



Ε.Υ.Κεμβλ
Ο Χάκ Φίνν σε μια από τις πιο παλιές εικονογραφήσεις του θιθλίου.
Έργο του Κέμλ, στα 1894

«Χάκ Φίνν» καὶ «Πινόκιο»

Τὰ πιὸ διάσημα παιδικὰ μυθιστορήματα

Έχουν ξεπεράσει
έναν αιώνα ζωής

Τό παιδικό θιθλίο (ή ειδικότερα τό παιδικό μυθιστόρημα) άιστελεί έναν πολύ σημαντικό τομέα τής πεζογραφίας σέ παγκόσμιο επίπεδο. Υπάρχουν ήρωες παιδικών μυθιστορημάτων πού έχουν γίνει άθάνατοι: ο Πινόκιο, ο Τόμ Σάγερ, ο Μόγλι, ή μικρή Αλίκη, ο Χάκ Φίνν, είναι μερικά παραδείγματα άλλα όχι τά μόνα. Γράφοντας γιά τό παιδικό μυθιστόρημα καί ιδιαίτερα γιά τόν Χάκ Φίνν, ένα από τά «παιδιά» τού Μάρκ Τουάλν, ο Αμερικανός κριτικός καί καθηγητής πανεπιστημίου Μάκλιν Μπράντμπερν τονίζει τά εξής:

Έχει συχνά διατυπωεί ή όποψη πώς πολλά από τά σημαντικότερα άμερικανικά μυθιστορήματα είναι, σέ τελευταία άνάλυση, θιθλία γιά παιδιά: οί κινηματικές ιστορίες τού Τζέιμς Φένιμορ Κούπερ, ή μεγάλη θαλασσινή περιπέτεια τού Χέρμαν Μέλβιλ «Μόμπυ Ντικ», τό χρονικό κάποιου νεαρού στόν πόλεμο στό «Κόκκινο σημάδι τής παλικαρίας» τού Στέφεν Κρέην, ακόμη καί οί πολεμικές ιστορίες τού Χέινριχ Γούγγι ή ή κομμοκρατική διερεύνηση τής εφθικής κρίσης στό «Φύλακο στή Σικάλη» τού Τζ. Ντ. Σάλιντερ. Πολλά άμερικανικά μυθιστορήματα στράφηκαν περισσότερο στήν περιπέτεια παρά στήν κοινωνική πρόβληματική, πράγμα πού—μολί με τό περιάλητο πνεύμα τής άσώτητας πού διατρέχει τόσο μεγάλο μέρος τού άμερικανικού γραπτού λόγου—τά καθιστά ιδιαίτερο προστά στους νέους. Ωστόσο λίγα από τά έργα

Συμπεράσματα μιάς γόνιμης συζήτησης Μουσική καί θέατρο: προβλήματα γιά λύση

Οί σχέσεις τού συνθέτη μέ τό κείμενο τό σκηνοθέτη καί μέ τούς ήθοποιούς

Η μουσική στό θέατρο, σάν συντελεστής τής παράστασης, είναι ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα, μέ πολλά στοιχεία πού δημιουργούν προβλήματα ή έρωτηματικά. Αυτό άποδείχθηκε καί από τή συζήτηση πού όργάνωσε ή «Τέχνη» καί στήν όποία πήραν μέρος οί συνθέτες Θόδωρος Αντωνίου καί Γιώργος Κουρουπός καθώς καί ο σκηνοθέτης Διαγόρας Χρονόπουλος, μέ συντονιστή τό θεατρολόγο Νικηφόρο Παπανδρέου. Η συζήτηση ήταν μεγάλη καί έθεσε πολλά ζητήματα πού θέατρα δέν χωρούν νά άναφερθούν όλα εδώ καί μάλιστα διεξοδικά. Ωστόσο ήσυχουμε μιά πρώτη έπαφή μέ τή συζήτηση αυτή—χωρίς νά άποκλείεται νά άσχοληθούμε καί σέ άλλο σημείωμά μας.

Η συζήτηση βασίστηκε σέ τρία έρωτήματα πού έθεσε ο συντονιστής τής συζήτησης καί πού ήταν περιληπτικά τά εξής:

1. Η σχέση τής μουσικής μέ τό λόγο τού συγγραφέα. Τι κάνει ο συνθέτης; Τι ρόλο παίζει ή μουσική; Υπογραμμίζει τό λόγο, τόν σχολιάζει, κάνει κριτική τού λόγου;

2. Η σχέση τής μουσικής μέ τή σκηνοθεσία, τό μουσικό μέ τό σκηνοθέτη. Τι είναι τελικά αυτή ή συνεργασία; Ο μουσικός εκτελεί μιά παραγγελία; Μήπως ο δρόμος είναι άμφίδρομος;

3. Ποιά είναι τά προβλήματα όταν ο μουσικός καλείται νά γράψει μόνο μουσική ή άν πρέπει νά γράφει καί τραγούδια, μέ στίχους τού συγγραφέα. Στά προβλήματα θέθαια, αυτά, φυσικά σχέση έχουν καί οί ήθοποιοί, άνάλογα μέ τες δυνατότητες πού έχουν νά εκτελέσουν τό τραγούδι.

Όπως διαπιστώνει κανείς τά έρωτήματα έθιγαν καίρια προβλήματα, ιδιαίτερα σέ μόν έποχή όπου ή παντοδυναμία τού σκηνοθέτη είναι δεδομένη, σέ σημείο μάλιστα πού κάποτε νά φθάνουμε στήν πορέμβαση καί σ' αυτό τό ίδιο τό κείμενο, μέ τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο. Οί άπαντήσεις πού δόθηκαν από τούς κ.κ. Κουρουπό, Αντωνίου καί Χρονόπουλο ήσαν όρεκτο έκτεταμένες καί δέν μπορούν νά μεταφερθούν ούτως ή άλλως, σ' αυτό, είναι χρήσιμα νά επισημανθούν μερικά βασικά στοιχεία πού άναφέρθηκαν.

Μουσική καί θέατρο

πού εξαρτάται από πολλούς όρους καί συμβάσεις, όσχετα άν ή σκηνική αυτή μουσική μπορεί νά λειτουργήσει καί από μόνή τής.

Σημαντικό ήταν ότι ειπώθηκε ότι τό νά γράφει κανείς μουσική γιά τό θέατρο σημαίνει ότι δέχεται ένα συμβιβασμό. Δηλαδή δέν μπορεί νά

μουσική γιά θεατρικές παραστάσεις. Ακόμα ειπώθηκε, ότι ή σισθητική καί ή θεατρική εξέλιξη βαδίζουν άνάλογα μέ τή μουσική. Τό ίδιο συμβαίνει μέ τή κινηματογράφο. Μιά μουσική τού Χόλλυγουντ τού 1930 είναι πολύ διαφερετική από τή σημερινή μουσική τών φιλμ. Καί θέ-
δαια, σήμερα όλα έμπρεάζονται καί

πρέπει νά καταλάβει ότι γιά νά διαλέξει ένα συνθέτη πρέπει νά ξέρει τι είναι αυτός ο συνθέτης. Δέν είναι νηπό, γιά παράδειγμα, ένας σκηνοθέτης νά διαλέγει γιά τή μουσική τού έργου τόν Ξεάνη καί έπειδή δέν μπορεί έκείνος, νά στρέφεται στόν Πλέσα. Ο σκηνοθέτης αυτός άποδεικνύει ότι δέν έχει αντίληψη. Αρα από τή άρχή ο σκηνοθέτης πρέπει νά επιλέξει ένα μουσικό πού ή μουσική του γλώσσα «τού πεί».

Τό δεύτερο πού πρέπει νά κάνει είναι νά αισθανθεί τήν έκλογή του, δηλαδή νά είναι έτοιμος νά αισθανθεί τή μουσική πού θά του γράψει ο μουσικός. Αλλιώς δέν χρειάζεται νά ζητάει μουσικό, αλλά νά προτιμή τες μουσικές επιμέλειες.

Όσον άφορά τή σχέση μουσικής καί κείμενου, υπάρχει μιά ποικιλία άντιμετωπίσεων, από τήν πιο άπλή ύπογραμμισή ή έξήγηση τών δραμικών ή ή δημιουργία άπομωσφαιρας ή ή σηματοδότηση κάποιων γεγονότων—μέχρι νά είναι τελείως δημιουργική καί κεί ύπάρχει σημασία, δηλαδή άταν ύπονοεί καταστάσεις πού δέν φαίνονται άμέσως στό κείμενο, αλλά πού έξυπηρετούν τήν αντίληψη ή τό βάθος τού κείμενου, συνδιαλέγεται μέ τό κείμενο ή καί τά άντιστρατεύεται άκόμη, όταν χρειάζεται.

Επίσης, ύπογραμμίστηκε ότι θά πρέπει τόσο ο συνθέτης όσο καί ο σκηνοθέτης νά είναι εύλεκτοι καί έτοιμοι νά αλλάξουν πράγματα στή δουλειά τους, τήν όποψη τους. Σόν παραδείγματα άναφέρθηκαν ο Κάρλος Κούν καί ο Μίνως Βαλονάκης, πού σέβονται τή μουσική καί τό συνθέτη.

Μουσική καί ήθοποιοί

Στό ζήτημα πού έθετε ή τρίτη έρώτηση, δηλαδή τά προβλήματα πού δημιουργούνται όταν ο συνθέτης δά πρέπει, έκτός από τή μουσική, νά γράφει τραγούδια, έγινε άναφορά στόν παράγοντα «ήθοποιος» καί τονίστηκε ότι στήν Ελλάδα ή μουσική παιδεία τών ήθοποιών είναι πολύ χαμηλή. Σ' αυτό, θέθαια, φταίει οί σχολές. Αλλά συχνά άκούει κανείς από τούς ήθοποιούς πού,



Ο Μ.Μαργαρίτης καί τόν Π.Καλαμάρας, πού συνθέτουν μουσική άκουσμα πού. Η συνεργασία τους θεωρείται από τίς πιο ιδανικές στόν τομέα τής μουσικής ζωίνδους ενός θεατρικού έργου.

πεί ένας συνθέτης σέ μιά παράσταση γιά νά κάνει ότι του άρέσει όγνώοντας τήν παράσταση. Αν τά

από τή σύγχρονη τεχνολογία, τό μαγνητόφωνα, ή ήλεκτρονική μουσική κλπ., επιτρέπουν νά άναπτύσσ-

Τά νέα
θιθλία

Γιάννης Πατωώνης:
«Τά μάτια
τών περαστικών»

Μιά σειρά από πεζογραφήματα, μικρά καί μεγάλα, όπου ο συγγραφέας (γεννημένος στή Θεσσαλονίκη) προσπαθεί νά δημιουργήσει μιά άνακύκληση σέ τρεις ένότητες μέ τά χαρακτηριστικά «Αλφα-Βήτα-Αλφα». Σέ όραμένα από τά κείμενα του, όπως στό μεγαλύτερο, τό «Εντάσιο πουλών», άφηγείται, μέσω μιάς γυναίκας, μιά περίπτωση χαρμώζης καί έρωτικού πάθους ή ποθημάτων, μέ πολλά λαϊκά στοιχεία, ενώ σέ άλλο κείμενα γίνεται μιά προσπάθεια καταγραφής όνειρικών ή φανταστικών καταστάσεων όπου ή ποιητική γραφή κυριαρχεί άπόλυτα. Γενικά, πάντως, τά κείμενα τού Πατωώνη, έχουν μιά ποιότητα άξιοπρόσεκτη, πού τελικό «χωνεύει» τίς πολλές επιδόσεις. Πρόκειται γιά αξιόλογη πεζογραφία πού έλλειπεται ότι θά έχει μιά ένδιαφερόσα συνέ-
γεια. (Εκδόσεις «Κέδρος»).

Φάν Ζάχερ-Μαζόχ:
«Η Αφροδίτη
μέ τή γούνα»

Γιά όσους δέν τό προσέξουν, συγγραφέας τού θιθλίου αυτό είναι ο άνθρωπος πού έδωσε τό όνομά του στόν «μαζοχισμό», ξεκινώντας από τήν ήδονή μιάς ιδιαίτερης μορφής. Καί ενώ ο μαρκασιος νά Σάντ έγινε πασίγνωστος καί τό θιθλίο του εκκλασάρουν σωρηδόν (καί στήν Ελλάδα), ο Ζάχερ-Μαζόχ, αυτός ο πολίτης μουσικός, αλλά νά προτιμή τες μουσικές επιμέλειες.

Όσον άφορά τή σχέση μουσικής καί κείμενου, υπάρχει μιά ποικιλία άντιμετωπίσεων, από τήν πιο άπλή ύπογραμμισή ή έξήγηση τών δραμικών ή ή δημιουργία άπομωσφαιρας ή ή σηματοδότηση κάποιων γεγονότων—μέχρι νά είναι τελείως δημιουργική καί κεί ύπάρχει σημασία, δηλαδή άταν ύπονοεί καταστάσεις πού δέν φαίνονται άμέσως στό κείμενο, αλλά πού έξυπηρετούν τήν αντίληψη ή τό βάθος τού κείμενου, συνδιαλέγεται μέ τό κείμενο ή καί τά άντιστρατεύεται άκόμη, όταν χρειάζεται.

Επίσης, ύπογραμμίστηκε ότι θά πρέπει τόσο ο συνθέτης όσο καί ο σκηνοθέτης νά είναι εύλεκτοι καί έτοιμοι νά αλλάξουν πράγματα στή δουλειά τους, τήν όποψη τους. Σόν παραδείγματα άναφέρθηκαν ο Κάρλος Κούν καί ο Μίνως Βαλονάκης, πού σέβονται τή μουσική καί τό συνθέτη.

Κλαούντιο Μαργαρίνι: «Μαλού»

Τά τριάντα είναι πρόωρη ηλικία γιά νά κανείς κάποιον άπολογισμό ζωής. Η Μαλού, όμως, ή ήρωίδα αυτή τού

αμερικανική μουσική ιστορία περισσότερο στην περιπέτεια παρά στην κοινωνική προβληματική, πράγμα που—μολι με το περσικό πνεύμα της αδιότητης που διατρέχει τόσο μεγάλο μέρος του αμερικανικού γραπτού λόγου—τό καυστό ιδιαίτερα προσιτό στους νέους. Ωστόσο λίγο από τα έργα αυτά πραγματεύονται την έμπειρία και τη μυθολογία της παιδικής ηλικίας, τα πραγματικά της όνειρα και τις άνησυχίες της. Υπάρχει, βέβαια, και η εξαίρεση: γιατί δεν χωράει αμφιβολία πως κανένα από τα μεγάλα αμερικανικά μυθιστορήματα δεν φτάνει ενγύστε στα χύο του γνήσια παιδικού θιάβλου από όσο οι «Περιπέτειες του Χάκλμπερρυ Φίνν» του Μόρκ Τουάιν.

ΚΛΑΣΙΚΟ ΑΡΕΤΟΥΡΓΗΜΑ

Κι όμως, τό άφηνιχα τούτο τού Τουάιν, μέ όδωνα δία άνθρώπου, ένα μικρό λευκό κι έναν έγγηλο νέγρο δούλο και τή ριψοκίνδυνη περιπέλνηση τούος πάνω σέ μία σκεδιά που πλέει στή καρδιά του άμερικανικού βορρά, κατά μήκος του Μισισσιππί παβός, θραπέτευον από τά διόξείδα της κοινωνίας των μεγάλων όπου έχουν παγιδευτεί, έχει από καιρό θεωρηθεί όχι σάν κλασικό παιδικό μυθιστόρημα, άλλα σάν άρχετυπικός άνθρώπινος μύθος. Ο Τ.Σ. Ελιοτ άποκάλεσε κάποτε τόν Χάκ Φίνν «μία από τίς μεγάλες στέρεες συμβολικές μορφές τής λογοτεχνίας, ανάξια να συγκαταλεγεί άνάμεσα στόν Ουσσόα, τόν Φόουτσι, τόν Δόν Κιχότ, τόν Δόν Ζουόν, τόν Άμλετ και άλλες συλλήψεις τής άνθρώπινης αυτόγνωσιας». Ο Ερνέστ Χέμινγουαι άναγνώρισε τό θιάβλο σάν τήν πραγματική άρετήρια τής νεότερης άμερικανικής λογοτεχνίας, τό σημείο άπ' όπου ξεκινούν τά πάντα.

Είναι πολύ άμφίβολο άν ό Μόρκ Τουάιν συνειδητοποίησε τίς δυνατότες προεκτάσεις τής Ιστορίας του. Άρχισε τό θιάβλο του σάν συνέχιση ενός προηγούμενου παιδικού μυθιστορήματος τών «Περιπετειών τού Τόμ Σώινερ» και, καθώς μάς λέει, ό Χάκ μέ τή δική του φωνή στήν άρχή, «δέν θά έξερε τίά μένα έτοι και δέν διαβάσατε τό θιάβλο πού τό λένε: «Οι περιπέτειες τού Τόμ Σώινερ, άλλα δέν περάζει». Ο Τόμ Σώινερ είναι ένα όμορφο έργο που διαβάζεται εύρηστα άκόμη και σήμερα. Αλλά ό Χάκμπερρυ Φίνν είναι ένα μεγάλο, έργο άφθορης ήθικής έξέλις και άληθινής πρωτότυπιας. Ρωτήστε ένα παιδί τί είναι αυτό πού τό καθιστά τόσο έξωρησικά και πιθανότατα θά σέ πει πώς είναι ό μόνος στήν έλευθερία και στήν άνεξαρτήσια τού Χάκ Φίνν. Ο Χάκ δέν ύποχερναίνεται να πάει σχολεία ή να άποδεχτεί τίς συμβάσεις τής «καθημερινής ζωής. Δέχεται ικανός να προγραμματίσει τήν πορεία του και να ένεργεί μέ όσην τίς δικές του έπιλογές.

ΕΝΑΣ ΑΙΩΝΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΠΙΝΟΚΙΟ

Αυτά γράφει ό Μπράντμπερυ γιά ένα από τά σημαντικότερα πρόσφατα τής παιγδικιας παιδικής λογοτεχνίας. Ωστόσο, δέν είναι λιγοτερό δημοφιλής ανά τόν κόσμο ό Πινόκιο, «τό έξυλινο παιδί» πού δημιουργήσε πρίν 104 χρόνια ό Ιταλός συγγραφέας Κάρολο Κολλάντι.

Πραγματικά τό μυθιστόρημα αυτό πού έχει άναμφιβί από τά παιδιά όλου τού κόσμου, άρχισε να δημοσιεύεται σέ συνέχειες στό εβδομαδιαίο περιοδικό «Εφημερίδα γιά παιδιά», τόν Ιούλιο τού 1881, και μάλιστα μέ τόν τίτλο «Η Ιστορία μιάς μοριονέτας». Γιά τή σημασία τού παιδικού αυτού ήρωα έχει γράψει ό διάσημος Ιταλός λογοτέχνης Ιταλό Καλβίνο τό παρακάτω:

«Σήμερα, περισσότερο από έκατό χρόνια άργότερα, ή φήμη του έχει διαδοθεί σ' όλόκληρο τόν κόσμο και σέ όλες τίς γλώσσες, έχει τή δυνατότητα να επιβιώσει άνέναντος μέσα από τίς άλλαγές των προτιμήσεων, τής μόδας, τής γλώσσας, τών ήθών, χωρίς ποτέ να παρακμάσει ή να έξααστεί ούτε μία στιγμή (και, μάλιστα σ' ένα τομέα, όπως ή παιδική λογοτεχνία, πού φέβεται τόσο πολύ από τόν χρόνο). Επειτα, έχει κερδίσει ένα σταθερά διευρυνόμενο κύκλο τυφλά άφοσιωμένων πιστών άνάμεσα σέ κριτικούς και συγγραφείς «έλληγικής» λογοτεχνίας και έναν άνάλογο όρθιο έργων όφισμεμένων στήν «Πινωκιολογία». Τί λείπει, λοιπόν, από μία τέτοια έπιτυχία γιά να όνομαστεί θρίαμβος; Ακριβώς αυτό: ή θέση πού κατέλαβε ό «Πινόκιο» σέ διάσημη έκατό έτών στήν Ιστορία τής Ιταλικής λογοτεχνίας είναι βέβαια ή θέση ενός κλασικού, άλλα ενός κλασικού έλάσσονος. Είναι καιρός, λοιπόν, να διακηρύξουμε ότι πρέπει να συμπεριληφθεί στό μεγάλα έργα τής Ιταλικής λογοτεχνίας, ή όποια, χωρίς αυτό, θά ήταν έλλιπής ως πρός έναν όριθμο από άπαραίτητες συνιστώσες.

«Θά άναφέρω τρεις άπ' αυτές: ή Ιταλική λογοτεχνία δέν γνώρισε τό περιπετειώδες μυθιστόρημα (μόνο, ίσως ή ζωή τού Μπενεβενούτο Τσελλίνι θά μπορούσε να καλύψει αυτό τό κενό—έκτός, βέβαια, από μία χούφτα έπιλεγμένα διηγήματα από τό «Δεκαήμερο»). Στόν «Πινόκιο» πού είναι ένα θιάβλο άληθείας και πείνας, γεμάτο ύποπτα πανδοχεία, μισθοφόρους και όπαχονιόμους, έπιβάλλονται ή άτύμοφαιρα και ό ρυθμός τής Ιταλικής περιπέτειας περιπλάνησης μέ τέτοιο κύρος και τέτοια ζωηρότητα, ώστε θά μπορούσε να πιστέψει κανείς ότι ύπρχε άνέκαθεν και θά ύπρχει πόντα. Άλλο κενό, άποκλειστικό τού δέκατου ένατου αιώνα αυτό, είναι ή φανταστική «μούρη» πλεονά τού ρομαντισμού. Βέβαια ό Κολλάντι δέν είναι ούτε Χόρμαν ούτε Πόε: άλλα αυτό τό κατέλυσε σπινάκι μέσα στή νύχτα μέ τό χλωμό σάν περί κοριστικό στο παρόδριο πού λέει μέ τά χέρια σταυρωμένα στο στήθος: «Όλοι είναι νεκροί... περμένω τό φέρετρό πού θά μέ πάρει», δέν ύπρχει αμφιβολία ότι θά όρεσε στόν Πόε. Επίσης τού Χόρμαν θά τού όρεσε ό άνθρώπινος από δούτορο πού σέρνει μέσα στή νύχτα τήν άμοξα μέ τίς τυλιγμένες από άχρω και κορώλια ρόδες, πού τήν όδηγούν βωδωκα ζευγάρια γαιδουρκία μέ μικροσκοπικές μπότες... Κάθε σκηνή παρουσιάζεται μέ τέτοια όπτική δύναμη ώστε άποβαίνει άληθινή: μαύρα κουνέλια πού κουνάβουν ένα φέρετρό, δολοφόνοι κούκουλαμνιόι μέ σκύους από κάρβουνα πού τρέχουν στίς σκέτες των ποδών... Άν έξήρουμε πιά διαδόματα έδρεψαν στόν Κολλάντι τήν προτίληψη γιά αυτή τή ρομαντική φαντασία πού ζωντανεύει από μία δόδαση κίνηση μεταμόρφωσης (ή όποια δέν έχει καμιά σχέση μέ τό πορνομήνιο τού Περρύ, πού μετέφρασε). Δέν πιστεύω ότι γνώρισε τους θαυμάσιους παραμύθδες τών όρχών τού δέκατου ένατου αιώνα, άλλα είναι πολύ πιθανό, από τήν άλλη, να διάδοσε κάποιο Γάλλο συγγραφέα τής ίδιας γενιάς, όπως τόν Σαρλ Νοντιέ τής «Μερίδαας μέ τό ψύχουλο». Αυτή ή Ιστορία μύησης, ή όποια έχει ήρωα ένα νεαρό έυλοκόμο προστατεύμενο μέσα παντοδυναμίες νεράιδας πού είναι, ταυτόχρονα, πού ύπερβηρη νάνος άλλα και ή όμορφη βασιλίσσα τού Σαθά, έχει όριζμένα κοινά θέματα μέ τόν Πινόκιο, άλλα είναι άυτόνοητο ότι ή έκκεντρικότητα τού Κολλάντι είναι πολύ πλουσιότερη, πού άνάλασχη και άπρόσμενη.

Μουσική και θέατρο

Και άρχήν πρέπει να διεκρινισθεί ότι ή σύζητηση άφορά τή μουσική πού γράφεται γιά θέατρο και όχι γιά τό καθαρά μουσικό έργα, όπως είναι οι όπερες ή οι όπέρετες κλπ. Υπογραμμισθκαν μερικó βασικά στοιχεία:

α. Ότι στό άρχαία χρόνια οι συγγραφείς των τραγωδιών ήταν και οι συνθέτες τής μουσικής όπότε σι μειώθηκε μία τέλεια συνεργασία.

Είναι υπόθεση συνδιασμού

Είναι σαφές, λοιπόν, ότι έχουμε μία έφαρμοσμένη μουσική

στ. Η σύνθεση για μουσική για μία παράσταση έλαττότατα βέβαια και από τά οικονομικά τού θεάτρου, δηλ. μπορεί τά φτωγά οικονομικά του θιάσου να επιβάλλουν να γραφεί μουσική γιά ένα ή δύο όργανα, ενώ σέ άλλη περίπτωση ό θιάσος να μπορεί να δεχτεί μία μουσική γιά μεγαλύτερα μουσικά σύνολα.

πεί ένας συνθέτης σέ μία παράσταση γιά να κάνει ότι τού άρέσει άνοώντας τήν παράσταση. Άν τό πρόξει αυτό, τότε θά βλάψει και τόν έαυτό του και τή θεατρική δουλειά πού πηγαίνει να ύπηρετήσει. Επομένως, ύπρχει ένας έκ των προτέρων «συμβιβασμός».

Τονίσθηκε όκόμη ό συνθέτης πού γράφει μουσική γιά τό θέατρο πρέπει να έχει κάποιες ιδιαίτερες ικανότητες. Υπάρχουν θαυμάσιοι μουσουργοί και στήν Ελλάδα και στό έξωτερικό πού δέν έγραψαν ποτέ

άπό τή σύγχρονη τεχνολογία, τά μαγνητόφωνα, ή ήλεκτρονική μουσική κλπ., έπιτρέπουν να άναπτύσσεται στό θέατρο μία μουσική γλώσσα έντελώς διαφορετική από εκείνη πού είχαμε παλαιότερα.

Προβλήματα σκηνοθέτας

Έχει ιδιαίτερη σημασία γιά τή σύνθεση μουσικής γιά μία παράσταση ή συνεργασία μουσικού-σκηνοθέτη. Ο δεύτερος από τήν πρώτη στιγμή

δεια των ήθοσιών είναι πολύ χαμηλή. Σ' αυτό, βέβαια, φταίνε οι σχολές. Αλλά συχνά όκούει κανείς από τούς ήθοσιους πού, καλούνται να τραγουδήσουν σέ μία παράσταση, πώς «δέν είναι τής όπρας». Μερικές φορές ύπρχει ή αίσθηση ότι οι ήθοσιοι προσβάλλονται άν τους ζητήσεις να πούν ένα τραγούδι.

Όσον άφορά στήν άλλαγή των στίχων, είπώθηκε ότι, φυσικά, μερικές φορές αυτό είναι άπαραίτητο. Αλλά άναφέρθηκε ότι και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες κόβουν τό κείμενο ή τό άλλόζουν. Πραγματικά, αυτά είναι πράγματα πού γίνονται στίς θεατρικές παραστάσεις όχι μόνο έργων μέτριων, άλλα άκόμη και σέ ασήπικα ή σέ όρχαιες τραγωδίες. Υπάρχει, σαφώς, πιά μία παντοδυναμία των σκηνοθετών πού καμιά φορά στό κόμψιο ή τήν άλλαγή του κειμένου φτάνουν σέ άπαράδεκτες καταστάσεις. Επομένως δέν μπορεί να θεωρηθεί επέμβαση ή άλλαγή κάποιου στίχου από τό μουσικό, πού επιβάλλεται από καθαρά καλλιτεχνικούς λόγους.

Από τίς μεριά τού σκηνοθέτη

Τά παραπάνω άποτελούν μία περιληπτική άπόδοση των κυριότερων σημείων όσων είναι οι δύο συνθέτες, ό Γιώργος Κουρουτός και ό Θόδωρος Αντωνίου. Στή συνέχεια μίλησε ό Κ. Διαγόρας Χρονόπουλος, πού άνέλυσε τήν άποψη ή και τό παράνομο τού σκηνοθέτη. Ο Κ. Χρονόπουλος είπε χαρακτηριστικά «μού λείπει ά μουσικός», ύπονοώντας ότι ή συνεργασία μουσικού-σκηνοθέτη πρέπει να είναι συνεχής.

Εται όπως λειτουργούν τώρα τα θέατρα, τό κρατικό και τό άλλα, ό μουσικός και ό σκηνογράφος δέν βρίσκονται συνεχώς στίς πρόδες, στήν προετοιμασία τού έργου. Η προετοιμασία μιάς παράστασης συνήθως άντιμετωπίζεται μέ τήν παρουσία τού σκηνοθέτη και τών ήθοσιών, άλλα τήν περιοδική παρουσία τών άλλων παραγόντων. Αφού τό θέατρο άποτελεί θιάβλο συνόλων, είναι φανερό ότι ή συνεχής παρουσία τού μουσικού και τού σκηνογράφου-ένδυματολόγου είναι άπαραίτητη.

Ο Κ. Χρονόπουλος είπε ότι ά σκηνοθέτης περιμένει από τό μουσικό να φορτίσει τήν παράσταση συναισθηματικά. Άλλαζό ή σκηνοθέτης ζητούν τί βοηθία τού μουσικού, πού σημαίνει ότι δέν φτάνει μόνο ό λόγος, ό ήθοσιός, ό φωτισμός, τά σκηνικά, άλλα χρειάζεται και ή μουσική γιά να δοθούν περισσότερα καλά τά αισθήματα, να έρμηνεύσουν ή θέση, ή γραμμή και τό ύφος τής παράστασης, όπως τήν θλίπει ό σκηνοθέτης βέβαια. Και ή συνεργασία δέν μπορεί να περιοριστεί μόνο στή σύνθεση μιάς μουσικής, άλλα σέ όλη τήν παράσταση, στούς τόνους τής κλπ. Και αυτό σημαίνει, βέβαια, ότι ό μουσικός πρέπει να είναι συνεχώς παρών στήν προετοιμασία ενός έργου.

Τέλος, ό Κ. Χρονόπουλος διατύπωσε έπιφυλάξεις ως προς τή μουσική έπιμέλεια στίς παραστάσεις, δηλαδή τή χρησιμοποίηση νηυστών συνθέσεων από δικούς να μουσική όπκονοση. Κι αυτό γιάτι πιστεύει ότι στόν κόβε θεατρική λειτουργική διαφορετικά μία γνώστη, λίγα ή πολύ, μελωδία. Αντίθετα είναι πού καθαρά, πιά όννη ή χρησιμοποίηση μιάς πρωτότυπης μουσικής σέ μία παράσταση.

Τά τριάντα είναι πρόωρη ηλικία γιά να κάνει κάποιος όλοπολιτικό ζωής. Η Μαλού, όμως, ή ήρωίδα αυτή τού Μαριμίνι, έζησε έντονα και νιώθει αυτή τήν άνόνη. Όχι γιά να σβήσει τό παρελθόν ή γιά να στραφεί σέ ένα χμαρικό μέλλον, όσο γιά να κλείσει και τό δού σέ ένα παρόν, πού κυριαρχείται άλλα και άφηνιτάνε σιγχρώνως, από τούς τρεις άντρες πού άλλαξαν ή μουσική σχέση τής μέ τά πράγματα. Μέ σπάνια εύαισθησία, σχεδόν θηλυκή, ό συγγραφέας φιλοτεχνεί τό πορτρέτο τής σημερινής γυναίκας πού μάχεται γιά τήν άνεξαρτήσια τής μέσα από θασανιστικά πάθη και πικρές όποτυχίες. Και ή θαρραλέα ζωτικότητα τής δέν εκπράζει μόνο ένα κόσμο όντιθέσεων, όπου άναγνωρίζουμε τόν έαυτό μας άλλα κάτι πολύ πιο σημαντικό: τόν άνθρώπο. Τή «Μαλού» έχει μεταφράσει ή Εφη Κανδύρη. (Εκδόσεις Σ.Ι.Χαροπούλου).

Φούλα Λαμπέλε:

«Αποκαίτο πανδοχείο

Πρόκειται γιά μία συλλογή άφηγημάτων σύγχρονης προβληματισμού και έσωτερικής άναζητήσης. Σέ έναν κόσμο άλλοτριωμένο και μοναχικό, όπου οι λέξεις χάνουν πολλές φορές τήν έννοιά τους, οι άντιρρήσεις τής Λαμπέλε (πού από τό 1976 έχει παρουσιάσει τρία- τέσσερα θιάβια τής) ψάχνουν γύρω τους και κυρίως μέσα τους γιά μία διέξοδο από τή μοναξιά και τήν όπομώωση του τεχνοκρατικού πολιτισμού μας. Μία μελέτη χαρακτήρων, μία έρωτηματική γιά τιά στό σημερινό τρόπο ζωής, πού είναι ένα «Ισπανικό πανδοχείο», όπου βρίσκει κανείς ό τί φέρνει μόνος τας. (Εκδόσεις «Τεκμήριο»).

Σιμόν Ντέ Μπωδουάγ:

«Οι γυναίκες θά νικήσουν»

Τά θιάβια αυτό περιλαμβάνει από τίς μιά μεριά μία συνέντευξη τής Έύας Νικολαΐδου μέ τήν 76χρονη Γαλλίδα συγγραφέα και ένα μίνιμα πρόσ τίς Ελληνίδες, από τήν άλλη μεριά μία σειρά από κείμενα πού μετέφρασε ή Μαρίνα Λώρη πού άναφέρονται στήν Μπωδουάγ, πού παράλληλα μέ τήν λογοτεχνία, συνεχίζει τόν άγώνα τής γιά τήν δικαίωση τής γυναίκας. Ο μικρός αυτός τόμος συμπληρώνεται μέ μία σειρά φωτογραφιών τής Μπωδουάγ και τού Σάρτρ. (Εκδόσεις «Γλάρος»).

Ροζέ Βαντίμ:

«Πενασμένους άγγελος»

Είναι ένα θιάβλο τού διάσημου σκηνοθέτη, μέ αναρραπαστική πλοκή, όπου ά συνδυασμός τού ρομαντισμού μέ τόν ρεαλισμό, άίνει έντυπωσιακό αποτέλεσμα. Πρόκειται γιά μία Ιστορία πού διαδραματίζεται στό Παρίσι, όπου ό Βαντίμ έπιχειρεί να έξηγήσει πώς ή γενιά τής Μπαρόν διαμορφώθηκε από τήν καταστροφή τής κλπ. Και αυτό σημαίνει, βέβαια, ότι ό μουσικός πρέπει να είναι συνεχώς παρών στήν προετοιμασία ενός έργου.

Τέλος, ό Κ. Χρονόπουλος διατύπωσε έπιφυλάξεις ως προς τή μουσική έπιμέλεια στίς παραστάσεις, δηλαδή τή χρησιμοποίηση νηυστών συνθέσεων από δικούς να μουσική όπκονοση. Κι αυτό γιάτι πιστεύει ότι στόν κόβε θεατρική λειτουργική διαφορετικά μία γνώστη, λίγα ή πολύ, μελωδία. Αντίθετα είναι πού καθαρά, πιά όννη ή χρησιμοποίηση μιάς πρωτότυπης μουσικής σέ μία παράσταση.

Συνεχιστής τής παράδοσης, έκφραστής τής έσωτερικότητας...

Περιλαμβάνονται στό θιάβλο τού «Γιά ένα φιλότιμο» και «Σαρκοφάγος» όπου ζωντανεύει, μέσα από έναν προσωπικό έξομολογητικό τόνο, όπρ μόνος πρσώπικος και πινός ήρωας.

ρα ήταν κάτι περισσότερο, καθώς είχε μία έντυπωσιακή εύαισθησία στό να περνάει τά όσα έζησε, ήξερε μέσα από τά «έγώ» του.

Ο Γιώργος Κωδωνού, πού από



Ο Γιώργος Κωδωνού, πού από

συμπρωτεύουσας, άλλο ένα κλίμα κι έναν ψυχισμό από τής δίνον τήν ίδιαν προεκτάση τής. Ό ίδιος είπε κάπου, σέ μία συνέντευξη τού «έγώ» είναι ένας σκηνογράφος προσεχτικός μέχρη σχολαστικότητας». Σίγου-

πρώτα του τουλάχιστον πεζογραφήματα δέν προεκτάσεις σέ θέματα των ποιητικών του συλλόγων (όχι όμως μόνο αυτές) δέν άναζητούν νέους τρόπους γραφής, δέν τόν άπασχόλησε ή μορφή των κειμένων.

ΝΙΚΟΣ ΜΠΑΚΟΛΑΣ