

A/4/84



Βυθίσαι
τό «1922»

Κατόπιν της γλώσσα μας, αν αληθεύει ή σχετική εικόνα των εφημερίδων, που μας πληροφορεί ότι στο φεστιβάλ κινηματογράφου της Βουδαπέστης είχε επιλεγεί για να προβληθεί το φιλμ του Κούνδουρου «1922» και άποσπρήθηκε με κυβερνητική παρέμβαση. Μή τυχόν και θιγούν οι Τούρκοι για τα όσα αναφέρει το φιλμ για τις δύσκολες στιγμές του μικρασιατικού ελληνισμού. Αναρωτιέμαι μήπως άταγοι είναι και η κωλοφορία του «Νούμερο» του Βενέτη, όπου, κατά μεγάλο βαθμό, στηρίζεται η ταινία του δικαίου σιγνοθέτη που κάποτε χάρισε στην Ελλάδα διεθνείς διακρίσεις, τότε μάλλον που δεν έβρον τα κρατικά έκατομμύρια, αλλά ο Κούνδουρος ανάδωσε την περιουσία του για να κάνει καλό κινηματογράφο. Από την άλλη μεριά, έρχεται ο Γκιουλέ και τον άγκαλιάζουμε και τον φιλούμε. Τι σάι πολιτική είναι αυτή, κανείς δεν την καταλαβαίνει...

Η νίκη οδόκληρη, αλλά ο σκύλος;

Ο, τι και να γίνει ο λαοεχτικός πληρώσει την... άπεργία. Ναι, γιατί από χρήματα του κρότους πληρώθηκαν οι όπερληγαντες ήθσοιοί των ιδιωτικών θιάσων, μέσω εργατικών εισιτηρίων. Ετσι η κυρία Υψηλάντη έκανε το δικό της, οι ήθσοιοί στραγγυλοκάτανε μια δέσμοδα, οι θιασάρχες δεν πλήρωσαν τίποτε από την «οένη τους και τα «οισαμένα» τα πλήρωσε ο άμοιος φορολογούμενος. Αμ, έτσι παιδιά, κάνουμε όλοι συνδικαλιστικούς «άγανες». Κάποτε στις άπεργίες άνογαν κεφάλια και οι άνωιστές (χωρίς ελασγόνια, την έποχή εκείνη) λέγαν το ψυψι-ψυψάκι. Τώρα άνογουν πορτοφόλια τών... άτιμων άστών. Αύλαία.

Πολύ κουτόνευτο μπροστά άνοτέλειμα

Ξεσπάσσε η ύπουργός μας για την πολιτική της στο θέμα του θιάσου, επειδή, λέει, την άδικήσανε στα νούμερα για τις άγορές θιάσων από το έθμοσιο. Πότε θα τους πεί κάποιος ότι το θιάσιο δεν άσεται αν άντι για όσα έκατομμύρια, άώσει δεκαπέντε για να παρδούν κάποια θιάσια. Άλλού είναι το μουσικό. Και άλλού θα θέλαμε την άλλαγή. Αν έπρεπε ύπάρχε μια σαφή πολιτική, μια σειρά καινοούριων μέτρων που θα άλλαζαν αυτό που λέμε έκδόσεις, προβολή λογοτεχνιών, διοχέτευση τών πνευματικών έργων στις πλατύστερες μάζες (και με τη θοήθεια του ύπουργείου παιδείας), διάδοση της έλληνικής πεζογραφίας και ποιήσης στο έξωωτερικό. Κατά το άλλα, άπώες θουάκωνται τρύπες. Η άνογοινα καινούριος, όπως δείχνει η καταγγελία άπό τη Ρωσσία, που δημοσιεύουμε σε ύπλαντες στήλες και που άδειχει με πόνου «σοβαρότητα» και «εύσθησία» άμφισπύεται το λεπτό θέμα της ζωοποίησης του λαού.

Πάει θιαστικό;

Μιλώντας με τον Άρη...

Από μιá όμιλία του κ. Δημ. Αθανασιάδη Η ιστορικό - πολιτική φυσιογνωμία της μουσικής του είκοστου αιώνα

Οι νεότεροι συνθέτες, τα αισθητικά ρεύματα και δεσμοί με το παρελθόν

Η μελέτη της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα δεν μπορούμε να πούμε ότι βρίσκεται σε προχωρημένο σημείο. Ετσι κάθε προσφορά από χώρο αυτόν είναι ευπρόσδεκτη και χρήσιμη. Η όμιλία του κ. Δημήτρη Αθανασιάδη, πρόεδρου του «Μοκεδοτικού Ωδείου» στο «Βαφοπούλειο» για την «Ιστορική και πολιτική φυσιογνωμία της μουσικής του αιώνα μας» αποτέλεσε σίγουρα μια μικρή συμβολή στο χώρο αυτό. Ετσι μεταφέρουμε εδώ μερικά από τα πιο σημαντικά σημεία της όμιλίας αυτής.

Αν ρίξουμε μια ματιά στα νηπιακά θήματα της μουσικής στην πρωτόγονη κοινωνία, θα έπιστημόνουμε ξεκάθαρα το ζωτικό κοινωνικό ρόλο της, που σκοπεύει από τη μια στην εδασφάλιση της έπικοινωνίας ανάμεσα στα άτομα, από την άλλη γεφυρώνει την άπόσταση ανάμεσα στο άτομο και τις μεταφυσικές θρησκευτικές δυνάμεις, άποτελώντας ένα κινητήριο μόχλο της κοινωνίας. Η ύνθεση αυτή της κοινωνικής όργνωσης με τη μουσική γίνεται περισσότερο έμφανής αν άναλογούμε την παράλληλη εξέλιχτική πορεία τους.

Ετσι, στο άρχαίο πολιτιστικό στάδιο των συλλεκτών τροφής και των κυνηγών η μουσική χαρακτηριζόταν από ένα δυνατό και ελεύθερο όμιλητικό ρυθμό, χωρίς τονικές συσχετίσεις, στις φυλές των ύψηλων καλλιεργητών από ένα ύρος με τονικές συνάρες και κυκλικές επαναλήψεις, ενώ στην ένδιάμεση βαθμίδα κοινωνικής διαφοροποίησης (νομάδες) είχε και η μουσική μια ένδιάμεση φυσιογνωμία.

Ο κ. Αθανασιάδης αναφέρθηκε στη συνέχεια στην κυριική εξέλιξη της μουσικής στα άρχαία χρόνια, στο μεσαιώνα και στους προφωπτους άνοες για να πεί πώς:

«Είναι εύστοχη η παρατήρηση του Ρέτζιναντ Μπρίντλ ότι η μουσική είναι το παιδί τών κοινωνικών συνηθών και οι διαφορές μεταπάσεις της μορφοποιούνται άπό τα συμβάντα της παγκόσμιας ιστορίας».

Μεταπολεμικά

Συνεχίζοντας ο κ. Αθανασιάδης έπτε τα έξης: «Άπό το 1945 μπορούμε να πούμε πως έκδηλώθηκαν δύο ιστορικά γεγονότα σημαντικής

αισ, τη λεγόμενη μεταεμπερική σχολή, που άκαλούσσε ένα άυσπρότερο ύφος του σερισμού και όδηγησε τελικά στον όλοκληρωτικό σερισμό και το λεγόμενο σερισμό του Μπέρνι, που προστάθηκε να συσχετισθεί με την μέθοδο της σύμφθεσης με την παράδοση. Η



Σκίτσο του Στραβίνσκυ, ενός από τους πιο σημαντικούς συνθέτες του αιώνα μας.

γεφυρώση στις αντίθεσεις του σερισμού και του μη σερισμού στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, μέχρι τη δεκαετία του 1950, φαίνεται ότι άποτελεσε μια άναγκαίατητα που έκφράστηκε με ένα ιδιαίτερο στυλ που χαρακτηρίστηκε σαν «κλασικό» και έκφράστηκε στα έργα τών Φότερ και Χένρε στη Γεο-

αίτην Άγγλια, τών Βόγκελ και Λίμπερνι στην Ελβετία, τών Νταλαπικόλα, Περαγκάλο, Ρικάρντο Μαλιπέρο, Νίλσεν και Ελάντ στην Ιταλία. Η άντιπαράθεση αυτή άνάμεσα στο σερισμό και την παράδοση φαίνεται να άτόνησε στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50, ενώ

(τέχνη τών Θούβων -1913) όπου προαναγγέλλει τη χρησιμοποίηση ενός μηχανιστικού ύφους της μουσικής με έξψωση του ρόλου τών κρουστών, προάδύοντας άκρια και άντιλήψεις για τη μεταγενέστερη συγκερμένη μουσική, τις προτάσεις του Πατέλλα «Μονιέροστο τών φουταουριστών μουσικών» (1912) για τη χρησιμοποίηση της άτονικότητας, τών μικροδιαστημάτων και ύνθετων ρυθμικών σχηματισμών ή, τέλος, τις έφαρμοσμένες καινοτομίες του Έντγκαρ Βαρές στο «ινιέσιον» (1931) και του Τζών Κέλις στο «Πρώτη κατασκευή μετάλλου» (1939) όπου η χρησιμοποίηση τών κρουστών δίνει μια διαφορετική διάσταση της μελωδίας και της όρμωίας άνεξάρτητης από το ύφος τών φθόγγων.

Συμπέεια

Κάτω, λοιπόν, άπό αυτό το γενικό ιστορικό πλαίσιο θα μορφοποιηθούν οι τάσεις της μουσικής στα πρόσφατα χρόνια του αιώνα μας που όσο κι αν θέλαμε να τις χαρακτηρίσουμε σαν επαναστατικές... ή προσηπική έκτίμηση που όδηγείται στο σύμπεραμα πως είναι άρκετά αυνεπείρα όχι μόνον για την έννοια πως εξέλιχθηκαν παράλληλα με τις γενικότερες ιστορικές άνακαταξές και γενοντά, αλλά και με την έννοια πως άποτελούν και άποκλήματα της άπύστερης ιστορικής παράδοσης. Ετσι, για παράδειγμα, η άρχική άμφιοδήτηση της ύποδιαίρεσης της όχτάδας του τονικού συστήματος με την κλίμακα με τόνους του Ντεμπίου έχει τις καταβολές της στην Κίνα, στους περσιμωϊωνικούς της άντερης και χαμηλότερης παραγωγής του Άλνγκ Λουέι για την παραγωγή του πλήρους ασπύτηματος, όπως άναφέρεται το 239 π.Χ. Ο κ. Αθανασιάδης έδωσε και άλλα παραδείγματα στην ίδια γραμμή και συνέχισε:

Άλλά για να προχωρήσω πιο πολύ, θα έπρεπε να άναφέρω πως και οι επαναστατικές καινοτομίες της μαθηματικής μουσικής με την εισαγωγή της έπιπτης τών άριθμών και τών άναλογών του χώρου στη μουσική, άπε τα ές Έσνηκη και Καίληνη, δεν άποτελούν πρωτόγνωρες έπιπτες του αιώνα μας, καθότι είναι γνωστές άπό την άπύστερη ιστορία άνατολικών μουσικών πολιτισμών, παράμοιες άν όχι τόσο έπισημονικά,



Ο Δημήτρης Ποταμίης και ο Σπύρος Μισός σε μιá σκηνή άπό την «Ερωτική τριλογία».

Θεατρικές καινοτομίες

Φέστιν, «Ερωτική τριλογία», άπό το «Θέατρο Έρευνα»

Το πρόβλημα τών όμοφυλόφιλων (τό δικό τους και το περιγυρού) δεν είναι για πρώτη φορά με το έργο του φέστιν «Ερωτική τριλογία» που περνάει στη θεατρική σκηνή. Τά μεταπολεμικά χρόνια το αυνοητόμε όλο και συχότερα, κι αυτό γίνεται φυσικά, στα πλαίσια μιας γενικότερης καταρσίφης κάποιοι πολύτερον τομπό. Οστόσο, ο Φέστιν, που θραεβύτικη κιάδα, όδημοιζει ένα πιο άξιόλογο άπό τα προηγούμενα του είδους έργο, χωρίς, άπόσσο, κι αυτός να φτάνει στη ρίζα ή στην ύοσία του θέματος. Αυτό όφειλεται στην (περιγυφικότητα της όμοφυλοφιλίας που μοιραία ύποέσχεγεται σ' όλα τα έργα του ίδιου περιεχόμενου, άλλά σίγουρα και στο γεγονός ότι το κοινό, το έλληνικό τουλάχιστον, είναι δέσμο μιας στάσης που δεν γίνεται παρελδούσα.

Ο Φέστιν συγκεντρώνει το φώς του έργου του γύρω άπό τον θραεβύτι Άρνολντ, που τών φρωτών με το περισσότερο ένδιαφέρον στο τρίκορμο έργο του, συμδύλλοντας κι αυτός σ' αυτό που θα έπρεπε να άποφευχθεί, αν θέλαμε το όμοφυλοφιλικό στοιχείο να πύχει να 'ναι περίπασση. Ο Άρνολντ του, ύπόσσο, έχει πολλά ύοσιαστικά στοιχεία σαν θεατρικό πρόσωπο, είναι ένα πλαίσιο που παίζει το παιχνίδι του άπελπισμένου έντημα (έτσι ο συγγραφέας προσπαθεί να μας κερδίσει) όδημοιργώντας ένα δικό του γέκο, μέσα στο γενικότερο γέκο που έχει σπύσει η κοινωνία για τόν κόσμο τών άνθρώπων σαν τών Άρνολντ. Ετσι, ο θεατής στα τρία κομμάτια της ζωής του Άρνολντ, που ξεκινούν άπό το (περιγυφισμένο πρώτο για να φτάσει στο ύοσιαστικότερο τρίτο, όπου το στοιχείο της μάνας δίνει μια διάσταση δραματουργικής άλήθειας, παρακωλυθεί έναν κόσμο που γίνεται αυτάρκης και περιχαρημένος, με τών Άρνολντ στο κέντρο, τών άμφι-σεξουαλικό Εντ να άποτελεί ένα όσομο με τών «άλλο κόσμο», τη γυναικα του Λώρελ να προσπαθεί να «κατανοήσει» και να «επιθύσει» σαν σύζυγος, τών άτυχο Άλαν που ό όμοφυλοφιλικός του σχέσεις είναι «μέσο» επιθύσιος και σαξές, τών έπερχόμενου Ντέβριντ που θα είναι η συνέχεια του Άρνολντ. Και ο μικρός άντας κόσμος δίνει μια έντύπωση αυτάρκειας ή άνεξαρτησίας σ' έναν πιατώτερο κόσμο έχθρικό. Και η αυτάρκεια αυτή είναι τόσο όστε να άποβάλλει τη μητέρα τών Άρνολντ, μια και είναι έξον σώμα στο όμοφυλοφιλικό γέκο. Η μάνα δεν μπορεί να νιώσει τόν κόσμο του γιού της (όσο κι αν προσπαθεί να τόν καταλάβει) και ο Άρνολντ και το περιβάλλον του δεν μπορούν να δεχτούν την τραγική αυτή μητέρα παρά μόνον σαν έπικεπτήρια. Ισως, μάλιστα, σ' αυτό το σημείο να βρίσκεται και όλη η ύοσία του «δράματος» που μά προσφέρειτα μέσα άπό μια «χαμογελαστή» συνταγή. Γι' αυτό, άλλωστε, και το ένδιαφέρον που άποκτά η «Ερωτική τριλογία» στο τελευταίο αυτό μέρος, ξεπερνά τα τρίτητα και τα έπιόσφατα τών δύο προηγούμενων.

