

«Όμορφες πόλεις, μαγικές, με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων»:
η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι
να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960

«Κάθε γενιά δίνει ένα γερό χαστούκι στην προηγούμενη κι έπειτα πάει και κάθετα πλάι της». Η φράση του Σταμάτη Φασουλή θα μπορούσε να χρησιμεύσει σαν προοιμιακό σχόλιο για την παρέμβαση των Μάνου Χατζιδάκι και Μίκη Θεοδωράκη στο θέατρο, που το καλοκαίρι του 1962 επικεντρώθηκε στην Επιθεώρηση.¹ Την άνοιξη της ίδιας χρονιάς, σε μια εξαιρετικά φιλόδοξη συνέντευξη Τύπου για το ανέβασμα της *Όμορφης πόλης*, ο Θεοδωράκης υποσχέθηκε όχι απλά την ενασχόλησή του με την Επιθεώρηση, αλλά πολύ περισσότερο μια προσπάθεια ανανέωσης και αναβάθμισης του είδους. Η σύμπτωση να ανεβαίνει σε διπλανό θέατρο ένα άλλο ελαφρό μουσικό έργο, με τον παρεμφερή τίτλο *Οδός Ονείρων* και με συνθέτη τον Μάνο Χατζιδάκι, ώθησε τον Τύπο να θεωρήσει κοινή την προσπάθεια των δυο συνθετών,² παρόλο που οι διαφορές ήταν πολλές τόσο στη σύλληψη όσο και στην εκτέλεση, όπως φάνηκε με τις δύο πρεμιέρες.

Η αρχή της θερινής περιόδου βρίσκει το ελληνικό θέατρο σε μια φάση ιδιαίτερης αίγλης. Από το εξωτερικό φτάνουν μηνύματα αναγνώρισης της καλλιτεχνικής αξίας ελλήνων θεατρικών δημιουργών. Ο Δημήτρης Ροντήρης συνεχίζει μακρά διεθνή περιοδεία με το Πειραιϊκό θέατρο, παρουσιάζοντας το μοντέλο αναβίωσης της τραγωδίας που είχε επεξεργαστεί τις προηγούμενες δεκαετίες στο Εθνικό θέατρο, η επιτυχία του *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Λουίτζι Πιραντέλλο [Luigi Pirandello] φέρνει στον σκηνοθέτη Δημήτρη Μυράτ προτάσεις για συνεργασία με ξένους θιάσους, ο Μίνως Βολανάκης προκαλεί αίσθηση με τις σκηνοθεσίες του στο Λονδίνο, απ' όπου έχει μόλις επιστρέψει η Αλίκη Βουγιουκλάκη μετά από μια πολύ θερμή υποδοχή από τα μέσα ενημέρωσης εκεί. Τέλος, ο Χατζιδάκις έδρεπε τους καρπούς της επιτυχίας από το Όσκαρ Μουσικής για τα *Παιδιά του Πειραιά* και ο Θεοδωρά-

1 Η εισήγηση θα περιοριστεί στην παρέμβαση των δυο συνθετών στην Επιθεώρηση, καθώς για τη γενικότερη παρέμβασή τους στο θέατρο ετοιμάζεται λεπτομερέστερη μελέτη.

2 Κοινή θεωρεί την προσπάθεια και ο Θεοδωράκης (εφ. *Ελευθερία*, 8 Ιουνίου 1962, σ. 2). Θεωρεί ότι οι δυο συνθέτες είναι σύμμαχοι «μπροστά σ' έναν ύπουλο εχθρό που δεν τολμά να πει ακόμη ανοικτά τη σκέψη του και που [...] τροχίζει στο σκοτάδι τα όπλα του» (εφ. *Τα Νέα*, 8 Ιουνίου 1962, συνέντευξη στον Φ. Κλεάνθη). Τρεις μέρες αργότερα ο Χατζιδάκις ξεκαθαρίζει ότι η *Οδός Ονείρων* δεν έχει καμιά σχέση με την Επιθεώρηση (εφ. *Έθνος* 11 Ιουνίου 1962). Θα το επαναλάβει μετά το τέλος των παραστάσεων: «Εγώ δε βγήκα να πω πως θα ανανεώσω το ελαφρό θέατρο. Ουδέποτε έκανα ελαφρό θέατρο, ούτε Επιθεώρηση. Μπορεί η *Οδός Ονείρων* να είχε επιθεωρησιακά στοιχεία αλλά δεν ήταν Επιθεώρηση» (εφ. *Τα Νέα*, 3 Οκτωβρίου 1962).

κης από την παραγγελία του Κόβεντ Γκάρντεν για το μπαλέτο του *Αντιγόνη*. Λίγο πριν αναγγελθεί η *Όμορφη πόλη* ο Θεοδωράκης έχει πετύχει την ηχογράφιση δυο τραγουδιών του από την Εντίτ Πιαφ [Edith Piaf]. Το ένα ήταν το ομότιτλο με την παράσταση που ετοιμάζε.

Η *Όμορφη πόλη* ξεκίνησε τις παραστάσεις της στις 9 Ιουνίου στο Θέατρο Παρκ,³ η *Οδός Ονείρων* στις 14 Ιουνίου στο Μετροπόλιταν.⁴ Η κριτική αντιμετώπισε την αναγγελία των δυο έργων με αισιοδοξία, ανάμικτη ωστόσο με επιφυλακτικότητα.⁵ Σύσσωμη αναγνώριζε ότι η ανάγκη ανανέωσης της Επιθεώρησης ήταν επιτακτική. Της καταλόγιζε τυποποίηση, σειρότητα σε νέες ιδέες, έλλειψη ανανέωσης σε κείμενα και ανθρώπινο δυναμικό, προσωπολατρία και βεντετισμό, υποταγή των συγγραφέων στις ευκολίες των πρωταγωνιστών και στα κατώτερα ένστικτα των θεατών, αδιέξοδες επιλογές στη μουσική, έλλειψη σκηνικής ευπρέπειας, έλλειψη αρμονίας και καλού γούστου.

Οι κατηγορίες αυτές προκάλεσαν ωστόσο κι έναν γενναίο αντίλογο. Ο θίασος του Θεάτρου Βέμπο έστειλε προς το κοινό και προς τους κριτικούς δυο επιστολές-μανιφέστα,⁶ στις οποίες υπερασπιζόταν το είδος κατακεραυνώνοντας παράλληλα τους αντιπάλους, καθώς θεωρούσε ότι είχαν δειξει σοβαρές αδυναμίες: σύγχυση αρμοδιοτήτων, έλλειψη σεμνότητας και υπευθυνότητας, απειρία, έλλειψη σεβασμού σε ένα είδος κατεξοχήν αγαπητό και με μακρά ιστορία, στο είδος με τη σθεναρότερη φωνή αντίστασης στην Κατοχή, υπενθύμιζαν άλλοι.⁷ Η

3 Κείμενα: για το α' μέρος, Μέντης Μποσταντζόγλου (Μποστ) με τους ήρωες των σκίτσων του (Πειναλέων, Ανεργίτσα, Μαμά Ελλάς), για το β' μέρος, Μίκης Θεοδωράκης. Σκηνικά: Μποστ και Βασίλης Φωτόπουλος. Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης. Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης. Χορογραφίες: Βαγγέλης Σειληνός.

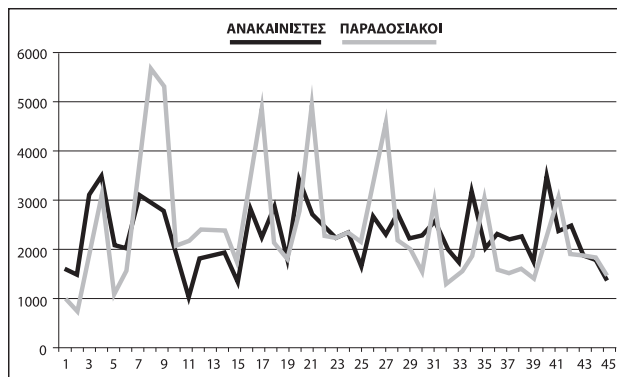
4 Σκηνικά: Μίνως Αργυράκης. Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις. Σκηνοθεσία: Αλέξης Σολομός. Κείμενα και στίχους έδωσαν και οι τρεις παραπάνω συντελεστές. Χορογραφίες: Μανώλης Καστρινός, Συνεργάτης στα σκηνικά: Τάσος Ζωγράφος.

5 Βλ. «Νέος παλμός στην Επιθεώρηση. Η αυριανή πρώτη στο Παρκ», εφ. *Η Βραδυνή*, 8 Ιουνίου 1962· εφ. *Ακρόπολις*, 13 Ιουνίου 1962· «Η σημερινή πρώτη στο Παρκ. Θεατρικό γεγονός», εφ. *Μεσημβρινή*, 9 Ιουνίου 1962· εφ. *Έθνος*, 14 και 16 Ιουνίου 1962· εφ. *Ελευθερία*, 12 Ιουνίου 1962· Μάριος Πλωρίτης, «*Όμορφη πόλη*, των Μ. Θεοδωράκη – Μποστ», εφ. *Ελευθερία*, 14 Ιουνίου 1962· Λέων Κουκούλας, «Θεατρικές Πρώτες. *Όμορφη πόλη* εις το θέατρον Παρκ», εφ. *Αθηναϊκή*, 15 Ιουνίου 1962· Κοκ., «Στο θέατρον Παρκ. *Όμορφη πόλη*, ένα νέο θεατρικό είδος σε παλιά καλούπια», εφ. *Ακρόπολις*, 14 Ιουνίου 1962· Ειρήνη Καλκάνη, «Θεατρικά Πρώται. *Όμορφη πόλη*, Θεοδωράκη, Μποστ, Κακογιάννη. Εις το θέατρον Παρκ», εφ. *Απογευματινή*, 13 Ιουνίου 1962· Αχιλλέας Μαμάκης, «Το ιδιότυπο μουσικό έργο του Παρκ. Η *Όμορφη πόλη* του Θεοδωράκη», *Εικόνες* (15 Ιουνίου 1962)· Γιάννης Παράσχος, «Η κριτική του θεάτρου. *Όμορφη πόλη* των Μίκη Θεοδωράκη και Μέντη Μποσταντζόγλου εις το θέατρον Παρκ», εφ. *Εθνικός Κήρυξ*, 15 Ιουνίου 1962· Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Στο θέατρο Παρκ, *Όμορφη πόλη*», εφ. *Μεσημβρινή*, 14 Ιουνίου 1962· Βύρων Μακρίδης, «*Όμορφη πόλη*, των Θεοδωράκη, Κακογιάννη, Μποσταντζόγλου», *Θεατής* (6 Αυγούστου 1962).

6 Εφ. *Έθνος*, 12 και 15 Ιουνίου 1962 αντίστοιχα.

7 Απάντηση του Γιώργου Ασημακόπουλου στη σχετική έρευνα: Σταμάτης Φιλιπούλης, «Πού βαδίζει το θέατρο;», εφ. *Εμπρός*, 21 Ιουλίου 1962, σ. 19.

εφημερίδα *Εμπρός* ξεκινά σειρά συνεντεύξεων με μια τάση υπογράμμισης του ανανεωτικού ρόλου της προσπάθειας των δυο συνθετών, ενώ ο Αλέκος Λιδωρίκης, συνεπικουρούμενος από το αρχείο του Γιάννη Σιδέρη και τη συνδρομή του ιστορικού, ξεκινά στη *Μεσημβρινή* σειρά άρθρων νοσταλγικής αναδρομής στην παλιά Επιθεώρηση,⁸ με φανερό στόχο να περιορίσει την κατασκευοφάντησή της και να αποδείξει ότι καμία από τις αναγγελθείσες πρωτοτυπίες των «ανακαινιστών» δεν βλέπει το φως της σκηνής για πρώτη φορά.⁹



Πίνακας 1

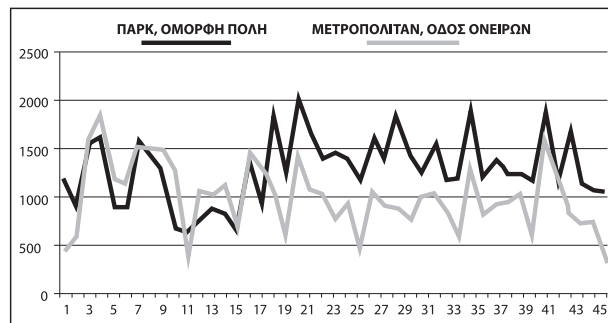
Αριθμός θεατών (κάθετος άξονας) ανά ημέρα παράστασης (οριζόντιος άξονας) από 15 Ιουνίου έως τέλος Ιουλίου 1962. Στους Ανακαινιστές αθροίζονται οι θεατές της Όμορφης πόλης και της Οδού Ονειρών, ενώ στους Παραδοσιακούς οι αντίστοιχοι των θεάτρων Περοκέ, Βέμπο, Εθνικού Κήπου και Άλσους Παγκρατίου.

8 Αλέκος Λιδωρίκης, «Τα αστέρια που εδημιούργησαν την ελληνικήν επιθεώρησιν. Η ελαφρά σκηνή άλλοτε και η ανακαινίσις του είδους σήμερα», εφ. *Μεσημβρινή*, 4 Αυγούστου 1962 (μέρος 1ον)· «Συνομιλία με τον Αντώνη Βώττη», 6 Αυγούστου 1962 (μέρος 2ον)· 7 Αυγούστου 1962 (μέρος 3ον).

9 Στο δεύτερο άρθρο θυμίζει τέσσερις επιθεωρήσεις με κινηματογραφικές ταινίες ενταγμένες στην παράσταση, πολύ πριν ενταχθεί η «Ναυμαχία της Σαλαμίνας» στην *Οδό Ονειρών*. Θύμιζε ότι στον τομέα της φαντασμαγορίας το επίπεδο της *Ξιφίρ Φαλέρ*, με τα σκηνικά του Πάνου Αραβαντινού, την ύπαρξη δυο σκηνοθετών και τη σύμπραξη των μεγαλύτερων ονομάτων της ελληνικής μουσικής (Σπυρίδων Σαμάρας, Μανώλης Καλομοίρης, Ναπολέων Λαμπελέτ, Δημήτρης Λιάλιος, Ιωσήφ Καΐσαρης, Νίκος Χατζηποστόλου, Θεόφραστος Σακελλαρίδης), παρέμενε άπιαστο όνειρο ακόμη και για τα δεδομένα της δεκαετίας του 1960. Η συνέντευξη με τον Αντώνη Βώττη υποδεικνυε έξυπνα ότι το ανέβασμα μιας επιθεώρησης εμπνευσμένης από τη δουλειά ενός σκιτσογράφου κάθε άλλο παρά πρωτότυπο ήταν. Επιθεωρήσεις με τη συνταγή της *Οδού Ονειρών* και της *Όμορφης πόλης* έχουν ξαναδεί οι Αθηναίοι, υποστηρίζεται. Πέρα από τις ετήσιες και το *Ξιφίρ Φαλέρ*, αναφέρεται ο *Λουλουδόκοσμος*, κ.ά. Επιστρεφόταν τέλος στους «ανακαινιστές» η κατηγορία έλλειψης ευπρέπειας, με αναφορές σε σκηνές που δεν θα είχαν θέση σε παλιότερη επιθεώρηση.

Παράλληλα στο Θέατρο Εθνικού Κήπου ανεβαίνει η επιθεώρηση *Να τι δεν είχες Αθήνα*,¹⁰ στο Βέμπο η *Απόψε διασκεδάζουμε*,¹¹ στο Περοκέ η *Είσοδος υπηρεσίας*,¹² ενώ στο Άλσος Παγκρατίου εγκαθίσταται θίασος επιθεώρησης-οπερέτας. Συνυπολογίζοντας τις τέσσερις παραπάνω προσπάθειες στο στρατόπεδο των «παραδοσιακών», παρατηρούμε ότι ενώ το θέρος ξεκίνησε με φανερή την υπεροχή τους, προς τα τέλη Ιουλίου οι δυο δυνάμεις τελικά ισορροπούν.

Την ίδια στιγμή θα ανατραπεί η ως τότε κατάσταση και στη σχέση μεταξύ των δύο ανακαινιστών και θα δημιουργηθεί μια αισθητή διαφορά υπέρ της *Όμορφης πόλης*, 300 περίπου εισιτηρίων καθημερινά.



Πίνακας 2

Αριθμός θεατών (κάθετος άξονας) ανά ημέρα παράστασης (οριζόντιος άξονας) στις δύο νεωτεριστικές επιθεωρήσεις (Όμορφη πόλη / Οδός Ονειρών) από 15 Ιουνίου έως τέλος Ιουλίου 1962.

Έχουμε λοιπόν το παράδοξο, μια κίνηση ανανέωσης να μην υπηρετείται δειλά από ένα, αλλά επιθετικά από δύο θέατρα, και μάλιστα κεντρικά, κι ακόμη, πράγμα αρκετά σπάνιο στην ιστορία του θεάτρου, η ισχυρή αντίδραση που συναντά η κίνηση ανανέωσης να κάμπτεται σε λίγες μόνο εβδομάδες. Το καλοκαίρι κλείνει με απόλυτη υπεροχή των ανακαινιστών έναντι των πολυπληθέστερων αντιπάλων τους. Οι 100.000 θεατές της *Όμορφης πόλης* και οι 75.000 της *Οδού Ονειρών* δείχνουν την πλατιά απήχηση του εγχειρήματος. Η

10 Των Γιώργου Ασπηκόπουλου, Βασίλη Σπυρόπουλου, Πάνου Παπαδούκα, με μουσική Γιώργου Κατσαρού και σκηνοθεσία Κωστή Λειβαδέα. Πρωταγωνιστούσαν οι: Ρένα Ντορ, Ορέστης Μακρής, Γιάννης Γκιωνάκης, Νίκος Σταυρίδης.

11 Των Δημήτρη Βασιλειάδη, Μίμη Τραϊφόρου —υπέγραφε και τη σκηνοθεσία— με μουσική Μενέλαου Θεοφανίδη, σκηνικά Μάριου Αγγελόπουλου, χορογραφία Αλίκης Βέμπο. Πρωταγωνιστούσαν οι: Σοφία Βέμπο, Αλέκος Λειβαδίτης, Τάκης Μηλιάδης.

12 Κείμενο Γιώργου Γιαννακόπουλου, μουσική Αλέκου Σπάθη, τραγούδι Τζένης Βάνου, σκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, με πρωταγωνιστή τον Διονύση Παπαγιαννόπουλο. Αργότερα παίχτηκε η επιθεώρηση *Μια στο καρφί και μια στο πέταλο*, από τον θίασο Αλέκας και Στέλλας Στρατηγού – Τόλη Βοσκόπουλου.

ημερομηνία που δημιουργείται η ψαλίδα μεταξύ *Όμορφης πόλης* και *Οδού Ονειρών*, αλλά και μεταξύ ανακαινιστών και παραδοσιακών, είναι η 29η Ιουλίου. Καθόλου συμπτωματικά, είναι η βραδιά που στο Παρκ εγκαθίσταται το ζεύγος Καζαντζίδης – Μαρινέλλα.

Το στοιχείο υπονομεύει το συμπέρασμα, στο οποίο μας υποβάλλει παραπλανητικά ο Τύπος της εποχής, ότι δηλαδή η άμιλλα των δυο παραστάσεων ήταν στην ουσία άμιλλα των συνθετών τους. Αποδεικνύει αντίθετα ότι τα θέλητρα καθεμιάς δεν εξαντλούνταν στο πρόσωπο του συνθέτη, ακόμη κι όταν εξετάζουμε μόνο τη μουσική τους. Οι δύο παραστάσεις έφερναν πράγματι ένα νέο μουσικό ύφος που αποκρυσταλλωνόταν και στη σύνθεση της ορχήστρας. Στα πρώτα χρόνια της Επιθεώρησης ο κανόνας ήταν μια μικρή συμφωνική ορχήστρα με ενισχυμένα τα πνευστά για λόγους ακουστικής. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 ο επιχειρηματίας Ανδρέας Μακέδος εισάγει την καινοτομία της διπλής ορχήστρας, μίας συμφωνικής και μίας τζαζ που απαρτίζουν οι ίδιοι μουσικοί, παίζοντας δύο τουλάχιστον όργανα ο καθένας. Σταδιακά ο συμφωνικός χαρακτήρας της ορχήστρας εξαφανίζεται. Τώρα η εξέλιξη επιβάλλει πάλι μια πρωτεύει ορχήστρα, που από ελαφρά ή τζαζ μετατρέπεται αυτόματα σε λαϊκή, όταν δίνει πρωταγωνιστικό ρόλο και προφανώς ηλεκτρική ενίσχυση σ' ένα όργανο κατατρεγμένο για καιρό από την τρέχουσα αστική αντίληψη, το μπουζούκι.¹³

Με τα παραπάνω στοιχεία εικάζουμε ότι μεγάλες λαϊκές μάζες πλησίασαν την Επιθεώρηση εξαιτίας αυτού του ακαταμάχητου πόλου, που ξεπερνούσε την προσωπική δουλειά των δύο ομολογουμένως δημοφιλών συνθετών. Η νύξη είναι σαφής στην επιστολή του θιάσου Βέμπο που υπερασπίζεται μια Επιθεώρηση «απλή, χαριτωμένη και αρχοντική μαζί! Πιστεύουμε πως επειδή είναι γνήσιο παιδί της Αθήνας —άλλοι αγαπάνε τα 'Παιδιά του Πειραιά', ο καθένας με το γούστο του— θα 'ταν αμαρτία από την Ακρόπολη, από το Κολωνάκι, από την Πλάκα κι απ' το Ζάππειο να τη μεταφέρουμε στις... Τζιτζιφιές και να της βάλουμε στο χέρι ένα μπουζούκι».¹⁴

Η Επιθεώρηση ήταν πάντως το δεύτερο είδος, μετά το Θέατρο Σκιών, όπου το μπουζούκι κέρδιζε σημαντικό ρόλο, μόνο που η εξέλιξη αυτή δεν τοποθετείται στα 1962, αλλά τουλάχιστον 30 χρόνια νωρίτερα. Μέχρι τη δικτατορία του Μεταξά τα ρεμπέτικα κρατούσαν ένα μεγάλο μέρος της μουσικής των συνοικιακών κυρίως επιθεωρήσεων.¹⁵ Ακόμη και μετά την

13 Το έντυπο πρόγραμμα της *Μαγικής πόλης* που ανέβηκε το 1963, συσχετίζοντας τους δύο συνθέτες, διασώζει τη σύνθεση της βασικής ορχήστρας πάνω στην οποία προστέθηκαν τα μπουζούκια: τρία ματιολίνα, δύο κιθάρες, φλάουτο, κορνέτα, φουσαρμόνικα, τσέλο, ξυλόφωνο, πιάνο, μπάσο και μία τζαζ. Για τα «μπουζούκια επικεφαλής» της ορχήστρας στην *Όμορφη Πόλη* βλ. Γ. Βώκος, «Η μουσική του κ. Θεοδωράκη», εφ. *Ακρόπολις*, 14 Ιουνίου 1962. Στην *Οδό Ονειρών*, με αφορμή την εμφάνιση της Νάνας Μούσχουρη, μαθαίνουμε για την ύπαρξη επί σκηνής εικοσαμελούς τζαζ ορχήστρας (εφ. *Ελευθερία*, 17 Αυγούστου 1962, σ. 2). Ο Γιώργος Ζαμπέτας δεν διέκοψε, βέβαια, τις εμφανίσεις του στο διάστημα αυτό. 14 Εφ. *Έθνος*, 15 Ιουνίου 1962.

15 Στην επιθεώρηση *Νυχτερίδα* του 1935, όπου τη μουσική είχε γράψει ο Κώστας Γιαννίδης, εμφανίστηκε και «ο χορευτής ανατολίτικων χορών Σ. Γαβαλάς με ειδική ανατολίτικη ορχήστρα» για να «εκτελέσει τα καλύτερά του ζεϊμπέκικα» (εφ. *Αθηναϊκά Νέα*, 17 Αυγούστου 1935).

απαγόρευση εκτέλεσής τους στην Επιθεώρηση το 1937, τα ρεμπέτικα δεν έλειψαν από τη σκηνή της. Μέσα στην Κατοχή γνώρισαν τεράστια διάδοση και η Επιθεώρηση προτιμούσε να αγνοεί τη συνεχιζόμενη κρατική απαγόρευση και να συμπλέει με τη λαϊκή απαίτηση για εκτέλεσή τους. Κάθε τραγούδι που γνώριζε δημοτικότητα περνούσε αμέσως στη σκηνή της, έστω παραλλαγμένο ή διαφορετικά εννοησιασμένο. Στην προσπάθεια να ικανοποιηθούν όσο το δυνατόν μεγαλύτερα τμήματα του κοινού, είχαμε και περιπτώσεις αντίστροφης πορείας, όπου ένα επιθεωρησιακό τραγούδι κατακτούσε στη συνέχεια όλους τους χώρους εκτέλεσης αστικής λαϊκής μουσικής. Χαρακτηριστικότερο δείγμα, και απόλυτα σχετιζόμενο με το θέμα που συζητάμε εδώ, ήταν «Το τραμ το τελευταίο», το οποίο, με την καθολική επιτυχία που γνώρισε, σηματοδότησε τη γέννηση, πάνω στα σανίδια της επιθεωρησιακής σκηνής του θεάτρου Μετροπόλιταν, του υβριδικού είδους του αρχοντορεμπέτικου, το 1948.

Το τρίτο θεατρικό είδος που ανέβασε τα ρεμπέτικα στη σκηνή ήταν η αριστοφανική κωμωδία. Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ο Κάρολος Κουν προσπάθησε να μεταφέρει εκεί από την Επιθεώρηση τη ζωντανία του ακούσματός τους, για να δεχτεί ωστόσο ομοβροντία αρνητικών κριτικών που είχαν αποτέλεσμα την πρόσκαιρη αποθάρρυνσή του. Η Επιθεώρηση όμως, που είχε συνηθίσει να αγνοεί τις κριτικές, συνέχισε να παρέχει στέγη στο ρεμπέτικο.

Η αστική και η μαρξιστική κριτική διατηρούσαν τις επιφυλάξεις τους για τη λαϊκή μουσική, όσο έβλεπαν το μπουζούκι να εξαπλώνεται παντού, από τις αρχές της δεκαετίας του 1950, και να κερδίζει ξανά θέση στις αριστοφανικές παραστάσεις, πρώτα-πρώτα της κρατικής σκηνής. Είναι εντυπωσιακό ότι κατά τη δεκαετία του 1950 όλες οι αναβιώσεις Αριστοφάνη στα Φεστιβάλ Επιδαύρου και Αθηνών είχαν μουσική Χατζιδάκι, στην περίοδο μάλιστα μετά τη διάλεξη του 1949, όταν ο συνθέτης παραμένει βαθιά επηρεασμένος από τη λαϊκή μουσική. Θα πρέπει ακόμη να σκεφτούμε μήπως η μουσική του συν-σκηνοθετούσε τελικά τις παραστάσεις αυτές. Ιδιαίτερα δυσάρεστη αποδείχτηκε πάντως για το γούστο των διανοητών η εξάπλωση της παντοκρατορίας του μπουζουκιού και στη δεκαετία του 1960, με την απρόσμενη επιτυχία του *Επιτάφιου* του Γιάννη Ρίτσου στην εννοησιαστική Θεοδωράκη με τον Μανώλη Χιώτη και τον Γρηγόρη Μπιθικώτση ή τη θορυβώδη επέλαση του οργάνου στο Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου, όταν ανέβηκε το *Τραγούδι του νεκρού αδελφού*.¹⁶ Μπορεί ο Γιάννης Τσαρούχης να ήθελε να ενώσει κλασικά έργα της δυτικής κουλτούρας με τον αγαπημένο του χορό και ο Πετρούσκα να μάθει ζεϊμπέκικο,¹⁷ αλλά η κριτική

16 «Τρία ηλεκτρόφωνα μπουζούκια ενωμένα με μεγάφωνα δημιουργούσαν στην αίθουσα ηχητικό πανδαιμόνιο προορισμένο για κουφούς. Τα παραθαλάσσια κέντρα του Νέου Φαλήρου ωχριούν προς σ' αυτήν την βαρβαρότητα εντός κλειστού χώρου. Δεν μπορώ να πιστέψω πως τέτοιο είναι το επίπεδο του καλού μας κόσμου» (Μίνως Δούνιας, «Μουσικοκριτικά σημειώματα. Η μουσική εβδομάς. Ελληνικό Χορόδραμα», εφ. *Η Καθημερινή*, 26 Απριλίου 1962).

17 Η φράση που ανήκει μάλλον στον Τσαρούχη αντλείται εδώ από την ομότιτλη εισήγηση της Καίτης Ρωμανού, «Petrushka must learn to dance the Zeibekiko», στο συνέδριο: *Central and Eastern European Music: Musical Crossroads, Cultural Networks and Meeting Points*, Οξφόρδη, καλοκαίρι 2010. Ευχαριστώ θερμά την κυρία Ρωμανού που μου επέτρεψε την πρόσβαση στο δημοσίευτο κείμενο.

της εποχής θεωρούσε τέτοιες συζεύξεις αισθητική ιεροσυλία.¹⁸ Προφανώς η ένταξη του μπουζουκιού στις ορχήστρες της *Όμορφης πόλης* και της *Οδού Ονειρών* δεν αποτελεί καινοτομία, απλά καρπώνεται και παράλληλα επιταχύνει εξελίξεις που είχαν ήδη δρομολογηθεί και στις οποίες η συμβολή των δυο συνθετών δεν ήταν αμελητέα.

Ουσιαστική καινοτομία της *Όμορφης πόλης* αποτελούσε η προσπάθεια να δοθεί ένας άλλος πολιτικός προσανατολισμός στη σάτιρα. Ο τρόπος που χειρίζεται ο Μποστ το θέμα των πριγκιπικών γάμων (Σοφία – Χουάν Κάρλος), η έκταση που αφιερώνει στο γεγονός και ο αιχμηρός σχολιασμός του, δεν είχαν ως τότε εμφανιστεί σε επιθεώρηση. Στις πρώτες δεκαετίες ακμής του είδους το πρόσωπο του βασιλιά ήταν θεσμός που δεν επιτρεπόταν να σατιρίζεται. Η νομοθεσία, αλλά πολύ περισσότερο η δημοτικότητα του ηγεμόνα, είχαν οδηγήσει τις επιθεωρήσεις σε μια σειρά υμνητικά νούμερα για τον ίδιο και τη βασιλική οικογένεια που κορυφώθηκαν το 1922 και έπαψαν αυτόματα αμέσως μετά. Η διακωμώδηση της βασιλικής οικογένειας στην *Όμορφη πόλη* αποτελεί προσπάθεια σατιρικής και, προφανώς, πολιτικής επίθεσης στον ίδιο τον θεσμό της βασιλείας.

Με εξαίρεση δυο έργα της δεκαετίας του 1940 (1941-44 του Γ. Λυδάκη, και *Γιούπι-Γιούπι* του Ασημάκη Γιαλαμά), η Αριστερά δεν είχε θεωρήσει ποτέ την ανυπόληπτη Επιθεώρηση ικανή να σκώσει το βάρος της μετάδοσης ενός πολιτικού μηνύματος, οπότε την είχε χαρίσει —όπως και το ρεμπέτικο— στους αντιπάλους της.

Η τωρινή στροφή φαίνεται ότι δεν οφειλόταν τόσο σε αναθεώρηση παλιότερων αγκυλώσεων της Αριστεράς συνολικά, όσο σε έμπνευση του Θεοδωράκη,¹⁹ που με συγκεκριμένες πρωτοβουλίες²⁰ και όραμα για το τελικό αποτέλεσμα αποφάσιζε καίριες παρεμβάσεις στους χώρους διαμόρφωσης συλλογικής συνείδησης, δυσαρεστώντας συχνά τον πολιτικό του χώρο.²¹ Χαρακτηριστικά δείγματα από το 1961 ήταν η ένταξη του κύκλου τραγουδιών του *Αρχιεπίσκοπος* ως δεύτερο μέρος στην επιθεώρηση *Ωπα-ώπα*, για την οποία τη μουσική είχε γράψει ο Κώστας Γιαννίδης, και η λειτουργία από τον ίδιο τον συνθέτη της «Μυρτιάς», ενός παραθαλάσσιου κέντρου διασκέδασης με λαϊκή μουσική. Στο αρχείο του βρέθηκαν

18 «[...] ανακατεύουν ως μη ώφειλε το μπουζούκι με τον 'εκφραστικό χορό', δυο εδέσματα που ως γνωστόν δεν 'παντρεύονται' καθόλου» (Μάριος Πλωρίτης, εφ. *Ελευθερία*, 14 Ιουνίου 1962)· η αναφορά στο νούμερο «Καημός» και σε χορευτικό που εκτελούσαν ο Βαγγέλης Σειληνός και η Ελένη Προκοπίου πάνω στη γνωστή μουσική του Θεοδωράκη.

19 Στην εφ. *Τα Νέα*, 8 Ιουνίου 1962, δίνει το κεντρικό σύνθημα της κίνησης: «Τέχνη από το λαό για το λαό».

20 Ισχυρίζεται ότι είχε προτείνει στον Χατζιδάκι κοινή ανάμειξη σε επιθεώρηση ήδη από το 1961, κάτι που ο Χατζιδάκις αρνείται (εφ. *Έθνος*, 11 Ιουνίου 1962), ενώ βλέπει πολύ πιθανή τέτοια συνεργασία τον επόμενο χρόνο: «Οι διαφορές μας —μέσα στην ίδια γραμμή— είναι τεράστιες, ώστε αν μπαίναμε κάποτε πλάι-πλάι, θα σχημάτιζαν μια τέλεια ενότητα των αντιθέσεων» (εφ. *Τα Νέα*, 8 Ιουνίου 1962).

21 Σαφής ρήξη Αριστεράς και συνθέτη επήλθε τον χειμώνα του 1962, όταν ανέβηκε το *Τραγούδι του νεκρού αδελφού*, που η αριστερή κριτική υποδέχτηκε χλιαρά, αν όχι αρνητικά.

σημαντικά ντοκουμέντα, που αποδεικνύουν ότι αντιμετώπιζε το ανέβασμα της *Όμορφης πόλης* καθαρά με τους όρους μιας πολιτικής, αλλά και προσωπικής καλλιτεχνικής μάχης. Καθώς όμως χάνει την ευκαιρία διεύθυνσης της ορχήστρας και ζωντανής επαφής με το κοινό, πριν ακόμη από την πρεμιέρα, εξαιτίας ραγδαίας επιδείνωσης της υγείας του, χαρακτηρίζει «χαμένη» τη μάχη αυτή.²² χαμένη πολιτικά, καθώς ο σκηνοθέτης είχε περικόψει ήδη πριν την πρεμιέρα νούμερα που ο Θεοδωράκης θεωρούσε σημαντικά από πολιτική σκοπιά και ο επιχειρηματίας Θόδωρος Κρίτας είχε αμβλύνει πλήθος άλλα· χαμένη καλλιτεχνικά, καθώς διαπιστώνει περαιτέρω παρεμβάσεις του Κρίτα με άλλοθι την εμπορικότητα της παράστασης, που φτάνουν μέχρι και την αποδοχή στοιχείων, τα οποία υποτίθεται ότι η *Όμορφη πόλη* θα πολεμούσε, με πιο χαρακτηριστικό ένα νούμερο στριπτήζ που προκαλεί την οργισμένη αντίδραση του συνθέτη.²³ Η αλληλογραφία του προδίδει πάντως ότι δεν είχε αποδεχτεί —ελάχιστα τις γνώριζε άλλωστε— τις σκηνικές συμβάσεις της Επιθεώρησης, ούτε καν την ίδια τη λειτουργία της σάτιρας.²⁴ επίσης, ότι δεν αναγνώριζε ως θετικά στοιχεία της παράστασης τους καταξιωμένους ηθοποιούς του είδους²⁵ και ότι υποτιμούσε τον πολιτικό ρόλο των κειμένων του Μποστ. Παρά το μάλλον προσωπικό του όραμα πάντως, τον τελικό λόγο στη διαμόρφωση της παράστασης δεν είχε ούτε εκείνος ούτε ο σκηνοθέτης, αλλά ο επιχειρηματίας.

22 «Μετά όμως θυμήθηκα πάλιν το ΠΑΡΚ και η σκέψις ότι έχασα αυτή την κολοσσιαία ευκαιρία χειροτέρευσε ακόμη περισσότερο τη θέση μου» (Μίκης Θεοδωράκης, τετράδιο χειρόγραφων σημειώσεων «Με γράμματα γύρω από την *Όμορφη Πόλη*, 1962, Σανατόριο Αγγλία», σ. 2, γραμ. 7-10) [<http://digma.mmb.org.gr/MediaHandler.ashx?id=000000000032957&m=2&height=0&width=0> (18/3/2011)].

23 Βλ. τις επιστολές διαμαρτυρίας στον δικηγόρο του Γιάννη Κυριακόπουλο, από το Παρίσι στις 22 και 27 Ιουνίου 1962, για το σχετικό νούμερο που παρέμεινε παρά τη θέλησή του [<http://digma.mmb.org.gr/MediaHandler.ashx?id=000000000033407&m=2&height=0&width=0> (18/3/2011)] και [<http://digma.mmb.org.gr/MediaHandler.ashx?id=000000000033425&m=2&height=0&width=0> (18/3/2011)]. Το νούμερο σπλητεύτηκε πάντως από την Αριστερά· βλ. «Στο Θέατρο Παρκ, *Όμορφη Πόλη*», *Δρόμοι της Ειρήνης* (Ιούνιος 1962), σ. 359-363. Η αναδιάταξη των νούμερων μετά την πρεμιέρα και η προσαρμογή της παράστασης στις απαιτήσεις του επιχειρηματία αποτελούσε τακτική με μακρά παράδοση στον χώρο της Επιθεώρησης. Την πρώτη αναφορά σε τέτοιο «χτένισμα» της *Όμορφης πόλης* συναντάμε στις 13 Ιουλίου 1962. Σε απόκομμα άγνωστης εφημερίδας της ημερομηνίας αυτής, από το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου – Θεατρικό Μουσείο, αναγγέλλεται ότι κόβονται δυο σκηνές που δεν είχαν απήχηση και γίνεται πιο φαντασμαγορικό το φινάλε.

24 Οι αρνητικές αναφορές του στην Άννα Καλουτά σχετίζονται εμφανώς και με το γεγονός ότι το βασικότερό της νούμερο «Μις Μάρτζυ» ήταν μια παρωδία του τραγουδιού του «Μαργαρίτα-Μαργαρώ» που η ελαφριά καρτερίστα παρωδούσε, χρησιμοποιώντας διαφορετικές γλώσσες και ιδιώματα. Θεωρούσε επίσης ότι το μόνο αποτέλεσμα της σάτιρας που γινόταν στην παράσταση με θέμα τη Μελίνα Μερκούρη ήταν η επιδείνωση των προσωπικών του σχέσεων με την ηθοποιό.

25 Στην 160ή παράσταση ο Μποστ έγραψε ένα νέο σκετς γραμμένο ειδικά για τον Κώστα Χατζηκρήστο (εφ. *Ελευθερία*, 7 Σεπτεμβρίου 1962, σ. 2 και εφ. *Έθνος*, 5 Σεπτεμβρίου 1962), την εμβόλιμη συμμετοχή του οποίου στην παράσταση ο Θεοδωράκης αντιμετώπιζε εξίσου αρνητικά. Πιθανότατα είναι το «Ωτοστόπ» που βρέθηκε στο ψηφιοποιημένο αρχείο του συνθέτη [<http://digma.mmb.org.gr/Item.aspx?KKT=TMUSIC000001032> (18/3/2011)].

Τα στοιχεία αυτά μας κάνουν επιφυλακτικούς σε σχέση με έναν ακόμη μύθο γύρω από τις δυο παραστάσεις, αυτόν της πολιτικής τους άμιλλας, της πόλωσης δηλαδή ανάμεσα σε μια «προοδευτική – πολιτική» και μια «συντηρητική – απολίτικη» επιθεώρηση.²⁶ Η πρόθεση του Θεοδωράκη για ένα παλλόμενο πολιτικό έργο είχε κουρευλιστεί με τις παραπάνω παρεμβάσεις σκηνοθέτη, λογοκρισίας, επιχειρηματία.²⁷ Στο ετερόκλητο συνολικό θέαμα που, με εξαίρεση τα νούμερα του Μποστ, δεν είχε πολύ πιο έντονο πολιτικό χαρακτήρα από άλλες επιθεωρήσεις της εποχής, η *Οδός Ονειρών* θεωρήθηκε ότι αντιπαρέθετε πλήρη απουσία πολιτικής σάτιρας. Αν ακόμη και μετά την αποκήρυξη της *Όμορφης πόλης* από τον Θεοδωράκη παρέμενε όντως ισχυρό το δίπολο πολιτικής – απολίτικης παράστασης στη συνείδηση του κοινού, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι πρόκειται για μια από τις μεγαλύτερες πλάνες του. Διότι, όπως η *Όμορφη πόλη* δεν μπορεί να θεωρηθεί στρατευμένη επειδή απλά είχε μουσική του Θεοδωράκη, αντίστοιχα η θεωρούμενη απολίτικη *Οδός Ονειρών* δεν έμενε αμέτοχη στην πολιτική διαπάλη: φλέρταρε κι εκείνη με το λαϊκό στοιχείο, με τη συμμετοχή του Γιώργου Ζαμπέτα στην ορχήστρα, την κυρίαρχη παρουσία της «γειτονιάς» και των παιδιών της στη σκηνή, την ένταξη στο πρόγραμμα μιας πλήρους παράστασης Καραγκιόζη που εκτελούσε ο Ευγένιος Σπαθάρης.²⁸ Το δίδυμο Σολομού – Χατζιδάκι είχε άλλωστε κάθε δικαίωμα να περηφανεύεται ότι, χάρη στη δική του τόλμη, το λαϊκό στοιχείο είχε καταλάβει περίοπτη θέση στην ορχήστρα της Επιδαύρου, στο πλαίσιο των αριστοφανικών παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου, ήδη λίγο πριν τον *Πλούτο* και τους *Όρνιθες* του Κουν στο Φεστιβάλ Αθηνών του 1957 και του 1959.

Έπειτα, η απόφαση των δημιουργών της *Οδού Ονειρών* να σατιρίσουν την Παλιά Επιθεώρηση τους έσπρωξε να εκμεταλλευτούν τα κλασικά υπερπατριωτικά της φινάλε,²⁹ κάτι που δεν θα υιοθετούσε ποτέ μια πολιτικά συντηρητική παράσταση. Τέλος, η πλήρης ταύτιση της *Οδού Ονειρών* με τον συντηρητικό χώρο εμποδιζόταν από την επίθεση που είχε δεχτεί ο Χατζιδάκις, επίθεση που έφτανε μέχρι τις ερωτικές του προτιμήσεις· επακόλουθο της σύγκρουσης του συνθέτη με τους εκπροσώπους του ΣΕΗ και της παραδοσιακής επιθεώρησης, η επίθεση ξέφυγε γρήγορα από το πλαίσιο της επιθεωρησιακής σάτιρας, της κοσμιότητας, αλλά και κάθε

26 Στον Τύπο δεν υπάρχει φυσικά μαρτυρία για τον χαρακτήρα αυτό, ωστόσο αρκετοί θεατές των δύο παραστάσεων, τους οποίους και ευχαριστώ θερμά, το υποστήριξαν: Αλίκη Μπακοπούλου-Χωλς, Νικηφόρος Παπανδρέου, Αλέξης Πολίτης, Γιώργος Ανύσιος. Η επίσκεψη του Κ. Καραμανλή στην προεμιέρα της *Οδού Ονειρών* και του διαδόχου Κωνσταντίνου τις επόμενες μέρες συνέβαλαν σαφώς στην αντιμετώπιση των δυο παραστάσεων με πολιτικά κριτήρια.

27 Με επιστολή του από το εξωτερικό, ο Μίκης Θεοδωράκης δήλωσε ότι αποχωρεί από την *Όμορφη πόλη*, ότι λύνεται η συνεργασία του με τον Κρίτα από το πρώτο δεκαήμερο του Αυγούστου και ότι ορίζει εκπρόσωπό του τον Δημήτρη Χριστοδούλου· βλ. εφ. *Έθνος*, 7 Ιουλίου 1962.

28 Προκρίθηκε σαν λύση για την κάλυψη της προσωρινής αποχώρησης του Δημήτρη Χορν. Αρχικά επιστρατεύτηκαν για να καλύψουν το κενό η Αλίκη Βουγιουκλάκη και η Νάνα Μούσχουρη. Ο Χατζιδάκις επέλεξε ως οριστική τη λύση τον Σπαθάρη με τις «Μεταμορφώσεις του Καραγκιόζη» και τον ίδιο στο πιάνο.

29 Ευχαριστώ τους Ντίνο Καρύδη και Νικηφόρο Παπανδρέου για την επισήμανση.

δεοντολογικού φραγμού και εξαπλώθηκε στις σελίδες του Τύπου.³⁰ Η σκιά μάλιστα για τη σεξουαλική του συμπεριφορά δεν είχε πέσει μόνο στο πρόσωπό του, αλλά και στην παράσταση, με τις καταγγελίες του Δημήτρη Ψαθά περί «λασπώδους οδού ύπνου και αμαρτωλών ονείρων». Ανάλογη σύνδεση της μουσικής του Χατζιδάκι και των ανυπόληπτων θεατρικών τύπων που κατακλύζουν τη σκηνή, εμπνευσμένοι από τις λαϊκότερες συνθέσεις του, είχε κάνει παλιότερα ο Άγγελος Τερζάκης, με αφορμή τις παραστάσεις Αριστοφάνη στο Εθνικό, αλλά και το Θέατρο Τέχνης.³¹

Η διαμάχη των δυο παραστάσεων παρέμενε πάντως πρωταρχικά θεατρική. Έμοιαζε να μεταφέρει στην Ελλάδα τον απόηχο της σχετικής ευρωπαϊκής θεατρικής διαπάλης που συμπυκνωνόταν στη διαμάχη Κένεθ Τάιναν – Ευγένιου Ιονέσκο [Kenneth Tynan – Eugène Ionesco] στην εφημερίδα *The Observer* του Λονδίνου το καλοκαίρι του 1958 και τη σύγκριση ανάμεσα στο ανορθολογικό και απολιτικό, κατά τον άγγλο κριτικό, Θέατρο του Παραλόγου με το πολιτικό Επικό Θέατρο του Μπρεχτ [Brecht]. Είναι ενδεικτικό ότι ο άγγλος κριτικός, στην επεισοδιακή σύντομη επίσκεψή του στην Ελλάδα τη χρονιά αυτή, έβαλε φωτιά στις ήδη τεταμένες σχέσεις των δυο συνθετών, υποστηρίζοντας ότι η προτίμηση στον Χατζιδάκι, τόσο από τον Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών όσο κι από την ηγεσία του Εθνικού Θεάτρου για τη σύνθεση μουσικής για την Επίδαυρο, σχετιζόταν με την αντικυβερνητική πολιτική δράση του Θεοδωράκη,³² άποψη που με τη ρήξη των σχέσεων των δύο συνθετών το φθινόπωρο θα επαναλάβει ο Θεοδωράκης. Η θεατρική δραστηριότητα κατέληγε να εξε-

30 Η επίθεση ξεκίνησε από τον Θάνο Γαβαλά, εκδότη εντύπου με την επωνυμία *Εφημερίδα των συνταξιούχων και των ενεργών εργατών του θεάτρου*, ο οποίος αποκαλούσε τον Χατζιδάκι «κυνοκέφαλο συκοφάντη» και μιλούσε για ύποπτο παρελθόν του συνθέτη. Ο Δημήτρης Χορν κάλεσε τους συναδέλφους του να μην υιοθετήσουν τη στάση του εκδότη και πράγματι το ΣΕΗ (εφ. *Μεσημβρινή*, 6 Ιουλίου 1962) αποδοκιμάζει το λιβελλογράφημα, δηλώνοντας ότι θα περιοριστεί στη μίνουση που έχει υποβάλει κατά του συνθέτη. Η διαμάχη είχε ανακύψει όταν ο Χατζιδάκις αποφάσισε να χρησιμοποιήσει στην παράσταση ένα σύνολο παιδιών της γειτονιάς δεκαοκτώ έως είκοσι χρονών. Με βάση τα τυπικά προσόντα, όμως, οι ηθοποιοί έπρεπε να είναι απόφοιτοι εξαταξίου γυμνασίου και κάτοχοι Αδείας Εξασκήσεως Επαγγέλματος μετά από εξετάσεις ενώπιον επιτροπής του υπουργείου, οπότε δεν υπήρχαν ηθοποιοί αυτής της ηλικίας με Άδεια. Η διάταξη αυτή ωστόσο είχε προ πολλού καταλήξει νεκρό γράμμα (εφ. *Τα Νέα*, 7 Ιουλίου 1962). «Δυστυχώς το ΣΕΗ έχει μπακαλίστικη αντίληψη του θέματος και εφ' όσον του ζήτησα να μου παρουσιάσει 20 αγόρια και δεν μπόρεσε, δεν είμαι υποχρεωμένος να πάρω όλον τον συρφετό που έχει μαζέψει το ΣΕΗ για λόγους πολιτικάντικους» δήλωσε ο Χατζιδάκις (εφ. *Ελευθερία*, 8 Ιουνίου 1962, σ. 2). Η λέξη «συρφετός» προκάλεσε τη μίνουση του ΣΕΗ. Το σωματείο, αν και πήρε αποστάσεις από την επίθεση με αιχμή την ομοφυλοφιλία του συνθέτη που εξαπέλυσε ο Γαβαλάς, κατηγορήσε τον Χατζιδάκι για την καταγωγή της μουσικής του από τα ρεμπέτικα (εφ. *Ελευθερία*, 9 Ιουνίου 1962, σ. 2 και εφ. *Η Βραδυνή*, 9 Ιουνίου 1962) σαν να επρόκειτο για κάτι επιλήψιμο. Ο συνθέτης απάντησε ότι θεωρεί τους εκπροσώπους του ΣΕΗ ανεπαρκείς για να κρίνουν τη μουσική του.

31 Άγγελος Τερζάκης, «Σημεία των καιρών», εφ. *Το Βήμα*, 11 Σεπτεμβρίου 1957, σ. 1-2.

32 Σάββας Κυριακίδης, «Ένας Άγγλος κριτικός στην Επίδαυρο. Ο Κένεθ Τάιναν και η εθνική μας ευαισθησία», εισήγηση στο συνέδριο: *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 26-29 Ιανουαρίου 2011.

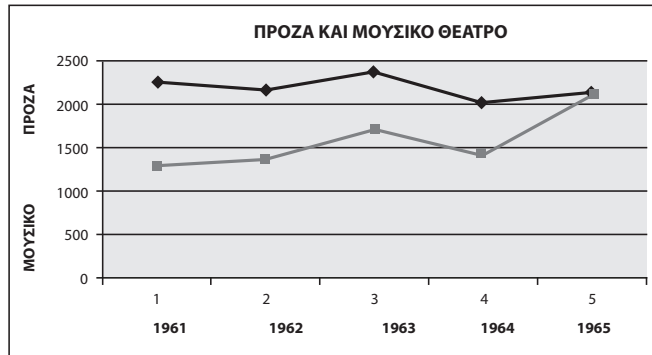
τάζεται πάλι με πολιτικούς όρους. Κρίνοντας μ' αυτούς λοιπόν, η *Οδός Ονειρών* προσέφερε μια καινοτομία που θα μπορούσε να εξεταστεί καθαρά ως πολιτική πράξη. Όσο προχωρά η έρευνα για την ανεύρεση του πλήρους κειμένου της παράστασης πληθαίνουν οι προφορικές μαρτυρίες, ενώ δεν λείπουν και κάποιες γραπτές,³³ ότι δεν υπήρχε ολοκληρωμένο κείμενο, αλλά για κάθε νούμερο δινόταν ένας καμβάς, ένα σενάριο, πάνω στο οποίο ο ηθοποιός αυτοσχεδίαζε με βάση τον τύπο που είχε να διαγράψει.³⁴ Αυτόματα μας έρχονται στο νου οι πρακτικές της κομάντια ντελ άρτε, της νούτικης κωμωδίας ή της προπολεμικής συνοικιακής Επιθεώρησης. Είναι εντυπωσιακό ότι στην αντίπαλη *Όμορφη πόλη* ο σκηνοθέτης στην πρόβα έπαιξε πρώτα ο ίδιος τους ρόλους κάθε ηθοποιού και τον ανάγκαζε να επαναλάβει πολλές φορές αυτό που είχε μόλις δει μέχρι να το αντιγράψει ικανοποιητικά.³⁵ Αν το θέατρο αποτελεί καθρέφτη της κοινωνίας και επομένως και του τρόπου οργάνωσης και διακυβέρνησής της, η παραπάνω αντίθεση μπορεί να ερμηνευτεί με καθαρά πολιτικούς όρους.

Ο περιορισμένος χώρος του μελετήματος εξαντλείται και φοβάμαι ότι οι περισσότεροι ισχυρισμοί περί ανανέωσης και καινοτομίας έχουν καταρριφθεί, παρόλο που αυτό δεν ήταν α priori στόχος. Θα χρειαστεί ωστόσο παραπέρα έρευνα για να αναδειχθούν τα αποτελέσματα της παρέμβασης των δύο συνθετών σε όλη τους την έκταση. Τα στατιστικά της πενταετίας 1960-1965 δείχνουν πόσο δημοφιλέστερο έγινε το ελαφρό μουσικό θέατρο

33 Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 159-160: «Παραθέτω εδώ πέρα την πρόχειρη περίληψη που μας χρησίμεψε —όπως τα 'σενάρια' στους ηθοποιούς της κομάντια ντελ Άρτε— σαν βασική σκαλωσιά για τα διαλογικά νούμερα, τ' άγραφα σκετς, τις παντομίμες, τους αυτοσχεδιασμούς, τα τραγούδια, τα μπαλέτα, το κινηματογραφικό φιλμ και γενικά για όλο το πνεύμα της θεληματικής ασυναρτησίας, της 'nonsense' που αποτέλεσε την κυριότερη πρωτοτυπία της παράστασης», και ακολουθούν στίχοι του Αργυράκη. «Κείμενο ουσιαστικά δεν υπήρχε» υποστηρίζει και ο Γεράσιμος Σταύρου: «Η κριτική του θεάτρου. *Όμορφη πόλη, Οδός Ονειρών*. Η επιθεώρηση του Μίκη Θεοδωράκη στο Παρκ και του Μάνου Χατζιδάκι στο Μετροπόλιταν», εφ. *Η Αυγή*, 21 Ιουνίου 1962. Τέλος, ο Βάσος Βασιλείου στο περ. *Πάνθεον* (18 Ιουλίου 1962) επεκτείνει και στη μουσική αυτή την έλλειψη: «Οι πρόβες δεν έγιναν πάνω σε σχηματισμένο λιμπρέτο και συμπληρωμένα πεντάγραμμα [...]. Ο Μάνος έγραψε σχεδόν το μισό έργο αυτοσχεδιάζοντας όπως στην κομάντια ντελ άρτε».

34 Η απουσία κειμένου σε οποιοδήποτε αρχείο έχει δημιουργήσει μια έντονη τάση μυθοποίησης της ίδιας της παράστασης, αλλά και μια προσπάθεια «αισθητικής αποκατάστασής της». Πρβλ. την επέμβαση των επιμελητών του ομώνυμου δίσκου με αναμόρφωση της σειράς των τραγουδιών, τη ματαίωση ενσωμάτων στον δίσκο της κινηματογραφικής ταινίας που προβαλλόταν ενταγμένη στην παράσταση, παρά τη σχετική αναγγελία, και τέλος τις αναμνήσεις της τότε συζύγου του Μίνου Αργυράκη που σημειώνει: «Το όραμα του Μινώταυρου [σ. Μίνου Αργυράκη] ταίριαζε τόσο αρμονικά με τη μουσική του Μάνου που αν μόνο η μουσική και οι ζωγραφικές είχαν παρουσιαστεί, χωρίς καθόλου λόγια, η παράσταση της *Οδού Ονειρών* θα ήταν ίσως ακόμη πιο μαγευτική». Άμυ Μιμς-Σιλβερίδη, «Η οδός ονειρών στο θέατρο. Μινωικά φεγγάρια στο προσκήνιο της 'Οδού Ονειρών'», *Οδός Πανός*, τχ. 142 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 2008), σ. 24. 35 «Ο εκλεκτός σκηνοθέτης δεν περιορίζεται στην από πλατείας κριτική του. Σηκώνεται, ανεβαίνει στη σκηνή, ξανακατεβαίνει δείχνει το ρόλο, τον υποδύεται πολλές φορές και περιμένει»: Κ. Δ. Λιναρδάτος, «Η προσπάθεια κρίνεται σήμερα», *Ταχυδρόμος* (9 Ιουνίου 1962).

στα χρόνια της δραστηριοποίησής τους,³⁶ χωρίς αυτό να σημαίνει φυσικά ότι το φαινόμενο οφείλεται υποχρεωτικά ή αποκλειστικά σε αυτούς.



Πίνακας 3

Θέατρο πρόζας και μουσικό θέατρο κατά την πενταετία 1961-1965. Ο κάθετος άξονας καταγράφει τον επίσης αριθμό θεατών πανελλαδικά (σε χιλιάδες). Πηγή: περ. Θέατρο (Κ. Νίτσου), τχ. 22-24 (Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1965), σ. 11-12.

Φαίνεται πάντως ότι η παρέμβασή τους είχε κοινά χαρακτηριστικά με τις άφθονες παλιότερες προσπάθειες ανανέωσης του είδους που δεν προήλθαν εκ των ένδον, από τους ίδιους τους ανθρώπους της Επιθεώρησης δηλαδή, αλλά έξω από το κύκλωμα παραγωγής του δημοφιλούς είδους: τολμηρές ιδέες, φραστικές υπερβολές, γιγαντωμένο προσωπικό όραμα και συρρικνωμένη συλλογική προοπτική, αφ' υψηλού θεώρηση των σκηνικών συμβάσεων της Επιθεώρησης, αν όχι πλήρης άγνοιά τους, περιορισμένη επιτυχία στην πρακτική εφαρμογή των καινοτομιών.

Στα τέλη του Οκτώβρη του 1962 οι δυο συνθέτες κηρύσσουν δια του Τύπου πόλεμο μεταξύ τους, στις 20 Γενάρη του 1963 συμφιλιώνονται επίσημα και λίγο αργότερα αναγγέλλεται η *Μαγική πόλις*, μια νέα μουσική παράσταση-συναυλία που συνυπογράφουν. Παίζεται το καλοκαίρι του 1963 με σαφώς μικρότερη απήκηση και επιχειρηματία τον Θόδωρο Κρίτα. Θα την υπερκεράσει με άνεση η *Ντόλτσε βίτα* του θεάτρου Περοκέ, όπου συστεγάζονται εκπρόσωποι της παραδοσιακής Επιθεώρησης με τη συνδρομή 6 μουζουκιών, χορού και αρχοντορεμπέτικων τραγουδιών από τον Γιώργο Μουζάκη. Με άλλα λόγια, η Επιθεώρηση θα καλύψει επιμελώς το ερύθημα στο μάγουλό της από το ράπισμα των ανακαινιστών και θα συνεχίσει σχεδόν ανέμελη τη μακρά ένδοξη πορεία της.

³⁶ Δεν μπορούμε εύκολα να θεωρήσουμε έργο πρόζας τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* στο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη, όπου οι θεατές είχαν κατακτήσει το δικαίωμα να χορεύουν μαζί με τους ηθοποιούς-χορευτές στη σκηνή του γλεντιού: εφ. *Μεσημβρινή*, 30 Ιουνίου 1962.