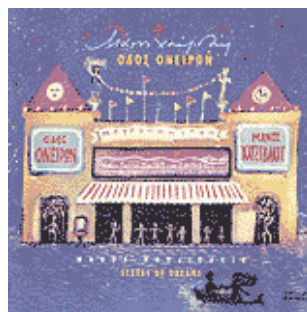
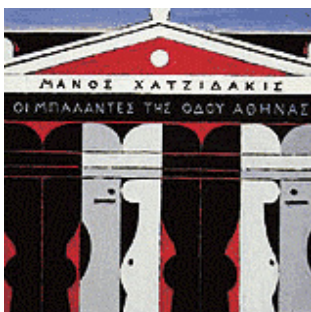


η Αθήνα μέσα από το έργο του Μάνου Χατζιδάκι



Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	5
1.1. Η μουσική ως καλλιτεχνική μετάπλαση - Στόχος της εργασίας	9
1.1.α. Μετάδοση της πληροφορίας	9
1.1.β. Καταγραφή / αποτύπωση του χώρου κατά τη μουσική δημιουργία	10
1.2. Η Αθήνα στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι	12
2. Μεταπολεμικές κατευθύνσεις στην τέχνη	19
2.1. Το πλαίσιο των καλλιτεχνικών τάσεων	21
2.2. Η γενιά του '30	24
2.3. Το μεταπολεμικό τοπίο	28
2.4. Ιδεολογικές αναζητήσεις και ζυμώσεις στη μουσική δημιουργία	37
3. Η προσωπικότητα και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι	43
4. Υλικό και μεθοδολογία	59
4.1. Επιλογή έργων	61
4.2. Τρόπος προσέγγισης και ανάλυσης των έργων	63
5. Οι Μπαλάντες της Οδού Αθηνάς	67
5.1. Ο δίσκος	69
5.2. Θεματολογία	72
5.3. Στιχουργική και μουσική ανάλυση	74
5.4. Η γείωση στον αστικό χώρο	84
5.5. Η αστική συνθήκη του δρόμου - χωρικό και κοινωνικό περιεχόμενο του έργου	86
5.6. Η μετάπλαση της αστικής συνθήκης - όψεις και μηχανισμός	98
	3

6. Οδός Ονείρων	101
6.1. Η παράσταση	103
6.2. Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο	107
6.3. Η αστική συνθήκη στο φόντο του έργου	108
6.4. Η μουσική της <i>Οδού Ονείρων</i> ως πηγή άντλησης	110
6.5. Κεντρική ιδέα του έργου	111
6.6. Στιχουργική και θεματολογική ανάλυση των επεισοδίων	113
6.7. Η μετάπλαση της αστικής συνθήκης - όψεις και μηχανισμός	124
7. Η εποχή της Μελισσάνθης	129
7.1. Ο δίσκος	131
7.2. Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου	133
7.3. Θεματολογία	134
7.4. Η <i>Μελισσάνθη</i> - σύμβολο	137
7.5. Στιχουργική και μουσική ανάλυση	139
7.6. Η παρουσία και ο ρόλος της Αθήνας στο έργο	151
7.7 Η μετάπλαση της αστικής συνθήκης - όψεις και μηχανισμός	153
8. Επίλογος	157
9. Βιβλιογραφία	169

1. Εισαγωγή



Η κατανόηση του αστικού χώρου είναι αναγκαία προκειμένου να υλοποιηθεί οποιαδήποτε αρχιτεκτονική παρέμβαση – ιδέα ή πράξη – μέσα σε αυτόν. Βασική της προϋπόθεση είναι η καταγραφή, ενώ η αρχιτεκτονική ιδέα ή και πράξη αντιστοιχεί στη μετάπλαση του αστικού χώρου, ακόμη και αν αυτή είναι σημειακή.

Τα εργαλεία που διαθέτει ο αρχιτέκτονας προκειμένου να καταγράψει και να αποκωδικοποιήσει τον αστικό χώρο είναι συγκεκριμένα: η δισδιάστατη και τρισδιάστατη απεικόνιση με σχέδιο, σκίτσο, μακέτα ή φωτογραφία, καθώς και ο αρχιτεκτονικός λόγος – ο οποίος παρά το εκφραστικό εύρος του έχει επικοινωνιακούς περιορισμούς.

Η πόλη δεν είναι αποκλειστικά αντικείμενο αρχιτεκτονικής έρευνας. Πάνω απ' όλα είναι μια υλική κατασκευή που συντίθεται μέσα στο χρόνο από τους ανθρώπους που την κατοικούν, από τις καθημερινές τους δραστηριότητες, τις ιδέες και τις παραστάσεις τους και τις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους. Το αστικό, λοιπόν, φαινόμενο αφορά σε πολλούς επιστημονικούς και καλλιτεχνικούς τομείς με τους αντίστοιχους, σε κάθε περίπτωση, όρους. Στο πεδίο της καλλιτεχνικής δημιουργίας το θέμα της πόλης έχει επανειλημμένως τεθεί, από οπτικές και με μέσα που διαφέρουν ανάλογα με την εποχή και το είδος της τέχνης όμως η διαδικασία κινείται στο ίδιο μήκος κύματος με την αρχιτεκτονική: καταγραφή, (ανάλυση), μετάπλαση.

Η ειδοποιός διαφορά βρίσκεται στο παραγόμενο αποτέλεσμα και στις δυνατότητες που αυτό έχει ως προς το εύρος της μετάπλασης, αφού το αρχιτεκτονικό έργο δεν αποτελεί απλώς μία αναφορά στην πόλη, καθώς όταν αρχίσει να κατασκευάζεται γίνεται αμέσως οργανικό της τμήμα. Ο ισχυρισμός, όμως, ότι η υλική διάσταση της πόλης είναι εξίσου σημαντική – ως προς τον ορισμό της - με την άυλη - με ό, τι διαμείβεται δηλαδή μεταξύ των ανθρώπων που την κατοικούν αλλά και στον εσωτερικό τους κόσμο - αμφισβητεί εν μέρει τη βεβαιότητα της παραπάνω πρότασης. Γιατί ένα έργο καλλιτεχνικό, ακόμη και αν δεν πρόκειται για ένα έργο δημόσιας π.χ. γλυπτικής αλλά για κάτι τόσο άυλο όσο ένα λογοτεχνικό κείμενο



Χαρακτικό του Ferdinand Springer από εικονογράφηση του έργου του P. Valery
Ευπαλίνοσ ή ο Αρχιτέκτων, έκδοση του 1947.

ή ένα μουσικό κομμάτι, εάν αναφέρεται στην πόλη και γεννιέται μέσα από αυτήν, είναι εξίσου μέρος της ουσίας της: αποτυπώνει μία «στιγμή» της και μόνο με την ύπαρξή του, πολύ περισσότερο όταν υπάρχει σχετική πρόθεση του δημιουργού. Από την αρχή της δημιουργίας του αποτελεί μέρος της συνολικής παραγωγής της πόλης, εκδήλωση της ζωής και τη ύπαρξής της, ενώ, όταν μεταδοθεί, συμμετέχει στη συνεχή δημιουργία ενός σύμπαντος της πόλης που μεταλλάσσεται στο χρόνο, γίνεται μια φωνή που συμμετέχει στο συνολικό λόγο για την πόλη, ο οποίος αναπαράγει την εικόνα της αλλά αρκετά συχνά δημιουργεί και ανατροπές ή αναπάντεχες εκπλήξεις. Για έναν αρχιτέκτονα, λοιπόν, είναι σημαντικό να κατανοεί μεθόδους και όρους καταγραφής και μετάπλασης της πόλης που γεννώνται σε άλλα πεδία, αναγνωρίζοντας τις πολλαπλές διαστάσεις του αστικού σύμπαντος. Άλλωστε, αν τα τεχνικά μέσα διαφέρουν, μπορεί να υπάρχουν τόποι κοινού στις διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις του χώρου.



Χαρακτικό του Ferdinand Springer από εικονογράφηση του έργου του P. Valery *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων*, έκδοση του 1947.

1.1 Η μουσική ως καλλιτεχνική μετάπλαση – Στόχος της εργασίας

α. Μετάδοση της πληροφορίας

1. Πάνω στη σχέση μουσικής και χώρου έχουν υπάρξει πολλές αναλύσεις, που επικεντρώνουν είτε στην όποια «συγγένεια» της μουσικής με την αρχιτεκτονική σύνθεση ως διαδικασιών, είτε στη δυνατότητα της μουσικής να παράγει «χωρικότητες», ως υφιστάμενη δομή, κατά τη διάρκεια της ακρόασης (μερικά από τα πιο γνωστά παραδείγματα είναι το έργο του P. Valery Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων, και φυσικά μεγάλο μέρος του θεωρητικού και πρακτικού έργου του Ι. Ξενάκη). Εδώ δεν εξετάζουμε αυτή ακριβώς τη διάσταση του θέματος – μας ενδιαφέρει περισσότερο η σχέση της μουσικής με τον «τόπο» παρά με την παραγωγή χώρου αορίστως· σε κάθε περίπτωση, η αναφορά στους παραλληλισμούς μουσικής και αρχιτεκτονικής γίνεται για να υπονοήσει ότι ίσως η απόπειρα να αναλύσουμε την καταγραφή / μετάπλαση του αστικού χώρου που επιχειρεί ο μουσικός να είναι πολύ πιο κοντά σε αρχιτεκτονικούς τρόπους ερμηνείας και παραγωγής έργου απ' όσα φαίνεται εκ πρώτης όψης.

2. «Ο τρόπος με τον οποίο επιλέγουμε, συσχετίζουμε και αντιλαμβανόμαστε τις εντυπώσεις που μας προσφέρονται σε διαδοχικά στάδια της μουσικής ροής, αποτελεί σίγουρα μια από τις σπανιότερες εκδηλώσεις της ανθρώπινης συνείδησης. Εδώ, περισσότερο παρά ποτέ παίζει τον καθοριστικό της ρόλο η φαντασία» Aaron Copland, Μουσική και φαντασία, σελ. 35

Στην παρούσα εργασία εξετάζουμε τους όρους καταγραφής και μετάπλασης του αστικού χώρου μέσα από τη μουσική δημιουργία – μια διαδικασία περίπλοκη και ασταθή, κυρίως λόγω του βαθμού αφαίρεσης που επιβάλλει ένα μουσικό έργο¹. Αναφερόμαστε τόσο στην πλευρά του δημιουργού, της πρόθεσης δηλαδή καταγραφής, όσο και στην πλευρά του ακροατή, της πρόσληψης δηλαδή αυτής ακριβώς της πρόθεσης. Σε πρώτη φάση κρίνεται αναγκαία η σκιαγράφηση του πλαισίου μέσα στο οποίο κινείται αυτή η πρόσληψη, ενώ το ζήτημα της πρόθεσης του δημιουργού, της καλλιτεχνικής διαμεσολάβησης δηλαδή, είναι αυτό που θα μας απασχολήσει εκτενώς παρακάτω.

Η μετάδοση της επεξεργασίας του αστικού χώρου μέσω της μουσικής προϋποθέτει καταρχήν μια διαδικασία «οπτικοποίησης» εκ μέρους του ακροατή, είτε πρόκειται για εικόνα ποιητική είτε για πραγματικό συνειρμό που προκαλεί ένα μουσικό κομμάτι. Εδώ λειτουργούν κυρίως δύο παράγοντες: το *συμβολικό στοιχείο* – η νοηματοδότηση δηλαδή των σημείων μέσα στο καλλιτεχνικό έργο - και η *φαντασία* – ακριβώς το χαρακτηριστικό του ανθρώπου που του επιτρέπει τέτοιου είδους νοηματοδοτήσεις² - εν αντιθέσει π.χ. με τον κινηματογράφο, τις εικαστικές τέχνες ή την αρχιτεκτονική όπου η πληροφορία παρέχεται στο μάτι απευθείας.

Η διαδικασία της *οπτικοποίησης* περιλαμβάνει διάφορα χρονικά στάδια, εφόσον το ίδιο το μουσικό προϊόν εκ φύσεως αναπτύσσεται στο χρόνο και είναι αδύνατον κάποιος να έχει συνολική εποπτεία του σε μία δεδομένη χρονική στιγμή. Αυτό μπορεί να συμβεί μόνο αναδρομικά, μέσω της *ανάμνησης* της ακρόασης, η οποία είναι επίσης μία επιλεκτική διαδικασία, οπότε και μη προβλέψιμη ως προς το αποτέλεσμα της. Σε κάθε περίπτωση, έχουμε δύο βαθμίδες ερεθισμάτων: αυτά που παρέχονται «καθ' οδόν», κατά τη διάρκεια της ακρόασης ενός κομματιού, και αυτά που δημιουργούνται / ανασηματοδοτούνται στο τέλος της, και καλύπτουν το σύνολο της μουσικής διαδρομής που έχει προηγηθεί. Το χαρακτηριστικό αυτό

στοιχείο της μουσικής είναι που διαχωρίζει ουσιαστικά την πρώτη ακρόαση από όλες τις υπόλοιπες: η μνήμη που δημιουργείται προκαταβάλλει τις προκαλούμενες εντυπώσεις με τρόπο απείρως ισχυρότερο από τη θέαση π.χ. πολλές φορές του ίδιου πίνακα, ή ακόμα μιας κινηματογραφικής ταινίας³.

β.Καταγραφή/αποτύπωση του χώρου κατά τη μουσική δημιουργία

Ένα βήμα πριν από την πρόσληψη από τον ακροατή βρίσκεται το μουσικό έργο καθεαυτό. Με τι όρους μπορεί να θεωρηθεί ότι έχουμε καταγραφή και μετάπλαση της εξωτερικής πραγματικότητας από τη μουσική;

Η διαδικασία αυτή επιτυγχάνεται μέσα από δύο «οδούς» που συμπλέκονται μεταξύ τους: την ίδια τη συνθετική διαδικασία και τη διαδικασία της αναφοράς. Μπορούν δηλαδή να αναζητηθούν τα παραπάνω στοιχεία, αφ' ενός, στο μουσικό έργο καθεαυτό, με την ιδιαίτερη δομή του και τα συγκεκριμένα – μουσικολογικά και μορφολογικά – χαρακτηριστικά και αφ' ετέρου, στην επίκληση που υλοποιεί το μουσικό έργο στην περίπτωση που διαθέτει δηλωμένη θεματολογία. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε την εξέταση του έργου ως αυθύπαρκτου αντικειμένου ενώ στη δεύτερη λαμβάνεται ουσιαστικά υπ' όψιν η καλλιτεχνική διαμεσολάβηση⁴.

Ο στόχος εδώ δεν είναι να μελετήσουμε τη διέγερση που προκαλεί του μουσικό ερέθισμα στον ανθρώπινο εγκέφαλο, αλλά να προσεγγίσουμε αυτή την επικοινωνιακή σχέση μέσα από τα κοινωνικά της συμφραζόμενα. Ακόμη και αν προσεγγίσουμε το μουσικό έργο στην απόλυτη αφαίρεση, ως έναν οποιονδήποτε ήχο, η πρόσληψη και η ερμηνεία του χρωματίζονται πάντα από τις κοινωνικές νοηματοδοτήσεις του συνόλου στο οποίο αναφέρεται ο έστω και μοναδιαίος ακροατή⁵. Όταν υπεισεέλθει και η αναφορική πρόθεση, αναγκαστικά λαμβάνεται υπ' όψιν η κοινωνική συνθήκη μέσα στην οποία λειτουργεί και ο δημιουργός, οπότε η ερμηνεία γίνεται μέσα από τη θεώρηση της φαντασιακής λειτουργίας στο συλλογικό επίπεδο.

Ο διαχωρισμός αυτός των δύο «οδών» δεν είναι φυσικά τόσο απόλυτος, ούτε καν σε επίπεδο μεθοδολογίας. Οι δύο αυτές πλευρές συνδέονται δομικά μεταξύ τους

3. Για μια εκτενέστερη ανάλυση της χρονικής διάστασης της μουσικής βλ.: , Βίλλυ Αττάρτ, Μουσική – Αρχιτεκτονική, Δομικοί παραλληλισμοί, Διάλεξη 2001 / 90

4. Μιλώντας λοιπόν για την οπτικοποίηση ενός μουσικού έργου, δηλαδή την επίτευξη της επικοινωνίας μεταξύ δημιουργού και ακροατή, διαχωρίζουμε τις «αυτόματες» διαδικασίες, που ενεργοποιούνται εγκεφαλικά με το οποιοδήποτε άκουσμα και σχετίζονται με την «αυθόρμητη» υποβολή συναισθημάτων, από τις «εκμαιευόμενες», οι οποίες σχετίζονται με την επιθυμία επικοινωνίας του συνθέτη με τους ακροατές με στόχο τη μετάδοση κάποιου μηνύματος και προϋποθέτουν τη φαντασιακή λειτουργία εκ μέρους και των δύο. Για περαιτέρω ανάλυση των διαδικασιών «οπτικοποίησης» του ηχητικού ερεθίσματος στις σύγχρονες εγγράματες κουλτούρες βλ.: Δημήτρης Σαρρής , Ο ήχος ως τόπος, ο τόπος ως ήχος, ανακοίνωση σε ημερίδα του τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, στις 19 / 06 / 2005, με τίτλο «Μουσική, Ήχος, Τόπος». Τα πρακτικά σε επιμέλεια Π. Πούλου κυκλοφορούν σε έκδοση του ιδρύματος.

5. Ο.π.

και μάλιστα με όρους εξαιρετικά δύσκολο να διασαφηνιστούν: θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια αναλογία μορφής – περιεχομένου. Στο πλαίσιο, όμως, αυτής της μελέτης, λόγω του μη μουσικολογικού της χαρακτήρα, το βάρος δίνεται στην αναφορική λειτουργία του μουσικού έργου και όχι στη συνθετική του ανάλυση. Έχοντας υπ' όψιν την αλληλοδιαπλοκή της μορφής με το περιεχόμενο, θα μελετήσουμε ένα συγκεκριμένο παράδειγμα στο οποίο η αναφορική πρόθεση δηλωμένα κυριαρχεί. Η βούληση του δημιουργού - με όλες τις αντιφάσεις της - και το περιεχόμενο της αναφοράς - ο αστικός χώρος της Αθήνας - είναι οι βασικές της παράμετροι που έχουμε ως δεδομένα. Η προσέγγισή μας, λοιπόν, στηρίζεται στην ανάλυση του πλαισίου αντιλήψεων και παραστάσεων μέσα στο οποίο γίνεται η δημιουργία και η «υποδοχή» του μουσικού έργου από το κοινό, ενώ παράλληλα επικαλείται θεωρητικά στοιχεία που αφορούν στην ανάγνωση του αστικού χώρου, σε μια απόπειρα πληρέστερης κατανόησης του τελικού αποτελέσματος.



Χαρακτικό του Ferdinand Springer από εικονογράφιση του έργου του P. Valery *Ευπαλίνοσ ή ο Αρχιτέκτων*, έκδοση του 1947.

Η Αθήνα στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι

Αντικείμενο της εργασίας είναι η διερεύνηση της έκφρασης της αστικής συνθήκης της Αθήνας μέσα από το έργο του Μάνου Χατζιδάκι. Ο όρος «αστική συνθήκη» αντιστοιχεί τόσο στη χωρική διάσταση της πόλης όσο και σε δεδομένα κοινωνικά - συμπυκνώσεις ιδεών, παραστάσεων και συμπεριφορών που αναφέρονται στους ανθρώπους της πόλης. Το έργο του Χατζιδάκι ως πηγή μας δίνει τα χρονικά όρια της διερεύνησης: την περίοδο των μεταπολεμικών μεταβολών της πρωτεύουσας, οι οποίες καθόρισαν κυρίαρχα τη μετέπειτα εικόνα της.

Αναζητούμε δηλαδή ποιες πτυχές του αστικού χώρου της Αθήνας και με ποιες μεθόδους, εκτίθενται, αναλύονται και στη συνέχεια ανασυντίθενται ώστε να χτιστεί μία εικόνα – ή μία αντίληψη, ή ακόμα και μία *αίσθηση* – της πόλης χαρακτηριστικά «χατζιδακική».

Η ανάλυση της αθηναϊκής αστικής συνθήκης στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι θα μπορούσε να ανταποκρίνεται, αν χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Lefebvre, και στην αποκωδικοποίηση του *αναπαραστατικού χώρου*⁶ του συνθέτη ως προς την πόλη της Αθήνας. Η τέχνη άλλωστε, σημειώνει ο Lefebvre, «τελικά μπορεί να αποτελεί ένα κώδικα αναπαραστατικού χώρου παρά χώρου», ενώ οι αναπαραστατικοί χώροι αντιστοιχούν και στο «χώρο ορισμένων καλλιτεχνών και ίσως εκείνων που περιγράφουν και αφιερώνονται αποκλειστικά στην περιγραφή: των συγγραφέων, των φιλοσόφων κλπ.»⁷. Ο παραπάνω ισχυρισμός διατυπώνεται λαμβάνοντας υπ' όψιν το πλαίσιο των ιδιοτυπιών και των περιορισμών που παρουσιάζει η μουσική ως προς τη δυνατότητα περιγραφής, που αναλύθηκε προηγούμενα.

Παράλληλα θα επιχειρήσουμε να δούμε το πώς τάσεις και απόψεις της εποχής αλλά και προσωπικές ιδέες του συνθέτη εκφράζονται μέσα από την εικόνα της Αθήνας που δίνει το έργο του. Η υπόθεση είναι ότι μέσα από το έργο προκύπτει μια συνολική αφήγηση για την Αθήνα, η οποία δεν είναι στατική, αλλά μετέρχεται από διάφορες φάσεις κατά τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας. Επιχειρούμε να την αποκωδικοποιήσουμε, έχοντας ως κύριους οδηγούς τρία έργα του, το καθένα από τα οποία αναπτύσσει μια διαφορετική αλλά χαρακτηριστική οπτική της πόλης.

6. Όπως ορίζεται στο *La production de l' espace*, ed. Anthropos, Paris 1970. Οι «αναπαραστατικοί χώροι» (*espaces de representation*) είναι η μία από τις τρεις «διαστάσεις» που διαβάξει ο Λεφέβρ στο χώρο. Οι άλλες δύο είναι η «χωρική πρακτική» και οι «αναπαραστάσεις του χώρου». Η ορολογία συναντάται ξανά και παρακάτω, οπότε δίνονται και οι σχετικοί ορισμοί.

«Η χωρική πρακτική μιας κοινωνίας γεννά το χώρο αυτής της κοινωνίας, τον υποβάλλει και τον προϋποθέτει, σε μία διαλεκτική αλληλεπίδραση, τον παράγει αργά και σταθερά καθώς τον κυριαρχεί και τον ιδιοποιείται.». Η χωρική πρακτική αντιστοιχεί στο υλικό αποτύπωμα του χώρου, ή αλλιώς στον «αντιληπτό χώρο», ο οποίος προκύπτει από και εκφράζει το σύνολο των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών που διέπουν μία κοινωνία.

«Οι αναπαραστάσεις του χώρου», ή αλλιώς «ο σχεδιασμένος (με την έννοια της σύλληψης) χώρος» είναι «ο χώρος των επιστημόνων, των σχεδιαστών, των πολεοδόμων, των τεχνοκρατών και των κοινωνιολόγων - όλων όσοι ταυτίζουν αυτό που βιώνεται και αυτό που γίνεται αντιληπτό με



αυτό που σχεδιάζεται.». Οι «αναπαραστάσεις του χώρου» αντιστοιχούν στον «κυρίαρχο χώρο σε κάθε κοινωνία (ή τρόπο παραγωγής)», συμπυκνώνουν τις κυρίαρχες προβολές για τη φύση και τη λειτουργία του χώρου.

Οι «αναπαραστατικοί χώροι» αντιστοιχούν στο «χώρο όπως βιώνεται άμεσα μέσα από τις συσχετισμένες με αυτόν παραστάσεις και σύμβολα, και συνεπώς στο χώρο των “κατοίκων” ή των “χρηστών”, αλλά και ορισμένων καλλιτεχνών κλπ.». Είναι «ο χώρος που κυριαρχείται -και άρα βιώνεται παθητικά-, αυτός που η φαντασία προσπαθεί να αλλάξει και να οικειοποιηθεί. Επικαλύπτει τον υλικό χώρο, κάνοντας συμβολική χρήση των αντικειμένων του.» Οι «αναπαραστατικοί χώροι δεν υποτάσσονται ποτέ στη συνοχή. Διαπερατοί από τη φαντασία και το συμβολισμό, έχουν ως πηγή την ιστορία ενός λαού και εκείνη του κάθε ατόμου που ανήκει σε αυτόν το λαό. ... Περιέχουν τους τόπους του πάθους και της δράσης, αυτούς των βιωμένων καταστάσεων, και άρα περιλαμβάνουν εξαρχής την έννοια του χρόνου.».

7. Στο παραπάνω.

Ο Μάνος Χατζιδάκις ήταν μία σαρωτική προσωπικότητα με έντονη επιρροή σε πολλές πτυχές του δημόσιου βίου, και όχι μόνο του καλλιτεχνικού. Έχουν περάσει σχεδόν 20 χρόνια από το θάνατό του και η παρακαταθήκη του έχει ελάχιστα μελετηθεί, και μάλλον αποκλειστικά ως προς το μουσικολογικό της μέρος. Στόχος μας δεν είναι να προσθέσουμε άλλη μία υμνητική κατάθεση γι' αυτόν και για το έργο του. Η σπουδαιότητά του ως καλλιτέχνη και ως προσωπικότητας θεωρείται δεδομένη. Πέραν αυτών, γίνεται προσπάθεια να προσεγγιστεί η σκέψη και η δημιουργία του ως προϊόντα μιας συγκεκριμένης εποχής, την οποία με τη σειρά τους διαμόρφωσαν.

Όταν μιλάμε για διερεύνηση της καλλιτεχνικής αποτύπωσης του αστικού χώρου, προκύπτει το ερώτημα: γιατί επιλέγεται το ατομικό έργο ενός και μόνο καλλιτέχνη, ανεξάρτητα από τη σπουδαιότητά του.

Στην περίπτωση μας, ακόμη και αν ληφθούν υπ' όψιν οι επιρροές που δέχεται ο δημιουργός, η ανάλυση του τελικού προϊόντος μπορεί να φτάσει μέχρι ένα σημείο χωρίς να προσκρούσει σε ιδιοσυγκρασιακές παραμέτρους, δηλαδή, στον υποκειμενισμό. Σε ένα βαθμό μπορούμε να υπερβούμε αυτόν τον «περιορισμό» θεωρώντας το ατομικό υποκείμενο μέσα στις δεδομένες κοινωνικές συνθήκες και την ιστορική συγκυρία που το διαμόρφωσε.. Άλλωστε ο ίδιος ο καλλιτέχνης, λειτουργώντας στο πλαίσιο της εποχής του, διατηρεί ως έρεισμα την πραγματικότητα, και παρ' όλες τις αποστάσεις του αφορμάται και λειτουργεί πάνω σε ένα καμβά που συνθέτουν εικόνες, ιδέες και βιώματα γνωστά και διαδεδομένα.

Η άποψη αυτή υποστηρίζεται από την Ε.Βακαλό στη *Φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, προκειμένου για την επικρατέστερη τάση στη μεταπολεμική τέχνη συνολικά, κυρίως σε ό,τι αφορά το ζήτημα της ελληνικότητας. Η τέχνη της εποχής του Χατζιδάκι, αν και εξατομικευμένη, εδράζεται πάνω σε ένα υπόβαθρο κοινό, επικοινωνεί με τον κόσμο ακριβώς λόγω της κοινής αναφοράς, ακόμα και αν η αναφορά έχει μετατοπιστεί στην περιοχή της μνήμης (ή του μύθου)⁸. Δηλαδή, ο προσωπικός μύθος που εκφράζει ο Χατζιδάκις αποκτά το νόημά του σε συμφραζόμενα που προϋποθέτουν συλλογικά φαντάσματα εν ενεργεία, από τα οποία ο ίδιος έχει μεν αποσπαστεί, αλλά τα επικαλείται χωρίς να τους επιτίθεται.

8. «Ο μύθος της ελληνικότητας είχε ένα υλικό αποθεμένο ήδη στην τέχνη μας. Αυτό το υλικό μετατοπίστηκε απλώς από το χώρο της πραγματικότητας, όπου κρατιόταν έως πρόσφατα, στο χώρο της μνήμης. Η σχέση του μ' ένα ισχύον εννοιολογικό περιεχόμενο χαλάρωσε, η επαφή του με το παρόν της αίσθησης απωθήθηκε σ' ένα χρόνο μνήμης, που υπονοεί την απουσία μάλλον παρά την παρουσία του αντικειμένου της. Επρόκειτο όμως πάντα για μια μνήμη βιωματική, όχι μια μνήμη θεωρητική ιστορική. Από αυτή την άποψη ο μύθος της ελληνικότητας ταυτίστηκε με την προσωπική κατάθεση, έγινε προσωπικός, αλλά δεν έγινε «ιδιωτικός» (γι' αυτό αποφεύγω τον όρο «ατομικός μύθος»). Γιατί η αναφορά του τον συνέδεε πάντα μ' έναν υπάρχοντα συγκεκριμένο φορτισμό, μ' ένα κοινό, μορφοποιημένο απόθεμα, όχι με το αόριστο και απωθημένο του ατομικού υποσυνείδητου, που πρέπει για να μορφοποιηθεί να διοχετευτεί εξαρχής σε σύμβολα και να λειτουργήσει πάλι ιδιωτικά (εφόσον υπάρχει σύμπτωση συμβόλων), ώστε να αποκατασταθεί επικοινωνία (σημασιοδοτημένη στο υποκειμενικό επίπεδο πάντα).» - Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα*, τόμος Γ' - Ο μύθος της ελληνικότητας, σελ. 129

Οι ερμηνείες του στηρίζονται σε ένα κεκτημένο έδαφος ιδεών για την Αθήνα, που το αποτελούν λιγότερο θέσεις και περισσότερο ανοιχτά θέματα προς συζήτηση. Αυτή είναι και η βασική ερμηνευτική γραμμή που ακολουθείται στην ανάλυση των επιμέρους έργων, όπως εξηγείται παρακάτω.

Άλλωστε και ο ίδιος ο Χατζιδάκις εντάσσει την άποψή του για τη μουσική δημιουργία ακριβώς σε αυτό το πλαίσιο ερμηνείας. Πώς αλλιώς να γίνει κατανοητή η επιμονή του στην αναγκαιότητα και τη δύναμη της *μυθολογίας*, στην οποία επανερχόταν διαρκώς, θεωρώντας την αναπόσπαστο κομμάτι και κινητήρια δύναμη της μουσικής του⁹; Κάπως έτσι μαντεύουμε και τη δυναμική που βρίσκει η έκφραση της τοπικότητας στο έργο του Χατζιδάκι, ακριβώς με την προοπτική να υπερβεί το έργο αυτό τα πλαίσια του τόπου. Δεν είναι τυχαίο το σχόλιο του Maurice Bejart – ο οποίος συνεργάστηκε αρκετές φορές με το Χατζιδάκι στη χορογραφία έργων του - : «Επειδή ο Μάνος ενσαρκώνει την Ελλάδα, γι' αυτό η μουσική του έκανε το γύρω του πλανήτη. Πρέπει να είμαστε από κάποιον τόπο πρωτ' απ' όλα για να 'χουμε μια ηχώ παντού»¹⁰.

Πέρα από τα παραπάνω το ερώτημα για το πώς εμφανίζεται η πόλη της Αθήνας στο έργο του Χατζιδάκι βασίζεται και σε δύο κύρια δεδομένα.

Το πρώτο είναι ότι αναφορές στη ζωή και την ιστορία της επανέρχονται συνεχώς τόσο στο έργο όσο και στη ζωή του. Με φανατισμό, άλλωστε, κατέτασσε τον εαυτό του στον «αστικό πολιτισμό»¹¹, χαρακτηριστικό μιας ολόκληρης γενιάς που, όπως παρατηρεί ο Ταχτσής στο κείμενό του για το *Σκληρό Απρίλη του '45*, την αποτελούσαν «παιδιά της μεγαλόπολης». Η Αθήνα δεν είναι η μοναδική πόλη που εμφανίζεται στο έργο του, υπάρχουν εξίσου ξεκάθαρες – αν και μικρότερες σε έκταση – αναφορές και στη Θεσσαλονίκη¹² όπου έζησε για ένα διάστημα από το 1945. Αν και ταξίδεψε αρκετά και έδειχνε συχνά ενδιαφέρον για το θέμα της τοπικής παράδοσης άλλων περιοχών, στην Αθήνα έζησε τα χρόνια της πρώτης του νεότητας αλλά και της ωριμότητάς του, και με τον ένα ή τον άλλο τρόπο τον απασχολεί διαρκώς. Αφιερώνει, λοιπόν, όχι μόνο μεμονωμένα τραγούδια, αλλά και ολόκληρα μουσικά έργα σε θέματα που αναδεικνύουν πτυχές της Αθήνας, ενώ δεν είναι λίγες οι φορές που αναφέρεται σε αυτήν μέσα από άλλες τοποθετήσεις, άρθρα, ομιλίες, συνεντεύξεις κλπ.

9. «Σαν γνήσιος στρατηγός το '65 θέλησα να κάνω στην Ελλάδα μια επανάσταση. Αντί για τανκ, πήρα ένα παιδί – έφηβο μελαχρινό και όμορφο από την παιδική χορωδία των ανακτόρων και του είπα να τραγουδήσει. Μου λέει: “για να τραγουδήσω χρειάζομαι καινούριους μύθους”. – Πολύ σωστά, σκέφθηκα.» από το ένθετο της *Μυθολογίας*, έργο 23, πρώτη έκδοση 1965

10. Βλ. το ένθετο από τις *Μπαλάντες της Οδού Αθηνάς*.

11. Δημήτριος Λέκκας, προλογικό σημείωμα στο: *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση – από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*, της Ρενάτας Δαλιανούδη, σελ. 15

12. Βλ. π.χ. τα *Τραγούδια της Αμαρτίας*, έργο 50, πρώτη έκδοση 1996

Το δεύτερο δεδομένο είναι ότι η Αθήνα μεταπολεμικά βρίσκεται στο επίκεντρο μιας γενικής καλλιτεχνικής στροφής, που εκδηλώνεται και στη ζωγραφική, στη λογοτεχνία, στο θέατρο κλπ. Το γεγονός αυτό έρχεται ως συνέπεια της αυξανόμενης αστυφιλίας αλλά και μιας ιδεολογικής αναδίπλωσης που εμφανίστηκε στην αστική τέχνη μετά το σοκ του πολέμου. Η ένταση της αστικοποίησης, άλλωστε, συνεπάγεται τόσο τη μορφολογική αλλοίωση της πόλης όσο και αυτή των ανθρώπων της. Το έργο του Χατζιδάκι λοιπόν, όπως θα αναλυθεί εκτενέστερα παρακάτω, εντάσσεται στην έκφραση αυτού του φαινομένου.



Η ματιά του Χατζιδάκι πάνω στην Αθήνα φιλτράρεται από το θεωρητικό πρίσμα της εποχής του. Αν η γραφή του είναι απόλυτα προσωπική, αυτό δε σημαίνει ότι οι αναζητήσεις του, στο βαθμό που μπορούν να κωδικοποιηθούν, είναι ανεξάρτητες από τους γενικούς προβληματισμούς που τίθενται γύρω του. Αντίθετα, από πολύ νωρίς αποδεικνύει ότι είναι ένας καλλιτέχνης που αλληλεπιδρά με το περιβάλλον του και αναζητά τις επιρροές¹³. Ο κύριος κορμός της προβληματικής του, με όλη την πρωτοτυπία των μεθόδων του, εντάσσεται στο κλίμα της περιόδου.

Έτσι ασχολείται και αυτός με ιδιαίτερο ζήλο με ζητήματα όπως η «ελληνικότητα» ή το δίπολο «παρελθόν – παρόν», «παράδοση – νεωτερικότητα», «λόγιο – λαϊκό» κλπ. Αυτό που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα είναι η σχεδόν αποκλειστική προβολή αυτών των δίπολων στον αστικό χώρο – ο οποίος, για το Χατζιδάκι, αν δεν ταυτίζεται με την Αθήνα, σίγουρα εκπροσωπείται από αυτήν κυρίαρχα.

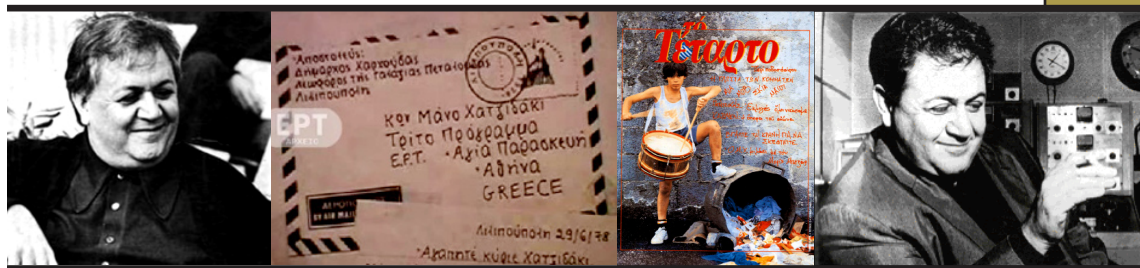
Ο Χατζιδάκις, παράλληλα με το μουσικό του έργο, εξέφραζε μέχρι τέλους ένα ιδιαίτερα δυναμικό δημόσιο λόγο, χρησιμοποιώντας όλα τα μέσα που μπορούσε: αρθρογραφία, ομιλίες, δημόσιες τοποθετήσεις σε διάφορες εκδηλώσεις, και φυσικά τη ραδιοφωνική οδό του Τρίτου αλλά και τη βραχύβια εκδοτική απόπειρα του Τετάρτου. Ο λόγος του σε αυτές τις περιπτώσεις ήταν συνήθως ιδιαίτερα δηκτικός ή και επιθετικός, και μπορεί να ξαφνιάζει η παράλληλη ανάγνωση άρθρων ή συνεντεύξεών του με την ακρόαση έργων του, όχι γιατί στα τελευταία εκφράζει διαφορετικούς προβληματισμούς, αλλά γιατί τα χαρακτηρίζει μια πιο συγκαταβατική ευαισθησία.

13. Απόδειξη αποτελούν οι ειδικές βραδιές που διοργάνωνε στην Αθήνα, από τις αρχές της δεκαετίας του '50, για να παρουσιάσει ευρωπαίους και αμερικανούς συνθέτες άγνωστους τότε στην Ελλάδα. Γνωστές οι σχέσεις του με σύγχρονους ευρωπαίους συνθέτες όπως π.χ. με το Nino Rota, αλλά και οι σχέσεις που είχε αναπτύξει με τη ροκ σκηνή κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Αμερική.

Βλ. Ρενάτα Δαλιανούδη, Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση - από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι.

Η απάντηση ίσως βρίσκεται στο ότι στο δημόσιο λόγο του λειτουργεί ως επίκαιρος σχολιαστής ενώ στο καλλιτεχνικό του έργο δεν παύει να δηλώνει την αναζήτηση του αρχετύπου¹⁴. Αντιστοίχως, οι αναφορές που κάνει στην Αθήνα σε αρκετά Σχόλια ή σε άλλες τοποθετήσεις του χαρακτηρίζονται από ένα είδος πικρίας, που συχνά φτάνει ως την επιθετικότητα, ενώ στο μουσικό του έργο η τοποθέτησή του εκφράζεται με κάπως διαφορετικά χαρακτηριστικά, με μία διάθεση όχι τόσο αφοριστική αλλά περισσότερο μιας παιγνιώδους ειρωνείας. Η στάση του συνολικά εμφανίζει ένα είδος αμφιθυμίας: από τη μία μιλά με αυστηρότητα για την σύγχρονη του Αθήνα, κυρίως ως προς τον τρόπο που αυτή διαμορφώθηκε μέσα από την κρατούσα μεταπολεμικά ιδεολογία. Από την άλλη, ακόμα και τότε, εκφράζει μια

14. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι αφορισμοί του για τα ρεμπέτικα σε πολλά Σχόλια του Τρίτου και το τι έχει φτιάξει, λίγο νωρίτερα, με βάση ακριβώς την ίδια αντίληψη, στο *Σκληρό Απρίλη του '45* και στα *Πιρίξ*.



νοσταλγία για ένα παρελθόν που σβήστηκε ή για ένα δυνατό παράλληλο παρόν που χάθηκε, ή απλώς αδυνατούμε να το δούμε¹⁵, ενώ ιδίως μέσα από τη μουσική του η ματιά του λειαίνεται συναισθηματικά.

Φυσικά στο έργο του παρατηρείται εξέλιξη μέσα στο χρόνο, η οποία αντικατοπτρίζεται, ως προς το θέμα που μας αφορά εδώ, τόσο στο περιεχόμενο, δηλαδή τη συγκεκριμένη όψη της πόλης στην οποία επιλέγει να αναφερθεί, όσο και στον τρόπο επεξεργασίας που μαρτυρά τη συναισθηματική του στάση απέναντι στο περιεχόμενο. Από τη άλλη, τον διακατέχουν δηλωμένα και ορισμένες εμμονές, θέματα δηλαδή στα οποία επανέρχεται ανά περιόδους, και κάθε φορά τα αντιμετωπίζει με τρόπο διαφορετικό,

15. «Η Αθήνα είναι άσχημη πόλις, γιατί την κατοικούν άσχημοι πολίτες, χωρίς παιδεία, χωρίς ντροπή, χωρίς ευθύνη, χωρίς ευαισθησία... . Αγέλη ανιάτων με πρόχειρα επαγγέλματα, παράνομοι ραδιοσταθμοί που τάχα δεν μπορούν να εντοπισθούν, οδηγοί λεωφορείων και ταξί, που βρίζουν, φτύνουν και χτυπάν, χονδρέμποροι με σαπισμένα τρόφιμα, πόρνες με στόχους καλλιτεχνικούς, νέοι που επιβεβαιώνουν επί χρήμασι τον ύποπτο ανδρισμό τους, κι όλα να καταλήγουν σ' ένα σπάσιμο χιλιάδων πιάτων στα πόδια ενός βραχνού ινδάλματος που τ' ονομά του είναι γραμμένο κόκκινο ή βαθύ πράσινο.»

«Η αρχαία πόλις των Αθηνών λοιπόν, με την Λεωφόρο Κωνσταντίνου στο πλευρό της – τάφο του Ιλισού – τον Κολωνό στον κόρφο της και τον ανάπηρο Υμηττό να χάσκει πάνω της, προσφέρει δωρεάν στους επισκέπτες της τον κίνδυνο, μι' απέραντη αθλιότητα και την απελπισία. ... ο εφιάλτης, ο νυχτερινός των Αθηνών, είναι στα σίγουρα, χρωματιστός. Τη νύχτα οι δρόμοι ανάβουν πολύχρωμα, κι είναι γεμάτοι από γραφεία εισαγωγής αυτοκινήτων κι από σεμνά γραφεία κηδειών, που τα ονομάζουν, Τελετών. Λες και πως οι πολίτες, οι Αθηναίοι του καιρού μας, γεννιούνται μόνο, για ν' αγοράσουν βιαστικά έν' αυτοκίνητο, ν' αρχίσουν να τρέχουν μες στους δρόμους της Αθήνας, ν' απελπιστούν από την όψη της και με ταχύτητα να σπεύσουν να πεθάνουν.»

Νυχτερινό Αθηνών, Σχόλιο στο Τρίτο Πρόγραμμα 06 / 08 / 1978 – Τα Σχόλια του Τρίτου, σελ. 61 - 66

«Ποια είναι η σημερινή Αθήνα ... του εβδομήντα εννιά. ... Μια Αθήνα σκεφτική. Με προβλήματα που της χαράζουν το πρόσωπο. Με εξαίσια και γοητευτική μόδυνση περιβάλλοντος. Με παγωμένες σχέσεις και πληγωμένη συμπεριφορά. Με τη σφραγίδα του χυδαίου σ' ό,τι καινούριο χτίζεται. Δε γνωρίζω αν σας είναι η εικόνα αυτή ελκυστική, όμως ξέρω καλά πως είναι πιο πραγματική από την παράδοσή της.»

Η δημογεροντία του μέλλοντος, Σχόλιο στο Τρίτο Πρόγραμμα 15 / 07 / 1979 – Τα Σχόλια του Τρίτου, σελ. 171 - 177

ανάλογα με το πού βρίσκεται ο ίδιος αλλά και το αντίστοιχο κλίμα της εποχής. Έχουμε επιλέξει έργα τα οποία, εκτός του ότι σηματοδοτούν διαφορετικές φάσεις στην καλλιτεχνική του πορεία, συμπυκνώνουν και διαφορετικές «στιγμές» στην εξέλιξη των σχετικών προβληματισμών, και συνδέονται με διαφορετικές πτυχές της πόλης που οι «στιγμές» αυτές αναδεικνύουν.

Προσεγγίζουμε το θέμα μέσα από τα παρακάτω στάδια:

Αρχικά κάνουμε μία σύντομη επισκόπηση της εποχής στην οποία έζησε και δούλεψε ο Μάνος Χατζιδάκις, ως προς το ιδεολογικό πλαίσιο που καθόρισε τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις, με έμφαση στη διαχρονικότητα των κυρίαρχων ερωτημάτων.

Στη συνέχεια ανιχνεύουμε τη διαδρομή αυτών των αναζητήσεων στη μουσική, με στόχο να γίνει ακόμη πιο κατανοητό το πλαίσιο στο οποίο κινήθηκε ο συνθέτης.

Ακολουθεί μια γενική παρουσίαση, βάσει των όσων προηγήθηκαν, της προσωπικότητας και των ιδεών του Μάνου Χατζιδάκι, όπως αυτές εκφράστηκαν μέσα από το έργο του και τις τοποθετήσεις του.

Έχοντας πλέον όλα τα απαραίτητα στοιχεία παρουσιάζουμε και αιτιολογούμε την επιλογή των έργων που θα μελετήσουμε, όπως επίσης και τον τρόπο προσέγγισής τους.

Προχωράμε στις επιμέρους παρουσιάσεις των έργων σε τρία κείμενα.

Τέλος επιχειρούμε την εξαγωγή ορισμένων συνολικών παρατηρήσεων περισσότερο ως συμπερασματικών σχολίων.



Αριστερά: Α. Τσιροπούλου, *Νυχτερινό, Αθήνα*

2. Μεταπολεμικές κατευθύνσεις στην τέχνη



2.1. Το πλαίσιο των κυρίαρχων καλλιτεχνικών τάσεων



Το καφενείο του Λουμίδη στην Ομόνοια, ένα από τα πιο γνωστά καλλιτεχνικά στέκια της εποχής. Στο γνωστό πατάρι του έγιναν γνωριμίες και συνεργασίες που σφράγισαν κορυφαίες στιγμές της μεταπολεμικής τέχνης.

«Είναι λιγάκι δύσκολο, βέβαια, να μιλάω για μένα όταν με ξεχωρίζουν. Εν πάση περιπτώσει, εγώ είμαι γέννημα μιας εποχής, μάλλον είμαι ένας καθυστερημένος εκπρόσωπος της μουσικής, σε μια ομάδα ανθρώπων που ήδη είχαν δώσει ένα σημαντικό έργο και σφραγίσανε τον τόπο μας για μια μεγάλη περίοδο. Αυτοί οι άνθρωποι είναι ο Ελύτης, ο Σεφέρης, ο Γκάτσος, ο Χατζηκυριάκος – Γκίκας, ο Τσαρούχης, ο Πικιώνης, ο Μόραλης, ο Εμπειρικός, ο Εγγονόπουλος. Σ' αυτή την ομάδα ανήκω. Και αν μπορούσα να το πω, είμαι ο βενιαμίν και συγχρόνως ο μαθητής. Και εκπροσωπώ, βέβαια, τη μουσική. Που την εποχή εκείνη είχε μια τεράστια απόσταση από την ελληνική ποίηση, την ελληνική ζωγραφική, την αρχιτεκτονική.¹⁶».

Για να αναλύσουμε την οπτική του Χατζιδάκι, πρέπει πρώτα να ερμηνεύσουμε την εμφάνιση και την εξέλιξη του – προστρέχουμε λοιπόν αρχικά στις συνθήκες που γέννησαν τη σκέψη του.

Δύο από τα κεντρικά νήματα που διατρέχουν το έργο του τον συνδέουν άρρηκτα με την εποχή του: το ένα αφορά στην ανάδειξη του εθνικού στοιχείου ως πεδίου προβληματισμού και το άλλο στο ζήτημα της παράδοσης. Η πορεία του εντάσσεται σε ένα γενικότερο πλαίσιο αναζητήσεων γύρω από συναφείς προβληματισμούς, που η αφετηρία τους εντοπίζεται ήδη στις απαρχές του νέου ελληνικού κράτους¹⁷. Ταυτόχρονα οι κοινωνικές μεταβολές μετά τον πόλεμο έφεραν στο προσκήνιο το ζήτημα της σχέσης μεταξύ της επίσημης καλλιτεχνικής παραγωγής και της λεγόμενης «λαϊκής παράδοσης». Ζήτημα που επίσης είχε επανειλημμένα τεθεί στο παρελθόν, και οι όροι αντιμετώπισής του είχαν ήδη σε ένα βαθμό εμφανιστεί από το μεσοπόλεμο, όμως, μεταπολεμικά, λόγω των κοινωνικών ανακατατάξεων και της διεύρυνσης του ακροατηρίου που έφερε η αστυφιλία, γνώρισε πρωτοφανή ένταση και διάδοση σε όλους τους τομείς της τέχνης, τόσο στην παραγωγή όσο και στη θεωρία.

16. Από συνέντευξη στο Λ. Παπαδόπουλο, δημοσιευμένη στα *Νέα*, 27 / 03 / 1978

17. Η σχετική βιβλιογραφία καλύπτει πολύ μεγάλη έκταση. Η ανάλυση που παρουσιάζεται εδώ ακολουθεί κυρίως τους άξονες που τίθενται από τις παρακάτω πηγές: Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα, τόμος Γ' – Ο μύθος της ελληνικότητας*, Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα – Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Μ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα – Ιδεολογία και μορφή*, Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, και ως υπόβαθρο: Ν. Σβορώνος, *Το ελληνικό έθνος – γένεση και διαμόρφωση του νέου ελλητισμού και Ανάλεκτα νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*.

Ο Χατζιδάκις είναι από τους κύριους φορείς του παραπάνω προβληματισμού. Την ίδια στιγμή που με το έργο του αποτυπώνει την περιρρέουσα κοινωνική διάθεση, καταθέτει και μία άποψη επ' αυτής, μία συγκεκριμένη ερμηνεία των σχετικών αναζητήσεων. Προκειμένου, λοιπόν, να κατανοήσουμε καλύτερα τα ίδια τα έργα που αναλύονται αλλά και να μπορέσουμε στη συνέχεια να μιλήσουμε αναλυτικά για το επιμέρους θεματικό περιεχόμενο που μας ενδιαφέρει, δηλαδή τη σχέση τους με τη σύγχρονη αστική συνθήκη της Αθήνας, είναι σημαντικό να σταθούμε στο ιστορικό και το θεωρητικό πλαίσιο που αυτά εγγράφονται. .

Στόχος δεν είναι η εξονυχιστική ανάλυση της συγκρότησης της ελληνικής εθνικής συνείδησης ούτε και η γενική παρουσίαση της διαδρομής της έννοιας της «ελληνικότητας» - η οποία κυριαρχεί στις σχετικές αναζητήσεις κατά τον 20ο αι. Θα επικεντρωθούμε στη μεταπολεμική περίοδο, κάνοντας τις αναδρομές, κυρίως στο μεσοπόλεμο, που είναι απαραίτητες για την κατανόηση του γενικού κλίματος.

Αν το εθνικό διακύβευμα και το ζήτημα του ορισμού και χειρισμού της «παράδοσης» τίθενται τουλάχιστον τους τελευταίους δύο αιώνες, οι πηγές και το είδος των απαντήσεων που έδωσε η κάθε εποχή διαφέρουν. Μεταπολεμικά δεν αναδύθηκαν εξ ολοκλήρου νέα πεδία προβληματισμού, αλλά υπήρξε ισχυρή σύνδεση με το πρόσφατο παρελθόν, με την έννοια ότι πολλά στοιχεία της μεταπολεμικής σκέψης έχουν την αφετηρία τους στα μεσοπολεμικά χρόνια - π.χ. η στροφή στη «σύγχρονη πραγματικότητα» που έφερε την επιθυμία ανάδειξης της «λαϊκής παράδοσης» από τη δεκαετία του '20¹⁸. Τη σχέση με την προπολεμική κατάσταση την αποδεικνύει ακόμη πιο στέρεα το γεγονός ότι η λεγόμενη «γενιά του '30»¹⁹ αποτελεί μεταπολεμικά σταθερή αναφορά, και τότε οι βασικοί της «εκπρόσωποι»²⁰ καθιερώνονται. Σημειώνεται επίσης η τάση εύρεσης «επιγόνων» της στις μεταπολεμικές γενιές καλλιτεχνών, γεγονός που αποδεικνύει τουλάχιστον την επιβίωση του συστήματος ιδεών και του πλαισίου αναφοράς αυτής της «γενιάς».

18. Η δεκαετία του '20 μας θυμίζει τη «χαμένη γενιά» του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Οι επιπτώσεις στην κοινωνική ψυχολογία δεν διέφεραν από τις αντίστοιχες στις ευρωπαϊκές χώρες, μόνο που εδώ συνοδεύονταν από τη διάλυση ενός μύθου ακόμη πιο ισχυρού από αυτόν της ενθουσιώδους νεωτερικότητας. Η προσγείωση ήταν απότομη και κράτησε για καιρό. Έτσι η δεκαετία του '20 έμεινε γνωστή ως δεκαετία της απογοήτευσης και της νεορομαντικής παραίτησης, του παρακαμάζοντος κοσμοπολιτισμού• τέλος, του «καρτωτακισμού» (Vitti 1984, Τζιόβας 2011). Ταυτόχρονα ωριμάζουν οι τάσεις που, ενώ εκκολάπτονται ήδη από το Δημοτικισμό του τέλους του 19ου αι., στην επόμενη δεκαετία θα πάρουν τη σκυτάλη ορίζοντας το πεδίο άντλησης και μάχης των ιδεών: η «ανακάλυψη» του Βυζαντίου, η στροφή προς τη λαϊκή παράδοση, η «γειώση» στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Η εκπαιδευτική δραστηριότητα του Α. Δελμούζου ή το έργο του Φ. Κόντογλου, του Δ. Πικιώνη, της Α. Χατζημιχάλη, αποδεικνύει τη διεκδίκηση αυτών των τάσεων στον πολιτικό τομέα αλλά και σε αυτόν της πνευματικής και καλλιτεχνικής παραγωγής. (Φιλίππιδης 1984)

19. Ο όρος «γενιά του '30», αν και καθιερωμένος στη βιβλιογραφία, διακρίνεται από μεγάλη ασάφεια ως προς το περιεχόμενό του, όπως εξηγούν τόσο ο Μ. Vitti όσο και ο Δ. Τζιόβας. Δε χαρακτηρίζει μια οργανωμένη κίνηση καλλιτεχνών, ενώ ακόμα και ο χρονολογικός προσδιορισμός είναι μάλλον συμβολικός. Οι μεγάλες τεχνοτροπικές και ιδεολογικές αποκλίσεις που περιέχει το έργο που της αποδίδεται δυσχεραίνουν περισσότερο την προσπάθεια ορισμού της, η οποία στις πιο σύγχρονες εκδοχές της (Τζιόβας 2011) επικεντρώνει στην ανάγνωση ενός κοινού υπόβαθρου πολιτισμικής ιδεολογίας, το οποίο αναδύεται λόγω των ιστορικών συνθηκών του μεσοπολέμου.

20. Ο Δ. Τζιόβας θεωρεί βασικούς εκπροσώπους της το Γ. Θεοτοκά, τον Ο. Ελύτη, το Γ. Σεφέρη και τον Α. Τερζάκη, με κριτήριο το δοκιμιακό τους έργο, με την έννοια ότι αυτό καλλιέργησε αλλά και συμπύκνωσε το θεωρητικό πλαίσιο αναφοράς της «γενιάς». Πολλοί δημιουργοί βέβαια που κατά καιρούς έχουν ταυτιστεί με τη «γενιά» έδειχναν έως και απόλυτη απροθυμία να αποδεχτούν την παραμικρή σχέση μαζί της, σε σημείο που να αρνούνται ακόμη και την ίδια της την υπόσταση. Ο Ν. Εγγονόπουλος, λ.χ., που πολλοί κατατάσσουν στη γενιά αυτή, σε δύο συνεντεύξεις του τη δεκαετία του '70 όχι



μόνο αρνήθηκε ότι αποτελεί μέρος της, αλλά τη χαρακτήρισε και «ανύπαρκτη». Ενώ και ο Ο. Ελύτης είχε πει το '80 στους Αντώνη Φωστήρη και Θανάση Νιάρχο: «Διερωτώμαι, όταν βλέπω να με παρουσιάζουν σαν χαρακτηριστικό εκπρόσωπο της γενεάς του '30, πού το στηρίζουν. Δεν έχω, δυστυχώς (εάν εξαιρέσω κάπως τον Ανδρέα Εμπειρίκο), τίποτε το κοινό με τους συναδέλφους μου». (Τζιόβας 2011)

Ο Μάνος Χατζιδάκις με τον Οδυσσέα Ελύτη, που «οι ενοχές του τον σφράγισαν τότε αττικά και τότε αιγιοπελαγίτικα», και το Γιάννη Τσαρούχη, «έναν ακόμα φίλο ζωγράφο, διάσημο για την επανάστασή του μέσα στον τόπο», που «μας έμαθε να τρέφουμε σεβασμό στην Κασσιανή, στον Καραγκιόζη και στους Γάλλους εμπρεσιονιστές».

Ο καθρέφτης και το μαχαίρι, σχόλια στις φωτογραφίες.

Στο βαθμό που οι αντιλήψεις στο χώρο της τέχνης εκφράζουν τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές, εξελίξεις, μέσα στον 20ο αι. εντοπίζονται δύο σημεία που συμπυκνώνουν κυρίως τις βασικές μεταβολές αυτών των αντιλήψεων, ως προς τους δύο άξονες – της «ελληνικότητας» και της παράδοσης. Πρόκειται για τους δύο παγκόσμιους πολέμους, με τη μορφή που πήραν στον ελληνικό χώρο και τις αντίστοιχες επιπτώσεις τους. Ο πρώτος πόλεμος, μια δεκαετία επιχειρήσεων που ξεκίνησε με τους βαλκανικούς πολέμους και κατέληξε στη μικρασιατική καταστροφή, επέφερε τη ριζική αλλαγή ως προς τον άξονα της εθνικής ιδεολογίας, λόγω της εδαφικής συρρίκνωσης και της ήττας του μεγαλοϊδεατισμού. Ο δεύτερος πόλεμος, με το βίωμα της Κατοχής και του Εμφυλίου σε όλη την έκταση της χώρας, επέφερε τη ριζική αλλαγή ως προς τον άξονα της κοινωνικής εγγραφής και αναφοράς της τέχνης. Η αλλαγή αυτή εκφράστηκε, αφ' ενός, με την ανάδειξη της αριστεράς σε ισότιμο συνομιλητή και τη διεκδίκηση εκ μέρους της της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας και, αφ' ετέρου, με την ερήμωση της υπαίθρου και την ένταση της αστυφιλίας, που έφεραν στο προσκήνιο προς εξέταση νέα κοινωνικά υποκείμενα²¹.

Η ανάλυση της μεταπολεμικής συνθήκης περιλαμβάνει, λοιπόν, δομικά την παρακαταθήκη του μεσοπολέμου. Η αναφορά στο μεσοπόλεμο καθίσταται αναγκαία και λόγω του ότι ο Χατζιδάκις, έχοντας και προσωπική σχέση με αρκετούς από τους εκπροσώπους της «γενιάς του '30», θεωρήθηκε ένας από τους κύριους «επιγόνους» της. Η παρουσίαση των βασικών αξόνων που συγκρότησαν την ιδεολογία της έχει την επιπλέον σημασία ότι προσφέρει στοιχεία απαραίτητα για να ερμηνεύσουμε τη στάση και τις ιδέες του ίδιου του Χατζιδάκι.

21. Για μια ενδελεχή ανάλυση των επιπτώσεων των δύο πολέμων στην καλλιτεχνική δημιουργία βλ.: Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 65 – 106, «Η γενιά και το κανόνι: νεότερικότητα και τραύμα».



2.2 Η γενιά του '30

Η «γενιά του '30» ξεκίνησε με μία σχεδόν πρωτοφανή δημιουργική ορμή, υμνώντας τη νεότητα και τοποθετώντας με φυσικότητα τον εαυτό της στο βάθρο της πρωτοπορίας, με στόχο την οριστική ρήξη με το παρελθόν.

Διέθετε συνολικά ένα είδος «ευρωπαϊκής αυτοπεποίθησης»²², με την έννοια ότι εισήγαγε την επιχειρηματολογία της ισοτιμίας στοχεύοντας στην αποτίναξη του μανδύα ενός διαρκώς απειλούμενου επαρχιωτισμού. Στο δίλημμα «Δύση ή Ανατολή» η πιο συγκροτημένη απάντηση που έδωσε μορφοποιείται στην ιδέα ενός εκλεκτικού συγκρητισμού, πίσω από τον οποίο συνήθως επιβίωνε η παραδοχή ότι ο ευρωπαϊκός πολιτισμός είναι, άλλωστε, απόγονος του αρχαίου ελληνικού²³. Ταυτόχρονα, όμως, για τη «γενιά του '30» το ταυτοτικό πρόβλημα περιείχε τη σχέση με την Ευρώπη τόσο ως κεντρική εσωτερική παράμετρο όσο και ως εξωτερικό μέτρο: αυτό που στην ουσία δηλώθηκε, για πρώτη φορά, ήταν η επιθυμία να βρεθεί το σύγχρονο πρόσωπο της Ελλάδας, ώστε να μπορέσει με αυτό να εμφανίζεται ως ισότιμος συνομιλητής της Ευρώπης, ξεπερνώντας τα προγονοπληκτικά συμπλέγματα.

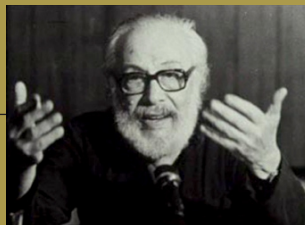
Η βασική θεωρητική θέση που συνάγεται από τη δημιουργία και τις παρεμβάσεις της είναι η αναγωγή του έθνους σε πολιτισμική οντότητα. Το ιδανικό της εδαφικής

23. Ο.π. . Επίσης: «Όταν μιλούμε για εθνική παράδοση, πρέπει να θυμόμαστε πάντα πως η μεγαλύτερη φιλοδοξία του έθνους μας, στις πιο δοξασμένες εποχές της ιστορίας του, υπήρξε η δημιουργία ιδεών με πανανθρώπινη απήχηση και έργων με πανανθρώπινη αξία.»

Γ. Θεοτοκάς, Φιλική συζήτηση, πρώτη δημοσίευση στην Παμφοιτητική 30 / 11 / 1930, από Τζιόβα σελ. 261.

«Το δίλημμα είναι αμείλικτο: είτε θ' αντικρύσουμε το δυτικό πολιτισμό, που είναι κατά μέγα μέρος δικός μας, μελετώντας με λογισμό και με νηφάλιο θάρρος τις ζωντανές πηγές του – κι αυτό δε βλέπω πώς μπορεί να γίνει αν δεν αντλήσουμε τη δύναμη από τις δικές μας ρίζες...»

Γ. Σεφέρης, Δεύτερος πρόλογος στην Έρημη Χώρα, από Τζιόβα σελ. 265.



Από αριστερά: Ο Μάνος Χατζιδάκις με το Νίκο Γκάτσο, τον «ακριβό του φίλο» στον οποίο «όφειλε κατά πολύ την αντοχή του και τη νεότητά του».

Ο Κάρολος Κουν, που «εμπόδισε το Χατζιδάκι να γίνει ηθοποιός, τραγουδιστής και χορευτής. Τον άφησε να γράφει ατελείωτα Μουσική στο Θέατρό του», ενώ «διακριτικά του έμαθε τις νευρώσεις του μεσοπολέμου και τη μικρόπονη μεταπολεμική ανησυχία της Αμερικής».

Ο Γιώργος Σεφέρης. «Τον γνώρισα το 1947», αναφέρει ο Χατζιδάκις. «Θέλησα να μου εξηγήσει όλα τα σχετικά με την “Έρημη χώρα”. -Τι θέλετε να μάθετε; μου λέει. - Ποια είναι, τον ρωτώ. Μου απαντά: - Ο τόπος μας. Το γεγονός αυτό

22. Δ. Τζιόβας, Ο μύθος της γενιάς του τριάντα, σελ. 234 – 286, «Η ευρωπαϊκή αυτοπεποίθηση της νέας γενιάς».



Νίκος Χατζηκυριάκος
ΑΜΟΡΓΟΣ

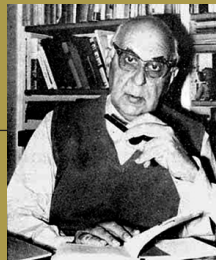


Πάνω: *Ανεμολόγιο*, του Γ. Τσαρούχη, από την εικονογράφηση των Προσανατολισμών.

έγινε αφορμή να απομακρυνθώ τελείως από το μεσοπόλεμο, να γνωρίσω όλες τις λεπτομέρειες του τόπου μου, ..., να διαβάσω τα απομνημονεύματα του Στρατηγού Μακρυγιάννη, και να εκτιμήσω το Σεφέρη χωρίς ποτέ να γίνουμε φίλοι.».

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας. Σημαντικός ζωγράφος νεοέλληνας με καλλιέργεια αγγλική και έντονη αιγιοπελαγίτικη συνείδηση. Η συνεργασία μας το 1950 στο "Καταραμένο Φίδι", μου χάρισε την απόλαυση να τον παρακολουθώ από κοντά στις σκηνογραφικές και ενδυματολογικές του πραγματοποιήσεις. Κατά καιρούς υπήρξαμε φίλοι.».

Όλα από τον Καθρέφτη και το Μαχαίρι.



επέκτασης και ολοκλήρωσης του ελληνικού έθνους αντικαθίσταται από το πολιτισμικό ιδανικό της διαμόρφωσης ενός «νεοελληνικού πολιτισμού»²⁴.

Η κατασκευή της νέας ελληνικής δημιουργίας περνούσε μέσα από μία αποδελτίωση αισθητικών κυρίως αξιών από το υλικό και άυλο οπλοστάσιο του τόπου. Έτσι η «γενιά του '30» συνδέθηκε με δύο τακτικές που εξασφάλιζαν την αποτελεσματικότητα αυτής της διαδικασίας: την αισθητικοποίηση της φύσης, ή πιο συγκεκριμένα του τοπίου, και την αισθητικοποίηση της «λαϊκής παράδοσης».

Η πρώτη σχετίζεται κυρίως με την «ανακάλυψη» του Αιγαίου. Αν και η «γενιά του '30» έχει χρεωθεί αυτή την «ανακάλυψη», που συνδέεται και με τη συρροή πολλών λογοτεχνών και καλλιτεχνών στην Αθήνα από τη Μ. Ασία και τα νησιά μετά το 1922, γεγονός είναι ότι η ποσότητα των σχετικών έργων είναι αρκετά μικρή. Περισσότερο βαρύνουν ίσως μεμονωμένες περιπτώσεις με τη συμβολική εμβέλειά τους – όπως η *Αμοργός* του Γκάτσου ή οι *Προσανατολισμοί* του Ελύτη²⁵.

24. Ο μεγαλοϊδεατισμός λοιπόν ως περιεχόμενο επιβιώνει, ενώ αυτό που αλλάζει είναι η μορφή του, με τον ιστορικό εξαναγκασμό της απεδαφοποίησης του έθνους και της μεταφοράς του ορισμού του στο αφαιρετικό επίπεδο του «συνόλου πολιτισμικών χαρακτηριστικών». Με άλλα λόγια, τουλάχιστον επί της αρχής, δεν επιτυγχάνεται από τη «γενιά του '30» μια πραγματική υπέρβαση των εθνικών υπαρξιακών συμπλεγμάτων, απλώς η πρόταση για τη θεραπεία τους παίρνει άλλη μορφή. Βλ. και: Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 147 – 157, «Η ρητορική της ρήξης και η υπόσχεση της αναγέννησης – Ιδεολογικό κενό και πνευματική αναγέννηση».

25. Βλ.: Μ. Vitti, *Η γενιά του τριάντα*, σελ.212 – 215, «Το μυστηριακό ξημέρωμα στο Αιγαίο» και Δ.Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 363 – 398, «Η γενιά του '30 και η μυθολογία του Αιγαίου» .

Ως προς τη δεύτερη τακτική, η «γενιά του '30», τουλάχιστον ο σκληρός πυρήνας της, ξεκίνησε επιθετικά, με τη βεβαιότητα πως ό, τι ονομαζόταν παράδοση είχε χρεωκοπήσει και έπρεπε πλήρως να αναθεωρηθεί. Ο νεορομαντισμός της δεκαετίας του '20 δεν είναι άσχετος, όπως επίσης και η εμφάνιση αντίστοιχων φαινομένων σε άλλες χώρες περίπου την ίδια εποχή, σύντομα όμως αναδύεται μία παράλληλη τάση που απηχεί τα πιο γνωστά μοντερνιστικά μανιφέστα²⁶. Στην πορεία οι δύο αυτές τάσεις έδωσαν μια ενδιαφέρουσα μίξη, με ποικίλες αιχμές· πίσω από όλες, όμως, διαφαίνεται ένα κοινό σύστημα αντίληψης του χρόνου: είναι ακριβώς η επιρροή της ιστορικής τομής που παράγει ο μοντερνισμός.

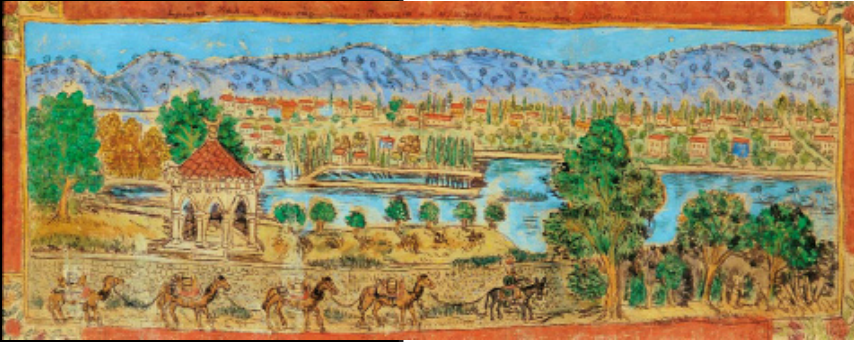
Μία από τις κύριες αιχμές, με χαρακτηριστικό εκφραστή το Σεφέρη, ήταν αυτή που αντιλαμβανόταν την παράδοση ως αέναη επαναδημιουργία, και αναζητούσε τις αρχετυπικές αισθητικές αξίες σε κάθε εποχή και στα απύθμενα βάθη του μύθου, για να τις οικειοποιηθεί προκειμένου να συνθέσει κάτι νέο που να ανταποκρίνεται στο σύγχρονο περιεχόμενο. Η τάση αυτή εξαϋλωνε, πνευματοποιούσε εξ ολοκλήρου την έννοια του ελληνισμού, προβάλλοντας ένα συνολικό διανοητικό όραμα, χωρίς όμως να καταφέρει να αποφύγει ένα δεδομένο βαθμό μορφοκρατίας στις επιλογές της, αφού το υλικό που δανειζόταν από την παράδοση δεν μπορούσε να είναι το κοινωνικό ή το ηθικό περιεχόμενο, αλλά η αισθητική φόρμα.

Η δεύτερη, πιο συντηρητική, ήταν αυτή που υποθέτει κανείς πίσω από τα γραπτά του Κ. Τσάτσου και ανακαλύπτει με σιγουριά στη σκέψη του Π. Γιαννόπουλου. Ήταν η τάση που δεν μπορούσε να αποδεσμευτεί από την αιτιοκρατία της γης, που επέμενε σε μία περίεργα αταβιστική ερμηνεία της σχέσης γης και πολιτισμού και ζητούσε να ελέγξει σχολαστικά την ελληνικότητα του κάθε έργου, ως προαπαιτούμενη ποιότητα²⁷. Η «γενιά του '30» επιχείρησε την υπέρβαση του διλήμματος «αρχαιότητα ή Βυζάντιο», τοποθετώντας και τα δύο σε μία κοινή δεξαμενή από την οποία μπορεί να αντλεί πρότυπα η σύγχρονη τέχνη, με σκοπό όχι να τα αναπαράγει πιστά, αλλά να τα επεξεργαστεί «δημιουργικά». Αντίστοιχα και με τη νεώτερη λαϊκή παράδοση, που

26. Χαρακτηριστική είναι και η σύνδεση που παρατηρείται, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '20, μεταξύ της ρητορικής κυρίαρχων εκπροσώπων της «γενιάς» και των φουτουριστικών οραμάτων (Vitti 1984, Τζιόβας 2011). «Ένα αεροπλάνο, στον ουρανό της Ελλάδας, απάνω από τον Παρθενώνα, αναδίνει μια αρμονία καινούρια που δεν τη συνέλαβε ακόμα κανείς. Η λεωφόρος Συγγρού κυλά κάθε μέρα και νύχτα προς την ακτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμη ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές.», σχολίαζε άλλωστε ο Θεοτοκάς στο Ελεύθερο Πνεύμα το 1929, το δοκίμιο που φιλοδοξούσε να γίνει το μανιφέστο της «γενιάς».

27. Και ο Vitti και ο Τζιόβας παραθέτουν στοιχεία για τις διάφορες τάσεις και τους εκφραστές τους, όμως η οργανωμένη κατηγοριοποίηση εκφράζεται πιο καθαρά από τον Τζιόβα. (Τζιόβας 2011).

ήρθε στο προσκήνιο δυναμικά εκείνη την εποχή – απομονωμένη όμως από το κοινωνικό της περιεχόμενο και αναγόμενη σε πηγή καθολικών αισθητικών αξιών, που συχνά επενδύονταν με μια φιλολογία ηθική, περί «γνησιότητας», «ακατέργαστης, αυθόρμητης ειλικρίνειας» κλπ. Κάπως έτσι ανακαλύφθηκε πανηγυρικά ο Μακρυγιάννης και τα Απομνημονεύματά του, ή άφησε ιστορία η έκθεση του Θεόφιλου στο Βρετανικό Συμβούλιο, έστω και αρκετά αργά, το 1947²⁸.



Η απάντηση δηλαδή στο πρόβλημα της διαχείρισης της παράδοσης δίνεται με τη μέθοδο της υπερβατικής σύνθεσης και το πρόβλημα του ορισμού της αποσυνδέεται από την συστηματική μελέτη συγκεκριμένων

χαρακτηριστικών. Η πιο σημαντική παρατήρηση είναι, ίσως, ότι πίσω από αυτήν την αισθητικοποιητική τάση βρίσκεται πάντα η αναγωγή στην αρχετυπικότητα. Θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως η ελληνική, ιδιάζουσα εκδοχή ενός μοντερνιστικού πριμιτιβισμού, που επιχειρεί την ανατομία της εσωστρέφειας της ελληνικής διανόησης, με στόχο την αναστροφή και την υπέρβασή της²⁹. Το αν θα το καταφέρει ή θα παραμείνει δέσμια της αυτοαναφορικότητας είναι ένα θέμα που θα τεθεί υπό κρίση ήδη από την αμέσως επόμενη δεκαετία.



Από πάνω:

Θεόφιλος, *Σμύρνη Χαλκά Μπουνάρ και Παναγία η Μυροϊνώτισσα*
Θεόφιλος, *Η γοργόνα*

28. Βλ.: Δ.Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 321 – 363, «Παράδοση, νεωτερικότητα και αρχετυπική ελληνικότητα».

29. Ο.π., σελ 339 - 340

2.3. Το μεταπολεμικό τοπίο

Η δεκαετία του 1940 επεφύλασσε για άλλη μία φορά ταραγμένες κοινωνικές μετατοπίσεις. Μέσα από αυτές προέκυψε η πρώτη μεταπολεμική γενιά καλλιτεχνών, οι οποίοι στάθηκαν εξαιρετικά κριτικά απέναντι στο έργο και τις ημέρες των προηγούμενων. Η Κατοχή και ο Εμφύλιος έχουν μετατρέψει ξανά το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας από καλλιτεχνικό / πολιτισμικό ζητούμενο σε επείγον πολιτικό διακύβευμα. Έτσι, η σχετική συζήτηση πυκνώνει, ο όρος «ελληνικότητα» ακούγεται σχεδόν καθημερινά, ενώ όλο και συχνότερα εκφράζονται ακραίες θέσεις³⁰. Κοινό υπόβαθρο όλων αυτών, η αίσθηση της «νέας κατάστασης» που κληροδότησε ο πόλεμος.

Η νέα κατάσταση έχει νικητές και ηττημένους. Οι πρώτοι προκειμένου να εδραιώσουν τη θέση τους φέρνουν στο προσκήνιο ένα απίστευτο κατασκεύασμα παρελθοντολαγνείας που οδηγεί με μαθηματική ακρίβεια στα χλαμδοκλαρίνα της επταετίας. Οι δεύτεροι έχουν δημιουργήσει ένα στέρεο υπόβαθρο πριν να ηττηθούν και έτσι αναδύονται για πρώτη φορά ως ισότιμοι συνομιλητές με ισχυρά εφόδια.

Η αριστερά κάνει μεγάλη στροφή μετά τον πόλεμο στον περί του έθνους προβληματισμό. Η βιωματική οδός της Αντίστασης έφερε μοιραία τη σύσφιξη των λαϊκών στρωμάτων με τη διάνοηση, ενώ η κυριαρχία του ΕΑΜ στα βουνά προώθησε και στους κόλπους της το ενδιαφέρον για την αγροτική λαϊκή παράδοση. Έτσι, αναπτύσσει μεταπολεμικά λαϊκιστικές τάσεις ανταγωνιστικές προς αυτές της συντήρησης, που μέχρι τότε όριζαν το είδος και το εύρος των συζητήσεων³¹. Ταυτόχρονα το αναπτυσσόμενο ενδιαφέρον της αριστεράς για θέματα παράδοσης, εθνικής ταυτότητας κλπ. σχετίζεται και με την αντίδραση στη μεταπολεμική εδραίωση της ξένης εξάρτησης³². Το πιο σημαντικό όμως στοιχείο, από την άποψη της μετάγχισης στην καλλιτεχνική δημιουργία, είναι οι νέοι όροι που τέθηκαν για την αντιμετώπιση της αντίθεσης «λόγιας – λαϊκής» δημιουργίας, καθώς και η τοποθέτηση της ετυμηγορίας στην «εθνική» κλίμακα. Μέσα από την Εθνική Αντίσταση, ο όρος «λαϊκός», ήδη ερμηνευμένος από την αριστερά με όλες τις ταξικές του συνδηλώσεις και όχι με τη λαογραφική του έννοια, διευρύνεται τόσο, ώστε να ταυτιστεί με τον



30. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, σελ.251 – 255, «Το όνειρο του ανύπαρκτου τόπου – 1. Η αγωνία του αυτοπροσδιορισμού».

31. Ο.π.

32. Ο.π.



όρο «εθνικός» και μάλιστα προσλαμβάνοντας και μια ηρωική – επική διάσταση³³. Αυτό αποτυπώνεται στη λογοτεχνία της «Εποποιίας» της Εθνικής Αντίστασης αλλά και στο συνεχές αίτημα παραστατικότητας στις εικαστικές τέχνες – το οποίο συνδέεται μεν με ένα διεθνοποιημένο κριτικό ρεαλισμό αλλά, ταυτόχρονα, με την επιθυμία επαφής με τη λαϊκή μήτρα και αποτύπωσής της χωρίς εκζήτηση ή άλλες παρεκκλίσεις³⁴. Η πικρία της ήττας θα αρχίσει να αποτυπώνεται λίγο αργότερα στην τέχνη της αριστεράς, όταν η άμβλυση των πραγμάτων θα επιτρέπει ευκολότερα τέτοιου είδους ανασκοπήσεις.



Πάνω από αριστερά:

Β. Σεμερτζίφης, Ο χορός

Γ. Σικελιώτης, Κορίτσι με μαντήλι

Κάτω από αριστερά:

Β. Σεμερτζίδης, Το λιωμάζωμα

Τάσος, Ο τρύγος

Γ. Δήμου, Γυναίκες της αντίστασης

Γ. Βελησσαρίδης, Καλάβρυτα, θρήνος για τη σφαγή

33. Βλ.: Ε. Βακαλό, Ο μύθος της ελληνικότητας, σελ. 52 - 56

34. Ο.π.



Αριστερά: Μ. Πωπ, *Το αστεροσκοπείο*
Πάνω: Γ. Τσαρούχης, *Αναχώρηση με οβάλ καθρέφτη*
Κάτω: Μ. Πωπ, *Κάλαντα*

Η αστική διάνοξη, από την άλλη, προσπαθούσε με ταχείς ρυθμούς να απαγκιστρωθεί από την αντιδραστική εθνικιστική ρητορική – τουλάχιστον το πιο αξιόλογο κομμάτι της. Η αμέσως μεταπολεμική εποχή είναι περίοδος ανακατατάξεων. Η «γενιά του '30» τότε απολαμβάνει τους καρπούς της πρωτοπορίας και επιτέλους καθιερώνεται. Συνακόλουθα όμως, σε ένα βαθμό, συντηρητικοποιείται. Ταυτόχρονα, αναπτύσσονται δυναμικά τάσεις έντονης αντιπαράθεσης απέναντί της, που υποδεικνύουν ότι, αν και το πολιτισμικό όραμα το οποίο χρεώνεται εξακολουθεί να είναι αναγκαίο, οι προπολεμικές καλλιτεχνικές επιταγές αρχίζουν σταδιακά να δημιουργούν αγκυλώσεις. Οι συνθήκες έχουν αλλάξει και αυτές ορίζουν και την αλλαγή στη χάραξη αλλά και το περιεχόμενο αυτού του οράματος³⁵.



35. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 453 – 541, «Λαϊκό και μοντέρνο: η στάση της Αριστεράς και η σύγκρουση των γενεών», και Ε. Βακαλό, *Ο μύθος της ελληνικότητας*, σελ.19 - 20



Ν. Εγγονόπουλος, *Η ανάπαυση του ναύτη*

Διακρίνει κανείς μία σχηματοποίηση των πραγμάτων, με το διαχωρισμό και τη διαδοχική αναφορά στην «αριστερή» και την «αστική» διάνοηση. Ο διαχωρισμός αυτός σε ένα βαθμό ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, από την άλλη, όμως, η πραγματικότητα διαθέτει και ένα βαθμό πολυπλοκότητας που με δυσκολία τον διακρίνει, πόσο μάλλον μπορεί να τον εξαντλήσει, κανείς, κάνοντας μία θεωρητική προσέγγιση αφηρημένη. Έτσι, η «αστική γραμμή» δε συγκροτείται φυσικά σε ένα μέτωπο ενιαίο και αρραγές. Άλλωστε, ήδη πριν τον πόλεμο είχε τεθεί ως προγραμματική θέση η αξία της «ελεύθερης προσωπικότητας» και της ατομικής δημιουργίας³⁶. Ούτε καν ως ένα σύστημα κλειστό, που μπορεί να έχει τις συγκρούσεις του, αλλά απορροφά στο εσωτερικό του τους κραδασμούς. Η πολυφωνία είναι γενικό χαρακτηριστικό της περιόδου και σχετίζεται με τον τρόπο ζωής και εργασίας των καλλιτεχνών. Από τη μία, επεκτείνεται η εξατομίκευση στη δημιουργία, με τη συχνότερη ανάδειξη προσωπικοτήτων παρά ομάδων, ταυτόχρονα, όμως κερδίζουν έδαφος και κάθε είδους συνεργασίες μεταξύ χώρων καλλιτεχνικών και πολιτικών. Έτσι, η αριστερή και η αστική διάνοηση της περιόδου αποκτούν ένα ορισμένο πεδίο κοινών αναφορών όπως αυτό προκύπτει εκ των συνθηκών: η κοινή αίσθηση της νέας εποχής που κληροδότησαν οι πόλεμοι παίζει καθοριστικό ρόλο. Και οι δύο χώροι συγκροτούνται αμυντικά απέναντι στη σαρωτική αλλαγή των καιρών και η έκρηξη δημιουργικότητας που επιτυγχάνουν συμβάλλει, ακριβώς, στη διεύρυνσή τους και στη δυνατότητα μεταξύ τους ανταλλαγών.

Μεταπολεμικά η «αναζήτηση της ελληνικότητας» στην τέχνη δηλώνεται ως στόχος καθεαυτός. Γίνεται, όμως, μέσα από οδούς χαρακτηριστικά διαφορετικές, που αποτυπώνουν την κοινωνική αλλαγή: επίσης, η ένταση της αστικοποίησης και η γιγάντωση της Αθήνας παίζουν σημαντικό ρόλο. Δύο είναι οι νέες κατευθύνσεις που αναδύονται: η πρώτη εμβαθύνει πάνω στη σχέση «λόγιου – λαϊκού» και η δεύτερη αναδεικνύει τον αστικό χώρο ως προνομιακό πεδίο προβληματισμού και άντλησης θεμάτων: και οι δύο επικοινωνούν με τις μετατοπίσεις που σημειώνονται στην κυρίαρχη κοινωνική νοοτροπία και διαμορφώνουν ένα ριζικά διαφορετικό σκηνικό.

36. Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα*, σελ. 106 – 143, «Ιδεολογικές αντινομίες: ατομισμός και γενιά».

Η ανάδειξη του «λαϊκού στοιχείου» μέσα από την τέχνη ολοκληρώνει τον κύκλο που είχε αποσπασματικά ξεκινήσει πριν από τον πόλεμο : αυτόν της «αισθητικοποίησης» ή «αστικοποίησής» του. Υπάρχει, λοιπόν, η συνείδηση αλλά και η επιθυμία απόστασης - αυτής που η αριστερά επιχειρεί να καταργήσει ηρωοποιώντας το καθημερινό - και από αυτή την αφετηρία ανοίγονται δύο κατευθύνσεις: η μία καταλήγει σε έναν εμπορευματοποιημένο μιμητισμό στο όριο του κιτς ενώ η δεύτερη σε μία διύλιση της «λαϊκότητας» ώστε να πιάσει μέχρι και τις πολύ μικρές, ανεπαίσθητες εκείνες πτυχές της που μπορούν να αποσπαστούν και να αναχθούν σε πρότυπα αισθητικά³⁷.

Το σχήμα «λόγιο - λαϊκό», ήδη με κορύφωση κατά τη δεκαετία του '20, αλλά και αργότερα, λειτουργούσε ως παραλληλισμός με την αντίθεση «πόλης - υπαίθρου» ή ακόμα πιο συγκεκριμένα, «επαρχίας - πρωτεύουσας»³⁸. Παράλληλα είχε αρχίσει να συντίθεται το φαινόμενο της αστικής λαϊκής κουλτούρας³⁹, το οποίο στο μεσοπόλεμο έχει διαμορφώσει τα χαρακτηριστικά του, καθώς σταδιακά η Αθήνα επεκτείνεται, ενώ όλα τα άλλα, εξωελλαδικά, μητροπολιτικά κέντρα του ελληνισμού παρακαμάζουν. Είναι ένα φαινόμενο που δεν προλαβαίνει να συνειδητοποιηθεί του λόγου του πολέμου. Έτσι, η μετατόπιση που προκαλεί στην αντίθεση «λόγιου - λαϊκού», δηλαδή η δυνατότητα προβολής αυτού του σχήματος στο εσωτερικό του αστικού χώρου, θα έλθει στην επιφάνεια μεταπολεμικά. Τότε είναι η κατάλληλη στιγμή για να αναδειχθεί η αστική λαϊκή παράδοση που εδώ και αρκετό καιρό ανθεί και αναπαράγεται «υπογείως». Η Βακαλό υποστηρίζει ότι ο κύριος μοχλός που ενεργοποίησε τη στροφή στον αστικό - εννοώντας σχεδόν αποκλειστικά τον αθηναϊκό - χώρο δεν ήταν άλλος από τον Τσαρούχη⁴⁰, μάλλον όμως επρόκειτο για μια ευρεία μετατόπιση που είχε ένα σύνολο καθοδηγητών. Η όλη διαδικασία βέβαια, παρ' όλη την καθαρότητα της αρχικής διατύπωσης, περνά μέσα από μια σύγχυση υποκειμένων.

Η Αθήνα εκείνη την περίοδο έγινε ο ομφαλός της χώρας. Οι αλλαγές που προξένησε η αστυφιλία στη ζωή και την όψη της πόλης δημιούργησαν στρατιές νοσταλγών του παλιού καλού τρόπου ζωής, της «λαϊκότητας» που εξοβέλιζε ο εκσυγχρονισμός της καθημερινότητας. Πάνω εκεί στηρίχθηκε η μετατόπιση από την αγροτική παράδοση στα αστικά βιώματα. Ταυτόχρονα, οι πηγές των προηγούμενων γενεών,

39. Ο όρος αστική στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι προφανώς προσδιοριστικός του χώρου, της πόλης, και όχι ταξικός. Βέβαια, η εκβιομηχάνιση όξυνε τον ανταγωνισμό πόλης - υπαίθρου αλλά και τους ταξικούς διαχωρισμούς μέσα στην πόλη οπότε και η «λόγια» παραγωγή μέσα από μια διαδικασία «φυσικής επιλογής» έκλινε προς ένα πιο αστικό (ταξικό) χαρακτήρα ενώ ο όρος λαϊκή αποκτά ταξική χροιά με αναφορά στο αυξανόμενο προλεταριακό και υποπρολεταριακό πλήθος που συσσωρεύεται στις μητροπόλεις. Ταυτόχρονα ο όρος «παράδοση» αντιστοιχεί πράγματι σε μία προφορικά διαδιδόμενη παραγωγή, με συλλογική βάση αναφοράς, και πια ξέρουμε ότι



δεν συνεπάγεται απαραίτητα την ανωνυμία των δημιουργών αλλά παράλληλα προϋποθέτει ή προβλέπει τη μετέπειτα πολλαπλή επεξεργασία αυτής της παραγωγής από ανώνυμους φορείς. Κατά το Δαμιανάκο άλλωστε οι αστικές λαϊκές παραδόσεις εμφανίστηκαν ως αμυντική μετουσίωση των παραδόσεων της υπαίθρου, στο βαθμό που οι φορείς τους, στρώματα κυρίως υποπρολεταριακά στοιβαγμένα στα αστικά κέντρα και περιθωριοποιημένα από την παραγωγή, αναπαρήγαγαν το είδος των κοινωνικών σχέσεων που χαρακτήριζε την ύπαιθρο και αδυνατούσαν να ενσωματωθούν στο νέο μοντέλο σχέσεων που επέβαλλε η βιομηχανοποίηση.

Σ. Δαμιανάκος, Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου, σελ. 38 και σελ. 56 - 62, «Το ρεμπέτικο, λαϊκό πολιτιστικό φαινόμενο των αστικών κέντρων - 2. Τα κριτήρια της υποπρολεταριακής ένταξης».

37. Βλ. π.χ. τα σχόλια της Βακαλό στο Μύθος της ελληνικότητας, σελ. 76.

38. Δ. Τζιόβας, Ο μύθος της γενιάς του τριάντα, σελ. 398 - 453, «Η αρχή της αμφισβήτησης και ο αστικός ελιτισμός».

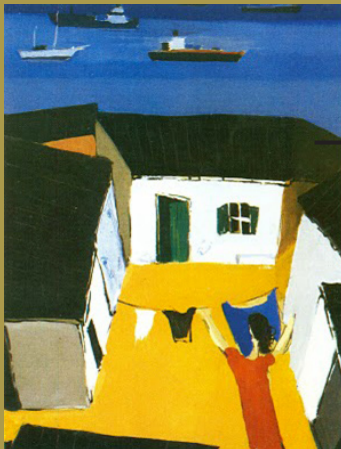
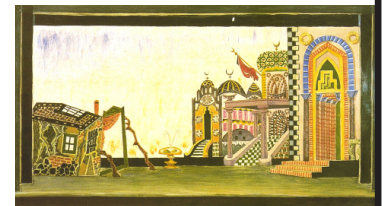
40. Ε. Βακαλό, Ο μύθος της ελληνικότητας, σελ. 77.

41. Ρ. Δαλιανούδη, Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση, σελ. 14 - 15, «Προλογικό σημείωμα Δημήτρη Λέκκα», και σελ. 53, «Ανάδειξη ξένων αστικών λαϊκών μουσικών στον 20ο αιώνα - Ο Μάνος Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο - Ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο». Επίσης, όπως σημειώνει ο Ταχτσής στο ένθετο του Σκληρού Απρίλη του '45: «Έμεναν βέβαια τα δημοτικά τραγούδια. Αλλ' αυτά τα περιφρονούσαμε... δεν τα ξέραμε, δε μας εκφράζανε. Δεύτερο και κυριότερο, τα 'χαμε συνδέσει με μια ξεπερασμένη αισθητική ψευτοηρωισμού και πατριδοκαπηλίας, ασυμβίβαστη μ' αυτό που αναζητούσαμε...».

42. Βλ. π.χ. και το σχολιασμό της Δαλιανούδη σε σχέση με τη μουσική: «Το σύγχρονο «λαϊκό μέλος» (χαρακτηρισμός του Μ.Χ. για το ρεμπέτικο τραγούδι), ως λαϊκό άσμα του πονεμένου λαού, είναι η μόνη ικανή μουσική ν' ανασύρει τις κοινές «γονιδιακές» πολιτισμικές μνήμες και να ενώσει τον βαθύτερο εαυτό όλων των κοινωνικών ομάδων με διαφορετική προέλευση και πολιτισμική παιδεία: ήτοι από τους οικογενειάρχες και με συχνά (δυτική) μουσική παιδεία πρόσφυγες μέχρι τους (υπο) προλετάριους και τους μάγκες των λιμανιών, οι οποίοι όλοι μαζί πια απαρτίζουν τον ανομοιογενή πληθυσμό των αστικών κέντρων.» - Ο.π., σελ. 52, με αναφορά και στο Μ. Θεοδωράκη.

που βρίσκονταν στην παράδοση της υπαίθρου, χωρίς να έχουν εξαντληθεί, είχαν ανεπανόρθωτα ταυτιστεί με τη διαπαιδαγωγική υστερία της εξουσίας⁴¹. Ήταν, λοιπόν, αναγκαίο για ένα τμήμα του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου το να επιδοθεί στη δημιουργία μιας νέας «παράδοσης». Το πνεύμα του συγκρητισμού που καθιέρωσε η «γενιά του '30» έβρισκε τη φυσική του εξέλιξη, απλώς είχαν αλλάξει οι πηγές του πρωτογενούς υλικού.

Ποιες ήταν τελικά αυτές οι νέες πηγές; Ή ποιοι ήταν, τέλος πάντων, οι φορείς αυτών των αστικών βιωμάτων που φωτίστηκαν ξαφνικά σαν γενικές αλήθειες; Αν η μεταφορά από την αγροτική επαρχία στην πρωτεύουσα έφερνε τα αντικείμενα λίγο πιο κοντά, η τοποθέτησή τους πάνω σε μια οθόνη διατηρούσε τις διαχωριστικές γραμμές και επέτρεπε, πίσω από το όριο αυτών των γραμμών, οποιοσδήποτε ανασυνθέσει. Έτσι, μέσω μιας γενικής αναφοράς σε ένα λιτό, σε κάθε περίπτωση, αστικό βίο, συγχωνεύονται περιθωριακά, εργατικά και μικροαστικά στοιχεία σε ένα κοινό καμβά. Σε αυτό το πλαίσιο αναδεικνύεται το θέατρο σκιών ως ισότιμη μορφή τέχνης, ή εμφανίζεται και διαδίδεται το λεγόμενο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι⁴².



Στην προηγούμενη σελίδα: Γ. Τσαρούχης, Η ξεχασμένη φρουρά

Αριστερά: Δ. Κοκκινίδης, Συνοικία
 Δεξιά πάνω: Το Καταραμένο Φίδι, παράσταση του Ελληνικού χοροδράματος, 1950. Φωτογραφίες και σχέδιο για το σκηνικό του Ν. Χατζηκυριάκου - Γκίκα.
 Δεξιά: Μ. Πωπ, Το παλιατζίδικο στην οδό Αδριανού



Η αστική διάνοηση προχωρά λοιπόν σε ένα όλο και πιο εκλεπτυσμένο εκλεκτισμό που συνεπικουρείται από την αποδοχή της εξατομίκευσης της δημιουργικής οδού⁴³. Ο κοινός στόχος δεν θεωρείται πια απαραίτητο να επιτευχθεί μέσα από κοινές, ίσως και αυστηρές, αρχές και κριτήρια, αλλά πιο εύκολα μέσα από ένα παλίμψηστο ιστοριών, που θα περιέχουν η κάθε μία το προσωπικό στοιχείο του καλλιτέχνη. Όπως παρατηρεί η Βακαλό, τα γραπτά της εποχής δεν έχουν πλέον τη μορφή θεωρητικών δοκιμίων αλλά περισσότερο εξομολογητικών ασκήσεων⁴⁴. Άλλωστε, η απόσταση που φαινομενικά καταργείται μέσω της αναφοράς στον αστικό βίο ανασυντίθεται (και) μέσω της απώθησης σε ένα ακαθόριστο παρελθόν: η κοινή αναφορά βρίσκεται στη μνήμη και όχι στην παρούσα ζωή. Έτσι δικαιολογείται πιο εύκολα η στροφή στην εξατομικευμένη έκφραση αφού η κοινότητα δεν είναι κάτι υπό διαμόρφωση, αλλά μια προ – υπόθεση εργασίας. Η πολυφωνία γρήγορα γίνεται και εκφραστική και η υπολογίσιμη τεχνοτροπική ελευθερία που καθιερώνεται ενισχύει την άυλη διάσταση της «ελληνικότητας»⁴⁵. Η διαφορά είναι ότι δεν έχει πια τις ιδεαλιστικές διαστάσεις ενός μύθου με σχεδόν κλασική ισχύ, αλλά αναφέρεται περισσότερο στην απόδοση ενός κλίματος συναισθηματικού, στη μετάδοση διαφορετικών αποχρώσεων μέσα από πιο προσωπικές αφηγήσεις⁴⁶ – μια, έστω και μη συνειδητή, μεταμοντέρνα αντίληψη στα σπάργανα.

46. «Μέσα στα πλαίσια της ελληνικότητας, την πρώτη χρήση ειρωνείας, από τη δεκαετία ήδη του 40, την έχομε στα σκίτσα του Αργυράκη. Ο Μίνως Αργυράκης λειτουργεί βέβαια ως γελοιογράφος. Το ρεπερτόριό του όμως αγγίζει όλα τα σύμβολα της ελληνικότητας. Τα απομυθοποιεί γελοιογραφικά από το κύρος τους, αλλά συγχρόνως τα μεταφέρει στο χώρο ονείρων, στην «Οδό Ονείρων» του νεοέλληνα. Ο διονυσιασμός σαν κλίμα, σαν υπέδαφος ερωτισμού, που στηρίζει από τις αισθήσεις αρχικά, την ελληνικότητα, εξασφαλίζει τη λυρική της διάσταση, σε μια σάτιρα που στρέφεται ενάντια στις αναγκαστικές, από μian επίπλαστη ακόμη αστικοποίηση, μεταθέσεις του, τις μεταμφιέσεις του. Στη θέση της πραγματικότητας έχομε τώρα τη φαντασίωση, δεν έχομε ακόμη την απουσία. Με την παρεμβολή του Αργυράκη τοποθετείται το σημείο που έγινε η στροφή, για να περάσουμε σ' ένα τόσο σύντομο διάστημα στην Ελλάδα, από το βίωμα στη μνήμη.» - Ο.π., σελ. 95



43. Ε. Βακαλό, Ο μύθος της ελληνικότητας, σελ.76.

44. Ο.π., σελ. 93.

45. Ο.π., σελ. 94.

Μ. Αργυράκης, Αθηνόραμα



Πάνω: Σ. Βασιλείου, Η Αθήνα τη νύχτα



Κάτω: Σ. Βασιλείου 1979



Με την πάροδο του χρόνου η αποστασιοποίηση των καλλιτεχνών από τις παραδομένες τακτικές αυξάνεται όλο και περισσότερο. Τα παγωμένα σύμβολα απορρίπτονται ως τέτοια, ή εξετάζονται με διαρκώς ανανεούμενες διαθέσεις⁴⁷. Η καλλιτεχνική μεταστροφή συμπίπτει με τις κοινωνικές εξελίξεις. Η μεταπολίτευση αμβλύνει το πλαίσιο της πολιτικής διαμάχης και μεταθέτει την περί του έθνους προβληματική στο φόντο. Η αποϊδεολογικοποίηση συμβαδίζει με την ανάδυση των διάφορων πολιτισμικών προσεγγίσεων, εφόσον τα σχετικά ζητήματα δεν έχουν ακόμη απαντηθεί κοινωνικά, ενώ νέα πολιτικά γεγονότα (ένταξη στην ΕΟΚ) φέρνουν στο προσκήνιο την επανεξέτασή τους⁴⁸.

Η διαδικασία αυτή περνά σε μια πιο ώριμη φάση μέσα από την ειρωνική αποδόμηση. Ακόμη και τότε, όμως, οι δημιουργοί δεν παραιτούνται. Η «ελληνικότητα» δεν αποκαθλώνεται πλήρως, απλώς νοηματοδοτείται διαφορετικά. Αν απλώνεται σιγά σιγά μια αίσθηση εξπρεσιονιστικής διάλυσης, δε συνοδεύεται από την αναμενόμενη επιθετικότητα. Αυτό που κυριαρχεί είναι περισσότερο ένα αίσθημα νοσταλγίας, για κάτι που είναι γνωστό ότι δεν είναι, ούτε υπήρξε ποτέ, πραγματικό. Είναι σαν να εξακολουθεί ο καλλιτέχνης να έχει συναίσθηση ενός ομφάλιου λώρου που τον συνδέει με το σύνολο που ειρωνεύεται. Το φαινόμενο αυτό, που εξηγεί την αμφιθυμία πολλών καλλιτεχνών απέναντι σε σημεία κομβικά της τότε εθνικής ιδεολογίας αλλά και της κοινωνικής πρακτικής, συνδέεται προφανώς με τις ιδιαίτερες συνθήκες εξέλιξης της νεοελληνικής κοινωνίας που της επέτρεψαν να διαθέτει ένα



Δεξιά πάνω: Ν. Χατζηκυριάκος - Γκίκας, Σπίτια της Αθήνας

Δεξιά κάτω: Α. Αστεριάδης, Αθήνα, καυσαέρια



47. Ο.π., σελ 94.

48. Δ. Τζιόβας, Ο μύθος της γενιάς του τριάντα, σελ. 532 – 536, στο «Λαϊκό και μοντέρνο: η στάση της Αριστεράς και η σύγκρουση των γενιών», και Ε. Βακαλό, Ο μύθος της ελληνικότητας, σελ.20.

ορισμένο βαθμό συνοχής, όπως επίσης και με το είδος των σχέσεων που διαχρονικά αναπτύσσονταν μεταξύ της διάνοησης και της υπόλοιπης κοινωνίας. Ακόμη και όταν τα θέματα που επιλέγονται θα μπορούσαν να θεωρηθούν εξόχως προκλητικά, διατηρούν έναν ορισμένο βαθμό λυρισμού αφού αντί να επιτίθενται, προτιμούν να καλλιεργούν μια αισθητική της απουσίας⁵⁰.



Σ. Βασιλείου, Η σκαλωσιά που χάλασε τη θέα

50. «Συγκρίνοντας με παράλληλες τάσεις προσωπικής μυθολογίας, που είχαμε την ίδια εποχή στην ευρωπαϊκή τέχνη... : Ο μύθος της ελληνικότητας πέρασε κι αυτός στο προσωπικό επίπεδο., Για να ισχύσει, από το προσωπικό στο κοινό, παντού αλλού στηρίχθηκε στην εξάσκηση μιας δραστηριότητας διεγερτικής ή επιθετικής – προς το κοινό – με πρώτο στάδιο την κατάλυση. Έτσι τονίστηκε ως «ατομικός». Εδώ, αντίθετα, το προσωπικό παίρνει την ισχύ του από το κοινό, αφού η μυθοπλαστική λειτουργία σε τελευταία ανάλυση προωθείται στην κοινή μνήμη και προϋποθέτει τη συμμετοχή. Η μυθολογία της ελληνικότητας δεν έχει αφετηρία αρνητική, δεν καταγγέλλει την αποξένωση για να βγει άγρια μέσα από ένα σχίσμα, έχει τη λύπη μονάχα της επερχόμενης αποξένωσης. Η ειρωνεία της είναι περισσότερο αυτοειρωνεία. Αναφέρεται, δεν προτείνει, δεν αντικαθιστά, αναπολεί. Στη συμπάθεια που αναπτύσσεται μεταξύ μας μέσα σ' ένα παρόν γυμνωμένο, ριζώνει, δεν ξεριζώνει και δεν απογυμνώνει.» - Ο. π., σελ. 99.



Γ. Σταθόπουλος, Ζευγάρι στην πόλη

49. Ε. Βακαλό, Ο μύθος της ελληνικότητας, σελ.98 – 99.

2.4. Ιδεολογικές αναζητήσεις και ζυμώσεις στη μουσική δημιουργία

51. «Κάτω δε από τις συγκεκριμένες συνθήκες της εποχής, η επαναστατική ρήξη με την καθιερωμένη νοοτροπία θα προέλθει μέσα από τη μουσική και θα πάρει φαινομενικές διαστάσεις στις επόμενες δεκαετίες.»

Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, σελ. 252, «Το όνειρο του ανύπαρκτου τόπου – 1. Η αγωνία του αυτοπροσδιορισμού».

52. Ρ. Δαλιανούδη, Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση, σελ. 42 – 57, «Ανάδειξη ξένων αστικών λαϊκών μουσικών στον 20ο αιώνα – Ο Μάνος Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο – Ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο» .

53. Έτσι μερικές από τις Εθνικές Σχολές που άφησαν εποχή ήταν αυτή της Ρωσίας, της Τσεχοσλοβακίας, της Ουγγαρίας της Ισπανίας, της Φιλανδίας, αλλά και η Αμερικανική ή άλλες χωρών της Λατινικής Αμερικής - Ο.π.

54. Ο.π., σελ. 46

Η στροφή στην αστική λαϊκότητα μέσα από το πρίσμα του εθνικού προβληματισμού κατά κοινή παραδοχή βρήκε μία από τις πιο ολοκληρωμένες εφαρμογές της στη μεταπολεμική μουσική δημιουργία⁵¹ . Τόσο η λόγια μουσική παραγωγή, όσο και αυτή που αντιστοιχεί στις αστικές λαϊκές παραδόσεις αποτελούν προνομιακά πεδία εκτύλιξης όλων των πράξεων του εθνικού αλλά και του «λαϊκού» δράματος. Έχει δε μια επιπλέον σημασία ότι αυτό ισχύει, όσον αφορά στη μουσική, όχι μόνο για την Ελλάδα αλλά και για πολλές άλλες χώρες.

Μέχρι και τα μέσα του 19ου αι. η κυριαρχία της αυστρογερμανικής σχολής στη (δυτική) λόγια μουσική παραγωγή είναι δεδομένη. Από το δεύτερο μισό του διαγράφεται μία πρωτομοντερνιστική τάση που θα πάρει πιο ξεκάθαρο σχήμα στις αρχές του επόμενου αιώνα, με την εμφάνιση ορόσημων όπως η *Ιεροτελεστία της άνοιξης*. Συγκεκριμένα, η τάση αυτή είχε να κάνει με τη στροφή στις τοπικές παραδόσεις και την αξιοποίηση στοιχείων τους, με βασικό στόχο τον αισθητικό εμπλουτισμό της λόγιας μουσικής και όχι τη μετουσίωσή της⁵² .

Μέσα στο κλίμα των εθνικών και πολιτικών ανακατατάξεων που συνόδευσαν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, αυτές οι τάσεις μορφοποιήθηκαν στο σχηματισμό των λεγόμενων «Εθνικών Μουσικών Σχολών». Η εμφάνισή τους παρατηρείται κυρίως σε περιφερειακές χώρες, νεότευκτα ή πολύ νεαρά κράτη, αλλά και στις αναδυόμενες μελλοντικές ηγεμονίες. Όπου δηλαδή θα ήταν πιο αναγκαίος ως προγραμματικός στόχος η καλλιέργεια μιας αίσθησης κοινής πολιτιστικής κληρονομιάς και μέσω αυτής η τόνωση του εθνικού αισθήματος⁵³ . Η Ελληνική Εθνική Μουσική Σχολή έκανε την εμφάνισή της εκείνη την περίοδο με πρωτεργάτη το Μανόλη Καλομοίρη και έφερε στο προσκήνιο στοιχεία από τη βυζαντινή ή τη δημοτική μουσική παράδοση. Παρ' όλα αυτά, όπως μαρτυρούν τα θεωρητικά της κείμενα αλλά και η ίδια η μουσική παραγωγή της, η Σχολή αυτή παρέμεινε δέσμια μιας ακαδημαϊκής ρομαντικής αναπόλησης, που δεν ξεφεύγει από την τάση μιμητισμού ή «εναρμόνισης» με τα ευρωπαϊκά πρότυπα⁵⁴.

Παράλληλα, η μαζική αστικοποίηση που έρχεται ως συνέπεια της εκβιομηχάνισης, ήδη από τον 19ο αι., συσσωρεύει στα μεγάλα αστικά κέντρα – ιδίως αυτά που λειτουργούν ως σημαντικά λιμάνια - πλήθη διαφόρων προελεύσεων. Οι αστικές λαϊκές παραδόσεις αναπτύσσονται μέσα από την προκύπτουσα ανάγκη επικοινωνίας μεταξύ τους, ως συνθέσεις των τοπικών στοιχείων που οι πληθυσμοί αυτοί μεταφέρουν αλλά και νέων, που διαμορφώνονται επί τόπου. Σε όλες τις περιπτώσεις, η μουσική παραγωγή είναι από τις πιο σημαντικές οδούς έκφρασης, στο μέτρο που μπορεί να υποστηρίξει ένα βαθμό συλλογικής καθημερινότητας. Έτσι έχουμε την εμφάνιση του ρεμπέτικου στον Πειραιά, τη Θεσσαλονίκη, τη Σύρο, αλλά και του πορτογαλικού φάντο, του ισπανικού φλαμένκο, του αργεντινικού τάνγκο ή της αμερικανικής τζαζ⁵⁵. Είδη σήμερα στην πλειοψηφία τους πασίγνωστα, ακόμη και αν δεν είχαν ακριβώς την ίδια μοίρα.

Η κοινωνική μεταβολή κατά το μεσοπόλεμο επέβαλε μια «αλλαγή πολιτικής» της κρατούσας κοινωνικής τάξης απέναντι σε αυτά τα φαινόμενα υποκουλτούρας, η οποία μπορούσε εύκολα να εναρμονιστεί με το κλίμα αναζωπύρωσης του εθνικισμού. Σταδιακά ,λοιπόν, βγαίνουν από την αφάνεια, μέσα από παρόμοιες διαδικασίες αλλά και με όρους διαφορετικούς από τόπο σε τόπο, σε αντιστοιχία με τις εκάστοτε πολιτικές εξελίξεις⁵⁶.

56. Έτσι π.χ. στην Ισπανία το εθνικό αίσθημα είναι ένα διεκδικούμενο πεδίο από δύο στρατόπεδα με ριζικά διαφορετικές ερμηνείες και με τους αντίστοιχους, συνειδητούς ή μη, διανοούμενους. Το (ανδαλουσιάνικο) φλαμένκο διαδίδεται και αποκτά νέο συνολικό εθνικό περιεχόμενο μέσα στο αντιφατικό σύμπαν που συνθέτουν οι αναφορές στην «πληγωμένη ισπανική ταυτότητα» από το Λόρκα, τον Πικάσο αλλά και το Νταλί. Στην Πορτογαλία ο Σαλαζάρ είναι πιο ξεκάθαρος: η οικειοποίηση του φάντο από το καθεστώς και η αναγωγή του στο κύριο εξαγωγίμο εθνικό πολιτιστικό προϊόν συμπορεύεται με την εσωτερική επιβολή του αναλφαβητισμού στην προσπάθεια ομογενοποίησης της πορτογαλικής κοινωνίας. Η Αργεντινή, τέλος, έχοντας επιτύχει την πολιτική της ανεξαρτησία από τους Ισπανούς αυτοεπιβεβαιώνεται μετατρέποντας το τάνγκο από περιθωριακό αντρικό χορό σε παγκόσμιο σήμα κατατεθέν της. Κοινό χαρακτηριστικό

Από αριστερά:

Ζευγάρια χορεύουν τάνγκο σε κοσμικό κέντρο. Φωτογραφία των αρχών του 20^{ου} αι.

Ο Carlos Gardel σε στιγμιότυπο από εμφάνιση σε ταινία, μέσα του 20^{ου} αι.

F. Botero, *Τάνγκο*



55. Σ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 56 – 62, «Το ρεμπέτικο, λαϊκό πολιτιστικό φαινόμενο των αστικών κέντρων – 2. Τα κριτήρια της υποπρολεταριακής ένταξης»,

βέβαια όλων των περιπτώσεων είναι η παρουσία μίας προεξάρχουσας προσωπικότητας που «αναλαμβάνει» μέσα από το έργο της να πραγματοποιήσει τη μετάβαση – ο Manuel de Falla στην Ισπανία, η Amalia Rodrigues στην Πορτογαλία, ο Carlos Gardel στην Αργεντινή, Ρ. Δαλιανούδη, Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση, σελ. 42 – 57, , «Ανάδειξη ξένων αστικών λαϊκών μουσικών στον 20ο αιώνα – Ο Μάνος Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο – Ιστορικό κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο».

Στην Ελλάδα η διαδικασία αυτή παρουσίασε αρκετές ιδιοτυπίες και σχετική καθυστέρηση, αφού δεν τέθηκε σε εφαρμογή παρά μεταπολεμικά. Βέβαια, όπως προσπαθήσαμε να δείξουμε, ο θεωρητικός μηχανισμός είχε αρχίσει ήδη να συγκροτείται από το μεσοπόλεμο, με αναφορά στη λογοτεχνία ή τις εικαστικές τέχνες.

Ηλόγια μουσική παραγωγή είχε στηριχτεί από το 19ο αι. στην εισαγωγή ευρωπαϊκών προτύπων, κυρίως από επτανήσιους συνθέτες (βλ. Ν. Μάντζαρο, Ι. Λιβεράλλη, Π. Καρρέρ κλπ.)⁵⁷. Η ίδια ευρωπαϊκή επιρροή επεκτάθηκε και σε ορισμένα είδη αστικού τραγουδιού, όπως στο λεγόμενο «ελαφρό», που απευθυνόταν κυρίως στην ψυχαγωγία των μεγαλοαστικών στρωμάτων. Οι αστικές λαϊκές παραδόσεις, από την άλλη, λανθάνοντα φαινόμενα ήδη από τα τέλη του 19ου αι., όχι μόνο στην Αθήνα αλλά σε όλα τα σημαντικά λιμάνια του Αιγαίου, φτάνουν σε πλήρη ανάπτυξη στις αρχές του επόμενου αιώνα, παρουσιάζοντας μικρή καθυστέρηση σε σχέση με άλλες χώρες⁵⁸.

Η Amalia Rodrigues σε πορτογαλική ταβέρνα.
Quadro Fado

Το λιμάνι της Σμύρνης στις αρχές του 20^{ου} αι.



57. Ο.π. Το ρόλο των επτανησίων στην εισαγωγή ευρωπαϊκών προτύπων σε όλο το καλλιτεχνικό φάσμα – λογοτεχνία, εικαστικές τέχνες κλπ.- τονίζει και ο Φιλιππίδης, στη *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, σελ. 67, «Οι τέχνες επιστρέφουν στην κοιτίδα τους – 1. Η κρίση ταυτότητας μετά την απελευθέρωση.».

58. Σ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 117, «Λαϊκή κουλτούρα στις βιομηχανικές κοινωνίες».

Το αντιπροσωπευτικό μουσικό προϊόν αυτής της παράδοσης είναι το ρεμπέτικο τραγούδι. Οι μορφολογικές του ρίζες χάνονται στην «πανσπερμία από μελωδίες και ήχους των λαών της Ανατολίας και του Αιγαίου»⁵⁹ και στη στιχουργική παρακαταθήκη που περιλαμβάνει από τα δημοτικά τραγούδια της ελληνικής υπαίθρου μέχρι τα ναυτικά τραγούδια, τα συντεχνιακά ή και τα «κουτσαβάκικα» τραγούδια της Αθήνας του 19ου αι⁶⁰. Είναι, όμως, ένα αυτόνομο είδος, με αντιστοιχία σε συγκεκριμένες κοινωνικές δομές και με εξέλιξη στο χρόνο που αντικατοπτρίζει την εξέλιξη αυτών των δομών.

Οι δύο μεγάλες τομές στην ιστορία του ρεμπέτικου είναι το 1922 και, λίγο πιο σχηματικά, το 1940. Πριν από το 1922 είναι η αρχική του φάση, ή «πρωτογενής περίοδος», όπου η δημιουργία και η διάδοσή του αντιστοιχούν σε ένα κύκλο παρανομίας που εμφανίζεται στα αστικά κέντρα και διακρίνεται από αυστηρή οργάνωση και πολύ περιορισμένη επαφή με τα υπόλοιπα τμήματα της κοινωνίας. Η θεματολογία του τότε περιλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά αναφορές στη φυλακή, τα ναρκωτικά και το περιβάλλον της αστικής εγκληματικότητας⁶¹. Η ενδιάμεση περίοδος είναι αυτή που χαρακτηρίζεται και ως «κλασική», με την έννοια ότι τότε αποκρυσταλλώνονται τα βασικά του χαρακτηριστικά: η μουσική και στιχουργική μορφολογία και το ύφος, η θεματολογία που εμπλουτίζεται σε αντιστοιχία με την κοινωνική του βάση, η οποία διευρύνεται ώστε να συμπεριλάβει υποπρολεταριακά στρώματα εκτός της οργανωμένης παρανομίας. Ο ρόλος των προσφύγων από τη Μ. Ασία σε αυτή τη διαδικασία ήταν, αναμφισβήτητα, καταλυτικός. Η τελευταία περίοδος, με τα πιο ασαφή όρια αρχής και τέλους, είναι αυτή που παρουσιάζει τις πιο περίπλοκες μεταλλάξεις. Από τη μία, η κοινωνική βάση του ρεμπέτικου διευρύνεται ακόμα περισσότερο και στη θεματολογία του εμφανίζεται ένας βαθμός εργατικής συνειδητοποίησης. Από την άλλη, στις αρχές περίπου της δεκαετίας του '50, το ρεμπέτικο εισέρχεται σε μια διαδικασία εμπορευματοποίησης, ενώ η διάδοσή του σ' ένα μεγαλοαστικό κοινό αναπόφευκτα παραποιεί τις διαδικασίες παραγωγής και μετάδοσης που συνιστούσαν τον παραδοσιακό χαρακτήρα του⁶². Η απενοχοποίησή



Ρεμπέτικες κομπανίες. Πάνω, στην Πειραική. Κάτω, στην Τρούμπα.



59. Σ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 51, «Το ρεμπέτικο, λαϊκό πολιτισμικό φαινόμενο των αστικών κέντρων – 1. Τα μορφολογικά κριτήρια».

60. Ο.π.

61. Βλ.: Σ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 137, «Στοιχεία διαχρονικής ανάλυσης περιεχομένου».

62. Για τη χρονολογική κατηγοριοποίηση, ο.π.



του εγγράφεται ακριβώς στο πλαίσιο που έχει περιγραφεί παραπάνω: αυτό της λόγιας στροφής στη λαϊκή δημιουργία με στόχο την άντληση αισθητικών προτύπων.



Αριστερά: Η πρώτη ηχογράφηση του Επιταφίου. Μ. Θεοδωράκης, Μ. Χατζιδάκις, Ν. Γκάτσος.

Δεξιά: Μ. Θεοδωράκης, Γ. Μπιθικώτσης, Γ. Ζαμπέτας, Μ. Χατζιδάκις.



Έχει σημασία να παρατηρήσουμε ότι η διαδικασία αυτή της ενσωμάτωσης, ήδη από το μεσοπόλεμο, δεν προωθείται τόσο από το φασιστικό καθεστώς όσο από τον αστικό φιλελευθερισμό, ο οποίος κατά το ήμισυ καταπιέζεται από το φασισμό και κατά το άλλο ήμισυ εθελουφυλεί απέναντί του. Η συνθήκη αυτή, συνδυαζόμενη και με την παράλληλη άνοδο της αριστεράς, εκφράζει μία πολιτική πολυφωνία που ερμηνεύεται από το ιστορικό βάθος του εθνικού ταυτοτικού προβλήματος στην Ελλάδα, και που, μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο, θα εμπλουτιστεί με νέες κοινωνικές σημασίες και θα πυροδοτήσει, όπως είδαμε, εξίσου πλουραλιστικά καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Και οι δύο κυρίαρχοι δρόμοι που περιγράφηκαν στην προηγούμενη ενότητα θα εκφραστούν και στο χώρο της μουσικής, με την επική μαζικότητα της αριστεράς να εκπροσωπείται από την ηγετική φυσιογνωμία του Μ. Θεοδωράκη και τον αυξανόμενο αστικό αισθητισμό να βρίσκει μία από τις πιο χαρακτηριστικές εφαρμογές του στο έργο του Μ. Χατζιδάκι. Πολυπράγμονες και πολυσχιδείς προσωπικότητες και οι δύο, είναι κοινή παραδοχή πως με το έργο τους – πέρα από όλες τις άλλες πτυχές του – έθεσαν τα θεμέλια και καθοδήγησαν εν πολλοίς τη ριζική αναμόρφωση του ελληνικού τραγουδιού, ιδίως μετά τη δεκαετία του '60.



Αριστερά: στιγμιότυπα από το παρασκήνιο των ιστορικών στυαυλιών στο Κεντρικόν, που διοργάνωσαν ο Μ. Χατζιδάκις με το Μ. Θεοδωράκη. Δεξιά, σκίτσο του Μποστ που διακωμωδούσε τη γνωστή αντίδραση του Μπιθικώτση, στην πρώτη συναυλία, λόγω «τρακ».



3. Η προσωπικότητα και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι





“ΟΙ ΚΑΙΡΟΙ”
 ΗΜΕΡΗΣΙΑ ΠΡΩΤΗ ΕΦΗΜΕΡΙΣ
 ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ ΑΠΟ Κ. ΤΕΛΕΡΑΡΙΕ-Ι. ΣΑΡΑΡΕΝΤΕ
 ΠΡΑΞΙΑ, 5Α ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 16 - ΑΘΗΝΑΙ - ΤΗΛ. 3577

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΑΥΤΟΤΗΤΟΣ

Ο κ. Μάνος Χατζιδάκις είναι μουσικός Κεϊκίνας

Της Εργασίας: Μ. ΚΑΡΠ.
 27/10/51
 Μ. ΜΕΝΟΥΣΙΣ

Αριθ. 96
 Ηλικία (ετηρ.) 31/12/50
 Υπογραφή κατόχου



Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε στην Ξάνθη το 1925 και από το 1932 μετακόμισε στην Αθήνα. Στην περίοδο της Κατοχής αποφάσισε να σταματήσει την επίσημη μουσική του εκπαίδευση, που είχε ξεκινήσει από τεσσάρων ετών, συμμετείχε στην ΕΠΙΟΝ και άλλαξε πολλούς χώρους εργασίας, μέχρι να αρχίσει, το 1944, τη συνθετική του πορεία με τον *Τελευταίο Ασπροκόρακα*. Είχε ήδη έρθει σε επαφή με τους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς κύκλους της πρωτεύουσας. Τον Ιανουάριο του 1949 έδωσε την περίφημη διάλεξή του για το ρεμπέτικο στο Θέατρο Τέχνης⁶³ η οποία σήκωσε θύελλα αντιδράσεων.

Στα 50 χρόνια δημιουργίας του έγραψε μουσική για το θέατρο και τον κινηματογράφο, αμιγώς οργανικά έργα, μπαλέτα και πολλούς κύκλους τραγουδιών. Παρ' ότι διαρκώς πολυπράγμων, η τυπολογία αυτή της εργογραφίας παρουσιάζει μια σχετική χρονολογική «ομαδοποίηση». Έτσι, η αρχή της πορείας του και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60 κυριαρχείται ποσοτικά από συνθέσεις για θεατρικά και κινηματογραφικά έργα, αν και ορισμένες εμβληματικές οργανικές ή τραγουδιστικές συνθέσεις του ανάγονται σε εκείνη την εποχή⁶⁴. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται επίσης από τη συνεργασία του με το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, του οποίου υπήρξε ιδρυτικό μέλος - 1951 - και καλλιτεχνικός διευθυντής. Μέσα από αυτή την οδό συμμετέχει στις ευρύτερες καλλιτεχνικές και πολιτισμικές αναζητήσεις της εποχής, ενώ ταυτόχρονα επιδιώκει την επαφή με τα σύγχρονα ρεύματα του εξωτερικού⁶⁵. Το 1966 έφυγε στην Αμερική όπου έζησε για τα επόμενα έξι χρόνια, αναζητώντας νέα ερεθίσματα και προσπαθώντας να αποτινάξει τη λαϊκή αίγλη με την οποία τον είχε τυλίξει το Όσκαρ των Παιδιών του Πειραιά. Από τότε και ιδίως από το 1972, όταν επέστρεψε στην Ελλάδα, στράφηκε σε μια κατεύθυνση περισσότερο προσωπική, ασχολούμενος κυρίως με οργανικές συνθέσεις και κύκλους τραγουδιών που χαρακτήριζαν, όπως ο ίδιος έλεγε, την «ωριμότητά» του, για να καταλήξει στο τέλος, μέσα από όλο και πιο εγκεφαλικές και επεξεργασμένες προσεγγίσεις, σε μία απόλυτα προσωπική έκφραση και στην κατ' αυτόν «πιο σημαντική του περίοδο».

63. Με τίτλο *Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού*.

64. Ορισμένα από αυτά είναι τα ακόλουθα: *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*, για πιάνο, 1947 – το οποίο από τον ίδιο αναφέρεται ως «ορ.1» - , *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*, μπαλέτο, 1949 - 50 , *Ιονική σουίτα*, για πιάνο, 1952 - 53, *Ο κύκλος του CNS*, κύκλος τραγουδιών, 1953 - 54, *Πασχαλιές μέσα απ' τη νεκρή γη*, διασκευή παλιών λαϊκών τραγουδιών από το 1941 - 59 για ορχήστρα, 1961, *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, για ορχήστρα, 1962

65. Το 1953 αφιέρωσε μία σειρά διαλέξεων στην παρουσίαση των, παντελώς άγνωστων στην Ελλάδα, σύγχρονων αμερικανών συνθετών Copland, Menotti, Bernstein κλπ.

Ρ. Δαλιανούδη, *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση*, σελ. 42 - 57, , «Ανάδειξη ξένων αστικών λαϊκών μουσικών στον 20ο αιώνα - Ο Μάνος Χατζιδάκις και το ρεμπέτικο - Ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο».



66. Κάτι τέτοιο υποδεικνύει και ο θαυμασμός που εκφράζει για το «μινωικό πλέγμα» (στο ομώνυμο Σχόλιο του Τρίτου προγράμματος, 27 / 08 / 78), όπως ονομάζει ο ίδιος τον ιδιαίτερο, κατά τη γνώμη του, τρόπο αντίληψης του χρόνου που συναντά κανείς στην Κρήτη: «*Νομίζω πως πουθενά δε βρίσκει κανείς μια τέτοια ενότητα, τόσο σφιχτοδεμένη που ν' αναλύεται σ' έννοια ζωής, να εκμηδενίζει το Χρόνο, και να επιλέγει από τη μνήμη αυτό, που δραματουργικά σχεδόν, χρειάζεται κάθε φορά, για να συνθέσει τον τρέχοντα βίον. ... Ο Μίνως... τα κατάφερε σκοτώνοντας το Χρόνο. Τα γεγονότα υπήρχαν πλέον σε παράθεση, το ένα πλάι στ' άλλο, κάθε φορά αλλάζοντας την τοποθέτηση, κατά πώς έπρεπε για τη στιγμή που η μνήμη λειτουργούσε, κι ο Μίνως και οι απόγονοί του παρέμειναν αιώνιοι θεατές του πάθους και της ιστορίας.*» Τα σχόλια του Τρίτου, σελ. 75 - 78

67. «...η Τέχνη υπήρξε πάντοτε ένα αποτέλεσμα λεπτών διεργασιών μέσα στο χρόνο και όχι εντυπώσεων μιας οποιασδήποτε ιστορικής στιγμής, κι εκπροσωπεί την ευαισθησία μας κι όχι τις συνήθειές μας ή τις καθημερινές μας ανάγκες. Οι συνήθειές μας και οι ανάγκες μας αλλάζουν. Η ευαισθησία μας παραμένει και συνεχίζεται αναλλοίωτη μέσα στους καιρούς. Κι αυτήν καλείται η Τέχνη να εκπροσωπήσει καταγράφοντάς την, σε πείσμα των γεγονότων και της παντοδυναμίας των λεγόμενων "ιστορικών στιγμών". Αυτή είναι η μόνη και η αληθινή όψη της Τέχνης σ' όλους τους καιρούς.» Ο καθρέφτης και το Μαχαίρι, σελ. 97 - 108, «Η πολιτική στην Τέχνη και η κακή Τέχνη της πολιτικής»,

Ο Μάνος Χατζιδάκις ήταν μια προσωπικότητα αναμφίβολα πληθωρική και ιδιαίτερα αντιφατική. Μία από τις κύριες αντιφάσεις που διατρέχει το έργο του και χαρακτηρίζει το δημόσιο λόγο του, συμπυκνώνεται στην παρακάτω παρατήρηση: από τη μία διέθετε οξυμένη αντίληψη της ιστορικότητας των πραγμάτων, ταυτόχρονα και της ίδιας του της ματιάς, ενώ, από την άλλη υπεραμυνόταν μιας εντελώς προσωπικής τοποθέτησης, άχρονης, που μπορούσε να επισκοπεί, να κρίνει και να συνθέτει στοιχεία και δεδομένα ανόμοια, από διαφορετικές ιστορικές περιόδους, ώστε να κατασκευάζει τη δική της κατάθεση / ερμηνεία των πραγμάτων, ακόμη και υπερβαίνοντάς τα και δίνοντάς τους νοήματα άλλα από τα «αντικειμενικά»⁶⁶.

Στο πλαίσιο αυτό εγγράφεται η αντίληψή του για τη φύση και το ρόλο της τέχνης, τη σχέση της με την εποχή και την κοινωνία που την παράγει. Αναγνωρίζοντας στην τέχνη το κοινωνικό έρεισμα, εξακολουθεί να εκφράζει έναν μεταφυσικό σχεδόν ιδεαλισμό. Η αληθινή τέχνη, λοιπόν, για το Χατζιδάκι περιέχει, ούτως ή άλλως, την εποχή της, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να την υπερβαίνει και να βρίσκει τη θέση της σε οποιαδήποτε άλλη εποχή, του μέλλοντος ή του παρελθόντος⁶⁷. Άλλωστε, ήταν πολύ ισχυρή η άποψή του ότι όσο πιο δυνατό είναι ένα βίωμα, τόσο λιγότερο νόημα έχει το να προσπαθήσεις να το αποτυπώσεις τη στιγμή ακριβώς που βρίσκεσαι στο κέντρο του. Με αυτή την «αιτιολογία» είναι γνωστό ότι παρουσίασε το Μεγάλο Ερωτικό το 1972, τοποθετώντας τον σε δύο άξονες: πρώτον, στο ότι ο δίσκος δεν ήταν αποτέλεσμα έρωτος αφού «μόνον οι ανόητοι φαντάζονται ότι όταν είσαι ερωτευμένος γράφεις ένα έργο σαν τον "Μεγάλο Ερωτικό"» και, δεύτερον, στην ανατομία του ερωτικού αισθήματος ως κινητήριας δύναμης και πηγής ανεξαρτησίας του ατόμου, που τη θεωρούσε πολύ πιο σημαντική κατάθεση αντίστασης από μία επική επαναστατική υμνωδία⁶⁸. Η θεώρηση αυτή περιέχει και μία άποψη για τη στράτευση της τέχνης, και σχετίζεται με την αντίδραση του συνθέτη στη συνθηματοποίηση και την απόδοση πιστοποιητικών «προοδευτικότητας» ή «επαναστατικότητας» προκειμένου να καθιερωθεί ένα έργο. Για το Χατζιδάκι η στράτευση της τέχνης δεν είναι αναγκαία, αφού, ούτως ή άλλως, «η Τέχνη περιέχει τα πολιτικά προβλήματα του καιρού της» και στο κάτω - κάτω ο ρόλος της δεν μπορεί να είναι συγκυριακός

68. «Όταν ήρθα εδώ κατά τη διάρκεια του '72 και έβγαλα το Μεγάλο Ερωτικό, όλοι είπαν ήρθε ο Χατζιδάκις με τα ερωτικά του τραγουδάκια. Πολλά τραγουδάκια της εποχής εκείνης, που ήταν εναντίον της δικτατορίας, χάθηκαν. Ο Μεγάλος Ερωτικός πολύ σωστά, διότι αξίζει, δεν έχαθη.» - από συνέντευξη στην Αλίκη Βουγιουκλάκη στο ραδιόφωνο του ANTI, 1988.

Επίσης: «Το να μιλάς για τους αγώνες των εργατών δε σημαίνει ότι φτιάχνεις πολιτικό τραγούδι, ούτε όταν μιλάς για τον έρωτα, ότι φτιάχνεις ερωτικό τραγούδι. Αγνοούν ακόμη ότι ερωτικό τραγούδι είναι και ένα πολιτικό, όπως πολιτικό είναι και ένα ερωτικό τραγούδι, όταν έχει αλήθεια μέσα του και όταν έχει ταλέντο.» - από συνέντευξη στη Λόλα Νταϊφά, Μουσικοί διάλογοι με 24 κορυφαίους δημιουργούς του ελληνικού τραγουδιού.

αλλά εκφράζεται, εξ αντικειμένου, μέσα από τη διαχρονική ανασηματοδότηση⁶⁹. Στο έργο του, λοιπόν, δεν επικαλείται μια αφαιρετική, εγκεφαλική προσέγγιση εκτός τόπου και χρόνου. Αντίθετα, πιστός στα παραπάνω και ταυτόχρονα μέσα στο πνεύμα της εποχής του, χρησιμοποιεί στοιχεία που μαρτυρούν την ένταξη σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό σύμπαν, το οποίο ορίζεται από αναφορές σε πραγματικά γεγονότα και καταστάσεις αλλά και από τη μορφολογική του συγκρότηση, με την επεξεργασία επιλεγμένων παραδοσιακών ή λόγιων στοιχείων. Με την πάροδο του χρόνου τα αυτοβιογραφικά στοιχεία γίνονται περισσότερα και ο διαφαινόμενος στόχος από την αρχική κοινωνική του διάθλαση μετατίθεται όλο και περισσότερο προς ένα όραμα προσωπικό. Παράλληλα, όμως, αυξάνεται η ακούραστη ενασχόλησή του με τα πολιτικά και κοινωνικά τεκταινόμενα της εποχής, διαχωρίζοντας όλο και περισσότερο τη διαχρονική από τη συγκυριακή κατάθεση και αποδίδοντας στην κάθε μία την απαιτούμενη σημασία.

69. «Η Τέχνη μπορεί να ξεπηδάει από ένα γεγονός θνητό. Αλλά με το σχηματισμό της σε έργο αυθύπαρκτο και ολοκληρωμένο ξεπερνάει το γεγονός, το εξαφανίζει, διαπερνάει το χρόνο και μετατοπίζεται αέναα και αδιάκοπα σε μελλοντικούς καιρούς αλλάζοντας κάθε φορά φυσιογνωμία και ενδύματα. Έτσι που να παρουσιάζεται συνεχώς περίεργα σύγχρονο, απαντώντας ακούραστα στα καινούρια προβλήματα του κάθε χρόνου.»- Ο καθρέφτης και το Μαχαίρι, σελ. 97 – 108, «Η πολιτική στην Τέχνη και η κακή Τέχνη της πολιτικής»



Σε εκδήλωση του Τρίτου προγράμματος με το Μίνω Αργυράκη.



Με το Γιάννη Τσαρούχη, τον Κάρλο Κουν και τη Ραλλού Μάνου.

70. «Κάθε δεκαετία έχει τη γενιά της – για να νιώθω σε πόσο μακρινή δεκαετία ανήκω», σχολιάζει σε μία Συνομιλία με το Θ. Φωσκαρίνη, στο περιοδικό Διαβάζω, τ. 96, 27 / 07 / 88. Αναδημσίευση στο Ο καθρέφτης και το Μαχαίρι, σελ. 208 – 237, «Ο Σαίξπηρ είναι περίεργα ντυμένος».

71. «Τους βιολογικά μόνο νέους δεν φιλοδοξώ να τους έχω συνομιλητές. ... Οι άλλοι νέοι, οι επιλεγέντες, οι νέοι κάθε ηλικίας, οι νέοι που προορίζονται να κουβαλήσουν την ευαισθησία μιας ολόκληρης γενιάς, της γενιάς τους, με καταλαβαίνουν και συνομιλούν μαζί μου θαυμάσια. Ακόμη και όταν διαφωνούν. Γι' αυτούς τους νέους ενδιαφέρομαι. ... Και που δεν έχουν ηλικία...»

Ο φίλος από το μέλλον πάντα, Δίφωνο τ. 21, 06 / 1997

Ο Χατζιδάκις τοποθετείται συνήθως στην πρώτη μεταπολεμική γενιά. Παρ' ότι ο ίδιος αποστρεφόταν και ειρωνευόταν συχνά την κατηγοριοποίηση των «γενεών»⁷⁰, για τις ανάγκες και το βάθος της παρούσας μελέτης θα λάβουμε ορισμένους τύπους ως δεδομένα. Έτσι θα εξετάσουμε τα σημεία στα οποία διακρίνεται η επιρροή (ή απλώς συγγένεια) από τη «γενιά του '30», με βάση τα όσα καταγράφονται γι' αυτήν παραπάνω.

Κατ' αρχήν τον διακρίνει μία χαρακτηριστική εμμονή στη νεότητα, με συνεχείς αναφορές σε κάθε ευκαιρία. Δε μιλά όμως για τη νεότητα ως φυσικό χαρακτηριστικό ή ως κοινό διακριτό στοιχείο ενός συνόλου ανθρώπων συσπειρωμένων απέναντι σε ένα κοινωνικό οικοδόμημα που κρίνεται γερασμένο, αλλά ως μία προσωπική, ενσωματωμένη ποιότητα που σχετίζεται με την ευαισθησία, τη δεκτικότητα, τον προσωπικό τρόπο αντίληψης, επεξεργασίας και απόκρισης στην πραγματικότητα. Δεν την ταυτίζει τόσο με το στοιχείο της πρωτοπορίας όσο με αυτό της ανεξαρτησίας, του ασυμβίβαστου, της πνευματικής ανυπακοής⁷¹.

Όπως πολλοί νεότεροι, με τους οποίους και κατά καιρούς συνεργάστηκε, μοιράζεται σ' ένα βαθμό το πολιτισμικό όραμα που καθιερώθηκε μέσα από το έργο και κυρίως από τις παρεμβάσεις της «γενιάς του '30», όπως και την ιδέα της αναγκαιότητάς του. Αυτό δηλώνεται ξεκάθαρα και στο ιδρυτικό καταστατικό του Ελληνικού Χοροδράματος, το οποίο συνυπογράφουν ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Γιάννης Μόραλης, ο Νίκος Χατζηκυριάκος – Γκίκας και βέβαια η Ραλλού Μάνου: «Σκοπός του καλλιτεχνικού και μη κερδοσκοπικού σωματίου, είναι η χρησιμοποίηση των χορογραφικών, μουσικών και ενδυματολογικών στοιχείων της ελληνικής παραδόσεως για τη δημιουργία χαρακτηριστικής και πρωτοπόρου ελληνικής θεατρικής τέχνης και προβολή της Ελλάδος μέσω της τέχνης αυτής»⁷². Φυσικά, το όραμα αυτό περνά πλέον μέσα από το φίλτρο της Κατοχής και του Εμφυλίου και έχει πολλές ακόμα κοινωνικές προεκτάσεις. Ίσως η πιο μεστή περιγραφή να είναι αυτή που κάνει ο Ταχτσής στο Σκληρό Απρίλη του '45: «Τον καιρό του Εμφυλίου, γύρω στα 1945-48, όσοι από μας τους νέους ζούσαμε στα μεγάλα αστικά κέντρα, όπου είχε επιβληθεί «τάξις και ασφάλεια», όσοι, κυρίως είμασταν «επαναστατημένοι», βρεθήκαμε σ'

72. Βλ.: Ρ. Δαλιανούδη, Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση, σελ.80-81, <<Ανάλωση έργων Μάνου Χατζιδάκι με επιρροές από την ελληνική, δημοτική και λαϊκή μουσική - Το πέρασμα το έντεχνο λαϊκό τραγούδι. - Α περίοδος - ii. Θεατρικά - 2. Το καταραμένο φίδι.>>.

ένα αδιέξοδο, άγνωστο στις γενιές πριν ή μετά τη δική μας. Το υγιές μας ένστικτο μας έλεγα πως έπρεπε ν' αρχίσουμε γκρεμίζοντας. ... Τότε ακριβώς ανακαλύψαμε τα ρεμπέτικα. Τώρα, μ' ένα σμπάρο, μπορούσαμε να γκρεμίσουμε κι εμείς κάτι απ' το οικοδόμημα, αν όχι του κοινωνικοπολιτικού, τουλάχιστο του αισθητικού κατεστημένου, πριν προλάβει ν' ανασυγκροτηθεί στις ενδημικά σαθρές του βάσεις, να βάλουμε αμέσως κάτι άλλο, καλύτερο στη θέση αυτού που θα γκρεμίζαμε και να τραγουδήσουμε! ... Έτσι κινήσαμε, όλοι μαζί, με πρώτο και καλύτερο τον Μάνο Χατζιδάκι, αψηφώντας τα χάχανα και τις αποδοκιμασίες των αστών και των ενεργουμένων τους, για τη δημιουργία μιας νέας, γνήσια ελληνικής αισθητικής, που αυτή τη φορά, λέγαμε, θ' απλωνόταν – χάρη στην «πτητικότητα» της μουσικής – σ' ολόκληρο το γεωγραφικό και κοινωνικό χώρο της Ελλάδας, και ποιος ξέρει, ίσως ακόμα παραέξω.». Σ' αυτήν την προσέγγιση διαθλάται και η τάση προσδιορισμού της «ελληνικότητας» ως διάθεση αντίθεσης στην επίσημη εθνικιστική ρητορεία, μέσα από το παράδοξο του ιδιότυπου διεθνισμού που είχε εκφράσει και η «γενιά του '30»⁷³.

Τέλος, το κυρίαρχο στοιχείο που τον συνδέει με τη «γενιά του '30» είναι ο φανατικά δηλωμένος αισθητισμός του. Είναι παράλληλα το στοιχείο που τον εντάσσει «φανατικά» στην εποχή του, όπως έχει γίνει φανερό από τα παραπάνω. Ούτε στο έργο ούτε στη σκέψη του λείπει η κοινωνική ματιά – διατηρεί, όμως, πάντα μια ορισμένη απόσταση που του επιτρέπει να ρέπει ταυτόχρονα προς αποκλίνουσες κατευθύνσεις με βάση κριτήρια αμιγώς προσωπικά. Παρά την αυστηρότητα της έκφρασής του, δεν φαίνεται ούτε απόλυτος ούτε μονοσήμαντος – αντίθετα προτιμά

73. «Η ελληνικότης της εργασίας μας, όπως και του Γκάτσου, ήταν η πίστη μας ότι το έργο του Λόρκα είναι διεθνές και όχι η ανάγκη του να μεταφερθεί στα καθ' ημάς», διευκρινίζει ο Χατζιδάκις σχετικά με το Ματωμένο Γάμο (1948) στη Συνομιλία με το Θ. Φωσκαρίνη, στο περιοδικό *Διαβάζω*, τ. 96, 27 / 07 / 88.

Αναδημισίευση στο Ο καθρέφτης και το Μαχαίρι, σελ. 208 – 237, «Ο Σαίξπηρ είναι περίεργα ντυμένος».

Από αριστερά:

Μελετώντας σκηνογραφικές προτάσεις για τους Όρνιθες, 1959.

Στιγμιότυπα από ομιλίες, 1963 και 1980 αντίστοιχα

Στην Αμερική με τον Quincey Jones, στην ηχογράφιση του Χαμόγελου της Τζοκόντα.



να κοιτά την ίδια στιγμή όλες τις δυνατές παραμέτρους μιας κατάστασης. Η εμμονή του, όμως, στο αρχέτυπο και στη δύναμη που αυτό έχει να κινητοποιεί τα συναισθήματα παραμένει μέχρι τέλους κυρίαρχη. Αν θέλαμε οπωσδήποτε να του αποδώσουμε ένα χαρακτηρισμό, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε, όπως ο Φώτης Απέργης⁷⁴, για πιθανή «αστική υπεροψία», ή, ίσως επιτυχέστερα, για ένα είδος εστέτ αναρχισμού - τέτοιους τουλάχιστον συνειρμούς προκαλεί η άποψή του περί στράτευσης της τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, η επίκληση του αισθητισμού είναι κυρίως συναισθηματική και όχι τόσο ιδεολογική - εντασσόμενη στο πνεύμα της εποχής.



74..Επίσημο site στο www.hadjidakis.gr, «Ο πολίτης Χατζιδάκις»

Η θέση του Μάνου Χατζιδάκι πάνω στο ζήτημα της παράδοσης χαρακτηρίζεται από αμφιθυμία. Από τη μία εκφράζει συχνά ένα είδος απέχθειας που προκαλείται ακριβώς από τον κορεσμό της αναφοράς της τόσο εκ μέρους της εξουσίας, η οποία κατασκεύαζε ένα ανεκδιήγητο ποτ πουρί για να αποδώσει πιστοποιητικά εθνοφροσύνης όσο και εκ μέρους της αναδυόμενης σκηνογραφίας του τουρισμού⁷⁵. Από την άλλη, το θέμα τον απασχολεί βαθιά σε όλη τη διάρκεια της πορείας του, αφού, συμμετοχος στην εποχή του, δεν αναζητά την πλήρη απόρριψη του παρελθόντος αλλά τον ουσιαστικό ρόλο που ορισμένα στοιχεία του μπορούν να διαδραματίσουν στο σήμερα. Όχι όμως ως συνολικές κατευθύνσεις, αλλά ως αυθόρμητες ποιότητες ουσίας, που δεν θα έχουν ισχύ και απαίτηση δεσμευτική⁷⁶. Στο πλαίσιο αυτό αποτιμά θετικά την προπολεμική στροφή, ενώ δέχεται ότι και η μεταπολεμική γραφικότητα, δεδομένων των συνθηκών, ήταν ένα αναγκαίο ενδιάμεσο βήμα σε μια πορεία που λοξοδρόμησε λόγω εξωτερικών επιρροών⁷⁷. Είναι σημαντικό το ότι από τη στιγμή που αρχίζει να σχολιάζει αρνητικά την εμπορευματοποίηση και τη συνακόλουθη κατάργηση του ρεμπέτικου, ενώ γίνεται όλο και πιο καυστικός με την πάροδο του χρόνου, δεν αναγνωρίζει καμία ευθύνη στο δικό του ρόλο σε αυτή τη διαδικασία. Η ανάγνωση που κάνει είναι διαφορετική, και άλλωστε το «γραφικό» που εν μέρει απενοχοποιεί δεν το συμπεριέλαβε ποτέ μέσα στους δικούς του στόχους.

Η δική του στόχευση είναι ξεκάθαρη: να εντοπίσει και να αναδείξει τα στοιχεία του παρελθόντος που θεωρεί ότι εξακολουθούν να διαθέτουν ένα νόημα στο σήμερα, ακόμα και μέσα από συμφραζόμενα διαφορετικά από αυτά που τα γέννησαν. Η μεταφορά αυτή γίνεται φικτή μόνο μέσα από την αναγωγή στο αρχέτυπο, που μπορεί να επιβιώνει και να ανασημασιοδοτείται στις διάφορες εποχές. Αυτή είναι και η μόνη του αξία, μακριά από οποιοδήποτε τεκμήριο ιστορικότητας⁷⁸.

75. «Κι όμως έχει αποδειχθεί πως είναι τόσο βλαβερή κάθε παράδοση όσο και το ταϊγάρο. ... Γιατί η παράδοση για να γίνει σωστά χρειάζεται αντισήκωμα, παιδεία, προετοιμασία. Γιατί διαφορετικά, γίνεται κάλος και καρφί στην κεφαλή, μουστάκι γι' αντρική απόδειξη, τσάμικος κι απλυσιά, όραμα τοπικής μεγαλοσύνης σε χάρτες περιφερειακών σταθμών, παράσταση για ενωματάρχες και ιερείς, υποδηματοποιείον «η Έφοδος» και οιομαγειρείον «η Ελλίς».

Οι πρόγονοι και η ύποπτη συμπεριφορά τους όταν τους επικαλούμεθα συχνά, Σχόλιο στο Τρίτο Πρόγραμμα 18 / 02 / 79 – Τα Σχόλια του Τρίτου, σελ. 119 - 123

«... η αφελής υπενθύμιση της εκ παραδόσεως αρετής μας και της παραδοσιακής γραφικής ιδιοτυπίας μας, αν δεν προκαλεί θυμηδία, τουλάχιστον ενισχύει τον τουρισμό, που λένε, και στοχεύει στο να ενισχύσει το εθνικό μας φρόνημα. Άλλο, αν με το εμπόριο του γραφικού εκπορνεύεται η εθνική μας εναισθησία και με τη συνεχή πλύση εγκεφάλου περί του εθνικού, διαβρώνεται η ψυχικότητά μας και η πνευματική αντοχή μας.»

Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι, σελ. 19 - 24
«Η σημασία της παράδοσης στον καιρό μας»,
εναρκτήρια ομιλία στη συζήτηση που έγινε στα Ανώγεια για την παράδοση, το τριήμερο 13 - 15 / 08 / 79. Δημοσιεύτηκε στο Αντί.



76. «Και ακούγεται παντού το κάπως φαρισαϊκό μας αίτημα. Η Ταυτότητα. Να μην χάσουμε την εθνική μας ταυτότητα. Αλλά κανείς δεν επιχειρεί να διενκρινίσει ποια στοιχεία ακριβώς συνθέτουν την ταυτότητά μας, για να φροντίσουμε να τα μαζέψουμε και να τα προφυλάξουμε επιμελώς μέσα σε πλαστική ή δερμάτινη θήκη. Και τέλος, μας είναι πράγματι απαραίτητη, με τα στοιχεία του παρελθόντος;» - Ο.π.

77. «Έτσι γεννήθηκε η ανάγκη για ό, τι μικρό, αληθινό και ταπεινό: αντίδραση υγιής, των φωτισμένων, στον φαναρισμό και στον επίσημο προγονόπληκτο σκοταδισμό. Το γραφικό υπήρξε απαραίτητο. Με μόνη διαφορά, πως δεν επρόφθασε να γίνει ουσία και να ξεπεραστεί μεσ' από διεργασίες πνευματικές. Αρχισε ο τουρισμός, η καλοπέραση και το εμπόριο.» - Ο.π.

78. «Δε μ' ενδιαφέρουν οι συνήθειες του πατέρα μου και των λοιπών συγγενών, παρά μόνο στο ποσοστό που συντηρούνται μέσα μου και μ' εξυπηρετούν στο σήμερα» - Ο.π.

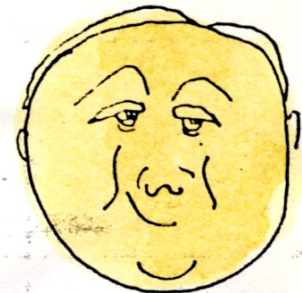
Από αριστερά: Στιγμιότυπα από τις Μουσικές Γιορτές Ανωγείων, τον Ιούλιο του 1979. Δεξιά: Σκίτσο από το έντυπο Μουσικώς Αύγουστος που κυκλοφόρησε στο Ηράκλειο κατά τη διάρκεια του Μουσικού Αυγούστου του 1981.



Η αντίδρασή του δεν αφήνει απ' έξω και τις προοδευτικές εκφάνσεις της αναπαράστασης, ιδίως στο βαθμό που μέσω αυτής επιχειρείται ο τονισμός της στράτευσης. Για τον Χατζιδάκι από μόνη της η παραγωγή τέχνης διαθέτει ενσωματωμένα τα ερωτήματα των καιρών και αποτελεί, όταν δε θολώνει με ετερογενείς στόχους, πράξη με περιεχόμενο πολιτικό. Η ενασχόληση με την παράδοση, λοιπόν, φαίνεται να έχει και άλλα κίνητρα εκτός από τη διαμόρφωση μιας αισθητικής και η επιθετική τάση του προς τη νεοπαραδοσιακή στροφή της αριστεράς μπορεί να ερμηνευτεί, εκτός από τη δηλωμένη διαφορά θέσης, στο πλαίσιο κριτικής μέρους της μουσικής βιομηχανίας, ιδίως κατά τη μεταπολίτευση.

Η εξέταση της παράδοσης τον απασχολεί και ως προς τη διάσταση της οριοθέτησης απέναντι στη Δύση. Η απάντηση που δίνει σε αυτό το ερώτημα από νωρίς κινείται στην «γραμμή» της «γενιάς του '30»: αφού ο ίδιος περιέχει και τα δύο, και περιέχεται και στα δύο, δεν μπορεί παρά η μουσική που θα δημιουργεί να τείνει προς ένα όλο και πιο ισορροπημένο κράμα των δύο αντιθετικών τάσεων⁷⁹.

σήμερα τό βράδυ,



Σάββατο
15 Αύγουστου 81
έχομε
ΠΑΝΣΕΛΗΝΟ

79. «Σωστά εναίσθητος, υγιής, κάτω από τη διδασκαλία των φίλων και των δασκάλων, μαζί με όλα τ' άλλα αρνήθηκα τη «σοβαρή» μας μουσική, που η μισή ντυμένη με κουρέλια παρίστανε την Ευρώπη και η άλλη μισή με φουστάνελες την «αθάνατη Ελλάδα» μεσ' από επαρχιακούς στρατώνες.»

Από το ένθετο του δίσκου Ματωμένος Γάμος - Παραμύθι χωρίς όνομα, Columbia 1965

«Η καταβολή μου είναι το λαϊκό τραγούδι του τόπου μας και η συμφωνική μουσική. Αυτά τα δύο παίζανε τεράστιο ρόλο. Κάπου στο μέσον βρήκα τη χρυσή τομή για να κάνω το τραγούδι που ονειρεύομαι.»

από συνέντευξη στο Β. Αγγελικόπουλο, Καθημερινή 18 / 12 / 1988, αναδημοσίευση στο Δίφωνο, τ.9,06/1996, σελ. 18 - 32.

Η στροφή του στο ρεμπέτικο και η ανάδειξή του, όταν αυτό ήταν ακόμη κυριολεκτικά παράνομο, γίνονται μέσα σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, ακόμη και αν τότε δεν ήταν τόσο συγκροτημένο. Αργότερα, είναι πολλές οι ευκαιρίες όπου θα παρουσιάσει ολοκληρωμένα αυτή την αιτιολόγηση, κυρίως σε δίσκους που έκανε με μεταγραφές ρεμπέτικων τραγουδιών⁸⁰.

Παράλληλα, μέσα από αυτή τη στροφή αποκρυσταλλώνεται και αναδεικνύεται άλλη μία παράμετρος που θα χαρακτηρίσει το έργο του καθοριστικά: η μελέτη της *λαϊκότητας*, στην οποία επιδίδεται σχεδόν με αγωνία⁸¹. Το τι λέγεται και τι είναι *λαϊκό* τον απασχολεί βαθιά, τόσο σε σχέση με την παράδοση όσο και στις σύγχρονες εκδηλώσεις του. Ανατέμνει ό, τι συνιστά τον κόσμο των λαϊκών στρωμάτων, σε επίπεδο υλικών συνθηκών ζωής, ιδεών, συναισθημάτων, αξιών. Βέβαια, η ματιά του αυτή είναι ιδεαλιστική, αφού δηλώνει μια αρχετυπική πρόσληψη της λαϊκότητας, η οποία μπορεί να αποστρέφεται ακόμη και τις *πραγματικές* αξιολογήσεις και πρακτικές των λαϊκών στρωμάτων, όταν θεωρεί ότι αυτά, παρασυρμένα σε μία ρότα μιμητισμού, απομακρύνονται από ό, τι συγκροτεί την αληθινή ουσία τους⁸².

Στη μουσική του προσπαθεί να αποτυπώσει ακριβώς την ουσία της λαϊκότητας, και αυτό αποτελεί ένα από τα κίνητρά του για την ενασχόληση με το τραγούδι. Στη μουσική του Χατζιδάκι το τραγούδι κυριαρχεί. Αν και τώρα ίσως αυτονόητο, για την εποχή του ήταν μια κίνηση έξω από την πεπατημένη της «σοβαρής» συνθετικής δραστηριότητας. «Ο τομέας του τραγουδιού είναι τρομερά παρεξηγημένος στη μουσική», έλεγε. «Το τραγούδι είναι μια πολύ ιερή υπόθεση. ..Κι όμως εννοούμε και στον τόπο μας και αλλού να εννοούμε τραγούδι, εκείνο, που μας εκτονώνει. Που μας διασκεδάζει.». Ο Χατζιδάκις ενδιαφέρθηκε για το τραγούδι, θέλησε να το επεξεργαστεί και να το αναδείξει και υπερασπιζόταν συνεχώς την απόφασή του αυτή⁸³. Το ενδιαφέρον του ήταν τόσο καλλιτεχνικό, αφορούσε δηλαδή την αισθητική της συνεργασίας ήχου και λόγου προς ένα μουσικό αποτέλεσμα, όσο και κοινωνικό, ως προς το ρόλο δηλαδή του τραγουδιού ως μέσου έκφρασης και επικοινωνίας σε δεδομένο περιβάλλον και συνθήκες⁸⁴.

Μέσα από τη μελέτη του ρεμπέτικου, οδηγήθηκε στο να ασχοληθεί όχι μόνο με

80. «Ήμουν δεκαοχτώ χρονώ και ως τα είκοσί μου που τέλειωσε ο πόλεμος, ανακάλυπτα τη Μεσόγειο, τον Ήλιο, τον Χριστό, την Ελλάδα και τα ρεμπέτικα. Κάτι περιέργες και πρωτοφανέρωτες για μένα μελωδίες, μου κίνησαν την προσοχή και με φέρανε σε περιοχές πιο αυστηρές και πιο αληθινές. ... Τον ίδιο καιρό, ο Τσαρούχης μου συνειδητοποιούσε το λυρισμό της γειτονιάς μου, ο Ελύτης τη λατρεία του Ελληνικού Ήλιου και ο Σεφέρης με τον Γκάτσο τη δυσκολία και τη σοφία της Ελληνικής γης, ενώ το υγιές ένστικτό μου με οδηγούσε μακριά από τη ρηχότητα των «πολιτισμένων» ελαφρών μας τραγουδιών ή από τη Βαλκανική Ρωμιοσύνη της «σοβαρής» μας μουσικής. ... Τα μπουζούκια τότε (1943), στα μικρά και χωρίς αξιώσεις κέντρα τους, δεν είχαν φωτεινές επιγραφές από Νέον, δεν είχαν βεντέτες και ονόματα ηχηρά, δεν παρίσταναν τους «Έλληνες» για τους τουρίστες, αλλά με σεμνότητα, με λάμπες πετρελαίου πολλές φορές, λειτουργούσαν απλά και ξεδίπλωναν με φανταστική δύναμη, μεράκια, βιώματα και πάθη, γνησίως Ελληνικά. ύστερα από είκοσι χρόνια, σαν προσευχή, θέλησα να κάμω αυτόν τον δίσκο, και νομίζω πως πέτυχα να ξαναζωντανέψω όλο εκείνο το μελωδικό υλικό, που χρόνια τώρα διατηρούσα μέσα μου και συγχρόνως να εκφράσω όλη ην εφηβική ευαισθησία ενός Νέου Έλληνα με παράδοση, μαζί με κείνη τη λεπτή κι ανοιξιάντικη ατμόσφαιρα του Επιταφίου. ...» από το ένθετο του δίσκου Πασχαλιές μέσα απ' τη νεκρή γη, EMI 1962

81. Και ο Φιλιππίδης παρατηρεί ότι «Ο αντίκτυπος μιας διάλεξης που έδωσε ο Μάνος Χατζιδάκις για το ρεμπέτικο τραγούδι το 1948 (σ. σ. 1949) συνέβαλε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης στην εντατική καλλιέργεια της λαϊκότητας μεταπολεμικά».

Νεοελληνική αρχιτεκτονική, σελ. 252, «Το όνειρο του ανύπαρκτου τόπου»



82. «Τώρα αν τα τραγούδια αυτά είναι λαϊκά ή όχι, το θέμα χωράει συζήτηση. Γιατί, τι συνηθίσαμε να λέμε λαϊκό και τι είναι πραγματικά το λαϊκό;», αναρωτιέται στο πρόγραμμα από την παράσταση του Απόψε Αυτοσχεδιάζουμε του Πιραντέλλο για την οποία έγραψε τη μουσική (1961 – 1962). Και συνεχίζει: «Και για να εξηγηθούμε, όταν λέω κάτι λαϊκό δεν το εννοώ και για το Λαό. Κατά σύμπτωση, ο Λαός κάθε άλλο παρά λαϊκός είναι. Τα μουζούκια, οι μπαλαμάδες και οι ζουρνάδες είναι η συνήθειά του. Εμένα μ' ενδιαφέρουν εκείνες οι λίγες, οι μοναδικές του στιγμές που ζει, χωρίς καλά – καλά να καταλαβαίνει την αλήθεια του. Είναι οι στιγμές που είναι άνθρωπος, χωρίς τη βία του Χρόνου, χωρίς την αγωνία του Χώρου, χωρίς τη φθορά της τάξης του. Μόνο σ' αυτές τις στιγμές ο Λαός δέχεται και εκπέμπει σωστά. Όλα τ' άλλα είναι φιλολογία.»



Παρ' όλη λοιπόν τη βαρύτητα του λαϊκού στοιχείου στο έργο του, με παρόμοιες διατυπώσεις έφτασε πολλές φορές, ιδίως στην όψιμη φάση της δουλειάς του, να χαρακτηριστεί ελιτιστής και αντιλαϊκός. «Δεν είμαι εναντίον του λαϊκού», απαντούσε, «αλλά φανατικά εναντίον του λαϊκισμού. Το πρώτο συνθέτει την αλήθεια μας, το άλλο την αυτοκολακεία και την εκμετάλλευση» - όπως δημοσιεύεται στην Οδό Πανός, στο «Ο Μάνος Χατζιδάκις, λέει – επιλογή από κείμενα, δηλώσεις και συνεντεύξεις του», τ. 75-76, 04 / 2004.

τις μεταγραφές, που δεν ήταν παρά μια διαδικασία διαδοχικής «απόσταξης» προκειμένου να αποσπάσει την αναζητούμενη «ουσία», αλλά και με τη σύνθεση τραγουδιών που τα ονόμαζε «λαϊκά», ακόμη και αν ο ήχος τους δεν ανταποκρινόταν στα τρέχοντα χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής.

83. «Πολλοί περιφρονούν την αποκλειστική απασχόλησή μου και την κατάληξή μου στο τραγούδι, ιδίως οι αποκαλούμενοι “σοβαροί” μουσικοί. Γιατί ποτέ τους δεν κατάφεραν να τραγουδήσουν και ούτε θα τραγουδήσουν ποτέ.»

Από το ένθετο της Ρωμαϊκής Αγοράς, EMI 2003

Πάνω: Φωτομοντάζ: ο Μάνος Χατζιδάκις με το Μάρκο Βαμβακάρη, το Γιάννη Παπαιωάννου, το Βασίλη Τσιτσάνη και τη Σωτηρία Μπέλλου.

Κάτω: σκίτσα του Γιάννη Μάραλη για της σκηνογραφία των Έξι λαϊκών ζωγραφιών.

84. Για το τραγούδι είναι απαραίτητη όχι μόνο η ισότιμη ύπαρξη της μουσικής και του λόγου, αλλά και ο σωστός, σε κάθε περίπτωση, συνδυασμός τους. Οι λέξεις δίνουν τη σημασία, και οι φράσεις το ρυθμό. Η «πρέπουσα και κατάλληλη» μελωδία «θα ταιριάζει άρρηκτα με τις λέξεις, έτσι που δύσκολα θα τις διαβάσει κανείς μετά, χωρίς ν' αργοκυλά στο νου του το μελωδικό τους ντύσιμο». Ενώ «η φράση – στίχος, σαν μια γραμμική σειρά λέξεων, διατηρεί τον εσωτερικό ρυθμό της και οφείλει να τον διατηρήσει και η Μουσική». Οι λέξεις όμως προκειμένου να συνεργαστούν με τη μουσική πρέπει να ανασηματοδοτηθούν, να «απορρίψουν τη σκόνη από την καθημερινή τους χρήση και ξαναπάρουν την αρχική τους πρόθεση, τη δύναμη της καταγωγής τους. ... να περάσουν μέσα από την κάθαρση της ποιητικής θεραπείας. Να αποκτήσουν ποιητική υπόσταση...».

Έτσι ο Χατζιδάκις ήταν αυστηρός στη στιχουργική του κριτική, εξίσου όμως και στη δική του συνθετική εργασία: «Πολλές φορές, όσο καιρό δουλεύω ένα ποιητικό κείμενο, μερόνυχτα μ' απασχολούν οι λέξεις ή μια λέξη καθοριστική για την πορεία του στίχου».

Η εργασία του στη μουσική λοιπόν στη μέγιστη έκτασή της επικεντρώθηκε στην αδιάκοπη αναζήτηση της «τέλειας σύζευξης λέξης και μουσικής (που) γεννάει μια καινούρια τρίτη ζωή, περ' απ' τη λέξη, περ' απ' τη μουσική, με την ενεργητική συμπαράσταση της ανθρώπινης φωνής.»

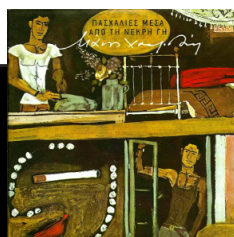
Οδός Πανός, τ.75-76, 04 / 2004.

Παράλληλα το τραγούδι «αποτελεί κοινωνική λειτουργία, γιατί μας ενώνει μέσα σ' ένα μύθο κοινό», όχι πάντα δεδομένο αλλά που «τον σχηματίζουμε καινούριο κι απ' την αρχή κάθε φορά». «Το τραγούδι δεν είναι σύνθημα ή πράξη εκτονώσεως. ... Είναι μια σχέση υπεύθυνη, μια πράξη ερωτική ανάμεσά μας που μας αποκαλύπτει. Τελετουργία που απαιτεί, τόσο από σας (τους ακροατές) όσο και από μένα (το δημιουργό), μια προετοιμασία θρησκευτική, επίμονη άσκηση γνώσης και αθωότητας, αποκαλύψεως και ανιχνεύσεως, μνήμης και προφητείας».

Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι, σελ. 33 – 35, «Για το τραγούδι», αποσπάσματα από το σημείωμα στο πρόγραμμα του Πολύτροπου το 1973 και από το σημείωμα στο πρόγραμμα των συναυλιών του



Η κίνησή του αυτή είχε μία επιπλέον διάσταση, ιδιαίτερα σημαντική, που καθόρισε εκείνη την εποχή την ανάδειξη του αστικού χώρου ως νέου κέντρου άντλησης αλλά και παραγωγής τέχνης. Η υπόθεση ήταν απλή: εστίασε στη συγκεκριμένη αστική λαϊκή παράδοση, την απομόνωσε και την ανήγαγε σε κύριο δομικό χαρακτηριστικό της νέας εθνικής παράδοσης που η γενιά του ευαγγελιζόταν. Η ταύτιση του παραπροϊόντος του αστικού κέντρου στην αρχή της εκβιομηχάνισης με την πηγή έκφρασης ολόκληρης της χώρας, αποδεικνύει, από τη μια τον υψηλό βαθμό ειρωνείας που διέθετε η σκέψη του, και, από την άλλη επιβεβαιώνει την κομβική θέση που κρατά σε αυτήν ο αστικός - γεωγραφικός και κοινωνικός - χώρος. Η ανακάλυψη αυτής της μουσικής έφερε στο φως και τα μέρη όπου εκείνη ανθούσε, τα οποία ο Χατζιδάκις επισκεπτόταν σταθερά και παρακολούθησε τη μεταπολεμική τους εξέλιξη. Ένας ιδιότυπος πλάνητας, περνούσε τις μέρες, και πιο συχνά τις νύχτες, σύμφωνα με μαρτυρίες φίλων και γνωστών, περπατώντας στις γειτονιές της Αθήνας και του Πειραιά⁸⁵, παρατηρώντας, γνωρίζοντας ανθρώπους και πράγματα, απορροφώντας εν τέλει όσο περισσότερο μπορούσε την ατμόσφαιρά τους, την οποία και μετέτρεπε στη συνέχεια σε μουσική.



85. «Πολλά βράδια πηγαίνει στις γειτονιές που αγάπησε. Στον Κολωνό, στην Ακαδημία Πλάτωνος, στον Βοτανικό. Κάνει συχνά βόλτες στο Πέραμα και στην Καστέλλα.

Ζει και εμπνέεται από τη δύναμη της ομορφιάς τους που δεν νικήθηκε από το μπετόν. Ένα βράδυ βλέποντας τον Κολωνό συνέλαβε την ιδέα του έργου "Παιδες επί Κολωνώ". ... Και ήταν εδώ σ' αυτή τη συνοικία που μιαν άλλη φορά ανακάλυψε την "Οδό Καλλονής", μικρό πλακόστρωτο δρόμο που η ομορφιά του άντεχε την καθημερινή επίθεση της γύρω ασχίμιας.» αναφέρει ένας Φίλος από το 1955, στο άρθρο «Χώροι μυθολογίας», Δίφωνο, τ. 9, 06/1996.



4. Υλικό και μεθοδολογία



4.3 Επιλογή έργων



Ο Χατζιδάκις υλοποιεί στον τομέα της μουσικής τη στροφή στον αστικό χώρο με την ανάδειξη της μουσικής αστικής λαϊκής παράδοσης, δηλαδή του ρεμπέτικου. Η μεθοδολογική σημασία αυτής της παρατήρησης έχει ήδη υπονοηθεί προηγουμένως: πέρα από την ανάλυση επιμέρους κομματιών ή τραγουδιών, η ενασχόληση του Χατζιδάκι με την συγκεκριμένη παράδοση προϋποθέτει και την αναφορά σε ολόκληρο το πλαίσιο ζωής που τη γεννά. Όταν επεξεργάζεται γνωστά ρεμπέτικα τραγούδια ή χρησιμοποιεί στοιχεία του ρεμπέτικου σε δικές του συνθέσεις, κάνει μια επίκληση η που όσο περνά ο καιρός και το ίδιο το πρωτογενές υλικό αλλοτριώνεται, λειτουργεί λιγότερο κυριολεκτικά και περισσότερο νοητικά. Η αρχική της βάση, όμως, παραμένει η ίδια: και αφορά στα μέρη, στις γειτονιές, στις συνθήκες ζωής που έθρεψαν και φιλοξένησαν το ρεμπέτικο στην Αθήνα. Φυσικά, ταυτόχρονα επιβιώνει και η κυριολεξία, άλλοτε μέσα από τον ειρωνικό – σκωπτικό σχολιασμό της σύγχρονης λαϊκής νοοτροπίας και άλλοτε μέσα από μια δραματική ανάδειξη των «διαχρονικά τραγικών» χαρακτηριστικών της.

Η θητεία του στον κινηματογράφο είναι επίσης πολύ σημαντική ως προς τη σχέση της δουλειάς του με την πόλη της Αθήνας. Μουσική για κινηματογραφικές ταινίες έγραφε μέχρι το τέλος σχεδόν της πορείας του, όμως η σχετική του δραστηριότητα έχει σχεδόν ταυτιστεί με τη λεγόμενη χρυσή εποχή του ελληνικού κινηματογράφου στις δεκαετίες του '50 και του '60, οπότε και παρουσιάζει μια εξαιρετικά πυκνή παραγωγή. Δεν θα επικεντρωθούμε σε αυτή την πτυχή του έργου του, καθώς θα μπορούσε να ενταχθεί σε ένα άλλο διαφορετικό πεδίο, σε μια μεγάλη δεξαμενή ιδεών και παραστάσεων για την Αθήνα και τη ζωή της, που παράγεται μέσα από διαφορετικούς μηχανισμούς – δηλαδή μέσα από τον κινηματογράφο, όπου η εικόνα κατέχει τον κυρίαρχο ρόλο. Πρόκειται, επίσης, για ένα τμήμα του έργου του που ο ίδιος δεν θεωρούσε σε καμία περίπτωση χαρακτηριστικό του⁸⁶. Θα σταθούμε σε άλλου είδους έργα: που είτε έγιναν αποκλειστικά με δική του πρωτοβουλία και φροντίδα, ή ακόμη και με ένα ευρύ κύκλο συνεργατών, και εξέφραζαν, μέσα από συνεκτικά σενάρια, τις δικές του εμπνεύσεις γι' αυτή την πόλη. Στοιχεία που

Από πάνω προς τα κάτω:

Ο Μάνος Χατζιδάκις με το Νίκο Κούνδουρο

«Η Αγνή του Λιμανιού»: το ντεμπούτο του Μ.Χατζιδάκι στη σύνθεση μουσικής για τον κινηματογράφο.

«Το γκρίζο γατί»: από ρεπορτάζ του περιοδικού «Φαντασία», τεύχος 27, 24-2-1960, για την ταινία «Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο».

86. «Έκανα μερικά τραγούδια κάποτε για τη Φίνος Φιλμ, αυτά δε μ' ενδιαφέρουν, τα έκανα για τις ταινίες. ... Αυτά δε μπορεί να έχουν σχέση με τα άλλα, αυτά π.χ. που έβαλα στη Ρωμαϊκή Αγορά, που τα έκανα συνειδητά ως τραγουδοποιός. Δε μπορεί να έχω την ίδια ευθύνη, όταν δούλευα στη Φίνος Φιλμ, γα να βγάξω τα προς το ζην.» Από συνέντευξη στη Λόλα Νταϊφά, Μουσικοί διάλογοι με 24 κορυφαίους δημιουργούς του ελληνικού τραγουδιού.

παρατηρούμε σε αυτά εντοπίζονται και σε έργα αμιγώς οργανικά – όπως π.χ. τις μεταγραφές ρεμπέτικων τραγουδιών – τα οποία μάλιστα είναι καταγεγραμμένα ως απόλυτα χαρακτηριστικά του χατζιδακικού ύφους· παρ' όλα αυτά δεν θα εξετάσουμε ούτε αυτή την «κατηγορία». Μας ενδιαφέρουν περισσότερο οι «στιγμές» που συμπυκνώνουν τον ισότιμο συνδυασμό της μουσικής γλώσσας με άλλους κώδικες, όπως ο (ποιητικός) λόγος ή η θεατρική έκφραση.

Με αυτόν τον τρόπο διευρύνεται από τη μία το πεδίο ανάλυσης και άντλησης στοιχείων και από την άλλη αναγνωρίζουμε την ιδιαίτερη σημασία που έδινε ο ίδιος ο Χατζιδάκις στον παραπάνω συνδυασμό. Από όσα έχουν ήδη σημειωθεί μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, για να αντλήσουμε στοιχεία σχετικά με τη σκέψη του Μάνου Χατζιδάκι, δεν υπάρχει πιο βάσιμο υλικό για να προστρέξουμε από τα τραγούδια του.

Τα τρία κύρια έργα που επιλέγουμε να αναλύσουμε είναι τα εξής: η *Οδός Ονείρων*, οι *Μπαλάντες της οδού Αθηνάς* και η *Εποχή της Μελισσάνθης*. Πρόκειται για μία μουσικοθεατρική παράσταση, ένα κύκλο τραγουδιών και μία καντάτα, ή, όπως ο ίδιος την αποκαλεί, *μουσική ιστορία*. Θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε μέσα σε αυτά, αν όχι μία ενιαία αφήγηση, πάντως ένα συνεκτικό όραμα που συντίθεται από επιμέρους αφηγήσεις.

Σε αντίθεση με τη δουλειά του πάνω στο ρεμπέτικο, την εργασία του στον κινηματογράφο την έβλεπε σαν συνεισφορά στη γενικότερη τάση ενσωμάτωσης, εμπορευματοποίησης και τελικά αλλοτρίωσης του λαϊκού στοιχείου, ιδέα που τον κατέτρεχε μέχρι τέλους και τον οδηγούσε σε μια αγχώδη προσπάθεια αποποίησης της φήμης που η εργασία αυτή του είχε χαρίσει.

Χαρακτηριστικό τέλος είναι και το σχόλιό του για την όψη της Αθήνας που καλλιεργούσε ο τότε κινηματογράφος και που καθιερώθηκε με κορύφωση την ταινία *Ποτέ την Κυριακή*:

«Η τότε Αθήνα της ευημερίας, των πρώτων τουριστικών ρευμάτων και της ανεμελιάς, υπήρξε ένα θεατρικό σκηνικό μες στο οποίο όλοι μας λίγο πολύ, υπεύθυνοι και ανεύθυνοι, παίζαμε με παρρησία τους νεοέλληνες.»

Η δημογεροντία του μέλλοντος, Σχόλιο στο Τρίτο Πρόγραμμα, 15 / 07 / 1979 – Τα Σχόλια του Τρίτου, σελ. 171 - 177



Γ. Σταθόποθλος, *Η χορεύτρια*

Τρόπος προσέγγισης και ανάλυσης των έργων

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, μας ενδιαφέρει η αποκρυπτογράφηση της πολυεπίπεδης αναπαράστασης της Αθήνας που χτίζει ο Χατζιδάκις, σε άμεση συνάρτηση με τα στοιχεία εκείνα τα οποία συγκροτούν ένα πολυδιάστατο πλέγμα σημείων και εικόνων για την πόλη και είναι «κοινώς αποδεκτά», είτε με την έννοια του βιώματος είτε με την έννοια της γνώσης από την ιστορία ή από οποιονδήποτε άλλο μηχανισμό παραγωγής αντιλήψεων για την πόλη. Δηλαδή στεκόμαστε στα σημεία όπου η αναπαράσταση τέμνεται με την πραγματικότητα, όπου η προσωπική καταγραφή στηρίζεται στο αντικειμενικό υπόστρωμα συλλογικών βιωμάτων, εικόνων, αντιλήψεων.

Η έννοια του «αντικειμενικού υποστρώματος» χρειάζεται διασαφήνιση. Η κοινωνία που κατοικεί ή γνωρίζει, σκέφτεται, αναφέρεται σε μία πόλη δε θεωρείται βέβαια ως ένα σύνολο ενιαίο και αδιαίρετο το οποίο χαρακτηρίζεται από κοινές αντιλήψεις και πρακτικές, αλλά ως ένα μόρφωμα αποτελούμενο από διαφορετικά υποσύνολα, των οποίων οι αντικειμενικοί όροι ύπαρξης καθορίζουν τις συλλογικές παραστάσεις⁸⁷.

Πιο συγκεκριμένα, η διαδικασία ανάλυσης κάθε έργου είναι η παρακάτω: Έχουμε επιλέξει έργα που δηλώνεται εξ αρχής ότι αναφέρονται στην Αθήνα. Μέσα σε αυτά αναζητούμε κάποια μορφή παράστασης, πραγματικής ή συμβολικής, με τη συνείδηση ότι ο ποιητικός λόγος, όπως και η μουσική γραφή, δεν κυριολεκτεί αλλά μεταπλάθει μια πραγματικότητα.

Αντιμετωπίζουμε αρχικά κάθε έργο στο σύνολό του, με δεδομένη την αναφορά του στην Αθήνα.

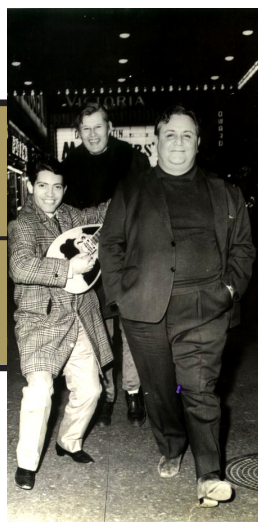
Στη συνέχεια το αναλύουμε με βάση τις συνθήκες δημιουργίας του, το σκοπό αλλά και το και τα εκφραστικά του μέσα. Η *Οδός Ονείρων* για παράδειγμα ήταν μία παράσταση, οπότε απευθύνεται πιο μαζικά απ' ό,τι η *Μελισσάνθη* ή οι *Μπαλάντες της Οδού Αθηνάς*. Εξετάζουμε επίσης, την ιστορική συγκυρία που επηρεάζει τη γενική τοποθέτηση του έργου και συνεχίζουμε με την αναλυτική παρουσίαση των επιμέρους τραγουδιών / μουσικών κομματιών, κοιτάζοντάς τα ως ενιαίες μονάδες,

87. Αυτό μάλιστα είναι ένα ακόμα στοιχείο προς διερεύνηση / ανάλυση: ποιο – και κατά πόσο – είναι κάθε φορά το κοινωνικό υποσύνολο αναφοράς, και μέσω ποιων μηχανισμών (π.χ. ειρωνεία) επιχειρείται η αναγωγή των συμπεριφορών και των αντιλήψεων που αποδίδονται σε αυτό, στο σύνολο της κοινωνίας.

αναζητώντας δηλαδή τη θέση, τη λειτουργία, το νόημά τους στο σύνολο του κάθε έργου, χωρίς ακόμη να απομονώνουμε την αναφορά στην πόλη.

Στη συνέχεια περνάμε στο συσχετισμό έργου – πόλης. Επιχειρούμε αρχικά μια συνολική ανάγνωση, που στέκεται στα πολύ βασικά εργαλεία – π.χ. τη μετωνυμία ή τη μεταφορά.

Έπειτα αναφερόμαστε σε επιμέρους στοιχεία από το κάθε τραγούδι που υποβάλλουν μια συγκεκριμένη προσέγγιση ενός συγκεκριμένου τμήματος της πόλης. Τα στοιχεία αυτά είναι είτε άμεσα παραστατικά (αναφορά σε πραγματικές τοποθεσίες, τοπόσημα κλπ., όπως η Ομόνοια, ο Ψυρρής, ο Παρθενώνας, ή αναφορά σε χώρους και συνθήκες διαβίωσης και κοινωνικής ζωής που εντοπίζονται μέσα στην πόλη, όπως π.χ. η αυλή της λαϊκής κατοικίας, η πλατεία της λαϊκής συνοικίας, το καφενείο, οινομαγειρείο κλπ.) είτε μεταφορικά – συμβολικά. Μέσα από την τελευταία κατηγορία (της μεταφοράς – συμβολισμού) αντιμετωπίζεται συχνότερα και η ανάλυση της μουσικής δομής των τραγουδιών καθ' εαυτής. Η επεξεργασία ή ανάμειξη ειδών διατηρεί βέβαια μια αισθητική αφετηρία, με δεδομένο όμως το συμφραζόμενο μέσα στο οποίο συμβαίνει – δηλαδή τον κάθε δίσκο με το αντίστοιχο περιεχόμενο - ξεπερνά την απλή παραλλαγή ασκήσεων ύφους και αναλαμβάνει ρόλο σημαίνοντος. Προσεγγίζουμε τις μουσικές δομές μορφολογικά και όχι μουσικολογικά, καθώς επίσης και ως προς τη σχέση τους με το στίχο, υποθέτοντας ότι και αυτές υποβάλλουν συγκεκριμένες αναφορές, που μπορεί να συνδέονται με μέρη της πόλης, ή με τρόπους ζωής και συμπεριφορές, όπως π.χ. το «Όνειρο των τεντυμπόδων» στην Οδό Ονείρων, τα εμβατήρια στη Μελισσάνθη ή ακόμη και με φαντασιακές όπως π.χ. ο βυζαντινότροπος «Ψαλμός» στην αρχή της Οδού Αθηνάς.



Αριστερά: ο Μάνος Χατζιδάκης στη Ν. Υόρκη



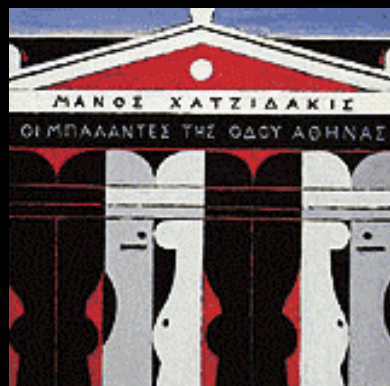
Πάνω: Αφίσα για τη *Μαγική Πόλη*, την επιθεώρηση του 1963 που σημάδεψε τη μοναδική συνεργασία του Μάνου Χατζιδάκι με το Μίκη Θεοδωράκη.

Κάτω: Στιγμιότυπα από την *Πορνογραφία*, άλλη γνωστή επιθεώρηση του 1981. Οι δύο αυτές παραστάσεις διαμορφώνουν, μαζί με την *Οδό Ονείρων* που εξετάζεται παρακάτω, μια ενιαία κατηγορία καλλιτεχνικής προσέγγισης του αστικού χώρου. Και στις τρεις περιπτώσεις ο λόγος και η μουσική γραφή συνεργάζονται με τη θεατρική δράση για να αποτυπώσουν στιγμιότυπα από τη ζωή της πόλης, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους.

Τέλος, επιχειρούμε ένα συνολικό συμπέρασμα σχετικά με το ποιο τελικά τμήμα της πόλης αναδεικνύει το κάθε έργο και με ποιους όρους, ώστε να σχηματίζει μία συνεκτική καταγραφή, που αποτελεί μια ξεχωριστή όψη της συνολικής αστικής συνθήκης της Αθήνας της συγκεκριμένης εποχής.



Οι Μπαλάντες της οδού Αθηνάς



Έργο 43.

Μουσική τελετουργία για τέσσερις φωνές, πάνω στην «Καταγωγή, τον Έρωτα, την Βία και τον Θάνατο»⁸⁸.

5.1 Ο δίσκος



Πάνω: Σκίτσο του Γιάννη Μόραλη από το ένθετο του δίσκου.

Κάτω: ο Μάνος Χατζιδάκις με τους τραγουδιστές.



Οι Μπαλάντες της οδού Αθηνάς κυκλοφόρησαν ολοκληρωμένες το 1983, αν και τραγούδια από αυτές είχαν παρουσιαστεί αποσπασματικά κατά την προηγούμενη δεκαετία. Ήταν η υλοποίηση ενός ακόμη από τα οράματα του Χατζιδάκι, που την εμπιστεύτηκε σε πολύ νέους, τότε, συνεργάτες: τους στίχους, εκτός από ορισμένους δικούς του, έχουν γράψει ο Άρης Δαβαράκης και η Αγαθή Δημητρούκα, εκαι τραγουδούν η Νένα Βενετσάνου, η Έλλη Πασπαλά, ο Βασίλης Λέκκας και ο Ηλίας Λιούγκος.

Όπως δηλώνεται στο εξώφυλλο του δίσκου, οι Μπαλάντες είναι μια «μουσική τελετουργία για τέσσερις φωνές πάνω στην Καταγωγή, τον Έρωτα, τη Βία και το Θάνατο». Και, όπως ο συνθέτης γράφει το 1983, «είναι ένας μαϊανδρος μελωδικός ευφάνταστων ερωτικών συμπλεγμάτων. Είναι κρυφές αυτοαναλύσεις, εξομολογήσεις και περιδιαβάσεις στον κληρονομημένο αθέατο χώρο της ψυχής μας. Είναι μια μουσική καταγραφή των περιθωριακών μας παρορμήσεων. Τέλος, είναι μια τελετουργική προσπάθεια να φανερωθούν οι σκοτεινές δυνάμεις που μας κυβερνούνε μέσα μας και μας ωθούν, μας οδηγούν αδίστακτα προς την πανάρχαια και τελειωτική μας διαδρομή.».

Σίγουρα «οι Μπαλάντες αυτές είναι κάτι πέρα απ' το "σκηνικό"» στο οποίο έχει ήδη αναφερθεί ο συνθέτης όταν τα γράφει αυτά, και το οποίο περιγράφει το 1981 με τα εξής λόγια: «Η οδός Αθηνάς είναι η καρδιά της Αθήνας. Και η Αθήνα είναι η καρδιά του έθνους, Γι' αυτό και ό,τι υμνεί την Αθηνάς είναι εθνικό κι ελληνικό μαζί. Κι έτσι όπως έχει τ' όνομα της Θεάς η οδός αυτή και στην κορφή της την βλογάει ο Παρθενώνας, κανείς δεν της αμφισβητεί την εθνική αξία σ' ολόκληρη τη χώρα. § Ο δρόμος, η Αθηνάς, έχει πολλά οινομαγειρεία και πιο πολλά πορνεία, κινηματογράφους για κατ' ιδίαν ερωτική απόλαυση, ξενοδοχεία σκοτεινά για άμεση ερωτική περίθαλψη – κάτι σαν Πρώτων Βοηθειών, να πούμε, ερωτικών – χιλιάδες καφενεία για ημερήσια

88.. Από το επίσημο site www.hadjidakis.gr, στην Εργογραφία.

χαύνωση, το Δημαρχείο κι ένα γραφείο κηδειών αλλοτινών καιρών. Στον δρόμο αυτόν κυκλοφορούν εργατικοί, μικροέμποροι, αλήτες, πόρνες, τραβεστί, δημοσιογράφοι, επαρχιώτες μαστροποί και χίλιοι δολοφόνοι. Αυτό περίπου είναι το σκηνικό.».

Η δήλωση είναι ξεκάθαρη: η Αθήνα βρίσκεται στην αρχή και στο τέλος αυτού του έργου. Οι παραπάνω παρατηρήσεις δηλώνουν την αφετηρία της οπτικής των τραγουδιών, άρα και τη διάσταση της πόλης που επιχειρούν να αναδείξουν. Για το έργο αυτό επιστρατεύονται λογής συμβολισμοί: παρ' όλα αυτά, πρόκειται για ένα από τα πιο περιγραφικά παραδείγματα έργου του Χατζιδάκι που αναφέρεται στην Αθήνα.

Τα τραγούδια του δίσκου είναι 15, ή 16 μαζί με το τελευταίο δίστιχο από το δεύτερο τραγούδι που επαναλαμβάνεται στο τέλος των υπολοίπων. Δεν πρόκειται για απλή παράθεση τραγουδιών, αφού η λογική είναι αυτή ενός τελετουργικού. Η επιλογή και η σειρά τους σχηματίζουν μια σύνθεση, που σκοπεύει στη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης αφήγησης και ενός συγκεκριμένου κλίματος μέσα από την υποβολή διαδοχικών, διαπλεκόμενων συναισθημάτων. Έτσι, το κάθε τραγούδι μπαίνει σε μία κατηγορία, όπως διαβάζουμε στο ένθετο. Οι κατηγορίες αυτές είναι τέσσερις: η Καταγωγή, ο Έρωτας, η Βία και ο Θάνατος, μαζί με μερικές ακόμα που συμπληρώνουν το σύνολο, όπως το Σκηνικό, το Θεώρημα, η Μνήμη, η κατηγορία της Ψυχής και της Κυριακής και η Προσευχή. Βέβαια, σε κάθε κομμάτι υπάρχουν στοιχεία και από τις υπόλοιπες «κατηγορίες», κι έτσι ο ορισμός τους φαίνεται ότι δεν αποσκοπεί στο να χαρακτηρίσει πλήρως το κάθε τραγούδι –περιορίζοντας έτσι και τη δυναμική του – αλλά στο να στηρίξει τη συνολική αφήγηση, μέσα από τη διαδοχή των κομματιών.

1. Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ - *Είμαι της Αγαύης ο γιος*
2. Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ β' - ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΕΥΧΗ - *Το μυστήριο της 4ης πρωινής*
3. Η ΒΙΑ - *Τρεις δολοφόνοι*
4. Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ γ' - *Αρχαία βία προγονική*
5. Η ΜΝΗΜΗ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ - *Ένα αερόστατο με αίμα*



6. ΣΚΗΝΙΚΟ – *Νυχτερινά αγάλματα*
7. ΕΡΩΤΙΚΟ α' – *Ερωτική άσκηση για δύο*
8. ΕΡΩΤΙΚΟ β' – *Ερωτική άσκηση για τέσσερις*
9. Η ΚΑΤΑΓΩΓΗ δ' – *Η Μαριάνθη των ανέμων*
10. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ α' – *Το αίμα που παγώνει*
11. ΜΕ ΤΗ ΒΡΟΧΗ, ΕΡΩΤΙΚΟ γ' – *Δυο παιδιά μες στη βροχή*
12. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ β' – *Η πόρτα του Παράδεισου*
13. ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΚΗΣ – *Ο πωλητής ιδανικών στιγμών*
14. ΘΕΩΡΗΜΑ – *Η μεταμόρφωση*
15. Η ΜΝΗΜΗ – *Στη μνήμη μιας παλιάς φωτογραφίας*
16. ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ, Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ – *Ντόμινε*



Τα τραγούδια ερμηνεύουν οι τέσσερις τραγουδιστές σε διάφορα σχήματα: άλλοτε έχουμε μία μόνο φωνή, άλλοτε διαλογικά σχήματα δύο ή τριών φωνών, άλλοτε και τις τέσσερις φωνές σε ισάριθμες ή λιγότερες αντιστίξεις και άλλοτε συνδυασμό μίας φωνής με τις υπόλοιπες τρεις – ή και τις τέσσερις – σε μια ιδιότυπη χορική υπόμνηση. Η επιλογή γίνεται ανάλογα με το θέμα και την «οπτική» κάθε τραγουδιού.



5.2. Θεματολογία

Αυτή η σχεδόν «ψυχαναλυτική» προσέγγιση του δίσκου αντιμετωπίζει τη θεματογραφία από διάφορες οπτικές: το υποκείμενο είναι άλλοτε ατομικό και άλλοτε συλλογικό ενώ άλλοτε μιλά για το βίωμα μιας κατάστασης και άλλοτε από τη θέση του θεατή. Όπως θα εξηγήσουμε και αργότερα, το πεδίο αναφοράς του δίσκου είναι πάντοτε το κοινωνικό, και τα ατομικά πάθη αντιμετωπίζονται ως εκδηλώσεις – παράγωγα ή συνιστώσες – μιας συνολικής κοινωνικής καταγραφής.

Έτσι στήνεται ένα σχεδόν παρανοϊκό σκηνικό, όπου η σκιά της Καταγωγής και τα όσα συμπλέγματα συνδέονται με τις απωθήσεις και τις παρερμηνείες της διαμορφώνουν μια κοινωνία «σκλαβωμένη» σε αυτά, ικανή εν μέρει να διαβάσει τον εαυτό της αλλά ανίκανη να τον ορίσει, όπως είναι ανίκανη να ορίσει και το μέλλον της. Ήδη, ο τίτλος του πρώτου τραγουδιού («Είμαι της Αγαύης ο γιος») μας δίνει το περιεχόμενο του διακυβεύματος: τη σύγκρουση μεταξύ της λογικής και των ενστίκτων, σύγκρουση που χάνεται στα βάθη του χρόνου. Και αν συνυπολογίσουμε ότι, όπως και στις Βάκχες, έτσι κι εδώ το κύριο σημείο αναφοράς είναι το σώμα⁸⁹ (ατομικό ή συλλογικό - του Πενθέα ή του χορού, της κάθε φωνής ή του «χορού» των συνδυασμένων φωνών), τότε γίνονται ακόμη πιο αισθητές οι διονυσιακές επικλήσεις αλλά και προεκτάσεις που δίνονται στο δίσκο.

Μέσα στο δίσκο κατασκευάζεται μία «εποχή», με την έννοια που δίνει ο Τσαρούχης μιλώντας για τη θεατρική «εποχή»⁹⁰ : «ένας συλλογικός μύθος, που πολλοί αγαπούν και απολαμβάνουν, λίγοι γνωρίζουν και εκφράζουν». Πρόκειται για μια εποχή σε δύο επίπεδα. Το πρώτο είναι αυτό που χάνεται στα βάθη του παρελθόντος και περιέχει τη μυθολογία της καταγωγής. Το δεύτερο είναι αυτό ενός ακαθόριστου παρόντος, στο οποίο εκδηλώνονται οι ενστικτώδεις δυνάμεις της ζωής – ο έρωτας, η βία, ο θάνατος. Η σχέση των δύο επιπέδων είναι στο κέντρο του προβλήματος, αφού αυτό που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη πράξη είναι, σε κάθε περίπτωση, το παρελθόν· στο παρόν οι άνθρωποι δεν είναι παρά δέσμιοι αυτής της «βαριάς, κοινής κληρονομιάς» τους. Ο Χατζιδάκις εδώ, εκτός από μια μυθολογία της καταγωγής, χτίζει και μια μυθολογία της παρακμής. Παρηκμασμένο φυσικά είναι το παρόν και η παρακμή

89. Ευριπίδης, Βάκχαι, σελ. 33, Εισαγωγή Γ. Γιάνναρη

90. Γ. Τσαρούχης, Αγαθόν το εξομολογείσθαι, σελ. 110, «Η εποχή στο θέατρο –Αν η κ. Αλβιγκ λεγόταν κ. Παπαδοπούλου».

αναπόφευκτα θα απλωθεί στο μέλλον, αφού και τα δύο καθορίζονται από τις ίδιες δυνάμεις. Στρώσεις παρερμηνείας του μακρινού παρελθόντος καταστέλλουν βίαια οποιαδήποτε απείθαρχη σύγχρονη βούληση, σαν ένα συλλογικό υπερεγώ μιας κοινωνίας που περιθωριοποιεί στην ουσία τον εαυτό της, αφού το παρελθόν, που δεν έχει καμία σχέση με τα εξευγενισμένα και συστηματοποιημένα σύμβολα, τελικά θα εκφραστεί, με όλη του την πρωτόγονη ορμή και τότε η ανικανότητά μας να το κατανοήσουμε δε θα οδηγήσει σε λύση, αλλά θα διογκώσει τη σύγχυση⁹¹. Φυσικά αυτή η προσέγγιση της σχέσης παρόντος και παρελθόντος φαίνεται να γίνεται σε μια σχεδόν μεταφυσική προοπτική, που συνδέεται περισσότερο με την ποιητική διάσταση του έργου.

91. Όπως σημειώνει και στο σχόλιο του Τρίτου προγράμματος της Κυριακής 18 / 02 / 79, με τίτλο *Οι πρόγονοι και η ύποπτη συμπεριφορά τους όταν τους επικαλούμεθα συχνά*: «Και όμως οι πρόγονοι θυμώνουν και αρνούνται την συμμετοχή τους στα όσα άνερα επιχειρούμε στο όνομά τους, σαν του επικαλούμεθα συχνά. Και η νεοελληνική πραγματικότητα είναι γεμάτη από επικλήσεις και αναφορές σ' αυτούς.» -

Τα Σχόλια του Τρίτου, σελ. 119 – 123.

5.3 Στιχουργική και μουσική ανάλυση

Ο Χατζιδάκις μιλά για ακραίες τάσεις και καταστάσεις, γι' αυτό και διαλέγει για ήρωες - μορφές που παραπέμπουν σε περιθωριακούς τύπους και ομάδες. Μας μιλά όμως και για την Ιστορία, και τη σχέση μας μαζί της. Έτσι, το κοινωνικό περιθώριο έρχεται να εκπροσωπήσει το σύνολο της κοινωνίας, αφού, μοιάζει να λέει ο δίσκος, την αληθινή μας ουσία εμείς οι ίδιοι την κρίνουμε περιθωριακή. Ακριβώς επειδή η εποχή έχει προχωρήσει, η «ελληνικότητα» που ανιχνεύει εδώ δεν είναι η καθαρότητα, το αττικό φως, το Αιγαίο των Προσανατολισμών και των γαλάζιων ερώτων, αλλά κάτι που παραπέμπει περισσότερο στα σκοτεινά, οργιαστικά ένστικτα τα οποία, σύμφωνα με καλλιτέχνες της γενιάς του, συγκροτούν την ουσία αυτού που αποκαλείται «τραγικό πνεύμα» της αρχαιότητας.

Το παραπάνω δεν διατυπώνεται ρητά σε κανένα τραγούδι. Ήδη, όμως, όπως προαναφέρθηκε, ο «γιος της Αγαύης», που ανοίγει το δίσκο, δίνει μία πρώτη ένδειξη. Επίσης, το «παρελθόν» υπάρχει σαν ιδέα το ίδιο γενική και αόριστη όσο και το «παρόν». Πουθενά δε μπαίνουν χρονολογίες, τα σύμβολα όμως που χρησιμοποιούνται δεν αφήνουν αμφιβολίες. Μετά το «γιο της Αγαύης», ο οποίος απλώς δηλώνει τη φύση του, έρχεται το δεύτερο τραγούδι που χαρακτηρίζεται στον τίτλο «καταγωγή β' - αποκάλυψη»: «Βαθύ ποτάμι το μυαλό μας / κουβαλητής αρχαίας βρώμας». Αν δυσλειτουργούμε ατομικά αλλά πρωτίστως κοινωνικά, είναι (και) γιατί, λέει ο δίσκος, έχουμε μια βαθιά συμπλεγματική σχέση με την ιστορία μας. Και διερευνά το πώς επιδρά η ανάγνωση του παρελθόντος στις σύγχρονες κοινωνικές σχέσεις για

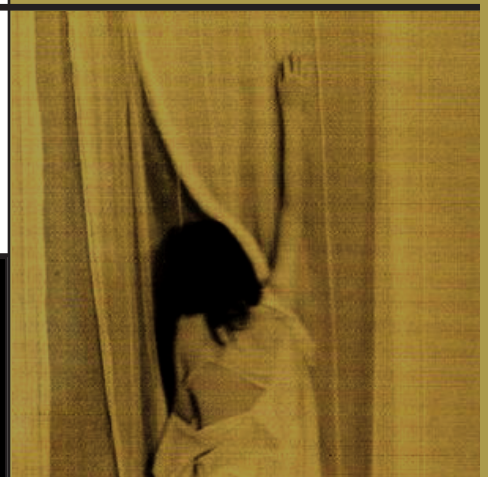


να καταλήξει στο ότι η επί σειρά αιώνων στρέβλωση της ιστορίας δε μπορεί παρά να οδηγήσει την κοινωνία σε αποξένωση από τον εαυτό της. Έτσι, τα δύο πρώτα τραγούδια ερμηνεύονται από μία ανδρική φωνή το καθένα, με την υπόγεια ένταση και το μυστηριακό ύφος που θυμίζει θρησκευτικό ψαλμό. Στο πρώτο ο αφηγητής μιλά μόνο για τον εαυτό του, περιγράφοντας ένα περίεργο μεν κοινωνικό τοπίο που διατηρεί, όμως, ένα είδος συνοχής, και ταυτόχρονα ένα υποκείμενο που αρνείται αλλά και αδυνατεί να προσαρμοστεί με οποιονδήποτε τρόπο: «Ζω στις νύχτας το σκοτάδι /.../ πληγώνω, σκοτώνω / εκείνους που αγαπώ», «Τέσσερις σ' αυτόν το δρόμο / τρεις που κάναν φόνο / δυο κοιτούν τον Αστυνόμο / κι ένας δε μιλά / Τρεις μικροί λησμονημένοι / φίλοι, εχθροί και ξένοι / βρίσκονται γερά δεμένοι σ' άλλην εποχή / Μόνο εγώ σαν πεθαμένος / ζω παγιδευμένος / ... ». Στο δεύτερο τραγούδι ο αφηγητής μιλά σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο. Εκπροσωπεί κάποιους, και σε αυτό παραπέμπει η «αποκάλυψη»: στη συνειδητοποίηση της ύπαρξης μιας κοινότητας, στην αποδοχή και έκφραση της ύπαρξης κοινών δεσμών και χαρακτηριστικών – που γρήγορα ξεκαθαρίζεται ότι είναι μία κοινότητα «έξω» από μία άλλη ευρύτερη, η οποία και θέτει τους κανόνες: «... / κι εμείς, εξώλης κι προώλης / σε γκρεμισμένες μητροπόλεις / ... / Έξω από νόμους κι από μέτρα / πνίξιδα κάναμε την πέτρα / και ξεκινάμε κάθε βράδυ / για τα περίχωρα του Άδη ». Στο τρίτο πια τραγούδι που αναφέρεται στην «καταγωγή» συμμετέχουν και οι τέσσερις φωνές και το νόημα γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρο: ο τίτλος του «Αρχαία βία προγονική» και οι στίχοι του δηλώνουν την απογοήτευση και την παραίτηση μέσα από την αυτογνωσία.



Οι «ουραγοί μιας ιδέας πληρωμένης», λοιπόν, βλέπουν την πραγματικότητα, αναγνωρίζουν το μάταιο της ελπίδας τους («Ω ελπίδες ασπίδες ανθρώπων τυφλών / ω ελπίδες λεπίδες προσώπων διπλών») και ομολογούν την παρέκκλιση και την αποτυχία τους («Ζηλωτές μισθοφόροι μαύρης βίας/.../ λανθασμένες κινήσεις πάλι κάνουμε / το στερνό μας παιχνίδι τώρα χάνουμε»). Η «καταγωγή - δ'» μας θυμίζει τη γυναικεία οπτική. Δεν ξεφεύγει όμως από το γενικό πλαίσιο όπου κινούνται και τα προηγούμενα κομμάτια. Η Μαριάνθη προχωρά και ισοπεδώνει τα πάντα (« Μέσ' από άγνωστο χωριό κοντά στον Παρνασσό / Ξεκίνησα για να δοκιμαστώ / Κι αυτούς που με παιδέψανε σαν Άγιο και Χριστό / Τους έκοψα τον ένα τους μαστό / Περπάτησα και πάτησα σε ζώντες και νεκρούς / ξεπέρασα τους δίσεκτους καιρούς /... »), δεν υποκύπτει («Μια χήρα από την Έφεσο δεν ήμουνα ποτέ») αλλά δεν πραγματώνει και τη φύση της («Δε μπόρεσα να γίνω ούτε γυναίκα ούτε ευτυχής»). Ο απολογισμός της παρ' όλα αυτά δεν έχει τόσο δραματικές αποκαλύψεις όσο μια εξημερωμένη πίκρα.

Τα τραγούδια, όπως είπαμε, είναι «κατηγοριοποιημένα», οι κατηγορίες όμως αυτές δεν είναι διαδοχικά βαλμένες στο δίσκο αλλά διαπλέκονται μεταξύ τους. Η πρώτη που εμφανίζεται αμέσως μετά την «καταγωγή» είναι η «βία», η οποία εκπροσωπείται από ένα χασάπικο, τους «Τρεις δολοφόνους». Στο κομμάτι αυτό μια περίεργη ιστορία μπλέκει την ατομική, περιθωριοποιημένη βία με την επίσημη «ένστολη», ενώ είναι και το πρώτο κομμάτι που περιέχει υλικές, πραγματικές αναφορές, δηλαδή αναφέρει τόπους και πράγματα.



Η επόμενη «κατηγορία» που συναντάμε είναι αυτή του «θανάτου». Τρία τραγούδια για το θάνατο μόνο του ή σε συνδυασμό με τη «μνήμη». Ο θάνατος ως ένστικτο φονικό, ως θέαμα και ως βιωμένη προοπτική – αυτή είναι η σειρά των νοημάτων στα οποία αντιστοιχούν τα τραγούδια. Και τα τρία παραμένουν σε ένα αφαιρετικό επίπεδο, χωρίς να αναφέρονται σε γνωστά μέρη ή καταστάσεις υπαρκτές. Έτσι, στο «Αερόστατο με αίμα» δηλώνεται ο φόνος ως οδός απελευθέρωσης από ένα τυραννικό παρελθόν: «Θα σου φουσκώσω ένα μπαλόνι κόκκινο / θα το γεμίσω μ' αίμα ζωντανό/... Θα σου τρυπήσουν το μυαλό και την καρδιά / Να γεμίσει η νύχτα αίμα και φωτιά/... Αυτό το κόκκινο μικρό αερόστατο / είναι μια πληγή που αιμορραγεί». Στο «Αίμα που παγώνει» από την άλλη, ο αφηγητής παρακολουθεί το θάνατο και συνειδητοποιεί την απώλεια: «Μα το αίμα κύλαγε στις φλέβες σαν νερό / και το σώμα σου ήτανε νεκρό», «Το αίμα σαν παγώνει δε ματώνει πια η πληγή / μόνο η μοναξιά μου αιμορραγεί». Τέλος η «Πόρτα του Παράδεισου» μιλά από την αντίθετη πλευρά. Και οι τέσσερις φωνές – έχουμε πάλι μια μετάβαση από τις μοναχικές φωνές στην κοινότητα που δηλώνει την «κοινή μοίρα» - μιλούν για το δικό τους θάνατο και συμπεραίνουν και εκεί ότι έχουν βρεθεί στο περιθώριο. «Η πόρτα του Παράδεισου είναι καλά κλεισμένη» και αφήνει απ' έξω πολύ κόσμο. Ο κοινός θάνατος δε φέρνει θρήνο για κάποιο τέλος, αλλά για τη μετέωρη κατάσταση αιώνιας τιμωρίας («Σε κοιμητήρι των νεκρών / είναι παγιδευμένα / το σώμα μου το σώμα σου /σαν τη φωτιά αναμμένα /... / Η πόρτα του Παράδεισου / είναι γερά κλεισμένη / κι απ' έξω παραδέρνουνε / της γης οι κολασμένοι»), η οποία πάντως δεν είναι ανεξήγητη, αφού «μας λείπει μέσα στη ζωή / του στοχασμού το θάρρος / γι' αυτό μας ελησμόνησε / κι ο Έρωτας κι ο Χάρος / Έτσι το αίμα κι ο ουρανός / κι η θάλασσα κοντά τους / μες στο γκρεμό στην άβυσσο / τραβάν τους αδυνάτους»). Η χρήση της κατάστασης του θανάτου στο τελευταίο αυτό τραγούδι είναι εμφανώς συμβολική και η «πόρτα του παράδεισου» θυμίζει τα οποιασδήποτε μορφής όρια που εμφανίζονται στην πραγματική ζωή, και υποβάλλουν τους ανθρώπους και τις ομάδες σε διαρκή κρίση.



Ο «έρωτας» είναι η άλλη «κατηγορία» που εκπροσωπείται ισότιμα με το θάνατο. Τα τραγούδια είναι πάλι τρία και παρουσιάζουν διαφορετικούς τρόπους αναμέτρησης με τον έρωτα, που είναι άλλοτε βίωμα και άλλοτε θέαμα. Εδώ, όμως, η κατανομή των φωνών είναι διαφορετική. Το πρώτο τραγούδι είναι η «Ερωτική άσκηση για δύο». Μία αντρική και μία γυναικεία φωνή μιλούν για τον έρωτα μεταξύ δύο ανθρώπων, σ' έναν ιδιότυπο ύμνο σε ρυθμό ζεϊμπέκικου. Δεν υπάρχει σενάριο, το μόνο που ενδιαφέρει είναι η κατάσταση του έρωτα. Το σώμα είναι το κέντρο της συνάντησης των φωνών και άρα – υπονοείται – των ανθρώπων, αλλά η «στιγμιαία» κατάσταση που φέρνει στο νου η σωματική συνένωση ανατρέπεται από τη χρήση του μέλλοντα ως μοναδικού χρόνου («Μαζί θα γίνουμε κι εμείς παιδιά / στον Ήλιου τη βαλανιδιά / Θα 'χεις τα χέρια σου σφιχτά / θα χω τα πόδια μου ανοιχτά»). Το τραγούδι είναι στην ουσία η δήλωση του ιδανικού έρωτα, της κατάστασης στην οποία τείνουν μεν οι άνθρωποι, αλλά αυτή βρίσκεται κάπου εκτός πραγματικότητας. Η «Ερωτική άσκηση για τέσσερις» διαπραγματεύεται πιο περίπλοκα ζητήματα. Τέσσερις φωνές, άλλοτε η κάθε μία σε μια φράση και άλλοτε όλες μαζί σε ολόκληρες στροφές, διακηρύσσουν ξεκάθαρα την ερωτική επιθυμία. Το τραγούδι είναι όντως «άσκηση», με την έννοια ότι μιλά για μια πραγματική εσωτερική πάλη και μπορεί να ιδωθεί σαν ένα σχόλιο πάνω στην ερωτική δυσπραγία του καιρού μας. Με αφορμή ένα ξέσπασμα μιλά για τη σωρεία απαγορεύσεων και συμπλεγμάτων που έχουν αδρανοποιήσει στους σύγχρονους ανθρώπους την ερωτική απόκριση, η οποία νοείται και ως μέτρο της ελευθερίας αλλά κυρίως ως μέτρο της αντίστασης της ίδιας της ζωής. Άλλωστε στο σημείο που τοποθετείται το τραγούδι μέσα στο δίσκο έχουν ανοίξει ήδη τα ζητήματα, η «καταγωγή» έχει δηλωθεί σχεδόν εξ ολοκλήρου, η βία και ο θάνατος έχουν εμφανιστεί, ο έρωτας έχει υμνηθεί στην ιδανική εκδοχή του και ακόμη και το «σκηνικό», στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω, έχει περιγραφεί. Ο δίσκος δεν έχει ένα αλλά πολλά σημεία κορύφωσης και η «Ερωτική άσκηση για τέσσερις» είναι σίγουρα ένα από αυτά, αφού στη θέση αυτή τίποτα άλλο δε θα μπορούσε να τοποθετηθεί παρά η λυσσαλέα σχεδόν υπεράσπιση της ζωής. Το τραγούδι αφ' ενός μας θυμίζει ιδιαίτερα τον Bataille ⁹¹, και αφ' ετέρου απαντά σε οποιαδήποτε απορία έχει μείνει

γύρω από τη διονυσιακή αναφορά : «Γεννημένοι από μια θεία τραγωδία ερωτική / μ' όλα τα πάθη μας στο σώμα σχεδιασμένα», «Μεγαλωμένοι σε παράνοια εθνική / με τις επιθυμίες μας κλεισμένες στα μουσεία / γυρίσαμε τα πάθη μας σ' αρχαία μουσική / κι ο έρωτάς μας έγινε σκληρή δοκιμασία». Ο έρωτας γενικώς παρουσιάζεται ως αντίσταση στο θάνατο και στην παρακμή. Γι' αυτό, όμως, δεν αφήνεται ελεύθερος να εκφραστεί. Πέρα από τη διερεύνηση των ακραίων καταστάσεων στις οποίες μπορεί να οδηγήσει η καταστολή του, το επόμενο τραγούδι («Δυο παιδιά μες στη βροχή») επιχειρεί τη διερεύνηση της ίδιας της «στιγμής» της καταστολής. Η αφηγήτρια παρακολουθεί τον έρωτα των δύο παιδιών – που χάνεται την ίδια στιγμή που ξεκινά. Το περιβάλλον είναι από την αρχή εχθρικό («Φτάνουν σύννεφα και φαίνεται πόσο εχθρός είναι ο καιρός») και ο έρωτας δεν είναι ικανός να το νικήσει, ούτε μέσα στο μυαλό των ερωτευμένων: «Το αγόρι είχε ενοχή / το κορίτσι απαντοχή / στο σκοτάδι φιληθήκανε / και χαθήκαν στη βροχή». Μπορεί βέβαια να υπονοείται μια περίεργη μορφή σωτηρίας, αφού «τα παιδιά που αγαπηθήκανε / φύγαν σ' άλλην εποχή», αλλά το αρχικό γεγονός δεν αλλάζει: ο παρών καιρός εχθρεύεται τον έρωτα και τον διώχνει, κι έτσι μένει άδειος απ' αυτόν: «κι αν η μπόρα πια σταμάτησε / η φωνή μου έχει σβηστεί».

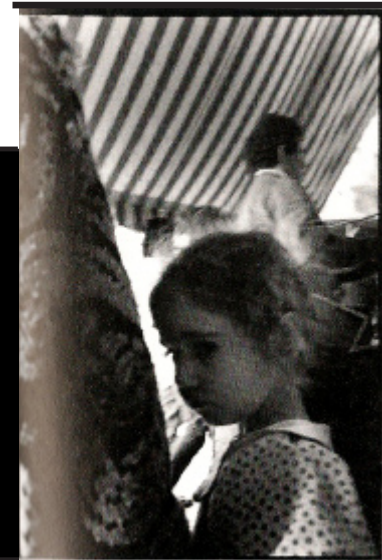
91. Βλ. για παράδειγμα την ανάλυσή του για τη σχέση μεταξύ έρωτα και θανάτου στον *Ερωτισμό*.

Τα τέσσερα τελευταία τραγούδια του δίσκου ανήκουν το καθένα σε μια ξεχωριστή κατηγορία διαφορετική από τις προηγούμενες. Είναι σαν να σχηματίζουν μια πορεία προς το τέλος της αφήγησης, το κλείσιμο του δίσκου. Ο «Πωλητής ιδανικών στιγμών», που μιλά για την «ψυχή και την Κυριακή», ζωντανεύει μια φυσιογνωμία αλλά και μια κατάσταση ψυχική που λογικά έρχεται να κλείσει τη συναισθηματική διαδρομή του δίσκου – και μπορεί και να σχετιστεί με το «σκηνικό περιβάλλον» που του αποδίδεται. Μετά από τις αναδρομές, τις αναλύσεις και τα ξεσπάσματα έρχεται η ήρεμη, αλλά όχι χωρίς παράπονο, αναγνώριση του παρόντος. Η «ερμηιά της Κυριακής» συμβολίζει την ερημιά της ψυχής και όλο το τραγούδι φαίνεται να στρέφεται γύρω από τη μάχη με τη μοναξιά, η οποία όμως πια γίνεται εντός του ανθρώπου: «Μονάχος μου γυρνώ τις Κυριακές/.../Πουλώ πανάκριβες στιγμές, ιδανικές, ποιος θα τις αγοράσει;/.../ Οι νύχτες είναι, είναι Κυριακές/ Στην αγκαλιά τους πεθαίνω και σκοτώνω /.../ Μονάχος χτίζω φυλακές / Μονάχος δραπετεύω... ». Αμέσως μετά έρχεται η «Μεταμόρφωση», ή αλλιώς «Θεώρημα». Ο Χατζιδάκις έλεγε ότι κάποια στιγμή διαπίστωσε ότι το τραγούδι αυτό συμπύκνωνε όλο το έργο και ίσως γι' αυτό να αποκαλείται «θεώρημα». Ακούγονται όλες οι φωνές μαζί, έτσι ώστε να μην περιγράφεται μία κατάσταση ατομική, αλλά να επικυρώνουν τη φύση, τη θέση και την ψυχολογία του συλλογικού υποκειμένου όπως έχει περιγραφεί μέχρι τώρα. Η «μεταμόρφωση», λοιπόν, αναφέρεται στη φοβερή στρέβλωση που συμβαίνει μέσα στο συλλογικό αυτό υποκείμενο υπό το βάρος των ιστορικά αποδιδόμενων σε αυτό ποιοτήτων και ρόλων: «Κάτω απ' την Ακρόπολη χτισμένοι / ήμασταν νεκροί φυλακισμένοι / ένοχοι κριθήκαμε και ξένοι / για τη χώρα για την οικουμένη /.../ Τώρ' αλλάζουμε γινόμαστε άλλοι / βάλαμε κεραία στο κεφάλι / γίναμε αστυνόμοι μες στη ζάλη / άλλο βία κι άλλο βιοπάλη».





Μετά από όλα αυτά, είναι η σειρά της μνήμης να εκφραστεί μόνη της με όλη τη σημασία της και όχι απλώς ως παράμετρος που υπονοείται («*Στη μνήμη μιας παλιάς φωτογραφίας*»). Η μνήμη μπαίνει στο τέλος χωρίς να διευκρινίζεται τι «είδους» μνήμη είναι, δηλαδή ποιος θυμάται και τι θυμάται. Είναι περισσότερο μια αναφορά στη διαρκή παρουσία και λειτουργία της μνήμης, που μπορεί να αλλοιώσει, να αναβαπτίσει, να συμβιβάσει ή να γεννήσει νέες συγκρούσεις, παλεύοντας με το χρόνο ή ενοποιώντας τον σε μια άυλη στιγμή: «*Ο χρόνος μ' έχει τώρα σταματήσει / Δεν έχει δώρα να μας αρνηθεί / Δεν έχει θαύματα να μας χαρίσει / Δεν έχει σώμα να τ' απαρηθεί*». Παρ' όλη την «ηρεμία» και την αποστασιοποίηση που εκφράζεται στα τελευταία κομμάτια, ο δίσκος κλείνει με μια επιστροφή στην αρχή. Το δίστιχο από το δεύτερο τραγούδι που επαναλαμβάνεται λειτουργεί και ως στοιχείο ενότητας αλλά, ταυτόχρονα, μέσα από ένα ιδιότυπο σχήμα λογοτεχνικού «κύκλου» σπάει το νοηματικό «κύκλο» του δίσκου, επιμένοντας με τη δραματική έκκληση – «προσευχή» στο πρόβλημα του παρόντος : «*Άνω οδός δε μας απόμεινε / πού είναι το έλεός σου Ντόμινε;*».

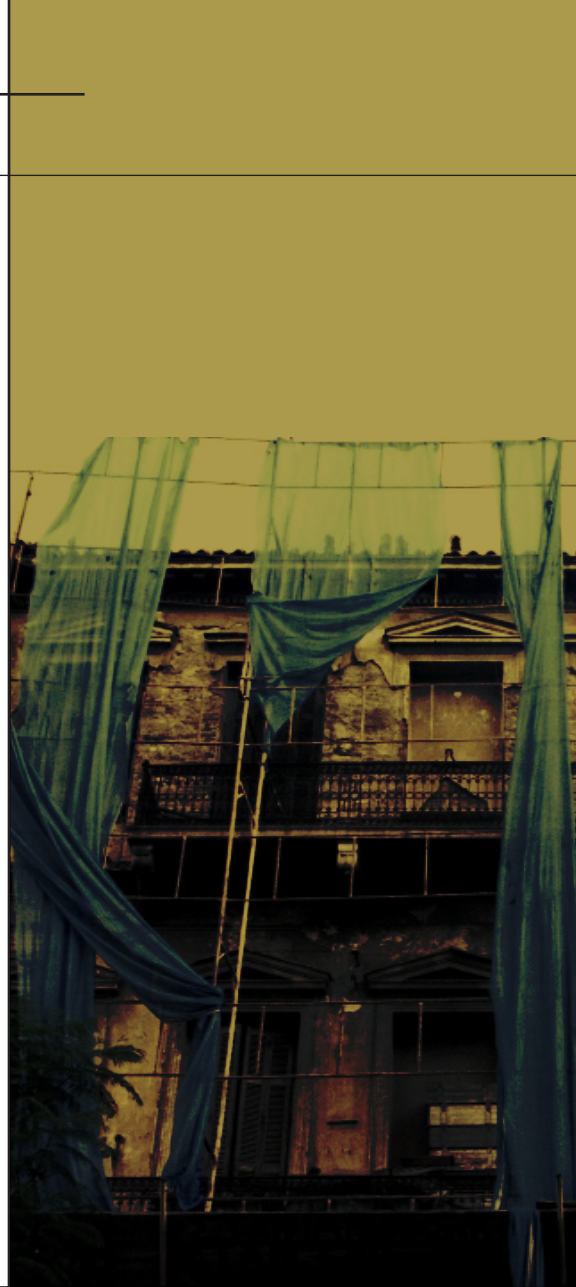


Ο δίσκος αυτός είναι ένα έργο μεταξύ τραγουδοποιίας και μελοποίησης ποιημάτων. Όπως οι στίχοι, δεμένοι μεταξύ τους, υπηρετούν μία ενιαία ιδέα, έτσι και μουσικά το έργο υπακούει στις αρχές μιας ενιαίας σύλληψης. Το γενικό σχήμα της «μπαλάντας» που χρησιμοποιείται εδώ κρύβει πολλαπλά επίπεδα πίσω του. Τόσο σε επίπεδο σύνθεσης όσο και ενορχήστρωσης εντοπίζουμε τη συνύπαρξη πλήθους στοιχείων και αναφορών λαϊκών με πιο ακαδημαϊκές μουσικές γραφές. Οι φωνές σίγουρα δεν είναι χαρακτηριστικά λαϊκές και μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις εξαντλούν τις ακαδημαϊκές τους δυνατότητες. Από την άλλη, οι συνδυασμοί των οργάνων που ξεφεύγουν από τα στερεότυπα των μουσικών ειδών αλλά και των ρυθμών, αντιστοιχούν ή παραπέμπουν σε ακούσματα χαρακτηριστικά της ελληνικής και μικρασιατικής μουσικής κουλτούρας. Έτσι, στα κομμάτια του δίσκου έχουμε «στρώσεις» μουσικές. Τα δύο πρώτα, ειδικά το «*Μυστήριο της 4ης πρωινής*», τόσο με τη λιτότητα των οργάνων, την έμφαση στη φωνή, όσο και με την ίδια τη μελωδία, θυμίζουν βυζαντινό ψαλμό. Στην «*Ερωτική άσκηση για δύο*» έχουμε το ρυθμό του ζεϊμπέκικου κάτω από μία όχι και τόσο λαϊκότροπη μελωδία και ερμηνεία, όπως και στον «*Πωλητή ιδανικών στιγμών*», αν και εκεί η μελωδία έχει ορισμένες στροφές πιο κοντά σε αυτό που έχει συνηθίσει το αυτί μας να συνδέει με το ζεϊμπέκικο. Από την άλλη, στην «*Πόρτα του παράδεισου*» έχουμε αντιστίξεις που θυμίζουν *ars nova*, σ' ένα τραγούδι που κατά τα άλλα μοιάζει να έχει βγει κατευθείαν από την κληρονομιά του ρεμπέτικου, ενώ στη «*Μνήμη μιας παλιάς φωτογραφίας*» ένα αρκετά δραματικό σόλο μπουζουκιού ενσωματώνεται σε μία κλασική κιθαριστική μπαλάντα. Στα «*Νυχτερινά αγάλματα*», τέλος, η εισαγωγή δεν αφήνει αμφιβολία: είναι παραλλαγή στο γνωστό ταταυλιανό χασαποσέρβικο⁹³ που όλοι γνωρίζουμε σαν τη μουσική του Καραγκιόζη. Πέρα από τις μουσικές ιδιαιτερότητες του κάθε τραγουδιού, μεγαλύτερη σημασία έχουν ίσως οι άξονες που διαμορφώνουν το συνολικό ύφος του δίσκου. Μουσικά όλος ο δίσκος είναι μια συνεχής επεξεργασία του λαϊκού τραγουδιού – με ενσωματωμένη την όποια βυζαντινή, δημοτική, ακόμα και δυτική παράδοση – με μέσα και εργαλεία ακαδημαϊκά. Μπορεί να ενταχθεί σε μια κατηγορία «σπουδών» πάνω στο λαϊκό τραγούδι, στις οποίες ως γνωστόν ο Χατζιδάκις επιδίδεται, ψάχνοντας να αναδείξει τα στοιχεία που συγκροτούν την ουσία του.



Η γείωση στον αστικό χώρο

Ποια είναι, λοιπόν, η σχέση με την πόλη που σκιαγραφεί αυτό το έργο; Ποιο κομμάτι της Αθήνας μεταπλάθει, σε ποια μέρη της αναφέρεται, τελικά ποια διάσταση της αστικής της συνθήκης επιλέγει να αναδείξει; Και μέσα από ποιους μηχανισμούς; Το πρώτο και βασικότερο εργαλείο είναι η κεντρική μετωνυμία, η οποία παρουσιάζεται και εξαρχής: *Η οδός Αθηνάς είναι η καρδιά της Αθήνας. Και η Αθήνα είναι η καρδιά του έθνους* ή αλλιώς, το «σκηνικό», όπως αναφέρεται στο δίσκο. Δηλαδή ένας δρόμος και οι γύρω περιοχές του χρησιμοποιούνται ως ανάλογα για ολόκληρη την πόλη. Τα «*Νυχτερινά αγάλματα*» είναι το τραγούδι που εντάσσεται στην κατηγορία του «σκηνικού». Βρίσκεται λίγο πριν από τη μέση του δίσκου, σαν στοιχείο ενοποιητικό της αφήγησης αλλά και επεξηγηματικό· αφότου αυτή έχει αρχίσει, και ενώ έχουν διατυπωθεί ελάχιστοι υπαινιγμοί, το τραγούδι έρχεται να επιβεβαιώσει ότι αυτά γίνονται εδώ. Το «σκηνικό» αυτό, που το αποτελούν η οδός Αθηνάς και οι πέριξ αυτής δρόμοι και συνοικίες, δηλώνεται γενικά μέσα στο δίσκο με την αναφορά σε τόπους και τοπόσημα: η Ακρόπολη – ο Παρθενώνας, η Ομόνοια, η Ασωμάτων και οι «μάντρες σου Ψυρρή», η Αιόλου και τέλος η ίδια η Αθηνάς: «*Κάτω απ' την Ακρόπολη χτισμένοι/...*», «*Ξανάρχεται ο χειμώνας κι η νύχτα απ' την αρχή / θα κλάψει ο Παρθενώνας η Ομόνοια θα βραχεί*», «*Στην Ασωμάτων τρεις περαστικοί / Μπροσ απ' το σπίτι μου περάσαν βιαστικοί/...*», «*... / Πίσω απ' τις μάντρες κάτω στον Ψυρρή / βρήκαν τρεις άντρες χτυπημένους με σφυρί*», «*... / Τα λάθη και τα σφάλματα ποτέ μην τα μετράς / τα πάθη σου είναι αγάλματα Αιόλου κι Αθηνάς*». Το «σκηνικό» αυτό και ιδίως η οδός Αθηνάς που αναγράφεται και στο γενικό τίτλο του δίσκου, μπορεί να ιδωθεί ως ένα «υπερ - σύμβολο» το οποίο ενοποιεί τους διαφορετικούς άξονες πάνω στους οποίους αναπτύσσονται τα τραγούδια και οι οποίοι μέσω αυτής τη αναφοράς μπορούν να εκφραστούν και να αλληλοδιαπλακούν στη μεγαλύτερη έκταση και έντασή τους. Το χωρικό αυτό πεδίο, εξ αρχής τοποθετημένο μέσα στην πόλη, δεν είναι ούτε και ξετάζεται ως ένα οποιοδήποτε τμήμα της, αλλά ως ένας κεντροβαρικός τόπος, τόσο ως προς τη λειτουργία της όσο και ως προς την



παραγωγή νοημάτων για την πόλη. Δεν είναι λίγες οι αναφορές στα τραγούδια που παραπέμπουν σ' ένα περιβάλλον και μια ζωή κατ' αρχήν αστικά: «... / κι εμείς εξώλης και προώλης / σε γκρεμισμένες μητροπόλεις», «Τρεις δολοφόνοι χάθηκαν στη Γη / τρεις αστυνόμοι δεν κοιμούνται ως την αυγή / όλους ρωτάνε κι όλους κυνηγούν / όμως ποτέ τους δολοφόνους δε θα βρουν», «Ξανάρχεται ο χειμώνας η πόλη θα χαθεί / θα γείρει ο Παρθενώνας και θ' αποκοιμηθεί», «... / κι απέκτησα το μύθο μου με στοχασμούς πικρούς / σε υπόγειους δρόμους άδειους και υγρούς», «... / τα ζάρια μου τα έπαιξα στις φτωχογειτονιές / και κέντησα τον πόνο με πενιές», «Καθιστός ο βίος των Αγίων / σε δωμάτια λαϊκών πορνείων / μες στις μυρωδιές των μαγειρειών / συντελείται ο νόμος των οργίων / ... / Καθιστή η μνήμη των αρχείων / στα δωμάτια λαϊκών ξενοδοχείων / στις περγαμηνές των υπουργείων / συντελείται ο νόμος των Αγίων».



Η αστική συνθήκη του δρόμου – χωρικό και κοινωνικό περιεχόμενο του έργου

Η επιλογή του δρόμου δεν είναι τυχαία. Πέρα από κεντρική αρτηρία που συγκεντρώνει τις αντίστοιχες κεντρικές λειτουργίες, είναι κυρίως ένας δρόμος αναγνωρίσιμος επειδή σε όλη τη διάρκεια της ύπαρξής του, έχει αποκτήσει ένα σύνολο από κώδικες ζωής σχεδόν αποκλειστικά δικό του. Από την άλλη, τόσο το γενικό θεματικό πλαίσιο όσο και οι επιμέρους άξονες που χρησιμεύουν ως αναλυτικά εργαλεία, βρίσκουν, μέσω της αναφοράς στην οδό Αθηνάς, τόσο καλή αντιστοιχία, που θα μπορούσε να υποστηριχθεί και η αντίστροφη διαδικασία: ότι ο δρόμος ήταν η αφετηρία και το θεωρητικό οικοδόμημα ήταν απλώς αυτό που προέκυψε. Ή ίσως, τελικά, όλα αυτά να περιέχονται στο μύθο του δρόμου που ανταποκρίνεται στις ανάγκες του Χατζιδάκι, στο βαθμό που και αυτός φτιάχνει το δικό του μύθο. Σε κάθε περίπτωση, επιβεβαιώνεται η άποψη ότι η επικοινωνία ενός έργου με τους δέκτες του στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην προβολή των προσωπικών οραμάτων του δημιουργού πάνω σε ένα υπόβαθρο κοινό, στην ενεργοποίηση μιας αναφοράς ήδη διαμορφωμένης κοινωνικά.

Άλλωστε στην οδό Αθηνάς έχουν κατά καιρούς αναφερθεί και άλλοι καλλιτέχνες. Ένας παρόμοιος τρόπος, που αφορμάται από το μύθο του δρόμου αλλά οδηγεί στη μετάπλαση και τη διάδοσή του, παρατηρείται κατά την περίοδο αυτή, σε συγγραφείς όπως ο Ιωάννου ή ο Ταχτσής. Είναι γνωστοί για τις περιγραφές τους - απόπειρες να μεταφερθεί ένα άρωμα εξωτικό ή η ερωτική αχλύ μιας παραδεδομένης παρακαμής, και που συνήθως ταλαντεύονται μεταξύ ενός ωμού ρεαλισμού και μιας ρομαντικής ποιητικότητας⁹⁴.

Ο Χατζιδάκις εδώ αναπτύσσει όλες σχεδόν τις πλευρές του περί «ελληνικότητας» προβληματισμού. Οι Μπαλάντες της οδού Αθηνάς θεματολογικά αλλά και τεχνοτροπικά ανταποκρίνονται σ' ένα προβληματισμό που μπορεί να κωδικοποιηθεί σε αναγνωρίσιμα δίπολα. Έτσι είναι παρούσα η αντιπαραβολή παρελθόντος – παρόντος, παράδοσης – νεωτερικότητας, Ανατολής – Δύσης,

94. «... αποφάσισα ότι η καλύτερη εκλογή ήταν μια περιοχή που ως τότε φάνταζε στα μάτια μου σαν το τελευταίο σκαλοπάτι της ανθρώπινης εξαθλίωσης, μια περιοχή απ' την οποία, όχι μόνο θα φοβόμουν, αλλ' ούτε καν θα καταδεχόμουν άλλοτε να περάσω. Την εποχή εκείνη είχε κλείσει η Τρούμπα. Όλη η νεολαία του Πειραιά ανέβαινε το βράδυ στην Αθήνα. Έβγαιναν μπουλούκια – μπουλούκια απ' τον ηλεκτρικό στο Θησείο και στο Μοναστηράκι και ξεχύνονταν προς την Ομόνοια. Συνωθούντο έξω απ' τα μπουρδελοξενοδοχεία της οδού Αθηνάς. Διέσχιζαν σαν παρέες αδέσποτων σκύλων τα στενά, μισοσκότεινα δρομάκια του Ψυρρή. Δυο μόνο γυναίκες είχαν τη μονοπωλιακή εκμετάλλευση όλης αυτής της χρυσοφόρας περιοχής, η Γιούλα κι η Φασολάδα, που δε θεωρούσαν αναξιοπρεπές να εκδίδονται στα γιαπιά και στις έρημες αυλές των ετοιμόρροπων σπιτιών. Σ' αυτές τις δυο προστέθηκα κι εγώ, ξαναζωντανεύοντας έτσι μόνος μου τον καρνάβαλο των παιδικών μου χρόνων: περπατούσα στους



έρημους δρόμους ακολουθούμενος από πεντ' έξι νεαρούς και με τη φαντασία μου έβλεπα κόσμο στα μπαλκόνια και στα παράθυρα, σερπαντίνες που, από μπαλκόνι σε μπαλκόνι, σχημάτιζαν μια ατέλειωτη, πολύχρωμη θριαμβευτική ασίδα, μασκαράδες, τον ξυλοπόδαρο, το γαϊτανάκι, τη γαϊδούρα, τους αραπάδες που, δεμένοι μ' αλυσίδες, χόρευαν επαναλαμβάνοντας κάτι μυστηριώδεις για μένα τότε φράσεις, ξανά και ξανά, κι απ' τις ταβέρνες έβγαине η μουσική του φωνογράφου με τα παλιά, αποκριάτικα τραγούδια, το λεί, μωρέ, λείμονάκι μυρωδάτο, κι η μηλίτσα που 'ταν στο γκρεμό τα μήλα φορτωμένη...»

Κ. Ταχτσής, Το φοβερό βήμα, σελ. 336 – 337

λαϊκού – λόγιου στοιχείου κλπ., και μάλιστα μέσα από απόλυτη σχεδόν αναγωγή στο αρχέτυπο. Έτσι, πέρα από την αναφορά σε βασικές, πρωταρχικές λειτουργίες και καταστάσεις της ανθρώπινης φύσης, επιλέγεται και η αντιπαράθεση ακραίων, χρονικά και ουσιαστικά, συλλογικών φάσεων. Το βάρος εδώ δεν προέρχεται από την πραγματική ιστορία, αλλά από αυτήν που χάνεται στο απώτατο παρελθόν και έχει γίνει μύθος. Απέναντί της στέκεται μια πραγματική καθημερινότητα συνεχώς στο όριο της αυτοκαταστροφής.

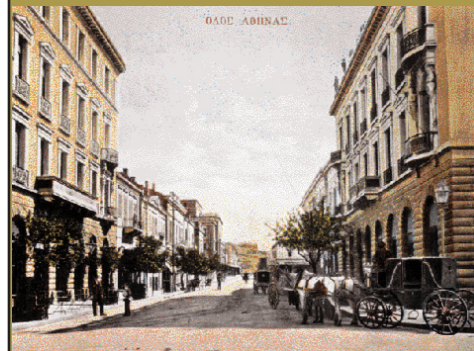
Η οδός Αθηνάς προσφέρει στο Χατζιδάκι την καλύτερη δυνατή αναλογία για να εκφράσει αυτό το κλίμα. Είναι ένα δρόμος αξεδιάλυτα δεμένος με τις τύχες της νεώτερης Αθήνας. Αν η ιστορία της Αθήνας είναι τέτοια που να εξαναγκάζει, με μία έννοια, τις συνεχείς επανερμηνείες και επανατοποθετήσεις, είναι βέβαιο ότι οι σχέσεις της με το παρελθόν έγιναν αναγκαστικά πιο τεταμένες από τη στιγμή που επιλέχθηκε ως πρωτεύουσα του νέου ελληνικού κράτους. Η οδός Αθηνάς κάνει την εμφάνισή της τότε, στο πρώτο σχέδιο της νέας πόλης της Αθήνας, και ήδη από την αρχή καλείται να παραλάβει το βάρος της μετάβασης από το μυθικό παρελθόν στο μυθικό μέλλον. Υπάρχει εξ αρχής ως κατασκευασμένο σύμβολο, αφού δεν είναι η ίδια φορέας της ιστορίας που επικαλείται, και ταυτόχρονα ως κεντρικός δρόμος μιας σύγχρονης μεγαλούπολης που εξελίσσεται μαζί της – άρα μπορεί να είναι σίγουρα φορέας του παρόντος. Η «αστικότητα» της οδού Αθηνάς είναι συνδεδεμένη με την αστική «ενηλικίωση» της Αθήνας. Η μετωνυμία, λοιπόν, εδράζεται σε κάτι περισσότερο από ένα απλό συμβολισμό ο οποίος μπορεί να τροφοδοτείται και από επιμέρους συνειρμούς όπως π.χ. αυτόν του ονόματος – η Αθήνα ανήκε στη θεά Αθηνά- ή ακόμη της παρουσίας του Δημαρχείου – που μπορεί να υποστηρίξει μια μεταφορά διακυβέρνησης της σύγχρονης πόλης από αυτόν ακριβώς το δρόμο.



Η οδός Αθηνάς, στο σχέδιο των Κλεάνθη και Σάουμπερτ, είναι ένας από τους τρεις βασικούς άξονες που αρθρώνουν την κεντρική συνθετική του ιδέα, με μορφή βέβαια τελείως διαφορετική από αυτήν που πήρε στην πραγματικότητα. Οι δύο αρχιτέκτονες τοποθετούσαν τα ανάκτορα στη σημερινή πλατεία Ομονοίας και η Αθηνάς ήταν ο άξονας που συνέδεε τα ανάκτορα με τον *ιερό βράχο*⁹⁵ της Ακρόπολης. Η σύνθεσή του, ιεραρχημένη και μνημειακή⁹⁶, έδινε στην ουσία ένα νοητό άξονα από διαδοχικές πλατείες και με πλάτος περί τα 40 μέτρα, που μόνο στο τελευταίο τμήμα του προς νότο έπαιρνε τη μορφή «κανονικής» οδού⁹⁷.

Η οδός Αθηνάς σχεδιάστηκε για να γίνει, τόσο από άποψη συμβολικού φορτίου, όσο και από άποψη λειτουργιών, ο πλέον κεντρικός και μεγαλοπρεπής δρόμος της νέας πόλης της Αθήνας.

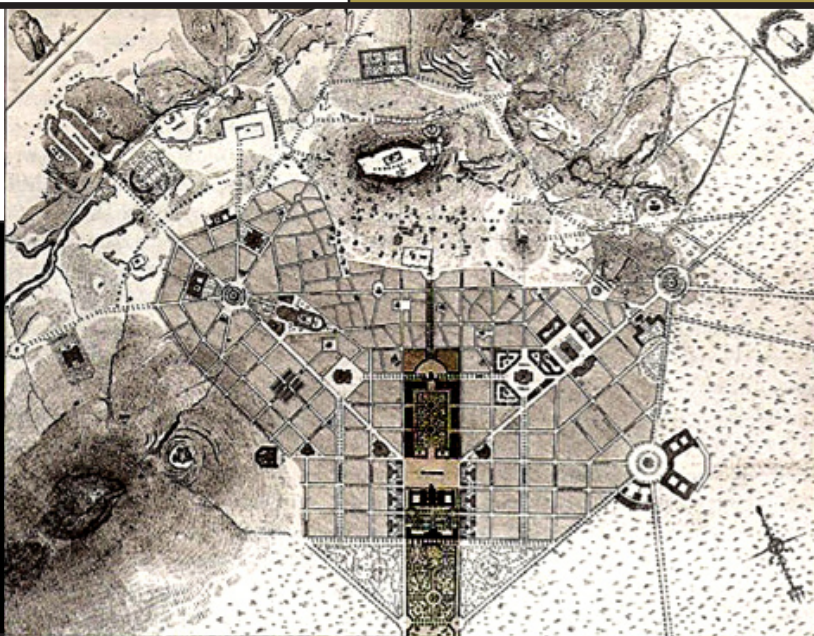
Το σχέδιο των Κλεάνθη και Σάουμπερτ επιχειρούσε να ικανοποιήσει το αίτημα της σύζευξης της νέας πόλης με την παλιά, πράγμα που σχεδιαστικά σήμαινε διαμόρφωση εκτεταμένων αρχαιολογικών ζωνών και όχι τη διατήρηση του μεσαιωνικού κελύφους. Έτσι ο υπάρχων πυρήνας της Αθηνάς εξαφανιζόταν. Η Αθηνάς κλήθηκε να ανλάβει το ρόλο του *συνδετήριου άξονα* μεταξύ της παλιάς πόλης και της επέκτασης. Καθώς, όμως, η παλιά πόλη εξαφανιζόταν και δεν απέμεναν παρά ελάχιστα ίχνη της στο σχέδιο, η σύνδεση αυτή γινόταν περισσότερο σε επίπεδο συνειρμικό παρά πραγματικό. Μέσα στο υφιστάμενο οθωμανικό κέλυφος σώζονταν όλα τα ίχνη της αρχαίας πόλης, τα οποία στο νέο σχέδιο αναδείχθηκαν σε δομικές αναφορές της νέας σύνθεσης. Έτσι, ο άξονας της Αθηνάς παραλάμβανε στην ουσία τη σύνδεση της νέας πόλης απ' ευθείας με την αρχαία.



96. Μαντούβαλου, από Γκουμπούλου Γ. Οδός Αθηνάς, συλλογική εργασία ΔΠΜΣ, εαρινού εξαμήνου 2004 <... μια βόλτα στους δρόμους της Αθήνας>.

97. Έτσι ξεκινώντας από το βορρά: προβλεπόταν η τοποθέτηση του Διοικητικού κέντρου, αρχής γενομένης από τα Ανάκτορα μαζί με έξι υπουργεία (τοποθετημένα ανά τρία συμμετρικά ως προς τα Ανάκτορα). Η έκταση του Διοικητικού κέντρου, που περιλάμβανε και «ευρεία πλατεία» (Μπίρης 1966) έφτανε μέχρι τη σημερινή οδό Λυκούργου, ενώ από εκεί και μέχρι τη σημερινή οδό Ευριπίδου προβλεπόταν η τοποθέτηση της Εμπορικής Αγοράς, σε ένα συγκρότημα από έξι κτήρια συμμετρικώς τοποθετημένα εκατέρωθεν του άξονα της «οδού». Τα κτήρια αυτά, όλα με

95 Για την ακρίβεια, η σύνθεση τοποθετούσε το κέντρο εξουσίας σε κεντρική θέση ως προς τρεις εξαιρετικά σημαντικούς τόπους της αρχαίας πόλης και σε άμεση σύνδεση με αυτούς. Έτσι χαράχτηκαν οι τρεις ευθείες που «στόχευαν» από τα Ανάκτορα στην Ακρόπολη - Αθηνάς -, από τα Ανάκτορα στο αρχαίο Στάδιο - Σταδίου - και από τα Ανάκτορα στο αρχαίο νεκροταφείο του Κεραμεικού - Πειραιώς. Γ. Σαρηγιάννης, Αθήνα 1830 - 2000, *Εξέλιξη - Πολεοδομία - Μεταφορές*. Φυσικά αναλύσεις του πρώτου σχεδίου της Αθήνας υπάρχουν σε πάρα πολλές πηγές.



στοές, περιέκλειαν ένα μεγάλο ανοιχτό χώρο που έφερε την ονομασία «Κήπος του Λαού». Παρακάτω, επί της Ευριπίδου – που στο σχέδιο αυτό είναι βέβαια ένα από τα τέσσερα μεγάλα βουλεβάρια - σχηματιζόταν ημικυκλική πλατεία, πάλι αξονικά ως προς την οδό και με κτήρια που αποτελούσαν μια αρχιτεκτονική ενότητα με αυτά της Αγοράς, ενώ από την πλατεία αυτή και κάτω ο δρόμος συνεχίζει πλέον ως γραμμικός άξονας μέχρι να συναντήσει στο τέλος του άλλη μία, μικρότερη, ημικυκλική πλατεία στο ύψος της Βιβλιοθήκης του Αδριανού, δηλαδή στη σημερινή πλατεία Μοναστηρακίου. Η χάραξη της οδού Αθηνάς σταματούσε στην αρχή των οδών Πανδρόσου και Ηφαίστου, με το σχηματισμό μικρής πλατείας και από τη Βιβλιοθήκη του Αδριανού ξεκινούσε ο αρχαιολογικός χώρος της Ακρόπολης. Στην περιοχή αυτή, του Μεγάλου Μοναστηρίου, είχε παραδοσιακά αναπτυχθεί όλος ο δημόσιος βίος της πόλης. Εκεί υπήρχε η κεντρική αγορά τροφίμων (το λεγόμενο Σταροπάζαρο), κουρεία, αμπατζήδικα (ραφτάδικα) άλλα μαγαζιά, κτήρια της οθωμανικής διοίκησης (Βοεβοδιλίκι, Ιεροσπουδαστήριο, τζαμί κλπ. – Σαρηγιάννης 2000) καθώς και όλη η βιοτεχνική δραστηριότητα της πόλης, που εκτεινόταν προς τη νοτιοδυτική πλευρά της περιοχής με όλων των ειδών τα εργαστήρια (χαλκουργεία, σιδηρουργεία, τσαρουχάδικα κλπ.) Το σχέδιο Κλεάνθη – Σάουμπερτ, όμως, οραματιζόταν την Εμπορική Αγορά του Κήπου του Λαού σαν μία μεγάλη, πολυτελή, κατεξοχήν αστική αγορά στα ευρωπαϊκά πρότυπα.

Η οδός Αθηνάς είναι λοιπόν ένας δρόμος της Αθήνας που υλοποιεί, εύγλωττα θα έλεγε κανείς, το ιστορικό της σύμπλεγμα το οποίο και συνδέεται με τους καταγωγικούς μύθους. Έχει, ίσως, ενδιαφέρον η παρατήρηση ότι στο περιβάλλον του μπορούν να διαβαστούν διαχρονικά και άλλες εκφάνσεις ενός συλλογικού προβληματισμού περί καταγωγής, μικρότερης κλίμακας ή ακόμη και άλλης φύσεως. Η οδός Αθηνάς μαζί με την παρακείμενη πλατεία Ομόνοιας, αποτέλεσαν σταδιακά χώρο υποδοχής εσωτερικών και εξωτερικών μεταναστών, που περνούν και συγκεντρώνονται σε στην περιοχή, αναπτύσσοντας μια καθημερινότητα με πολλαπλά σημεία αναφοράς, σχέσεις και συμπεριφορές στις οποίες το στοιχείο της καταγωγής έχει μία κυρίαρχη σημασία.



Αριστερά κάτω: η οδός Αθηνάς στο σχέδιο των Κλεάνθη και Σάουμπερτ.

Αριστερά πάνω και δεξιά: εικόνες της οδού Αθηνάς και της πλατείας Ομόνοιας των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Ταυτόχρονα, η οδός Αθηνάς ήταν εξ αρχής φορέας της άλλης όψης του εθνικού ταυτοτικού προβλήματος, δηλαδή της επιδίωξης «εξευρωπαϊσμού». Ο Χατζιδάκις δεν αναφέρεται άμεσα σε αυτή τη διάσταση, είναι, όμως, είναι αναπόσπαστο κομμάτι του σχετικού προβληματισμού, και έχει ίσως σημασία το γεγονός ότι η ιστορία του δρόμου ήταν, τελικά, μια πορεία διαδοχικών διαψεύσεων του ρόλου του ευρωπαϊκού προξενιτή. Ο σχεδιασμός της οδού Αθηνάς υλοποιούσε με τον πιστότερο τρόπο το επιχείρημα που εκφράστηκε από το Στ. Κουμανούδη το 1845⁹⁸ και από πολλούς άλλους: αφού η Δύση είναι κληρονομιά των αρχαίων Ελλήνων, πηγαίνοντας οι νεοέλληνες προς αυτήν δεν κάνουν άλλο από το να πηγαίνουν προς τις ρίζες τους. Ο συλλογισμός λειτουργεί και αντίστροφα, ανάλογα με το ποιος είναι ο τελικός στόχος. Το ίδιο και το φάντασμα της οδού Αθηνάς.

Από αριστερά: φωτογραφία της οδού Αθηνάς και καρτ ποστάλ με την πλατεία Ομόνοιας και την πλατεία το Λαού (μετέπειτα Δημαρχείου ή Δημοτικού Θεάτρου), από τις αρχές του 20^{ου} αι.



Η πραγματική οδός όμως εξελίχθηκε διαφορετικά. Όπως αποδεικνύεται, η κοινωνική διαίρεση του χώρου της Αθήνας σε ανατολική – εύπορη και σε δυτική – υποβαθμισμένη ήταν ένα γεγονός από την οθωμανική περίοδο της ζωής της⁹⁹. Τόσο στο σχέδιο Κλεάνθη -Σάουμπερτ όσο και στις μεταγενέστερες επεξεργασίες του διακρίνονται επιλογές που αγνοούν ή έως και τείνουν να ανατρέψουν αυτό το διαχωρισμό, με εξόφθαλμο παράδειγμα την επιλογή της θέσης των ανακτόρων. Το αποτέλεσμα ήταν ότι ο κοινωνικός διαχωρισμός της Αθήνας παγιώθηκε ως συνέπεια ακριβώς της μη εφαρμογής εκείνων των στοιχείων από τα αρχικά σχέδια που τον αγνοούσαν.

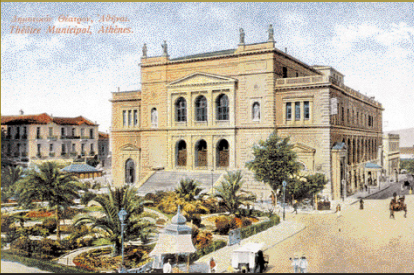
Δεξιά, από πάνω προς τα κάτω:

Το Δημαρχείο στην παλαιότερη μορφή του, με δύο ορόφους και καταστήματα στο ισόγειο.
Καρτ ποστάλ με το Δημοτικό Θέατρο του Τσίλερ.
Καφενείο στην πλατεία του Δημαρχείου, μεσοπόλεμος.
Το Βαρβάκειο Λύκειο κατεστραμμένο μετά τα Δεκεμβριανά.

Στην άκρη δεξιά: η Δημοτική Αγορά, φωτογραφία από τα μέσα του 20^{ου} αι.

98. Δ. Φιλιππίδης, Νεοελληνική αρχιτεκτονική, σελ. 66, «Οι τέχνες επιστρέφουν στην κοιτίδα τους – 1. Η κρίση ταυτότητας μετά την απελευθέρωση».

99. Σαρηγιάννης 2000, Καρύδης 1991



Μέσα από μια σειρά από αναιρέσεων, παλινδρομήσεων, αλληλεπικαλύψεων και απροόπτων, έγινε η οδός Αθηνάς ένας από τους πιο αντιφατικούς δρόμους της πρωτεύουσας. Τα ανάκτορα χτίστηκαν τελικά στο Εξέχωρον, αφήνοντάς της μια μεγάλη πλατεία με πολλές τράπεζες, ένα σημαντικό σχολείο (Βαρβάκειο) και μερικά ακριβά ξενοδοχεία. Αργότερα προστέθηκε και το Δημαρχείο, μαζί με το Δημοτικό Θέατρο. Πάνω απ' όλα, όμως, προς το τέλος του 19ου αι., ήρθε στο μέσον της οδού Αθηνάς η κεντρική αγορά. Μία μεγάλη πυρκαγιά στο χώρο της παλιάς αγοράς στο Μοναστηράκι (1884) αρκούσε για να δρομολογηθεί η καθοριστικότερη χειρονομία για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα του δρόμου. Και έτσι, από επίδοξος άξονας - «πυκνωτής» της νέας κυρίαρχης τάξης και της αντίστοιχης κοινωνικής ζωής της νέας πόλης, η οδός Αθηνάς έγινε τελικά αποδέκτης των πιέσεων της προϋπάρχουσας κατάστασης και άξονας διάκρισης, υλοποιώντας τη δεδομένη κοινωνική διαίρεση του χώρου της Αθήνας.

Ούτως ή άλλως, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η μεταστροφή ξεκίνησε ήδη από τη στιγμή που ο δρόμος πέρασε από τα σχέδια στο έδαφος. Η οδός Αθηνάς συμπληρώθηκε με στοιχεία που είχαν μικρή σχέση με τους αρχικά σχεδιασμένους κύριους άξονες. Ελεύθεροι χώροι καταργήθηκαν, πλατείες ρυμοτομήθηκαν (Κήπος του Λαού), ενώ οι χρήσεις τροποποιούνταν συνεχώς.

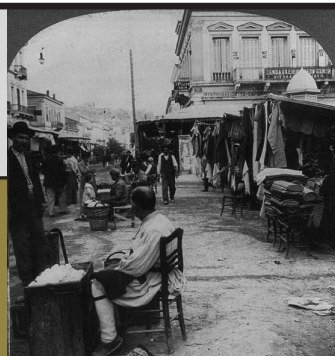


Καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αι. η οδός Αθηνάς παρουσίαζε μια αργή αλλά σταθερή πορεία «υποβάθμισης», σε συνδυασμό με την ανάπτυξη σε αυτήν χαρακτηριστικών κεντρικών λειτουργιών – π.χ. «κόμβος» όλων των μεταφορικών μέσων της εποχής. Η χρήση της κατοικίας πέρασε διαδοχικά από τα μεγαλοαστικά στα μεσοαστικά στρώματα, με ταυτόχρονη συρρίκνωση και αντικατάσταση κυρίως από ξενοδοχειακές χρήσεις χαμηλής κατηγορίας. Οι τελευταίες απευθύνονταν σε επαρχιώτες επισκέπτες ή σε φοιτητές, γενικώς χαμηλά οικονομικά στρώματα που χρησιμοποιούσαν τα ξενοδοχεία ως τόπο μόνιμης κατοικίας. Ταυτόχρονα συνδυάζονταν με φτηνές υπηρεσίες εστίασης, στέκια νυχτερινής «περιθωριακής» αναψυχής, φιλολογικά καφενεία αλλά και πιάτσες αγοραίου έρωτα. Η παρουσία της κεντρικής αγοράς επέδρασε καταλυτικά στη φυσιογνωμία του δρόμου, επιφέροντας τη συσσώρευση πλανόδιων και βοηθητικών επαγγελμάτων και την επέκταση, σ' αυτόν του λαϊκού χαρακτήρα των γειτονικών περιοχών του Ψυρρή και του Μοναστηρακιού. Κατά μήκος της οδού διαμορφώθηκε μια σταδιακή αλλαγή χαρακτήρα που είναι ορατή ακόμα και σήμερα, με το βόρειο τμήμα της να συγκεντρώνει περισσότερο επίσημες λειτουργίες – τράπεζες, υπηρεσίες, το Δημοτικό Θέατρο, τα υψηλότερης κατηγορίας ξενοδοχεία όπως π.χ. το Μπάγκειον ή το Μέγας Αλέξανδρος – και το νότιο να παρουσιάζει έντονο λαϊκό χαρακτήρα, ξεκινώντας από την αγορά και συνεχίζοντας μέχρι το Μοναστηράκι. Φυσικά ο διαχωρισμός αυτός δεν είναι απόλυτος και πιο πολύ ενισχύει τη συνολική αίσθηση πολυπλοκότητας και αντίφασων που χαρακτήριζαν την καθημερινότητα του δρόμου. Ως νοητό όριο μπορεί να θεωρηθεί η οδός Ευριπίδου, που αντιστοιχεί και σε ένα ξεκάθαρο και απότομο διαχωρισμό της ρυμοτομίας των γειτονικών περιοχών.



Πάνω: ο σταθμός της Ομόνοιας, δεκαετία του '30.

Κάτω: οδός Αθηνάς, 1965.



Από αριστερά: το καφενείο Νέον στην Ομόνοια.

Φωτογραφίες από καταστήματα στην οδό Αθηνάς, η πρώτη από τις αρχές και η δεύτερη από τα μέσα του 20^{ου} αι.

«Κατέβηκα μια μέρα ν' αγοράσω ένα ζευγάρι περιστέρια στην οδό Αθηνάς...και δω... κυκλοφορούν ζωντανές όλες οι δυνατότητες και όλες οι φαντασίες: υγρό που γιατρεύει τη φαλάκρα, σκόνη για μουνόψειρες, φάρμακο για τον καρκίνο, βελόνες που μπαίνουν μόνες τους στην κλωστή και τα λοιπά. Και βέβαια δε λείπουν οι παπατζήδες, το σάμαλι και τα τέτοια.» Έτσι περιγράφει ο Χ. Μίσσιος το δρόμο, λίγο μεταγενέστερα μιν, αλλά αποδίδοντας ένα κλίμα σταθερό και χαρακτηριστικό του για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Χ. Μίσσιος, *Χαμογέλα ρε...Τι σου ζητάνε;*, σελ. 189 - 190

Η τελευταία μεγάλη κοινωνική ανακατάταξη σημειώθηκε στο μεσοπόλεμο. Στο πλαίσιο της διαρκούς εξάπλωσης της πόλης μεταβάλλεται η έκταση και ο χαρακτήρας του κέντρου της. Έτσι παρατηρείται σχετική μείωση του ποσοστού κατοικίας προς όφελος άλλων δραστηριοτήτων και κατά συνέπεια ενισχύεται ο ρόλος τόσο της Ομόνοιας όσο και της ίδιας της Αθηνάς ως κέντρων διερχομένων και ως πόλων έλξης με αναφορά σε όλο και μεγαλύτερη ακτίνα και ευρύτερο πληθυσμό. Ταυτόχρονα, τα χαρακτηριστικά που την είχαν ήδη διαμορφώσει παρείχαν το κατάλληλο πεδίο ενσωμάτωσης μιας μεγάλης μερίδας νεοαφιχθέντων προσφύγων. Αυτό που συμβαίνει, λοιπόν, είναι ότι η Αθηνάς χάνει τα βασικά στοιχεία «επισημότητας» που διέθετε ως δρόμος και συνδέεται με λαϊκά στρώματα και το περιθώριο.

Εκείνη την εποχή η οδός θα κερδίσει δύο τίτλους που θα την συνοδεύουν για αρκετό καιρό: του δρόμου των τεράτων αλλά και του δρόμου των θανμάτων.

Εκτός από το παραδοσιακό εμπόριο στο δρόμο άρχισαν να εμφανίζονται λογής περιέργοι τύποι που πουλούσαν ευφάνταστα προϊόντα ή προσέφεραν όλων των ειδών τα θεάματα. Το τόσο χαρακτηριστικό κλίμα αυτών των δραστηριοτήτων έχει κατ' επανάληψη αποτυπωθεί σε χρονογραφήματα και μέσα από τη λογοτεχνία¹⁰⁰. Η ήδη πλούσια νυχτερινή ζωή του δρόμου από το Μεσοπόλεμο και μετά έγινε πιο έντονη, με την εξάπλωση των κέντρων διασκέδασης που συνένωναν τις μικρασιάτικες και παλαιοελλαδίτικες συνήθειες.



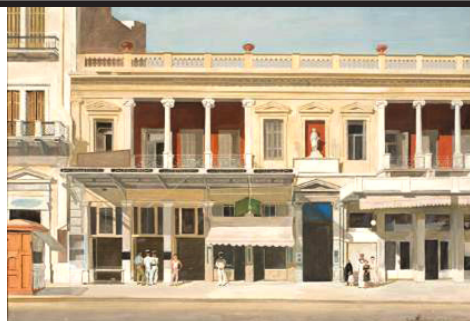
Από αριστερά: Μανάβικα απέναντι από τη Δημοτική Αγορά, φωτογραφία της δεκαετίας του '50. Σανδαλοποιεία στην οδό Αθηνάς, δεκαετία του '20.

Οι κύριες χρήσεις του δρόμου μετά τον πόλεμο δεν αλλάζουν. Αλλάζει όμως ο ρόλος του μέσα στην πόλη, στο πλαίσιο των ευρύτερων ανακατατάξεων που φέρνει η δραματική επέκταση της Αθήνας. Ενισχύεται ο ρόλος της Ομόνοιας και της ίδιας της οδού Αθηνάς, ως σημείων υποδοχής και χωρικού πλαισίου ενσωμάτωσης των νέων κατοίκων της πρωτεύουσας. Την ίδια στιγμή η κατοικία εγκαταλείπει πλήρως το δρόμο, που χάνει και τα τελευταία ίχνη της μικροαστικής του ταυτότητας¹⁰¹. Στην ουσία η Αθηνάς μετεξελίσσεται σε τμήμα του κέντρου ενός ευρύτερου μητροπολιτικού χώρου, ενώ επιβιώνουν όλα τα στοιχεία που, ήδη πριν από τον πόλεμο είχαν αρχίσει να συνθέτουν το μύθο της ιδιοτυπίας της. Παραμένουν τα ξενοδοχεία τα οποία χρεώνουν με το βράδυ ή με την ώρα, παραμένουν τα καφενεία και τα οινομαγειρεία, παραμένει το πάσης φύσεως εμπόριο, τα συντεχνιακά στέκια, όπως επίσης και όλες οι «παραδοξότητες», οι γυρολόγοι, τα πλανόδια θεάματα, οι παπατζήδες, οι αρκουδιάρηδες, οι αργυραμοιβοί. Στις δεκαετίες του '60 και του '70 η οδός Αθηνάς σταθεροποιεί και ζει τον κληρονομημένο στην εποχή μας μύθο της.



Πάνω: φωτογραφία από τη Δημοτική Αγορά.

Κάτω: οδός Αθηνάς. Και οι δύο μέσα της δεκαετίας του '50.



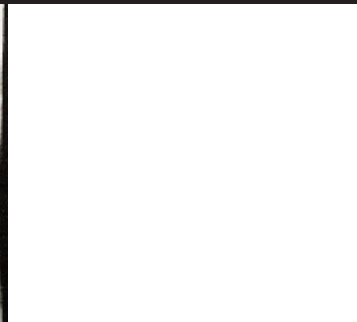
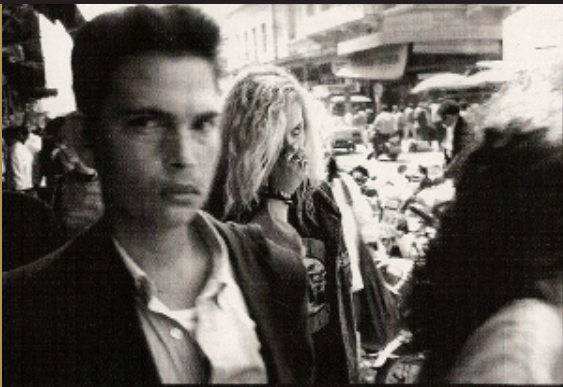
Γ. Τσαρούχης, Καφενείο Ο Παρθενών. Ένα από τα «συντεχνιακά» καφενεία της Ομόνοιας, με θαμάνες κυρίως οικοδόμους.



101. Μ. Αδάμη, «Ο "Κήπος του Λαού" που έγινε δρόμος», στο ένθετο της Καθημερινής 7 Ημέρες με τίτλο «Οδός Αθηνάς», 17 / 06 / 2001. Από την ίδια πηγή αντλούνται πολλές από τις ιστορικές πληροφορίες που αναφέρονται για το δρόμο.

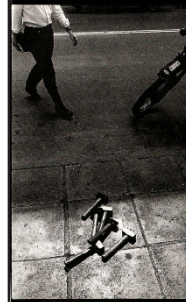
Το περιβάλλον αυτό δίνει στο Χατζιδάκι τα εφόδια για να εκφράσει την παράλληλη όψη του προβληματισμού του, η οποία περιλαμβάνει και τις υπόλοιπες κατηγορίες – του έρωτα, της βίας, του θανάτου, της μνήμης. Είναι η αναφορά στο παρόν διαθλασμένη μέσα από την προοπτική της λαϊκής καθημερινότητας. Μικροπωλητές, ξενοδοχεία χαμηλής κατηγορίας, υπόγεια μαγειρεία, κουρεία, μάντρες, πορνεία: όλοι αυτοί οι χώροι, αλλά και οι ανθρώπινοι τύποι και τα περιστατικά που αναφέρονται στο δίσκο θα μπορούσαν να έχουν βγει από ένα χρονικό της ζωής του δρόμου. Το έργο διαθέτει ένα υπολογίσιμο βαθμό περιγραφικότητας, διατηρεί, όμως, την αρχετυπική προοπτική και ως προς την αντιμετώπιση του λαϊκού στοιχείου. Την ίδια στιγμή που το χρησιμοποιεί ως όχημα της ειρωνείας του, το κοιτάζει με ένα είδος συμπάθειας ή του αναγνωρίζει σημεία που αναιρούν την ειρωνεία, αντιστρέφοντάς της προς τον παρατηρητή.

Στις Μπαλάντες αυτό που περιγράφεται δεν είναι η φτωχή πλην συνεκτική εικόνα μιας λαϊκής γειτονιάς, αλλά η αποσυναρμολογημένη ολότητα ενός αστικού περιθωρίου. Ακόμη και αν ο προσδιορισμός του συλλογικού υποκειμένου στο δίσκο δεν είναι ιδιαίτερα «κλειστός», εντοπίζονται στοιχεία χαρακτηριστικά της συγκρότησης υποπρολεταριακών κοινοτήτων, όπως αυτά έχουν αναλυθεί από το χώρο της κοινωνιολογίας: η χωρική συσσώρευση – και σε ένα βαθμό ταύτιση με – συγκεκριμένες περιοχές της πόλης, η ισχύς της διαπροσωπικής φύσης των σχέσεων έναντι της κοινωνικής, ο αποπροσανατολισμός και η παραίτηση που συνδέονται με την παραβατικότητα, η εμμονή της τελετουργίας και η παντοκρατορία του μύθου¹⁰²



Η βία, από την άλλη, είναι σαν την πανταχού παρούσα άλλη όψη όλων των καταστάσεων. Η βία είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής της πόλης, δημόσιας και ιδιωτικής. Της δημόσιας ζωής όχι μόνο με την έννοια του κοινού πολιτικού βίου αλλά και με την έννοια των πολλών μικρών ατομικών ιστοριών που εκτυλίσσονται στο δημόσιο χώρο και όχι πίσω από τους τοίχους ενός σπιτιού, συνθέτοντας μια καθημερινότητα με εντάσεις, ανισότητες και ανατροπές. Η Αθηνάς είναι ένας δρόμος όπου το ιδιωτικό και το δημόσιο διαπλέκονται συνεχώς και ακόμη και η μεταξύ τους σχέση παράγει βία, υλική ή ιδεολογική. Άλλωστε, μέσα στο έργο, στην ουσία αντιπαραβάλλεται η βία η οποία ασκείται από τη ρήξη παρελθόντος – παρόντος και από τους ρόλους που αυτή επιβάλλει, με την αποσπασματική αλλά σταθερή βία μιας καθημερινότητας που διαμορφώνει την ισορροπία της μόνο με αυτόν τον τρόπο.

Το κλίμα της εποχής ίσως επέβαλε, κατά κάποιον τρόπο, την αναφορά στο στοιχείο της μνήμης. Όμως και για τον ίδιο το Χατζιδάκι, η μνήμη είναι σχεδόν πάντα μια βασανιστικά ηδονική πραγματικότητα, από την οποία δεν είναι δυνατόν, αλλά ούτε και επιθυμητό, να ξεφύγει κανείς. Η μνήμη, όπως και η βία, είναι ένα θέμα «ενοποιητικό»: διαπερνά τις υπόλοιπες κατηγορίες και υποστηρίζει το κοινό τους υπόβαθρο. Η μνήμη είναι προσωπική, αλλά εμφανίζεται συνδεδεμένη με ένα τόπο: η βιωματική μνήμη ως σύνθεση προσωπικών ιστοριών και ταυτόχρονα ως αποτύπωση ενός συλλογικού αισθήματος. Στο πλαίσιο της μετωνυμίας, η οδός Αθηνάς αποτυπώνει τη μνήμη ολόκληρης της πόλης. Έχει μια διάσταση υλική, που αναφέρεται στο πώς έχει αποτυπωθεί η ζωή του δρόμου στις παραστάσεις και τα συναισθήματα που αυτή διεγείρει, αλλά και στη διατήρηση χαρακτηριστικών, μέσα από την επιβίωση των μορφών και των πρακτικών που επιβάλλει άλλοτε η θέσμιση τους και άλλοτε



λειτουργικές αναγκαιότητες. Έχει όμως και μια διάσταση μεταφορική: η μνήμη «έξω από εδώ», που εκφράζεται εδώ αλλά αναφέρεται σε άλλα μέρη, μέσα από τους συλλόγους επαρχιωτών ή τις μνημονικές «τελετουργίες» της καθημερινότητας από αλλοεθνείς. Πάνω απ' όλα, στην Αθηνάς επιβιώνει η ιστορική μνήμη, περισσότερο με τη μορφή της σχεδιασμένης, ένθετης μνήμης του μύθου που όμως στην πορεία αυτονομείται και μπορεί από μόνη της να αναπαραχθεί.



Η μετάπλαση της αστικής συνθήκης – όψεις και μηχανισμός

Η περιγραφή μιας επικίνδυνης, υγρής και ερωτικής λαϊκής καθημερινότητας, είτε σαν κλίμα, είτε μέσα από στιγμιότυπα, κυριαρχεί σε πολλά έργα του Χατζιδάκι¹⁰³. Οι Μπαλάντες της Οδού Αθηνάς συμπεκνώνουν ένα σημείο ωρίμανσης αυτής της πρόσληψης της πόλης, και γι' αυτό και επιλέγεται το συγκεκριμένο έργο ως αντιπροσωπευτικό της συγκεκριμένης προβληματικής του για την Αθήνα. Αν και συγκεκριμένο στην τοπική αναφορά του, όχι μόνο δεν είναι μονοθεματικό, αλλά ανοίγει ισότιμα όλες τις πλευρές που στοιχειοθετούν μια ολοκληρωμένη επισκόπηση της πόλης.

Η Αθήνα όπως παρουσιάζεται σε αυτό το έργο ορίζεται από μία βαθιά δομική αντίφαση. Είναι μια πόλη που έχει αναπτύξει την αστικότητά της τόσο ώστε να παράγει υπολογίσιμο περιθώριο, που θεωρείται ότι, τελικά, τη χαρακτηρίζει. Ταυτόχρονα είναι η Αθήνα των μύθων, των πανάρχαιων συμβόλων που την κρατάνε ζωντανή. Επανερχόμενοι στην ορολογία του Lefebvre, σε αυτό το έργο μπορούμε με σχετική ασφάλεια να μιλήσουμε για αντιπαράθεση μεταξύ μιας κυρίαρχης αναπαράστασης του χώρου της πόλης και των αναπαραστατικών χώρων συγκεκριμένων υποκειμένων που ζουν μέσα της. Καλλιεργώντας συστηματικά τον αρχαίο μύθο της Αθήνας και προβάλλοντας την ιστορική νοηματοδότηση σε προεξάρχοντα χωρικά σύμβολα, η κυρίαρχη αναπαράσταση παραγνωρίζει σκόπιμα τη σύγχρονη αστική συνθήκη, ιδίως, στις πλευρές της που έρχεται σε σύγκρουση με το μύθο. Οι αναπαραστατικοί χώροι, πολύπλοκοι και αντιφατικοί, αντιστοιχούν στην καθημερινή δραστηριότητα, την ιδεολογία και τους κώδικες σημείων και επικοινωνίας ενός αστικού περιθωρίου και σχετίζονται με την πρόσληψη από τα περιθωριακά υποκείμενα τόσο των «εξωτερικών» συνθηκών όσο και της ίδιας τους της συνθήκης ύπαρξης. Με την κυρίαρχη αναπαράσταση σχετίζονται μέσα από ένα είδος συγκρουσιακής ώσμωσης: οι φορείς τους την αναγνωρίζουν, όπως επίσης και την επιρροή της πάνω τους. Η κοινωνική σύγκρουση που υποβόσκει στο βάθος εσωτερικεύεται και βιώνεται ως υπαρξιακή σύγκρουση των περιθωριακών υποκειμένων. Η οδός Αθηνάς και τα πέριξ

103. Στα περισσότερα από αυτά μπορεί να διακρίνει κανείς το σύνολο του προβληματισμού που ανιχνεύεται και στις Μπαλάντες, είτε σε σπέρματα είτε σε πλήρη ανάπτυξη, ανάλογα και με το πότε γράφτηκε το καθένα. Ταυτόχρονα μέσα από αυτή την ευρύτερη ομάδα έργων μπορεί κανείς να διακρίνει παρόμοιες πτυχές μιας συνολικής αντίληψης για την εικόνα της Αθήνας. Προεξάρχον έργο με παρόμοια προβληματική είναι σίγουρα οι (ανολοκλήρωτοι) Παιδες επί Κολωνώ, ενώ θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι και οι μεταγραφές ρεμπέτικων τραγουδιών, μέσα από την αναφορά στην αστική λαϊκή παράδοση, αποτελούν μέρος αυτής της αλυσίδας. Στις τελευταίες εντάσσονται οι Πασχαλιές μέσα από τη νεκρή γη, ο Σκληρός Απρίλης του '45, τα Λειτουργικά και τα Πέριξ, τα τρία τελευταία ολοκληρώνοντας μια αλυσίδα που ξεκινά από τις Έξι λαϊκές ζωγραφιές.

της αποτελούν έναν εμβληματικό τόπο υλοποίησης και συμβολοποίησης αυτής της σύγκρουσης. Αναφέρονται κατ' αναλογία στην Αθήνα που αναπαράγει τα συμπλέγματά της υπό το βάρος της μυθικής Ιστορίας, του απώτατου παρελθόντος, αλλά και στην «κρυφή» σύγχρονη εκδοχή της πόλης - στην «απωθημένη Αθήνα».

Οι αντιφάσεις της δεν είναι μόνο σημεία των καιρών, είναι κυρίως σημεία μιας πόλης που διαιωνίζει την αμφιθυμία της στο άπειρο, μιας πόλης - φάντασμα, όχι επειδή δεν κατοικείται, αλλά επειδή η φανταστική της ύπαρξη επισκιάζει την πραγματική. Είναι μια λαϊκή Αθήνα, στην οποία κυριαρχούν οι «μυρωδιές των μαγειρείων», τα δαιδαλώδη στενά, το αίμα από τα ζώα στα πεζοδρόμια, τα προκλητικά χαμόγελα και οι αναπάντεχες συναντήσεις με φονικά εργαλεία στις γωνίες. Όλα αυτά, βασανισμένα από το βάρος ενός παρελθόντος το οποίο συνεχώς επανέρχεται, τρομερό, για να λυγίσει τα πάντα και να καταδικάσει τη φαντασμένη πόλη σ' ένα ισόβιο παραλήρημα.



Οδός Ονείρων



Η σκηνοθεσία ήταν του Αλέξη Σολωμού. Ο Μίνως Αργυράκης ανέλαβε τη σκηνογραφία, μετατρέποντας ολόκληρο το θέατρο Μετροπόλιταν σε σκηνικό, με τους ηθοποιούς να βγαίνουν από τυχαία σημεία του χώρου αιφνιδιάζοντας τους θεατές. Χορογράφος ήταν ο Μανώλης Καστρινός, με βασικούς χορευτές τη Χρυσούλα Ζώκα και το Γιώργο Εμιρζά. Πρωταγωνιστής ήταν ο Χορν μαζί με ένα πλήθος γνωστών ονομάτων της εποχής - Ρένα Βλαχοπούλου, Μάρω Κοντού, Γιώργος Κωνσταντίνου, Ζωή Φυτούση κλπ. - και με πολλούς πρωτοεμφανιζόμενους ηθοποιούς - όπως ο Γιώργος Μαρίνος, ο Φαίδων Γεωργίτσας, ο Γιώργος Μεσσάλας, ο Ντίνος Καρύδης κ.α. Ήδη από τις οντισιόν, την ίδια την παράσταση και τα παρεπόμενά της τύλιξε ένα πέπλο μύθου, με επιθέσεις και διθυράμβους, με αντεγκλήσεις να δίνουν και να παίρνουν και τον κόσμο να συρρέει κατά χιλιάδες να παρακολουθήσει αυτό το πολυσυζητημένο θέαμα. Η πρεμιέρα, με σύσσωμη την κυβέρνηση και τη βασιλική οικογένεια και μεταξύ των καλεσμένων τη Τζέιν Φόντα, τη Τζίνα Μπαχάουερ και τον Φρέντερικ Μαρτς, έγινε στις 14 Ιουνίου του 1962 και η λαμπρότητά της σηματοδότησε αυτό που επρόκειτο να συμβεί. Η Οδός Ονείρων, παρά τα αξιοσημείωτα ακριβά εισιτήρια και παρά την επίσης μεγάλη επιτυχία της «ανταγωνιστικής» Όμορφης Πόλης του Μ. Θεοδωράκη, ήταν το καλλιτεχνικό και κοσμικό γεγονός εκείνου του καλοκαιριού. Παρ' όλη την πληθώρα συντελεστών, τόσο η αρχική ιδέα όσο και το τελικό αποτέλεσμα παρέμειναν με κάποιο τρόπο ταυτισμένα με το όνομα του Μάνου



Πάνω αριστερά: η Αλίκη Βουγιουκλάκη στη σκηνή της *Οδού Ονείρων*.

Πάνω δεξιά: ο Μάνος Χατζιδάκις με τη Ρένα Βλαχοπούλου.

Κάτω αριστερά και δεξιά: στιγμιότυπα από την πρεμιέρα της παράστασης.



106. Με εξαίρεση ίσως το Χορν του οποίου το όνομα ανέμιζε σε μια σημαία στην πρόσψη του θεάτρου, και όταν κάποτε αρρώστησε και δεν παρευρέθηκε σε ορισμένες παραστάσεις, ο «Ηθοποιός», το τραγούδι που τόσο χαρακτηριστικά ερμήνευε, ακουγόταν από μαγνητόφωνο και ένας προβολέας φώτιζε το μικρόφωνο, τονίζοντας την απουσία του. Άλλες φορές όμως ακόμη κι εκείνος αντικαταστάθηκε από τη Νάνα Μούσχουρη και ξανά από την Αλίκη Βουγιουκλάκη. – από το άρθρο του Ι. Τριανταφυλλίδη «Ήταν κάποτε η Οδός Ονειρών...», *Δίφωνο*, τ.21, 06 / 1997

Χατζιδάκι. Δεν ήταν μόνο το όνομά του που απλωνόταν μοναδικό στη μαρκίζα. Ούτε το γεγονός ότι, μέσα σε τρεις μήνες με απρόοπτα και αυτοσχεδιασμούς είχαν περάσει από το πάλκο της Οδού όλα σχεδόν τα διάσημα ονόματα της εποχής, έτσι ώστε τελικά κανένα να μην ταυτιστεί μαζί της κυρίαρχα¹⁰⁶. Ήταν περισσότερο η αίσθηση που είχε δώσει ότι όλα, μέχρι την πιο ασήμαντη λεπτομέρεια, περνούσαν από τελική φροντίδα και επιμέλεια δική του¹⁰⁷. Ακόμη και τώρα ακούγοντας τα τραγούδια της, αισθάνεται κανείς την παρουσία του σε κάθε μικρό κομματάκι αυτού του έργου. Με μία προσωπικότητα τόσο πληθωρική, τελειομανή και ολιστική στα οράματά της δε θα μπορούσε να έχει συμβεί διαφορετικά.

Η Οδός Ονειρών ήταν μία ιδιότυπη επιθεώρηση, με πολλούς σημαντικούς νεωτερισμούς. Ο Χατζιδάκις φιλοδοξούσε με αυτή την παράσταση να ανανεώσει τα δεδομένα της επιθεώρησης στην Ελλάδα¹⁰⁸, στόχος που μάλλον δεν επετεύχθη, αν κρίνει κανείς από τα όσα ακολούθησαν στα θεατρικά δεδομένα της χώρας. αυτό που σίγουρα όμως επετεύχθη ήταν η καθιέρωση ενός θεατρικού – μουσικού σημείου αναφοράς.

Σε κάθε περίπτωση, η Οδός Ονειρών είναι ένα έργο εξ ολοκλήρου αφιερωμένο στην πόλη της Αθήνας και με τρόπο τόσο καθοριστικό, ώστε στην αναζήτηση της «Αθήνας του Μάνου Χατζιδάκι» εκ των πραγμάτων καταλαμβάνει μια κεντρική θέση.

107. «Ήταν ο μοναδικός συντελεστής θεατρικής παράστασης και όχι θεατρώνης που περιέβαλε στοργικά το θίασο. Κάθε μέρα στις πρόβες της Οδού Ονειρών καθάριζε και για τα τριάντα – σαράντα παιδιά που δουλεύαμε. Από το να έχουμε όλοι ένα γενναίο γεύμα, μέχρι το ταξί που ναύλωνε ο ίδιος για να μας μεταφέρει από το θέατρο στα σπίτια μας. Μας έβαζε, θυμάμαι, ανά πέντε άτομα στο ταξί και μας καληνύχιζε, ή μάλλον μας καλημερίζε, αφού οι πρόβες τραβούσαν ως το πρωί. Πείτε μου εσείς ένα μουσικοσυνθέτη και όχι θεατρώνη – το ξαναλέω – που θα έκανε το ίδιο», σχολιάζει η Ζωή Φυτούση σε συνέντευξη στον Α. Μποσκοίτη στο *Δίφωνο*, τ.118, 07 / 2005



108. <http://el.wikipedia.org>

Οδός Ονείρων



6.2. Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο



«Στη φωτογραφία αυτή μαζεύω τα όνειρα των Αθηναίων συμπολιτών μου, παρόλο το απαγορευτικό σημάδι του δρόμου. Όμως είχα γίνει δυνατός και μ' άρεσε να παρανομάω... Πολύ αργότερα ανακάλυψα πως τα όνειρα αυτών των άλλων δεν είχαν σχέση με τα δικά μου. Ήταν ένα άχρηστο υλικό, που χρησίμευε μόνο στο σκηνικό της "εφημερούσης" Αθήνας.», θα σημειώσει 24 χρόνια αργότερα, στο ένθετο της Ρωμαϊκής Αγοράς, μαρτυρώντας την πικρία του για τη διάψευση της εποχής.

Η εποχή της Οδού Ονειρών έγινε εκ των υστέρων μύθος – καταγράφηκε γεμάτη από λαμπρές αλλά χαμένες, τελικά, προοπτικές. Η αρχή της δεκαετίας του '60 σημάδευε ή φαινόταν ότι σημάδευε μία καμπή – το τέλος μιας δεκαετίας «ανοικοδόμησης», η ΕΔΑ αξιωματική αντιπολίτευση το '58, βία και νοθεία το '61, η Ένωση Κέντρου να δίνει μια ανάσα εκδημοκρατισμού, Κυπριακό, Λαμπράκης, φοιτητικά -οι πολιτικές συνθήκες και τα γεγονότα που χαρακτήρισαν την εποχή είναι γνωστά (και δεν εξαντλούνται προφανώς στα παραπάνω). Παράλληλα, τα χρόνια '60 – '66 έχουν μείνει γνωστά σαν μία «άνοιξη» πνευματική που διακόπηκε πρόωρα. Ο Χατζιδάκις εκ των υστέρων αντιδρούσε έντονα σε αυτή τη μυθολογία: «Καμία αίγλη» δεν χαρακτήριζε τα χρόνια του '60. Αντιθέτως υπήρξαν μία περίοδος «μάλλον δυσάρεστη και παρακμιακή. ... Η δεκαετία του '60 είχε μια λαμπρότητα στο '60 – '62 εκεί πέρα, που όμως εμπειρείχε και την καταστροφή της. Γιατί τότε άρχισε να σχηματίζεται η χούντα, η οποία σε τέσσερα – πέντε χρόνια εμφανίστηκε, μάλιστα όχι μία χούντα, τρεις – τέσσερις ήταν υποψήφιος και , τελικά, έγινε η μη αναμενόμενη. Λοιπόν, κατά ποία λογική μπορεί η δεκαετία του '60 να θεωρηθεί δεκαετία αίγλης για τον ελληνικό πληθυσμό; Καμία, καμία αίγλη. Είναι φρίκη¹⁰⁹. ». Παρ' όλα αυτά, η Οδός Ονειρών γίνεται το 1962, όταν ακόμη είναι νωρίς και η προοπτική για μία νέα αρχή μπορεί να φαίνεται ρεαλιστική.

Η εποχή της Οδού Ονειρών είναι παράλληλα η εποχή του τουρισμού και του θεάματος – δύο μεγάλες «βιομηχανίες», που αλληλοεμπηρετούνται, και κυριαρχούν, όχι μόνο επειδή δημιουργούν νέες οικονομικές δυνατότητες αλλά και διότι λειτουργούν ως μηχανισμοί παραγωγής εικόνων και αντιλήψεων για τον «νέο» τρόπο ζωής. Ο τουρισμός, αν και στα πρώτα χρόνια του κρατικά οργανωμένος και συγκρατημένος, στην πορεία δρα ενισχυτικά προς την εμπορευματοποίηση της γραφικότητας ενώ το θέαμα – κυρίως μέσω του κινηματογράφου – υποστηρίζει την αστικοποίηση που γίνεται απότομα, με οικονομικό υπόβαθρο αναντίστοιχο και άρα με αποτέλεσμα συνήθως υβριδικό. Πέρα από τις συνολικές κοινωνικές τους επιρροές, οι δύο αυτοί τομείς επιδρούν καταλυτικά στη διαμόρφωση νέων καταστάσεων στην ίδια την

109. Συνέντευξη στο περιοδικό *Γυναίκα* 1978, αναδημοσίευση στην *Οδό Πανός*, τ. 75 – 76, 04 / 2004

πόλη της Αθήνας, καταστάσεων τόσο νοητικών – νέων σημασιοδοτήσεων – όσο και πραγματικών – με αναφορά σε πραγματικά μέρη που πιθανώς αλλάζουν ή σε πραγματικές κοινωνικές ομάδες που διαμορφώνονται ή / και επιβάλλονται.

Ταυτόχρονα, είναι και η εποχή της μετανάστευσης και της αστυφιλίας. Η ύπαιθρος ερημώνει για λόγους είτε οικονομικούς – αποδιάρθρωση της αγροτικής παραγωγής – ή πολιτικούς – συνέπειες εμφυλίου και τρομοκρατίας. Έτσι, μεγάλα τμήματα του πληθυσμού μετακινούνται σε πρώτη φάση προς τις χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ – έξαρση κατά τα χρόνια 1945 – 1950 – και σε δεύτερη φάση – με συμβολική αφητηρία το 1950 – προς χώρες της δυτικής Ευρώπης, την Αυστραλία και την Αμερική. Η δεύτερη φάση προωθήθηκε ως οργανωμένη επιχείρηση με τις διμερείς σχέσεις που υπέγραφε η χώρα με τις αντίστοιχες χώρες του εξωτερικού. Παράλληλα, η εσωτερική μετανάστευση, αποτέλεσμα των επιλεγμένων αξόνων οικονομικής ανάπτυξης, συγκεντρώνει χιλιάδες νέους κατοίκους στα αστικά κέντρα, με την Αθήνα να κατέχει τα πρωτεία.

6.3. Η αστική συνθήκη στο φόντο του έργου

Η πρωτεύουσα την εποχή εκείνη γιγαντώνεται. Ενώνεται οριστικά με τον Πειραιά, απλώνεται προς τα δυτικά, συμπληρώνονται τα κενά του ιστού της και μεταβάλλεται η κοινωνική της σύνθεση.

Μεταπολεμικά, άλλωστε, αυτό που τη χαρακτήριζε ήταν η έντονη διαδικασία ανοικοδόμησης. Το πλαίσιο είναι γνωστό: η οικοδομή αποτέλεσε έναν από τους βασικούς μοχλούς ανασυγκρότησης της οικονομίας, στον οποίο επενδύθηκαν μικρά κεφάλαια μέσω του δρόμου της αντιπαροχής. Παράλληλα αναπτύσσεται η λαϊκή αυτοστέγαση, εντός ή εκτός σχεδίου, κατά κύριο λόγο στην περιφέρεια της πόλης. Στα λαϊκά προάστια η ανάμιξη χώρων παραγωγής και κατοικίας διαμόρφωσε ένα νέο αστικό τοπίο, με πολλά στοιχεία αυθαιρεσίας και συνακόλουθα δυσμενείς συνθήκες



Αριστερά: οδός Κ.Λουκάρεως, δεκαετία του '60.
Στο κέντρο: πάνω, η εξάπλωση της Αθήνας μέχρι το 1950 (χάρτης Κ. Μπίρη). Κάτω, φωτογραφία της Καισαριανής από τη δεκαετία του '50.



διαβίωσης. Σε κάθε περίπτωση, απουσίαζε τόσο ο σχεδιασμός του δημόσιου χώρου όσο και οι κοινωνικές υποδομές. Όλες αυτές οι άναρχα δομημένες εκτάσεις που κατέλαβαν τις παρυφές του λεκανοπεδίου κράτησαν τη μορφολογία αυτή για μία ή δύο δεκαετίες, αλλά στη συνέχεια η πολυκατοικία εξαπλώθηκε και σε αυτές. Η σταδιακή «πολυκατοικιοποίηση» πολλών συνοικιών της Αθήνας αφ' ενός άλλαξε την πολεοδομική εικόνα της πόλης, αφ' ετέρου προχώρησε παράλληλα – σε μία σχέση αμοιβαίας επίδρασης – με την κοινωνική μεταβολή και στην αντίστοιχη τροποποίηση του υλικού και ιδεολογικού / αξιακού πλαισίου ζωής.

Το χωρικό και κοινωνικό πλαίσιο που σκιαγραφήσαμε επιτρέπει να εννοήσουμε επαρκώς την αναφορά της Οδού Ονειρών σε μια «οποιαδήποτε τυπική Αθηναϊκή συνοικία». Επικεντρώνεται στη ζωή σε μία λαϊκή – εργατική ή μικροαστική – γειτονιά, η οποία βρίσκεται σε διαδικασία μετασχηματισμού αλλά ακόμη δεν έχει αλλάξει πλήρως ο χαρακτήρας της.

Η καταγραφή του τοπίου και κυρίως της ζωής σε αυτές τις γειτονιές υπήρξε από τα κύρια θέματα της μεταπολεμικής τέχνης, της τραγουδοποιίας, του κινηματογράφου, της λογοτεχνίας κλπ. Έτσι, αυτό που σχηματικά μπορεί να ονομαστεί «λαϊκή γειτονιά της Αθήνας του '60» είναι μία συνθήκη κοινωνική και πολεοδομική πάνω – κάτω γνωστή. Οι παραστάσεις όμως της ζωής σε αυτές τις περιοχές ποικίλλουν, ανάλογα με την εποχή και τη θέση κάθε «παρατηρητή». Εδώ προσπαθούμε να αποκωδικοποιήσουμε τη ματιά του Χατζιδάκι, σε μια εποχή που ο ίδιος δεν έχει ακόμη απομυθοποιήσει το λαϊκό, ενώ τα τμήματα της πόλης που διατηρούν το λαϊκό τους στοιχείο και δεν έχουν μαζικά πολυκατοικιοποιηθεί είναι ικανά σε έκταση ώστε να χαρακτηρίζουν μία όψη της.

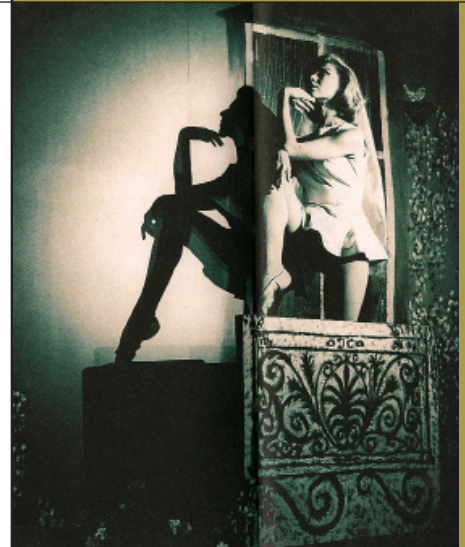


Δεξιά: άποψη της περιοχής του Γκούζη, δεκαετία του '60.

6.4. Η μουσική της Οδού Ονειρών ως πηγή άντλησης

Σ' αυτό το πλαίσιο εγγράφεται η έμπνευση και η πραγματοποίηση της παράστασης. Σήμερα, όμως, τι εννοούμε όταν αναφερόμαστε στην Οδό Ονειρών; Τι μένει από αυτήν και ποια είναι η σημασία του;

Η Οδός Ονειρών ήταν πρώτα απ' όλα μία παράσταση. Από αυτήν έχουν σωθεί φωτογραφίες, σελίδες από το πρόγραμμα, κριτικές, και άλλα δημοσιεύματα της εποχής. Χρειάζεται, όμως, να ψάξει κανείς για να έρθει σε επαφή με αυτά. Στην πραγματικότητα, αυτό που μας κληροδότησε η Οδός Ονειρών είναι η μουσική της και, μέσα απ' αυτήν, ο μύθος της. Ο δίσκος που κυκλοφόρησε ήδη πριν ολοκληρωθούν οι παραστάσεις, περιέχοντας μόνο ορισμένα από τα διαρκώς μεταβαλλόμενα νούμερα¹¹⁰, είναι αυτός που διαδόθηκε, αναπαράγοντας ένα θρυλικό συμβάν στις νεότερες γενιές οι οποίες δεν πρόλαβαν να παρακολουθήσουν την ίδια την παράσταση ή την αφήγησή της. Άλλωστε, το εφήμερο και το συγκυριακό, στοιχεία δομικά του θεατρικού δρώμενου, χαρακτήριζαν την ίδια τη φύση της συγκεκριμένης παράστασης, εφόσον επρόκειτο για μία – έστω ιδιότυπη - επιθεώρηση. Καθώς δε μιλάμε για την περίπτωση όπου ένα ήδη υπάρχον κείμενο επενδύεται με μουσική, αλλά για μία ενιαία σύλληψη που εκφράζεται μέσα από τη σύνθεση επιμέρους τεχνών, αναλύοντας το μουσικό / τραγουδιστικό της μέρος δε μπορεί παρά να προσεγγίσουμε όλα τα δομικά στοιχεία της κεντρικής ιδέας που την αρθρώνει, και που υπερβαίνει τα επικαιρικά στοιχεία. Έτσι, λοιπόν, καταλήγουμε ότι μπορούμε να βασιστούμε στο δίσκο της Οδού Ονειρών, που στην ουσία έχει «παγώσει» μια επιλογή στιγμιότυπων τα οποία και υποδεικνύουν την αφήγηση της παράστασης, ή αλλιώς το συνεκτικό όραμα που αυτή διατύπωνε για τη ζωή στην Αθήνα της εποχής.



Πάνω: η Χρυσούλα Ζώκα, η Κυρά στο μπαλκόνι της Οδού Ονειρών.

Κάτω: η Μάρω Κοντού με το Ζωή Φυτούση.



110. Και πιθανώς ούτε καν όλα τα πιο σημαντικά, ή ούτε καν στην αυθεντική τους μορφή - βλ. π.χ. την απουσία της Βλαχοπούλου από το δίσκο λόγω διαφορετικού συμβολαίου, τη στιγμή που ήταν από τους βασικούς συντελεστές της παράστασης.

6.5 Κεντρική ιδέα του έργου



Εκτός από τα τραγούδια και το φωτογραφικό υλικό, μέσα στο δίσκο παρέχεται μια περιγραφή της παράστασης, στην ουσία η χρονική οργάνωση του ακουστικού υλικού. Κατά συνέπεια θα ήταν περιττό να προχωρήσουμε σε μια λεπτομερή περιγραφή. Θα σταθούμε στα γενικά χαρακτηριστικά της, και στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε στην αποδελτίωση των στοιχείων που εξυπηρετούν την κεντρική της ιδέα και καταδεικνύουν τη σχέση με το ερώτημα που μας απασχολεί: δηλαδή την καταγραφή / αποτύπωση του αθηναϊκού αστικού περιβάλλοντος της εποχής.

Η κεντρική ιδέα της *Οδού Ονειρών* είναι η περιγραφή της ζωής σε μία αθηναϊκή λαϊκή συνοικία, μέσα από μια συρραφή επεισοδίων με πρωταγωνιστές τους κατοίκους ενός δρόμου. Στα επεισόδια αυτά εκφράζονται οι ανεκπλήρωτες επιθυμίες των κατοίκων, ενώ η κινητήρια δύναμη της εξέλιξής τους είναι η δράση ενός Φωτογράφου, ο οποίος και αναλαμβάνει να τις εκπληρώσει με μορφή ονειρική.

Στην *Οδό Ονειρών* παρουσιάζονται δύο παράλληλες πραγματικότητες της πόλης, και με αυτό τον τρόπο αποκαλύπτεται και ο διπλός χαρακτήρας του έργου. Η επιθεώρηση διακωμωδεί τα επίκαιρα: την Αθήνα του κινηματογράφου, των κοσμικών διασκεδάσεων, της εισαγόμενης ποπ κουλτούρας, του εγχώριου «σταρ σύστημα», την «απαστράπτουσα» αυτή πλευρά της πόλης που περιέχεται στον προαναφερθέντα μύθο της εποχής. Η πραγματικότητα αυτή είναι προσβάσιμη στους κατοίκους της Οδού μόνο μέσω του ονείρου, ενώ η όψη της πόλης που μας δίνεται ως πραγματική είναι η καθημερινότητα της συνοικίας. Η αντίφαση, στο επίπεδο που μας παρουσιάζεται, δεν είναι δομικό χαρακτηριστικό της «ιδιοσυγκρασίας» της Αθήνας, όπως π.χ. οι αντιφάσεις που καταγράφονται στην οδό Αθηνάς. Είναι «φυσιολογική» αντίφαση που παράγεται κοινωνικά, και ως τέτοια σατιρίζεται. Ο στόχος δεν είναι τόσο να «ψυχογραφηθεί», όσο να «ηθογραφηθεί» η πόλη.

Σκίτσο του Μίνου Αργυράκη για το σκηνικό της *Οδού Ονειρών*.



Η σύνδεση των δύο παράλληλων καταστάσεων της πόλης επιτυγχάνεται μέσω της δράσης του Φωτογράφου. Ο φωτογράφος – θαυματοποιός, που έχει τη δύναμη να πραγματοποιεί τα όνειρα των ανθρώπων, θα μπορούσε να διαβαστεί ως περσόνα του καλλιτέχνη – μετασχηματιστή¹¹¹. Όμως μετέχει στο σύνολο που του παρέχει το υλικό του: στο τέλος της παράστασης, τραγουδά το «Πάρτυ» σε πρώτο πληθυντικό πρόσωπο. Άλλωστε και ο φωτογράφος έχει το δικό του όνειρο – τον «Ηθοποιό».



111. Alter ego του ίδιου του Χατζιδάκι; Αφού, όπως λέει και ο ίδιος στον Επίλογο της Οδού Ονείρων, «ξαγρυπνά ως το πρωί για να μαζέψει τα όνειρα που γεννούν» οι άνθρωποι, «να τα φυλάξει και να τους τα ξαναδώσει ... σε μουσική».

Πάνω, ο Δ. Χορν στο ρόλο του Φωτογράφου.

6.6 Στιχουργική και θεματολογική ανάλυση των επεισοδίων

Η Οδός Ονείρων ξεκινά με την «εισήγηση» του ίδιου του Μάνου Χατζιδάκι και με τον ήχο της λατέρνας να δίνει κατευθείαν το νοσταλγικό κλίμα ενός δρόμου ζωντανού, ο οποίος στη συνέχεια περιγράφεται: «Δεν ξεχωρίζει. Είναι ένας δρόμος σαν όλους τους άλλους δρόμους της Αθήνας. Είναι, ας πούμε, ο δρόμος που κατοικούμε. Μικρός, ασήμαντος, λυπημένος, τυρρανικός, μα κι απέραντα ευγενικός. Έχει πολύ χρώμα, πολλά παιδιά, πολλές μητέρες, πολλές ελπίδες και πολλή σιωπή. Κι όλα σκεπασμένα από ένα τρυφερό, μα κι αβάσταχτο ουρανό.».

Με άλλα λόγια: η Οδός Ονείρων μπορεί να βρίσκεται οπουδήποτε μέσα στη λαϊκή Αθήνα. Και για να γίνει πιο πειστική αλλά και πιο οικεία, συγκεντρώνει πλήθος χαρακτηριστικών ανθρώπινων τύπων, χώρων, κοινωνικών συμπεριφορών και συναισθηματικών καταστάσεων που εικονογραφούν ακριβώς τον ιδιαίτερο τρόπο πρόσληψης της λαϊκότητας από το συνθέτη.

Τα πρόσωπα που περνούν από τη σκηνή είναι διάφορα, και χωρίζονται στους κατοίκους της Οδού Ονείρων και σε εξωτερικούς αφηγητές – τραγουδιστές - όπως π.χ. ο Λάκης Παππάς. Στους δεύτερους παρ' όλα αυτά αντιστοιχούν λιγότερα νούμερα. Μεταξύ τους όπως είδαμε, σε αναλογία με τον κομπέρ της «κανονικής» επιθεώρησης¹¹², κινείται ο Φωτογράφος.

Ως «κάτοικοι» της Οδού εμφανίζονται οι εξής: ο Νέος – απαραίτητη φιγούρα σε πολλά έργα του Χατζιδάκι - που εμφανίζεται πρώτος μαζί με την Κυρά, μία ώριμη αλλά γοητευτική γυναίκα, και, φυσικά, τα παιδιά, στο Όνειρο παιδιών της γειτονιάς. Η χήρα της γειτονιάς στο Όνειρο της Οθόνης μετατρέπεται σε σταρ του κινηματογράφου, παράλληλα η κουτσομπόλα περιφέρεται πάνω στη σκηνή ανεξαρτήτως σκετς και τραγουδά διάφορα τραγούδια. Συχνά εμφανίζονται νέες κοπέλες, άλλοτε η επιδεικτικά ελαφρόμυαλη «μοντέρνα», άλλοτε νέες που ονειρεύονται να εγκαταλείψουν τη γειτονιά και να γνωρίσουν μια πολυτελή ζωή – όπως η Κοπέλα στη Μαύρη Φορντ που θέλει να γίνει ηθοποιός, ή η νέα που θέλει να γίνει τραγουδίστρια και τραγουδά αργότερα πως «Έφυγε το τραίνο». Υπάρχει ακόμη η νέα που έχει το Όνειρο ιδανικής συζύγου. Άλλα πρόσωπα είναι οι μάγκες



112. http://vlahopoulou.blogspot.com/2008_06_01_archive.html

της Οδού Ονειρών, που διασκεδάζουν στην ταβέρνα ακούγοντας το Άστρο της Ανατολής, έχουν Όνειρα για Τεντυμπόυδες και χορεύουν τουίστ. Πασίγνωστη είναι η πολυπληθής οικογένεια των Αδελφών Τατά που «ξεκληρίζεται» για το Θωμά, και άλλη χαρακτηριστική φιγούρα είναι ο ήσυχος, μοναχικός αλλά συμπαθητικός συνταξιούχος, ο Κυρ Μιχάλης. Ως κομπάρσοι εμφανίζονται και άλλοι χαρακτήρες, όπως π.χ. ο αστυνομικός, η τροπέζα και η γκουβερνάντα.

Χαρακτηριστικά μέρη που παρουσιάζονται είναι τα εξής: πρώτον ίδιος ο δρόμος, με τα σπίτια με τους κήπους («Κάθε κήπος έχει μια φωλιά για τα πουλιά / κάθε δρόμος έχει μια καρδιά για τα παιδιά...»). Έπειτα ο συνοικιακός κινηματογράφος, με το όνομα Σινέ Σόνια, όπως και η πλατεία της γειτονιάς («Μια μαύρη Φορντ, μοντέλο του '23 / φτάνει λαμπρή στη μικρή μας την πλατεία...»). Υπάρχει, επίσης, η ταβέρνα, που με την παρουσία της χορεύτριας των ανατολίτικων χορών θυμίζει τα κέντρα διασκέδασης όπως έχουν καταγραφεί και στις ταινίες της εποχής. Το Όνειρο καλοκαιρινής μέρας, που κλείνει το πρώτο μέρος της παράστασης, διαδραματίζεται σε μία πλαζ, ενώ ο Κυρ – Μιχάλης, από τα πρώτα νούμερα του δεύτερου μέρους, ζει σε ένα μικρό σπιτάκι με πολλές γλάστρες, τις οποίες ποτίζει διαρκώς.

Η σκηνική παρουσίαση της γειτονιάς ήταν ιδιαίτερα πλούσια, όπως μας παραδίδεται από φωτογραφίες και μαρτυρίες¹¹³. Ο Μίνως Αργυράκης επεκτάθηκε όχι μόνο στο σύνολο της αίθουσας, αλλά και στο φουαγιέ και στον εξώστη. Ακόμη και στην ίδια την πρόσοψη του θεάτρου έστησε μία διαμόρφωση, πάνω από το ταμείο, με την τεχνική του Θεάτρου Σκιών, όπου φώτιζε φιγούρες πίσω από ένα μουσαμά ώστε



Αριστερά: η Ρένα Βλαχοπούλου με το Γιώργο Κωνσταντίνου.

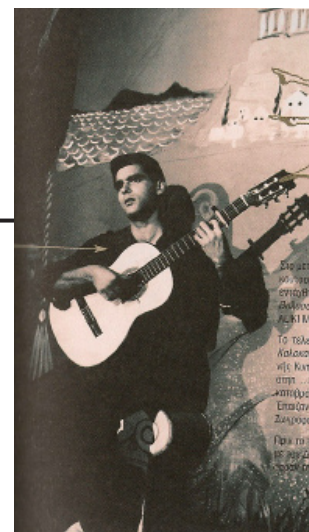
να διακρίνονται από μακριά πάνω στη λεωφόρο Αλεξάνδρας. Την ίδια τεχνική χρησιμοποίησε και σε αρκετές περιπτώσεις στον καθεαυτό χώρο της παράστασης, όπως π.χ. στο νούμερο της *Μαύρης Φορντ*, όπου οι ηθοποιοί αρχικά ήταν στημένοι πίσω από μία οθόνη, και στη συνέχεια, κατά την πραγματοποίηση του ονείρου, προχωρούσαν και εκτελούσαν το χορευτικό τους. Η επέκταση του σκηνικού έτσι ώστε να περιβάλλει τους θεατές από παντού έδινε τη δυνατότητα να εκτυλίσσονται διάφορες σκηνές παράλληλα σε διάφορα αρχιτεκτονικά επίπεδα. Ταυτόχρονα, οι επιλογές του φωτισμού ήταν τέτοιες ώστε να τονίζουν διαρκώς εναλλασσόμενες λεπτομέρειες – όπως π.χ. το *Σινέ Σόνια* που διέθετε πολύχρωμα φωτάκια τα οποία αναβόσβηναν συνεχώς, ή το μπαλκόνι στο δεύτερο επίπεδο του σκηνικού όπου κατά το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης φωτιζόταν ο *Κυρ – Μιχάλης*, να κάθεται ή να ποτίζει τις γλάστρες του. Το σκηνικό, εκτός από τους χώρους που έφτιαχνε και την ανθρώπινη παρουσία που το γέμιζε, συμπλήρωνε την ατμόσφαιρα με ζωγραφισμένη πληροφορία. Έτσι υπήρχε ένα ζωγραφισμένο περίπτερο που πουλούσε περιοδικά και εφημερίδες με ένα γεράκο μέσα, ένα ζωγραφισμένο καροτσάκι όπου κοιμόταν ένας πλανόδιος μανάβης, ένα γραμμόφωνο με χωνί, ένα ανθοπωλείο και διάσπαρτα διάφορα παραδοσιακά πήλινα μοτίβα¹¹⁴.



Πάνω και δεξιά: ο Λάκης Παππάς τραγουδά, από το μπαλκόνι της Οδού Ονείρων, με κατοίκους της και την παρέα των παιδιών να τον παρακολουθούν, και μόνος.

113. Αυτή που χρησιμοποιούμε εδώ είναι από το βιβλίο της Άμν Μιμς Σιλβερίδη *Ο Μίνωας – Μινώταυρος και η Δαίδαλα*, εκδόσεις Οδός Πανός, σελ. 256.

114. Ο. π.



Φυσικά αυτά είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά της Οδού Ονείρων και των «κατοίκων» της στην «πραγματική» τους υπόσταση, καθώς μέσα στα όνειρά τους εμφανίζονται τύποι και χαρακτήρες τελείως διαφορετικοί, που αντιστοιχούν στην πλειονότητά τους στην άλλη, την «πολυτελή» πλευρά της πόλη, η οποία στελεχώνεται κυρίως με αναφορές από το χώρο του θεάματος. Εκτός από τη «μοντέρνα» κοπέλα που τραγουδάει διαρκώς τα *Παιδιά του Πειραιά* – σε έναν εύγλωττο αυτοσαρκασμό του Χατζιδάκι - μέχρι που οι μάγκες, οργισμένοι, τη σκοτώνουν, οι αναφορές αυτές καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα καταστάσεων. Οι ονειρικές λοιπόν καταστάσεις και η σχέση τους με την πραγματικότητα παρουσιάζονται μέσα από ιεράρχηση των παραστάσεων και σταδιακή εξέλιξη της οπτικής – από την ειρωνεία στην ειλικρίνεια – που υποβάλλει και την αντίστοιχη μεταβολή των συναισθημάτων.

Στο πρώτο τραγούδι μετά τον *Πρόλογο*, το *Όνειρο παιδιών της γειτονιάς*, το συνολικό στήσιμο μέσα από τη μουσική και την αφήγηση επικαλείται συνειρμικά ένα κλίμα γνωστό από ταινίες της εποχής, λογοτεχνικές περιγραφές και αυτοβιογραφικές διηγήσεις: την ατμόσφαιρα της παιδικής παρέας, αυτού του αυτόνομου σύμπαντος που διακρίνεται από τον κόσμο των ενηλίκων και «ευδοκιμεί» στις γειτονιές της εποχής, αναπτύσσοντας άλλους κώδικες οικειοποίησης του χώρου, παραφράζοντας τις παραδεδομένες σχέσεις δημόσιου και ιδιωτικού, κοιτάζοντας εξ ορισμού τον κόσμο μέσα από ένα πέπλο μαγείας και μυστηρίου. Ο ρομαντισμός ενισχύεται με το αιωρούμενο μισοφέγγαρο και τα ζωγραφισμένη μεταλλική καγκελόπορτα – με την επιγραφή μάλιστα 1899 – και τα διάσπαρτα «σπασμένα» κομμάτια κιγκλιδώματος – στοιχεία που ανακαλούν εικόνες από παιδικές εξερευνητικές εξορμήσεις. Η έλξη του Χατζιδάκι για τη μαγεία της παιδικής ηλικίας είναι γνωστή, και ίσως καθοδηγεί

Αριστερά: ο Γιώργος Μαρίνος τραγουδά το *Όνειρο παιδιών της γειτονιάς*.

Στο κέντρο: η Μάρω Κοντού, η Μάρη Φορντ και οι υπόλοιποι χαρακτήρες της ιστορίας.



και την επιλογή για την έναρξη της παράστασης με αυτό το τραγούδι: τα παιδιά δεν έχουν απόλυτη αίσθηση της πραγματικότητας, δεν έχουν ακόμη ξεφύγει από τη επιρροή της δυναμικής του ονείρου. Η επιλογή του τονίζει επίσης την παιδική παρέα ως στοιχείο ταυτότητας και αναγνωρισιμότητας της γειτονιάς, ως μία κατάσταση υπαρκτή και διακριτή μέσα στο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων που την αρθρώνουν.

Ο χώρος του θεάματος όπως ήδη σημειώθηκε αποτελεί σταθερή αναφορά μέσα στην παράσταση. Όχι μόνο γιατί εξυπηρετεί τον επικαιρικό σχολιασμό. Η αντίθεσή του με την πραγματικότητα της Οδού Ονείρων είναι τέτοια, που αναδεικνύει ακριβώς τα χαρακτηριστικά της που ορίζουν την αντίληψη του Χατζιδάκι γι' αυτήν: τόσο δηλαδή αυτά που κοιτά με θαυμασμό και τρυφερότητα όσο και αυτά που σατιρίζει αποκάλυπτα.

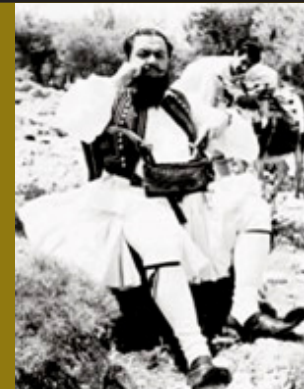
Έτσι, η Κοπέλα που ονειρεύεται να γίνει ηθοποιός, μπαίνοντας στη Μαύρη Φορντ που αλλάζει τη ζωή της, αφήνει πίσω της την αθωότητα όχι μόνο της ηλικίας («κι εγώ ήμουν μόλις μικρή στα δεκατρία») αλλά και της περιβάλλουσας ηθικής («Αχ τι κακό, αχ τι κακό / Μέσα στη Φορντ ένα βράδυ μαγικό / Αχ τι κακό, αχ τι κακό / Έχασα κάτι που το είχα φυλαχτό»).



Το νούμερο που είναι απόλυτα αφιερωμένο στη διακωμώδηση της βιομηχανίας του θεάματος είναι το *Όνειρο της οθόνης*. Από τα πιο γνωστά και πολυπληθή νούμερα της παράστασης, ξεκινά με αφορμή το όνειρο της χήρας της γειτονιάς να γίνει κινηματογραφική σταρ. Γίνεται, και η Ρένα Βλαχοπούλου από μια απλή χήρα μεταμορφώνεται στη *Ρένα Βόλβο*, αναφορά στην πολυσυζητημένη πρωταγωνίστρια Ρίτα Κάντιλακ, ιδιότροπη διάσημη ηθοποιό. Επί σκηνής γυρίζεται η ταινία στην οποία πρωταγωνιστεί, η *«Ναυμαχία της Σαλαμίνας»* όπως αναφέρεται στο πρόγραμμα ή το *«Αμάρτησα για το αρνί μου»* όπως μαθαίνουν επί τόπου οι θεατές. Στη συνέχεια, η ίδια η «ταινία» προβάλλεται στο θέατρο – στην πραγματικότητα επρόκειτο για ένα δεκάλεπτο φιλμάκι. Η ξεκαρδιστική αυτή σύλληψη περιλάμβανε λοιπόν στοιχεία πρωτοποριακά για τα θεατρικά μέσα της εποχής. Σύσσωμη η μυθολογία του ελληνικού κινηματογράφου περνά από αυτό το σκετς - ρόλοι, σενάρια, συντελεστές και τεχνικά επιτελεία, είναι όλα παρόντα: την ταινία γυρίζει η Πιπίνος Φιλμς με σκηνοθέτη το Τζων Φάπας, η Ρένα Βλαχοπούλου είναι μια νέα που έχει κλέψει ένα αρνί, ατιμασμένη από το λήσταρχο Μπαρμπούλα – το Μάνο Χατζιδάκι – ο οποίος και μονομαχεί γι' αυτήν με ένα τσέλιγκα, πατέρας της είναι ο Μίνως Αργυράκης και τη μουσική της ταινίας υπογράφει ο ... Μίκης Θεοδωράκης. Αιχμές αφήνονται φυσικά και σε άλλα σημεία του έργου, όπως οι συνεχείς ενοχλητικές ερωτήσεις «θεατών» για το πού είναι ο Μιχάλης Κακογιάννης (σκηνοθέτης της *Όμορφης πόλης*) – τους οποίους τελικά άλλοι «θεατές» πετάνε έξω από το θέατρο!



Από αριστερά:
Το γύρισμα της *«Ναυμαχίας της Σαλαμίνας»*
επί σκηνής.
Ο Μάνος Χατζιδάκις ως λήσταρχος Μπαρμπούλας
στο φιλμ.



Αν στο επίκεντρο της σάτιρας είναι το ίδιο το θέαμα, η ερμηνευτική της προέκταση είναι ο σχολιασμός πάνω στην ίδια του την επιτυχία και την έλξη που ασκεί στα λαϊκά στρώματα, όπως υπενθυμίζεται και από την παρουσία του κινηματογράφου της γειτονιάς. Ίδιο ρόλο υπόμνησης παίζει και η επιγραφή της Columbia που διακρίνεται σε ένα σημείο του σκηνικού. Ανακαλούν τον κοινωνικό ρόλο του κινηματογράφου αλλά και του τραγουδιού – κυρίως του λαϊκού, αφού η Columbia έκανε τις σημαντικότερες ηχογραφήσεις. Ο κινηματογράφος και το λαϊκό τραγούδι τη δεκαετία του '60 αποτέλεσαν σημαντικά είδη μαζικής λαϊκής ψυχαγωγίας που συνδέθηκαν με αντίστοιχους ισχυρούς τόπους καθημερινής συνάντησης – ο κινηματογράφος της γειτονιάς ή η ταβέρνα· με άλλους όρους λειτουργίας το καθένα και χωρίς να απευθύνονται στο ίδιο ακριβώς κοινό, μπορούσαν, παρ' όλα αυτά, να συνιστούν αναγνωρίσιμους χώρους μιας γειτονιάς, συνδεδεμένους με ένα φάσμα αντίστοιχων συμπεριφορών. Εδώ, ο χιουμοριστικός τόνος του σχολιασμού δεν αναδεικνύει μια καταγγελτική, όπως σε άλλες περιπτώσεις, στάση του Χατζιδάκι απέναντι στον εκτονωτικό ρόλο της διασκέδασης, αλλά εστιάζει στη συναισθηματική της πρόσληψη από ένα κοινωνικό σύνολο που κουβαλά ανεξίτηλα την κατάσταση της στέρξης ως ουσιαστικό χαρακτηριστικό του.

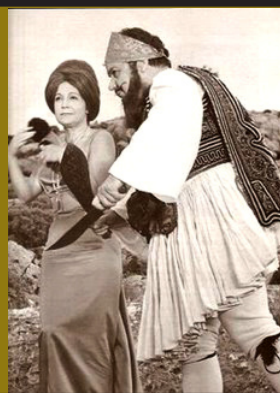
Ο Τζων Φάπας αντιμετωπίζει τα καπρίτσια της Ρένα Βόλβο επί σκηνής.

Η Ρένα Βλαχοπούλου και ο Μάνος Χατζιδάκις σε μια άλλη σκηνή του βουκολικού δράματος.

Ο Φωτογράφος έχοντας ολοκληρώσει τη μεταμόρφωση της χήρας της γειτονιάς σε Ρένα Βόλβο.



Φωτ. Βαλαριανάκης, Στάσης Δουλιώτης, Γάλλοι Καντόνιας



Τα κοινωνικά ήθη σατιρίζονται και σε πολλά άλλα σημεία της παράστασης. Χαρακτηριστικές αναφορές περιλαμβάνουν τον καυγά στην ταβέρνα χάριν της χορεύτριας - σκηνή που επίσης έχει πολλές φορές συμπεριληφθεί σε ταινίες της εποχής - , ή το Όνειρο για τεντιμπόηδες, όπου οι μάγκες χρειάζεται να ονειρευτούν για να αποκριθούν στο κάλεσμα της νέας εποχής και να χορέψουν τουίστ. Άλλο παράδειγμα είναι η παρουσίαση της ζωής του συνταξιούχου, του μόνου κατοίκου που δεν έχει όνειρα, με τις προτροπές να συνεχίσει την ήρεμη καθημερινότητά του χωρίς να διερωτάται για πολλά έξω από αυτήν. (Μωρ', λένε όχι στους τρελλούς / τα βάζουνε με τους πολλούς / ... Κράτα το στόμα σου κλειστό / κράτα για σένα το σωστό... »).

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό νούμερο από την παράσταση είναι οι Αδερφές Τατά, χιουμοριστική ιστορία εμπνευσμένη από το γνωστό τραγουδάκι των Δέκα Μικρών Νέγρων. Οι Αδελφές Τατά πρώτα πληθαίνουν και στη συνέχεια μία μία εξαφανίζονται, σατιρίζοντας ή προκαλώντας τα ήθη της μικροαστικής οικογένειας («Οι αδελφές Τατά, από το Λαγκαδά / που ήσαν δύο, που ήσαν δύο μοναχά / Μα είχαν μια καλή μαμά κι έναν άταχτο μπαμπά κι έτσι γίναν τρεις, γίναν τρεις, γίναν τρεις... Οι αδελφές Τατά, από το Λαγκαδά / που ήσαν δύο, που ήσαν δύο μοναχά / Μα είχαν μια χοντρή μαμά κι ένα αδύνατο μπαμπά κι έτσι γίναν τέσσερις με μια ... Μα η μοίρα κυβερνά και παντρεύτηκε η μια, κι έτσι μείναν τέσσερις ξανά / ... Μα η μοίρα κυβερνά και φαρμάκι πήρε η μια, κι έτσι μείναν τρεις πάλι ξανά / ... Μα η μοίρα κυβερνά και εγχειρίστηκε η μια, κι έγινε, κι έγινε αρσενικιά / ... Μα η μοίρα κυβερνά κι αγαπήσαν τον Θωμά, και πεθάναν στον καβγά ποια θα πάρει τον Θωμά... »).



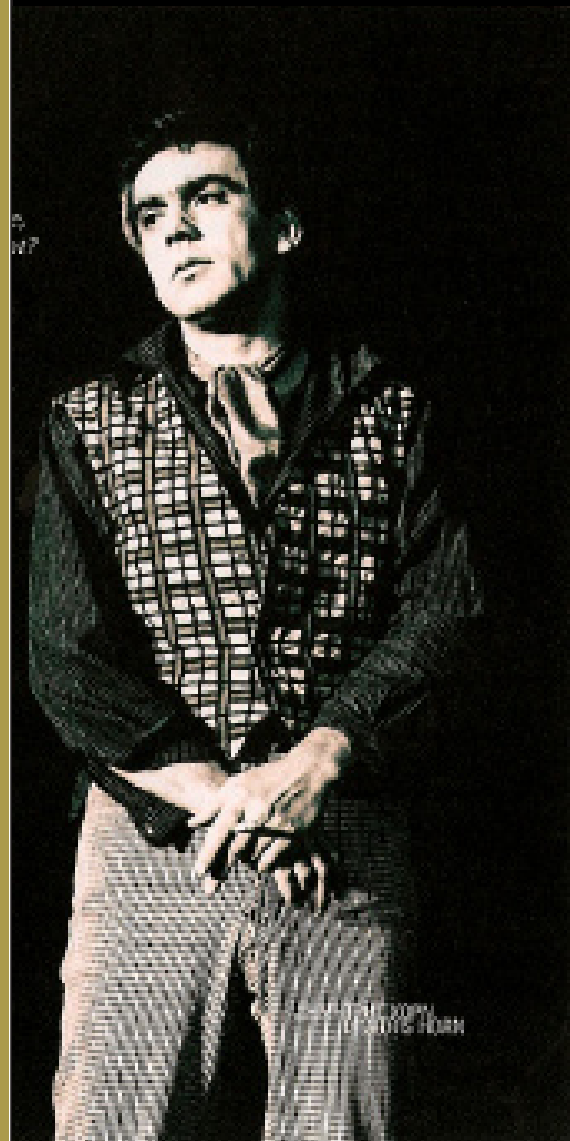
Το Όνειρο καλοκαιρινής μέρας μας μεταφέρει σε ένα άλλο μέρος της Οδού Ονείρων: στην πλαζ. Λέξη και προορισμός που είχε πλέον εγκατασταθεί στις συνήθειες των Αθηναίων της εποχής. Μια σύγχρονη εκδοχή της σκηνης Κινησία – Μυρίνης από τη Λυσιστράτη σε ένα νούμερο σουρεαλιστικό («Συγγνώμη, έχετε αχινούς;», «Μάλιστα, πολλούς.», «Α μπράβο, γιατί τρελαίνομαι για αχινούς.».) που μεταφέρει ένα κλίμα καταγεγραμμένο και πάλι σε σειρά ταινιών της εποχής. Το «Όνειρο καλοκαιρινής μέρας» είναι τα «μπάνια του λαού» δοσμένα σαν ονειρική γιορτή – με το χορό Χάτζι – Χάτζι – και περιπέτεια – αφού στο τέλος του σκετς ένα γιγαντιαίο σκυλόψαρο πετάγεται από τη θάλασσα και καταβροχθίζει τους πάντες.



Από το περιοδικό Θησαυρός, 1958.

Εκτός από τις παραπάνω καταγραφές, πολύ σημαντική στιγμή μέσα στην παράσταση ήταν το όνειρο του Φωτογράφου – η παρλάτα του «Ηθοποιού» που απήγγειλλε ο Χορν. Αν και τότε δεν ενθουσίασε, σήμερα είναι ένα σήμα κατατεθέν όχι μόνο της Οδού Ονείρων αλλά και του έργου του Χατζιδάκι γενικώς. Με τον Ηθοποιό συνέβαιναν δύο πράγματα: πρώτον, η διάρρηξη της θεατρικής ψευδαίσθησης, η υπενθύμιση της αναπαράστασης μέσα από την ομολογία του ονείρου του Φωτογράφου. Ο Χορν μάλιστα αφαιρούσε σταδιακά το μακιγιάζ του καθώς τραγουδούσε. Δεύτερον, η επιβεβαίωση της επικοινωνίας μεταξύ κοινότητας και καλλιτέχνη, της κοινής μητрас των αναζητήσεών τους. Δεν είναι απόλυτα σαφές σε ποιο σημείο της παράστασης ακουγόταν, η τοποθέτησή του όμως στο δίσκο εξυπηρετεί την αφήγηση μέσα από τη διαδοχική υποβολή συναισθηματικών καταστάσεων: σημαίνει την αφετηρία, απ' όπου εγκαταλείπεται σταδιακά η σκωπτική ειρωνεία για να έρθει στην επιφάνεια μια ειλικρινής έκφραση οδύνης.

Η ίδια διάθεση συνεχίζεται στο Πάρτυ, με το οποίο τελειώνει στην ουσία η Οδός Ονείρων. Άλλη μία παρλάτα του Χατζιδάκι που απαγγέλλει ο Χορν, η οποία είναι ίσως το πιο άμεσο τραγούδι στη σύνθεση. Μετά την επισκόπηση των ονείρων, των πόθων των κατοίκων της γειτονιάς που συνθέτουν τα διάφορα παράλληλα σύμπαντα, έρχεται η αναφορά στο πραγματικό. Το Πάρτυ είναι μια ειλικρινής κατάθεση σκέψεων και συναισθημάτων, χωρίς να μεσολαβεί ούτε ειρωνεία ούτε αυτοσαρκασμός. Μια περιγραφή της καθημερινότητας μέσα από ποιητικές εικόνες, εμποτισμένες με μια αίσθηση τραχιάς επιθυμίας και γλυκιάς παραίτησης παράλληλα.



«Αυτή η γειτονιά», καταλήγει ο φωτογράφος που έχει ήδη αποκαλυφθεί, «είναι για όλους μας ένα κλουβί.

Κανείς δε ζει αληθινά αυτό που θα 'θελε να ζει,

γατί τ' όνειρο είναι μια στιγμή κι όλες οι άλλες στιγμές απελπισία!

Μέσα σ' αυτό το δρόμο γεννιόμαστε, ζούμε και πεθαίνουμε.

Μαζί με μας και τα όνειρά μας, μαζί με μας και τα παιδιά μας.

Γι' αυτό ένα πάρτι σ' αυτό το δρόμο είναι κάτι πιο λυπητερό κι από το θάνατο,

είναι ένα γραμμόφωνο που ολοένα ξεκουρδίζεται,

δυο ιδρωμένα χέρια στο άσπρο φόρεμα ενός κοριτσιού,

ένας σκύλος που απορεί,

ένα ποτήρι αδειανό στην άκρη της αυλής μου, μια κόκκινη κορδέλα

στα μαλλιά της, ένας κρυφός αναστεναγμός,

ένα αρπακτικό βλέμμα θηρίου που δεν τολμάει ν' αγγίξει,

ένα κλουβί στην πόρτα σου μ' ένα πουλί που κοιμάται.

Γι' αυτό ένα πάρτι στο δρόμο των ονείρων

είναι στιγμή πιο θλιβερή κι απ' τη στιγμή του ονείρου

είναι ένα ξέφτισμα ζωής, ένα παιχνίδι χάρτινο στα χέρια των αγγέλων.

Κοιτάχτε τούτο το κλουβί, είναι λιγάκι πιο μεγάλο απ' την καρδιά μου

κι όμως δε μπορεί να χωρέσει την αγάπη μου.

Κοιτάχτε και τούτο το κορίτσι, θα του χαρίσω το κλουβί κι ένα τραγούδι θα μου πει

για το πουλί που χάθηκε, για το πουλί που πια δε ζει.».

Και η Οδός Ονείρων τελειώνει με τη Μάρω Κοντού να τραγουδά γι' αυτό το πουλί που, αν και σκοτωμένο, συνεχίζει να λαλεί: «Πάω να πω στον ουρανό / πάω να πω στο σύννεφο / το πουλί δεν πιάνεται / το παιδί δε χάνεται / ... / πέφτουν πέταλα στη γη / παν να βρούνε το πουλί / σκοτωμένο που λαλεί».).



6.7. Η μετάπλαση της αστικής συνθήκης – όψεις και μηχανισμός

Η Οδός Ονείρων συνθέτει και παρουσιάζει, με όλη την υπερβολή της, εικόνες ζωής, μέσα από τις οποίες αναδεικνύονται οι κοινωνικές αντιθέσεις και οι συνακόλουθες αντιφάσεις της πόλης. Η διάκριση πραγματικότητας – ονείρου, που εξυπηρετεί τις σεναριακές ανάγκες του έργου, δε σημαίνει ότι οι δύο «κόσμοι» που περιγράφονται δεν είναι εξίσου πραγματικοί. Η ίδια η επιλογή όμως της αντιστοιχίας τους με τις καταστάσεις της «πραγματικότητας» και του «ονείρου» είναι εξαιρετικά σημαντική. Γιατί το τέχνασμα αυτό μαρτυρά, από τη μια το ποια είναι η πόλη που όντως ενδιαφέρει το Χατζιδάκι, ποιο είναι δηλαδή το αντικείμενο που ανατέμνει φέρνοντάς το στο προσκήνιο της πραγματικότητας, και, από την άλλη ποιο είναι το πρίσμα υπό το οποίο το ανατέμνει, ποια είναι η διάστασή του που θέλει να αναδείξει. Ο χώρος του θεάματος εξυπηρετεί την παρουσίαση μιας κυρίαρχης αναπαράστασης του χώρου, σε δύο επίπεδα: ως προς τα προβαλλόμενα μέσα από το θέαμα πρότυπα αλλά και ως προς τους χώρους και τρόπους ζωής που συνοδεύουν τον κόσμο της παραγωγής του θεάματος. Και στις δύο περιπτώσεις το γενικό πλαίσιο είναι η αναπαράσταση του εκσυγχρονισμού του αστικού βίου με την εισαγωγή της πολυτέλειας ως αυτονόητου μέτρου. Ενώ στην περιγραφή της ζωής του δρόμου μπορούν να διαβαστούν οι αναπαραστατικοί χώροι των κατοίκων της, οι οποίοι παρουσιάζονται σχεδόν εξατομικευμένα, συνολικά όμως αντικατοπτρίζουν την αντίφαση της πόλης που αναδεικνύει το συγκεκριμένο έργο: από τη μια, αφορούν στην ίδια την καθημερινότητα της γειτονιάς, στους κώδικες αξιών και συμπεριφορών που συγκροτούν τη συνοχή της, και, από την άλλη, στην «άλλη πλευρά» της πόλης, οπότε οι κάτοικοι της Οδού Ονείρων οικειοποιούνται την κυρίαρχη αναπαράσταση, μέσα από το όνειρο, ως δικό τους – απόλυτα φανταστικό – αναπαραστατικό χώρο.

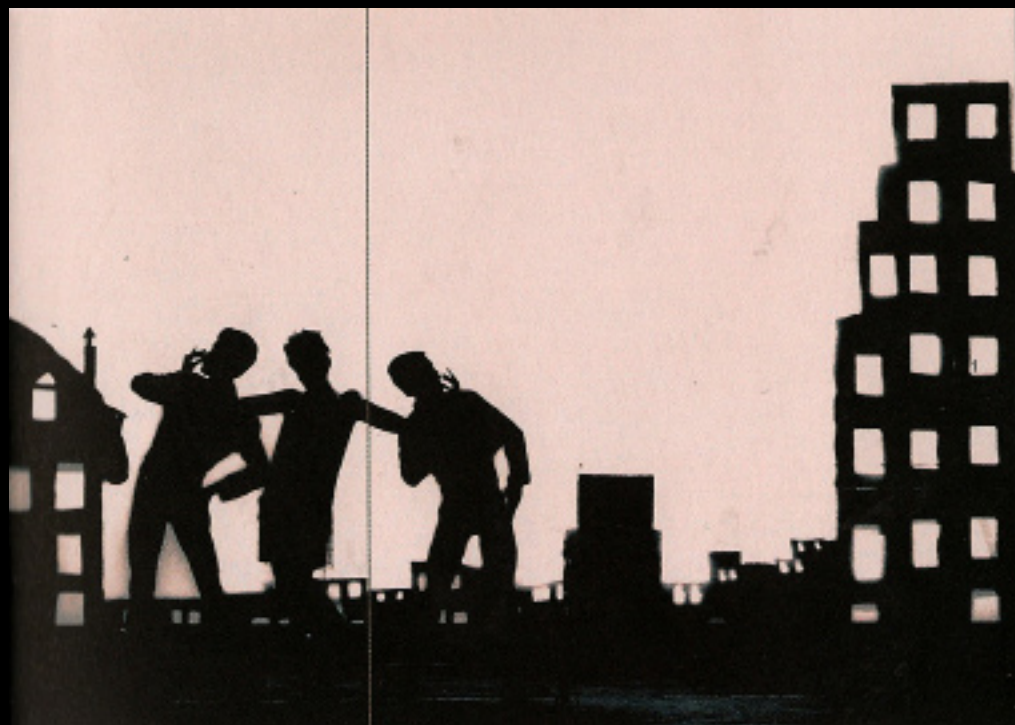


Τι είναι, λοιπόν, αυτό που καταγράφει τελικά η Οδός Ονείρων; Πέρα από το συγκυριακό σχολιασμό της επικαιρότητας, η Οδός Ονείρων συμπυκνώνει το όραμα του Χατζιδάκι για τη *λαϊκότητα*, όπως αυτό είχε αποκρυσταλλωθεί στις αρχές της δεκαετίας του '60. Όραμα που συντίθεται από διαστάσεις χωρικές και ιδεολογικές. Αρχικά, σημειώνουμε την επιλογή της αναφοράς στη λαϊκή γειτονιά, που κατοικείται από εργατικά – μικροαστικά στρώματα, ως στοιχείο διακριτό μέσα στην πόλη και δομικό ως προς τη λειτουργία της. Η χρήση της *μετωνυμίας* είναι και εδώ παρούσα, υπό όρους διαφορετικούς απ' ό,τι στην Οδό Αθηνάς. Η εικόνα του δρόμου μιας γειτονιάς επιλέγεται για να την αναπαραστήσει στο σύνολό της· όχι γιατί η μοναδικότητά του συμπυκνώνει βασικά ταυτοτικά της χαρακτηριστικά, αλλά, αντιθέτα διότι η αναπαράσταση εξυπηρετείται από τη γενικότητα του παραδείγματος. Η προσέγγιση του αστικού χώρου εδώ δεν είναι ουσιοκρατική αλλά πραγματιστική. Η Οδός Ονείρων δεν αντιπροσωπεύει μία αιώνια ιδιοσυγκρασιακή πλευρά της πόλης, αλλά μία δεδομένη συνθήκη οργάνωσης της ζωής και του χώρου της που, σε μία δεδομένη χρονική περίοδο, ο συνθέτης θεωρεί χαρακτηριστική. Ακόμη κι έτσι, όμως, η συμβολική ισχύς της συμπύκνωσης προϋποθέτει τη λειτουργία ενός αρχετύπου: η Οδός Ονείρων πρέπει να είναι μια αφαίρεση, ώστε να είναι «ένας δρόμος σαν όλους τους άλλους δρόμους της Αθήνας».

Η αντίληψη της γειτονιάς ολοκληρώνεται και μεταδίδεται με δύο παράλληλα συστήματα σημείων: μέσα από την αναφορά σε χαρακτηριστικά μέρη – σημεία αναφοράς της χωρικής της συγκρότησης και μέσα από την ειρωνική αποδόμηση της ηθογραφίας της και του πλέγματος των κοινωνικών της αξιών και συμπεριφορών. Πάνω απ' όλα, όμως, η καταγραφή της *λαϊκότητας* γίνεται, είτε σκωπτικά είτε μελαγχολικά, σε επίπεδο κυρίως συναισθηματικό. Το «κλίμα» της χτίζεται μέσα από την παρουσίασή της – η οποία προφανώς εμπεριέχει ήδη ένα επίπεδο ερμηνείας -, δεν εκτίθεται ως συμπέρασμα μιας θεωρητικής αντιμετώπισής της. Αντίθετα, αποτυπώνει ακριβώς ένα «στιγμιότυπο» από την πορεία μιας κοινωνίας ημιαγροτικής, βίαια εξωθημένης στην αστικοποίηση, η οποία σαστίζει μπροστά στην αλλαγή των συνθηκών ζωής της και των συνακόλουθων αξιών. Η *λαϊκότητα*

καταγράφεται σε επίπεδο συλλογικών και ατομικών συναισθημάτων και στάσεων, ως βιωματική κατάσταση ύπαρξης μέσα στην πόλη.

Η αντίθεση που αναδεικνύεται μέσα από την αντιπαραβολή των διαφορετικών «κόσμων» της πόλης είναι πολύ ισχυρή. Παρ' όλα αυτά, ο Χατζιδάκις τη χειρίζεται με τρόπο ιδιαίτερο: αντί για μια κατάθεση ανισοτήτων μας παραδίδει μια ποιητική σύνθεση στο ονειρικό πεδίο. Γιατί πατά αλλού· τη *λαϊκότητα* δε θέλει να τη στριμώξει σ' ένα παράπονο αλλά να την απλώσει σε όλη τη διαδρομή των, κρυφών ή μη, ανικανοποίητων πόθων της, με όλη την ποιητικότητα και τον ερωτισμό που περικλείει η αίσθηση του «ανικανοποίητου». Μιλά για τη στέρηση χωρίς να εστιάζει στις υλικές επιπτώσεις της ή τον πιθανό ρόλο της ως παράγοντα διεκδίκησης, αλλά διερευνώντας την ανθρώπινη διάστασή της. Τη συναισθηματική δηλαδή ανταπόκριση που γεννά στους ανθρώπους και η οποία παρουσιάζεται με τη «δέουσα» ποιητικότητα, αυτή της κατάστασης του ονείρου.



Η εποχή της Μελισσάνθης



Έργο 37

Καντάτα για μια ώριμη γυναικεία φωνή, δύο νεανικές ανδρικές, μικτή και παιδική χορωδία, ορχήστρα δωματίου και στρατιωτική μπάντα με βασικό μουσικό όργανο το μπουζούκι.

Μια μουσική αυτοβιογραφία βασισμένη σε ποιήματα του συνθέτη.

Η πρώτη σύλληψη του έργου εμφανίζεται το 1965 στην ποιητική συλλογή του συνθέτη *Μυθολογία*, στο ποίημα με τον τίτλο «Μελισσάνθη»¹¹⁵.

«Η εποχή μας δεν είναι ούτε ηρωική ούτε επική και το τελείωμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου άφησε σχεδόν όλα τα προβλήματα άλυτα και μετέωρα. Τα μετέωρα αυτά προβλήματα δημιουργούν περιφερόμενα ερωτηματικά, που δεν περιορίζονται φυσικά μόνο στον τομέα της πολιτικής και της κοινωνιολογίας, μα εξαπλώνονται με την ίδια δύναμη και στη φιλοσοφία. Και στην τέχνη ακόμη και την πιο καθημερινή στιγμή του ανθρώπου.»¹¹⁶ .

7.10 δίσκος



Ο Μάνος Χατζιδάκις με τη Μαρία Φαραντούρη.

Η Εποχή της Μελισσάνθης είναι ένα έργο σταθμός στη δισκογραφία του Μάνου Χατζιδάκι. Τον απασχόλησε άλλωστε επί μία δεκαετία, αφού, όπως ο ίδιος επισημαίνει, είχε αρχίσει να το δουλεύει ήδη κατά την παραμονή του στην Αμερική, στις αρχές τις δεκαετίας του '70 – και η ολοκλήρωσή του κράτησε ένα χρόνο¹¹⁷. Παρ' όλα αυτά, λόγω και της ιδιαιτερότητας αυτής της δεκαετίας ως προς το σύνολο του έργου του συνθέτη – πληθώρα έργων και ιδεών, που άλλα τελεσφόρησαν και άλλα όχι, πισωγυρίσματα, επανεξετάσεις κλπ. – αλλά και της ιδιαιτερότητας του ίδιου του έργου, ηχογραφήθηκε και κυκλοφόρησε ολοκληρωμένο το 1980.

Η *Εποχή της Μελισσάνθης* είναι μία μουσική ιστορία με τη φωνή της Μαρίας Φαραντούρη, όπως αναγράφεται και στο βιβλίο του δίσκου. Συμμετέχουν επίσης ο Βασίλης Λέκκας, ο Γιώργος Μιχαλισλής, η Στέλλα Γαδέδη, η μικτή χορωδία του Τρίτου και η παιδική χορωδία *Ροτόντα* Θεσσαλονίκης. Το θέμα της, όπως το ορίζει ο ίδιος ο Χατζιδάκης¹¹⁸, είναι η «αναβίωση του πολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων». Στα χρόνια αυτά, που στάθηκαν καθοριστικά για τη διαμόρφωσή του ως ανθρώπου και μουσικού, επανέρχεται συχνά στο έργο του, εκτιμώντας ότι η εποχή

115. Από το επίσημο site <http://www.hadjidakis.gr>, στην *Εργογραφία*

116. Από τη διάλεξη «Θέση και Ερμηνεία του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού». Βρίσκεται στο επίσημο site <http://www.hadjidakis.gr>, στα *Γραπτά κείμενα*

117. Συνέντευξη στο Γ.Πηλιχό με αφορμή την κυκλοφορία του *Μεγάλου Ερωτικού*, 1988, Δίφωνο, τ.118, Ιούλιος 2005

118. Ο.π.

εκείνη ήταν μια μοναδική στιγμή απελευθέρωσης απεριόριστης δυναμικής. . «Η καλύτερη περίοδος», λέει σε μια συνέντευξή του στη *Γυναίκα* το 1978, «ήτο μετά το τέλος του πολέμου, από το '45 και μετά παρ' όλη την τρομοκρατία, παρ' όλη τη δεξιά ανοησία και τα φαντάσματα του παρελθόντος που μας κυβέρνησαν. Ήταν μία περίοδος που είχε ουσία.»¹¹⁹. Το φίλτρο εδώ, ως προς την εξέταση της εποχής, είναι πολύ συγκεκριμένο: πρόκειται για τη δική του κατάθεση περί του βιώματος του πολέμου που αναμφίβολα χαρακτήρισε τους ανθρώπους της δικής του - ηλικιακά - γενιάς.



119. Συνέντευξη στο περιοδικό *Γυναίκα* 1978, αναδημοσίευση στην *Οδό Πανός*, τ. 75 – 76, 04 / 2004

7.2. Χωροχρονικό πλαίσιο του έργου

Η *Εποχή της Μελισσάνθης* είναι ένα έργο που διαθέτει πολύ περισσότερες και σημαντικότερες προεκτάσεις από την καταγραφή του αστικού χώρου. Έτσι μία λεπτομερής διερεύνηση της σχέσης του έργου με την πόλη, σε επίπεδο ανάλυσης στίχου ή μουσικών φράσεων, εύκολα μπορεί να γίνει φιλολογική και, σχετικά με το σημασία του έργου, επουσιώδης. Από την άλλη, δε μπορεί να αμφισβητηθεί η παρουσία στο έργο της Αθήνας, που για άλλη μια φορά δηλώνεται ήδη στο «εισαγωγικό» του σημείωμα από το συνθέτη: «*Επιθυμώ να καταγράψω μόνο*», αναφέρει, «*την προσωπική μου περιπέτεια και συμμετοχή στην πρόσφατη ιστορία του κόσμου, έτσι καθώς την έζησα μεσ' από το σπίτι μου και μέσα από την πόλη που εξακολουθώ να ζω*». Μας προετοιμάζει γι' αυτό που πρόκειται εδώ να αναζητήσουμε. Ακούγοντας τη Μελισσάνθη δεν έχουμε καμία αμφιβολία ότι, σε ένα επίπεδο ανάγνωσης, οι καταστάσεις στις οποίες αναφέρεται, το κλίμα που δημιουργεί, απαιτούν ένα περιβάλλον αστικό. Όχι όμως οποιοδήποτε αστικό περιβάλλον, που ορίζεται από διαχρονικά ιδιосуστασιακά χαρακτηριστικά, σε μια οποιαδήποτε χρονική στιγμή. Αλλά σε μία συνθήκη με πολύ συγκεκριμένες χωροχρονικές συντεταγμένες: η Μελισσάνθη είναι μαζί με όλα τα άλλα, η καταγραφή της Αθήνας τον καιρό της Απελευθέρωσης.

Το ποια είναι η Αθήνα του '45 είναι ερώτημα ικανό να απασχολήσει τόμους ολόκληρους ιστορικής έρευνας. Ίσως, λοιπόν, δεν έχει και ιδιαίτερο νόημα το να αναλωθούμε σε προσπάθειες περιγραφής εξ αρχής καταδικασμένες, αφού η αδρή σκιαγράφηση είναι γνωστή σε όλους ενώ η πιο ενδεδειγμένη ερμηνεία, όταν μιλάμε για εποχές τόσο ταραγμένες και πρόσφατες, δεν είναι ποτέ άμοιρη ιδεολογικού φίλτρου. Βέβαια, ο Χατζιδάκις στο έργο αυτό, όπως θα δούμε, είναι ιδεολόγος. Έτσι αφού εντοπίσουμε τους άξονες που ορίζουν το δικό του ιδεολογικό πρίσμα, θα μελετήσουμε το πώς διαβάζει μια εποχή της οποίας το ιστορικό συμφραζόμενο θεωρούμε γνωστό.



Β. Κατράκη, Αθήνα 1944

7.3.Θεματολογία

Η ανάλυση που θα επιχειρήσουμε σε καμία περίπτωση δεν θα είναι διεξοδική, όμως η αναζήτηση του αστικού χώρου μέσα στο δίσκο, χωρίς μία προηγούμενη αναφορά στην υπόλοιπη θεματολογία του, θα δώσει αποτελέσματα τουλάχιστον ελλιπή.

Μέρος του έργου είναι και το σημείωμα που τον συνοδεύει, απ' όπου και θα ξεκινήσουμε. Εκεί ο Χατζιδάκις αιτιολογεί και παρουσιάζει το θέμα του, σε όλες του τις διαστάσεις, μέσα από ιστορίες φανταστικές, εξομολογήσεις αυτοβιογραφικές και σχόλια κοινωνικής και πολιτικής υφής. Οι «τρεις αναγνώσεις» που προτείνει ορίζουν τους συμπληρωματικούς άξονες και τα διαδοχικά επίπεδα προσέγγισης του θέματός του.

Η πρώτη ανάγνωση ορίζει, επίσης, το χρονικό πλαίσιο αναφοράς: τη χαοτική εποχή μετά το τέλος του πολέμου. «Λίγο μετά τον πόλεμο», ξεκινά, « είδα σε μια εφημερίδα – κίτρινη την θυμάμαι, σαν όλες τις εφημερίδες – μια είδηση χαμένη μέσα στις πολλές, απ' την κατεστραμμένη Γερμανία». Η είδηση αυτή, της γυναίκας που έρημη μετά τον πόλεμο κατέληξε να βρεθεί στο ίδιο κρεβάτι με το γιο της κι έπειτα να τρελαθεί, επεξηγεί την προέλευση του τίτλου – της γυναικείας μορφής - που κυριαρχεί συμβολικά στο έργο, Μας εξηγεί ποια ήταν αυτή η Μελισσάνθη που ο Χατζιδάκις ένοιωσε ότι μπορεί να συγκεντρώσει το φορτίο όλων αυτών των εμπειριών και νοημάτων. «Πώς ήρθε τ' όνομα της Μελισσάνθης μέσα μου ξαφνικά; Μια γυάλινη ηρωίδα του Μεσοπολέμου, να παίρνει έτσι αυθόρμητα την όψη μιας τρελής μητέρας, ερωμένης κι αδερφής μεσ' στα ερείπια μιας κατεστραμμένης πόλης;»

Στη δεύτερη ανάγνωση αποκαλύπτει την προσωπική πηγή του ενδιαφέροντός του, ενώ παράλληλα ορίζει την ιδεολογική του θέση, μέσα από ένα πρίσμα όχι θεωρητικό,

Β. Κατράκη, Η απελευθέρωση της Αθήνας.



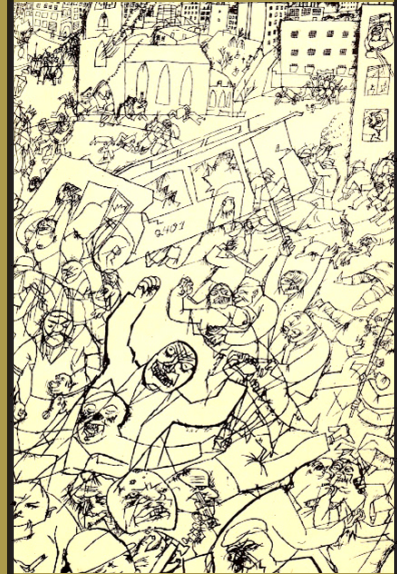
αλλά ανθρώπινο. «Χρονικό ενός καιρού, οι πρώτες μέρες της απελευθέρωσης, με ανεξίτηλες αυτοβιογραφικές εικόνες.» Οι εικόνες καταστροφής που περιγράφονται δραματικά τονίζουν τη συναισθηματική ένταση της προσωπικής αφετηρίας. Παράλληλα καθιστούν σαφή τον αντιπολεμικό χαρακτήρα του έργου, που δηλώνεται ακόμη πιο ανάγλυφα παρακάτω, μαζί με την καταδίκη του φασισμού: «Μα η Μελισσάνθη δε βρισκόταν πουθενά. Γιατί αν τη βρίσκαμε, ίσως να μην επέτρεπε τους φόνους του Τζων Κέννεντυ και του Λουθήρου Κινγκ. Δε θα 'φηνε να γίνει το Βιετνάμ χώρα της βίας και της χαμένης ανθρωπιάς, την Χιλή να αιμοραγεί στη Δύση του Ήλιου και την Αργεντινή να χορεύει τανγκό με τον ρυθμό των πολυβόλων. Οι νέοι της Αμερικής του '60 ανακάλυψαν τον Ντέμιαν και τα νεκρά παιδιά του Μάλερ κι εκείνο το ερωτικό παιδί από τη Βενετία. Όμως η πτώση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, εξακολουθεί να παρασέρνει τον κόσμο μας στον τελικό του αφανισμό.»

Στην τρίτη ανάγνωση ο Χατζιδάκις ορίζει το χωρικό πλαίσιο αναφοράς του δίσκου. «Πώς βρέθηκε», αναρωτιέται, η Μελισσάνθη, «εκείνες τις μέρες στην Αθήνα; - δεν έγινε γνωστό. Όλοι ρωτούσαν, ψάχναν να τη βρουν, μαζί μ' αυτούς κι εγώ, γνωρίζοντας πως ίσως να βρισκόταν κάπου εκεί ανάμεσά μας.» Μιλά για τον αντίκτυπο του πολέμου και του φασισμού, με το υλικό που έχει από την εμπειρία του, όχι μόνο την προσωπική, αλλά και την εθνική. Η πηγή απ' όπου αντλεί είναι τα ιστορικά γεγονότα στην Ελλάδα, και η εξέλιξη των πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών, κατά τη διάρκεια και μετά το πέρας του πολέμου. «Μάθαμε τέλος πως τη συνάντησαν τυχαία διαδηλωτές, πως την καταδιώξαν, την ποδοπάτησαν και πως της σπάσανε τα κόκκαλα. Έτσι στη γη πεσμένη και νεκρή, την βρήκανε περαστικοί και δίχως προσευχή ή ακολουθία θρησκευτική, την θάψαν βιαστικά για να προλάβουνε την



βραδυνή παρέλαση ή λαμπαδοφορία. Για την απελευθέρωση. Μια απελευθέρωση που έκρυβε μέσα της ένα θανατερό συμβιβασμό, την βία και την ενοχή, την προδοσία και την χωρίς γιατρεία τραυματισμένη ελευθερία. Μια απελευθέρωση που δεν πρόλαβε να γίνει λαϊκή. Την κατέγραψαν μ' ευκολία εθνική, και την γιορτάζουν στα Δημαρχεία και στις Νομαρχίες.»

Σε όλα τα παραπάνω αναφέρεται ανασυνθέτοντας ψηφίδες από την εικόνα της Αθήνας εκείνου του καιρού. Από τη μία χρησιμοποιεί ένα χωροχρονικό παράδειγμα προκειμένου να στηρίξει μια θεματολογία που διαπερνά το χρόνο, καταφέροντας να μείνει μακριά τόσο από το σύνθημα όσο και από την ηθικολογία. Από την άλλη, το αυτοβιογραφικό στοιχείο είναι τόσο έντονο – και μάλιστα προτάσσεται έναντι της ιστορικότητας: «Με όλα όμως αυτά, δεν θέλω να δώσω ιστορικές διαστάσεις στην Μελισσάνθη και στην εποχή της. Επιθυμώ να καταγράψω μόνο, την προσωπική μου περιπέτεια και συμμετοχή στην πρόσφατη ιστορία του κόσμου...» - που αποτρέπει τη μετατροπή του έργου σε δοκίμιο. Η Μελισσάνθη μ' ένα τρόπο συμπυκνώνει τις απόψεις του Χατζιδάκι για τη σχέση της τέχνης με τον καιρό της και με την πολιτική. Τη φτιάχνει 30 περίπου χρόνια μετά την εποχή που διαδραματίστηκαν αυτά που αναφέρει, όταν πλέον η απόσταση είναι ικανή ώστε να δει την εποχή συνολικά, χωρίς όμως να αρνείται τη συμμετοχή και την εμπάθεια.



Πάνω: G. Grosz, Πανδαιμόνιο.

Κάτω: G. Grosz, Ο θεός του πολέμου.



7.4. Η Μελισσάνθη – σύμβολο

Ο κυρίαρχος συμβολισμός του έργου, όπως ήδη αναφέρθηκε, εκφράζεται μέσα από τη φιγούρα της Μελισσάνθης, της ενοποιητικής αυτής γυναικείας μορφής. Είναι μία από τις πιο ισχυρές γυναικείες φιγούρες - σύμβολα στο έργο του Χατζιδάκι, αφού ακόμη και ο ίδιος παραδέχεται ότι με το έργο αυτό δεν εξαντλούνται οι δυνατότητές της: «Η ιστορία αυτή άφησε μέσα μου μια ταραχή ως τώρα, που τελείωσα την εποχή της Μελισσάνθης, χωρίς να ξέρω αν τέλειωσα και με το πρόσωπό της.»

Η μορφή αυτή, που μετεωρίζεται ανάμεσα στις πιο βασικές «καταστάσεις» της γυναίκας και στους αντίστοιχους ρόλους- της μητέρας, της ερωμένης, της αδερφής -, λειτουργεί ως σύμβολο πολυσημαντο και θα είχε μεγάλο ενδιαφέρον να ξετάσει κανείς υπό το πρίσμα μιας συνολικής μελέτης πάνω στη σημασία και τη δυναμική της γυναικείας μορφής στο έργο του Χατζιδάκι. Κάτι τέτοιο, όμως, ξεφεύγει από τους στόχους αυτού του κειμένου. Θα επισημάνουμε απλώς τις κύριες σημασίες που συγκεντρώνει στο παρόν έργο, με στόχο να ενισχύσουμε την κατανόηση του δίσκου καθεαυτού.

Η Μελισσάνθη, όπως καταλαβαίνουμε ακούγοντας το δίσκο, είναι μία συνεχώς απύουσα φιγούρα την οποία όλοι ψάχνουν μανιωδώς: «Χιλιάδες κόσμος που κυκλοφορεί / Και σιγοψιθυρίζει τ' όνομα / της Μελισσάνθης ... Κι εγώ μαζί τους / τους σπρώχνω και ρωτώ / ψελλίζω τ' όνομά της...», «Μαύρη μεγάλη συμφορά / Πού νάναι η Μελισσάνθη;», «Φώναζαν ψάχναν να την βρουν / την Μελισσάνθη», «Κραυγάζοντας / Πούναι η Μελισσάνθηη...». Είναι η προσωποποιημένη δύναμη στην οποία απευθύνονται με κατάνυξη σχεδόν θρησκευτική: «Μητέρα κι αδερφή / Δόσμου μια ελπίδα δόσμου μίαν ευχή / Η αγάπη ν' απλωθεί / Παντοτινή στη γη σαν προσευχή». Στην πορεία του έργου όμως γίνεται κατανοητό ότι έχει διαπαντός χαθεί, όχι μόνο από τον κόσμο αλλά και από το μυαλό των ανθρώπων: «Η Μελισσάνθη χάθηκε



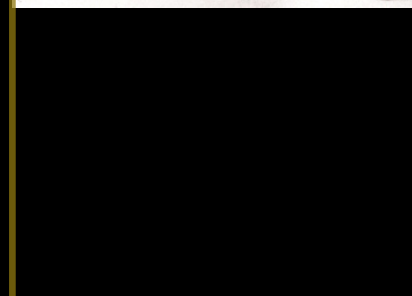
Γ. Σταθόπουλος, από την εικονογράφηση της Εποχής της Μελισσάνθης.

οριστικά.»», «Ποιος τάχα σε θυμήθηκε / Έτσι θλιμμένη / Μικρή λησμονημένη;»

Η προέλευσή της ως μορφής είδαμε ότι εξηγείται στο εισαγωγικό σημείωμα του δίσκου. Εκεί, στις τρεις αυτές «αναγνώσεις», δίνονται και επιπλέον στοιχεία ως προς το περιεχόμενο του συμβολισμού της.

Η Μελισσάνθη είναι σύμβολο του καιρού που χάθηκε, της – όποιας – προπολεμικής αθωότητας, των τάσεων και καταστάσεων εκείνων που έδειχναν μια άλλη κατεύθυνση, αντιστάθηκαν στον πόλεμο, και παρ' ότι τον νίκησαν, οι απώλειες ήταν διαλυτικές. «Μες στον αλαλαγμό, ρωτούσαμε και ψάχναμε να βρούμε την Μελισσάνθη, σύμβολο ιδανικών αλλοτινών καιρών. Μα η Μελισσάνθη δε βρισκόταν πουθενά.» Αφού όπως μαρτυρούσε και εκείνη η εφημερίδα, ψάχνοντας τη θέση της στο μεταπολεμικό κόσμο δε μπόρεσε να τη βρει, συγκρούστηκε μετωπικά με τον παραλογισμό του όταν βρέθηκε στο κρεβάτι με το γιο της και έχασε – «το μυαλό της σάλεψε, απόμεινε τρελή ν' αποζητάει το γιο της στο λιμάνι».

Η Μελισσάνθη είναι, επίσης, το σύμβολο των ιδανικών που ισοπέδωσε ο πόλεμος και εξακολουθούν να ισοπεδώνονται διαρκώς, εφόσον το τέλος του πολέμου δε σηματοδότησε την οριστική εξαφάνιση των καταστάσεων και των δυνάμεων που τον προκάλεσαν. Και είναι παράλληλα το σύμβολο των ιδανικών που αναζήτησαν όσοι αντιστάθηκαν στον πόλεμο, για τη νέα εποχή που θα χτιζόταν μετά απ' αυτόν. Η επιβίωση, όμως, των ασθενειών που ροκανίζουν το όραμα για ένα πιο δίκαιο και ελεύθερο κόσμο – η επιβίωση του φασισμού στην πολιτική αλλά και στην καθημερινότητα, εν ολίγοις – μετέτρεψαν τα ιδανικά αυτά σε χίμαιρες και επικύρωσαν τον οριστικό «χαμό της Μελισσάνθης». Ο Χατζιδάκις εμφανίζεται εδώ εξόχως απαισιόδοξος. Διατηρεί ένα είδος ψυχραιμίας, που επιβάλλεται από τη χρονική απόσταση, όμως το θέμα του επικεντρώνεται στη διάψευση όλης της μεταπολεμικής δυναμικής. Εδώ είναι ταιριαζέει και η αναφορά στην ελληνική συνθήκη. «“Σου σπάσανε τα κόκκαλα τ' ασθενικά παιδιά μας”, αναστροφή του Σολωμικού “Απ' τα κόκκαλα βγαλμένη των ελλήνων τα ιερά”. Πού βρίσκεται η αλήθεια της νεοελληνικής μας ελευθερίας; Βέβαια και στους δύο αυτούς στίχους. Αδιάκοπα, διαδοχικά και παρανοϊκά.»



7.5.Στιχουργική και μουσική ανάλυση

Η «μουσική ιστορία» της Μελισσάνθης έχει αρκετά πρόσωπα και μια ολοκληρωμένη συναισθηματική διαδρομή. Αποτελείται από οκτώ ορχηστρικά μέρη και 17 τραγουδιστικά. Οι φωνές που εκτελούν τα τελευταία ενσαρκώνοντας τα «πρόσωπα» του έργου είναι: η *γυναικεία φωνή* (της Μαρίας Φαραντούρη), η φωνή του *νέου τραγουδιστή* (ο οποίος είναι συνήθως ο Βασίλης Λέκκας και πιο σπάνια ο Γιώργος Μιχαλισλής), το *κορίτσι* (Η Στέλλα Γαδέδη) που εμφανίζεται μία μόνο φορά, και οι δύο χορωδίες, η μικτή και η παιδική, που κατέχουν πολύ σημαντικό ρόλο στην ηχητική συγκρότηση του έργου. Ερμηνεύουν τα τραγούδια είτε η κάθε φωνή μόνη της είτε σε συνδυασμούς – δύο νέοι τραγουδιστές μαζί, η γυναικεία φωνή ή ο νέος τραγουδιστής μαζί με τη μικτή ή την παιδική χορωδία. Όμως, η γυναικεία φωνή ποτέ δεν διασταυρώνεται με έναν από τους νέους τραγουδιστές. Και αυτό γιατί ο ρόλος της κάθε φωνής είναι διακριτός μέσα στο έργο. Η γυναικεία φωνή, παραπέμποντας στο χαρακτήρα της *Μελισσάνθης*, χωρίς όμως να ταυτίζεται μαζί της αφού της απευθύνεται, έχει το ρόλο του «παντογνώστη αφηγητή» που περιγράφει σκηνές και καταστάσεις. Οι νέοι τραγουδιστές, αντίθετα αποτελούν το σύνδεσμο με τη αυτοβιογραφική πλευρά του έργου, αφού μιλούν σε πρώτο πρόσωπο και περιγράφουν τις καταστάσεις ως βιώματα, μέσα από τη συναισθηματική επιρροή που τους ασκούν. Το κορίτσι εμφανίζεται μία φορά ως υποστήριξη του νέου, στο τέλος, ενώ οι δύο χορωδίες αναλαμβάνουν να συλλογικοποιήσουν το βίωμα, όπως φαίνεται από τη συχνή επανάληψη που κάνουν σε κομμάτια των δύο φωνών (ανδρικής και γυναικείας), μέσα στο ίδιο τραγούδι ή διαδοχικά. Η μεν μικτή δίνοντας μια διάσταση περισσότερο επική ή και τελετουργική στο λυρισμό των μοναδιαίων φωνών, ενώ η παιδική, μέσα στην επισημότητα της εκτέλεσης, οξύνει την τραγικότητα των όσων διηγείται.

Το μουσικό ύφος του δίσκου είναι προφανώς ενιαίο, και υποστηρίζεται από τη συνολική ενορχήστρωση και από τις επαναλήψεις μελωδικών μοτίβων ή και ολόκληρων κομματιών – τραγουδιών, με διαφορά στην επεξεργασία, καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Το ύφος αυτό συντίθεται από φαινομενικά αντιφατικά ακούσματα, που όμως



λειτουργούν προς το σκοπό του να «αναβιώσουν την ατμόσφαιρα της εποχής». Έτσι υπάρχουν μέρη αμιγώς λαϊκά αλλά και διάσπαρτες λαϊκότερες αναφορές, σε τόνο σχεδόν θρηνητικό, υπάρχουν μέρη με ύφος πιο κλασικό, ελεγειακό και βέβαια πολύ ισχυρή είναι στο δίσκο η παρουσία της μπάντας που δίνει ένα συνεχή στρατιωτικό τόνο¹²⁰. Σημειώνεται καταμερισμός στις φωνές: οι νέοι τραγουδιστές ακούγονται σε ρυθμούς και τόνους όπου κυριαρχεί το λαϊκότερο στοιχείο, με ένα λυρισμό που φέρνει υπομνήσεις μέχρι και εκκλησιαστικές, ενώ η γυναικεία φωνή εντοπίζεται κυρίως στα πιο κλασικά «μπαλαντοειδή» τραγουδιστικά μέρη, που ενίοτε χαρακτηρίζονται από ένα στοιχείο επικότητας.

Ο δίσκος αποτελεί μια ενιαία αφήγηση που υποστηρίζεται από τη διαδοχή τραγουδιών και ορχηστρικών κομματιών. Η εξέλιξη της δεν προκύπτει από διαδοχικά γεγονότα ή εναλλαγή συνθηκών. Μέσα από την περιγραφή καταστάσεων που εγγράφονται σε σταθερές εξωτερικές συνθήκες, αυτό που εξελίσσεται είναι η υποβολή συναισθημάτων και η πρόσληψη των συνθηκών αυτών.

Μπορούμε να διακρίνουμε ένα είδος κατηγοριοποίησης στην οποία αντιστοιχούν τα κομμάτια/τραγούδια, σε επίπεδο στιχουργικό αλλά και με τη μουσική και την επιλογή των φωνών να συνδράμουν εξίσου στην ανάδειξη των σχετικών χαρακτηριστικών, ή μιας ιδιαίτερης κάθε φορά πτυχής ή αντιμετώπισης ενός θέματος. Αυτό δεν σημαίνει ότι δε σημειώνονται αλληλοεπικαλύψεις. Η κατηγοριοποίηση βασίζεται στη διάκριση των τραγουδιών / κομματιών ως προς τη «θέση» τους απέναντι στο θέμα: κατά πόσον είναι για παράδειγμα τραγούδια προσωπικά με συναισθηματική εστίαση, ή τραγούδια αφηγηματικά, που εστιάζουν στην περιγραφή καταστάσεων, με ένα «ιστορικό» χαρακτήρα. Ως προς τα κομμάτια η κατηγοριοποίηση βασίζεται στο συναισθηματικό ρόλο που διαδραματίζουν.

120. Ο ήχος της στρατιωτικής μπάντας που ακουγόταν μες στους δρόμους της πόλης κατά την Απελευθέρωση ήταν ένα από τα φαντάσματα του Χατζιδάκι, που συχνά ανέφερε και σε σχέση με τη Θεσσαλονίκη, βλ. το Σκληρό Απρίλη, ενώ έλεγε μάλιστα ότι η αρχική του ιδέα ήταν να ηχογραφήσει τα Τραγούδια της Αμαρτίας με μπάντα προκειμένου να αναβιώσει την ατμόσφαιρα της εποχής: «Το '45 στους δρόμους και τις πλατείες της Θεσσαλονίκης άκουγα τις μπάντες, τις στρατιωτικές. Αυτή την ατμόσφαιρα έχω δανειστεί. Για ένα επιπλέον λόγο: για να τοποθετήσω την έννοια του λαϊκού στην ουσία της. Όχι στο μουζούκι, αλλά στο στίχο και τη μουσική. Δε να 'ναι γοητευτικό να το πετύχω με μια μπάντα;»

Συνέντευξη στο Φώτη Απέργη, που δημοσιεύτηκε στην Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία στις 19/06/94, αναδημοσίευση στην Οδό Πανός, τ.75-76, 04 / 2004



Διαβάζοντας λοιπόν διαδοχικά το δίσκο έχουμε τα εξής:

Ξεκινά με τον Πρόλογο, στον οποίο ο νέος τραγουδιστής (ταύτιση με το συνθέτη;), μέσα από έναν ιδιότυπο ψαλμό που συνοδεύεται από τη μπάντα, δηλώνει τη συναισθηματική του κατάσταση και τη θέση που παίρνει απέναντι στην εποχή του («Πολύχρωμη απελπισία του καιρού μου / Βοήθησέ με να εξαφανιστώ/...»).

Το ορχηστρικό κομμάτι που ακολουθεί, με τίτλο «Πού είναι η Μελισσάνθη;», δηλώνει τη σχέση με τον τίτλο ολόκληρου του έργου. Κάτι λείπει, μας λέει, με τη σύζευξη της μπάντας με το μπουζούκι σ' ένα δραματικό ζεϊμπέκικο, κάτι έχει χαθεί, εξ ου και η όλη ανισορροπία.

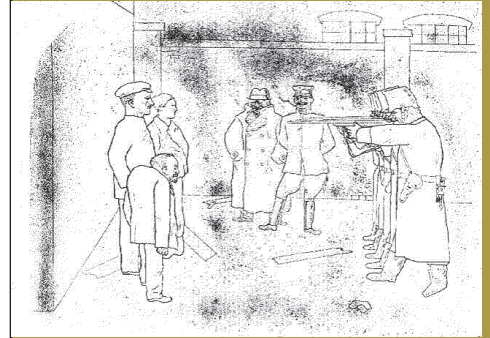


Στο φόντο: το εξώφυλλο του Γ. Σταθόπουλου για την πρώτη έκδοση της *Εποχής της Μελισσάνθης*.

«Στο μεγάλο δρόμο από άσφαλτο» έχουμε την επόμενη κατηγορία τραγουδιού: αυτή της ιστορικής αναφοράς, της μετάπλασης μιας εικόνας πραγματικής σε μια πραγματική ιστορική συγκυρία. «Οι δρόμοι ακόμα σκοτεινοί / και στο σκοτάδι ερημιά / ... Κανείς δεν ξέρει τι ν' αποκριθεί / Τώρα πια φύγαν οι εχθροί / Χιλιάδες άνθρωποι χυμένοι / Στο μεγάλο δρόμο από άσφαλτο / Τραυματισμένον από μικρές χρωματιστές σημαίες / ... ». Η μικτή χορωδία παραπέμπει στα πλήθη ενώ το τέλος με την επανάληψη από το νέο τραγουδιστή επιβεβαιώνει τη συμμετοχή του στη συγκυρία: «Κι εγώ μαζί τους / Τους σπρώχνω και ρωτώ / ... ».

Ακολουθούν δύο ορχηστρικά κομμάτια, που λειτουργούν ως σύνολο όπως υποδεικνύουν οι τίτλοι τους: «Πηγαίνοντας για τη βροχή», αρχικά, και «Η βροχή» στη συνέχεια. Έχουμε στην ουσία μια μπαλαντοειδή εισαγωγή σε ένα λαϊκό κομμάτι, με ένα μπουζούκι να δίνει ένα τόνο τόσο ισχυρό που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι και σόλο. Η λειτουργία των κομματιών αυτών είναι συναισθηματική: εντείνουν το κλίμα της θλίψης και της απώλειας. Η κυριαρχία του λαϊκού τρόπου ίσως υπονοεί την επιθυμία της λιγότερης δυνατής διαμεσολάβησης στην περιγραφή και μεταφορά του συναισθηματικού κλίματος. Σε αντίθεση με τη μπάντα, η οποία επίσης δημιουργεί κλίμα αλλά τονίζει την ιστορικότητα του έργου αφού επιχειρεί να αναπλάσει μία συγκεκριμένη συνθήκη, αναφερόμενη σε αυτήν, το λαϊκό ύφος απευθύνεται στη διαχρονικότητα των συναισθημάτων που πηγάζουν από όρους ζωής οι οποίοι για μεγάλο χρονικό διάστημα, κινούνται μέσα σε δεδομένο πλαίσιο.

«Το πρόσωπο της νύχτας» είναι άλλη μία περίπτωση όπου η γυναικεία φωνή, σε μία ελεγειακή μπαλάντα, αφηγείται. Ζει μέσω της έκφρασης της οδύνης της για όσα γίνονται. Περιγράφει – απόσταση που επιβεβαιώνεται από το στίχο «Ποιος



Πάνω: σκίτσο του G. Grosz, Η εκτέλεση.



με φωνάζει και ζητά νερό / ...». Το τραγούδι αυτό είναι μία ξεκάθαρη αναφορά στην ιστορική συγκυρία, ενώ συναισθηματικά εκφράζεται πάλι η απογοήτευση και η ματαιώση: η Απελευθέρωση στοιχειώνεται από νεκρά παιδιά και από εικόνες θανάτου, εκτελέσεων και στερήσεων. « Το πρόσωπο της Νύχτας / ... / πνίγεται μέσα στον καπνό. ... Και τα παιδιά στο δρόμο / πετούν νεκρά στον ουρανό. ... Κι εκεί στον άσπρο τοίχο / ... / το αίμα γίνεται βροχή. ... Ποιος με φωνάζει και ζητά νερό / Ποιος θα γλιτώσει απ' τον πικρό χορό ... ».

Τα δύο επόμενα τραγούδια αποτελούν πάλι μία ενότητα, όπου συνυπάρχει ο νέος τραγουδιστής με τη μικτή χορωδία. Εδώ ακούγονται αντίστροφα, με τη χορωδία να επαναλαμβάνει το τραγούδι του νέου μετατρέποντας την προσωπική του δήλωση σε συλλογική. Στο τραγούδι εκφράζεται ξανά η προσωπική πρόσληψη των πραγματικών συνθηκών, αλλά επειδή υπάρχει και ισχυρή περιγραφή, εκφράζεται εξίσου και η ιστορική γείωση. «Φοβόμουν μ' έπνιγε η σιωπή / Απ' τα σπασμένα ηλεκτρικά καλώδια / ... Ηλεκτρικά συνθήματα / Φωτιές μεσ' στο σκοτάδι / Που να ζητάν ελεημοσύνη / Από τον ουρανό / ... ».

Ακολουθεί το «Εμβατήριο της Μελισσάνθης», από τα πιο αναγνωρίσιμα μοτίβα στο δίσκο, εξ ολοκλήρου από τη μπάντα. Δίνει τον στρατιωτικό τόνο, χωρίς να στερείται ένα βαθμό ειρωνείας, αφού η Μελισσάνθη, το όραμα της ελευθερίας, εμφανίζεται να διαθέτει εμβατήριο. Ίσως λειτουργεί και ως σχόλιο ακριβώς πάνω στην αντιφατικότητα της εποχής.

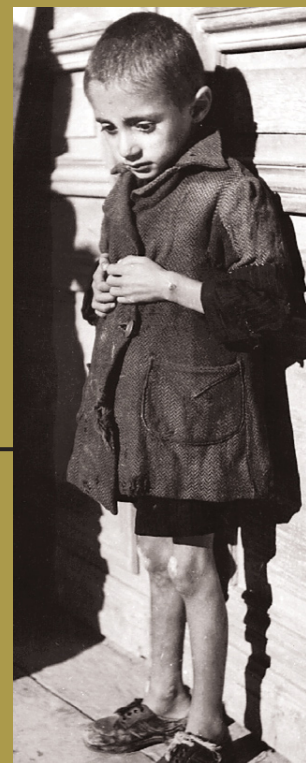
Η επόμενη «Ελεημοσύνη από τον ουρανό» επαναλαμβάνει, μαζί με τη φράση του τίτλου, την ανάγλυφη υπενθύμιση της λαϊκής συναισθηματικής παλέτας.

Κάτω δεξιά: Β. Σεμερτζίδης, Η διαδήλωση.



Η «Πληγωμένη σκύλα» που αφηγείται ξανά εξ ολοκλήρου η γυναικεία φωνή είναι άλλο ένα τραγούδι περιγραφικό – ιστορικό: επικαλείται τόσο εικόνες όσο και το γενικό κλίμα της συγκυρίας: θάνατος, συγκρούσεις, ιστορική ματαίωση. «Ο δρόμος ήταν παντοδύναμος / Ρουφούσε το αίμα για κρασί / ... / Χιλιάδες στόματα πικρά / Παίρναν τη λύπη για χαρά/... / Λυγμός στα χείλια των εφήβων / Που με τα σώματα ζεστά 'πο το κρεβάτι / Ερωτικά ξαπλώνουν με την άσφαλτο / Με μια σημαία του έθνους / Καρφωμένη στην καρδιά /... ».

Η «Μικρή μπαντίνα στο δρόμο» υπενθυμίζει το κλίμα και δημιουργεί ένα αίσθημα αναμονής λειτουργώντας ως εισαγωγή στο επόμενο κομμάτι, το «Φίλο μας που χάσαμε». Είναι ένα τραγούδι αμιγώς προσωπικό, για την ιστορία που διηγείται ο Χατζιδάκις στο εισαγωγικό σημείωμα του δίσκου σχετικά με το φίλο του Έκτορα Οικονομίδη, ο οποίος εκτελέστηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου στο Χαϊδάρι. Τόσο η χορωδία όσο και ο τίτλος δίνουν διάσταση συλλογική στην ιστορία αλλά και στη θλίψη της, υπονοώντας ότι όλοι έχουν, στις συνθήκες αυτές, μια παρόμοια ιστορία να διηγηθούν, όλοι έχουν γίνει με κάποιο τρόπο κοινωνοί της προσωπικής βίωσης της απώλειας, που αναφέρεται τόσο σε πρόσωπα αγαπημένα όσο και στην, συνδεδεμένη με τα πρόσωπα αυτά, απωλεσθείσα προπολεμική εποχή. Η χρήση της παιδικής αντί για τη μικτή χορωδία τονίζουν εσκεμμένα την εντύπωση της αθωότητας που σαστίζει μπροστά στο παράλογο του πολέμου. « Τον φίλο μας που χάσαμε μian άδικη στιγμή / ... / Τώρα κανείς δεν περιμένει να τον δει / Απ' τη γωνιά του δρόμου να μας προσκαλεί / Μια σφαίρα αστόχαστη μεσ' στις πολλές και ξαφνική / Τον πήρε μες σε μια στιγμή... Τον φίλο που αγαπήσαμε σε χρόνια μυθικά / Έγινε εικόνα μαγική ενός καιρού που δεν γυρνά ... ».





121. «Πρέπει όμως ν' αναφέρω ένα γεγονός της μαγικής Αθήνας, λίγο μετά τον Εμφύλιο. Ένα βράδυ, πήγαίνα στο σπίτι των φίλων μου Κώστα και Αλεξάνδρας Τρικούπη. Περνώνας από την Ασφάλεια, με σταματάει ένας χοντρός έξω από την πόρτα της και μου ζητάει ταυτότητα. ... Μου ήρθε στο νου μια εικόνα σ' ένα χάνι ενός μικρού χωριού στα βόρεια της Ελλάδας ... Ήταν η υποχώρησή μας μετά τα Δεκεμβριανά κι εγώ, Επονίτης εκείνο τον καιρό, υποχωρούσα γυρίζοντας κάμπους και βουνά μες στο χειμώνα. Εκεί λοιπόν, μέσα σ' αυτό το χάνι, σε μιαν άλλη γωνιά, ήσαν και δυο Ελασίτες, που είχαν ανάψει φωτιά και συνομιλούσαν λέγοντας ο ένας στον άλλο τα κατορθώματά τους. Πόσους σκότωσαν και πώς τους σκότωσαν. Είχε παγώσει το αίμα μου μ' αυτά που άκουγα και, δειλά, είδα καθαρά τη φυσιογνωμία του ενός, έτσι όπως φωτιζόταν από τη φωτιά, που μου εντυπώθηκε ανεξίτηλα μέσα μου. Τώρα τον έβλεπα να ζητάει ταυτότητα ειρωνικά, χωρίς βέβαια να μ' αναγνωρίσει. Μου 'πε δυο λόγια προσβλητικά, μου 'πε να τσακιστώ από μπροστά του και μου 'δωσε μια γερή κλωτσιά, προστατεύοντας έτσι το Έθνος μας από ό, τι ηθικό και ζωντανό είχε αφήσει ο πόλεμος. Αναστατωμένος έφυγα και πέρασε καιρός για να το ξεχάσω, αλλά μέσα μου άρχισαν να αναρριχώνται τα ερωτηματικά γύρω από το Κίνημα, το Δεκέμβριο και το Έθνος. Άρχισα να βλέπω πως η πατρίδα δεν είναι τόσο τίμια και καθαρή, και αποφάσισα να έχω τα μάτια μου ανοιχτά.»

από το ένθετο της Ρωμαϊκής Αγοράς, Columbia 1986

Ο «Τελικός συμβιβασμός Α'» και ο «Τελικός συμβιβασμός Β'» που ακολουθούν, άλλη μία επανάληψη της γυναικείας φωνής από τη μικτή χορωδία, είναι μία αναφορά ξεκάθαρα ιστορική. Δεν είναι περιγραφή καθημερινών βιωμάτων / εικόνων αλλά σχόλιο πάνω στη γενική εξέλιξη των κοινωνικών και πολιτικών πραγμάτων μεταπολεμικά, που εγκαθιδρύεται ακριβώς τη στιγμή της Απελευθέρωσης. Βάζει όλες τις παραμέτρους: φτώχεια, τρομοκρατία, πείνα, επιβίωση του φασισμού, διάψευση, συντήρηση, εθνικισμός. Η μουσική επεξεργασία μας δίνει μια αργή, τελετουργική ανακοίνωση από τη γυναικεία φωνή την οποία η χορωδία, θυμίζοντας χορικό τραγωδίας, επικυρώνει. Ο «τελικός συμβιβασμός» αναφορικά με τη μετακατοχική περίοδο μπορεί να προκαλεί ορισμένους πολύ συγκεκριμένους συνειρμούς, όμως με δεδομένα την άποψη του Χατζιδάκι για τη σχέση τέχνης και πολιτικής έκφρασης και τις εντυπώσεις του από περιστατικά της εποχής που αφηγείται¹²¹, θα ήταν αφελές να φανταστεί κανείς ότι ο «συμβιβασμός» αυτός αναφέρεται για παράδειγμα στη Βάρκιζα και μόνο. Μάλλον, περιλαμβάνει και αυτήν στην αναφορά του, αλλά όχι ως καθεαυτό γεγονός πολιτικό. Περισσότερο σχολιάζει την ιδεολογική σύγχυση που κυριεύσε μια κοινωνία που δεν πρόλαβε να συνειδητοποιηθεί και να ορίσει την ελευθερία της. Δεν τον ενδιαφέρει σε ποιον καταγράφεται η πολιτική νίκη ή ήττα, αλλά το πώς το τελικό αποτέλεσμα έκανε τους ανθρώπους να χάσουν την ανθρωπιά τους. Όπως εξηγεί και στο εισαγωγικό σημείωμα, θεωρεί ότι η κατάσταση που σταμάτησε κάποια στιγμή η διαδικασία της απελευθέρωσης ήταν τόσο ανισόρροπη, που δεν μπορούσε να ερμηνευτεί παρά μέσα από τη λειτουργία ενός γενικού συμβιβασμού. Ο οποίος πονά, και γι' αυτό καταγγέλλεται τόσο βίαια όσο και η τελικώς επιβληθείσα κατάσταση.

«Ο Κυβερνήτης κυβερνά τους Αστυνόμους / Η αναρχία κυβερνά τον Κυβερνήτη / Ζήτω το έθνος, η πατρίδα και το σπίτι / ... / Κι ούτε ψωμί ούτε νερό / Οι Νέοι τρέφονται με σκόνη / ... / Στην Πολιτεία κατοικούν οι Δολοφόνοι / Ο πληθυσμός είναι νεκρός / Έγινε / Ο τελικός συμβιβασμός.»

Αριστερά: σελίδα από ημερολόγιο του Μάνου Χατζιδάκι..

Από το επίσημο site www.hadjidakis.gr, στο Ο πολίτης Χατζιδάκις

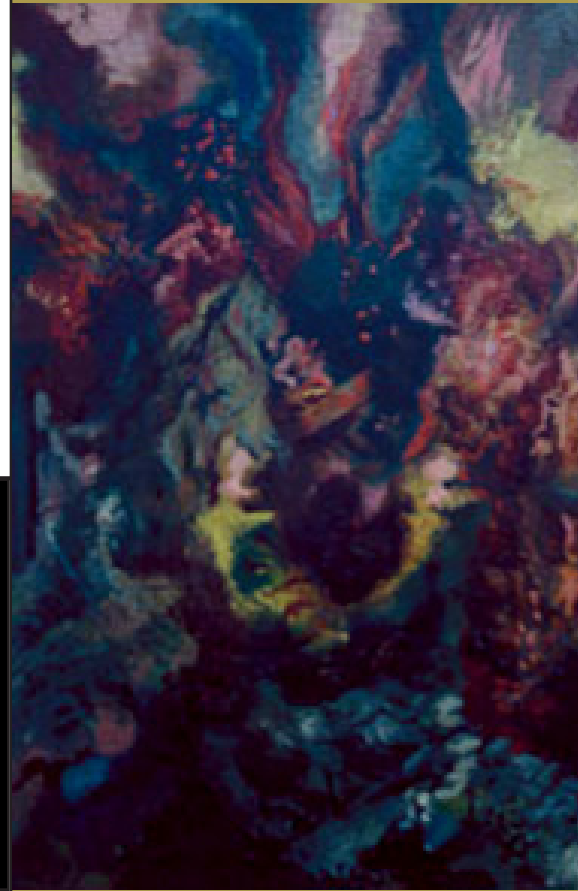
Στο επόμενο κομμάτι, η επίκληση στη «Μητέρα κι αδερφή» που γίνεται από τη γυναικεία φωνή αποτελεί την πρώτη, σχεδόν αισιόδοξη στιγμή μέσα στο δίσκο. Με την έννοια ότι η φωνή αυτή, που μέχρι στιγμής αφηγείται και ανακοινώνει στους ακροατές την ιστορία διάψευσης, στέρησης, θανάτου και ανείπωτης θλίψης, θεωρεί ότι έχει ακόμα νόημα η επίκληση στη Μελισσάνθη, ακόμα και αν «Η φωτιά που καίει δεν ωφελεί». Το τραγούδι αυτό δεν είναι «προσωπικό», ούτε όμως και «ιστορικό». Μοιάζει περισσότερο με μια ευχή ιδεολογικής και συναισθηματικής φύσεως, καθώς, αφού διαπιστώνει την πίκρα της εποχής, ζητά με αγωνία την ανάκαμψη. «Το νερό που τρέχει στην πηγή / Δεν ρωτά δεν γίνεται κραυγή / ... / Μόνο τρέχει πάει στον ποταμό / Και μας πνίγει στον πιο βαθύ καημό / ... / Η αγάπη ν' απλωθεί / παντοτινή στη γη σαν προσευχή.».

Η επανάληψη του Εμβατηρίου της Μελισσάνθης όμως, με την προσθήκη μάλιστα του μπουζουκιού, μας επαναφέρει στην προηγούμενη διάθεση.

Και το «Ρολόι στο καπηλειό» μετράει ανάληγτα το χρόνο. Πρόκειται, ίσως, για το πιο προσωπικό τραγούδι του δίσκου. Μέσα από ένα διάλογο μεταξύ δύο νέων ανθρώπων (των νέων τραγουδιστών), που ο ένας τους «φεύγει» και ο άλλος «μένει», ο Χατζιδάκις δίνει αφ' ενός μία παραλλαγή της έμμονης ιδέας του περί της «παγίδευσης της στιγμής», του «σταματήματος του χρόνου», και αφ' ετέρου αναφέρεται στο βαθύτερο πυρήνα του θέματός του: στο πώς η ιστορική συγκυρία, η εποχή, ο «καιρός», επηρεάζουν τις ζωές, τα συναισθήματα και τις σχέσεις των ανθρώπων, επιβάλλοντας την απώλεια. Δεν υπάρχει αφηγητής, δεν υπάρχει καν προσωπική δήλωση. Ο ακροατής παρεισφρύνει σε μια ιδιωτική στιγμή, την οποία μέχρι τέλους έχει την αίσθηση ότι κρυφακούει – και η οποία μπορεί να είναι συνομιλία πραγματική, ή φανταστική αναπαραγωγή μίας παλαιότερης, με κάποιον ήδη εκλιπόντα. Η αδυναμία να επιβληθούμε στο χρόνο, καταλήγει το τραγούδι, υποκαθίσταται από τη μνήμη, αλλά ποτέ επαρκώς. «-Συ που θα πας... / - Σςς μη μιλάς / - Συ που θα πας σε ξένη γη / - Σαν έρθει η αυγή / ... / - Τι προσπαθείς; / -Να σταματήσω τη στιγμή / - Μας προσπερνά δεν ωφελεί / ... / ...Συ κράτα τούτη τη στιγμή, / - Του ρολογιού τον χτύπο / - Και φκιάξε επίμονο ρυθμό / Που να 'χει



G. Grosz, Πόλεμος



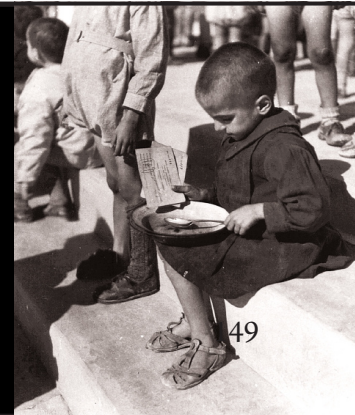
μέσα τον καιρό... / - Και τον χαμό... / ... / -Έφυγε κι όλας η στιγμή / Οριστικά / - Και γίναν όλα διαφορετικά. / ... / . Μνήμη πιστή / -Πάει να σβηστεί... ». Ο ζείμπέκικος που υποστηρίζει αργά το διάλογο, με ελάχιστες μελωδικές εξάρσεις του μπουζουκιού, δίνει κι εδώ την απαραίτητη λαϊκότροπη ατμόσφαιρα, παράλληλα με μια μυσταγωγική αίσθηση τελετουργίας.

Στις «Μάνες πάνω στις καμμένες στέγες» η γυναικεία φωνή περιγράφει, για τελευταία φορά, το εφιαλτικό σκηνικό. Το τραγούδι είναι εξ ολοκλήρου αφηγηματικό, μιλάει για μια συνθήκη πραγματική, παράλληλα όμως αγγίζει μεγάλο συναισθηματικό βάθος λόγω του θέματός του. Το οποίο είναι, όπως δηλώνει και ο τίτλος, η τυφλή απελπισία της μάνας που μέσα στην απόλυτη ένδεια και καταστροφή θα κάνει το παν προκειμένου να επιβιώσει το παιδί της. « Τα βρέφη πίνουνε χολή / Κι οι μάνες πάνω στις καμμένες στέγες / Ταΐζουν με τα ψίχουλα πουλιά / Και προσπαθούν / Να πιούνε τη βροχή σταλιά σταλιά / Να πάρουν δύναμη / Και να χυμήξουν σαν κοράκια / Κραυγάζοντας / Πούναι η Μελισσάνθη... ».

Καθώς ο δίσκος προχωρά προς το τέλος, τα κύρια μοτίβα του επαναλαμβάνονται για να καταλήξουν αβίαστα στο τελικό συμπέρασμα. Έτσι, η «Μητέρα και αδερφή» ακούγεται ξανά, σαν καταστάλαγμα μέσα από το χάος και τον πανικό, που ψάχνει να βρει ένα φως για το μέλλον. Τραγουδισμένο μάλιστα από την παιδική χορωδία και όχι από τη γυναικεία φωνή, δεν είναι πια «ανάγνωση» ή «αφήγηση» αλλά έκφραση αγωνίας αυθεντική. Αμέσως μετά όμως η Μελισσάνθη χορεύει ένα χασάπικο που σε ρυθμό εμβατηρίου και μας θυμίζει ότι έχει λησμονηθεί: «Ο χορός της Μελισσάνθης που γίνεται λησμονημένη» απαντά πως το όραμα χάνεται, όχι η ουσία του, αλλά η παρουσία του στα μυαλά των ανθρώπων. Και ο νέος που ζει σ' αυτήν την εποχή αντιμετωπίζει την «Ψυχρή αλήθεια» της με τη βοήθεια ενός κοριτσιού: η επανάληψη του Προλόγου σφραγίζεται από τη συνειδητοποίηση ότι «η Μελισσάνθη χάθηκε οριστικά». Η εποχή δεν κατάφερε να τη βρει, και γι' αυτό καταδικάστηκε. Ίσως, όμως, η λέξη «λησμονημένη» να υπονοεί ότι κάποια άλλη εποχή, στο μέλλον, μπορεί να θυμηθεί και να την ψάξει ξανά. Θα μπορούσε η επανάληψη αυτή, ενισχυμένη μέσα από τη διαδρομή του δίσκου με το συμπέρασμά της, να κλείσει το



Αριστερά: Λ. Ματζώρου, Η κατοχική πείνα στην Αθήνα.



έργο με ένα κανονικό σχήμα κύκλου, όμως ο Χατζιδάκις δεν αρκείται σε αυτό, ίσως γιατί έτσι θα αναδείκνυε ως κυρίαρχη την προσωπική χροιά του έργου. Έτσι, αφού καταστήσει το αίσθημα της απώλειας αμετάκλητα οριστικό με την – ισχυρότατη – παρεμβολή του *Επιταφίου* – άλλη μία τεράστια παρακαταθήκη συμβολισμών στο σύνολο του έργου του - τοποθετεί στο τέλος το ζήτημα στην ιδεολογική του βάση, απευθυνόμενος στη *Μελισσάνθη* που είναι η ελευθερία: αυτή είναι η *Λησμονημένη* στην οποία απευθύνονται όλοι μαζί - η γυναικεία φωνή που αφηγείται και οι δύο χορωδίες που ζουν, με την υπόκρουση της μπάντας που υπογραμμίζει μία λεπτή ειρωνεία, στην οποία ο Χατζιδάκις δεν καταφέρνει να αντισταθεί. « Σε πάτησαν τα πόδια μας / Σε μάτωσεν η βιά μας / Σου σπάσανε τα κόκκαλα / Τ' ασθενικά παιδιά μας / ... » της λέει, και το τραγούδι σβήνει με την επισήμανση του εθνικού ύμνου. Ο δίσκος τελειώνει με την τρίτη επεξεργασία της «*Μητέρας κι αδερφής*», αυτή τη φορά ως ορχηστρικού κομματιού από τη μπάντα, υπονοώντας την αέναη συνέχεια της αναζήτησης.



7.6. Η παρουσία και ο ρόλος της Αθήνας στο έργο

Ο δίσκος αναπλάθει το κλίμα μιας εποχής, μέσα σε ένα «σκηνικό» που διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στη σύνθεση αυτού του κλίματος. Η μουσική ιστορία της Μελισσάνθης μας εξιστορεί παράλληλα μια ολόκληρη περίοδο της Αθήνας. Χωρίς η πόλη να είναι στο επίκεντρο του θέματος του έργου, είναι αδύνατον, ακούγοντάς το, να μη σχηματίσουμε μία συγκεκριμένη εικόνα της, που να αντιστοιχεί στην αμέσως μετακατοχική εποχή.

Μέσα στα τραγούδια του δίσκου δεν υπάρχει καμία ρητή αναφορά στην Αθήνα. Παρ' όλα αυτά ο Χατζιδάκις αναφέρεται σε αυτήν στο εισαγωγικό σημείωμα, μάλιστα στις δύο από τις τρεις αναγνώσεις. Ήδη από την πρώτη, με την αναφορά στο Αμβούργο, έχει δώσει το σκηνικό όραμα ενός κατεστραμμένου αστικού τοπίου. Στη δεύτερη αναφέρεται στο στρατόπεδο του Χαϊδαρίου, ενώ τόσο σε αυτήν όσο και στην τρίτη, όπου ξαναμιλά για την Αθήνα ξεκάθαρα, χρησιμοποιεί αναφορές ή και αυτούσιους στίχους από τα τραγούδια προκειμένου να περιγράψει την κατάσταση της πόλης και των ανθρώπων της. Έτσι που, όταν κανείς ακούσει τα τραγούδια μετά, να μην έχει καμία αμφιβολία.

Η Αθήνα δηλώνεται, λοιπόν, σαν γενικό θέμα αρχικά, αλλά στην πορεία συναρμολογείται μέσα από διάσπαρτες εικόνες που θυμίζουν τη συγκυρία και όχι μέσα από την αναφορά σε πραγματικά τοπωνύμια περιοχών, δρόμων, σε γνωστά κτήρια, μνημεία ή οποιοδήποτε άλλο είδος σημείων αναφοράς όπως γίνεται στις Μπαλάντες. Η αναφορά στην Αθήνα δεν γίνεται ούτε όπως στην Οδό Ονειρών, μέσα από την αφαιρετική ανασύνθεση μιας αντιπροσωπευτικής «πλευράς» της πόλης, με αντιστοιχία, όμως, σε πραγματικούς γεωγραφικούς προσδιορισμούς και συγκεκριμένους όρους ζωής ενός μέρους των κατοίκων της. Εδώ η εικόνα που παρουσιάζεται είναι ενιαία. Ο Χατζιδάκις δεν ενδιαφέρεται ούτε να ψυχογραφήσει ούτε να ηθογραφήσει την πόλη, δεν αναζητά τα χαρακτηριστικά της ούτε εξερευνά τις αντιφάσεις της. Η πόλη είναι απλώς το σκηνικό μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται το δράμα.



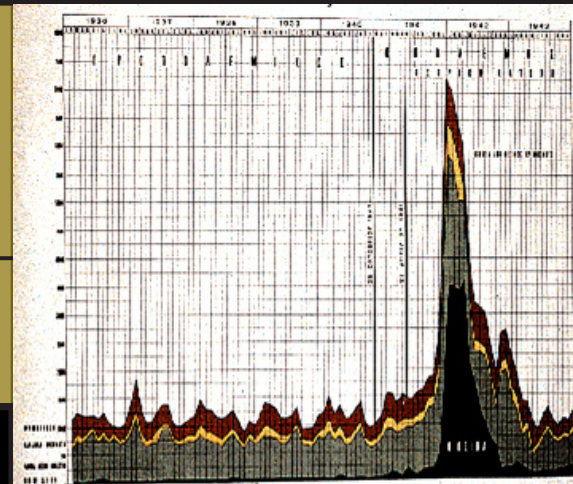
Α. Τάσος: Η Απελευθέρωση της Αθήνας.

Ο λόγος για τον οποίο επιλέγει την Αθήνα είναι μάλλον αυτοβιογραφικός. Ενισχύεται πάντως από το γεγονός ότι η Αθήνα κατά την Κατοχή αλλά και αμέσως μετά αποτέλεσε, πράγματι, πεδίο πολύ μεγάλης καταστροφής.

Η Αθήνα, λοιπόν, της εποχής της Μελισσάνθης είναι μια πόλη έρημη και κατεστραμμένη, όπου κυριαρχεί σκοτάδι και ησυχία θανάτου. «Οι δρόμοι ακόμη σκοτεινοί / Και στο σκοτάδι η ερημιά...», «Το πρόσωπο της Νύχτας / ... / Πνίγεται μέσα στον καπνό / Και τα παιδιά στο δρόμο /... / Πετάν νεκρά στον ουρανό /... Απόψε είναι σκοτάδι /... / Τ' άστρα δεν έχουν ψυχή / ...», «Φοβόμουν μ' έπνιγε η σιωπή / Απ' τα σπασμένα ηλεκτρικά καλώδια / Από τις σιδεριές των γκρεμισμένων μας σπιτιών / Σαν χέρια παραμορφωμένα / Σχήματα αιχμηρά...», «Κι άναβαν δάδες και κεριά / Και φωτιζόταν η φθορά /...», «... / Κι οι μάνες πάνω στις καμμένες στέγες / Ταΐζουν με τα ψίχουλα πουλιά...».

Ταυτόχρονα είναι μια πόλη «αλαλάζουσα», με πλήθη που έχουν ξεχυθεί στους δρόμους σε έναν συνεχή αναβρασμό. Ανακαλεί την εικόνα των μεγάλων διαδηλώσεων αλλά και της πανηγυρικής κοσμοσυρροής που γιόρταζε την Απελευθέρωση, χωρίς να φαντάζεται τι έπεται. «Χιλιάδες κόσμος που κυκλοφορεί / Και σιγοψιθυρίζει τ' όνομα της Μελισσάνθης...», «Ηλεκτρικά συνθήματα / Φωτιές μεσ' στο σκοτάδι...», «Χιλιάδες στόματα πικρά / Παίρναν τη λύπη για χαρά / ...» «Αλλαλαγμός / Ο πληθυσμός είναι νεκρός /...».

Η Αθήνα είναι επίσης μια πόλη στιγματισμένη από τη βία, της οποίας η παρουσία είναι συνεχής, πριν αλλά και μετά την Απελευθέρωση: «Μαύρα πουλιά μ' ένα σπαθί γυμνό / Σκύβουν φιλάν τον άσπρο τους λαιμό...», «Κι εκεί στον άσπρο τοίχο /... / Το αίμα γίνεται βροχή / Ποιος με φωνάζει και ζητά νερό / Ποιος θα γλιτώσει απ'»



ΜΗΝΙΑΙΟ ΑΡΙΘΜΟΣ ΘΑΝΑΤΩΝ ΚΑΤΑ ΑΙΤΙΑ

ΑΙΤΙΑ	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΔΗΜΙΑ ΤΗΣ ΤΥΦΟΥ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΔΗΜΙΑ ΤΗΣ ΧΟΛΕΡΑΣ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΙΔΗΜΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΡΡΗΣ

τον πικρό χορό...», «Ο δρόμος ήταν παντοδύναμος / Ρουφούσε το αίμα για κρασί / Κάπνιζε ομίχλη / Μασούσε πέτρες σώματα /...», «Λυγμός στα χείλια των εφήβων / Που με τα σώματα ζεστά 'πο το κρεβάτι / Ερωτικά ξαπλώνουν με την άσφαλτο / Με μια σημαία του έθνους / Καρφωμένη στην καρδιά /...».

7.7 Η μετάπλαση της αστικής συνθήκης – όψεις και μηχανισμός

Ο χώρος του δίσκου κυριαρχείται από την αίσθηση της ερημιάς, του θανάτου και παράλληλα του χάους και της ματαίωσης. Στοιχειοθετείται από εικόνες άλλοτε ρεαλιστικές και άλλοτε ποιητικές, σχεδόν ονειρικές. Η μεταφορά παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο με την αναφορά, εφόσον ο στόχος δεν είναι η ακριβής αναπαράσταση αλλά η δημιουργία της ατμόσφαιρας του χώρου. Έτσι δεν διακρίνεται κάποια συγκεκριμένη οργάνωση των εικόνων που σχηματίζουν το «σκηνικό». Η σειρά με την οποία παρουσιάζονται εξυπηρετεί κυρίως συναισθηματικές απαιτήσεις, ενώ συχνά είναι επαναλαμβανόμενες. Χαρακτηρίζονται είτε από την απόλυτη απουσία του ανθρώπινου στοιχείου είτε από την πολύ ισχυρή παρουσία του. Η μόνη εξαίρεση στην αφαιρετική αυτή προσέγγιση είναι η αναφορά στο στρατόπεδο του Χαϊδαρίου, το μόνο αναγνωρίσιμο σημείο αναφοράς πέρα από το ίδιο το όνομα της Αθήνας. Η επιλογή του δεν είναι καθόλου τυχαία: ενισχύει την εικόνα



της Αθήνας ως τόπου βίας και θανάτου. Η πλευρά της που θέλει να παρουσιάσει ο Χατζιδάκις είναι αυτή που αποτυπώνεται στην εικόνα του στρατοπέδου, εδώ αρκεί η αναφορά σε αυτό για να δώσει το πλαίσιο αναπαράστασης της πόλης.

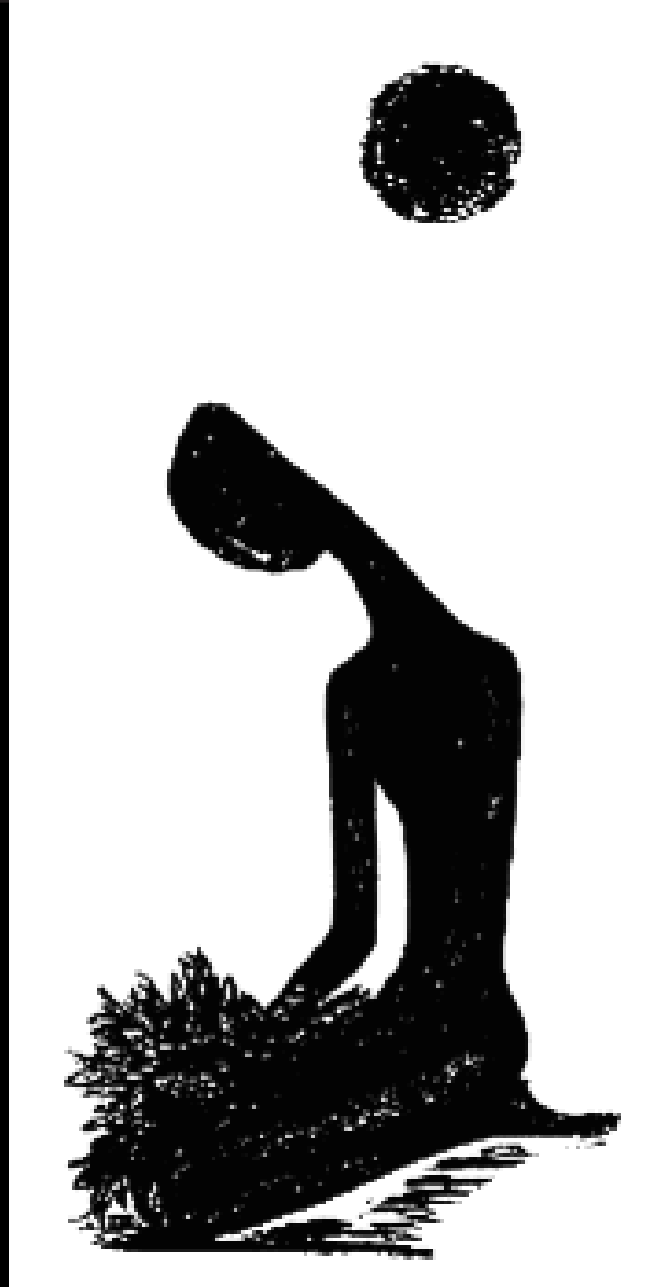
Το αποτέλεσμα είναι η αίσθηση ενός χώρου ρευστού, του οποίου η κύρια ιδιότητα είναι να υποβάλει ή να προσαρμόζεται σε συναισθηματικές καταστάσεις και ο οποίος αποκτά την συνοχή του μόνο μέσω της προβολής στην πραγματικότητα, μόνο δηλαδή μέσω της συνειδητής λειτουργίας της αναφοράς. Η Μελισσάνθη λειτουργεί και ως ακρόαμα αποκλειστικά. Το συναίσθημα στο οποίο στοχεύει το προκαλεί, όπως προκαλεί και τη φαντασία να το επενδύσει με εικόνες ενός χώρου που διαθέτει τις απαραίτητες σχετικές ιδιότητες. Όμως ο πυρήνας του νοήματος του έργου βρίσκεται στην ιστορικότητά του. Κατά συνέπεια για όποιον διαθέτει στο μυαλό του μία οπτική εικόνα της Αθήνας του '45 - είτε ως ανάμνηση είτε μέσα από φωτογραφικό ή μαγνητοσκοπημένο υλικό, η παραπομπή του ήχου σε αυτήν την εικόνα γίνεται σχεδόν αυτόματα.

Η Αθήνα αυτής της εποχής είναι μια πόλη με το χώρο και τον πληθυσμό της διαλυμένα. Η ουσία της εποχής της απελευθέρωσης δε βρίσκεται για το Χατζιδάκι στο θρίαμβο και τη χαρά. Καταγράφει το θρίαμβο – με την αναφορά στα πλήθη – απορεί όμως γιατί δεν έγιναν ορατά τα σπέρματα της αυτοκαταστροφής.

Η Εποχή της Μελισσάνθης είναι ένα έργο που τα περιέχει όλα. Είναι μία αντιπολεμική και αντιφασιστική κατάθεση. Είναι ένας στοχασμός πάνω στη σύγχρονη ελληνική ιστορία, σε μία φάση όπου ακόμα μετεωρίζεται μεταξύ βιώματος και ιστορίας. Είναι τέλος μία κραυγή ανθρώπινη, ενστικτώδης και συναισθηματική, του ανθρώπου που μένει ανήμπορος και άφωνος μπροστά στον οδοστρωτήρα της Ιστορίας που συντρίβει τη δική του, προσωπική ιστορία.

Δεξιά: Χαρακτικό της Β. Κατράκη





Επίλογος



«Θέλω να φλυαρήσω αλλά οικοδομημένα, σε μίαν αυθαίρετη – αν θέλετε – διαδρομή συλλογισμών και συμπερασμάτων, όπου οι λέξεις που θα μεταχειριστώ θα μιλάν για τις λέξεις που δεν τολμώ να μεταχειριστώ και που, τέλος, δεν πρόκειται να ολοκληρώσουν ένα θέμα, ένα κείμενο, που να φωτίσει εσάς...»¹²²

Αυτά τα λόγια του Μάνου Χατζιδάκι αρκούν για να δώσουν το πλαίσιο της δικής του περιπλάνησης στο χώρο της τέχνης και των ιδεών αλλά και – αν δεν είναι επικίνδυνος ακροβατισμός – της δικής μας μέσα στους μαιάνδρους του έργου του. Ξεκινήσαμε με την επίγνωση και την παραδοχή ότι βυθζόμαστε σε μια δεξαμενή ανεξάντλητη αναζητώντας να εκμαιεύσουμε κάτι που είναι, στην ουσία, μια αφαιρετική κατασκευή.

Η απάντηση που συνθέτουμε για αρχικό μας ερώτημα είναι ανοιχτή, με την έννοια ότι δεν κλείνει κάθε ρωγμή απ' όπου μπορούν να διαρρέουν συνεχώς κι άλλα ερωτήματα, που με τη σειρά τους κι αυτά να γενούν νέα. Το μόνο που έχουμε σίγουρο είναι μία παρακαταθήκη που η σημασία της δεν τεκμαίρεται «αντικειμενικά» αλλά, με ένα περίεργο τρόπο, επιβεβαιώνεται διαρκώς. Έχουμε επίσης και ένα από τα αντικείμενα αυτής της παρακαταθήκης: μία πόλη με την αναμφισβήτητη υλικότητά της, που ως αντικείμενο της καλλιτεχνικής πρόσληψης ανακαλύπτεται και αναπαράγεται στα ουσιαστικά της χαρακτηριστικά, επίσης διαρκώς.

Η σχέση αυτών των δύο δεν μπορεί να διαλευκανθεί, όχι μόνο στην περιορισμένη έκταση της επιλεκτικής ανάλυσης έργων, αλλά και γενικώς, αφού είναι μια διαδικασία δυναμική και εξελισσόμενη. Αυτό που προκύπτει τελικά είναι ορισμένες κατευθύνσεις που ίσως ορίζουν ένα είδος πλαισίου μέσα στο οποίο μπορεί να κινείται η διερεύνηση αυτής της σχέσης.

122. Όπως δημοσιεύεται στην Οδό Πανός, στο «Ο Μάνος Χατζιδάκις, λέει – επιλογή από κείμενα, δηλώσεις και συνεντεύξεις του», τ. 75-76, 04 / 2004.

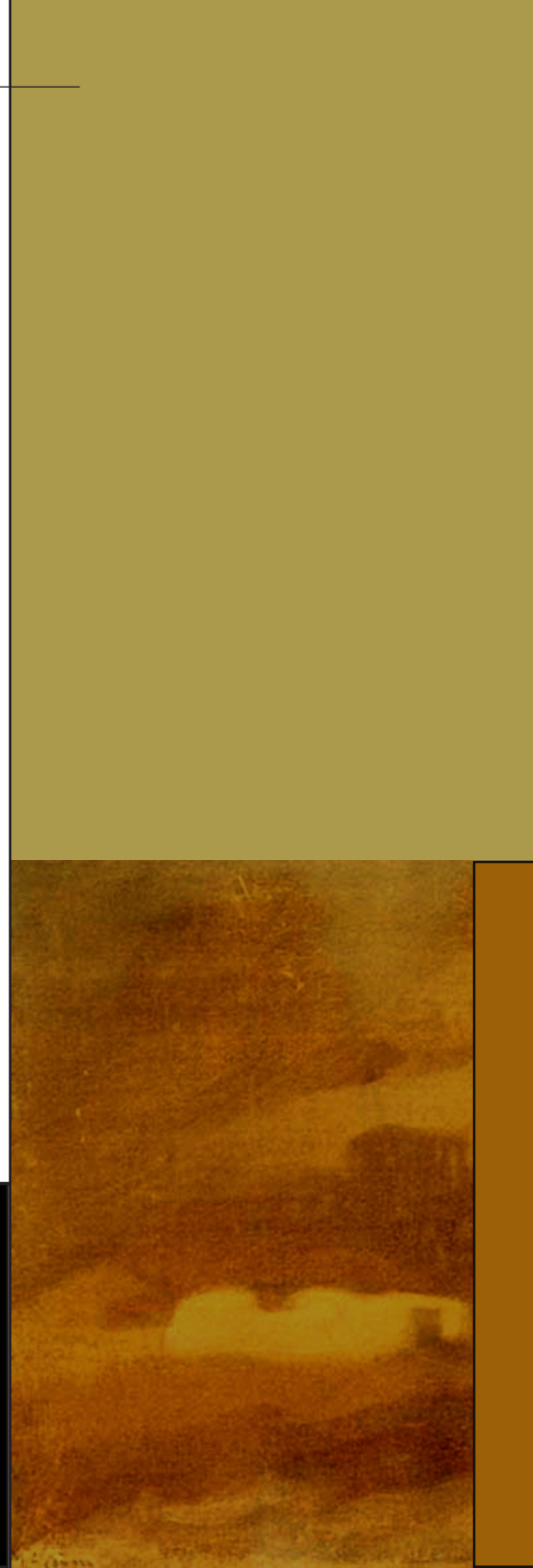
Πώς αναζητά τελικά κανείς την Αθήνα στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι; Όπως γίνεται φανερό εξαρχής, το ίδιο το αντικείμενο της αναζήτησης καθορίζει και την ανάγνωση των δεδομένων.

Φυσικά το έργο του ανοίγει ένα πολυεπίπεδο πλέγμα ζητημάτων που απλώνεται από τον απόλυτα προσωπικό χώρο στην συλλογική, κοινωνική και ιστορική καταγραφή. Αυτό που επιχειρείται να δειχθεί εδώ είναι ότι ο αστικός χώρος δεν είναι απλά μία από τις παραμέτρους που στοιχειοθετούν αυτό το πλέγμα αλλά ένα σταθερό φίλτρο μέσα από το οποίο διαθλάται η οπτική του – ισχυρισμός που επιβεβαιώνεται, άλλωστε, από τις συνθήκες της εποχής που επέβαλαν την καθοριστική επιρροή του αστικού φαινομένου στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Τα έργα τα οποία εξετάσαμε αποτελούν ένα μικρό υποσύνολο του έργου του Μάνου Χατζιδάκι. Παρ' όλα αυτά θεωρούμε ότι μπορούν να χρησιμεύσουν για την εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων σχετικά με το πώς αντιμετωπίζει την πόλη αλλά και με το ποια είναι τελικά η Αθήνα που αναδεικνύεται μέσα από το έργο και τη σκέψη του. Όπως εξηγήσαμε αναλύοντας τα κριτήρια επιλογής των έργων, αυτά διαθέτουν ικανά στοιχεία ώστε να θεωρηθούν χαρακτηριστικά της αντίληψής του. Ταυτόχρονα η διαφορετικότητά τους συνιστά ασφαλές κριτήριο για τη σφαιρικότητα της εικόνας που μπορεί να εξαχθεί μέσα από την παράλληλη εξέτασή τους.

Επιβεβαίωση της ισχυρής παρουσίας της Αθήνας στο έργο του αποτελεί και η επιβίωση του θέματος διαχρονικά. Τα παραδείγματα που εξετάζονται το αποδεικνύουν, εφόσον δημιουργούνται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους αλλά εξακολουθούν να έχουν την ανατομία της πόλης ως βασικό τους προβληματισμό. Ταυτόχρονα η διαφορετικότητα της μορφής (κύκλος τραγουδιών, θέατρο, καντάτα) ενισχύει την υπόθεση της σταθερής πρόθεσης του συνθέτη για όσο το δυνατόν μεγαλύτερο βάθος σε αυτή την ανατομία, αλλά και της βούλησης εκ μέρους του για όσο το δυνατόν πιο πολύπλευρη αναπαράσταση.

Παρ' όλες τις διαφορές, εντοπίζονται στα παραδείγματα σημεία σταθερά της οπτικής και του ύφους του Χατζιδάκι, σε διαφορετική ίσως αναλογία και ιεράρχηση, σε σχέση με τη δική του εξέλιξη αλλά και του κλίματος της εποχής. Έτσι το τελικό



αποτέλεσμα αφήνει μία αίσθηση αντιφατική, όχι όμως απαραίτητα συγκρουσιακή, καθώς η αντίφαση αναδεικνύεται ως εγγενές χαρακτηριστικό του αντικειμένου. Ο λυρισμός συνυπάρχει με την καταγγελία, η αποδοχή με την ειρωνεία, η πικρία με την αναζήτηση της ποιητικότητας που μπορεί να κρύβεται στις προβληματικές καταστάσεις.

Πιο συγκεκριμένα για τα έργα που εξετάζονται εδώ μπορούν να ειπωθούν τα εξής: Τόσο η *Οδός Ονειρών* όσο και οι *Μπαλάντες της Οδού Αθηνάς*, διαμορφώνουν μια ενιαία κατηγορία ως προς τη μέθοδο της μετάπλασης του αστικού χώρου: και στις δύο παρατηρείται η προσφυγή στην αναλογία πόλης – οδού. Είτε μέσα από την αναφορά στην πραγματικότητα – στην οδό Αθηνάς – είτε μέσα από το συμβολισμό – στις ποιότητες δηλαδή που συμπυκνώνει η *Οδός Ονειρών*. Σε κάθε περίπτωση ο δρόμος, στοιχείο δομικό μιας πόλης όπως η Αθήνα, χρησιμοποιείται μετωνυμικά για να περιγράψει, συμπυκνωμένη, μια διαφορετική κάθε φορά όψη ολόκληρης της πόλης. Η αναλογία αυτή εφαρμόζεται σε επίπεδο μορφολογικό (η όψη της οδού Αθηνάς, με τα δεδομένα κτήρια, τους δεδομένους ελεύθερους χώρους κλπ., ή η μορφολογία ενός δρόμου μιας λαϊκής συνοικίας του '60), σε επίπεδο κοινωνικό (οι πληθυσμιακές ομάδες που κατοικούν / χρησιμοποιούν το δρόμο ανάγονται, εν γνώσει της μερικότητάς τους, σε αντιπροσωπευτικό δείγμα του συνόλου της κοινωνίας της πόλης), σε επίπεδο συμβολικό (οι σημασίες που αποδίδονται είτε σε χαρακτηριστικά σημεία – σύμβολα που βρίσκονται στο δρόμο αλλά η ισχύς τους επεκτείνεται στο σύνολο της πόλης, όπως π.χ. στην Αθηνάς, είτε σε χαρακτηριστικά σημεία που αποτελούν πόλους ή αιχμές της κοινωνικής ζωής και παρουσιάζονται σαν να ανήκουν σε ένα δρόμο, όπως στην *Οδό Ονειρών*).

Στην *Εποχή της Μελισσάνθης* είδαμε ότι η απόδοση του αστικού χώρου είναι διαφορετική, αφού ο κύριος συμβολισμός που φέρεται από τη γυναικεία μορφή διαθέτει άλλες σημασίες. Εδώ η πόλη δίνεται εξ αρχής ως «σκηνικό» χωρίς να απαιτείται η επεξεργασία μιας παρόμοιας αναλογίας, αφού αυτό που ενδιαφέρει είναι η απόδοση μιας συγκεκριμένης ιστορικής φάσης της πόλης τόσο ισχυρής, που καθορίζεται επαρκώς κατευθείαν από άλλους, εξωτερικούς παράγοντες.

Έχουμε λοιπόν δύο περιπτώσεις που διαμορφώνουν μια ενιαία κατηγορία ως προς το είδος της μεταφοράς τους, και μία τρίτη με ιδιότυπα χαρακτηριστικά.

Επίσης, αν η *Εποχή της Μελισσάνθης* αντιμετωπίζει ενιαία το χώρο της Αθήνας ως δοχείο καθολικής καταστροφής, τα δύο πρώτα έργα είδαμε ότι απομονώνουν και εξετάζουν τμήματα της πόλης που προσδιορίζονται χωρικά μέσα στο σύνολο της έκτασής της. Τα τμήματα αυτά είναι που αντιστοιχούν στη χωρική κατανομή των καταστάσεων της λαϊκότητας και του περιθωρίου, κατά τις αντίστοιχες χρονικές περιόδους. Άλλες πλευρές της πόλης, αντιθετικές προς τις παραπάνω, που αντιστοιχούν σε άλλα τμήματα μέσα στην έκτασή της, είναι επίσης παρούσες, κυρίως δια της ειρωνείας, συμπληρώνοντας το σύνολο μέσα στο οποίο εγγράφονται οι προηγούμενες καταστάσεις.

Αυτό που παρουσιάζουν τα τρία παραδείγματα, ως προς την αίσθηση / εικόνα της Αθήνας που επεξεργάζονται, είναι διαφορετικό σε κάθε περίπτωση. Η δύναμη του συμβολικού στοιχείου, αλλά και οι αντιφάσεις που αναδεικνύουν, επιτρέπουν, όπως είδαμε, σε ορισμένες περιπτώσεις, την εφαρμογή θεωρητικών εργαλείων όπως π.χ. η αντιπαράθεση των κυρίαρχων αναπαραστάσεων του χώρου και των αναπαραστατικών χώρων των υποκειμένων που κάθε φορά βρίσκονται υπό εξέταση. Πρόκειται όμως για μία εκ των υστέρων παρατήρηση η οποία, όσο κι αν δρα ενισχυτικά για τη δική μας κατανόηση, δε μπορεί και να εγκλωβίσει τη δυναμική των έργων. Εξ ου και σε κάθε περίπτωση οι διαπιστώσεις διαφέρουν, σε αντιστοιχία με το θεματολογικό περιεχόμενο. Στις *Μπαλάντες* η κυριολεκτική αναφορά σε πραγματικό τμήμα της πόλης επέβαλε μια πιο αναλυτική παρουσίαση των υλικών συνθηκών, και ίσως αυτό να είναι το παράδειγμα όπου εφαρμόζει καλύτερα από όλα η συγκεκριμένη ανάγνωση του χώρου, αφού πρόκειται και για ένα τόπο που αποδεδειγμένα η μάχη των συμβόλων τον χαρακτηρίζει. Στην *Οδό Ονείρων* η παρουσίαση είναι αρκετά ρεαλιστική, αλλά η αφαίρεση της κεντρικής ιδέας υποδεικνύει ένα επίπεδο γενικότητας που προϋποθέτει πιο αδρή σκιαγράφηση των υλικών συνθηκών, με μεγαλύτερη εστίαση στις επιμέρους νοσηματοδοτήσεις. Η *Εποχή της Μελισσάνθης* από την άλλη, όπως σημειώθηκε, είναι όλη μια αφαίρεση, όπου τα συγκεκριμένα εργαλεία δεν μπορούν να αντεπεξέλθουν παρά σε ένα επίπεδο τόσο θεωρητικό, που για μας εδώ χάνει τη σημασία του.



Συνολικά πάντως είναι φανερή η αναφορά σε δύο συνθήκες ύπαρξης της Αθήνας: την απτή, πραγματική, και τη φανταστική, όποιοι και αν είναι κάθε φορά οι φορείς των παραστάσεων. Ο ίδιος δυϊσμός εμφανίζεται σχεδόν πάντα στα έργα του Χατζιδάκι που αναφέρονται στην Αθήνα, φυσικά σε κάθε περίπτωση σε διαφορετικές αναλογίες. Επίσης συνδέεται – όχι με όρους ευθείας αναλογίας, πάντως – με το δυϊσμό που

123. Άλλο παράδειγμα που εικονογραφεί αυτή την αντίφαση, όπως βέβαια αυτή εκφράζεται μέσα από το λόγο του Γκάτσου, αλλά σε δύο περιπτώσεις ταυτισμένες (και) με το όνομα του Χατζιδάκι, είναι η παράλληλη ακρόαση της «Ελλαδογραφίας» από τα Παράλογα (1976) και της «Αθήνας» από την Ελλάδα τη χώρα των ονείρων (1960 - 1961):

«Αραγε είναι αληθές ότι η θυσία των απέβη επί ματαιώ;», αναρωτιέται ο «ιστορικός» της Ελλαδογραφίας μιλώντας για τους πολεμιστές του '21. Όμως,

«Ουδείς δύναται να αποφανθή μετά βεβαιότητος και ουδείς δύναται να προεξοφλήση το μέλλον διότι η ιστορία των ανθρώπων είμαι μία συνεχής παλινδρόμησις. Αλλά με την διαρκώς σγκοούμενην υπερτροφίαν της Αττικής αι προοπτικά διαγράφονται σκοτειναί. Οι αρχαίοι Θεοί δεν υπάρχουν πλέον δια να δώσουν την λύσιν, και ούτω, θάττον η βράδιον, αι Αθήναι θα συγκεντρώσουν εις τους κόλπους των και θα εξαφανίσουν δια παντός την Ελληνικήν αρετήν, ως ο Κρόνος εις το απώτατον παρελθόν κατέτρωγε τα ίδια αυτού τέκνα ή ως ο Ήλιος εις το απώτατον μέλλον θα συγκεντρώσει εις τας αγκάλας του τους πλανήτας του και θα καταβροχθήσει αυτούς! Γένοιτο! και εις τους αιώνας των αιώνων αμήν»



υπάρχει εξ αρχής στη ματιά του Χατζιδάκι: η Αθήνα άλλοτε αναφέρεται ως ένας σχηματισμός που υπακούει στην εκάστοτε μεταβολή της ιστορικής συγκυρίας και άλλοτε ως ένα μόρφωμα άχρονο, πνευματικό σχεδόν (αν και οι εξυμνήσεις του τοπίου εξακολουθούν να της αποδίδουν την απαιτούμενη υλικότητα) το οποίο διαθέτει ποιότητες αισθητικές με αιώνιο κύρος¹²³.

Σε κάθε περίπτωση, η αίσθηση που παίρνει τελικά κανείς ως προς την άποψη του Χατζιδάκι για την πόλη κυριαρχείται από τη δύναμη του βιώματος. Η πόλη είναι οι άνθρωποι, οι κοινωνικές και οι προσωπικές σχέσεις, το «περιεχόμενο» του εξωτερικού περιβλήματος. Αυτό ίσως εξηγεί και την επαναλαμβανόμενη χρήση της λέξης «σκηνικό» για τα μέρη τα οποία χρησιμοποιεί, ή ακόμη και στην αφαίρεση που κάνει τοποθετώντας τις ιστορίες και τις μουσικές του στο χώρο χωρίς συγκεκριμένη αναφορά. Μεταπλάθει την Αθήνα σαν «δοχείο» σχέσεων και αλληλεπιδράσεων, σαν το απαραίτητο χωρικό περιβάλλον μέσα στο οποίο μπορούν να

αναπτυχθούν και να ερμηνευτούν τα φαινόμενα στα οποία εστιάζει. Άλλωστε στη δική του *Μαγική πόλη* το ομολογεί: «Μια πόλη μαγική / ζούμε μαζί οι δυο αγαπημένοι / μια πόλη σαν κι αυτή / πεθαίνει, ζει / κι αλλάζει μαγεμένη». Τραγούδι εκ των υστέρων άρρηκτα ταυτισμένο με την Αθήνα, που συμπυκνώνει όλη την παραπάνω αντίληψη: το νόημα της πόλης είναι αυτό που της δίνουν οι σχέσεις των ανθρώπων.

Εκτός από την καθαρά βιωματική προσέγγιση, οι αντιστοιχίες που σημειώνει ο Χατζιδάκις μεταξύ των ιστοριών ή του κλίματος που θέλει να αποδώσει και του χώρου που επιλέγει, φανερώνουν και ότι αναγνωρίζει ένα είδος πλέγματος αλληλεπιδράσεων, το οποίο όμως δεν είναι πάντα πολύ καθαρό. Δε θα μπορούσε και να είναι, αφού ο στόχος του δεν είναι να ερμηνεύσει την πόλη επιστημονικά, αλλά καλλιτεχνικά. Καταγράφει και αναλύει, αλλά τις αιτίες τις παρουσιάζει μέσα από το πλαίσιο της δικής του ερμηνείας, αναδεικνύοντας και αποσιωπώντας επιλεκτικά. Οι εικόνες, οι άνθρωποι, τα δίκτυα αλληλεπιδράσεων, οι σχέσεις που περιγράφει δομούν τη ραχοκοκαλιά του δικού του αναπαραστατικού χώρου.

Το τελευταίο ερώτημα που τίθεται είναι το εξής: η αίσθηση της Αθήνας που εξάγεται από το έργο του Χατζιδάκι, μένει τελικά κάπου; Και αν ναι, πού; Με ποιο τρόπο δηλαδή συμμετέχει το έργο του στην αναπαραγωγή του σύγχρονου «λόγου για την πόλη», όπως περιγράφηκε στις εισαγωγικές παραδοχές περί τέχνης;

Η συνείδηση της χρονικής «φύσης» της μουσικής οδηγεί, ως προς τη σχέση ενός μουσικού έργου με το αστικό περιβάλλον – υπό τον όρο ότι αναφέρεται σε αυτό -, στην παρακάτω πρώτη σκέψη: η καταγραφή ενός μέρους της πόλης μέσα από ένα μουσικό έργο μπορεί να θυμίζει την ίδια την περιπλάνηση μέσα στην πόλη. Την πραγματική δηλαδή πορεία μέσα στους δρόμους της, τις πλατείες, τις στοές, την αντίληψη των δημόσιων κτηρίων, των μνημείων, των ελεύθερων χώρων, αλλά και τις κλεφτές ματιές μέσα σε χώρους ιδιωτικούς ή δύσκολα προσβάσιμους. Η αναλογία στηρίζεται στην αφηγηματικότητα · όπως ένα μουσικό έργο μας παρουσιάζει όλα τα παραπάνω - και και περισσότερα - διαδοχικά, με τις ιδιαίτερες κάθε φορά τεχνικές του, έτσι και όταν κινείται κανείς μέσα στην πόλη πάντα έχει αντίληψη όσων βρίσκονται μέσα στο οπτικό του πεδίο. Τα υπόλοιπα τα ανακαλύπτει ή τα

Ηειρωνεία απέναντι στην επίσημη ιστοριογραφία είναι προφανής σε όλη την έκταση του ποιήματος και για άλλη μια φορά υπερβαίνει κατά πολύ τα πλαίσια της αποτύπωσης του αθηναϊκού χώρου, η σημασία που έχει όμως για μας εδώ είναι ακριβώς ο ρόλος που αναγνωρίζει στην πόλη την Αθήνας μέσα στο ιστορικό πλαίσιο, σε αντίθεση με τον ύμνο που απευθύνεται περισσότερο στην ιδέα της πόλης με την υπόσχεση πως «τ' όνομα της θάνατο / στην πέτρα θα κεντήσει». Άλλωστε η Αθήνα, με όλους τους τοπιακούς συνειρμούς που προκαλούν τ' άσπρα πουλιά, τα σύννεφα, η μυρτιά και ο αμάραντος, τα κοχύλια στην αμμουδιά, μπορεί να είναι και «χαρά της γης και της αυγής / μικρό γαλάζιο κρίνο».



«φαντάζεται», έχει δηλαδή την εικόνα τους στο μυαλό του γιατί έχει περάσει ξανά από αυτά και τα θυμάται. Το μουσικό έργο χτίζει το σύμπαν του λοιπόν με αντίστοιχο τρόπο. Ο Χατζιδάκις μας παρουσιάζει την Αθήνα σαν να κινείται μέσα της, σαν να κινηματογραφεί διαφορετικά σημεία της σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, τα οποία έπειτα αναδομεί για να μας παραδώσει τη συνολική καταγραφή, που προκύπτει ως απόσταγμα από την ανάμνηση της ακρόασης, από την αναδρομική σύνθεση των επιμέρους αναπαραστάσεων και των νοημάτων τους.

Το έργο του Χατζιδάκι είναι πλέον ένα πεδίο, φτιαγμένο από εικόνες και ήχους, δεδομένο. Οι μουσικές επιλογές, μέσα στην τόση ποικιλία τους, δε λειτουργούν μόνο στο πλαίσιο της επεξεργασίας της ελληνικής μουσικής παρακαταθήκης σε συνδυασμό με τη δεξαμενή των ευρωπαϊκών κατακτήσεων, αλλά, αναφορικά με τον τόπο που έχουν ως επίκεντρο, την Αθήνα, δημιουργούν ένα πλέγμα «ηχητικής παράστασης» της πόλης που διαπερνά τις δεκαετίες κατά τις οποίες γράφονται αυτά τα έργα. «Τη μουσική του την ταύτιζα με την Αθήνα. Και πάντα είχα το αίσθημα ότι η Αθήνα του οφείλει τη μουσική της. Πριν από κείνον, η Αθήνα έμοιαζε πως δεν είχε μουσική δική της...» λέει ο Νίκος Ξυδάκης¹²⁴.

Και όντως, το όνομα του Χατζιδάκι είναι πια συνδεδεμένο με μία εποχή, της οποίας οι ερμηνείες δεν έχουν κλείσει και τα ζητήματά της επανέρχονται συχνά με μία περίεργη επικαιρότητα. Η σύνδεσή του με αυτή την εποχή δεν οφείλεται μόνο στην ισχυρή παρουσία του ως προσωπικότητας. Το έργο του τη χαρακτήρισε ανεξίτηλα και στη συνέχεια μας την κληροδότησε. Παρά τις όποιες αμφισβητήσεις που μπορούν να εκφραστούν για τον αστείρευτο ρομαντισμό του, ο Χατζιδάκις συνέβαλε καταλυτικά στην κατανόηση των μεταλλαγών του αστικού βίου, ιδίως σε ό,τι αφορούσε στην ερμηνεία και την παράσταση της *λαϊκότητας*. Και έγινε κατανοητός γιατί κατέγραψε τη σύγχρονη εποχή του, ενώ το έργο του είναι πλέον κομμάτι της ανάμνησης που εμείς έχουμε για εκείνη την εποχή. Παραφράζοντας την ερμηνεία της Βακαλό, και αν δε μπορούμε να μιλήσουμε για τις προσωπικές αποκρίσεις του κάθε ακροατή, μπορούμε τουλάχιστον να πούμε ότι ο *αναπαραστατικός* χώρος του συνθέτη απευθύνεται και ταυτόχρονα μετέχει, τώρα όσο και στην εποχή του,

124. Βλ.: Νίκος Ξυδάκης, *Η Αθήνα του οφείλει τη μουσική της*, από τις 7 Ημέρες - Μάνος Χατζιδάκις, ένθετο της Καθημερινής, 06 / 06 / 1999

στο υπάρχον πλέγμα αναπαραστατικών χώρων που προσδιορίζονται με αναφορά σε αναγνωρίσιμα κοινωνικά σύνολα.

Έτσι πέρα από τη διερεύνηση των καταγραφών, υποστηρίζουμε ότι το έργο του Χατζιδάκι, σε ένα άλλο επίπεδο, αυτονομείται, και συνδέεται πλέον με το δικό του τόπο. Δεν έχουμε δηλαδή απλώς την παρουσίαση θραυσμάτων που αυτός έχει αναγνωρίσει, αλλά μέσω της επεξεργασίας τους από αυτόν και της ανασύνθεσής τους δημιουργείται ένα νέο σύνολο, το οποίο στην εποχή μας έχει σχεδόν αποκτήσει την ιστορικότητά του· υπάρχει δηλαδή το κλειστό νοητικό κατασκεύασμα που λέγεται «η Αθήνα του Μάνου Χατζιδάκι». Είναι ένας χώρος ποιητικός, που αποκτά τη συνοχή του μέσα από τη συνάφεια με την πραγματική πόλη, και ταυτρόχρονα αποτελεί πια μέρος αναπόσπαστο της συνθήκης της. «Στην παρηκμασμένη αρχαία Αθήνα, στη βουή της λαϊκής ζωής της, εκείνος θα συνθέσει τη μουσική μιας σχεδόν ουτοπικής χώρας.»¹²⁵. Και η «Αθήνα» αυτή περιέχει τις αναφορές που εκείνος χρησιμοποιεί, σε καταστάσεις αντιθετικές και παράλληλες, σε σύμβολα, νοηματοδοτήσεις και ανθρώπινες συμπεριφορές, στο βαθμό που και η πραγματική πόλη περιέχει την ιστορία της, με άλλα κομμάτια προβεβλημένα και άλλα απαξιωμένα, σ' ένα σύνολο αντιφατικό που ορίζεται, κάθε στιγμή, από μία δυναμική ισορροπία.

125. Ο. π.



Βιβλιογραφία

Αγγελικόπουλος, Β. *Φάρος στη σιωπή: Κείμενα για τη ζωή και το έργο του Μάνου Χατζιδάκι*, Καστανιώτη, Αθήνα 1997.

Βακαλό, Ε. *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα – τόμος Γ', Ο Μύθος της ελληνικότητας*, Κέδρος, Αθήνα 1980

Δαλιανούδη, Ρ. *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση - Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο έντχνο λαϊκό τραγούδι*, Εμπειρία Εκδοτική, Αθήνα 2009.

Δαμιανάκος, Στ. *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Ερμείας, Αθήνα 1976.

Ευριπίδης, Βάγκαι, Κάκτος, Αθήνα 1993.

Καρύδης Δ. *Τα επτά βιβλία της πολεοδομίας*, Παπασωτηρίου, Αθήνα 2006

Μίσσιος, Χ. *Χαμογέλα ρε...Τι σου ζητάνε;*, Γράμματα, Αθήνα 1988

Μπίρης, Κ. *Αι Αθήναι - από του 19ου εις τον 20ον αιώνα*, Μέλισσα, Αθήνα 1996.

Νταϊφά Λόλα, *Μουσικοί Διάλογοι - με είκοσι τέσσερις κορυφαίους δημιουργούς του ελληνικού τραγουδιού*, Σύγχρονοι Ορίζοντες, Αθήνα 2007

Πούλος Π. (επιμέλεια) *Μουσική ήχος και τόπος: τα κείμενα*, πρακτικά ομώνυμης ημερίδας του τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, έκδοση Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα 2006

Σαρηγιάννης, Γ. *Αθήνα 1830 – 2000, Εξέλιξη- Πολεοδομία – Μεταφορές*, Συμμετρία, Αθήνα 2000.

Σιλβερίδη Άμυ Μιμς *Ο Μίνωας – Μινώταυρος και η Δαίδαλα*, Οδός Πανός - Σιγαρέτα, Αθήνα 2005

Ταχτσής, Κ. *Το φοβερό βήμα*, Εξάντας, Αθήνα 1989.

Τζιόβας, Δ. *Ο μύθος της γενιάς του '30 - νεωτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2011.

Τσαρούχης, Γ. *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986

Φιλιππίδης, Δ. *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, Αθήνα 1984

Vitti, M. *Η γενιά του '30 - ιδεολογία και μορφή*, Ερμής, Αθήνα 1979

Χατζιδάκης, Μ. *Ο Καθρέφτης και το Μαχαίρι*, Ίκαρος, Αθήνα 2004.

Χατζιδάκης, Μ. *Τα σχόλια του Τρίτου*, Εξάντας, Αθήνα 1980

Copland, A. *Μουσική και φαντασία*, Νεφέλη, Αθήνα 1980

Lefebvre, H. *La production de l' espace*, Anthropos, Paris 1970.

Περιοδικά

Δίφωνο, τεύχος 9, Ιούνιος 1996

Δίφωνο, τεύχος 21, Ιούνιος 1997

Δίφωνο, τεύχος 24, Σεπτέμβριος 1997

Δίφωνο, τεύχος 118, Ιούλιος 2005

Οδός Πανός, τεύχος 75 – 76, Απρίλιος 2004

Οδός Πανός, τεύχος 142, Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2008

7 ημέρες - Ομόνοια, η καρδιά της Αθήνας, ένθετο της *Καθημερινής*, 23 / 01 / 1994

7 ημέρες - Απελευθέρωση της Αθήνας, ένθετο της *Καθημερινής*, 09 / 10 / 1994

7 ημέρες - Ο Δεκέμβριος του 1944, ένθετο της *Καθημερινής*, 04 / 12 / 1994

7 ημέρες - Η Ελλάδα του 1940 - 1960. Με το φακό της Βούλας Παπαϊωάννου, ένθετο της *Καθημερινής*, 29 / 10 / 1995

7 ημέρες - Κατοχική Αθήνα, Όψεις από την καθημερινή ζωή, ένθετο της Καθημερινής, 25 / 04 / 1999

7 ημέρες - Μάνος Χατζιδάκις, ένθετο της Καθημερινής, 06 / 06 / 1999

7 ημέρες - Οδός Αθηνάς, ένθετο της Καθημερινής, 17 / 06 / 2001

Ακαδημαϊκές εργασίες

Αττάρτ Βίλλυ, Μουσική - Αρχιτεκτονική: δομικοί παραλληλισμοί, διάλεξη 2001 / 90

Γκουμοπούλου Γ. Οδός Αθηνάς, συλλογική εργασία του εαρινού εξαμήνου 2004 «... μια βόλτα στους δρόμους της Αθήνας», ΔΠΜΣ Αρχιτεκτονική και Σχεδιασμός του χώρου, κατεύθυνση Πολεοδομία και Χωροταξία, Διδ. ΝΤ. Βαίου, Μ Μαντούβαλου, Μ. Μαυρίδου

Internet

bosko-hippydippy.blogspot.com

toaromatoutragoudiou.blogspot.com

vlahopoulou.blogspot.com

www.hadjidakis.gr

cd

Χατζιδάκις Μάνος, *Ελλάς η χώρα των ονείρων*, FONTANA 1964, επανέκδοση FONTANA - POLYGRAM 1988

Χατζιδάκις Μάνος, *Τα πέριξ*, ΠΟΛΥΤΡΟΠΙΟΝ 1974, επανέκδοση LYRA 1996

Χατζιδάκις Μάνος, *2000 Μ.Χ.*, ΣΕΙΡΙΟΣ 1999

Χατζιδάκις Μάνος, *Οδός Ονειρών*, COLUMBIA 1962, επανέκδοση MINOS - EMI 2000

Χατζιδάκις Μάνος, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, COLUMBIA 1961, επανέκδοση MINOS - EMI 2002

Χατζιδάκις Μάνος, *Πορνογραφία*, MINOS 1982, επανέκδοση MINOS - EMI 2002

Χατζιδάκις Μάνος, *Μυθολογία*, COLUMBIA 1966, επανέκδοση MINOS - EMI 2002

Χατζιδάκις Μάνος, *Ο Μάνος Χατζιδάκις στη Ρωμαϊκή Αγορά*, COLUMBIA 1968, επανέκδοση EMI 2003

Χατζιδάκις Μάνος - Θεοδωράκης Μίκης, *Μαγική πόλη*, ΜΙΝΟΣ-ΕΜΙ 2006

Χατζιδάκις Μάνος, *Οι Μπαλάντες της Οδού Αθηνάς*, NOTOS 1983, επανέκδοση LYRA 2008

Χατζιδάκις Μάνος, *Η Εποχή Της Μελισσάνθης*, NOTOS 1980, επανέκδοση LYRA 2008

Χατζιδάκις Μάνος, *Πασχαλιές Μέσα Από Τη Νεκρή Γη* για μικρή ορχήστρα, COLUMBIA 1962, επανέκδοση MINOS - EMI 2008

Χατζιδάκις Μάνος, *Ο Σκληρός Απρίλης του 45*, MINOS 1972, επανέκδοση MINOS - EMI 2008

Χατζιδάκις Μάνος, *Τα παράλογα*, NOTOS 1976, επανέκδοση LYRA 2008

Συμπληρωματική βιβλιογραφία

Σπυροπούλου, Α. *Μορφές κατοίκησης στην Αθήνα κατά τα τέλη του 19ου αι. αρχιτεκτονικός χώρος και λογοτεχνία*, Νήσος, Αθήνα 2010.

Σβορώνος, Ν. *Το ελληνικό έθνος - γένεση και διαμόρφωση του νέου ελληνισμού*, Πόλις, Αθήνα 2004.

Σβορώνος, Ν. *Ανάλεκτα νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999.

Φιλιππίδης, Δ. *Εφήμερη και αιώνια Αθήνα*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2009.

Χαλκιαδάκη Ε. *Σύγχρονοι μετασχηματισμοί του αστικού και δημόσιου χώρου - Το ιστορικό κέντρο της Αθήνας*, διπλωματική εργασία, ΔΠΜΣ Σχεδιασμός - Χώρος - Πολιτισμός, Φεβρουάριος 2012

Bastea E. *The creation of modern Athens - planning the myth*, Cambridge University Press, UK 2000

Οι εικόνες προέρχονται από τα παραπάνω έντυπα και site, από τα ένθετα των cd, από περαιτέρω αναζήτηση στο διαδίκτυο και από προσωπικό αρχείο.

