

**Το Ρεμπέτικο****ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ****1. Η ελληνική μουσική από το 1930 μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα**

Κώστας Μυλωνάς: *Ιστορία του Ελληνικού τραγουδιού*, Εκδόσεις Κέδρος

**α) Το ιταλικό μελόδραμα**

Από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και μέχρι το 1880 περίπου κυριαρχεί στην Αθήνα το ιταλικό μελόδραμα. Το 1837 εμφανίζεται στην Αθήνα ο πρώτος μελοδραματικός θίασος. Παίζει αποσπάσματα από τον «**κουρέα της Σεβίλλης**» του Ροσσίνι. Το 1838 άνοιξε το πρώτο «*επίσημο*» θέατρο. Εγκαινιάστηκε με την όπερα του Ντονιτσέτι «**Λουκία ντε Λαμερμούρ**». Το ιταλικό μελόδραμα αποκτά φανατικούς οπαδούς. Ούτε ο Μακρυγιάννης, ούτε οι επιθέσεις των εφημερίδων από μια μερίδα πνευματικών ανθρώπων κατάφεραν να σταματήσουν τον τρελό ενθουσιασμό του λαού. Όλα τα «*ελληνικά*» τραγούδια της εποχής βασίζονταν πάνω σε μελωδίες από τις ιταλικές όπερες. Οποιαδήποτε πρωτότυπη μουσική εκδήλωση πνίγεται μέσα στα ακούσματα από τις ιταλικές όπερες.

Υπάρχει όμως ένα μικρό χρονικό διάστημα όπου παρουσιάζεται μια προσπάθεια από Έλληνες τροβαδούρους να ψελλίσουν τραγούδια που κλείνουν μέσα τους κάποια πρωτογενή ελληνικά μουσικά στοιχεία. Είναι το διάστημα που οι ανωμαλίες που ακολούθησαν την έξωση του Όθωνα εμπόδισαν την προσέλευση ιταλικών μελοδραματικών θιάσων. Ο τροβαδούρος τραγουδάει τον έρωτα, η Ελλάδα ρομαντικοποιείται. Τι ήταν αυτό που προκάλεσε την απεριόριστη αγάπη του Έλληνα για το ιταλικό μελόδραμα; Η ανυπαρξία ενός ελληνικού μουσικοθεατρικού είδους που να του προκαλεί τα ίδια καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα; Η απόρριψη της «*βαλκανικής*» και «*οθωμανικής*» μουσικής παράδοσης μέσα στο γενικότερο κλίμα του εξευρωπαϊσμού; Η μήπως επειδή το θέατρο, που για την εποχή του ήταν μέσο επικοινωνίας ήταν η μοναδική μουσική καλλιέργεια του λαού; Πρόκειται για λόγους που ο καθένας σε κάποιο βαθμό θα παίξουν από δω και πέρα το ρόλο τους στην γέννηση την πορεία και την τελική εμφάνιση της μουσικής στη νεότερη Ελλάδα. Σε ένα σταυροδρόμι όπου συναντιούνται μουσικά ρεύματα τόσο της Ανατολής όσο και της Δύσης η ελληνική μουσική ως παράγωγο πολιτισμού έχει να επιδείξει με τον καιρό μια πολυμορφία σε ρυθμούς και τάσεις αξιοζήλευτη και μια παράδοση που ξεπερνά τα στενά όρια της χώρας.

**β) Η επτανησιακή καντάδα και το αθηναϊκό τραγούδι**

Όλα τα «*ελληνικά*» πάντως τραγούδια της εποχής βασίζονταν πάνω σε μελωδίες από τις ιταλικές όπερες. Η πρώτη προσπάθεια για τη δημιουργία ελληνικού τραγουδιού ξεκινάει με την **επτανησιακή καντάδα** και το **αθηναϊκό τραγούδι**. Στην περίπτωση της επτανησιακής καντάδας ξεκινάμε από τη ιδιότυπη μουσική γλώσσα της εκκλησιαστικής μουσικής που περνάει στη λόγια ή λαϊκή έκφραση των συνθετών της επτανησιακής σχολής, έπειτα σε λαϊκούς συνθέτες ή τραγουδιστές για να καταλήξει στο τέλος στο στόμα του λαού. Το χαρακτηριστικό αυτό είδος τραγουδιού ξεκινάει από την Κεφαλονιά και μάλιστα από το Ληξούρι. Με την επτανησιακή καντάδα αρχίζει να διαγράφεται η περίοδος εκείνη – ουσιαστικά η πρώτη μετά την

επανάσταση του 1821- όπου μπορούμε να πούμε ότι γεννιέται επιτέλους ελληνικό λαϊκό τραγούδι. Η ανυπαρξία ελληνικού τραγουδιού στην υπόλοιπη Ελλάδα είναι βέβαιη και εξακριβωμένη, εάν θα μιλούσαμε με όρους του καινούργιου- έντεχνου σε κάθε περίπτωση τραγουδιού μια και δεν πρέπει να ξεχνάμε την παράλληλη ύπαρξη του δημοτικού τραγουδιού το οποίο ακούγεται αυτή την περίοδο σε όλη την ύπαιθρο και όχι μόνον.

Τη δεκαετία 1880-1890 σημειώνονται οι πρώτες απόπειρες δημιουργίας ενός τραγουδιού μέσα από τη γέννηση του **αθηναϊκού τραγουδιού** που διαχωρίζει τη θέση του από το ιταλικό μελόδραμα. Η επίδραση βέβαια του ιταλικού μελοδράματος είναι ευδιάκριτη αλλά αφομοιωμένη σε τέτοιο βαθμό που να μη παρουσιάζεται επιφανειακή. Όλες οι ιταλικές μελωδίες επεξεργάστηκαν, έγιναν απλούστερες και προσαρμόστηκαν στο μουσικό τονικό αίσθημα των Ελλήνων. Το διάστημα αυτό θα πρέπει να σημειωθεί επίσης πως υπάρχουν κάποια «λαϊκά» τραγούδια που θα αποτελέσουν μοντέλα πάνω στα οποία θα στηριχτεί η γενιά των τραγουδοποιών-εκπροσώπων αυτού του είδους. Μερικά από αυτά είναι: «έλα βρε Χαραλάμψη να σε παντρέψουμε», «Πάρε με, Αντριάννα μου, να σε βοηθώ στην πλύση και να σου κουβαλώ νερό από το Βαθρακονήσι», «στης ακρίβειας τον καιρό επαντρεύτηκα και εγώ», «βάρκα θέλω να αρματώσω με σαράντα δυο κουπιά» και άλλα. Ακόμη, παράλληλα με όλες τις παραπάνω διεργασίες δεν πρέπει να ξεχνά κανείς πως είναι η ιστορική στιγμή όπου εμφανίζεται το δημοτικιστικό κίνημα, σημειώνονται τα πρώτα δειλά βήματα του ελληνικού μελοδράματος, ξεπηδούν μικρές ή μεγάλες ελληνικές χορωδίες με κιθάρες και μαντολίνα και οι Έλληνες ποιητές γράφουν στίχους για τραγούδια. Σημαντικό ρόλο έπαιξε στο σημείο αυτό η επτανησιακή καντάδα.

Το αθηναϊκό τραγούδι, την εποχή της ωριμότητας του αποκατάστησε το ιταλικό μελόδραμα και κατόρθωσε να κερδίσει την επιβεβαίωση ενός κοινού που, έχοντας απορρίψει αργίσι τα μακρόσυρτα ανατολίτικα τραγούδια και τους αμανέδες, έβρισκε ότι του ταίριαζε περισσότερο στην «ευρωπαϊκή συνείδησή του». Την περίοδο της ακμής του συνυπήρξε με την **αθηναϊκή επιθεώρηση** (1894-1921) και την περίοδο της δύσης του με την **ελληνική οπερέτα**. Έχει απορρίψει σχεδόν το ξένο στοιχείο από το κύριο σώμα του στο μεγαλύτερο μέρος της πορείας του και έχει δημιουργήσει ένα πρόσωπο ελληνικό. Θεμελιωτές του είναι ο Τιμόθεος Ξανθόπουλος και ο Δημήτριος Ρόδιος αλλά ο κυριότερος εκπρόσωπος είναι ο Νικόλαος Κόκκινος.

### γ) Το καφέ-αμάν

Το 1871 ιδρύεται το Ωδείο Αθηνών και την ίδια χρονιά ανοίγει το πρώτο καφέ-σαντάν στην Αθήνα, λίγο αργότερα το 1873 ανοίγει πάντα στην πρωτεύουσα το πρώτο καφέ-σαντούρ. Ο τύπος αυτός των κέντρων διασκέδασης από το 1886 και στο εξής θα μετωνομαστεί σε **καφέ-αμάν**. Κατά τον Τούρκο μουσικολόγο Mahmut R. Gazimihal, ο όρος καφέ αμάν είναι τσιγγάνικη παραποίηση του τούρκικου όρου manî kahvesi, αφορά δε σε καφεενία τα οποία διέθεταν 2 ή 3 τραγουδιστές οι οποίοι αυτοσχεδίαζαν εδώ στίχους (λεγόμενους manî). Ετυμολογικά πάντα η λέξη μανές (αμανές) ίσως να παράγεται κατά τον Γ. Φαιδρό «εκ του «μανέρως» κατά συγκοπήν της συλλαβής «ρω»». Ο «μανέρως» ήταν θλιβερός ήχος ή μάλλον ερωτική θρηνωδία που ονομάζονταν επίσης ολοφυρμός ή και Λιναίος θρήνος. Δεν αποκλείεται ακόμη να έχει σχέση με το επιφώνημα «αμάν».

Όπως γράφει ο Τούρκος περιηγητής Εβλιά Τσελεμπί (1668) συγκεκριμένα στη Θεσσαλονίκη στα καπηλειά της Εγνατίας και του Βαρδάρη, Τούρκοι, Ρωμιοί, Αρβανίτες, Βλάχοι και ξένοι ναυτικοί ξαπλωμένοι ραχατλίδικα στους καναπέδες ρουφούσαν τους ναργιλέδες κι άκουγαν τους αμανετήδες (τραγουδιστές του αμανέ)

να λένε τα τραγούδια τους με συνοδεία ούτι και μπαγλαμά. Μόνο στην περιοχή του Βαρδάρη υπήρχαν περίπου 348 καφενεία (στα 1669 με σουλτανικό διάταγμα έκλεισαν όλα τα καφενεία της Οθωμανικής αυτοκρατορίας). Αυτά τα καφενεία σιγά - σιγά απέκτησαν σκηνή και το πρόγραμμά τους εμπλουτίστηκε με χορό. Στη Θεσσαλονίκη σε αντίθεση με την Αθήνα γνωρίζουμε πως λειτουργούσαν **καφέ αμάν** χωρίς να έχουμε δυστυχώς κάποιες πληροφορίες για συγκεκριμένα κέντρα ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η εξαφάνιση τους στην πόλη θα αρχίσει μετά την Μικρασιατική καταστροφή (1922), καθώς, αντικαθίστανται από μαγαζιά όπου τώρα εμφανίζονται κομπανίες. Για τη Θεσσαλονίκη πάντα το διάδοχο είδος των καφέ αμάν θα είναι καφενεία του τύπου «*Χρυσούν απίδιον*» όπου στα 1934 εμφανίστηκε η Ρόζα Εσκενάζη και το «*Σμυρναϊκόν κέντρον*»

Στην Αθήνα το πρώτο μαγαζί αντίστοιχο του είδους των *καφέ αμάν* λειτούργησε το 1873, στην Ιερά Οδό. Το συγκρότημα που υπήρχε εδώ χρησιμοποιούσε βιολιά και από τους τακτικότερους πελάτες του ήταν ιεροψάλτες οι οποίοι σύχναζαν εκεί «*δια να μανθάνωσι τους ήχους και τας αναβάσεις και καταβασίας των αμανέδων και λοιπών τραγουδιών*». (βλ. Εφημερίδα «Αλήθεια» 3-07-1873). Για το χαρακτηρισμό αυτού του μαγαζιού χρησιμοποιούνταν ο όρος «*καφέ σαντούρ*» (ωδικά καφενεία ανατολικής μουσικής) και όχι «*καφέ αμάν*» το συγκεκριμένο όρο τον συναντάμε μόνον μετά το 1886. Στην Αθήνα πάντα το 1871 λειτούργησε το πρώτο «*καφέ σαντάν*» τύπος κέντρου διασκέδασης με γερμανίδες χορεύτριες, στο Άντρον Νυμφών, στις όχθες του Ιλισού οι οποίες με όπλο τα γυναικεία θέλητρα προσέλκυαν ανέλπιστα πλήθη πιστών στην ευρωπαϊκή μουσική. Το 1874 επαναλαμβάνεται το πείραμα του 1873 στο μαγαζί της Ιεράς Οδού με ακόμη μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία. Το συγκρότημα προέρχεται αυτή τη φορά από την Σμύρνη και αποτελείται από δύο τραγουδιστές (Βασίλειος Κονταξής και Αναστάσιος Βελέντζας) δύο βιολιστές (Παναγός Βογιατζής και Κοκόλης Σιλάλης), έναν λαουτιέρη (Δημήτριος Βογιατζής) και έναν σαντουριέρη (βλ. Κυριάκος Τσορβάς. Από άρθρο της εφημερίδας «*Εφημερίς*» 17-07-1874). Τα επόμενα δώδεκα χρόνια (1874-1886) τα σαντούρια εισβάλλουν σταδιακά σε χώρους ψυχαγωγίας που βρίσκονταν πλησιέστερα το κέντρο. Μέχρι το 1886, που σημειώνεται η μεγάλη έκρηξη του αμανέ στην Αθήνα και εγκαινιάζεται η δεκάχρονη περίπου περίοδος της απόλυτης κυριαρχίας του οι επισκέψεις των ανατολίτικων συγκροτημάτων γίνονται σε μόνιμη ετήσια βάση.

Το 1883 στο αριστοκρατικότερο θέατρο της πρωτεύουσας, το θέατρο του Φαλήρου, εμφανίζεται ένας αρμένικος λυρικός θίασος. Δίπλα σε πασίγνωστες και αξιοπρεπέστατα παιγμένες γαλλικές оперέτες, παρουσιάζονται εδώ και κάποια αρμένικα έργα, σαν τον Λαπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά του Αρμένιου συνθέτη Ντικράν Τσουχατζιάν, τον Αρίφ και τους Ζεϊμπέκους. Στους Ζεϊμπέκους παρουσίαζαν μάλιστα επί σκηνής σαντούρια, ντέφια και άλλα μη ευρωπαϊκά λαϊκά όργανα. Οι μελωδίες του Λαπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά συνδυασμένες με ελληνικούς στίχους εισβάλλουν την Αποκριά του 1886 στα αριστοκρατικά σαλόνια. Το 1886 η Αθήνα έχει κατακλυστεί πλέον από καφέ αμάν. Δύο εξέχουσες φυσιογνωμίες του τραγουδιού αυτής της περιόδου είναι η Πολίτισσα Φωτεινή (Φωτεινή Κονδυλάκη) και η Σμυρνια Κιόρ Κατίνα. Η Φωτεινή Κονδυλάκη, ή χανεντέ Φώτω πλαισιώνεται από τον Πελοποννήσιο βιολιτζή Δημήτριο Ρόμπο, από ένα σαντούρι, ένα λαούτο και ένα κλαρίνο. Το τουρκόφωνο τραγούδι της «*Μέμο*» τραγουδήθηκε με πάθος.

*Αμάν Μέμο!*

*Κουζούμ Μέμο!*

*Γιαβρούμ Μέμο!*

*Σεκέρ Μέμο!*

*Εβλιάτ Μέμο!*

Το τραγούδι αυτό ηχογραφήθηκε στην Θεσσαλονίκη το 1912 από την Ρόζα τη «*βασίλισσα*». Τον ίδιο καιρό έκανε την εμφάνιση του και ένα άλλο, γειτονικό στην Ομόνοια, κέντρο του ανατολίτικου τραγουδιού, το *Περιβολάκι* της πλατείας Γερανίου, που έμελλε να καθιερωθεί σαν το σημαντικότερο αθηναϊκό λημέρι των καλλιτεχνών του καφέ αμάν. Στο Περιβολάκι τραγουδούσε η Ελένη η «*λιγύμολπος και καϊμακοπαχουλή*» από το Κιρκά Αγάτς της μακρινής Μαγνησίας, πλαισιωμένη από το «*πρώτο βιολί της Ανατολής*», τον περίφημο Γιοβανίκα της Σμύρνης. Η Ελένη και ο Γιοβανίκας έφυγαν από το κέντρο μετά από κάποιο διάστημα και την θέση τους κατέλαβε το λαμπρότερο αστέρι του ανατολικομεσογειακού καφέ αμάν, η Σμυρνιά χανεντέ Κατίγκω ή Κιόρ Κατίνα. Η Κιόρ Κατίνα ήταν διεθνώς καταξιωμένη και η παρουσία της υψώνει κατακόρυφα την ποιότητα του καφέ αμάν (ακόμη και στη συνείδηση των αστών).

Έχει διαπιστωθεί πως στα *καφέ αμάν* οι γυναικείες μορφές είναι περισσότερες από τις αντρικές, αξίζει μάλιστα να αναφερθεί η περίπτωση της Ευθαλίας Δημητρίου, η οποία θάμπωνε με τους αισθησιακούς της χορούς το κοινό της. Οι γυναίκες αυτές κατάγονται κυρίως από την Σμύρνη και την Πόλη είναι Ελληνίδες μεταξύ τους όμως υπάρχουν και Τουρκάλες, Αρμένισσες όπως και Εβραίες. Τα αντρικά ονόματα που μνημονεύονται σε συνάρτηση με το τραγούδι είναι πολύ λίγα, εκτός από τους Κονταξή και Βελέντζα μας παραδίδονται και ονόματα σμυρναίων καλλιτεχνών όπως του Κοκκινάκη, του Οβανέζη, του Εβραίου Δαβίδ και του Σουλιώτη Βούρκου. Οι άντρες διακρίνονται ως οργανοπαίκτες κυρίως και μπορούν να αναδειχτούν σε αστέρες του καφέ αμάν μόνο όταν κατέχουν τη θέση του πρώτου βιολιστή. Στην κατηγορία αυτή ανήκει ο Σμυρνιός Γιοβανίκας, ο Πανάνος Βογιατζής και ο Δημήτριος Ρόμπος. Άλλοι γνωστοί είναι οι: Ζαράκης, Παπαναστασίου, Παπούτσας, Ζορμπανάκης και ο Ρουμάνος Μοντρογκάντι. Από τα υπόλοιπα όργανα ξεχωρίζουν: σαντούρι :Κυριάκος Τσορβάς, Γεωργής Ρόμπος, Λάμπης, Χιώτης. Λαουτέριδες: Βογιατζής Δημ, Μουραμπάς Αριστοτέλης. Ο μόνος παίκτης κλαρίνου, του οποίου το όνομα διασώθηκε, είναι ο Παντελής Γκούμας. Το μπουζούκι αναφέρεται μόνο σε δύο περιπτώσεις.

## **1. Το ρεπερτόριο των καφέ αμάν**

Στα καφέ αμάν τα προγράμματα πέρα από τα τούρκικα και τα αραβικά τραγούδια [αμανέδες, σαρκιά, γιανέδες (αργά παθητικά τραγούδια), σαμπάϊ, ελφαιζιέ(τραγούδια εσωτερικού άλγους) κ.λ.π.], εκτελεσμένα σε ελληνική, τουρκική, αρμένικη και αραβική γλώσσα προσέφεραν και πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια (γιαννιώτικα, κλέφτικα, μοραϊτικά κ.α.), λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (Σμύρνη, Πόλη), αρβανίτικα (γκέκινα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά.

### **1. Οι μουσικοί**

Στην συντριπτική τους πλειοψηφία οι μουσικοί στα καφέ αμάν ήταν κατά την καταγωγή τους Έλληνες της Ανατολής και Αρμένηδες, δίπλα σ' αυτούς αναφέρονται, ωστόσο, συχνά Εβραίοι και Γύφτοι. Πρόκειται για τις τέσσερις εθνικότητες, που ανέκαθεν μονοπωλούσαν με επαγγελματική ιδιότητα τις τέχνες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Κοινό σημείο αναφοράς για το σύνολο τους ήταν η συνειδητή διαφοροποίησή τους από το δυτικοευρωπαϊκό μουσικό ιδίωμα.

### **2. Τραγούδια και στίχοι**

Από τα τραγούδια που ακούγονταν στα καφέ αμάν έχουν διασωθεί ελάχιστοι στίχοι και ονόματα. Αναφέρθηκε ο περίφημος «Μέμος». Οι παλιότεροι στίχοι ελληνικού αμανέ που σώζονται είναι εκείνοι που τραγουδούσε ο σμυρνιός Βασίλειος Κονταξής στην Ιερά Οδό, το 1874:

*Το πληγωμένο στήθος μου πονεί, μα δεν το λέει*

*Τ' αχείλι μου κι αν τραγουδεί, μα η καρδιά μου κλαίει.*

Πρόκειται για στίχους κατά τον Μ. Δραγούμη που ταυτίζονται απόλυτα με κείμενο μαντινάδας από την Πάτμο. Έχουν διασωθεί στίχοι και άλλων τραγουδιών, οι περισσότεροι από αυτούς είναι στίχοι δημοτικών τραγουδιών ή έντονα επηρεασμένοι απ' αυτό.

### **3. Οι χοροί στα καφέ αμάν**

Από το 1873 μέχρι το 1885 δεν αναφέρονται χορευτικές επιδείξεις στα καφέ αμάν. Ίσως το θέαμα να ήταν ακόμη τολμηρό, πρόγραμμα χορευτικό αυτό το διάστημα είχαν μόνο τα καφέ σαντάν, εδώ, υπάρχουν χορεύτριες που χορεύουν από την πρώτη στιγμή της ίδρυσης αυτών των κέντρων διασκέδασης. Στα χρόνια, όμως, της ακμής του καφέ αμάν ο χορός καθιερώθηκε σαν βασικό στοιχείο του προγράμματός τους. Γνωστά ονόματα χορευτριών ήταν οι: Χατζή Αμπέρη, Αθηνά, Ελένη. Η χορεύτρια όμως που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή στη σκηνή των καφέ αμάν ήταν η Ευθαλία από την Σμύρνη. Οι χοροί που εκτελούσαν οι παραπάνω καλλιτέχνιδες χαρακτηρίζονταν όλοι ανεξαιρέτως «ανατολικοί», συχνά, ωστόσο, διαχωρίζονταν σε «αραβικούς», «τουρκικούς», «ελληνικούς» ή «ρουμάνικους». Συγκεκριμένες αναφορές γίνονται στον τσάμικο, στον χασάπικο, στον καρσιλαμά και στον «ανδροπρεπή» ζεϊμπέκικο. Ιδιαίτερα στον τελευταίο διακρινόταν η περίφημη χορεύτρια Ευθαλία. Ο ζεϊμπέκικος χορός κατεξοχήν πράγματι ανδρικός χορός δικαιολογούσε από μέρους των χορευτριών συχνά τη χρήση ειδικών κοστουμιών και μαχαιριών μερικές φορές.

### **4. Η ατμόσφαιρα στα καφέ αμάν**

Η ατμόσφαιρα των καφέ αμάν την περίοδο της εμφάνισής τους παρουσιάζεται σαν ατμόσφαιρα ενός είδους ησυχαστηρίου. Το κοινό αποτελούνταν από φιλήσυχο κόσμο νοχελικών νοικοκυραίων με τις ρεμβώδεις οικοδέσποινες κι τις θυγατέρες τους, καθώς επίσης και από υπαξιωματικούς «γενναίους και ιππότες». Από το 1886 όμως αλλάζουν τα πράγματα. Τα καφέ αμάν ανοίγουν στην προκυμαία του Πειραιά, στην αγορά τροφίμων της Αθήνας και σε άλλα σημεία όπου το κοινό δεν μπορούσε να είναι «οικογενειακό». Το κοινό τώρα αποτελείται από ναύτες, εργάτες, εμποροϋπάλληλους και αμαξάδες. Η παρουσία γυναικών δεν μνημονεύεται. Λίγο αργότερα το κοινό χαρακτηρίζεται κουτσαβάκικο. Μια εξήγηση για αυτή την αντιφατική εικόνα του καφέ αμάν είναι η εξής: τα καφέ αμάν διαδόθηκαν ευρύτατα. Η διάδοση τους είναι τόσο μεγάλη που ακόμη και τα καφέ σαντάν συμπληρώνουν το δυναμικό τους με ανατολίτες καλλιτέχνες, οι πρωταγωνίστριες της λαϊκής παντομίμας αρχίζουν στα διαλείμματα να τραγουδούν και να χορεύουν ελληνικούς και αράπικους ρυθμούς, τα θέατρα για μικρό χρονικό διάστημα εξοπλίζονται με τραγουδιστές και οργανοπαίκτες ανατολικού ιδιώματος, ενώ ο Φασουλής και ο Καραγκιόζης κάνουν το ίδιο. Έτσι είναι φυσικό να δημιουργήθηκαν καφέ αμάν με διαφορετικής προέλευσης κοινό από οικογενειακό μέχρι περιθωριακό.

### **6. Η παρακμή**

Η παρακμή των καφέ αμάν αρχίζει στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1890. Ένα από τα σημαντικότερα στέκια του στο κέντρο της Αθήνας, εκείνο στην πλατεία του σιδηροδρομικού σταθμού, πέφτει μετά το 1891 σε πλήρη αφάνεια. Το Γεράνι ένα άλλο πολύ γνωστό επίσης κέντρο -καφέ αμάν θα κλείσει πριν από τον πόλεμο του 1897. Τα καφέ αμάν αρχίζουν να υποχωρούν και πάλι στις εξοχικές παρυφές, απ' όπου ξεκίνησαν. Τα «μελίφθογγα» σαντούρια του παρελθόντος τώρα αποκαλούνται «ανηλεή σαντούρια». Όταν έρχονται μεγάλα συγκροτήματα Εβραίων, Αράβων, Αρμένιων αντιμετωπίζονται ως εξωτικά θεάματα. Η καθοδική πορεία του καφέ αμάν συμπίπτει με την ραγδαία άνοδο μιας άλλης εγχώριας ανατολίτικης λαϊκής τέχνης, εκείνης του **Θεάτρου Σκιών**. Το 1891 εμφανίζονται οι πρώτοι μπερντέδες στον Σταθμό Αττικής. Στην πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα τα σαντούρια και ο αμανές φυτοζωούν. Από το 1907 αρχίζει η ακμή της επιθεώρησης. Το 1911 στην εφημερίδα «Αθήναι» αρχίζει μια σειρά από συνεντεύξεις, γύρω από το ζήτημα του εξευρωπαϊσμού των μουσικών προτιμήσεων των λαϊκών μαζών. Ακούγονται διάφορες απόψεις των, Σακελλαρίδη, Ρόδιου, Πετσάλη, Κόκκινου. Κοινή διαπίστωση παραμένει ότι ο αμανές είναι νεκρός. Ο επικήδειος του καφέ αμάν θα πάρει λυρικότερο τόνο το 1912, όταν θα κυκλοφορήσει η ποιητική συλλογή του Κωστή Παλαμά «Οι καημοί της λιμνοθάλασσας». Στο ποίημα του «Ανατολή» ο ποιητής θυμάται με νοσταλγία τα νεανικά του χρόνια στο Μεσολόγγι. Βέβαια, καφέ αμάν συνεχίζουν να υπάρχουν, κλείνουν, όμως, το ένα μετά το άλλο. Το 1926-1927 έκλεισαν τα καφέ αμάν του Ντουρντή και του Γώγου. Το 1934 στα «Αθηναϊκά Νέα», άνοιξε συζήτηση για την ανατολική μουσική, το θέμα ήταν αν πρέπει να απαγορευτεί, όπως έγινε και στην Τουρκία. Το τελευταίο καφέ αμάν έκλεισε το 1947. Ήταν η «Χαβάνα» στην οδό Λυκούργου.

## 7.Εφημερίδες και περιοδικά

Με την εμφάνιση των καφέ αμάν οι εφημερίδες διχάζονται σε υποστηρικτές της ευρωπαϊκής μουσικής (εφημερίδα «Εφημερίς») και σε υποστηρικτές της ανατολικής μουσικής (εφημερίδες «Εθνοφύλαξ», «Αυγή», «Στοά», «Αιών», «Νέα Εφημερίς»). Από τις στήλες τους αρχίζει μια μακροχρόνια αντιδικία. Η αντιδικία αυτή επεκτείνεται και στο ζήτημα εξευρωπαϊσμού της εκκλησιαστικής μουσικής και της εισαγωγής της τετραφωνίας στους Χορούς των ψαλτών. Στην δεκαετία του 1880 ο Νικόλαος Πολίτης και ο ευρύτερος καλλιτεχνικός του κύκλος, αντιμετωπίζουν με θετική διάθεση την ανατολική μουσική παράδοση της χώρας. Το περιοδικό «**Εστία**», του Άγγελου Βλάχου, είναι το βήμα των ιδεών τους. Άλλα περιοδικά που τάσσονται υπέρ της ανατολικής μουσικής είναι ο «**Ραμπαγάς**» του Βλάση Γαβριηλίδη και το «**Μη χάνεσαι**» του Κλεάνθη Τριαντάφυλλου. Επίσης ο Κωστής Παλαμάς ο οποίος επισκεπτόμενος το Μεσολόγγι τον Ιούλιο του 1882, είχε γοητευτεί από την γιαννιώτισσα κυρία Κούλα. Εικάζεται ότι ο Παλαμάς την άκουγε κρυμμένος πίσω από ένα δέντρο, μερικές δεκαετίες αργότερα θα γράψει: «Γιαννιώτικα, Σμυρνιώτικα, Πολίτικα, μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα.....». Χωρίς αναστολές ο νεαρός Γεώργιος Δροσίνης, μέσα από τις σελίδες της «Εστίας» διακηρύσσει τις μουσικές του προτιμήσεις (υπέρ των ανατολικών μελωδιών), ύστερα από μια συνάντηση με Σμυρναίους καλλιτέχνες σε καφενείο της Τήνου.

Πηγή: Χατζηπανταζής Θόδωρος: *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...*

### δ) Αθηναϊκή επιθεώρηση και οπερέτα

Στα 1880 η Αθήνα είχε χωριστεί στα δύο. Από τη μια μεριά βρίσκονταν οι «εραστές της ασιάτιδος μουσικής» και από την άλλη όσοι πίστευαν πως οι αμανέδες δεν είχαν τίποτε το ελληνικό. Έως το 1886 η Πρωτεύουσα κατακλύστηκε από καφέ αμάν, η απόλυτη κυριαρχία του αμανέ κράτησε δέκα χρόνια, όπως είδαμε, όμως, η παρακμή τους άρχισε μεταξύ άλλων με την εμφάνιση του θεάτρου σκιών και κυρίως με την **αθηναϊκή επιθεώρηση**. Με το θεατρικό αυτό είδος αναζωπυρώθηκε η αγάπη του κοινού για την ξένη μουσική. Η μουσική στις επιθεωρήσεις, εκτός ελαχίστων και χωρίς «επιτυχία» περιπτώσεων, ήταν πιστή αντιγραφή ξένων μελωδιών. Η επιτυχία της επιθεώρησης τις δυο πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα ήταν τεράστια. Παραγκώνισε σχεδόν όλα τα άλλα είδη θεάματος. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τις χρονιές 1905-1908 έκλεισαν τις πόρτες τους το «*Βασιλικό Θέατρο*» και η «*Νέα Σκηνή*» (τα μοναδικά θέατρα που δούλευαν μέχρι τότε). Το 1922, ωστόσο, με τα τεράστια σε συνέπειες πολεμικά γεγονότα της μικρασιατικής καταστροφής αλλάζει και το περιεχόμενο της. Από τη σκηνή της απουσιάζουν οι πολιτικές προσωπικότητες αλλά και οι γνωστοί τύποι της καθημερινής αθηναϊκής ζωής (αγροίκος, ενωμοτάρχης, γερουσιαστές του «*Ζαχαράτου*», βουλευτές κ.λ.π.) Τη θέση τους παίρνουν ο αρλεκίνος, ο γλεντζές, η μπαλαρίνα. Πρόκειται για ένα κουκλοθέατρο που δεν έχει καμία σχέση με την καθημερινότητα και την επικαιρότητα. Έτσι η αλλαγή του περιεχομένου της επιθεώρησης έχει σαν αποτέλεσμα την αδιαφορία του κοινού, το οποίο κουρασμένο από τις εθνικές ήττες και την πολιτική αστάθεια στρέφεται αλλού. Το τέλος και αυτού του είδους θεάματος ήλθε, μετά το 1922 επανακάμπτουν για λίγο τα καφέ αμάν, ενώ ετοιμάζεται ο δρόμος για την οπερέτα η οποία θα ακμάσει από το 1916 μέχρι το 1928. Η μουσική της οπερέτας ήταν ελληνική και δεν είχε καμία σχέση ούτε με την επιθεώρηση ούτε με τα «*αμανετζήδικα*».

### ε) Τα τραγούδια του κρασιού

Την δεκαετία του 1930 φθάνουν στο ζενίθ τους **τα τραγούδια του κρασιού** τα οποία είχαν αρχίσει να γράφονται τα πρώτα χρόνια της οπερέτας. Έτσι, στα θέματα που «*θίγονται*» από το τραγούδι και που είναι μέχρι τότε μόνο δύο, δηλαδή ο έρωτας και η γυναίκα, θα προστεθεί κι ένα τρίτο, το κρασί. Το κρασί σαν παρηγοριά, σαν λήθη, σαν αναντικατάστατος φίλος. Ο χώρος της ταβέρνας θα συγκεντρώσει γύρω του τους αθεράπευτα ρομαντικούς κανταδόρους και τους ερασιτέχνες λυρικούς «*τραγουδιστές*», θα στεγάσει ότι έχει απομείνει από την ελληνική οπερέτα και ότι συνεχίζεται να υπάρχει στο όνομα του παλιού αθηναϊκού τραγουδιού. Όλος αυτός ο κύκλος των τραγουδιών της αγάπης και του κρασιού και των ανθρώπων που περιφέρονται στα «*στενά σοκάκια*» τραγουδώντας «*στης νύχτας τη σιγαλιά*» τον έρωτα, τον καημό, την αγαλλίαση που νιώθουν πίνοντας «*ξανθιά ρετσίνα*», θα χαρακτηρίσουν το ύφος μιας εποχής που ζει και κινείται μέσα σ' έναν κόσμο «*απολαύσεων*» και πρόσκαιρης φυγής. Και όσο τα χρόνια θα περνάνε, μαζί με την «*πρώτη αγάπη*» που δε «*λησμονιέται*» δε θα λησμονιέται κι αυτή η εποχή που αλίμονο «*φεύγει και δεν ξαναγυρνά*». Το ήθος και η ατμόσφαιρα αυτής της εποχής με τις ταβέρνες και το κρασί, τις καντάδες και τις χορωδίες, τις κιθάρες και τα μαντολίνα ήταν μια κάποια αντίσταση στην όσιμη μουσική ξενομανία του νεοέλληνα για τα αργεντινικά ταγκό και τα αμερικάνικα σουϊγκ. Μπορεί, βέβαια, ο νεοέλληνας να χόρευε με τους ξέφρενους ρυθμούς του φοξ τροτ της επιθεώρησης και να λικνίστηκε με τα ερωτικά βαλσάκια της οπερέτας, αλλά κατάφερε, ωστόσο, μέσα από διάφορες επεξεργασίες, να συλλαβίσει μια μουσική γλώσσα ολότελα δική του και να την προσαρμόσει στο δικό του μουσικό αίσθημα. Το αθηναϊκό τραγούδι, η ελληνική οπερέτα και όσα πρωτότυπα τραγούδια γράφτηκαν στην επιθεώρηση, μ' αυτά τα

θέματα του κρασιού και των θαμώνων της ταβέρνας που διατηρούσαν την ελληνικότητα του ύφους και περιέγραφαν τα ήθη και τα βιώματα των ανθρώπων της εποχής βοήθησαν πολύ σ' αυτό. Με την εμφάνιση της δισκογραφίας ο θεατρικός χώρος, που ήταν το μαζικότερο μέσο επικοινωνίας, χάνει έδαφος. Εκεί ίσως πρέπει να αναζητήσουμε τα αίτια της παρακμής της οπερέτας.

**<http://www.youtube.com/watch?v=FHBw3TZ19ZI&feature=related>**

**[http://www.youtube.com/watch?v=hf\\_8hmimO6Q](http://www.youtube.com/watch?v=hf_8hmimO6Q)**



**ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ****2. Η ελληνική κοινωνία από το 1930 μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα**

Για να ριζώσουν στους κόλπους της ελληνικής κοινωνίας ως ακούσματα τα μουσικά είδη που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα, απαιτήθηκε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο. Η ελληνική κοινωνία από το 1930 μέχρι τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα έχει πράγματι εκείνα τα χαρακτηριστικά που επέτρεψαν τη γέννηση, την καλλιέργεια, την ανάπτυξη και την παρακμή όλων αυτών των μουσικών ειδών αλλά και αυτών που τα ακολούθησαν με κυρίαρχο το ρεμπέτικο. Κοινωνικά φαινόμενα, όπως η εσωτερική και η εξωτερική, μεγάλη μετανάστευση, οικονομικά δυσεπίλυτα προβλήματα και εθνικές ατυχίες με κορυφαία τη Μικρασιατική καταστροφή του 1922 δεν λειτουργούν καταλυτικά μόνο στη διαμόρφωση του κοινωνικού τοπίου της χώρας αλλά και του μουσικού. Οι πόλεμοι παρότι έχουμε το διπλασιασμό του ελλαδικού εδάφους το 1912 έχουν εξαντλήσει την Ελλάδα ειδικότερα η Μικρασιατική καταστροφή την οδήγησε σε οικονομική και κοινωνική κατάρρευση. Εκατομμύρια πρόσφυγες κατακλύζουν την επικράτεια μεταφέροντας μνήμες από τις χαμένες πατρίδες τους μεταξύ αυτών και τα τραγούδια τους. Είναι αυτά τα τραγούδια που σε συνδυασμό με τα δημοτικά, τα νησιώτικα και τα μουσικά είδη που αναφέρθηκαν πιο πάνω αποτέλεσαν το υπόστρωμα που οδήγησε στην δημιουργία των ρεμπέτικων. Τα ρεμπέτικα είναι κατεξοχήν τραγούδια των πολέων και ιδιαίτερα των πολέων-λιμανιών, όπως η Σμύρνη, η Πόλη, η Σύρος, η Θεσσαλονίκη και ο Πειραιάς, αστικών χώρων δηλαδή όπου συνωστίζονται πρόσφυγες, απόκληροι, περιθωριακοί, άνθρωποι που βιώνουν όλη τη δυσκολία των καιρών.

**α) Κοινωνικά προβλήματα - Μετανάστευση**

Από τα σημαντικότερα κοινωνικά προβλήματα που συνέβαλαν κατά τρόπο καθοριστικό στη διαμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας, στο διάστημα που μας ενδιαφέρει (1830-1930), είναι η μετανάστευση, ένα πρόβλημα, έτσι κι αλλιώς, παμπάλαιο για τον ελληνισμό. Οι Έλληνες μετακινούνταν-μετανάστευαν, αν θεωρηθεί η μετανάστευση ως κίνηση εξόδου από τη γενέτειρα μας με στόχο την εγκατάσταση σε άλλη χώρα, από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα. Τον 17<sup>ο</sup> και τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, για να περάσουμε στους νεότερους χρόνους, η μετανάστευση κατευθυνόταν προς την κεντρική Ευρώπη και τις Παραδουνάβιες περιοχές και προς το τέλος αυτής της εποχής προς την Αίγυπτο και τη Μικρά Ασία. Από το 1890 και μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο σημειώνεται έξαρση της εξωτερικής μετανάστευσης κυρίως προς τις Η.Π.Α. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το μεταναστευτικό ρεύμα κατευθύνεται προς την Δυτική Ευρώπη, Καναδά και Αυστραλία. Στην περίοδο των Βαλκανικών Πολέμων παρατηρείται κάμψη του αριθμού και επιστροφή στην πατρίδα πολλών μεταναστών. Από το 1924 και μετά ο αριθμός των μεταναστών μειώνεται σημαντικά ιδιαίτερα προς τις Η.Π.Α, καθώς η αμερικανική κυβέρνηση παίρνει δραστικά μέτρα, όσον αφορά την είσοδο ξένων. Τα επίσημα στοιχεία ανεβάζουν τον αριθμό των Ελλήνων μεταναστών σ' αυτή τη χώρα από το 1890 μέχρι το 1924 σε 500.000. Πρόκειται, ωστόσο, για στοιχεία που αφορούν μόνον σε όσους έφταναν μέχρις εδώ από την Ελλάδα. Όσοι έφταναν στις Η.Π.Α. από τουρκοκρατούμενες

περιοχές έπαιρναν άλλη υπηκοότητα, για αυτό και δε γνωρίζουμε τον ακριβή αριθμό τους, είναι λογικό, πάντως, να υποθέτουμε, πως αυτός ο αριθμός να είναι πολύ μεγαλύτερος από τις 500.000

Χαρακτηριστικά ο Ξ. Ζολώτας συγκρίνει τη μεταναστευτική έξοδο των Ελλήνων με τα αντίστοιχα ρεύματα της Σερβίας, της Βουλγαρίας και του Μαυροβουνίου στο ίδιο χρονικό διάστημα προς τις Η.Π.Α και διαπιστώνει πως από τα τρία αυτά κράτη, μεταξύ 1899 και 1911, μετανάστευσαν μόνο 107.613 άτομα. Η Ελλάδα ξεπερνούσε σε μετανάστες και τις τρεις χώρες μαζί, επειδή ήταν η μόνη που είχε ήδη μια επεξεργασμένη παραδοσιακή οικονομική δομή και, γι' αυτό το λόγο ήταν η μόνη που βρέθηκε σε τόσο βαθιά κοινωνική κρίση με τη συρρίκνωση του διεθνούς εμπορίου. Βέβαια, η μετανάστευση λειτούργησε βραχυπρόθεσμα σαν μια σωτήρια εκτόνωση του κοινωνικού προβλήματος. Η συνέχιση τους, όμως, πέρα από ένα ορισμένο σημείο άρχισε να θέτει σοβαρά προβλήματα στην βιομηχανική ανάπτυξη της χώρας. Η μείωση στην προσφορά εργασίας, ειδικευμένης και μη, και κυρίως η άνοδος των μισθών ήταν οι κυριότερες συνέπειες που έκαναν τους επιχειρηματίες να ζητούν να κλείσει αυτή η διέξοδος. Οι μετανάστες ήταν, κυρίως, άντρες και έβλεπαν την Αμερική ως προσωρινή πατρίδα τους. Δεν ήταν όλοι τους αγρότες. Υπήρχαν ανάμεσα τους και αστοί.

Δύο από τους σημαντικότερους λόγους που ώθησαν τον ελληνικό λαό στην μετανάστευση ήταν:

### **1) Οικονομικά προβλήματα - Το Σταφιδικό Ζήτημα**

Στη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η κορινθιακή σταφίδα είχε αναδειχτεί σαν το πρώτο εξαγωγίμο είδος από την ελληνική οικονομία. Η κορινθιακή σταφίδα ήταν για την ελληνική οικονομία ότι ο καφές για τη Βραζιλία (Ξ. Ζολώτας). Το προϊόν έφτασε να καλύπτει 50%-75% της συνολικής αξίας των εξαγωγών της χώρας. Η σταφιδική παραγωγή στηριζόταν στην ανεξάρτητη μικρή οικογενειακή ιδιοκτησία και παραγωγή. Η αυξανόμενη ζήτηση της σταφίδας από την Αγγλία (για την παραγωγή πουτίγκας) και στη συνέχεια της Γαλλίας (λόγω της επιδημίας της φυλλοξήρας 1880-1890) είχε ενθαρρύνει μια αύξηση στη σταφιδική παραγωγή, παράλληλα, όμως, είχε δημιουργήσει και τη δυνατότητα κερδοσκοπίας, λόγω της αστάθειας του απρόβλεπτου χαρακτήρα των διεθνών τιμών. Περιοχές ολόκληρες ζούσαν κάθε χρόνο με την αγωνία του καθορισμού της τιμής της σταφίδας στις διεθνείς αγορές. Το 1890 καθώς οι γαλλικές αμπελοφυτείες αναρρώνουν, επιτείνεται το πρόβλημα. Δημιουργείται ένα μόνιμο ετήσιο πλεόνασμα, που υπερέβαινε σταθερά το 20% της ετήσιας παραγωγής. Αυτό είχε σαν συνέπεια να πέφτει η τιμή της σταφίδας στη διεθνή αγορά. Από 21 σελίνια (για 100 λίτρα) το 1892 σε 6 σελίνια το 1893, τη στιγμή που τα μεταφορικά έξοδα ήταν 8.5 σελίνια για τα 100 λίτρα. Η σταφιδική οικονομία μπήκε έτσι σε ένα στρόβιλο καταστροφής. Οι σταφιδοπαραγωγοί ζήτησαν από το κράτος να γίνει κάποια «κοινωνικοποίηση των ζημιών» και να αναλάβει αυτό το εμπόριο της σταφίδας. Αντίθετα, οι σταφιδέμποροι ζήτησαν να παρακρατείται ένα ποσοστό της παραγωγής. Υιοθετήθηκε τελικά η πρόταση των σταφιδέμπορων. Επιβλήθηκε το λεγόμενο «παρακράτημα» που έδινε το δικαίωμα στο κράτος να κατακρατεί από τον κάθε αγρότη 10%-24% της εξαγωγίμης σταφίδας. Η κρίση της σταφιδικής οικονομίας συγκλόνισε την ελληνική οικονομία. Ίσως να ήταν ένας αναγκαίος σταθμός στη διαδικασία ξεπεράσματος της αγροεμπορευματικής μορφής της ελληνικής κοινωνίας, προς την θεμελίωση παραγωγικότερων και λιγότερο μεταπρατικών μορφών. Η σταφιδική κρίση οδηγεί σε

μια σειρά από αρνητικές συνέπειες για την ελληνική κοινωνία μέσα από τις κινητοποιήσεις των αγροτών προς νέες κατευθύνσεις:

α) έχουμε κοινωνικά κινήματα στη δυτική Πελοπόννησο

β) περιορίζεται η σταφιδική οικονομία από τη μαζική μετανάστευση προς την Αμερική

και γ) εκδηλώνονται ρεύματα εσωτερικής μετανάστευσης, πιο συγκεκριμένα μεγάλος αριθμός εργατικών χεριών μετακινείται προς τα αναπτυσσόμενα αστικά κέντρα και ιδίως στην περιοχή Αθηνών – Πειραιώς.

## **2) Εθνικά θέματα - Το Θεσσαλικό ζήτημα**

Στην περίοδο 1881-1895 εμφανίστηκε στο προσκήνιο της Ελληνικής κοινωνίας το πρόβλημα της μεγάλης γαιοκτησίας με κέντρο τις νεοαπελευθερωμένες περιοχές της Θεσσαλίας και της Άρτας. Ως τότε το ελληνικό κράτος είχε καταπολεμήσει με συνέπεια κάθε προσπάθεια για τη συγκρότηση μεγάλης γαιοκτησίας. Όμοια είχε καταπολεμήσει τον κολιγικό τρόπο καλλιέργειας του εδάφους και είχε ευνοήσει τη μικρή ιδιοκτησία και την οικογενειακή παραγωγή. Τσιφλικική γεωργία με κολιγικές σχέσεις παραγωγής υπήρχε σε μερικά σημεία στην Αττική και στην Εύβοια (αυτά τα λιγοστά τσιφλίκια δημιουργήθηκαν πάνω στη βάση της συνθήκης προσάρτησης των περιοχών αυτών στο ελληνικό κράτος κατά το 1833). Κατά τα έτη 1880-1884 παρατηρήθηκε στην Θεσσαλία μια απερίγραπτη ζοηρότητα στις αγοραπωλησίες μικρών ιδιοκτησιών. Αποτέλεσμα αυτών των μεταβιβάσεων ήταν ότι δίπλα στους λιγοστούς Οθωμανούς μπέηδες που παρέμειναν στην Θεσσαλία, να εμφανιστούν ως νέοι ιδιοκτήτες τσιφλικιών μια σειρά από βαθύπλουτους μεγάλους εθνικούς ευεργέτες του εξωτερικού (Ζάππας, Στεφάνοβιτς, Συγγρός κ.λ.π.). Το ελληνικό κράτος δεν εφάρμοσε την πάγια πολιτική του εναντίον της μεγάλης γαιοκτησίας, επειδή μόνιμος στόχος των κυβερνήσεων του Τρικούπη ήταν η προσέλκυση των κεφαλαίων των Ελλήνων του εξωτερικού και η ενθάρρυνση των πρωτοβουλιών τους. Έτσι, τόσο οι ακτήμονες κολίγοι όσο και η απόλυτη μεγάλη γαιοκτησία δεν κληροδοτήθηκαν στην Θεσσαλία από το οθωμανικό παρελθόν, αλλά σχηματίστηκαν μετά την προσάρτηση των νέων περιοχών (1881) και εξαιτίας της συμπεριφοράς που επέδειξαν οι πλούσιοι ομογενείς με την πλήρη κάλυψη σε κάθε περίπτωση του κράτους. Από την στιγμή που ο κολίγος μετατράπηκε σε ενοικιαστή ή αναχώρησή του στο εξωτερικό ή εσωτερικό ήταν εξίσου εύκολη, όσο και του μικροϊδιοκτήτη (σταφιδοπαραγωγού).

## **3. Στίχοι αντιπροσωπευτικών τραγουδιών από μουσικά ρεύματα παλιότερα του ρεμπέτικου.**

α) Επτανησιώτικη καντάδα  
«**Η ξανθούλα**» Δ. Σολωμού

Την είδα την ξανθούλα,  
την είδα 'ψες αργά  
που εμπήκε στη βαρκούλα  
να πάει στην ξενιτιά.

Εφούσκωνε τ' αέρι  
λευκότατα πανιά  
ωσάν το περιστέρι  
που απλώνει τα φτερά.

Εστέκονταν οι φίλοι  
με λύπη με χαρά  
κι αυτή με το μαντίλι  
τους αποχαιρετά.

Και το χαιρετισμό της  
εστάθηκα να ειδώ,  
ως που η πολλή μακρότης  
μου το 'κρυψε κι αυτό.

Σ' ολίγο, σ' ολιγάκι  
δεν ήξερα να πω  
αν έβλεπα πανάκι  
ή του πελάγου αφρό.

Και αφού πανί, μαντίλι  
εχάθη στο νερό  
εδάκρυσαν οι φίλοι  
εδάκρυσα κ' εγώ.

Δεν κλαίγω για τη βαρκούλα  
δεν κλαίγω τα πανιά  
μόν' κλαίγω την Ξανθούλα  
που πάει στην ξενιτιά.

Δεν κλαίγω τη βαρκούλα  
με τα λευκά πανιά  
μόν' κλαίγω την Ξανθούλα  
με τα ξανθά μαλλιά.

<http://www.youtube.com/watch?v=FHBw3TZ19ZI>

β) Αθηναϊκό τραγούδι  
«**Ανθισμένη αμυγδαλιά**» Γ. Δροσίνη

Το νεο-κλαστικό σήμερα, δημώδες σχεδόν για τους μεγαλύτερους σε ηλικία, τραγούδι της «**ανθισμένης αμυγδαλιάς**» γράφτηκε από τον Γ. Δροσίνη και δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στη σατυρική εφημερίδα «**Ραμπαγιάς**» το 1882. Ο συνθέτης του αν και παραμένει άγνωστος, εικάζεται πως θα πρέπει να ήταν κάποιος Επτανήσιος. Εκείνο, που ίσως έχει και κάποια ιστορική αξία, είναι το γεγονός, ότι ο άγνωστος συνθέτης του το μελοποίησε κατά τη διάρκεια της επιστράτευσης του το 1885 με αποτέλεσμα πολύ γρήγορα να διαδοθεί από τους στρατιώτες σε όλη την Ελλάδα.

Το ποίημα αυτό το έγραψε ο Δροσίνης σε νεαρή ηλικία, όταν ακόμη δημοσίευε τους στίχους του με το ψευδώνυμο *Αράχνη* για μια χαριτωμένη μαθήτριά του Αρσάκειου, ξαδέλφη του, που πράγματι συνέβη να κουνήσει την ανθισμένη νεραντζιά του κήπου του και να πέσουν τα άνθη επάνω της. Και, βέβαια, ποιητικά αλλά και συμβολικά η νεραντζιά έγινε αμυγδαλιά.

Οι στίχοι του ποιήματος συγκινούν περισσότερο με τις απλές εικόνες, τα ερωτικά συναισθήματα και την αντίθεση νεότητας – γήρατος σε μια φιλοσοφική σύνθεση. Η

δε μουσική του αλλά και η εκτέλεση του και σε τετραφωνία είχαν ως αποτέλεσμα να αποτελέσει το προσφιλέστερο «μελωδήμα» της εποχής και για αρκετές 10ετίες της κάθε συμποτικής συγκέντρωσης ή «μουσικής οικιακής εσπερίδας».

### **Οι στίχοι**

Ετίναξε την ανθισμένη αμυγδαλιά (δισ)  
με τα χεράκια της  
και γέμισ' από τ' άνθη η πλάτη, η αγκαλιά  
και τα μαλλάκια της.  
Και γέμισ' από τ' άνθη...

Αχ, χιονισμένη σαν την είδα την τρελή (δισ)  
γλυκά τη φίλησα  
της τίναξα όλα τ' άνθη από την κεφαλή  
κι έτσι της μίλησα:  
Της τίναξα όλα τ' άνθη...

«Τρελή, να φέρης στα μαλλιά σου τη χιονιά (δισ)  
τι τόσο βιάζεσαι;  
Μόνη της θάρθη η άγρια βαρυχειμωνιά,  
δεν το στοχάζεσαι;  
Μόνη της θάρθη...

Του κάκου τότε θα θυμάσαι τα παλιά (δισ)  
τα παιγνιδάκια σου  
θάσαι γρηά με κάτασπρα μαλλιά  
και τα γυαλάκια σου.  
θάσαι γρηά...»

<http://www.youtube.com/watch?v=AF17MM4y0HM>

Το τραγούδι αυτό μεταφράστηκε σε πολλές ξένες γλώσσες, έχει φωνογραφηθεί σε πολλές εκτελέσεις από διάφορους τραγουδιστές και ιδιαίτερα από χορωδίες.

### **γ) Τραγούδια του κρασιού**

#### **«Εγώ θα κόψω το κρασί»**

Στίχοι: Τάκης Σωτήρχος

Παραπονιέσαι ότι έγινα μπεκρής  
κι ας φταις εσύ που έχω πιάσει το ποτήρι  
όμως αν θέλεις θα το κόψω το κρασί  
εγώ ποτέ μου δεν σου χάλασα χατίρι

Εγώ θα κόψω το κρασί  
για σένα αγάπη μου χρυσή  
εγώ θα κόψω το κρασί  
για σένα μόνο  
αφού στα χείλη σου τα δυο

μπορώ αχόρταγα να πιω  
απ' το κρασί που μόλις πίνω  
ξανανιώνω

Εγώ θα κόψω το κρασί  
αφού το θέλησες εσύ  
λόγω τιμής ποτέ μου πια  
δεν ξαναπίνω  
εγώ θα κόψω το κρασί  
αλλά βοήθα με κι εσύ  
στην αγκαλιά σου κάθε πόνο μου  
να σβήνω

Κάθε ποτήρι σαν το πίνω μοναχός  
χωρίς να βλέπω τα ολόγλυκα σου μάτια  
φαρμάκι γίνεται και στάζει συνεχώς  
μες στη καρδιά μου που την έκανες κομμάτια

[http://www.youtube.com/watch?v=hf\\_8hmimO6Q](http://www.youtube.com/watch?v=hf_8hmimO6Q)

γ) Καφέ - αμάν

«*Διαμάντω αλανιάρα*»: Γιάννης Εϊντζιρίδης, Γιοβάν Τσαούς

Γειάσου Γιοβάν Τσαούς με το ταμπούρι σου!

Βρε Διαμάντω μου χαδιάρα  
και γλυκιά μου παιχνιδιάρα  
έλα άνοιξε την πόρτα  
να 'ρθω μέσα σαν και πρώτα (Δις)

άντε τράβα στη δουλειά σου  
να μην έβρεις τον μπελά σου  
και αν είσαι παλικάρι  
τράβα κάνε μου την χάρη (Δις)  
ωχ!

ας τα κόλπα σου Διαμάντω  
θέλω σπίτι σου για να 'μπω  
λαχταρώ την εμορφιά σου  
και τα ολόγλυκα φιλιά σου (Δις)

Τράβα φύγε απο μένα  
γιατί στα 'χω μαζεμένα  
τράβα μ' άλληνη να ζήζεις  
ήσυχη να με αφήσεις (Δις)  
ωχ! έλα !

#### 8. Διευθύνσεις με σχετικό υλικό

[http://www.youtube.com/watch?v=hf\\_8hmimO6Q](http://www.youtube.com/watch?v=hf_8hmimO6Q)

<http://www.youtube.com/watch?v=FHBw3TZ19ZI&feature=related>

**1. Ορισμοί:**

- α) Ρεμπέτικη μουσική ή Ρεμπέτικο**
- β) Ρεμπέτης**

**2. Ετυμολογία της λέξης ρεμπέτης**

- α) Άλλες απόψεις**

**3. Η πρώτη εμφάνιση και χρήση του όρου ρεμπέτης**

**4. Η εμφάνιση της ρεμπέτικης μουσικής**

- α) Γενικά (λεξιλόγιο)**

**5. Ιστορία της ρεμπέτικης μουσικής**

- 1. Προϊστορία
- 2. Η κυριαρχία των σμυρναϊκών στοιχείων
- 3. Το κλασικό ρεμπέτικο τραγούδι
- 4. Εποχή της μαζικής αποδοχής
- 5. Το ρεμπέτικο στις Η.Π.Α.

**6. Διάκριση – Περίοδοι του ρεμπέτικου**

- 1) 1922-1932: Η εποχή που κυριαρχούν τα στοιχεία από την μουσική της Σμύρνης. (**Η Βαρβάρα** – λεξιλόγιο)
- 2) 1932-1942: Η κλασική περίοδος.
- 3) 1942-1952: Η εποχή της ευρείας διάδοσης και αποδοχής.

## 1. Ορισμοί:

### α) Ρεμπέτικη μουσική ή Ρεμπέτικο

**Ρεμπέτικη μουσική ή Ρεμπέτικο** ονομάζεται το ελληνικό, αστικό, λαϊκό τραγούδι που αναπτύχθηκε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στα μεγάλα εμπορικά και κοινωνικά κέντρα, εκφράζοντας τους καημούς, τους πόθους και τις αντιλήψεις των περιθωριακών ατόμων. Οι απαρχές του ρεμπέτικου έχει ειπωθεί πως συνδέονται με τα τραγούδια των φυλακών. Η πρώτη αναφορά στα τραγούδια των φυλακών εντοπίζεται στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Στα 1850 ο Γάλλος ευγενής Αππέρ επισκέφτηκε την Ελλάδα για να μελετήσει το πρόβλημα των οθωνικών φυλακών και αναφέρθηκε και στα τραγούδια που ακούγονταν σ' αυτές. Στα τραγούδια των φυλακών αναφέρθηκαν και άλλοι όπως, ο Παπαδιαμάντης, ο Δάφνης και ο Καρκαβίτσας ο οποίος επισκέπτεται το Μοριά το 1890 και καταγράφει το 1891 στο περιοδικό «Εστία» (περιοδικό που εξέδιδε ο Γ. Δροσίνης) αρκετά από αυτά. Το ρεμπέτικο τραγούδι απέκτησε τη γνώριμη μορφή του, στη διάρκεια της τρίτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Πρώτος συστηματικός μελετητής του υπήρξε ο ερασιτέχνης λαογράφος Η. Πετρόπουλος, ο οποίος την άνοιξη του 1968 εξέδωσε το βιβλίο «Ρεμπέτικα τραγούδια», το οποίο του δημιούργησε πολλά προβλήματα με την τότε εξουσία εξαιτίας της δημοσίευσης σε αυτό λέξεων και φράσεων που θεωρήθηκαν άσεμνες. Ο Πετρόπουλος άρχιζε τα προλεγόμενα της λαογραφικής έρευνας του ως εξής: «Τα ρεμπέτικα είναι μικρά απλά τραγούδια που τραγουδάνε απλοί άνθρωποι». Και συνέχιζε: «Αν και καταρχήν ερωτικά, τα ρεμπέτικα είναι στο βάθος μάλλον κοινωνικού περιεχομένου τραγούδια». Γνωστά λιμάνια της Μεσογείου, όπως η Ερμούπολη, το Ναύπλιο, ο Πειραιάς, η Σμύρνη, η Πόλη, η Αλεξάνδρεια και η Θεσσαλονίκη είναι οι χώροι, όπου γεννήθηκε το ρεμπέτικο τραγούδι.

**β) Ρεμπέτης:** Οι λεξικογράφοι ορίζουν τον ρεμπέτη ως **ρεμπεσκέ, αλήτη ή διεφθαρμένο**.

## 2. Ετυμολογία της λέξης ρεμπέτης

Η λέξη ρεμπέτης προέρχεται από την τουρκική λέξη **rebet** η οποία δεν χρησιμοποιείται στα σύγχρονα τουρκικά. Ο τύπος **rebet** απαντά σε αρκετές μεσογειακές και μεσανατολικές γλώσσες με άλλη, όμως, σημασία.

Ο όρος **ρεμπέτ** συναντάται και στα ελληνικά στις κυπριακές **Ασίζες** του 14<sup>ου</sup> αιώνα, υποδηλώνοντας το δικαίωμα του **ρεμπέτ**, (είδος ποτού, υπαγόμενο σε δασμό εισαγωγής) στις κυπριακές **Ασίζες** του 14<sup>ου</sup> αιώνα.

### [Ασίζες:

Πρόκειται για **συλλογή νόμων** των βασιλείων της Ιερουσαλήμ και της Κύπρου. Κατά την παράδοση ο Γοδεφρίδος ντε Μπουγιόν κάλεσε σοφούς άνδρες οι οποίοι τις συνέγραψαν με βάση το φεουδαλικό δίκαιο της Γαλλίας και τα τοπικά έθιμα της



Παλαιστίνης και των χωρών προέλευσης των σταυροφόρων. Η συλλογή αυτή από νόμους αποτέλεσε το πλαίσιο λειτουργίας του σταυροφορικού βασιλείου της Ιερουσαλήμ. Στην πραγματικότητα οι Ασσίζες διαμορφώθηκαν τον 12<sup>ο</sup> αιώνα με βάση τις παραδόσεις και τα έθιμα των κατοίκων του βασιλείου. Καταγράφηκαν για πρώτη φορά στα γαλλικά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα από τον Ζαν Ντ' Υμπελέν και τον Φίλιππο της Ναβάρρας. Οι Ασσίζες συντάχθηκαν και στα ελληνικά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα, για λογαριασμό του βασιλείου της Κύπρου και κάποιων φραγκοκρατούμενων περιοχών της Ελλάδας. Συνέχεια της ελληνικής εκδοχής των Ασσίζων της Ιερουσαλήμ είναι τα Χρονικά των Λεόντιου Μαχαιρά και Βουστρωνίου.]

### α) Άλλες απόψεις

1. Ο V. L. Menage πρότεινε την πιθανότητα προέλευσης του όρου ρεμπέτης από το τουρκικό ουσιαστικό **harabati**, που έχει τη συναφή έννοια του έκλυτου, του αλιτήριου και ιδίως του χρόνιου μέθυσου. Η λέξη προέρχεται από την αραβική kharab (πληθ. kharabat) που σημαίνει «**ερείπια**».
2. Ο Τ. Βουρνάς υποστηρίζει πως η λέξη rebet με περιεχόμενο αυτό του «**αντάρτη**» προέρχεται από τους μουσουλμάνους του Κόσσοβου της Σερβίας, χωρίς, ωστόσο, να τεκμηριώνει την άποψη του παραπέμποντας απλά και μόνον στην τουρκική έκφραση **ρεμπέτ ασκέρ**.
3. Ο Ν. Π. Ανδριώτης συνδέει τη λέξη **ρεμπέτ** με το σλαβικό **rebenok**, πληθ. rebjata που σημαίνει παλικάρι.
4. Ο Ε. Ζάχος προσπαθεί να αποδείξει πως ο όρος **ρεμπέτ** προέρχεται από την περσική λέξη **rubaiyat**.
5. Κατά τον Δαμιανάκο η ρίζα ρεμΒ υπάρχει και στην ελληνική γλώσσα. Το αρχαίο ρήμα ρέμβω/ρέμβομαι (στρέφομαι, περιστρέφομαι, περιφέρομαι, περιπλανώμαι) συνδηλώνει τον πλάνητα βίο και την αεργία: ρεμβέω, ρέμπομαι, ρέμπω, ρεμβός, ρεμβάς, ρεμπιτός. Αναλογίες με το ρέμπω/ρέμπομαι>ρεμπέτης ανευρίσκονται στο εύχομαι>ευχέτης και στο οφείλω>οφειλέτης, αλλά η λογική βάση αυτής της ετυμολόγησης υπονομεύεται αφενός από την τονική διαφοροποίηση των επιθετικών τύπων ρεμπέτικος και ευχετικός και αφετέρου από την απουσία πρώιμων μαρτυριών για το ουσιαστικό και τους επιθετικούς προσδιορισμούς.

### 3. Η πρώτη εμφάνιση και χρήση του όρου ρεμπέτης

Τη λέξη ρεμπέτης την πρωτοσυναντάμε στη λογοτεχνία και μάλιστα στον τύπο του θηλυκού **ρεμπέτα**, το 1925 στον Π. Πικρό ( «Μπαλάντα στο φεγγάρι», Σαν θα γίνουμε άνθρωποι, Αθήνα 1925, σ. 98-99). Οι ρεαλιστές πεζογράφοι του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν τη χρησιμοποιούσαν, γεγονός που θα μπορούσε να εκληφθεί σαν ένδειξη της σχετικά καθυστερημένης εισαγωγής του όρου στην ηπειρωτική Ελλάδα. Περιγράφοντας την *περιθωριακή ζωή των πόλεων* χρησιμοποιούν για τους χαρακτήρες τους λέξεις, όπως μάγκας, αλάνης, μόρτης, βλάμης, ασίκης, χασικλής όχι, όμως, και τη λέξη ρεμπέτης.

Στα τραγούδια που χαρακτηρίζονται ως ρεμπέτικα οι όροι ρεμπέτης και ρεμπέτικο δεν εμφανίζονται πριν από το 1935. Η σημασία κατά τον Σ. Δαμιανάκο: «*εξαρτάται από τον ίδιο τον χρήστη και ιδίως από το κατά πόσον ανήκει ή ταυτίζεται με τη συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα*». Σημαντικό ρόλο στην περίπτωση χρήσης του όρου ρεμπέτης παίζουν και τα κίνητρα του χρήστη. Πάντως, ο όρος επικράτησε έναντι άλλων (καρίπικα, μάγκικα, μόρτικα κ.λ.π.) παρότι έγινε αποδεκτός σχετικά αργά,

πρωτοχρησιμοποιήθηκε μάλιστα σε ετικέτες δίσκων για να περιγράψει τραγούδια διαφορετικά μεταξύ τους.

Ενώ οι περισσότεροι μελετητές του ρεμπέτικου τραγουδιού συμφωνούν για το πότε περίπου εμφανίστηκε, για το που αναπτύχθηκε, για το ότι τα κύρια όργανα του είναι το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς, για το ότι είναι καθαρά αστικό τραγούδι, όλοι διαφωνούν για τον ορισμό του ρεμπέτη, ακόμη κι εκείνοι που θεωρούνται πρωτοπόροι του είδους και τους ανήκει δικαιωματικά ο χαρακτηρισμός. Η Γκαίηλ Χολστ, Αυστραλή μουσικολόγος και φιλόλογος, που ήρθε στην Ελλάδα το 1966, ταξίδεψε στην επαρχία, έζησε αρκετό καιρό στην Κρήτη και ανακάλυψε τη δημοτική μουσική και τους αντίστοιχους χορούς. Στο βιβλίο της «**Δρόμος για το ρεμπέτικο**», μια σημαντική μελέτη γι' αυτό το είδος της ελληνικής μουσικής, ρώτησε πλήθος ανθρώπων σχετικών με το θέμα και δεν κατόρθωσε να σχηματίσει σαφή ιδέα πάνω στην έννοια της λέξης: «**ρεμπέτες και μάγκες είναι το ίδιο πράγμα, αλλά διαφορετικό**», απάντησε κάποιος, «**Πρέπει να 'σαι χασικλής για να 'σαι ρεμπέτης**», είτε άλλος. Επίσης: «**οι αληθινοί ρεμπέτες ήταν όλοι του υποκόσμου**», ή «**Οι αληθινοί ρεμπέτες είναι όλοι καλά ανθρωπάκια που αγαπάνε τους φίλους τους, που δεν δοκιμάζουν το χασίσι και σπάνια μεθάνε**» ή «**οι πραγματικοί ρεμπέτες ήταν καλοί νοικοκύρηδες**» κ.λπ.. Σε κάθε περίπτωση «**τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι τα τραγούδια του ελληνικού υποκόσμου. Ακριβέστερα, ρεμπέτικα τραγούδια είναι τα τραγούδια των ρεμπέτηδων. Τους ρεμπέτες τους λένε και μάγκες**», γράφει ο Πετρόπουλος.

#### 4. Η εμφάνιση της ρεμπέτικης μουσικής

##### α) Γενικά

Το ελληνικό ρεμπέτικο τραγούδι εξελίχθηκε στα λιμάνια των πόλεων της Θεσσαλονίκης, του Πειραιά και του Βόλου αλλά και αλλού, όπου ζούσε η εργατική κυρίως τάξη περνώντας στη συνέχεια και σε άλλα αστικά κέντρα. Το αυθεντικό ρεμπέτικο τραγούδι αναπτύχθηκε στον Πειραιά, τη δεκαετία του 1920, όπου διάφοροι μάγκες μαζεύονταν σε κάποιο στέκι, καφενείο ή τεκέ, κι εκεί καθισμένοι σε καρέκλες ή στο πάτωμα, γύρω από ένα μαγκάλι, κάπνιζαν ναργιλέ με τούρκικο χασίσι. Με μπουζούκια και μπαγλαμάδες τραγουδούσαν τους καημούς τους, αυτοσχεδιάζοντας στίχους και νότες, προσέχοντας να μη γίνονται κατανοητοί, γι' αυτό χρησιμοποιούσαν και δική τους διάλεκτο με συνθηματικές λέξεις. Συχνά, κάποιοι από τους θαμώνες του στεκιού σηκώνονταν κι έφερναν μερικές χορευτικές βόλτες: χόρευαν ζειμπέκικο ή χασάπικο. Μια διαφορετική μορφή αστικού λαϊκού τραγουδιού αναπτύχθηκε στην Πάτρα, τα **ταμπαχανιώτικα**, από την ομώνυμη συνοικία.

##### Λεξιλόγιο

**τεκές** ο [te<k>és] O13 : 1. μουσουλμανικό μοναστήρι: *Από μακριά ξεχώριζε ο τρούλος του τεκέ.* 2. καταγώγιο όπου συχνάζουν χασισοπότες. || (επέκτ.) χώρος γεμάτος από καπνούς τσιγάρων: *Τεκέ το κάνατε εδώ μέσα;* [τουρκ. tekke (από τα αραβ.) -ς]

**μαγκάλι** το [maŋgáli] O44 : μεταλλικό δοχείο σε σχήμα λεκάνης με πόδια ή με άλλο στήριγμα, μέσα στο οποίο τοποθετούνται αναμμένα κάρβουνα για θέρμανση: *Ούτε ένα ~ δεν είχαμε για να ζεσταθούμε.* ΦΡ (λαϊκ.) *γίνεται της πουτάνας το ~.* [τουρκ. mangal (από τα αραβ.) -ι]

**στέκι** το [sté<k>i] O44 : ο χώρος στον οποίο ένα ή περισσότερα πρόσωπα συχνάζουν ή ασκούν ορισμένη δραστηριότητα: *Το καφενεδάκι της γειτονιάς είναι μόνιμο ~ της παρέας μας.* ~ *καλλιτεχνών / πολιτικών.* ~ *της νεολαίας.* *Τα στέκια του υπόκοσμου.* Η

αστυνομία επεκτείνει τις έρευνές της σε όλα τα ύποπτα στέκια. Το ~ ενός υπαίθριου μικροπωλητή. [ουσιαστικοπ. γ' εν. στέκει του ρ. στέκω (ορθογρ. κατά τα ουδ. σε -ι)]

## 5. Ιστορία της ρεμπέτικης μουσικής

### 1. Προϊστορία

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι το ελληνικό, αστικό τραγούδι στην απαρχή του. Εξελίχθηκε μέσα από την ελληνική μουσική παράδοση, από τους κατοίκους των ελληνικών πόλεων. Οι ρίζες του βρίσκονται στο δημοτικό τραγούδι της Ελλάδας, της Μικράς Ασίας και του Βοσπόρου, ιδιαίτερα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή.

### 2. Τα πρώτα ρεμπέτικα τραγούδια και η κυριαρχία των σμυρναϊκών

Τα πρώτα ρεμπέτικα τραγούδια αναφέρονται σε παραβατικές κυρίως πράξεις και σε ερωτικές σχέσεις, ενώ το κοινωνικό στοιχείο απουσιάζει από τη θεματική τους. Έτσι βρίσκουμε στο ρεπερτόριο του ρεμπέτικου αυτό το διάστημα (δεκαετία του 20) ερωτικά και μάγικα τραγούδια, τραγούδια της φυλακής, χασικλίδικα και άλλα. Το στυλ που επικρατεί είναι το πειραιώτικο με κυριότερο εκφραστή τον **Μάρκο Βαμβακάρη**. Παράλληλα αρχίζουν να γράφουν ρεμπέτικα και οι Σμυρνιοί συνθέτες, με μεγάλη επιτυχία, ιδιαίτερα μετά το 1922 χρονιά της Μικρασιατικής Καταστροφής την οποία ακολουθεί η ανταλλαγή, όπως γνωρίζουμε, των πληθυσμών με τη Συνθήκη της Λωζάνης. Πολλοί Μικρασιάτες αυτό το διάστημα θα εγκατασταθούν στις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας φέρνοντας μαζί με τα λιγοστά τους υπάρχοντα και τις μουσικές τους παραδόσεις.

### 3. Το κλασικό ρεμπέτικο τραγούδι(1930-1940) – κατοχή (1940-1950)

Η δεκαετία του τριάντα είναι ταυτόσημη με τη χρυσή εποχή του ρεμπέτικου, εντωμεταξύ έχουν κάνει πριν κάποια χρόνια την εμφάνιση τους οι πρώτες δισκογραφικές εταιρείες. Το να ηχογραφηθούν ρεμπέτικα τραγούδια είναι θέμα χρόνου και πράγματι το 1932 κυκλοφορούν οι πρώτες ηχογραφήσεις τραγουδιών από τον Μ. Βαμβακάρη. Μέχρι το '41 θα εμφανισθούν οι περισσότεροι από τους κλασικούς συνθέτες και τραγουδιστές του λαϊκού τραγουδιού στη δισκογραφία, όπως ο **Στράτος Παγιουμτζής**, ο **Μπαγιαντέρας**, ο **Γ. Παπαϊωάννου**, ο **Α. Χατζηηρήστος**, ο **Σ. Περπιτιάδης**, η **Ρόζα Εσκενάζυ** και μετά το 1937 ο **Βασίλης Τσιτσάνης** σχεδόν ταυτόχρονα με το **Μανόλη Χιώτη**. Το 1936 ξεκινάει, ωστόσο, η δικτατορία του Μεταξά, μάλιστα το ίδιο έτος λογοκρίνεται το τραγούδι του **Τούντα «Βαρβάρα»**. Το επόμενο έτος το καθεστώς του Μεταξά θα επιβάλλει γενικευμένη λογοκρισία στο χώρο της τέχνης και της μουσικής ειδικότερα. Αναγκαστικά η δισκογραφία προσαρμόζεται στις επιταγές του κράτους και οι αναφορές σε ναρκωτικά, τεκέδες κ.λ.π. εκλείπουν από τις ηχογραφήσεις. Κατά τη διάρκεια της κατοχής (1941-1946) οι ηχογραφήσεις σταματούν αυτό δεν σημαίνει πως δεν γράφονται τραγούδια ρεμπέτικα, απλά δεν περνάνε στη δισκογραφία, και αυτό γιατί τα εργοστάσια παραμένουν κλειστά μέχρι το 1946. Το όνομα που κυριαρχεί αυτή την εποχή είναι του Β. Τσιτσάνη μαζί με αυτά της **Μαρίκας Νίνου**, του **Μανόλη Χιώτη**, του **Γιώργου Μητσάκη** και του **Γιάννη Παπαϊωάννου**. Οι περισσότεροι παλιοί ρεμπέτες μένουν στο περιθώριο, αρκετοί εντωμεταξύ από τους Σμυρνιούς συνθέτες, όπως ο κορυφαίος Παναγιώτης Τούντας, πεθαίνουν. Από τους Πειραιώτες οι περισσότεροι είναι εν ζωή με δυσκολία, προσπαθούν, όμως, όπως-όπως να συντηρήσουν τους εαυτούς τους. Ο Μάρκος Βαμβακάρης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του πως «έτρεχε στα νησιά και στα πανηγύρια». Η δεκαετία του 1940

είναι και το διάστημα που εμφανίζεται η Σωτηρία Μπέλλου μια από τις κορυφαίες ερμηνεύτριες του ρεμπέτικου τραγουδιού για τα επόμενα 40 χρόνια.

#### **4. Από το τέλος του εμφύλιου (1950) και μετά - Εποχή της μαζικής αποδοχής**

Στη δεκαετία του 1950 αμέσως μετά τον εμφύλιο πόλεμο, το ρεμπέτικο τραγούδι βρίσκει απήχηση σε όλο και μεγαλύτερα στρώματα του πληθυσμού, καταξιώνεται σαν λαϊκή μουσική ευρείας αποδοχής και βγαίνει από το περιθώριο. Είναι η εποχή που εμφανίζονται δύο πολύ σημαντικοί, νέοι, τραγουδιστές ο Στέλιος Καζαντζίδης και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης δίπλα στην κορυφαία πάντα προσωπικότητα του ρεμπέτικου το Β. Τσιτσάνη. Ιδιαίτερη είναι στο χώρο των γυναικείων φωνών και η παρουσία της Σωτηρίας Μπέλλου. Η επιτυχία του είδους έχει ως αποτέλεσμα την επέκταση της θεματολογίας του, την εμφάνιση των αρχοντορεμπέτικων και την αλλαγή των χώρων στους οποίους ακουγόταν. Όλα αυτά επιβεβαιώνουν μια γενικότερη αλλαγή στο μέχρι τώρα ύφος του ρεμπέτικου όπως και στα μέχρι τώρα κυρίαρχα χαρακτηριστικά του. Για αυτό το λόγο, ακριβώς, **οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50 το ρεμπέτικο, στη γνήσια του μορφή, πεθαίνει δίνοντας τη θέση του στο σύγχρονο λαϊκό τραγούδι.**

Στη δεκαετία του 1960 που ακολουθεί το ρεμπέτικο νεκρανασταίνεται, αρχίζει η εποχή της **πρώτης αναβίωσης** του. Γράφονται άρθρα, εκδίδονται μελέτες πάνω στο θέμα, βιογραφίες ρεμπετών και ανθολογίες τραγουδιών από συγγραφείς, όπως ο **Ν. Χριστιανόπουλος** και ο **Η. Πετρόπουλος**. Πιο συγκεκριμένα το 1961 ο Χριστιανόπουλος κυκλοφορεί ένα δοκίμιο και διεκδικεί γι' αυτό τον τριπλό τιμητικό τίτλο: της πρώτης ρεμπέτικης βιβλιογραφίας, της πρώτης ανθολογίας ρεμπέτικης στιχουργίας και, ως προς την ανατυπωμένη του μορφή, της πρώτης μονογραφίας επί του αντικειμένου. Αντίστοιχα το 1968 κυκλοφορεί ο Η. Πετρόπουλος το βιβλίο του **«Ρεμπέτικα Τραγούδια»**. Πρόκειται για το βιβλίο που, μάλλον, καθιέρωσε τον όρο «ρεμπέτικα» για τα τραγούδια αυτά. Για την ιστορία, πάντως, την πρώτη μελέτη για το ρεμπέτικο την παρουσίασε ο Μάνος Χατζιδάκις, αμέσως μετά την κατοχή. Παράλληλα με όλα αυτά το ενδιαφέρον και οι φιλότιμες προσπάθειες αρκετών φοιτητών, ο κορεσμός του κόσμου από τα ινδικά ακούσματα και η ηχογράφηση του **Επιτάφιου** του Θεοδωράκη το 1960, έχουν ως αποτέλεσμα οι δισκογραφικές εταιρείες να αρχίσουν να ηχογραφούν εκ νέου ρεμπέτικα.. Ξαναηχογραφούνται κατ' αυτόν τον τρόπο παλαιότερες επιτυχίες με τις φωνές του Γρηγόρη Μπιθικώτση και της Σωτηρίας Μπέλλου, ενώ γίνονται και αρκετές νέες ηχογραφήσεις. Το τοπίο αλλάζει ρεμπέτες, όπως ο Μάρκος και ο Στράτος ξαναβρίσκουν δουλειά στα μαγαζιά. Γίνεται μόδα να διοργανώνονται ρεμπέτικες μουσικές βραδιές, όπου ο κόσμος, κυρίως φοιτητές, έχουν την ευκαιρία να γνωρίσουν παλιούς ρεμπέτες. Το μπουζούκι, βασικό όργανο της ρεμπέτικης μουσικής, γίνεται αποδεκτό και χρησιμοποιείται από μεγάλους συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Μάνος Χατζιδάκις.

Στις αρχές της επόμενης δεκαετίας (1970) πεθαίνουν μερικοί από τους μεγαλύτερους ρεμπέτες: Στράτος 1971, Μάρκος 1972. Είναι η εποχή που αρχίζουν να δισκογραφούν οι περισσότεροι ρεμπέτες, εκδίδονται βιογραφίες τους (Βαμβακάρης 1973, Ροβερτάκης 1973, Ρούκουνας 1974, Τσιτσάνης 1979, Μουφλουζέλης 1979 κ.λ.π) και εμφανίζονται πολλές ρεμπέτικες κομπανίες. Ταυτόχρονα ιδρύονται κέντρα για την μελέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού και οι πανεπιστημιακοί λαογράφοι αρχίζουν να το μνημονεύουν. Τη δεκαετία του 1980 το ρεμπέτικο γίνεται αντικείμενο όλων των μορφών του θεάματος, γυρίζονται ταινίες, όπως το πολυβραβευμένο **«Ρεμπέτικο» του Κ. Φέρρη** με τραγούδια των οποίων η θεματολογία και η μουσική προσομοιάζει σε αυτά των ρεμπέτικων, τηλεοπτικές σειρές όπως, το δημοφιλές **«Το**

**μινόρε της αυγής»,** επιθεωρήσεις, όπως «**Το μινόρε της αλλαγής** και άλλα. Το 1984 πεθαίνει, εντωμεταξύ, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο σημαντικότερος εκπρόσωπος του ρεμπέτικου τραγουδιού και η κηδεία του γίνεται δημοσία δαπάνη.

Σήμερα, το ρεμπέτικο έχει κερδίσει μεγάλη δημοτικότητα, ενώ αναγνωρίζεται και μελετάται διεθνώς, καταχωρίζεται ως έγκυρο μουσικό είδος σε έγκυρα διεθνή εγχειρίδια μουσικολογίας (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, The New Oxford Companion to Music). Για το φαινόμενο «**ρεμπέτικο τραγούδι**» ιδρύονται μουσεία, διοργανώνονται συνέδρια, εγκρίνονται μεταπτυχιακές και διδακτορικές διατριβές. Μερικοί υποστηρίζουν πως το ρεμπέτικο πέθανε. Κάποιοι όμως διερωτώνται, μπορεί να θεωρηθεί άραγε νεκρό ένα είδος τραγουδιού το οποίο τραγουδιέται ακόμη;

### **5. Το ρεμπέτικο στις Η.Π.Α.**

Στα χρόνια που ακολούθησαν τη Μικρασιατική καταστροφή, αλλά και πριν από αυτήν, μεγάλος αριθμός Ελλήνων μετανάστευσε στις Η.Π.Α, μεταφέροντας εκεί τη ελληνική μουσική παράδοση, αλλά και το ρεμπέτικο. Ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα ηχογραφούνται από αμερικάνικες εταιρίες σμυρναίικα και δημοτικά τραγούδια. Το 1919 ιδρύονται οι πρώτες ελληνικές δισκογραφικές εταιρίες και από τα μέσα της δεκαετίας του '20 υπάρχουν ηχογραφήσεις τραγουδιών τα οποία μπορούν να θεωρηθούν ρεμπέτικα, πριν ακόμα αρχίσουν οι ηχογραφήσεις στην Ελλάδα. Ρεμπέτικα τραγούδια, ζεϊμπέκικα και χασάπικα, τραγουδημένα από Έλληνες ακούγονταν από τις αρχές του εικοστού αιώνα στην Αμερική, και μάλιστα κυκλοφορούσαν σε δίσκους - η πιο γνωστή ερμηνεύτρια τους ήταν η Μαρίκα Παπαγκίκα. Μέχρι και το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο γράφονται και ηχογραφούνται αρκετά πολύ αξιόλογα κομμάτια, ενώ η συνεργασία Ελλήνων με ξένους μουσικούς δίνει πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

### **6. Διάκριση – Περίοδοι του ρεμπέτικου**

Με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου τραγουδιού ασχολήθηκαν πολλοί μελετητές του, μεταξύ αυτών και οι: Η. Πετρόπουλος, Σ. Δαμιανάκος και Ν. Χριστιανόπουλος. Η διάκριση που προτείνεται στη συνέχεια σε τρεις συνολικά περιόδους είναι του Η. Πετρόπουλου:

- 4. 1922-1932: Η εποχή που κυριαρχούν τα στοιχεία από την μουσική της Σμύρνης.**
- 5. 1932-1942: Η κλασική περίοδος.**
- 6. 1942-1952: Η εποχή της ευρείας διάδοσης και αποδοχής.**

### **7. Η Βαρβάρα**

Στίχοι: Π. Τούντας

Μουσική: Π. Τούντας

Πρώτη εκτέλεση: Στελλάκης Περπινάδης  
Η Βαρβάρα κάθε βράδυ στη Γλυφάδα ξενυχτάει  
και ψαρεύει τα λαβράκια, κεφαλόπουλα, μαυράκια  
Το καλάμι της στο χέρι, κι όλη νύχτα στο καρτέρι  
περιμένει να τσιμπήσει το καλάμι να κουνήσει

Ένας κέφαλος βαρβάτος, όμορφος και κοτσονάτος  
της Βαρβάρας το τσιμπάει, το καλάμι της κουνάει  
Μα η Βαρβάρα δεν τα χάνει τον αγκίστρωσε τον πιάνει  
τον κρατά στα δυο της χέρια και λιγώνεται στα γέλια

Κοίταξε μωρή Βαρβάρα, μη σου μείνει η λαχτάρα  
τέτοιος κέφαλος με νύχι, δύσκολα να σου πετύχει  
Βρε Βαρβάρα μη γλιστρήσει και στη θάλασσα βουτήξει  
βάστα τον απ' το κεφάλι μη σου φύγει πίσω πάλι

Στο καλάθι της τον βάζει κι από την χαρά φωνάζει  
έχω τέχνη έχω χάρη ν' αγκιστρώνω κάθε ψάρι  
Για ένα κέφαλο θρεμμένο όλη νύχτα περιμένω  
που θα 'ρθεί να μου τσιμπήσει το καλάμι να κουνήσει

<http://www.youtube.com/watch?v=rJB4Qt-1mys>

### Λεξιλόγιο

**ναργιλές** ο [narjilés] & **αργιλές** ο [arjilés] O13 : είδος ανατολίτικης συσκευής καπνίσματος, που αποτελείται από ένα δοχείο με νερό, μέσα από το οποίο περνάει ο καπνός πριν φτάσει σε ένα μακρύ και ευλύγιστο σωλήνα, στο μαρκούτσι, που καταλήγει στο στόμα του καπνιστή: *Πίνω / ρουφώ / καπνίζω το ναργιλέ.* [τουρκ. nargile (από τα περσ.) -ς· αποβ. του αρχικού [n] από συμπροφ. με το άρθρο στην αιτ. και ανασυλλ. [ton-na > tona > ton-a]]

**κομπανία** η [kompanía] O25 : (οικ.) **1.** (ειρ.) στενή παρέα φίλων, που σχεδόν μόνιμα εμφανίζονται μαζί: *Ήρθε όλη η γνωστή ~.* **2α.** παλαιότερη ονομασία λαϊκών μουσικών συγκροτημάτων: *Ρεμπέτικες κομπανίες.* **β.** (ιστ.) κοινοπραξία. [ιταλ. compagnia 'συντροφιά, θεατρική ομάδα']

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**1. Η εμφάνιση της ρεμπέτικης μουσικής**

**1. 2 Τα μουσικά όργανα**

**α) Γενικά (λεξιλόγιο)**

**β) Το μπουζούκι**

1. Καταγωγή
2. Περιγραφή
3. Σύγχρονη ιστορία
4. Κατασκευαστικά στοιχεία

**γ) Ο μπαγλαμάς (λεξιλόγιο)**

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο****1.2. Τα μουσικά όργανα****α) Γενικά**

Τα βασικά όργανα του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι το μπουζούκι, η κιθάρα και ο μπαγλαμάς. Χρησιμοποιούνται επίσης το ακορντεόν, το βιολί, τα κουτάλια, τα ζίλια (παρόμοιο με τις καστανιέτες), και άλλα όργανα όπως το πιάνο, το τσέμπαλο κτλ. Σε κάποιες παλιές ηχογραφήσεις ακούγεται κάτι σαν ήχος γυαλιού. Πρόκειται για τον ήχο που παράγεται από το χτύπημα ενός κομπολογιού σε ένα ποτήρι, γνωστό και ως ποτηροκομπολόι. Στις παρέες και στις ταβέρνες συνήθιζαν να συνοδεύουν τους μουσικούς με αυτόν τον τρόπο, συνήθεια που πέρασε και σε κάποιες ηχογραφήσεις.

Στα πρώτα ελληνικά καφέ-αμάν εμφανίζονταν περιπλανώμενοι μουσικοί, πολλοί από αυτούς Τσιγγάνοι, που έπαιζαν παραδοσιακά όργανα, κυρίως βιολί, φλογέρα, λαούτο και ούτι. Καμιά φορά στις παραστάσεις έπαιρναν μέρος και γυναίκες καλλιτέχνιδες που τραγουδούσαν, χόρευαν τσιφτετέλι -προέρχεται από τον αραβικό και τουρκικό χορό της κοιλιάς- και χρησιμοποιούσαν ντέφια για να τονίσουν το ρυθμό της μουσικής. Τους ήχους αυτών των τραγουδιών τους πήραν οι φυλακισμένοι στις ελληνικές φυλακές -από την εποχή του Όθωνα, του πρώτου βασιλιά της Ελλάδας, οι φυλακές ήταν γεμάτες από πολιτικούς και ποινικούς κρατούμενους-, του Αναπλιού (Ναύπλιο), της Παλιάς Στρατώνας, του Επταυργίου (Γεντί Κουλέ), οι οποίοι έφτιαξαν τις δικές τους μουσικές, αλλά και τα δικά τους μουσικά όργανα.

Το 1922, η Μικρασιατική καταστροφή και η ανταλλαγή των πληθυσμών που οδήγησε πάνω από ένα εκατομμύριο πρόσφυγες από την Τουρκία στην Ελλάδα, συντέλεσε στην ενίσχυση και τον εμπλουτισμό των τραγουδιών των απόκληρων με καινούργιους ήχους. Οι πρόσφυγες σκορπίστηκαν στα μεγάλα αστικά κέντρα, έφτιαξαν καινούργιους συνοικισμούς, τους οποίους ονόμαζαν συχνά (για να θυμούνται τις γενέθλιες πόλεις τους), Νέα Σμύρνη, Νέα Ιωνία, Νέα Φιλαδέλφεια, ενώ έφεραν μαζί με τα ήθη, τα έθιμα και τη γενικότερη κουλτούρα τους όπως και τη μουσική τους, αυτήν που αποκλήθηκε **σμυρναϊκή**.

Η αλληλεπίδραση των ήχων των περιθωριακών, αυτοχθόνων και των προσφύγων, η αφομοίωση ρυθμικών στοιχείων, μελωδιών, ακόμη και φωνητικού στυλ, συνέβαλε τα μέγιστα στη δημιουργία του ρεμπέτικου, έστω κι αν το σμυρναϊκό στυλ δεν ενσωματώθηκε στο κύριο ρεύμα του. Οι προσμείξεις των διαφορετικών ήχων μέσα σε δέκα χρόνια -με δεδομένη την εισαγωγή των Μικρασιατών δεξιτεχνών των μουσικών οργάνων στον κόσμο της μαγκιάς- δημιούργησε το μεγάλο «μπουμ», την έκρηξη που ονομάστηκε **ρεμπέτικο τραγούδι**, του οποίου ως τόπος γέννησης θεωρείται ο Πειραιάς. Η εποχή της εμφάνισης του ρεμπέτικου συμπίπτει χρονικά με τις πρώτες εμπορικές ηχογραφήσεις που έγιναν στην Ελλάδα από εταιρείες δίσκων, όπως η Columbia, η His Master's Voice, η Odeon (ωστόσο κάποιες ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών είχαν γίνει έξω από την Ελλάδα, στις ΗΠΑ και στην Τουρκία από το 1904). Ως αποτέλεσμα της δισκογραφίας ήταν το ρεμπέτικο τραγούδι -όπως και τα άλλα είδη τραγουδιών- να φτάσει σε όλη την επικράτεια και συνεπώς να αποκτήσει το δικό του πιστό κοινό.

**Λεξιλόγιο**



**κομπολόι** το [kombolói & kobolói] O45 : μεγάλες χάντρες από κόκαλο, κεχριμπάρι, γυαλί, ξύλο κτλ., τρυπημένες στο κέντρο και περασμένες σε νήμα του οποίου οι άκρες ενώνονται με κόμπο, και οι οποίες μετατοπίζονται αργά αργά η μία μετά την άλλη με τη βοήθεια του ενός χεριού, ως αργόσχολη ανδρική απασχόληση παλαιότερων εποχών· (λαϊκ.) μπεγλέρι: *Παίζω ~*. || (προφ., συνήθ. επιρρηματικά) διαδοχική σειρά όμοιων πράξεων, γεγονότων ή καταστάσεων, συνήθ. δυσάρεστων ή αρνητικών: *Λέει τα ψέματα ~*. **κομπολογάκι** το ΥΠΟΚΟΡ. [μσν. *κομπολόγι* με αποβ. του μεσοφ. [γ] < κόμπ(ος) -ο- + -λόγι > -λόι· *κομπολόγι(ι) -άκι*]

**ντέφι** το [défi] O44 : είδος τυμπάνου που αποτελείται από έναν ξύλινο κυλινδρικό σκελετό, με τη μία βάση του καλυμμένη με δέρμα, γύρω από τον οποίο κρέμονται κύμβαλα· το κρατούν συνήθ. με το αριστερό χέρι και το χτυπούν με το δεξί. ΦΡ ~ *να γίνει*, για συγκατάβαση ύστερα από επιμο νή: ~ *να γίνει, θα σ' το κάνω το χατίρι*. [τουρκ. tef, def (από τα περσ.) -ι]

## β) Το μπουζούκι

### 1. Καταγωγή

Το **μπουζούκι**, έγχορδο όργανο παραγνωρισμένο για μεγάλο διάστημα δεν είναι παρά ο ταμπουράς που μνημονεύεται από τον στρατηγό Μακρυγιάννη στα **Απομνημονεύματα** του. Αρκετοί Έλληνες ζωγράφοι του 19<sup>ου</sup> αιώνα απεικονίζουν παρόμοια έγχορδα στους πίνακες τους, με πιο γνωστή τη φιγούρα του Ρ. Φεραίου, ο οποίος σε κάποιο έργο κρατάει ένα μπουζούκι.

Ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι προέρχεται από την τουρκική μουσική παράδοση. Οι περισσότεροι, όμως, δέχονται την τουρκική προέλευση μόνο της ονομασίας, ενώ θεωρούν το όργανο ένα είδος μετεξέλιξης της αρχαιοελληνικής **πανδούρας** (**πανδουρίς**). Σύμφωνα με αυτή την άποψη, το μπουζούκι που κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο στη λαϊκή ορχήστρα, έχει σχήμα, διαστάσεις και διάταξη χορδών, ίδια περίπου εδώ και χιλιάδες χρόνια. Πέρασε από τους αρχαίους Έλληνες στους Βυζαντινούς, επέζησε στην Τουρκοκρατία και η άνθηση του στις μέρες μας είναι δεδομένη, παρότι υπήρξε μια περίοδος αμφισβήτησης του στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι παραλλαγές αυτού του αρχαίου οργάνου ήταν αρκετές, μέσα στα χρόνια της ζωής του ονομάζονταν κατά καιρούς εκτός από πανδούρα ή πανδουρίδα και τρίχορδον, ταμπουράς, θαμπούρα, ταμπούριν, ψαλτήριο, μπουζούκι. Δίπλα σε αυτά τα ονόματα υπάρχουν και πολλά άλλα, τα οποία χρησιμοποιούνταν προκειμένου για την ονοματολογία άλλων μικρότερων ή μεγαλύτερων οργάνων της ίδιας οικογένειας, των ταμπουράδων. Στην πραγματικότητα ήταν απλώς μικροτροποποιήσεις και παραλλαγές του ίδιου βασικού οργάνου, του ταμπούρα. Ο μουσικολόγος και κριτικός Φοίβος Ανωγειανάκης περιγράφει την πορεία του ταμπούρα και την ιστορία του ονόματος του ως τις μέρες μας. Για τη βυζαντινή εποχή οι πηγές είναι πολλές, καθώς η πανδούρα και το κανονάκι, ήταν από τα βασικότερα όργανα για τη διδασκαλία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, όπως τονίζει ο αρχιεπίσκοπος Χρύσανθος στο βιβλίο του για την βυζαντινή μουσική.

### 2. Περιγραφή

Το **Μπουζούκι** είναι λαουτοειδές έγχορδο λαϊκό μουσικό όργανο, με αχλαδόσχημο αντηχείο (σκάφος) από επιμήκεις ξύλινες λουρίδες, τις ντούγιες, και μακρύ βραχίονα, το μπράτσο ή μάνικο με κλειδιά στην άκρη για το χόρδισμα (κούρδισμα). Κατά μήκος του βραχίονα υπάρχουν λεπτά μεταλλικά ελάσματα, κάθετα προς τον επιμήκη άξονα του βραχίονα, που σφηνώνονται σε μία λεπτή σχισμή και λέγονται *τάστα*. Τα διαστήματα ανάμεσα στα τάστα, οριοθετούν την απόσταση του *ημιτονίου*. Διαθέτει

τρεις ή τέσσερις διπλές, και σε ορισμένες περιπτώσεις μονές, χορδές τις οποίες χτυπά ο μουσικός με ένα μικρό πλήκτρο την *πένα*. Αρχικά το μπουζούκι έφερε τρία ζεύγη μεταλλικών χορδών κουρδισμένες σε τόνους ρε-λα-ρε (υπάρχουν επίσης αναφορές για επτάχορδα ή και οκτάχορδα τριφωνικά μπουζούκια πάλι σε χόρδισμα ρε-λα-ρε, με τη διαφορά ότι η μπάσα ρε και άλλοτε και η λα αποτελούνταν από 3 χορδές), ενώ αργότερα απέκτησε τέταρτο ζεύγος και κούρδισμα ντο-φα-λα-ρε (πάλι ανά ζεύγος). Παλιότερα τα κουρδίσματα (ντουζένια) άλλαζαν ανάλογα με τον μουσικό δρόμο *μακάμι* της εκτελούμενης μελωδίας. Οι τρόποι αυτοί διατηρήθηκαν μέχρι τον μεσοπόλεμο και χάθηκαν σταδιακά, οριστικά δε με την επικράτηση του τετράχορδου. Σύμφωνα με τον αείμνηστο Άκη Πάνου, μπουζούκι είναι μόνο το τρίχορδο ενώ το άλλο, το τετράχορδο, το ονόμαζε ο ίδιος τετράφωνο.

### **3. Σύγχρονη ιστορία**

Από το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα το μπουζούκι άρχισε να εξαφανίζεται σταδιακά από την ελληνική δημοτική μουσική και, όταν σχηματίστηκαν τα δύο βασικά ορχηστικά σχήματα, η *κομπανία* στην στεριανή Ελλάδα (κλαρίνο, βιολί, λαγούτο, σαντούρι) και η *ζυγιά* στα νησιά (βιολί-λαούτο ή βιολί-λύρα), το μπουζούκι έμεινε εκτός. Από εδώ και πέρα όμως ξεκίνησε μια νέα ακμή. Στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα ανιχνεύονται οι ρίζες του ρεμπέτικου τραγουδιού, το οποίο άρχισε να αποδίδεται με τη συνοδεία μπουζουκιού, αλλά όχι αποκλειστικά, όπως έγινε αργότερα. Στα 1935 σχηματίστηκε η πρώτη επαγγελματική ρεμπέτικη κομπανία (το συνηθισμένο σχήμα με δύο μπουζούκια, μια κιθάρα κι ένα μπαλαμά ή και παραλλαγές). Στην κομπανία συμμετείχαν ο Μ. Βαμβακάρης, που έπαιζε μπουζούκι και τραγουδούσε, ο Σ. Παγιουμτζής που τραγουδούσε κυρίως, ο Α. Δελιάς που έπαιζε μπουζούκια, κιθάρα και τραγουδούσε, και ο Γ. Μπάτης που έπαιζε μπαλαμά και τραγουδούσε. Το ρεμπέτικο ως μουσικό είδος ταυτίστηκε με το μπουζούκι και το όργανο αυτό τελειοποιήθηκε και αξιοποιήθηκε στα χέρια μεγάλων εκτελεστών του ανάμεσα στους οποίους ήταν οι: Βαμβακάρης, Τσιτσάνης, Παπαϊωάννου, Χιώτης, Μητσάκης και πολλοί άλλοι. Η μεγάλη αλλαγή στην τεχνική του μπουζουκιού έγινε από τον Μ. Χιώτη, που εισήγαγε το τετράχορδο μπουζούκι με το σύγχρονο κούρδισμα, στη δισκογραφία και στο πάλκο τη δεκαετία του 1950. Το τετράχορδο, ως πιο πολυφωνικό, δίνει τη δυνατότητα για περισσότερες και πιο πλούσιες συγχορδίες ενώ, επειδή έχει περισσότερες χορδές, διευκολύνει τον εκτελεστή να παίζει τις κλίμακες κάνοντας μικρότερες διαδρομές στην ταστιέρα με τα δάχτυλα του αριστερού χεριού.

### **4. Κατασκευαστικά στοιχεία**

Από κατασκευαστική άποψη τα μπουζούκια μπορούν να έχουν διαφορές μεταξύ τους όχι μόνο στον αριθμό των χορδών αλλά και σε άλλα χαρακτηριστικά, π.χ. μήκος μάνικου, πλάτος, ύψος, βάθος του ηχείου ή σκάφους, το πλάτος των ξύλινων φετών του σκάφους. Τις διαφορές αυτές καθορίζει ο κατασκευαστής που με την εμπειρία του και ανάλογα με τον ήχο που θέλει να βγάλει το όργανο, τροποποιεί τα λειτουργικά στοιχεία του για να πετύχει πιο οξύ, πιο βαθύ ή πιο βαρύ ήχο.

Το μέγεθος και το είδος του ηχείου παίζουν ρόλο στην τονικότητα του οργάνου, ενώ το μήκος του μάνικου, και κατ' επέκταση των χορδών, δίνουν τη διαφορά στην τονικότητα του οργάνου. Εννοείται ότι κάθε μήκος μάνικου έχει διαφορετικό πλάτος τάστων αφού όλα τα μπουζούκια έχουν τον ίδιο αριθμό τάστων. Μεγάλη σημασία στον ήχο έχει και η ποιότητα των ξύλων από τα οποία είναι κατασκευασμένο το όργανο. Για την κατασκευή του σκάφους θεωρείται ότι καλύτερα ξύλα είναι της μουριάς, της απιδιάς, της κερασιάς, της ακακίας, της φτελιάς κι ακολουθούν της καρυδιάς, του πλάτανου, της καστανιάς. Το ξύλο του σκάφους πρέπει να είναι

συμπαγές, ιδιότητα που έχουν εκείνα τα ξύλα που προέρχονται από δέντρα βραδείας ανάπτυξης. Το καπάκι του σκάφους πρέπει να είναι από κέδρο ή έλατο (κατά προτίμηση ερυθρελάτη) και να είναι, αν είναι δυνατό, μονοκόμματο. Το καπάκι είναι που παίζει τον κύριο ρόλο στον ήχο γιατί αυτό πάλλεται και ενισχύει και παρατείνει τους παλμούς των χορδών. Στην ποιότητα του ήχου παίζει ρόλο ο λούστρος και η επεξεργασία του λουστραρίσματος. Καλύτερος είναι ο φυσικός λούστρος από γομαλάκα που είναι περασμένος με το χέρι σε πολλά στρώματα, με τον παραδοσιακό τρόπο. Έτσι οι επιφάνειες των ξύλων γίνονται πιο συμπαγείς και πιο ανακλαστικές, πέρα από το καλύτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Το μάνικο πρέπει να είναι από πολύ ξερό και σκληρό ξύλο για να μη σκευρώσει κι απομακρύνει τις χορδές από την ταστιέρα, οπότε το όργανο γίνεται φάλτσο και δυσκολόπαιχτο. Για να το πετύχουν αυτό οι οργανοκατασκευαστές χρησιμοποιούν διάφορες τεχνικές κι ο καθένας έχει τα δικά του μυστικά. Μπορεί κανείς να βάλει μέσα στο μάνικο μια μεταλλική βέργα που αυξάνει την αντοχή στο σκεύρωμα αλλά προσθέτει πολύ βάρος. Τέτοιας κατασκευής είναι τα λεγόμενα «βιομηχανικά» μπουζούκια. Το καλύτερο ξύλο για μάνικο είναι το σφενδάμι, η φτελιά και η καρυδιά. Η πλάκα που κάθετα πάνω στο μάνικο και σ' αυτήν σφηνώνονται τα συρμάτινα τάστα πρέπει να είναι πολύ σκληρή, συμπαγής, από ανθεκτικό ξύλο αλλά και όμορφο. Τα καλύτερα για αυτή τη θέση είναι ο έβενος, ο παλίσανδρος, το πυξάρι και η τριανταφυλλιά, ανάλογα με το χρώμα που θέλουμε να έχει η ταστιέρα (ο έβενος μαύρο, ο παλίσανδρος κόκκινο σκούρο, η τριανταφυλλιά καστανοκόκκινο με όμορφα νερά και το πυξάρι ανοιχτόχρωμο). Τέλος έρχονται τα διακοσμητικά στοιχεία που προσθέτουμε στο μπουζούκι. Αυτά, όσο πιο πολλά είναι, τόσο ο ήχος γίνεται πιο μουντός. Γι' αυτό θα ακούσετε τον καλύτερο ήχο από τα λιτά μπουζούκια, πιο καθαρό και πιο «καμπανάτο». Μπορεί, βέβαια, ένα μπουζούκι να έχει διακοσμητικά από φυσικά υλικά (ξύλο, σεντέφι, ελεφαντόδοντο, ταρταρούγα) και να είναι και «πλουμιστό» και καθαρόηχο. Αυτό έγκειται στη μαστοριά του κατασκευαστή.

Ξακουστός κατασκευαστής ήταν ο περιβόητος Ζοζέφ που έφτιαξε μπουζούκια για τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες. Λέγεται ότι το πρώτο τετράφωνο το έφτιαξε αυτός, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, κατά παραγγελία και υποδείξεις του Μανώλη Χιώτη.

Ένα ξεχωριστό είδος τρίχορδου μπουζουκιού, με πολύ βαθύ και μακρύ αλλά στενής επιφάνειας καπακιού, που βγάζει έναν ιδιαίτερο ήχο, είναι το *γόνατο*. Γόνατο έπαιξε ο μεγάλος Στράτος Παγιουμτζής στην «τετράδα του Πειραιώς», την πρώτη ρεμπέτικη κομπανία που ίδρυσε ο Μάρκος Βαμβακάρης. Άλλο είδος, πάλι τρίχορδου, είναι το μισομπούζουκο ή μεσομπούζουκο. Αυτό έχει μικρότερο ηχείο που το σχήμα του είναι σχεδόν ημισφαίριο (κι όχι αχλαδόσχημο) και το μάνικο του είναι λίγο κοντύτερο (έχει μήκος χορδών 60 ή 62 εκατοστά).

### γ) Ο μπαγλαμάς

Ο μπαγλαμάς ή μπαγλαμαδάκι, (εκ του τουρκικού baglama), είναι νυκτό μουσικό όργανο, συγγενές του μπουζουκιού (αλλά μικρότερο σε διαστάσεις), που χρησιμοποιείται στην ελληνική λαϊκή μουσική. Κατά κανόνα έχει τρεις διπλές χορδές. Ο ήχος του μπαγλαμά είναι οξύς. Κάθε χορδή κουρδίζεται μία οκτάβα υψηλότερα από την αντίστοιχη στο μπουζούκι.

**νυκτός -ή -ό** [niktós] E1 : για μουσικό όργανο που παίζεται με πένα. [λόγ. < αρχ. νυκ- (νύσσω) `αγγίζω με οξύ αντικείμενο´ -τός]

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**1. Η θεματολογία του ρεμπέτικου**

α) Γενικά

(θέματα του ρεμπέτικου: ο έρωτας, τα ναρκωτικά (χασίς , κοκαΐνη κ.α.), οι τεκέδες, η φυλακή, τα συγγενικά πρόσωπα (π.χ. η μητέρα), ο θάνατος, η ξενιτιά, ο στρατός ο πόλεμος, οι εξωτικοί τόποι, η φτώχεια, η εργασία, η ασθένεια, η πορνεία, οι μικρές λύπες, οι καημοί των ανθρώπων, και άλλα.)

**β. Αθρογραφία**

**1. Πρόσωπα της Ρίτσας Μασούρα (απόσπασμα)**

από την εφημ. *Καθημερινή* (μόνιμες στήλες)

**2. Μάγκας (χαρακτήρας)**

από *Βικιπαίδεια*

**3. Η μαγκιά και οι ρεμπέτες**

αποσπάσματα από το βιβλίο της Ιωάννας Κλειάσιου: *Τ. Μπίνης – βίος ρεμπέτικος*

**1.1.Ρεμπέτικα «Της φυλακής»**

Γεντί Κουλέ (Για μια γυναίκα χάθηκα)

Γεντί Κουλέ

Τα μάνταλα

Αντιλαλούν οι φυλακές

**1.2. «Της φυλακής» κείμενο του Η. Πετρόπουλου (10-07-08)**

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο****1. Η θεματολογία του ρεμπέτικου****α) Γενικά**

Η θεματολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών κινείται σε χώρους συνηθισμένους, όπως αυτός του έρωτα, αλλά και σε ιδιόμορφους όπως αυτός της **μαγκιάς**. Αρχικά κυριαρχούσε το **ερωτικό στοιχείο** και η θεματολογία **ναρκωτικά - φυλακή - παρανομία**. Σταδιακά και με την εξάπλωση του ρεμπέτικου σε ευρύτερες μάζες τα μάγικα τραγούδια πέρασαν στο περιθώριο, και αναδεικνύονται πολλά **κοινωνικά θέματα**, χωρίς βέβαια να χάνει τη πρωτοκαθεδρία του ο έρωτας. Έχουν γραφτεί ρεμπέτικα τραγούδια για θέματα όπως ο έρωτας, τα ναρκωτικά (χασίς, κοκαΐνη κ.α.) και οι τεκέδες, η φυλακή, για συγγενικά πρόσωπα (π.χ. η μητέρα), ο θάνατος, η ξενιτιά, σατυρικά, για το στρατό και τον πόλεμο, για «μικρά» θέματα της καθημερινής ζωής, για εξωτικούς τόπους, για την φτώχεια, για πρόσωπα, για την εργασία, την ασθένεια, την πορνεία, για τις μικρές λύπες, τους καημούς των ανθρώπων και άλλα.

**β. Αθρογραφία****1. Πρόσωπα της Ρίτσας Μασούρα (απόσπασμα)  
από την εφημ. Καθημερινή (μόνιμες στήλες)**

Η λέξη μαγκιά αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του ελληνικού λεξιλογίου. Απαντάται παντού, στον γραπτό και στον προφορικό λόγο, και συνήθως αποτελεί εκδήλωση εξυπνάδας και κουτοπονηριάς. Ο γνωστός γλωσσολόγος Γ. Μπαμπινιώτης λέει ότι μαγκιά σημαίνει η νταηλίδικη συμπεριφορά, η ψευτοπαλικαριά και η ικανότητα να πετυχαίνει κανείς αυτό που θέλει. Στην προπολεμική περίοδο, στα χρόνια της παράγκας, της φασολάδας και του κρεμμυδιού, ο μάγκας -άρα και οι μαγκιές που έκανε- ήταν η επιτομή του ανδρισμού. Θα τολμούσα να πω, ήταν το λαϊκό ανδρικό πρότυπο. Βαρύς, με μακρύ μουστάκι, με ελαφρώς κυρτωμένους ώμους και περίεργο περπάτημα, με παπούτσια με γυρισμένες μύτες και το κομπολόι ανά χείρας ήταν το αμόρε του λαϊκού γυναικείου πληθυσμού. Αργότερα το όνομα του μάγκα συνδέθηκε με την κουλτούρα του ρεμπέτικου, για να εξανεμιστεί ως ανδρικό μοντέλο στις μέρες μας σε τέτοιο βαθμό, ώστε να παραμείνει παραφθαρμένη εννοιολογικά μόνον η λέξη μαγκιά. Θα θυμάστε ίσως τους στίχους του Μανώλη Ρασούλη: «Οι μάγκες δεν υπάρχουν πια, τους πάτησε το τρένο, με μάγικο σαλπάρανε με ναργιλέ σβησμένο...».

**2.2 Μάγκας (χαρακτήρας) (από Βικιπαίδεια)**

Ο **μάγκας**, συνήθης κοινωνικός χαρακτήρας της προπολεμικής περιόδου, στυλιζαρισμένη μορφή της περιοδολόγησης του ρεμπέτικου και του μεσοπολέμου ήταν κυρίως άντρας των λαϊκών αστικών στρωμάτων που χαρακτηριζόταν από

υπερβολική αυτοπεποίθηση ή έπαρση, καθώς και από ιδιαίζουσα εμφάνιση ή συμπεριφορά. Συνηθισμένα στην εμφάνιση του μάγκα ήταν το μακρύ μουστάκι, τα μυτερά παπούτσια με γυρισμένες μύτες, το καβουράκι, το παντελόνι με ρίγα και το κομπολόι. Στη μέση φορούσαν τυλιχτό ζωνάρι, κυρίως για να κρύβουν τα μικρά όπλα -μαχαίρια και πιστόλια- που κουβαλούσαν. Περιπατούσαν με ιδιόρρυθμο τρόπο, σα να κουτσαίνουν - από κει και το *κουτσαβάκης*, φορώντας μόνο το ένα μανίκι απ' το σακάκι.

Οι μάγκες εμφανίστηκαν ως *κουτσαβάκηδες* γύρω στα 1870 και έδρασαν περίπου μέχρι το 1892, οπότε ο τότε διευθυντής της αστυνομίας Μπαϊρακτάρης τους κυνήγησε αλύπητα. Εκτός από τη φυλάκιση και το κούρεμα με την ψιλή, έδωσε εντολή να τους κόβουν το μισό μουστάκι (υποχρεώνοντας τους να ξυρίσουν και το άλλο μισό - θανάσιμη προσβολή για τους μάγκες της εποχής). Τους έκοβε επίσης τις μύτες απ' τα παπούτσια και το μανίκι που κρεμόταν. Το 1896 πάντως, κατά τους πρώτους ολυμπιακούς αγώνες της Αθήνας, οι κουτσαβάκηδες επιστρατεύτηκαν απ' την αστυνομία, προκειμένου να κατασταλεί η ξενόφερτη εγκληματικότητα. Αργότερα, μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο τύπος του μάγκα γνώρισε καινούργια αναβίωση, αυτή τη φορά συνδεδεμένος με την κουλτούρα της ρεμπέτικης μουσικής.

Η ελληνική λαϊκή μουσική έχει αφιερώσει αρκετά τραγούδια της στην περιγραφή και τις συνήθειες του μάγκα (βλ. *Του Βοτανικού ο Μάγκας, Έντε λα μαγκέ ντε Βοτανίκ, Πούσουν μάγκα το Χειμώνα, ή Μάγκας βγήκε για σεργιάνι κ.ά.*).

Για την ετυμολογία της λέξης υπάρχουν αρκετές απόψεις:

**1. από τη μάγκα = ενωμοτία άτακτων πολεμιστών (αλβ.)**

**2. από το Λατινικό *mango, -onis* ( Ν. Ανδριώτης)**

**3. από το *manika* και από τη συνήθεια να δίνονται σε ευγενείς ιππότες τα μανίκια των κυριών της αυλής. ( Γ. Μπαμπινιώτης)**

Σήμερα ο ίδιος όρος εφαρμόζεται για τον λαϊκό παληκαρά, άτομο που επιδεικνύει προκλητικά ή επιθετικά τη δύναμη του στον κοινωνικό περίγυρο. Χρησιμοποιείται καμιά φορά και υποτιμητικά σε φράσεις όπως «*κάνει το μάγκα*», «*τζάμπα μάγκες*». Συνθετικές λέξεις: «βαρύμαγκας», «ψευτόμαγκας».

### **2.3. Η μαγκιά και οι ρεμπέτες**

Απόσπασμα από το βιβλίο της Ι. Κλειάσιου: *Τ. Μπίνης – βίος ρεμπέτικος*

Επειδή αναφέρω αρκετές φορές τη λέξη μάγκας, πρέπει να πω πως την είδα και πως την έζησα εγώ την μαγκιά στο Βαρδάρη, στην Τρούμπα και στην Ομόνοια. Σοβαρότητα, συνέπεια, μετριοφροσύνη και απλοχεριά είναι τα βασικά προσόντα της μαγκιάς. Τις λέξεις ρεμπέτης και ρεμπέτικη ζωή ...τις έφεραν εδώ οι πρόσφυγες Μικρασιάτες, όπως κι άλλες πολλές τούρκικες λέξεις που με το χρόνο ελληνικοποιήθηκαν και καταχωρίστηκαν στο ελληνικό λεξιλόγιο. Η έννοια αυτής της λέξης στην τουρκική γλώσσα δεν είναι καλή, διότι χαρακτηρίζει τον άνθρωπο που ζει άσωτη και αλήτικη ζωή. Στην Ελλάδα, όμως, η λέξη ρεμπέτης αποδόθηκε σ' αυτούς που ζούσαν ανέμελη ζωή. Δηλαδή στους γλεντζέδες, στους σπάταλους, στους τζογαδόρους, στους αγαπητικούς της παλιάς εποχής και γενικά σ' όλους αυτούς που με κάθε τρόπο απολάμβαναν τη ζωή γλεντώντας ποικιλοτρόπως και δεν τους ενδιέφερε το μέλλον, η αποταμίευση, η σταδιοδρομία και η δημιουργία ενός καλύτερου αύριο. « *Ας περάσουμε καλά σήμερα κι έχει ο Θεός για αύριο*». Αυτό ήταν και είναι το πιστεύω του ρεμπέτη. Από το 1930 και μετά, σε πολλά τραγούδια αναφέρεται ο ρεμπέτης ή η ρεμπέτικη βραδιά, που εννοεί τον ανέμελο γλεντζέ ή τη

βραδιά που είναι γεμάτη από πιοτά, χορό, τραγούδια και καλή παρέα. Είναι τρόπος ζωής το να ζεις ρεμπέτικα.

**Ρεμπέτες** δεν ήταν μόνο αυτοί που έγραψαν και τραγούδησαν σκληρά λαϊκά τραγούδια. Υπήρχαν αρκετοί παλιοί συνθέτες και τραγουδιστές που δεν έζησαν ρεμπέτικα. Ρεμπέτης μπορεί να είναι ένας φτωχός ή ένας πλούσιος, ένας αγράμματος ή ένας διανοούμενος, ένας καλλιτέχνης ή ένας απλός εργάτης. Ρεμπέτες υπήρχαν πάντα, υπάρχουν τώρα και θα υπάρχουν όσο υπάρχει ζωή. Είναι τρόπος ζωής το να σ' αρέσει να ζεις ρεμπέτικα. Η ρεμπέτικη ζωή όμως χρειάζεται χρήματα για να την απολαύσεις. Άρα ο ρεμπέτης πρέπει να εργάζεται για να 'χει πάντα λεφτά στην τσέπη του. Βασικός όρος του ρεμπέτη είναι η περηφάνια, η σοβαρότητα και η συνέπεια. Δεν είναι ενοχλητικός, αλλά δεν ανέχεται και να τον ενοχλήσουν. Δεν είναι επιδειξίας και πολυλογάς, όπως τα κουτσαβάκια της παλιάς εποχής που δημιουργούσαν επεισόδια - και πάντα έτρωγαν ξύλο- με μοναδικό σκοπό να δημιουργούν ντόρο γύρω από το όνομα τους. Ένας σωστός ρεμπέτης, σέβεται για να τον σέβονται, συμπεριφέρεται... ιπποτικά για να μη δίνει δικαίωμα να τον θίξουν, είναι συνεπής, έχει μέσσα. Νηστικός μπορεί να μείνει, απατεώνας και χαφιάς δεν γίνεται. Πάντα πρώτος βάζει το χέρι στην τσέπη, για να πληρώσει, όταν βρεθεί σε παρέα, γιατί έτσι αισθάνεται καλύτερα και δεν τον νοιάζει έστω κι αν πάει με τα πόδια στο σπίτι του. Είναι αδύνατον ο ρεμπέτης ν' αποκτήσει μεγάλη περιουσία ή να γίνει μεγαλοεπιχειρηματίας, γιατί τα λεφτά δεν τα λογαριάζει, τα σκορπά ασυλλόγιστα, τα παίζει και με λίγα λόγια τα γλεντάει έτσι όπως αυτός έχει φιλοσοφήσει τη ζωή.

Ρεμπέτης και οικογένεια είναι κάπως δύσκολο, γιατί ο ρεμπέτης άθελα του παραμελεί την οικογένεια για να απολαύσει τις πολλές αδυναμίες που έχει με τον τρόπο που αυτός διάλεξε να ζήσει τη ζωή του. Ξενύχτια, γλέντια, τζόγος, γυναίκες και όλα όσα επιθυμεί ο ρεμπέτης, είναι αντίθετα με την οικογενειακή ζωή. Όλες οι γυναίκες που παντρεύτηκαν ρεμπέτες, πέρασαν δυστυχημένη ζωή ή διέλυσαν την οικογένεια τους. Ο γνήσιος ρεμπέτης δεν σκύβει το κεφάλι σε καμιά γυναίκα κι από περηφάνια και εγωισμό χωρίζει ανά πάσα στιγμή. Η συμπεριφορά του ρεμπέτη στην γυναίκα είναι απόλυτα ανατολίτικη. Θέλει να επιβάλλεται, να διατάζει, δεν συγκινείται εύκολα από κλάματα ή τα γνωστά γυναικεία καμώματα και όρκους. Είναι από τη φύση του σκληρός και δύσπιστος στη γυναίκα. Αντίθετα, η συμπεριφορά του στους συνανθρώπους του και στους φίλους του είναι ευγενική και γεμάτη καλοσύνη. Η καρδιά του ρεμπέτη πονάει εύκολα για πράγματα που για άλλους περνάνε απαρατήρητα. Ο πεινασμένος, ο πονεμένος, ο ανάπηρος, ο άρρωστος κάνουν το ρεμπέτη να μελαγχολεί και να προσπαθεί να βρει τρόπο να απαλύνει τον πόνο και τα βάσανα τους. Ο ρεμπέτης γεννιέται μ' αυτά τα αγαθά αισθήματα του που για την κοινωνία μας είναι ελαττώματα. Κατά βάθος είναι άνθρωπος του Θεού. Ακακος, ποτέ μοχθηρός ή ζηλόφθων, ούτε παραδόπιστος. Έχει φιλοσοφήσει τη ζωή με το δικό του μυαλό και ζει στο δικό του κόσμο, μακριά από τους συνηθισμένους νόμους της ζωής. Δηλαδή κάνω οικογένεια, αποκτώ περιουσία, τη μοιράζω στα παιδιά μου, γηράσκω και πεθαίνω. Ο ρεμπέτης σκέφτεται αλλιώς, δηλαδή, για να γίνουν όλα αυτά, πρέπει εγώ να στερηθώ τη ζωή μου, ώστε να αποκαταστήσω τα παιδιά μου και να διαιωίσω το ανθρώπινο γένος. Λανθασμένη σκέψη, αλλά έχει τη δική της βαθιά φιλοσοφία. Πολλές παγκόσμιες φυσιογνωμίες έζησαν κατά κάποιο τρόπο ρεμπέτικη ζωή σ' όλη της τη μεγαλοπρέπεια και σ' όλο της το μεγαλείο. Καζίνα, ιπποδρομίες, γυναίκες, κρουαζιέρες, ταξίδια και πολλά όσα δεν φτάνει η σκέψη ενός κοινού θνητού.

Υπάρχει η λανθασμένη γνώμη ότι ρεμπέτες είναι μόνο όσοι ασχολήθηκαν με το βαρύ λαϊκό τραγούδι και έζησαν ή ζουν τη ζωή τους κατά κάποιον τρόπο άσωτα ή μπερμπάντικα. Δεν είναι έτσι, γιατί πολλοί από τους παλιούς μουζουκτσήδες δεν είχαν σχέση με τη ρεμπετοσύνη. Και όμως όλοι τους στα τραγούδια τους μιλάνε για

ρεμπέτικη ζωή και εξυμνούν τους ρεμπέτες. Κι έτσι απ' το '50 και μετά οι διανοούμενοι άρχισαν να λένε όλο το λαϊκό μας τραγούδι "ρεμπέτικο τραγούδι". Ρεμπέτες ήταν οι περισσότεροι χασάπηδες, λαχαναγορίτες, λεσχιάρχες και γενικά απλοί εργάτες άνθρωποι του λαού. Κάθε άνθρωπος άσχετα με το τι ασχολείται μπορεί να ζει ρεμπέτικα. Η ρεμπέτικη ζωή απαιτεί χρήματα, άρα ένας αργόσχολος ή τεμπέλης δεν μπορεί να ονομαστεί ρεμπέτης. Η περηφάνια και η αξιοπρέπεια είναι τα προσόντα του γνήσιου ρεμπέτη. Ποτέ κανένας ρεμπέτης του λαϊκού τραγουδιού ή άλλου επαγγέλματος, δεν περπάτησε και δεν μπήκε σε μαγαζί με βρώμικα, τσαλακωμένα και απεριποίητα ρούχα. Το παπούτσι και το πουκάμισο πάντα στην τρίχα κι ας μην ήταν τα κουστούμια κασμήρια Αγγλίας, φτάνει να 'ταν καθαρά και σιδερωμένα. Ντύνεται πάντα κλασικά, γιατί το κλασικό είναι πάντα μόδα. Οι σημερινοί καλλιτέχνες που θέλουν να μιμηθούν τους ρεμπέτες, ίσως από άγνοια ή αφέλεια, δυσφημούν τη ρεμπέτικη ζωή. Δεν προσέχουν την εμφάνισή τους, το ντύσιμο τους, τη συμπεριφορά τους και πολλά άλλα έχουν έλλειψη σοβαρότητας. Χιλιάδες άνθρωποι έζησαν και ζουν ρεμπέτικα, αλλά στην ουσία οι αγνοί, οι σωστοί ρεμπέτες ήταν και είναι λίγοι. Αλίμονο αν είναι ρεμπέτης ο καθένας που παίζει, πίνει ή φουμάρει και τραβιέται με γυναίκες. Η ρεμπέτικη ζωή έχει αυστηρούς όρους και νόμους.

### **1.1.Ρεμπέτικα «Της φυλακής»**

#### **Γεντί Κουλέ (Για μια γυναίκα χάθηκα)**

Στίχοι: *Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου*

Μουσική: *Βασίλης Τσιτσάνης*

Αν θέλεις μάνα να το δεις το δύστυχο παιδί σου,  
έλα μεσ' στο Γεντί Κουλέ να κλάψει η ψυχή σου,  
έλα μεσ' στο Γεντί Κουλέ να κλάψει η ψυχή σου,  
για μια γυναίκα χάθηκα σκληρά καταδικάστηκα.

Μεσ' στο κελί το σκοτεινό περνώ χωρίς ελπίδα  
και τη βαριά μανούλα μου τη σέρνω αλυσίδα,  
για μια γυναίκα χάθηκα σκληρά καταδικάστηκα.

Τα ρούχα, το ρολόι μου, θα στα γυρίσω πίσω,  
γιατί μεσ' στο Γεντί Κουλέ τα νιάτα μου θ' αφήσω,  
για μια γυναίκα χάθηκα σκληρά καταδικάστηκα

#### **Γεντί κουλέ**

Στίχοι: *Γιώργος Μητσάκης*

Μουσική: *Γιώργος Μητσάκης*

Βράδιασε και στο Γεντί Κουλέ  
σωπάσανε τα σήμαντρα σκοτάδι είναι βαθύ  
κάποιος όμως κάποιος που πονάει  
δεν μπορεί να κοιμηθεί

Έλα μανούλα μου πριν με δικάσουνε  
κλάψε να μ' απαλλάξουνε

Δεν είναι το σφάλμα μου βαρύ



βαριά όμως τα σίδερα βαριά κι η φυλακή  
είναι πόνος, πόνος και μαράζι  
αδικία να σε βρει

### **Τα μάνταλα**

Στίχοι: *Βασίλης Τσιτσάνης*

Μουσική: *Βασίλης Τσιτσάνης*

Ξυπνώ και βλέπω σίδερα  
στη γη στερεωμένα  
και μ' αλυσίδες σταυρωτές  
τα χέρια μου δεμένα

Πέσαν τα μάνταλα βαριά  
και σκοτεινιάσαν τα κελιά

Με δέσαν χειροπόδαρα  
σαν τον εγκληματία  
στην καταδίκη μου αυτή  
γυναίκα είναι αιτία

Πέσαν τα μάνταλα βαριά  
και σκοτεινιάσαν τα κελιά

Βροντούν οι αλυσίδες μου  
ξυπνώ αλαφιασμένος  
και μόλις πιάσω σίδερα  
χτυπιέμαι απελπισμένος

Βροντούνε βέργες και κλειδιά  
και σκοτεινιάζουν τα κελιά

<http://www.youtube.com/watch?v=ZColEaFceA0&feature=related>

### **Αντιλαλούνε οι φυλακές**

Σίχοι: *Μάρκος Βαμβακάρης*

Μουσική: *Μάρκος Βαμβακάρης*

Αντιλαλούνε οι φυλακές  
τ' Ανάπλι και Γεντί Κουλές

Αντιλαλούνε τα σήμαντρα  
Συγγρού και παραπήγματα

Αν είσαι μάνα και πονείς  
έλα μια μέρα να με δεις

Έλα πριν με δικάσουνε  
κλάψε να μ' απαλλάξουνε

<http://www.youtube.com/watch?v=X6YB6U9B0gI&feature=related>

## **Η Άνω Πόλη της Θεσσαλονίκης - Επταπύργιο (Γεντί Κουλέ)**

Η περιοχή της Άνω Πόλης διασώθηκε από την πυρκαγιά του 1917, βρίσκεται στο βορειότερο και ψηλότερο τμήμα της παλιάς πόλης και αποτελεί την Ακρόπολη της Θεσσαλονίκης. Εδώ περιλαμβάνονται σημαντικά μνημεία, όπως τα Τείχη με την Ακρόπολη και το Επταπύργιο, ο ναός του Οσίου Δαβίδ, ο ναός του Αγίου Νικολάου Ορφανού, ο ναός των Ταξιαρχών, η Μονή Βλατάδων, ο ναός της Αγίας Αικατερίνης, ο ναός του Προφήτη Ηλία, βυζαντινά λουτρά, το Αλατζά Ιμαρέτ, κ.ά.

### **Το Επταπύργιο**

Στο ψηλότερο τμήμα της Θεσσαλονίκης από τα αρχαία χρόνια δημιουργήθηκε ισχυρή η Ακρόπολη στην οποία θα μπορούσε να καταφύγει ο πληθυσμός σε περίπτωση κατάληψης της από επιδρομείς. Εδώ τα κάστρα είναι ψηλά και οι πύργοι πυκνοί, όπου μάλιστα το επιτρέπει το έδαφος υπάρχει και προτείχισμα. Στη βορειοανατολική κορυφή της Ακρόπολης και όλης της πόλης δημιουργήθηκε το τελευταίο και το ισχυρότερο οχυρό άμυνας, με ισχυρά τείχη και επτά πύργους, το Επταπύργιο. Στη σημερινή του μορφή είναι, - έργο της Παλαιολογίας εποχής (14ος αι.) - ένα εντυπωσιακό φρουριακό συγκρότημα. Από τους επτά πύργους του φρουρίου ο μεσαιός της εισόδου είναι έργο των Τούρκων, του 1431. Χτίστηκε αμέσως μετά την άλωση της πόλης (1430) από κάποιον Τσαούς μπέη. Είναι ο πύργος του Γεντί Κουλέ, ο οποίος έδωσε το όνομα του σε όλο το φρουριακό συγκρότημα. Το Επταπύργιο ως το 1989 χρησιμοποιήθηκε ως φυλακή όχι μόνο για παραβάτες του ποινικού κώδικα αλλά και για πολιτικούς κρατούμενους. Η φήμη του ιδιαίτερα στα χρόνια της κατοχής αλλά και του εμφυλίου υπήρξε τρομακτική. Όποιος έμπαινε εδώ μέσα δεν ξανάβγαινε, οι αποδράσεις ήταν αδύνατες και οι ποινές που επιβάλλονταν στους κρατούμενους βαρύτερες, οι περισσότεροι άλλωστε απ' αυτούς ήταν θανατοποινίτες. Οι συνθήκες τέλος κράτησης ήταν άθλιες. Οι φυλακές του Γεντί Κουλέ έχουν περάσει σε πολλά ρεμπέτικα τραγούδια. Κατά τα τελευταία χρόνια στο φρούριο πραγματοποιούνται πολλές επισκευές, αναστηλώσεις, αναπλάσεις, δημιουργούνται χώροι για μουσεία, άλλοι για πολιτιστικές εκδηλώσεις κτλ.]

<http://www.thessalonikicity.gr/ypostirixi/diamerismata/diamerisma>

### **1.2. «Της φυλακής» κείμενο του Η. Πετρόπουλου (10-07-08)**

Υπάρχει ένα περιβάλλον ζωής που δεν θέλει να το ξέρει ο λεγόμενος «**καθώς πρέπει**» κόσμος. Μιλάει γι' αυτό και για τους ανθρώπους του με περιφρόνηση. Είναι οι φυλακισμένοι, που θεωρούνται απ' όλους απόβλητοι της κοινωνίας - κατακάθι της και ντροπή της. Ο Ηλίας Πετρόπουλος, συγγραφέας με ερευνητικές κεραιές, που έτυχε να περάσει από τις φυλακές, υπόσχεται πως θα γράψει ένα βιβλίο-στιλέτο, που θα βγάλει στην επιφάνεια όλο το πύο που κρύβει το κοινωνικό απόστημα των φυλακών και που θα στρέφεται όχι εναντίον των φυλακισμένων, αλλά εναντίον της εξουσίας και των υπηρετών της. Σαν πρόλογος του, μικρή πικρή γεύση από την εργασία που ετοιμάζει, μπορεί να θεωρηθεί το βιβλίο «**Της φυλακής**». Αναφέρεται στους διάφορους τρόπους έκφρασης των φυλακισμένων και αποκαλύπτει πολλές πτυχές της σκληρής κι άχαρης διαβίωσής τους. Το βιβλίο συμπληρώνεται με ορισμένα γραπτά ντοκουμέντα - κραυγές αγανάκτησης κι επικλήσεις για δικαιοσύνη κι ανθρωπισμό. Όλα αυτά δοσμένα με τη ζωντάνια και τον παλμό του συγγραφέα. Και του λόγου το αληθές συμπληρώνεται με εικόνες, παραστάσεις και σχέδια, έτσι που το ντοκουμέντο ν' αποκτά περισσή αυθεντικότητα.

..... «Στην λογοτεχνική πιάτσα φημολογείται ότι γράφω ένα βιβλίο για τις ελληνικές φυλακές ή κάτι τέτοιο. Δεν το αρνούμαι. Όντως ετοιμάζω κάποιο σχετικό κείμενο ακαθόριστου είδους - αγνοώ αν είναι αφήγημα, μελέτη, ευθυμογράφημα, ή λίβελος. Πάντως θα είναι ένα βιβλίο-στιλέτο που θα στρέφεται εναντίον των υπηρετών της Εξουσίας. Όταν θα δημοσιευτεί αυτό το βιβλίο (σε ξένη γλώσσα φυσικά) εγώ ο ίδιος πρέπει να βρίσκομαι χίλια μίλια μακριά απ' την πατρίδα. Κάνω ετούτη τη διευκρίνιση για να καταλήξω: το ανά χείρας βιβλίο δεν έχει καμιά σχέση με το άλλο βιβλίο που ετοιμάζω. Το παρόν βιβλίο παρουσιάζει διάφορους τρόπους εκφράσεως των φυλακισμένων. Ο τρόπος διαβίωσης στις φυλακές μας συνιστά έναν ειδικό τρόπο καταπίεσεως. Ο κατάδικος επιβάλλεται να επιζήσει, ο κατάδικος θέλει να δείξει τη λεβεντιά του, ο κατάδικος πρέπει με κάθε τρόπο να διασκεδάσει, ο κατάδικος έχει σεξουαλικές επιθυμίες, ο κατάδικος πνίγεται από μοναξιά, ο κατάδικος μισεί τους δεσμοφύλακες, ο κατάδικος στενάζει, ο κατάδικος ζητάει βοήθεια και κανείς δεν σπεύδει. Αυτή, περίπου, είναι η δυναμική και προβληματική της φυλακής. Κι απέναντι σ' αυτήν την πραγματικότητα ο νεοελληνικός μικροαστικός κονφορμισμός αντιτάσσει τα γελοία και ανήθικα φραστικά κλισέ: ο εγκληματίας είναι αντικοινωνικό ον (ενώ ο χωροφύλακας είναι κοινωνικό ζώον) - ευτυχώς που ο υπόκοσμος αποτελεί μιαν ελάχιστη μειονότητα (λες και οι εκατομμυριούχοι είναι μεγαλύτερη μειονότης) - ο Νόμος υπεράνω όλων (των φτωχών, εννοείται) κτλ.. Εν πάση περιπτώσει, όταν ήμουν στην φυλακή εδιπλάρωνα κατάδικους του κοινού ποινικού δικαίου, και, κυρίως, παιδιά της φάρας (τουτέστιν, του υπόκοσμου). Εδώ και τριάντα χρόνια παρακολουθώ με πάθος και σεβασμό τον τρόπο που ζουν και σκέφτονται, καθώς και τον τρόπο που εκφράζονται και αντιδρούν οι άνθρωποι του υπόκοσμου. Με τον καιρό αλλάζω στάση απέναντι τους. Παιδιόθεν μισούσα τους ρασοφορεμένους, ενώ αγαπούσα όσους είχαν τα χεράκια τους δεμένα με αλυσίδες. Γιατί δεν ξεχνώ την εποχή όπου μικρές ομάδες καταδίκων, με τα χέρια στους κελεψέδες κατευθύνονταν στα δικαστήρια συνοδευόμενες από κουστοδιές τζανταρμάδων - και δεν ξεχνώ εκείνες τις διαβατικές κυρούλες που βάζανε στις τσέπες αυτών των καταδίκων κουλούρια και τσιγάρα, και, κάποτε κάνα φράγκο. Αργότερα, έφηβος ων, edιάβασα τις **Αναμνήσεις απ' το σπίτι των πεθαμένων** του Ντοστογιέβσκι και τους **Εφτά κρεμασμένους** του Αντρέγιεφ, λογοτεχνήματα που με μπάσανε στην φιλολογία της φυλακής. Για χρόνια κυριαρχούσε πάνω μου η γραφικότητα των ανθρώπων του υπόκοσμου. Σιγά-σιγά, όμως, άρχισα να συνειδητοποιώ το είδος και τα όρια αυτής της κάστας. Στην προσέγγιση και κατανόηση βοηθούσε η λογοτεχνία. Στην άπωση και παρεξήγηση οδηγούσε η νομική μου κατάρτιση και οι ηθικολογικές προκαταλήψεις. Μόνο τα τελευταία έτη μπόρεσα να πλησιάσω τις ρίζες του προβλήματος. Προηγουμένως κατάφερα να αποτινάξω όλο το σύμπλεγμα των δοτών γνώσεων και της τυφλής ηθικολογίας, που μου μπλοκάριζε νου και ψυχή. Το μονοπάτι που ακολούθησα άνοιξε όταν χρειάστηκε να απαντήσω στο ερώτημα: γιατί ο ποινικός κώδικας προβλέπει τόσο μεγάλες ποινές για το αδίκημα της κλοπής;»

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**Η θεματολογία του ρεμπέτικου (συνέχεια)**

**Α) Χαρτοπαιξία**

**1. Ο Τζόγος (η χαρτοπαιξία)**

**α) Γενικά**

**β) Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου**

**1. Βιογραφία**

**2. «Όλα είναι ένα ψέμα» του Λ. Παπαδόπουλου**

**γ) Σωτηρία Μπέλλου**

**1.2. Τραγούδια σχετικά με την χαρτοπαιξία**

Τάλιρα

Μπατίρης

Ρίξε μια ζαριά καλή

Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά

**Χαρτοπαιξία****1. Ο Τζόγος (η χαρτοπαιξία)****α) Γενικά**

Σύμφωνα με μια μαρτυρία, όταν γνωστή ρεμπέτισσα έφυγε για το τελευταίο της ταξίδι, δικός της άνθρωπος τύλιξε σε ένα χαρτάκι τα ζάρια της και της τα έβαλε στην τσέπη. Έτσι, για το στερνό κατευόδιο. Ακόμη και αν η παραπάνω εικόνα μπορεί να θεωρηθεί υπερβολική, το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι ή καλύτερα οι εκπρόσωποι του, στιχουργοί, συνθέτες και ερμηνευτές, δεν είναι λίγες οι φορές που ύμνησαν, παρακάλεσαν ή καταράστηκαν τη θεά Τύχη για τα καμώματά της.

Η χαρτοπαιξία, τα ζάρια, ο τζόγος γενικότερα, απετέλεσαν, κυρίως για το ρεμπέτικο τραγούδι, πηγή έμπνευσης των δημιουργών του, εφόσον και τα βιώματα τους ήταν ανάλογα. Προερχόμενοι από κατώτερα οικονομικά στρώματα, πολλοί από αυτούς πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία ή εσωτερικοί μετανάστες από τα νησιά, συγκεντρώθηκαν είτε στο λιμάνι του Πειραιά είτε στους προσφυγικούς συνοικισμούς της Αθήνας είτε στα προάστια της Θεσσαλονίκης. Θέλοντας και μη διαμόρφωσαν μια κοινωνία περιθωριακή μετουσιώνοντας σε μουσική και τραγούδι τα βιώματα, τις μνήμες αλλά και τις διαφορές τους από την κυρίαρχη αστική τάξη. Από τα χασισοποιεία ως τα κελιά των φυλακών, το ρεμπέτικο απετέλεσε τη βάση για μια νέα λαϊκή μουσική της πόλης.

Ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στην Ελλάδα ένα περιθώριο το οποίο ζούσε και εμπνεόταν από τις φυλακές και τα παράνομα στέκια. Σε τεκέδες, σε πατάρια ή σε υπόγεια, μαζεύονταν για να καπνίσουν το χασίς άντρες που είχαν σχηματοποιήσει - άθελα τους - έναν μάγκικο τρόπο ζωής και οι οποίοι δεν μπόρεσαν να αντισταθούν στη μαγεία του τζόγου, στην προσπάθεια τους να πάρουν τη μοίρα στα χέρια τους. **Ο τζόγος αν και απετέλεσε για πολλούς καταστροφή, δεν έπαψε ποτέ να αποτελεί πηγή έμπνευσης για τους ρεμπέτες και τους λαϊκούς συνθέτες.** Είναι αυτή η προσπάθεια χειραγώγησης της μοίρας που προκάλεσε τον Μάρκο Βαμβακάρη να γράψει το «Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά», όχι για να δει αν θα κερδίσει στα ζάρια αλλά για να μάθει τι τον περιμένει στη ζωή του. Και αυτός είναι ίσως ο σημαντικότερος τζόγος.

**β) Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου****1. Βιογραφία:**

Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου (1893 - 7 Ιανουαρίου 1972) υπήρξε μια ιδιαίτερη περίπτωση συνθέτριας -της μεγαλύτερης λαϊκών τραγουδιών- που η εξάρτηση της από τη χαρτοπαιξία άφησε εποχή είναι αυτή της. Γεννήθηκε στο Αϊδίνι της Μικράς Ασίας, αναγκάστηκε όμως να έλθει στην Ελλάδα μετά την μικρασιατική καταστροφή. Ζώντας μια έντονη και περιπετειώδη ζωή, στην Ελλάδα αρχικά σταδιοδρόμησε ως ηθοποιός, δασκάλα και ποιήτρια, ενώ αργότερα αναδείχθηκε σε σπουδαία λαϊκή στιχουργό. Ξεκίνησε να γράφει στίχους το 1948 εξαναγκασόμενη από το προσωπικό της πάθος (χαρτοπαιξία), τροφοδοτώντας με αυτό τον τρόπο, έναντι ευτελούς οικονομικής αμοιβής, όλους τους επώνυμους συνθέτες της εποχής της με αριστουργηματικά τραγούδια. Το πρώτο της τραγούδι που μελοποιήθηκε από τον Τσιτσάνη είναι το *Για μια γυναίκα χάθηκα* (HMV AO-2984), που γραμμοφωνήθηκε στις 15 Μαρτίου 1951, ενώ με παραγγελία του είχε γράψει τους στίχους για το

γνωστό σε όλους πλέον τραγούδι *Τα καβουράκια* (ODEON GA-7663) του οποίου την τελική διαμόρφωση των στίχων, όπως τους γνωρίζουμε σήμερα, είχε ο Τσιτσάνης. Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου ήταν μια από τις σπουδαιότερες στιχουργούς, η οποία χάρη στο τρομακτικό ταλέντο της τροφοδότησε το ελληνικό λαϊκό τραγούδι με μεγάλο αριθμό εξαιρετών δημιουργιών, μερικές από τις οποίες θα παραμείνουν για πάντα άγνωστες, καθώς μόνο ένα μικρό μέρος αυτών που έγραψε είναι καταχωρημένο στο όνομά της. Η ίδια δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για την αναγνώριση του έργου της και για την είσπραξη δικαιωμάτων, με αποτέλεσμα, παρά την επιτυχία των τραγουδιών της, να πεθάνει φτωχή. Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου είναι αυτή που έχει δηλώσει για τον εαυτό της στον Δημήτρη Λυμπερόπουλο τον Φεβρουάριο του 1970: «Ξέρεις με τα τόσα σουξέ γιατί δεν αξιοποιήθηκα οικονομικώς; Γιατί μετά τον θάνατο της κόρης μου, το 1960, για να ξεχάσω στράφηκα στα χαρτιά. Ήταν η καταστροφή μου. Ξενύχτια, εμπνεύσεις, κόπος χάθηκαν πάνω στην πράσινη τσόχα. Όλα έγιναν καπνός». Η ίδια η στιχουργός πάλι στη Ρεμπέτικη Ανθολογία του Τάσου Σχορέλη σημειώνει: «Όταν ο άντρας μου είχε νυχτερινή υπηρεσία (σ.σ.: ήταν αστυνομικός), με κλείδωνε για να μην ξεπορτίζω και πηγαίνω για το άτιμο πάθος μου, για χαρτιά. Εγώ είχα συνεννοηθεί με την παλιοπαρέα και ερχόντουσαν με μια σκάλα και κατέβαινα απ' το παράθυρο...». Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου ποτέ της δεν έκρυψε την αγάπη της για τη χαρτοπαιξία, όπως δεν έκρυψε ποτέ και το γεγονός ότι πολλοί μουσικοί την εκμεταλλεύθηκαν παίρνοντας τραγούδια της για ένα κομμάτι ψωμί ποντάροντας στο ασίγηστο πάθος της.

## 2. «Όλα είναι ένα ψέμα» του Λ. Παπαδόπουλου

Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος μιλά για την Ε. Παπαγιαννοπούλου με αφορμή την παρουσίαση στο βιβλιοπωλείο *Ιανός* (Θεσσαλονίκη) του βιβλίου του που αναφέρεται στην ζωή και το έργο της μεγάλης στιχουργού με τίτλο «**Όλα είναι ένα ψέμα**».

«Την Ευτυχία την γνώρισα όταν ήμουν 25 χρονών. Η Ευτυχία ήταν 64 και φαινόταν 100. Όλοι την λέγανε γριά. Είχα γράψει τότε με τον Ξαρχάκο που ήταν πιο ωραίος από μένα, δύο τραγούδια την “Απονη ζωή” και την “Φτωχολογιά”, τα έλεγε ο Γ. Μπιθικώτσης, ο Σ. Καζαντζίδης, τα έλεγε τότε όλος ο κόσμος, ήταν κάτι απίστευτο, τότε δεν υπήρχαν τηλεοράσεις. Τα τραγούδια διαδίδοντο από στόμα σε στόμα, κυρίως τα έλεγαν οι τυφλοί με τα ακορντεόν. Δεν τα έχω ξανακούσει σ’ αυτήν την ηλικία λίγο ακόμα και θα την είχα ψωνίσει. Πάω λοιπόν να πληρωθώ, γιατί όποιος γράφει τραγούδια, πληρώνεται. Πάω λοιπόν, όπως είπα, να πληρωθώ το 1964, τότε πήρα 8.000 χιλιάδες, για την εποχή εκείνη ήταν πολλά τα λεφτά, από την ΑΕΠΙ η οποία παίρνει όλα τα δικαιώματα. Εκεί λοιπόν υπήρχε ένας τεράστιος διάδρομος όπου περίμενε ο κόσμος, για να πάρει τα λεφτά του. Μέσα λοιπόν σ’ αυτόν τον διάδρομο βλέπεις πρόσωπα φιλικά. Τον Τσιτσάνη, τον Καλδάρα, το Χιώτη, τη Μπέλλου, τον Τσαουσάκη. Περιμένουν λοιπόν αυτοί οι καταπληκτικοί άνθρωποι, πότε ο κύριος Παπαφώρος θα τους φωνάξει. Ο Παπαφώρος λοιπόν κάνοντας μια βόλτα για να καπνίσει ένα τσιγάρο, με μπανίζει σε κάποια άκρη, και με θυμάται γιατί μένουμε στην ίδια γειτονιά. Προηγουμένως μιλούσα για την γειτονιά μου, την πλατεία Κυριακού, την πλατεία Βικτωρίας. Κάτω απ’ αυτήν την πλατεία είναι η οδός Αριστοτέλους, για την οποία έχω γράψει το γνωστό τραγούδι, αλλά επειδή είμαι και λίγο λαθραίος τύπος έλεγα ότι έχω γράψει για την Θεσσαλονίκη.

Θα σας πω γιατί το έλεγα αυτό, γιατί τότε πολιορκούσα την γυναίκα μου, η οποία έμενε εδώ στην παραλία. Της έλεγα παραμύθι λοιπόν γιατί στον έρωτα όλα τα παραμύθια πρέπει να τα λες και όλα καθαγιάζονται, και αυτό το λέω για τους

νεότερους, για να λέτε όσα περισσότερα παραμύθια. Γιατί και οι άνδρες και οι γυναίκες θέλουμε να μασήσουμε, αλλιώς η ζωή δεν προχωράει.

Ο Παπαφώρος λοιπόν με βλέπει να στέκομαι εκεί στην άκρη, έχει μάθει το όνομα μου, και ενώ όλοι περιμένουν όπως είπα γύρω στα 180 άτομα. Ξέρετε πως ήταν αυτά τα γραφεία, έχετε πάει κάποιο πρωινό στα γραφεία του ΙΚΑ; Βγαίνει λοιπόν αυτός και λέει Λευτέρης Παπαδόπουλος. Όλοι είναι έτοιμοι να τον πλακώσουν στο ξύλο, εγώ μόλις βλέπω όλο αυτόν τον κόσμο επιθετικό, ζαρώνω. Αυτός όμως κοιτούσε να κάνει την δουλειά του, να με εξυπηρετήσει, και επαναλαμβάνει Λευτέρης Παπαδόπουλος, σηκώθηκα να πάω να πληρωθώ και αρχίζει ένα σούσουρο. Είμαστε από το πρωί εδώ, τι κατάσταση είναι αυτή, και ποιος είναι αυτός; Τότε έρχεται μια γριά 64 ετών. Κανονικά τότε μια γυναίκα 64 ετών θα είχε πεθάνει, εν συγκρίσει με σήμερα που όλες οι γυναίκες είναι ωραίες και πάντοτε περιποιημένες. Πετιέται η Ευτυχία μπροστά μου και μου λέει, στοπ! Παγώνουν όλοι. Μου λέει λοιπόν “είσαι ο τάδε” της λέω “ναι”. Έχεις γράψει την “Απονη ζωή” και την “φτωχολογιά”; Εσύ θα μας στείλεις όλους στην σύνταξη. Εγώ τότε της λέω “σας ευχαριστώ”. Τότε αυτή μου λέει “πήγαινε να πληρωθείς, και εμάς άσε μας να βράζουμε στο ζουμί μας”. Όταν βγήκα από εκεί με κοιτούσαν όλοι παράξενα, και με ύφος θαυμασμού. Η γριά είχε καθορίσει, το κύρος της είχε επιβληθεί, και ποια και εγώ ήμουν ένας άνθρωπος με κύρος. Την Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου όπως πολύ ωραία τα είπαν οι φίλοι μου εδώ οι ποιητές, την αγαπώ γιατί ήταν ένα πρόσωπο μεγάλου πάθους. Στην ζωή μου δεν αγάπησα διανοούμενους, δεν αγάπησα ανθρώπους πολιτικούς, ή αγάπησα διανοούμενους και πολιτικούς που είχαν πάθος, γιατί αυτό μας κρατάει στην ζωή, και μας ανεβάζει παραπέρα.

Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου ήταν ένα παθιασμένο άτομο και εξαιτίας του πάθους της έγινε τόσο μεγάλη. Γεννήθηκε το 1893 στο Αϊδίνη της Μικράς Ασίας από γονείς πάμπλουτους. Είχε υπηρέτες, είχε δυνατότητες να σπουδάσει, ήταν πάρα πολύ όμορφη, και γούσταρε άνδρες παλικαράδες, νταήδες. Αυτή λοιπόν αράζει συνέχεια στην κουζίνα του σπιτιού της, όπου εκεί είναι μια πόντια μαγειρίσσα, η οποία της μαθαίνει να ρίχνει τα χαρτιά. Έχει παντρευτεί εν τω μεταξύ έναν πάμπλουτο κατά 20 χρόνια μεγαλύτερο της και κάνει μαζί του δύο παιδιά. Το 1911 γίνεται μια σφαγή Ελλήνων από τους Τούρκους και ο άνδρας της φεύγει για να πάει στην Αθήνα. Μετά δε ακολουθεί η μεγάλη σφαγή το 1922, οπότε με χίλια βάσανα κατάφερε να πάρει τα δύο παιδιά και την μάνα της, και να προχωρήσει στο εσωτερικό της Τουρκίας. Οπότε τι κάνει; Επειδή ξέρει γράμματα και είχε σπουδάσει δασκάλα και εδώ οι Τούρκοι νόμιζαν ότι το να μάθουν τα παιδιά τους Ελληνικά είναι σπουδαίο, αρχίζει να διδάσκει Ελληνικά, αλλά βγάζει ελάχιστα λεφτά. Τα φράγκα τα βγάζει ρίχνοντας τα χαρτιά, τα οποία την ακολουθούν σε όλη την πορεία της ζωής της. Έρχεται λοιπόν στην Αθήνα, συναντάει τον άνδρα της και μετά την εγκατάσταση της στην Αθήνα πάει σε ένα καφενείο ηθοποιών το οποίο λεγόταν “Αργολίς” εκεί στην Αγίου Κωνσταντίνου. Προφανώς είχε βάλει στο μάτι κάποιον ηθοποιό, που τον γούσταρε, πάει μια, δυο, τρεις, του την πέφτει και επιστρέφοντας στο σπίτι της λέει στον άνδρα της, άντε γεια. Τον εγκαταλείπει λοιπόν και γίνεται ηθοποιός, γιατί ερωτεύθηκε αυτόν τον τύπο. Θα μου πείτε τώρα εσείς όλοι, καλοί άνθρωποι, νοικοκυραίοι, μα είναι δυνατόν να έχεις δύο παιδιά, και μόλις ανταμώνεις έναν τύπο που σου αρέσει, μπορείς εύκολα να εγκαταλείψεις την οικογένεια σου.

Η Ευτυχία δεν μπορούσε να κριθεί με τα συνήθη μέτρα. Εγκατέλειψε την οικογένεια της, κράτησε το ένα παιδί, και τον ακολούθησε σε περιοδείες. Έγινε ξαφνικά γιατί ερωτεύθηκε τον ηθοποιό, και τον ακολουθεί παντού και μέσω αυτού καταφέρνει να φτάσει σε ένα ανεκτό επίπεδο. Επειδή ήταν ωραία, εντυπωσιακή, με μπλε μάτια, εγώ την θυμάμαι αν και τα μάτια δεν αλλάζουν στις μεγάλες γυναίκες. Φτάνει να παίζει

εξαιτίας του φίλου της, ο οποίος ήταν θεατρίνος ονόματι Αλεξίου, με την Κοτοπούλη. Κατάφερε να παίξει σε τραγωδία η Ευτυχία, πέντε χρόνια μετά την Μικρασιατική καταστροφή στο Παναθηναϊκό στάδιο. Πρόκειται για μια ιστορική παράσταση στην οποία παίζει ως κορυφαία του χορού, αλλά επειδή ήταν όπως είπαμε γυναίκα του πάθους, βαριέται την ηθοποιία και τον Αλεξίου και πάει για άλλες πολιτείες. Η γυναίκα αυτή έκανε αυτά που έκανε ως ηθοποιός, και ξαφνικά ερωτεύεται ένα αστυφύλακα. Το μηνιάτικο του είναι πενιχρό και όμως πηγαίνει μαζί του. Περνούν τα χρόνια με τον αστυφύλακα, ζει ωραία, ερωτευμένη, αλλά αρχίζει και τον βαριέται. Δεν έχω πληροφορηθεί αν και γιατί τον εγκατέλειψε και αυτόν. Επίσης δεν πληροφορήθηκα αν του έκανε καμιά πράσινη. Πράσινη σημαίνει στο μπουζούκι το φάλτσο. Όταν λοιπόν παίζεις μπουζούκι και κάνεις ένα φάλτσο σου φωνάζει ο μαέστρος, και σου λέει, άκουσα μια πράσινη. Ξέρω ότι ο αστυφύλακας κάποια στιγμή πέθανε, αλλά προτού πεθάνει του είχε αλλάξει τα φώτα, γιατί είχε αρχίσει να παίζει χαρτά.

Το 1960 πέθανε η κόρη της, μια καλλονή, και αυτό την τρέλανε, αλλά και μέσα στο κύτταρο της είχε αυτή η γυναίκα την τρέλα, το πάθος. Όταν πέθανε ο άντρας της είχε δυο συντάξεις, μια σαν ηθοποιός, και μια σαν χήρα αστυφύλακα. Αλλά αυτά τα λεφτά δεν έφταναν, γι' αυτό άρχισε να γράφει τραγούδια. Η Ευτυχία έγραφε ποιήματα και μάλιστα πολύ σοβαρά. Εκείνη την εποχή ο Τσιτσάνης είχε γκόμενα την Μαρίκα Νίνου, την οποία γνωρίζει η Ευτυχία και της λέει, ότι γράφω ποιήματα, και εκείνη της απαντά, γιατί δεν γράφεις τραγούδια με τον Τσιτσάνη. Έτσι λοιπόν αρχίζει και γράφει Τσιτσάνη. Το πρώτο τραγούδι είναι το “Βίρα την στράτα κι έρχομαι, μες την βροχή και βρέχομαι”, πολύ μεγάλο τραγούδι. Συνεργαζόμουν τότε με την εταιρεία δίσκων “Λύρα”. Η Λύρα λοιπόν είχε έναν διευθυντή ιστορικό πρόσωπο που λεγόταν Αλέκος Πατσιφάς. Ήταν ένας τύπος με άσπρα μαλλιά, γεμάτα λεύκη. Πάω λοιπόν μια μέρα να τον δω και με πάει στο γραφείο του και μου δείχνει επτά ποιήματα του Ελύτη. Το κάθε ποίημα κρατάει μια ώρα. Μου λέει λοιπόν ο Πατσιφάς πάρε το μολύβι σου και άρχισε να κόβεις. Παίρνω το μολύβι και αρχίζω να κόβω και του αλλάζω τα φώτα, και έτσι βγήκε ένας δίσκος που την μουσική είχε κάνει ο Λίνος Κόκοτος. Γράφει λοιπόν η Ευτυχία το πρώτο τραγούδι και ο Τσιτσάνης της λέει, πρέπει να μάθεις να γράφεις τραγούδια. Τα τραγούδια έχουν μια τεχνική, το κάθε τραγούδι έχει και τους δικούς του κανόνες. Κύριος κανόνας είναι ότι κρατάει τρία λεπτά, και σ' αυτά τα τρία λεπτά πρέπει να πει αυτό που θέλει να πει αυτός που το έγραψε. Ενώ ο ποιητής δεν δίνει σε κανέναν λογαριασμό. Επαναλαμβάνω στον εαυτό του δίνει λογαριασμό, δεν έχει απέναντι του κάποιον και του λέει αυτό και αυτό. Ενώ αντιθέτως αυτός που γράφει ένα τραγούδι, έχει την πρόθεση να τραγουδηθεί στην παρέα, στην ταβέρνα, στην διαδήλωση, στο γκομενιλίκι. Είναι πολλή δύσκολη η ιστορία αυτή. Ο Τσιτσάνης το ήξερε αυτό το μαγικό πράγμα όσο κανένας άλλος. Της λέει λοιπόν της Ευτυχίας το τραγούδι είναι ένα μακρινάρι, θέλει κόψιμο, και θα επαναλαμβάνεις κάθε τόσο και “στρώσε μου να κοιμηθώ”. Την μαθαίνει λοιπόν να γράφει τραγούδια. Επειδή τα τραγούδια της είναι καταπληκτικά ο Τσιτσάνης που είναι ο πιο περίεργος άνθρωπος που γνώρισα στην ζωή μου, την κρατάει φυλακισμένη, κλειδωμένη, της λέει δηλαδή δεν θα πεις τίποτα πουθενά. Γιατί μπορεί να σε πάρουν χαμπάρι, ότι γράφεις στίχους και να στους πάρουν. Οι συνθέτες οι περισσότεροι είναι απατεώνες. Μόνο λίγα χρόνια πριν από μένα ο Βίρβος ο ονομαστός και σπουδαίος, και ο Κολοκοτρώνης ύστερα από πολλούς αγώνες καταφέρνουν και βάζουν το όνομα τους στους δίσκους, οπότε υπάρχει ένας δρόμος στρωμένος. Κατόπιν έρχεται ο Χατζιδάκις, ο οποίος επειδή συνεργάζεται με τον Γκάτσο που είναι ισότιμος του, και βέβαια και εγώ επιβάλλουμε με την παρουσία μας στο εξώφυλλο το όνομα μας. Το τραγούδι είναι μισό – μισό και στα δικαιώματα και



στα πάντα. Αλλά οι συνθέτες εξακολουθούν και μέχρι σήμερα να κάνουν τις λαδιές τους.

Η Ευτυχία λοιπόν φτιάχνει μαγικά τραγούδια και ο Τσιτσάνης την κρύβει, αλλά τα σουξέ είναι τόσο μεγάλα που αρχίζουν όλοι να την διεκδικούν, να την μάθουν, να δουν ποια είναι αυτή. Κυκλοφορούν δε διάφορες φήμες για το άτομο της Ευτυχίας, αλλά η γριά χρειάζεται λεφτά, γιατί πρέπει να παίζει κάθε βράδυ χαρτιά. Σηκώνεται τα πρωινά και πηγαίνει σε ένα μπαρ στην οδό Ίωνος, εκεί στην πλατεία Ομονοίας, και μπλέκεται με τους μπουζουξήδες και πουλάει συνεχώς. Παίζοντας χαρτιά μπλέκεται σε μια συμμορία όπου την έχουν βάλει στην μέση και της παίρνουν όλα τα λεφτά, και έτσι έχει φτάσει στο αμήν. Εν τω μεταξύ περνάει ο καιρός, έχουν βγει νέα σαΐνια. Ο Καλδάρας είναι ο μόνος ο οποίος δεν της δίνει φράγκο, και της βάζει να υπογράψει για να παίρνει τα δικαιώματα. Σιγά – σιγά εξανεμίζονται τα λεφτά της, και φτάνει σε ένα σημείο απίστευτης φτώχειας. Αυτή δε πάλι είναι συνέχεια στις λεγόμενες τραβηχτικές. Παίρνει συνέχεια δανεικά και αγύριστα. Φτάνει σε σημείο να μην έχει φράγκο. Ευτυχώς έχει μια κόρη η οποία την παίρνει, και την φροντίζει μέχρι τα τελευταία της. Πεθαίνει σε ηλικία 79 ετών. Πάω εγώ στα τελευταία της να την δω στο νοσοκομείο, και εκεί βρίσκω την Βασιλική, τον Λουκιανό Κηλαηδόνη, και τον τραγουδιστή Κ. Καρουσάκη. Αυτή είναι μισοπεθαμένη, γυρίζει στον Κηλαηδόνη και του λέει, Λουκιανέ θέλω να μου τραγουδήσεις μαζί με τον Καρουσάκη την “Αμαξα μες την βροχή”. Της λένε λοιπόν το τραγούδι το οποίο δεν είναι δικό της, αλλά είναι ένα μαγικό τραγούδι, και τότε κλείνει τα μάτια της και πεθαίνει.

### γ)Σωτηρία Μπέλλου

Στη βιογραφία της γνωστής ρεμπέτισσας Σωτηρίας Μπέλλου που έχει επιμεληθεί η Σοφία Αδαμίδου: *Πότε ντόρτια, πότε εξάρεις* (εκδόσεις Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνη) διαβάζουμε: *«Όσα χρήματα και να έβγαζε, τα έριχνε όλα στα ζάρια. Και έβγαζε πολλά λεφτά. Οι λίρες με τη χούφτα κάθε βράδυ. Δεν ήταν λίγες οι βραδιές που η κιθάρα της κόντευε να σπάσει από το βάρος, αφού τη γέμιζαν λίρες οι πελάτες πάνω στο κέφι τους και για τις παραγγελιές. (...) Έλπιζε διαρκώς ότι θα κερδίσει. Όχι για να γίνει ξαφνικά πλούσια. Άλλωστε πλούσια υπήρξε πολλές φορές, αλλά η φτώχεια φαίνεται πως την προτιμούσε. Η φτώχεια της κάποιες φορές ήταν αποτέλεσμα της τρύπιας τσέπης». Όσα κέρδιζε η Σωτηρία Μπέλλου τα «έσπρωχνε» κάθε βράδυ στα «κόκαλα». Μάλιστα το όνειρο της ήταν, αν ποτέ κέρδιζε πολλά λεφτά, πέρα από τις αγαθοεργίες που θα έκανε και την οικονομική βοήθεια προς την ανιψιά της, τα υπόλοιπα να τα έπαιζε. Ίσως όταν τραγουδούσε το «έκαψα την καλύβα μου» του Μπάμπη Μπακάλη να είχε στο μυαλό της τη δική της... καλύβα που έκαιγε κάθε ημέρα στα πατάρια.*

#### 1.2. Τραγούδια σχετικά με την χαρτοπαιξία

##### Τάλιρα

Στίχοι: Αγνώστου

Μουσική: Αγνώστου

Είχα πέντε τάλιρα και τα 'παιξα στο ζάρι  
και δεν μου 'μεινε ψιλή μωρέ να πάρω ένα ζουνάρι  
και δεν μου 'μεινε ψιλή μωρέ να πάρω ένα ζουνάρι  
είχα πέντε τάλιρα και τα 'παιξα στο ζάρι

Είχα πέντε τάλιρα και τα 'παιξα στην πρέφα  
και δεν μου 'μεινε ψιλή μωρέ να πάρω μια γυναίκα  
και δεν μου 'μεινε ψιλή μωρέ να πάρω μια γυναίκα

είχα πέντε τάλιρα και τα 'παιξα στην πρέφα

Είχα πέντε τάλιρα και τα 'παιξα στην κούπα  
και δεν μου 'μεινε ψιλή μωρέ να φέρω άσσο κούπα  
και δεν μου 'μεινε ψιλή μωρέ να φέρω άσσο κούπα  
είχα πέντε τάλιρα και τα 'παιξα στην κούπα

**τάλιρο** το [táliro] O41 : **1.** κέρμα των πέντε δραχμών: *Μια μαστίχα κάνει τρία τάλιρα, δεκαπέντε δραχμές.* || (επέκτ., προφ.) ποσό των πέντε χιλιάδων ή εκατομμυρίων. **2.** (πληθ., λαϊκ., παρωχ.) χρήματα, πλούτος: *τάλα ρα.* **ταλιράκι** το ΥΠΟΚΟΡ για να υπογραμμίσουμε τη μικρή του αξία: *Δώσ' μου ένα ~.* [λόγ. επίδρ. (ορθογρ. δαν.: α > η > ι) στο λαϊκό *τάλαρο* < βεν. *talaro* < γερμ. *Taler* σύντμ. του Joachimstaler `νόμισμα που κατασκευαζόταν στο Joachimsthal']

**πρέφα** η [préfa] O25 : είδος χαρτοπαίγνιου που παίζεται από τρεις παίκτες και με τριάντα δύο τραπουλόχαρτα: *Η ~ κι η ξερή είναι τα πιο συνηθισμένα παιχνίδια στα καφεενεία.* ΦΡ *παίρνω κπ. ή κτ. ~, παίρνω είδηση, αντιλαμβάνομαι κπ. ή κτ.: Τον πήρα ~ την ώρα που μου 'παιρνε το πορτοφόλι. Δεν πήρα ~ ότι πέρασε η ώρα.* [γαλλ. *préférence* (σύντμ.;)]

**κούπα** η [kúpa] O25α : **I.** κύπελλο με ημισφαιρικό συνήθ. σχήμα, περισσότερο φαρδύ παρά βαθύ: *Γέμισε την ~ με κρασί.* || ποσότητα υγρού που περιέχεται σε μια κούπα: *Ήπие δυο κούπες γάλα.* ΦΡ *γίναμε από κούπες, μαλώσαμε πολύ, παρεξηγηθήκαμε. τα κάναμε από κούπες, αποτύχαμε σε κτ. ή καταστρέψαμε μια σχέση.* **II.** μία από τις τέσσερις σειρές των φύλλων της τράπουλας που έχει ως διακριτικό γνώρισμα την κόκκινη καρδιά: *Ντάμα ~.* || *Κούπες*, είδος παιχνιδιού που παίζεται με τράπουλα. [I: μσν. *κούπα* (στη νέα σημ.) < ελνστ. *κοΰπα* `βαρέλι' < λατ. *cup(p)a* με σημασιολ. επίδρ. του ιταλ. *corra* (< λατ. *cup(p)a*)· II: σημδ. ιταλ. *corra*]

## Μπατίρης

Στίχοι: *Βασίλης Τσιτσάνης*

Μουσική: *Βασίλης Τσιτσάνης*

Μπατίρη με κατάντησες, στους δρόμους να γυρίζω  
κι απ' όξω από την πόρτα σου μόρτικα να σφυρίζω  
κι απ' όξω από την πόρτα σου μόρτικα να σφυρίζω.

Παλάτια έχασα πολλά για τα γλυκά σου μάτια,  
με πλάνεψαν, το φουκαρά και μ' έκαναν κομμάτια,  
με πλάνεψαν, το φουκαρά και μ' έκαναν κομμάτια.

Μέσα στην τόση συμφορά οι φίλοι με γελούνε,  
μπατίρη με φωνάζουνε και με κατηγορούνε,  
μπατίρη με φωνάζουνε και με κατηγορούνε

**μπατίρης** ο [batíris] O11 θηλ. **μπατίρισσα** [batírissa] O27α : (οικ.) αυτός που δεν έχει χρήματα: *Αυτή τη στιγμή δεν έχω να σου δανείσω· είμαι ~.* || ο φτωχός άνθρωπος. **μόρτης** ο [mórtis] O11 θηλ. **μόρτισσα** [mórtisa] O27α : (παρωχ.) μάγκας ή αλήτης. **μορτάκι** το ΥΠΟΚΟΡ. [ίσως τουρκ. (λαϊκ.) *morti* `πεθαμένος' -ς < ιταλ. *morti* πληθ. της λ. *morto* `πεθαμένος'· *μόρτ(ης) -ισσα*]

**φουκαράς** ο [fukarás] O1 θηλ. **φουκαρού** [fukarú] O37 : φτωχός, κακόμοιρος, ταλαίπωρος, αξιολύπητος άνθρωπος: *Ένας ~ μεροκαματιάρης είναι. Βρε τη φουκαρού, τι τράβηξε!* *Φουκαρά μου, τι έχεις να πάθεις ακόμα, καημένο μου.* **φουκαράκος** ο

ΥΠΟΚΟΡ. [τουρκ. fukara (από τα αραβ.: `δερβίσηδες') -ς· φουκαρ(άς) -ού·  
φουκαρ(άς) -άκος]

**«Ρίξε μια ζαριά καλή»**

Στίχοι: Κ. Βίρβος

Μουσική: Γ. Μπιθικώτσης

Ρίξε μια ζαριά καλή και για μένα βρε ζωή  
Φέρε και καμιά εξάρες, φτάνουν πια ντόρτια και δυάρες  
Φτάνουν πια τόσοι καημοί  
Φέρε και καμιά εξάρες, φτάνουν πια ντόρτια και δυάρες  
Φτάνουν πια τόσοι καημοί

Ρίξε μια ζαριά καλή και για μένα βρε ζωή  
Και για μένα βρε ζωή ρίξε μια ζαριά καλή

Φίλος και λαβωματιά κι είν' η αγάπη μου φωτιά  
Πού να πω τα βάσανά μου, πού να πω τα μυστικά μου  
που μου καίνε την καρδιά

Ρίξε μια ζαριά καλή και για μένα βρε ζωή  
Και για μένα βρε ζωή ρίξε μια ζαριά καλή

Δεν είμαι παιδί κακό, γιατί θέλεις να πονώ  
Έφτασε η ψυχή στο στόμα, μ' ένα ασσόδουο ακόμα  
απ' τον κόσμο θα χαθώ

Ρίξε μια ζαριά καλή και για μένα βρε ζωή  
Και για μένα βρε ζωή ρίξε μια ζαριά καλή

**«Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά»**

Στίχοι: Μ. Βαμβακάρης

Μουσική: Μ. Βαμβακάρης

Ρίξε Τσιγγάνα τα χαρτιά  
και πες μου την αλήθεια  
θα γιάνει τάχα ο καημός  
που κρύβω μες στα στήθια

Πες μου ο πόνος της καρδιάς  
θα γιατρευτεί λιγάκι  
ή θα χαθούν τα νιάτα μου  
απ' το πολύ φαρμάκι

Πες μου Τσιγγάνα και φλουριά  
εγώ θα σε γεμίσω  
την κόρη που μ' αρνήθηκε  
θα την ξαναποκτήσω

## 1. Η μάχη με το πεπρωμένο του Α.Βιστωνίτη

*Η τράπουλα, η ρουλέτα, τα ζάρια και οι μονόχειρες ληστές των καζίνων ως μανιχαϊκά φετίχ και ξόρκια της σύμπτωσης. Η λογοτεχνική μεταγραφή*

Ο γνωστός Αμερικανός θεατρικός συγγραφέας Ντέιβιντ Μάμετ όριζε αφοριστικά τη βασική αρχή που θα πρέπει να χαρακτηρίζει τον παίκτη του πόκερ: «*Αν δεν έχεις καλό χαρτί, πήγαινε πάσο. Αν όμως έχεις, κάνε τους άλλους να σε πληρώσουν*». Την αρχή αυτή βεβαίως σπάνια οι θιασώτες του τζόγου την τηρούν κατά γράμμα. Στη χαρτοπαιξία, όπως και σε όλα τα τυχερά παιχνίδια γενικώς, το πέρασμα από τον πλούτο στη φτώχεια ή από την τύχη στην ατυχία και αντιστρόφως είναι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Η τράπουλα, η ρουλέτα, τα ζάρια και οι μονόχειρες ληστές των καζίνων αποτελούν μανιχαϊκά φετίχ και ξόρκια της σύμπτωσης. Έτσι ο τζόγος θα πρέπει να θεωρηθεί όχι μόνο κοινωνικό αλλά και πολιτισμικό φαινόμενο, αφού περιέχει ικανά στοιχεία πάθους και ακραίων καταστάσεων, που οδηγούν την προσωπικότητα στα όρια της.

Η σχέση ωστόσο της τέχνης με την τύχη είναι μυθολογικής τάξης. Η θεά Τύχη ήταν κόρη του Ωκεανού και της Τηθύος και τα σύμβολά της υπήρξαν το κέρασ της Αμάλθειας (αντιπροσωπεύει την αφθονία), ο τροχός, η σφαίρα και οι πτέρυγες (δείχνουν το άστατο της Τύχης). Αν τώρα προσθέσουμε και ένα πολύ νεότερο στοιχείο και με τα μυθολογικά δεδομένα αφηρημένο, το χρήμα, μπαίνουμε στο κλίμα της χαρτοπαιξίας, των καζίνων και των στοιχημάτων, το οποίο τόσο συχνά συναντάμε στα έργα της πεζογραφίας.

Στην ποίηση όμως τα πράγματα είναι αρκετά διαφορετικά. Εδώ δεν έχουμε καμία αφηγηματική έξαρση που να προέρχεται από τις αναρίθμητες παραλλαγές του παιχνιδιού αλλά μια αναγωγή της σημασίας στην περιοχή των συμβόλων και των ερμηνευτικών δεδικασμένων. Η σύμπτωση μεταβάλλεται σε καπρίτσιο της μοίρας, σε ευχή και κατάρα του λόγου.

### ***Το σκάκι και η τράπουλα***

Το χαρακτηριστικότερο και ουσιαστικά το πιο πρόσφατο παράδειγμα είναι οι υπερρεαλιστές, οι οποίοι χωρίς αμφιβολία είναι εκείνοι που με νεορομαντικό πάθος ανήγαγαν τη σύμπτωση ή την Τύχη σε μούσα τους. Η ερμηνεία των τραπουλόχαρτων, και ιδιαίτερα του ταρό (στην «Αρκάνα 17» του Μπρετόν, λ.χ., αλλά και σε άλλα βιβλία του), είναι μια προσπάθεια να αντιστραφούν οι δοξασίες του εκκλησιαστικού Μεσαίωνα προς χάριν του έρωτα και της ελευθερίας, γιατί ο έρωτας ειδικά δεν αποτελεί παρά προϊόν της σύμπτωσης, γι' αυτό και είναι απολύτως ποιητικός. Πρέπει να σημειώσουμε ότι ο Μπρετόν, ως δεδηλωμένος άθεος και υπερασπιστής των ονείρων, όπως και ο Νοβάλις, θεωρούσε τον εαυτό του νυχτερινό ποιητή, ακολουθώντας και εδώ μια λίγο-πολύ ρομαντική παράδοση. Η επίδραση των «Υμνων της νύχτας» του Νοβάλις στο έργο του υπήρξε εντονότατη.

Άλλοι υπερρεαλιστές, όπως ο Νικόλαος Κάλας, (Ράντος) θεωρούσαν τον υπερρεαλισμό αλλά και τον μαρξισμό μορφές μανιχαϊκής γνώσης, γι' αυτό και τους ενδιέφερε το σκάκι περισσότερο από την τράπουλα. Το σκάκι, με τα λευκά και τα μαύρα τετράγωνα του, αντιπροσωπεύει τα δύο επίπεδα του κόσμου, όπως στην τράπουλα περιέχονται δυνάμει η τύχη και η ατυχία, το καλό και το κακό.

## ***Κρυπτογραφία και χαρτοπαιξία***

Αν πάμε στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, η μανία του Έντγκαρ Άλαν Πόε με την κρυπτογραφία ενδέχεται να έχει τις ρίζες της στο πάθος του για τη χαρτοπαιξία. Ξεκλειδώνοντας έναν γρίφο ή λύνοντας ένα αίνιγμα είναι σαν να ανοίγει κανείς την πύλη για το βασίλειο της Τύχης, που είναι σχεδόν ισότιμο με το βασίλειο της Γνώσης.

Ο τζόγος αποτελεί μέγιστο πάθος, γιατί σύμφωνα με τον ποιητή του «Κορακιού» «μπαίνει στο αίμα σου», φράση που αποτελεί σήμα-κατατεθέν όλων των μεγάλων τζογαδόρων του Λας Βέγκας ακόμη και σήμερα. Εξαιτίας του πάθους του για τη χαρτοπαιξία άλλωστε δεν τα κατάφερε να παρακολουθήσει παρά μόνο για έναν χρόνο (το 1826) μαθήματα στο πανεπιστήμιο, αφού τα χρέη του στα χαρτιά έφθασαν στο τεράστιο για την εποχή ποσό των 2.000 δολαρίων, το οποίο ο πατριός του Τζον Άλαν αρνήθηκε να πληρώσει, γι' αυτό και ο Πόε αναγκάστηκε να καταταγεί εθελοντής στον στρατό.

Εντελώς αντίθετη είναι η περίπτωση του πεζογράφου, ποιητή και μαθηματικού Λιούις Κάρολ, που έγραψε δύο από τα γοητευτικότερα βιβλία για κάθε ηλικία, την *Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων* και το *Μέσα από τον καθρέφτη*. Αν τα τραπουλόχαρτα παίρνουν ζωή και αν αυτή η χάρτινη ζωή είναι το είδωλο της πραγματικής στον καθρέφτη, η μαθηματική διάταξη της ανοησίας έχει την απaráμιλλη δύναμη να καθιστά ελκυστικό ακόμη και το πιο γελοίο στοίχημα. Είναι εντυπωσιακό όντως το ότι τα βιβλία αυτά γράφτηκαν από έναν άνθρωπο ο οποίος δεν διέθετε καμία αίσθηση του χιούμορ, που υπήρξε αφόρητα σχολαστικός (όταν πέθανε, βρέθηκαν στους φακέλους του 98.000 εγγραφές), ορκισμένος εργένης, με δασκαλιστικό ύφος και έμμονες ιδέες. Είναι χαρακτηριστικό ότι είχε φτιάξει διαγράμματα όπου σημείωνε που καθόταν ο κάθε επισκέπτης τον οποίο προσκαλούσε για δείπνο, ώστε την επόμενη φορά να τον βάλει να καθήσει στην ίδια ακριβώς καρέκλα και να του σερβίρει μάλιστα το ίδιο φαγητό.

## ***Ο Ντοστογιέφσκι και ο παίκτης***

Στη συνείδηση όμως του αναγνώστη της λογοτεχνίας ο συγγραφέας που είναι στενότερα συνδεδεμένος με τον τζόγο είναι ο Ντοστογιέφσκι. Αν το πάθος του Πόε για τη χαρτοπαιξία σε αντίθεση με την εξάρτηση του από το ποτό υπήρξε πρόσκαιρο, η μανία του Ντοστογιέφσκι με τη ρουλέτα δεν τον εγκατέλειψε ποτέ. Η χαρτοπαιξία και ο τζόγος στη ρωσική λογοτεχνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα βεβαίως αποτελούν μοτίβα και άλλων συγγραφέων, όπως του Τσέχοφ λ.χ., αλλά σε κανέναν δεν αποκτούν τις διαστάσεις του ανίερου πάθους που σαν κακή αρρώστια βασανίζει την ψυχή των πρωταγωνιστών, όπως συμβαίνει στον *Παίκτη* του Ντοστογιέφσκι. Ο συγγραφέας των *Δαιμονισμένων* ποτέ δεν κατάφερε να απαλλαγεί από τα χρέη του εξαιτίας του τζόγου, ποτέ δεν είχε οικονομική άνεση παρά το γεγονός ότι τα βιβλία του γνώριζαν πάντοτε μεγάλη επιτυχία και ποτέ του δεν κατάφερε να ξεφύγει έστω και προσωρινά από το πάθος του τζόγου, το οποίο, σύμφωνα με τον Ναμπόκοφ, υπήρξε συμφορά για την οικογένεια του. *Ο παίκτης* είναι ένα μυθιστόρημα καθαρά αυτοβιογραφικό, βασισμένο εν στις εμπειρίες του συγγραφέα από το ταξίδι του στη Γαλλία, στην Αγγλία και στη Γερμανία (1862-1863), όταν εκδηλώθηκε και το πάθος του για τον τζόγο. Όλο το βιβλίο μοιάζει να συνοψίζεται σε μια φράση που εκστομίζει κάποια από τις πρωταγωνίστριες του, η φοβερή γιαγιά Ταρσεβίτσεβα, μανιώδης παίκτρια της ρουλέτας: «Μπορεί να πεθάνω, αλλά θα ξανακερδίσω».

Φυσικά δεν ξανακερδίζει ούτε όμως και πεθαίνει. Απλώς επιστρέφει στη χώρα της έχοντας χάσει μια περιουσία στο καζίνο.

### ***Ρωσική ρουλέτα***

Υπάρχουν λαοί για τους οποίους ο τζόγος αποτελεί σχεδόν τρόπο ζωής. Στην Κίνα είναι η χαρτοπαιξία, στις χώρες της Κεντρικής Αμερικής και στην Ινδονησία οι κοκορομαχίες, στη Δύση γενικώς ο ιππόδρομος και η ρουλέτα. Στα ινδουιστικά δόγματα η καλή τύχη στον τζόγο έχει αστρολογικές αφετηρίες και διαστάσεις, ενώ το να μην πληρώνει κανείς τα χρέη του στα χαρτιά ή στις κοκορομαχίες θεωρείται ντροπή και η κοινότητα απομονώνει τον οφειλέτη σε τέτοιον βαθμό που τον καθιστά κοινωνικά νεκρό. Ο τζόγος στη Ρωσία, ωστόσο, παίρνει χαρακτήρα σχεδόν μεταφυσικό και δεν είναι άλλωστε τυχαία η έκφραση «ρώσικη ρουλέτα», μια από τις πλέον μοιραίες μεταφορές, που παραπέμπει στο γνωστό παιχνίδι όπου οι παίκτες στοιχηματίζουν την ίδια τη ζωή τους. Το μανιχαϊκό σχήμα μαύρο - κόκκινο, άσπρο - μαύρο, ναι - όχι ή, σε τελική ανάλυση, ζωή - θάνατος προκύπτει από την τριαδική σχέση χρόνου, χρήματος και τύχης. Σε τούτη την αυτοκτονική σύγκρουση ο νικητής και το θύμα είναι κάτι περισσότερο από αντίπαλοι: είναι συνένοχοι.

Η συνενοχή προέρχεται από το φαινόμενο της διαστρέβλωσης της έννοιας του χρόνου που είναι σύμφυτη με τον τζόγο. Ο άνθρωπος ο οποίος ποντάρει τη ζωή του, την περιουσία του ή γενικώς ό, τι πολύτιμο διαθέτει αυτοκαταργείται. Πραγματικότητα του γίνεται η ατελεύτητη παραλλαγή των συμβάσεων του παιχνιδιού, ένας αόρατος πόλεμος με το πεπρωμένο, γιατί οι τζογαδόροι είναι μοιρολάτρες και γι' αυτό κατά κανόνα προληπτικοί.

### ***Η τελευταία μίζα***

Στο πέμπτο μέρος ενός από τα συγκλονιστικότερα μυθιστορήματα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, της *Ανθρώπινης μοίρας* του Μαλρό, η υπόθεση του οποίου διαδραματίζεται στην ταραγμένη Σαγκάη του Κουομιτάνγκ και της ένοπλης σύγκρουσης Αριστεράς - Δεξιάς το 1927, τα χαρακτηριστικά της διαστρέβλωσης του χρόνου, του πολέμου με το πεπρωμένο και των προλήψεων που τριβελίζουν τον νου του παίκτη δίνονται εκπληκτικά μέσα σε ελάχιστες σελίδες. Ο πρωταγωνιστής εδώ, ο βαρόνος Κλαπίκ, που τον συναντάμε και στο κύκνειο άσμα του Μαλρό, τα *Αντιαπομνημονεύματα*, πρόκειται να συναντήσει στη Σαγκάη τον βασικό πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος, τον κομμουνιστή-επαναστάτη Κίιο Γκίζορς, προκειμένου να τον ειδοποιήσει ότι επικείται μυστική επιχείρηση των στρατευμάτων του Τσανγκ Κάι Σεκ για τη σύλληψη όλων των κομμουνιστών ηγετών. Στον ελάχιστο ελεύθερο χρόνο που του μένει ως την ώρα της συνάντησης με τον Κίιο Γκίζορς ο Κλαπίκ περνάει από τη χαρτοπαικτική λέσχη «Μαύρος Γάτος». Εκεί ο βαρόνος, μολονότι δεν είναι συστηματικός τζογαδόρος, χάνει στη ρουλέτα σχεδόν όλα του τα χρήματα, κυρίως όμως χάνει το ραντεβού με τον φίλο του Κίιο, γνωρίζοντας ότι έτσι τον στέλνει κατευθείαν στον θάνατο όπως άλλωστε και συμβαίνει. Το παιχνίδι καταργεί τα αισθήματα, τις υποχρεώσεις, το μοιραίο ραντεβού και «καταπίνει», μαζί με τα χρήματα του Κλαπίκ, τη ζωή του ανυπογιάστου και του αθώου. Ο χρόνος της μπίλιας της ρουλέτας καταπίνει τον χρόνο του ρολογιού γιατί ο Κλαπίκ πρέπει να κερδίσει:

*«Δεν του έμνευε παρά μια μάρκα η τελευταία του μίζα.*

*Την πέταξε με το δεξί χέρι. Δεν κουνούσε πια το αριστερό, λες και η ακινησία της μπίλιας είχε καθηλώσει μαζί της αυτό το χέρι. Κι όμως, αυτό το χέρι τον τραβούσε προς τον εαυτό του. Ξαφνικά θυμήθηκε: δεν ήταν το χέρι που τον καλούσε, ήταν το ρολόι*

που φορούσε στον καρπό. Έντεκα και είκοσι πέντε. Του έμεναν πέντε λεπτά για να βρει τον Κίο».

Τα πέντε λεπτά γίνονται δέκα και δεκαπέντε, και σε κάποια στιγμή δεν έχει πια σημασία, γιατί ο Κλαπίκ ανακαλύπτει ξαφνικά πως «η μπάνκα του χρωστούσε χρήματα όχι επειδή είχε ποντάρει στον αριθμό που κέρδισε, όχι επειδή είχε χάσει προηγουμένως, αλλά εξαιτίας της φαντασίας και της ελευθερίας του πνεύματός του πως αυτή η μπίλια έβαζε την τύχη στην υπηρεσία του, για να πληρώσει όλα τα χρέη της μοίρας».

Αυτό το πάθος της αντιστροφής ωστόσο δεν σημαίνει απώλεια ή διαστροφή της συνείδησης. Η συνείδηση του παίκτη του Ντοστογιέφσκι είναι του αμετανόητου τζογαδόρου που τον έχει καταπιεί το ίδιο του το πάθος, μια συνεχής άνοδος και κάθοδος στη δίνη των προαισθήσεων και των μεταπτώσεων. Εδώ ο Κλαπίκ «ήξερε πως παρέδινε τον Κίο, πως ο Κίο ήταν αλυσοδεμένος σ' αυτή την μπίλια, σ' αυτό το τραπέζι, και πως αυτός, ο Κλαπίκ, ήταν η κυρίαρχη μπίλια του εαυτού του και των άλλων».

Στο τέλος του μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι ο πρωταγωνιστής παραληρώντας μετεωρίζεται ανάμεσα στη σκέψη να φύγει και να επιστρέψει στο σπίτι του ή να γυρίσει στο καζίνο και να παίξει τα τελευταία του 15 λουδοβίκια. Σε ένα παραλήρημα υποθέσεων και αναμνήσεων τυχερών συμβάντων, που είναι το δεισιδαιμονικό άλλοθι του κάθε τζογαδόρου, αυτή η απόλυτη επιβολή του «αν», ο ήρωας δεν παίρνει καμία απόφαση. Ούτως ή άλλως όμως δεν έχει πλέον σημασία. Εδώ ή εκεί, ό, τι έχει και δεν έχει θα τα ποντάρει στον τζόγο. Ο ίδιος ο Ντοστογιέφσκι αφήνει τη Γερμανία, τα καζίνα και τις ρουλέτες της το 1862 και επιστρέφει στην Αγία Πετρούπολη. Τη Ρουλέτα ωστόσο την έχει «πάρει» μαζί του.

*Ο κ. Αναστάσης Βιστωνίτης είναι συγγραφέας. Από τις εκδόσεις Πατάκη κυκλοφορεί το βιβλίο του: «Η κοίτη του χρόνου - Τόποι, πόλεις, άνθρωποι».*

Το ΒΗΜΑ, 31/12/2000

**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 Στρατόνας στο Μοναστηράκι - φυλακές για τις οποίες έχουμε τις πιο πολλές αναφορές από το Γάλλο Αμπέρ, 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 πρώιμο ρεμπέτικο τραγούδι.

**β) Οι απαγορευμένες ουσίες**

Ένα από τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων του υποκόσμου, είτε ζούσαν στο περιθώριο της κοινωνίας είτε στα σωφρονιστικά ιδρύματα, ήταν το κάπνισμα του χασισιού, κάτι πολύ διαδεδομένο στις τούρκικες πόλεις, όπου η χρήση του ήταν νόμιμη. Στην Ελλάδα, το 1890, ψηφίστηκαν οι πρώτοι νόμοι που απαγόρευαν το συγκεκριμένο ναρκωτικό, τα άλλα ναρκωτικά, «τα σκληρά» αυτά που μαστίζουν τις σημερινές κοινωνίες ήταν αυτή την εποχή σχεδόν άγνωστα. Η απαγόρευση της χρήσης ναρκωτικών ουσιών παρά τις όποιες νομικές διατάξεις δεν σταμάτησε καθώς αυτές δεν εφαρμόστηκαν αυστηρά παρά μόνο μετά το 1930. Πιο συγκεκριμένα, εάν κανείς θελήσει, να προσεγγίσει τη σχέση του ρεμπέτικου με τις ναρκωτικές ουσίες και το νομικό πλαίσιο που απαγόρευε τη χρήση τους, δεν θα πρέπει να παραβλέψει το γεγονός, πως παρατείνεται η δυνατότητα της νόμιμης χρήσης και της εμπορίας του χασίς κυρίως στην Ελλάδα, ερήμην του νόμου, μέχρι και το 1936. Οι ψηφισθέντες το 1919 και το 1920 οι νόμοι «Περί αλητείας» οι οποίοι τιμωρούσαν τους άνεργους, που οποίοι έκαναν χρήση απαγορευμένων ουσιών, μένουν νεκρό γράμμα. Μεταξύ αυτών δεν περιλαμβάνονται η μορφίνη, η ηρωίνη και η κοκαΐνη, που με ειδικό νομοθετικό διάταγμα του 1920 «τέθηκαν υπό κρατικό έλεγχο». Είναι η εποχή της στροφής στα σκληρά ναρκωτικά, χωρίς να μειώνεται όμως, όπως φάνηκε εκ των υστέρων, η κατανάλωση του χασίς. Η αστυνομία όλο αυτό το διάστημα έκανε τα στραβά μάτια, και αυτό γιατί δεν υπάρχει μια συγκεκριμένη και σαφής αντιμετώπιση του όλου προβλήματος, οι υπάρχοντες νόμοι αλληλοσυγκρούονται και αλληλοαναιρούνται όσον αφορά το περιεχόμενό τους.

Πάντως, μετά το 1930, το κάπνισμα του χασισιού γίνεται αξιόποιο αδίκημα, οπότε αναγκάζονται οι χρήστες του να βρίσκουν παράνομους τρόπους αγοράς του αλλά και χώρους όπου εύκολα θα επιδίδονταν στη χρήση του. Στα δρομάκια του πειραιώτικου

λιμανιού και στις παράγκες της πλατείας Καραϊσκάκη, στις σπηλιές και αλλού γίνεται χρήση ναρκωτικών ουσιών και του χασίς φυσικά. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για περιοχές γκέτο, κάτι τέτοιο δεν υπήρξε, θα ήμασταν πιο κοντά, όμως, στην πραγματικότητα, εάν μιλούσαμε για στέκια και κακόφημα μαγαζιά. Ήταν πολύ βολικό και ταυτόχρονα εφικτό για τη ζωή των περιθωριακών ατόμων αυτό το διάστημα να συγκεντρώνονται σε δικούς τους χώρους, προκειμένου να τραγουδήσουν τους καημούς τους. Έχοντας σα στόχο τους την επιβίωση, όπως και την ανάγκη της μεταξύ τους αλληλεγγύης οι χασικλήδες ειδικότερα δημιούργησαν κοινότητες, όπου συνυπήρχαν και συνδιασκέδαζαν. Όταν δεν μαζεύονταν σε σπίτια, κατέφευγαν σε σπηλιές ή σε τεκέδες. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ένας **τεκές** κοντά στο λιμάνι, ανάμεσα σε χαμόσπιτα: μια μικρή ξύλινη καλύβα που αποτελούνταν από δύο τρία πρόχειρα δωμάτια. Στα πίσω δωμάτια έμενε η οικογένεια του τεκετζή, στο μπροστινό δωμάτιο, που ήταν χωρίς έπιπλα μαζεύονταν οι άντρες με τους ναργιλέδες και τα μπουζούκια. Για αυτό το λόγο και η δυσφήμιση του μπουζουκιού και κατ' επέκταση όσων ασχολούνταν μ' αυτό, οι χώροι όπου εμφανίζεται παίζεται και ακούγεται αυτό το μουσικό όργανο δεν είναι και οι καλύτεροι. Σύμφωνα με τον ρεμπέτη στιχουργό Νίκο Μάθεση: *ο Μπάτης ήταν ο πιο παλιός από τους μπουζουξήδες, «**βασιλιάς στους χασικλήδες, βασιλιάς στους ρεμπέτες**» - αυτός ήταν και ο δάσκαλος του Μ. Βαμβακάρη.*

Δεν γνωρίζουμε τον ακριβή αριθμό των χρηστών του χασίς όπως και των άλλων ναρκωτικών ουσιών, η κατάσταση, όμως, θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα σοβαρή, εάν σταθούμε στις λιγοστές πηγές που έχουμε στη διάθεση μας όσον αφορά το συγκεκριμένο θέμα. Οι αριθμοί είναι ενδεικτικοί και τρομακτικοί ταυτόχρονα καθώς την περίοδο του Μεσοπολέμου στον Πειραιά με τους περίπου 300.000 κατοίκους, στο αστυνομικό δελτίο καταμετρούνται 2.500 θύματα της ηρωίνης. Αυτή ήταν σε γενικές γραμμές 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 (Ρεμπέτικα 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 μαυράκι*

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

*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 Ρ1 : (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 ποιηματάκι. Σε τρεις μέρες σκάρωσε ένα φουστάνι. || Μάνι μάνι σκαρώνουν κι άλλο παιδί. [σκαρ(ί) -ώνω]

**μπουκάρω** [bukáro] Ρ6α : (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. imboçar(e) ξεχύνομαι (για ποτάμι στη θάλασσα) -ω (αποβ. του αρχικού άτ. φων., [o > u] από επίδρ. του χειλ. [b])]

**μεράκι** το [meρά<k>i] Ο44 : **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 δούλενε 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. merak (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 πως 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, Χατζηηρήστο, ενώ στον δεύτερο με τον Σ. 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 Σ. Παγιουμτζής και ο Κηρομύτης.

Στίχοι: Β. Τσιτσάνης

Μουσική: Β. Τσιτσάνης

*Άνω-κάτω χτες τα κάνανε  
στον Σιδέρη τον παλιό τεκέ.  
Πρωί-πρωί με τη δροσούλα  
πάνω στη γλυκιά 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 αλάνηςα: αλητόπαιδο, χαμίνι, αλητάμπουρας, αλητάκος: *Τ' αλάνια της γειτονιάς ακολουθούσαν τον τρελό με φωνές και γιουχαΐσματα.* || άνθρωπος του υπόκοσμου, αλάνης, αλήτης. [παλ. σημ.: `ανοιχτός χώρος < τουρκ. alan -i]

**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 Κηρομύτη. 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 Β. Σαββίδη (τα Πέριξ, 1974). Ο Τσιτσάνης το ξαναχογράφησε 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 ζειμπέκικο γλυκό  
αυτοί χορεύουνε κι εγώ σφυρίζω  
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. masturb -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. seyrān `εκδρομή´ -i 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])· τζούρ(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 κουρνάξε 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 [varóri] 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. παρρούτι*. **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. varo(r)e -i, ουδ. αναλ. προς το καράβι]

**χαρμάνι** το [xarmáni] 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 τσιμπουκίες  
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 [litanía] 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 Μεσοπόλεμου 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 «γράφηκαν για να εκμεταλλευτούν το γούστο των ύποπτων θαμώνων -μαυραγοριτών, ταγματасφαιλιτών- που είχαν την εποχή εκείνη τη χρηματική δύναμη και τη διάθεση για διασκεδάσεις» 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 ηχογράφηση 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 «διδασκικά» 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 «Κυκλωπάκι».

## 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 Περινιάδη:

*Τα κονομούσα έζυπνα και πάντοτε στη ζούλα.  
γιατ' ήμουνα 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 πρόωρο 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 έμμεσα 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 δημώδη δίστιχα που ακούγονταν στους τεκέδες και τις φυλακές αλλά και στα καπηλειά 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 «**Πέριζ**» 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 Α. 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 εμπορικά 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, πώς 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 αξεκαθάριστα 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 σιχαινόνται, 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 «λούμπεν» 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.

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο**

**1. Ρεμπέτικο τραγούδι και πολιτική**

**α) το λαϊκό τραγούδι ( η γέννηση (αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα)- χαρακτηριστικά (αστικό τραγούδι) – η εργατική τάξη )**

**β) Διάκριση του εργατικού - λαϊκού τραγουδιού:**

- 1. Επαγγέλματα**
- 2. Μετανάστευση**
- 3. Συνθήκες ζωής - κοινωνική αδικία**
- 4. Συνθήκες εργασίας**
- 5. Διεκδικητικοί αγώνες**

**γ) Λογοκρισία**

**δ) Τραγούδια κοινωνικού προβληματισμού:**

- Ο Εργάτης* 1932 (Π. Τούντας)
- Το παιδί του δρόμου* 1937 (Β. Παπάζογλου)
- Όσοι έχουνε πολλά λεφτά* 1936 (Μ. Βαμβακάρη)
- Ο Μάρκος υπουργός* 1936 (Μ. Βαμβακάρη)
- Εγώ είμ' η μπολσεβίκα* 1934 (Π. Τούντας)
- Η κρίσις* 1934 (Κ. Ρούκουνας)
- Ήθελα να 'μουν ισχυρός* 1937 (Μ. Βαμβακάρη)

**ε) Τραγούδια για τις συνθήκες δουλειάς και τους κοινωνικούς αγώνες:**

- Ο Μπεζεντάκος*
- Η Διεθνής*
- Μαύρα κοράκια.*

**στ) Τραγούδια της εθνικής αντίστασης:**

- Ο ύμνος του ΕΛΑΣ*
- Στ' άρματα – στ' άρματα*
- Ο ύμνος της ΕΠΟΝ*
- Το τραγούδι του ΕΑΜ.*

**ζ) Οι μεγάλοι στιχουργοί και συνθέτες της δεκαετίας 1940-50:** Β. Τσιτσάνης, Δ. Γκόγκος (Μπαγιαντέρας), Κ. Βίρβος και Μ. Βαμβακάρης

**Τα τραγούδια τους:**

- Της γερακίνας γιος* (Β. Τσιτσάνη στίχ. Κ. Βίρβου) *Σκλαβωμένη Ελλάδα* (Μπαγιαντέρα)
- Χαϊδάρι* (Ν. Γούναρη), *Χαϊδάρι* (Μ. Βαμβακάρη)

**Τραγούδια σύμβολα:**

- Κάποια μάνα αναστενάζει*
- Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*
- Φτωχέ διαβάτη*

**η) Δεκαετία του 1950 (λογοκρισία):**

- Πάλιωσε το σακάκι μου* (Β. Τσιτσάνη)
- η Φτώχεια* (Α. Χατζηχρήστου)
- Της κοινωνίας η διαφορά* ( Β. Τσιτσάνη )
- Φάμπρικες* ( Β. Τσιτσάνη )
- Σαν τον πουλημένο βράχο* ( Θ. Δερβενιώτη)
- Ο Γυάλινος κόσμος* (Α. Καλδάρα )

**ΘΕΜΑ: Το ρεμπέτικο****1. Ρεμπέτικο τραγούδι και πολιτική****α) το λαϊκό τραγούδι**

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 την εποχή κατά την οποία αρχίζει η εργατική τάξη να διαμορφώνεται στην Ελλάδα. Οι έντονες κοινωνικές και οικονομικές αντιθέσεις στο εσωτερικό της ελληνικής κοινωνίας αυτό το διάστημα βοηθούν την εργατική τάξη να αποκτήσει συνείδηση και να αυξηθεί σημαντικά σε αριθμητικό επίπεδο, φτάνοντας το 1918 στην ίδρυση της Γενικής Συνομοσπονδίας Εργατών Ελλάδος (Γ.Σ.Ε.Ε), του ενιαίου πανελλαδικού συνδικαλιστικού φορέα, που ενεργοποιείται μέχρι σήμερα. Τα πρώτα χρόνια του 20<sup>ου</sup> αιώνα η εργατική τάξη της Ελλάδας αρχίζει να παίρνει μηνύματα κοινωνικής ριζοσπαστικοποίησης από την υπόλοιπη Ευρώπη. Το γεγονός της Μικρασιατικής καταστροφής θα βοηθήσει προς αυτή την κατεύθυνση καθώς ο ερχομός των προσφύγων το 1922 διαμορφώνει νέους όρους σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής στην Ελλάδα μαζί και στο κομμάτι του πολιτισμού. Το λαϊκό τραγούδι βάζει τα πρώτα, γερά θεμέλια του που θα το κρατήσουν ζωντανό στη συνείδηση του λαού για αρκετές δεκαετίες. Η παραγωγή αξιόλογων τραγουδιών γίνεται πραγματικότητα, ιδιαίτερα μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς κατακτητές αποκτά νέους ορίζοντες απευθυνόμενο σε πλατύτερες κοινωνικές ομάδες.

Το εργατικό - λαϊκό τραγούδι αυτής της εποχής χωρίζεται θεματικά σε πέντε μεγάλες κατηγορίες:

***επαγγέλματα,***

***μετανάστευση,***

***συνθήκες ζωής - κοινωνική αδικία,***

***συνθήκες εργασίας,***

***δικδικητικοί 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 αν τελείωσε. Με μια προσεκτική αναζήτηση, ο ερευνητής είναι σε θέση να ανασύρει συχνά λέξεις κλειδιά που κρύβουν αλληγορικά νοήματα και που αποδεικνύονται τεκμήρια μιας 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 ζακουσμένος 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 ντουδιά» 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 άνηση 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 σχετικοί 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 ΕΠΙΟΝ και το τραγούδι του ΕΑΜ.

Μεγάλοι στιχουργοί και συνθέτες της εποχής όπως οι Β. Τσιτσάνης, Δ. Γκόγκος (Μπαγιαντέρας), Κ. Βίρβος και Μ. Βαμβακάρης γράφουν τραγούδια με βάση τα γεγονότα της εποχής που μέχρι σήμερα αποτελούν σημείο αναφοράς. Ο Β. Τσιτσάνης σε στίχους Κ. Βίρβου συνθέτει το πασίγνωστο *Της γερακίνας γιος* με αναφορά στα βασανιστήρια που υπέστη νεαρός συγκρατούμενος του Κ. 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 Β. Τσιτσάνη, τραγουδήθηκαν από τους αριστερούς αλλά ποτέ δεν έγιναν δίσκοι. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του στιχουργού Κ. Βίρβου, τους συγκεκριμένους στίχους έπαιξε ο Τσιτσάνης στο ουζερί του στη Θεσσαλονίκη μέχρι το 1946, όταν αναγκάστηκε να επιστρέψει στην Αθήνα. Το τραγούδι *Σκλαβωμένη Ελλάδα* του Μπαγιαντέρα και τα τραγούδια του Ν. Γούναρη και του Μ. 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 δύνανται 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 τους Β. Τσιτσάνη και Μ. Βαμβακάρη. 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 Β. Τσιτσάνη, η *Φτώχεια* του Α. Χατζηχρήστου και με κορυφαίο το τραγούδι *Της κοινωνίας η διαφορά* του Β. 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 Β. 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!*

Ο Θ. Δερβενιώτης, λοχαγός του εφεδρικού ΕΛΑΣ κι εξόριστος στην Μακρόνησο, συνθέτει αρκετά εργατικά τραγούδια με σημαντικότερο το *Σαν τον πουλημένο βράχο*, σε στίχους της Ε. Παπαγιαννοπούλου. Ο *Γυάλινος κόσμος* του Α. Καλδάρα σε στίχους Ε. 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 20<sup>ου</sup> αιώνα (1910, Κιλελέρ). Ενδεικτικά αναφέρουμε τους Β. Τσιτσάνη, Κ. Βίρβο, Α. Καλδάρα, Θ. Δερβενιώτη, Μ. Μπακάλη, Χ. Κολοκοτρώνη, Β. 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. 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, Μπιθικώτσης, 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.

Βαγγέλης Πάλλας (Δημοσιογράφος)

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

Γ. Οι χοροί: ζεϊμπέκικος και χασάπικος

Εισαγωγή

- α) Η περιγραφή της προετοιμασίας
- β) Απόψεις- διαπιστώσεις
- γ) ο χορευτής
- δ) οι περί τον χορευτή
- ε) αντί επιλόγου

**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 μουζουκιού:** 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 ηχογράφηση με μουζούκι:** 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 πέρασαν 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 ρεμπέτικο 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 «ρεμπέτικοι».

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 ξαναπατήσω 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 στρουκτούρα 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 κυνήγησε, 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 βρισκόνταν 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 λαογράφος και λεξικογράφος 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.

## **Γ. Οι χοροί: ζειμπέκιος και χασάπικος** **Εισαγωγή**

### *Ο ζειμπέκιος*

Ο **ζειμπέκιος** ήταν χορός των ζειμπέκηδων, ενός σώματος των ειδικών δυνάμεων του τουρκικού στρατού (ίσως εξισλαμισθέντες Έλληνες της Μικράς Ασίας), χορεύεται ακόμη στην Κύπρο, ίσως κι αλλού. «Ζειμπέκια» τριγυρίζουν στη Μακρυνίτσα του Βόλου τις αποκριές. Ο ζειμπέκιος, όπως τον χόρευαν οι ρεμπέτες, είναι διαφορετικός από τον παραδοσιακό χορό, χορεύεται σόλο και χωρίς καθορισμένα βήματα. Η μόνη αναφορά που έχει ο χορευτής είναι οι φιγούρες, που όμως κι αυτές δεν είναι περιορισμένες γιατί του αφήνουν μεγάλη ελευθερία. Ίσως ο ζειμπέκιος χορεύτηκε τόσο από τους ρεμπέτες γιατί είναι ατομικός χορός. Αυτός που τον χορεύει ηρωοποιείται, ενώ έχει όλες τις ευκαιρίες να εκφράσει ότι θέλει με το χορό του. Χέρια, πόδια, κορμί, όλα λαμβάνουν μέρος στο ζειμπέκι. Ακόμα και το τραπέζι της ταβέρνας. Είναι κανόνας ιερός κι απαράβατος, ο ζειμπέκιος να χορεύεται σόλο. Εξαίρεση μπορεί να κάνει ο ρεμπέτης για έναν πολύ φίλο του.

### *Ο χασάπικος*

Ο **χασάπικος** χορεύεται με βήματα από δύο τουλάχιστον χορευτές, κάποιες φορές από τρεις ακόμη κι από τέσσερις. Για την καταγωγή του χασάπικου δεν ξέρουμε πολλά πράγματα. Φαίνεται πως ξεκίνησε απ' την Πόλη, τον χόρευαν μάλιστα και οι

Θρακιώτες. Η μουσική του είναι 2 / 4, τονισμένη και αργή. Ο χορός έχει εντελώς καθορισμένα βήματα, τόσο καθορισμένα που οι χορευτές πρέπει να είναι «βλάμηδες», φίλοι για να τον χορέψουν ωραία. Ο χασάπικος, όπως τον χορεύουν οι ρεμπέτες, δεν έχει καμιά σχέση με τους παραδοσιακούς ελληνικούς χορούς. Ο χωριάτης χορεύοντας κοιτάει τον ουρανό, ο ρεμπέτης κοιτάει τα παπούτσια του. Και δεν σταματάει εδώ: Δίνει την εντύπωση πως δεν μπορεί να ξεκολλήσει από τη γη, αντίθετα με το χωριάτη που τούτο είναι το μοναδικό μέλημα του. Ο ρεμπέτης, ακόμα και την ώρα που χορεύει, σκέφτεται συνεχώς τις σκοτούρες του και τα προβλήματά του. Ακόμα και το τραγούδι που ακούει, αυτά του θυμίζει.

#### **α) Η περιγραφή της προετοιμασίας για τον ζεϊμπέκικο**

**Παίξε, Χρήστο, το μπουζούκι, ρίξε μια γλυκιά πενιά,  
σαν γεμίσω το κεφάλι, γύρνα το στη ζεϊμπεκιά. (Τσέτσης)**

Το ζεϊμπέκικο χορεύεται δύσκολα. Δεν έχει βήματα είναι ιερατικός χορός με εσωτερική ένταση και νόημα που ο χορευτής οφείλει να το γνωρίζει και να το σέβεται. Είναι η σωματική έκφραση της ήττας. Η απελπισία της ζωής. Το ανεκπλήρωτο όνειρο. Είναι το «δεν τα βγάζω πέρα». Το κακό που βλέπεις να έρχεται. Το παράπονο των ψυχών που δεν προσαρμόστηκαν στην τάξη των άλλων. Το ζεϊμπέκικο δεν χορεύεται ποτέ στην ψύχρα, ως κούφια μόνον επίδειξη. Ο χορευτής πρέπει πρώτα «να γίνει», να φτιάξει κεφάλι με ποτά και όργανα, για να ανέβουν στην επιφάνεια αυτά που τον τρώνε.

Ο αληθινός άντρας δεν ντρέπεται να φανερώσει τον πόνο ή την αδυναμία του, αγνοεί τις κοινωνικές συμβάσεις και τον ρηχό καθωσπρεπισμό. Συμπάσχει με τον στίχο ο οποίος εκφράζει σε κάποιον βαθμό την προσωπική του περίπτωση, γι' αυτό επιλέγει το τραγούδι που θα χορέψει και αυτοσχεδιάζει σε πολύ μικρό χώρο ταπεινά και με αξιοπρέπεια. Δεν σαλτάρει ασύστολα δεξιά κι αριστερά, βρίσκεται σε κατάνυξη. Η πιο κατάλληλη στιγμή για να φέρει μια μαύρη βόλτα είναι η στιγμή της μουσικής γέφυρας, εκεί που και ο τραγουδιστής ανασαίνει. Ο σωστός χορεύει μια φορά, δεν μονοπωλεί την πίστα. Το ζεϊμπέκικο είναι σαν το «Πάτερ Ημών». Τα είπες όλα με τη μία.

#### **β) Απόψεις- διαπιστώσεις**

- 1. Τα μεγάλα ζεϊμπέκικα είναι βαριά, θανατερά για παράδειγμα:**

Ίσως αύριο χτυπήσει πικραμένα του θανάτου η καμπάνα και για μένα.  
(Τσιτσάνης)

Τι πάθος ατελείωτο που είναι το δικό μου, όλοι να θέλουν τη ζωή κι εγώ το θάνατο μου. (Βαμβακάρης)

- 2. Το ζεϊμπέκικο δεν σε κάνει μάγκα, πρέπει να είσαι για να το χορέψεις.** Οι τσιγλίμαγκες με το τζελ που πατάνε ομαδικά σταφύλια στην πίστα εκφράζουν ακριβώς το χάος που διευθετεί η εσωτερική αυστηρότητα και το μέτρο του ζεϊμπέκικου.
- 3. Το ζεϊμπέκικο δεν χορεύεται σε οικογενειακές εξόδους ή γιορτές στο σπίτι, δεν συμβιβάζεται προς το πνεύμα.** Πόσο μάλλον όταν υπάρχουν κουτσούβελα που κυκλοφορούν τριγύρω παντελώς αναίσθητα. Είναι χορός

μοναχικός. Όταν το μνήμα χάσκει στα πόδια σου, ο τόπος δεν σηκώνει άλλον. Είναι προσβολή να ενοχλήσει μια ξένη κι απρόσκλητη παρουσία. Γι' αυτό κάποιοι ανίδεοι αριστεροί διανοούμενοι ερμήνευσαν την επιβεβλημένη ερημία του χορού με τα δικά τους φοβικά σύνδρομα, αποκάλεσαν το ζεϊμπέκικο «εξουσιαστικό χορό», που περιέχει, δήθεν, μια «αόρατη απειλή». Είδαν, φαίνεται, κάποιον σκυλόμαγκα να χορεύει και τρόμαξαν. Όμως, και έναν κυριούλη αν ενοχλήσεις στο βαλσάκι του, κι αυτός θα αντιδράσει.

4. **Το ζεϊμπέκικο δεν είναι γυναικείος χορός.** Απαγορεύεται αυστηρά σε γυναίκα να εκδηλώσει καημούς ενώπιον τρίτων, είναι προσβολή γι' αυτόν που τη συνοδεύει. Αν δεν είναι σε θέση να ανακουφίσει τον πόνο της, αυτό τον μειώνει ως άντρα και δεν μπορεί να το δεχτεί. Και στο μάτι δεν κολλάει. Μια γυναίκα δεν είναι μάγκα, είναι θηλυκό ή τίποτα. Κι ένας άντρας, πρώτα αρσενικό και μετά όλα τ' άλλα. Αυτό είναι το αρχέτυπο. Κι αν το εποικοδόμημα γέρνει καμιά φορά χαρωπά, η βάση μένει ακλόνητη. Εξαιρούνται οι γυναίκες μεγάλης ηλικίας που μπορεί να έχουν προσωπικά βάσανα: χηρεία ή πένθος για παιδιά.
5. **Η μεγάλη παραχή είναι οι χωρικοί.** Σε πλατείες χωριών, με την ευκαιρία του τοπικού πανηγυριού ή άλλης γιορτής, κάτι καραμπουζοκλήδες ετεροδημότες χορεύουνε ζεϊμπέκικο στο χώμα, προφανώς για να δείξουνε στους συγχωριανούς τους πόσο μάγκες γίνανε στην πόλη. Οι άνθρωποι της υπαίθρου δεν έχουν μπει στο νόημα κι ούτε μπορούν να κατανοήσουν το συγκεκριμένο χορό. Τα δικά τους ζόρια είναι κυκλικά, έρχονται, περνάνε και ξαναέρχονται σαν τις εποχές του χρόνου. Δεν είναι όλη η ζωή ρημάδι. Γι' αυτό χορεύουν εξώστρεφα, κάνουν φούρλες, σηκώνουν το γόνατο ή όλο το πόδι, κοιτάνε τους γύρω αν τους προσέχουν, χαμογελάνε χορεύοντας. Μιλάνε με τον Θεό των βροχών και του ήλιου, όχι τον σκοτεινό Θεό του χαμόσπιτου και των καταγωγίων.
6. **Δεν γίνεται καν λόγος για το τσίρκο που χορεύει επιδεικτικά, σηκώνει τραπέζια με τα δόντια και ισορροπεί ποτήρια στο κεφάλι του.** Ή τη φρικώδη καρικατούρα ζεϊμπέκικου που παρουσιάζουν οι χορευτές στις παλιές ελληνικές ταινίες και προσφάτως στα τηλεοπτικά σόου.

### γ) ο χορευτής

Το ζεϊμπέκικο είναι κλειστός χορός, με οδύνη και εσωτερικότητα. Δεν απευθύνεται στους άλλους. Ο χορευτής δεν επικοινωνεί με το περιβάλλον. Περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του, τον οποίο τοποθετεί στο κέντρο του κόσμου. Για πάρτη του καίγεται, για πάρτη του πονάει και δεν επιζητεί οίκτο από τους γύρω. Τα ψαλίδια, τα τινάγματα, οι ισορροπίες στο ένα πόδι είναι για τα πανηγύρια, το πολύ να χτυπήσει το δάπεδο με το χέρι «ν' ανοίξει η γη να μπει». Όσο χορεύει, τόσο μαυρίζει, πότε μ' ανοιχτά τα μπράτσα μεταρσιώνεται σε αϊτό που επιπίπτει κατά παντός υπεύθυνου για τα πάθη του και πότε σκύβει τσακισμένος σε ικεσία προς τη μοίρα και το θείο.

### δ) οι περί τον χορευτή

Τα παλαμάκια που χτυπάνε οι φίλοι ή οι γκόμενες καλύτερα να λείπουν. Ο πόνος του άλλου δεν αποθεώνεται. Το πιο σωστό είναι να περιμένουν τον χορευτή να τελειώσει και να τον κεράσουν. Να πιούνε στην υγεία του, δηλαδή να του γιάνει ο καημός που τον έκανε να χορέψει.

### ε) αντί επιλόγου

Ειπώθηκε πως το ζεϊμπέκικο σβήνει. Ο αρχαϊκός χορός της Θράκης που τον μετέφεραν οι ζεϊμπέκηδες στη Μικρά Ασία και τον επανέφεραν στην Ελλάδα οι πρόσφυγες του 1922 έχει ολοκληρώσει τον ιστορικό του κύκλο, δεν έχει θέση σε μια νέα κοινωνία με άλλα αιτήματα και άλλες προτεραιότητες. Μπορεί και να γίνει έτσι. Αν χαθούν η αδικία, ο έρωτας και ο πόνος, αν βρεθεί ένας άλλος τρόπος που οι άντρες θα μπορούν να εκφράζουν τα αισθήματά τους με τόση ομορφιά και ευγένεια, μπορεί να χαθεί και το ζεϊμπέκικο. Όμως βλέπεις μερικές φορές κάτι παλικάρια να γεμίζουν την πίστα με ήθος και λεβεντιά που σε κάνουν να ελπίζεις όχι απλώς για τον συγκεκριμένο χορό, αλλά για τον κόσμο ολόκληρο.

Δ. Χαριτόπουλος, εφημ. Τα Νέα, 14-9-2002

### Το έθιμο των Ζεϊμπεκίων – Άνω Σύρος

Κατά τη διάρκεια του καρναβαλιού στην Άνω Σύρο διοργανώνεται το έθιμο των Ζεϊμπεκίων. Τα Ζεϊμπέκια είναι ένας **πολεμικός χορός** που χόρευαν αντρικά ζευγάρια με θέμα την απαγωγή της νύφης, της γυναίκας του πρώτου Καπετάνιου. Είχαν πλάι κρεμασμένη οπλισμένη θήκη και στη διάρκεια του χορού άρπαζαν με σβελτάδα το κοντομάχαιρο κι έγγραφαν στον αέρα θεαματικές κινήσεις ή σχεδίαζαν εντυπωσιακές φιγούρες, στην προσπάθεια να μαχαιρώσει ο ένας τον άλλον. Έκαναν βήματα μπρος, βήματα πίσω γι' άμυνα και στριφογύριζαν. Όσοι παρακολουθούσαν το χορό χειροκροτούσαν ενθουσιασμένοι. Η στολή των χορευτών ήταν είτε φουστανέλα είτε βράκα χρωματιστή. Διηγούνται πως φορούσαν στο κεφάλι καλπάκι κόκκινο με πούλιες και είχαν στα πόδια γκέτες (κιουζουλούκια).

Από πληροφορίες που έχει συλλέξει ο Ν. Σολάρης, δάσκαλος χορού στο Λύκειο Ελληνίδων ο παραπάνω χορός χορευόταν στις Αποκριές από ομάδα 20-40 ατόμων. Υπήρχε ο πρώτος Καπετάνιος, ο δεύτερος καπετάνιος και ο τρίτος καπετάνιος που τον αποκαλούσαν **Μουσταφά**. Ακόμη υπήρχε η **αρχιχανούμισσα** (άνδρας ντυμένη νύφη), ένας ή δύο αράπηδες ένας κυνηγός, φρουρός του καπετάνιου και τα ζεϊμπέκια. Πρώτος καπετάνιος οριζόταν ο καλύτερος χορευτής ο οποίος αναλάμβανε να μάθει τους χορούς σε όλους που αποτελούσαν την ομάδα. Πριν απ' αυτή την εκδήλωση μασκαράδες σε μικρές ομάδες γύριζαν τον οικισμό της Απάνω Χώρας σκορπώντας το γέλιο. Από το πρωί της Κυριακής άρχιζαν τα Ζεϊμπέκια να ξεχύνονται στα στενά της Άνω Σύρου με τραγούδια και χορούς.

Τα Ζεϊμπέκια χόρευαν μέσα σε κύκλο που είχε χαράξει χάμω, με το σπαθί του, ο Αράπης. Χόρευαν Χασάπικο, Χασαποσέρβικο και Ζεϊμπέκικο. Σε κάποιο σημείο του χορού ο Αράπης βρίσκει την ευκαιρία να φιλήσει την νύφη και να την απαγάγει. Αυτό γίνεται αντιληπτό από τον Καπετάνιο που στέλνει κυνηγό να τους πιάσει. Ο Καπετάνιος στη συνέχεια καταδικάζει τον Αράπη γι' αυτό που έκανε σε θάνατο δια πυράς.

Άλλες ομάδες κατέβαιναν απ' την κορυφή του λόφου στο κέντρο της πόλης (Ερμούπολης) όπου συνεχιζόταν το πανηγύρι μέσα σε μια χαρούμενη ατμόσφαιρα. Τα Ζεϊμπέκια συνοδεύονταν μπουζούκι με 2 χορδές, τουμπερλέκι πήλινο με δέρμα σκύλου και ντέφι. Στους χορούς που ακολουθούσαν στην Πιάτσα ή Ντανελάκι το κεντρικό σημείο της Απάνω Χώρας χόρευαν πολλά ζευγάρια χορευτές ή από ένα κάθε φορά. Κι ο χορός γινόταν μέσα σε μια έξαλλη ατμόσφαιρα.

