

Άλκης Μπαητάς

Διεύθυνση ορχήστρας και χορωδιών, σύνθεση, ενορχήστρωση, διδασκαλία, θεωρητικά κείμενα, μαθήματα, διαλέξεις. «Στην μεγάλη θάλασσα της μουσικής, ζει και κινείται με την άνεση και την επιδεξιότητα που τα ψάρια κολυμπούν στο νερό», είπε κάποτε γι' αυτόν ο Γιώργος Κουρουπός.

Έχει επίσης αφιερωθεί σε πολλές οργανωτικές δραστηριότητες αφού έχει περάσει σχεδόν από όλες τις διευθυντικές θέσεις. Κάπου εδώ αρχίζουν τα δύσκολα... Έχει ειπωθεί ότι οι καλλιτέχνες χρειάζονται γερό στομάχι. Σωστά. Μόνο που στην Ελλάδα, όσοι μουσικοί καταπιάνονται με τα –απαραίτητα– οργανωτικά δεν χρειάζονται απλώς γερό στομάχι. Χρειάζονται σιδερένιο !

Κ. Λ. Θα ήθελα να μιλήσουμε και για εκείνο το κείμενο, το κάπως χιουμοριστικό, με τον επί τούτου βαρύγδουπο τίτλο: *Gradus ad Parnassum*.

Α. Μ. Α, ναι το *Gradus*... Η ζωή μου έφερε έτσι τα πράγματα, με μία κοινή λογική θα λέγαμε, μάλλον ευνοϊκά. Γυρνώντας από το Βερολίνο πολύ γρήγορα ανέλαβα την Κρατική Θεσσαλονίκης, αργότερα την Λυρική, μετά το Ραδιόφωνο... Είδα από πολύ κοντά πώς λειτουργεί το Ελληνικό κράτος απέναντι στην λόγια μουσική, αυτό που αγαπώ και με ενδιαφέρει. Είδα επίσης πώς λειτουργούν οι φορείς και φυσικά, όπως όλοι μας, να παρακολουθώ το πού πάει αυτό το καράβι της μουσικής μέσα στην Ελλάδα. Αγώνιστηκα μέσα από αυτές τις θέσεις κάπως να επηρεάσω τα πράγματα, θα σου πω μετά συγκεκριμένα με ποιο τρόπο.

Που θέλω να καταλήξω; Το αποτέλεσμα ήταν μία πίκρα. Μας καλούσαν κάθε τόσο στο Υπουργείο για να πούμε γνώμες, να κάνουμε διαβουλεύσεις. Μας βάλανε να φτιάξουμε ένα καινούργιο νόμο. Χάσαμε άπειρες ώρες δουλειάς με τον (Κώστα) Νικήτα, με τον Θέμελη, τον Αδάμη... Τόσοι άνθρωποι σημαντικοί κάθισαν και σκοτώθηκαν στη δουλειά επειδή το πονάγανε το θέμα και ποιο το αποτέλεσμα; Ένα τίποτα!

Το χάλι το γνωρίζουμε και δεν χρειάζεται να το περιγράψουμε. Όταν λοιπόν το 2002 με κάλεσαν στη Βέροια για ένα μουσικοπαιδαγωγικό συνέδριο, «προτάσεις για το τι πρέπει να γίνει» και όλα αυτά, δεν άντεχα άλλο. Δεν ήξερα πια τι να γράψω. Τότε σκέφτηκα να κάνω μία κατάθεση ψυχής μέσα από ένα παραμύθι.

Φαντάστηκα τον Παλεστρίνα να παίρνει μία άδεια από τον Θεό και να κατεβαίνει, ως Aloysius, για να επισκεφτεί –τί άλλο– τη Χώρα των Μουσών. Υποθέτει πως αφού από παλιά όλοι αυτοί ήτανε τόσο σπουδαίοι, τώρα σίγουρα θα έχουν γίνει ακόμα πιο σπουδαίοι! Εκεί είναι που αρχίζει και βλέπει τι πραγματικά συμβαίνει. Ο «Παρνασσός» βέβαια έχει διπλή έννοια: αυτή που του δίνει ο Fux αλλά και το γνωστό μας βουνό.

Κ. Λ. Η μουσική υπήρξε η πρώτη αν και όχι η μοναδική επιλογή;

Α. Μ. Οι γονείς μου ήτανε εκπαιδευτικοί και οι δύο. Ο πατέρας μου ήταν γυμνασιάρχης και ερασιτέχνης στη βιόλα. Η μητέρα μου δούλεψε και στην Κρατική Ορχήστρα. Κάποια στιγμή είπανε και σε μένα και στον αδελφό μου: «Μουσική θέλετε; Εντάξει. Ωστόσο τελειώστε και κάτι άλλο γιατί δεν ξέρετε τί γίνεται. Μπορεί σε ένα κρατικό ωδείο περιορισμένων δυνατοτήτων να έχετε ένα όνομα ως καλοί μαθητές, αλλά μπορεί να είσατε απλώς οι πρώτοι του χωριού.»

Έτσι έγινε ένα είδος όμορφης και καθαρής συμφωνίας. Εγώ τελείωσα Νομική, ο αδελφός μου Φυσική, αλλά στο τέλος γίναμε και οι δύο μουσικοί. Την Νομική την ξέχασα τελείως αλλά μου άφησε κάτι: Τον τρόπο του νομικώς σκέπτεσθαι. Αυτό με βοήθησε πολύ μέσα στις υπηρεσίες που βρέθηκα, όπου μία λέξη ή ένα κόμμα μπορεί να έχει μεγάλη σημασία.

Κ. Λ. Από αυτά που διαβάζω και ξέρω, συμπεραίνω ότι ως συνθέτης έχεις μία μάλλον βραχύβια σχέση με τον μοντερνισμό.

Α. Μ. Μέχρι το '74 βρισκόμουν αποκλειστικά και μόνο μέσα στην Εθνική Ελληνική Σχολή. Εκεί μέσα δούλευα, με δάσκαλό μου τον Μιχαηλίδη. Το '74 βρίσκομαι στο Βερολίνο και έρχομαι αντιμέτωπος με ένα καινούργιο κόσμο. Μέχρι τότε ότι ξέραμε από μοντέρνα μουσική στη Θεσσαλονίκη προερχότανε από έναν μόνο άνθρωπο: τον Γιάννη Μάντακα. Χάρη σ' εκείνον είχαμε γνωρίσει από Orff μέχρι Penderecki, ενώ στο Ωδείο καθόλου.

Κ. Λ. Δεν έφταναν κάποια από αυτά που γινόντουσαν στην Αθήνα από την Εταιρεία Σύγχρονης Μουσικής;

Α. Μ. Σε πολύ μικρό βαθμό. Ερχόντουσαν ο Παπαϊωάννου και ο Αντωνίου. Ο Παπαϊωάννου είχε μιλήσει για τον Σκαλκώτα και τότε είχαμε ακούσει κάποια πράγματα.

Κ. Λ. Επομένως, σε σχέση με την Αθήνα, στη Θεσσαλονίκη είσατε ακόμα περισσότερο ξεκομμένοι από τις όποιες εξελίξεις.

Α. Μ. Βέβαια. Ουσιαστικά ήτανε ο Μάντακας και κάποια σεμινάρια που έκαναν οι Αθηναίοι, αλλά δεν υπήρχε τακτική επαφή. Φυσικά ούτε και το ραδιόφωνο αναπλήρωνε αυτό το κενό. Το πρόγραμμα ήτανε το γνωστό, εντελώς παραδοσιακό. Τρίτη βράδυ υπήρχε μία μετάδοση με την Συμφωνική της Βοστώνης, αλλά και εκεί έπαιζε περισσότερο ρομαντικό ρεπερτόριο.

Είχα και την τύχη –μέσα από παρότρυνση του Μάντακα– να κάνω και μαθήματα με τον Παπαϊωάννου για ένα περίπου χρόνο. Βέβαια αυτό ήτανε αρκετά δύσκολο γιατί έπρεπε να κατεβαίνω στην Αθήνα και τα έξοδα ήτανε πολλά, παρ' όλο που ο ίδιος είχε την ευγένεια να με διευκολύνει.

Από την άλλη, τα λίγα μέσα που είχαμε μας έκαναν να σκοτωνόμαστε να ανακαλύψουμε ό,τι δεν ξέραμε. Όλοι μαζί: ο Βακαρέλης ο Φιδετζής, ο Ρένος Μπαλτάς... Για παράδειγμα, η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών άλλαζε την βιβλιοθήκη της και έδινε δίσκους και νότες! Κάναμε κοπάνα από το γυμνάσιο, πήγαμε με σάκους και τα αρπάξαμε. Εκεί είδα για πρώτη φορά ονόματα όπως του Piston και του Lou Harrison, που ούτε τα είχα ακούσει. Ψάχναμε με απληστία να τα γνωρίσουμε όλα.

Όμως στο Βερολίνο δεν ήταν μόνο η εντελώς σύγχρονη μουσική –σε όλες της τις εκφάνσεις– που συνέβαινε καθημερινά. Υπήρχαν και πολλά άλλα: τα σεμινάρια, οι βιβλιοθήκες –εκεί πραγματικά έπαθα σοκ– και τέλος οι εκτός Ευρώπης μουσικές: γκάμελαν, ινδικά σύνολα... ένα διαρκές άνοιγμα οριζόντων.

Κ. Λ. Εκεί λοιπόν γράφονται και τα πρώτα μοντέρνα έργα.

Α. Μ. Το ατονάλ –ας το πούμε έτσι– ξεκινάει εκεί. Σ' αυτό παίζει ρόλο και η επιμονή μαθητών και καθηγητών που όλοι ήτανε τότε μέσα σ' αυτό το πλαίσιο. Ως ένα βαθμό αυτό δημιουργεί και μία πίεση: «πρέπει και εγώ να γράψω προς αυτή την κατεύθυνση». Έτσι πέρασε μία τέτοια περίοδος όπου έφτασα και σε ακραία πράγματα τα οποία σήμερα δεν εμφανίζω ούτε στον κατάλογο των έργων μου. Πειραματισμοί

Α. Μπαῆτάς



Με τον Δ. Σγούρο



Με τη Λίνα Βερτμίλερ



που φτάνουν από ολοκληρωτικό σει-
ραϊσμό μέχρι τις γραφικές παρτιτού-
ρες και τέτοια.

Θα έλεγα ότι αυτό που η Ιστορία
της μουσικής πέρασε αυτά τα τελευ-
ταία 50-60 χρόνια, σε μικρογραφία το
πέρασα και εγώ. Μπήκα σε ένα μεγά-
λο προσωπικό πειραματισμό που κα-
τέληξε κάπου. Αν σε ενδιαφέρει μπο-
ρώ να σου πω.

Κ. Λ. Βεβαίως. Αυτά συζητάμε.

Α. Μ. Έχω ξεφύγει πια από οποιοδήπο-
τε κόμπλεξ ή ενοχή για το αν θα γράψω
έτσι ή αλλιώς. Γιατί για μένα γράφω.

Είναι στιγμές που εκφράζομαι πολύ
ωραία μέσα από ένα σύγχρονο, ας το
πούμε, ιδίωμα και άλλοτε έχω διάθεση
να γράψω κάτι απόλυτα τονικό, ως ένα
τραγούδι. Μου αρέσει αυτό το κολύ-
μπι. Ωστόσο σε έργα που με προβλη-
ματίζουν παραπάνω με ενδιαφέρει ο
συγκερασμός. Πώς με ένα ουσιαστικό
τρόπο θα συνυπάρξουν οι δύο κόσμοι
και να μην είναι μία απλή εναλλαγή, μία
έτσι και μία αλλιώς. Κάπως να γίνει μία
ενδιαφέρουσα συγχώνευση. Αυτό μου
αρέσει πάρα πολύ.

Κ. Λ. Υπάρχει στα γραπτά σου και ένα
κείμενο για τις διαχρονικές τεχνικές της
σύνθεσης. Αυτό υπονοεί μία άποψη.
Πώς το εννοείς; Υπάρχει κάτι που ξεκι-
νά από τον 13ο αιώνα και φτάνει μέχρι
σήμερα και μπορεί να τα συνδέσει όλα;

Α. Μ. Υπάρχουν κάποιες τεχνικές οι ο-
ποίες είναι ακριβώς ίδιες στη σύλληψή
τους. Θα πω κάτι το γενικό και κάτι το
ειδικό. Ας πάρουμε για παράδειγμα
την τεχνική της αντιστικτικής υφής. Ως
τρόπος σκέψης ξεκινά από τον Guillaume
de Machaut και φτάνει μέχρι τον Ligeti.
Στην ουσία δεν έχει αλλάξει τίποτα. Κα-
λό παράδειγμα γι' αυτό είναι ο κανό-
νας. Κανόνα έχουμε στο τραγούδι «Το
καλοκαίρι ήρθε» του 13ου αιώνα και τε-
χνικές κανόνα χρησιμοποιεί ο Penderecki
στη «Θρηνοδία για τα θύματα της
Χιροσίμα». Μπορεί στη δεύτερη περί-
πτωση η μίμηση γίνεται με ηχητικές μά-
ζες που ακολουθούν η μία την άλλη, ό-
μως η λογική παραμένει ίδια.

Πέρα όμως από ειδικές τεχνικές: το
στοιχείο της έκπληξης, της διάψευσης
ή της αντίθεσης, είναι στοιχεία που πά-
ντοτε τα βρίσκουμε.

Κ. Λ. Έχεις δουλέψει πολύ και ως ενορ-
χηστρωτής.

Α. Μ. Από παλιά και συνεχίζω και τώρα.
Η ενορχήστρωση είναι ένα άλλο κομ-
μάτι της δραστηριότητάς μου. Μου α-
ρέσει πάρα πολύ αυτή η ιδιότυπη συν-
θετική λειτουργία μόνο μέσω των ηχο-
χρωμάτων, αφού εδώ το κείμενο είναι
κάποιου άλλου.

Κ. Λ. Ο Κωστής Δεμερτζής μου είχε πει
κάποτε πως ο ενορχηστρωτής πρέπει
να είναι ένας καλός πλαστογράφος, εν-
νοώντας ότι μπαίνει στη λογική κάποιου
άλλου συνθέτη.

Α. Μ. Εξαρτάται. Στην καλή ενορχή-
στρωση υπάρχουν δύο δρόμοι. Αν για
παράδειγμα πάρεις έναν Mozart,
Haydn ή Beethoven, μπορεί να κάνεις
μία ιστορική ενορχήστρωση, ακολου-
θώντας το ύφος της εποχής. Όμως
μπορεί και να κάνεις μία ενορχήστρω-
ση που δεν είναι καθόλου μοτσάρτια ή
μπετοβενική. Αυτό κάνανε συνθέτες-
μαέστροι αρκετά παλαιότεροι όπως
για παράδειγμα ο Felix Weingartner...

Κ. Λ. ...η ο Stokowski και ο Μητρόπου-
λος, που κάνανε κυρίως Bach για μεγά-
λη ορχήστρα. Επίσης ο Berg και
Webern ενορχήστρωσαν την «Τέχνη
της Φούγκας».

Α. Μ. ...και ο Webern το Ricercar... Όλα
αυτά δεν έχουν καμία σχέση με την ι-
στορική χρήση του ηχοχρώματος ή με
μία κόπια του στυλ. Αν όμως πάλι κά-
ποιος θελήσει να κάνει μία ενορχή-
στρωση σε στυλ Beethoven πρέπει
πραγματικά να μπορεί να την κάνει.
Χρειάζονται ειδικές γνώσεις ιστορικής
ενορχήστρωσης που συνήθως δεν δι-
δάσκονται. Τώρα μπαίνει ένα τέτοιο
μάθημα στο Πανεπιστήμιο. Με την ίδια
λογική που στα Ωδεία δεν διδάσκουμε
ιστορική αρμονία. Αν σου δώσω μία με-
λωδία να την εναρμονίσεις στο ύφος
του 18ου αιώνα, αυτό είναι κάτι το πο-
λύ συγκεκριμένο.

Κ. Λ. Από όλες τις δραστηριότητές σου
ξεχωρίζεις κάποια περισσότερο;

Α. Μ. Βαθιά μέσα μου, για μένα τον ί-
διο, είναι η σύνθεση και η διεύθυνση
ορχήστρας. Στους μαθητές μου λέω
πάντα ότι η σύνθεση, όταν την κάνεις

πραγματικά, όχι απλώς να μπουτζουρώνεις χαρτιά, είναι πολύ σοβαρή υπόθεση. Θέλει μελέτη, σκέψη, συνεχή προσπάθεια. Να μπει στα προβλήματα βαθιά. Μπορεί κανείς να γράψει ένα πολύ ωραίο έργο, ένα μέτριο έργο ή ένα κακό έργο. Η περιπέτεια που ζεις κατά τη διάρκεια αυτής της δημιουργίας είναι κάτι το ανεπανάληπτο και μόνο όποιος το έχει ζήσει το ξέρει. Πόσο ωραία βρίσκεται με το γραπτό σου, τη φαντασία και τη σκέψη σου. Με αυτό το άυλο. Κάπως ανάλογα είναι με την διεύθυνση.

Κ. Λ. Μόνο που εκεί λειτουργεί ο πραγματικός χρόνος. Όλα πρέπει να γίνουν άμεσα.

Α. Μ. Ως πρακτική όμως δραστηριότητα, εκεί που πιστεύω ότι προσέφερα κάτι το ουσιαστικό, πέρα από το να γκρινιάζω και να στεναχωριέμαι για το μουσικό μας χάλι, ήτανε όσα έκανα -και συνεχίζω ως ένα σημείο να κάνω- για τη μουσική μέσα στην κοινωνία. Για παράδειγμα με τις εκπαιδευτικές συναυλίες. Όλος εκείνος ο τεράστιος κύκλος μέσα σε εργοστάσια, για τα μικρά παιδιά, σε συνοικίες, στο ραδιόφωνο... Η Παιδική Όπερα της Λυρικής που ξεκίνησε τότε και ευτυχώς συνέχισε μετά.

Μπορεί να ακούγεται πολύ «εύμορφο» αλλά είναι αλήθεια: εκεί έζησα μερικές από τις πιο σημαντικές εμπειρίες της ζωής μου. Με ένα παιδάκι που μου είπε, ότι έκλεισε τα μάτια του ώστε να ακούει μόνο, επειδή τον ενοχλούσαν οι κινήσεις που έκανα διευθύνοντας ή έναν εργάτη που πολύ σοβαρά με πλησίασε και μου είπε: «Κοίταξε να δεις, δεν μου άρεσε. Δεν έχω ξανακούσει αυτή τη μουσική και δεν ευχαριστήθηκα. Ούτε μελωδίες κατάλαβα, ούτε αυτόν τον ήχο. Αισθάνομαι όμως ότι είναι κάτι σοβαρό. Κάτι που το παιδί μου πρέπει να μάθει».

Κ. Λ. Επειδή μιλάμε για πράξη, πόσο τα οργανωτικά μπορεί τελικά να είναι ο αδύνατος και απόλυτα αναγκαίος κρίκος της μουσικής αλυσίδας; Ιδέες και σχέδια εύκολα γίνονται αλλά χωρίς τα πρακτικά...

Α. Μ. Είναι απολύτως απαραίτητο. Εγώ παλιότερα έκανα την ουτοπιστική σκέψη ότι θα μπορούσα να καλύψω και

τα δύο. Ήμουν βέβαια πολύ πιο νέος και είχα άλλες δυνάμεις. Σήμερα που μιλάμε έχω φτάσει στο σημείο να μην μπορώ να καταλάβω γιατί το έκανα. Πώς δηλαδή μπορούσα να φανταστώ ότι θα μπορώ να κάνω ένα δημιουργικό έργο, είτε στη σύνθεση, είτε στη διεύθυνση, ενώ συγχρόνως θα τραβάω όλο αυτό το χαμαλίκι και δεν το εννοώ καθόλου υποτιμητικά.

Είναι απολύτως απαραίτητο και πολύ σοβαρή δουλειά: Οργάνωση, δομή, παρακολούθηση... Είναι εξαιρετικά χρήσιμο να υπάρχουν οι άνθρωποι εκείνοι που μπορούν να αναλάβουν τις διοργανώσεις, που δεν είναι απλή υπόθεση, ούτε αρκεί απλά η προθυμία και η εργατικότητα. Χρειάζονται και γνώσεις για να γίνει σωστά.

Εδώ θα πω ότι οι άνθρωποι που συνήθως οργανώνουν ή σκέφτονται μέσα στα Υπουργεία και τους φορείς, ακόμα και σήμερα δεν έχουν την παραμικρή γνώση πάνω σε όλα αυτά. Το ίδιο ισχύει για τους Υπουργούς Πολιτισμού, με μία-δύο φωτεινές εξαιρέσεις.

Κ. Λ. Για παράδειγμα η εποχή Μικρούτσικου...

Α. Μ. Μπορεί κάποιοι να διαφωνούσανε. Άλλοι, όπως εγώ, να συμφωνούσανε πολύ. Το θέμα είναι ότι γίνανε κάποια συγκεκριμένα πράγματα. Δεν ήτανε αυτό το συνεχές τέλμα.

Για να είμαστε δίκαιοι, είναι αδύνατο ένας Υπουργός να γνωρίζει τα πάντα. Μπορεί να μην ξέρει από μουσική. Όμως πρέπει να έχει ένα πνευματικό επίπεδο και να αναγνωρίζει την σημασία της υψηλής μουσικής, με τον ίδιο τρόπο που μπορεί να αναγνωρίσει το υψηλό θέατρο, την υψηλή ποίηση, την υψηλή λογοτεχνία ή το καλό σινεμά. Εκεί τους βλέπω αρκετά ενημερωμένους.

Από την άλλη, ως οροφή της μουσικής τέχνης θεωρούνται τα τραγούδια που έχουμε, τα οποία είναι ωραιότατα. Όμως, πώς να το κάνουμε, δεν είναι το άπαν! Στην ποίηση δεν μιλάνε για τα στιχάκια των τραγουδιών, μιλάνε για Ελύτη και Σεφέρη. Στο σινεμά μιλάνε για τον Αγγελόπουλο. Εκεί ξέρουν όλοι.

Ευθύνες για αυτή την κατάσταση έχουν πάρα πολλοί, αλλά αυτό είναι μία άλλη κουβέντα. Ευθύνονται και άνθρωποι του χώρου μας.

Σε κάθε περίπτωση δεν είχαμε τέτοιους Υπουργούς εκτός από ελάχιστους. Ένας, πολύ παλιά, ήταν ο Λουκής Ακρίτας, ο άλλος ήταν ο Μικρούτσικος και τέλος η Μελίνα, που μπορεί να μην καταλάβαινε πολλά αλλά είχε το όραμα. Ίσως υπάρχουν και κάποιες άλλες περιπτώσεις που δεν ξέρω και τους αδικώ.

Εγώ πάντως νοιώθω κουρασμένος. Υποθετικά, ακόμα και να μου λέγανε «έλα να αναλάβεις ολόκληρη την υπόθεση της μουσικής μας ζωής», δεν αντέχω πια.

Από την άλλη υπάρχει και κάτι που με χαροποιεί. Γνωρίζω πολύ καλά τα πράγματα, όχι μόνο τα τωρινά αλλά και τα προηγούμενα, αφού γνώρισα από κοντά και τους μουσικούς της παλιότερης γενιάς. Η μητέρα μου ήταν στα δεκάξι της μόνιμη μουσικός της ΚΟΘ, που έγινε μέσα στην Κατοχή από τους Γερμανούς, με αμοιβές τυράκι και λαδάκι.

Τους σημερινούς τους ξέρω όλους έναν-έναν και μπορώ να πω ότι έχουμε ανάμεσά μας εξαιρετικούς μουσικούς που είναι όχι μόνο ταλαντούχοι αλλά και ενημερωμένοι. Σε όλους τους τομείς, σε όλες τις ειδικότητες, σε όλα τα όργανα, στη σύνθεση και στη θεωρία. Συναδέλφους που δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα απ' όσους είναι στην Ευρώπη.

Χαίρομαι λοιπόν που όλο αυτό υπάρχει. Από την άλλη θυμώνω που μένει τόσο ανεκμετάλλευτο. Δεν θα μπορούσαν να γίνουν κάποιες ορχήστρες και σε άλλες πόλεις ώστε αυτός ο κόσμος να μην σπαταλιέται;

Χρόνια και χρόνια το προτείνω ώσπου βαρέθηκα, αλλά το καταθέτω εδώ άλλη μία φορά: Είναι τόσο δύσκολο να γίνει η Εθνική Συμφωνική Ορχήστρα Νέων; Πόσο μεγάλο θα είναι πια το κόστος;

Όταν εγώ μπορώ να κάνω στην Πάτμο ένα φεστιβάλ με 140.000 ευρώ, είναι τόσο δύσκολο ή τόσο ακριβό για ένα κράτος ώστε τέτοια φεστιβάλ να γίνουν και αλλού;

Κ. Λ. Τί γνώμη έχεις για όσα έγιναν στη Λυρική τον τελευταίο καιρό;

Α. Μ. Τίποτα δεν είναι τυχαίο. Η Λυρική για χρόνια βρισκότανε παγιδευμένη ανάμεσα στο δημόσιο λογιστικό και τα

Α. Μπαήτας

γρανάζια του δημοσίου, φοβερά αγκυλωμένη. Πιστεύω ότι η κρίσιμη καμπή έγινε το 1995 όταν ο Μικρούτσικος άλλαξε τον νόμο δίνοντας νέες δυνατότητες.

Είχα προσληφθεί τον Μάιο του '94 και τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, πήγα και του είπα ότι φεύγω, γιατί δεν μπορούσα να κάνω τίποτα. Τότε μου είπε «περίμενε, θα αλλάξουμε τον νόμο» και τον Δεκέμβριο, '94 προς '95, έγινε η αλλαγή.

Αυτό έδωσε δυνατότητες και σε εμένα αλλά και σε όλους τους μετέπειτα. Συνέχισε ο Περικλής Κούκος, που έμεινε λίγο και μετά ήρθε ο Λουκάς Καρυτινός πάρα πολύ δυναμικά. Έκανε πολύ ωραία πράγματα και με την Οπερέτα και με τα σύγχρονα έργα. Υπήρξε ένα άνοιγμα και όλοι το χρησιμοποίησαν.

Η περίοδος Λαζαρίδη ήταν κάτι τελείως διαφορετικό. Οτιδήποτε είχε συμβεί πριν, το οποίο έργο, ξαφνικά μηδενίστηκε. Ανέβηκαν μερικά νέα έργα και αυτό θεωρήθηκε τρομερή καινοτομία. Μπορεί να ανέβηκε ο «Νίξον», αλλά τον «Φυλακισμένο» του Dallapiccola τον έχει κάνει ο Αντωνίου εδώ και χρόνια. Εγώ έκανα Kagel το 1995 και ο μακαρίτης ο Χωραφάς «Ισπανική ώρα» του Ravel. Να μην ξεχνάμε και τον Ligeti...

Δεν αμφιβάλω ότι ο κ. Λαζαρίδης έχει μία σημαντική καριέρα στο εξωτερικό. Το θέμα είναι ότι δεν είχε ιδέα για την πραγματικότητα της Ελλάδας. Και δεν είναι μόνο ότι όταν δεν γνωρίζεις κάνεις λάθη. Το χειρότερο είναι ότι δεν πονάς κιόλας. Η οπερέτα μπορεί εσένα να σου φαίνεται μία σαχλαμάρα, όμως για μας σημαίνει κάτι.

Δεν μπορεί να πηγαίνεις κάπου και να λες «είναι όλοι άχρηστοι και μόνο εγώ ξέρω». Αυτή ήταν η μεγάλη ζημιά.

Κ. Λ. Το μέλλον πώς το βλέπεις;

Α. Μ. Τώρα είναι μία μεταβατική περίοδος που κάπου θα καταλήξει. Θα δούμε. Πάντως επιμένω ότι χρειάζονται άνθρωποι που να γνωρίζουν τα πράγματα από μέσα. Αυτό που λέμε «ιδιαιτερότητα» δεν είναι κάτι που το έχουν οι περίεργοι οι Έλληνες. Υπάρχει ένας κύκλος πραγμάτων: Ποια είναι σήμερα η μουσική και η όπερα μέσα στη ελληνική κοινωνία; Πώς δουλεύει το κράτος από πίσω και ποιοι είναι οι μηχανισμοί

του; Αυτά πρέπει να τα ξέρεις. Δεν μπορεί να λες «δεν υπογράφω τίποτα, ή δεν με νοιάζει αν κοστίζει ένα εκατομμύριο ευρώ» και μετά να τρέχεις και να μην προλαβαίνεις.

Κ. Λ. Εσύ γιατί έφυγες όταν έφυγες;

Α. Μ. Για να μην τρώμε χρόνο εδώ πέρα, πάρε τον φάκελο που έδωσα στην Ελένη Σκάρκου και διάβασέ τον. Δεν λέω τίποτα, απλώς έχω μαζέψει είκοσι περίπου δημοσιεύματα εφημερίδων της εποχής. Η όλη φασαρία ήταν για μία χορεύτρια και ο τότε Υπουργός, ο Ε. Βενιζέλος, μου είπε καθαρά: «ή την προσλαμβάνεις ή φεύγεις». Όλα γραμμένα είναι εκεί, πάρε και διάβασε.

Για ό,τι καλό γίνεται έχω τη χαρά να λέω πως ευθύνομαι εγώ και επίσης για κάθε κακό, πάλι εγώ ευθύνομαι. Δεν έχω καμία υπονόμηση, κανένα εξωτερικό παράγοντα. Όλα εξαρτώνται από εμένα. Το μόνο που με στεναχωρεί είναι πως δεν έχω όσα λεφτά θα ήθελα.

Κ. Λ. Η χρηματοδότηση είναι από τον Δήμο;

Α. Μ. Ο Δήμος -2.500 ψυχές- το πήρε στην πλάτη του. Πολύ λίγα δίνει η Νομαρχία και κάτι ελάχιστα το Υπουργείο Αιγαίου. Καταφέρνουμε να έχουμε κάθε βράδυ γύρω στα 800 άτομα, σχεδόν για 10 μέρες. Εισιτήριο δεν υπάρχει. Έρχονται βέβαια και πάρα πολλοί ξέ-



Σκίτσο του Στάθη από το περιοδικό METRO, καλοκαίρι 1997

Κ. Λ. Να τελειώσουμε με λίγα λόγια για το Φεστιβάλ της Πάτμου που το αγαπάς και το θεωρείς δικό σου.

Α. Μ. Θα έλεγε κανείς ότι υπάρχει κάποια αόρατη δύναμη που με αγαπάει και μου φέρνει τα πράγματα περίπου όπως θέλω. Ύστερα από δεκαεπτά χρόνια και την κούραση από όλες αυτές τις διευθυντικές θέσεις, ήρθαν έτσι τα πράγματα ώστε να φύγω από τα κέντρα και να βρεθώ σε μικρότερα μέρη: στην Πάτμο και στην Κέρκυρα. Ειδικότερα στην Πάτμο είχα την ευκαιρία να ξεκινήσω σε ένα χώρο που ήταντε τελείως παρθένος.

Πολλοί μάλιστα ρωτούν πότε γίνεται το επόμενο, ώστε να κανονίσουν ανάλογα τις διακοπές τους.

Θα ξανάρθω τώρα σε όσα σου έλεγα πριν για τις εμπειρίες μου με το κοινό. Είχαμε παίξει το προηγούμενο βράδυ το Ρέκβιεμ του Fauré και το πρωί με σταμάτησε στην παραλία μία ογδοντάχρονη κυρία, με αγκάλιασε και μου είπε:

«Να σε ρωτήσω κάτι παιδί μου; Γιατί έπρεπε να φτάσω τα ογδόντα για να γνωρίσω αυτή την ομορφιά;»