Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΚΔΟΣΗ ΣΥΓΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΕΙΤΑΙ ΚΑΤΑ 80% ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΕΝΩΣΗ (ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΤΑΜΕΙΟ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ) ΚΑΙ 20% ΑΠΟ ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ

ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ Ε.Π. «ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
Γ΄ ΚΟΙΝΟΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΣΤΗΡΙΞΗΣ

τετράδια, Πολιτισμού

ΤΕΥΧΗ 3-4

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, ΤΕΥΧΗ 3–4
ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 2008
ISSN: 1791-1230

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
Μπουμπουλίνας 20–22, Αθήνα 106 82
http://www.culture.gr

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ – ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Άννα Πατάκη, Γιώργος Ανδρειωμένος, Μαρία Παναγοπούλου, Σταματία Χατζηνικολάου, Αλέξανδρος Ξενάκης, Βασίλειος Κεσίσογλου, Εμμανουήλ Σιφονιός.
Γραμματεία: Ειρήνη Ανδρικοπούλου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ–ΕΚΔΟΣΗΣ
ΕΥΑΝΑΓΝΩΣΤΟΝ, Λυκαβηττού 20,
106 73 Αθήνα, τηλ.: 2103637070

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑ
Γιώργος Ανδρειωμένος

ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Αλέξανδρος Ξενάκης

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ–ΕΚΤΥΠΩΣΗ
LineArt, τηλ.: 2109310766

ΕΞΩΦΥΛΛΟ
Γιώργος Λάππας, *Φιγούρα καθιστή από τον «SEURAT»*, *1993*
Συλλογή Μπέλτσιου από τον κατάλογο *«Οι Πρωτοπόροι». Μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αι.*
Φόντο: Δημήτρης Σακελίων, *Χωρίς τίτλο, 1987*
Συλλογή Βλάσση Φρυσίρα από τον κατάλογο *«Contemporary Greek Paintings»*.

Τα κείμενα που δημοσιεύονται στα ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ αποτελούν προσωπικές θέσεις των συντακτών τους και δεν εκφράζουν απαραίτητα τις απόψεις του Υπουργείου Πολιτισμού.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλογικό σημείωμα 9

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΕΙΩΜΕΝΟΣ
Τα ελληνικά πανεπιστήμια
και οι γεωπολιτικές εξελίξεις στη Ν.Α. Ευρώπη:
Ο ρόλος των νεοελληνικών σπουδών 11

ΠΑΥΛΙΝΑ ΒΕΡΕΜΗ
Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης:
Μερικά χρήσιμα εισαγωγικά 22

ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΙΤΣΑΞΗΣ
Η χρονική διάσταση της λογοτεχνικής
μεταφραστικής δημιουργίας 43

Κ. ΓΑΒΡΑΣ, ΑΠ. ΔΟΞΙΑΔΗΣ, Τ. ΜΠΟΥΛΜΕΤΗΣ,
Γ. ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ, Χ. ΜΗΤΣΗΣ, ΕΛ. ΜΠΕΡΝΤΕ κ.ά.
Εισήγηση «Επιτροπής Γαβρά»
για τον ελληνικό κινηματογράφο 62

ΚΩΣΤΗΣ ΓΑΪΤΑΝΟΣ
Ο ερασιτεχνισμός στην έντεχνη μουσική 70

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ
Μια εναλλακτική πρόταση 76

ΘΟΔΩΡΗΣ ΔΡΑΒΙΛΛΑΣ
Ψηφιακή τεχνολογία
και πολιτισμική κληρονομιά 81

ΧΑΡΗΣ ΚΑΤΣΟΥΛΗΣ
Μια κριτική προσέγγιση
της Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης 94

ΑΝΝΑ ΚΑΦΕΤΣΗ
Διεμπειρίες.
Μία νέα μουσειακή στρατηγική 116

ΠΑΝΟΣ ΚΩΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ, ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑ-ΘΕΟΔΩΡΟΥ
Από την ψηφιοποίηση
στην ψηφιακή επιμέλεια 123

ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ
Η μουσειακή πολιτική
στον καιρό της παγκοσμιοποίησης 142

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΒΑΣ
Παράδοση, φολκλόρ και έθνικ. Η ελληνική μουσική παράδοση από την αστικοποίηση
στην παγκοσμιοποίηση 158

ΣΠΥΡΟΣ ΜΑΚΡΗΣ
Η έννοια του λογοτεχνικού κανόνα
στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.
Μεταξύ αισθητικής και ιδεολογίας 165

ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΚΡΙΔΗΣ
Χορωδιακή μουσική.
Αναγκαία προϋπόθεση η Ίδρυση
Ανωτάτης Σχολής Διεύθυνσης Χορωδίας 188

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Δ. ΜΑΛΑΦΑΝΤΗΣ
Προτιμήσεις των παιδιών και των εφήβων
για την ποίηση 195

ΜΥΡΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ
Η οικειότητα και η οικειοποίηση
του συμφωνικού ακούσματος 235

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
Μια πρώτη επαφή 241

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΡΑΣ
Τι είναι Τέχνη; Ένα κείμενο για αρχάριους 247

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
Μια πολιτική για τις Τέχνες 252

ΧΑΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ
Αναμόρφωση του νόμου «Περί Κινηματογραφικής Πολιτικής». Η πρόταση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών 254

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΠΟΛΥΜΕΡΟΥ–ΚΑΜΗΛΑΚΗ
Ο παραδοσιακός πολιτισμός και ο σύγχρονος πολιτισμός 269

ΕΙΡΗΝΑ ΣΑΡΗΚΩΣΤΑ
Μουσική για όλους 286

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΟΦΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ
Ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου 293

ΝΙΚΗΤΑΣ ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ
Η εξωτερική πολιτική του θεάτρου 304

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Β. ΤΣΑΡΑΣ
Προκλήσεις και στρατηγικές για ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης. Όραμα και πράξη 310

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΚΛΗΣ
Αν με ρωτάτε για τον Πολιτισμό... 322

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ
Γιάννης Σκαρίμπας και υπερρεαλισμός: Αμφιθυμία ή στοιχεία υπερζογραφίας; Εισαγωγή σε μία παράλληλη εξέταση με τον Νίκο Εγγονόπουλο 329

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΑΣΙΩΤΗ
Η περιπέτεια της ιδιωτικής εκπαίδευσης του χορού στην Ελλάδα 348

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΨΥΧΟΥΛΗΣ
Ο καπνιστής που οραματίστηκε τη διάχυση του μουσείου 360

Προλογικό σημείωμα

Ο σύγχρονος πολιτισμός μπορεί να λειτουργήσει εξαιρετικά αποτελεσματικά ως ένα προνομιακό πεδίο διεξαγωγής του σύγχρονου πολιτικού και κοινωνικού διαλόγου. Με την έννοια αυτή, αποτελεί μια πρόκληση για το Υπουργείο Πολιτισμού να δημιουργήσει ένα βήμα ελεύθερης έκφρασης και ανταλλαγής απόψεων ανθρώπων της τέχνης. Ο ελεύθερος διάλογος, όμως, απαιτεί πολιτική τόλμη αφού κανείς δεν μπορεί να προδικάσει το αποτέλεσμα. Έτσι, λοιπόν, είμαι ιδιαίτερα χαρούμενος που, με αφορμή την έκδοση των «Τετραδίων Πολιτισμού», δίνεται η ευκαιρία στους ανθρώπους της σύγχρονης τέχνης να καταθέσουν τις πολύτιμες απόψεις τους και να μπορούμε όλοι εμείς στη συνέχεια να προβληματιστούμε. Ο προβληματισμός οδηγεί τους πολίτες στη συμμετοχή και η συμμετοχή είναι που κάνει τελικά τον κόσμο καλύτερο.

Ο Υπουργός Πολιτισμού
Μιχάλης Λιάπης

Τα ελληνικά πανεπιστήμια και οι γεωπολιτικές εξελίξεις στη Ν.Α. Ευρώπη:

Ο ρόλος των νεοελληνικών σπουδών**

ΓΙΩΡΓΟΣ ΑΝΔΡΕΙΩΜΕΝΟΣ*

Από την τελευταία ιδίως δεκαετία του εικοστού αιώνα η υφήλιος έχει γνωρίσει κοσμοϊστορικές αλλαγές και ανακατατάξεις ως προς την κατανομή της ισχύος και τα κέντρα της πολιτικής, στρατιωτικής και οικονομικής εξουσίας· το ίδιο έχει συμβεί και με την ευαίσθητη περιοχή της Νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Μέσης Ανατολής. Τα Βαλκάνια

---

* *Ο Γιώργος Ανδρειωμένος είναι καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου*

** *Ανακοίνωση στο 1ο Παγκόσμιο Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 3-5 Ιουλίου 2008.*

δεν θυμίζουν, πλέον, την εικόνα που τα χαρακτήριζε κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ύστερα από τις ραγδαίες εξελίξεις και τη γεωγραφική ανακατανομή σε ένα σημαντικό κομμάτι τους. Ωστόσο, παραμένουν μια εξαιρετικά ιδιόμορφη περιοχή, όπου οι πολιτισμικές και ιστορικές καταβολές διαδραματίζουν πρωτεύοντα ρόλο, και στην οποία μένει να γίνουν πολλά προκειμένου να κατοχυρωθούν η ασφάλεια, η ανάπτυξη και η ευημερία για το σύνολο των χωρών που την απαρτίζουν.

Με τον ίδιο τρόπο έχουν αλλάξει τα κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα της Ελλάδας, κατά το συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, αφού η πάλαι ποτέ «Ψωροκώσταινα» έχει ισχυροποιήσει τη θέση της εντός της Ευρωπαϊκής Ένωσης και παράλληλα έχει καταστεί ο σημαντικότερος παράγοντας οικονομικής ανάπτυξης και πολιτικής σταθερότητας στην ευρύτερη περιοχή της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Το γεγονός ότι το βιοτικό επίπεδο των Ελλήνων παραμένει σαφώς υψηλότερο από εκείνο των Βαλκάνιων γειτόνων τους αποτελεί το σημαντικότερο, ενδεχομένως, κίνητρο για πολλούς από τους τελευταίους, όπως και για πλήθος άλλων αλλοδαπών, για να έλθουν στην Ελλάδα και να εργαστούν.

Η σημασία των νέων αυτών δεδομένων φαίνεται να έχει γίνει αντιληπτή κατά τα τελευταία χρόνια τόσο από τη συντριπτική πλειονότητα των κυβερνήσεων όσο και από έναν αριθμό άλλων φορέων στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, με αποτέλεσμα να αναπτύσσονται όχι

μόνο σοβαρές επιχειρηματικές δραστηριότητες αλλά και πρωτοβουλίες που καλύπτουν ένα ευρύτατο φάσμα κοινών δράσεων οι οποίες αναφέρονται σε ζητήματα περιβάλλοντος, ενέργειας, ασφάλειας, εμπορίου, τουρισμού, μέσων μαζικής ενημέρωσης, πολιτισμού, εκπαίδευσης κλπ. Είναι δε προφανές ότι μόνο η αμοιβαία κατανόηση και το πνεύμα συνεργασίας μεταξύ των λαών της περιοχής μπορούν να συμβάλουν αποφασιστικά στην άμβλυνση παλαιότερων αντιθέσεων και στη χάραξη ενός ελπιδοφόρου μέλλοντος.

Απέναντι σ' αυτά τα νέα δεδομένα, ποιος είναι ο ρόλος των ελληνικών πανεπιστημίων; Πρέπει να αναλάβουν συναφείς πρωτοβουλίες ή απλώς θα παραμένουν θεατές των εξελίξεων; Μήπως οι διαπανεπιστημιακές συνεργασίες που έχουν καλλιεργηθεί, στο πλαίσιο πρωτίστως της Ευρωπαϊκής Ένωσης, μεταξύ πανεπιστημιακών τμημάτων της ημεδαπής και ιδρυμάτων της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης της Εσπερίας ή των Σκανδιναβικών χωρών, επιβάλλεται να επεκταθούν και με σχολές, ινστιτούτα και πανεπιστήμια της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, τώρα που πολλές από τις χώρες της περιοχής έχουν ενταχθεί στην ευρωπαϊκή οικογένεια; Οι απαντήσεις στα πιο πάνω ερωτήματα φαντάζουν, τουλάχιστον για τον γράφοντα, αυτονόητες. Οπωσδήποτε τα ελληνικά πανεπιστήμια δεν πρέπει να μείνουν απαθή και οφείλουν να αναπτύξουν ένα πλέγμα σχέσεων και συνεργασίας με τα αντίστοιχα των γειτονικών χωρών. Και απ' ό,τι φαίνεται δεν μένουν απαθή· αξίζει να σημειωθεί ότι από το ακαδημαϊκό έτος 1999–2000 λειτουργεί

στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών με τίτλο «Σπουδές Νοτιοανατολικής Ευρώπης» για λογαριασμό του δικτύου «Universities/Southeastern Europe», το οποίο εντάσσεται στο πλαίσιο της Royaumont Process και του Stability Pact for Southeastern Europe της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Στο εν λόγω πρόγραμμα, μάλιστα, διδάσκουν καθηγητές απ' όλα τα συνεργαζόμενα πανεπιστήμια του Δικτύου, τα οποία είναι έντεκα συνολικά και εκπροσωπούν τις χώρες: Αλβανία, Βοσνία–Ερζεγοβίνη, Βουλγαρία, Ελλάδα, Κροατία, Ουγγαρία, ΠΓΔΜ, Ρουμανία, Σερβία, Σλοβενία και Τουρκία.

Σημαντικό παράγοντα στην ανάπτυξη αντίστοιχων σχέσεων μπορούν να αποτελέσουν οι νεοελληνικές σπουδές, με αιχμή του δόρατος τη διδασκαλία της ελληνικής ως ξένης, για την οποία φαίνεται να υπάρχει διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον στις χώρες αυτές. Και δεν γίνεται λόγος, φυσικά, μόνο για χώρες όπως η Αλβανία και η Τουρκία, όπου υφίστανται ελληνικά μειονοτικά σχολεία, αναγνωρισμένα από διακρατικές συμφωνίες, τα οποία πρέπει για πολλούς και διάφορους λόγους να συνεχίσουν την ιστορική διαδρομή τους διδάσκοντας την ελληνική γλώσσα στους ελληνικής καταγωγής πολίτες αυτών των κρατών. Σύμφωνα με επίσημα στοιχεία και κάποιες επιστημονικές ανακοινώσεις για το συγκεκριμένο θέμα, η νέα ελληνική γλώσσα, ιστορία και λογοτεχνία διδάσκονται:

- στα Πανεπιστήμια των Τιράνων και του Αργυροκάστρου στην Αλβανία·

- στα Πανεπιστήμια του Βελιγραδίου, του Νις και του Νόβι Σαντ, καθώς και στο Ινστιτούτο Ξένων Γλωσσών στη Σερβία·
- στις Φιλοσοφικές Σχολές της Μπάνια Λούκα και του Σεράγεβο στη Βοσνία–Ερζεγοβίνη·
- στα Πανεπιστήμια του Σπλιτ και του Ζάγκρεμπ στην Κροατία·
- στο Πανεπιστήμιο της Λουμπλιάνα στη Σλοβενία·
- στο Πανεπιστήμιο της Σόφιας (σε τρία τμήματα), στο Νέο Βουλγαρικό Πανεπιστήμιο, στο Νοτιοδυτικό Πανεπιστήμιο «Neophit Rilski» και στο Πανεπιστήμιο του Βέλικο Τούρνοβο (επίσης σε τρία τμήματα) στη Βουλγαρία·
- στο Πανεπιστήμιο «Eotvos Lorand» της Ουγγαρίας·
- στα Πανεπιστήμια του Βουκουρεστίου (σε δύο τμήματα), του Ιασίου, της Κραϊόβας, του Οβιδίου, στην Ακαδημία Ανώτατων Στρατιωτικών Σπουδών και στην Αστυνομική Ακαδημία, καθώς και στο Ινστιτούτο Νοτιοανατολικών Σπουδών στο Βουκουρέστι της Ρουμανίας·
- στα τουρκικά Πανεπιστήμια της Άγκυρας και της Κωνσταντινούπολης και στο Ίδρυμα Αζίζ Νεσίν που επίσης εδρεύει στην Πόλη. Τα ελληνικά προσφέρονται ως ξένη γλώσσα και στους φοιτητές της ανώτατης στρατιωτικής σχολής της Τουρκίας· αξίζει, μάλιστα, να επισημανθεί ότι η πλειονότητα των πιο πάνω φοιτητών έχει επιλέξει την ελληνική ως δεύτερη ξένη γλώσσα (εκτός των αγγλικών), σύμφωνα με στοιχεία που δημοσιεύτηκαν προ ολίγων ετών στην εφημερίδα

Μιλιέτ και αναδημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* (5 Οκτωβρίου 2000, 62).

Επίσης, σύμφωνα με την επίσημη ιστοσελίδα της Ειδικής Γραμματείας Παιδείας Ομογενών και Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης του ΥΠΕΠΘ, «οι προσφερόμενες δυνατότητες δεν επαρκούν για να καλύψουν το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον της νεολαίας» της ΠΓΔΜ «για την ελληνική γλώσσα. Η ακαδημαϊκή κοινότητα των Σκοπίων δηλώνει ενδιαφέρον για ίδρυση έδρας νεοελληνικής γλώσσας και πολιτισμού στο Πανεπιστήμιο Κύριλλος και Μεθόδιος των Σκοπίων σε συνεργασία με ελληνικά ΑΕΙ».

Είναι, ακόμη, αξιοσημείωτο ότι η συντριπτική πλειονότητα αυτών των ιδρυμάτων υιοθέτησε τη διδασκαλία της ελληνικής ως ξένης γλώσσας και την εν γένει καλλιέργεια των νεοελληνικών σπουδών μόλις τα τελευταία χρόνια, δηλαδή ύστερα από τις ριζικές γεωπολιτικές μεταβολές στον χώρο της ευρύτερης Βαλκανικής, όπως και ότι ο αριθμός των φοιτητών που ενδιαφέρονται να μάθουν και να σπουδάσουν νέα ελληνικά στις προαναφερθείσες χώρες είναι κάθε άλλο παρά ευκαταφρόνητος. Αν προσθέσουμε σ' αυτό το δεδομένο το γεγονός ότι πολλοί φοιτητές από αυτές τις περιοχές έρχονται με ποικίλες υποτροφίες κάθε χρόνο στην Ελλάδα προκειμένου να τελειοποιήσουν τη γνώση των ελληνικών τους, γίνεται φανερό πως ανοίγεται λαμπρό πεδίο έρευνας και διδασκαλίας των νέων ελληνικών σε ολόκληρη τη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, φαίνεται να το έχουν ήδη αντιληφθεί, μεταξύ άλλων, το Κέντρο Διδασκαλίας Ελληνικής Γλώσσας και Πολιτισμού

του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, το οποίο συνεργάζεται επί σειρά ετών με διδάσκοντες και φοιτητές από τις Βαλκανικές χώρες, και το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, που κατά το προηγούμενο ακαδημαϊκό έτος χορήγησε ερευνητικές υποτροφίες σε ελληνομαθείς πτυχιούχους Τμημάτων Νεοελληνικών Σπουδών από ανώτατα ιδρύματα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης.

Λαμβάνοντας υπόψη όσα προαναφέρθηκαν, το νεοπαγές Τμήμα Φιλολογίας της Σχολής Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στοχεύει, πέρα από τις τρέχουσες συνεργασίες του με πανεπιστημιακά ιδρύματα της αλλοδαπής, να αναλάβει πρωτοβουλίες για κοινές δράσεις με Τμήματα Νεοελληνικών Σπουδών τόσο της Χερσονήσου του Αίμου όσο και των Παρευξείνιων χωρών. Στο πλαίσιο αυτό, υπάρχει σκέψη να οργανώνει κάθε τριετία συνέδριο/συνάντηση νεοελληνιστών από χώρες της Νοτιανατολικής Ευρώπης, με θεματική η οποία κάθε φορά θα περιστρέφεται γύρω από ζητήματα κοινού ενδιαφέροντος, όπως η διδασκαλία της νέας ελληνικής ως ξένης στη συγκεκριμένη περιοχή, με τα προβλήματα και τις προοπτικές της, προσωπικότητες του νεότερου ελληνισμού που έδρασαν ή σχετίζονται καθ' οιονδήποτε τρόπο με τον εν λόγω γεωγραφικό χώρο (λ.χ. Ρήγας Βελεστινλής, Αθανάσιος Χριστόπουλος, Γεώργιος Ζαβίρας, Κώστας Βάρναλης κ.ά.π.), μεταφράσεις νεοελλήνων λογοτεχνών στις γλώσσες των χωρών αυτών και Βαλκάνιων συγγραφέων στη νέα ελληνική, αρχειακές πηγές που απόκεινται σε

φορείς της Νοτιοανατολικής Ευρώπης σε σχέση με τη νεότερη Ελλάδα κ.ο.κ. Μια τέτοια συνάντηση όχι μόνο θα καλλιεργήσει ουσιαστικά και θα ενδυναμώσει τις σχέσεις των νεοελληνιστών που δραστηριοποιούνται στον χώρο αυτό, αλλά θα δώσει και τον τόνο προς τον οποίο πρέπει να βαδίσουν οι γενικότερες διακρατικές σχέσεις της περιοχής.

Παράλληλα, προτείνεται η δημιουργία διαδικτυακού τόπου, μέσω του οποίου οι νεοελληνιστές των χωρών αυτών θα έχουν τη δυνατότητα να μας ενημερώνουν για αυτοτελείς εκδόσεις μελετών, δημοσιεύσεις σε περιοδικά και εφημερίδες, μαθήματα, σεμινάρια και πολιτιστικές εκδηλώσεις νεοελληνικού ενδιαφέροντος, που λαμβάνουν χώρα στον τόπο τους. Οι σχετικές εγγραφές καλό είναι να παρατίθενται στην ελληνική, αφού αυτή θα αποτελεί το κοινό γλωσσικό μέσο συνεννόησης των επιστημόνων του χώρου, και να καλύπτουν πρωτίστως θέματα νεοελληνικής ιστορίας, φιλολογίας, γλωσσολογίας και κοινωνιολογίας.

Με τον τρόπο αυτό, και πέρα από άλλα προγράμματα ή πρωτοβουλίες που θα αποσκοπούν στις διεθνείς συνεργασίες του τμήματος με νεοελληνιστές άλλων (ευρωπαϊκών και μη) χωρών, θα δοθεί η ευκαιρία αλληλογνωριμίας μεταξύ συναδέλφων που δραστηριοποιούνται σε μια τόσο σημαντική περιοχή η οποία τα τελευταία χρόνια έχει τραβήξει την παγκόσμια προσοχή. Γιατί, όπως έχει εύστοχα υποστηριχθεί, «οι ελληνικές σπουδές που τοποθετούνται στο γεωγραφικό χώρο της Βαλκανικής, της Μεσογείου

ή της Νότιας Ευρώπης, προσφέρουν μια σημασία στο αντικείμενο αυτών των σπουδών με πολλαπλασιαστικά οφέλη. Δεν γίνεται έτσι η προβολή της Ελλάδας μόνο πιο κατανοητή για τους ξένους μελετητές, αλλά επιτέλους προσφέρεται και στις ίδιες τις ελληνικές σπουδές μια διάσταση που δεν παρουσιάζεται συνήθως στα πανεπιστήμιά μας» (Βερέμης, 2001).

Ενδεικτική βιβλιογραφία

ΑΝΔΡΕΙΩΜΕΝΟΣ, Γ.: «Η ελληνική γλώσσα και οι νέες πολιτικές εξελίξεις στη ΝΑ Ευρώπη», *Διαπολιτισμική εκπαίδευση*. 1ο Πανελλήνιο Συνέδριο, Άρτα, 10–11 Δεκεμβρίου 2004, ΚΕΔΕΚ ΠΤΔΕ Πανεπιστημίου Πατρών, *Πρακτικά*, Πάτρα 2004, 228–237.

ΒΕΡΕΜΗΣ, Θ.: «Ελληνικές Σπουδές στο Εξωτερικό», εφημ. *Η Καθημερινή*, 16 Σεπτεμβρίου 2001.

ΓΙΑΝΝΗΣ, Γ. – ΛΙΑΚΟΣ, Α.: «Η διδασκαλία της ελληνικής ως μητρικής γλώσσας στα σχολεία της ελληνικής μειονότητας στην Αλβανία», *2ο Διεθνές Συνέδριο «Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΚΕΔΕΚ, Πάτρα, 25–27 Ιουνίου 1999, *Πρακτικά*, τόμος ΙΙ, Πάτρα 2000, 77–88.

COOPER, R. L.: *Language planning and social change*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

DELILBASI, M.: «Οι Νεοελληνικές Σπουδές στην Τουρκία», *http://kapodistriako.uoa.gr/stories/064_op_01/index.php?m=2* (η επίσκεψη έγινε στις 30. 05. 2008).

ΙΟΡΔΑΝΟΒΑ, Δ.: «Σχετικά με τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι Βούλγαροι κατά την εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας ως ξένης», *3ο Διεθνές Συνέδριο «Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΚΕΔΕΚ ΠΤΔΕ Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 6–9 Ιουλίου 2000, *Πρακτικά*, τόμος Ι, Πάτρα 2001, 314–320.
http://isocrates.gr (η επίσκεψη έγινε στις 30. 05. 2008).

ΚΟΣΤΙΤΣ–ΠΑΧΝΟΓΛΟΥ, Τ.: «Η διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας ως ξένης σε σερβόφωνους μαθητές στο Λαϊκό Πανεπιστήμιο Πάβλε Στόικοβιτς στο Νις της Σερ-

βίας», *6ο Διεθνές Συνέδριο «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση. Ελληνικά ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΠΤΔΕ/ΚΕΔΕΚ, Πάτρα, 20–22 Ιουνίου 2003, *Πρακτικά*, τόμος Ι, Πάτρα 2004, 379–385.

ΜΠΙΛΜΠΙΑ, Α.: «Η Νεοελληνική γλώσσα ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα στη Σερβική Δημοκρατία της Βοσνίας–Ερζεγοβίνης», *2ο Διεθνές Συνέδριο «Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΚΕΔΕΚ, Πάτρα, 25–27 Ιουνίου 1999, *Πρακτικά*, τόμος ΙΙ, Πάτρα 2000, 20–26.

ΜΠΙΛΜΠΙΑ, Α.: «Διδακτική μεθοδολογία και προβλήματα της διδασκαλίας της ελληνικής γλώσσας ως ξένης στη Σερβική Δημοκρατία (Βοσνία–Ερζεγοβίνη)», *3ο Διεθνές Συνέδριο «Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΚΕΔΕΚ ΠΤΔΕ Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 6–9 Ιουλίου 2000, *Πρακτικά*, τόμος Ι, Πάτρα 2001, 183–190.

ΠΑΠΑΡΙΖΟΣ, Χ.: «Τα νέα γεωπολιτικά δεδομένα και τα ζητούμενα της ελληνικής γλωσσικής πολιτικής», *Φιλόλογος*, τεύχος 86, Θεσσαλονίκη, 1996.

ΠΑΠΑΡΙΖΟΣ, Χ.: «Γλωσσικός σχεδιασμός και γλωσσική διδασκαλία», *2ο Διεθνές Συνέδριο «Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΚΕΔΕΚ, Πάτρα, 25–27 Ιουνίου 1999, *Πρακτικά*, τόμος ΙΙΙ, Πάτρα 2000, 287–296.

ΠΑΡΒΕΡΗ, Μ.–ΣΓΑΡΤΣΟΥ, Μ.: «Η διδασκαλία της νέας ελληνικής στους ξένους», *Η ελληνική γλώσσα/La langue grecque*, Αθήνα: ΥΠΕΠΘ 1995, 80–105.

ΡΑΛΤΣΕΒΑ, Κ.: «Μεθοδική διδασκαλία της νεοελληνικής ως ξένης γλώσσας κατά το αρχικό και το ενδιάμεσο στάδιο εκπαίδευσης στο Ινστιτούτο Αλλοδαπών Σόφιας, Βουλγαρίας», *2ο Διεθνές Συνέδριο «Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΚΕΔΕΚ, Πάτρα, 25–27 Ιουνίου 1999, *Πρακτικά*, τόμος Ι, Πάτρα 2000, 57–65.

RALTSEVA, K.: «Η διδασκαλία της νεοελληνικής γλώσσας κατά το προχωρημένο στάδιο στο τμήμα ξένων γλωσσών του πανεπιστημίου Σόφιας», *3ο Διεθνές Συνέδριο «Η ελληνική ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα: μια διαπολιτισμική προσέγγιση»*, Πανεπιστήμιο Πατρών/ΚΕΔΕΚ ΠΤΔΕ Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 6–9 Ιουλίου 2000, *Πρακτικά*, τόμος Ι, Πάτρα 2001, 78–90.

SGARTSOU, M.– KALAÏJOGLOU, A.– PLASTARA, K.: «Κατάλογος ιδρυμάτων που προσφέρουν μαθήματα ελληνικών στο εξωτερικό», *Η ελληνική γλώσσα/The Greek language/La langue grecque*, Αθήνα: ΥΠΕΠΘ 1996, 207–223.

Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης:
Μερικά χρήσιμα εισαγωγικά

ΠΑΥΛΙΝΑ ΒΕΡΕΜΗ*

Η Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης (ΚΣΟΤ) ιδρύθηκε το 1937 και ανήκει στην ανώτερη βαθμίδα εκπαίδευσης. Λειτουργεί υπό την εποπτεία του Υπουργείου Πολιτισμού, προσφέρει δωρεάν φοίτηση στους σπουδαστές της και έχει ως σκοπό τη δημιουργία επαγγελματιών της τέχνης του χορού, οι οποίοι θα εργαστούν ως χορευτές, χορογράφοι και καθηγητές χορού. Η Σχολή διευθύνεται από πενταμελές Διοικητικό Συμβούλιο με διετή θητεία.

Από την ίδρυσή της μέχρι σήμερα, η ΚΣΟΤ έχει συνεργαστεί με λαμπρούς εκπροσώπους του

* *Η Παυλίνα Βερέμη είναι διευθύντρια της Κρατικής Σχολής Ορχηστικής Τέχνης.*

χορού αλλά και της τέχνης γενικότερα, από τον Γιάννη Τσαρούχη, την Εύα Σικελιανού, τον Στράτη Μυριβήλη, μέχρι τον Κώστα Βαρώτσο. Οι σπουδαστές της ΚΣΟΤ ενημερώνονται για τα σύγχρονα ρεύματα της τέχνης, έχοντας παράλληλα την ευκαιρία να συνεργαστούν με σημαντικούς δημιουργούς απ' όλο τον κόσμο, είτε μέσα στην τάξη είτε πάνω στη σκηνή. Με πνεύμα συνεχούς ανανέωσης, η Κρατική Σχολή ακολουθεί σταθερά ανοδική πορεία και αποτελεί υποδειγματικό εκπαιδευτικό ίδρυμα και κέντρο τεχνών με διεθνή ακτινοβολία και αξιοπιστία.

Η επιλογή των σπουδαστών και το πρόγραμμα σπουδών

Κάθε χρόνο ο αριθμός των υποψηφίων για εισαγωγή στη σχολή είναι υψηλός και επιλέγονται μόνο εκείνοι που διαθέτουν ιδιαίτερο ταλέντο και έφεση στην τέχνη του χορού. Αποτέλεσμα της επιτυχημένης προσπάθειας εκσυγχρονισμού της σχολής, που ίδρυσε πριν από 70 χρόνια η Κούλα Πράτσικα, είναι το γεγονός ότι από τις τάξεις της ΚΣΟΤ προέρχεται μεγάλος αριθμός επαγγελματιών, οι οποίοι διακρίνονται στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Σήμερα στην ΚΣΟΤ διδάσκεται ένα πλήρες πρόγραμμα τεχνικών μαθημάτων (μπαλέτο και τεχνικές Graham, Cunningham, Limon, Release) και μαθημάτων θεωρητικής κατάρτισης (ιστορία τέχνης, ανατομία, διατροφή, παιδαγωγική ψυχολογία, ιστορία χορού, μουσική, ρυθμική Dalcroze, αυτοσχεδιασμός, χορολογία και χορογραφία), δομημένο με αυστηρές προδιαγραφές.

Με το ανανεωμένο πρόγραμμα σπουδών της, το πρόγραμμα ανταλλαγής φοιτητών με ξένες ανώτατες σχολές (Le Conservatoire de Paris, University of London, London Contemporary Dance School, Laban Centre, P.A.R.T.S. των Βρυξελλών, ImpulsTanz της Βιέννης, Middlessex University–Dance Department κ.ά.) καθώς και με τον νεοσύστατο θεσμό «Ανοιχτό Στούντιο», στο πλαίσιο του οποίου η Σχολή ανοίγει τις πόρτες της και μοιράζεται τόσο το μορφωτικό της έργο όσο και τις εκπαιδευτικές και καλλιτεχνικές διεργασίες που το παράγουν, η ΚΣΟΤ *βοηθά με τον καλύτερο τρόπο στη διάδοση της τέχνης του χορού* στη χώρα μας. Επίσης, με τις εξαιρετικά επιτυχημένες επαγγελματικές παραστάσεις της, η ΚΣΟΤ *συνεισφέρει στη διαμόρφωση μιας αισθητικής* που θα ωθήσει μεγάλο κομμάτι του ελληνικού κοινού να επιλέγει παραστάσεις με βασικό κριτήριο την ποιότητα. Η ΚΣΟΤ αποτελεί στις μέρες μας τη λαμπρή συνέχεια μιας μακροχρόνιας παράδοσης γιατί οι επιτυχίες μας ωθούν προς νέες κατευθύνσεις, ενώ στόχος *είναι η συνεχής βελτίωση* και *εξέλιξη*.

Στους Σεμιναριακούς Κύκλους, που διεξάγονται στη Σχολή από το 2000, έχουν συμπεριληφθεί η ανατομία, η φιλοσοφία και ιδιαίτερα η αισθητική, η θεατρολογία και η παιδαγωγική ψυχολογία. Επίσης, στη σχολή έχουν διεξαχθεί σεμινάρια εικαστικών με τον Κώστα Βαρώτσο, visual design με τον Θωμά Οικονομάκο, video dance με τη Margaret Williams, μουσικής με τον Χρίστο Παπαγεωργίου και σύγχρονου χορού με διεθνούς φήμης μετακαλούμενους χορογράφους όπως οι Risa Steinberg, Juan Cruz Diaz de

Garayo Esnaola, David Zambrano, Ann Adamovic, Pierre Tavernier, Ori Flomin, Olivier Dubois,

Chrysha Parkinson, Gill Clark, Laura Aris–Alvarez (Ultima Vez), Thomas Plischke, Kattrin Deufert, Charles Linehan, Νανά Βάχλα, Ignacio Camio Azpillaga, Martin Lawrance, Mary Sano, Gregory Apostolidis και Μελίνα Μαστροθανάση άλλά και Έλληνες δασκάλους.

Η Βιβλιοθήκη

Στις αποθήκες της Σχολής βρέθηκαν πακέτα με πολύτιμα βιβλία από τη βιβλιοθήκη της Κούλας Πράτσικα, τα οποία όμως ήταν παραπεταμένα και σε κακή κατάσταση. Αφού αποκαταστάθηκαν, αποτέλεσαν στη συνέχεια τα πρώτα βιβλία της *Βιβλιοθήκης*, που ιδρύθηκε το 2001 και αριθμεί σήμερα 6.000 τόμους. Είναι οργανωμένη με το σύστημα Dewey, διαθέτει φωτοτυπικά μηχανήματα, οπτικοακουστικά μέσα, ενημερωτικά φυλλάδια, ενώ υπάρχουν καθορισμένες ώρες ξενάγησης. *Η Βιβλιοθήκη στηρίζει το πρόγραμμα σπουδών της Σχολής, αποτελώντας παράλληλα και εφαλτήριο για συστηματική έρευνα πάνω στην τέχνη του χορού.* Για πρώτη φορά στην Ελλάδα επιχειρείται μια επίσημη τεκμηρίωση του σύγχρονου ελληνικού χορού και η δημιουργία ενός κομβικού πληροφοριακού κέντρου όπου υλικό, όπως βιβλία, βίντεο, περιοδικά, συλλέγεται και αποτιμάται. Η Βιβλιοθήκη βρήκε μεγάλη ανταπόκριση σε σπουδαστές χορού, τόσο της ΚΣΟΤ όσο και άλλων σχολών της Αθήνας και του εξωτερικού, αλλά και σε πλήθος χρηστών με διαφορετικούς τομείς ενασχόλησης, όπως η αρχιτεκτονική, το θέατρο, τα νέα μέσα, η νομική επιστήμη, η εκπαίδευση και η ψυχολογία.

Οι παραστάσεις

Ένα από τα ουσιαστικότερα βήματα που ολοκλήρωσαν τη φιλοσοφία και το όραμά μας υπήρξε, ήδη από το 2000, η αντικατάσταση των ετήσιων επιδείξεων των σπουδαστών, *με πραγ-*

ματικές επαγγελματικές παραστάσεις χορογραφημένες από σημαντικούς χορογράφους. Οι προσκεκλημένοι καλλιτέχνες δημιούργησαν τις χορογραφίες ειδικά για τις παραστάσεις μας ή δίδαξαν ένα μέρος από το ρεπερτόριό τους. Στους κόλπους της ΚΣΟΤ γεννήθηκε το 2000 η Ελληνική Ομάδα Σύγχρονου Χορού (*Hellenic Dance Company*). Στόχος της είναι η εκτέλεση παραστάσεων εντός και εκτός Ελλάδος κατά τα διεθνή πρότυπα και το χτίσιμο μιας ζωντανής γέφυρας που θα συνδέει την παγκόσμια χορευτική αρένα με την ελληνική χορευτική σκηνή. Ο πυρήνας της ομάδας αποτελείται τόσο από επαγγελματίες χορευτές όσο και από σπουδαστές, οι οποίοι επιλέγονται κατόπιν διαδικασίας ακροάσεων από τους χορογράφους με αυστηρά κριτήρια και υψηλές απαιτήσεις. Μέχρι σήμερα η ομάδα έχει πραγματοποιήσει παραστάσεις στην Ελλάδα, όπως στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης (2002–2007) και στο Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού (2008), αλλά και σε θέατρα του εξωτερικού. Το 2006–2007 πραγματοποιήθηκαν παραστάσεις στη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης (2006), στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (Ιούνιος, Σεπτέμβριος 2007), στο Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Αθήνας (2007), στον προαύλιο χώρο του Αρχαιολογικού Μουσείου Δελφών (2007), στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Europalia. Europe (Βρυξέλλες 2007). Για το 2008 παραστάσεις δόθηκαν στο Le Conservatoire de Paris (Παρίσι, Απρίλιος).

Οι παραστάσεις, πέρα από την εκπαιδευτική αξία τους, έχουν επιπλέον τη θέση πιλοτικού προγράμματος στην ίδρυση ανεξάρτητου επαγ-

γελματικού τμήματος, «*Performing*», το οποίο θα απαρτίζεται από απόφοιτους της ΚΣΟΤ, καθώς και άλλων Επαγγελματικών Σχολών Χορού της χώρας, χορευτές, οι οποίοι θα επιλέγονται κατόπιν ακροάσεων (audition).

Η ίδρυση αυτού του τμήματος, είναι αναγκαία για τους εξής λόγους:

1. Για να δοθεί η δυνατότητα στους απόφοιτους επαγγελματίες χορευτές που έχουν πάρει πτυχίο χορού να διατηρήσουν τις παραστατικές δεξιότητές τους μέσα σε ένα κατάλληλο εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό περιβάλλον, όπως αυτό της Κρατικής Σχολής Χορού, αντίστοιχο του οποίου δεν υπάρχει στην κοινότητα του χορού στην Ελλάδα.

2. Για να δοθεί η ευκαιρία σ' αυτούς τους επαγγελματίες, να αναπτύξουν και να βελτιώσουν περαιτέρω αυτές τις δεξιότητες μέσω της συνεργασίας τους με τους μετακαλούμενους διάσημους χορογράφους, που κάθε χρόνο είναι διαφορετικοί, και επιλέγονται από την παγκόσμια ελίτ του χορού.

Για τις παραστάσεις της ΚΣΟΤ έχουν χορογραφήσει μεταξύ άλλων οι Wim Vandekeybus, Richard Alston, Charles Linehan, Martin Lawrance, Νανά Βάχλα, Κωνσταντίνος Ρήγος, Δημήτρης Παπαϊωάννου, Αντώνης Φωνιαδάκης, Ζουζού Νικολούδη, Χάρης Μανταφούνης, Βάλια Αλεξανδράτου και Μάχη Δημητριάδη. Οι σπουδαστές είχαν, επίσης, την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με σημαντικούς χορογράφους, όπως η Martha Graham, ο Jose Limon, ο Mark Morris, ο Richard Alston και ο Pascal Rioult, και να διδαχθούν έργα

του παγκοσμίου ρεπερτορίου μέσω της συνεργασίας της ομάδας με τους ίδιους ή με χορογράφους των ομάδων τους που επίσημα διαχειρίζονται το έργο όσων δεν βρίσκονται εν ζωή. Η Σχολή συνεργάζεται με οργανισμούς παγκόσμιας εμβέλειας, όπως το Μπαλέτο της La Scala του Μιλάνου, το London Contemporary Dance Theatre, η Richard Alston Company, η ομάδα χορού Ultima Vez, το Junior Ballet του Conservatoire του Παρισιού, καθώς και μορφωτικά ιδρύματα όπως το British Council και η Ελληνοαμερικανική Ένωση.

Το όραμά μας είναι να παρέχουμε μια εκπαίδευση όχι στατική, αλλά δυναμική, που βοηθάει τους καλλιτέχνες του χορού να αντιλαμβάνονται καθετί νέο με την ταχύτητα που

απαιτεί η εποχή μας. *Η Ελληνική Ομάδα Σύγχρονου Χορού είναι προϊόν της γραμμής που έχει χαράξει η Σχολή για τον 21ο αιώνα και αποτελεί μια επαγγελματική ομάδα χορευτών, η οποία αν-*

ταποκρίνεται στις σύγχρονες προκλήσεις με δημιουργικότητα, έμπνευση και καθημερινή εντατική εξάσκηση.

Ακολουθώντας τα πρότυπα των μεγάλων ιδρυμάτων του εξωτερικού, η ΚΣΟΤ προχωρεί στη δημιουργία ενός χώρου φιλοξενίας παραστάσεων (studio–performance space) εντός του ιστορικού κτιρίου της στην οδό Ομήρου 55 (Αθήνα). Το επονομαζόμενο *Black Box* είναι μια αίθουσα με άδεια χρήσης εξήντα τουλάχιστον μετακινούμενων θέσεων, ειδικό για παραστάσεις χορού δάπεδο, σύστημα ηχομόνωσης, πυρασφάλειας και κλιματισμού, καθώς και σύγχρονο εξοπλισμό φωτισμού, ήχου και προβολών. Με αυτό το νέο εγχείρημα έχουμε δύο στόχους: αφενός, την εξοικείωση των σπουδαστών με το κοινό με τη δημιουργία ενός χώρου υποδοχής μέσα στη σχολή και, αφετέρου, την εγκαθίδρυση ενός πόλου έλξης για τους φίλους του χορού, ο οποίος θα τους δώσει την ευκαιρία να έρθουν σε επαφή με το ιστορικό κτίριο της οδού Ομήρου.

Δύο λόγια ξεχωριστά για την Hellenic Dance Company

Ο χώρος, το σώμα και ο άνθρωπος βρίσκονται στο κέντρο της δημιουργικής διαδικασίας του χορού, κι αυτό που μας ενδιαφέρει είναι να φέρουμε στο κοινό μας θεάματα που θα έχουν στο κέντρο του προβληματισμού τους τον άνθρωπο. Είτε παρουσιάζουμε έργα ρεπερτορίου, είτε πρωτοποριακές χορογραφίες, μας ενδιαφέρει η συγκίνηση, η συμμετοχή, η αίσθηση του θεατή και όχι ο εντυπωσιασμός μέσα από υπερβολές

στη χρήση του σώματος ή η κατάχρηση σκηνικών εφφέ.

Η Hellenic Dance Company, η ομάδα που δημιουργήσαμε στην Κρατική Σχολή Χορού, ελπίζουμε ότι σηματοδοτεί μια νέα εποχή για τον χορό στην Ελλάδα. Είναι σαφές ότι μια τέτοια ομάδα θα έπρεπε να είχε δημιουργηθεί πολλά χρόνια πριν. Έστω και αργά όμως, είμαστε όλοι ευτυχείς που καταφέραμε να τη δημιουργήσουμε και πιστεύουμε ότι θα διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη σκηνή του χορού στην Ελλάδα, φέρνοντας νέο αίμα και καινούργια οπτική σε μια τέχνη που έχει μεγάλη ανάγκη και από τα δύο αυτά στοιχεία. Η Hellenic Dance Company, εκτός από φορέας αλλαγής, έχει και έναν ακόμη ρόλο που σχετίζεται με τη σκηνική εμπειρία, καθώς η γνώση της τεχνικής είναι αυτή που οδηγεί τον καλλιτέχνη στο πέρασμα από τη θέση του μαθητή σ' εκείνη του επαγγελματία.

Η εκπαίδευση στην ΚΣΟΤ: όραμα και πραγματικότητα

Είναι γνωστό ότι η Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης αποτελεί συνέχεια της ιδιωτικής σχολής της αείμνηστης Κ. Πράτσικα. Από το 1934 ως το 1973/4, οπότε και τη δώρισε στο Κράτος, η Σχολή είχε το όνομα Σχολή Ορχηστικής Τέχνης. Στην ουσία ήταν για μεγάλο χρονικό διάστημα αυτό που αναγράφεται και μπορεί να το δει κανείς ακόμη και σήμερα στην είσοδο του ιστορικού κτιρίου της οδού Ομήρου 55: «Σχολή γυμναστικής και ρυθμικής». Αυτό ήταν σπουδαίο εγχείρημα για την εποχή του και μο-

ναδικό για την Ελλάδα. Στις σημερινές συνθήκες φαίνεται ανεπαρκές, δεν χάνει όμως την ιστορική του σημασία, και έτσι θα πρέπει να το δούμε χαράσσοντας τη γραμμή που η Σχολή θα ακολουθήσει τον 21ο αιώνα. Η Κούλα Πράτσικα θα συμφωνούσε. Θα είχε σίγουρα εμπλουτίσει το όραμά της για να προσαρμοστεί στις σημερινές ανάγκες της εκπαίδευσης στην τέχνη που λάτρευε.

Στη χώρα μας η χορευτική εκπαίδευση είναι κυρίως ιδιωτική. Σύμφωνα με το σύστημα εξετάσεων για την επιλογή των υποψηφίων των ιδιωτικών σχολών, οι μελλοντικοί σπουδαστές καλούνται να δείξουν την επάρκειά τους μπροστά σε μια επιτροπή που ορίζεται από το Υπουργείο Πολιτισμού. Μοναδικός φορέας δημόσιας εκπαίδευσης είναι η ΚΣΟΤ, οπότε οι ευθύνες όσων συμμετέχουν στη λειτουργία της είναι πολύ μεγάλες. Η Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης ανήκει από το 1974 στο ελληνικό κράτος, στους φορολογούμενους πολίτες αυτής της χώρας. Αυτό κάνει ακόμη πιο εμφανές το γεγονός ότι οφείλει να ανταποκριθεί στον σκοπό της προσφέροντας εξαιρετικό επίπεδο σπουδών που ξεκινά από το πρόγραμμα και τους καθηγητές, για να φτάσει στις κτιριακές εγκαταστάσεις. Οι τομείς που χρειάζονταν αναβάθμιση και ανανέωση στα οκτώ προηγούμενα χρόνια, ήταν πολλοί:

Καταρχάς, έγινε ανακαίνιση του ιστορικού κτιρίου της σχολής φροντίζοντας το τελικό αποτέλεσμα να συμφωνεί με την ιστορία και το ύφος του. Προστέθηκε με τη βοήθεια του ΥΠΠΟ μία τρίτη αίθουσα χορού με σύγχρονες προ-

διαγραφές και οπτικοακουστικά μέσα. Ανανεώθηκε το εκπαιδευτικό πρόγραμμα προσθέτοντας νέα μαθήματα σε κανονικές ώρες ή σε σε-

μιναριακούς κύκλους. Προστέθηκε προαιρετικά, μέσα στις σπουδές μπαλέτου, το σύστημα RAD που εφαρμόζεται σε περίπου εκατό χώρες στον κόσμο, και στο οποίο είχαμε επιτυχία 98%, ενώ πάνω από 60% των επιτυχόντων πέρασε με di-

stinction. Είναι μια επιπλέον εξάσκηση και ένα χρήσιμο δίπλωμα πέρα απ' αυτό της ΚΣΟΤ για όσους το θέλουν.

Παλεύουμε συνειδητά για μια εκπαίδευση που, μέσα από την πειθαρχία και τη σκληρή δουλειά, θα απελευθερώνει τη δημιουργικότητα· μια εκπαίδευση που, μέσα σ' ένα κλίμα ζωντάνιας, ενθουσιασμού και συνεχούς συνεργασίας θα ανανεώνεται και θα βελτιώνεται συνεχώς. Για την πραγματοποίηση αυτού του οράματος, έχουμε πρώτα απ' όλα την ευθύνη να είμαστε ενημερωμένοι και συντονισμένοι με όλα τα σύγχρονα ρεύματα στις τέχνες και στους τρόπους διδασκαλίας έτσι ώστε να επιλέγουμε μέσα απ' αυτά όσα πραγματικά αξίζουν. Δεν διστάζουμε να ανανεώνουμε το διδακτικό προσωπικό, όταν χρειάζεται, ώστε να δίνεται η ευκαιρία σε πολλούς δημιουργικούς δασκάλους να προσφέρουν σ' αυτή τη μοναδική κρατική σχολή του τόπου μας. *Θέλουμε την ΚΣΟΤ μια ανοιχτή κοινωνία.* Η εποχή που διάφοροι τοπικοί κύκλοι αποκομμένοι από τον υπόλοιπο κόσμο αλληλοσυγχαίρονταν με αυταρέσκεια αγνοώντας τον τον υπόλοιπο κόσμο και αγνοούμενοι από αυτόν πέρασε. Ο στίβος τώρα είναι παγκόσμιος και μέσα σ' αυτόν πρέπει να μάθουμε να λειτουργούμε και συχνά να ανταγωνιζόμαστε συνεισφέροντας ταυτόχρονα τα μοναδικά μας ελληνικά στοιχεία που μας κάνουν να ξεχωρίζουμε.

Σήμερα, η Κρατική Σχολή, αναβαθμισμένη στο διδακτικό της έργο και στην υλικοτεχνική της υποδομή, είναι έτοιμη να ξεπεράσει κάθε εσωστρέφεια μέσα από ένα πνεύμα συνεχούς ανα-

νέωσης και κοσμοπολιτισμού. Η ΚΣΟΤ φιλοδοξεί να γίνει κέντρο τεχνών με διεθνή ακτινοβολία και αξιοπιστία, όπου οι σπουδαστές, πέρα από την επαγγελματική τους εκπαίδευση από καταξιωμένους δασκάλους, να μπορούν να ενημερώνονται για τα σύγχρονα ρεύματα, έχοντας την ευκαιρία να συνεργάζονται και να πειραματίζονται με σημαντικούς δημιουργούς απ' όλο τον κόσμο είτε μέσα στην τάξη είτε πάνω στη σκηνή. Τα τελευταία δέκα χρόνια τα πράγματα έχουν αλλάξει αισθητά, πρέπει όμως να εξελιχθούν κι άλλο αν θέλουμε κάποια στιγμή να δημιουργήσουμε σ' αυτή τη χώρα τη δική μας παράδοση στην τέχνη του χορού.

Για το προεπαγγελματικό τμήμα

Η Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης είναι το εκπαιδευτικό ίδρυμα από τις τάξεις του οποίου προέρχονται οι περισσότεροι από τους καλλιτέχνες που στελεχώνουν τον σύγχρονο χορό στην Ελλάδα. Είναι λογικό λοιπόν οι προσπάθειες να ξεκινούν ήδη από τη βασική εκπαίδευση που αρχίζει από τα παιδικά χρόνια και αποτελεί το «φυτώριο» για την επιλογή αυτών που αργότερα θα πλαισιώσουν τον χορό στην Ελλάδα.

Οι περισσότεροι γονείς στέλνουν τα παιδιά τους στις σχολές χορού όχι με σκοπό αυτά να κάνουν τον χορό επάγγελμα στο μέλλον, αλλά για να ασκηθούν, να αποκτήσουν «χάρη» στις κινήσεις τους και να απασχοληθούν με κάτι καλλιτεχνικό, συμπληρώνουν δηλαδή αυτά που δεν τους παρέχονται από το σχολείο. Μέσα σ'

αυτό το περιβάλλον, κάποια ταλαντούχα παιδιά, αν έχουν την τύχη να έρθουν στην ΚΣΟΤ ή να φοιτήσουν σε μια ιδιωτική σχολή που δεν θα τα καταστρέψει (γιατί δυστυχώς υπάρχουν και τέτοιες), αλλά κυρίως χάρη στην αγάπη τους για τον χορό και την εργατικότητά τους, ξεχωρίζουν και προχωρούν. Το θέμα είναι τέτοια παιδιά να επιλέγονται νωρίς και στη συνέχεια να παίρνουν μια σωστή εκπαίδευση ώστε ν' ανθίσουν.

Το προεπαγγελματικό τμήμα της Κρατικής Σχολής Χορού, αν και για πολλά χρόνια ονομαζόταν «φυτώριο», δυστυχώς μόνο φυτώριο δεν υπήρξε αν κρίνει κανείς από το γεγονός ότι μόνο ελάχιστο ποσοστό των παιδιών αυτών περνούσε τις εξετάσεις εισαγωγής στο επαγγελματικό τμήμα της Σχολής. Μεγάλο μέρος του προβλήματος είναι ότι στο «φυτώριο» δεν υπήρχε κανένα ουσιαστικό σύστημα επιλογής και επίσης, όποιοι έμπαιναν, ανεξάρτητα αν στην πορεία αποδεικνυόταν ότι δεν διέθεταν το ταλέντο, το σώμα, το πνεύμα και το πείσμα για να κάνουν καριέρα στον χορό, παρέμεναν εκεί μέχρι το τέλος του χρόνου φοίτησης.

Η ΚΣΟΤ τα τελευταία χρόνια ξεκίνησε ένα πρόγραμμα στους δήμους της Αττικής (με τον φιλόδοξο στόχο να επεκταθεί στην υπόλοιπη Ελλάδα), όπου γίνονται ακροάσεις με σκοπό να ανακαλυφθούν κάποια ταλέντα, αν υπάρχουν, και να διαδοθεί παράλληλα η άποψη για την αξία του χορού. Άρα χρειάζεται πρώτιστα, μια σοβαρή διαδικασία επιλογής, και μετά την επιλογή απαιτείται ένας συστηματικός και συνεχής τρόπος αξιολόγησης των παιδιών. Στην ΚΣΟΤ

υπάρχουν εξαιρετικοί δάσκαλοι, ειδικευμένοι στη διδασκαλία μικρών παιδιών, καθώς και μακρά παράδοση σωστής εκπαίδευσης, που όμως πρέπει συνεχώς να βελτιώνεται και να προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα, αφού παντού, και ειδικότερα στην τέχνη, η στατικότητα μπορεί να αποβεί μοιραία για τη δημιουργικότητα, τη ζωτικότητα και την ανανέωση.

Το μέλλον του χορού

Όπως ίσως θα γνωρίζετε, ο χορός επί σειρά δεκαετιών υπήρξε ο «φτωχός συγγενής», ή ενδεχομένως και ο «παρίας» των τεχνών στην Ελλάδα. Μια σειρά συγκυριών, που δεν είναι της παρούσης να αναλυθούν, αλλά και λάθος τακτικές οδήγησαν σε πολλαπλασιασμό των παραλείψεων και της εγκατάλειψής του στην τύχη και στην καλή διάθεση όσων είχαν κάποιο μεράκι ή κάποιου είδους έμπνευση, ή εν πάση περιπτώσει κάποια πληροφόρηση για το τι γινόταν αλλού, να οδηγήσουν την κατάσταση.

Και, φυσικά, όσα οφείλονται σε γενικότερες ιστορικές συγκυρίες δεν μπορούμε να τα αλλάξουμε ή να παρέμβουμε δραστικά, όσα όμως εξαρτώνται από εμάς, μπορούμε σαφώς να τα αλλάξουμε, μπορούμε δηλαδή να παρέμβουμε ουσιαστικά. Σκοπός είναι να εξασφαλίσουμε ένα μέλλον για την τέχνη αυτή με γερές βάσεις στην εκπαίδευση αλλά και την καλλιτεχνική δημιουργία. Τα δύο αυτά στοιχεία δεν είναι και τόσο μακριά το ένα από το άλλο όσο ενδεχομένως θα νόμιζε κανείς. Ο χορός αφέθηκε στο προσωπικό «όραμα», μερικές φορές πραγματικό, μερικές

φορές σαθρό, κάποιων ανθρώπων. Ανάλογα ήταν και τα αποτελέσματα· το όραμα της Πράτσικα που ξεκίνησε να το υλοποιεί 72 χρόνια πριν, έδωσε την Κρατική Σχολή Χορού. Άλλες περιπτώσεις δεν απέβησαν τόσο θετικές για την τέχνη του χορού.

Η ΚΣΟΤ, ο μόνος κρατικός φορέας χορευτικής παιδείας στην Ελλάδα, αντιμετωπίζει τον ηγετικό της ρόλο με μεγάλη σοβαρότητα και πολλή σκέψη και υπευθυνότητα έναντι των μελλοντικών επαγγελματιών, του κοινού, αλλά και του φορολογούμενου Έλληνα πολίτη, που θα πρέπει κάποτε να βλέπει κάποια αποτελέσματα από εκπαιδευτικούς και άλλους οργανισμούς. Έτσι λοιπόν, έγινε σχεδιασμός με μακροπρόθεσμη πνοή, με τη σκέψη ότι η δράση στο σήμερα θα πρέπει να σχεδιαστεί με το βλέμμα στις μελλοντικές προκλήσεις. Μια γερή βάση είναι το πιο σημαντικό, και μπορεί να χρησιμεύσει ως εφαλτήριο για τις αυριανές «αποδόσεις». Μέσα από αυτό το πρίσμα ανανεώθηκε το πρόγραμμα σπουδών, δίνοντας έμφαση στις τεχνικές που πραγματικά θα έδιναν γερές κατευθύνσεις στους χορευτές.

Το χάος στην εκπαίδευση, στο όνομα μιας επίπλαστης ελευθερίας, είναι καταστροφικό, επομένως εστιάσαμε –επαναλαμβάνω– στην απόκτηση γερής και σωστά διδασκόμενης τεχνικής, φυσικά από τους ανθρώπους που αποδεδειγμένα είναι σε θέση να τις διδάξουν. Ανανεώσαμε το διδακτικό προσωπικό, συνεργαζόμενοι με *ανθρώπους που είναι σε θέση με τα τυπικά και ουσιαστικά προσόντα τους να ανταποκριθούν*

στις απαιτήσεις της Σχολής. Εφαρμόστηκαν πολύ αυστηρά κριτήρια επιλογής, πράγμα που σημαίνει ότι οι σπουδαστές, ακόμη κι αν πέτυχαν στις εισαγωγικές εξετάσεις, δεν έχουν εξασφαλισμένη τη θέση τους για το υπόλοιπο της

φοίτησης, αλλά μπορεί να φύγουν αν η απόδοσή τους είναι ανεπαρκής – κι αυτό έχει γίνει σε αρκετές περιπτώσεις. Πολλά ακόμη έγιναν και γίνονται στο πλαίσιο του εκπαιδευτικού προγράμματος.

Τελευταίο σημαντικό μέρος του σχεδιασμού, που πιστεύουμε θα αλλάξει τα πράγματα στην Ελλάδα, είναι η προσθήκη 4ου έτους σπουδών, ώστε να υπάρχει χρόνος και περιθώριο για εξειδίκευση και έμφαση στην περφόρμανς και τη χορογραφία. Μας ενδιαφέρει η ουσιαστική αναβάθμιση της ΚΣΟΤ, και όχι το κυνήγι προνομίων μέσα από ένα ανύπαρκτο ή σαθρό έργο.

Σαν μανιφέστο

Θέλουμε μια παιδεία δυναμική.

Παλεύουμε για την ποιότητα.

Αντιστεκόμαστε στην υποκουλτούρα και τις ευκολίες της εποχής.

Αναζητούμε την ελευθερία μέσα από τη γνώση και τη μελέτη.

Δεν πιστεύουμε ότι η ασυδοσία μπορεί να οδηγήσει σε σημαντικά καλλιτεχνικά αποτελέσματα, αντίθετα, ξέρουμε καλά πως ό,τι σημαντικό έχει γίνει, της σύγχρονης τέχνης συμπεριλαμβανομένης, έγινε μετά από πολλή και σκληρή δουλειά, πειθαρχία και μάθηση.

Θέλουμε η *Κρατική Σχολή Χορού* να γίνει το Κέντρο Χορού που ονειρευόμαστε: ο χώρος που θα γίνει γνωστός πέρα από τα σύνορα της Ελλάδας και θα προβάλλει τις δυνατότητες του ελληνικού χορού στον υπόλοιπο κόσμο.

Χωρίς να ονειροβατούμε, χωρίς να ψευδό-

μαστε για τις πραγματικές δυνατότητες την παρούσα στιγμή.

Θέλουμε να αναβαθμίσουμε τον χορό και τη θέση των ανθρώπων του. Θέλουμε οι απόφοιτοι της ΚΣΟΤ να είναι ικανοί να χαράξουν τον δικό τους δρόμο, καλλιτέχνες δημιουργικοί, με γνώση, δυνατή προσωπικότητα και ατομική συνείδηση.

Πιστεύουμε στη δημιουργική αφομοίωση των υπαρχόντων επιτυχημένων μοντέλων πάντοτε με απώτερο σκοπό την ανάδειξη της σύγχρονης πραγματικότητας.

Έχουμε αποδείξει με τη δουλειά μας ότι μπορούμε να αντεπεξέλθουμε στις προκλήσεις των καιρών.

Έχουμε αποδείξει ότι η δουλειά μας αναβαθμίζει την ελληνική τέχνη και εκπαίδευση.

Θα προχωρήσουμε με τον ίδιο τρόπο.

Ελπίζουμε να υπάρξουν άξιοι μιμητές.

Οι παραστάσεις 2000–2008 αναλυτικά

- 2000 «Νέα Υόρκη–Λονδίνο–Παρίσι: Τρεις Ελληνίδες χορογράφοι με διεθνή καριέρα», Θέατρο Χώρα. Χορογραφίες των Αθηνάς Βάχλα, Μάχης Δημητριάδου Lindahl, Βάλιας Αλεξανδράτου.
- 2001 «Ιστορίες Χορού», Θέατρο Ιλίσια. Χορογραφίες των Ζουζού Νικολούδη, Κωνσταντίνου Ρήγου, Μιχάλη Ναλμπάντη και Βάλιας Αλεξανδράτου.
- 2002 «Ιστορίες Χορού ΙΙ», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Χορογραφίες των Martin Lawrance, Charles Linehan, Μιχάλη Ναλμπάντη, Κωνσταντίνου Ρήγου και Wim Vandekeybus.
- 2003 «Από τη Martha Graham στο Wim Vandekeybus», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Χορογραφίες

των Richard Alston, Wim Vandekeybus, Βάλιας Αλεξανδράτου, Μιχάλη Ναλμπάντη και Χάρη Μανταφούνη.

- 2004 «Ποιητικές Ερμηνείες», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Χορογραφίες των Martha Graham, Jose Limon, Mark Morris, Pascal Rioult και Βάλιας Αλεξανδράτου.
- 2005 «Ποιητικές Ερμηνείες ΙΙ», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Χορογραφίες των Δημήτρη Παπαϊωάννου, Κωνσταντίνου Ρήγου, Χάρη Μανταφούνη, Βάλιας Αλεξανδράτου και Martin Lawrance.
- 2006 «Acts of Light, Acts of Darkness», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Χορογραφίες των Richard Alston, Pascal Rioult, Martha Graham, Αντώνη Φωνιαδάκη, Νανάς Βάχλα, Λίντας Καπετανέα και Jozef Frucek.
- 2007 «Πόλεμος», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Χορογραφίες των Martha Graham, Pascal Rioult, Jasmin Vardimon, Hofesh Shechter, Λίντας Καπετανέα και Jozef Frucek.
- 2007 «Acts of Light, Acts of Darkness», Βρυξέλλες, Βέλγιο. Χορογραφίες των Pascal Rioult, Martha Graham, Hofesh Schehter, Κυριάκου Χατζηιωάννου, Λίντας Καπετανέα και Jozef Frucek.
- 2008 «Acts of Light, Acts of Darkness», Le Conservatoire de Paris. Χορογραφίες των Pascal Rioult, Martha Graham, Hofesh Schehter, Αντώνη Φωνιαδάκη, Λίντας Καπετανέα και Jozef Frucek.
- 2008 «Δίαυλοι», Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. «Acts of Light, Acts of Darkness», Βρυξέλλες, Βέλγιο. Χορογραφίες των Νανάς Βάχλα, Πένυς Διαμαντοπούλου, Αθανασίας Κανελλοπούλου, Jasmin Vardimon, Λίντας Καπετανέα και Jozef Frucek.

Η χρονική διάσταση της λογοτεχνικής μεταφραστικής δημιουργίας**

ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΙΤΣΑΞΗΣ*

Ανάμεσα στα πολλά στοιχεία αισθητικού προβληματισμού που θέτει στον στοχαστή η μεταφραστική δημιουργία είναι και εκείνο του χρόνου, ενός στοιχείου με αναμφισβήτητες γλωσσολογικές καταβολές, τις οποίες όμως υπερακοντίζει κατά πολύ, καθώς οι τελευταίες εκτείνονται και σε άλλους χώρους –ψυχολογικούς, ιστορικούς και κοινωνιολογικούς– προσδίδοντάς του έτσι χαρακτήρα θεμε-

---

* *Ο Βασίλης Βιτσαξής είναι πρόεδρος της Ελληνικής Εταιρείας Μεταφραστών Λογοτεχνίας.*

** *Ομιλία κατά την επίδοση των βραβείων λογοτεχνικής μετάφρασης, της Ελληνικής Εταιρείας Μεταφραστών Λογοτεχνίας.*

λιακού δομικού στοιχείου του εγχειρήματος της λογοτεχνικής μετάφρασης.

Το στοιχείο αυτό, που εδώ θα νοηθεί μόνο με την έννοια που του δίνει ο καθημερινός λόγος, εμφανίζει, από την οπτική γωνία της λογοτεχνικής μετάφρασης, δύο πλευρές, όσες είναι και οι όχθες ανάμεσα στις οποίες κυλάει το δημιουργικό της ρεύμα, ανάμεσα δηλαδή στη γλώσσα–πηγή και στη γλώσσα–στόχος.

Όπως συμβαίνει με κάθε δημιουργία, η λογοτεχνική μετάφραση, αυτόνομο και αυτοδύναμο έργο τέχνης, πραγματοποιείται και αυτή μέσα στον χρόνο. Ο τελευταίος είναι αναγκαίος συντελεστής και απαραίτητη προϋπόθεση κάθε γένεσης, είτε αυτή συντελείται στον μακρόκοσμο του σύμπαντος, είτε στον μικρόκοσμο της ανθρώπινης δράσης και ειδικότερα σε εκείνον της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως όχι μόνο οι αρχαίες υπαρξιακές μυθοπλαστικές αναζητήσεις, αλλά και οι μεγάλοι στοχαστές της ελληνικής αρχαιότητας, κατάταξαν τον χρόνο, είτε στις άναρχες κοσμογονικές θεότητες είτε στις άκτιστες πηγές της δημιουργίας, δηλαδή στα σύνδρομα κάθε «μεταβολής», για να χρησιμοποιήσουμε εδώ μια συνώνυμη έκφραση της φιλοσοφικής ορολογίας.

Έτσι, στο επίπεδο του «μυθικῶς σοφίζεσθαι» κατά τον Αριστοτέλη (*Ηθικά Νικομάχεια*), θα συναντήσουμε τον χρόνο, ήδη από τον πανάρχαιο ορφικό κύκλο, ως «αἰτίαν τῶν πάντων». Όπως μας πληροφορεί ο Πρόκλος, στα σχόλιά του στον

Κρατύλο του Πλάτωνος[1] (I, 124) «... ὡς καί Ὀρφεύς τήν πρώτην αἰτίαν τῶν πάντων χρόνον καλεῖ». Αλλά και ο Δαμάσκιος[2], αναφερόμενος στην ορφική θεογονία θα γράψει πως «και πριν ακόμα από τον αιθέρα και το χάος, πριν δηλαδή και από αυτά ακόμα τα αρχικά δημιουργήματα, "πατέρας" τους ήταν ο χρόνος ως προϋπόθεση της ύπαρξής τους». Επιγραμματικά άλλωστε μας μεταφέρει ο Έρμαιος τη σχετική ορφική διδαχή για τη σχέση ανάμεσα στη δημιουργία και στον χρόνο «...όπου γάρ γένεσις ἐκεῖ καί χρόνος».[3]

Ας θυμηθούμε ακόμα εδώ και τον Φερεκύδη από τη Σύρο που δίδασκε (έψαλλε) στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ. «... Ζάς μέν καί Χρόνος ἦσαν ἀεί καί Χθονίη»,[4] και ακόμα «ὁ μὲν αἰθήρ τό ποιοῦν, ἡ γῆ τό πάσχον, ὁ δέ χρόνος ἐν ᾧ τά γενόμενα».[5]

Περνώντας στη χρυσή εποχή της ελληνικής διανόησης, θα συναντήσουμε στον μαθητή του Σωκράτη Κριτία την ακόλουθη αναφορά στον χρόνο: «...ἀκάμας τε χρόνος περί τ' ἀενάω ρεύματι πλήρης φοιτᾶ τίκτων αὐτός ἑαυτόν...»[6] Δηλαδή, «ο ακούραστος χρόνος αέναος (χωρίς τέλος μήτε αρχή) γεμάτος με ρεύματα που κυλούν (καθώς) ο ίδιος γεννάει τον εαυτό του». Ο ίδιος ο Κριτίας, αναφερόμενος στον χρόνο, χρησιμοποιεί το επίθετο «αυτοφυής», ένα επίθετο που, όπως το θεωρεί η πλειοψηφία των σχολιαστών, προσδίδει στον χρόνο χαρακτήρα αϊδιότητας και προϋποθετικής πηγής της δημιουργίας.

Και αυτός ο θείος Πλάτων, ο μόνος από τους μεγάλους μας φιλοσόφους που δέχτηκε στον *Τί-*

μαιο (37 C, D) τον χρόνο ως πλάσμα του Δημιουργού, δίδαξε πως στο αρχαίτυπο χάος δεν ήταν δυνατό να υπάρξει χρόνος και πως ο τελευταίος γεννήθηκε μαζί με τον Ουρανό (*Τίμαιος* 38 B), μαζί δηλαδή με την τάξη. Πριν από αυτή, το χάος δεν είχε ρυθμό και, αν υποτεθεί ακόμα ότι είχε κίνηση, η τελευταία δεν θα είχε τίποτα το σταθερό που να μοιάζει με τον χρόνο.

Τέλος, στο βιβλίο της *Γένεσης* στην Παλαιά Διαθήκη, η δημιουργική πράξη του Θεού, εκείνη που σηματοδοτεί το πέρασμα από την ακατασκεύαστη γη, και από την άβυσσο του σκοταδιού της άχρονης αιωνιότητας στην έγχρονη πραγματικότητα,[7] γίνεται με τον Λόγο Του.

«…καί εἶπεν ὁ Θεός γεννηθήτω φῶς …καί ἐκάλεσεν ὁ Θεός τό φῶς ἡμέραν καί τό σκότος ἐκάλεσεν νύκτα. καί ἐγένετο ἑσπέρα καί ἐγένετο πρωία, ἡμέρα μία» (*Γένεσις*, 1–5). Και εδώ ο χρόνος είναι σύν–δρομος της Δημουργίας.

Πρόθεσή μου δεν είναι να επεκταθώ εδώ, ούτε στις θεωρίες για την πραγματικότητα ή την υποκειμενικότητα του χρόνου, ούτε να θίξω καν την καντιανή τομή του προβλήματος στην *Κριτική του Καθαρού Λόγου*. Στόχος μου, στα πολύ περιορισμένα θεματικά όρια των σημερινών παρατηρήσεων, είναι μόνο η λογοτεχνική μετάφραση και η σχέση της με τον χρόνο. Θεώρησα ωστόσο απαραίτητη μια σύντομη αναφορά στον στενό δεσμό της δημιουργίας γενικότερα με τον χρόνο, γιατί η λογοτεχνία –και η λογοτεχνική μετάφραση είναι λογοτεχνία– αποτελεί αναμφισβήτητα δημιουργία στον μικρόκοσμο της Τέχνης, ή «στον κόσμο του μύθου», με την πιο

πλατειά έννοια του όρου, στον κόσμο του μύθου στον οποίον ανήκουν όλες οι μορφές της Τέχνης.

Ο μύθος που λέγεται Τέχνη, προϊόν της ανθρώπινης φαντασίας και ευαισθησίας, είτε ανήκει στον κύκλο της άμεσης παράστασης, όπως συμβαίνει με την ποίηση και τη μουσική, είτε της έμμεσης, στην οποία συνήθως κατατάσσονται οι άλλες μορφές της Τέχνης, ανήκει πάντα στον χώρο του *φαινόμενου* κόσμου, δηλαδή στην περιοχή εκείνη που συνδέεται αναπόσπαστα με τον χρόνο.

Ιδιαίτερα ο έντεχνος λόγος, και μαζί φυσικά και η λογοτεχνική μετάφραση, κατατάχτηκε από πολλούς στις τέχνες που χαρακτηρίστηκαν «τέχνες εν χρόνω» (artes in tempore), ή «χρονικές τέχνες» (artes temporales), σε αντίθεση με εκείνες που ονομάστηκαν «τέχνες εν χώρω» (artes spatiales), στις οποίες περιέλαβαν τη γλυπτική, τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική.

Ο Γερμανός G. Lessing, στο αριστούργημά του *Laokoon* το 1776, μίλησε για τέχνες που παριστούν «σώματα που συνυπάρχουν μέσα στον χώρο», όπως είναι η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική, σε αντίθεση με εκείνες που χρησιμοποιούν σύμβολα τα οποία διαδέχονται το ένα το άλλο μέσα στον χρόνο, όπως η όρχηση, η μουσική και η λογοτεχνία.

Η διάκριση αυτή, ωστόσο, δεν έγινε γενικότερα αποδεκτή[8] και πολυάριθμες υπήρξαν οι μελέτες και τα δοκίμια που ζήτησαν να καταδείξουν, αφενός τη χωρικότητα των λεγομένων τεχνών του χρόνου και αφετέρου τη χρονικότητα των λεγομένων τεχνών του χώρου.

Αν ξεκινήσουμε από τη θέση πως κάθε μορφή της Τέχνης είναι προϊόν και αποτέλεσμα μιας *εσωτερικής διαδικασίας*, πως δηλαδή κάποια συνείδηση τη δημιουργεί (και κάποια άλλη την αναπλάθει) και ακόμα πως, πέρα και έξω από την εσωτερική εκείνη ροή που λέγεται συνείδηση, δεν υπάρχει ούτε καν είναι νοητό κάποιο «έργο τέχνης», θα συμφωνήσουμε, νομίζω, πως όλες οι τέχνες είναι χρονικές ή τουλάχιστον πως δεν είναι ολότελα απαλλαγμένες από το στοιχείο της χρονικότητας. Η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική δεν διαφέρουν από τη μουσική, τη λογοτεχνία ή τη μετάφραση στο ότι οι πρώτες είναι τέχνες «χωρικές», ενώ οι δεύτερες «χρονικές». Διαφέρουν μόνο ως προς το *ποσοστό της χρονικότητάς* τους.

Φυσικά το θέμα είναι απέραντο και πάλι θα χρειαστεί να περιοριστώ στις λίγες αυτές απαραίτητες παρατηρήσεις, σημειώνοντας πως, όπως και να έχει το πράγμα, παραμένει πέρα από κάθε αμφιβολία το γεγονός πως η λογοτεχνία –και φυσικά και η λογοτεχνική μετάφραση– είναι τέχνες κατ' εξοχήν χρονικές, συνδεδεμένες δηλαδή αναπόσπαστα με το στοιχείο χρόνος και πως, επομένως, μια σωστή θεώρησή τους πρέπει να περιλαμβάνει αναγκαία και τη θεμελιακή αυτή παράμετρο.

Τι σημαίνουν όμως όλα αυτά;

Ας σημειωθεί, πριν απ' όλα, ότι η *χρονικότητα* της λογοτεχνικής μετάφρασης, είναι δεδομένη από τη *μέθεξή* της (για να χρησιμοποιήσω έναν Πλατωνικό λόγο) στην πράξη της δημιουργίας. Η λογοτεχνική μετάφραση, όπως κάθε

Τέχνη, όχι μόνο γεννιέται, δηλαδή δημιουργείται, ή απολαμβάνεται «εν χρόνω», αλλά και ότι ο τελευταίος δεν θα πρέπει να νοηθεί εδώ ως κάποια αφηρημένη «διάρκεια», αλλά προπάντων ως μια αλυσίδα από τρεις αλλεπάλληλους νοητούς χώρους[9] του χρόνου: *το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον*. Δηλαδή ως κάποιο «πλαίσιο εποχής» μέσα στο οποίο γεννιέται αρχικά το λογοτέχνημα, μέσα στο οποίο κατόπιν μεταφράζεται και, τέλος, μέσα στο οποίο διαβάζεται ή ακούγεται η μετάφρασή του.

Παραφράζοντας αυτά που έγραφε ο F. Schiller στο δοκίμιό του *Για την Αισθητική Παιδεία του Ανθρώπου*[10], μπορούμε να ειπούμε πως, όπως ο λογοτέχνης είναι πολίτης ενός κράτους, είναι και πολίτης της εποχής του. Τούτο σημαίνει ακόμα πως, όσο μικρότερη είναι η απόσταση ανάμεσα στον χρόνο, ή στην «εποχή» της δημιουργίας και σε εκείνον της «απόλαυσης», της «κατανάλωσης» θα έλεγα αδόκιμα αλλά πιο εκφραστικά, τόσο πιθανότερη είναι η σύμπτωση και η πληρότητα της αισθητικής επικοινωνίας. Εδώ θα πρέπει ακόμα να επισημανθεί και το γεγονός ότι ενώ η «πρώτη γραφή», όπως αποκάλεσε ο Σεφέρης το κείμενο στη γλώσσα–πηγή, θεωρημένη κάτω από το φως του στοιχείου *χρόνος*, εμφανίζει μια στατικότητα, με την έννοια ότι πραγματοποιείται σε μια δεδομένη, και στο διηνεκές αμετάβλητη, χρονική στιγμή, δηλαδή σε ένα δεδομένο «χώρο χρόνο», με ό,τι αυτό μπορεί να συνεπάγεται για τον ιστορικό, γλωσσικό, θρησκευτικό, κοινωνικό περίγυρό της, η μετάφραση, αντίθετα, βρίσκεται πάντα σε χρονική, και συχνά χωρική, απόσταση, μικρότερη ή με-

γαλύτερη από αυτήν, αλλά και ότι έχει μια «δυναμική» μέσα στον ιστορικό χρόνο και μέσα στον γλωσσικό χώρο, ακόμα και μέσα στον ίδιο τον δικό της, αφού μπορεί να επαναληφθεί – και στην πράξη τούτο συμβαίνει συχνά, σε διάφορες εποχές.

Η μετάφραση, λοιπόν, δεν είναι μόνο γέφυρα ανάμεσα σε δύο γλώσσες, αλλά, πολύ συχνά, και ανάμεσα σε δύο «εποχές», εκείνης του σύγχρονου δικού της κόσμου και εκείνης της «πρώτης γραφής». Είναι συνάρτηση *δύο καιρικών στιγμών*, αφενός της σύλληψης και δημιουργίας του λεγόμενου «πρωτότυπου», και αφετέρου εκείνης της μεταφραστικής ανάπλασής του. Για τον λόγο αυτόν, ο μεταφραστής θα πρέπει να είναι πάντοτε σε θέση –αλήθεια πόσο δύσκολο είναι τούτο!– να βιώσει εσωτερικά την εποχή που μεταφράζει, με όσα πολλά, πάρα πολλά και σχεδόν απροσδιόριστα, σημαίνει τούτο.

Εδώ αμέσως προβάλλει το πρώτο ερώτημα, αν δηλαδή η μετάφραση θα πρέπει να μεταφέρει την «πρώτη γραφή» σε όλη της την ιστορικότητα, ή να αποβλέπει στην ένταξη του μεταφρασμένου κειμένου στην «ατμόσφαιρα» της δικής της εποχής. Αν, δηλαδή, η μετάφραση θα πρέπει να δίνει την εντύπωση πως γράφτηκε «εκεί και τότε», με ό,τι αυτό το «εκεί» και το «τότε» χωρικά ή χρονικά σημαίνει, ή ως κάτι που ανήκει στον χώρο και στην εποχή του μεταφραστή.

Η δεύτερη πρόσβαση στο ερώτημα μου φαίνεται πιο σύμφωνη με τους αισθητικούς σκοπούς της μετάφρασης. Θα ήταν π.χ., τελείως απρόσφορη, όπως σημειώνει και ο Θ. Νάκος[11] μια με-

τάφραση, ας πούμε του Σαίξπηρ, σε γλωσσικούς τύπους της ελληνικής γλώσσας του 16ου αιώνα! Δεν έλειψαν ωστόσο και τα αντίθετα παραδείγματα, σε ειδικές όμως περιπτώσεις, όπως π.χ. έγινε η μετάφραση στην αγγλική γλώσσα της Αγίας Γραφής με τη χρησιμοποίηση καταλήξεων στα ρήματα ή στις προσωπικές αντωνυμίες παλαιών τύπων της γλώσσας, για να αποδοθεί, με τον τρόπο αυτό, το στοιχείο του χρόνου.

Η λογοτεχνική μετάφραση πρέπει να «μιλάει» και να συγκινεί τον σύγχρονό της άνθρωπο, γι' αυτό και σε αντίθεση με το «στατικό πρωτότυπο» η μετάφραση είναι εξελίξιμη διαχρονικά, δηλαδή ανανεώσιμη, σε παράλληλη πορεία με τους πολιτιστικούς παράγοντες, εθνικούς, κοινωνικούς, ψυχολογικούς κάθε εποχής.

Κάθε εποχή, όπως το σημειώνει ένας συγχρονος Ισπανός στοχαστής[12], απαιτεί τις δικές της μεταφράσεις, και τούτο για διάφορους λόγους. Πρώτα πρώτα, γιατί νέες ερμηνείες, κάτω από το φως της φιλολογικής και της γλωσσολογικής έρευνας, επιτρέπουν την πραγματοποίηση όλο καλύτερων και ακριβέστερων μεταφράσεων, ύστερα, επειδή δεν είναι δυνατή η χρονική σύμπτωση της απόδοσης στη γλώσσα–στόχο με το πρωτότυπό της, η εξέλιξη της ίδιας της γλώσσας–στόχου, δηλαδή της γλώσσας της μετάφρασης, διευκολύνει και πλαταίνει τις δυνατότητες μιας καινούργιας ερμηνείας του πρωτότυπου. Τέλος, και τούτος είναι ένας πρόσθετος σημαντικός λόγος, γιατί οι απαιτήσεις και η πολιτισμική κατάρτιση του δέκτη της μετάφρασης εξελίσσονται και αυτές. Έτσι καμιά μετάφραση δεν μπορεί να είναι,

ή να θεωρηθεί οριστική και μη επιδεχόμενη μεταβολή. Καμιά μετάφραση, όσο αυστηρά ακριβής και αν είναι δεν εκπληρώνει όλες τις λειτουργίες της έξω από τα χρονικά, τα πολιτιστικά κλπ. πλαίσια μέσα στα οποία πραγματοποιήθηκε.

Στο σημείο αυτό προκύπτει ένα άλλο ερώτημα με ακόμα πιο βαθιές φιλοσοφικές καταβολές. Αν, δηλαδή, θα δεχτούμε τη μετάφραση του έντεχνου λόγου ως γεγονός απλής «μετάγγισης» ή και ως «κολυμπήθρα αναγέννησης». «Μεταλαβιά του *άλλου*» ή και «αναγέννηση–επιβίωσή» του;

Παρά το γεγονός ότι και οι δύο θέσεις είναι δυνατό να υποστηριχτούν πειστικά, η δεύτερη μου φαίνεται πως βρίσκεται πιο κοντά στη *δημιουργική* φύση της μετάφρασης, όπως την πιστεύω πως πρέπει να είναι. Το μεταφρασμένο δηλαδή λογοτεχνικό κείμενο, για να επιφέρει το αισθητικό αποτέλεσμα στο οποίο είναι ταγμένο, πρέπει να είναι *κείμενο της εποχής του*, να μπορεί δηλαδή να ηχήσει στα αυτιά και στην ψυχή του αναγνώστη του, όχι ως κάποια φωνή από το παρελθόν, αλλά ως σύγχρονος λόγος. Τούτο, νομίζω, θα πρέπει να είναι πρωταρχικό μέλημα, αλλά όχι όμως και μοναδικό για το προκείμενο μέλημα του μεταφραστή. Ο τελευταίος, χωρίς να παραγνωρίζει την ιστορικότητα–χρονικότητα του έργου που μεταφράζει, μεταφέροντας δηλαδή στη γλώσσα –στόχο ό,τι είναι ουσιώδες από τον χρονικό περίγυρό του, πρέπει κυρίως να αποβλέψει στο δικό του «ακροατήριο», σε εκείνο που λαλεί τη γλώσσα της εποχής του και που θα δεχτεί το μεταφρασμένο έργο με τη συγκίνηση που μπορεί να γεννήσει μόνο ο δικός του λόγος.

Ο καθηγητής Μ. Μερακλής[13] αποκαλεί μια τέτοια απομάκρυνση από τις ακραίες στιγμές του πρωτότυπου «αναπόφευκτη προδοσία της μετάφρασης» ως αποτέλεσμα μιας προσπάθειας συνειδητής να προδοθεί κάπως το τυχόν αλλοτινής εποχής πρωτότυπο για να μη προδοθεί ολότελα η σύγχρονη. «Τείνω να δω», γράφει, «το μεταφραστικό πρόβλημα της σχέσης πρωτοτύπου και μεταφράσεων, σε αντιστοιχία με το πρόβλημα της αρχικής μορφής και των παραλλαγών της που συναποτελούν ένα σύστημα έκφρασης μέσα στον χρόνο. Έτσι η ανομοιότητα του αντιγράφου προς το πρωτότυπο δεν είναι έλλειψη και αδυναμία, είναι εμπλουτισμός της πείρας πάνω στα μεγάλα έργα που δημιούργησε και εξακολουθεί να δημιουργεί το ανθρώπινο πνεύμα... Οι μεταφράσεις δεν συντελούν στην αποκάλυψη του πρωτότυπου τόσο, όσο στη συμπλήρωσή του, όπως αυτή καθορίζεται από την υποκειμενικότητα των μεταφραστών και από την αντικειμενικότητα των καιρών». Και επεξηγώντας τις σκέψεις του αυτές συμπληρώνει: «Ο Αισχύλος είναι μια φορά επιτυχία πλήρης, δεν πρόκειται να γνωρίσει ποτέ ξανά την επιτυχία που γνώρισε στην κλασσική Αθήνα. Δεν είναι θέμα αδυναμίας δικής μας εισδοχής του μεγαλείου του Αισχύλου, είναι αδυναμία του Αισχύλου, δηλαδή αδυναμία κάθε ιστορικής υπάρξεως, που περιορίζεται βασικά μέσα στον χρόνο της τον ωρισμένο, να μην είναι αιώνια με την άποψη αυτή».

Αντίθετες σκέψεις, ή τουλάχιστον από άλλη σκοπιά, έχει διατυπώσει σχετικά ο καθηγητής Ι. Θ. Κακριδής στο βιβλίο του *Το Μεταφραστικό Πρόβλημα*:[14] «Το ιδανικό του μεταφραστή»,

γράφει, «είναι ο κόσμος που εκφράζει το καλλιτέχνημα να ξαναβρεθεί στην καινούργια του μορφή, αν είναι δυνατόν όλος, με όσο γίνεται μικρότερη αλλοίωση».

Θα πρέπει να ομολογηθεί στο προκείμενο, ωστόσο, πως η διαφορετικότητα της μετάφρασης σε σχέση και με τον χρονικό περίγυρο του «πρωτότυπου» είναι αναπόδραστη. Η δεδομένη προσαρμογή της στη «χρονική στιγμή» της εποχής της δεν αποτελεί προδοσία του πρωτότυπου αλλά, κατά τον καθηγητή Μ. Μερακλή, «εμπλουτισμό[15] της πείρας που το συναποτελεί». Ο όρος «εμπλουτισμός», που χρησιμοποιείται εδώ, δεν πρέπει βέβαια να νοηθεί *ποιοτικά*, ως καλυτέρευση δηλαδή του πρωτότυπου, με ό,τι επικίνδυνο μπορεί κάτι τέτοιο να σημαίνει, αλλά *ποσοτικά*, ως διαπίστωση δηλαδή του *προσθετικού* χαρακτήρα της μετάφρασης με την έννοια ότι η τελευταία καταγράφει και απεικονίζει τις μεταβολές που φέρνει ο χρόνος. Κάτι τέτοιο είναι και αναγκαίο και αναπόφευκτο, και επομένως δεν αποτελεί «προδοσία» με την έννοια της χειροτέρευσης και ακόμα λιγότερο «δίλημμα» που μπορεί να προβληματίσει τη θεωρητική πρόσβαση στη μεταφραστική διαδικασία.

Η προσπάθεια του μεταφραστή, για την οποία γίνεται εδώ λόγος, θα μπορούσε να αποκληθεί «*εναρμόνιση διαχρονικού και συγχρονικού στοιχείου*», ένα εγχείρημα που είναι βέβαια ιδιαίτερα δύσκολο, αν όχι συχνά ακατόρθωτο. Και τούτος είναι ένας ακόμα λόγος για να χαρακτηρίσουμε τη λογοτεχνική μετάφραση όχι

«προδοσία», όπως επιδερμικά συνηθίζεται να αποκαλείται, αλλά «συνθετική προσπάθεια», που απαιτεί ευαισθησία και γνώση.

Τον συνδυασμένον αυτό χαρακτήρα των παραμέτρων χρονικής φύσης της μετάφρασης, θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «*μεταφραστικό χρόνο*», ή ίσως «*παρωχημένο παρόν*», αν θέλαμε να μιμηθούμε την ψυχολογική πρόσβαση στο πρόβλημα του χρόνου του ιερού Αυγουστίνου που, όπως είναι γνωστό, είχε κάνει λόγο στις «Εξομολογήσεις» του –*Confessiones*– για εκείνη την «distentio animi» και για τους τρεις παρόντες χρόνους: για το «παρόν του παρελθόντος» για το «παρόν του παρόντος» και για το «παρόν του μέλλοντος». Ο αναγνώστης της «πρώτης γραφής» μεταφέρεται και γεύεται αισθητικά την ψευδαίσθηση του «παρωχημένου εκείνου παρόντος» που συνθέτει τον χρονικό περίγυρο του πρωτότυπου, αυτό που αποκαλεί ο σύγχρονος Γάλλος φιλόσοφος P. Ricoeur «*κατάσταση ανάπλασης*» με ό,τι τούτο μπορεί να σημαίνει για τη γλώσσα, τις ιστορικές συνθήκες και το κοινωνικό πλαίσιο που το συναποτελούν. Ο αναγνώστης–χρήστης της μετάφρασης μεταφέρεται βέβαια και αυτός σε εκείνον τον χρόνο, όποιος και να είναι αυτός, πιο μακρινός ή πιο κοντινός από το δικό του παρόν, αλλά μαζί και σε έναν άλλο χρόνο, ιστορικά, κοινωνικά και πάντοτε ψυχολογικά «ομόχρονο» της μετάφρασης, που επικάθεται στο νέο κείμενο, και ασφαλώς διαφοροποιεί τα χρονικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου. Ωστόσο, αυτό το πρόσθετο «δεύτερο παρόν» έχει από τη φύση του, περιστασιακό μόνο χαρακτήρα σε σχέση με την αμετακίνητη

ιστορική στιγμή του πρωτότυπου και συνεπώς, δεν μπορεί να συν–επιβιώσει με το τελευταίο, αν βέβαια και αυτό το ίδιο είναι άξιο να επιζήσει. Ωστόσο, η αμετακίνητη αυτή «ιστορική στιγμή» του πρωτότυπου, ο εποχικός δηλαδή περίγυρος της δημιουργίας του πρωτότυπου, δεν καθηλώνει χρονικά και το μήνυμά του όταν το τελευταίο έχει τη δύναμη να υψωθεί σε αιώνιο σύμβολο. Τούτο άλλωστε είναι και το μεγαλείο της αληθινής Τέχνης, ότι δηλαδή γεννιέται «εν χρόνω» αλλά ότι αποβλέπει στο αιώνιο. Η προσθήκη του χρονικού περίγυρου της μετάφρασης, για την οποία κάναμε λόγο, είναι μόνο χρήσιμη και αισθητικά αποδεκτή, όσο διανοίγει μια ευκολότερη πρόσβαση ή επιτρέπει μια αμεσότερη επικοινωνία με το πρωτότυπο. Ο ρόλος της όμως αυτός είναι από την ίδια του τη φύση εφήμερος, γίνεται μάλιστα και επιζήμιος όταν παρέρχεται το ψυχολογικό ομόχρονο ανάμεσα στον μεταφραστή και στον αναγνώστη του, έτσι που στην απόσταση που τυχόν χωρίζει το πραγματικό παρόν από εκείνο του «πρωτότυπου», να έρχεται να προστεθεί και μια τρίτη χρονική διάσταση, εκείνη της μετάφρασης, που όμως τίποτα πια δεν δικαιολογεί ή μπορεί να δικαιώσει. Η επανάληψη της μετάφρασης έργων που επιζούν λόγω της ποιότητάς τους είναι τότε χρήσιμη και επιθυμητή, αλλά και επιβεβαιώνει τον στενό δεσμό που έχει η μετάφραση με τον χρόνο της.

Όλα όμως τούτα βρίσκονται ακόμα στο πεδίο της θεώρησης της μετάφρασης στον ρόλο της «μετάγγισης», και τα ερωτήματα που τίθενται αφορούν στους τρόπους εκπλήρωσης αυτού του σκοπού. Χωρίς όμως να υποβαθμίζεται ο τε-

λευταίος, η σημασία αλλά και τα προβλήματα που προκύπτουν από αυτόν, η προσοχή των ερευνητών άρχισε, ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, να στρέφεται και σε άλλες παραμέτρους της μετάφρασης, σε εκείνες που αποκλήθηκαν «επιβίωση» της πρώτης γραφής, που εμφανίζει μια ιδιαίτερη πλευρά αυτής της μετάγγισης, και σε εκείνες που ταιριάζει καλύτερα ο όρος «αναγέννηση» ή «ανάπλαση».

Σε ό,τι αφορά στην πρώτη, είναι αναμφίβολο το γεγονός πως η μετάφραση ενός λογοτεχνικού έργου συμβάλλει στην επιβίωσή του, όταν εκείνο, με το πέρασμα του χρόνου, είτε έχει αποξενωθεί από το ακροατήριό του, είτε κινδυνεύει να το χάσει. Ο ρόλος της όμως αυτός μπορεί να φανερωθεί μόνο εάν, μεταβάλλοντας τη γλώσσα–πηγή, καταφέρει να δώσει στη γραφή εκείνη νέα περιθώρια ζωής ή «δικαίωμα αναπνοής» μέσα σε άλλο πλαίσιο στο οποίο καθοριστικό ρόλο παίζει ο χρόνος. Η παράμετρος «επιβίωση» εξηγεί ακόμα τον λόγο για τον οποίον γίνονται αναγκαίες και χρήσιμες οι αλλεπάλληλες μεταφράσεις του ίδιου λογοτεχνικού έργου. Κάθε εποχή έχει τον δικό της κόσμο, τις δικές της μεταφράσεις. Η ίδια η έννοια της επιβίωσης είναι αναπόδραστα δεμένη με τον χρόνο.

Σε ό,τι αφορά στην παράμετρο «αναγέννηση», θα πρέπει να σημειωθεί ότι σε ορισμένες, όχι όμως σπάνιες περιπτώσεις, το μεταφρασμένο έργο, όχι μόνο επιβιώνει από το γεγονός της μεταφοράς του σε έναν άλλο πολιτισμικό ή κοινωνικό περίγυρο, αλλά «ξαναγεννιέται», ή μάλλον «ξαναγεννά», όταν η μετάφραση για τον λόγο

αυτό, φέρνει στο φως δυνατότητες της γλώσσας που έμεναν στη σκιά, και που μόνο αυτή, με τρόπο διάφορο από εκείνον της λογοτεχνίας έχει τη δύναμη να αποκαλύψει. Με τη μετάφραση, όπως το είπε ένας σύγχρονος Γερμανός στοχαστής[16], διαπλατύνεται η επικοινωνιακή συνάρτηση της γλώσσας–στόχου και τούτο σημαίνει ότι τα ξένα πολιτισμικά στοιχεία μεταγγίζονται στη γλώσσα–στόχο με την προσθήκη γλωσσικών ή υφολογικών μορφών έτσι που η μετάφραση να μετασχηματίζει και να ανανεώνει τη γλώσσα–στόχο και τους υφολογικούς της κανόνες. «Σε διαπλάτυνση και πλουτισμό της γλώσσας–στόχου απολήγει», όπως το έγραψε και ο Σεφέρης, «η δοκιμασία στην οποία την υποβάλλει ο μεταφραστής». «Η αλήθεια είναι», πρόσθετε, «πως προσπάθησα να μεταφράσω στα ελληνικά την *Έρημη Χώρα* και μερικά άλλα ποιήματα του Έλλιοτ. Το έκανα νομίζω για δύο λόγους. Πρώτα γιατί δεν είχα άλλο τρόπο να εκφράσω τη συγκίνηση που μου έδωσαν, και έπειτα για να δοκιμάσω την αντοχή της γλώσσας μου».

Οπωσδήποτε, όλα τούτα τα προβλήματα στα οποία αναφερθήκαμε και τα ερωτήματα που ζητούν επίμονα απάντηση μπορούν να συνοψιστούν σε ένα μόνο. «Πού και πότε μεταφράζω» και ακόμα «για ποιον» και για «ποιο σκοπό» μεταφράζω;

Οι απαντήσεις στα ερωτήματα αυτά που αποτελούν και ισάριθμα διλήμματα προβάλλουν επιλογές και σημαίνουν αποφάσεις που καλείται ο μεταφραστής, με οδηγό την πείρα και το αισθητήριό του, να αντιμετωπίσει με επιτυχία.

Λέχτηκε[17], και πολύ εύστοχα, πως η λογοτεχνική μετάφραση είναι «συνάντηση δύο ευαισθησιών», εκείνης του συγγραφέα και εκείνης του μεταφραστή, αλλά, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς, και συνάντηση «δύο χρόνων».

Η συνάντηση τούτη θυμίζει πολύ εκείνη του τρένου με τους σταθμούς του. Ο συρμός–πρωτότυπο μένει πάντα ο ίδιος μέσα στην πορεία του. Οι μεταφράσεις, οι σταθμοί, καθένας με τις ιδιαιτερότητές του κρατούν πρόσκαιρα μόνο τον συρμό. Εφήμερη, όπως η σπίθα της φωτιάς, η μετάφραση θα χαρίζει στο πρωτότυπο πρόσκαιρα μόνο φτερά για να υψωθεί σε χώρους που δεν μπορεί να φτάσει η ίδια.

Ο χρόνος, στον οποίο τόσο άνετα καθημερινά αναφερόμαστε, και που αγνοούμε τι είναι, όταν μας ρωτήσουν γι᾽ αυτόν, όπως το είπε ο ιερός Αυγουστίνος, αυτός που είναι μαζί και ψυχρός «αριθμός κίνησης», όπως τον είπαν ο Αρχύτας και ο Αριστοτέλης, αλλά και στοιχείο της «*Ύπαρξης*», όπως τον είδε ο Heidegger, και ακόμα ζωντανή θύμηση και προσμονή, όπως τον ένιωσε η ποίηση, αυτός που απασχολεί επιστήμες τόσο διαφορικές, όπως είναι η αστρονομία και τα μαθηματικά, αλλά και η ιστορία και η ψυχολογία, αυτός ο χρόνος που αποτελεί αναπόδραστο στοιχείο κάθε δημιουργίας, έχει φυσικά θεμελιακό ρόλο και στη μετάφραση. Η διερεύνηση των προβλημάτων που συνδέονται με αυτόν μόλις πρόσφατα άρχισε να απασχολεί την αναλυτική θεώρηση αυτής της Τέχνης. Σε ένα βιβλίο μου που κυκλοφόρησε πριν λίγα χρόνια στην Αθήνα, και που ήδη εκδόθηκε και κυκλο-

φορεί στα γαλλικά στο Παρίσι, στα ρουμανικά στο Βουκουρέστι και στα ισπανικά στη Μαδρίτη, επιχείρησα να δώσω απαντήσεις στα διάφορα αισθητικά ερωτήματα που γεννάει η λογοτεχνική μετάφραση. Εδώ περιορίστηκα μόνο στην απλή επισήμανση της ύπαρξής τους και θα κλείσω, τις λίγες αυτές γραμμές, με τη διαπίστωση που, άλλωστε, κάνουν όλοι όσοι έσκυψαν προσεχτικά απάνω στα προβλήματα αυτά. Ότι δηλαδή, η στοχαστική διερεύνησή τους ανοίγει ένα πεδίο χαοτικό και απέραντο στον μυστηριακό χώρο του οποίου μόλις τις τελευταίες δεκαετίες ξεκίνησε ο άνθρωπος την επιστημονική και αισθητική του περιήγηση. Στο στόχαστρό της, μαζί με αυτόν, μοιραία έρχεται η χρονικότητα του ανθρώπου, εκεί δηλαδή που αρχίζει και εκεί που τελειώνει κάθε φιλοσοφική περιπέτεια, δηλαδή στον άνθρωπο και στο μέγα μυστήριο που τον περιβάλλει.

Σημειώσεις

1. Πρόκλος στον *Κρατύλο* του Πλάτωνος 396 Β. εις C. O. Kern, *Orficorum Fragmenta*, Berlin MCMLXIII[2] απόσπ. 68, σελ. 149.
2. Δαμάσκιος, *Καίσαρος Αγωγή*, 128 bis, εις C. O. Kern, *ένθ. ανωτ.* απόσπ. 54, σελ. 131.
3. Βλ. Πασσά, *Τα Ορφικά*, απόσπ. 15, σελ. 354.
4. Διογένης Λαέρτιος, *Vitae Philosophorum*, I, 119.
5. Diels – Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1969, 7 A9.
6. Diels – Kranz, *ένθ. ανωτ.*, 88 B 19, 25.
7. «ante caelum et terram nullum erat tempus», Αυγουστίνος: *Confessiones* XI, 13.
8. Βλ. E. A. Imbert εις *Revista Nacional de Cultura*, έκδ. Υπουργείου Πολιτισμού και Παιδείας της Αργεντινής, έτος 1, αριθ. 1, Buenos Aires, Sept. 1978, σελ. 89.

9. «Quid autem metimur nisi tempus in aliquo spatio?» (Αυγουστίνος, *ένθ. ανωτ.*, XI, 21).
10. Μετάφραση Ε. Λεονταρίτου, Αθήνα 1990, σελ. 79.
11. Θ. Νάκος, εις *Πρωτότυπο και Μετάφραση*, Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα, Δεκέμβριος του 1980, σελ. 78.
12. Badena de la Pena, εις «Οι μεταφράσεις ελληνικών κειμένων αρχαίων και νέων στη σύγχρονη Ισπανία» (περιοδικό *Θερβάντες* 1987–88, σελ. 118).
13. Μ. Γ. Μερακλής, «Η Αναγκαιότητα της Προδοσίας της Μετάφρασης» εις *Πρωτότυπο και Μετάφραση*, *ένθ. ανωτ.*, σελ. 165.
14. *Το Μεταφραστικό Πρόβλημα*, Αθήνα 1964, σελ. 11 επ.
15. Για «συσσωρευμένο πλούτο» κάνει λόγο και ο Badenas de la Pena, στο «Οι Μεταφράσεις Ελληνικών Κειμένων Αρχαίων και Νέων» εις *Cervantes–Θερβάντες* (δίγλωσση έκδοση) τόμ. II–III της Εταιρείας «Μιγκέλ ντε Θεβάντες», Αθήνα 1977–1978, σελ. 128.
16. W. Koller εις *Einführung in die Übersetzungs Wissenshaft*, σελ. 60.
17. Ν. Βαγενάς εις *Πρωτότυπο και Μετάφραση*, *ενθ. ανωτ.*, σελ. 276.

Εισήγηση «Επιτροπής Γαβρά» για τον Ελληνικό Κινηματογράφο

Κ. ΓΑΒΡΑΣ, ΑΠ. ΔΟΞΙΑΔΗΣ,
Τ. ΜΠΟΥΛΜΕΤΗΣ, Γ. ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ,
Χ. ΜΗΤΣΗΣ, ΕΛ. ΜΠΕΡΝΤΕ κ.ά.

Οι νόμοι αποτελούν γραπτή έκφραση της βούλησης της Πολιτείας για την εφαρμογή συγκεκριμένης πολιτικής. Κατά συνέπεια, δεν εκλάβαμε τον ρόλο της Επιτροπής ως απλώς νομοτεχνικό, διαδικαστικό ή γραφειοκρατικό, αλλά θεωρήσαμε, σύμφωνα με τη βούληση του υπουργού Πολιτισμού για τη σύνθεση της Επιτροπής και τις αρχικές προτροπές του, αλλά και επηρεασμένοι από τη βούληση των φορέων και των ανθρώπων του κινηματογραφικού χώρου, που εκφράστηκε στις συναντήσεις μας μαζί τους, ότι οφείλουμε στο πνεύμα των εισηγήσεών μας να οδηγηθούμε από μια συνολικότερη αντίληψη και άποψη για τη σημερινή κατάσταση αλλά και το μέλλον και τη σημασία του ελληνι-

κού κινηματογράφου. Στο πλαίσιο αυτό, νιώθουμε την ανάγκη να εκφράσουμε, πριν προχωρήσουμε σε νομοθετικές προτάσεις, κάποιες γενικότερες απόψεις στις οποίες βασίζεται το πνεύμα των επιμέρους εισηγήσεών μας. Αυτές εκφράζουν βέβαια και προσωπικές μας πεποιθήσεις, αλλά είναι ταυτόχρονα βασισμένες, ως επί το πλείστον, κατά το μέτρο πάντα των δυνατοτήτων μας να την ερμηνεύσουμε σωστά, στη συνισταμένη των απόψεων των δημιουργικών δυνάμεων του κινηματογράφου στην Ελλάδα του σήμερα. Πιο συγκεκριμένα, οι απόψεις αυτές είναι:

1. Ο κινηματογράφος εξακολουθεί να αποτελεί μία από τις πιο σημαντικές μορφές τέχνης, και λόγω της εκφραστικής δύναμης της οπτικοακουστικής του γλώσσας, αλλά και λόγω της δυνατότητας να προσεγγίζει νοηματικά και αισθητικά πολύ μεγάλα τμήματα του κοινού. Ο κινηματογράφος αποτελεί μορφή τέχνης μαζί και διασκέδασης και μπορεί να καλύπτει ανάγκες από βαθύτερα εκπαιδευτικές και πνευματικές μέχρι καθαρά ψυχαγωγικές. Ανάλογα με την έμφαση στις επιλογές των παραγωγών, δημιουργών και κατασκευαστών του, ένα κινηματογραφικό έργο είναι και παραμένει ένα πολιτισμικό, αλλά και ψυχαγωγικό προϊόν μεγάλης σημασίας.
2. Είναι εντελώς απαραίτητο για την πολιτιστικά, πολιτισμικά και κοινωνικά ζωντανή σύγχρονη χώρα, να έχει ενεργή γηγενή κινηματογραφία. Η ανταπόκριση και οι αντιδράσεις του ελληνικού κοινού στον ελληνικό κινηματογράφο, από τη συνεχιζόμενη

μέχρι σήμερα δημοτικότητα των ταινιών του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, μέχρι τη μεγάλη επιτυχία πολλών προσφάτων ταινιών, που δίνει ιδιαίτερα αισιόδοξο σήμα για το μέλλον, δείχνουν ότι η ανάγκη του κοινού για καλό ελληνικό κινηματογράφο είναι τεράστια, ζωντανή και γεμάτη προσδοκία για ακόμη καλύτερα πράγματα. Αποτελεί σαφή πεποίθηση του κινηματογραφικού χώρου, όχι μόνο των δημιουργών των ταινιών αλλά και των κύκλων της παραγωγής, της τεχνικής επεξεργασίας, της διανομής και των αιθουσών, ότι η επιπλέον αύξηση του μεριδίου των ελληνικών ταινιών στην κινηματογραφική μας αγορά αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση όχι μόνο για την ανάπτυξη, αλλά και για την επιβίωση της κινηματογραφικής μας ζωής γενικότερα. Σε μια εποχή που η έβδομη τέχνη δέχεται πολυποίκιλες πιέσεις από τεχνικές εξελίξεις, οικονομικές δυνάμεις, αλλαγές σε κοινωνικές και πολιτισμικές συνήθειες, αλλά και την αναπάντεχη και συχνά ανεξέλεγκτη ανάπτυξη των νέων μέσων, μια ισχυρή εθνική κινηματογραφία αποτελεί εγγύηση και βάση για κάθε μελλοντική ανάπτυξη. Χωρίς καλό, ζωντανό, παραγωγικό αλλά και εμπορικά αποτελεσματικό ελληνικό κινηματογράφο, η σχέση του κοινού με την κινηματογραφική τέχνη γενικότερα αλλά και η συνέχιση μιας υγιούς κινηματογραφικής δραστηριότητας στην πατρίδα μας, καθίσταται προβληματική. Από θεμελιώδες πολιτισμικό αγαθό, ο κινηματογράφος καταντά υποπροϊόν, από εργαλείο αυτογνωσίας, γίνεται σκέτο αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης και ανούσιας διασκέδασης.

Με την έννοια αυτή, η ενίσχυση με κάθε τρόπο της εθνικής κινηματογραφικής μας παραγωγής και εν γένει δραστηριότητας, αποτελεί λαϊκή επιταγή αλλά και κοινωνική προτεραιότητα. Υπάρχει ανάγκη διπλή, πολιτισμική και οικονομική για καλή κινηματογραφική τέχνη και πετυχημένη κινηματογραφική βιομηχανία.

3. Η διπλή φύση της κινηματογραφικής δραστηριότητας (καλλιτεχνική/πολιτισμική και εμπορική/βιομηχανική) είναι κοινή συνείδηση και στο κοινό αλλά και στην ενεργή κινηματογραφική κοινότητα. Κάποιες ταινίες κινούνται στο ένα άκρο, κάποιες στο άλλο, αλλά οι περισσότερες έχουν στοιχεία και των δύο, σε διάφορα ποσοστά. Συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας νέας πολιτικής για τον κινηματογράφο, δεν δογματίζουμε υπέρ ή κατά της μιας ή της άλλης όψης. Και οι δύο όψεις της κινηματογραφικής δραστηριότητας είναι αναγκαίες για την ύπαρξη μιας υγιούς κινηματογραφικής τέχνης, και πιστεύουμε ότι είναι ευθύνη της Πολιτείας να βοηθήσει με τους τρόπους που αρμόζουν σε μια σύγχρονη χώρα την ανάπτυξη και των δύο. Με το σκεπτικό αυτό θα προχωρήσουμε σε συγκεκριμένες προτάσεις σε διάφορα θέματα. Αυτά καλύπτουν και τη στήριξη της καλλιτεχνικής/πολιτισμικής όψης της κινηματογραφικής δημιουργίας, που είναι απαραίτητο να ενισχύεται και από άμεση κρατική οικονομική υποστήριξη στην παραγωγή, αλλά και την ενίσχυση της εμπορικής διάστασης του κινηματογράφου. Η δεύτερη προτείνεται να γίνεται κυρίως με κίνητρα που θα επιτρέψουν την αύξηση των επεν-

δύσεων και την αναζωογόνηση της ιδιωτικής παραγωγής, αλλά και γενικότερα της σχετικής επιχειρηματικής δραστηριότητας. Μια κινηματογραφία αποκλειστικά κρατικοδίαιτη είναι σύμπτωμα νοσηρότητας εξίσου σοβαρό με μια κινηματογραφία με αποκλειστικό στόχο τις εισπράξεις. Η αμφίπλευρη ανάπτυξη, η αναζωογόνηση και των δύο μορφών είναι απαραίτητη προϋπόθεση σωστής ανάπτυξης, και με αυτή την αρχή ως γνώμονα οδηγούμαστε στις προτάσεις μας.

4. Τελειώνοντας τη γενική αυτή εισαγωγή, επισημαίνουμε ότι πριν και πάνω από κάθε άλλη κρατική μέριμνα για τον κινηματογράφο, πρέπει να αποτελεί προτεραιότητα η δημιουργία των προϋποθέσεων για σωστή, επαγγελματική κινηματογραφική παιδεία, είτε με τη μορφή οργανωμένων εκτενών σπουδών, σε οποιοδήποτε επίπεδο, είτε με τη μορφή της συνεχιζόμενης επιμόρφωσης των ανθρώπων του κινηματογράφου. Συγκεκριμένες προτάσεις που αφορούν την παιδεία και την επιμόρφωση θα γίνουν στη συνέχεια, ανάλογα με τα ειδικότερα θέματα. Αλλά, η κύρια, επιτακτική ανάγκη για τη διαμόρφωση σωστής και ουσιαστικά αποτελεσματικής εκπαιδευτικής δομής, πρέπει να τονιστεί εξαρχής, ως ζήτημα κεφαλαιώδους σημασίας για το μέλλον του κινηματογράφου μας.

Η Επιτροπή διαπίστωσε ότι μία από τις πιο βασικότερες αδυναμίες του ελληνικού κινηματογράφου βρίσκεται στον τομέα του σεναρίου. Αν και το καλό σενάριο είναι απαραίτητη προϋπόθεση μιας επιτυχημένης ταινίας, οι περισσότερες

ελληνικές ταινίες βασίζονται σε σενάρια που υπολείπονται κατά πολύ του γενικότερου καλλιτεχνικού και τεχνικού επιπέδου τους.

Η Επιτροπή θεωρεί ότι η τέχνη και η τεχνική της συγγραφής σεναρίων δεν είναι αδυναμία που προέρχεται μόνο από τις ενδογενείς ελλείψεις της κινηματογραφικής κοινότητας αλλά από τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες στη χώρα μας, και συνίσταται:

- Στην έλλειψη μακροπρόθεσμης πολιτικής στρατηγικής για τον πολιτισμό τα τελευταία τριάντα χρόνια.
- Στην έλλειψη καλλιτεχνικής παιδείας γενικότερα και πιο συγκεκριμένα κινηματογραφικής παιδείας.
- Στην έλλειψη ισχυρής αφηγηματικής παράδοσης στα οπτικοακουστικά μέσα, καθώς και γόνιμης αλληλεπίδρασής της με τη λογοτεχνική μας παράδοση.
- Στη σχεδόν απόλυτη κυριαρχία οπτικοακουστικών προϊόντων χαμηλού επιπέδου που κατακλύζουν το τηλεοπτικό τοπίο αλλοιώνοντας και τραυματίζοντας το ποιοτικό κριτήριο του Έλληνα θεατή.

Το πρώτο σκέλος μιας νέας πολιτικής για τον κινηματογράφο είναι η κρατική οικονομική στήριξη η οποία πρέπει να είναι άμεση και έμμεση. Είναι απαραίτητο να τονιστεί ότι μέχρι σήμερα η χώρα μας υπολείπεται σημαντικά σε αυτόν τον τομέα σε σύγκριση με όλες τις πολιτισμένες χώρες της Δύσης. Παρά ταύτα, οι ήδη υπάρχουσες νομοθετικές ρυθμίσεις, αν εφαρμοστούν σωστά και με συνέπεια και με κάποιες προσαρμογές,

μπορούν να αποτελέσουν μια υγιή πρώτη βάση. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι αρκούν και κυρίως δεν απαλλάσσουν το κράτος από την ευθύνη να θέσει τον κινηματογράφο ως βασική προτεραιότητα της πολιτιστικής του πολιτικής και να διαθέσει γι' αυτόν επιπλέον κονδύλια. Ο κινηματογράφος μιας μικρής χώρας, όπως η δική μας, με περιορισμένη γλωσσική εμβέλεια, δεν μπορεί να βασιστεί αποκλειστικά και μόνο στη λογική και τις δυνάμεις της αγοράς για την ποιοτική του αναβάθμιση.

Όπως συμβαίνει και σε όλες τις εξελιγμένες ευρωπαϊκές χώρες, όπου υφίσταται μια στενότερη επαφή της Πολιτείας με τις εξελίξεις στον διεθνή κινηματογραφικό χώρο και εφαρμόζονται πιο έγκαιρες και έγκυρες παρεμβάσεις, προτείνουμε τη δημιουργία πλαισίου οικονομικών κινήτρων για την ενδυνάμωση και ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφικής βιομηχανίας. Τα οικονομικά κίνητρα (τα οποία δύνανται να είναι και αποδειγμένα μετρήσιμα) θα συμβάλλουν στη βελτίωση της ανταγωνιστικότητας της εγχώριας κινηματογραφικής μας βιομηχανίας στην ευρωπαϊκή και τη διεθνή αγορά.

Η περιβόητη κρίση του κινηματογράφου είναι, στην πραγματικότητα, η κρίση που μαστίζει ένα άλλοτε κομβικό σημείο της αγοράς, την αίθουσα. Ταινίες παράγονται περισσότερες από ποτέ και καταναλώνονται περισσότερο από ποτέ, με τη διαφορά ότι αυτό δεν συμβαίνει πια κυρίως στην αίθουσα. Με δεδομένα ότι η Ελλάδα έχει τη μικρότερη επισκεψιμότητα σε κινηματογραφικές αίθουσες στην Ευρώπη (1,2 φο-

ρές τον χρόνο) και ένα από τα μικρότερα μερίδια για τον εθνικό της σινεμά (5%–10% τα τελευταία δέκα χρόνια) και από τη στιγμή που τα εισιτήρια των ξένων ταινιών δε μπορούν να ξεπεράσουν το πλαφόν των 10–12 εκατομμυρίων τον χρόνο, ο μόνος τρόπος για να αυξηθεί η επισκεψιμότητα, να μεγαλώσει η αγορά και να διασωθεί η αίθουσα είναι το εθνικό σινεμά.

Μόνο μέσω της επιτυχίας των ελληνικών ταινιών μπορεί να ανέβει ο πήχης και μόνο με μια ανθούσα εμπορική βιοτεχνία μπορούν ν' αναδειχθούν νέα ταλέντα και να διευρυνθεί η γκάμα των παραγόμενων ταινιών. Επιπροσθέτως, και καθώς η αγορά γίνεται ολοένα και πιο customer orientated, πρέπει να ληφθεί υπόψη ο καθοριστικός ρόλος της διανομής στην έξοδο των ταινιών. Άλλωστε, το να παράγονται ταινίες που δεν βρίσκουν τον τρόπο να φτάσουν στις αίθουσες είναι δώρον άδωρον.

Ο ερασιτεχνισμός στην έντεχνη μουσική

ΚΩΣΤΗΣ ΓΑΪΤΑΝΟΣ*

Τώρα που η κλασική μουσική προσφέρεται σε τέτοια αφάνταστη ποικιλία και με τέτοια τελειότητα απόδοσης από τα διάφορα cds και δυστυχώς λιγότερο από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ο ερασιτέχνης μουσικός φαίνεται σαν υπόλειμμα μιας εποχής, όπου η μουσική αποδιδόταν συνήθως από αγύμναστα και ασταθή δάχτυλα με αδέξιες κινήσεις ή δοξαριές και όπου το άκουσμα ενός μεγάλου δεξιοτέχνη ήταν γεγονός σπάνιο και για πολλούς απλησίαστο. Τη θέση του ερασιτέχνη οργανοπαίκτη έχουν τώρα καταλάβει δικαιωματικά οι σπουδασμένοι μου-

* *Ο Κωστής Γαϊτάνος είναι καθηγητής, μουσικολόγος, διευθυντής του Καλλιτεχνικού & Πολιτιστικού Κέντρου «Ωδείον Μουσικοί Ορίζοντες».*

σικοί οι οποίοι έχουν μελετήσει σε κάποιο Ωδείο ή έχουν κάνει σημαντικές σπουδές σε Ακαδημίες του εξωτερικού με επώνυμους δασκάλους. Βέβαια το ζητούμενο εδώ δεν είναι να δημιουργηθεί ο μεγάλος δεξιοτέχνης του πιάνου, του δοξαριού ή της μπαγκέτας, αλλά ο σύγχρονος μουσικός –όσο αυτό είναι δυνατό– να αξιοποιήσει τα προσόντα του και να καλλιεργήσει τα πνευματικά του χαρίσματα.

Παρ' όλ' αυτά ο ερασιτεχνισμός που διέπει στη μουσική τέχνη τη νοοτροπία της σύγχρονης νεολαίας αλλά και του μέσου Έλληνα έχει μια ερμηνεία, γιατί διασαφηνίζει σημαντικά το άγνωστο μέλλον του επαγγελματικού προσανατολισμού.

Στην εποχή μας που ο ορθολογικός καταμερισμός της εργασίας και των πολλών ειδικεύσεων –θεμελιώδες αξίωμα είναι το θλιβερό εκείνο γνωμικό «ο χρόνος είναι χρήμα»– και που ο αγχώδης ρυθμός της ζωής δεν μας αφήνει ούτε το ελάχιστο περιθώριο χρόνου για αυτοσυγκέντρωση, θα αποτελούσε παραλογισμό η σπατάλη του πολύτιμου χρόνου της καθημερινής κοπιαστικής προσπάθειας, όπως είναι η εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου. Και θα φαινόταν τελείως παράλογο να παροτρύνουμε τους νέους λέγοντας ότι με μεγάλες προσπάθειες θα φτάνανε ποτέ στην τελειότητα της απόδοσης των βιρτουόζων που ακούμε στις συναυλίες ή στους δίσκους ακτίνας.

Το γεγονός αυτό δεν θα έπρεπε να μας θλίβει γιατί ο παραμερισμός του ερασιτέχνη από τον σπουδασμένο επαγγελματία ερμηνευτή φαίνε-

ται μάλλον να καταλήγει προς όφελος της μουσικής τέχνης αφού δεν υφίσταται τις τόσο πλέον γνωστές κακοποιήσεις της.

Συνηθίσαμε να προφέρουμε τη λέξη «ερασιτέχνης» με πολλή συγκατάβαση και όταν λέμε ερασιτεχνικό παίξιμο να υπονοούμε κατά κανόνα την πρόχειρη και κακή εκτέλεση.

Είμαστε πλέον πολύ μακριά από την εποχή των πρώτων βιρτουόζων και ιδίως αν σκεφθούμε τους διάφορους ονομαστούς μετριόφρονες βιολιστές της εποχής του Μπαρόκ (Αλμπινόνι, Κορέλλι κ.ά.) που σημείωναν δίπλα στο όνομά τους τις λέξεις «ερασιτέχνης βιολιστής». Και ακόμη τους ερασιτέχνες αλλά φιλόμουσους αριστοκράτες εκείνης της εποχής, που δημιουργούσαν στα αρχοντικά τους για τους συνθέτες μια ατμόσφαιρα εγκαρδιότητας και κατανόησης που τους επέτρεψε να δημιουργήσουν ένα από τα τελειότερα είδη μουσικής, τη Μουσική Δωματίου.

Και όχι μόνο. Γιατί ασφαλώς δεν γνωρίζουμε πόσο «επαγγελματίες» ήταν όλοι εκείνοι οι μουσικοί εκτελεστές που πρωτόπαιξαν τα μεγάλα έργα της ευρωπαϊκής μουσικής παραγωγής, ή τι φωνές διέθεταν οι τραγουδιστές και πόσο καλογυμνασμένες ήταν για να τραγουδήσουν π.χ. τις δύσκολες δεξιοτεχνικές άριες του Μότσαρτ στις μεγάλες του όπερες. Και είναι γεγονός αναμφισβήτητο, ότι ως την εποχή του Μπετόβεν αλλά και μετέπειτα η μουσική ερμηνεία είχε αναγκαστικά «συνθηκολογήσει» με το παίξιμο των ερασιτεχνών εκτελεστών εκείνης της εποχής. Παρ᾽ όλ᾽ αυτά θα ήταν άδικο να μη λάβουμε υπό-

ψη μας αυτή την ευεργετική επίδραση που ασκούσανε συχνά οι ερασιτέχνες μουσικοί στην εν γένει εξέλιξη και ανάπτυξη της μουσικής. Με την πάροδο όμως των ετών αυτός ο μακροχρόνιος ερασιτεχνισμός δημιούργησε την ανάγκη μιας οριακής αλλαγής και έτσι κάποια στιγμή τα μουσικά πράγματα δρομολογήθηκαν σε μια επαγγελματική βάση. Γι' αυτό και στις αρχές του 18ου αιώνα συγκροτήθηκε στο Μάνχαϊμ η πρώτη συμφωνική ορχήστρα υπό τον Γιόχαν Στάμιτς, που ο επαγγελματικός της προσανατολισμός είχε ως στόχο τη συστηματική και επιστημονική καθοδήγηση των μελών της ορχήστρας. Στην επιτυχία αυτής της προσπάθειας συνέβαλε ασφαλώς και ο πρίγκιπας Θεόδωρος Β΄, ο οποίος εκείνη την εποχή στήριξε αυτήν την απόπειρα καλύπτοντας οικονομικά όλα τα έξοδα, όπως μισθούς, αγορά μουσικών οργάνων κ.λπ.

Τα επόμενα χρόνια ο ερασιτεχνισμός δεν εγκατέλειψε ποτέ τις βασικές του αρχές γιατί έπαιξαν ρόλο τόσο οι πολιτιστικές όσο και οι κοινωνικές ανακατατάξεις.

Οι περισσότερες ορχήστρες είχαν ερασιτέχνες μουσικούς και τα έργα των συνθετών τις περισσότερες φορές παίζονταν prima vista με άπειρα λάθη. Μόνον η Φιλαρμονική του Λονδίνου είχε τα χρόνια εκείνα –αρχές του 19ου αιώνα– μια εκπληκτική ορχήστρα από πολύ καλούς επαγγελματίες και την ακολουθούσαν οι ορχήστρες του Γκεβαντχάους της Λειψίας, του Παρισιού, του Βερολίνου, της Αγίας Πετρούπολης και λίγο αργότερα της Ν. Υόρκης.

Η ανάπτυξη της μουσικής καλλιέργειας δια

του ερασιτεχνισμού, ελπιδοφόρα έως τα προπολεμικά χρόνια του 20ού αιώνα με τις χιλιάδες των μαθητών στα Ελληνικά ωδεία, τείνει όλο και περισσότερο να ανακοπεί, ο δε αριθμός των μαθητών περιορίζεται δυστυχώς όλο και περισσότερο σ' εκείνους που διαλέγουν τη μουσική για επάγγελμα. Η καθαρά ωφελιμιστική αντίληψη που έχουμε σήμερα για την παιδεία θα μπορούσε να αποδοθεί στις μεταπολεμικές συνθήκες ζωής. Αλλά τέτοιες συνθήκες δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο του τόπου μας. Ο ξένος παράγοντας μας επηρέασε τόσο που ο σύγχρονος Έλληνας, εκτός από λίγες περιπτώσεις, δεν ασχολείται σχεδόν καθόλου με τη μουσική και την πνευματική του καλλιέργεια γιατί έχει γίνει κοινωνός του γυαλιού της τηλεόρασης και της διασκέδασης του χορτασμένου στομαχιού.

Λουκάς Σαμαράς, *Deconstruction No 18, 1977*
Συλλογή Μπέλτσιου από τον κατάλογο *«Οι Πρωτοπόροι», μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αι.*

Μια εναλλακτική πρόταση

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ*

Προσωπικά, δεν μπόρεσα ποτέ να συμβιβαστώ με την ιδέα μιας Ακαδημίας Τεχνών, και διότι ο όρος είναι στη συνείδησή μου ταυτισμένος με τα γνωστά ιδρύματα, όπου αναπαύεται, κυρίως, η καλλιτεχνική και επιστημονική πείρα ενός έθνους, και διότι, δυστυχώς, σε μιαν εποχή ασυδοσίας στη χρήση όρων έχουν ξεφυτρώσει ακαδημίες ποδοσφαίρου και μπύρας.

Αλλά, πέρα από τους τίτλους, είχα πάντα επιφυλάξεις και για το περιεχόμενο σπουδών μιας τέτοιας εκπαιδευτικής μονάδας. Ό,τι έως τώρα αναγγέλθηκε και χρονίζει πρώτα οφείλεται στη σύγχυση ανάμεσα στις προσφερόμενες σχολές θεάτρου, μουσικής και χορού, που είναι ανώτερες επαγγελματικές, και σε κάποια αδιαβάθμητη βαθμίδα, πάλι ανάλογης επαγγελματικής

* *Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος είναι κριτικός θεάτρου, επίτιμος διδάκτωρ Πανεπιστημίου Αθηνών.*

κατάρτισης. Εξάλλου, είναι δύσκολο να συμβιβαστεί θεσμικά ένας εκπαιδευτικός οργανισμός, που θα διεκδικεί λογικά το Υπουργείο Παιδείας, και μια πολιτειακή μονάδα που θα παρέχει αποκλειστικά ειδικούς για τις τέχνες. Αν έχει νόημα, κύρος και πειστικότητα η μακρόχρονη πείρα μου πάνω και στα επαγγελματικά, καλλιτεχνικά θέματα και στη θεωρητική υποδομή του θεατρικού φαινομένου, θα πρότεινα μια εναλλακτική λύση, που εν πρώτοις δεν θα ενέπλεκε το Υπουργείο Παιδείας, και δεύτερον θα ερχόταν να καλύψει, πράγματι, εκκωφαντικά κενά στα καλλιτεχνικά εκπαιδευτικά μας προγράμματα.

Τι λείπει, πράγματι, από την Ελλάδα; Λείπουν:

1. «Σχολή» σκηνοθετών θεάτρου
2. «Σχολή» σκηνοθετών όπερας, μιούζικαλ
3. «Σχολή» χορογραφίας του αρχαίου δράματος
4. «Σχολή» συστηματικής και εργαστηριακής εκπαίδευσης ενδυματολογίας και σκηνογραφίας
5. «Σχολή» ειδικευμένων μουσικών στη μελοποίηση του αρχαίου δράματος
6. «Σχολή» μαέστρων συμφωνικής μουσικής
7. «Σχολή» ειδίκευσης στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος (υποκριτική)
8. «Σχολή» μελοδραματική με ειδίκευση στην υποκριτική της όπερας
9. «Σχολή» θεατρικής μετάφρασης και συγγραφής θεατρικού έργου

Τα εισαγωγικά στον όρο «Σχολή» δεν έχουν να κάνουν με, ενδεχομένως, την ίδρυση αναλόγων εκπαιδευτικών μονάδων. Υπονοώ απλώς ότι

στην Ελλάδα δεν υπάρχει παράδοση, οι ανάλογες σπουδές γίνονται, κυρίως, στο εξωτερικό και δεν υπάρχει συστηματική διδασκαλία, αν και σε μερικές ειδικότητες υπάρχει πλήρης απουσία. Στα Ωδεία, στην Ανωτέρα Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, στη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών και Θεσσαλονίκης διδάσκονται σε τομείς ανάλογες ειδικότητες. Ελλείπει, όμως, παντελώς η διδασκαλία της Σκηνοθεσίας πάσης φύσεως και οι ειδικεύσεις για το αρχαίο δράμα.

Πρόταση

Να ιδρυθεί από το Υπουργείο Πολιτισμού Ινστιτούτο προχωρημένων καλλιτεχνικών σπουδών, όπου θα εισέρχονται με αυστηρές εξετάσεις απόφοιτοι δραματικών σχολών, θεατρολόγοι, μουσικοί, χορευτές, εικαστικοί, αλλά και πτυχιούχοι ξένων γλωσσών και νέοι συγγραφείς, οι οποίοι θα παρακολουθούν master class πάνω στις ανωτέρω ειδικεύσεις.

Το διδακτικό προσωπικό, επιλεγμένο, θα προέρχεται από τις θεατρολογικές σχολές των Πανεπιστημίων, τα Ωδεία, τις Σχολές Καλών Τεχνών, τη Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, τις Δραματικές Σχολές και από προσωπικότητες εγνωσμένου κύρους, πείρας και ειδίκευσης. Επίσης, θα μετακαλούνται ως διδάσκοντες σημαντικοί και έμπειροι διδάσκαλοι από το εξωτερικό.

Οι μετεκπαιδευόμενοι θα ακούνε όλοι αδιακρίτως θεωρητικά μαθήματα ιστορίας θεάτρου, δραματολογίας, ιστορίας όπερας, μουσικής,

σκηνογραφίας και ενδυματολογίας και ειδικευόμενα μαθήματα στο αρχαίο δράμα.

Δε χρειάζεται να υπάρχει μόνιμο διδακτικό προσωπικό, αλλά μετακλήσεις, αποσπάσεις και πρόσθετες, με σύμβαση έργου, προσφορές διδασκαλίας.

Πιστεύω πως η μετεκπαίδευση ήδη επαγγελματιών των Τεχνών μπορεί να ολοκληρώνεται σε τρία χρόνια, δηλαδή σε έξι ανά ειδικότητα master class δύο ή τριών διδασκόντων. Τα δύο πρώτα χρόνια θα είναι αφιερωμένα στην κατάρτιση και το τρίτο, πάντα με τη βοήθεια των διδασκόντων, σε πρακτικές εφαρμογές, όπου οι μετεκπαιδευόμενοι θα υποχρεώνονται να συνεργάζονται στην παραγωγή ενός έργου (λ.χ. σκηνοθεσία, υποκριτική, μετάφραση, μουσική, χορογραφία, σκηνογραφία, ενδυματολογία μιας αρχαίας τραγωδίας ή αποσπασμάτων ενός μιούζικαλ ή μιας όπερας). Σε περίπτωση ανάγκης ορχήστρας θα επιστρατεύεται η ορχήστρα της ΕΡΤ και τα στούντιό της. Αρωγοί στην εκπαιδευτική διαδικασία θα είναι επιχορηγούμενοι θεσμοί, το Θεατρικό Μουσείο, το Κέντρο Έρευνας του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «ΔΕΣΜΟΙ», το Εθνικό Θέατρο, η Λυρική Σκηνή, οι Βιβλιοθήκες των θεατρολογικών, μουσικολογικών και Σχολών Καλών Τεχνών.

Η φοίτηση θα είναι δωρεάν, αλλά ο αριθμός των μετεκπαιδευομένων θα είναι άκρως περιορισμένος. Σκοπός δεν είναι να δημιουργηθούν στρατιές ανέργων συντελεστών, αλλά η συγκρότηση ειδικευμένων ταλαντούχων που θα προσπαθήσουν να ανανεώσουν τα θεατρικά και χορευτικά μας πράγματα.

Με ειδικές συμφωνίες, το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, το Ίδρυμα Ωνάση και το Κληροδότημα Μινωτή (Εθνική Τράπεζα–ΜΙΕΤ) θα μπορούσαν να καλύπτουν υποτροφίες των αριστούχων αποφοίτων σε ειδικά κέντρα μεταπτυχιακών σπουδών στο εξωτερικό. Η εναλλακτική αυτή πρόταση είναι εφαρμόσιμη, αναγκαία, έχει μικρό κόστος και καλύπτει τεραστίδη κενά στα καλλιτεχνικά μας πράγματα.

Καταθέτω την πρότασή μου και ελπίζω να εκκινήσει ένας εποικοδομητικός διάλογος, ανοιχτός και απροκατάληπτος.

Ψηφιακή τεχνολογία και πολιτισμική κληρονομιά

ΘΟΔΩΡΗΣ ΔΡΑΒΙΛΛΑΣ*

Η διαχείριση των αγαθών της πολιτισμικής κληρονομιάς, σε μια χώρα με την ιστορία και την παράδοση της Ελλάδας, αποκτά ξεχωριστή σημασία, αποτελώντας *εκ των ων ουκ άνευ* προτεραιότητα των αρμόδιων υπηρεσιών του ελληνικού κράτους αλλά και βασικό αιτούμενο κάθε συνειδητοποιημένου και υπεύθυνου πολίτη. Η διάσωση και συντήρηση, μάλιστα, ενός τόσο πολύτιμου και μοναδικού χαρακτήρα υλικού συνιστά μιαν από τις ουσιωδέστερες φροντίδες κάθε συναφούς υπηρεσίας. Ωστόσο, κομβικής σημασίας αποβαίνει και η μέριμνα των οικείων φορέων για προβολή του κατά περίπτωση πολιτισμικού αγαθού, καθώς και η εξασφάλιση της γρήγορης, οικονομικής και απρόσκοπτης πρόσβασης σε αυτό από έναν ποι-

* *Ο Θοδωρής Δραβίλλας είναι γενικός γραμματέας του Υπουργείου Πολιτισμού.*

κίλο και πολυάριθμο αριθμό ενδιαφερομένων χρηστών[1].

Από την άλλη, δεν πρέπει να αγνοούμε ότι βρισκόμαστε σε μιαν εποχή ραγδαίων εξελίξεων, όπου η διαχείριση και προώθηση της πληροφορίας έχει λάβει τόσο εκρηκτικές διαστάσεις, ώστε να θεωρείται περίπου αναλφάβητος όποιος δεν είναι σε θέση να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα της ηλεκτρονικής/ψηφιακής εποχής. Άλλωστε, το ζούμε καθημερινά: αρκεί να αναλογιστούμε πόσα αντίστοιχα προϊόντα μας συντροφεύουν στην καθημερινότητά μας για να κατανοήσουμε πόσο απαραίτητη μας έχει γίνει η χρήση των οικείων τεχνολογιών αιχμής.

Ένας από τους χώρους στους οποίους η τεχνολογία έχει εδραιωθεί και συνεισφέρει με απτά και σημαντικά αποτελέσματα είναι και αυτός της λεγόμενης πολιτισμικής κληρονομιάς, εγείροντας πολλά επιμέρους ζητήματα θεωρητικής/επιστημονικής τάξεως αλλά και πρακτικών εφαρμογών. Μεγάλος αριθμός δημόσιων και ιδιωτικών φορέων που σχετίζονται με τα πολιτισμικά αγαθά (βιβλιοθήκες, αρχεία, μουσεία κλπ.) μεριμνούν για τη διάσωση και προβολή του πνευματικού και καλλιτεχνικού αποθέματός τους, μέσω της χρήσης των πολυμέσων και της ψηφιακής τεχνολογίας, ενώ ολοένα και περισσότερο εκπαιδεύονται τα νέα παιδιά, οι διδάσκοντες στην εκπαίδευση και στελέχη πολλών διαφορετικών υπηρεσιών στη χρήση των αντίστοιχων προγραμμάτων και συσκευών[2].

Παράλληλα, ιδρύονται πανεπιστημιακά τμήματα που ασχολούνται με τη διαχείριση των πο-

λιτισμικών αγαθών[3], εκδίδονται (και στα ελληνικά) εγχειρίδια και συλλογικοί τόμοι[4] για το συγκεκριμένο αντικείμενο και αναπτύσσεται ένας ζωντανός και ενδιαφέρων επιστημονικός διάλογος.

Η ψηφιακή διατήρηση του πολιτιστικού αποθέματος, επομένως, αποτελεί μιαν από τις πλέον βασικές προτεραιότητες της κοινωνίας της πληροφορίας εντός της οποίας δραστηριοποιούμαστε. Το χαρτώο, εικονογραφημένο, οπτικο–ακουστικό και άλλο υλικό ποικίλων πολιτισμικών φορέων έχει αρχίσει να ψηφιοποιείται, να αποθηκεύεται σε ηλεκτρονική μορφή και να διατίθεται μέσω CD–Rom ή του διαδικτύου σε πλήθος χρηστών που κινούνται από τον μαθητικό πληθυσμό έως τους εξειδικευμένους ερευνητές και από το προσωπικό των οικείων υπηρεσιών έως τον μέσο ενδιαφερόμενο για ένα συγκεκριμένο θέμα πολίτη. Επίσης, έχει ξεκινήσει ένας γόνιμος προβληματισμός που σχετίζεται όχι μόνο με τη διαδικασία και τις μεθόδους συγκρότησης των φηφιακών αυτών συλλογών αλλά και με την οργάνωση, διασύνδεση, διατήρηση και συνεχή επεξεργασία των ηλεκτρονικών αυτών δεδομένων, παράλληλα με τις διαδικασίες συντήρησης του πρωτογενούς υλικού, τον σχεδιασμό δικτυακών κόμβων και εκπαιδευτικών εφαρμογών και τη διαχείριση των πνευματικών δικαιωμάτων που απορρέουν από όλα αυτά.

Η δε προσπάθεια για διάσωση και συντήρηση του πρωτογενούς υλικού, το οποίο στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων διακρίνεται για τον αυθεντικό και μοναδικό του χα-

ρακτήρα, είναι αυτή που πρωτίστως επιβάλλει την ψηφιοποίησή του. Και τούτο γιατί το πρωτογενές υλικό θα είμαστε σε θέση να το προφυλάσσουμε από τη φθορά που επιφέρει η συνεχής χρήση του και να το συντηρούμε ευκολότερα και με μεγαλύτερη επιμέλεια μέσα σε συνθήκες που επιβάλλονται από τη σύγχρονη επιστημονική πρακτική. Με τον τρόπο αυτό, το αυθεντικό έγγραφο ή χειρόγραφο, το παλαίτυπο ή το σπάνιο και δυσεύρετο έντυπο, οι πολύτιμοι χάρτες και πολλά άλλα αντικείμενα πολιτισμικού ενδιαφέροντος θα μπορούν να διατηρούνται σχεδόν ανέπαφα και να κληροδοτούνται στις επόμενες γενιές[5].

Όμως, με την ψηφιοποίηση ενός τέτοιου υλικού θα διευκολύνονται αφάνταστα και οι ποικίλοι ετερόκλητοι χρήστες του, αφού θα είναι σε θέση να έρχονται σε επαφή με αυτό μέσω διαδικτύου, π.χ., γλυτώνοντας κόπο, χρόνο, αλλά και χρήμα από ατέρμονες και δαπανηρές αναζητήσεις του είδους. Αναζητήσεις που θα είναι επιπλέον και πιο αποτελεσματικές, αφού η έρευνα μέσα από τα κατάλληλα διαμορφωμένα ηλεκτρονικά εργαλεία θα φέρνει στην επιφάνεια και πληροφορίες ή συσχετιστικές παραμέτρους που δεν θα ήταν εύκολα εντοπίσιμες στο πλαίσιο της παλαιότερης περιδιάβασης του ερευνητή στους αντίστοιχους χώρους.

Το ζήτημα, ωστόσο, αποκτά και μια διάσταση ευρύτερα κοινωνική και βαθύτατα πολιτική, αφού, είτε μέσω των ψηφιακών συλλογών πολιτισμικού περιεχομένου είτε μέσω των λεγόμενων πολιτιστικών πολυμέσων, θα δίνεται η δυ-

νατότητα πρόσβασης στο συναφές υλικό αλλά και διάχυσης της σχετικής γνώσης σε ευρύτερα κοινωνικά στρώματα, σε κάθε γωνιά της Ελλάδας αλλά (γιατί όχι;) και του πλανήτη, σε μιαν εποχή παγκοσμιοποιούμενη, όπου η διάθεση και διακίνηση της πληροφορίας έχει λάβει ιλιγγιώδεις ρυθμούς.

Άλλωστε, αποτελεί προνόμιο της σύγχρονης τεχνολογίας να «γεφυρώνει» αποστάσεις, π.χ. μέσα από δίκτυα υψηλών ταχυτήτων, με τεχνικές πρόσβασης σε δεξαμενές πληροφοριών μέσω του Διαδικτύου κ.λπ. Σε μια χώρα, όπως η Ελλάδα, με έντονη γεωγραφική κατάτμηση και αντικειμενικές δυσκολίες στην επικοινωνία της περιφέρειας με το κέντρο, καθίσταται εξαιρετικής σημασίας η δυνατότητα διάχυσης του πολιτιστικού αγαθού μέσα από τις λεωφόρους της σύγχρονης (ηλεκτρονικής) τεχνολογίας.

Μπροστά στις προαναφερθείσες προκλήσεις το Υπουργείο Πολιτισμού απαντάει, αναλαμβάνοντας συγκεκριμένες δράσεις, εντάσσοντας στον στρατηγικό σχεδιασμό του ενέργειες που οδηγούν προς αυτή την κατεύθυνση. Αναγνωρίζοντας την τεράστια σημασία της ψηφιακής τεχνολογίας για την προστασία και την ανάδειξη του ελληνικού πολιτισμού, έχει αναπτύξει αξιόλογη δράση, εστιάζοντας όχι μόνο στη διάσωση και συντήρηση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς, αλλά και στην υιοθέτηση προηγμένων εφαρμογών για παγκόσμια προβολή του πολιτιστικού μας αποθέματος, όπως και στην ενίσχυση της πρόσβασης όλων των πολιτών, και ιδιαίτερα των νέων, στην πολιτισμική πληροφορία

και γνώση με τη χρήση καινοτόμων τεχνολογικών μέσων.

Έτσι, συμμετέχει ενεργά σε όλες τις ευρωπαϊκές και γενικότερα τις διεθνείς εξελίξεις που σχετίζονται με την ψηφιοποίηση και την προβολή πολιτιστικού αποθέματος, καθώς και με τη διασφάλιση της πρόσβασης του ευρύτερου κοινού σε αυτό. Ενδεικτικά θα μπορούσαν να αναφερθούν οι συμμετοχές του ΥΠΠΟ:

- στη συνέχεια των Ευρωπαϊκών Προγραμμάτων Minerva και Michael Plus, τα οποία στοχεύουν στη δημιουργία μιας ομοιογενούς πλατφόρμας ψηφιοποίησης και διαχείρισης πολιτιστικού αποθέματος σε πανευρωπαϊκό επίπεδο·
- στις ευρωπαϊκές πρωτοβουλίες για ανάπτυξη των Ψηφιακών Βιβλιοθηκών, καθώς και των Ψηφιακών Αρχείων και Μουσείων, με απώτερο στόχο τη δυναμική παρουσία του ελληνικού πολιτιστικού πλούτου στην Europeanna, το νέο σημείο πρόσβασης για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό το οποίο ετοιμάζεται υπό την αιγίδα της Ευρωπαϊκής Επιτροπής.

Παράλληλα, το ΥΠΠΟ αξιοποίησε και αξιοποιεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο πόρους του Γ΄ Κοινοτικού Πλαισίου Στήριξης για την υλοποίηση έργων σχετιζόμενων με το πολιτιστικό απόθεμα, τα οποία διαχειρίζεται είτε το Υπουργείο είτε άλλοι πολιτιστικοί φορείς. Πρέπει δε να τονιστεί ότι η προσπάθεια αυτή θα συνεχιστεί και θα ενταθεί στο πλαίσιο της 4ης Προγραμματικής Περιόδου, βάσει ενός στρατηγικού σχεδιασμού για την προστασία και αποτελε-

σματική προβολή του ελληνικού πολιτισμού σε ολόκληρο τον κόσμο.

Σε ό,τι αφορά τη δραστηριότητα του ΥΠΠΟ στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος της Κοινωνίας της Πληροφορίας, θα πρέπει να επισημανθεί η υλοποίηση πλήθους έργων από το ίδιο το Υπουργείο και η χρηματοδότηση φορέων για την υλοποίηση μιας σειράς από σημαίνοντα και καινοτόμα έργα. Κατά την τρέχουσα προγραμματική περίοδο, το Υπουργείο Πολιτισμού χρηματοδότησε 224 έργα συνολικού προϋπολογισμού 108 εκατ. € δημιουργώντας ένα πολύτιμο ψηφιακό απόθεμα που αποτυπώνει όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης πολιτιστικής δράσης και διασφαλίζει τη διατήρησή της στη νέα, ψηφιακή πλέον, εποχή.

Ακολουθούν ενδεικτικές δράσεις της προσπάθειας του ΥΠΠΟ για διαρκή στήριξη των πολιτιστικών φορέων της χώρας προκειμένου να αναδείξουν το απόθεμα που κατέχουν και διαχειρίζονται: Δημιουργήθηκαν ψηφιακά αρχεία σημαντικών συλλογών όπως το «Ψηφιακό Απόθεμα των Συλλογών του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης» ύψους 1,13 εκατ. € και η «Ψηφιοποίηση του Ιστορικού Αρχείου του Μουσείου Γουλανδρή Φυσικής Ιστορίας» κόστους 486 χιλ. €. Παράλληλα ολοκληρώνεται το φιλόδοξο έργο της «Ψηφιοποίησης και Ψηφιακής Τεκμηρίωσης Συλλογών Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού» με φορέα υλοποίησης το ίδιο το Υπουργείο και προϋπολογισμό 5,3 εκατ. €.

Με το βλέμμα στραμμένο στη νέα εποχή, χρηματοδοτήθηκαν καινοτόμες ψηφιακές δράσεις

εποπτευόμενων φορέων, όπως η «Συλλογή Εικονικής Πραγματικότητας» του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού, προϋπολογισμού 546 χιλ. € και το «Πληροφοριακό Σύστημα Διαχείρισης Πνευματικών Δικαιωμάτων» του Οργανισμού Πνευματικής Ιδιοκτησίας, δαπάνης 506 χιλ. €. Τέλος, σε συνεργασία με την ΚτΠ Α.Ε., ενθαρρύνθηκε η επιχειρηματική δραστηριότητα για την ανάπτυξη υψηλής ποιότητας προϊόντων και υπηρεσιών προστιθέμενης αξίας 4 εκατ. €, μέσω της δράσης «Ανάπτυξη Ψηφιακών Πολιτιστικών Προϊόντων και Εφαρμογών από τον Ιδιωτικό Τομέα».

Ως προς τα αποτελέσματα των χρηματοδοτούμενων από το ΥΠΠΟ έργων, σημειώνεται πως αναμένεται, έως τα τέλη του 2008, να έχουν αναπτυχθεί στον ελληνικό χώρο περισσότεροι από 150 ιστοχώροι με ψηφιακό πολιτισμικό περιεχόμενο, περιγράφοντας εκατοντάδες χιλιάδες ψηφιοποιημένα τεκμήρια, κυρίως δισδιάστατες εικόνες, αλλά και βίντεο, ήχο, φιλμ, τρισδιάστατα αντικείμενα και μνημεία.

Ειδικότερα, μόνο στο πλαίσιο της Πρόσκλησης 65 του ΕΠ που σχετίζεται με την ψηφιοποίηση και την προβολή αρχείων πολιτιστικών φορέων, ψηφιοποιούνται συνολικά περί τα 2 εκατομμύρια σελίδες βιβλίων, 1,7 εκατομμύρια σελίδες χειρογράφων, 300.000 φωτογραφίες, 30.000 δισδιάστατα αντικείμενα, 3.000 πίνακες ζωγραφικής, 20.000 άλλα έργα τέχνης, 3.000 ώρες βίντεο, 1.000 ώρες φιλμ, 10.000 ώρες ηχητικών ντοκουμέντων και 1.000 τρισδιάστατα αντικείμενα. Φορείς υλοποίησης των ανωτέρω έργων είναι Οργανισμοί Τοπικής Αυτοδιοίκησης,

Εκκλησιαστικά Ιδρύματα, μη κερδοσκοπικά πολιτιστικά σωματεία και φορείς εποπτευόμενοι από το Υπουργείο Πολιτισμού. Οι δε πολιτιστικοί κλάδοι που καλύπτουν τα έργα αυτά σχετίζονται με την ψηφιοποίηση και ανάδειξη πολιτιστικών αρχείων, την προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς (αρχαίας, μεσαιωνικής και νεότερης) και την προβολή του σύγχρονου πολιτισμού. Ως προς τα έργα του τελευταίου κλάδου, θα μπορούσε να παρατηρηθεί ότι καλύπτονται ικανοποιητικά όλες σχεδόν οι εκφάνσεις της σύγχρονης πολιτιστικής δημιουργίας, όπως τα γράμματα, οι εικαστικές τέχνες, το θέατρο και ο χορός, ο κινηματογράφος, η μουσική, η φωτογραφία και τα συναφή πληροφοριακά συστήματα.

Όμως οι προσπάθειες του ΥΠΠΟ δεν σταματούν εδώ. Ήδη οι αρμόδιες υπηρεσίες του έχουν καταρτίσει μια δέσμη προτάσεων οι οποίες θα συμπεριληφθούν στη Δ΄ Προγραμματική Περίοδο (2007–2013) και θα έχουν ως βασικούς άξονες:

- την ανάπτυξη και προσφορά ηλεκτρονικών υπηρεσιών προς τον πολίτη, όχι μόνο στο επίπεδο της απλής πληροφόρησης αλλά και σε εκείνο της διαδραστικότητας·
- την ενίσχυση της επιχειρηματικότητας για την αξιοποίηση του πολιτιστικού προϊόντος, με απώτερους στόχους τη δημιουργία θέσεων εργασίας στο αντικείμενο, την ενδυνάμωση της περιφέρειας και την επίτευξη συνθηκών αειφόρου ανάπτυξης·
- τη διαρκή αλληλεπίδραση του πολιτισμού με στρατηγικής σημασίας για τη χώρα τομείς, όπως η Παιδεία και ο Τουρισμός·

- την προώθηση μηχανισμών για τη διασφάλιση της εφαρμογής της Εθνικής Στρατηγικής για τον πολιτισμό με χρήση σύγχρονων τεχνολογικών μέσων, εστιάζοντας στην προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας, στη διασφάλιση της διαλειτουργικότητας μεταξύ όλων των συστημάτων που παρέχουν πολιτιστικό περιεχόμενο και υπηρεσίες, και στον διαρκή σχεδιασμό και την υλοποίηση καινοτόμων εφαρμογών στον χώρο του πολιτισμού.[6]

Καταλήγοντας, θα υπενθυμίσουμε μια πανθομολογούμενη διαπίστωση: ο πολιτισμός μας αποτελεί ένα από τα βασικότερα ανταγωνιστικά πλεονεκτήματα της χώρας μας στη σύγχρονη εποχή. Σε αυτόν, άλλωστε, οφείλουμε σημαντικό μέρος του σεβασμού των άλλων λαών προς την πατρίδα μας, μεγάλο τμήμα των εκατομμυρίων επισκεπτών μας κάθε χρόνο και την ξεχωριστή θέση μας στο παγκόσμιο στερέωμα. Γι' αυτό, οφείλουμε να προστατεύσουμε και να αναδείξουμε πάση θυσία την πολιτιστική μας κληρονομιά και να την καταστήσουμε προσβάσιμη σε όσο το δυνατόν περισσότερους και με τον ευκολότερο τρόπο. Στον αγώνα μας αυτό, οι τεχνολογίες αιχμής και τα εργαλεία που αυτές συνεχώς αναπτύσσουν, ο συναφής γόνιμος επιστημονικός διάλογος που έχει ξεκινήσει και η εμπειρία που έχει αποκτηθεί θα αποτελέσουν ισχυρότατους συμμάχους μας.

Σημειώσεις

1. Πρβλ. όσα εύστοχα σημειώνονται συναφώς στον διαδικτυακό τόπο: *http://www.ics.forth.gr/CULTURstandards/paradotea/paradotea_final/K1_eisagogh2.pdf*: Οι κάτοχοι πάσης φύσεως αντικειμένων και πληροφοριών, που μπορούν να χαρακτηρισθούν ως «πολιτισμικά αγαθά», έχουν πλέον την ευχέρεια να προβούν, και συχνά το πράττουν, στη δημιουργία συναφούς ψηφιακού υλικού. Αυτό επιτυγχάνεται, π.χ., με την ψηφιοποίηση εικόνων και εγγράφων, την ψηφιακή φωτογράφιση, τη μετατροπή αναλογικών ηχητικών ή κινηματογραφικών εγγραφών σε ψηφιακές, ή ακόμη την ψηφιακή μεταγραφή πληροφοριών σχετικών με τα αντικείμενα. Αν σε αυτά τα ψηφιακά υποκατάστατα προσθέσουμε εγγενώς ψηφιακά πολιτισμικά αντικείμενα καθώς και καταγραφές πολιτισμικών πληροφοριών απ' ευθείας σε ψηφιακή μορφή, έχουμε ένα σύνολο ψηφιακού υλικού στο οποίο συχνά αναφερόμαστε ως «ψηφιακό πολιτισμικό απόθεμα».
2. Είναι χαρακτηριστικό ότι, σύμφωνα με την πρόσκληση 65 του Μέτρου 1.3 του ΕΠΚτΠ, η οποία σχετίζεται με τις διαδικασίες ψηφιοποίησης του πολιτισμικού αποθέματος, εγκρίθηκαν στην Ελλάδα περισσότερα από 140 έργα δημόσιων φορέων, συνολικού προϋπολογισμού 50 εκατ. ευρώ. Συναφή έργα, αλλά μικρότερου προϋπολογισμού, είναι όσα σχετίζονται με την Πρόσκληση 78 για την Περιφέρεια και την Πρόσκληση 92 για έργα ψηφιοποίησης στον ιδιωτικό τομέα. Παράλληλα, στο πλαίσιο της Πρόσκλησης 65 υλοποιήθηκαν από Πανεπιστήμια και Ινστιτούτα της χώρας 6 μελέτες που αναφέρονται στον καθορισμό των προδιαγραφών και των βέλτιστων πρακτικών για ψηφιοποίηση, τεκμηρίωση, διαχείριση, προστασία και προβολή του πολιτισμικού περιεχομένου. Όπως καταλαβαίνει κανείς, με την επιτυχή ολοκλήρωση των συγκεκριμένων έργων και με την προσθήκη αυτών που θα προκύψουν από τους τρέχοντες ή τους μελλοντικούς διαγωνισμούς στον πολιτιστικό τομέα, θα δημιουργηθεί ένα σημαντικό πολιτιστικό απόθεμα στον ελληνικό χώρο, με εκατομμύρια ψηφιοποιημένα τεκμήρια. Επιπλέον, μέσω της διαλειτουργικής χρήσης του οι-

κείου περιεχομένου θα τεθούν οι βάσεις για περαιτέρω έρευνα, μάθηση, λήψη αποφάσεων, ανάπτυξη νέων δημιουργικών δραστηριοτήτων, μεταφορά υπάρχουσας και δημιουργία νέας γνώσης και ίδρυση νέων υπηρεσιών βασισμένων σε πολιτιστικό περιεχόμενο. Ας σημειωθεί ότι η κρίσιμη αυτή ανάπτυξη του εθνικού πολιτιστικού περιεχομένου λαμβάνει χώρα σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία παρατηρείται σημαντική ευρωπαϊκή και γενικότερα διεθνής δραστηριότητα στο πεδίο της ψηφιοποίησης, τεκμηρίωσης και πρόσβασης σε αντικείμενα πολιτισμικού ενδιαφέροντος. Βλ. όσα σημειώνονται σχετικά στην αναλυτική περιγραφή του φυσικού αντικειμένου για το έργο «Θεματική Ενοποίηση του Ελληνικού Ψηφιακού Πολιτιστικού Αποθέματος και Σχεδίαση Ενιαίας Πρόσβασης σε αυτό με Τεχνολογίες Σημασιολογικού Ιστού».

3. Όπως, για παράδειγμα, το Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, το Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, το Τμήμα Διαχείρισης Πολιτισμικού Περιβάλλοντος και Νέων Τεχνολογιών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, το Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτιστικών Αγαθών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, διάφορα συναφή τμήματα σε ΤΕΙ κ.ά.
4. Βλ. ενδεικτικά το συλλογικό έργο *Η τεχνολογία στην υπηρεσία της πολιτισμικής κληρονομιάς. Διαχείριση, εκπαίδευση, επικοινωνία*, Αθήνα: Καλειδοσκόπιο 2008.
5. Βλ. και πάλι όσα σημειώνονται σχετικά, στον προμνημονευθέντα δικτυακό τόπο (σημ. 1): Μολονότι θα υπάρχει η ανάγκη, σε ορισμένες περιπτώσεις, οι μελετητές να ανατρέξουν στα αυθεντικά κείμενα, αλλά και το κοινό πάντοτε θα επιθυμεί την επαφή με τα πολιτισμικά αγαθά, που η επίσκεψη σ' ένα χώρο, μνημείο ή μουσείο επιτρέπει, τα ψηφιακά υποκατάστατα προσφέρουν δυνατότητες απολύτως εξατομικευμένης, λεπτομερούς, επανειλημμένης, χωρίς γεωγραφικούς περιορισμούς, οικονομικής, αλλά και ασφαλούς για τα αντικείμενα, πρόσβασης σε αυτά. Έτσι, το ψηφιακό πολιτισμικό απόθεμα αποκτά αυτοτελή αξία, η οποία πολλαπλασιάζεται

από τη δυνατότητα ενιαίας πρόσβασης σε ανεξάρτητες ψηφιακές συλλογές, οι οποίες αναδεικνύονται σε δυνάμει ενιαίο χώρο. Καθώς οι ψηφιακές συλλογές δημιουργούνται από και ανήκουν σε αυτόνομους φορείς, η ένταξη αυτών στον δυνάμει ενιαίο ψηφιακό χώρο, και άρα η πραγματοποίηση του ενιαίου αυτού χώρου, δεν είναι αυτόματη ούτε αποτελεσματική ούτε εύκολη, εάν δεν συντρέχουν ορισμένες προϋποθέσεις διασύνδεσης του ψηφιακού υλικού.

6. Σχετικές μελέτες ωρίμανσης συμβατές με την Ψηφιακή Στρατηγική του Πολιτισμού για το ΕΣΠΑ έχουν ήδη υποβληθεί, από το ίδιο το Υπουργείο αλλά και εποπτευόμενους από αυτό φορείς, για έγκριση μέσω της πρόσφατης Πρόσκλησης 180.

Μια κρτιτική προσέγγιση της Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης**

ΧΑΡΗΣ ΚΑΤΣΟΥΛΗΣ*

Εισαγωγή

Όταν εισάγονται νέοι όροι στη συζήτηση και την επιστήμη, όπως είναι για παράδειγμα η έννοια της διαπολιτισμικότητας, θα πρέπει να προσπαθήσουμε να τους ορίσουμε, να τους οριοθετήσουμε ή τουλάχιστον να τους αναλύσουμε όσο μπορούμε καλύτερα για να συνειδητοποιήσου-

---

* *Ο Χάρης Κατσούλης είναι καθηγητής του Τμήματος Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου.*

** *Το κείμενο αυτά αποτελεί βελτιωμένη μορφή εισήγησης στο 5ο Διεθνές Συνέδριο, με θέμα «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση: Ελληνικά ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα» (Συνεδριακό Κέντρο Πανεπιστημίου Πατρών 11–14 Ιουλίου 2002). Λόγω τεχνικών δυσκολιών δεν ενσωματώθηκε στην παρούσα μορφή η πλουσιότατη βιβλιογραφία.*

με περί τίνος πρόκειται ή δεν πρόκειται, δηλαδή για να δούμε για ποιο πράγμα μιλάμε.

Προς αυτή την κατεύθυνση σκεπτόμενος θα θέσω λοιπόν κι εγώ ορισμένους προβληματισμούς κι ερωτήματα προς όλους μας, πιστεύοντας ότι με τον τρόπο αυτό θα συμβάλω κάπως στο να ξεκαθαρισθούν ορισμένα θέματα και όχι ίσως να μπλέξουν χειρότερα.

Εδώ, φυσικά, ίσως είναι περιττό να αναφέρει κανείς ότι ο ορισμός μιας έννοιας με ακρίβεια και σαφήνεια, έτσι ώστε ο προσδιορισμός των ιδιαίτερων ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών της να μην επιτρέπει σύγχυση και οποιεσδήποτε παρερμηνείες, δεν είναι κάτι το εύκολο, ιδιαίτερα όταν πρόκειται για δύσκολες έννοιες των θεωρητικών και κοινωνικών λεγόμενων επιστημών.

Όταν μιλάμε, για παράδειγμα, για «πολιτισμό» εννοούμε όλοι το ίδιο πράγμα; Πρόσφατα, σε μια επιστημονική εισήγηση, ανέφερε μια καθηγήτρια πανεπιστημίου ότι σε μία σχετική επιστημονική έρευνα διαπιστώθηκαν περίπου 150 διαφορετικοί ορισμοί του όρου «πολιτισμός». Είναι όμως όλοι αυτοί οι ορισμοί το ίδιο; Σε τι διαφέρουν; Τι εκφράζουν; Κατά πόσο είναι «επιστημονικοί» και «ορθολογικά ουδέτεροι»; Τι είναι αλήθεια «επιστήμη», ποιοι είναι η στόχοι της, τα μέσα της, η χρήση της, τα όριά της; Τα ερωτήματα αυτά φυσικά δεν είναι νέα, αλλά πρέπει, νομίζω, να μπαίνουν και να ξαναμπαίνουν συνεχώς και επιτακτικά στο τραπέζι του επιστημονικού, κοινωνικού, πολιτικού και πολιτιστικού προβληματισμού μας – και όχι μόνο θεωρητικά αλλά και στην πράξη.

Στον σημερινό μας πολύπλοκο και πολυδιάστατο κόσμο των τεράστιων τεχνολογικών δυνατοτήτων και των εξίσου τεράστιων κοινωνικο–οικονομικών ανισοτήτων και αντιθέσεων, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τη συνεχώς αυξανόμενη «παγκοσμιοποίηση από τα πάνω» της ελεύθερης λεγόμενης αγοράς, η οποία συνοδεύεται από την εξίσου διογκούμενη «ελεύθερη» διακίνηση προσώπων, εμπορευμάτων και κεφαλαίων και τη σταθερά διευρυνόμενη επέκταση των πολυπολιτισμικών κοινωνιών σε όλα τα μήκη και πλάτη του μεγάλου και μικρού ταυτόχρονα πλανήτη μας, η ικανότητα επικοινωνίας με εκπροσώπους διαφορετικών γλωσσών, λαών και πολιτισμών αποκτά κεντρική σημασία. Έχει σημασία για όλους και για τους λίγους δυνατούς του κατεστημένου, αλλά και για τους πολλούς αδύνατους της «σιωπούσας πλειοψηφίας» αυτού του κόσμου και φυσικά και για τα ίδια τα πολύγλωσσα άτομα. Έτσι πράγματι η γνώση ξένων γλωσσών και η λεγόμενη πολυπολιτισμική ή διαπολιτισμική δεξιότητα ανήκουν πλέον διεθνώς στα βασικά προσόντα μιας επιτυχημένης καριέρας όχι μόνο στον επαγγελματικό και κοινωνικό χώρο, αλλά σε όλους τους τομείς του σύγχρονού μας κόσμου.

Το «πώς» πάει μαζί με το «τι», το «γιατί» και το «για ποιον»

Με την εισήγησή μου θα γίνει προσπάθεια «εφ' όλης της ύλης» μιας κριτικής διεπιστημονικής και διαπολιτισμικής προσέγγισης όχι μόνο του «πώς» διδάσκεται αλλά και του «τι» είναι και

«γιατί» και «για ποιον» υπάρχει ή μπορεί να υπάρξει αυτή η διαπολιτισμική δεξιότητα και εκπαίδευση. Μόνο η ανάλυση και διαλεύκανση των παραπάνω βασικών ερωτημάτων, που πρέπει άλλωστε να μπαίνουν αυτόματα για κάθε γνωστικό αντικείμενο διδασκαλίας και μάθησης, θα μπορέσει να μας βοηθήσει να συνειδητοποιήσουμε με επιστημονικά και κοινωνικοπολιτικά κριτήρια.

Διαπολιτισμική «μόδα» ή «η γλώσσα κόκκαλα δεν έχει και κόκκαλα τσακίζει»

Διαπολιτισμική εκπαίδευση/μάθηση/αγωγή/επικοινωνία/εργασία/παιδεία είναι έννοιες που ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, όπως δείχνουν και τα πολλά συνέδρια και οι ολοένα αυξανόμενες δημοσιεύσεις και συζητήσεις, μετά από μια καθυστέρηση περίπου δέκα έως δεκαπέντε χρόνων σε σχέση με το εξωτερικό, έχουν αρχίσει να γίνονται και στην Ελλάδα της μόδας, δηλαδή πολύ «in». Ταυτόχρονα όμως κινδυνεύουν οι σημαντικοί αυτοί «μοντέρνοι» όροι να προσλάβουν τη μορφή νέων συνθημάτων και να γίνουν ίσως και αυτοσκοπός, με αποτέλεσμα σήμερα πολλοί άνθρωποι, «ειδικοί» ή «μη ειδικοί», να τους χρησιμοποιούν με ιδιαίτερη προτίμηση, αλλά σχεδόν ο καθένας απ' αυτούς να τους προσδίδει και μια διαφορετική σημασία, συνήθως ανάλογα με τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Έχω την αίσθηση ότι για τους περισσότερους ανθρώπους ο όρος «διαπολιτισμική εκπαίδευση» έχει θετική χροιά, γιατί την έννοια αυτή τη συσχετίζουν συνήθως με μια πολλές φορές αφελή και νεφελώ-

δη αντίληψη περί «κοσμοπολιτισμού». Μερικοί μάλιστα φθάνουν στο σημείο να νομίζουν ότι κάνουν επίδειξη γνώσεων ή «φιγούρα» με το να χρησιμοποιούν ή να «πιπιλίζουν» κατά κόρον τέτοιες έννοιες άκριτα σαν να επρόκειτο για «διαπολιτισμικές καραμέλες».

Αναφέροντας στο εξής τον όρο «διαπολιτισμική εκπαίδευση» (Δ.Ε.) εννοώ γενικότερα και τους όρους διαπολιτισμική μάθηση/αγωγή/επικοινωνία/εργασία και παιδεία.

Κριτική προσέγγιση της έννοιας «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση»

Και τώρα, ας θέσουμε μερικά κριτικά ερωτήματα σχετικά με το θέμα μας:

- Διδάσκοντας Ελληνικά ή οποιαδήποτε άλλη γλώσσα ως δεύτερη ή ξένη γλώσσα στην Ελλάδα ή το εξωτερικό παρέχει κανείς αυτόματα Δ.Ε.;
- Η Δ.Ε. αφορά μόνο τις ξένες φιλολογίες, τους γλωσσολόγους, τους φιλόλογους και τους παιδαγωγούς;
- Υπάρχει Δ.Ε. χωρίς διεπιστημονική προσέγγιση;
- Τι σχέση έχει η Δ.Ε. με
  - την οικονομία, την πολιτική, το περιβάλλον, τη μετανάστευση, την άδεια παραμονής ή εργασίας αλλοδαπών, την απέλαση, το πολιτικό άσυλο, την κοινωνική πρόνοια, τον τουρισμό, την ανάπτυξη, την «ανάπτυξη της υπανάπτυξης», την αειφορία, την αποικιοκρατία, την υπερχρέωση του Τρίτου Κόσμου, τις πολυεθνικές εταιρείες, την κατανάλωση,

το marketing, την ελευθερία της αγοράς, το πετρέλαιο, την άντληση πρώτων υλών, τον Λεπέν, τον Μπους ή τον Μπιν Λάντεν, την παγκοσμιοποίηση, την ξενοφοβία, τον ρατσισμό, τη βία, την πείνα, τον εθνικισμό, την καταπίεση, την εκμετάλλευση, την ανεργία, την εξαγωγή κεφαλαίου, τις άμεσες εξωτερικές επενδύσεις, τον Παγκόσμιο Οργανισμό Εμπορίου (Π.Ο.Ε.), το Διεθνές Νομισματικό Ταμείο (Δ.Ν.Τ.), την Παγκόσμια Τράπεζα, την αναπτυξιακή βοήθεια, το Brain–Drain και το Brain–Gain, το έργο του Ινστιτούτου Γκαίτε, του Γαλλικού Ινστιτούτου, του Βρετανικού Συμβουλίου ή της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης και την εξωτερική πολιτιστική πολιτική των βιομηχανικών χωρών, τη χειραφέτηση γυναικών ανδρών και λαών, τα συνδικάτα, τη διεθνιστική αλληλεγγύη, το εργατικό, οικολογικό, φεμινιστικό ή φιλειρηνικό κίνημα

– ή ακόμη και με την τρομοκρατία, τη σύγκρουση πολιτισμών, τη στρατευμένη τέχνη, το δίκαιο ή την κοινωνικοπολιτική υπευθυνότητα και συνειδητοποίηση του επιστήμονα και του πολίτη γενικότερα κ.λπ.

- Τι διαφορά υπάρχει μεταξύ της μονοπολιτισμικότητας, της πολυπολιτισμικότητας και της διαπολιτισμικότητας;
- Η πολυπολιτισμική κοινωνία και η πολυγλωσσία ταυτίζονται με τη διαπολιτισμικότητα;
- Με πόσες ξένες γλώσσες γίνεσαι «διαπολιτισμικός»;

- Μπορείς να μιλάς μόνο μία γλώσσα, δηλαδή τη μητρική σου, και να είσαι «διαπολιτισμικός»;
- Είναι το θέμα της πολυγλωσσίας ποσοτικό ή ποιοτικό;
- Ο αναλφαβητισμός είναι μονογλωσσικό φαινόμενο ή υπάρχουν δίγλωσσοι, τρίγλωσσοι και... πολύγλωσσοι «αναλφάβητοι»;
- Μπορείς να διδάξεις Δ.Ε. διδάσκοντας για παράδειγμα Φυσική, Γεωγραφία ή Θρησκευτικά;
- Η Δ.Ε. είναι θέμα «μόρφωσης»;
- Ένας εργάτης μπορεί να διαθέτει διαπολιτισμική παιδεία και να διδάξει Δ.Ε.;
- Μήπως η Δ.Ε. είναι ένα θέμα «ξενόφερτο» που δεν έχει σχέση με τον Ελληνικό «μας» Πολιτισμό;
- Τι είναι, αλήθεια, «Ελληνικότητα», «Γερμανικότητα», «Καθοδηγητικός Πολιτισμός», «Εθνική Ταυτότητα»;
- Τι σημαίνει προσαρμογή σε έναν ξένο πολιτισμό, ένταξη, αφομοίωση, «διαδραστική ένταξη»;
- Πώς βλέπει ένας λαός τον άλλον ή τον ίδιο του τον εαυτό; Το θέμα των προκαταλήψεων και των αμοιβαίων εθνικών στερεοτύπων;
- Η αλληλοκατανόηση των λαών είναι θέμα ταξικό ή εθνικό;
- Τι σημαίνει αλληλοκατανόηση των λαών; Να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε τον κόσμο και να τον αφήσουμε τελικά έτσι όπως είναι με τις τεράστιες αδικίες και αντιθέσεις του;
- Ανοχή ή ανεκτικότητα είναι το ίδιο πράγμα με την αποδοχή; Μήπως οι μοντέρνοι όροι ανοχή και ανεκτικότητα που χρησιμοποιούνται κανονικά ενάντια στις διακρίσεις

έχουν το αντίθετο αποτέλεσμα γιατί εκφράζουν τελικά αυτές τις ίδιες τις διακρίσεις της διαφορετικότητας που τελικά δεν τις «αποδεχόμαστε», αλλά απλώς μόνο τις «ανεχόμαστε» ως ένα είδος αναγκαίου κακού;

- Η κρατούσα Δ.Ε. είναι αυτομάτως και η Δ.Ε. των κρατούντων;
- Τι διαφορά έχει ο εθνικισμός από τον πατριωτισμό;
- Υπάρχει «πατριωτικός διεθνισμός» ή «διεθνιστικός πατριωτισμός»;
- Επιτρέπει η ιστορική αλληλεπίδραση, ιδιαίτερα στην εποχή μας να υπάρχουν στεγανά μεταξύ των γλωσσών, των χωρών, των λαών και των πολιτισμών;
- Τι σχέση έχει η Δ.Ε. με τις έννοιες του μεγάλου Βραζιλιάνου παιδαγωγού Paulo Freire «educaçion dominadora», «educaçion bancaria» και «educaçion liberadora» και τη μέθοδό του που την ονομάζει «consientização»;

Αυτά και πολλά άλλα ερωτήματα έπαιξαν και παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στη θεωρία και πράξη όλης της όποιας μου σκέψης και δράσης· επομένως και στη σύλληψη και σύνταξη πολλών μου κειμένων και ομιλιών και φυσικά και στη δομή της σημερινής μου εισήγησης. Τώρα, αν με την ομιλία μου αυτή δίνονται κάποιες απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα ή αν δημιουργούνται ακόμη περισσότερα ερωτήματα, αυτό είναι ένα άλλο θέμα. Άλλωστε «ρωτώντας πας στην Πόλη», όπως λέει κι ο λαός μας ή τουλάχιστον ρωτώντας μαθαίνεις να ρωτάς, φυσικά όχι μόνο απλώς για να ρωτάς, αλλά και για να παίρνεις και να δίνεις απαντήσεις. Πάντως, η ουσία και ο τρόπος των ερωτήσεων δίνουν πάντα σαφείς

ενδείξεις –αν όχι για το ακριβές περιεχόμενο– τουλάχιστον όμως για την κατεύθυνση των απαντήσεων.

Στο τέλος, μερικές σκόρπιες, αποσπασματικές και πρόχειρες σημειώσεις σχετικά με το θέμα μας που προσπαθούν να δώσουν ίσως κάποιες τηλεγραφικού είδους απαντήσεις στα προηγούμενα ερωτήματα, τα οποία κανονικά, αν ήταν να απαντηθούν σε κάποιο ικανοποιητικό βαθμό, δεν θα ξεπερνούσαν μόνο τον περιορισμένο χρόνο της εισήγησης αλλά θα χρειάζονταν πολλές εργατοώρες, ημέρες, μήνες και χρόνια ατομικής και συλλογικής δουλειάς.

Γλώσσα: ο καθρέφτης της κοινωνίας

Σε σχέση με το θέμα της «γλώσσας» και της «πολυγλωσσίας» θα ήθελα να αναφέρω τα εξής: Γλώσσα είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας μέσα από τη μορφή ενός πολυσύνθετου πλέγματος γλωσσικών κωδίκων, οι οποίοι αντικατοπτρίζουν την πολυδιάστατη ιστορική, κοινωνική, πολιτική, οικονομική και λοιπή πολιτισμική πραγματικότητα. Γι' αυτό άλλωστε και η μετάφραση είναι μια αποκωδικοποίηση αυτού του πολυσύνθετου πλέγματος κωδίκων που έχουν διατυπωθεί σε μια δεδομένη γλώσσα και μια επανακωδικοποίηση αυτού του πλέγματος σε μια άλλη.

Το πρωτότυπο και το μετάφρασμα

Όσα περισσότερα μηνύματα κατανοείς, εξηγείς και συνειδητοποιείς σε μια γλώσσα τόσο καλύτερα θα μπορείς και να τα μεταφράζεις. Η γλώσ-

σα λοιπόν που χρησιμοποιούμε στο πρωτότυπο κείμενο ή στο μετάφρασμα εκφράζει μεταξύ άλλων και τον βαθμό όχι μόνο της γλωσσικής αλλά γενικότερα και της κοινωνικο–πολιτισμικής μας ευαισθητοποίησης και συνειδητοποίησης.

Έχουμε τονίσει και σε άλλες μας εισήγησεις ή παρεμβάσεις τη μεγάλη σημασία της σωστής γνώσης μιας ή περισσοτέρων ξένων γλωσσών, λέγοντας ότι «μιλάς καλά μία ή δύο ξένες γλώσσες, είσαι δύο ή τρεις φορές άνθρωπος»· από την άλλη μεριά έχουμε πάντα υπογραμμίσει ότι ο κατ᾽ εξοχήν στόχος μας δεν θα πρέπει να είναι τόσο η «εκπαίδευση προς την πολυγλωσσία», όπως συνηθίζεται να λέγεται, και η άκριτη γλωσσολόγο–φιλολογική διδασκαλία ξερών γραμματικο–συντακτικών κανόνων, η οποία μπορεί να οδηγήσει και οδηγεί συνήθως σε κοινωνικοπολιτικά «πολύγλωσσους αναλφάβητους», «αποβλακωμένους ειδικούς» ή «εξειδικευμένους βλάκες», όσο η κριτική και συνειδητοποιημένη γνώση και χρήση κάθε γλώσσας, έστω «μιας και καλής», ιδιαίτερα φυσικά της μητρικής (ή πατρικής αν θέλετε) γλώσσας, που θα οδηγήσει στην κριτική σκέψη και ευαισθητοποίηση και ταυτόχρονα στην αποκωδικοποίηση της σημερινής κοινωνικοπολιτικής, οικονομικής, οικολογικής και πολιτισμικής πραγματικότητας σε τοπικό, εθνικό και παγκόσμιο επίπεδο.

«Πολύγλωσσος αναλφαβητισμός» και «consientização»

Προς αυτή την κατεύθυνση μπορεί να βοηθήσουν, μεταξύ άλλων, τα βιβλία και η κριτική

μέθοδος κοινωνικοπολιτικού αλφαβητισμού του «consientização» (της «συνειδητοποίησης») του προαναφερθέντα μεγάλου Βραζιλιάνου παιδαγωγού Paulo Freire.

Εδώ θα μπορούσε κανείς με άλλα λόγια να πει: Στόχος μιας σωστής μονο–, πολυ– ή διαπολιτισμικής εκπαίδευσης δεν πρέπει μεταξύ άλλων να είναι μόνο μια πολύγλωσση εκπαίδευση αλλά μια εκπαίδευση προς μια συνειδητοποιημένη και κριτική σκέψη, ομιλία και δράση. Υπεραπλουστεύοντας, πράγματι, θα έλεγα ότι για μένα είναι προτιμότερο να χειρίζεσαι σωστά, πολύπλευρα και συνειδητά μία τουλάχιστον γλώσσα, παρά να είσαι ημιμαθής και κοινωνικοπολιτικά αναλφάβητος σε δέκα γλώσσες.

Η άκριτη πολυγλωσσία «βλάπτει σοβαρά την υγεία»

Άρα, σύμφωνα και με το ρητό «ουκ εν τω πολλώ το ευ» δεν πρέπει να ενδιαφερόμαστε τόσο για την ποσότητα των γλωσσών, έστω και αν αυτό το γεγονός εντυπωσιάζει τους πολλούς, όσο για την ποιότητα της γνώσης τους, κάτι που εμάς τους Έλληνες, που συχνά μας λένε ότι έχουμε την τάση και την παράδοση να κάνουμε πολλά πράγματα και τίποτα σωστά, δηλαδή, ότι είμαστε «πολυτεχνίτες και ερημοσπίτες», θα πρέπει να μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα. Χαριτολογώντας θα μπορούσε κανείς να πει ότι η άκριτη πολυγλωσσία «βλάπτει σοβαρά την υγεία» και συμβάλλει στην άκριτη παπαγαλία. Δεν αρκεί επομένως η γραμματικο–συντακτική επάρκεια όταν υπάρχει κοινωνικο–πολιτική ανεπάρκεια. Όπως

και σε πολλά άλλα πράγματα η γλώσσα δεν πρέπει να αποτελεί αυτοσκοπό. Και κάτι άλλο: δεν πρέπει να υπηρετούν οι άνθρωποι τη γλώσσα ή τις γλώσσες αλλά πρέπει να υπηρετούν και οι γλώσσες τους ανθρώπους.

Civilisation και Culture: Δύο όψεις του ίδιου νομίσματος

Σχετικά με την έννοια του Πολιτισμού θα μπορούσαμε να αναφέρουμε τα εξής:

Πολιτισμός θα λέγαμε ότι είναι η σταδιακή αλλαγή του περιβάλλοντος (του φυσικού και του ανθρωπογενούς), δηλαδή αυτού που μας περιβάλλει μέσω της δραστηριότητας του ανθρώπου, μιας δραστηριότητας η οποία είναι το αποτέλεσμα των σωματικών και πνευματικών του δυνάμεων/δεξιοτήτων σε συνδυασμό με τη χρήση της ύλης (εργαλεία, παραγωγικές δυνάμεις).

Με τη διαδικασία αυτή αναπτύχθηκαν τόσο οι θετικές όσο και οι θεωρητικές επιστήμες, οι οποίες με τη σειρά τους, ανάλογα με τον τρόπο που αυτές χρησιμοποιήθηκαν, δημιούργησαν τον τεχνικό–υλικό λεγόμενο πολιτισμό (Civilisation/Zivilisation) καθώς και τον πνευματικό (Culture/Kultur). Εδώ θα πρέπει όμως να κάνουμε μια παρένθεση και να παρατηρήσουμε ότι οι δύο αυτοί όροι, που συναντιώνται σε διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες αλλά όχι στα Ελληνικά, διαχωρίζοντας εμφατικά τον «πολιτισμό» σε δύο διαφορετικά εννοιολογικά επίπεδα, δεν είναι στην πραγματικότητα έννοιες ξεκομμένες μεταξύ τους αλλά εκφάνσεις αλληλένδετες, οι οποίες

αποτελούν δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, συγκροτώντας μία αλληλοτροφοδοτούμενη διαλεκτική ενότητα.

Περιβάλλον: ό,τι μας περιβάλλει

Αλλάζοντας ο άνθρωπος το περιβάλλον του (τόσο το φυσικό όσο και το ανθρωπογενές, το οποίο είναι το δομημένο, το κοινωνικό, το πολιτικό, το οικονομικό, το πολιτιστικό κ.λπ. περιβάλλον) αλλάζει και ο ίδιος και προσαρμόζεται σ' αυτό και αντίστροφα.

Με τον τρόπο αυτό αλλάζει κι εξελίσσεται όχι μόνο ο άνθρωπος και τα μέσα που χρησιμοποιεί αλλά και το ίδιο του το περιβάλλον. Έτσι δημιουργείται θα λέγαμε αυτό που ορίζεται ως «ανάπτυξη».

Ανάλογα με τις αρχές, τα κριτήρια και τις αξίες που χρησιμοποιεί ο άνθρωπος (και κατ' επέκταση τα κοινωνικοπολιτικά και οικονομικά συστήματά του) και ανάλογα με τον πνευματικό και τον υλικοτεχνικό του πολιτισμό, ανάλογη θα είναι και η λεγόμενη «ανάπτυξη», η οποία υλοποιούμενη και εξελισσόμενη θα ωφελεί ή και θα βλάπτει μακροπρόθεσμα τον άνθρωπο και το περιβάλλον.

«Ανάπτυξη» για ποιον;

Σήμερα, ο κόσμος μας στο πλαίσιο της «ελεύθερης» αγοράς, χαρακτηρίζεται από μια στρεβλή, ανισομερή και «σκληρή», δηλαδή περιβαλλοντικά και κοινωνικοπολιτισμικά ανεύθυνη, οικο-

νομίστικη και απόλυτα κερδοκεντρική «ανάπτυξη» σε παγκόσμιο, εθνικό και περιφερειακό επίπεδο, που έχει μεταξύ άλλων ως συνέπεια τα αντιστρόφως κινούμενα ρεύματα των μεταναστών και των τουριστών, τα οποία, ανεξάρτητα από τις σαφώς υφιστάμενες διαφορές τους, θα μπορούσαν σε τελική ανάλυση να θεωρηθούν ότι αποτελούν σε γενικές γραμμές δύο όψεις του ίδιου νομίσματος (πρβλ. επίσης Haris Katsoulis, «Migration und Tourismus: Zwei Seiten einer Medaille?», *VIA Magazin*, Ausgabe 1–IX–2002, Verband für Interkulturelle Arbeit, VIA e. V., Duisburg 2002).

«Όριο αντοχής» και «φέρουσα κοινωνική ικανότητα»

Οι σύγχρονες αυτές «μετακινήσεις λαών» μετατρέπουν σταδιακά τις χώρες «υποδοχής» τους σε πολυπολιτισμικές κοινωνίες με διάφορα θετικά αλλά και αρνητικά αποτελέσματα.

Έχουμε πολλές φορές επισημάνει ότι η «ειρηνική συνύπαρξη» ανθρώπων διαφορετικών γλωσσών, λαών και πολιτισμών σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία, παρά τις όποιες καλές προθέσεις και τα όποια ωραία θεωρητικά μοντέλα, στην πράξη δεν είναι μια εύκολη υπόθεση, ιδιαίτερα όταν, όπως συμβαίνει κατά κανόνα σήμερα, δεν γίνεται θεληματικά, προετοιμασμένα και οργανωμένα και δεν τηρούνται ορισμένες άλλες προϋποθέσεις, όπως για παράδειγμα ο σεβασμός ενός κάποιου «ορίου αντοχής» ή «κορεσμού» ή μιας «φέρουσας κοινωνικής ικανότητας», κάτι που φυσικά δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί με «αξιολογική ουδετερότητα».

Παγκοσμιοποίηση «από τα πάνω» ή «από τα κάτω»

Σήμερα, τα μεταναστευτικά και τουριστικά ρεύματα έχουν συνήθως ένα είδος «καταναγκαστικού χαρακτήρα», ο οποίος μειώνει πολλές φορές τα όποια θετικά τους αποτελέσματα, συμβάλλοντας με τον τρόπο αυτό όχι στην αμοιβαία προσέγγιση και αλληλοκατανόηση αλλά στην αμοιβαία σύγχυση, απομάκρυνση και αλληλοπαρανόηση των λαών, κάτι που το σημερινό σύστημα και κατεστημένο της νεοφιλελεύθερης «παγκοσμιοποίησης» μετά χαράς ενισχύει και αναπαράγει, χρησιμοποιώντας με μαεστρία τις αμοιβαίες εθνικές προκαταλήψεις και τα στερεότυπα για να ενσπείρει και να αναθερμάνει, ιδιαίτερα σε εποχές μαζικής ανεργίας, την ξενοφοβία, τον εθνικισμό, τον ρατσισμό και τον νεοφασισμό, με στόχο να διχάσει και να στρέψει τους ντόπιους ενάντια στους ξένους και αντίστροφα.

«Ανάπτυξη» και «ανάπτυξη της υπανάπτυξης»

Όσο υπάρχει σ' αυτόν τον κόσμο η «ανάπτυξη» και η «υπανάπτυξη» και η μεθοδευμένη από το σημερινό κοινωνικό–οικονομικό σύστημα «ανάπτυξη της υπανάπτυξης», όλο και περισσότερο θα παραμελείται και θα υποβαθμίζεται και ο άνθρωπος και το περιβάλλον, όλο και μεγαλύτερο θα γίνεται το χάσμα μεταξύ πλουσίων και φτωχών – κι αυτό τόσο μεταξύ του «πρώτου» και του «τρίτου» κόσμου όσο και μέσα στο εσωτερικό των αναπτυγμένων και των ανα-

πτυσσόμενων χωρών. Το χάσμα αυτό μεταξύ πλουσίων και φτωχών θα «αναγκάζει» τελικά με τη σειρά του όλο και περισσότερους ανθρώπους να μετακινούνται.

Αειφόρος ανάπτυξη και ειρήνη δεν υπάρχουν χωρίς δικαιοσύνη

Γι' αυτό, μακροπρόθεσμος στόχος μιας σωστής μεταναστευτικής, τουριστικής, αναπτυξιακής και διαπολιτισμικής πολιτικής θα πρέπει να είναι πράγματι το να μπορεί ο οποιοσδήποτε άνθρωπος να ζει στη χώρα του ειρηνικά, ανθρώπινα και να μην «αναγκάζεται» για πολλούς και διάφορους λόγους να ξενιτευτεί για να μπορέσει να ζήσει, να εργαστεί, να μορφωθεί, να σπουδάσει ή να ξεκουραστεί στις διακοπές του. Αυτό, όμως, για να επιτευχθεί στον κόσμο είναι κάτι που δεν δωρίζεται, παρά με πολλούς αγώνες κατακτιέται. Και αυτό γιατί σωστή αειφόρος ανάπτυξη και ειρήνη δεν υπάρχουν χωρίς δικαιοσύνη, τόσο σε τοπική και εθνική όσο και σε διεθνή κλίμακα.

Μετά από τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μια άλλη σωστή κοινωνικοπολιτισμικά και περιβαλλοντικά υπεύθυνη διαπολιτισμική εκπαίδευση θα πρέπει να συμβάλει κι αυτή με τις μικρές της δυνάμεις, ώστε να υπάρξει ευαισθητοποίηση, συνειδητοποίηση και –ίσως αργότερα κάτω από ευνοϊκότερες προϋποθέσεις– κινητοποίηση, για να μπορούν να αλλάξουν τα παραπάνω αναφερθέντα γεγονότα προς την κατεύθυνση μιας άλλης, δίκαιης και βιώσιμης κοινωνίας.

Για ποια διαπολιτισμική εκπαίδευση μιλάμε;

Άρα, συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μια σωστή διαπολιτισμική εκπαίδευση/αγωγή/μάθηση/επικοινωνία/εργασία/παιδεία δεν γίνεται χωρίς μια γενικότερη κριτική κοινωνικοπολιτική συνειδητοποίηση και μια διεπιστημονική και διαλεκτική προσέγγιση της «πολιτισμικής» (δηλαδή γεωγραφικής, ιστορικής, οικονομικής, πολιτικής, περιβαλλοντικής, πολιτιστικής κλπ.) κατάστασης σε εθνικό (Landeskunde/Χωρογνωσία) και παγκόσμιο επίπεδο (Weltkunde/Κοσμογνωσία)· με άλλα λόγια χωρίς την προσπάθεια για μια «ολιστική», πολιτικοποιημένη (δεν εννοώ «κομματικοποιημένη»), δηλαδή κοινωνικοπολιτισμικά και περιβαλλοντικά υπεύθυνη θεώρηση των πάντων που θα συνδέει τη θεωρία με την πράξη, το γενικό με το ειδικό και ιδιαίτερα με το να σκέφτεσαι πάντα συνολικά (παγκόσμια/οικουμενικά/διεθνιστικά) και να δρας τοπικά και εξειδικευμένα – και όλα αυτά στη βάση και με στόχο μια παγκόσμια, δίκαιη κοινωνία που θα σέβεται τον άνθρωπο, το περιβάλλον, τις πανανθρώπινες αξίες, τη βιολογική και πολιτισμική ποικιλομορφία, την ισότητα του κάθε πολιτισμού και τη μοναδικότητα του κάθε ανθρώπου.

«Ουτοπικός ρεαλισμός» ή «ένας άλλος κόσμος είναι εφικτός»

Στο σημείο αυτό θέλω κι εγώ, μαζί με τις χιλιάδες των διαδηλωτών του Σιάτλ, της Πράγας, της Γένοβας, της Σεβίλλης, του Γιοχάνεσμπουργκ, της

Φλωρεντίας... κλπ., που μάχονται ενάντια στη νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση, να υπογραμμίσω το σύνθημα: «Ένας άλλος κόσμος είναι εφικτός». Κάτι τέτοιο είναι δύσκολο, πολύ δύσκολο, δεν είναι όμως αδύνατο! Με την έννοια αυτή ζητούσαμε και ζητούμε σήμερα κι εμείς, οι «ουτοπικοί ρεαλιστές», που ανήκουμε στη γενιά του κριτικού κοινωνικού κινήματος του 1968, τα ανάλογα συνθήματα: «Η φαντασία στην εξουσία» και «Να είμαστε ρεαλιστές, να ζητάμε το δήθεν αδύνατο».

Κλείνοντας θα ήθελα να επικαιροποιήσω την εισήγησή μου με μερικά πολύ πρόσφατα τσιτάτα ενός μουσικού συγκροτήματος νέων ανθρώπων, που έδωσε στην Αθήνα μια συναυλία στις 15/6/2002 στο WOMAD. Το συγκρότημα αυτό είναι το «ASIAN DUB FOUNDATION», μιας κολεκτίβας Ινδών μεταναστών δεύτερης γενιάς από τις γκετοποιημένες φτωχογειτονιές του Λονδίνου. Σύμφωνα με την *Ελευθεροτυπία* της 14ης Ιουνίου 2002: «Ο ήχος τους είναι μια καταιγίδα όπου οι ηλεκτρονικοί ρυθμοί συναντούν το πανκ, το χιπ–χοπ αλλά και την ινδική παράδοση. Οι στίχοι τους είναι μια επίθεση σε ένα σύστημα που αντιμετωπίζει τους μετανάστες ως κατώτερους.»

Στρατευμένη μουσική για τον άνθρωπο: ένα ακόμη παγκόσμιο όπλο ενάντια στη «μουσική» των όπλων

Στη συνέντευξή τους στην *Ελευθεροτυπία* λένε, μεταξύ άλλων, για τους μετανάστες: «Αυτοί οι άνθρωποι που έρχονται ως πρόσφυγες στη Δύση από τον Τρίτο Κόσμο υποφέρουν από κα-

ταστάσεις ή καθεστώτα, τα οποία δημιουργήθηκαν από τις Δυτικές κυβερνήσεις και τις πολυεθνικές εταιρείες. Επομένως, η μετανάστευση δεν είναι η αιτία αλλά το αποτέλεσμα, οι άνθρωποι εγκαταλείπουν τις χώρες τους εξαιτίας των πολιτικών και οικονομικών επιλογών των ισχυρών του πλανήτη». Σχετικά με την πολιτική της Ευρωπαϊκής Ένωσης αναφέρουν: «Η ΕΕ βλέπει τους μετανάστες ως απειλή αδιαφορώντας αν στην πλειονότητά τους είναι μορφωμένοι και φιλήσυχοι άνθρωποι. Το ζήτημα είναι ότι δεν έχουν πρόσωπο ούτε φωνή, κανείς δεν τους δίνει το δικαίωμα του λόγου. Έτσι, οι χώρες της ΕΕ προωθούν ανεμπόδιστα μια ρατσιστική και ξενοφοβική οδηγία ενάντια σ' αυτό που ονομάζουν λαθρομετανάστευση». Όσο για την πολιτική τους θέση υπογραμμίζουν: «Είμαστε ενάντια στον νεοφιλελευθερισμό, που προωθείται από το G8, καταδικάζοντας εκατομμύρια ανθρώπους σε φτώχια, και στη νέα τάξη που με το πρόσχημα της καταπολέμησης της τρομοκρατίας ισοπεδώνει ολόκληρες χώρες. Μαχόμαστε ενάντια σε ένα σύστημα που επιθυμεί να καθορίζει το μέλλον και τη ζωή δισεκατομμυρίων ανθρώπων, χωρίς τη θέλησή τους».

Από την πατερναλιστική «πρόνοια» για τους αλλοδαπούς μετανάστες στη διεθνιστική διαπολιτισμική εργασία και το κίνημα της αντιπαγκοσμιοποίησης;

Στο τέλος αυτής της εισήγησής μου ας μου επιτραπεί συμπερασματικά και μία ακόμη πολύ συμπυκνωμένη παρατήρηση:

Κάνοντας μια σύντομη –σχεδόν κινηματογραφική– ιστορική αναδρομή των τελευταίων πέντε περίπου δεκαετιών, θα έλεγα ότι η διαπολιτισμική προσέγγιση στις βιομηχανικά αναπτυγμένες χώρες της Ευρώπης μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ξεκίνησε πατερναλιστικά κατά τη δεκαετία του 1950 ως «πρόνοια» (Ausländerbetreung) και αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1960, ως «παιδαγωγική/αγωγή» *για* αλλοδαπούς (Ausländerpädagogik) για να μετεξελιχθεί στη συνέχεια στη δεκαετία του 1970 σε «Ausländerarbeit» (συν–εργασία *με* αλλοδαπούς) και να καταλήξει αργότερα (περίπου από τα τέλη της δεκαετίας του 1980) στη σημερινή «διαπολιτισμική εκπαίδευση» (Interkulturelle Erziehung) και γενικότερα στη «διαπολιτισμική εργασία». Δηλαδή, στην παιδαγωγική και γενικότερα την εργασία *για* και *με όλους*, αλλοδαπούς και ημεδαπούς, *σε όλες* τις χώρες του κόσμου.

Η έρευνα, ο διάλογος και γενικότερα ο προβληματισμός για τη διαπολιτισμική εκπαίδευση/μάθηση/επικοινωνία/παιδεία/εργασία, ειδικά μετά τις εξελίξεις των τελευταίων χρόνων (και μάλιστα ύστερα από τα γεγονότα του Σιάτλ, της Πράγας, της Γένοβας κλπ.), φαίνεται να έχει αρχίσει να διευρύνεται (όπως και στα χρόνια μετά το κίνημα του Μάη του ’68) με τη διεθνιστική διάσταση και προοπτική μιας διεθνούς αλληλεγγύης (Internationalismus–Debatte bzw. Arbeit) και να κατασταλάζει ή να κορυφώνεται στο μεγάλο ρεύμα μιας ελπιδοφόρας συζήτησης και κινητοποίησης (ιδιαίτερα μετά την ίδρυση του Παγκόσμιου Φόρουμ στη Φλωρεντία τον Νοέμ-

βριο του 2002) για μια παγκόσμια στρατηγική του συνεχώς διογκούμενου και διευρυνόμενου κινήματος ενάντια στη νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση (Bewegung gegen die neoliberale Globalisierung).

Με δύο λόγια απλώς θα μπορούσε κανείς να πει: οι μονοπολιτισμικές κοινωνίες –αν αυτές υπήρξαν ποτέ– τείνουν όλο και περισσότερο να εξελιχθούν ξεκάθαρα σε πολυπολιτισμικές κοινωνίες. Η πολυπολιτισμικότητα είναι σήμερα εύκολα διαπιστούμενη κοινωνική *πραγματικότητα*. Η διαπολιτισμικότητα απ' την άλλη μεριά δεν είναι μια έννοια στατική αλλά δυναμική, γιατί σ' αυτήν ενσωματώνεται το υπερβολικά δύσκολα υλοποιούμενο *ζητούμενο* μιας δίκαιης και βιώσιμης παγκόσμιας κοινωνίας.

Γιώργος Κόνσταντ, *Εξαφάνιση ηλίου, 1960*
Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Μόνιμες Συλλογές

Διεμπειρίες
Μία νέα μουσειακή στρατηγική

ΑΝΝΑ ΚΑΦΕΤΣΗ*

***Σιάν Ζου**: Ο κόσμος σου είναι η Κίνα ή η Δύση;*

***Τσεν Ζεν**: Κάπου μεταξύ.*

Συζήτηση μεταξύ του Τσεν Ζεν και του Σιάν Ζου

(*Transexperiences*, CCA, Kitakyushu 1998)

Στο πλαίσιο της συζήτησης για την πολιτισμική παγκοσμιοποίηση που διεξάγεται τα τελευταία χρόνια, και της συνακόλουθης ραγδαίας εκθεσιακής κινητικότητας σε κέντρα και περιφέρειες, ο λόγος περί διατομής των πολιτισμών οδηγεί ασφαλώς σε επανεξέταση του δυτικο-

* *Η Άννα Καφέτση είναι διευθύντρια του Εθνικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης.*

κεντρισμού και ανάδειξη νέων καλλιτεχνικών μετώπων και περιοχών. Η αντίληψη, κατά την οποία δεν υπάρχει ένα μόνο πολιτισμικό κέντρο αλλά ισότιμοι και αξιολογικά μη ιεραρχημένοι διαφορετικοί πολιτισμοί, δεν αποτελεί μόνο αναγκαία προϋπόθεση για μια γνήσια πολυπολιτισμική συνύπαρξη και αναγνώριση της διαφορετικότητας. Πολύ περισσότερο, ανοίγει το δρόμο στη διαπολιτισμικότητα, ή στις «διεμπειρίες», κατά τον ευρηματικό όρο που επινόησε ο σημαντικός Κινέζος καλλιτέχνης Τσεν Ζεν (1955–2000) για να περιγράψει το φαινόμενο της σύγχρονης νομαδικότητας καλλιτεχνών, έργων και ιδεών, τη συνεχή μετατόπιση ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες, κοινωνίες και γλώσσες.

Τα μητροπολιτικά κέντρα δεν αποτελούν σήμερα τον μοναδικό προορισμό του ταξιδιού και των κάθε λογής εξόριστων ή άστεγων καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Αποκεντρωμένες αναζητήσεις καλλιτεχνών ή επιμελητών μεγάλων διεθνών εκθέσεων σε περιφέρειες εμπλουτίζουν εξίσου τον σύγχρονο καλλιτεχνικό λόγο, ανακαλύπτοντας και προσδίδοντας νέα περιεχόμενα σε τοπικότητες. Σε κάθε περίπτωση, ο διευρυμένος πολιτισμικός νομαδισμός διαγράφει μια νέα συνθήκη για τη δημιουργία, υποδοχή, και ιδιαίτερα την ερμηνεία της σύγχρονης τέχνης στις μέρες μας, μια συνθήκη υπέρβασης των εθνικών καλλιτεχνικών συνόρων και διάνοιξης μιας διαπολιτισμικής οικουμενικότητας.

Ως πέρασμα διαμέσου πολλαπλών ορίων και εμπειριών, η έννοια της διαπολιτισμικότητας αναδεικνύει έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ κέν-

τρου και περιφέρειας, τοπικού και παγκόσμιου, Ανατολής και Δύσης, ανάμεσα στο εμείς και οι άλλοι, που επιτρέπει να υπερβούμε τους αποκλεισμούς και τις διαχωριστικές γραμμές μιας πολωτικής λογικής. Ακολουθώντας τις πληθυντικές σημασίες της πρόθεσης «δια–», μπορούμε να αναζητήσουμε στο μεταφορικό πεδίο, το διαμέσου, το πέραν, το μετά, ή, αλλιώς, πολλαπλά δίκτυα καλλιτεχνικών, πολιτιστικών, κοινωνικών και γεωγραφικών σχέσεων που επιτρέπουν την προσέγγιση του Άλλου, τον διάλογο και την ανοιχτή επικοινωνία με μια πολυάριθμη ανθρώπινη κοινότητα.

Μέσα από τον συγχρωτισμό των σύγχρονων καλλιτεχνών με διαφορετικούς λαούς και κοινωνικές ομάδες και τις διαπολιτισμικές, εκλεκτικές επαφές με τον υπόλοιπο κόσμο, που κατέστησαν δυνατές μέσω της παγκοσμιοποίησης, ιδιαίτερα της πληροφορικής, άνοιξε ο δρόμος για έναν επαναπροσδιορισμό της έννοιας της ταυτότητας και των ποικίλων ιδεολογικών της αναπαραστάσεων.

Η ανάγκη μιας νέας κριτικής συνείδησης που δεν προσεγγίζει την ταυτότητα με όρους καταγωγής ή καθαρότητας, ούτε την τοποθετεί σε κλειστές εδαφικές επικράτειες και αμιγείς παραδόσεις, γίνεται αισθητή ολοένα και περισσότερο. Στο πλαίσιο μιας νομαδικής κινητικότητας, κυριολεκτικής ή μεταφορικής, η ταυτότητα μετατοπίζεται από τις πάσης φύσεως διαχωριστικές γραμμές σε ανέστιες δραστηριότητες φερέοικων καλλιτεχνών, που, μέσα από την περισυλλογή πολυπολιτισμικής ενέργειας από διαφορετικά υπο-

στρώματα και τόπους, αφομοιώνουν, μετασχηματίζουν, μεταφράζουν, αναμειγνύουν το ίδιο με το διαφορετικό, ενεργοποιούν τη δυνατότητα μιας καλλιτεχνικής υβριδίωσης.

Η συνθήκη αυτή υπέρβασης των εθνικών καλλιτεχνικών συνόρων επιβάλλει στα εθνικά μουσεία σύγχρονης τέχνης νέες στρατηγικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις, σε μια προοπτική κριτικής σύγκλισης του τοπικού με το παγκόσμιο. Καλούνται να ανοιχτούν χωρίς προκαταλήψεις και αποκλεισμούς στη θεώρηση και εμπειρία της τέχνης άλλων λαών, παρακολουθώντας και αναδεικνύοντας τις αλληλεπιδράσεις και την παραγωγική διακίνηση που παρατηρείται σήμερα στον παγκόσμιο καλλιτεχνικό χάρτη. Ταυτόχρονα, οφείλουν να μελετήσουν την τοπική καλλιτεχνική ιστορία και σύγχρονη παραγωγή στον ορίζοντα ποικίλων διασταυρώσεων, μείξεων και κοινών εμπειριών με τον υπόλοιπο κόσμο. Και αν οι εθνικές κουλτούρες και συνέχειες στηρίζουν πράγματι και οργανώνουν την κοινή ιστορική μνήμη λαών και κοινωνιών, η έξοδος των σύγχρονων καλλιτεχνών από την πολιτισμική ταυτότητα, που ενθαρρύνει τη γνωριμία, τη σύγκριση και την ταύτιση με τον Άλλο, καθιστά σήμερα, περισσότερο από ποτέ, αδύναμη και σχετική τη χρήση των όρων εθνικό και εθνική τέχνη ή έκθεση. Στον βαθμό μάλιστα που σημασία δεν έχει πλέον ο τόπος όπου ζουν και δημιουργούν οι καλλιτέχνες, όσο η έξοδος από τον εαυτό και η επανακατοίκησή του μέσα από την πολλαπλή εμπειρία της ετερότητας, η έννοια της καλλιτεχνικής διασποράς επιβάλλεται να συζητηθεί με νέους όρους.

Μέσα στο εννοιολογικό αυτό πλαίσιο, ο όρος του Τσεν Ζεν «διεμπειρίες» προσφέρεται πράγματι σε μια εναλλακτική θεώρηση της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής στην Ελλάδα, καθώς και της πρόσφατης ιστορίας της. Επιτρέπει αφενός την ένταξή της σ' ένα διεθνές καλλιτεχνικό πλαίσιο, αναδεικνύοντας τις αλληλένδετες ή διαφορετικές εμπειρίες, τις διαλογικές σχέσεις και την επιθυμία επικοινωνίας με τον υπόλοιπο κόσμο, πέρα από περιχαρακώσεις σε ταυτότητες και διαφορές, και αφετέρου τη διεύρυνση της έννοιας του εθνικού, ενσωματώνοντας τη διασπορά χωρίς τις αμφιβολίες και αντιφάσεις παλαιότερων και παραδοσιακών προσεγγίσεων.

Η καλλιτεχνική μετανάστευση στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της Δύσης δεν έπαψε να αποτελεί, κατά τους τελευταίους δύο αιώνες εθνικού βίου, τον αναγκαίο όρο επιβίωσης της τέχνης και των Ελλήνων δημιουργών. Σε προγενέστερες περιόδους, η ανάγκη αυτή βιώνεται συνήθως ως δίλημμα ή μετεωρισμός μεταξύ Ανατολής και Δύσης, και ποικίλοι συγκρητισμοί μεταξύ εγχώριων παραδόσεων και Δυτικού μοντερνισμού συχνά νομιμοποιούνται μέσα από την «ιθαγενοποίηση» των «ξένων δανείων» προς χάριν της «ελληνικότητας» της τέχνης. Αντίθετα, κατά την τελευταία εικοσαετία οι διαπολιτισμικές επαφές δεν νοούνται χωρίς μια ανοιχτή και πλήρως απενοχοποιημένη διαδικασία υπέρβασης του τοπικού, ένα διεπιστημονικό και διακαλλιτεχνικό άνοιγμα σε άλλα πεδία γνώσης και δημιουργίας, και μια εκτεταμένη χρήση καλλιτεχνικού υβριδισμού που επιβάλλουν η

έξοδος από το εργαστήριο, η παραγωγή έργων in situ ή στον κυβερνοχώρο, και γενικότερα η ενσωμάτωση στα έργα τέχνης διαφορετικών πολιτισμικών και ανθρώπινων εμπειριών και καταστάσεων.

Είναι φανερό ότι οι διεμπειρίες, που περιγράφουν την επιθυμία των καλλιτεχνών να βγουν από τα ελληνικά σύνορα, ενθαρρύνουν εξίσου μια νέα διευρυμένη και, οπωσδήποτε, ρευστή σχέση με την πολιτισμική εντοπιότητα. Στη σχέση αυτή όχι μόνο το ίδιο με το Άλλο συνυπάρχουν χωρίς να συγκρούονται, αλλά οι ίδιες αναφορές και σημασίες μπορούν να χρησιμοποιούνται, να διαβάζονται ή να μεταφράζονται με διαφορετικούς τρόπους. Η αντίληψη αυτή είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με μια παραδοσιακή εκδοχή της διασποράς που προϋποθέτει διαχωρισμό μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, εδώ και εκεί, του γενέθλιου τόπου/τόπου καταγωγής και της χώρας εγκατάστασης, και ανάγει συχνά τις πολλαπλές διασπορικές εμπειρίες που μαρτυρούνται στα έργα, σε μανιχαϊστικά δίπολα.

Η διεμπειρική θεώρηση ως νέα μουσειακή στρατηγική διανοίγει όχι μόνο ένα πεδίο ικανό να υποδεχτεί ελληνικής καταγωγής καλλιτέχνες της διασποράς μαζί με άλλους μονιμότερα εγκατεστημένους, παλαιότερους και νεότερους χωρίς ηλικιακές προκαταλήψεις, αλλά επίσης επιτρέπει τη δημιουργία ενός ευρύτατου πεδίου διεμπειριών, όπου ο επισκέπτης του μουσείου καλείται ως άλλος «μετανάστης» να υπερβεί τις δικές του εθνικές και τοπικές ταυτίσεις, και να ανοιχτεί σε άλλες αφηγήσεις και ιστορίες.

Μικτά είδη καλλιτεχνικής έκφρασης, στα οποία διατέμνονται, μέσα από ένα πλούσιο δίκτυο διακειμενικών σχέσεων, η ζωγραφική με το βίντεο, η επιτόπου κατάσταση με τη γλυπτική και το Ίντερνετ, η εγκατάσταση με τη φωτογραφία και το κείμενο ή η φωτογραφία με τον κινηματογράφο, διανοίγονται σε ποικίλους προβληματισμούς –φιλοσοφικούς, ψυχολογικούς, κοινωνιολογικούς και άλλους– με εμφανή μια κριτική και άλλοτε παιγνιώδη και ειρωνική στάση πάνω σε πραγματικά γεγονότα και υπαρκτές καταστάσεις. Αναζητούν τόπους και τρόπους της ανθρώπινης ύπαρξης, συμφιλιώνουν την τεχνολογία με θρησκευτικές εμπειρίες, προσεγγίζουν ενδοκοσμικά οράματα και θεοψίες, ανιχνεύουν τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας, οπτικοποιούν το άρρητο και τη σιωπή.

Μέσα από ποικίλες ανθρωπογεωγραφίες, μύθους, τελετουργίες, παγκόσμια ή τοπικά φαινόμενα βίαιων πολιτικοκοινωνικών οριοθετήσεων και συγκρούσεων, και εντέλει μέσα από ό,τι επενδύεται στις αναφορές αυτές ως βίωμα, μνήμη, έννοια ή μεταφορά, αποκαλύπτεται στον επισκέπτη η βαθύτατη κοινότητα της ανθρώπινης συνθήκης.

Από την ψηφιοποίηση στην ψηφιακή επιμέλεια

ΠΑΝΟΣ ΚΩΣΤΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ,
ΧΡΗΣΤΟΣ ΠΑΠΑΘΕΟΔΩΡΟΥ*

Εισαγωγή

Η ανάπτυξη της επιστήμης της Πληροφορίας, των Υπολογιστών και των Επικοινωνιών, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το φαινόμενο του Παγκόσμιου Ιστού, έδωσε τη δυνατότητα εύκολης και χωρίς υψηλό κόστος παραγωγής και διά-

* *Ο Π. Κωνσταντόπουλος είναι διευθυντής της Μονάδας Ψηφιακής Επιμέλειας του Ερευνητικού Κέντρου «Αθηνά» και καθηγητής στο Τμήμα Πληροφορικής του Οικονομικού Πανεπιστημίου Αθηνών. Ο Χ. Παπαθεοδώρου είναι εταίρος ερευνητής στη Μονάδα Ψηφιακής Επιμέλειας του Ερευνητικού Κέντρου «Αθηνά» και επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Αρχειονομίας-Βιβλιοθηκονομίας του Ιονίου Πανεπιστημίου.*

χυσης στο ευρύ κοινό τεράστιων όγκων ψηφιακής πληροφορίας. Η πληροφορία αυτή είναι ψηφιακή είτε από τη δημιουργία της (π.χ. το κείμενο μιας ιστοσελίδας που δημιουργήθηκε μέσω ενός κατάλληλου λογισμικού), είτε ήταν σε αναλογική μορφή και έχει ψηφιοποιηθεί εκ των υστέρων (π.χ. ένα χειρόγραφο έγγραφο του 16ου αιώνα από μια συλλογή των Γενικών Αρχείων του Κράτους το οποίο ψηφιοποιήθηκε μέσω ενός σαρωτή).

Σήμερα ο όγκος των πληροφοριών σε ψηφιακή μορφή αυξάνεται διαρκώς και προέρχεται από πλείστους τομείς της λειτουργίας του κράτους και των ιδιωτικών οργανισμών και αφορούν σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ζωής των πολιτών και των οργανισμών. Παραγωγή και διαχείριση ψηφιακής πληροφορίας λαμβάνει χώρα σε όλα τα επιστημονικά πεδία εξυπηρετώντας διάφορους σκοπούς, όπως η έρευνα, η εκπαίδευση, η διατήρηση της γνώσης και της συλλογικής μνήμης, η δημιουργική δραστηριότητα. Ειδικότερα, στον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς γίνονται παγκοσμίως επενδύσεις μεγάλης κλίμακας που σχετίζονται με την ψηφιοποίηση πολιτιστικών τεκμηρίων[1–3]. Στη χώρα μας εκατομμύρια ευρώ επενδύθηκαν για την ψηφιοποίηση σε διάφορες προσκλήσεις του Γ΄ Κοινοτικού Πλαισίου Στήριξης (π.χ. Πρόσκληση 65, κάθετες δράσεις για τα Γενικά Αρχεία του Κράτους κ.ά.). Ωστόσο τα κύρια ερωτήματα, τα οποία ανακύπτουν από την ποικιλία και τον τεράστιο όγκο του ψηφιακού υλικού που παράγεται καθημερινά και τα οποία, παρά το μέγεθος των επενδύσεων, δεν έχουν επαρκώς

αντιμετωπισθεί, είναι: (α) Η ολοκλήρωση και η σημασιολογική συσχέτιση και διαλειτουργικότητα της πληροφορίας. Με άλλα λόγια, πώς είναι δυνατό να ανακτώνται αποδοτικά σχετικές μεταξύ τους και, βεβαίως, σχετικές με τα ενδιαφέροντα των χρηστών πληροφορίες που κατανέμονται σε διαφορετικές πηγές/συλλογές; (β) Η μακροπρόθεσμη διατήρηση της πληροφορίας. Με άλλα λόγια, είναι δυνατή η διατήρηση και αξιοποίηση του ψηφιακού υλικού σε βάθος χρόνου, έτσι ώστε να μην αντιμετωπίζουν κίνδυνο απώλειας ή αχρηστίας σημαντικές επενδύσεις σε ψηφιακό υλικό;

Εκτός από τα παραπάνω σημαντικά ερωτήματα, υπάρχουν και άλλα ζητήματα που συνδέονται με τις επιλογές ενός οργανισμού πριν αποφασίσει μια τέτοιας μορφής και κλίμακας επένδυση. Συγκεκριμένα, είναι συνήθως ασύμφορο ή και αδύνατο ένας φορέας υλικού ν' αναπτύξει μόνος τις απαραίτητες δράσεις που επιβάλλει ένα έργο ψηφιοποίησης. Η παγκόσμια εμπειρία από τα έργα ψηφιοποίησης, που αφορούσαν στην πολιτιστική κληρονομιά, έδειξε ότι προκύπτει ανάγκη συνεργασίας σε ευρύτερα σχήματα με τη συμμετοχή εξειδικευμένων επιστημονικών μονάδων, έτσι ώστε να εξασφαλίζεται ο ποιοτικός σχεδιασμός συστημάτων διαχείρισης ψηφιακού υλικού και παροχής εύχρηστων και χρήσιμων υπηρεσιών πληροφόρησης που βασίζονται σε ανοικτά, διεθνή τεχνολογικά πρότυπα. Ένα επιπλέον ζήτημα είναι η χρήση του ψηφιακού υλικού και η δυνατότητα αναχρησιμοποίησής του από διαφορετικές κοινότητες χρηστών για διαφορετικούς λόγους.

Πρέπει να σημειωθεί ότι η αξία του ψηφιακού υλικού αυξάνεται περαιτέρω εφόσον δίνεται η δυνατότητα να δοθεί αυτό σε νέες, πέραν των αρχικώς προβλεπομένων, χρήσεις.

Σήμερα, αποτελεί παγκόσμια πραγματικότητα η υστέρηση των περισσότερων φορέων ως προς τη δυνατότητα μακροπρόθεσμης διατήρησης και αξιοποίησης, μεμονωμένης ή συνδυαστικής, του ψηφιακού υλικού, με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζουν κίνδυνο απώλειας ή αχρηστίας σημαντικές επενδύσεις σε ψηφιακό υλικό. Όλα τα παραπάνω καταδεικνύουν ότι οι συλλογές ψηφιακού υλικού, προκειμένου να είναι προσβάσιμες, να καλύπτουν τις πραγματικές πληροφοριακές ανάγκες των χρηστών τους και να παρέχουν αξιόπιστες υπηρεσίες πληροφόρησης, βασισμένες σε κριτήρια ποιότητας, απαιτούν την ύπαρξη συγκεκριμένων διαδικασιών επιμέλειας. Το παρόν άρθρο στοχεύει σε μια παρουσίαση των βασικών αρχών και του αντικειμένου του επιστημονικού χώρου της ψηφιακής επιμέλειας. Αυτός ο αναπτυσσόμενος δι–επιστημονικός χώρος σχηματοποιήθηκε την τελευταία τετραετία και εστιάζει στην ολοκληρωμένη και σφαιρική αντιμετώπιση προβλημάτων, όπως αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω. Επίσης, παρουσιάζονται οι δραστηριότητες της νεοσύστατης Μονάδας Ψηφιακής Επιμέλειας του Ερευνητικού Κέντρου «Αθηνά» (http://www. dcu. gr/).

Η έννοια της ψηφιακής επιμέλειας πρωτοεμφανίσθηκε το 2001 σε ένα διεθνές σεμινάριο που διοργανώθηκε από την Digital Preservation Coalition και το British National Space Centre,

που στόχευε στην ανάπτυξη του διεθνούς προτύπου ψηφιακής διατήρησης (Open Archival Information System Reference Model–OAIS). Το 2004, δημουργήθηκε στη Μ. Βρετανία το Digital Curation Centre[4], εκδόθηκε η επιστημονική επιθεώρηση *International Journal of Digital Curation* (http://www.ijdc.net), ενώ κάθε χρόνο διεξάγεται το International Digital Curation Conference. Παράλληλα, άρχισαν να αναπτύσσονται μεταπτυχιακά προγράμματα με αντικείμενο την ψηφιακή επιμέλεια στη Μ. Βρετανία και τις ΗΠΑ. Στην Ελλάδα, εξάλλου, το 2007, ιδρύθηκε στο Ερευνητικό Κέντρο Καινοτομίας στις Τεχνολογίες της Πληροφορίας, των Επικοινωνιών και της Γνώσης «Αθηνά» η Μονάδα Ψηφιακής Επιμέλειας (ΜΟΨΕ) με αποστολή να διεξάγει έρευνα, να αναπτύσσει τεχνολογίες και εφαρμογές, να παρέχει υπηρεσίες και εκπαίδευση και να δρα ως εθνικός πόλος στο πεδίο της ψηφιακής επιμέλειας.

Ειδικότερα, στον χώρο της πολιτιστικής κληρονομιάς, η ψηφιακή επιμέλεια αποτέλεσε το κεντρικό θέμα του παγκοσμίου συνεδρίου της Επιτροπής Τεκμηρίωσης του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (CIDOC/ICOM), το οποίο διεξήχθη στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 2008, κίνηση ενδεικτική του ρόλου, τον οποίο αυτή αναμένεται να διαδραματίσει.

Ψηφιακή Επιμέλεια

Η ψηφιακή επιμέλεια περιλαμβάνει μια σειρά διεργασιών που αποσκοπούν στην αξιοπιστία των ψηφιακών πόρων, στην οργάνωση, την αρχειοθέτηση και τη μακροπρόθεσμη διατήρησή

τους, καθώς και στην ανάπτυξη υπηρεσιών προστιθέμενης αξίας και νέων χρήσεων των πόρων[5–6]. Οι υπηρεσίες της ψηφιακής επιμέλειας θεωρούνται ως ένας βασικός μηχανισμός διατήρησης της τεκμηριωτικής λειτουργίας των αρχείων, καθώς εξελίσσονται τα λεξιλόγια, οι μέθοδοι και τα πλαίσια αναφοράς στις επιστήμες και τα λειτουργικά (επιχειρηματικά, κοινωνικά, οικονομικά) περιβάλλοντα.

Για να διασφαλισθεί η επαρκής περιγραφή του πλαισίου αναφοράς των ψηφιακών πηγών και κατ' ακολουθίαν η δημιουργική και αποτελεσματική χρήση αυτών, είναι αναγκαία μια διεπιστημονική προσέγγιση, λαμβάνοντας υπόψη ολόκληρο τον κύκλο ζωής των ψηφιακών τεκμηρίων, όπως είναι τα αρχεία, τα ψηφιακά υποκατάστατα και οι επιστημονικές βάσεις δεδομένων. Η προσέγγιση αυτή προκρίνει την πολυπρισματική ανάλυση των ζητημάτων και τη συνδυασμένη χρήση μεθόδων, τεχνικών και εργαλείων από τους τομείς της πληροφορικής, των επιστημών διοίκησης και αποφάσεων, της βιβλιοθηκονομίας και της αρχειονομίας, των επιστημών του υλικού πολιτισμού, της μουσειολογίας και της επικοινωνίας, της επιστημολογίας και του δικαίου.

Υπό αυτή τη θεώρηση, η ψηφιακή επιμέλεια περιλαμβάνει διεργασίες οι οποίες χωρίζονται σε δύο ομάδες: διεργασίες διαχείρισης των ψηφιακών αντικειμένων, οι οποίες διεκπεραιώνουν όλα τα στάδια της ζωής ενός ψηφιακού αντικειμένου από τη δημιουργία μέχρι τη χρήση και την καταστροφή ή την αρχειακή φύλαξη, και διεργα-

σίες διαχείρισης του πλαισίου αναφοράς, οι οποίες υποστηρίζουν, νοηματοδοτούν και τροποποιούν τις προηγούμενες. Οι διεργασίες αυτές[7] είναι οι ακόλουθες (βλ. Σχήμα 1):

Διεργασίες διαχείρισης ψηφιακών αντικειμένων

1. *Εκτίμηση των πόρων*: Περιλαμβάνει την ανάπτυξη κριτηρίων επιλογής και την επιλογή των πόρων που μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο των μετέπειτα διεργασιών επιμέλειας.

2. *Εισαγωγή*: Περιλαμβάνει την ψηφιακή καταγραφή εικόνων, ήχων, κειμένων και δεδομένων, την ψηφιοποίηση αναλογικών εγγραφών εγγεγραμμένων σε διάφορους φυσικούς φορείς, καθώς και την εισαγωγή ψηφιακών πόρων από άλλες πηγές, συμπεριλαμβανομένων και άλλων αποθετηρίων.

3. *Καταλογογράφηση, ευρετηρίαση και ταξινόμηση*: Οι διεργασίες αυτές παράγουν ευρετήρια για τη διαχείριση και ανάκτηση των πληροφοριών και, το σημαντικότερο, θεματικά ευρετήρια προσανατολισμένα στις προβλεπόμενες ή πιθανές χρήσεις των ψηφιακών πόρων.

4. *Εμπλουτισμός γνώσης*: Διαλαμβάνει τις οντότητες του πραγματικού κόσμου, καταστάσεις και γεγονότα που παριστάνονται ψηφιακά, το ευρύτερο πλαίσιο και περιβάλλον τους, και τους ίδιους τους ψηφιακούς πόρους.

5. *Παρουσίαση, δημοσίευση και διάδοση*: Η

διεργασία της δημιουργίας νέων αντικειμένων (επιστημονικών, καλλιτεχνικών, κ.λπ.) από υπάρχοντες πρωτογενείς ή δευτερογενείς ψηφιακούς πόρους.

6. *Εμπειρίες χρήσης*: Αφορά στους τρόπους χρήσης των πόρων, αλληλεπίδρασης μεταξύ των χρηστών και των πόρων, καθώς και στα αποτελέσματα αυτής της αλληλεπίδρασης.

7. *Διαχείριση αποθετηρίου*: Αφορά στη συγκρότηση πραγματικών (κεντρικών ή κατανεμημένων) ή εικονικών αποθετηρίων και την ανάπτυξη μηχανισμών διαχείρισης και πρόσβασης σε αυτά.

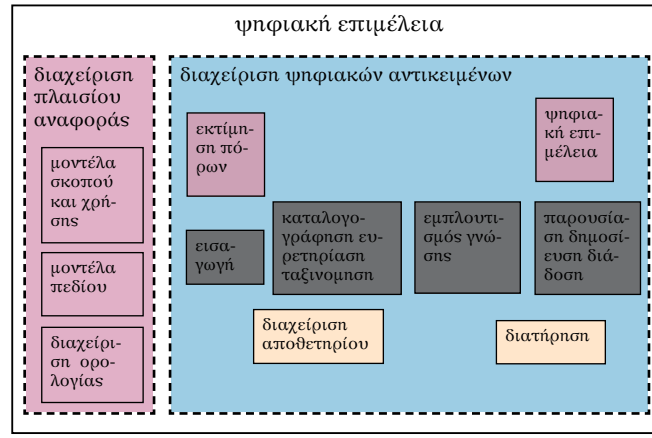
8. *Διατήρηση*: Αφορά στην προστασία των ψηφιακών πόρων έναντι κινδύνων σχετιζομένων είτε με φυσικές αιτίες, είτε με την τεχνολογική εξέλιξη.

Διεργασίες διαχείρισης πλαισίου αναφοράς

α. *Μοντελοποίηση σκοπού και χρήσης*: Περιλαμβάνει την αποτύπωση των προθέσεων των δημιουργών και των χρηστών μιας δεδομένης τάξης ψηφιακών πόρων, καθώς και των τρόπων χρήσης των πόρων.

β. *Μοντελοποίηση πεδίου*: Περιλαμβάνει τη δημιουργία ή εξειδίκευση υπολογιστικών μοντέλων της γνώσης ενός πεδίου ενδιαφέροντος.

γ. *Διαχείριση ορολογίας*: Αφορά στα ελεγχόμενα λεξιλόγια (π.χ. γεωγραφικές ονο-



Σχήμα 1. Διεργασίες ψηφιακής επιμέλειας

μασίες, ιστορικές περιόδους, ονομασίες χημικών ενώσεων, βιολογικά είδη κ.λπ.) που κατά σύμβαση χρησιμοποιούνται για να χαρακτηρίσουν έννοιες, ιδιότητες και σχέσεις.

Ένα πρόγραμμα δράσης στην ψηφιακή επιμέλεια

Η ανάγκη της διασφάλισης της μακροπρόθεσμης πρόσβασης στην ψηφιακή πληροφορία και χρήσης αυτής καθώς το πλαίσιο χρήσης μεταβάλλεται, και, συναφώς, της αντιμετώπισης του κινδύνου τα αποθετήρια να καταστούν ακατάλληλα προς χρήση «νεκροταφία δεδομένων», θέτει μια μεγάλη πρόκληση για την έρευνα στον χώρο της ψηφιακής επιμέλειας: την ανάπτυξη των απαραίτητων εννοιολογικών και τεχνολογικών εργαλείων για τη διατήρηση και την επαύξηση της αξίας ενός σώματος έγκυρων ψηφιακών πληροφοριών για τρέχουσα και μελ-

λοντική χρήση, μέσω της επαρκούς παράστασης του επιστημολογικού και πραγματολογικού περιεχομένου και του εννοιολογικού πλαισίου του. Κατ' ακολουθίαν, εκτός από την ψηφιακή αρχειοθέτηση και τη μακρόχρονη διατήρηση, οι δραστηριότητες της Μονάδας Ψηφιακής Επιμέλειας περιλαμβάνουν την ανάπτυξη και υποστήριξη προτύπων και μεθόδων, την ανάπτυξη σημασιολογικά εμπλουτισμένων υπηρεσιών πληροφόρησης και επικοινωνίας που αξιοποιούν επιμελημένες συλλογές δεδομένων, την παροχή συμβουλών και την καλλιέργεια καλών πρακτικών. Η Μονάδα Ψηφιακής Επιμέλειας αποβλέπει στην εξυπηρέτηση των αναγκών ενός ευρέος φάσματος οργανισμών και κοινοτήτων σε ποικίλα πεδία, όπως, π.χ., η ηλεκτρονική διακυβέρνηση, η διαχείριση αρχείων οργανισμών, τα αποθετήρια επιστημονικών δεδομένων και η πολιτιστική κληρονομιά.

Για την εκπλήρωση της αποστολής της η Μονάδα Ψηφιακής Επιμέλειας έχει υιοθετήσει τις ακόλουθες μεθοδολογικές αρχές:

- Την αναπαράσταση και διαχείριση των επιμελούμενων αντικειμένων, καθώς αυτά εξελίσσονται σε αλληλεπίδραση με τις κοινότητες στις οποίες απευθύνονται, μέσω μιας θεώρησης κύκλου ζωής[8].
- Την εφαρμογή γεγονο-κεντρικών μεθόδων για την επαρκή αναπαράσταση της δομής των «γεγονότων του βίου» της ψηφιακής πληροφορίας[9].
- Μια ευρύτερη θεώρηση των παραγόντων της ψηφιακής επιμέλειας, συμπεριλαμβανομένων εκείνων που ασχολούνται με την παρα-

γωγή, τη δημόσια επικοινωνία και τη χρήση της γνώσης.

- Μια θεμελιώδη διεπιστημονική θεώρηση ως προς τις μεθόδους έρευνας, έτσι ώστε να καλυφθούν επαρκώς οι διαφορετικές απαιτήσεις ψηφιακής επιμέλειας που προβάλλουν σε διαφορετικά επιστημονικά και λειτουργικά (επιχειρηματικά, κοινωνικά, οικονομικά) περιβάλλοντα χρήσης.

Έτσι, δίνεται προτεραιότητα στην ανάγκη πληρέστερης κατανόησης των διαφορών μεταξύ πεδίων στην παράσταση και διαχείριση γνώσης· αναγνωρίζεται η ανάγκη χειρισμού τόσο του πλαισίου αναφοράς, όσο και του περιεχομένου (γνωσιακού, λειτουργικού) και της σημασίας των πληροφοριακών αντικειμένων· προκρίνεται μια τακτική σταδιακής σημασιολογικής επέκτασης των πληροφοριακών αντικειμένων ακολουθώντας τις ερμηνευτικές κοινότητες στην άσκηση της ψηφιακής μνήμης· και υποστηρίζεται μια υπηρεσιο-κεντρική προσέγγιση στην επιμέλεια, που εξυπηρετείται καλύτερα από γεγονο-κεντρικές μεθόδους, όπως η εφαρμογή του προτύπου CIDOC CRM[9] σε πολιτιστικά αποθετήρια και στον κύκλο ζωής των μεταδεδομένων διατήρησης.

Αναλυτικότερα, οι κύριοι άξονες δράσης της Μονάδας Ψηφιακής Επιμέλειας είναι οι ακόλουθοι:

Παράσταση γνώσης πεδίου: Χρησιμοποιούνται οντολογίες για τη διευκόλυνση στις διαδικασίες της μοντελοποίησης του σκοπού, της χρήσης και του πεδίου. Αρκετές επιστημονικές και

επαγγελματικές κοινότητες έχουν αναπτύξει ή αναπτύσσουν οντολογίες, προωθώντας έτσι την αναχρησιμοποίηση της γνώσης και της πληροφορίας, την ανταλλαγή πληροφορίας και τη δυνατότητα δράσης βάσει σημασιολογικών παραστάσεων κατανοητών κατά πρώτον από ανθρώπους και κατά δεύτερον από μηχανές. Οι οντολογίες παρέχουν ένα κοινό λεξιλόγιο και εννοιολογικό σύστημα, απαραίτητο για τις διεργασίες του χαρακτηρισμού και της ευρετηρίασης της πληροφορίας. Περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, σημασιολογικές σχέσεις μεταξύ εννοιών, οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την υποστήριξη της ανάκτησης πληροφοριών. Περίπλοκες σημασιολογικές σχέσεις μπορούν να ανακαλυφθούν και να χρησιμοποιηθούν ώστε να συναχθούν πρόσθετα συμπεράσματα σχετικά με τις έννοιες και τις «κρυφές» συσχετίσεις τους και να διευκολυνθεί η ανακάλυψη γνώσης.

Χρήση τεχνικών επεξεργασίας φυσικής γλώσσας για την ψηφιακή επιμέλεια: Κατά τη διάρκεια της εκτίμησης και της ευρετηρίασης των ψηφιακών πόρων, καθώς και κατά το στάδιο του εμπλουτισμού της γνώσης, είναι δυνατόν να χρησιμοποιηθούν μέθοδοι χαρακτηρισμού και συσταδοποίησης εγγράφων και εξαγωγής πληροφοριών, ιδιαίτερα αναγνώριση ονομασιών οντοτήτων και μέθοδοι εξαγωγής σχέσεων, ώστε να εντοπιστούν όροι που εμφανίζονται σε έγγραφα, συναφή έγγραφα, έγγραφα που αναφέρονται στις ίδιες οντότητες, σχέσεις μεταξύ οντοτήτων και εγγράφων, κ.λπ. Αυτές οι μέθοδοι μπορούν να αξιοποιήσουν και να ενισχύσουν τις βάσεις δεδομένων, καθώς και τις οντολογίες ή, γενικό-

τερα, σημασιολογικά μοντέλα εξειδικευμένων περιοχών γνώσης. Συστήματα ανάκτησης πληροφοριών, παραγωγής περιλήψεων, συστήματα ερωταποκρίσεων για συλλογές εγγράφων, καθώς και διεπαφές φυσικής γλώσσας για βάσεις δεδομένων και οντολογίες μπορούν να βοηθήσουν τους τελικούς χρήστες να εντοπίζουν ψηφιακούς πόρους ή τις πληροφορίες. Μέθοδοι παραγωγής φυσικής γλώσσας μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να εκφράσουν σε φυσική γλώσσα το περιεχόμενο βάσεων δεδομένων, οντολογιών ή άλλων σημασιολογικών μοντέλων, κατά τη διάρκεια της δημιουργίας παρουσιάσεων, κατά τη διάρκεια της αλληλεπίδρασης των τελικών χρηστών με ψηφιακούς πόρους, ή ως τρόπος μακροπρόθεσμης διατήρησης της γνώσης σημασιολογικών παραστάσεων. Η αλληλεπίδραση με ψηφιακούς πόρους μέσω φυσικής γλώσσας μπορεί να διευκολυνθεί λαμβάνοντας υπόψη τα μοντέλα των σκοπών, ενδιαφερόντων και τα υπόβαθρα γνώσης των τελικών χρηστών ή των δημιουργών των παρουσιάσεων.

Νέες προσεγγίσεις στη διατήρηση βάσεων δεδομένων: Αναπτύσσεται ένα πλαίσιο διατήρησης που δεν θα επιτρέπει μόνο τη διατήρηση του περιεχομένου των βάσεων δεδομένων, αλλά και της χρήσης και της λειτουργικότητας αυτών, εξασφαλίζοντας έτσι τη μελλοντική κατάλληλη χρήση τους σύμφωνα με τον σκοπό τους. Για την επίτευξη της μακρόχρονης διατήρησης βάσεων δεδομένων πρέπει πρώτα να ανακαλυφθούν και διατηρηθούν οι συσχετίσεις μεταξύ εγγραφών που περιγράφονται σε διάφορες μορφές και σχήματα. Βασικά ερευνητικά θέματα που εξετά-

ζονται είναι η επέκταση της έννοιας της προέλευσης δεδομένων ώστε οι βάσεις δεδομένων να μην παρέχουν μόνο μια απάντηση στο ερώτημα «από πού προήλθαν αυτά τα δεδομένα;» αλλά και να επιτρέπουν την εξαγωγή συμπερασμάτων για το είδος των επιχειρησιακών αναγκών που ικανοποιούσαν τα δεδομένα και πώς αντιδρούσαν σε αυτά οι χρήστες και οι υπεύθυνοι λήψης αποφάσεων.

Εξασφάλιση της διαλειτουργικότητας των μεταδεδομένων: Η διαλειτουργικότητα διασφαλίζει την ένταξη και την ανταλλαγή πληροφοριών μεταξύ ετερογενών ψηφιακών συλλογών και είναι μια σημαντική παράμετρος σχεδιασμού των πληροφοριακών συστημάτων. Επιπλέον, είναι ζωτικής σημασίας για την ποιοτική υλοποίηση των διεργασιών της εισαγωγής, της καταλογογράφησης, της διαχείρισης του αποθετηρίου, της παρουσίασης/διάδοσης και τελικά του κύκλου ζωής της ψηφιακής επιμέλειας. Η διαλειτουργικότητα των μεταδεδομένων μπορεί επίσης να βοηθήσει στον σχεδιασμό αυτόματων (ή ημιαυτόματων) συστημάτων αντιστοίχισης δεδομένων που να μπορούν να μετασχηματίσουν τα αποθηκευμένα δεδομένα από το ένα σχήμα στο άλλο.

Μοντέλα και κοινότητες χρηστών: Η μοντελοποίηση χρήσης προϋποθέτει την ανάλυση της συμπεριφοράς των χρηστών χρησιμοποιώντας ποιοτικές και ποσοτικές μεθόδους. Η ανάλυση αυτή αποτελεί μια διαδικασία ανακάλυψης γνώσης από δεδομένα που συλλέγονται κατά την αλληλεπίδραση των χρηστών με ένα πληροφοριακό σύστημα. Η παραγόμενη γνώση αφορά ου-

σιαστικά στους τρόπους χρήσης των πόρων και στοχεύει στην ανάπτυξη υπηρεσιών εξατομίκευσης (π.χ., συστάσεις, φιλτράρισμα κλπ.). Ο τομέας των πληροφοριακών συστημάτων και αξιολόγησης υπηρεσιών παρέχει ισχυρά εργαλεία ανάλυσης για τη συμπεριφορά των χρηστών. Μέθοδοι συσταδοποίησης, ταξινόμησης και εξόρυξης κανόνων συσχέτισης μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την ανακάλυψη των γενικευμένων μοντέλων χρήσης (π.χ., των κοινοτήτων χρηστών) και στερεοτύπων από τα αρχεία καταγραφής, δεδομένα παρατήρησης, καθώς και ίχνη που παράγονται από την αλληλεπίδραση με πόρους, όπως οι κοινωνικές ετικέτες και οι σχολιασμοί.

Ειδικά για το πεδίο του Web 2.0, λίγη έρευνα έχει γίνει προκειμένου να διερευνηθούν οι δυνατότητές του σε αναζήτηση πληροφοριών και μοντελοποίηση γνώσης. Γι' αυτό τον σκοπό νέες και πιο αποτελεσματικές μέθοδοι μέτρησης της ομοιότητας και αλγόριθμοι κατάταξης απαιτούνται που να μπορούν να αντιμετωπίσουν κοινότητες χρηστών συγκεκριμένων πεδίων. Επίσης, θεωρούμε την ασφάλεια ως ένα σημαντικό στοιχείο της ψηφιακής επιμέλειας, ειδικότερα των διεργασιών της εισαγωγής δεδομένων και της διαχείρισης των αποθετηρίων. Επιπλέον, η ασφαλής καταγραφή της εμπειρίας του χρήστη, ιδιαίτερα στο περιβάλλον του Web 2.0, είναι ένα ανοικτό ερευνητικό ζήτημα που χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση. Στη ΜΟΨΕ διεξάγεται έρευνα στη διαχείριση και αντιμετώπιση αντίστοιχων θεμάτων ασφαλείας, ώστε να μπορέσουμε να δημιουργήσουμε μια πιο ανθεκτική υποδομή ψηφιακής επιμέλειας.

Μοντέλα ροών εργασίας για εισαγωγή και διατήρηση δεδομένων: Μια ποικιλία από ροές εργασίας πρέπει να σχεδιαστούν και να χρησιμοποιηθούν κατά τη διαδικασία της ψηφιακής επιμέλειας. Από τη μια πλευρά, οι ροές εργασίας μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να περιγράψουν διαρθρωμένες λειτουργίες όσον αφορά στα ίδια τα δεδομένα, όπως η σωστή σειρά των βημάτων στην εισαγωγή/ενημέρωση και η επιμέλεια διαφορετικών ψηφιακών αντικειμένων. Ροές εργασίας μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν για να διευκολυνθεί η διαδικασία εισαγωγής ψηφιακών αντικειμένων, καθώς μπορούν να περιγράψουν ολόκληρη τη διαδικασία της εισαγωγής, της επικύρωσης και της αποδοχής των ψηφιακών αντικειμένων, αποθηκευμένων σε μια ποικιλία μορφών. Τέλος, η όλη διαδικασία της ψηφιακής επιμέλειας μπορεί να μοντελοποιηθεί, να περιγραφεί και να βελτιστοποιηθεί χρησιμοποιώντας ροές δεδομένων, οι οποίες θα πρέπει να είναι ευέλικτες, εύκολα διαμορφώσιμες και να μπορούν να έχουν διάφορα επίπεδα αυτοματισμού.

Ως μέλος της ευρωπαϊκής κοινοπραξίας για ψηφιακές υποδομές στις τέχνες και τις επιστήμες του ανθρώπου DARIAH–Digital Research Infrastructure for the Arts and Humanities (*http://www.dariah.eu*), η Μονάδα Ψηφιακής Επιμέλειας εργάζεται σε ζητήματα σχεδίασης των υποδομών ώστε να ανταποκρίνονται καλύτερα στους τρόπους εργασίας των εμπλεκομένων επαγγελματικών και επιστημονικών κοινοτήτων, καθώς και των υπηρεσιών αποθετηρίου.

Συμπεράσματα

Οι τεχνολογίες παραγωγής ψηφιακών πόρων είναι πλέον αρκετά εύχρηστες και προσιτές, με αποτέλεσμα χρήστες από διάφορα πεδία να μπορούν να παράγουν και να διαχέουν ψηφιακή πληροφορία. Ως αποτέλεσμα σήμερα παράγονται τεράστιοι όγκοι ψηφιακού υλικού, σημαντικό μέρος των οποίων αφορούν στην πολιτιστική κληρονομιά. Ταυτόχρονα, η ανάπτυξη των τεχνολογιών του Ιστού 2.0 (Web 2.0) δίνει στους χρήστες τη δυνατότητα εισαγωγής μεταδεδομένων που αποσκοπούν στον σχολιασμό και την ερμηνεία των ψηφιακών πόρων, επάγοντας μια νέα εκρηκτική αύξηση της πληροφορίας. Η ψηφιακή επιμέλεια, με διεπιστημονική προσέγγιση, επιδιώκει να εξασφαλίσει την αξιοπιστία των ψηφιακών πόρων, τη μακροπρόθεσμη διατήρησή τους, τη θεματική οργάνωση, τη σημασιολογική συσχέτιση και την αποτύπωση του πλαισίου αναφοράς τους, έτσι ώστε να είναι εφικτή η μελλοντική πρόσβαση, η χρήση και η δημιουργία νέων χρήσεων των πόρων. Στην Ελλάδα έχουν ήδη αναληφθεί δράσεις για την επιμέλεια των ψηφιακών συλλογών, οι οποίες μπορούν επωφελώς να αξιοποιηθούν από τους φορείς που παράγουν και διαχειρίζονται ψηφιακό περιεχόμενο.

Σημειώσεις

1. D. M. Zorich, *A survey of digital cultural heritage initiatives and their sustainability concerns: managing economic challenges*. Washington, DC: CLIR, 2003.
2. JISC, «Digitisation in the UK–the case for a UK Framework. A report based on the Loughborough University study on Digitised Content in the UK Research Libraries and Archives Sector commissioned by JISC

and the Consortium of Research Libraries (CURL)», *JISC* 2005. Διαθέσιμο στο: *http://www.jisc.ac.uk/media/documents/programmes/digitisation/jisc-digi-in-uk-v1-07.pdf.*

3. Minerva Editorial Board, «Coordinating digitisation in Europe. Progress report of the National Representatives Group: coordination mechanisms for digitisation policies and programmes 2006», vol. 2007: Minerva Project, 2006. Διαθέσιμο στο: *http://www.minervaeurope.org/publications/globalreport/globalrep2006.htm.*
4. M. Atkinson, P. Buneman, P. Burnhill, D. Giaretta, L. Lyon, S. Ross, and C. Rusbridge, «The Digital Curation Centre: A vision for digital curation», *From Local to Global: Data Interoperability-Challenges and Technologies* Sardinia, Italy: Mass Storage and Systems Technology Committee of the IEEE Computer Society, 2005. Διαθέσιμο στο: *http://www.dcc.ac.uk/docs/publications/DCC_Sardinia_paper_final.pdf*
5. C. A. Lee, H. R. Tibbo, and J. C. Schaefer, «Defining what digital curators do and what they need to know: the DigCCurr project», *Proceedings of the International Joint Conference on Digital Libraries*, Vancouver, BC, Canada, 2007, pp. 49-50.
6. M. Day, «Report from the DigCCurr 2007 International Symposium on Digital Curation, Chapel Hill, NC, April 18-20, 2007», *International Journal of Digital Curation*, vol. 2, 2007, pp. 102-111. Διαθέσιμο στο: *http://www.ijdc.net/ijdc/article/view/28/31.*
7. P. Constantopoulos and C. Dallas, «Aspects of a digital curation agenda for cultural heritage», *Proceedings of the 2008 IEEE International Conference on Distributed Human-Machine Systems*, Athens, Greece, 2008.
8. M. Pennock, «Digital curation: a life-cycle approach to managing and preserving usable digital information», *Library and Archives Journal*, vol. 1, January 2007. Διαθέσιμο στο: *http://www.ukoln.ac.uk/ukoln/staff/m.pennock/publications/docs/lib-arch_curation.pdf.*
9. N. Crofts, M. Doerr, T. Gill, S. Stead, and M. Stiff, «Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model (version 4. 2)», *ICOM/CIDOC CRM Special Interest Group*, 2005. Διαθέσιμο στο: *http://cidoc.ics.forth.gr/docs/cidoc_crm_version_4.2.pdf.*

Παύλος, *Affiches Massicotée, 1964*
Συλλογή Μπέλτσιου από τον κατάλογο *«Οι Πρωτοπόροι», μια άποψη της τέχνης στην Ελλάδα το δεύτερο μισό του 20ου αι.*

Η μουσειακή πολιτική στον καιρό της παγκοσμιοποίησης

ΜΑΡΙΝΑ ΛΑΜΠΡΑΚΗ-ΠΛΑΚΑ*

Ο νέος ρόλος των μουσείων και η αναθεώρηση των ορισμών

Η παγκοσμιοποίηση και η κυριαρχία της αγοράς έχουν επιδράσει καταλυτικά και τείνουν να αλλάξουν ριζικά τον θεσμικό ρόλο, τη λειτουργία και τη θέση του μουσείου μέσα στην κοινωνία. Ο νέος ρόλος του μουσείου υποδηλώνεται ακόμη και από την αλλαγή των ορισμών, όπου παρατηρείται μια μετάθεση του κέντρου βάρους από τη συλλογή, διαφύλαξη, συντήρηση, μελέτη και έκθεση, στην κοινοποίηση με τρόπο ελκυστικό, με σκοπό όχι τόσο τη διαπαιδαγώγηση του κοινού, όσο την απόλαυση, την ηδονή, τη διασκέδαση. Ο ορισμός του ICOM (Conseil

* *Η Μαρίνα Λαμπράκη–Πλάκα είναι καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης.*

International des Musées) του 1974 χαρακτήριζε το Μουσείο ως «Institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public...»[1]. Το 1905, το ICOFOM (Comité International pour la Muséologie), που συνήλθε στο Calgary του Καναδά, προτείνει ένα νέο ορισμό, σύμφωνα με τον οποίο ο μη κερδοσκοπικός χαρακτήρας του μουσείου μετατίθεται από την αρχή στο τέλος· μεταβολή ιεραρχική σημαίνουσα, ενώ εξαφανίζεται τελείως ο χαρακτηρισμός του μουσείου ως θεσμού διαρκείας. Οι ανατρεπτικές αλλαγές που παρατηρούνται στον χώρο των μουσείων οδήγησαν σε μια ανοιχτή συζήτηση ανάμεσα σ' όλα τα μέλη του ICOM (μέσω Internet κυρίως) για την αναθεώρηση του ορισμού. Οι κυριότερες προτάσεις δημοσιεύονται σ' έναν τόμο που εκδόθηκε πρόσφατα[2].

Ο κερδοσκοπικός χαρακτήρας του μουσείου σήμερα

Τα μουσεία χάνουν τον μη κερδοσκοπικό τους χαρακτήρα και αποβλέπουν στην αύξηση των εισπράξεών τους, καθώς περιορίζονται οι κρατικές επιχορηγήσεις. Η κρατική επιχορήγηση στην Ελλάδα είναι πολύ πενιχρή. Η Ισπανία διαθέτει 259 εκατ. € για την ενίσχυση των μουσείων. Από αυτά το Μουσείο Reina Sofia θα λάβει το 2008 58,36 εκατ. € και το Μουσείο Prado 44,5 εκατ. €. Η Εθνική Πινακοθήκη με παραρτήματα στην Κέρκυρα, Σπάρτη, Ναύπλιο και στο Γουδί (Εθνική Γλυπτοθήκη) ελάμβανε 1,5 εκατ. € ετήσια επιχορήγηση έως τον Δεκέμβριο του 2007. Για τον σκοπό αυτό τα μουσεία προσανατολί-

ζονται σε εκθέσεις που είναι προορισμένες να προσελκύσουν το μεγάλο κοινό. Σ' αυτό το θέμα και στους κινδύνους που συνεπάγεται μια ανάλογη επιλογή θα επανέλθουμε. Παράλληλα αναπτύσσουν εμπορικές δραστηριότητες όπως πωλητήρια, καφέ, εστιατόρια ή ενοικιάζουν τους χώρους τους για κοινωνικές εκδηλώσεις: δεξιώσεις, gala, δημοπρασίες, επιδείξεις μόδας κ.ά. Ο Jean Michel Tobelem στο πολύ ενδιαφέρον βιβλίο του *Le nouvel âge des Musées*[3] επισημαίνει τον κίνδυνο μιας «ντισνεϋλαντοποίησης» των μουσείων, που τείνουν να εξομοιωθούν με τα πάρκα του πολιτιστικού τουρισμού που δημιουργούνται παντού στον κόσμο (Parc de la Villette στο Παρίσι, το πολιτιστικό πάρκο του Calatrava στη Valencia κλπ.). Ο Pierre Rosenberg, τέως διευθυντής του Μουσείου του Λούβρου και Ακαδημαϊκός, προλογίζοντας το βιβλίο, που προαναφέραμε, εκφράζει την ανησυχία του για την αυξανόμενη τάση των μουσείων να παράγουν γεγονότα με σχεδόν αποκλειστικό σκοπό την προσέλκυση του μεγάλου κοινού.

Ο νέος ρόλος του μουσείου στην κοινωνία

Ο Pierre Rosenberg επισημαίνει επίσης την τεράστια αλλαγή που παρατηρείται στη θέση του μουσείου στην κοινωνία και στη συνείδηση του κοινού. Ένας θεσμός «απαξιωμένος» –σύμφωνα με τον λόγο του– έως το 1960 ξαφνικά έγινε το επίκεντρο της προσοχής του μεγάλου κοινού και της Πολιτείας. Πού οφείλεται άραγε αυτή η αλλαγή; Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο ότι η αλλαγή αυτή συμπίπτει με την έκρηξη της μα-

ζικής κατανάλωσης που τείνει να μεταβάλει τα πολιτιστικά αγαθά σε καταναλωτικά προϊόντα.

Ιδιαίτερα όμως με τα μουσεία και τα έργα τέχνης συνδέεται και ένα άλλο γεγονός: η μεγάλη διάδοση της εικόνας και μάλιστα της ψηφιακής εικόνας που συντελεί στην ευρύτατη διάδοση και στην ακτινοβολία του έργου τέχνης. Η έκρηξη των τιμών στο χρηματιστήριο της τέχνης στη δεκαετία του 1980, ο χορός των εκατομμυρίων δολαρίων που ξεκίνησε με την εισβολή του ιαπωνικού κεφαλαίου στην αγορά, το σύνδρομο Van Gogh και Picasso δεν είναι άσχετα με τη διάδοση της ψηφιακής εικόνας, με την εικονολατρική, εικονολαγνική εποχή στην οποία ζούμε. Όπως το είχε προβλέψει ο Walter Benjamin[4], αλλά, από μια άποψη, και ο André Malraux[5] στο *Φανταστικό Μουσείο*, η αναπαραγωγή αυξάνει την αίγλη, την ακτινοβολία του έργου τέχνης. Οι αναπαραγωγές και οι ψηφιακές εικόνες λειτουργούν όπως τα εικονίσματα που πωλούνταν άλλοτε στα μεγάλα προσκυνήματα διαδίδοντας και αυξάνοντας την ακτινοβολία της θαυματουργής εικόνας.

Η νέα μουσειακή αρχιτεκτονική. Οι καθεδρικοί ναοί της τέχνης

Τα πολυτιμότατα έργα τέχνης, αξίας πολλών δισεκατομμυρίων, δεν μπορούν πλέον να στεγαστούν σε σεμνά κτίρια, αλλά απαιτούν, διεκδικούν τη στέγασή τους σε αληθινές μοντέρνες καθεδρικές. Τα παλαιότερα μουσεία ήταν κτίρια μνημειακά, επιβλητικά, που, λόγω και του χρόνου της δημιουργίας του θεσμού, υιοθετούσαν

τη νεοκλασική αρχιτεκτονική. Οι επιβλητικές προσόψεις με κιονοστοιχίες και πρόπυλα αποτελούσαν μια μεταφορική εικόνα της ιδέας του μουσείου ως ναού, όπου έπρεπε να προσέρχεται ο πιστός με δέος και ευλάβεια για να επικοινωνήσει σιωπηλά και με αυτοσυγκέντρωση με τα αριστουργήματα. Η εικόνα αυτή ανατράπηκε με την ανάπτυξη του μαζικού πολιτιστικού τουρισμού. Τα πρώτα μουσεία της μοντέρνας αρχιτεκτονικής της Σχολής Bauhaus ήταν κτίρια γυάλινα, ανοιχτά. Σήμερα, αυτά τα μουσεία μοιάζει να μην παρέχουν επαρκή προστασία για τους θησαυρούς που περικλείουν.

Η αρχιτεκτονική των νέων μουσείων γίνεται ολοένα και πιο προκλητικά επιδεικτική, ακολουθώντας μια τάση μεταμοντέρνας συνθήκης που τείνει να μεταβάλει την πόλη σε σκηνικό μιας απέραντης καταναλωτικής γιορτής. Αν για τον Frank Lloyd Right το Μουσείο Guggenheim ήταν μια αναζήτηση μορφική και λειτουργική, το ομώνυμο Μουσείο του Bilbao από τον Frank Gehry, το Μουσείο του Beaubourg από τον Renzo Piano και τον Richard Rogers, το Μουσείο του Milwaukee του Calatrava, τα διάφορα μουσεία που σχεδιάζονται από τους αρχιτέκτονες-βεντέτες ανά τον κόσμο, το Μουσείο της Zaha Hadid στο Abou-Dhabi καθώς και το νέο Μουσείο Guggenheim στην ίδια περιοχή πάλι από τον Gehry δεν έχουν αποκλειστικό σκοπό τη λειτουργικότητα. Οι πιο διάσημοι σταρ της σύγχρονης αρχιτεκτονικής επιδεικνύουν τις ευφάνταστες ικανότητές τους στη μουσειακή αρχιτεκτονική. Εκτός από τους αρχιτέκτονες που προαναφέραμε, νέα μουσεία έχουν σχεδιάσει οι Tadeo

Ando, Norman Foster, Rem Coolhaas, Libeskind, Meier, J. Nouvel και ο δικός μας Bernard Tshoumi. Τα νέα επιβλητικά μουσειακά κτίρια, έργα τέχνης αυτά καθ' αυτά, αναζητούν την επιδεικτική πρωτοτυπία για δύο κυρίως λόγους: για να προσελκύσουν το κοινό με το ίδιο το κέλυφός τους, με την ίδια τη μορφή τους, όπως συμβαίνει με το Bilbao (που η συλλογή του δεν είχε ιδιαίτερες αξιώσεις), ή για να δηλώσουν ότι είναι μνημειακές λειψανοθήκες, που ως άλλες καθεδρικές φυλάσσουν ανεκτίμητους θησαυρούς και είναι άξιες ενός μαζικού προσκυνήματος.

Η περίπτωση του Bilbao αξίζει της προσοχής μας. Μια ομιχλώδης βιομηχανική πόλη του ισπανικού βορρά με 370.000 κατοίκους, κυρίως Βάσκους, βλέπει τη βιομηχανία σιδήρου, τα ναυπηγεία, την αλιεία της, το λιμάνι της να παρακμάζουν. Η τοπική κυβέρνηση και οι δημοτικές αρχές εκπονούν ένα πρόγραμμα ανανέωσης της οικονομίας της πόλης με στροφή προς την τουριστική βιομηχανία από το 1992. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει εκσυγχρονισμό λιμανιού, κατασκευή οδικού δικτύου, ανακαίνιση προσόψεων πόλεως, δημιουργία συνεδριακού κέντρου, μεγάρου μουσικής και αεροδρομίου, που παραγγέλλονται σε διάσημους αρχιτέκτονες –Foster, Calatrava, Pelli, Stern– με αποκορύφωμα το Μουσείο Guggenheim, φαντασιακή σύλληψη του Frank Gehry. Το μουσείο που εγκαινιάστηκε τον Οκτώβριο του 1997 προσείλκυσε τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του 1.360.000 επισκέπτες. Επενδύθηκαν 132 εκατ.€, 84 εκατ.€ στο κτίριο και 36 εκατ. € για αγορές, ενώ 12 εκατ. € πληρώθηκαν στο κεντρικό μουσείο

Guggenheim για τον δανεισμό των συλλογών στα εγκαίνια του μουσείου. Η εταιρεία BIT (Bilbao Iniciativas Turistas) επένδυσε στο πρόγραμμα 1,5 δισεκατ. δολάρια. Το Bilbao από ασήμαντη βιομηχανική πόλη του βορρά της Ισπανίας μεταβλήθηκε σε τουριστικό και πολιτιστικό προορισμό.

Τα «προσκυνήματα» του Μεγάλου Λούβρου, της Tate Modern, του Prado ή του Guggenheim μπορούν να παραλληλιστούν στην εποχή μας με τα μεγάλα θρησκευτικά προσκυνήματα του Santiago της Compostella, της Λούρδης ή της Παναγίας της Τήνου, τηρουμένων των αναλογιών. Η περίπτωση του Λούβρου είναι επίσης δηλωτική. Το πρόγραμμα ανακαίνισης και επέκτασης, που αποφασίστηκε από τον Γάλλο Πρόεδρο François Mitterand το 1981 και ανατέθηκε στον διάσημο αρχιτέκτονα Pei, η νέα μορφή του μουσείου με την περιβόητη και πολυσυζητημένη πυραμίδα, επέφεραν μια ριζική αλλαγή στον ίδιο τον οργανισμό και στη λειτουργία του μουσείου αλλά και στην απήχησή του στο κοινό. Τα έργα ολοκληρώθηκαν το 2001 και στοίχισαν 7 δισεκατ. φράγκα (το μουσείο είχε ιδρυθεί το 1793). Τριπλασίασε την έκτασή του από 57.000 μ^2 σε 180.000 μ^2, ενώ διπλασιάστηκαν οι επισκέπτες από 2,8 εκατομμύρια την περίοδο 1980–1988, σε 6 εκατ. το 1998. Είναι από τα πιο πολυσύχναστα μουσεία του κόσμου μαζί με τη National Gallery της Washington και το Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου. Ποσοστό 20–30% του προϋπολογισμού καλύπτεται από τα έσοδα του μουσείου. Το νέο Λούβρο επέβαλε την αναδόμηση του οργανισμού, με δημιουργία ανε-

ξάρτητης διοίκησης με πρόεδρο που συγκεντρώνει ιδιότητες επιστημονικές και διευθύνοντος συμβούλου επιχείρησης. Οι διάφορες διευθύνσεις από 7 έγιναν 16 με έμφαση στον επικοινωνιακό χαρακτήρα του μουσείου.

Το φαινόμενο του μουσειακού νομαδισμού

Στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, τα μεγάλα και ξακουστά μουσεία αντιπροσωπεύουν brandnames. Έτσι μπορούν να πωλήσουν τον τίτλο τους, πράγμα που κάνει με επιτυχία εδώ και μερικά χρόνια το Μουσείο Guggenheim, το οποίο έχει δημιουργήσει καμιά δεκαριά αντένες ανά τον κόσμο: από το παλαιότερο της Βενετίας, ως τα Μουσεία του Λας Βέγκας, του Bilbao, του Βερολίνου, του Μεξικού (Guadalahara), της Σιγκαπούρης, της Κίνας, του Abou–Dhabi και έπεται συνέχεια. Ο νέος διευθυντής Thomas Krenz περιέγραφε το 2000 σε μια διάλεξη τον νέο ρόλο του μουσείου: «Φανταστείτε ένα μουσείο σε διαρκή κίνηση. Το Guggenheim δεν είναι τόπος, είναι άποψη, είναι ό,τι μπορείτε να φανταστείτε, είναι πολιτιστικός παράγων που απευθύνεται σε όλους»[6] (agent de la culture pour tous). Το Μουσείο Ermitage της Αγίας Πετρούπολης, με διευθυντή τον δραστήριο Michaïl Piotrovsky, έχει αναπτύξει μεγάλη ενεργητικότητα στον τομέα αυτό. Στο Λονδίνο, το Μουσείο Somerset House διαθέτει αίθουσες που ονομάζονται Ermitage Rooms. Το Ermitage, σε συνεργασία με το Μουσείο Guggenheim, εγκαινίασε το 2001 ένα μουσείο που σχεδίασε ο αρχιτέκτονας Rem Coolhaas στο ξενοδοχείο–casino του Las Vegas, The Venetian

Resort Hôtel–Casino, όπου παρουσιάζονται έργα των Matisse, Picasso, Gauguin και Cézanne από τις συλλογές τους.

Η λογική της δημιουργίας παραρτημάτων βασίζεται στην ιδέα ότι προπαγανδίζουν, διαφημίζουν το μητροπολιτικό μουσείο. Το συμβόλαιο του Guggenheim με το Ermitage είναι πενταετές. Επρόκειτο να συνεργαστούν στο νέο μουσείο Guggenheim που σχεδιάστηκε από τον Gehry για τη Νέα Υόρκη και δεν κατασκευάστηκε τελικά. Το Ermitage εξάλλου ενδιαφέρεται να αποκτήσει σύγχρονα έργα τέχνης. Το Μουσείο Καλών Τεχνών του Huston υπέγραψε συμφωνία το 2000 με το Μουσείο Pouchkine της Μόσχας για την κυκλοφορία μιας έκθεσης με θέμα τη γαλλική ζωγραφική στο μουσείο της Μόσχας. Η συλλογή Ludwig έχει δημιουργήσει αντένες στις πρώην Ανατολικές Χώρες. Το Μουσείο της Βοστόνης δημιούργησε παράρτημα στη Nagoya της Ιαπωνίας με ενοίκιο ενός εκατομμυρίου τον χρόνο, με συμβόλαιο εικοσαετούς διαρκείας (4 εκθέσεις διαρκείας πέντε ετών και 40 εκθέσεις διαρκείας 6 μηνών).

Ακόμη πιο εντυπωσιακή είναι η τελευταία συμφωνία ανάμεσα στο Λούβρο και στο Εμιράτο του Abou–Dhabi, όπου για ένα ποσό 400.000.000 € το ξακουστό παρισινό μουσείο παραχωρεί τον τίτλο του για 30 χρόνια και 300 έργα από τις εθνικές συλλογές της Γαλλίας, που θα στεγαστούν, ξεριζωμένα σε άξενο πολιτισμό, στο νέο μουσείο, το οποίο ανέλαβε να σχεδιάσει ο Γάλλος αρχιτέκτονας Jean Nouvel, στο τεχνητό νησί Saadiyat (Νησί της Ευτυχίας). Παράλληλα, το μη-

τροπολιτικό μουσείο θα εκπαιδεύσει μουσειολογικά το απαραίτητο προσωπικό και θα οργανώνει εκθέσεις στο νέο εξωτικό Λούβρο. Εξάλλου, από πέρυσι λειτουργεί στο Abou–Dhabi αντένα του Πανεπιστημίου της Σορβόννης. Παραρτήματα έχει δημιουργήσει το Λούβρο στην Atlanda των Ηνωμένων Πολιτειών, ενώ το Beaubourg, που έχει ήδη μία αντένα στο Hong Kong, ετοιμάζεται να αναλάβει την κηδεμονία ενός νέου μουσείου στο Metz και στη Lens της Γαλλίας.

Δεν αντιμετωπίζουμε αρνητικά τη νέα αυτή πραγματικότητα. Ίσως θα έπρεπε να την εξετάσουμε προσεκτικά, δεδομένου ότι η χώρα μας διαθέτει άπειρες δυνατότητες, κυρίως με τις αρχαιότητές μας που βρίσκονται στις αποθήκες. Προσεκτικές και συμφέρουσες συμφωνίες δανείων διαρκείας θα μας επέτρεπαν ίσως να εκσυγχρονίσουμε τα μουσεία μας.

Τον νομαδισμό των μουσείων παρακολουθεί από κοντά ο νομαδισμός των διευθυντών μουσείων. Το παράδειγμα του Pontus Hulten, που ανέλαβε τη διεύθυνση του Centre Pompidou όταν εγκαινιάστηκε, έχουν ακολουθήσει δεκάδες άλλες περιπτώσεις. Ο Ισπανός Vicente Todoli είναι επικεφαλής της Tate Modern, ο Γάλλος Guy Cogeval διευθύνει το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Montreal, ο Βρετανός Richard Rogers βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστόνης, ο επίσης Βρετανός David Elliott στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Στοκχόλμης και αργότερα στο Mori Art Museum του Τόκιο. Εξάλλου η κυρία Mori μετέχει στο Δ.Σ. της Royal Academy του Λονδίνου, ενώ στο συμβουλευτικό σώμα του

ιαπωνικού μουσείου βρίσκουμε τα ονόματα των διευθυντών του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης, της Tate Gallery και της Royal Academy[7].

Η διοίκηση των μουσείων

Η διοίκηση των μουσείων υπέστη βαθύτατες αλλαγές και μεταμορφώσεις υπό την πιεστική επίδραση της παγκοσμιοποίησης και της έκρηξης του πολιτισμού της αγοράς. Οι παλαιοί επιμελητές–διευθυντές, με καθαρά τεχνοϊστορική και μουσειολογική παιδεία και προέλευση από την υπαλληλική ιεραρχία των επιμελητών, τείνουν να αντικατασταθούν από τον διευθυντή–manager. Στην ιδανική περίπτωση, ο νέος διευθυντής πρέπει να συνδυάζει την επιστημονική κατάρτιση με τις ικανότητες του διευθύνοντος συμβούλου, που διαθέτει ενθουσιασμό, πάθος, δυναμισμό, νέες ιδέες, τόλμη και δυνατότητα εξεύρεσης χρηματικών πηγών. Με άλλα λόγια, ο διευθυντής οφείλει να διαθέτει στρατηγικές ικανότητες ανάπτυξης του μουσείου, εκτός από τον παραδοσιακό του ρόλο της συντήρησης, του εμπλουτισμού, της μελέτης, της έκθεσης των συλλογών του μουσείου. Ο επιμελητής αναλαμβάνει νέους ρόλους πέρα από τους παραδοσιακούς. Γίνεται σεναριογράφος μεγάλων αφηγηματικών εκθέσεων, συνεργάτης του σκηνογράφου–αρχιτέκτονα.

Η νέα εκθεσιακή πολιτική των μουσείων

Ξαναγυρίζω στο θέμα της νέας εκθεσιακής πο-

λιτικής των μουσείων. Το άρθρο 128 της Συνθήκης του Maastricht προβλέπει τον σεβασμό της εθνικής πολιτιστικής ταυτότητας των κρατών–μελών της Ευρωπαϊκής Ένωσης και την ενθάρρυνση της αλληλογνωριμίας τους για τη βαθύτερη κατανόηση, αλλά και για την πνευματική εμπειρία που θα προέκυπτε από ανάλογη επικοινωνία. Στην πραγματικότητα, το άρθρο αυτό παρέμεινε ανενεργό, μια ευχή χωρίς υποστήριξη από συγκεκριμένες πολιτικές. Αν μελετήσουμε τους τίτλους των blockbusters εκθέσεων που διοργανώνονται τα τελευταία χρόνια από τα μεγάλα μουσεία, θα διαπιστώσουμε ότι παρατηρείται μια ανησυχητική επανάληψη και ανακύκλωση των ίδιων ονομάτων και θεμάτων με μικρές διαφοροποιήσεις. Κυριαρχούν οι καλλιτέχνες–βεντέτες των αιθουσών δημοπρασιών και του μεγάλου κοινού. Έχει ελπίδες μια έκθεση ελληνικής τέχνης να διασπάσει αυτό τον κλοιό και να αποκαλύψει στο αγγλικό, γερμανικό, γαλλικό, ιταλικό κοινό μεγάλους καλλιτέχνες και σπουδαία αριστουργήματα; Οι πολυετείς προσπάθειές μου ως διευθύντριας της Εθνικής Πινακοθήκης σ' αυτόν τον τομέα έχουν αποβεί άκαρπες. Είμαστε καταδικασμένοι σε απομόνωση. Τελικά, είναι το εμπόριο της τέχνης που καθορίζει τι είναι άξιο να βλέπουμε. Όλοι μας πέφτουμε θύματα αυτών των νέων ηθών που υπαγορεύονται από τη νέα τάξη πραγμάτων. Ίσως μια διέξοδο σ' αυτό το πρόβλημα προσφέρει η Κοινωνία της Πληροφορίας, που έδωσε τη δυνατότητα στην Εθνική Πινακοθήκη, όπως και σε άλλα μουσεία, να ψηφιοποιήσει τις συλλογές της και να δημιουργήσει προγράμμα-

τα όπως τα Memorabilia, που επιτρέπουν την επίσκεψη των συλλογών της με πολλούς τρόπους: το πρόγραμμα συμπληρώνεται από ξεναγήσεις οπτικές και ακουστικές σε τέσσερις γλώσσες. Ένα θαυμάσιο εκπαιδευτικό πρόγραμμα συμπληρώνει αυτό το έργο, στο οποίο δούλεψε όλο το επιστημονικό προσωπικό του μουσείου. Το έργο έχει ήδη ολοκληρωθεί και παραδοθεί και θα τεθεί στη διάθεση του ελληνικού και διεθνούς κοινού τους επόμενους μήνες. Ένα νέο πρόγραμμα από την Κοινωνία της Πληροφορίας που εξασφάλισε ο Όμιλος Φίλων της Εθνικής Πινακοθήκης θα μας επιτρέψει να συμπληρώσουμε και να αξιοποιήσουμε το ψηφιοποιημένο υλικό για μια πιο ολοκληρωμένη επαφή του κοινού με το μουσείο και τις δράσεις του.

Η νέα μουσειολογική πραγματικότητα στην Ελλάδα

Είναι εύλογο να αναρωτηθούμε αν τελικά οι αλλαγές που σκιαγραφήσαμε και που έχουν αλλάξει ριζικά τον παγκόσμιο χάρτη της μουσειολογίας επηρέασαν την Ελλάδα και ιδιαίτερα το Μουσείο που έχω την τιμή και την ευθύνη να διευθύνω επί δεκαέξι χρόνια. Όσοι ζουν στον ελληνικό χώρο έχουν διαπιστώσει αυτές τις αλλαγές: οργάνωση μεγάλων εκθέσεων που έφεραν στο μουσείο περισσότερο από 4,5 εκατ. επισκέπτες. Μερικές μάλιστα ξεπέρασαν τους 600.000 επισκέπτες όπως οι δύο εκθέσεις «Από τον Θεοτοκόπουλο στον Σεζάν» και «Ελ Γκρέκο, Ταυτότητα και μεταμόρφωση». Αλλαγή στη νο-

οτροπία της διοίκησης προς μια πιο επιχειρησιακή αντίληψη, που προσείλκυσε χορηγικά κεφάλαια με τα οποία καλύφθηκε το 60% έως και το 100% του προϋπολογισμού των δράσεων. Αλλαγή στον τρόπο παρουσίασης των εκθέσεων που ανατίθενται πλέον σε ειδικούς αρχιτέκτονες και designers, οι οποίοι συνεργάζονται στενά με το εξαίρετο επιστημονικό μας προσωπικό. Αλλαγή στον τρόπο προβολής των γεγονότων και των δράσεων μέσα από τα μαζικά μέσα με τη συμμετοχή διακεκριμένων ηθοποιών που προσέφεραν τις υπηρεσίες τους δωρεάν.

Παράλληλα, το μουσείο εκσυγχρονίστηκε και οι μόνιμες συλλογές παρουσιάστηκαν με σύγχρονο μουσειολογικό τρόπο που φωτίζει όχι μόνο την εξέλιξη της τέχνης αλλά και το παράλληλο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Δημιουργήσαμε νέα παραρτήματα: στο ήδη υπάρχον της Σπάρτης, προστέθηκαν τα παραρτήματα της Κέρκυρας, του Ναυπλίου και η Γλυπτοθήκη στο Γουδί. Με την επέκταση του μουσείου που έχει ήδη δρομολογηθεί και που προσθέτει 6.000 μ^2 στο υπάρχον κτίριο, ολοκληρώνεται ένα πρόγραμμα ανάπτυξης του μουσείου. Σε όλα αυτά πρέπει να προσθέσουμε και την αγορά σημαντικών έργων τέχνης όπως δύο πινάκων του El Greco που έγινε με πανελλήνιο έρανο. Πέραν της συλλογής των χρημάτων, η κινητοποίηση αυτή και η ευρεία δημοσιότητα που δόθηκε στο γεγονός ευαισθητοποίησε τον απλό κόσμο να συμμετέχει σε θέματα που σχετίζονται με την τέχνη και την καλλιτεχνική κληρονομιά. Το παράδειγμα της Εθνικής Πινακοθήκης ακολούθησαν και πολλά άλλα μουσεία και πολιτιστικά

ιδρύματα στην Ελλάδα με ανάλογη επιτυχία. Το θετικό συμπέρασμα είναι ότι η είσοδος της τέχνης στην κοινωνία της κατανάλωσης και της παγκοσμιοποίησης πολλαπλασίασε το κοινό της τέχνης και στη χώρα μας.

Σημειώσεις

1. Συνέχεια Ορισμού ICOM 1974: «...et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation».
2. *Vers une redéfinition du musée?* Sous la direction de François Mairesse et André Desvallêés, Ed. L'Harmattan, Paris 2007.
3. Jean-Michel Tobelem, *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Ed. Armand Colin, Paris 2006.
4. Walter Benjamin, *Δοκίμια για την τέχνη*, Εκδ. Κάλβος, Αθήνα 1978.
5. André Malraux, *Το φανταστικό μουσείο*, Έκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2007.
6. *Politique et Musées*, Ed. L'Harmattan, Paris 2002, σ. 197 κ.ε.
7. J.-M. Tobelem, ό.π., σ. 272 κ. έ.

Πάνος Χαραλάμπους, *Η Λιάστρα, 1987*
Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Μόνιμες Συλλογές

Παράδοση, φολκλόρ και έθνικ

Η ελληνική μουσική παράδοση από την αστικοποίηση στην παγκοσμιοποίηση

ΛΑΜΠΡΟΣ ΛΙΑΒΑΣ*

Συχνά διαπιστώνουμε τη σύγχυση που υπάρχει, όχι μόνο στο πλατύ κοινό αλλά και στους ίδιους τους μουσικολόγους, τους μουσικούς και τους δημοσιογράφους, σχετικά με τη χρήση –και την κατάχρηση– των όρων παραδοσιακό, δημοτικό, λαϊκό, αυθεντικό, φολκλορικό και έθνικ.

Θεωρούμε λοιπόν ότι θα ήταν χρήσιμο να επιχειρήσουμε μια διασάφηση αυτών των προσδιορισμών σε σχέση με τα χαρακτηριστικά, το περιεχόμενο και τις λειτουργίες τους, ώστε να προτείνουμε κάποια κριτήρια για τα... «ρούχα του βασιλιά», τόσο τα παλαιά όσο και τα καινούργια!

---

* *Ο Λάμπρος Λιάβας είναι καθηγητής Εθνομουσικολογίας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, πρόεδρος του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Κέντρου Εθνομουσικολογίας.*

Πρωταρχική πηγή και σημείο αναφοράς παραμένει πάντοτε η λαϊκή μουσική παράδοση, η οποία, για να εκτιμηθεί, πρέπει να ορίζεται και να τοποθετείται σε τόπο, χρόνο και κοινωνική ομάδα και όχι ν' αντιμετωπίζεται σαν ένα μουσειακό αντικείμενο–προϊόν μουσικής αρχαιολογικής ανασκαφής. Είναι ένας ζωντανός οργανισμός που εξελίσσεται, παρακολουθώντας τη δυναμική της ομάδας με την οποία συνδέεται και της οποίας αποτελεί σύμβολο ταυτότητας, κώδικα έκφρασης κι επικοινωνίας.

Μ' αυτή την έννοια, η παραδοσιακή μουσική, το τραγούδι και ο χορός δεν μπορούν να θεωρηθούν ξεκομμένα από τον χώρο, την εποχή, τους ανθρώπους και τις συνθήκες επιτέλεσής τους. Συχνά, συνδέονται άμεσα με έθιμα και τελετουργίες, σοφά τοποθετημένα στον ετήσιο κύκλο και στον κύκλο ζωής των μελών της κοινότητας.

Γι' αυτό και οι επιστήμονες–ερευνητές (εθνομουσικολόγοι, κοινωνικοί ανθρωπολόγοι, λαογράφοι κ.ά.) είναι υποχρεωμένοι ν' αναπτύξουν μια σύνθετη μεθοδολογία, ώστε να καταγράψουν και να ερμηνεύσουν όχι απλώς ένα μουσικό «έργο» (όπως συμβαίνει λ.χ. στη λόγια μουσική της Δύσης) αλλά μια μουσική «ταυτότητα», μια μουσική «ζωή», που δεν επιδέχεται μόνον αισθητικά κριτήρια «εκτέλεσης» ή «ερμηνείας» αλλά –ως ζωή– προσεγγίζεται μέσα από μια σχέση βιωματική, που συνδέεται άμεσα με την κοινωνική πραγματικότητα.

Καλείσαι, λοιπόν, μ' αυτούς τους ανθρώπους να μοιραστείς –στο μέτρο του δυνατού– τα βιώ-

ματά τους, να δεις τον κόσμο με τα δικά τους μάτια και ν' ακούσεις με τα δικά τους αυτιά. Μόνο τότε επικοινωνείς μαζί τους και κοινωνείς τον «πολιτισμό» τους, το ύφος και το ήθος που τους χαρακτηρίζει και που υποψιάζεσαι ότι κρύβει στοιχεία, αξίες που έχουν τη δύναμη να σε συν-κινήσουν, συναντώντας τις δικές σου ανάγκες για έκφραση και επικοινωνία.

Είναι συχνό φαινόμενο, ιδιαιτέρως τις μεταπολεμικές δεκαετίες της έντονης αστικοποίησης, όλο αυτό το «αυθεντικό» πρωτογενές υλικό να *μεταλλάσσεται σε «φολκλόρ», δηλαδή να αποκόβεται από τον τόπο, τον χρόνο ή ακόμη και από τους φορείς του και ν' αναπαράγεται σε διαφορετικές συνθήκες και διαφορετικούς χώρους, συνήθως με τη μορφή «αναβίωσης» ή (ανα)παράστασης.*

Το φαινόμενο αυτό χαρακτηρίζει τη συντριπτική πλειοψηφία των διαύλων επικοινωνίας που έχει σήμερα το πλατύ κοινό με τις μορφές παραδοσιακής μουσικής, τραγουδιού και χορού, συνήθως μέσα από οργανωμένες τοπικές γιορτές κι εκδηλώσεις, μουσικοχορευτικές παραστάσεις στα αστικά κέντρα καθώς και ηχητικές καταγραφές στις ελεγχόμενες συνθήκες ενός στούντιο.

Μ' αυτή την έννοια, το φολκλόρ αποτελεί μια εκδοχή-αποτύπωση (σαν μια φωτογραφία) του παραδοσιακού, απομονώνοντάς το όμως από το κοινωνικό του πλαίσιο. Το πόσο «καθαρή» είναι αυτή η φωτογραφία, οι λεπτομέρειες στις οποίες εστιάζει ώστε να προκαλέσει το ενδιαφέρον του θεατή και η όλη τεκμηρίωση για τα εικονι-

ζόμενα, θεωρούμε ότι αυτά είναι τα βασικά κριτήρια αποτίμησης για την πιστότητα ή την απόκλιση της αναπαράστασης από το πρωτότυπο.

Παράλληλα, όμως, το φολκλόρ υπακούει και σε άλλους κανόνες που σχετίζονται με την «οργάνωσή» του και την, ως ένα βαθμό, αναπόφευκτη τυποποίηση ώστε να υπηρετηθούν οι «θεατρικές» συμβάσεις μιας δημόσιας παρουσίασης. Το αποτέλεσμα κάθε φορά εξαρτάται από τη γνώση, την εμπειρία και τη διαίσθηση που αναπτύσσουν όσοι αναλαμβάνουν τη δύσκολη αποστολή να προσεγγίσουν και να βιώσουν το παραδοσιακό, ώστε ακολούθως να το ανα–βιώσουν στη φολκλορική του εκδοχή.

Και, βεβαίως, στόχος δεν μπορεί να είναι η όποια «αυθεντικότητα» (όπως πολλοί συχνά, από άγνοια ή υποκριτικά, διατείνονται) αλλά κυρίως το να δώσουν σ' ένα ευρύτερο κοινό αισθητική και ιδεολογική συν–κίνηση, καθώς κι ερεθίσματα και κίνητρα ώστε ν' αναζητήσουν το πρωτογενές υλικό, δηλαδή ολόκληρο το... παγόβουνο που κρύβεται κάτω από την κορυφή της δημόσιας παρουσίασης του.

Παράλληλα, δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως «ό,τι παραδοσιακό» θεωρείται (εκ των προτέρων) «καλό κι αυθεντικό» (πόσο σχετικοί είναι άλλωστε αυτοί οι όροι) και «ό,τι φολκλορικό, ύποπτο και κατασκευασμένο», όπως συχνά υποστηρίζουν με αφοριστικό φανατισμό οι ... ρατσιστές του χώρου.

Απλώς *είναι δύο διαφορετικά πράγματα, με κοινή καταγωγή και δομή, τα οποία στη σύγ-*

χρονη πραγματικότητα συμβιώνουν κι αλληλοτροφοδοτούνται, αλλά επιτελούν διαφορετικές λειτουργίες που δεν μπορεί η μία να αντικαταστήσει ή, έστω, να υποκαταστήσει την άλλη.

Τώρα, το «έθνικ» είναι μια τελείως διαφορετική υπόθεση, χωρίς αυτή την άμεση κληρονομική (έστω και υβριδική) σχέση που διακρίνει τη μετάλλαξη του παραδοσιακού σε φολκλόρ.

Αν το φολκλόρ είναι τέκνο της αστικοποίησης, το έθνικ αποτελεί προϊόν της παγκοσμιοποίησης, με κύριο χαρακτηριστικό τη μετάπλαση του παραδοσιακού μουσικού υλικού μέσα από τους κανόνες και τις τεχνικές ενός πολυεθνικού δισκογραφικού μάρκετινγκ, σε συνδυασμό και με άλλα μουσικά ιδιώματα και άλλες φόρμες.

Σε μια φολκλορική (ανα)παράσταση ο οργανοπαίκτης εξακολουθεί να δρα ως εκπρόσωπος της κοινότητας από την οποία προέρχεται και κρίνεται ως προς τις δεξιοτεχνικές του ικανότητες και ως προς τον σεβασμό στο πρωτογενές υλικό της παράδοσής του. Όμως στο έθνικ διεκδικεί πλέον τον ρόλο επώνυμου καλλιτέχνη και κρίνεται σε σχέση με την επεξεργασία και ενσωμάτωση αυτού του υλικού σε τελείως διαφορετικές φόρμες και μουσικά ιδιώματα (τζαζ, ροκ, άλλες παραδοσιακές μουσικές κ.λπ.).

Μ' αυτή την έννοια, το έθνικ συνδέθηκε συχνά με το όρο *fusion*, που θα τον αποδίδαμε ως σύντηξη, επειδή πολύ παραστατικά αναφέρεται στη *χημική ένωση δύο διαφορετικών σωμάτων απ' όπου προκύπτει ένα τρίτο, ξεχωριστό, με νέες*

ιδιότητες. Κι αυτό ακριβώς το διακρίνει από το μείγμα, όπου δεν προκύπτει νέα δημιουργία, δεν μεσολαβεί χημική ένωση, και τα δύο σώματα απλώς ανακατεύονται χωρίς ν' αποβάλλουν τις αρχικές τους ιδιότητες, οδηγώντας όχι σε fusion αλλά σε... confusion (σύγχυση)! Αν αναγάγουμε αυτές τις έννοιες στη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα, θεωρούμε ότι ο παραλληλισμός είναι ιδιαίτερα εύγλωττος και διδακτικός!

Και για να φέρουμε ένα παράδειγμα: Ο ίδιος οργανοπαίκτης, λ.χ. ο δεξιοτέχνης του λαϊκού κλαρίνου Πετρολούκας Χαλκιάς, λειτουργεί:

- ως φορέας του παραδοσιακού ρεπερτορίου όταν παίζει στο πανηγύρι του χωριού του στο Δελβινάκι Ηπείρου,
- ως φολκλορικός μουσικός όταν εμφανίζεται σε συναυλία ηπειρώτικης μουσικής στο Μέγαρο Μουσικής ή στο Ηρώδειο (ή ακόμη και στο ίδιο το χωριό του, αλλά σε εκδήλωση του τοπικού λαογραφικού συλλόγου),
- ως έθνικ καλλιτέχνης όταν αυτοσχεδιάζει μαζί με τους Ινδούς συναδέλφους του ή τον τζαζίστα Τάκη Μπαρμπέρη.

Σε κάθε περίπτωση τα κριτήρια και οι λειτουργίες είναι διαφορετικά.

Το πρόβλημα, λοιπόν, προκύπτει όταν, χωρίς περίσκεψη (και, συχνά, χωρίς αιδώ), για λόγους κυρίως εμπορικούς, εισβάλλουν σ' αυτόν τον ευαίσθητο χώρο άτομα που δεν έχουν συναίσθηση αυτών των διαφοροποιήσεων, με αποτέλεσμα να επικαλούνται δήθεν την παράδοση με αφορισμούς για τις ρίζες και την αυθεντικότητα, στην ουσία όμως να τη χρησιμοποιούν σαν

άλλοθι σ' ένα καταναλωτικό παιχνίδι, για όσον καιρό διαρκέσει αυτή η μόδα. Κάτι ανάλογο ζήσαμε και στη δεκαετία του 1980 με την επαναφορά στο προσκήνιο της παράδοσης των ρεμπέτικων.

Ναι, λοιπόν, είναι πολύ σημαντικό κι ενδιαφέρον να γνωρίζουμε τις «μουσικές του κόσμου», όπως και τις μουσικές της Ελλάδας, με τις πάμπολλες μουσικές διαλέκτους και ιδιώματα (που τόσο συχνά ισοπεδώνονται από άγνοια κι επιπολαιότητα). Όμως ας μην τα ρίχνουμε όλα σ' ένα... τσουβάλι.

Είναι πολύ σημαντικό η κάθε παράδοση να αποτελεί αφετηρία και πηγή έμπνευσης και αναδημιουργίας για σύγχρονους καλλιτέχνες (αυτό, εξάλλου, συνιστά κι ένα από τα βασικά κριτήρια αξιολόγησης για τη δυναμική της).

Όμως κάτι τέτοιο προϋποθέτει ουσιαστικό διάλογο με το πρωτογενές υλικό και δοκιμασία δια πυρός και σιδήρου, ώστε να επιτύχει η χημική ένωση που θα δώσει τη νέα δημιουργία, το κράμα (fusion), κι όχι τη Βαβέλ της καθ' ημάς Βαβυλωνίας.

Η έννοια του λογοτεχνικού κανόνα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης

Μεταξύ αισθητικής και ιδεολογίας

ΣΠΥΡΟΣ ΜΑΚΡΗΣ*

Τι μπορεί να σημαίνει η αναζήτηση ενός εθνικού λογοτεχνικού κανόνα στην εποχή της παγκοσμιοποίησης[1]; Το σίγουρο είναι ότι η εν λόγω αναζήτηση σε ένα τέτοιο πολιτισμικό, ιδεολογικό και κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο συνεπάγεται πολύ ευρύτερα ζητήματα, τα οποία δεν εξαντλούνται στον χώρο της λογοτεχνικής γραμματείας και κριτικής, αλλά επεκτείνονται και στον ευρύτερο χώρο του κοινωνικού σχηματισμού και, κυρίως, της civitas maxima, θέτοντας κορυφαία διακυβεύματα, που αγγίζουν την ιστορία των δομών, των ιδεών και των νοοτροπιών συλλήβδην. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, η αναζήτηση ενός εθνικού κανόνα για τη λογοτεχνική παραγωγή θέτει υπό διε-

* *Ο Σπύρος Μακρής είναι κάτοχος MPhil στη Συστηματική Φιλοσοφία, MPhil στις Διεθνείς Σχέσεις και Στρατηγικές Σπουδές, PhD στις Πολιτικές Επιστήμες.*

ρεύνηση και αναστοχασμό όλα τα κρίσιμα θέματα του λογοτεχνικού φαινομένου, όπως το βιώνουμε πλέον στη μακρά διάρκεια της Νεοτερικότητας (Modernity) και οψίμως στο πεδίο της Μεταμοντέρνας Κατάστασης (Postmodern Condition)[2].

Εν προκειμένω, η αναζήτηση ενός *λογοτεχνικού κανόνα* (literary canon) για τον ελληνικό κοινωνικό σχηματισμό δεν είναι εξ ορισμού πιο δύσκολη και σύνθετη υπόθεση, στον βαθμό όπου η Ελλάδα είναι μία χώρα στην περιφέρεια του δυτικού καπιταλισμού, με έντονες εθνικές, θρησκευτικές, πολιτισμικές και γραμματολογικές ιδιαιτερότητες. Αν και η περίφημη Γενιά του Τριάντα (1930) προσπάθησε να θέσει το ζήτημα της ελληνικότητας της εθνικής λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής παραγωγής εν γένει ανοικτά και υπ' αυτήν την έννοια να το ενσωματώσει οργανικά στην ημερήσια διάταξη του μοντέρνου ελληνικού πολιτισμού, επιχειρώντας, σε ένα πρώτο επίπεδο, να σηματοδοτήσει τη νεοελληνική λογοτεχνική ύλη υπό το σημαίνον της ευρωπαϊκής νεοτερικότητας[3], ο εθνικός λογοτεχνικός κανόνας προσδιορίστηκε και συνεχίζει να καθορίζεται από την προβληματική της καθ' ημάς Ανατολής, που μέσα από διάφορες τάσεις και ρητορικές αναπαραστάσεις συνεχίζει να συνιστά μία δυναμική ιστορική και συμβολική παράμετρο του σύγχρονου ελληνικού λογοτεχνικού τοπίου.

Για παράδειγμα, οι ισχυροί μυθοπλάστες της Γενιάς του Τριάντα άσκησαν την καταλυτική και ενίοτε φροϋδική επίδρασή τους (=όρος

του Bloom)[4] στον νεοελληνικό πεζογραφικό κανόνα ορμώμενοι μέσα από την Αιολική Άνοιξη. Η Μικρασία και κατά μείζονα λόγο η Ανατολία υπήρξαν αναφανδόν η κραταιά λογοτεχνική ενδοχώρα της νεοτερικής έκρηξης της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Υπ᾽ αυτήν την έννοια, ο έντεχνος λόγος δεν συγκροτείται απλώς ως ένα αισθητικό corpus, αλλά ως μία δεξαμενή ιδεών και νοοτροπιών, που εκπηγάζουν μέσα από την εθνική ιστορία. Αν θεωρήσουμε ότι η σημερινή διάσταση του ιστορικού γίγνεσθαι είναι η διάσταση της παγκοσμιότητας και, κυρίως, της χωροχρονικής συμπύκνωσης, όπως διατείνονται οι ειδικοί περί της παγκοσμιοποίησης, το γεγονός αυτό πώς επιδρά στην κατασκευή ενός λογοτεχνικού κανόνα σε εθνικό επίπεδο; Με άλλα λόγια, η επικοινωνιακή έκσταση, όπως θα έλεγε και ο γκουρού της μετανεοτερικότητας, της σχετικοκρατίας και της αποδόμησης Jean Baudrillard[5], την οποία βιώνουμε σήμερα ως τη νέα ιδεολογία και η οποία φαίνεται να καταργεί, για το μεσοπρόθεσμο τουλάχιστον μέλλον, τις παραδοσιακές νόρμες και κανονικότητες, μπορεί να επιβάλλει νέου τύπου αισθητικές αξιολογήσεις στις εθνικές λογοτεχνίες και κατ᾽ επέκταση στις θεωρητικές μας αντιλήψεις για το ύφος και το περιεχόμενο της νέας γραφής, της παγκοσμιοποιημένης γραφής, και ως εκ τούτου νέου τύπου κείμενα για την Ιστορία της Λογοτεχνίας και δη της νεοελληνικής;

Η έννοια της παγκόσμιας λογοτεχνίας (World–Literature), που αναζητούσε ο Goethe[6], ως ανάδειξη μιας καντιανής αισθητικής φιλοσοφίας του Ουμανισμού, του Κοσμοπολιτισμού[7] και του

Διαφωτισμού[8], και ως τον ύψιστο κανόνα και γνώμονα για μια ανθρωπολογική θεώρηση της έμφυτης τάσης του ανθρώπου για επικοινωνία μέσω της γραφής, μήπως, τελικά, ήταν ένας πρώιμος οιωνός της παγκοσμιοποιημένης γλώσσας των ΜΜΕ και του Διαδικτύου, η οποία κυριαρχεί στις μέρες μας σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της υφηλίου; Αν η παγκόσμια λογοτεχνία αρθρώνεται γύρω από ένα παγκοσμιοποιημένο sui generis συμβολικό ιδίωμα, μήπως φθάσαμε στην ελιοτική Έρημη Χώρα της επικοινωνίας, όπου το λογοτεχνικό δεν είναι πλέον το τεχνηέντως περιθωριακό, αιρετικό και εναλλακτικό μέσα στο κοινό, μαζικό και τετριμμένο πεδίο της καθημερινότητας, αλλά η ίδια η άρση και κατάργηση των στεγανών ανάμεσα στο υψηλό και το λαϊκό, και έτσι η οριστική χρεοκοπία των μοντέλων του Διαφωτισμού και η ανατροπή του λογοκεντρικού, όπως θα έλεγε ο Derrida[9], κανόνα των μειζόνων ηγεμονικών λογοτεχνιών, που ως επιβεβλημένος εκ των άνω και ενίοτε δια της βίας και του αίματος πολιτισμικός φάρος κατευθύνει τις γλώσσες και τις λογοτεχνίες του υπόλοιπου κόσμου[10];

Με βάση τα παραπάνω τι μπορεί να προσφέρει στους εθνικούς κανόνες για τη λογοτεχνία το θεωρητικό μοντέλο του Harold Bloom για ένα Δυτικό Κανόνα; Αυτός ο Δυτικός χάρτης λογοτεχνικής ανάγνωσης του Bloom[11], που αρχίζει με τον Dante και καταλήγει με τον ιδιοφυή Beckett, μπορεί να έχει μία αυξημένη σημασία για το πώς μπορούμε μεθοδολογικά και αισθητικά να οικοδομήσουμε έναν εθνικό κανόνα ή είναι ένα ακόμη ιδεολόγημα του δυτικοκεντρισμού και,

κυρίως, του ευρωκεντρισμού, με κάποιες λελογισμένες δόσεις αμερικανικής κουλτούρας, που ταλανίζει βάναυσα την παγκόσμια κοινότητα των σκεπτόμενων ανθρώπων; Ακόμη και αν δεν αφήσουμε να μας καταβάλει η πολιτισμική γοητεία του Δυτικού Κανόνα, αν δηλαδή, αποδεχθούμε την αντίληψη των μεταμοντέρνων για τοπικές γλώσσες και τοπικές έτσι λογοτεχνίες, χωρίς κανένα αναβαθμό ανθρωπολογικού, αισθητικού και συμβολικού αναγωγισμού, μπορούμε, χωρίς ιδεολογικό κόστος, να ισχυριστούμε ότι πράγματι υφίσταται ένας Δυτικός Κανόνας, όταν ο Δυτικός πολιτισμός δεν είναι παρά μια επίδειξη ισχύος του αγγλοσαξονικού ηγεμονισμού και του παραγώγου του πολιτισμικού ιμπεριαλισμού, πρώτα και πρωτίστως στην ίδια τη μητροπολιτική περιφέρεια της Δύσης;

Το άγχος της λογοτεχνικής επίδρασης ενός κραταιού Shakespeare είναι άραγε θετικό για τη συγκρότηση ενός εθνικού λογοτεχνικού κανόνα ή αντιθέτως δημιουργεί στις ελάσσονες εθνικές λογοτεχνίες συμπλέγματα κατωτερότητας ή, πολύ χειρότερο, σύνδρομα μιμητισμού ή βαθειάς εθνικής αλλοτρίωσης; Γιατί με άλλα λόγια, θα έπρεπε να μετρήσουμε το μέγεθος του Γιώργου Σεφέρη με αυτό του Thomas Eliot; Μήπως, όπως κάπως αθώα και με αφέλεια παραδέχεται ο Bloom, ο Δυτικός Κανόνας δεν είναι παρά η αφομοίωση του οικείου στο ανοίκειο και στο ξένο, ενώ θα έπρεπε να είναι η αφομοίωση του ξένου στο εθνικό. Γιατί η αγωνία της επίδρασης θα έπρεπε να είναι μεγαλύτερης τάξεως ζήτημα και διακύβευμα από την αγωνία της Γενιάς του Τριάντα για ελληνικότητα και συναίρεση της ευ-

ρωπαϊκής νεοτερικότητας στον εθνικό κανόνα του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου και του εθνικού αγωνιστή Μακρυγιάννη[12]. Αν και το δόγμα της ελληνικότητας κατηγορήθηκε για εθνικιστικές και γραφικές εξάρσεις και εκ μέρους της ελληνικής μαρξιστικής διανόησης ως ένα ιδεολογικό εργαλείο μιας ύπουλης και ήπιας αφομοίωσης του ελληνικού πεπρωμένου στις ηγεμονικές επιταγές των Άγγλων και εν συνεχεία των Αμερικανών προστατών, ως ένα ιδεολόγημα, δηλαδή, της αστικής εξάρτησης έναντι των κατ᾽ ευφημισμόν προστάτιδων δυνάμεων του έθνους, ακόμη και σήμερα συνεχίζει να αποτελεί ένα έγκυρο μέτρο αναζήτησης ενός εθνικού λογοτεχνικού κανόνα, που δεν εξαρτάται πλέον μόνο από τις παλαμικές του καταβολές[13].

Το ανοίκειο του Harold Bloom μπορεί για μερικούς ιδεαλιστές, ρομαντικούς, νεοδιαφωτιστές ακόμη και μεταδομιστές να σημαίνει την αίσθηση του αλλόδοξου ως τον σεβασμό του Άλλου και της διαφορετικότητας, ωστόσο, ο Bloom, μολονότι πολλά λεξικά της λογοτεχνικής θεωρίας τον τοποθετούν προς την πλευρά ενός μαλακού αποδομισμού[14], αυτός συντάσσεται ευθέως έναντι των μεταμοντέρνων επικριτών του Δυτικού Κανόνα, τους οποίους χαρακτηρίζει άδικα και ίσως με εμπάθεια Σχολή της Μνησικακίας[15]. Μπορεί να επιχειρεί να αποδεσμευτεί από τους συντηρητικούς οπαδούς του κανόνα, αυτούς, δηλαδή, που με έναν αισθητικό ουσιολογισμό και δίχως κριτική σκέψη έχουν δημιουργήσει ένα λογοτεχνικό απολίθωμα με προαιώνιες ηθικές και αισθητικές αξίες, ωστόσο, καταληκτικά, αγγίζει, με κεντρικό άξονα το φροϋδικό εργαλείο

του άγχους της επίδρασης, το ιδεώδες ενός κανόνα που αφορά μόνο στους Νεκρούς Λευκούς Άνδρες της ευρωκεντρικής κουλτούρας. Η αγωνία της επίδρασης τίθεται έτσι στην προθήκη και την προμετωπίδα ενός κανόνα απαλών λογοτεχνικών πατροκτονιών, οι οποίες δε φθάνουν ποτέ να γίνουν το πλάσμα μιας ριζοσπαστικής εξέγερσης και επανάστασης έναντι των λογοτεχνικών προτύπων και στερεοτύπων της ηγεμονικής και «άγριας» Δύσης. Η ψυχαναλυτική αγωνία για τη μίμηση του ισχυρού λευκού άνδρα και του ισχυρού λευκού κειμένου γίνεται, όπως θα έλεγε και ο Michel Foucault[16], ένα διά της βίας κατασκευασμένο καθεστώς λογοτεχνικής αλήθειας, που ορίζει τον Δυτικό Κανόνα σε λογικοφανή αντιδιαστολή με ένα λογοτεχνικό Πλοίο των Τρελών.

Η Ιστορία της Λογοτεχνίας, κατά συνέπεια, ηγεμονικής και περιφερειακής, μητροπολιτικής και εθνικής, μετασχηματίζεται τελικά με βάση το θεωρητικό μοντέλο του Harold Bloom, με τα δικά του αδιάψευστα λόγια, σε έναν αγώνα αισθητικής και λογοτεχνικής μεγαλοσύνης[17], μεταξύ κάποιων οι οποίοι φρόντισαν προηγουμένως να χριστούν και να αυτοκαθοριστούν ως μεγάλοι με την ισχύ των όπλων, τον ιδεολογικό και ψυχολογικό πόλεμο και την εργαλειακή κουλτούρα. Η Ιστορία της Λογοτεχνίας, υπ' αυτήν την έννοια, είναι η Ιστορία μιας περίεργης και ενίοτε αντικοινωνικής ελίτ της εξουσίας και της γνώσης, της βίας και του λόγου, που θέτει κάπως αυθαίρετα τα όρια και τα περιθώρια του κανονικού από το δήθεν abnormal. Ο κανόνας εδώ αγγίζει και προσεγγίζει τις θρησκευτικές του προδιαγρα-

φές[18]. Ωστόσο, αυτή η παράδοξη και αντικοινωνική κοινωνικότητα της πνευματικής intelligentsia, κατά τον Kant, ακριβώς επειδή εδράζεται σε αριστοκρατικές ιδέες και κυρίως σε κοινωνιολογικές αντιφάσεις, υπονομεύεται από τα ίδια της τα θεμέλια, στον βαθμό όπου οι μεγάλοι αιρετικοί της νεοτερικότητας είναι αυτοί που έσπασαν τα δεσμά του Δυτικού Κανόνα και έδωσαν στις εθνικές λογοτεχνίες μια αυθεντική και υπερήφανη προοπτική, κυρίως μέσα από τη φιλοσοφική και λογοτεχνική παράδοση του Ευρωπαϊκού Ρομαντισμού[19].

Ας δούμε όμως από πιο κοντά την Ελεγεία του Bloom για το Δυτικό Κανόνα. Ο Bloom επιχειρεί να συνδέσει τον λογοτεχνικό κανόνα με έναν κανόνα της Μνήμης, με μία λογοτεχνική Τέχνη της Μνήμης και να τον αποκόψει έτσι από τις θεολογικές και θρησκευτικές του καταβολές. Η Μνήμη ταυτίζεται με την Ελπίδα και με τον θεσμό της εκπαίδευσης και της διδασκαλίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο υπότιτλος του Δυτικού Κανόνα είναι «Τα Βιβλία και τα Σχολεία των Εποχών». Μέσα από αυτή την κατά κάποιο τρόπο εννοιολογική διαδικασία, ο Harold Bloom αναζητά και εξαγγέλλει έναν κανόνα καθαρής αισθητικής, καθαρής ποιητικής, εξαγνισμένης τόσο από την ηθική της πλατωνικής ιδεοκρατίας, όσο και από την ιστορικιστική και ηθική σχετικοκρατία της Σχολής της Μνησικακίας, την οποία, κατά τη γνώμη του, αντιπροσωπεύουν ο ακαδημαϊκός μαρξισμός, ο φεμινισμός, ο νέος ιστορικισμός και ο μεταμοντερνισμός. Υπ' αυτήν την έννοια, ο Harold Bloom στα χνάρια του Ρώσικου Φορμαλισμού και της Νέας Κριτικής[20], από

όπου και θεωρητικά κατάγεται, ψάχνει να προσδιορίσει τα όρια μιας καθαρής λογοτεχνικότητας, μιας Λογοτεχνίας που αποτελεί ένα ξεχωριστό σώμα μέσα στην Ιστορία, χωρίς ίχνος κοινωνικής αναφοράς. Η λογοτεχνία ως κείμενο (text) είναι συνεπώς ο σκληρός πυρήνας του Δυτικού Κανόνα. Ο ανελέπτος διαγκωνισμός των κειμένων, υπό το άγχος της επίδρασης, δημιουργεί τις εσωτερικές διαβαθμίσεις της διακειμενικότητας (intertextuality). Είναι προφανές ότι ο Δυτικός Κανόνας του Harold Bloom προϋποθέτει μια θεώρηση του λογοτεχνικού πεδίου και έναν ορισμό της λογοτεχνίας ως ενός ιδιαίτερου τρόπου οργάνωσης της γλώσσας, μέσα σε ένα συνολικό κειμενικό σύστημα λογοτεχνικής αυτοαναφορικότητας, που πολύ λίγο έχει σχέση με τα ιστορικά τεκταινόμενα[21]. Η περιρρέουσα ιδεολογία της λογοτεχνικής παραγωγής ανάγεται έτσι σε μια ιδιότυπη και αυτόνομη λογοτεχνική αισθητική, που αποκόπτεται από ένα σημείο και μετά παντελώς από το κοινωνικό γίγνεσθαι. Ο αλληγορικός «θάνατος του συγγραφέα» του Roland Barthes[22] προς χάρη της λογοτεχνικής αυτοαναφορικότητας γίνεται, σε τελευταία ανάλυση, ο θάνατος της ίδιας της Ιστορίας.

Ο ιδεαλιστικός Δυτικός Κανόνας του Harold Bloom στηρίζεται, ωστόσο, στον πολιτισμικό υλισμό του δυτικού καπιταλισμού. Από τον Γουτεμβέργιο έως το PC, η Δύση συναρτά τη γραφή και την εξουσία των συμβόλων με ένα κυρίαρχο κάθε φορά μέσο επικοινωνίας. Ο Bloom απορρίπτει την ιδεολογική ερμηνεία του Κανόνα και θέτει ως πρότυπο προς αποφυγή την ιδεολογι-

κή προσέγγιση του Antonio Gramsci[23]. Για τον Bloom δεν υπάρχουν οργανικοί διανοούμενοι του Δυτικού Κανόνα. Με αυτή την έννοια, ο κανόνας δεν υπηρετεί πολιτικές και κοινωνικές ιδεολογίες, αλλά είναι μια Γη της Αισθητικής Επαγγελίας μέσα στο έρεβος της ιδεολογικής σύγκρουσης. Η αισθητική αξία διαχωρίζεται έτσι από την ταξική πάλη και γίνεται μια αυθύπαρκτη ιστορική δύναμη, που δεν επιδέχεται ιδεολογικές αναγωγές[24]. Η καντιανή προέλευση του Δυτικού Κανόνα είναι προφανής. Έναντι του ταξικού μίσους ο Bloom προτάσσει την ιδεαλιστική καντιανή αισθητική ανιδιοτέλεια[25]. Αυτός, όπως είδαμε παραπάνω, ο αντικοινωνικός υποκειμενισμός, ως μια αισθητική αφετηρία/αξία της λογοτεχνικής διαφορετικότητας και αυτοαναφορικότητας, αντιπαρατίθεται στον ιστορικισμό και στο ντετερμινισμό. Η δύναμη της επιλογής και της βούλησης καθιστά τη λογοτεχνική πράξη μια αισθητική της ελευθερίας. Η καντιανή διαφωτιστική ηθική και αισθητική του μποέμ καλλιτέχνη, που δημιουργεί τον λογοτεχνικό κανόνα πέρα από την κοινωνία για την κοινωνία, είναι πλέον καταφανής[26].

Ο Δυτικός Κανόνας είναι η Βίβλος του Αισθητισμού. Η Τέχνη για την Τέχνη. Ο λογοτεχνικός οίστρος πέρα από κάθε κοινωνικό πρόταγμα. Το παράδοξο έτσι του μποέμ διαπερνά το θεωρητικό μοντέλο του Bloom. Πώς γίνεται κάτι για την κοινωνία ερήμην της κοινωνίας; Πώς ο μεγάλος καλλιτέχνης μετασχηματίζεται από αυτόνομη οντότητα σε κοινωνικό είδωλο. Αυτό δε συνιστά μια έκπτωση της αισθητικής αξίας προς χάρη του καπιταλισμού και του εμπορίου;

Ο Δυτικός Κανόνας διαβάζεται έτσι ως η πορεία της αισθητικής τελειότητας προς την αυτοχειρία. Ως το δράμα εκείνου του ζωγράφου του Μπαλζάκ που παραδίδει την αισθητική τελειότητα στην πυρά της Ιστορίας[27]. Ο Δυτικός Κανόνας του Bloom καθίσταται έτσι μια αισθητική Νύχτα του Αγίου Βαρθολομαίου. Οι μείζονες λογοτέχνες είναι από μόνοι τους μια πλατωνική ιδέα, μια αξία δίχως κοινωνικά μέτρα σύγκρισης. Πέρα από τον καντιανό ιδεαλισμό, πίσω από τον Δυτικό Κανόνα του Bloom υποκρύπτεται, όπως είδαμε, η αισθητική μιας εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης (close reading) του λογοτεχνικού κειμένου από τη Νέα Κριτική και τους ιδρυτικούς πατέρες του λογοτεχνικού μοντερνισμού[28]. Το περιούσιο κείμενο, αναδεικνύοντας τη δική του κειμενική ηθική, εξουδετερώνει τις εντάσεις της κοινωνικής ηθικής. Ο Δυτικός Κανόνας, όπως έντιμα ομολογεί ο Bloom, γίνεται ο Χρυσός Κανόνας της Μοναξιάς και της αναχώρησης από την καρυωτακική βίαιη και βάναυση κοινωνική πραγματικότητα[29]. Το λογοτεχνικό κείμενο γίνεται η Ιστορία στη θέση της Ιστορίας. Μια Ιστορία μοναχικών όντων, που αναζητούν το συναπάντημα με την ύπαρξή τους και μόνο. Μια σπουδή εγωπάθειας και εγωισμού. Μια σπουδή πλατωνικού θανάτου. Ένα κυνήγι του Χαμένου Παραδείσου, χωρίς καμία διέξοδο ή καμιά ψευδαίσθηση κοινωνικής σωτηρίας[30].

Ωστόσο, πώς συντελείται η ιστορική έκπτωση, η θεσμική κοινωνικοποίηση και η σχολική κανονικοποίηση της αισθητικής αξίας; Πώς τελικά όπως ο ίδιος γράφει η λογοτεχνία υποκύπτει στις εγκόσμιες αξίες και στις εκπαιδευτικές

απαιτήσεις ενός κανόνα; Πώς η λογοτεχνία δηλαδή γίνεται ρητορική της εξουσίας; Όσο και να θέλει ο Bloom δεν μπορεί να αποσιωπήσει τις θέσεις της Σχολής της Μνησικακίας. Αν και αγωνίζεται να κρατήσει μακριά από την αισθητική την ηθική και την ιδεολογία δεν μπορεί να αποκρύψει εντελώς το γεγονός της κοσμικής φύσης του κανόνα. Η λύση που δίνει, όπως προαναφέραμε, είναι η υποκατάσταση της πάλης των τάξεων από την πάλη των κειμένων. Η αισθητική πάλη, με αυτόν τον τρόπο, μένει πολύ μακριά από κάθε κοινωνική στράτευση. Η Μνήμη διασώζεται από τα κατάλοιπα και τα απόβλητα της κοινωνικής πόλωσης. Η αισθητική μένει εκτός Ιστορίας ως μία Γη της μοναχικής ψυχαγωγίας και της προσωπικής αυτοκάθαρσης. Ο Δυτικός Κανόνας, κατά συνέπεια, μένει από κοινωνικής απόψεως μετέωρος και ανοίκειος. Όσο και αν αγωνίζεται στο τέλος του θεωρητικού του προβληματισμού ο Bloom να απαλλάξει τον Δυτικό Κανόνα από τον ιστορικισμό και τον εθνικισμό, δεν καταφέρνει να αποδείξει την αισθητική αυτονομία του λογοτεχνικού κανόνα. Δεν καταφέρνει κυρίως να αντιληφθεί ότι αυτοί που κάπως αφοριστικά χαρακτηρίζει ως Σχολή της Μνησικακίας, από τον Marx έως τον Foucault, είναι αυτοί που με το κριτικό και φιλύποπτο, κατά μείζονα λόγο, πνεύμα τους πρόσφεραν στη λογοτεχνία και στον λογοτεχνικό κανόνα το πολύτιμο δώρο της αυτοαναφορικότητας. Το προνόμιο, δηλαδή, μιας γλώσσας, η οποία, ακριβώς για να προφυλαχθεί από τις στρεβλές ιδεολογικοποιήσεις και μαζικοποιήσεις της νεοτερικής κουλτούρας, επιχείρησε να επενδύσει

στην αγνή μορφή της μοναδικότητας, ατομικής, εθνικής, φυλετικής και διεθνικής, ώστε να μην περιέλθει στην ασφυκτική κατάσταση, όπως θα έλεγε και ο Marcuse[31], ενός μονοδιάστατου Δυτικού Κανόνα[32].

Ελληνικός λογοτεχνικός κανόνας και όχι μόνο: Ζητήματα Ιστορίας, Ιστοριογραφίας, Θεωρίας, Θεσμών και Πολιτισμού της Λογοτεχνίας

Στην περίπτωση του νεοτερικού λογοτεχνικού κανόνα, ο Harold Bloom συντάσσεται πίσω από τα ονόματα και τα κείμενα του Καβάφη, του Σεφέρη, του Καζαντζάκη, του Ρίτσου, του Ελύτη και του Σικελιανού[33]. Και εδώ ακριβώς εισερχόμαστε στα έγκατα του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα και σε μια προβληματική που δεν έχει, κατά τη γνώμη μας, απασχολήσει όσο θα έπρεπε τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνική και μη διανόηση. Τα ονόματα τα οποία χρησιμοποιεί ο Harold Bloom στο Παράρτημα του Δυτικού Κανόνα για να σηματοδοτήσει τον σκληρό πυρήνα της νεοτερικής ποίησης και της μοντέρνας μυθοπλασίας στην Ελλάδα είναι αναφανδόν ηχηρά και ισχυρά. Ο Καβάφης στέκει στην αρχή αυτής της μικρής λίστας ως ο πατριάρχης της ελληνικής νεοτερικής ποίησης. Είναι όμως κάτι τέτοιο αυτονόητο; Όπως φαίνεται στις σχετικές διαπιστώσεις και αναλύσεις του Roderick Beaton[34], του μόνου μελετητή της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας που πλαισίωσε την Εισαγωγή του με ένα στοιχειώδες κείμενο γύρω από το ζήτημα του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα, το ζήτημα Κα-

βάφη, όπως πολλά κρίσιμα ζητήματα της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, δεν είναι αυτονόητο, στον βαθμό όπου η περίπτωση του Αλεξανδρινού αμφισβητήθηκε έντονα από τη Γενιά του Τριάντα, διήνυσε μεγάλη πορεία έως ότου να καταξιωθεί στα σχολικά εγχειρίδια της μεταπολεμικής Ελλάδας[35], σε αυτό συνέβαλε καθοριστικά και η πρώτη μεταπολεμική γενιά, και κατέδειξε ότι το μείζον πρόβλημα της διεύρυνσης και του εμπλουτισμού του λογοτεχνικού κανόνα, πρώτον δεν είναι κάτι αυτονόητο και δεύτερον αφορά, με βάση το θεωρητικό μοντέλο του Bloom, και λογοτεχνικούς δημιουργούς που μόνο σήμερα πλέον είναι πλήρως και χωρίς αμφισβητήσεις ενταγμένοι στο Πάνθεον των ισχυρών ποιητών της νεοελληνικής νεοτερικότητας.

Για να κατανοήσουμε, με βάση τα προηγούμενα, τους σκοπέλους που έχει να ξεπεράσει κανείς μελετώντας, ουσιαστικά, την ίδια την ιστοριογραφία του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα μέσα από τις Ιστορίες της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, που με βάση και αφετηρία, κυρίως, την Ιστορία του Κ. Θ. Δημαρά (1948) μετρούν περίπου μισό αιώνα εναγώνιας αναζήτησης[36], χωρίς, ωστόσο, το τονίζω, να έχουν παραχθεί επιστημονικά βιβλία προς αυτήν την κατεύθυνση, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως το βιβλίο της Βενετίας Αποστολίδου για τον Παλαμά ως ιστορικό της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας[37], πρέπει πρώτα και πρωτίστως να συζητήσει εννοώ ως ακαδημαϊκή και λογοτεχνική κοινότητα μία σειρά από κρίσιμα ζητήματα ιστορίας, ιστοριογραφίας και θεωρίας της λογοτεχνίας εν γένει, τα οποία όχι μόνο δεν θεωρούνται τετελεσμένα,

αλλά, τουναντίον, με βάση τις σύγχρονες παραδοχές για την παραγωγή και πρόσληψη του αισθητικού έργου, κυρίως με άξονα τις αναγνωστικοκεντρικές θεωρίες[38], πλέον με πολύ μεγάλη ένταση έχουν θέσει την ίδια τη θεμελιωτική φύση της λογοτεχνίας και του λογοτεχνικού φαινομένου εν αμφιβόλω. Κατά συνέπεια, μια ανοικτή και μακρά διερεύνηση του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα συνεπάγεται και μια σαφή πια ανακαίνιση όλων των καταστατικών θεμάτων της λογοτεχνίας αφ' εαυτής. Αυτός ακριβώς ο προβληματισμός εντείνεται σήμερα ακόμη περισσότερο από τις σθεναρές πιέσεις, όπως είδαμε παραπάνω, που δέχονται τα εθνικά κράτη από τις κοινωνίες της πολυπολιτισμικότητας και της παγκοσμιοποίησης[39].

Τα κύματα της διεύρυνσης του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα, συνεπώς, βρίσκονται πλέον στις μέρες μας, σε μία κατάσταση «τσουνάμι» και πλημμυρίδας, από τις νέες μεταναστεύσεις των λαών και τις νέες πολυγλωσσίες, που έχουν αρχίσει να επηρεάζουν ήδη τόσο τις προσφιλείς θεματικές της μικρασιατικής ελληνικότητας, όσο και την ίδια την εθνική φύση του νεοελληνικού λογοτεχνικού κανόνα. Από ποια οπτική γωνία και μέσα από ποια θεώρηση της πρόσληψης πρέπει σήμερα να νοούμε τον εθνικό λογοτεχνικό κανόνα, ώστε να είναι προσαρμοσμένος στις κοσμογονικές εξελίξεις της νέας εποχής; Αυτή η πιθανώς νέα λογοτεχνική αντίληψη, που, παρά τις όποιες ιδεοληψίες του φορμαλισμού και της λογοτεχνικής αυτοαναφορικότητας, που, όπως εύστοχα επισημαίνει ο Γιώργος Βελουδής, έφτασαν στο σημείο να οδηγήσουν το λο-

γοτεχνικό φαινόμενο και την ιστορία της λογοτεχνίας σε παρακμή[40], μπορεί να ανατρέψει και την ίδια την ιστορικότητα του λογοτεχνικού κανόνα, ακόμη και του κραταιού κατά τον Harold Bloom Δυτικού Κανόνα; Τα ερωτήματα αυτά χρήζουν πια άμεσης απάντησης. Κανείς δεν μπορεί να περιχαρακώνει την αισθητική από τις νέες ιστορικές, κοινωνικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές δράσεις και να δημιουργεί μια πλαστή εικόνα για το παρόν της λογοτεχνικής ζωής. Το εγχείρημα αυτό δεν είναι μόνο δύσκολο θεωρητικά, στον βαθμό που μπορεί να ανατροφοδοτήσει το παρελθόν, αλλά και τεχνικά, στον βαθμό όπου σήμερα, στην εποχή του ιδιωτικού οράματος και της ψηφιακής τεχνολογίας[41], είναι ίσως πρακτικά αδύνατο να κατασκευάσει μέσα από αναγνώσεις και αξιολογήσεις τον νέο λογοτεχνικό κανόνα. Το σίγουρο είναι ότι αυτός δεν μπορεί να είναι αποτέλεσμα χαρισματικών ανθρώπων των γραμμάτων, όπως ο Κ. Θ. Δημαράς, αλλά ολόκληρων οργανισμών, συλλογικών, δηλαδή, θεσμών, που όμως, σε καμιά περίπτωση, δε θα ελέγχονται δυναστικά και ιδεολογικά από το κράτος. Τα νέα προβλήματα του λογοτεχνικού κανόνα εξαιτίας της πολυπολιτισμικότητας και της παγκοσμιοποίησης είναι πλέον ζητήματα κρατικής ταυτότητας και κουλτούρας με την ευρύτερη σημασία της λέξης.

Το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ) σε συνεργασία με τα μείζονα ινστιτούτα νεοελληνικών σπουδών στην Ελλάδα και στο εξωτερικό θα μπορούσε συν το χρόνω να εκπονήσει ένα τέτοιο τεράστιο εγχείρημα. Αυτό βέβαια προϋποθέτει πολιτική και θεσμική βούληση και γενναία χρη-

ματοδότηση. Στον βαθμό όπου μία μοναδική Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας δεν μπορεί να καλύψει πλέον τη λογοτεχνική μάζα η οποία παράγεται, ιδίως με τη βοήθεια των νέων εργαλείων παραγωγής, χρειάζεται μια διαφοροποίηση μεθοδολογική και έτσι επιστημολογική προς εξειδικευμένα πεδία των λογοτεχνικών ειδών και γενεών[42], ώστε ο λογοτεχνικός κανόνας να είναι πιο δίκαιος και πιο αντιπροσωπευτικός. Ίσως χρειάζεται η δημιουργία μιας Ψηφιακής Τράπεζας Λογοτεχνικού Υλικού, πάνω στην οποία θα οικοδομείται συστηματικά και συλλογικά ο νέος κάθε φορά λογοτεχνικός κανόνας. Πώς μπορεί να λειτουργήσει ο σύγχρονος συντάκτης του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα όταν κάθε χρόνο τυπώνονται σε βάση καθαρά ιδιωτική και μακριά από τα φώτα της επίσημης και θεσμικής λογοτεχνικής επικαιρότητας και δημοσιότητας δεκάδες χιλιάδες, κυριολεκτικά, ιδιωτικές ποιητικές συλλογές; Μπορεί το σώμα των επίσημων και ανεπίσημων κριτικών της ελληνικής λογοτεχνίας να καλύψει αναγνωστικά και αξιολογικά αυτές τις τεράστιες ποσότητες λογοτεχνικής παραγωγής; Ποια κατά συνέπεια μπορεί να είναι η αναγνωστοκεντρική πρόσληψη, όταν προηγουμένως, σε επίπεδο λογοτεχνικής παραγωγής, κινούμεθα, και εδώ ο Harold Bloom έχει απόλυτο δίκιο, σε μια χαοτική εποχή[43]; Πώς μπορεί με απλά λόγια να ταξινομηθεί και να αξιολογηθεί το λογοτεχνικό χάος; Εδώ θα μπορούσε να συνεισφέρει πολλές λύσεις, θεωρητικού και αισθητικού χαρακτήρα, η προβληματική της Σχολής της Φραγκφούρτης για την καθαρά τεχνολογική/τεχνοκρατική διά-

σταση της μοντέρνας καλλιτεχνικής δημιουργίας και της ιδιότυπης εμπορευματοποίησης του λογοτεχνικού προϊόντος στην εποχή του άκρατου καπιταλισμού[44].

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι το ζήτημα του λογοτεχνικού κανόνα και δη του ελληνικού λογοτεχνικού κανόνα, εξαιτίας των όσων ισχυριστήκαμε μόλις παραπάνω, θέτει έναν βασικό προβληματισμό γύρω από τη φύση της ίδιας της τέχνης του λόγου, της λογοτεχνίας, και ακόμη πιο συγκεκριμένα της λογοτεχνικότητας στον 21ο αιώνα. Αν δεχτούμε ότι τις τελευταίες τρεις δεκαετίες, λόγω των κοσμογονικών αλλαγών που συντελούνται σε παγκόσμια κλίμακα, η αισθητική αξία της λογοτεχνίας έχει υποστεί μια σαφή αμφισβήτηση από τον ιστορικό σκεπτικισμό, όπως γράφει ο Δημήτρης Τζιόβας, τότε κανείς δεν μπορεί να απαλλάξει τη λογοτεχνική παραγωγή και αξιολόγηση από τους μηχανισμούς της ιστορικής πρόσληψης και ανάγνωσης. Η λογοτεχνία και οι δήθεν μείζονες λογοτεχνικές αξίες δεν είναι άχρονες, αιώνιες και ως εκ τούτου αμετάβλητες αισθητικές κατηγορίες, αλλά έννοιες σχετικές και ιστορικά εξαρτημένες. Αυτή η προφανής μεταφυσική τής λογοτεχνίας, ευγενές και ευσεβές θα λέγαμε τέκνο της Αισθητικής, που θεωρεί το λογοτεχνικό κείμενο αισθητικά άτρωτο από τις ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές και ιδεολογικές συγκυρίες, έχει φτάσει πλέον στα όριά της. Οι θεωρίες της αναγνωστικής πρόσληψης αποτέλεσαν μια τέτοια απάντηση στο πρόβλημα του λογοτεχνικού κανόνα και γενικότερα στο φλέγον ζήτημα της λογοτεχνικής ιεραρχίας. Μια νέα

ιστορία της λογοτεχνίας, συνεπώς, αν μη τι άλλο προϋποθέτει μια νέα αντίληψη της λογοτεχνίας και του λογοτεχνικού κανόνα, μια αντίληψη που θα πρέπει να εγκαταλείψει τον αισθητισμό και να δεχτεί τις χρηστικές προδιαγραφές του λογοτεχνικού έργου, το γεγονός, δηλαδή, ότι το νόημα ενός έργου δεν είναι εγγενές στο κείμενο, αλλά εξαρτάται από τον τρόπο που η εκάστοτε κοινωνία και η κουλτούρα της το χρησιμοποιεί, το αξιολογεί και έτσι είτε το ιεραρχεί θετικά και το κατατάσσει στα μείζονα επιτεύγματα του έντεχνου λόγου, είτε το απαξιώνει και το καταβαραθρώνει στην κατηγορία του ελάσσονος ή ακόμα χειρότερα του αισθητικού «σκουπιδιού» και του μη–λογοτεχνικού[45].

Σημειώσεις

1. Για την έννοια της παγκοσμιοποίησης, βλ. Σπύρος Μακρής, *Πολιτικό Σύστημα και Διεθνείς Σχέσεις. Η ελληνική περίπτωση μέσα από τη συγκριτική προοπτική*, Αθήνα: Παπαζήση & Κέντρο Ευρωπαϊκού Συνταγματικού Δικαίου. Ίδρυμα Θεμιστοκλή και Δημήτρη Τσάτσου, 2007, σ. 313 κ.ε.
2. Βλ. Σπύρος Μακρής, «Μοντέρνο-Μεταμοντέρνο και Ποίηση», *Η Άλως*, τ. 5, Ιανουάριος 2001, σσ. 103-119.
3. Βλ. Σπύρος Μακρής, *Ελληνικός Φιλελευθερισμός και Γενιά του Τριάντα. Το φιλελεύθερο πνεύμα του Γιώργου Θεοτοκά (1905-1966) και η πορεία προς έναν ελληνότροπο φιλελευθερισμό*, Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2008, σ. 45 κ.ε. και Σπύρος Μακρής, *Ισχύς και Ελευθερία. Φιλοσοφικές, Πολιτικές και Διεθνολογικές Προσεγγίσεις. Από τον Πλάτωνα στο Francis Fukuyama*, Αθήνα: Ι. Σιδέρης, 2008, σ. 297 κ.ε.
4. Βλ. Harold Bloom, *Η Αγωνία της Επίδρασης:Μία Θεωρία για την Ποίηση*, Αθήνα: Άγρα, 1989 και Σπύρος Μακρής, «Το Κοράκι, ο Άλμπατρος και τα Μαραμπού ή ο Poe, ο Baudelaire και ο Καββαδίας. Η διακειμενικότητα και το άγχος της επίδρασης στη δια-

μόρφωση του κύκλου των ισχυρών ποιητών», *Νέα Πορεία*, τ. 509-511/219, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1997, σσ. 225-228.

5. Βλ. Jean Baudrillard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991.
6. Βλ. Martin Travers, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία. Από το ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2005, σ. 11 κ.ε.
7. Βλ. Ιμμανουέλ Καντ, *Δοκίμια*, Αθήνα: Δωδώνη, 1971, σ. 24 κ.ε.
8. Βλ. Σπύρος Μακρής, *Ισχύς και Ελευθερία*..., ό.π., σ. 123 κ.ε.
9. Βλ. Jean Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
10. Για την έννοια του πολιτισμού στις διεθνείς σχέσεις, βλ. Σπύρος Μακρής, *Πολιτικό Σύστημα και Διεθνείς Σχέσεις*..., ό.π., σ. 337 κ.ε.
11. Βλ. Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας. Τα Βιβλία και τα Σχολεία των Εποχών*, Αθήνα: Gutenberg, 2007.
12. Βλ. Σπύρος Μακρής, *Ισχύς και Ελευθερία*..., ό.π., σ. 297 κ.ε.
13. Βλ. Βενετία Αποστολίδου, «Αντιστάσεις και μεταμορφώσεις του λογοτεχνικού κανόνα: οι έλληνες μαρξιστές και η ιστορία της λογοτεχνίας» στο *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων* (Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά), Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1994, σ. 35 κ.ε.
14. Βλ. J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London: Penguin Books, 1991, σ. 224.
15. Βλ. Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας*..., ό.π., σ. 34.
16. Βλ. Σπύρος Μακρής, *Ισχύς και Ελευθερία*..., ό.π., σ. 87 κ.ε.
17. Βλ. Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας*..., ό.π., σ. 39 κ.ε.
18. Βλ. J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms*..., ό.π., σ. 116.
19. Βλ. Isaiah Berlin, *Οι Ρίζες του Ρομαντισμού*, Αθήνα: Scripta, 2002.

20. Βλ. Τέρι Ήγκλετον, *Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1989, σ. 21 κ.ε.
21. *Στο ίδιο*, σ. 23 κ.ε.
22. Βλ. Roland Barthes, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Αθήνα: Πλέθρον, 1988, σ. 137 κ.ε.
23. Βλ. Σπύρος Μακρής, *Ισχύς και Ελευθερία*..., ό.π., σ. 429 κ.ε.
24. Βλ. Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας*..., ό.π., σ. 56 κ.ε.
25. Βλ. Σπύρος Μακρής, *Ισχύς και Ελευθερία*..., ό.π., σ. 127.
26. *Στο ίδιο*, σ. 128.
27. *Στο ίδιο*, σ. 132 κ.ε.
28. Βλ. Γιώργος Βελουδής, «Ιστορία και ιστορικότητα της λογοτεχνίας» στο *Ζητήματα Ιστορίας*..., ό.π., σ. 27 κ.ε.
29. Βλ. Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας*..., ό.π., σ. 59 κ.ε.
30. *Στο ίδιο*, σ. 63.
31. Βλ. Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*, London: Routledge and Kegan Paul, 1964.
32. Βλ. Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας*..., ό.π., σ. 77.
33. *Στο ίδιο*, σ. 708.
34. Βλ. Roderick Beaton, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Αθήνα: Νεφέλη, 1996, σ. 24 κ.ε.
35. Βλ. Σπύρος Μακρής, «Η απόλαυση της ποίησης στο ελληνικό μεταπολεμικό σχολείο. Μία ιστορικο-θεωρητική και πολιτική προσέγγιση», *Τα Εκπαιδευτικά*, τ. 65-66, Χειμώνας 2002-2003, σσ. 44-52.
36. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση, 2000 και Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1992.
37. Βλ. Βενετία Αποστολίδου, *Ο Κωστής Παλαμάς ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Θεμέλιο, 1992.
38. Βλ. Elizabeth Freund, *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, London and New York: Methuen, 1987.

39. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η σημερινή ζωντανή επίδραση μεταξύ των πολιτισμών και των λαών στην εποχή της παγκοσμιοποίησης έχει αντικαταστήσει την παλαιότερη επίδραση μεταξύ των εθνικών λογοτεχνιών, μεταξύ, δηλαδή, των λογοτεχνικών ρευμάτων και σχολών, που μελετά ο επιστημονικός κλάδος της συγκριτικής γραμματολογίας. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Απόψεις γύρω στην συγκριτική γραμματολογία» στο *Ζητήματα Ιστορίας*..., ό.π., σ. 13 κ.ε.
40. Βλ. Γιώργος Βελουδής, «Ιστορία και ιστορικότητα της λογοτεχνίας» στο *Ζητήματα Ιστορίας*..., ό.π., σ. 30. Μολονότι ο Mario Vitti υποστηρίζει ότι η ιστορική μέθοδος της λογοτεχνίας είναι ανεξάρτητη από τη γενική ιστορία, χωρίς, ωστόσο, να διευκρινίζει το μέγεθος και τα όρια αυτής της αυτοτέλειας. Βλ. Mario Vitti, «Τα δεδομένα της ιστορίας και τα δεδομένα της λογοτεχνίας. Πόσο είναι ασύμβατα;» στο *Ζητήματα Ιστορίας*..., ό.π., σ. 21 κ.ε.
41. Για την ποιητική γενιά του 1980 ή γενιά του «ιδιωτικού οράματος», βλ. Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2003, σ. 584.
42. Βλ. Roderick Beaton, «Για μια νέα προσέγγιση στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας (19ου και 20ού αιώνα)» στο *Ζητήματα Ιστορίας*..., ό.π., σ. 51 κ.ε.
43. Βλ. Χάρολντ Μπλουμ, *Ο Δυτικός Κανόνας*..., ό.π., σ. 455 κ.ε.
44. Βλ. David McLellan, «Western Marxism» στο Terence Ball and Richard Bellamy, *Twentieth-Century Political Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, σ. 289 κ.ε.
45. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την Αισθητική. Θεωρητικές Δοκιμές και Ερμηνευτικές Αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Γνώση, 1987, σ. 15 κ.ε.

Μιχάλης Μανουσάκης, Χωρίς τίτλο, 1990
Συλλογή Βλάσση Φρυσίρα από τον κατάλογο *«Contemporary Greek Paintings»*

Χορωδιακή μουσική

Αναγκαία προϋπόθεση η ίδρυση Ανωτάτης Σχολής Διεύθυνσης Χορωδίας

ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΑΚΡΙΔΗΣ*

Ο άνθρωπος, από την εμφάνισή του στη γη, ανέπτυξε σταδιακά το πνεύμα κάνοντας παράλληλα τεράστια βήματα κατάκτησης του πολιτισμού, καλλιεργώντας την επιλογή της λάμψης, που δικαιώνει την ανθρώπινη αξία.

Κορυφαία έκφραση πολιτισμού η μουσική, υπάρχει σε όλους τους λαούς σε διαφορετικές μορφές, αλλά παρούσα σε κάθε ιστορική εποχή.

Βασισμένη στην αρμονία, την οποία υπαγορεύει η φύση, η μουσική δεν είναι εφεύρεση του ανθρώπου, αλλά ανακάλυψη.

Στην αρμονία βασίστηκε και αναπτύχθηκε μέχρι σήμερα η χορωδία.

Η χορωδία γεννήθηκε σ' αυτόν τον τόπο, πριν 4.500 χρόνια ως ύψιστη συλλογική έκ-

---

* *Ο Βασίλης Μακρίδης είναι πρόεδρος του Βαλκανικού Forum Χορωδιακής Μουσικής.*

φραση. Η βροντώδης λαϊκή φωνή, όπως την ορα-ματίστηκαν οι μεγάλοι τραγικοί, το ομαδικό τρα-γούδι πολιτικής παρέμβασης, όπως παγιοποι-ήθηκε, κινδυνεύει να χάσει τη ζωντάνια, την ου-σία, το στίγμα και τη δυναμική του μέσα στη χα-λαρότητα και τη μιζέρια της απαιδευσίας που αποτυπώνεται στην τέχνη, αλλά και στην ιστο-ρία ως ανυπαρξία του ανθρώπινου δυναμικού.

Η Ελλάδα έχει συνταυτίσει και προβάλλει τη χορωδιακή μουσική από αρχαιοτάτων χρόνων, ως έκφραση και φωνή του ίδιου του λαού, τον δε διευθυντή χορωδίας είχε τιμήσει με το απολ-λώνιο επίθετο «μουσηγέτης» αποδίδοντάς του κατ' ουσίαν την ιδιότητα του πνευματικού φω-τός.

Η χορωδία ως άξονας μαζί με όλους τους συν-τελεστές της, υποστηρίζει την παράδοση, ενώ ταυτόχρονα δημιουργεί παράδοση και πολιτι-σμό.

Ο ελληνικός λαός γνωρίζει τι είναι και ποια είναι η αξία της χορωδίας. Την αναγνωρίζει ως δική του φωνή, που έρχεται μέσα από τους αι-ώνες. Απολαμβάνει ως τα βάθη της ψυχής του την ανάταση που του προσφέρει η συμμετοχή σε χορωδία και είναι σε θέση να επικροτήσει κάθε σωστή προσπάθεια, γυρίζοντας την πλάτη στην προχειρότητα και την κακή απόδοση. Οι πολλοί παραδίδουν τον εαυτό τους στον ένα και απαι-τούν απ' αυτόν να τους απογειώσει. Αυτός ο ένας οφείλει να το κάνει με δέος και ευθύνη.

Ύστερα από αυτά, εύκολα βγαίνει το συμ-πέρασμα, ότι η ενασχόληση με την τέχνη της χο-

ρωδίας, συν τοις άλλοις, αντιστρατεύεται, κάθε παραβατικότητα στη συμπεριφορά. Γι' αυτό και πουθενά στον κόσμο δεν ακούστηκε ποτέ μέχρι σήμερα, παιδική ή νεανική παραβατικότητα για παιδιά και νέους που ανήκουν σε χορωδιακά σύνολα.

Ακροατές χορωδιακών συναυλιών, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, διαπιστώνουμε το επίπεδο ερμηνείας, την εξαιρετική ποιότητα δουλειάς και απόδοσης (ή όχι) μέσα από την τεχνική υποδομή και δεξιοτεχνία, την υφολογική πιστότητα, τη δυσκολία των έργων, την τονική ακρίβεια, τον ρυθμό, την άρθρωση, τον ήχο. Γίνεται θετική ή αρνητική αποτίμηση με βάση συγκεκριμένα κριτήρια και μέτρο αξιολόγησης.

Η παρουσία μου στα Βαλκανικά Κράτη, ως προέδρου του Βαλκανικού Forum Χορωδιακής Μουσικής, είναι έντονη και συνεχής. Ως προσκεκλημένος ή ως μέλος κριτικής επιτροπής διαγωνιστικών φεστιβάλ ή ως καλλιτεχνικός διευθυντής μου δίνεται η ευκαιρία να διαπιστώνω κάθε φορά ότι η χορωδιακή τέχνη αποτελεί κυρίαρχο και σεβαστό απ' όλους τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης σε απίστευτο σημείο. Πάντα το κοινό περιμένει το κάτι διαφορετικό, πάντα μαγεύεται και θαυμάζει, ξαφνιάζεται και προσδοκά, ανυψούμενο σε κορυφές αρμονικής συνύπαρξης όπου το οδηγούν πραγματικοί γνώστες και εργάτες του αντικειμένου. Ως πρώτος και άριστος εργάτης ο διευθυντής χορωδίας.

Ο εν δυνάμει διευθυντής χορωδίας είναι (και πρέπει να είναι) ένας πλήρης μουσικός κόσμος. Τα φυσικά και πνευματικά του προσόντα οφεί-

λει να τα διατηρεί σε υψηλό επίπεδο, πέραν κάθε αμφισβήτησης. Πρώτα και πάνω απ' όλα, πρέπει να είναι αφοσιωμένος, ψυχή τε και σώματι, στο μετερίζι της οργάνωσης, της διδασκαλίας και της διεύθυνσης χορωδίας, πρέπει να εμπνέει δέος και φόβο, γιατί εκπαιδεύει το πνεύμα και διδάσκει την ψυχή, απλώνοντας στο διάβα των ανθρώπων τον δρόμο των αρετών του πολιτισμού. Ως εκ τούτου, πρέπει να είναι μορφωμένος μουσικά – μεγάλη θεωρητική κατάρτιση, εξαίρετος χειρισμός του πιάνου, γνώση σε ανώτατο επίπεδο της ιστορικής και μορφολογικής εξέλιξης των χορωδιακών συνθέσεων και της φωνητικής μουσικής (τεχνικής). Παράλληλα πρέπει να είναι ικανός τραγουδιστής, δάσκαλος με αυτοπεποίθηση στη μεταλαμπάδευση του τρόπου εκφώνησης των φθόγγων από τους χορωδούς, άνθρωπος με ικανότητα αντίληψης του ωραίου και υψηλού, με αυστηρή προσήλωση στις λεπτομέρειες των στοιχείων που συμβάλλουν σε μια άριστη και παράλληλα, πνευματικά χρήσιμη και ψυχικά αναβαθμιστική ερμηνεία.

Με αυτή την έννοια, ο διευθυντής χορωδίας, δεν αποσκοπεί μόνο στην τεχνική οργάνωση μιας χορωδίας, εγχείρημα που προφανώς παίζει σημαντικό ρόλο όταν γίνεται με τους κανόνες της γνώσης, της εμπειρίας και του προσωπικού ταλέντου, αλλά μετέχει και ανοίγει δρόμους αναβάθμισης της ζωής και διαφύλαξης της κοινωνικής συνοχής και των κατακτήσεων κάθε λαού.

Είναι ηλίου φαεινότερον πως αποτελεί πολιτιστική δυσαρμονία η χώρα που γέννησε και

υλοποίησε την ιδέα της κοινωνικής παρέμβασης μέσω της χορωδίας, να μην διαθέτει Σχολή Διεύθυνσης Χορωδίας ακαδημαϊκών προδιαγραφών και επιπέδου και γενικότερα Μουσική Ακαδημία, στην οποία να μπορεί να ενταχθεί η Ανωτέρα Σχολή, κάτι που αποτελεί αναγκαία συνθήκη, που έχει ικανοποιηθεί στις λοιπές χώρες (Βαλκανικές Χώρες και χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης).

Η Πολιτεία θα πρέπει να σταθεί πάνω σ' αυτό το θέμα με ιδιαίτερη ευαισθησία και ιστορική συνέπεια και να κατανοήσει πως ένας διευθυντής χορωδίας δεν αποτελεί τον τυχαίο παράγοντα που κινεί τα νήματα μιας διασκέδασης, αλλά είναι αυτός που μεταλαμπαδεύει στο σήμερα τον πλούτο των αξιών και των ιδανικών του χθες και του πάντα και διατηρεί ανέπαφη την καθαρή φωνή ενόρασης και αγώνα της κοινωνίας στις ατραπούς της ζωής, καθώς η ζωή γράφει Ιστορία.

Δεν μπορεί π.χ., ένας διευθυντής χορωδίας να στερείται γνώσεων που αφορούν τον πολιτισμό και την ιστορία, τα οποία γέννησαν το συγκεκριμένο τραγούδι που καλείται να διδάξει. Δεν μπορεί να αγνοεί το περιβάλλον και τη συγκυρία που μορφοποίησαν τη συγκεκριμένη κοινωνική παρέμβαση και να καλείται να διδάξει και να διευθύνει τη χορωδία. Δεν μπορεί, επίσης, να αγνοεί τους κανόνες τεχνικής διεύθυνσης και τους κανόνες που διέπουν την τοποθέτηση των φωνών βάσει της ανατομίας και να διδάσκει με παντελή άγνοιά τους, διότι τότε είναι προφανές ότι και βλάβη δημιουργεί στα μέλη της χορωδίας

και τον πρέποντα σεβασμό δεν δείχνει στο ακροατήριο και το ακουστικό αποτέλεσμα μιας χορωδιακής πράξης κινείται στην επιφάνεια, αδιαφορώντας για το βάθος.

Ο διευθυντής χορωδίας, για να ανταποκριθεί σ' αυτό το δεδομένο πρέπει να διαθέτει τις γνώσεις, την εμπειρία, την έφεση και το ταλέντο, την αίσθηση, τον σεβασμό και το δέος, που απαιτούν οι περιστάσεις.

Η χορωδιακή τέχνη στη σωστή της μορφή εκφράζεται με τα αμιγώς χορωδιακά τραγούδια, αυτά που γράφτηκαν από αυθεντικούς συνθέτες της γνώσης και της έμπνευσης στο διάβα των αιώνων. Τα «πειθαρχημένα σύνολα» που στοχεύουν στη διασκέδαση, αποδίδοντας π.χ. ελαφρολαϊκά τραγούδια, δεν μπορούν να κατατα-

γούν στις εξαίρετες χορωδίες, παρά μόνο σε «διασκεδαστικά σύνολα», ρηχά και άνευρα στερημένα σοβαρού υπόβαθρου τέχνης. Η Πολιτεία πρέπει να δημιουργήσει προϋποθέσεις (ίδρυση σχολής, ρεπερτόριο, βιβλιοθήκη χορωδιακών έργων κ.ά.), για να διευκολυνθεί ο διευθυντής χορωδίας να αποκτήσει τα εφόδια του λειτουργήματός του, να γίνει «εν δυνάμει» διευθυντής χορωδίας και όχι αποδυναμωμένος συνοδοιπόρος της μόδας και της ευκολίας, που απέχουν από την ουσία της Τέχνης.

Το «ό,τι δηλώσεις είσαι», επικίνδυνη και διαστρεβλωτική τακτική που ακολουθείται επί χρόνια, αναδεικνύοντας πρόσωπα και πράγματα ετερόφωτης λάμψης και παρ' αξίαν καταξίωσης έπληξε σταδιακά και καταλυτικά τη χορωδιακή τέχνη, υποβιβάζοντας τη θέση της στην κοινωνία, θέση που από την αρχαιότητα κατείχε ως ρυθμιστής της πολιτικής, κοινωνικής και πολιτιστικής ζωής.

Αυτοί που καλλιεργούν την προχειρότητα και διαστρέφουν με ευκολία την ουσία είναι εχθροί του πολιτισμού. Γιατί ο πολιτισμός δεν είναι πανωφόρι στα μέτρα οποιουδήποτε άσχετου, δεν αποτελεί προϊόν εμπορευματοποίησης και υλικό προς κατανάλωση, ούτε βέβαια αξία προς εκποίηση.

Προτιμήσεις των παιδιών και των εφήβων για την ποίηση

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Δ. ΜΑΛΑΦΑΝΤΗΣ*

Εισαγωγή

Αποτελεί πραγματική πρόκληση για τον εκπαιδευτικό η καλλιέργεια του ενδιαφέροντος των μαθητών του για το λογοτεχνικό είδος της ποίησης, ιδιαίτερα στην Ελλάδα που έχει μια πλούσια προφορική (δημοτικό τραγούδι) και γραπτή ποιητική παραγωγή. Η ποίηση (ο έμμετρος λόγος, η τέχνη της στιχουργικής σύνθεσης) έχει ρυθμό και μέτρο, στηρίζεται στη συγκινησιακή χρήση της γλώσσας και αξιοποιεί τη φαντασία, ενώ η πεζογραφία απευθύνεται περισσότερο στη νόηση και αποβλέπει στην ανεύρεση ή τη δήλωση κάποιας αλήθειας. Η ποίηση

* *Ο Κωνσταντίνος Δ. Μαλαφάντης είναι αναπληρωτής καθηγητής Παιδαγωγικής στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών.*

είναι αναμφισβήτητα η δημιουργικότερη τέχνη του λόγου, καθώς ο ποιητής εκφράζει πολύ σημαντικά γι' αυτόν πράγματα και τα μεταδίδει στους άλλους συγκινησιακά φορτισμένα, με έναν πολύ σημαντικό, και για τους άλλους, τρόπο, κυρίως με τη γλώσσα και μέσα από τη γλώσσα μορφοποιώντας, με τρόπο μοναδικό, ένα σημασιακό γλωσσικό υλικό, το οποίο διαμορφώνεται και δομείται έτσι ώστε να αναδεικνύονται ποιητικής κατηγορίας σημασίες (Ακριτόπουλος, 1993. Αναγνωστόπουλος, 1995. Βουγιούκας, 1994. Καρακίτσιος, 2002. Κατσίκη–Γκίβαλου, 1995. Μαλαφάντης, 2001. Μερακλής, 1985. Μπαμπινιώτης, 1991. Σπανός, 1996).

Η ποίηση (πρέπει να) κατέχει σημαντική θέση στη σχολική εκπαίδευση όλων των βαθμίδων, καθώς έχει μεγάλη σημασία και αξία για τη διαπαιδαγώγηση και την προσωπική ανάπτυξη του ανθρώπου. Σύγχρονοι μελετητές της διδασκαλίας της ποίησης στο σχολείο υποστηρίζουν ότι η ποίηση πρέπει να περιλαμβάνεται ως ουσιώδες μέρος της διδασκαλίας της γλώσσας και της λογοτεχνίας διότι: α) καθιστά τους μαθητές ικανούς να εκτιμούν τον ήχο και την εικόνα μέσω της γλώσσας, β) τους προσκαλεί να κατανοήσουν τον εαυτό τους και τον κόσμο με καινούργιους τρόπους, γ) εμπλουτίζει τη ζωή τους, καθώς ανακαλύπτουν λέξεις, ήχους και ρυθμούς με τρόπους μοναδικούς και δημιουργικούς, δ) τους θέτει ενώπιον «γρίφων» και αινιγμάτων κάθε λογής και τους προκαλεί να ασχοληθούν μ' αυτά και ε) τους βοηθά να συλλάβουν και να δομήσουν το νόημα (σκέψη και συναίσθημα) με ελάχιστα, τα πιο εύστοχα, γλωσσικά μέσα (Fountas & Pin-

nell, 2001). «Η εκτίμηση για τη γλώσσα, η γνώση των εννοιών, η ενσυναίσθηση με τους χαρακτήρες και τις καταστάσεις, η βαθύτερη γνώση του εαυτού και των άλλων, η έκφραση του εαυτού και η απόλαυση είναι αξίες της ποίησης για τα παιδιά» (Norton, 2003, σ. 345). Επιπλέον, η ποίηση είναι ένα μέσο ηθικής και συναισθηματικής ανάπτυξης.

Με δεδομένη, λοιπόν, την παιδαγωγική αξία της ποίησης και τη σημασία της διαρκούς επαφής του παιδιού με αυτή, ένα βασικό ερώτημα που προκύπτει είναι η ανταπόκριση των παιδιών στην ποίηση, η ποίηση «μέσα από τα μάτια των παιδιών». Μία επιμέρους πλευρά της ανταπόκρισης αυτής συνιστούν οι ποιητικές προτιμήσεις των παιδιών. Η αναγνωστική προτίμηση γενικά έχει οριστεί ως «η προδιάθεση ενός ατόμου να προτιμά ένα αναγνωστικό θέμα έναντι ενός άλλου» (Summers & Lukasevich, 1983, σ. 348). Ένας άλλος συναφής όρος είναι το αναγνωστικό ενδιαφέρον ως ψυχική κατάσταση που οδηγεί το άτομο να προτιμά συγκεκριμένα θέματα, είδη αναγνωστικού υλικού, έργα και πλαίσια, ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στην προδιάθεση του ατόμου και στα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος (εδώ του κειμένου) (Renninger, Hidi, & Krapp, 1992). Η προτίμηση ή το ενδιαφέρον προσδιορίζουν το πώς το άτομο επιλέγει, το πόσο προσέχει και το πόσο επιμένει κατά την επεξεργασία ορισμένων ειδών πληροφοριών, τις οποίες προτιμά έναντι κάποιων άλλων. Υπάρχουν μεγάλες ατομικές διαφορές ως προς τα ανθρώπινα ενδιαφέροντα, μολονότι βέβαια η ψυχική αυτή κατάσταση είναι πανανθρώπινη.

Το παιδί έρχεται σε επαφή με την ποίηση από τη βρεφική ηλικία, με τα ποιήματα (π.χ. παιδικά τραγούδια, νανουρίσματα, ταχταρίσματα) που ακούει από τα πρόσωπα της οικογένειάς του και άρα εξοικειώνεται από ενωρίς με αυτή. Με την είσοδο στο σχολείο, υφίστανται ήδη μεγάλες ατομικές διαφορές μεταξύ των παιδιών ως προς τις προτιμήσεις τους και την ανταπόκρισή τους στην ποίηση (όπως άλλωστε συμβαίνει και σε άλλους τομείς), ένα φαινόμενο που έρχεται να ενισχύσει την άποψη ότι το σχετικό έργο του εκπαιδευτικού συνιστά μια δύσκολη πρόκληση. Επίσης, αναμένεται ότι οι προτιμήσεις αυτές θα εμφανίζουν αλλαγές με την πάροδο του χρόνου, από την παιδική προς την εφηβική ηλικία, οι οποίες θα προσδιορίζονται από την αλληλεπίδραση της προδιάθεσης και ωρίμανσης με το περιβάλλον και κυρίως τη σχολική εκπαίδευση. Πιθανές είναι και οι διαφορές μεταξύ των δύο φύλων ως προς τις προτιμήσεις για την ποίηση, ως αποτέλεσμα της διαφορετικής κοινωνικοποίησής τους.

Έχει υποστηριχθεί (π.χ. Marston, 1975) ότι η επαφή των παιδιών με την ποίηση χαρακτηρίζεται συχνά από ένα φαύλο κύκλο: τα παιδιά δεν διαβάζουν ποίηση, άρα δεν δείχνουν μεγάλο ενδιαφέρον γι᾽ αυτή και, όσο γίνεται αυτό, τόσο δεν διαβάζουν ποίηση κ.ο.κ. Εάν ο εκπαιδευτικός γνωρίζει τις προτιμήσεις των παιδιών για την ποίηση, τότε θεωρείται ότι είναι σε θέση να διακόψει αυτό το φαύλο κύκλο, προσφέροντας στα παιδιά το «σωστό» αναγνωστικό υλικό με τον «σωστό» τρόπο.

Στην παρούσα εργασία ανασκοπούνται οι έρευνες που έχουν εξετάσει τις αναγνωστικές προτιμήσεις των παιδιών για το λογοτεχνικό είδος της ποίησης. Οι έρευνες αυτές έχουν διεξαχθεί κυρίως στις ΗΠΑ και στις χώρες της Δυτικής και Βόρειας Ευρώπης. Αναλυτικότερα, τα ευρήματα των ερευνών αυτών κατηγοριοποιούνται ως εξής: α) προτίμηση ή ενδιαφέρον για την ποίηση έναντι άλλων λογοτεχνικών ειδών, β) προτιμήσεις για ορισμένες μορφές ποίησης, ποιητικά στοιχεία και περιεχόμενα ποιημάτων, γ) διαφορές ηλικίας και δ) διαφορές φύλου ως προς τις προτιμήσεις αυτές. Στη συνέχεια, ασκείται κριτική στις έρευνες αυτές, κυρίως από μεθοδολογικής πλευράς. Τέλος, εξετάζονται οι παιδαγωγικές τους προεκτάσεις και διατυπώνονται προτάσεις, όπως υποδηλώνονται από τα ανωτέρω ευρήματα.

Προτίμηση των παιδιών για την ποίηση έναντι άλλων λογοτεχνικών ειδών

Σε διάφορες θεωρητικές εργασίες έχει τονιστεί η χαμηλή δημοτικότητα της ποίησης έναντι άλλων λογοτεχνικών ειδών στα παιδιά και τους εφήβους. Έχει υποστηριχθεί ότι η ποίηση προκαλεί στις ηλικίες αυτές την απογοήτευση και την άρνηση (Mathieson, 1980), ίσως γιατί από τη φύση της η ποίηση δεν υπόκειται σε εύκολες ερμηνείες για το τι ακριβώς εννοεί ο συγγραφέας, ή γιατί παραδοσιακά θεωρείται ως ένα κλειστό σύστημα αυτοαναφοράς, στο οποίο μόνο ένα μυημένο κοινό (ελίτ) έχει πρόσβαση (Andrews, 1991). Το φαινόμενο αυτό φαίνεται να σχετίζε-

ται και με τη δυσκολία των εκπαιδευτικών να προσεγγίσουν οι ίδιοι την ποίηση (π.χ. έλλειψη σχετικής κατάρτισης για το λογοτεχνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο των ποιημάτων, αλλά και αυτοεκτίμησης), με τη δυσκολία τους να αλλάξουν τις αρνητικές πεποιθήσεις των μαθητών τους γι' αυτή, ή ακόμη και με τις δικές τους πεποιθήσεις για τη μικρή αξία της ποίησης. Ακόμη, φαίνεται να σχετίζεται και με την πίεση για συμμόρφωση με το αναλυτικό πρόγραμμα και την πίεση του χρόνου για διδασκαλία ορισμένης ύλης, τα οποία συνιστούν εμπόδια στην ελεύθερη επιλογή από την πλευρά του εκπαιδευτικού και στη χαλαρή διδασκαλία της ποίησης (M. Benton, 1984. P. Benton, 1986, 2000. Wade & Siddaway, 1990). Έτσι, για πολλούς εκπαιδευτικούς η διδασκαλία της ποίησης γίνεται «μια τεράστια περιοχή αμφιβολίας και αβεβαιότητας» (M. Benton, 1984, σ. 323).

Όπως έχουν δείξει σχετικές παλαιότερες και πρόσφατες έρευνες, η ποίηση καταλαμβάνει συνήθως μία από τις τελευταίες θέσεις στις αναγνωστικές προτιμήσεις των παιδιών, ενώ στις πρώτες θέσεις συνήθως βρίσκονται η αφηγηματική πεζογραφία με θέματα που αφορούν την περιπέτεια, το μυστήριο, τη φαντασία, το χιούμορ κ.λπ. (π.χ. Fisher, 1988. Greenlaw & Wielan, 1979. Norvell, 1958. Summers & Lukasevich, 1983. Weintraub, Robinson, Smith, & Plessas, 1972. Worthy, Moorman, & Turner, 1999).

Σε μία πρόσφατη έρευνα στον ελληνικό χώρο (Μαλαφάντης, υπό δημοσίευση) σε παιδιά ΣΤ΄ δημοτικού από την περιοχή των Αθηνών, δια-

πιστώθηκε ότι η ποίηση κατείχε μία από τις τελευταίες θέσεις σε σειρά προτίμησης (με μέσο όρο κάτω του 3 σε μια πεντάβαθμη κλίμακα) έναντι άλλων κατηγοριών αναγνωσμάτων, τα οποία συγκέντρωναν υψηλό ποσοστό προτιμήσεων και ήταν τα ακόλουθα: περιπέτειες, κωμωδίες–αστεία–ανέκδοτα, μυστήρια–μαγεία, κόμικς, ταξίδια σε άλλες χώρες, κινηματογράφος, επιστημονική φαντασία, αθλητισμός–Ολυμπιακοί αγώνες, τεχνολογία, φυσικές επιστήμες–πειράματα και εφευρέσεις–ανακαλύψεις.

Ένα άλλο συστηματικό εύρημα είναι η μείωση του ενδιαφέροντος για την ποίηση από τις μεσαίες προς τις τελευταίες τάξεις του δημοτικού σχολείου (Kutiper, 1985. Terry, 1972, 1974). Το εύρημα αυτό δεν ισχύει για τα παιδιά που χαρακτηρίζονται χαρισματικά στη συγγραφή, τα οποία στην εφηβική ηλικία αναφέρουν μεγάλο ενδιαφέρον για την ποίηση (Sullivan & Donoho, 1994), κάτι που είχε διαπιστωθεί και στις παλαιότερες κλασικές έρευνες του Lewis Terman για τα ευφυή–χαρισματικά παιδιά (Terman & Oden, 1947).

Προτιμήσεις για ορισμένες μορφές και περιεχόμενα ποιημάτων: διαφορές ηλικίας, διαφορές φύλου

Οι έρευνες για τις προτιμήσεις των παιδιών για την ποίηση έχουν ξεκινήσει εδώ και πολλές δεκαετίες (η πρώτη τέτοια έρευνα έγινε από Blair, 1901, αναφέρεται στο: Jordan, 1921). Σε δύο από τις παλαιότερες τέτοιες έρευνες (King, 1922. Mackintosh, 1924), βρέθηκε ότι τα παιδιά

προτιμούσαν τα ποιήματα που περιείχαν χιούμορ, αφήγηση μιας ιστορίας ή περιπέτεια, καθώς επίσης και τα ποιήματα που αναφέρονταν σε άλλα παιδιά και γενικά τα ποιήματα που θεματικά βρίσκονταν πιο κοντά στα ενδιαφέροντα των παιδιών. Επίσης, προτιμούσαν τα ποιήματα με ομοιοκαταληξία και ρυθμό. Αντίθετα, δεν προτιμούσαν ποιήματα που χαρακτηρίζονταν από ηρεμία, περίσκεψη και συλλογισμό. Ποιήματα που αφορούσαν τη φύση, τον πατριωτισμό και την πίστη (π.χ. στη φιλία), που είχαν διδακτικό περιεχόμενο, ή που μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως «όμορφα» και «γλυκά» ήταν επίσης στις προτιμήσεις των παιδιών. Επίσης, βρέθηκε ότι τα παιδιά με οριακή νοημοσύνη είχαν την τάση να προτιμούν τις ιστορίες και τα ποιήματα που περιείχαν οικείες σ' αυτά εμπειρίες, ενώ προτιμούσαν λιγότερο τις ιστορίες και τα ποιήματα που χαρακτηρίζονταν από χιούμορ σε σύγκριση με τα παιδιά που είχαν μέση ή ανώτερη νοητική ικανότητα (Huber, 1928).

Σχετικά με τη σωστή τοποθέτηση των ποιημάτων στα αναλυτικά προγράμματα της κάθε τάξης, τα ευρήματα των παλαιότερων ερευνών είναι αποθαρρυντικά. Η συμφωνία ανάμεσα στις προτιμήσεις των παιδιών κάθε τάξης με τα ποιήματα που περιλαμβάνονταν στα αντίστοιχα βιβλία της τάξης βρέθηκε ότι ήταν μάλλον χαμηλή – μόνο 39% (Huber, Bruner, & Curry, 1927). Επίσης, στις πρώτες επιλογές των παιδιών, 9 από τα 10 ποιήματα προέρχονταν από μη σχολικά βιβλία (Eckert, 1928). Τα ποιήματα αυτά είχαν κύριο χαρακτηριστικό τους τη χιουμοριστική αφήγηση, ενώ τα ποιήματα των σχολικών βιβλίων

είχαν περίπλοκο και σοβαρό περιεχόμενο και απαιτούσαν πολύπλοκη σκέψη.

Μεταγενέστερες έρευνες, από το 1937 έως το 1969 (Avegno, 1956. Bradshaw, 1937. Erickson, 1969. Kyte, 1947. Nelson, 1966), εξέτασαν τα χαρακτηριστικά των ποιημάτων που προτιμούσαν τα παιδιά και κατέληξαν σε παρόμοια ευρήματα. Βρέθηκε ότι τα παιδιά προτιμούν τα αφηγηματικά και χιουμοριστικά ποιήματα, τα ποιήματα που περιγράφουν μια ιστορία ή περιέχουν δράση και περιπέτεια, τα ποιήματα που αφορούν τις προσωπικές τους εμπειρίες, τις διακοπές και τα ζώα, καθώς και τα ποιήματα με ομοιοκαταληξία και ρυθμό. Αντίθετα, δεν άρεσαν στα παιδιά τα ποιήματα με πολλές επαναλήψεις, τα ποιήματα που ήταν δύσκολο να γίνουν κατανοητά, είχαν φανερό διδακτισμό, χαρακτηρίζονταν ως «ανόητα», «βαρετά» ή «μωρουδίστικα», ή είχαν πολύ μικρή ή πολύ μεγάλη έκταση. Ακόμη, βρέθηκε ότι η εξοικείωση με το ποίημα δεν επηρέαζε με συστηματικό τρόπο την προτίμηση (Bradshaw, 1937) και ότι οι προτιμήσεις επηρεάζονταν από το εάν τα παιδιά ζούσαν σε αστική ή αγροτική περιοχή, καθώς και από το φύλο (Kyte, 1947). Τέλος, διαπιστώθηκε ότι οι δάσκαλοι δεν εντόπιζαν με ακρίβεια τις προτιμήσεις των μαθητών τους για την ποίηση, τόσο στην παιδική, όσο και στην εφηβική ηλικία (Erickson, 1969. Nelson, 1966).

Από τις νεότερες έρευνες, αυτές που ήταν αποκλειστικά αφιερωμένες στο θέμα της ποίησης και συνέβαλαν στην αποσαφήνιση αρκετών θεμάτων σχετικά με τις προτιμήσεις των παιδιών

γι' αυτή σε όλες τις τάξεις του δημοτικού σχολείου, ήταν οι εργασίες των Fisher και Ellis (1988), Fisher και Natarella (1979a, b, 1982), καθώς και της Terry (1972, 1974). Αυτές θα συζητηθούν παρακάτω με αναφορά και στις διαφορές ηλικίας, φύλου και τόπου διαμονής.

Στις έρευνες της Fisher και συνεργατών (Fisher & Ellis, 1988. Fisher & Natarella, 1979a, b, 1982) εξετάστηκαν οι προτιμήσεις για την ποίηση ενός εθνικού δείγματος παιδιών Α΄ έως Γ΄ δημοτικού των ΗΠΑ. Η έρευνα αυτή σχεδιάστηκε ως μια προέκταση προς τις μικρότερες ηλικίες της έρευνας της Terry (βλέπε παρακάτω) και γι' αυτό διενεργήθηκε σε σχολεία της ίδιας περιοχής με παρεμφερείς μεθόδους. Τα παιδιά άκουσαν μαγνητοφωνημένα 64 ποιήματα και μετά δήλωσαν πόσο τους άρεσε το κάθε ποίημα, τόσο από ποσοτική άποψη (σε μια απλή διαβαθμιστική κλίμακα), όσο και από ποιοτική άποψη (γιατί τους άρεσε) – αυτό το τελευταίο το κατέγραφαν οι δάσκαλοι. Στις υψηλότερες προτιμήσεις των παιδιών ήταν, ως προς τη μορφή, τα λίμερικ (limerick), η αφηγηματική ποίηση και οι ομοιοκατάληκτοι στίχοι. Ως προς το περιεχόμενο, ήταν τα παράξενα και φανταστικά θέματα, τα ζώα, τα παιδιά και οι παιδικές εμπειρίες. Τα μικρά αυτά παιδιά προτιμούσαν την παραδοσιακή έναντι της μοντέρνας ποίησης, αφού άλλωστε η παραδοσιακή ποίηση διακρίνεται κυρίως από την ομοιοκαταληξία και τον ρυθμό και είναι οικεία στα παιδιά. Από τα πιο αγαπημένα ποιητικά στοιχεία ήταν η ομοιοκαταληξία, ο ρυθμός και ο ήχος, ενώ από τα λιγότερο αγαπημένα ήταν η μεταφορά, η παρομοίωση και η

προσωποποίηση, που φαίνεται να είναι δύσκολα για τις μικρές αυτές ηλικίες.

Στην έρευνα της Terry (1972, 1974) εξετάστηκαν οι προτιμήσεις για την ποίηση ενός εθνικού δείγματος παιδιών Δ΄, Ε΄ και ΣΤ΄ δημοτικού των ΗΠΑ. Η έρευνα αυτή βασίστηκε κυρίως στην παλαιότερη έρευνα της Mackintosh (1924), που αναφέραμε παραπάνω. Τα παιδιά άκουσαν μαγνητοφωνημένα 113 ποιήματα και μετά δήλωσαν πόσο τους άρεσε το κάθε ποίημα σε μια πεντάβαθμη κλίμακα από το «Θαυμάσιο!» έως το «Δεν μου αρέσει καθόλου!». Επίσης, έγραψαν και τη γνώμη τους για το τελευταίο ποίημα που άκουγαν καθεμία από τις 10 ημέρες που διήρκεσε η έρευνα. Στην έρευνα αυτή εντοπίστηκαν και διαφορές στις προτιμήσεις ανάλογα με το είδος της παρουσίασης των ποιημάτων – μεγαλόφωνη ανάγνωση, σιωπηλή ανάγνωση και συνδυασμός των δύο.

Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι τα παιδιά των τριών τελευταίων τάξεων του δημοτικού σχολείου προτιμούν, ως προς τη μορφή, τα λίμερικ και την αφηγηματική ποίηση, ενώ στις τελευταίες θέσεις των προτιμήσεών τους είναι τα χάικου και ο ελεύθερος στίχος. Ως προς το περιεχόμενο, προτιμούσαν τα αστεία ποιήματα, τα ποιήματα για ζώα και για αγαπημένες οικείες εμπειρίες τους, όπως και στην έρευνα των Fisher και Natarella (1982), αν και δεν υπήρχε τόσο έντονη προτίμηση για το παράξενο και το φανταστικό στοιχείο, αλλά για το ρεαλιστικό. Από τα πιο αγαπημένα ποιητικά στοιχεία ήταν ο ρυθμός και ο ήχος, ενώ από τα λιγότερο αγαπημένα ήταν τα καλολογι-

κά στοιχεία. Επίσης, προτιμούσαν τη μοντέρνα ποίηση έναντι της παραδοσιακής, ενώ είδαμε ότι το αντίστροφο ισχύει για τα παιδιά των τριών πρώτων τάξεων του δημοτικού σχολείου (Fisher & Natarella, 1982). Οι προτιμήσεις αυτές εμφάνιζαν διαχρονική σταθερότητα κατά τα τρία τελευταία χρόνια της σχολικής ηλικίας.

Όσο για τις διαφορές φύλου, φαίνεται ότι τα κορίτσια προτιμούν περισσότερο από ό,τι τα αγόρια να διαβάζουν ποίηση (Beta Upsilon, 1974. Chiu, 1973. Fisher, 1988. Fisher & Ayres, 1990. Hackrader & Moore, 1992. Purves & Beach, 1972. Schulte, 1967) και αυτό ισχύει πολύ περισσότερο για τα χαρισματικά παιδιά (Link, 1984). Και στην ελληνική έρευνα, διαπιστώθηκε ότι τα κορίτσια είναι πιο πιθανό να προτιμούν την ποίηση από ό,τι τα αγόρια (Μαλαφάντης, υπό δημοσίευση). Το εύρημα αυτό φαίνεται να σχετίζεται με μια στερεότυπη αντίληψη των αγοριών, δηλαδή την πεποίθησή τους ότι η ποίηση είναι μια «κοριτσίστικη», «ανόητη» ή «σαχλή» ενασχόληση. Γενικά, έχει διαπιστωθεί ότι η ανάγνωση έχει σε μεγάλο βαθμό ταυτιστεί με τη θηλυκότητα και τα αγόρια, προκειμένου να διαμορφώσουν την προσωπική τους ταυτότητα φύλου κατά την παιδική και εφηβική ηλικία, αναγκάζονται να εναντιωθούν σ' αυτή την κυρίαρχη νοοτροπία του σχολείου, η οποία ευνοεί τα κορίτσια (π.χ. Brozo, 2002. Coles & Hall, 2002).

Σχετικά με τον τόπο διαμονής, έχει βρεθεί ότι τα παιδιά που μένουν στο κέντρο των μεγαλουπόλεων δείχνουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την ποίηση, σε σύγκριση με τα παιδιά που μένουν σε

ημιαστικές ή αγροτικές περιοχές (Fisher & Natarella, 1982. Roush, 1973). Επίσης, όσον αφορά τις διαπολιτισμικές διαφορές, έχει διαπιστωθεί ότι τα παιδιά από τις ΗΠΑ προτιμούσαν περισσότερο τα βιβλία των οποίων το περιεχόμενο αναφερόταν σε ανθρώπους, ενώ τα παιδιά από τη Μ. Βρετανία έδειχναν να προτιμούν την ποίηση (Schofer, 1981). Σε μια άλλη έρευνα (Fisher & Ayres, 1990) βρέθηκε ότι τα παιδιά από τις ΗΠΑ προτιμούσαν τις βιογραφίες (συναφές με το προηγούμενο εύρημα), αλλά προτιμούσαν και την ποίηση περισσότερο από τα παιδιά στη Μ. Βρετανία. Ακόμη, προσφιλή ήταν τα χιουμοριστικά ποιήματα και τα ποιήματα για ζώα τόσο στη Μ. Βρετανία όσο και στις ΗΠΑ (Cullingford, 1979). Άλλα στοιχεία για τον τόπο διαμονής δεν ανευρίσκονται στις σχετικές έρευνες.

Σε μία άλλη έρευνα (Fisher & Ellis, 1988) εξετάστηκε η ανταπόκριση των παιδιών Α΄ έως Γ΄ δημοτικού στις ΗΠΑ στην ακρόαση οκτώ ποιημάτων, τα οποία καταβλήθηκε προσπάθεια να είναι αρκετά αντιπροσωπευτικά της ποιητικής παραγωγής για παιδιά αυτών των ηλικιών. Τα σχόλια και οι αιτιολογήσεις των παιδιών για το γιατί τους άρεσε ή δεν τους άρεσε κάθε ποίημα αναλύθηκαν σε δύο επίπεδα: α) επίπεδο εστίασης, που περιλάμβανε την ιστορία του ποιήματος, τον ποιητή, τη δομή, τις ιδέες και τα συναισθήματα (Ellis, 1987) και β) επίπεδο απαιτούμενης σκέψης, που περιλάμβανε τη γνώση, την ερμηνεία, την εφαρμογή και την κρίση (Judy, 1981).

Διαπιστώθηκε ότι το ενδιαφέρον των παιδιών Α΄ έως Γ΄ δημοτικού για ένα ποίημα, δηλαδή ο

βαθμός στον οποίο δήλωναν ότι τους άρεσε, προσδιόριζε και το επίπεδο της επεξεργασίας στο οποίο θα λειτουργούσαν, όταν τα ερωτούσαν γιατί τους άρεσε. Έτσι, το υψηλό ενδιαφέρον για ένα ποίημα σχετιζόταν με υψηλότερου επιπέδου ανταπόκριση του παιδιού, για παράδειγμα, ανταπόκριση σε επίπεδο ερμηνείας (π.χ. σύνδεση του περιεχομένου με τη μορφή του ποιήματος), σε επίπεδο εφαρμογής (π.χ. σύνδεση του ποιήματος με τις προσωπικές εμπειρίες) και σε επίπεδο κρίσης (π.χ. αξιολόγηση του βαθμού στον οποίο το ποίημα επιτυγχάνει τον στόχο του). Αυτό το εύρημα υποδηλώνει ότι, για να ενθαρρυνθούν τα παιδιά να επεξεργάζονται σε βάθος την ποίηση, πρέπει να τους αρέσουν τα συγκεκριμένα ποιήματα με τα οποία έρχονται σε επαφή. Τα παιδιά βρέθηκε να συνδέουν τα προτιμώμενα ποιήματα με τις εμπειρίες της ζωής τους, αλλά ο βαθμός στον οποίο έκαναν αυτή τη σύνδεση μειωνόταν από την Α΄ προς την Γ΄ δημοτικού. Στην Γ΄ δημοτικού τα παιδιά προχωρούσαν, πέρα από το συγκεκριμένο και προσωπικό, σε πιο αφαιρετικές κρίσεις σχετικές με τα ποιήματα που προτιμούσαν. Μία άλλη ενδιαφέρουσα διαφορά ηλικίας που προέκυψε ήταν ότι τα παιδιά Α΄ δημοτικού επικαλούνταν για τα αγαπημένα τους ποιήματα το περιεχόμενο, τα παιδιά Β΄ δημοτικού τη δομή ή μορφή (π.χ. ρυθμός, ήχος, έκταση, τίτλος) και τα παιδιά Γ΄ δημοτικού το συναίσθημα.

Πιο πρόσφατα, ανανεώθηκε το ενδιαφέρον των ερευνητών για τις προτιμήσεις των παιδιών για την ποίηση (Kutiper & Wilson, 1993). Στην έρευνα αυτή ακολουθήθηκε μία άλλη μέθοδος: κα-

ταγράφηκε η κυκλοφορία, δηλαδή ο δανεισμός, των βιβλίων από τις σχολικές βιβλιοθήκες σε μια περιοχή των ΗΠΑ. Τα ευρήματα ήταν παρόμοια με αυτά των προγενέστερων ερευνών. Οι ποιητικές συλλογές που βρίσκονταν πρώτες στις προτιμήσεις των παιδιών περιλάμβαναν, ως προς τη μορφή τους, ποιήματα με ομοιοκαταληξία, ρυθμό, έμφαση στον ήχο (π.χ. παρήχηση), αφηγηματικό χαρακτήρα και, ως προς το περιεχόμενό τους, ήταν χιουμοριστικά. Δεν διακρίνονταν από τη χρήση της μεταφοράς και ήταν εύκολα κατανοητά από τα παιδιά. Συγκαταλέγονταν, ωστόσο, στη συντριπτική πλειοψηφία τους στη μοντέρνα ποίηση. Ένα άλλο συναφές εύρημα αυτής της έρευνας ήταν ότι καμία βραβευμένη από ειδικούς λογοτεχνικούς φορείς ποιητική συλλογή για παιδιά δεν προτιμούνταν από αυτά – σε κάποιες περιπτώσεις δεν τη διέθετε καν η βιβλιοθήκη.

Για την εφηβική ηλικία, τα ερευνητικά ευρήματα των Bryan και Agee (1979), έδειξαν ομοιότητες και διαφορές με αυτά για την παιδική ηλικία. Στην έρευνα αυτή, η ανταπόκριση εφήβων Α΄, Β΄ και Γ΄ λυκείου από τις ΗΠΑ στην ακρόαση 100 ποιημάτων αναλύθηκε και συγκρίθηκε με τα ευρήματα της έρευνας της Terry (1972, 1974). Διαπιστώθηκε ότι παραμένει και στην εφηβική ηλικία η υψηλή προτίμηση για τα αφηγηματικά και τα χιουμοριστικά ποιήματα, καθώς και για την ομοιοκαταληξία και η χαμηλή προτίμηση για τα χάικου και τον ελεύθερο στίχο. Ακόμη, σταθερή παρέμενε και η χαμηλή προτίμηση για τα ποιήματα που δεν ήταν εύκολα κατανοητά, πράγμα που εξηγεί και τη χαμηλή προτίμηση για τα χάικου. Στα παιδιά σχολικής ηλι-

κίας, τα ποιήματα που δεν ήταν εύκολα κατανοητά ήταν εκείνα που περιείχαν μεταφορική γλώσσα και καλολογικά στοιχεία (Terry, 1972, 1974), όμως αυτά τα ποιήματα θεωρούνταν δύσκολα μόνο από τους εφήβους με περιορισμένη ικανότητα κατανόησης του γραπτού λόγου. Το ότι υπήρχαν αρκετοί έφηβοι που προτιμούσαν ποιήματα με μεταφορική γλώσσα και καλολογικά στοιχεία, καθώς και ποιήματα με λεπτό και μουσικό ήχο, αντίθετα απ' ό,τι συνέβαινε στη σχολική ηλικία, συνιστά μια σαφή ηλικιακή διαφορά ως προς την ανταπόκριση στην ποίηση.

Σε μια άλλη παλαιότερη έρευνα (Nelms, 1967), που διεξήχθη στην κυρίως εφηβική ηλικία (Β΄ λυκείου), βρέθηκε και πάλι η προτίμηση για την αφηγηματική ποίηση και, ειδικότερα, για θέματα που αφορούσαν κατηγορίες ασυνήθιστων ανθρώπων, κρίσιμες στιγμές του βίου, χιούμορ, πόλεμο, ιστορία και κοινωνικά προβλήματα, ενώ δεν προτιμούνταν ποιήματα που χαρακτηρίζονταν από λυρική έκφραση της διάθεσης, του συναισθήματος και της αισθητηριακής εντύπωσης. Επίσης, υψηλά στις προτιμήσεις βρίσκονταν και τα ποιήματα που γίνονταν εύκολα κατανοητά, καθώς και τα ποιήματα που ήταν κοντά στις πραγματικές εμπειρίες των νέων ανθρώπων.

Παρεμφερή ήταν τα ευρήματα και μιας άλλης πρόσφατης έρευνας με εφήβους Α΄ γυμνασίου έως Γ΄ λυκείου από τις ΗΠΑ (Abrahamson, 2002), στην οποία παρουσιάστηκαν στους μαθητές 25 ποιήματα με τρεις τρόπους – ακρόαση, ακρόαση και ανάγνωση ταυτόχρονα, μόνο σιωπηλή ανάγνωση. Το μεγάλο ηλικιακό εύρος αυ-

τής της έρευνας επέτρεψε την ανίχνευση διαφορών από την αρχή προς το τέλος της εφηβικής ηλικίας. Αναλυτικότερα, η αφηγηματική ποίηση, τα χιουμοριστικά ποιήματα με τη μορφή του λίμερικ, η ομοιοκαταληξία και ο ρυθμός, καθώς και η μοντέρνα έναντι της παραδοσιακής ποίησης συγκέντρωναν τις προτιμήσεις των εφήβων. Χαμηλά στις προτιμήσεις ήταν τα χάικου και τα ποιήματα με μεταφορική γλώσσα. Ωστόσο, υπήρχε μια σταδιακή αύξηση, από το 12ο προς το 18ο έτος της ηλικίας, της προτίμησης για το εκλεπτυσμένο χιούμορ, για τα κλασικά–παραδοσιακά ποιήματα και για τη μεταφορική γλώσσα, καθώς και μια σταδιακή μείωση της προτίμησης για την ομοιοκαταληξία και τον ρυθμό. Η προτίμηση για την ομοιοκαταληξία, τον ρυθμό, την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, καθώς και η απαρέσκεια για τα καλολογικά στοιχεία έχει βρεθεί ότι χαρακτηρίζει τα παιδιά στην αρχή της εφηβείας (Β΄ γυμνασίου) και σε άλλη, παλαιότερη έρευνα, αλλά στην έρευνα αυτή δεν εξετάστηκαν άλλες ηλικίες (Erickson, 1969).

Κριτική των ερευνών για τις ποιητικές προτιμήσεις των παιδιών

Γενικά, διαπιστώνει κανείς ότι ο αριθμός των σχετικών ερευνών είναι σχετικά μικρός. Ενώ έχουν διατυπωθεί αρκετές θεωρητικές απόψεις για την ανταπόκριση του αναγνώστη κάθε ηλικίας στη λογοτεχνία (π.χ. Applebee, 1978. Appleyard, 1994. Iser, 1978. Langer, 1992. Rosenblatt, 1978), ωστόσο, σε διάστημα ενός αιώνα από την πρώτη εμφάνιση μιας τέτοιας έρευνας, έχουν διε-

ξαχθεί πολύ λίγες συστηματικές ερευνητικές εργασίες. Απαιτείται, λοιπόν, περαιτέρω συστηματική έρευνα για την εξακρίβωση των πραγματικών προτιμήσεων των παιδιών και των εφήβων για την ποίηση, πολύ περισσότερο στην Ελλάδα μια χώρα με κατεξοχήν πλούσια και ιδιόμορφη ποιητική παραγωγή.

Στις έρευνες που ανασκοπήσαμε παραπάνω έχουν ακολουθηθεί διαφορετικές μέθοδοι. Σε ορισμένες από αυτές ζητούνταν από τα παιδιά να δηλώσουν ποια ήταν τα αγαπημένα τους ποιήματα –μια τακτική που βασίζεται κυρίως στη μνημονική διαδικασία της ανάκλησης με όλα τα γνωστά μειονεκτήματα, ιδιαίτερα για τις μικρές ηλικίες–, ενώ σε άλλες αξιολογήθηκε η ανταπόκριση των παιδιών στην ακρόαση ή στην ανάγνωση προεπιλεγμένων ποιημάτων. Αυτή η ανταπόκριση αναλύεται σε κάθε έρευνα με διαφορετικές μεθόδους, ποιοτικές και ποσοτικές. Σε κάποιες άλλες, λιγότερες τον αριθμό, καταγράφηκε απλώς ο δανεισμός των βιβλίων από τις βιβλιοθήκες. Η τακτική αυτή, αν και οπωσδήποτε παρέχει χρήσιμες πληροφορίες για τα αρεστά βιβλία, ωστόσο δεν μας παρέχει ασφαλή απάντηση στο ερώτημα εάν τα παιδιά διάβασαν πραγματικά τα βιβλία που δανείστηκαν, ή ολοκλήρωσαν την ανάγνωσή τους. Επίσης, δεν μας παρέχει κανένα στοιχείο για τους λόγους για τους οποίους τα παιδιά δανείστηκαν τα συγκεκριμένα βιβλία έναντι κάποιων άλλων.

Οι διαφορετικές ερευνητικές μέθοδοι είναι πολύ πιθανό να προσδιορίζουν ως ένα βαθμό και τα ευρήματα και να είναι υπεύθυνες, πάλι ως

ένα βαθμό, για όποια αντικρουόμενα ευρήματα υπάρχουν. Για παράδειγμα, η ακρόαση των ποιημάτων μπορεί να ερμηνεύει, τουλάχιστον εν μέρει, τη μεγάλη προτίμηση των παιδιών για τον ρυθμό και την ομοιοκαταληξία και τη μικρή προτίμησή τους για τη μεταφορική γλώσσα, η οποία απαιτεί χρόνο και επανειλημμένες αναγνώσεις του ποιήματος. Επιπλέον, υπάρχουν ερευνητικές ενδείξεις ότι τα παιδιά στο τέλος της σχολικής και στην αρχή της εφηβικής ηλικίας προτιμούν να διαβάζουν παρά να ακούν τα ποιήματα (Cullingford, 1979. Kutiper, 1985). Βέβαια, άλλες πιθανές ερμηνείες της προτίμησης για τον ρυθμό και την ομοιοκαταληξία μπορεί να είναι οι ακόλουθες: ότι οι ενήλικοι εξοικειώνουν τα παιδιά, ήδη από τη βρεφονηπιακή ηλικία, με τέτοιου είδους τραγούδια και ποιήματα και τα παιδιά έχουν την τάση να προτιμούν, και στη σχολική ηλικία, τις οικείες σ' αυτά ποιητικές φόρμες και ποιητικά στοιχεία· ή, ακόμη, ότι ο ρυθμός και η ομοιοκαταληξία παρέχουν στα παιδιά ένα ασφαλές και οριοθετημένο πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτά μπορεί να αφήσουν τον εαυτό τους ελεύθερο να «βυθιστεί» στον κόσμο των βαθύτερων συναισθημάτων τους.

Ένα άλλο θέμα αφορά τους παράγοντες που προσδιορίζουν τις προτιμήσεις για την ποίηση. Τέτοιοι παράγοντες μπορεί να είναι η προηγούμενη εμπειρία και εξοικείωση του παιδιού με τη λογοτεχνία, ο βαθμός στον οποίο τα ποιήματα που επιλέγονται στις σχετικές έρευνες είναι αντιπροσωπευτικά του είδους και της ποιότητας της υπάρχουσας παραγωγής κ.ά. Οι παράγοντες αυτοί δεν έχουν εξεταστεί στις σχετικές εργασίες.

Αλλά δυσκολίες προκύπτουν και από την ίδια τη φύση της ποίησης. Κάθε ποίημα έχει ταυτόχρονα πολλά χαρακτηριστικά: μορφή (π.χ. αφηγηματικό ποίημα, λυρικό ποίημα, λίμερικ, χάικου, ομοιοκατάληκτος στίχος, ελεύθερος στίχος), εκφραστικά στοιχεία (π.χ. μεταφορά, παρομοίωση, προσωποποίηση), γλωσσικοί ήχοι (π.χ. ρυθμός, ομοιοκαταληξία), ήχοι των λέξεων (π.χ. παρήχηση, συνήχηση, μουσικότητα) και περιεχόμενο. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά είναι δύσκολο να απομονωθούν, ώστε να μελετηθεί η σχέση του καθενός ποιήματος με το παιδί.

Παιδαγωγικές προεκτάσεις των ερευνών για τις ποιητικές προτιμήσεις των παιδιών

Διατυπώνονται διάφορα σημεία πιθανών εφαρμογών των παραπάνω ερευνών που εξετάζουν τις προτιμήσεις για την ποίηση στην παιδική και εφηβική ηλικία με την εκπαίδευση, με στόχο να ενθαρρυνθούν τα παιδιά και οι έφηβοι να προσεγγίσουν την ποίηση. Στη διατύπωση αυτή λαμβάνονται υπόψη και στοιχεία από την ευρύτερη βιβλιογραφία για την ανταπόκριση του αναγνώστη και ιδιαίτερα του νεαρού αναγνώστη στη λογοτεχνία και στην ποίηση.

Για τη σημασία της γνώσης από τον εκπαιδευτικό των ποιητικών προτιμήσεων των παιδιών

Ο εκπαιδευτικός οφείλει να γνωρίζει τις προτιμήσεις των μαθητών του. Αυτό επιτυγχάνεται με την ενημέρωσή του για τη σχέση της ανά-

γνωσης με τις αναπτυξιακές ιδιαιτερότητες κάθε ηλικίας, αλλά και με την αξιολόγηση των προτιμήσεων των εκάστοτε μαθητών του μέσω ερωτηματολογίων και συνεντεύξεων μέσα στην τάξη. Αυτό θα τον καταστήσει περισσότερο αποτελεσματικό στο διδακτικό έργο του.

Για τη μείωση με την ηλικία του ενδιαφέροντος για την ποίηση

Αυτό το ερευνητικό εύρημα είναι οπωσδήποτε δυσάρεστο και δεν είναι σαφές σε ποιες αιτίες μπορεί να αποδοθεί. Πιθανές ερμηνείες είναι η έλλειψη εξοικείωσης των παιδιών και των εφήβων με την υψηλής αξίας ποίηση, η ελλιπής σχετική κατάρτιση των εκπαιδευτικών κ.ά. Έχει υποστηριχθεί (Applebee, 1978) ότι μετά τα χιουμοριστικά και ρυθμικά ποιηματάκια, στιχάκια και τραγουδάκια της βρεφονηπιακής και πρώτης παιδικής ηλικίας, το παιδί, αν δεν βοηθηθεί σχετικά, είναι πιθανό να προχωρήσει στη μη διαμόρφωση μιας «έννοιας της ποίησης», ενώ αντίθετα διαμορφώνει μια «έννοια της ιστορίας–αφήγησης». Άλλες πιθανές ερμηνείες εστιάζονται στα αναπτυξιακά χαρακτηριστικά των παιδιών σχολικής ηλικίας (6–12 ετών), όπως η δυσκολία τους στην κατανόηση της μεταφοράς, η τάση τους να θεωρούν «παιδιάστικα» ορισμένα ποιήματα και να τα αποκηρύσσουν ως τέτοια, η τάση των μεγαλύτερων παιδιών (άνω των 8 ετών) να στρέφονται προς τον έξω κόσμο, τις συγκεκριμένες, υλικές, χειροπιαστές δραστηριότητες, σε σύγκριση με τα νήπια και τα μικρότερα παιδιά που διατηρούν μεγαλύτερη

επαφή με τις ασυνείδητες πλευρές του εαυτού τους και τη φαντασία – μια επαφή που αποκαθίσταται κατά την εφηβεία (εξ ου και η αύξηση της προτίμησης των εφήβων για τη μεταφορά) και άλλες παρόμοιες ερμηνείες. Η ανταπόκριση του αναγνώστη της λογοτεχνίας είναι ένα αρκετά πολύπλοκο φαινόμενο και, ιδιαίτερα για την παιδική και εφηβική ηλικία, δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς.

Για τη διαφορά φύλου ως προς το ενδιαφέρον για την ποίηση

Οι έρευνες που ανασκοπήσαμε έδειξαν ότι τα αγόρια εκδηλώνουν μικρότερο ενδιαφέρον για την ποίηση απ' ό,τι τα κορίτσια. Επειδή, όπως έχει υποστηριχθεί (π.χ. Coles & Hall, 2002), υπάρχει μια τάση να ταυτίζεται η ανάγνωση με τη θηλυκότητα, πρέπει να καταβληθεί προσπάθεια ώστε να τροποποιηθούν οι αρνητικές στάσεις των αγοριών έναντι της λογοτεχνίας και ειδικότερα της ποίησης. Ο στόχος αυτός μπορεί να προσεγγισθεί με σχολικές πρακτικές όπως αυτές που περιγράφονται παρακάτω, στις οποίες όμως θα προστεθεί η έμφαση στην εξοικείωση και των δύο φύλων με κάθε είδους αναγνωστικό υλικό –αφηγηματική πεζογραφία, ποίηση, βιβλία γνώσεων και πληροφοριών, τεχνικά βιβλία κ.ά.–, καθώς και η εξοικείωση των αγοριών σε ποιήματα που έχουν άμεση σχέση με τις παραδοσιακά «αγορίστικες» δραστηριότητες κάθε ηλικιακού επιπέδου κατά μήκος της παιδικής και της εφηβικής ηλικίας.

Για την τάση των παιδιών να προτιμούν τη χαμηλής λογοτεχνικής αξίας ποίηση

Αυτό το ερευνητικό εύρημα μπορεί να οφείλεται στη μικρή έκθεση και εξοικείωση των παιδιών σε αισθητικά καταξιωμένη ποίηση. Οι ίδιοι οι εκπαιδευτικοί συχνά δεν είναι εξοικειωμένοι με αυτού του είδους την ποίηση, κατά τα χρόνια των σπουδών και της επιμόρφωσής τους, οι σχολικές βιβλιοθήκες δεν είναι εμπλουτισμένες με ανάλογα αναγνώσματα, ενώ κατακλύζονται από «εμπορικά» βιβλία. Παράλληλα, σπανίζουν τα επιστημονικά περιοδικά των εκπαιδευτικών που δίνουν την απαιτούμενη έμφαση στην καλλιέργεια των ποιοτικών επιλογών και που ενθαρρύνουν τον διάλογο μεταξύ των εκπαιδευτικών της πράξης για το θέμα αυτό κ.ά.

Για τη σχέση των ποιημάτων με τις προσωπικές εμπειρίες των παιδιών

Ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να ενθαρρύνει τη σύνδεση της ποίησης με τις προσωπικές–βιωματικές εμπειρίες των παιδιών, τις εμπειρίες της καθημερινής τους ζωής, ώστε κατά τη συνάντηση του μαθητή με το ποίημα και την προσπάθειά του να «βγάλει νόημα» από αυτό, να γίνεται και η σύνδεση αυτή. Για τον σκοπό αυτό, ο εκπαιδευτικός οφείλει να ενημερώνεται για τις συνήθεις ποιητικές προτιμήσεις των παιδιών και των εφήβων.

Επιπρόσθετα, είναι ανάγκη να έρχονται τα παιδιά σε επαφή με ποίηση από διαφορετικούς πολιτισμούς και διαφορετικές παραδόσεις (πα-

ραδοσιακή–λαϊκή ποίηση και έντεχνη ποίηση), να κάνουν σχετικές συνδέσεις και συγκρίσεις, καθώς και να βλέπουν πώς ποιητές από διαφορετικούς πολιτισμούς πραγματεύονται τα ίδια θέματα. Αυτό είναι πράγματι ένα μεγάλο ζητούμενο στο σύγχρονο ελληνικό πολυπολιτισμικό σχολείο.

Για τη σχέση των ποιημάτων με το συναίσθημα των παιδιών

Ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να προσφέρει στα παιδιά ποιήματα που έχουν μεγάλη πιθανότητα να τους αρέσουν, γιατί αυτό το θετικό συναίσθημα, όπως είδαμε στις παραπάνω έρευνες, σχετίζεται με την τάση των παιδιών να προβαίνουν σε βαθύτερη γνωστική και συναισθηματική επεξεργασία του ποιήματος (π.χ. ερμηνεία, εφαρμογή, κρίση). Η ομαδική συζήτηση για τα αίτια που προκαλούν αυτό το θετικό συναίσθημα επιτρέπει αυτού του είδους την επεξεργασία του ποιήματος. Εάν το παιδί ενθαρρύνεται να βιώνει το ποίημα πρώτα σε αισθητική και κατόπιν σε μη αισθητική ή πληροφοριακή βάση (Rosenblatt, 1978), τότε θα δοκιμάζει την απόλαυση από την ανάγνωση της ποίησης και μόνο τότε θα είναι έτοιμο να δεχθεί και τους περισσότερο τεχνικούς όρους της.

Για τις αλλαγές στις ποιητικές προτιμήσεις από ηλικία σε ηλικία

Στην πρώτη σχολική ηλικία (Α΄ – Γ΄ δημοτικού περίπου), τα παιδιά μπορούν και ενδιαφέρον-

ται να μάθουν, να απαγγέλλουν και να δραματοποιούν ποιήματα, να εντοπίζουν τον ρυθμό, την ομοιοκαταληξία και τους ήχους στα ποιήματα, να αρχίσουν να συνειδητοποιούν τη σύνδεση γλώσσας και νοήματος (π.χ. πώς η σειρά των λέξεων καθορίζει το νόημα), να συνδέουν το ποίημα με το προϋπάρχον υπόβαθρο των γνώσεων και των εμπειριών τους, να γράφουν ποιήματα με βάση αυτά που διάβασαν, να χρησιμοποιούν άλλες μορφές τέχνης (π.χ. ζωγραφική, μουσική) για να εκφράσουν την επαφή τους με την ποίηση κ.ά. Έτσι, μπορούν να έρχονται σε επαφή με ιστορίες και ποιήματα που αναφέρονται σε οικεία θέματα, αλλά και σε θέματα από τη φαντασία, να εξοικειώνονται με συγκεκριμένους ποιητές, να διαβάζουν ποίηση από διαφορετικούς πολιτισμούς και ποιήματα τόσο με προβλέψιμη όσο και με προκλητική γλωσσική μορφή.

Στη δεύτερη σχολική ηλικία (Δ΄– ΣΤ΄ δημοτικού περίπου), τα παιδιά μπορούν να αρχίσουν να εξοικειώνονται με τη μεταφορά, με διάφορες ποιητικές φόρμες και τα αποτελέσματά τους, καθώς και με τη μεγαλόφωνη ανάγνωση, να αξιολογούν ιδέες και θέματα που επεκτείνουν την οπτική τους γωνία και τη σκέψη, να εκφράζουν ανοιχτά τις προτιμήσεις τους, να κάνουν συνδέσεις ανάμεσα σε διαφορετικά μέρη του ποιήματος, να χρησιμοποιούν τις προϋπάρχουσες γνώσεις τους για την ποίηση κ.ά. Έτσι, μπορούν να έρχονται σε επαφή με την κλασική και τη μοντέρνα ποίηση από διάφορους πολιτισμούς και διάφορες παραδόσεις.

Οι έφηβοι είναι καλό να διδάσκονται να εκτιμούν τη θεματική και τη γλώσσα των ποιημάτων, τις αξίες που αυτά εκφράζουν, τους λόγους για τους οποίους ορισμένα ποιήματα είναι υψηλής ποιότητας και διαχρονικής αξίας, τον ρόλο της γλώσσας στην έκφραση του νοήματος, τη δυνατότητα διαφορετικών αναγνώσεων, τις διαπολιτισμικές διαφορές, να μπορούν να συγκρίνουν ως προς το στυλ, τη θεματική και τη γλώσσα διαφορετικά ποιήματα κ.ά. Έτσι, μπορούν να έρχονται σε επαφή με την κλασική και τη μοντέρνα ποίηση σε περισσότερο συστηματική βάση (π.χ. εξετάζοντας τα έργα ενός συγκεκριμένου ποιητή), να διαβάζουν ποίηση που απευθύνεται σε διάφορες ηλικίες (παιδιά, εφήβους, ενηλίκους) και να εξοικειώνονται με την ποιητική παραγωγή άλλων λαών και πολιτισμών (βλέπε και το Εθνικό Αναλυτικό Πρόγραμμα του αγγλικού εκπαιδευτικού συστήματος για μια ολοκληρωμένη πρόταση σχετικά με τη διδασκαλία της ποίησης ανά ηλικιακό επίπεδο, DFEE, 1999).

Για τις καθημερινές πρακτικές του εκπαιδευτικού στη διδασκαλία της ποίησης

Ο εκπαιδευτικός θα πρέπει να οργανώνει πλήθος δραστηριοτήτων για την τερπνή και ωφέλιμη επαφή του παιδιού με την ποίηση, όπως είναι οι ακόλουθες:

α) Η διδασκαλία ενός ποιήματος σε καθημερινή βάση και η διαρκής έκθεση των παιδιών σε διάφορα είδη ποίησης, καθώς η ανταπόκριση των παιδιών ως αναγνωστών της ποίησης, χρειάζεται χρόνο. Αυτή η πρακτική

όμως έρχεται, όπως έχει επισημανθεί (Marston, 1975), σε αντίθεση με το συστηματικό εύρημα (που είδαμε παραπάνω) της μείωσης με την ηλικία του ενδιαφέροντος για την ποίηση. Φαίνεται ότι η σχέση ανάμεσα στην έκταση της έκθεσης των παιδιών στην ποίηση και στην ανταπόκρισή τους σ' αυτή είναι ένα αρκετά πολύπλοκο φαινόμενο που δεν έχει εξεταστεί επαρκώς σε ερευνητικό επίπεδο.

β) Η αναφορά σε ποιήματα και σε άλλα μαθήματα, εκτός του γλωσσικού και της λογοτεχνίας, και η σύνδεση και η αξιοποίηση της ποίησης στα άλλα μαθήματα.

γ) Η χρήση της μεγαλόφωνης ανάγνωσης από τον εκπαιδευτικό στα παιδιά ποιημάτων που θα τα συγκινούν, καθώς και η από κοινού με όλα τα παιδιά μεγαλόφωνη ανάγνωση ποιημάτων. Ωστόσο, η μεγαλόφωνη ανάγνωση δεν ενδείκνυται για όλα τα ποιήματα. Για παράδειγμα, δεν φαίνεται να είναι ο πιο κατάλληλος τρόπος για τη διδασκαλία των χάικου, που είναι χαμηλά στις προτιμήσεις των παιδιών, άρα η μεγαλόφωνη ανάγνωση δεν θα πρέπει να χρησιμοποιείται αδιακρίτως.

δ) Η ενίσχυση της επίγνωσης από τα παιδιά της χρήσης της μεταφορικής γλώσσας (παρομοίωση, μεταφορά, προσωποποίηση, ονοματοποιία). Αυτό μπορεί να γίνει μέσω της σύνδεσης της μεταφορικής γλώσσας με παραδείγματα, μέσω της γενικότερης συζήτησης για το ποίημα και μέσω της έμφασης στην αισθητική απόλαυση από αυτό. Ο στόχος είναι να ανάγονται τα παιδιά από τη χειροπιαστή, κυριολεκτική αντίληψη των συγκρινόμενων στοιχείων προς μια περισσότερο αφαιρετι-

κή και πολύπλοκη κατανόηση και τελικά να οδηγούνται στην αισθητική απόλαυση της ποίησης.

ε) Η χρήση ελκυστικών, κυρίως ως προς την εικονογράφηση, εκδόσεων κλασικών παιδικών ποιημάτων (ιδίως για τα μικρότερης ηλικίας παιδιά). Δυστυχώς, τέτοιου είδους εκδόσεις, που αφορούν ειδικά την ποίηση, σπανίζουν στον ελληνικό χώρο και διεθνώς. Μία πρόσφατη, πολύ αξιόλογη, εστιασμένη στο σχολείο, έκδοση είναι το Ανθολόγιο Ε΄ και ΣΤ΄ δημοτικού, με τίτλο «Με λογισμό και μ᾽ όνειρο» (Κατσίκη–Γκίβαλου, Καλογήρου, Παπαδάτος, Πρωτονοτάριου, Πυλαρινός, 2001), το οποίο, με τα λογοτεχνικά κείμενα υψηλής ποιότητας και μεγάλου εύρους που περιέχει, καθώς και με την εικονογράφησή του, αποτελεί ένα χρήσιμο και ελκυστικό ανάγνωσμα για τα παιδιά και τους εκπαιδευτικούς. Με τέτοιες προδιαγραφές και με τη συνεργασία ειδικών από τον χώρο της παιδαγωγικής και της λογοτεχνίας, θα μπορούσαν να συνταχθούν μία ή περισσότερες ανθολογίες ποίησης για τις διάφορες βαθμίδες της εκπαίδευσης.

στ) Η διδασκαλία της ποίησης όμως δεν πρέπει να εξαντλείται στις ανθολογίες, στις οποίες το ποίημα είναι απομονωμένο από το πλαίσιό του. Είναι καλό τα παιδιά να έρχονται σε επαφή με ποιήματα που είναι ενσωματωμένα μέσα στην αφήγηση (πεζογραφία), με δεδομένο ότι η ιστορία, η δράση, η περιπέτεια είναι θέματα που προτιμούν τα παιδιά (Μαλαφάντης, υπό δημοσίευση). Μια τέτοια τακτική είναι κατάλληλη για τα παιδιά σχολικής ηλικίας. Αλλά και η διδασκαλία ποιημά-

των του ίδιου δημιουργού, τα οποία μάλιστα φαίνεται να έχουν μια συνέχεια μεταξύ τους, είναι μια άλλη τακτική που διευκολύνει την τοποθέτηση του ποιήματος σε ένα πλαίσιο και δεν θα πρέπει να θεωρείται κατάλληλη μόνο για τους εφήβους (Gough, 1984).

ζ) Η παρότρυνση των παιδιών να διαμορφώσουν, μετά από περίσκεψη και προσωπική εργασία, τους δικούς τους καταλόγους προτιμώμενων ποιητών και ποιημάτων με στόχο την ενίσχυση της αυτοαντίληψης και της αυτεπάρκειάς τους ως αναγνωστών.

η) Η κατάδειξη της ποικιλίας και της διαφορετικότητας που χαρακτηρίζει την ποιητική έκφραση και παραγωγή, ώστε να αποφεύγονται οι μονομερείς προτιμήσεις για ορισμένα είδη ποίησης, αλλά και η προκατειλημμένη απόρριψη της ποίησης συλλήβδην.

θ) Η διαμόρφωση ομάδων λογοτεχνικής ανάγνωσης και συζήτησης, που βασίζονται στις αρχές της συνεργατικής μάθησης, στην αξιοποίηση της «ζώνης επικείμενης ανάπτυξης» και στη διαδικασία υποδομής–«σκαλωσιάς» για τη μάθηση με καθοδήγηση από περισσότερο ικανούς συνομηλίκους (Vygotsky, 1978), καθώς και η ενίσχυση του κοινωνικού δικτύου, κυρίως της ομάδας των συνομηλίκων, μέσα στο οποίο τα παιδιά εξερευνούν την ποίηση (McClure, 1993).

ι) Η ενίσχυση της σύνδεσης ανάγνωσης–γραφής και στο θέμα της ποίησης, με τη συγγραφή από τα ίδια τα παιδιά ποιημάτων, η οποία θα τους δώσει τη δυνατότητα, μεταξύ άλλων, να αντιληφθούν θέματα ποιητικής σύλληψης και τεχνικής της ποίησης (Fisher, 1975). Η συγγραφή μπορεί να είναι ατομική ή ομαδική

(π.χ. ένα παιδί να γράφει μία σειρά, να τη συνεχίζει το άλλο παιδί κ.ο.κ.).

ια) Η ανοχή, ή ακόμη και ενθάρρυνση της αποκλίνουσας σκέψης, της ευελιξίας και του πειραματισμού κατά τη συγγραφή ποιημάτων από τα παιδιά.

ιβ) Η χρήση και άλλων διόδων και μέσων, εκτός του λόγου, για την επαφή με την ποίηση, όπως είναι η παντομίμα (για τα μικρότερα παιδιά), η δραματοποίηση, η ζωγραφική, η φωτογραφία, η μουσική, η γνωριμία με τους ίδιους τους ποιητές σε σχολικές συγκεντρώσεις κ.ά. (Peck, 1979. Reed, 1979).

ιγ) Η ενθάρρυνση των παιδιών να εξετάζουν την ποίηση και χωρίς την καθοδήγηση του εκπαιδευτικού και την παρουσία των συμμαθητών, σε ατομική βάση, για κάποια χρονικά διαστήματα. Αυτό είναι απαραίτητο, καθώς η ανάγνωση και η απόλαυση της ποίησης είναι συχνά μια καθαρά προσωπική, μάλλον μοναχική δραστηριότητα.

ιδ) Η κατανόηση από τον εκπαιδευτικό του γεγονότος ότι η επαφή με την ποίηση –ανάγνωση και συγγραφή ποιημάτων– ενέχει δυσκολίες για τα παιδιά και η αναγνώριση και έκφραση αυτής της κατανόησης προς τα παιδιά, ώστε να μειώνεται η απογοήτευση και το άγχος τους.

ιε) Η κατανόηση από τον εκπαιδευτικό ακόμη και εκείνων των αντιδράσεων των παιδιών στην ποίηση που είναι φαινομενικά άσχετες ή ελλιπείς ή αποκλίνουσες από τον μέσο όρο, αλλά που μπορεί να εκφράζουν εντυπωσιακές θεάσεις των πραγμάτων.

ιστ) Η αποφυγή πρακτικών όπως οι ακόλουθες: η επιβολή της απομνημόνευσης του ποιήματος, ο καταιγισμός των ερωτήσεων γι᾽ αυτό, η

επιμονή στην επίδοση, καθώς και στην απομόνωση μερών του ποιήματος για επεξεργασία, η ανάθεση πληθώρας σχετικών με το ποίημα αναγνωσμάτων κ.λπ. (Ford, 1990).

ιζ) Συναφώς με το προηγούμενο, όπως έχει υποστηριχθεί (Andrews, 1991), ένα βασικό πρόβλημα στην επαφή του παιδιού με την ποίηση είναι η άμεση σύνδεσή της με τη διαδικασία της αξιολόγησης και των εξετάσεων, μια πρακτική που πρέπει να περιοριστεί.

Όπως υποστήριξαν οι Kutiper και Wilson (1993, σ. 34), «ίσως η δουλειά του δασκάλου είναι να χτίζει γέφυρες – γέφυρες ανάμεσα στις φανερές προτιμήσεις των παιδιών για την ομοιοκαταληξία, το ρυθμό, το χιούμορ και την αφήγηση, από τη μια πλευρά και στην τεράστια ποικιλία της ποίησης που αναμένει τους νεαρούς αναγνώστες, από την άλλη». Εάν το παιδί προσεγγίζει την ποίηση με μοναδικό στόχο την απόκτηση πληροφοριών, όπως θα προσέγγιζε ένα σχολικό εγχειρίδιο, τότε είναι βέβαιο ότι το περιμένει η ματαίωση και η απογοήτευση (Dias & Hayhoe, 1988).

Για τη γενικότερη στάση του εκπαιδευτικού έναντι της ποίησης

Η αγάπη των παιδιών για την ποίηση δεν ενισχύεται από κάποια «μυστηριώδη όσμωση» που απορρέει απλώς από τη μεγαλόφωνη ανάγνωση ποιημάτων από τον εκπαιδευτικό μέσα στην τάξη (Benton & Benton, 1998). Αντίθετα, ενισχύεται από την ενθάρρυνση της ανταπόκρισης των παιδιών έναντι της ποίησης, με την έννοια

που έχει αποδοθεί στον όρο «ανταπόκριση» από τις σχετικές θεωρίες της λογοτεχνίας, στις οποίες τονίζεται ο ενεργός ρόλος του αναγνώστη στη δημιουργία του κειμένου γενικά και του ποιήματος ειδικότερα (π.χ. Applebee, 1978. Cooper, 1985. Holland, 1975. Iser, 1978. Purves & Beach, 1972. Rosenblatt, 1978).

Σύμφωνα με μία από τις θεωρίες αυτές, η οποία έχει σαφώς παιδαγωγικό χαρακτήρα και μεγάλη απήχηση, «το ποίημα πρέπει να θεωρείται ως ένα γεγονός μέσα στο χρόνο. Δεν είναι ένα αντικείμενο ή μια ιδεατή οντότητα. Συμβαίνει κατά τη συνάντηση, τη συν-διείσδυση ενός αναγνώστη και ενός κειμένου» (Rosenblatt, 1978, σ. 12. Ας σημειωθεί ότι με τον όρο «ποίημα» η Rosenblatt εννοεί κάθε λογοτεχνικό κείμενο). Ο αναγνώστης, εν προκειμένω ο μαθητής, φέρνει στο κείμενο τις δικές του εμπειρίες του παρελθόντος και την παρούσα προσωπικότητά του και από το υλικό της μνήμης, της σκέψης και των συναισθημάτων του αποκρυσταλλώνει μια καινούρια τάξη ή εμπειρία, που θα γίνει μέρος της ζώσας εμπειρίας του. Δεν υπάρχει αυτόνομο κείμενο που πρέπει να εξεταστεί κριτικά και να «ανακαλυφθεί» το νόημά του. Το νόημα δημιουργείται και συν-δημιουργείται. Η συνάντηση του παιδιού με το ποίημα αναφέρεται στην ανταπόκρισή του τόσο κατά την ίδια τη διαδικασία της ανάγνωσης όσο και μετά το τέλος της ανάγνωσης αυτής (M. Benton, 1995). Έχει προταθεί τα δύο αυτά επίπεδα ανάγνωσης να αποδοθούν με τον όρο «ενδοσκοπική ανάκληση» (retrospective recall, Benton, Jensey, Bell, & Hurst, 1988), καθώς συμβαίνουν και

τα δύο: στροφή προς τα έσω για ανάκληση (π.χ. τι σκεπτόταν και τι ένιωθε το παιδί όταν διάβαζε το ποίημα), ταυτόχρονα με την ερμηνεία και την αναδόμηση του ποιήματος. Μια τέτοια αντίληψη της ανταπόκρισης απομακρύνει τον μαθητή από την παθητικότητα, την εξάρτηση από τις απόψεις των άλλων, αλλά και από την κυριαρχία του εκπαιδευτικού (M. Benton, 1988). Επιπλέον, ο ενθουσιασμός του ίδιου του εκπαιδευτικού έναντι των ποιητικών κειμένων συνδέεται με την απόλαυση της ποίησης και την αυξάνει (Norton, 2003). Ο εκπαιδευτικός πρέπει να λειτουργεί με τρόπο διαμεσολαβητικό–διευκολυντικό και όχι ως μεταδότης της γνώσης ή ως διορθωτής «ατελειών».

Για την προαγωγή της επαφής των παιδιών με την ποίηση μέσω των βιβλιοθηκών

Είναι βασική ανάγκη να καλυφθούν τα τεράστια ελλείμματα στην οργάνωση των σχολικών, κοινοτικών και άλλων δημόσιων βιβλιοθηκών. Σ' αυτές, το προσωπικό, που θα ενημερώνεται διαρκώς σε σχετικά θέματα, θα παρέχει στα παιδιά ένα μεγάλο εύρος ποιητικών αναγνωσμάτων (παραδοσιακών, μοντέρνων, λιγότερο ή περισσότερο «δύσκολων», αυτών που είναι υψηλά αλλά και αυτών που είναι χαμηλά στις προτιμήσεις των παιδιών), μέσα από την καθημερινή ανάγνωση και την οργάνωση ειδικών εκδηλώσεων ευαισθητοποίησης και εξοικείωσης με το λογοτεχνικό είδος της ποίησης.

Για την ενημέρωση όλων όσοι ασχολούνται με την επαφή του παιδιού με την ποίηση

Εκπαιδευτικοί και βιβλιοθηκάριοι είναι απαραίτητο να ενημερώνονται συστηματικά για τις νέες ποιητικές συλλογές, τις μελέτες που αφορούν γενικά την ποίηση και ειδικά την ποίηση για παιδιά, τους τρόπους εξοικείωσης των παιδιών με αυτή και την αποτελεσματικότητά τους, τις προτιμήσεις των παιδιών κ.λπ. Η ενημέρωση μπορεί να γίνει μέσω της μετεκπαίδευσης και επιμόρφωσής τους σε πανεπιστημιακό πλαίσιο, μέσω της επαφής τους με συλλόγους που προάγουν τη φιλαναγνωσία των παιδιών, μέσω της ανάγνωσης σχετικών επιστημονικών περιοδικών (που δυστυχώς είναι ελάχιστα στον ελληνικό χώρο), αλλά και μέσω της προσωπικής αναζήτησης.

Είναι βέβαιο ότι, μετά τις πρώτες εμπειρίες στο οικογενειακό περιβάλλον, η επαφή του παιδιού με τον εκπαιδευτικό, κατά τα πρώτα χρόνια της σχολικής φοίτησης, και οι εμπειρίες ανάγνωσης της ποίησης που λαμβάνουν χώρα τότε μέσα στο σχολικό περιβάλλον αποτελούν καθοριστικό παράγοντα για τη διαμόρφωση του παιδιού σε διά βίου επαρκή και ικανό αναγνώστη της ποίησης.

Βιβλιογραφία

Abrahamson, R. F. (2002). «Poetry preference research: What young adults tell us they enjoy». *Voices from the Middle*, 10, 20–22.

Ακριτόπουλος, Α. Ν. (1993). *Η ποίηση για παιδιά και νέους: Έρευνα, μελέτη και διδασκαλία*. Αθήνα: Ηρόδοτος.

Αναγνωστόπουλος, Β. (1995). *Ποίηση και Σχολείο*. Αθήνα: Πατάκης.

Andrews, R. (1991). *The problem with poetry*. Milton Keynes: Open University Press.

Applebee, A. N. (1978). *The child's concept of story: Ages two to seventeen*. Chicago: University of Chicago Press.

Appleyard, J. A. (1994). *Becoming a reader: The experience of fiction from childhood to adulthood*. New York: Cambridge University Press.

Avegno, T. S. (1956). «Intermediate–grade choices of poetry». *Elementary English*, 33, 428–432.

Benton, M. (1988). *Young readers responding to poems*. London: Routledge.

Benton, M. (1995). «The discipline of literary response: Approaches to poetry with L2 students». *Educational Review*, 47, 333–342.

Benton, M. , & Benton, P. (1998). *New touchstones* 14–16. London: Hodder & Stoughton.

Benton, M. , Jensey, J. , Bell, R. , & Hurst, K. (1988). *Young readers responding to poems*. London: Routledge.

Benton, P. (1984). «Teaching poetry: The rhetoric and the reality». *Oxford Review of Education*, 10, 319–327.

Benton, P. (1986). *Pupil, teacher, poem*. London: Hodder & Stoughton.

Benton, P. (2000). «The Conveyor Belt Curriculum: Poetry teaching in the secondary school II». *Oxford Review of Education*, 26, 81–93.

Beta Upsilon Chapter Pi Lambda Theta. (1974). «Children's reading interests classified by grade». *The Reading Teacher*, 27, 694–700.

Βουγιούκας, Α. (1994). *Το γλωσσικό μάθημα στην πρώτη βαθμίδα της νεοελληνικής εκπαίδευσης*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

Bradshaw, R. E. (1937). «Children's choices in poetry in the first grade». *The Elementary English Review*, 14, 168–176.

Brozo, W. G. (2002). *To be a boy, to be a reader: Engaging teen and preteen boys in active literacy*. Newark, DE: International Reading Association.

Bryan, M. A. , & Agee, H. W. (1979). «Poetry preferences among high–school students». *Education Report No 37*. University of Georgia, Athens, Georgia. ERIC document (ED 182765).

Chiu, L. H. (1973). «Reading preferences of fourth grade children related to sex and reading ability». *Journal of Educational Research*, 66, 369–373.

Coles, M., & Hall, C. (2002). «Gendered readings: Learning from children's reading choices». *Journal of Research in Reading*, 25, 96–108.

Cooper, C. R. (Ed.) (1985). *Researching response to literature and the teaching of literature: Points of departure.* Norwood, NJ: Ablex.

Cullingford, C. (1979). «Children and poetry». *English in Education*, 13, 58–61.

Dias, P., & Hayhoe, M. (1988). *Developing response to poetry.* Milton Keynes: Open University Press.

DFEE (Department for Education and Employment). (1999). *English. The National Curriculum for England. Key stages 1–4.* London: Author.

Eckert, M. H. (1928). «Children's choices of poems». *The Elementary English Review*, 5, 182–185.

Ellis, G. W. (1987). «What are you teaching?» «Literature». *English Journal*, 76, 108–112.

Erickson, J. E. (1969). *Modifying students' tastes in poetry. ERIC document* (ED 48301).

Fisher, C. J. (1975). «Writing poetry: Children can do it»! Paper presented at the *Annual Meeting of the National Conference on the Language Arts in the Elementary School*, Boston, MA. ERIC document (ED 106877).

Fisher, C. J., & Ellis, G. W. (1988). «The literary content of children's responses to poetry». *Journal of Research in Childhood Education*, 3, 35–45.

Fisher, C. J., & Natarella, M. A. (1979a). «Of cabbage and kings: Or what kinds of poetry young children like». *Language Arts*, 56, 380–385.

Fisher, C. J., & Natarella, M. A. (1979b). *Poetry preferences of primary graders. Studies in language education. Report No. 35.* Georgia University, Athens, Georgia. ERIC document (ED 172261).

Fisher, C. J., & Natarella, M. A. (1982). «Young children's preferences in poetry: A national survey of first, second and third graders». *Research in the Teaching of English*, 16, 339–354.

Fisher, P. J. L. (1988). «The reading preferences of third, fourth, and fifth graders». *Reading Horizons*, Fall, 62–70.

Fisher, P. J. L. , & Ayres, G. (1990). «A comparison of the reading interests of children in England and the United States». *Reading Improvement*, 27, 111–115.

Ford, M. P. (1990). *Making connections to reading and writing through poetry. ERIC document* (ED 324682).

Fountas, I. , & Pinnell, G. (2001). *Guiding readers and writers grades 3–6: Teaching comprehension, genre, and content literacy*. Portsmouth, NH: Heinemann.

Gough, J. (1984). «Poems in a context: Breaking the anthology trap». *Children's Literature in Education*, 15, 204–210.

Greenlaw, M. J. , & Wielan, P. O. (1979). «Reading interests revisited». *Language Arts*, 56, 32–34.

Huber, M. B. (1928). *The influence of intelligence upon children's reading interests*. New York: Bureau of Publications, Teachers College, Columbia University.

Huber, M. B. , Bruner, H. , & Curry, C. (1927). *Children's interests in poetry*. Chicago, IL: Rand McNally.

Hackrader, M. A. , & Moore, R. (1997). «Literature preferences of fourth graders». *Reading Research and Instruction*, 36, 325–339.

Holland, N. N. (1975). *The dynamics of literary response*. New York: Norton.

Holland, K. E. , Hungerford, R. A. , & Ernst, S. B. (Ed.) (1993). *Journeying: Children responding to literature*. Portsmouth, NH: Heinemann.

Iser, W. (1978). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. London: Routledge & Kegan Paul.

Jordan, A. M. (1921). «Children's interests in reading». *Contributions to education*, No. 107. New York: Teachers College, Columbia University.

Judy, S. N. (1981). *Explorations in the teaching of English* (2nd ed.). New York: Harper & Row.

Καρακίτσιος, Α. Α. (2002). *Σύγχρονη παιδική ποίηση*. Αθήνα: Σύγχρονοι Ορίζοντες.

Κατσίκη–Γκίβαλου, Ά. (1995). *Το θαυμαστό ταξίδι: Μελέτες για την Παιδική Λογοτεχνία*. Αθήνα: Πατάκης.

Κατσίκη–Γκίβαλου, Ά. , Καλογήρου, Τ. , Παπαδάτος, Γ. Σ. , Πρωτονοτάριου, Σ. , & Πυλαρινός, Θ. (Συντακτική

ομάδα) (2001). *Με λογισμό και μ' όνειρο. Ανθολόγιο Λογοτεχνικών Κειμένων Ε΄ και ΣΤ΄ τάξης δημοτικού*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.

King, C. E. (1922). «Favorite poems for children in elementary school age». *Teachers College Record*, 33, 255–273.

Kutiper, K. S. (1985). *A survey of the adolescent poetry preferences of seventh, eighth, and nineth graders*. Unpublished doctoral dissertation. University of Houston, Houston TX.

Kutiper, K. S., & Wilson, P. (1993). «Updating poetry preferences: A look at the poetry children really like». *The Reading Teacher*, 47, 28–35.

Kyte, G. C. (1947). «Children's reactions to fifty selected poems». *Elementary School Journal*, 47, 331–339.

Langer, J. A. (1992). *Literature instruction: A focus on student response*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.

Link, B. R. (1984). «Reading attitudes and interests of gifted and talented children in the middle grades». Paper presented to the *Department of Teacher Education and Professional Development*, Central Michigan University, Michigan. ERIC document (ED 249708).

Mackintosh, H. K. (1924). «A study of children's choices in poetry». *The Elementary English Review*, 1, 85–89.

Μαλαφάντης, Κ. Δ. (2001). *Παιδαγωγική της λογοτεχνίας* (Πρόλογος: Α. Ε. Παπάς). Αθήνα: Γρηγόρης.

Μαλαφάντης, Κ. Δ. (υπό δημοσίευση). «Οι αναγνωστικές προτιμήσεις των μαθητών ΣΤ΄ δημοτικού». *Παιδαγωγική Επιθεώρηση*.

Marston, E. (1975). «Children's poetry preferences: A review». *Research in the Teaching of English*, 9, 107–110.

Mathieson, M. (1980). «The problem of poetry». *The use of English*, 31, 38–43.

McClure, A. A. (1993). «Children's responses to poetry in a supportive literary context». In K. E. Holland, R. A. Hungerford, & S. B. Ernst (Eds), *Journeying: Children responding to literature* (pp. 151–172). Portsmouth, NH: Heinemann.

Μερακλής, Μ. Γ. (1985). *Πέντε λαογραφικά δοκίμια για τη γλώσσα και την ποίηση*. Αθήνα: Φιλιππότης.

Μπαμπινιώτης, Γ. (1991). *Γλωσσολογία και λογοτεχνία: Από την τεχνική στη τέχνη του λόγου*. Αθήνα.

Nelms, B. F. (1967). *Characteristics of poetry associated with preferences of a panel of tenth grade students*. ERIC document (ED 031484).

Nelson, R. C. (1966). «Children's poetry preferences». *Elementary English*, 43, 247–251.

Norton, D. (2003). *Through the eyes of a child: An introduction to children's literature*. Upper Sadle River, NJ: Prentice Hall.

Norvell, G. W. (1958). *What boys and girls like to read*. Morristown, NJ: Silver Burdett.

Peck, P. C. (1979). «Poetry: A turn on to reading». In J. E. Shapiro (Ed.), *Using literature and poetry affectively* (pp. 92–106). Newark, DE: International Reading Association.

Purves, A. C., & Beach, R. (1972). *Literature and the reader: Research in response to literature, reading interests, and the teaching of literature*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.

Reed, S. N. (1979). «Career idea: Meet the poet at his craft». In J. E. Shapiro (Ed.), *Using literature and poetry affectively* (pp. 107–113). Newark, DE: International Reading Association.

Renninger, A. K., Hidi, S., & Krapp, A. (1992) (Eds.). *The role of interest in learning and development*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Rosenblatt, L. M. (1978). *The reader, the text, the poem: The transactional theory of the literary work*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press.

Roush, M. L. (1973). «Is the role of literature different in urban, suburban, and rural classrooms throughout the Nation?» *Elementary English*, 50, 745–747.

Schofer, G. (1981). «Reading preferences of British and American elementary children». *Reading Improvement*, 18, 127–131.

Schulte, E. S. (1967). *The independent reading interests of children in grades four, five and six*. Unpublished doctoral dissertation, The Ohio State University, Ohio.

Σπανός, Γ. Ι. (1996). *Διδακτική και μεθοδολογία*, τ. Α΄: Η διδασκαλία του ποιήματος. Αθήνα.

Sullivan, E. P. , & Donoho, G. E. (1994, November). «Reading interests of gifted secondary school writers». Paper presented at the *Annual Meeting of the Mid–South Educational Research Association*, Nashville, TN. ERIC document (ED 381760).

Summers, E. G. , & Lukasevich, A. (1983). «Reading preferences of intermediate–grade children in relation to sex, community, and maturation (grade level): A Canadian perspective». *Reading Research Quarterly*, 18, 347–360.

Terry, A. C. (1972). *A national study of children's poetry preferences in the fourth, fifth, and sixth grades*. Unpublished doctoral dissertation, Ohio State University, Columbus.

Terry, A. C. (1974). *Children's poetry preferences: A national survey of upper elementary grades*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English.

Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes*. Harvard, MA: Harvard University Press.

Wade, B. , & Siddaway, S. (1990). «Poetry in the curriculum: A crisis in confidence». *Educational Studies*, 16, 75–84.

Wilson, P. J. , & Kutiper, K. (1994). «Beyond Silverstein and Prelutsky: Enhancing and promoting the elementary and middle school poetry collection». *Journal of Youth Services in Libraries*, 7, 273–281.

Worthy, J. , Moorman, M. , & Turner, M. (1999). «What Johnny likes to read is hard to find in school». *Reading Research Quarterly*, 34, 12–27.

Η οικειότητα και η οικειοποίηση του συμφωνικού ακούσματος

ΜΥΡΩΝ ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ*

Πόσο οικείο είναι και πόσο οικείο μπορεί να γίνει το συμφωνικό άκουσμα στις μέρες μας;

Στις μεγάλες πόλεις της Ευρώπης και της Αμερικής, οι οποίες διαθέτουν πλούσια πολιτιστική παράδοση, η ορχήστρα και το θέατρο κατέχουν εξέχουσα θέση όχι μόνο στις καρδιές των πολιτών, αλλά –κυρίως– στη συνείδησή τους.

Ο σύγχρονος μουσικός ελληνικός πολιτισμός διαθέτει μεγάλα αποθέματα ποιότητας. Το επίπεδο του μουσικού δυναμικού στη χώρα μας ανεβαίνει διαρκώς κατά τα τελευταία χρόνια. Μεταξύ πολλών άλλων θετικών στοιχείων, η θεσμική κατοχύρωση του μουσικού επαγγέλματος μετά το 1992 έδωσε τη δυνατότητα σε πολλές οικογένειες στην Ελλάδα να πιστέψουν ότι αξίζει

---

* *Ο Μύρων Μιχαηλίδης είναι καλλιτεχνικός διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Θεσσαλονίκης.*

τον κόπο να επενδύσουν στο μουσικό επάγγελμα, στέλνοντας τα παιδιά τους για ανώτατες μουσικές σπουδές σε ακαδημίες του εξωτερικού. Δεν θα θέλαμε να αναφερθούμε σήμερα στην ευθύνη της μουσικής παιδείας ή της παιδείας των πολιτών γενικότερα. Σημαντικό είναι να γνωρίζει κανείς τι μπορεί να κάνει ως φορέας καλλιτεχνικής δράσης.

Πρώτιστο μέλημα θα πρέπει να είναι η προσέγγιση του απλού πολίτη στο συμφωνικό άκουσμα. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί, όχι μόνο με μετακλήσεις γνωστών καλλιτεχνικών συντελεστών ή με ενδιαφέρουσες θεματικές μουσικές ενότητες, αλλά και με διάφορους άκρως ενδιαφέροντες τρόπους:

- *Συνδυασμός της μουσικής με λογοτεχνία και ποίηση.* Ας αναφέρουμε ένα παράδειγμα: Η χώρα μας έχει μεγάλη παράδοση λογοτεχνών και ποιητών. Επίσης, πολλοί ξένοι λογοτέχνες και ποιητές έχουν καταπιαστεί με ελληνική θεματολογία. Με δεδομένο λοιπόν ότι και πολλοί αξιόλογοι συνθέτες έχουν εμπνευστεί από τα σχετικά θέματα, η συμμετοχή ηθοποιών σε μια συναυλία μπορεί να αποβεί άκρως ενδιαφέρουσα. Ο ηθοποιός διαβάζει το λογοτεχνικό κείμενο και στη συνέχεια η ορχήστρα αποδίδει ένα μουσικό αριστούργημα, δημιουργώντας συνειρμικές εικόνες στον θεατή–ακροατή.

- *Συνδυασμός της μουσικής με την τέχνη της φωτογραφίας.* Υπάρχουν μουσικά αριστουργήματα περιγραφικής–προγραμματικής μουσικής. Μεγάλοι συνθέτες εμπνεύστηκαν από συγκεκριμένους ζωγραφικούς

πίνακες ή από συγκεκριμένες τοποθεσίες. Πόσο όμορφη είναι η εικόνα του εντυπωσιασμένου άνδρα που τρέχει ανάμεσα στους πίνακες του Βαν Γκογκ ακούγοντας μουσική του Σοπέν στα *Όνειρα* του Κουροσάβα!

- *Συνοδεία βωβού κινηματογράφου*. Εδώ και εβδομήντα χρόνια, γενιές και γενιές απολαμβάνουν, ψυχαγωγούνται και δεν χορταίνουν με τα αριστουργήματα του βωβού κινηματογράφου, της πρώτης εποχής της έβδομης τέχνης. Τι όμορφη και τη συναρπαστική μπορεί να είναι η παρακολούθηση μιας ταινίας με τη ζωντανή συνοδεία από συμφωνική ορχήστρα!

- *Υπαίθριες συμφωνικές βραδιές*. Χιλιάδες οικογένειες απολαμβάνουν στη χώρα μας τα δροσερά καλοκαιρινά βράδια με περιπάτους. Εκεί, μέσα στην πόλη, και ξαφνικά μια ορχήστρα να παίζει Νίνο Ρότα. Το συμφωνικό άκουσμα δίπλα σε όλους με απλόχερη διάθεση για όλους, με οικείες μελωδίες από αριστουργήματα δημοφιλών συνθετών.

- *Βραδιές συμφωνικού ροκ*. Η μουσική που κατέκτησε τη νεολαία, και όχι μόνο κατά τις τελευταίες δεκαετίες, εμπλουτίζει το άκουσμά της με τη σύμπραξη συμφωνικής ορχήστρας. Πολλοί διάσημοι τραγουδιστές ροκ το επιδιώκουν και το υποστηρίζουν στις μέρες μας. Η ηλεκτρική κιθάρα μαζί με το όμποε, το φλάουτο, τα κόρνα και όλη τη συμφωνική ορχήστρα!

Ο καλλιτεχνικός σχεδιασμός που ακολουθείται στην Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης (ΚΟΘ) κατά τα τελευταία χρόνια έχει στοχεύσει

στην οικειοποίηση αυτού του συμφωνικού ακούσματος με απτά και επιτυχή αποτελέσματα.

- Οι συναυλίες της ΚΟΘ με λογοτεχνία–ποίηση–φιλοσοφία και μουσική διείσδυσαν σε νέο κοινό. Κείμενα και ποιήματα Σολωμού, Σεφέρη, Καβάφη κ.λπ. διαβασμένα από καταξιωμένους έλληνες ηθοποιούς, ενώ η ΚΟΘ απέδιδε αριστουργηματικά έργα του Μπετόβεν, του Σιμπέλιους ή του Πουτσίνι, δημιούργησαν συνειρμικές εικόνες τέχνης.

- Η παρουσίαση της *Συμφωνίας των Άλπεων* του Ρίχαρντ Στράους, ενός από τα μεγαλειωδέστερα έργα της ιστορίας της συμφωνικής μουσικής, με την παράλληλη φωτογραφική προβολή (Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης) καλλιτεχνικών φωτογραφιών από τα τοπία που ενέπνευσαν τον μεγάλο συνθέτη, κατέστησαν πολύ πιο οικείο στο κοινό το άκουσμα του έργου.

- Η παρουσίαση των ταινιών *Metropolis* του Φριτς Λανγκ, *Τα Φώτα της Πόλης* του Τσάρλι Τσάπλιν, *Το Φάντασμα της Όπερας* (στην πρωτότυπη εκδοχή του) με τη ζωντανή συνοδεία της ΚΟΘ έφεραν στην αίθουσα της συναυλίας πολλές οικογένειες, οι οποίες δεν είχαν ξανακούσει συμφωνική ορχήστρα.

- Η παρουσίαση του έργου *Το Χαμόγελο της Τζοκόντας* του Μάνου Χατζιδάκι σε ανοιχτό χώρο πλημμύρησε το Θέατρο Γης με χιλιάδες ακροατές. Πολλοί από αυτούς άκουγαν ζωντανά συμφωνική ορχήστρα για πρώτη φορά.

- Ο Ian Gillan των Deep Purple και η Allanah Myles συνέπραξαν με την ΚΟΘ σε βραδιές συμφωνικού ροκ, φέρνοντας και αυτοί με τη σειρά τους νέο, δηλαδή καινούργιο, κοινό κοντά στην ορχήστρα.

Αδιαμφισβήτητα, ο συμφωνικός ήχος έχει τεράστιες επιλογές και δυνατότητες. Ζητούμενο παραμένει πάντοτε η διάδοση της ποιοτικής μουσικής. Καμιά μουσική δεν είναι για τους λίγους. Στατιστικά, μετά από τις συναυλίες αυτές, παρατηρήσαμε σαφή αύξηση του κοινού ακόμη και στις παραδοσιακού τύπου συναυλίες της ορχήστρας μας. Και εντέλει αυτό είναι το ζητούμενο: Μπετόβεν και Τσαϊκόφσκι, καθώς και σύγχρονες μουσικές δημιουργίες Ελλήνων συνθετών όχι για εκατό αλλά για χίλια πεντακόσια άτομα.

Ο Στραβίνσκι έχει πει ότι η δημιουργία και ακρόαση της μουσικής τέχνης περιλαμβάνει δύο σκέλη: το καλλιτεχνικό (αυτό για το οποίο εκφέρουν εμπεριστατωμένη άποψη οι γνώστες και ειδικοί) και το αισθητικό (αυτό για το οποίο μπορεί να εκφέρει άποψη ο καθένας, κατά το «περί ορέξεως ουδείς λόγος»). Πολλές φορές όμως, αυτό το «αισθητικό» του μη ειδικού ακροατή επηρεάζεται υποσυνείδητα ή, εν πάση περιπτώσει, με μη κατανοητό σ' αυτόν τρόπο, από την καλή ή την κακή εκτέλεση του μουσικού έργου.

Πάνω απ' όλα, με συστηματική δουλειά στο καλλιτεχνικό σκέλος, η οποία έχει ως στόχο τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ήχου της ορχήστρας (του δεσίματος των ομάδων ορ-

γάνων της, του συγχρονισμού της, της συστηματικής καλλιέργειας της ορθοτονίας, της μουσικής ισορροπίας, της μουσικής φράσης και πολλών άλλων συστατικών, τα οποία δεν είναι της παρούσης για να αναπτυχθούν), κατακτάται και διατηρείται το υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο. Αυτό για το οποίο υποσυνείδητα ή ενσυνείδητα χαίρονται και από το οποίο ψυχαγωγούνται όλοι οι ανήσυχοι άνθρωποι που πλησιάζουν την τέχνη.

Με τον τρόπο αυτό, το σύγχρονο ελληνικό μουσικό δυναμικό μπορεί να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα οχήματα δραστηριοποίησης του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού γενικότερα.

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Μια πρώτη επαφή

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΟΥΖΑΚΗ*

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, μια εκδήλωση με ξεχωριστή ταυτότητα και διακριτή θέση στο παγκόσμιο φεστιβαλικό τοπίο, μια εκδήλωση στην οποία το θέαμα συναντά την πνευματικότητα και η ανακάλυψη αποτελεί οδηγό, πλησιάζει τα 50 χρόνια ζωής. Συμπορεύομαι μαζί του τα τελευταία τέσσερα. Μια τετραετία γεμάτη γόνιμες προκλήσεις, αλλά και υψηλούς στόχους. Βασική μας επιδίωξη ήταν να «εγγραφεί» το Φεστιβάλ στην ατζέντα των επαγγελματιών του κινηματογράφου ως το σημαντικότερο ετήσιο κινηματογραφικό ραντεβού στην περιοχή. Να εδραιωθεί η Θεσσαλονίκη ως πολιτιστικό σταυροδρόμι της Νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Μεσογείου, να αποτελέσει γέφυρα με τις αγορές του κόσμου, δί-

---

* *Η Δέσπινα Μουζάκη είναι καλλιτεχνική διευθύντρια του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.*

νοντας την ευκαιρία στις ελληνικές ταινίες να διεκδικήσουν τη θέση τους στη διεθνή αγορά. Να είναι το Φεστιβάλ χρήσιμο για τους δημιουργούς, για τους επαγγελματίες, αλλά και για το κοινό, καθώς εξίσου σημαντικός είναι και ο εκπαιδευτικός του ρόλος. Σε μια δύσκολη εποχή σαν τη σημερινή, το Φεστιβάλ καλείται να μεταλαμπαδεύσει την αγάπη για την τέχνη του κινηματογράφου, να «εκπαιδεύσει» με τον καλύτερο τρόπο τις αυριανές γενιές θεατών.

Οι στόχοι που θέσαμε εξαρχής έχουν σε μεγάλο βαθμό εκπληρωθεί. Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης έχει καταξιωθεί πλέον ως μία από τις σημαντικότερες κινηματογραφικές διοργανώσεις σε παγκόσμια κλίμακα, έχει ενισχύσει και προβάλει το έργο των Ελλήνων δημιουργών και έχει μεταμορφώσει τη Θεσσαλονίκη σε πόλο έλξης όλων των κινηματογραφικών δυνάμεων της ευρύτερης γεωγραφικής μας περιοχής.

Ενδεικτικό της επιτυχίας του Φεστιβάλ, είναι ότι το *Screen International* το κατέταξε στα 25 σημαντικότερα φεστιβάλ του κόσμου, η Ευρωπαϊκή Επιτροπή το επέλεξε ανάμεσα στις δέκα πιο αντιπροσωπευτικές πολιτιστικές και αθλητικές διοργανώσεις της Ευρώπης, η στήριξή του από το πρόγραμμα Media της Ε.Ε. είναι διαρκής και πολύτιμη, ενώ έγινε αντικείμενο διακλαδικών και επιστημονικών ερευνών από την Ευρωπαϊκή Επιτροπή και από μεγάλα πανεπιστημιακά ιδρύματα παγκοσμίου αναγνώρισης του εξωτερικού και του εσωτερικού.

Οι αναπτυξιακές δράσεις του Φεστιβάλ, η Agora, το Crossroads, το Salonica Studio, το Bal-

kan Fund, αλλά και το Balkan Works in Progress, που συγκροτούν το Industry Center, προσελκύουν κάθε χρόνο και περισσότερους επαγγελματίες και λειτουργούν ως μοχλός ανάπτυξης για τον ελληνικό κινηματογράφο.

Χαρακτηριστικό είναι ότι στην 3η Αγορά, υποστηρίχθηκε η διανομή 283 ταινιών εκ των οποίων 73 από την Ελλάδα και 80 από τη ΝΑ Ευρώπη και Μεσόγειο. Η Agora ξεκινώντας τρία χρόνια πριν, ως αναπτυξιακή δράση με καθαρά καινοτόμο χαρακτήρα, έχει επιτύχει να εξασφαλίσει τη μέγιστη συμμετοχή Ελλήνων και ξένων επαγγελματιών του χώρου – παραγωγών, διανομέων, προγραμματιστών φεστιβάλ, εκπροσώπων ινστιτούτων και σωματείων. Παράλληλα, παρουσιάζει προγράμματα όπως το Balkan Works in Progress, σε συνεργασία με τις Ματιές στα Βαλκάνια, δίνοντας την ευκαιρία στους επαγγελματίες να ανακαλύψουν ταινίες από την περιφέρεια των Βαλκανίων πριν από την ολοκλήρωσή τους και να συμμετάσχουν σε αυτές ως συμπαραγωγοί. Τέλος, φέτος σε πειραματικό στάδιο ξεκίνησε η ψηφιακή λειτουργία της Αγοράς, διαδικασία που θα δώσει στη συγκεκριμένη δράση μια νέα δυναμική, φέρνοντάς την στην παγκόσμια πρωτοπορία των κινηματογραφικών αγορών. Στο πλαίσιο του Industry Center είναι και το Balkan Fund – το Βαλκανικό Ταμείο Ανάπτυξης Σεναρίων του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, το οποίο συνεχίζει την επιτυχημένη λειτουργία του για έκτη συνεχή χρονιά. Αλλά και το φόρουμ συμπαραγωγής Crossroads, το οποίο στα τρία χρόνια λειτουργίας του έχει παρουσιάσει σχέδια

κινηματογραφικών ταινιών που μετά τη συμμετοχή τους σε αυτό –και χάρη σ' αυτή– προχωρούν στην ολοκλήρωσή τους. Κι ακόμα το Salonica Studio, η εκπαιδευτική πρωτοβουλία του Φεστιβάλ για τους ειδικευόμενους στην παραγωγή φοιτητές ευρωπαϊκών κινηματογραφικών σχολών σε συνεργασία με το Τμήμα Κινηματογράφου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, το οποίο εντάσσεται πλέον στο ευρωπαϊκό πρόγραμμα Four Corners.

Δεν είναι όμως μόνο η αναπτυξιακή δραστηριότητα που ελκύει τους ανθρώπους του χώρου. Είναι το υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο του Φεστιβάλ, το ξεκάθαρο στίγμα του, ο προσανατολισμός του στα πιο καινοτόμα και πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής, οι νέοι δημιουργοί που χαράσσουν τους μελλοντικούς δρόμους του παγκόσμιου σινεμά. Κάθε χρόνο, το πρόγραμμα του Διεθνούς Διαγωνιστικού, που αποτελεί την αιχμή του δόρατος της διοργάνωσης, παρουσιάζει μια πρισματική εικόνα του παγκόσμιου νέου κινηματογράφου. Επιλέγουμε τα πιο ελπιδοφόρα ξεκινήματα σκηνοθετών απ' όλο τον κόσμο, «ξεκινήματα» που μοιάζουν περισσότερο με «αφίξεις» στην καλλιτεχνική ωριμότητα. Όλοι τους εκπροσωπούν ένα σινεμά που αντιμετωπίζει με περισσότερη ευθύτητα και σαφήνεια τα προβλήματα της δύσκολης εποχής που διανύουμε. Αυτές οι νέες προσεγγίσεις εκφράζονται με καινούριες κινηματογραφικές προτάσεις, οι οποίες πραγματοποιούν το παρθενικό τους ταξίδι στη Θεσσαλονίκη. Σ' αυτές εντάσσονται πάντα και οι δυναμικές προτάσεις νέων Ελλήνων δημιουργών. Επιθυμία του Φε-

στιβάλ είναι να φέρει τους Έλληνες κινηματογραφιστές σε επαφή με το διεθνές κινηματογραφικό τοπίο και να προβάλλει το έργο τους στην παγκόσμια κινηματογραφική αγορά. Μ' αυτή τη λογική δημιουργήσαμε και δύο νέα προγράμματα: Το Digital Wave, που παρουσιάζει τα τελευταία 3 χρόνια τις ψηφιακές ταινίες Ελλήνων δημιουργών, αλλά και το Generation Next, ένα νέο πρόγραμμα που στόχο έχει να φωτίσει το έργο των ανερχόμενων Ελλήνων κινηματογραφιστών.

Στην ανάδειξη του πρωτοποριακού, του ανατρεπτικού και του ανανεωτικού αποσκοπεί και η τελευταία καινοτομία του διεθνούς μας προγράμματος: το πιλοτικό Experimental Forum, στραμμένο κατ' αποκλειστικότητα στον πειραματικό κινηματογράφο. Κι ακόμα μία πρωτοβουλία: αναλαμβάνοντας τις ευθύνες που μας αναλογούν για τις δραματικές κλιματολογικές αλλαγές που υφίσταται ο πλανήτης μας, ξεκινήσαμε φέτος έναν Διάλογο για το Πράσινο, φιλοδοξώντας να εμφυσήσουμε στο κοινό μια ανάλογη αίσθηση ευθύνης δείχνοντας έναν πράσινο δρόμο προς το 50ό Φεστιβάλ και στοχεύοντας σταδιακά να αφήνουμε πίσω μας ένα πιο ορθολογικό οικολογικό αποτύπωμα.

Η φιλοσοφία όλων των προγραμμάτων του Φεστιβάλ, νέων και ήδη καθιερωμένων, είναι η ίδια που διέπει εδώ τη διοργάνωση τα τελευταία τέσσερα χρόνια: η επιθυμία να αναδείξουμε το καινούργιο, η επιθυμία να δώσουμε την ευκαιρία σε κάθε κινηματογραφική έκφραση, ανεξάρτητα από τη φόρμα, ανεξάρτητα από τα

μέσα, ανεξάρτητα από τους τρόπους, να βρει τη θέση της στο κινηματογραφικό στερέωμα, να συναντήσει το κοινό της, να μπορέσει να υπάρξει. Γιατί χωρίς την έκθεση, χωρίς την αναμέτρηση με το κοινό, η τέχνη του κινηματογράφου, ειδικά στις δύσκολες και μεταβατικές περιόδους που διανύουμε, δεν μπορεί να υπάρξει.

Αυτή είναι η δύναμη του κινηματογράφου: να καταργεί τους περιορισμούς, τις δεσμεύσεις, τη συχνά πεζή όψη της καθημερινότητας και να μας ανυψώνει στον κόσμο των ιδεών, των ονείρων, της τέχνης, του μεγαλείου. Μπορεί αυτή η μέθεξη να μην συμβαίνει συχνά, όμως αυτή αναζητούμε με επιμονή κάθε φορά που ξεκινάμε την περιπέτεια αυτού του Φεστιβάλ κι ευτυχώς κάθε χρόνο έχουμε την τύχη να τη ζούμε μέσα από έναν αληθινά πολύτιμο συντονισμό μεταξύ όλων όσοι κάνουν το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αυτό που είναι. Τους δημιουργούς που προσφέρουν τις ταινίες τους, τους ανθρώπους που μέσα από τους μηχανισμούς της παραγωγής τούς κάνουν πράξη, το κοινό και τους κριτικούς που τις βιώνουν, τις αποκρυπτογραφούν και τις αντανακλούν μέσα από το δικό τους βλέμμα.

Τι είναι Τέχνη;
Ένα κείμενο για αρχάριους

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΤΑΡΑΣ*

Η τέχνη μοιάζει με κοινωνικό φαινόμενο, αλλά στην ουσία είναι σχεδόν φυσικό φαινόμενο, κάτι σαν ηφαιστειακή εκτόνωση.

Δεν καταγράφει την ιστορία ούτε κάνει ιστορία ούτε προηγείται της εποχής της ούτε την ακολουθεί. Η τέχνη είναι ο έρωτας, με την πλατύτερη σημασία της λέξης, είναι η έκφραση και το ξεχείλισμα μιας πληρότητας.

Δεν υπακούει σε θεωρίες, τις οποίες διαψεύδει μονίμως, έχει δική της λογική και δεν ερμηνεύεται με λόγια.

Η τέχνη δεν είναι μαχητική ή ήρεμη, αλλά είναι σαν τον άνεμο, που άλλοτε είναι άγριος και δυνατός και άλλοτε γαλήνιος.

---

* *Ο Δημήτρης Μυταράς είναι ζωγράφος, καθηγητής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και ακαδημαϊκός.*

Η τέχνη δεν μορφώνει αλλά κάνει κάτι περισσότερο, σε συνδέει με το μυστήριο της ύπαρξης.

Η τέχνη δεν αποδίδει δικαιοσύνη, είναι πέρα απ' αυτή.

Η τέχνη δεν στρατεύεται, αλλά ανήκει στους αθώους είτε αυτοί βρίσκονται στη φυλακή είτε πρόκειται για τον αυστηρό διευθυντή της απέναντι επιχείρησης.

Η τέχνη απευθύνεται σε ελεύθερους ανθρώπους, αλλά είναι πολύ δύσκολο να καταλάβει κανείς ποιοι είναι οι ελεύθεροι άνθρωποι.

Η τέχνη δεν ερμηνεύεται ούτε με πολιτικά ούτε με καλλιτεχνικά μανιφέστα.

Οι σχολές, τα υλικά, οι τεχνοτροπίες, οι κοινωνικές ανακατατάξεις, οι συζητήσεις, οι φιλοσοφίες και τα κείμενα ασχολούνται μόνο με τα ερεθίσματα που δημιουργούν την τέχνη. Την ίδια όμως τίποτε απολύτως δεν την ερμηνεύει.

Η τέχνη δεν έχει σχέση με το μάρκετινγκ, τους πλειστηριασμούς και τις τιμές – όλα αυτά είναι ξένα σώματα.

Το σπήλαιο του Λάσκο δεν ήταν γκαλερί. Ο καλλιτέχνης συχνά δεν γνωρίζει αν αυτό που έκανε είναι καλό ή κακό. Σπάνια οι πρωτοπόροι πιστεύουν ότι είναι πρωτοπόροι. Για την πρωτοπορία τους σίγουροι είναι αυτοί που τους ακλουθούν.

Η τέχνη δεν απομυθοποιείται.

«Όταν ξύσεις ένα αληθινό έργο τέχνης θα τρέξει λίγο αίμα», λέει κάποιος.

Πολλά πράγματα μιμούνται την τέχνη και πολλοί μιμούνται τους καλλιτέχνες.

Πολλοί καλλιτέχνες απαντούν σε ερωτήσεις που δεν υποψιάζονται. Απαντούν σε ανθρώπους που δεν γνώριζαν την ερώτηση. Άλλο είναι η μόρφωση και άλλο η καλλιέργεια του πνεύματος.

Η τέχνη ερμηνεύεται μόνο με τέχνη, όπως ο πιανίστας ερμηνεύει τη μουσική σύνθεση.

Η τέχνη δεν προοδεύει ποτέ, μην τη συγχέουμε με την επιστήμη, απλώς αλλάζει πρόσωπα και τρόπους για να πει κάθε φορά τα ίδια πράγματα.

Η τέχνη είναι κάτι πολύ απλό και ο καλλιτέχνης ένας σοφός.

Σοφή και η γιαγιά του απέναντι διαμερίσματος, σοφός –καθόλου απίθανο– και ο πρόεδρος της Ακαδημίας.

Δείτε τα πρόσωπα των ανθρώπων καθώς περνούν από τις διαβάσεις των πεζών. Δείτε τους φθαρμένους τοίχους με τις σχισμένες αφίσες και τα πολύχρωμα συνθήματα.

Δείτε το απέναντι δέντρο καθώς βγαίνουν οι μικροί βλαστοί περιμένοντας την άνοιξη. Θα έχετε κάνει μια καλή αρχή και υπάρχει ελπίς να αισθανθείτε τα έργα όλων των εποχών.

Το μήνυμα του έργου τέχνης είναι πάντα ποιητικό, ακόμη κι όταν παριστάνει τις σφαγές της Χίου ή τις αρβύλες του Βαν Γκογκ.

Δεν είναι υποχρεωτικό να αισθάνεστε και να αγαπάτε την τέχνη.

Απλώς είναι ένα προνόμιο. Αλλά τι προνόμιο!

Δημήτρης Μυταράς, *Τόξο, 1994*
Εθνική Πινακοθήκη, *«100 χρόνια». Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*

Μια πολιτική για τις Τέχνες

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ*

Πρέπει να απαλλαγούμε από το ιδεολόγημα περί «πολιτισμού», που μπορεί να σημαίνει τα πάντα και τίποτε, και να σκύψουμε σοβαρά (αν μας ενδιαφέρει) πάνω από συγκεκριμένα αντικείμενα – τις τέχνες φερ' ειπείν.

Μας χρειάζεται μια πολιτική για τις τέχνες. Για πολλούς λόγους. Δεν είναι μόνο το ιστορικό συγκριτικό πλεονέκτημα της χώρας που εκφράζεται με το στερεότυπο «Ελλάδα, το λίκνο του πολιτισμού»· ούτε η αυτονόητη ανάγκη σύμπλευσης με το ευρωπαϊκό κεκτημένο· είναι και άλλοι λόγοι, πιο πεζοί ενδεχομένως, που συνηγορούν υπέρ μιας γενναίας και αποτελεσματικής παρέμβασης της Πολιτείας για τη δημιουργία και την εμπέδωση μιας εναλλακτικής

* *Ο Βασίλης Παπαβασιλείου είναι σκηνοθέτης, αντιπρόεδρος ΔΣ του Εθνικού Κέντρου Θεάτρου και Χορού.*

εσωτερικής αγοράς τεχνών. Ο όρος δεν πρέπει να εκπλήσσει. Τη στιγμή που η τρέχουσα αγορά στον τόπο μας ρυθμίζεται σήμερα σχεδόν μονομερώς από παράγοντες, όπως η τεχνητά γιγαντωμένη φούσκα των ΜΜΕ και οι ομόλογες εμπορευματικές δυνάμεις, είναι κατεπείγουσα ανάγκη να διατυπωθεί με σαφήνεια το νέο περίγραμμα της δημόσιας παρέμβασης στον χώρο των τεχνών. Πρόκειται σήμερα πια, με όρους δικαιοσύνης, για μια αναγκαία αντιρρόπηση της μονοκρατορίας του εμπορεύματος στη φάση της ηγεμονίας του καπιταλισμού του θεάματος.

Μακριά από την αποσπασματικότητα και τις παθογένειες του παρελθόντος, μακριά από συσσίτια και προστασίες «ημετέρων», η νέα πολιτική θα πρέπει να στοχεύει στην ανάπτυξη, εγγυώμενη την αυτονομία των πνευματικών/καλλιτεχνικών παραγωγών. Πειράματα, όπως το νέο πρόσωπο του Ελληνικού Φεστιβάλ, υποδεικνύουν μια κατεύθυνση για την άρθρωση μιας τέτοιας πολιτικής, που θα πρέπει να καλύψει ένα ευρύ πλέγμα παραγόντων – από την καλλιτεχνική εκπαίδευση, τη χρηματοδότηση και την υλική υποδομή ως τη δομή παραγωγής και διανομής των «συμβολικών αγαθών».

Αναμόρφωση του νόμου «Περί Κινηματογραφικής Πολιτικής»

Η πρόταση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών

ΧΑΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ*

Η πρόταση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών και της πλειοψηφίας των φορέων της κινηματογραφικής κοινότητας αφορά ένα νόμο πλαίσιο για τον ελληνικό κινηματογράφο που ανταποκρίνεται στις σύγχρονες ανάγκες της κινηματογραφικής δημιουργίας, παραγωγής και προβολής, έχει σαφέστατη αναπτυξιακή κατεύθυνση, εθνική στρατηγική για την ενίσχυση της κινηματογραφικής τέχνης και –το κυριότερο– τα θέματα του ελληνικού κινηματογράφου αντιμετωπίζονται στο σύνολό τους και όχι αποσπασματικά.

Η πρόταση αυτή εξασφαλίζει το δημόσιο συμφέρον και ενθαρρύνει τη συνέργεια με τον ιδιωτικό τομέα μέσα από σύγχρονες μεθόδους ενισχύσεων και επενδυτικών κινήτρων. Με ευέ-

* *Ο Χάρης Παπαδόπουλος είναι πρόεδρος της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών.*

λικτα σχήματα, συγκεκριμένους στόχους, συνέργειες με τις υγιείς δυνάμεις της αγοράς και διεύρυνση των πηγών χρηματοδότησης, δημιουργεί προϋποθέσεις ανάπτυξης, προωθεί την κινηματογραφική τέχνη εντός και εκτός συνόρων, ενθαρρύνει και υποστηρίζει τις διεθνείς συνεργασίες, δίνει ευκαιρίες στους νέους και συνδέει τον ελληνικό κινηματογράφο με την κοινωνία, την οικονομία και την τεχνολογική εξέλιξη.

Οι πολιτισμικές αξίες της γηραιάς ηπείρου υπήρξαν ασφαλώς ένα τεράστιο πεδίο άντλησης ιδεών για τους εμπνευστές της ένωσης των ευρωπαϊκών λαών. Οι βασικές επιδιώξεις όμως των κρατών της Ευρωπαϊκής Ένωσης για την οικονομική ενοποίηση και τη δημιουργία μιας ενιαίας αγοράς άφησαν στο περιθώριο της ευρωπαϊκής οικοδόμησης τον πολιτισμό.

Η ίδια η Ευρωπαϊκή Ένωση έχει ήδη αναγνωρίσει ότι η επιδότηση του κινηματογράφου και γενικότερα των οπτικοακουστικών έργων δεν είναι καθόλου πολυτέλεια αλλά πρώτιστη ανάγκη.

Έτσι –και σε συνέχεια της «πολιτιστικής εξαίρεσης» της Σύμβασης της Ρώμης– δημιουργήθηκε το πρόγραμμα MEDIA, το οποίο ενισχύει την ανάπτυξη σχεδίων παραγωγής, προώθησης, διανομής, εκπαίδευσης, κατάρτισης επαγγελματιών και τα φεστιβάλ των οπτικοακουστικών έργων.

Το πρόγραμμα MEDIA λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς τις εθνικές δομές που στηρίζουν την κινηματογραφική δημιουργία στις χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης, (χωρίς ποτέ η Ελ-

λάδα να θεσμοθετήσει συμπληρωματικές δομές). Αντίστοιχα, οι χώρες του Συμβουλίου της Ευρώπης, στο οποίο συμμετέχει και η Ελλάδα, έχουν συστήσει ένα ταμείο χρηματοδότησης ευρωπαϊκών κινηματογραφικών έργων, το EURIMAGES.

Παγκοσμίως σήμερα, ο ρόλος του πολιτισμού στην κοινωνική και την οικονομική ανάπτυξη των χωρών τα τελευταία χρόνια αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία, συμπεριλαμβανομένης της παραγωγής κινηματογραφικών ταινιών και λοιπών οπτικοακουστικών έργων. Η παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών συμβάλλει στην προβολή κάθε χώρας και την ενίσχυση της ταυτότητάς της σε διεθνές επίπεδο και ταυτόχρονα επιφέρει σημαντικότατες οικονομικές επιπτώσεις στην αντίστοιχη αγορά και βιομηχανία. Ζητούμενο μιας εθνικής κινηματογραφικής πολιτικής είναι η ισχυροποίηση της οικονομικής πλευράς του κινηματογράφου να συνδυάζεται και με την ισχυροποίηση της καλλιτεχνικής και της πολιτισμικής του υπόστασης.

Με βάση τα παραπάνω, διαμορφώθηκε τα τελευταία 30 χρόνια το ευρωπαϊκό μοντέλο κινηματογραφικής παραγωγής το οποίο ορίζεται ως *μικτή οικονομία*, που δηλαδή συνδυάζει δημόσια ενίσχυση και ιδιωτική χρηματοδότηση.

Η κατάσταση στην Ελλάδα σήμερα

Οι πόροι χρηματοδότησης της ελληνικής κινηματογραφίας, σε όλο το εύρος των δραστηριοτήτων και παρεμβάσεων της Πολιτείας (Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου/ΕΚΚ, κρατικά

κινηματογραφικά βραβεία, ενίσχυση φεστιβάλ, σωματείων κ.ά.) είναι κυρίως κρατικοί και δίνονται:

1) ως ένα μέρος του ποσού των εισπράξεων από τον ειδικό φόρο επί των εισιτηρίων των προβαλλόμενων ταινιών·
2) ως ένα μέρος από τα κονδύλια που εισπράττει το ΥΠΠΟ με ειδικούς κωδικούς από τον κρατικό προϋπολογισμό·
3) ως χρηματοδοτήσεις ορισμένων κινηματογραφικών ταινιών από την ΕΡΤ Α.Ε.

Πολύ πρόσφατα, η ελληνική κινηματογραφία απέκτησε στοιχειώδεις σταθερούς πόρους κρατικής ενίσχυσης, με την εγγραφή στον τακτικό προϋπολογισμό του ΥΠΠΟ κωδικών αριθμών οι οποίοι προβλέπουν μια πάγια και σταθερή πηγή για τη χρηματοδότησή της από τον κρατικό προϋπολογισμό. Αν και έχουν αυξητική τάση, τα ποσά αυτά κρίνονται ανεπαρκή για την παραγωγή.

Ο κανονισμός υποστήριξης της παραγωγής του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου προκηρύσσει μεν διάφορα προγράμματα ετήσιας χρηματοδότησης ταινιών, «ο αριθμός των οποίων όμως εξαρτάται από την εισροή των ανάλογων ποσών από τις πηγές χρηματοδότησης» με αποτέλεσμα να διεκπεραιώνει αντί να συμβάλλει στην ανάπτυξη.

Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με ένα παρωχημένο φορολογικό σύστημα, την έλλειψη θεσμοθετημένων αναπτυξιακών μέτρων και τον έλεγχο του δικτύου διανομής από τις αμερικάνικες ταινίες κατά 80%, είναι οι κύριες αιτίες που αποθαρρύνουν τους Έλληνες δημιουργούς και

τις μικρομεσαίες ελληνικές εταιρείες από κάθε σκέψη σοβαρών επενδύσεων προκειμένου να παράξουν ανταγωνιστικά έργα, να προσαρμοστούν σε νέες τεχνολογίες και γενικά να προχωρήσουν σε νέα επιχειρηματικά ρίσκα. Σήμερα, το κυρίαρχο χαρακτηριστικό της ελληνικής κινηματογραφίας είναι η στασιμότητα και βασίζεται μόνο σε ανεξάρτητες προσπάθειες.

Παρ' όλα αυτά, και παρότι στο παρελθόν η Πολιτεία δεν επέδειξε έμπρακτο ενδιαφέρον για την ύπαρξη σύγχρονης κινηματογραφικής παιδείας, τα τελευταία τριάντα χρόνια ο ελληνικός κινηματογράφος είναι μια δυναμική μορφή έκφρασης του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού.

Είναι ο καλύτερος πολιτιστικός πρεσβευτής της χώρας μας στο εξωτερικό. Οι ελληνικές ταινίες παρουσιάζονται στα διεθνή κινηματογραφικά Φεστιβάλ σε όλες τις γωνίες του πλανήτη. Δεκάδες είναι τα διεθνή βραβεία και οι διακρίσεις που έφεραν οι Έλληνες κινηματογραφικοί δημιουργοί στη χώρα.

Επιπλέον, το ελληνικό κοινό αποζητά την ελληνική ταινία και τα τελευταία χρόνια την καθιστά ισχυρότερη εμπορικά από πολλά blockbusters («Πολίτικη Κουζίνα», «Νύφες», «Ελ Γκρέκο» κ.ά.).

Στην Ελλάδα παράγονται κάθε χρόνο κατά μέσο όρο 15-20 ταινίες μυθοπλασίας, 8-12 ταινίες ντοκιμαντέρ μεσαίου και μεγάλου μήκους, και 30-35 ταινίες μικρού μήκους.

Η συνολική ετήσια επένδυση στην παραγωγή όλων αυτών των ταινιών ήταν μέχρι το 2004 10–12 εκατ. ευρώ. Το ποσό αυτό είναι ίσο σχε-

δόν με τον προϋπολογισμό μιας ταινίας ευρωπαϊκής παραγωγής.

Η ετήσια χρηματοδότηση του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου, από τους κρατικούς πόρους, για όλες τις δραστηριότητές του συμπεριλαμβανομένης και της μισθοδοσίας του προσωπικού ήταν περίπου 7,5–8 εκατ. ευρώ μέχρι το 2004.

Οι ιδιωτικές επιχειρήσεις συμμετείχαν περίπου με το 50%. Το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου μέχρι και 35–38%, η ΕΡΤ Α.Ε. με 8–10%, το ταμείο των χωρών του Συμβουλίου της Ευρώπης, EURIMAGES 2–3% και το MEDIA με 1–1,5% περίπου. Μάλιστα κατά την περίοδο 2004-2007 το ποσό αυτό συρρικνώθηκε, ευτυχώς όμως το 2008 αποκαταστάθηκε το ύψος του σε περίπου 10 εκατ. ευρώ. Θεωρείται όμως ακόμα ανεπαρκές, συγκρινόμενο τόσο με τις ανάγκες του χώρου, όσο και με τα αντίστοιχα στην Ευρώπη.

Έχει ενδιαφέρον να δούμε τις κρατικές χρηματοδοτήσεις κατά την ίδια περίοδο άλλων Ευρωπαϊκών Κινηματογραφικών Κέντρων χωρών με ίδιο περίπου πληθυσμό με αυτόν της Ελλάδας. Πορτογαλία: 18 εκατ. ευρώ, Βέλγιο: 33 εκατ. ευρώ (21 εκατ. για Γαλλόφωνους και 12 εκατ. ευρώ για Φλαμανδούς), Δανία: 51 εκατ. ευρώ, Σουηδία: 41 εκατ. ευρώ, Φινλανδία: 18,6 εκατ. ευρώ. Ενδεικτικά η Γαλλία δίνει 592 εκατ. ευρώ, η Ισπανία 244 εκατ. ευρώ, η Ιταλία 208 εκατ. ευρώ και το Λουξεμβούργο 18 εκατ. ευρώ.

Η ελληνική κινηματογραφία είναι μια εκρηκτική ύλη που μπορεί να πυροδοτήσει ένα νέο

διεθνές ενδιαφέρον όχι μόνο για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη αλλά και για ολόκληρη τη χώρα με πολλαπλά οικονομικά, πολιτιστικά και πολιτικά οφέλη.

Πρέπει όμως να απαντηθεί το ερώτημα: Θέλουμε η Ελλάδα, η οποία είναι μια ευνοημένη γεωγραφικά, ιστορικά, πολιτιστικά χώρα, με ικανούς δημιουργούς, να αναπτύξει μια εύρωστη και επικερδή κινηματογραφία; Θέλουμε από τη σημερινή στασιμότητα της ελληνικής κινηματογραφίας να περάσουμε σε μια φάση ανάπτυξης προς όφελος της κοινωνίας και της χώρας;

Η διεύρυνση της οικονομικής βάσης της ελληνικής κινηματογραφίας είναι το πρώτο βήμα προς αυτή τη κατεύθυνση.

Προς ένα νέο αναπτυξιακό πρότυπο

Η πρότασή μας είναι ένα νέο αναπτυξιακό πρότυπο, που θα βασίζεται στο σύστημα μικτής οικονομίας, με την έννοια της συνέργειας αφενός μιας σειράς σύγχρονων μέτρων ενίσχυσης της κινηματογραφικής τέχνης και στήριξης των δημιουργών και, αφετέρου μιας δέσμης κινήτρων για την αύξηση της επιχειρηματικότητας με στόχο την ποιοτική αναβάθμιση των ταινιών και την ανάδειξη υγιών επιχειρηματικών δομών.

Το νέο αυτό μοντέλο στηρίζεται στη θεσμοθέτηση φορολογικών και αναπτυξιακών κινήτρων για επενδύσεις στην παραγωγή ταινιών, με ταυτόχρονη αλλαγή του θεσμικού πλαισίου της κρατικής παρέμβασης. Μια παρέμβαση που θα

υποστηρίζει τις δημιουργικές και παραγωγικές δυνάμεις του κινηματογράφου.

Η θεσμοθέτηση κινήτρων σε συνδυασμό με την προσέλκυση χορηγών, την επιστροφή φόρου, τη δημιουργία υποδομής και τη συμμετοχή των τηλεοπτικών σταθμών στην παραγωγή ταινιών αποτελούν την πρώτη βασική δέσμη μέτρων, που μπορούν να δραστηριοποιήσουν δυνάμεις του ιδιωτικού τομέα και να δώσουν τεράστια δυναμική στην οικονομία του κινηματογράφου.

Το σύνολο των μέτρων αυτών συγκροτούν ένα πλέγμα διατάξεων με ενιαία κατεύθυνση και στόχο την ανάδειξη της κινηματογραφικής τέχνης σε σημαντικό παράγοντα ανάπτυξης της ελληνικής οικονομίας και του ελληνικού πολιτισμού και την προβολή της εντός και εκτός συνόρων.

Το ευχάριστο είναι ότι ο σημερινός Υπουργός Πολιτισμού κ. Μ. Λιάπης δείχνει να έχει κατανοήσει αυτά τα προβλήματα και διαβεβαιώνει την κινηματογραφική κοινότητα ότι ο νέος Νόμος για τον Κινηματογράφο σκοπεύει να υιοθετήσει μέτρα προς αυτή την κατεύθυνση σε συνεννόηση με το Υπουργείο Οικονομίας.

Τομείς Βασικών αλλαγών

Παραγωγή

Ποτέ μέχρι σήμερα, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν έχει υπαχθεί ως βιομηχανικό πολιτιστικό προϊόν σε αναπτυξιακό νόμο καμιάς κυβέρνησης με αποτέλεσμα:

1) Να μην υπάρχουν βασικά αναπτυξιακά κί-

νητρα που θα προσελκύσουν νέους επενδυτές στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή.

2) Τα ελάχιστα κονδύλια που προορίζονται για την παραγωγή ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών να είναι ανεπαρκή.
3) Το ποσό που επενδύεται για το σύνολο της ετήσιας ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής να είναι ίσο με το προϋπολογισμό μιας ευρωπαϊκής ταινίας!

Για 19η χρονιά η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή στερείται σοβαρών πόρων με την παράνομη παρακράτηση από τους τηλεοπτικούς σταθμούς του 1,5% που το Π.Δ. 285/1993 επιβάλλει να επενδύεται σε κινηματογραφικές ταινίες με προορισμό τις κινηματογραφικές αίθουσες.

Κοινή πεποίθηση είναι η ανάγκη αναδιοργάνωσης, εκσυγχρονισμού και οικονομικής ενδυνάμωσης του ΕΚΚ καθώς και η πλήρη απαλλαγή του από το καθεστώς του νόμου 3429/2005 περί ΔΕΚΟ.

Παρατηρείται χρόνια δραματική ανεπάρκεια στις πολιτικές ανάπτυξης της σεναριογραφίας στην Ελλάδα και στήριξης των κινηματογραφικών ειδών ντοκιμαντέρ-μικρού μήκους και κινουμένων σχεδίων. Σημειώνεται για πολλοστή φορά αδυναμία επεξεργασμένης εθνικής πολιτικής για τη στάση της Ελλάδας στα ευρωπαϊκά κινηματογραφικά προγράμματα MEDIA, EURIMAGES κ.ά.

Η διανομή και η κυκλοφορία των κινηματογραφικών ταινιών είναι το πρώτο πρόβλημα της ευρωπαϊκής και ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής. Η ανάγκη διεύρυνσης του ζωτικού χώρου για τις ελληνικές ταινίες στην ελληνική και διεθνή αγορά είναι βασική προϋπόθεση ανάπτυξης της ελληνικής κινηματογραφίας.

Οι μεμονωμένες κινηματογραφικές αίθουσες, που είναι χώροι πολιτισμού και πρέπει να προστατεύονται, κλείνουν η μία μετά την άλλη σε όλη την Ελλάδα. Και ενώ μειώνονται δραματικά οι κινηματογραφικές αίθουσες της μιας οθόνης κάτω από τη πίεση των MULTIPLEX CINEMAS, πολλοί δήμοι και πολλές περιοχές της χώρας με πληθυσμό 50-60 χιλιάδες κατοίκων δεν διαθέτουν ούτε μια κινηματογραφική αίθουσα.

Παρατηρείται παντελής έλλειψη κινήτρων για νέους επιχειρηματίες προκειμένου να ενθαρρυνθούν και να επενδύσουν στη δημιουργία σύγχρονων μονών αιθουσών προβολής της ελληνικής και ευρωπαϊκής κινηματογραφικής τέχνης, όπου αυτές δεν υπάρχουν.

Σημειώνεται η έλλειψη θεσμοθετημένων κινήτρων και κανόνων που θα βοηθούσε ώστε το Δίκτυο των 90 και πλέον δημοτικών κινηματογράφων να αποτελέσει ένα εναλλακτικό δίκτυο διανομής ελληνικών και ευρωπαϊκών ταινιών. Η έλλειψη κινήτρων και κανόνων οδήγησαν τις δημοτικές κινηματογραφικές αίθουσες σε ατονία και μαρασμό.

Είναι επίσης κοινή η διαπίστωση ότι η σημε-

ρινή στήριξη της προβολής, προώθησης και κυκλοφορίας των ελληνικών ταινιών στην ελληνική και διεθνή αγορά είναι ανεπαρκής. Θεωρείται αναγκαία η αναμόρφωση και ο εκσυγχρονισμός της Hellas Film και η συνεργασία της με τον Οργανισμό Προώθησης Εξαγωγών.

Θεσμικές αλλαγές – Βελτιώσεις υφιστάμενων οργάνων

Θεωρείται αναγκαία η αναβάθμιση του ρόλου του Γνωμοδοτικού Συμβουλίου Κινηματογράφου του ΥΠΠΟ και η μετεξέλιξη ένα Εθνικό Συμβούλιο Κινηματογραφίας. Το Συμβούλιο αυτό θα βοηθήσει στην ανάπτυξη ενός παραγωγικού διαλόγου μέσα στην κινηματογραφική κοινότητα, θα εποπτεύει συστηματικά όλα τα θέματα που ανακύπτουν στην ελληνική κινηματογραφία και θα εισηγείται τη λήψη των αναγκαίων μέτρων και θα λύσει το πρόβλημα των συναρμοδιοτήτων πολλών υπουργείων και υπηρεσιών.

Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν έχει γίνει συστατικό της πολιτιστικής κουλτούρας των ιθυνόντων της δημόσιας διοίκησης και δεν αποτελεί στοιχείο της πολιτικής φροντίδας και στόχευσης υπουργείων, δημοσίων οργανισμών και φορέων της τοπικής αυτοδιοίκησης.

Θεωρείται αναγκαία η καλλιέργεια της βούλησης για συνεργασία όλων των δημοσίων υπηρεσιών προκειμένου να διευκολυνθεί μια νέα αναπτυξιακή πορεία του ελληνικού κινηματογράφου.

Το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που αναπτύχθηκε σε βάρος του Ελληνικού Φεστιβάλ Κινηματογράφου, το οποίο ουσιαστικά καταργήθηκε, παρά την επιτυχή πορεία του δεν ξεπέρασε τα προβλήματα ενός ανεξέλεγκτου γιγαντισμού.

Είναι επιτακτική η ανάγκη προβολής της ετήσιας ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής από ένα Ελληνικό Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Είναι επιτακτική η αναβάθμιση της συμμετοχής των ελληνικών ταινιών ντοκιμαντέρ στο ετήσιο Φεστιβάλ Ταινιών Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης.

Είναι αναγκαία η άμεση κατάργηση της υποχρεωτικής προβολής μιας ταινίας στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ ως αναγκαίας προϋπόθεσης συμμετοχής της στα Ετήσια Κινηματογραφικά Βραβεία Ποιότητας του ΥΠ.ΠΟ.

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια έκρηξη του αριθμού των κινηματογραφικών φεστιβάλ στην Ευρώπη και στη χώρα μας. Τα φεστιβάλ αυτά, εκτός από πολιτιστικές κινηματογραφικές εκδηλώσεις της περιφέρειας, είναι και μια εναλλακτική δυνατότητα επικοινωνίας των κινηματογραφικών έργων και των δημιουργών τους με το κοινό. Για τους λόγους αυτούς η Πολιτεία με όρους και προϋποθέσεις οφείλει να στηρίξει την ανάπτυξη αυτού του θεσμού στην ελληνική περιφέρεια.

Επισημαίνεται, τέλος, η ανάγκη αλλαγής του συστήματος και του τρόπου απονομής των Ετήσιων Κινηματογραφικών Βραβείων Ποιότητας

του ΥΠΠΟ. Ο θεσμός αυτός οφείλει να δέχεται κάθε ταινία στον υλικό φορέα που έχει γυριστεί.

Παιδεία – Εκπαίδευση – Επιμόρφωση

Για πολλές δεκαετίες μένει απραγματοποίητο το όραμα της κινηματογραφικής κοινότητας για τη δημιουργία Ακαδημίας Κινηματογράφου για την υψηλού επιπέδου παιδεία των κινηματογραφικών δημιουργών.

Η εξαγγελία της ίδρυσης Ακαδημίας Τεχνών από τον Υπουργό Πολιτισμού, στην οποία θα συμπεριλαμβάνεται και Ακαδημία (Σχολή) Κινηματογράφου και Οπτικοακουστικών Τεχνών, βρίσκει την κινηματογραφική κοινότητα σύμφωνη, και στη διάθεση της Πολιτείας να συμβάλει με την τεχνογνωσία της για μια συγκροτημένη Παιδεία που θα στοχεύει στην επιστημονική επαγγελματική κατάρτιση όλων των τεχνικών ειδικοτήτων που έχει ανάγκη όχι μόνο ο Ελληνικός Κινηματογράφος αλλά και η οπτικοακουστική βιομηχανία γενικότερα.

Η εποχή μας που κληρονόμησε από τον 20ό αιώνα μια νέα σύγχρονη, σύνθετη γλώσσα –αυτή της εικόνας και του ήχου– υποχρεώνει ολοένα και περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες να εισαγάγουν την κινηματογραφική γλώσσα στην εκπαίδευση. Είναι ανάγκη η χώρα μας να συντονίσει τα εκπαιδευτικά βήματα της προς αυτή την κατεύθυνση.

Μέρος της σύγχρονης εκπαιδευτικής διαδικασίας σήμερα θεωρείται η μουσειολογία και η επαφή των μαθητών με τα έργα τέχνης. Γι' αυτό είναι αναγκαία η στήριξη της Ταινιοθήκης της Ελλάδας, του Μουσείου Κινηματογράφου της

Θεσσαλονίκης, των ψηφιακών κινηματογραφικών αρχείων, των κινηματογραφικών λεσχών και των κινηματογραφικών αιθουσών τέχνης.

Υποδομή – Κίνητρα

Ο αναπτυξιακός προσανατολισμός της ελληνικής κινηματογραφίας προϋποθέτει στήριξη των επιχειρηματιών για τη δημιουργία σύγχρονων διεθνώς ανταγωνιστικών κινηματογραφικών επιχειρήσεων. Είναι αναγκαία η στήριξη του εκσυγχρονισμού όλων των κινηματογραφικών εργαστηρίων που απαιτούνται σε όλες τις φάσεις της κινηματογραφικής διαδικασίας. Είναι αναγκαία η ενθάρρυνση νέων επιχειρηματιών με αναπτυξιακά μέτρα για να επενδύσουν σε υποδομές με σύγχρονες τεχνολογίες. Η θεσμοθέτηση φορολογικών κινήτρων αποτελεί πλέον πρακτική έμμεσης χρηματοδότησης κινηματογραφικών ταινιών σε πάρα πολλές χώρες.

Έχει αποδειχθεί ότι η υιοθέτηση αναπτυξιακών και φορολογικών κινήτρων βελτιώνει τους δείκτες της οικονομίας και αυξάνει τα έσοδα του κράτους από την κινητοποίηση ιδιωτικών κεφαλαίων, αυξάνει την απασχόληση, βελτιώνει την ποιότητα παραγωγής, προσελκύει ξένα κεφάλαια και ενδυναμώνει την διεθνή παρουσία του ελληνικού κινηματογράφου.

Η Διασωματειακή Επιτροπή κατέθεσε στον Υπουργό Πολιτισμού κ. Μιχάλη Λιάπη *ολοκληρωμένη Πρόταση Νόμου Περί Κινηματογραφικής Πολιτικής*, αποτελούμενη από *12 Κεφάλαια και 77 άρθρα*, η οποία συνθέτει τις απόψεις των περισσοτέρων φορέων του χώρου, τις

προτάσεις της Επιτροπής του ΥΠΠΟ και άλλων για τις ανάγκες του ελληνικού κινηματογράφου για ανάπτυξη, ανταγωνιστικότητα και απασχόληση. Όλα αυτά, μάλιστα, ακολουθούν ύστερα από ένα ιστορικό συνέδριο συλλογικότητας και έμπνευσης, τον Μάιο του 2007.

Είναι η *πρώτη φορά* που δημιουργείται μια αναλυτική και εμπεριστατωμένη πρόταση από τον κινηματογραφικό χώρο, με την ευρύτερη δυνατή συναίνεση και σύνθεση απόψεων, ένα θεσμικό πλαίσιο πνοής και μεγάλης ανάσας με βαθιά γνώση όλων των τομέων της ελληνικής κινηματογραφίας και με μια οραματική φιλοσοφία.

Η *Πρόταση Νόμου «Περί Κινηματογραφικής Πολιτικής»* βρίσκεται ανηρτημένη στην ιστοσελίδα της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, στην ηλεκτρονική διεύθυνση *http://www.greekdirectorsguild.gr/*.

Ο παραδοσιακός πολιτισμός και ο σύγχρονος πολιτισμός

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΠΟΛΥΜΕΡΟΥ-ΚΑΜΗΛΑΚΗ

Στην ιστορία του πολιτισμού μέχρι τον 20ό αιώνα οι μεγάλες τομές, κοινωνικές και τεχνολογικές, υπήρξαν πολλές και σημαντικές, αλλά τα αποτελέσματά τους ενσωματώθηκαν αργά στους πολιτισμούς των λαών, ανάλογα με τις δυνατότητες, που διέθεταν οι παραδοσιακές κοινωνίες να αφομοιώσουν και να ενσωματώσουν νέα στοιχεία σε επίπεδο δομών και θεσμών αλλά και τεχνολογίας.

Οι εκρηκτικές ωστόσο αλλαγές που έφερε η τεχνολογία στον 20ό αιώνα, ιδιαίτερα στον τομέα της επικοινωνίας και μετάδοσης της γνώσης, βρήκαν τους μηχανισμούς των παραδοσιακών κοινωνιών ανέτοιμους και αδύναμους να υπο-

* *Η Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη είναι διευθύντρια του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών.*

δεχθούν και να αφομοιώσουν τις νέες γνώσεις και τις συνέπειές τους στην καθημερινότητα των πληθυσμών με αποτέλεσμα αξίες και αρχές, που ίσχυσαν χιλιετίες και οδήγησαν τα βήματα της ανθρωπότητας μέχρι πρόσφατα, να υποχωρήσουν και να ισοπεδωθούν. Ο όγκος της πληροφορίας, που αφορά τις ανθρώπινες δραστηριότητες και προσδιορίζει τη συμπεριφορά των ανθρώπων σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο, είναι δυσβάστακτος και η διαχείρισή του συχνά ανέφικτη. Έτσι, δεν φαίνεται παράδοξο που πληθυσμοί ακόμα και με υψηλό πολιτιστικό επίπεδο και περισσότερες, κατά τεκμήριο, αφομοιωτικές δυνατότητες δεν μπορούν να διαχειριστούν τη γνώση και τις συνέπειές της στη ζωή τους και αδυνατούν να ενσωματώσουν στον πολιτισμό τους τα νέα στοιχεία. Αυτό ισχύει σε μεγαλύτερο βαθμό για τους πληθυσμούς–λαούς με λιγότερες δυνατότητες (οικονομικές, πληθυσμιακές) και αντιστάσεις, οι οποίοι κατ' ανάγκην υιοθετούν τα νέα «αλλότρια» πολιτισμικά στοιχεία ισοπεδώνοντας και εν πολλοίς εξαφανίζοντας τις δικές τους παραδοσιακές δομές.

Η «παράδοση», όπως είναι γνωστό, περιλαμβάνει ό,τι «παραδίδεται» από γενιά σε γενιά και ενσωματώνεται στην κοινωνική μνήμη μέσω διαφόρων μηχανισμών κοινωνικοποίησης (δηλαδή μέσω της παιδείας, της ψυχαγωγίας και της εν γένει δημοσιοποίησης, της κοινωνικής ένταξης στον ιδιωτικό και στον δημόσιο χώρο, μέσα από διαχρονικές βιωματικές διαδικασίες). Δεν πρόκειται, λοιπόν, όπως συχνά έχει χαρακτηρισθεί, για μια ρομαντική επιστροφή στο παρελθόν, το οποίο συχνά αναλογιζόμαστε με νο-

σταλγία. Πρόκειται για ζωντανό οργανισμό, ο οποίος εμπλουτίζεται αργά αλλά σταθερά από την τεχνολογία και τον πολιτισμό των ξεχωριστών ατόμων – «τον ανώτερο», όπως συνηθίζουμε να τον λέμε αφομοιώνοντας ό,τι είναι χρηστικό. Βεβαίως ό,τι ενσωματώνεται στον παραδοσιακό πολιτισμό δεν είναι πάντοτε χρήσιμο.

Το βέβαιο είναι ότι η αργή αλλά σταθερή διαδικασία ένταξης εξωτερικών επιρροών στον παραδοσιακό πολιτισμό εξασφάλιζε κατά το παρελθόν τη μακρά συνέχεια σε μικρότερες χωρικές ενότητες και την κοινότητα θεμελιακών γνωρισμάτων πού αντανακλούν την υποταγή στη φύση και τον περιορισμό στο αναγκαίο και απαραίτητο, το χρηστικό που συνήθως ήταν και χρήσιμο. Οι καινοτομίες και οι επιρροές αφομοιώνονταν σε μια βαθιά ριζωμένη και καταξιωμένη σε ιστορικογεωγραφικό πλαίσιο πολιτισμική ενότητα, και οι εκδηλώσεις της ζωής αποκτούσαν και διατηρούσαν για καιρό ευδιάκριτη πολιτισμική ταυτότητα.

Αυτή η συνέχεια υπήρξε, με τη διάχυση της πληροφορίας πέρα από συμβατικά όρια, το μεγαλύτερο θύμα της παγκοσμιοποίησης, σιωπηρά στην αρχή και εμφανέστερα αντιληπτό, όταν οι παραδοσιακές δομές αποδιοργανώθηκαν και οι προσπάθειες επιστροφής έλαβαν τον χαρακτήρα της νοσταλγίας και της ρομαντικής επιστροφής στη «χαμένη αθωότητα» της παραδοσιακής ζωής. Η ενσωμάτωση των νέων τεχνολογικών επιτευγμάτων στον κορμό των παραδοσιακών πολιτισμών και η προβολή όσων στοιχείων προωθούν πανανθρώπινες, διαχρονικές–

παραδοσιακές αξίες, θα φέρουν ενδεχομένως την ισορροπία η οποία έχει κλονισθεί κάτω από το καταιγιστικό βάρος των ετερόκλητων «αλλότριων» πολιτιστικών αγαθών που συνωστίζονται με την ευκολία της επικοινωνίας πάνω στο παραδοσιακό υπόβαθρο των πολιτισμών. Αυτό σημαίνει ότι και η σχέση μας με την παράδοση θα καταξιωθεί μέσα από μια σοβαρή συζήτηση και μελέτη για την αξία της για το παρόν και το μέλλον κάθε τόπου.

Με αυτά τα δεδομένα προκύπτουν αδυναμίες δημιουργίας συγκεκριμένης ταυτότητας στους συγχρόνους πολιτισμούς των επιμέρους πληθυσμών, στους οποίους τα κύρια χαρακτηριστικά διαμορφώνονται από την επικράτηση των ισχυρότερων παγκοσμιοποιημένων στοιχείων.

Η παράδοση ως ζωντανός οργανισμός

Η παράδοση, και ιδιαίτερα η λαϊκή παράδοση, είναι ένα θέμα που έχει απασχολήσει γενιές νεοελλήνων από την ίδρυση του νέου ελληνικού κράτους και εξής. Το γεγονός ότι, όταν αναφερόμαστε στον λαϊκό πολιτισμό, είμαστε υποχρεωμένοι να κάνουμε μια σειρά από διευκρινίσεις και αποκαταστάσεις, για το τι είναι παράδοση και ποια είναι η σχέση της με τη συντήρηση, είναι χαρακτηριστικό της σημασίας που της αποδίδεται συνήθως. Υπήρξαν περίοδοι στην πρόσφατη Ιστορία μας, κατά τις οποίες ο παραδοσιακός ή λαϊκός πολιτισμός σήμαινε παραμονή σ' ένα μουσειακό τρόπο ζωής, που δεν εξελίσσεται και αντιστρατεύεται την πρόοδο. Σή-

μερα, τουλάχιστον σε επίπεδο θεωρητικής προσέγγισης, ο λαϊκός πολιτισμός αντιμετωπίζεται ως μέρος της νεότερης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Είναι γνωστό ότι η επιστήμη που μελετά και ερευνά τον πολιτισμό αυτό ξεκίνησε στα τέλη του προπερασμένου αιώνα με τη μελέτη των επιβιωμάτων «*ως μνημείων της αρχαιότητας ζώντων παρά τω ελληνικώ λαώ*» και από τις αρχές του περασμένου αιώνα μέχρι σήμερα πέρασε στη μελέτη και της σύγχρονης καθημερινής ζωής, που συγκροτεί το πρόσωπο του νέου ελληνισμού. Προσπάθειες να αξιολογηθεί η παραδοσιακή κληρονομιά, ως υλική (αρχιτεκτονική, τεχνολογία, χειροτεχνία κ.λπ.) ή εθιμική (γιορτές, δρώμενα, λαϊκή διήγηση κ.λπ.) έχουν γίνει επανειλημμένα. Υπενθυμίζω το Έτος της Παράδοσης (1979), το έτος Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς (1975). Στον χώρο της Ευρώπης, οι προσπάθειες για διάσωση στοιχείων από την αρχιτεκτονική κληρονομιά είχαν περισσότερο θετικά αποτελέσματα. Στον ελληνικό χώρο, όπου η διατήρηση των υπό αξιοποίηση κτιρίων και κυρίως της γης, ιδιαίτερα στα αστικά κέντρα και σε κεντρικούς χώρους τους, ήταν ιδιαίτερα επιτακτική, έγιναν πολλές παραβιάσεις ακόμη και των στοιχειωδών κανόνων αισθητικής.

Το ερώτημα αν η παράδοση, όπως αυτή έχει καταγραφεί και αποτυπωθεί στα μουσεία, όπως ζει ακόμη στη συλλογική μνήμη του λαού και όπως διαιωνίζεται μέσα από τις γενιές, μπορεί να δώσει λύσεις σε διλήμματα και να οδηγήσει σε σωστές αποφάσεις και αν οι γνώσεις μας από την παράδοση μπορούν να υποστηρίξουν τις

αποφάσεις για το πρόσωπο των πόλεων και των χωριών μας στο σήμερα και προπάντων στο μέλλον δεν έχει απαντηθεί επαρκώς.

Με δεδομένο ότι ο λαϊκός πολιτισμός είναι ένας πολιτισμός με συνέχεια, ο οποίος κατόρθωσε να διατηρηθεί και εξελιχθεί δημιουργικά στη μακρά διάρκεια σε αντίθεση προς τον επίσημο πολιτισμό μας που δέχθηκε επιδράσεις και επιρροές από Ανατολή και Δύση με σοβαρά ρήγματα στη συνέχεια και την εξέλιξή του, θα αντιληφθούμε γιατί είναι απολύτως αναγκαίο να στραφούμε προς τη μελέτη του (λαϊκού πολιτισμού).

Στη σημερινή Ελλάδα, παρά τις προσπάθειες που έγιναν για να δημιουργηθεί και να αξιοποιηθεί, όπως θα έλεγε ο Γ. Σεφέρης ο «*ελληνικός ελληνισμός*», η παραδοσιακή κληρονομιά κατακλύστηκε από «χίλιες αλλότριες αξίες», εξαρτημένη οικονομικά και πολιτικά από τα μεγάλα ευρωπαϊκά και υπερατλαντικά κέντρα, υποχρεωμένη να δέχεται απ' έξω τα στοιχεία του σύγχρονου τεχνικού και πνευματικού πολιτισμού, που εισβάλλουν πια σε ποσότητες και με ρυθμό που καθιστούν εξαιρετικά δύσκολη την αφομοίωσή τους, την κριτική αντιμετώπισή τους, την προσαρμογή τους στις ιδιαίτερες συνθήκες του τόπου. Από την άλλη πλευρά, οι φυσικοί δεσμοί των ανθρώπων του τόπου με την παράδοσή τους έχουν γίνει αρκετά χαλαροί, με αποτέλεσμα και η φυσιολογική τους αντίδραση στις «αλλότριες αξίες» να παρουσιάζεται εξαιρετικά μειωμένη.

Αυτό δεν σημαίνει ότι θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί στα ρεύματα που έρχονται από

τα μεγάλα κανάλια του κόσμου. Μακριά από μένα μια τέτοια πρόταση. Η ενσωμάτωση, ωστόσο, της παγκοσμιοποιημένης γνώσης και εμπειρίας προϋποθέτει μια Ελλάδα, που έχει εμπεδώσει τον «ελληνικό ελληνισμό» και με ένα δικό της, εδραιωμένο ήδη πολιτισμικό υπόβαθρο, με τη δική της σύγχρονη παράδοση, θεωρητικά, ερευνητικά και δημιουργικά, και όχι απλώς με κάποιες φωτεινές εξαιρέσεις, συγκεκριμένα άτομα, να πετύχει την ένταξή της στον παγκόσμιο πολιτισμό. Το πρόβλημά μας δεν είναι τόσο ο συχνά αναφερόμενος ως κίνδυνος, δηλαδή η αλλοίωση ή απώλεια της σχηματισμένης στο παρελθόν εθνικής ταυτότητας, όσο η αδυναμία μας να αποκτήσουμε μια σύγχρονη ταυτότητα ξεφεύγοντας από τον κύκλο, όπου αναπαράγεται η πολιτισμική μας αλλοτρίωση. Ίσως μάλιστα η απροσδιόριστη συνείδηση αυτού του προβλήματος είναι που μας οδηγεί να αναζητούμε συνεχώς στηρίγματα στο αδιαμφισβήτητα λαμπρό παρελθόν και κυρίως στην αρχαιότητα. Αυτή η αντίληψη, νομίζω ότι διατρέχει και τη φιλοσοφία και κατά συνέπεια τον εθνικό μας προγραμματισμό από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους μέχρι σήμερα. Έτσι, η πολιτική της προστασίας της πολιτιστικής μας κληρονομιάς ξεκινάει πάντοτε από την αρχαιότητα, όπου εξαντλείται το 75% της κρατικής μέριμνας και φροντίδας, για να περάσουμε, τις τελευταίες δεκαετίες, στο Βυζάντιο που προσελκύει το 20% του υπολοίπου ενδιαφέροντός μας, για να μείνει ένα 5% για τον σύγχρονο πολιτισμό, κορμός του οποίου είναι ο παραδοσιακός λαϊκός πολιτισμός. Αυτή η άνιση, ούτως ή άλλως, αντιμε-

τώπιση έχει ως συνέπεια την σε όλα τα επίπεδα υποβάθμιση της ανάγκης προστασίας αυτού του τμήματος του πολιτισμού.

Οι προβαλλόμενοι λόγοι είναι πολλοί και δεν είναι του παρόντος άρθρου η ανάλυσή τους. Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι η ταύτιση του παραδοσιακού πολιτισμού με τη συντηρητικότητα υπήρξε η κυριότερη αιτία υποβάθμισής του σε ιδεολογικό και πραγματικό επίπεδο. Βεβαίως, αποτελεί οξύμωρο σχήμα το γεγονός ότι θεωρητικά γίνεται πολύς λόγος για στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, όπως το δημοτικό τραγούδι, η παραδοσιακή διατροφή, και η επιστροφή στις ρίζες για δεκαετίες υπήρξε εθνικό σύνθημα για την αντιμετώπιση ουσιαστικών προβλημάτων της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας. Μέσα σ' αυτή την πραγματικότητα ο λαϊκός πολιτισμός στο σύνολό του θεωρείται άλλοτε το τμήμα εκείνο του πολιτισμού που έφυγε ανεπιστρεπτί και άλλοτε ως η πανάκεια για την αντιμετώπιση της παγκοσμιοποίησης και της επικράτησης «αλλότριων αξιών». Μας αρκεί ίσως για να σωθούμε η προσφυγή στο τραγούδι και τον χορό, σε όποια μορφή κι αν έχουν αυτά διασωθεί στη σύγχρονη αστικοποιημένη κοινωνία, στον χαρακτηρισμό κάποιων οικισμών ως παραδοσιακών και γι' αυτό διατηρητέων, στη δημιουργία λαογραφικών συλλογών–μουσείων, συχνότατα χωρίς καμιά μουσειολογική προδιαγραφή κ.ο.κ.

Όμως οι φυσικοί δεσμοί με αυτή την παράδοση, ακόμη και με τα όσα στοιχεία της έχουν επιβιώσει οργανικά μέχρι σήμερα, είναι πια

πολύ χαλαροί. Αυτό σημαίνει πώς είμαστε υποχρεωμένοι να νομιμοποιούμε κάθε φορά τη σχέση μας με την παράδοση, είτε προσπαθώντας να διατηρήσουμε τα παραδομένα είτε να αναζητήσουμε σ' αυτά πρότυπα για το παρόν. Είμαστε, λοιπόν, σε αδιέξοδο; Οπωσδήποτε όχι. Πολιτισμοί με βαθιές ρίζες και κρυμμένη ζωτικότητα σαν την ελιά, όπως ο ελληνικός, διαθέτουν επαρκή αναβλαστικά αποθέματα. Απαραίτητη όμως είναι η μελέτη και αξιολόγηση των στοιχείων του που μπορούν να συμβάλουν στη δημιουργία σύγχρονων προτύπων και δομών. Αυτό μπορεί να συμβεί, για παράδειγμα, στην αρχιτεκτονική, στην παραδοσιακή διατροφή, στη χειροτεχνία, τομείς που συνδέονται με όλους τους άλλους τομείς του πολιτισμού, αλλά και με το σύνολο της εθνικής ζωής, με τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές δομές.

Αν πάρουμε ως παράδειγμα το Πήλιο, η παράδοση, η πολιτιστική κληρονομιά του παρελθόντος, και μέσα σ' αυτό περιλαμβάνεται το φυσικό περιβάλλον, το οποίο οι προηγούμενες γενιές σεβάστηκαν και παρέδωσαν σ' εμάς αλώβητο, η πολιτιστική κληρονομιά αποτελεί τον πραγματικό και διαρκή πλούτο του, αφού σ' αυτόν στηρίζεται η σύγχρονη οικονομία κατά 60%. Το Πήλιο χωρίς τους παραδοσιακούς του οικισμούς, τα καλντερίμια, τις βρύσες, τις εκκλησίες με τα ξυλόγλυπτα τέμπλα και ό,τι αποτελεί τον δομημένο χώρο δεν θα μπορούσε να είναι αυτό που σήμερα γνωρίζουν οι θαυμαστές του.

Ο δομημένος, λοιπόν, χώρος με την αργή προσαρμογή του στις ραγδαίες αλλαγές, καθώς

διατηρεί τις περισσότερες φορές στοιχεία και χαρακτηριστικά προηγουμένων εποχών, αποτελεί σημαντικό φορέα πληροφοριών για την αναπαράσταση των κοινωνικών δομών, των τεχνικών, των λειτουργιών και συμβολισμών που εξυπηρετεί διαχρονικά. Ουσιαστικά, είναι φορέας ιδεολογίας, αισθητικής και αντανακλά την κοινωνική ζωή για χρόνο πολύ μεγαλύτερο από την πραγματική του ζωή και τροφοδοτεί τη συλλογική μνήμη με στοιχεία που μας οδηγούν στα ίχνη της ιστορίας, του πολιτισμού και της κοινωνίας που τον χρησιμοποίησε για την κάλυψη των αναγκών της. Η προσέγγιση του χώρου από την πλευρά της λαογραφίας, η οποία βασίζεται στη συλλογική μνήμη, όπως αυτή εκφράζεται μέσα από τις παραδόσεις και τις λαϊκές διηγήσεις, μας βοηθάει να κατανοήσουμε τις ανάγκες και τις προτεραιότητες που εξυπηρέτησαν οι επεμβάσεις συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων στο χώρο. Το σχήμα ενός οικισμού, η θέση του ναού σε σχέση με τα υπόλοιπα σπίτια, οι κοινόχρηστοι χώροι, ο προσανατολισμός του υπακούουν σχεδόν νομοτελειακά σε κάποιες διαχρονικές αρχές. Ο οικισμένος χώρος αποτελεί μια οικονομική, κοινωνική και συμβολική πραγματικότητα με διαχρονική διατηρήσιμη αξία. Δημιουργεί παράδοση η οποία αξίζει να διατηρηθεί και να χρησιμεύσει για μελλοντικές αναζητήσεις.

Συνοψίζοντας, θα επαναλάβω ότι η παράδοση δεν είναι ένα νεκρό μουσειακό αντικείμενο, που συνήθως ρομαντικά χαϊδεύει τ' αυτιά και τις ψυχές μας για το χθες που χάθηκε και για συνήθειες που δεν γνωρίζω πόσο θα θέλαμε να ισχύουν και σήμερα. Ο λαϊκός πολιτισμός είναι

ένας ζωντανός πολιτισμός που συνεχώς εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία και προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα. Ως ζωντανός, λοιπόν, πολιτισμός μπορεί να θεωρηθεί, ιδιαίτερα για περιοχές που ανέπτυξαν ιδιαίτερα και σημαντικά από απόψεως ποιότητας χαρακτηριστικά, μοχλός ανάπτυξης για το μέλλον. Το πολιτιστικό παρελθόν είναι ήδη μια εξαιρετικά μεγάλη περιουσία που ανήκει στη δικαιοδοσία μελέτης και έρευνας του λαϊκού πολιτισμού. Αυτή η περιουσία αποτελεί το «τάλαντον» της παραβολής που πρέπει να πολλαπλασιασθεί και να αποδώσει ανάλογης ποιότητας καρπούς και να μην εκφυλισθεί σε μια κακή διαχείριση του θησαυρού. Για να αξιοποιηθεί είναι αναγκαία η μελέτη και προστασία του ήδη υπάρχοντος και με βάση το υπάρχον, που μπορεί να λειτουργήσει ως πρότυπο και παράδειγμα να προδιαγραφεί το μέλλον.

Προέχει, επομένως μια συνολική μελέτη σκοπιμότητας αξιοποίησης της παραδοσιακής κληρονομιάς σε όλες της τις εκφάνσεις και η χάραξη εθνικών στόχων που θα πραγματοποιηθούν με τη συνεργασία της Πολιτείας και των τοπικών κοινωνιών και με γνώμονα την αναβάθμιση του χώρου και των ανθρώπινων δραστηριοτήτων στον χρόνο με σκοπό την πολιτιστική και οικονομική ανάπτυξη για όλους. «Οι καιροί ου μενετοί». Για να μη θρηνούν επί των ερειπίων οι απόγονοί μας και κληρονόμοι του πολιτισμού που εμείς δημιουργούμε εν γνώσει και εν αγνοία μας ή με την ανοχή μας ας προχωρήσουμε στην προστασία του δομημένου και φυσικού περιβάλλοντος. Δεν αρκούν οι λυρικές αναγωγές στο

παρελθόν. Να αποκατασταθούν και να συντηρηθούν με τις σύγχρονες μεθόδους τα μνημεία (εκκλησίες, παραδοσιακά σπίτια, βρύσες, καλντερίμια), να προστατευθεί και ενισχυθεί η παραδοσιακή χειροτεχνική παραγωγή, η παραδοσιακή διατροφή αλλά και η άυλη πολιτιστική κληρονομιά, η προφορική παράδοση, ο τρόπος ψυχαγωγίας (πανηγύρια, χώροι αναψυχής, όπως οι πλατείες και οι παραλίες) και τέλος να δημιουργηθούν σε χώρους επιλεγμένους με επιστημονικά και αντικειμενικά κριτήρια και όχι καθαρά τοπικιστικά, μουσεία–ινστιτούτα έρευνας της ιστορίας και του πολιτισμού κάθε περιοχής.

Το Κέντρο Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών

Με αυτό το σκεπτικό για την αξία της παράδοσης και συνακόλουθα του λαϊκού πολιτισμού, το Κέντρο Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, την τελευταία δεκαετία, αξιοποιώντας τα εργαλεία που η σύγχρονη τεχνολογία στον τομέα της πληροφορίας προσφέρει, έχει δημιουργήσει ένα δίκτυο συνεργασίας σε εθνικό, κυρίως, αλλά και διεθνές επίπεδο προκειμένου να υποστηρίξει, στο μέτρο του δυνατού, τις αξίες που αποτέλεσαν τη σπονδυλική στήλη του παραδοσιακού πολιτισμού του λαού μας. Ψηφιοποίησε το σύνολο σχεδόν του αρχειακού του υλικού (ένα εκατομμύριο τεκμήρια), δημιούργησε την υποδομή για τη συνέχιση της ψηφιακής καταγραφής στο μέλλον και μέσω του δικτυακού του κόμβου (portal) συνδέεται με τους ομοειδείς φορείς (ερευνητικά ιδρύματα, πολιτιστικούς

εθνοτοπικούς συλλόγους) στην Ελλάδα και το εξωτερικό, που ενδιαφέρονται για τη διατήρηση και αξιοποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς των λαών ως το φυσικό και στερεό υπόβαθρο για την πραγματική παγκοσμιοποίηση των πανανθρώπινων αξιών. Το ίδιο σκεπτικό προωθεί εμπράκτως με προγράμματα, λειτουργία μουσείων, πραγματοποίηση συνεδρίων, εκθέσεων κ.λπ.

Στο πλαίσιο αυτό έχει προωθήσει την προγραμματική συμφωνία συνεργασίας με το «Μουσείο των Λαών της Ευρώπης και της Μεσογείου» στη Μασσαλία, οργανώνει τον Ιούνιο (21–27) του 2009 στην Αθήνα το 15ο Συνέδριο της Διεθνούς Εταιρείας Λαϊκής Αφηγηματικής Έρευνας (International Society for Folk Narrative Research/ISFNR), με θέμα: «Οι αφηγήσεις στον χώρο και τον χρόνο: μετάδοση και προσαρμογές/Narratives Across Space and Time: Transmissions and Adaprations». Αυτό το συνέδριο συμπίπτει με τα πενηντάχρονα της Εταιρείας, η οποία ιδρύθηκε το 1959 στο Κίελο και την Κοπεγχάγη. Τον Σεπτέμβριο του 1964, η Αθήνα φιλοξένησε για πρώτη φορά το 4ο Συνέδριο των Λαϊκών Διηγήσεων με διοργανωτή τον αείμνηστο ακαδημαϊκό Γεώργιο Μέγα, κατά τη διάρκεια του οποίου θεσμοθετήθηκε η ίδρυση της ISFNR με την έγκριση του Καταστατικού της. Κατά τη διάρκεια του 15ου Συνεδρίου έχει αποφασισθεί από τη διεθνή Επιτροπή να πραγματοποιηθεί έκθεση για την ιστορία της. Στο συνέδριο έχουν δηλώσει συμμετοχή 400 περίπου σύνεδροι από όλο τον κόσμο. Παράλληλα το Κέντρο Λαογραφίας σχεδιάζει την ίδρυση ενός μεγάλου Μουσείου με υλικό για θέματα κοινά σε πολλούς λαούς του κόσμου.

Μέσω της ψηφιοποίησης θα γίνουν προσιτά στον ειδικό ερευνητή, στον απομακρυσμένο χρήστη αλλά και στην εκπαιδευτική κοινότητα, τα ψηφιοποιημένα τεκμήρια που θα προκύψουν, εξασφαλίζοντας ένα εντελώς νέο πλαίσιο δυνατοτήτων για την αξιοποίηση του πλούσιου υλικού.

Η ιστοσελίδα θα λειτουργεί ως κόμβος πληροφόρησης για τις δραστηριότητες του Κέντρου Λαογραφίας, αλλά παράλληλα θα αναπτύσσει μηχανισμούς επικοινωνίας και ανταλλαγής απόψεων για θέματα που αφορούν τον λαϊκό–παραδοσιακό πολιτισμό και τη σχέση του με τον σύγχρονο.

Επίμετρο

Το 1985 ο αείμνηστος Στάθης Δαμιανάκος στο αιρετικό, για την εποχή που γράφτηκε, βιβλίο του *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός* κάνει λόγο για τη διαφαινόμενη ομογενοποίηση και την ανάγκη για συγκέντρωση και διάσωση βιοϊστορικών μαρτυριών που αναφέρονται στους λαϊκούς πολιτισμούς των οποίων οι τελευταίοι φορείς χάνονται, ο ένας μετά τον άλλο, μπροστά στα μάτια μας. «Σήμερα» γράφει, «εποχή γενικευμένης και άκριτης κατεδάφισης, όταν και οι ύστατες επιβιώσεις της πηγαίας συλλογικής δημιουργικότητας έχουν τεθεί υπό ανηλεή διωγμό ή τις έχει οικειοποιηθεί η εμπορική διαφήμιση, ένα τέτοιο έργο (προστασίας του λαϊκού πολιτισμού) δεν εξυπηρετεί μόνο ερευνητικές ανάγκες ή ανάγκες προσδιορισμού μιας δυσεύρετης, πολιτισμικής ταυτότητας. Η χρησιμότητά του,

πέρα και έξω από κάθε διάθεση ρομαντισμού και επιστροφής στο παρελθόν, έγκειται κυρίως στην ανίχνευση προοπτικών και δυνατοτήτων για νέες μορφές συμβίωσης και πολιτισμού που η ανυποψίαστη καταναλωτική ιδεολογία των καιρών έχει αδρανοποιήσει». Σήμερα, που στην καταναλωτική ιδεολογία έχει προστεθεί η παγκοσμιοποίηση μέσω του διαδικτύου τα λόγια αυτά αποκτούν μεγαλύτερη σημασία.

Για να προσθέσει ο ίδιος: «Όταν χαθεί και ο τελευταίος λαϊκός ζωγράφος, τεχνίτης ή μάστορας, όταν σβήσει η φωνή και του τελευταίου καραγκιοζοπαίχτη, παραμυθά ή λυράρη, όταν αχρηστευθεί και η τελευταία μοιρολογίστρα ή υφάντρα του χωριού... τότε θα συνειδητοποιήσουμε άοπλοι πια ότι η ελευθερία, που είχαμε ελπίσει σπάζοντας τα δεσμά της παλιάς συμβιωτικής κοινωνίας, δεν έκρυβε παρά ένα νέο ραγιαδισμό και μια άλλη πιο βαθειά αλλοτρίωση: την εξουθένωση της πηγαίας δημιουργικότητας, την ισοπέδωση κάθε πολιτισμικής ποικιλίας, τον εξανδραποδισμό κάθε αυθόρμητης συλλογικής πρωτοβουλίας... Όταν την αιωνόβια σοφία εκτοπίσει οριστικά η αυθάδης ημιμάθεια του πολίτη του κόσμου, τότε θα γίνει κατανοητό πως αν πολεμήσαμε τόσον καιρό για να απαλλαγούμε από τις παλιές προλήψεις, δεν ήταν παρά για να τις αντικαταστήσουμε με άλλες, πιο "λειτουργικές", σ' ένα σύστημα που μας υπόσχεται την πολιτιστική έρημο...».

Ο κοσμοπολίτης ποιητής Γιώργος Σεφέρης, καθοδηγεί με ψυχραιμία στις Δοκιμές του (1, 520) «Μήτε την προσκόλληση σε άδειους τύ-

πους, μήτε το γυρισμό στα περασμένα συμβούλεψα ποτέ μου. Το αντίθετο. Η παράδοση για μένα αποτελεί ένα σπουδαίο μέρος της γνώσης του ζωντανού ανθρώπου. Κι αυτό κανείς δεν μπορεί να αποφύγει. Άλλο ζήτημα αν υπάρχουν εκείνοι που κλείνοντας τα μάτια νομίζουν πως τ' αποφεύγουν. Δεν αποφεύγει τίποτε κανείς αν δεν το κοιτάξει κατάματα. Με άλλα λόγια: Ένα μέρος του παρελθόντος πεθαίνει τη στιγμή, που η θνησιμότητά του μας μολύνει, αν προσκολληθούμε σ' αυτό με υπερβολική αγάπη. Ένα μέρος του παρελθόντος μένει πάντα ζωντανό, και κινδυνεύουμε καταφρονώντας τη ζωντάνια του (...)».

Η γνώση του παραδοσιακού πολιτισμού ενός λαού αποτελεί ζωντανό μέρος της ζωής του και της αυτογνωσίας του. Με τις καταβολές από το παρελθόν πρέπει να εμβολιάζεται το παρόν του, για να διατηρήσει και μεταξύ των λαών του κόσμου την εθνική του ταυτότητα και την πολιτισμική του ιδιαιτερότητα.

Αλέξης Ακριθάκης, *Χωρίς τίτλο, 1982*
Εθνική Πινακοθήκη, *«100 χρόνια». Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*

ΕΙΡΗΝΗ ΣΑΡΗΚΩΣΤΑ*

Μουσική για όλους

Προτείνονται σύγχρονοι τρόποι σχεδιασμού συναυλιών που θα προσφέρουν γνωστική εμπειρία ιδιαίτερου ενδιαφέροντος και ψυχαγωγίας για κάθε ξεχωριστή ηλικιακή ομάδα. Στόχοι της πρότασης είναι ο επανακαθορισμός της έννοιας της συναυλίας, η ανανέωση του ενδιαφέροντος του κοινού, καθώς και η καλλιέργεια γνώσης και αυτοπεποίθησης του θεατή ως προς τη μουσική παράσταση, που θα έχει ως αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη προσέλευση ευρύτερου κοινωνικού συνόλου, διαφορετικών εθνικοτήτων και ηλικιών.

Ανάλυση

Τα τελευταία 10 με 15 χρόνια οι μεγάλοι μουσικοί οργανισμοί της χώρας μας πέτυχαν υψη-

* *Η Ειρήνη Σαρηκώστα είναι διπλωματούχος πιάνου, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος ARCM.*

λότατους στόχους. Μεταξύ άλλων αναφέρουμε την ανάθεση διευθύνσεων των κρατικών ορχηστρών σε αξιότατους αρχιμουσικούς και την εξασφάλιση μετακλήσεων διεθνούς φήμης καλλιτεχνών και ορχηστρών ακολουθώντας τις παγκόσμιες τάσεις στην τέχνη αλλά και στις απαιτήσεις των μουσικόφιλων. Όμως, στο πλαίσιο αυτό δεν έχει επιτευχθεί ακόμη η εκπαίδευση ενός ευρύτερου κοινού μέσα από συναυλίες με κοινωνικό χαρακτήρα.

Δεδομένου ότι ο χώρος της κλασικής μουσικής έχει προ πολλού κορεσθεί παγκοσμίως από πανομοιότυπες συναυλίες, που δεν ενδιαφέρουν τους πολλούς αλλά τους λίγους, με αποτέλεσμα τη συρρίκνωση του ενδιαφέροντος του κοινού, προτείνεται στρατηγική οργάνωσης συναυλιών με εντεινόμενη έμφαση στην εκπαιδευτική και κοινωνική διάσταση του έργου των μουσικών οργανισμών.

Στη Μεγάλη Βρετανία και στις ΗΠΑ οι μουσικοί οργανισμοί, στην προσπάθεια επιβίωσης έναντι της πολυποικιλότητας ψυχαγωγικών εμπειριών της εποχής, αναθεώρησαν τον προγραμματισμό των συναυλιών τους και έθεσαν νέα βάση στον πολύπλευρο ρόλο που μπορεί ν' αποκτήσει ο σύγχρονος μουσικός.

Ακολουθώντας ως αρχή, ότι η απόλαυση της κλασικής μουσικής είναι για όλους και δεν πρέπει να προϋποθέτει ειδικές γνώσεις για το κοινό, επανεξετάζουμε τη σημερινή αποστολή τού μουσικού.

Στα συγκεκριμένα προτεινόμενα προγράμματα ο μουσικός καλείται να δώσει στον ακρο-

ατή μια απλή, ανεπιτήδευτη και απολύτως προσωπική εμπειρία που διέπεται από κοινωνική ευαισθησία και ευθύνη. Διαπιστώνοντας ότι η μουσική μπορεί να παίξει πολλούς περισσότερους ρόλους απ' ό,τι μέχρι τώρα γνωρίζαμε, δημιουργούμε προγράμματα που καλύπτουν διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Οι ακροατές έρχονται σε άμεση επαφή με τους μουσικούς, τους συνθέτες, τους σκηνογράφους, τους τεχνικούς και φωτιστές ξεκλειδώνοντας μαζί έναν κόσμο άγνωστο και μαγικό. Μέσα από αυτά τα προγράμματα επιτυγχάνονται:

- Η διεύρυνση της προσωπικότητας του μουσικού.
- Ουσιαστικότερη σχέση μουσικού–ακροατή.
- Αλλαγή του ρόλου του ακροατή από παθητικό σε ενεργητικό.
- Πρωτόγνωρη εμπειρία όχι μόνο για το κοινό αλλά και για τον μουσικό.

Η γνωριμία με τον μουσικό

Προτεινόμενοι Τρόποι

Ο ισχυρότερος λόγος για να παρακολουθήσει κάποιος μια συναυλία είναι να γνωρίζει τους συντελεστές. Αυτό επιτυγχάνεται με τη συμμετοχή όλων στη μουσική πράξη και τη συνομιλία κοινού–συντελεστή (pre–concert talks, off–platform workshops).

Κάθε μουσική παρουσίαση μπορεί να περιλαμβάνει τα ακόλουθα, ως σύνολο ή ξεχωριστά. Αφορά διαφορετικές ηλικιακές ομάδες, σχολεία και συναυλίες για την οικογένεια με δυνατότητα μιας μοναδικής παρουσίασης ή συνεργασίες διαρκείας.

- Επίσκεψη του κοινού στα καμαρίνια των ηθοποιών της όπερας, των μουσικών και του μαέστρου πριν ή μετά από τη συναυλία.
- Παρακολούθηση της δημιουργίας των σκηνικών.
- Γνωριμία με τα στούντιο ηχογράφησης.
- Ειδικές πρόβες–συναυλίες όπου θα δίνεται η ευκαιρία συνομιλίας με τους μουσικούς, τους συνθέτες, τους διευθυντές τμημάτων των οργανισμών.

Παιδί και μουσική παράσταση

- Προετοιμασία από το σχολείο για τη συναυλία με ακρόαση CD που θα διατίθεται από τον οργανισμό (βλ. *http://nyphil.org/education/resourcesTeachersi.cfm*).
- Συμμετοχή σε συναυλίες με ποικιλία δραστηριοτήτων. Σύνθεση, εκτέλεση, ακρόαση και εικονογράφηση (βλ. *http://nyphil.org/education/activitieskids.cfm*).
- Προβολή κινουμένων σχεδίων με συναυλίες μικρών και μεγαλύτερων συνόλων. Συζήτηση με τα παιδιά απαντώντας στις ερωτήσεις τους (το περισσότερο 50–60 παιδιά).
- Γνωριμία με την όπερα. Συναυλίες μικρού συνόλου οργάνων που πλαισιώνουν την παράσταση της όπερας αναδεικνύοντας τα έργα της κάθε εποχής.
- Μουσικά απογεύματα με αφήγηση παραμυθιών με τη συνοδεία μικρών μουσικών συνόλων. Αποφυγή του παθητικού ακροατή. Τα ίδια τα παιδιά θα έχουν την ευκαιρία να αυτοσχεδιάσουν και να προετοιμάσουν το θέμα του παραμυθιού από το σπίτι με τους γονείς.

- Μουσικά παιχνίδια για παιδιά (βλ. *http://japansclassic.com/news/030725/01.html* και το site: *http://jakethephilharmonicdog.com/games/rhythmgame.html*).
- Ενθάρρυνση των παιδιών από τους μουσικούς να συμμετάσχουν στη μουσική φέρνοντας τα δικά τους μουσικά όργανα (βλ. βίντεο στο site: *http://lso.co.uk/getinvolved/everyonemakemusic*).
- Συναυλία εισαγωγής–γνωριμίας για όλη την οικογένεια με τα μουσικά όργανα με σκοπό την επιλογή μουσικού οργάνου. Για παιδιά ηλικίας 4–7 ετών (βλ. *http://www.sfsymphony.org/community/default.aspx?id=1030*).
- Πιστοποιητικό παρακολούθησης από τον οργανισμό στους μικρούς μαθητές που έχουν προσκομίσει ζωγραφιές πάνω στο θέμα της συναυλίας.

Μέση ηλικία

Εισαγωγή ατόμων μέσης ηλικίας σε διαφορετικά είδη μουσικής με συνδυασμό κινηματογραφικών και παραστατικών μέσων (προβολή μικρού μήκους ταινιών, διαλέξεις).

- Συναυλίες εκπαίδευσης με ενθάρρυνση συμμετοχής του κοινού (αυτοσχεδιασμός) (βλ. *http://nyphil.org/education/programsadults.cfm*).
- Ειδικά σχεδιασμένες συναυλίες για μετανάστες διαφορετικών εθνικοτήτων. Τοπικοί χοροί, προβολή ταινιών από διάφορες χώρες.

Εναλλακτικές Πλατφόρμες Τέχνης

Παράλληλα με τις παραστάσεις στις αίθουσες συναυλιών, προτείνεται να χρησιμοποιηθούν οι παρακάτω χώροι ως εναλλακτικά πεδία τέχνης:

- Παιδικές χαρές
- Πολυκαταστήματα
- Σχολικές τάξεις
- Φουαγιέ εργασιακών χώρων
- Εργοστάσια
- Πανεπιστημιακοί χώροι
- Νηπιακοί σταθμοί
- Μουσεία
- Δήμοι, πολιτιστικά κέντρα
- Σταθμοί επιβατών μέσων μαζικής μεταφοράς (μετρό)
- Δημόσιοι Χώροι.

Εφαρμογή σχεδίου

Προετοιμασία και εκπαίδευση του μουσικού ορχήστρας για μία συναυλία με κοινωνικό χαρακτήρα.

Προσωπική εμπειρία από την εργασιακή σχέση μέσα στα έτη 1998–2001 (Οργάνωση, Σχεδιασμός, Εκτέλεση) στον Βρετανικό Οργανισμό Live Music Now απέδειξε ότι:

- Το χάρισμα της επικοινωνίας αναπτύσσεται μέσα από σεμινάρια όπου εξηγούνται οι τρόποι προσέγγισης του κοινού από τους μουσικούς.
- Ευνοείται η δημιουργία συγκεκριμένων μουσικών συνόλων που θα δουλεύουν γι᾽ αυτό τον σκοπό.
- Συνιστάται η παρακολούθηση συναυλιών εκπαιδευτικού χαρακτήρα από όλους τους μουσικούς ορχήστρας.
- Για κάθε παράσταση θα πρέπει να συντάσσεται αναφορά καλής εκτέλεσης από τον υπεύθυνο προγράμματος, ώστε να διαφυ-

λαχθεί η ποιότητα και ο στόχος της κάθε εναλλακτικής παράστασης.

- Συνιστάται η δημιουργία επίλεκτων ομάδων καλλιτεχνών, οι οποίοι θα μπορούν να παρακολουθούν σεμινάρια αντίστοιχων διεθνών οργανισμών (βλ. *http://www.livemusicnow.org/?pageID=126*).

Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την πρόταση, παραπέμπουμε στις εξής ηλεκτρονικές διευθύνσεις:

- *www.livemusicnow.org*
- *www.nyphil.org*
- *www.sanfranciscoorchestra.com*
- *www.lso.co.uk*

Ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΟΦΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ*

Ο σκοπός αλλά και ο λόγος της σύστασης του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου (ΕΚΚ) είναι να εξασφαλίζει την ύπαρξη του ελληνικού κινηματογράφου ως πολιτιστικού και ως εμπορικού προϊόντος, κάτι που, μετά τη δεκαετία του 1960 και την εισβολή της τηλεόρασης, αδυνατεί να κάνει ο μηχανισμός της αγοράς. Αυτό, με δεδομένη την κυριαρχία του αμερικάνικου κινηματογράφου και ιδίως του Χόλιγουντ, παρατηρείται σε όλες τις χώρες της Ευρώπης οι οποίες, μάλιστα, επιμερίζουν πολύ μεγαλύτερους πόρους από την Ελλάδα στον εθνικό τους κινηματογράφο. Το κάνουν αυτό γιατί γνωρίζουν πολύ καλά ότι ο εθνικός κινηματογράφος είναι ένα πολιτιστικό αγα-

* *Ο Δημήτρης Σοφιανόπουλος είναι αντιπρόεδρος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.*

θό που εκφράζει την ιδιαιτερότητα της κουλτούρας και της γλώσσας της κάθε χώρας και που πρέπει, ειδικά στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, να διασφαλισθεί με κάθε τρόπο.

Βεβαίως δεν νοείται πολιτιστικό προϊόν χωρίς αποδέκτη. Η ενίσχυση του κινηματογράφου από την Πολιτεία αυτομάτως δημιουργεί την υποχρέωση στον καλλιτέχνη να «επιστρέψει» κάτι στο κοινωνικό σύνολο. Του δημιουργεί την υποχρέωση να είναι σε επαφή με το κοινό, αλλιώς κινδυνεύει να χαρακτηρισθεί «κρατικοδίαιτος», δηλαδή καλλιτέχνης που εισπράττει χωρίς να αποδίδει. Αυτό δεν σημαίνει ότι ένα καλό κινηματογραφικό έργο πρέπει απαραιτήτως να είναι και εμπορικό. Το σύνηθες φαινόμενο, τουλάχιστον κατά τα τελευταία χρόνια, είναι η αντιστρόφως ανάλογη σχέση ποιότητας και εμπορικότητας, με μερικές φωτεινές εξαιρέσεις. Καλό είναι, ωστόσο, το καλλιτεχνικό έργο να στοχεύει σε έστω μια μικρή μερίδα του κοινού, να μην είναι ερμητικά κλειστό, κάτι για το οποίο πολλές φορές έχουν κατηγορηθεί οι ελληνικές ταινίες.

Κατά τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει αρκετές καλές ταινίες και αρκετές μεγάλες εμπορικές επιτυχίες. Όμως, ο ελληνικός κινηματογράφος δεν μπορεί να επιβιώσει χωρίς κρατική βοήθεια, κάτι που με τη σειρά του προϋποθέτει και την ουσιαστική στήριξη του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου.

Πρέπει να τονισθεί ότι το ΕΚΚ από τη φύση του δεν είναι παραγωγός ταινιών αλλά φορέας ανάπτυξης του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Συ-

χνά κρίνεται για την ποιότητα των ταινιών που «ενισχύει» (και όχι «παράγει», όπως συχνά λέγεται λανθασμένα), χωρίς να λαμβάνεται υπ' όψιν:

(α) ότι μετά την έγκριση του σεναρίου ουσιαστικά δεν έχει λόγο επί της παραγωγικής και καλλιτεχνικής διαδικασίας και

(β) ότι κάποιες από τις ταινίες χρηματοδοτούνται μέσα στο πλαίσιο του αναπτυξιακού ρόλου του ΕΚΚ. Έτσι, π.χ., πολλοί νέοι σκηνοθέτες ενισχύονται για την πρώτη τους ταινία και πρέπει να κρίνονται μέσα από αυτό το πρίσμα. Ή, πολλές ταινίες ενισχύονται προκειμένου να τονωθεί η παραγωγή από ιδιώτες, οπότε και οι καλλιτεχνικές απαιτήσεις είναι περιορισμένες.

Η συστηματικά ελλιπής αλλά και αποσπασματική χρηματοδότηση από την Πολιτεία έχει υποχρεώσει το ΕΚΚ σε πολιτικές επιβίωσης και του έχει στερήσει τη δυνατότητα στρατηγικού σχεδιασμού, ο οποίος είναι απαραίτητος για την εκπλήρωση του ρόλου του ως αναπτυξιακού φορέα. Βέβαια, το 2008 η επιχορήγηση του ΕΚΚ ήταν σημαντικά μεγαλύτερη από τα προηγούμενα έτη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι μπορεί να θεωρηθεί επαρκής. Το 2008 καθιερώθηκε κωδικός ο οποίος δίνει τη δυνατότητα στοιχειώδους σχεδιασμού.

Ας ελπίσουμε ότι η επικείμενη οικονομική κρίση δεν θα οδηγήσει σε αλλαγή πολιτικής. Τουναντίον, υπάρχει η ελπίδα ότι με τον νέο νόμο περί κινηματογραφίας θα μπουν οι βάσεις για την ουσιαστική επιχορήγηση του ελληνικού κινηματογράφου. Η ανάγκη για ενίσχυση από την πλευρά των κινηματογραφιστών έχει αυξη-

θεί τόσο πολύ, ώστε η επιδότηση του ΕΚΚ από το κράτος θα πρέπει να αυξηθεί τουλάχιστον στο διπλάσιο. Επίσης θα πρέπει να θεσπισθούν μέτρα για την τόνωση της αγοράς (φορολογικά κίνητρα, εφαρμογή του 1,5% κ.λπ.).

Ας δούμε τώρα ποιος είναι ο ρόλος του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου σε δύο βασικούς τομείς της κινηματογραφίας, την παραγωγή και την προώθηση–διανομή.

Παραγωγή

Προκειμένου να αναπτυχθεί ο ελληνικός κινηματογράφος, πρέπει η παραγωγή ταινιών κάθε είδους να συνεχισθεί απρόσκοπτα. Και αυτό, όχι απλώς για να διασφαλισθεί ένα επίπεδο απασχόλησης στον κλάδο, αλλά διότι μόνον έτσι θα βελτιωθεί ποιοτικά ο κινηματογράφος. Το ζητούμενο είναι, με τις παρούσες συνθήκες (επίπεδο κινηματογραφικής εκπαίδευσης, ποιότητα σεναρίων, ύψος προϋπολογισμών κοκ) να επιτυγχάνεται το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα.

Το ΕΚΚ δεν είναι σε θέση να επεμβαίνει στο έργο του καλλιτέχνη, μπορεί ωστόσο, στο μέτρο που του αναλογεί, να δημιουργεί το πλαίσιο εκείνο που θα βοηθήσει το ταλέντο τού καλλιτέχνη να ευδοκιμήσει. Το πλαίσιο αυτό το καθορίζει ο Κανονισμός Χρηματοδοτήσεων βάσει του οποίου το ΕΚΚ ενισχύει την παραγωγή ταινιών.

Ο Κανονισμός αυτός περιλαμβάνει διάφορα προγράμματα:

Οι ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ είναι πρόγραμμα επιλογής, που έχει στόχο την ανάπτυξη της ελληνικής κινηματογραφικής τέχνης μέσω της δημιουργίας κινηματογραφικών έργων με σημαντικές καλλιτεχνικές, τεχνικές και οικονομικές προδιαγραφές. Προβλέπει τη χρηματοδότηση τουλάχιστον εννέα ταινιών τον χρόνο, από τις οποίες τρεις θα είναι νέων σκηνοθετών, προκειμένου να δοθούν ευκαιρίες στη νέα γενιά κινηματογραφιστών. Επειδή δε, κατά γενική ομολογία, το σενάριο αποτελεί την αχίλλειο πτέρνα των ταινιών, δίδεται ιδιαίτερη σημασία στη διαδικασία επανασυγγραφής του σεναρίου. Όπου αυτή κρίνεται απαραίτητη χρηματοδοτείται, πριν από την οριστική έγκριση του σχεδίου.

Το ΚΙΝΗΤΡΟ είναι αναπτυξιακό πρόγραμμα υποστήριξης της ανεξάρτητης παραγωγής, για τη δημιουργία κινηματογραφικών έργων με ικανοποιητικό επίπεδο παραγωγής και αισθητική επάρκεια που θα προσελκύσουν το κοινό. Το ΕΚΚ δεν έχει ποσοστό συνιδιοκτησίας. Στόχος είναι να ενισχυθεί η ιδιωτική πρωτοβουλία αλλά και να διασφαλισθεί η πραγματική συμμετοχή της. Και το ΚΙΝΗΤΡΟ είναι πρόγραμμα επιλογής, μια και δεν νοείται το ΕΚΚ να ενισχύει ταινίες που δεν εγγυώνται ένα μίνιμουμ καλλιτεχνικής αξίας.

Οι ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ είναι το πρόγραμμα μέσω του οποίου εφαρμόζεται η πολιτική του ΕΚΚ στο χώρο των ταινιών μικρού μήκους, μυθοπλασίας ή ντοκιμαντέρ. Βασικός σκοπός τού προγράμματος είναι να λειτουργεί ως εφαλτήριο για την ανάδειξη νέων σεναριογράφων, σκη-

νοθετών, ηθοποιών, τεχνικών και παραγωγών. Χρηματοδοτούνται 20 ταινίες τον χρόνο. Σ' αυτό το πρόγραμμα οι νέοι σκηνοθέτες συνεπικουρούνται από σεναριογράφους–αναλυτές σεναρίου προκειμένου να βελτιώσουν τα σενάριά τους πριν αρχίσουν το γύρισμα.

Το ΝΕΟ ΒΛΕΜΜΑ είναι πρόγραμμα επιλογής, στο οποίο συμμετέχει ισότιμα η ΕΡΤ Α.Ε., και το οποίο έχει σκοπό να αποτελέσει εφαλτήριο ανανέωσης της κινηματογραφικής τέχνης, ενισχύοντας δημιουργούς που σχεδιάζουν την πρώτη ή τη δεύτερη ταινία τους μεγάλου μήκους. Προβλέπει τη χρηματοδότηση έως τεσσάρων ταινιών τον χρόνο.

Το ΤΕΚΜΗΡΙΟ είναι πρόγραμμα επιλογής, στο οποίο συμμετέχει ισότιμα η ΕΡΤ Α.Ε. Αντιμετωπίζει το ντοκιμαντέρ ως αυτοτελές οπτικοακουστικό έργο, το οποίο, κυρίως και κατ' αρχήν, απευθύνεται στο ευρύτερο κοινό μέσω της τηλεόρασης, αλλά ενίοτε μπορεί να προσελκύσει κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες. Προβλέπει τη χρηματοδότηση έως έξι ντοκιμαντέρ διάρκειας 45–50 λεπτών και έως δύο ντοκιμαντέρ διάρκειας 80–90 λεπτών το χρόνο. Εφόσον του το επιτρέπουν τα οικονομικά του, το ΕΚΚ χρηματοδοτεί προτάσεις για ταινίες–ντοκιμαντέρ που παρουσιάζουν κινηματογραφικό ενδιαφέρον και ανεξάρτητα από την ΕΡΤ.

Σύμφωνα με το Πρόγραμμα ΓΡΑΦΗ χρηματοδοτούνται προτάσεις συγγραφής σεναρίου, εφόσον γίνονται από επαγγελματίες σεναριογράφους και συνοδεύονται από παραγωγό και σκηνοθέτη, προκειμένου να διασφαλισθεί η σο-

βαρότητα του σχεδίου και η προοπτική το σενάριο να γίνει ταινία. Παράλληλα όμως, προκειμένου να δοθούν ευκαιρίες σε νέα ταλέντα, το ΕΚΚ επιδοτεί νέους σεναριογράφους με καλές ιδέες, πληρώνοντας τα έξοδα συμμετοχής τους σε εργαστήρια σεναρίου στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Το ΠΡΩΤΟ ΒΗΜΑ είναι ένα πρόγραμμα δημιουργίας ταινιών πολύ μικρού μήκους και χαμηλού προϋπολογισμού από νέους ηλικίας από 13–23 ετών. Κατά τον πρώτο χρόνο εφαρμογής του ενισχύθηκαν 16 ταινίες μερικές από τις οποίες είναι αξιόλογες. Το αποτέλεσμα είναι ενθαρρυντικό, κυρίως γιατί στις περισσότερες ταινίες φαίνεται ότι έγινε συλλογική δουλειά. Βέβαια το ζητούμενο εδώ δεν είναι η παραγωγή ταινιών υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου. Στόχος του προγράμματος είναι η εξοικείωση των νέων με την κινηματογραφική γλώσσα αλλά και η πιθανή ανίχνευση ταλέντων.

Πέραν των εγκρίσεων παραγωγικών σχεδίων, το ΕΚΚ, στο πλαίσιο νέου Κανονισμού Χρηματοδοτήσεων, θα χρηματοδοτεί με σεβαστά ποσά έτοιμες ταινίες, ντοκιμαντέρ ή μυθοπλασίας, μικρού ή μεγάλου μήκους, ακριβώς για να ενθαρρύνει την ιδιωτική πρωτοβουλία. Η εμπειρία έδειξε ότι σήμερα γίνονται αρκετές αξιόλογες δουλειές χωρίς την εκ των προτέρων έγκριση του Κέντρου.

Επίσης, το Κέντρο θα ενισχύει μέχρι του ποσού των 80.000 € Έλληνες παραγωγούς που συμμετέχουν σε διεθνείς συμπαραγωγές, επιδοτώντας το 20% του ποσού που ξοδεύεται στην

Ελλάδα ή δίδεται για τη συμμετοχή Ελλήνων συντελεστών.

Βεβαίως, πέρα από τη βελτίωση των τρόπων ενίσχυσης της παραγωγής από το ΕΚΚ, κρίνεται απόλυτα αναγκαίο να θεσπισθούν φορολογικά κίνητρα τα οποία θα στρέψουν το ενδιαφέρον ιδιωτών παραγωγών στον ελληνικό κινηματογράφο. Προ πολλού έχει κατατεθεί από το ΕΚΚ ένα σχέδιο πρότασης για φορολογικά κίνητρα (tax shelter) στα Υπουργεία Πολιτισμού και Οικονομικών. Ελπίζουμε ότι αυτό το σχέδιο, ή άλλο παρεμφερές, θα ενσωματωθεί στον νέο νόμο περί κινηματογραφίας.

Προώθηση και Διανομή

Μετά το πέρας της παραγωγής μιας ταινίας το ΕΚΚ, σε συνεργασία με τον παραγωγό, αναλαμβάνει την προώθησή της στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, μέσω, κυρίως, των διαφόρων φεστιβάλ και αγορών ταινιών. Δυστυχώς, η έλλειψη πόρων αναγκάζει το ΕΚΚ να επιμερίζει ένα πολύ μικρό ποσοστό του συνολικού του προϋπολογισμού στην προώθηση των ταινιών. Έτσι η ελληνική ταινία αντιμετωπίζει μεγάλες δυσκολίες όταν βγαίνει στην αγορά καθώς έχει να παλέψει αφενός, με την αμερικάνικη ταινία που συνήθως (και πανευρωπαϊκά) παίρνει τη μερίδα του λέοντος, αλλά και άλλες ευρωπαϊκές που είναι πολύ καλύτερα χρηματοδοτημένες.

Το ίδιο συμβαίνει και στην εγχώρια διανομή, όπου, παρά τα κάποια κίνητρα που έχουν θεσπίσει οι νόμοι και παρά την κάποια επιδότη-

ση από το ΕΚΚ, τα αποτελέσματα, πλην ορισμένων εξαιρέσεων, είναι πενιχρά.

Εάν θέλουμε να έχουμε αποτελέσματα θα πρέπει να επενδύσουμε σοβαρά στην προώθηση των ελληνικών ταινιών, επιμερίζοντας πολύ περισσότερους πόρους σ' αυτόν τον τομέα. Αυτό περιλαμβάνει και τη στελέχωση των υπηρεσιών του ΕΚΚ με έμπειρα περί το μάρκετινγκ και τις πωλήσεις στελέχη τα οποία να κινούνται με ευελιξία στα ξένα φεστιβάλ και τις αγορές.

Σύμφωνα με τον Κανονισμό Χρηματοδοτήσεων του ΕΚΚ, σε ό,τι αφορά τη διανομή της ελληνικής ταινίας, γίνεται καταρχάς διάκριση μεταξύ των ταινιών που έχουν διανομέα και αυτών που δεν έχουν. Οι διανομείς μπορεί να ενισχύονται μέχρι του ποσού των 60.000 €, ανεξάρτητα από το αν το ΕΚΚ έχει ενισχύσει την παραγωγή.

Σε ό,τι αφορά στις ταινίες χωρίς διανομή, η επαφή τους με το κοινό μπορεί να γίνεται μέσω του δικτύου αιθουσών του ΕΚΚ, ευρύτερα γνωστού ως *Filmcenter*.

Το ΕΚΚ έχει δημιουργήσει το *Filmcenter*, το Δίκτυο Αιθουσών στο οποίο σήμερα εντάσσονται το *Τριανόν*, ο *Μικρόκοσμος*, η *Έλλη*, το *Πτι Παλαί* και το *Όνειρο* του Ρέντη. Οι αίθουσες αυτές υποχρεούνται (τουλάχιστον για κάποιες εβδομάδες μέσα στη σαιζόν) να παίζουν ταινίες ελληνικές ή ευρωπαϊκές, με πρόγραμμα που καταρτίζεται σε συμφωνία με το ΕΚΚ και, σαν ανταποδοτικό όφελος, εισπράττουν το αντίτιμο ενός αριθμού εισιτηρίων (minimum guarantee).

Ουσιαστικά πρόκειται για μορφή επιδότησης του ελληνικού κινηματογράφου, αφού ο αριθμός των εισιτηρίων που κόβονται κατ' έτος είναι μικρότερος του εγγυημένου από το ΕΚΚ αριθμού.

Κατά το 2007, η επιδότηση ανήλθε σε περίπου 130.000 €, με πραγματικό όφελος ότι προβλήθηκαν ταινίες που δεν θα έβρισκαν διανομή και το ότι έγιναν αφιερώματα σε ποιοτικές ταινίες (ξένες ή ελληνικές) που δεν είναι εμπορικές.

Βεβαίως αυτό δεν πρέπει να γίνει αποσπασματικά αλλά, όπως ειπώθηκε πιο πάνω, στο πλαίσιο αναβάθμισης του ρόλου του Δικτύου. Ήδη, μελετώνται τρόποι καλύτερης προώθησης του Δικτύου στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ενίσχυσής του από χρηματοδοτικά προγράμματα ή χορηγίες καθώς και πλαισίωσής του με παράλληλες εκδηλώσεις που θα βοηθήσουν την εικόνα του. Ο στόχος είναι πάντα οι αίθουσες του Δικτύου να γίνουν στέκια των κινηματογραφιστών, ώστε να υπάρχει η δυνατότητα να προβάλλονται περισσότερες ελληνικές ταινίες, όχι μόνο πρόσφατες αλλά και παλαιότερες, όχι μόνο μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, αλλά και ντοκιμαντέρ ή και μικρού μήκους.

Πολύ σημαντικό ρόλο στην προώθηση της ελληνικής ταινίας θα παίξει στο μέλλον η σωστή εκμετάλλευση των νέων τεχνολογιών. Η ψηφιακή τεχνολογία παρέχει τεράστιες δυνατότητες προβολής των ελληνικών ταινιών σε όλον τον κόσμο και με διάφορα μέσα, τα οποία σε πολλές περιπτώσεις, μπορεί και να εξασφαλίσουν ένα δεύτερο κύκλο ζωής στις ταινίες (μέσω του Video on

Demand–VOD κ.ο.κ). Βεβαίως εγκυμονεί πάντα ο κίνδυνος της πειρατείας και αυτό είναι ένα πρόβλημα που απασχολεί την κινηματογραφική κοινότητα διεθνώς.

Η εξωτερική πολιτική του θεάτρου

ΝΙΚΗΤΑΣ ΤΣΑΚΙΡΟΓΛΟΥ*

Πάντοτε οι μεγάλοι θεατρικοί οργανισμοί της χώρας μας, αλλά και η ίδια η ελληνική Πολιτεία, έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την προβολή σημαντικών ελληνικών επιτευγμάτων, κυρίως της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας, στο εξωτερικό. Από παλιά, μεγάλοι καλλιτέχνες, όπως ο Αλέξης Μινωτής, ο Δημήτρης Ροντήρης ή η Ασπασία Παπαθανασίου, λειτούργησαν ως πρεσβευτές του αρχαίου αλλά και του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού στο εξωτερικό μέσω της τέχνης του θεάτρου. Η προσπάθεια αυτή, άλλωστε, βρήκε συνεχιστές και στα επόμενα χρόνια με την παρουσία της ελληνικής θεατρικής αλλά και μουσικής και εικαστικής σκηνής στις μεγάλες διοργανώσεις των Ολυμπιακών Αγώνων (Μόσχα,

* *Ο Νικήτας Τσακίρογλου είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος.*

Σεούλ, Πεκίνο), αλλά και σε μεγάλα αστικά και πολιτιστικά κέντρα της Ευρώπης και των ΗΠΑ, όπου υπήρχε έντονο το ελληνικό στοιχείο – οι μεγάλες κοινότητες του απόδημου ελληνισμού.

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι η τέχνη του θεάτρου έχει το μεγάλο πλεονέκτημα, τη μοναδική δυνατότητα και ταυτόχρονα την υποχρέωση να ξεπερνά τα φυσικά σύνορα και τα τεχνητά όρια κρατών, γλωσσών και εθνικών ιδιαιτεροτήτων, να διαπερνά και να φωτίζει κρυμμένες πτυχές της ανθρώπινης ψυχής, της ιστορίας και του πολιτισμού, αναδεικνύοντας τις ομοιότητες: την κοινή «μοίρα», τα αρχέτυπα της ανθρώπινης ύπαρξης, την ελπίδα για έναν κόσμο καλύτερο, με μέτρο τον άνθρωπο. Με τον τρόπο αυτό, το θέατρο μπορούσε ανέκαθεν να εισδύει στην κοινωνία κάθε εποχής, να συμβάλλει στη διάδοση των ιδεών και να αποτελεί ένα ζωντανό εργαλείο επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων.

Πέρα, όμως, από την υποχρέωση του θεάτρου, και της τέχνης ευρύτερα, να δημιουργούν ένα πεδίο επικοινωνίας και κατανόησης, δέκτη και πομπό νέων ιδεών και προβληματισμών για τον κόσμο μας και την αποτύπωσή του σε νέες αισθητικές φόρμες, σήμερα μας δίνεται μια μοναδική ευκαιρία: Αν μέχρι σήμερα είχαμε τη δυνατότητα να μιλούμε για διεθνείς σχέσεις στο θέατρο, με τα σημερινά δεδομένα έχουμε την ευκαιρία και –γιατί όχι;– την προσμονή να κάνουμε λόγο για την εξωτερική πολιτική του θεάτρου μας.

Σ' έναν κόσμο που φαντάζει πια δραματικά μικρός, χάρη στην εκπληκτική εξέλιξη των επιστημών και της τεχνολογίας, σ' έναν κόσμο που

μιλά εδώ και χρόνια για την παγκοσμιοποίηση αλλά αντιμετωπίζει τον τεράστιο κίνδυνο της απώλειας των επιμέρους πολιτιστικών ταυτοτήτων των λαών, αλλά και της έλλειψης μιας κοινής πολιτιστικής ταυτότητας και προοπτικής, σ' έναν κόσμο που σπαράσσεται ακόμη από πολέμους, πείνα και αδυσώπητα φυσικά φαινόμενα λόγω της ανθρώπινης δίψας για έλεγχο και επιβολή ακόμη και στο περιβάλλον, το θέατρο έχει τη μοναδική ευκαιρία να ασκήσει τη δική του εξωτερική πολιτική.

Χάρη στο άνοιγμα των συνόρων, με αφετηρία την Ευρωπαϊκή Ένωση, είναι πια δυνατή όχι μόνο η ανταλλαγή των μεγάλων επιτευγμάτων του πολιτισμού, η «εκθεματική» αντίληψη για την τέχνη (εν είδει εκθέματος σ' ένα παγκόσμιο μουσείο), αλλά και η ανάδειξη ενός άλλου μεγέθους, μιας προοπτικής για τον ρόλο του θεάτρου στην καρδιά της παγκόσμιας κοινωνίας, πρακτικά υλοποιήσιμης και ζωτικά αναγκαίας για τον όποιο οραματισμό για το μέλλον, τόσο της τέχνης του θεάτρου, όσο και του κόσμου μας.

Και αυτό μπορεί να γίνει εφικτό, στον βαθμό που το θέατρο εκτός από πεδίο συνάντησης των τεχνών, όπως παραδοσιακά ήταν, μπορέσει να γίνει πεδίο συνάντησης των πολιτισμών, των ηθών, των εθνικών ιστοριών και των διαφορετικών ταυτοτήτων, ένα πεδίο γόνιμου διαλόγου, ανταλλαγής εμπειριών και δημιουργικής επανανοηματοδότησης των πραγμάτων, με γνώμονα τις ανάγκες των σύγχρονων κοινωνιών.

Στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, η εμπειρία μας ως μέλους μεγάλων πολιτιστικών δι-

κτύων (όπως της Ένωσης των Θεάτρων της Ευρώπης), η ίδρυση εκ μέρους μας ενός νέου δικτύου συνεργασιών με τα θέατρα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης (με αφορμή το 1ο Φεστιβάλ Θεάτρου Νοτιοανατολικής Ευρώπης «Όψεις Αρχαίου Δράματος», που δημιουργήσαμε στη Θεσσαλονίκη το 2006), αλλά και οι συχνές πια συνεργασίες με θέατρα και μεμονωμένους καλλιτέχνες απ' όλο τον κόσμο, μας επέτρεψαν να βιώσουμε και να συνειδητοποιήσουμε το μέγεθος αυτής της πρόκλησης. Είδαμε από κοντά πόσο ανανεωτική για το θέατρό μας υπήρξε η ενασχόληση θεάτρων άλλων χωρών με το αρχαίο δράμα, πόσο οι διαφορετικές προσεγγίσεις σ' αυτό το είδος, που εμείς αντιμετωπίζουμε με σχεδόν θρησκευτική ευλάβεια, μπορούν να μας ανοίξουν νέους ορίζοντες και να δώσουν στα διαχρονικά αυτά αριστουργήματα της ελληνικής δραματουργίας έναν νέο ρόλο που τα καθαγιάζει όχι στο ένδοξο παρελθόν αλλά στο εδώ και το τώρα της κοινωνίας μας. Διαπιστώσαμε πώς μπορεί το θέατρο ενός λαού ξένου και μέχρι πρότινος «εχθρικού», όπως αυτού της Τουρκίας, να ανασύρει μνήμες του παρελθόντος και συγκεκριμένα της Μικρασιατικής Καταστροφής και του κύματος των προσφύγων στη σύγχρονη Ελλάδα –μέσα από την παράσταση του *Ρεμπέτικου*, που πρόσφατα παρουσιάστηκε στην Θεσσαλονίκη– εμφυσώντας μας μια νέα έννοια για τον πατριωτισμό και την αγάπη για την πατρίδα.

Με τις εμπειρίες αυτές, και πολλές άλλες που θα άξιζε να εκτεθούν αναλυτικότερα σε μια εκτενέστερη παρουσίαση, γίνεται αντιληπτό ότι η τέ-

χνη του θεάτρου έχει τη δυνατότητα να συνομιλήσει με τον σύγχρονο άνθρωπο, να αποτελέσει έναν ουσιαστικό δίαυλο επικοινωνίας, να δημιουργήσει τις συνδέσεις ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον, να σταθεί «αντικειμενικά» απέναντι στην ιστορία, μακριά από πολιτικές ή άλλες σκοπιμότητες. Μέσω της συνεργασίας, της κοινής καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και των ανταλλαγών, το θέατρο έχει τη δυνατότητα να εξομαλύνει τις διαφορές, όχι αγνοώντας τις, αλλά με την επεξεργασία και την ενσωμάτωσή τους σε μια κοινή πολιτιστική εμπειρία.

Για να υπάρξουν, ωστόσο, οι προϋποθέσεις για την υλοποίηση τέτοιων ουσιαστικών συνεργασιών, οι προσπάθειες δεν μπορεί να είναι εξατομικευμένες. Χρειάζεται οπωσδήποτε η συμπαράσταση της Πολιτείας, χρειάζεται η συλλογική ανάπτυξη ενός πνεύματος εξωτερικής πολιτιστικής πολιτικής, ώστε εκτός από εισαγωγές και εξαγωγές πολιτιστικών θεαμάτων, να υπάρξει η βούληση για τη δημιουργία πολιτιστικών γεγονότων και τη διάδοσή τους σε ολόκληρο τον κόσμο. Ταυτόχρονα, απαιτείται η συνεργασία μεγάλων πνευματικών φορέων, που θα διασφαλίζουν τις προϋποθέσεις και θα υποστηρίζουν ουσιαστικά μια τέτοια προσπάθεια.

Η τέχνη μπορεί και πρέπει να παίζει έναν πολιτικό–πολιτιστικό ρόλο στη συμφιλίωση, την εδραίωση της συνεργασίας και της αλληλοκατανόησης μεταξύ των λαών.

Μάριος Σπηλιώπουλος, *Χριστόδεντρο, 1994*
Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Μόνιμες Συλλογές

Προκλήσεις και στρατηγικές για ένα μουσείο σύγχρονης τέχνης.
Όραμα και πράξη

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Β. ΤΣΑΡΑΣ*

Τα μουσεία είναι οι επικοινωνιακοί νευρώνες της τέχνης. Τα δίκτυα ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους θεωρητικούς με τη σύγχρονη κοινωνία. Λειτουργούν στον παρόντα χρόνο για το παρελθόν και το μέλλον, ανοίγοντας δρόμους και γέφυρες επικοινωνίας μέσα στις ομάδες, αλλά και μεταξύ των ομάδων.

Το σύγχρονο μουσείο, ξεπερνώντας τον αποκλειστικό ρόλο του ως ιστορικού θεματοφύλακα, αναζητά τον τρόπο και τα μέσα για να λειτουργήσει ως ζωντανός οργανισμός στην κοινωνία. Μία σύγχρονη κοινωνία που τη χαρακτηρίζει μια πρωτοφανής σε περιεχόμενο, αλλά και ταχύτητα, ανθρώπινη δραστηριότητα και που ο όρος–έννοια «πολιτισμός» επαναπροσδιορίζεται

* *Ο Γιώργος Β. Τσάρας είναι γλύπτης, λέκτορας της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και πρόεδρος ΔΣ του ΚΜΣΤ.*

συνεχώς ως μορφή, περιεχόμενο και όρια. Μια παγκόσμια κοινωνία, όπου οι νέες μορφές οικονομίας, τεχνολογίας και πληροφορικής παρέχουν–δημιουργούν ένα νέο πλαίσιο εξέλιξης και μετασχηματισμών.

Το μουσείο που οραματιζόμαστε επιδιώκει την καταγραφή και ανάδειξη της παγκόσμιας πολιτισμικής διάδρασης, ενσωματώνει την πολυπολιτισμικότητα, αλλά παράλληλα αναδεικνύει τη συμβολή της σύγχρονης ελληνικής νεοτερικής πολιτισμικής δράσης–ταυτότητας.

Με στόχο τα παραπάνω, αν το σύγχρονο μουσείο θέλει να συμμετέχει στην κοινωνία ως ένα δημιουργικό μέλος–μέσο, αν θέλει να είναι μουσείο αιχμής, ένα μουσείο ποιητικό, τότε θα πρέπει να θέτει διαρκώς ερωτήματα αναζητώντας τις σύγχρονες απαντήσεις. Να είναι ανατρεπτικό, ανοιχτό, οικείο, κοινωνικό. Η τέχνη και ο λόγος να προβάλλουν την ελεύθερη έκφραση. Διαδραστικό, πολυδιάστατο, διαπολιτισμικό που υπερασπίζεται την ταυτότητα και την ετερότητα.

Τα παραπάνω αποτελούν το γενικό όραμα–ιδεολογικό πλαίσιο του Κρατικού Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ΚΜΣΤ) στη Θεσσαλονίκη κατά τη δεύτερη περίοδο λειτουργίας του (πρώτη περίοδος: 1997–2005), του ενός από τα δύο νεοσύστατα μουσεία σύγχρονης τέχνης στον τόπο μας.

Ο όρος «νεοσύστατο» σημαίνει πολλά για όσους θέλουν να τα αξιολογούν σε σύγκριση με τα αντίστοιχα διεθνή και γνωστά μουσεία, αλλά

και λίγα αν αποτελεί άλλοθι στην αυτοκριτική όσων εργάζονται σ' αυτά. Ο δε χρονικός προσδιορισμός «Δεύτερη Περίοδος» χρησιμοποιείται όχι με διάθεση να αναδειχθούν «τα λάθη» της πρώτης, αλλά να επισημάνει τη σημασία της συνέχειας και του επαναπροσδιορισμού. Και οι δύο όροι λοιπόν αποτελούν μια φυσική συνέπεια στο ιδεολογικό πλαίσιο που αναφέρθηκε αν συμφωνήσουμε να τα εντάξουμε στο γενικό σύνθημα «Ζήτω η ερώτηση, Ζήτω το λάθος».

Τα παρακάτω αποτελούν μέρος από τη νέα πρακτική που υιοθετήθηκε:

Αξιοποιώντας τις συλλογές: Συλλογή Κωστάκη

Ως γνωστόν, το ΚΜΣΤ διαθέτει τη Συλλογή Κωστάκη, τη μεγαλύτερη εκτός Ρωσίας συλλογή της Ρωσικής Πρωτοπορίας αποτελούμενη από 1275 έργα και αρχειακό υλικό, καταγεγραμμένα μέσα από την πρώτη φάση του προγράμματος Κοινωνία της Πληροφορίας, και 348 σχέδια και αρχειακό υλικό δωρεά της κόρης του συλλέκτη κ. Αλίκης Κωστάκη, που θα καταγραφούν στη δεύτερη φάση του προγράμματος 172.

Η πράξη αυτή της δωρεάς καταδεικνύει την εκτίμησή της για το έργο που συντελείται. Παράλληλα, δηλώνει πρόθυμη για τη σύσταση ανάλογου ιδρύματος που θα ασχοληθεί συστηματικά με την έρευνα–μελέτη–συντήρηση και ανάδειξη της συλλογής αλλά και της συγκεκριμένης περιόδου. Είναι μια πρόταση που πρέπει να εξεταστεί σοβαρά.

Η απόκτηση της συλλογής αναδεικνύει τη σύγχρονη οικουμενική αντίληψη–στάση της Ελλάδας για την παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά, αλλά ταυτόχρονα και την ευθύνη μας για τη συντήρηση και την ανάδειξή της. Ήδη, έχει ολοκληρωθεί η ψηφιοποίηση, τεκμηρίωση και δημοσίευση της Συλλογής Κωστάκη στην ιστοσελίδα του μουσείου στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Προγράμματος «Κοινωνία της Πληροφορίας» καθώς και η καταγραφή της κατάστασης συντήρησής της στο πλαίσιο του επιχορηγουμένου από το Ίδρυμα Paul Getty προγράμματος Έρευνα Κατάστασης των Έργων της Συλλογής Κωστάκη. Τα αποτελέσματα των εργασιών μελέτης της συλλογής έχουν δημοσιευθεί, γνωστοποιήθηκαν σε διεθνή συνέδρια και έγιναν αποδεκτά με θερμά δημοσιεύματα από τον διεθνή Τύπο.

Η συλλογή αυτή αποτελεί σχεδόν το μόνο ουσιαστικό αγαθό σύγχρονης τέχνης που προκαλεί το ενδιαφέρον της παγκόσμιας κοινότητας των Μουσείων για συνεργασίες και θα συνεχίσει διαρκώς μιας και αποτελεί σημαντικό μέρος του μεγαλύτερου νεότερου κινήματος, του μοντερνισμού.

Το διεθνές ενδιαφέρον για δανεισμό έργων και διοργάνωση ολόκληρων εκθέσεων με έργα της συλλογής μας στο εξωτερικό διαρκώς αυξάνεται. Αυτή την εποχή στο Μουσείο Maillol στο Παρίσι παρουσιάζεται μεγάλη έκθεση έργων της συλλογής (190 έργα) και ταυτόχρονα εκτίθενται έργα της συλλογής σε μεγάλη έκθεση στο Κέντρο Pompidou. Την άνοιξη ακολουθεί μεγάλη έκθεση στη Tate Modern (80 έργα). Οι εκθέσεις παρουσιάζουν

θεματική ποικιλία που αναδεικνύει τον πλούτο αλλά και τη διαχρονική αξία της και συνοδεύονται από ανάλογες εκδόσεις. Η συλλογή πέρα από τον διεθνή χώρο, ταξιδεύει και στην Ελλάδα, όπου φυσικά υπάρχουν οι κατάλληλες συνθήκες, με ειδικό πολυσέλιδο έντυπο που διανέμεται δωρεάν.

Νέοι θεσμοί για την προώθηση της ελληνικής τέχνης:

Εικαστικό Πανόραμα

Σε ό,τι αφορά την ανάδειξη και ενίσχυση της εικαστικής δημιουργίας των Ελλήνων καλλιτεχνών, το Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης ικανοποίησε μια χρόνια απαίτηση–αναγκαιότητα των Ελλήνων καλλιτεχνών, θεσμοθετώντας την ετήσια διοργάνωση «Εικαστικό Πανόραμα στην Ελλάδα». Από το 2006, ιστορικοί τέχνης του Μουσείου παρακολουθούν, ενημερώνονται και καταγράφουν την εκθεσειακή δραστηριότητα Ελλήνων καλλιτεχνών σε μουσεία, γκαλερί, ιδρύματα, χώρους τέχνης της χώρας και του εξωτερικού. Το υλικό αυτό είναι αρχειακά ταξινομημένο στην ειδική ιστοσελίδα που δημιουργήθηκε (*www.visualarts.gr*) και προσβάσιμο από το ευρύ κοινό. Η επισκεψιμότητα που είχε η συγκεκριμένη ιστοσελίδα –2.000.000 επισκέψεις τον τελευταίο χρόνο– αποδεικνύει το μεγάλο ενδιαφέρον του κοινού. Παράλληλα, κάθε χρόνο πραγματοποιείται έκθεση με τις εκδόσεις τέχνης και με επιλογές από αυτό το υλικό, αποτυπώνοντας τη σύγχρονη εικαστική σκηνή στη χώρα, συνοδευόμενη από ποικίλες δράσεις (συνέδρια,

ημερίδες, performances), έτσι ώστε να αγκαλιάζουμε και τη θεωρητική σκέψη και την καλλιτεχνική πράξη.

Ένας βασικός στόχος του Εικαστικού Πανοράματος είναι η ενημέρωση των ξένων για την εικαστική δραστηριότητα στην Ελλάδα. Συστηματοποιούμε αυτή την ενημέρωση με την τακτική αποστολή newsletters σε διεθνή δίκτυα και στον ξένο Τύπο.

Οργάνωση και θεσμοθέτηση νέων διοργανώσεων διεθνούς εμβέλειας: Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης

Η Θεσσαλονίκη υπήρξε διαχρονικό κέντρο–πέρασμα πολιτισμών, πόλη των φεστιβάλ, μητρόπολη των Βαλκανίων. Αποτελεί αναγκαιότητα για μας η δημιουργία ενός διεθνούς πλαισίου συνάντησης και συνεργασίας για τα διεθνή ζητήματα. Ελλήνων και ξένων επιμελητών, θεωρητικών και καλλιτεχνών. Η απόφαση για τη δημιουργία μιας διετούς διοργάνωσης για τη σύγχρονη τέχνη ήρθε ως άμεση συνέπεια της στρατηγικής και του οραματισμού μας για ένα σύγχρονο, ανοιχτό μουσείο.

Το ΚΜΣΤ υπήρξε φορέας διοργανωτής της 1ης Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, μιας διοργάνωσης που έθεσε το θετικό στίγμα της στον παγκόσμιο χάρτη. Οι αριθμοί αποδεικνύουν το μέγεθος αλλά και τη σπουδαιότητα της Μπιενάλε Θεσσαλονίκης: 51 εκθέσεις–δράσεις, 31 χώροι, 261 καλλιτέχνες, 49 χώρες, 25 φορείς της πόλης, 45.000 επισκέπτες, 15.000 μα-

θητές στο πρόγραμμα η «Μπιενάλε πάει...σχολείο!», 150 προσκεκλημένοι καλλιτέχνες, θεωρητικοί, διευθυντές μουσείων, δημοσιογράφοι από την Ελλάδα και το εξωτερικό, 1063 δημοσιεύματα στον ελληνικό και ξένο έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο, 532.043 επισκέψεις στην ειδική ιστοσελίδα (Ιανουάριος–Νοέμβριος 2007). Ήδη έχει γίνει ο προγραμματισμός για τη δεύτερη διοργάνωση.

Η Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης κατάφερε να δημοσιοποιήσει στην ευρωπαϊκή εικαστική σκηνή καλλιτεχνικά έργα που προσφέρουν νέες αισθητικές προτάσεις, τολμηρές και ρηξικέλευθες, με στόχο την ενίσχυση του καλλιτεχνικού διαλόγου, να δημοσιοποιήσει στην ευρωπαϊκή εικαστική σκηνή το έργο καλλιτεχνών που έχουν δύσκολη πρόσβαση στην Ευρώπη και με τον τρόπο αυτό γίνεται το εφαλτήριο καλλιτεχνών προς την Ευρώπη. Επιπλέον, επικέντρωσε το ενδιαφέρον της σε μεγάλα ζητήματα διεθνούς επικαιρότητας, παγκόσμιες ανακατατάξεις και κρίσεις που επηρεάζουν τον άνθρωπο και το φυσικό του περιβάλλον, δημιούργησε δεσμούς με υπάρχοντες εικαστικούς θεσμούς –ευρωπαϊκούς και μη–, με σκοπό τις περαιτέρω καλλιτεχνικές ανταλλαγές και φυσικά τοποθέτησε τους Έλληνες καλλιτέχνες σε ένα ενδιαφέρον πεδίο αισθητικού διαλόγου με σύνορα ευρύτερα από τα ευρωπαϊκά.

Ο στόχος μας συνοψίζεται στη δημιουργία εκθέσεων που θα αποτελούν οι ίδιες έργα τέχνης, εμπλουτισμένες με παράλληλες διαθεματικές εκδηλώσεις (ημερίδες, συζητήσεις, ειδικά εκπαι-

δευτικά προγράμματα), που θα ενισχύουν τον διάλογο τόσο στο εσωτερικό (στο κέντρο και στην ελληνική περιφέρεια) όσο και στο εξωτερικό. Επιδιώκουμε να ενδυναμώσουμε τη συνεργασία μας με τα Βαλκάνια, τη συμπαραγωγή–εξαγωγή εκθέσεων και τους δεσμούς μας με άλλους φορείς καλλιτεχνικής παιδείας.

Αισθητική αγωγή στο μουσείο

Το ζήτημα της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα και του κοινού της είναι ιδιαίτερα σύνθετο και δεν πρόκειται να λυθεί άμεσα. Το κοινό που ηλικιακά θα μπορούσε να αποτελεί τον επισκέπτη του μουσείου δεν έχει δεχθεί στη συντριπτική του πλειοψηφία καμία αγωγή για τη σύγχρονη τέχνη. Γι᾽ αυτό και είναι περιορισμένος ο αριθμός όσων επισκέπτονται εκθέσεις σύγχρονης τέχνης. Παρατηρείται μάλιστα το φαινόμενο ακόμη και οι άνθρωποι που ασχολούνται συστηματικά με την τέχνη (καλλιτέχνες, φοιτητές σχολών καλών τεχνών) να επισκέπτονται ελάχιστα τις αίθουσες τέχνης και αυτό να γίνεται για λόγους τελείως άσχετους με την τέχνη (κοσμικούς).

Η λύση είναι μία.

«Το μουσείο πάει... σχολείο»

Αυτό είναι το πρόγραμμα που προτείνω για την ελληνική νεολαία.

Έχει εφαρμοστεί πειραματικά σε πολλά σχολεία με αφορμή την 1η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέ-

χνης. Μέσα από το πρόγραμμα «Η Μπιενάλε πάει...σχολείο» επισκεφτήκαμε 180 Γυμνάσια–Λύκεια με διαδραστική διάθεση και με άξονα αγωγής το σχήμα «ερώτηση–εικόνα (απάντηση)», ξεκινώντας από την αναγκαιότητα να αντιληφθούν τα παιδιά γιατί η τέχνη ή μάλλον η αισθητική επηρεάζει άμεσα κα βαθιά τη ζωή τους.

Τώρα έχει σχεδιαστεί ένα νέο πρόγραμμα με τίτλο «Το μουσείο πάει σχολείο με τις μπογιές του» με στόχο τη γνωριμία των παιδιών με τα κινήματα του 20ού αιώνα στην τέχνη και παράλληλα, σε δεύτερο πρόγραμμα, η ελληνική τέχνη στον 20ό αιώνα. Το πρόγραμμα είναι διαδραστικό και εφαρμόζεται στο σχολείο για το σύνολο των μαθητών. Περιλαμβάνει μετάδοση γνώσεων, εικαστικά εργαστήρια, δημιουργία έκθεσης με έργα μαθητών, συζήτηση με παιδιά και γονείς. Το πρόγραμμα υποστηρίζεται από παράλληλη προβολή λόγου και εικόνας από τις εντυπώσεις–σχόλια από τα έργα των παιδιών μέσα από ειδική διαδραστική ιστοσελίδα. Ακολουθεί το πρόγραμμα «Το μουσείο πάει σχολείο με τα πολυμέσα του».

Η εφαρμογή του προγράμματος δίνει τη δυνατότητα να δημιουργηθούν ομάδες παιδιών–οικογενειών–εκπαιδευτικών με πρόσθετο ενδιαφέρον ώστε το Μουσείο να εφαρμόσει προγράμματα φιλοξενίας–ξενάγησης νέων φίλων.

Το πρόγραμμα σαφώς μπορεί να έχει πανελλαδική εμβέλεια και τώρα που υπάρχουν καθηγητές καλλιτεχνικών και ευαισθητοποιημένοι φιλόλογοι να υποστηριχθεί με επιτυχία. Θεω-

ρούμε ότι σίγουρα συμβάλλει σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργία μιας νέας γενιάς φιλότεχνων, και όχι μόνο πολιτών.

Ισχυροποίηση Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης

Κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας του ΚΜΣΤ δεν αξιολογήθηκε ο ιδιαίτερος χαρακτήρας του Κέντρου Σύγχρονης Τέχνης. Έχει πλέον γίνει σαφής ο διακριτός ρόλος του Κέντρου στη στήριξη των νέων καλλιτεχνών και όσων δεν έχουν ενταχθεί στο σύστημα της αγοράς της τέχνης, στη διασύνδεση με αντίστοιχα κέντρα στο εξωτερικό, στην προώθηση πειραματικών και εναλλακτικών αντιλήψεων για τη σύγχρονη τέχνη και πάνω απ' όλα στην υποστήριξη της παραγωγής νέων έργων τέχνης που θα εμπλουτίζουν σταδιακά με αξιόλογα έργα και τις συλλογές σύγχρονης τέχνης του μουσείου.

Προβολή–αισθητική αγωγή: Δημόσια οθόνη

Για όλα τα παραπάνω εφαρμόζουμε μια νέα πολιτική προβολής–αισθητικής αγωγής: Τη Δημόσια Οθόνη. Ήδη 4 οθόνες προβάλλουν επί 24 ώρες εναλλασσόμενα video ή εικόνες. Επόμενο βήμα είναι να εφαρμοστεί και σε άλλους χώρους (ξενοδοχεία, καφέ, σταθμούς ΟΣΕ, ΚΤΕΛ, πανεπιστήμια). Τελικός στόχος μας όμως παραμένει η κινητή δημόσια οθόνη με δυνατότητες εφαρμογής του προγράμματος σε όλη την Ελλάδα.

Διαδικτυακή παρουσίαση του μουσείου

Έχοντας αναγνωρίσει την επικοινωνιακή δύναμη του Διαδικτύου, το ΚΜΣΤ προχώρησε στον σχεδιασμό και την υλοποίηση πέντε σύγχρονων, εύκολων στην πλοήγηση ιστοσελίδων. Πρόκειται για τη διαδικτυακή πύλη του Μουσείου (*www.greekstatemuseum.com*), του Κέντρου (*www.cact.gr*), την ιστοσελίδα–βάση δεδομένων της διοργάνωσης «Εικαστικό Πανόραμα στην Ελλάδα» (*www.visualarts.gr*), τον Διαδικτυακό τόπο της Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης (*www.thessalonikibiennale.gr*) και για τις εκδόσεις–κείμενα–συνέδρια–δημοσιεύσεις στον χώρο της τέχνης γενικότερα την ιστοσελίδα (*www.artedi-tions.gr*).

Επόμενος στόχος η υλοποίηση των διαδικτυακών τόπων *www.greekartists.gr*, *www.virtualart.gr*, *www.theperformance.gr* με ανάλογο υλικό.

Μ' αυτά τα μέσα επιδιώκουμε να υλοποιήσουμε το όραμα για ένα ανοιχτό, πλουραλιστικό, διαθεματικό μουσείο.

Κώστας Τσόκλης, *Θαλασσινό τοπίο, 1979*
Εθνική Πινακοθήκη, *«100 χρόνια». Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*

Αν με ρωτάτε για τον Πολιτισμό...

ΚΩΣΤΑΣ ΤΣΟΚΛΗΣ*

Δεν ξέρω τι είναι Πολιτισμός. Λέξη παρεξηγημένη και αμφίβολη.

Αν είναι οι λαϊκές γιορτές και τα πανηγύρια, που έχουν τις ρίζες τους σε χρόνια περασμένα, δεν τα βρίσκω παρά άθλιες μιμήσεις ενός κόσμου που είπε τον λόγο του και άφησε το ιστορικό του στίγμα. Και θεωρώ τους μετέχοντες σε τέτοιου είδους εκδηλώσεις κιβδηλοποιούς, αντίγραφα κακά και προσβλητικά, του υλικού των λαογραφικών μας μουσείων.

Αν είναι οι καθαροί δρόμοι, η δημόσια τάξη, η αφύσικη ισότητα, ο υποχρεωτικός και άδικος αλληλοσεβασμός, τα λαμπρά αφιλόξενα κτίρια, ο πλούτος και τα χρηματιστήρια, δεν με εμπνέουν.

Αν είναι οι λεγόμενες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις των τραγουδιστών δε μου αρκούν τώρα πια.

---

* *Ο Κώστας Τσόκλης είναι εικαστικός.*

Αν είναι το ποδόσφαιρο, τα παρθενοπορνίδια της τηλεόρασης και οι πολιτικοί των παραθύρων, μου ανακατεύουν τα άντερα.

Αν είναι όμως, το τράνταγμα της ψυχής, η δημιουργία επιθυμιών, ο έρωτας, η χωρίς αντάλλαγμα βοήθεια στον διπλανό σου, τον θέλω και τον υποστηρίζω.

Αν είναι η υπόσχεση του αύριο, μάχομαι γι' αυτόν και ευχαρίστως θυσιάζω το σήμερα, το τώρα. Και ας μοιάζει ανόητο.

Αν είναι η περιφρόνηση γι' αυτά που πάσχισες κάποτε να κατακτήσεις, τον εύχομαι.

Αν είναι η κατανόηση του σύμπαντος και μέσω αυτής η ουσιαστική αξία της υπάρξεώς μας, τον δέχομαι και τον φοβάμαι.

Κάποτε, δεν ήθελα να είμαι Έλληνας, ήθελα να είμαι κάτι άλλο. Σήμερα, που γνωρίζω τον κόσμο, δεν θέλω να είμαι τίποτα.

Μόνο το πάθος μου για την Τέχνη να μην χάσω παρακαλώ, μόνο σε αυτήν ελπίζω.

Την αισθητική απόλαυση τη βρίσκω στη φτώχεια, στην πείνα, στην ασχήμια και στη βρωμιά. Αλλά και στη σοφία, στην ανάγνωση, στην ανάπαυση, στην ανθρώπινη επαφή, στη φύση και κάποτε στην Τέχνη.

Λυπάμαι και συμπονάω τον λαό, όχι για την υποθετική του φτώχεια, αλλά για την πνευματική του ένδεια.

Με πειράζει αυτός ο ενδιάμεσος χώρος της ανοχής, όχι από κατανόηση για το δίκιο του άλλου, αλλά από φόβο.

Θα επιθυμούσα την αρχή ή έστω το γενικό Τέλος.

Θέλω πίσω τους ανθρώπους που μου πήρε ο θάνατος, που μου πήρε η ζωή. Αυτούς που αγάπησα και θαύμασα. Αυτούς που με γέμιζαν χαρά και λύπη.

Οι άλλοι με αφήνουν αδιάφορο και αυτό με κάνει συχνά να ντρέπομαι τον εαυτό μου.

Ο χρόνος μας φεύγει, ο δικός μας χρόνος. Και πρέπει να κερδίζεις και να χάνεις και άλλες πραγματικότητες. Ως πότε;

Ο πολιτισμός αφορά τους άλλους και δεν είναι παρά η πιστοποίηση του δικού μας πάθους, της δικιάς μας αγωνίας, του δικού μας πόνου.

Με τέτοια υλικά είναι χτισμένος ο πολιτισμός και ας μην γελιόμαστε.

Δεν ρωτάς τον μάγειρα αν είναι καλό το φαΐ, αλλά τον πελάτη που το τρώει. Μην ρωτάτε λοιπόν τους δημιουργούς αν υπάρχει πολιτισμός, γιατί έτσι αμφισβητείτε αυτομάτως την προσφορά τους.

Εμείς, ναυαγοί σε μια θάλασσα φουρτουνιασμένη, δεν αποφασίσαμε ακόμα αν πρέπει να κολυμπήσουμε προς την αόρατη ακτή ή να αφεθούμε να βουλιάξουμε, ώστε μετά από μια ολιγόλεπτη αγωνία, να βρούμε επιτέλους τη γαλήνη που χάσαμε. Σωσίβια δεν υπάρχουν. Μόνο κατακεφαλιές από ξένους και δικούς, τη στιγμή που προσπαθούμε να σκαρφαλώσουμε στη σωτήρια βάρκα.

Ποιος Πολιτισμός;

Της Αμερικής; Της Κίνας; Της Ευρώπης; Της Αφρικής ή της Ελλάδας;

Είχα την τύχη να γευτώ την τελευταία πνοή ελληνικότητας που εξέφρασε η γενιά του ’30, συμπληρωμένη και μαγαρισμένη κάπως από κάποιους νοσταλγούς ταλαντούχους της δικιάς μας γενιάς. Και ήρθαμε εμείς, η γενιά του ’60, και τα τινάξαμε όλα στον αέρα (και κάναμε καλά) κάνοντας μια τέχνη βασισμένη στο ένστικτο, στο ταλέντο, στις φιλοδοξίες. Μια Τέχνη απεγνωσμένη, που αδιαφορώντας για σύνορα και ιστορικές πατρότητες, θέλησε απλώς να υπάρχει.

Ζήσαμε σχεδόν όλοι εκτός Ελλάδας, όμως όταν ήρθε η ώρα να αποφασίσουμε σε ποιο νούμερο θα ποντάρουμε, σε ποιο τραπέζι θα παίξουμε, γυρίσαμε πίσω κουβαλώντας για παν ενδεχόμενο τις μισοπλαστές μας περγαμηνές και την αλαζονεία μας. Ούτε Έλληνες, ούτε Ευρωπαίοι, οραματιστές όμως μιας άλλης επερχόμενης παγκόσμιας πραγματικότητας. Εκτός Ελλάδος, ζήσαμε με τα δεκανίκια της καταγωγής μας, μέσα στην Ελλάδα απλώς κουτσοί.

Και μετά ήρθαν αυτές οι αλλεπάλληλες γενιές, οι γεμάτες αντιφάσεις, δισταγμούς και προδοσίες. Αυτά τα ουδέτερα, τα ερμαφρόδιτα παιδιά, τα θυσιασμένα στον Άγνωστο Θεό της πληροφόρησης. Με τη διαφθορά του χρήματος και της εύκολης μικροπροβολής. Αυτοί που με τη σειρά τους καλούνται τώρα να διασώσουν τον εαυτό τους πρώτα, τη γενιά τους, την Ελλάδα και να κάνουν τη φωνή τους να ακουστεί, φουσκώ-

νοντας τις φλέβες του λαιμού τους, ανάμεσα στον ορυμαγδό της παγκόσμιας ανακατωσούρας. Γιατί τώρα αυτοί ξέρουν. Είχαν την ατυχία να πληροφορηθούν.

Εμείς δημιουργήσαμε πληροφορίες. Αυτοί απλώς πληροφορήθηκαν.

Σπόρος υπάρχει, όπως υπάρχει αναλογικά σε κάθε τόπο. Όμως η γη μας είναι άγονη και οι γεωπόνοι μας δειλοί, αμαθείς και ανήμποροι, δουλοπρεπείς.

Είναι όμως δύο–τρεις νέοι, που αν δεν τους σκοτώσουμε και αυτούς εγκαίρως, ίσως δώσουν (ήδη μας έχουν δώσει) χαρές, ελπίδες και περηφάνια. Υπάρχει όμως τόση ηλιθιότητα και αδιαφορία γύρω τους.

Ποιος είναι λοιπόν αυτός ο λαός που λέμε ότι πολιτιστικά τον αντιπροσωπεύουμε; Πού είστε αρχαίοι Έλληνες που είχατε τους δικούς σας θεούς και αντί να εισάγετε μόνο, εξαγάγατε θεούς, Τέχνη και σοφία, πλουτίζοντας την ιστορία του κόσμου.

Τώρα έρχεσαι σε συμφωνία με τον πελάτη σου και μόλις γυρίσεις να βρεις το εμπόρευμα που θα του πουλήσεις βρίσκεις τα ράφια αδειανά, τις συνειδήσεις χαλασμένες, το τουφέκι του φίλου σου καρφωμένο στον κρόταφό σου, τη γλώσσα που έμαθες από παιδί σε αχρηστία, τα φώτα σβηστά, τα ρολά του μαγαζιού κατεβασμένα.

Μια Ελλάδα που δεν μπορώ να βρω ψάχνοντας στο μέλλον. Και μόνο στο παρελθόν ανιχνεύω κάποια σπασμένα της κομμάτια και τα φορτώ-

νομαι και τα κουβαλάω σαν τις σιδερένιες μπάλες των καταδίκων, σαν ξεφουσκωμένα σωσίβια.

Ναι, τρώμε περισσότερο. Ναι, έχουμε μεγαλύτερα σπίτια.

Ναι, έχουμε καλύτερη περίθαλψη. Ναι, έχουμε αυτοκίνητα και μετρό.

Όχι, δεν τρώμε πιο νόστιμα και πιο υγιεινά. Όχι, τα σπίτια μας δεν είναι ωραία, ούτε τα αγαπάμε πραγματικά. Όχι, ο γιατρός μας πια δεν έχει καμία επαφή μαζί μας, τον αντικατέστησαν τα μηχανήματα. Όχι, παρά τα σύγχρονα μέσα μεταφοράς, τις ευκολίες επικοινωνίας δεν έχουμε πια καιρό να ζήσουμε.

Έστω και αν, χάρη σε όλα αυτά, ζούμε περισσότερα χρόνια, όχι όμως με τα παιδιά και τα εγγόνια μας, αλλά σε οίκους ευγηρίας.

Εναγωνίως λοιπόν περιμένουμε τη στιγμή της πλήρους παγκοσμιοποίησης, που δεν θα παίζει πια ρόλο ο τόπος της καταγωγής σου. Και οι θρησκείες θα κάνουν πια μέρος της παγκόσμιας μυθολογίας.

Τότε, που οι μητρικές μας γλώσσες δεν θα είναι πια παρά μια ιδιωτική μας υπόθεση, αλλά θα μιλάμε όλοι μία και μοναδική και τότε σαν ίσιοι προς ίσους, θα δίνουμε και θα παίρνουμε. Ούτε μαύροι, ούτε άσπροι, ούτε κίτρινοι, ούτε κόκκινοι. Όλοι μιγάδες. Μια ατέλειωτη σειρά από μυρμήγκια, να κατατρώνε τα σπλάχνα της γης και να περπατάνε στα σύννεφα.

Και η τέφρα τους να γίνεται λίπασμα για τα χωράφια, όπως θα έπρεπε.

Α! και να ζούσαμε ξανά, εμείς οι Έλληνες, έναν 5ο, έναν 4ο αιώνα π.Χ.

Να κερδίζαμε τη χαμένη για μας Αναγέννηση, να είχαμε ένα δικό μας σήμερα, ένα Αύριο!

Φαγώθηκαν τα νύχια μας από την προσπάθεια να αναρριχηθούμε στους γυαλιστερούς ουρανοξύστες. Κάνανε κάλους οι ρώγες των δακτύλων μας από το να χαϊδεύουμε τα μάρμαρα του Παρθενώνα.

Δεν μπορεί, κάπου πρέπει να υπάρχει το σπίτι του Ανθρώπου, αλλά δεν το βρήκαμε. Να μπούμε να ξεκουραστούμε. Να καλέσουμε και τους φίλους μας για λίγο. Να πάμε από αβροφροσύνη και στο δικό τους...

Γ. Σκαρίμπας και υπερρεαλισμός: αμφιθυμία ή στοιχεία υπερπεζογραφίας;

Εισαγωγή σε μία παράλληλη εξέταση με τον Ν. Εγγονόπουλο

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ*

Στο φύλλο της 1ης Ιανουαρίου 1933 της εφημερίδας της Χαλκίδας *Η φωνή τού Λαού*, ο Γιάννης Σκαρίμπας δηλώνει σε συνέντευξή του στον Σεραφείμ Ρίζο ότι σε λίγες μέρες θα κυκλοφορήσει ένα δεύτερο βιβλίο του[1] *Το Θείο Τραγί*. Δράττεται, μάλιστα, της ευκαιρίας προκειμένου να εκφράσει τη βαθιά του συγκίνηση για «την εγκάρδια υποδοχή», «την θερμή ηθικήν υποστήριξη» των λογοτεχνικών κύκλων τής Αθήνας. «Ζωγράφοι, καλλιτέχνες, συνάδελφοι», λέει ο Σκαρίμπας, «ετέθησαν ευγενικά στη διάθεσή μου, για να παρουσιάσω και το βιβλίο τούτο εξαιρετικό εις εμφάνιση. Ο Κόντογλου, ο Εγγονόπουλος, ο Τσαρούχης, εκαλλιτέχνησαν τις εικόνες του, τις βινιέτες, τα σκίτσα. Ο δικός μας ο Χαλκιδαίος καλλιτέχνης Γιώργης Οικονομίδης [...] επιμελήθηκε με οίστρο τις ξυλογραφίες του

---

* *Η Σταυρούλα Γ. Τσούπρου είναι διδάσκουσα στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.*

βιβλίου μου. Σας λέω είμαι πολύ συγκινημένος μαζί τους. Η εκτίμησή τους, η αφοσίωσή τους, η αγάπη τους στο φτωχό μου ταλέντο, μου είναι η μόνη –και η μεγαλύτερη για μένα– ηθική ικανοποίηση»[2]. Παρόλο που τα ονόματα όσων είχαν επιμεληθεί καλλιτεχνικά την πρώτη εκείνη έκδοση δεν αναγράφονται ή δεν μνημονεύονται πουθενά αλλού, πλην της προαναφερθείσας σχετικής μαρτυρίας του ίδιου του Σκαρίμπα, τα περισσότερα από τα εν λόγω σκίτσα φέρουν ευκρινώς τις υπογραφές των δημιουργών τους· ανάμεσα σε αυτές αναγνωρίζουμε τουλάχιστον 4 ή 5 φορές την υπογραφή του Νίκου Εγγονόπουλου.

Η επαφή αυτή του Σκαρίμπα με τον Εγγονόπουλο δεν θα είχε ίσως και τόση σημασία αν το έργο του Σκαρίμπα καθεαυτό, τόσο *Το θείο Τραγί* όσο και *Το Σόλο του Φίγκαρω*, για να περιοριστούμε σε δύο πεζογραφικά παραδείγματα, δεν προσφερόταν για την ανεύρεση υπερρεαλιστικών στοιχείων ή, έστω, στοιχείων που αναφέρονται στον υπερρεαλισμό. Ο Δημήτρης Χ. Μεντζέλος, μάλιστα, στο γνωστό του άρθρο «Ο υπερρεαλισμός και οι τάσεις του», είχε ήδη επισημάνει ως νέο στοιχείο των διηγημάτων τού Σκαρίμπα «τις υπερρεαλιστικές εικόνες»[3] και αυτό χωρίς να λαμβάνει υπ᾽ όψιν του κανένα από τα δύο έργα που αναφέρθηκαν προηγουμένως.

Ο Μεντζέλος αναφερόταν στα διηγήματα που είχαν δημοσιευθεί πριν δύο χρόνια στο περιοδικό του Κωστή Μπαστιά *Ελληνικά Γράμματα*, έντεκα από τα οποία συγκεντρώθηκαν την επόμενη χρονιά σε μία πολυτελή έκδοση με τον τίτ-

λο *Καϋμοί στο Γριπονήσι*. Η Κατερίνα Κωστίου, μάλιστα, επιμελήτρια τώρα του τόμου στις εκδόσεις Νεφέλη, στο Σημείωμά της γι' αυτή τη συλλογή διηγημάτων προχωρά πέρα από την τόλμη των εικόνων και των μεταφορών (την οποία θεωρεί ως «το πιο νεωτερικό στοιχείο» τους) και επισημαίνει επιπλέον, δίνοντας τα αντίστοιχα παραδείγματα, τη συνειρμική σύσταση των εικόνων καθώς και την υπονόμευση του ρεαλιστικού πεδίου, τα οποία από κοινού, όπως και τα προηγούμενα, παραπέμπουν στη γραφή του υπερρεαλισμού. Αλλά μήπως και οι «αιφνιδιαστικές αντιθέσεις»[4], οι οποίες αποτελούν χαρακτηριστικό του υπερρεαλισμού, δεν παρατηρούνται κατά έναν τρόπο στο έργο του Σκαρίμπα στο επίπεδο της γλώσσας, όπου συνυπάρχουν, και, κατά την Κωστίου, συνταιριάζονται «αρμονικά», τύποι της δημοτικής, της καθαρεύουσας και της αργκό, λέξεις του τοπικού ιδιώματος και όροι της ναυτικής ζωής, συνθέτοντας το ιδιαίτερο ύφος του Χαλκιδαίου δημιουργού[5]; Το θέμα, όμως, της «δραστικής γλώσσας» θα το δούμε και στη συνέχεια.

Το θείο Τραγί, στο οποίο αναφερθήκαμε στην αρχή, αποτελεί το πρώτο εκτενές αφήγημα του Γιάννη Σκαρίμπα. Και αν, προκειμένου για τα διηγήματα του τόμου *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, γινόταν ακόμα λόγος για ηθογραφία, «ανανεωμένη» έστω, παρόλο που ο ίδιος ο Σκαρίμπας την καταδίκαζε ευθέως, το *Το θείο Τραγί*, σύμφωνα και με την επιμελήτρια, «θέτει τις βάσεις για το ελληνικό Αντιμυθιστόρημα»[7]. Σε ένα διάστημα, όπου, όπως λέει και ο Mario Vitti, «ο υπερρεαλισμός δεν είχε ακόμη προαγάγει τη συ-

νειρμική σύνθεση του λόγου»[8] στην Ελλάδα, οι εκφραστικοί τρόποι του Σκαρίμπα ανατρέπουν την παραδοσιακή διατύπωση και, επιπλέον, προβάλλουν ως ήρωα έναν αντιήρωα, έναν συνειδητά στρατευμένο στην υπηρεσία του Διαβόλου. Η Κριτική επαναλαμβάνει τις επισημάνσεις της για γλώσσα «αναρχική» και «ίλιγγο πρωτοποριακής ακροβασίας» (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος), ενώ ο Τέλλος Άγρας προΐσταται όλων, διακείμενος, όμως, θετικά και ανάγοντας το έργο, ίσως καθ' υπερβολήν, στον υπερρεαλισμό. Το εντελώς προσωπικό ύφος συντίθεται ισότιμα από το λεξιλόγιο, τη σύνταξη, τη στίξη, όλα ιδιότυπα και όλα αποπνέοντα την ελευθερία που προσιδιάζει στην ποίηση· εξάλλου, για μέρος της Κριτικής που αφορά στον Σκαρίμπα, είναι κοινός τόπος ότι ο εν λόγω δημιουργός θεωρείται προπαντός ποιητής, ακόμα και στα πεζά του.

Αλλά και ο ήρωας καθεαυτόν της νουβέλας *Το θείο Τραγί* είναι, θα έλεγε κανείς, υπερρεαλιστικός στην κατασκευή του. Ο συγγραφέας κατόρθωσε πράγματι να υλοποιήσει στο έπακρο τις σχετικές προθέσεις του και έτσι έπλασε «ένα εξαίσιο τέρας»[9], έναν άνθρωπο που συνδυάζει «μέσ' στις τραγικές αντιθέσεις του το λογικό με τ' απίθανο, το ωμό με τ' ωραίο, το εξωτικό με τ' ανθρώπινο»[10], έναν «φοβερό και ωραίο ογκόλιθο», του οποίου «η πολύ ανθρώπινη ασχήμια» «αχτινοβολεί μια ομορφιά υπερκόσμια»[11]. Τελικά, αυτός ο αντιήρωας φαίνεται να κατέκτησε εκείνο το υπερρεαλιστικό σημείο του πνεύματος όπου οι αντιφάσεις καταργούνται[12].

Όπως ο Γιάννης, ο ήρωας στο *θείο Τραγί*, πληρώνει την αστοργία της ζωής με το ίδιο νόμισμα (Ηλίας Ζιώγας)[13], παρόμοια, αλλά και κάπως αναπάντεχα, ο Σκαρίμπας, στο *Σόλο του Φίγκαρω* τώρα, σατιρίζει με τρόπους υπερρεαλιστικούς τον ίδιο τον υπερρεαλισμό. *Το Σόλο του Φίγκαρω* είναι εκείνο το μυθιστόρημα που περισσότερο από όλα στηρίζει τη σχέση του Σκαρίμπα με τον υπερρεαλισμό. Μένει να διευκρινιστεί, όμως, το πρόσημο αυτής της σχέσης.

Το Σόλο του Φίγκαρω εκδίδεται το 1939 (τέσσερα χρόνια πριν, το 1935, ο Σκαρίμπας είχε ήδη εκδώσει τον *Μαριάμπα*, το πρώτο του μυθιστόρημα) και ενδεχομένως αποτελεί, σύμφωνα και με την Κατερίνα Κωστίου, το πιο πρωτοποριακό και τολμηρό μυθιστόρημα της Γενιάς του Τριάντα. Η Κωστίου μνημονεύει και την ενισχυτική ως προς αυτό γνώμη του Mario Vitti, ο οποίος επισημαίνει ότι στο εν λόγω μυθιστόρημα υπάρχουν «καταστάσεις συγγραφής» όπου ο εσωτερικός μονόλογος συγχωνεύεται με τη συνειρμική διαδικασία του υπερρεαλισμού[14]. Ο Vitti έχει σχολιάσει επαρκώς και την «εξουσία της γλώσσας»[15] στον Σκαρίμπα, ήδη στο *Θείο Τραγί*, αποδίδοντας αυτή την επιλογή τού συγγραφέα στη γενικότερη ανατρεπτική του διάθεση απέναντι σε διάφορα είδη θεσμών ενώ, ταυτόχρονα, στη χρήση εκείνη της καθαρεύουσας που αξιοποιεί τη συντακτική δομή αλλά όχι και το νόημα των λέξεων εντοπίζει μια ομοιότητα μεταξύ Σκαρίμπα και Εμπειρίκου, τοποθετώντας τον πρώτο στα «πρόθυρα της "αυτόματης γραφής"»[16]. Επιπλέον, στο *Θείο Τραγί* ο Vitti σημείωνε την οικονομία εκεί του humour noir ως

ανήκουσα στην καλλιέργειά του από τους υπερρεαλιστές.

Καθώς εκτιμάται ότι η Κριτική δείχθηκε επιφυλακτικά αισιόδοξη απέναντι στον προηγηθέντα *Μαριάμπα*, «περιμένοντας, ίσως, το επόμενο πεζογράφημα του συγγραφέα, για να αποφασίσει σχετικά με την εισφορά του στη νεωτερική πεζογραφία»[17], η σταχυολόγηση των χαρακτηρισμών των αφορώντων στο *Σόλο του Φίγκαρω* αποκτά ακόμα μεγαλύτερη σπουδαιότητα· μόνο που τα προκύπτοντα είναι συγκεχυμένα. Για «υπερπρωτοτυπία» μιλά ο Γιάννης Χατζίνης και για «συρρεαλισμό...Σκαριμπικό». Ότι ο κ. Σκαρίμπας «ασωτεύει εν τη ασωτεία του», αλλιώς το βιβλίο του θα ήταν αριστουργηματικό, αποφαίνεται ο Άριστος Σταθόπουλος, ενώ ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, απολύτως αρνητικός, θεωρεί ότι ο Σκαρίμπας «έκανε, ίσως ασυνείδητα, ένα υπερρεαλιστικό μυθιστόρημα, αλλά της χειρότερης μορφής, αφού ο υπερρεαλισμός είναι ακατάλληλος για το μυθιστόρημα»[18].

Την ερμηνεία αλλά και τη διευθέτηση της ως άνω σύγχυσης επιχειρεί η Κατερίνα Κωστίου αποδίδοντάς την, καταρχάς, στην υπονομευτική στάση τού ίδιου τού έργου, «ιδιότητα που απαντά τόσο σε επίπεδο πρόθεσης όσο και σε επίπεδο λειτουργίας»[19]. Πράγματι, ο Γιάννης Σκαρίμπας σατιρίζει στο *Σόλο του Φίγκαρω* τον υπερρεαλισμό και την τεχνική του, «ενώ παράλληλα χρησιμοποιεί πολύ συχνά τη γραφή του, φτάνοντας έτσι στην παρωδία. Στο μυθιστόρημα επανέρχονται συνεχώς μοτίβα, εικόνες και αυτούσιες φράσεις από το έργο Ελλήνων και

ξένων υπερρεαλιστών, ενσωματωμένα όμως μέσα στον λόγο τού ειρωνικού ήρωα–αφηγητή». Επιπλέον, αφενός, «στη δεύτερη έκδοση του μυθιστορήματος ο συγγραφέας προσθέτει, σε πεζό λόγο, άλλοτε ελαφρώς παραλλαγμένους άλλοτε όχι, στίχους υπερρεαλιστικής υφής, από ποιήματα που συμπεριλαμβάνονται στα ποιητικά του άπαντα» και, αφετέρου, από το «σατιρικό δοκίμιο περί υπερρεαλισμού, που αναπτύσσει προφορικά ο ήρωας» ο συγγραφέας αφαιρεί, στη δεύτερη έκδοση, ορισμένες από τις ποικίλες πληροφορίες για τη δράση των υπερρεαλιστών στο Παρίσι, που υπήρχαν στην πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος αλλά αποδυνάμωναν με το πλήθος τους τη σατιρική πρόθεση του συγγραφέα[20].

Η Κωστίου προχωρά και σε δύο επιμέρους παρατηρήσεις, οι οποίες αυξάνουν σε αριθμό τα μεμονωμένα υπερρεαλιστικά στοιχεία του μυθιστορήματος, στα οποία έχουν ήδη συγκαταλεγεί οι εικόνες και οι εκ πρώτης όψεως άλογες λεκτικές μονάδες. Προστίθεται, λοιπόν, πρώτον, το μοτίβο του ρομπότ με δηλωμένο τόπο κατασκευής τη Βιέννη, τη Βιέννη του Φρόυντ και, κατ' επέκταση, σε ό,τι μας αφορά εδώ, του υπερρεαλισμού, και δεύτερον, το αφηγηματικό στοιχείο τής λέσχης των ανθρωποφάγων, ως παραπέμπον στην «αυτόματη γραφή» που, προκειμένου να γεννηθεί, έχει «καταναλώσει» τη ρεαλιστική παράδοση[21].

Άρα, ως προς τη διευθέτηση της προρρηθείσας σύγχυσης, η Κωστίου φαίνεται να κλίνει, τελικά, προς την άποψη της παρωδίας του υπερ-

ρεαλισμού, παρωδίας που αποτελεί ένα μόνο μέρος μιας πολυδιάστατης σάτιρας, εκπορευόμενης από τον συγγραφέα και κατευθυνόμενης όχι μόνο προς τρίτους αλλά και προς τον εαυτό του και προς τον αναγνώστη ακόμη. Εξ ου και οι διευκρινιστικές υποσημειώσεις στις παραπομπές σε έργα υπερρεαλιστών –στο προφορικό δοκίμιο περί υπερρεαλισμού– οι οποίες εικάζεται ότι, μεταξύ άλλων, σκοπεύουν «και στην υπογράμμιση της άγνοιας του αναγνωστικού κοινού – συμπεριλαμβανομένων και των κριτικών»[22].

Τελικά, είχε δίκιο ο Αιμίλιος Χουρμούζιος; Είναι ακατάλληλος ο υπερρεαλισμός για το μυθιστόρημα; Πάντως ο ήρωας στο *Σόλο του Φίγκαρω*, ο οποίος επιχειρεί και αυτός να γράψει μυθιστόρημα, εγκαταλείπει την προσπάθεια και λυτρώνεται μέσα από την ελευθερία της ποίησης[23]. Μιας ποίησης συχνά Σκαριμπικά υπερρεαλιστικής. Δηλαδή, δεν μένει παρά να πιστέψουμε ότι εφικτά είναι μόνο τα επιμέρους υπερρεαλιστικά στοιχεία σε ένα πεζογράφημα και όχι ο χαρακτηρισμός του ως εξ ολοκλήρου υπερρεαλιστικού;

Αν ναι, τότε ένα από τα επίμονα υπερρεαλιστικά στοιχεία της πεζογραφίας τού Σκαρίμπα είναι η χρήση, η «αυτοκαταστροφική» κατά τον Vitti, της γλώσσας[24], καθώς ο συγγραφέας φαίνεται να πιστεύει ότι μόνο με λέξεις αποσυνδεδεμένες από την τετριμμένη σημασία και όψη τους «υπάρχει ελπίδα να συλλάβουμε την ουσία των πραγμάτων»[25]. Η «διάλυση» και η «παραφροσύνη», τόσο στη γλώσσα, όσο και στα θέματα, αποτέλεσαν ένα σταθερό στοιχείο στην πε-

ζογραφία του Σκαρίμπα, το οποίο καθόλου δεν μετριάστηκε με την πάροδο των χρόνων (σε αντίστροφη πορεία εδώ, ως ένα βαθμό, από τον Εγγονόπουλο), τροφοδοτούμενο καθώς ήταν, σύμφωνα και με τον Πάνο Παναγιωτούνη, από την παραφροσύνη της ζωής[26]. Ο χαρακτηρισμός του ύφους τού Σκαρίμπα ως πολύ συχνά «τεχνητού» ουδέποτε όμως «προσποιημένου» (Ν. Αλάσιος)[27] νομίζω πως δίνει το μέτρο της υπερρεαλιστικότητας της γλώσσας του, με τον ίδιο, αμφίσημο ίσως, τρόπο που δίνει το αντίστοιχο μέτρο της υπερρεαλιστικότητας της πεζογραφίας του συνολικά η κριτική του Παναγιώτη Μουλλά για *Το Βατερλώ δυο γελοίων*: «Μυθιστόρημα με στέρεη δομή, με διαθλώμενες επιφάνειες κι άπειρες οπτικές γωνίες, φωσφορίζει όλο χιούμορ, ποίηση και σαρκασμό. Δεν μας είχεν εκπλήξει συχνά ο υπερρεαλισμός με παρόμοιες διεισδύσεις. Μοίρα του στην ποίηση στάθηκε ο πρώιμος εκφυλισμός, η τελική σχεδόν έκπτωση. Τώρα, ο εκφυλισμένος κι᾽ έκπτωτος –πλην, κατά τα φαινόμενα, φλεγματικός στην καταδίκη του εξοστρακισμού του– τάχα ν᾽ ανακάλυψεν έξαφνα, σε άλλο χώρο, τις ιδεώδεις προσβάσεις για μίαν όψιμα ορθόδοξη επιστροφή;»[28].

Η Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, πάντως, εντάσσει στην *Ανθολογία Υπερρεαλισμού* το μεγαλύτερο μέρος από το προφορικό σατιρικό δοκίμιο περί υπερρεαλισμού από *Το Σόλο του Φίγκαρω*, αναγνωρίζοντας ότι στο πεζογράφημα αυτό υπάρχουν έντονα υπερρεαλιστικά στοιχεία[29]. Επιπλέον, στο Βιογραφικό Σημείωμα για τον Σκαρίμπα σημειώνει: «Τόσο ο Δ. Μεντζέλος όσο και ο Νίκος Καλαμάρης τοποθετούν

τον Γιάννη Σκαρίμπα ανάμεσα στους πρόδρομους του υπερρεαλισμού, με την πρώτη κιόλας συλλογή διηγημάτων του, *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, 1930. Ο Αλέξ. Αργυρίου γράφει, σχετικά με το *Σόλο του Φίγκαρω*: "Ο υπερρεαλισμός του Σκαρίμπα ήταν δίκοπος: ο Σκαρίμπας τον υπηρετούσε ενώ ταυτόχρονα τον ειρωνευόταν, με την ιδιότυπη σκαρίμπεια λογική του". [...] Ωστόσο, πολύ πριν από τη διφορούμενη αυτή σάτιρα, ο Σκαρίμπας ξεκίνησε, στο *Θείο Τραγί*, το 1931, ν' ανατρέψει τις αξίες των αστών με τη "μαγγανεία των φλάουτων". Είναι βέβαιο ότι τα φλάουτα αυτά ηχήσανε υπερρεαλιστικά στη Χαλκίδα, έστω κι ανορθόδοξα»[30].

Επιπλέον, το 2006 εκδόθηκε η Διδακτορική Διατριβή τού Συμεών Σταμπουλού *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα*, ένας εξαιρετικά πλούσιος τόμος, όπου μεταξύ των παντός είδους πληροφοριών περιλαμβάνονται, βέβαια, και οι εκτιμήσεις του ερευνητή και μάλιστα σχετικά με τα σημεία επαφής του Σκαρίμπα με τον υπερρεαλισμό. Επιλέγοντας εδώ από αυτές τις αναφορές, οι οποίες, βέβαια, εκεί δεν γίνονται βάσει του συγκεκριμένου άξονα, θα επιχειρήσουμε να τις οργανώσουμε εν συντομία σε τέσσερεις κατευθύνσεις, αφού προηγουμένως διευκρινίσουμε ότι ο Σταμπουλού φαίνεται να κλίνει προς την εκδοχή τής αμφιθυμίας τού Σκαρίμπα απέναντι στον υπερρεαλισμό[31]:

α) Στην ενότητα «Η δια του Υπερρεαλισμού ανάκληση της Μητέρας» και με την «φροϋδική» προϋπόθεση ότι «η στέρηση της Μητέρας [είναι] η δημιουργός όχι μόνον του οι-

διποδείου αλλά και του λογοτεχνικού μύθου», ο Σταμπουλού σημειώνει ότι: «Στην πεζογραφία του Σκαρίμπα είναι εμφανής η απουσία της Μητέρας του Αφηγητή–ήρωα, του σταθερού συγγραφικού προσωπείου. Η μορφή της Μητέρας μετατίθεται στην κυριαρχία του γυναικείου στοιχείου, στις ακραίες μεταμορφώσεις του και τον αποφασιστικό ρόλο στη διαμόρφωση της μυθιστορηματικής πλοκής»[32].

β) Στην ενότητα «Η καταγωγή της εικόνας. Πρώιμος Υπερρεαλισμός;» ο Σταμπουλού καταθέτει ως αποτέλεσμα της έρευνάς του ότι «μέχρι το 1930 δεν έχει εντοπισθεί ελληνικό υπερρεαλιστικό κείμενο ή μετάφραση, στα οποία να είχε πρόσβαση ο Χαλκιδαίος. Η σχετική ενημέρωσή του τοποθετείται με ασφάλεια στα μετά το 1937 χρόνια [...]». Επιπλέον, ο Σταμπουλού χρησιμοποιεί μεταξύ άλλων και την εκτίμηση του Γιώργου Παγανού, στην αναδρομική εξέταση του έργου τού Σκαρίμπα, προκειμένου να αποδείξει ότι «οι απρόβλεπτες εκφραστικές του συζεύξεις, η τολμηρή εικονοποιΐα [σύμφωνα και με τα σχόλια, που είδαμε εδώ νωρίτερα, των Μεντζέλου και Κωστίου] που φθάνει ως την εικονοκλασία του αισθητού, δεν συνιστούν παρά μόνον εκβιαστικά υπερρεαλιστικήν γραφή ή διάθεση». Γράφει ο Παγανός: «Νομίζω ότι πρόκειται για πλάνη που βασίζεται σε εντελώς εξωτερικά στοιχεία. Ο Σκαρίμπας δεν είναι υπερρεαλιστής, όπως δεν είναι και ρεαλιστής. Έχει υπερεκτιμηθεί η επίδραση του υπερρεαλισμού στο έργο του. Ο ριζοσπαστισμός του είναι προσωπικός και ιδιότυπος, δεν πειθαρχεί σε ρεύμα-

τα και σχολές, δεν εντάσσεται σε συστήματα. Από τον υπερρεαλισμό χρησιμοποιεί συνειδητά τους συνειρμούς με στόχο την ανατροπή της λογικής τάξης και τη γελοιοποίηση των καταστάσεων»[33].

γ) Στη διεξοδική έρευνά του για *Το Σόλο του Φίγκαρω* ο Σταμπουλού αξιοποιεί, μεταξύ πολλών άλλων, και το τμήμα εκείνο της διατριβής της Ελένης Γιαννακάκη το σχετικό με το συγκεκριμένο βιβλίο. Παρά τους πολλαπλούς «υπερρεαλιστικού περιεχομένου» συσχετισμούς που γίνονται στη μελέτη της, ούτε η Γιαννακάκη «καταλήγει στον ασφαλή χαρακτηρισμό τού έργου ως υπερρεαλιστικού, προτιμώντας την εκδοχή της τρέλας που νομιμοποιείται μέσω της συχνής επίκλησης του κινήματος»[34]. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης εδώ, αφενός, η παράθεση από τον Σταμπουλού της άποψης του Σκαρίμπα για το «παράλογο», το οποίο ταυτίζει με το ένστικτο, το «σουρρεαλιστικά–πώς–νοούμενο και τρίτο μάτι λεγόμενο»[35] και, αφετέρου, βέβαια, οι λοιπές εξωλογοτεχνικές αναφορές του Σκαρίμπα για τον υπερρεαλισμό, που κατά κανόνα είναι δηκτικές. Από ένα τέτοιο άρθρο προέρχεται, φτιαγμένη κατ' αναλογία, και η λέξη «υπερπεζογραφία» του τίτλου της παρούσας εργασίας. Έγραφε εκεί ο Σκαρίμπας, παρωδώντας την υπερθετικότητα του υπερ–ρεαλισμού: «Υπερζωή, υπερκαλός, υπερτέλειος, υπερκολοσσός, υπεραξίες, υπερπέραν, υπερσπίτι [...] –Είναι παρλάν η ταινία; –Υπερπαρλάν κύριε μου!»[36]. Τελευταίο και κυριότερο, σε αυτήν την τρίτη κατεύθυνση, ο Συμεών Σταμπουλού μας παρέχει την πληρο-

φορία ότι το αποκαλούμενο έως τώρα σατιρικό δοκίμιο περί υπερρεαλισμού στο *Σόλο του Φίγκαρω* αποτελεί αυτούσια μεταφορά αποσπάσματος από μία θετική κριτική που είχε γράψει ο Σκαρίμπας έναν χρόνο πριν για το βιβλίο του Π. Σαμαρά *Στρόβιλος*. Καθώς το ύφος της κριτικής αποκλείει κάθε υποψία ειρωνικής διάθεσης, ενώ, επιπλέον, το κείμενο στο σύνολό του αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα επειδή αντιπαραθέτει (για πρώτη φορά τόσο αφοριστικά από τον Σκαρίμπα) το ελληνικό ηθογραφικό τέλμα στην αισιοδοξία των ευρωπαϊκών χειμάρρων, το θέμα της στάσης του Σκαρίμπα απέναντι στον Υπερρεαλισμό περιπλέκεται τώρα εκ νέου, αφού οι αντιφάσεις του Χαλκιδαίου, τόσο εντός όσο και εκτός λογοτεχνίας, πολλαπλασιάζονται.[37]

δ) Μέσω του θεματικού στοιχείου του ανδρογυνικού Έρωτα και της σχέσης του με τον υπερρεαλισμό, ο Σταμπουλού υπαινίσσεται μία ευρύτερη σχέση του Ανδρέα Εμπειρίκου και του Γιάννη Σκαρίμπα, η οποία, μάλιστα, έχει αρχίσει να διερευνάται.

Κλείνοντας την παραπάνω δοκιμαστική καταγραφή της μέχρι τώρα διαπιστωμένης σχέσης (αρνητικής ή θετικής) του Γιάννη Σκαρίμπα με τον υπερρεαλισμό, επιστρέφουμε στην εναρκτήρια παρατήρηση, που αφορούσε σε ένα πρώτο σημείο, προσωπικής, μάλιστα, επαφής του Σκαρίμπα με τον Νίκο Εγγονόπουλο. Η εν λόγω επαφή, που δεν διερευνάται από τον Σταμπουλού, όπως γίνεται αυτό για τη σχέση Εμπειρίκου και Σκαρίμπα, θα μπορούσε να θεω-

ρηθεί ότι εδράζεται τόσο σε διαφορές όσο και σε ομοιότητες, πάντα με άξονα τον υπερρεαλισμό.

Στις ομοιότητες θα συγκαταλέγαμε τόσο εκείνες που αφορούν στην επαναστατική ιδιοσυγκρασία αμφοτέρων (η οποία πάλι κατέληξε και για τους δύο σε μία μονήρη και καταγγελτική παρουσία, πιο επιθετική και μάχιμη μέχρι τέλους στον πεζογράφο Σκαρίμπα –παραπέμποντας έντονα μερικές φορές στον Μαγιακόφσκι– πιο λυρική και πικραμένη στον Εγγονόπουλο), όσο και εκείνες που αφορούν στις θεματικές και τις τεχνοτροπικές επιλογές τους. Και στα δύο αυτά είδη επιλογών αμφότεροι αγνόησαν οποιαδήποτε παραγγέλματα συγκεκριμένων Σχολών, έχοντας πάρει, εξάλλου, εγκαίρως τις αποστάσεις τους για ποικίλους λόγους από τους κύκλους των διανοουμένων και διαμορφώνοντας έτσι, ηθελημένα ή αθέλητα, την ασυντρόφευτη μοναδικότητά τους[38]. Μοναδικότητες, πάντως, που φαίνεται να συγκλίνουν, για παράδειγμα, στο θεματικό μοτίβο του αυτόματου (να ισχύει άραγε και για τους δύο ο συνειρμός αυτόματη γραφή–αυτοματισμός–ρομπότ;[39]), αλλά και στην ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας και, κυρίως, της στίξης. Ως προς αυτήν την τελευταία, ενώ προκειμένου για τον Εγγονόπουλο ελάχιστες είναι οι αναφορές της Κριτικής στη χρήση από αυτόν των σημείων στίξης, πρακτικής απαγορευμένης, γενικά, από τον υπερρεαλισμό[40], προκειμένου για τον Σκαρίμπα, η ιδιότυπη χρήση της στίξης επισημάνθηκε συχνά από τους κριτικούς – ας σημειωθεί απλώς εδώ η ιδιαίτερη συμπάθεια που πρέπει να έτρεφαν και οι δύο δημιουργοί για τη διπλή παύλα, η οποία συνιστά τον παρενθετι-

κό λόγο με τη μεγαλύτερη έμφαση. Θα μπορούσε, ωστόσο, να παρατηρήσει κανείς, ευρισκόμενος, ασφαλώς, στην αφετηρία μιας ευρείας έρευνας, ότι ενώ στην ποίηση του Εγγονόπουλου η στίξη λειτουργεί ως η σχηματοποίηση της λογικής πειθαρχίας, στην πεζογραφία τού Σκαρίμπα, αντίθετα, λειτουργεί στην κατεύθυνση της αποδιάρθρωσης.[41]

Όσο για τη χρήση της γλώσσας, παρόλο που και οι δύο έχουν κατηγορηθεί για υπερεπιτήδευση[42], προκύπτει πως η ιδιολεξία του Σκαρίμπα, ίσως επειδή της δίνει ευρύτερο πεδίο δράσης η πεζογραφία, φτάνει πολύ συχνά σε δείγματα ακραία (το ίδιο ακραία, θα έλεγε κανείς, όπως και του Νίκου Καζαντζάκη[43], αν και από εντελώς διαφορετικές προθέσεις ορμώμενα και καταλήγοντα σε εντελώς διαφορετικές και πάλι υλοποιήσεις). Πάντως, το καινοφανές ύφος του Σκαρίμπα επηρεάζει με πολύ συγκεκριμένους τρόπους και τη σύνταξη[44], κάτι που, παραδόξως, στον υπερρεαλισμό του Εγγονόπουλου αλλά και γενικώς στον υπερρεαλισμό δεν συνέβαινε, τουλάχιστον όχι αναγκαστικά[45]. Στις διαφορές θα αναφέραμε, βέβαια, και το ότι ο Εγγονόπουλος δεν σατιρίζει τον Υπερρεαλισμό, με τα ίδια του τα όπλα, μάλιστα, όπως ο Σκαρίμπας – αντίθετα τον ακολουθεί ως τρόπο ζωής, εφαρμόζοντας, όμως, στην πράξη μία δική του προσωπική ανάγκη[46].

Καταδεικνύεται, λοιπόν, πως το διαζευκτικό ερώτημα του τίτλου της παρούσας εργασίας είναι σκαριμπικά, ή και εγγονοπουλικά, διατυπωμένο: τα δύο σκέλη δεν αποτελούν παρά μία

και μοναδική ερώτηση, στην οποία, όμως, απάντηση δεν υπάρχει, καθώς, ως προς τη σχέση του Σκαρίμπα με τον υπερρεαλισμό, οποιαδήποτε τελειωτική ερμηνεία φαίνεται να απορρίπτεται. Ο ίδιος ο υπερρεαλισμός, εξάλλου, είναι μία αενάως ανανεούμενη απόπειρα.

Σημειώσεις

1. Είχε προηγηθεί η συλλογή διηγημάτων *Καϋμοί στο Γριπονήσι* (1930), βραβευμένη, μάλιστα, στον διαγωνισμό διηγήματος του περιοδικού *Ελληνικά Γράμματα* βλ. τώρα Γιάννης Σκαρίμπας, *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1994.
2. Βλ. στο Επίμετρο του τόμου Γιάννης Σκαρίμπας, *Το θείο Τραγί*, επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1993, σσ. 140–2.
3. Βλ. Δημ. Χ. Μεντζέλος, «Ο Υπερρεαλισμός και οι τάσεις του» στο περ. *Ο Λόγος*, τχ. 9, Ιούλιος–Αύγουστος 1931, σσ. 279–280 (πρόκειται εδώ για το τρίτο μέρος της μελέτης, τα δύο πρώτα είχαν δημοσιευθεί στα τεύχη 7 και 8 – ολόκληρη η μελέτη αναδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ηριδανός*, τ. 4, Φλεβ.–Μάρτης 1976, σσ. 88–96).
4. Βλ. Αγάθη Γεωργιάδου, *Η ποιητική περιπέτεια*, Μεταίχμιο, 2006, σ. 216.
5. Βλ. *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, ό.π., σ. 122.
6. Βλ. *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, ό.π., σ. 119.
7. Βλ. *Το θείο Τραγί*, ό.π., σ. 100.
8. Βλ. Mario Vitti, *Η Γενιά του Τριάντα, Ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, 1989, σ. 292.
9. Βλ. *Το θείο Τραγί*, ό.π., σ. 102.
10. Ό.π., σσ. 108–9. Βλ. επίσης σχετικά στο Πάνου Ν. Παναγιωτούνη, *Γιάννης Σκαρίμπας. Ο ιδαλγός της Χαλκίδας (Μελέτη)*, Εταιρία Ελληνικού Βιβλίου, Αθήνα, 1986, passim καθώς και στο Γιάννης Σκαρίμπας, Το *Βατερλώ δυο γελοίων*, Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Νεφέλη, 1994, σσ. 293–4 – αλλά και για την αντίθετη άποψη βλ. στο Γιάννης Σκαρίμπας,

Το Σόλο του Φίγκαρω, Επιμέλεια: Κατερίνα Κωστίου, Νεφέλη, 1992, σ. 136, σημ. 22.

11. Βλ. *Το θείο Τραγί*, ό.π., σ. 141.
12. Βλ. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρρεαλισμού*, Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Ελένης Μοσχονά, Δωδώνη, Αθήνα–Γιάννινα, 1983, σ. 64.
13. Βλ. *Το θείο Τραγί*, ό.π., σ. 104.
14. Βλ. Mario Vitti, ό.π., σ. 295.
15. Σε λόγους ιδιοσυγκρασιακούς αλλά και κοινωνικής ευαισθησίας αποδίδει και ο Πάνος Παναγιωτούνης τόσο τις θεματικές όσο και τις υφολογικές επιλογές του Γιάννη Σκαρίμπα βλ. στο Πάνου Ν. Παναγιωτούνη, *Γιάννης Σκαρίμπας. Ο Ιδαλγός της Χαλκίδας*, ό.π., σσ. 18–19, 23, 51, 52, 54, 57.
16. Βλ. Mario Vitti, ό.π., σ. 294.
17. Βλ. Το Σόλο του Φίγκαρω, ό.π., σ. 122.
18. Ό.π., σσ. 123–4.
19. Ό.π., σ. 131.
20. Ό.π., σσ. 132–3.
21. Ό.π., σσ. 127–8.
22. Ό.π., σσ. 150–1, σημ. 16. Βλ. και τη σχετική παρατήρηση του Συμεών Γρ. Σταμπουλού, στο βιβλίο του *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα (Διδακτορική Διατριβή)*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήναι, 2006, σ. 137. Στο ίδιο και στις σσ. 287–9 βλ. και τα σχετικά με την προέλευση αυτών των υπερρεαλιστικών αποσπασμάτων.
23. Βλ. *Το Σόλο του Φίγκαρω*, ό.π., σ. 136.
24. Θα μπορούσαμε, ακολουθώντας την «επιγραμματική» πρακτική που εφαρμόζει ο Breton στο πρώτο μανιφέστο (βλ. Αντρέ Μπρετόν, *Μανιφέστα του σουρεαλισμού*, ό.π., σ. 30) να πούμε ότι «Ο Σκαρίμπας είναι σουρρεαλιστής στη γλώσσα». Λεπτομερείς παρατηρήσεις σχετικά βρίσκουμε στην κριτική του Μπάμπη Νίντα· βλ. στο *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, ό.π., σ. 288.
25. Βλ. *Το Σόλο του Φίγκαρω*, ό.π., σ. 137.
26. Βλ. *Πάνου Ν. Παναγιωτούνη*, ό.π., σσ. 61, 64.
27. Βλ. *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, ό.π., σ. 289.

28. Ό.π., σσ. 289–290. Ενδιαφέρον θα παρουσίαζε, πάντως, η μελέτη του πεζογραφικού έργου του Γιάννη Σκαρίμπα βάσει των συμπερασμάτων στα οποία καταλήγουν στις έρευνές τους οι Νίκος Βασιλάκος, *Υπερρεαλισμός και μυθιστόρημα*, ύψιλον/ βιβλία, Αθήνα 1990 και Γρηγόρης Πασχαλίδης, «Υπερρεαλισμός και μυθιστόρημα. Συμβολή σε μία θεωρία για την πρωτοπορία», *Σύγκριση/Comparaison*, τ. 4 (1992), σσ. 53–66.
29. Βλ. στο Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, *...δεν άνθησαν ματαίως. Ανθολογία υπερρεαλισμού*, Νεφέλη, 2006, σ. 398.
30. Ό.π., σ. 383.
31. Βλ. Συμεών Σταμπουλού, ό.π., σ. 101.
32. Ό.π., σσ. 97–8.
33. Ό.π., σσ. 179–181.
34. Ό.π., σ. 279.
35. Ό.π., σ. 281.
36. Ό.π., σσ. 286–7.
37. Ό.π., σσ. 289–293.
38. Για τον Εγγονόπουλο βλ. σχετικά στο Αντρέα Καραντώνη, *Εισαγωγή στη Νεώτερη Ποίηση*, Παπαδήμας, σ. 216 και για τον Σκαρίμπα στο Πάνου Ν. Παναγιωτούνη, ό.π., σσ. 45–6.
39. Βλ. Συμεών Σταμπουλού, ό.π., σ. 280.
40. Βλ. σχετικά στο Σταυρούλα Γ. Τσούπρου, «Ο εσκεμμένος υπερρεαλισμός», *Διαβάζω*, τ. 478, Οκτώβριος 2007, Αφιέρωμα στον Νίκο Εγγονόπουλο, σσ. 96–100.
41. Ό.π.
42. Βλ. π.χ. στο *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, ό.π., σ. 293 και στο *Το θείο Τραγί*, ό.π., σ. 116, όπου η στίξη χαρακτηρίζεται ως «ιδιότυπη και κάποτε δίχως λογική και συνέπεια». Στο *Σόλο του Φίγκαρω* η κατάργηση της στίξης (από τον Apollinaire) παρωδείται μέσω της συμπεριφοράς του ήρωα, που διακόπτει τη συγγραφή του «αριστουργήματός» του, επειδή δεν βρίσκει γομολάστιχα να σβήσει ένα περιττό σημείο στίξης · βλ. σχετικά Συμεών Σταμπουλού, ό.π., σ. 279.
43. Βλ. *Διαβάζω*, τ. 478, Οκτώβριος 2007, Αφιέρωμα στον

Νίκο Εγγονόπουλο, σ. 107 και *Καϋμοί στο Γριπονήσι*, ό.π., σσ. 119–120.

44. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι στο προφορικό σατιρικό δοκίμιο περί υπερρεαλισμού στο *Σόλο του Φίγκαρω* εντάσσεται και μία φράση που, όπως υποσημειώνεται, ανήκει στον Νίκο Καζαντζάκη· βλ. εκεί, σ. 42.
45. Βλ. στο *Το Βατερλώ δυο γελοίων*, ό.π., σ. 288.
46. Βλ. στο κείμενό μου στο *Διαβάζω* ό.π.

Η περιπέτεια της ιδιωτικής εκπαίδευσης του χορού στην Ελλάδα

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΑΣΙΩΤΗ*

Εν αρχή ήν η επιθυμία των γονέων, «το παιδί», δηλαδή το κορίτσι, «να αποκτήσει παράστημα». Επίσης, «να μάθει να περπατάει ίσια, να μην καμπουριάζει, να παραμείνει λεπτό, λυγερό, να λεπτυνθούν οι αστράγαλοι να αποκτήσει νάζι, χάρη και τσαχπινιά», δηλαδή να κάνει μπαλέτο... Η «Σχολή Μπαλέτου» κλήθηκε λοιπόν συχνά να λειτουργήσει ως –μεταλλαγμένη– μικροαστική οικοκυρική σχολή εκμάθησης των βασικών κανόνων συμπεριφοράς μιας μέλλουσας «νύφης, συζύγου και μητέρας», μετατρέποντας έτσι μια τεράστια παράδοση σε φθηνή λογική του «κορσέ» και του «σφιξίματος» του παιδιού και της αλλαγής της σωματοδομής του μέσω των πλιέ, των αραμπέσκ, των πιρουέτ κ.ο.κ. Αυτά, όσον αφορά τις –πάμπολλες– ερασιτεχνικές σχολές χορού ή μάλλον μπαλέτου και

* *Η Αναστασία Χασιώτη είναι κριτικός χορού.*

την κυρίαρχη ιδεολογική τοποθέτηση που διέπει, έστω και αφανώς, τη λειτουργία των περισσότερων – ευτυχώς όχι όλων! Μια τοποθέτηση που επιπλέον καθορίζει το ύφος της εκπαίδευσης, και την αισθητική των παιδιών που σπουδάζουν εκεί, και που θα πάρουν μαζί τους, είτε εγκαταλείψουν τον χορό, είτε ασχοληθούν επαγγελματικά με την τέχνη αυτή, αργότερα.

Οι επαγγελματικές σχολές χορού, που κυρίως μας αφορούν εδώ, είναι τυπικά αυτές που επισημοποιούν και προσφέρουν τη γνώση σε πρακτικά και θεωρητικά μαθήματα όπως καθορίζονται από το ΥΠΠΟ, υπάγονται σ' αυτό, και λειτουργούν σύμφωνα με συγκεκριμένους νόμους της Πολιτείας. Οι επαγγελματικές σχολές χορού είναι όλες ιδιωτικές, εκτός από μία, την Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης (πρώην Σχολή Κούλας Πράτσικα), η οποία δωρήθηκε στο κράτος το 1973/74, είναι ΝΠΔΔ, λειτουργεί βάσει του Προεδρικού Διατάγματος 598/85 και έχει ελαφρά διαφοροποιημένους κανόνες λειτουργίας σε σχέση με τις άλλες Σχολές. Όλες, πάντως, δέχονται τα παιδιά με εισαγωγικές εξετάσεις–auditions στα 18, για να τα βγάλουν δασκάλους, ως επί πλείστον, χορευτές ή χορογράφους μετά από τρία χρόνια φοίτησης, πράγμα που σημαίνει ότι οι σπουδές χορού, ακόμη και στην Κρατική Σχολή, ανήκουν στην ανώτερη και όχι στην ανώτατη βαθμίδα της εκπαίδευσης σε αντίθεση με όσα ισχύουν για τη Σχολή Καλών Τεχνών, για παράδειγμα. Η λέξη–κλειδί που συμπυκνώνει τις αντιρρήσεις όλων των ιδιοκτητών επαγγελματικών σχολών χορού στον τρόπο λειτουργίας αυ-

τών, είναι ένας αριθμός: 1158/81. Είναι ο νόμος που καθορίζει τους κανόνες λειτουργίας, τα προαπαιτούμενα, τον τρόπο εισαγωγής και εξόδου των σπουδαστών. Από τα παραπάνω, ό,τι αφορά τον τρόπο εισαγωγής των σπουδαστών στις σχολές είναι αυτό που συσπειρώνει λίγο–πολύ τους, κατά τα λοιπά μη αλληλέγγυους μεταξύ τους, ιδιοκτήτες των σχολών χορού (η προσπάθεια συμμετοχής σε κάποιο μερίδιο μιας μικρής «πίττας» δημιουργεί διακριτικές συνθήκες έντονου ανταγωνισμού). Οι σχολάρχες, λοιπόν, χωρίς να θέλουν να θίξουν την υπόληψη των μελών των εξεταστικών επιτροπών του ΥΠΠΟ, συμφωνούν λίγο–πολύ ότι πρέπει να εκλείψει ο κρατικός έλεγχος και ότι κάθε σχολή θα πρέπει να έχει τη δική της εσωτερική επιτροπή που να καθορίζει τον αριθμό και το ποιον των εισαγομένων. (Μέχρι στιγμής, το σύστημα είναι ότι κάθε σχολή προετοιμάζει έναν αριθμό παιδιών που κάθε χρόνο δίνει εξετάσεις σε μια επιτροπή που ορίζει το ΥΠΠΟ και σε ορισμένο αριθμό μαθημάτων.) Να λειτουργούν, δηλαδή, κατά τρόπο ανάλογο της Κρατικής Σχολής. Απώτερος σκοπός «η δυνατότητα καλύτερης επιλογής των σπουδαστών, χωρίς συμβιβασμούς, μια και κάθε Σχολή ξέρει καλά τα παιδιά που προετοιμάζει και τα παιδιά που θέλει, ενώ μια Επιτροπή βλέπει πολλά μαζί σε λίγη ώρα και υπάρχει το ενδεχόμενο του λάθους».

Αλήθεια, τα «λάθη» γίνονται τελικά δεκτά στη σχολή, όπου τα απέστειλε η Επιτροπή Εισαγωγικών Εξετάσεων; «Γίνονται εκ των πραγμάτων, γιατί αλλιώς οι Σχολές θα κλείσουν». Ενδιαφέρον σημείο, αλλά και άδικο. .

Και μετά τις εισαγωγικές τι γίνεται; Όσα παιδιά περάσουν συνεχίζουν τις σπουδές τους, τα υπόλοιπα ξαναπροσπαθούν ή αλλάζουν κατεύθυνση, φεύγουν στο εξωτερικό ή ξαναδοκιμάζουν επιλέγοντας κάποια άλλη Σχολή. Αυτό ακριβώς είναι που πρέπει κάθε σχολάρχης να αποφύγει, γιατί τέτοιες αποφάσεις, πέραν του καλλιτεχνικού (κάποιο μεγάλο και αγανακτισμένο ταλέντο χάσαμε), έχει και οικονομικό αντίκτυπο (χάσαμε το ταλέντο, χάσαμε και το έσοδο). Εδώ λοιπόν, έρχεται η φήμη της κάθε σχολής, που είναι καθοριστική για τον αριθμό των παιδιών που θα την επιλέξουν. Το «ρεύμα» υπέρ της μιας ή της άλλης σχολής καθορίζεται, όπως είναι φυσικό, από πολλούς παράγοντες: το είδος της εκπαίδευσης που παρέχεται εκεί και τις προτιμήσεις του/της υποψήφιου/ας. Αν, δηλαδή, για παράδειγμα μια σχολή δίνει προτεραιότητα στο μπαλέτο ή στον σύγχρονο χορό. Επίσης, από την πειθαρχία που φημολογείται πως υπάρχει εκεί, καθώς και από τα ονόματα των καθηγητών (οι «μεταγραφές» δηλαδή) που διδάσκουν σε μια συγκεκριμένη σχολή. Σημαντική είναι πλέον στις μέρες μας και η τεχνική υποδομή, δηλαδή η ύπαρξη βίντεο, για παράδειγμα. Η κακή συνέπεια της ανάγκης να πληροφορηθούν οι σπουδαστές για τα όσα συμβαίνουν διεθνώς και να αποκτήσουν την εμπειρία του έργου διαφόρων χορογράφων είναι ότι η προβολή βίντεο παίρνει συχνά τη μορφή «αγώνα δρόμου» με στόχο την παρακολούθηση του μέγιστου αριθμού video–dance ή καταγραμμένων χορογραφιών γνωστών καλλιτεχνών στα τρία χρόνια σπουδής τους. Ατυχώς δε, τα έργα που παρα-

κολουθούνται στο βίντεο συνήθως χωρίς την κατάλληλη γνώση και υποστήριξη θεωρούνται ως το κύριο μέρος της καλλιτεχνικής δημιουργίας των χορογράφων αυτών. Όμως ο Μπρυμασόν, ο Πρελζοκάζ, ο βαν Μάνεν, ο Κύλιαν, ο Φορσάιθ, η Τουάιλα Θαρπ, η Πίνα Μπάους και πολλοί άλλοι προφανώς δεν είναι ό,τι και όσο έχει ειδικά βιντεοσκοπηθεί ή «γυριστεί» ως video–dance... Η μέχρι τελικής πτώσης παρακολούθηση βιντεοσκοπημένων έργων ενίοτε παίρνει τη μορφή μιας άτυπης μεθόδου άνευ διδασκάλου εκμάθησης της ευγενούς τέχνης της χορογραφίας. Αυτό μας υπενθυμίζει τις πολλαπλές ελλείψεις στην εκπαίδευση που παρέχουν οι ελληνικές επαγγελματικές σχολές χορού. Το ρεπερτόριο, το pas de deux, η χορογραφία, ο αυτοσχεδιασμός, οι ιστορικοί χοροί, για παράδειγμα, απουσιάζουν παντελώς ή κάποια από αυτά διδάσκονται σε λίγες μόνο σχολές.

Αν ελλείψεις και ασάφειες χαρακτηρίζουν τα «πρωτεύοντα» πρακτικά μαθήματα, μπορεί εύκολα να φανταστεί κανείς τι γίνεται με τα θεωρητικά μαθήματα, τα οποία εκτός από «δευτερεύοντα» είναι και υποβαθμισμένα. Διδάσκονται με παλιομοδίτικο τρόπο, παρέχοντας παρωχημένες και λανθασμένες γνώμες αντί για γνώσεις στους σπουδαστές. Οι λόγοι είναι πολλοί. Ανάμεσά τους θα μπορούσαν να αναζητηθούν η κακή παράδοση δεκαετιών, η έλλειψη καταρτισμένου προσωπικού και ελληνικής βιβλιογραφίας (κακές μεταφράσεις, πεπαλαιωμένα έργα, εκδόσεις αυθαίρετων «μελετών») και φυσικά η προσπάθεια εξοικονόμησης πόρων εκ μέρους των σχολαρχών από τα «δευτερεύοντα». Τα

έξοδα άλλωστε μιας επαγγελματικής σχολής χορού είναι τεράστια. Συνήθως, εκτός από τα δίδακτρα, πηγή εσόδων είναι τα –πολυπληθέστερα– ερασιτεχνικά τμήματα που λειτουργούν παράλληλα, και όπου πλείστα όσα «καμάρια» δοκιμάζουν τις δυνατότητές τους στην τέχνη της Τερψιχόρης... «Για να μπορέσουν να τα βγάλουν πέρα και να καλυτερεύσουν το επίπεδο σπουδών που προσφέρουν», ιδιοκτήτες ιδιωτικών σχολών χορού αιτούνται δειλά–δειλά και ανεπίσημα κάποιου είδους κρατική χορηγία, μικρότερη πάντως από αυτή που φύσει και θέσει παίρνει η Κρατική Σχολή. Κατά πόσο κάτι τέτοιο δικαιολογείται είναι ανοιχτό στον καθένα να το κρίνει, χρησιμοποιώντας ίσως τις αναλογίες που υπάρχουν ανάμεσα στα κρατικά εκπαιδευτικά ιδρύματα και τα ιδιωτικά διαφόρων κλάδων και κατευθύνσεων.

Πολλοί απόφοιτοι–σημερινοί επαγγελματίες ισχυρίζονται, ότι στα στραβά της χορευτικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα συγκαταλέγεται και η νοοτροπία όσων έχουν αναλάβει την εκπαίδευση του χορού. Καταρχήν η στενόκαρδη πλέον, αντίληψη αυτών ότι από τις σχολές θα βγάζουν γενιές δασκάλων και νέων ιδιοκτητών σχολών αντί χορευτές. Αυτό βεβαίως, πραγματικά συνέβαινε μέχρι πριν λίγα χρόνια στην Ελλάδα, όταν οι δυνατότητες να χορέψει κανείς ήταν ελάχιστες, ενώ πολλοί απόφοιτοι, πρακτικά ακατάλληλοι για οποιαδήποτε σχέση με την τέχνη του χορού, κατέληγαν να αξιοποιήσουν το «χαρτί τους» ανοίγοντας, ατυχώς, δικές τους σχολές (τα τοπικά «μικρομάγαζα» της τέχνης της τσαχπινιάς των νεαρών κορασίδων). Άλλοι απόφοι-

τοι μιλούν για την κακογουστιά των σχολαρχών–επιχειρηματιών, καθώς και για το ακαλαίσθητο περιβάλλον των χώρων όπου στεγάζονται πολλές σχολές. Μιλούν ακόμη για την ανεπάρκεια των δημιουργικών μαθημάτων και της εκπαίδευσης γενικά, παρά τις φιλότιμες προσπάθειες που κάποιοι από τους ιδιοκτήτες καταβάλλουν. Το χειρότερο, για πολλούς, είναι ότι ελάχιστες σχολές δίνουν τη δυνατότητα στους σπουδαστές τους να χορέψουν, ενώ επιπλέον βλέπουν ανταγωνιστικά τις υπάρχουσες ομάδες χορού καλλιεργώντας κλίμα καχυποψίας και εσωστρέφειας.

Υπάρχει όμως και κάτι στο οποίο σχολάρχες, επαγγελματίες, δάσκαλοι, κριτικοί συμφωνούν: ότι είναι απαράδεκτο η εκπαίδευση του χορού, να αρχίζει στα 18! Στο θέμα της «ιδανικής λύσης» στο πρόβλημα οι γνώμες διχάζονται φυσικά και πάλι. Οι περισσότεροι μιλούν για την ανάγκη δημιουργίας μιας Ακαδημίας Χορού, που θα παίρνει τα παιδιά από μικρή ηλικία, θα τους δίνει το δικαίωμα να παρακολουθούν ταυτόχρονα τα μαθήματα του σχολείου και στα 16 ή στα 18 τους θα τα παραδίδει έτοιμους χορευτές. Όσοι ασκούν κριτική σ' αυτό το μοντέλο μιλούν για ένα μικροαστικό όνειρο, που φιλοδοξεί να καθυποτάξει τη χορευτική τέχνη στο άρμα μιας Ακαδημίας Μπαλέτου, που είναι το όνειρο πολλών γενεών δασκάλων και χορευτών οι οποίοι εκφράζουν τη «συντηρητική» κατεύθυνση και τον τρόπο σκέψης που έχει κατατυραννήσει και στοιχειώσει τη χορευτική παιδεία στην Ελλάδα. Ο αντίλογος λέει ναι στη δημιουργία μιας Ακαδημίας, που θα δηλώνει όμως

εξαρχής τους στόχους της, ονομαζόμενη Ακαδημία «Μπαλέτου» και όχι «Χορού», ώστε η τέχνη αυτή να διατηρήσει την πολυφωνία και πολυμορφία των στυλ της μοντέρνας εκδοχής της, χωρίς κανένα επίσημο ιδεολόγημα να τη φρενάρει και να καθορίζει τα όριά της και «χωρίς να κινδυνεύουμε να γυρίσουμε στον 19ο αιώνα!» Κάτι τέτοιο, εξάλλου, «θα σήμαινε ανεπίτρεπτη παρέμβαση στην ελευθερία έκφρασης, θέτοντας πλαστά κριτήρια ποιότητας και επιτρεπτικότητας». Από την άλλη, η Κρατική Σχολή Χορού, στεγασμένη στο ιστορικό κτίριο της οδού Ομήρου, συνεχίζει τις προσπάθειες για καλυτέρευση και ορθολογική οργάνωση της χορευτικής εκπαίδευσης χωρίς να καταπιέζεται η δημιουργική έκφραση και προσβλέποντας στην αναβάθμιση των σπουδών μέσω της ανωτατοποίησης.

Αν τα προβλήματα είναι τεράστια στην Αθήνα, καταλαβαίνει εύκολα κανείς τις ελλείψεις που υπάρχουν στην υπόλοιπη Ελλάδα στον τομέα της εκπαίδευσης του χορού! Αρκεί να σκεφθεί κανείς ότι η Θεσσαλονίκη έχει τρεις επαγγελματικές σχολές χορού, όπου τα παιδιά δεν έχουν καν τη δυνατότητα να διδαχθούν διαφορετικές τεχνικές σύγχρονου χορού, τα θεωρητικά μαθήματα είναι άγνωστο πεδίο και δεν έχουν τη δυνατότητα να παρακολουθούν τις παραστάσεις των ομάδων σύγχρονου χορού –ελληνικών και ξένων–, καθώς δεν υπάρχει η οικονομική δυνατότητα ή δεν έχει βρεθεί ο κατάλληλος τρόπος συνεργασίας ώστε να λυθούν τα προβλήματα μετακίνησης των ομάδων. Οι άνθρωποι του χορού της συμπρωτεύουσας, εν μέρει λόγω του αναμενόμενου τοπικιστικού πνεύματος και

εν μέρει λόγω των αντικειμενικών συνθηκών που δημιουργούν οι απίστευτες ελλείψεις, αισθάνονται ότι δεν έχουν ίσες ευκαιρίες, με συνέπεια πολλά παιδιά να «χάνονται». Ακόμη και τώρα, που οι πρωτοβουλίες του Χοροθεάτρου Θεσσαλονίκης, του συγκροτήματος χορού του ΚΘΒΕ, έφερε στην συμπρωτεύουσα χορογράφους και ενώ έγιναν παραστάσεις που συζητήθηκαν, έδωσαν ευκαιρίες και αποκάλυψαν τις δυνατότητες πολλών χορευτών–μελών του συγκροτήματος, η αίσθηση των ανθρώπων εξακολουθεί να είναι ότι: «χρησιμοποιείται το δυναμικό της συμπρωτεύουσας ως μια επιπλέον ευκαιρία δημιουργίας καλλιτεχνών από την Αθήνα που θα εγκαταλείψουν την πόλη μόλις πάρουν αυτό που θέλουν». Σχετικό μυστήριο παραμένει η κατάσταση του «κράτους εν κράτει» – Επαγγελματικής Σχολής Χορού της Δημοτικής Επιχείρησης Τουρισμού–Πολιτισμού της Λάρισας.

Οι δύο άξονες που καθόρισαν ως έναν βαθμό το ύφος της εκπαίδευσης του χορού στην Ελλάδα θα έλεγε κανείς ότι ήταν αφενός, το απωθημένο της παραγωγής καλών χορευτών μπαλέτου και ανεβάσματος έργων του κλασικού και ρομαντικού ρεπερτορίου και, αφετέρου, η επιθυμία να αναπτυχθεί ο σύγχρονος χορός ως περισσότερο ταιριαστός ή ακόμη και «αρμόζων» στην «ελληνική ψυχοσύνθεση». Οι μύθοι, τα γιατί και τα πώς και οι κοινωνικές ομάδες πίσω από καθεμιά από αυτές τις απόψεις είναι ένα σύνθετο φαινόμενο, που η ανάλυσή του δεν ανήκει εδώ. Το θέμα είναι ότι η εκπαίδευση του χορού, παρά τις σχετικές βελτιώσεις, εξακολουθεί να

παρουσιάζει προβληματική εικόνα, στα χειρότερα της οποίας περιλαμβάνεται η παλιομοδίτικη παιδαγωγική, τα ληγμένα οράματα, οι απαρχαιωμένοι νόμοι, η κρατική αδιαφορία για την ανανέωση και την ενδυνάμωση της παιδείας αυτής, οι ελλείψεις σε χώρους, μαθήματα, γνώση. Στα καλά της σημεία ανήκουν οι προσπάθειες, όπως πάντα, κάποιων ανθρώπων, η ορμή των νέων παιδιών και η όλο και μεγαλύτερη στήριξη που παρέχει το κοινό στις ελληνικές ομάδες χορού, στους νέους δηλαδή χορευτές και χορογράφους που την τελευταία δεκαετία έδωσαν πρωτοφανή λάμψη και αίγλη σε μια τέχνη που παρέμεινε πολύ καιρό στο περιθώριο.

Η εκπαίδευση του χορού στην Ελλάδα τα έχει όλα, όπως μια παράσταση μπαλέτου: ίντριγκα, συκοφαντία, υπονοούμενα, κακογλωσσιές, χαμόγελα, αξιοπρέπεια. Πρακτικά, έχει αμελητέα οικονομικά οφέλη, τουλάχιστον σε σύγκριση με άλλες τέχνες, ανοργανωσιά, μόνιμους ιδεοληπτικούς σχεδόν φόβους για πιθανά «λάθη» στην κρίση των επιτροπών αξιολόγησης, παρηγοριά στους γονείς που πλήρωσαν την προετοιμασία που δεν απέδωσε, μεγάλους χορευτές που –κατά τεκμήριο– αδικήθηκαν, κουτσομπολιό, χαμηλόφωνες διαμαρτυρίες, υποψίες ατεκμηρίωτες και πανταχού παρούσες για τις επιτροπές που συστήνει το ΥΠΠΟ υπόνοιες συμπαθειών, υπόνοιες εύνοιας, υπόνοιες γνωριμιών και «τηλεφωνημάτων» από δυναμικούς συγγενείς που «έχουν τον τρόπο τους», προέδρους και διοικητές οργανισμών, «παράγοντες» ή βουλευτές της εκλογικής περιφέρειας ατάλαντων υποψηφίων χορευτών που διέρχονται

όλων των μέσων προκειμένου να κερδηθεί μια θέση σε κάποια επαγγελματική σχολή χορού. Ίσως το κακό να ξεκινάει από τις ερασιτεχνικές σχολές. Τότε που το ροζ μυαλό των γονέων (πρωτο)φούσκωσε, με τη βοήθεια και της χαμογελαστής ιδιοκτήτριας της σχολής, το μυαλό της ήδη παραφουσκωμένης μικρής τους, δίνοντας στην όποια σκέψη του μυαλού της ένα χρώμα επικίνδυνα ροζ και την πεποίθηση ότι πάνω της εναποτίθεται το μέλλον της τέχνης αυτής.

Αντώνης Απέργης, Από τη σειρά *Εν τω μηνί Αθήρ, 1998*
Εθνική Πινακοθήκη, *«100 χρόνια». Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*

Ο καπνιστής που οραματίστηκε τη διάχυση του Μουσείου

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΨΥΧΟΥΛΗΣ*

Το Chichu Art Museum, το «υπόσκαφο μουσείο» ελληνιστί, είναι φτιαγμένο για να φιλοξενήσει αποκλειστικά τρεις καλλιτέχνες: τον Claude Monet, τον James Turrell και τον Walter De Maria. Αν συμπεριληφθεί το όνομα του Tadao Ando, του αρχιτέκτονα που το σχεδίασε, το σύνολο φτάνει στους τέσσερις.

Το Chichu Art Museum αποτελεί μνημείο εσωτερικής εμπειρίας και τα έργα που περιλαμβάνει βρίσκουν, χωρίς καμία υπερβολή, τις ιδανικές συνθήκες ύπαρξής τους.

Για τον σχεδιασμό του, ο Tadao Ando –ζωντανός θρύλος της αρχιτεκτονικής– συνεργάστηκε στενά με τους εν ζωή καλλιτέχνες και με ομά-

* *Ο Αλέξανδρος Ψυχούλης είναι εικαστικός, επίκουρος καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.*

δα ειδικών επιμελητών για την περίπτωση του Monet.

Παρότι υπόσκαφο, το μουσείο δεν έχει καθόλου τεχνητό φωτισμό. Ανοίγει το ξημέρωμα και κλείνει τις πόρτες του με τη δύση του ήλιου. Η είσοδός του δηλώνεται από έναν τοίχο μόλις δέκα μέτρων που χάνεται στη γη και κανένα άλλο δομικό στοιχείο δεν προδίδει την ύπαρξή του. Για να φτάσεις μέχρι εκεί πρέπει να περπατήσεις ένα μικρό χωμάτινο μονοπάτι που διασχίζει έναν ιμπρεσιονιστικό κήπο με πάνω από 200 είδη φυτών.

Το γλυπτό της Κουσάμα ως σήμα κατατεθέν της Ναοσίμα.

Το Μουσείο βρίσκεται στην Ιαπωνία. Όχι στο Τόκυο όπως θα περίμενε κάποιος για ένα μουσείο που αποτελεί αντικείμενο μελέτης, αλλά πολλά χιλιόμετρα νοτιότερα, στη Ναοσίμα, ένα

νησί στο μισό μέγεθος της Σαλαμίνας. Είναι το δεύτερο μουσείο του νησιού και τελείωσε το 2004. Το πρώτο, το Benesse House, πάλι σε σχέδια του Ando δεσπόζει εδώ και μια δεκαετία στην ψηλότερη κορυφή του νησιού φιλοξενώντας τη σημαντική ιδιωτική συλλογή της εταιρείας Benesse με έργα Keith Haring, Richard Long, Cai Guo-Qiang, Bruce Nauman, Jean-Michel Basquiat, Κουνέλη και άλλων.

Η είσοδος του Chichu Art Museum.

Για να φτάσεις στο νησί πρέπει να πάρεις αεροπλάνο από το Τόκυο, ύστερα ένα λεωφορείο που θα σε φέρει στο λιμάνι για να πάρεις το φερυμπότ. Το 1997, βρέθηκα για πρώτη φορά στο νησί για να επισκεφθώ το Benesse House· θυμάμαι πως εξέταζα με πολύ σκεπτικισμό τη συνύπαρξη ενός τόσο απόλυτου μουσείου σύγχρονης τέχνης σ' ένα απομακρυσμένο νησί που μύριζε εγκατάλειψη. Το κλείσιμο του χαλκωρυ-

χείου του νησιού, συμφερόντων της Mitsubishi, είχε αφήσει εκεί μόνο μια χούφτα ηλικιωμένους ψαράδες και στα μικρά χωριά έβρισκες με δυσκολία κατοικήσιμο σπίτι ανάμεσα στα ερείπια.

Λεπτομέρεια από το νέο ξενοδοχείο του Tadao Ando στη Ναοσίμα.

Τα ερειπωμένα σπίτια έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διάχυση του μουσείου μέσα στην κοινότητα. Η εταιρεία Benesse, ένας εκδοτικός κολοσσός της Ιαπωνίας που έχτισε και διαχειρίζεται τα Μουσεία και τα δύο ξενοδοχεία που υπάρχουν στο νησί, νοίκιασε τα ακατοίκητα κτίρια από τους ιδιοκτήτες τους. Σε καθένα από αυτά ένας αρχιτέκτονας και ένας καλλιτέχνης συνεργάστηκαν για να το αναστυλώσουν και να εγκαταστήσουν μόνιμα ένα έργο μελετημένο για τον συγκεκριμένο χώρο. Το σχέδιο αυτό ονομάστηκε Art House Project και από το 1997 μέχρι σήμερα συνεχίζει να διευρύνεται αλλάζοντας το

τοπίο του νησιού. Μικρά εστιατόρια και ξενοδοχεία εμφανίστηκαν τα τελευταία χρόνια. Οι κάτοικοι επιστρέφουν, τα δρομολόγια των φερυμπότ πολλαπλασιάστηκαν και η Ναοσίμα έχει εδραιωθεί ως τόπος πολιτιστικού τουρισμού.

Συμπλέγματα νησιών στο Setouchi όπου θα πραγματοποιηθεί το International Art Festival το 2010 (Cetouchi σημαίνει «Μεσόγειος Θάλασσα»).

Τα δύο μουσεία δεν είναι περιχαρακωμένα με τεχνητά όρια και περιβόλους. Αν κοιτάξεις τη Ναοσίμα από ψηλά, θα καταλάβεις ότι οι δημόσιοι δρόμοι του νησιού, αυτοί που ξεκινούν από τα δύο μικρά παραλιακά χωριά, εισχωρούν μέσα στα μουσεία διασχίζοντας εκτάσεις οργιώδους βλάστησης, διάσπαρτης από έργα εξωτερικού χώρου. «Άνθρωπος και φύση» είναι οι ακρογωνιαίοι λίθοι αυτού του μεγαλόπνοου σχεδίου, κι αυτόν τον προσανατολισμό δεν τον αν-

τιλαμβάνεσαι λογικά αλλά εντελώς σωματικά ακόμα και με μια σύντομη διαμονή στο νησί.

Μικρό χωριό στο νησί Ναοσίμα.

Η Ιαπωνία δεν είναι ο τόπος που γεννιέται κάποια νέα τάση ή ανανεώνεται το σύγχρονο εικαστικό λεξιλόγιο. Αν εξαιρέσεις το φαινόμενο των Μάνγκα που επηρεάζει συμπτωματικά συμπεριφορές και καλλιτέχνες του Δυτικού κόσμου, δεν υπάρχει καν μια κρατικά οργανωμένη πολιτιστική πρόθεση που να στοχεύει στην εξαγωγή Ιαπώνων καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στη γειτονική της Κίνα, όπου μια ευκολοχώνευτη κινέζικη pop χτυπάει μεθοδευμένα αστρονομικά νούμερα στο χρηματιστήριο της τέχνης. Μπορεί το μοντέλο της Ναοσίμα να χαρακτηριστεί «αποστειρωμένο», αλλά δεν παύει να είναι ένας τροχιοδεικτικός τρόπος για τη μουσειακή διαχείριση της σύγχρονης τέχνης. Ανοίγεται σε διεθνώς καταξιω-

μένους και νέους καλλιτέχνες του εξωτερικού, όχι από επαρχιακή νοοτροπία αλλά από έναν βαθύ σεβασμό στο διεθνές λεξιλόγιο, και επιβάλλει μια καινοτομία που έχει να κάνει με τη δικιά της κουλτούρα και τον τρόπο εγκατάστασης και θέασης της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Μια αβίαστη και καλά μελετημένη πρόταση υπάρχει πίσω από κάθε ενέργεια. Μια τελετουργία επινοείται για να προσεγγίσει ο θεατής το έργο τέχνης.

Το παλιό χαλκωρυχείο στο νησί Ινοζίμα.

Ο κύριος Fukutake, ο ιδιοκτήτης της εταιρείας Benesse, κάνοντας χρήση του νόμου που ορίζει πως όσα χρήματα επενδύονται στις τέχνες εκπίπτουν στο ακέραιο από τη φορολογία, δηλώνει αποφασισμένος να μη δώσει ούτε γεν στο ιαπωνικό κράτος. Ήδη αγόρασε ένα παλιό χαλκωρυχείο στο κοντινό νησί Ινοζίμα, λίγο πριν αυτό μετατραπεί σε τόπο ταφής ιατρικών απο-

βλήτων, και με τη συνεργασία ενός αρχιτέκτονα και ενός καλλιτέχνη το μεταμόρφωσε σε ακόμα έναν τόπο ολικής εμπειρίας. Οι εξωτερικές επεμβάσεις είναι ελάχιστες, ενώ ένα μεγάλο μέρος της μελέτης αφορά την ενεργειακή αυτονομία του κτιρίου που φιλοξενεί –ως έκθεμα– το σπίτι του Ιάπωνα αυτόχειρα ποιητή Μισίμα.

Το πολιτιστικό κέντρο του Echico Tsumari με τον ορυζώνα που τροφοδοτεί το εστιατόριό του.

Μια τέτοια επιθετική πολιτιστική πολιτική από πλευράς ιδιωτικής πρωτοβουλίας δεν μπορούσε παρά να συμπαρασύρει το αδρανές πολιτιστικά ιαπωνικό κράτος, το οποίο συμβάλλει τώρα σε συνεργασία με τις κοινότητες και με ιδιωτικά μουσεία στη δημιουργία του Setouchi International Art Festival, ενός διεθνούς εικαστικού γεγονότος που θα συμβεί το 2010 σε ένα σύμπλεγμα έξι νησιών, γειτονικών της Ναοσίμα και της Ινοζίμα.

Τα ιδιωτικά μουσεία σύγχρονης τέχνης στην Ιαπωνία είναι συντριπτικά περισσότερα από τα κρατικά, και η σπουδαιότητα των συλλογών τους ανεκτίμητη. Κάθε μεγάλη ιαπωνική εταιρεία διαθέτει το δικό της μουσείο. Ακόμα κι αν αντιπαρέλθεις το γεγονός των φοροαπαλλαγών, δεν μπορείς να μην αναρωτηθείς πώς οι συλλογές τους και οι εκθέσεις τους παρουσιάζουν τόσο υψηλή ποιότητα σε διεθνές επίπεδο χωρίς μεγαλοστομίες και εκπτώσεις. Στη *Φιλοσοφία των Σαμουράι*, ένα βιβλίο του Μισίμα, διαβάζεις πως ο άξιος πολεμιστής σε καιρούς ειρήνης έπρεπε να ασχολείται με τις τέχνες. Όταν τα τάγματα των σαμουράι διαλύθηκαν, αυτοί οι πολεμιστές ήταν που ασχολήθηκαν με τις επιχειρήσεις και το εμπόριο διαποτίζοντας με τη νοοτροπία τους κάθε επιχειρηματική συμπεριφορά, χωρίς ποτέ να ξεχάσουν ότι τα πράγματα για να έχουν νόημα πρέπει να έχουν την πνευματική τους διάσταση.

Αν ως εδώ φαίνεται πως πλέκουμε το εγκώμιο εκατομμυριούχων με ευγενικές προθέσεις, θα πρέπει να μεταφερθούμε αρκετά πιο βόρεια σε ένα ορεινό τοπίο της Ιαπωνίας, τριακόσια χιλιόμετρα από το Τόκυο, που φέρει το όνομα Echico Tsumari. Χτυπημένο από την οικονομική κρίση, την αστυφιλία και έναν καταστρεπτικό σεισμό το μέρος παρουσίασε έντονα σημάδια παρακμής και ερήμωσης μέχρι ένα φιλόδοξο πρόγραμμα να μεταμορφώσει την περιοχή σε πεδίο θαυμάτων. Σε μια έκταση 762 τετραγωνικών χιλιομέτρων με μικρά χωριά, βουνά, ποτάμια και καλλιέργειες ρυζιού πραγματοποιείται η Τριενάλε του Echico Tsumari με τη συμμετοχή 200

καλλιτεχνών από 40 χώρες. Στην περίοδο που λειτουργεί η έκθεση πάνω από 200.000 επισκεπτών περιφέρονται με λεωφορεία και αυτοκίνητα στις ορεινές εκτάσεις, αλλά και στα μεσοδιαστήματα το νούμερο των επισκεπτών δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητο. Οι διοργανωτές φροντίζουν κάποια από τα έργα της έκθεσης να αποτελούν μόνιμες εγκαταστάσεις, ώστε να δημιουργείται ένα είδος ανοιχτού μουσείου που τα εκθέματά του πολλαπλασιάζονται διαρκώς. Τα έργα είναι εγκατεστημένα στην ύπαιθρο, ανάμεσα ή μέσα στους πλημμυρισμένους ορυζώνες, ενώ δεν είναι λίγα εκείνα που έχουν εγκατασταθεί σε εγκαταλελειμμένα σπίτια, σχολεία και γκαράζ αγροτικών μηχανημάτων. Τα σπίτια, που είχαν εγκαταλειφθεί μετά τον σεισμό, αναστηλώνονται με έξοδα της Τριενάλε για να φιλοξενήσουν ένα έργο, χωρίς ποτέ να αλλάξει το ιδιοκτησιακό τους καθεστώς. Οι παλιοί ένοικοι μπορούν ανά πάσα στιγμή να επιστρέψουν και να τα κατοικήσουν. Μέχρι αυτό να συμβεί, είναι ανοιχτά στο κοινό και στη διάθεση της κοινότητας που τα χρησιμοποιεί για τις κοινωνικού τύπου συγκεντρώσεις. Μέλημα των επιμελητών είναι τα περισσότερα έργα να δημιουργούνται με τη μορφή workshop, στα οποία συμμετέχουν οι εναπομείναντες αγρότες της περιοχής. Οι πόροι για τη διεξαγωγή του εγχειρήματος προέρχονται από την κοινότητα και τις προσφορές εύπορων ιδιωτών που απολαμβάνουν τις αντίστοιχες φοροαπαλλαγές. Όμως τίποτε δεν θα πετύχαινε σε μια τόσο μεγάλη έκταση χωρίς την προσφορά δεκάδων εθελοντών από τις ανά τον κόσμο σχολές καλών τεχνών και την ενεργή

συμμετοχή των κατοίκων που υιοθετούν, συντηρούν και προστατεύουν τα εγκατεστημένα έργα. Το πολιτιστικό κέντρο της περιοχής λειτουργεί ως στρατηγείο, από το οποίο μπορείς να προμηθευτείς ενημερωτικό υλικό και χάρτες και διαθέτει τον δικό του ορυζώνα για τις ανάγκες του εστιατορίου του.

Αυτοσχέδιοι ανεμόμυλοι φτιαγμένοι από τον πλικιωμένο φύλακα του παλιού σχολείου στο Echico Tsumari, που φιλοξενεί μια γιγάντια εγκατάσταση του Boltanski.

Ο Fram Kitagawa, μανιακός καπνιστής, είναι ο ιθύνων νους και ο διευθυντής όλου του εγχειρήματος στο Echico Tsumari. Από το γραφείο του στο Τόκυο διευθύνει μια στρατιά επιμελητών που οργώνουν την Ιαπωνία δουλεύοντας στα ανοιχτά μέτωπα μιας χαμηλού προφίλ, συστηματικής, πολιτιστικής επέλασης. Σ' αυτόν έχει ανατεθεί και στο δικό του μοντέλο έχει στηριχ-

θεί η στρατηγική ανάπτυξης της Ναοσίμα και των γειτονικών νησιών. Ο σχεδόν γραφικός πενηντάρης, που συνήθως κοιμάται στα πάνελ των ομιλιών περιμένοντας να έρθει η σειρά του για να διαφωνήσει με τους πάντες, είναι περιζήτητος και απολαμβάνει ένα περίεργο προνόμιο. Είναι ο μοναδικός που του επιτρέπεται να καπνίζει στο πανεπιστημιακό campus στο οποίο διδάσκει.

Δημήτρης Σακελίων, *Χωρίς τίτλο, 1987*
Συλλογή Βλάσση Φρυσίρα από τον κατάλογο «*Contemporary Greek Paintings*»