

1:21:38



tidf26

1:21:38	διάρκεια	Η καρδιά του ταύρου	Ντοκιμαντέρ για την παράσταση Εγκάρσιος Προσανατολισμός του Δημήτρη Παπαϊωάννου σε σκηνοθεσία της Εύας Στεφανή
tidf26	hashtag	26ο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης	07–17.03.2024
18–19	σελίδες	Γιατί κάνουμε αυτό που κάνουμε	Συνομιλία της σκηνοθέτριας με την Γκέλυ Μαδεμλή
34–48	σελίδες	Ο κινηματογραφικός φακός ως μέσο απόδοσης των έργων Πρώτη Ύλη, Ο Μεγάλος Δαμαστής και Since She του Δημήτρη Παπαϊωάννου	Νίκος Νικολόπουλος
49	σελίδα	Λίγες σκέψεις, λίγες ώρες μετά τα έργα του Δημήτρη Παπαϊωάννου	Δήμητρα Νικολοπούλου
50–64	σελίδες	Ο Δημήτρης στην Ακτή	Δημήτρης Παπανικολάου
313	τεύχος Υπεύθυνη σύμφωνα με τον νόμο Διευθυντής Έκδοσης Art direction, σχεδιασμός Επιμέλεια Εκτύπωση, βιβλιοδεσία	πρώτο πλάνο	Το ντοκιμαντέρ Η Καρδιά του Ταύρου της Εύας Στεφανή, σε παραγωγή Onassis Culture, θα προβληθεί σε ειδική προβολή ως work-in-progress στο 26ο ΦΝΘ. Η σκηνοθέτις ακολουθεί την περιοδεία της παράστασης Εγκάρσιος Προσανατολισμός στις ευρωπαϊκές σκηνές, ένα έργο του Δημήτρη Παπαϊωάννου σε παραγωγή της Στέγης του Ιδρύματος Ωνάση. Ελίζ Ζαλαντό Ορέστης Ανδρεαδάκης Γιάννης Καρλόπουλος Γιώργος Παπαδημητρίου Τυπογραφείο Πλέτσας Κάρδαρη







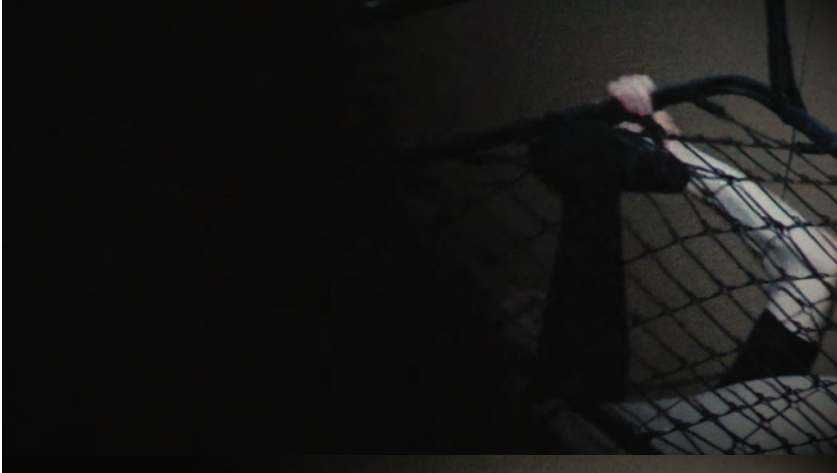
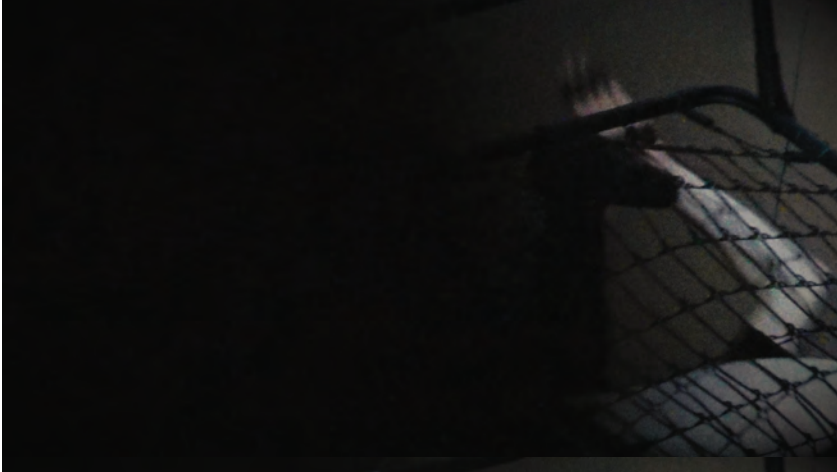






















Το ντοκιμαντέρ Η Καρδιά του Ταύρου της Εύας Στεφανή, σε παραγωγή Onassis Culture, θα προβληθεί σε ειδική προβολή ως work-in-progress στο 26ο ΦΝΘ. Η σκηνοθέτις ακολουθεί την περιοδεία της παράστασης Εγκάρσιος Προσανατολισμός στις ευρωπαϊκές σκηνές, ένα έργο του Δημήτρη Παπαϊωάννου σε παραγωγή της Στέγης του Ιδρύματος Ωνάση.

Γιατί κάνουμε αυτό που κάνουμε Εύα Στεφανή

Βλέποντας τώρα την ταινία καταλαβαίνω ότι έχει δύο άξονες. Ο ένας είναι οι δυσκολίες του ανεβάσματος ενός έργου την εποχή της πανδημίας. Το δεύτερο, και πιο ενδιαφέρον, είναι ο ίδιος ο Δημήτρης. Τον γνωρίζουμε μέσα από την αέναη προσπάθειά του να δώσει σχήμα σε ένα έργο, το οποίο συνέχεια του διαφεύγει. Καλείται να πειραματιστεί με κάτι που του είναι εν μέρει γνωστό, αλλά παραμένει και ανοίκειο. Όπως κάθε καλλιτέχνης ή αισθαντικός άνθρωπος, παλεύει με τον βασανιστικό αλλά και συναρπαστικό κύκλο γένεσης-θανάτου του έργου.

Κινηματογραφώντας λοιπόν τη διαδικασία ανεβάσματος της παράστασης του Εγκάρσιου Προσανατολισμού, ήθελα να σκιαγραφήσω ένα πορτρέτο του αγαπημένου φίλου Δημήτρη. Ήθελα να αναδείξω το διφυές της προσωπικότητάς του. Από τη μία είναι ένας άνθρωπος ορθολογιστής, με απόλυτο έλεγχο του εαυτού και του περιβάλλοντός του, και από την άλλη είναι ανοιχτός σε κάθε παλαβή έκφανση της ζωής και στο ακραίο συναίσθημα. Έχει μια άνευ όρων αγάπη και αφοσίωση για τους ανθρώπους που είναι κοντά του. Δεν είναι τυχαίος ο τίτλος Για Πάντα σε ένα από τα ωραιότερα έργα του.

Γνώρισα τον Δημήτρη μέσω του κοινού μας φίλου, του Ζάφου Ξαγοράρη, όταν ήμασταν 20 χρονών. Ήταν συμφοιτητές στην Καλών Τεχνών και παράλληλα έκαναν την εικονογράφιση στο περιοδικό *Μαύρο Μουσείο*. Ο Δημήτρης έκανε τότε και την εικονογράφιση στο *Κοντροσόλ στο Χάος* όπου έγραφαν και ο Αλέξης Μπίστικας, ο Παύλος Αβούρης κ.ά. Θυμάμαι τις πρώτες παραστάσεις του σε καταλήψεις και στην Ελευσίνα σαν σε όνειρο. Εγώ ήμουν ένα μάλλον φοβισμένο κοριτσάκι και αυτό που έβλεπα μου φαινόταν εξωπραγματικό, θαρραλέο, ένα είδος τέχνης με το οποίο συγγένευε η ψυχή μου αλλά εγώ η ίδια δεν μπορούσα να τολμήσω. Παρακολουθούσα όλα αυτά τα έργα εκστατική! Σε όλα αυτά τα χρόνια που μεσολάβησαν βλεπόμασταν αραιά και πού, αλλά συνεχίσαμε να έχουμε μία ουσιαστική φιλία. Έτσι νιώθω εγώ. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Δημήτρη είναι πως δείχνει μια απίστευτη γενναιοδωρία στους φίλους του: στις πολύ δύσκολες στιγμές είναι εκεί. Και εγώ το αισθάνθηκα αυτό σε μία περιπέτεια υγείας που πέρασα.

Η δημιουργία του ντοκιμαντέρ ξεκίνησε ως μια ευγενική χειρονομία από τον Δημήτρη, ο οποίος με προσκάλεσε να καταγράψω τη δημιουργία της παράστασης *Εγκάρσιος προσανατολισμός*. Αρχικά φοβήθηκα. Σκέφτηκα πως είμαστε εντελώς αντίθετοι χαρακτήρες – ο Δημήτρης είναι ένας κυνηγός της τελειότητας, ενώ εγώ είμαι τσαπατσούλα. Είχα τεράστια περιέργεια όμως να δω τη διαδικασία δουλειάς του, να τον δω επί το έργον και να καταλάβω πώς φτάνει σε αυτό το θαυμαστό αποτέλεσμα.

Το αρχικό πλάνο θα είχε διάρκεια δυόμισι μηνών, ο ένας μήνας θα κάλυπτε τις πρόβες (οι οποίες έτρεχαν ήδη για έναν χρόνο όταν ξεκίνησα τα γυρίσματα) και ο άλλος θα αφορούσε την πρεμιέρα και τις παραστάσεις. Κατέληξα όμως να κινηματογραφώ για αρκετούς μήνες γιατί, λόγω αναβολών της παράστασης, οι πρόβες στην Αθήνα κράτησαν μήνες. Στη συνέχεια, τράβηξα και κάποιες από τις παραστάσεις στο εξωτερικό σε μία περιοδεία που κράτησε δύο περίπου χρόνια.

Το making of εξελίχθηκε σε ένα μπεκε-τικό έργο, στο οποίο οι πρόβες συνεχίζονταν κανονικά με την ελπίδα πως θα γίνει η πρεμιέρα ανά πάσα στιγμή ενώ η πρεμιέρα συνεχώς ακυρώνοταν. Η πανδημία είχε φουντώσει και δεν ξέραμε τι μας ξημερώνει. Μέσα σε αυτή την παράδοξη κατάσταση ο Δημήτρης διατηρούσε την ψυχραιμία του και συνέχιζε να εμπνέει όλη την ομάδα, όντας αυστηρός και τρυφερός την ίδια στιγμή. Δημιουργούσε την ένταση και την απαραίτητη ψευδαίσθηση στους χορευτές και στις χορεύτριες ότι η πρεμιέρα θα γίνει σε λίγες μέρες και ότι πρέπει να είναι σε ετοιμότητα. Έτσι, όλο αυτό αποκτούσε νόημα.

Το ντοκιμαντέρ είναι ένα παιχνίδι ρόλων όπου και οι δύο, στην περίπτωση μας ο Δημήτρης και εγώ, υποδυόμαστε τους εαυτούς μας με «φυσικότητα», με απόλυτη συνείδηση ότι «φυσικός εαυτός» δεν υπάρχει. Κι όμως, μέσα από αυτή την ερμηνεία ρόλων κάτι γνήσιο μπορεί να προκύψει. Όπως ακριβώς και στο παιχνίδι, υπήρχαν μέρες που το γύρισμα ήταν βαρετό γιατί η σχέση ήταν υποτονική ή ο ένας από τους δύο παίκτες δεν είχε όρεξη, ενώ άλλες μέρες ζωντάνευε και το παιχνίδι είχε χαρά και ένταση. Όπως και στις πρόβες, η διαδικασία γυρισμάτων είχε τα πάνω και τα κάτω της, πέθαινε και γεννιόταν μέρα με τη μέρα. Το ίδιο ακριβώς έγινε και και στο μοντάζ. Νομίζω ότι η μόνη αλήθεια που μπορεί να καταγράψει το ντοκιμαντέρ είναι αυτό το αέναο παιχνίδι ρόλων που γεννιέται στο γύρισμα και μεταμορφώνεται στο μοντάζ.

Την παραγωγή του ντοκιμαντέρ έκανε η Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση και ο παραγωγός μας, ο Βασίλης Παναγιωτακόπουλος. Στο γύρισμα ήμασταν ένα πολύ μικρό συνεργείο δύο ατόμων, καμιά φορά και τρεις. Δεν θέλαμε να παρενοχλούμε την καθημερινή ροή των πραγμάτων, ούτε να κάνουμε την ομάδα να νιώθει ανοίκεια με την παρουσία ενός μεγάλου συνεργείου. Κάμερα κάναμε εκ περιτροπής τρεις διαφορετικοί άνθρωποι, η Αιμιλία Μηλού, ο Παύλος Κοσμίδης και εγώ. Από την αγωνία μου να «καλύψουμε» τα πάντα μαζέψαμε πολύ περισσότερο υλικό απ' ό,τι χρειαζόμασταν. Εγώ η ίδια, που βροντοφωνάζω ότι το ντοκιμαντέρ δεν προσβλέπει στην κάλυψη αλλά στην «αποκάλυψη του πραγματικού», έκανα αυτό το λάθος. Το μοντάζ κράτησε πάρα πολύ γιατί δεν ήξερα πώς να διαχειριστώ όλο αυτό το τιτάνιο υλικό. Ο μοντέρ της ταινίας, ο Παναγιώτης Παπαφράγκος, υπέμενε στωικά την αμφιθυμία μου και βοήθησε αποφασιστικά στο να τελειώσουμε κάποια στιγμή! Οι σκηνές από τις πρόβες είχαν τέτοια ένταση και γοητευόμασταν τόσο από αυτές που συχνά αναρωτιόμασταν μήπως η ταινία έπρεπε να αποτελείται μόνο από αυτό το υλικό.

Κάθε ντοκιμαντέρ, ανάλογα με τον άνθρωπο που κινηματογραφεί, σε οδηγεί στην προσέγγιση που θα ακολουθήσεις. Μάταια έχω προσπαθήσει πολλές φορές να «φορέσω» μία μέθοδο πάνω σε μία συνθήκη. Πριν πολλά χρόνια την πάτησα με την *Ακρόπολη*, στην οποία ήμουν βέβαιη ότι θα ακολουθήσω τον κινηματογράφο της παρατήρησης, και αφού απέτυχε οικτρά το εγχείρημα έκανα μία διαφορετική ταινία. Το ίδιο και με αυτή την ταινία. Ακριβώς επειδή έβλεπα ξανά και ξανά αυτή τη μυθική παράσταση, άρχισε να εγγράφεται μέσα μου με διαφορετικό τρόπο. Το έργο με μάγευε κάθε φορά, αλλά μιλούσα μαζί του διαφορετικά. Η «ελαφριά παρέκκλιση» από τον «κινηματογράφο της παρατήρησης» με οδήγησε αλλού. Πειραματίστηκα με την εικόνα για να αποδώσω πιο κρυπτικά τον τρόπο που βλέπω την παράσταση, ας πούμε με κλειστά μάτια.

Έκανα διάφορα πειράματα εντελώς πρωτόγονα και χειροποίητα. Ενσωμάτωσα σκηνές με φανταστικές αφηγήσεις ονείρων που συνδύασα με μία πρωτοπόσωπη αφήγηση, κάτι για μένα τρομερά τολμηρό γιατί ντρέπομαι τρομερά για τη φωνή μου, που είναι ψιλή και ενοχλητική. Δεν είχε νόημα να κάνω μια αναπαράσταση της συγκεκριμένης παράστασης του Δημήτρη ή του συνόλου του έργου του – αυτό έχει ήδη βίντεοσκοπηθεί πολύ καλύτερα, πολύ πιο φωτεινά, πολύ πιο επαγγελματικά. Προσπάθησα να αναδείξω το έργο του κρύβοντάς το. Βλέποντάς το μέσα από σκιές ίσως να σου γεννηθεί και η όρεξη να δεις κι άλλο. Μπαίνεις σε έναν μυστικό κόσμο. Έπαιζα πάρα πολύ με την κάμερα, άλλοτε βάζοντας τα δάχτυλά μου μπροστά στο φακό, άλλοτε θολώνοντας τον φακό με την αναπνοή μου για να δημιουργήσω άλλες ποιότητες στην εικόνα. Ήθελα αυτή η αίσθηση της υποκειμενικότητας να γίνει όσο το δυνατόν πιο έντονη.

Το στοιχείο της επανάληψης είναι ένα αφηγηματικό τέχνασμα στην ταινία. Ο/η θεατής βλέπει ξανά και ξανά τις ατελείωτες πρόβες και τον τρομερό κόπο που απαιτεί αυτή η παράσταση, και συγχρόνως το αδιέξοδο της συνεχούς αναβολής της με σκοπό να συναισθανθεί την κούραση αλλά και την απόγνωση των χορευτών/τριών. Το βουβό ερώτημα που πλανάται ανάμεσα στις χορεύτριες και στους χορευτές είναι «τι νόημα έχει αυτό που κάνουμε; Συνεχίζουμε, εν μέσω πανδημίας, να κάνουμε πρόβες για μια παράσταση που μάλλον δεν πρόκειται να γίνει ποτέ;» Κάποια στιγμή στο ντοκιμαντέρ, ο Δημήτρης απαντά σε αυτό το ερώτημα με πατρική σχεδόν διάθεση: «Πρέπει να συνεχίσουμε να κάνουμε αυτό που κάνουμε καλά». Για να ζεις, πρέπει να διατηρείς την ψευδαίσθηση πως τα πράγματα έχουν νόημα. Και ο μόνος τρόπος νοηματοδότησης για τον καλλιτέχνη είναι η δημιουργία μέσα από την επίπονη και ασταμάτητη εργασία.





εβράτι σκεπάζομαι.

στο μπάνιο κάνω ντους σκουπίζομαι. πάω στην κουζίνα τρώω κάτι πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω. ξαναμπαινώ ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι.

πίνω νερό

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο κάνω ντους σκουπίζομαι. πάω στην κουζίνα τρώω κάτι πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω.

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν

βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

στην κουζίνα τρώω κάτι πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω. ξαναμπαινώ

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν

βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

σκουπίζομαι. πάω στην κουζίνα τρώω κάτι πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω. ξαναμπαινώ ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι. μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν

βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν

μπαίνω μέσα

πίνω νερό

μπαίνω μέσα

μπαλκόνι κοιτάζω έξω

ξαναμπαινώ

ξαπλώνω στο κρεβάτι

σκεπάζομαι

μπαίνω

βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

κάνω ντους

πάω στην κουζίνα

τρώω κάτι πίνω νερό

σκουπίζομαι

πάω στην κουζίνα

πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι

μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

τρώω κάτι

πίνω νερό

μπαίνω μέσα

πίνω νερό

βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο

τρώω κάτι πάω στην κουζίνα

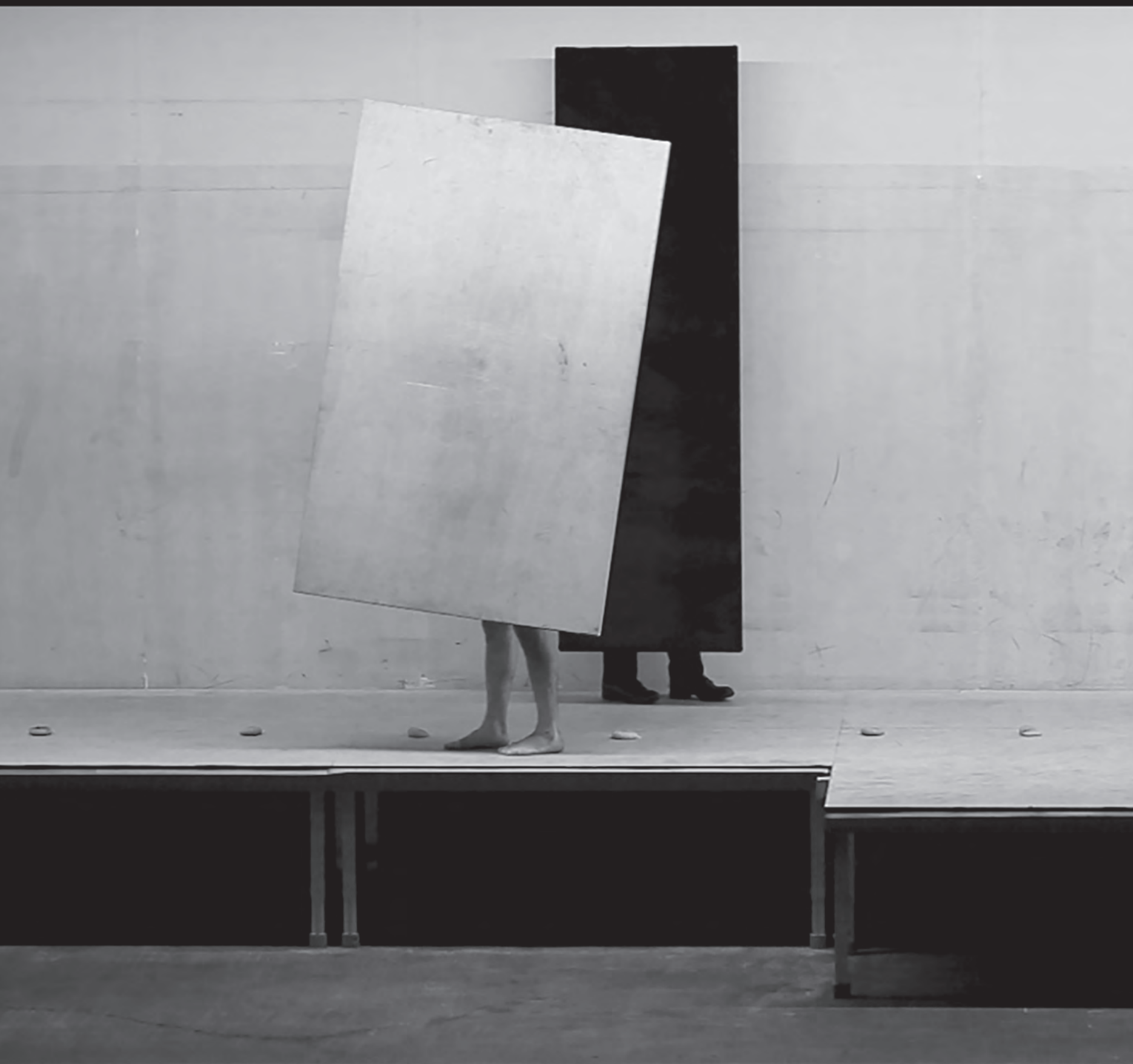
μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου

πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι

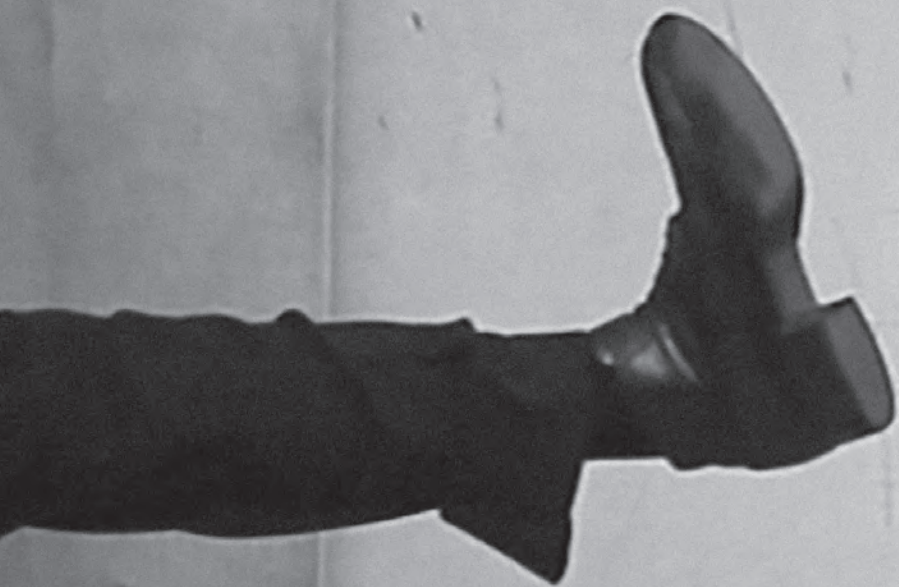
πάω στην κουζίνα τρώω κάτι

σκουπίζομαι.

βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι.
 σκουπίζομαι. πάω στην κουζίνα μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι. κο
 μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν μπαίνω στο μπάνιο μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο
 πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω
 μπαίνω στο μπάνιο σκουπίζομαι πάω στην κουζίνα
 μου μπαίνω στο μπάνιο τρώω κάτι
 σκεπάζομαι.
 βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω
 το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο μπαίνω στο μπάνιο
 βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο ξαναμπαίνω ξαπλώνω στο κρεβάτι
 βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο
 βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου
 μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν μπαίνω στο μπάνιο μπαίνω στο μπαλκόνι βγαίνω στο μπαλκόνι
 πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω μπαίνω μέσα
 μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου
 κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι. κάνω ντους
 το μπάνιο μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο
 πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι.
 βγάζω το μπουφάν πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω.
 σκουπίζομαι πάω στην κουζίνα σκουπίζομαι σκουπίζομαι
 ούτσια μου βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο σκουπίζομαι πάω στην κουζίνα
 στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι
 πάω στην κουζίνα πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω
 τρώω κάτι πάω στην κουζίνα τρώω κάτι
 μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου μπαίνω στο μπάνιο σκουπίζομαι πίνω νερό
 σκουπίζομαι πάω στην κουζίνα πίνω νερό βγαίνω στο μπαλκόνι κοιτάζω έξω ξαναμπαίνω ξαπλώνω στο κρεβάτι σκεπάζομαι
 κάνω ντους μπαίνω μέσα βγάζω το μπουφάν βγάζω τα παπούτσια μου















Δ. Παπαιωάννου, 2012, φωτογραφία Ν. Νικολόπουλος

Ο κινηματογραφικός φακός ως μέσο απόδοσης των έργων Πρώτη Ύλη, Ο Μεγάλος Δαμαστής και Since She του Δημήτρη Παπαϊωάννου

του Νίκου Νικολόπουλου

³ Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου είναι ίσως ο πιο επιδραστικός δημιουργός των τελευταίων 30 ετών στο εντός των συνόρων καλλιτεχνικό γίγνεσθαι και είναι διεθνώς αναγνωρισμένος. Το παραστατικό του έργο συναντά πολύ συχνά το εικαστικό του. Χρησιμοποιεί αναφορές από τη ζωγραφική και τη γλυπτική, και η σύνθεση των σκηνών του είναι κατά κύριο λόγο κλασική: έχει λιτά και αυστηρά περιγράμματα, γεωμετρική ακρίβεια και αρμονία. Οι μορφές του παραπέμπουν στη συνθήκη του αρχαίου κάλλους που, πέρα από την ιδανική εξωτερική ομορφιά, αναφέρεται και στον εσωτερικό αυτοέλεγχο. Δεν θα δείτε δηλαδή συχνά στον Παπαϊωάννου συσπασμένα από πόνο πρόσωπα ή σπαρασσόμενα από τραγικότητα κορμιά, δεν θα δείτε ταραγμένους διαγώνιους άξονες και άρρυθμο χάος. Και ναι μεν δείχνει φανερά τις εικονογραφικές πηγές του, δεν είναι όμως σε καμία περίπτωση υμνητής μιας συντηρητικής εθνοκεντρικής ελληνικότητας. Ας μη ξεχνάμε, εξάλλου, ότι οι καλλιτεχνικές του ρίζες βρίσκονται στο γνήσιο αθηναϊκό underground της δεκαετίας του '80, γεγονός που τον καθιστά έναν από τους κύριους εκπροσώπους της avant-garde των παραστατικών τεχνών στην Ελλάδα.

⁶ Σήμερα, η τεχνολογία, τα μέσα και το πλαίσιο –τόσο της καταγραφής όσο και της προβολής της πραγματικότητας, αλλά και της τέχνης– αλλάζουν συνεχώς με εκπληκτική ταχύτητα. Αυτή είναι μια συνθήκη που με οδηγεί σε νέα, κάθε φορά, ερωτήματα, τόσο σε σχέση με τα υλικά και τεχνικά μέσα (κάμερα-ανάλυση, καρέ ανά δευτερόλεπτο-φακοί-format κάδρου τετράγωνο, μακρόστενο-μέγεθος οθόνης-λάμπα πυρακτώσεως ή led, και πολλά άλλα) όσο και με το πώς αυτές οι διαρκώς μεταβαλλόμενες συνθήκες διαμορφώνουν τους τρόπους πρόσληψης ενός έργου από τον θεατή.

¹ Κάθε φορά που καλούμαι να κινηματογραφήσω ένα έργο του Παπαϊωάννου παρακολουθώ ανελλιπώς τις πρόβες του κι έτσι μπορώ να καταλήγω σε συγκεκριμένες καλλιτεχνικές και τεχνικές επιλογές, προκειμένου να μεταφράσω την πρόθεση του δημιουργού και να αποδώσω με τον καταλληλότερο, κατά τη γνώμη μου, τρόπο, τη χορογραφική σύνθεση, το νοηματικό περιεχόμενο, αλλά και τις εικαστικές παραμέτρους του έργου στους θεατές. Αυτό προϋποθέτει την αποκωδικοποίηση της γλώσσας του, αλλά και κάθε συγκεκριμένου έργου, κάθε φορά.

⁴ Στο έργο του βρίσκουμε πολύ συχνά αναφορές και από τον κινηματογράφο. Ιδιαίτερα από τον αμερικανικό μοντερνισμό –Τσάρλι Τσάπλιν και Μπάστερ Κίτον–, τον γερμανικό εξπρεσιονισμό –Φριτς Λανγκ, (M, Metropolis), Φρίντριχ Μουρνάου (Nosferatu, Sunrise), Ρόμπερτ Βίνε (The Cabinet of Dr. Caligari, Hands of Orlac)–, αλλά και μεγάλους Ευρωπαίους σκηνοθέτες, όπως ο Φεντερίκο Φελίνι (8½), ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν (Sawdust and Tinsel) και ο Λουίς Μπουνιουέλ (An Andalusian Dog, The Exterminating Angel). Ως «αλχημιστική μεταμόρφωση των στοιχείων» ορίζει ο ίδιος την αληθινή τέχνη κι εγώ πράγματι τον θεωρώ έναν τολμηρό «μετουσιωτή»: της εικόνας σε σώμα, του άυλου σε υλικό, αλλά και αντίστροφα.

⁷ Συμβαίνει σχεδόν πάντα. Όταν ο θεατής παρακολουθεί μια περφόρμανς, μια παράσταση, ένα κινηματογραφικό έργο, εκτίθεται σε μια αλληλουχία εικόνων, ήχων και αφηγηματικών επεισοδίων, και οδηγείται σε αναγωγές και ταυτίσεις ανάλογα με τις προσλαμβάνουσες και τις μνήμες που τον έχουν ενεργοποιήσει νοητικά και συναισθηματικά στο παρελθόν. Αυτό το προσωπικό απόθεμα συχνά συναντά τις συλλογικές μνήμες και τις εικόνες αναφοράς τους –που είναι πανανθρώπινες– και έτσι συνθέτουν το σώμα μιας ανάμνησης.

² Θα αναφερθώ πρώτα στα χαρακτηριστικά που αναγνωρίζω στο σύνολο του έργου του και στον ίδιο ως καλλιτέχνη, με έμφαση βέβαια στα τρία έργα όπου έχω συνεργαστεί. Πρώτη Ύλη (Primal Matter, 2012), Ο Μεγάλος Δαμαστής (The Great Tamer, 2017) και Since She (2018).

⁵ Στο έργο του επανέρχονται πρωταρχικά μυθολογικά και θρησκευτικά θέματα, καθώς και καθιερωμένες στην τέχνη αναπαραστάσεις τους: ο κύκλος της ζωής, θάνατος και ανάσταση, η δυαδικότητα, τα δίπολα, η ανατολή και η δύση, το άσπρο και το μαύρο, ο καθρέφτης, δηλαδή η μορφή και το είδωλο, το γυμνό σώμα, το αποσπασματικό σώμα, οι υβριδικές μορφές, η τερατομορφία, οι στοιχειώδεις λειτουργίες του ανθρώπου, νερό, τροφή, αφόδευση, πλύσιμο, η κοινωνική συνύπαρξη, η ομαδική δράση, το παιχνίδι (όπως απεικονίζεται στον Μπρίγκελ), η πάλη, το τσίρκο και τα άψυχα αντικείμενα που αποκτούν ζωή. Όλα αυτά δένονται συχνά με εργαλεία την επαναληπτικότητα, την περιοδικότητα, το χιούμορ, μια λεπτή ειρωνεία, ίσως μια εμμονή με όσα απλά πράγματα μπορεί να κάνει ο άνθρωπος με θαυμαστό τρόπο.

⁸ Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι η χρήση αρχετυπικών θεμάτων σε ένα έργο τέχνης αρκεί από μόνη της για να ενεργοποιήσει το θυμικό του θεατή. Αυτό όμως δεν ισχύει πάντα και σίγουρα δεν παράγει αυτόματα εικόνες με αυθεντικότητα. Ο μηχανισμός λειτουργίας του θυμικού ενεργοποιείται από κάτι που δεν περιγράφεται με λέξεις. Είναι αφενός αυτό που συχνά, και ατελώς, αποκαλούμε «ατμόσφαιρα», αφετέρου η «ενέργεια» που «απελευθερώνει» ο περφόρμερ επί σκηνής.

⁹ Ο θεατής συμμετέχει στο έργο, ανακαλώντας δικά του βιώματα και παραστάσεις, και με όσα νοητά προσθέτει, το συμπληρώνει. Αυτός είναι, κατά τη γνώμη μου, ο σημαντικότερος κανόνας της διαλεκτικής ανάμεσα στο έργο και τον θεατή. Για τον λόγο αυτό θα πρέπει να συναντά ένα έργο πνευματικά προετοιμασμένος, δηλαδή ξεκούραστος, δεκτικός, και να αφήνει στο έργο τον απαραίτητο χρόνο για να λειτουργήσει εντός του. Κυρίως, να εξακολουθεί να αναζητά πράγματα εκ των υστέρων, μετά το τέλος, όταν το έργο ξεκινάει μια άλλη ζωή.

¹² Χαίρομαι που μου δίνεται η ευκαιρία να εξομολογηθώ ότι η συμμετοχή μου το 2012 στην Πρώτη Ύλη, υπήρξε πηγή έμπνευσης για την ταινία μου, MUSA, που ολοκλήρωσα το 2021. Έκανα και τις δύο ταινίες μου με ελάχιστα μέσα, και αυτός είναι ένας επιπλέον λόγος, για τον οποίο η Πρώτη Ύλη είναι το έργο του Παπαϊωάννου με το οποίο ταυτίζομαι περισσότερο. Καταρχάς εκεί τον γνώρισα και εκεί βίωσα τη δημιουργική διαδικασία του για πρώτη φορά. Τον έζησα όχι μόνο ως δημιουργό, αλλά και ως περφόρμερ. Παρακολούθησα από κοντά τα στάδια του σωματικού κάματος, τον πόνο και την εξάντληση μέχρι την κορύφωσή τους, συνθήκες που εμπεριέχουν μια αλήθεια ανεπανάληπτη και ασύγκριτη.

¹⁵ Ξεκίνησα να κάνω φωτογραφίες, διερευνώντας τις γωνίες λήψης και την απόσταση, αναζητώντας παράλληλα τις ιδανικές θέσεις για την κινηματογράφηση. Συνήθως επιλέγω φακούς εστιακής απόστασης μεταξύ 35mm, 50mm και 85mm. Δεν μου αρέσει οι φακοί να παραμορφώνουν (ούτε οι πολύ ευρυγώνιοι, ούτε οι μεγάλοι τηλεφακοί). Προτιμώ να πλησιάζω στο θέμα ή να απομακρύνομαι από το να αλλάζω εστιακή απόσταση.

¹⁰ Από τη δουλειά μου στην καταγραφή των προβών στον κινηματογράφο και τις παραστάσεις έχω σχηματίσει την άποψη πως τα έργα τέχνης χρειάζονται πολλές θεάσεις. Έχοντας παρακολουθήσει τις περισσότερες πρόβες και παραστάσεις της Πρώτης Ύλης, του Μεγάλου Διαμαστή και του Since She, γνωρίζω πως καθεμία είναι μοναδική από πολλές απόψεις. Δίνω έμφαση εδώ σε αυτό το ιδιαίτερο προνόμιο που έχω ως αυτόπτης μάρτυρας των αλλεπάλληλων προβών και παραστάσεων του Παπαϊωάννου: η επανάληψη είναι μια τελετουργία. Στο τέλος, δημιουργεί τον χώρο και τη συνθήκη για αναπάντεχα, ανεξήγητα, ας τα πω υπερβατικά, συμβάντα.

¹³ Ο ίδιος ο Παπαϊωάννου έχει πει σε συνέντευξή του : «Το αγαπημένο μου δημιούργημα είναι η Πρώτη Ύλη. Εκεί αισθάνομαι ότι είναι όλος μου ο εαυτός μέσα. Είναι φτιαγμένο με το τίποτα, μόνο με το ταλέντο είναι φτιαγμένο. Αν θέλετε να με καταλάβετε, δείτε την Πρώτη Ύλη. Είναι σάρκα μου.»

¹⁶ Επίσης, δεν χρησιμοποιώ ποτέ drive στη λήψη φωτογραφιών, δηλαδή κάθε κλείσιμο του κλείστρου (πάτημα του κουμπιού) ισοδυναμεί με μια εικόνα. Η φωτογραφία είναι για μένα μια διαδικασία διαλογισμού. Μου επιτρέπει να συντονίζομαι με όσα συμβαίνουν γύρω μου κάθε δεδομένη στιγμή. Φωτογραφίζοντας, συνειδητοποιούσα πως το κύριο στοιχείο του χώρου της καλλιτεχνικής πράξης ήταν η αβαθής μετωπικότητα και πως η χορογραφία του Παπαϊωάννου είχε μια αυστηρή σχεδιαστική ακρίβεια και κλειστά περιγράμματα. Απέναντι από τη σκηνή, στο σημείο όπου αργότερα, όταν ξεκίνησαν οι παραστάσεις, στήθηκαν οι εξέδρες των θεατών, είχε τοποθετήσει μεγάλους καθρέφτες για να μπορεί να παρακολουθεί τον εαυτό του και τον συγχωρευτή του στις πρόβες τους.

¹¹ ΠΡΩΤΗ ΥΛΗ / PRIMAL MATTER (2012)

Ένα έργο του ελάχιστου, του στοιχειώδους, του πρωταρχικού που πραγματεύεται τη δημιουργία και την αυτοδημιουργία, την ύπαρξη και τη συνύπαρξη.

¹⁴ Την πρώτη φορά που πήγα στην πρόβα μου έκανε εντύπωση η λιτότητα της παραγωγής. Τα σκηνικά, τα φώτα, ελάχιστα. Οι συνεργάτες του Παπαϊωάννου ήταν οι απολύτως απαραίτητοι. Καθένας με διακριτό ρόλο, σε κλίμα σεβασμού, ελευθερίας, αλλά και αυτοσυγκέντρωσης. Όλοι και όλες, συμπεριλαμβανομένου του Δημήτρη, ασχολούνταν μόνο με το έργο. Κανείς δεν προέβαλε την ιδιότητά του. Ήταν μια σφιχτή ομάδα. Ο ίδιος είχε, όπως πάντα, πολύ ξεκάθαρη άποψη για το τι ήθελε, έως την παραμικρή λεπτομέρεια, αλλά, την ίδια στιγμή, άκουγε με προσοχή τους συνεργάτες του σε ένα περιβάλλον ησυχίας, ηρεμίας και ασφάλειας.

¹⁷ Στον χώρο της Πρώτης Ύλης αναγνωρίζω τον χώρο των κόμικς του Παπαϊωάννου, όπου επίσης απουσιάζει η πολυεπίπεδη προοπτική. Αναγνωρίζω επίσης την ίδια λιτή τονικότητα: στα ασπρόμαυρα κόμικς του υπάρχουν ελάχιστοι ενδιάμεσοι γκριζοί τόνοι και πολύ μεγάλο κοντράστ. Ειδικά σε εκείνα της περιόδου 1987-89. Όπως στο σινεμά του γερμανικού εξπρεσιονισμού, που ανέφερα νωρίτερα. Και τα έγχρωμα, όμως, παραπέμπουν στην αβαθή ζωγραφική του Τσαρούχη, που υπήρξε δάσκαλος του, σε Φαγιούμ και σε βυζαντινές αγιογραφίες. Το χρώμα εδώ ενισχύει τη σύνθεση σε δύο διαστάσεις, δεν δημιουργεί επίπεδα βάθους και δεν λειτουργεί νατουραλιστικά.

¹⁸ Στην Πρώτη Ύλη ο Παπαϊωάννου πηγαίνει πιο πέρα, φτάνει πιο πίσω, στον τύπο της ζωφόρου και της αρχαϊκής ανάγλυφης επιτύμβιας στήλης. Η ζωφόρος είναι και αυτή μια αφηγηματική αλληλουχία επεισοδίων. Η ζωφόρος της Πρώτης Ύλης, με τα επεισόδιά της παιγμένα από δύο μόνο πρόσωπα, μοιάζει, στο πάρκινγκ της οδού Πειραιώς του Φεστιβάλ Αθηνών, στημένη μέσα σε μια εγκατάσταση του Γιάννη Κουνέλλη.

²¹ Η ιδέα μου ήταν λοιπόν να τοποθετήσω τις κάμερες παράλληλα με τη σκηνή. Ήθελα όμως και κοντινά πλάνα, όχι μόνο ένα γενικό. Έτσι, για να μπορώ να ακολουθώ το θέμα στη σκηνή παραμένοντας παράλληλος προς αυτήν, ώστε να διατηρώ κάθετους και οριζόντιους τους άξονες του κάδρου μου, έπρεπε είτε να επιλέξω travelling με μακενιστικό είτε αυτό που έκανε ο Μάιμπριτζ: να διαιρέσω δηλαδή τη σκηνή σε ίσα τμήματα και να τοποθετήσω σε σειρά τις κάμερες, έτσι ώστε όταν το θέμα μετακινείται εκτός κάδρου της μιας κάμερας να εμφανίζεται στο κάδρο της διπλανής. Επειδή μακενιστικό δεν μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε, τοποθέτησα πέντε κάμερες στη σειρά. Κάθε κάμερα κάλυπτε ένα συγκεκριμένο τμήμα της σκηνής. Καθεμία είχε διαφορετικό φακό κάθε ημέρα. Την τελευταία ημέρα, προσθέσαμε μια κάμερα αριστερά κάθετη προς τη σκηνή να σχηματίζει ορθή γωνία προς αυτή.

²⁴ Όταν δεν υπάρχει παραμόρφωση, είτε από την προοπτική είτε από τον φακό, η εικόνα δεν «ανησυχεί» τον θεατή. Είναι «μονότονη» και «μονότροπη», που σημαίνει ότι ενισχύει την εντύπωση της επανάληψης, η οποία στην ακραία, αέναη, μορφή της μοιάζει με ακινησία.

¹⁹ Τα χαρακτηριστικά της ζωφόρου, της ανάγλυφης στήλης και των κόμικς που αναγνωρίζω στην Πρώτη Ύλη τα συναντάμε για πρώτη φορά στην ιστορία της φωτογραφίας στο έργο του Ίντγουιρντ Μάιμπριτζ, στις σειρές φωτογραφιών του από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, που καταγράφουν την κίνηση ζώων, αθλητών, χορευτών κ.ά. Ο Μάιμπριτζ είναι ο πρώτος που εισήγαγε την ιδέα της συνέχειας και της κίνησης στη φωτογραφία, τοποθετώντας φωτογραφικές κάμερες τη μια δίπλα στην άλλη σε ίση απόσταση μεταξύ τους, ώστε να καταφέρει να αποτυπώσει την κίνηση μέσα από μια σειρά ακίνητων εικόνων.

²² Στην πραγματικότητα, η τοποθέτηση της κάμερας παράλληλα με το θέμα είναι η πρώτη, αυτόματη επιλογή που θα έκανε οποιοσδήποτε/οποιαδήποτε χωρίς να είναι φωτογράφος. Είναι αποτέλεσμα του φυσικού τρόπου θέασης. Το να τοποθετήσει την κάμερα διαγώνια, λοξά ως προς το θέμα, είναι το επόμενο που θα σκεφτεί. Το γεγονός ότι η Πρώτη Ύλη ήταν ένα έργο φτιαγμένο με πρωτογενή υλικά ενίσχυσε την απόφασή μου να υιοθετήσω ένα αντίστοιχα πρωτογενές, αυτόματο, «ακατέρναστο» –για να χρησιμοποιήσω ακριβώς έναν όρο που αναφέρεται στις πρώτες ύλες– σημείο θέασης.

²⁵ Η επανάληψη βέβαια δημιουργεί ρυθμό και τελετουργικού χαρακτήρα μοτίβα. Ανάγει το καθημερινό σε σημαντικό. Το προσωπικό σε συμπαντικό. Η ανάγκη να προσδώσουμε τάξη στο χάος –με τη γεωμετρία, τις αναλογίες, την αρμονία, τους κανόνες, την καταγραφή– είναι ταυτόσημη με την προσπάθεια να συλλάβουμε το ακατανόητο της ύπαρξης και να αντιμετωπίσουμε το αναπόδραστο τέλος της. Να υπάρξουμε και μετά. Η τέχνη είναι ακριβώς αυτό. Μια τελετουργία. Ο Αντρέι Ταρκόφσκι υποστήριζε πως εάν όλοι οι άνθρωποι εκτελούσαν τη δική τους τελετουργία, ακόμα και μια τόσο απλή όπως το να γεμίζουν ένα ποτήρι νερό και να το αδειάζουν στην τουαλέτα, κάθε ημέρα, την ίδια ώρα, ο κόσμος θα άλλαζε. Θεωρώ ότι η Πρώτη Ύλη είναι μια παράσταση «θρησκευτική».

²⁰ Τοποθέτησε 12 κάμερες στη σειρά, σε ίση απόσταση, παράλληλα με το θέμα. Τέλος, πρόσθεσε άλλες 2 κάμερες, δεξιά και αριστερά διαγώνια του θέματος κάνοντας συνολικά 12+12+12 λήψεις.



Δύο πυγμαχοί (1887), Eadweard Muybridge, πηγή: Public Domain - Wikimedia Commons

²³ Ένα άλλο πολύ σημαντικό στοιχείο, που αναγνωρίζω τόσο στο έργο του Μάιμπριτζ όσο και του Παπαϊωάννου, είναι η επανάληψη, η κυκλικότητα, η περιοδικότητα. Αυτή αποδίδεται καλύτερα με την κάμερα ακίνητη, σε τέτοια απόσταση που να χωράει ολόκληρο το θέμα εντός κάδρου, στο φυσικό ύψος θέασης, δηλαδή αυτό ενός όρθιου ανθρώπου μέσου ύψους.

²⁶ Ο Μάιμπριτζ πολύ συχνά φωτογράφιζε τον εαυτό του μαζί με τον φωτογραφούμενο, ο ίδιος ντυμένος, ο άλλος γυμνός. Στην Πρώτη Ύλη του Παπαϊωάννου υπάρχουν δύο περφόρμερ, ο ίδιος ντυμένος, ο άλλος γυμνός. Σκέφτομαι εδώ ένα άλλο δυνατό στοιχείο στο συνολικό έργο του Παπαϊωάννου: τη δυαδικότητα, το δίπολο. Εαυτός-Σκιά, Άσπρο-Μαύρο, Γυμνό- Κοστούμι, Μεσήλικας-Νέος, Διανοούμενος-Μαθητευόμενος, Συνειδητό-Ασυνειδητό, Δημιουργός-Δημιούργημα, Κυριαρχικός-Υποτακτικός. Εν ολίγοις, όλα τα αντιθετικά σχήματα που ορίζουν μια σχέση ανάμεσα σε δύο, αλλά αποτελούν συχνά και τις δύο όψεις του ενός, του εαυτού.

²⁷ Τοποθετώντας την κάμερα παράλληλα και σε ίση απόσταση από τους δύο περφόρμερ, τους αντιμετώπισα ισότιμα: ίση απόσταση, ίση κλίμακα, ίση κάλυψη του κάδρου. Έτσι, θεωρώ ότι έδειξα τον έναν ως alter ego του άλλου. Η πάλη ανάμεσα στους δύο, αλλά και η πάλη ανάμεσα σε δύο πλευρές του εαυτού, όπως τη συναντάμε στο Μ του Φριτς Λανγκ, αυτό το αριστούργημα του γερμανικού εξπρεσιονισμού, που όρισε από το 1931 και έπειτα όλες τις ταινίες θρίλερ, εγκλήματος και μυστηρίου. Αυτό το θέμα το συναντάμε ξανά και στον Μεγάλο Δαμαστή.

²⁸ Ένα άλλο κινηματογραφικό έργο στο οποίο θεωρώ ότι αναφέρεται ξεκάθαρα ο Παπαϊωάννου είναι το Frankenstein. Αν η Πρώτη Ύλη μάς βρίσκει στο στάδιο της δημιουργίας του τέρατος από τον Dr. Frankenstein, στον Μεγάλο Δαμαστή βρισκόμαστε στο κεφάλαιο της καταδίωξης του τέρατος από το πλήθος. Όπως και στο Μ, το πλήθος στο τέλος λιντσάρει το «τέρας». Μην ξεχνάμε πως ο Μεγάλος Δαμαστής αναφέρεται έμμεσα στην υπόθεση του Βαγγέλη Γιακουμάκη. Αυτή η μετάβαση από τη σχέση των δύο στη σχέση του ενός με τους πολλούς, την κοινωνία, είναι αυτό που διαφοροποιεί νοηματικά περισσότερο ίσως από οτιδήποτε άλλο τα δύο αυτά έργα. Στην Πρώτη Ύλη κυριαρχεί το θέμα του εαυτού μέσα στη δυαδικότητα, στον Μεγάλο Δαμαστή κυριαρχεί η θέση του εαυτού ανάμεσα στους πολλούς.

²⁹ Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΔΑΜΑΣΤΗΣ / THE GREAT TAMER (2017)

Ο ένας απέναντι στους πολλούς. Αγώνας σωμάτων μεταξύ του Πάνω και του Κάτω Κόσμου. Μια τοιχογραφία ρήξεων ανάμεσα στο αφανές και το φανερό, το ιερό και το βέβηλο.

³⁰ Ο Μεγάλος Δαμαστής ξεκινάει με έναν άνδρα ξαπλωμένο ανάσκελα να κοιτάζει ψηλά. Κάποια στιγμή σηκώνεται και φοράει ένα ζευγάρι παπούτσια που βρίσκονται στο κέντρο της σκηνής. Υπάρχει κάτι πολύ οικείο σε αυτά τα παπούτσια. Αρχικά σκέφτηκα τα παπούτσια του Βαν Γκογκ. Μετά τον Τσάρλι Τσάπλιν.



Ζευγάρι παπούτσια (1886), Vincent Van Gogh, πηγή: Public Domain - Wikimedia Commons



Τα πιο πολύτιμα παπούτσια στον κόσμο (1928), The Circus, poster, πηγή: Dr. Macro's Movie Scans

³¹ Ο άνδρας, αφού φορέσει τα παπούτσια, κοιτάζει προς εμάς, έπειτα βγάζει τα παπούτσια και κατευθύνεται στην άκρη της σκηνής, γδύνεται και περπατάει αργά προς το κέντρο της. Έπειτα, ξαπλώνει ανάσκελα. Δύο άνδρες εμφανίζονται και τον σκεπάζουν με ένα λευκό σεντόνι. Ένας ελαφρύς αέρας παρασύρει το σεντόνι και αποκαλύπτει το γυμνό του σώμα. Τον σκεπάζουν ξανά. Η σκηνή επαναλαμβάνεται πολλές φορές.

³² Ο Μεγάλος Δαμαστής είναι όπως αναφέραμε ένα έργο φόρος τιμής στον φοιτητή Γιακουμάκη, που βρέθηκε νεκρός έπειτα από τον επαναλαμβανόμενο βασανισμό του από συμφοιτητές του. Η σκηνή δεν είναι κάτι άλλο από την αναπαράσταση του συμβάντος. Ο ήρωας πεθαίνει και ανασταίνεται ξανά και ξανά σε όλη τη διάρκεια της παράστασης, δηλώνοντας πως ο θάνατός του δεν επιτρέπεται να αποσιωπηθεί. Δεν θα ξεχαστεί. Ο Γιακουμάκης, που δεν είναι μόνο ένας, θα είναι πάντα παρών.

³³ Αν ο Μάιμπριτζ με το έργο του προαναγγέλλει τον κινηματογράφο, ο μεγάλος πρωτοπόρος αυτής της τέχνης, και μαζί μια εμβληματική μορφή του μοντερνισμού, είναι ο Τσάρλι Τσάπλιν. Και ποια επιλογή θα μπορούσε να είναι καταλληλότερη για τη σχέση του ανθρώπου με τον νέο κόσμο του 20ού αιώνα από τη γνώριμη φιγούρα; Ο Τσάπλιν παρακολουθεί τον κόσμο γύρω του με «σωκρατική ειρωνεία», σαν να μη γνωρίζει τίποτα, ενώ προσπαθεί να αποδράσει από τη μοίρα που επιφυλάσσει η κοινωνία στους μη έχοντες, σε όσους δεν στοιχίζονται και δεν συμμορφώνονται.

³⁴ Οι πολλαπλές αναφορές σε έργα τέχνης είναι ένα σταθερό εργαλείο, ένα μόνιμο «παιχνίδι» του Παπαϊωάννου με το κοινό. Μιλήσαμε στην αρχή για τις κινηματογραφικές επιρροές του. Αυτές οι εικόνες, αλλά κυρίως η συνολική ατμόσφαιρα και αισθητική του έργου, μου θύμισαν τις πρώτες φορές που είδα ως παιδί βουβό κινηματογράφο. Επειδή οι ταινίες τότε είχαν καταγραφεί με λιγότερα καρέ ανά δευτερόλεπτο (16-18fps) από όσα καθιερώθηκαν κατά τη μετάβαση στον ομιλούμενο ως διεθνές πρότυπο (standard), που είναι 24fps, στην προβολή η κίνηση έδειχνε υπερβολικά επιταχυμένη. Έτσι έχουν καταγραφεί αυτές οι ταινίες στο συλλογικό μας ασυνείδητο.

³⁵ Οι άνθρωποι εκείνης της εποχής έβλεπαν τις ταινίες σε συστήματα προβολής των 20fps, οπότε υπήρχε μια μικρή επιτάχυνση, αλλά η κίνηση έμοιαζε φυσιολογική. Οι κωμικοί υπολόγιζαν αυτή την απόκλιση στο γύρισμα και επιδίωκαν αυτή τη μικρή επιτάχυνση για να μην προδίδονται οι ατέλειες των gags. Αναφέρω όλα τα παραπάνω γιατί είναι σημαντικό να κατανοήσουμε πώς αποδίδεται η κίνηση με διαφορετικά καρέ και τι εξυπηρετεί.

³⁶ Στον Μεγάλο Δαμαστή έκανα το αντίθετο. Αυτό που συναντάμε συχνά στη μετάδοση αθλητικών γεγονότων. Επιβράδυνα την κίνηση. Χρησιμοποίησα πολλά καρέ στην εγγραφή (60fps) για να υπάρχει η δυνατότητα αργότερα, όπου και όταν το επιθυμούμε, να επιβραδύνουμε την κίνηση. Όταν προβάλλουμε 60 φωτογραφίες ανά δευτερόλεπτο με ταχύτητα 24ων φωτογραφιών ανά δευτερόλεπτο το αποτέλεσμα είναι η επιβράδυνση. Η διαστολή του χρόνου μάς επιτρέπει να παρατηρήσουμε με μεγάλη λεπτομέρεια την κίνηση των περφόρμερ.

³⁷ Όταν παρατηρείς το θέμα σε αργή κίνηση, το επόμενο που σκέφτεσαι είναι να το μεγεθύνεις, να απομονώσεις το πιο ενδιαφέρον τμήμα του από το σύνολο και να το παρατηρήσεις από κοντά. Δηλαδή να κάνεις πολύ κοντινά πλάνα.

³⁸ Καταρχάς, ο Μεγάλος Δαμαστής διέφερε σημαντικά από την Πρώτη Ύλη ως προς τον χώρο των παραστάσεων: ανέβηκε στην Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, δηλαδή σε μια κανονική θεατρική σκηνή. Επομένως, είχα μεν τη δυνατότητα να τοποθετήσω μια κάμερα στο κέντρο της πλατείας παράλληλα με τη σκηνή για τηνμετωπική καταγραφή, δεν μπορούσα όμως να διαιρέσω τη σκηνή σε τμήματα και να τοποθετήσω κάμερες στη σειρά, όπως είχα κάνει στην Πρώτη Ύλη. Υπήρχαν οι περιορισμοί των σταθερών καθισμάτων, οι κάμερες είχαν συγκεκριμένες θέσεις. Άρα, η κεντρική από αυτές έπρεπε να δεσμευτεί αποκλειστικά για το γενικό πλάνο.

³⁹ Επίσης, οι χορευτές και οι χορεύτριες ήταν πολλοί και πολλές, απλώνονταν συχνά σε όλη τη σκηνή, και σκοπός μου ήταν κάθε μεμονωμένη δράση να καταγραφεί από την ιδανική της γωνία. Όταν ένας θεατής παρακολουθεί μια πολυπρόσωπη παράσταση επιλέγει να εστιάσει σε διαφορετικά πρόσωπα και δράσεις κάθε στιγμή.

⁴⁰ Το ζητούμενο της κινηματογράφησης είναι να υπάρχουν πλάνα από πολλές διαφορετικές γωνίες λήψης, ώστε με το μοντάζ να γίνουν οι κατάλληλες επιλογές προκειμένου το βλέμμα να οδηγείται από τη γενική δράση στη λεπτομέρεια χωρίς να αλλοιώνεται η ατμόσφαιρα, ο ρυθμός και η ένταση του έργου.

⁴¹ Γι' αυτόν τον λόγο, οι δυνατότητες που μας προσφέρουν τα κινηματογραφικά μέσα πρέπει να αξιοποιούνται με σχέδιο και οικονομία. Οι παραστάσεις του Μεγάλου Δαμαστή ήταν διπλάσιες σε αριθμό από της Πρώτης Ύλης και θέλαμε να τις καταγράψουμε όλες κινηματογραφικά. Καθεμία είχε, φυσικά, διαφορετικό ρυθμό και ενέργεια. Μόνο όταν παρακολουθήσει κανείς 5 παραστάσεις του ίδιου έργου στη σειρά αντιλαμβάνεται πόσο πολύ μπορεί να διαφέρει η μία από την άλλη.

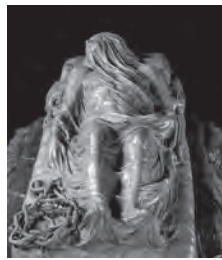
⁴² Είχαμε στη διάθεσή μας συνολικά τρεις κάμερες για κάθε ημέρα. Δύο κάμερες ελεύθερες να τοποθετούνται σε διαφορετική θέση κάθε φορά, συν μία σταθερή για το γενικό πλάνο. Μια πιθανή επιλογή, με αυτά τα δεδομένα, θα ήταν δύο κάμερες σε γωνία 90° από τη σκηνή δεξιά και αριστερά από την κεντρική κάμερα. Είναι όμως μια λύση τηλεοπτική, χωρίς χαρακτήρα, που δεν αποδίδει τις λεπτομέρειες, ούτε βέβαια προσφέρει την ιδανική γωνία για κάθε δράση. Επιπλέον, προϋποθέτει τη χρήση φακών zoom. Οι φακοί zoom, εκτός του ότι είναι μικρότερης φωτεινότητας, είναι και χαμηλότερης ποιότητας. Εγώ ήθελα να χρησιμοποιήσω σταθερούς φακούς τόσο για την απόδοσή τους όσο και επειδή είναι πιο φωτεινοί. Όταν καταγράφεις με πολλά καρέ χρειάζεται περισσότερο φως. Ο αριθμός των καρέ είναι αντιστρόφως ανάλογος της ποσότητας φωτός που περνάει στον αισθητήρα. Ο φωτισμός είναι ήδη χαμηλός στις περισσότερες παραστάσεις.

⁴³ Με βάση όλα όσα είπα παραπάνω, ασταθώ τώρα σε κάποιες σκηνές του Μεγάλου Δαμαστή που μου έχουν εντυπωθεί και που τις σκέφτομαι πάντα μαζί με έργα που θεωρώ εικονογραφικά τους ανάλογα:

⁴⁴ Το δάπεδο του Μεγάλου Δαμαστή είναι ρευστό, ασταθές, κυματιστό, σαν από λιωμένη ασφάλτο, με κλίσεις που διασπούν τη μετωπικότητα και την επιπεδότητα, και που δημιουργούν ένα παράδοξο προοπτικό βάθος. Αποτελείται από αποσπώμενα μέρη που ανοίγουν και κλείνουν για να οδηγούν τις μορφές από τον Πάνω στον Κάτω Κόσμο και αντίστροφα, και μου φέρνει στον νου την απεικόνιση του Γολγοθά σε βυζαντινές απεικονίσεις της Σταύρωσης.

⁴⁵ Ας δοκιμάσουμε ένα παιχνίδι αναφορών πάνω σε όσα αναπαρίστανται στην εναρκτήρια σκηνή. Πέρα από τα παπούτσια, που για μένα παραπέμπουν στον Βαν Γκογκ και στον Τσάπλιν.

Ο μαρμάρινος «Καλυμμένος Χριστός» (1753) του Τζουζέπε Σανμαρτίνο
 «Ο νεκρός Χριστός στον τάφο» (1522) του Χανς Χολμπάιν του νεότερου
 Ο «Θρήνος πάνω από το νεκρό Χριστό» (1480) του Αντρέα Μαντένια
 Μάμα Ρόμα (1962) του Πιέρ Πάολο Παζολίνι
 «Το μάθημα ανατομίας του Δρ. Γιαν Ντέιμαν» (1656) του Ρέμπραντ



Ο καλυμμένος Χριστός (1753), Cappella San Severo Napoli, Giuseppe Sanmartino, πηγή: Public Domain - Wikimedia Commons



Θρήνος πάνω από το νεκρό Χριστό (1490), Andrea Mantegna, πηγή: Public Domain - Wikimedia Commons



Στιγμιότυπο από τη ταινία "Mamma Roma" (1962), Σκηνοθεσία: Pier Paolo Pasolini, πηγή: Hyperallergic

⁴⁷ SINCE SHE (2018)

Μια ταυτόχρονη ανάπτυξη επεισοδίων ονειρικής παραδοξότητας και ταύτισης του οικείου με το ανοίκειο. Η επιβολή και η αυτοκυριαρχία ως ανάθεση και εκτέλεση καθηκόντων: από τα στοιχειώδη ως τα σισύφεια. Επεισόδια όπου συνυπάρχουν το μυθικό και το κοινότοπο, το μεγαλειώδες και το καθημερινό.

⁴⁸ Μία «ερωτική επιστολή στην Πίνα», όπως το όρισε ο ίδιος, το Since She ξεκινά με μια σκηνή-ολοφάνερο φόρο τιμής στην σπουδαία Γερμανίδα καλλιτέχνη: τις καρτέλες από το Café Müller. Ξανά, εδώ κυριαρχούν τα αγαπημένα του θέματα: η πάση θυσία κίνηση, η μεταμόρφωση, η ατέρμονη ροή.

⁴⁹ Είχα παρακολουθήσει το 2010, έναν μόλις χρόνο από το θάνατο της Πίνα Μπάους, το Agua και το Nefes από το Tranztheater Wuppertal, στο Μέγαρο Μουσικής. Ανάμεσα στους θεατές είχα τότε διακρίνει τον Δημήτρη Παπαϊωάννου. Δεν γνωριζόμασταν ακόμα.

⁵⁰ Το 2011 είδα την ταινία του Βιμ Βέντερς, Pina. Αργότερα είχα την τύχη να δω το One Day Pina Asked... (1983) της Σαντάλ Ακερμάν. Πολλαπλές θεάσεις. Όταν το 2018 κλήθηκα από τον Δημήτρη να κινηματογραφήσω το Since She, οι δραματουργικές και χορογραφικές μέθοδοι, οι διαφορετικές ηλικίες και οι ιδιαίτεροι σωματότυποι των ερμηνευτών του Tranztheater Wuppertal μού ήταν οικείοι. Είχα μεγάλη περιέργεια και προσμονή να δω πώς θα χειριζόταν τα σώματα αυτά ο Παπαϊωάννου. Και πώς θα ενσωμάτωνε αυτά τα ζωντανά, παλλόμενα υλικά στη δική του καθαρή φόρμα.

⁵¹ Το Since She είναι, όπως και ο Μεγάλος Δαμαστής, πολυπρόσωπα έργα. Στον Μεγάλο Δαμαστή, όμως, ναι μεν συμβαίνουν παράλληλες δράσεις, αλλά κυκλώνουν πάντα μία, την κεντρική. Στο Since She τα ταυτόχρονα επεισόδια είναι ως επί το πλείστον ισοβαρή, ίσως γιατί εξαιρείται η ιδέα μιας καθημερινότητας όπου ό,τι συμβαίνει έχει βαρύτητα και σημασία. Ίσως και για έναν άλλο λόγο: στον Μεγάλο Δαμαστή, παρόλο που οι χορευτές και οι χορεύτριες εναλλάσσονται, μοιάζουν να ενσαρκώνουν τον ίδιο, έναν και μόνο ήρωα. Στο Since She οι χαρακτήρες είναι πολλοί, αλλά και διαφορετικοί μεταξύ τους. Αν στην Πρώτη Ύλη έχουμε τον έναν απέναντι στον άλλο και στον Μεγάλο Δαμαστή τον έναν απέναντι στους πολλούς, εδώ έχουμε τους πολλούς απέναντι στους πολλούς.

⁵² Αυτό με οδήγησε να διαφοροποιήσω την κινηματογράφιση όχι τόσο ως προς τα τεχνικά μέσα (καρέ, φορμά, κάμερες) όσο ως προς τις θέσεις της κάμερας και τις γωνίες λήψης. Υπήρχαν, εξάλλου, επιπλέον δυσκολίες: οι δράσεις ήταν περισσότερες και οι παραστάσεις, μαζί με τις πρόβες τους, ούτε οι μισές. Οι πιο πολλές είχαν ήδη πραγματοποιηθεί στο Βούπερταλ. Οι περιορισμοί του χώρου, της Στέγης, παρέμεναν οι ίδιοι.

⁴⁶ Ο Μεγάλος Δαμαστής ξεκινάει με έναν άνδρα γυμνό ξαπλωμένο ανάσκελα τον οποίο σκεπάζουν με ένα λευκό σεντόνι. Αυτή η πράξη επαναλαμβάνεται σαν λούπα. Η εικόνα είναι μια ευθεία αναφορά στα εμβληματικά έργα τέχνης που μόλις επισήμανα. Όπως είπα και παραπάνω, προκειμένου να καταγράψω ένα έργο τέχνης είναι πολύ σημαντικό να γνωρίζω από πριν προηγούμενα έργα του δημιουργού, και να μελετώ το έργο που πρόκειται να κινηματογραφήσω μέσα από τις πρόβες του, ακόμη και να διερευνώ τους τρόπους με τους οποίους έχουν αποτυπωθεί αντίστοιχα θέματα στο παρελθόν, στο πεδίο των εικαστικών και παραστατικών τεχνών και στον κινηματογράφο. Επιμένω, ωστόσο, ότι το πιο σημαντικό είναι κάτι που δεν περιγράφεται εύκολα με λέξεις. Ένα ρεύμα που με ενώνει νοητικά και συναισθηματικά με το έργο.



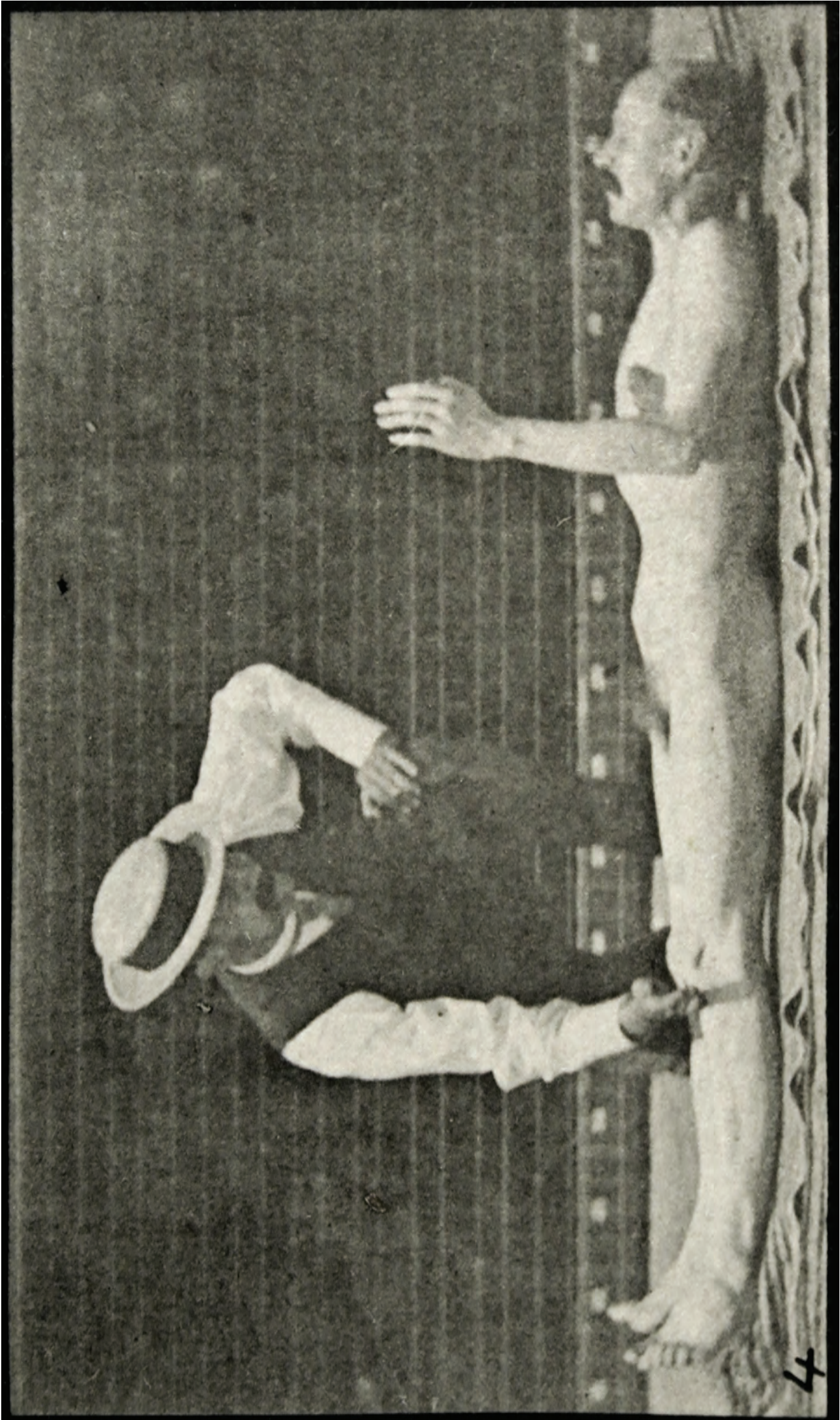








Πρώτη Ύλη, 2013, φωτογραφία Ν.Νικολόπουλος



Γυμνός άνδρας ανάσκελα στο έδαφος (1884-86), Eadweard Muybridge, πηγή: Public Domain - Wikimedia Commons

⁵³ Ας επισημάνω σε αυτό το σημείο ότι σε ένα έργο τόσο σύνθετο δεν αρκεί η προσωπική μου μελέτη και εστίαση, αλλά και η καθοδήγηση και ο συντονισμός των υπόλοιπων οπερατέρ, οι οποίοι πρέπει να γνωρίζουν εκ των προτέρων, και ανάλογα με τη γωνία λήψης, κάθε δράση και τη διάρκειά της. Και με αυτό εννοώ να το γνωρίζουν μέσα από την κάμερα με διαφορετικούς φακούς: το πώς καδράρεται δηλαδή κάθε δράση, με κάθε φακό διαφορετικής εστιακής απόστασης, από κάθε θέση. Γιατί και εδώ διατήρησα τη λογική των φακών σταθερής εστιακής απόστασης (δηλ. όχι zoom) 35mm, 50mm, 85mm, 135mm, για τους λόγους που εξήγησα παραπάνω.

⁵⁴ Μια επιπρόσθετη τεχνική δυσκολία του Since She ήταν ακριβώς ότι οι δράσεις συνέβαιναν σε δύο υψομετρικά επίπεδα ταυτόχρονα. Επιπρόσθετη δυσκολία στη μετάβαση από μία δράση ψηλά σε μία χαμηλά και το αντίστροφο. Γιατί οι κινήσεις αυτές προϋποθέτουν κίνηση σε περισσότερους των δύο άξονες. Εκτός από οριζόντιες και κατακόρυφες κινήσεις υπάρχουν και πολλές διαγώνιες. Πιστεύω ότι και οι τέσσερις που χειριστήκαμε τις κάμερες καταφέραμε με τη μελέτη και την εμπειρία μας πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

⁵⁵ Δεν κρύβω ότι θα ήθελα πολύ στο μέλλον να κινηματογραφήσω ένα έργο ή δράσεις από περισσότερα έργα του Παπαϊωάννου με μία μόνο κάμερα. Με φροντίδα, μελέτη και δοκιμές της κάμερας μαζί με τους περφόρμερ για κάθε δρώμενο ξεχωριστά, με ειδικές και όχι γενικές λύσεις για το σύνολο της παράστασης που αναγκαστικά οδηγούν σε κάποιους συμβιβασμούς. Σκέφτομαι το Ρίνα του Βέντερς, που όμως παρά τις αρετές και την καθαρότητα στη φόρμα, μοιάζει σαν κάτι να έχει χαθεί. Κάτι που υπάρχει στην ταινία της Ακερμάν. Το παρόν. Στην ταινία της Ακερμάν, άλλωστε, η Πίνα Μπάους είναι παρούσα. Συχνά συμβαίνουν πράγματα απρόβλεπτα –είτε στην πρόβα είτε στην παράσταση– που κινδυνεύουν να χαθούν με αυτό τον τρόπο. Ακόμα και το ενδεχόμενο του ανεπανάληπτου λάθους που, όπως και στη ζωή, έχει μια ένταση και μια αλήθεια μοναδική. Ίσως ο συνδυασμός αυτών των δύο τρόπων, της αδιάκοπης μελέτης και δοκιμής με την ακαριαία αντίδραση στο απρόσμενο, να είναι ο ιδανικός.

⁵⁶ Αν με ρωτούσε κάποιος τι είναι αυτό που, για μένα προσωπικά, διαφοροποιεί το Since She από την Πρώτη Ύλη και τον Μεγάλο Δαμαστή, θα έλεγα ότι αναγνωρίζω εδώ υψηλότερη ένταση στις ταυτόχρονες δράσεις και ίσως μια ηθελημένη αταξία, που χωρίς να φεύγει εκτός ελέγχου, ωστόσο διασπά τη συνθετική αρμονία και τα περικλειστά περιγράμματα της χορογραφίας των δύο παλαιότερων έργων. Εδώ η επιθυμία, η ανάγκη, ο αγώνας, ο θυμός, η ενοχή, η βία εκφράζονται, χορεύονται σε υψηλότερους τόνους. Τα εργαλεία της οπτικής ψευδαίσθησης είναι πιο κοφτερά. Τα γκροτέσκα στοιχεία πιο επιβλητικά. Κυρίως, υπάρχει ένα βουνό: το ανεβαίνουν Σίσυφοι αλλά και κατακυλούν από την κορφή του, σε μια αντίστροφη πορεία, τα κορμιά όσων εκδιώχθηκαν – ίσως από έναν Παράδεισο; Η ανάβαση και η πτώση. Δηλαδή αυτός ο ισχυρός κατακόρυφος άξονας που ενεργοποιεί τη μεγάλη σύνθεση, τη μεγάλη εικόνα του έργου, σχηματίζοντας με τον οριζόντιο έναν νοητό σταυρό, στο κάτω μέρος του οποίου, με μια νοητή προβολή, θα μπορούσε να βρει τη θέση της η Vanitas του Μεγάλου Δαμαστή, το κρανίο του μάταιου.

⁵⁷ Ο Μπόρχες είχε διατυπώσει τα παρακάτω: «... είμαστε φορτωμένοι, υπερφορτωμένοι, από την ιστορική μας συνείδηση. Δεν μπορούμε να κοιτάξουμε ένα αρχαίο κείμενο με τα μάτια των ανθρώπων του Μεσαίωνα ή της Αναγέννησης ή ακόμα και του 18ου αιώνα. Τώρα, ανησυχούμε για τις λεπτομέρειες. Θέλουμε να ξέρουμε τι ακριβώς εννοούσε ο Όμηρος όταν έγραφε για τον «οίνοπα πόντον». Αλλά αν έχουμε συνείδηση της Ιστορίας, πιστεύω πως μπορεί ίσως να υποθέσουμε ότι θα έρθει μια εποχή που οι άνθρωποι δεν θα έχουν πια τόση επίγνωση της Ιστορίας όσο εμείς. Θα έρθει μια εποχή που οι άνθρωποι θα νοιάζονται πολύ λίγο για τις συνθήκες και τις περιστάσεις της ομορφιάς. Θα νοιάζονται για την ίδια την ομορφιά ...»

⁵⁸ Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, ως αφοσιωμένος φορμαλιστής περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, ταΐζει και χορταίνει με εξίσια τροφή το βλέμμα του θεατή, επαναφέροντάς το σε μια κατάσταση κρυστάλλινης καθαρότητας, τόσο σπάνια πλέον σε μια εποχή όπου η συνθήκη της οποίας διαλύει το οπτικό μας νεύρο με ακατάσχετες αλληλουχίες ά-μορφων και ά-σχημων εικόνων που δεν δείχνουν και δεν σημαίνουν τίποτα. Ο Παπαϊωάννου μάς δίνει σχήμα, μορφή, ομορφιά.

Το παρόν κείμενο εκφωνήθηκε στο Επιστημονικό Συνέδριο «Προσεγγίζοντας το έργο του Δημήτρη Παπαϊωάννου: από το οικείο στο οικουμενικό» τον Ιανουάριο του 2023, στο πλαίσιο του ερευνητικού έργου Genesis: Genetic Research & Digital Visualization in the Performing Arts και πρόκειται να δημοσιευθεί σε αναθεωρημένη και εμπλουτισμένη μορφή στον τόμο των Πρακτικών.





Αναπνοή, σιωπή, αναπνοή.	Όγκοι, απλότητα. Συμμετρία.		Μητέρα. Πατέρα.
Λειτουργία. Τελετουργία. Σιωπή, ξαφνικά χάος.	Ευλάβεια, ναός, ύψος, βάθος. Κοιτάζω ψηλά.		Είμαι παιδί, είμαι ήδη στο λούνα παρκ μα είμαι φάντασμα.
Το σώμα εκτατικό στον χώρο. Και ο χώρος εκτατικός.	Γεννάει μπροστά μου. Μήτρα, πόνος, ζωή, χορός.	Οι μύθοι μου. Οι ποιητές και τα πράσινα φύλλα τους. Η Τζελομίνα. Ύμνοι επιταφίου. Το Νέον. Ερωτικά ειδώλια. Άγγελοι και δαίμονες.	Μαύρο ξανά. Τελειώνει. Όπου να 'ναι τελειώνει.
			Δυο σώματα. Όλα τα σώματα

Λίγες σκέψεις, λίγες ώρες μετά τα έργα του Δημήτρη Παπαϊωάννου
της Δήμητρας Νικολοπούλου

	Σώμα σε μία σκέψη. Προσπαθώ να διαβάσω. Λάθος. Δεν υπάρχει λάθος.	Το σώμα πονάει. Το σώμα γελάει.	
Σκέφτομαι ένα μαρμάρινο αγαλματίδιο στην προθήκη ενός μουσείου.	Στέκομαι μπροστά στον πίνακα. Κι άλλος πίνακας.	Σκιά, φως, κυρίως σκιά. Αποχρώσεις του μαύρου. Μελάνι. Μ' αρέσει το μαύρο του. Χώρος κενός, έτοιμος για όλα. Μαύρο.	Ένα σώμα που πάλλεται, ασφυκτιά, διαλύεται και γίνεται σκέψη.
Ραγισμένο, τέλειο.	Ιδρώτας, νερό, χρώμα, πηλός. Σαν καρποσυλλέκτης με κερνάει ώριμα φρούτα. Λωτοί και ροδάκινα. Έρωτας και πόνος.		
Δραπετεύει, περπατά μέσα σε ένα αραβούργημα, βγαίνει στον δρόμο. Χορεύει, φωνάζει, τρεκλίζει, πέφτει. Σπάει σε κομμάτια. Ξαναγεννιέται.	Πλάθει ένα σώμα, πλάθει τον χρόνο. Διαστέλλεται, διαρκεί όσο πρέπει.	Χορός αλόγων. Χτυπάνε δυνατά, σηκώνεται σκόνη.	
	Μια γυάλινη σφαίρα, τρεις μπάλες στα χέρια ακροβάτη.		
	Γεωμετρία και μύθοι.		



Ο Δημήτρης στην Ακτή¹

του Δημήτρη Παπαϊωάννου

I

Ξαναείδα, καλοκαίρι του 2021, τον Δημήτρη Παπαϊωάννου. Στην Ανάφη, τον είδα να κατεβαίνει στην ακτή, στα χέρια του μολύβια, χρώματα και μπλοκ. Γινόταν το κέντρο της προσοχής, όσο κι αν ο ίδιος θα ήθελε να χάνεται στο τοπίο. Τον παρατηρούσαν, και το ήξερε, όσο κι αν οι κανόνες του παιχνιδιού που ήθελε να παίξει ήταν αυτός να παρατηρεί. Στα βλέμματα και τα σώματα όσων ζωγράφιζε εκείνο το καλοκαίρι αναγνωρίζω τους φίλους μου. Κάποτε βλέπω ανθρώπους που τους έχω δει να μεγαλώνουν, που έχω επιθυμήσει, που έχουν επιθυμήσει οι φίλοι μου, που μου έχουν σταθεί, ανθρώπους με τους οποίους μοιράζομαι τη ζωή μου. Γι' αυτούς, λοιπόν, θέλω να μιλήσω. Για το τι πάντα σήμαινε για αυτούς η δουλειά του Παπαϊωάννου. Για το αρχείο αυτών των ανθρώπων. Αυτών των ευώνυμων ανθρώπων. Το αρχείο των καλόφημων ανθρώπων.² Και για τη σημασία του. Ας πάρουμε όμως τα πράγματα από την αρχή.



II

Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου είναι πια, με όσο τακτ και να θέλει να το πει κανείς, ένας εθνικός καλλιτέχνης. Και έχει, επίσης με όσο τακτ και να το πεις, παντού followers. Από μεγάλα ιδρύματα, αναγκαίους χορηγούς και μιντιακούς υποστηρικτές, ως κάμερες που τον ακολουθούν για να κάνουν ντοκιμαντέρ, πιστό ευρύτατο κοινό, αλλά και followers στα νέα μίντια – μεταξύ αυτών και στο ίνσταγκράμ του. Εκεί ήταν που πρωτοανέβηκαν τα σκίτσα και οι ζωγραφιές του από την Ανάφη του 2021.³ Το ξεφύλισμα του άλμπουμ αργότερα βιντεοσκοπήθηκε και ανέβηκε στην προσωπική σελίδα στο vimeo, ενώ εκδόθηκε και ως ειδικό τεύχος του περιοδικού *Nomas*, με κείμενα στα αγγλικά και την υποστήριξη του Ιδρύματος Ωνάση, για να συνοδεύσει τις παραστάσεις του *Εγκάρσιου Προσανατολισμού* στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, χειμώνα του 21-22. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι, με τόσο mediation, τόση διαμεσολάβηση, τα σκίτσα αυτά έγιναν ουρά σε μια τεράστια μηχανή παραγωγής καλλιτεχνικής προσωπικότητας. Υπάρχει όμως κι ένας τρόπος διαφορετικός για να σκεφτείς αυτή τη δουλειά, ιδίως αν δεις τις λεπτομέρειές της ως χειρονομία. Παρατηρούσα τον Δημήτρη στην ακτή, καλοκαίρι του 2021, να συζητάει, να ζητάει την άδεια να ζωγραφίσει, να αποτυπώνει τις ακτογραμμές και τη θάλασσα, να κλέβει των ανθρώπων τις πόζες, να τους παρατηρεί μετά να κοιτάζουν τα σκίτσα στα οποία είχαν πρωταγωνιστήσει. Παρατηρούσα, συνειδητοποιώ, την κατασκευή αυτού του χώρου ως ετεροτοπία, την κατασκευή του ως έναν τόπο άλλο, όπου οι ανθρώπινοι νόμοι ισχύουν αλλά και αντιστρέφονται, όπου η ζωή (αλλά και η καθημερινότητα) μοιάζει σαν σε καθρέφτη. Παρατηρούσα πώς γινόμασταν όλες ταυτόχρονα κοινό και κοινότητα μέσα από αυτά τα σκίτσα, μέσα από αυτές τις γραμμές.

1 Το κείμενο γράφτηκε για μια σειρά δημόσιων (και όπως αποδείχτηκε πολύ έντονων) παρουσιάσεων «μεταξύ φίλων» το 2022-2023, στο Μέγαρο Μουσικής, στο ΕΙΕ, στο Πανεπιστήμιο Πάτρας κ.ά. Σε πολύ εκτενέστερη μορφή και τις αναγκαίες υποσημειώσεις θα δημοσιευθεί στα πρακτικά του συνεδρίου *Προσεγγίζοντας το έργο του Δημήτρη Παπαϊωάννου*, επιμ. Ε.Παπαλεξίου κ.ά.

2 Παίζω εδώ με τον τίτλο ενός γνωστού βιβλίου που είχε σχεδιάσει κάποτε ο Μισέλ Φουκώ με τίτλο «η ζωή των δυσώνυμων ανθρώπων», *“La Vie des hommes infames”*. Η συνέχεια του κειμένου δείχνει, ελπίζω, το γιατί. Πβλ. *Archives de l' infamie*, Les Prairies Ordinaires, Παρίσι, 2009.

3 Ακολούθησαν αντίστοιχα σκίτσα από την Ανάφη το '22 και το '23, μια επιλογή των οποίων θα δημοσιευθεί στο άλμπουμ Δημήτρη Παπαϊωάννου, *Ανάφη: Σχέδια εκ του φυσικού*, Νομάς, Αθήνα, 2024. Για λόγους που είναι νομίζω προφανείς, το κείμενό μου εδώ βασίζεται κυρίως στα σχέδια του πρώτου καλοκαιριού, τα περισσότερα των οποίων δημοσιεύονται στο ειδικό τεύχος του περιοδικού *Nomas*, 2021.

Και τότε ήταν που σκέφτηκα ότι τη θέληση αυτή, τις γραμμές αυτές, τις κινήσεις αυτές, τις στάσεις αυτές, αυτό το κοινό, αυτά τα κοινά, αυτή την ακτή, αυτές τις θάλασσες, τις είχα ξαναδεί. Τους ανθρώπους αυτούς τους είχα ξαναδεί. Το φάσμα αυτών των άλλων σκηνών, αυτών των άλλων ανθρώπων, αυτών των άλλων εκδοχών όσων τώρα είχα μπροστά μου, ήταν ένα φάσμα που δεν μπορούσα να μην ανακαλώ – όσο έβλεπα αυτές τις ζωγραφιές να δημιουργούνται, και τώρα, που κάθομαι και τις μοιράζομαι εδώ. Κι όταν λέω «ανακαλώ» εδώ μιλώ, προφανώς, εκτός από τις δικές μου προσωπικές εμπειρίες, και για τις εικόνες που έχουμε από τις παραστάσεις του Παπαϊωάννου όλα αυτά τα χρόνια.



III

Τα τελευταία χρόνια αφενός συγκροτείται πιο επίσημα το αρχειακό στίγμα του καλλιτέχνη Παπαϊωάννου (ένα αρχείο που περιέχει από σκίτσα και κόμικς, μέχρι κριτικές, σημειώσεις χορογραφικών σεναρίων και βιντεοσκοπημένες παραστάσεις),⁴ αφετέρου παρουσιάζεται το έργο που δημιούργησε κατά τη διάρκεια της πανδημίας και έχει τον ακραία αυτοαναφορικό τίτλο *INK* – μελάνι. Είναι λοιπόν, λέω, καλή στιγμή να σκεφτούμε τι σημαίνει πλέον *άγγιγμα*, *αποτύπωση* και *εντύπωση* στο έργο του Δημήτρη. Πόσο είναι όλο διαποτισμένο από στιγμές, εμπειρίες, ανθρώπους, πλάσματα και πράγματα που έχουν αγγιχτεί κι έχουν σταμπαριστεί, το ίχνος των οποίων παραμένει, εντυπώνεται, πυκνά αρχειοθετείται, γίνεται μέρος μιας ποιητικής γλώσσας. Αλλά και πόσο αυτές οι εμβληματικές σκηνές που πια αναγνωρίζουμε στις παραστάσεις του, τα υλικά τους (το νερό, οι ζελατίνες, τα τραπέζια, τα ράντσα, η καμπαρντίνα, τα μουστάκια, οι στάσεις, τα κρατήματα, οι μικρές χειροτεχνικές μηχανικές που κάθε φορά στήνουν από αναπαράσταση ως αλληγορία, και από αλληγορία ως παράσταση) μάς εντυπώνονται, κάνοντάς μας να το καταλαβαίνουμε αυτό όλο και περισσότερο κάθε φορά που τις βλέπουμε να επανέρχονται. Κι είναι ίσως εδώ, αυτό επίσης λέω, μια καλή στιγμή να μιλήσουμε για τη μετωπιακή σύνδεση, τις αλυσίδες που φτιάχνουν τα έργα μεταξύ τους (και μαζί μας), αλλά και για τη δείξη ή ενδεικτικότητα, αυτό που ο θεωρητικός λόγος έχει ονομάσει *indexicality*, στο έργο του Παπαϊωάννου. Να αφήσουμε δηλαδή χώρο να σκεφτούμε, όχι μόνο αυτό που συμβολίζεται κι αυτό που εξεικονίζεται (το *symbol* και το *icon* της παλιότερης σημειωτικής θεωρίας του Charles Peirce), αλλά και το πόσο οι παραστάσεις του Παπαϊωάννου, στις σειρές τους, όσο από παντού διαρκώς σημαίνουν, ταυτόχρονα επιμένουν να σε σπρώχνουν να πεις πως δεν σημαίνουν τίποτα· πως είναι μόνο αποτέλεσμα αποτύπωσης· πως μόνο δείχνουν.

Ενώ δηλαδή τόσο πολύ ευρετηριάζουν μια αισθητική πραγματικότητα, ταυτόχρονα περιέχουν πλευρές που δεν αναφέρονται, ή που τουλάχιστον έχουν στιγμές που σε σπρώχνουν *προς στιγμήν* να σκεφτείς ότι δεν αναφέρονται – μόνο δείχνουν, αγγίζουν, πολύ συχνά λένε εγώ, ακόμη συχνότερα όμως λένε εδώ.

Περιγράψω μια διαδικασία που εκ των πραγμάτων αναδεικνύει, μέσα στον χρόνο, πόσο πορώδη είναι τα όρια ανάμεσα στην εντύπωση, το άγγιγμα και τη μνήμη. Περιγράψω μια διαδικασία που είναι κοινοτική – φτιάχνει, δηλαδή, κοινότητες συνύπαρξης, μνήμης, αγγιγματος· είναι όμως ταυτόχρονα και πολιτειακή, στο μέτρο της παρησίαις, της δημόσιας θέσης της αλλά και ως προς αυτό το μοίρασμα του αισθητού που φαίνεται να ανακαλεί ως αναγκαία συνθήκη. Βλέποντας το αρχείο των αγαπημένων μου ανθρώπων να δημιουργείται μπροστά στα μάτια μου στην Ανάφη το καλοκαίρι του '21 ανασύρθηκε λοιπόν, σαν εντυπωμένη στη μνήμη μου, σε πρώτο χρόνο μια σειρά από παραστάσεις του Παπαϊωάννου, όπου απουσιάζει μια προφανής ιστορία, και η αφήγηση είναι απλώς η αποτύπωση μιας ομάδας ανθρώπων, των σωμάτων, των ρυθμών, των στάσεών τους. Βλέποντας αυτά τα σκίτσα, συχνά βάζοντάς τα το ένα δίπλα στο άλλο, θυμήθηκα παραστάσεις με σύνολα και στάσεις σωμάτων όπως το *Μέσα*. Η *Ανθρώπινη δίψα*. Τα *Τραγούδια*. Το *Πουθενά*. Τα *Τραγούδια της αμαρτίας*. Και το *Ρέκβιεμ για το τέλος του έρωτα*, στο οποίο θα επανέλθω.

Σκέφτηκα επίσης τη γραφιστική αποτύπωση των παραστάσεων, που υπήρξε πάντα το ανεξίτηλο σήμα των περισσότερων παραστάσεων του Παπαϊωάννου. Προγράμματα, αφίσες, οργάνωση της φωτογράφισης. Αλλά, ίσως και περισσότερο, τα, σαν να ήταν με το νύχι, σκαλισμένα γράμματα των τίτλων. Το μόνιμο μελάνι, την επίμονη αυτοαναφορικότητα μιας χειροτεχνίας που θέλει, διαρκώς, πάντα, να δίνει τη μάχη της δεικτικότητάς της, που μοχθεί, δηλαδή, πάντα, ν' αφήνει το στίγμα της ενσώματης ύπαρξής της.

4 Πολύ υλικό υπάρχει πια στην ιστοσελίδα <https://www.dimitrispapaioannou.com>. Παράλληλα, ένα εξειδικευμένο πανεπιστημιακό πρόγραμμα στο πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, ερευνά και αρχειοθετεί, με βάση τη γενετική μέθοδο, τις παραστάσεις των Παπαϊωάννου και Καστελούτσι. Βλ. <https://genesisproject-uop.gr>.

IV

Όταν, τριάντα χρόνια πριν, είχα πρωτοδεί παράσταση του Παπαϊωάννου – τότε, με την Ομάδα Εδάφους –, μ' αυτή την πρωτόγνωρη αίσθηση ότι κάτι μοιραζόμασταν ήδη καθώς την βλέπαμε, σαν ψίθυρος σου ερχόταν και τότε ότι αυτές τις σκηνές θα μπορούσες και να τις έχεις ξαναδεί. Σε προηγούμενες παραστάσεις που είχες χάσει. Αλλά και: «Έχεις δει τα κόμικς του;» όπως με ρώταγε επίμονα η καινούρια φίλη με την οποία είχαμε μόλις παρακολουθήσει, καθισμένες σε ένα καδρόνι, την πρόβα από το *Ενός λεπτού σιγή* το 1995. «Ψάξε τα κόμικς». Τα έβρισκες τότε ακόμη σε περιοδικά, το Παρά Πέντε και η Βαβέλ κυκλοφορούσαν από χέρι σε χέρι, οι φίλοι τα στόκαραν στις βιβλιοθήκες τους, δανειζόσουν. «Έχεις δει τι πάει να κάνει;». Και το πρώτο πράγμα που πρόσεχες, και στα κόμικς, ήταν αυτή η εμμονή με την αποτύπωση και την ενδεικτικότητα, τα σκαλισμένα γράμματα, οι φιγούρες, οι στάσεις και οι ρυθμοί που, όσο κι αν άλλαζαν τα εικαστικά στιλ τα πρώτα χρόνια, εντούτοις παρέμεναν χαρακτηριστικά και συνδεδεμένα.

Δεν ξέρω τι θα είχαν σκεφτεί οι εκδότες του Παρά Πέντε και της Βαβέλ, όταν ο εικοσιδυάχρονος τότε Παπαϊωάννου τούς πήγε τα πρώτα του κόμικς στις αρχές του 1986. Βλέπω κι εκεί, ακόμη και στο μυθολογικό και φανταστικό «Ποιος μιλάει» που δημοσιεύτηκε στο τ. 19 του Παρά Πέντε (Ιούλιος-Αύγουστος 1986), μια φιγούρα που μοιάζει του Παπαϊωάννου, να τελειώνει σε ντουέτο το κόμικς σε μια τεράστια ακτή – η θάλασσα μπροστά όχι ένας απέραντος κόσμος, αλλά κι αυτή μια εντύπωση, ή καλύτερα ένας τόπος για αποτύπωση, ένας τόπος της αποτύπωσης. Ο Δημήτρης στην ακτή, δηλώνει, από τότε, από την αρχή, μια επιστροφή σε έναν τόπο της αποτύπωσης. Η θάλασσα ένας καμβάς συναισθημάτων, μνήμης, αλλά και πίνακας σχεδιασμού σωμάτων που θα έρθουν.

Λίγο περισσότερα, εδώ, για τα κόμικς. Τα πρώτα κόμικς του Παπαϊωάννου δημοσιεύονται με όλα τα χαρακτηριστικά του νεοφερμένου, το όνομα δεν μπαίνει στο εξώφυλλο του περιοδικού, ενώ η συνεργασία είναι στις τελευταίες σελίδες. Σε πολύ λίγο καιρό θα γίνονταν πρωτοσέλιδα. Όσο τα κοιτάω, ξανά, ανασυνθέτω έναν παλιό εαυτό που όμως μου είναι τόσο γνώριμος.

Σιγά σιγά, όσο τα ανακάλυπτες τότε, ανακάλυπτες επίσης και την πολιτική τους θέση. Αλλά και το πόσο προγραμματικά είχαν υπάρξει για την υπόλοιπη δουλειά του. Τα κόμικς, τεύχος με τεύχος, έφτιαχναν μια γλώσσα – μια γλώσσα, που, σπεύδω να σημειώσω, περιείχε ευθείες αναφορές στην αστυνομική βία, τον οικογενειακό εγκλωβισμό, την ομοφοβία, τη νοσοφοβία, τον φόβο για το AIDS, ξανά τον φόβο για το AIDS, αλλά και τον λυρισμό μιας κοινότητας που έπρεπε να αντιμετωπίσει – σχεδόν με μόνο όπλο αυτόν το λυρισμό αλλά και τη διάθεσή της να είναι μαζί, να βρίσκεται να αγκαλιάζεται και να αγγίζεται – «την ασθένεια του αιώνα».

Ξαναβλέπω το συγκλονιστικό, ασπρόμαυρο «Ατιτλο/Κάλυμνος», δημοσιευμένο στο Παρά Πέντε, τχ. 34, Μάρτιος-Απρίλιος 1988. Ξεκινάμε πάλι από μια παραλία, δεύτερο πάνελ μια βάρκα ψαράδων, όμως στην αμέσως επόμενη σελίδα όλο το σκηνικό μεταμορφώνεται σε τοπίο τρόμου, όπου σιγά σιγά προσδένονται η πυρηνική βόμβα, η πυρηνική οικογένεια σε τραπέζι, ένα πάνελ ζευγαριών που κάνουν σεξ κι ανάμεσα στα καρέ οι φράσεις «είναι ένας ιός/ είναι όλοι οι φίλοι μας/ που έχουν πεθάνει», σπουδές στον Κοπί (που μόλις είχε πεθάνει από AIDS), στην κραυγή του Μουνκ («φωνάζω και δεν βγαίνει η φωνή μου»), εικόνες λύκων που ουρλιάζουν, μιας φιγούρας που τρέχει. «Τρέχω και δεν φεύγει το έδαφος κάτω από τα πόδια μου». Πόσο τις είδα, έκτοτε, αυτές τις σκηνές...

Κι εδώ συνέβαινε το εξής καταπληκτικό. Μολονότι αργότερα συχνά προσλαμβάναμε και ακόμη μπορεί κάποια να προσλάβει τα κόμικς αυτά ως ανάμνηση, ως μια μνήμη που λειτουργούσε εντός των παραστάσεων ως το αναγκαίο τους παρελθόν, όσο πήγαινες πίσω και τα ξαναδιάβαζες, συνειδητοποιούσες ότι τα ίδια τα κόμικς, εντός τους, ήταν ποτισμένα

από τη βεβαιότητα αυτού που θα έρθει. Και χρησιμοποιώ εδώ τις λέξεις εσκεμμένα: τα κόμικς συχνά αφενός θεματοποιούσαν πόσο η σελίδα, τα αντικείμενα, τα τοπία και τα σώματα, γίνονταν καμβάδες να χαραχτεί, να εντυπωθεί, πάνω τους η μνήμη. Ταυτόχρονα όμως θεματοποιούσαν πόσο αυτή η εγγραφή γινόταν επίσης σχέδιο πράξης, μια πορεία προς το επόμενο καρέ, αλλά και προς το μέλλον. Μια ποιητική.

Από τα πολλά παραδείγματα που θα μπορούσα να αναφέρω, ας πω για το (σπάνια έγχρωμο και επηρεασμένο από τον Ντέιβιντ Χόκνι) «Η γη στο σχήμα της καρδιάς», από τα τελευταία «επίσημα» κόμικς που δημοσίευσε ο Παπαϊωάννου, στη Βαβέλ, τχ. 145, τον Ιούνιο του 1993. Ένας άνθρωπος που θυμάται. Ανοίγει μια βαλίτσα. Το δωμάτιο γεμίζει με γράμματα: κι αυτό που έρχεται είναι μνήμες και ιστορίες εραστών, αλλά και πώς αυτές οργανώνουν τις επομενες μνήμες και τις επόμενες πρακτικές. Το κόμικ συνθέτει, καρέ με το καρέ, μια λογιστική του έρωτα, της μετακίνησης, και της αισθητικής των σωμάτων που αναγνωρίζονται, που γνωρίζονται, που αγγίζονται και που μαθαίνουν ηθικά να συμπλέκονται και να συνυπάρχουν σε ένα αρχείο που είναι ταυτόχρονα ιστορία και συναίσθημα. Στο τέλος ο ίδιος αυτός άνθρωπος που είχε ξεκινήσει ανοίγοντας αυτό τον ποταμό από χειρόγραφα «γράμματα», θα κλείσει τη βαλίτσα, θα την πάρει μαζί του, θα βάλει το καπέλο του και θα φύγει στον κόσμο. Ο άνθρωπος, η βαλίτσα, η ορμή προς τα μπρος: χρόνια μετά το αναγνωρίζουμε πλέον εύκολα ως ένα από τα μοτίβα του χοροθεάτρου του Παπαϊωάννου.

Η γη στο σχήμα της καρδιάς σημαίνει επίσης και το δωμάτιο να γεμίζει με το μελάνι της. Η γη στο σχήμα της καρδιάς σημαίνει να ανοίξεις τη βαλίτσα και να ξεχύνεται το παλίμψηστο μιας διαρκούς επιθυμητικής εμπειρίας, η γη στο σχήμα της καρδιάς, όπως και το μελάνι της, σημαίνει αρχαιακός ενεστώτας. Η γη στο σχήμα της καρδιάς διεκδικεί επίσης ταυτόχρονα να μη σημαίνει και τίποτα, ή μάλλον απλώς να δείχνει: να δείχνει ότι χτυπάει, να δείχνει το σχήμα ενός δρόμου, να οργανώνει μια γλώσσα που θα έρθει στο μέλλον, να λέει κοίτα – ξέφυγε πάλι.

V

Αυτό που θέλω με αυτά να τονίσω, είναι ότι ξεκινώντας από τα πρώτα εικαστικά έργα, τα πρώτα κόμικς και τις πρώτες περφόρμανς, το έργο του Παπαϊωάννου μοχθεί (και νομίζω καταφέρνει καλά) να συστήσει επίσης μια διαφορετική χρονικότητα, μια χρονικότητα του δυναμικού αρχείου, μια χρονικότητα που δανειζόμενος μια μεγάλη συζήτηση που γίνεται και διεθνώς τα τελευταία χρόνια, θα την ονόμαζα κουήρ ακριβώς για να την αντιδιαστείλω από την παραδοσιακή, γραμμική εξέλιξη και ιστορία. Μια κουήρ αρχειακή χρονικότητα. Αφενός σε σπρώχνει διαρκώς να αναζητάς τους ενδείκτες, τα ιζήματα μέσα στο έργο – αναζητάς τα ίχνη, τα μελάνια, από τα προηγούμενα έργα, από τα προηγούμενα σχέδια, από το σώμα και το χέρι της ομάδας των συντελεστών, από το σώμα και το χέρι του καλλιτέχνη (που, όπως μεγαλώνει, κι όσο η απήχησή του γεωμετρικά πολλαπλασιάζεται, τόσο περισσότερο εκτίθεται – αλλά εκτίθεται αρχειακά...). Μια κουήρ αρχειακή χρονικότητα που πρώτα, λοιπόν, σε σπρώχνει διαρκώς να γυρνάς πίσω, προς τα πίσω, από πίσω. Κι από την άλλη σε καλεί να δεις πόσο σε αυτό το παρελθόν που ανασύρεις



είναι αποτύπωμένο το μέλλον του – παραστάσεις που θα έρθουν, άνθρωποι που θα συνυπάρξουν, πρακτικές που θα επιτρέψουν να γίνει δημόσιος ένας λόγος που ως τότε καταδικαζόταν ως ιδιωτικός. Αρχειακός ενεστώτας σημαίνει ένα φάσμα παρελθόντος να υπεισέρχεται δυναμικά στο παρόν, όχι μόνο να έχει αφήσει αλλά και να δείχνει το στίγμα του. Αρχειακός ενεστώτας όμως σημαίνει αυτό το αρχείο του παρελθόντος να συστήνεται και το ίδιο από το φάσμα του μέλλοντός του – όχι να εμπεριέχει απλώς μια δυναμική ή μια πιθανότητα που μπορεί να εξελιχθεί στο μέλλον. Αλλά να προσπαθεί να διακρίνει και να διασώσει, να δείξει, το ίζημα του μέλλοντός του, να αναδείξει μορφές που θα γίνουν ποιητική, γραμμές, σχήματα, γράμματα, που φέρουν την ορμή να γίνουν γλώσσα. Αρχειακός ενεστώτας είναι αυτή ακριβώς η αναταραχή των χρονικών επιπέδων, ιδίως όταν συνειδητοποιείς, συχνά με το σώμα, την πολιτική της δυναμική.⁵

VI

Κι εδώ, μ' αυτά ως παρακαταθήκη, ξαναγυρίζω στην ακτή του 2021. Βλέποντας τον Δημήτρη να σχεδιάζει τον κόσμο γύρω του σ' αυτό το κουρασμένο (αλλά και ανακουφισμένο) από ενάμιση χρόνο πανδημίας καλοκαίρι, σκεφτόμουν την πρώτη πρόβα της Ομάδας Εδάφους στην οποία βρέθηκα ποτέ, το *Ρέκβιεμ για το τέλος του έρωτα* που είχα πρωτοδεί να δημιουργείται φθινόπωρο του 1995 στο παλιό εργοστάσιο της ΔΕΗ στο Νέο Φάληρο. Το *Ρέκβιεμ* ήταν μια παράσταση που όμοιά της δεν είχα ξανα-αντικρίσει, με έναν δημόσιο αισθητικό λόγο για το AIDS που όμοιό του δεν είχα ξανακούσει. Θυμάμαι πολύ καλά αυτή την ανακούφιση, αυτή την ανάγκη τούτο που έβλεπα και δεν μπορούσα καλά καλά να το βάλω σε λέξεις να είναι, επιτέλους, απτό, ορατό, μνημολογημένο. Ήμασταν μικροί, είχαμε μόλις αρχίσει να περπατάμε, κι είχαμε μάθει να φοβόμαστε, όπως επίσης και να σεβόμαστε, τα ενδεχόμενα στα σώματα των άλλων. Είχαμε μάθει επίσης και για όλο αυτό να μην πολυμιλάμε... Και ξαφνικά βρισκόσουν σε μια κερκίδα θεατής, να παρακολουθείς σαν αντανάκλαση απέναντι, σε μια συμμετρικά βαλμένη κερκίδα-σκηνή, σώματα ανδρών να αγκαλιάζονται, να πέφτουν, κάποτε να πέφτουν σταυρωμένοι στα κρεβάτια τους, να προσπαθούν να σταθούν, να συγκρατήσουν ο ένας τον άλλον, να κουβαλάνε ο ένας τον άλλον, να σωριάζονται και να ξανακατρακυλάνε. Αδιάκοπα και αδυσώπητα. Από τα πιο ατέλειωτα (και πλέον συνειδητοποιώ και τα πιο πολιτικά) σαράντα λεπτά της ζωής μου.

Τώρα πια ξέρω ότι αν ανατρέξω σε προηγούμενες περφόρμανς αλλά και κόμικς, μπορώ να δω ήδη μέρος από τα υλικά αυτού του *Ρέκβιεμ*. Μπορώ δηλαδή να ανασύρω, για παράδειγμα, το κόμικ «Πυρκαγιά», δημοσιευμένο στη Βαβέλ, τχ. 92, τον Δεκέμβριο του 1988: ένα οχτασέλιδο, κάθε σελίδα και ένα μαύρο πάνελ, δυο ανδρικές φιγούρες που κυκλώνονται από παντού από φωτιά, κι έτσι που μεγαλώνει η σκιά τους και την πλησιάζουν, μοιάζουν έτοιμοι να κατρακυλήσουν όπως θα έκαναν αντίστοιχες φιγούρες χρόνια μετά στη σκηνή («—Θέλω να μείνουμε μαζί. —Κι εγώ θέλω να μείνουμε μαζί για πάντα.»). Τώρα πια ξέρω, δηλαδή, ότι ο Παπαϊωάννου είχε ήδη φτιάξει, βήμα βήμα, και πολύ πριν το 1995,

5. Ακόμα και η Ανάφη ως ετεροτοπία, συνειδητοποιώ όσο αναδιψώ στο αρχείο του Παπαϊωάννου, είχε πρωτοϋπάρξει στα κόμικς του ως ετεροτοπία. Το 1987, στο πιο σπάνιο τεύχος του κουήρ-πανκ περιοδικού *Κουτροσόφ στο χάος*, είχε δημοσιευθεί το κόμικ «Ανάφη» – όπου, όπως και λίγο αργότερα στο κόμικ «Κάλυμνος», το νησί είναι ο τόπος του έρωτα και της απώλειας, ταυτόχρονα επιθυμητικός και αποκλεισμένος, απειλητικός.

μια δημόσια κουήρ αισθητική γλώσσα για την επιθυμία, τον φόβο και το AIDS, αλλά και για τη μνημολογία των φίλων που έφυγαν από την ασθένεια. Στη στιγμή που το είδα, όμως, και στο μέγεθος της απεύθυνσής του, το *Ρέκβιεμ* υπήρξε, για μένα τουλάχιστον, μοναδικό.

Ας σημειωθεί εδώ ότι και η ίδια η παράσταση ενέπλεκε εντός της μια κουήρ χρονικότητα. Το *Ρέκβιεμ για το τέλος του έρωτα*, μια παράσταση για την αγωνία της ασθένειας και τον θάνατο που έρχεται ως αποτέλεσμα του έρωτα, ερχόταν το ίδιο πριν, όχι μετά, τις σκηνές για τον ομοφυλόφιλο έρωτα και το cruising που συνέθεταν το δεύτερο μέρος της παράστασης, τα *Τραγούδια της αμαρτίας* σε ποιήματα του Ντίνου Χριστιανόπουλου και μουσική του πρόσφατα τότε πεθαμένου Μάνου Χατζιδάκι.

VII

Μ' αυτή τη λογική θέλω εδώ να βάλω το *Ρέκβιεμ* δίπλα στα σκίτσα της Ανάφης, αλλά και να αντισταθώ στο αναμενόμενο, στην «κανονική» χρονολογική σειρά, σε μια ανάλυση που θα ήθελε τα «δύσκολα χρόνια της δεκαετίας του '90» και τα σώματα που πέφτουν σε ένα πολιτικό ρέκβιεμ αφιερωμένο «στους φίλους που χάθηκαν από AIDS», να έχουν αντικατασταθεί πια από την ηρεμία, την προσμονή και τη χαρά που βλέπει κανείς στα σκιτσαρισμένα πρόσωπα και τα σώματα στην παραλία της Ανάφης. Ας αφήσουμε λίγο χρόνο και στη σκέψη για το αντίθετο. Τι θα μπορούσε να σημαίνει αυτή η σύγχρονη, σκιτσαρισμένη ετεροτοπία, αυτό το «ο Δημήτρης στην ακτή – Μέρη του καλοκαιριού του 2021, '22 και '23», που παρακολουθούμε πια σε ζωντανή μετάδοση από το ίνστα, αν τη δει κανείς ταυτόχρονα σταμπαρισμένη, εμποτισμένη και από τις εικόνες της δεκαετίας του '90, μεταξύ των οποίων και από τις εικόνες από το *Ρέκβιεμ για το τέλος του έρωτα*; Ταλαιπωρημένα μεν από μια μακρά βιοπολιτική περιπέτεια την περίοδο του Κόβιντ, αλλά αραχτά στην άμμο και γεμάτα μέλλον, πόσο αντέχουν αυτά τα σώματα, αυτά τα σκίτσα των φίλων μου στην ακτή, καλοκαίρι του 2021, τη φασματική παρουσία του παλιού εκείνου *Ρέκβιεμ* πάνω τους; Κι αν η φασματικότητα μπορούσε να είναι αμφίστροφη; Κι αν δεν είναι μόνο το τώρα που φασματικά ανακαλεί, που στοιχειώνεται από το παρελθόν, αλλά είναι και το παρελθόν, που σαν ένα άνοιγμα, σαν λάμψη, εντυπώνει μια εκδοχή μέλλοντος; Τι σημαίνει να βλέπεις στο παρελθόν το φάντασμα σου, τον εαυτό σου τώρα; Γιατί όσο κοιτάζω αναδύεται, από εκείνες τις μαύρες σκηνές σωμάτων καταδικασμένων στο *Ρέκβιεμ* του 1995, αίφνης τώρα μια ακτή, μελάνια, γέλια, αγγίγματα, το χάος της ραστώνης, η πλάτη του Λουκά, το βιβλίο του Ζαν Μισέλ, το χαριτωτερίστικο γυαλάκι του Ιάσονα, το στήθος του Λευτέρη;

Η σκέψη μου αυτή είναι προφανώς εντελώς αυτοβιογραφική, άλλο τόσο όμως είναι και πολιτική. Γιατί καθώς σε αναταραχή αρχείου βλέπω τούτες τις σκηνές εμποτισμένες από το φάσμα της δεκαετίας του '90, καθώς η διαρκής αναδίφηση με κάνει να επιμένω να βλέπω στα φωτεινά αυτά σκίτσα το αποτύπωμα φαντασμάτων, ακριβώς έτσι, ακριβώς τότε, ακριβώς τόσο πολύ και γυρίζοντας πίσω, μπορώ να διακρίνω σε εκείνες τις μαύρες σκηνές ενός δύσκολου παρελθόντος ένα φωτεινό αποτύπωμα. Να θυμηθώ τα σώματα που περιδινίζονταν και σωριάζονταν στις αυτοσχέδιες κερκίδες του παλιού εργοστασίου της ΔΕΗ, να τα θυμηθώ τόσο πολύ που να μπορώ να ανακαλέσω ταυτόχρονα πώς φεύγαμε από εκεί αγκαλιασμένοι, τα χέρια πλεγμένα ως τον ηλεκτρικό. Θυμάμαι να ξαναπηγαίνω σούρουπο σ' εκείνο το παλιό εργοστάσιο, και να έχει στον αέρα τυπωμένο παντού ένα χρώμα πορτοκαλί. Παντού αυτό το χρώμα τόσο πολύ, που έτσι να έκανες λίγο, μπορούσες να πιάσεις τα ίχνη του, μπορούσες να το αγγίξεις.

Ρέκβιεμ για το τέλος του έρωτα, 1995



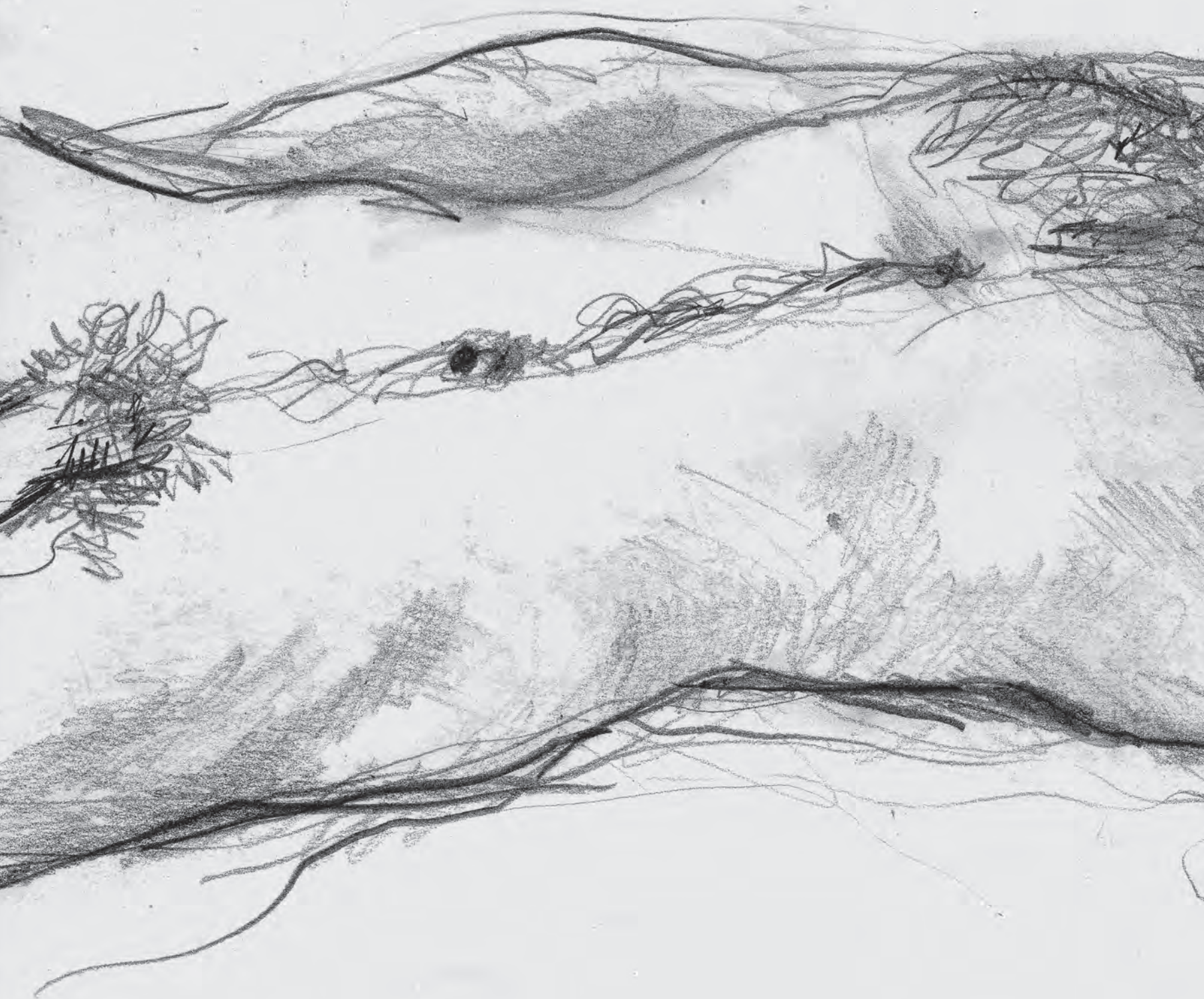
«Άτιτλο (Κάλυμνος)», Παρά Πέντε, τχ. 34, 1988

Στις επόμενες σελίδες σκίτσα από την Ανάφη 2021-2023, δημοσιεύονται σε διάλογο με εικόνες από το *Ρέκβιεμ για το τέλος του έρωτα* και από τα κόμικ «Πυρκαγιά», Βαβέλ, τχ. 92, 1988 (στη σ. 58), «Άτιτλο (Κάλυμνος)», τχ. 34, 1988 (στη σ. 62-63) και «Ανάφη», Κοντροσόλ στο χάος, τχ. 2, 1987 (τελευταία σελίδα).

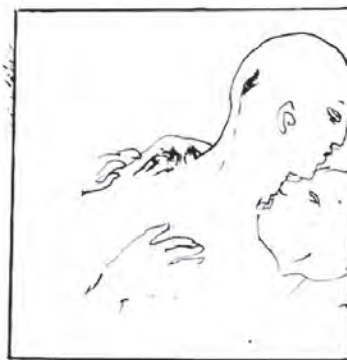












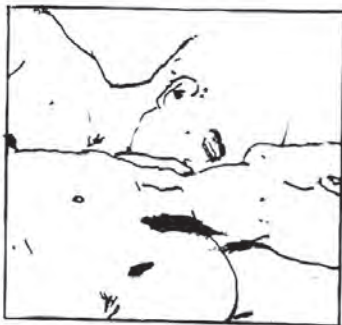
ΕΙΝΑΙ

ΕΝΑΣ



ΕΙΝΑΙ

ΟΛΟΙ



ΠΟΥ

ΕΧΟΥΝ





Ι Ο Σ



Ο Ι

Φ Ι Λ Ο Ι Μ Α Σ



Μ Ε Θ Α Ν Ε Ι



313



07-17.03.24