

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**Η θεματολογία του ρεμπέτικου (συνέχεια)**

**Ρεμπέτικο και απαγορευμένες ουσίες - Τα χασικλίδικα**

**α) Γενικά**

**β) Οι απαγορευμένες ουσίες**

**1. Τα χασικλίδικα του Β. Τσιτσάνη**

**α) «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε» (;)**

**β) «Δροσούλα» (Μπλόκος)**

**γ) «Της μαστούρας ο σκοπός» (Όταν συμβεί στα Πέριξ)**

**δ) «Ο σεργιάνης» (Μάγκας βγήκε για σεργιάνι)**

**ε) «Το βαπόρι απ' την Περσία»**

**στ) «Λιτανεία»**

**5.2. Λογοκρισία και χασικλίδικα**

**α) Η Βέμπο και ο εισαγγελέας**

**β) «Η λογοκρισία του παρελθόντος» κείμενο του Σωτήρη Ηλιόπουλου**

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο****Η θεματολογία του ρεμπέτικου (συνέχεια)****Ρεμπέτικο και απαγορευμένες ουσίες - Τα χασικλίδικα****α) Γενικά**

Για τους ερευνητές του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι γεγονός, ό, τι οι τρόφιμοι των φυλακών του Ναυπλίου και της Παλιάς Στρατώνας στο Μοναστηράκι - φυλακές για τις οποίες έχουμε τις πιο πολλές αναφορές από το Γάλλο Απέρ, τον Καρκαβίτσα, και τον Σ. Δάφνη- δεν είναι μόνον άνθρωποι που έχουν στο ενεργητικό τους προβλήματα με τη δικαιοσύνη ταυτόχρονα είναι και δημιουργοί του ρεμπέτικου. Όλοι τους προέρχονται από εκείνο το τμήμα του πληθυσμού που αστικοποιήθηκε βίαια και εγκαταστάθηκε όπως -όπως στα μεγάλα κυρίως λιμάνια της χώρας, όπου ήρθε σε επαφή με τραγούδια της Μέσης Ανατολής, ενώ στη συνέχεια λόγω δοσοληψιών με την αστυνομία βρέθηκε στη φυλακή. Εδώ μέσα θα μετουσιώσει την καταπίεση και τον πόνο του σε τραγούδι, στο οποίο θα ενσωματώσει στοιχεία των τραγουδιών της Ανατολής αλλά και του δημοτικού τραγουδιού. Έτσι θα προκύψει το πρώτο ρεμπέτικο τραγούδι.

**β) Οι απαγορευμένες ουσίες**

Προσεγγίζοντας κανείς τη σχέση του ρεμπέτικου με τις απαγορευμένες ουσίες δεν θα πρέπει να παραβλέπει το γεγονός, πως η δυνατότητα της νόμιμης χρήσης και της εμπορίας του χασίς στην Ελλάδα είχε παραταθεί μέχρι το 1936. Υπήρχαν, βέβαια, το 1919 και το 1920 οι νόμοι «Περί αλητείας» που τιμωρούσαν τους άνεργους, οι οποίοι έκαναν χρήση και εμπορία ινδικής κάνναβης. Δεν περιλάμβαναν βέβαια τη μορφίνη, την ηρωίνη και την κοκαΐνη, που με νομοθετικό διάταγμα (24 Δεκεμβρίου 1920) «τέθηκαν υπό κρατικό έλεγχο». Ήταν η εποχή της στροφής στα λεγόμενα σκληρά ναρκωτικά, χωρίς να μειώνεται όμως, όπως φάνηκε εκ των υστέρων, η κατανάλωση του χασίς. Η αστυνομία έκανε τα στραβά μάτια, λόγω των αλληλοαναιρούμενων νόμων. Στα δρομάκια του πειραιώτικου λιμανιού και στις παράγκες της πλατείας Καραϊσκάκη, στις σπηλιές και αλλού γινόταν χρήση ουσιών. Οι αριθμοί είναι ενδεικτικοί: την περίοδο του Μεσοπολέμου στον Πειραιά με τους περίπου 300.000 κατοίκους, στο αστυνομικό δελτίο καταμετρούνται 2.500 θύματα της ηρωίνης.

Αυτή, σε γενικές γραμμές, ήταν η κατάσταση. Το ρεμπέτικο, απλώς, χωρίς πουριτανισμούς και εξιδανικεύσεις κατέγραψε τη σκληρή πραγματικότητα. Πάντως το θέμα των απαγορευμένων ουσιών δεν το μονοπώλησε το ρεμπέτικο. Πολλά ελαφρά τραγούδια, οπερέτες, ακόμα και ταγκό είχαν ως θέμα τους τις ουσίες. Απλά θα πρέπει να διευκρινιστεί, πως τα ρεμπέτικα τραγούδια αναφέρονται σ' αυτό το θέμα με τρόπο όχι διαστρεβλωτικό, όπως τα ελαφρά της ίδιας εποχής, αλλά με ρεαλιστικό, και ότι τα χασικλίδικα τραγούδια δεν είναι μόνον αριστουργήματα ως μουσικές συνθέσεις παράλληλα είναι και μαρτυρίες του τρόπου ζωής και των συνθηκών που βίωνε ένα κομμάτι του αστικού πληθυσμού την εποχή του μεσοπολέμου.

**1. Τα χασικλίδικα του Β. Τσιτσάνη****α) «Σ' ένα τεκέ σκαρώσανε» (;)**

Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος αναφέρει ότι το εν λόγω τραγούδι ηχογραφήθηκε τον Απρίλιο του 1937. Σε ηλικία 22 ετών ο **Β. Τσιτσάνης** γνώρισε τον λαϊκό τραγουδιστή Μ. Περδικόπουλο και τον μαέστρο της «Odeon» Σ. Περιστέρη. Τότε έπαιξε με το μπουζούκι του στο τραγούδι του Περδικόπουλου «*Σιγά, καλέ μου, την άμαξα*», στην άλλη πλευρά του δίσκου μπήκε ένα δικό του τραγούδι, το «*Σένα τεκέ μπουκάρανε*». Ο Μ. Κομίνιας λέει ότι γράφτηκε το 1935, ο Η. Πετρόπουλος (Ρεμέτικα Τραγούδια) αναφέρει ότι είναι δίσκος του 1946(;), ενώ ο Β. Αγγελικόπουλος όπως και ο Δ. Μανιάτης αναφέρουν ότι ηχογραφήθηκε τον Φεβρουάριο του 1936. Είναι το πρώτο τραγούδι που ηχογράφησε ο Τσιτσάνης με τη Γεωργία Μηττάκη, ή Τρανή, για την οποία γράφτηκε και η τρίτη στροφή λίγο πριν την ηχογράφιση. Αποτελεί, επίσης, το μοναδικό χασικλίδικο που έγραψε ο Τσιτσάνης πριν τον πόλεμο.

Στίχοι: Δ. Περδικόπουλος  
Μουσική: Β. Τσιτσάνης

*Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε  
τρεις μάγκες φιλαράκια  
το ναργιλέ σκαρώσανε  
με προουσιανό αυράκι*

*Φίνο τεκέ σκαρώσανε  
που δούλενε ρολόι  
και πήγαινε και φούμερνε  
όλο το σκυλόλοι*

*Και η Γεωργία η τρανή  
με κέφι και μεράκι  
σαμπαχαδάκι έλεγε  
με φίνο μπουζουκάκι*

*Αμάν αμάν, μεντέτ αμάν  
αμάν αμάν αμάν  
γεια σου, Γεωργία μερακλού*

*Κι αφού την πίναν έξυπνα  
οι μάγκες οι λεβέντες  
τον ντεκετζή edιάταξαν  
τις λουλαδιές ντουμπλέδες*

**σκαρώνω** [skaróno] -ομαι P1 : (οικ.) **1.** σχεδιάζω κρυφά κτ. που στρέφεται εναντίον κάποιου, συνήθ. κάποιο χαριτωμένο ή κακόγουστο αστείο ή κάποια αταξία: Κάτι σκαρώνει πάλι αυτός! Φοβάμαι ότι κάτι σκαρώνουν τα παιδιά. Μου σκάρωσαν μια δουλειά! **2.** σχεδιάζω και εκτελώ κτ. γρήγορα και πρόχειρα, χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα: Μπορεί να σκαρώσει μια ιστορία στο άψε σβήσε. Μας σκαρώνει στο λεπτό ένα ποιημάκι. Σε τρεις μέρες σκάρωσε ένα φουστάνι. || Μάνι μάνι σκαρώνουν κι άλλο παιδί. [σκαρ(i) -ώνω]  
**μπουκάρω** [bukáro] P6a : (οικ.) μπαίνω ξαφνικά ή ορμητικά κάπου, συνήθ. προκαλώντας κάποια ανωμαλία: Μπουκάρισε το νερό της βροχής στο υπόγειο. Μπουκάρισε η αστυνομία και τους έπιασε να παίζουν ζάρια. [μσν. μπουκάρω < βεν. imbocar(e) ξεχύνομαι (για ποτάμι στη θάλασσα) -ω (αποβ. του αρχικού άτ. φων., [o > u] από επίδρ. του χειλ. [b])]

**μεράκι** το [meɾá<k>i] O44 : **1.** πολύ έντονη επιθυμία· (πρβ. πόθος): Έχω ~ να πάω στο Παρίσι. *Αν το παιδί δεν έχει ~ για γράμματα, μην το πιέζεις.* **2.** έντονη αγάπη και φροντίδα για κτ., ιδίως για ορισμένη δραστηριότητα· (πρβ. γούστο): *Ο παλιός μάστορας δούλευε με ~, όχι τυποποιημένα όπως ο σύγχρονος οικοδόμος.* **3.** (συνήθ. πληθ.) έντονα ευάρεστο συναίσθημα που συνήθ. προέρχεται από τη διασκέδαση· (πρβ. κέφι): *Απόψε ήπια κάτι παραπάνω και ήλθε στα μεράκια.* [τουρκ. meɾak (από τα αραβ.) -ι]

## **β) «Δροσούλα» (Μπλόκος)**

Ο Η. Πετρόπουλος αναφέρει ότι το τραγούδι γράφτηκε από το Β. Τσιτσάνη το 1944 και ότι κυκλοφόρησε σε δίσκο το 1946. Ακόμη ο ίδιος ισχυρίζεται σε αντίθεση με τους Χριστιανόπουλο και Χατζηδουλή, που υποστηρίζουν ότι ο Μ. Σιδέρης ήταν άνθρωπος που δεν είχε σχέση με τεκέδες, ότι είχε πάραυτα έναν τεκέ στην οδό Ν. Φωκά κοντά στα Κούτσουρα του Δαλαμάγκα. Το 1946 η *Δροσούλα* βγήκε ταυτόχρονα σε δύο δίσκους, στον πρώτο με τους Μάρκο, Παπαϊωάννου, Χατζηχρήστο, ενώ στον δεύτερο με τον Στράτο Παγιουμτζή και τον Σ. Περπινιάδη κατά τον Χατζηδουλή. Επίσης ο Χατζηδουλής λέει ότι ο Τσιτσάνης άλλαξε τους στίχους στο ζαχαροπλαστείο «Γαλλία» κοντά στην Ομόνοια στη Σταδίου. Στο περιοδικό *Δίφωνο*, όμως (τεύχος 31 Απρίλιος 1998) υπάρχει μια εκτέλεση (δίσκος του 1946) όπου τραγουδούν ο Στράτος Παγιουμτζής και ο Κηρομήτης.

Στίχοι: Β. Τσιτσάνης

Μουσική: Β. Τσιτσάνης

*Άνω-κάτω χτες τα κάνανε  
στον Σιδέρη τον παλιό τεκέ.  
Πρωί-πρωί με τη δροσούλα  
πάνω στη γλοκιά μαστούρα  
στήσανε καυγά δυο μάγκες  
για να κάνουν ματαράγκες.*

*Τεκετζή μου, βάστα να σου πω,  
σου μιλάει ο μάγκας με καημό.  
Το χασίσι κι αν φουμάρω,  
εγώ κανέναν δεν πειράζω.  
Είμαι μάγκας και αλάνης,  
μπήκα στον τεκέ χαρμάνης.*

*Μπήκα μόνος μέσα στον τεκέ  
να φουμάρω ένα ναργιλέ.  
Να φουμάρω, να μπαφιάσω  
και τις πίκρες να ξεχάσω.  
Μες στην τόση μου σκοτούρα  
βρίσκω γλέντι στη μαστούρα.*

**αλάνι** το [aláni] O44 : (προφ.) παιδί ή νεαρός αλάνης<sup>α</sup>: αλητόπαιδο, χαμίνι, αλητάμπουρας, αλητάκος: *Τ' αλάνια της γειτονιάς ακολουθούσαν τον τρελό με φωνές και γιουχαΐσματα.* || άνθρωπος του υπόκοσμου, αλάνης<sup>β</sup>, αλήτης. [παλ. σημ.: `ανοιχτός χώρος < τουρκ. alan -ι]

**μπλόκο** το [blóko] O39 : αποκλεισμός ενός χώρου, έτσι ώστε να μην υπάρχει δυνατότητα διαφυγής από αυτόν ή επικοινωνίας με αυτόν: *Κάνω ~. Γερμανικά μπλόκα στις γειτονιές της*

Αθήνας. Το ~ της Κοκκινιάς. Πέφτω σε ~, συναντώ ανθρώπους, συνήθ. στρατιώτες ή αστυνομικούς, που έχουν αποκλείσει ένα χώρο. [ιταλ. blocco]

### γ) «Της μαστούρας ο σκοπός» (Όταν συμβεί στα Πέριξ)

Ο ίδιος ο Τσιτσάνης λέει ότι έγραψε το συγκεκριμένο τραγούδι το 1942 στο καφενείο «Νέον» απέναντι από το Λευκό Πύργο. Σε δίσκο το 1946 με τον Παγιουμτζή και τον Κηρομούτη. Ο Πετρόπουλος αναφέρει ότι ο δίσκος βγήκε το 1946 αλλά με τον Παγιουμτζή και τον Μάρκο. Τη μελωδία τη διασκεύασε ο Χατζιδάκις στο «Πασχαλιές μέσα από τη Νεκρή Γη» (1965). Αργότερα ο Χατζιδάκις χρησιμοποίησε τον τίτλο για έναν δίσκο με διασκευές του σε παλιά λαϊκά τραγούδια με ερμηνεύτρια τη Βούλα Σαββίδη (τα Πέριξ, 1974). Ο Τσιτσάνης το ξαναηχογράφησε το 1983 στον τελευταίο δίσκο του (Λιτανεία).

Στίχοι: Β. Τσιτσάνης  
Μουσική: Β. Τσιτσάνης

*Γιατί ρωτάτε να σας πω  
αφού σας είναι πια γνωστό  
όταν συμβεί στα πέριξ φωτιές να καίνε  
πίνουν οι μάγκες αργιλέ (γλεντούν οι μάγκες με καημό)*

*Φωτιές ανάβει στο μυαλό  
ένα ζειμπέκινο γλυκό  
αυτοί χορεύουνε κι εγώ σφουρίζω  
της μαστούρας το σκοπό (της αγάπης τον σκοπό)*

*Η νύχτα φέρνει την αυγή  
κι ο μπαγλαμάς μου κελαηδεί  
ένα κελάηδισμα το ίδιο πάντα  
στης μαστούρας το σκοπό (στης αγάπης το σκοπό)*

**μαστούρης** ο [mastúris] O11 & **μαστούρα** η [mastúra] O25α : (λαϊκ.) **1.** ο ναρκομανής: Αυτός είναι μεγάλος ~ / μεγάλη μαστούρα. **2.** ο μαστουρωμένος. [τουρκ. mastur -ης· μαστούρ(ης) -α]

### δ) «Ο σεργιάνης» (Μάγκας βγήκε για σεργιάνι)

«Ο σεργιάνης» είναι τραγούδι που βγήκε σε δίσκο το 1946 με τον Μάρκο και τον Τσιτσάνη και λίγο αργότερα με τον Τσιτσάνη και τον Καλδάρα. Άλλη εκτέλεση είναι με τον Τσιτσάνη και τον Περπινιάδη. Ο Μ. Χατζιδάκις το περιέλαβε στον δίσκο «Ο σκληρός Απρίλης του '45» (1974) και το αποδίδει στον Καλδάρα. Αργότερα ηχογραφήθηκε με τη μουσική επιμέλεια του Γ. Μαρκόπουλου στον δίσκο «Ρίζες».

Στίχοι: Β. Τσιτσάνης  
Μουσική: Α. Καλδάρας

*Μάγκας βγήκε για σεργιάνι  
για να βρει κανά τεκέ*

*Είχε ο δόλιος να φουμάρει*

*μέρες αργιλέ  
Μάγκας βγήκε για σεργιάνι  
για κανά τεκέ*

*Μόνος κάθεται και λέει  
καμιά τζούρα πού θα βρει*

*Να γεμίσει το κεφάλι  
να μαστουρωθεί  
Μόνος κάθεται και λέει  
τζούρα που θα βρει*

*Δεν τα θέλει τα παλάτια,  
όλα τα περιφρονεί*

*Μια μελαχρινή του φτάνει  
φίνος να γενεί  
Κι άλλη μια ξανθούλα θέλει  
να την παντρευτεί*

*(Είχε ο δόλιος να φουμάρει  
μέρες αργιλέ  
Μάγκας βγήκε για σεργιάνι  
για κανα τεκέ)*

**σεργιάνι** το [serjáni] O44 : (οικ.) ο περίπατος, η βόλτα: *Κάνω / βγαίνω ~.* (έκφρ.) *βγήκε στο ~, συνήθ. για τα νεαρά κορίτσια που αρχίζουν να ενδιαφέρονται για τις βόλτες, τα λούσα και τα αγόρια.* [τουρκ. seyran `εκδρομή' -ι με μετάθ. του ημιφ. (από τα περσ.)]  
**τζούρα** η [dzúra] O25α : **α.** (οικ.) ρουφηξιά τσιγάρου ή ναρκωτικού: *Δώσε μου κι εμένα μια ~.* **β.** (προφ.) για μικρή ποσότητα υγρού· γουλιά: *Ούτε δυο τζούρες καφέ δεν πρόλαβα να πιω.* **γ.** (λαϊκότρ.) κατακάθι υγρού. **τζουρίτσα** η ΥΠΟΚΟΡ. [< μσν. ζούρα (στη σημ. γ) ([z > dz] από συμπροφ. με το άρθρο στην αιτ. [tin-z > tin-dz] με ανάπτ. [d] ανάμεσα στο [n] και το [z] για διευκόλυνση της άρθρ.) < σούρα<sup>1</sup> (ηχηροπ. του αρχικού [s > z] από συμπροφ. με το άρθρο στην αιτ. [tin-s > tin-z])· τζούρα(α) -ίτσα]

### ε) «Το βαπόρι απ' την Περσία»

Τον Ιανουάριο του 1977, κατάσχονται 11 τόνοι χασίς σε πλοίο στον Ισθμό της Κορίνθου, κρυμμένοι μέσα σε κεντήματα. Λίγους μήνες αργότερα κυκλοφορεί ο Τσιτσάνης ένα δίσκο με το «Το βαπόρι απ' την Περσία», ένα τραγούδι αναφορά στο συγκεκριμένο γεγονός, δεν παίζεται από το ραδιόφωνο, μια μεμονωμένη όμως μετάδοση του προκαλεί το ενδιαφέρον ενός εισαγγελέα.

Στίχοι: Β. Τσιτσάνης  
Μουσική: Β. Τσιτσάνης

*Το βαπόρι απ' την Περσία  
πιάστηκε στην Κορινθία  
Τόνοι έντεκα γεμάτο  
με χασίσι μυρωδάτο*

*Τώρα κλαίν' όλα τ' αλάνια  
που θα μείνουνε χαρμάνια*

*Βρε κουρνάζε μου τελώνη  
τη ζημιά ποιός τη πληρώνει  
Και σ' αυτή την ιστορία  
μπήκαν τα λιμεναρχεία*

*Τώρα κλαίν' όλα τ' αλάνια  
που θα μείνουνε χαρμάνια*

*Ήταν προμελετημένοι  
καρφωτοί και λαδωμένοι  
Δυο μεμέτια, τα καημένα,  
μεσ' στο κόλπο ήταν μπλεγμένα*

*Τώρα κλαίν' όλα τ' αλάνια  
που θα μείνουνε χαρμάνια*

**βαπόρι** το [ναρόρι] O44 : πλοίο που κινείται με μηχανή· καράβι: *Δουλεύει / μπάρκαρε στα βαπόρια*, εργάζεται ως ναυτικός. ΦΡ *γίνομαι ~*, θυμώνω πολύ, εξοργίζομαι. *κάνω κπ. ~*, τον κάνω να θυμώσει πολύ, να εξοργιστεί· ΣΥΝ ΦΡ *γίνομαι / κάνω κπ. μπαρούτι*. **βαποράκι** το ΥΠΟΚΟΡ **1.** *~ της γραμμής*, πλοiάριο που εκτελεί συγκεκριμένη συγκοινωνία, διαδρομή. **2.** (μτφ.) άτομο που χρησιμοποιείται για τη διακίνηση ναρκωτικών: *Είναι / κάνει το ~*. [ιταλ. varor(e) -i, ουδ. αναλ. προς το καράβι]

**χαρμάνι** το [χαρμάνι] O44 : **Πα.** μείγμα από διάφορες ποικιλίες ή ποιότητες καπνού για τσιγάρα: *Τσιγάρα με βαρύ ~*. || (επέκτ.): *~ από καφέδες / από τσάγια*. **β.** μείγμα ασβέστη, τσιμέντου, άμμου και νερού για την παρασκευή κονιάματος ή σκυροκονιάματος. **2.** (μτφ., οικ.) ανακάτωμα, συνονθύλευμα: *~ από θεωρίες*. **Π.** ΦΡ (λαϊκ.) *είμαι ~ για κτ.*, επιθυμώ πολύ κτ., κυρίως για ναρκωτική ουσία, τσιγάρο κτλ.: *Είμαι ~ για τσιγάρο*. [τουρκ. harman -i (στη σημ. Πα)]

#### **στ) «Λιτανεία»**

Το τραγούδι «Λιτανεία» γράφτηκε στην αρχή σε ρυθμό χασάπικου, αργότερα ο Τσιτσάνης έβαλε σ' αυτή τη μελωδία τα λόγια του τραγουδιού «έχω ντουμάνι στην καρδιά». Ο Η. Πετρόπουλος λέει ότι γράφτηκε το 1942 στον Άγιο Μάμα Χαλκιδικής, όπου είχε καταφύγει ο Τσιτσάνης το χειμώνα της μεγάλης πείνας. Ο Ν. Χριστιανόπουλος, τοποθετεί τη σύνθεση του στις αρχές του 1943 γιατί τότε άρχισε η περιοδεία του Τσιτσάνη στη Χαλκιδική. Βγήκε το 1976 σε δίσκο από τον Α. Νικολαΐδη στη Νέα Υόρκη με τίτλο «*Αρχάγγελος*». Ο Τσιτσάνης το είπε το 1983 στον δίσκο «*Λιτανεία*» με τίτλο: «**Η Λιτανεία του μάγκα**».

*Σαν χριστιανός κι ορθόδοξος  
σ' αυτή την κοινωνία  
εβάλθηκα ρε μάγκες μου  
να κάνω λιτανεία*

*Ψωνίζω τις τζουρίτσες μου  
και μια κομμάτα μαύρο  
κι από νωρίς ξεκίνησα*

*να πάω στον Άγιο Μάμο*

*Σαν έφτασα στις εκκλησιάς  
τις σκοτεινές καμάρες  
και αρχινώ τις τσιμπουκιές  
σαν να 'τανε λαμπάδες*

*Ξάφνου και ο Αρχάγγελος  
με μια μεγάλη φούρια  
απ' τα ντουμάνια τα πολλά  
τον έπιασε η μαστούρα*

*Στάσου μου λέει Χριστιανέ  
δεν είναι αμαρτία  
που μπήκες μεσ' την εκκλησιά  
να κάνεις λιτανεία*

*Να 'σου κι ένας καλόγερος  
μου λέει κάνε πίσω  
γιατί κι εγώ έχω σειρά  
μια τζούρα να τραβήξω*

**λιτανεία** η [litania] O25 : υπαίθρια θρησκευτική πομπή, κυρίως παρακλητικού χαρακτήρα, με περιφορά ιερής εικόνας ή λειψάνων: Έκαναν ~ για να βρέξει. [λόγ. < μσν. λιτανεία, ελνστ. σημ.: `πράκλιση προς τους θεούς`]

**ντουμάνι** το [dumáni] O44 : (οικ.) πυκνός καπνός που δημιουργεί αποπνικτική ατμόσφαιρα: Βγάζει ~ αυτός ο καπνοδόχος. Μας γέμισες ~ με τα τσιγάρα. ~ έγινε εδώ μέσα. [τουρκ. duman `καπνός, γεμάτο καπνό` -ι]

**Μια άλλη άποψη:** Υπάρχουν μαρτυρίες πως το συγκεκριμένο τραγούδι είναι σύνθεση ενός μουσικού «άγνωστου» στο ευρύ κοινό του Λαρισαίου Χρήστου Παλέντζα ή Μπαλέντζα, που το συνέθεσε, παρόντος του Μπίνη, στην κατοχική Λάρισα το 1943. Ερχόμενος ο Μπίνης στην Αθήνα, το 1946, το διέδωσε στα μαγαζιά και στους συνεργάτες του και τελικά έγινε «σουξέ» στην πιάτσα στόμα με στόμα, χωρίς όμως να ηχογραφηθεί ποτέ. Η πρώτη μελωδία του Παλέντζα ήταν λίγο διαφορετική, αλλά με τα χρόνια της εκτέλεσης του τραγουδιού στα λαϊκά πάλκα, όλο και κάποιος προσθαφαιρούσε κατιτίς και κατέληξε στη μελωδία που ηχογραφήθηκε, μετά από χρόνια. Ο πρώτος που το ηχογράφησε ήταν ο Α. Νικολαΐδης στην Αμερική το 1973 -ο πρώτος που ηχογράφησε γενικά τα «χασικλίδικα» του ρεμπέτικου, με μεγάλη επιτυχία. Αυτός ο δίσκος **«Τα απαγορευμένα ρεμπέτικα»** είναι ο πρώτος σε πωλήσεις ελληνικός δίσκος στην παγκόσμια αγορά.

Ο Τσιτσάνης, όπως και οι Π. Μιχαλόπουλος, Κ. Σκαρπέλης, Τ. Μπίνης, Μ. Γενίτσαρης κ.λ.π. μετά από αυτή την απρόσμενη επιτυχία, το λέγανε συχνά τις μικρές ώρες στα μαγαζιά. Έτσι, ο Τσιτσάνης το 1983, όταν βρέθηκε χωρίς εταιρία, έκανε το δίσκο **«Λιτανεία»** με τη μικρή ανεξάρτητη εταιρία Venus όπου συμπεριέλαβε κι αυτό το τραγούδι. Σε κάποια συνέντευξή του εκείνης της εποχής, στις κατηγορίες των συναδέλφων του πως το οικειοποιήθηκε, ισχυρίστηκε πως το συνέθεσε ο ίδιος στα χρόνια της Κατοχής 42-43 όταν ήταν στη Χαλκιδική. Αυτή τη μαρτυρία επικαλούνται οι ερευνητές και δεν αποδίδουν πια τη δημιουργία του στον «άγνωστο-αφανή» Χ. Παλέντζα.

## **5.2. Λογοκρισία και χασικλίδικα**



## α) Η Βέμπο και ο εισαγγελέας

Η μεγάλη διάδοση του ακόμα ελεύθερου χασίς θα 'ρθει μέσα στις συνθήκες της φτώχειας και της ανεργίας που δημιούργησε η Μικρασιατική Καταστροφή. Την ίδια εποχή πολλοί είναι εκείνοι που θα μπλέξουν με πιο σκληρές ουσίες. Η δισκογραφία αλλά και η θεατρική σκηνή φιλοξενούν μεγάλη σειρά ανάλογων τραγουδιών. Πολλά απ' αυτά μάλιστα τα υπογράφουν άνθρωποι που δεν είχαν αποδεδειγμένη σχέση με ουσίες. Υψηλόβαθμα στελέχη δισκογραφικών εταιρειών, μαέστροι του επιθεωρησιακού τραγουδιού ακόμη και διανοούμενοι της εποχής. Είναι χαρακτηριστικό το ότι το περίφημο «*Είμαι πρεζάκιας*» (1935) -αυτό που μετά την μεταπολίτευση, με λογοκριμένους στίχους, έκανε νέα καριέρα με την Χαρούλα Αλεξίου ως «*Ούζο όταν πεις*»- υπογράφουν με ψευδώνυμο ο μαέστρος Σ. Ιωαννίδης (μουσική) και ο Α. Σαββίδης (στίχοι) ο δημοσιογράφος και στιχουργός που τα κατοπινά χρόνια ύμνησε την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας:

*«Από το βράδυ ως το πρωί/  
με πρέζα στέκω στη ζωή/  
κι όλο τον κόσμο κατακτώ /  
την άσπρη σκόνη σαν ρουφώ».*

Το καλοκαίρι του '35, η Σοφία Βέμπο υποδύεται στο θέατρο μια κοκαϊνομανή πόρνη, η οποία αφηγείται, πως ήταν:

*«πριν το κορμί μου το ποτίσει/  
η κοκαΐνη, το κρασί και η βρομιά».*

Η φυσικότητα, μάλιστα, με την οποία *παίρνει* κοκαΐνη επί σκηνής, προκαλεί το ενδιαφέρον του εισαγγελέα. Λίγο νωρίτερα, έχει τραγουδήσει η Ρόζα Εσκενάζη το γνωστό μέχρι τις μέρες μας (Αλεξίου, Τσαλιγοπούλου) «*Γιατί φουμάρω κοκαΐνη*» του Π. Τούντα, ο Α. Δελιάς έχει ηχογραφήσει τον «*προφητικό*» για το δικό του τέλος «*πόνος του πρεζάκια*» και ο Μ. Βαμβακάρης τις δικές του «*καταθέσεις ψυχής*», για τους λόγους και τους τρόπους της «*χρήσης*»:

*«Ωρες με θρέφει ο λουλάς κι ώρες αδυνατάω/  
ώρες με ρίχνει σε νταλκά κι ανθρώπου δεν μιλάω»...*

Τα «*χασικλήδικα*» και μαζί οι «*αμανέδες*» θα είναι το πλέον πρόσφορο πρόσχημα, όταν στα 1937 η δικτατορία του Μεταξά θα επιχειρήσει να «*καθαρίσει*» το ελληνικό τραγούδι, τόσο από τις εν λόγω αναφορές, όσο και από τις ανατολίτικες μουσικές καταβολές του. Η απαγόρευση συλλήβδην του λαϊκού τραγουδιού διαρκεί επίσημα περισσότερα από 50 χρόνια. Με εξαίρεση λίγους μήνες του 1946, όταν, ενώ έχει επαναλειτουργήσει η δισκογραφική βιομηχανία μετά τον πόλεμο, δεν έχουν ακόμη οργανωθεί οι ανάλογες επιτροπές θα προλάβουν οι Τσιτσάνης, Μητσάκης, Καλδάρης να ηχογραφήσουν: «*Τα πέριξ*», «*Όταν καπνίζει ο λουλάς*» «*Μάγκας βγήκε για σεργιάνι*».

Από το '37 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80, η λογοκρισία «*κόβει*» κάθε σχετική αναφορά των τραγουδιών. Η εν λόγω αντιμετώπιση, βέβαια, αφορούσε την επίσημη ελληνική δισκογραφία και τα μέσα ενημέρωσης και σχεδόν καθόλου τα λαϊκά κέντρα. Ακόμα και τραγούδια με ανάλογο περιεχόμενο που δεν πρόλαβαν ή δεν μπόρεσαν να ηχογραφηθούν, έφτιαχναν σιγά - σιγά τη δική τους ιστορία μέσα από τις εκτελέσεις τους στα πάλκα. Παραξενεύεται κανείς όταν συνειδητοποιεί ότι η «*Λιτανεία του μάγκα*» του Β. Τσιτσάνη

ηχογραφήθηκε πρώτη φορά στον τελευταίο του δίσκο που ηχογράφησε το 1983. Πολύ περισσότερο περίεργο είναι ότι το περίφημο «Μη χειρότερα, Θεέ μου, έσπασα τον ναργιλέ μου» - γραμμένο όπως και η «Λιτανεία» στην Κατοχή- δεν ηχογραφήθηκε ποτέ παρά μόνο μετά το θάνατο του Τσιτσάνη μπήκε σ' ένα δίσκο με ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις από τις εμφανίσεις του στο πάλκο.

Οι καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν μεταξύ άλλων κι ένα τέτοιο ρεπερτόριο, εμφανίζονταν για όλα αυτά τα χρόνια με δύο διαφορετικά πρόσωπα. Ένα «επίσημο», «δημόσιο», κι ένα άλλο που αφορούσε αποκλειστικά τους πελάτες των κέντρων, που εμφανίζονταν. Στις δημόσιες δηλώσεις τους, μάλιστα, οι περισσότεροι καλλιτέχνες υποστήριζαν, ότι καμιά προσωπική σχέση δεν είχαν ποτέ με τον κόσμο των ναρκωτικών. Οι αφηγήσεις του Τσιτσάνη και του Μητσάκη για το πως έγραψαν ο καθένας τα δικά του «χασικλίδικα» είναι χαρακτηριστικές για το πως επιδιώκουν να βγάλουν από πάνω τους το «στίγμα». Υπάρχουν, όμως, από την άλλη, μαρτυρίες μουσικών για το πως «έχαναν δουλειές γιατί δεν κάπνιζαν χόρτο». Στα χρόνια του '60, οι μελωδίες πολλών «χασικλίδικων» βρίσκονται μπροστά στην πιθανότητα να «παίζουν» ξανά στην αγορά του δίσκου, στηριγμένες στη νέα τεχνολογία ηχογράφησης. Η λύση που βρίσκεται είναι να λείπουν τα επίμαχα λόγια. Κάπως έτσι ο «λουλάς» γίνεται «μπαγλαμάς», «της μαστούρας ο σκοπός» γίνεται «της αγάπης ο σκοπός», ο «τεκές» γίνεται «μπουφές» κ.ο.κ. Κάπως έτσι οι πασίγνωστες «χασικλίδικες» μελωδίες του Μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων ταξίδεψαν «απεξαρτημένες» στη δισκογραφία των νεότερων χρόνων.

Πάντως η άποψη που έχει εκφραστεί ήδη για τα «χασικλίδικα της Κατοχής» ότι «γράφτηκαν για να εκμεταλλευτούν το γούστο των ύποπτων θαμώνων -μαυραγοριτών, ταγματасφαλιτών- που είχαν την εποχή εκείνη τη χρηματική δύναμη και τη διάθεση για διασκέδασεις» είναι πολύ μακριά από την πραγματικότητα. Τα «χασικλίδικα» από ένα χρονικό σημείο και πέρα δεν είναι πια έκφραση εξαθλιωμένων κοινωνικών τάξεων, αλλά ένδειξη «μαγκιάς», για όχι ιδιαίτερα καλλιεργημένους, πλην όμως οικονομικά ισχυρούς θαμώνες νυχτερινών κέντρων. Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, η επίσημη ελληνική λογοκρισία θα απαγορεύει μέχρι την Μ. Παπαγκίκα. Σε κάποιες από τις πρώτες εκδόσεις ηχογραφήσεων της Αμερικής (1977), καθώς τα εξώφυλλα είχαν τυπωθεί πριν από την απόρριψη της λογοκρισίας, μπαίνει σφραγίδα «ΕΛΟΓΟΚΡΙΘΗ» πάνω απ' τα κείμενα των τραγουδιών και αυτά αφαιρούνται από το βινύλιο. Εισαγγελέας επεμβαίνει στα χρόνια του '80, με αφορμή τη ραδιοφωνική μετάδοση του «Βαποριού απ' την Περσία» του Τσιτσάνη. Το τελευταίο «θύμα» της λογοκρισίας είναι ένα τραγούδι του Γ. Λεμπέση που προβληματίζεται μπροστά στο μέλλον, καθώς «πρέζα, αντί για γνώση, δίνουν στα σχολεία». Η επιτροπή λογοκρισίας ικανοποιείται και επιτρέπει την ηχογράφιση μόνον όταν η «πρέζα» αντικαθίσταται από «τρέλα». Το '83 ο Νταλάρας ακούγεται να αναγγέλλει από τη σκηνή του «Ορφέα» μια νέα ηχογράφιση των «χασικλίδικων», αυτή όμως δεν θα πραγματοποιηθεί τελικά τότε. Στο μεταξύ είναι η νέα σκηνή του τραγουδιού που μιλάει πιο ελεύθερα για όλα αυτά. Άλλοτε «διδασκτικά» και κραυγαλέα, κι άλλοτε διεισδυτικά και καιρία. Ο «Φάνης» του Χάρη και του Πάνου Κατσιμίχα είναι από τα πιο χαρακτηριστικά ανάλογα τραγούδια της δεκαετίας του '80.

*«Τραγικοηλίθιοι προς δόξαν συστημάτων,  
θα σβήσουνε τον άνθρωπο μ' ένα πυρηνικό/  
άσπρη σκόνη όνειρα και μαύρη η ελπίδα/  
η βελόνα ο φόβος μου κι ακούς το ουρλιαχτό»*

Οι παραπάνω στίχοι του Μανώλη Ρασούλη, μελοποιημένοι από τον Α. Μικρούτσικο, στον ίδιο δίσκο με το «Κοκλωπάκι».

**β) «Η λογοκρισία του παρελθόντος» κείμενο** του Σωτήρη Ηλιόπουλου

Η πρώτη επαφή των περισσότερων με το ρεμπέτικο γίνεται με τραγούδια όπως η «Φραγκοσυριανή» και το «Πριν το χάραμα», κλασικά δηλαδή λαϊκά τραγούδια αισθηματικής θεματολογίας που τραγουδιούνται εδώ και εβδομήντα χρόνια. Η έκπληξη όμως έρχεται όταν για πρώτη φορά ακούς κάποια από τα τραγούδια που το περιεχόμενό τους περιγράφει φαινόμενα κοινωνικής παθογένειας της εποχής, χωρίς περιστροφές και αποσιωπήσεις. Τα περισσότερα από αυτά τα τραγούδια αναφέρονται στη χρήση ινδικής κάνναβης και λιγότερα στην ηρωίνη και την κοκαΐνη. Λέει ο Β. Παπάζογλου στο «Λαθρέμπορα» του 1935, με τη φωνή του Περπινιάδη:

*Τα κονομούσα έζυπνα και πάντοτε στη ζούλα.  
γιατ' ήμουν λαθρέμπορος και τα πουλούσα ούλα.  
Τι όμορφα που πέρναγα, με εκείνο το μαυράκι,  
μα η πρέζα μου τα πότισε, τα σωθικά φαρμάκι  
Για είκοσι γραμμάρια που μ' έκαναν πιαστό  
μ' ένα χρονάκι μ' έστειλαν στην Αίγινα σκαστό.  
Και σαν να μην καλάρεσε στον Πρόεδρο το φίλο  
Μου 'χει και παραθέρισμα εξάμηνο στην Πύλο.*

Αυτή η ωμή περιγραφή της πραγματικότητας είναι πραγματικά συγκλονιστική. Ό, τι εμείς ψιθυρίζουμε αυτοί το τραγουδούσαν. Οι περιθωριακές φιγούρες των χασικλήδων του σήμερα δε δείχνουν να έχουν καμιά σχέση με τους μάγκες χασικλήδες του ρεμπέτικου. Ο Μάρκος είναι από τους πρώτους που βάζουν μουσικές στα γραμμόφωνα και μεταφέρουν αυτούσιο τον ήχο του λιμανιού στους δίσκους 78 στροφών. Μαζί του ο Α. Δελιάς, ο Γ. Μπάτης και όλη η «Πειραιώτικη σχολή». Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η ευκαιρία για πρώτη φορά στο λαό να έρθει σε επαφή με αυτό το καινούργιο μουσικό ρεύμα που σαρώνει στην αυγή του εικοστού αιώνα την Ελληνική μουσική παραγωγή.

Η θεματολογία του ρεμπέτικου μεταφέρει με ειλικρίνεια την αυθεντική εικόνα της πραγματικότητας, τη φτώχεια, τη θλίψη, τον έρωτα, το θάνατο και τη λήθη. Η τελευταία χρησιμεύει σ' έναν κόσμο που δείχνει ανέλπιδος ως τρόπος επιβίωσης μέσω της φυγής. Το όχημα αυτής της φυγής είναι οι ουσίες: το αλκοόλ, το χασίς και μερικές φορές η ηρωίνη και η κόκα. Η πραγματικότητα της πείνας και τη προσφυγιάς ξεπερνιέται ψεύτικα στους τεκέδες και στις «καβάτζες» με βαρύ τίμημα που αρχίζει από την εξαθλίωση και φτάνει στο θάνατο, όπως στην περίπτωση του Α. Δελιά που με το παρακάτω τραγούδι μάς προετοιμάζει για το πρόωπο τέλος του.

*Απ' τον καιρό που άρχισα την πρέζα να φουμάρω  
ο κόσμος μ' απαρνήθηκε, δεν ξέρω τι να κάνω.  
Όπου σταθώ κι όπου βρεθώ ο κόσμος με πειράζει  
και η ψυχή μου δεν κρατά πρέζα να με φωνάζει  
[Γεια σου μαγκίτη μου Ανέστο!]  
Απ' τη μυτιά που τράβαγα άρχισα και βελόνι  
και το κορμί μου άρχισε σιγά-σιγά να λιώνει.  
[Αχ! Μ' έφαγες πρέζα!]  
Τίποτε δε μ' απόμεινε στον κόσμο για να κάνω  
αφού η πρέζα μ' έκανε στους δρόμους να πεθάνω.*

Η πρώτη περίοδος του αστικού λαϊκού τραγουδιού είναι γεμάτη από τα βιώματα των δημιουργών της που μέσα από την απόλυτη ελευθερία έκφρασης περνούν στη δισκογραφία αυτούσια. Το μεγαλύτερο κομμάτι της μουσικής παραγωγής εκείνης της περιόδου αναφέρεται στις ουσίες άμεσα ή εμπεριέχει έμμεσες αναφορές σ' αυτές. Το αστικό λαϊκό τραγούδι, αυτό

που χαρακτηρίστηκε από τους μελετητές του «ρεμπέτικο», φτάνει να ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό στα μυαλά των περισσότερων με το χασικλίδικο που έχει ξεκινήσει με τα δημόδη δίστιχα που ακούγονταν στους τεκέδες και τις φυλακές αλλά και στα καπηλεία και τους καφενέδες της αγοράς του Πειραιά. Τα παραπάνω αφορούν την περίοδο μέχρι το 1936 που η δικτατορία του Μεταξά, μεταφέροντας την αμερικάνικη οπτική της αντικατάστασης του αφορολόγητου ευφορικού χασίς με το πιο αποδεκτό και φορολογημένο αλκοόλ, διώκει την ουσία, τους χρήστες και τα τραγούδια τοποθετώντας έτσι και το ρεμπέτικο στην παρανομία. Η μεγάλη περιπέτεια της λαϊκής μας μουσικής έχει μόλις ξεκινήσει. Με πρόσχημα την αναφορά στα ναρκωτικά η λογοκρισία εδραιώνεται και ελέγχει τη μουσική παραγωγή.

Το ρεμπέτικο φτάνει ως τις μέρες μας μέσα από πολλαπλές αναβιώσεις αλλά και τα ναρκωτικά φτάνουν με τη σειρά τους χωρίς τελικά να εξαφανιστούν από τη λογοκρισία. Το μόνο που επιτυγχάνεται μέσω της λογοκρισίας είναι η βίαιη μετάλλαξη ενός εκρηκτικά εξελισσόμενου μουσικού ρεύματος στη φολκλόρ εκδοχή του, καθώς η ελεγχόμενη πια μουσική παραγωγή φιλτράρει την έκφραση και τη θεματολογία, απαγορεύοντας κάθε τι «αιρετικό». Η λογοκριμένη αυτή μουσική παραγωγή συνεχίζεται για άλλα τέσσερα χρόνια μέχρι που ο πόλεμος διακόπτει βίαια τα πάντα.

Ελάχιστα τέτοια τραγούδια βγαίνουν τα πρώτα χρόνια μετά τον πόλεμο, χωρίς αυτή τη φορά να αποτελούν «έκφραση» -έστω και μιας μικρής μερίδας- του λαού, αλλά μόνο θέμα προς κατανάλωση. Παραδείγματα τέτοιων τραγουδιών είναι το «*Όταν καπνίζει ο λουλάς*» του Γ. Μητσάκη και τα «*Πέριξ*» του Β. Τσιτσάνη. Κατόπιν η θεματολογία αυτή εγκαταλείπεται από την πρωτογενή μουσική παραγωγή για να εμφανιστεί ξανά στην δεκαετία του '70 με κάποιες ελάχιστες αναφορές σε τραγούδια του Π. Σιδηρόπουλου στη σύγχρονη ελληνική ροκ σκηνή και από μερικές «ηλεκτρικές» επανεκτελέσεις ρεμπέτικων τύπου Νικολαΐδη που ήθελαν να δώσουν μια γεύση παρανομίας στους «*πιαθοθραύστες*» των ξενυχτάδικων της μεταπολίτευσης.

Το πρόβλημα της αξίας των συγκεκριμένων τραγουδιών που αποτελούν τμήμα του ρεμπέτικου της πρώτης περιόδου και εμπλέκονται με τις ουσίες ξαναμπάνει μετά την πρώτη φουρνιά πιστών επανεκτελέσεων που γίνεται από τις κομπανίες στην δεκαετία του '70 και από τους εναπομείναντες εν ζωή δημιουργούς και τραγουδιστές της πρώτης περιόδου που αρχίζουν να λογοκρίνουν τον εαυτό τους αλλάζοντας τους στίχους των τραγουδιών τους. Τρανταχτό παράδειγμα ο Β. Τσιτσάνης που μετατρέπει αβίαστα τον «*Τεκέ του Σιδέρη*» σε «*Μπουφέ*» για τις ανάγκες της εποχής.

Στις πρώτες επανεκτελέσεις η συγκεκριμένη θεματολογία δεν εμφανίζεται καθόλου μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80, όταν αρκετοί νέοι μουσικοί και οργανοπαίχτες, σκαλίζοντας τα 78άρια, ανακαλύπτουν κι αυτήν την εκδοχή του λαϊκού τραγουδιού.

Η αναφορά όμως στο χασίς στις μέρες μας είναι κάτι πολύ διαφορετικό απ' ό, τι ήταν την περίοδο εκείνη για την οποία γράφτηκαν τα τραγούδια. Τότε μιλούσαν για μια ουσία-αντίδοτο στην πείνα και την απελπισία, ενώ σήμερα για ένα παράνομο αλλά πολύ πετυχημένο εμπορικό προϊόν που εξουσιάζει ανθρώπους και συνειδήσεις συνεισφέροντας στη δημιουργία τεράστιων κερδών στο χρηματιστήριο των αξιών του παράνομου χρήματος.

Οι κομπανίες που ξεφύτρωσαν σαν τα μανιτάρια μετά τη βροχή τη δεκαετία του '80 έφεραν ξανά στο προσκήνιο τα χασικλίδικα, δημιουργώντας μια αμηχανία στο κοινό, όταν αυτό συνειδητοποιούσε ότι τμήμα της ελληνικής παράδοσης ήταν κι αυτό το τραγούδι, το περιθωριακό. Το ερώτημα που έρχεται να μπει εδώ αφορά το αν αυτή η θεματολογία που φέρεται να υμνεί το χασίς μπορεί να αποδίδεται γνήσια και από σημερινούς εκτελεστές που δεν πρεσβεύουν ή και διαφωνούν με το περιεχόμενο των τραγουδιών. Από την άλλη πλευρά όμως, όταν διαλέγεις να αποδώσεις το ρεμπέτικο τραγούδι, πως μπορείς να λογοκρίνεις το παρελθόν και να αγνοήσεις την ιστορία; Η αίσθηση της παρανομίας και της «*μαγκιάς*» που αποπνέουν τα χασικλίδικα διατηρεί ως και σήμερα μια ισχυρή γοητεία. Τα περισσότερα παιδιά που γοητεύονται από το ρεμπέτικο και μαθαίνουν κιθάρα ή μπουζούκι πρώτα παίζουν

την «*Προύσα*» και μετά την «*Φραγκοσυριανή*». Το δίλημμα είναι υπαρκτό και αρκετά σοβαρό: «*ή κάνουμε την πάπια και ξεχνάμε τα χασικλίδικα ή τα λέμε με τον κίνδυνο να θεωρηθεί ότι επικροτούμε το περιεχόμενό τους σήμερα*».

Στην αντίληψη του ακροατή, που ακούει το τραγούδι χωρίς να γνωρίζει τις συνθήκες για τις οποίες γράφτηκε, τα πράγματα μένουν αζεκαθάριστα και πολλές φορές ερμηνεύονται κατά το δοκούν. Το ρεμπέτικο όμως μας αποκαλύπτει απλόχερα τις κοινωνικές συνθήκες της περιόδου που το δημιούργησε.

*«Είμαι πρεζάκιας μάθε το, μα όπου και αν πάω  
όλοι φύγε με λέγουνε, νομίζουν θα τους φάγω.  
Με βλέπουν και σιχαίνονται, μα 'γω δυάρα δε δίνω  
την πρέζα μόνο να τραβώ και ό, τι θέλει ας γίνω.  
Μεσ' το βαγόνι κάθομαι, για σπίτι δε θυμούμαι  
κι ένα τσουβάλι βρώμικο το στρώνω και κοιμούμαι.  
Τα ρούχα μου ελιώσανε, φάνηκε το κορμί μου,  
η πρέζα με φαρμάκωσε τελείωσε η ζωή μου.  
Χαρμάνης όταν κάθομαι, πώς σκέφτομαι την πείνα,  
σαν μαστουρώσω βρε παιδιά, δική μου είν' η Αθήνα.  
Σαν αποθάνω φίλε μου έρχετ' Αστυνομία,  
με κάρο σκουπιδιάρικο και κάνει την κηδεία».*

Αυτά ακούμε από τον -μηχανουργό στο επάγγελμα- Α. Καλυβόπουλο στον «*Πρεζάκια*» του Γιοβάν Τσαούς, ενώ ο Μάρκος περιγράφει τις συνθήκες της ημιπαράνομης χρήσης στην προ Μεταξά περίοδο:

*«Γεια σου πόλισμαν λεβέντη, ασ' τον αργιλέ να καίει...».*

Η ευρύτητα της χρήσης ψυχοτρόπων ουσιών σήμερα ίσως να 'ναι μεγαλύτερη από τότε. Ας μην ξεχνάμε ότι ο ετήσιος «κύκλος εργασιών» της βιομηχανίας των ναρκωτικών ουσιών ξεπερνάει τα 300 δις. δολάρια. Καινούργια χημικά με άγνωστες επιπτώσεις για την ψυχική και κοινωνική υγεία του ατόμου μπαίνουν καθημερινά στα χέρια των παιδιών που χρησιμοποιούν τη μουσική όχι σαν μέσο έκφρασης αλλά ως όχημα φυγής, χρησιμοποιώντας την μαζί με τις ουσίες για να αντιμετωπίσουν μια πραγματικότητα που δείχνει ξανά ανέλπιδη. Η κατανόηση του ρεμπέτικου ίσως βοηθήσει στο ξεκαθάρισμα του ρόλου των ουσιών σε κάθε εποχή. Η κοινωνία συνεχίζει να χρησιμοποιεί τη λήθη και τη φυγή ως μέσο κατευνασμού και αποβλάκωσης του ενεργού κομματιού της, δηλαδή των νέων ανθρώπων και ιδιαίτερα αυτών που έχουν κάποια διαφορετικότητα από το σύνολο.

Στη σημερινή μουσική παραγωγή ούτε κουβέντα δε γίνεται για το θέμα αυτό που ανάγεται σε ταμπού μαζί με κάθε άλλο κοινωνικό πρόβλημα, περιορίζοντας την έκφραση στην καθαρά αισθηματική θεματολογία. Η επικρατούσα αντίληψη για την καλλιτεχνική έκφραση έμμεσα λογοκρίνει κάθε αναφορά σε φαινόμενα κοινωνικής παθογένειας και κοινωνικά προβλήματα. Το να τραγουδιούνται με πάθος λοιπόν τα χασικλίδικα από τις παρέες των νεοφώτιστων του ρεμπέτικου ίσως έχει να κάνει με το γεγονός ότι, ενώ αυτοί θέλουν να μιλήσουν για τα δικά τους, σημερινά προβλήματα και να εκφραστούν, αντί αυτού προτιμούν να προγκάρουν τη μικροαστική ηθική χρησιμοποιώντας το χασικλίδικο ως μέσο, γιατί σίγουρα οι ίδιες οι ουσίες δεν τους αφορούν. Η μερίδα βέβαια των νέων ανθρώπων που εμβαθύνουν στο άκουσμα του ρεμπέτικου έτσι ώστε να αποκτούν και τον προβληματισμό για τους λόγους δημιουργίας αυτών των τραγουδιών είναι αρκετά μικρή και το να αναγάγουν τα τραγούδια αυτά στην κατηγορία του «λουύμπεν» είναι πανεύκολο, παρά το πασιφανές, ότι δηλαδή «το δάσος βρίσκεται πίσω από το δένδρο». Μερικές φορές η αίσθηση ότι αυτά τα τραγούδια είναι εύκολο να θεωρηθούν από τους νέους ως εξυμνητικά για τις ουσίες είναι διάχυτη, ακόμα και σε ανθρώπους που έχουν αποδεχτεί την ιστορική τους αξία. Πόσο εύκολο είναι να τραγουδάς

για το χασίς και τα άλλα ναρκωτικά μπροστά σε παιδιά, όταν κυριολεκτικά τρέμεις από το φόβο μην πέσουν στα δίχτυα των καταστροφικών αυτών ουσιών;

Η παρουσίαση της ανόθευτης ιστορικής πραγματικότητας σε όλες της τις διαστάσεις είναι μόνο ικανή να δώσει την πλήρη εικόνα και φυσικά να απωθήσει τους νέους ανθρώπους από αυτές τις ουσίες. Αυτό βέβαια δεν μπορεί να γίνει μέσα στην ταβέρνα ή στο ρεμπετάδικο που γίνεται η ακρόαση των τραγουδιών, αλλά στο χώρο του σχολείου ή της οικογένειας, γνωρίζοντας έτσι στους νέους ανθρώπους ότι το πρόβλημα των ουσιών δεν είναι σημερινό αλλά απασχολεί τις κοινωνίες από την πρώτη εποχή της αστικοποίησης και αποτελεί μια από τις κύριες μεθόδους αποβλάκωσης και ελέγχου των μαζών, καθώς και μια τεράστια πηγή κέρδους γι' αυτούς που τις εμπορεύονται. Το «χασικλίδικο» αποτελεί πια ένα κομμάτι της ελληνικής μουσικής ιστορίας. Η όποια λοιπόν σύγχρονη απόδοση του μόνο μέσα από αυτό το πρίσμα πρέπει να είναι ιδωμένη.

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**05-11 - 2008**

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**1. Ρεμπέτικο τραγούδι και πολιτική**

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**05-11 - 2008**

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**1. Ρεμπέτικο τραγούδι και πολιτική**

Το λαϊκό τραγούδι αποτελεί κατά γενικό κανόνα την πιο άμεση και αυθόρμητη καλλιτεχνική έκφραση της ανθρώπινης ύπαρξης. Εκφράζει με το δικό του ιδιότυπο τρόπο πολλά και τις περισσότερες φορές αντικρουόμενα συναισθήματα: Οργή, διαμαρτυρία, αγανάκτηση, χαρά, πόνο. Από τα νεότερα δημιουργήματα του ελληνικού λαού είναι και το λαϊκό τραγούδι, το οποίο έκανε τα πρώτα του βήματα παράλληλα με τη γέννηση του νεοελληνικού αστικού βίου (αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα). Είναι κατά κύριο λόγο αστικό τραγούδι και συμπίπτει χρονολογικά με μια εποχή όπου η εργατική τάξη στην Ελλάδα αρχίζει να μορφοποιείται αργά και αρκετά βασανιστικά. Οι έντονες αντιπαραθέσεις κατά κύριο λόγο στη Βαλκανική Χερσόνησο (1912-13), βοηθούν την εργατική τάξη να αποκτήσει συνείδηση και να αυξηθεί σημαντικά σε αριθμητικό επίπεδο, φτάνοντας το 1918 στην ίδρυση της Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών Ελλάδος. Η Μικρασιατική Καταστροφή και η έλευση των Μικρασιατών προσφύγων το 1922 διαμορφώνει νέους όρους σε όλους τους τομείς της ζωής στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στο κομμάτι του πολιτισμού. Το λαϊκό τραγούδι βάζει τα πρώτα και γερά θεμέλια που θα το κρατήσουν ζωντανό στις καρδιές και τη συνείδηση του λαού για αρκετές δεκαετίες. Η παραγωγή αξιόλογων τραγουδιών γίνεται μια πραγματικότητα και ιδιαίτερα μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς κατακτητές, αποκτά νέους ορίζοντες απευθυνόμενο σε πλατύτερες κοινωνικές ομάδες με βασικούς θεματικούς άξονες την κοινωνική διαμαρτυρία, την εργατική ζωή, τον ξεριζωμό, τον αποχωρισμό. Τα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα η εργατική τάξη στην Ελλάδα αρχίζει να λαμβάνει τα πρώτα μηνύματα κοινωνικής ριζοσπαστικοποίησης από την υπόλοιπη Ευρώπη.....Το εργατικό - λαϊκό τραγούδι την εποχή εκείνη χωρίστηκε θεματικά σε πέντε μεγάλες κατηγορίες: Επαγγέλματα, μετανάστευση, συνθήκες ζωής - κοινωνική αδικία, συνθήκες εργασίας, διεκδικητικοί αγώνες. Για τα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου και τη γέννηση του λαϊκού τραγουδιού, πρέπει να ληφθεί σοβαρά η κάθε είδους λογοκρισία η οποία ξεκίνησε να ασκείται από τη μεταξική δικτατορία χωρίς κανείς να μπορεί να προσδιορίσει με ακρίβεια το πότε τελείωσε (και εάν τελείωσε). Με μια βαθύτερη αναζήτηση, ο ερευνητής ίσως είναι σε θέση να ανασύρει λέξεις κλειδιά που κρύβουν αλληγορικά νοήματα και έχουν ως κύριο σκοπό να ανασύρουν από τον Καιάδα της λογοκρισίας το τεκμήριο της φιμωμένης έκφρασης. Τραγούδια με αντικείμενο τις συνθήκες ζωής και την κοινωνική αδικία γράφονται μαζικά. Το 1932 ο Παναγιώτης Τούντας γράφει το τραγούδι *ο Εργάτης*, το πρώτο λαϊκό, όπου οι εργάτες αρχίζουν να κατανοούν την οργανωμένη ύπαρξη της τάξης τους: *Είμαι εργάτης τιμημένος όπως όλη η εργατιά και τεχνίτης ξακουσμένος λεοντάρι στη δουλειά*. Ο Βαγγέλης Παπάζογλου το 1937 με το τραγούδι *Το παιδί του δρόμου* μας δίνει ένα από τα πρώτα δείγματα τραγουδιού κοινωνικού προβληματισμού με έντονες αναφορές στην κοινωνική αδικία της εποχής. Ο στίχος *«βρέθηκα έτσι στον ντουνιά»* βγήκε μετά από αλλαγή άλλου στίχου με αφορμή τα τραγικά γεγονότα της Θεσσαλονίκης του 1936. Ο Μάρκος Βαμβακάρης με το *Όσοι έχουνε πολλά λεφτά*, μας δίνει με το δικό του κλασσικό τρόπο την κοινωνική κριτική εναντίον του πολιτικού κατεστημένου και της άρχουσας τάξης. Πάλι ο Μάρκος Βαμβακάρης την ίδια χρονιά με το τραγούδι *Ο Μάρκος υπουργός*, κινείται με μια έντονη σαρκαστική διάθεση. Ο Παναγιώτης Τούντας το 1934 με το τραγούδι *Εγώ είμ' η μπολσεβίκα*, προβάλλει τη δυνατότητα της απελευθέρωσης της γυναίκας που έδωσε η Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917. Την ίδια χρονιά, ο Κ. Ρούκουνας με το τραγούδι *Η κρίσις* αναφέρεται στην οικονομική κρίση του 1929 χτυπώντας με ιδιαίτερα καυστικό τρόπο τους θεσμούς. Το 1937 ο Μάρκος Βαμβακάρης με το τραγούδι *Ήθελα να 'μουν ισχυρός* καταγράφει τα χαρακτηριστικά των ηγετών της εποχής, κλείνοντας με αναφορές στον Ι. Β. Στάλιν και την ομοιοκαταληξία «καμάρι - παλικάρι». Τραγούδια με σημεία αναφοράς τις συνθήκες δουλειάς και τους κοινωνικούς αγώνες, είναι δυσεύρετα μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1940. Λόγω αυτού, η εργατική τάξη στην Ελλάδα την περίοδο του Μεσοπολέμου εκφραζόταν με τραγούδια κοινωνικών αγώνων άλλων χωρών (Ρωσία, ΗΠΑ, Ιταλία) προσαρμόζοντας ελληνικούς στίχους σε τραγούδια όπως Ο Μπεζεντάκος, Η Διεθνής, Μαύρα κοράκια. Με την υποχώρηση των ελληνικών στρατευμάτων από την

Αλβανία και την άνθηση της επιθεώρησης, το δισκογραφικό υλικό της εποχής είναι ουσιαστικά ανύπαρκτο. Η ίδρυση των πρώτων αντιστασιακών ομάδων σηματοδοτεί την απαρχή για μια πλειάδα τραγουδιών με αγωνιστικό ύφος και αντιστασιακό περιεχόμενο, τα οποία πραγματικά εξέπληξαν κυρίως λόγω του γεγονότος ότι μεταδίδονταν από στόμα σε στόμα. Τα περισσότερα από αυτά τα τραγούδια ήταν διεθνή επαναστατικά ή δημοτικά τραγούδια, πάνω στα οποία μπήκαν νέοι στίχοι σχετιζόμενοι με την εθνική αντίσταση και τον αγώνα κατά των Γερμανών κατακτητών. Ελάχιστα τραγούδια γράφτηκαν από την αρχή όπως: Ο ύμνος του ΕΛΑΣ, Στ' άρματα – στ' άρματα, Ο ύμνος της ΕΠΟΝ και το Τραγούδι του ΕΑΜ. Μεγάλοι στιχουργοί και συνθέτες της εποχής όπως οι Βασίλης Τσιτσάνης, Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας), Κώστας Βίρβος και Μάρκος Βαμβακάρης γράφουν τραγούδια με βάση τα γεγονότα της εποχής που μέχρι σήμερα αποτελούν σημείο αναφοράς. Ο Βασίλης Τσιτσάνης σε στίχους Κώστα Βίρβου συνθέτει το πασίγνωστο *Της γερακίνας γιος* με αναφορά στα βασανιστήρια που υπέστη νεαρός συγκρατούμενος του Κώστα Βίρβου στα κολαστήρια της οδού Μέρλιν από τους Γερμανούς κατακτητές και τους συνεργάτες τους. Άλλη μια επίσης χαρακτηριστική περίπτωση αποτελούν το 1944 δύο ΕΑΜικοί ύμνοι που γράφτηκαν από τον Βασίλη Τσιτσάνη, τραγουδήθηκαν από τους αριστερούς αλλά ποτέ δεν έγιναν δίσκοι. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του στιχουργού Κώστα Βίρβου, τους συγκεκριμένους στίχους έπαιξε ο Τσιτσάνης στο ουζερί του στη Θεσσαλονίκη μέχρι το 1946, όταν αναγκάστηκε να επιστρέψει στην Αθήνα. Το ένα από τα δύο τραγούδια έχει τίτλο *Ζήτω το ΕΑΜ*, ο ΕΛΑΣ: Χρόνια τώρα πάνω στα βουνά της Ελλάδας τα γερά παιδιά το ντουφέκι πάντα συντροφιά πολεμούν για την ελευθερία Ζήτω το ΕΑΜ, ο ΕΛΑΣ, της ΕΠΟΝ ο κάθε ήρωας. Δόξα και τιμή στους τρεις εσάς. Το τραγούδι *Σκλαβωμένη Ελλάδα* του Μπαγιαντέρα και τα τραγούδια του Νίκου Γούναρη και του Μάρκου Βαμβακάρη με τον ίδιο τίτλο και το ίδιο θέμα Χαϊδάρι, αποτελούν δύο από τα σημαντικότερα δείγματα τραγουδιών τα σκληρά χρόνια της Εθνικής Αντίστασης. Το τέλος της γερμανικής κατοχής και η έναρξη του Εμφυλίου Πολέμου συμπίπτουν όσον αφορά το λαϊκό τραγούδι με μια εποχή έντονης λογοκρισίας, οδηγώντας πολλά από τα καλύτερα τραγούδια των λαϊκών δημιουργών της εποχής στα καλάθια της Αστυνομικής Διεύθυνσης Αθηνών «ως έχοντα αλληγορικήν σημασίαν, εξ ου δύναται να δημιουργηθούν αντεγκλήσεις και διασάλευσις της τάξεως». Τραγούδια σύμβολα όπως: *Κάποια μάνα αναστενάζει*, *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*, και *Φτωχέ διαβάτη*, αποδίδουν το κλίμα μιας εποχής όπου οι νικητές επιβάλλονται κατά των ηττημένων σε όλα τα επίπεδα, προσφέροντας μια ακόμη πιο μελαγχολική εικόνα σε μια άκρως διχασμένη κοινωνία. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο αποκλεισμός και η λογοκρισία βάζουν στο περιθώριο σημαντικούς (εμπορικούς) συνθέτες, όπως οι Βασίλης Τσιτσάνης και Μάρκος Βαμβακάρης. Ο πρώτος εκτοπίζεται από τις εταιρίες δίσκων, γιατί αρνείται να γράψει κατά παραγγελία και ο δεύτερος μεταξύ 1951-59 δίνει στην εγχώρια δισκογραφία μόνο δύο τραγούδια. Η κοινωνική αδικία και οι συνθήκες της ζωής εκφράστηκαν από τραγούδια όπως το *Πάλιωσε το σακάκι μου* του Βασίλη Τσιτσάνη, η *Φτώχεια* του Απόστολου Χατζηχρήστου και με κορυφαίο το τραγούδι *Της κοινωνίας η διαφορά* του Βασίλη Τσιτσάνη που απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία, εκφράζουν παραστατικά το κλίμα της εποχής. Οι διώξεις των αριστερών κατά την περίοδο του Εμφυλίου εκφράστηκαν από αρκετά τραγούδια με κορυφαίο, σύμφωνα με πολλούς μελετητές, το *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι* που γράφτηκε με αφορμή τις συλλήψεις και τα βασανιστήρια αριστερών πολιτών στο Γεντί Κουλέ. Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ο Βασίλης Τσιτσάνης γράφει τις *Φάμπρικες*, ίσως τον μεγαλύτερο ύμνο της εργατικής τάξης στην Ελλάδα:

*Βλέπεις κοπέλες στα υφαντουργεία  
κι άλλες δουλεύουν στα εργαλεία,  
στα καπνομάγαζα στα συνεργεία  
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!*



Οι αγώνες και οι αγώνες της εργατικής τάξης σε νότες Ο Θεόδωρος Δερβενιώτης, λοχαγός του εφεδρικού ΕΛΑΣ κι εξόριστος στην Μακρόνησο, συνθέτει αρκετά εργατικά τραγούδια με σημαντικότερο το *Σαν τον πουλημένο βράχο*, σε στίχους της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου. Ο *Γυάλινος κόσμος* του Απόστολου Καλδάρρα σε στίχους Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα δείγματα εργατικού-λαϊκού τραγουδιού:

*Να σου δώσω μια να σπάσεις αχ βρε κόσμε γυάλινε,  
για να φτιάξω μια καινούργια κοινωνία άλληνε.*

Ένα γεγονός το οποίο δεν πρέπει να ξεχνάει έστω και για σημειολογικούς λόγους, όποιος ασχολείται έστω και ερασιτεχνικά με το λαϊκό τραγούδι σε όλες του τις εκφάνσεις, είναι πως οι σημαντικότεροι συνθέτες και στιχουργοί του λαϊκού τραγουδιού προέρχονταν από την «κόκκινη» Θεσσαλία, μια περιοχή με έντονη συμμετοχή στους λαϊκούς και κοινωνικούς αγώνες της Ελλάδας από τις αρχές του 20ού αιώνα (1910, Κιλελέρ). Ενδεικτικά αναφέρουμε τους Βασίλη Τσιτσάνη, Κώστα Βίρβο, Απόστολο Καλδάρρα, Θεόδωρο Δερβενιώτη, Μπάμπη Μπακάλη, Χρήστο Κολοκοτρώνη, Βασίλη Καραπατάκη. Το λαϊκό τραγούδι εκφράζει τον απλό άνθρωπο κάθε εποχής, χωρίς να χάνει ποτέ την επικαιρότητά του. Ακούσματα για τους φτωχούς, όνειδος για τους πλουσιότερους. Μουσική για την οποία διώκονταν όχι μόνο όσοι την έγραφαν, αλλά και όσοι την άκουγαν και την τραγουδούσαν. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τα «απαγορευμένα». Τραγούδια γραμμένα από ανθρώπους που αποστράφηκαν τα γεγονότα της εποχής και τραγούδησαν τα βάσανά τους, την καθημερινότητά τους στις ταβέρνες, τα καπηλειά και τους τεκέδες... Εκτός όμως από τα τραγούδια, εκείνη την εποχή διώκονται και μουσικά όργανα, όπως το μπουζούκι, ο στύλος του λαϊκού τραγουδιού, που για πολλά χρόνια αποτέλεσε αιτία συλλήψεων. Ο ίδιος ο Μπιθικότσης έχει δηλώσει πως μάθαινε μπουζούκι κρυφά από τον πατέρα του. Εξαιτίας της παρανομίας του μπουζουκιού, φτιάχτηκε ο μπαγλαμάς. Σμίκρυνση του μπουζουκιού που μεταφερόταν εύκολα χωρίς να γίνει αντιληπτό. Στίχοι της εποχής λένε «*Κάτω απ' το σακάκι κρύβω το μπαγλαμαδάκι*». Περίοδοι με έντονα γεγονότα όπως ο Α΄ και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η Μικρασιατική Καταστροφή, η Εθνική Αντίσταση και ο Εμφύλιος ταυτίζονται με τις διαφορετικές εκφάνσεις του λαϊκού τραγουδιού. Όσα συμβαίνουν στην Ελλάδα εκείνη την εποχή έχουν γίνει τραγούδια λιτά και παράλληλα βαθυστόχαστα, εκφράζοντας τη σκληρή καθημερινότητα αλλά και τα ανθρώπινα όνειρα, τις αναμνήσεις του κακού παρελθόντος και τις ελπίδες ενός καλύτερου μέλλοντος. Το πολιτικό τους περιεχόμενο είναι επίσης έντονο αλλά ενίοτε εκφρασμένο με τρόπο αλληγορικό, ώστε να μην κινδυνεύουν από τη λογοκρισία.

*Κάντε υπομονή κι ο ουρανός θα γίνει πιο γαλανός  
κάντε υπομονή μια λεμονιά ανθίζει στη γειτονιά.*

Ακόμα:

*Μα εγώ δε ζω γονατιστός είμαι της γερακίνας γιος.*

Τσιτσάνης, Μπέλλου, Μπιθικότσης, Θεοδωράκης, άνθρωποι που τραγουδούν όσα συμβαίνουν με τρόπο βιωματικό και τα τραγούδια γίνονται ύμνοι. Τραγούδια που αντικατοπτρίζουν όσα συμβαίνουν στη χώρα και μιλούν στις καρδιές των ανθρώπων, αγγίζουν τους πάντες. Τα κάστρα του Γεντί Κουλέ, οι φυλακές του Ρίο και του Μπούρτζι γεμίζουν από κρατούμενους και βρίθουν τα τραγούδια, τα οποία γίνονται σημείο αναφοράς. Λόγια περιγραφικά, για τον πόνο των ανθρώπων, για όσα συμβαίνουν εκείνη την εποχή. Εποχή γεμάτη σκληρότητα, ανάμεσα σε δύο παγκόσμιους και έναν πόλεμο που σημάδεψε πολύ περισσότερο την καθημερινότητα, τον Εμφύλιο.

*Θ' ανέβω και θα τραγουδήσω στο πιο ψηλότερο βουνό  
ν' ακούγεται στην ερημιά ο πόνος μου με την πενιά.*

Λόγια που περιγράφουν με απόλυτη γλαφυρότητα την εποχή εκείνη. Τραγούδια που ακόμα και αν κάποιος δεν γνωρίζει την ιστορία τους ή τη ζωή των δημιουργών τους, μπορεί να αντιληφθεί τον έντονο πολιτικό τους χαρακτήρα. Είναι πράγματι τραγούδια που αντικατοπτρίζουν μια ολόκληρη εποχή, δεν την περιγράφουν απλά και αυτό φαίνεται από την αποδοχή που είχαν στον κόσμο. Τραγούδια - πονήματα. Στίχοι που «μίλησαν», όσο σε κανένα άλλο είδος μουσικής, στην ανθρώπινη ψυχή. Μουσική που άγγιξε την ανθρώπινη καρδιά. Ο ανθρώπινος πόνος μεταφέρεται με τόσο μεγάλο συναισθηματισμό, ώστε κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει την αλήθεια τους αλλά και τα έντονα βιωματικά χαρακτηριστικά τους. Γιατί η αποδοχή δεν οφείλεται τόσο στους επαναστατικούς στίχους, ούτε στην εύηχη μουσική, όσο στη βιωματική ερμηνεία τους. Το λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα, ύστερα από μια μακρά πορεία με θεματικούς άξονες τη φτώχεια, την κοινωνική αδικία, τον ξεριζωμό, τις άθλιες συνθήκες εργασίας, δηλαδή τα βασικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ο λαός στην Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σήμερα ίσως βρίσκεται μπροστά σε ένα μεταίχμιο. Συνεχίζει σήμερα να εκφράζει με το δικό του βουβό τρόπο τους πόνους, τις ελπίδες και τις ανησυχίες των λαϊκά ασθενέστερων κοινωνικών ομάδων, μετά από περιόδους έντονων κοινωνικών και πολιτικών αναζητήσεων και διεκδικήσεων, μπροστά σε μια κοινωνία ρευστή και σε ένα κόσμο που φοβάται να διεκδικήσει αυτό που πραγματικά και δικαιοματικά του ανήκει.

Αρχή φόρμας

---

Τέλος φόρμας

Βαγγέλης Πάλλας (Δημοσιογράφος)

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**12-11 - 2008**

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**1. Δημιουργοί και ερμηνευτές**

**α) Γιώργος Μπάτης**

**β) Μάρκος Βαμβακάρης**

**γ) Βασίλης Τσιτσάνης**

**Τρίκαλα**

**Θεσσαλονίκη  
Η μουσική του  
Επίλογος**

**δ) Μαρίκα Νίνου**

**ε) Ρόζα Εσκενάζυ**

**στ) Γιώργος Ζαμπέτας**

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**12-11 - 2008**

**1. Δημιουργοί και ερμηνευτές**

**α) Γιώργος Μπάτης**

Ο **Γιώργος Μπάτης** (πραγματικό του όνομα: **Γιώργος Τσώρος**, γνωστός και ως **Γιώργος Αμπάτης**) ήταν ένας από τους πρώτους, με μεγάλη επιρροή μουσικούς του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς επίσης και γνωστός μάγκας του Πειραιά. Είχε μεγάλη αγάπη για τη μουσική και είχε σημαντική συλλογή μουσικών οργάνων μπουζουκιών, μπαγλαμάδων κ.α.. Γεννήθηκε στα Μέθανα το 1885, όταν ήταν ακόμα μικρός η οικογένειά του μετακόμισε στον Πειραιά. Στα μέσα της δεκαετίας του '20 άνοιξε χοροδιδασκαλείο το οποίο ονομαζόταν «Κάρμεν». Εργάστηκε ακόμη ως πωλητής αυτοσχέδιων φαρμάκων κατά του πονόδοντου,

περιπλανώμενος οδοντογιάτρος, μικροπωλητής και ενεχυροδανειστής. Το 1931 άνοιξε ένα καφενείο το «Ζώρζ Μπατέ», το οποίο αποτέλεσε ένα από τα λίκνα του ρεμπέτικου.

Την δεκαετία του '30 ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη μουσική και συνεργάστηκε στενά, μεταξύ άλλων, με τον Μάρκο Βαμβακάρη στη ρεμπέτικη κομπανία «*Η τετράς η ζακουστή του Πειραιώς*». Το 1933 ο Γιώργος Μπάτης κάνει τις πρώτες ηχογραφήσεις με μπουζούκι στην Ελλάδα. Ωστόσο δεν άφησε μεγάλη δισκογραφία γιατί όπως πολλοί μεγάλοι συνθέτες της εποχής (Βαγγέλης Παπάζογλου, Ανέστης Δελλιάς, Γιοβάν Τσαούς και άλλοι) σταμάτησε να ηχογραφεί το 1937 αρνούμενος να υποβληθεί στην λογοκρισία του καθεστώτος του Ιωάννη Μεταξά. Πέθανε το 1967.

## **β) Μάρκος Βαμβακάρης**

Ο **Μάρκος Βαμβακάρης** υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικός μουσικός του ρεμπέτικου. Γεννήθηκε το 1905 στο συνοικισμό Σκαλί της Άνω Χώρας της Σύρου από γονείς καθολικούς στο θρήσκευμα. Η οικογένεια του ήταν φτωχοί αγρότες και ήταν ο πρωτότοκος από έξι αδέρφια. Ο παππούς του έγραφε τραγούδια και ο πατέρας του έπαιζε πίπιζα. Για το θρήσκευμά του απέκτησε αργότερα και το παρατσούκλι «Φράγκος». Σε ηλικία 12 ετών ο Βαμβακάρης έφυγε από τη Σύρο και πήγε στον Πειραιά, εδώ τον ακολούθησε αργότερα και η οικογένεια του. Στον Πειραιά ασχολήθηκε με διάφορα επαγγέλματα όπως φορτοεκφορτωτής, εργάτης σε ορυχείο γαιάνθρακα, λούστρος, εφημεριδοπώλης, εργάτης σε κλωστήρια, και περίπου το 1925 ως εκδορέας. Τότε είναι που αποφασίζει να γίνει μουσικός, οπότε και γνωρίζεται με τους μουσικούς της εποχής στους τεκέδες και σε άλλα στέκια. Έμαθε μπουζούκι με εντυπωσιακή ταχύτητα και άρχισε να γράφει τραγούδια. Συμμετείχε μαζί με το Γ. Μπάτη, το Σ. Παγιουμτζή και Α. Δελιά στο πρωτοποριακό για την εποχή του μουσικό σχήμα: «*Η Τετράς η ζακουστή του Πειραιώς*». Το 1933 μετά από παρότρυνση του Σ. Περιστέρη ο Μ. Βαμβακάρης κυκλοφόρησε την πρώτη ηχογράφηση με μπουζούκι στην Ελλάδα, το «Καραντουζένι» («Να 'ρχόσουνα ρε μάγκα μου»). Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30 ηχογραφεί στην εταιρεία Columbia, ανάμεσα σε άλλα τραγούδια και την πασίγνωστη Φραγκοσυριανή (1935). Αργότερα συνεχίζει με την Odeon όπου και θα ηχογραφήσει τα περισσότερα από τα τραγούδια του. Η περίοδος λίγο πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο είναι ίσως η παραγωγικότερη του.

Μετά την απελευθέρωση και κατά την περίοδο 1948-1959 περνάει δύσκολες ώρες, καθώς η ελληνική μουσική βιομηχανία φέρεται προκλητικά αχάριστα στον πρωτοπόρο του μπουζουκιού αφού θεωρείται «ξεπερασμένος». Περνάει σοβαρές περιπέτειες με την υγεία του ενώ η οικονομική του κατάσταση δεν είναι και η καλύτερη. Το ίδιο διάστημα αφορίζεται από την Καθολική Εκκλησία, ο αφορισμός του ήρθη τελικά το 1966. Παντρεύτηκε δύο φορές και, αν και καθολικός πήρε διαζύγιο από την πρώτη του γυναίκα από όπου και το σχετικό τραγούδι. Αυτά μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50, όταν μετά από πρωτοβουλία του Τσιτσάνη, η δισκογραφική εταιρία Columbia αποφασίζει να κυκλοφορήσει παλιά και καινούρια τραγούδια του Βαμβακάρη, τραγουδισμένα από τον ίδιο και από καλλιτέχνες όπως ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, η Καίτη Γκρέι, η Αντζελα Γκρέκα, ο Στράτος Διονυσίου, κ.ά.. Το 1960 αρχίζει η «δεύτερη καριέρα» του όπως χαρακτηρίζεται από τον ίδιο. Έτσι αποκαθίσταται, κερδίζει ξανά την καταξίωση και αναγνωρίζεται σαν η μεγαλύτερη φυσιογνωμία του ρεμπέτικου. Ο Μάρκος διέγραψε μια λαμπρή πορεία ως συνθέτης και ερμηνευτής που τον έχρισε τελικά πατριάρχη του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού, για την πρωτογενή αμεσότητα, την απλότητα και την αλήθεια με την οποία περιέγραψε την εποχή του κι ακόμη για τον μοναδικό τρόπο με τον οποίο πέρασε στα τραγούδια του από την δημοτική παράδοση, στην επώνυμη δημιουργία. Ηχογράφησε περίπου 180 δικά του τραγούδια σε δίσκους 78 στροφών και αρκετά σε δίσκους 45 στροφών. Πέθανε στην Κοκκινιά το 1972 σε ηλικία 66 ετών.

### γ) Βασίλης Τσιτσάνης Τρίκαλα

Ο Βασίλης Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα της Θεσσαλίας το 1915. Ο πατέρας του ήταν Ηπειρώτης από τα Γιάννενα ενώ η μητέρα του ήταν από τα Ζαγόρια. Αν και το ζευγάρι έκανε περίπου δεκατέσσερα παιδιά, τέσσερα από αυτά έμελλε να ζήσουν για πολλά χρόνια. Ο Νίκος, ο Χρήστος, ο Βασίλης και η Τερψιχόρη. Ο πατέρας του ήταν τσαρουχάς στο επάγγελμα και έφτιαχνε περιζήτητα και πανέμορφα τσαρούχια. Πέθανε το 1927. Ένα χρόνο μετά ο Βασίλης πιάνει στα χέρια του τη μάντολα που είχε κάνει μπουζούκι ο πατέρας του αλλάζοντας το μανίκι και δεν το άφησε από τότε ποτέ. Ασχολήθηκε στην αρχή με τη μαντόλα μαθαίνοντας την από τον πατέρα του και αργότερα με το βιολί έχοντας ως δάσκαλο τον Ιταλό Γιόσα. Μετά από πολλές περιπέτειες στο Γυμνάσιο μια και έπρεπε παράλληλα με τα μαθήματα να δουλεύει αλλά και να παίζει μπουζούκι έρχεται στην Αθήνα στα τέλη του 1936 για να σπουδάσει Νομική και όπως λέει ο ίδιος γιατί ήταν γραφτό να ασχοληθεί επαγγελματικά με το τραγούδι. Όταν ήρθε στην Αθήνα είχε έτοιμα 40 με 50 τραγούδια. Εδώ η ζωή του θα αλλάξει ριζικά. Στην αρχή δουλεύει σε κάποιο ταβερνάκι για λίγο χαρτζιλίκι. Καινούργιες παρέες, νέα δεδομένα. Το ακροατήριο του είναι κυρίως φοιτητές: πνεύματα ανυπότακτα, επαναστατικά, ανοιχτά σε κάθε τι καινούργιο. Μαζί τραγουδούν και διασκεδάζουν. Σύντομα γίνεται το ίνδαλμα των φοιτητών. Η παρέα με τους φοιτητές στον «Πλάτανο» αποτελεί ένα σημαντικό σταθμό για τη μετέπειτα πορεία του. Η θεματολογία των τραγουδιών του αλλάζει, αποκτούν κοινωνικό χαρακτήρα. Δεν τον ενδιαφέρει να γράφει μόνο για αυτόν και την παρέα του.

### Θεσσαλονίκη

Το 1938 ο Τσιτσάνης πηγαίνει φαντάρος στο Τάγμα Τηλεγραφητών στην Θεσσαλονίκη όπου έγραψε και το παρεμφερές τραγούδι «ο ασυρματιστής». Κατέβαινε στην Αθήνα με το τρένο με 48ωρες άδειες και ηχογραφούσε τα Σαββατοκύριακα. Πολλές φορές παραβίαζε τις άδειες με αποτέλεσμα να τον κλείνουν στο πειθαρχείο. «*Τις άδειες τις άλλαξα τον αδόξαστο*» λέει ο ίδιος για την περίοδο εκείνη. Άλλωστε το κλείσιμο στο πειθαρχείο όπως έλεγε ήταν ευεργετικό για αυτόν αφού απαλλαγμένος από άλλα καθήκοντα στην ησυχία του πειθαρχείου έγραφε καινούργια τραγούδια όπως : «*η Αρχόντισσα*», «*η Καλαμπακιώτισσα*», «*η Αραπιά*» κ.α.. Όταν απολύθηκε από φαντάρος το 1939, επέστρεψε στην Αθήνα, όπου δούλεψε σε διάφορα μαγαζιά, λίγους μήνες, όμως, μετά άρχισε ο πόλεμος. Επιστρατεύεται και πάει στο Αλβανικό μέτωπο. Μετά την είσοδο των Γερμανών γυρίζει στα Τρίκαλα και από εκεί πάλι στην Θεσ/νίκη όπου δουλεύει στο Καραμπουρνάκι στου «*Μπάρμπα Λιά*», στο «*Έλατο*», στα «*Κούτσουρα του Δαλαμάγκα*» κοντά στον Λευκό Πύργο και στου «*Σταυράκη*». Το επόμενο βήμα του είναι ν' ανοίξει δικό του μαγαζί το «*Ουζερί Τσιτσάνη*» στην οδό Παύλου Μελά 21, στη Διαγώνιο.

Στη Θεσσαλονίκη θα γνωρίσει και θα παντρευτεί τη γυναίκα του Ζωή Σαμαρά στα 1942. Μαζί θα κάνουν δύο παιδιά : το 1946 την Βικτωρία και το 1954 τον Κώστα. Ο ίδιος λέει για αυτή την περίοδο: «*Δεν μπορείς να φανταστείς πόσο αγαπώ τη Θεσσαλονίκη. Σ' αυτή τη πόλη ετοίμασα, στην κατοχή, ένα ολόκληρο έργο. Ένα έργο που αργότερα θα μίλαγε όλος ο κόσμος για αυτό, ένα έργο που βγήκε από τις δραματικές σελίδες της εποχής, ένα έργο που ζεπήδησε μέσα από τη ψυχή μου, ένα έργο που είχε μέσα του τον καλύτερο μουσικό μου κόσμο, ένα κόσμο που αργότερα θα σάρωνε την Ελλάδα. ...Η κατοχή με δύο λόγια, είναι η καρδιά του λαϊκού τραγουδιού. Να γιατί λέω ότι η Θεσσαλονίκη και το ουζερί μου στην Παύλου Μελά «σημάδεψαν» την καριέρα μου στο τραγούδι*».

### Η μουσική του

Ο Τσιτσάνης περιγράφει ο ίδιος τη δουλειά του και πως έγραφε τα τραγούδια του:

« Το πως εργαζόμουνα δεν μπορεί ποτέ να το χωρέσει το μυαλό του ανθρώπου και λέω ανοιχτά ότι εάν ήταν άλλος συνθέτης στη θέση μου δεν επρόκειτο να έβγαινε ζωντανός. Σίγουρα θα πέθαινε. Είπα ότι η προεισαγωγή ήταν η προθέρμανση και η εισαγωγή η ζωή μου. Δεν είναι υπερβολή όταν λέω ότι έφτυνα αίμα για μία εισαγωγή, ότι τα δάχτυλά μου πολλές φορές έσπαζαν και έτρεχαν αίματα. Μίλαγε η ψυχή και όταν μιλάει η ψυχή μπορείς να τα βάλεις με όλους τους εχθρούς του κόσμου. Έκανα πολύ καιρό για να φτιάξω ένα τραγούδι. ...Όσο και αν κουραζόμουν είχα φοβερές απαιτήσεις από τον εαυτό μου, από το έργο που έφτιαχνα, από τη δουλειά μου...Κάθε δαχτυλιά πάνω στο μπουζούκι ήταν για μένα στιγμή ιερή. Ξενύχτια, αγώνες, βραχνάς, αγωνία, αίμα, κούραση, για να γίνουν τα τραγούδια μου όπως έγιναν...Τίποτα δεν αγνόησα στα τραγούδια μου, διότι και αυτό το θεωρούσα χρέος. Έγραφα για την Ελλάδα, για τη φτώχεια, για τη γυναίκα, για την εργατιά, για τον πόνο, για την αδικία, για το χαμό, για τη φυγή, για τη λευτεριά, για τον πόθο, για το ανικανοποίητο...Το μυαλό μου ήταν μόνο στη δουλειά μου και πουθενά αλλού. Κάθε μέρα ξενυχτούσα, κοιμόμουνα ελάχιστα, και αμέσως δουλειά για καινούργια τραγούδια.

...Το τραγούδι γραφόταν πάνω στο κερί. Όταν παίζαμε και το γράφαμε δεν μπορούσαμε ν' ακούσουμε τι παίζαμε και τι βγήκε στο τέλος της φωνοληψίας. Ένα κερί χρησιμοποιούσαμε μόνο στην αρχή για δοκιμή. Μετά ότι παίζαμε, παίζαμε. Ήθελα να είμαι σίγουρος και στην τελευταία λεπτομέρεια. Πρόβες, πρόβες, πρόβες, προετοιμασία, πάλι από την αρχή, άντε άλλη μια φορά, μαρτύριο σωστό, μέχρι να πάω στο στούντιο για φωνοληψία. Μεγάλο μαρτύριο. Όχι όπως τώρα, που πάνε τα μπουζούκια στο στούντιο, παίζουν δέκα τραγούδια εκεί, χωρίς πρόβες, πληρώνονται και φεύγουν. Οι δουλειές όμως δεν γίνονται έτσι.

...Και όταν ερχόταν και πήγαινα να ακούσω το δείγμα, αυτή η στιγμή ήταν τελετή για μένα. Δεν πήγαν χαμένοι οι κόποι μου. Και οι παλιές αυτές εκτελέσεις μου το αποδεικνύουν. Γι' αυτό βγήκαν αυτές οι εκτελέσεις που βγήκαν, για αυτό και οι παλιοί δίσκοι μου έχουν τόσο μεγάλη μουσική αξία. Γιατί δεν ξαναγίνονται ποτέ. Τότε δούλευα μόνο για την τέχνη μου και για τίποτε άλλο.

...Γι' αυτό θέλω να μη βρεθεί άνθρωπος που να μην πάρει αυτές τις παλιές και αυθεντικές εκτελέσεις. Δεν είναι απλώς δίσκοι με παλιά τραγούδια, είναι δίσκοι φτιαγμένοι με τόσες θυσίες, κόπους, βγαλμένοι από μένα τον ίδιο και από το λαό και για το λαό. Εκεί μπορεί να ακούσει ο καθένας και να καταλάβει τι πράγματα έβγαιναν με δύο όργανα, ένα μπουζούκι, μία κιθάρα, και που και που μπαλαμάς. Γι' αυτό επιμένω τόσο πολύ».

## **Επίλογος**

Ο Βασίλης Τσιτσάνης έγραψε περίπου 530 τραγούδια απ' τα οποία τα 100 προπολεμικά. Πέθανε στις 1984, ακριβώς την ημέρα των γενεθλίων του σε κλινική στο Λονδίνο. «Να με θάψετε με το μπουζούκι μου και την ώρα που θα με κατεβάζετε στον τάφο, θέλω οι φίλοι μου να μου παίζουνε τη «Συννεφιασμένη Κυριακή». Τούτα τα λίγα λόγια μπόρεσε να πει ο Β. Τσιτσάνης πριν γείρει το κεφάλι στον αιώνιο ύπνο.

## **δ) Μαρίκα Νίνου**

«Επανάσταση στο λαϊκό πάλκο και γενικότερα στη λαϊκή μας μουσική έφερε στις αρχές της περιόδου του 1950 η Μαρίκα Νίνου (Μαρίκα ή Ευαγγελία Νικολαΐδου). Η παρουσία της σηματοδότησε, τότε, μια νέα εποχή στην ερμηνεία του λαϊκού τραγουδιού, αλλά παράλληλα εδραίωσε και μια καινούργια αντίληψη στη σκηνή των λαϊκών κέντρων ποιότητας», γράφει ο αείμνηστος Π. Γεραμάνης στο CD «Μαρίκα Νίνου - τα μεγάλα πορτραίτα», που κυκλοφόρησε το 2001 η MINOS EMI.

Στο ίδιο σημείωμα ο Γεραμάνης αναφέρει, ότι η Νίνου, ήταν αρμενικής καταγωγής. Γεννήθηκε το 1918 στον Καύκασο και πέθανε από καρκίνο το Φεβρουάριο του 1956. Τον ίδιο χρόνο γέννησης, -όχι όμως στον Καύκασο, αλλά στην Κωνσταντινούπολη-, και θανάτου

αναφέρει και ο Κώστας Χατζηδουλής σε σημείωμα του στο βιβλίο του «**Βασίλης Τσιτσάνης - η ζωή μου, το έργο μου**», Νεφέλη, 1979.

Διαφορετική πληροφορία μας δίνει ο Π. Σαββόπουλος, ο οποίος σε σημείωμα του αναφέρει, ότι η Νίνου ήταν μεν αρμενικής καταγωγής, αλλά γεννήθηκε το 1922 πάνω στο βαπόρι «*Ευαγγελίστρια*» που έφερνε τη μάνα της από τη Σμύρνη στον Πειραιά. Γι' αυτό της έδωσαν το όνομα Ευαγγελία. Το Μαρίκα της το κόλλησε η μητέρα του δεύτερου άντρα της, του ακροβάτη Ν. Νικολαΐδη. Ο ίδιος αναφέρει ως έτος θανάτου της το 1957. Σύμφωνα πάντα με τον Π. Σαββόπουλο, το 1939 παντρεύτηκε το συμπατριώτη της Μεσροπιάν και το 1940 γεννήθηκε ο γιος τους Οβανές. Χώρισαν το 1946-47. Ήδη είχε γνωρίσει τον ακροβάτη Νικολαΐδη και συμμετείχε στα ακροβατικά του σαν «Ντού Νίνο», στο οποίο μπήκε και ο Οβανές στο σχήμα που μετονομάστηκε σε «Δυόμισι Νίνο». Την ανακάλυψε ο ηθοποιός Π. Κυριακός σε ένα μαγαζάκι. Την πρωτολανσάρισε στη δισκογραφία ο Μ. Χιώτης. Μετά ηχογράφησε Γ. Παπαϊωάννου, Γ. Μητσάκη.

Μετά το 1949 αρχίζει η συνεργασία της με το Β. Τσιτσάνη, με τον οποίο έκανε το ανεπανάληπτο δίδυμο. «*Η συνεργασία μου με την αλησμόνητη Νίνου είναι κάτι που δεν μπορώ να το ξεχάσω ποτέ*», λέει ο Τσιτσάνης στη βιογραφία του στον Χατζηδουλή. Και πιο κάτω: «*Την άκουσα και δεν άργησα να καταλάβω το ταλέντο της. Κατάλαβα πως με τη δουλειά της θ' άφηνε εποχή. Είχε μια ξεχωριστή ερμηνευτική ικανότητα, είχε το κάτι άλλο (...). Γίναμε ντουέτο και κάθε βράδυ στον «Τζίμη» γινόταν χαλασμός κόσμου(...). Η Μαρίκα στο πάλκο ήταν ασυναγώνιστη, οι κινήσεις της ήταν κάτι το συγκλονιστικό. Όταν τραγουδούσε είχε τέτοια εκφραστικότητα και τέτοια μεταδοτικότητα στο κοινό, που δεν πρόκειται να γεννηθεί άλλη (...). Το κέφι που δημιουργούσε η Νίνου στο πάλκο έφτιαχνε μια ατμόσφαιρα που μπορούσε να χαλάσει ο κόσμος στο μαγαζί. Αυτό ήταν έμφυτο. Ήταν γεννημένη για το πάλκο*». Η Μαρίκα Νίνου υπήρξε θρυλική μεταρεμπέτικη τραγουδίστρια με καταλυτική επίδραση στο έργο του συνθέτη. Το ντουέτο Τσιτσάνη - Νίνου κατέχει ιδιαίτερη θέση στην ιστορία του λαϊκού τραγουδιού. Τον Οκτώβριο του 1951 έκανε κάποιες εμφανίσεις στην Κωνσταντινούπολη μαζί του και μετά απ' αυτό το ταξίδι στις Η.Π.Α όπου τραγούδησε δίπλα στον Κ. Καπλάνη επί δύο χρόνια. Ηχογράφησε πάνω από 100 τραγούδια. Πριν πάει στην Αμερική είχε υποβληθεί στην Αθήνα σε εγχείρηση για καρκίνο. Στην Αμερική η κατάσταση της υγείας της επιδεινώθηκε ραγδαία. Στην Νέα Υόρκη η Νίνου συναντά τον Γ. Παπαϊωάννου με την Ρένα Ντάλλια. Η Ντάλλια έζησε τότε θλιβερές και δραματικές καταστάσεις κοντά στην μόνη, απροστάτευτη και βαριά άρρωστη Νίνου, η οποία πάλεψε με μεγάλο θάρρος το προσωπικό της δράμα. Η Ρένα της στάθηκε σαν αδελφή στο Γολγοθά της, τη βοήθησε και τη συμπαραστάθηκε όσο μπορούσε. Το ίδιο και η τραγουδίστρια Εύα Στυλ με τον άντρα της. Οι δυο τους κάθε μέρα, επί δυόμισι μήνες, έκαναν έρανο στα μαγαζιά που δούλευαν για να καλύψουν τα καθημερινά έξοδα του νοσοκομείου για την εγχείρηση και τη νοσηλεία της Νίνου. Εκεί στο νοσοκομείο, βέβαιη πλέον η Μαρίκα πως θα πεθάνει, μια μέρα ζήτησε από τη Ρένα να της φέρει συμβολαιογράφο για να κάνει τη διαθήκη της. Πράγμα που έγινε και η ίδια η Ρένα όπως και ο Σταυρόπουλος, ο σύζυγος της Εύας, υπέγραψαν σαν μάρτυρες τη διαθήκη της μεγάλης Νίνου. Μόλις η Μαρίκα καλυτέρευε κάπως, με την προτροπή των γιατρών της και τη βοήθεια συναδέλφων και φίλων που πρόσφεραν χρήματα για το αεροπορικό της εισιτήριο, επέστρεψε στην Ελλάδα και εργάστηκε για λίγο με φοβερούς πόνους. Πέθανε τελικά ξεχασμένη απ' όλους εκείνους που είχαν καθήκον να τη φροντίσουν στις 23 Φεβρουαρίου του 1957, σε ηλικία μόλις 35 ετών. Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος γράφει σχετικά: «*Κάποτε έκλεισαν με τον Τσιτσάνη να πάνε να τραγουδήσουν στη Νέα Υόρκη. Η Νίνου πήρε βίζα. Ο Τσιτσάνης όχι, καίτοι είχε φίλο τον αρχηγό του ΙΔΕΑ. «Δεν θα πας» της είπε τότε ο Τσιτσάνης. «Θα πάω» απάντησε η Νίνου. Και πήγε μόνη της. Κάποτε ξαναγύρισε. Ήταν άρρωστη. Ο Τσιτσάνης δεν της ξαναμίλησε. Δεν πήγε να τη δει στο νοσοκομείο. Ούτε στην κηδεία της πήγε...»*».

Μεταξύ των τραγουδιών που απέδωσε η Νίνου είναι και η σύνθεση του Μάνου Χατζιδάκι «*Αγάπη που 'γινες δίκικοπο μαχαίρι*», την πατρότητα της οποίας διεκδικούν ο Τσιτσάνης αλλά

και η τραγουδίστρια Ιωάννα Γεωργακοπούλου με τους στίχους «*τρελέ Τσιγγάνε για πού τραβάς*». Ο Μάνος Χατζιδάκις της αφιέρωσε το δίσκο του «*Τα πέριζ*» (1974), με ερμηνεύτρια τη Βούλα Σαββίδη, με τα λόγια: «*Όλη η εργασία αυτή χαρίζεται στη μνήμη της ανεπανάληπτης Μαρίκας Νίνου, που δίχως να το ξέρει, με το μαχαίρι της φωνής της, χάραξε μέσα μας βαθιά τα ονόματα των θεών της ταπεινοσύνης και της βυζαντινής παρακμής*».

#### **ε) Ρόζα Εσκενάζυ (1883-1980)**

Ανήκει στους μύθους του Ελληνικού τραγουδιού η εκπληκτική αυτή τραγουδίστρια και χορεύτρια ανατολικών χορών. Ακόμα και η χρονολογία γέννησης της είναι ένα πρόβλημα, που σχετίζεται με την εν γένει πορεία της στο χορό και στο τραγούδι, αφού ήταν ένα από τα μακροβιότερα πρόσωπα του χώρου των καλλιτεχνών. Εάν οι αναμνήσεις του Μιχάλη Σέμση, είναι σωστές, τότε η Ρόζα πρέπει να γεννήθηκε μεταξύ 83 και 87 στην Πόλη από γονείς Εβραϊκής καταγωγής. Προς το τέλος του προηγούμενου αιώνα, βρέθηκε με την οικογένεια της στην Θεσσαλονίκη. Από μικρή έκανε προσπάθειες να προσεγγίσει τον χώρο του τραγουδιού και του χορού, αλλά συναντούσε την άρνηση της οικογένειάς της. Πάντως είναι βέβαιο ότι γύρω στα 1910 αρχίζει να εμφανίζεται επαγγελματικά σε κέντρα και σε θεατρικές παραστάσεις, κυρίως σαν χορεύτρια και λιγότερο σαν τραγουδίστρια. Αυτή η περίοδος (1910-1925) είναι και η πλέον σκοτεινή της ζωής της, αφού τα επόμενα χρόνια -έκρυβε σαν όλες σχεδόν τις γυναίκες- τον πραγματικό χρόνο γέννησης της, με αποτέλεσμα να μεταθέτει γεγονότα κατά μια 20ετία περίπου. Από τα μέσα της δεκαετίας του '20 έρχεται στην Αθήνα και αρχίζει να τραγουδά στα στέκια των μουσικών της προσφυγιάς και γρήγορα γνωρίζεται με τα ονόματα του χώρου. Το 1928-29 πραγματοποιεί τις πρώτες ηχογραφήσεις τραγουδιών και από το 1930, αρχίζει την συνεργασία της με τους μεγάλους συνθέτες της Σμύρνης και της Πόλης. Πρώτος ο Παναγιώτης Τούντας της εμπιστεύεται μερικά από τα καλύτερα ρεμπέτικα του κι ακολουθούν ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Ιάκωβος Μοντανάρης, ο Ιωάννης Δραγάτσης (ή Ογδοντάκης), ο Κώστας Τζόβενος, ο Σπύρος Περιστερής, ο Κώστας Καρίπης, ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Σωτήρης Γαβαλάς, ο Μανώλης Χρυσάφης, ο Βαγγέλης Παπάζογλου αλλά και οι μόνιμοι συνεργάτες της στο πάλκο Αγάπιος Τομπούλης και Δημήτρης Σέμσης, που για χρόνια ήταν καλλιτεχνικό ζευγάρι. Στις 78 στροφές πέρασε περίπου 250 ρεμπέτικα και αμανέδες που μαζί με τα δημοτικά ξεπερνάνε τα 500 τραγούδια. Μέχρι την δεκαετία του '60, δηλαδή κοντά στα 80 της, ήταν σε πλήρη φωνητική δραστηριότητα, που διατηρήθηκε για μερικά ακόμη χρόνια. Μόλις γύρω στο 1970-75 χάνει τις δυνατότητες που είχε στη φωνή, αλλά παραμένει μια «αξιόμαχη» χορεύτρια που ξετρελαίνει τον κόσμο στις λίγες εμφανίσεις της σε ειδικές εκδηλώσεις γι' αυτήν ή στην τηλεόραση. Διατήρησε μέχρι το τέλος τις ωραίες ανατολίτικες φορεσιές της (σαλβάρια) που είχε από τα νεανικά της χρόνια. Πέθανε στο σπίτι της, στην Αθήνα το 1980.

#### **στ) Γιώργος Ζαμπέτας**

Ο **Γιώργος Ζαμπέτας**, γνωστός καλλιτέχνης του μπουζουκιού, γεννήθηκε στο Μεταξουργείο το 1925 στην Αθήνα αλλά είχε καταγωγή από την Κύθνο. Μουσικοσυνθέτης και ερμηνευτής υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες του μπουζουκιού. Γονείς του ήταν ο Μιχάλης Ζαμπέτας, κουρέας στο επάγγελμα και η Μαρίκα Μωραΐτη, ανηψιά γνωστού βαρύτονου της εποχής. Από πολύ μικρή ηλικία ο Ζαμπέτας έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για τη μουσική, αφού παράλληλα με την απασχόληση του στο κουρείο του πατέρα του ως βοηθός, «σκάρωνε» κρυφά στο μπουζούκι τις πρώτες του μελωδίες. Οτιδήποτε στη φύση παρήγε ήχο, τον συνάρπαζε και τον βοηθούσε στις συνθέσεις του, σύμφωνα με όσα ο ίδιος εκμυστηρεύτηκε στη βιογραφία του, λίγο πριν το θάνατό του.

Το 1932, σε ηλικία μόλις 7 ετών κερδίζει το πρώτο του βραβείο, ως μαθητής της πρώτης δημοτικού, παίζοντας το πρώτο του τραγούδι σε σχολικό διαγωνισμό. Παρά τις αντιδράσεις, ο μικρός Γιώργος συνέχισε με απόλυτη προσήλωση να υπηρετεί τη μεγάλη του αγάπη, ενώ η



γνωριμία του στα 1938 με το μεγάλο Βασίλη Τσιτσάνη έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας. Το 1940 η οικογένεια Ζαμπέτα μετακόμισε στο Αιγάλεω και από τη στιγμή εκείνη ο Ζαμπέτας απέκτησε ένα άρρηκτο δεσμό με την πόλη, που τον ενέπνεε και στην οποία χάρισε τελικά το προσωνύμιο «Σίτι». Στα 1942 και κάτω από συνθήκες ανέχειας λόγω της Κατοχής, ο Ζαμπέτας δημιουργεί το πρώτο του συγκρότημα, με το οποίο τραγουδούσαν καντάδες στα κορίτσια.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50 ο Ζαμπέτας γράφει τα πρώτα του γνήσια ρεμπέτικα τραγούδια με γνωστούς ερμηνευτές όπως οι Πρόδρομος Τσαουσάκης («Σαν σήμερα, σαν σήμερα...»), Στέλιος Καζαντζίδης («Βαθειά στη θάλασσα θα πέσω»), Μανώλης Καναρίδης («Όταν θα λάβεις αυτό το γράμμα»), Πόλυ Πάνου («Να πας να πεις στη μάνα μου») κ.α. Μεγάλο ήταν από τότε το ταλέντο και το εκπληκτικό του παίξιμο, ωστόσο ακόμη δεν είχε κατασταλάξει στο πασίγνωστο ιδιαίτερο στυλ, που τον καθιέρωσε σαν ένα μοναδικό «σώου-μαν» στο χώρο.

Την επόμενη δεκαετία, τα τραγούδια του γνωρίζουν τεράστια επιτυχία καθώς πραγματοποιεί εμφανίσεις στα σπουδαιότερα λαϊκά κέντρα διασκέδασης, ενώ ταξιδεύει στο εξωτερικό Ευρώπη και Αμερική και παράλληλα συμμετέχει σε περισσότερες από 100 ταινίες του ακμάζοντα εκείνο τον καιρό Ελληνικού Κινηματογράφου. Δημιουργίες του όπως «*Τα δειλινά*», «*Τα ξημερώματα*», «*Δεν έχει δρόμο να διαβώ*» κ.α. παρέμειναν αξεπέραστες και τον κατατάσσουν στις υψηλότερες βαθμίδες του μουσικού στερεώματος, σύμφωνα και με τη δήλωση του Λευτέρη Παπαδόπουλου: «*Ο Ζαμπέτας ως συνθέτης χωράει μέσα στην πρώτη δεκάδα των μεγάλων μορφών του ρεμπέτικου και του λαϊκού μας τραγουδιού. Ως μουζουκτσή ήταν ο καλύτερος, από την άποψη του προσωπικού ήχου, αλλά σαν σώου-μαν ήταν μοναδικός. Ένας καλλιτέχνης που αν είχε γεννηθεί στην Αμερική θα πρωταγωνιστούσε, πιθανότατα, στην παγκόσμια σκηνή!*». Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '70, όταν τα ήθη αρχίζουν να αλλάζουν, ο Ζαμπέτας κάνει στροφή στη σάτιρα υπό μορφή σώου, με τις γνωστές του επιτυχίες «*Ο Θανάσης*», «*Ο πενηντάρης*», «*Μάλιστα κύριε*» κ.λ.π. να δημιουργούν και πάλι αίσθηση στο κοινό.

Τα χρόνια του '80 αρχίζει η παρακμή του είδους αυτού, με το Ζαμπέτα να αντιμετωπίζει προβλήματα στις συνεργασίες του αφού η εποχή δεν αναγνωρίζει πια τις αξίες του παρελθόντος. Ωστόσο, από το 1990 και μετά, οι δισκογραφικές εταιρείες και τα Μ.Μ.Ε. «ανακαλύπτουν» τα τραγούδια του, τα οποία κυριαρχούν ξανά, γνωρίζοντας νέα άνθηση, στις προτιμήσεις των ακροατών. Δυστυχώς, ο ίδιος βρίσκεται πια στη δύση της καριέρας του, αλλά και της ζωής του. Μετά από πολύμηνη ασθένεια, θα αφήσει την τελευταία του πνοή στο νοσοκομείο «Σωτηρία», το 1992.

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**18-11 – 2008**

**Το ρεμπέτικο**

**A. Ζητήματα έρευνας**

1. Ποια είναι η κοινωνική φυσιογνωμία, η λειτουργία αλλά και η αισθητική πρόσληψη του συγκεκριμένου μουσικού είδους
2. Η χρονολόγηση των απαρχών του ρεμπέτικου
3. Η ελληνικότητα του μπουζουκιού
4. Η πρώτη ηχογράφιση με μπουζούκι
5. Η λαογραφική κατάταξη του μουσικού είδους
6. Η ετυμολογία της λέξης ρεμπέτης
- 7) Η πολιτισμική αξία του ρεμπέτικου
- 8) Η σχέση του ρεμπέτικου με το δημοτικό τραγούδι και την βυζαντινή μουσική
- 9) Η συγγένεια της βυζαντινής με την ανατολική μουσική

## **B. Ερευνητές – το έργο τους**

### **1. Η. Πετρόπουλος- ο παθιασμένος λαογράφος του περιθωρίου**

#### **α) Βιογραφικά**

#### **β) Το έργο του Η. Πετρόπουλου**

**ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**18-11 – 2008**

**Το ρεμπέτικο**

**A. Ζητήματα έρευνας**

Το 1947 στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης* ξεκινά η δημοσίευση σειράς άρθρων σχετικά με το ρεμπέτικο. Στη σειρά αυτή, καθώς και στις επόμενες ερευνητικές απόπειρες, γίνεται προσπάθεια να προσεγγισθεί το φαινόμενο του ρεμπέτικου, να εντοπισθούν και να κατανοηθούν οι αιτίες γέννησης του και γενικότερα να μελετηθούν όλες οι δυνατές εκφάνσεις του. Τα ζητήματα που τίγονται στα σχετικά με το θέμα του ρεμπέτικου κείμενα αυτής της εποχής είναι πολλά με κυρίαρχα ωστόσο τα ακόλουθα:

1. **Ποια είναι η κοινωνική φυσιογνωμία, η λειτουργία αλλά και η αισθητική πρόσληψη του συγκεκριμένου μουσικού είδους.** Οι αρθρογράφοι προσπαθούν να οριοθετήσουν το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργήθηκε το ρεμπέτικο. Παραβατικός υπόκοσμος, λούμπεν, λούμπεν-προλεταριάτο, περιθώριο, στιγμιαίο πέρασμα από την παρανομία, προλεταριοποίηση της αγροτιάς, βίαιη αστικοποίηση είναι μερικές από τις αιτίες που προβάλλουν. Οι περισσότεροι πάντως ρεμπέτες δεν θεωρούσαν τα τραγούδια τους έκφραση του υπόκοσμου.

2. **Η χρονολόγηση των απαρχών του ρεμπέτικου:** Το εν λόγω ζήτημα είναι ένα από τα πλέον δυσεπίλυτα παραμένει μάλιστα ακόμη και σήμερα ανοιχτό. Μερικοί τοποθετούν την αρχή του ρεμπέτικου στο Βυζάντιο, άλλοι στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ άλλοι στην περίοδο του μεσοπολέμου.

3. **Η ελληνικότητα του μπουζουκιού:** Η προέλευση του βασικού μουσικού οργάνου του ρεμπέτικου αλλά και των μουσικών δρόμων που χρησιμοποιούνται στην σύνθεση των τραγουδιών αφορά σε απόψεις ερευνητών που συχνά δίστανται. Όργανο που δεν είναι ελληνικό και μειωμένων δυνατοτήτων το χαρακτηρίζουν οι μεν, ελληνικό, η καταγωγή του οποίου χάνεται στην αρχαία Ελλάδα υποστηρίζουν κάποιοι άλλοι.

4. **Η πρώτη ηχογράφιση με μπουζούκι:** Πρόκειται για ένα ζήτημα στο οποίο οι ερευνητές δεν έχουν ακόμη καταλήξει. Η εποχή που φέρεται ως αυτή κατά την οποία έγιναν οι πρώτες ηχογραφήσεις συμπίπτει με την εποχή που δημιουργούνται οι πρώτες δισκογραφικές εταιρείες πολλές από τις οποίες κλείσανε ή περάσανε σε άλλα χέρια με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατή η επιβεβαίωση αρκετών υποθέσεων λόγω έλλειψης στοιχείων γύρω από την δισκογραφική γενικότερα παραγωγή.

5. **Η λαογραφική κατάταξη του μουσικού είδους:** Πρόκειται για ένα θέμα που έχει οδηγήσει σε πολλές διαφωνίες και αντιπαραθέσεις μεταξύ αρθρογράφων-ερευνητών του ρεμπέτικου. Δημοτικό, αστικό λαϊκό, αστικό δημοτικό. Αυτές είναι κάποιες από τις προτάσεις που έχουν διατυπωθεί.

6. **Η ετυμολογία της λέξης ρεμπέτης:** Ένα ζήτημα που μένει άλυτο ακόμη μέχρι τις μέρες μας είναι η ετυμολογία της λέξης ρεμπέτης. Στην αρχή των σχετικών συζητήσεων δεν δόθηκε μεγάλο βάρος στην ετυμολογία. Αργότερα όμως προσπάθησαν να οριοθετήσουν το κοινωνικό πλαίσιο που δημιούργησε το ρεμπέτικο χρησιμοποιώντας την ετυμολογία. Η προσπάθεια δεν απέδωσε ικανοποιητικά. Για να αναφερθούμε σ' αυτά τα τραγούδια χρησιμοποιούμε τον όρο ρεμπέτικα. Ο όρος επικράτησε έναντι άλλων (καρίπικα, μάγκικα, μόρτικα κ.λ.π.) και εισήχθη σχετικά όψιμα. Πρώτη φορά χρησιμοποιήθηκε σε ετικέτες δίσκων για να περιγράψει τραγούδια αρκετά διαφορετικά μεταξύ τους. Ακόμη και στα τραγούδια που σήμερα ονομάζουμε ρεμπέτικα οι λέξεις ρεμπέτης και ρεμπέτικα εμφανίζονται για πρώτη φορά περίπου το 1935. Σ' αυτό το σημείο να αναφέρουμε πως οι ρεαλιστές πεζογράφοι του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα περιγράφουν την περιθωριακή ζωή των πόλεων χρησιμοποιώντας, για τους χαρακτήρες τους, λέξεις όπως μάγκας, αλάνης, μόρτης, βλάμης, ασίκης, χασικλής όχι όμως και την λέξη ρεμπέτης. Αναφέρονται επίσης σε τραγουδιστές που έδρασαν το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι οποίοι τραγουδούσαν τραγούδια με στίχους δανεισμένους από τα δημοτικά τραγούδια. Οι ίδιοι στίχοι ηχογραφούνται αργότερα ως «ρεμπέτικο».

7) **Η πολιτισμική αξία του ρεμπέτικου.** Και στο ζήτημα αυτό οι απόψεις δίστανται. «Φαινόμενο ξεπεσμού [...] και συνεπώς δεν έχει τίποτε το κοινό με τον πολιτισμό» (Α.

Παρίδης) υποστηρίζουν οι μεν, «το μεγάλο σόι το ρεμπέτικο [...] είναι η μόνη απόδειξη πως έχουμε πολιτισμό» (Γ. Τσαρούχης) οι δε. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Μ. Χατζηδάκη ο οποίος με τη διάλεξη του 1949 επιβάλλει σε αρκετούς το ρεμπέτικο, ενώ στα τέλη της δεκαετίας του 1970 τα βάζει με τους «ρεμπετολόγους». Τότε ανέφερε ότι το ρεμπέτικο ήταν «γραφικός ελάσσων μύθος του χθες, που δεν αξίζει την προσοχή που το αποδίδεται σήμερα». Τη στάση του ακολούθησαν αργότερα και ο Η. Πετρόπουλος και ο Ν. Χριστιανόπουλος.

8) **Η σχέση του ρεμπέτικου με το δημοτικό τραγούδι και την βυζαντινή μουσική:** Πρόκειται για ένα θέμα που απασχόλησε επίσης τους αρθρογράφους και τους ερευνητές. Αρκετοί, όπως ο Μ. Χατζιδάκις, θεωρούν πως στο ρεμπέτικο υπάρχουν στοιχεία από το δημοτικό τραγούδι και πως η μελωδική του γραμμή έχει πολλά κοινά με τους ήχους της βυζαντινής μουσικής. Άλλοι, όπως ο Β. Παπαδημητρίου, θεωρούν πως τα ρεμπέτικα χρησιμοποιούν κυρίως «ανατολίτικες σκάλες» και πως τα περισσότερα είναι γραμμένα στους ευρωπαϊκούς τρόπους (μινόρε-ματζόρε).

9) **Η συγγένεια της βυζαντινής με την ανατολική μουσική:** Ένα ακόμη ζήτημα που απασχόλησε τους ερευνητές από τα πλέον περίπλοκα και ακανθώδη.

## **B. Ερευνητές – το έργο τους**

### **1. Η. Πετρόπουλος- ο παθιασμένος λαογράφος του περιθωρίου**

#### **α) Βιογραφικά**

*<<Οι αναίσθητοι με ρωτούν: -γιατί δε γυρίζεται στην Ελλάδα; Βεβαίως, τυγχάνω υποχρεωτικώς έλληνα, αλλά η χώρα μου με κουρελιάζει. Δεν θα 'θελα να ζαναπατήσω στην Αθήνα. Και είπα στη γυναίκα μου: -όταν ψοφήσω, εδώ στο Παρίσι, να κάψεις το κουφάρι μου στο κρεματόριο και να ρίξεις τις στάχτες μου στον υπόνομο. Τέτοια είναι η διαθήκη μου>>*  
Ηλίας Πετρόπουλος

Ο **Ηλίας Πετρόπουλος** γεννήθηκε στην Αθήνα στις 26 Ιουνίου του 1928, ήταν το μεγαλύτερο από τα τρία παιδιά της οικογένειας του Νίκου και της Σοφίας Πετροπούλου. Το 1934 εγκαθίστανται οικογενειακώς στη Θεσσαλονίκη, λόγω της μετάθεσης του πατέρα του. Το 1943 οργανώνεται στη Ε.Π.Ο.Ν Θεσσαλονίκης και στη συνέχεια σχετίζεται με τους Πάνο Θασίτη, Αλέκο Μαρκέτο, Μ. Αναγνωστάκη παίρνοντας ενεργό μέρος στους παράνομους μηχανισμούς της Αριστεράς. Στον πόλεμο του '40 ο πατέρας του κατατάσσεται εθελοντής. Γράφει σχετικά ο ίδιος: *Τον Οκτώβριο του '44 εσκότωσαν τον πατέρα μου. Δε βρέθηκε ποτέ το πτώμα του... Μετά το θάνατο του ήμουν αναγκασμένος, εγκαταλείποντας το σχολείο, να δουλέψω. Έπιασα δουλειά σαν εργάτης οδοποιΐας. Την πρωτοχρονιά του 1946 διορίστηκα φύλακας στο μεγάλο πάρκο της Θεσσαλονίκης, όπου δούλεψα ως τον Σεπτέμβριο του '49 πηγαίνοντας παράλληλα στο νυχτερινό γυμνάσιο της ΧΑΝΘ. Τον Σεπτέμβρη του '49 πήρα μετάθεση για την Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης αλλά λίγες μέρες αργότερα με απόλυσαν ως κομμουνιστή. Σήμερα καταλαβαίνω πεντακάθαρα ότι αυτό το μεγάλο πάρκο της Θεσσαλονίκης (και τα πέριξ του) υπήρξε για μένα ένα μεγάλο Πανεπιστήμιο. Εκεί έμαθα καλά τα ρεμπέτικα τραγούδια, αν και η σπουδή τους είχε αρχίσει μες στο σπίτι μας. Τον Οκτώβριο του 1949 έδωσε εξετάσεις και πέτυχε μεταξύ των πρώτων στη Νομική Σχολή του Α.Π.Θ. Την ίδια περίοδο γνωρίζεται με τον Ν. Γ. Πεντζίκη, μια σχέση μοιραία και καθοριστική για την περαιτέρω πορεία του. Με τη νίκη της Ε.Δ.Α στις δημοτικές του 1957 στο δήμο Θεσσαλονίκης τοποθετείται Γραμματέας της Εκπολιτιστικής Επιτροπής του Δημοτικού Συμβουλίου. Το 1958 συμμετέχει στη Συντακτική Επιτροπή του περιοδικού «Διαγώνιος», του Ν. Χριστιανόπουλου, ως υπεύθυνος για τα οικονομικά και για την παρουσίαση των εικαστικών τεχνών. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί το βιβλίο του «Ν. Γ. Πεντζίκης». Την περίοδο της δολοφονίας του Λαμπράκη (1963) δούλεψε ως δημοσιογράφος στην εφημερίδα*

«Θεσσαλονίκη». Το 1965 δημοσιεύει στο περιοδικό «Ζυγός» εκτενή αποσπάσματα από τη μελέτη του *«Ελύτης Μόραλης Τσαρούχης»*. Εγκαθίσταται στην Αθήνα και εργάζεται ως δημοσιογράφος στην εφημερίδα *«Μεσημβρινή»* και στο περιοδικό *«Εικόνες»*. Το 1968 εκδίδει τα *«Ρεμπέτικα τραγούδια»*. Για το περιεχόμενο του βιβλίου ασκείται δίωξη σε βάρος του και στις 7.6.1969 καταδικάζεται σε 18 μήνες φυλάκιση και οδηγείται στις φυλακές του Γεντί Κουλέ. Απολύεται τον Φεβρουάριο του 1971. Στο βιβλίο *«Επιστολαί προς μνηστήν»* σε σκίτσο του Φασιανού απεικονίζεται ο Η. Πετρόπουλος με το συνοδευτικό σκωπτικό σημείωμα: *«Κύριε Πετρόπουλε δεν φθάνει που πήρατε 18 μήνες φυλακήν αλλά εξακολουθείτε να γράφετε ερωτικές επιστολάς; Θα σας κρεμάσουν!»*.

Με την αποφυλάκισή του εκδίδει τα *«Καλιαρντά»*: *Ερασιτεχνική γλωσσολογική έρευνα του Η. Πετρόπουλου*. Γράφει ο ίδιος σχετικά: *Κανείς εκδότης δεν ήθελε να βγάλει τα «Καλιαρντά», οι ανύπαρκτες εκδόσεις «Δίγαμμα» που φιγουράρουν πάνω στο εξώφυλλο του λεξικού μου είναι δικό μου παραμύθι. Τη μέρα που έβγαλα στα βιβλιοπωλεία τα «Καλιαρντά» είχε αποφασιστεί η φυλάκισή μου. Για τα «Καλιαρντά» έγινε μία και μοναδική δίκη στις 8.5.1972, που είχε ως συνέπεια τον εγκλεισμό του στις φυλακές Κορυδαλλού.*

Στις 15.6.1972, ήδη κρατούμενος, καταδικάζεται από το Τριμελές Πλημμελειοδικείο σε 7 μήνες φυλάκιση και πρόστιμο 5.000 μεταλλικών δρχ. για τη λέξη «αιδοίον» που περιεχόταν σε διήγημα του στο περιοδικό *«Τραμ»* (Φλεβάρης 1972, τεύχος 3-4). Νέα δίκη στο Τριμελές Εφετείο, την Παρασκευή 10 Νοεμβρίου 1972: Για τον μεν Θ. Λιβιεράδη, επίσης κατηγορούμενο για τη φράση *«επιχείρησα να αυνανιστώ»*, σε κείμενο (*«Το όνειρο»*) στο ίδιο περιοδικό, υπήρξε απαλλακτική απόφαση, ενώ η έφεση του Πετρόπουλου απερρίφθη ως ανυποστήρικτη. Παρόλα αυτά επιμένει να διακηρύττει: *«Μεταχειρίζομαι τα βιβλία μου σαν χειροβομβίδες. Εκσφενδονίζω ένα βιβλίο και αναμένω αποτελέσματα. Διαλέγω προσεχτικά την ημερομηνία έκδοσης. Μερικά βιβλία μου κυκλοφόρησαν ένα μήνα μετά τη δακτυλογράφηση τους, ενώ κάμποσα άλλα περιμένουν τη σειρά τους εδώ και χρόνια. Έγραψα το βιβλίο το «Εγχειρίδιον του καλού κλέφτη» το 1975-1976. Δεν το 'στειλα για στοιχειοθεσία παρά στις 10.10.1978. Εκκυκλοφόρησε ένα χρόνο αργότερα όταν πια επείσθην ότι η Ελλάδα δεν θα απαλλαγεί από τον φασιστικό νόμο περί τύπου. Ώστε, ενεργώ με σύνεση...»*

Κουρασμένος πια από τη βιομηχανία των διώξεων εις βάρος του αποφασίζει να φύγει για το Παρίσι (1975), μετά και τη γνωριμία του με τη Μαίρη Κουκουλέ. Σπουδάζει επί τρία χρόνια τουρκολογία στην École Pratique. *(Αυτό που μ' ενδιέφερε ήταν η στρουχτούρα της τουρκικής γλώσσας. Η τουρκική δεν έχει καμιά σχέση με την ινδοευρωπαϊκή οικογένεια, όπως δεν έχει καμιά σχέση με τις αραβικές γλώσσες, τις σημιτικές κ.λπ. Η αργκό μας είναι κατά το ήμισυ βασισμένη στην τουρκική αργκό των καπανταήδων της Πόλης.)* Την περίοδο 1983-84 έζησε στη Γερμανία, μετά από πρόσκληση της Γερουσίας του Βερολίνου. Το 1985 επέστρεψε στο Παρίσι όπου και εργάστηκε συστηματικά μέχρι το θάνατο του, την Τετάρτη 3 Σεπτεμβρίου 2003 στις 23. 10' ώρα Γαλλίας, *«ελεύθερος στην κατάκτηση του ιδιωτικού μου καρκίνου»*, όπως προφητικά έγραφε δέκα χρόνια πριν. Τελευταίο έργο του που φρόντισε και επιμελήθηκε ο ίδιος, όπως άλλωστε όλα τα βιβλία του, τα *«Ελλάδος κοιμητήρια»*. *«Ένας-ένας οι φίλοι πεθαίνουν και βλέπω να αδειάζουν τα χαρακώματα. Η γενιά μου φεύγει, σβήνει, χάνεται. Γράφω τον σύντομο επίλογο...»* Η αποτέφρωση του Η. Πετρόπουλου έγινε στο κρεματόριο του νεκροταφείου Père Lachaise το Σάββατο 13 Σεπτεμβρίου 2003 και οι στάχτες του πετάχτηκαν στον υπόνομο σύμφωνα με διαθήκη του που είχε καταθέσει στο ελληνικό Προξενείο του Παρισιού ακριβώς δέκα χρόνια πριν (6. 9.1993). και οι στάχτες του πετάχτηκαν στον υπόνομο.

## **β) Το έργο του Η. Πετρόπουλου**

Από τον ίδιο για τον ίδιο:

« Αντί να γράφω επιστημονικά βιβλία λέω ότι είμαι ημιεπιστήμων, ότι γράφω ημιεπιστημονικά βιβλία σαρκάζοντας φυσικά και τους επιστήμονες και τον εαυτό μου. Γιατί αυτά που γράφω δεν είναι αντικειμενικές αλήθειες. Είναι επιστημονικές και στιγμιαίες. Θα έρθει με το καλό ένας άλλος επιστήμονας ν' αποδείξει ότι έλεγα ηλιθιότητες. Τα λάθη, όχι μόνο μου δίνουνε τροφή, αλλά με κάνουνε πιο πολύ βέβαιο για ορισμένες προσεγγίσεις.»

Ο Πετρόπουλος ήταν πνεύμα ανήσυχο και ερευνητικό, πολέμιος των ακαδημαϊκών και του κατεστημένου, ο πρώτος λαογράφος στην Ελλάδα που ασχολήθηκε με το περιθώριο και κατέγραψε πρόσωπα και πράγματα περιφρονημένα από την επίσημη ιστορία της χώρας του. Έζησε από κοντά ρεμπέτες, αλήτες, μάγκες, πόρνες και ομοφυλόφιλους, φυλακισμένους και καταδιωκόμενους, που έγιναν οι ήρωες των βιβλίων του. Αυτοεξόριστος μετά το 1973 στο Παρίσι δούλευε με μια μανία που θα τη ζήλευαν χιλιάδες ανερχόμενοι ερευνητές. Έπιανε ένα θέμα κι ασχολούταν μαζί του επί χρόνια. Εξαντλούσε κάθε δυνατή πηγή, περικυκλώνονταν από αμέτρητα λεξικά, ταξινομώντας τα πάντα στο κεφάλι του, σε απεριόριστες στοίβες χαρτιών και φακέλους που σκάλιζε αργότερα με την ησυχία του. Τεράστιο αρχείο εικονογραφικού υλικού, άκρως απαραίτητο στα βιβλία του, λειτουργούσε πάντα ως αποδεικτικό στοιχείο σε αυτά που έγραφε. Είναι λάτρης της αλήθειας και αυτή αναζητεί μέσα από τα κείμενα και βιβλία του χωρίς αοριστίες και τσαπατσουλιές. Και την αναζητεί προσεγμένα και με μεθοδικότητα, χωρίς να τον αφορά ο χρόνος ολοκλήρωσης. Γράφοντας απλά, με χιούμορ, κατανοητά, κάνοντας και τον πιο απλό αναγνώστη να κατανοήσει το θέμα του που δεν ήταν άλλο από το περιθώριο. Αντικείμενο ήταν πιο συγκεκριμένα οι καπανταήδες, οι μαχαιροβγάλτες, οι χαρακίριδες και πάνω απ' όλα οι παλιοί ρεμπέτες που ήταν και το αγαπημένο του θέμα. Είναι ίσως ο μοναδικός άνθρωπος που έγραψε τόσο πολύ γι' αυτό το πολιτισμικό κεφάλαιο της Ελλάδας. Μιας χώρας που τον κινήγησε, τον φυλάκισε τον δίκασε, τον κούρασε, μιας χώρας που ως συνήθως τρώει τα «απροσάρμοστα» παιδιά της. Και ο Πετρόπουλος ήταν ένα από αυτά. Αναρχικός, άθεος, ασυμβίβαστος, υβριστικός, αντίθετος με την επίσημη λαογραφία των πανεπιστημιακών.

Τα βιβλία του έχουν συχνά τη μορφή της μελέτης ή της μονογραφίας, ενώ πολλά αποτελούν συλλογές άρθρων παρεμφερούς θεματικής, είτε αδημοσίευτων, είτε δημοσιευμένων σε περιοδικά και εφημερίδες της εποχής. Συνεργάστηκε μεταξύ άλλων με τις εφημερίδες *Ελευθεροτυπία*, *Εποχή*, με τα περιοδικά *Σχολιαστής*, *Ιχθυεύτης* και *Μανδραγόρας*. Από χρόνια είχε προσφέρει το σύνολο του αρχείου του στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, όπου το 1998 πραγματοποιήθηκε προς τιμήν του εκδήλωση, η μόνη στην Ελλάδα όσο βρισκόταν εν ζωή, από το περιοδικό *Μανδραγόρας*. Επτά χρόνια μετά πραγματοποιήθηκε η δεύτερη εκδήλωση στην Ελλάδα για το έργο του από το δήμο Κομοτηνής (2005). Στον Η. Πετρόπουλο ήταν αφιερωμένο επίσης το τεύχος του 1981 του ετήσιου αμερικάνικου περιοδικού *Maledicta*, όπως και του γερμανικού *Die Horen*, (1989), που αναδημοσίευσε το *In Berlin*.

Αυτό το τέρας μνήμης κι έρευνας ήταν ο χειρότερος εφιάλτης όλων των λεξικογράφων της χώρας μας. Οτιδήποτε δοτό γι' αυτόν, ήταν και παράλογο. Δε πίστευε σε κανένα θεσμό, (θρησκεία, στρατό, πολιτικές παρατάξεις), όλα βρίσκονταν υπό αμφισβήτηση στο κεφάλι του. Ολάκερες νύχτες, ακούγοντας τζαζ και τα αγαπημένα του ρεμπέτικα, μέσα στη κάμαρα του, στο Παρίσι περικυκλωμένος από ανείπωτες αλήθειες για το κόσμο του περιθωρίου, για τα πράγματα που στις μέρες μας πια έχουν τα περισσότερα σκαρτέψει, μπουρδέλα, μάγκες, το τραγούδι, το αυθεντικό. Σε μια συνέντευξη του είχε πει: «Γράφω για τους νέους και απευθύνομαι στους νέους. Το κοινό μου ήταν, είναι και ελπίζω ότι θα είναι πάντα νέοι».

Ο Πετρόπουλος έγραψε 80 περίπου βιβλία. Ανάμεσα τους συναντούμε ποιητικές συλλογές του, βιβλίο με κολάζ δικά του, καθώς και προσωπικά του κείμενα. Αναλάμβανε ο ίδιος την επιμέλεια των βιβλίων του από την αρχή ως το τέλος, όπως στο έργο του: **Ελύτης- Μόραλης -Τσαρούχης**, όπου μας παραδίδει ένα βιβλίο κυριολεκτικά στο χέρι. Όλα τα κείμενα είναι χειρόγραφα κι επενδυμένα με δικά του σκίτσα, κάτι που έκανε σχεδόν σε όλα του τα βιβλία, προσπαθώντας να απεικονίσει ένα πράγμα ή ένα μέρος. Από τις μεγάλες, άλλωστε αγάπες

του Πετρόπουλου ήταν η ζωγραφική και τα κολάζ. Τραβούσε μόνος του φωτογραφίες, επεμβαίνοντας στη συνέχεια πάνω σε αυτές με το δικό του ξεχωριστό τρόπο. Στα εξώφυλλα των έργων του συναντούμε εικαστικές παρεμβάσεις φίλων του καλλιτεχνών όπως του Ακριθάκη, Φασιανού, Τσόκλη, κ.α. Διάλεγε επίσης τις διαστάσεις των βιβλίων του, το χαρτί και όλα τα συναφή τυπογραφικά που ακολουθούνται για την ολοκλήρωση ενός βιβλίου. Ήταν τελειομανής με τα πράγματα που καταπιανόταν κι αυτό φαίνεται στην αρτιότητα που παρακολουθούμε στα έργα του.

Έγινε γνωστός στο πλατύ κοινό με το βιβλίο του *Το εγχειρίδιο του καλού κλέφτη* που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1979 από τον εκδοτικό οίκο Νεφέλη, ενώ αναμφισβήτητη είναι και η αξία της πρώτης ρεμπετολογικής μελέτης στην Ελλάδα που ακόμα και σήμερα αποτελεί σημείο αναφοράς για τη μελέτη του ρεμπέτικου, τα *Ρεμπέτικα τραγούδια* (Αθήνα 1968), τα οποία επανεκδόθηκαν πολλές φορές, με αρκετές προσθήκες και βελτιώσεις. Άλλα του έργα είναι τα *Καλιαρντά* (Αθήνα 1971), *Kiosque grec, La Voiture grecque, Cages d'oiseaux, Moments en Grèce (Το ελληνικό περίπτερο, Αυτοκίνητο, Κλουβιά πουλιών και Στιγμές στην Ελλάδα)* που εκδόθηκαν στο Παρίσι το 1976 καθώς και *Ο τούρκικος καφές εν Ελλάδι* (Αθήνα 1979), *Το μπουρδέλο* (Αθήνα 1980), *Θεσσαλονίκη: η μνήμη μιας πόλης* (Παρίσι 1982), *Πτώματα, πτώματα, πτώματα* (Αθήνα 1988), *Ο μύσταξ* (Αθήνα 1989), *Ρεμπετολογία* (Αθήνα 1990) και το τελευταίο βιβλίο εμπνευσμένο από τη μόδα του στρίνγκ, πιστό στο στυλ Πετρόπουλου, *Ο κουραδοκόφτης*. Ανάμεσα στα έργα του, είναι ακόμα το πασίγνωστο *Το άγιο χασισάκι, Υπόκοσμος και Καραγκιόζης, Ιστορία της Καπότας, Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, καθώς και το τελευταίο του που κυκλοφόρησε το 2003, οι *Παροιμίες του υπόκοσμου*. Ο Πετρόπουλος έγραψε μονογραφίες για τους ζωγράφους Μοσχίδη, Πεντζίκη, Τέτση, Σικελιώτη και τους γελοιογράφους Μποστ και Καναβάκη.

Ο Πετρόπουλος πέρα από λαογράφο και λεξικογράφο υπήρξε και ποιητής. Αυτό φαίνεται μέσα σ' όλα του τα βιβλία του, όπου ο λόγος του κυλάει σαν πρόστυχου κληρωτού των λέξεων. Στα ποιήματά του διακρίνεις το θάνατο και τον έρωτα παντού, γράφει σχεδόν σα το τελευταίο άνθρωπο πάνω στη γη. Το θράσος του είναι απερίγραπτο και οι ακαδημαϊκοί είναι γι' αυτόν στοχαστές που δεν ονειρεύονται ποτέ. Τα τρία ποιητικά έργα του (*Ποιήματα 1968-1974*, *Ποιήματα 1982-1991* και *Ποτέ και τίποτα 1993*) ακολουθούν χωρίς αμφιβολία την ίδια οπτική που διαφαίνεται σε όλο του το έργο. Στην σκληρή και ασυνήθιστη ποίηση του, συναντάμε τον ίδιο πράγματι ανατρεπτικό χαρακτήρα αν και εδώ μας παρουσιάζεται ο όχι χωρίς τρυφερές στιγμές συναισθηματικός του κόσμος. Ποιήματα της τελευταίας του ποιητικής συλλογής μελοποιήθηκαν το 2000 από την Μαρίνα Καναβάκη.

Ο Πετρόπουλος ήταν επίμονος ερευνητής των λαϊκών φραστικών επινοήσεων αλλά και πιστός στην πολυτονική γραφή, συστηνόταν ως λαογράφος και έψεγε με το ύφος του τον καθωσπρεπισμό του «πολιτικά ορθού». Το έργο του αναδίδει μια αίσθηση καθολικού ανθρώπου. Δεν θα ήταν υπερβολή να τον χαρακτηρίσουμε ιστορικό, λαογράφο, γλωσσολόγο, εικαστικό καλλιτέχνη, φωτογράφο - εν τέλει έναν ελεύθερο στοχαστή-ερευνητή που το έργο του αξίζει ευρύτερης αποδοχής. Τα περίπου 80 βιβλία του και τα πάνω από 1000 άρθρα του αποτελούν καταθέσεις έρευνας και μελέτης του λαϊκού πολιτισμού, ενώ πολλές φορές ερευνά θέματα ταμπού ή περιθωριακά ( χασίς, ρεμπέτικο, υπόκοσμος, πορνεία, σεξουαλικότητα, φυλακή). Με βασικό άξονα ό, τι ο ίδιος αποκάλεσε «**λαογραφία του άστεως**», το έργο του καταγράφει δομές, θεσμούς, τρόπους έκφρασης και αντικείμενα της ελληνικής λαϊκής κουλτούρας. Το ανέκδοτο έργο του είναι τεράστιο, μέρος του οποίου είναι λεξικογραφικό. Το «**Υπο-Λεξικό**», το «**Λεξικό του πολιτικού λόγου**», το «**Ονοματολεξικό**» και τα «**Φλοράδικα**» περιμένουν τη μεταθανάτια επιμέλεια και δημοσίευσή τους.

