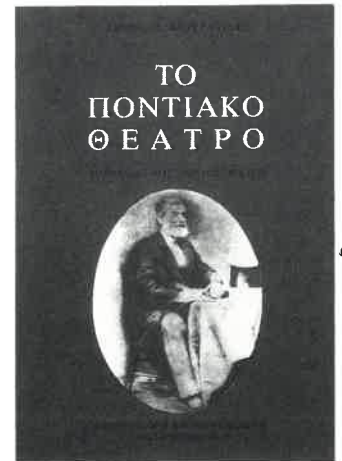
α) Την εργασία του κ. Οδυσσέα Λαμπιδή «Γύρω στο Ποντιακό Θέατρο» (1922-1972), (Παράρτημα 10 του «Αρχείου

Πόντου», Αθήνα, 1978), σημαντική επιστημονική μελέτη, που επιχείρησε να συγκεντρώσει, για πρώτη φορά, το υπάρχον υλικό, και που στάθηκε κυρίως στην ποντιακή θεατρική ζωή μετά το 1922 καθώς και σε μια ενδιαφέρουσα προβληματική για την υπόσταση του θεάτρου αυτού.

β) Τη διατριβή του κ. Χρήστου Σαμουηλίδη «Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο του Πόντου», (Αθήνα, 1980), η οποία μελέτησε το θέατρο των Μωμόγερων, συνέλεξε και παρουσίασε 55 παραλλαγές του, και επιχείρησε να εντοπίσει την ιστορική του πορεία και μετεξέλιξη από ευετηριακό έθιμο σε λαϊκό θέατρο.

Ο κ. Ερμής Μουρατίδης, με την εργασία που μας προσφέρει, βεβαιώνει τη θέση του ως δραστήριου και ουσιαστικού εργάτη του ποντιακού θεάτρου. Η έρευνά του — που στο συγκεκριμένο τόμο περιορίζεται στη θεατρική ζωή του Μικρασιατικού πόντου, αλλά που αφήνει να εννοηθεί ότι θα επεκταθεί στο θέατρο των Ποντίων της Ρωσίας και της Αζοφικής — θέτει το θεμέλιο λίθο και προσφέρει εργαλείο sine qua non για οποιαδήποτε προσπάθεια συνεχιστεί προς αυτήν την κατεύθυνση.

Αντιμετωπίζει, στο μέτρο του δυνατού, το τρομακτικό πρόβλημα της εξεύρεσης των πηγών, επεξεργάζεται, συστηματοποιεί, κατατάσσει και παρουσιάζει το υπάρχον υλικό, και με καθαρή γραφή μας προτείνει μια γνωριμία με το Ποντιακό Θέατρο.



Επιδιώκει από τη μια πλευρά να μελετήσει τον τρόπο σύνταξης του θεατρικού φαινομένου στον Πόντο, και από την άλλη, να παρουσιάσει τους συντελεστές που συμμετείχαν στο φαινόμενο αυτό. Η εργασία παρουσιάζει ίσως κάποιες ελλείψεις — και αυτό πρώτος ο ίδιος ο συγγραφέας της φαίνεται να το γνωρίζει ή κάποιες φορές ξεφεύγει από το καθαρά επιστημονικό ύφος μπροστά στη συναισθηματική φόρτιση που επιβάλλει το αντικείμενο (ας μην ξεχνάμε ότι ο κ. Μουρατίδης είναι πριν απ' όλα σκηνοθέτης, και πρακτικός εργάτης του ποντιακού θεάτρου). Αλλά στο σύνολό του, το ερευνητικό αποτέλεσμα του κ. Μουρατίδη είναι τόσο πολύτιμο, ώστε οποιαδήποτε ειδικού ύφους κριτική θα ήταν μάλλον κακοπροαίρετη. Περιμένουμε με ενδιαφέρον τη συνέχεια της εργασίας του, καθώς και την πιθανή ανταπόκριση νέων ερευνητών στην πρόσκληση που απευθύνει ο συγγραφέας, για μια αναλυτικότερη μελέτη του φαινομένου.

Σ. Κ.

► **«Caligula» από την Comédie Française**

Υπόκλιση στον Youssef Chahine. Το μάθημα σκηνοθεσίας που παραδίδει στην Comédie Française αποτελεί παραδειγματικό συνδυασμό της εκμετάλλευσης του θεάματος με μια συνεπούς ύφους προσέγγιση του κειμένου του Albert Camus. Διότι ο Youssef Chahine, πριν προσθέσει τα στοιχεία εκείνα που χαρακτήρισαν τις αισθητικές του επιλογές — και που αναπόφευκτα βρήκαν τις πηγές τους στην κινηματογραφική παιδεία αλλά και στην αλεξανδρινή καταγωγή του σκηνοθέτη —, είχε ήδη πραγματοποιήσει μια δουλειά ουσίας στην ανάγνωση του «Caligula». Όχι τόσο στη θεωρητική αποκρυπτογράφηση του, αφού εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο αυτοκράτορας δεν είναι ένας αμμοσταγής δολοφόνος αλλά ένας απεγνωσμένος εξουσιαστής σε αναζήτηση ατέραιων χαρακτήρων που πέφτει στην παγίδα της διάνοιάς του για να αυτοοδηγηθεί στον αφανισμό του· αλλά κυρίως στον τρόπο με τον οποίο εκφέρθηκε ο λόγος του κειμένου για να αποκαλύψει αυτήν την ουσία του. Τις κινηματογραφικές σφήνες, τις μουσικές και σκηνογραφικές επιλογές, τις συνεχείς αναφορές στη διαχρονικότητα των καταστάσεων, μπορεί να τις δεχθεί ή να τις απορρίψει κανείς ανάλογα με την προσωπική του αισθητική.

Δεν μπορεί όμως να αρνηθεί τη δύναμη και την αποτελεσματικότητα που εκφέρει ο λόγος του Camus στη σκηνή της Comédie Française. Στο υψηλό επίπεδο αποτέλεσμα, οι ηθοποιοί της Comédie Française προσφέρουν με τη σειρά τους μια παραδειγματική δουλειά συνόλου, χωρίς να θυσιάζουν σ' αυτήν την ατομική τους δημιουργία. Επικίνδυνα ερωτεύσιμος ο Jean-Yves Dubois στο ρόλο του Caligula.

Comédie Française: 15 Φεβρουαρίου - 24 Ιουνίου (σε εναλασσόμενο ρεπερτόριο).
Albert Camus: «Caligula»,
Σκηνοθεσία: Youssef Chahine,
Σκηνικά: Françoise Dame
Κοστούμια: Jean-Pierre Delifer,
Μουσική: Mohammed Nouh,
Χορογραφία: Cécile Bon

Le Vieux Patricien: Catherine Samie,
Hélicon: Nicolas Silberg,
Lepidus: Yves Gasc,
Caesonia: Martine Chevallier,
Caligula: Jean-Yves Dubois,
Cherea: Michel Favory,
Octavius: Jean-François Rémi,
Cassius-Metellus: Loïc Brabant
Patricius: Igor Tyczka,
Scipion: Lilah Dadi.

X. A.

*

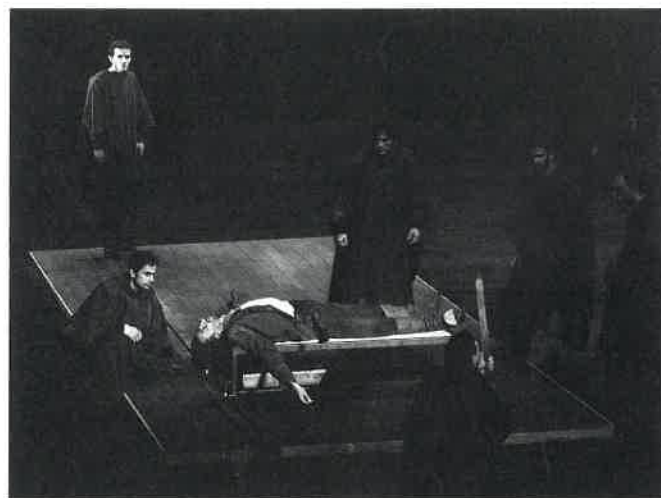
► **«Αίας» και «Φιλοκτήτης» από το C. D. N. της Reims**

Διλογία με το στανιό θέλησε να μας επιβάλλει ο Christian



Αίας. Φωτογραφία: Gérard Rondeau

Schiaretti. Με το εύρημα (;) ότι ο Οδυσσεάς αποτελεί κοινό χαρακτήρα στις δύο τραγωδίες του Σοφοκλή, θεώρησε ενδιαφέρον να μας παρουσιάσει μαζί τα δύο έργα «από τη σκοπιά του Οδυσσέα... παράδοξο ήρωα... ένα συνδυασμό απλοϊκού και μοντέρνου ανθρώπου». Για την εξυπηρέτηση της «άποψης»



Φιλοκτήτης.

Φωτογραφία: Gérard Rondeau

ανέσυρε και μερικά αποσπάσματα από κείμενα του Ομήρου, του Πλάτωνα, και του Οβίδιου, έφτιαξε με αυτά πρόλογο, ένα ιντερλούδιο και έναν επίλογο που έδωσε στον Οδυσσέα να απαγγείλει, και

έτσι συνέδεσε — όπως νόμισε — τα δύο κείμενα. Με τη λογική αυτή βέβαια, θα περιμένουμε την επόμενη φορά μια διλογία με «Αγαμέμνονα» και «Τρώαδες» και την Κασσάνδρα ως κοινό πρόσωπο, ή — γιατί όχι — «Αίαντα» και «Χοηφόρες» από τη σκοπιά της Αθηνάς ως από μηχανής θεού. Καμιά θέση φυσικά δεν είναι αργιστί απορρίψιμη, αρκεί να δικαιολογείται εκ των υστέρων. Και εδώ ο C. Schiaretti δεν μας έπεισε ότι πέρα από το εύρημα είχε παλέψει και για τη δραματουργική «νομιμοποίησή» του. Το αποτέλεσμα ήταν απλά να υποχρεωθούμε σε μια βραδιά με δύο έργα, που όμως ούτε και στην αυτονομία τους μπόρεσαν να στηριχθούν από τη

σκηνοθετική εργασία. Διότι με αποσπασματικά και φτηνά κόλπα δεν προσεγγίζεται ο Σοφοκλής: ποιο νοήμα είχε στην παράσταση η επιλογή ενός άνδρα για το ρόλο της Τέκμησας; Ποιον μπορεί να

εντυπωσιάζει σήμερα η «νατουραλιστικής» μορφής αυτοκτονία του Αίαντα, με τα αίματα να χύνονται παντού; Ποιον σοκάρει πια η εμφάνιση ενός ηθοποιού γυμνού στη σκηνή; Αυτό δε, το γύρω-γύρω όλοι του Νεοπτόλεμου και του Οδυσσέα για να δοθεί η αίσθηση ότι διανύεται μια απόσταση, πώς δικαιολογείται σε επαγγελματική παράσταση; Μέσα βέβαια σ' αυτήν τη συνολική σύγχυση είναι πολυτέλεια να μιλήσουμε για ερμηνείες, που ούτως ή άλλως δεν ξεπέρασαν τη μετριότητα. Πρέπει φαίνεται να το πάρουμε απόφαση ότι οι κακόμοιροι τραγικοί θεωρούνται από ορισμένους, ο κασίδης στο κεφάλι του οποίου αποφάσισαν να μάθουν την τέχνη τους.

Théâtre de l' Europe - Odéon,
31 Ιανουαρίου - 23
Φεβρουαρίου.
Σοφοκλής : «Αίας» —
«Φιλοκτήτης».
Κείμενο της παράστασης:
François Rey σε συνεργασία με
τον Δαμιανό Κωνσταντινίδη,
Σκηνοθεσία: Christian
Schiaretti,
Σκηνικά: Renaud de Fontainieu,
Κοστούμια: Agostino Cavalca,
Μουσική: Jacques Luley

Αίας: Jacques Bonnaffé,
Φιλοκτήτης: Michel Cassagne,
Οδυσσέας: Bernard Freyd,
Τέκμησσα-Νεοπτόλεμος:
Christian Cloarec, Τεύκρος:
Charlie Nelson, Αθηναί-
Κορυφαίος-Ηρακλής: Jacques
Zabor, Μενέλαος: Serge
Maggiani, Αγαμέμνων: Gérard

Chaillou, Αγγελιοφόρος: Didier
Galas, Χορός: David Bursztein,
Jean-Louis Coulloc'h, Thomas
Cousseau, Didier Gaïas,
Christophe Lemaître, Michel
Weinstadt.

X. A.

*

► «Roberto Zucco» από
το T. N. P. Villeurbane -
Théâtre de la Ville

Ο Roberto Zucco, φυλακισμένος για τη δολοφονία του πατέρα του, αφού καταφέρνει να αποδράσει, σκοτώνει διαδοχικά, και χωρίς φαινομενικό λόγο, τη μητέρα του, τον επιθεωρητή της αστυνομίας, ένα ανήλικό αγόρι, και τελικά πηδάει στο κενό από την ταράτσα ενός κτιρίου. Ο Bernard-Marie Koltès βασίζει την ιστορία σε αληθινά περιστατικά, αλλά το έργο δεν έχει γραφτεί για να περιγράψει τις τελευταίες ώρες ενός παράφρονα δολοφόνου. Ο Bernard-Marie Koltès πλησίασε με προσοχή τον Roberto Zucco, ένα διανεμητή «παράλογου» θανάτου, τυφλό όργανο μιας ανεξέλεγκτης δύναμης, συνειδητοποιώντας στην πορεία ότι κανένας θάνατος δε μπορεί να είναι τελικά «λογικός». Ναι, οι αιτίες των πράξεων του Zucco μπορούν ίσως να ανακαλυφθούν από μια ψυχιατρο-κοινωνιολογική λογική, αυτό καθαυτό όμως το αποτέλεσμα τους, τι είδους ικανοποίηση μπορεί να βρει με τις ανακαλύψεις αυτές; Δε νομίζω ότι ο Bernard-Marie Koltès περιορίστηκε απλά σε μια



Roberto Zucco.

Φωτογραφία: Birgit

καταγγελία της αδιαφορίας του κοινωνικού και του οικογενειακού περιγύρου, που αποξενώνει καταστροφικά το άτομο, όπως διάβασα επανειλημμένα και διαφωνώ επίσης σε ένα λεπτό σημείο με μια διατύπωση του σκηνοθέτη της παράστασης Bruno Boëglin, που λέει κάπου ότι ο Koltès έγραψε το έργο γνωρίζοντας ότι θα πεθάνει «όπως ο Roberto Zucco». Δε θεωρώ ότι ο Koltès ταυτίζεται με τον Zucco-θύτη και θα έλεγα ότι αν ταυτίζεται με κάποιον είναι με τα θύματα αυτής της ιστορίας, τη μητέρα, τον επιθεωρητή, το αγόρι και τον Zucco-θύμα, που θα υποχρεωθούν σε ένα θάνατο φαινομενικά παράλογο, όπως αυτός που αγγίζει τον Bernard-Marie Koltès, αλλά που στη ουσία του είναι το ίδιο λογικός και αναπόφευκτος, όπως ο οποιοσδήποτε αποκαλούμενος φυσικός. Θεωρώ επομένως ότι με πολλή προσοχή πρέπει να προσεγγισθεί αυτή η προβληματική του Koltès μπροστά στο τρίπτυχο «θύτης-αιτία-θύμα», που, διατηρώντας

τελικά πάντα τα ίδια στοιχεία, αλλάζει μόνο προσωποεία. Έχω γι αυτό το λόγο επιφυλάξεις για ορισμένες επιλογές του Β. Βοëglin σε κάποια κρίσιμα σημεία της παράστασης, και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι θάνατοι στη σκηνή. Ωστόσο δε μπορώ να αμφισβητήσω ότι η παράσταση στο σύνολό της υπήρξε ιδιαίτερα προσεγγισμένη, στηριγμένη σε μια λιτή σκηνοθετική επέμβαση — που επηρεάστηκε στο σκηνογραφικό της μέρος από την αισθητική κληρονομιά του R. Peduzzi — και οφείλει πολλά στις ερμηνείες των πρωταγωνιστών της και ιδιαίτερα σ' αυτές των J. Radziwilowicz, Judith Henry, Christian Cohendy και Hubert Gignoux.

Théâtre de la Ville - 5 έως 29
Φεβρουαρίου
Bernard-Marie Koltès: «Roberto
Zucco»
Σκηνοθεσία: Bruno Boëglin,
Σκηνικά: Christian Fenouillat
Κοστούμια: Catherine Laval.

Μουσική: Georges Aperghis

Roberto Zucco: Jerzy Radziwilowicz,
η μητέρα του: Hélène Surgère,
η πιτσιρίκα: Judith Henry,
η αδελφή της: Christian Cohendy,
ο αδελφός της: Philippe Fauro,
ο πατέρας της: Guy Naigeon,
η μητέρα της: Gilette Barbier,
ο ηλικιωμένος κύριος: Hubert Gignoux,
η κομψή κυρία: Myriam Boyer.

X. A.

*

► "La mort de Pompée" από το Théâtre de la Commune — Pandora

Η Brigitte Jacques, σκηνοθέτης και καλλιτεχνική συνυπεύθυνος του θεάτρου la Commune — Pandora του Aubervilliers, αφιέρωσε τη φετινή θεατρική της δημιουργικότητα σε μια μάχη υπέρ του Corneille. Επέλεξε δύο από τα λιγότερο γνωστά έργα του, μια κωμωδία "La place royale" και μια τραγωδία "La mort de Pompée" και επιχείρησε, όπως η ίδια μας ανακοινώνει μέσα από τα διάφορα σημειώματά της, να αποδείξει ότι ο Corneille δεν είναι ο «κλασικός» συγγραφέας, όπως τον θέλουν «κάποιοι τεμπέληδες καθηγητές που προτιμούν να μην προβληματίζονται ιδιαίτερα για το θέατρο», αλλά αντίθετα ένας σύγχρονος δραματουργός.

"Corneille ο σύγχρονός μας", κατά παράφραση του γνωστού τίτλου και με διάθεση σύγκρισης του Γάλλου με τον Άγγλο δραματουργό! Στόχος σεβαστός και ενδιαφέρων, το λιγότερο που θα μπορούσαμε να πούμε: πόσο όμως ο στόχος αυτός επιτεύχθηκε στη σκηνή; Δεν ξέρω πώς αντιμετώπισε την κωμωδία η Brigitte Jacques.

Άκουσα ότι δοκίμασε ριψοκίνδυνες επιλογές, βάζοντας τους νεαρούς χαρακτήρες του "La place royale" να συνδιαλέγονται μέσα σ' ένα παρισινό μπιστρό ως ήρωες της Nouvelle vague. Δε γνωρίζω επίσης πώς λειτούργησε αυτή η επιλογή. Άκουσα αλληλοσυγκρουόμενες απόψεις. Όμως μπροστά στο "La mort de Pompée" έμεινα προσωπικά με την απορία: πέρα από τον ευγενικό της στόχο, με ποιον τρόπο δούλεψε η Brigitte Jacques για να μας αποδείξει ότι ο τραγικός Corneille είναι ένας σύγχρονός μας: Η παράσταση που είδαμε, χωρίς να έχει αδυναμίες στον ερμηνευτικό τομέα, δε μας έκανε ποτέ να ξεχάσουμε ότι μπροστά μας είχαμε ένα κείμενο του 17ου αιώνα, εξαιρετικό ίσως στη λογο-τεχνική του και στην τήρηση κάποιων κανόνων, αλλά με τους αλεξανδρινούς του να αντιστέκονται θεατρικά σε μόνιμη βάση και με τους ήρωές του να μη μπορούν να αποδράσουν προς μια διαχρονικότητα: Αίγυπτος, Πτολεμαίος, Κλεοπάτρα, Ρώμη Καίσαρας, τότε - τότε και μια νύξη του παιχνιδιού της εξουσίας αλλά κι αυτή πολύ

αόριστη.

Έφταιγαν οι αδιάφορες σκηνογραφικές λύσεις, η ουδέτερη, σχεδόν «κλασική» ανάγνωση, τα κοστούμια που στιγματίζουν χρονικά; Τελικά, αν υπήρξε ένα αίσθημα απογοήτευσης στην έξοδό μας από το θέατρο, δεν οφείλεται καθαυτό στο αποτέλεσμα της παράστασης: η ομάδα των ηθοποιών υπήρξε καλοκουρδισμένη, το σύνολο, η ατμόσφαιρα, οι ρυθμοί, η θεατρική λειτουργία άγγιξαν ένα ικανοποιητικό επίπεδο: η απογοήτευση εκδηλώθηκε γιατί η Brigitte Jacques μας είχε υποσχεθεί πολύ περισσότερα απ' όσα μας πρόσφερε τελικά.

Théâtre de la Commune —
Pandora 10 Μαρτίου - 12
Απριλίου
Pierre Corneille: "La mort de
Pompée",
Σκηνοθεσία: Brigitte Jacques,
Σκηνικά κοστούμια: Olivier
Peduzzi,
Μουσική: Marc-Olivier Dupin,
Φωτισμοί: Martine Staerk.

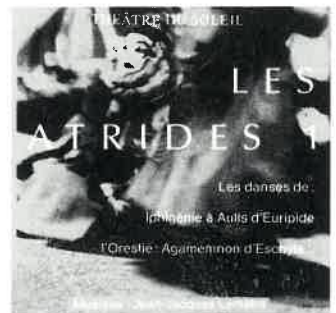
Cléopâtre: Jeanne-Marie Garcia,
Cornélie: Marie Génouève,
Ptolemée: Eric Génouève,
Jules César: Philippe Cal,
Achorée: Eric Petitjean,
Phoin: Pierre Mourad-
Mansouri,
Achillas: Emmanuel Pierson,
Philippe: Christophe Ratandra,
Septime: Yvan Duruz,
Charmion: Nicole Dogué,
Marc-Antoine: Laurent Collard,
Lélide: David Géry.

X. A.

☞ *Ατρείδες*

η μουσική από την παράσταση του Théâtre du Soleil

Ο όρος μουσική στην αρχαία Ελλάδα είχε μια σημασία πολύ ευρύτερη από τη σημερινή που περιορίζεται στην «τέχνη των ήχων». Η τέχνη της μουσικής, συνδυασμός κυρίως της καθεαυτό μουσικής με την τέχνη του λόγου, της όρχησης και της σκηνικής δράσης ανήκε στις εννέα Μούσες και εμπνεόταν απ' αυτές. Αν η Ευτέρπη και η Τερψιχόρη είναι αντίστοιχα οι Μούσες του



αυλού και της λύρας, η Μελπομένη και η Θάλεια είναι οι Μούσες της τραγωδίας και της κωμωδίας και η Ερατώ του χορού. Κατ' επέκταση οι παραπάνω τέχνες είναι αλληλένδετες και αλληλοεξαρτώμενες. Ο δίσκος Les Atrides 1, συνολικής διάρκειας 75' και 7", περιέχει τους χορούς (με την έννοια les danses) της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* του Ευριπίδη και του *Αγαμέμνονα* από την *Ορέστεια* του Αισχύλου, παραστάσεις του Théâtre du Soleil που

σκηνοθέτησε η Αριάν Μνιούσκιν. Πρόκειται για τη μουσική του Jean-Jacques Lemêtre ειδικά μελετημένη για τους χορούς των παραστάσεων. Δεν περιέχει φθόγγους, ρήματα και λόγους, αλλά προορίζεται για να συνοδεύει κινήσεις, εικόνες και σχήματα (*jeux de scène*) απαραίτητα στην αρχαία μουσική και στο αρχαίο δράμα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η βάση της κίνησης του χορού είναι ο ρυθμός. Ο Jean-Jacques Lemêtre, γνώστης της ελληνικής μουσικής, χρησιμοποιεί αυθεντικά κρουστά όργανα για να δώσει το ρυθμό (*percussion*) και βέβαια βιολί, βιολί μπαρόκ, φλάουτο, ακορντεόν, κλαρινέτο και ανατολίτικα έγχορδα για τη μελωδία. Έτσι, η μουσική ενορχήστρωση των δύο τραγωδιών συμβάλλει επιτυχημένα στην έκφραση της συγκίνησης, του φόβου, του ενθουσιασμού και βέβαια της κάθαρσης.

Ο δίσκος, παραγωγή του Théâtre du Soleil, επιτυγχάνει να είναι πραγματική μουσική, δηλαδή — σύμφωνα πάλι με την Αριστοτελική διάκριση — να οδηγεί στην τέρψη και στη χαρά όντας συγχρόνως μέσο μεταφοράς ιδεών και κανόνων. Ακούγοντάς τον επιβεβαιώνουμε αυτό για το οποίο ποτέ δεν αμφέβαλλαν οι πρόγονοί μας: η μουσική ασκεί ιδιαίτερη επίδραση στις ανθρώπινες ψυχές μιμούμενη τα πιο οικεία και αληθινά συναισθήματα.

P. ΣΤ.



JFK, του Όλιβερ Στόουν.

► Η εικόνα στα μάτια του νόμου.

Στην τελευταία ταινία του Όλιβερ Στόουν, *JFK*, με θέμα τη δολοφονία του Κέννεντυ, υπάρχει μια ιδιαίτερα σημαντική στιγμή: είναι η σκηνή όπου ο δικαστικός, που υποδύεται ο Κέβιν Κόστνερ, παρουσιάζει στο δικαστήριο ένα φιλμάκι Super-8 εστιασμένο πάνω στον Κέννεντυ, που ένας ερασιτέχνης τράβηξε την ώρα της δολοφονίας. Αυτή η σκηνή μας θυμίζει μια άλλη ταινία όπου ο κινηματογράφος χρησιμεύει σαν αποδεικτικό στοιχείο στην αίθουσα του δικαστηρίου: πρόκειται για την ταινία *FURY* (1936) του Φριτς Λανγκ με τον Σπένσερ Τραϊήσου. Εδώ, ένα φιλμ που ένα συνεργείο τράβηξε από μακριά, ενοχοποιεί μια ολόκληρη πόλη για ένα ομαδικό λυντσάρισμα. Αλλά, αν κάποιος προσέξει θα διακρίνει κάποιες ιδιαιτερότητες σ' αυτό το φιλμ-απόδειξη: γκρο-πλαν, πλάνα

τέλειας αισθητικής κλπ., που ένα απομακρυσμένο συνεργείο αποκλείεται να είχε την δυνατότητα να τραβήξει. Αυτός ο τρόπος του Λανγκ μας αφήνει να εννοήσουμε δύο πράγματα: πρώτον, πως ο γερμανός σκηνοθέτης δεν ήθελε να ξεχωρίσει το φιλμ-απόδειξη από την υπόλοιπη αφηγηματική ταινία. Δεύτερον, — κι αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για ένα σκηνοθέτη που λίγα χρόνια πριν είχε εγκαταλείψει ένα προπαγανδιστικό κράτος σαν τη ναζιστική Γερμανία — ο Λανγκ δεν έχει εμπιστοσύνη στην ικανότητα της κινηματογραφικής εικόνας ν' αποτυπώνει την αλήθεια. Έτσι, δείχνει να συμμετέχει στην πλατωνική δυσπιστία για την εικόνα και για κάθε ομοίωμα. Στην ταινία του Στόουν, βέβαια, το φιλμάκι του ερασιτέχνη, που διαρκεί λίγα δευτερόλεπτα, έχει ένα ξεκάθαρο ύφος «σινεμά-βεριτέ». Όμως, παρ' όλη την αλήθεια του, δεν είναι ικανό να υποδείξει κάποιους ενόχους,

πράγμα που αναλαμβάνει η υπόλοιπη τρίωρη σκηνοθεσία του Στόουν. Σκηνοθεσία που είναι ολοφάνερα επηρεασμένη από το πολιτικό μελόδραμα «Z» του Κώστα Γαβρά. (*JFK* όπως Z, ένας ήρωας-δικαστικός σαν τον ανακριτή της ταινίας του Γαβρά και κυρίως η ίδια κατεύθυνση στην υπόθεση: ένας αντιπρόσωπος του νόμου κι άνθρωπος του καθήκοντος, αντιμέτωπος με τις σκοτεινές και παράνομες συνωμοσίες της εξουσίας). Αυτή η συγγένεια αποδεικνύει γι' άλλη μια φορά την μόνιμη κι εντυπωσιακή επιτυχία του έργου του Γαβρά, πέρα από όποιες πολιτικές «μόδες». Πράγμα που μας οδηγεί σε δύο συμπεράσματα: πρώτον, η πολιτική ανάλυση δεν είναι αρκετή για να εξηγήσει ένα πολιτικό κινηματογραφικό μελόδραμα. Δεύτερον, ο ρεαλισμός στον κινηματογράφο είναι μια υπόθεση πίστης ή ψευδαίσθησης, αλλά κυρίως, ικανοποίησης του θεατή.

Γ.Α.



Το **θεωρείο** πάει παντού όπου υπάρχουν Έλληνες και Έλληνες υπάρχουν παντού. Από τους αντίποδες του δικού μας κόσμου, από την Αυστραλία, λάβαμε το περιοδικό «Αντίποδες». Το τεύχος νούμερο 28 που έφθασε στα γραφεία μας είναι αφιερωμένο στα 20 χρόνια του ελληνο-αυστραλιανού πολιτιστικού συνδέσμου της Μελβούρνης, περιέχει αξιολόγα ποιήματα και φωτογραφίες του Κώστα Αθανασίου και συνοδεύεται από το ακόλουθο γράμμα:

*

10η Φεβρουαρίου, 92

Αγαπητό **θεωρείο**

Με μεγάλη μας χαρά λάβαμε από το Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, στη Μελβούρνη, το τεύχος σας μηνός Ιανουαρίου.

Είναι όμορφο το να βλέπει κανείς τις ελληνικές ευαισθησίες να ακμάζουν όπου υπάρχουν Έλληνες. Κι εμείς απ' εδώ, την μακρυνή Αυστραλία σας στέλνουμε ένα τεύχος του λογοτεχνικού μας περιοδικού «Αντίποδες» και παρακαλούμε αυτή η πνευματική ανταλλαγή να διατηρηθεί προς

όφελος της Λογοτεχνίας και του Ελληνισμού.

Πατριωτικοί χαιρετισμοί
Εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου
η Γραμματέας
Έρμα Βασιλείου

*

Ευχαριστούμε το περιοδικό «Αντίποδες» και την Έρμα Βασιλείου και ευχόμαστε με την σειρά μας ότι η ανταλλαγή μας θα αποβεί γόνιμη.

Η σύνταξη.

*



Εκτός από Έλληνες υπάρχουν παντού και φιλέλληνες. Το εξαμηνιαίο περιοδικό «Le regard Cretois» εκδίδεται από τον σύλλογο φίλων του Νίκου Καζαντζάκη που ιδρύθηκε στο Πανεπιστήμιο της Γενεύης στις 14 Δεκεμβρίου του 1988. Κύριος σκοπός του διεθνούς αυτού γαλλόφωνου συλλόγου είναι να προωθήσει το έργο του μεγάλου συγγραφέα και ποιητή. Είναι οργανωμένος σε εθνικές αντιπροσωπείες (Βέλγιο, Γαλλία, Ελλάδα, Ελβετία) και μπορεί ο οποιοσδήποτε να γίνει μέλος του με μια γραπτή αίτηση. Τα δύο τεύχη του περιοδικού που έφθασαν στα χέρια μας

περιέχουν κείμενα-αναλύσεις των Δ. Φίλια, Γ. Ανεμογιάννη, Μ. Σταύρου, Κ. Πρίφτη κ. ά., που αφορούν το έργο του Καζαντζάκη καθώς και πληροφορίες από όλο τον κόσμο για τις εκδηλώσεις που γίνονται προς τιμή του.

*

Τον περασμένο μήνα λάβαμε από το Βόλο το γράμμα που ακολουθεί. Είναι πραγματικά ενθαρρυντικό να διαπιστώνουμε ότι ο Βόλος παραμένει ένα από τα σημαντικά κέντρα πολιτιστικής και πνευματικής δημιουργίας στην Ελλάδα. Ευχαριστούμε την κ. Παρασκευή Παπαδημητρίου για τα ευγενικά σχόλια και τις παρατηρήσεις της. Το γράμμα της δημοσιεύεται αυτούσιο.

*

Βόλος 9 Φεβρουαρίου 1992.

Παρασκευή Παπαδημητρίου
Γαμβέτα 2
38221 Βόλος

Κύριε Γ. Μπιζούρα

Ονομάζομαι Παπαδημητρίου Παρασκευή, υπεύθυνη του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών — Παράρτημα Βόλου.

Τακτική αναγνώστριά του περιοδικού σας έγινα τυχαία, διαβάζοντας στην εφημερίδα «Μεσημβρινή» τις μηνιαίες εκδόσεις των περιοδικών. Αμέσως έψαξα και βρήκα το περιοδικό σας, παραγγέλοντας το, στο Βιβλιοπωλείο όπου αγοράζω τα βιβλία μας. Παρακολουθώ με μεγάλο ενδιαφέρον το **θεωρείο** διότι νομίζω ότι οι δρόμοι και οι προσπάθειές μας είναι κοινοί· συναντώνται στο ευαίσθητο σημείο της διάδοσης της γαλλικής κουλτούρας και γλώσσας σε συνδιασμό με την ελληνική γλώσσα και το αντίθετο. Δύσκολη βέβαια προσπάθεια σαν σκεφθεί



κανείς πόσο ο αμερικανικός πολιτισμός έχει μπει στη ζωή μας και κυρίως στην τεχνολογία. Το Γαλλικό Ινστιτούτο Βόλου, με τους 7 καθηγητές του και με μένα υπεύθυνη, αγωνίζεται καθημερινά για τη διάδοση της γαλλικής γλώσσας και την αναβάθμιση της παιδείας. Καθημερινά βρισκόμαστε σε άμεση επαφή με το Κεντρικό Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, Σίνα 31, και οι προσπάθειες είναι υπεράνθρωπες. Το Γαλλικό Ινστιτούτο Βόλου δίνει το παρόν στην εικαστική ζωή της πόλης με παρουσίαση ελλήνων και γάλλων καλλιτεχνών. Εκτός από τα εικαστικά γεγονότα στους χώρους του Γαλλικού Ινστιτούτου Βόλου, διεξάγονται

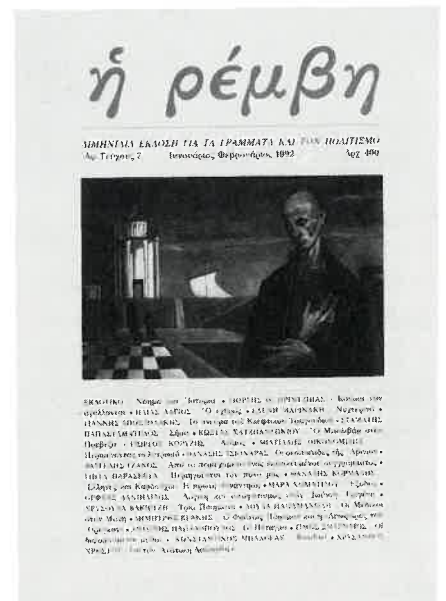
ποικίλες διαλέξεις φιλολογικής ως επί το πλείστον υφής, κυρίως συγκριτικής λογοτεχνίας (πάντα έργα γάλλων και ελλήνων συγγραφέων), αφιερώματα στο Γαλλικό Κινηματογράφο και θεατρικές παραστάσεις έργων γάλλων συγγραφέων (Μαριβώ...). Το πιο ενδιαφέρον για το οποίο ήθελα να σας γράψω είναι ότι ο μίμος Marcel Marceau άρχισε τις παραστάσεις του από το Βόλο, στις 30 Οκτωβρίου 1991. Ναι από το ΒΟΛΟ!! Δεν έδωσε ο Μ. Marceau παραστάσεις μόνο στη Θεσνίκη όπως αναφέρεται στο **θεωρειο** του Φεβρουαρίου. Η παράσταση έγινε από το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών - Παράρτημα Βόλου σε συνεργασία με το Δήμο Βόλου, στο θέατρο του Δήμου Βόλου. Να σημειώσω εδώ ότι το Δημοτικό θέατρο Βόλου, από το 1989 αποτελεί το καλύτερο θέατρο της Ελλάδας και από τα σημαντικότερα των Βαλκανίων με χωρητικότητα 900 ατόμων. Λοιπόν, η πόλη του Βόλου έζησε και χειροκρότησε αυτή την παράσταση, συγκινήθηκε και χαμογέλασε με τον Μπιπ. Εδώ θα ήθελα να πω ότι τον Μάρτιο έχουμε προγραμματίσει με το Δημοτικό Ωδείο Βόλου την παρουσίαση των κιθαριστών Γκαράου και Μιλιέτ (καθηγητές στο Conservatoire de Bordeaux) και τον Απρίλιο ρεσιτάλ πιάνου-διάλεξη της Μίννας Ζάννα πάλι με το Δημοτικό Ωδείο Βόλου. Σας εσωκλείω ένα *dérliant* του Δημοτικού Ωδείου Βόλου.

Σας ευχαριστώ πάρα πολύ για την προσεκτική ανάγνωση του γράμματός μου και πραγματικά σας ευχαριστούμε, εμείς μια παρέα, που αγαπάμε και διαβάζουμε το **θεωρειο** για την όμορφη δουλειά που μας προσφέρετε.

P. S. Σας στέλνω το τοπικό περιοδικό του Βόλου «Ώρες» για να διαβάσετε μια κριτική για τον Μ. Marceau γραμμένη από την φιλόλογο κ. Βέρα Βασαρδάνη (σελ.

85). Και κάτι ακόμα: τον άλλο μήνα οργανώνουμε μια εκδρομή στη Θεσσαλονίκη για να παρακολουθήσουν οι μαθητές του Γαλλικού Ινστιτούτου Βόλου τον «Αρχοντοχωριάτη» του Μολιέρου στο Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης με τον ηθοποιό Κ. Βουτσά.

και πάλι ευχαριστώ,
Παρ. Παπαδημητρίου



Στο νούμερο 7 του συνομίλου με το **θεωρειο** διμηνιαίου περιοδικού «η ρέμβη» ξεχωρίσαμε τις τελευταίες σελίδες κριτικής βιβλίων, κινηματογράφου, θεάτρου και — που οι επιδιιώξεις και τα οράματά μας πλησιάζουν — καλή πλεύση στα δύσκολα θολωμένα νερά των γραμμάτων και του πολιτισμού.

γραφτείτε συνδρομητές
στο **θεωρειο**

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

κυκλοφορεί στα γαλλικά
το βιβλίο του Κοσμά Πολίτη

Eroïca

Kosmas Politis

Eroïca

roman

traduit du grec par Henri Tonnet



EDITIONS DU GRIOT

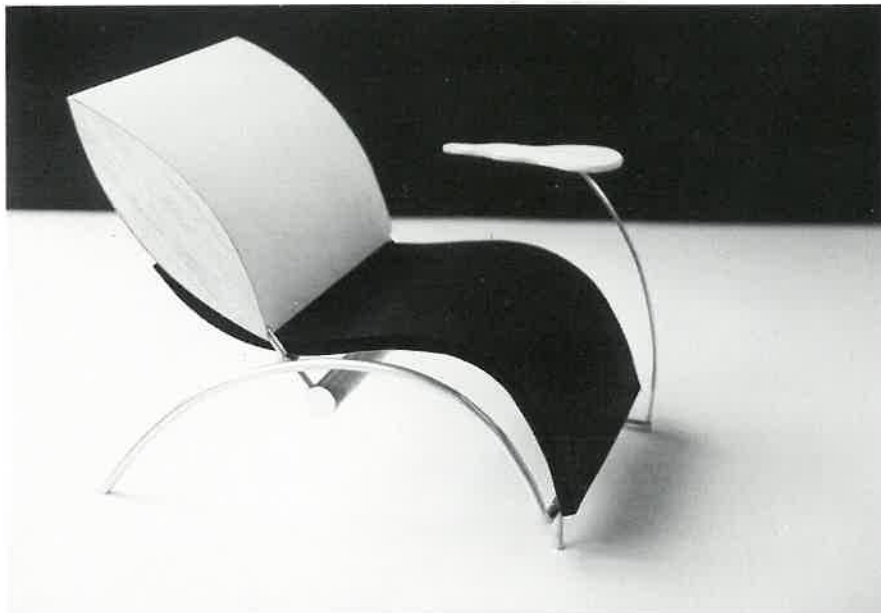
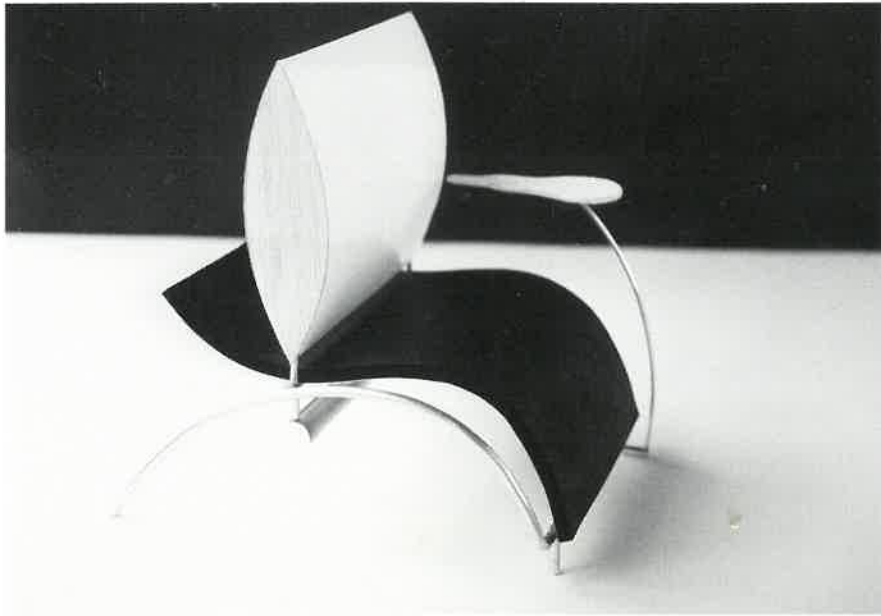
από τις εκδόσεις

EDITIONS DU GRIOT

34, rue Yves Kermen 92100 BOULOGNE — FRANCE



ARCHITECTURE — ARCHITECTURE D'INTERIEUR
MOBILIERS — DESIGN INDUSTRIEL



I F O S DESIGN

GEORGES FOUKAS

ANNA MATRAKIDOU

NICOS DROSSOS

46 AV. RENE COTY

75014 P A R I S

TEL- FAX 43 22 91 99