

Οι Μπρεχτ – Βάιλ μέσα από την *Όπερα της πεντάρας*
και την *Άνοδο και πτώση της πόλης Μαχάγκονν*
και ο Μάνος Χατζιδάκις: προσεγγίσεις του πολιτικού

Στην εναρκτήρια ομιλία του για τον Πρώτο Διαγωνισμό Τραγουδιού που οργανώσε στην Κέρκυρα το 1984 ο Μάνος Χατζιδάκις θα πει πως ο έρωτας και η πολιτική συνείδηση συναντώνται σ' ένα ανώτερο επίπεδο. Το παράδειγμα που θα χρησιμοποιήσει θα αφορά την τέχνη των Κουρτ Βάιλ (Kurt Weill) και Μπέρτολτ Μπρεχτ (Bertolt Brecht). Με τους δύο Γερμανούς δημιουργούς είναι γνωστό ότι ο Χατζιδάκις δεν συναντήθηκε ποτέ. Η σχέση του με τον Μπρεχτ εντοπίζεται στη σύνθεση τραγουδιών για το ελληνικό ανέβασμα του *Κύκλου με την κιμωλία*, ενώ με τον Βάιλ περιορίζεται σε κάποιες αναφορές¹ και στο γεγονός ότι αποδίδεται και στους δύο μια προσπάθεια συνένωσης του λεγόμενου «ελαφρού» με το πιο λόγιο στοιχείο στη μουσική.

Ωστόσο και οι τρεις ενδιαφέρθηκαν για το πολιτικό, υπό τη σημασία της κοινωνικής στάσης και συνείδησης. Οι θεωρίες του Μπρεχτ για το δράμα θα τον οδηγήσουν, μέσω των αρχών του μαρξισμού, πρώτα στη σύλληψη του χαρακτήρα του επικού θεάτρου και βαθμιαία στο ρόλο του ως πολιτικοκοινωνικού παιδαγωγού. Η στάση του Βάιλ, από την άλλη, είναι περισσότερο συνεπής και συμπαγής με τις αρχικές προθέσεις του για τη μουσική στο θέατρο, χωρίς μεταστροφές και αλλαγές στην όλη πορεία του. Εντούτοις στο εν λόγω άρθρο θα εστιάσουμε στη συνεργασία τους όπως προκύπτει από την *Όπερα της πεντάρας* και την *Άνοδο και πτώση της πόλης Μαχάγκονν*. Τα δύο αυτά έργα προσδιορίζουν μια χρονική περίοδο (μέσα του 1928 μέχρι το 1930) κατά την οποία οι απόψεις και των δύο γύρω από το επικό θέατρο ήταν σε μεγάλο βαθμό σύμφωνες². Καθώς θα διαπιστώσουμε, με βάση αυτό το πλαίσιο Βάιλ και Μπρεχτ χρησιμοποίησαν την ειρωνεία, το σαρκασμό και στο τέλος τον ευθύ διδακτισμό για να τονίσουν την ανάγκη συνειδητοποίησης μιας κοινωνικοπολιτικής αλλαγής.

Αντιθέτως, ο Χατζιδάκις σε όλη του τη ζωή κινούνταν στους κόσμους της ποίη-

¹ Ο Δ. Παπανικολάου είναι μουσικολόγος.

σης. Όπως ομολογεί, αν δεν ήταν μουσικός σίγουρα θα ήταν ποιητής. Ενώ δεν παραλείπει να αναφέρει ότι χωρίς τους γρίφους που του κληροδότησε η μητέρα του και από παιδί προσπαθούσε να λύσει δεν θα μπορούσε να γίνει ποτέ ποιητής³. Τόσο το έργο του όσο και η ευρύτερη φιλοσοφία του απευθύνονταν σ' έναν κόσμο εξωλογικό, ποιητικό, που έφερνε μέσα του, ως αναπόσπαστο συστατικό, την ιδεολογία του έρωτα. Προϋπόθεση της δικής του επανάστασης ήταν ο έρωτας.

Η φιλοσοφία των Μπρεχτ – Βάιλ για το επικό θέατρο

Τα έργα *Η όπερα της πεντάρας* (1928) και *Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχάγκονυ* (1930)⁴ αποτελούν σήμα κατατεθέν της συνεργασίας των Μπρεχτ και Βάιλ, καθώς ενσαρκώνουν την πραγμάτωση της ιδέας του επικού. Μάλιστα, σε έκθεσή του με τίτλο «Σημειώσεις πάνω στην όπερα» ο Γερμανός δραματογράφος ενσωματώνει, ως αναπόσπαστο στοιχείο της αισθητικής του νέου στυλ, την ειρωνική και δημοφιλή μουσική του Βάιλ⁵. Τι ήταν όμως το επικό θέατρο και σε τι ακριβώς συνίστατο η αισθητική του;

Τα χρόνια γύρω από την παρουσίαση της *Όπερας της πεντάρας* (1928) η αισθητική των δύο ήθελε τη δραματική ένταση και τη μουσική γλώσσα να είναι σε μεγάλο βαθμό απλοποιημένες, ώστε τα γεγονότα στη σκηνή να εκθέτονται ως εικόνες στα μάτια του κοινού της νέας τεχνολογικοεπιστημονικής εποχής. Η προσέγγιση του δράματος από τους Μπρεχτ – Βάιλ είχε χαρακτήρα ειδησεολογικό, όπου το αισθητικό του περιεχόμενο ικανοποιούνταν μέσω της αποστασιοποιημένης ματιάς και του κριτικού πνεύματος του θεατή. Σε αντίθεση με τον ορισμό του Αριστοτέλη για την τραγωδία, η οποία ...*δι' ελέου και φόβου περαίνουσα την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*, το επικό θέατρο προσπαθεί να απομακρύνει το κοινό από τη συναισθηματική του εμπλοκή με τα τεχταινόμενα στη σκηνή. Ο θεατής δεν πρέπει να συμπάσχει και να ταυτίζεται με τον ήρωα του έργου αλλά να παραμένει ψύχραιμος, αντικειμενικός και ουδέτερος, έτσι ώστε με οξύνοια να μπορεί στο τέλος να κρίνει. Μέσα από την *Όπερα της πεντάρας* Βάιλ και Μπρεχτ προσπάθησαν να δημιουργήσουν ένα πρότυπο είδος επικής όπερας, η οποία να συνοψίζει όλα τα παραπάνω.

Από το σημείο αυτό όμως στις τοποθετήσεις των δύο ανδρών αρχίζουν και φαίνονται σημεία διαφοροποίησης, ώπου από το 1931 και μετά ο καθένας ασπάζεται τη δική του φιλοσοφία για την έννοια του επικού. Προσεγγίζοντας τις θεωρίες του μαρξισμού και του διαλεκτικού υλισμού, ο Μπρεχτ θα εμπνευστεί τον όρο «παρεμβατική σκέψη» (*eingreifendes Denken*), ως αποτέλεσμα της αποστασιοποιημένης ματιάς και του κριτικού πνεύματος που ζητούσε μέσω της αισθητικής του επικού. «Η παρεμβατική σκέψη, επομένως, είναι ένα αποτέλεσμα ειδικών αισθητικών μορφών που θέτουν σε κίνηση τον αποδέκτη (δηλ. τον αναγνώστη, το κοινό, το συμμετοχο)

μέσω μιας αναλυτικής, αποστασιοποιητικής διαδικασίας»⁶. Οι αισθητικές αυτές μορφές έχουν να κάνουν με τις κοινωνικές και ιστορικές λειτουργίες μιας οργανωμένης κοινότητας, τις οποίες ο Μπρεχτ από την *Άνοδο και πτώση της πόλης Μαχάγκονυ* και μετά θα προσπαθήσει να συνδέσει με το επικό.

Στο μπρεχτικό θέατρο αυτοσκοπός δεν είναι η *κάθαρσις*, αλλά η παρατήρηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και των στάσεων που υιοθετούν τα άτομα μέσα σε συγκεκριμένα ιστορικοκοινωνικά περιβάλλοντα. Ο όρος *gestus* θα εμφανίζεται στη θεωρία του για το επικό θέατρο όλο και πιο συχνά, ως το ηθικό απόσταγμα πίσω από τις ανθρώπινες σχέσεις που παρουσιάζονται πάνω στη σκηνή⁷. Από το 1931 και μετά μάλιστα μετατρέπεται σε *social gestus*, στο οποίο μια ανθρώπινη πράξη ή συμπεριφορά δικαιολογείται ως αντίδραση στις ευρύτερες κοινωνικές πιέσεις, συμπεριφορές, πράξεις, τάσεις⁸. Κατ' αυτό τον τρόπο ο Μπρεχτ θα λέγαμε ότι λειτουργεί περισσότερο με τη λογική ενός ψυχαναλυτή της ατομικής κοινωνικότητας που δεν ενδιαφέρεται για αποκρυσταλλωμένες παραδοχές της ανθρώπινης κατάστασης και μοίρας αλλά για τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη λειτουργία και τη δράση των ηρώων του, ως αναπόσπαστο όμως κομμάτι και ανακλαστικό μιας καθορισμένης ιστορικής συγκυρίας.

Όπως έγραψε ο Βάλτερ Μπένγιαμιν για το επικό θέατρο: «Τα πράγματα μπορούν να συμβούν έτσι, αλλά μπορούν επίσης να συμβούν και κάπως διαφορετικά»⁹. Ο απώτερος σκοπός είναι η πρόκληση σοκ και περιέργειας στους θεατές προκειμένου να αναρωτηθούν γιατί τα πράγματα έγιναν έτσι και πώς μπορούν ν' αλλάξουν. Με το *gestus* –μια από τις μεγαλοφυείς ανακαλύψεις του Μπρεχτ ανάλογη με τον περιφημο μαθηματικό τύπο του Αϊνστάιν, κατά το συνθέτη Χανς Άισλερ– ο Γερμανός δραματουργός οδηγείται στο διδακτισμό. «Το *gestus*, είναι ένα είδος μαθήματος που προκύπτει στη σκηνή μέσα από το κείμενο, τη μουσική και τα σκηνικά, το οποίο διδάσκει τον αντίκτυπο που έχουν στο άτομο οι κοινωνικές συμπεριφορές και σχέσεις»¹⁰.

Το θέατρο του Μπρεχτ σκόπευε να φέρει στην επιφάνεια συναισθήματα, συμπεριφορές και ιδέες των ηρώων του μέσα σ' ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον. Πηγαίνοντας έτσι ένα βήμα πιο πέρα από την ειδησεολογικού τύπου δράση στην *Όπερα της πεντάρας*, η σύνδεση κοινωνικού ιστού με την ατομική λειτουργία και συμπεριφορά θα τον οδηγήσει στο ρόλο του παιδαγωγού, με σκοπό την επίτευξη μιας πολιτικής επανάστασης στην αληθινή ζωή.

Πιο συνεπής και σταθερός στις απόψεις του για το επικό, και γενικότερα για το ρόλο και το ύφος της μουσικής στο θέατρο, θα υπάρξει ο Κουρτ Βάιλ. Γεννημένος και αυτός στη Γερμανία, το 1900, σφραγίζει τα χρόνια παραμονής του στην Ευρώπη μέσα από τη συνεργασία του με τον Μπρεχτ. Οι απόψεις του για το επικό στυλ στο θέατρο θα τον επηρεάσουν σε μεγάλο βαθμό, ενώ η ουσία της νέας αισθητικής θεωρίας του Μπρεχτ τού δίνει την ευκαιρία να επεξεργαστεί με τη μουσική του αυτό που ο Daniel Albright¹¹ αναφέρει ως ένα από τα στοιχεία του μοντερνισμού του: την ειρωνεία.

Ο Albright υποστηρίζει ότι ο Βάιλ οδηγείται σε ένα νέο είδος ειρωνείας. Πρόκειται για την ειρωνεία που ειρωνεύεται τον εαυτό της. Παραδείγματα σαν αυτό του προαγωγού και της πόρνης από την *Όπερα της πεντάρας*, που γιορτάζουν τον έρωτά τους μέσα σ' ένα πορνείο υπό τους ήχους της εκπληκτικά ευαίσθητης (όσο και τελείως αντίθετης με τη διάθεση και το κλίμα ενός τέτοιου περιβάλλοντος) μουσικής του Βάιλ, χρησιμεύουν στο να επιβεβαιώσουν το παραπάνω. Εκτός αυτού, αναλύοντας τάνγκο συνθέσεις από διάφορα έργα του, όπως το *Happy End* (1930) ή το πασίγνωστο «Youkali», από το *Marie Galante* (1933), επισημαίνει ότι για τον Βάιλ το τάνγκο είναι ένα είδος μουσικής που αναδεικνύει το ανέφικτο της εικόνας του. Σαν ένα ονειρεμένο μέρος που ο καθένας θα ήθελε να πάει αλλά δεν μπορεί. Κατ' αυτό τον τρόπο λοιπόν το ευχάριστο και συναισθηματικό της μουσικής του παραμένει επιφανειακό καθώς, όπως λέει ο Albright, ο Βάιλ βρῖσκει τον τρόπο να εγκαταλείψει αυτό το συναίσθημα:

Ο Βάιλ αφήνει ανοιχτή την πιθανότητα τόσο μιας συναισθηματικής όσο και μιας ειρωνικής αντίδρασης, και έτσι παρέχει ένα είδος ευριστικού¹² θεάτρου, όπου το κοινό είναι ελεύθερο να αντιμετωπίσει μια διανοητική πρόκληση ή να αφηθεί σε όνειρα που δραπετεύουν, όπως φαίνεται πιο εύκολο. Ο Βάιλ φαίνεται ότι ενστικτωδώς παραλλάσει τον προσεκτικά σχεδιασμένο διδακτισμό του Μπρεχτ παρέχοντας ένα περιεργα μη οργανωμένο μουσικό δράμα, στο οποίο η ειρωνεία μπορεί να δαγκώσει όποιο θεατή το επιθυμεί ή όπου, αντίθετως, μπορεί να στραφεί ενάντια στον εαυτό της, σαν φίδι που καταπίνει την ουρά του.¹³

Στο επικό θέατρο ο Βάιλ βρήκε την ευκαιρία να παρουσιάσει το πραγματικό και το ψεύτικο, το εφικτό και το ανέφικτο ως μέρη του ίδιου μουσικού προϊόντος και να μας αφήσει ελεύθερους να διαλέξουμε τι θέλουμε. Ωστόσο, μακριά από τον ιστορικοκοινωνικό διδακτισμό του Μπρεχτ, η μουσική του φαίνεται ότι δεν ενδιαφέρεται να καθοδηγήσει αλλά, μέσω της αντιστικτικής της τοποθέτησης με την εικόνα, αφήνει το θεατή / ακροατή να επιλέξει τι χαρακτήρα θα της προσδώσει.

Η αλήθεια είναι ότι ο Βάιλ υπήρξε πιο ξεκάθαρος στη φιλοσοφία του απ' ό,τι ο Μπρεχτ. Όπως αναφέρει ο ίδιος, «το στυλ μου είναι μελωδικό. Οι άνθρωποι λένε ότι μπορούν να αναγνωρίζουν τη μουσική μου μόλις ακούσουν μόνο τρία μέτρα από αυτή. Πιστεύω στην απλοποίηση της μουσικής. Αν κάποιος έχει κάτι να πει, δεν είναι σημαντικό τι είδους μέσα χρησιμοποιεί καθώς γνωρίζει πώς να τα χρησιμοποιεί»¹⁴.

Ο όρος *gestus* και *gestic music* εμφανίζεται και στο λεξιλόγιο του Βάιλ, σημαίνοντας όμως την απλότητα και την καθαρότητα στη μουσική φόρμα. Η μουσική έπρεπε να είναι απλή και να έχει μια διακριτή μελωδία καθώς θα ερμηνεύονταν από ηθοποιούς και όχι από επαγγελματίες μουσικούς. Στο άρθρο του «Notiz zum Jazz», εμφανίζει την τζαζ ως τη μουσική εκείνη η οποία «...έχει υποσυνείδητη επιρροή στη ρυθμική, αρμονική και μορφική χαλάρωση την οποία έχουμε πετύχει σήμερα»¹⁵. Μά-

λιστα η πρακτική εφαρμογή του *gestus* στη μουσική, σύμφωνα με τον Βάιλ, μπορεί να επιτευχθεί από την αδιάσπαστη ενότητα μουσικής και λόγου, πρώτα μέσω της ρυθμικής διευθέτησης του κειμένου και έπειτα της μορφής, της μελωδίας και της αρμονίας του μουσικού προϊόντος. Αυτός άλλωστε ήταν και ο λόγος της διάστασης απόψεων που επήλθε ανάμεσα σ' αυτόν και τον Μπρεχτ, όταν ο δραματουργός θα θελήσει να δώσει νέες προεκτάσεις στο *gestus* και να προβεί στο διαχωρισμό των θεατρικών παραμέτρων (μουσικής, λόγου, σκηνικών).

Όπως και να 'χει, το *gestus* για τον Βάιλ είχε να κάνει με την απλότητα στη μουσική. Υποδείκνυε μελωδίες απλές, κατανοητές και διακριτές. Η πίστη του όμως στην αδιάσπαστη σύνδεση μουσικής και λόγου ασφαλώς θα παίξει το δικό της ρόλο. Σε διάφορα κείμενά του για την όπερα *Μαχάγκονν* μάς κάνει γνωστή τη θέση του για τις σκηνές εκείνες σ' ένα δράμα που «φωνάζουν» για μουσική. Συνήθως για ένα τραγούδι που καταπιάνεται με τις συνθήκες μιας ομιλούμενης κατάστασης¹⁶. Ωστόσο στην *Όπερα της πεντάρας* και στην *Άνοδο και πτώση της πόλης Μαχάγκονν* η μη συμβατότητα στη διάθεση και στο χαρακτήρα των δύο δομικών παραμέτρων μας οδηγούν αναμφιβόλως στην ειρωνεία. Μέσα από τους απλούς ρυθμούς της τζαζ, του μπλουζ και του φοξ-τροπ ο Βάιλ παρουσιάζει στον αστό της εποχής του έναν μουσικό καμβά επίκαιρο και άρα εύληπτο και θελκτικό. Η αντίθεση όμως που υπάρχει ανάμεσα στη μουσική με το περιεχόμενο και στην ηθική των στίχων είναι μια πρώτης τάξεως ευκαιρία για το κοινό του να σκεφτεί πως όλα δεν είναι όπως φαίνονται ή, καλύτερα, όπως ακούγονται.

Τα πράγματα μπορούν να συμβούν έτσι, αλλά θα μπορούσαν να συμβούν και κάπως αλλιώς, είτε ο Μπένγιαμιν για το θέατρο του Μπρεχτ. Εμείς, παραλλάσσοντας για την περίπτωση του Βάιλ, θα συμπληρώναμε ότι τα πράγματα θα μπορούσαν να συμβούν και κάπως διαφορετικά, αν ο ακροατής δεν μείνει στην ευχάριστη και επιφανειακά συναισθηματική μουσική του.

Η ιδεολογία του Χατζιδάκι

Στην ταινία *Sweet movie* (1974) του Ντούσαν Μακαβέγιεφ ο Μάνος Χατζιδάκις παρουσιάζει μία εξαιρετικά ευαίσθητη μουσική, μολονότι η ταινία είναι γεμάτη σκληρές και προκλητικές εικόνες, όπως αυνανισμούς και ούρηση. Η αντίθεση μεταξύ εικόνας και μουσικής είναι χαρακτηριστική. Το ίδιο άλλωστε συμβαίνει και με το κλασικό τραγούδι της ταινίας «Τα παιδιά κάτω στον κάμπο». Εκεί τόσο οι εικόνες που επιλέγει ο Μακαβέγιεφ –με στρατιώτες να ξεθάβουν πτώματα– όσο και οι στίχοι του τραγουδιού –που τους εμπνεύστηκε ο ίδιος ο Χατζιδάκις και οδηγούν συνειρμικά σε ανάλογης σκληρότητας εικόνες με αυτές της ταινίας– έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τη γλυκύτητα της μουσικής του. Το αίσθημα ζεστασιάς και οικείου που ανα-

δύεται είναι η αντιπρόταση του Χατζιδάκι στο ανίερο της εικόνας. Ο καθένας μπορεί να το βρει και να το ανακαλύψει μέσα του, έστω και με τόση σκληρότητα να τον περιβάλλει¹⁷.

Πέρα από το *Sweet monie* και την προφανή τάση για ειρωνεία ο Χατζιδάκις επιλέγει το προσωπικό του ύφος ακόμη και σε χώρους που δεν είναι και οι πιο κατάλληλοι για συναισθηματισμούς, όπως μια ταινία γουέστερν. Η ποιητική και ελεγιακή του διάθεση αποκαλύπτονται στο *Blue* (1968) σε πολύ μεγάλο βαθμό, έτσι ώστε ο συνθέτης να το χαρακτηρίσει ποιητικό γουέστερν. Οι μελωδίες του αναδύουν ευαισθησία και συναίσθημα, οδηγώντας τον ακροατή σε μια κατάσταση γλυκιάς μελαγχολίας, ιδιαίτερα μέσα από το γνωρίμο χατζιδακικό ύφος του τελευταίου κομματιού της ταινία «Death of Blue».

Η συναισθηματική φόρτιση του ακροατή είναι λοιπόν κάτι που ο Χατζιδάκις επιδίωκε αδιαμφισβήτητα. Η απόδοση του εξωλογικού, αυτού που δεν αποσκοπεί στο λογικό αλλά στο θυμικό, αποτελεί προτεραιότητα. Η μουσική του δεν εγείρει άγρια συναισθήματα, αλλά ποιητική μελαγχολία. Έτσι, παρόλο που στο σύνολο των τραγουδιών του οι ήρωές του συχνά παρουσιάζουν και μια αρνητική, ίσως και βίαιη πλευρά του χαρακτήρα τους, αυτό γίνεται μόνο και μόνο για να δοθεί μεγαλύτερο πάθος στην εξέλιξη του δράματος. Μ' άλλα λόγια, για να τονιστεί το συναίσθημα.

Στη μουσική του η σύνδεση της μουσικής με το λόγο εμφανίζεται συνεκτικότερα. Ως επί το πλείστον, το έργο του δομείται με βάση συμβαίνοντα γεγονότα και δραματική πράξη, ακόμη και όταν δεν υπάρχει εικόνα. Κυρίως έργα της ώριμης περιόδου του, όπως *Ο Μεγάλος Ερωτικός* (1972), *Ο οδοιπόρος, το μεθυσμένο κορίτσι και ο Αλκιβιάδης* (1973), *Αθανασία* (1975), *Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς* (1983), ή και πιο πρώιμα, όπως η *Μυθολογία* (1964), δημιουργούνται πάντοτε με τη λογική μιας ιστορίας ή μιας ποιητικής ιδέας ή θέματος. Υπό αυτή την έννοια, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν θέατρο χωρίς θέατρο ή καλύτερα ακουστικοί μύθοι.

Σ' αυτούς τους μύθους η δράση δεν έχει αντικειμενικό σκοπό της την κάθαρση αλλά τη συμμετοχή του θεατή σε αυτό που ακούει και στην εικόνα που δημιουργούν στη φαντασία του οι στίχοι. Άλλωστε ο Χατζιδάκις ονόμαζε τις συναυλίες του «μουσικές τελετουργίες» απαιτώντας από τον ακροατή είτε να ανακαλύψει μέσα του κάτι παρόμοιο με αυτό που του προτείνει η μουσική, είτε να μην εισέλθει καθόλου στο μαγικό της χώρο. «Τώρα που το κορίτσι δεν κυκλοφορεί πήραν κουράγιο οι λογικοί και κυβερνούν αυτούς που έχουν το θάρρος να ονειρεύονται», θα γράψει στο *Ο οδοιπόρος το μεθυσμένο κορίτσι και ο Αλκιβιάδης*, κύκλο τραγουδιών σε θεατρική μορφή (έργο 32), καταλήγοντας στο «Φόβο», το τελευταίο κομμάτι του έργου, που έρχεται ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα της εγκατάλειψης του μαγικού και του ονειρικού.

Η μουσική λοιπόν πρέπει να είναι κάτι παραπάνω από απλά και μόνο ήχοι. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για κάτι τέτοιο είναι ότι οι ρυθμοί που χρησιμοποιεί είναι χαρρευτικοί. Εντούτοις η επεξεργασία τους και το τελικό αποτέλεσμα είναι μάλ-

λον μη χορευτικό. Αυτό συμβαίνει διότι αποσκοπεί να οδηγήσει τον ακροατή μέσω των γνωστών μονοπατιών της πολιτισμικής του συνείδησης, όπως είναι οι χοροί και οι ρυθμοί του, στην ανακάλυψη της κρυφής δύναμης των τραγουδιών του¹⁸.

Σύμφωνα με τον Χατζιδάκι, το τραγούδι δεν είναι «σύνθημα ή πράξη εκτονώσεως», αλλά κάτι που μας αποκαλύπτει, μια πράξη ερωτική ανάμεσά μας. Οι συναυλίες του υπήρξαν πνευματικές μουσικές τελετές όπου μουσικοί και κοινό συμμετείχαν από κοινού σε μια ξεχωριστή αισθητική εμπειρία. Όπως λέει:

[...] θα σας γεμίσω ερωτήματα και μελωδίες που ίσως γεννούν δικές σας και θα μεταφερθούν στο σπίτι σας, έτσι που να κοπεί ο ύπνος σας και να χαθεί για πάντα –αν είναι δυνατόν– ο εφησυχασμός σας. Και ας μην μπορείτε να με τραγουδήσετε [...] Και μην ξεχάσετε. Σαν φύγετε από δω, δεν σας ανήκει παρά μονάχα το αίσθημα, η σκέψη και τα ερωτήματα που ολόκληρο το βράδυ σας μετέδωσα μες απ' τη μουσική μου. Σε μένα απομένει το τραγούδι, η μαγική στιγμή μου, που είναι μια εξίσια απάντηση αρκεί να με ρωτήσετε. Ρωτήστε με λοιπόν. Κι ύστερα σωπάστε! Γιατί θα τραγουδήσω.¹⁹

Αυτό λοιπόν για το οποίο ενδιαφέρεται ο Χατζιδάκις είναι η νοητή μεταφορά του ακροατή σ' έναν άλλο κόσμο που του προσφέρει μέσα από τα τραγούδια του, στον οποίο κυριαρχεί η *ευαισθησία* των μελωδιών του και το *πάθος* των στίχων του αμιγών στοιχείων δηλαδή της ιδεολογίας του έρωτα.

Μουσική, λόγος και πολιτική συνείδηση

Μέσα από το επικό θέατρο ο Μπρεχτ προσπάθησε να αποφύγει τους συναισθηματισμούς του παλιού καιρού και να δώσει βάση στη λογική εξήγηση και στο αιτιοκρατικό σχήμα. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η πρωτοκαθεδρία της λογικής καταστρέφει κάθε έννοια αυθορμητισμού στο θεατρικό του έργο. Όπως γράφει ο Silberman:

[...] τα κείμενά του είναι μάλλον γραπτά για το πώς να θέσουμε ερωτήματα, για το πώς να διατυπώσουμε τα ορθά ερωτήματα, για μια δοσμένη κατάσταση, την οποία δεν μπορεί κανείς να υπερασπιστεί και γι' αυτό πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο αλλαγής [...] Έτσι, η κριτική του για τα συναισθήματα, η οποία έχει παρερμηνευτεί ή έχει εφαρμοστεί ως μια δραματοουργία της «ψυχρότητας», δεν κατευθυνόταν ενάντια στο συναίσθημα ή στο αυθόρμητο ως τέτοια, αλλά μάλλον ενάντια στη λειτουργία των συναισθημάτων στο παραδοσιακό θέατρο.²⁰

Αργότερα προσδίδει στο επικό θέατρο χαρακτήρα διδακτισμού, υπό την έννοια ότι «ο καθένας θα πρέπει να προάγει τα μέσα ευχαρίστησης σε αντικείμενα καθοδή-

γησης και να μετατρέψει βασικούς τομείς διασκέδασης σε τρόπους μαζικής επικοινωνίας»²¹. Ωστόσο, ο σαρκασμός και η διάλυση παραδομένων αξιών της αστικής κοινωνίας στο *Η άνοδος και πτώση της πόλης Μαχάγκονι* δεν γίνονται λόγω κάποιας ιδεολογικής τοποθέτησης αλλά επιβάλλονται «...από τις ανάγκες προσανατολισμού μέσα στο αδιαφανές πλέγμα των συγκρούσεων και των αντιθέσεων της κοινωνικής πραγματικότητας»²². Αυτής που διαμορφωνόταν από το δυσυπόστατο του γερμανικού κοινωνικοπολιτικού σκηνικού του Μεσοπολέμου.

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η Γερμανία αποκτά το πρώτο της δημοκρατικό πολίτευμα, γνωστό ως Δημοκρατία της Βαϊμάρης. Οι ελευθερίες που προσφέρει γίνονται το καλύτερο περιβάλλον για την άνθιση των τεχνών και του πολιτισμού. Παράλληλα, οι όροι του νέου Συντάγματος, που ψηφίστηκε το 1923, φέρνουν την οικονομική ανάπτυξη μέσω της τεχνολογίας και της βιομηχανίας.

Από την άλλη, η χώρα ήταν σαφώς ο ηττημένος παίχτης του πρώτου μεγάλου πολέμου. Η Συνθήκη των Βερσαλλιών το επικύρωσε. Σύμφωνα με τους όρους της, η Γερμανία υποχρεούνταν να αποχωρήσει από όλες τις αποικίες της και συγχρόνως να δίνει τεράστια χρηματικά ποσά ως αποζημίωση στους συμμάχους. Άμεση συνέπεια θα είναι η υποτίμηση της οικονομίας, η οποία ωστόσο σταματάει λίγο μετά το 1923, χάρις στα γενναία δάνεια από ξένες χώρες (κυρίως τις ΗΠΑ) αλλά και εξαιτίας της νέας κατεύθυνσης της οικονομίας προς τη βαριά βιομηχανία. Η πλειοψηφία όμως του λαού δείχνει να μη συμφωνεί με τις λύσεις. Αυτό, αν μη τι άλλο, αποδεικνύουν οι ανταρσίες, οι πολιτικές δολοφονίες και οι απεργίες που ταλανίζουν όλη αυτή την περίοδο τη χώρα, οδηγώντας τη σε μια άνευ προηγουμένου κοινωνικοπολιτική κρίση. Με κατάληξη την οικονομική εντέλει κατάρρευση του 1929.

Μέσα σ' ένα τέτοιο λοιπόν κοινωνικοπολιτικό υπόστρωμα ο Μπρεχτ διαμορφώνει τις μαρξικές του τοποθετήσεις σχετικά με τη χρησιμότητα της τέχνης για τους σκοπούς μιας επανάστασης. Συντάσσεται δε με καλλιτέχνες όπως ο Άισλερ, οι οποίοι διέβλεπαν κινδύνους στην αποσύνδεση της τέχνης από την πολιτικοποιημένη συνιστώσα. Τα πρώτα έργα του μας αποκαλύπτουν την εγκληματική τάση του δραματουργού προς την μπουρζουαζία, την οποία και κατηγορεί για απραξία στην επανάσταση του 1919· ενώ, στην *Άνοδος και πτώση της πόλης Μαχάγκονι* η αμερικανική κοινωνία υπονοείται και κατακρίνεται ως το μοντέλο του εχθρικού καπιταλισμού.

Μαρξιστικές αποχρώσεις εμφανίζει και η μουσική του Βάιλ. Όπως σημειώνει η Mara Jaton, ο Βάιλ απομακρύνεται από το μυστικισμό και τον υπερβατισμό του δασκάλου του Μπουσόνι, και στη συνεργασία του με τον Μπρεχτ μοιάζει να είναι εντελώς αντίθετος με κάθε ιδέα θρησκευτικότητας και αποκρυφισμού²³. Η απλή δομή της μουσικής του έρχεται σκόπιμα να τονίσει την αντίθεσή της με τη βαγκνερική παράδοση, η οποία, από τις αρχές του 1920 είχε ήδη συνδεθεί με δεξιόφρονες πεποιθήσεις. Αργότερα θα γίνει (εντελώς αυθαίρετα, ομολογουμένως) το σήμα κατατεθέν

του γερμανικού εθνικού σοσιαλισμού, ως η πλέον αντιπροσωπευτική και «καθαρή» μουσική της γερμανικής φυλής.

Τουναντίον, ο Βάιλ βρήκε μέσα στο επικό στυλ μια καλή ευκαιρία να ειρωνευτεί με τη μουσική του, έτσι ώστε να φέρει το θεατή / ακροατή αντιμέτωπο με τη δυνατότητα να επιλέξει. Είναι γεγονός ότι, εάν απομονώσει κάποιος τη μουσική από τα λόγια στα δύο έργα, προβαίνει σε ειδυλλιακές σκέψεις παρασυρμένος από τους τάνγκο ρυθμούς σε τραγούδια όπως το «As you make your bed», από το *Μαχάγκονυ* ή το «Mac the Knife» και το υπέροχο τάνγκο τραγούδι του *Μακχίθ* και της Τζέννυ στην *Όπερα της πεντάρας*. Ο διττός χαρακτήρας του τραγουδιού ανάμεσα στη μουσική και στο στίχο –χαρακτηριστικό των μαρξικών θέσεων του Μπρεχτ για τη σύνθεση των αντιθέτων– είχε σκοπό του ένα και μόνο πράγμα: το σαρκασμό και την ειρωνεία παραδομένων αξιών και καταστάσεων της κοινωνικής πραγματικότητας. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο η απλή (*gestic*) μουσική του Βάιλ υπογραμμίζει την αντίθεση. Μοντέρνα και εύπεπτη για τον μέσο αστό της εποχής, αποτελεί τον καλύτερο τρόπο σερβιρίσματος της κοινωνικής αποδόμησης που προτάσσει ο στίχος. Η αντίθεσή της με την ηθική του κειμένου είναι το αποτελεσματικότερο μέσο για τον Μπρεχτ ώστε να εκθέσει στο κοινό του το πρόβλημα. Από εκεί και μετά είναι στο χέρι του καθενός τι θα αποφασίσει. Γιατί για τον Μπρεχτ «ενδιαφέρον παρουσιάζει το να τεθεί το ερώτημα, την απάντηση την αφήνει κατά το δυνατόν στο θεατή»²⁴.

Στον αντίποδα όλων αυτών, η φιλοσοφία του Χατζιδάκι παίρνει τη μορφή ιδεολογίας του συναίσθηματος. Ο αντικειμενικός χώρος του νοητού μοιάζει να υποχωρεί και η άρνηση της κοινωνικότητας έρχεται μέσα από μύθους οι οποίοι και εγκαθιστούν αυτό τον εξωλογικό / μαγικό χώρο, γεμάτο από δυνατότητες του θυμικού και του επιθυμητού²⁵. Σ' αυτούς τους μύθους ο ακροατής καλείται όχι να αποστασιοποιηθεί αλλά να βυθίσει εξ ολοκλήρου το είναι του. Η αντίθεση με το ανέφικτο των τάνγκο του Βάιλ είναι ότι αυτοί οι μύθοι προσφέρουν την αλήθεια τους στο επίπεδο της συναίσθησης με αποτέλεσμα το ουτοπικό να μετατρέπεται αυτομάτως σε ιδεατό. Στη μουσική του Χατζιδάκι και κυρίως στα πιο ποιητικά του έργα η αντίθεση μεταξύ μουσικής και στίχου δεν υπάρχει. Και τα δύο δομούνται και αποσκοπούν στη μεταφορά του ακροατή σε κάτι εξωπραγματικό, που δεν έχει λογική αλλά μπορεί να προσεγγιστεί μόνο με βάση την αίσθηση της μουσικής και των στίχων που αυτή συνοδεύει. Οι μελωδίες του Χατζιδάκι είναι απλές και γεμάτες συναίσθημα και κανείς μπορεί να τις αναγνωρίσει πολύ εύκολα από τον έντονο λυρισμό που αναδύουν.

Το αντίθετο συμβαίνει με τη μουσική του Βάιλ. Μπορεί μεν και οι δικές του μελωδίες να είναι απλές και ο ίδιος να συνέθετε μόνο για να εκφράσει ανθρώπινα συναίσθημα, όμως όπως ομολογεί «...δεν θα έγραφα ούτε ένα μέτρο [μουσικής] για καθαρά αισθητικούς λόγους προσπαθώντας να δημιουργήσω ένα νέο στυλ»²⁶.

Η μαρξική τοποθέτηση του Γερμανού συνθέτη για την αδιαφορία της αισθητικής στη μουσική του βρίσκεται στον αντίποδα της ιδεολογίας του Χατζιδάκι για την αυ-

τοέκφρασή του μέσω των τραγουδιών του. Η τέχνη του τελευταίου μοιάζει έτσι να είναι περισσότερο κοντά με την έννοια του αυτόνομου έργου τέχνης, όπως το εννοεί ο Αντόρνο στην αισθητική του. Είναι το έργο που δεν λαμβάνει υπ' όψιν του τους εκάστοτε κοινωνικούς κανόνες για να αποδειχθεί «κοινωνικά ωφέλιμο» αλλά ασκεί κριτική μόνο και μόνο με την ύπαρξή του. Η τέχνη που προσδιορίζει «...προσφέρεται ασφαλώς και ως όχημα ιδεολογίας: με την αποστασιοποίησή της από την κοινωνία, που της προκαλεί φρίκη, αφήνει επίσης την κοινωνία ανενόχλητη»²⁷.

Άρα η εξύψωση της αυθυπαρξίας της τέχνης από τις θεωρίες ανάλογων φιλοσόφων του 20ού αιώνα, όπως για παράδειγμα του Μαρκούζε, μοιάζει να συμπίπτει ως ένα βαθμό με αυτό που ήθελε να κάνει πάντοτε ο Χατζιδάκις, από τη μουσική και τα ποιήματά του μέχρι τα σχόλιά του στο ραδιόφωνο: να εκφράζεται· αλλά συνάμα και να επικοινωνεί, όχι με ένα πλατύτερο κοινό αλλά με ένα μεγαλύτερο, γιατί η αλήθεια είναι ότι ουδέποτε υπήρξε κατάλληλος για το πλατύ κοινό, όπως γράφει στον πρόλογο της γραπτής έκδοσης των σχολίων του για το ραδιοφωνικό Τρίτο Πρόγραμμα. Ομοίως, ο Αντόρνο υποστήριξε ότι «η τέχνη επιτυγχάνει την ακεραιότητά της μόνον όταν αρνείται να παίξει το παιχνίδι της επικοινωνίας»²⁸.

Στην *Όπερα της πεντάρας* και στην *Άνοδο και πτώση της πόλης Μαχάγκονη* η μουσική του Βάλι μοιάζει αλλά δεν είναι ειλικρινής, λόγω της αντιθετικής της σχέσης με το κείμενο. Τουναντίον, στον *Χατζιδάκι* η σχέση που δημιουργείται είναι συνθετική. Από το ρόλο των πνευστών –και δη του κλαρινέτου– που δημιουργούν ατμόσφαιρα και υπογραμμίζουν κάθε φορά το νόημα των στίχων, τη διαβατική και παρ' όλα αυτά καθόλου μπανάλ κίνηση των μελωδιών του, μέχρι το περιεχόμενο των στίχων του, έργα όπως *Το Χωρίον ο Πόθος*, *Ο οδοιπόρος*, *το μεθυσμένο κορίτσι* και ο *Αλκιβιάδης* ή *Ο Μεγάλος Ερωτικός* προτείνουν στον ακροατή κάτι άλλο μεν πλήρως συναισθηματικό δε.

Κατ' αυτό τον τρόπο λοιπόν «η δοσμένη κοινωνική κατάσταση», που αναφέρει ο Silberman για τον Μπρεχτ, «την οποία δεν μπορεί να αντιμετωπίσει κανείς και γι' αυτό πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο αλλαγής», φαίνεται να μην απασχολεί τον Χατζιδάκι, ο οποίος προτείνει τη φυγή σε κάτι άλλο, συναισθηματικό και ψυχικό. Ο Χατζιδάκις είναι ιδεολόγος αλλά ταυτόχρονα είναι και αστός. «Έχω αστική συνείδηση. Είμαι όντως αναθεωρητής και η αστική παράταξη είναι η μόνη που το ανέχεται αυτό»²⁹, ομολογεί σε συνέντευξή του. Η ιδεολογία του όμως στέκει απέναντι από το διδακτισμό του Μπρεχτ, αφού ενδιαφέρεται να προτείνει κάτι απευθείας και όχι να καυτηριάσει και να αποδομήσει με σκοπό τη συνειδητοποίηση της ανάγκης για αλλαγή. Λόγω και της αστικής του συνείδησης η πρότασή του είναι πιο ευθύβολη από τις μαρξικές αντιθέσεις, που αποσκοπούσαν στην «αλλαγή των προϋποθέσεων των καταστάσεων, όπως μπορεί να τις αντιληφθεί μια κριτική σκέψη, και όχι σε καθαρές προτάσεις»³⁰. Η μουσική του, μολονότι προσεταιρίζεται την *Gebrauchsmusik* του Βάλι –την ιδέα δηλαδή ότι δεν είναι απλά και μόνο μουσική– φαίνεται πιο

ξεκάθαρη σ' αυτό που θέλει. Στέκει ως αυτό που πραγματικά είναι και όχι ως εργαλείο προς χρήση. Έτσι, παρά το γεγονός ότι η ειρωνεία ποτέ δεν έλειψε από το χαρακτήρα του, η μουσική του Χατζιδάκι δεν ήταν καθόλου ειρωνική αλλά υπήρξε απόλυτα σύμφωνη με την ευρύτερη κοσμοθεωρία του, που θα μπορούσε να συνοψιστεί στο παρακάτω ποίημα του Σαχτούρη:

Ένα τεράστιο καρβέλι, μια πελώρια φρατζόλα ζεστό ψωμί είχε πέσει στο δρόμο από τον ουρανό
 ένα παιδί με πράσινο κοντό βρακάκι και με μαχαίρι
 έκοβε και μοίραζε στον κόσμο γύρω
 όμως και μια μικρή, ένας μικρός άσπρος άγγελος κι αυτή
 μ' ένα μαχαίρι έκοβε και μοίραζε ουρανό
 κι όλοι τώρα τρέχαν σ' αυτή, λίγοι πηγαίνουν στο ψωμί,
 όλοι τρέχανε στον μικρό άγγελο που μοίραζε ουρανό³¹

«Ας μη το κρύβουμε, διψάμε για ουρανό!», θα καταλήξει ο Χατζιδάκις. Κατ' ανάλογο τρόπο ο Αντόρνο, με πιο φιλοσοφικό ύφος, θα γράψει νωρίτερα: «το να μην κάνεις τίποτε, όπως ένα ζώο, το να επιπλέεις στο νερό και να κοιτάς με ηρεμία τον ουρανό [...] θα μπορούσε να αντικαταστήσει τη διαδικασία, τη δράση, την ολοκλήρωση»³².

Και οι τρεις, Μπρεχτ, Βάιλ και Χατζιδάκις, μέσα από το θέατρο και τη μουσική αρθρώνουν έναν ξεκάθαρο πολιτικό λόγο με κοινή συνιστώσα την άρνηση και απόρριψη της εκάστοτε διαμορφωμένης κοινωνικής πραγματικότητας.

Το *Χωρίον ο Πόθος* (1977), κάπου κοντά στην Ολυμπία, όπως λέει ο Χατζιδάκις στο εισαγωγικό σημείωμα του δίσκου, μας περιμένει «...να τελειώσουμε το βίον μας αναστατωμένοι, μες σ' αμπελώνες, σε πλατάνια και δροσερές πηγές». Μια μικρή μαγική πόλη «...με 300 κατοίκους που μας κοιτάζουν περίεργα και βαθιά ερωτικά», αποτελώντας την κατάληξη, το «εξαντλητικό τέρμα» του παιχνιδιού της ζωής μας. Και μπορεί η μουσική στο έργο αυτό να μην έχει τον ονειρικό χαρακτήρα της εικόνας ώστε να επαναφέρει τη συνειδητότητα³³ του ακροατή που συμμετέχει σ' αυτή την ποιητική επικοινωνία, όμως το περιεχόμενο της ιδέας αποσκοπεί ξεκάθαρα στο χώρο του θυμικού.

Τουναντίον, πόσο διαφορετική μοιάζει η πόλη Μαχάγκνου των Μπρεχτ και Βάιλ. Στο πλαίσιο του σαρκασμού, ιδέες και αξίες όπως ο έρωτας και η αληθινή αγάπη, η δύναμη της πίστης και της εμπιστοσύνης στο Θεό, η ανθρωπινή αξιοπρέπεια και ο σεβασμός της γυναικείας φύσης, στέλνονται όλα στο διάολο, εκεί ακριβώς που στέλνει και ο «από μηχανής θεός» του έργου τους κατοίκους της πόλης όταν του ζητούν βοήθεια από τον επερχόμενο ανεμοστρόβιλο. Η μουσική του Βάιλ, απλή –στα όρια

του απλοϊκού– στα πιο γνωστά τραγούδια «Alabama song» και «Mandalay song», υπαινίσσεται διαρκώς μέσα από την απλότητά της πως κάτι σ’ αυτό το μέρος δεν είναι σωστό.

Διανοητική πρόκληση λοιπόν ή όνειρα που δραπετεύουν; Κυνισμός ή ιδεολογία του έρωτα; Και τα δύο υποδηλώνουν απόρριψη των κοινωνικών δομών και αποτελούν προσεγγίσεις στη διαμόρφωση πολιτικής συνείδησης. Βέβαια ο κυνισμός των Μπρεχτ – Βάιλ, όπως ξεπηδά μέσα από τα δύο αυτά έργα, ενδύεται ένα πιο παθητικό ρόλο αφού, από τη φύση της «η κυνική απόσταση είναι απλώς ένας από τους πολλούς τρόπους να εθελουφλούμε απέναντι στη δύναμη δόμησης που διαθέτει η ιδεολογική φαντασίωση»³⁴. Αντιθέτως, η ιδεολογία μάς οδηγεί ξεκάθαρα στον πυρήνα της προτείνοντάς μας την αλήθεια της, κατά τη γνωστή φράση του Μαρξ «δεν το ξέρουν αυτό, μα το κάνουν», που αποτελεί και την καλύτερη σύνοψη της έννοιάς της.

Συνεπώς Μπρεχτ, Βάιλ και Χατζιδάκις ακολουθούν διαφορετικό τρόπο προσέγγισης της αφετηρίας στην εξίσωση κλονισμός, επανάσταση, «νέος άνθρωπος», όλα αισθητικές στρατηγικές στην προσπάθεια απεικόνισης του μη απεικονίσιμου, του ουτοπικού³⁵. Για τους δύο, όπως μας εμφανίζονται μέσα από την *Οπερα της πεντάρας* και την *Άνοδο και πτώση της πόλης Μαχάγκονι*, ο κλονισμός του ατόμου μπορεί να επέλθει μέσα από τη μαρξιστικά αντιθετική παρουσίαση του κόσμου του. Ο Χατζιδάκις, από την άλλη, όντας ιδεολόγος και με αστική συνάμα συνείδηση, θα θελήσει να διεκδικήσει τα δικαιώματα της πρότασής του και θα πει:

Σαν φύγετε από δω, δεν σας ανήκει παρά μονάχα το αίσθημα, η σκέψη και τα ερωτήματα που ολόκληρο το βράδυ σας μετέδωσα μες απ’ τη μουσική μου. Σε μένα απομένει το τραγούδι, η μαγική στιγμή μου, που είναι μια εξαίσια απάντηση αρκεί να με ρωτήσετε. Ρωτήστε με λοιπόν. Κι ύστερα σωπάστε! Γιατί θα τραγουδήσω³⁶.

Αναμφισβήτητα, η οικονομική κατάσταση στη Γερμανία του Μεσοπολέμου ήταν, αν μη τι άλλο, δραματική. Ως συνέπεια, η συνεχώς αυξανόμενη άνοδος του εθνικοσοσιαλισμού προμήνυε την καταιγίδα που επρόκειτο να ξεσπάσει. Δρώντας μέσα σ’ ένα τέτοιο οικονομικό και κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον η τέχνη των Μπρεχτ – Βάιλ ήταν σαφώς πολύ δύσκολο να διατηρήσει μετριοπαθή χαρακτήρα.

Από την άλλη, ο Χατζιδάκις είχε την τύχη να είναι μαθητής μιας ομάδας ανθρώπων οι οποίοι είχαν μόλις βιώσει το έρεβος του πολέμου. Αυτοί ήταν ο Σεφέρης, ο Γκάτσος, ο Ελύτης, ο Τσαρούχης, ο Χατζηκυριάκος, ο Πικιώνης και προσπαθούσαν πλέον να δουν μια νέα ταυτότητα της Ελλάδας³⁷. Για το λόγο αυτό απομακρύνθηκαν από τις μαρξιστικές – εθνικιστικές³⁸ απόψεις και διαμόρφωσαν με την τέχνη τους μια ιδεολογία περισσότερο μετριοπαθή και πνευματική. Φορέας της υπήρξε σε όλη του τη ζωή ο Μάνος Χατζιδάκις.

Σημειώσεις

1. «Στη μουσική του [Βαΐλ] βρήκα ένα συγγενικό πρόσωπο. Είμαι βέβαιος πως αν συναντιόμασταν θα είχαμε έναν εποικοδομητικό διάλογο. Θα καταργούσαμε το κόμμα, το όποιο κόμμα, θα υμνούσαμε το σώμα, το κάθε σώμα, και θα θρηνούσαμε το μέλλον του ανθρώπου, του κάθε ανθρώπου». Μ. Χατζιδάκις, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, ⁵2004, σ. 253.

2. Η Susan Borwick παραθέτει τρεις περιόδους συνεργασίας των Μπρεχτ – Βαΐλ, γύρω από τη σύλληψη και ανάπτυξη της ιδέας του επικού θεάτρου: τα πρώτα χρόνια (*early years*, μέχρι τα μέσα του 1928), κατά τα οποία οι δύο δημιουργοί ξεκίνησαν να επεξεργάζονται και τελικά προσδιόρισαν τον όρο *επικό* τη μεσαία περίοδο (*middle years*, μέσα του 1928 έως και το 1930), όπου οι απόψεις τους για το επικό θέατρο ήταν πλήρως συμβατές και τα τελευταία χρόνια (*final years*, μετά δηλαδή το 1930), που οι ιδέες τους διαφοροποιούνται και η συνεργασία τους οδηγείται στο τέλος. «Weill's and Brecht's theories on music in drama», *Journal of Musicological Research* 4, 2, 1982, σ. 39-67.

3. Σημείωμα του Μ. Χατζιδάκι για το δίσκο του *Οι μπαλάντες της οδού Αθηνάς*, Νοέμβριος 1983.

4. Άλλα έργα των δύο δημιουργών είναι η καντάτα *Μαχάγκων* (η πρώτη τους συνεργασία που αποτέλεσε και το υλικό για τη μετέπειτα όπερα *Η άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχάγκων*), η παιδική όπερα *Αυτός που λέει πάντα ναι*, η όπερα *Happy End*, καθώς και οι ραδιοφωνικές καντάτες *Berliner Requiem* και *Η πτήση των Λίντμπεργκ*. Ωστόσο, η *Όπερα της πεντάρας* και η *Άνοδος και η πτώση της πόλης Μαχάγκων* αποτελούν το επιστέγασμα των προσπαθειών των δύο δημιουργών για το επικό θέατρο, που μας αφορά άμεσα στο παρόν άρθρο.

5. M. Evenden, «Die Bórgschaft, or Brecht ohne Brecht», *Theatre* 30, 3, (φθινόπωρο 2000) σ. 63-75.

6. Μ. Silberman, «Ο Μπρεχτ σήμερα», στο *Μπέρτολτ Μπρεχτ – Κριτικές προσεγγίσεις*, Πολύτροπον, 2004, σ. 27-53.

7. Borwick, *ό.π.*

8. Borwick, *ό.π.*

9. D. Kellner, «Brecht's Marxist aesthetic», στο <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>.

10. Borwick, *ό.π.*

11. «Kurt Weill as Modernist», *Modernist / Modernity* 7, 2 (Απρίλιος 2007) σ. 273-284.

12. Ο όρος «ευριστικός» (*heuristic*) προσδιορίζει μεθόδους που βοηθούν στην επίλυση προβλημάτων με σκοπό την περαιτέρω μάθηση και ανακάλυψη. Αυτές οι μέθοδοι συνήθως απαιτούν πειραματισμό και τεχνικές που οδηγούν από το λάθος στο σωστό. (Υποσημείωση δική μου).

13. Albright, *ό.π.*

14. «Kurt Weill has secured niche of his own at 35», *New York World Telegram*, 21 Δεκεμβρίου 1935.

15. Μάρτιος 1929, στο Borwick, *ό.π.*

16. C. Hailey, «Review: Kurt Weill», *Journal of the American musicological society* 56, 2 (Αύγουστος 2003) σ. 484-498.

17. Ε. Παπανικολάου, «Is there life after death? Interrogating the sensuous in Hadjidakis's soundtrack for Dusan Makavejev's "Sweet Movie"», ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο με τίτλο «Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες», Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009.

18. R. Dalianoudi, «Manos Hadjidakis and the Greek folkloric music tradition – Transition from the traditional to the art - pop music», στο <http://www.iovhellas.gr/english/article.php?date=2006-01-03%2014:06:00>

19. Χατζιδάκις ⁵2004, *ό.π.*, σ. 33-34.

20. Silberman, *ό.π.*

21. *Theatre*, 33-36, 42, στο Kellner, *ό.π.*
22. Δ. Καρούδας, «Η διαλεκτική μεταξύ διαλεκτικής και θετικισμού – Η “παρεμβατική σκέψη” στην καλλιτεχνική παραγωγή», στο *Μπέρολτ Μπρεχτ – Κριτικές προσεγγίσεις*, *ό.π.*, σ. 407-440.
23. «How did the political climate in which Kurt Weill worked affect the creation of his operas? Discuss with reference to “Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ (“Rise and Fall of the City of Mahagonny“)\», στο <http://www.grin.com/>
24. M. Wekwerth, «Τι καταλογίζει κανείς στον Μπρεχτ », στο *Μπέρολτ Μπρεχτ – Κριτικές προσεγγίσεις*, *ό.π.*, σ. 55-81.
25. A. Andreopoulos, «Imago Poetae: The aesthetics of Manos Hadjidakis», *Journal of Modern Greek Studies* 19, 2 (Οκτώβριος 2001) σ. 255-268.
26. W. G. King, «Composer for the theater – Kurt Weill talks about “practical music”», *New York Sun*, 3/2/1940.
27. T. W. Adorno, *Αισθητική θεωρία*, Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 383.
28. Στο ίδιο, σ. 543.
29. «Μάνος Χατζιδάκις: Οι καιροί των φράγκων και των πολυελαίων περάσανε ανεπιστρεπτί», συνέντευξη στον Σωτήρη Κακίση, *Εγνατία*, 31/8/1981.
30. Καρούδας, *ό.π.*
31. Μάνος Χατζιδάκις, «Οι πολιτικές παρατάξεις μες στα συμπλέγματα των αστρικών σωμάτων», *Τα σχόλια του Τρίτου*, Εξάντας, 2003, σ. 159-162.
32. T. W. Adorno, *Minima Moralia*, Αλεξάνδρεια, 2000, σ. 249.
33. Andreopoulos, *ό.π.*
34. Σ. Ζίτσεκ, «Ο κυνισμός ως ιδεολογία», *Ελευθεροτυπία*, 29/5/2006, προδημοσίευση από του ιδίου, *Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας*, Scripta.
35. Silberman, *ό.π.*
36. Χατζιδάκις ⁵2004, σ. 33.
37. Συνέντευξη του Μάνου Χατζιδάκι στο πλαίσιο της εκπομπής του Θόδωρου Αντωνίου στο Τρίτο Πρόγραμμα με τίτλο «Συνομιλία με τους συνθέτες», 20/7/1978 .
38. Όσον αφορά την αντιμετώπιση του έργου τέχνης από τις δύο σχολές πολιτικής αντίληψης ο διανοούμενος Γιώργος Θεοτοκάς (1905-1966) γράφει: «Στο ζήτημα του σκοπού της τέχνης η σύμπτωση των γνώμων των μαρξιστών και των εθνικιστών είναι πλήρεια. Και για τις δυο αυτές σχολές, ο σκοπός της τέχνης είναι ωφελμιστικός. Οι μαρξιστές αντιλαμβάνονται την τέχνη σαν ένα όργανο του κοινωνικού ανταγωνισμού, όπως είναι τα κόμματα και οι εφημερίδες. Διακηρύττουν συχνά με καταπληκτική αφέλεια πως κάθε εκδήλωση πνευματικής ζωής, που δεν έχει ταξική σημασία, τους αφήνει αδιάφορους. Οι πιο φανατικοί εθνικιστές θέτουν ως σκοπό των πνευματικών εκδηλώσεων την εξυπηρέτηση των συμφερόντων του κράτους. Σ. Μάρας, *Η ξένοιαστη γενιά του 1930*, Εξάντας, 2006.