

Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του '30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης

Πολίνα Ταμπακάκη*

Η ανακοίνωση αυτή ασχολείται με την περίφημη ομιλία που έδωσε ο νεαρός Μάνος Χατζιδάκις για το «σύγχρονο λαϊκό τραγούδι» (ή αλλιώς με τη λεγόμενη «ανακάλυψη του ρεμπέτικου») τον Γενάρη του 1949¹ προσεγγίζοντάς την από μια λογοτεχνική οπτική γωνία. Πιο συγκεκριμένα εξετάζει την ομιλία του Χατζιδάκι σε σχέση με τη λεγόμενη λογοτεχνική γενιά του '30, τη γενιά που φιλοδόξησε να σημάνει και να σηματοδοτήσει για την Ελλάδα την άφιξη και επικράτηση του «Ελεύθερου πνεύματος», όπως ήταν ο τίτλος του βιβλίου-μანიφέστου του Γιώργου Θεοτοκά το 1929. Κεντρική μορφή στη διερεύνηση αυτή είναι από την πλευρά της λογοτεχνίας ο Γιώργος Σεφέρης. Ο λόγος είναι ότι το ποιητικό και δοκιμιακό έργο του Σεφέρη, μαζί με τις πρώιμες μελέτες για αυτόν (κυρίως του Ανδρέα Καραντώνη), και βεβαίως το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* και ο Γιώργος Κατσίμπαλης ως ιθύνων (καλλιτεχνικός και προωθητικός) νους αποτελούν σταθερό σημείο αναφοράς και κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι συζητήσεις σχετικά με ό,τι ονομάστηκε «μύθος της γενιάς του '30». Στις συζητήσεις αυτές, όταν γίνεται αναφορά στον Χατζιδάκι και την ομιλία του για το ρεμπέτικο, ο Σεφέρης κατέχει και πάλι κεντρική θέση.

Η παρέμβαση της λογοτεχνικής γενιάς του '30 άφησε βαθιές τομές στα πολιτιστικά δρώμενα της εποχής και οι μελέτες που ασχολούνται με τη φυσιογνωμία και τον ρόλο της, όπως και με την έννοια (ή το ιδεολόγημα) της ελληνικότητας που εκείνη προωθούσε, τροφοδοτούν άμεσα ή έμμεσα όλες τις συζητήσεις σε σχέση και με άλλες τέχνες – τη μουσική, τη ζωγραφική, το θέατρο ή την αρχιτεκτονική. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ιδιαίτερη θέση έχουν μελέτες όπως του Δημήτρη Τζιόβα, με το πιο πρόσφατο βιβλίο του *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία* (2011) να αποτελεί μια πλούσια προσπάθεια ανατομίας της κατασκευής και επικράτησης του μύθου της γενιάς του '30, με εργαλεία και από το χώρο των πολιτισμικών σπουδών.² Στο βιβλίο αυτό βρίσκουμε αναφορές σε άλλες τέχνες, ανάμεσα στις οποίες και τη μουσική, με έμφαση στο ζήτημα της αισθητικοποίησης του λαϊκού από τον Χατζιδάκι. Η «ανακάλυψη του ρεμπέτικου» από τον νεαρό συνθέτη χαρακτηρίζεται εκεί ως η συνέχεια της «αρχαιολογικής αντίληψης της παράδοσης που ξεκινά από τον Θεόφιλο και τον Μακρυγιάννη του Σεφέρη».³ Η φράση αυτή παραπέμπει στις διαλέξεις που έδωσε ο Σεφέρης για τον Μακρυγιάννη το 1943 στην Αλεξάνδρεια και το Κάιρο και για τον Θεόφιλο το 1947 στα εγκαίνια της πρώτης έκθεσης με έργα του λαϊκού ζωγράφου στο Βρετανικό Συμβούλιο στην Αθήνα. Και οι δύο διαλέξεις, «Ένας Έλληνας – ο Μακρυγιάννης» και «Θεόφιλος», κυκλοφόρησαν αμέσως μετά

* Πολίνα Ταμπακάκη, George Seferis Research Associate in Modern Greek and Comparative Literature, Centre for Hellenic Studies, King's College London. Το βιβλίο της *Η «μουσική» ποιητική του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*, κυκλοφόρησε το 2011 από τις εκδόσεις Δόμος. Email: penelope.tambakaki@kcl.ac.uk

¹ Για τον αντίκτυπο της ομιλίας, βλ. Βλησιδής 2004, 76-83.

² Βλ. Τζιόβας 2011, 11: «Θα πρέπει να τονιστεί εξ αρχής ότι η προσέγγιση του φαινομένου της γενιάς του '30 σε τούτο το βιβλίο δεν ακολουθεί την πεπατημένη. Δεν είναι, δηλαδή, ούτε στενά λογοτεχνική ούτε περιορισμένη σε μία ή δύο δεκαετίες, αλλά καλύπτει περισσότερο από μισό αιώνα και κινείται στον χώρο της πολιτισμικής κριτικής, καθώς τροφοδοτείται από ιδέες προερχόμενες από τις πολιτισμικές σπουδές. Έχει, επίσης, διπλή στόχευση: να προσκομίσει στοιχεία σχετικά με τη γενιά του '30 και να προσφέρει μια ερμηνευτική σύνθεση του μύθου της».

³ Τζιόβας 2011, 472.

ως άρθρα, στα περιοδικά *Έλλην* του Καΐρου και *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* αντίστοιχα. Ο Χατζιδάκις χαρακτηρίζεται ρητά και επανειλημμένα από τον Τζιόβα ως «κατεξοχόν επίγονος της γενιάς του '30», ο οποίος συνεχίζει την αισθητική προσέγγιση του λαϊκού που είχε ως αφετηρία τη γενιά εκείνη.⁴ Αυτή η θέση, σε συνδυασμό με τις ρητές αναφορές στον Σεφέρη, παραπέμπουν πιο συγκεκριμένα σε μια «επιγονική» σύνδεση Χατζιδάκι-Σεφέρη.

Αυτή δεν είναι η μόνη φορά που προβάλλεται μια τέτοια σύνδεση. Το 2007 π.χ. ο Δημήτρης Παπανικολάου στη μελέτη του *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece* παρουσίασε με πολύ πιο αναλυτικό τρόπο ό,τι θα συνόψιζε τέσσερα χρόνια αργότερα ο Τζιόβας. Ο Παπανικολάου συνέδεσε την ομιλία του Χατζιδάκι με τους δύο κορυφαίους εκπροσώπους της γενιάς του '30, τον Γιώργο Σεφέρη και τον Οδυσσέα Ελύτη. Για την ακρίβεια, συνέκρινε φράσεις της ομιλίας του Χατζιδάκι, όπως αυτή δημοσιεύτηκε αποσπασματικά τον Μάρτιο του 1949 (βλ. παρακάτω), με φράσεις από δύο κείμενα για τον Θεόφιλο που δημοσιεύτηκαν το 1947: το ένα ήταν η διάλεξη του Σεφέρη· το άλλο, ένα άρθρο του Ελύτη, στην πραγματικότητα ένα μικρό τμήμα-προάγγελος του εκτενούς κειμένου του «Ο ζωγράφος Θεόφιλος» που δημοσιεύτηκε το 1973. Ο Παπανικολάου ανίχνευε στις φράσεις της ομιλίας του Χατζιδάκι άμεσες επιδράσεις των κειμένων των δύο ποιητών σχετικά με το ζήτημα της αισθητικοποίησης του λαϊκού.⁵

Η ανακοίνωση αυτή εξετάζει ακριβώς τις παραμέτρους και τις συνέπειες της προβολής από την κριτική μιας «επιγονικής» σχέσης Χατζιδάκι-Σεφέρη, όπου η μορφή του Σεφέρη παρουσιάζεται ως αφετηρία μιας αντίληψης της παράδοσης που θα βρει τη μουσική-θεωρητική έκφρασή της στην ομιλία του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο. Κεντρική θέση της ανακοίνωσης είναι ότι δεν μπορεί βεβαίως κανείς να αμφισβητήσει την εκτίμηση που έτρεφε ο νεότερος Χατζιδάκις προς τον Σεφέρη – τον «τελευταίο δάσκαλο», όπως θα αποκαλέσει τον Σεφέρη ο Ελύτης, στο κείμενό του «Το χρονικό μιας δεκαετίας».⁶ Η προβολή ωστόσο μιας τέτοιας «επιγονικής» σχέσης δημιουργεί μια απλουστευτική εικόνα της πολιτιστικής ζωής στην «ταραγμένη δεκαετία 1940-1950» (στην οποία η ανακοίνωση αυτή κυρίως αναφέρεται),⁷ καθώς και της θέσης και του ρόλου συγκεκριμένων εκπροσώπων της λεγόμενης γενιάς του '30 μέσα σε αυτήν, ενισχύοντας με τη σειρά της τάσεις μυθοποίησης (θετικής ή αρνητικής) των προσώπων αυτών από τη μεριά της σύγχρονης κριτικής.

Ο ίδιος ο Χατζιδάκις έχει γράψει και μιλήσει για θέματα, απόψεις και πρόσωπα που παραπέμπουν άμεσα ή έμμεσα στη λογοτεχνική γενιά του '30, με τη φιλία και τη συνεργασία του με τον κατά δεκατέσσερα χρόνια μεγαλύτερό του Νίκο Γκάτσο να κατέχουν κεντρική θέση. Στην πραγματικότητα οι δύο δημιουργοί είναι τόσο δεμένοι ώστε πολλές φορές να σχηματίζουν «ένα πρόσωπο».⁸

Στα κείμενα του Χατζιδάκι βρίσκουμε αντιστοιχίες με ό,τι ο Ελύτης θα παρουσιάσει με τον δικό του τρόπο στο κείμενό του «Το χρονικό μιας δεκαετίας», αφιερώνοντάς δυόμισι (πολλαπλά σημαντικές) σελίδες στον Χατζιδάκι όπως τον γνώρισε γύρω στα 1944 ως νεαρό

⁴ Ο.π. 463.

⁵ See, e.g. Papanikolaou 2007, 71: «Hadjidakis's lecture on rebetiko follows both Seferis's and Elytis's readings of the popular form in their appreciation of the painter Theophilos». Αλλά είναι σαφώς η σύνδεση με τον Σεφέρη που επιτρέπει στον Παπανικολάου να διακρίνει επιρροές του Έζρα Πάουντ και του Τ. Σ. Έλιοτ στις συζητήσεις που έλαβαν χώρα κατά την πρώτη συνεδρίαση του Ελληνικού Χοροδράματος (ό.π. 73): «Pound's ideas on synaesthesia and Eliot's on tradition lie behind these statements».

⁶ Ελύτης 1987, 387.

⁷ Για τη λογοτεχνική παραγωγή, βλ. Καστρινάκη 2005.

⁸ Πρβλ. Δημητρούκα 1999.

συνθέτη.⁹ Στη συλλογή κειμένων του *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι* το 1988, ο Χατζιδάκις θα αντιγράψει στίχους της Μάτσης Χατζηλαζάρου από εκείνη την περίοδο, όταν «ανακαλύπταμε το ρεμπέτικο», όπως θα γράψει, και «σπαρταρούσαμε στα πεζοδρόμια λέγοντας “Καληνύχτα” στον Τ. Σ. Έλιοτ»:

Απλώνω την αγκαλιά μου και συνάζω,
όλους τους ασφοδέλους που φύτεψα στα βράχια, όλα μου τα μεράκια, τα ντέρτια – το
τσιφτετέλι και το ζεϊμπέκικο.¹⁰

Στο βιβλίο αυτό περιλαμβάνονται επίσης δύο σειρές φωτογραφιών (με συνεχόμενη αρίθμηση) του ίδιου του Χατζιδάκι, καθώς και προσώπων με τα οποία εκείνος ένωθε ιδιαίτερη σύνδεση. Οι φωτογραφίες αυτές συνοδεύονται με σχόλια του Χατζιδάκι στο τέλος του βιβλίου. Όπως διαβάζουμε στο εισαγωγικό σημείωμα του εκδότη:

Το φωτογραφικό υλικό αντλήθηκε [...] από διαφορετικές χρονικές περιόδους και θα μπορούσε, ίσως, να θεωρηθεί σαν συνδετικός ιστός για το νοερό σχέδιασμα μιας αυτοβιογραφίας: στην ουσία, όμως, προστέθηκε σ’ αυτή την έκδοση μόνο και μόνο επειδή χρησιμεύει στο να δυναμώσει την ηχώ ενός Λόγου ο οποίος διαρρέεται από ένα ιδιαίτερα προσωπικό πνεύμα.¹¹

Τέσσερεις είναι οι Έλληνες ποιητές των οποίων τις φωτογραφίες βρίσκει κανείς εκεί: στην πρώτη ομάδα (φωτ. αρ. 1-32), ο Γκάτσος (αρ. 18) και ο Ελύτης (αρ. 30)· και στη δεύτερη ομάδα (φωτ. αρ. 33-65), ο Σεφέρης (αρ. 55) και ο Διονύσιος Σολωμός (αρ. 63). Με την εξαίρεση του Σολωμού, οι άλλοι τρεις ποιητές μπορούν ασφαλώς να χαρακτηριστούν ως αντιπροσωπευτικοί εκπρόσωποι της γενιάς του ’30.

Η σημείωση που συνοδεύει τη φωτογραφία του Σεφέρη είναι η ακόλουθη:

Ο Γιώργος Σεφέρης. Η Γερτρούδη Στάιν είχε πρωτομιλήσει για μένα στον Σεφέρη. Όταν επέστρεψε απ’ το Λονδίνο στην Αθήνα, θέλησε να με γνωρίσει, και τη συνάντηση ανέλαβε ο Κατσιμπαλής. Ένα δείπνο στο σπίτι της Αγγελικής Χατζημιχάλη. Μα ξέσπασε ο εμφύλιος – ήταν Δεκέμβριος του ’45 και η συνάντηση δεν έγινε. Βρέθηκα με τους ηττημένους και υποχωρούσα προς την Καστοριά μαζί με το στρατό του ΕΛΑΣ. Έτσι καθώς υποχωρούσαμε, διάβαζα με απορία το *Μυθιστόρημα*. Τέλος, τον γνώρισα το 1947. Θέλησα να μου εξηγήσει όλα τα σχετικά με την *Ερημη χώρα*. – Τι θέλετε να μάθετε; μου λέει. – Ποια είναι, τον ρωτώ. Μου απαντά: – *Ο τόπος μας*. Προσπαθείστε να τον γνωρίσετε. Δεν έχω άλλο να σας πω... Το επεισόδιο αυτό έγινε αφορμή να απομακρυνθώ τελείως απ’ το μεσοπόλεμο, να γνωρίσω όλες τις λεπτομέρειες του τόπου μου, να γίνω φίλος με τον Νίκο Χατζημιχάλη, το γιο της Αγγελικής, να διαβάσω τα απομνημονεύματα του Στρατηγού Μακρυγιάννη¹² και να εκτιμήσω βαθιά τον Σεφέρη, χωρίς ποτέ να γίνουμε φίλοι. [η έμφαση στο πρωτότυπο]

Η σημείωση αυτή στο σύνολό της, αλλά και η ιδιαίτερη προβολή της χρονιάς του 1947, φαίνεται να επιβεβαιώνει τη σύνδεση της ομιλίας του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο το 1949 με την ομιλία του Σεφέρη για τον Θεόφιλο το 1947, όπως την είδαμε στα κείμενα του Τζιόβα και του Παπανικολάου. Αλλά υπάρχουν παράμετροι που δημιουργούν μια πολύ πιο σύνθετη εικόνα, και περισσότερο απομακρύνουν παρά ενώνουν τους δύο δημιουργούς.

⁹ Ελύτης 1987, 400-402.

¹⁰ Χατζιδάκις 1988, 152-153, από τη συλλογή της Μάτσης Χατζηλαζάρου (Ανδρέου) *Μάης, Ιούνης και Νοέμβρης* (1944).

¹¹ Ο.π., 7. Αξίζει να μελετηθούν αυτές οι φωτογραφίες ακριβώς για τη σχέση «Φωτογραφίας και αυτοβιογραφίας». Βλ. ενδεικτικά Haverty Rugg 1997· cf. Παπαργυρίου 2010.

¹² Να σημειωθεί ότι το 1946 κυκλοφορεί, σε επιμέλεια Λίνου Πολίτη, η επανέκδοση των *Απομνημονευμάτων* του Μακρυγιάννη, με εισαγωγή και σχόλια του Γιάννη Βλαχογιάννη.

Αν αναζητήσουμε π.χ. άλλες αναφορές του Χατζιδάκι στον Σεφέρη, αυτές γίνονται πολλές φορές εν παρόδω ή σε τμήματα που αφορούν σε άλλους ποιητές ή καλλιτέχνες, όπως όταν το 1986 επαινεί την κριτική δεινότητα του Γκάτσο:

Διαθέτει [ο Γκάτσος] την πιο καλά οργανωμένη σκέψη. Όποιος διαβάσει τις «Δοκιμές» του Σεφέρη, θαυμάζει μια εξάισια χρήση ελληνικών, μια συμπυκνωμένη σκέψη σε θέματα πάρα πολύ σοβαρά. [...] Ε, λοιπόν, τις ίδιες και παραπάνω ιδιότητες αποδίδω στον Γκάτσο, έστω κι αν δεν έχει γράψει «Δοκιμές». Ο Γκάτσος είναι ένας δάσκαλος με την πλατύτερη έννοια.¹³

Επιστρέφοντας στη σημείωση που ο Χατζιδάκις βάζει στη φωτογραφία του Σεφέρη, τι μπορούμε να κρατήσουμε από αυτήν ως «ιστορική αλήθεια»; Σίγουρα τα ερωτήματα που γεννά είναι πολλά: η τοποθέτηση π.χ. των «Δεκεμβριανών» το 1945 (και όχι το 1944)· ή η εξαιρετικά ενδιαφέρουσα σχέση Στάιν-Χατζιδάκι-Σεφέρη. Πώς και τότε θα μπορούσε η Γερτρούδη Στάιν να γνώριζε τον εικοσάχρονο Χατζιδάκι την εποχή όπου εκείνος «ανακάλυπτε τον κόσμο»¹⁴ και ο κόσμος ανακάλυπτε εκείνον, όπως παραστατικά μας το παρουσιάζει ο Ελύτης στο «Χρονικό μιας δεκαετίας»; Και ποια ήταν η σχέση της Στάιν με τον Σεφέρη; Οι μόνες αναφορές που έχουμε είναι αυτές του Χατζιδάκι, οι οποίες όμως φαίνεται πως αποτελούν περισσότερο ένα ακόμα σημαντικό σημείωμα της «προσωπικής μυθολογίας» του.¹⁵ Αρκεί να φέρουμε στο νου τις σημειώσεις του σε άλλες φωτογραφίες που επιλέγει να προσθέσει στο βιβλίο του, όπως π.χ. στη φωτογραφία αρ. 49: «Ο Μωρίς Ζωμπέρ. Πολύ φίλος μου. Μου γνώρισε τη Γαλλία και τον πατέρα μου. [...]». (Ο Maurice Jaubert ήταν συνθέτης μουσικής θεάτρου και κινηματογράφου. Πέθανε το 1940 σε ηλικία σαράντα χρόνων)· ή στη φωτογραφία αρ. 20: «Ο Λόρκα [1898-1936]. Ετεροθαλής αδελφός μου. Γνωριστήκαμε στη Σεβίλλη [...]. Τον τραγουδήσαμε πολύ μαζί με τον Μάρκο Βαμβακάρη».

Μέσα στο πλαίσιο των αυτοβιογραφικών σημειώσεών του, το κείμενο με το οποίο ο Χατζιδάκις συνόδευσε τη φωτογραφία του Σεφέρη ταιριάζει ειδολογικά περισσότερο με τη δεύτερη από τις «Τρεις προσωπογραφίες», την οποία αφιέρωσε στον Σεφέρη, από την ποιητική του συλλογή *Μυθολογία* του 1966 (η πρώτη «προσωπογραφία» είναι αφιερωμένη στον Ελύτη και η τρίτη στον Γκάτσο. Είναι και πάλι οι τρεις ποιητές των οποίων τις φωτογραφίες βλέπουμε στον *Καθρέφτη και το μαχαίρι*, αλλά με άλλη σειρά. Πρέπει να πούμε πως από τους τρεις, ο μόνος για τον οποίο ο Χατζιδάκις δεν έγραψε μουσική είναι ο Σεφέρης):

Από τη Μικρασία μετά την καταστροφή ένας αστός ξεκίνησε με μια βαλίτσα αναμνήσεων στο χέρι, γύρισε χώρες μακρινές και πολιτείες άγνωστες, μάζεψε ακριβό υλικό και συνταγές, μέτρα, ρυθμούς και χρώματα, και τέλος γύρισε στη χώρα του, έχτισε με τα χέρια του σπίτι σημερινό κ' ελληνικό, εμπήκε μέσα, κλείδωσε και από τότε πια κανείς δεν τον συνάντησε στην αγορά.

Στην έκδοση της *Μυθολογίας* ο Χατζιδάκις πρόσθεσε ένα αυτοβιογραφικό σημείωμα που άρχιζε: «Γεννήθηκα στην Ξάνθη μια Τρίτη 10 το βράδυ, την 23η Οκτωβρίου του 1925 [...] Σαν άνοιξα τα μάτια μου, είδα με απορία πολύ κόσμο να περιμένει την εμφάνισή μου». Ιστορικά το σημείωμα αρχίζει με (τουλάχιστον) μία ανακρίβεια, καθώς η 23η Οκτωβρίου του 1925 ήταν Παρασκευή. Αλλά η Τρίτη του σημειώματος φαντάζει εντελώς αληθινή αν φέρουμε στο νου μας την αντίστοιχη μέρα από το «Ημερολόγιο» του Γκάτσο: «Τρίτη. Άνοιξα το παράθυρο να χαιρετήσω δυο άσπρα σύννεφα | Κάποιος με είδε και χαμογέλασε».

¹³ Χατζιδάκις 1988, 132.

¹⁴ Ο.π. 183.

¹⁵ Cf. τον τίτλο *Γραπτά ή προσωπική μυθολογία* του Ανδρέα Εμπειρικού ή τις ποιητικές συλλογές του ίδιου του Χατζιδάκι, *Μυθολογία* και *Μυθολογία Δεύτερη* (βλ. παρακάτω).

Είναι μέσα σε αυτό το μυθοποιητικό πλαίσιο που πρέπει να διαβάσουμε τη σχέση του Χατζιδάκι με τον Σεφέρη, για την οποία, σε αντίθεση με τη σχέση του με τον Γκάτσο ή τον Ελύτη, έχουμε στη διάθεσή μας ελάχιστα ιστορικά τεκμήρια.

Πηγαίνοντας πίσω στον Γενάρη του 1949 ο Σεφέρης δεν φαίνεται να αποτελεί για τον Χατζιδάκι παρά μόνο ένα από τα πολλά σημαντικά νήματα αυτής της περιόδου και όχι αναγκαστικά το πιο ισχυρό. Θα εξετάσουμε το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής βλέποντας πρώτα ποια φήμη είχε ο Σεφέρης στην Ελλάδα στα χρόνια 1947-1949.¹⁶ Στη συνέχεια θα σταθούμε στο ζήτημα της αισθητικοποίησης του λαϊκού πέρα από τη λεγόμενη λογοτεχνική γενιά του '30, χρησιμοποιώντας δύο σταθμούς: πρώτα, τον Κάρολο Κουν και το Θέατρο Τέχνης, όπου η ομιλία έλαβε χώρα, και έπειτα, από την πλευρά της λογοτεχνίας, τον Νίκο Καζαντζάκη.

Όταν ο Χατζιδάκις δίνει την ομιλία του τον Γενάρη του 1949 ο Σεφέρης έχει ήδη συμπληρώσει κοντά ένα χρόνο στην Άγκυρα, όπου υπηρετούσε στην ελληνική πρεσβεία. Είχε πάει εκεί τον Φεβρουάριο του 1948. Η χρονιά αυτή, το 1948, ήταν ιδιαίτερα σημαντική για την καθιέρωση του Σεφέρη στο εξωτερικό, κυρίως με την πρώτη έκδοση των ποιημάτων του στα αγγλικά, η οποία απέσπασε πολλές και θερμές κριτικές. Αλλά στην Ελλάδα το 1948 σηματοδεύτηκε από αλλεπάλληλες επιθέσεις εναντίον του Σεφέρη και συνολικά εναντίον της «γενιάς του '30». Όπως είναι γνωστό, οι επιθέσεις αυτές ξεκίνησαν το 1947, με αφορμή τη βράβευση του Σεφέρη με το έπαθλο Παλαμά από κοινού με τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο και το γεγονός ότι στην απονομή του επάθλου ο εισηγητής Ανδρέας Καραντώνης ουσιαστικά επαίνεσε μόνο τον Σεφέρη. Όταν ο Σεφέρης λίγες εβδομάδες αργότερα έδωσε την περίφημη ομιλία του για τον Θεόφιλο, αυτή ακολουθήθηκε από την κατηγορία της «κλίκας» που εκτοξεύτηκε εναντίον του και των πέριξ αυτού από την αδικημένη, όπως ένιωθε, πλευρά, επιθέσεις που συνεχίστηκαν με δριμύτητα το καλοκαίρι και το φθινόπωρο του 1947. Η δημοσίευση την άνοιξη του 1948 του κειμένου του Τάκη Παπατσώνη «Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός»¹⁷ αποτελούσε μια ακόμα επίθεση, παρότι από διαφορετική πλευρά. Ο Παπατσώνης ήταν ένας συγγραφέας με αδιαμφισβήτητα περίπλοκες σχέσεις με τη γενιά του '30 και στο κείμενό του, μιλώντας για τη σημασία του Βυζαντίου, έθιγε αρνητικά το ζήτημα της σχέσης του Σεφέρη με την παράδοση.

Το ερώτημα που πρέπει να τεθεί εξαρχής είναι αν πιστεύουμε ότι, ακόμα κι αν ο Χατζιδάκις ένιωθε ισχυρούς εκλεκτικούς δεσμούς με τη λογοτεχνική γενιά του '30, θα ήταν εύκολο ή φρόνιμο για εκείνον μέσα σε αυτό το κλίμα να συνδεθεί ευθέως με την για πολλούς τότε «κλίκα της γενιάς του '30», και πιο συγκεκριμένα με τον Σεφέρη· ή αν πίστευε πως μια τέτοια σύνδεση θα διευκόλυνε την κατανόηση και απήχηση της ομιλίας του. Ας κοιτάξουμε π.χ. τι λέει ο Χατζιδάκις στην ομιλία του σχετικά με το τραγούδι «Αρχόντισσα» του Βασίλη Τσιτσάνη, που τραγουδήθηκε λίγο πριν τον πόλεμο του '40:

Ήταν ένας μεγαλοφυής αυτοσχεδιασμός [...] πάνω στο ερωτικό θέμα που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον «Ερωτόκριτο» του Κορνάρου και, μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στον «Ματωμένο Γάμο» του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή, αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα, πλησιάζει τον Μπαχ. Αυτό το τραγούδι ορθώθηκε για ν'

¹⁶ Για την πρόσληψη του Σεφέρη από την κριτική, βλ. Δρακόπουλος 2002. Βλ. επίσης Τζιόβας 2011 και Μπήτον 2003, 415-421.

¹⁷ Από φράση του ποιήματος «Στην εκκλησία» του Κ. Π. Καβάφη. Το άρθρο του Παπατσώνη δημοσιεύτηκε σε δύο συνέχειες στο περιοδικό *Νέα Εστία* τον Απρίλιο και τον Μάιο του 1948.

αντιμετωπίσει μια τυραννισμένη και δύσκολη εποχή και στάθηκε η πρώτη δυνατή φωνή μιας γενιάς.¹⁸

Οι φράσεις αυτές αναμφίβολα συνδέονται με ό,τι έχει ονομαστεί «αισθητικοποίηση του λαϊκού». Αρκεί να σημειώσουμε μόνο τις αναφορές του Χατζιδάκι στον Μπαχ, τον Κορνάρο και τον Λόρκα· και ότι στη μουσική που είχε γράψει ο Χατζιδάκις ακριβώς για την παράσταση του *Ματωμένου Γάμου* του Λόρκα στο «Θέατρο Τέχνης» το 1948, είχε χρησιμοποιήσει ρεμπέτικες μελωδίες, ανάμεσά τους και την «Αρχόντισσα». ¹⁹ «Μορφοποιούσα την ανακάλυψή μου του ρεμπέτικου», θα πει αργότερα.²⁰ Αλλά αξίζει επίσης να αναρωτηθούμε: Όταν ο Χατζιδάκις παρουσίασε το τραγούδι του Τσιτσάνη ως «την πρώτη δυνατή φωνή μιας γενιάς» ποια γενιά εννοούσε; Ή, για να θέσω το ερώτημα αντίστροφα: τι αναγνώριζαν στη φράση αυτή ο Σεφέρης (ή ο Θεοτοκάς π.χ.);

Ας δούμε μερικές επιπλέον λεπτομέρειες. Καταρχάς, το περιοδικό στο οποίο παρουσιάστηκε η ομιλία ή για την ακρίβεια το περιοδικό στο οποίο έγινε μια παρουσίαση κάποιων αποσπασμάτων της.

Κανείς δεν αμφισβητεί ότι «η ελληνικότητα της γενιάς του '30 δεν είναι η ίδια με το αίτημα της ελληνικότητας που πρόβαλε, για παράδειγμα, το περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* (1948-1954)» υπό τη διεύθυνση του Σπύρου Μελά.²¹ Το περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία* ήταν συνδεδεμένο με σαφείς επιθέσεις εναντίον της γενιάς του '30 (ή «κλίκας»). Ο ίδιος ο Μελάς διακήρυττε σε ένα από τα πρώτα τεύχη του περιοδικού, τον Μάιο του 1948:

Από τις σελίδες της Ελληνικής Δημιουργίας μερικοί νέοι, συγκινημένοι από τις προγραμματικές αρχές που διατυπώσαμε στο πρώτο τεύχος, ύψωσαν κιόλα το λάβαρό τους, με το σύνθημα του πολέμου κατά της γενιάς του '30.²²

Ή διαβάζουμε επίσης στο ίδιο περιοδικό:

Γύρισε τις πλάτες της η γενιά αυτή [= η γενιά του '30] στο παράδειγμα των μεγάλων δασκάλων του πεζού λόγου που προηγήθησαν [...], του Παπαδιαμάντη, του Καρκαβίτσα, του Βλαχογιάννη, του Θεοτόκη, του Χατζόπουλου, για να παπαγαλίζουν, σαν οικτροί ουραγοί ξένες (και αχώνευτες) «ανησυχίες».²³

Το παραπάνω απόσπασμα προέρχεται από ένα ανώνυμο κείμενο με τον τίτλο «Για την ελληνικότητα», που δημοσιεύτηκε στην *Ελληνική Δημιουργία* τον Μάρτιο του 1949. Η ομιλία του Χατζιδάκι (ή για την ακρίβεια τα μόνα τμήματά της που ήταν γνωστά μέχρι σχετικά πρόσφατα)²⁴ παρουσιάστηκε ακριβώς στο προηγούμενο τεύχος του ίδιου περιοδικού, με επιφυλακτικά πλην θετικά σχόλια. Η επισήμανση του γεγονότος αξίζει να γίνει, παρόλο που δεν μπορούμε να προχωρήσουμε σε οποιοδήποτε συμπέρασμα βασιζόμενοι μόνο σε αυτό και χωρίς να ληφθούν υπόψη άλλες λεπτομέρειες (π.χ. το γεγονός ότι τη μουσική κίνηση κάλυπτε για το περιοδικό η Σοφία Σπανούδη).

¹⁸ Λιάβας 2009, 260. Το τμήμα αυτό δεν ήταν ανάμεσα σε εκείνα που δημοσιεύτηκαν στην *Ελληνική Δημιουργία*.

¹⁹ Για το ρεμπέτικο, τον Χατζιδάκι και τη μουσική στο θέατρο, βλ. ενδεικτικά, Δαλιανούδη 2009 και Σειραγάκης 2011 και 2013.

²⁰ Χατζιδάκις 1988, 212.

²¹ Τζιόβας 2011, 287. Για το περιοδικό (και μια αναλυτική παρουσίαση της πρώτης χρονιάς κυκλοφορίας του), βλ. Αργυρίου 2004, 327-349.

²² Παρατίθεται στο Αργυρίου 2004, 331.

²³ Τζιόβας 2011, 424.

²⁴ Αυτά τα αποσπάσματα δημοσίευσε ο ίδιος ο Χατζιδάκις στο βιβλίο του *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι* το 1988, όπου ως πηγή αναφέρεται το (ανύπαρκτο) περιοδικό *Νέα Δημιουργία*. Για την πλήρη ομιλία, βλ. www.hadjidakis.gr/ («εργογραφία», «γραπτά κείμενα») και Λιάβας 2009, 254-260.

Δεύτερον: Τις μόνες φορές που ο Χατζιδάκις χρησιμοποίησε στην ομιλία του αναφορές που φαίνεται να παραπέμπουν στη «γενιά του '30», άμεσα σε έναν εικαστικό της εκπρόσωπο, τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, και έμμεσα (τουλάχιστον) στον Σεφέρη, ήταν ιδιαίτερα προσεκτικός. Έτσι όταν μίλησε στην αρχή της ομιλίας του για τον Θεόφιλο και τον Παναγιώτη Ζωγράφο (τον ζωγράφο του Μακρυγιάννη), ήταν για να θίξει ένα αναγκαίο κακό: τους κινδύνους της δημιουργίας μόδας. Όχι τυχαία, το απόσπασμα είναι από αυτά που θα συμπεριληφθούν στην παρουσίαση της ομιλίας στην *Ελληνική Δημιουργία*:

Και στον τόπο μας, καθώς κι έξω, όλα περνούν απ' αυτήν την περίοδο που ονομάζουμε μόδα. [...] πριν δυο χρόνια [= το 1947] το ίδιο δεν είχε συμβεί με τις λαϊκές εικαστικές τέχνες, όπου ο Θεόφιλος κι ο Παναγής Ζωγράφος προβάλλονται στο ίδιο πλάνο με τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα.²⁵

Τρίτον: κομβικό ρόλο στην ομιλία του Χατζιδάκι είχε η βυζαντινή μουσική: «Όλα φανερώνουν την πηγή, που δεν είναι άλλη από την αυστηρή κι απέριτη εκκλησιαστική υμνωδία».²⁶ Αν οι αναφορές του Χατζιδάκι στη βυζαντινή υμνωδία και τον ρόλο της στην ελληνική παράδοση μπορούν να φέρουν στον νου, από την πλευρά της ζωγραφικής, τον Τσαρούχη, στο λογοτεχνικό-κριτικό πεδίο φέρνουν στο νου περισσότερο το κείμενο του Παπατσώνη «Ο ένδοξός μας βυζαντινισμός» παρά τον Σεφέρη. Το Βυζάντιο και η εκκλησιαστική παράδοση δεν ήταν ένα εύκολο θέμα για τον Σεφέρη (αλλά και για τους περισσότερους της λεγόμενης «γενιάς του '30»), τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία που εξετάζουμε.²⁷

Ας δούμε τώρα την περίπτωση του Καρόλου Κουν, στο Θέατρο Τέχνης του οποίου δόθηκε η ομιλία του Χατζιδάκι.²⁸ Να σημειωθεί ότι ο Κουν και το Θέατρο Τέχνης δεν φαίνεται να εμφανίζονται γενικά στα κείμενα του Σεφέρη (αλλά και στα κείμενα για τον Σεφέρη) – και το ίδιο ισχύει για τα κείμενα του Σεφέρη σχετικά με τον ίδιο τον Χατζιδάκι και το ρεμπέτικο.²⁹

Οι ενασχολήσεις του Κουν θέτουν το ζήτημα της αισθητικοποίησης του λαϊκού στο θέατρο ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '30, με την ίδρυση το 1934 της «Λαϊκής Σκηνής» μαζί με τον Διονύση Δεβάρη και τον Γιάννη Τσαρούχη. Ο Τσαρούχης ήταν μαθητής του συγγραφέα και ζωγράφου Φώτη Κόντογλου, ο οποίος είχε καταλυτική επίδραση και στον Κουν όταν εκείνος τον γνώρισε στις αρχές της δεκαετίας του '30: «Αγάπησα την Ελλάδα από

²⁵ Πρβλ. Σεφέρης 1984.i, 485 (σημ. στον «Μονόλογο πάνω στην ποίηση», 1939): «Ας παραβάλει όποιος θέλει το *Τοπίο στο νησί*, που έδωσε ο κ. Ν. Χατζηκυριάκος [-Γκίκας] στην τελευταία Πανελλήνια Έκθεση [...] Υπάρχει μια συσχέτιση που έπρεπε να γίνει ανάμεσα σε μια τέτοια επεξεργασία της ύλης και το έργο ενός μεγάλου, και ασυγχώρητα άγνωστου σ' εμάς, Θεόφιλου». Επίσης, Ελύτης 1987, 535-566: «Οι εικονογραφίες του στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος» (*Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Μάρτιος 1946) και «Ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος Γκίκας» (*Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ιανουάριος 1947), με αρκετές αναφορές στον Θεόφιλο.

²⁶ Λιάβας 2009, 258.

²⁷ Για το άρθρο του Παπατσώνη και την προσέγγιση του Βυζαντίου από τον Σεφέρη κατά την αμέσως επόμενη περίοδο, βλ. Beaton 1998 (με έμφαση στο κείμενο του Σεφέρη «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας», Σεφέρης 1984.ii, 57-93). Είναι αξιοσημείωτο ότι γενικά ο «μουσικός» Σεφέρης (πρβλ. Χριστοδούλου 1987) επικεντρώνεται στο «οπτικό» παρά στο «ακουστικό» Βυζάντιο για να διακρίνει ρυθμούς, παλμούς κτλ. (βλ. π.χ. Σεφέρης 1984.ii: 69, 71, 72, 76-77). Για την απουσία αναφορών στη βυζαντινή μουσική στον Σεφέρη, βλ. Ταμπακάκη 2011, 91-92.

²⁸ Στο Θέατρο Τέχνης ως θεσμό/οργανισμό· ο τόπος ήταν το Θέατρο Αλίκη.

²⁹ Βλ. Ταμπακάκη 2011, 89-95.

τον Κόντογλου», έλεγε ο Κουν.³⁰ Ο ίδιος ο Χατζιδάκις στον *Καθρέφτη και το μαχαίρι* θα βάλει τη φωτογραφία του Κόντογλου (αρ. 56) ακριβώς δίπλα σε αυτή του Σεφέρη, γράφοντας με τη γνωστή «μυθολογική» του διάθεση και κάνοντας αναφορά ακριβώς στο έτος 1949: «Ένα φθινοπωρινό απόγευμα, το 1949, ο Κόντογλου έπινε καφέ με τον Πέδρο Κάζας στο “Μπραζίλιαν”. Με είδε να πλησιάζω, και τον ακούω να λέει στον Κάζας: – Έλα να σου γνωρίσω ένα λαμπρό νέο μουσικό. [...] Έτσι έφυγα μαζί [με τον Κάζας] για το Αϊβαλί και την Προύσα». Αξίζει να θυμόμαστε ότι ο Κόντογλου έπαιξε ουσιαστικό ρόλο στην «ανακάλυψη» του Θεόφιλου σχεδόν 20 χρόνια πριν την ομιλία του Σεφέρη το 1947.

Η πρώτη παράσταση της «Λαϊκής Σκηνης» των Κουν-Δεβάρη-Τσαρούχη με την *Ερωφίλη* του Χορτάτση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και σε σχέση με τη μουσική της. Όπως διαβάζουμε στο πρόγραμμα της παράστασης, η μουσική εκτελέστηκε από τον λυράρη Νικόλαο Κουφιανό και τον σαντουρτζή Αντωνάκη. Ήδη τα όργανα, η λύρα και το σαντούρι, παραπέμπουν στη δημοτική και λαϊκή-ρεμπέτικη μουσική. Το σαντούρι θα το συναντήσουμε και παρακάτω, σε σχέση με τον Καζαντζάκη.

Παρόλο που τη δεκαετία του '40 ο Κουν βρίσκεται μακριά από τη φάση του λαϊκού εξπρεσιονισμού, όπως χαρακτήρισε ο ίδιος την περίοδο της «Λαϊκής Σκηνης», τα στοιχεία και η αντίληψη της ελληνικότητας που φέρνει στο «Θέατρο Τέχνης», το οποίο ιδρύει το 1942, δεν είναι πολύ διαφορετικά. Μέσα σε αυτό το κλίμα, στις αρχές του 1949, διοργανώνεται η σειρά ομιλιών με διαφορετικά θέματα που άπτονται της θεατρικής εμπειρίας, μία από τις οποίες είναι αυτή του Χατζιδάκι πάνω στη μουσική. Θα σταθώ εδώ μόνο σε ένα ακόμη πρόσωπο που πήρε μέρος στις ομιλίες, δίνοντας μάλιστα δύο από αυτές: τον Αιμίλιο Χουρμούζιο, ο οποίος ήταν άμεσα εμπλεκόμενος και σε άλλες δραστηριότητες του Θεάτρου Τέχνης.³¹

Με τις κριτικές, τις μελέτες, και τον γενικότερο ρόλο του στον δημοσιογραφικό και καλλιτεχνικό χώρο, ο Χουρμούζιος εκπροσωπούσε μια νηφάλια φωνή που συνομιλούσε στενά με τη γενιά του '30, χωρίς γενικά να χαιρετίζεται (ή να κατηγορείται) ως μέλος της. Αυτό όμως που αξίζει ιδιαίτερης προσοχής είναι ένα στοιχείο που δεν είναι ιδιαίτερα γνωστό για τον Χουρμούζιο, το οποίο μας ενδιαφέρει σε σχέση με την ομιλία του Χατζιδάκι και τις αναφορές του εκεί στη βυζαντινή μουσική: η «πατρογονική», θα λέγαμε, σχέση του Χουρμούζιου με τη βυζαντινή μουσική, μέσω του παππού του Στυλιανού. Ο Στυλιανός Χουρμούζιος ήταν Άρχων Πρωτοψάλτης της Εκκλησίας της Κύπρου και μια μορφή που σφάγισε τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής εκεί. Ο Αιμίλιος Χουρμούζιος ήταν επίσης στενός φίλος και θαυμαστής του Καζαντζάκη.

Η σχέση του Καζαντζάκη με τη γενιά του '30 είναι γνωστό πως ήταν περίπλοκη. Επιγραμματικά ο Τζιόβας λέει: «Η σιωπή [της γενιάς του '30] στο φαινόμενο Καζαντζάκη είναι όντως εκκωφαντική και θα μπορούσε να λειτουργήσει οριοθετικά».³² Όταν ο Χατζιδάκις δίνει την ομιλία του για το ρεμπέτικο, ο Καζαντζάκης δεν είναι πια μόνο ή τόσο ο συγγραφέας της τεράστιας (από πολλές πλευρές) *Οδύσσειάς* του, αλλά και ο συγγραφέας του *Βίου και [της] πολιτείας του Αλέξη Ζορμπά*, που κυκλοφόρησε το 1946. Δεν έχουμε κανένα

³⁰ Το 1948 ο Κόντογλου θα γράψει ένα κείμενο για Παπαδιαμάντη από την πλευρά του Ορθόδοξου χριστιανισμού, «Παπαδιαμάντης. Ο πνευματικός υπογραμμός», που δημοσιεύτηκε στις 22 Αυγούστου 1948. Βλ. Ζουμπουλάκης 2011.

³¹ Βλ. Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Η χθεσινή έναρξη των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης. Μία σύντομος εισήγησης», εφημ. *Η Καθημερινή*, 19-9-1946, παρατίθεται στο Καγγελάρη 2010, 74-80. Για τη ζωή και το έργο του Χουρμούζιου, βλ. Γαλάζη 2005.

³² Τζιόβας 2011, 45. Βλ. Δημηρούλης 2010.

λόγο να πιστεύουμε ότι ο Χατζιδάκις δεν ήξερε το μυθιστόρημα αυτό ήδη από τότε ή πως η καζαντζακική ματιά του κόσμου δεν του ασκούσε γοητεία, όσο κι αν διέφερε τόσο πολύ από τη δική του. Η μεταγενέστερη ενασχόλησή του με τον Καζαντζάκη (βλ. π.χ. τον *Καπετάν Μιχάλη*) φαίνεται να συμφωνεί με την αναγνώριση που επιφύλαξε στον τελευταίο ο Ελύτης, όταν το 1979 στην ομιλία του για το Νόμπελ θα τον συμπεριλάβει στους μεγάλους ποιητές της Ελλάδας πλάι στον Σεφέρη.³³

Οι αναλύσεις του *Βίου και [της] πολιτείας του Αλέξη Ζορμπά* είναι φυσικά πολλές και το ερώτημα της μουσικής και του χορού έχει ερμηνευτεί πολλαπλά, αναπόφευκτα και μέσα από το πρίσμα της κινηματογραφικής μεταφοράς του μυθιστορήματος από τον Μιχάλη Κακογιάννη το 1964 και της διάσημης μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη. Αλλά αν κοιτάξουμε το μυθιστόρημα πέρα από την επίδραση της κινηματογραφικής ανάγνωσής του και σε σχέση ακριβώς με το ερώτημα της αισθητικοποίησης του λαϊκού, θα δούμε ότι μπορεί πολύ καλά να ιδωθεί ως κορυφαία διαπραγμάτευση του ερωτήματος και μάλιστα σε άμεση ή έμμεση σχέση ακριβώς με το ζήτημα του ρεμπέτικου.³⁴

Ο *βίος και [η] πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* μας δείχνει πώς ο καλλιεργημένος αστός αφηγητής-αφεντικό-συγγραφέας γοητεύεται από τον λαϊκό Ζορμπά μέσα ακριβώς από τη συνειδητοποίηση της απόστασης που τους χωρίζει, και πώς τελικά κατορθώνει να μετουσιώσει τη γλώσσα του Ζορμπά (που έχει ως κορυφαία συστατικά της τη μουσική και τον χορό) στη δική του λογοτεχνική γλώσσα. Τελικά το αφεντικό-αφηγητής-συγγραφέας διασώζει τη μορφή του Ζορμπά μέσα από το έργο τέχνης που ο ίδιος συνθέτει: αισθητικοποιεί, με άλλα λόγια, το λαϊκό – το οποίο έχει σχέση και με τα «τραγούδια ανατολίτικα», όπως έλεγε ο Παλαμάς,³⁵ κάτι που μας ενδιαφέρει σε σχέση με την ομιλία του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο. Γιατί παρόλο που μέσα στο μυθιστόρημα δεν συναντάμε τις λέξεις ρεμπέτης ή ρεμπέτικο, ο Ζορμπάς φέρει τα χαρακτηριστικά ενός ιδιότυπου ρεμπέτη (ή καλύτερα πρωτο-ρεμπέτη): με το ζειμπέκικο και το χασάπικο που χορεύει, με το σαντούρι που παίζει έχοντας μαθητεύσει δίπλα σε έναν Τούρκο στη Θεσσαλονίκη,³⁶ με τα καφέ-αμάν που επισκέπτεται στο Ηράκλειο και με τον αμανέ που τραγουδά στα τούρκικα στο τέλος του βιβλίου. Φυσικά στο μυθιστόρημα δεν πρωτοστατούν μπουζούκια και μπαγλαμάδες, τα βασικά όργανα του ρεμπέτικου, όπως λέει και ο Χατζιδάκις στη ομιλία του.³⁷ Αλλά αξίζει να

³³ Ελύτης 1992, 329. Βλ. Χατζιδάκις 1980, 68 («Κρητική ματιά») και 146-147 (Καζαντζάκη, *Ασκητική*). Ιδιαίτερης σημασίας (και για την απουσία του Σεφέρη) είναι ό.π. 76-77: «Θυμάμαι τι μούπε ο Πάτρικ Λιφέρμερ σε μια γιορτή, στον Χατζηκυριάκου-Γκίκα, κάπου το '45 [...] Μου λέει λοιπόν: Προσπαθείστε ν' ανακαλύψετε την Κρήτη. Θα σας βοηθήσει να γράψετε ενδιαφέρουσα μουσική. Είναι το μόνο μέρος της Ελλάδος που έχει αποσαφηνίσει την τοποθέτησή του. Δεν παλινδρομεί μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Έχει βρει το κλειδί. – Θυμάμαι την έκφραση που μ' εντυπωσίασε: Το χρυσό κλειδί. | Τότες ακόμη βέβαια, η Ελλάδα ήτανε γνησίως βαλκανική και το Αιγαίον άγνωστον. Όμως οι προικισμένοι γνωρίζαν τα επερχόμενα. Ο Ελύτης είχε γράψει τους "Προσανατολισμούς" του. Κι ο Καζαντζάκης, στους νέους εκείνου του καιρού, ήταν μια παρουσία χωρίς αμφισβήτηση». Για την αρχική κριτική υποδοχή του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη στην Ελλάδα, βλ. Αγάθος 2007, 15-30.

³⁴ Για τη σχέση του Καζαντζάκη με τον μοντερνισμό, βλ. Μπήτον 2009· Ταμπακάκη (υπό έκδοση), με έμφαση στον εξπρεσιονισμό.

³⁵ «Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά, | μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα, | λυπητερά, | πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!», από το ποίημα «Ανατολή» (1907), της συλλογής *Οι καημοί της λιμνοθάλασσας* (που εκδόθηκε το 1912).

³⁶ «Όταν με σφίξουν οι φτώχειες, γυρίζω τους καφενέδες και παίζω σαντούρι» (Καζαντζάκης 1981, 23) είναι από τα πρώτα πράγματα που μαθαίνει ο αφηγητής για τον Ζορμπά όταν τον πρωτοσυναντά σε ένα καφενείο του Πειραιά.

³⁷ Λιάβας 2009, 258. Ευχαριστώ πολύ τον Πάνο Βλαγκόπουλο για ιδιαίτερα χρήσιμες επισημάνσεις. Να σημειωθεί ότι το σαντούρι που παίζει ο Ζορμπάς μοιάζει περισσότερο με κανονάκι. Για τον Ζορμπά και τα καφέ

πάμε πίσω, στη χρονική περίοδο όπου τοποθετεί ο Καζαντζάκης τη δράση του μυθιστορήματος, περίπου στα 1919, και να δούμε το άρθρο-λίβελο του Ζαχαρία Παπαντωνίου εναντίον του αμανέ, δύο χρόνια πριν, το 1917, όταν ζητούσε να «φορολογηθεί αμειλίκτως το σαντούρι, το οποίον είναι το πιάνο της Ασίας».³⁸ Κι ας θυμηθούμε επίσης ότι το σαντούρι ήταν το όργανο που άκουγαν και οι θεατές στην πρώτη παράσταση της «Λαϊκής Σκηνης» των Κουν-Δεβέρη-Τσαρούχη, στην *Ερωφίλη* το 1934.

Συνοψίζοντας: Αν λάβουμε υπόψη το ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής, του οποίου είδαμε λίγα μόνο ενδεικτικά στοιχεία, η μονομερής «επιγονική» σύνδεση της ομιλίας του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο με την ομιλία του Σεφέρη για τον Θεόφιλο, όπως τη συναντάμε σε μελέτες από τον χώρο της φιλολογίας (βλ. παραπάνω), είναι ενδεικτικές σχηματικών προσεγγίσεων, με όλους τους κινδύνους που κάτι τέτοιο συνεπάγεται. Γιατί ενώ στόχος των μελετών αυτών είναι να αναδείξουν τη σύνθετη κατασκευή του «μύθου της γενιάς του '30», όπως αυτή ανιχνεύεται στην εμβληματική φωτογραφία του 1963 (με κεντρική μορφή τον Σεφέρη, και τον Ελύτη να στέκεται στα δεξιά του³⁹), στην πραγματικότητα οι ίδιες φαίνεται να αναπαράγουν ή/και αναδημιουργούν εκ των υστέρων έναν χονδρικό, κατά κάποιον τρόπο, μύθο της γενιάς του '30, και να αδυνατούν έτσι να θίξουν ερωτήματα όπως: γιατί ο Σεφέρης φέρεται να ανήκει κυρίως στη «μυθολογία» και όχι και στην «ιστορία» του Χατζιδάκι, όπως συμβαίνει με τον Γκάτσο ή τον Ελύτη; Ή, γιατί ο Ελύτης παρουσιάζει τον Χατζιδάκι ως ένα νεαρό, μουσικό μέλος της «ελληνικής υπερρεαλιστικής παράταξης» της γενιάς, στην οποία φυσικά ο Σεφέρης δεν ανήκει;⁴⁰ Ή, ποια επίδραση μπορεί να ασκούσε ο Καζαντζάκης στην ευρύτερη πολιτιστική παραγωγή της εποχής;

Αν στον χώρο των νεοελληνικών λογοτεχνικών σπουδών η «γενιά του '30» έχει προκαλέσει πολλές συζητήσεις και έχει αναγνωριστεί ως ένας κεντρικός όσο και προβληματικός όρος,⁴¹ η χρήση της ως εργαλείου προσέγγισης της ευρύτερης πολιτισμικής ζωής και της διαμόρφωσης των διαφόρων «κανόνων» (του λογοτεχνικού κανόνα, του μουσικού κανόνα κτλ.) θέτει ακόμα πιο σύνθετα ερωτήματα. Γιατί αν ο όρος «γενιά του '30» μπορεί να λειτουργήσει ως ένα χρήσιμο εργαλείο σχετικά με τις αναζητήσεις της ελληνικής νεοτερικότητας, είναι σημαντικό να εξετάζουμε προσεκτικά τις πολλαπλές εκφάνσεις αυτών των αναζητήσεων που ούτε χρονικά ούτε αισθητικά περιορίζονταν σε ένα συγκεκριμένο κύκλο προσώπων, στενό ή ευρύτερο, ή σε συγκεκριμένες τέχνες. Αν υποστηρίξουμε π.χ. ότι ο

αμάν του Ηρακλείου, βλ. Ζαϊμάκης 2007, 8-10. Cf. Χατζιδάκις 1980, 44: «Ποιος θα μας δώσει την ελευθερία να τραγουδάμε ένα τραγούδι, που νάχει ρίζα τους αιώνες και στόχο τη στιγμή; Το *καφωδεϊόν*», με σελ. 43: «[Στα καφωδεΐα] εμεγαλούρησαν οι ραψωδοί του έθνους κι έγραψαν τις ωδές που έμειναν αθάνατες στην ιστορία της Μουσικής, γνωστές σαν *μάγκικα* ή *λαϊκά*» (με αναφορά και στη μαντάμ Ορτάνς).

³⁸ Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Η φοβερά μελωδία», εφημερίδα *Εμπρός*, 4-6-1917 (παρατίθεται στο Λιάβας 2009, 238).

³⁹ Η φωτογραφία αυτή κοσμεί ακριβώς το εξώφυλλο του: Τζιόβας 2011.

⁴⁰ Ελύτης 1987, 401.

⁴¹ Αρκεί κανείς να συγκρίνει ενδεικτικά τα εισαγωγικά σημειώματα και τις διευκρινιστικές σημειώσεις στο: Τζιόβας 2011 (βλ. παραπάνω, υποσ. αρ. 2) με το: Vittì 1995, εισαγωγικό κείμενο (σελ. 9-18) «“Η γενιά του Τριάντα”»: Οδηγίες για τη χρήση», και διευκρινίσεις: (σελ. 21-22): «Με τον όρο “γενιά του Τριάντα” εννοούμε στη λογοτεχνία, κατά τρόπο γενικό και συμβατικό, τους νέους συγγραφείς που εμφανίστηκαν μέσα στη δεκαετία 1930 με 1940» και (σελ. 54): «Με αυτό το ευρύτερο νόημα, που καλύπτει μια συγκεκριμένη ιστορική περίπτωση και δεν αποβλέπει σε ένα ορισμό θεωρητικό και απόλυτο (και αποκλειστικά για να συνεννοούμαστε), μπορεί να γίνει χρήση της έκφρασης “γενιά του Τριάντα”. Χάρη σ’ αυτή τη διεύρυνση του περιεχομένου, δε μένουν έξω ούτε εκείνοι που θεώρησαν “κλίκα” την ομάδα τη συγκεντρωμένη γύρω στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, ούτε οι ποιητές που ανήκουν στην αριστερή παράταξη και που απομονώθηκαν συστηματικά κατά τη μεταξική περίοδο».

Κουν εκπροσωπεί τη «γενιά του '30» στο θέατρο, αυτή θα είναι μια δήλωση σωστή αν εννοούμε ότι ο Κουν μοιραζόταν σημαντικά στοιχεία νεοτερικότητας και ελληνικότητας με γνωστούς (και σε γενικές γραμμές συνομήλικούς του) εκπροσώπους της λογοτεχνικής γενιάς του '30 (ανάμεσά τους ασφαλώς και ο Σεφέρης): αλλά ταυτόχρονα θα είναι λάθος αν εννοούμε, ή υπονοούμε, μια οποιαδήποτε σχέση ιεραρχικής ή επιγονικής επίδρασης των λογοτεχνών αυτών πάνω στο έργο του, η οποία δεν υπήρχε.

Δηλώσεις των ίδιων των πρωταγωνιστών-ποιητών-καλλιτεχνών, όπως π.χ. αυτή του Χατζιδάκι για τον Σεφέρη, είναι πολλαπλά, και γοητευτικά, αποκαλυπτικές της «μυθολογίας» που αφηγούνται. Και μας καλούν να (επαν)εξετάσουμε τη φυσιογνωμία και τον ρόλο της γενιάς του '30 μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο σύνθετων πολιτισμικών διεργασιών που συνδέονται με την ανάγκη ρήξης και συνέχειας με το παρελθόν σε μία τόσο κρίσιμη περίοδο – διεργασίες που έχουν πολλά νήματα, τα οποία άλλοτε συνδέονται και άλλοτε όχι, και που μοιράζονται κοινά οράματα χωρίς κατ' ανάγκη να έχουν ούτε κοινές αφετηρίες ούτε κοινά μέσα. Μια τέτοια (επαν)εξέταση θα ήταν πολλαπλά γόνιμη τόσο για τη μελέτη των διαφορών και διαφορετικών «γενιών του '30» και των μεταξύ τους σχέσεων, όσο και της μετέπειτα πρόσληψης και επίδρασής τους κάτω από τον τίτλο της «γενιάς του '30» ως συνθηματικό όρο της ελληνικής νεοτερικότητας.

Βιβλιογραφία

- Beaton, Roderick: “Our Glorious Byzantinism”: Papatzonis, Seferis, and the Rehabilitation of Byzantium in Postwar Greek Poetry’. Στο: D. Ricks και P. Magdalino (επιμ.), *Byzantium and the Modern Greek Identity*. Aldeshot: Ashgate 1998: 131-140.
- Haverty Rugg, Linda: *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press 1997.
- Papanikolaou, Dimitris: *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda 2007.
- Vitti, Mario: *Η γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*. Αθήνα: Ερμής 1995 (νέα έκδοση επαυξημένη).
- Αγάθος, Θανάσης: *Από το «Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά» στο «Zorba the Greek»*. Αθήνα: Αιγόκερως 2007.
- Αργυρίου, Αλέξανδρος: *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του ετεροκαθορισμένου εμφυλίου πολέμου (1945-1949)*, τόμος Δ'. Αθήνα: Καστανιώτης 2004.
- Βλησίδης, Κώστας: *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 2004.
- Γαλάζη, Πίτσα: *Οδός Αιμίλιου Χουρμούζιου*. Αθήνα: Αρμός 2005.
- Δαλιανούδη, Ρενάτα: *Μάνος Χατζιδάκις και λαϊκή μουσική παράδοση, Από το δημοτικό και το ρεμπέτικο στο «έντεχνο λαϊκό» τραγούδι*. Αθήνα: Εμπειρία Εκδότική, 2009.
- Δημηρούλης, Δημήτρης: «Ο Νίκος Καζαντζάκης και η γενιά του '30. Τα ίχνη της απουσίας», στο Σ. Ν. Φιλιππίδης (επιμ.), *Ο Καζαντζάκης στον 21^ο αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2010: 77-105.
- Δημητρούκα, Αγαθή: «Χατζιδάκις – Γκάτσος. Το ένα πρόσωπο», *Η Καθημερινή*, «7 Ημέρες», 6 Ιουνίου 1999: 32.
- Δρακόπουλος, Αντώνης: *Ο Σεφέρης και η κριτική. Η υποδοχή του σεφερικού έργου 1931-1971*. Αθήνα: Πλέθρον, 2002.
- Ελύτης, Οδυσσέας: *Ανοιχτά χαρτιά*. Αθήνα: Ίκαρος 1987.
- Ελύτης, Οδυσσέας: *Εν λευκώ*. Αθήνα: Ίκαρος 1992.
- Ζαϊμάκης, Γιάννης: «Καλντιριμιτζήδες και καλαμαράδες. Ο πολιτισμικός δυισμός ως βίωμα και ανάπλαση στο μυθιστορηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στο Πρακτικά

- Συνεδρίου, *Ο Νίκος Καζαντζάκης και ο Κρητικός πολιτισμός*, e-book. Ηράκλειο 2007: 8-10.
- Ζουμπουλάκης, Σταύρος: «Ο Ζήσιμος Λορεντζάτος και η Ορθόδοξη ερμηνευτική του Παπαδιαμάντη», στο Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος (επιμ.) *Ο Παπαδιαμάντης του Ζήσιμου Λορεντζάτου*. Αθήνα: Ίκαρος 2011: 115-129.
- Καγγελάρη Δηώ (επιμ.): *Κάρολος Κουν*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2010: 74-80.
- Καζαντζάκης, Νίκος: *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 1981.
- Καστρινάκη, Αγγέλα: *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*. Αθήνα: Πόλις 2005.
- Λιάβας, Λάμπρος: *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος 2009.
- Μπήτον, Ρόντερικ: *Ο Καζαντζάκης μοντερνιστής και μεταμοντέρνος*. Αθήνα: Καστανιώτης και Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2009.
- Μπήτον, Ρόντρικ: *Γιώργος Σεφέρης. Περιμένοντας τον άγγελο. Βιογραφία*, μτφ. Μ. Προβατά. Αθήνα: Ωκεανίδα 2003.
- Παπαργυρίου, Ελένη: «Το φωτογραφικό πορτραίτο του συγγραφέα», *Νέα Εστία* 1830. 2010: 339-359.
- Σειραγάκης, Μανώλης: «Rebetiko and Aristophanes: The Music Composed by Theofrastos Sakellaridis for the *Ecclesiazusae* (1904, Nea Skene, Athens, Greece)». Στο: Κ. Λεβίδου και Γ. Βλαστός (επιμ.) *Revisiting the Past, Recasting the Present: The Reception of Greek Antiquity in Music, 19th Century to the Present. Conference Proceedings*, E-book. Αθήνα 2013: 15-31.
- Σειραγάκης, Μανώλης: «Μια πιο πρώιμη χρονολόγηση των επιδράσεων του ρεμπέτικου στο έργο του Μάνου Χατζιδάκι», *Νέα Εστία* 169/1845, 2011: 1109-1124.
- Σεφέρης, Γιώργος: *Δοκιμές*. 2 τόμοι. Αθήνα: Ίκαρος 1984.
- Σεφέρης, Γιώργος: *Δοκιμές*. Τόμος 3. Αθήνα: Ίκαρος 1992.
- Ταμπακάκη, Πολίνα: «Μουσική, χορός και ο Κρητικός αφηγητής στο *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*: Καζαντζάκης και εξπρεσιονισμός» (υπό έκδοση).
- Ταμπακάκη, Πολίνα: *Η «μουσική» ποιητική του Γιώργου Σεφέρη. Μια μελέτη της σχέσης της μοντερνιστικής ποίησης με τη μουσική*. Αθήνα: Δόμος 2011.
- Τζιόβας, Δημήτρης: *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις 2011.
- Χατζιδάκις, Μάνος: *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*. Αθήνα: Ίκαρος 1988.
- Χατζιδάκις, Μάνος: *Τα σχόλια του Τρίτου*. Αθήνα: Εξάντας 1980.
- Χριστοδούλου, Νίκος: «Ο «μουσικός Σεφέρης»». Στο: *Ο Σεφέρης στην πύλη της Αμμοχώστου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (ΜΙΕΤ) 1987: 101-51.