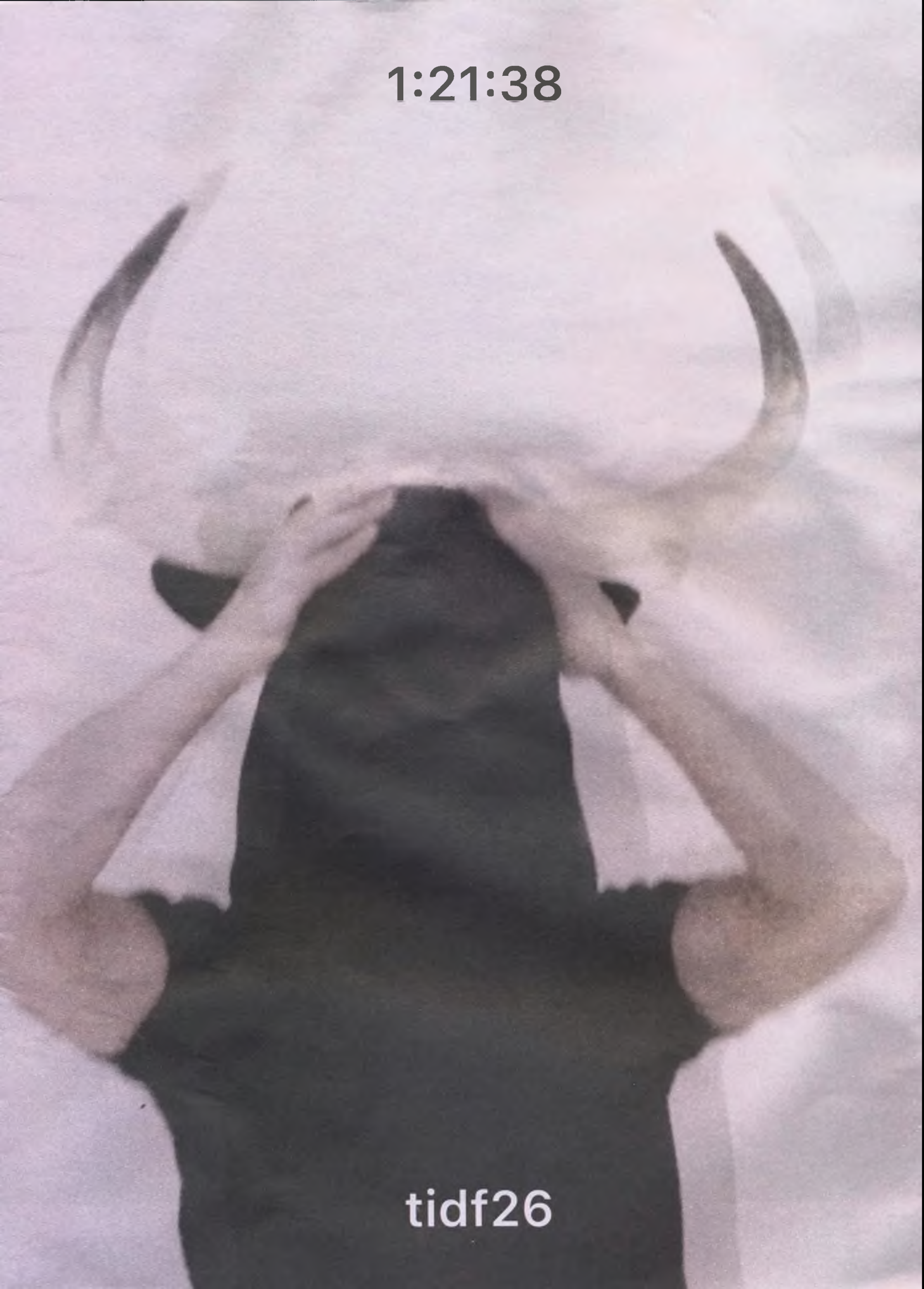
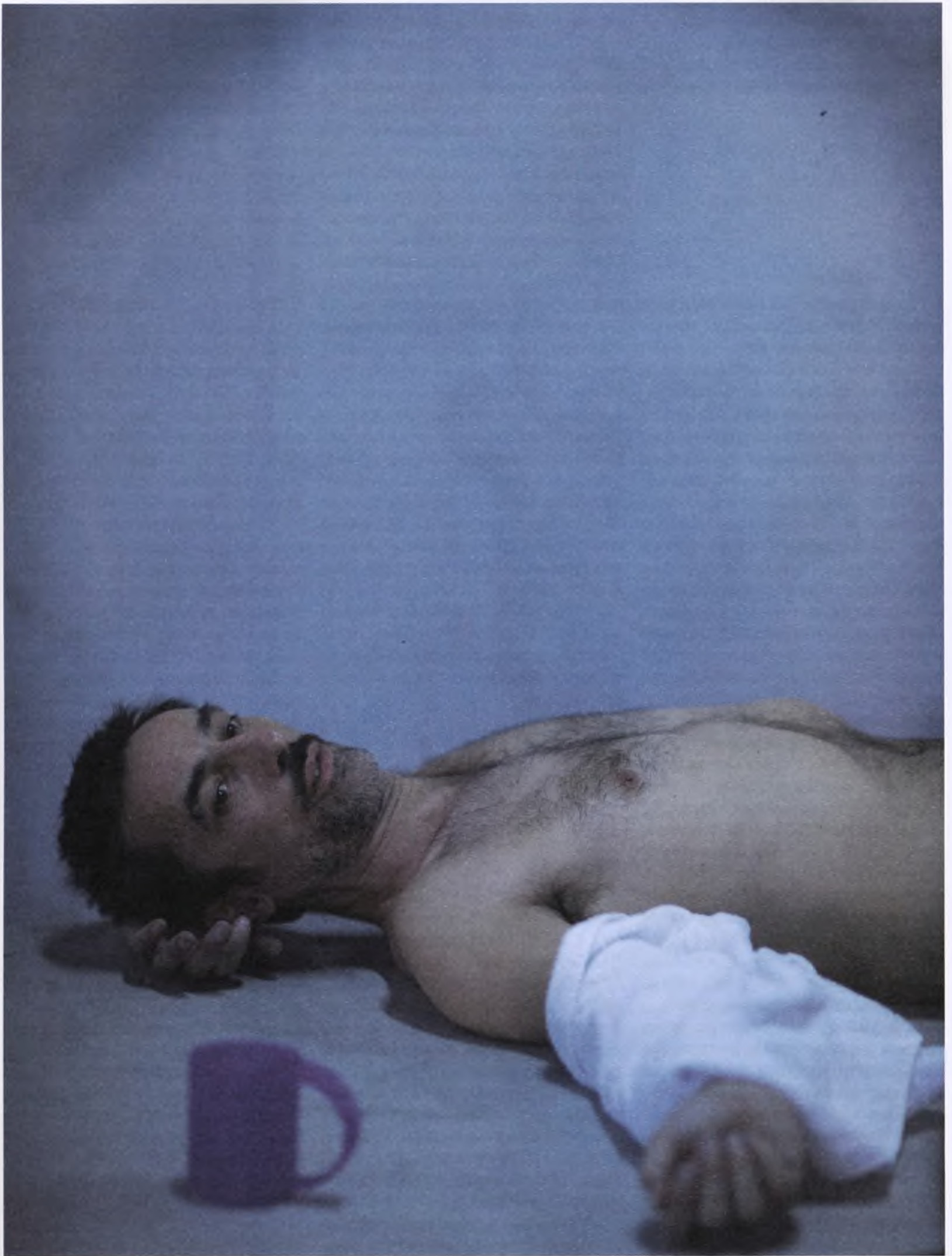


1:21:38



tidf26



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 Μπουγιουέλ (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 ανάνσταση, 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 πολλαπλές θεάσεις. Έχοντας παρακολουθήσει τις περισσότερες πρόβες και παραστάσεις της Πρώτης Ύλης, του Μεγάλου Δαμαστή 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 αλληπάλληλων 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 συγχορευτή του στις πρόβες τους.

¹¹ ΠΡΩΤΗ ΎΛΗ / 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 Φαγιόμ 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, «ακατέργαστο» –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 πυγμάχοι(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 αντιμετωπίσα 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 M 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 M, 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 επιταχυσμένη. 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 μεν 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 την μετωπική 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 χρειάζεσαι 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, ας σταθώ 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 άσφαλτο, 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» (1490) 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.

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.

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 καρέκλες από το Café Müller. Ξανά, εδώ κυριαρχούν τα αγαπημένα του θέματα: η πάση θυσία κίνηση, η μεταμόρφωση, η ατέρμονη ροή.

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.

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.

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.

⁵² Αυτό με οδήγησε να διαφοροποιήσω την κινηματογράφηση 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.

...από το σώμα του
...από το σώμα του
...από το σώμα του
...από το σώμα του
...από το σώμα του
...από το σώμα του











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.

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 περικλείστα 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.

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.

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 ...»

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 *Pina* 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.

⁵⁸ Ο Δημήτρης Παπαϊωάννου, ως αφοσιωμένος φορμαλιστής περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, ταΐζει και χορταίνει με εξάισια τροφή το βλέμμα του θεατή, επαναφέροντάς το σε μια κατάσταση κρυστάλλινης καθαρότητας, τόσο σπάνιας 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.





Αναπνοή, σιωπή,
αναπνοή.

Λειτουργία.
Τελετουργία.
Σιωπή, ξαφνικά χάος.

Το σώμα εκτατικό
στον χώρο. Και ο
χώρος εκτατικός.

Όγκοι, απλότητα.
Συμμετρία.

Ευλάβεια, ναός, ύψος,
βάθος. Κοιτάζω
ψηλά.

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.

Μητέρα. Πατέρα.

Είμαι παιδί, είμαι ήδη
στο λούνα παρκ μα
είμαι φάντασμα.

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

Σκέφτομαι ένα
μαρμάρινο
αγαλματίδιο στην
προθήκη ενός
μουσείου.

Ραγισμένο, τέλειο.

Δραπετεύει, περπατά
μέσα σε ένα
αραβούργημα,
βγαίνει στον δρόμο.
Χορεύει, φωνάζει,
τρεκλίζει, πέφτει.
Σπάει σε κομμάτια.
Ξαναγεννιέται.

Σώμα σε μία σκέψη.
Προσπαθώ να
διαβάσω. Λάθος.
Δεν υπάρχει λάθος.

Στέκομαι μπροστά
στον πίνακα. Κι
άλλος πίνακας.

Ιδρώτας, νερό, χύμα,
πηλός.
Σαν καρποσυλλέκτης
με κερνάει ώριμα
φρούτα. Λωτοί και
ροδάκινα. Έρωτας
και πόνος.

Πλάθει ένα σώμα,
πλάθει τον χρόνο.
Διαστέλλεται,
διαρκεί όσο πρέπει.

Μια γυάλινη σφαίρα,
τρεις μπάλες στα
χέρια ακροβάτη.

Γεωμετρία και μύθοι.

Το σώμα πονάει. Το
σώμα γελάει.

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.

Χορός αλόγων.
Χτυπάνε δυνατά,
σηκώνεται σκόνη.