Ταυτότητα

Περιοδικό Λόγου, Τέχνης και Προβληματισμού
Τεύχος 15ο, Χρόνος Δ΄, Χειμώνας, (Δεκέμβριος-Φεβρουάριος) 2005

Εκδότρια
Ντίνα Κατσούρη

Συντακτική επιτροπή

Αριστόδημος Αρίστου
Βασίλης Βασιλειάδης
Αντώνης Γεωργίου
Μαρία Ελευθερίου
Βάκης Λοΐζιδης
Παναγιώτης Νικολαΐδης
Νικόλας Πάρης
Ελίζα Πιερή
Άννα Χριστοδουλίδου

Σχεδιασμός, σελιδοποίηση και εκτύπωση
Τυπογραφεία ΣΤΕΛΙΟΥ ΛΕΙΒΑΔΙΩΤΗ
Τηλ.: 22438968, 22347359
Τηλεομοιότυπο: 22435698
E-mail: slivadiotis@cytanet.com.cy
Αλκαμένους 5, Λευκωσία

Οι εκτός κειμένων φωτογραφίες ανήκουν σε έργα τέχνης και πολιτισμού της **Νοτιανατολικής Ασίας.**

Καλλιτεχνική επιμέλεια:
Ελίζα Πιερή

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Κύπρος £12, Ελλάδα EUR 24.
Εξωτερικό £18. Τιμή τεύχους:
Κύπρου £3.00 / Ελλάδα EUR 6

Για να αποστέλλεται το **Άνευ** στη διεύθυνσή σας, μπορείτε να επικοινωνήσετε:

Άνευ
Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη 8,
2123 Αγλαντζιά
Τηλ.: 22336752
Τηλεομοιότυπο: 22334692

Το ΑΝΕΥ πωλείται σε βιβλιοπωλεία της Λευκωσίας και της Λεμεσού και σε κεντρικά περίπτερα.

Επιτρέπεται η αναδημοσίευση με αναφορά του **Άνευ** ως πηγής

ΧΟΡΗΓΟΙ

Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού ■ **Οργανισμός Νεολαίας Κύπρου** ■ **Ιερά Μονή Κύκκου**

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ 3
Γιάγκος Ανδρεάδης, Ινδία ή Ινδίες; Πολιτισμός ή πολιτισμοί;. 5
Ruskin Bond, Η Λεοπάρδαλη, μτφρ. Α. Νικολάου 8
Γιώργος Μύαρης, Το τσουνάμι της παγκοσμιοποιημένης διαρπαγής 11
Dr. T.C. Rajaratnam, Η γαλήνη, μτφρ. Ντ. Κατσούρη. 15
Gunasena Vithane, Κάποιος σαν εσένα, αγαπημένε αδελφέ μου, μτφρ. Μ. Ελευθερίου. . 16
Udaya Amaradasa, Αν η παιδεία είναι πένα, μτφρ. Ντ. Κατσούρη 22
Νικόλας Πάρης, Πολιτιστικό Τσουνάμι 23
Titis Basino, Εκείνη, μτφρ. Ντ. Κατσούρη 25
Νίνος Φένεκ Μικελλίδης, Νέες τάσεις στις κινηματογραφίες της Νοτιοανατολικής Ασίας . 30

ΠΟΙΗΣΗ
Δημήτρης Θ. Γκότσης, Μνημόσυνο για τον Πάμπλο: I., II., III., IV., V. 35
Ελλάδα Σοφοκλέους, Καλουπιασμένοι καιροί, Μου χρειάζονται μονάχα 38
Μαρίνα Αρμεύτη, Μήνυμα, Μπαλκόνια, Μικροπωλητής 40
Ευφροσύνη Μαντά - Λαζάρου, Μελέτη έρωτος: Έξι μικρά σχέδια: Κατάκτηση, Πέρασμα, Η αγωνία του έρωτα, Ευχαριστώ, Ο φόβος του έρωτα, Φλερτ. 42

ΠΕΖΟΓΡΑΦΗΜΑ
Αριστέα Παρίση, Η πράσινη καλεσμένη 45

Ανδρέας Κάλβος, ΕΛΠΙΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ: (Ωδή). 47

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ
Νίκος Συμεωνίδης, Εν αρχή ην ο λόγος...51
Επιστολή δημάρχου Στροβόλου, Η σύντομη απάντησή μας, ... 54
Μαρία Ελευθερίου, Περί κτηρίων και άλλων μυστηρίων 56

ΘΕΑΤΡΟ
Χάινς - Ούβε Χάους, Ο εξπρεσιονισμός στο γερμανικό θέατρο της δεκαετίας του ’20 57
Ιόλη Φιλουμένη Ανδρεάδη, Ερρίκου Ίψεν, *Σόλνες* 64

ΜΟΥΣΙΚΗ
Χριστίνα Γεωργίου, Μουσική αυτονομία και αυθεντικότητα 67

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Μαρίνος Καρτίκης, Lars von Trier: Ένας «δογματικός» πειραματιστής 71

ΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΑΤΡΟΥ
Ντίνα Κατσούρη, *Επικίνδυνες μαγειρικές* του Αντρέα Στάϊκου από την Κεντρική Σκηνή της ΕΘΑΛ, Οκτώβρης 2004. 75
Τα παιδιά τα φέρνει ο πελαργός των Μιχάλη Ρέππα - Θανάση Παπαθανασίου από το Σατιρικό Θέατρο, Νοέμβριος 2004. . . 76
Κώστας Χατζηγεωργίου, *Ατσάλι* της Ράουνα Μάνρο από την ΕΘΑΛ, Νοέμβριος 2004 78
Μαριάννα Παπαστεφάνου, Equus του Πήτερ Σιάφερ από το Θέατρο ΕΝΑ, Νιόβρης 2004 79
Ντίνα Κατσούρη, *Φτερά Μπεκάτσας* του Θανάση Βαλτινού από τη Δεύτερη Σκηνή του θεάτρου Σκάλας, Δεκέμβρης 2004. . 81
Οι πεταλούδες είναι ελεύθερες του Λέοναρντ Γκερς από τη Δεύτερη Σκηνή του Σατιρικού, Δεκέμβρης 2004. 82
Εφτά ρίχτερ του Μπεχίτς Άκ από τη Νέα Σκηνή του ΘΟΚ, Γενάρης 2005 83
Σκιές στη σιωπή του Γιώργου Σοφοκλέους από την Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ, Γενάρης 2005 85

ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ
Λευτέρης Παπαλεοντίου, Στέφανος Σταυρίδης, *Η κωνική πραγματικότητα*. 87
Μάριος Μιχαηλίδης, *Σαν άλλοθι οι λέξεις*. 89
Νένα Φιλούση, *Μνημοροή*. 90
Γεώργιος Χαριτωνίδης, *Αναμνήσεις με πολλά κουκούτσια. Μαρτυρία κύπριου αιχμαλώτου* 91
Γεωργία Βασιλείου, Πάνος Καρνέζης, *Ο λαβύρινθος* 93
Χριστιάνα Φρυδά, Middlesex Τζέφρυ Ευγενίδης, Μεγάλη Βρετανία, Bloomsbury, 2003 96

ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ
Νικόλας Πάρης, Συγκεκριμένα πλέον...
Γιάννης Κατσούρης, Η παιδεία, το Υπουργείο Παιδείας και τα φροντιστήρια, Εκδόσεις «Ζήδρος». **Ντίνα Κατσούρη,** Το ΡΙΚ, Το ΡΙΚ και η Καλομοίρα, Πολιτική και Καβάφης, ... 99

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ

Το τεύχος του ΑΝΕΥ που έχετε στα χέρια σας εκδίδεται κάτω από τη βαριά σκιά της καταστροφής στον Ινδικό Ωκεανό. Αυτή την καταστροφή θεωρούμε ως πολιτισμικό, κυρίως, πλήγμα και αυτό γιατί ο πολιτισμός που άκμασε στην περιοχή για αιώνες, ζώντας σε αρμονία με το περιβάλλον και τους κινδύνους του, προσαρμόστηκε, τις τελευταίες δεκαετίες, στις επιταγές του τουριστικού ρεύματος από το δυτικό κόσμο.

Παραμένει ζητούμενο το πώς οι πολιτισμοί της περιοχής θα προσαρμόσουν το μέλλον τους, λαμβάνοντας υπόψη τα πιο πάνω. Η προσαρμογή αυτή δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστη από το σεβασμό τον οποίο θα τους δείξει η διεθνής κοινότητα.

Για μας, εδώ στην Κύπρο, ο πολιτισμός του Ινδικού Ωκεανού είναι, γενικά, άγνωστος. Έτσι, στο τεύχος αυτό, μελετούμε κάποιες πολιτισμικές εκφράσεις των λαών της Νοτιοανατολικής Ασίας. Είναι το ελάχιστο που μπορεί να κάμει το ΑΝΕΥ.

Γιάγκος Ανδρεάδης

Ινδία ή Ινδίες; Πολιτισμός ή πολιτισμοί;

Στην Ντίνα και τον Γιάννη.

Μιλάμε για πολιτισμό υπό την – για άλλους προστατευτική και για άλλους αποπνικτική - σκιά της παγκοσμιοποίησης. Αυτό φαίνεται πολύ καθαρά, αν επιχειρήσουμε να μιλήσουμε για τον πολιτισμό – ή κατ' άλλους τους πολιτισμούς – της Ινδίας.

Οι έννοιες Ινδία και πολιτισμός της Ινδίας ήταν αναμφισβήτητες στη συνείδησή μου. Παιδάκι είχα και γω κλάψει με την ερμηνεία της Ναργκίς στο περίφημο έργο Mother India με τον ελληνικό τίτλο *Γη ποτισμένη με ιδρώτα* και στη μνήμη μου είχε αποτυπωθεί το λάιτ –μοτίφ του έργου που γνωρίσαμε στα ελληνικά σαν *Καρδία μου καημένη πώς βαστάς και δε ραγίζεις*. (Ευτύχησα να το ακούσω αργότερα, στη δεκαετία του 1990, στο Νέο Δελχί ερμηνευμένο μαζί από Ινδούς και Έλληνες βιρτουόζους). Στη δεκαετία του 1980 έτυχε να εμπλακώ στον πολιτισμικό διάλογο Ελλάδας - Ινδίας, που αποτελούσε μια από τις διαστάσεις της «Κίνησης των έξι», που αποσκοπούσε στη δημιουργία ενός ανεξάρτητου από τα δύο μπλοκ πόλου διπλωματικής δράσης στον Κόσμο. Τα διαβάσματα που με προετοίμασαν ήταν αυτά στα οποία είχε πρόσβαση ο μέσος διανοούμενος της εποχής εκείνης και κατ' εξοχήν το κεφάλαιο που ο Ντιούραντ αφιερώνει στην Ινδία στην πολύτομη Ιστορία του Πολιτισμού του και κάποιες κρατικές ινδικές εκδόσεις με επιλογές από κείμενα του Γκάντι, του Αουρομπίντο, του Ταγκόρ και άλλων κορυφαίων Ινδών διανοητών. Ως αναγνώστης των κειμένων αυτών- και στη συνέχεια μαγεμένος επισκέπτης είκοσι περίπου ινδικών πόλεων και αρχαιολογικών τόπων- δεν είχα την παραμικρή αμφιβολία ότι ο ινδικός πολιτισμός ήταν ένας και μοναδικός.

Τα χρυσά ορόσημα της ινδικής πολιτικής ιστορίας και της ιστορίας του πολιτισμού, από τον Τσαντραγκούπτα και τον Ασόκα μέχρι τους Γκούπτας, και τον Άγκμπαρ υπογράμμιζαν τη συνέχεια και την ενότητα που έβρισκε την ολοκλήρωσή της στη διδασκαλία και το απελευθερωτικό έργο του ήρωα της ινδικής χειραφέτησης και παγκόσμιου συμβόλου της Αχίμσα, της μη βίας, του Μαχάτμα Γκάντι. Κάπως έτσι έγινα και εγώ ένας από τους πάρα πολλούς θαυμαστές και εραστές του ινδικού πολιτισμού, πράγμα που, παρά τις όποιες προσωπικές αντιξοότητες, συνεχίστηκε με ιδιωτικές προσπάθειες να συμβάλλω στον πολιτιστικό διάλογο Ελλάδας – Ινδίας και με διάφορα ταξίδια, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζω οπωσδήποτε ένα ταξίδι θεατρικής μύησης (στα πλαίσια της συνεργασίας του θιάσου Σόπαναμ με τη Θεατρική Λέσχη Βόλου για το θέαμα *Ιλιάδα - Ραμαγιάνα*) στη μάνα των θεατρικών τε-

χνών , την πανέμορφη και πολύπαθη Κέραλα που δοκιμάστηκε τόσο άγρια από την τελευταία θεομηνία του Τσουνάμι.

Στο διάστημα που πέρασε δύο αρχηγοί των κυβερνήσεων του κόμματος του Κογκρέσου, που εξέφραζε άκρες – μέσες τη γραμμή του Μαχάτμα, η Ιντίρα και στη συνέχεια ο γυιός της Ρατζίβ Γκάντι δολοφονήθηκαν από τρομοκράτες. Δεν κατανόησα αμέσως τις αλλαγές με τις οποίες ήταν συνδεδεμένοι οι θάνατοι αυτοί. Μόνον όταν επέστρεψα στην Ινδία το 2000 και το 2001, για να αναλάβω διδασκαλία στην έδρα Ελληνικού Πολιτισμού, Γλώσσας και Λογοτεχνίας «Δημήτριος Γαλανός» (από το όνομα του κορυφαίου Έλλήνα Ινδολόγου) στο πανεπιστήμιο Τζαχαρβαλάλ Ναχρού του Νέου Δελχί μπόρεσα να εκτιμήσω την απόσταση ανάμεσα στις αρχικές μου , αρκετά ουτοπικές, ιδέες τις φευγαλέες εντυπώσεις μου και την ινδική πραγματικότητα.

Ένα στοιχείο της δραματικής αυτής αλλαγής, που δεν περιοριζόταν μόνο στην υποκειμενική ματιά μου ήταν η βαθμιαία διολίσθηση σε μια βία που δεν είχε βέβαια ποτέ λείψει από την ινδική ζωή. Η χώρα της Αχίμσα (που είχε συνυπάρξει με τη βία που σκότωσε και τον ίδιο τον Γκάντι) και της ειρηνόφιλης πολιτικής του Νεχρού που κατέληξε στο δράμα της κινεζικής επίθεσης που έστειλε στον τάφο τον πατέρα της Ιντίρα είχε εν τω μεταξύ γίνει πυρηνική δύναμη. Η ινδο-πακιστανική διένεξη και η τρομοκρατία ήταν μια ενδημική κατάσταση. Την ίδια εποχή η διδασκαλία του Γκάντι και η ιστοριογραφία του πολιτισμού που επέμενε στο όραμα της συνέχειας και της ενότητας του ινδικού πολιτισμού είχε εμφανώς χλωμιάσει. Όλο και πιο πολλοί ερευνητές και αρθρογράφοι παρουσίαζαν τον Άκμπαρ, τον Μογγόλο ηγεμόνα της εποχής της Αναγέννησης, όχι σαν τον ανεξίθρησκο πάτρωνα των φιλοσόφων, αλλά σαν έναν αιμοβόρο ισλαμιστή καταπιεστή. Ίνδαλμα κάποιων αριστερών και δεξιών είχε γίνει ο Τσάντρα Μπόουζε, ενδιαφέρουσα μορφή αντιιμπεριαλιστή αγωνιστή της εποχής του Β' Παγκοσμίου Πολέμου που είχε ωστόσο συνεργαστεί με τον Χίτλερ και τους Γιαπωνέζους για τη δημιουργία του Ινδικού Απελευθερωτικού Στρατού.

….. Την ίδια εποχή - και παρά την εθνικιστική τάση των συντηρητικών κυβερνήσεων που διαδέχτηκαν το Κογκρέσο - οι διανοούμενοι που προέρχόνταν από τα δυτικά και κυρίως τα αμερικανικά πανεπιστήμια έθεταν και σε θεωρητικό επίπεδο σε αμφισβήτηση την ενότητα του ινδικού πολιτισμού και κατά συνέπεια υπό τον μανδύα της πολυπολιτισμικότητας την ενότητα του ινδικού κράτους. Η ενιαία ινδική ταυτότητα θεωρήθηκε από τους made in U.S.A. διανοουμένους αυτούς ως μία ακόμη *πεποιημένη* ταυτότητα, με δεδομένο πάντοτε ότι πεποιημένες αποκαλούνται οι ταυτότητες οι οποίες δεν αρέσουν στις Η.Π.Α. και τα άλλα κέντρα παραγωγής της κυρίαρχης στον κόσμο σκέψης. Η ινδική ιστορία θεωρήθηκε μια ασυνεχής πορεία ετερόκλητων πολιτισμικά ομάδων και η Ινδία ένα διοικητικό παράγωγο της – ευεργετικής- αγγλικής κατάκτησης. Οι θέσεις όμως αυτές, που θα χρειάζονταν διε-

ξοδική συζήτηση, είναι στο σύνολό τους πολύ πιο σχηματικές και πολύ λιγότερο δημιουργικά γόνιμες από εκείνες τις οποίες αντιστρατεύονται.

Οι αναθεωρητικές αυτές τάσεις υποτιμούν το γεγονός ότι για την παγκόσμια διανόηση και κουλτούρα η Ινδία είναι μία στο χρόνο και το χώρο, θεωρώντας πιθανώς ότι πρόκειται για μια ακόμη δυτική πνευματική μόδα – ξεχνώντας ότι μια μόδα που κρατάει αιώνες , πριν ακόμα από τον Γκαίτε και μέχρι τον Χάξλεϋ, τον Κλίντον και τον Ρίτσαρντ Γκηρ, δεν μπορεί παρά να έχει βαθιές ρίζες. Επίσης υποτιμούν τη γλωσσική ενότητα και διάρκεια της ινδικής υπο- ηπείρου όπου το 80% του πληθυσμού, αυτό που μιλάει Χίντι, Μπεγκάλι και Μαλαγιάλαμ, μιλάει γλώσσες βασισμένες στη σανσκριτική. Η γλωσσική αυτή ενότητα δεν αποκτά την πολιτισμική της σημασία παρά μόνον αν τη συνδέσουμε με δύο αποφασιστικούς παράγοντες: Την κραταιά παράδοση φιλοσοφίας, ποίησης και φιλολογίας που διακρίνει τον ινδικό πολιτισμό και την εκπληκτική πρόσφατη επίδοση των Ινδών στα μαθηματικά και τους υπολογιστές, αν θυμηθούμε την παρουσία τους στην Σίλικον Βάλεϋ και το Μπεγκαλόρ. Η ευρωστία της κινηματογραφούπολης του Μπόλιγουντ, που αντιστέκεται πολύ καλύτερα από την Ευρώπη στην κοσμοκρατορία του Χόλιγουντ δίνει μια άλλη διάσταση της πολιτισμικής δύναμης της Ινδίας. Χώρα με τεράστια πολιτικά και διοικητικά προβλήματα, η Ινδία παραμένει η πιο πολυπληθής κοινοβουλευτική δημοκρατία στον κόσμο και για τον λόγο αυτό συνιστά μια ελπίδα για το μέλλον.

Δεν ξέρω αν οι λίγες αυτές σκέψεις έχουν τη δύναμη να φέρουν και κάποιες αναλογίες στο μυαλό ενός Κύπριου αναγνώστη. Προσωπικά ωστόσο θα διαφωνήσω με τις σοφές κεφαλές που διακηρύσσουν, όταν αυτό τις βολεύει το τέλος της ιστορίας, την «ανθρωπιστική» κατάργηση των συνόρων και την διάλυση των πολιτισμών στη σούπα της πολυπολιτισμικότητας. Ελπίζω δε ότι η Ινδία του ενός και πλέον δισεκατομυρίου κατοίκων θα γίνει η χώρα της ειρήνης, του πολιτισμού και της ανάπτυξης για το καλό του δικού της λαού και το καλό του κόσμου.

Ruskin Bond

Η Λεοπάρδαλη

Μετάφραση: Άντρη Νικολάου

Είδα για πρώτη φορά τη λεοπάρδαλη καθώς διασταύρωνα το μικρό ρυάκι στα ριζά του λόφου. Το φαράγγι ήταν τόσο βαθύ εκεί κάτω, που για το μεγαλύτερο διάστημα της ημέρας παρέμενε στη σκιά. Αυτό ενθάρρυνε πολλά πουλιά και ζώα να βγαίνουν από τους κρυψώνες τους ακόμα και τις ώρες που είχε φως. Λίγοι άνθρωποι περνούσαν από εκεί: μόνο γαλατάδες και καρβουνιάρηδες από τα γύρω χωριά. Γι' αυτό το φαράγγι είχε γίνει ένα μικρό άσυλο για την άγρια ζωή, ένα από τα λίγα φυσικά καταφύγια που απέμεναν στην περιοχή.

Σχεδόν κάθε πρωΐ, κάποτε και κατά τη διάρκεια της ημέρας άκουγα τις φωνές ελαφιών. Το σούρουπο, περπατώντας μέσα στο δάσος, αναστάτωνα κοπάδια φασιανών που πετούσαν αθόρυβα προς τα κάτω, προς το φαράγγι με ανοιχτές, ακίνητες φτερούγες. Είδα κουνάβια και μιαν ωραία, κόκκινη αλεπού. Έμαθα ν' αναγνωρίζω τις πατημασιές μιας αρκούδας.

Και αφού δεν είχα έρθει με σκοπό να πάρω τίποτε από τη ζούγκλα, τα πουλιά και τα ζώα σε λίγο «συνήθισαν το πρόσωπό μου» όπως θα έλεγε και ο κύριος Χίγκινς. Το πιο πιθανόν, αναγνώριζαν τον ήχο των βημάτων μου. Η παρουσία μου δεν τα ενοχλούσε. Ένα πιστιλωτό με ψαλιδωτή ουρά πουλί, που στην αρχή πετούσε μακριά όταν με έβλεπε, τώρα παρέμενε θρονιασμένο σε μια πέτρα στη μέση του ρυακιού, καθώς εγώ περνούσα απέναντι πατώντας πάνω σε άλλες πέτρες που ήταν λίγες υάρδες μόνο μακριά. Η γλυκιά του φωνή με ακολουθούσε ως την κορφή του λόφου.

Οι πίθηκοι πάνω στις βελανιδιές και τα ροδόδεντρα, που στην αρχή χοροπηδούσαν ανάμεσα στα κλαδιά καθώς πλησίαζα τώρα με παρακολουθούσαν με κάποια περιέργεια ενώ συνέχιζαν να μασουλούν τα τρυφερά βλαστάρια των βελανιδιών. Όμως κάποιο σούρουπο, όταν περνούσα, τους άκουσα να ξεφωνίζουν αναστατωμένοι και κατάλαβα πως δεν ήμουν εγώ η αιτία της ταραχής τους.

Όταν διασταύρωσα το ρυάκι, κι άρχισα να ανεβαίνω το λόφο, τα σκουξίματα κι οι φωνές τους δυνάμωσαν, λες και οι πίθηκοι προσπαθούσαν να με προειδοποιήσουν για κάποιο κρυμμένο κίνδυνο. Κοίταξα προς τα πάνω και είδα μια τεράστια πορτοκαλόχρυση λεοπάρδαλη

με γυαλιστερό, κατάστικτο τρίχωμα να ισορροπεί πάνω σε ένα βράχο, περίπου είκοσι πόδια από εμένα.

Η λεοπάρδαλη μού έριξε μια γρήγορη, περιφρονητική ματιά κι ύστερα πήδησε μέσα σε μια πυκνή λόχμη, χωρίς να κάνει τον παραμικρό θόρυβο κι έγινε ένα με τις σκιές.

Είχα ενοχλήσει τη λεοπάρδαλη την ώρα που αναζητούσε την τροφή της. Αλλά ύστερα από λίγο άκουσα την αλαφιασμένη κραυγή ενός ελαφιού που έτρεχε να γλιτώσει μέσα στο δάσος.

Μετά απ' αυτή τη συνάντηση δεν είδα ξανά τη λεοπάρδαλη παρόλο που συχνά ένιωθα την παρουσία της από κάποια περιστατικά.

Κάποτε νόμιζα πως με παρακολουθούσαν. Και μια φορά όταν άργησα να γυρίσω σπίτι, και το σκοτάδι απλώθηκε πάνω απ' το δάσος, είδα δυο λαμπερά μάτια να με κοιτάζουν ακίνητα, μέσα από μια λόχμη. Στάθηκα ακίνητος με την καρδιά μου να χτυπά δυνατά στο στήθος μου. Όμως τα μάτια απομακρύνθηκαν χορεύοντας και κατάλαβα πως δεν ήταν τίποτε άλλο παρά πυγολαμπίδες.

Ένα δειλινό, κοντά στο ρυάκι, βρήκα ό,τι απέμεινε από ένα μισοφαγωμένο ελάφι. Διερωτήθηκα γιατί η λεοπάρδαλη δεν είχε κρύψει τα απομεινάρια του φαγητού της, και κατέληξα στο συμπέρασμα ότι κάτι την είχε ενοχλήσει ενώ έτρωγε, Ανεβαίνοντας τον λόφο συνάντησα μια ομάδα κυνηγών που ξεκουραζόντουσαν κάτω από τα πεύκα. Με ρώτησαν αν είχα δει μια λεοπάρδαλη. Είπα πως όχι. Εκείνοι είπαν πως ήξεραν πως υπήρχε μια λεοπάρδαλη στο δάσος. Το δέρμα της λεοπάρδαλης πουλιόταν χίλιες ρουπίες το ένα στο Δελχί, μου είπαν. Εγώ απομακρύνθηκα.

Αλλά οι κυνηγοί είχαν δει το κουφάρι του ελαφιού και είχαν δει και τις πατημασιές της λεοπάρδαλης, γι' αυτό συνέχισαν να έρχονται στο δάσος. Σχεδόν κάθε βράδυ άκουγα τον ήχο των τουφεκιών τους.

«Υπάρχει μια λεοπάρδαλη εδώ γύρω» μου έλεγαν πάντα.

«Θα 'πρεπε να έχεις όπλο μαζί σου».

«Δεν έχω όπλο» έλεγα.

Σπάνια τώρα έβλεπες πουλιά, ακόμα και οι πίθηκοι είχαν φύγει. Η κόκκινη αλεπού κρυβόταν. Και τα κουνάβια που είχαν ξεθαρρέψει πολύ τώρα έτρεχαν να κρυφτούν όταν με άκουγαν να πλησιάζω.

Μετά, φυσικά, έγινε το αναπόφευκτο.

Οι άντρες κατέβαιναν τον λόφο φωνάζοντας και τραγουδώντας. Είχαν ένα μακρύ κορμό μπαμπού περασμένο στους ώμους τους, και κρεμασμένο από τον κορμό, τα πόδια πάνω, το κεφάλι κάτω, ήταν το

άψυχο σώμα της λεοπάρδαλης. Την είχαν πυροβολήσει στο λαιμό και το κεφάλι.

«Σου το είπαμε πως υπήρχε μια λεοπάρδαλη» μου φώναξαν ενθουσιασμένοι. «Δεν είναι υπέροχη;»

«Ήταν μια ωραία λεοπάρδαλη», είπα.

Περπάτησα για το σπίτι περνώντας μέσα από το σιωπηλό δάσος. Ήταν πολύ σιωπηλό λες και τα πουλιά και τα ζώα ήξεραν πως η εμπιστοσύνη τους είχε προδοθεί.

«Και ο Θεός έδωσε στον Άνθρωπο εξουσία πάνω στα ψάρια της θάλασσας, και πάνω στα πουλιά του αέρα και πάνω στα ζώα, και πάνω σε όλη τη γη, και πάνω σε όλα τα ερπετά που έρπουν πάνω στη γη...»

Για ένα παλτό από δέρμα λεοπάρδαλης, τιμή χίλιες ρουπίες.

Σρι Λάνκα: Το πηγάδι του λοτού, 6ος - 9ος αιώνας μ.Χ.

Γιώργος Μύαρης

Το τσουνάμι της παγκοσμιοποιημένης διαρπαγής.

Σαρώνει ο θάνατος και η υποκρισία των ισχυρών του κόσμου

> *«(..) Ο αιώνας μου φεύγει φεύγουν κι οι κάμερες κι εγώ απομένω κουρέλι μονάχο να περιεργάζομαι τα πηγάδια που άνοιξαν οι έσχατες βόμβες να συναρμολογώ αποσπάσματα τρυφερών σωμάτων που βόσκουν το θάνατο στη θάλλουσα χλόη να μετρώ με το μάτι τις κατακόρυφες ανόδους της προόδου (...)»*
>
> Θανάσης Ε. Μαρκόπουλος
> «Στο γύρισμα του αιώνα» (*Τέστ κοπώσεως*, 2002)

Δε μπορώ να συμφωνήσω απόλυτα με τους αναλυτές στα περί το πρόσφατο μετασεισμικό θαλάσσιο κύμα στον Ινδικό Ωκεανό («τσουνάμι») δεδομένα. Άλλωστε πόσες «Διασκέψεις για τη Φτώχεια» της Παγκόσμιας Τράπεζας έχουν προηγηθεί, χωρίς καν να πληροφορηθούμε την ελάχιστη αναπτυξιακή δωρεάν βοήθεια των πλούσιων χωρών προς τις αναπτυσσόμενες; Είναι πασίδηλη στην αυγή του 21^{ου} αιώνα η έλλειψη τεχνικών, εκπαιδευτικών, πολιτιστικών πόρων στις δεύτερες κι ενώ μαίνεται ο «πόλεμος της γνώσης», ακόμη και με τη μορφή του cyberwar. Είναι πλέον πολύ γνωστή η ύπαρξη του αυξανόμενου χάσματος, στο όνομα της παγκοσμιοποίησης (!), μεταξύ των εχόντων και μη εχόντων, ιδίως στον «Τρίτο Κόσμο». Αυτό το χάσμα που οδηγεί ολοένα περισσότερα εκατομμύρια ανθρώπων σε φτώχεια ανείπωτη, στη χαμοζωή με ένα ευρώ την ημέρα, να τους θερίζουν οι επιδημίες, η ανεργία, η εγκληματικότητα, η πείνα και οι πόλεμοι.

Δεν επιτρέπεται να ενισχύσω τη σύγχυση ανάμεσα στο φυσικό φαινόμενο και την υστέρηση στην αντιμετώπισή του από τις ξεζουμισμένες «υπανάπτυκτες» κοινωνίες, που επιβεβαιώνει τραγικά ότι ο αδύναμος κρίκος στην προαιώνια σύγκρουση «φυσικού - κοινωνικού» είναι ο απλός άνθρωπος. Ο απλός άνθρωπος που δε μπορεί μέσα στη δύνη των εξελίξεων «να υιοθετήσει ούτε την άποψη του θανάτου για τη ζωή, ούτε και την άποψη του ζωντανού για το θάνατο». (Κ. Αξελός, *Για μια προβληματική ηθική*)

Δεν πρόκειται μόνο για μια από τις πιο μεγάλες καταστροφές που προέκυψαν από τη μη έγκαιρη διαχείριση του σεισμού και των επενεργειών του, αυτή που έπληξε τις χώρες και τους λαούς στα παράλια της Νοτιοανατολικής Ασίας (και μερικώς της Α. Αφρικής). Πρόκειται πάνω από όλα για «Αποκάλυψη», κυριολεκτικά, της αρνητικής πλευράς της κερδοσκοπικής πα-

γκοσμιοποίησης, αφού το μέγεθος της καταστροφής στις παραγκουπόλεις των απόκληρων, πλησίον των πολυτελών ξενοδοχείων, συνδυάστηκε, σύμφωνα με επιστήμονες, με πλευρές της ληστρικής οικονομικής συμπεριφοράς έναντι της φύσης, σε βάρος του κοινωνικού-οικονομικού και πολιτισμικού ιστού από πολυεθνικές της παγκόσμιας τουριστικής βιομηχανίας και ντόπιες εταιρίες.

Χωρίς να είναι γόνος του Κ. Μαρξ, ο Τζέφρι Σακς, διευθυντής του Ινστιτούτου της Γης στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια, σημείωνε πρόσφατα στο περιοδικό *Τάιμ* ότι το *«σύστημα των φυσικών καταστροφών είναι ταξικό»,* καθώς *«αυτό που στον πλούσιο κόσμο προξενεί απλώς προβλήματα, στους φτωχούς του πλανήτη σκορπίζει μαζικά το θάνατο»*. Σαφώς αυτά διασταυρώνονται με την ηλιοθεραπεία των γελαστών κι αμέριμνων υποκριτών του αυτοαποκαλούμενου «πολιτισμένου» κόσμου δίπλα σε εκατοντάδες χιλιάδες πτώματα – με τη συνεχή κάθοδο φθηνά πακεταρισμένων τουριστών στις πληγείσες περιοχές, παρά την έλευση επιδημιών. Αναπόφευκτα στον ανορθολογισμό δίπλα παρουσιάζεται η εξής προοπτική: άνθρωποι να πεθαίνουν και σχεδόν ο θάνατος να προβάλλεται σαν τουριστική «ατραξιόν», ενώ οι διεφθαρμένοι ηγέτες και τα αυταρχικά καθεστώτα στην περιοχή καθυστερούν την παροχή ανθρωπιστικής βοήθειας.

Από τη δική τους πλανητική ηθική κινούμενες οι παγκόσμιες μάζες με τη διεθνή αλληλεγγύη και τη γιγαντωμένη παγκοσμιοποιημένη ευαισθησία δίνουν τη μάχη της ανθρωπιάς και της αξιοπρέπειας (ναι! της αξιοπρέπειας και του αναπτυγμένου κόσμου, όχι μόνο των κατεστραμμένων!), αναγκάζοντας και τις κυβερνήσεις να ακολουθήσουν, από απόσταση έστω, στην παροχή βοήθειας στους επιζήσαντες πεινασμένους, τραυματισμένους σωματικά και ψυχικά, άστεγους κι αναξιοπαθούντες που αποδεκατίζονται. Αλλά από το τσουνάμι υποσχέσεων των κυβερνήσεων, μόνο σταγόνες βοήθειας ρέουν. Και δε θα είναι η πρώτη φορά που υποσχέσεις δίνονται και δεν τηρούνται. Έτσι συμβαίνει και με τα θύματα του πολυετούς πολέμου στη Λ.Δ. Κογκό, με τα θύματα του περσινού σεισμού στην πόλη Μπαμ του Ιράν, με τα θύματα από το 1998 του τυφώνα Μιτς στην Κεντρική Αμερική.

Βοήθεια που φτάνει με το σταγονόμετρο στις κατεστραμμένες περιοχές, όπου ακόμη συνεχίζεται η περισυλλογή πτωμάτων και η καταγραφή των θυμάτων. Η φοβερή καταστροφή που έπληξε τη Νοτιοανατολική Ασία καθιστά επιτακτική την ανάγκη να συνεχίσει να αναπτύσσεται η δυναμική της αλληλεγγύης προς τους λαούς της περιοχής για την αντιμετώπιση της εξαθλίωσης και του εγκλήματος, της φτώχειας και της πείνας, της ληστρικής εκμετάλλευσης από «αιώνια» χρέη και τοκοχρεολύσια. Γι' αυτά ποιος θα μιλήσει; Αυτά ποιος θα τα επιβάλει στους κοσμοκράτορες νεκροθάφτες με την αστερόεσσα;

Η οργή της φύσης! Σκέφτομαι τα μειδιάματα που σε άλλες συνθήκες θα προκαλούσε η φράση σε ορισμένους μεταμοντέρνους στοχαστές. Τώρα

όμως δεν είναι δυνατό αυτό. Όταν η οργή της φύσης παραπέμπει στην ιστορία του «πολιτισμένου» κόσμου (βλέπε το «λησμονημένο», μακροχρόνιο διάστημα της «αποικιοκρατίας», θυμίσου το αποσιωπούμενο έγκλημα της νεο-αποικιοκρατίας στα σχολικά βιβλία που διάβασες), τότε είναι απολύτως φυσικό να συνδέεται η έλλειψη προειδοποιητικών και σωστικών μηχανισμών στις χώρες της Ασίας με την καταλήστευση πόρων και την απορρόφηση επιστημονικού δυναμικού τους από τη μεριά των ισχυρών χωρών, με την επένδυση τεράστιων ποσών σε στρατιωτικούς εξοπλισμούς, αντί για την ελάχιστη προώθηση ερευνητικών και επιστημονικών προγραμμάτων για πρόγνωση και προστασία από τα φυσικά φαινόμενα.

Όταν ως ανθρωπιστές εκ πεποιθήσεως και εκ παθημάτων πενθούμε αδιακρίτως όλες τις ανθρώπινες υπάρξεις που απωλέσθησαν, μπορούμε να μην ανησυχήσουμε και για τον εμπορευματοποιημένο θρήνο (βλέπε αξιοποίηση «ακροαματικότητας» από ηλεκτρονικά μέσα «επικοινωνίας», πωλήσεις των «βίντεο της παραλίας» και του θανατικού κ.α.); Είναι δυνατό να μην αγανακτούμε για τις όποιες διαβαθμίσεις στον ανθρώπινο πόνο σχετικά με τους νεκρούς που συμπεριλαμβάνονται στον γηγενή πληθυσμό ή και μόνο για τους ανθρώπους που χάθηκαν εγκλωβισμένοι στον ερειπιώδη διάκοσμο του κερδοσκοπικού τουρισμού, προερχόμενοι από τις χώρες του «πλούσιου» βορειοαμερικανικού και ευρωπαϊκού ημισφαιρίου ή της Αυστραλίας;

Όταν ανεμίζει ο Χάροντας με τα χίλια πρόσωπα τα αδηφάγα σύνεργά του πάνω από τα κεφάλια εκατομμυρίων ανθρώπων - στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή στις περιοχές της Ασίας (και της Ανατολικής Αφρικής εν μέρει), πόσο έχουν νόημα οι αναλύσεις εκ του ασφαλούς γραφείου ή σαλονιού μας;

Όταν η αμφιβολία επιδρά και στο ανθρωπολογικό επίπεδο ακόμη («είναι πλέον η ανθρωπιά ιδιότητα ανθρώπινη;»), τίθεται αναπόφευκτα το ερώτημα: είναι άνθρωποι εκείνα τα περιφερόμενα ή λιαζόμενα «πτώματα» που προέρχονται από τις «πλούσιες» χώρες του δυτικού πολιτισμού και συνεχίζουν να διακινούνται μετά τα γεγονότα και να πίνουν μπίρες και να κινούν μόνο τον αντίχειρα για τα κινητά τους εν μέσω των νεκρών;

Όταν στο αξιακό και στο οντολογικό επίπεδο είναι ήδη φανερές, εξαιτίας των βαθιών ανατροπών στους φυσιολογικούς ρυθμούς της ζωής, οι αρνητικές συνέπειες, ιδίως για τις πληγείσες περιοχές, ποιος βρίσκει το κουράγιο να προσεγγίσει ερμηνευτικά την ποιότητα της πλανητικής πολιτικής και της οικουμενικής ηθικής (κάτι προσπάθησε να πει περί αυτών πριν λίγα χρόνια ο Παναγιώτης Κονδύλης στην *Πλανητική πολιτική μετά τον ψυχρό πόλεμο*); Αν, κιόλας, ο «μέσος άνθρωπος» δε θυμώνει και δε χαρακτηρίζει τις σκέψεις που εκτίθενται εδώ ως πομφόλυγες ανάμεσα σε τόσες άλλες.

Μέσα στο χάος της οριστικής απώλειας της ζωής ενός νηπίου ή ενός εφήβου, κι αυτή ακόμη η σκεπτικιστική μεταηθική, κι ο πολιτισμικός σχετικι-

σμός, κι αυτός ο αποδομισμός, πρόσφατα ακέφαλος μετά το θάνατο του Ντεριντά (θυμηθείτε ότι αναζητούσε την εξήγηση διά του θανάτου: «Θα ήθελα να μάθω να ζω, επιτέλους») ή κι ο κενολογών μεταμοντερνισμός, μήπως συναντούν από την πίσω πόρτα τον λαϊκιστικό λόγο των επί γης θρησκευόμενων ηθικολόγων; Γιατί, επιτέλους, ο φιλοσοφικός λόγος οφείλει περισσότερο από ποτέ να τοποθετηθεί έναντι μιας απλής σκέψης, που θλιβερά γράφτηκε και στις ακτές της φτώχειας στη δονούμενη Ν.Α. Ασία: «οι άνθρωποι πάνω από τα κέρδη!». Αλλιώς και η παροχή της ανθρωπιστικής βοήθειας καταντά μια «θανατωμένη πράξη». Αντιγράφω (από το κείμενο του Κ. Καναβούρη «Πεθαμένοι και νεκροί», *Κυρ. Αυγή*, 9/1/05): *«Ανθρωπιστική βοήθεια. Δηλαδή ο ισχυρός βοηθάει τον ανίσχυρο, αφού όμως πρώτα τον κράτησε με το κεφάλι ακόμα στο χώμα, να είναι ανίσχυρος. Αυτό δεν είναι ανθρωπιστική βοήθεια. Είναι πληρωμή για να συνεχίζεται η υπεραξία της φτώχειας σε παγκόσμιο πεδίο (...). Το τσουνάμι έρχεται από τα έγκατα των τραπεζών και των χρηματιστηρίων».*

Όταν η εμμονή στο μοντέλο της «ανάπτυξης» και στον «τεχνολογικό ντετερμινισμό» αποτελεί την πάγια επιλογή των ηγετικών τάξεων και των πολιτικών ηγεσιών, γιατί με ανορθολογικές οιμωγές να μην αποδίδονται όλα –και τα επακόλουθα στις «σκοτεινές δυνάμεις των φυσικών φαινομένων»; Πώς ο απλός κι απροβλημάτιστος άνθρωπος να συνειδητοποιεί την αδυσώπητη καταστροφή των οικοσυστημάτων και των σταθερών του περιβάλλοντος; Γιατί να πυκνώνει το κίνημα όσων ευαισθητοποιούνται για την προστασία της φύσης;

Ο αντινομικός ορθολογισμός της αγοράς, πρόξενος της καταστροφής του περιβάλλοντος και προαγωγός σε πλανητικό επίπεδο του *«ανορθολογισμού, της εξαθλίωσης και της διαρκούς διακινδύνευσης»* (για να θυμηθούμε και τον προσφάτως θανόντα Κοσμά Ψυχοπαίδη και το έργο *Πολιτική μέσα στις έννοιες*) εχθρεύεται την κριτική σκέψη και τη *«λύση»*. Λύση η οποία *«θα αναζητηθεί σε έναν τύπο διαχείρισης των κοινωνικών πόρων που θα τους τοποθετεί υπό κοινωνικό έλεγχο μέσα από ριζικές δημοκρατικές διαδικασίες, ώστε να εξασφαλίζεται η εξοικονόμησή τους και η διοχέτευσή τους σε ανάγκες».*

Δίπλα, λοιπόν, στη δυναμική και ανιδιοτελή αλληλεγγύη είναι απαραίτητες οι διεκδικήσεις από τη μεριά των ποικιλώνυμων κοινωνικών κινημάτων για παραγραφή των χρεών που έχουν οι φτωχές χώρες, για χορήγηση χαμηλότοκων δανείων, για την επιβολή παγκόσμιων φόρων στις κινήσεις κεφαλαίων και την επιτάχυνση της υλοποίησης των «Στόχων της Χιλιετίας» του ΟΗΕ. Αλλιώς τα εκταμιευμένα ποσά από τις ισχυρές χώρες «δε θα φτάνουν ούτε για τα κόλλυβα», όπως επισημάνθηκε από δημοσιογράφους. Η ελπίδα ειρήνης, ανθρωπιάς, ζωής, δημιουργίας και δικαιωμάτων στην εποχή μας δεν επιτρέπεται να γίνονται αντικείμενα εκμετάλλευσης από τηλεοπτικούς σταθμούς, γραφειοκρατικούς μηχανισμούς, ανάλγητους ηγέτες.

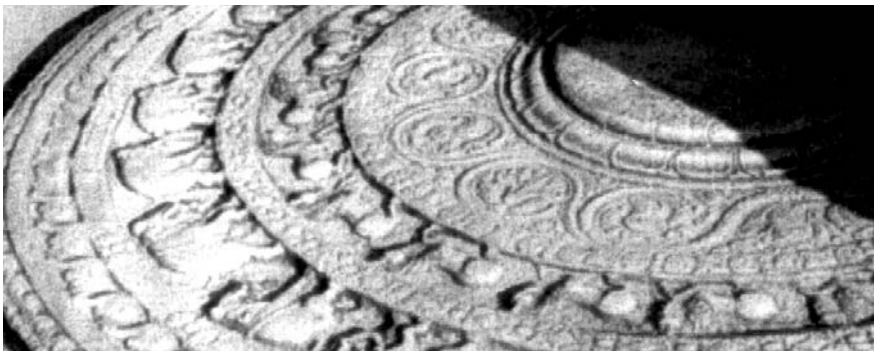
Σρι Λάνκα

Dr. T. C. Rajaratnam

Η γαλήνη

Μετάφραση Ντίνα Κατσούρη

Καθισμένος στο πάτωμα, κοιτάζοντας έξω από το παράθυρο
Βλέπω την ηρεμία του πρωϊνού
Βλέπω μπροστά μου δέντρα δύο κοντά δύο μακριά
Ένα ελαφρό αεράκι χαϊδεύει τα φύλλα
διαφορετικά θα έμεναν ακίνητα
Το μονοπάτι είναι βρεγμένο από τις δροσοσταλίδες
Ο ήλιος λάμπει και αντανακλά τη σκιά του στο έδαφος
Αλοίμονο η γαλήνη θρυμματίζεται από ένα αεροπλάνο
Ο αέρας φυσά πιο γρήγορα κάνοντας τα φύλλα να αγγίζουν
το ένα το άλλο
Και τα πιο αδύνατα πέφτουν στη γη
Κάποια σωριάζονται στο πράσινο χορτάρι κάποια γυροφέρνουν
μελαγχολικά
Σκέφτομαι τι να κάνω
Ακούω τα πουλιά που τιτιβίζουν
Ακούω να αντηχεί ο ρυθμός στη γαλήνη
Ακούω βαριές πατημασιές στη νοτισμένη γη
Θρυμματίζουν τη γαλήνη του πρωϊνού
Τα πουλιά φεύγουν μακριά από το θόρυβο
Τα βήματα απομακρύνονται
Ξανάρχεται η γαλήνη
Περιμένω για έναν ήχο



Σρι Λάνκα: Διακοσμητικό από πέτρα, 6ος - 9ος αιώνας μ.Χ.

Σρι Λάνκα

Gunasena Vithane

Κάποιος σαν εσένα, αγαπημένε αδελφέ μου

Μετάφραση Μαρία Ελευθερίου

Μονάχα μια εβδομάδα είχε περάσει από τότε που ο Τζαγιασίρι είχε νοικιάσει δωμάτιο στο δεύτερο δρόμο. Μόλις είχε επιστρέψει από τη δουλειά του στο Σίτυ Πρες και έπλενε το πρόσωπό του κάτω απ' τη βρύση. Σαν άνοιγε το πρόχειρο πτυσσόμενο στρώμα του και ξάπλωνε πλάι στο παράθυρο, μπορούσε να δει τη βρύση που βρίσκονταν στην άκρη του δρόμου, κόντα στη διασταύρωση.

Δεν γνώριζε κανέναν στην περιοχή, εκτός από τη γυναίκα που είχε το δωμάτιο – ο δεύτερος δρόμος του ήταν εντελώς ξένος. Αν δεν ήταν υποχρεωμένος να ζει όσο πιο οικονομικά και ανέξοδα μπορούσε, δεν θα νοίκιαζε ποτέ δωμάτιο στο δεύτερο δρόμο. Πώς μπορούσαν άραγε οι άνθρωποι εδώ να αντέξουν τη μυρωδιά από τα καύσιμα που φλομώνει όλα τα σπίτια που βρίσκονται κατά μήκος του δρόμου, μέρα και νύκτα; Ο Τζαγιασίρι φοβόταν πως, σε περίπτωση που έβαζε το πόδι του στις λάσπες που στεφάνωναν τη βρύση, σίγουρα θα άρπαζε καμιά μολυσματική ασθένεια.

Άκουσε τον ξερό ήχο που έκανε το νερό πέφτοντας στον κουβά που βρισκόταν παραδίπλα.

Αν αυτός είναι ο ίδιος ήχος που άκουσε και χθες, τι θαυμάσιο θέαμα θα ακολουθούσε τώρα, σκέφτηκε ο Τζαγιασίρι. Και αμέσως είδε, για δεύτερη φορά, μια πολύ ελκυστική νεαρή γυναίκα με κόκκινο σάρι να περνάει κάτω από το δωμάτιο και να πηγαίνει προς τη βρύση.

Πράγματι, αυτή ήταν που γέμισε τον κουβά από τη βρύση και επέστρεφε από το ίδιο σημείο, που είχε περάσει πριν από λίγο, με γρήγορα βήματα. Ο Τζαγιασίρι πλησίασε πολύ κοντά στο παράθυρο και την κοίταζε αλλά εκείνη πέρασε σάν να μην είχε προσέξει τίποτα.

Ποια είναι αυτή η νεαρή; Η μακριά της μύτη, τα γεμάτα μάγουλα, τα όρθια στήθη και η σάρκα που πλημμύριζε νιάτα – όλ' αυτά εντυπώθηκαν με έντονα χρώματα στο μυαλό του.

"Αύριο είναι Κυριακή. Πρέπει να ψάξω κάποια στιγμή στο μικρό μας δρόμο, πρέπει να ανακαλύψω που μένει... πρέπει να είναι ανύπαντρη ακόμα... ωραίο κορίτσι."

Όταν κάποιος ακούσει τι λένε όλοι αυτοί που έρχονται στη βρύση, άνδρες και γυναίκες, μπορεί να έχει αμφιβολίες, αν είναι δυνατό, να έχουν αξιοπρέπεια τα κορίτσια που πάνε εκεί; Τι πρόστυχη γλώσσα, αλήθεια, χρησιμοποιούν ο ένας ενάντια στον άλλον, όλοι αυτοί που παλεύουν να γεμίσουν τα κανάτια και τους κουβάδες τους. Ίσως κι αυτή η νεαρή να φέρεται το ίδιο. Παρόλα αυτά κατέληγε στο συμπέρασμα πως εκείνη είχε μια γοητεία, που δεν είχε καμιά άλλη κοπέλα στη χώρα. Σκέφτηκε, ακόμα, πως θα έπρεπε να 'κανε ό,τι θα ήταν δυνατό για να αρχίσει ένα δεσμό μ' αυτήν την καλλονή που ερχόταν για νερό στη βρύση, κάθε πρωί και βράδυ.

Ο Τζαγιασίρι δεν μπορούσε με βεβαιότητα να πει πως επίτηδες εκείνη έκανε το νερό να κροταλίζει στο δοχείο, που βρισκόταν κοντά στο δωμάτιο

του. Η κοπέλα πήγε τώρα στη βρύση και άρχισε να πλένει κάποια ρούχα. Ο Τζαγιασίρι φαντάστηκε πως μετά θα έβγαζε τα ρούχα της και θα έκανε μπάνιο. Αλλά αυτή έπλυνε μοναχά τα ρούχα και έφυγε πάλι. Πλησίασε στο παράθυρο με την πρόθεση να αστειευτεί μαζί της, όμως καθώς εκείνη περνούσε κάτω απ' το δωμάτιό του, ένιωσε να κοκκαλώνει. Αν αποδεικνυόταν πως δεν ήταν ο τύπος που αρέσκεται σε τέτοιου είδους αστεία, το όλο πράγμα δεν θα κατέληγε και πολύ ευχάριστα. Ίσως πάλι και να έκανε πως δεν άκουσε τίποτε και να πήγαινε να τα πει όλα κατευθείαν στον εραστή της. Ο Τζαγιασίρι μπορούσε να φανταστεί τον εραστή της. Πόσο ανυπόφορος, πόσο παρακατιανός θα ήταν, πόσο αγροίκος θα φαινόταν με το αμάνικο *τέτοραν βάνιαν σαρόνγκ* του και το καρώ μαντήλι τυλιγμένο γύρω απ' το λαιμό. Ε, κύριε, μην προσπαθείς να κάνεις αστεία εδώ, άκουσες; Κοίτα τη δουλειά σου και μη γίνεσαι γελοίος. Μην πεις ότι δεν στα είπα, ακούς; Ένας άντρας σαν τον Τζαγιασίρι θα προτιμούσε να αυτοκτονήσει παρά να 'βλεπε όλους αυτούς τους ανθρώπους, άντρες, γυναίκες, παιδιά να μαζεύονται κάτω από το δωμάτιό του για να ακούσουν αυτόν τον νεαρό να φωνάζει.

Θα είχε να αντιμετωπίσει, όμως, μια τέτοια κατάσταση μονάχα αν γνωριζόταν και μιλούσε με το κορίτσι. Τίποτα όμως δεν τον εμπόδιζε να την κοιτάει από το παράθυρο, μέσα απ' το δωμάτιο. Ξάπλωσε στο πρόχειρο στρώμα του και διάβαζε την εφημερίδα, περιμένοντας για τον κρότο από τον κουβά.

Τον βασάνιζε, ακόμα, η έντονη επιθυμία να μάθει σε ποιο σπίτι έμενε το κορίτσι και γι αυτό πηγαινοέρχοταν, πάνω κάτω, στο δρόμο για πολλές μέρες. Όταν, όμως, η νεαρή γυναίκα του έκανε σινιάλο, κατάλαβε τη σημασία του νοήματος. Θυμήθηκε κάτι που είχε ακούσει, όταν ήταν ακόμα στο χωριό, από τον Χίννι Μαχαπτάγια της Ναγκέτα. Ο Χίννι Μαχαπτάγια του είχε πει για τις πόρνες στις φτωχογειτονιές του Κολόμπο που μετέδιδαν επικίνδυνες ασθένειες. Ο Χίννι Μαχαπτάγια του ειχε πει ακόμα πως η ζωή ενός άντρα, που επιδίωκε τη συντροφιά τους, μπορούσε να καταστραφεί. Ο Τζαγιασίρι ειχε τρομάξει απο την περιγραφή των πόνων που μπορούσε να περάσει κάποιος ο οποίος νοσηλευόταν στο νοσοκομείο για μια τέτοια αρρώστια. Έτσι πίστεψε πως η γυναίκα που του έγνεψε θα 'ταν καμιά πόρνη και σταμάτησε να πηγαινοέρχεται πάνω κάτω στο δρόμο και γύρισε γρήγορα πίσω στο δωμάτιό του. Συνειδητοποίησε ότι είχε τρέξει, μονάχα όταν βρέθηκε στο κρεβάτι του, ασθμαίνοντας.

Άραγε και αυτό το κορίτσι, που έψαχνε να βρει, να ήταν μια τέτοια γυναίκα. Η συμπεριφορά της, παρόλα αυτά, δεν προκαλούσε τέτοιες υποψίες.

Μια μέρα, μια σημαντική αργία, ο Τζαγιασίρι αποφάσισε να επισκεφθεί το μουσείο. Ξύπνησε την ώρα που λαλούσαν τα κοκόρια και βιαστικά πήγε στη βρύση και έπλυνε τα πόδια του. Το λουτρό ήταν ήδη κατειλημμένο. Το χάραμα ο Τζαγιασίρι κίνησε για την Μπέρελλα.

Το μουσείο όμως άνοιγε μετά τις εννέα το πρωί. Σκέφτηκε τότε να γυρίσει πίσω στο δωμάτιο και να 'ρθει πάλι ύστερα από μια ώρα. Έτσι πήγε στη στάση Γουαναθανούλλα του λεωφορείου.

Αμέσως αναγνώρισε τη νεαρή κοπέλα, που κατέβαινε απ' το λεωφορείο που είχε σταματήσει στην άλλη πλευρά του δρόμου. Αναρωτήθηκε τι έπρεπε να κάνει.

Η κοπέλα κρατούσε μια μικρή τσάντα στο χέρι και φορούσε ένα λου-

λουδάτο σάρι. Μόλις κατέβηκε από το λεωφορείο, άνοιξε την ομπρέλα της και, κρύβοντας έτσι το κεφάλι και το πρόσωπό της, κατευθύνθηκε προς το Οφθαλμολογικό Νοσοκομείο. Ο δρόμος είχε πολλή κίνηση – αυτό που ήρθε, για μια στιγμή στο μυαλό του Τζαγιασίρι, ήταν η εικόνα του νεαρού που είχε φανταστεί. Προχώρησε σπρώχνοντας ανάμεσα στο πλήθος ψάχνοντας έναν τέτοιο νεαρό άντρα, δεν είδε όμως κανέναν που να μοιάζει.

Με τη σκέψη πως θα 'πρεπε να περπατήσει γρηγορότερα ώστε να την προφτάσει και τότε πλησιάζοντάς την αργά αργά να της απευθύνει το λογο, ο Τζαγιασίρι γύρισε πίσω και περπάτησε μια μικρή απόσταση, παρατηρώντας το χαλαρό βάδισμα του κοριτσιού. Αναρωτήθηκε τότε αν αυτό το βάδισμα, που έμοιαζε με λίκνισμα κύκνου, τον ξετρέλαινε, σε περίπτωση που οι άλλοι άντρες του Δευτέρου Δρόμου έβγαιναν ηττημένοι ή νικητές.

Η νεαρή γυναίκα περπάτησε μια μικρή απόσταση κατά μήκος της οδού Γουόρντ, που οδηγούσε στο Οφθαλμολογικό Νοσοκομείο, και τότε κατευθύνθηκε στη στάση του λεωφορείου. Ο Τζαγιασίρι έβγαλε το συμπέρασμα πως ίσως δεν τον είχε προσέξει εξαιτίας του μεγάλου πλήθους που υπήρχε εκεί, και κάνοντας τη σκέψη να πάρει το ίδιο λεωφορείο με κείνη, περίμενε.

Παρότι το λεωφορείο ήταν γεμάτο, η κοπέλα και ο Τζαγιασίρι κατάφεραν να ανεβούν. Στάθηκε κοντά στη θέση που κάθησε εκείνη και, κρυφά με τα μάτια, μελετούσε την ομορφιά της.

"Δεν θα 'ναι Σιναλέζα αλλά τι εξαιρετική ομορφιά. Δεν θα πρέπει να είναι είκοσι ακομα" σκέφτηκε.

Όταν το λεωφορείο σταμάτησε στο Οφθαλμολογικό Νοσοκομείο, η κοπέλα κατέβηκε και βάδισε στο δρόμο που οδηγούσε στο Γενικό Νοσοκομείο. Ο Τζαγιασίρι σκέφτηκε πως τον είχε κοιτάξει μερικές φορές, όσο ήταν μέσα στο λεωφορείο. Τώρα η κοπέλα περπατούσε με γρήγορα βήματα και έστριψε προς το Δημόσιο Κέντρο Υγείας. Πρέπει να κάνει θεραπεία για κάποια ασθένεια. Του ξανάρθε στο μυαλό τι του είχε πει ο Χίννι Μαχατταγιά της Ναγκέτα. Αυτή η νεαρή ήρθε να κάνει θεραπεία για μια τέτοια αρρώστια. Εμείς, αθώοι μου άνθρωποι, πιανόμαστε στα δίχτυα της γοητείας μιας τέτοιας γυναίκας, είπε στον εαυτό του.

Την ακολούθησε στο Τμήμα που εισάγονταν οι *κοπελιές*. Η νεαρή γυναίκα πήρε εισιτήριο και κάθησε σε ένα παγκάκι που βρισκόταν κοντά εκεί – τότε τα μάτια της έπεσαν επάνω του. Πρέπει να άρχισε να υποψιάζεται κάτι τώρα.

"Έχεις έρθει για θεραπεία;"

Πώς να απαντούσε τωρα αυτός στον υπάλληλο που έκανε τις εισαγωγές των *κοριτσιων*. Αν απαντούσε ναι τότε θα τον ρωτούσε για π ο ι α αρρώστια. Δεν έχω καμιά ασθένεια, δεν έχω καμιά πρόστυχη, χυδαία αρρώστια, σκέφτηκε.

"Κύριε, εδώ δεν είναι ένα μέρος που έρχεται να περάσει την ώρα του κανείς. Αφήστε χώρο για εκείνους που είναι ασθενείς και πηγαίνετε παρακαλώ".

Ο Τζαγιασίρι έκανε μια γκριμάτσα στον υπάλληλο και έκανε αμέσως στροφή να φύγει. Ένιωθε πως ο άλλος τον παρατηρούσε τώρα και γι' αυτό προχώρησε προς την έξοδο χωρίς να κοιτάξει πίσω.

Σκέφτηκε να την περιμένει στο σημείο που κάνουν στάση τα λεωφορεία του Μπερελλαμπάουντ. Θα πρέπει να είναι για κάποια άλλη αρρώστια που θέλει να κάνει θεραπεία το κορίτσι, συλλογίστηκε.

Ο Τζαγιασίρι περίμενε για μισή ώρα, όταν είδε την κοπέλα να στρίβει στη διασταύρωση και να έρχεται στην κατεύθυνσή του. Πρόσεξε πως την κοίταζε και έστρεψε το πρόσωπό της προς το μέρος του, χαμογελώντας.

"Είναι ώρα που δεν έχει περάσει το λεωφορείο;", ακούστηκε η γλυκιά φωνή της κάνοντας το στόμα του να στεγνώσει.

"Έχουν περάσει πολλά λεωφορεία, όλα ήταν γεμάτα. Να ένα που έρχεται. Μπορούμε να μπούμε σ' αυτό."

Η κοπέλα προχώρησε γρήγορα και ανέβηκε στο λεωφορείο, ο Τζαγιασίρι την ακολούθησε και κάθισε πλάι της.

Με τη χαρά και το φόβο να τον τραβολογούν το καθένα προς το μέρος του, ο Τζαγιασίρι αγόρασε δύο εισιτήρια των δέκα σεντ δίνοντας το ένα σ' εκείνη.

"Ευχαριστώ πολύ. Μένεις σ' ένα δωμάτιο στο κήπο μας, δεν είναι ; Σ' έχω δει μερικές φορές καθώς πηγαίνω στη βρύση".

"Ναι, μου είσαι πολύ γνωστή. Είχες πάει για θεραπεία;"

"Ναι, αλλά δεν είναι για μένα. Είναι για την Καραλίνε Ακκά. Πρέπει να τη ξέρεις. Όλοι στον κήπο την γνωρίζουν. Κάθε εβδομάδα έρχομαι στο νοσοκομείο για να πάρω το φάρμακο για τον διαβήτη της."

"Είναι μόνο μερικές μέρες που έχω έρθει στο κήπο, γενικά δεν ξέρω πολύ το Κολόμπο. Γι' αυτό δεν γνωριζω για την Καραλίνε Ακκά. Είναι συγγενής σου;"

"Δεν έχουμε συγγένεια, μένουμε μαζί. Αφότου πέθανε η μητέρα μου, ο πατέρας μου την έβαλε κηδεμόνα μου".

Παράξενος πατέρας, σκέφτηκε ο Τζαγιασίρι. Καθώς το λεωφορείο σπιντάριζε με μεγάλο θόρυβο, βυθίστηκε σε σκέψεις ενώ έκανε πως παρατηρούσε το Γουόρν Πλέις. Ποιά είναι η Καραλίνε Ακκά; Γιατί ο πατέρας να δώσει την κόρη του στην Καραλίνε Ακκά μετά το θάνατο της μητέρας της;"

"Το λεωφορείο Γουανάθα είναι εδώ. Θα κατέβουμε, αδελφέ;"

Ο Τζαγιασίρι είχε σκεφτεί να την πάει στο Ξενοδοχείο Μαλιμπάν για τσάι, προτού γυρίσουν στο Μαναθαμούλλα, αλλά του είχε ήδη πει πως η Καραλίνε Ακκά δεν βρισκόταν σε καλή κατάσταση σήμερα.

"Ποιά είναι η Καραλίνε Ακκά;", ρωτούσε αργότερα, στη βρύση, τον Ρεμιέλ.

"Είναι του Ρατού Περέρα. Δεν τον ξέρεις; Που δουλεύει στο λιμάνι, ο συνδικαλιστής. Είναι η γυναίκα του, μια θαυμάσια γυναίκα, ένας θαύμασιος άνθρωπος ακριβώς όπως κι εκείνος".

Ο Ρεμιέλ του έκανε μια μεγάλη περιγραφή, μεγαλύτερη απ' ό,τι χρειαζοταν ο Τζαγιασίρι. Όμως, ο Τζαγιασίρι ήθελε η περιγραφή να περιλάμβανε και κάτι για το κορίτσι, όμως ένιωθε πολύ αμήχανα που είχε ενδιαφερον για κείνη.

"Μπορούμε να επισκεφθούμε κάποια μέρα τον Ρατού Περέρα, αν θέλεις. Είναι ένας εξαίρετος άνθρωπος. Ίσως κάποια αργία. Αν του μιλήσεις για λίγο θα μάθεις πολύ περισσότερα πράγματα απ' όσα κανονικά θα μπορούσες να μάθεις μέσα σε ένα χρόνο".

Ο Ρέμιελ πήρε ένα παλιό τενεκεδένιο δοχείο γεμάτο νερό και πήγε στη βρύση. Το νεαρό κορίτσι θα πρέπει να ερχόταν όπου να 'ναι, υπέθεσε ο Τζαγιασίρι. Αφού περίμενε κοντά στη βρύση για πολλή ώρα και επέστρεψε

στο δωμάτιο. Κι εκεί περίμενε, για μισή ώρα περίπου. Αλλά ο ήχος του κουβά που ανάγγελλε τον ερχομό της δεν ακούστηκε.

Με την πρόφαση ότι πήγαινε να συναντήσει τον Ρατού Περέρα, ο Τζαγιασίρι έψαχνε για την κοπέλα. Αυτή τον αναγνώρισε και φανέρωσε το πρόσωπό της στο παράθυρο.

"Πού μένει ο Ρατού Περέρα;"

"Α , θέλετε να τον δείτε; Εδώ μένει. Περάστε μέσα παρακαλώ, ο θείος Περέρα έχει πάει στη δουλειά. Η Καραλίνε Ακκά είναι στο σπίτι, φυσικά. Παρακαλώ ελάτε μέσα."

Μια λεπτή γυναίκα που είχε περάσει τη μέση ηλικία, βγήκε έξω και μίλησε στον Τζαγιασίρι. Οι βασιλικοί της τρόποι τον καθησυχάσαν, χωρίς όμως εκείνος να το αντιληφθεί. "Καμάλι, φέρε κάτι να πιούμε."

"Καμάλι, γλυκό όνομα", σκέφτηκε.

"Γνωρίζεις το σύζυγο μου; Είναι πάντοτε απασχολημένος με διάφορες κοινωνικές δραστηριότητες. Κατέχει διάφορα πόστα σε πολλά εργατικά συνδικάτα στο λιμάνι. Κι ακόμα παλεύει να αγοραστεί αυτός ο κήπος που ανήκει στο Δόκτορα και να μοιραστεί στους ανθρώπους που ζουν στο δρόμο μας. Γι' αυτό και δεν έχει καθόλου ελεύθερο χρόνο. Ο Δόκτορας έχει βάλει πληρωμένα καθάρματα να εκφοβίσουν τον άντρα μου, αλλά αυτός δεν είναι από κείνους που θα τον τρόμαζε κάτι τέτοιο." Και πρόσθεσε: "Η Καμάλι, μας είπε χθες ότι πλήρωσες το εισιτήριό της στο λεωφορείο."

Ο Τζαγιασίρι είπε μονάχα, "έτσι είναι", χωρίς να καταλαβαίνει ότι κατάπινε δυο τρεις γουλιές τσαΐ μαζί. Στη συνέχεια έκανε μια περιγραφή της Καμάλι που του έμεινε χαραγμένη στο νου.

Αργότερα, ο Τζαγιασίρι επέστρεψε στο δωμάτιο του, ξεδίπλωσε το στρώμα και ξάπλωσε. Η βρωμερή μυρωδιά από τους υπόνομους κατέκλυσε το δωμάτιο. Ο Τζέλλια, η Πάντσι, η Κάμαλι, ο Ράτου Περέτα, η Καραλίνε –μουρμούρισε τα ονόματα αυτά ξανά και ξανά. Κεράλα– μια κάστα από την Ινδία. Ο Τζέλλια ήρθε στην Κεϋλάνη, με μια ομάδα που περιλάμβανε και την Πάντσι, για να δουλέψουν στη Εταιρεία Γουόλτερς. Η ομάδα αποτελούνταν από περισσότερα από εκατό άτομα. Η εταιρεία τους είχε προσλάβει για να δουλέψουν στην Κεϋλάνη με την υπόσχεση ότι θα τους παρείχαν σπίτι πέρα απ' τις τρεις ρούπιες μεροκάματο. Αυτό όμως δεν ίσχυσε. Έκαναν το μεροκάματο μια ρουπία και είκοσι σεντ. Ο Τζέλλια προσπάθησε να οργανώσει απεργία, αδίκημα για το οποία κλείστηκε στη φυλακή αφήνοντας τη γυναίκα του στους δρόμους. Τους υπόλοιπους από την ομάδα τους τρομοκράτησαν λέγοντας πως θα πάθουν τα ίδια, και κατάφεραν έτσι να τους κάνουν να σιωπήσουν.

Όσο ο Τζέλλια ήταν στη φυλακή, την Πάντσι βοήθησε κάποιος άλλος από την οικογένεια Κεράλα. Όταν αυτή πέθανε, λίγους μήνες μετά τη γέννηση της Καμάλι, ο Τζέλλια που είχε χάσει τη δουλειά του, έδωσε το τριών μηνών κοριτσάκι στην Καραλίνε Ακκά.

"Ο πατέρας εργάζεται τώρα στο συνδικάτο του θείου Περέρα, αλλα δεν είναι τόσο δυνατός όσο ήταν παλιότερα. Όταν χειροτερεύει το άσθμα του, έρχεται εδώ για να πάρει λίγο κόλιαντρο που του ετοιμάζω εγώ."

Υπήρχε συμπόνοια και καλοσύνη στον τρόπο που η Καμάλι μιλούσε για τον πατέρα της. Τα μάτια της γέμιζαν με δάκρυα κάθε φορά που ανέφερε τη μητέρα της.

"Ο πατέρας μου δε μπόρεσεσ να πάρει το πτώμα της μητέρας μου, γιατί δεν είχε χρήματα για την κηδεία."

Η σχέση που ανέπτυξε με την οικογένεια του Ρατού Περέρα, άλλαξε τελείως τον προσανολισμό των σκέψεων του Τζαγιασίρι. Ξεχνούσε ακόμη και να γράψει στους δικούς του, κάθε εβδομάδα. Όλο τον ελεύθερο του χρονο τον περνούσε τώρα βλέποντας την Κάμαλι. Σιγά σιγά άρχισε να νιώθει ένα ερωτικό αίσθημα για τη νεαρή γυναίκα, που συναντούσε συχνά στη βρύση.

Νιώθει ότι θα 'πρεπε να παντρευτεί τη Καμάλι. Μπορούσε όμως τώρα να επιστρέψει στο χωριό, έχοντας ένα κορίτσι της Κεράλα για γυναίκα; Θυμήθηκε τους γονείς του, την αδελφή του, το μεγάλο θείο του Γουιμάλφετ Θέρα. Ισως θα έπρεπε ν' απαρνηθεί όλους αυτούς τους ανθρώπους.

Ο Τζαγιασίρι δεν είχε τη δύναμη να τους βάλει στην ίδια ζυγαριά.

Μια μέρα που η Καραλίνε Ακκά ήταν πολύ άρρωστη και ξάπλωνε στο δωμάτιό της, ο Τζαγιασίρι ένιωσε να τον μεθάει η ομορφιά της Καμάλι. Την άρπαξε από το μπράτσο όταν εκείνη ήρθε στη βεράντα, την αγκάλιασε σφικτά και τη φίλησε πολλές φορές. Η κοπέλα ελευθερώθηκε από την αγκαλιά του και πήγε μέσα στο σπίτι, παρόλο που στο πρόσωπό της δεν φαινόταν καμιά αποστροφή.

"Μπορεί και να την προσβάλα", σκέφτηκε ο Τζαγιασίρι καθώς γύριζε στο σπίτι. Την ίδια στιγμή ξανάνιωσε, όμως, την απαλότητα του κορμιού της όταν την αγκάλιαζε και τη φιλούσε.

Την επόμενη μέρα η Καμάλι πήγε κοντά στο δωμάτιο του κρατώντας στο χέρι ένα κουβά. "Ελα μέσα", της είπε ο Τζαγιασίρι με μάτια που έκαιγαν από πόθο.

"Οχι, αδελφέ", είπε εκείνη, "Θα μείνω εδώ έξω. Δεν θα έρθω μέσα. Και όχι από φόβο αλλά από αγάπη για σένα. Ήθελα να σε συναντήσω μετά από μια δυο μέρες, ούτως ή άλλως, μέχρι να πάρω μια τελική απάντηση από τον πατέρα μου.

Τον επόμενο μήνα επιστρέφουμε στην Κεράλα. Ο πατέρας πρέπει να γυρίσει πίσω γιατί δεν έχει υπηκοότητα. Εγώ μπορώ να πάρω υπηκοότητα γιατί γεννήθηκα εδώ, αλλά δεν θέλω να αφήσω τον καημένο τον πατέρα μου μόνο του. Όταν σε γνώρισα θέλησα πάρα πολυ να μείνω, αλλά τι να κάνω, πρέπει να είμαι μαζί με τον πατέρα μου, που δεν γνώρισε ποτέ καμιά άνεση, να του δώσω ένα τελευταίο ποτήρι νερό."

Ο Τζαγιασίρι σκέφτηκε πως θα 'πρεπε να τη φιλησει για τελευταια φορα και να νικήσει τον πόνο του αποχαιρετισμού. Αλλά εκείνη ευγενικά αλλά αποφασισμένα αρνήθηκε να μπει μέσα στο δωμάτιο.

"Ο έρωτας σε μας τους φτωχούς είναι μονάχα καταστροφή, αγαπημένε μου αδελφέ. Η φτώχεια στέκεται ενάντιά του. Αν η φτώχεια φύγει, τότε μένει ο έρωτας με όλες τις ευλογίες του. Τι ευλογία, αλήθεια, μπορεί να είναι η συντροφιά ενός ανθρώπου σαν κι εσένα, αγαπημένε μου αδελφέ. Αλλά υπό τις περιστάσεις, πριν απ' όλα έχω να σκεφτώ τον πατέρα μου. Ακόμα κι αν πάει πίσω στη Κεράλα θα αγωνίζεται για τους φτωχούς, όπως έκανε και στην Κεϋλάνη. Θα πάει στη φυλακή και εγώ θα βρεθώ στους δρόμους. Αλλά κι αυτό δεν θα 'χει καμιά σημασία."

Η νεαρή κοπέλα, αντί να πάει στη βρύση, έφυγε κρατώντας τον κουβά της. Ο Τζαγιασίρι άκουσε τον ξερό ήχο του κουβά πολύ μετά, αφότου εκείνη δεν φαινόταν πια.

Σρι Λάνκα

Udaya Amaradasa

Αν η παιδεία είναι πένα

Μετάφραση Ntiva Κατσούρη

Στην Αμερική κυκλοφορεί μια προηγμένη πέννα
υψηλής τέχνης που χρησιμοποιεί μελάνι από τζελατίνη.
Γράφουν και γράφουν με φοβερή ευκολία
καλώντας τους άλλους όταν ο χρόνος είναι πιεστικός.

Στην Κίνα χρησιμοποιούν φτηνιάρικα μπιρό
γράφονται τόμοι από δισεκατομμύρια ανθρώπους
με πονεμένα χέρια και καταπονεμένα μάτια γράφουν και γράφουν
για να δώσουν νόημα στη ζωή τους.

Στην Ινδία παραδίπλα χρησιμοποιούν μολύβια
που τα ξύνουν συχνά και μένουν στην αναμονή.
Γράφουν και γράφουν για να προλάβουν
γιατί γνωρίζουν πως ο κόσμος αλλάζει ραγδαία.

Στην αγαπημένη Λάνκα έχουμε πένα με μελάνι,
είναι καλύτερο από οτιδήποτε δηλώνουμε στα τυφλά.
Έχουμε πολύ χαρτί και έξυπνους ανθρώπους
αλλά διερωτώμαι γιατί γράφουμε σπάνια.

Εσείς γράφετε;

Νικόλας Πάρης

Πολιτιστικό Τσουνάμι

Η καταστροφή που επέφερε το τσουνάμι στη Νοτιοανατολική Ασία θα μπορούσε σε άλλες πιο μυθικές εποχές, να δημιουργήσει θρησκείες ή να επανακαθορίσει τον τρόπο ζωής στον πλανήτη μας. Στην εποχή μας προσπαθούμε να εκλογικεύσουμε το φαινόμενο, εξετάζοντας τις διάφορες πτυχές του: την ανθρωπιστική, την επιστημονική, την οικολογική, την κοινωνική. Αυτό ως εάν η ανθρώπινη τραγωδία να μπορεί να διασπαστεί σε επιμέρους θέματα προς διαχείριση, χωρίς συνολική θεώρηση.

Ο ισχυρισμός ότι ο άνθρωπος έχει κατορθώσει να «δαμάσει τα στοιχεία της φύσεως» έχει φτάσει στα όριά του, τουλάχιστον με την έννοια που αποδιδόταν σε πιο κλασικές εποχές. Αντί τούτου, θα μπορούσαμε να κτίσουμε πάνω στη γνώση ότι ο φυσικός κόσμος αρχίζει πλέον, ως οργανισμός, να αναπτύσσει την άμυνά του απέναντι στις ανθρώπινες αυθαιρεσίες. Ο ανθρώπινος πληθυσμός αρχίζει, δηλαδή, να πληρώνει το τίμημα του γεγονότος ότι ο παραδοσιακός πολιτισμός κάθε χώρου, που κτίστηκε από εμπειρίες χιλιετιών, παραχωρεί τη θέση του στον τρόπο ζωής που επιβάλλεται από οικονομικά κριτήρια. Για παράδειγμα, ενώ οι παραδοσιακοί πληθυσμοί, στη Νοτιοανατολική Ασία, απέφευγαν να κτίσουν πάνω στο κύμα , λόγω των καταστροφών του παρελθόντος που πέρασαν στη συλλογική μνήμη, τις τελευταίες δεκαετίες η άκρατη τουριστική ανάπτυξη προκαλούσε φωναχτά την καταστροφή.

Η ανθρώπινη φυλή ίσως να μην πήρε τα μηνύματα από την καταστροφή, γι΄ αυτό και ακούονται φωνές για εγκατάσταση αισθητήρων για έγκαιρη προειδοποίηση για παλιρροϊκά κύματα καθώς και για άλλα, τεχνολογικώς εξελιγμένα, συστήματα αποφυγής μεγάλων ζημιών. Τα συστήματα, όμως, αυτά, απαραίτητα και καλοδεχούμενα, αναφέρονται στη διαχείριση των κρίσεων και όχι στην ουσία των πραγμάτων, που είναι η αποφυγή της διάσπασης των παραδοσιακών πολιτισμών. Γράφοντας δε τούτο, δεν εννοούμε την εμμονή σε ένα παρελθόν που δεν μπορεί να λειτουργήσει μέσα στο

σύγχρονο κόσμο, αλλά στη δημιουργία φρέσκων μορφών ζωής με παραδοσιακά δοκιμασμένα υλικά, σε κλίμα ελευθερίας επιλογών. Γιατί, ποιο ήταν το νόημα ελεύθερης επιλογής των λαών αυτών, όταν τα κριτήρια που την καθόριζαν ήταν, στην ουσία, προκατασκευασμένα;

Ο πολιτισμός που θα γεννηθεί μετά από αυτή την καταστροφή, δεν μπορεί να είναι συνέχεια του τι υπάρχει σήμερα. Ήδη η κυβέρνηση της Ινδίας έχει στείλει ερευνητές στα νησιά Νικομπάρ και Ανταμάρ, προκειμένου να διερευνήσουν τον τρόπο με τον οποίο οι ιθαγενείς πληθυσμοί διέφυγαν, ως εκ θαύματος, το θάνατο. Ο μηχανισμός ήταν απλός: Οι ιθαγενείς βρίσκονταν για δεκάδες χιλιάδες χρόνια σε μυστική επικοινωνία με τα ζώα και τα πουλιά. Είχαν, έτσι, προειδοποιηθεί έγκαιρα να καταφύγουν στα βουνά για να γλιτώσουν.

Ο πολιτισμός του Ινδικού Ωκεανού ήταν γενικά άγνωστος στην κυπριακή κοινωνία. Η Σρι Λάνκα ήταν, στη συνείδησή μας, ένας χώρος άντλησης εργατικού δυναμικού ενώ η Ινδονησία ήταν μια είδηση, πού και πού, στις διεθνείς ειδήσεις. Χρέος του κάθε συνειδητοποιημένου ανθρώπου τώρα είναι να γνωρίσει τον πολιτισμό που πλήγηκε και να συμβάλει στην ενδυνάμωση των συνεκτικών δεσμών που συνδέουν τις ανθρώπινες υπάρξεις. Ας μην πάει τόση θυσία χαμένη.

Σρι Λάνκα: Βούδας, 5ος - 7ος αιώνας μ.Χ.

Ινδονησια

Titis Basino

Εκείνη

Μετάφραση Ντίνα Κατσούρη

Τον άφησα να φύγει. Άκουγα το σταθερό ήχο του αυτοκινήτου του καθώς απομακρυνόταν. Ο κινητήρας της μηχανής γινόταν ολοένα και πιο αδύνατος μέχρι που τον έπνιξαν οι φωνές των παιδιών. Τέτοιες στιγμές ένοιωθα πως είχε αποδεχτεί την ελευθερία που του έδωσα με φανερή ανακούφιση.

Τώρα θα μπορούσε για λίγο να ζήσει χωρίς τις απαιτήσεις των φασαριόζικων παιδιών του και της ανώριμης γυναίκας του. Ήξερα καλά τις καθημερινές του συνήθειες. Μόλις έφτανε στη στροφή του δρόμου μακριά από το σπίτι θα γύριζε πίσω του να κοιτάξει τα δέκα παιδιά που ήταν παραταγμένα μπροστά στην πόρτα του σπιτιού. Θα τους κουνούσε το χέρι, αλλά κανένα από αυτά δε θα του το ανταπέδιδε. Γνώριζαν καλά πως ο πατέρας τους δεν πήγαινε στο γραφείο του, αλλά μάλλον σε ένα άλλο σπίτι, εκεί όπου κάποια άλλη θα τον καλωσόριζε με εκείνη την ξεχωριστή ζεστασιά που επιφυλάσσει μια γυναίκα για να καλωσορίσει τον άντρα της.

Το αυτοκίνητο χάθηκε και τα παιδιά εξακολουθούσαν να κοιτάνε το δρόμο. Ήταν σαν υπνωτισμένα, περιμένοντας μήπως κατατύχη αυτός θα γύριζε πίσω του. Ευχόμουνα να βρεθεί κάποιος τρόπος που θα τα κάμει να ξεχάσουν γρήγορα τέτοιου είδους σκηνές.

Ο Τζιόχαν, ο μεγαλύτερος γιος μου ήταν ο πρώτος που εγκατέλειψε την ομάδα. Σωματικά έμοιαζε στον πατέρα του, αλλά ήμουνα σίγουρη πως δε θα συμπεριφερόταν ποτέ σαν εκείνον. Ένοιωθε φοβερή αμηχανία όταν είχαμε ξένους και τον ρωτάγανε πού ήταν ο πατέρας του. Πάντοτε κοκκίνιζε και τραύλιζε καθώς προσπαθούσε να βρει μια δικαιολογία. Δεν είναι εύκολο για ένα παιδί να μιλήσει ανοιχτά για ένα τόσο οδυνηρό θέμα. Και ακόμα πιο δύσκολο ήταν να αποκαλύψει πως ο πατέρας του ήταν με την άλλη του γυναίκα.

Μια δυο φορές είπε ψέματα, σιγά-σιγά, όμως, το μυστικό αποκαλύφτηκε. Πραγματικά ανάμεσα στους φίλους που μας επισκέπτονταν πολύ συχνά το πρόβλημα είχε γίνει κύριο θέμα συζήτησης – ειδικά για όσες είχαν, ή πίστευαν πως είχαν, πιστούς άντρες.

Τα άλλα παιδιά έμεναν κοντά στην πόρτα και η άγρυπνη εγρήγορσή τους ξεσπούσε όταν τσιμπούσαν το ένα το άλλο και σκόρπιζαν προς όλες τις κατευθύνσεις.

Κάθε φορά που έφευγε ένοιωθα τρομερή μοναξιά. Ήταν σαν να είχα μια πληγή που δεν μου άφησε σημάδι. Προσπάθησα, όμως, να μην αφή-

σω την υγεία μου να επηρεαστεί. Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία τι θα απογίνουν τα παιδιά αν πεθάνω. Θα τα πάρουν στη γυναίκα του πατέρα τους. Ήταν γι' αυτόν το λόγο που συγκάλυπτα με προσοχή τα αισθήματά μου και διατηρούσα την αρμονία στο σπίτι μας – ένα σπίτι χωρίς τον άντρα μου. Καλά, πόσο τα παιδιά αντιλαμβάνονταν αυτή τη θυσία δε θα το μάθω ποτέ· ήταν πολύ μικρά για να εκφράσουν τέτοιες σκέψεις. Απλώς η ζωή κυλούσε καταπίνοντας την περηφάνεια μου όπως το ρύζι που έτρωγα.

Δεν ήθελα τα παιδιά μου να νομίζουν πως η μητέρα τους ήταν πολύ αδύνατη για να τα βγάλει πέρα. Ήμουν αποφασισμένη να φανώ ικανή και έξυπνη ανεξάρτητα από τους άλλους παράγοντες. Ήταν τελείως εύκολο για μια γυναίκα που είχε ποθήσει να θεωρηθεί μια ιδεώδης σύζυγος που συνεχίζει αυτό το παιχνίδι. Πάντα στηριζόμουνα στον άντρα μου και ακριβώς γι' αυτό δούλεψα πολύ σκληρά για να τον κάνω ευτυχισμένο, αν και μάταια.

Τη βραδιά του δεύτερου γάμου του συζύγου μου προσπάθησα να συζητήσω λογικά μαζί του. Η φωνή του ακουγόταν τόσο παράξενη που δυσκολευόμουνα να την αναγνωρίσω. Ήταν σαν να είχε γίνει ξανά παιδί

«Ώστε την παντρεύτηκες;»

«Ναι, γιατί όχι;»

«Δε θα μπορούσε να μην κάμεις αυτό το γάμο; Έχεις ήδη μια γυναίκα. Αντεπεξέρχομαι σε όλες τις ανάγκες σου, δεν είναι;»

«Είσαι σίγουρη γι' αυτό;»

«Δεν σου αρκώ για να γίνεις ευτυχισμένος; Σου έχω ήδη κάμει παιδιά; Ένα οργανωμένο σπίτι, σπιτίσια φαγητά; Πεντακάθαρα πουκάμισα; Ένα ζεστό και φιλικό καλωσόρισμα για σένα και όλους σου τους φίλους. Ό,τι έχεις θελήσει σου το έδινα πριν ακόμα το ζητήσεις, δύο φορές. Σκέφτου το». Ψιθύρισα με το μητρικό μου ύφος ενώ αυτός έμενε σιωπηλός, χωρίς να απαντά σε όσα του είπα. «Δε νοιώθεις στεναχώρια μπροστά στα παιδιά;»

«Και βέβαια έχεις δίκιο, όμως γιατί θα πρέπει να σε ευχαριστήσω για όλα αυτά; Δεν περιμένω να καταλάβεις γιατί δεν μπορείς να κοιτάξεις πέρα από τη φοβερή προσπάθεια που έβαλες γι' αυτόν το γάμο, που παρ' όλα αυτά απέτυχε. Δεν είμαι ικανοποιημένος πια με αυτή τη ζωή. Κουράστηκα να περιμένω να ενδιαφερθείς για κάτι, όπως ένα κλαμπ ή οτιδήποτε εκτός από αυτή την οικογένεια. Σίγουρα θα έχεις καταλάβει πως σε ενθάρρυνα για πολύ καιρό να το κάμεις αυτό. Σου ζητούσα να έρθεις μαζί μου σε κάποιες δραστηριότητες μακριά από αυτό το σπίτι, μα πάντα κορόιδευες τις προσπάθειες μου. Μετά που σε ερωτεύτηκα τα ξέχασες όλα αυτά, ήσουν μια δραστήρια και ενδιαφέρουσα γυναίκα».

«Αυτός είναι ο μόνος λόγος που παντρεύτηκες μια άλλη γυναίκα;»

«Όχι υπάρχουν και άλλοι λόγοι που δεν νομίζω πως πρέπει να τους μοιραστώ μαζί σου. Θα είναι πιο οδυνηροί για σένα να τους ακούσεις».

«Πες μου θέλω να τους μάθω». Προσπάθησα να τον πιέσω πάνω σε αυτό το θέμα παρόλο που ήταν ήδη παντρεμένος και οποιαδήποτε συζήτηση ήταν μάταιη. Δεν ήμουνα σίγουρη γιατί του πέταξα αυτή την ερώτηση. Ίσως για να τον ενοχλήσω.

«Αρκετά, μέχρι τώρα θα έχεις σχηματίσει την εικόνα. Σου υπόσχομαι πως δεν θα ξεχάσω ποτέ τα παιδιά μας, θα πηγαίνω, όμως, σ' αυτήν – όχι τόσο συχνά όσο θα έρχομαι εδώ».

«Γιατί τα πράγματα πρέπει να είναι έτσι;» Συγκράτησα τον εαυτό μου και παραμέρισα τη δυστυχία μου. Γιατί τόσο συχνά; Γιατί όχι καθόλου; Δεν είναι δίκαιο.

«Δέχεσαι το γεγονός ότι πηγαίνω κοντά της;»

«Γιατί όχι, αφού σε ευχαριστεί;» Κοίταζα επίμονα το κατεβασμένο του κεφάλι. «Κάμε ότι νομίζεις και εγώ θα παραμείνω μια ιδανική γυναίκα».

«Είσαι πραγματικά μια παροιμιώδης γυναίκα». Μετά από εκείνη τη νύχτα η λέξη «εκείνη» πήρε μια ιδιαίτερη σημασία στις κουβέντες μας.

Συνέχισα να εκτελώ τις εισηγήσεις του και για το δικό του και για το δικό μου όφελος. Τότε που την παντρεύτηκε είχαμε πέντε παιδιά, με τα χρόνια του έδωσα ακόμα πέντε γιούς.

Τα βράδια όταν ο άντρας μου ήταν μαζί μου και μιλούσαμε για «Εκείνην» και τον άκουγα με ένα παράξενο μίγμα υπομονής και θλίψης. Βαθιά μέσα μου παρακαλούσα να τη βαρεθεί «Εκείνην», δεν το έκαμε, όμως, ποτέ. Άρχισα να βαριέμαι με τις ιστορίες του, και γινόμουνα κακόκεφη και μελαγχολική, κάθε φορά που άρχιζε να μιλά για «Εκείνην». Τελικά αποφάσισα να απομονώνω την φλυαρία του και σχεδόν δεν άκουα τίποτε. Υπάρχουν κάποια πράγματα που απλώς δοκιμάζουν την υπομονή των ανθρώπων. Από τότε που ο άντρας μου παντρεύτηκε τη δεύτερη του γυναίκα είχα πολύ ελεύθερο χρόνο. Έτσι γράφτηκα σε ένα κλαμπ για γυναίκες στην πόλη μας. Σύντομα πήρα τη θέση της αντιπροέδρου. Δεν ήταν γιατί ήμουνα δραστήρια αλλά μάλλον γιατί ήμουνα η γυναίκα ενός υψηλά ιστάμενου υπαλλήλου. Ο άντρας μου κατείχε ένα σημαντικό πόστο και ως γυναίκα του είχα αυτό το είδος της αναγνώρισης. Πήγαινα εδώ και εκεί ως αντιπρόσωπος της οργάνωσής μας. Ένιωθα καινούργιος άνθρωπος. Η μοναξιά που ένιωθα όταν ο άντρας μου ήταν με «Εκείνην» σχεδόν είχε εξαφανιστεί. Ήταν ολοένα και πιο εύκολο να τον υποδέχομαι με ένα χαμόγελο γιατί δεν ένιωθα πια τόσο απελπιστικά μόνη όταν αυτός

έλειπε. Στην αρχή ξαφνιάστηκε όταν τον καλωσόρισα με τόσο ενθουσιασμό. Ίσως αναρωτήθηκε για την αντίθεση που είχε η προηγούμενη συμπεριφορά μου. Μα δεν ήταν αποκλειστικά μέσα στα δικαιώματά μου να συγχίζομαι κάθε φορά που με άφηνε για να πάει στη νεαρότερή του σύζυγο;

Κάποτε αναρωτήθηκε γιατί τον αγκάλιασα όταν μπήκε μέσα, και του απάντησα πως και εγώ δεν ήμουνα λιγότερο παθιασμένη από εκείνην. Ακόμα απροκάλυπτα του έλεγα «Α, δεν είναι δικαίωμά σου να έχεις δυο, τρεις ακόμα και τέσσερις γυναίκες, φτάνει να τις φροντίζεις;»

Ηρέμησε. Φαινόταν πως η φιλική μου διάθεση τον είχε επηρεάσει. Το αντιμετώπιζα σαν κάτι φυσιολογικό, σαν ένα πείραμα. Ένας άντρας έχει το δικαίωμα να είναι πολύγαμος, και αυτό ήταν ένα πείραμα της ανοχής μου γι΄ αυτό. Πίστευα ειλικρινά ότι ως γυναίκα ήμουν προορισμένη να υπομένω και να δέχομαι και να διαμαρτύρομαι. Αν δεν το πίστευα αυτό και αν δεν λάμβανα υπόψη τη μοίρα των παιδιών μου, απλώς θα του είχα ζητήσει διαζύγιο και θα τον εγκατέλειπα.

Κάποιες φορές που κοιμόταν ξαπλωμένος δίπλα μου ένιωθα να επαναστατώ βλέποντας το γυμνό του στήθος με τις αραιές λιγοστές τρίχες. Μου φαινόταν φοβερό να σκέφτομαι ότι όχι μόνο τον αγκάλιασα αλλά και ότι σε ένα άλλο κρεβάτι μια άλλη γυναίκα είχε χαϊδέψει το ίδιο αυτό στήθος. Τέτοιες σκέψεις, όμως, έφευγαν γρήγορα. Εξαφανίζονταν όταν άκουγα τα παιδιά να κινούνται και να πηγαίνουν για το πρωινό τους μπάνιο. Πάντα σηκωνόμουν και τα συναντούσα στην πόρτα της κουζίνας.

Ένα πρωινό ένα από τα παιδιά μου ανακοίνωσε πως τα παπούτσια του είχαν καταστραφεί και ότι χρειαζόταν ένα καινούργιο ζευγάρι. Ένα άλλο ζήτησε μια καινούργια στολή. Χαμογέλασα και τους υποσχέθηκα πως αν ήταν καλά παιδιά και μελετούσαν σκληρά την άλλη μέρα το πρωί θα τους τα αγόραζα. Και πρόσθεσα μέσα μου: Δεν καταλαβαίνετε πως ο πατέρας σας έχει επιπρόσθετες υποχρεώσεις; Έχει νέα μικρά στόματα να θρέψει και να τους αγοράσει ρούχα και παπούτσια; Κράτησα αυτές τις σκέψεις μέσα μου και προσπάθησα να παρουσιάσω ένα χαρούμενο πρόσωπο. Δεν ήθελα να φορτώσω τα παιδιά με τα προβλήματά μου. Καταλάβαινα απλώς πως ήταν πολύ μικρά για να συνειδητοποιήσουν την κατάσταση γι΄ αυτό κι εγώ συνέχισα την τακτική μου να κάνω τα πράγματα να κυλούν ομαλά.

Και τότε συνέβη κάτι που με έβγαλε από τα νερά μου. Δεν ξέρω αν υπήρχε ένας αόρατος δεσμός ανάμεσα σε «Εκείνην» και σε μένα, ό,τι έγινε, όμως, ήταν καθαρά τυχαίο και ούτε το σχεδίασε κάποια από μας.

Το κλαμπ μας θα έκανε ένα συνέδριο και όπως συνήθως θα εκπροσωπούσα εγώ την τοπική μας οργάνωση. Η τοποθεσία που επιλέχτηκε ήταν η πόλη «της». Ήταν δραστηριοποιημένη εκεί στην οργάνωση και ήμουνα σίγουρη πως θα παρευρισκόταν. Ήμουν προετοιμασμένη για μια κατά μέτωπο σύγκρουση μαζί της. Αντελήφθηκα τις φίλες μου να με παρακολουθούν από κοντά περιμένοντας να συμβεί κάτι. Τις άκουγα να επαινούν το θάρρος μου στην αντιμετώπιση μιας τέτοιας δυσάρεστης κατάστασης αλλά μην νομίσετε πως δεν υπήρχαν και εκείνες που με ειρωνεύονταν και με κο-

ροΐδευαν. Κάποιες έλεγαν πως ήμουν ξεδιάντροπη και χωρίς αυτοεκτίμηση για να μπω στη δική της επικράτεια με αυτό τον τρόπο. Το κακεντρεχές κουτσομπολιό τους, όμως, έμπαινε από το ένα αυτί μου και έβγαινε από το άλλο.

Έφτασα μάλλον αργά στην αίθουσα του συνεδρίου. Έτσι δε γνώριζα ούτε αν είχε φτάσει ούτε ποια ιδιότητα είχε εκεί. Αλλά υποπτευόμουνα πως θα ήταν η αρχηγός. Πάντα ήμουνα η πρόεδρος σε αυτές τις συναντήσεις είτε γίνονταν στην πόλη μου είτε αλλού, και δεν έβλεπα το λόγο γιατί αυτή τη φορά θα έπρεπε να είναι διαφορετικά.

Όταν κηρύχτηκε η έναρξη της συνάντησης και η κα Χάμιντ εκλέχτηκε πρόεδρος, υπέθεσα πως ήταν το δικό μου όνομα. Μου διέφυγε τελείως από το μυαλό μου πως και εκείνη ήταν κα Χάμιντ. Ήταν σαν σκηνή από φαρσοκωμωδία, μια σκηνή όπου το ακροατήριο αδυνατεί να γελάσει. Έμειναν σιωπηλές καθώς και οι δυο μας προχωρούσαμε προς το βήμα. Αντιλαμβανόμενες τη σύγχυση που προκλήθηκε κοιτάξαμε η μια την άλλη με αμοιβαία κατανόηση και επιστρέψαμε πίσω στις θέσεις μας. Η αίθουσα είχε γίνει ένα μελίσσι δραστηριότητας. Κατηγορήθηκε η επιτροπή πως δε διοργάνωσε αρκετά προσεχτικά τα πράγματα. Εγώ, όμως, καθόμουνα ήσυχη στην μπροστινή σειρά. Ύστερα από ένα λεπτό αφού ηρέμησε το ακροατήριο, άκουσα το στακάτο μεταλλικό ήχο παπουτσιών να με πλησιάζουν.

«Παρακαλώ κυρία, ελάτε στο βήμα» μου είπε μια ευγενική φωνή και κοιτάζοντας πάνω είδα ένα νεαρό όμορφο πρόσωπο.

«Εννοείτε εμένα;» ρώτησα.

«Ναι!» Ήταν το μόνο που μου απάντησε. Κάπως δισταχτικά προχώρησα προς την πλατφόρμα που ήταν το βήμα με τη συνοδεία χειροκροτημάτων.

«Γιατί με χειροκροτούν;» διερωτήθηκα. Ίσως αυτή η εντυπωσιακή σύναξη ήταν ένα αστείο ή ίσως επιβράβευση της γενναιοδωρίας της να μου παραχωρήσει την προεδρία του συνεδρίου.

Όπως και να ΄χει, το χειροκρότημα είχε ιδιαίτερη σημασία για μένα. Ήταν ένας κεφάτος σκοπός για την αναγνώριση της αγωνίας και της θυσίας που είχα υποφέρει στο όνομα της αξιοπρέπειας. Ήθελαν να πουν πως η άρνησή μου να αποδεχτώ την κατάσταση έπρεπε να αναγνωριστεί και τώρα δικαιωνόμουνα από αυτή την ίδια που μου προκάλεσε τη δυστυχία μου. Ενώ κάποτε τη φοβόμουνα, τώρα την εκτιμούσα. Αν την είχα γνωρίσει νωρίτερα θα με είχε εντυπωσιάσει η πονηριά της για να μου πάρει τον άντρα μου· τώρα ήμουν εντυπωσιασμένη, με το χαριτωμένο τρόπο που προστάτεψε τα συναισθήματα της αντίπαλής της.

Όλα κύλησαν κατ΄ ευχήν. Τώρα ήμουνα περισσότερο ευχαριστημένη όταν πήγαινε σε κείνη, γιατί ήμουνα σίγουρη πως αυτή δεν ήταν λιγότερο αφοσιωμένη από μένα για να τον κάνει ευτυχισμένο. Είχε και αυτή δικαίωμα σε ένα σύζυγο, ακόμα και αν η μοίρα είχε αποφασίσει πως θα ήταν και δικός μου.

Νίνος Φένεκ Μικελλίδης

Νέες τάσεις στις κινηματογραφίες της Νοτιοανατολικής Ασίας

Η πολυμορφία του ασιατικού κινηματογράφου, μαζί και η επιβολή του στον παγκόσμιο κινηματογραφικό χάρτη, αρχίζει στη δεκαετία του '70, όταν πλάι σε ήδη καθιερωμένους σκηνοθέτες και νέους από γνωστές χώρες (Ιαπωνία, Ινδία, Κίνα, Ταϊβάν, Χονγκ Κονγκ, Ιράν) άρχισαν να εμφανίζονται νέοι σκηνοθέτες τόσο από αυτές τις χώρες όσο και από άγνωστες στο δυτικό κοινό μέχρι τότε κινηματογραφικά χώρες της Νοτιοανατολικής Ασίας (Φιλιππίνες, Ινδονησία, Ταϊλάνδη, Νότιος Κορέα). Σκηνοθέτες, συχνά από χώρες με καταπιεστικά καθεστώτα και από άλλες που μόλις είχαν βγει από τον αποικιακό ζυγό, που άρχισαν να καταπιάνονται με απλά, ανθρώπινα θέματα αλλά και με καυτά κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της χώρας τους.

Φιλιππίνες

Πρώτες οι Φιλιππίνες, που μετά την κρίση της δεκαετίας του '60 (στην προηγούμενη δεκαετία του παρήγαγαν περισσότερες από 100 ταινίες το χρόνο), και μια σειρά ταινιών ελαφρού-πορνό, και παρά την αυστηρή λογοκρισία που επέβαλε το δικτατορικό καθεστώς του Μάρκος, κατάφερε να ανοίξει το δρόμο χάρη σε μια νέα γενιά σκηνοθετών, μ' επικεφαλής τους Λίνο Μπροκά, Ισμαήλ Μπερνάλ και Μάικ ντε Λεόν, που έστρεψαν το ενδιαφέρον τους σε ταινίες γύρω από προσωπικές και κοινωνικές σχέσεις: «Stardom» (1972), «Η Μανίλα στα πλοκάμια του νέον» (1975), «Insiang» (1976), «Μητέρα, αδερφή, κόρη» (1979), «Bona» (1980) του Λίνο Μπροκά, με θέματα όπως η μαφία, η αποξένωση, οι αρσενικές πόρνες, ο φανατισμός στην πολιτική και τη θρησκεία, «Ενας λεκές στο νερό» (1976), «Απόλαυση» (1979), «Η υπόθεση» (1982) του Ισμαήλ Μπερνάλ, με θέματα όπως η δηλητηρίαση του περιβάλλοντος, τα σεξ-τουρνέ στη Μανίλα αλλά και οι εξωσυζυγικές σχέσεις μιας παντρεμένης γυναίκας, «Οι ιεροτελεστίες του Μαΐου» (1976), «Batch '81» (1982), «Η αδελφή Στέλλα Σ.» (1984) του Μάικ ντε Λεόν, με θέματα όπως η μεταφυσική, το καταπιεστικό εκπαιδευτικό σύστημα και ο αγώνας των ιερωμένων ενάντια στη δικτατορία. Πλάι στους σκηνοθέτες αυτούς αξίζει ν' αναφέρουμε και τους νεότερους Μελ Τσιόνγκλο («Midnight Dancers», γύρω από τα γκέι μπαρ της Μανίλας, ταινία που είχε απαγορευτεί στις Φιλιππίνες), Μαριλού Ντιάζ Αμπάγια («Στον ομφαλό της θάλασσας», 1997), Χοσέ Χαβιέρ Ρέγιες («Ο νεαρός Φιλιππινο-Αμερικανικός», 1997), Ολιβ Λαμασάν («Η μητριά», 1996), Κάρλος Σιγκιόν-Ρέινα («Ο άντρας στη ζωή της», 1997), Πέκουε Γκάλαγκα («Magnifico»), κ.ά.

Ινδονησία

Νέα ταλέντα άρχισαν να εμφανίζονται στην Ινδονησία στις αρχές της δεκαετίας του '70. Ο πιο γνωστός είναι ο Σιούμαν Ντζιάγια, στο «Λαϊκό Θέατρο» του οποίου θα αναπτυχθούν πολλά από τα ταλέντα της επόμενης 25ετίας, ανάμεσά τους και ο Σλάμετ Ραχαρντζίο. Παρ' όλο που το καταπιεστικό πολιτικό καθεστώς επέβαλε στην επόμενη δεκαετία μια αυστηρή λογοκρισία (που ξεκινούσε από την έγκριση του σεναρίου), οι Ινδονήσιοι σκηνοθέτες μπόρεσαν, χρησιμοποιώντας την αλληγορία, να συνεχίσουν την κοινωνική κριτική τους μέσα από μια σειρά ταινιών.

Η πρώτη ταινία που έφτασε στη Δύση (προβλήθηκε στο φεστιβάλ των Κανών) ήταν η ποιητική «Tjoet Nja' Dhien» (1988) του Έρος Ντζιάροτ, γύρω από τη δράση μιας αντάρτισσας στα βουνά του Άτσε στις αρχές του 20ου αιώνα. Άλλες ενδιαφέρουσες ταινίες της ίδιας περιόδου είναι «Οι πρωτοπόροι της ελευθερίας» (1980) και «Nagabonar» του Ασρούλ Σάνι. Παράλληλα, ο ινδονησιακός κινηματογράφος καταπιάστηκε με ταινίες λαϊκής κατανάλωσης: κωμωδίες, μιούζικαλ, περιπέτειες βασισμένες σε ινδονησιακούς θρύλους και ταινίες πολεμικών τεχνών.

Ανάμεσα στις πιο ενδιαφέρουσες ταινίες που γυρίστηκαν τα τελευταία χρόνια στην Ινδονησία είναι και η «Ελιάνα, Ελιάνα» (2002) του Ρίρι Ρίζα που πιο πριν είχε γυρίσει την πολύ εμπορική «Οι περιπέτειες του Σερίνα». Στην «Ελιάνα, Ελιάνα», μια όμορφη, συγκινητική, ανεξάρτητη, χαμηλού κόστους ταινία (γυρίστηκε σε 14 μέρες με μια ψηφιακή κάμερα στο χέρι), ο Ρίζα τοποθετεί τις δυο πρωταγωνίστριές του – την Ελιάνα, μια νεαρή γυναίκα που μεγάλωσε χωρίς πατέρα, και την Μπούντα, τη μητέρα της που έχει κόψει κάθε δεσμό με την κόρη επειδή η πρώτη αποφάσισε να πάει στην Τζακάρτα για να αποφύγει ένα συμφωνημένο γάμο – στις φτωχοσυνοικίες της Τζακάρτα, για να καταγράψει τις σχέσεις τους αλλά και τη δυσκολία επικοινωνίας.

Ταϊλάνδη

Ο κινηματογράφος της Ταϊλάνδης έγινε διεθνώς γνωστός χάρη στην ταινία «Τα δάκρυα του μαύρου τίγρη» (2000) του Βίζιτ Σασανατιένγκ, φόρος τιμής στα ταϊλανδέζικα γουέστερν της δεκαετίας του '60, ταινία που προβλήθηκε μ' επιτυχία σε διάφορα διεθνή φεστιβάλ σημειώνοντας στη συνέχεια διεθνή καριέρα. Ακόμη πιο γνωστός θα γίνει τα τελευταία χρόνια ο ταϊλανδέζικος κινηματογράφος χάρη στους αδερφούς Ντάνι Πανγκ και Οξάϊντ Πανγκ: «Bangkok Dangerous» (1999), στυλιζαρισμένο θρίλερ, γύρω από τον έρωτα ενός εκτελεστή δολοφόνου για μια όμορφη γυναίκα και, πάνω απ' όλα την ταινία τους «Το μάτι», ατμοσφαιρικό θρίλερ τρόμου, που η επιτυχία του οδήγησε το Χόλιγουντ στο να αγοράσει τα δικαιώματα και να γυρίσει ένα ριμέικ του – πρόσφατα οι Πανγκ θα γυρίσουν και «Το μάτι Νο.2».

Από τις άλλες ταινίες αναφέρω το «Fun Bar Karaoke» του Πεν-εκ Ρατανουάνγκ, που σπούδασε στις ΗΠΑ πριν γυρίσει στην πατρίδα του. Περιπέτεια, διανθισμένη με σουρεαλιστικά στοιχεία, που ερευνά την αποξένωση σε μια μεγαλούπολη όπως την Μπανγκόκ. Σε μια άλλη, με τον εκκεντρι-

κό τίτλο «6ixtynin9» (2000) ταινία του, ο σκηνοθέτης αναμιγνύει το μαύρο χιούμορ με τη γκανγκστερική περιπέτεια, καθιερώνοντας τον Ραταναρουάνγκ ως τον πιο πρωτότυπο σκηνοθέτη του σύγχρονου ταϊλανδέζικου κινηματογράφου. Στην πιο πρόσφατη, και πιο ώριμη, ταινία του, «Η τελευταία ζωή στο σύμπαν» (2003), ο Ραταναρουάνγκ αφηγείται την ιστορία ενός πρώην μέλους της Γιάκουζα που αποφασίζει ν' αυτοκτονήσει και που αρχίζει μια παράξενη αλλά τρυφερή σχέση με μια νεαρή γυναίκα.

Νότιος Κορέα

Η πιο πρόσφατη και πιο σημαντική κινηματογραφική ανακάλυψη ήταν ο κινηματογράφος της Νότιας Κορέας. Από το 1990 κι ύστερα χάρη στο «οικονομικό θαύμα» αλλά και το ενδιαφέρον των μεγάλων επιχειρήσεων να στραφούν στις κινηματογραφικές παραγωγές, άρχισε να παρουσιάζεται μια άνθιση στον κινηματογράφο της Νότιας Κορέας. Επικεφαλής οι ταινίες του Κιμ-Κι Ντουκ «Το νησί» (2000), η σχέση έρωτα/μίσους ενός άντρα για μιας γυναίκας δοσμένη με έναν έντονο ρεαλισμό, Bad Guy» (2001), ένας τρελός έρωτας ανάμεσα σ' έναν κυνικό νταβατζή για μια νεαρή γυναίκα που αρχικά την απάγει και την αναγκάζει να εκπορνεύεται, «Η ακτοφυλακή» (2002), ταινία με πολιτικό θέμα γύρω από ένα στρατιώτη, μέλος της ακτοφυλακής, που προσπαθεί να εμποδίσει τη διείσδυση στη πρακτόρων της Βόρειας Κορέας, που τρελαίνεται και στοιχειώνει τους συντρόφους του, όταν από λάθος σκοτώνει έναν ντόπιο, «Άνοιξη, καλοκαίρι, φθινόπωρο, χειμώνας και... άνοιξη» (2003), στοχασμός πάνω στο βουδισμό αλλά και ύμνος στη φύση και τους κύκλους της, «Το κορίτσι με το αγγελικό πρόσωπο» (2004), γύρω από την ανακάλυψη ενός αστυνομικού ότι η έφηβη κόρη του εκπορνεύεται.

Ένας άλλος σημαντικός σκηνοθέτης είναι ο Ιμ Κουόν-Τάεκ. Στην ταινία του, «Chunhyang» (2000), αφηγείται με στιλιζάρισμα ένα τοπικό θρύλο μέσα από μια θεατρική παράσταση, ενώ στο «Μεθυσμένος με γυναίκες και ζωγραφική» (2002) παρουσιάζει με χιούμορ και εικόνες εικαστικά λαμπρές, την ιστορία του Ο-Γουόν, ενός μεγάλου Κορεάτη ζωγράφου που έζησε στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Τέλος, στην πιο πρόσφατη ταινία του, «Ο υπόκοσμος» (2004), ο Κουόν-Τάεκ καταπιάνεται με τις σχέσεις ανάμεσα στον υπόκοσμο, τους πολιτικούς και τον κόσμο του κινηματογράφου στην περίοδο 1950-1960 (εποχή που στον κινηματογράφο κυριαρχούσε η τοπική μαφία).

Από τους άλλους Νοτιοκορεάτες σκηνοθέτες ξεχωρίζουν:

- ο Παρκ Τσανγκ-Γου για τις ταινίες: «Συμπάθεια για τον κύριο Εκδίκηση» (2002), ωμό θρίλερ γύρω από μια απαγωγή και «Old Boy» (2003, Ειδικό Βραβείο της επιτροπής στο φεστιβάλ Κανών), θρίλερ μυστηρίου, βασισμένο σ' ένα ιαπωνικό «μάνγκα», γύρω από έναν άντρα που αφού απελευθερώνεται, έχοντας φυλακιστεί για χρόνια από τους απαγωγείς του, αρχίζει να τους αναζητεί σχεδιάζοντας μια τρομερή του εκδίκηση.

- ο Κιμ Ιν-Σικ, που έχει κιόλας εντυπωσιάσει με την εκπληκτική πρώτη του

ταινία «Roadmovie» (2002), γύρω από έναν κατεστραμμένο χρηματιστή που βρίσκει κατανόηση ανάμεσα σε μια παρέα περιθωριακών.

- ο Κιμ Τζι-Γουν, για τη σπονδυλωτή ταινία με φαντάσματα «Τρία» (2002), τρεις διαφορετικές ιστορίες τρόμου που συν-σκηνοθέτησε με τον Ταϊλανδό Νόνζι Νιμιμπούτρ και τον Κινέζο του Χονγκ Κονγκ Πίτερ Χο-Σουν Τσαν.

- ο Παρκ Κι-Χιουνγκ για τις ταινίες «Whispering Corridors» (1998), ταινία τρόμου που εκτυλίσσεται σε παρθεναγωγείο, ταινία με το μεγαλύτερο μποξ-όφις στη Νότιο Κορέα και «Μυστικά δάκρυα» (2000), μεταφυσικό θρίλερ αλλά μελέτη πάνω στα υπαρξιακά προβλήματα ενός μεσήλικα, με πρωταγωνιστή ένα ερευνητή ασφαλίσεων που ερωτεύεται το νεαρό, με υπερφυσικές δυνάμεις, κορίτσι που μεθυσμένος χτυπά με το αυτοκίνητό του.

- ο Παρκ Τσούι-Σου για την ταινία «Αντίο αγάπη μου» (1996), ιλαροτραγωδία γύρω από την κηδεία του πατριάρχη μιας οικογένειας που φέρνει κοντά για τρεις μέρες τους σκορπισμένους σε διάφορα μέρη συγγενείς.

Συνολικά, κινηματογραφίες με νέους ανθρώπους, που παρά την εισβολή της τηλεόρασης και την ηγεμονία του αμερικανικού κινηματογράφου, συνεχίζουν με ενθουσιασμό, πείσμα και φρεσκάδα να εκφράζονται με ένα μέσο που ακόμη και σήμερα, στην πρώτη δεκαετία της νέας χιλιετίας, δεν έπαψε να παραμένει η κυρίαρχη τέχνη.

ΠΟΙΗΣΗ

Δημήτρης Θ. Γκότσης

ΜΝΗΜΟΣΥΝΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΑΜΠΛΟ

(εκατό χρόνια από τη γέννηση του Pablo Neruda)

I.

Σαν να μην ήσουν κιόλας τόσο πολύν καιρό νεκρός,
στέκεται συχνά μπροστά μου μέσα σε ξένα ρούχα,

και στα μαλλιά σου έχουν μαζευτεί και χορεύουν
χιλιάδες σταγόνες μιας βραδινής ομίχλης που διάβηκε
κι εγώ δεν μπόρεσα να την προλάβω,

μπορεί να τις δει κανείς μόνο μες στην καρδιά μου,
αφού τη μεταμορφώνω σε δικό σου καθρέφτη,
που μέσα του οι σταγόνες κινούνται σαν σε αργό χορό
των δικών μας άστρων, πάντα μπροστά
απ' τον βαθύχρωμο μενεξέ μιας νύχτας γλυκειάς,

της βραδινής σου αγάπης, που επιζεί κάθε τέλους
για να το σπέρνει μετά μέσα μου κι έτσι να μ' ευλογεί.

II.

Σε καλώ και πόνος γίνεται η ανάγκη μου
για μια θύμηση γοργή, γοργή σαν το στερνό σου αίμα,
-ω εκείνο το δικό σου στερνό αίμα!-,

ώστε να ταξιδεύει πίσω και μ' απορία να ξαναβλέπει
δρόμους πολύστροφους σε άγνωστους τόπους
κι απροσδόκητες συναντήσεις της αγάπης,
μα κι αποχωρισμούς, εκείνη την *Isla Negra*
που από καιρό την βλέπαμε να μάς πλησιάζει-

κι απομέναμε αμήχανοι, λες κι ερχόταν κοντά μας
μια χαρά και μάς χάιδευε, ένα αδύναμο φως
αργοσταλάζοντας μέσα στη σιωπηλή μας κάμαρη.

Σαν όμως έφτανε το «αντίο», γέμιζε,
αλλά γεμίζαμε κι εμείς, σε μια στιγμή
με σκότος μυρωμένο,
υπερούσιο.

III.

Θέλω και πάλι να σού χαμογελάσω, ήσυχα και τρυφερά,
ακριβώς όπως ακόμη θα μπορούσες να μου το ζητήσεις,
μα η παλάμη παλιών μας ερωμένων το στόμα μου σκεπάζει

πες πόσον καιρό είμαστε όλοι πεθαμένοι

πριν κι ένα μονάχα δάκρυ φανεί σε βλέφαρα κουρασμένα,
πέφτει κιόλας απαλά πάνω σε χώμα σκοτεινό απ' το σούρουπο

πες πόσον καιρό είμαστε όλοι πεθαμένοι

όμως σε λίγο αρχίζει ένα καινούργιο σου αστέρι
ν' ανηφορίζει στο παράθυρό μου,
ένα σπιθίρισμα παράξενο,

και κανένας πια δεν λέει

πες πόσον καιρό είμαστε όλοι πεθαμένοι

IV.

Κι όταν από το βάρος ενός σκοτεινού καιρού
και μιας άλλης σκέψης, για μένα τόσο μακρινής,

μού μένεις άφαντος τόσον πολύ καιρό,
τότε θα πρέπει να κουβαλώ μια νέα σου όψη,
μια σπάνια, μισοβουλιαγμένη μες στο βαθυκύανο
της θάλασσάς μου, της πατρίδας μου, που όμοια
με τη δική σου, αγαπά τη θλίψη και πάντοτε γιορτάζει
λυπημένη.

Μόνο που δεν θα πρέπει ποτέ να επιτρέψεις
στη μαύρη κορδέλα του θανάτου, είτε
στο κοιμητήρι των φιλιών ενός βραχύβιου πόθου,
να εμφανιστούν στον απέραντο χώρο ανάμεσά μας,
ανάμεσα στον αφρό τούτης της θάλασσας
και στις ρίζες της σκοτεινιασμένης σου γης-

τίποτε το ενδιάμεσο
τίποτε στο μεταξύ

V.

Πώς μπόρεσες βαθιά στο κουρασμένο στήθος
να μου φυτέψεις μιαν ελπίδα; Ρωτώντας για το φόρεμα
ενός τριαντάφυλλου; Ώστε να κάνει να βλαστήσει εκεί
ένας άγριος πόνος;

Και πώς μπορεί μια αγάπη, που τώρα πρόσωπο δεν έχει,
να μου κλέβει κάθε μέρα τον φωτεινόν αγέρα
με αρώματα σκοτεινών ανθών; Ω θλιμμένοι στέκονται
οι στίχοι μου, σαν το σταματημένο σου τραίνο μες στη βροχή.

Βυθισμένος λοιπόν θα στοχαστώ μιαν πτήση
προς σύννεφα αστραφτερά, βαθιά μες στον ακούραστο
κόρφο ενός σπλαχνικού θεού...

Αλλά η γνήσια ελπίδα, Πάμπλο, φέρνει πόνους,
Φέρνει το χάιδεμα νυχτών και μοιάζει
Με τα κυανά βλέφαρα ενός θεού απόντος.

Όμως εσύ, κιόλας τόσο πολύν καιρό,
αναπαύεσαι πέρα από κάθε ελπίδα.

Πάφος, Αύγουστος 2004

Καλουπιασμένοι Καιροί

Θα βγω στους δρόμους
να φωνάξω,
να διαδηλώσω
το αίτημά μου
Κανείς δε θα με προσέξει
ή μπορεί και να γελάσει
να με πάρει για τρελό.
Σε μια κοινωνία εμπόρων
μεσαζόντων, πωλητών...

Τα μεγάφωνα στους δρόμους
θριαμβευτικά
αναγγέλλουν
τη βίαιη καταστολή
και της τελευταίας αντίστασης!

Οι καλουπιασμένοι καιροί
με κλισέ συνθήματα
επιβεβαιώνουν
της απόλυτης τάξης
την επικράτηση!

Γεμίσαμε παντού
γύψινα αγάλματα,
σκορπισμένες πέτρες,
άφωνες σιωπές
στις απούσες ομιλίες
των άδειων χώρων!

Μου χρειάζονται μονάχα

Μου χρειάζονται μονάχα
λίγες ώρες
σιωπής
για ν' αλλάξω τον κόσμο.

Μου χρειάζονται
μονάχα
λίγες ώρες
μοναξιάς
για να φυγαδεύσω
το πρόσωπό μου
από τις άχρωμες μάζες
των φώτων και των προβολέων.

Να υποθηκεύσω
τις πληγές μου
στην αχρωματοψία
του σκοταδιού,
να μπορώ να υπάρχω
στη συνείδησή μου!

Μου αρκούν
μονάχα
λίγες στιγμές
να περιμαζέψω
τα σκόρπια κομμάτια
της ψυχής μου...
να ανασυγκροτήσω
την αυτοσυνειδησία
του εγώ μου!

Μαρίνα Αρμεύτη

Μήνυμα

Δεν ξέρω αν μιλάς πια τη γλώσσα μας
Αν μπορείς να διαβάζεις
χάρτες καταστατικούς
Και διατάξεις του συντάγματος
Μα ξέρω πως ψυχανεμίζεσαι
κι ανησυχείς μαζί μας.
Και ξέρω πως θα κλάψεις
Μ' όσους θ' αγναντεύουν από μακριά
Τα μέρη που κάποτε ονόμαζαν πατρίδα

Είναι σίγουρο –
Δε μιλάς πια τη γλώσσα μας
Οι λέξεις οι δικές μας
κύμβαλα αλαλάζοντα
Σε αδειανά δωμάτια
Μα ξέρω πως ψυχανεμίζεσαι
κι ανησυχείς μαζί μας
Ακούω το τραγούδι σου
Απ' το στόμα της γης που σ' αγκαλιάζει
Και νιώθω την αφή σου
Καθώς τα κουρασμένα μάτια μας
Σκουπίζεις με το μέλλον

25/3/03

Μπαλκόνια

Τα μπαλκόνια μας σκέψου
Δίχως θεμέλια
Να αιωρούνται στο άγνωστο
Να εκκρεμούν απ' το σύμπαν
Και η γήινη αλήθεια
Ανεξερεύνητη πρόκληση

Κρεμασμένοι αγναντεύουμε
Ερωτήματος λόφους
Ουρανός και τα σύννεφα
Είναι οι γνώριμοι δρόμοι μας
Σ' αυτούς μόνο ζήσαμε
Ό,τι άξιζε

Με παντελόνια κοντά
Σε ποδήλατα όμορφα
Πεταλίζαμε σύννεφα
Και ξορκίζαμε φόβους.

29/5/03

Μικροπωλητής

Πλανόδιος μικροπωλητής
Παλιών αντικειμένων
Περνούσε χτες
Μ' ένα καρότσι μνήμες
Την αύρα σου ζητούσε ν' αγοράσει
Κι εγώ σε ξεφορτώθηκα σε τιμή ευκαιρίας

Μαζί το σιδερένιο τραπεζάκι...
Κράτησε τις υγρές γραμμές που τραβούσες
Ψηλαφώντας κάποτε στα σκοτεινά
Τη σιωπή –

Φευγαλέα αγγίγματα
Βάρυναν με τα χρόνια και τη σκόνη
Γίναν φορτικά

29/5/03

Ευφροσύνη Μαντά - Λαζάρου

Μελέτη έρωτος: Έξι μικρά σχέδια

Κατάκτηση

(Παιδί που παίζοντας ονειρεύεται).

Είναι απείρως άπειρα τα σύμπαντα
Κι εγώ αγωνιώ
να τα περάσω όλα από τα ανυπόμονα
χέρια μου
από τις φωτεινές λεωφόρους των ματιών μου
από τα υγρά χείλη
τους μουσικούς λαβύρινθους
και τους αναθρώσκοντες ελιγμούς
της αγάπης μου.

Πέρασμα

Σαν νύχτα φορτωμένη αινίγματα
περνάει σκοτεινός.
Με κατακτά για πάντα.
Η συνάντηση που δεν έγινε
ευνοεί τις υποθέσεις
και το ιδανικό.

Η αγωνία του έρωτα

Μπορεί ένα γιασεμί στον κόρφο μου
κι ένα τσαχπίνικο φιλί σου
να με φέρει στο χώμα
Κρατάω όμως και το χρώμα τ' ουρανού
που θα υψώσει τον έρωτα
νικητή πάνω στο θάνατο

Ευχαριστώ

Η μπόρα κατέβασε
ορμητικά ποτάμια
Όταν τραβήχτηκαν οι ωκεανοί της λάσπης
εκείνος ήταν ακόμη εκεί.
Καθαρότερος από πριν.

Ωστόσο υπήρξαν μέρες που παίξαμε πολύ με άμμο και νερό.

Ύστερα ήλθαν οι σιωπηλοί περίπατοί μας.

Ο φόβος του έρωτα

Τον ξεγελώ, του ξεγλιστρώ
και τον αποκοιμίζω.

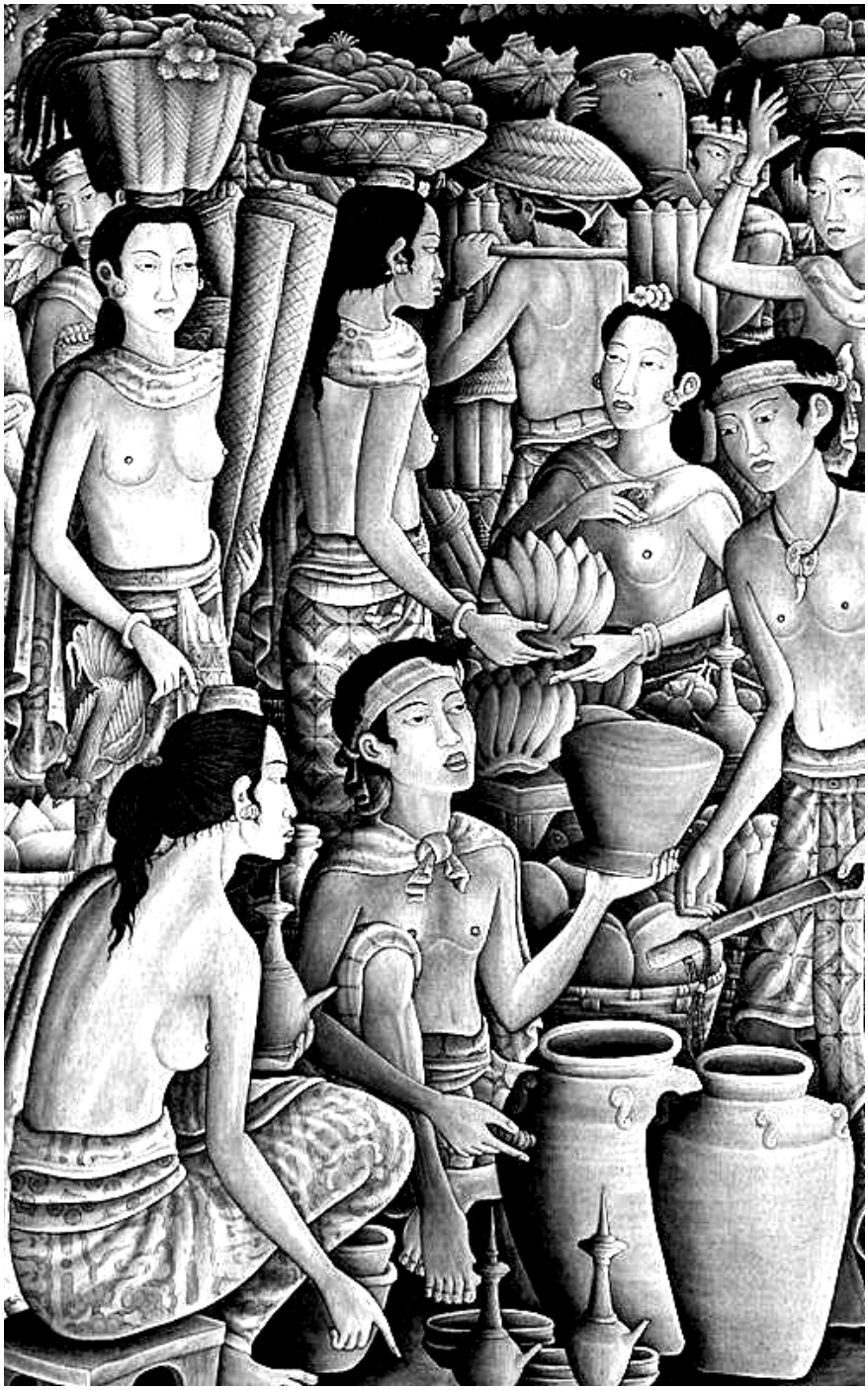
Νάνι-νάνι η καρδούλα μου να κάνει.

Φλερτ

Κάποιο παιγνίδι θα'ναι της τύχης.
Απ' αυτά που μας σκαρώνει
η κατεργάρα.

Όταν εξαντλήσει τα καμώματά της
εσύ θ' αναληφθείς
στον ένδοξο ουρανό της αγάπης μου.

Καλοκαίρι, 2004



ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

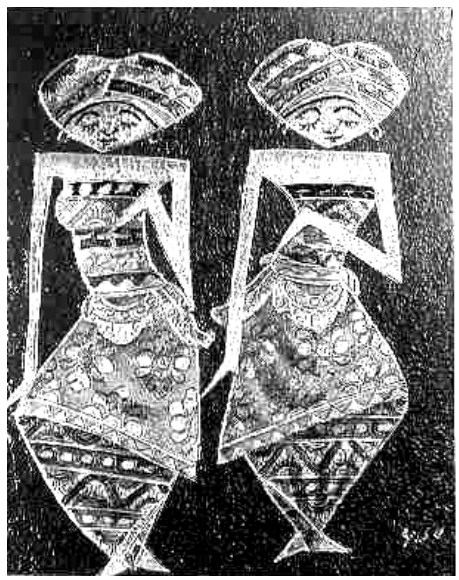
Αριστέα Παρίση

Η πράσινη καλεσμένη

Η καλύτερη φίλη μου παντρευόταν. Κι εκτός από καλύτερη φίλη ήταν και η μοναδική μου φίλη. Φτάνοντας όμως στο σπίτι της διαπίστωσα πως δεν ήμουν καλά ντυμένη. Εν πάση περιπτώσει δεν ήμουν ντυμένη για γάμο. Ήταν ο πρώτος ή ο δεύτερος; Είχα την εντύπωση πως είχα πάει στον πρώτο της. Άρα αυτός ήταν ο δεύτερος. Και ο τυχερός ποιος ήταν; Τον ήξερα; Κι αν δεν τον ήξερα θα τον μάθω. Ας σουλούπωνα, καλύτερα, το πρόσωπό μου, ο κόσμος κοιτάζει περισσότερο τις φίλες και τις παράνυμφες απ' ό,τι τη νύφη. Μπορεί να μην είχε θελήσει να με κάνει παράνυμφο, αλλά τη δικαιολογούσα. Ο πρώτος γάμος δεν είχε πετύχει, ας μη ριψοκινδυνεύσει και τον δεύτερο. Δίπλα στη νύφη θα στεκόταν κάποια που ζούσαν και οι δυο γονείς της, που είχε καλή τύχη, που όλα της έρχονταν βολικά, κάποια που δεν ήταν σαν και μένα. Τουλάχιστο να προλάβαινα ν' αλλάξω ρούχα. Και δεν έχω πολύ χρόνο. Η νύφη είναι έτοιμη. Στα άσπρα. Σε μια γωνιά σωρός τα δώρα. Το ένα δεν είναι τυλιγμένο. Μικρά άσπρα σκουλήκια, αυτά που πρασινίζουν καθώς τρώνε τα φύλλα των φυτών κι ό,τι άλλο πράσινο βρούνε. Τις προάλλες, ένα σερνόταν πάνω στο νυχτικό μου αποβραδίς. Μόλις το πρωί το πήρα είδηση, όταν πια το νυχτικό είχε γίνει κόσκινο. Πρωτότυπο δώρο, δεν θα χρειαστεί και να το αλλάξει. Στην αυλή στέκεται η ξαδέλφη μου. Αν με πετάξει με το αυτοκίνητό της θ' αλλάξω και θα γυρίσω γρήγορα, ούτε που θα παρατηρήσουν την απουσία μου. Το μαύρο βελούδο με τις πούλιες φαίνεται πιο ταιριαστό από την κεραμιδί παλιομοδίτικη φούστα, ένα σκωροφαγωμένο ρετάλι απ' το μπαούλο, που το πρωτοφόρεσα στα δεκαεφτά. Όμως η νύφη ξεκινάει. Κανένας δεν τη συνοδεύει. Αυτό το πλάσμα είναι η παράνυμφος; Ένα πλαδαρό μεγαλόσωμο γατί με τρίχωμα λιονταριού, που με δυσκολία το έβγαλαν από μια σακούλα σκουπι-

διών; Φαίνεται πως οι γονείς του δεν έχουν αποδημήσει εις Κύριον. Τυχεροί μερικοί που έχουν τόσες ζωές όσα και τα μυστήρια, όσοι και οι λόφοι της αιώνιας πόλης. Οι γείτονες έχουν βγει στις αυλές τους και παρακολουθούν αμίλητοι τη νύφη. Ούτε ρύζια, ούτε χειροκροτήματα, ούτε ευχές. Κι εγώ θα μείνω με την κεραμιδί φούστα! Η φίλη μου φτάνει στην εκκλησία μόνη της, χωρίς συνοδεία. Μια εκκλησία φτωχική, δίχως σκάλες, δίχως μεγαλοπρέπεια, μόνο μια τζαμένια πόρτα, κλειστή. Η νύφη ύστερα από κάποιο δισταγμό χτυπά την πόρτα. Μέσα στην εκκλησία υπάρχουν άνθρωποι βουβοί. Δεν μπορώ να την ακολουθήσω. Κάτι με καθηλώνει. Το μόνο που προλαβαίνω να δω προτού κλείσει η πόρτα πίσω της είναι ένα ανοιχτό άδειο φέρετρο. Σκουπίζω τα ιδρωμένα χέρια πάνω στη φούστα και βλέπω πως είναι κόκκινη. Το συμπληρωματικό του κόκκινου;

21.1.93



Ἀνδρέας Κάλβος

ΕΛΠΙΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ

ΩΔΗι ΕΝ ΤΗι ΤΩΝ ΝΥΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΔΙΑΛΕΚΤΩι

ΑιΩΙΘ΄

LONDON. SAMUEL BAGSTER

Τῷ Εὐγενεστάτῳ Ἀρχιεπιστάτῃ τοῦ ἐν Κερκύρᾳ Ἑλληνικοῦ Παμμουσείου κόμιτῃ Γκίλφορδ, ὁ ἐκ Ζακύνθου, Ἀ. Κάλβος Ἰωαννίδης,

Χαίρειν.

Καὶ οἱ δύω κλαδεύομεν τὴν αὐτὴν ἐλαίαν, σὺ ὅμως ἐνεργοτέρως· ἀλλ' ἐὰν καὶ μοὶ λείπει ἡ δύναμίς σου, ἴσως κατὰ τὴν προθυμίαν εἴμεθα ὅμοιοι· καὶ ἐγὼ μὲν φύσει φιλῶ τὴν πατρίδα, σὺ δὲ δυνάμει ἀρετῆς· δέξου, λοιπόν, τὸ ἐν τῇ νῦν διαλέκτῳ ποιημάτιον τοῦτο ὅπως τὰ μὲν τέκνα τῶν Ἰώνων βλέποντα ὅτι σὺ ἔγινας ὑπερασπιστής, αὐτὸ ἀγαπήσωσιν· ἐγὼ δὲ τιμήσω σὲ τὸν ἄξιον κυβερνίτην τῶν Μουσῶν τῆς Ἑλλάδος.

Ἐν Λονδίνῳ. Νοεμβρίου, κ. ΑΩΙΘ.

ΕΛΠΙΣ
ΠΑΤΡΙΔΟΣ

Ὠδὴ

Εὐλαβῶς, τρέμων, ῥίπτω
πρώτην βολὰν τὰ δάκτυλα
ἐπὶ τὴν ἀργυρόχορδον
πάτριον κιθάραν.

Σήμανε σὺ οὐράνιον
ξύλον, σὺ τῆς ψυχῆς μου
τὴν τόλμαν, σὺ παρώρμησον,
Μουσάων δῶρον. |

Τὰ λαμπρά, τὰ φωτίζοντα
πρόσωπα, τῶν ἀστέρων
τῆς Ἑλλάδος, ἀμαύρωνον
βάρβαρα νέφη.

Νῦν δὲ τὴν νύκτα σχίζει
ἀκτὶς ἐλπίδος· χαίρονται
τὰ πάντα τῆς πατρίδος
προσφιλῆ τέκνα.

Στολίζει νῦν αἰώνιος
δάφνη, πάλιν, τὸ μέτωπον
τῶν ὕδατι διψούντων
ἐξ Ἱπποκρήνης. |

Τῶν Ἄγγλων δόξα φῦσα,
φῦσα σὺ δεξιὲ Ζέφυρε.
Τὸ νέον ἄνθος δρόσισον,
καρποὺς νὰ φέρῃ·

Μεγάλας ἡ καρδία μου
ἐλπίδας ἔχει· ὁ ἄνεμος
πρὶν τὰς διασκορπίσῃ,
πάτερ τοῦ κόσμου·

Σβῦσον τὸ φῶς μου, σύγχυσον
τὸν νοῦν μου, ποίησόν με
παίγνιον τοῦ πλήθους, βρέξον
πῦρ νὰ μὲ καύσῃ. |

Γλυκεία ἐλπίς, ἐὰν χάσω σε,
καὶ τὶ μοι μέλει ὁ βίος;
Διὰ σὲ πνέω, καὶ χαίρομαι,
καὶ ἐὰν μὴ ἴδω·

Πρὸ τῆς Ἑλλάδος τοῦ ἱεροῦ,
χορῷ συμπεπλεγμένας,
Ἐλευθερίαν καὶ Μούσας,
θάνατον θέλω.

Σημείωμα στην ωδή του Ανδρέα Κάλβου
ΕΛΠΙΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ

Η ωδή *Ελπίς πατρίδος* είναι το πρώτο ποίημα που έγραψε ο Ανδρέας Κάλβος (1792-1869) στα ελληνικά, το 1819, και το οποίο τυπώθηκε τον ίδιο χρόνο στο Λονδίνο από τον Samuel Bagster. Το μοναδικό ως τώρα γνωστό αντίτυπο απόκειται στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Γλασκώβης (Glasgow University Library, Call No. Sp. Voll BG57-C.2) και είναι βιβλιοδετημένο μαζί με τέσσερα άλλα έντυπα. Έχει σχήμα 8° (20 εκ. x 15 εκ.) και αποτελείται από 6 φύλλα - 12 σελίδες χωρίς σελιδαρίθμηση τυπωμένα μόνο από τη μία όψη.

Η φυλλάδα, όπως την αποκαλεί ο ίδιος ο ποιητής, εντοπίστηκε μέσω του διαδικτύου το καλοκαίρι του 2003 και με την αυτοψία της έκδοσης στη βιβλιοθήκη, επιβεβαιώθηκε ότι πρόκειται για το ποίημα που είχε ο Κάλβος αφιερώσει στον Γκίλφορντ (1766-1827), ιδρυτή της Ιονίου Ακαδημίας.

Η δημοσίευση της ωδής *Ελπίς πατρίδος* στο *Άνευ* σε μικρογράμματη γραφή στηρίζεται στην πανομοιότυπη φωτομηχανική αναπαραγωγή της ωδής (με κεφαλαία γράμματα) του περιοδικού *Αντί* για το 800στό τεύχος του (14.11.2003).

Έχουν διορθωθεί το τυπογραφικό λάθος στην τέταρτη στροφή *(ΠΟΡΣΦΙΛΗ)* και η γραφή *ΟΙΜΕΘΑ* στην αφιερωτική επιστολή σε *εἴμεθα*.

Τηρήθηκαν οι ορθογραφικές ιδιοτυπίες της έκδοσης του 1819.

Λεύκιος Ζαφειρίου

Ινδία - Λεπτομέρεια από πρόσωπο.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ

Νίκος Συμεωνίδης

Εν αρχή ην ο λόγος...

Τα χέρια δείχνουν ψηλά
στο σχήμα της επίκλησης.
Τα βλέμματα πάντα χαμηλά
κοιτούν το δρόμο της παράδοσης.
Κι η όψη αγριεμένη για ψωμί.
Θυμίζουνε ιέρεια αρχαίας τραγωδίας.
Με τις σπονδές της στο βωμό της κάθε μέρας
ξορκίζει την αξιοπρέπεια.

Γύρω – τριγύρω απ' το σκηνικό, πετούν οι Ερινύες
παιδιά πρωτότοκα των Ενοχών,
καρπίζοντας στη κάθε σκέψη
πολιορκούν
σα σιδερένια μέγγενη
το ψωτοστέφανο του νου.

Τούτη η καθημερινή επανάληψη, θυμίζει αρχαία μυθοπλασία, όπου οι μάντεις και οι χρησμοί και τα θεϊκά σύμβολα έχουν πάρει τη θέση του λόγου και της κρίσης.

Όμως τότε υπήρχε άγνοια. Οι φάμπρικες του νου, δουλεύαν ασταμάτητα. Ήταν πολλά τα μυστήρια που έπρεπε να λυθούν.

Οι βολές και οι ανέσεις λίγες. Το ιστορικό «γίγνεσθαι» τότε άρχιζε την πορεία του. Οι τεχνικές γνώσεις λειψές. Οι δρόμοι πέτρινοι. Τα υδραγωγεία ανύπαρκτα. Οι διασκεδάσεις πρωτόγονες.

Όλα ήταν στην αρχή. Αλλά ο λόγος ήταν περισσός. «Εν αρχή ην ο λόγος», ο λόγος με την ευρεία έννοια του όρου. Ο λόγος που λειτουργούσε σαν κινητήρια δύναμη στην ανασύνταξη του νου και στην εκτόξευση του σε καινούργια λημέρια γνώσης, πείρας και σοφίας. Έπρεπε οι άνθρωποι να μιλούν, να διαλογίζονται. Μόνο τότε θα είχαν ελπίδες να βελτιώσουν τη ζωή τους. Υπήρχε λοιπόν ανάγκη επιτακτική, βιολογική, ενστικτώδης θα λέγαμε για την καλλιέργεια του λόγου.

Κι επειδή, όπως προειπώθηκε, υπήρχε άγνοια, ο λόγος άρχισε την ανέλιξη του χρησιμοποιώντας μύθους, δοξασίες και σύμβολα. Η τυπολατρεία οργίασε. Τα πρώτα φιλοσοφικά σπέρματα μεμιάς κατευθύνθηκαν στη θεοποίηση του πνεύματος. Η «Πολιτεία» του Πλάτωνα ήταν ένα απ΄ τα τρανά δείγματα. Όση υπερβολή και να εμπνέουν, με μια σύγχρονη ματιά, τα κείμενα αυτά, δε παύουν να υποδεικνύουν την καίρια σημασία, που νωρίς –νωρίς έδωσαν οι πρόγονοί μας, στη δύναμη του πνεύματος.

Ο λόγος θεωρήθηκε σαν μια εξωτερίκευση των πνευματικών διεργασιών. Κι έτσι άρχισε η καλλιέργεια του.

«Και περάσαν χρόνοι πολλοί μέσα σε λίγην ώρα». Είκοσι και βάλε αιώνες. Τα μυστήρια λύθηκαν. Τουλάχιστον τα περισσότερα. Οι ανέσεις περίσσεψαν. Οι τεχνικές γνώσεις σπάρθηκαν σαν το στάρι σ΄ όλες τις πεδιάδες της καθημερινής ζήσης. Τα υδραγωγεία τελειοποιήθηκαν και οι διασκεδάσεις εκσυγχρονίστηκαν. Τώρα πια τίποτα δεν είναι στην αρχή και το ιστορικό «γίγνεσθαι» έχει διαγράψει μια σημαντική τροχιά στην εξέλιξη του ανθρώπινου γένους. Ο λόγος έχει συμπληρώσει ένα μεγάλο μέρος της αποστολής του. Ίσως γι΄ αυτό διακριτικά έχει αρχίσει την αποχώρηση του στην καθημερινή αρένα των συναλλαγών. Υποχώρηση του λόγου δε σημαίνει τίποτ΄ άλλο παρά πνευματική επάρκεια. Τουλάχιστον έτσι φαίνεται με μια πρώτη ματιά. Επάρκεια που συνοδεύεται με μαρασμό. Γιατί «είναι γνωστό τοις πάσι» πως κάθε μέλος του σώματος που δε γυμνάζεται τακτικά, ατροφεί, υπολειτουργεί και κάποτε-κάποτε περιέρχεται σε αχρηστία. Παράγοντες που συντελούν στην πνευματική ατροφία, είναι υλικοί, καταναλωτικοί. Όπως κάθε νόμισμα έχει δυο όψεις έτσι και η τεχνολογική ευμάρεια, δεν είναι τίποτ΄ άλλο παρά ένα δίκοπο μαχαίρι. Η αλόγιστη χρήση της (παραπέμπω σε έννοιες όπως τηλεόραση) απονεκρώνει τα εγκεφαλικά κύτταρα, οδηγεί σε πνευματική σκλήρυνση και καταλήγει πανηγυρικά, στην κηδεία του λόγου.

Να λοιπόν, που μέσα σε πέντε επαγωγικές αράδες καταρρίπτεται ο μύθος. Υποχώρηση του λόγου δε σημαίνει τίποτ΄ άλλο, παρά πνευματική ανεπάρκεια. Αυτό είναι σαφές. Και η σημερινή κωδικοποίηση του είναι μια προειδοποίηση. Πολλοί μιλούν για εξελικτική διαδικασία. Μα αν είναι δυνατόν!!!... Πότε ακούστηκε η εξέλιξη να βαδίζει χέρι-χέρι με την οπισθοδρόμηση;

Στο σημείο αυτό, δε θα 'ταν άσχημο να ανατρέξουμε σε μια άλλη ιστορική στιγμή του παρελθόντος για ν' αντλήσουμε πείρα και διδάγματα. Στο Μεσαίωνα, που κυριολεκτικά υπήρξε εκτός των άλλων και πνευματικός μεσαίωνας. Σκοταδισμός και πάθος. Μυστικισμός και φανατισμός. Διαστρέβλωση και απόρριψη. Να τα χαρακτηριστικά του. Και τότε φιμώθηκε ο λόγος. Αλλά με «έξωθεν» παρέμβαση. Με καταναγκασμό. Με βία. Ρίχτηκε στην πυρά. Ήταν επικίνδυνος. Επαναστατικός. Ανθρώπινος. Γι' αυτό και συλλήφθηκε. Κατακρεουργήθηκε στα σφαγεία της ανθρώπινης μισαλοδοξίας και τις ντάπιες των σκοτεινών και άνομων συμφερόντων των επίδοξων κυβερνητών του κόσμου. Έτσι και σήμερα. Ο λόγος φιμώνεται, απορρίπτεται αλλά με πιο σύγχρονες και εκλεπτυσμένες μεθόδους. Τίποτα δεν απαγορεύεται. Μπορείς να μιλάς και να λες ότι θες. Φτάνει να μην υπάρχουν άνθρωποι να σ' ακούσουν. Σε Φιλοσοφία του Σήμερα, ανάγεται η ευκολία. Τα στομάχια μας έχουν γίνει πολύ ευαίσθητα. Οι γιατροί συμβουλεύουν εύπεπτες τροφές. Τροφές που πλασάρονται κατά κόρον. Κι έτσι τα στομάχια γίνονται μαλθακά. Ο λόγος τα βαρυστομαχιάζει. Έχει καταντήσει σα σαρακοστιανό νηστίσιμο που σερβίρεται «άπαξ του έτους». Δεν είναι λοιπόν ν' απορεί κανείς γιατί σιγά-σιγά ο λόγος περισσεύει και οι κραυγές οργιάζουν. «Σκυλί που γαβγίζει, δε δαγκώνει». Σοφή ρήση. Και ακολουθείται κατά γράμμα. Οι κραυγές των φιλάθλων στα γήπεδα, οι κωδικοποιημένες εκφράσεις, τα έντεχνα υποκατάστατα του λόγου, τα καταναλωτικά υποπροϊόντα χαμηλής ψυχαγωγίας, η κυριαρχία της εικόνας είναι λίγα απ' τα μέσα που με επιτυχία χρησιμοποιούνται για να συρρικνώσουν την αξία του. Υπάρχει λοιπόν μια «άνωθεν» παρέμβαση στη βούληση του ανθρώπου. Η κακή χρήση των σύγχρονων ραδιοτηλεοπτικών μέσων καθώς και του τύπου, βιάζει καθημερινά την υπόσταση του λόγου. Τον θέτει στο περιθώριο. Και μαζί μ' αυτόν και τον Άνθρωπο.

Κι έτσι, δε βλέπουμε τίποτ' άλλο, παρά μονάχα σκιές. Οικοδομούμε το βασίλειο των σκιών. Να ένα σύγχρονο μοντέλο μεσαιωνισμού που ραπίζει με το γάντι. Περιορίζει με χαμόγελο. Εξαναγκάζει με ευγένεια. Ένα μοντέλο τόσο σύγχρονο, όσο και τ' αποτελέσματά του. Όπως, όμως, μετά το Μεσαίωνα, επακολούθησε η περίοδος της Αναγέννησης έτσι και σήμερα μετά την κρίση του λόγου θα'ρθει και πάλι η σειρά του. Και τότε θα καταγράψει με πάθος, την απόφασή του να υπάρξει πέρα και πάνω από ενδογενείς ή όχι καταναγκασμούς.

Ο λόγος θα επιζήσει και πάλι. Αιώνια έφηβος. Τουλάχιστον, όσο υπάρχουν άνθρωποι που δε ξεχνούν, που δε θέλουν να ξεχάσουν και όμως προχωρούν.

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΥΠΟΔΟΜΗ

Στο προηγούμενο τεύχος του ΑΝΕΥ (αρ. 14) στο κύριο άρθρο με τίτλο «Θέση», αναφερόμασταν στην έλλειψη πολιτιστικής υποδομής σ' αυτό τον τόπο και ανοίγαμε τις στήλες του περιοδικού στους αναγνώστες του για μια ελεύθερη συζήτηση πάνω στο φλέγον αυτό θέμα.

Η πρώτη αντίδραση ήλθε από το φίλο Δήμαρχο Στροβόλου. Τον ευχαριστούμε και παραθέτουμε την επιστολή του.

Αγαπητή κυρία Κατσούρη

Με εξέπληξε, αλλά κυρίως με στεναχώρησε η αρνητική αναφορά σας στο Δημοτικό Θέατρο Στροβόλου στη σελίδα 3 της τελευταίας έκδοσης του περιοδικού σας (τεύχος 14ο, Χρόνος Δ', Φθινόπωρο, Σεπτέμβρης – Νοέμβρης 2004).

Γράψατε ότι «το υπάρχον Δημοτικό Θέατρο Στροβόλου παραχωρείται με υπέρογκα και απαράδεκτα ενοίκια».

Τις λέξεις που χρησιμοποιήσατε του «υπέρογκου» και «απαράδεκτου» ενοικίου θα μπορούσα να τις χαρακτηρίσω τουλάχιστον ατυχείς, αφού δεν μας λέτε σε σχέση με ποια σύγκριση το θεωρείται υπέρογκο και γιατί είναι απαράδεκτο, αφού ποτέ δεν μιλήσατε μαζί μας για να σας εξηγήσουμε πού οφείλεται ο καθορισμός του ενοικίου στο συγκεκριμένο ύψος, τι περιλαμβάνει η χρέωση και τι ανάγκες καλύπτονται από την είσπραξή του. Επίσης ποτέ δεν είχαμε στον τόπο ένα σύγχρονο θέατρο για να γνωρίζετε τις απαιτήσεις για τη λειτουργία του. Εμείς τις γνωρίζουμε γιατί τις μελετήσαμε!

Οι Δήμοι της Κύπρου δεν έχουν θεσμοθετημένα έσοδα για να μπορούν να επιχορηγούν τον πολιτισμό. Αυτό είναι υποχρέωση του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Τα πενιχρά έσοδα από το φόρο θεάματος δεν αρκούν ούτε για το ρεύμα του κλιματισμού.

Εκείνο με το οποίο, δυστυχώς, δεν ασχολείται η συγκεκριμένη Θέση του περιοδικού σας είναι το γεγονός ότι το Δημοτικό Θέατρο Στροβόλου ήρθε στα πολιτιστικά δρώμενα της Κύπρου και κάλυψε ένα τεράστιο κενό. Ήρθε και κάλυψε την ανυπαρξία πολιτιστικής υποδομής και αξιοιπρεπούς στέγης για όσους ασχολούνται με τον πολιτισμό.

Από τον Ιούνιο του 2003 που άνοιξε τις πύλες του το Δημοτικό Θέατρο Στροβόλου φιλοξένησε εξαιρετικές καλλιτεχνικές παραστάσεις, με διακεκριμένους συμπατριώτες μας και ξένους καλλιτέχνες. Φιλοξένησε επίσης παραστάσεις από τα Κύπρια, παραστάσεις του ΘΟΚ, όπερα, μπαλέτο, συναυλίες και όλων των ειδών εκδηλώσεις δίνοντας την ευκαιρία σε ένα μεγάλο αριθμό ατόμων να τις απολαύσουν, σε ένα καθ' όλα αξιοπρεπή χώρο που όμοιός τους δεν υπάρχει στην Κύπρο.

Έχω την άποψη ότι θα ήταν πιο χρήσιμο να ασχοληθείτε με το ποιοί πρέ-

πει και πως να ενισχύσουν οικονομικά ή άλλως πως το Δημοτικό Θέατρο Στροβόλου και την προσπάθεια του Δήμου Στροβόλου για ποιοτική αναβάθμιση των πολιτιστικών δρώμενων στο νησί μας. Με αυτό τον τρόπο θα εκτιμηθεί μια αξιέπαινη προσπαθεια, θα αναγνωριστεί η μοναδικότητα του Δημοτικού Θεάτρου Στροβόλου, αλλά και θα εξευρεθούν οι οικονομικοί πόροι που θα επιτρέπουν στο Πολιτιστικό Ίδρυμα Στροβόλου να μειώσει τις τιμές ενοικίασης του θεάτρου.

Έχω την εντύπωση ότι έπρεπε να επαινέσετε την τακτική του Πολιτιστικού Ιδρύματος να θέλει να εισπράττει το κόστος λειτουργίας, γιατί το θέατρο πρέει να κρατήσει στο χρόνο και όχι να κλείσει κάτω από το βάρος της χρεοκοπίας.

Είμαι στη διάθεσή σας για προσωπική μεταξύ μας συνάντηση για να ανταλλάξουμε απόψεις για ένα θέμα που μας ενδιαφέρει και τους δύο, αλλά το είδατε από λάθος οπτική γωνία.

Με εκτίμηση

Σάββας Ηλιοφώτου
Δήμαρχος

Η σύντομη απάντησή μας.

Η επιστολή παραδέχεται, έστω και έμμεσα α) ότι τα ενοίκια που ζητούνται για την παραχώρηση του Δημοτικού Θεάτρου Στροβόλου είναι υψηλά, γιατί και τα λειτουργικά και άλλα έξοδά του είναι υψηλά, ότι δηλαδή, είπαμε και εμείς β) ότι οι δήμοι και επομένως ο Δήμος Στροβόλου δεν έχουν κονδύλια (θεσμοθετημένα έσοδα) για να επιχορηγούν τον πολιτισμό και ότι κάτι τέτοιο είναι υποχρέωση του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού.

Ακριβώς, εδώ βρίσκονται οι σοβαρότατες αντιρρήσεις μας. Δηλαδή στην έλλειψη πολιτιστικής πολιτικής, επομένως και κονδυλίων και στην αντίληψη ότι οι σχετικές επιχορηγήσεις πρέπει να προέρχονται μόνο από την κυβέρνηση.

Εμείς πιστεύουμε ότι οι Δήμοι οφείλουν να έχουν πολιτιστική πολιτική, όπως οφείλουν να έχουν κοινωνική ή αθλητική κ.λπ. και ότι οφείλουν να βρίσκουν τους πόρους γι' αυτή. Αλοίμονο αν η πολιτιστική ανάπτυξη ενός τόπου βασίζεται μόνο στο κράτος. Τότε θα οδηγούμασταν σ' ένα άνευ προηγουμένου επικίνδυνο κρατισμό.

Η αδυναμία της ύπαρξης δημοτικών κονδυλίων σημαίνει και την αδυναμία κατανόησης της ανάγκης ύπαρξης σοβαρής πολιτιστικής πολιτικής, και επομένως και την αδυναμία για συντονισμένο αγώνα για να εξευρεθούν τα απαραίτητα οικονομικά μέσα.

Εφ' όσον έτσι έχουν τα πράγματα η μη δυνατότητα χρήσης ενός θεάτρου λόγω υψηλών κόστων, αυτόματα σημαίνει και την υποβάθμιση της δουλειάς πολιτιστικών μονάδων, οικονομικά ισχνών, αλλά ενδεχομένως πολύ αξιόλογων.

Είμαστε κάτι περισσότερο από σίγουροι, ότι πολιτιστική ανάπτυξη σοβαρή δε γίνεται με λογιστικούς ισολογισμούς.

Και κάτι ακόμα. Οι άνθρωποι του ΑΝΕΥ ξέρουν πολύ καλά τι είναι ένα θεατρικό οίκημα και τι χρειάζεται για να λειτουργήσει σωστά, όπως ας πούμε, να έχει ένα κανονικό φουαγιέ με μπαρ, ένα εκδοτήριο εισιτηρίων που να μη μοιάζει με σήραγγα, άνετα καθίσματα έτσι που να μπορούν οι θεατές να κάθονται χωρίς να αλληλοκλωτσούνται και θέσεις για ανάπηρους που να μην είναι εκεί που σπανίως μπορεί ν' ακούσει κανείς τι λέγεται στη σκηνή.

Παρεμπιπτόντως αναφέρουμε ότι σε άλλα πιο φτωχά και δίσεκτα χρόνια οι δήμοι μας διέθεταν ορχήστρες, ωδεία, μπάντες και άλλα, όπως και σήμερα στην Ευρώπη, στην οποία πλέον ανήκουμε και με βούλα, πολλοί δήμοι συντηρούν θίασους, συγκροτήματα όπερας κλπ.

Όμως επί του θέματος θα επανέλθουμε.

Και μια δεύτερη αντίδραση

Περί κτηρίων και άλλων μυστηρίων

Οι επισημάνσεις για την έλλειψη πολιτιστικής υποδομής στην Κύπρο επαναλαμβάνονται, όμως πρέπει να εξακολουθούν να γίνονται όσο δεν θεραπεύονται τα όσα κακώς κείμενα θίγουν κατά καιρούς.

Μπορεί κανείς να επικαλεστεί τα αυτονόητα για ένα θέμα που δεν αντιμετωπίζεται συχνά ως τέτοιο...

Η ύπαρξη χωρών για την παραγωγή του πολιτιστικού προϊόντος δεν καθορίζει μόνο την αρτιότητα της πραγματοποίησης του υπάρχοντος προγραμματισμού αλλά κυρίως προκαλεί και προσκαλεί τις καινούργιες γόνιμες προτάσεις που οδηγούν στη δημιουργία του νέου. Και αυτό είναι το ζητούμενο. Να υπάρχει σε συνεχή κίνηση η ροή της πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας σε ένα τόπο που διεκδικεί χώρο στον σύγχρονο κόσμο. Αυτό είναι που διεκδικούμε και για τόν τόπο μας.

Έλλειψη κτηρίου για το κρατικό θέατρο (τουλάχιστον ντροπή...), έλλειψη κτηρίου κρατικής πινακοθήκης, έλλειψη κρατικής βιβλιοθήκης (με τόσο υψηλό ποσοστό πτυχιούχων – απορεί κανείς που διαβάζουν όλοι αυτοί, μάλλον στο ...εξωτερικό), έλλειψη κτηρίου για σύγχρονο αρχαιολογικό μουσείο (αυτό και αν είναι, τι να βάζαμε μέσα εξάλλου!), έλλειψη χώρου για παραστάσεις μουσικού θεάτρου. Αυτά καταγράφονται στο προηγούμενο τεύχος του *Άνευ.* Τι επαναλαμβάνεται άραγε, έλλειψη *κτηρίου.* Δεν ακούγεται δύσκολο, σε ένα τόπο με οικοδομικό οργασμό σίγουρα υπάρχουν όλα τα χρειαζούμενα. Μόνον τόλμη αγαπητοί άρχοντες για το υλικό μέρος γιατί το έμψυχο περισσεύει...

Μαρία Ελευθερίου

ΘΕΑΤΡΟ

Χάινς - Ούβε Χάους

Ο εξπρεσιονισμός στο γερμανικό θέατρο της δεκαετίας του ’20

Μετάφραση Κώστας Χατζηγεωργίου

Η κουλτούρα της δεκαετίας του 1920 συμβολίζει τα άκρα, τις αντιφάσεις, την αυθάδη ζωτικότητα και την καινοτομία. Εκείνα τα δέκα χρόνια δίνουν τον τόνο ολόκληρου του αιώνα. Όμως η χρυσή δεκαετία του ’20 δεν ήταν μια περίοδος καινοτομιών σε βασικούς όρους αισθητικής. Οι καλλιτεχνικοί ηγέτες εκείνης της δεκαετίας απλώς συνέχισαν να αποκρυπτογραφούν τους υπαινιγμούς της μεγάλης αισθητικής επανάστασης στην καμπή του αιώνα. Και κάτι πιο σημαντικό ακόμη, έφεραν τα μεμονωμένα πειράματα της προ του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου πρωτοπορίας στο κύριο ρεύμα της αποδοχής. Οι προπολεμικοί του «περιθωρίου» είχαν τώρα ενταχθεί στο ρεύμα.

Πώς έγινε η προπολεμική, πρωτοποριακή κουλτούρα δεκτή, ακόμη και του συρμού, στη δεκαετία του ’20; Πρώτον, η φρίκη του Παγκοσμίου Πολέμου είχε καταστήσει, με κάποιο τρόπο, τη γλώσσα του πρωτογονισμού, του υποκειμενικού παραλογισμού και της βίας πολύ πιο κατάλληλη για να ερμηνεύσει τον κόσμο. Δεύτερον, η επαναστατική παρόρμηση που σημειώνεται στο τέλος του πολέμου ενέτεινε το αίσθημα δυσανασχέτησης με την ισχύουσα κατάσταση πραγμάτων, στον τομέα των τεχνών όπως έγινε και αλλού. Τρίτον, οι νέοι, παγιδευμένοι όπως ήσαν στο τέλος του πολέμου σε μια σύγκρουση γενεών, ανέπτυξαν την ισχυρή αίσθηση ότι αποστολή τους ήταν να απορρίψουν και να αναδιαμορφώσουν τις αξίες των παλαιοτέρων, οι οποίοι τους είχαν ρίξει στα χαρακώματα. Η δεκαετία του ’20 ήταν το αποτέλεσμα μιας πολιτισμικής επανάστασης, που κράτησε σαράντα χρόνια.

Μεταξύ του 1880 και 1920 ο κόσμος άλλαξε πιο γρήγορα και πιο ολοκληρωτικά σε σύγκριση με προηγούμενες περιόδους της καταγεγραμμένης ιστορίας. Η επανάσταση της σκέψης εκείνα τα σαράντα χρόνια ήταν η μεγαλύτερη που είχε γνωρίσει ο κόσμος στην παγκόσμια ιστορία. Ούτε η Αναγέννηση αλλά ούτε και η γέννηση της κλασικής Αθήνας είχαν έναν τόσο κατακλυσμικό αντίκτυπο. Η Αναγέννηση ήταν μια αργή διαδικασία που πήρε μερικές εκατοντάδες χρόνια και ουσιαστικά βασιζόταν σε μια μόνο ιδέα, την αναβίωση της αρχαιότητας. Η κλασική Αθήνα υπήρξε το λαμπρό αποκορύφωμα μιας ελληνικής πολιτισμικής ανάπτυξης που πήρε αρκετές εκατοντάδες χρόνια. Ήταν μια σταθερή ανάπτυξη και μια έξοχη άνθηση. Η περίοδος μεταξύ του 1880 και του 1920 παρέλαβε μια απαρασάλευτα καθορισμένη και μακροχρόνια δομή ιδεών, την ανέτρεψε ολοκληρωτικά, και έβαλε στη θέση της μια καινούργια. Μερικοί μάλιστα θα λέγανε ότι οι παλιές ιδέες κατεδαφίστηκαν για πάντα, ή να το θέσουμε επιεικέστερα, μετασχηματίστηκαν ριζικά. Κι' αυτό συνέβηκε σ' όλη την έκταση της ανθρώπινης σκέψης. Ο Max Planck και ο Αϊνστάιν ανακάλυψαν τη μοριακή φυσική που πολύ σύντομα οδήγησε στον εκθρονισμό της νευτώνειας φυσικής. Τα γραπτά του Μαρξ και του Δαρβίνου έγιναν συνταγές για κοινωνικές αναστατώσεις και ανέτρεψαν τις ως τώρα καθιερωμένες ιδέες της πολιτικής προόδου και της ανθρώπινης βιολογικής ιστορίας. Ο Φρόϋντ διατύπωσε θεωρίες που άλλαξαν για πάντα τον τρόπο με τον οποίο αντικρίζουμε την ανθρώπινη προσωπικότητα. Η Φιλοσοφία άρχισε να αντικρίζει τα πράγματα με τον τρόπο που σκεπτόμαστε και να τα διατυπώνει στη γλώσσα με την οποία σκεπτόμαστε, παρά να θέτει τα απλά παλιά ερωτήματα περί ζωής και θανάτου, κοινωνίας και οργανωμένης χριστιανικής θρησκείας, εκείνου του σχήματος κοινωνικής τάξης που είχε διαμορφώσει και εν μέρει εκπολιτίσει τον ευρωπαϊκό κόσμο από το τέλος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και είχε διαδοθεί σ' ολόκληρο τον κόσμο μέσω του ευρωπαϊκού αποικισμού και τώρα άρχισε να υφίσταται μια καταστροφική παρακμή.

Η σεξουαλική ηθική αμφισβητήθηκε και ήρθαν νέοι τρόποι κοινωνικής και πολιτικής ζωής, ουτοπικοί και αντιδραστικοί, που έγιναν μέρος της πνευματικής ημερησίας διάταξης του κάθε σκεπτόμενου ατόμου.

Αλλά και στον τομέα των τεχνών δεν ήταν πια αναγκαίο να λειτουργεί κανείς μέσα στο πλαίσιο των παλιών αδιαμφισβήτητων παραδόσεων.

Η θεατρική τεχνολογία κατά τη διάρκεια εκείνης της περιόδου άλλαξε ριζικά με την εισαγωγή του ηλεκτρικού φωτισμού και την κατασκευή τεραστίων σκηνών και πελώριων αιθουσών. Τεράστιοι κρεμαστοί πύργοι με δεκάδες αιωρούμενες ράβδους καθώς και βαθειοί χώροι στις πλευρές με ένα μεγάλο αριθμό χεριών να τους χειρίζεται κατέστησαν δυνατή τη δημιουργία ενός βαθμού θεατρικής ψευδαίσθησης, κάτι που οι προηγούμενοι αιώνες δεν μπόρεσαν να δημιουργήσουν.

Η τέχνη του λόγου, ποίηση και πεζογραφία, υπέστησαν παρόμοιες επαναστατικές αλλαγές. Η αφήγηση με τη μέθοδο της αιτίας και του αιτιατού και η ποίηση που μιλούσε απλά και ορθολογιστικά έδωσαν τη θέση τους, η μεν αφήγηση στον εσωτερικό μονόλογο, η δε ποίηση σε εικονοποιητικές και εξπρεσιονιστικές τεχνικές, αλλά και σε ακρότητες όπως η απόλυτη αφαίρεση και η παραγωγή ήχων. Καθιερωμένες μορφές όπως το αυστηρό μέτρο και η ομοιοκαταληξία στην ποίηση και η τριτοπρόσωπη αφήγηση στο μυθιστόρημα καταργήθηκαν. Οι συγγραφείς προσπαθούσαν να εκφράσουν νοήματα που δεν κατανοούσαν πλήρως, εκλάμψεις φαντασίας, συναισθήματα που μπορούσαν να διατυπωθούν μονάχα μέσα από εικόνες που σχετίζονταν μεταξύ τους παρά μέσα από συγκροτημένη σκέψη, και μέσα από παραπομπές και αναφορές παρά με απλή διατύπωση.

Το θέατρο προσφερόταν με ιδιαίτερη αποτελεσματικότητα στις προσπάθειες των μεταπολεμικών καλλιτεχνών για επηρεασμό ενός μεγάλου κοινού. Το Βερολίνο, με την πλούσια θεατρική του παράδοση και τα επιχορηγούμενα θεατρικά σχήματα – τριάντα-δύο θέατρα έδιναν παραστάσεις κάθε βράδι – ήταν το κέντρο σκηνικού πειραματισμού που είχε ως σκοπό την εμπλοκή όσο το δυνατό πλατύτερου κοινού στη θεατρική εμπειρία. Ο Max Reinhardt μετέτρεψε τα έργα του Αισχύλου και του Σαίξπηρ σε καταπληκτικές παρουσιάσεις χρησιμοποιώντας περιστρεφόμενες σκηνές και θεαματικό φωτισμό. Ο Reinhardt κατάργησε την αυλαία και την παλιά νατουραλιστική σκηνογραφία για να εμπλέξει το κοινό πιο βαθιά στο θέαμα. Ο Leopold Jessner ήταν περισσότερο πολιτικοποιημένος. Ήταν ο σκηνοθέτης τον οποίο όρισε το νέο δημοκρατικό καθεστώς για να διευθύνει το Κρατικό Θέατρο του Βερολίνου. Το 1919 ανέβασε τον «Γουλιέλμο Τέλλο» του Schiller, όπου παρουσίασε τον τύραννο Gessler ως έναν γερμανό στρατηγό με μάγουλα πουδραρισμένα με κοκκινάδι και φορτωμένο μετάλλια. Τον ίδιο τον Τέλλο τον παρουσίασε ως υπερασπιστή της γερμανικής επανάστασης του 1918, με έναν τρόπο τόσο λεπτό που δύσκολα έκρυβε αυτή του τη στάση. Ο Erwin Piscator ήταν ο πιο ριζοσπάστης. Άρχισε τη σταδιοδρομία του ως σκηνοθέτης στο Βερολίνο παρουσιάζοντας έργα σε εργάτες που στεκόντουσαν σε γραμμές και έφεραν πανό κατά τη διάρκεια των απεργιών του 1918 και 1919. Ο Piscator ήλπιζε να βρει ένα μεγάλο προλεταριακό κοινό για πειραματικό θέατρο με μηνύματα υπέρ του κομμουνισμού. Η δομή των παραστάσεων του μας θυμίζει ρεπορτάζ, μοντάζ, πολιτική σάτιρα, δίκες, και θρησκευτικό δράμα (του Μεσαίωνα).

Συγγραφείς όπως ο Walter Hasenclever, ο Georg Kaiser, ο Arnolt Bronnen, ο Ernst Barlach ή ο Ernst Toller εγκατέλειψαν την αναπαράσταση της εξωτερικής, πρωτογενούς πραγματικότητας για χάρη της δημιουργίας μιας καλλιτεχνικής πραγματικότητας στα πλαίσια της οποίας η ιδέα μπορούσε να ξεδιπλώνεται ελεύθερα. Η αληθοφάνεια, η αξιοπιστία, και η ψυχολογία εξοβελίζονται. Το κύριο μέλημα είναι η δημιουργία μιας νέας νοοτροπίας.

Αυτοί οι καλλιτέχνες ήταν επαναστάτες που διακήρυτταν ενθουσιωδώς ότι ανέτελλε μια νέα κοινωνία. «Aus Vision, wird Mensch mundig» (Το όραμα δημιουργεί τον Άνθρωπο), έγραψε ο Kaiser, και ήταν αυτό το όραμα ενός νέου κόσμου που κυριάρχησε στην πρώτη και «ενθουσιώδη» φάση του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Ως «βήμα», «δικαστήριο» και «τόπος λατρείας», το θέατρο θα έπρεπε να εξυπηρετεί την ανθρώπινη κοινότητα, «να εξυμνεί τη λατρεία του ανθρωπίνου προσώπου», να εμπνέει «πράξεις που μεταμορφώνουν τον κόσμο» και να διακηρύττει την αρχή ενός γήϊνου παραδείσου. Για τους εξπρεσιονιστές, το θέατρο είναι ένας τόπος «έκστασης» και «μαγικής επικοινωνίας» που πρέπει να καθοδηγεί το κοινό σε «μια συμμετοχική εμπειρία του θείου». Η αφετηρία για την αλλαγή είναι η «επανάσταση του πνεύματος». Αφυπνισμένο από τη δύναμη του λόγου, το άτομο μπορεί να επιτύχει τον διαλαλούμενο «μετασχηματισμό», και από «κακός» και «μοχθηρός εχθρός» να γίνει «το αγνό πλάσμα του φωτός», και από εγωϊστής, «συνάνθρωπος». Η μεταβολή της υπάρχουσας πραγματικότητας σε γήϊνο παράδεισο κατορθώνεται με τον πολλαπλασιασμό τέτοιων ατομικών μετασχηματισμών. Αίτημα της εκστατικής κραυγής (Schrei) είναι «καλωσύνη, δικαιοσύνη, συντροφικότητα, αγάπη του ανθρώπου για τον άνθρωπον...» επειδή «ο κόσμος ξεκινά μέσα στον άνθρωπο και ο Θεός αποκαλύπτεται ως αδελφός».[1] Aufbruch (Αναχώρηση/Αφύπνιση) έγινε το σύνθημα των εξπρεσιονιστών στην επιθυμία τους για μετασχηματισμό και ηθική αναγέννηση. Τα θεατρικά έργα ήταν μπαλάντες που τις συνέθεταν συνέχειες εικόνων/οραμάτων και που παριστάνονταν κάτω από τους γενικούς τίτλους *«Σταθμοί», «Οι Αγώνες του Ανθρώπου», «Δραματικό Μήνυμα».* Το εξπρεσιονιστικό δράμα παριστάνετο γενικά με την τεχνοτροπία του λυρικού μονολόγου και κρατούσε τις αποστάσεις του από το ευρύ προσωπικό ανθρώπινο φάσμα που συναντούμε στον νατουραλισμό με τη μιμητική του τεχνοτροπία. Η τεχνοτροπία των εξπρεσιονιστών διέφερε πολύ και από τον ψυχολογικό συμβολισμό των ιμπρεσιονιστών. Για τους εξπρεσιονιστές οι παραδοχές και οι εξομολογήσεις μετρούσαν περισσότερο από τις συγκρούσεις. Οι ήρωες έμοιαζαν ως επί το πλείστον με τους ποιητές τους, ήταν φερέφωνα των ποιητών τους.

Ο ήρωας του εξπρεσιονιστικού δράματος ήταν τα νειάτα. Η διαμαρτυρία του σπάνια στρεφόταν εναντίον κάποιου αντιπάλου (και όταν αυτό συνέβαινε, τις πιο πολλές φορές ο αντίπαλος ήταν ενσάρκωση πατριαρχικών συμβόλων). Η διαμαρτυρία μάλλον κατευθυνόταν εναντίον υπεράνθρωπων δυνάμεων. Οι ρεαλιστικές λεπτομέρειες και ο αστικός περίγυρος δεν χρησίμευαν σε τίποτα. Καμιά λεπτομέρεια για το όνομα και την κοινωνική θέση ενός χαρακτήρα. Οι χαρακτήρες αναφέρονταν ως «ο άνθρωπος», «ο γιος», «η κίτρινη φιγούρα», κ.ο.κ. Ήταν οχήματα ιδεών. «Μέσα από τους χαρακτήρες, ο νους φθάνει στην πιο ψηλή δυνατότητά του».[2] Ακόμα και οι σκηνικές οδηγίες υπόκειντο σε αφηρημένες διατυπώσεις: «Με ένταση και φόβο βγαίνει από την παραλυτική του κατάσταση, κάνοντας να φυτρώσουν ψεύτικα λουλούδια...»[3]

Βέβαια αυτού του είδους το δράμα απαιτούσε μια καινούργια σκηνική τεχνοτροπία στο ανέβασμά του. Η μουσική και ο ήχος αναβαθμίστηκαν και πήραν τον ρόλο των περφόρμερ και ολόκληρος ο σκηνικός μηχανισμός συμπεριλήφθηκε ανοικτά. Οι εξπρεσιονιστές προσπάθησαν να διαρρήξουν το φράγμα της ψευδαίσθησης που χώριζε το κοινό από τη σκηνή. Το θέατρο δεν έπρεπε να είναι από δω και μπρος απλώς ένας καθρέφτης αλλά η έκφραση της σύγχρονης ζωής. Η τάση προς εξαΰλωση του ανθρωπίνου παράγοντα σε φορέα των επί σκηνής δρωμένων έφτασε στην αποκορύφωσή της με το μηχανικό θέατρο του Bauhaus. Ο νέος σκηνικός χώρος θα έπρεπε να βασίζεται σε ένα πνεύμα κατασκευής (Bau-Geist) που να συνδέει σε ένα σύνολο την κίνηση, τα οργανικά και μηχανικά σώματα, τη φόρμα, το φως, το χρώμα, και τους λεκτικούς και μουσικούς ήχους. Ο ηθοποιός έπρεπε να είναι ένα είδος «εμπνευσμένου εργάτη» (αυτό ήταν το ιδεώδες του Bauhaus) «που ενσαρκώνει την άϋλη ιδέα» όντας κύριος των νόμων της «κίνησης και της αδράνειας, της οπτικής και της ακουστικής.»[4]

Ολόκληρος ο χώρος θα έπρεπε να είναι όσο το δυνατό πιο ουδέτερος για να μην επισκιάζει τα δρώμενα και τους χαρακτήρες. Το σκηνικό συχνά αποκτά το νόημά του από τον φωτισμό. Με τις αλλαγές του φωτισμού επιτυγχάνονται οι γρήγορες εναλλαγές σκηνών όπως απαιτεί το «Δράμα σταθμός» (Station Drama). Τα εφφέ φωτισμού και χώρου περιγράφονται συχνά με λεπτομέρεια στις σκηνικές οδηγίες. Στο εξπρεσιονιστικό δράμα, το σκηνικό είναι ένας «εσωτερικός χώρος» που έχει γυριστεί προς τα έξω.

Τα αποτελέσματα που έφερε στις παραστασιακές τέχνες μια τέτοια σύλληψη είναι προφανή: έχουμε την απόρριψη της μιμητικής πραγματικότητας και των ψυχολογικών αποχρώσεων. Η υποκριτική τέχνη που εφάρμοζε αναλυτικές ψυχολογικές μεθόδους αντικαθίσταται από μια ρυθμική δομή. Αυτό το βλέπουμε να εφαρμόζεται στη μορφή του λόγου με τις υπερβολές της, τις συσσωρεύσεις και τους συναισθηματικούς υπερθετικούς της καθώς και στη γλώσσα του σώματος. Σε σύγκριση με το νατουραλιστικό θέατρο, η γλώσσα του σώματος αποκτά μεγάλη αξία για τους εξπρεσιονιστές. Για την εξπρεσιονιστική υποκριτική η σωματικότητα «ως πρωταρχική πηγή και αποκαλυπτικό στοιχείο» είναι το σημαντικότερο κριτήριο, ιδιαίτερα όπως αυτή πραγματοποιείται από τους Werner Kraus, Fritz Kortner, Agnes Straub, Heinrich George και Ernst Deutsch. Το ρυθμικό παίξιμό τους βρίσκει το συμπλήρωμά του στο αρχιτεκτονικό σκηνικό και την αρχιτεκτονική σκηνή όπως ο αρχαίος ελληνικός χορός πραγματοποιεί τα δρώμενά του με λόγο, γραμμένο για τις συνθήκες μιας συγκεκριμένης παράστασης.

Οι τεχνοτροπίες όμως αγωνίζονται να επιτύχουν πολιτική διείσδυση με έναν ιστορικά καινοτόμο τρόπο, και η επικέντρωση της οικονομικής δραστηριότητας μέσα και γύρω από τα θέατρα του Βερολίνου αντικατόπτριζε μια αύξουσα επιδείνωση της κοινωνικής αναμέτρησης στο κέντρο της νεαρής Δημοκρατίας.

Δίπλα στο Επικό Θέατρο και τα διδακτικά έργα (Lehrstuecke) του Brecht, που αποτελούσαν τις πιο σημαντικές συνεισφορές στο πολιτικό θέατρο στη δεκαετία του '20, βρίσκουμε τις παραγωγές του Erwin Piscator. Ο Brecht και ο Piscator συμφωνούσαν πως το θέατρο δεν έπρεπε μόνο να αντικατοπτρίζει τον κόσμο αλλά και να συμβάλλει στην αλλαγή του. «Μαζική έλξη» ήταν ο κανόνας-κλειδί των ενεργειών τους. Αυτό γινόταν με την υπόδειξη ηθικών κωδίκων και κοινωνικών κανόνων. Από τη μια, ο Brecht ανέπτυξε μια καινούργια δραματουργία και μια μορφή υποκριτικής που δημιουργούσε την αίσθηση «αποστασιοποίησης» από τα πραγματικά γεγονότα. Ο Piscator, από την άλλη, ήθελε να εμφυτεύσει τα συμβαίνοντα ανάμεσα στους χαρακτήρες στον κοινωνικό και πολιτικό τους περίγυρο («κοινωνιολογική δραματουργία» ήταν η συνθηματική φράση) για να εντείνει την κατανόηση και να κλιμακώσει το αίσθημα αναστάτωσης στο κοινό του, που προερχόταν στην πλειονότητά του από τη μεσαία και όχι από την εργατική τάξη. Ο Piscator αντιλαμβανόταν το θέατρό του ως επικό και το είχε ονομάσει ως τέτοιο πριν από τον Brecht.

Το θέατρο του Piscator λειτουργούσε με τη βοήθεια της τεκμηρίωσης σε μορφή κολάζ και ενός δαπανηρού τεχνικού συστήματος. Είχε εγκαταστήσει έναν ιμάντα μπροστά στη σκηνή και μια αρθρωτή γέφυρα στο κέντρο, η οποία μπορούσε να κινείται πάνω και κάτω. Τμήματα της σκηνής μπορούσαν να ανεβαίνουν και να πέφτουν, να περιστρέφονται και να γλιστρούν. Γινόταν προβολή φωτεινών διαφανειών και ταινιών και πάνω από την αψίδα του προσκηνίου παρουσιάζονταν φωτεινά κομμουνιστικά συνθήματα. Έβλεπες το παιχνίδισμα των προβολέων πάνω στο κοινό, στη σκηνή άκουες μοτοσικλέτες να βρυχώνται, μεγάφωνα να ωρύονται, τύμπανα να αντηχούν, μηχανές να βουΐζουν, στρατιώτες να βηματίζουν βαριά, πλήθη να ουρλιάζουν, και πολυβόλα να κροταλίζουν διαπεραστικά. Για τον Piscator το θέατρο ήταν μια βουλή και το κοινό νομοθετικό σώμα. Το συνεταιριστικό θεατρικό του σχήμα συνέθεσε και έδωσε έκφραση σε έναν αριθμό χαρακτηριστικών που ήταν αντιπροσωπευτικά της Βερολινέζικης πρωτοπορίας της δεκαετίας του '20: πρόβαλε την επίθεση εναντίον της καθιερωμένης τέχνης, τη σταδιακή πολιτικοποίηση της τέχνης, και την πίστη στην ευεργετική επίδραση την οποία η τεχνολογία και τα τεχνολογικά μέσα – κινηματογράφος και ραδιόφωνο – μπορούσαν να ασκήσουν στον μετασχηματισμό των κοινωνικών αξιών. Οι απόψεις του Piscator πάνω στην κληρονομιά και το μέλλον της λογοτεχνίας και της τέχνης διαμορφώθηκαν από τη στενή του σχέση με μια ομάδα ανθρώπων, οι περισσότεροι των οποίων ανήκαν στο κίνημα του ντανταϊσμού: ήταν οι αδελφοί Herzfelde (Heartfield), ο George Grosz, ο Walter Mehring, ο Richard Huelsenbeck, ο Franz Jung, και ο Raoul Hausmann, μερικοί από τους οποίους έγιναν συνεταίροι στο θεατρικό σχήμα του Piscator. Σε αντίθεση με τα ατομικά-ανθρωπιστικά συναισθήματα των εξπρεσιονιστών, οι ντανταϊστές του Βερολίνου έδιναν έμφαση στον «κατευνασμό» (auskhehlen) ή «πάγωμα» (einforsten) των αισθημάτων στην τέ-

χνη και στη ριζοσπαστική αναρχική κατεδάφιση της αστικής τέχνης κάτω από το σύνθημα «η τέχνη είναι σκατά» (Kunst ist Scheisse) που ήταν πολύ προκλητικό εκείνη την εποχή. Μετά την (κομμουνιστική) εξέγερση «Σπάρτακος» του Βερολίνου, ο ντανταϊσμός έκανε στροφή για μεγαλύτερη πολιτική συγκρότηση. Είναι σ' αυτό το περιεχόμενο που ο Piscator συνέλαβε το θέατρο και την τέχνη ως πολιτικά εργαλεία, ως μέσα διαπαιδαγώγησης και προπαγάνδας. Κάτω από το σύνθημα «η τέχνη είναι όπλο» (Kunst ist Waffe), οι άνθρωποι του θεάτρου υπό την ηγεσία του Piscator έδωσαν σχήμα και ουσία στο αριστερό τμήμα του βερολινέζικου θεάτρου εκείνης της εποχής. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η συνεχιζόμενη αισθητική καινοτομία και οι κοινωνικο-πολιτικές φιλοδοξίες της ανέβασαν την εξπρεσιονιστική πολιτιστική εξέγερση σε ένα πιο ψηλό επίπεδο πολιτικής και πολιτιστικής επανάστασης. Η ποικιλότητα και παραγωγικότητα αυτού του αγώνα έδωσαν στο Βερολίνο την όψη της θεατρικής πρωτεύουσας της χρυσής δεκαετίας του '20. Ας σημειώσουμε μερικά σημαντικά παραδείγματα, το καθένα από τα οποία αντιπροσωπεύει εκείνη την ποικιλία και ένταση του πειραματισμού.

(συνεχίζεται)

Σημειώσεις:

[1] George Kaiser, *Appendix Materialien Zum Theater,* Berlin 1928, σ. 7.
[2] Αυτ. σ. 9.
[3] Αυτ. σ.12.
[4] Walter Gropius, "Die Arbeit der Bauhausbuehne", στο *Die Bauhausbuehne, Erste Mitteilung,* Weimar 1922, 63.

Ιόλη Φιλουμένη Ανδρεάδη

Ερρίκου Ίψεν, *Σόλνες*

«Τη μελαγχολία μου, τις απειλές του θανάτου κι αυτό το είδος φόβου που καταστρέφει μα υποδεικνύει μια κορυφή, τα αναδεύω μέσα μου, όλα αυτά με στοιχειώνουν, με πνίγουν... μα προχωρώ – προχωρούμε πιο πέρα...»

George Bataille.

Ο «Σόλνες» (Bygmester Solness) του Ερρίκου Ίψεν παίζεται από τις 25 Δεκεμβρίου στο «Σύγχρονο Θέατρο Αθήνας» σε σκηνοθεσία Λευτέρη Γιοβανίδη με τον Γιώργο Κιμούλη στον ομώνυμο ρόλο.

Ο Σόλνες είναι ένας κατασκευαστής έργων (σπιτιών, εκκλησιών) που έχει την αγωνία της δημιουργίας, ισχυρός, χαρισματικός· ωστόσο η ακμή της καριέρας και της ζωής του έχει περάσει και φοβάται τη φθορά και το θάνατο. Φοβάται πως η «νέα γενιά» θα του χτυπήσει την πόρτα και θα τον αντικαταστήσει. Γι' αυτό προσπαθεί να προστατέψει τον εαυτό του, να οχυρωθεί όσο καλύτερα μπορεί.

Η οχύρωση αυτή θα καταρρεύσει όταν θα του χτυπήσει κυριολεκτικά την πόρτα η νέα γενιά με τη μορφή μιας νέας κοπέλας, της Χίλντα. Η Χίλντα τον είχε ερωτευτεί πριν από χρόνια, όταν εκείνος έχτιζε μια εκκλησία στο χωριό της. Ο Σόλνες της είχε τάξει πως κάποτε θα γυρίσει να την πάρει και θα της χτίσει ένα παλάτι. Η Χίλντα έρχεται σπίτι του να τον βρει κι ο Σόλνες αρχίζει ξανά να ελπίζει και να ονειρεύεται, έχοντας κοντά του μια νέα γυναίκα που πιστεύει στην παντοδυναμία του.

Εκείνη θέλει να τον ξαναδεί σκαρφαλωμένο ψηλά, όπως τον είχε δει στο καμπαναριό της εκκλησίας που έχτιζε στο χωριό της. Του το ζητάει. Εκείνος θα ανέβει. Μετά θα πέσει. Η Χίλντα του έχει φέρει τη ζωή και το θάνατο.

Ο Γιώργος Κιμούλης γράφει στο πρόγραμμα της παράστασης για την απόφασή του να παίξει τον Σόλνες:

«Αποφάσισα να παίξω τον Σόλνες, αυτόν τον ισχυρό-ανίσχυρο που προκαλείται στο έργο από τον Άγγελο – εξολοθρευτή του, γιατί είμαι σαν κι αυτόν. Σ' αυτή τη φάση της ζωής μου συνειδητοποιώ, όπως και ο Σόλνες, το παράδοξο: να θες να μεταμορφωθείς, να νιώθεις τη μεταμόρφωση σαν αναγκαιότητα, και να μην μπορείς».

Η ταύτιση του Κιμούλη με τον Σόλνες δεν είναι φανερή μόνο στο πρόγραμμα – δεν υπάρχει μόνο ως πρόθεση – αλλά συμβαίνει και επί σκηνής. Είναι πολύ πειστικός στο ρόλο ενός ανθρώπου γεμάτου ζωή και δύναμη,

που έχει μάθει να πετυχαίνει αυτό που θέλει και τώρα φοβάται μήπως δεν μπορέσει να συνεχίσει, μήπως πέσει σε αχρηστία, σε απραξία – που γι' αυτόν ισοδυναμεί με το θάνατο.

Εξαιρετική η Τιτίκα Βλαχοπούλου στο ρόλο της ρημαγμένης Αλίνας – συζύγου του Σόλνες – που έχει χάσει το πατρικό της σπίτι, τα δυο της παιδιά, αλλά πιο πολύ της έχουν κοστίσει, όπως λέει: «οι μικρές, καθημερινές απώλειες».

Η Σταυριάνα Πανδή – Χίλντα Βάνγκελ, έχει πολύ καλή κίνηση, σκηνική άνεση, επικοινωνία και λάμψη, ωστόσο θα μπορούσε να έχει βοηθηθεί περισσότερο σκηνοθετικά, ειδικά στην τελευταία σκηνή που περιγράφει το θάνατο του Σόλνες, μόνη της πάνω στη σκηνή και φάτσα στο κοινό.

Η Μυρτώ Ρήγου – Κόγια ήταν πολύ πειστική στο ρόλο της καταπιεσμένης και ερωτευμένης με το αφεντικό της γραμματέας του Σόλνες.

Λειτουργικό το σκηνικό του Pawel Dobrzycki, στο μεταίχμιο μεταξύ ψυχρής πραγματικότητας, ρουτίνας και ονείρου.

Η μουσική του Boleslav Rawski είχε κάτι από το εφιαλτικό της ανάμνησης. Οι ήχοι μωρού έφερναν στο μυαλό το θάνατο των παιδιών του Σόλνες αλλά και το θάνατο της ελπίδας, που στοιχειώνει το μυαλό του.

«Πρόταση» το φινάλε της παράστασης, με το Σόλνες να μην έχει πεθάνει, αλλά να έχει απλώς ονειρευτεί και την άνοδο, την ευτυχία που νιώθει με τη Χίλντα, και την πτώση του, το θάνατο. Επιθυμία του Κιμούλη ήταν, άλλωστε, όπως διαβάζουμε στο πρόγραμμα:

«Όλη η παράσταση να είναι σαν σε όνειρο, σα να μην έχει ανέβει ποτέ, σα να θέλει να διαρρήξει τον κύκλο της επανάληψης, να θέλει να αναστηθεί εκ νεκρών!»

Ο στόχος πετυχαίνεται, ιδίως χάρη στις πολύ δυνατές ερμηνείες του Κιμούλη και της Βλαχοπούλου.

Ινδία - Λεπτομέρεια από πρόσωπο.

ΜΟΥΣΙΚΗ

Χριστίνα Γεωργίου

Μουσική αυτονομία και αυθεντικότητα

Η έννοια της «απόλυτης τέχνης» και της αυτονομίας της υπήρξε θέμα πολυάριθμων συζητήσεων και συγγραμμάτων τους τελευταίους δύο αιώνες. Βασισμένη στην αναγεννησιακή διάκριση μεταξύ του «καλλιτέχνη» και του «τεχνίτη», άκμασε στις αρχές του ρομαντισμού στη Γερμανία, όπου τα συγγράμματα φιλοσόφων και κριτικών (όπως των Eduard Hanslick, Ludwig Tieck και E.T.A. Hoffmann) καθόρισαν το ιδανικό της «μουσικής αγνότητας».

Σύμφωνα με αυτή την ιδέα, η καθαρότερη και υψηλότερη μορφή τέχνης ήταν η «απόλυτη μουσική», εν ολίγοις η ανεξάρτητη, οργανική μουσική που δεν είχε κανένα πρόσθετο στοιχείο, όπως κείμενο, λειτουργία ή πρόγραμμα. Ευρέως αποδεκτό ήταν πως τέτοια έργα τέχνης ήταν δημιουργία μιας προσωπικότητας αποσυνδεδεμένης από την κοινωνία, ανεξάρτητης από τις εξωτερικές πιέσεις και υπερβατικής όσον αφορά την παράδοση, τους κανόνες και τη θεωρία. Μόνο το αποτέλεσμα ενός τέτοιου τρόπου ζωής μπορούσε κατά τις αντιλήψεις αυτές να εκφράσει καθαρά και σαφώς «*την αληθινή φύση της μουσικής από την ίδια την έλλειψη έννοιας, αντικειμένου και σκοπού*»[1].

Περίπου στα μέσα του 19ου αιώνα, η ιδέα της αντικειμενικότητας προστέθηκε σε αυτή την πνευματική πτυχή της οργανικής μουσικής: οι άνθρωποι έπρεπε να εκτιμήσουν την ίδια τη μουσική «ως καθαρή δομή», ως πλήρως πραγματοποιημένη μουσική ιδέα που αντιπροσωπεύει ένα χωριστό κόσμο, «*που αποσυνδέεται από τις αγάπες και τα συναισθήματα του πραγματικού κόσμου*» και που οδηγεί τον ακροατή σε μια κατάσταση του αισθητικού σχεδίου, στη «*σκιερή σφαίρα του ιδανικού*» [2].

Όπως ήταν φυσικό, η λατρεία της απόλυτης μουσικής προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις από την πρώτη στιγμή που εμφανίστηκε. Η κρίσιμη φιλοσοφία του Kant κατέστησε σαφές ότι θα ήταν αδύνατο για οποιαδήποτε αν-

θρώπινη νοημοσύνη να κατανοήσει μια δομή με απόλυτα αυτόνομη έννοια, και επέμεινε ότι όλες οι δομές εξαρτώνται απαραιτήτως από την υποκειμενική σκέψη για την επίτευξη ενός νοήματος. Επίσης, οι Wagner και Liszt σε πολλά κείμενά τους υποστήριξαν ότι «*η μουσική μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο με μορφές που προέρχονται από τη ζωή, μορφές που, αρχικά ξένες στη μουσική, λαμβάνουν μόνο την έννοιά τους μέσω της μουσικής...».* Επιπλέον, υποστήριξαν ότι «*δεν υπάρχει τίποτα λιγότερο απόλυτο από τη μουσική, και οι υπερασπιστές μιας απόλυτης μουσικής προφανώς δεν ξέρουν τι εννοούν...* "[3].

Εντούτοις, ακόμη και εκείνοι που αντιτάχθηκαν στις θεωρίες του Hanslick – συμπεριλαμβανομένου και του Wagner – φαίνεται να ήταν ενάντια στην απόλυτη μουσική μόνο ως δεσμευμένοι πολέμιοι του όρου, ενώ στην ουσία δεν αρνήθηκαν ότι η μουσική ήταν ικανή υπό τη μεταφυσική έννοια να εκφράσει την ενδότατη φύση του κόσμου. Γενικά, το μεγαλύτερο μέρος των κριτικών συγγραμμάτων του 19ου αιώνα υποδεικνύουν ότι, σε πολλές περιπτώσεις, η «απόλυτη μουσική» για τους ρομαντικούς δεν αφορούσε τόσο στη μουσική μορφή αυτή καθ' αυτή, αλλά στην επίκληση μιας μεταφυσικής πραγματικότητας μέσω της «αγνής μουσικής». Δεν θα ήταν λοιπόν υπερβολή αν έλεγε κανείς ότι η λατρεία της αυτονομίας καθιερώθηκε στον κόσμο του ρομαντισμού χωρίς να έχει καν καθορισμένη φύση.

Είναι, λοιπόν, αρκετά εκπληκτικό ότι, παρ' όλ' αυτά, η ιδέα της μουσικής αυτονομίας άσκησε μεγάλη επίδραση στον τρόπο που η μουσική ερμηνεύτηκε και ερμηνεύεται μέχρι σήμερα. Ναι μεν αναγνωρίζουμε λίγο πολύ ότι τα τονικά και επίσημα σχήματα είναι αποτελέσματα αδιαμφισβήτητων κοινωνικών συμβάσεων, αλλά παρ' όλη την προσπάθεια διάφορων μουσικολόγων να επαναφέρουν την ιδέα ότι «*μορφή μπορεί να είναι μόνο η μορφή ενός περιεχομένου»*[4], ο μύθος της αυτονομίας στηριζόταν γερά μέσω των κοινωνικών και πολιτιστικών συμβάσεων. Η διάκριση μεταξύ της «υψηλής τέχνης», της «δημοφιλούς τέχνης» και της «μικροτεχνίας» είναι σαφώς σχετική με τη φορμαλιστική σκέψη και έχει παγιοποιηθεί μέχρι σήμερα από την πλειονότητα των σχολών τέχνης, των ακαδημαϊκών κύκλων και της λογοτεχνικής κριτικής. Η Susan McClary εύστοχα σημειώνει ότι οι σύγχρονοι μουσικολόγοι «*μοιάζουν μ' εκείνους τους παιδαγωγούς στο τέλος του 17ου αιώνα (...) οι οποίοι συνέχισαν να υποστηρίζουν το ύφος prima-prattica Palestrina, χωρίς να συνειδητοποιούν ότι ο κόσμος τους είχε εξουσιαστεί από την όπερα και τις μουσικές της γλώσσες. Όπως αυτοί, έτσι κι εμείς* (οι σύγχρονοι μουσικολόγοι) *συχνά θεωρούμε τις καθαρώς «μουσικές διαδικασίες» μας απόλυτες και τις εφαρμόζουμε στην αξιολόγηση μουσικών έργων που βασίζονται σε ιδεολογίες ριζικά διαφορετικές.»*[5]

Ένας από τα σημαντικότερους αντίκτυπους που η ιδεολογία της αυτονομίας είχε στο μουσικό κόσμο είναι ότι, τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του '80, μετά βίας υπήρξε οποιαδήποτε έρευνα αναφορικά με την ιδεολογική φύση των μουσικών κειμένων και τις πολιτιστικές/κοινωνικές πτυχές της μουσικής. Ακόμα και όταν οι μουσικολόγοι επιτέθηκαν συνειδητά στις έννοιες της αυτονομίας και της απόλυτης μουσικής, πολύ σπάνια η πραγματική προσέγγιση και οι αναλυτικές τεχνικές τους άλλαξαν. Ένα καλό παρά-

δειγμα του φαινομένου αυτού συναντούμε στο έργο του Carl Dahlhaus, ο οποίος ερεύνησε τον τρόπο με τον οποίο η έννοια της «αυτάρκειας» στην οργανική μουσική έχει επηρεάσει τον τρόπο που σκεφτόμαστε για τη μουσική και τους παρεπόμενους κινδύνους. Κι όμως, στο βιβλίο του *«Μουσική του 19ου αιώνα»,* εφαρμόζει μόνο δομική ανάλυση στην οργανική μουσική, και στην πραγματικότητα υποτιμά εκείνους που προσπαθούν να εφαρμόσουν ερμηνευτικές μελέτες για τις συμφωνίες. Το «καθαρώς μουσικό» έχει γίνει πλέον μια από τις κρισιμότερες και ισχυρές έννοιες, έχοντας επιπτώσεις στη σύγχρονη πρακτική είτε συνειδητά είτε, στις περισσότερες περιπτώσεις, ασυναίσθητα.

Ίσως η σημαντικότερη εκδήλωση αυτής της έννοιας να ήταν το «κίνημα της αυθεντικότητας», δηλαδή η προσπάθεια να αναπαραχθεί μια ιστορικά «αυθεντική» απόδοση ενός μουσικού έργου μέσω μιας αναζήτησης των αρχικών μεθόδων και των μορφών ερμηνείας, σύμφωνα με ποικίλες ιστορικές πηγές και τις ενδείξεις του συνθέτη. Η έννοια της αυθεντικότητας έχει προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις, κερδίζοντας οπαδούς και πολέμιους, αφού η ιδέα της αναπαραγωγής των συνθηκών και των αντιλήψεων μιας προηγούμενης εποχής είναι εξαιρετικά προβληματική. Όσον αφορά το θέμα μας, θα ήταν χρήσιμο να ερευνήσουμε την αρχή αυτού του κινήματος και να συλλογιστούμε γιατί μια «αυθεντική» απόδοση θεωρήθηκε από πολλούς υψηλότερης αξίας.

Μια από τις πρώτες προθέσεις του κινήματος ήταν να παραχθεί μια απόδοση που θα ήταν όσο το δυνατόν κοντινότερη στις προθέσεις του συνθέτη. Εδώ βρίσκεται μια σημαντική σύνδεση με την ιδέα της υπέρτατης και αυτόνομης τέχνης που συζητήσαμε νωρίτερα: η πεποίθηση πως οι συνθέτες, ως αυθεντίες, δεν αποτελούσαν μέρος του «αληθινού» κόσμου. Η αυτονομία και η κυριαρχία του καλλιτέχνη είναι – ή τουλάχιστον ήταν, στην αρχή του αυθεντικού κινήματος – θεμελιώδους σπουδαιότητας για την αποκάλυψη του νοήματος ενός μουσικού έργου.

Επιπλέον, η αρχική πρόθεση του αυθεντικού κινήματος ήταν «να επιδιώξει μια ενιαία, αληθινή, καθορισμένη αυθεντικότητα». Σύμφωνα, όμως, με την πεποίθηση ότι υπάρχει μόνο μια αληθινή αυθεντικότητα, οδηγείται κανείς αναγκαστικά στο συμπέρασμα ότι υπάρχει μόνο μια αληθινή έννοια! Και αυτό συμπίπτει ακριβώς με τη θεωρία της απόλυτης μουσικής, όσον αφορά τη σημαντικότητα της δομής της. Στηρίζοντας αυτές τις έννοιες, τα περισσότερα ωδεία πειραματίστηκαν με τις τεχνικές ερμηνείας, δίνοντας έμφαση στα ιστορικά συστατικά της μουσικής, και υποθέτοντας – ή μάλλον, ελπίζοντας – ότι το περιεχόμενο και η πραγματική έννοια του έργου θα αποκαλύπτονταν ως εκ θαύματος μέσω της δομής. Ο Taruskin ήταν ένας από τους πρώτους που συνειδητοποίησαν ότι τέτοιου είδους αυστηρή συνέπεια, αντί να φέρει στην επιφάνεια την αληθινή έννοια, στην πραγματικότητα καθιστά τις εκτελέσεις παιχνίδι πιθανοτήτων, εφόσον ο εκτελεστής δεν μπορεί να παρέμβει στο είδος των στοιχείων, στη σημαντικότητά τους και στην ανάγκη να ικανοποιηθούν οι προθέσεις ενός συνθέτη.

Σαφώς, σκοπός αυτού του δοκιμίου δεν είναι να επιτεθεί στην ιστορική

απόδοση, αφού τα δεδομένα έχουν πλέον αλλάξει αρκετά: σήμερα αναφερόμαστε σε «ιστορικά ενήμερες ερμηνείες» που αποκαλύπτουν ταυτόχρονα την προσωπική έκφραση του εκτελεστή, που χρησιμοποιεί τις πηγές ως ερέθισμα για τη μουσική φαντασία, αφού τώρα θεωρείται εξίσου σημαντική όσο και η προσπάθεια αναπαραγωγής κάθε λεπτομέρειας. Η πρόκληση των «ιστορικών ερμηνειών» έχει εμπλουτιστεί με ρεαλισμό και αυτογνωσία, γιατί τώρα επιδιώκεται η τέλεια ισορροπία μεταξύ της καρδιάς και του μυαλού, του ενστίκτου και της γνώσης, και η κατανόηση των διάφορων ιστορικών μορφών από τους σύγχρονους μουσικούς και από το ακροατήριο.

Όσα προηγήθηκαν επιδιώκουν απλώς να υποδείξουν πως η έννοια της αυτονομίας έχει ακόμα επιπτώσεις σε πολλές πτυχές της σύγχρονης μουσικής και της μουσικολογίας, παρουσιάζοντας ως τεκμήριο τη σύνδεση μεταξύ της «απόλυτης μουσικής» και του «αυθεντικού κινήματος». Παρ' ότι το κίνημα βασίστηκε σε ασταθές έδαφος και σε αμφισβητήσιμες έννοιες, εντούτοις συνειδητοποιεί σταδιακά τους περιορισμούς του και κατευθύνεται αργά και σταθερά προς την απελευθέρωση από την επιβλητική δύναμη τέτοιων συμβάσεων. Αδιαμφισβήτητα είναι μια θετική εξέλιξη. Ταυτόχρονα, ας μην ξεχνούμε πως, παράλληλα με την αμφισβήτηση της απόλυτης μουσικής, πρέπει πάντοτε να είμαστε επιφυλακτικοί ακόμα και με τις σημερινές μας κρίσεις και αντιλήψεις: απόλυτη αλήθεια δεν υπάρχει – το πέρασμα του χρόνου το αποδεικνύει καθημερινά.

Σημειώσεις:

[1] Dahlhaus, Carl, *Η Ιδέα της Απόλυτης Μουσικής* (Σικάγο 1989), σελ. 7.
[2] Αυτόθι, σελ.16.
[3] Ανοικτή επιστολή Wagner για τα συμφωνικά ποιήματα του Franz Liszt.
[4] Adorno, Theodor, αναφορά από McClary, Susan, Συμβατική Σοφία: *Το περιεχόμενο της Μουσικής Μορφής* (Μπέρκλεϋ, 2000), σελ.7.
[5] Αυτόθι, σελ.30.

ΠΡΟΤΕΙΝΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Clarendon Press, 1992)
2. McClary, Susan and Leppert, Richard (Eds.), *Music and Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)
3. Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1997)
4. Taruskin, Richard, *Text and Act* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1995)

Μαρίνος Καρτίκης

Lars von Trier: Ένας «δογματικός» πειραματιστής

Ο Lars von Trier είναι αναμφίβολα ένας από τους πιο τολμηρούς δημιουργούς του σύγχρονου ευρωπαϊκού κινηματογράφου και όχι μόνο. Πρόκειται για ένα σκηνοθέτη και σεναριογράφο που με κάθε του ταινία επιχειρεί να διευρύνει τα όρια του κινηματογραφικού λεξικού πειραματιζόμενος πάντα με τη φόρμα και τις τεχνικές του σινεμά.

Από την πρώτη του κιόλας ταινία, THE ELEMENT OF CRIME (1984, ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΤΟΥ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΣ), ο Δανός σκηνοθέτης προκαλεί αίσθηση στους κριτικούς και το κινηματογραφόφιλο κοινό με το ιδιαίτερο στυλ και της εκπληκτικής ομορφιάς εικόνες του. Υιοθετώντας το είδος του φίλμ-νουάρ, ο von Trier χτίζει μια παραβολή πάνω στην Ευρώπη του αύριο; έναν κόσμο εφιαλτικό όπου το φως και η ελπίδα αδυνατούν να εισχωρήσουν. Ο κεντρικός ήρωας είναι ένας ντετέκτιβ ο οποίος ψάχνοντας τον υπεύθυνο για μια σειρά δολοφονιών ταξιδεύει σε μια φουτουριστική Ευρώπη όπου κυριαρχεί το σκοτάδι, ο θάνατος και η αποσύνθεση. Ακολουθώντας ένα στυλιζαρισμένο σκηνοθετικό ύφος (ασυνήθιστες γωνίες λήψης, φιλτραρισμένη φωτογραφία, θεατρικότητα στις ερμηνείες), ο νεαρός τότε σκηνοθέτης επιχειρεί ένα πικρό σχόλιο πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση και τη βία που διέπει τις ανθρώπινες σχέσεις.

Οι δύο επόμενες ταινίες του Lars von Trier, EPIDEMIC (1988) και EUROPA (1991) αναπτύσσουν τη θεματολογία και το στυλ της πρώτης του ταινίας, μαζί με την οποία αποτελούν μια χαλαρή τριλογία που έμεινε γνωστή ως «η τριλογία της Ευρώπης». Και οι τρεις ταινίες χαρακτηρίζονται από έντονο προβληματισμό και σκεπτικισμό ως προς το μέλλον της ενωμένης Ευρώπης που παρουσιάζεται ως η γη του κανενός.

Τις ταινίες αυτές ακολουθεί μια τηλεοπτική σειρά με τίτλο THE KINGDOM (1994), ένα μίγμα κοινωνικής σάτιρας και τρόμου, στην οποία ο von Trier αρ-

χίζει για πρώτη φορά να ξεφεύγει από την απόλυτα ελεγχόμενη σκηνοθετική γραμμή των πρώτων του ταινιών.

Τον αμέσως επόμενο χρόνο, ο Lars von Trier και ορισμένοι άλλοι νέοι δανοί σκηνοθέτες εκδίδουν το περίφημο κινηματογραφικό μανιφέστο Δόγμα 95. Οι κανονισμοί του δόγματος είναι απλοί: οι ταινίες θα έπρεπε να γυρίζονται σε φυσικούς χώρους, με την κινηματογραφική μηχανή στο χέρι, με φυσικό φως, χωρίς σκηνικά και χωρίς μουσική εκτός και αν προέρχεται από πηγές που βρίσκονται στο χώρο. Σύμφωνα με τους δημιουργούς του δόγματος σκοπός τους ήταν να απελευθερωθούν από τις τεχνικές εξαρτήσεις και να απλοποιήσουν τις διαδικασίες γυρισμάτων μιας ταινίας. Επιπλέον ήταν μια προσπάθεια να προσεγγίσουν πιο άμεσα τα θέματα και τους χαρακτήρες τους παρακάμπτοντας χρονοβόρες τεχνικές δυσκολίες όπως είναι για παράδειγμα το στήσιμο τεχνητών φώτων.

Πριν, όμως, προχωρήσει στους κανόνες του Δόγματος 95, ο von Trier ολοκλήρωσε την αριστουργηματική ταινία BREAKING THE WAVES (1996, ΔΑΜΑΖΟΝΤΑΣ ΤΑ ΚΥΜΑΤΑ) με την οποία αρχίζει ένας κύκλος ταινιών όπου πρωταγωνιστούν γυναικείοι χαρακτήρες παγιδευμένοι σε δύσκολες καταστάσεις. Η ταινία αφηγείται την ιστορία μιας νεαρής γυναίκας που κυριολεκτικά θυσιάζει τον εαυτό της για χάρη του άντρα που αγαπά. Όταν ο σύζυγος της μένει παράλυτος μετά από ένα εργατικό ατύχημα, η Bess πιστεύει ότι θα τον επαναφέρει στη φυσιολογική ζωή υποβάλλοντας τον εαυτό της σε μια σειρά από οδυνηρές δοκιμασίες. Η ταινία είναι γεμάτη από θρησκευτικούς συμβολισμούς και μεταφυσικές προεκτάσεις χωρίς, όμως να χάνει τη γήινη διάστασή της. Η Emily Watson στο ρόλο της Bess δίνει μια συγκλονιστική ερμηνεία ως μια γυναίκα που φθάνει στα όρια της παραφροσύνης αλλά και της αγιοσύνης. Η κινηματογραφική μηχανή με ασταθείς κινήσεις ακολουθεί τους χαρακτήρες συνεχώς προσπαθώντας να αποτυπώσει την κάθε στιγμή και την παραμικρή έκφραση στα πρόσωπά τους. Με ξεθωριασμένα χρώματα και χαμηλούς φωτισμούς, που ταιριάζουν απόλυτα στο άγριο Σκωτσέζικο τοπίο όπου γυρίστηκε η ταινία, αλλά και με κοφτό μοντάζ ο von Trier δημιουργεί μια επική ιστορία αγάπης και πίστης.

Δαμάζοντας τα κύματα.

Με αυτή τη ταινία-σταθμό στην πορεία του ο Lars von Trier αφήνει πίσω το έντονο στυλιζάρισμα και το ελεγχόμενο σκηνοθετικό ύφος των πρώτων του ταινιών. Δεν τον ενδιαφέρει πια να ελέγχει το κάθε πλάνο και να προ-

σχεδιάζει τα πάντα σε λεπτομερέστατα storyboards (πίνακες όπου οπτικοποιούνται οι σκηνές με απλά σκίτσα πριν αρχίσει το γύρισμα). Από τώρα και στο εξής επιτρέπει στον εαυτό του και στους συνεργάτες του περισσότερη ελευθερία και χώρο για αυτοσχεδιασμούς κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων.

Όλα τα προαναφερθέντα γίνονται πιο εμφανή με την επόμενη ταινία του THE IDIOTS (1998, ΟΙ ΗΛΙΘΙΟΙ) στην οποία χρησιμοποιεί για πρώτη φορά ψηφιακό βίτεο. Πρόκειται για μια ταινία στην οποία εφαρμόζει πιστά τους κανόνες του Δόγματος 95. Επιπλέον η τεχνολογία του βίτεο επιτρέπει στους ηθοποιούς περισσότερη ελευθερία κινήσεων και στο σκηνοθέτη να πειραματιστεί με την καινούργια τεχνολογία που είναι πιο οικονομική από το παραδοσιακό φιλμ.

Δύο χρόνια αργότερα, ο Lars von Trier εκπλήσσει ξανά κοινό και κριτικούς με την ταινία DANCER IN THE DARK (2000, ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ ΣΤΟ ΣΚΟΤΑΔΙ) που κερδίζει θριαμβευτικά το χρυσό φοίνικα στο φεστιβάλ των Καννών. Αυτή τη φορά ο πάντα ανήσυχος δημιουργός επιδιώκει να ενώσει το μελόδραμα με το μιούζικαλ. Με πρωταγωνίστρια την Ισλανδή τραγουδίστρια Björk εξερευνά τις πολλαπλές πιθανότητες που παρέχει το είδος του μιούζικαλ ενώ ταυτόχρονα εξιστορεί, για άλλη μια φορά, την ιστορία μιας γυναίκας που τα ιδεώδη της τη φέρνουν σε σύγκρουση με τη σκληρή πραγματικότητα. Η Selma είναι μια γυναίκα από την Ανατολική Ευρώπη, που ζει εδώ και χρόνια στην Αμερική, μαζί με το μικρό της γυιό που αντιμετωπίζει σοβαρό πρόβλημα με την όρασή του. Μόνη διέξοδός της από τη μίζερη πραγματικότητα είναι η μουσική και η ενασχόλησή της με ένα ερασιτεχνικό θίασο που ανεβάζει τη «μελωδία της ευτυχίας». Τα πάντα ανατρέπονται, όμως, όταν εξαφανίζονται τα λεφτά που με κόπο εξοικονομούσε η Selma για την εγχείρηση που χρειάζεται ο γυιός της. Όταν άθελα της προκαλεί το θάνατο του ατόμου που έκλεψε τα λεφτά η Selma οδηγείται στη φυλακή και αντιμετωπίζει την ποινή του θανάτου. Όταν η Bess, στο BREAKING THE WAVES αναζητούσε διέξοδο στις συνομιλίες της με το Θεό, έτσι και η Selma «δραπετεύει» μέσα από τις μουσικοχορευτικές της φαντασιώσεις που γεμίζουν την οθόνη με χρώματα σε αντίθεση με τις ακατέργαστες εικόνες της υπόλοιπης ταινίας. Στο τέλος όμως το κοινωνικό κατεστημένο αποδεικνύεται πιο ισχυρό από τον ιδεαλισμό και τα όνειρα ενός ατόμου.

Συνεχίζοντας να χρησιμοποιεί την ψηφιακή τεχνολογία, ο von Trier παραδίδει το πολύκροτο DOGVILLE (2003) που αποτελεί το πρώτο μέρος – σύμφωνα με τον ίδιο – της «τριλογίας της Αμερικής». Αυτή τη φορά, ο πάντα ευρηματικός σκηνοθέτης στήνει όλη την ταινία σε ένα άδειο στούντιο όπου τα υποτιθέμενα κτίρια και δρόμοι είναι απλά σχεδιασμένα στο πάτωμα. Η υπόθεση διαδραματίζεται σ' ένα χωριό στα βραχώδη όρη της Αμερικής πριν εβδομήντα περίπου χρόνια. Οι κάτοικοι του χωριού είναι απλοί, φιλήσυχοι άνθρωποι που ζουν την καθημερινότητά τους χωρίς εξάρσεις και εκπλήξεις. Μέχρι που φθάνει στο χωριό μια νεαρή γυναίκα, η Grace (Nicole

Kidman) κυνηγημένη από κάποιους αθέατους κακοποιούς. Οι κάτοικοι της κοινότητας, παρά τις αρχικές αντιρρήσεις τους, πείθονται να την πάρουν υπό την προστασία τους με αντάλλαγμα κάποια προσφορά εργασίας. Σταδιακά, όμως, οι φαινομενικά καλοκάγαθοι χωρικοί αρχίζουν να απαιτούν όλο και πιο οδυνηρά ανταλλάγματα και να εκμεταλλεύονται τη Grace για την κάλυψη που της προσφέρουν. Στήνωντας τη ταινία σ' ένα σχεδόν αόρατο σκηνικό, χωρίς εξωτερικά γυρίσματα, ο von Trier κατευθύνει την προσοχή των θεατών στους ηθοποιούς και την ιστορία υπογραμμίζοντας την ψυχολογία των χαρακτήρων και τις αλληγορικές προεκτάσεις του σεναρίου. Στον πυρήνα της ταινίας βρίσκεται ξανά μια θρησκευτική παραβολή. Η Grace παρουσιάζεται σαν ένας μεσσιανικός χαρακτήρας, ένα εξιλαστήριο θύμα (και αργότερα θύτης) που βγάζει στην επιφάνεια τις κακίες και μικρότητες της μικρής κοινότητας. Ο πατέρας που φθάνει στο τέλος λειτουργεί σαν από μηχανής Θεός που θα επιφέρει την κάθαρση στη λύση του δράματος. Στο τελευταίο πλάνο της ταινίας ένας μέχρι τότε αόρατος σκύλος ονόματι Μωϋσής εμφανίζεται ξαφνικά ως ο μόνος επιζών μιας βιβλικής καταστροφής – τιμωρίας που επιβάλλεται στο χωριό.

Dogville

Οι ταινίες του Lars von Trier σίγουρα δεν απευθύνονται σε θεατές με εφησυχασμένες συνειδήσεις αλλά ούτε και σε παθητικούς δέκτες. Απαιτούν ενεργούς θεατές πρόθυμους να ενεργοποιήσουν τον εγκέφαλο τους αλλά και την καρδιά τους. Άλλωστε οι ταινίες του δεν είναι ψυχρά εγκεφαλικά κατασκευάσματα αλλά εμπειρίες που χρειάζονται την εμπλοκή όλων των αισθήσεων. Συχνά ο von Trier έχει χαρακτηριστεί προκλητικός και σαδιστής για τον τρόπο που χειρίζεται τους χαρακτήρες του. Όμως η σκληρότητα και η ανθρώπινη υποκρισία που διαπραγματεύεται στο έργο του είναι μέσα στη φύση των ανθρώπων. Αλλά κι' αν είναι ακόμη προκλητικός σίγουρα έχει αρκετούς λόγους να προκαλεί σε μια εποχή όπου όλα σχεδόν φαίνονται τόσο ανώδυνα και ισοπεδωμένα.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

Ντίνα Κατσούρη

Επικίνδυνες μαγειρικές του Αντρέα Στάϊκου από την Κεντρική Σκηνή της ΕΘΑΛ, Οκτώβρης 2004

Δεν είμαι σίγουρη αν θα έπρεπε η ΕΘΑΛ να περιλάβει τις «Επικίνδυνες μαγειρικές» στο ρεπερτόριό της. Και αυτό γιατί, κατά τη γνώμη μας, είναι ένα έργο ανολοκλήρωτο που μπάζει νερά από παντού. Όπως πληροφορούμαστε πρόκειται για μια διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Αντρέα Στάϊκου που την έκαμε ο ίδιος. Το βιβλίο δεν το διαβάσαμε για να έχουμε μια πλήρη εικόνα των προθέσεων του συγγραφέα. Έχουμε, όμως, στα χέρια μας το θεατρικό έργο και αυτό θα κρίνουμε.

Στη φωτογραφία Μ. Τίγκιλης (Δαμοκλής), Σ. Αροδίτου (Νανά), Π. Πολυκάρπου (Δημήτρης).

Πρώτα να πούμε ότι είχαμε την ατυχία να παρακολουθήσουμε την παράσταση σε μια αίθουσα και μια σκηνή εντελώς ακατάλληλες για θεατρικές παραστάσεις. Και αυτό επηρέασε και το έργο και τους θεατές. Παρ' όλα αυτά διασώθηκαν θεατρικά οι «Επικίνδυνες μαγειρικές» γιατί είχαν έναν καλό σκηνοθέτη το Γιώργο Μουαΐμη. Έδωσε ένα ύφος κομμέντια ντελ Άρτε στην παράσταση

παράλληλα με ένα ξέπνοο ρυθμό. Ήταν σαν ένα θεατρικό σκέρτσο. Ο Μηνάς Τίγκιλης ως Δαμοκλής έμπαινε πάντα στον πειρασμό να ξεφύγει από τα κωμικά όρια που του επέτρεπε ο σκηνοθέτης. Επιχειρούσε κάποιες δικές του μανούβρες και υπερβάσεις. Παρ' όλα αυτά σκιαγράφησε έντεχνα το μοναχικό εργένη που κονταροχτυπιέται με τον εαυτό του και τη μοναξιά. Από την άλλη ο Πολύκαρπος Πολυκάρπου ως Δημήτρης έχει και αυτός ένα παράλληλο βίο και αγωνία με τον Δαμοκλή. Ο Πολυκάρπου ήταν πιο δυσκίνητος και άφηνε κενά στην υποκριτική του. Και οι δυο ηθοποιοί, όμως, ως ζευγάρι έδωσαν την εικόνα των ανθρώπων που παλεύουν για να αρπάξουν τη ζωή από τα δόντια μέσα από τον έρωτα. Εκπρόσωπος είναι η Νανά που την υποδύεται η Σαλώμη Αροδίτη, μια χαρισματική ηθοποιός που είμαστε σίγουροι πως έχει πολλές προοπτικές. Με άνεση και επιδεξιότητα μας έδωσε την ερωμένη των δυο εργένηδων.

Το έργο είναι ένα παιγνίδι γύρω από το θέμα της μοναξιάς που ακόμα και όταν υπάρχει ο έρωτας ή η όποια ερωτική σχέση η μοναξιά παραμένει μοναξιά με όλα τα παρεπόμενα. Και είναι, ακριβώς, αυτά τα παρεπόμενα που δεν εκμεταλλεύτηκε ο συγγραφέας για να δώσει μια ολοκλήρωση στο έργο. Υπάρχουν προβλεπτές και απρόβλεπτες προεκτάσεις που έχουν να κάμουν με τα ανθρώπινα συναισθήματα και τις διαπροσωπικές σχέσεις. Προεκτάσεις που μπορεί να δημιουργήσουν εντάσεις και κοινωνικές αναταράξεις. Πάντως το σίγουρο είναι πως το εύρημα της μαγειρικής ως μέσου για τη δημιουργία ή διάλυση μιας σχέσης ήταν πολύ έξυπνο. Μένει μετέωρο, όμως, γιατί δεν ολοκληρώνεται. Μένει απλά ένα σκέρτσο, ένα σκαρίφημα.

Εδώ να πούμε, χωρίς να υπαινισσόμαστε τίποτα, ότι ο συνειρμός βλέποντας αυτό το έργο μας παρέπεμψε στο τηλεοπτικό «Εκείνος και Εκείνος» του Κώστα Μουρσελά, το θεατρικό «Η γυναίκα που μαγείρεψε τον άντρα της», και το κινηματογραφικό «Ένα παράξενο ζευγάρι».

Σημειώνουμε πως θα αδικούσαμε τη σκηνογράφο Μαρίζα Παρτζίλη αν κάναμε κριτική για ένα σκηνικό που παρουσιάστηκε σε ακατάλληλο χώρο. Εύστοχες οι μουσικές επιλογές του Γιώργου Μουαΐμη, το ίδιο και ο φωτισμός της Καρολίνας Σπύρου.

Τα παιδιά τα φέρνει ο πελαργός
των Μιχάλη Ρέππα – Θανάση Παπαθανασίου
από το Σατιρικό Θέατρο, Νοέμβριος 2004

Το δίδυμο Ρέππα-Παπαθανασίου έρχεται πάλι κοντά μας με την κοινωνική του ανατομία. Μια ανατομία που έχει να κάμει με το ταλαιπωρημένο σώμα και την ψυχή στα χρόνια της κατοχής της ελληνικής πραγματικότητας. Με ένα μεγενθυντικό φακό φέρνουν στην επιφάνεια χωρίς φόβο και πάθος τις ανθρώπινες αδυναμίες, τους φόβους, τα αδιέξοδα προβάλλοντας παράλληλα και τις αρετές που μπορεί να έχει ένας λαός και μάλιστα σε δύσκολες ώρες. Και στην προκειμένη περίπτωση είναι ο ανθρωπισμός.

Το έργο διαδραματίζεται στη Θεσσαλονίκη το 1943, δηλαδή στη γερμα-

νική κατοχή. Στο επίκεντρο της ιστορίας ένας νεαρός Εβραίος που σώθηκε από το Άουσβιτς καταφεύγει αναπάντεχα στο σπίτι του Μίμη και της Χριστίνας ενός άτεκνου ζευγαριού πολύ πικραμένου για το λόγο αυτό. Στο ίδιο σπίτι μένουν ο Βαγγέλης, ένας δοσίλογος, και η γυναίκα του Λέλα, άτεκνοι και αυτοί. Η παρουσία του Εβραίου θα φέρει τα πάνω κάτω και από την κόλαση του Άουσβιτς θα πετάξει ένας πελαργός για να φωτίσει τη ζωή των δυο ζευγαριών με τη γέννηση δυο παιδιών. Οι δυο συγγραφείς για να καταγράψουν την ιστορία αυτή και να τονίσουν τις προεκτάσεις της χρησιμοποιούν σπαρταριστούς διάλογους με μια καθημερινή και βατή γλώσσα. Ταυτόχρονα επιχειρούν και μια κριτική των κοινωνικών δεδομένων αγκαλιάζοντας με αγάπη τους απλούς καθημερινούς ανθρώπους που δεν πραγματοποιούνται τα όνειρά τους ή που μπορεί να γίνουν και δοσίλογοι γι΄ αυτά. Είναι μια κωμωδία γραμμένη με νεύρο και τόλμη και λέει τα πράγματα με το όνομά τους. Κάθε ήρωας είναι ένας ξεχωριστός κόσμος που όταν τον αναλύσεις ξεπετάγεται η εικόνα του σύγχρονου Έλληνα. Το μόνο που έχουμε να παρατηρήσουμε είναι ότι το δεύτερο μέρος του έργου πλατιάζει αφόρητα και φλυαρεί αναίτια. Οι γέννες δεν ήταν απαραίτητες ούτε τα τσιτάτα στο κρεβάτι των δυο γυναικών. Από τη στιγμή που μαθαίνουμε πως και οι δυο είναι έγκυες το θέμα έληξε. Ήρθε ο πελαργός. Έτσι όπως στήθηκε αδυνατίζει τις προθέσεις των δύο συγγραφέων που παγιδεύτηκαν σε αυτό τον τρελό συγγραφικό εύρημα. Εδώ να πούμε πως ο Παπαθανασίου και ο Ρέππας έχουν πολύ καλύτερα δομημένα και επεξεργασμένα έργα από αυτό.

Στη φωτογραφία Λ. Μιχαήλ (Λέλα), Μ. Δημητρίου (Μίμης), Σπ. Γεωργίου (Βαγγέλης), Μ. Καυκαρίδου (Χριστίνα).

Η παράσταση, βέβαια, φέρνει τη σφραγίδα της Δέσποινας Μπεμπεδέλη. Έδωσε ένα ζωντανό ρυθμό και μια δυναμική ενέργεια στο έργο. Οι σκηνές διαδέχονταν η μια την άλλη γοργά και με άνεση. Δεν είχε χάσματα ούτε αβασάνιστες κινήσεις. Την παράσταση την έκλεψε ως Χριστίνα η Μαριάννα Καυκαρίδου με την αμεσότητα και την εσωτερικότητά της. Σημειώσαμε την παρουσία της Χριστιάνας Αρτεμίου ως Βικτώριας. Δεν μπορούσε να περάσει απαρατήρητη. Έχει μια ιδιαίτερη λάμψη στη σκηνή. Οι υπόλοιποι της ομάδας κινήθηκαν χωρίς ιδιαίτερες αξιώσεις παρόλο που υπήρχαν χαρισματικοί ρόλοι.

Τα σκηνικά του Κώστα Καυκαρίδη αρκετά λειτουργικά.

Κώστας Χατζηγεωργίου

Ατσάλι της Ράουνα Μάνρο από την ΕΘΑΛ, Νοέμβριος 2004

Η σκηνική παρουσίαση του έργου της Σκωτσέζας συγγραφέως Ράουνα Μάνρο «Ατσάλι» καταλογίζεται αναμφίβολα στις επιτυχίες της ΕΘΑΛ. Με το «Ατσάλι» η Μάνρο μάς δίνει ένα δυνατό ψυχολογικό δράμα. Το θέμα πάνω στο οποίο πλάθει τον μύθο της η Μάνρο είναι απλό: μια γυναίκα σκοτώνει τον άντρα της με κουζινομάχαιρο και αντιμετωπίζει τις συνέπειες της πράξης της, που είναι η ισόβια κάθειρξη και τα σημαινόμενά της. Αυτά στο κοινωνιολογικό επίπεδο όπου είναι αυτονόητο ότι οι πράξεις που αντιβαίνουν τους θεσμικούς κανόνες που διέπουν τη συλλογικά αποδεκτή ομαλή λειτουργία του κοινωνικού συνόλου υφίστανται κυρώσεις. Όμως η Μάνρο δεν στέκεται σ΄ αυτό το επίπεδο για να μας δώσει ένα κείμενο που να αιτιολογεί την πράξη της ηρωίδας της και να μας λέει αν δικαίως βρίσκεται στην κατάσταση που είναι ή όχι. Στις βαθειές δομές του κειμένου της θίγει μια πλειάδα θεμάτων που αφορούν άμεσα ή έμμεσα σε πτυχές της υπαρξιακής πραγματικότητας στην οποία ζει ο άνθρωπος ως άτομο και ως μέλος ενός κοινωνικού συνόλου. Βιώνουμε την ατμόσφαιρα της φυλακής και βλέπουμε πως αυτή επιδρά στον χαρακτήρα της Φέη, της πρωταγωνίστριας του έργου· τον σκληραίνει, τον κάνει «ατσάλι». Με έμμεσο τρόπο μέσα από τους χαρακτήρες των δεσμοφυλάκων, του Τζιωρτζ και της Σιήλα, αμφισβητείται το σωφρονιστικό σύστημα. Έχουμε τη διερεύνηση του διαφορετικού τρόπου με τον οποίο αγαπούν οι γυναίκες και οι άντρες (η Φέη δηλώνει επίμονα ότι αγαπούσε τον άντρα της και όμως τον σκότωσε) καθώς και τον ιερό δεσμό αγάπης μεταξύ γονιού και παιδιού. Είναι μια διερεύνηση που γίνεται μέσα από το μονοπάτι της μνήμης. Η Τζόσυ, κόρη της Φέη ύστερα από έντεκα χρόνια χωρισμού από τη μάνα της επιζητεί εναγωνίως να μάθει για το οικογενειακό παρελθόν που είναι και δικό της. Θέλει να μάθει για τα κίνητρα που οδήγησαν τη μάνα της να σκοτώσει τον πατέρα της. Σιγά-σιγά η μάνα σπάει την ατσάλινη σιωπή της και αφήνει να έρχονται οι μνήμες μια-μια στην επιφάνεια. Είναι μια πορεία οδυνηρή που στο τέλος της οδηγεί σε μια μορφή κάθαρσης. Τη Φέη την οδηγεί στην ψυχική γαλήνη και στη συμφιλίωση με τον εαυτό της και την Τζόσυ στην απόκτηση της καινούργιας της ταυτότητας, αυτό ουσιαστικά αναζητεί, που της επιτρέπει να βαδίσει ελεύθερη προς τη ζωή.

Ο Βαρνάβας Κυριαζής πήρε το κείμενο της Μάνρο σε μια άρτια μετάφραση από τη Χριστίνα Πάμπου-Παγκουρέλη, η οποία έχει μια μακρόχρονη και γόνιμη θητεία στη μετάφραση αγγλικού θεάτρου και μυθιστορήματος στα ελληνικά, το διάβασε σωστά και έστησε μια παράσταση που ανέδειξε όλα τα στοιχεία της πλοκής καθώς και την αισθητική δυναμική του. Κράτησε το ενδιαφέρον των θεατών καθιερώνοντας έναν ρυθμό από την αρχή και διατηρώντας τον μέχρι το τέλος. Δούλεψε με τους ηθοποιούς και φάνηκε η έμφαση που έδωσε τόσο στη «γλώσσα των σωμάτων» όσο και στην «υφή του λόγου». Η Πόπη Αβραάμ στον ρόλο της Φέη έκανε εξαιρετική δουλειά. Αν και στην αρχή η ερμηνεία της πρόδιδε κάποια υπερβολή στη συνέχεια αναπαράστησε με αυθεντικότητα το χαρακτήρα της Φέη. Κατόρθωσε να

μπει βαθιά στην ψυχολογία της και να μας δώσει με πειστικότητα και ένταση όλη την κλίμακα των συναισθημάτων της. Κι αυτό δεν ήταν εύκολο εγχείρημα γιατί εκτός του ότι είχε να μεταφράσει τον πολύπλοκο συναισθηματικό κόσμο μιας ισοβίτισσας σε σκηνική πράξη, έπρεπε να υπερβεί και τα εμπόδια που στήνουν οι ιδιαιτερότητες μιας άλλης κουλτούρας. Η υπόλοιπη διανομή, Ελένη Μυλωνά, (Τζόσυ, κόρη της Φέη), Λουκάς Πραστίτης και Δανάη Λουκά (δεσμοφύλακες) μας έδωσαν ερμηνείες χωρίς περιττή επιτήδευση. Όμως πρέπει να ομολογήσω ότι το ερμηνευτικό επίπεδο τους απείχε κάπως από εκείνο της Πόπης Αβραάμ, πράγμα που δημιουργούσε κάποια ανισορροπία.

Το σκηνικό του Εδουάρδου Γεωργίου λιτό και απέριπτο. Ένα σκληρό κρεβάτι, ένας νιπτήρας και ένα τυφλό παραθυράκι υπογράμμιζαν την παγερή ατμόσφαιρα και το αδιέξοδο της φυλακής. Σε χτυπητή αντίθεση το παρτέρι με τα λουλούδια στην αυλή παρέπεμπε συνειρμικά στη ζωή έξω από τους τοίχους της φυλακής και έδινε κάποια ανάσα και παρηγοριά στην ερημωμένη ζωή της Φέη.

Την αποτελεσματικότητα της παράστασης ολοκλήρωσε και η εύστοχη μουσική του Γιώργου Ροδοσθένους, που παρακολούθησε την παράσταση από κοντά στα καίρια της σημεία και συνέβαλε στην καλύτερη πρόσληψή της από το κοινό.

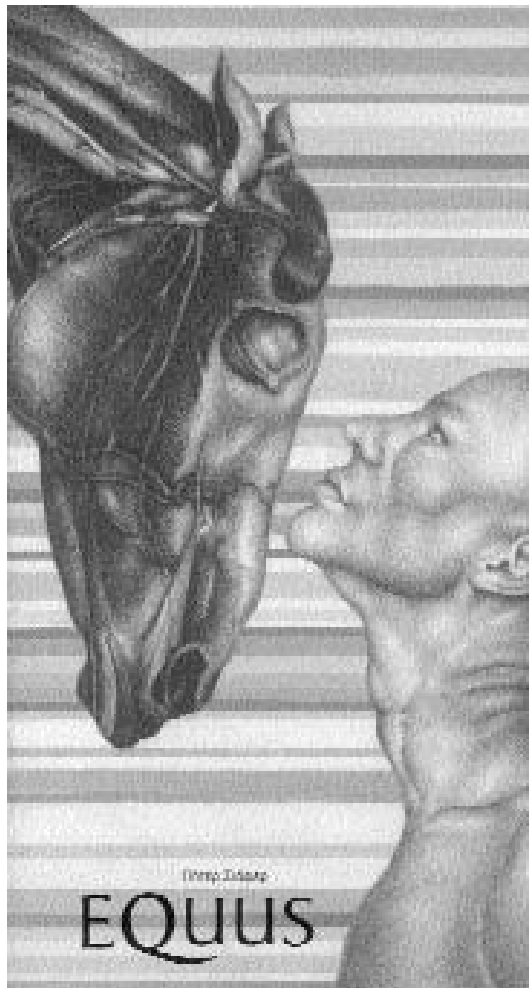
Μαριάννα Παπαστεφάνου

Equus του Πήτερ Σιάφερ από το Θέατρο ΕΝΑ, Νιόβρης 2004

Λέγεται ότι η μεταφορά του Equus στην οθόνη το 1977 δυσαρέστησε το Shaffer γιατί απέπνεε τόσο ρεαλισμό και κινηματογραφική νόρμα ώστε ο συμβολισμός και η αφαίρεση να χάνονται. Κατά τον ίδιο το συγγραφέα, καθώς και για μελετητές του έργου, το Equus είναι τυπικά προορισμένο για θεατρική αντιμετώπιση και μάλιστα κυρίως μέσα από ευρήματα που καταφέρνουν να είναι πρωτότυπα και αιφνιδιαστικά χωρίς να πέφτουν στον εντυπωσιασμό.

Η θεατρική παράσταση του έργου στην Κύπρο από το Θέατρο Ένα, σε μετάφραση της Ρέας Φραγκοφίνου και σκηνοθεσία του Αντρέα Χριστοδουλίδη υπηρέτησε πολύ πιστά και έγκυρα τη θεατρικότητα και το φιλοσοφικό βάθος του κειμένου κρατώντας αποστάσεις από ρεαλιστικές εξομαλύνσεις των ιδεών και των γεγονότων. Αιφνιδίαζε, ξετύλιγε την ψυχογραφία, τόνιζε εμφατικά και υποδείκνυε χωρίς να "διδάσκει" και χωρίς να "κραυγάζει". Τα μινιμαλιστικά σκηνικά (Σταύρος Αντωνόπουλος) ενίσχυαν τον αφαιρετικό χαρακτήρα του έργου και τα κοστούμια, με αρχετυπικό τρόπο αστικά προσδιορισμένα, απέδιδαν την κατάλληλη σημειολογία του ενδύματος. Η δικαστής με το ταγιέρ εξουσίας, η μητέρα με το συντηρητικό ντύσιμο της παλιάς θεούσας εκπαιδευτικού, ο πατέρας με το μεσοαστικό αριστερίστικο διανοουμενισμό του σκουρόχρωμου στυλ, όλα τα πρόσωπα

συνέβαλλαν στην απεικόνιση ενός αστικού μικρόκοσμου. Όλες οι ερμηνείες υπήρξαν αξιόλογες και ενδιαφέρουσες (με κάποιες από αυτές να εξελίσσονται στη διάρκεια της παράστασης και να γίνονται όλο και καλύτερες). Τόσο οι έμπειροι ηθοποιοί όσο και τα νέα παιδιά (ιδιαίτερη αναφορά σίγουρα οφείλει κανείς στην εξαιρετική ερμηνεία του "Άλαν" - Ορέστης Σοφοκλέους) συντονίστηκαν πολύ ωραία, και, από ό,τι φαίνεται μέσω πολύ καλής σκηνοθετικής καθοδήγησης.



Μια εξαιρετική παράσταση στο σύνολό της, διέθετε όλα όσα χρειάζεται ένα σύνθετο, στοχαστικό και σπαρακτικό έργο για να αναδυθεί στο έπακρο του νοήματός του και να αναδείξει τα έσχατα ερωτήματά του. Πώς διαμορφώνεται ο χαρακτήρας και τι επιδρά καταλυτικά στον ανθρώπινο ψυχισμό ρυθμίζοντας την προσωπική ικανότητα διαχείρισης της ευτυχίας, της δυστυχίας και της ερωτικής επιθυμίας; Πόση ελευθερία μπορεί να διαθέτει το άτομο μέσα στα ισοπεδωτικά, ψυχρά και υπολογιστικά πλαίσια που θέτει ο καπιταλισμός ως σύστημα; Πού βρίσκει διέξοδο και σε τι μετασχηματίζεται ένα συσσωρευμένο και απωθημένο πάθος για αγάπη και ζωή όταν όλα γύρω είναι πεζά, μουντά, άχρωμα και στερημένα; Ένας νεαρός, ο Άλαν, οδηγείται στο δικαστήριο αφού έχει τυφλώσει τα άλογα του στάβλου στον οποίο εργαζόταν. Κατόπιν τον αναλαμβάνει ένας ψυχολόγος, ο οποίος προσεγγίζει και το οικείο περιβάλλον του νεαρού ώστε να λύσει το αίνιγμα της συμπεριφοράς του. Σιγά-σιγά ξετυλίγεται ένα πολύπλοκο υπαρξιακό δράμα που καθηλώνει τους θεατές με τη δύναμη, την ένταση και την ευστοχία της κοινωνικής και ψυχολογικής του ανατομίας.

Οι γονείς του νεαρού αντιπροσωπεύουν δυο πλευρές του ίδιου νομίσματος: θρησκευτικότητα σαφής και βιωμένη στη μορφή της θρησκοληψίας από την πλευρά της μητέρας, θρησκευτικότητα λανθάνουσα στη μορφή του

εκκοσμικευμένου ασκητισμού μιας αποστεωμένης και "ξύλινης" αριστερής κριτικής από την πλευρά του πατέρα. Και στα δυο πρόσωπα κυριαρχεί η λεπτή ισορροπία του Φυσιολογικού που συγκαλύπτει την αποξένωση, το συμβιβασμό και τη ματαίωση. Κατά μεγάλη ειρωνεία και αφού ήδη το έργο έχει εκθέσει σιωπηρά αλλά πειστικά τη συνενοχή των γονέων στη διαμόρφωση του νεανικού ψυχισμού, με την αυτο-αθωωτική της απολογία, η μητέρα αποδεικνύει το μέγεθος της πλάνης των μαζών. Μεγάλωσαν το παιδί τους με αγάπη, όπως ακριβώς κάθε μέσος γονέας, ισχυρίζεται. Τίποτα δεν ξέφευγε από τη μεσότητα, τίποτα δεν ήταν τόσο ακραίο που να δικαιολογεί αιτιακά την ακρότητα της συμπεριφοράς του γιου της. Η απόλυτη αδυναμία κατανόησης της πραγματικότητας οδηγεί στη μεταφυσικοποίηση του Κακού: αφού δεν μπορεί η συμπεριφορά του παιδιού της να οριστεί ως κατευθείαν αποτέλεσμα μιας κραυγαλέας γονικής πράξης έξω από την αποδεκτή αστική καθημερινότητα, τότε μπορεί να εξηγηθεί μέσα από έννοιες όπως Ψυχή και Σατανάς. Η πιθανότητα να απορρέει η νοσηρότητα από την ίδια την αποδεκτή αστική καθημερινότητα της διαφεύγει εντελώς. Στο ερμηνευτικό πεδίο του θρησκευόμενου κάθε εναλλακτική νοηματοδότηση των πραγμάτων περιστέλλεται και το κοινωνικό σύμπτωμα αντιμετωπίζεται μόνο σωτηριολογικά. Αλλά και ο ψυχολόγος, ο οποίος κατά τα άλλα εκφράζει μια πιο διεισδυτική και υποψιασμένη προσέγγιση στα πράγματα, αντιπροσωπεύει την αυτοπαγίδευση του σύγχρονου μελετητή στη συμπαιγνία της επιστήμης και του συστήματος. Ως εκτελεστικό όργανο της αδιόρατης αλλά άτεγκτης εξουσίας του συστήματος πάνω στα άτομα (αν και λιγότερο συμφιλιωμένος με τον κοινωνικό του ρόλο από ό,τι η εκπρόσωπος της δικαιοσύνης) κόβει και ράβει τον ψυχισμό στα μέτρα των κοινωνικών απαιτήσεων, επιτηρεί πανοπτικά και εξασφαλίζει τη διαιώνιση του ιδανικού προτύπου αστού. Συγκρίνει τις δικές του αναιμικές καταφυγές στο φαντασιακό πάθος με την εκρηκτικότητα της θεοποίησης του αλόγου από τον Άλαν, αντιλαμβάνεται την επιβεβλημένη πεζότητα στη ζωή του και στο τέλος - ίσως η μόνη νότα ελευθερίας - κατακτά τη συνειδητοποίηση και την απομάγευση από την πλάνη. Ένα αμείλικτο θεατρικό κείμενο που δεν αφήνει τίποτα όρθιο, δεν μπορεί παρά να τελειώνει με αυτό που για άλλα, πιο αισιόδοξα ή εφησυχασμένα έργα, δεν είναι παρά η αφετηρία: τη διαπίστωση των αλυσίδων.

Ντίνα Κατσούρη

Φτερά Μπεκάτσας του Θανάση Βαλτινού από τη Δεύτερη Σκηνή του Θεάτρου Σκάλας, Δεκέμβρης 2004

Δεν νομίζω πως τα «Φτερά μπεκάτσας» συμπληρώνουν θετικά το στιβαρό έργο του Θανάση Βαλτινού. Εδώ έχουμε απλά την καταγραφή μιας κοινωνικής πραγματικότητας ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα χωρίς ανέλιξη και ολοκλήρωση. Για μια ώρα και ένα τέταρτο ακούγαμε δυο ηθοποιούς να επαναλαμβάνουν σχεδόν τις ίδιες ατάκες με το ίδιο ύφος και την ίδια ένταση χωρίς να πλαταίνουν τους ορίζοντες του έργου και τους δικούς

μας. Αν ο Θανάσης Βαλτινός το είχε συμμαζέψει στη μισή ώρα ίσως να μπορούσε να το διασώσει. Έτσι όπως γράφτηκε χάθηκε μέσα στον οχετό των λέξεών του και τη σκληράδα τους. Γιατί είχε σκληράδα η γραμμή του ανάμεσα σε δυο ανθρώπους που κονταροκτυπιούνται και οι λέξεις πετούν γύρω τους σαν φτερά μπεκάτσας. Εδώ να παρατηρήσουμε τα εξής όσον αφορά τη γλώσσα που χρησιμοποιεί. Κάποιος κριτικός γράφει πως και στα «Φτερά μπεκάτσας» ο Βαλτινός τρέφει μια ανυποληψία για την επικοινωνιακή λειτουργία της γλώσσας. Θα μπορούσε, λοιπόν, ο απλός αποδέκτης να σκεφτεί πως αν είναι έτσι τα πράγματα ο συγγραφέας θα μπορούσε να ασχοληθεί με άλλα είδη τέχνης όπως η ζωγραφική και η μουσική. Και να μην μας υποχρεώνει για μια ώρα και ένα τέταρτο να παλεύουμε με τις «ανυπόληπτες» προτάσεις τους.

Όμως πίσω από τις άκομψες λέξεις και τα μαδημένα λογοτεχνικά και θεατρικά φτερά μπεκάτσας η σκέψη φέρνει κοντά σου τον Βαλτινό που δημιούργησε την «Κάθοδο των εννιά», το «Συναξάρι του Αντρέα Κορδοπάτη», «Το μπλε βαθύ, σχεδόν μαύρο», «Στοιχεία από τη δεκαετία του '60». Και είναι, ακριβώς, αυτά που έπρεπε να προστατέψει ο Βαλτινός.

Στη φωτογραφία: Μ. Μελέκη (Ράνια), Chr. Greco (Γιάννης).

Ο σκηνοθέτης Χρίστος Σιοπαχάς δεν μπορούσε να κάνει και πολλά πράγματα. Φραγμός ήταν το ίδιο το κείμενο. Η προσπάθειά του ήταν να παντρέψει σκηνικά τους δυο ηθοποιούς. Η Μόνικα Μελέκη ως Ράνια έδωσε με συνέπεια τη γυναίκα που είναι εγκλωβισμένη στις ανάγκες και στις αδυναμίες της. Άντεξε το βάρος του ρόλου. Δεν μπορούμε να πούμε το ίδιο για τον Christopher Greco που ως Γιάννης ήταν μονότονος και χωρίς ευελιξία. Θα μπορούσε να έχει μεγαλύτερη εκφραστική γκάμα και εσωτερικότητα. Η σκηνογραφική επιμέλεια της Μαρίας Χατζηκλεάνθους δεν είχε το αντίκρυσμα των αναγκών του έργου. Δεν μας ξεκαθαρίζει αν έχουμε να κάνουμε με ένα αστικό σπίτι ή μια παράγκα.

Οι πεταλούδες είναι ελεύθερες του Λέοναρντ Γκερς από τη Δεύτερη Σκηνή του Σατιρικού, Δεκέμβρης 2004

Μπορεί από την πρώτη ματιά να φαίνεται πως το έργο αυτό είναι εύκολο στο χειρισμό του. Τα πράγματα, όμως, δεν είναι καθόλου έτσι. Υπάρχουν τόσες και τέτοιες ισορροπίες που πρέπει να προσέξει κανένας για να έχει

το επιθυμητό αποτέλεσμα. Και αυτές έχουν να κάνουν με τις διαπροσωπικές σχέσεις των πρωταγωνιστών. Της κας Μπαίηκερ με τον τυφλό γιο της και αντίστροφα και της νεαρής χίπισσας με τον τυφλό νέο. Ο Στέλιος Καυκαρίδης έδωσε μια παράσταση με νεύρο και γρηγοράδα και κράτησε τις ισορροπίες που ξεπηδούσαν από το κείμενο. Εκείνο μόνο που με απογοήτευσε είναι το γεγονός ότι ενώ το έργο διαδραματίζεται στο πολιτιστικά επαναστατημένο Σαν Φρανσίσκο του 1979 με το στίγμα των χίπηδων του Βιετνάμ ο συγγραφέας το περνά ξώπετσα χωρίς καμία προέκταση που θα άνοιγε πολλά παράθυρα. Παραμένει απλά στη ρομαντική σχέση δυο νέων με τον ένα να παλεύει για τη ζωή του και τη μάνα του να τον πιέζει αφόρητα με κάθε ευκαιρία. Είναι ένα επιδερμικό έργο με καθαρή την αμερικάνικη του προέλευση.

Ο Βασίλης Μιχαήλ που υποδύεται τον Ντον ήταν μονότονος και δε μας έπειθε πάντα πως ήταν τυφλός. Η Μαρία Φιακά ως Τζιν άνετη, χαριτωμένη, κινητική υπέρ το δέον και χωρίς να χρειάζεται. Και οι δυο αυτοί ηθοποιοί στο παρελθόν μας έδωσαν αξιόλογες ερμηνείες. Εδώ, όμως, δεν κατάφεραν να απογειωθούν. Ίσως να ευθύνεται και ο σκηνοθέτης που έδωσε πιο πολύ σημασία στο σύνολο και παραμέρισε τα επι μέρους. Η Μαριάννα Καυκαρίδου ως κα Μπαίηκερ απλώνει μπροστά μας τις σημαντικές ερμηνευτικές της ικανότητες. Με δύναμη και ευελιξία. Η σύντομη παρουσία του Φώτη Αποστολίδη ως Ράλφ ικανοποιητική.

Στη φωτογραφία: Μ. Φιακά (Τζιλ), Φ. Αποστολίδης (Ραλφ), Β. Μιχαήλ (Ντον), Μ. Καυκαρίδου (κυρία Μπαίηκερ).

Η μετάφραση του Μάριου Πλωρίτη άψογη. Τα σκηνικά και τα κοστούμια της Ena Paetsch Wilg αρκετά καλά. Επιζητούσαν λίγη περισσότερη φαντασία. Η Μουσική επένδυση του Λευτέρη Σαλωμίδη έδινε τα μηνύματα της δεκαετίας του εβδομήντα.

Εφτά ρίχτερ του Μπεχίτς Άκ από τη Νέα Σκηνή του ΘΟΚ, Γενάρης 2005

Ο Μπεχίτς Άκ είναι σίγουρα ένας χαρισματικός συγγραφέας. Ξέρει να γράφει με νεύρο, χιούμορ, σατυρική και προπάντων κριτική διάθεση. Έχοντας ως αφετηρία τους σεισμούς στην Τουρκία της 17ης Αυγούστου 1999 κάνει μια ανατομία στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα της Τουρκίας.

Μέσα από τις σχέσεις μιας ομάδας καθημερινών ανθρώπων βγαίνουν στην επιφάνεια οι όποιες ανασφάλειες κοινωνικές, οικονομικές, συναισθηματικές. Ανασφάλειες που τις υπογραμμίζει ο σεισμός των εφτά ρίχτερ. Λες και ήταν, ακριβώς, αυτό που περιμένανε όλοι: το σεισμό για να μιλήσουν για τα οικονομικά συμφέροντα, τους απατεώνες εργολάβους, την ανεπάρκεια της τεχνολογίας, τις κλονισμένες τους διαπροσωπικές σχέσεις, την έλλειψη γενικά ασφάλειας στη ζωή τους. Αυτό, ακριβώς, το τελευταίο έρχεται να τους το υπογραμμίσει ο σεισμός κάνοντάς τους να ψάχνουν το λάθος που ήταν πάντα μπροστά τους. Τα προσωπικά τείχη που στήσανε και που γεμίζουν ρωγμές και εξωτερικά και εσωτερικά. Στην ουσία πρόκειται για ένα πικρό έργο που αποκαλύπτει την ανημποριά των ανθρώπων να επιβληθούν σε πράγματα και καταστάσεις.

Ο Μπεχίτς Άκ άφησε να τον συνεπάρει ένας σατυρικός οίστρος που δεν είχε όρια. Με αποτέλεσμα να φλυαρεί ακατάπαυστα και να φορτώνει το έργο με τριπλάσια θέματα από όσα σήκωνε. Δεν παρέμεινε σε τρία και να τα αναπτύξει ολοκληρωμένα. Έπαιξε παρορμητικά σε πολλά ταμπλώ με αποτέλεσμα να πηδά από το ένα στο άλλο χωρίς να σκιαγραφεί τις αλήθειες τους. Έτσι ένα έργο από Κριτικό γίνεται περιγραφικό.

Στη φωτογραφία: Γ. Μουαΐμης (Γείτονας), Α. Σαντοριναίου (Γυναίκα), Α. Τσουρής (Άντρας).

Ο σκηνοθέτης Κώστας Δημητρίου δε σεβάστηκε το κείμενο. Μπορεί να έδωσε ένα τρελό και σπαρταριστό ρυθμό στην παράσταση αλλά δεν διάβασε και μέσα από τις γραμμές που έσταζαν κατά βάθος πίκρα και απελπισία. Προτίμησε να κινηθεί στις γνωστές προθέσεις των κυπριακών σήριαλ και τα ανόητά τους τσιτάτα. Και είναι εδώ που παρέσυρε και τους ηθοποιούς. Όπου πραγματικά τους ένοιωθες ότι ερμήνευαν κάτι που από πλευράς θεατρικής ήταν απαράδεκτο. Γέλοιο μπορείς να βγάλεις με μια απλή λέξη, μια κίνηση, μια ατάκα. Δεν είναι ανάγκη να είσαι υστερικός και να κραυγάζεις. Ειλικρινά οι τρεις καλοί μας ηθοποιοί δεν άξιζαν αυτή τη δοκιμασία.

Η μετάφραση του Πέτρου Μάρκαρη εξαιρετικά εύστοχη.

Τα σκηνικά του Στέφανου Αθηαινίτη έδιναν το στίγμα ενός καθημερινού σπιτιού. Η μουσική επιμέλεια του Κώστα Δημητρίου εύστοχη και σωστή.

Σκιές στη σιωπή του Γιώργου Σοφοκλέους από την Πειραματική Σκηνή του ΘΟΚ, Γενάρης 2005

Γεγονός είναι πως πρέπει να ανεβάζουμε κυπριακά έργα. Ακόμα είναι γεγονός πως δεν υπάρχουν πολλά αξιόλογα κυπριακά έργα για διάφορους λόγους. Όπως επίσης είναι γεγονός ότι ο ΘΟΚ μέσα στους στόχους του έχει την προώθηση νέων κύπριων συγγραφέων και του έργου τους. Και πολύ καλά κάνει γιατί αν δεν δει κάποιος το έργο του ανεβασμένο δεν μπορεί να καταλάβει ποιά είναι η θεατρική πραγματικότητα, τι θα πρέπει να αφαιρέσει, τι να κρατήσει, πώς να επεξεργαστεί το έργο του. Και εδώ, ακριβώς, πέφτει στην παγίδα ο ΘΟΚ. Στην προσπάθειά του να βοηθήσει το θεατρικό έργο φτάνει στα αντίθετα αποτελέσματα, δηλαδή στις κακές επιλογές που τελικά δε βοηθούν ούτε τον Κύπριο συγγραφέα ούτε το θέατρο. Και αυτό, ακριβώς, έγινε με την παράσταση «Σκιές στη σιωπή» του Γιώργου Σοφοκλέους.

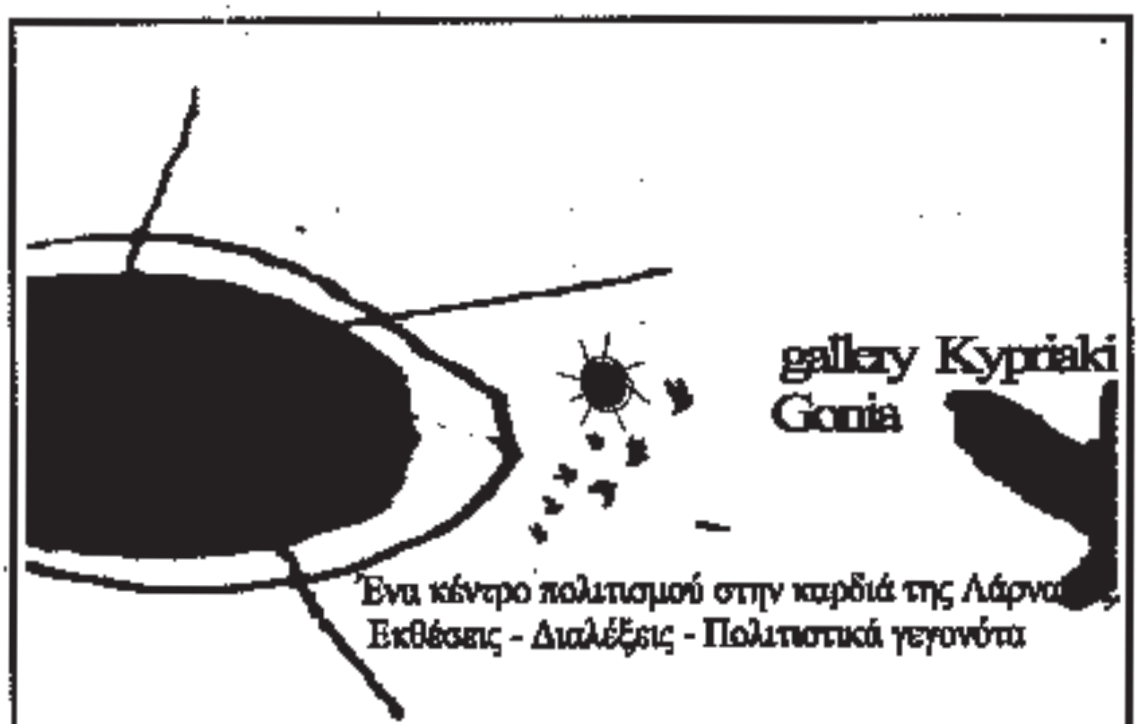
Ο συγγραφέας αυτός είχε ένα πολύ δυνατό θέμα στα χέρια του, που δείχνει τις ευαισθησίες του και την αγωνία του για το τι συμβαίνει στον κόσμο. Η νέα τάξη πραγμάτων και όλα όσα πηγάζουν από αυτή, η αδυναμία των ανθρώπων να αντισταθούν στην καταπίεση, να πολεμήσουν τον κάθε δικτάτορα και την κάθε αυταρχική εξουσία φαντάζουν ένα οδυνηρό και άπιαστο όνειρο. Οι άνθρωποι απλά κάθονται με δεμένα χέρια περιμένοντας το θάνατό τους που και για αυτόν θα αποφασίσει κάποια εξουσία. Υπάρχει, όμως, στο τέλος η ελπίδα που τη δίνει ένα παιδί που θα γεννηθεί. Ο Γιώργος Σοφοκλέους σε συνέντευξή του στην εφημερίδα «Φιλελεύθερος» στις 16 του Γενάρη ομολογεί ότι το έργο το έγραψε σε στιγμές θυμού. «Είναι μια εσωτερική αντιπολεμική κραυγή» λέει. Όμως δεν κατάφερε αυτό το θυμό και αυτή την κραυγή να την κάνει τέχνη. Δεν επεξεργάστηκε τα στοιχεία που είχε στα χέρια του και που θα μπορούσαν να αποτελέσουνε ένα ολοκληρωμένο έργο. Απλά μας παρουσιάστηκαν αποσπασματικές σκηνές, απονευρωμένοι διάλογοι, προθέσεις που έμεναν ανεκπλήρωτες. Με λίγα λόγια δεν είχε σπονδυλική στήλη. Και από τη γραφή του υπερτερούσε περισσότερο η δημοσιογραφική προσέγγιση και λιγότερο η ποιητική.

Πηγαίνοντας να δούμε αυτή την παράσταση είχαμε στη σκέψη μας τη συνέντευξη που έδωσε στην εφημερίδα «Φιλελεύθερος» ο σκηνοθέτης Άγις Παΐκος στις 16 του Γενάρη όπου σε ερώτηση της δημοσιογράφου ποιο ήταν το στίγμα από πλευράς σκηνοθετικής απάντησε: «Ξεκίνησα χωρίς προκαταλήψεις, χωρίς συγκεκριμένες ιδέες. Κάποια στιγμή κάποιος ηθοποιός με ρώτησε προκαλώντας με: Ποιο είναι το όραμά σου; Πώς το βλέπεις; Πώς θα το ανεβάσεις;» Και είπα πολύ ειλικρινά πως: «Αυτή τη στιγμή δεν το έχω, έχω κάποιες σκέψεις, θα τα βρούμε στην πορεία μαζί…»

Και εμείς πολύ ειλικρινά λέμε πως ήταν πραγματικότητα ο Άγις Παΐκος δεν είχε όραμα. Απλά δεν το είδαμε πουθενά στην παράσταση. Και διερωτηθήκαμε: Αν ο Άγις Παΐκος δεν είχε όραμα γιατί το ανέβασε;

Όσο για τους ηθοποιούς απλά ταλαιπωρήθηκαν το ίδιο και οι θεατές.

Υ.Γ. Είπαμε πως το όραμα δεν το είχαμε δει πουθενά. Ανακαλούμε. Σε κάποιες απειροελάχιστες στιγμές παρουσιάστηκε όπως π.χ. στη σκηνή στο ποτάμι αλλά την ίδια στιγμή εξαφανίστηκε ακριβώς κάτω από το βάρος της έλλειψης πορείας.



Σταδίου 45, 6020 Λάρνακα τηλ. 24621109, φάξ. 24629198 www.cypria.com
www.gallerykypriakigonia.com.cy

ΚΡΙΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΥ

Λευτέρης Παπαλεοντίου

Ποιήματα και ποιητικές δοκιμές

Στέφανος Σταυρίδης, *Η κωνική πραγματικότητα*, Λευκωσία, Παρμπρίζ, 2004, σελ. 47

Έξι χρόνια ύστερα από τις *Σύντομες πατρίδες* (ποιήματα, 1998) και τέσσερα από τις *Ιδιωτικές ανταποκρίσεις* (διηγήματα, 2000) ο Στ. Σταυρίδης επανέρχεται με μια δεύτερη ποιητική συλλογή με τον τίτλο-λογοπαίγνιο *Η κωνική πραγματικότητα* (2004), που βγήκε από τον ανύπαρκτο εκδοτικό οίκο με την περίεργη ονομασία «παρμπρίζ». Η λιτή, μικρού σχήματος έκδοση είναι αφιερωμένη στον αείμνηστο ποιητή Θεοδόση Νικολάου. Και στο τρίτο βιβλίο του ο νεαρός συγγραφέας κινείται στη γραμμή που χάραξε με τα προηγούμενα κείμενά του, αλλά ξεκαθαρίζει (και προωθεί) ακόμη περισσότερο την περιοχή της ποιητικής του.

Αντίθετα με πολλούς άλλους παλαιότερους και νεότερους ποιητές της εποχής μας στην Κύπρο και στην Ελλάδα που καλλιεργούν μια αφαιρετική και ανοίκεια γραφή, διάσπαρτη με άλογες εικόνες που συχνά αγγίζει τη λεκτική αφασία, ο Στ. Σταυρίδης μένει κοντά σε έναν πιο οικείο, σχεδόν καθημερινό λόγο, που σέβεται τη λογική αλληλουχία των νοημάτων και τείνει προς την εκφραστική απλότητα και λιτότητα, μακριά από εξεζητημένες και επιτηδευμένες εκφράσεις. Σε σύγκριση με το πρώτο βιβλίο του, το φιλοσοφικό υπόβαθρο των κειμένων φαίνεται περισσότερο διευρυμένο. Σε τριάντα τρία ευσύνοπτα ποιήματα μικρής πνοής, τον απασχολούν μικρές και αθέατες όψεις της ζωής αλλά και «μεγάλα» θέματα, κάποτε φωτισμένα από απρόσμενες σκοπιές, όπως: Ταπεινά αντικείμενα με απέραντη υπομονή που αψηφούν τον χρόνο («Τα αντικείμενα»)· αφανείς υπάρξεις που μένουν στο περιθώριο και δεν διεκδικούν οποιαδήποτε πρόσκαιρη φήμη («Κασκαντέρ»)· οι γάτες της πόλης που μένουν εκτός απογραφής και απέχουν από τις εκλογές («Οι γάτες της πόλης»)· η συχνά παραμελημένη άνω τελεία, «αυτή η μετέωρη απαλή νιφάδα,/ η άνω τελεία του λόγου, της ζωής,/ που δεν θέλει θάνατο, δεν θέλει τέλος» («Η άνω τελεία»)· η μάταιη προσπάθεια να ξεγελάσουμε τον εαυτό μας και να ξεφύγουμε από τα πλοκάμια του ανελέητου χρόνου ή από τον αυτοέλεγχο («Φυγή»)· η ανησυχητική αύξηση των νεκρών, που σαφώς αποτελούν την πλειοψηφία σε σχέση με τους ζωντανούς και, αν είχαν τη δυνατότητα, θα μπορούσαν να βγάλουν κυβέρνηση («Οι νεκροί»)· η δύναμη του έρωτα ως αντίδοτο στον θάνατο και στη φθορά («Μόνο δέκα μέτρα»)· η εικονική πραγματικότητα και η ταύτιση μιας υπόστασης με το είδωλό της («Η κωνική πραγματικότητα»)· η σχετικότη-

τα στην αντίληψη των πραγμάτων και η αδυναμία μας να δούμε από την απέναντι όχθη πράγματα που βρίσκονται στη δική μας μεριά («Μπαλκόνια και παράθυρα», «Το γεφύρι»)· ο τρόμος του συγγραφέα που νομίζει ότι βλέπει ένα δημοσιευμένο κείμενό του γεμάτο με τυπογραφικά λάθη, αλλά δεν μπορεί να τα εντοπίσει («Τυπογραφικά λάθη»)· η συμβολή των «αθόρυβων αναγνωστών»/ «ακούσιων συγγραφέων» στη συγγραφή ενός ποιήματος («Ασφυξία»), κτλ.

Η μεταφορά και η μεταφορική προσωποποίηση, το χιούμορ και το λογοπαίγνιο είναι μερικά από τα στοιχεία που επιστρατεύονται στη συγγραφή των ποιημάτων. (Στα θέματα αυτά, ενδεχομένως και σε άλλα ζητήματα, φαίνεται πως αξιοποιούνται διδάγματα και τις ποιητικές *Στιγμές* του Κ. Μόντη.) Ένας πιο απαιτητικός αναγνώστης θα μπορούσε ίσως να υποστηρίξει ότι ο νέος ποιητής μας, αν και χειρίζεται με επάρκεια και σεβασμό το γλωσσικό του όργανο, έχει ακόμη περιθώρια να κατακτήσει την ώριμη απλότητα του λόγου· ή ότι σε ορισμένες περιπτώσεις το γράψιμο μετεωρίζεται ανάμεσα στην απλότητα και την απλοϊκότητα. Ωστόσο, στις καλύτερες στιγμές της συλλογής, ας πούμε στα κείμενα «Οι νεκροί», «Οι γάτες της πόλης», «Η άνω τελεία», «Τα αντικείμενα», «Φυγή», «Ασφυξία» κ.ά., ο Στ. Σταυρίδης φαίνεται ότι κάνει σταθερά βήματα προς τα εμπρός και κατορθώνει να δώσει ολοκληρωμένα ποιήματα. Σε άλλη περίπτωση φαίνεται συμπαθητική η προσπάθειά του να «συνομιλήσει» χιουμοριστικά με το καβαφικό «Περιμένοντας τους βαρβάρους» για να αποδώσει ανάλαφρα ένα ερωτικό φλερτ της στιγμής («Περιμένοντας τον Γρηγόρη»).

Ακολουθεί ως δείγμα γραφής το ποίημα «Οι γάτες της πόλης», στο οποίο μας σταματούν, μεταξύ άλλων, η μεταφορική προσωποποίηση των γάτων και το λεπτό χιούμορ με το οποίο αποδίδεται ο κόσμος των συμπαθητικών αυτών ζώων αλλά και η ανάλαφρη και μάλλον λειτουργική αναπαραγωγή μερικών φράσεων από την καβαφική «Πόλη»:

Ευέλικτες και αθόρυβες
στέκονται σιωπηλά και μας παρακολουθούν
μ΄ ένα βλέμμα που λαμπυρίζει στο σκοτάδι.
Ζουν και κινούνται
στα ίδια σπίτια, στις ίδιες γειτονιές,
στους ίδιους δρόμους.
Έχουν τον δικό τους
κώδικα οδικής κυκλοφορίας
το δικό τους κτηματολόγιο
το δικό τους αποχετευτικό σύστημα.

Κακώς οι γάτες εξαιρούνται
σε κάθε απογραφή πληθυσμού.
Ίσως έτσι να εξηγείται
γιατί οι μικρόσωμοι συμπολίτες μας
κάθε φορά που έχουμε εκλογές
επιλέγουν την ολική αποχή.

Μάριος Μιχαηλίδης, *Σαν άλλοθι οι λέξεις*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003, σελ. 55

Ο Μάριος Μιχαηλίδης ηλικιακά ανήκει στη λεγόμενη γενιά του 1970, αφού δημοσίευσε την πρώτη ποιητική συλλογή του, *Αντίκρυ στην Ανατολή*, το 1970. Από τότε έως τις μέρες μας, δηλαδή σε χρονικό διάστημα 33 χρόνων, εξέδωσε άλλα τρία ποιητικά βιβλία: *Ανεξίτηλα* (1987), *Αναστάσιμα* (2001) και *Σαν άλλοθι οι λέξεις* (2003). Δεν έχω δει τα τρία πρώτα βιβλία του· κανένα από αυτά δεν έχει αποδελτιωθεί στη *Βιβλιογραφία κυπριακής λογοτεχνίας* (2001), ενδεχομένως γιατί ο κυπριακής καταγωγής συγγραφέας ζει για πολλά χρόνια στην Αθήνα και δεν φαίνεται να έχει λογοτεχνικές σχέσεις με το νησί του. Ούτε γνωρίζω αν έχει ελκύσει το ενδιαφέρον της κριτικής. Παρακινήθηκα να δω την τελευταία συλλογή του με αφορμή το γεγονός ότι πρόσφατα τιμήθηκε με το κρατικό βραβείο ποίησης του Υπουργείου Παιδείας της Κύπρου.

Η πρόσφατη συλλογή του, που αποτελείται από 42 άτιτλα ποιήματα, δείχνει έναν έντονα επεξεργασμένο λόγο και την ικανότητα του ποιητή να φτιάχνει ανοίκειες ποιητικές εκφράσεις, εξαίσια λεκτικά πυροτεχνήματα, απροσδόκητους φραστικούς ακροβατισμούς. Επίσης, ο συγγραφέας επιχειρεί να «συνομιλήσει» με την ποιητική παράδοση, εγκιβωτίζοντας στον λόγο του στίχους, εκφράσεις και άλλα μοτίβα από γνωστούς ποιητές (Καβάφης, Σεφέρης, Εμπειρίκος κ.ά.). Κατά κανόνα η ποιητική γραφή του είναι αφαιρετική, υπερβαίνει τα πράγματα και, με τη χρήση άλογων εικόνων και υπερρεαλιστικών καταβολών, καταλήγει στη σκοτεινότητα (και κάποτε στη λεκτική αφασία).

Ο έρωτας και ο θάνατος, προσωπικές ανησυχίες και συλλογικά προβλήματα, ζητήματα ποιητικής και ο κόσμος (και το πολιτικό πρόβλημα) της Κύπρου είναι οι βασικές θεματικές περιοχές που τροφοδοτούν τις εμπνεύσεις του. Για παράδειγμα, στο πρώτο κείμενο του βιβλίου υποτυπώνεται η σισύφεια περιπέτεια του ποιητή-ομιλητή να κατακτήσει την ποιητική Μούσα με την αβέβαιη συνδρομή των λέξεων, οι οποίες άλλοτε του μοιάζουν ως «αποκεφαλισμένοι φθόγγοι» και «τυμπανισμένοι ήχοι» και άλλοτε σαν αχνές ανάσες ή σαν νεφέλη που απλώνεται «στο σώμα στρατιώτη που ξεψύχησε/ βογκώντας όνειρα παιδικά». Η ίδια ανησυχία επανέρχεται και στο τελευταίο, ευσύνοπτο ποίημα του τόμου: «Εν τέλει η ποίησή μας/ Είναι τόκοι και ωδίνες/ Λέξεις εν κενώ/ Μετέωρα» (μβ΄). Και σε άλλα κείμενα απογυμνώνεται η ποιητική περιπέτεια· «είναι ρομαντικοί σου λέω οι ποιηταί/ πολύ ρομαντικοί» καταλήγει να πει στην τρίτη ενότητα, στην οποία, με αφορμή την περίπτωση του Καρδιανού του Θράκα που έπεσε στα ανοιχτά του Κιτίου, διατυπώνεται η απορία ότι «με αρχαία φαντάσματα δεν πλάθεται η Ιστορία» ή «ας το παραδεχθούμε πως όλα υπήρξαν εν φαντασία». Βέβαια, πάντα η ποίηση υπερβαίνει την Ιστορία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η τελευταία γράφεται αντικειμενικά, δίχως να υπεισέρχεται ο υποκειμενικός παράγοντας.

Το πέμπτο ποίημα στη σειρά μπορεί να θεωρηθεί αντίλογος στην «κυπριακή» συλλογή του Σεφέρη· οι οδυνηρές πολιτικές περιπέτειες της Κύπρου κατά τις τελευταίες δεκαετίες οδηγούν τον νεότερο ποιητή να απομυθοποιήσει το μοντερνιστικά καθορισμένο κυπριακό «θαύμα» που είδε ο παλαιότερος κατά την επίσκεψή του στο νησί και να του απαντήσει: «Ας το δεχτούμε Γιώργο Σεφέρη/ απέσβετο το λάλον ύδωρ». Η ποιητική συλλογή του Σεφέρη *Κύπρον, ού μ΄ εθέσπισεν* (=*Ημερολόγιο καταστρώματος Γ΄*) δη-

λώνεται ως ανάγνωσμα του ποιητικού υποκειμένου σε άλλο ποίημα του πρόσφατου βιβλίου (κη΄). Ο ίδιος ποιητής μνημονεύεται και αλλού (μα΄) με ανάλογα διακείμενα· αναφερόμενος στους χαμένους φίλους, ο ομιλητής καταλήγει με τους εξής στίχους: «Και σ΄ έπιανε το παράπονο και μαζί κλαίγαμε/ Καρφώνοντας στον αέρα τα λόγια του Σεφέρη/ Όμως τη σκέψη του πρόσφυγα τη σκέψη του αιχμάλωτου/ Δοκίμασε να την αλλάξεις δεν μπορείς». Αλλού ο Μ. Μιχαηλίδης εντοπίζει την ποιητική του συνομιλία στην περίπτωση του Καβάφη, προκειμένου να θίξει ζητήματα γλώσσας και ιδεολογίας σε συνάρτηση με την παλίμψηστη φύση της λογοτεχνικής γραφής:

(...) Μες στα περίχωρα της αγωνίας μας
Με τους ελληνίζοντας να μας χλευάζουν
Παράδειγμα ο περιώνυμος Ηγεμών εκ Δυτικής Λιβύης
Τριγυρνά στην Αλεξάνδρεια ο ανεκδιήγητος
Αγορεύει συζητά κι όλος υπεροψία ζητά να μάθει
Πού άραγε να ζει ο μονήρης ποιητής
Καβάφης (ιθ΄).

Αρκετά κείμενα του βιβλίου, όμως, δύσκολα «μιλούν» ακόμη και σε έναν πιο υπομονετικό ή υποψιασμένο αναγνώστη, παρόλο που ο τελευταίος μπορεί να γοητευτεί από σκόρπιες ποιητικές εκφράσεις ή από την ικανότητα του ποιητή να ξεφεύγει από τα πράγματα, να ανοικειώνει τον καθημερινό λόγο και να απομονώνει αφαιρετικά ή να μεταπλάθει ποιητικά στιγμές από την ιστορική παράδοση και τη σύγχρονη ζωή. Έχω την αίσθηση ότι τα κείμενα της συλλογής *Σαν άλλοθι οι λέξεις* θα μπορούσαν να ήταν περισσότερο αποτελεσματικά και ολοκληρωμένα, εάν ο συγγραφέας μπορούσε να βρει τη χρυσή τομή ανάμεσα στα πράγματα και και τις λέξεις, ανάμεσα στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, ανάμεσα στην «ανοίκεια»/ ποιητική και την καθημερινή/ αναφορική γλώσσα, ώστε να κατακτήσει την ώριμη απλότητα ενός έντεχνα επεξεργασμένου λόγου.

Νένα Φιλούση, *Μνημοροή*, Αθήνα, Ιωλκός, 2002, σελ. 55

Μερικές από τις παρατηρήσεις που έχω σημειώσει πιο πάνω με αφορμή την τελευταία ποιητική συλλογή του Μ. Μιχαηλίδη θα μπορούσαν να επαναληφθούν και για τη *Μνημοροή* της πρωτοεμφανιζόμενης Νένας Φιλούση. Και η τελευταία δείχνει ότι έχει μεγάλη ευχέρεια να πλάθει απρόσμενες, ανοίκειες, γοητευτικές και εξεζητημένες ποιητικές εκφράσεις, ή να υπερβαίνει τα πράγματα με τη συμβολή της αφαίρεσης και με τη χρήση πυκνών άλογων εικόνων, αλλά συνήθως μένει έως εδώ. Κατά την προσωπική μου αντίληψη, τα κείμενα υστερούν στη συγκρότηση και στην ποιητική ολοκλήρωσή τους. Ο ποιητικός πυρήνας κατατεμαχίζεται, θέματα του ιδιωτικού χώρου σμίγουν με αναφορές σε συλλογικές καταστάσεις, αλλά λείπει ο κατάλληλος συνεκτικός ιστός, τα στοιχειώδη και έντεχνα «κλειδιά» που θα επιτρέψουν στον αναγνώστη να «γευτεί» το ποίημα και να μπορέσει να το «ξαναγράψει», να το συμπληρώσει και να το νιώσει. Βέβαια, δεν λείπουν καλές στιγμές, στίχοι και χωρία που ξενίζουν και γοητεύουν, στοιχεία που δείχνουν ότι η συγγραφέας έχει ποιητική αίσθηση των πραγμάτων και συχνά τα φωτίζει από μια ευαίσθητη, ερωτική ή άλλη γυναικεία σκοπιά. Ωστόσο, η

αξιοποίηση ενός πιο ώριμου μα απλού γλωσσικού οργάνου θα μπορούσε να δώσει πιο αποτελεσματικά και ολοκληρωμένα ποιήματα. Από τις πιο καλές στιγμές του βιβλίου είναι, ίσως, το ευσύνοπτο «Χρόνια της αναζήτησης Ι»:

Στην οδό Σούτσου
η Φανίτσα της Διακαινησίμου
πλύθηκε, χτενίστηκε
κι ολόφωτη κάθισε στο κατώφλι.
«Αληθώς ο Κύριος
δεν έχω απόψε σώμα»
λέει σ΄ αυτόν που μπαίνει.

Χρονικό της αιχμαλωσίας

Γεώργιος Χαριτωνίδης, *Αναμνήσεις με πολλά κουκούτσια. Μαρτυρία κύπριου αιχμαλώτου*, Αθήνα, Κέδρος, 2003, σελ. 191.

Ευχάριστη έκπληξη αποτελεί το αφήγημα *Αναμνήσεις με πολλά κουκούτσια* του πρωτοεμφανιζόμενου Γ. Χαριτωνίδη, ο οποίος με τριάντα χρόνια καθυστέρηση καταθέτει τη δική του μαρτυρία για την τουρκική εισβολή στην Κύπρο. Το κείμενο αυτό δεν αποτελεί απλώς ένα επιπλέον χρονικό για την κυπριακή τραγωδία. Άλλωστε κυκλοφόρησαν από τότε αρκετά (κάποτε ενδιαφέροντα και αξιόλογα) αφηγήματα-μαρτυρίες από πιο συστηματικούς συγγραφείς, όπως η Λίνα Σολωμονίδου, η Ρήνα Κατσελλή, ο Ανδρέας Ονουφρίου κ.ά.

Ο Γ. Χαριτωνίδης υπηρετούσε τη στρατιωτική του θητεία όταν εκδηλώθηκε το χουντικό πραξικόπημα κατά της κυβέρνησης Μακαρίου, που έδωσε την αφορμή στην Τουρκία να στείλει τα στρατεύματά της στην Κύπρο για να αποκαταστήσει τάχα την τάξη. Ο συγγραφέας αιχμαλωτίστηκε από τον στρατό του Αττίλα και σύρθηκε μαζί με πολλούς άλλους συμπατριώτες του στις φυλακές των Αδάνων και της Αμάσειας. Αμέσως μετά την αιχμαλωσία του κατέγραψε την οδυνηρή εμπειρία του και 28 χρόνια αργότερα επεξεργάστηκε τις σημειώσεις του και έστησε το αφήγημα που έχουμε στα χέρια μας. Όπως μας πληροφορεί στο επιμύθιο του κειμένου, ενδεχομένως θέλησε με τον τρόπο αυτό να διώξει το βάρος που τον πίεζε τόσα χρόνια ή να το μοιραστεί με τον αναγνώστη του. Ο συγγραφέας φροντίζει να επιτάξει στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου του «ιστορικές πληροφορίες» για πρόσωπα και πράγματα της Κύπρου, Γλωσσάρι με κυπριακές ή άλλες λέξεις και δυο γεωγραφικούς χάρτες, στους οποίους παριστάνονται η διαδρομή της αιχμαλωσίας του από την Κερύνεια έως την Αμάσεια και οι διάφορες φάσεις της τουρκικής εισβολής στο νησί και της γραμμής Αττίλα αντίστοιχα.

Ας δούμε από πιο κοντά το ίδιο το αφήγημα. Οι πρώτες ενότητες που αναφέρονται στη στρατιωτική θητεία του συγγραφέα θα μπορούσαν ίσως να μείνουν εκτός βιβλίου. Ωστόσο, έχουν κάποια χρησιμότητα, αφού σ΄ αυτές σκιαγραφείται το κλίμα της εποχής· οι συγκρούσεις αριστερών και δεξιών, μακαριακών και γριβικών, η επιρροή της χούντας στην Κύπρο μέσω αξιωματούχων του στρατού, η έχθρα για τους Τούρκους κτλ. Αλλά το πιο εν-

διαφέρον μέρος του βιβλίου είναι οι ενότητες που αφορούν την τουρκική εισβολή και βέβαια την αιχμαλωσία του συγγραφέα.

Με ρεαλιστική δύναμη αλλά και με χιουμοριστικές νότες δίνονται τραγικές στιγμές του άνισου και προδομένου πολέμου του '74· οι ανελέητοι βομβαρδισμοί από την τουρκική αεροπορία, οι μάχες στην Κερύνεια, η άτακτη φυγή των ημέτερων στρατιωτικών δυνάμεων (μέσα από χωριά με παράξενα ονόματα που δεν τα ακούμε παρά σπάνια: Κλεπίνη, Καζάφανι, Συγχαρί), η υποτιθέμενη εκεχειρία που επέτρεψε στις τουρκικές δυνάμεις να στερεώσουν τις θέσεις τους, ο εγκλωβισμός ελληνοκυπρίων στρατιωτών στα κράσπεδα της οροσειράς του Πενταδάκτυλου κτλ. Στη συνέχεια, με τη δεύτερη φάση της τουρκικής εισβολής (14 Αυγούστου κ.ε.), ολοκληρώνεται το δράμα. Διαβάζοντας το αφήγημα φέρνουμε στο νου μας πότε την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (1929) του Στρ. Δούκα και *Το νούμερο 31328* (1931) του Ηλία Βενέζη και πότε τα *Ματωμένα χώματα* (1962) της Διδώς Σωτηρίου και τα *Βιώματα, Κύπρος 1974* (1976) της Λίνας Σολωμονίδου. Στις καλύτερες στιγμές του το αφήγημα του Χαριτωνίδη συγκινεί και κάποτε συγκλονίζει, κυρίως όταν αποδίδει αποφορτισμένα (με τη συμβολή του χιούμορ) και με λιτό, απέριπτο γράψιμο στιγμές έντασης και βίας, που εναλλάσσονται με απροσδόκητες, ανθρώπινες σκηνές. Δεν λείπουν, όμως, και αχρείαστες ή άτεχνες παρεκβάσεις.

Η διαδρομή της αιχμαλωσίας από τις φυλακές του Σεραγίου στη Λευκωσία έως τη Μεσσήνα, τα Άδανα και την Αμάσεια, οι άγριοι ξυλοδαρμοί, το σπάσιμο νεύρων, η άθλια διατροφή και το ξεγέλασμα της πείνας με τα κουκούτσια από καρπούζια κρατούν αμείωτο το αναγνωστικό ενδιαφέρον έως το τέλος. Ο αυτοδιηγητικός αφηγητής-ήρωας επινοεί θετικές εικόνες και φωτεινά όνειρα για να αντέξει το δράμα του έως τη στιγμή της απελευθέρωσης, και παράλληλα συγκινεί τον αναγνώστη με την προσπάθεια που καταβάλλει για να μην λυγίσει. Το δράμα βρίσκει τη λύση με την απελευθέρωση· ο ήρωας οδηγείται στη λύτρωση. Όμως το δράμα παραμένει για τον χορό των μαυροφορεμένων γυναικών που εξακολουθούν να αναμένουν αγαπημένα τους πρόσωπα εδώ και τριάντα χρόνια. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο συγγραφέας αφιερώνει το κείμενό του στους αγνοουμένους και στους αιχμαλώτους αλλά και σε δυο Τούρκους, τον καφετζή μικρού χωριού στη διαδρομή από τα Άδανα στην Αμάσεια και τον έφεδρο ανθυπολοχαγό Οκτέν, οι οποίοι με μια καλή κουβέντα εμψύχωσαν τον κύπριο αιχμάλωτο στη δοκιμασία του.

Για τον άδοξο πόλεμο του 1974 έχουν γραφτεί αξιόλογα διηγήματα από δόκιμους και καταξιωμένους συγγραφείς, όπως οι Γ. Φ. Πιερίδης, Π. Ιωαννίδης, Γ. Κατσούρης, Α. Ονουφρίου, Χρ. Χατζήπαπας, Ν. Μαραγκού, Ν. Νικολάου κ.ά. Ωστόσο, φαίνεται ότι η ανοιχτή αυτή πληγή της Κύπρου δεν έχει έρθει ακόμη η ώρα να θεματοποιηθεί σε πιο απαιτητικά μυθιστορήματα, παρόλο που γράφτηκαν μερικά εκτενέστερα αφηγήματα, που συνήθως έχουν τον χαρακτήρα του χρονικού. Οι *Αναμνήσεις με πολλά κουκούτσια* του Γ. Χαριτωνίδη μπορεί να θεωρηθεί από τα πιο αξιόλογα ομόθεμα αφηγήματα-χρονικά, αφού ο συγγραφέας κατορθώνει να δώσει χωρίς υπερβολές, με ελεγχόμενη συγκίνηση και με λιτό, αρκετά προσεγμένο γράψιμο, την προσωπική του δοκιμασία και συνάμα το συλλογικό δράμα.

Κώστας Κατσώνης, φιλόλογος-συγγραφέας

Γεωργία Βασιλείου

Πάνος Καρνέζης
Ο λαβύρινθος

Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Απρίλιος 2004 (3η έκδοση)

Το μυθιστόρημα *«Ο λαβύρινθος»* του Πάνου Κορνέζη γράφτηκε στα αγγλικά και κυκλοφόρησε πρώτα στη Μεγάλη Βρετανία, όπου απέσπασε ευμενείς κριτικές, ενώ ήταν υποψήφιο και για το δεύτερο πιο σημαντικό λογοτεχνικό βραβείο της χώρας, το Whitbread στην κατηγορία του πρώτου μυθιστορήματος. *Ο Λαβύρινθος* μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Η ιστορία εκτυλίσσεται το Σεπτέμβριο του 1922 στη Μικρασία. Μια αποδεκατισμένη μεραρχία Ελλήνων στρατιωτών μετά την κατάρρευση, πλήρως αποκομμένη, επιστρέφει από την «εκστρατεία» που προηγήθηκε της Μικρασιατικής Καταστροφής, ψάχνοντας να βρει θάλασσα και ενδεχομένως τη σωτηρία της. Περιπλανάται στην έρημο της Ανατολίας χωρίς ασύρματο και πυξίδα με χαμένες τις ελπίδες και με κοινό συναίσθημα ενοχής για ένα έγκλημα που διέπραξαν. Πορεύονται οι χίλιοι εναπομείναντες στρατιώτες στην ανελέητη έρημο και είναι αυτήν τους την πορεία που παρακολοθεί ο Πάνος Καρνέζης. Λίγη η εξωτερική δράση και πλοκή. Άγνωστος κλέβει από τη σκηνή του Διοικητή τη ζάχαρη, τα πούρα και το κρασί, εξαφανίζεται το ξυράφι του υπίατρου, κάποιος άλλος τυπώνει και πετάει φέιγ βολάν με θέσεις ενάντια στον πόλεμο. Ο μέραρχος διατάζει έρευνες. Ο παπάς ματαίως προσπαθεί να τραβήξει τους καταπονημένους στρατιώτες στην αυτοσχέδια εκκλησία που στήνει σε κάθε σταθμό, συναλλασσόμενος παράλληλα με το μάγειρα για λίγο λάδι και φαγητό για το σκύλο του.

Ένα διπλάνο πραγματοποιεί την τελευταία πτήση σε αναζήτηση επιζώντων. Η τελευταία ελπίδα χάνεται μαζί με την πτώση του αεροσκάφους από βλάβη και ο πιλότος βρίσκεται να πορεύεται μαζί με την υπόλοιπη μεραρχία. Μέχρι που μια νύχτα κάποιος ελευθερώνει ένα άλογο που χάνεται. Ακολουθώντας το άλογο η μεραρχία θα εντοπίσει μια ελληνική κωμόπολη κοντά στη θάλασσα. Ισχυρή θέση έχουν στο μυθιστόρημα γενικά τα ζώα. Πέραν από το άλογο, έντονη κάνουν την παρουσία τους τα όρνεα που ταξιδεύουν με τη μεραρχία, οι σκύλοι, τα ποντίκια.

Ο Λαβύρινθος δεν είναι ιστορικό μυθιστόρημα, όπως ίσως θα σκεφθεί ο αναγνώστης. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ένα κάπως ασαφές ιστορικό τοπίο, το οποίο, όμως, κάνει τον αναγνώστη να αναρωτηθεί τι από όσα διδάχθηκε είναι πράγματι αλήθεια. Γιατί ακολούθησε μεν η μικρασιατική καταστροφή, αλλά αυτής προηγήθηκε η εκστρατεία. Και η χαμένη μεραρχία οδοιπορεί κουβαλώντας μαζί της την ενοχή ενός εγκλήματος σε βάρος αμάχων. Μη ιστορικό μεν το μυθιστόρημα, αλλά αυτό που διαπιστώνεται είναι η μετατόπιση, μικρή όσο και αξιοσημείωτη, του φακού, της ιστορικής οπτι-

κής. Η μεραρχία εκτέλεσε αμάχους, ένα ολόκληρο χωριό, για το τίποτα, οι ελληνικές αρχές της κωμόπολης κρατούσαν τη μουσουλμανική μειονότητα στην απόλυτη φτώχεια, παίζοντας το δικό τους παιγνίδι συμφερόντων με την τουρκική εξουσία.

Εγκλήματα διαπράττουν σε ένα πόλεμο όλες οι πλευρές. Ή εγκλήματα διέπραξαν και Έλληνες. Δύο γενικά συμπεράσματα για να επιλέξει ο αναγνώστης. Πιο απλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν υφίσταται καμία σχέση μεταξύ του μυθιστορήματος του Καρνέζη και της μέχρι σήμερα φιλολογίας και λογοτεχνίας που αναπτύχθηκε γύρω από τη μικρασιάτικη καταστροφή. Κέντρο βάρους δεν είναι η καταστροφή που ακολούθησε αλλά το τέλος της εκστρατείας που προηγήθηκε. Ενδεικτικό των προθέσεων του συγγραφέα είναι το τέλος του βιβλίου. Το τέλος, αντίθετα με το τι θα φανταζόταν ο αναγνώστης, δεν είναι η στιγμή που φαίνεται η θάλασσα. Στο τελευταίο κεφάλαιο όντως, ο διοικητής βλέπει μέσα από το καμιόνι που τον μεταφέρει τη θάλασσα και το στόλο. Για να αναιρεθεί η εικόνα στη συνέχεια από τη σκέψη του μεράρχου «μήπως τα αρχαία, η θάλασσα, τα πλοία και τα νησιά ήταν όλα απλώς μια άκαρδη πλάνη της μορφίνης».*

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο επίλογος του βιβλίου. Είναι αφιερωμένος όχι στη μεραρχία ή στους Έλληνες κατοίκους της πόλης που πορεύονταν προς τη θάλασσα, αλλά στους μουσουλμάνους κατοίκους που τόλμησαν να ξεμυτίσουν από τη φτωχογειτονιά τους μετά την εγκατάλειψη της κωμόπολης. Διαπιστώνοντας την εγκατάλειψη επιδίδονται σε ένα πλιάτσικο αρχίζοντας από το άντρο της περασμένης εξουσίας το δημαρχείο, προτού αρχίσουν τη δική τους πορεία προς την αντίθετη κατεύθυνση από αυτή που πήρε η μεραρχία.

Ο Λαβύρινθος δεν είναι, παρά τους περί αντιθέτου αυτονόητους συνειρμούς που ενδεχομένως να δημιουργεί η αρχική περιγραφή της βασικής ιστορίας, ανάπλαση του έργου του Ξενοφώντα *«Κύρου Ανάβαση».* Ο επηρεασμός είναι εκεί: κεντρικός άξονας η αγωνιώδης αναζήτηση της θάλασσας, που αντιπροσωπεύει κυριολεκτικά και/ή συμβολικά τη σωτηρία. Αλλά στην *«Ανάβαση»* η αφήγηση, όπως σημειώνει και ο ίδιος ο συγγραφέας σε συνέντευξή του στο Βήμα, εστιάζεται αποκλειστικά στην πορεία του στρατού των μισθοφόρων και στο πώς θα βρουν το δρόμο τους. Ο δε Καρνέζης εστιάζει στην ψυχολογική επίδραση της ήττας στους στρατιώτες και σε μια μικρή κοινότητα που βρίσκεται στο δρόμο της.

Όπως χαρακτηριστικά έγραψαν οι «Sunday Times»: «Ο Καρνέζης χτίζει ένα εξαιρετικό μυθιστόρημα με φόντο μία σύγκρουση του 20ού αιώνα, με την οποία δεν είναι εξοικειωμένο το αγγλικό κοινό... Αυτό όμως του επιτρέπει να συγκεντρωθεί περισσότερο στις ανθρώπινες διαστάσεις της ιστορίαας του παρά στις πολιτικές και ιστορικές προεκτάσεις της. Στην πραγματικότητα οι κακορίζικοι στρατιώτες και πολίτες του Καρνέζη θα μπορούσαν να έχουν υπάρξει σχεδόν οπουδήποτε και οποτεδήποτε».

---

* Πάνος Καρνέζης «Ο λαβύρινθος», σελ. 449-450.

Ο Πάνος Καρνέζης διαθέτει την ικανότητα να δημιουργεί εντυπωσιακές εικόνες, οι οποίες μέσα από μια συνεχή αλληλοδιαδοχή οδηγούν την αργή εξέλιξη του μυθιστορήματος. Οι βασικοί χαρακτήρες ορίζονται στα πρώτα κεφάλαια και η συνέχεια δεν επιφυλάσσει ιδιαίτερες εκπλήξεις: ο καλλιεργημένος πλην στενοκέφαλος συνταγματάρχης που βρίσκει καταφύγιο στη μυθολογία και στη μορφίνη για να απαλλαγεί από τις τύψεις για το έγκλημα σε βάρος αμάχων και τη θλίψη για το χαμό της γυναίκας του, ο ιδεολόγος μαρξιστής ταγματάρχης, ο προσηλυτισμένος στο μαρξισμό ελέω έρωτα αδύναμος δεκανέας, ο ορθολογιστής γιατρός —φωνή της επιστήμης, ο φανατικός παπάς που αποτελεί πρόσωπο — κλειδί του μυθιστορήματος, ο καιροσκόπος μάγειρας, ο υπερόπτης — ως απόρροια κοινωνικής θέσεως και οικονομικής ισχύος, πιλότος.

Με την άφιξη στην ξεχασμένη από το χρόνο και πόλεμο πολίχνη προστίθενται ένας διεφθαρμένος δήμαρχος, μια Γαλλίδα εταίρα, ένας καμπούρης εραστής, ένας μνησίκακος γυμνασιάρχης. Όλοι αυτοί βασανίζονται ο καθένας από το δικό του δαίμονα, μιλούν με τον ίδιο ή παρόμοιο περίτεχνο τρόπο και παραπαίουν μεταξύ τραγικού και κωμικού. Ο Πάνος Καρνέζης δεν τους κρίνει ούτε τους επικρίνει και αυτό τους καθιστά συμπαθητικούς στον αναγνώστη. Επισημαίνεται η απουσία του γλωσσικού τρόπου της εποχής και το γεγονός ότι η δράση εκτυλίσσεται σε κλειστό σύστημα που δεν επικοινωνεί άμεσα με το ιστορικοπολιτικό πλαίσιο. Τα πρόσωπα των ηρώων, ωστόσο, αποτελούν τις εγκατεστημένες εξουσίες, ενώ ίσως είναι ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά που έκαναν τους «Sunday Times» να δουν στους «κακορίζικους στρατιώτες και πολίτες» του Καρνέζη το στοιχείο της οικουμενικότητας.

Χριστιάνα Φρυδά

Middlesex
Τζέφρυ Ευγενίδης, Μεγάλη Βρετανία, Bloomsbury, 2003

«Σε αυτή τη ζωή, μεγαλώνουμε προς τα πίσω», επισημαίνει στο τελευταίο του αυτό βιβλίο ο συγγραφέας για το οποίο απέσπασε το βραβείο Πούλιτζερ το 2003. Πιστός στη βασική του κοσμοθεωρία, ο Τζέφρυ Ευγενίδης πραγματεύεται την ιστορία ενός ερμαφρόδιτου προσώπου που ανατρέφεται ως κορίτσι, ακολουθώντας μια αφήγηση προς τα πίσω. Αναδιπλώνοντας την ιστορία της Κάλλι (έπειτα του Καλ), ο συγγραφέας καλεί τον αναγνώστη να παρακολουθήσει την ανακάλυψη της ταυτότητας και τη μεταμόρφωση μιας μυθικής, αλλά ταυτόχρονα απόλυτα πραγματικής μορφής, της σύγχρονης πραγματικότητας μέσα από την εξέλιξη και την επιβίωση ενός γονιδίου υπεύθυνου για την ανατριχιαστική γενετική ανωμαλία που φέρει ο κύριος χαρακτήρας του βιβλίου.

Μέσω της αφήγησης, σε πρώτο ενικό πρόσωπο, του ώριμου πλέον Καλ, ο αναγνώστης παρακολουθεί το γονίδιο μέσα από τη ζωή μιας οικογένειας σε ένα μικρό χωριό στη Μικρά Ασία, τη Μικρασιατική καταστροφή, την καθοριστική για την εμφάνισή του αιμομιξία, τη μετέπειτα μεταφορά του στο Ντιτρόιτ των Ηνωμένων Πολιτειών και την τελική εγκατάστασή του στο σύγχρονο Βερολίνο. Η διαδρομή αυτή που δε φαίνεται να πάσχει από κενά ή ελλείψεις αποτελεί ένα από τα δυνατά στοιχεία του βιβλίου. Ωστόσο, ομολογουμένως η λεπτομερής περιγραφή της ζωής των προγόνων του ήρωα, ιδιαίτερα κατά την εγκατάστασή τους στο Ντιτρόιτ, κουράζει.

Ιδιαίτερα δυνατό στοιχείο αποτελεί επίσης η ηθογραφία στο πλαίσιο της πολυπρόσωπης ιστορίας. Ο συγγραφέας εμφανίζει, αποκρύπτει και επαναφέρει πρόσωπα προς εξυπηρέτηση της ιστορίας. Καθοριστική είναι η απόκρυψη και επαναφορά σε κομβικό σημείο της γιαγιάς, η οποία αποτελεί το συνδετικό κρίκο μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Παρόλο που ο συγγραφέας καταβάλλει την απαιτούμενη, προς το σκοπό μιας ολοκληρωμένης παρουσίασης, προσπάθεια να διαγράψει όλους τους χαρακτήρες όσο το δυνατό πιο εύστοχα, είναι εμφανές ότι τρέφει ιδιαίτερη συμπάθεια για τον ήρωά του. Γι' αυτό αποδίδει προσεκτικά την εύθραυστη συναισθηματική ισορροπία και τον εσωτερικό κόσμο του ως παιδιού, αλλά και έπειτα ως ενήλικα, διατηρώντας ταυτόχρονα μια απόσταση σεβασμού από αυτόν. Μια απόσταση αναγκαία τόσο για τον ήρωα, ο οποίος μέχρι τέλους διατηρεί την αξιοπρέπεια, τη σοβαρότητα, την ηρεμία, αλλά και το στοχαστικό κυνισμό του, όσο και για τον αναγνώστη, ο οποίος διατηρεί την ψυχραιμία του κατά την αποκάλυψη ανατριχιαστικών λεπτομερειών χωρίς να νιώθει οίκτο ούτε φρίκη για τον ήρωα.

Πέρα από τα παραπάνω εκ πρώτης όψεως σχόλια για την αφήγηση και τους χαρακτήρες του έργου, αξίζει να σημειωθεί ότι το βιβλίο είναι πολυδιάστατο. Η επιλογή του χώρου και του χρόνου εξέλιξης της ιστορίας, η εμπλοκή, προς το τέλος του βιβλίου, της ιστορίας του Ερμαφρόδιτου, του μυθολογικού εκείνου ανθρώπινου πλάσματος θεϊκής καταγωγής, όπως περιγράφεται στην ελληνική μυθολογία, καθώς και η συχνή χρήση ελληνικών λέξεων, αποτελούν ενδείξεις του δυνατού επηρεασμού του συγγραφέα από τις ελληνικές του ρίζες. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν επιπλέον διαφωτιστικά στοιχεία που σχετίζονται με την ξενιτιά και τα αποτελέσματά της. Αξιόλογο είναι επίσης το βλέμμα του συγγραφέα στην έννοια του πόθου και του πάθους, όπως αυτά εξελίσσονται με την έλξη που νιώθει ο ήρωας ως νεαρό κορίτσι για ένα άλλο κορίτσι.

Στοιχείο της πολυδιάστατης φύσης του βιβλίου αποτελεί και η μετάδοση των αποτελεσμάτων της βαθιάς μελέτης που φαίνεται πως διεκπεραίωσε ο συγγραφέας αναφορικά με τα θέματα γενετικού κώδικα, ταυτότητας και σεξουαλικού προσανατολισμού. Εμφανώς γνώστης των επιστημονικών ερευνών και θεωρητικών / ακαδημαϊκών συζητήσεων για το θέμα του ερμαφροδιτισμού, ο συγγραφέας επιτυγχάνει μέσα από τη λογοτεχνία και το μύθο να παραπέμψει στην ιατρική, στην ψυχανάλυση και σε ριζοσπαστικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του '80 για τα δύο φύλα και τον ενδιάμεσο στα δύο άκρα (φύλα) χώρο, την επιρροή του κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση ταυτότητας και την ελεύθερη βούληση σε σχέση με τα θέματα αυτά. Το βιβλίο «δημιουργεί πρόβλημα», αντικρούει καθιερωμένες αντιλήψεις όσον αφορά την ανθρώπινη ταυτότητα, τοποθετώντας στο επίκεντρο της συζήτησης μια εναλλακτική, μια Άλλη, φιγούρα έξω από τα καθιερωμένα πλαίσια που απειλείται με επαναφορά εντός των κανόνων και εντός του πλαισίου της «φυσιολογικότητας». Από αυτή την άποψη, το βιβλίο συντείνει στην ανατροπή στερεότυπων επιλογών και τρόπων ζωής.

Κλείνοντας, το βιβλίο είναι ιδιαίτερα αξιόλογο. Πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί πως δεν αποτελεί έργο 'εύκολης και γρήγορης ανάγνωσης', όχι εξαιτίας της γλώσσας ή του ύφους που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, αλλά εξαιτίας των εκτενών περιγραφών και της έμφασης που αυτός δίδει στο ψυχολογικό στοιχείο.

ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Νικόλας Πάρης

Συγκεκριμένα πλέον...

Σήμερα, το κτίριο της Αρχιεπισκοπής με τα μουσεία του, το Παγκύπριο Γυμνάσιο, η πέριξ παραδοσιακή γειτονιά, το υδραγωγείο της Οδού Κοραή και το Δημοτικό Κέντρο Τεχνών αποτελούν μεμονωμένα τμήματα του πολεοδομικού ιστού της περιοχής, τα οποία συνδέονται με δρόμους που χρησιμοποιούνται ως χώροι στάθμευσης, σε ένα ακαλαίσθητο και παρωχημένο σύνολο.

Αν ταξιδέψει κάποιος στην Ευρώπη θα διαπιστώσει ότι σε τέτοιες περιπτώσεις συγκέντρωσης παραδοσιακών πολεοδομικών κτισμάτων, τα μεμονωμένα στοιχεία «δένονται» πλέον μεταξύ τους με πεζόδρομους, πλακόστρωτες πλατείες, οργανωμένους χώρους στάθμευσης κτλ. σε ένα ενιαίο και λειτουργικό σύνολο. Το πιο κοντινό μας παράδειγμα είναι η ενιαιοποίηση των αρχαιολογικών χώρων γύρω από την Ακρόπολη, στην Αθήνα, που τέλειωσε πέρυσι.

Για το συγκεκριμένο θέμα, θα πρέπει να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε την ανάδειξη της περιοχής πέριξ της Αρχιεπισκοπής ως ενιαίου πολεοδομικού συνόλου. Για να γίνει όμως αυτό, θα πρέπει η Αρχιεπισκοπή να συναινέσει στην παραχώρηση της αυλής της για τη δημιουργία δημόσιας πλατείας ενώ ο Δήμος Λευκωσίας να οραματισθεί μια σύγχρονη έκδοση της υποβαθμισμένης αυτής περιοχής.

Για τα θέματα πολιτισμού έχουμε συνηθίσει να γενικολογούμε, ίσως επειδή υπάρχουν σοβαρές ελλείψεις στην υποδομή του κράτους. Ίσως είναι καιρός να κατατίθενται συγκεκριμένες προτάσεις και να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε συγκεκριμένα προγράμματα και τρόπους χρηματοδότησης και υλοποίησής τους. Για το συγκεκριμένο πρόγραμμα ίσως να προσφέρονται τόσο η UNOPS, ιδιαίτερα αν το έργο συνδεθεί με κάτι αντίστοιχο στην Τ/Κ συνοικία της πρωτεύουσας όσο και συγκεκριμένα προγράμματα της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Γιάννης Κατσούρης

Η παιδεία, το Υπουργείο Παιδείας και τα φροντιστήρια

Δε θα λέγαμε ότι η κυβέρνηση και ειδικά το Υπουργείο Παιδείας διάλεξε την πιο κατάλληλη στιγμή για να «επιτεθεί» με σκληρότητα και με τη βοήθεια της αστυνομίας, εναντίον των καθηγητών - φροντιστών, που ενώ δουλεύουν στο δημόσιο κάνουν και φροντιστήρια και θησαυρίζουν κατά τρόπο απαράδεκτο.

Ούτε θα λέγαμε ότι είναι λύση στο πρόβλημα η συγγραφή χιλιάδων μαθητών στα νόμιμα, κρατικά φροντιστήρια, λες κι αυτό δεν είναι παραπαιδεία και μάλιστα της χείριστης μορφής, μια και γίνεται με τις ευλογίες του κράτους.

Ακόμα δεν είναι λύση η θεαματική, και υπό το βάρος των πανταχόθεν πιέσεων, εξαγγελία ενός διαλόγου για την παιδεία, κάτι που έπρεπε να υπάρχει σε μόνιμη βάση και επομένως να μη χρειάζεται να δηλώνεται με τυμπανοκρουσίες, προκειμένου να βελτιωθεί η προσφερόμενη από το κράτος παιδεία και να εξουδετερωθεί η ανάγκη του φροντιστηρίου, που, ας σημειωθεί, την τρέφουν με τον πανικό τους για το μέλλον των παιδιών τους και οι ίδιοι οι γονείς.

Εξάλλου δεν είναι λύση η εξαγγελία απεργιών και άλλων μέτρων από τους εκπαιδευτικούς, για να εκβιάσουν την κυβέρνηση να κάνει πίσω σ' ένα υπαρκτό μεγάλο πρόβλημα, που εκτός των άλλων αφαιμάσσει οικονομικά τους γονείς.

Η παιδεία είναι πολύ μεγάλη υπόθεση, εθνική υπόθεση και δεν είναι δυνατόν να τη διαχειρίζονται αρμόδιοι και μη με ασυγχώρητη ελαφρότητα.

Εκδόσεις «ΖΗΤΡΟΣ»

Οι εκδόσεις «Ζήτρος» της Θεσσαλονίκης επαναφέρουν στο προσκήνιο το σημαντικότερο πνευματικό πλούτο της Ελλάδας, τους αρχαίους Έλληνες αλλά και τους βυζαντινούς συγγραφείς.

Και το κάνουν με εξαιρετικά καλαισθητες εκδόσεις, όπου το πρωτότυπο και οι στρωτές μεταφράσεις, οι εύληπτες εισαγωγές και τα πλουσιότατα σχόλια, τις καθιστούν πολύτιμες για κάθε βιβλιοθήκη και για κάθε άνθρωπο που επιθυμεί να επανασυνδεθεί με αυτή την παράδοση που κάποτε ήταν περίπου οδηγός ζωής.

Αν λέγαμε ότι οι εκδόσεις «Ζήδρος» πραγματοποιοούν ένα κολοσσιαίο εθνικό έργο δε θα είμαστε μακριά από την πραγματικότητα.

Μακάρι λοιπόν, να συνεχίσουν, αυτό το κοπιαστικό, σύνθετο και πολυδάπανο έργο, έτσι ώστε συγγραφείς, όπως ο Πλάτωνας, ο Ηρόδοτος, ο Ξενοφώντας, ο Θουκυδίδης, ο Αριστοτέλης αλλά και άλλοι που ελάχιστα τους ήξεραν και όσοι είχαν κλασική παιδεία ο Ιπποκράτης ο Επίκτητος, ο Ιάμβλιχος, κ.α. να γίνουν κτήμα του νεότερου ελληνισμού.

Σε δύσκολες ιστορικές στιγμές, όπως αυτές που περνάμε τώρα, η «επιστροφή» στις ρίζες και στις σίγουρες αξίες είναι απαραίτητη, αλλά και καθήκον...

Ντίνα Κατσούρη

Το ΡΙΚ

Όταν χρειάζεται να κάνουμε αυστηρή και κάθετη κριτική στο ΡΙΚ την κάνουμε χωρίς φόβο και πάθος. Και όταν χρειάζεται να το επαινέσουμε πάλι το κάνουμε χωρίς φόβο και πάθος. Όπως τώρα που το συγχαίρουμε θερμά για την απόφασή του να ορίσει το 2005 ως έτος Μίκη Θεοδωράκη με

την ευκαιρία της συμπλήρωσης 80 χρόνων από τη γέννησή του. Θέλησε έτσι όχι απλά να τιμήσει το συνθέτη και μουσικό Θεοδωράκη, αλλά και τον άνθρωπο των κοινωνικών αγώνων και διεκδικήσεων και της αντίστασης, στον όποιο φασισμό και στην όποια στυγνή εξουσία. Ήταν κάτι που το όφειλε στο μεγάλο συνθέτη γιατί να μην ξεχνάμε ότι το «Άξιον εστί» πρωτακούστηκε παγκόσμια από το ΡΙΚ το 1964. Επομένως έρχεται και πολύ αργά αυτή η χειρονομία. Φυσικά κάλιο αργά παρά ποτέ.

Όμως το ΡΙΚ την ίδια στιγμή που τιμά έναν άνθρωπο της αντίστασης την ίδια στιγμή θέλει να αφαιρέσει τη ραδιοφωνική συχνότητα 92.5 FM από το ΡΑΔΙΟ ΠΑΦΟΣ. Ένα ιστορικό ραδιοσταθμό που όλοι ξέρουμε την προσφορά του στους αγώνες της Κύπρου για Δημοκρατία. Λίγος σεβασμός δε βλάφτει.

Από την άλλη το ΡΙΚ είναι πολύ ενοχλημένο και δικαιολογημένα από τη στάση του Δήμου Αγλαντζιάς που επιμένει να μετονομάσει τη Λεωφόρο ΡΙΚ σε Λεωφόρο Σπύρου Κυπριανού. Και ένα από τα επιχειρήματα του κρατικού καναλιού, για να αποτρέψει αυτόν τον κίνδυνο, είναι ακριβώς και η εθνική του προσφορά.

Το ΡΙΚ και η Καλομοίρα

Και μπορεί οι γονείς να υπέκυψαν στις πιέσεις των παιδιών τους να τα πάρουν σε ακατάλληλες ώρες και σε ακατάλληλο μέρος για να δουν την Καλομοίρα.

Και μπορεί το Μόντε Καποΰτο για τους δικούς του λόγους να επέτρεψε στα νεαρά παιδιά να παραμείνουν στο χώρο για να δουν την Καλομοίρα.

Το ΡΙΚ, όμως, που είναι ο φορέας του Σούπερ Μπίνγκο πως το επέτρεψε; Με ποιο σκεπτικό άφησε τις κάμερές του να εστιάζονται πάνω σε νεαρές και νεαρούς που είχαν πάθει υστερία από τη θέα της Καλομοίρας. Και το σημαντικότερο: Πώς άφησε αυτά τα παιδιά να μείνουν σε τέτοιο χώρο σε τόσο προχωρημένες ώρες (ας μη ξεχνάμε ότι είχαν και σχολείο την άλλη μέρα) παρακολουθώντας ένα *τυχερό* παιγνίδι;

Δε θα έπρεπε το Δ.Σ. να παραιτηθεί;

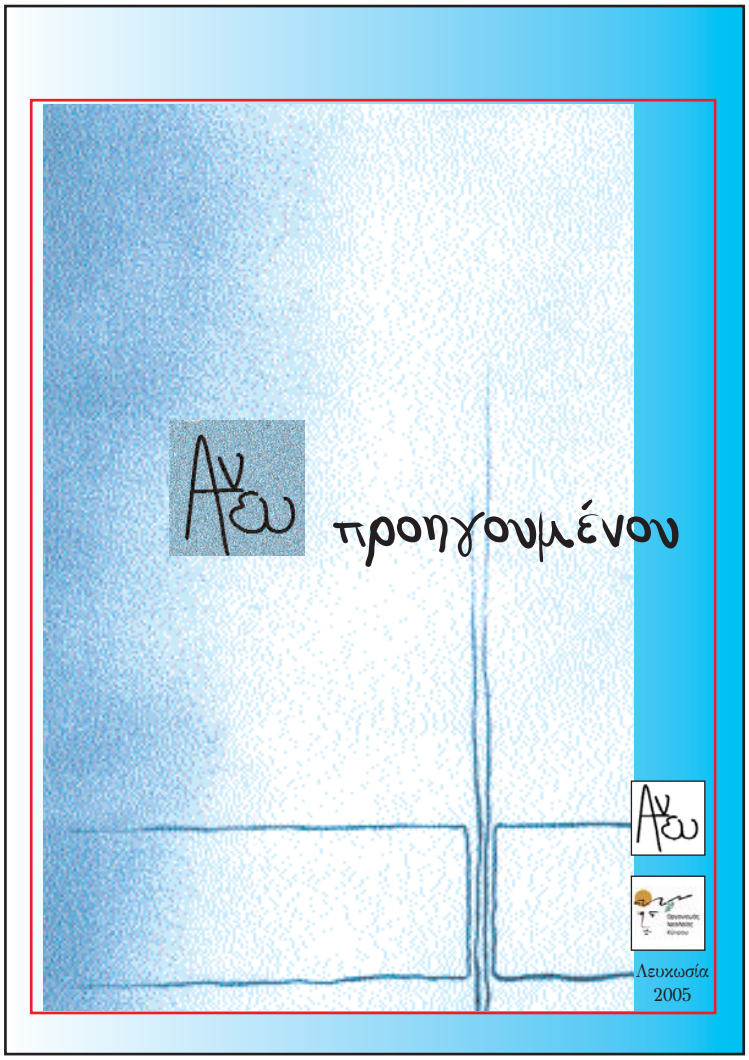
Υ.Γ. Το ΡΙΚ μάς έχει συνηθίσει σε αυτά. Ένα βήμα μπροστά και δύο πίσω. Πρώτα Θεοδωράκης και μετά Ράδιο Πάφος και Καλομοίρα. Έλεος.

Πολιτική και Καβάφης

Είναι σε κάποιες απρόσμενες στιγμές που φανερώνεται πάλι και πάλι η δύναμη της ποίησης, η υπόγεια επίδρασή της και η ανάγκη να εμβαπτιστεί ο οικουμενικός άνθρωπος σ' αυτή.

Σκηνικό: Το στούντιο κάποιου τηλεοπτικού σταθμού. Πρωταγωνιστές τρεις κομματικοί εκπρόσωποι τύπου. Η συζήτηση σε ψηλούς τόνους. Και ξαφνικά η ευχάριστη έκπληξη έως απίστευτη στους θεατές. Ο ένας να επειχηρηματολογεί με στίχους από τη Σατραπεία του Καβάφη και ο άλλος να τον ακολουθεί πάλι με Καβάφη με το ποίημα. «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον». Ο τρίτος δήλωσε πως δεν θα μιλήσει με ρητά»!! Δυστυχώς κανένας από τους δυο παρόντες δεν του απάντησε πάλι με Καβάφη.

Δεν είναι, βέβαια, τυχαίο ότι άνθρωποι της πολιτικής ένιωσαν την ανάγκη να χρησιμοποιήσουν ως επειχήρημά τους τον λόγο ενός ποιητή και πολύ περισσότερο αυτού του ποιητή. Δείχνει τη δύναμη του λόγου του και τη διάρκεια του. Πόσος καταλυτικός μπορεί να είναι, πόσο αποτελεσματικός και ξεκάθαρος.



Επτά νέοι ποιητές και επτά εικαστικοί

Πωλείται σε βιβλιοπωλεία και στα γραφεία του ΑΝΕΥ

Τιμή £5.00

Τα βιβλία που πήραμε:

Αθανασίου Λύση, *21 Κοάν του Κβαν Σου,* ποιήματα στα ελληνικά και αγγλικά, Λεμεσός 2002.

Θεός ή Μύθος, Χρύσω Αθανασίου, 26.7.1989-10.5.1999. χ.χ., χ.τ.

Έβδομο Διεθνές Συμπόσιο Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, Θέμα: *Το δημοκρατικό ιδεώδες όπως παρουσιάζεται στο αρχαίο ελληνικό δράμα και η σχέση του με τον σημερινό κόσμο,* 30 Αυγούστου - 2 Σεπτεμβρίου 2002, Δρούσια, Πάφος, Κύπρος, Επιμέλεια έκδοσης Κώστας Χατζηγεωργίου, Λευκωσία, Κύπρος 2004.

Παπαλεοντίου Λευτέρης, *Κυπριακά περιοδικά, (1903-1958),* Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004.

Κατσελλή Ρήνα, *Της Κερύνειας μας, Σάβας Χρίστης, Ο αλλοιώτικος, η ζωή και το έργο του,* τομ. Α + Β, Λαογραφικός Όμιλος Κερύνειας, 2004.

Ιωαννίδης Πάνος, *Συ που σκοτώθης για το φως,* ποιητική θεατρική σύνθεση, Β΄ έκδοση, Αρμίδα, Λευκωσία 2004.

Εκδήλωση για την ελληνόφωνη περιοχή του Σαλέντο στην Κάτω Ιταλία, Ανάτυπο από το περ. *Στασίνος* τ. ΙΑ΄, 1994-2004, Λευκωσία - Κύπρος 2004.

Σταυρίδης Στέφανος, *Η κωνική πραγματικότητα,* ποιήματα, Παρμπρίζ, Κύπρος 2004.

Χριστοδουλίδης Γεώργιος, *Εγχειρίδιο καλλιεργητή,* ποίηση, Γκοβόστης, Αθήνα 2004.

Περιοδικά

Στασίνος, τ. ΙΑ΄, 1994-2004, εις μνήμην Γεωργίου Κ. Ιωαννίδη, Λευκωσία-Κύπρος 2004.

In focus, quarterly magazine on literature, culture and the arts in Cyprus, V. 1, No. 3. October 2004, No. 4. December 2004.

Μανδραγόρας, Τετραμηνιαίο περιοδικό για την τέχνη και τη ζωή, τ. 32, Νοέμβριος 2004, Αθήνα.

Εντευκτήριο, Λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό, τ. 67, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2004, Θεσσαλονίκη.

Παρέμβαση, Πνευματική επιθεώρηση της Κοζάνης, αρ. 128, Σεπτ. - Οκτ. - Νοέμ. 2004, Κοζάνη.

Ακτή, περιοδικό λογοτεχνίας και κριτικής, έτος ΙΣΤ,' τευχ. 61, Χειμώνας 2004, Λευκωσία.

Νέα Εποχή, Πολιτιστικό περιοδικό, τ. 283, Χειμώνας 2004-2005, Λευκωσία.

UNESCO, Κυπριακή Εθνική Επιτροπή Ουνέσκο, αρ. 156, Δεκέμβριος 2004, Λευκωσία.

Φιλολογικό Δελτίο, τευχ. 3, Δεκέμβριος 2004, Λευκωσία.

Πνευματική Κύπρος, Χρονιά ΜΔ', αρ. 406, μνήμη Κώστα Μόντη, Ιανουάριος - Απρίλιος 2004, αρ. 407, Μάιος - Αύγουστος 2004, αρ. 408, Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 2004, Λευκωσία.

ΣΟΛΩΝΕΙΟΝ ΚΕΝΤΡΟΝ ΒΙΒΛΙΟΥ

* Βιβλία για όλα τα θέματα
* CD Rom & Video
* Εφημερίδες - Περιοδικά
* Γραφική Ύλη
* Ευχετήριες Κάρτες
* Δώρα & Διακοσμήσεις

ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ 24, ΣΤΡΟΒΟΛΟΣ
ΤΗΛ. 22666799, FAX: 22666997
E-mail:solonion@spidernet.com.cy