

ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ

Ο ΚΑΘΡΕΦΤΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΜΑΧΑΙΡΙ

ΕΝΑΤΗ ΕΚΔΟΣΗ



ΙΚΑΡΟΣ

Ὁ καθρέφτης καὶ τὸ μαχαίρι

Ἀπαγορεύεται ἡ ἀναδημοσίευση ἢ ἀναπαραγωγή τοῦ παρόντος ἔργου στὸ σύνολό του ἢ τμημάτων του μὲ ὅποιονδῆποτε τρόπο, καθὼς καὶ ἡ μετάφραση ἢ διασκευή του ἢ ἐκμετάλλευσή του μὲ ὅποιονδῆποτε τρόπο ἀναπαραγωγῆς ἔργου λόγου τέχνης, σύμφωνα μὲ τὶς διατάξεις τοῦ ν. 2121/1993 καὶ τῆς Διεθνοῦς Σύμβασης Βέρνης - Παριρίου, πὺν κυρώθηκε μὲ τὸν ν. 100/1975. Ἐπίσης ἀπαγορεύεται ἡ ἀναπαραγωγή τῆς στοιχειοθεσίας, τῆς σελιδοποίησης, τοῦ ἐξωφύλλου καὶ γενικότερα ὅλης τῆς αἰσθητικῆς ἐμφάνισης τοῦ βιβλίου, μὲ φωτοτυπικὲς ἢ ὅποιεςδήποτε ἄλλες μεθόδους, σύμφωνα μὲ τὸ ἄρθρο 51 τοῦ ν. 2121/1993.

© Γιώργος Χατζιδάκις καὶ Ἐκδόσεις Ἴκαρος, 2023

Οἱ φωτογραφίες προέρχονται ἀπὸ το Ἀρχεῖο τοῦ Μάνου Χατζιδάκι

© Γιώργος Χατζιδάκις

ISBN 978-960-7233-78-3

Μάνος Χατζιδάκις

Ὁ καθρέφτης καὶ τὸ μαχαίρι

Ἑνατη ἔκδοση

ΙΚΑΡΟΣ

Περιεχόμενα

Σημείωμα τοῦ ἐκδότη.....	9
Γιὰ τὸ ρεμπέτικο	13
«Ὁ Φτωχὸς Ναύτης»	18
Ἡ σημασία μιᾶς παράδοσης στὸν καιρό μας	25
Ὁ Φελλίνι, ὁ Νίνο Ρότα καὶ μιὰ «Πρόβα Ὁρχήστρας»	33
Γιὰ τὸ τραγούδι	45
Συνομιλία μὲ τὸν Λεωνίδα Κύρκο	48
Μιὰ σοσιαλιστικὴ πέστροφα νεοελληνικῆς καταγωγῆς	68
Ἡ Ἑλλάδα ποτὲ δὲν πεθαίνει	76
Μιὰ μὲν σκιὰ Μαΐου	79
Μπεζάρ: «Οἱ δικές μου ρίζες εἶναι θάλασσα...»	84
Τὰ παιδιὰ τῆς γαλαρίας	106
Ὁ ἐξουσιαστής	110
«Καὶ τώρα, κάτι γιὰ μᾶς ἐδῶ νὰ ποῦμε!»	113
Κάτι γιὰ μᾶς ἐδῶ νὰ ποῦμε II	117

Ἡ πολιτικὴ στὴν Τέχνη καὶ ἡ κακὴ	
Τέχνη τῆς πολιτικῆς	120
Τὸ ὑπέρμετρο βάρος τῶν οἰκονομικῶν μας ἀνησυχιῶν	135
Πολιτικὲς τελετουργίες ἢ τὸ τραπέζι τοῦ Ἰνδιάνου	137
Ἡ λιποθυμία τῶν λέξεων πάνω σὲ πέντε γραμμὲς	140
Ἀναρχικός: Ἕνας μῦθος σύγχρονης καταδίωξης	152
Ὁ Νίκος Γκάτσος – ἓνας πολὺ αὐστηρὸς φίλος	155
Ψηφιδωτὸ Μαρτίου '86	171
Οἱ ἄτεγκτοι	176
Ἀντι-αναμνήσεις	181
Γιὰ τὸν Νίκο Γκάτσο	185
Γιὰ τὴ Μάτση Χατζηλαζάρου	189
Γιὰ τὴ 13ῃ ἐπέτειο τῆς ἀποκαταστάσεως	
τῆς Δημοκρατίας	194
Γιὰ τὸν Ὀδυσσεά Ἑλύτη	200
Ὁ λόγος γιὰ τοὺς Ἕλληνες νέους τοῦ '88	215
Γιὰ τὴν εὐπρέπεια καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια	222
Μιὰ διαδρομὴ στὸ χρῶμα τοῦ κεραμιδιοῦ	226
Γιὰ τὸν Γιάννη Τσαρούχη	234
Νηπομπὴ ἢ In Germany before the war	248
Ὁ Σαίξπηρ εἶναι περίεργα ντυμένος	257
Ἕνας φανατικὸς Ἕλληνα	296
Ἡ ἀλήθεια γιὰ ἓναν ζωγράφο	
μέσα ἀπὸ καμπύλες καὶ ἄστρα	302
Διαμαρτυρία γιὰ τὴν κράτηση τῆς Βογιατζῆ	
μὲ τὸ παιδί της	305
Βιβλιογραφικὸ σημεῖωμα	309

Σημείωμα του εκδότη

Ἡ ἔκδοση αὐτὴ περιέχει τριάντα ἔξι κείμενα τοῦ Μάνου Χατζιδάκι, ποὺ δημοσιεύτηκαν κατὰ καιροὺς σὲ περιοδικὰ καὶ ἑφημερίδες, ἢ ἐκφωνήθηκαν σὲ ζωντανὲς ὁμιλίες πρὸς τὸ κοινό. Τὰ κείμενα αὐτά, ἰδίως ὅσα προέκυψαν ἀπὸ ἀπομαγνητοφωνήσεις, παρουσιάζονται ἐδῶ μὲ ἐλάχιστες ἀλλὰ ἀπαραίτητες ἀλλαγές. Συγκεντρωμένα στὸν ἴδιο τόμο, τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο, διαθέτουν μιὰν ἀόρατη ἀλλὰ ἐκ τῶν ὑστέρων αἰσθητὴ ἐνότητα, χάρις στὴ γλωσσικὴ τους ἀτμόσφαιρα καί, ὅπως δὴποτε, ἐξαιτίας τῆς θεματολογίας τους, τὴν ὁποία μποροῦμε νὰ συνοψίσουμε στὰ τρία ἀκόλουθα νοήματα: Τέχνη, Νεότητα, Πολιτικὴ Συνείδηση...

Τὸ φωτογραφικὸ ὕλικὸ ἀντλήθηκε ἐπίσης ἀπὸ διαφορετικὲς χρονικὲς περιόδους καὶ θὰ μποροῦσε, ἴσως, νὰ θεωρηθεῖ σὰν συνδετικὸς ἴστος γιὰ τὸ νοερὸ σχεδιάσμα μιᾶς αὐτοβιογραφίας· στὴν οὐσία, ὅμως, προστέθηκε σ' αὐτὴ τὴν ἔκδοση μόνον καὶ μόνον ἐπειδὴ χρησιμεύει στὸ νὰ δυναμώσῃ τὴν ἡχὴ ἐνὸς Λόγου ὁ ὁποῖος διαρρέεται ἀπὸ ἓνα ἰδιαίτερα προσωπικὸ πνεῦμα. Μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ βιβλίον ποὺ ἀνακεφαλαιώνει

συμπτωματικά μιάν ολόκληρη ζωή, μέσα απ' τὴν παλλόμενη, σχεδὸν προφορική του σύνταξη καὶ τὶς ἐλαφρὰ εἰρωνικές διακυμάνσεις τῆς καθαρεύουσας, ἀναδύεται τὸ προφίλ ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ συνδέθηκε ἄμεσα μὲ τὴν ἐποχή του, καὶ μάλιστα μὲ ποικίλους τρόπους, τοποθετημένους στὸ ἐπίκεντρο μιᾶς πληθωρικής καλλιτεχνικῆς καί, κατὰ προέκταση, πολιτικῆς δραστηριότητας. Καμιὰ εἰκονογράφηση δὲν πετυχαίνει κάτι περισσότερο ἀπ' τὸ νὰ φωτίζει τὸ πρόσωπο ἢ νὰ τοῦ προσδίδει μιὰ χροιά μυστηρίου· εἶναι ὅμως οἱ λέξεις ποὺ τὸ κάνουν νὰ δονεῖται καὶ νὰ μετατρέπεται σὲ ἐρέθισμα. Αὐτὸς ὁ Λόγος, ἄλλωστε, καὶ παρ' ὅτι ἐπιστρατεύθηκε ἀρχικά γιὰ νὰ ἐγκρίνει ἢ νὰ ἀποδοκιμάσει πρόσωπα, γεγονότα καὶ καταστάσεις, λοξοδρομεῖ διαρκῶς πρὸς ἕναν χῶρο ὅπου διαδραματίζονται σκηνές τῆς ἐσωτερικῆς ζωῆς τοῦ συγγραφέα. Ἀνάμεσα στὴν καλλιτεχνικὴ φαντασία (στὴν ὁποία ὁ Μάνος Χατζιδάκις ὀφείλει τὴ φήμη του) καὶ στὴ συμβατικὴ δημοσιογραφία (τὴν ὁποία δὲν θέλησε νὰ ὑπηρετήσῃ) ξετυλίγεται ἕνα εἶδος ἔκφρασης ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε Ἐκμυστήρευση. Ἀσχετα μὲ τὸ ἂν μοιάζει μὲ ψίθυρο ἢ μὲ δυνατὴ φωνὴ διαμαρτυρίας, γιὰ ἕναν ἄνθρωπο σὰν τὸν Μάνο Χατζιδάκι αὐτὴ ἡ μέθοδος εἶναι ἀλάθητη, ἐξαιτίας ἀκριβῶς τοῦ αὐθορμητισμοῦ της. Ἀλλωστε, γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ βιβλίο ποὺ κρατᾶτε στὰ χέρια σας δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πλήρες, σὲ σχέση μὲ τὸ εὔρος τῶν θεμάτων του. Ἀποτελεῖ ἀπλῶς ἕνα σχεδιάγραμμα, κι ἀπ' αὐτὸ πηγάζει ἴσως ἡ γοητεία του. Σκοπὸς τοῦ συγγραφέα ἦταν νὰ ἐπαναλάβῃ ἐδῶ μιὰ σειρὰ ἐρωτημάτων ποὺ τὰ ἔθεσε ἡ ἐμπειρία του καὶ ποὺ σ' αὐτήν, τελικά, ἀπευθύνονται.

ΙΚΑΡΟΣ



Τò 1968 στò Χόλυγουντ.



Μὲ τὸν Βασίλη Τσιτσάνη, τὸ 1960. «Ἐξί μῆνες τυραννιόμουν νὰ βρῶ αὐτὸ τὸ Κυ-ρια-κή, πρὶν τὸ Χριστὲ καὶ Παναγιά μου...» μοῦ φανέρωνε σ' ἀνύποπτους καιροὺς ὁ Τσιτσάνης. Κι ἐγὼ ἔμενα ἐκπληκτος, γιατί δὲν εἶχα φανταστῇ τόσο ἀγωνία γιὰ ἓνα τραγούδι ἀπλό. Εἶχα τὴν ἀπορία τοῦ ἡμισπουδαγμένου κι ἀφελοῦς. Μὰ ὅσο μεγάλωνα, τόσο ἐνιωθα καταλυτικὴ αὐτὴ τὴν ἐμμονή στὶς λέξεις συν-νε-φιά ἢ Κυ-ρια-κή. Σὰν ἓνα βλέμμα διαπεραστικό, ποὺ σκίζει ἐκεῖ ψηλὰ τὸν Οὐρανό. Κι ἀκόμα πιὸ πολύ, ποὺ διαπερνᾷ τὸν ἴδιο τὸ Θεό. Χριστὲ καὶ Παναγιά μου.

Γιὰ τὸ ρεμπέτικο

(...) Τὸ ρεμπέτικο, κι αὐτὸ εἶναι γεγονὸς ἀναμφισβήτητο, ἔχει ἐπιβάλλει πιά τὴ δύναμή του, λίγο-πολὺ σ' ὅλους μας, εἴτε θετικά, εἴτε ἀρνητικά, εἴτε δηλαδὴ τὸ παραδεχόμαστε εἴτε ὄχι, ἐνῶ συγχρόνως βλέπουμε νὰ ἔχει δημιουργηθεῖ γύρω του μιὰ ἐπιπόλαιη κατάσταση μόδας, ποὺ μᾶς κάνει ν' ἀντιδρούμε δικαιολογημένα σ' αὐτὴν καὶ ν' ἀμφιβάλλουμε γιὰ τὴ μελλοντικὴ ποιοτικὴ ἐξέλιξη τοῦ εἴδους. (Ἐδῶ πέρα βέβαια, παίρνω σὰν δεδομένο τὴν ποιοτικὴ του ἀξία.) Καὶ στὸν τόπο μας καθὼς κι ἔξω, ὅλα περνοῦν ἀπ' αὐτὴν τὴν περίοδο ποὺ ὀνομάζουμε *μόδα*. Μήπως ἀπέφυγε κάτι τέτοιο τὸ δημοτικὸ μας τραγούδι πρὶν πενήντα χρόνια, σὰν φούντωσε τὸ κίνημα τῶν δημοτικιστῶν; Κι ἀκόμη πρὶν δυὸ χρόνια, τὸ ἴδιο δὲν εἶχε συμβεῖ μὲ τίς λαϊκὲς εἰκαστικὲς τέχνες, ὅπου ὁ Θεόφιλος κι ὁ Παναγῆς Ζωγράφος προβάλλονταν στὸ ἴδιο πλάνο μὲ τὸν Χατζηκυριάκο-Γκίκα;

Ποίος μπορεῖ νὰ σταματήσει μιὰ τέτοια κατάσταση κι ἀκόμη, ἴσως, νὰ μὴν παραδεχτεῖ τὴν ἀναγκαιότητα αὐτῆς τῆς περιόδου μόδας –ἅς τὴν ποῦμε– ὥσπου τὰ πράγματα

κατασταλάξουν και έλθουν στη φυσική τους θέση; Το ίδιο πρέπει, νομίζω, να περιμένουμε και για τα ρεμπέτικα.

Γιατί θά 'ναι κάπως άνόητο να νομίσουμε ότι ο χασάπικος μπορεί ή προσπαθεί ν' αντικαταστήσει το ταγκό. Οί λαϊκοί τουτοι ρυθμοί έχουν κάτι περισσότερο άπ' όσο χρειάζεται για να καλυφθοῦν οί βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες – άσχετα άν αυτός ο χαρακτηήρας επιβάλλεται κι επικρατεί στις λαϊκές τάξεις.

Το να θελήσει, λοιπόν, κανείς ν' άγνοήσει την πραγματικότητα και μάλιστα του τόπου του, μόνο κακό του κεφαλιού του μπορεί να κάμει... Τα χρόνια μας είναι δύσκολα και το λαϊκό μας τραγούδι, που δέν φτιάχεται άπό ανθρώπους της φούγκας και του κοντραπούντου ώστε να νοιάζεται για έξυγιάνσεις και για πρόχειρα φτιασιδώματα ύγείας, τραγουδάει την αλήθεια και μόνο την αλήθεια.

Η εποχή μας δέν είναι ούτε ήρωϊκή ούτε έπική και το τέλειωμα του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου άφησε σχεδόν όλα τα προβλήματα άλυτα και μετέωρα. Τα μετέωρα αυτά προβλήματα δημιουργούνε περιφερόμενα έρωτηματικά, που δέν περιορίζονται φυσικά μόνο στον τομέα της πολιτικής και της κοινωνιολογίας, μά ξαπλώνονται με την ίδια δύναμη και στη φιλοσοφία. Και στην τέχνη; άκόμη και στην πιο καθημερινή στιγμή του ανθρώπου.

Ό τόπος μας έπιπλέον άκολουθάει, σχεδόν δίχως διακοπή, έναν πόλεμο μ' έπιμονή και με πίστη για την τελική νίκη, μά πάντα, και ιδιαίτερα σήμερα, κοπιαστικό και όδυνηρό. Σκεφθείτε τώρα κάτω άπό αυτές τις άδυσώπητες συνθήκες, την παρθενική ιδιοσυγκρασία του λαού μας. – Παρθενική γιατί τα εκατό χρόνια μόνον ελευθέρης ζωής,



Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: σημαντικός ζωγράφος νεοέλληνα με καλλιέργεια αγγλική και έντονη αίσιοπελαγίτικη συνείδηση. Κατέχει τὸ μυστικὸ τῆς ἀξιόλογης ζωγραφικῆς καὶ τὸ ἀποτέλεσμά του εἶναι ἰσχυρότερο πολλὰς φορὲς ἀπ' τὴς στοιχαστικῆς προθέσεως του. Ἡ συνεργασία μας τὸ 1950 στὸ «Καταραμένο Φίδι» μοῦ χάρισε τὴν ἀπόλαυση νὰ τὸν παρακολουθῶ ἀπὸ κοντὰ στὴς σκηνογραφικὰς καὶ ἐνδυματολογικὰς του πραγματοποιήσεις. "Ἡρεμος καὶ δύσκολος. Κατὰ καιροὺς ὑπῆρξαμε φίλοι. Ἡ διαφορὰ τῆς ἡλικίας ὑπῆρξε ἐμπόδιο γι' αὐτὸν στὸ νὰ με πλησιάσει περισσότερο. Στὴς ἀνθρώπινες σχέσεις του ὑπῆρξε μεσοπολεμικός, σὰν ἥρωας τοῦ Ντάρελ.

δὲν ἦσαν ἱκανὰ οὔτε νὰ τὴν ὠριμάσουν οὔτε ν' ἀφήσουν περιθώριο γιὰ νὰ ριζώσουν τὰ τελευταῖα εὐρωπαϊκὰ ρεύματα. Φανταστεῖτε λοιπὸν ὅλην αὐτὴ τὴ στοιβαγμένη ζωτικότητα καὶ ὁμορφιὰ συνάμα, ἐνὸς λαοῦ σὰν τοῦ δικοῦ μας, νὰ ζητᾷ διέξοδο, ἔκφραση, ἐπαφή με τὸν ἔξω κόσμον καὶ νὰ ἀντι-

μετωπίζει όλα αυτά που αναφέραμε πιο πάνω σαν κύρια γνωρίσματα της εποχής. Κι ακόμη σκεπτεύει τις ιδιαίτερα σκληρές συνθήκες του τόπου μας. Ή ζωτικότητα καίγεται, ή ιδιοσυγκρασία αρρωσταίνει, ή όμορφια παραμένει. Αυτό είναι το ρεμπέτικο. Κι από δώ πηγάζει ή θεματολογία του.

Έπαναλαμβάνω: Ένας ανικανοποίητος μὰ έντονος έρωτισμός που ακριβώς ή έντασή του αυτή του προσδίδει έναν πανανθρώπινο χαρακτήρα, και μια έπιτακτική διάθεση φυγής από την πραγματικότητα με οίοδήποτε τεχνικό μέσον, που ή χρησιμοποίησή του δείχνει την παθητικότητα της τάξης που τὸ μεταχειρίζεται.

Τὸ ρεμπέτικο κατορθώνει, με μια θαυμαστήν ένότητα, νὰ συνδυάζει τὸν λόγο, τὴ μουσική και τὴν κίνηση. Ἀπὸ τὴ σύνθεση μέχρι τὴν εκτέλεση, μ' ένστικτο δημιουργούνται οἱ προϋποθέσεις για τὴν τριπλὴ αὐτὴ εκφραστικὴ συνύπαρξη, που ὀρισμένες φορές, σαν φτάνει τὰ ὅρια τῆς τελειότητος, θυμίζει μορφολογικὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία. Ὅχι πὼς τὸ δημοτικὸ τραγούδι δὲν ἔχει κι αὐτὸ στοιχεῖα διοχετευμένα στὸ ρεμπέτικο. Μὰ πολὺ λιγότερα. Ἡ παρουσία του εἶναι έντονη, ιδιαίτερα στὸ ἐλαφρότερο εἶδος, που περισσότερο τὸ χαρακτηρίζει μιὰ χάρη και μιὰ νησιώτικη ἀλαφράδα. Παράδειγμα φέρνω τὸ «Πάρ' τὴ βάρκα στὸ λιμάνι – κάτω στὸ Πασαλιμάνι» καθὼς και τὸν γνωστότατο «Ἀντρέα Ζέπο». Καὶ τὰ δυὸ ἔχουν πολὺ έντονα πάνω τους τὴ σφραγίδα τοῦ δημοτικοῦ μας τραγουδιοῦ.

(...) Ἐδῶ ὁ ζεῖμπέκιος ἔχει χάσει ὁλότελα τὴν ἀρχικὴ ρυθμικὴ του ἀγωγή κι ἔχει γίνει ἀργός, βαρὺς, μακρόσυρτος και περιεχτικότερος. Χορεύεται ἀπὸ έναν μόνο χορευτὴ και ἐπιδέχεται ἀφάνταστη ποικιλία αὐτοσχεδιασμῶν με μόνο

δεδομένο τὴν αἴσθηση τοῦ ρυθμοῦ. Ὁ καλὸς χορευτὴς στὸ ζεῖμπέκινο θὰ ἔναι ἐκεῖνος ποὺ θὰ διαθέτει τὴ μεγαλύτερη φαντασία καὶ τὴν κατάλληλη πλαστικότητα ὥστε νὰ μὴν ἀφήσει οὔτε μιὰ νότα μπουζουκιοῦ, ποὺ νὰ μὴν τὴν ἀποδώσει μὲ μιὰ ἀντίστοιχη κίνηση τοῦ σώματός του. Σὰν χορὸς εἶναι ὁ δυσκολότερος κι ὁ δραματικότερος σὲ περιεχόμενο.

Ὁ χασάπικος βασίζεται πάνω στὸν ρυθμὸ τῶν 4/4 κι ὁ τρόπος ποὺ χορεύεται –δύο χορευτὲς συνήθως, ἀλλὰ καὶ τρεῖς καὶ τέσσερις πολλές φορές– ἀναπτύσσεται σὰν μιὰ προέκταση τοῦ δημοτικοῦ χορευτικοῦ τρόπου, μὲ μιὰ κάποια εὐρωπαϊκὴ ἐπίδραση. Ὁ ζεῖμπέκιος εἶναι ὁ πιὸ καθαρὸς σύγχρονος ἐλληνικὸς ρυθμὸς. Ὁ δὲ χασάπικος ἔχει ἀφομοιώσει μιὰ καθαρὴ ἐλληνικὴ ἰδιομορφία. Πάνω σ' αὐτοὺς τοὺς ρυθμοὺς χτίζεται τὸ ρεμπέτικο τραγούδι, τοῦ ὁποῦ παρατηρώντας τὴ μελωδικὴ γραμμὴ διακρίνομε καθαρὰ τὴν ἐπίδραση ἢ καλύτερα τὴν προέκταση τοῦ βυζαντινοῦ μέλους. Ὅχι μόνον ἐξετάζοντας τὶς κλίμακες ποὺ ἀπὸ τὸ ἐνστιχτο τῶν λαϊκῶν μουσικῶν διατηροῦνται ἀναλλοίωτες, μ' ἀκόμη παρατηρώντας τὶς πτώσεις, τὰ διαστήματα καὶ τὸν τρόπο ἐκτέλεσης. Ὅλα φανεροῦν τὴν πηγὴ, ποὺ δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ καὶ ἀπέρριπτη ἐκκλησιαστικὴ ὑμνωδία.

(...) Κάποτε θὰ κοπάσει ἡ φασαρία γύρω τους κι αὐτὰ θὰ συνεχίσουν ἀνενόχλητα τὸν δρόμο τους. Ποιὸς ξέρει τί καινούρια ζωὴ μᾶς ἐπιφυλάσσουν τὰ νωχελικὰ κι ἀπαισιόδοξα 9/8 γιὰ τὸ μέλλον. Ὅμως ἐμεῖς, στὸ μεταξύ, θὰ ἔχουμε νιώσει πλέον γιὰ τὰ καλὰ τὴ δύναμή τους. Καὶ θὰ τὰ ἀκοῦμε, πολὺ φυσικὰ καὶ σωστά, νὰ ὑψώνουν τὴ φωνή τους στὸν ἄμεσο περίγυρό μας καὶ νὰ ζοῦν γιὰ νὰ ἐρμηνεύουν τὸν βαθύτερο ἑαυτὸ μας.

«Ὁ Φτωχὸς Ναύτης»

Κατ' ἀρχάς, ἐγὼ προσωπικὰ ἔχω ἓναν ιδιαίτερο δεσμό με αὐτὸ τὸ μικρὸ ἀριστούργημα τοῦ Νταριούς Μιγιό. Δὲν ξέρω γιατί καὶ πῶς, αὐτὴ ἡ μουσικὴ τοῦ Μιγιό μοῦ φέρνει στὴ μνήμη τὴ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλη Ξάνθη, ὅπου γεννήθηκα ἓναν χρόνον πρὶν ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν χρόνον ποὺ γεννήθηκε τὸ ἔργο αὐτό. Ἡ μονότονη σχεδὸν χρήσις τοῦ τριμεροῦς ρυθμοῦ τοῦ βάλς, μετὰ τὴν καταθλιπτικὴ, μελωδικὴ γραμμὴ λαϊκῆς γαλλικῆς ἐπαρχίας, ξαναζωντανεῖ μέσα μου μνῆμες ἀπὸ πλατεῖες, περιπάτους, μπάντες ὀρφανοτροφείων καὶ στενοὺς δρόμους πρὸς τὴ Μητρόπολη, ὅπου τὸ ἀγιοκλημα τῶν κήπων μεθοῦσε μόνο του ἀπὸ πλῆξη καὶ εὐαισθησία.

Ὑστερα, καὶ μιὰ σύμπτωση. Ὁ Μιγιό τελείωσε τὴ σύνθεση τοῦ ἔργου αὐτοῦ στὶς 7 Σεπτεμβρίου 1926, σὰν αὐριο δηλαδή, πρὶν ἀκριβῶς σαράντα ἑννέα χρόνια. Καὶ τέλος, τὸ ἔργο αὐτὸ στέκεται ὁρόσημο γιὰ μιὰ ἐποχὴ ποὺ συνηθίσαμε νὰ τὴν ἀποκαλοῦμε Μεσοπόλεμο. Μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἐξάπτει ἀκόμα τὴ φαντασία μας μετὰ τὴ συνύπαρξιν τῶν πρωτοφανέρωτων ρωσικῶν μπαλέτων τοῦ Ντιαγκίλεφ, τοῦ



‘Ο Κοκτώ μὲ τὸν Στραβίνσκυ. Παρόλο ποὺ εἴμαστε φίλοι, ἔχουμε τεράστιες διαφορές. Δὲν διαθέτω τίς καταπληκτικὲς εὐκολίες τοῦ Κοκτώ, ποὺ τὸν κατατάσσουν σχεδόν στὴν κατηγορία τῶν διαβολικῶν ἀκροβατῶν τῆς Τέχνης, οὔτε τὴν ἀριστοκρατικὴ καὶ μαθηματικὴ ἀκρίβεια τοῦ Στραβίνσκυ. ‘Ομως καὶ οἱ δυὸ μοῦ δῶσαν ἄριστα στὶς ἐξετάσεις μου.

ποιητικοῦ θεάτρου ἐνὸς Μέτερλινγκ ἢ ἐνὸς Κλωντέλ, τῆς ἐπαναστατικῆς ζωγραφικῆς τοῦ Μπράκ, τοῦ Πικασσό, τοῦ Μοντιλιάνι, μαζὶ μὲ τὴ μαγεία τοῦ νεογέννητου κινηματογράφου. Καὶ μὲ κέντρο ὅλων αὐτῶν τὸ Παρίσι τότε τοῦ Κοκτώ, τοῦ Μιγιό καὶ τοῦ Ἐρὶκ Σατύ.

Τὸ ποιητικὸ ἔργο «‘Ο Φτωχὸς Ναύτης», στὴ θεατρικὴ μορφή του, τὸ ἔγραψε ὁ Ζὰν Κοκτώ καὶ ἀρχικὰ τὸ παρέδωσε στὸν Ζώρζ Ὁρὶκ γιὰ νὰ τὸ μελοποιήσει καὶ νὰ τὸ μετατρέψει σὲ ὄπερα. Μὰ ἐπειδὴ ὁ Ὁρὶκ ἦταν ἀπασχολημένος ἐκεῖνο τὸν καιρὸ μὲ ἄλλη ἐργασία, τὸ πῆρε καὶ τὸ ἔδωσε στὸν Μιγιό. ‘Ο Μιγιό τὸ ἔφερνε πολὺ καιρὸ μέσα

του πρὶν ἀρχίσει τὴ μουσικὴ γραφή. Τὸ μελετοῦσε, τὸ συζητοῦσε καὶ τὸν ἀπασχολοῦσε, ὥσπου τέλος μέσα σὲ δεκατρεῖς μέρες τελείωσε τὴ σύνθεσή του. Ἀρχισε νὰ τὸ γράφει στὶς 26 Αὐγούστου καὶ τὸ τελείωσε, καθὼς εἴπαμε, στὶς 7 Σεπτεμβρίου 1926.

Τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ «Φτωχοῦ Ναύτη» ἀνήκει τόσο στὸν Κοκτὼ ὅσο καὶ στὸν Μιγιό. Ἡ θεατρικὴ δομὴ καὶ τὸ ποιητικὸ κείμενο τοῦ Κοκτὼ δὲν ἀποτελοῦν ἓνα συμβατικὸ βάθρο γιὰ τὸ μουσικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ Μιγιό. Εἶναι τὸ βασικὸ τμῆμα τοῦ ἀποτελέσματος. Ἴσως πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅ,τι στὸν Βάγκνερ τὰ λιμπρέτα ποὺ ἔγραφε ὁ ἴδιος ἢ ἀπ' ὅ,τι στὸν Γκλόκκ τὰ ἀνανεωτικὰ λιμπρέτα τοῦ Καλσαμπίτζι.

«Ὁ Φτωχὸς Ναύτης» εἶναι ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ θὰ λέγαμε ὅτι ἔγιναν ἀπὸ τὸ τίποτα. Ἕνα παιγνίδι μαγικὸ καὶ ὀλέθριο μαζὶ. Παρ' ὅλα αὐτά, ἂν ἡ γραμμικὴ του καθαρότητα δὲν ἐνθαρρύνει γιὰ μιὰν ὁποιαδήποτε ἀνάλυση, τὸ βάρος τοῦ ἔργου μπαίνει κατευθεῖαν στὴ συνείδηση. Κι ἴσως, ἂν θέλαμε νὰ μεταχειριστοῦμε μιὰ δυὸ λέξεις γιὰ τὸ ἔργο αὐτό, οἱ λέξεις ἐλαφράδα ἢ ἀπλότητα δὲν θὰ ταίριαζαν τόσο πολὺ, ὅσο οἱ λέξεις συμπύκνωση, μετάγχιση ἢ φόρτιση. Τὸ ἔργο μοιάζει μὲ σύννεφα ποὺ ὀλοένα πυκνώνουν, γεμάτα ἡλεκτρισμὸς, γιὰ νὰ ξεσπάσουν σὲ μιὰ θύελλα. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος του εἶναι ἓνα νέφος ἀκίνητο, ἀπειλητικὸ, προορισμένον νὰ συνθλίψει τοὺς ἥρωές του.

«Ὁ Φτωχὸς Ναύτης» ἀπωθεῖ ὅλα τὰ γνώριμα τεχνάσματα τοῦ λυρικοῦ θεάτρου. Μὲ καθαρὰ μέσα ποὺ πλησιάζουνε τὴ λαϊκὴ τέχνη στὴν πιὸ αὐθεντικὴ μορφὴ της, δημιουργεῖ ὕφος ἀνώτερον καὶ ὑψηλὸ ἐπίπεδο. Μαζὶ του ἐμφανίζεται ἓνας ρεαλισμὸς καινούριος ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ

σχέση μὲ τοὺς φλύαρους κανόνες τοῦ βερισμού. Ἡ ὀφθαλμαπάτη ἀπὸ τὰ σκηνικά καὶ τὰ αἰσθήματα, ἐδῶ ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴ μόνη ἀρχὴ ποὺ δὲν φθείρεται ἀπὸ τὸν χρόνον καὶ δὲν παλιώνει ποτέ, τὴν ποιητικὴ ἀλήθεια.

Μὰ γιὰ νὰ νιώσουμε τὴν ὁμορφιὰ καὶ τὴν ἀξία τοῦ ἔργου, θὰ πρέπει λίγο νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν καιρὸ καὶ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ τὸ γεννήσανε.

Ὁ Κοκτώ καὶ ὁ Μιγιὸ ὑπῆρξαν βασικὰ μέλη τῆς περὶ φημης ὁμάδας τῶν ἔξι καὶ πρωτοπόροι στὴ μεσοπολεμικὴ εὐρωπαϊκὴ τέχνη, μὲ διεθνὴ ἐπιρροὴ καὶ ἀκτινοβολία. Θὰ ἔλεγα πὼς τὰ κύρια χαρακτηριστικά τους ὑπῆρξαν μιὰ ἀνεξάντλητη εὐφυΐα, μιὰ ἔντονη λυρικὴ ἐγώπαθεια, ἡ ἀνεύρεση θεῶν καὶ πηγῶν μέσα ἀπὸ τὴν καθημερινότητα, ἡ ἔνταξη τοῦ λάθους καὶ τοῦ παράλογου μέσα στοὺς κανόνες τῆς ζωῆς, ἡ λατρεία τοῦ κοινότοπου καὶ ἡ ἔντεχνη ἐκμετάλλευσή του, καὶ τέλος, ἡ ἀπλότητα στὸ μουσικὸ ἀποτέλεσμα. Ὅμως μιὰ ἀπλότητα μὲ διανοουμενίστικες καὶ αἰσθητικὲς ἀφετηρίες. Οἱ ἔξι ἀντικομορμιστὲς τοῦ '20 ἀπολάμβαναν τὸ Παρίσι ἔτσι ὅπως ἦταν τὸν καιρὸ ἐκεῖνο, μακριὰ ἀπὸ τὴ σοφὴ μυθολογικὴ ἀναπόληση τοῦ Ντεμπυσι ἢ τὸν χρωματικὸ, ἂν θέλετε, αἰσθησιασμὸ τοῦ Ραβέλ. Οἱ ἔξι κουβέντιαζαν περισσότερο. Καὶ ὅταν περίσσευε καιρὸς, μεταφέρανε τὸν εὐφυὲ διάλογό τους σὲ μουσικὴ.

Εἶναι περίεργο, ἀλλὰ πατὴρ τῶν πάντων ὑπῆρξε ὁ Σατύ. Αὐτός, ἀπὸ τὴ μιὰ τροφοδοτοῦσε τὸν Ντεμπυσι μὲ κλασικὰ αἰσθητικὰ πιστεύω, καὶ ὁ ἴδιος, ἀπὸ τὴν ἄλλη, διοχέτευε στοὺς ἀντιπάλους τοῦ Ντεμπυσι, τοὺς ἔξι, ἰδιόμορφες ἀνακατατάξεις καὶ ἀνορθόδοξες συνδρομές, ποὺ οἱ ἔξι μὲ πάθος μετέφεραν σὲ μουσικὴ.

Ἡ μουσικὴ σκέψη τῶν ἔξι, καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Πουλέγκ καὶ τοῦ Μιγιό, ἦταν περισσότερο ἓνας φιλολογικὸς καθρέφτης τοῦ καιροῦ τους παρὰ μιὰ προβληματολογία μουσική. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς δὲν τοὺς χαρακτήριζε μιὰ καθαρὰ μουσικὴ καὶ λειτουργικὴ σχέση μὲ τὸ ὕλινδ πού χρησιμοποιοῦσαν, καὶ πὼς δὲν διέθεταν ἄπειρες ιδέες καὶ ἀτέλειωτο ταλέντο.

Ὁ Κοκτώ βέβαια δέσποζε ὄχι μόνο στὴ συντροφιά ἀλλὰ καὶ σὲ ὁλόκληρο τὸ Παρίσι, χρησιμοποιώντας περιφρονημένους τρόπους ἔκφρασης καὶ προκαλώντας τὸν γαλλικὸ ἀστισμὸ μὲ αὐθαίρετες παρερμηνεῖες τοῦ μυθικοῦ χθὲς καὶ τοῦ συμβατικοῦ παρόντος. Καὶ μέσα σὲ αὐτὸ τὸ πολύχρωμο, θορυβῶδες καὶ γεμάτο ἀντιφατικὲς αἰχμὲς σκηνικὸ, γεννήθηκε ἓνα μικρὸ ἀριστούργημα μὲ κλασικὴ δομὴ καὶ πρόσωπα αἰώνια: «Ὁ Φτωχὸς Ναύτης».

Οἱ δημιουργοὶ του τὸ ὀνομάζουνε *complant*, πὺ σημαίνει θρηνηδὲς ἄσμα· μελαγχολικὸ, λυπητερὸ τραγούδι. Κάτι σὰν μοιρολόι καὶ τραγούδι μαζί. Ὁ χαρακτηρισμὸς ταιριάζει ἰδιαίτερα στὴν ποιητικὴ ιδέα τοῦ Κοκτώ καὶ ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ Μιγιό, χωρὶς ὅμως ἡ μουσικὴ, αὐτὴ καθεαυτή, νὰ ἐρμηνεύει τὸν χαρακτηρισμὸ, παρ' ὅτι φέρνει μέσα της τὸν ἀπὸνχο μιᾶς μελαγχολικῆς λαϊκῆς γιορτῆς μέσα στοὺς δρόμους γαλλικῆς ἐπαρχιακῆς πόλης μὲ παλιὰ ναυτικὰ τραγούδια καὶ τριμερεῖς χορευτικοὺς ρυθμούς.

Ἡ αὐθεντικὴ ἱστορία τοῦ «Φτωχοῦ Ναύτη» ἀνήκει στὸν Ζῶρζ Μπέκ, καὶ ἔχει ὡς ἐξῆς:

“Ἐνας γιὸς φτωχῶν Ρουμάνων χωρικῶν φεύγει μικρὸς γιὰ τὴν Ἀμερικὴ. Μεγαλώνει στὴν ξενητεία, γίνεται πλούσιος, καὶ ἐπιστρέφει νὰ ξαναδεῖ τοὺς γονιούς του. Μὰ δὲν

τοὺς λέει ποιὸς εἶναι. Αὐτοί, παίρνοντάς τον γιὰ ξένο, τὸν σκοτώνουν γιὰ νὰ τὸν κλέψουν.

Ὁ Ζὰν Κοκτώ τὴ μετέπλασε καὶ μᾶς τὴν παρέδωσε ἔτσι: Ὁ ναύτης ἐπιστρέφει σπíti του μετὰ ἀπὸ δεκαπέντε χρόνια. Ἔχει γίνει πλούσιος. Τὸν ἀναγνωρίζει πρῶτα ὁ φίλος του ποὺ μένει στὸ ἀπέναντι σπíti. Ὁ ναύτης μαθαίνει ἀπὸ τὸν φίλο του πὼς ἡ γυναίκα του τοῦ ἔμεινε πιστὴ καὶ πὼς τὸν περιμένει ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια. Ὁμως, ἀποφασίζει μιὰ τελευταία περιπέτεια: Νὰ μὴ φανερωθεῖ, γιὰ νὰ ζήσει λιγάκι ἀπ' ἔξω τὴ χαρὰ του καὶ τὴν πίστη τῆς γυναίκας του. Τὸ πρῶτο βράδυ θὰ κοιμηθεῖ στοῦ φίλου του καὶ ἐδῶ τελειώνει ἡ πρώτη πράξη. Στὴ δεύτερη, ὁ ναύτης μπαίνει σπíti του. Δὲν τὸν ἀναγνωρίζουν οὔτε ἡ γυναίκα του οὔτε ὁ γέρος πατέρας της. Λέει στὴ γυναίκα ὅτι γνωρίζει τὸν ἄντρα της κι ὅτι ὁ ἴδιος ἔγινε πλούσιος ἀλλὰ ἀπέμεινε χωρὶς φίλους καὶ συγγενεῖς καὶ δίχως προορισμό· τοὺς λέει ἐπίσης ὅτι ὁ ναύτης ἀτύχησε κι ὅτι θὰ ἐπιστρέψει, ὅπου νὰ ἔναι, τὸ ἴδιο φτωχὸς ὅσο ἦταν ὅταν ἔφυγε. Μιὰ λεπτομέρεια σημαντικὴ: Ὁ φίλος, θέλοντας νὰ παρακολουθήσει γιὰ λίγο τὸ παιγνίδι ἀπὸ κοντά, βρῖσκει ἀφορμὴ ἓνα σφυρὶ ποὺ εἶχε δανειστεῖ καὶ μπαίνει σπíti γιὰ νὰ τὸ ἐπιστρέψει. Νυχτώνει. Στρώνουν στὸν ναύτη νὰ κοιμηθεῖ. Στὴν τρίτη πράξη, ἡ γυναίκα, μὲ τὸ σφυρὶ ποὺ τῆς ἐπέστρεψε ὁ φίλος, σκοτώνει τὸν ναύτη, πιστεύοντάς τον γιὰ ξένο, γιὰ νὰ τὸν κλέψει, καὶ μὲ τὰ χρήματα αὐτὰ νὰ ζήσει ἄνετα μὲ τὸν ἄντρα της, ποὺ ὑποτίθεται ὅτι θὰ ἐπιστρέψει φτωχός.

Οἱ διάλογοι εἶναι σὰν τὸ τραγούδι κάποιου ναύτη. Σὰν παλιὸ μοιρολόι. Μὲ ἐπαναλήψεις καὶ εἰκόνες πρωτόγονες,

όπου ή «φτωχή» ποίησή τους έναρμονίζεται τέλεια με τὸ βρώμικο καὶ αἰσχροὺ σκηνικοὺ περιβάλλον. Καὶ πίσω ἀπὸ τὸν ποιητὴ στέκει ἄγρυπνα ὁ ἀληθινὸς ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου.

Τὸ ἔργο εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ αὐστηρὰ πού ἔγραψε ὁ Κοκτώ. Μὲ τὴν ποιητικὴν του ἰδιοφυΐα, ἡ ἱστορία αὐτὴ πῆρε τὴ σημασίαν καὶ τὶς διαστάσεις ἑνὸς αἰώνιου μύθου. Τὸ θέμα τοῦ «Φτωχοῦ Ναύτη» εἶναι τὸ θέμα τῆς τυφλῆς μοίρας. Τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου προχωροῦν μέσα σ' αὐτὸ μετὰ μάτια κλειστά. Μόνο γιὰ λίγο, κάποια στιγμή πρὸς τὸ τέλος τῆς δεύτερης πράξης, ἡ γυναίκα θὰ πλησιάσει λίγο τὴν ἀλήθειαν λέγοντας: «Εἶναι ἀστεῖο. Ἐτσι καθὼς στέκεστε στὴ σκιά, μοιάζετε στὸν ἄντρα μου». Κάποια ἄλλη στιγμή, πρὸς τὸ τέλος τῆς τρίτης πράξης, ὁ φίλος, πού θὰ ἔρθει πάλι νὰ δεῖ, παραλίγο νὰ ἀποκαλύψει τὸν ξένο. Μὰ ἡ αὐλαία θὰ πέσει, χωρὶς κανεὶς ποτὲ νὰ μάθει.

Τὸ ἔργο γράφτηκε ἀρχικὰ γιὰ μεγάλη ὀρχήστρα. Ὅμως ξανάγραψε ὁ Μιγιὸ τὸ μέρος τῆς ὀρχήστρας γιὰ δεκαέξι ὄργανα, καὶ ἡ λιτότητα αὐτὴ ταιριάζει περισσότερο καὶ στὴν οὐσία καὶ στὸ ὕφος τῆς μουσικῆς. Ἡ ὀρχήστρα δὲν σχολιάζει· συνυπάρχει μὲ τὸ τραγούδι ἀπλά, ἀλλὰ καὶ τρομερὰ εὐαίσθητη, στὴν πιὸ μικρὴ συγκίνηση, στὴν κάθε ἀλλαγὴ διαθέσεως.

Ὑπογραμμίζω, τέλος, τὸν ἀνθρωπισμὸ τῆς μουσικῆς αὐτῆς πού ἀποκαλύπτει ταπεινοὺς ἀνθρώπους, στίς ταπεινὲς τους πράξεις. Ἀπὸ ἀγάπη ἢ ἀπὸ ἄγνοια, τὸ κάθε πρόσωπο στὸ ἔργο αὐτὸ συντελεῖ στὸ πλήρωμα τῆς μοίρας. Ἡ μηχανὴ τῆς κόλασης μπαίνει σὲ κίνηση, γιὰ μιὰ ἀκόμη φορά, μὲ μιὰ τρομακτικὴ ἀκρίβεια στὸν ρυθμὸ της.