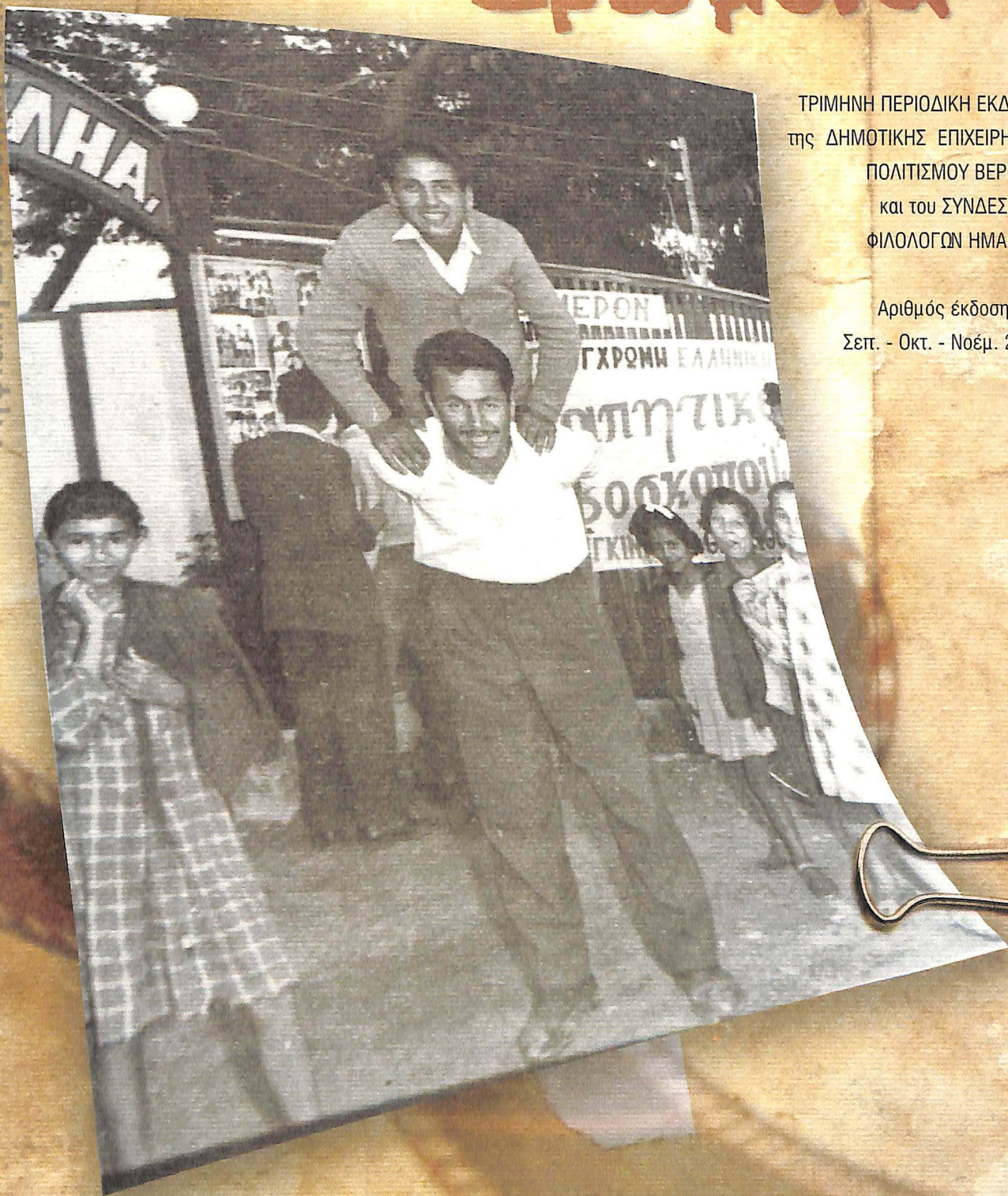


Πολιτιστικά Δρώμενα

ΤΡΙΜΗΝΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ
της ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΒΕΡΟΙΑΣ
και του ΣΥΝΔΕΣΜΟΥ
ΦΙΛΟΛΟΓΩΝ ΗΜΑΘΙΑΣ

Αριθμός έκδοσης 45
Σεπ. - Οκτ. - Νοέμ. 2007



ISSN 1106 5354



ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

πρόεδρος
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΚΑΡΗΣ
αντιπρόεδρος
ΣΟΦΙΑ ΓΚΑΓΚΟΥΣΗ
μέλη
ΜΙΧ. ΤΡΑΝΙΔΗΣ
Ν. ΜΑΥΡΟΚΕΦΑΛΙΔΗΣ
ΕΜ. ΣΟΦΙΑΝΙΔΗΣ
ΑΙΚ. ΖΩΓΡΑΦΟΥ
ΕΛ. ΚΕΦΑΛΙΔΟΥ
Π. ΤΣΑΠΑΡΟΠΟΥΛΟΣ
ΘΑΝ. ΡΕΠΑΝΗΣ

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΙΚΟ

διευθυντής
ΚΑΜΠΟΥΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ
διεύθυνση οικονομικού
ΤΑΡΑΤΣΙΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ
διεύθυνση παραγωγής
ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ
ΣΤΑΝΤΖΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ
διεύθυνση εκπαιδευτικού-τεκμηρίωσης
ΜΥΛΩΝΑ ΟΛΓΑ
διεύθυνση τεχνικού
ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ
γραμματεία
ΒΕΡΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ
βιβλιοθηκονόμος
ΚΟΤΣΑΛΟΥ-ΠΑΠΑΡΗ ΒΟΥΛΑ
γενικών καθηκόντων
ΣΤΕΡΓΙΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ





Εξώφυλλο:
Θερινός κινηματογράφος ΕΛΗΑ
1956

Πολιτιστικά Δρώμενα

ΤΡΙΜΗΝΗ ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ

Αριθμός έκδοσης **45**

Σεπτέμβριος - Οκτώβριος - Νοέμβριος 2007

Ιδιοκτήτης

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΤΟΠΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΒΕΡΟΙΑΣ

Εκδότης

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΤΟΠΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ ΒΕΡΟΙΑΣ

Διευθυντής Γιάννης Καμπούρης

Υπεύθυνη Σύνταξης Χαρά Λάμπρη

Υπεύθυνος τυπογραφείου Νίκος Καραμανλίδης

Περιεχόμενα

Αφιέρωμα στο ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΙΣΑΡΙΔΗΣ	2
Η ΒΡΑΒΕΥΣΗ ΤΟΥ Γ. ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ, Χρήστος Ι. Σκούπρας	3
ΒΑΣΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΠΥΡΗΝΕΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Γ. ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟ «ΔΡΟΜΟ ΜΕ ΚΕΡΑΜΙΔΙΑ» ΣΤΗ «ΜΙΣΑΝΤΡΑ», Γιώργος Αβάνης	4
ΓΕΝΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Γ. ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ, Φωτεινή Κεραμάρη	11
ΑΝΑΓΝΩΣΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΤΟΥ Γ. ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ «Ο ΘΕΙΟΣ ΜΑΣ ΣΤΟΝ ΚΗΠΟ», Χρήστος Ι. Σκούπρας	15
Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Γ. ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ	18
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Γ. ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ	21
 Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΜΑΣ	23
(1907-2007) 100 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΔΕΣΠΟΙΝΙΔΩΝ ΤΗΣ ΑΒΙΝΙΟΝ ΤΟΥ ΠΑΜΠΛΟ ΠΙΚΑΣΟ, Ισαβέλλα Κωνσταντούδη	31
ΠΑΙΔΙΚΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ, Μαρία Αθανασίου	38

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Γιάννης Καισαρίδης

Ο **Γιάννης Καισαρίδης** γεννήθηκε στη Βέροια το 1959. Σπούδασε Πολιτικές και Οικονομικές επιστήμες Θέατρο και Ελληνική Φιλολογία.

Εμφανίστηκε στα Ελληνικά Γράμματα τον Μάρτιο του 1996 με το βραβευμένο -από τον Πανελλήνιο Όμιλο Ενίσχυσης Πολιτιστικών Δραστηριοτήτων – διήγημά του «Λερωμένο ρούχο».

Τον Ιούνιο του 1997 εκδόθηκε, από τις εκδόσεις **Εξάντας**, το πρώτο βιβλίο του, η συλλογή διηγημάτων «Χρονικό μιας πρεμιέρας».

Τον Φεβρουάριο του 2000 εκδόθηκε, από τις εκδόσεις **Κέδρος**, η δεύτερη συλλογή διηγημάτων του «Συναντήσεις και ενοχές». Το βιβλίο ήταν υποψήφιο για το Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας και για το Λογοτεχνικό Βραβείο του περιοδικού **Διαβάζω**.

Τον Νοέμβριο του 2005 εκδόθηκε, και πάλι από τις εκδόσεις **Κέδρος**, η τρίτη συλλογή διηγημάτων του «**Μισάντρα**». Το βιβλίο τιμήθηκε αυτή τη χρονιά από την **Επιτροπή Κρατικών Βραβείων Λογοτεχνίας του Υπουργείου Πολιτισμού** – με ψήφους 8 έναντι 1 – με το **Α΄ Κρατικό Βραβείο Λογοτεχνίας**.

Κείμενά του έχουν δημοσιευθεί σε λογοτεχνικά έντυπα και περιοδικά και έχουν μεταφραστεί στα Γερμανικά Γεωργιανά και Αγγλικά.

Συνεργάστηκε – ως ηθοποιός, σκηνοθέτης και συγγραφέας – με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το ΔΗΠΕΘΕ Βέροιας, την πειραματική σκηνή της «Τέχνης», το ΔΗΠΕΘΕ Σερρών, τη δημόσια τηλεόραση και ιδιωτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς.

Είναι ιδρυτικό μέλος του Συλλόγου Φίλων Τέχνης «Ο Διόνυσος» και της θεατρικής ομάδας «Απάνοιξη» καθώς και της «Κίνησης Πολιτών για την Αισθητική και Αρχαιολογική προστασία της διατηρητέας περιοχής της Κυριώτισσας», στη Βέροια.

Είναι επίσης, μέλος της ομάδας εργασίας του προγράμματος του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου «Λέσχες ανάγνωσης».

Από τον Οκτώβριο του 2003 κατέχει τη θέση του Υπεύθυνου Πολιτιστικών Θεμάτων και Μαθητικών Καλλιτεχνικών «Αγώνων» στη Διεύθυνση της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης του νομού μας.

Η βράβευση του Γιάννη Καισαρίδη με το Κρατικό Βραβείο διηγήματος για το 2007 αποτελεί τιμή για την πόλη μας. Η συλλογή διηγημάτων με τον τίτλο *Μισάντρα* ξεχώρισε την προηγούμενη χρονιά και ως προς το περιεχόμενο της και ως προς τη θετική αποδοχή την οποία έτυχε. Θέλω και από αυτή τη θέση να συγχαρώ το συμπολίτη μας για την ξεχωριστή αυτή διάκριση και με αφορμή τη βράβευση να παραθέσω μερικές σκέψεις τόσο για τη διηγηματογραφία του, όσο και για το ρόλο της λογοτεχνίας γενικότερα.

Από τα καίρια θεματικά κέντρα των διηγημάτων του είναι η λογοτεχνική μετάπλαση της μνήμης του εμφυλίου πολέμου. Η Ιστορία γενικότερα εισχωρεί στη διηγηματογραφία του Καισαρίδη διακριτικά συνταιριασμένη με τις προσωπικές τύχες των ηρώων του, χωρίς να διεκδικεί περισσότερο χώρο και χωρίς να ανατρέπει την αισθητική ισορροπία του υλικού.

Η μεγαλύτερη αρετή, κατά την κρίση μου, της πεζογραφίας του έγκειται στο γεγονός ότι ο συγγραφέας επιχειρεί να αναμετρηθεί με το ψυχικό φορτίο της Βέροιας που βαρύνει στη συλλογική μνήμη. Με την έννοια αυτή το υπόστρωμα της τέχνης του είναι εξόχως πολιτικό. Η αποτύπωση μιας μορφής της συλλογικής μνήμης της πόλης δεν προσφέρει μόνο τη διάσωση της εικόνας της πόλης στο παρελθόν, αλλά, στο επίπεδο της συγχρονίας, επιχειρεί να διευρύνει το δημόσιο χώρο και χρόνο της πόλης. Επειδή ο δημόσιος χώρος της πόλης έχει ταλαιπωρηθεί από συκοφαντίες, αυθαιρεσίες, αυταρχικές λογικές διακυβέρνησης και, ακόμα χειρότερα, από εγκλήματα πανελλήνιας εμβέλειας, η απόπειρα αναμέτρησης και μετάπλασης του «ψυχικού φορτίου» σε λογοτεχνία, αποτελεί ένα μεγάλο κέρδος που το μοιραζόμαστε όλοι. Η διηγηματογραφία του Γιάννη Καισαρίδη πέτυχε να εντάξει τη Βέροια στο συμβολικό χώρο της λογοτεχνίας. Τα διηγήματα του απεικονίζουν τη Βέροια του Μεσοπολέμου, τις αλλαγές που έλαβαν χώρα, καθώς, και τη σύγχρονη πόλη.

Για όσους από τους αναγνώστες νομίζουν ότι αυτό είναι ασήμαντο, οφείλω να μεταφέρω εν συντομία την παρακάτω είδηση. Στα ογδοηκοσιά γενέθλια του ο Γκαμπριέλ Γκαρσία Μαρκές, μαζί με πολιτικούς, με φίλους, με κριτικούς λογοτεχνίας και εκδότες, έφθασε με τρένο στην πόλη που γεννήθηκε, την Αρακατιάκα της Κολομβίας. Αυτό το όνομα της πόλης είναι γνωστό μόνο στους κατοίκους της. Όλοι οι υπόλοιποι άνθρωποι στη γη τη γνωρίζουν με το όνομα που έγινε γνωστό από το μυθιστόρημα του συγγραφέα, *Εκατό χρόνια Μοναξιάς*. Αυτή τη δύναμη κατέχει ο χώρος της λογοτεχνίας. Να μετονομάζει τα πράγματα να αναπαλαιώνει. Η επιβράβευση της διηγηματογραφίας του Γιάννη Καισαρίδη δίνει στον ίδιο τη δυνατότητα να συνεχίσει με νέες δυνάμεις το συγγραφικό του έργο. Προσπορίζει όμως αξία και σε όσους από το πρώτο του βιβλίο ασχολήθηκαν κριτικά με το έργο του. Αναφέρομαι στη διακεκριμένη φιλόλογο Φωτεινή Κεραμάρη, που δημοσίευσε στα *Πολιτιστικά Δράγματα*, το περιοδικό της ΔΕΤΟΠΟΚΑ, ένα κριτικό κείμενο, διαβλέποντας πιθανόν από το *Χρονικό μιας πρεμιέρας* την καρποφόρα συνέχεια. Βέβαια, οι επόμενες συλλογές διηγημάτων του έιχαν κριτικής αποτίμησης από επαγγελματίες κριτικούς και από έντυπα πανελλήνιας κυκλοφορίας. Η κριτική αυτή αποδοχή προετοίμασε το Κρατικό Βραβείο διηγήματος για τη *Μισάντρα*, γεγονός που πέρα από κάθε μικροψυχία, ευδόκιμη νεοελληνική «αρετή», μας οδηγεί στο να συγχαρούμε ειλικρινά τον Γιάννη Καισαρίδη για τη βράβευσή του.

Η βράβευση του Γιάννη Καισαρίδη Ο συμβολικός χώρος της Λογοτεχνίας

Χρήστος Ι. Σκούπρας
Φιλόλογος

Για όσους παρακολούθησαν την ως τώρα πορεία του Γιάννη Καισαρίδη στο χώρο της πεζογραφίας η κρατική βράβευσή του δεν ήταν ένα απρόσμενο γεγονός. Ήδη το έργο του από την πρώτη στιγμή προκάλεσε το ενδιαφέρον της κριτικής και δέχτηκε τα επαινετικά σχόλιά της. Το πρώτο του βιβλίο, *Χρονικό μιας προεμιέρας* (1997), δεν αξιολογείται καν το 1998 από την υπεύθυνη κριτική επιτροπή για τα Κρατικά Λογοτεχνικά Βραβεία στην κατηγορία διηγήματος πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα, γιατί ο εκδότης του δεν κατέθεσε ένα αντίτυπο στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Η Μάρη Θεοδοσοπούλου επισημαίνει το γεγονός αυτό ως αδυναμία στη σύνταξη του καταλόγου των προς κρίση βιβλίων και παραιτείται: "Γιατί όμως, να πληρώνουν τα σπασμένα οι συγγραφείς; [...] Υποθέτουμε πως το συγκεκριμένο βιβλίο *Χρονικό μιας προεμιέρας*, αν είχε εγκαίρως κατατεθεί, θα απασχολούσε την Επιτροπή"¹. Η δεύτερη συλλογή διηγημάτων, *Συναντήσεις και ενοχές* (2000), έφτασε στην τελική τριάδα αξιολόγησης για να χάσει οριακά τη διάκριση και τέλος, πρόσφατα, το τρίτο βιβλίο του *Μισάντρα* (2005) ιμμήθηκε, σχεδόν ομόφωνα, με το πρώτο Κρατικό Λογοτεχνικό Βραβείο διηγήματος. Αυτά για την ιστορία, γιατί χωρίς να παραγνωρίζουμε την αξία που έχει μια τέτοια πανελλήνια διάκριση, εμείς συμφωνούμε με μια γνώμη που διατύπωσε ο Γιάννης Καισαρίδης σε *ανύποπτο* χρόνο, λέγοντας πως "*ευτυχώς η μεγάλη λογοτεχνία γράφεται ερήμην των βραβείων και επιτροπών*"². Και το έργο του *συμπολίτη* μας συγγραφέα μπορεί να σταθεί και να συνομιλήσει ισότιμα με διηγήματα των σημαντικότερων νεοελλήνων ομοτέχνων του, που καλλιέργησαν το μικρό σε έκταση αλλά απείρως απαιτητικό αυτό λογοτεχνικό είδος.

Με βάση το ως τώρα δημοσιευμένο πεζογραφικό έργο του Γιάννη Καισαρίδη, ις ιρεις συλλογές διηγημάτων, μπορούμε να αποτι-

ΒΑΣΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΠΥΡΗΝΕΣ

ΣΤΟ ΕΡΓΟ

του **ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ**

το πέρασμα από το

«ΔΡΟΜΟ ΜΕ ΚΕΡΑΜΙΔΙΑ»

στη «ΜΙΣΑΝΤΡΑ»

Γεώργιος Αβάνης
Φιλόλογος

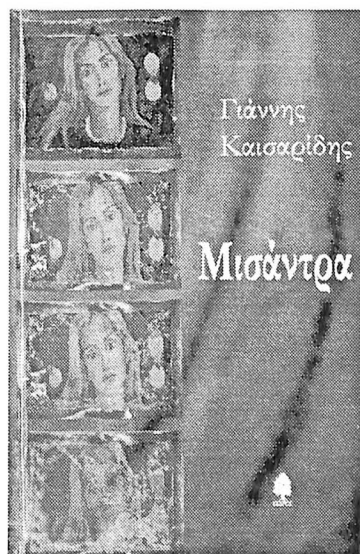
πώσουμε ις ακόλουθες βασικές συνιστώσες του, εκείνες που προσδιορίζουν ια σημαντικότερα γνωρίσματα της θεματικής και του τρόπου γραφής του. Κεντρική, λοιπόν, σιόχευση του Γιάννη Καισαρίδη είναι να φιλοτεχνήσει με ις φωτεινές ή σκοτεινές ψηφίδες των λέξεων του μια μεγάλη τοιχογραφία της γενέθλιας πόλης του Βέροιας, που ως άλλη "Μητέρα πόλη" του Ν. Γ. Πενιζίκη επιζητεί να καταγραφούν και να διατηρηθούν ια εγγράκτα σημάδια ιαυτότητάς ιης σιό πέρασμα των αιώνων, μα περισσότερο και ισχύνουν σιό έργο του οι προσωπικές ιστορίες των πολιτών ιης, που παρά ιο ιοπικό τους χρώμα είναι ιαυτόχρονα και πανελλήνιες – πανανθρώπινες, αφού καιαδύονται σια εσώτερα των ανθρώπινων αιτών ψυχών. Η πόλη ως συμπτωιαγωνίστρια σκιαγραφείται, κυρίως, σια ιρία μεγαλύτερα κείμενα του, ις ιρεις νουβέλες, που καιαμερίζονται σια ιρία ως ιώρα βιβλία ιου. Μα και σ' ολόκληρο ιο έργο του Γιάννη Καισαρίδη ιο πλαίσιο – σκηνικό δράσης των προσώπων ιου είναι πάντα η Βέροια και κονινές ιης περιοχές εκτός από ένα διήγημα ιης πρώτης ιου συλλογής κι ένα ιης δεύτερης.³ Μέσα σ' έναν ιέιο πίνακα που καιακρίνεται εκτός των

άλλων χαρισμάτων του και για την αυθεντικότητα και την ελικρίνεια των διαθέσεων και των μέσων δε θα μπορούσε να λείψει και η αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη. Έτσι αρκετές σελίδες στο έργο του δεν καταγράφουν απλά βιώματα του συγγραφέα αλλά παρουσιάζονται και φαντάζουν στενότερα αυτοβιογραφικές, επιβεβαιώνοντας την παρουσία ενός ευαίσθητου, ενεργού και ανήσυχου πολίτη, χωρίς να παραγνωρίζεται, σε κάθε περίπτωση, η δυνατότητα του δημιουργού για μυθοποίηση προσωπικών και ευρύτερα οικογενειακών αποκαλυπτικών στιγμών.

Ιδιαίτερα προσεγμένη θέση στο κέντρο αυτού του πίνακα καταλαμβάνει μια μεγαλύτερη κατηγορία πεζών του, που αναφέρονται στις τραγωδίες προσώπων, του ευρύτερου, κυρίως, οικογενειακού του κύκλου, που προέκυψαν ως αποτέλεσμα των ιστορικών περιπετειών του τόπου μας, Μικρασιατική καταστροφή – ξεριζώμα – προσφυγιά, Α΄ και Β΄ παγκόσμιος πόλεμος και κυρίως ο εμφύλιος με τον αιματηρό απολογισμό του. Πώς όμως να κληθούν οι νεκροί να καταθέσουν τη μαρτυρία τους; Δικαιολογημένα λοιπόν το υπερβατικό και μεταφυσικό στοιχείο μέσα από μια διαρκή παρουσία του θανάτου και “επιστροφές” νεκρών αποτελούν κυρίαρχα σήματα στις τρεις συλλογές των πεζογραφημάτων του. Αυτό βέβαια δε σημαίνει σε καμιά περίπτωση ότι ο συγγραφέας διακατέχεται από κάποια πεσιμωική⁴ διάθεση.

Ας επισημάνουμε τέλος συνοπτικά κάποια ακόμα ιδιαίτερα γνωρίσματα αυτού του έργου, που φαντάζει ως μια τριλογία. Στα διηγήματα του Γιάννη Κайσαρίδη η διακειμενικότητα δεν αφορά τη συνομιλία, δηλωτική ή όχι, με έργα ομοιέχων του αλλά διαπερνά και επιστρέφει στο ίδιο το έργο με τις συχνές επανεμφανίσεις⁵ των προσώπων από διήγημα σε διήγημα ή από βιβλίο σε βιβλίο, φαινόμενο όχι και τόσο σύνηδες στην ελληνική και ξένη λογοτεχνία. Βέβαια στη

περίπτωση του Γιάννη Κайσαρίδη η συγκεκριμένη επιλογή συνδέεται άμεσα με την ουσία⁶ του έργου του, που είναι η καλλιτεχνική αποτύπωση της ζώσας ανθρωπογεωγραφίας της πόλης του. Αυτό όμως που σφραγίζει όλη αυτή τη δημιουργική εργασία, είναι ένα προσωπικό ύφος, το οποίο αναδύει μια γνήσια ποιητική χρήση της γλώσσας, που στοχεύει στη δημιουργία ατμόσφαιρας και ανάδειξης των ανθρωπίνων συναισθημάτων. Για να πραγματοποιηθεί και να λαλήσει το πολύσημο αυτό έργο, ο καλλιτέχνης με την ωριμότητα και εμπειρία που καιακτά από βιβλίο σε βιβλίο χρησιμοποιεί ποικίλες και εύστοχες κάθε φορά αφηγηματικές τεχνικές. Φαίνεται, όμως, πως αγαπημένη και κυρίαρχη είναι εκείνη του απρόσωπου παντογνώστη αφηγητή, στην οποία και πρωτοθήτευσε.



Ποια άλλα θέματα όμως έρχονται και επανέρχονται με μια πεισματική επιμονή και διεκδικούν την προσοχή του συγγραφέα και του αναγνώστη; Στο έργο κυριαρχούν αναρίθμητες και ποικίλες μορφές μοναξιάς, ερήμωσης, αποξένωσης, ανθρωπίνες τραγωδίες μιας μοίρας αδυσώπητης, απώλειες οικείων και αγαπημένων προσώπων (του ή της συζύγου, παιδιών, γονιών), αλλά και “συναντήσεις νεκρών με οικείους”. Μα και άλλα θαυ-

μαστά συντελούνται: “συνομιλίες πιστών με αγίους ή την παναγία και επίγειες παρουσίες και επισκέψεις αγγέλων” μπορεί να ηχούν εν πρώτοις ως αξιοπερίεργα φαινόμενα, όμως στην πανάρχαια και βυζαντινή αυτή πόλη φαίνεται πως το “θαύμα” εξακολουθεί να λειτουργεί, αρκεί να μπορεί να το αισθανθεί κανείς όπως ο συγγραφέας μας.

Η λειτουργία της μνήμης στοιχειώνει ως παρουσία ζωντανού και συνεχούς βιώματος. Έσχατοι απολογισμοί ζωής, νοσταλγία για το παρελθόν, κονινό και μακρινό, αλλά και η μαγεία της καθημερινότητας, εικόνες και πρόσωπα του χθες, το τότε και το τώρα, όλα αυτά να συνομιλούν αζεδιάλυτα για το ένα αδιαίρετο όλο, τη ζωή, σ’ όλες της τις εκφάν-

σεις και διαδρομές. Ιστορίες διαπλέκονται γύρω από τις ανθρώπινες σχέσεις, τη φιλία, τον έρωτα, συνήθως ανεκπλήρωτο, στιγμές οικογενειακές, τη γέννηση και το μέγεθος των παιδιών, εορταστικές στιγμές και ποικίλα αναβλύζοντα συναισθήματα. Ανθρώπινες αποτυχίες, προβληματισμοί για την εν γένει καλλιτεχνική, επιστημονική και συγγραφική δημιουργία, αποτελούν άλλο ένα πεδίο ενασχόλησης του συγγραφέα.

Η πολιτιστική ταυτότητα της γενέθλιας πόλης, οι εγγραφές και οι ακυρώσεις της μέσα στο χρόνο, η ευθύνη τοπικών αρχών και πολιτών στη διαφύλαξη ή τον ακρωτηριασμό της κληρονομιάς αυτής, μα και η αντίσταση στο καθημερινό τούτο έγκλημα και γκρέμισμα, η σχέση του συγγραφέα με την παράδοση και την πίστη, οι κίνδυνοι που εγκυμονεί η πόλη, κυρίως για τα παιδιά, εγκλήματα ιδιωτικά και δημόσια που συντάραζαν και χάραζαν το σώμα της γενέθλιας πόλης, ποριρέτα συμπολιτών του, διαπερνούν, κυρίως, τα μεγαλύτερα σε έκταση κείμενά του.

Σύγχρονα κοινωνικά προβλήματα, όπως η προσφυγιά, η μετανάστευση ως ελληνικό φαινόμενο στα μέσα του 20ου αιώνα και η ανίστροφη ροή, είσοδος ξένων μεταναστών στον τόπο μας, αποτελούν αφορμές για να διαγραφούν τα ψυχικά βιώματα – τραύματα και δυσκολίες των χωρισμών αυτών από τον προγονικό τόπο για μικρούς και μεγάλους,

Τέλος, μια φιλοσοφική προσέγγιση στην έννοια του χρόνου και στον τρόπο που τον βιώνουν οι ήρωες, ο κόσμος - τα βιώματα και τα όνειρα των μικρών παιδιών αλλά κυρίως ο κόσμος, η σκέψη, τα συναισθήματα και τα προβλήματα των απόμαχων της ζωής, των υπεργήρων ηρωίδων, η ανθρώπινη αδυναμία στις εσχαίες του βιολογικού της κύκλου και η υλική απλησία των επερχόμενων, με πρώτο βαθμό συγγένειας, γενεών, συνοψίζουν τα σημαντικότερα από τα θέματα που απασχόλησαν ως τώρα το συγγραφέα μας.

Σημασία, βέβαια, στο έργο του Γιάννη Καισαρίδη δεν έχουν τόσο και μόνο τα ίδια τα θέματα, ακόμα και τα πιο σπαρακτικά και τραγικά, όσο ο τρόπος που τα πραγματεύεται γιατί τα “όψιμα” αλλά αριστουργηματικά κείμενά του για τους ακήδευτους οικείους

νεκρούς του εμφυλίου θα ήταν άλλη μια στις τόσες απόπειρες να αξιοποιηθεί λογοτεχνικά αυτή η τρομακτική περίοδος, αν δεν παρουσιάζονταν ολοζώντανα στο προσκήνιο με μια εξαιρετική και εντελώς προσωπική γραφή και ύφος. Το θέμα, εξάλλου, για το Γιάννη Καισαρίδη δεν είναι παρά η αφορμή για να εκκινήσει η περιπέτεια της γραφής, που αποτελεί και την ουσία του έργου του. Σπανιότερα, μπορεί να συμβεί και το αντίστροφο: το θέμα να αναδύεται και να συναντιέται μέσα από τους μαιάνδρους και τα συντριβάνια των παλμών του φορτισμένου λόγου της γραφής ή να παρασύρεται προς στιγμή σε υπερχειλισμένα ρυάκια του.

Στο τελευταίο έργο του Γιάννη Καισαρίδη, αυτό που του χάρισε πρόσφατα και το κρατικό βραβείο, ξεχωριστή θέση κατέχει το μεγαλύτερο σε έκταση και το πιο “ανοικτό” ως τώρα κείμενο του, η *Μισάνιρα*, το οποίο και στο μέλλον θα προκαλεί τον αναγνώστη για τις δικές του ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Με την ευκαιρία αυτού του αφιερώματος θα επιχειρήσουμε μια σύγκριση με το προδρομικό έργο καταγραφής της ιστορίας αυτής στην πρώτη του συλλογή διηγημάτων, το *Δρόμο με κεραμίδια*.

Οι διαφορετικοί τίτλοι των κειμένων δεν παύουν να έχουν τη σημασία τους. Ο πρώτος δίνει έμφαση στο χώρο των σκηνών, στο έξω, στο δημόσιο, ενώ ο δεύτερος, πιο πολύσημος, στο μέσα, στο ιδιωτικό του εσωτερικού χώρου του σπιτιού και των ψυχών, όπου και συντελείται το προσωπικό δράμα της ηρωίδας. Δεν είναι τυχαίο ότι το 6^ο μεγάλο πρόσθετο κεφάλαιο της *Μισάνιρας*, που φωτίζει και συμπληρώνει την ιστορία της Ευμορφούλας, συντελείται στο εσωτερικό του αρχοντικού. Το σκηνικό επιδέχεται επίσης κάποιες αλλαγές. Οι εξωτερικές σκηνές δε θα ξετυλιχθούν στη *Μισάνιρα* μόνο στο δρομάκι με τα σωριασμένα και σπασμένα κεραμίδια αλλά και στην πλατεία, στην οποία βλέπει το σπίτι της ηρωίδας. Η πλατεία αυτή με τη σειρά της μετασχηματίζεται σε διαφορετικό σκηνικό, σ' ένα κομμάτι της εμπορικής πόλης, όταν ο φακός της αφήγησής μας μεταφέρει από το παρόν στο παρελθόν, στη δεκαετία του 1940. Η εσωτερική περιγραφή του δωματίου της Ευμορφούλας είναι εντελώς επιγραμματική στο πρώτο και

εμφανικότερη στο δεύτερο κείμενο, γιατί οι αναφορές σε αντικείμενα του χώρου, κρεβάτι -ζυλόσομπα- τα μισάντρα, το μπουκαλάκι με το άρωμα - θα αποτελέσουν λειτουργικά σκηνογραφικά και συμβολικά σήματα του κειμένου στο έκτο και έβδομο, κυρίως, κεφάλαιο της *Μισάντρας*. Τα μουσικά επίσης ηχοχρώματα, σφυρίγματα των τρένων και του ζουρνά, που διαπερνούν και στοιχειώνουν τη μνήμη στη *Μισάντρα* και αναδύουν εκτός των άλλων και μια νοσταλγία παρελθόντος χρόνου, απουσιάζουν από το πρώτο κείμενο. Η επέκταση του κειμένου της *Μισάντρας* δεν περιορίζεται στο ξεδίπλωμα επιπλέον στιγμών από τη ζωή της Ευμορφούλας για να φωτιστεί εκτός των άλλων ο δραματικά ρομαντικός έρωτάς της και να δικαιολογηθεί η απόφασή του εγκλεισμού της αλλά αφορά και άλλους μικροδραματικούς πυρήνες του πρώτου έργου, που αναπτύσσονται στο δεύτερο έργο μέσα σε ένα μικρό αυτόνομο κεφάλαιο, όπως είναι αυτό της δολοφονίας του Νηματά.

Ο *Δρόμος με κεραμίδια* συγκλίνει, παρά τις όποιες αλλαγές του νέου κειμένου, με το πρώτο και έβδομο, προτελευταίο κεφάλαιο της *Μισάντρας*, που τιλοφορούνται με τον κοινό τίτλο “Στα μέσα της δεκαετίας του 1980”. Ο συγγραφέας διαφοροποιεί, κυρίως, την αρχή και το τέλος της πρώτης συγγραφής του, ενώ οι ενδιαμέσες σκηνές με την πορεία της Μαντζίκαινας και των δυο κοριτσιών μέσα από την πόλη επιδέχονται λιγότερες παρεμβάσεις. Στην αρχή του πρώτου κειμένου η Μαντζίκαινα διασταυρώνεται στο δρομάκι - σκηνικό, μπροστά στα σπασμένα κεραμίδια της Ευμορφούλας, με τον Κοντό, την αρχική παρουσία του οποίου ακυρώνει ο συγγραφέας στο δεύτερο, όπου έχουμε τη συνάντηση, στον ίδιο χώρο, της Μαντζίκαινας με ένα εντελώς νέο πρόσωπο, την Ψυχή. Η πρώτη παρουσίαση της Μαντζίκαινας είναι λιγότερο εκτενής στη *Μισάντρα*, η οποία ξεκινά μ’ έναν εντελώς διαφορετικό και πιο εντυπωσιακό τρόπο, με εντονότερη την παρουσία των θεατρικών στοιχείων από την πρώτη συγμή και με εντελώς καινούργια πρόσωπα με συμβολικές προεκτάσεις, τον Από Μηχανής Άγγελο, χειριστή μας κινηματογραφικής μηχανής και τα τέσσερα παιδιά, τρία αγόρια και ένα κορίτσι,

την Ψυχή, που θα λειτουργήσουν αρχικά μέσα από το παιχνίδι τους και ως σηματοδότες μνήμης παιδικών εμπειριών σε παλιότερες εποχές. Άλλα παιδιά θα υποδυθούν στη συνέχεια διαφορετικούς ρόλους, ρουλιμ-κούς στη ζωντανή σκηνική εξέλιξη της πλοκής του νέου κειμένου. Έτσι η σκηνή του εγκλήματος στα μέσα της δεκαετίας του 1980 μετεξελίσσεται από μνήμη ακουσμάτων και φαντασίας σε σκηνική μίμηση.

Μια άλλη, επίσης, διαφορά την οποία επιφέρει στο δεύτερο κείμενο ο συγγραφέας είναι ότι παραλείπεται η σκηνή της Αλβανίδας γιαγιάς με την εγγονή της την Ελενίτσα, που στη *Μισάντρα* παρουσιάζεται ως κόρη της Μαντζίκαινας, η οποία στην πρώτη καταγραφή ήταν ανύπαντρη και χωρίς παιδιά. Πάντως σε βασικές γραμμές το ήθος, χαρακτήρας και ο ρόλος των κοινών προσώπων παραμένει ίδιος, ανεξάρτητα από κάποιες αλλαγές που επιφέρει στη μυθοπλασία ο Γιάννης Καισαρίδης. Ο τύπος για παράδειγμα της Μαντζίκαινας, που αποκτά παιδί την Ελενίτσα, δεν διαφέρει από τον τύπο της άτεκνης Μαντζίκαινας στο *Δρόμο με κεραμίδια* κι ούτε πάλι ο χαρακτήρας και λειτουργικός ρόλος της μικρής Ελενίτσας διαφέρει στο νέο κείμενο, γιατί είτε ως εγγονή της Αλβανίδας είτε ως κόρη της Μαντζίκαινας δεν παύει τελικά να είναι ένα παιδί από τα “περιθωριοποιημένα” στρώματα του κοινωνικού ιστού της πόλης και άρα να δικαιολογείται πλήρως η ταύπιση των αντιδράσεων της στα δυο κείμενα. Επιπλέον μια σχετική αποσυμφόρηση του πολυπρόσωπου, ούτως η άλλως, μεταγενέστερου έργου επιτρέπει στο συγγραφέα μας να διαχειριστεί καλύτερα τη νέα σκηνική σύλληψη του κειμένου του.

Οι δυο σκηνές με το νέο που ποδοπατά και συντρίβει τα κεραμίδια της Ευμορφούλας καθώς πηγαίνει και επιστρέφει προς τη βιβλιοθήκη αποτυπώνονται στο δεύτερο κείμενο σε ελάχιστες γραμμές. Τελικά με όλες αυτές τις συνιμήσεις και παραλείψεις το καινούργιο κείμενο κερδίζει σε συνοχή και εξυπηρετείται καλύτερα ο νέος εσωτερικός ρυθμός και βηματισμός του. Το ίδιο συμβαίνει και με την έκταση της παρουσίας του Κοντού, που περιορίζεται, περίπου, στο ένα τρίτο της αρχικής, μια επιλογή που παρά το ότι σε

κάποια σημεία αποκαλύπτει μια πιο τολμηρή διάθεση στη σκιαγράφηση του ήρωά του, σε κάποια άλλα δε μας βρίσκει απόλυτα σύμφωνους. Η ένσταση μας στην τελευταία περικοπή του Γιάννη Καισαρίδη έχει να κάνει, ιδιαίτερα, με την απίσχναση μιας πολύ δυνατής σκηνής, της κωμικοτραγικής αυτής εικόνας με την εξαφάνιση του καρτσιού του Κοντού από τους τρικυκλάδες. Να επισημάνουμε τέλος ότι ο συγγραφέας αλλάζει ακόμα και τη γραμμική σειρά κάποιων σκηνών. Έτσι ενώ στο πρώτο έργο προηγείται η σκηνή του εγκλήματος και ακολουθεί ο τσακωμός του ζαχαροπλάστη και της γυναίκας του, στο δεύτερο κείμενο αντιστρέφεται η σειρά αυτή.

Ας περάσουμε τώρα, όμως, στον τρόπο που παρουσιάζεται η κεντρική ηρωίδα στα δυο κείμενα, γιατί ίσως η σημαντικότερη διαφορά ή καλύτερα προσθήκη εντοπίζεται στο πρόσωπο αυτό. Στο κείμενο *Δρόμος με κεραμίδια*, πέρα από μια πρώτη και μοναδική νύξη για την ερωτική ζωή της Ευμορφούλας, δεν έχουμε καμιά άλλη πληροφορία, όλα μένουν στο σκοτάδι, και το βάρος του εγκλεισμού της αποδίδεται στην οικονομική της καιάσταση και στην αναπηρία της. “*Η αρχοντιά κι η καλοπέραση – μαζί και η αναπηρία του δεξιού της ποδιού – την κράτησαν για πάντα κλεισμένη σ’ αυτό το κασιρόσπιτο, μακριά από τον κόσμο, έγινε παράξενη και έζησε ανέραστη, μόνη συντροφιά η βοηθός της*” [σ. 27]. Το τελευταίο αυτό γνώρισμα αποσιωπάται αρχικά στο δεύτερο κείμενο, όχι βέβαια γιατί αναιρείται τελικά, αλλά γιατί αποκαλύπτεται από την ίδια την ηρωίδα στις τελευταίες στιγμές της ζωής της και έτσι βέβαια η ιστορία με τις αποκρύψεις και τις αργόσυριτες αποκαλύψεις της γίνεται πιο ενδιαφέρουσα.

Πώς λοιπόν προέκυψε και πού βρίσκεται η διαφοροποίηση της ηρωίδας; Πιθανή και λογικοφανής απάντηση στο πρώτο σκέλος του ερωτήματός μας είναι πως ο Γιάννης Καισαρίδης, χωρίς να διαγράφει στη *Μισάντρα* κανένα σημείο από τον αρχικό βιογραφικό πυρήνα της Ευμορφούλας Καμπουρονίκου του *Δρόμου με κεραμίδια*, εμπλούτισε τον κόσμο και την προσωπογραφία της ηρωίδας του και επινόησε αργότερα,⁷ με όχημα τη μυθοποίηση, το σχετικό κεφάλαιο

με την ερωτική ζωή της. Νομίζω πως ο αυτο-εγκλεισμός της στο δεύτερο έργο αποδίδεται μέσα από την εξομολογητική χροιά του λόγου της στις τελευταίες στιγμές της ζωής της σε άλλους λόγους πιο συνειδητούς και αποκαλυπτικούς, που συνδέονται κυρίως με την ερωτική της ιστορία, αν και μια ασάφεια για τις αιτίες αυτής της τραγικής απόφασης δεν παύει μέχρι τέλους να αιωρείται. “*Κανείς δε γεύτηκε την ομορφιά μου: τη φυλάκισα... Ξέμειναν όλοι [τ’ αδέρφια] ελεύθεροι, “παντρεύτηκαν” το χικιό. Τσιγκουνιά; Δελία; Αποψη; Το καθήκον απέναντι στα αδέρφια; [...] Πώς μας παιδεύει η ζωή; Από εκείνη τη νύχτα, ζαπλωμένη για μήνες στο κρεβάτι, ένιωσα τη φθορά πά-νω μου, την έζη-σα στο κορμί μου. Τη μίσησα ολοκληρωτικά. τη σιχάθηκα. Και τη δική μου, τουλάχιστον, δε θέλησα να τη μοιρασιώ με κανέναν. [...] Δε θέλησα να την ξαναζήσω και να τη μοιρασιώ. Φτάνει! Οι απέξω, είπα, θα με θυμούνται, ας με θυμούνται, αν με θυμούνται, όπως ήμουν. Νέα! Και όμορφη! Να περπατώ γερά στα δυο μου πόδια. Διάλεξα να υπάρχω χωρίς να φαίνομαι. Κι ας υπάρχουμε χωρίς να φαινόμαστε! Όσο δε φαινόμαστε, τόσο υπάρχουμε για πάντα...[...] Έγινα εγώ θάνατος και ζωή της ζωής μου. Επέλεξα την εξαφάνιση μέσω του εγκλεισμού. Και τη συνιστώ*” [σ. 188-190]

Και μπροστά στο αναπότρεπτο τέλος της ηρωίδας του ποια η νέα παρέμβαση του Γιάννη Καισαρίδη;⁸ Ο συγγραφέας μας, με μια διαφορετική ιδεολογική και καλλιτεχνική αντίληψη του θανάτου και εξαντλώντας τα όποια περιθώρια καλοσύνης μπορεί να διαθέτει κανείς απέναντι στους ήρωές του σ’ αυτές τις στιγμές, θα ακολουθήσει διαφορετικό δρόμο από τον ομότεχνό του στο έργο του Δημήτρη Χαιζή *Το διπλό βιβλίο*, που παρά τις τόσες λύσεις που έχει στο “ιζεπάκι” του, στέκει “αμήχανος” για το τέλος που θα δώσει στην ιραγική ιστορία του “ζωντανού - νεκρού” πια ήρωά του Σκουρογιάννη μετά την πλήρη διάψευση των ονείρων του και την τελική πλήρη ερήμωση και αποξένωσή του, γιατί “*πέρα από το θάνατο, λέει, δεν είναι τίποτα*”. Αν, λοιπόν, στο κείμενο *Δρόμος με κεραμίδια* η “τελευταία διαδρομή” της Ευμορφούλας στο επέκεινα θα γίνει μέσα σε πλήρη μοναξιά, στο δεύτερο, το

“ταξίδι” αυτό προετοιμάζεται και απαλύνεται με την επίσκεψη και συνάντηση της Ψυχής, “ψυχή της πόλης”, με την ηρωίδα μας στις τελευταίες αυτές εφιαλτικές στιγμές της.

Η σημαντικότερη, όμως, διαφορά ανάμεσα στα δυο κείμενα αφορά, κυρίως, την αφηγηματική τεχνική που χρησιμοποιεί ο συγγραφέας και η οποία με τη σειρά της επηρεάζει τη μορφή και τη δομή τους. Στο πρώτο κυριαρχεί η σκηνική αφήγηση και ο παντογνώστης και κυρίαρχος τριτοπρόσωπος αφηγητής διεκπεραιώνει όλους τους ρόλους, τη διήγηση αλλά και την εκφορά, σε μορφή πλάγιου λόγου, των όσων σκέφτονται ή έχουν να πουν οι ήρωές του, αν και ενίοτε ο μακροπερίοδος, συνήθως, λόγος του στη συνεχή ροή του σμίγει και χωνεύεται αζεδιάλυτα με το λόγο των προσώπων του. Στη *Μισάντρα* η γραφή πλησιάζει προσεγγίζει στο θέατρο, γίνεται πιο δραματοποιημένη· ο τριτοπρόσωπος αφηγητής περιορίζει αισθητά την παρουσία του και ο λόγος του είναι τώρα γεμάτος από σκηνογραφικές και σκηνοθετικές πληροφορίες, πριν ακουστεί ατόφιος ο λόγος των προσώπων, που φυσικό είναι πια να συμπιέζει στα σημεία αυτά την προγενέστερη μακροπερίοδη αφήγηση.

Η μεταφορά από το λέγω στο δείχνω – υποδύομαι επέρχεται με την αλλαγή της σκηνοθετικής σύλληψης στα δυο έργα. Στο πρώτο κείμενο το παράθυρο της ηρωίδας γινόταν ένας “καδρέφτης της μνήμης” για όσα είδε και άκουσε ή φαντάστηκε το πρόσωπο αυτό και μας αποκαλύπτει ο παντογνώστης αφηγητής. “[...]αναίριχιασε σαν άκουσε για το φονικό, Φανταζόταν τώρα πια [...]όλη τη σκηνή της ανάκρισης γύρω απ’ το φονικό. [σ. 33], “Άρχισε να μυρίζει,[...] να μυρίζει και να θυμάται πως...ο ζαχαροπλάστης είχε έρθει πριν λίγους μήνες στη γειτονιά, [σ. 38], “Τα έβλεπε όλα η Ευμορφούλα από ‘κει ψηλά. Όλα.

‘Όπως τότε, έν’ απόγευμα, σουρούπωνε, που ήρθε η γυναίκα του,” [Δρόμος με κεραμίδια, σ. 39”].

Αντίθετα στη *Μισάντρα* ο συγγραφέας τοποθετεί και πάλι την ηρωίδα του στην ίδια θέση “θεωρείο”, αλλά βλέπει ως ίδιες μα και επιπλέον εικόνες, που ξετυλίχτηκαν στο πέρασμα ενός αιώνα, να ως υποδύονται στο

παρόν τρία αγόρια κι ένα κορίτσι. Τι πιο φυσιολογικό λοιπόν να περνούμε από την κυρίαρχη χρήση των παρελθοντικών γραμματικών χρόνων της αφήγησης του πρώτου κειμένου στην παντοκρατορία του ενεστώτα στη *Μισάντρα*; “*Η Ευμορφούλα παρατηρεί από το παράθυρό της, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, τα δύο κοριτσάκια*”. [123], “*Η Ευμορφούλα παρακολουθεί συγκλονισμένη*.” [σ. 127], “*Η Ευμορφούλα και η Ψυχή βρίσκονται ακόμη όρθιες στην ίδια θέση*.” [σ. 133], “*Η Ευμορφούλα στο παράθυρό της, νεότερη, [...] Η Ευμορφούλα όλα τα βλέπει από πάνω*.” [σ. 148-149]

Κι ένα τελευταίο δείγμα όπου ο πλάγιος εσωτερικός μονόλογος της Ευμορφούλας στις τελευταίες στιγμές της πριν το μοιραίο γίνεται ένας ευθύς δραματικός μονόλογος στη *Μισάντρα*, που θυμίζει και από το τέλος της Γουίνι, της ηρωίδας του Μπέκετ στο θεατρικό έργο του *Ευτυχισμένες μέρες*:

“*Η καλή της φίλη, η βροχή.*

Ερχόταν και μιλούσαν για το τέλος της, ένα συννεφιασμένο σούρουπο θα έφτανε, θα ξέπλενε όλα τα κεραμίδια και θα την έπαιρνε μαζί της, με νερά στο πρόσωπο κεραμιδί[...]

Υγρασία σ’ αυτή την πόλη, υγρασία.

Θα έλειωνε αυτή και θα γινόταν ένα παιχνίδι στα σύννεφα, δεν μπορούσε ν’ αντέξει τα σκουλήκια μες στη γης, καλύτερα να την ξοδέψουν τα πουλιά και οι άκρες της βροχής, τα σύννεφα.

Και το κεραμιδί από το πρόσωπό της, καθώς θα έσβηνε σιγά – σιγά η γυναίκα, θα έδενε στα σύννεφα τον κόσμο με την πόλη της, ξένοι θα έφταναν από παντού και θα έψαχναν στον ουρανό τ’ απομεινάρια απ’ τα δικά της χρώματα, κι η πόλη αυτή θα την ευγνωμονούσε μειά θάνατο για το καλό που της έκανε” [Δρόμος με κεραμίδια, σ. 60]

“*Η Ευμορφούλα περπατάει μέσα στο δωμάτιο. Σταγόνες της βροχής κεραμιδί απόχρωσης αρχίζουν να πέφτουν και μέσα στο δωμάτιο. Βρέχουν – βάφουν και την Ευμορφούλα, η οποία, κάποια στιγμή έρχεται μπροστά και μένει ακίνητη. Βρεμένη πια, το πρόσωπό της κεραμιδί.*

Η καλή μου φίλη. Ξέπλυνες τα κεραμίδια, ξέπλυνε ώρα και μένα... Θα έρθω μαζί σου. Δεν μπορώ τα σκουλήκια μες στη γης,

καλύτερα στα σύννεφα να με ξοδέψουν τα πουλιά...Ξένοι θα καταφτάνουν από παντού και θα ψάχνουν στον ουρανό της πόλης μου τ' απομεινάρια από τα χρώματά μου, κι η πόλη αυτή θα με ευγνωμονεί μετά θάνατον για την προσφορά μου". [Μισάντρα, σ.191-192]

Τελικά, η παρουσία νέων προσώπων στο μεταγενέστερο κείμενο ή η αποσιώπηση άλλων που συναντούμε στο πρώτο, η ανάθεση σε παλιά και καινούργια πρόσωπα νέων ή συμπληρωματικών ρόλων, ο εμπλουτισμός της *Μισάντρας* με πρόσθετες σκηνές κι άλλοτε η σύντμηση παλιότερων, η διαφορετική σκηνογραφία, σκηνοθεσία και φωτισμός κοινών σκηνών, χωρίς να μας διαφεύγει η διαφοροποίηση της αφηγηματικής τεχνικής ανάμεσα στα δύο κείμενα, ενισχύει

την άποψή μας ότι έχουμε να κάνουμε με ένα εντελώς καινούργιο κείμενο στη *Μισάντρα*, ακόμα και στα κεφάλαια που συγκλίνουν τα δύο έργα. Έτσι ο αναγνώστης θα μπορούσε να τα διαβάσει είτε εντελώς αυτόνομα - απολαμβάνοντας τον ποιητικό οίστρο του αφηγητή στο *Δρόμος με κεραμίδια* ή τη θεατρικοποιημένη μορφή στη *Μισάντρα* - αλλά και συμπληρωματικά, αφήνοντας τη μνήμη του ενός να διεισδύει στο άλλο και να καλύπτει τα όποια "κενά", συνιμήσεις και αποσιωπήσεις του. Συμπερασματικά: ο συγγραφέας μας αποδεικνύει πως κάθε γραφή και τεχνική είναι νόμιμη, όταν ξέρει κανείς να συνταιριάζει τους συναισθηματικούς παλμούς των προσώπων του με τους κατάλληλους εσωτερικούς ρυθμούς της γραφής του.

1. Μ.[άρη] Θ.[εοδοσοπούλου], "Κρατικά Λογοτεχνικά Βραβεία. Αναμενόμενα και ευπρόσδεκτα", εφ. Η ΕΠΟΧΗ, 8 – 11 – 1998, σ. 19 – 20
2. "Πρόσωπα της γραφής", εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, "Βιβλιοθήκη", [:] – 8- 2000, σ. 11
3. Το σκηνικό δράσης στο διήγημα "Χρονικό μιας πρεμιέρας" είναι η Θεο/νίκη ενώ στο έργο του "Ο θεός μας στον κήπο" μπορεί ο νεκρός θεός να κάνει την προσωπική "εμφάνιση και εξομολόγησή" του στο συγγενικό σπίτι της Βέροιας, όμως ο χώρος, κυρίως, των προσωπικών του περιπετειών είναι η Αθήνα.
4. Ο ίδιος ο Γιάννης Κασαρίδης σε συνέντευξη του και σε σχετικό ερώτημα που του έγινε έδωσε την ακόλουθη απάντηση: "Η σχέση μου με το θάνατο των πραγμάτων, ίσως καθ' υπερβολήν, είναι σε μια καθημερινή βάση, συνεχής, αλλά όχι μ' έναν πεσιμιστικό χαρακτήρα όπως είπες, έτσι ώστε φαίνεται σαν μια φυσιολογικότερη έκβαση των πραγμάτων, ενδεχομένως, προσπαθώντας να ξερκίσω το ίδιο το φαινόμενο του θανάτου". περ. Best Seller, τχ. 16, Άνοιξη 1998, σ. 76 – 78 [στον Βασίλη Χατζή]
5. Για να σταθώ στην ελληνική πραγματικότητα αναφέρω πρόχειρα τις περιπτώσεις του Γεώργιου Βιζυηνού, Ν.Γ. Πεντζίκη, του Θανάση Βαλτινού και τελευταία του Πρόδρομου Μάρκογλου.
6. Ο Τέλης Σιδηρόπουλος στην παρουσίαση της *Μισάντρας* στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας (15 – 12 – 2006) έδωσε την ακόλουθη ερμηνεία για το γνώρισμα αυτό στο έργο του Γιάννη Κασαρίδη: "Οι σταθεροί χαρακτήρες που ξεπηδούν μέσα από παλαιότερες διηγήσεις, καταδεικνύουν το ενιαίο του έργου και τη διαχρονία του κόσμου του".
7. Αν αποκλείσουμε την περίπτωση να είχε συλλάβει ευθύς εξαρχής τη συνέχιση της ιστορίας της Ευμορφούλας ο συγγραφέας, το σίγουρο είναι ότι αμέσως μετά την κυκλοφορία της δεύτερης συλλογής διηγημάτων του φαίνεται ότι είχε καταλήξει στην ιδέα αυτή σύμφωνα με τον επίλογο ενός κριτικού άρθρου που δημοσιεύτηκε στο περ. λ. [εφ. ΛΑΟΣ] "Το επόμενο βιβλίο, πάντως, του Γιάννη Κασαρίδη, θα απασχολήσουν στιγμές ολόκληρου του προηγούμενου αιώνα, με άξονα κάποια βίαια και ακραία γεγονότα, που έχουν συμβεί στη Βέροια". Σόφη Γκαγκούση, "*Συναντήσεις και ενοχές*", περ. λ, Μάιος 2000. Την ίδια πληροφορία αποκαλύπτει και στις αρχές του 2001 σε μια συνέντευξη του. "Τελειώνοντας αυτή την πραγματικά ευχάριστη κουβέντα ρωτάμε τον κ. Κασαρίδη για το επόμενο συγγραφικό του βήμα. Ο ίδιος αποφεύγει να μας το αποκαλύψει, λέγοντας μόνο ότι προχωρά αργά, λόγω αντικειμενικών δυσκολιών και λόγω προσωπικών επιλογών. "Ίσως να είναι κάποια διηγήματα ή κάτι μεγάλο", επισημαίνει χαμογελώντας. "Συνέντευξη με τον Κασαρίδη", [στη Ρένα Κοτζαγιώργη], εφ.[:], 18 – 1 – 2001.
8. Ίσως η τελευταία αυτή επιλογή του συγγραφέα να έχει να κάνει και με μια παρατήρηση που διατύπωσε σε ένα κριτικό σημείωμά του για το "*Χρονικό μιας πρεμιέρας*" ο Βαγγέλης Αθανασόπουλος και με την ουσία της οποίας στο συγκεκριμένο σημείο δε συμφωνούμε. "Με το τέχνασμα του μεταφυσικού καθραρίσματος της ιστορίας, ο συγγραφέας επιχειρεί να λύσει το μόνιμό του πρόβλημα του κλεισίματος στο καλύτερο από τα διηγήματα, "*Δρόμος με κεραμίδια*": ο καταληκτικός υπαινιγμός μιας αγιοποίησης των λαϊκών μορφών, που αποτελούν τους πολλούς και ισότιμους πρωταγωνιστές, στοιχειοθετεί μια έξοδο από την ιστορία που βασίζεται σε ένα μήνυμα που μεταδίδεται μεν διακριτικά, αλλά είναι κοινότοπο. Η αγιοποίηση, ωστόσο, του καθημερινού θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ουσιαστικό μήνυμα του διηγήματος: ένα μήνυμα / απάντηση σε ένα πρόβλημα που έμμεσα διατυπώνει ο συγγραφέας". Βαγγέλης Αθανασόπουλος, "Η πρεμιέρα ενός πεζογράφου". εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, 6 – 11 – 1998

Θα αναφερθώ σε γενικά γνωρίσματα του έργου του Καισαρίδη, όπως αυτά ανιχνεύονται στις τρεις ως τώρα διηγηματικές συλλογές, *Χρονικό μιας προμερέρας* (1997), *Συναντήσεις και ενοχές* (2000), *Μισάντρα* (2005).

Αν θελήσουμε να ορίσουμε το ιστορικό πλαίσιο ορισμένων διηγημάτων των συλλογών του, αξίζει να επισημάνουμε διάφορες

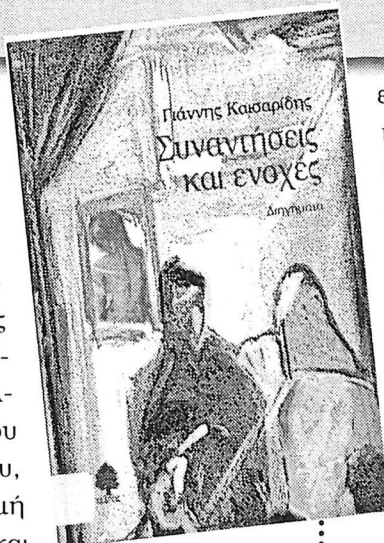
αλλά μέσα από μια εξαιρετικά υποβλητική ατμόσφαιρα, όπου “τα φυλλάματα των σφενταμιών” με τον ήχο των πουλιών σχηματίζουν μια σκοτεινή σκηνογραφία θανάτου.

Το θέμα του εμφυλίου εκμεταλλεύεται ο συγγραφέας, με έναν παραπλήσιο τρόπο γραφής και στο διήγημα “Ιλὺς του χρόνου”, (*Μισάντρα*) όπου το πρόσωπο του Γιορδάνη

Γενικά γνωρίσματα στο έργο του ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ

Φωτεινή Κεραμάρη
Φιλολόγος

περιόδους της σύγχρονης ιστορίας, όπως αυτές περνούν στα κείμενά του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας εκμεταλλεύεται το θέμα του εμφυλίου πολέμου, όχι μόνο ως αφορμή έμπνευσης αλλά και ως προς τον τρόπο



γραφής του. Ήδη στο *Χρονικό*

μιας προμερέρας στο συγκλονιστικό διήγημα “Η τελευταία διαδρομή” ο συγγραφέας παρουσιάζει το θέμα ως οδυνηρή εμπειρία του παιδιού που, μέσα από τη διαδικασία της μνήμης, ανακαλεί την αναχώρηση του πατέρα για το βουνό, τη δράση του στο αντάρτικο, τον αποχωρισμό τους λίγο πριν από την εκτέλεσή του από τα τάγματα ασφαλείας. Το “ελαστικό αμπέχωνο”, “ο άνεμος αντάρτης” αποτελούν τα εξωτερικά μόνο σήματα για τον συγγραφέα ο οποίος υποσκάπτει το χώρο του ρεαλισμού για να φωτίσει την αγωνιστική δράση του πατέρα,

επανεμφανίζεται πάλι με τη διαδικασία της μνήμης. Έτσι στο κείμενο αυτό ο κεντρικός ήρωας, μέσα από ένα προσκλητήριο νεκρών, προβάλλει τις τραγικές μορφές των αγαπημένων του προσώπων με όλα τα εξωτερικά στοιχεία του πάθους τους. “Η αντάρτικη χλαίνη, η μεγάλη τρύπα στην πλάτη, το κρεμασμένο αυτόματο στο στήθος, το κεφάλι του πατέρα στα χέρια”. Τρομακτικές εικόνες του δράματος, το οποίο παραπέμπει σε ομηρική εικονοποιία όσον αφορά τον τρόπο θανάτου για κάθε πρόσωπο που εμφανίζεται σ’ αυτή την ανάκληση των σκοτωμένων συγγενών. “Η ιλὺς του ποταμού” του διηγήματος “Τελευταία διαδρομή” (*Χρονικό μιας προμερέρας*), αποτελεί το νήμα που μας ενώνει με την “Ιλὺς του χρόνου” της τελευταίας του συλλογής. Κι εδώ θα συναντήσουμε τα ρευστά όρια ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, μέσα από έναν ποιητικό τρόπο γραφής.

Αλλά και στη δεύτερη συλλογή του *Συναντήσεις και ενοχές* ο Καισαρίδης μας δίνει μια άλλη πλευρά του εμφυλίου, αυτή της καταδίωξης και της εξόντωσης προσώπων από τα τάγματα ασφαλείας. Στο διήγη-

*Το κείμενο αυτό εκφωνήθηκε στο Βυζαντινό Μουσείο στις 15/12/2006 κατά την παρουσίαση του τρίτου βιβλίου του Γιάννη Καισαρίδη *Μισάντρα*. Οι άλλοι συμπαρουσιαστές του βιβλίου στην εκδήλωση αυτή ήταν οι Ντέιβιντ Κόνολι, Τέλης Σιδηρόπουλος και Γιώργος Κορδομενίδης.

μα το “Αδειανό σακάκι” όπου βλέπουμε την εκτέλεση του Μιχαήλ Κ...ο συγγραφέας, μέσα από την παρουσίαση των περιστατικών, υπογραμμίζει τη βαρβαρότητα και την ωμότητα της συμπεριφοράς των πουλικών, στην περιοχή της Ημαθίας. Αν και η αφήγηση των δραματικών σκηνών αποδίδεται με έναν ρεαλιστικό τρόπο γραφής, ο αφηγητής αναπτύσσει ένα είδος επικοινωνίας με τον νεκρό πια Μιχαήλ Κ... ο οποίος δεν ανταποκρίνεται στο πεδίο του ρεαλισμού αλλά μας οδηγεί σε εξωλογικά επίπεδα.

Το θέμα της εκτέλεσης του Μιχαήλ Κ...ο συγγραφέας το επεξεργάζεται από μια άλλη εκδοχή στην τελευταία του συλλογή *Μισάντρα* στο διήγημα “Είμαι σ’ ιδώ απ’ το Νησί, με τα ρούχα, έτσ’ ο, ουδιέτς”. Γραμμένο ολόκληρο το κείμενο σε ένα τοπικό ιδίωμα, ορίζει το χρόνο, Αύγουστος του 1944, τους χώρους Βρυσάκι-Νησί-Κρύα Βρύση, σε μαύρες στιγμές της ελληνικής ιστορίας. Αλλά στο κείμενο αυτό, το ρόλο του αφηγητή αναλαμβάνει μια γυναίκα εκείνης της εποχής, αυτόπτης μάρτυρας των όσων είχαν διαδραματιστεί πριν από την εκτέλεση των συγχωριανών της. Τα δύο αυτά κείμενα είναι αποκαλυπτικά της εσωτερικής στάσης του αφηγητή, απέναντι σε πρόσωπα που δεν αναζητήθηκαν μετά από το τέλος του εμφυλίου ή εγκαταλείφθηκαν χωρίς κάποιος να τα κρατήσει στη μνήμη. Έτσι ο Κайсарίδης αποκαθιστά την αδικία της λήθης αναβιώνοντας το πάθος τους μέσα από τη λογοτεχνική γραφή.

Στην ίδια συλλογή *Συναντήσεις και ενοχές* στο εκτενές αφήγημα “Ο θεός μας στο κήπο” ο Κайсарίδης αναθέτει σε έναν άλλο αφηγητή να μας παρουσιάσει φάσεις και εκδοχές των συγκρούσεων των ανιψιάλων ομάδων και παραιάξεων κατά τη διάρκεια της κατοχής και του εμφυλίου, προβάλλοντας πρωταγωνιστικά και δευτερεύοντα πρόσωπα. Το κείμενο αυτό, με την παράθεση ονομάτων, προσώπων και τόπων, και με τον λιτό τρόπο γραφής θα μπορούσε να διαβαστεί ως ανάλογη μαρτυρία με την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Σιραιή Δούκα, σε ένα άλλο ιστορικό πλαίσιο, ως έργο ενός νεότερου πεζογράφου που αξιοποιεί την ιστορική εμπειρία με διαφορετικές οπτικές της αφήγησης.

Όσα έχουν αναφερθεί σχετικά με το θέμα του εμφυλίου, δεν μπορούν να θεωρηθούν ότι εκφράζουν μια θέση του συγγραφέα υπέρ της μιας ή της άλλης πλευράς. Οπωσδήποτε υπερτερούν οι αγριότητες των ταγμάτων ασφαλείας, αλλά και οι βίαιες πράξεις των ανταρτών δεν αποσιωπώνται – όπως διαπιστώνουμε και από το αδημοσίευτο διήγημά του *Ο Χιονάνθρωπος*.

Ο συγγραφέας ενδιαφέρεται να αναδείξει το δράμα των προσώπων και τις συνέπειες που είχε η οποιαδήποτε εμπλοκή τους – άμεση ή έμμεση – όχι μόνο για τους πρωταγωνιστές των ιστοριών του, αλλά, και για όσους συνδέονταν μαζί τους με δεσμούς αίματος.

Η μνήμη κυρίαρχη, βασανιστική, στρέφεται πάντα στην αναζήτηση των αγαπημένων προσώπων. Το σημαντικότερο, ωστόσο, είναι ότι ο συγγραφέας εισχωρεί στα εφιαλικά βιώματα των νεκρών πια προσώπων, τα επαναφέρει στο παρόν της αφήγησης και επιχειρεί να διερευνήσει το χώρο των ψυχικών συγκρούσεων, όταν τα εντάσσει στο πραγματικό ιστορικό πλαίσιο.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι στα παραπάνω διηγήματα που αναφέρθηκαν, εισχωρούν και άλλα τραγικά σήματα της ιστορίας. Η οπισθοχώρηση των ελληνικών στρατευμάτων στη Μικρά Ασία και οι δραματικές περιπέτειες των ηρώων του Κайсарίδη άλλοτε περνούν ως μνήμη του κεντρικού ήρωα και άλλοτε αποτυπώνονται ως σύνθεμα ποιητικής γραφής από τον ίδιο τον αφηγητή.

Εκτός όμως από την περίοδο αυτή ο συγγραφέας με την τελευταία του συλλογή *Μισάντρα* μας γυρίζει στην πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, για να μας δώσει το πέρασμα των στρατευμάτων της Αντάνι από τη Βέροια, και στη συνέχεια μας οδηγεί στα χρόνια του δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Αν το 1910 αποτελεί αφορμή για τον συγγραφέα να δημιουργήσει σκηνές θεατρικής δομής στο εσωτερικό του αρχονικού της Ευμορφούλας, ο Β΄ παγκόσμιος πόλεμος μας δίνεται μέσα από το εφιαλτικό ιρένο που μεταφέρει τους Εβραίους της Βέροιας στα σιραιοπέδα συγκεντρώσεως της Χιλερικής Γερμανίας.

Οι διαδρομές των προσώπων

Ένα άλλο γνώρισμα της πεζογραφίας του Καισαρίδη αποτιελούν οι διαδρομές των προσώπων. Δεν είναι μόνο τα πρόσωπα που μετακινούνται σε ανώμαλες ιστορικές περιόδους, - (περιπλανήσεις στα βουνά του Βερμίου, της Καστανιάς και της Κουμαριάς, στην περίοδο του εμφυλίου), - είναι και οι διαδρομές άλλων προσώπων, τα οποία μετακινούνται στα διηγήματα των συλλογών του. Έτσι βλέπουμε τη διαδρομή της Μαντζικαίνας από τα στενά της παλιάς Βέροιας προς το κέντρο της πόλης, τις διαδρομές του Κοντού στην περιοχή της αγοράς, τη διαδρομή του αγρότη προς το κτήμα του ("Ο γέρος και το δέντρο") τις αμέτρητες διαδρομές του οδηγού του λεωφορείου ("Τελευταία διαδρομή" *Χρονικό μιας προεμέρας*), τις μετακινήσεις του θείου, ("Ο θείος μας στον κήπο" *Συναντήσεις και ενοχές*) τη φυγή των Εβραίων για τη Γερμανία. Αν στα περισσότερα διηγήματά του εκμεταλλεύεται το θέμα της διαδρομής των προσώπων στο χώρο του ρεαλισμού, υπάρχουν και ορισμένα κείμενα όπου ο συγγραφέας μας οδηγεί στο πεδίο της μνήμης, όταν ο κεντρικός ήρωας ανακαλεί διαδρομές ανθρώπων του παρελθόντος ή με δείχνει τα συναισθήματα, μέσα από βιώματα, παραστάσεις και εικόνες του υποσυνειδήτου, μας υποβάλλει την ιδέα του θανάτου ("Τελευταία διαδρομή", "Αποχαιρετισμός" *Χρονικό μιας προεμέρας*).

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ο ρόλος του τρένου στην τελευταία του συλλογή. Το τρένο ως νέο μέσο μετακίνησης των ανθρώπων στην πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, στα διάφορα κεφάλαια της συλλογής *Μισάντρα* γίνεται σύμβολο, καθώς ο συγγραφέας το χρησιμοποιεί στις διάφορες εκδοχές του. "Ακούγεται ο ήχος του τρένου, σ.116 – το τρένο ξεκίνησε σ.117 – το τρένο τρέχει ιλιγγιωδώς σ.118 – το τρένο σφυρίζει και χάνεται μακριά σ.118 – τρομάζουν από το τρένο που έρχεται κατά πάνω τους (στην ιατρεία που παρακολουθούν οι θεατές) – φωνάζει για να σκεπάσει τον ήχο του τρένου σ.191". Η κάθε πρόταση, η κάθε ακουστική εικόνα που σχηματίζει ο συγγραφέας κάθε φορά, ίσως να υπογραμμίζει το θέμα της ζωής, το ξεκίνημά της, την ελπίδα, τα όνειρα των προσώπων για μια διαφυγή, αλλά

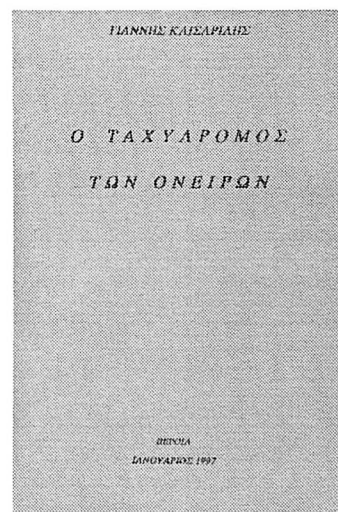
και τη συντριβή των ίδιων των ηρώων. Από την άποψη αυτή ο ρόλος του τρένου κάποτε υποδηλώνει τη μοναξιά, την απογοήτευση, το προμήνυμα του θανάτου.

Η παρουσία των παιδιών

Ένα άλλο θέμα που αξίζει να μελετηθεί στο έργο του Καισαρίδη είναι η παρουσία των παιδιών. Κυρίαρχος αναδεικνύεται ο ρόλος τους στα "Γενέθλια" (*Συναντήσεις και ενοχές*), όπου ο συγγραφέας με ιδιαίτερη τρυφερότητα μας δίνει τις συμπεριφορές τους, μέσα από φωτογραφίες, φωνές, θεατρικούς διαλόγους. Ήδη το θέμα του παιδιού ο Καισαρίδης το εισάγει από την πρώτη του συλλογή, στο διήγημα *Δρόμος με κεραμίδα*, με το πρόσωπο της μικρής Ελενίτσας και της μικρής φίλης της. Αλλά αν ο συγγραφέας στα "Γενέθλια" μας δίνει τα παιδιά σε μια χαρούμενη γιορτή, στην τελευταία του συλλογή τα παιδιά δραματίζουν διαφορετικές λειτουργίες. Ενώ στην αρχή πρωταγωνιστούν σε ένα παιχνίδι, στη συνέχεια, μέσα από το στοιχείο της μεταμφέσης, υποδύονται ρόλους δολοφόνων, όπως βλέπουμε στην περίπτωση του "νημαιά" ("Τέλη της δεκαετίας του 1940" *Μισάντρα*). Υπάρχουν όμως και τα εβραϊόπουλα και οι φιλικές συναναστροφές τους με συνομήλικα παιδιά της πόλης. Και βέβαια εξέχουσα παιδική μορφή στο τελευταίο του βιβλίο αναδεικνύεται το κορίτσι-Ψυχή, το οποίο από έναν απλό ρόλο που υποδύεται στην αρχή, στη συνέχεια μετατρέπεται σε προάγγελο θανάτου, στο εσωτερικό του σπιτιού της Ευμορφούλας ή ταυίζεται με την Αγγελάκη Αγγελική, πολυσήμαντη παρουσία στο σύνολο του κειμένου.

Το θεατρικό στοιχείο

Ο ρόλος των παιδιών και η κίνησή τους μέσα στο χώρο, συνδέονται άμεσα με ένα βασικό γνώρισμα του Καισαρίδη, τη θεατρική δομή των διηγημάτων του, κυρίως στην τελευταία του συλλογή.



Ήδη από το πρώτο του βιβλίο το *Χρονικό μας προεμίρας* διαπιστώσαμε ότι τα πρόσωπα των ιστοριών του ζωντανεύουν με τρόπο θεατρικό, αφού ο συγγραφέας τα παρουσιάζει την ώρα που πάσχουν ή κυριαρχούνται από τις ανησυχίες τους γύρω από σημαντικά ερωτήματα, όπως η ζωή, ο θάνατος, η μοναξιά.

Με τη θεατρική λειτουργία συνδέεται άμεσα ο τρόπος με τον οποίο εκμεταλλεύεται ο συγγραφέας το θέμα του χώρου. Δεν είναι τυχαίο ότι η υπόθεση του διηγήματος *Δρόμος με κεραμίδια* εκτυλίσσεται σε διάφορους εξωτερικούς “Χώρους” της πόλης, οι οποίοι κάλλιστα θα μπορούσαν να αναδιαμορφωθούν σε ποικίλες θεατρικές σκηνές, με πρωταγωνιστές κάθε φορά τα πρόσωπα που εισάγει ο συγγραφέας στη δράση για να υποδυθεί, κάθε φορά το καθένα το δικό του ρόλο. Από αυτή τη θεατρική οργάνωση του χώρου δεν λείπει βέβαια ο θεατής. Η “έγκλειστη” αρχόνισσα Ευμορφούλα, από το παράθυρο του σπιτιού της – ως είδος θεωρείου – παρακολουθεί τα περιστατικά που διαδραματίζονται στο σκηνικό χώρο.

Αξίζει να σημειωθεί εδώ ο τρόπος με τον οποίο ο συγγραφέας χειρίζεται το στοιχείο του μονολόγου. Συχνά οι αφηγήσεις των προσώπων παραπέμπουν σε θεατρικούς μονολόγους ενός έργου εφιαλτικού, ενώ αλλού ο συγγραφέας παραθέτει αυτούσιους μονολόγους από έργα, όπως ο *Γλάρος* του Τσέχωφ ή ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή. Αλλά και στο δεύτερο βιβλίο του ο Κασαρίδης χρησιμοποιεί αφθονία θεατρικών όρων προκειμένου να περιγράψει συμπεριφορές ομάδων ή για να μας εντάξει στο χώρο ή για να φωτίσει το χώρο σαν μια θεατρική σκηνή. Εκφράσεις όπως, “αόρατος διάσος – ο διάσος των ιεσάρων – ο σκηνικός τρόπος επικοινωνίας αναιράπηκε – ο διάσος των πεταμένων στα σκουπίδια ηρώων του βιβλίου αυτής της πόλης – στέκει ο διάσος μπροστά” – αποδεικνύουν το ενδιαφέρον του συγγραφέα για τη θεατρική πράξη.

Στο βιβλίο *Μισάντρα* έχουμε σαφείς σκηνοθετικές οδηγίες, ενώ όλο το κείμενο “Στα τέλη της δεκαετίας του 1910” μας παραπέμπει στο έργο *Οι τρεις αδελφές* του Τσέχωφ. Προτάσεις όπως “η παράσταση αναβάλλεται δι’ απόψε – η παράσταση αναβλήθηκε για

πάντα” – τα κιβώτια των προσφύγων αλλά και τα σχόλια του αφηγητή για τους φωτισμούς των χώρων και για τις σιωπές των προσώπων αποκαλύπτουν τη θεατρική οπτική ματιά ενός αφηγητή, ο οποίος μπορεί να στήνει θεατρικές σκηνές άλλοτε δραματικές και άλλοτε κωμικοτραγικές. Ρυθμιστικό κεντρικό πρόσωπο των θεατρικών δρωμένων στη *Μισάντρα* παραμένει “Ο από Μηχανής Άγγελος”, τίτλος που παραπέμπει στον “Από μηχανής θεό” ή στον “Άγγελο” της αρχαίας τραγωδίας. Γιατί βέβαια ο Κασαρίδης στα διηγήματά του αφηγείται τραγωδίες προσώπων και μπορεί να τις προβάλει με θεατρικό τρόπο.

Ο τρόπος γραφής

Αυτό όμως που διαφοροποιεί τον Κασαρίδη από τους συγχρόνους του πεζογράφους είναι ο τρόπος γραφής. Η αφήγηση και η περιγραφή εναλλάσσονται με το διάλογο, πράγμα που συμβάλλει στην παραστατικότητα και τη δραματικότητα των σκηνών, ενώ ο ρόλος της περιγραφής παραμένει λειτουργικός είτε γιατί δημιουργεί την ανάλογη σκηνογραφία που επιδιώκει ο συγγραφέας είτε γιατί υποβάλει συναισθήματα και διαθέσεις. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλούν οι παρεκβάσεις οι οποίες γίνονται άλλοτε από τον αφηγητή, άλλοτε από το κεντρικό πρόσωπο του διηγήματος, υπό τη μορφή εσωτερικού μονολόγου. Κάποτε ο συγγραφέας υποσκάπτει το χώρο του ρεαλισμού, με αποτέλεσμα τα περιγράμματα να μετεωρίζονται ανάμεσα στη ζωή και την ανυπαρξία, καθώς η αίσθηση της ρευστότητας δημιουργεί μια εξαιρετικά υποβλητική ατμόσφαιρα, την οποία ο αφηγητής δεν παραλείπει να την εμψυχώσει. Δεν λείπει όμως από τον τρόπο γραφής το χιουμοριστικό στοιχείο. Στην πρώτη συλλογή υπολανθάνων, στη δεύτερη αναιρεπικό. Η ανιθετική πρόσληψη της πραγματικότητας, όπως εκφράζεται από την περιγραφή των χαρακτήρων των δύο κοριτσιών των γενεθλίων, (σ.81-84) μας αποκαλύπτουν έναν συγγραφέα που μπορεί να χειρίζεται το στοιχείο “του διφορούμενου, τα σιβυλλικά λόγια”, τον υπαινικτικό και αφαιρετικό τρόπο έκφρασης από τον οποίο δεν λείπει η κριτική σαιρική ματιά.

Αναγνωστικά σχόλια στο διήγημα του ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ «ο Θεός μας στον κήπο»

Χρήστος Ι. Σκούπρας
Φιλόλογος

Το διήγημα «Ο θεός μας στον κήπο» περιλαμβάνεται στη δεύτερη συλλογή διηγημάτων του Γ. Καισαρίδη, με τίτλο *Συναντήσεις και ενοχές*.¹ Είναι το δεύτερο μεγαλύτερο σε έκταση από τα εφτά διηγήματα της συλλογής. Στο σύντομο κείμενο που ακολουθεί θα προσπαθήσω να παρουσιάσω κάποιους από τους λόγους για τους οποίους θεωρώ πως το διήγημα αυτό αποτελεί ένα έξοχο δείγμα της τέχνης και της τεχνικής του συγγραφέα. Να μιλήσω για τους λόγους που μου αρέσει το συγκεκριμένο διήγημα και να παραδέσω, πάντα από τη θέση του αναγνώστη, κάποιες σκέψεις.

Το θέμα του διηγήματος είναι η διαμεσολαβημένη από το φίλτρο του αφηγητή πρωτοπρόσωπη μαρτυρία του ήρωα, ο οποίος προς το τέλος της ζωής του, επισκεπτόμενος τα καλοκαίρια τους συγγενείς του στη Βέροια [η πόλη υπονοείται], αφηγείται τα πάθη της ζωής του. Ο ήρωας γεννημένος στη Μικρά Ασία έζησε στο πεισί του το δράμα της προσφυγιάς και τη δυσκολία που είχε να ριζώσει στη νέα πατρίδα. Μεγαλωμένος με τους παππούδες στην Αθήνα, γνωρίζει πως ζει ο πατέρας του σε μια πόλη της Μακεδονίας έχοντας δημιουργήσει μια καινούρια οικογένεια. Οι αποτυχημένες προσπάθειες του να τον συναντήσει υποδηλώνουν έμμεσα τις δικές του δυσκολίες να φτιάξει το δικό του σπιτικό. Τελικά καταφέρνει να συνδεθεί με έναν από τους ειεροθαλείς αδελφούς. Τα καλοκαιρινά βραδυνά, στο σπίτι του αδελφού του στη Βέροια, ξεδιπλώνει τις μνήμες μιας ολόκληρης ζωής.

Το διήγημα δομείται πάνω σε δυο φωνές. Μια τριτοπρόσωπη φωνή του αφηγητή-συγγραφέα και μια πρωτοπρόσωπη φωνή του ίδιου του πρωταγωνιστή. Η πρωτοπρόσωπη μαρτυρία είναι παρένθετη μέσα στην άλλη αφήγηση. Η αφήγηση-σχόλιο του συγγραφέα λειτουργεί εν είδει προλόγου και epilόγου στην παρένθετη πρωτοπρόσωπη μαρτυρία.

Στο σύντομο πρόλογο ο συγγραφέας μας μιλάει για το πρόσωπο που θα αφηγηθεί την ιστορία του, τον τόπο και το χρόνο του διηγήματος. Μια λυρική περιγραφή της αυλής του σπιτιού το καλοκαίρι, με τα λουλούδια και τα ζωντανά της, αποτελεί το ιδανικό σκηνικό για να εισέλθει ο πρωταγωνιστής. «*Ηρθε και φέιος. Πάνω από το ρακένδυτο του βήμα, φαγώμενα ιακουνάκια το σώμα του, σκεβρός, όπως πάντα.*»

Ο πρωταγωνιστής αφηγείται την ιστορία εγκατάστασης του στην Αθήνα μαζί με τους παππούδες του. Σ' αυτή την προσωπική ιστορία συναρτούνται επιδέξια όλα τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα της νεότερης Ελλάδας. Ο κύριος πολιτισμικός μύθος που συνεγείρει την αφήγηση είναι η προσφυγιά και ο αγώνας για ρίζωμα στη νέα πατρίδα. Συνάμα, στο υφάδι της αφηγηματικής φωνής του ήρωα κρύβεται η προσπάθεια ενός ανθρώπου να στεριώσει στη ζωή χωρίς τη βοήθεια των γονιών, είτε επειδή πεθαίνει η μητέρα, είτε επειδή αρνείται ο πατέρας να αναγνωρίσει τις ευθύνες απέναντί του. Δευτερεύουσα αφηγηματική γραμμή, συνεπώς, είναι η σχέση απόρριψης του γιου από τον πατέρα. Το διήγημα δεν ξεφεύγει όμως προς ψυχαναλυτικού τύπου ερμηνείες, απλώς δείχνει τα γεγονότα. Στις ανάσες της αφήγησης κρύβεται η θλίψη για τις χαμένες πατρίδες καθώς και η πολιτική έκφραση αυτής της διάθεσης. «*ο παππούς ήταν εκεί στην πατρίδα μεγάλος και τρανός, κι εδώ πέθανε από την πείνα, ανάθεμα το Βενιζέλο που μας ξερίζωσε από την πατρίδα για να κάνει την Ελλάδα μεγάλη. Αυτός μας κατέσπρεψε. Αυτός κι ο παπαιζής. Οι δύο μεγάλες συμφορές μας...*» (σ. 45).

Η μνήμη του αφηγητή ξεδιπλώνει με λεπτομέρειες τη δράση του κατά την κρίσιμη δεκαετία του 1940-50. Μάγειρας στον εφεδρικό ΕΛΑΣ, συμμετοχή στον αγώνα χωρίς φορτισμένη ιδεολογική σήμανση, ανισότητες μεταξύ αξιωματικών και στρατιωτών στο ΕΛΑΣ, Δεκεμβριανά. Όμηρος των ανταρτών κατηγορούμενος για λιποταξία, διαφυγή,² προσπάθεια για επιβίωση στη μεταδεκεμβριανή εποχή. Θητεία σε Τάγμα Σκαπανέων και απόλυση από το στρατό ως ανεπιθύμητος. Όλοι οι κρίσιμοι χρονικοί δείκτες περνάνε μέσα στην αφήγηση. Πείνα, Εξαθλίωση, Αντάρτικο, Εμφυλιοπολεμικές Έριδες, Δεκεμβριανά, Επιστροφή του Βασιλιά, Εμφύλιος. Σ' αυτό το χρονικό διάστημα ο ήρωας πληροφορείται πως ο πατέρας του σκοτώθηκε από τους Πουλικούς. Η αφήγηση είναι αποδραματοποιημένη, λιτή, ακολουθεί την εκφορά του λαϊκού λόγου, μεταγράφοντας το ρυθμό που έχει ο προφορικός λόγος. Παράλληλα οι σιωπές του λόγου είναι εγγεγραμμένες στο σώμα του κειμένου. Οι ενότητες διακρίνονται μεταξύ τους με την παρεμβολή λευκών κενών στη σελίδα. Οι εγγεγραμμένες σιωπές είναι απαραίτητες για να μπορέσει η μνήμη να ανασυνθέσει το υλικό της και να προχωρήσει η αναδιήγηση.

Το σκηνικό της δεκαετίας του '50 έχει στηθεί. Η δύσκολη νεοελληνική πραγματικότητα σκιαγραφείται.

«Το '50 γεννιέται και το παιδί. Του 'δωσα του πατέρα μου τ' όνομα.

«Εγώ πότε δούλευα πότε δε δούλευα».

Ακολουθεί η συνάντηση των αδελφών για πρώτη φορά και η σύνδεση του αφηγητή με την οικογένεια του πατέρα του. Παράλληλα, όσο προχωράει αυτή σχέση των δύο αδελφών, τόσο η προσωπική ζωή του ήρωα πηγαίνει κατά διαόλου.

«Μάϊο του '56 βρέθηκα χήρος με δυο παιδιά και χωρίς δουλειά».

«Πήγα και ξαναπανιρεύτηκα».

«Η μια γυναίκα μου βγήκε στρούνιζα και η άλλη μούνιζα»

Το στένεμα του προσωπικού χώρου με την απώλεια του μοναδικού παιδιού του ήρωα, τον οδηγεί σε μία συλλήβδην καταδίκη του πολιτιστικού και κοινωνικού προτύπου που υπηρετεί ο Έλληνας. Ο προσωπικός πόνος οδηγεί προς στιγμή τον ήρωα να ξεχάσει την ανθρωπιστική οπτική απέναντι στους μετανάστες. Το κείμενο όμως δεν χάνει ποτέ την ανθρωπιστική του βάση.

«Ο Έλληνας ζύπνιος είναι μόνο στην προσιτυχιά, στην αιμία, στο ξεφτίλισμα, αλλά για τον τόπο του δεν τον ενδιαφέρει. Κανένας δεν δουλεύει, έχουν έρδει διακόσιες πενήντα χιλιάδες, Αραπάδες κι Αλβανοί, και δουλεύουν οι άνθρωποι. Οι δικοί μας μόνο νοιάζονται για πρόωρη σύνταξη».

Η συγκεκριμένη μικροαφήγηση επιλέγει να σταθεί στα βάσανα του ήρωα με σκοπό να τα καταστήσει μέρος της συλλογικής μνήμης. Ταυτόχρονα όμως φωτίζει μικροσυμβάντα της μεγάλης και συνοπτικής ιστορικής αφήγησης. Συνεπώς μία από τις κύριες αρετές του κειμένου είναι η πετυχημένη μετάπλαση της Ιστορίας ενός «αφανούς» ανθρώπου σε Λογοτεχνία. Η αρετή αυτή υπηρετείται με την επιλογή του γλωσσικού υλικού. Οι δύο αφηγήσεις συγκρινόμενες μεταξύ τους υποβάλλουν μια ετερογλωσσία. Η λόγια γλώσσα του τριτοπρόσωπου αφηγητή – συγγραφέα σε σχέση με την λαϊκή γλώσσα της πρωτοπρόσωπης μαρτυρίας. Ετερογλωσσία ενδιάθετη υπάρχει και στην ίδια τη μαρτυρία. Ο ήρωας μεγαλώνει με τους παππούδες οι οποίοι προφανώς είναι τουρκόφωνοι ή μεταφέρουν γλωσσικά στοιχεία της τουρκικής γλώσσας.

«Γκελ μπουρνιά, με φώναζε ο παππούς μικρό, κι αυτοί στο Μενίδι το κρατήσανε.»

Η ετερογλωσσία του διηγήματος ενισχύεται από το λυρικό τέλος του διηγήματος. Εννοώ, αφενός, την απόσυρση (ή το θάνατο;) από την σκηνή –κήπο του ήρωα, μαζί με τη γέννηση του πουλιού που είχε τη φωλιά του στον κήπο, και, αφετέρου, την παράθεση ενός ποιήματος στο τέλος του διηγήματος. Είναι όμως γεγονός πως, προσωπικά, η παράθεση του ποιήματος στο τέλος του διηγήματος δημιουργεί αναγνωστική αμφιθυμία για τη λειτουργικότητα που υπηρετεί.

Ως φιλολογικό παράδειγμα διηγήματος που τελειώνει με ποίημα, μπορεί να εκληφθεί η παράθεση ενός τετραστίχου στο αριστουργηματικό διήγημα του Παπαδιαμάντη *Το μυρολόγι της φώκιας*. Στο «μυρολόγι» το ποίημα θεωρήθηκε πως αποδραματοποιεί την ψυχική φόρτιση του αναγνώστη από το χαμό της Ακριβούλας. Στο διήγημα του Καισαρίδη το ποίημα εκφράζει περισσότερο την άπειρη κατανόηση που δείχνει ο αφηγητής-συγγραφέας για τα βάσανα του ήρωα του. Η ανθρωπιστική βάση του κειμένου ενισχύεται επειδή ακριβώς το ποίημα μας εισάγει σ' ένα κλίμα το οποίο επιτρέπει στη μνήμη να κάνει τους νεκρούς να ζωντανεύουν. Η μεταβίβαση αυτής της μεταφυσικής εμπειρίας, της συναίρεσης δηλαδή παρελθόντος –παρόντος, πετυχαίνεται μέσα από τη λυρική έκφραση των αισθημάτων του συγγραφέα για το θείο που χάθηκε.

...

«Αιέλειωτα ταξίδια νεκρών αγαπημένων

που φωλιάζετε,

με τη βοήθεια που γεννάει η νύχτα

στο βάθος της ψυχής,

μέσα σε θαύμα θερινό!»

Η καλοκαιρινή ώρα δε λαγαρίζει τη μνήμη μόνο για να ξεδιπλωθεί το νήμα μιας ζωής που κύλησε μέσα στα βάσανα και τις ταλαιπωρίες, αλλά κινητοποιεί και την ανάμνηση αυτής της αφήγησης, αυτής της ζωής που θέλει να καταγραφεί, της απουσίας που θέλει να δηλώσει ξανά την ύπαρξη της. Η γραφή αναδεικνύει την ευαισθησία με την οποία ο συγγραφέας χειρίζεται το θέμα του.

Κατά την κρίση μου, το διήγημα «Ο θείος μας στον κήπο» του Γιάννη Καισαρίδη μας αφήνει να διαισθανθούμε τις σημαντικότερες αρετές της διηγηματογραφίας του. Τη μετάπλαση μικροσυμβάντων της συνοπτικής ιστορικής αφήγησης σε λογοτεχνία, το πλούσιο γλωσσικό υλικό που προέρχεται από πολλές περιόδους της γλώσσας μας, την απέραντη κατανόηση με την οποία περιβάλλει τους χαρακτήρες του. Δίκαια αυτά τα χαρακτηριστικά της διηγηματογραφίας του μαζί με την αποτύπωση της κοινωνίας της πόλης της Βέροιας σε διάφορες ιστορικές περιόδους, καθιστούν ευδιάκριτο, πλέον, το σίγμα του στο χώρο της σύγχρονης νεοελληνικής διηγηματογραφίας.

1 Γιάννης Καισαρίδης, *Συναντήσεις και ενοχές*, Κέδρος, Αθήνα 2000, σ. 27-47

2 Η μαρτυρία αυτή ταυτίζεται με πολλές μαρτυρίες ομήρων του ΕΛΑΣ, που κατάφεραν να δραπετεύσουν όταν τους έπιασαν στην Αθήνα και τους πήγαιναν προς τη Θήβα, μετά τα Δεκεμβριανά. Η συγκεκριμένη μαρτυρία του διηγήματος παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με τη μαρτυρία που δημοσιεύεται στη μελέτη, Φανή Κωνσταντίνου, «Οι διαφορετικές αναγνώσεις της φωτογραφικής εικόνας», *Αρχειοτάξιο*, τ.

9 Μάιος 2007. (Φυσικό η μετάπλαση της μαρτυρίας στο συγκεκριμένο διήγημα του Γ. Κ. ενισχύει τη λογοτεχνικότητα επειδή ακριβώς στηρίζεται σε πραγματικά περιστατικά. Με αυτήν την έννοια έχει νόημα η αναφορά εδώ).

Α. ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ

“Όλοι οι ήρωες – και τα κείμενα – του Γιάννη Καισαρίδη αρθρώνουν τον ελάχιστο αναγκαίο λόγο, αφήνοντας χώρο για να συμπληρώσει ο αναγνώστης τα υπόλοιπα, με την εμπειρία της ζωής του και την ευαισθησία του.

Κι αν υπάρχει το φάσμα του θανάτου στα περισσότερα πεζογραφήματα του βιβλίου, ενός θανάτου άλλοτε συντελούμενου στις σελίδες του κι άλλου επερχόμενου, υπάρχει το ανοικτό στη ζωή *Χρονικό μιας προεμιέρας*, που αφήνει γεύση αισιοδοξίας στον αναγνώστη: αισιοδοξίας για τη ζωή που συνεχίζεται και για το νέο συγγραφέα που με το πρώτο του αυτό βιβλίο αποδεικνύεται ώριμος αφηγητής και επιτρέπει να ελπίζουμε σε ανάλογη συνέχεια”.

Γιώργος Κορδομενίδης, “Χρόνια μουσκεμένα στη βροχή της επαρχίας”, εφ. Αγγελιοφόρος της Κυριακής, “ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ”, 12 – 4 – 1998, σ. 6

“Συλλογή εννέα διηγημάτων, από τα οποία δύο τουλάχιστον πρέπει να διαβαστούν από τους θιασώτες της απαιτητικής τέχνης της διηγηματογραφίας: “Ο δρόμος με τα κεραμίδια” και “Το λερωμένο ρούχο”. Αυτά τα δύο διηγήματα αποκαλύπτουν έναν πεζογράφο με προσωπικό ύφος και τεχνική, η οποία φαίνεται πως στα χέρια του θα είναι γόνιμη. Θα την ονόμαζα τεχνική της ευέλικτης διήγησης. Πρόκειται για μια διήγηση που με μεγάλη ευχέρεια στρέφεται προς – και εκμεταλλεύεται – την παραμικρή πνοή της έμπνευσης και τροπή του θέματος. Αν είναι πρόωρο να μιλάμε για τεχνική, θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε ψυχραιμότερα αυτή την ικανότητα του Καισαρίδη και να τη θεωρήσουμε ως σωστά αφηγηματικά αντανakλαστικά. [...]

Σαν στοιχειωμένη συνείδηση αυτής της πόλης περιφέρεται ο αθέατος αφηγητής, αναζητώντας το νόημα ή το σκοπό της. Η ματιά του μοιάζει παρθενική, γι’ αυτό μπορεί να διακρίνει στο σσήμαντο τις κρυφές, πραγματικές του διαστάσεις. Το καθημερινό, το συνηθισμένο και κοινό, απογυμνωμένο από τις γνωστές ή μαθημένες σημασίες του, σε μια απροκατάληπτη, παιδική, αθώα θεώρησή του, σε μια επίμονη κι απελπισμένη αναπαρθένευση της σημασίας του, γίνεται δυνατό να αποκατασταθεί ως ένα μίγμα παράλογο και μεθυστικό στον εξωτισμό του. Η μεγάλη τέχνη της επιβίωσης συνίσταται ακριβώς σε αυτό: να αναγνωρίζει κάποιος στο μηχανικό επαναλαμβανόμενο, στο κοινότοπο, στις ξεθωριασμένες σημασίες και τις νεκρές πια μεταφορές κάτι καινοφανές, κάτι αυθεντικά πραγματικό. Ένα πραγματικό ζοφερό και ταυτόχρονα τρυφερό, που προκαλεί έκπληξη ή δέος και δημιουργεί μαγεία”.

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, “Η τεχνική της ευέλικτης διήγησης. Η προεμιέρα ενός πεζογράφου”, εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, 6 – 11 – 1998

“Ο Γιάννης Καισαρίδης, γεννημένος στη Βέροια, έχει διαπρέψει κυρίως στο θέατρο με πολλαπλές ιδιότητες (συγγραφέας, σκηνοθέτης, ηθοποιός). Στο *Χρονικό μιας προεμιέρας*, το πρώτο του βιβλίο με πεζογραφήματα, μας δίνει ένα κείμενο γεμάτο σύμβολα τα οποία φορτίζει με τη δική του γραφή που είναι συνάμα μεταφορική και συνεκδοχική. Έτσι, το δέντρο δεν συμβολίζει ακριβώς το γέρο” είναι ένα κομμάτι του σύμπαντος. Ο γέρος και το δέντρο, δίδυμα αδελφία, ζουν μ’ ένα χωρόχρονο που δεν έχει αρχή και τέλος.

Αν και κάθε διήγημα αφήνει μια έντονη πίκρα στα χείλη του αναγνώστη με θανάτους και αποτυχίες, το σύνολο του βιβλίου είναι ένα “χρονικό” που καταγράφει τη μετάβαση από το χώρο του πραγματικού στη χώρα του ονείρου, ή και το αντίστροφο”.

Ζωή Σαμαρά, *Χρονικό μιας προεμιέρας*, περ. ΟΔΟΣ ΠΑΝΟΣ, τχ. Σεπ. – Δεκ. 1998, σ. 169 – 172

Β. ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΝΟΧΕΣ

“Στα εννέα διηγήματα του προηγούμενου βιβλίου πληθαίνουν οι ετοιμοθάνατοι, στα πρόσφατα επτά, προς συμπαράσταση των ζώντων, γίνεται σύναξη νεκρών. Παρεμπιπτόντως, να σημειώσουμε τη συρροή νεκρών ηρώων, ήτοι γρηγορούντων φαντασμάτων, που παρατηρείται τελευταία στην πεζογραφία μας. Άραγε πρόκειται για συρμό του ανατέλλοντος αιώνα ή μήπως το υπερφυσικό που κερδίζει συνεχώς έδαφος έναντι του πραγματικού εκφράζει συγγραφική ανάγκη;

Στα πρόσφατα διηγήματα ανοίγει η βεντάλια των αφηγηματικών τρόπων. Ο συγγραφέας φαίνεται να αναζητεί για κάθε διήγηση την καταλληλότερη μορφή και λεκτικό. Σε αυτή την προσπάθεια τα δάνεια από την παλαιότερη γραμματεία δεν αποκρύπτονται. Το πρώτο και, πιθανώς, το εντυπωσιακότερο διήγημα της συλλογής, “Η Άννα του Χριστού”, παίρνει τη μορφή του χρονικού. Όπως τα αγιολογικά μυθιστορήματα του Μεσαίωνα, δένει τον έρωτα με το θαύμα. Με ελλειπτική γραφή και σε ελάχιστες σελίδες αποτυπώνεται η ατμόσφαιρα της βυζαντινής πολιτείας”.

Μάρη Θεοδοσοπούλου, “Ρέκβιεμ μιας πόλης”, εφ. ΤΟ ΒΗΜΑ, “Βιβλία”, 19 – 3 – 2000, σ. 12

“Για να επιτύχει ο συγγραφέας το στόχο του επιστρατεύει κάθε δυνατό μέσον. Όχι μόνον τον νεκρό κουρέα που μετά θάνατον εξιστορεί τα πάθη του ή την Παναγιά την Κυκκώτισσα που φθέγγεται, αλλά και το φακό της φωτογραφικής μηχανής που απαθανατίζει στιγμότυπα, το μαγνητόφωνο που καταγράφει σκηνές ή τις γάτες που αφηγούνται τη ζωή τους. Κι ακόμη, τις πολλές και διαφορετικές φωνές που ακούγονται μέσα από τις λογοτεχνικές εκφράσεις, με τις οποίες ο Γιάννης Κайσαρίδης έχει εμπλουτίσει το λόγο του, όπως είναι η αμεσότητα της προφορικής λαϊκής αφήγησης, η ρυθμική εκφορά του δημοτικού τραγουδιού, ο οικείος τόνος της παπαδιαμαντικής εξιστόρησης, η θυμοσοφική διάθεση των χορικών της αρχαίας τραγωδίας ή η υπαινικτικότητα της καθαφικής σοφίας.

Ο Γιάννης Κайσαρίδης είναι μια καινούργια εμφάνιση στη λογοτεχνία. Η κριτική έχει επισημάνει την προηγούμενη συλλογή διηγημάτων του “Χρονικό μιας πρεμιέρας” (1997) – την οποία δεν γνωρίζω. Το δεύτερο βιβλίο του αποτελεί, ωστόσο, αδιαμφισβητήτως ενδιαφέρουσα πρόταση”.

Ελισάβετ Κοτζιά, “Ζωντανή μνήμη της Κατοχής και του Εμφυλίου”, εφ. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 30 – 4 – 2000

“Ωριμος συγγραφέας ο Κайσαρίδης, με μια ιδιάζουσα ποιητικότητα στη γλώσσα του, τα διηγήματά του, μαζί με την εμβόλιμη νουβέλα που υπάρχει και στα δυο βιβλία του, κινούνται παλινδρομικά μεταξύ του φανταστικού και του πραγματικού, περνούν συνεχώς από το ακνό ιστορικό τοπίο στα υλικά τεκμήρια – ερείσματα της μνήμης, Η γλώσσα αποτελεί το όχημα, τον καμβά και το κυριότερο “τεχνικό” του μέσο, χρωματίζει και φωτίζει τα γενόμενα, εξαυλώνει τις μορφές, χαρακτηρίζει τα πρόσωπα, σχεδόν δημιουργεί την αφηγηματική δομή. Η ροή της αφήγησης σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από τη ρυθμική αγωγή του λόγου, οι διακυμάνσεις του, ακόμα και η μετρική αποτύπωσή του, φθάνουν να επικαλύπτουν το στόρυ, πολλές φορές εγγίζουν τα όρια της εκζήτησης, αλλά σπανίως τα ξεπερνούν. Χωρίς παρ’ όλα αυτά, να είναι γλωσσοκεντρικά, τα διηγήματα του Κайσαρίδη αποφεύγουν και τη συνηθισμένη λύση της προσχώρησης στην ιμπεσιονιστική γραφή, έστω κι αν συχνά ερωτοτροπούν μαζί της”.

Κώστας Βούλγαρης, “Συναντήσεις και ενοχές”, περ. Ο ΠΟΛΙΤΗΣ, Απρίλιος 2000, σ. 45

Γ. ΜΙΣΑΝΤΡΑ

“Η λεπτότητα στη διαχείριση των λογοτεχνικών επιλογών που ο Βεροιώτης συγγραφέας Γιάννης Κайσαρίδης επιδεικνύει, στο παρόν τρίτο του βιβλίο με διηγήματα, είναι αληθινά εξαιρετική. Σχεδόν κεντώντας σε καμβά που είναι σηματομενός από πόνο, φτώχεια, αρρώστια, μοναξιά, πόλεμο, εξορία, θάνατο, φέρνει στην επιφάνεια όχι απλώς το “μέσα” των ηρώων του αλλά το αντίθετο, την ανεκτίμητη ενίοτε, την απaráμιλλη άλλοτε, την τραγική πολλακίς συμπεριφορά τους, που είναι γεμάτη από πάσης φύσεως συναίσθημα, από κάθε είδους ψυχική εμπλοκή. [...] ο Κайσαρίδης, χωρίς υπερβολή, παίρνει τα ηνία της κούρσας στη σύγχρονη διηγηματογραφία, την οποία υπηρετούν πολλοί νέοι και παλιότεροι συγγραφείς, κρατώντας μεν τους κανόνες και τους κώδικες του συγκεκριμένου είδους του πεζού λόγου, βάζοντας όμως πινελιές, σκληρές ή τρυφερές, πικρές και απαισιόδοξες όπου χρειάζεται, προκειμένου να θέσει σε πλήρη αναγνωστική εγρήγορση και καίρια θεματολογική μεγέθυνση τον πλούτο, που τόσο η πόλη του όσο και οι κάτοικοι της αφειδώς του προσφέρουν.”

Χρίστος Παπαγεωργίου, εφ. “Η κυριακάτικη ΑΥΓΗ” (22 – Ι – 2006)

“Αν κρίνουμε από την πρόσφατη συγκομιδή του Γιάννη Κайσαρίδη (Βέροια, 1959), φαίνεται πως η μακεδονική μήτρα που τρέφει τα διηγήματά του (και φυσικά πολλών ακόμα) από το 1997 είναι εξίσου θαυματουργή με τη μήτρα του τελευταίου του διηγήματος, μέσα στην οποία κυοφορήθηκε ένα θαυμαστό, μυροφόρο βρέφος, ένας έτοιμος συγγραφέας.[...]

Ο Κайσαρίδης, πέρα από την ατμοσφαιρική αναβίωση της γενέτειρας, αφιερώνει ιδιαίτερες φροντίδες στην

Η ΚΡΙΤΙΚΗ για το έργο του ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ

απόδοση της λαϊκής ομιλίας των παλαιότερων κατοίκων της. Γενικότερα, εντυπωσιάζει στη γραφή του Καισαρίδη η αρμονική (ουδέποτε επιτηδευμένη) συναίρεση προφορικών τρόπων με λόγια έκφραση.[...]

Ακόμα και χωρίς τα έξοχα: “Λέπια της μοναξιάς”, “Τα’ αναγκαίου”, “Εγνατία οδός”, Πέντι κεφαλάθ, τέθθεριθ αναπνοάθ”, “Τα ρουχαλάκια της χαράς” και “Το ενυδρείο”, μόνο γι’ αυτές τις εκατό σελίδες [“Μισάντρα”] το βιβλίο του Καισαρίδη αξίζει την αμέριστη προσοχή μας”.

Λίνα Πανταλέων, εφ. “Ελευθεροτυπία” [ένθετο Βιβλιοθήκη], (24-2-2006)

Πάντως το ενδιαφέρον μου ως μεταφραστή ελληνικής λογοτεχνίας ήταν που με έφερε σε επαφή με τον κ. Καισαρίδη. Πρόσφατα κυκλοφόρησε στην Αμερική μια ανθολογία σύγχρονων ελληνικών διηγημάτων σε δική μου μετάφραση. Όταν έψαχνα για κατάλληλα κείμενα (εννώ που κατά τη γνώμη μου ήταν αντιπροσωπευτικά της σύγχρονης λογοτεχνίας και που θα είχαν ενδιαφέρον για τον ξένο αναγνώστη για τις ιδιαίτερα ελληνικές αξίες που προβάλλουν και που θα έδειχναν μια διαφορετική Ελλάδα από αυτήν που ο ξένος αναγνώστης ίσως έχει συνηθίσει) μου συστήσανε τα έργα του κ. Καισαρίδη και αφού διάβασα μερικά πρέπει να πω από τα παλαιότερα διηγήματά του, κατάλαβα ότι δεν θα μπορούσε να λείπει από μια τέτοια ανθολογία που σκοπό είχε να δώσει το στίγμα του σύγχρονου ελληνικού διηγήματος. Έτσι μετέφρασα ένα κείμενο από το πρώτο του βιβλίο που κατά την άποψή μου ως μεταφραστή αλλά και από την μεταφραστική μου πείρα θα είχε ενδιαφέρον (αλλά και νόημα να μεταφραστεί) για τον ξένο αναγνώστη. Μόνο αργότερα γνωριστήκαμε εκ του σύνεγγυς και χάρηκα ιδιαίτερα όταν μου εμπιστεύτηκε ότι το συγκεκριμένο διήγημα που είχα διαλέξει ήταν από τα αγαπημένα του (το πρώτο του;). Δηλαδή για μένα ήταν μια ένδειξη ότι λειτούργησε σωστά η μεταφραστική μου διαίσθηση”.

ΝΤΕΪΒΙΝΤ ΚΟΝΟΛΙ, Παρουσίαση της “Μισάντρας” στο “Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας” (15-12-2006)

“Ο έρωτας και ο θάνατος, μέσα από ατελείωτους συνδυασμούς και εκδοχές αποτελούν τα κεντρικά θέματα του έργου. [“Μισάντρα”] Και στους ενδιάμεσους χρονικούς σταθμούς του αιώνα; Πόλεμοι, ή μάλλον ο απόηχος τους. Παραλογισμός, εγκλήματα ιδιωτικά και συλλογικά, ολοκαυτώματα, αθώα και ανυπεράσπιστα θύματα και ανθρώπινος πόνος, αληθινός, όπως ο πόνος των τραγικών μανάδων στη “Μισάντρα”. Πόνος και για τα όνειρα που διαψεύδονται, στοιχειώνουν και γίνονται εφιάλτες βασανιστικοί, μοναξιά, εγκλεισμός. Και ο χρόνος, σκώρος που φθείρει και αποσυνθέτει. Ερωτήματα υπαρξιακά και μεταφυσικά, προβλήματα του παρελθόντος που επανέρχονται αναλλοίωτα στο παρόν. Ανθρώπινα δράματα, τραγωδία αλλά και κωμωδία, ανάλογα με τη μάσκα – προσωπίο των υποκριτών. Στο έργο όμως πάντα παρούσα η ζωή, η πόλη, να σπαρταρά με τις αντιθέσεις της, τις συγκρούσεις των χαρακτήρων: φως και σκοτάδι, άγνοια ή γνώση, πάθος και απάθεια, ιδιοτέλεια – ανιδιοτέλεια, δύναμη και αδυναμία, απανθρωπιά, μα κυρίως ανθρωπιά. Και συγκίνηση, γνήσια και αληθινή να αναδύεται μέσα από κάθε σελίδα του έργου.”

Γ. Ν. Θαλασσινός, περ. Νέα Εστία 1796, (Ιανουάριος 2007) 138

Βιβλιογραφία

στο έργο του ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΙΣΑΡΙΔΗ

Α. ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ “ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΠΡΕΜΙΕΡΑΣ”

- Λώρη Κεζά, “Νέοι συγγραφείς ζητούν αναγνώστες”, εφ. ΤΟ ΒΗΜΑ, “Βιβλία”, 28 – 9 – 1997, σ. 8 – 9
- Μάρη Θεοδοσοπούλου, “Από τη βυζαντινή Βέροια”, εφ. Η ΕΠΟΧΗ, “ΒΙΒΛΙΟ”, 8 – 3 – 1998, σ. 19
- Γιώργος Κορδομενίδης, “Χρόνια μουσκεμένα στη βροχή της επαρχίας”, εφ. Αγγελιοφόρος της Κυριακής, “ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ”, 12 – 4 – 1998, σ. 6
- Χρίστος Παπαγεωργίου, “Λογοτεχνική απόσταξη”, εφ. η κυριακάτικη ΑΥΓΗ, “ΒΙΒΛΙΟ”, 14 – 6 – 1998, σ. 41
- Χ. Παπαγεωργίου, “Χρονικό μιας πρεμιέρας”, περ. Διαβάζω, τχ. 387, Ιούλιος – Αύγουστος 1998, σ. 36
- Βαγγέλης Αθανασόπουλος, “Η τεχνική της ευέλικτης διήγησης. Η πρεμιέρα ενός πεζογράφου”, εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, 6 – 11 – 1998
- Ζωή Σαμαρά, “Χρονικό μιας πρεμιέρας”, περ. ΟΔΟΣ ΠΑΝΟΣ, τχ. Σεπ. – Δεκ. 1998, σ. 169 – 172
- Μ.[άρη] Θ.[εοδοσοπούλου], “Κρατικά Λογοτεχνικά Βραβεία. Αναμενόμενα και ευπρόσδεκτα”, εφ. Η ΕΠΟΧΗ, 8 – 11 – 1998, σ. 19 – 20
- Φωτεινή Κεραμάρη, “Ο συγγραφέας Γιάννης Καισαρίδης”, περ. Πολιτιστικά Δρώμενα, τχ. Ιαν. – Φεβ. 1999, σ. 16 – 24
- Γιώργος Αράγης, “ΕΝ ΠΑΡΟΔΩ . Χρονικό μιας πρεμιέρας”, περ. ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ, τχ. 29, Ιούνιος 1999, σ. 119 – 123

Β. ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΟ “ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΝΟΧΕΣ”

- 1) Β.Κ.Κ., “ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΝΟΧΕΣ”, εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, 10 – 3 – 2000
 - 2) Ηλίας Χ. Παπαδημητράκοπουλος, “Επί ποταμών Βεροία... Λιτανεία της μνήμης, υπόγειος και μυστικός θρήνος για τους ανθρώπους και την πόλη”, εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, “Βιβλιοθήκη”, 17 – 3 – 2000, σ. 11
 - 3) Μάρη Θεοδοσοπούλου, “Ρέκβιεμ μιας πόλης”, εφ. ΤΟ ΒΗΜΑ, “Βιβλία”, 19 – 3 – 2000, σ. 12
 - 4) ΟΛΓΑ ΣΕΛΛΑ, “Συναντήσεις και ενοχές”, εφ. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 1 – 4 – 2000
 - 5) Γ.Ν. Μπασκόζος, “Βιβλιοπαρουσιάσεις”, εφ. ΕΞΠΡΕΣ, 9 – 4 – 2000, σ. 16
 - 6) ΣΩΠΑΤΡΟΣ ΒΕΡΡΟΙΑΙΟΣ [π. Πορφύριος], “ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ. Για το δεύτερο βιβλίο του Γ. Καισαρίδη”, εφ. ΟΙ ΚΑΙΡΟΙ, 21 – 4 – 2000. σ. 3
- Χρίστος Παπαγεωργίου, “Δραματουργία και βίωμα”, εφ. ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΑΥΓΗ, 29 – 4 – 2000, σ. 33
- Ελισάβετ Κοτζιά, “Ζωντανή μνήμη της Κατοχής και του Εμφυλίου”, εφ. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 30 – 4 – 2000
- Κώστας Βούλγαρης, “Συναντήσεις και ενοχές”, περ. [;] Ο ΠΟΛΙΤΗΣ, Απρίλιος 2000, σ. 45
- Σόφη Γκαγκούση, “Συναντήσεις και ενοχές”, εφ. ΛΑΟΣ, “περ. λ”, τχ. 8, Μάιος 2000, σ. 74 – 75
- Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, “Ο θάνατος και η μνήμη”, εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, “τυπογραφείο”, 4 – 6 – 2000, σ. 24
- Νίκου Γ. Ξυδάκη, “Ο ρεαλισμός της μαγείας. Εκεί που μεταμορφώνεται η καθημερινότητα”, εφ. ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 16 – 7 – 2000
- Τάκη Μενδράκου, “Ο θρήνος της απώλειας”, εφ. Η ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΗ ΑΥΓΗ, “ΒΙΒΛΙΟ”, 6 – 8 – 2000
- Τέλης Σιδηρόπουλος, “ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΝΟΧΕΣ”, εφ. Η ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ, αρ.φ. 40, Οκτ. 2000, σ.5
- Χρίστος Παπαγεωργίου, “Η αγωνία ως μέσον εσωτερικών δεσμεύσεων”, [Ομιλία στην Εστία Μουσών Νάουσας], 13 – 1 – 2001
- Κωνσταντίνος Νούλας, “Με δύναμη από τη Βέροια”, περ. ΑΝΤΙ, τχ. [;], 4 – 5 – 2001, σ. 63
- Γιώργος Αράγης, “ΕΝ ΠΑΡΟΔΩ / ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ”, περ. ΠΛΑΝΟΔΙΟΝ, τχ. 32, σ. 670 – 673
- Βαγγέλης Αθανασόπουλος / Τίτικα Δημητρώλια / Κώστας Καρακώσας / Ελισάβετ Κοτζιά / Μισέλ Φάις / Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, “Λογοτεχνικά βραβεία 2001”, περ. Διαβάζω, τχ. 423, σ. 79 – 88
- Ηλίας Τσέχος, “Ο ένοχος λόγος ή ο αθώος χρόνος”, εφ. εδεσσαίος, 1 – 2 – 2002, σ. 8 – 9
- Κοσμάς Χαρχπαντίδης, “Τα όρια μιας μινιμαλιστικής γραφής”, περ. ΠεριΩδικό [της Καβάλας], τχ.28

Γ. ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΓΙΑ ΤΗ “ΜΙΣΑΝΤΡΑ”

Χρίστος Παπαγεωργίου, “Μισάντρα, όπως “μυστικές σκίες”, εφ. Η κυριακάτικη ΑΥΓΗ, 22 –1 – 2006, σ.22

Μάρη Θεοδοσοπούλου, “Υπό λοξή γωνία. Καθημερινές μορφές και το πανόραμα του 20^{ου} αιώνα”, εφ. Το Βήμα, 12 – 2 – 2006

Αβάνης Γεώργιος, “Μισάντρα” εφ. ΛΑΟΣ, 12 – 2 – 2006

Δ.Ι. ΚΑΡΑΣΑΒΒΑΣ, “Μια Λιτανεία Για Την Βέροια!”, εφ. Οι Καιροί, 16 – 2 – 2006

Λίνα Πανταλέων, “Πόλη επί σκηνής. Δεκατέσσερα διηγήματα και ένα αφήγημα για τη γενέτειρα και τους ανθρώπους της”, εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, “Βιβλιοθήκη”, 24 – 2 – 2006, σ. 14 – 15

6) Γιώργος Γώτης, Παρουσίαση της “Μισάντρας” στη “Στοά του Βιβλίου”, Αθήνα, 18 – 3 – 2006

Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος, “Κιβωτός ψυχών και ονείρων” εφ. Η ΕΠΟΧΗ, 22 – 4 – 2006), σ. 23

Μικέλα Χαρτουλάρη, “Η διαίσθηση του συγγραφέα”, εφ. ΤΑ ΝΕΑ, “Βιβλιοδρόμιο”, 17 / 18 – 6 – 2008

Γιώργος Κορδομενίδης, “Αγιοποιώντας το καθημερινό στη ζωή μιας μικρής πόλης”, εφ. Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, “Βιβλίο”, 22 – 10 – 2006, σ. 10

Γιώργος Βαϊλάκης, “Το τέλος της μικρής μας πόλης”, περ. highlights, τχ. 25, Νοέμβριος – Δεκέμβριος 2006, σ. 161

Γιώργος Αράγης, “Μισάντρα”, περ. Πλανόδιον, τχ. 41, Δεκέμβριος 2006, σ. 165 – 16

ΝΤΕΪΒΙΝΤ ΚΟΝΟΛΙ, “ Μισάντρα: Η ανάγνωση ενός μεταφρασεολόγου”, [Παρουσίαση της “Μισάντρας” στο “Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας” (15 – 12 – 2006)]

Κεραμάρη Φωτεινή, “Γενικά γνωρίσματα στο έργο του Γιάννη Καισαρίδη”, [Παρουσίαση της “Μισάντρας” στο “Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας” (15 – 12 – 2006)]

Τέλης Σιδηρόπουλος, “Μια περιδιάβαση στη γενέθλια πόλη του Γιάννη Καισαρίδη”, [Παρουσίαση της “Μισάντρας” στο “Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας” (15 – 12 – 2006)]

Γιώργος Κορδομενίδης, “Η μαγεία του ρεαλισμού” στο έργο του Γιάννη Καισαρίδη”, [Παρουσίαση της “Μισάντρας” στο “Βυζαντινό Μουσείο Βέροιας” (15 – 12 – 2006)]

Γ.Ν.Θαλασσινός, “Μελέτη και εξορκισμός θανάτου”, περ. Νέα Εστία, τχ. 1796, Ιανουάριος 2007, σ. 135 – 143

Ηλίας Τσέχος, “Μισάντρα”, εφ. Βέροια, 10 – 5 – 2007

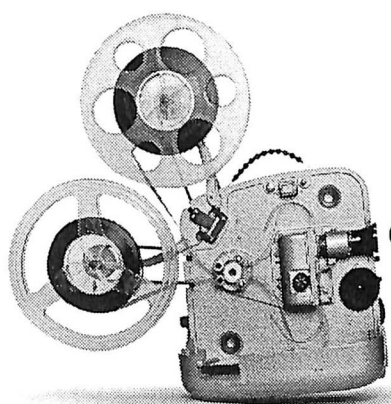
Χρήστος Ι. Σκούπρας, “Ο Συμβολικός Χώρος Της Λογοτεχνίας”, εφ. “ΟΙ ΚΑΙΡΟΙ”, 6 – 7 – 2007, σ. 6

Δ. ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΣΕ ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

1) περ. Best Seller, τχ. 16, Άνοιξη 1998, σ. 76 – 78 [στον Βασίλη Χατζή]

εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, “Βιβλιοθήκη”, 9 – 4 – 1999, σ. 2 [στην Κίτσα Μπόντζου]

εφ. ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ, “Βιβλιοθήκη”, [:] – 8- 2000, σ. 11



Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ στην πόλη μας

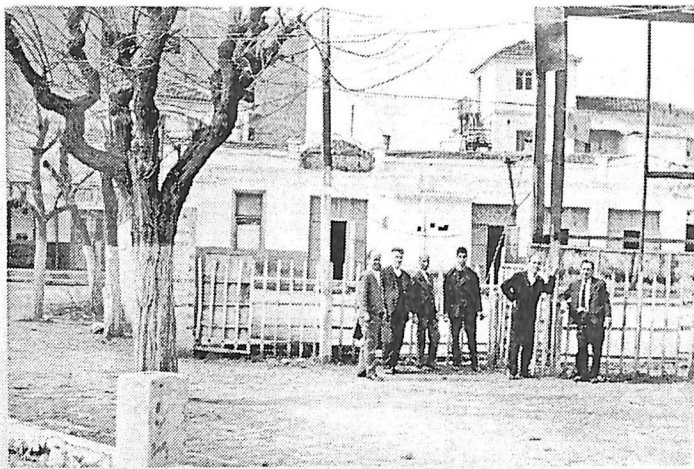
Απλοί εργάτες τελειώνοντας τη δουλειά τους βγαίνουν από το εργοστάσιο. Δυο τρία παιδιά κάνουν κούνια στην κοντινή παιδική χαρά, μια γυναίκα βγάζει το σκύλο της βόλτα. Εικόνες καθημερινότητας που, όταν θα προβληθούν από τους αδερφούς Λυμιέρ στην οθόνη του κινηματογράφου, θα μείνουν στην ιστορία. Πρόκειται για την πρώτη κινηματογραφική προβολή που πραγματοποιείται στις 28 Δεκεμβρίου του 1895 στο Παρίσι. Το γαλλικό κοινό μαγεύεται.

Ένδεκα χρόνια αργότερα έρχεται η ώρα του ελληνικού κινηματογράφου. Η ιστορία του αρχίζει το 1906. Εκείνη τη χρονιά κινηματογραφείται μια ταινία μικρού μήκους των Ολυμπιακών αγώνων. Ήταν μια ταινία γυρισμένη με απλά τεχνικά μέσα. Το 1912 ιδρύθηκε η πρώτη κινηματογραφική εταιρεία, η *Αθηνά Φιλμ* και η πρώτη της ταινία ήταν ένα μικρό ντοκιμαντέρ. Το 1913 η ίδια εταιρεία παρουσίασε μια σειρά μικρών κωμωδιών τύπου μπουρλέσκ. Το 1916 ιδρύθηκε μία δεύτερη κινηματογραφική εταιρεία, η *Άστυ Φιλμς*. Ακολούθησε ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος που σταμάτησε το 1920 την εξέλιξη του

ελληνικού κινηματογράφου. Το 1926 δημιουργείται από τους αδερφούς Γαζιάδη μια νέα εταιρεία, η *Νταγκ Φιλμς*. Το 1939 παρουσιάζεται μια νέα ελληνική ταινία, το *Τραγούδι του Χωρισμού* που ήταν και το πρώτο ελληνικό έργο που γυρίστηκε με συγχρονισμένα μηχανήματα, εικόνες και ήχου. Το 1939 τελειώνει η περίοδος του βωβού κινηματογράφου και αρχίζει η αποκλειστική και συστηματική παραγωγή ταινιών του ομιλούντος. Τα χρόνια του πολέμου και της κατοχής 1940-44 δεν αφήνουν περιθώρια εξέλιξης στον ελληνικό κινηματογράφο, έδωσαν όμως το υλικό και τα θέματα τους στους σεναριογράφους και στους σκηνοθέτες της μεταπολεμικής εποχής. Η άνθισή του άρχισε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με 4-7 ταινίες το χρόνο μέχρι το 1950 και σταδιακά η παραγωγή αυξήθηκε μέχρι τις 60 ταινίες. Η χρυσή εποχή του κινηματογράφου ήταν από το 1960 μέχρι το 1973 φτάνοντας μέχρι τις 97 ταινίες το χρόνο (με μέσο όρο 80 ταινίες το χρόνο). Από το 1974 μέχρι σήμερα η παραγωγή κυμαίνεται σε πολύ μικρότερα επίπεδα από 10 μέχρι 40 ταινίες το χρόνο.

Ο κινηματογράφος δεν άργησε να έρθει και στην πόλη μας. Δυο συμπατριώτες μας, οι Γεώργιος και Αντώνιος Χατζής, που ζούσαν στην Αμερική, όπου ο κινηματογράφος παρουσιάζει μεγάλη άνθιση, θαυμάζοντας την 7^η τέχνη, την τέχνη του κινηματογράφου, επιστρέφουν στη γενέτειρα πόλη τους το 1928 και ανοίγουν τον πρώτο κινηματογράφο στη Βέροια, το λεγόμενο ΖΑΠΠΕΙΟΝ, στην πλατεία Ωρολογίου. Ήταν 195 θέσεων και μετά τον πόλεμο του '40 πέρασε στην ιδιοκτησία των Γρηγορίου Χατζή, Γρηγορίου Καραντουμάνη και Απόστολου Μπαμπάτσικου. Το 1964 χτίζεται νέος χειμερινός 600 θέσεων με θερινό στην ταράτσα του.

Ο επόμενος κινηματογράφος άνοιξε λίγα χρόνια αργότερα το 1932. Το όνομα του ΠΑΝΘΕΟΝ και ήταν ιδιοκτησίας Ιωάννη Γούτα ενώ τη διεύθυνση του την είχε ο Δημήτριος Πυλорώφ. Ήταν χειμερινός

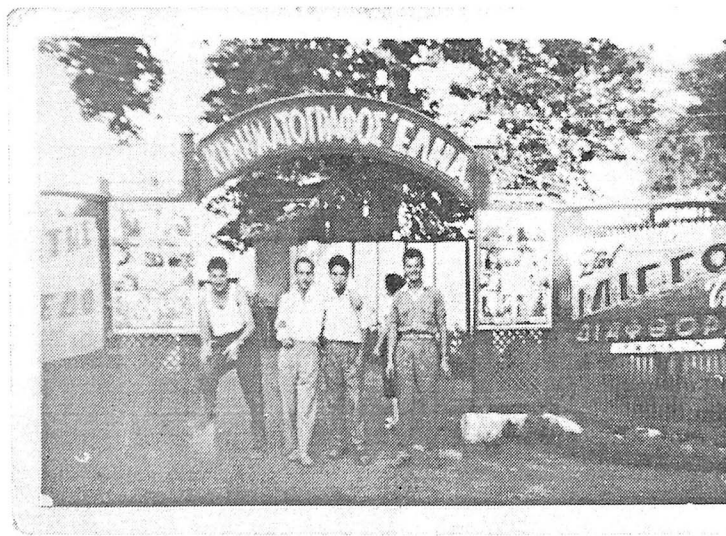


ΖΑΠΠΕΙΟΝ

Δεύτερος από αριστερά ο Α. Μπαμπάτσικος, τρίτος ο Γρ. Καραντουμάνης, πέμπτος ο Γρ. Χατζής, Δεκαετία του '50



Αριστερά: Η είσοδος του κιν/φου ΠΑΝΘΕΟΝ. 1955 Διακρίνονται οι χειριστές Κ.Τσακιρίδης και Λ. Σιαμπάνης.



Δεξιά: Η είσοδος του θερινού κιν/φου ΕΛΙΑ. 1956

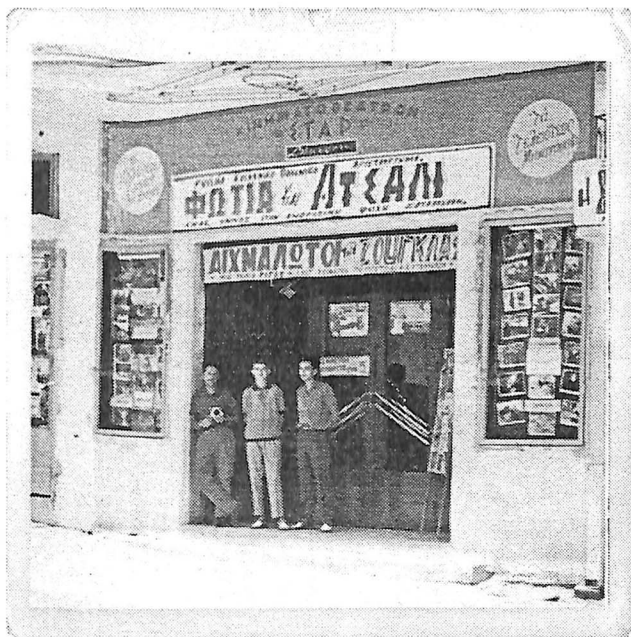
κινηματογράφος 270 θέσεων ενώ το καλοκαίρι οι προβολές γινόταν στον κιν/φο ΕΛΙΑ, που βρισκόταν στη σημερινή περιοχή της Ελίας.

Μετά το β' παγκόσμιο πόλεμο η Βέροια γεμίζει με κινηματογράφους. Το 1953 ανοίγει το ΣΤΑΡ, στην οδό Μητροπόλεως, από τον Θωμά Βλαχογιάννη, που μετά την ανακαίνισή του το 1956, διαθέτει 620 θέσεις στη χειμερινή αίθουσα και θερινό στην ταράτσα.

Το 1959, σε ιδιοκτησία των Αφων Καβαργύρη, λειτουργεί ο θερινός κινηματογράφος REX, δίπλα στα ΚΤΕΛ.



Η είσοδος του κιν/φου ΣΤΑΡ.
Δεύτερος από αριστερά ο Γ. Βλαχογιάννης,
δεξιά ο χειριστής κιν/φου Α. Κόγκας. 1965



Το 1960 ανοίγει από τον Κωνσταντίνο Παπαδόπουλο ο ΦΑΡΟΣ, στην οδό Μητροπόλεως, που ήταν ισόγειος θερινός κινηματογράφος. Στη θέση του, το 1968, οι Αφοι Δουλγέρογλου αναγείρουν το ΠΑΛΛΑΣ, 700 θέσεων με θερινό στην ταράτσα του.



Το φουαγιέ του κιν/φου
ΠΑΛΛΑΣ 1997

Το 1961 ανοίγει το ΟΛΥΜΠΙΟΝ, στην Κεντρική οδό, από τους Χριστόφορο Ελευθεριάδη και Ιωάννη Ζαγογιάννη, που διαθέτει 600 θέσεις στη χειμερινή αίθουσα και θερινό στην ταράτσα.



Χειμερινή αίθουσα
του κιν/φου
ΟΛΥΜΠΙΟΝ. 1987.

Και τέλος το 1967 ανοίγει από τους αδελφούς Γεώργιο και Ιωάννη Καπρίνη ο ΚΑΤΡΙΝΗΣ, 1000 θέσεων με θερινό στην ταράτσα του.

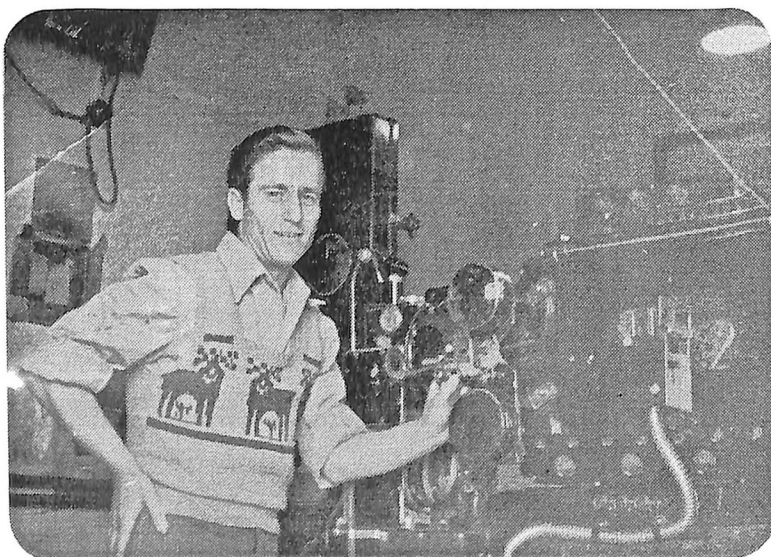
Ο τρόπος προβολής των ταινιών ήταν με μηχανήματα που ως το 1945 λειτουργούσαν με ασετιλίνη, μετά με κάρβουνο, που έδινε καλύτερης ποιότητας προβολή, και σήμερα με λάμπα. Πριν την ηλεκτροδότηση της πόλης και λίγο αργότερα χρησιμοποιούνταν χειροκίνητος μοχλός (μανιβέλα) για τη λειτουργία της μηχανής προβολής. Αρχικά υπήρχε διαφορετικό μηχανήμα για την προβολή της εικόνας και διαφορετικό μηχανήμα για τον ήχο όπως και για τους τίτλους της μετάφρασης, όταν η ταινία ήταν ξενόγλωσση. Μπροστά από τις πρώτες μηχανές προβολής τοποθετούνταν κάποιες φορές ανεμιστήρας για να αποφεύγεται η υπερθέρμανση ενώ μέχρι το 1960 οι ταινίες ήταν εύφλεκτες.

Η προβολή των ταινιών γινόταν από διπλωματούχους χειριστές κινηματογράφου. Δυστυχώς δεν μπορέσαμε να βρούμε τα ονόματα των πρώτων χειριστών κινηματογράφου στην πόλη μας. Από τους πιο παλιούς ο Τρύφων Εκμεκτσόγλου για να ακολουθήσουν με πολύχρονη θητεία στον κινηματογράφο ο Λεωνίδας Σιαμπάνης, ο Κώστας Τσακιρίδης, ο Αντώνης Κόγκας, ο Κώστας Πεπλικάτσης.



Ανεμιστήρας μπροστά στη μηχανή προβολής. Χειριστές οι Γ. Καραμπεϊδης και Κ. Τσακιρίδης, ΠΑΝΘΕΟΝ Αρχές του '50

Ο Λ. Σιαμπάνης στην καμπίνα προβολής του κιν/φρου ΠΑΝΘΕΟΝ, 1949.



Ο κινηματογράφος αποτελούσε ένα από τα κύρια μέσα ψυχαγωγίας του κόσμου. Ενδεικτικό είναι ότι οι ώρες προβολής των ταινιών, που ήταν περίπου ίδιες για όλους τους κινηματογράφους, ήταν συνήθως από τις 4-12 μμ και τα Σαββατοκύριακα, που ο κόσμος ήταν περισσότερος, ξεκινούσε 2 ώρες νωρίτερα. Συνήθως γινόταν 4 προβολές καθημερινά και τα Σαββατοκύριακα 5. Τις Κυριακές είχε και πρωινές προβολές 12-2. Τις περισσότερες φορές προβαλλόταν 1 με 2 ταινίες την εβδομάδα.

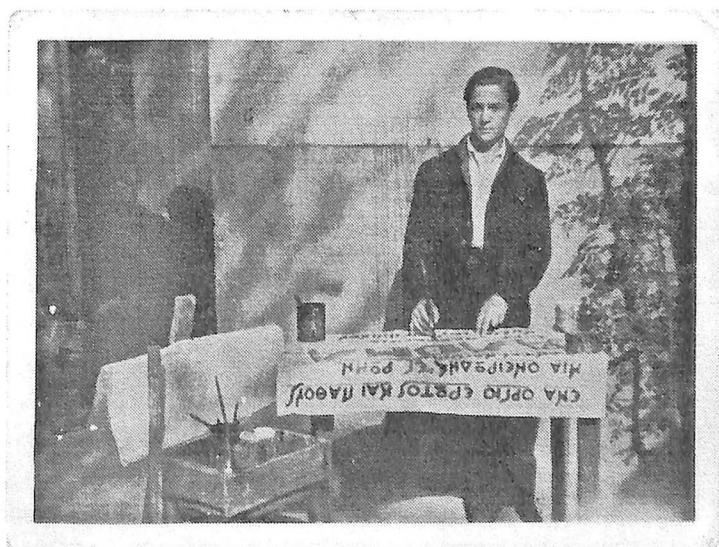
Η διαφήμιση των ταινιών γινόταν με αφίσες που αναρτώνταν είτε έξω από τους κινηματογράφους είτε στα ειδικά ταμπλό που υπήρχαν στην περιοχή της Ελιάς, στο Ρολόι,

και στον Άγιο Αντώνιο. Τα πρώτα χρόνια αυτές οι αφίσες ήταν χειροποίητες, φιλοτεχνημένες από ζωγράφους της πόλης μας όπως ο Γιάννης Φωτόπουλος. Επίσης χειρόγραφοι ήταν και οι τίτλοι των ταινιών. Αυτοκίνητα τριγυρνούσαν μέσα στην πόλη ή στα χωριά διαφημίζοντας μέσω μεγάλων τις ταινίες. Τέλος υπήρχαν φυλλάδια που μοιράζονταν στους δρόμους (φείγβολάν).



Χειροποίητη αφίσα ταινίας φιλοτεχνημένη από τον Γ. Φωτόπουλο (διακρίνεται τελευταίος δεξιά) 1956.

Χειρόγραφοι τίτλοι ταινίας από τον Λ. Σιαμπάνη, 1946.



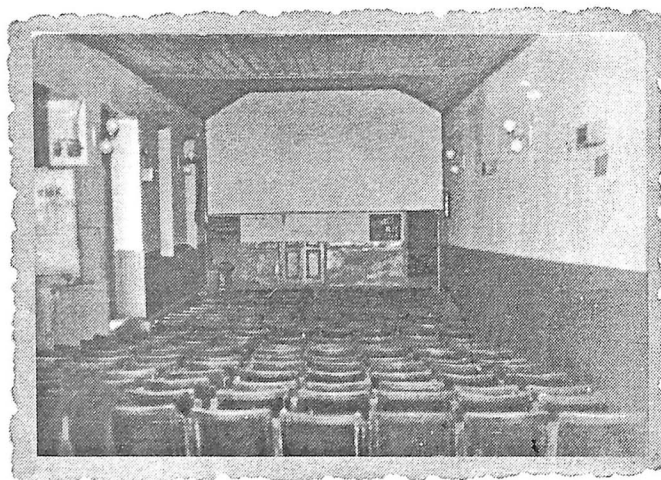
Πριν την ώρα έναρξης της ταινίας οι θεατές περίμεναν κάποιες φορές μέχρι και δυο ώρες στην ουρά για να κόψουν εισιτήριο προσπαθώντας να μπουν μέσα να δουν την αγαπημένη τους ταινία. Και όταν τα κατάφερναν και δεν έβρισκαν θέσεις να καθίσουν λόγω του μεγάλου αριθμού των θεατών, έμεναν όρθιοι καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Αρκετές φορές μάλιστα χρειαζόταν ένας αστυνομικός για επιτήρηση. Ποια ήταν η τιμή του εισιτηρίου; 2,50 δραχμές το πολιτικό, 1,50 το στρατιωτικό και το παιδικό! Αργότερα θα φτάσει τις 4,50 δραχμές και θα συνεχίσει την ανοδική πορεία του.

Άλλοι πήγαιναν στο μπαρ του κινηματογράφου για να περάσουν την ώρα τους εκεί ως την επόμενη προβολή ή στα διαλείμματα. Κάποιοι κινηματογράφοι, όπως το Ολύμπιον, φημίζονταν για το κανταΐφι τους όπως και για τις μπανάνες που εκείνες τις δεκαετίες ήταν είδος δυσεύρετο.

Στη διάρκεια των διαλειμμάτων νέα παιδιά φορτωμένα με καλάθια γεμάτα με ξηρούς καρπούς και αναψυκτικά τριγυρούσαν στην αίθουσα πουλώντας τηνπραμάτεια τους.

Πριν αρχίσει η προβολή της ταινίας ακουγόταν τρεις φορές ένας προειδοποιητικός ήχος που καλούσε τους θεατές στις θέσεις τους. Τότε τα φώτα χαμήλωναν, η προβολή άρχιζε και οι θεατές βυθιζόταν στη μαγεία της μεγάλης οθόνης.

Ανάλογα με το είδος της ταινίας ήταν και οι αντιδράσεις του κοινού. Γέλια στις κωμωδίες, δάκρυα στις δραματικές και ρομαντικές, χειροκροτήματα και κραυγές στα θρίλερ, ενώ αρκετοί θεατές ταυτίζονταν με τους πρωταγωνιστές ή συμμετείχαν σε όσα διαδραματιζόταν ...επί οθόνης. (συνομιλούσαν με τους ηθοποιούς επιδοκιμάζοντας ή αποδοκιμάζοντας τις ενέργειές τους!)



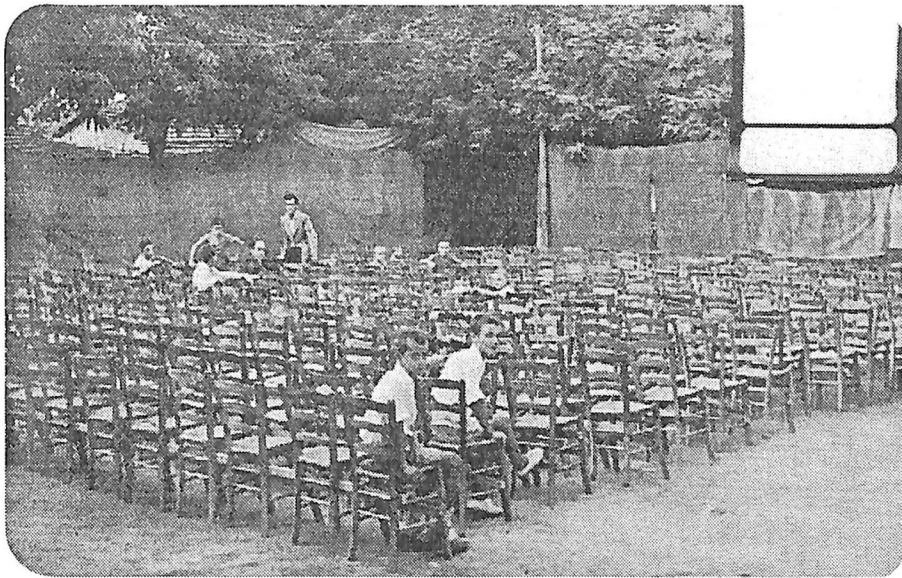
Η χειμερινή αίθουσα του κιν/φου ΖΑΠΠΕΙΟΝ. Είναι η πρώτη κιν/φική αίθουσα της Βέροιας.

Στη δεκαετία του '30 οι ταινίες που προβαλλόταν είναι του **βωβού** κινηματογράφου. Ανάμεσα στους αγαπημένους ηθοποιούς του κοινού ο Τσάρλι Τσάπλιν και η Γρκέτα Γκάρμπο.

Στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στο μοναδικό κινηματογράφο της πόλης το ΖΑΠΠΕΙΟΝ προβαλλόταν υποχρεωτικά γερμανικά επίκαιρα που παρουσίαζαν τις επιχειρήσεις του γερμανικού στρατού και γερμανικές ταινίες, ενώ το κοινό ήταν στην πλειοψηφία του Γερμανοί και Ιταλοί στρατιώτες.

Σ' αυτή τη δεκαετία του '40, προβλήθηκαν οι πρώτες ασπρόμαυρες ή έγχρωμες ταινίες του **ομιλούντος** κινηματογράφου στην πόλη μας.

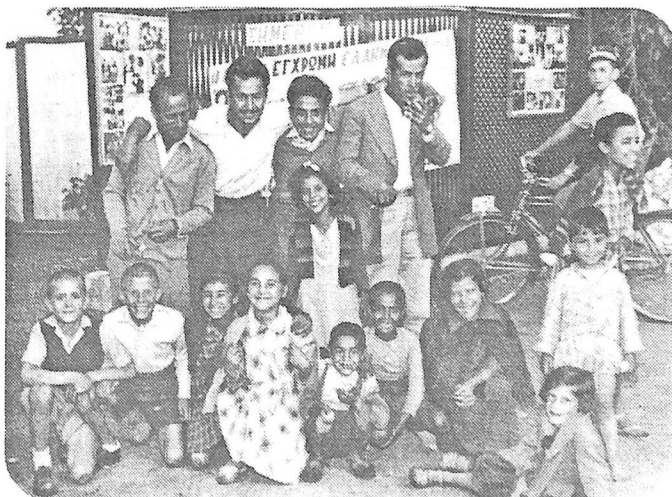
Μετά τον πόλεμο το κοινό προτιμά πολεμικές και ιστορικές ταινίες αλλά και κωμικές χολυγουντιανής κυρίως παραγωγής. Βέβαια στις αρχές της μεταπολεμικής περιόδου δεν λείπει η λογοκρισία. Έτσι στο ΖΑΠΠΕΙΟΝ διακόπηκε η προβολή της ρωσικής ταινίας *Το Ουράνιο Τόξο* μετά από επέμβαση της αστυνομίας.



Ο πρώτος θερινός χώρος του κιν/φου ΖΑΠΠΕΙΟΝ

Στις δεκαετίες του '50 και του '60 ο κινηματογράφος βρίσκεται στη μεγαλύτερη ακμή του. Ελληνικές, ιταλικές, γαλλικές, χολυγουντιανές ταινίες με θέμα ιστορικό, αισθηματικό, κωμικό ή και καουμπόικες είχαν την προτίμηση του κοινού με αγαπημένους ηθοποιούς Έλληνες και ξένους. Ανάμεσα τους οι Γεωργία Βασιλειάδου, Ορέστης Μακρής, Αλίκη Βουγιουκλάκη, Τζένη Καρέζη, Ρένα Βλαχοπούλου, Ζωή Λάσκαρη, Μάρθα Καραγιάννη, Αλέκος Αλεξανδράκης, Λάμπρος Κωνσταντάρας, Κώστας Βουτσάς, Νίκος Ξανθόπουλος, Θανάσης Βέγγος και άλλα λαμπερά ονόματα του ελληνικού κινηματογράφου.

Μερικοί από τους ξένους ηθοποιούς που παρήλασαν από τις οθόνες ήταν οι Άντονι Κουήν, Χόμφρεϊ Μπόγκαρτ, Γρέγορι Πεκ, Σον Κόνερι, Ελίζαμπεθ Τέηλορ, Βίβιαν Λη, Μέριλιν Μονρόε, Αλαίν Ντελόν, Λουί ντε Φυνές, Μπριζίτ Μπαρντό και πολλοί άλλοι ενώ την τιμητική τους είχαν και οι ταινίες με τον Ταρζάν και τα δίδυμα του Χοντρού-Λιγνού και Τσίτσο-Φράνκο. Επίσης και οι Τουρκάλες ηθοποιοί Χούλια Χοτσίγιέ και Ναργκίς είχαν το κοινό τους, αφού στην πόλη μας μετά την μικρασιατική καταστροφή ζούσαν πολλοί πρόσφυγες από την Μ. Ασία και τον Πόντο.



Κιν/φος ΕΛΗΑ.

Στο αναρτημένο πανό διαφημίζεται η πρώτη έγχρωμη ελληνική ταινία, 1956.

Το 1956, παρουσιάστηκε στην πόλη μας η πρώτη **έγχρωμη ελληνική ταινία**, *Ο Αγαπητικός της βασιλοπούλας*, στον κινηματογράφο ΕΛΗΑ.

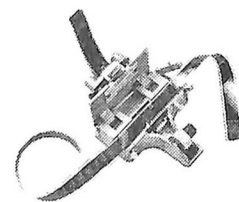
Στη διάρκεια της δικτατορίας του '67 οι ταινίες που προβαλλόταν ήταν λογοκριμένες και ήταν υποχρεωτικό μπροστά από τη σκηνή να αναρτάται επιγραφή επευφημιστική της δικτατορικής κυβέρνησης.

Από τη δεκαετία του '70 αρχίζει η παρακμή του κινηματογράφου. Το πρώτο πλήγμα για το κλείσιμο των κινηματογράφων ήρθε με την εμφάνιση της ασπρόμαυρης τηλεόρασης το 1967-68 και ειδικά με την έγχρωμη τηλεόραση στις αρχές του '70. Η μεγάλη παρακμή όμως ήρθε με την εμφάνιση των βίντεο στη δεκαετία του '80. Η προτίμηση του κοινού στρέφεται σε ταινίες βίας και αισθησιακές. Σε μια προσπάθεια για διαφορετική θεματολογία, αυτή τη δεκαετία, στο ΟΛΥΜΠΙΟΝ οι Πέμπτες αφιερώνονται σε μια ταινία ποιότητας, όπως ταινίες του Κακογιάννη ή ταινίες με τον Σαρλό. Δυστυχώς όλοι οι κινηματογράφοι έκλεισαν κατά σειρά: REX 1970, ΖΑΠΤΕΙΟΝ 1972, ΟΛΥΜΠΙΟΝ 1987, ΚΑΤΡΙΝΗΣ 1989, ΠΑΝΘΕΟΝ 1995. ΠΑΛΛΑΣ 1997. Ο μόνος κινηματογράφος που λειτουργεί ακόμη είναι το ΣΤΑΡ. Οι χώροι όπου ανθούσε η 'έβδομη τέχνη' μετατράπηκαν σε κέντρα καταναλωτισμού.

Το σενάριο που γράφεται για τις επόμενες δεκαετίες είναι ότι μέσα στους ιδιωτικούς μας χώρους θα μπορούμε να προβάλλουμε τρισδιάστατα τις ταινίες που επιθυμούμε κι εμείς μοναχικοί πρωταγωνιστές της εικονικής πραγματικότητας θα νοσταλγούμε ίσως τη συναναστροφή με τους συνανθρώπους μας στις μεγάλες αίθουσες κινηματογράφου μετέχοντας μαζί τους στη μαγεία του.



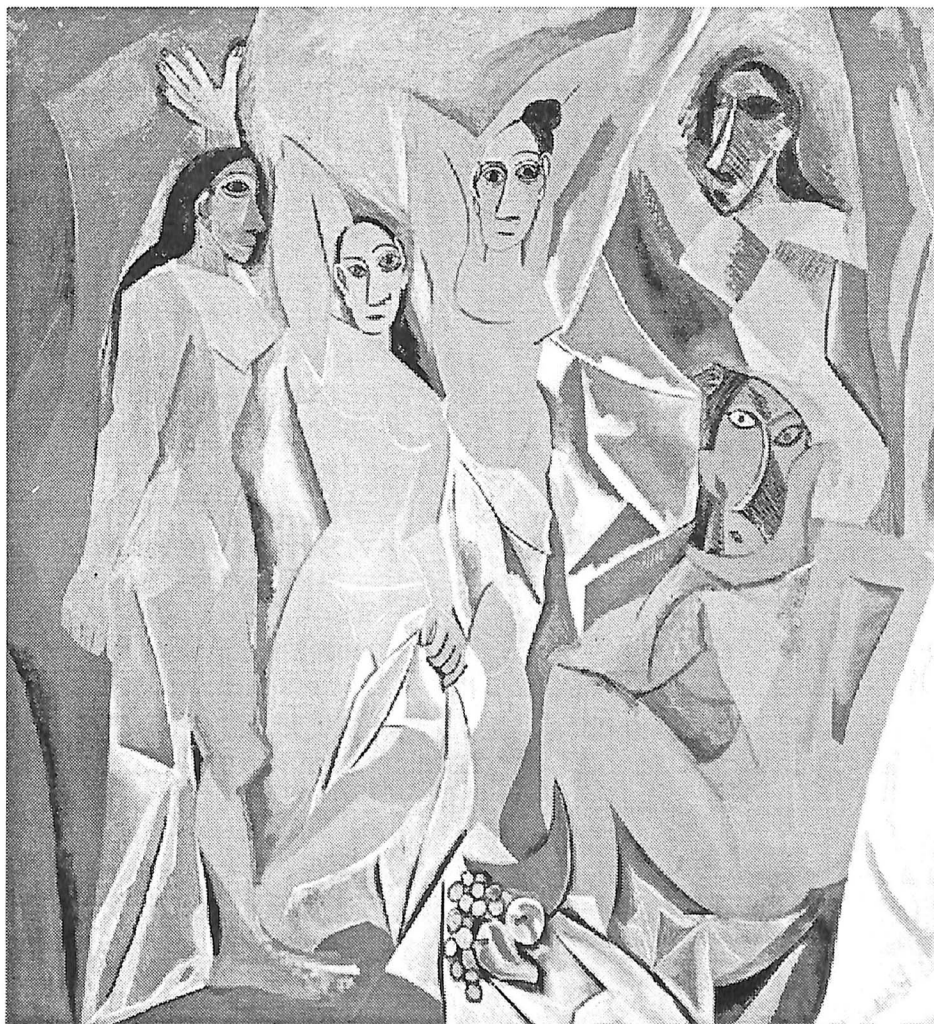
Θερινός κιν/φος ΕΛΗΑ



Ευχαριστούμε πολύ για τις πληροφορίες και το πολύτιμο φωτογραφικό υλικό τις κυρίες Βούλη Γρηγορίου Χατζή και Στέλλα Λεωνίδα Σιαμπάνη και τους κυρίους Τριαντάφυλλο Καραντουμάνη, Γεώργιο Πανανόπουλο, Αντώνιο Κόγκα, Κώστα Τσακιρίδη, Γεώργιο Δουλγέρογλου.

(1907-2007) 100 χρόνια από τη δημιουργία των
“Δεσποινίδων της Αβινιόν” του Πάμπλο Πικάσο

Ισαβέλλα Κωνσταντινιάδη



Πάμπλο Πικάσο *Οι Δεσποινίδες της (οδού) Αβινιόν* 1906/7 Λάδι σε μουσαμά 233,7 x 244 εκ.
Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη.

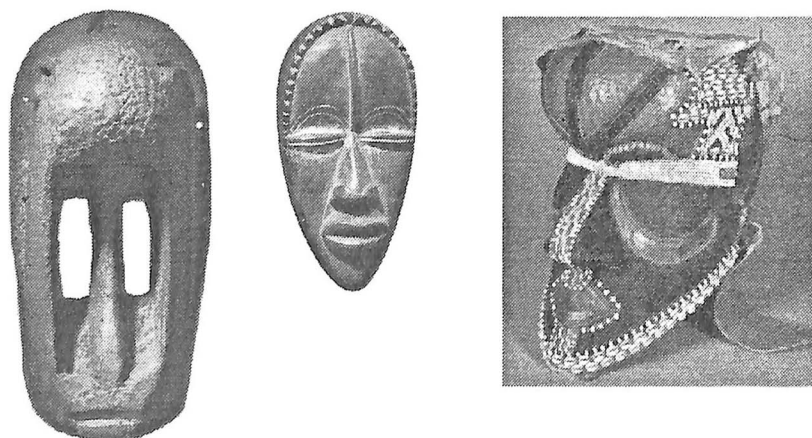
Οι *Δεσποινίδες της Αβινιόν* του Πικάσο, το πρώτο έργο της μοντέρνας τέχνης που ανέτρεψε την προοπτική και αποκάλυψε την επαναστατική απειλή του ασυνείδητου και της επιθυμίας, σύμφωνα με τον Αντρέ Μπρετόν, έγινε φέτος εκατό ετών. Αξίζει να συλλογιστεί κανείς αυτή την επέτειο. Δεν είναι μόνο τα εκατό χρόνια ζωής ενός πίνακα, είναι τα εκατό χρόνια ζωής του Κυβισμού. Αυτά τα πέντε κορίτσια ενός οίκου ανοχής της οδό Αβινιόν της Βαρκελώνης, οι γυμνές, χωρίς καμπύλες, απειλητικές μορφές, σχεδιάστηκαν το 1907 στο Παρίσι από τον 25χρονο, τότε Πικάσο εκατοντάδες φορές, για να καταφέρνουν να προσελκύουν το βλέμμα μας προς τα μεγάλα άδεια μάτια τους. Το πολυδιάστατο αυτό έργο που δικαίως θεωρείται σύμβολο της αρχής του Μοντερνισμού, θα άλλαζε έκτοτε την αντίληψή μας για τη φύση της πραγματικότητας τόσο βαθιά, όπως θα την άλλαζαν και οι θεωρίες στη φυσική του συγχρόνου του, Άλμπερτ Αϊνστάιν.

Τα πρώτα χρόνια του 20ού αιώνα, μέχρι και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, υπήρξαν από τις πιο ιολημέρες και εικονοκλασικές περιόδους στην ιστορία της Δυτικής τέχνης. Η αναζήτηση νέων τρόπων θέασης του κόσμου, σε συνδυασμό με την τάση για απόρριψη κάθε, ως τότε, αποδεκτής σύμβασης και προκατάληψης, χαρακτήρισε γενικά την καμπή (και όχι μόνο) του αιώνα. Στο επίκεντρο των τεραστίων αυτών μεταρρυθμίσεων βρισκόταν η συζήτηση για τις έννοιες της αναπαράστασης και της αφαίρεσης και η μεταξύ τους σχέση. Στη ζωγραφική υπήρχε ένα ισχυρό ρεύμα ενάντια στις τεχνικές της απεικόνισης και τις χρήσεις της προοπτικής που είχαν καθιερωθεί από την Αναγέννηση¹.

Οι καινοτομίες στην τέχνη βάδιζαν παράλληλα με ανάλογης σημασίας εξελίξεις στις θεωρητικές και θετικές επιστήμες. Η προβληματική του χωροχρόνου βρέθηκε στο κέντρο της μοντέρνας σκέψης (Αϊνστάιν, Πλανκ, Μπερζόν, Προυστ, Τζόυς, Ίνγκεν). Ο πειραματισμός με την ιδέα του χωροχρόνου ως “συγχρονικότητας” (simultaneity) εμφανίστηκε στην ποίηση (Απολιναίρ), στη ζωγραφική (Εμπρεσιονισμός, Κυβισμός, Φουτουρισμός, Σουρεαλισμός) αλλά και στη μουσική (Μπάρτοκ, Προκόφιεφ, Στραβίνσκι). Οι νέες θεωρίες για τη σχετικότητα του χρόνου συντέλεσαν στη σταδιακή διάβρωση της αδιαμφισβήτητης “αντικειμενικότητας” του υλικού κόσμου και έθεσαν το ζήτημα των ορίων της ανθρώπινης αντίληψης, ενώ και οι μαθηματικοί στοχάζονταν πάνω σε αλλόκοτες καινούριες γεωμετρίες που θα μπορούσαν ν’ αποδοθούν σε περισσότερες από τρεις διαστάσεις².

Εντούτοις, η θεωρία που άσκησε τη βαθύτερη επίδραση όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και γενικότερα στη σκέψη της εποχής ήταν η ψυχανάλυση και οι επαναστατικές απόψεις του Φρόιντ για τη διερεύνηση του υποσυνείδητου, της libido και των ονείρων, που οδήγησε τον άνθρωπο στην αυτογνωσία αλλά και σε μια νέα τοποθέτησή του σε σχέση με τον περιβάλλοντα κόσμο³.

Αυτή η πνευματική ατμόσφαιρα ευνοούσε τον Πριμιτιβισμό, την πίστη, δηλαδή, στη ζωτικότητα, την αυθεντικότητα και τον αυθορμητισμό που χαρακτηρίζει την τέχνη των “πρωτόγονων” πολιτισμών. Η avant-garde (πρωτοπορία) του Παρισιού είχε ενδιαφερθεί, από το 1904, γι’ αυτήν την “πρωτόγονη”, “μη λόγια” τέχνη που δεν είχε σιόχο ούτε την “πισιότητα στη φύση” ούτε την “ιδανική ομορφιά”, τα δίδυμα θέματα της ευρωπαϊκής τέχνης. Αναμφίβολα, μερικά από τα αριστουργήματα της αφρικανικής γλυπτικής κατείχαν ακριβώς εκείνο που η ευρωπαϊκή τέχνη φαίνεται πως είχε χάσει κατά τη μακρά διαδρομή της: την ένταση της έκφρασης τη διαύγεια της δομής, την άμεση απλότητα στην τεχνική.



Τα αφρικανικά γλυπτά και οι “πρωτόγονες” μάσκες που εκείνη την εποχή βρίσκονταν παντού, αποτέλεσαν στην αρχή ανικείμενα “αόριστης” περιέργειας και μιας κλίσης προς το

1 Βλ. H. Honour - J., Fleming, *Ιστορία της Τέχνης*, (μτφρ. Α. Παππάς), εκδ. Υποδομή: Αθήνα 1993, σ. 658.

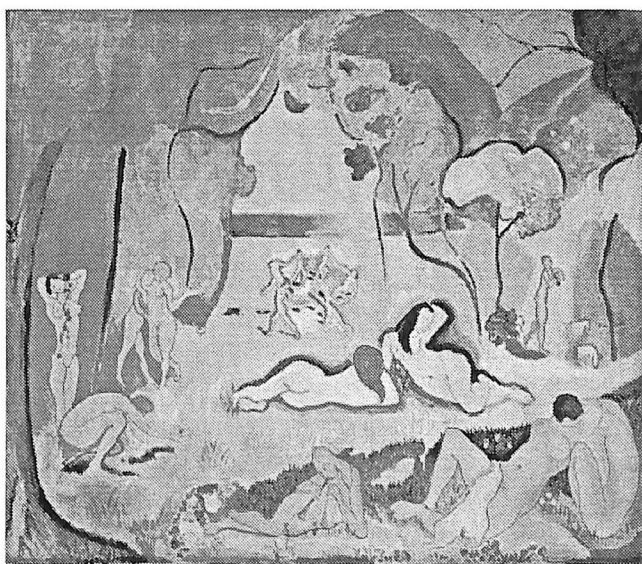
2 Βλ. *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Κλασική Μουσική*, περιοδικό HITECH, ΔΟΛ, Αθήνα: 2005, σ. 542.

3 Βλ. Μ. Εμμανουήλ - Β. Πετρίδου, - Π. Τουρνικιώτης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, том. Β΄, εκδ. ΕΑΠ: Πάτρα 2002, σ. 67.

εξωτικό. Μπορούσε κανείς να τα δει στα νεόδμητα εθνογραφικά και ανθρωπολογικά μουσεία, ή να τα αγοράσει από τα παλαιοπωλεία του Σαιντ-Ουάν και της οδού Μουφετάρ στο Παρίσι. Ο Μωρίς Βλαμένκ ήταν μεταξύ των πρώτων που εντυπωσιάστηκε από τις μάσκες των μαύρων κι είχε μεταδώσει το ενδιαφέρον του και στον Αντρέ Ντερέν. Ο Ανρί Ματίς ήταν κι αυτός συλλέκτης της Αφρικανικής τέχνης, ενώ ο Ντεραίν συνδύασε τις επιδράσεις της με εκείνες του Πωλ Σεζάν σε ένα έργο του με τίτλο *Λουόμενες*⁴.

Ωστόσο, αν μπορούμε να πούμε ότι για κάποιον καλλιτέχνη ο αντίκτυπος της “νέγρικης” τέχνης υπήρξε κρίσιμος, αυτός ήταν σίγουρα ο Πάμπλο Πικάσο. Όταν άνοιξε το Salon des Indépendants, στις 20 Μαρτίου 1906, ο Πικάσο έμεινε άναυδος μπροστά τις *Λουόμενες* του Ντεραίν και στη *Χαρά της ζωής* του Ματίς. Οι δύο άντρες, που ένιωσαν (κι εκείνοι) την ανάγκη επιστροφής στις “πρωτόγονες” πηγές της τέχνης, είχαν βρει στον Πριμιτιβισμό μια διέξοδο από το Φοβισμό. Το καλλιτεχνικό σκάνδαλο που προκάλεσαν ο Ματίς και ο Ντεραίν, μαζί με την προφανή ποιότητα και εφευρετικότητα της δουλειάς τους, σήμαιναν για τον Πικάσο ότι ο ίδιος είχε ξεπεραστεί.

Στο σημείο αυτό ας σημειωθεί ότι η ιδέα του πριμιτιβισμού σαν “τακτική” στη μοντέρνα τέχνη που ξεκίνησε με τον Γκωγκέν και που άσκησε βαθιά επίδραση στους φοβιστές και τους εξπρεσιονιστές -η επίδραση του Γκωγκέν είναι φανερή στη *Χαρά της ζωής* του Ματίς-, μπορεί να γοήτευε τον Ισπανό ζωγράφο από πλευράς φόρμας, αλλά απέρριπτε κάθε συναισθηματικό της στοιχείο. Όπως όμως ο Γκωγκέν απέρριψε τον ιστορισμό των αναβιωτικών διαδικασιών, έτσι ακριβώς και ο Πικάσο ένιωθε ότι ο Πριμιτιβισμός θα μπορούσε να “κλείσει μέσα του” κάθε τέχνη από τις απαρχές της τέχνης⁵.



Ματίς, *Η Χαρά της ζωής* 1905-6 Ελαιογραφία σε μουσαμά 175 x 241 εκ.

Ίδρυμα Barnes Μέριον (Πενσυλβάνια), ΗΠΑ

Ως απάντηση, λοιπόν, στην πρόκληση του Ματίς, ο Πικάσο άρχισε να δουλεύει, γύρω στα τέλη του 1906, σε μια μεγάλη σύνθεση που μετά από πολλές απόπειρες αποπεράτωσής της κατέληξε στις *Δεσποινίδες της Αβινιόν*. Οι πηγές έμπνευσης του Πικάσο, όπως είδαμε, ήταν πολλές και ποικίλες. Ωστόσο, έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πόσο πιο πέρα προχωράει αυτός ο πίνακας από τα σχέδια που προηγήθηκαν.

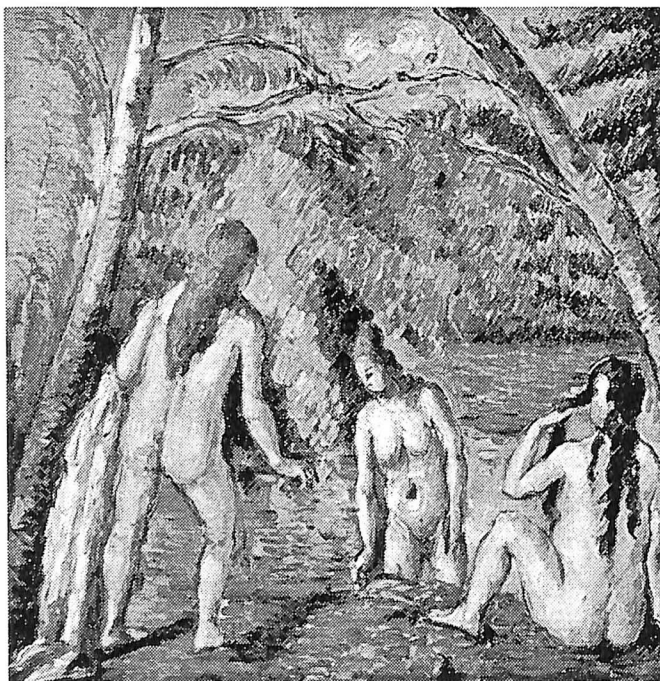
Ο Έλληνας τεχνοκριτικός και εκδότης Christian Zervos, φίλος και υποστηρικτής του Πικάσο, διέσωσε έξι ιεράδια με σκίτσα που έκανε ο καλλιτέχνης στη διάρκεια 6-7 μηνών κι έτσι μπορούμε να παρακολουθήσουμε όλη την πορεία του έργου.

Πολλά από τα προκαταρκτικά σχέδια αποδεικνύουν ότι ο καλλιτέχνης είχε στο νου του να ζωγραφίσει μερικά μνημειώδη γυμνά επηρεασμένος από την τεχνοτροπία των τελευταίων έργων του Σεζάν. Αν συγκρίνει κανείς τη σύνθεση των *Δεσποινίδων* με τη μεγάλη σειρά έργων του Σεζάν, που είναι γνωστά ως *Λουόμενες*, βλέπει καθαρά την επίδρασή τους. Ακόμη και η στάση που έχουν ορισμένες φιγούρες είναι πανομοιότυπη. Η στάση της καθιστής μορ-

4 Βλ. Τ. Χίλτον, *Πικάσο*, (μτφρ. Ανδρέας Ρικάκης), εκδ. Υποδομή: Αθήνα 1982, σ. 96-97 και Α. Βαλλαντέν, *Πάμπλο Πικάσο*, μτφρ. Σ. Πρωτόπαπας, εκδ. Γκοβόστης: χ.τ., χ.χ., σ. 131.

5 Βλ. ό. π., Πικάσο, σ. 81. Πάνω σ' αυτό, ο Μωρίς Ντενί γράφει το 1909: *Ο Γκογκέν αναζήτησε τις πρώτιστες αρχές της τέχνης, αυτό που αποκάλεσε “αιώνιους νόμους της ομορφιάς”, για να δώσει μεγαλύτερη δύναμη στην τέχνη. Για μένα ο βαρβαρισμός είναι ξανάνιωμα έγραψε. Έχω πάει πολύ πίσω στο παρελθόν...σε παλιότερες εποχές από τα λόγια του Παρθενώνα, στο “νταντά”, το ξύλινο αλογάκι των παιδικών μου χρόνων.* (Βλ. Du Gauguin et Van Gogh au Classicisme, L' Occident, Mai 1909).

φής στα δεξιά, προέρχεται σίγουρα από τον πίνακα *Τρεις Λουόμενες*, που εκείνη την εποχή ανήκε στον Ματίς. Αλλά και η νεκρή φύση με τα φρούτα στο κάτω μέρος του πίνακα αποτελεί φόρο τιμής στο μεγάλο δάσκαλο από την Προβηγκία.



*Τρεις Λουόμενες*⁶ 1879-82 Ελαιογραφία σε μουσαμά 463x455 εκ.

Petit Palais Μουσείο Καλών Τεχνών Παρίσι, Γαλλία.

Όταν εξετάζουμε όλα όσα ξέρουμε για τον τρόπο που εξελίχθηκε ο πίνακας, παρατηρούμε σημάδια αναποφασιστικότητας και στη συνέχεια εξεύρεσης λύσεων. Ειδικότερα, βλέπουμε μια διακοπή στον τρόπο που ζωγραφίστηκε, και μετά από αυτή την διακοπή, την ενσωμάτωση ενός καινούριου και πρωτόγνωρου ύφους⁷.

Το έργο ξεκίνησε ως μια απλή σκηνή μπορντέλου με κάποιες αλληγορικές προεκτάσεις, που έδιναν κυρίως οι μορφές ενός σπουδαστή με μια νεκροκεφαλή στα χέρια κι ενός ναύτη καθισμένου ανάμεσα στα γυμνά "κορίτσια". Σύντομα όμως, ο Πικάσο αφαίρεσε τις δυο ανδρικές μορφές και επομένως την όποια συμβολική ή εικονογραφική σημασία τους. Παράλληλα, ο

ερωτισμός του πίνακα γινόταν όλο πιο άγριος και επιθετικός, με τη συνεχή ενσωμάτωση πρωτόγονων εικόνων και μορφών.

Από τον χειμώνα του 1906-7 μέχρι και το Μάιο του 1907, ο Πικάσο μετέτρεψε τη σκηνή του πορνείου σε μια εικόνα με πέντε δεσποινίδες. Αυτή ήταν η κατάσταση των *Δεσποινίδων* στο τέλος Μαΐου, όταν ήταν στην ιβηρική τους φάση. Σε αυτό το σημείο ο Πικάσο βρέθηκε σε αδιέξοδο και γύρισε τον πίνακα στον τοίχο⁸.

Στις αρχές Ιουνίου του 1907, σύμφωνα με μια εκδοχή, ο Πικάσο επισκέφθηκε το Μουσείο του Τροκαντερό (*Musée Ethnologie du Trocadéro*). Εκεί στο Τροκαντερό, οι αφρικανικές μάσκες με την καινούρια πρωτόγονη, γωνιώδη μεταχείριση της φόρμας⁹ του έδωσαν τη λύση. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες φορές που τις είχε δει σε ατελιέ φίλων, τώρα σήμαιναν κάτι παραπάνω. «Οι μάσκες ήταν κάτι μαγικό» θα έγραφε αργότερα, αναπολώντας εκείνα τα χρόνια. «Όταν πήγα στο Τροκαντερό ήταν απίστευτα [...]. Κι αυτή η μυρωδιά. Ήμουν μόνος. Ήθελα να φύγω. Δεν έφυγα όμως, έμεινα. Έμεινα. Καταλαβαίνω ότι ήταν κάτι πολύ σημαντικό. Κάτι μου συνέβαινε, πράγματι. [...] Οι *Δεσποινίδες της Αβινιόν* θα πρέπει να γεννήθηκαν εκείνη την ημέρα»¹⁰.

Όμως, παρ' όυ η απότομη μεταμόρφωση των *Δεσποινίδων* στο δεξιό τμήμα του πίνακα ακολούθησε την επίσκεψη στο Τροκαντερό, η κατάσταση ήταν πιο σύνθετη από μια απλή αντίδραση στην αφρικανική τέχνη. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι ότι η αφρικανική τέχνη βοήθησε τον Πικάσο να απαλλαγεί από τα μορφικά πρότυπα της δυτικής τέχνης, και

6 Δεν είναι ο ίδιος πίνακας που είχε στην κατοχή του ο Ματίς, αλλά μια παραλλαγή του.

7 Βλ. ό. π., Πικάσο, σ. 94.

8 Βλ. ό. π., Αϊνστάιν - Πικάσο, *Ο χώρος ο χρόνος και η ομορφιά*, σ. 133 & 154 & ό.π. Πικάσο, σ. 96.

9 Μάσκες όπως των Νταν, από την Ακτή του Ελεφαντοστού, χαρακτηρίζονται από πλήρη έλλειψη νατουραλιστικών και αναπαραστατικών στοιχείων και σχηματοποιούνται από διάφορες, σχεδόν γεωμετρικές, φόρμες. (Βλ. ό. π., *Ιστορία της Τέχνης*, σ. 654).

10 Βλ. Άννα Ρου, ό.π., σ. 16-17. [Αλλού, ο Πικάσο δήλωνε ότι η νέγρική γλυπτική του αποκαλύφθηκε μετά τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* και όχι πριν. Σαν συνέπεια.]

να συνειδητοποιήσει ότι η γεωμετρία ήταν η γλώσσα που θα απέδιδε το εννοιολογικό μήνυμα της νέας τέχνης. Δεν μπορεί φυσικά να γίνει λόγος για τέχνη που κυριαρχείται αποκλειστικά από τη μαθηματική σκέψη, αλλά για έναν νέο, επαναστατικό τρόπο όρασης και ζωγραφικής απόδοσης¹¹.

Έτσι, γύρω στο 1907, η μελέτη της πρωτόγονης (γλυπτά της Αφρικής και της Ωκεανίας) αλλά και της αρχαίας τέχνης (παλιά ιβηρικά, αιγυπτιακά και αρχαϊκά ελληνικά ανάγλυφα) αφενός και του Σεζάν, καθώς και του Ελ Γκρέκο, του Ένγκρ, του Ανρί Ρουσώ και του Γκωγκέν αφετέρου, ήταν οι κύριοι παράγοντες που συνέβαλαν στη δημιουργία της νέας αυτής τεχνοτροπίας. Η οπτική ανίληψη αυτού του ύφους εκφράστηκε στον πίνακα *οι Δεσποινίδες της Αβινιόν* που, από τότε ακόμη, ο Πικάσο ήξερε ότι θα ήταν ένα έργο σταθμός στην πορεία της τέχνης¹².

Οι *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, που σήμερα ανήκουν στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Ν. Υόρκης, στην τελική μορφή τους είναι ένας εντελώς ασυνήθιστος πίνακας, που παρέμεινε ουσιαστικά ημιτελής μετά από συνειδητή επιλογή του ίδιου του καλλιτέχνη. Με το έργο αυτό, όπως θα έλεγε ο ίδιος ο Πικάσο αργότερα στον Αντρέ Μαλρώ, κατόρθωσε να “ζορκίσει” το παρελθόν και να θέσει τις βάσεις για μια νέα αρχή.

Ασφαλώς θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι, ο Πικάσο, απλώς συνέχισε τη μακρά ευρωπαϊκή παράδοση του γυμνού, όπως φτάνει μέχρι τους *Λουόμενους* του Σεζάν και τη *Χαρά της ζωής* του Μαίτς. Ωστόσο οι *Δεσποινίδες* με τις τολμηρές λύσεις ως προς την απόδοση του χώρου και της φόρμας, διέρρηξαν το ζωγραφικό ορίζοντα αυτού που ονομάζουμε μοντέρνο και με την εικαστική τους δύναμη επιβλήθηκαν ως το πρώτο και μεγαλύτερο ίσως αριστούργημα του 20ού αιώνα.

Ο τίτλος του έργου -ονομάστηκε έτσι από το φίλο του Πικάσο Μαξ Ζακόμπ-, που προέρχεται από έναν κακόφημο δρόμο της Βαρκελώνης, της πόλης όπου μεγάλωσε ο Πικάσο, παραπέμπει σε μια σκηνή μπορντέλου. Αλλά, ενώ οι απεικονίσεις πορνείων σε οποιαδήποτε περίοδο έχουν στόχο να διεγείρουν, αυτό δεν ισχύει για τις *Δεσποινίδες*. Στον πίνακα κυριαρχεί ένας ερωτισμός ακόρεστος, άγριος, ωμός, στον αντίποδα της χαλαρής, αισθησιακής αιμόσφαιρας, του *Τουρκικού λουτρού* του Ένγκρ και των ανάλογων σκηνών της ακαδημαϊκής ζωγραφικής του 19ου αιώνα¹³.

Ζωγραφίζοντας αυτόν τον ανατρεπτικό και ρηζικέλευθο μεγάλο πίνακα, ο Πικάσο δεν είχε πρόθεση να δώσει μια άποψη της φυσικής ομορφιάς, ούτε ήθελε να εξασφαλίσει την αρμονία της φόρμας. Αντίθετα, ήθελε να μας μάθει ότι ένα έργο τέχνης δεν πρέπει να περιορίζεται στη φαινομενική αναπαράσταση των πραγμάτων¹⁴ αλλά οφείλει να εκφράζει την ουσία των αντικειμένων, την αλήθεια τους¹⁵. Κι αν διάλεξε ένα θέμα κλισέ, ήταν ακριβώς γιατί ήθελε να δείξει ότι η πρωτοτυπία στην τέχνη δεν βρίσκεται στο θέμα της αλλά στην καιασκευαστική της εφευρετικότητα. Γι' αυτό και είναι πλανερό να βλέπουμε τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν* ως ένα έργο για τα πορνεία ή τις πόρνες. Η μεγάλη, θλιβερή τραγωδία της τέχνης του 18ου και του 19ου αιώνα είναι, σε σύγκριση με τη μεγαλοφυΐα ενός Μιχαήλ Αγγέλου, ότι έχασε από το βλέμμα της την πράξη της δημιουργίας. Αυτήν την παράδοση ινάζει στον αέρα ο Πικάσο. Ο Μοντερνισμός στην τέχνη, είναι αυτό ακριβώς, ο θρίαμβος της μορφής πάνω στο περιεχόμενο¹⁶.

11 Βλ. ό. π., *Αϊνστάιν - Πικάσο, Ο χώρος ο χρόνος και η ομορφιά*, σ. 168.

12 Βλ. ό. π., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, σ. 81.

13 Βλ. ό. π., *Ιστορία της Τέχνης*, σ. 660.

14 Εγκαταλείπει την Αριστοτελική θεωρία της *μίμησης*, σύμφωνα με την οποία η τέχνη δεν είναι παρά μια τεχνική για την άμεση απόδοση της όψης των πραγμάτων.

15 Η καλύτερη κλασική έκφραση της θεωρίας της μορφής υπάρχει στον Πλάτωνα, στο απόσπασμα από τον *Φίληβο* (51B).

16 Τα μέσα για να επιτευχθούν τα αιτήματα της μοντέρνας τέχνης ήταν η *επιπεδότητα*, και η *παραμόρφωση*. Για την πραγμάτωση των δύο αυτών επιδιώξεων, ο Πικάσο προχώρησε στη γεωμετρικοποίηση των σχημάτων και τη *διάσπαση της μορφής*. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μοντέρνα τέχνη, βλ. Χ. Ρηντ, *Η Τέχνη Σήμερα, για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης* (μτφρ. Δ. Κούρτοβικ), εκδ. Κάλβος: Αθήνα 1984.

Οι μεγάλες γυναικείες φιγούρες παρουσιάζονται σε ρηχό φόντο χωρίς όμως να καταστρέφεται η αίσθηση του όγκου. Ο χώρος δημιουργείται από τα ίδια τα σώματα των μορφών και τα διαστήματα που υπάρχουν ανάμεσά τους ενώ η συμβατική προοπτική καταστρατηγείται. Τα μέλη και το στήθος των γυναικών αποδίδονται με γωνιώδη επίπεδα, και σε ορισμένες μεριές είναι αποσπασμένα από τα σώματά τους. Αυτός ο τρόπος για την απόδοση των μορφών, με επιφάνειες που ξεχωρίζουν η μία από την άλλη και συχνά γλιστρούν και ξεφεύγουν από τη φυσική τους θέση, αλλά και η απόδοση της κοκκινωπής κουρτίνας αριστερά και των γαλάζιων τοίχων πίσω και ανάμεσα από τις μορφές, με τα ίδια γωνιώδη επίπεδα, δημιουργούν την κυβιστική όψη του πίνακα¹⁷.

Η πρώτη μορφή από αριστερά, μια μισόγυμνη δεσποινίδα θυμίζει ήρεμο αρχαϊκό ελληνικό Απόλλωνα στην ιβηρική του εκδοχή. Τα πρόσωπα στις κεντρικές μορφές παρουσιάζονται πιο “νατουραλιστικά” από τα υπόλοιπα. Τα μέρη όμως του σώματος σχηματοποιούνται, ανάγονται σε ρόμβους και τρίγωνα και εγκαταλείπονται οι κανονικές αναλογίες. Η επίδραση του Σεζάν είναι ως εδώ φανερή¹⁸. Αλλά ο Πικάσο προχωράει παραπέρα. Ζωγραφίζει τις δύο δεσποινίδες δεξιά με μάσκες για πρόσωπα, εμπνευσμένα ευθέως από την Αφρικανική γλυπτική. Στην καθιστή δεσποινίδα ειδικά, συναιρεί διάφορες όψεις σε μια μόνο φόρμα: μύτη προφίλ, πρόσωπο μετωπικά, νώτα και στήθη φαίνονται ταυτόχρονα. Αυτό σημαίνει υπέρβαση της γνώσης των πραγμάτων από μια και μόνη σταθερή θέση στο χώρο και θέασή τους μέσα από διαδοχικές συλλήψεις. Σημαίνει ακόμη μια νέα στάση απέναντι στις εκφραστικές δυνατότητες της ανθρωπίνης μορφής¹⁹.

Αναπαριστώντας συγχρόνως εντελώς διαφορετικές όψεις, το άθροισμα των οποίων απαρτίζει το εικονιζόμενο αντικείμενο, είναι σαν να μας δίνει ο ζωγράφος το χρόνο να γυρίσουμε γύρω από το αντικείμενο που μας παρουσιάζει. Σαν να μας δίνεται η δυνατότητα να δούμε ταυτόχρονα το αντικείμενο από πολλαπλές οπτικές γωνίες. Μ’ αυτό τον τρόπο ο Πικάσο κατορθώνει να προσδώσει στη ζωγραφική -που με τις ανακαλύψεις της Αναγέννησης είχε γίνει μια τρισδιάστατη τέχνη (ύψος, πλάτος, βάθος)- και μια τέταρτη διάσταση, **το χρόνο**.

Τελειώνοντας, θα πρέπει να πούμε ότι όλες αυτές οι καλλιτεχνικές καινοτομίες δεν μπορούν να γίνουν κατανοητές παρά μόνο αν τοποθετήσουμε τη ζωή του Πικάσο στα ιστορικά της συμφραζόμενα, και κυρίως στα φιλοσοφικά της συμφραζόμενα. Όταν, το 1904, ο καλλιτέχνης έρχεται οριστικά στο Παρίσι, εγκαθίσταται σε ένα στούνιο στις πλαγιές της Μονμάρτης, των καμπαρέ και της αναρχίας. Ήταν η εποχή του Μοντερνισμού. Ο Πικάσο διάβαζε, ενημερωνόταν, συζητούσε με τους διανοούμενους φίλους του στα μπαρ και στο εργαστήριό του, αφομοιώνοντας τις νέες ιδέες. Το μυθικό “Bateau-Lavoir” (Πλοίο-Πλυντήριο), το κτήριο όπου ζούσε ο Πικάσο, ένα σαραβαλιασμένο κτήριο στο οποίο έμεναν και άλλοι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, μετατράπηκε σταδιακά σε χώρο αναβρασμού των αντιλήψεων της εποχής, εξαιτίας της καθημερινής παρουσία σ’ αυτό των Γκυγιώμ Απολιναίρ, Αντρέ Σαλμόν, Μαξ Ζακόμπ, Γερτρούδη και Λεό Στάν, Αλφρέντ Ζαρί, Μορίς Πρεσέ και πολλών άλλων.

Ένα από τα θέματα που απολάμβαναν να συζητούν τα μέλη της “Bande” του Πικάσο ήταν το πολυδιαβασμένο έργο του μαθηματικού και φιλόσοφου Ανρί Πουανκαρέ “La Science et l’Hypothese”. Στο βιβλίο αυτό, ο συγγραφέας εξηγεί πως πρέπει να φανταστούμε έναν κόσμο τεσσάρων διαστάσεων. Έχοντας αντιλήσει, λοιπόν, ο Πικάσο το κρίσιμο στοι-

17 Βλ. ό. π., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, σ. 82.

18 Ο Σεζάν έλεγε πως η οπτική παρουσία ενός μπουκαλιού και ενός μήλου, όταν περάσει στο μορφικό επίπεδο “εξελισσεται” σε αφηρημένες φόρμες, δηλαδή γίνεται κώνος και κύλινδρος. Μ’ αυτό συνδέεται και η περίφημη φράση του ότι στη φύση όλα σχηματίζονται με βάση τη σφαίρα, τον κύλινδρο και τον κώνο (ό. π., *Η Τέχνη του εικοστού αιώνα - Ζωγραφική· Πλαστική· Αρχιτεκτονική*, σ. 41).

21 Βλ. ό. π., *Η Τέχνη του εικοστού αιώνα*, σ. 82.

χείο από τις οδηγίες του Πουανκαρέ, επινόησε το δικό του “χωρικό ταυτόχρονο”²⁰ και δημιούργησε μια νέα ζωγραφική γλώσσα, που έγινε και το κυρίαρχο γνώρισμα του Κυβισμού²¹.

Μετά την αμήχανη σιωπή των φίλων του και το σκανδαλισμένο ύφος του Μπρακ²², ο Πικάσο έβαλε τον πίνακα κατά μέρος και δεν τον εξέθεσε ξανά, παρά το 1916! Η Γερτρούδη Στάν και ο αδελφός της Λεό, προστάτες και μακήνες του Πικάσο, ήταν και οι μοναδικοί που μπόρεσαν να εκτιμήσουν αμέσως την αξία του έργου. Ως θεατές, μπροστά στις *Δεσποινίδες* του Πικάσο, έλεγε ο Λεό Στάν, ωδούμαστε να τροποποιήσουμε, άμεσα και βίαια «το σύνολο των τρόπων που πράττουμε και σκεφτόμαστε».

Καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου που το έργο ήταν απρόσιτο στην κοινή θέα το περιέβαλε ένας κλοιός μυστηρίου για τους πολλούς που αδημονούσαν να το δουν, ενώ οι λίγοι που το είχαν ήδη δει, του προσέδιδαν μυθική ισχύ. Και οι μεν και οι δε δεν λάβωσαν στις εκτιμήσεις τους· οι *Δεσποινίδες* συνιστούσαν τον ακρογωνιαίο λίθο της ζωγραφικής του 20ου αιώνα, σηματοτούσαν τις απαρχές του Μοντερνισμού. Μ' αυτό το έργο ο Πικάσο έκανε το γιγάντιο άλμα που τον οδήγησε στη συνέχεια στον Κυβισμό, τη μεγαλύτερη καλλιτεχνική ανακάλυψη του αιώνα.

Όταν, μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Μπρετόν είδε στο στούντιο του Πικάσο τις *Δεσποινίδες της Αβινιόν*, αναγνώρισε σε αυτές την επαναστατική δύναμη του υποσυνείδητου.

Βιβλιογραφία

- ArtBook – Picasso*, επιμ. Λάμπρος Γαλάνης, εκδ. ΗΜΕΡΗΣΙΑ, Αθήνα:2006.
 Βαλλαντέν, Α., *Πάμπλο Πικάσο*, (μτφρ. Σ. Πρωτόπαπας), εκδ. Γκοβόστης: χ.τ., χ.χ.
Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Κλασική Μουσική, περιοδικό ΗΙΤΕCH, ΔΟΛ, Αθήνα: 2005.
 Εμμανουήλ, Μ. - Πετρίδου, Β. - Τουρνικιώτης, Π., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη*, том. Β', εκδ. ΕΑΠ: Πάτρα 2002.
 Gombrich, E. H., *Το χρονικό της Τέχνης*, (μτφρ. Λίνα Κασδαγλή), εκδ. ΜΙΕΤ: Αθήνα 2004.
 Honour, H. - Fleming, J., *Ιστορία της Τέχνης*, (μτφρ. Α. Παππάς), εκδ. Υποδομή: Αθήνα 1993.
 Miller, A., *Αϊνστάιν - Πικάσο, Ο χώρος ο χρόνος και η ομορφιά*, (μτφρ. Σπύρος Πιέρρης), εκδ. Τραυλός, Αθήνα: 2002.
 Ρου, Αηνα, *Πικάσο*, επιμ. Ανδρέας Παππάς, (Μτφρ. Εύα Αδαμάκη), εκδ. Καθημερινή: Αθήνα 2007.
 Ρηντ, Χ., *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, (μτφρ. Α. Παππάς - Γ. Μανιάτης), επιμ. Αλέκου Ξύδη, εκδ. Υποδομή: Αθήνα 1978.
 Ρηντ, Χ. κ.ά., *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, (μτφρ. Ανδρέας Παππάς), εκδ. Υποδομή: Αθήνα 1986.
 Ρηντ, Χ., *Η Τέχνη Σήμερα για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, (μτφρ. Δ. Κούρτοβικ), εκδ. Κάλβος: Αθήνα 1984.
 Χαραλαμπίδης, Ά., *Η Τέχνη του εικοστού αιώνα - Ζωγραφική Πλαστική Αρχιτεκτονική*, τόμ. Ι: 1880-1920, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1990.
 Χάρις, Ν., *Η Ζωή και το έργο του Πικάσο*, μτφρ. Μαρία Ανδρέου, εκδ. Μίνωας: Αθήνα 1994.
 Χίλτον Τ., *Πικάσο*, μτφρ. Ανδρέας Ρικάκης, εκδ. Υποδομή: Αθήνα 1982.

20 Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο μαθηματικός και φιλόσοφος Ανρί Πουανκαρέ στο έργο του “La Science et l' Hypothese” (“Η επιστήμη και η υπόθεση”) πρότεινε ένα φιλοσοφικό σύστημα στο οποίο εξηγεί πως μπορούμε ν' ανακαλύψουμε νοητικά οποιοδήποτε είδος γεωμετρίας με οποιονδήποτε αριθμό διαστάσεων, και παρόλα αυτά η τρισδιάστατη ευκλείδεια γεωμετρία να παραμένει η πιο “εύχρηστη” στην καθημερινή μας ζωή. Σύμφωνα με τη θεωρία του, όπως μια σκηνή σε ένα διδιάστατο επίπεδο μπορεί να αποτελεί προβολή από τις τρεις διαστάσεις, έτσι μια εικόνα σε μια τρισδιάστατη επιφάνεια μπορεί να ερμηνευτεί ως προβολή από την τέταρτη διάσταση. Αυτή η τέταρτη διάσταση, είναι μια χωρική διάσταση για την οποία πρότεινε να απεικονίζεται ως διαδοχικές διαφορετικές όψεις πάνω στο μουςαμά. Ο Πικάσο, που πιθανότατα μυήθηκε αυτής της θεωρίας από τον φίλο του Μορίς Πρεσέ, γνωστό και ως “μαθηματικό του κυβισμού”, το θεώρησε αυτό λάθος, και με την “οπτική” ιδιοφυΐα του, κατάλαβε ότι οι διαφορετικές όψεις θα έπρεπε να εμφανίζονται συγχρόνως στο χώρο.

Από αυτή την άποψη, το “χωρικό ταυτόχρονο” του Πικάσο υπερβαίνει εκείνο του Μπερκσόν, που απεικονίζεται στην τέχνη του Σεζάν. Ο Σεζάν εναπόθετε στο μουςαμά το άθροισμα των όψεων μιας σκηνής που είχαν καταγραφεί στο ασυνείδητό του στη διάρκεια μιας μακράς περιόδου. Ο Πικάσο υπερβαίνει επίσης την αντίληψη του χρόνου στον ιμπρεσιονισμό, όπως αυτή αποκαλύπτεται, για παράδειγμα, στις σειρές πινάκων του Μονέ που έχουν ως θέμα θημωινές ή τον καθημερινό ναό της Ρουέν, οι οποίες είναι σειρές στατικών αναπαραστάσεων. Το χωρικό ταυτόχρονο του Πικάσο είναι πιο ριζοσπαστικό γιατί είναι η ταυτόχρονη αναπαράσταση εντελώς διαφορετικών όψεων, το σύνολο των οποίων απαρτίζουν το αντικείμενο. Η δεσποινίδα που κάθεται οκλαδόν απεικονίζεται ταυτόχρονα από όψη ανφάς και προφίλ και θεωρείται από τον Πικάσο μια προβολή από την τέταρτη διάσταση. (ό.π., *Αϊνστάιν - Πικάσο, Ο χώρος ο χρόνος και η ομορφιά*, σ. 321)

21 Βλ. ό. π., *Αϊνστάιν - Πικάσο, Ο χώρος ο χρόνος και η ομορφιά*, σ. 127.

22 Τέσσερις ή πέντε μήνες μετά, ο Μπρακ παρουσίασε το *Μεγάλο Γυμνό* του που, όπως διαπιστώνουμε, χρωσάει πολλά στις *Δεσποινίδες*.

Συμεών Σαββίδης, *Γύρω-γύρω όλοι.*

παιδικά παιχνίδια

Μαρία Αθανασίου
Δασκάλα

Λέξεις που παραπέμπουν πίσω. Στα παλιά. «Τότε που παίζαμε». Συνυφασμένο με τα παλιά το παιχνίδι. Αυτό που έδινε χαρά, νόημα στις μέρες του καλοκαιριού, στον ελεύθερο χρόνο μας. «Κρυφτό», «κυνηγητό», «μακριά γαϊδούρα», «μηλάκια», ακόμη και «πόλεμος», αγνός και απονήρευτος. Όπως και η ψυχή ενός παιδιού... Στους δήθεν παντογνώστες «μεγάλους», που μόνο στα συνθήματά τους προτάσσουν την Ελλάδα, τα παιδιά κάθε εποχής, στέλνουν το μήνυμα: **πρώτα το παιχνίδι!**

Παναγιωτίδης Κωνσταντίνος, δημοσιογράφος

Α' Μέρος

Τα κουηνάκια ή κουρσούμια

Τα παιδιά ισοθετούσαν τις μπίλιες σε σχήμα Δέλτα. Ο κάθε παίκτης έπαιρνε από μια μπίλια και βαρούσε το Δέλτα, προσπαθώντας να βγάλει έξω όσο το δυνατόν περισσότερες μπίλιες. Όταν κάποιος έσπαγε το Δέλτα κέρδιζε. Αν όμως δεν το έσπαγε κι η μπίλια του έμενε μέσα, την άφηνε εκεί και βαρούσε ο επόμενος. Αυτός που θα χτυπούσε τη μπίλια του προηγούμενου, έπαιρνε όλες τις μπίλιες. Το παιχνίδι λεγόταν κουηνάκια όταν οι μπίλιες ήταν χωμάινες, ή κουρσούμια όταν οι μπίλιες ήταν από ρολιμάν. Τις πρώτες τις αγόραζαν, ενώ τις δεύτερες τις έφτιαχναν μόνοι τους.

Τα βαρελάκια ή σκαμνάκια

Περίπου 6 – 8 παιδιά στέκονται στη σειρά και ο πρώτος προχωρά μπροστά σε απόσταση δύο μέτρων και σκύβει, ακουμπώντας τα χέρια του στα γόνατά του. Ο δεύτερος παίρνει φόρα και, βάζοντας τα χέρια του στη ράχη του πρώτου, πηδάει από πάνω του και ύστερα στέκεται, όπως και ο πρώτος, σκύβοντας σε απόσταση δύο μέτρων. Ο τρίτος με τον ίδιο τρόπο πηδάει πάνω από τους δύο προηγούμενους και αφήνοντας ίση απόσταση, σκύβει κι αυτός με τη σειρά του. Το ίδιο κάνουν και οι επόμενοι ώσπου να πηδήσει και ο τελευταίος.

Η μακριά γαϊδούρα

Παίζεται από δύο ομάδες και μια «μάννα», που είναι ο αρχηγός και διαιτητής του παιχνιδιού. Η «μάννα» στέκεται όρθια με την πλάτη στηριγμένη στον τοίχο. Ο πρώτος παίκτης της μιας ομάδας σκύβει, χωρίς να λυγίσει τα πόδια του και πιάνεται από τη μέση της «μάννας». Κατά τον ίδιο τρόπο σκύβει και πιάνεται από τη μέση του πρώτου ο δεύτερος, από τη μέση του δεύτερου ο τρίτος, κ.ο.κ. Τα παιδιά της άλλης ομάδας πηδούν με τη σειρά πάνω στις ράχες των παιδιών της πρώτης ομάδας και ο αρχηγός τους απαγγέλει κάποιους στίχους, δείχνοντας με τα δάκτυλά του έναν αριθμό που πρέπει να τον μαντέψει εκείνος που τον κρατάει στην πλάτη του. Αν δεν τον μαντέψει, το παιχνίδι επαναλαμβάνεται κατά τον ίδιο τρόπο. Αλλιώς οι δύο ομάδες αλλάζουν ρόλους.

Το πέταλο

Σχεδιάζουμε πάνω στο έδαφος τέσσερις ζώνες σε σχήμα πετάλου. Στην πρώτη βάζουμε 10 δραχμές, στη δεύτερη 15, στην Τρίτη 20 και στην τέταρτη 25. Ορίζουμε κάποιο σημείο σε μεγάλη απόσταση απ' όπου ρίχνουμε ένα οποιοδήποτε κέρμα πάνω στις ζώνες. Αν πετύχουμε τη ζώνη των 25 δραχμών, παίρνουμε όλα τα χρήματα που είναι στις άλλες ζώνες. Αν πετύχουμε τη ζώνη των 20 δραχμών, παίρνουμε τα χρήματα των υπολοίπων ζωνών και αναλόγως προχωράμε προς τη ζώνη των 10 δραχμών. Μπορούν να παίξουν όσοι θέλουν. Αν αδειάσει το πέταλο ξαναποντάρουμε.

Το φιδάκι

Αυτό το παιχνίδι παίζεται με δύο ή περισσότερα άτομα. Κάθε παίκτης έχει μια μπίλια. Ένα μεγάλο φίδι σχεδιάζεται στο χώμα και το παιχνίδι ξεκινά αφού αποφασιστεί ποιος θα παίζει πρώτος. Οι παίκτες ορίζουν την αρχή και το τέλος του φιδιού και προσπαθούν να ρίξουν τη μπίλια μέσα στο περίγραμμα του φιδιού, κοντά στην αρχή του. Αν κάποιος το καταφέρει, αφήνει τη μπίλια του στο σημείο που έπεσε και από αυτό το σημείο ξεκινά την επόμενη προσπάθειά του. Αν κάποιος ρίξει τη μπίλια του έξω από το φιδάκι, ξαναγυρνάει στην αρχή. Νικητής είναι όποιος φτάσει πρώτος στο τέλος.

Τίτσια

Παιχνίδι ολόιδιο με το τζαμί, μόνο που αντί για μπαλάκι έριχναν πέτρα.

Το τζαμί

Οι παίκτες χωρίζονται σε δυο ομάδες. Παίρνουν πολλά κεραμίδια και τα τοποθετούν το ένα πάνω στο άλλο. Ενώ η πρώτη ομάδα πετάει το μπαλάκι για να γκρεμίσει τα κεραμίδια, «το τζαμί», η άλλη πρέπει να προλάβει να το ξαναστήσει για να πάρει το μπαλάκι.

Το τσαλίκι

Ένα μικρό, ξύλινο ραβδί, μυτερό στις άκρες τοποθετούνταν στο έδαφος. Στη συνέχεια μ' ένα μεγαλύτερο ξύλο χτυπούσαν το μικρό, προσπαθώντας να το πετάζουν ψηλά και μακριά.

Το σχοινί

Δύο ομάδες τραβούσαν ένα σκοινί από τις άκρες του προσπαθώντας να τραβήξει η μία την άλλη στο μέρος της.

Η τσαλντίκα

Κάθε παιδί είχε από ένα ξύλινο ραβδάκι – «τσιλίκι» το έλεγαν. Τα παιδιά στέκονταν το ένα δίπλα στο άλλο, πάνω σε μια γραμμή χαραγμένη στο έδαφος. Προσπαθούσαν να πετάξουν το τσιλίκι όσο πιο μακριά μπορούσαν. Όποιος το πετούσε πιο μακριά νικούσε.

Το τσιλίκι

Οι παίκτες σχεδίαζαν δύο γραμμές στο έδαφος, παράλληλες και σε αρκετή απόσταση μεταξύ τους. Χωρίζονταν σε δύο ομάδες και κάθε ομάδα παρατασσόταν πίσω από τη γραμμή της και απέναντι στην άλλη. Κάθε παίκτης πετούσε ένα τσιλίκι σε παίκτη της αντίπαλης ομάδας. Ο αντίπαλος παίκτης έπρεπε να πιάσει το τσιλίκι χωρίς ν' αφήσει να τον αγγίξει. Όποια ομάδα μάζευε τα περισσότερα τσιλίκια νικούσε.

Λιλίτσα - Πιτσιλίτσα

«Η Λιλίτσα – Πιτσιλίτσα, το ματάλι, το καιάλι, έρσι, μπέρσι, ισαμουλίτσα κι έβγα πέρα στον αέρα». Κάθε λέξη του ποιήματος «βγαίνει» και συνεχίζουμε ώσπου να «βγουν» όλα τα δάχτυλα.

Τα τσιβάκια

Ένα σχοινί σχηματίζει κύκλο στο έδαφος. Οι παίκτες βρίσκονται μέσα σ' αυτόν. Ένας παίκτης, με καλυμμένα τα μάτια του, προσπαθεί να πιάσει τους υπόλοιπους. Εάν κάποιος από αυτούς, στην προσπάθειά του να του ξεφύγει, βγει έξω από τον κύκλο χάνει και παίρνει τη θέση του.

Τα μήλα

Παίζεται από δύο ομάδες 4-6 ατόμων η κάθε μία. Χαράζουν στο έδαφος δύο παράλληλες γραμμές σε απόσταση 10 μέτρων η μία από την άλλη. Πίσω από αυτές στέκονται οι παίκτες της μιας ομάδας ισομοιρασμένοι. Ανάμεσα στις γραμμές στέκονται τα παιδιά της άλλης ομάδας. Σκοπός της ομάδας που είναι έξω από τις γραμμές, είναι να χτυπήσει με μια μπάλα τους παίκτες της ομάδας που είναι μέσα. Όποιον χτυπάει η μπάλα τον αποσύρουν από το παιχνίδι.

Όταν μένει ένας μόνο μέσα και καταφέρει να μείνει ακτύπητος σε 10 μπαλιές, η ομάδα του είναι νικήτρια και οι συμπαίκτες του ξαναμπαίνουν μέσα. Εάν όμως χτυπηθεί, οι ομάδες αλλάζουν θέσεις. Αν κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού κάποιος από αυτούς που είναι μέσα στις γραμμές, κατορθώσει να πιάσει τη μπάλα χωρίς να πέσει κάτω, λέμε ότι έχει ένα «μήλο». Το «μήλο» αυτό χρησίμευε για να ισοφαρίσει κάποιο χτύπημα και να μη βγει απ' το παιχνίδι.

Η πυροστιά

Πρώτα χωρίζονται τα παιδιά σε δύο ομάδες, των καβαλάρηδων και των αλόγων. Η πρώτη ομάδα καβαλικεύει τη δεύτερη. Ύστερα ο ένας πίσω από τον άλλο μπαίνουν σε μια σειρά. Ο πρώτος καβαλάρης κρατάει μια μπάλα και τη ρίχνει πίσω στο δεύτερο καβαλάρη, ο δεύτερος στον τρίτο, ο τρίτος στον τέταρτο και πάει λέγοντας, μέχρι η μπάλα να φτάσει στον τελευταίο. Αν η μπάλα πέσει κάτω, η ομάδα χάνει και οι καβαλάρηδες γίνονται άλογα και τα άλογα καβαλάρηδες.

Το σκυλάκι

Τα παιδιά διαλέγουν από ένα ζώο. Ένα από αυτά είναι το σκυλάκι που απομονώνεται από τα υπόλοιπα. Κάποιο άλλο παιδί είναι η κυρά αλεπού. Τα υπόλοιπα ζώα σχολιάζουν το σκυλάκι στην αλεπού και αυτή μεταφέρει κάποιο από τα σχόλια στο σκυλάκι που πρέπει να μαντέψει ποιο ζώο το είπε. Αν το καταφέρει, σκυλάκι γίνεται το παιδί που έκανε το σχόλιο, διαφορετικά το παιχνίδι συνεχίζεται μέχρι το σκυλάκι να μαντέψει σωστά.

Ο κυνηγός

Ένα από τα παιδιά είναι ο κυνηγός και τα άλλα είναι οι λαγοί. Ο κυνηγός κυνηγάει τους λαγούς. Όταν ο κυνηγός πλησιάσει πολύ κάποιο

λαγό και αυτός καταλαβαίνει ότι δεν μπορεί να ξεφύγει, μπορεί να φωνάζει «κουνέλι» και να σταθεί ακίνητος. Τότε ο κυνηγός δεν έχει δικαίωμα να τον πιάσει. Μόλις ο κυνηγός απομακρυνθεί από το κουνέλι, κάποιος άλλος λαγός τον πλησιάζει και του λέει: «κουνέλι». Έτσι μπορεί πλέον να κινηθεί. Ο λαγός που συλλαμβάνεται από κυνηγό ή λέει τη λέξη «κουνέλι» χωρίς λόγους παίρνει τη θέση του κυνηγού.

Το κουτσό

Χωρίζουμε ένα μεγάλο τετράγωνο σε οκτώ μικρότερα. Έχουμε μια πλατιά πέτρα που τη λέμε ομάδα ή αμάδα. Πετάμε την ομάδα στο πρώτο τετράγωνο. Κατόπιν, στηριζόμενοι στο ένα πόδι και κλοτσώντας την ομάδα, προσπαθούμε να πάμε μέχρι το όγδοο τετράγωνο, χωρίς ν' ακουμπήσουμε τις γραμμές, ούτε με το πόδι ούτε με την ομάδα. Όταν φτάσουμε στο όγδοο κουτάκι, πρέπει να ξαναγυρίσουμε στο πρώτο.

Το κλοτσοσκούφι

Μια ομάδα παιδιών κανονίζει ποιος «θα τα φυλάει». Ύστερα κάνουν έναν κύκλο στο χώμα και μέσα σ' αυτόν βάζουμε ένα σκουφάκι, συνήθως αυτουνού που τα φυλάει. Αυτός μπαίνει μέσα στον κύκλο και τρέχει γύρω – γύρω προσπαθώντας να εμποδίσει τους άλλους να βγάλουν το σκούρο έξω από τον κύκλο. Όλες αυτές οι προσπάθειες γίνονται με τα πόδια, δηλαδή με κλοτσιές, γι' αυτό και το παιχνίδι λέγεται κλοτσοσκούφι. Αν ο φύλακας κατορθώσει να χτυπήσει κάποιον απ' τους άλλους στην πλάτη, τότε τα φυλάει ο άλλος.

Τα στουρνάρια

Οι παίκτες έβαζαν κάτω στο έδαφος πέντε μικρές πέτρες. Ο πρώτος παίκτης έπαιρνε μια από αυτές και την πετούσε στον αέρα, ενώ ταυτόχρονα προσπαθούσε να πάρει μια δεύτερη από το έδαφος, πριν ξαναπίσει την πρώτη. Νικητής ήταν αυτός που κατόρθωνε να πάρει και τις πέντε πέτρες.

Το μπιζ

Μαζεύονταν πολλά παιδιά, έως και 15. Κάποιο απ' αυτά γυρνούσε την πλάτη του στα υπόλοιπα για να μην μπορεί να τα βλέπει. Στη συνέχεια, κάποιος βαρούσε την ανοιχτή παλάμη του γυρισμένου και αυτός έπρεπε να βρει ποιος τον βάρωσε.

ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΠΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ Κ.Ε.Π.Α. Δ. ΒΕΡΟΙΑΣ

Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Τοπικής Ιστορίας



ΕΝΙΑΙΟΣ ΦΟΡΕΑΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΔΗΜΟΥ ΒΕΡΟΙΑΣ

Παύλου Μελά και Μπζανίου

Τηλ. κέντρο: 2331078100, 2331078127, Fax: 2331027914

Δημοτική Επιχείρηση Πολιτισμού

Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο

Κέντρο Πολιτιστικών Πρωτοβουλιών και Επικοινωνίας

ΧΩΡΟΣ ΤΕΧΝΩΝ

Παύλου Μελά & Μπζανίου

ΑΝΤΩΝΙΑΔΕΙΟΣ ΣΤΕΓΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ

Αντωνιάδη 19

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ «ΘΕΑΝΩ ΖΩΓΙΟΠΟΥΛΟΥ»

Θ. Ζωγιοπούλου 3, τηλ. 2331024879

ΑΙΘΡΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ «Όλγανος»

Όλγάνου 19, τηλ. 2331028277

ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

Ιεραρχών 4, τηλ. 2331023880

ΘΕΡΙΝΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ «Μελίνα Μερκούρη»

Άλσος Πατάγου, τηλ. 2331072654

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΦΙΛΟΛΟΓΩΝ Ν. ΗΜΑΘΙΑΣ

Κουντουριώτη 8, τηλ. 2331067308 & 2331026877