



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 1711
Ημερομηνία: 4 / 5 / 20

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΑΣΤΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ

ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ

(1950 – 1960)

Σοφία Κούρου

Επιβλέπουσα: Ειρήνη Παπαδάκη

Επίκουρη καθηγήτρια

Άρτα, Μάιος, 2020

URBAN POPULAR MUSIC THROUGH FINOS FILM
(1950 - 1960)

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, 15/05/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Ειρήνη Παπαδάκη

Επίκουρη Καθηγήτρια

Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Ασπασία Θεοδοσίου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Νικόλαος Ορδουλίδης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Υπογραφή

© Κούρου, Σοφία, 2020.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Κούρου, Σοφία

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω βαθιά τους ανθρώπους που με βοήθησαν σημαντικά να φέρω εις πέρας την παρούσα εργασία, αλλά και να ολοκληρώσω τις σπουδές μου όλα αυτά τα χρόνια φτάνοντας σε αυτό το σημείο. Ευχαριστώ τους γονείς μου Κώστα και Άννα, τον αδερφό μου Αλέξανδρο, την θεία μου Λίζα , την φίλη μου Μαρία και όλους τους υπόλοιπους στενούς μου φίλους και συγγενείς που έβαλαν ο καθένας το λιθαράκι του για να είμαι εδώ που είμαι σήμερα. Για τις συμβουλές τους, την ενθάρρυνση τους, και πάσης φύσεως στήριξη (ψυχολογική, οικονομική κ.α.) που έλαβα στην πορεία μου ως φοιτήτρια. Σας ευχαριστώ μέσα από την καρδιά μου που πιστέψατε σε εμένα , ακόμα και φορές που δεν πίστευα ούτε εγώ η ίδια στον εαυτό μου. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω την επόπτρια μου Ειρήνη Παπαδάκη για την καλή συνεργασία μας κατά τη διάρκεια της συγγραφής αυτής της πτυχιακής, τους καθηγητές μου Φωτεινή Ρεράκη, Ηλία Σκουλίδα, Μαρία Ζουμπούλη, Γεώργιο Κοκκώνη και Νίκο Ορδουλίδη που με κατεύθυναν όποτε τους ζητήθηκε. Σας ευχαριστώ για τις γνώσεις που μου προσφέρατε αυτά τα χρόνια, είστε ο λόγος της μουσικολογικής μου οπτικής.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία είναι μια έρευνα της σχέσης της αστικής λαϊκής μουσικής με τον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο. Πρόκειται για ανάλυση περιεχομένου συγκεκριμένων ταινιών της Φίνος Φιλμ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50. Συγκεκριμένα, μελετήθηκαν σκηνές όπου παρουσιάζονται οι κύριοι εκφραστές του αστικού λαϊκού και αναλύεται το οπτικοακουστικό υλικό των ταινιών που επιλέχθηκαν. Η εργασία καταλήγει σε συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο που προβλήθηκε η αστική λαϊκή μουσική στον κινηματογράφο και αναλύει πιθανές αιτίες. Μελετά τη θέση του ρεμπέτικου, το οργανολόγιο και τη θέση του μπουζουκιού σε αυτό, τους βασικούς ρυθμούς, τη συσχέτιση των στίχων με την πλοκή του έργου κλπ.

Λέξεις-κλειδιά : παλαιός ελληνικός κινηματογράφος, αστική λαϊκή μουσική, ρεμπέτικο, Φίνος Φιλμ

ABSTRACT

This thesis tries to define how urban popular music is portrayed in the Old Greek Cinema. It uses content analysis methods of specific films by Finos Film during the decade between 1950-1960. It analyses the audiovisual material of the movies, that are selected because main representatives of the urban music appear in them. The conclusions have to do with the mediation of urban popular music and the position of the sub-genre called rebetiko, the instruments used and the status of bouzouki, the basic rhythms, the lyrics compared with the plot etc.

Keywords: Old Greek Cinema, urban music, rebetiko, Finos Film

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	6
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	7
ABSTRACT.....	8
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ	11
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	12
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ	13
Πρόλογος.....	14
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	15
Κεφάλαιο 1 Θεωρητικό πλαίσιο	17
1.1 Μουσική Βιομηχανία	17
1.2 Μαζική-Διαμεσολαβημένη Επικοινωνία	25
1.3 Μουσική και Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος	29
1.4 Αστική λαϊκή μουσική	34
Κεφάλαιο 2 Ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία	42
2.1 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο	42
2.2 Φίνος Φιλμ.....	48
2.3 Σπεράντζα Βρανά.....	49
2.4 Μιχάλης Σουγιούλ	50
Κεφάλαιο 3 Ανάλυση Περιεχομένου	52
3.1 Μεθοδολογία	52
3.2 Οι ταινίες και τα τραγούδια.....	56
Έλα στο θείο	56
Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν	59
Το σωφεράκι.....	67
Η ωραία των Αθηνών.....	69
Μια ζωή την έχουμε.....	71
3.3 Ανάλυση Δεδομένων.....	74
Οι ρυθμοί	74
Το οργανολόγιο.....	75
Οι στίχοι.....	83
Η ενδυμασία.....	85
Οι χοροί	86
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	88
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	92

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	95
Περίληψεις	95
Φωτογραφικό υλικό	97

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 3.1 Ενδεικτικά παραδείγματα με πιάνο σε συνθέσεις την δεκαετία του 1950 στον Ελλαδικό χώρο.....	80
Πίνακας 3.2 Οπτικό οργανολόγιο.....	82
Πίνακας 3.3 Συσχέτιση Στίχων-Σεναρίου/Στιχουργοί.....	84
Πίνακας 3.4 Οι χοροί.....	86

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1.1 Δεύτερη συνθήκη ροής.....	20
Εικόνα 1.2 Μοντέλο επικοινωνίας Lasswell.....	27
Εικόνα 3.1 Ετικέτα δίσκου : Κάποια μέρα.....	63
Εικόνα 3.2 Ετικέτα δίσκου : Σβήστε με απ' τον χάρτη	68
Εικόνα 3.3 Ετικέτα δίσκου : Ο μήνας έχει εννιά.....	69

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΓΡΑΦΗΜΑΤΩΝ

Γράφημα 3.1 Ρυθμοί.....	74
Γράφημα 3.2 Προέλευση του ήχου.....	76
Γράφημα 3.3 Οργανολόγιο.....	77
Γράφημα 3.4 Στιχουργοί.....	83
Γράφημα 3.5 Συσχέτιση Στίχων-Σεναρίου.....	84
Γράφημα 3.6 Συνθέτες.....	90

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία ολοκληρώθηκε τους μήνες Μάρτιο-Απρίλιο του έτους 2020. Μια χρονιά που υπήρχε η πανδημία του ιού covid – 19 . Η χώρα αυτούς τους μήνες βρίσκεται σε κατάσταση καραντίνας με κατ’ οίκων περιορισμούς και κλειστές βιβλιοθήκες. Αυτός είναι και ένας λόγος που θα ήθελα να αναφερθώ στους περιορισμούς της έρευνας. Κατά την ολοκλήρωση της συγγραφής αυτής της πτυχιακής, δεν μπόρεσα να αγγίξω θέματα τα οποία πρωταρχικά ήθελα να συμπεριλάβω στην μελέτη μου, λόγω περιορισμού των επιστημονικών πηγών στο διαδίκτυο και στα ελάχιστα βιβλία που υπάρχουν στην βιβλιοθήκη μου στον τόπο που με βρήκε η καραντίνα. Αυτός είναι και ο λόγος που χρησιμοποίησα κάποιες ηλεκτρονικές πηγές που σε άλλη περίπτωση δεν θα χρησιμοποιούσα. Ιδανικά , θα ήθελα να διευρύνω αυτήν την μελέτη, υπό φυσιολογικές συνθήκες. Η παρούσα εργασία, συνιστάται να μην χρησιμοποιηθεί-διαβαστεί αποσπασματικά, καθότι υπάρχει πιθανότητα να βγουν λανθασμένα συμπεράσματα από τα λεγόμενα μου. Για παράδειγμα, χρησιμοποιώ πηγές και αποσπάσματα σε ορισμένα σημεία, ακολουθώντας την μαθηματική μέθοδο «εις άτοπον απαγωγή» απλώς και μόνο για να τεκμηριώσω το αντίθετο συμπέρασμα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα έρευνα μελετά τη σχέση της αστικής λαϊκής μουσικής με τον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος αποτελεί ευρύ θέμα συζήτησης σε διάφορα επιστημονικά πεδία. Στην παρούσα εργασία, ερευνάται μέσα από το πρίσμα της μουσικής που ακούστηκε σε αυτόν. Σκοπός της εργασίας είναι αρχικά να συμπεράνει πώς διαμεσολαβήθηκε το είδος της αστικής λαϊκής μουσικής από τον κινηματογράφο. Ποιες υποκατηγορίες του αστικού λαϊκού χρησιμοποιήθηκαν και ποιες απορρίφθηκαν και συγκεκριμένα ποια η θέση του «ρεμπέτικου» στις ταινίες που επιλέχθηκαν. Η έρευνα αυτή επικεντρώνεται στον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο, καθώς αυτός περιέχει το είδος της μουσικής που μας ενδιαφέρει. Συγκεκριμένα, μελετώνται σκηνές από ταινίες της Φίνος Φιλμ, μιας εταιρίας ευρέως γνωστής στον χώρο του παλαιού ελληνικού κινηματογράφου, με αρκετά μεγάλη παραγωγή ταινιών. Το χρονολογικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας είναι η δεκαετία του '50 , μια δεκαετία «κλειδί» για τον χώρο της δισκογραφίας του είδους αλλά και του κινηματογράφου. Στόχος είναι μέσα από την ανάλυση περιεχομένου των συγκεκριμένων ταινιών που επιλέχθηκαν, να βρεθούν και να κατανοηθούν οι λόγοι για τους οποίους η αστική λαϊκή μουσική προβλήθηκε με αυτόν τον τρόπο στον κινηματογράφο.

Το ενδιαφέρον μου για το συγκεκριμένο θέμα προκύπτει πρωταρχικά από την ταυτότητα μου ως μουσικός και την ενασχόληση μου με την αστική λαϊκή μουσική. Κατά τη διάρκεια της ενασχόλησης μου αυτής, έχω έρθει σε επαφή με όλα τα είδη της αστικής λαϊκής μουσικής (το ελαφρό, το ρεμπέτικο, το λαϊκό ως εξέλιξη του κ.α.). Ως μουσικός, έχω μελετήσει κατά καιρούς διάφορα είδη μουσικής εκτός της αστικής λαϊκής, γεγονός που με βοήθησε ιδιαίτερα να διαπραγματευτώ τα ερωτήματα αυτής της εργασίας με διευρυσμένους ορίζοντες. Αυτό που με ώθησε στο συγκεκριμένο θέμα ήταν η απορία μου να δω αν υπάρχει ρεμπέτικο στον παλαιό ελληνικό κινηματογράφο κι αν ναι με ποιόν τρόπο αυτό παρουσιάζεται ; Κι αν όχι, ποιος είναι ο λόγος της απουσίας του ; Ήθελα να διερευνήσω αυτό το ζήτημα, υπό το πρίσμα του μουσικολόγου, για να βρω απαντήσεις στα ερωτήματα μου και να εξελίξω αυτήν μου την ταυτότητα. Αυτή η διαδικασία μου προσέφερε γνώσεις σε πολλά πεδία. Μέσα από

αυτήν, συνειδητοποίησα και κατάφερα να κατανοήσω βαθύτερα πράγματα τα οποία γνώριζα για το αστικό λαϊκό και δεν μπορούσα να τα διατυπώσω ξεκάθαρα.

Συνοπτικά η εργασία μου περιέχει τρία κεφάλαια, που το καθένα έχει ξεχωριστή θεματική. Παρ' όλα αυτά προσπάθησα να τα συνδέω κάθε φορά και να δείχνω στο κάθε κεφάλαιο τη σχέση του με τα υπόλοιπα. Μέσα από αυτή τη συνολική αντιμετώπιση, κατάφερα να φτάσω στα συμπεράσματα. Στο πρώτο κεφάλαιο υπάρχουν βασικά θεωρητικά ζητήματα της εργασίας, που τέθηκαν ως βάση για την περαιτέρω μελέτη της, όπως η μουσική βιομηχανία, η διαμεσολάβηση και η μαζική επικοινωνία, ο κινηματογράφος σε συνάρτηση με τη μουσική και ο όρος αστική λαϊκή μουσική. Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζω το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, σε συνάρτηση πάντα με τη μουσική και τον κινηματογράφο και δίνω κάποια βασικά στοιχεία για την εταιρία παραγωγής Φίνος Φιλμ. Επιπλέον προσπαθώ να διερευνήσω το θέμα μέσα από δύο παραμέτρους, αυτή των μουσικών και αυτή των ηθοποιών. Υπάρχουν λοιπόν βασικά στοιχεία για τα πρόσωπα που με απασχόλησαν ιδιαίτερα στην έρευνα μου, όπως ο Μιχάλης Σουγιούλ ως βασικός εκπρόσωπος-συνθέτης της μουσικής αυτής στις ταινίες που μελετήθηκαν και η Σπεράντζα Βρανά, ως το παράδειγμα της ηθοποιού που ερμήνευσε μέρος του ρεπερτορίου. Στο τρίτο κεφάλαιο, όπου παρουσιάζεται και το βασικό μέρος της έρευνας, παραθέτω τη μεθοδολογία μου και αναλύω τις ταινίες και τα τραγούδια που επιλέχθηκαν. Στη συνέχεια της εργασίας μου παρουσιάζω τις σκηνές στις οποίες ακούγεται το είδος μουσικής που μελετάται, δηλαδή η αστική λαϊκή μουσική. Δεν συμπεριέλαβα στην ανάλυσή μου τις σκηνές των ταινιών στις οποίες ακούγεται άλλο είδος μουσικής. Έπειτα γίνεται μια ανάλυση των δεδομένων που συλλέχθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Τέλος, κατατίθενται τα γενικά συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτήν την ανάλυση.

Κεφάλαιο 1 Θεωρητικό πλαίσιο

Στο παρακάτω κεφάλαιο θα αναφέρω το ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο που χρησιμοποιείται για την τεκμηρίωση της παρούσας έρευνας.

1.1 Μουσική Βιομηχανία

Ο όρος μουσική βιομηχανία ενέχεται σε έναν άλλον όρο, ο οποίος είναι η Πολιτιστική Βιομηχανία. «Ο όρος «πολιτιστική βιομηχανία» θεωρείται απόγονος του όρου «μαζική κουλτούρα», ενός όρου που εμφανίστηκε τον 19^ο αιώνα, αλλά αναπτύχθηκε τον 20^ο. Με τον όρο «μαζική κουλτούρα» αναφερόμαστε στη συμπεριφορά και τις προτιμήσεις του συνόλου των ατόμων της μάζας, προσδίδοντας όμως μια αρνητική χροιά, καθώς η μάζα ταυτίζεται με έναν τεράστιο αριθμό απρόσωπων, διασκορπισμένων και «ακαλλιέργητων» ατόμων, οι πολιτιστικές επιλογές των οποίων αφορούν κυρίως την διασκέδαση και τα θεάματα¹.»² Ο όρος αυτός αργότερα εξελίχθηκε στον όρο «πολιτιστικές βιομηχανίες» διευρύνοντας έτσι το πλαίσιό του, περιλαμβάνοντας έτσι «[...] όλους τους οργανισμούς που αφορούν στην παραγωγή, διάδοση και προώθηση πολιτιστικών αγαθών ή/και υπηρεσιών [...]»³. Μετέπειτα εξελίχθηκε στον όρο «δημιουργικές βιομηχανίες», ο οποίος «είναι ακόμη πιο διευρυμένος, ώστε να συμπεριλαμβάνει όλες τις βιομηχανίες που χαρακτηρίζονται από τη δημιουργικότητα ως πρώτη ύλη τους [...]»⁴

«Η μουσική βιομηχανία αποτελεί ένα από τα κλασικά αλλά και ιδιότυπα πεδία εμπορευματοποίησης πολιτισμικών προϊόντων. Οι καταβολές της ανιχνεύονται στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όταν οι έμποροι παρεμβαίνουν καθοριστικά στην παραγωγή της μουσικής με σκοπό την κατανάλωσή της ιδιαίτερα από την οικονομικά και κοινωνικά ανερχόμενη αστική τάξη. [...] Η μουσική ως αυτόνομη οικονομική δραστηριότητα είναι

¹ McQuail, D. (2003). *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

² Θεοδοσίου, Α., & Παπαδάκη, Ε. (2019). Εισαγωγή. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 13-58). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

³ Θεοδοσίου, Α., & Παπαδάκη, Ε. (2019). Εισαγωγή. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 13-58). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

⁴ Θεοδοσίου, Α., & Παπαδάκη, Ε. (2019). Εισαγωγή. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 13-58). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

συνυφασμένη με την ανάπτυξη της βιομηχανικής κοινωνίας.»⁵ Συγκεκριμένα, ο Μπουμπάρης αναφέρει : « [...] τρεις συνθήκες ροής του μουσικού προϊόντος που σχετίζονται με τα στάδια παραγωγής, διαμεσολάβησης και χρήσης του.»⁶ Αυτές τις συνθήκες ροής με βάση αυτά που αναφέρει στο βιβλίο του συνοψίζω παρακάτω με τα ακριβή λόγια του :

Πρώτη συνθήκη ροής :

- ⇒ Μέσα του 18^{ου} αιώνα
- ⇒ Ο μουσικός μετατρέπεται σε ταξικά μετέωρο δημιουργό, η παραγωγικότητα του οποίου καθορίζεται άμεσα από τα οικονομικά συμφέροντα των τυπογράφων παρτιτούρας
- ⇒ Η παρτιτούρα μετατρέπεται την μουσική σε αντικείμενο αναπαραγωγής και διάδοσης
- ⇒ Η στεγανοποίηση του μουσικού προϊόντος νομιμοποιείται με την επινόηση της πνευματικής ιδιοκτησίας, η οποία στην αρχή αναφέρεται αποκλειστικά στα δικαιώματα των εκδοτών μουσικών έργων. [...] Στην προεπαναστατική Γαλλία του 1786 αποφασίζεται ότι οι έμποροι εκδότες μπορούν να εκμεταλλεύονται τα μουσικά έργα μόνο εφόσον τους έχουν εκχωρηθεί από τους δημιουργούς τα πνευματικά δικαιώματα.

Δεύτερη συνθήκη ροής :

- ⇒ Αρχές του 20^{ου} αιώνα
- ⇒ Ηλεκτροακουστικές τεχνολογίες εγγραφής και αναπαραγωγής του ήχου (μονοφωνικά και στερεοφωνικά συστήματα, μικρόφωνα, μαγνητοταινίες, δίσκοι βινυλίου, ραδιόφωνο κ.α.) επιτρέπουν την περαιτέρω μετατροπή του άυλου και φευγαλέου μουσικού ήχου σε υλικό αντικείμενο αποθήκευσης, αναπαραγωγής, συναλλαγής και κέρδους.
- ⇒ Από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα καθιερώνεται η «δημοφιλής μουσική» (pop[ular] music) η οποία, απευθυνόμενη αρχικά στα μεσοαστικά και λαϊκά κοινωνικά

⁵ Μπουμπάρης, Ν. (2005). Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση. Στο Ν. Βερνίκος , Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδης, Ν. Μπουμπάρης, & Δ. Παπαγεωργίου (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες* (σσ. 225-232). Αθήνα: Κριτική.

⁶ Μπουμπάρης, Ν. (2005). Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση. Στο Ν. Βερνίκος , Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδης, Ν. Μπουμπάρης, & Δ. Παπαγεωργίου (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες* (σσ. 225-232). Αθήνα: Κριτική.

στρώματα, ενσωματώνει σταδιακά στοιχεία τόσο από την δυτική δημόδη και «υψηλή» μουσική όσο και από έξω-δυτικά εθνοτικά μουσικά ιδιώματα.

- ⇒ Η κορύφωση αυτού του μοντέλου, που ταυτόχρονα σηματοδοτεί την εδραίωση της μουσικής βιομηχανίας ως βιομηχανίας της δισκογραφίας, χρονολογείται από την δεκαετία του 1950 μέχρι και την δεκαετία του 1980.

Τρίτη συνθήκη ροής :

- ⇒ Αφετηρία η δεκαετία του 1980
- ⇒ Ψηφιακός ήχος
- ⇒ Ένα πολυάριθμο ρεπερτόριο μουσικών ειδών και υβριδίων καταναλώνεται διαρκώς και ποικιλότροπα από ένα εξίσου ετερογενές και ευμετάβλητο κοινό ακροατών
- ⇒ Επιτείνεται η συνεργία και αλληλεξάρτηση της από άλλες πολιτιστικές βιομηχανίες

Η συνθήκη ροής στην οποία εντάσσεται το αντικείμενο της συγκεκριμένης έρευνας είναι η δεύτερη συνθήκη ροής. Σχετικά με αυτήν, ο Μπουμπάρης λέει : «[...] η βιομηχανία της δισκογραφίας επιδιώκει την αύξηση της κερδοφορίας θέτοντας το ηχογράφημα στη διάθεση ενός δικτύου μεταφορών του στο ραδιόφωνο, στην τηλεόραση, στη διαφήμιση, στον κινηματογράφο[...]

⁷

Ο Ορδουλίδης αναφέρει σχετικά με την ηχογράφιση:

«[...] η ηχογράφιση θεωρείται ως το πρωταρχικό εκφραστικό μέσο της λαϊκής μουσικής [...] στη διάρκεια των δεκαετιών του 1930 και του 1940 μόνο οι ταβέρνες και τα καφενεία διέθεταν γραμμόφωνα [...] Αργότερα η κατάσταση άλλαξε: το μέσον (ο δίσκος) έγινε φθηνότερο και η μαζική παραγωγή του, όπως και των συσκευών ακρόασης, έκανε ευκολότερη την αγορά του. Όπως είναι φυσικό, όλα αυτά συμβάλλουν στην συγκρότηση της δισκογραφικής βιομηχανίας και στην εξέλιξη της ηχογραφημένης μουσικής, η οποία «έδωσε τη δυνατότητα σε όλο και περισσότερους ανθρώπους να γίνουν ακροατές στον χρόνο και τον χώρο που αυτοί επιλέγουν, τάση που ενισχύθηκε μέσω της μαζικής παραγωγής μέσω εγγραφής, στη συνέχεια μέσω του ραδιοφώνου και

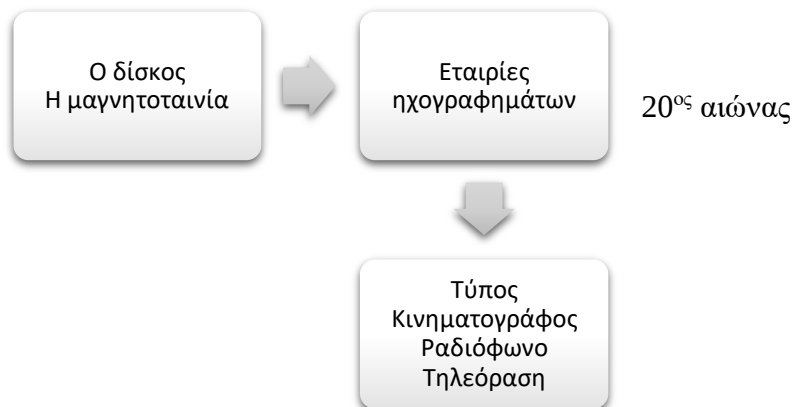
⁷ Μπουμπάρης, Ν. (2005). Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση. Στο Ν. Βερνίκος, Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδης, Ν. Μπουμπάρης, & Δ. Παπαγεωργίου (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες* (σσ. 225-232). Αθήνα: Κριτική.

της τηλεόρασης και, τέλος, μέσω των ηλεκτρονικών μέσων, όπως η διανομή μέσω του διαδικτύου»⁸ »⁹

Ο Μπαλτζής αναφέρει σχετικά :

«Είναι χαρακτηριστικό ότι τόσο κατά τη μετάβαση στη φάση της εκπομπής (δηλαδή στην εποχή του ραδιοφώνου), όσο και κατά τη μετάβαση στη φάση της διαδικτυακής και ψηφιακής εποχής, η βιομηχανία των ηχογραφήματων πάντοτε ήταν η πρώτη που αντιμετώπιζε τις ανατροπές στην οργάνωση της παραγωγής, αλλά κυρίως στους τρόπους διανομής. [...] οι μείζονες τεχνολογικές μεταβολές συνοδεύονται από σημαντικές ανακατατάξεις στις δομές οι οποίες κυριαρχούν στο πεδίο της παραγωγής και κυκλοφορίας της καταγεγραμμένης μουσικής. [...] χωρίς απαραίτητα να υπονοείται ότι η τεχνολογία από μόνη της είναι εκείνη που προκάλεσε τις οργανωτικές μεταβολές. »¹⁰

Επιπλέον ο Μπαλτζής στο παραπάνω αναφερόμενο άρθρο συμπληρώνει την περίοδο που ονομάζει ο Μπουμπάρης «δεύτερη συνθήκη ροής» με το εξής σχήμα :



Εικ. 1.1 Δεύτερη συνθήκη ροής

Όλα τα παραπάνω που αναφέρονται στη δεύτερη συνθήκη ροής συνέβαλαν στο να δημιουργηθεί ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο η αστική λαϊκή μουσική στην Φίνος Φιλμ ακούστηκε με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Κυρίως λόγω α) του γεγονότος ότι «η

⁸ Bergh, A., & Tia, D. (2009). From wind-up to iPod: Techno-cultures of listening. (N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink, Επιμ.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, σσ. 102-105.

⁹ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.

¹⁰ Μπαλτζής, Α. (2019). «Τεχνομυθολογία», πολιτισμός και ετερονομία. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες και Τεχνοπολιτισμός: Πρακτικές και Προκλήσεις* (σσ. 127-147). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

πολιτισμική παραγωγή της μουσικής συνιστά ουσιώδης διεργασία συγκρότησης ατομικών και συλλογικών ταυτοτήτων»¹¹ β) της άνθισης της λεγόμενης «δημοφιλούς μουσικής» και διαφόρων άλλων λόγων που αναλύονται σε αυτό και στα επόμενα κεφάλαια, η μουσική που οι συνθήκες ώθησαν να ακουστεί στον κινηματογράφο ήταν μια «σύμπραξη» μιας δημοφιλούς αλλά και παράλληλα λαϊκής μουσικής. Το καλλιτεχνικό έργο του κύριου εκφραστή της που μελετήθηκε στην παρούσα εργασία, του Μιχάλη Σουγιούλ, με βάση όλα τα παραπάνω, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «το –pop- του αστικού λαϊκού». Η λεγόμενη «λαϊκή/δημοφιλής κουλτούρα [...] εκφράζει την έννοια μιας κουλτούρας δημοφιλούς, κυρίαρχης στην εποχή της, που απευθύνεται σε και απολαμβάνεται από ένα πολύ μεγάλο αριθμό ακροατηρίων, αλλά δεν έχει την αρνητική χροιά του όρου «μαζικός», της παθητικότητας και της ευκολίας χειραγώγησης του κοινού, που υπονοείται σε αυτήν [...]»¹² Όπως αναφέρει και ο Πουλάκης πιο συγκεκριμένα για τη μουσική του κινηματογράφου: «[...] είναι σαφές ότι, όταν αναφερόμαστε στη μουσική του κινηματογράφου, μιλάμε πρωταρχικά για δημοφιλή μουσική, στον βαθμό που ο ίδιος ο κινηματογράφος αποτελεί ένα δημοφιλές μέσο.»¹³

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ο όρος «μουσική βιομηχανία» είναι ένας ευρύτερος όρος ο οποίος χρησιμοποιείται για να περιγράψει οτιδήποτε «προϊόν» υλικό ή άυλο που παράγεται και σχετίζεται με τη μουσική. Ο όρος «δισκογραφική βιομηχανία» είναι ένας πολύ πιο συγκεκριμένος όρος, ο οποίος είναι κομμάτι της μουσικής βιομηχανίας και αναφέρεται σε ότι έχει να κάνει με την παραγωγή των δίσκων. Λίγα λόγια για την δισκογραφική βιομηχανία αναφέρει ο Ορδουλίδης:

«Η δισκογραφία του ελληνόφωνου ρεπερτορίου ξεκίνησε με την αποστολή κινητών συνεργείων από σημαντικές ξένες εταιρείες, μέχρι περίπου το 1930-1931, όταν και ξεκίνησε την λειτουργία του το εργοστάσιο της Columbia στον Περισσό. Έκτοτε, στο εργοστάσιο αυτό πραγματοποιήθηκε η συντριπτική πλειοψηφία της ελληνικής δισκογραφίας. Το 2006, με την έγκριση του Υπουργείου Πολιτισμού, κατεδαφίστηκαν τα περισσότερα κτίρια από το

¹¹ Μπουμπάρης, Ν. (2005). Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση. Στο Ν. Βερνίκος, Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδης, Ν. Μπουμπάρης, & Δ. Παπαγεωργίου (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες* (σσ. 225-232). Αθήνα: Κριτική.

¹² Θεοδοσίου, Α., & Παπαδάκη, Ε. (2019). Εισαγωγή. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 13-58). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

¹³ Poulakis, N. (2011, January). Music and Image in Dialogue: Audiovisual Media as Multicultural Education. *Review of Artistic Education*, σσ. 128-134.

οικόπεδο στο οποίο στεγάζονταν οι εγκαταστάσεις της Columbia. Κατά την διδακτορική έρευνα του γράφοντος, ανακαλύφθηκε ότι το υλικό που υπήρχε εντός των κτιρίων δεν αφαιρέθηκε ποτέ από κάποιον αρμόδιο. Μέρος του όμως αφαιρέθηκε από ιδιώτες, μέρες πριν την υλοποίηση της απόφασης του Υπουργείου.»¹⁴

Ο Πουλάκης αναφέρει για τη συμβίωση της μουσικής με την κινηματογραφική βιομηχανία :

«Η εμπορική συμβίωση της κινηματογραφικής και της μουσικής βιομηχανίας χρονολογείται ήδη από τη δεκαετία του '30 και την εμφάνιση του ομιλούντα κινηματογράφου. [...] Ο όρος «σύμπραξη»/«συνέργεια σύμφωνα με την θεωρία της εμπορικής διαχείρισης, δηλώνει την αντίληψη ότι η κοινοπραξία δύο επιχειρήσεων είναι επικερδέστερη έναντι της αυτοτελούς δραστηριότητας τους. Με αφετηρία τη λογική οργάνωσης των συστημάτων της βιομηχανίας του θεάματος στο εξωτερικό, καθιερώνεται και στην Ελλάδα η εμπορική και καλλιτεχνική σύμπραξη μεταξύ κινηματογραφικών και δισκογραφικών εταιριών με στόχο τη μαζικότερη προώθηση των ταινιών και των δίσκων. Λαϊκοί τραγουδοποιοί επιστρατεύονται από τους παραγωγούς προκειμένου να ενισχύσουν με τραγούδια τις ταινίες, έχοντας ως στόχο την ευρεία αναγνώριση και την εμπορική επιτυχία. Ονομαστοί τραγουδιστές και τραγουδίστριες της εποχής προσελκύουν το κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες, συνδέοντας με τον τρόπο αυτό την αναγνωρίσιμη τραγουδιστική τους περσόνα με την οπτική (ανα)παράσταση της στην κινηματογραφική οθόνη. [...] η προβολή και η διάδοση της κινηματογραφικής ταινίας και του μουσικού δίσκου εμφανίζονται ως εμπορικές δραστηριότητες αλληλένδετες και συμπληρωματικές »¹⁵

Για αυτήν την πετυχημένη σύμπραξη μιλάει και ο κιθαρίστας Τίτος Καλλίρης σε συνέντευξή του η οποία αναφέρεται στο ανωτέρω άρθρο :

«Ο κινηματογράφος είναι κατεξοχήν ένα λαϊκό είδος διασκέδασης. Οι περισσότεροι τότε δεν είχαν δυσκοθήκη σπίτι τους. Επομένως, στον

¹⁴ Ορδουλίδης, Ν. (n.d.). *Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου [υπό δημοσίευση]*.

¹⁵ Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis , & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.

κινηματογράφο δεν πήγαιναν μόνο για να δουν την ταινία, αλλά και για να ακούσουν μουσική. Δύο είδη διασκέδασης με ένα εισιτήριο.»¹⁶

Μέσα από αυτή τη σύμπραξη προκύπτουν καλλιτέχνες με παραπάνω από μία ταυτότητες, συνήθως του ηθοποιού και μουσικού, αλλά πολλές φορές και χορευτή. Όπως αναφέρει και ο Πουλάκης :

«Το εγχώριο σταρ σίστεμ της εποχής στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην συνέργεια κινηματογραφικών και δισκογραφικών εταιρειών. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι αρκετοί από τους πρωταγωνιστές των ταινιών αναδεικνύονται και ως τραγουδιστές και αντιστρόφως αρκετοί τραγουδιστές κάνουν καριέρα στον κινηματογράφο ως ηθοποιοί.»¹⁷

Τέτοιο παράδειγμα καλλιτέχνη είναι η Σπεράντζα Βρανά, η οποία παρ' όλο που ήταν πρωτίστως ηθοποιός, αναδείχτηκε και σαν τραγουδίστρια, καθώς οι ερμηνείες της στα τραγούδια των ταινιών υπήρξαν αξιομνημόνευτες.

Σχετικά με τη χρήση της αστικής λαϊκής μουσικής στον κινηματογράφο, την σχέση της με τη μουσική βιομηχανία και τις νέες τεχνολογίες που εισερχόντουσαν κάθε φορά στον τρόπο με τον οποίο γινόταν οι ηχογραφήσεις αλλά και οι «ζωντανές ακροάσεις», οι ρεμπετολόγοι αντιδρούν. Υπάρχει μια «τεχνοφοβική αφήγηση» από τους ίδιους, δηλαδή «οι τεχνολογίες προσλαμβάνονται ως δαιμονικές και διαβρωτικές σε βαθμό που αντίκεινται στην «φύση» και στην «αυθεντία» της ύπαρξης.»¹⁸ . Για αυτήν την τεχνοφοβική αφήγηση και όχι μόνο μιλάει και ο Οικονόμου :

«Η εμπορευματοποίηση, ο εκμοντερνισμός της διαδικασίας παραγωγής και κατανάλωσης και η ανάμειξη του ρεμπέτικου με άλλα, ιδίως μοντέρνα, στοιχεία θεωρούνται οι κυριότερες αιτίες της παρακμής. Από τη στιγμή που γίνεται επάγγελμα, παράγεται βιομηχανικά, διαδίδεται από τα ΜΜΕ και παίζεται σε κέντρα με αστικό κοινό, το ρεμπέτικο θεωρείται ότι εκτρέπεται από την πορεία του και αλλοιώνεται.»¹⁹

¹⁶ Καλλίρης, Τ. (2004, Δεκέμβριος 20). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)

¹⁷ Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis , & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.

¹⁸ Θεοδοσίου, Α., & Παπαδάκη, Ε. (2019). Εισαγωγή. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 13-58). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

¹⁹ Οικονόμου, Λ. (1999). Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού. *ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ*, σσ. 225-246.

Από συναναστροφές μου με τον κύκλο διάφορων λάτρων του είδους έχω συμπεράνει αυτού του είδους τα στοιχεία. Για παράδειγμα η «αυθεντία» των ρεμπέτικων, κατά τους λάτρεις του είδους ήταν ο λεγόμενος «φυσικός ήχος». Σαν «φυσικό ήχο» ορίζουν το ηχητικό αποτέλεσμα που είναι όσο πιο κοντά γίνεται στο ηχητικό αποτέλεσμα του τεκέ, της ταβέρνας, πριν εισχωρήσουν σε αυτούς τους χώρους τα διάφορα μικρόφωνα, όταν ο ήχος προερχόταν απευθείας από τα όργανα. Συνεπώς για αυτούς η «αυθεντία» είναι πχ οι ηχογραφήσεις που γινόντουσαν με ένα μικρόφωνο στημένο το οποίο έπαιρνε τον ήχο από όλα τα όργανα και όχι από καθένα ξεχωριστά. Επομένως πχ την νέα τεχνολογία που καθιέρωσε ο Χιώτης με το «ηλεκτρικό μπουζούκι» δυσκολεύονται να την αποδεχτούν. Ο Οικονόμου λέει γενικότερα πως : « [...] ο κατηγορηματικός ισχυρισμός ότι η εμπορευματοποίηση απαξιώνει τα προϊόντα αυτά κρίνεται σήμερα γενικευτικός και απλουστευτικός. [...] Το επιχείρημα εξάλλου ότι η μαζική βιομηχανική παραγωγή οδηγεί αναγκαστικά στον ευτελισμό του τραγουδιού και στην αποκοπή του από τις ζωντανές δυνάμεις της κοινωνίας έχει αμφισβητηθεί από καιρό.»²⁰ Μια άλλη απάντηση σε αυτήν την τεχνοφοβική αφήγηση, είναι ότι «όπως κανείς πολιτισμός δεν μπορεί να υπάρξει «εκτός γλώσσας», δεν μπορεί να υπάρξει και απακαθαρμένος από την τεχνητότητα.»²¹ .

Κλείνοντας το κεφάλαιο, συμπεραίνω πως οι πολιτιστικές βιομηχανίες είναι ένας κλάδος που για να τον εξετάσει κανείς επαρκώς, πρέπει να λάβει σοβαρά υπόψιν και όλους τους (αρκετούς) υπόλοιπους κλάδους με τους οποίους συνδέεται. Έτσι μπορεί να καταλάβει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί, καθώς και την εξέλιξη της από τις απαρχές της εμφάνισης της μέχρι και το σήμερα. Όπως αναφέρει και ο Μπαλτζής :

« [...] η εξέλιξη της ηχογραφημένης μουσικής σε μέσο μαζικής επικοινωνίας και η συγκρότηση του πολύπλοκου συστήματος των μουσικών βιομηχανιών, όπως το γνωρίζουμε σήμερα οφείλεται πρώτα και κύρια στο γεγονός ότι τόσο η μουσική, όσο και οι τεχνολογίες για την παραγωγή και τη διανομή της στα ακροατήρια ανά τον κόσμο, εξελίσσονται και αναπτύσσονται στο πλαίσιο ενός ευρύτερου τρόπου παραγωγής, όπου η πολιτική, η οικονομία και η τεχνολογία

²⁰ Οικονόμου, Λ. (1999). Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού. *ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ*, σσ. 225-246.

²¹ Θεοδοσίου, Α., & Παπαδάκη, Ε. (2019). Εισαγωγή. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 13-58). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

διαπλέκονται και αλληλεπιδρούν με πολλούς τρόπους και σε πολλαπλά επίπεδα.»²²

1.2 Μαζική-Διαμεσολαβημένη Επικοινωνία

Στη συγκεκριμένη εργασία υπάρχουν μορφές επικοινωνίας και μορφές διαμεσολάβησης, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους. Ο Thompson θεωρεί πως η επικοινωνία των ανθρώπων διαφοροποιήθηκε καθώς η τεχνολογία εξελίχθηκε και εισήλθαν στη ζωή τους διάφορα νέα μέσα. Ένα μέσο επικοινωνίας το οποίο εισήλθε στη ζωή των ανθρώπων ήταν ο ομιλούντας κινηματογράφος, ο οποίος μετέφερε ένα σύνολο οπτικο-ακουστικών πλέον μηνυμάτων.

«Προκειμένου να διερευνήσουμε την κατάσταση που διαμορφώθηκε από τη χρήση των μέσων επικοινωνίας είναι χρήσιμο να διακρίνουμε τρεις μορφές αλληλόδρασης :

1.Την πρόσωπο-με-πρόσωπο αλληλόδραση

- ⇒ Πλαίσιο συμπαρουσίας, κοινό χωρο-χρονικό σύστημα αναφοράς
- ⇒ Πολλαπλότητα των συμβολικών στοιχείων
- ⇒ Προσανατολισμός σε συγκεκριμένους άλλους
- ⇒ Διαλογική

2.Τη διαμεσολαβημένη αλληλόδραση

- ⇒ Διαχωρισμός πλαισίων, διευρυμένη διαθεσιμότητα στον χρόνο και τον χώρο
- ⇒ Περιορισμός του εύρους των συμβολικών στοιχείων
- ⇒ Προσανατολισμός σε συγκεκριμένους άλλους
- ⇒ Διαλογική

3.Τη διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδραση

- ⇒ Διαχωρισμός πλαισίων, διευρυμένη διαθεσιμότητα στον χρόνο και τον χώρο
- ⇒ Περιορισμός του εύρους των συμβολικών στοιχείων.
- ⇒ Προσανατολισμός σε ένα απροσδιόριστο εύρος δυνητικών αποδεκτών

²² Μπαλτζής, Α. (2019). «Τεχνομυθολογία», πολιτισμός και ετερονομία. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες και Τεχνοπολιτισμός: Πρακτικές και Προκλήσεις* (σσ. 127-147). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

⇒ Μονολογική»²³

Η μορφή αλληλόδρασης που υπάρχει στη συγκεκριμένη έρευνα σύμφωνα με τον Thompson , είναι η 3^η δηλαδή η «διαμεσολαβημένη οιονεί αλληλόδραση».

Με τον όρο διαμεσολάβηση αναφερόμαστε σε οτιδήποτε παρεμβάλλεται ανάμεσα στον πομπό και στον δέκτη επηρεάζοντας και μεταλλάσσοντας το μήνυμα.

Σύμφωνα με τον McQuail ²⁴ η διαμεσολάβηση μπορεί να γίνει με έξι τρόπους:

- 1) Παράθυρο: Αποτελεί την πιο ελεύθερη μορφή διαμεσολάβησης, κατά την οποία το κοινό βλέπει συγκεκριμένα πράγματα. Αυτός ο τρόπος διαμεσολάβησης συναντάται όταν το κοινό για παράδειγμα παρακολουθεί μια συναυλία ή ακούει ένα συγκρότημα σε κάποιο μαγαζί όντας στο χώρο επιτέλεσης.
- 2) Καθρέφτης: Συνεπάγεται μια πιστή αντανάκλαση, η γωνία και η κατεύθυνση του κατόπτρου αποφασίζονται από άλλους και εμείς είμαστε λιγότερο ελεύθεροι να δούμε αυτό που θέλουμε. Ένα σχετικό παράδειγμα είναι η παρακολούθηση της τηλεοπτικής μετάδοσης μιας συναυλίας
- 3) Φίλτρο ή Πυλωρός: που επιλέγει τμήματα της κοινής πείρας για προβολή και απορρίπτει άλλες θεάσεις σκόπιμα ή όχι. Εδώ στο κοινό δεν παρουσιάζεται όλη η πληροφορία, όπως για παράδειγμα κατά την ακρόαση μιας ραδιοφωνικής εκπομπής
- 4) Καθοδηγητής: Ο καθοδηγητής δίνει την δική του ερμηνεία σχετικά με τη μουσική, δημιουργώντας κατά περιπτώσεις πληροφορία και μπορεί με αυτόν τον τρόπο να διαστρεβλώσει τελείως το νόημά της.
- 5) Διαμεσολάβηση ως σκηνή, κατά την οποία ο διαμεσολαβητής παρουσιάζει τη μουσική σύμφωνα με τα δικά του μάτια. Ένα παράδειγμα του συγκεκριμένου τρόπου διαμεσολάβησης μπορεί να είναι η παρουσίαση μουσικής μέσα από μία εκπομπή.
- 6) Ωραιοποίηση – Νομιμοποίηση – Εξευγενισμός: Η μουσική αλλάζει με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνει ελκυστικότερη.

²³ Thompson, J. (1998). *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*. (Ν. Δεμερτζής , Επιμ., Γ. Καραμπίνη, & Ν. Σώκου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

²⁴ McQuail, D. (2003). *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Στη συγκεκριμένη έρευνα σύμφωνα με τον McQuail υπάρχει ένας συνδυασμός τρόπων διαμεσολάβησης. Αυτοί είναι :

- Το Φίλτρο, καθότι η παραγωγή της Φίνος Φιλμ επιλέγει τμήματα για προβολή και απορρίπτει άλλες θεάσεις, συνεπώς στο κοινό δεν παρουσιάζεται όλη η πληροφορία για παράδειγμα σχετικά με τα κέντρα διασκέδασης και το τι μουσική ακουγόταν εκεί.
- Ο Καθοδηγητής διότι η παραγωγή της Φίνος Φιλμ, εκτός από φίλτρο λειτουργούσε και ως καθοδηγητής , γιατί έδωσε μια δική της ερμηνεία για το τι συνέβαινε στον χώρο του κέντρου διασκέδασης. Αν για παράδειγμα σηκωνόντουσαν να χορέψουν ζεϊμπέκικο οι γυναίκες, πράγμα που φαίνεται σε μια ταινία αλλά δεν ξέρουμε κατά πόσο ισχύει στην πραγματικότητα, οπότε υπάρχει πιθανότητα διαστρέβλωσής της.
- Διαμεσολάβηση ως σκηνή, διότι όπως και το όνομα του συγκεκριμένου τρόπου, στις σκηνές ανάλυσης, οι οποίες ήταν σκηνοθετημένες από την Φίνος Φιλμ η μουσική παρουσιάστηκε σύμφωνα με τα μάτια του κάθε σκηνοθέτη. Για παράδειγμα αν ο σκηνοθέτης έκρινε πως πρέπει να φαίνονται πως παίζουν 5 κιθάρες σε ένα συγκεκριμένο τραγούδι, αυτό θα «σκηνο-θετούσε».
- Ωραιοποίηση – Νομιμοποίηση – Εξευγενισμός. Η Φίνος Φιλμ πρόβαλε μια ωραιοποιημένη-εξευγενισμένη εκδοχή της αστικής λαϊκής μουσικής για λόγους που θα εξηγηθούν στα παρακάτω κεφάλαια, με αποτέλεσμα να νομιμοποιήσει κατά μια έννοια αυτόν τον τρόπο στον κινηματογράφο.

Επιλέγω να σχηματοποιήσω το μοντέλο επικοινωνίας στη συγκεκριμένη περίπτωση, με τον τρόπο του κοινωνιολόγου Harold Lasswell (1948)



Εικ.1.2 Μοντέλο επικοινωνίας Lasswell

Ο πομπός στη συγκεκριμένη επικοινωνία, επειδή η επικοινωνία είναι μαζική, είναι ο παραγωγός/ιδιοκτήτης του μέσου. Συνεπώς ο πομπός είναι η *Φίνος Φιλμ* που παράγει την ταινία και έχει τον πλήρη έλεγχο της επιλογής των τραγουδιών . Το *μήνυμα* γενικά είναι η ταινία, όμως στη συγκεκριμένη εργασία το μήνυμα που διερευνάται είναι μόνο

το πως παρουσιάζεται η μουσική της ταινίας. Ο διάλογος, το μέσο/κανάλι δηλαδή μέσα από το οποίο έρχεται σε επαφή το κοινό με το μήνυμα είναι ο κινηματογράφος/οι κινηματογραφικές οθόνες, τα ηχεία κλπ. Ο δέκτης είναι το δυνητικό κοινό των ταινιών. Στη συγκεκριμένη περίπτωση επικοινωνίας δεν μπορούμε να ξέρουμε τα αποτελέσματά της διότι δεν υπάρχει κάποιας μορφής ανατροφοδότηση (feedback). Αυτά τα αποτελέσματα όμως προσπαθούν να διερευνηθούν στη συγκεκριμένη εργασία. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε τον τύπο της αλληλόδρασης-επικοινωνίας «διαμεσολαβημένη οιονεί». Η «αλληλόδραση αυτή εκτείνεται στον χώρο και τον χρόνο»²⁵, για παράδειγμα εγώ επιλέγω να δω τις ταινίες που παρήγαγε η Φίνος Φιλμ το 1950, στο σπίτι μου το 2020. Επιπλέον «παράγεται για άγνωστους πιθανούς αποδέκτες»²⁶, δηλαδή αυτός που έκανε την παραγωγή της ταινίας δεν μπορούσε να γνωρίζει αν εγώ (μια πιθανή αποδέκτης) θα δω την ταινία, συνεπώς δεν θα μπορούσε να γνωρίζει και τίποτα για εμένα (άγνωστη προς αυτόν). Όπως φαίνεται και από το διάγραμμα του Lasswell αλλά και από τα χαρακτηριστικά της αλληλόδρασης, η επικοινωνία αυτή είναι μονοκατευθυντήρια, δηλαδή για παράδειγμα ο παραγωγός της ταινίας δεν θα λάβει άμεσα ανατροφοδότηση από αυτούς που θα τη δουν.

Όπως προανέφερα, μιλάμε για μία μαζική –και διαμεσολαβημένη– επικοινωνία. Σύμφωνα με τον Baudrillard :

«Αυτό που ορίζει την μαζική επικοινωνία είναι ο συνδυασμός ενός τεχνικού φορέα και της Ε.Κ.Κ (και όχι η αριθμητική δύναμη της μάζας των συμμετεχόντων) . [...] είναι αυτό το παράξενο σώμα σημείων και αναφορών, σχολικών αναμνήσεων και πνευματικών διακριτικών της μόδας, που αποκαλείται «μαζική κουλτούρα», και που θα μπορούσε να ονομαστεί Ε.Κ.Κ. (Ελάχιστη Κοινή Κουλτούρα) , με την έννοια του ελάχιστου κοινού παρονομαστή στην αριθμητική – με την επίσης του «Standard Package» που ορίζει το ελάχιστο κοινό τρόποιο από αντικείμενα τα οποία οφείλει να διαθέτει ο μέσος καταναλωτής ώστε να εξασφαλίζει τον τίτλο του πολίτη αυτής της κοινωνίας της κατανάλωσης – με τον ίδιο τρόπο η Ε.Κ.Κ ορίζει το ελάχιστο

²⁵ Thompson, J. (1998). *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*. (Ν. Δεμερτζής, Επιμ., Γ. Καραμπίνη, & Ν. Σώκου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

²⁶ Thompson, J. (1998). *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*. (Ν. Δεμερτζής, Επιμ., Γ. Καραμπίνη, & Ν. Σώκου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

κοινό τρόπαιο από «σωστές απαντήσεις» που θα πρέπει να διαθέτει το μέσο άτομο για να αποκτήσει πιστοποιητικό πολιτιστικής υπηκοότητας.»²⁷

Συνεπώς στη συγκεκριμένη περίπτωση ο «τεχνικός φορέας» είναι ο κινηματογράφος και η Ελάχιστη Κοινή Κουλτούρα είναι η αστική λαϊκή μουσική που παρουσιάζεται σε αυτόν, ακριβώς όπως παρουσιάζεται. Ο κινηματογράφος λοιπόν «[...] ως μέσο δεν είναι παρα μία τεχνική υλοποίηση του συλλογικού μέσου, αυτού του συστήματος «Ελάχιστων-κοινών-πολιτιστικών» σημάτων που ρυθμίζει τη συμμετοχή όλων σε καθένα και καθενός στον εαυτό του.»²⁸

1.3 Μουσική και Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος

«Η μουσική τόσο για τους παραγωγούς όσο και για τους σκηνοθέτες και τους συνθέτες του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί κρίσιμο παράγοντα ο οποίος συμβάλλει ουσιαστικά στην αισθητική αρτιότητα και την εμπορική επιτυχία της ταινίας. Η μουσική με άλλα λόγια, δεν περιορίζεται στην παλαιά ρομαντική της διάσταση ως «τέχνη για την τέχνη» (art for art's shake), αλλά παράλληλα διατηρεί οικονομικές προεκτάσεις στο πλαίσιο ανάπτυξης μιας μαζικής πολιτιστικής βιομηχανίας²⁹. Στη Φίνος Φιλμ δίνεται ιδιαίτερη σημασία και στις δύο αυτές όψεις (την αισθητική και την εμπορική) της κινηματογραφικής μουσικής. Ο ίδιος ο Φιλοποιμένας Φίνος, από τη μία μεριά, πρωτοστατεί στις τεχνικές και τεχνολογικές αναβαθμίσεις του μέσου και από την άλλη, επιδιώκει τη διατήρηση της εταιρείας του στις πρώτες θέσεις των πινάκων με τα εισιτήρια των ελληνικών ταινιών. [...] Η δημιουργία της μουσικής για μια κινηματογραφική ταινία είναι μια υπόθεση σύνθετη. [...] Κεντρικά πρόσωπα στην διαδικασία αυτή είναι ο παραγωγός, ο σκηνοθέτης, ο συνθέτης, ο στιχουργός, ο τραγουδοποιός, ο ενορχηστρωτής, οι τραγουδιστές, οι μουσικοί, ο ηχολήπτης και ο μοντερ. Ειδικά στην περίπτωση της Φίνος Φιλμ , ο Φίνος έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο για την παραγωγή στο σύνολο

²⁷ Baudrillard, J. (1994). Η κουλτούρα των Μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

²⁸ Baudrillard, J. (1994). Η κουλτούρα των Μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

²⁹ Adorno, T., & Eisler, H. (1969). *Composition fur de film*. Munich: Rogner & Bernhard

της. Επομένως ακόμα και στην περίπτωση της μουσικής, ο παραγωγός, συνήθως σε στενή συνεργασία με τον σκηνοθέτη, είναι αυτός που αποφασίζει για μια σειρά από καθοριστικά θέματα. Για παράδειγμα, επιλέγει ποιος θα είναι ο συνθέτης και ρυθμίζει το χρηματικό ποσό που θα διατεθεί για την κάλυψη του μουσικού μέρους της ταινίας. »³⁰

Τα παραπάνω λεγόμενα του Πουλάκη και οι ταινίες που ανέλυσα στην παρούσα εργασία συμπίπτουν στο ίδιο συμπέρασμα, πως ο παραγωγός και ο σκηνοθέτης έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο είδος της μουσικής που επιλέχθηκε, αλλά και στο πώς προβλήθηκε το συγκεκριμένο είδος, στην περίπτωση μας το αστικό λαϊκό.

«Ο συνθέτης αποτελεί τον κατεξοχήν δημιουργό της πρωτότυπης μουσικής στην ταινία, είτε πρόκειται για υπόκρουση είτε για τραγούδια. Μερικές φορές καλείται να γράψει μόνο την μουσική υπόκρουση, ενώ ταυτόχρονα – όταν υπάρχει ανάγκη για ρεαλιστική παρουσίαση των τραγουδιών – επιστρατεύεται από τον χώρο της ελαφράς ή της λαϊκής μουσικής ένας δημοφιλής τραγουδοποιός.»³¹

Εδώ, στα λεγόμενα του Πουλάκη, υπάρχει ένας εμφανής διαχωρισμός του «τραγουδοποιού» ως αυτόν που φτιάχνει τα τραγούδια-με στίχους και του «συνθέτη» ως αυτόν που γράφει την οργανική (= χωρίς λόγια) μουσική που θα συνοδεύσει την ταινία είτε ενδιάμεσα, αν π.χ. υπάρχει η ανάγκη σε μια σκηνή να δοθεί ένταση με κάποιο ηχητικό τρόπο, είτε πχ στους τίτλους αρχής. Πράγματι και από την ίδια τη Φίνος Φιλμ, πολλές φορές στους τίτλους αρχής αναγράφεται ως «Μουσική = τάδε» αναφερόμενη κάποιες φορές σε αυτόν που –συνέθεσε– την οργανική μουσική (χωρίς καμία αναφορά πουθενά σε αυτόν που συνέθεσε όλα ή ακόμα και κάποιο τραγούδι της ταινίας), είτε σε αυτόν που συνέθεσε τα τραγούδια, δηλαδή αυτόν που αναφέρει ως «τραγουδοποιό» ο Πουλάκης. Παρ' όλα αυτά πλέον στο επίσημο site της Φίνος Φιλμ στο internet, υπάρχουν τα περισσότερα στοιχεία για την κάθε ταινία. Επιπλέον όπως αναφέρεται και σε άλλα κεφάλαια της παρούσας εργασίας (βλ. Κεφ. 1.4 Αστική λαϊκή μουσική), οι μουσικοί που επιστρατεύονταν για να γράψουν τραγούδια για κάποια

³⁰ Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis , & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.

³¹ Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis , & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.

ταινία, συνήθως ανήκαν σε δύο χώρους, τόσο στον χώρο της ελαφράς, όσο και στον χώρο της λαϊκής μουσικής, καθώς είναι δύο «χώροι» που συνυπάρχουν .

Ο Πουλάκης αποκαλύπτει επίσης τη συνήθη σειρά με την οποία γίνονταν τα πράγματα:

«Μετά τη συγγραφή και την ανάπτυξη του σεναρίου, ανατίθενται η σύνθεση και η ηχογράφηση των τραγουδιών (συνήθως κατά τις απαιτήσεις του παραγωγού και του σκηνοθέτη) , γεγονός που εξυπηρετεί την όσο το δυνατό καλύτερη κινηματογράφηση των playback σκηνών της ταινίας. Στη συνέχεια, πραγματοποιείται το γύρισμα, μαζί με την εικονοποίηση των διηγητικών τραγουδιών. Η επόμενη φάση είναι το μοντάζ, με το οποίο ολοκληρώνεται η διαμόρφωση του κυρίως οπτικού μέρους της ταινίας.[...] Στην ειδική περίπτωση κατά την οποία χρησιμοποιούνται μουσική ή/και τραγούδια που προϋπάρχουν και είναι ήδη γνωστά στο κοινό, τότε ο μουσικός επιμελητής και ο μοντέρ αναλαμβάνουν την προσαρμογή τους στην ταινία σύμφωνα με τις οδηγίες του σκηνοθέτη.»³²

Το παραπάνω απόσπασμα επιβεβαιώνεται και από την παρούσα έρευνα καθώς είναι εμφανές πως τα περισσότερα τραγούδια γράφτηκαν από συνθέτες οι οποίοι είχαν στο μυαλό τους το σενάριο . Ακόμα, η χρήση προϋπάρχοντων τραγουδιών είναι όντως «ειδική περίπτωση». Μία τέτοια περίπτωση είναι η χρήση του τραγουδιού «Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου» στην ταινία «Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν». Ακόμα περισσότερες λεπτομέρειες για τη σειρά με την οποία γίνονταν τα πράγματα δίνονται στις συνεντεύξεις του Πουλάκη από το παρόν άρθρο, από τις οποίες φαίνεται πως συνήθως πρώτα οπτικοποιούσαν μια σκηνή και μετά πάνω της ηχογραφούσαν τη μουσική για να έχουν όσο το δυνατόν πιο συγχρονισμένο αποτέλεσμα.

Χρήσιμες πληροφορίες μας δίνονται και για τα κριτήρια επιλογής των μουσικών από το ανωτέρω άρθρο καθώς συνοπτικά συνήθως έχουν τα παρακάτω χαρακτηριστικά :

- ⇒ Είναι επαγγελματίες μουσικοί, συνθέτες και ενορχηστρωτές
- ⇒ Προέρχονται κατά βάση από τις γνωστές ορχήστρες κλασσικής, λαϊκής και ελαφράς μουσικής
- ⇒ Έχουν δοκιμαστεί στην μουσική αγορά και εκτός κινηματογράφου

³² Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis , & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.

- ⇒ Προσαρμόζονται γρήγορα σε νέα μουσικά δεδομένα
- ⇒ Διαχειρίζονται επαρκώς τα διάφορα μουσικά είδη και κατέχουν τόσο τις κλασσικές όσο και τις λαϊκές μουσικές πρακτικές.

Όλα αυτά ήταν απαραίτητα στοιχεία ενός μουσικού, διότι οι συνθήκες στις οποίες εργαζόντουσαν στον κινηματογράφο ήταν συχνά πιεστικές από άποψη χρόνου, και έπρεπε να επιλεχθούν οι «πλέον ικανοί» για αυτήν την δουλειά. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ορχήστρας που διαχειρίζεται τόσο τις κλασσικές όσο και τις λαϊκές μουσικές πρακτικές, ήταν το σχήμα «Τρίο Κιτάρα». Κυρίως στην ταινία «Η ωραία των Αθηνών» στην οποία ακούγονται διάφορα είδη μουσικής με έναν συνδυασμό σχημάτων από μια ορχήστρα η οποία αποτελείται από τους Τρίο Κιτάρα και την ορχήστρα του Γιώργου Μουζάκη, που παίζουν σε όλα τα τραγούδια ανεξαιρέτως είδους όλοι μαζί. Ο Δαλιανίδης λέει : « (Ο Φίνος) Είχε μόνιμο προσωπικό και δεν έπαιρνε περιστασιακά συνεργάτες.»³³ και έτσι φαίνεται και από τις ταινίες μελέτης. Αν κοιτάξει κανείς τα γραφήματα στιχουργών, συνθετών αλλά και την σχέση των σκηνοθετών μεταξύ τους και με τον Φίνο, θα παρατηρήσει πως πρόκειται κυρίως για χρόνιους συνεργάτες και όχι για τυχαίες επιλογές. Αυτό, σε συνδυασμό με το γεγονός πως «μέσα από την τακτική συμμετοχή τους στη διαδικασία και με τη σύμφωνη γνώμη των παραγωγών, ορισμένοι καθίστανται σχεδόν αποκλειστικά «κινηματογραφικοί συνθέτες» »³⁴ οδήγησε αρκετούς συνθέτες και μουσικούς της εποχής σε μεγάλη δημοσιότητα μέσω του κινηματογράφου. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Μανώλης Χιώτης. Αν και εμφανίζεται μόνο σε μια ταινία σε αυτή την δεκαετία, στις επόμενες 2 δεκαετίες θα συνεργαστεί έντονα με την Φίνος Φίλμ και με άλλες εταιρίες παραγωγής στον κινηματογράφο, χωρίς όμως να παραμελεί το δισκογραφικό του έργο και εκτός κινηματογράφου.

«Η εικονοποίηση του δημοφιλούς τραγουδιού, μέσα από αναπαραστάσεις της μουσικής επιτέλεσής του σε κέντρα διασκέδασης, αποτελεί το χαρακτηριστικότερο δείγμα μουσικής εικονοαφήγησης που εμφανίζεται και

³³ Δαλιανίδης, Γ. (2005, Φεβρουάριος 25). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)

³⁴ Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis , & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.

χρησιμοποιείται κατά κόρο στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της εποχής.»³⁵

Από τις σκηνές που αναλύθηκαν, σε μία ολόκληρη δεκαετία της Φίνος Φιλμ οι περισσότερες είναι σε κέντρα διασκέδασης.

Επιπλέον ο Πουλάκης αναφέρεται και στη συνύπαρξη των λαϊκών και των λόγιων μουσικών στον κινηματογράφο, πράγμα που φαίνεται πως συμβαίνει συχνά. Συγκεκριμένα λέει :

« Στην περίπτωση του Παλιού Ελληνικού Κινηματογράφου, παρόλο που οι εκτελεστές-μουσικοί των κλασσικών συμφωνικών ορχηστρών συχνά απεύχονται τη σύμπραξη τους με λαϊκούς οργανοπαίκτες, θεωρώντας ότι τους υποβαθμίζει, οι ελληνικές ταινίες της περιόδου αποτελούν το κοινό βιωματικό μέσο όπου το κλασικό και το λαϊκό είδος συναντιούνται δημιουργικά.»

Υπάρχει ένας φανερός διαχωρισμός μεταξύ «εκτελεστών-μουσικών» και των «λαϊκών-οργανοπαικτών», στην πραγματικότητα αυτός ο διαχωρισμός υπόκειται στο δίπολο προφορικός-εγγράμματος (βλ. Κεφ. 1.4 Αστική λαϊκή μουσική). Η βασική διαφορά αυτών των δύο «κατηγοριών» δεν είναι τόσο στο κομμάτι της δεξιοτεχνίας, αλλά περισσότερο στο κομμάτι του ρεπερτορίου και το με ποιους χώρους αυτό είναι συνυφασμένο, και ακόμα περισσότερο στο γεγονός ότι για να υπάρξεις σε μια συμφωνική ορχήστρα ήταν απαραίτητο να ξέρεις να «διαβάζεις μουσική» ενώ για να υπάρξεις σε μια «λαϊκή ορχήστρα» μόνο απαραίτητο δεν ήταν σε εκείνο το χωρο-χρονικό πλαίσιο. Για αυτό το δίπολο, αλλά και για τη χρήση του μπουζουκιού συγκεκριμένα ο Καπνίσης λέει :

«Όταν πήγα κάπου να χρησιμοποιήσω το μπουζούκι εκεί, μου είπαν οι μουσικοί ότι θα με σκοτώσουνε! Συνεργάστηκα, όμως και με λαϊκούς μουσικούς που δεν ήξεραν να διαβάζουν παρτιτούρα. Ο Ζαμπέτας μου είχε πει μάλιστα: «Μαέστρο, εγώ δεν είμαι μαθηματικός».»³⁶

Η χρήση του μπουζουκιού στις ταινίες της μελέτης είναι σχεδόν ανύπαρκτη με εξαίρεση την ταινία «Το σωφεράκι» στην οποία εμφανίζεται ο Μανώλης Χιώτης για

³⁵ Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis , & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.

³⁶ Καπνίσης, Κ. (2002, Ιούνιος 11). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)

λόγους που αναλύονται στα παρακάτω κεφάλαια. Αυτό βέβαια δεν έχει να κάνει με το κατά πόσο «ταίριαζε» το μπουζούκι στα κομμάτια που ακούγονται στις ταινίες, καθότι η απάντηση είναι αυτονόητη όταν μιλάμε για «αστική λαϊκή μουσική». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι «Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου» στην ταινία «Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν», ένα τραγούδι του Γ. Μητσάκη που προϋπήρχε της ταινίας. Παρ' όλα αυτά η παραγωγή επέλεξε να βάλει στην ταινία μια ηχογράφιση του τραγουδιού στην οποία δεν υπήρχε μπουζούκι.

Για το ίδιο θέμα μιλάει και ο Μίμης Πλέσσας :

«Πιστεύω ότι το πόσο αγαπημένο είδος ήταν ο κινηματογράφος μας επέτρεπε να δοκιμάζουμε τέτοιες «μαγιονέζες». Γιατί αν έβγαινα τότε και έλεγα στη συμφωνική ορχήστρα να δεχτεί τον σπουδαίο Ζαμπέτα σαν σολίστα, όλα τα πρώτα αναλόγια θα σηκώνονταν να φύγουν. Χρειάστηκε η αγάπη που έδειξε το κοινό στην λαϊκή μουσική για να κάθονται στο ίδιο αναλόγιο ο Κολάσης με δύο μπουζούκια...»³⁷

Αυτό που αποκαλεί ο Πλέσσας «αγάπη του κοινού» είναι στην πραγματικότητα η «ανάγκη της εποχής». Βρισκόμαστε χρονικά στην δεκαετία του '50, σε μια περίοδο μετά από πολύχρονους πόλεμους στην Ελλάδα. Ο κινηματογράφος απευθυνόταν σε ένα πολύ ευρύ κοινό που προερχόταν από διαφορετικό οικονομικό status αλλά και διαφορετικό μουσικό υπόβαθρο. Όσο μεγαλύτερο αριθμητικά είναι το κοινό στο οποίο απευθύνεσαι τόσο πιο πιθανή είναι και η εμπορική επιτυχία, η πιθανότητα δηλαδή μεγαλύτερου κέρδους, καθότι μιλάμε για επιχειρήσεις. Σε αυτές λοιπόν τις συνθήκες, σχετικά με τη μουσική θα έπρεπε να βρεθεί ένας «κοινός τόπος» (Ε.Κ.Κ. βλ. Κεφ. 1.2 Μαζική-Διαμεσολαβημένη επικοινωνία). Ο κοινός τόπος αυτός δεν ήταν άλλος παρά η «αστική λαϊκή μουσική» μετά την διαμεσολάβησή της από τον κινηματογράφο.

1.4 Αστική λαϊκή μουσική

Το μουσικό είδος με το οποίο ασχολούμαι στην παρούσα εργασία είναι η «αστική λαϊκή μουσική». Με τον όρο αυτόν εννοούμε τη λαϊκή μουσική που αναπτύχθηκε στις πόλεις. Ο όρος «αστική λαϊκή μουσική» είναι αρκετά διευρυμένος και περιλαμβάνει

³⁷ Πλέσσας, Μ. (2005, Μάρτιος 1). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)

διάφορες «υποκατηγορίες» ειδών, όπως πχ το ρεμπέτικο και το ελαφρό. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης λέει σχετικά πως το ρεμπέτικο είναι «τμήμα του αστικού λαϊκού τραγουδιού» και «γνήσια μορφή αστικής λαϊκής μουσικής»³⁸. Η λαϊκή μουσική είναι μια μουσική κατά κύριο λόγο προφορική. Ο όρος είναι φυσικά ασαφής και για αυτό τον λόγο έχουν γίνει πολλές προσπάθειες να επεξηγηθεί (να δοθεί ένας «ορισμός»). «Ένα λαϊκό μουσικό στυλ που δεν βασίζεται κατ' ανάγκη σε παρτιτούρες»³⁹ ή με άλλα λόγια : «αστική, από μνήμης, μουσική»⁴⁰.

Ο Κοκκώνης αναφέρει :

«Στο πλαίσιο του υφολογικού προσδιορισμού του αστικού λαϊκού τραγουδιού που καλλιεργήθηκε στον ελλαδικό χώρο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως και την δεκαετία του 1930, επιχειρήθηκε πολλές φορές η οριοθέτηση των διαφόρων ειδών μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Οι δύο αυτοί κόσμοι λειτούργησαν ως σύμβολα πολιτισμικής αντιπαράθεσης, προβεβλημένα πάνω σε μια ακολουθία διπόλων: παλιό-νέο, εγχώριο-εισαγόμενο, αυθεντικό-επιτηδευμένο, προφορικό-εγγραματοποιημένο, εντέλει και λαϊκό-λόγιο.»⁴¹

Τα παραπάνω ισχύουν τόσο για τη μουσική των καφέ-αμάν στην οποία αναφέρεται ο Κοκκώνης, όσο και για τη μουσική που μας απασχολεί στη συγκεκριμένη εργασία. Σχετικά με τα δίπολα, στην παρούσα εργασία, δεν θα προσπαθήσω τόσο να τα διαχωρίσω, αλλά να δείξω πώς στην πραγματικότητα εμπλέκονται μεταξύ τους, το γεγονός δηλαδή ότι «μπορούμε να βρούμε λίγο λόγιο στο λαϊκό και λίγο λαϊκό στο λόγιο».

Ο Οικονόμου μιλάει επίσης για αυτά τα δίπολα αναφερόμενος στον Στ. Δαμιανάκο :

«Βάση της ανάλυσης του είναι η έννοια του «πολιτισμικού δυισμού» σύμφωνα με την οποία όλες οι «ιστορικές» κοινωνίες χαρακτηρίζονται από την ύπαρξη «δύο διακριτών παραδόσεων, της μιας «λόγιας» και της άλλης «λαϊκής»»⁴²

³⁸ Ανωγειανάκης, Φ. (1961). Για το ρεμπέτικο τραγούδι. *Επιθεώρηση Τέχνης* 79, σσ. 184-200.

³⁹ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: ΙΑΝΟΣ.

⁴⁰ Pennanen, R. (1999). *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*. Tampere: University of Tampere Press.

⁴¹ Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.

⁴² Οικονόμου, Λ. (1999). Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού. *ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ*, σσ. 225-246.

Επιπλέον , εκθέτει και την άποψη του για την συνύπαρξη των διαφόρων πολιτισμών :

« [...] η εικόνα ενός κόσμου καθαρών και ανεξάρτητων πολιτισμών, είναι σύμφωνα με την νέα ανθρωπολογία αναληθής και ανιστορική, ενώ ταυτόχρονα αναπαράγει πολλές από τις εθνοκεντρικές παραδοχές του εξελικτισμού. [...] η εικόνα των καθαρών πολιτισμών είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων στρατηγικών[...] που προέκριναν τα διαρκή και δομημένα χαρακτηριστικά του πολιτισμού αντί των ιστορικών, συγκυριακών και ασχημάτιστων. [...] Οι κοινωνίες ήταν πάντα πολύ περισσότερο συνδεδεμένες, μεταβαλλόμενες, υβριδικές. Οι πολιτισμοί δεν είχαν ποτέ τη σταθερή και «αιώνια» ουσία που τους αποδίδεται στις εθνογραφίες και τα μουσεία, και αποτελούσαν πάντα αβέβαιες κρυσταλλώσεις, ιστορικά προσδιορισμένους τρόπους με τους οποίους οι διάφορες κοινωνικές ομάδες επινοούν και ξανα-επινοούν τον πολιτισμό τους.»⁴³

Είναι προφανές το ότι αν μιλάμε για αλληλεπίδραση πολιτισμών, η αλληλεπίδραση των ειδών που εμπεριέχονται στον ίδιο πολιτισμό είναι δεδομένη.

Ο Ορδουλίδης στο βιβλίο του για την δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη φέρνει παραδείγματα σχετικά με τη χρήση των όρων ρεμπέτικο και λαϊκό στην ελληνική κοινωνία :

« Κάθε φορά που ένας Έλληνας ακούει σε κάποια ηχογράφηση τη φωνή του Μάρκου Βαμβακάρη, μιλά δίχως δεύτερη σκέψη για ένα ρεμπέτικο τραγούδι. Αυτό θα το αποκαλούσα «φωνητική αναγνώριση-ταυτοποίηση». Επιπλέον , οι Έλληνες προσδιορίζουν τη χρονολογία ηχογράφησης/τραγουδιού κάπου ανάμεσα στην περίοδο των δεκαετιών του 1930 και του 1950. Ωστόσο , αν οι ίδιοι άνθρωποι ακούσουν μία σύγχρονη ηχογράφηση του ίδιου τραγουδιού από έναν σύγχρονο τραγουδιστή, τότε μιλούν για ένα λαϊκό τραγούδι.»⁴⁴

Στην πραγματικότητα κανένας δεν ανήκει αμιγώς στη μια ή στην άλλη κατηγορία, γιατί τα είδη αλληλοεπηρεάζονται και συνυπάρχουν το ένα μέσα στο άλλο.

⁴³ Οικονόμου, Λ. (1999). Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού. *ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ*, σσ. 225-246.

⁴⁴ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.

«[...]δεν μπορούμε να κατηγοριοποιήσουμε όλα τα τραγούδια που έγραψε ένας συγκεκριμένος συνθέτης σε ένα και μόνο μουσικό στυλ, ειδικά εάν η καριέρα του έχει υπάρξει παρατεταμένη [...] , καθώς θα ήταν σχεδόν αδύνατο για κάποιον να συνθέτει μουσική βασισμένος σε ένα μουσικό στυλ, δηλαδή χρησιμοποιώντας επανειλημμένα τα ίδια ακριβώς συστατικά.»⁴⁵.

Αυτό ακριβώς συμβαίνει και στην περίπτωση του Μιχάλη Σουγιούλ και του Μανώλη Χιώτη, οι οποίοι είναι δύο συνθέτες/μουσικοί οι οποίοι θα μας απασχολήσουν ιδιαίτερα σε αυτήν την εργασία (για Μιχάλη Σουγιούλ βλ. κεφ.2.4).

Για τους «ρεμπετολόγους» υπάρχει μια άτυπη μετάβαση από το ρεμπέτικο στο λαϊκό η οποία χρονολογείται περίπου το '50 . Μέσω του ρόλου μου παράλληλα σαν μουσικός εκτός από μουσικολόγος, υπάρχω σε αυτούς τους κύκλους. Συνεπώς ένα συμπέρασμα που έχω βγάλει μέσα από «συμμετοχική παρατήρηση» είναι το εξής : ένα άτυπο κριτήριο στην ομάδα αυτήν για το αν είναι ένα τραγούδι ρεμπέτικο ή λαϊκό είναι το ερώτημα «είναι προπολεμικό ή μεταπολεμικό;». Χρησιμοποιώντας το συνθετικό – πολεμικό οι «ρεμπετολόγοι» αναφέρονται στον εμφύλιο πόλεμο. Αν ένα τραγούδι είναι προπολεμικό τότε το κατατάσσουν χωρίς δεύτερη σκέψη στο «ρεμπέτικο», αν όχι τότε οι απόψεις δίστανται, όσο πιο κοντά στη χρονολογία ορόσημο του '50 έχει ηχογραφηθεί ένα τραγούδι , τόσο πιο πιθανό είναι να το χαρακτηρίσουν «ρεμπέτικο». Για αυτήν ακριβώς τη μετάβαση μιλάει ο Ορδουλίδης :

« [...] Η μετάβαση από τους τεκέδες στα πολυτελή μαγαζιά με μπουζούκια (τα μπουζούκια⁴⁶ ή μπουζουξίδικα) δεν ήταν ένα απλό γεγονός. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικές οι επισημάνσεις του Manuel ότι [...] «η εξέλιξη των λαϊκών μουσικών πρέπει να εξετάζεται σαν παράλληλη της εξέλιξης των νέων κοινωνιών»⁴⁷ . Αυτή ακριβώς είναι η περίπτωση όσον αφορά στη μετάβαση από το ρεμπέτικο στο λαϊκό. Ως προς την τεχνολογική άποψη, η εξέλιξη της τεχνολογίας στην ηχογράφηση μαζί με την αλλαγή στην κατασκευή των οργάνων, καθώς και η εισαγωγή νέων οργάνων στην λαϊκή ορχήστρα, όπως το ηλεκτρικό μπάσο, τα ντραμς και τα κρουστά, παρήγαγαν νέες ενορχηστρώσεις

⁴⁵ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.

⁴⁶ Ο όρος «στα μπουζούκια» θα δούμε παρακάτω πως αναφέρεται στην ταινία « Το σωφεράκι»

⁴⁷ Manuel, P. (1990). *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press.

και διασκευές, νέες εκτελεστικές τεχνικές και νέες τεχνικές στην μίξη του ήχου.»⁴⁸

Για αυτό το τέλος μιλάει και ο Οικονόμου :

«Οι περισσότεροι ερευνητές συνδέουν τους όρους «ρεμπέτης» και «ρεμπέτικο τραγούδι» με την ανάπτυξη του καπιταλισμού στην Ελλάδα και την Α. Μεσόγειο και προσδιορίζουν την εμφάνιση του φαινομένου στην περίοδο που διαρκεί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (εποχή που πρωτοεμφανίζεται η βιομηχανία στην Ελλάδα) ως τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950. »⁴⁹

Χαρακτηριστικά ο Δαμιανάκος λέει για το «τέλος των ρεμπέτικων» πως : «αποκόπτονται τελειωτικά από τις ρίζες τους και εξαφανίζονται ως αυθόρμητη και αυθεντική έκφραση του πολιτισμικού συνόλου»⁵⁰.

Στα πλαίσια της εργασίας μου αντιμετωπίζω το ρεμπέτικο και το λαϊκό σαν είδη που συνυπάρχουν κάτω από την κοινή «ομπρέλα» -αστική λαϊκή μουσική-. Δεν θα ήταν καθόλου σοφό να πούμε πως ένα είδος άλλαξε ξαφνικά από την μία μέρα στην άλλη σε συγκεκριμένη χρονολογία. Επιπλέον το 1950 λόγω όσων προαναφέρθηκαν (και για λόγους που θα εξηγηθούν παρακάτω) είναι όντως μια δεκαετία «κλειδί» για την αστική λαϊκή μουσική. Εγώ θα την ονόμαζα «μεταβατική δεκαετία» καθώς μόλις έχουν αρχίσει να συμβαίνουν οι αλλαγές που προαναφέρθηκαν. Αυτός είναι και ένας λόγος που επέλεξα αυτή τη δεκαετία για την εργασία μου.

Ο Ορδουλίδης⁵¹ θεωρεί πως το 1950 είναι «μια καθοριστική χρονιά για το λαϊκό τραγούδι [...] και για το μέλλον του είδους» και πως γεγονότα που συνέβησαν τη συγκεκριμένη και την προηγούμενη χρονιά «μπορούν να ερμηνευτούν ως προάγγελοι των αλλαγών που επρόκειτο να υποστεί το είδος. [...] έστρωσαν τον δρόμο για την επόμενη, θέτοντας τα θεμέλια για μια νέα εποχή, τόσο για τον συνθέτη, όσο και για το ρεμπέτικο-λαϊκό στυλ.» Κάποια από αυτά τα γεγονότα που αναφέρει είναι τα εξής:

⁴⁸ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: ΙΑΝΟΣ.

⁴⁹ Οικονόμου, Λ. (1999). Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού. *ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ*, σσ. 225-246.

⁵⁰ Δαμιανάκος, Σ. (2007). *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. (Ν. Κοταρίδης, Επιμ.) Αθήνα: Πλέθρον.

⁵¹ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: ΙΑΝΟΣ.

- Η ιστορική διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο (1949), που πολλοί μελετητές θεωρούν αυτήν την διάλεξη ως απαρχή της ευρύτερης αποδοχής του ρεμπέτικου.
- Η πρώτη ηχογράφηση της Μαρίκας Νίνου
- Η τελευταία ηχογράφηση της Ιωάννας Γεωργακοπούλου
- Την συγκεκριμένη χρονιά ηχογραφήθηκαν αρκετά τραγούδια από τους γνωστότερους συνθέτες της περιόδου⁵²
- Η λήξη του Εμφυλίου Πολέμου (1949) (βλ. κεφ. 2.1 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο)

«Το είδος της «παλιάς σχολής» μουσικών μπορεί να χαρακτηριστεί από τον πρωταγωνιστικό ρόλο που έπαιζε ο συνθέτης. Στις περισσότερες περιπτώσεις, ο συνθέτης ήταν επίσης στιχουργός, τραγουδιστής και δεξιότηχης του μπουζουκιού.»⁵³

Στις ταινίες που θα αναλυθούν παρακάτω παρατηρείται πως οι ρόλοι έχουν μοιραστεί, σπανίως ο συνθέτης εμφανίζεται και ως μουσικός-οργανοπαίχτης στην ταινία και ως στιχουργός.

Ένας άλλος ερευνητής, ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαιτέρως με το θέμα ρεμπέτικο-λαϊκό είναι ο Δαμιανάκος. Στο βιβλίο του «Η κοινωνιολογία του ρεμπέτικου» αναφέρει αρκετές φορές πως εντάσσει το ρεμπέτικο στον «λαϊκό πολιτισμό του αστικού κέντρου». Επίσης, επιχειρεί να κάνει μια περιοδολόγηση την οποία αν και δεν ενστερνίζομαι πλήρως, παραθέτω παρακάτω έχοντας επιλέξει να αναφέρω μόνο κάποια χαρακτηριστικά από αυτά που έχει γράψει ο ίδιος ως χαρακτηριστικά κάθε περιόδου, χρησιμοποιώντας όμως τα ακριβή λόγια του⁵⁴ :

Πρωτογενής περίοδος :

- ⇒ - 1922
- ⇒ Πλειοψηφία «χασικλίδικων» τραγουδιών, της φυλακής, του συναφιού των παρανόμων
- ⇒ Ντουζένια

⁵² Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS. Σελ.99-100,239 Πίνακας 10.

⁵³ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.

⁵⁴ Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.

- ⇒ «Δίστιχα του μπαγλαμά» , λιτότητα των ποιητικών μορφών
- ⇒ Δημιουργός ανώνυμος, διάδοση προφορική και περιορισμένη
- ⇒ Χώρος δημιουργίας : τεκές, φυλακή
- ⇒ Άρνηση της κοινωνικής απόρριψης
- ⇒ Ασυνειδησία νομικής απαγόρευσης
- ⇒ Συνάφια κλειστά και αδιαπέραστα του κόσμου της παρανομίας
- ⇒ Ύπαρξη αυτοτελούς επι μέρους πολιτισμικού συνόλου
- ⇒ Πλήρης κοινωνική περιθωριακότητα και «πολιτισμική εξορία»

Κλασσική περίοδος :

- ⇒ 1922-1940
- ⇒ Τραγούδια του έρωτα και της γυναίκας
- ⇒ Περιορισμός ρυθμικής ποικιλίας. Αύξηση χασάπικων
- ⇒ Εμπλουτισμός της λαϊκής ορχήστρας
- ⇒ Μετρικές μορφές γενικώς παρόμοιες. Υποχώρηση των «δίστιχων του μπαγλαμά»
- ⇒ Ελαφρά υποχώρηση της αργκώ
- ⇒ Εμφάνιση επώνυμων δημιουργών
- ⇒ Διάδοση προφορική και με δίσκους
- ⇒ Ανάπτυξη βιομηχανικών σχέσεων, αστική συσσώρευσή.

«Εργατική» περίοδος :

- ⇒ 1940-1953
- ⇒ Τραγούδια του έρωτα και της γυναίκας (στέρηση-ανικανοποίητο), της θλίψης των «μποέμηδων»
- ⇒ Εμφάνιση ή επαύξηση των τραγουδιών διαμαρτυρίας, εργατικής ζωής
- ⇒ Τυποποίηση
- ⇒ Συγκέντρωση ρυθμικών τύπων, στο ζεϊμπέκικο και χασάπικο. Ευρωπαϊκές επιδράσεις.
- ⇒ «Ωραιοποίηση» των ποιητικών μορφών.
- ⇒ Αργκώ σε αισθητή υποχώρηση
- ⇒ Δημιουργοί αποκλειστικά επώνυμοι
- ⇒ Γενίκευση της διάδοσης με δίσκους
- ⇒ Αγωγοί μεταβίβασης : «συγκροτήματα» , στρατιώτες, ναυτικοί.

- ⇒ Πρώτες ενδείξεις κοινωνικής αποδοχής
- ⇒ Τάσεις για κοινωνική και πολιτισμική ταύτιση με την ευρύτερη λαϊκή κουλτούρα.

Η τελευταία περίοδος που ονομάζει ο Δαμιανάκος «εργατική» είναι και η περίοδος στην οποία εντάσσεται αυτή η εργασία, της οποίας το χρονικό πλαίσιο είναι 1950-1960, με βάση την ανωτέρω περιοδολόγηση. Ο Δαμιανάκος επιλέγει να οριοθετήσει πολύ αυστηρά το τέλος αυτής της περιόδου στο 1953. Από τα παραπάνω χαρακτηριστικά τα οποία έχω επιλέξει από αυτά που δίνει ο Δαμιανάκος στην περίοδο αυτή θα έλεγα ότι τα περισσότερα επιβεβαιώνονται σε ότι έχει να κάνει με το πώς παρουσιάζεται το αστικό λαϊκό στη Φίνος Φιλμ. Αυτό που δεν φαίνεται καθόλου από τις ταινίες που αναλύθηκαν είναι η επαύξηση των τραγουδιών διαμαρτυρίας, εργατικής ζωής. Αυτό όμως είναι λογικό να μην μπορούσε να φανεί από τις ταινίες διότι βρισκόμαστε σε μια περίοδο μετά τη λήξη του Εμφυλίου, με ηττημένους τους κομμουνιστές. Έχοντας γνώση πως σκηνές ή και ταινίες που προέβαλαν κάτι διαφορετικό από αυτό που ήθελε η κυβέρνηση λογοκρίθηκαν, η μη ύπαρξη της συγκεκριμένης θεματολογίας στίχων στις ταινίες που αναλύθηκαν είναι λογική (βλ. κεφ. 2.1 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο). Για να βγάλει κανείς συμπέρασμα σχετικά με αυτό θα πρέπει να κοιτάξει την δισκογραφία. Επιπλέον στους αγωγούς μεταβίβασης εγώ θα συμπλήρωνα και τον κινηματογράφο.

Κλείνοντας το συγκεκριμένο κεφάλαιο, παραθέτω τα λόγια του Οικονόμου για το λαϊκό τραγούδι :

«Η περιφρόνηση του λαϊκού τραγουδιού γίνεται κατανοητή ως άμεση συνέπεια του κλασικού υποδείγματος, που προσέδωσε εχέγγυα αυθεντικότητας στο ρεμπέτικο και το κατέστησε μέτρο κάθε λαϊκής δημιουργίας. Τα «ρεμπέτικα» και τα «λαϊκά» που ακολούθησαν απορρίφθηκαν, όπως είδαμε, συλλήβδην, καθώς θεωρήθηκε ότι δεν πληρούν τα κριτήρια αυθεντικότητας και έχουν αλλοιωθεί από τους παράγοντες του εκμοντερνισμού. [...] ακόμα κι αν δεχτεί κανείς πως ένα αδιαπέραστο σύνορο χωρίζει το ρεμπέτικο από το υπόλοιπο λαϊκό τραγούδι, τα επιχειρήματα της αλλοίωσης, της εμπορευματοποίησης και του εκμοντερνισμού της διαδικασίας παραγωγής δεν αρκούν

για την καταδίκη του τελευταίου και, πολύ περισσότερο, δεν δικαιολογούν την περιφρόνηση των κοινωνικών επιστημόνων.»⁵⁵

Κεφάλαιο 2 Ιστορικά και βιογραφικά στοιχεία

Στο παρακάτω κεφάλαιο εξετάζεται το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο σε συνάρτηση πάντα με την μουσική και τον κινηματογράφο. Ακόμα, υπάρχουν κάποια βασικά στοιχεία για την εταιρία παραγωγής στην οποία επικεντρώνεται η παρούσα έρευνα. Τέλος προσπαθώ να αναπτύξω το θέμα μέσα από δύο παραμέτρους, αυτή των μουσικών και αυτή των ηθοποιών. Υπάρχουν λοιπόν βασικά στοιχεία για τα πρόσωπα που με απασχόλησαν ιδιαίτερα στην έρευνά μου, όπως ο Μιχάλης Σουγιούλ ως βασικός εκπρόσωπος-συνθέτης της μουσικής αυτής στις ταινίες που μελετήθηκαν, και η Σπεράντζα Βρανά, ως το παράδειγμα της ηθοποιού που ερμήνευσε μέρος του ρεπερτορίου.

2.1 Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο

Για να εξετάσουμε το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε η αστική λαϊκή μουσική του κινηματογράφου θα πρέπει να πάμε πολλά χρόνια πριν και να κοιτάξουμε την ευρύτερη εικόνα των ιστορικών γεγονότων, καθώς αυτή η μουσική η οποία μελετάται στην παρούσα έρευνα είναι αποτέλεσμα συνδυασμών γεγονότων και ιδεολογιών που προκλήθηκαν από αυτά (π.χ. κατάλοιπα της οθωμανικής αυτοκρατορίας). Παρακάτω θα γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή, η οποία ξεκινάει από τη δικτατορία του Μεταξά και φτάνει μέχρι και τη μεταπολεμική Ελλάδα, με βασικό άξονα πάντα τις ιστορικο-κοινωνικές συνέπειες που υπέστησαν η μουσική και ο κινηματογράφος. Συγκεκριμένα κάποια γεγονότα τα οποία επηρέασαν ιδιαίτερα την μουσική που μελετάται είναι :

1936-1941 Η δικτατορία του Μεταξά

1940-1945 Ο Δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος

⁵⁵ Οικονόμου, Λ. (1999). Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού. *ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ*, σσ. 225-246.

1946-1949 Ο Εμφύλιος πόλεμος

Σημαντικές πληροφορίες για τη Μεταξική περίοδο αντλούνται από την διδακτορική διατριβή του Αγγέλη «Μεταξική προπαγάνδα και νεολαία» :

«Τα της τέχνης ρύθμιζε κατά κύριο λόγο η Διεύθυνση Γραμμάτων και Καλών Τεχνών του Υπ. Εθνικής Παιδείας υπό τον Κ. Μπασιτιά. Στη Διεύθυνση ανήκαν τα τμήματα Θεάτρου, Καλών Τεχνών, Οργανώσεις Καλλιτεχνικών Εκθέσεων κλπ. Το 1939 και μετά από αναδιάρθρωση της Διεύθυνσης, προστέθηκαν και άλλα τμήματα όπως αυτό που αφορούσε τον κινηματογράφο.»⁵⁶

Από το παραπάνω απόσπασμα φαίνεται πως ο κινηματογράφος δεν συμπεριλήφθηκε στον έλεγχο της κυβέρνησης Μεταξά, παρά μόνο τα τελευταία χρόνια της διοίκησης του.

«Εξέχουσα σημασία είχε η ίδρυση του Γραφείου Ελέγχου Καλλιτεχνικής Κινήσεως που δεν προμήνυε κάτι καλό για την ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης : σκοποί του ήταν η σύνταξη μητρώου καλλιτεχνών, ο έλεγχος και ο καθορισμός των προσόντων τους, η ρύθμιση της κίνησης των θιάσων κλπ. Το καθεστώς ενοποίησε τα καλλιτεχνικά σωματεία σε ένα φορέα προφανώς για να τα ελέγχει πιο εύκολα, ενώ οι καλλιτέχνες θα έπρεπε να υπάγονται στον ενιαίο φορέα έχοντας ο καθένας το δικό του μητρώο. [...] Με μια σειρά εγκυκλίων και νόμων, το καθεστώς έθεσε και το κατάλληλο κανονιστικό υπόβαθρο για τον έλεγχο της μουσικής βιομηχανίας του δίσκου, του θεάτρου και του κινηματογράφου. Πλήθη επιτροπών περνούσαν από κρίση τις ταινίες, τα έργα και τις πλάκες γραμμοφώνου πριν παιχθούν στο ευρύ κοινό. Οι επιτροπές αποφάσιζαν με κριτήρια τόσο αόριστα όσο ήταν η αντιστοιχία με το καλλιτεχνικό αίσθημα του κοινού, η διαφθορά των ηθών, η εξύψωση του εθνικού φρονήματος κλπ.»⁵⁷

Η κατάσταση αυτή είχε άμεσες συνέπειες σε κάποια μουσικά είδη όπως το πολιτικό (αριστερό) τραγούδι και το ρεμπέτικο, το οποίο με βάση τα λεγόμενα του Αγγέλη «κυνηγήθηκε άγρια» .

⁵⁶ Αγγελής, Β. (2004). Μεταξική Προπαγάνδα και Νεολαία (1936-1940) (Διδακτορική Διατριβή). Ανάκτηση από <https://www.didaktorika.gr/eadd/>

⁵⁷ Αγγελής, Β. (2004). Μεταξική Προπαγάνδα και Νεολαία (1936-1940) (Διδακτορική Διατριβή). Ανάκτηση από <https://www.didaktorika.gr/eadd/>

«Το μόνο που προβαλλόταν ήταν το κριτήριο της «ελληνικότητας» και μάλιστα μερικές φορές με μια υπερβολική αυστηρότητα που καθιστούσε τον λογοκριτή, θεματοφύλακα της ελληνικής ταυτότητας. Αναφέρεται για παράδειγμα ότι ο μουσικός δίσκος μπορεί να κοπεί από την Επιτροπή εάν *«νοθεύει και διαστρέφει το γνήσιον πνεύμα της παραδόσεως της Ελληνικής μουσικής»*»⁵⁸

Στην δεκαετία του '30 στην οποία βρισκόμαστε, ο όρος που ονομάζει ο Μεταξάς «Ελληνική μουσική» βρίσκεται ακόμα σε σύγχυση, καθώς δεν έχει προσδιοριστεί ξεκάθαρα .

Ο Κοκκώνης αναφέρει σχετικά με αυτήν την «Ελληνική ταυτότητα» :

« [...] οι ταξινομικοί προσδιορισμοί βασίστηκαν στο δίπολο, που προσέδωσε συντεταγμένες στον χρόνο, στην ιστορική διάσταση, και προπαντός στον τόπο, στην γεωγραφική διάσταση. Αυτές οι επιστημολογικές έξεις είναι συμπτώματα μιας πολύπλοκης ιστορικής συνθήκης, που χαρακτηρίζεται από έντονα ταυτοτικά ζητήματα: την περίοδο που μας απασχολεί, η απελευθερωμένη Ελλάδα επιχειρεί εναγώνιες αναγωγές στο ένδοξο αρχαίο και μεσαιωνικό (βυζαντινό) παρελθόν, με καθολική απόρριψη του οθωμανικού/τούρκικου παράγοντα, και ταυτόχρονη οικειοποίηση των ευρωπαϊκών πολιτισμικών προτύπων. Η συγκρότηση της σε έθνος-κράτος επιβάλλει την αναζήτηση μιας αυθεντικής ταυτότητας που το παρελθόν αποτελεί το θεμέλιο του παρόντος με το οποίο βρίσκεται σε σχέση συνέχειας.»⁵⁹

Λόγω των σημαντικών κατάλοιπων της οθωμανικής αυτοκρατορίας, η τάση που εξηγείται παραπάνω στο απόσπασμα του Κοκκώνη δεν υφίσταται μόνο τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του έθνους-κράτους, αλλά εξακολουθεί να υπάρχει και για πολλά χρόνια αργότερα. Ο Ορδουλίδης αναφέρει σχετικά :

«Η δικτατορία του Μεταξά κυριάρχησε από το 1936 έως το 1941.Το στρατιωτικό καθεστώς επέβαλλε λογοκρισία σε όλες τις ηχογραφήσεις και αυτό αναπόφευκτα άλλαξε το ρεπερτόριο τους. Όπως υποστηρίζει ο Ole Smith «η επιβολή της λογοκρισίας το 1936-1937 προκαλεί μια θεμελιώδη αλλαγή στα θέματα των ηχογραφημένων τραγουδιών, τα οποία είναι το μόνο μας στοιχείο.

⁵⁸ Αγγελής, Β. (2004). Μεταξική Προπαγάνδα και Νεολαία (1936-1940) (Διδακτορική Διατριβή). Ανάκτηση από <https://www.didaktorika.gr/eadd/>

⁵⁹ Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.

Οι αναφορές στον υπόκοσμο και στα ναρκωτικά εξαφανίζονται»⁶⁰. Εντούτοις, ο Pennanen επιμένει ότι «μολονότι το καθεστώς έθεσε σε ισχύ τον νόμο περί λογοκρισίας στις 19 Αυγούστου 1936, αυτός αρχικά αφορούσε κυρίως τις εφημερίδες και τα βιβλία και όχι τόσο τη δισκογραφική βιομηχανία».⁶¹ Οι μεγαλύτεροι «εχθροί» του λογοκριτή ήταν τα γκαζελέρ που είχαν ως βάση την τούρκικη μουσική και τα τραγούδια που είχαν αναφορές στο χασίς⁶². Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι εκείνη την περίοδο η ελληνική κοινωνία στρεφόταν σε μεγάλο βαθμό προς τον εκδυτικισμό [...]»⁶³

Αν κάτι επηρεάζει τα τραγούδια που δισκογραφούνται τότε αυτόματα επηρεάζει και τη μουσική του κινηματογράφου, καθώς είναι δύο αλληλεξαρτώμενες βιομηχανίες εκείνη την εποχή. Σαφώς, σε καμία ταινία από αυτές που αναλύθηκαν δεν υπήρξε τραγούδι το οποίο να κάνει έστω κάποιον υπαινιγμό στο χασίς όπως φαίνεται στα επόμενα κεφάλαια. Ακόμα, η προσπάθεια εκδυτικοποίησης της χώρας με την προσπάθεια της «δημιουργίας πολιτισμού» σε ένα έθνος-κράτος που είχε δημιουργηθεί πρόσφατα, ήταν διαδικασίες οι οποίες είναι αλληλένδετες και ως αλληλένδετες λειτούργησαν για πολλά χρόνια μετά από την απελευθέρωση. Δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να αναδειχτεί «εθνική» μια μουσική η οποία «θύμιζε» με κάποιον τρόπο την Οθωμανική Αυτοκρατορία, άλλα ούτε καν να προβάλλεται από ένα τόσο διαδεδομένο μέσο όπως ο κινηματογράφος. Αυτό συνοδευόταν από το γεγονός ότι η Ελλάδα θα έπρεπε να φαίνεται μέσα από τη μουσική της ως μια χώρα με «λόγιο» και «εγγράμματο» χαρακτήρα, πράγμα που στην πραγματικότητα δεν συνέβαινε σε μεγάλο βαθμό ούτε καν στην βασική εκπαίδευση ιδιαίτερα μετά τα χρόνια του Β' παγκόσμιου και του εμφυλίου, πόσο μάλλον στη μουσική εκπαίδευση που εκείνη την περίοδο αποτελούσε «προνόμιο των λίγων». Όλα τα παραπάνω συμπληρώνουν μια εικόνα που φαίνεται μέσα από τις ταινίες, καθώς ο κύριος εκφραστής της δεκαετίας αυτής ήταν ο Μιχάλης Σουγιούλ, ένας καλλιτέχνης ο οποίος ασχολήθηκε τόσο με το «λόγιο και ελαφρό» είδος όσο και με το «λαϊκό».

⁶⁰ Smith, O. (1991). *The Chronology of Rebetiko - A Reconsideration of the Evidence*. Byzantine and Modern Greek Studies.

⁶¹ Pennanen, R. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology* 48, σσ. 1-25.

⁶² Pennanen, R. (2003). Greek Music Policy Under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941). Στο L. Pietila-Castren, & M. Vesterinen (Επιμ.), *Grapta Poikila I. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens*.

⁶³ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.

«Ο κινηματογράφος λειτούργησε σε αρκετές περιπτώσεις ως μηχανισμός αναπαραγωγής ιδεολογίας και βρίσκεται πάντα σε σχέση διαλεκτική με τις ιστορικοκοινωνιολογικές και αισθητικές παραμέτρους μιας κοινωνίας.»⁶⁴

Γενικότερα, η Ελλάδα του Μεσοπολέμου χαρακτηρίστηκε από έντονη πολιτική αστάθεια. Όπως αναφέρει και η Χρονοπούλου :

«Η διατήρηση πολιτικής σταθερότητας μέσω της παγίωσης της αστικής δημοκρατίας σε μια εποχή που η Ελλάδα είχε ανοιχτά μέτωπα κατέστησε αναγκαία την τήρηση του ελέγχου της εσωτερικής τάξης και ασφάλειας. [...] Η λογοκρισία ως περιορισμός διάδοσης ιδεών, πληροφοριών και τρόπου ζωής ήταν ένας από τους τρόπους αποφυγής της πολιτικής αστάθειας στα χρόνια της εύθραυστης δημοκρατίας.»⁶⁵

Δυστυχώς οι νόμοι που τέθηκαν για τη λογοκρισία στα χρόνια του Μεταξά συνεχίστηκαν, αλλά και συμπληρώθηκαν από επόμενες κυβερνήσεις στην ίδια λογική. Σοβαρές συνέπειες αυτού δεν υπήρξαν μόνο στη μουσική του κινηματογράφου αλλά και στον κινηματογράφο τον ίδιο.

« Ο κινηματογράφος αποτελούσε στην Ελλάδα από το 1945 μέχρι το 1974 προνομιακό πεδίο για την επιβολή λογοκρισίας. Σύμφωνα με τον νόμο 1.108 του 1942 [...] για να δοθεί άδεια για τα γυρίσματα μιας ταινίας, οι παραγωγοί έπρεπε να υποβάλλουν στην αρμόδια διεύθυνση την περίληψη της υπόθεσης, το πλήρες κείμενο των διαλόγων, τα ονόματα του σκηνοθέτη και των άλλων συντελεστών. Η επιτροπή μπορούσε να απαγορεύσει τη δημόσια προβολή μιας ταινίας σε όλη την επικράτεια ή σε ορισμένες περιφέρειες, να αφαιρέσει σκηνές ή διάλογους, ή να αλλάξει τον τίτλο της ταινίας «... εάν κατά τη κρίση της υπάρχουν εν αυτή στοιχεία επιλήψιμα, δυνάμενα να επιδράσουν επιβλαβώς εις την νεότητα ή να επιφέρουν διατάραξιν της δημόσιας τάξεως, ή εφ' όσον προπαγανδίζουν ανατρεπτικές θεωρίας ή δυσφημούν τη χώρα μας από απόψεως εθνικιστικής ή τουριστικής ή καθ' οιονδήποτε τρόπο υπονομεύουν

⁶⁴ Χρονοπούλου, Χ. (2016). Μεσοπόλεμος και λογοκρισία : Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου Κοινωνική Σαπίλα. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 27-34). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Παράρτημα Ελλάδας.

⁶⁵ Χρονοπούλου, Χ. (2016). Μεσοπόλεμος και λογοκρισία : Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου Κοινωνική Σαπίλα. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 27-34). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Παράρτημα Ελλάδας.

τας υγιείς κοινωνικά παραδόσεις του ελληνικού λαού ή καθάπτονται της χριστιανικής θρησκείας»⁶⁶

Μετά τη λήξη και του Εμφυλίου Πολέμου, μπαίνοντας πια στη δεκαετία του '50, όπως αναφέρει ο Κωστής :

«Τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων θα αποτελούν στο εξής απαραίτητη προϋπόθεση για την απασχόληση στο δημόσιο, τις σπουδές στο πανεπιστήμιο, για την έκδοση διαβατηρίου, αλλά και για άλλες στοιχειώδεις βιοτικές δραστηριότητες»⁶⁷

Αν και τα πιστοποιητικά κοινωνικών φρονημάτων στόχευαν περισσότερο στην κομμουνιστική δράση, στον κινηματογράφο κανείς δεν θα μπορούσε να επιλέξει έναν συντελεστή (μουσικό, ηθοποιό, σκηνοθέτη κ.α) με «φουσκωμένο φάκελο στην ασφάλεια» ακόμη και για άλλους λόγους, για να συμμετέχει σε μια ταινία, διότι οι παραγωγοί γνώριζαν πως θα τους την «κόψει» η επιτροπή.

Συνοπτικά οι πολιτικές εξελίξεις της δεκαετίας του 50' με βάση το βιβλίο του Κωστή ⁶⁸.

Το 1950 πραγματοποιούνται οι πρώτες μετεμφυλιακές εκλογές. Εκτός από χρονιά κλειδί με μια «εκτίναξη» της παραγωγής δίσκων (βλ. Κεφ. 1.4 Αστική λαϊκή μουσική) ήταν και μια χρονιά με αλλεπάλληλες σύντομες κυβερνήσεις των Βενιζέλου και Πλαστήρα. Ένα χρόνο μετά, το 1951 ο αρχιστράτηγος Παπάγος παραιτείται και η Ελλάδα γίνεται μέλος του NATO. Έπειτα, τίθεται σε ισχύ το Σύνταγμα του 1952, την ίδια χρονιά εκτελείται ο Μπελογιάννης και στο τέλος της γίνονται εκλογές. Αυτές οι εκλογές είναι οι πρώτες εκλογές που ψηφίζουν οι γυναίκες στην ιστορία της Ελλάδας. Ο Ανδρίτσος στο άρθρο του για τη λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο αναφέρει πως το 1952 ο Ντίνος Δημόπουλος πρότεινε ένα σενάριο σχετικό με τον Εμφύλιο στον Φίνο, ο οποίος το απέρριψε επικαλώντας τη λογοκρισία, «και να μου την αφήσει η λογοκρισία (που δεν θα μου την αφήσει) σε ποιο μαγαζί να τη βάλω; Ποιος θα τολμήσει

⁶⁶ Ανδρίτσος, Γ. (2016). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974). Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 35-42). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Παράρτημα Ελλάδας.

⁶⁷ Κωστής, Κ. (2013). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας*. Αθήνα: ΠΟΛΙΣ.

⁶⁸ Κωστής, Κ. (2013). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας*. Αθήνα: ΠΟΛΙΣ

να παίζει μια τέτοια ταινία ;»⁶⁹ Αποτέλεσμα των εκλογών του 1952 είναι η κυβέρνηση του Αλέξανδρου Παπάγου, η οποία θα κυβερνήσει μέχρι το 1955. Στα χρόνια της κυβέρνησης Παπάγου συμβαίνουν σημαντικά γεγονότα όπως η ελληνοαμερικανική συμφωνία για τις βάσεις και η αρχή του ένοπλου αγώνα στην Κύπρο. Ακόμα « [...] το 1954 ο ραδιοφωνικός σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα κατήγγειλε ότι «οι σεναριογράφοι και οι σκηνοθέτες μας έχουν να αντιμετωπίσουν την πίεση της Παπαγικής λογοκρισίας. Πολλά καλά σενάρια, που καταπιάνονται με θέματα παρμένα απ' τη ζωή του λαού μας, καταχωνιάζονται στα συρτάρια της λογοκρισίας»⁷⁰.»⁷¹ Το 1955 ο Παπάγος πεθαίνει και στο προσκήνιο έρχεται η κυβέρνηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή η οποία θα κυβερνήσει μέχρι και το τέλος αυτής της δεκαετίας.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο με ένα απόσπασμα του Ορδουλίδη :

«Όλα τα παραπάνω [...] υποδηλώνουν έναν ευρύτερο κοινωνικό μετασχηματισμό, κυρίως λόγω του τέλους της πολύχρονης αναταραχής στη χώρα. Η ελληνική κοινωνία είχε πλέον την ευκαιρία να «αναπαυθεί», να αναδιοργανωθεί και να προκόψει. Ο λαός μπορούσε να κυκλοφορεί ελεύθερα και να βρίσκει αρκετούς τρόπους διασκέδασης, όπως ταβέρνες, μπουζουξίδικα και ούτω καθεξής. Με άλλα λόγια, μέρη που η μουσική έπαιζε ιδιαίτερο ρόλο και ως εκ τούτου είχε την δική της ευκαιρία να ευημερήσει.»⁷²

Ένα από τα μέρη στα οποία η μουσική έπαιζε ιδιαίτερο ρόλο φυσικά ήταν και ο χώρος του κινηματογράφου.

2.2 Φίνος Φιλμ

« Ο Φιλοποίμην Φίνος γεννήθηκε το 1908 στην Τιθορέα Λοκρίδος. Η οικογένειά του εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όταν ο ίδιος ήταν ακόμα σε νηπιακή ηλικία. Ο πατέρας

⁶⁹ Ανδρίτσος, Γ. (2016). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974). Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 35-42). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Παράρτημα Ελλάδας.

⁷⁰ Η Φωνή της Αλήθειας. (1954, Ιούνιος 6). Ανάκτηση από www.askiweb.gr

⁷¹ Ανδρίτσος, Γ. (2016). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974). Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 35-42). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Παράρτημα Ελλάδας.

⁷² Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.

του, αν και γιατρός, είχε γίνει ένας από τους πιο γνωστούς κινηματογραφικούς επιχειρηματίες. Είχε κινηματογραφικές αίθουσες στην Αθήνα και την επαρχία, με πιο γνωστή το Αλκαζάρ [...]⁷³

Μια σύντομη ιστορική αναδρομή :

- 1935, κατασκευάζει σύγχρονο ηχοληπτικό μηχάνημα
- 1938, ιδρύει τα «Ελληνικά Κινηματογραφικά Στούντιο» στο Καλαμάκι
- Απρίλιος του 1940, βγαίνει στους κινηματογράφους η ταινία «Το τραγούδι του χωρισμού» , η πρώτη ομιλούσα ταινία
- Φθινόπωρο του 1940, νοικιάζει ένα τριώροφο στην οδό Στουρνάρα το οποίο πρόκειται να γίνει το κινηματογραφικό στούντιο της εταιρίας του
- Μάρτιος του 1943 προβάλλεται η πρώτη ταινία της Φίνος Φιλμ «Η φωνή της καρδιάς»
- Αρχές του 1944, οι Γερμανοί συλλαμβάνουν τον Φίνο και τον πατέρα του, αρχικά καταδικάζουν και τους δύο σε θάνατο όμως ο Φιλοποίμην εν τέλει αποφυλακίζεται υπό όρους
- Ιούλιος του 1944, οι Γερμανοί εκτελούν τον πατέρα του
- 1947, παντρεύεται την Τζέλλα Βανάκου, με κουμπάρο τον Αλέκο Σακελλάριο
- Σύνολο η εταιρία παράγει 187 ταινίες
- Ιανουάριος του 1977 , προβάλλεται η τελευταία ταινία της Φίνος Φιλμ « ο κυρ Γιώργης Εκπαιδεύεται»

2.3 Σπεράντζα Βρανά

Η Σπεράντζα Βρανά γεννήθηκε στις 6 Φεβρουαρίου του 1928 στο Μεσολόγγι και πέθανε στις 29 Σεπτεμβρίου του 2009 από φυσικά αίτια. Το πραγματικό της όνομα ήταν «Ελπίδα Χωματιανού» . «Από μπουλούκι σε μπουλούκι και από ρόλο σε ρόλο και, έχοντας πάρει άδεια ηθοποιού ως εξαιρετικό ταλέντο, βρίσκεται το 1948 στο θέατρο «Μετροπόλιταν», στην επιθεώρηση των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου «Άνθρωποι- Άνθρωποι», σε ένα θίασο με φερέλπιδες νέους ηθοποιούς όπως ο Μίμης

⁷³ Finos Film. (2020). *Finos Film*. Ανάκτηση Απρίλιος 13, 2020, από Finos Film: <http://finosfilm.com/>

Φωτόπουλος, ο Ντίνος Ηλιόπουλος και η Σμαρούλα Γιούλη. Σε αυτή την παράσταση τραγούδησε το θρυλικό τραγούδι «Το Τραμ το Τελευταίο», και ερμήνευσε για πρώτη φορά τον ρόλο της «μόρτισσας», ένα ρόλο με τον οποίο συνδέθηκε σε όλη την καριέρα της.»⁷⁴ Η Σπεράντζα Βρανά είναι ένα γνωστό παράδειγμα ηθοποιού-τραγουδίστριας, που αναδείχτηκε μέσα από την σύμπραξη μουσικής και κινηματογραφικής βιομηχανίας. Στην επίσημη σελίδα της Φίνος Φιλμ εμφανίζει πως έχει συνεργαστεί μαζί της σε 4 ταινίες. Στην παρούσα εργασία κάνει την εμφάνιση της σε 2 ταινίες, την ταινία «Το σωφεράκι» η οποία είναι και η πρώτη της κινηματογραφική εμφάνιση. Επίσης εμφανίζεται και στην ταινία «Η ωραία των Αθηνών», στην οποία υποδύεται την τραγουδίστρια.

2.4 Μιχάλης Σουγιούλ

Ο Μιχάλης Σουγιούλ, με πραγματικό όνομα το «Μιχάλης Σουγιουλτζόγλου» γεννήθηκε στο Αϊδίνι της Μικράς Ασίας. Σχετικά με την ημερομηνία γέννησης υπάρχουν διάφορες αναφορές, άλλες πως γεννήθηκε το 1900, άλλες το 1904 και άλλες το 1906.

«Η οικογένεια Σουγιουλτζόγλου μεταβαίνει στην Αθήνα, έξι μήνες περίπου πριν από την Μικρασιατική καταστροφή του 1922. Ο Μιχάλης έχει αρχίσει ήδη τα μαθήματα μουσικής στη Σμύρνη χωρίς να παίρνει κάποια συστηματική μουσική μόρφωση πέραν των μαθημάτων στο πιάνο. [...] Το καλοκαίρι του 1925 δημιουργεί μια τζαζ ορχήστρα και ουσιαστικά αποφασίζει να ασχοληθεί με την μουσική. [...] Παράλληλα, ξεκινά και η ενασχόληση του με τα λεγόμενα «αρχοντορεμπέτικα». Όπως αναφέρει και ο Τσάμπρας στο βιβλίο του : « Το αρχοντορεμπέτικο είναι δημιούργημα κορυφαίων συνθετών του «ελαφρού» τραγουδιού της εποχής πάνω στους πλέον αντιπροσωπευτικούς λαϊκούς ρυθμούς»⁷⁵. Επρόκειτο δηλαδή για τα τραγούδια που θύμιζαν τα λαϊκά δημιουργήματα της εποχής με πολλά από τα χαρακτηριστικά τους αλλά που διατηρούσαν τη νοοτροπία που διέπει την «ελαφρά» μουσική της περιόδου. Αυτό σημαίνει ότι οι ρυθμοί καθώς και η ποιότητα των φωνών προέρχονταν

⁷⁴ Finos Film. (2020). *Finos Film*. Ανάκτηση Απρίλιος 13, 2020, από Finos Film: <http://finosfilm.com/>

⁷⁵ Τσαμπρας, Γ. (2005). *Μιχάλης Σουγιούλ – ας ερχόσουν για λίγο*. Αθήνα: Άγκυρα.

από τα ρεμπέτικα. Όμως η θεματολογία καθώς και ο συνδυασμός των οργάνων που χρησιμοποιούνταν παρέπεμπε περισσότερο προς το ελαφρό τραγούδι. Ο Σουγιούλ συνεργάστηκε με συνθέτες και τραγουδιστές όπως οι Μ. Χιώτης , Β. Τσιτσάνης και Σ. Μπέλλου [...] Ο συνθέτης έφυγε πρόωρα από την ζωή, τον Οκτώβριο του 1958. »⁷⁶

Με μια σύντομη αναζήτηση στον δημόσιο λόγο του διαδικτύου θα συναντήσει κανείς διάφορες εκφράσεις-χαρακτηρισμούς για τον Σουγιούλ όπως «..ο άρχοντας του αρχοντορεμπέτικου..» , «..πάντρεψε την ελαφρά με την λαϊκή μουσική..» , « ..κατάφερε να φέρει κοντά δύο είδη, την ευρωπαϊκή μουσική και το ρεμπέτικο, που έδειχναν να μην έχουν εμφανές σημείο επαφής..» .

Το παραπάνω απόσπασμα είναι ένα από τα λήμματα που εμφανίζει στο πεδίο της Αναζήτησης του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής, που σε γενικότερο πλαίσιο ανήκει στην ιστοσελίδα του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών. Η ερμηνεία που δίνει και ο συγγραφέας του άρθρου αλλά και ο Τσάμπρας στο βιβλίο του για τον μη τεκμηριωμένο επιστημονικά όρο «αρχοντορεμπέτικα» είναι κάτι παραπάνω από ασαφής και γενικόλογη. Το απόσπασμα αυτό αλλά και ολόκληρο το κείμενο του Χαρκιολάκη με τίτλο «Μιχάλης Σουγιούλ : 100 χρόνια από την γέννηση του», θα μπορούσε να σχολιαστεί εκτενώς, όμως εγώ θα εστιάσω μόνο στο κομμάτι «..τα τραγούδια που θύμιζαν [...] προς το ελαφρό τραγούδι.» Νομίζω πως ο όρος που θα ταίριαζε περισσότερο στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι ο όρος «λαϊκότροπος»⁷⁷ . Συγκεκριμένα :

- «Το «λαϊκότροπο» είδος αφορά κυρίως τους Έλληνες συνθέτες οι οποίοι, ήρθαν σε επαφή με τη μουσική μέσω της εκπαίδευσης»⁷⁸, δηλαδή είναι κατά κάποιον τρόπο «λόγιοι», έχουν στοιχεία «εγγραματοσύνης».

⁷⁶ Χαρκιολάκης, Α. (2006, Ιούνιος 30). <https://mmb.org.gr/el>. Ανάκτηση Απρίλιος 23, 2020, από <https://dSPACE.mmb.org.gr/mmb/bitstream/123456789/23037/1/%CE%9C%CE%B9%CF%87%CE%A%CE%BB%CE%B7%CF%82%20%CE%A3%CE%BF%CF%85%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%8D%CE%BB.pdf>

⁷⁷ Στις πολιτισμικές σπουδές ο όρος συναντάται για πρώτη φορά : Faruqi, S. (2000). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*. (Κ. Παπακωνσταντίνου, Μεταφρ.) Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ.

⁷⁸ Κοκκώνης, Γ. (2019). *Το λαϊκότροπο ως είδος. Σημειώσεις που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα Διά βίου μάθησης του Πανεπιστημίου Αιγαίου με τίτλο: Η ελληνική μουσική από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*.

- Μπορεί να έχουν συνθέσει μουσική που ανήκει είτε στο λόγιο είτε στο ελαφρό ρεπερτόριο (όπου το «ελαφρό» μουσικό είδος ανήκει στο ευρύτερο «αστικό λαϊκό» είδος)
- Προσπαθούν να συνθέσουν με -λαϊκό τρόπο- , ο λαϊκός όμως αυτός τρόπος δεν εξετάζεται με κριτήρια μόνο σχετικά με τον ρυθμό, την θεματολογία και το οργανολόγιο αυτό κάθε αυτό, αλλά και με πολλά ακόμα κριτήρια όπως για παράδειγμα την χρήση των οργάνων κ.α.

Όπως προαναφέρθηκε και στο κεφ.1.4 «Αστική λαϊκή μουσική» είναι μάταιο να προσπαθούμε να κατηγοριοποιήσουμε το καλλιτεχνικό έργο ενός συνθέτη σε ένα και μόνο είδος, πόσο μάλλον να προσπαθούμε να αποδείξουμε πως διατηρεί περισσότερο την μια ή την άλλη «νοοτροπία» .

Κεφάλαιο 3 Ανάλυση Περιεχομένου

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο δίνονται βασικά στοιχεία της μεθοδολογίας. Έπειτα γίνεται η ανάλυση του οπτικοακουστικού υλικού των σκηνών που επιλέχθηκαν, και τέλος μια ανάλυση των δεδομένων που προέκυψαν από το οπτικοακουστικό υλικό .

3.1 Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία που επέλεξα στην παρούσα εργασία είναι ένας συνδυασμός βιβλιογραφικής έρευνας και ανάλυσης περιεχομένου. Επιπλέον υπάρχουν και λίγα στοιχεία που προέκυψαν από βιοματική παρατήρηση. Συγκεκριμένα, περιόρισα την έρευνα μου σε δύο πολύ συγκεκριμένες παραμέτρους οι οποίες είναι α) η εταιρία παραγωγής και β) το χρονολογικό πλαίσιο. Ως εταιρία παραγωγής επέλεξα την Φίνος Φιλμ, αυτό γιατί είναι μια από τις βασικές εταιρίες παραγωγής του ελληνικού κινηματογράφου, με μεγάλη παραγωγή ταινιών η οποία ξεκινάει από τη «μεταβατική» περίοδο που με ενδιαφέρει. Το χρονολογικό πλαίσιο είναι ακριβώς αυτή η «μεταβατική» περίοδος, η δεκαετία του '50. Την ονομάζω μεταβατική, καθώς αυτή τη δεκαετία έγιναν σημαντικές αλλαγές στη βιομηχανία του κινηματογράφου, τη δισκογραφική βιομηχανία στο είδος της αστικής λαϊκής μουσικής, αλλά και στο ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο της Ελλάδας.

Ξεκινώντας από τον βασικό άξονα της εργασίας μου, μπήκα στην επίσημη σελίδα της Φίνος Φιλμ στο διαδίκτυο και με κριτήριο τον δεύτερο βασικό άξονα της εργασίας μου,

το είδος της αστικής λαϊκής μουσικής, αναζήτησα συνθέτες , μουσικούς και ηθοποιούς από το πεδίο «άλλοι συντελεστές» και συγκεκριμένα στις κατηγορίες «τραγούδι» και «μουσικοί» που γνωρίζω ότι έχουν ασχοληθεί με το είδος. Αυτή η επιλογή με οδήγησε στα παρακάτω αποτελέσματα :

Καλλιτέχνες & Ταινίες

Μιχάλης Σουγιούλ :

1. Παπούτσι από τον τόπο σου – 1946
2. Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν – 1951
3. Το σωφεράκι – 1953
4. Μια ζωή την έχουμε – 1958

Σπεράντζα Βρανά :

1. Έλα στο θείο -1950
2. Το σωφεράκι – 1953
3. Η ωραία των Αθηνών – 1954
4. Ο σκληρός άνδρας – 1961

Πάνος Γαβαλάς :

1. Λώλα - 1964

Γιώργος Ζαμπέτας :

1. Κάτι να καίει - 1964
2. Πέντε χιλιάδες ψέματα - 1966
3. Γαμπρός απ' το Λονδίνο – 1967

Τρίο Κιτάρα :

1. Η ωραία των Αθηνών – 1954

Ρένα Κουμιώτη :

1. Μια τρελή, τρελή σαραντάρια – 1970

2. Η θεία μου η χίπισσα – 1970
3. Οι βάσεις και η Βασούλα – 1975

Μαίρη Λίντα :

1. Ο ατσίδας – 1962
2. Ο δήμος απ' τα Τρίκαλα – 1962
3. Ο φίλος μου ο Λευτεράκης – 1963
4. Η βίλα των οργίων – 1964

Μάγια Μελάγια :

1. Η άγνωστος – 1956

Βίκυ Μοσχολιού :

1. Λώλα – 1964
2. Παράνομοι πόθοι – 1966
3. Κατηγορώ τους ανθρώπους – 1966
4. Χαμένη ευτυχία – 1966
5. Γαμπρός από το Λονδίνο – 1967

Πόλυ Πανου :

1. Όλα αγάπη μου – 1968

Ντούο Χάρμα :

1. Έλα στο θείο – 1950
2. Λατέρνα φτώχεια και φιλότιμο – 1955

Μανώλης Χιώτης :

1. Χαμένοι Άγγελοι – 1948
2. Το σωφεράκι – 1953
3. Ο ατσίδας – 1962

4. Ο δήμος από τα Τρίκαλα – 1962
5. Ο φίλος μου ο Λευτεράκης – 1963
6. Η βίλα των οργίων – 1964

Αυτόματα, από αυτές τις ταινίες, κράτησα αυτές που ήταν μέσα στο χρονικό πλαίσιο που είχα ορίσει και με αυτόν τον τρόπο οδηγήθηκα στις παρακάτω ταινίες που αναγράφονται με χρονολογική σειρά :

1. Έλα στο θείο – 1950 (Σπεράντζα Βρανά, Ντούο Χάρμα)
2. Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν – 1951 (Μιχάλης Σουγιούλ)
3. Το σωφεράκι – 1953 (Μιχάλης Σουγιούλ, Σπεράντζα Βρανά, Μανώλης Χιώτης)
4. Η ωραία των Αθηνών – 1954 (Σπεράντζα Βρανά, Τρίο Κιτάρα)
5. Λατέρνα φτώχεια και φιλότιμο – 1955 (Ντούο Χάρμα)
6. Η άγνωστος – 1956 (Μάγια Μελάγια)
7. Μια ζωή την έχουμε – 1958 (Μιχάλης Σουγιούλ)

Όπως προανέφερα στην εισαγωγή, οι σκηνές τις οποίες επέλεξα να αναλύσω είναι μόνο σκηνές που έχουν το είδος που με ενδιαφέρει. Συνεπώς δύο ταινίες από την παραπάνω λίστα απορρίφθηκαν. Αυτές είναι οι : α) «Η άγνωστος»: η ταινία αυτή δεν είχε καμία σκηνή μουσικού ενδιαφέροντος καθότι η Μάγια Μελάγια, γνωστή για την ενασχόλησή της και με άλλα είδη, κινείται στη συγκεκριμένη ταινία σε ρεπερτόριο που δεν έχει να κάνει με την αστική λαϊκή μουσική, β) «Λατέρνα φτώχεια και φιλότιμο»: η συγκεκριμένη ταινία επιλέχθηκε με κριτήριο τους «Ντούο Χάρμα», όμως αυτή η πληροφορία ήταν παραπλανητική, καθότι οι Ντούο Χάρμα παίζουν κυρίως σαν ηθοποιοί, με εξαίρεση μόνο ένα κουπλέ ενός τραγουδιού το οποίο τραγουδάει ο Τόλης Χάρμας μαζί με τους υπόλοιπους ηθοποιούς της ταινίας. Ακόμα, συνθέτης της μουσικής αυτής της ταινίας συνειδητοποίησα πως είναι ο Μάνος Χατζιδάκις. Για όλους τους παραπάνω λόγους, απέκλεισα τη συγκεκριμένη ταινία, δεν ήθελα να συμπεριλάβω στη συγκεκριμένα έρευνα το πώς προβάλλει το αστικό λαϊκό ο Μάνος Χατζιδάκις, καθώς είναι ένα πολύ μεγάλο θέμα συζήτησης, στο οποίο θα μπορούσε να αφιερωθεί και μια ολόκληρη πτυχιακή εργασία. Με αυτόν τον τρόπο κατέληξα σε 5 ταινίες προς

μελέτη για την εργασία μου, των οποίων οι σκηνές και τα τραγούδια αναλύονται με λεπτομέρεια στο επόμενο υποκεφάλαιο.

Αφού κατέληξα στις ταινίες της μελέτης διάβασα τη βιβλιογραφία γύρω από το γενικότερο μου θέμα και είδα τις ταινίες σημειώνοντας τις σκηνές στις οποίες υπήρχε μουσική. Έπειτα ανέλυσα το οπτικοακουστικό υλικό που προέκυψε και έγραψα το βασικό κεφάλαιο της εργασίας. Μετά από αυτή τη διαδικασία, έγραψα το 1^ο και το 2^ο κεφάλαιο της εργασίας, χρησιμοποιώντας από τη συνολική βιβλιογραφία μόνο τα συγκεκριμένα θέματα που προέκυψαν από την ανάλυση των ταινιών. Έχοντας γνώση όλων των παραπάνω, κατέληξα στα συμπεράσματα. Τέλος επανήλθα στα 2 πρώτα κεφάλαια της εργασίας μου και τα συμπλήρωσα για να τα συνδέσω με την υπόλοιπη εργασία, με γνώμονα τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξα.

3.2 Οι ταινίες και τα τραγούδια

Έλα στο θείο

Έτος : 1950

Σκηνοθεσία : Νίκος Τσιφόρος

Σενάριο : Νίκος Τσιφόρος

- Σκηνή Ανάλυσης 1^η : 27:00

Οι πρωταγωνιστές βρίσκονται σε έναν χώρο που τον ονομάζουν «ταβέρνα». Χαρακτηριστικά υπάρχει η φράση μιας ηθοποιού : «αυτή η μουσική μου ανοίγει την όρεξη» όμως στην πραγματικότητα δεν ακούγεται καμία μουσική τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Ο Χαρίλαος, ο ιδιοκτήτης του παντοπωλείου, απευθύνεται στη Ρούλα, την κοπέλα που θέλει να προξενέψει στον ανιψιό του Αντώνη, λέγοντάς της πως δεν είναι χαρούμενη, δεν τραγουδάει κλπ. Τότε εκείνη του απαντάει : « θέλεις να κάνω κέφι;» Πίνει ένα ολόκληρο καραφάκι κρασί και φωνάζει την ορχήστρα να της παίξει ένα κομμάτι για να χορέψει. Η ορχήστρα παίζει το τραγούδι «*Το ξυράφι και το ακόνι*». Αξιοσημείωτο σε αυτή τη σκηνή είναι το γεγονός πως μια γυναίκα χορεύει ζεϊμπέκικο για πρώτη φορά στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου.

Υπάρχει συσχέτιση των στίχων με την πλοκή του έργου. Ολόκληρη η σκηνή με τη μουσική και πιο συγκεκριμένα τον ρυθμό του τραγουδιού, στήθηκε για να εξυπηρετήσει τη συνέχεια της ιστορίας. Αυτό συμβαίνει διότι στην προηγούμενη σκηνή ο Κώστας, ο υπάλληλος του παντοπωλείου, που έχει κρυφό δεσμό με τη Ρούλα, συζητούν για το πώς θα αποφευχθεί το προξενιό. Στην κουβέντα τους αυτή αναφέρεται πως ο Αντώνης θέλει τη γυναίκα «καθώς πρέπει» και έτσι η Ρούλα σκέφτεται να σηκωθεί να χορέψει για να αποδείξει πως δεν είναι «καθώς πρέπει».

Σε αυτή, καθώς και στην επόμενη σκηνή του έργου, γίνεται εμφανής η άποψη ότι δεν είναι καθώς πρέπει μια γυναίκα να πίνει και να χορεύει ζεϊμπέκικο. Στην επόμενη σκηνή στο 30^ο λεπτό ο ιδιοκτήτης του παντοπωλείου σχολιάζει τη συμπεριφορά της κοπέλας αρνητικά, λέγοντας χαρακτηριστικά «ούτε τα κορίτσια του δρόμου δεν συμπεριφέρονται έτσι. Μα ρεμπέτικο; Ακούς εκεί ρεμπέτικο». Από αυτή τη φράση συμπεραίνεται πως αυτή η συμπεριφορά είναι «του δρόμου» και πως αυτή η μουσική θεωρείται «ρεμπέτικο». Η σκηνή κλείνει καθώς η Ρούλα χορεύει, με τον Αντώνη να τραβάει απότομα το τραπεζομάντηλο του τραπέζιού σπάζοντας έτσι όλα τα πιάτα και τα ποτήρια, ως ένδειξη ότι «μεράκλωσε» .

Η ορχήστρα αποτελείται από τους «Ντού Χάρμα» (Τόλης και Λίτσα Χάρμα) που βρίσκονται μπροστά και πέντε κιθάρες που στέκονται από πίσω τους. Οι μουσικοί παριστάνουν ότι παίζουν, ο ήχος δεν προέρχεται από την ορχήστρα. Συνάφεια των μουσικών οργάνων που βρίσκονται επί σκηνής με το είδος δεν υπάρχει, καθώς σε κανένα τραγούδι της «αστικής λαϊκής» μουσικής δεν υπάρχουν πέντε κιθάρες οι οποίες να παίζουν ταυτόχρονα, όπως φαίνεται στην ταινία. Ό,τι ισχύει για αυτή τη σκηνή σχετικά με την ορχήστρα ισχύει και για τις επόμενες.

- Σκηνή Ανάλυσης 2^η : 01:07:00

Σε αυτή τη σκηνή ο Αντώνης βρίσκεται με την κοπέλα του Ρένα στην ίδια ταβέρνα που βρισκόντουσαν και στην προηγούμενη. Ο Αντώνης δείχνει απελπισμένος, καθώς στην προσπάθειά του να κλέψει το ταμείο του θείου του για να κλεφτεί με την κοπέλα του, βάζει τα χρήματά του σε ένα σακάκι, το οποίο κατά λάθος παίρνει ο Κώστας. Όταν ο Κώστας μπαίνει στην ταβέρνα, ο Αντώνης τον φωνάζει να κάτσει στο τραπέζι τους με σκοπό να τον μεθύσει και να του πάρει το σακάκι. Στην προσπάθειά του αυτή μεθάει ο ίδιος και φωνάζει την ορχήστρα λέγοντας πως θέλει να χορέψει έναν χορό «βαρύ και όχι». Τότε η ορχήστρα παίζει το τραγούδι (*Σαν ποντίκι με τη γάτα*) «*ώνιντε μπρε*» σε

ρυθμό χασάπικο και ο Αντώνης χορεύει μόνος του. Ο χορός που χορεύει δεν είναι αυτό που ονομάζουμε «χασάπικος χορός». Στον «χασάπικο» υπάρχουν άλλα βήματα και συνήθως δεν χορεύεται ατομικά. Στην κινησιολογία του ηθοποιού υπάρχει κυρίως αυτοσχεδιασμός με κάποια λίγα στοιχεία του χασάπικου. Σε αυτή τη σκηνή, κατά τη διάρκεια του χορού, σηκώνεται όλο το μαγαζί όρθιο και χτυπάει παλαμάκια.

«Η έρευνα έχει αποκαλύψει ένα πρόβλημα όσον αφορά στην ορολογία του χασάπικου και του χασαποσέρβικου ρυθμού. Η αντίληψη που κυριαρχεί ανάμεσα στους Έλληνες μουσικούς και θιασιώτες υποστηρίζει πάνω κάτω ότι «το χασαποσέρβικο είναι γρήγορο χασάπικο». Εφόσον δεν υπάρχει αριθμητικό όριο στο τέμπο του χασάπικου και του χασαποσέρβικου, οι κάθε είδους γενικεύσεις είναι μάλλον απατηλές και αντιεπιστημονικές. Το σημαντικότερο είναι ότι ο όρος χασαποσέρβικο είναι μεταγενέστερος σε σύγκριση με τον αντίστοιχο του χασάπικου».

Για αυτό τον λόγο στην παρούσα εργασία χρησιμοποίηώ μόνο τον όρο «χασάπικο» και ονοματοποιώ κατ' αυτόν τον τρόπο και τον χορό.

❖ Στοιχεία ηχογραφήσεων⁷⁹ :

✓ Τραγούδι 1

Τίτλος : Το ξυράφι και τ' ακόνι

Ρυθμός : Ζεϊμπέκικο 9/8

Ερμηνεία : Ντούο Χάρμα (Τόλης και Λίτσα Χάρμα)

Συνθέτης : Ντούο Χάρμα

Στιχουργός : Ντούο Χάρμα

Ετικέτα : Δεν βρέθηκε

Δίσκος : Parlophone Ελλάδος B – 74208 GO – 4266

Χρονολογία ηχογράφησης : 1950

⁷⁹ Οι πληροφορίες σχετικά με τα στοιχεία των ηχογραφήσεων αντλήθηκαν από : α) Πρώην ΤΕΙ Ηπείρου. (2020, Απρίλιος 14). *Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης*. Ανάκτηση από Βιβλιοθήκη ΤΕΙ Ηπείρου: <https://www.lib.teiep.gr/> και β) Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.

✓ Τραγούδι 2

Τίτλος : Ώντε μπρε (σαν το ποντίκι με τη γάτα)

Ρυθμός : Χασάπικο 2/4

Ερμηνεία : Ντούο Χάρμα (Τόλης και Λίτσα Χάρμα)

Συνθέτης : Ντούο Χάρμα

Στιχουργός : Ντούο Χάρμα

Ετικέτα : Δεν βρέθηκε

Δίσκος : Η άλλη πλευρά του ίδιου δίσκου με το τραγούδι 1

Χρονολογία ηχογράφησης : 1950

Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν ⁸⁰

Έτος : 1951

Σκηνοθεσία : Αλέκος Σακελλάριος

Σενάριο : Αλέκος Σακελλάριος / Χρήστος Γιαννακόπουλος

Στην παρακάτω ταινία υπάρχει πολύ έντονη η σύγκριση της κλασικής μουσικής και της αστικής λαϊκής μουσικής. Τη διάκριση αυτή κάνει ο πρωταγωνιστής της ταινίας Παύλος που είναι ένας μουσικός με σπουδές πάνω στο αντικείμενο και έχει όνειρο να πάει στις όπερες της Ιταλίας. Ο Παύλος είναι φτωχός και αναγκάζεται να γίνει «ντιζέρ»⁸¹ σε ένα ταβερνάκι και να τραγουδήσει το ρεπερτόριο της «πιάτσας» (όπως το ονομάζει) για να μπορέσει να συντηρηθεί. Ο ίδιος σε αρκετές σκηνές της ταινίας υποτιμάει εμφανώς την αστική λαϊκή μουσική, για παράδειγμα στο 26^ο λεπτό αφού έχει δουλέψει για πρώτη φορά στην ταβέρνα, γυρνάει σπίτι του και λέει στη γυναίκα του πως «εξευτελίζεται».

⁸⁰ Στον τίτλο της ταινίας, η λέξη «εκείνες» αναφέρεται στις «κοκότες», όπως φαίνεται από διάφορες σκηνές της ταινίας. Ο όρος «κοκότα» εμφανίζεται σε αυτήν και στην ταινία «Μια ζωή την έχουμε». Στην ταινία φαίνεται πως είναι κυρίες οι οποίες κάνουν συντροφιά σε πλούσιους κύριους και αυτοί τους παρέχουν οτιδήποτε ακριβό θέλουν.

⁸¹ «Ντίζερ»: στην ταινία φαίνεται πως είναι ο βασικός τραγουδιστής της ορχήστρας, που παίζει και κιθάρα.

Στο 15^ο λεπτό της ταινίας οι συγκάτοικοι του Παύλου, που δουλεύουν ως μουσικοί στην ταβέρνα, προσπαθούν να τον πείσουν να έρθει και ο ίδιος γιατί ο ντιζέρ με τον οποίο είχαν κανονίσει τη δουλειά τελικά δεν θα μπορέσει να έρθει. Σε αυτή τη συζήτηση γίνεται σχόλιο για κάποιον Μοσχονά, ο Παύλος αναφέρει πως ο Μοσχονάς με τις αξίες του κατάφερε και δόξα να λάβει και λεφτά. Οι συγκάτοικοι του απαντούν πως «όταν δούλευε στην Ελλάδα έπαιζε σε άδεια τραπεζοκαθίσματα» και πως «χρειάστηκε πρώτα να πάει στη Νέα Υόρκη για να τον εκτιμήσουν πρώτα εκείνοι και μετά εμείς». Υποθέτω πως αναφέρονται στον Οδυσσέα Μοσχονά. Σύμφωνα με το επίσημο site «Discography Historical American Recordings»,⁸² ο Μοσχονάς Οδυσσέας ηχογράφησε 5 τραγούδια στην Αμερική κατά το διάστημα 1948-1952. «Τα ταξίδια πολλών Ελλήνων μουσικών στις Ηνωμένες Πολιτείες υπήρξαν μεγάλη επιρροή. Τα ταξίδια αυτά φαίνεται ότι είχαν ήδη αρχίσει από τις δεκαετίες του 1910 και του 1920.»⁸³

⁸⁴ Σχολιάζεται λοιπόν ένας κύριος εκπρόσωπος της αστικής λαϊκής μουσικής που στην δισκογραφία εμφανίζεται κυρίως ως τραγουδιστής, ως «μεγάλος» και της «καλής μουσικής»⁸⁵. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με τη δισκογραφική του καριέρα κατά την οποία ηχογράφησε πολλά αστικά λαϊκά τραγούδια, εμφανιζόταν σε κέντρα στην Αθήνα από το 1930 και συνεργάστηκε με αρκετούς λαϊκούς μουσικούς όπως πχ ο Γιάννης Παπαϊωάννου και ο Γιώργος Κάβουρας.

- Σκηνή Ανάλυσης 1^η: 18:00

Αυτή η σκηνή είναι η πρώτη στην οποία η ορχήστρα εμφανίζεται στο μαγαζί που δουλεύει. Οι μουσικοί βρίσκονται πάνω από ένα τραπέζι και παίζουν το τραγούδι : «κάποια μέρα» (θα γυρίσει και ο τροχός). Κατά τη διάρκεια του τραγουδιού, ένας πελάτης τοποθετεί λεφτά στην τσέπη ενός μουσικού, ύστερα πιάνει ένα ποτήρι με αλκοόλ και του δίνει να πει. Οι κινήσεις αυτές ίσως αντικατοπτρίζουν τις συνθήκες στις οποίες εργάζονταν οι μουσικοί, το γεγονός δηλαδή πως πληρώνονταν και από τους πελάτες και όχι μόνο από το αφεντικό του μαγαζιού. Μετά το πέρας του τραγουδιού ένας πελάτης σηκώνεται όρθιος και ζητάει «ένα τσάμικο». Σε αυτό το σημείο οι μουσικοί του απαντούν ότι δεν θα μπορέσουν να του παίξουν κάτι άλλο, διότι «υπάρχει

⁸² University of California. (2020, Απρίλιος 18). *Discography of American Historical Recordings*. Ανάκτηση από DAHR: <https://adp.library.ucsb.edu/>

⁸³ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.

⁸⁴ Smith, O. (1995). Cultural Identity and Cultural Interaction: Greek Music in the United States, 1917-1941. *Journal of Modern Greek Studies*, σσ. 125-138.

⁸⁵ Ως «καλή μουσική» στην ταινία, υπονοείται πως είναι η κλασσική μουσική.

αστυνομική διάταξη» και το μαγαζί πρέπει να κλείσει. Τότε ο πελάτης τους προτείνει να τον ακολουθήσουν στο σπίτι και να παίξουν για αυτόν και την παρέα του επί πληρωμή. Όλοι δέχονται, εκτός από τον Παύλο. Οι σημαντικές πληροφορίες που φαίνονται, είναι πως ίσως ήταν κάτι σύνηθες να καλεί κάποιος σπίτι του μουσικούς να παίξουν επί πληρωμή. Επίσης, πως το ρεπερτόριο των ορχηστρών που έπαιζαν σε τέτοιου είδους μαγαζιά κάλυπτε ένα μεγάλο εύρος της αστικής λαϊκής μουσικής και όχι μόνο (βλ. τσάμικο, που ανήκει στην μουσική της υπαίθρου). Οι τακτικές αυτές (χρηματισμός και πρόσκληση στο σπίτι) επιβεβαιώνονται και από επόμενες σκηνές σε αυτήν και τις περεταίρω ταινίες.

Όσον αφορά την ορχήστρα, ότι ισχύει σε αυτή τη σκηνή ισχύει και στις υπόλοιπες. Αποτελείται από ένα ακορντεόν, 2 κιθάρες, ένα βιολί, ένα πιάνο και τραγουδιστές. Αυτός ο συνδυασμός οργάνων αντικατοπτρίζει κατά ένα μεγάλο βαθμό τα όργανα που χρησιμοποιούνταν συχνά στην αστική λαϊκή μουσική. Ο ήχος δεν προέρχεται από τους ηθοποιούς σε καμία σκηνή, αλλά οι μουσικοί παριστάνουν ότι παίζουν και στην πραγματικότητα ντουμπλάρονται από τις ηχογραφήσεις, οι οποίες έγιναν για την ταινία.

Σχετικά με το τραγούδι, οι στίχοι του σχετίζονται με την πλοκή της ιστορίας καθώς περιγράφουν τον πρωταγωνιστή της ταινίας. Χαρακτηριστικά το τραγούδι λέει :

« Μην κοιτάς που είμαι μπατίρης
μην κοιτάς που είμαι φτωχός
κάποια μέρα κάποια μέρα
θα γυρίσει κι ο τροχός. »

- Σκηνή Ανάλυσης 2^η : 27:00

Σε αυτή τη σκηνή η ορχήστρα παίζει ενώ βρίσκεται πάνω από ένα τραπέζι το τραγούδι «Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου». Οι στίχοι του τραγουδιού δεν συσχετίζονται με κάποιο τρόπο με την πλοκή του έργου. Αυτή η σκηνή δεν προσδίδει επιπλέον πληροφορίες από την προηγούμενη.

- Σκηνή Ανάλυσης 3^η : 32:00

Η ορχήστρα σε αυτή τη σκηνή έχει μετακινηθεί στη γωνία του μαγαζιού, όπου υπάρχει και το πιάνο και παίζει το τραγούδι «τέτοια μάτια γαλανά». Εκείνη την ώρα εισέρχεται

στο μαγαζί η Λίζα, μια εμφανώς πλούσια κυρία με γαλανά μάτια. Η συσχέτιση των στίχων είναι εμφανής. Λίγα λεπτά πριν από αυτή τη σκηνή, ο Γιώργος και η Λίζα που έχουν εξωσυζυγική σχέση, βρίσκονται στο σπίτι και ετοιμάζονται. Συζητούν σχετικά με το σε ποιο κέντρο θα κυκλοφορήσουν και ο Γιώργος αναφέρει πως δεν θα ήθελε να εμφανιστεί σήμερα στα «κοσμικά κέντρα» για να μην συναντηθεί τυχαία με τη γυναίκα του. Ένα κοσμικό κέντρο που αναφέρεται είναι η «Argentina». Φαίνεται πως τα μαγαζιά στα οποία υπήρχε αστική λαϊκή μουσική δεν ονομάζονται «κοσμικά κέντρα», αλλά «ταβερνάκια». Επιπλέον πως η υψηλή αστική τάξη, που είχε τη μεγαλύτερη οικονομική άνεση δεν επισκέπτονταν συχνά τέτοια μέρη, παρά μόνο όταν ήθελαν να «κρυφτούν» .

- Σκηνή Ανάλυσης 4^η : 36:00

Σε συνέχεια της προηγούμενης σκηνής η ορχήστρα πλησιάζει το τραπέζι και παίζει το τραγούδι «*Τόσο καιρό που ήσουν*». Οι στίχοι και αυτού του τραγουδιού έχουν σχέση με την πλοκή του έργου. Ο Παύλος φαίνεται μέσα από τους στίχους του τραγουδιού αλλά και μέσα από τις υποκριτικές του ικανότητες να «φλερτάρει» τη Λίζα, κοιτώντας την επίμονα όσο τραγουδάει.

- Σκηνή Ανάλυσης 5^η : 40:00

Ο χώρος σε αυτήν τη σκηνή έχει αλλάξει. Η ορχήστρα βρίσκεται για πρώτη φορά στο καινούριο μαγαζί με το οποίο πρόκειται να συνεργαστεί. Προβάρει ένα «βαλσάκι» όπως λέει ο Παύλος , το τραγούδι «*Άσ' τα τα μαλλάκια σου*». Οι στίχοι του τραγουδιού δεν συσχετίζονται κάπως με την πλοκή του έργου. Πιθανόν η σκηνή να έχει προστεθεί για να φανεί το καινούριο μαγαζί, με το οποίο δεν υπάρχουν άλλα πλάνα μέχρι το τέλος της ταινίας. Όπως αναφέρεται και στη Σκηνή Ανάλυσης 1^η, επιβεβαιώνεται πως οι ορχήστρες τέτοιου είδους κάλυπταν ένα ευρύ ρεπερτόριο της αστικής λαϊκής μουσικής. Στις Σκηνές 3, 4 και 5 τα τραγούδια που επιλέχθηκαν ανήκουν στο «ελαφρό» είδος, το οποίο με τη σειρά του όπως προαναφέρθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια, είναι υποκατηγορία της αστικής λαϊκής μουσικής .

❖ **Στοιχεία ηχογραφήσεων :**

✓ Τραγούδι 1

Τίτλος : Κάποια μέρα (θα γυρίσει και ο τροχός)

Ρυθμός : Ζεϊμπέκικο 9/8

Ερμηνεία : Φώτης Πολυμέρης

Συνθέτης : Μιχάλης Σουγιούλ

Στιχουργός : Αλέκος Σακελλάριος, Γιαννακόπουλος Χρήστος



Ετικέτα :

Εικ. 3.1 Ετικέτα Δίσκου : Κάποια μέρα

Δίσκος : Εικ. 3.1

Χρονολογία ηχογράφησης : 1950

Άλλες ιστορικές ηχογραφήσεις⁸⁶ :

- 1) Εύα Στυλ
- 2) Πρόδρομος Τσαουσάκης

Η Εικ 3.1 είναι η ετικέτα της ηχογράφησης που ακούγεται στη Σκηνή Ανάλυσης 1^η. Στα στοιχεία που αναγράφονται στην ετικέτα φαίνεται πως η ηχογράφιση είναι από το φιλμ «**Φτερό στον άνεμο**». Με μια αναζήτηση στις διάφορες ταινιοθήκες του διαδικτύου καθώς και στην επίσημη σελίδα της Φίνος Φίλμ δε φαίνεται να υπάρχει ταινία με αυτό το όνομα. Τα αποτελέσματα στις αναζητήσεις «Φτερό στον άνεμο» είναι η ταινία «Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν». Υποθέτω πως αυτό βασίζεται σε μία σκηνή της ταινίας κατά την οποία ο πρωταγωνιστής μελετάει στα Ιταλικά το «*La donna e mobile*» της όπερας του Verdi. Η ελληνική εκδοχή του αναφερόμενου τραγουδιού

⁸⁶ «ο όρος «ιστορικές ηχογραφήσεις» αναφέρεται στην προ-κανονικοποιημένη δισκογραφία (pre-standardization), όταν ακόμη η νέα τεχνολογία βρισκόταν σε εμβρυϊκό επίπεδο και σταδιακά κατανοούνταν από όλους τους εμπλεκόμενους ο ρόλος και οι δυνατότητές της.» Ορδουλίδης, Ν. (n.d.). *Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου [υπό δημοσίευση]*.

έχει τον τίτλο «Φτερό στον άνεμο». Ο ήχος σε αυτήν τη σκηνή δεν προέρχεται από τον Παύλο. Χρειάστηκε να ηχογραφηθεί το τραγούδι (πιθανώς από τον Πολυμέρη) για να ντουμπλαριστεί η σκηνή. Ο τίτλος της ταινίας δεν είχε δημοσιευτεί ακόμα, συνεπώς δύο πιθανές εξηγήσεις υπάρχουν : ή είναι λάθος του ανθρώπου που έγραψε τα στοιχεία της ετικέτας (παρόμοια λάθη υπάρχουν και σε άλλες περιπτώσεις στη δισκογραφία) ή υπήρχε το ενδεχόμενο η ταινία να ονομαστεί «Φτερό στον άνεμο».

✓ Τραγούδι 2

Τίτλος : Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου

Ρυθμός : Ζεϊμπέκικο 9/8

Ερμηνεία : Φώτης Πολυμέρης

Συνθέτης : Γιώργος Μητσάκης

Στιχουργός : Γιώργος Μητσάκης

Ετικέτα : δεν βρέθηκε

Δίσκος : δεν βρέθηκε

Χρονολογία ηχογράφησης : άγνωστη

Άλλες ιστορικές ηχογραφήσεις :

- 1) Μητσάκης/ Νίνου (1^η ηχογράφηση, 1950)

Το τραγούδι αυτό, μετά την εμφάνισή του σε αυτήν την ταινία, τραγουδήθηκε και σε αρκετές ακόμα ταινίες όπως από :

- ⇒ Την Μπέμπα Μπλάνς και τον Μανώλη Καναρίδη στην ταινία : «Η μεγάλη θυσία» (1962)
- ⇒ Τον ίδιο μουσικό/στιχουργό του Μητσάκη Γιώργο και την Άννα Μαριάννα στην ταινία : «Ο Καζανόβας» (1963)
- ⇒ Τον Ξανθόπουλο στην ταινία «Εσένα μόνο αγαπώ» (1970)

Σε καμία από τις παραπάνω ταινίες δεν είναι εταιρία παραγωγής η Φίνος Φιλμ. Από αυτά τα στοιχεία φαίνεται πως αυτό το τραγούδι χρησιμοποιήθηκε και από άλλες εταιρίες παραγωγής σε συνολικά 4 ταινίες. Ήταν κοινώς ένα τραγούδι που υπήρξε

επιλογή σε ένα χρονικό εύρος σχεδόν 20 χρόνων. Από την πρώτη φορά που εμφανίστηκε στον κινηματογράφο το 1951 μέχρι και το 1970 .

✓ Τραγούδι 3

Τίτλος : Τέτοια μάτια γαλανά

Ρυθμός : ελεύθερος

Ερμηνεία : Φώτης Πολυμέρης

Συνθέτης : Μιχάλης Σουγιούλ

Στιχουργός : Δημήτρης Ευαγγελίδης

Ετικέτα : δεν βρέθηκε

Δίσκος : δεν βρέθηκε

Χρονολογία ηχογράφησης : άγνωστη

Άλλες ιστορικές ηχογραφήσεις :

1) Πάολα Νικολέσκο (1^η ηχογράφηση , 1944)

✓ Τραγούδι 4

Τίτλος : Τόσο καιρό που ήσουν

Ρυθμός : Ελεύθερο βάλς

Ερμηνεία : Τώνης Μαρούδας

Συνθέτης : Μιχάλης Σουγιούλ

Στιχουργός : Αλέκος Σακελλάριος, Χρήστος Γιαννακόπουλος

Ετικέτα : δεν βρέθηκε

Δίσκος : His Masters Voice Ελλάδος, OGA – 1687 AO - 2965

Χρονολογία ηχογράφησης : 1950

✓ Τραγούδι 5

Τίτλος : Άσ' τα τα μαλάκια σου

Ρυθμός : βαλς

Ερμηνεία : Φώτης Πολυμέρης

Συνθέτης : Μιχάλης Σουγιούλ

Στιχουργός : Αλέκος Σακελλάριος , Χρήστος Γιαννακόπουλος

Ετικέτα : δεν βρέθηκε

Δίσκος : Odeon Ελλάδος GO – 4442 GA - 7591

Χρονολογία ηχογράφησης : 1950

Άλλες ιστορικές ηχογραφήσεις :

1) Τώνης Μαρούδας & Τρίο Κιτάρα (1950)

Το ανωτέρω τραγούδι είναι το 2^ο τραγούδι της ταινίας που ακούστηκε μετέπειτα και σε άλλες . Συγκεκριμένα τραγουδήθηκε από:

⇒ Την Μάρω Κοντού στην ταινία «Ο στρίγκλος που έγινε αρνάκι» (1967)

⇒ Τον Κώστα Προκοπίου στην ταινία «Ζητείται επειγόντως γαμπρός» (1971)

Η ταινία «Ζητείται επειγόντως γαμπρός» είχε ως εταιρία παραγωγής την Φίνος Φιλμ και ως σεναριογράφο και σκηνοθέτη τον Αλέκο Σακελλάριο, όπως και σε αυτή την ταινία. Αυτό σημαίνει πως ο Αλέκος Σακελλάριος επέλεξε για 2^η φορά να βάλει σε ταινία του το ίδιο τραγούδι μετά από 20 χρόνια.

Κοινά στοιχεία ηχογραφήσεων :

1) Ερμηνεία : Φώτης Πολυμέρης 4/5

2) Στιχουργός : Αλέκος Σακελλάριος, Χρήστος Γιαννακόπουλος 3/5

3) Συνθέτης : Μιχάλης Σουγιούλ 4/5

Από το γεγονός α) ότι τα περισσότερα κομμάτια έχουν και άλλες ηχογραφήσεις, συνήθως προϋπάρχουσες από αυτές που χρησιμοποιήθηκαν στην ταινία και β) ότι οι εκτελέσεις που επιλέχθηκαν είναι κυρίως του Φώτη Πολυμέρη με χρονολογία

ηχογράφησης την ίδια χρονιά με την ταινία, συμπεραίνεται ότι κατά πάσα πιθανότητα οι ηχογραφήσεις του Πολυμέρη έγιναν για αυτόν ακριβώς τον σκοπό, δηλαδή για να ντουμπλαριστεί ο Αλεξανδράκης στην ταινία.

Το σωφεράκι

Έτος : 1953

Σκηνοθεσία : Γιώργος Τζαβέλλας

Σενάριο : Γιώργος Τζαβέλλας

Πληροφορία που δίνεται στους τίτλους της αρχής είναι ότι παίζει η «ορχήστρα λαϊκών οργάνων του Μανώλη Χιώτη».

- Σκηνή Ανάλυσης 1^η : 6:00

Ο Βάγγος, που εργάζεται ως οδηγός ταξί, έχει πάει με την Σπεράντζα Βρανά σε μια ταβέρνα με μουσική. Το αφεντικό του, στην προσπάθειά του να τον βρει, κάνει μια συζήτηση με έναν άλλον υπάλληλό του. Αυτός του αναφέρει πως ο Βάγγος είναι στα «μπουζούκια» στις Τζιτζιφιές, στο «Σανατόριο». Σε αυτή τη σκηνή η Σπεράντζα Βρανά χορεύει το τραγούδι «σβήστε με από το χάρτη». Στιχουργικά, το συγκεκριμένο τραγούδι δεν εξυπηρετεί την πλοκή της ταινίας. Πιθανώς κατά τα γυρίσματα της ταινίας να ζητήθηκε ένα ζεϊμπέκικο για να χορέψει η Σπεράντζα και να εξυπηρετήσει τον ρόλο της «μόρτισσας»⁸⁷.

Σχετικά με την ορχήστρα, υπάρχουν δύο κιθάρες, δύο μουσικοί που παίζουν μπουζούκι και τραγουδούν, ένας εκ των οποίων είναι ο Μανώλης Χιώτης, κι ένα πιάνο. Τα όργανα αυτά αποτυπώνουν επιτυχώς μια ορχήστρα αστικής λαϊκής μουσικής. Είναι τοποθετημένοι πάνω σε ένα πάλκο. Σε αυτήν αλλά και στην επόμενη σκηνή παρατηρείται ότι ο ήχος προέρχεται από τα όργανα.

Άλλες ιστορικές ηχογραφήσεις του τραγουδιού :

- 1) Τρίο Κιτάρα, Γούναρης (Εικ. 3.2)

⁸⁷ Βλ. Κεφ. 2.3 Σπεράντζα Βρανά



Εικ. 3.2 Ετικέτα δίσκου : Σβήστε με απ' τον χάρτη

- Σκηνή Ανάλυσης 2^η : 9:00

Αυτή η σκηνή είναι ουσιαστικά συνέχεια της προηγούμενης. Η ορχήστρα παίζει το τραγούδι που άλλοι ονομάζουν «Μια ζωή την έχουμε» και άλλοι «Ο μήνας έχει εννιά» (βλ. Εικ.3.2). Όπως αναφέρει ο Ορδουλίδης : « [...] η ύπαρξη αρκετών τίτλων που αναφέρονται στο ίδιο τραγούδι είναι κάτι συνηθισμένο στη λαϊκή μουσική.»⁸⁸. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το τραγούδι έχει σχέση στιχουργικά με την πλοκή του έργου, διότι ο σκηνοθέτης θέλει να δείξει πώς γλεντούν τη ζωή, παρόλο που το αφεντικό του τον ψάχνει.

Το τραγούδι αυτό ακούστηκε και το 1958 στην ομώνυμη ταινία «Μια ζωή την έχουμε», παραγωγής επίσης της «Φίνος Φιλμ».

Άλλες ιστορικές ηχογραφήσεις του τραγουδιού :

- 1) Φίλανδρος, Κορώνης (Εικ. 3.3)

⁸⁸ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: IANOS.



Εικ. 3.3 Ετικέτα δίσκου : Ο μήνας έχει εννιά

Η ωραία των Αθηνών

Έτος : 1954

Σκηνοθεσία : Νίκος Τσιφόρος

Σενάριο : Νίκος Τσιφόρος

- Σκηνή Ανάλυσης 1^η : 32:00

Σε αυτή τη σκηνή τραγουδάει η Σπεράντζα Βρανά, η οποία υποδύεται την τραγουδίστρια στην ταινία, το κομμάτι « η βαλίτσα». Ενώ στέκεται στο πάλκο, προχωράει περνώντας από τα τραπέζια και έχει έντονη επικοινωνία με το κοινό, καθώς μπορεί να το αγγίζει ή να κάθεται στα τραπέζια τους. Είναι ιδιαίτερα θεατρική η ερμηνεία της καθώς κάνει διάφορες κινήσεις με το σώμα της την ώρα που τραγουδάει για να τονίσει το τραγούδι. Έχει εντονότερο ύφος, μάλλον αυτό της απαγγελίας, παρά τραγουδιού. Χαρακτηριστικό που υπάρχει σε όλα τα τραγούδια που έχει ερμηνεύσει στον ελληνικό κινηματογράφο. Η Σπεράντζα περιβάλλεται σε κάποιες στιγμές από τους Τρίο Κιτάρα που τραγουδούν σε ορισμένα σημεία μαζί της, την ακολουθούν και έπειτα επιστρέφουν όλοι ξανά στην σκηνή-πάλκο. Στην τελευταία εισαγωγή του τραγουδιού, κάνει μερικές χορευτικές φιγούρες και έπειτα υποκλίνεται.

Όταν μετά από το τραγούδι κάθεται στο τραπέζι της φίλης και συγκατοίκου της και εκείνη την ρωτάει αν κουράστηκε, η ίδια απαντάει «ε και τι έκανα για να κουραστώ;» Σε αυτό το σημείο παρουσιάζεται η άποψη πως η δουλειά ενός μουσικού δεν είναι τόσο κουραστική αλλά κάτι σαν διασκέδαση. Άποψη που έρχεται σε αντίθεση με την πραγματικότητα.

Η ορχήστρα και σε αυτήν και τις υπόλοιπες σκηνές αποτελείται από : ένα πιάνο, ένα κοντραμπάσο, 3 κιθάρες (τρίο Κιτάρα), 2 κλαρίνα και 2 τρομπέτες και drums. Επίσης υπάρχει και ένας άνθρωπος που φαίνεται με μια πρώτη ματιά πως είναι μουσικός και συμμετέχει στην ορχήστρα. Όμως με μια δεύτερη ματιά στη σκηνή φαίνεται πως κρατάει μια τρομπέτα στο χέρι του αλλά δεν παίζει και κάνει τον «μαέστρο». Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως η χρήση μαέστρου θυμίζει περισσότερο λόγιες ορχήστρες παρά αστικές λαϊκές. Αυτό εξηγείται καθώς α) ο ήχος προέρχεται από την ορχήστρα β) η ορχήστρα δεν είναι βασισμένη αμιγώς στα πρότυπα της αστικής λαϊκής μουσικής, αλλά είναι μια μίξη λόγιας και λαϊκής. Από τα όργανα της ορχήστρας, αυτά που χρησιμοποιούνται κυρίως σε λόγιες ορχήστρες είναι τα κλαρινέτα, οι τρομπέτες, το πιάνο, το κοντραμπάσο, τα drums και οι κιθάρες. Αυτά που χρησιμοποιούνται κυρίως σε λαϊκές ορχήστρες είναι οι κιθάρες, το κοντραμπάσο, τα drums και το πιάνο. Παρατηρείται πως κάποια όργανα έχουν μπει και στις δύο κατηγορίες, αυτό συμβαίνει διότι δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως αμιγώς λαϊκά ή αμιγώς λόγια. Συναντώνται και στα δύο ρεπερτόρια εξίσου.

Στοιχεία λογιότητας της συγκεκριμένης μουσικής εκτέλεσης :

- 1) Το οργανολόγιο
- 2) Το χαρακτηριστικό εγγραματοσύνης πως ο πιανίστας διαβάζει παρτιτούρα .
- 3) Ο μεγάλος αριθμός των οργάνων για τα πρότυπα μιας λαϊκής ορχήστρας.
- 4) Η χρήση του μαέστρου.

Συσχέτιση των στίχων του τραγουδιού με την πλοκή του έργου δεν υπάρχει.

Άλλες ιστορικές ηχογραφήσεις του τραγουδιού :

- 1) Μάγια Μελάγια και Τρίο Κιτάρα (1954)

- Σκηνή Ανάλυσης 2^η : 49:00

Σε αυτήν τη σκηνή τραγουδούν οι τρία Κιτάρα το τραγούδι «*κάνε υπομονή και κράτα*» («ο κόσμος δεν μας έφταιξε»). Υπάρχει μικρή συσχέτιση των στίχων με την πλοκή,

καθώς ο Ζάχος (ιδιοκτήτης του σπιτιού) κάθεται μόνος και μεθυσμένος αφού τον έχει απορρίψει η συγγάτοικος της Σπεράντζας. Η ορχήστρα λοιπόν θεωρητικά τον παροτρύνει να «κάνει υπομονή».

- Σκηνή Ανάλυσης 3^η : 1:07:00

Σε αυτή τη σκηνή τραγουδούν οι τρία Κιτάρα το τραγούδι «*ωχ μανούλα μου τι κέφια*», το οποίο είναι ένα *συρτό*, ρυθμός που έχει δανειστεί η αστική λαϊκή μουσική από άλλες μουσικές παραδόσεις. Οι στίχοι του τραγουδιού συσχετίζονται απόλυτα με την πλοκή, καθώς το τραγούδι ακούγεται σε μια σκηνή που παρευρίσκονται στο μαγαζί όλοι για να γιορτάσουν τους αρραβώνες της Αριστέας. Συγκεκριμένα, οι νεόνυμφοι σηκώνονται για να χορέψουν ακριβώς την ώρα που η ορχήστρα λέει τον στίχο «*μες την πίστα θα χιμήξω και τις βόλτες μου θα ρίξω*». Στον χορό τους υπάρχει υπόνοια συρτού, αλλά όχι με ξεκάθαρα και συγκεκριμένα βήματα. Είναι κυρίως μια μορφή αυτοσχεδιασμού με στοιχεία μέχρι και από τσιφτετέλι. Χορεύει κυρίως η Αριστεά σε όλο το κομμάτι και οι συγγάτοικοι (ένας εκ των οποίων ο αρραβωνιαστικός της) της χτυπούν παλαμάκια. Αυτή η κίνηση δεν είναι συνήθης σε έναν χορό που χορεύεται κυρίως ομαδικά. Ο χτύπος από τα παλαμάκια συνοδεύει κυρίως ατομικούς χορούς (πχ ζεϊμπέκικο) .

Μια ζωή την έχουμε

Έτος : 1958

Σκηνοθεσία : Γιώργος Τζαβέλλας

Σενάριο : Γιώργος Τζαβέλλας

- Σκηνή Ανάλυσης 1^η : 2:00

Η μουσική σκηνή 1 είναι και η πρώτη σκηνή της ταινίας μετά τους τίτλους αρχής. Ο πρωταγωνιστής Κλέωνας (Δημήτρης Χόρν) εμφανίζεται μόνος του στο κελί του και τραγουδάει το 1^ο κουπλέ του κομματιού «*μια ζωή την έχουμε*». Αυτή η σκηνή αν και δεν είναι αμιγώς σκηνή με μουσικά όργανα και ολόκληρο τραγούδι, αναγράφεται διότι είναι η πρώτη σκηνή που ακούγεται το τραγούδι το οποίο θα αναφέρεται σε όλη την ταινία αρκετές φορές. Αυτό είναι σημαντικό για την έρευνα διότι χαρακτηρίζει την ταινία.

- Σκηνή Ανάλυσης 2^η : 58:00

Αυτή είναι η πρώτη σκηνή στην οποία παίζεται με συνοδεία μουσικών οργάνων το τραγούδι που ακούγεται σε όλη την ταινία από τον Χόρν. Η σκηνή αυτή «πέφτει» ακριβώς την στιγμή που ενώ ο Κλέων (Δημήτρης Χόρν) βρίσκεται σε ένα σπίτι και λέει τη φράση «θέλω κι εγώ να διασκεδάσω, να γλεντήσω, *μια ζωή την έχουμε*» (1^{ος} στίχος κομματιού). Τότε το τραγούδι ως συνέχεια της προηγούμενης σκηνής ξεκινά με τον 2^ο του στίχο «κι αν δεν την γλεντήσουμε». Ο Κλέωνας πλέον βρίσκεται με την συνοδό του Μπιμπί σε μια ταβέρνα, πίνοντας και τραγουδώντας. Κατά τη διάρκεια του τραγουδιού βγάζει από την τσέπη του κάποια χρήματα και τα δίνει στους μουσικούς. Αυτή η κίνηση υπάρχει και σε μια άλλη ταινία της Φίνος Φιλμ, «Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν», Σκηνή Ανάλυσης 1^η.

Η ορχήστρα σε αυτή τη σκηνή αποτελείται από : 1 βιολί, 3 κιθάρες, 1 κλαρίνο και ένα ακορντεόν. Αυτός ο συνδυασμός οργάνων αντικατοπτρίζει μια αστική λαϊκή ορχήστρα. Ακούγεται το 1^ο κουπλέ και για 1^η φορά στην ταινία το ρεφρέν του τραγουδιού. Έπειτα οι μουσικοί απομακρύνονται σιγά σιγά από το τραπέζι και πηγαίνουν στο βάθος, συνεχίζοντας να παίζουν το τραγούδι. Τότε ο ήχος επικεντρώνεται στις συζητήσεις που συμβαίνουν στα τραπέζια και όχι στο τραγούδι. Με αυτόν τον τρόπο ακούγονται «σαν χαλί» το 2^ο και το 3^ο κουπλέ του κομματιού. Ο ήχος δεν προέρχεται από τα όργανα.

Στις υπόλοιπες ταινίες που αναλύθηκαν οι στίχοι συσχετίζονται με την εκάστοτε σκηνή ή ίσως με την επόμενη ή προηγούμενη. Το συγκεκριμένο τραγούδι όμως αναφέρεται σε όλο το σενάριο της ταινίας και της φιλοσοφίας του πρωταγωνιστή. Σκιαγραφεί την ιστορία του τίμιου υπάλληλου-ταμιά που δε ζούσε τη ζωή του και αποφάσισε να κάνει μια μεγάλη αλλαγή επειδή «μια ζωή την έχουμε». Ο ίδιος ο πρωταγωνιστής σε αρκετές στιγμές της ταινίας αποκαλεί το τραγούδι «βαθύτατα φιλοσοφημένο».

Το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας είναι εξιστόρηση του Κλέωνα, μέσα από το κελί του στον αστυνόμο. Η ταινία αρχίζει από το τέλος της, δηλαδή όταν ήδη ο ταμίας είναι στη φυλακή και με αναδρομές στο παρελθόν (flash back) δείχνει πώς κατέληξε εκεί. Εξελίσσεται με αυτόν τον τρόπο μέχρι το σημείο που συναντώνται οι 2 χρονικές διαστάσεις (παρόν και παρελθόν) και ο Κλέων αποφυλακίζεται.

Δεύτερο κοινό στοιχείο αυτής της ταινίας με την ταινία «Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν» είναι η αναφορά του όρου «κοκότα». Ο όρος αναφέρεται στην κυρία που

υπονοείται πως είναι συνοδός πλούσιων ανδρών και της δίνουν «δωρεές για το φιλόπτωχο ταμείο της». Στη σκηνή κατά την οποία ο Κλέων και η Μπιμπί βρίσκονται στον «λευκό χορό», ο ομιλητής της εκδήλωσης λέει πως θα ήθελε μια κυρία να βγάλει το φιλί της σε πλειστηριασμό για να δοθούν τα έσοδα σε φιλανθρωπικό σκοπό. Τότε η Μπιμπί λέει στον Κλέων : «νιώθω λες και ξαναζώ τον πρώτο μου χορό» και προτείνεται να πουλήσει το φιλί της. Όσο περνάει η ώρα το φιλί της έχει φτάσει στις 100 λίρες και τότε μια γυναίκα σε ένα τραπέζι σχολιάζει : «Ε, όχι και εκατό λίρες για το φιλί μιας κοκότας⁸⁹, με δέκα λίρες μπορείς να την έχεις ολόκληρη» .

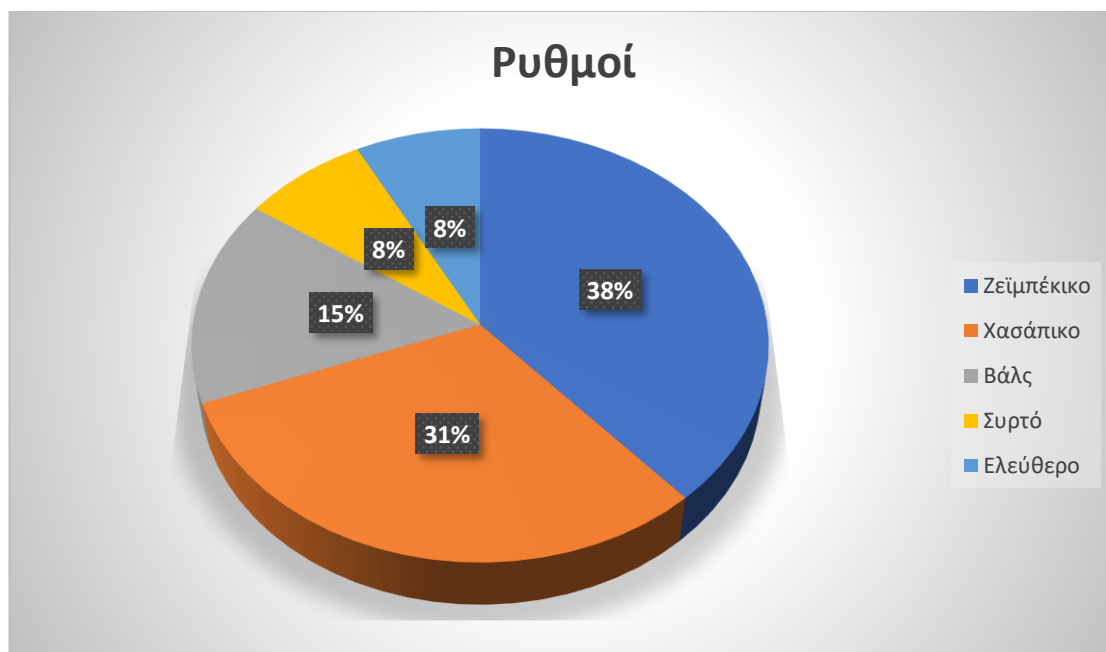
⁸⁹ Ο όρος «κοκότα» εμφανίζεται σε αυτήν και στην ταινία «Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν» . Στην ταινία φαίνεται πως είναι κυρίες οι οποίες κάνουν συντροφιά σε πλούσιους κύριους και αυτοί τους παρέχουν οτιδήποτε ακριβό θέλουν.

3.3 Ανάλυση Δεδομένων

Σε αυτό το κεφάλαιο αναλύονται λεπτομερώς τα δεδομένα που προέκυψαν από την ανάλυση του οπτικοακουστικού υλικού .

Οι ρυθμοί

- Το παρακάτω διάγραμμα δείχνει πόσες φορές ακούστηκε ο X ρυθμός στις ταινίες που αναλύθηκαν. Για παράδειγμα ο ρυθμός χασάπικο ακούστηκε 4 φορές, με 2 τραγούδια που ακούστηκαν από μία φορά το καθένα και ένα ακόμα τραγούδι που ακούστηκε σε δύο διαφορετικές ταινίες. Από τις 13 σκηνές που αναλύθηκαν, ακούστηκαν 5 Ζεϊμπέκικο, 3 Χασάπικο, 2 Βάλς, 1 Συρτό και 1 Ελεύθερο απόδοσης.



Γραφ.3.1

Οι ρυθμικές κατηγορίες των τραγουδιών που ακούστηκαν στις ταινίες που αναλύθηκαν όπως φαίνεται και στο γράφημα 3.1 είναι 6, οι εξής :

α) το Ζεϊμπέκικο με 5 τραγούδια : 1. «Το ξυράφι, και το ακόνι» 2. «Κάποια μέρα» 3. «Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου» 4. «Σβήστε με απ' τον χάρτη» 5. «Ο κόσμος δεν μας έφταιξε» .

β) το Χασάπικο με 3 τραγούδια ακούστηκε 4 φορές : 1. «Και ο μήνας έχει εννιά» (ακούστηκε σε 2 ταινίες) 2. «Η βαλίτσα» 3. «Ωντε μπρε»

γ) το Βαλς με 2 τραγούδια : 1. «Τόσο καιρό που ήσουν» 2. «Άστα τα μαλλάκια σου»

δ) το Συρτό με 1 τραγούδι : 1. «Ωχ μανούλα μου τι κέφια»

ε) και ελευθέρου ρυθμού απόδοσης 1 τραγούδι : 1. «Τέτοια μάτια γαλανά»

Από αυτό συμπεραίνεται πως ο πρώτος και κύριος ρυθμός που ακούστηκε στις ταινίες της Φίνος Φιλμ που υπήρξε αστική λαϊκή μουσική τη δεκαετία του '50 είναι το ζεϊμπέκικο. Αυτό αντικατοπτρίζει και την πραγματικότητα, καθώς στη δισκογραφία υπάρχουν καταχωρημένα 3267 ζεϊμπέκικα, με βάση την κατηγοριοποίηση του Μανιάτη⁹⁰. Ο αριθμός αυτός είναι αρκετά μεγάλος και αποδεικνύει πως ήταν όντως ένας από τους βασικούς ρυθμούς που υπάρχουν στις ιστορικές ηχογραφήσεις, άρα και ένας ρυθμός πάνω στον οποίο έγραφαν μουσική πολλοί καλλιτέχνες. Συνεπώς η Φίνος Φιλμ στις ταινίες της, στο ρυθμικό κομμάτι αντικατόπτρισε ορθά τη δισκογραφική πραγματικότητα, είτε αυτό έγινε τυχαία, είτε όχι. Ο δεύτερος στη σειρά ρυθμός ο οποίος ακούστηκε είναι το χασάπικο που ακούστηκε 4 φορές στις 13 συνολικά σκηνές ανάλυσης. Φαίνεται πως στις ταινίες ακούστηκαν πράγματι περισσότερες φορές οι δύο βασικοί ρυθμοί της αστικής λαϊκής μουσικής, που είναι το «χασάπικο» και το «ζεϊμπέκικο».

Το οργανολόγιο

Από αυτήν την ερευνα βγήκαν κάποια αποτελέσματα σχετικά με το τι όργανα φαινόταν να παίζουν μουσική στις σκηνές στις οποίες ακουγόταν μουσική είτε από α) κάποια ηχογράφηση είτε από β) τα ίδια τα όργανα όπως φαίνεται στο Γραφ. 3.2.

⁹⁰ Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνων. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.

- Από 5 ταινίες, 3 από ηχογραφήσεις, 2 από μουσικά όργανα



Γραφ. 3.2

Σε αυτές τις δυο κατηγορίες θα αναφερθώ και συνολικά αλλά και ξεχωριστά. Τα δεδομένα που βγήκαν από αυτήν την ανάλυση του οπτικοακουστικού υλικού είναι σχετικά με : α) το πόσες φορές εμφανίστηκε κάθε όργανο στις ταινίες, πχ από τις 5 ταινίες πόσες είχαν την εμφάνιση του κοντραμπάσου σαν όργανο, και όχι πόσα κοντραμπάσα έπαιζαν στην κάθε ταινία β) τους τύπους ορχήστρας που φαίνονται να παίζουν στις ταινίες γ) τη συνάφεια των δυο παραπάνω με την αστική λαϊκή μουσική.

Δεν υπήρχαν διαφορές στον συνδυασμό οργάνων που εμφανίστηκαν από σκηνή σε σκηνή της ίδιας ταινίας, αν για παράδειγμα μια ταινία είχε 4 σκηνές ανάλυσης και στην 1 εμφανιζόταν το κλαρίνο θα εμφανιζόταν και στις υπόλοιπες 3, οπότε δεν θα αναφερθώ σε σκηνές, αλλά σε ταινίες. Τα όργανα που εμφανίστηκαν στις ταινίες φαίνονται στο Γραφ. 3.3 και αναλύονται λεπτομερώς παρακάτω :

- Στο παρακάτω γράφημα φαίνεται σε πόσες ταινίες εμφανίστηκε κάθε όργανο και όχι πόσα τέτοια όργανα εμφανίστηκαν στην ταινία. Π.χ. η κιθάρα σαν όργανο εμφανίστηκε και στις 5 ταινίες, όμως συνολικά εμφανίστηκαν 15 άνθρωποι να παίζουν κιθάρες. Από τις 5 ταινίες, η κιθάρα εμφανίστηκε και στις 5, το πιάνο στις 3, το ακορντεόν στις 2, το βιολί στις 2, το κλαρίνο στις 2, το μπουζούκι σε 1, το κοντραμπάσο σε 1, η τρομπέτα σε 1, και τα drums σε 1.



Γραφ. 3.3

Εμφανίζονται συγκεκριμένα :

Α) Η κιθάρα και στις 5 ταινίες : 1) Έλα στο θείο 2) Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν 3) Το σωφεράκι 4) Η ωραία των Αθηνών 5) Μια ζωή την έχουμε

Β) Το πιάνο σε 3 ταινίες : 1) Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν 2) Το σωφεράκι 3) Η ωραία των Αθηνών

Γ) Το βιολί : σε 2 ταινίες : 1) Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν 2) Μια ζωή την έχουμε

Δ) Το ακορντεόν σε επίσης 2 ταινίες : 1) Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν 2) Μια ζωή την έχουμε

Ε) Το κοντραμπάσο

Ζ) Η τρομπέτα

Η) και τα Drums : εμφανίστηκαν σε μια ταινία, στην ίδια : «Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν»

Θ) και το μπουζούκι εμφανίστηκε επίσης σε μία ταινία : «Το σωφεράκι»

Φαίνεται πως το όργανο που δεν λείπει από καμία ταινία είναι η κιθάρα, με εμφάνιση και στις 5 ταινίες που αναλύθηκαν. Αυτό μπορεί να οφείλεται σε πολλούς λόγους, όπως

α) στην συνεργασία της Φίνος Φιλμ με τους Τρίο Κιθάρα β) στη δημοφιλία του

οργάνου και τη σύνδεσή του με πολλά είδη μουσικής γ) τον βασικό-χρηστικό μουσικό της ρόλο στο συγκεκριμένο είδος.

Με μια σύντομη αναζήτηση στην σελίδα της Φίνος Φίλμ , φαίνεται πως η συνεργασία της με τους Τριο Κιτάρα περιορίζεται μόνο σε μία ταινία. Η πραγματικότητα είναι πως εμφανίζεται σε 2 ταινίες τη δεκαετία του '50 , πράγμα που δημιουργεί μια πιθανότητα να εμφανίστηκαν και σε άλλες ταινίες τις υπόλοιπες δεκαετίες, ερώτημα στο οποίο λόγω του περιορισμένου χρονικού πλαισίου της έρευνας μου, δεν μπορώ να απαντήσω. Έχοντας υπόψιν το μικρό πλήθος ταινιών στις οποίες ακούστηκε αστική λαϊκή μουσική τη συγκεκριμένη δεκαετία (5 μόνο), αν κριθεί με αυτό το γνώμονα η συμμετοχή των Τρίο Κιτάρα (στις 2 από τις 5 ταινίες), τότε το ποσοστό είναι ένα 40%. Είναι λίγο λιγότερο από τις μισές ταινίες, ποσοστό που αξίζει να σημειωθεί και που σίγουρα έπαιξε κάποιο ρόλο, αλλά δεν μπορεί να είναι από μόνο του ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιήθηκε η κιθάρα στο 100% των ταινιών.

Η κιθάρα είναι ένα όργανο το οποίο έχει μεγάλη δημοφιλία κυρίως στον χώρο της Ευρώπης και της Αμερικής. Είναι ένα όργανο το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους σε πολλές και διαφορετικές παραδόσεις. Ένα όργανο πάνω στο οποίο έχουν δημιουργηθεί πολλές και διαφορετικές τεχνικές παιξίματος. Ένας λόγος για τον οποίο συμβαίνουν όλα αυτά είναι οι δυνατότητές του να έχει α) εναρμονιστικό και ρυθμικό ρόλο και β) σολιστικό ρόλο. Αυτό αυτόματα έχει κάνει την κιθάρα να είναι ένα πολύ δημοφιλές όργανο στους χώρους α) των μουσικών β) των ακροατών-κοινού. Στην Ελλάδα συγκεκριμένα έχει χρησιμοποιηθεί σχεδόν από όλα τα είδη τα οποία αναπτύχθηκαν, σε άλλα περισσότερο και σε άλλα λιγότερο, έχοντας όμως κάνει την παρουσία της αισθητή. Η χρήση μιας εικόνας ενός δημοφιλούς οργάνου στο κοινό του κινηματογράφου, το οποίο δεν είναι ενιαίο αλλά έχει διαφορετική μουσική παιδεία, είναι ένας τρόπος το κοινό να νιώσει οικεία. Ακόμα, το γεγονός ότι η κιθάρα δεν έχει συνδεθεί με ένα και μοναδικό συγκεκριμένο είδος μουσικής ως βάση αναφοράς στην Ελλάδα, την κάνει ακόμα πιο καλή επιλογή στο να εμφανιστεί στον κινηματογράφο. Σε αντίθεση με το μπουζούκι, που εκείνη την εποχή είχε συνδεθεί με ένα πολύ συγκεκριμένο είδος, γεγονός το οποίο είχε πολύ συγκεκριμένες συνέπειες, τις οποίες θα αναλύσω σε επόμενη παράγραφο. Αυτός είναι ίσως και ο κυριότερος λόγος για τον οποίο η παρουσία της είναι τόσο έντονη και βρίσκεται στην πρώτη θέση.

Ο βασικός χρηστικός ρόλος της κιθάρας θα μπορούσε επίσης να είναι ένας λόγος για τον οποίο εμφανίστηκε και στις 5 ταινίες. Αυτό σίγουρα είναι ένας σημαντικός λόγος για τις ταινίες στις οποίες ο ήχος προέρχεται από τα μουσικά όργανα. Μάλλον όχι όμως στις σκηνές που ντουμπλάρονται από ηχογραφήσεις. Άρα ούτε αυτός μπορεί να είναι από μόνος του ένας λόγος για τον οποίο παρατηρείται η τόσο έντονη εμφάνισή της.

Η εμφάνισή της και στις 5 ταινίες είναι αποτέλεσμα συνδυασμού όλων των παραπάνω λόγων και όχι κάποιου μεμονωμένου. Με τα ποσοστά για το ποιος είναι ο κυριότερος κάθε φορά να διαφοροποιούνται ανάλογα με την περίπτωση. Όπως και να 'χει η χρήση της κιθάρας στον κινηματογράφο αντικατοπτρίζει πετυχημένα τη χρήση της και στη δισκογραφία, στην οποία δεν κατέχει φυσικά το 100% των ηχογραφήσεων, αλλά κατέχει ένα μεγάλο και σημαντικό ποσοστό στο είδος της αστικής λαϊκής μουσικής.

Τα υπόλοιπα όργανα που εμφανίστηκαν, ομαδοποιήθηκαν σε 3 κατηγορίες. Ο λόγος θα εξηγηθεί παρακάτω.

A) Πιάνο, βιολί, κλαρίνο και ακορντεόν.

B) Κοντραμπάσο, drums, τρομπέτα

Γ) μπουζούκι

A) Ο λόγος που επέλεξα να αναφερθώ στο πιάνο, το βιολί, το ακορντεόν και το κλαρίνο μαζί, είναι ο εξής: το ποσοστό της χρήσης τους στο ρεπερτόριο της αστικής λαϊκής μουσικής κυμαίνεται στα ίδια επίπεδα. Οι διαφορές για το ποιο χρησιμοποιήθηκε λίγο παραπάνω ή λίγο λιγότερο είναι μικρές και για αυτό δεν αξίζει να καταλήξω σε ένα συμπέρασμα σχετικά με αυτό.

Το πιάνο είναι ένα όργανο εξίσου δημοφιλές με την κιθάρα που χρησιμοποιήθηκε τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή με διαφορετικούς τρόπους, για αυτό και κατέχει την 2^η θέση με την εμφάνισή του σε 3 ταινίες. Στην Ελλάδα έχει αρχίσει να χρησιμοποιείται στις ηχογραφήσεις του είδους από διάφορους συνθέτες ήδη από τη δεκαετία του '30 και έπειτα.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Κάποιο βράδυ με φεγγάρι	Parlophone	GO 4249	B 74186	1950	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαγλαμάς, κρουστά
Ποια νασαι	Odeon	GO 4226	GA 7535	1950	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Σαν με δεις και σου σφυρίζω	Parlophone	GO 4250	B 74186	1950	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαγλαμάς
Η χαρτορίχτρα	Parlophone	GO-4315	B 74197	1950	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Πάμε μια βόλτα	Parlophone	GO 4238	B 74181	1950	Δύο μαντολίνα, κιθάρα, σαξόφωνο, ακορντεόν, πιάνο
Τα διαλεχτά παιδιά	Columbia	CG 2828	DG 6913	1951	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο, μπαγλαμάς
Να γλιτώσουμε κι οι δύο	Columbia		DG 7174	1955	Δύο κιθάρες, ακορντεόν, πιάνο
Το σφάλμα	Odeon	LG 1080	GA 7874	1955	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Πενιές Μπέμπη	His Masters Voice	OGA 2396	AO 5326	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Κατάδικος για πάντα	His Masters Voice	OGA 2380	AO 5316	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, κρουστό
Εγώ είμαι το μπλεγμένο σου	His Masters Voice	OGA 2489	AO 5364	1956	Δύο μπουζούκια, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο, πιάνο
Βρε σαν τα χιόνια	Columbia	CG 3705	DG 7358	1957	Μπουζούκι, κιθάρα, μπάσο, πιάνο, τραμς
Απότομα	Columbia	CG 3877	DG 7436	1958	Μπουζούκι, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, τραμς
Ηλιοβασιλέματα	Odeon	GO 5628	GA 8009	1958	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, τραμς
Διάβασα πως παντρεύεσαι	Parlophone	LG 1134	B 74452	1958	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, τραμς
Από τη μύτη πιάνεται το έξυπνο πουλί	Parlophone		B 74486	1958	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο
Απόψε με παράπονο	Columbia	CG 3761	DG 7400	1958	Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαγλαμάς
Σατράπισσα με λένε	His Masters Voice	7XGA 230	7PG 2565	1959	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπάσο, πιάνο, κρουστά
Το καράβι	His Masters Voice	7XGA 229	7PG 2565	1959	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπάσο, πιάνο
Κάνε καρδιά μου υπομονή	Columbia		CG 4253	1960	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, κρουστά
Στον Πειραιά συννέφιασε	Columbia	CG 4168	DG 7568	1960	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο
Το μινόρε του Τομπιδή				~1960	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, τραμς

Πίνακας 3.1 : Ενδεικτικά παραδείγματα με πιάνο σε συνθέσεις την δεκαετία του 1950 στον Ελλαδικό χώρο⁹¹

Το βιολί, είναι επίσης γνωστό για τη χρήση τόσο στην κλασική, όσο και στην αστική λαϊκή μουσική. Συγκεκριμένα, ο κύριος εκπρόσωπός του πριν το '50 στο είδος της αστικής λαϊκής μουσικής ήταν ο Δημήτρης Σέμσης. Ο Σέμσης έγραψε αρκετά τραγούδια, αλλά και έπαιξε αρκετά τραγούδια με το βιολί. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι ο τρόπος παιξίματος αλλά και τα υφολογικά στοιχεία του Σέμση δεν έχουν καμία σχέση με τη χρήση του βιολιού στα τραγούδια που ακούστηκαν στις ταινίες. Συνεπώς, η χρήση του οργάνου αυτού καθ' εαυτού αντικατοπτρίζει να μεν σωστά τη χρήση του στην δισκογραφία, όμως στον κινηματογράφο αποδίδεται με μια διαχείριση στο λόγιο πρότυπο της ερμηνείας του.

Το κλαρίνο, αν και κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο στη μουσική της υπαίθρου, δεν έλειψε από την αστική λαϊκή μουσική. Συγκεκριμένα, συμμετείχε περισσότερο σε τραγούδια με «αλατούρκα» ύφος, όπως για παράδειγμα οι ορχήστρες που συνόδευαν την Ρόζα Εσκενάζυ και την Ρίτα Αμπατζή. Όμως, όπως και στο βιολί, αποτυπώνεται σωστά η χρήση του ως όργανο τόσο στη δισκογραφία όσο και στον κινηματογράφο (2 ταινίες), αλλά με λόγια υφολογικά χαρακτηριστικά.

⁹¹ Λιάσκου, Ε. (2019). *Ο ρόλος του πιάνου στο ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι μέσα από την ιστορική δισκογραφία (Πτυχιακή Εργασία)*. Άρτα : Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Τέλος, το ακορντεόν, το οποίο εμφανίζεται και αυτό σε δύο ταινίες, έχει ήδη αρχίσει να μπαίνει στη δισκογραφία στο είδος της αστικής λαϊκής μουσικής τη δεκαετία του '50. Συνεπώς σωστά αποτυπώνεται η χρήση του.

Υπάρχει η ομάδα οργάνων Α που το ποσοστό χρήσης τους στη Φίνος Φιλμ, στις ταινίες που αναλύθηκαν, αντικατοπτρίζει ορθά και το ποσοστό χρήσης τους στη δισκογραφία, άλλες φορές με διαφορετική αισθητική προσέγγιση (βιολί και κλαρίνο) και άλλες με ίδια (πιάνο, ακορντεόν).

Β) Ο λόγος που επέλεξα να αναφερθώ στο κοντραμπάσο, τα drums και την τρομπέτα μαζί είναι α) η μικρή τους σχετικότητα με το είδος ρεμπέτικο β) η εμφάνιση τους σε μια μόνο ταινία και μάλιστα την ίδια. Το κοντραμπάσο και τα drums αρχίζουν να εισάγονται στη δισκογραφία στο είδος της αστικής λαϊκής μουσικής το '50, οπότε έχουν μια λίγο παραπάνω σχέση με το είδος σε αντιπαράβολή με την τρομπέτα, η οποία δεν έχει καμία σχέση. Η ταινία στην οποία εμφανίζονται είναι μια ταινία στην οποία ο ήχος προέρχεται από τα ίδια τα μουσικά όργανα. Η αιτία της επιλογής τους ήταν ο Γιώργος Μουζάκης, συνθέτης των τραγουδιών που ακούστηκαν στην ταινία, ο οποίος διατηρούσε δική του ορχήστρα στα πρότυπα της «κλασσικής» ορχήστρας. Συμπερασματικά, το κοντραμπάσο και τα drums αντικατοπτρίζουν τυχαία ένα μικρό κομμάτι του αστικού λαϊκού και η τρομπέτα είναι όργανο το οποίο συναντιέται κυρίως σε διαφορετικές μουσικές παραδόσεις.

Γ) Το μπουζούκι ως όργανο είναι βασικός εκφραστής του ρεμπέτικου αλλά και ευρύτερα του αστικού λαϊκού. Η έλλειψη του μπουζουκιού από τη δεκαετία του 50' στη Φίνος Φιλμ είναι μια σημαντική παρατήρηση. Το μπουζούκι εμφανίζεται σε μια και μοναδική ταινία, στην ταινία «Το σωφεράκι». Αυτό εκ πρώτης όψεως θα μπορούσε να φανεί παράδοξο, έχοντας υπόψιν ότι το μπουζούκι ήδη το '50 έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην αστική λαϊκή μουσική, η έλλειψη του όμως αν δούμε την ευρύτερη εικόνα εξηγείται. Το μπουζούκι εκείνη την εποχή έχει ταυτιστεί με ένα πολύ συγκεκριμένο είδος μουσικής, το ρεμπέτικο, και αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο βρίσκεται σε έλλειψη. Στη μια και μοναδική ταινία που εμφανίζεται το μπουζούκι στα πλαίσια της εργασίας μου, αυτός ο οποίος φαίνεται να παίζει είναι ο Μανώλης Χιώτης. Ο ίδιος ξεκίνησε τη συνεργασία του με την Φίνος Φιλμ το 1948 στην ταινία «Χαμένοι Άγγελοι»⁹² στην οποία έπαιξε το τραγούδι «Εσύ είσαι η αιτία που υποφέρω». Ο

⁹² Finos Film. (2020, Απρίλιος 13). *Finos Film*. Ανάκτηση από Finos Film: <http://finosfilm.com/>

Χιώτης ήταν ένας μουσικός, ο οποίος εδραίωσε τη θέση του στον κινηματογράφο εκείνη τη δεκαετία και ιδιαιτέρως την επόμενη ('60). Αν κάποιος παρακολουθήσει την εξέλιξή του θα παρατηρήσει πως κατά τη πορεία της ενασχόλησής του με τον κινηματογράφο, αλλάζει και όλη η προσέγγισή του.

Σχετικά με τους συνδυασμούς των οργάνων, παρακάτω παρατίθεται ο Πίνακας 2:

ΤΑΙΝΙΕΣ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	ΟΠΤΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟ	ΤΥΠΟΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Έλα στο θείο	1. Το ξυράφι και τ'ακόνι 2. Ώνιτε μπρε	5 κιθάρες	-
Εκείνες που δεν πρέπει να αγαπούν	1. Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου 2. Κάποια μέρα 3. Τέτοια μάτια γαλανά 4. Τόσο καιρό που ήσουν 5. Άστα τα μαλλιάκια σου	2 κιθάρες, ακορντεόν, βιολί, πιάνο	Πειραιώτικη Ορχήστρα
Το σωφεράκι	1. Σβήστε με απ'τον χάρτη 2. Και ο μήνας έχει εννιά	2 κιθάρες, 2 μπουζούκια, πιάνο	Πειραιώτικη Ορχήστρα
Η ωραία των Αθηνών	1. Η βαλίτσα 2. Ο κόσμος δεν μας έφταιξε 3. Ωχ μανούλα μου τι κέφια	3 κιθάρες, 2 κλαρίνα, 2 τρομπέτες, drums, κοντραμπάσο, πιάνο	Κλασσική Ορχήστρα
Μια ζωή την έχουμε	1. Και ο μήνας έχει εννιά	3 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν, κλαρίνο	Δημοτική-Λαϊκή Ορχήστρα

93

Πίνακας 3.2 : Οπτικό οργανολόγιο

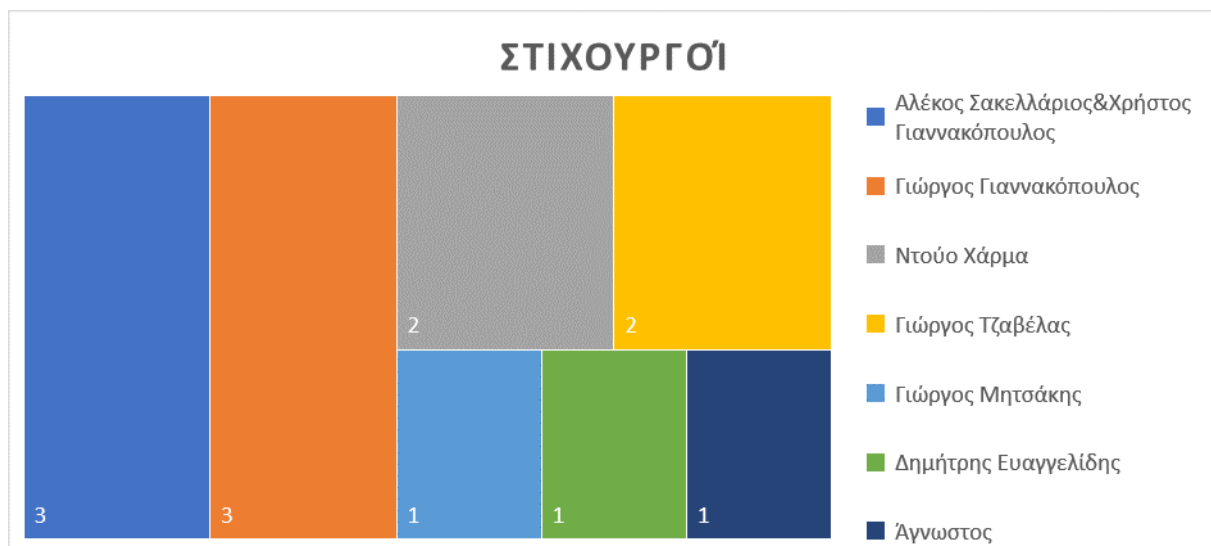
Ως οπτικό οργανολόγιο εννοείται το οργανολόγιο το οποίο βλέπουμε να υπάρχει στην σκηνή ανάλυσης και όχι ποια όργανα ακούγεται πως παίζουν στην ηχογράφηση που ακούγεται. Σχετικά με την παραπάνω κατηγοριοποίηση, ένταξα το οπτικό οργανολόγιο στους τύπους ορχήστρας με κριτήριο το με ποιον τύπο ορχήστρας είχε τα περισσότερα κοινά και όχι απόλυτα.

⁹³ Οι ταινίες με κόκκινο χρώμα είναι οι ταινίες που η προέλευση του ήχου προέρχεται από τα ίδια τα όργανα. Οι τύποι ορχήστρας αντλήθηκαν μέσα από το παράδειγμα του : Κορολης, Β. (2012). *Ο "Σαλονικιός" μέσα από το δισκογραφημένο του έργο (1925-1941) (Πτυχιακή Εργασία)*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.

Οι στίχοι

Το Γραφ. 3.4 δείχνει τα ονόματα των στιχουργών, και τον αριθμό τραγουδιών για τα οποία έγραψαν στίχους.

- Από τα 13 τραγούδια τα οποία ακούστηκαν στις ταινίες, στα 3 έγραψε στίχους ο Γιώργος Γιαννακόπουλος, στα 3 ο Αλέκος Σακελλάριος και ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, σε 2 οι Ντούο Χάρμα, σε 2 ο Γιώργος Τζαβέλας, σε 1 ο Γιώργος Μητσάκης, σε 1 ο Δημήτρης Ευαγγελίδης και σε 1 Άγνωστος.



Γραφ. 3.4

Το ένα τραγούδι του οποίου ο στιχουργός δεν επιβεβαιώθηκε από κάποια πηγή είναι το τραγούδι «Ο κόσμος δεν μας έφταιξε (κάνε υπομονή και κράτα)», ανήκει στην ταινία : «Η ωραία των Αθηνών». Όλα τα υπόλοιπα τραγούδια της ταινίας αυτής είναι σε μουσική του Γιώργου Μουζάκη και στίχους του Γιώργου Γιαννακόπουλου. Αυτός είναι και ο λόγος που υποθέτω πως είναι ο στιχουργός και αυτού του τραγουδιού.

Το Γραφ. 3.5 δείχνει σε τι ποσοστό υπήρχε συσχέτιση των στίχων των τραγουδιών, με την πλοκή του έργου.

- Από 13 τραγούδια, 8 ΝΑΙ, 5 ΟΧΙ



Γραφ. 3.5

ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΣΥΣΧΕΤΙΣΗ ΣΤΙΧΩΝ-ΣΕΝΑΡΙΟΥ	ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ
Το ξυράφι και τ'ακονι	✓	Ντούο Χάρμα
Ώντε μπρε	x	Ντούο Χάρμα
Κάποια μέρα	✓	Χρήστος Γιαννακόπουλος & Αλέκος Σακελλάριος
Δεν είμαι εγώ ο Γιώργος σου	x	Γιώργος Μητσάκης
Τέτοια μάτια γαλανά	✓	Δημήτρης Ευαγγελίδης
Τόσο καιρό που ήσουνα	✓	Χρήστος Γιαννακόπουλος & Αλέκος Σακελλάριος
Άστα τα μαλλάκια σου	x	Χρήστος Γιαννακόπουλος & Αλέκος Σακελλάριος
Σβήστε με απ'τον χάρτη	x	Γιώργος Γιαννακόπουλος
Και ο μήνας έχει εννιά	✓	Γιώργος Τζαβέλλας
Η βαλίτσα	x	Γιώργος Γιαννακόπουλος
Ο κόσμος δεν μας έφταιξε	✓	Άγνωστος/πιθανόν ο Γιώργος Γιαννακόπουλος
Ωχ μανούλα μου τι κεφια	✓	Γιώργος Γιαννακόπουλος
Και ο μήνας έχει εννιά	✓	Γιώργος Τζαβέλλας

Πίνακας 3.3 : Συσχέτιση Στίχων-Σεναρίου/Στιχουργοί⁹⁴

Ο Πίνακας 3 συνδέει τα Γραφ. 3.4 και 3.5

⁹⁴ Οι πληροφορίες σχετικά με τους στιχουργούς αντλήθηκαν από : α) Πρώην ΤΕΙ Ηπείρου. (2020, Απρίλιος 14). Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης. Ανάκτηση από Βιβλιοθήκη ΤΕΙ Ηπείρου:

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω στις ταινίες που οι στίχοι των κομματιών συσχετίζονταν με την πλοκή του έργου, τα ονόματα που υπάρχουν από στιχουργούς είναι τα εξής : Ντούο Χάρμα, Χρήστος Γιαννακόπουλος & Αλέκος Σακελλάριος, Δημήτρης Ευαγγελίδης, Γιώργος Τζαβέλλας, Γιώργος Γιαννακόπουλος. Παρακάτω αναλύονται ξεχωριστά οι ιδιότητές τους. Οι Ντούο Χάρμα είναι γνωστοί μουσικοί/συνθέτες/στιχουργοί. Ο Γιώργος Γιαννακόπουλος (αδερφός του Χρήστου) είναι στιχουργός ο οποίος έγραψε στίχους ως επί το πλείστον για τραγούδια που ακούστηκαν στο θέατρο και τον κινηματογράφο⁹⁵. Χρήστος Γιαννακόπουλος, Αλέκος Σακελλάριος, Δημήτρης Ευαγγελίδης και Γιώργος Τζαβέλλας είναι σκηνοθέτες/σεναριογράφοι, με εμπειρία στο θέατρο και τον κινηματογράφο, άλλοι με μικρό και άλλοι με μεγάλο στιχουργικό έργο. Συγκεκριμένα, ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, του οποίου το όνομα εμφανίζεται μαζί με το όνομα του Αλέκου Σακελλάριου, έχει υπάρξει συνεργάτης του Σακελλάριου από το 1945 μέχρι και το 1954 σε επιθεωρήσεις κ.α.⁹⁶. Όπως φαίνεται και στον πίνακα 3, οι περισσότερες ταινίες στις οποίες υπάρχει συσχέτιση των στίχων με την πλοκή του έργου έχουν στιχουργούς που προέρχονται από τον χώρο του θεάτρου και του κινηματογράφου και έχουν ως βασική ιδιότητα αυτήν του σκηνοθέτη/σεναριογράφου. Όλα τα παραπάνω οδηγούν στο ότι τα περισσότερα τραγούδια γράφτηκαν κατά παραγγελία για τη χρήση τους στην ταινία.

Η ενδυμασία

Η ενδυμασία είναι γενικά ένα από τα βασικά στοιχεία μιας κουλτούρας. Το παράδοξο που φαίνεται στην παρούσα εργασία είναι πως η ενδυμασία στις συγκεκριμένες ταινίες δεν λειτούργησε ως σύμβολο που παραπέμπει στο είδος της αστικής λαϊκής μουσικής. Οι μουσικοί που εμφανίζεται να παίζουν στις σκηνές ανάλυσης φοράνε ρούχα ίδια με τους υπόλοιπους ηθοποιούς, δεν υπάρχει κάποιος εμφανής διαχωρισμός. Τα ρούχα που

<https://www.lib.teiep.gr/> και β) Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.

⁹⁵ Πληροφορίες για το στιχουργικό έργο του Γιώργου Γιαννακόπουλου αντλήθηκαν από : Μαυραγάνης, Π. (2020, Απρίλιος 14). *Παλιά Ελληνικά Τραγούδια Οπερέτες*. Ανάκτηση από Παλιά Κιθάρα: <https://palia.kithara.gr/>

⁹⁶ Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002). "Εκ των στυλοβατών του καταστήματος" : Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κομωδία. Στο Ι. Βιβιλάκης (Επιμ.), *Το Ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ο αιώνα* (σσ. 369-376). Αθήνα: Ergo.

φορούν είναι ρούχα στα πρότυπα της εποχής, με τους άνδρες κυρίως να εμφανίζονται με σακάκια και τις γυναίκες με φορέματα.

Οι χοροί

Σχετικά με τους χορούς, υπήρξαν οι σκηνές που φαίνονται στον παρακάτω πίνακα :

ΤΑΙΝΙΑ	ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΧΟΡΟΣ	ΦΥΛΟ
Έλα στον θείο	Το ξυράφι και τ'ακόνι	Ζεϊμπέκικο	Γυναικείο
Έλα στον θείο	Ώιντε μπρε	Χασάπικο	Ανδρικό
Το σωφεράκι	Σβήστε με απ'τον χάρτη	Ζεϊμπέκικο	Γυναικείο
Η ωραία των Αθηνών	Ωχ, μανούλα μου τι κέφια	Συρτό	Γυναικείο

Πίνακας 3.4 : Οι χοροί

Οι χοροί οι οποίοι επιλέχθηκαν για ανάλυση είναι χοροί που συνδέονται με τους ρυθμούς που υπάρχουν κατά κύριο λόγο στην αστική λαϊκή μουσική. Χοροί που προβλήθηκαν στις ταινίες οι οποίοι δεν παραπέμπουν στην αστική λαϊκή μουσική, δεν αναλύθηκαν διότι δεν με ενδιαφέρουν στα πλαίσια της έρευνάς μου.

Όπως φαίνεται στον ανωτέρω πίνακα από τις 13 σκηνές ανάλυσης, σε 4 σκηνές εμφανίστηκαν χοροί που σχετίζονται με την αστική λαϊκή μουσική. Ο χορός που εμφανίστηκε περισσότερες φορές είναι το ζεϊμπέκικο (2 φορές), έπειτα το χασάπικο και το συρτό (από 1 φορά). Αυτό το ποσοστό εμφάνισης, αν συνδεθεί με το πόσες φορές εμφανίστηκαν οι αντίστοιχοι ομώνυμοι ρυθμοί που συνοδεύουν τον κάθε χορό, τότε σε γενικές γραμμές είναι μια λογική αναλογία.

Σχετικά με το ζεϊμπέκικο, αξίζει να σημειωθεί πως πρώτη η Φίνος Φιλμ με την ταινία «Έλα στον θείο» το 1950 εμφανίζει μια γυναίκα να χορεύει ζεϊμπέκικο στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου και το ξανακάνει το 1953 στην ταινία «Το σωφεράκι». Συμπέρασμα αυτού είναι πως η Φίνος Φιλμ έρχεται να καταρρίψει το στερεότυπο εκείνης της εποχής πως το ζεϊμπέκικο είναι ένας χορός που πρέπει να χορεύουν μόνο οι άνδρες.

Ακόμα, και στο ζεϊμπέκικο αλλά και στους άλλους δύο χορούς που εμφανίστηκαν, δεν υπήρχαν σκηνές με τους ηθοποιούς να χορεύουν στα πλαίσια αυτού που ονομάζεται – χορογραφία. Οι σκηνές αποτελούνταν από μη επαγγελματίες χορευτές, τους ηθοποιούς

που έπαιζαν στην κάθε ταινία. Τα βήματα του κάθε χορού δεν ήταν καθορισμένα με λεπτομέρεια, αλλά ήταν ένας συνδυασμός κάποιων διάσπαρτων βημάτων που παραπέμπουν στον εκάστοτε χορό και αυτοσχεδιαστικών κινήσεων.

Συνεπώς, το πόρισμα της έρευνας σχετικά με τον χορό είναι πως η Φίνος Φιλμ στις ταινίες της μελέτης, δεν προέτρεψε στο να συστηματοποιηθούν τα βήματα του κάθε χορού.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η παρούσα εργασία ξεκίνησε με το εξής ερευνητικό ερώτημα : «Υπήρχε ρεμπέτικο στον παλιό ελληνικό κινηματογράφο; Κι αν ναι πώς παρουσιάστηκε μετά την διαμεσολάβηση;». Για τα πλαίσια της πτυχιακής εργασίας έπρεπε να περιορίσω την έρευνα μου με συγκεκριμένα κριτήρια. Τα κριτήρια που επέλεξα ήταν α) η εταιρία παραγωγής και β) το χρονικό πλαίσιο. Ως εταιρία παραγωγής επέλεξα την Φίνος Φιλμ, μια εταιρία που παρήγαγε έναν μεγάλο αριθμό ταινιών. Ως χρονικό πλαίσιο επέλεξα τη δεκαετία του '50, μια δεκαετία στην οποία α) κατά τη γνώμη μου το ρεμπέτικο δεν είχε ακόμα μετασηματιστεί ολοκληρωτικά σχετικά με ζητήματα αισθητικής, οργανολογίου, θεματολογίας κ.α. που το διέπουν στην αρχή της δημιουργίας του ως είδος (στην πρώιμη του εκδοχή), και β) η Φίνος Φιλμ βρίσκεται στην αρχή της. Η εργασία αυτή ακολούθησε κυρίως τη μεθοδολογία της ανάλυσης περιεχομένου. Το συμπέρασμα το οποίο βγαίνει είναι πως η εικόνα του αστικού λαϊκού που προβάλλεται στη Φίνος Φιλμ την συγκεκριμένη δεκαετία παραπέμπει ελάχιστα στο ρεμπέτικο. Υπήρξε επιτηδευμένη απόκρυψη βασικών στοιχείων του είδους που αναλύθηκαν στο Κεφ. 3.3 Ανάλυση δεδομένων. Ρυθμολογικά, η αστική λαϊκή μουσική που προβάλλεται στη Φίνος Φιλμ ταυτίζεται απόλυτα με την δισκογραφία. Ακόμα, σχετικά με το οργανολόγιο το οποίο χρησιμοποιήθηκε στις ταινίες, ως επί το πλείστον σκιαγραφείται σωστά ως προς το κομμάτι της εμφάνισης των οργάνων στο αστικό λαϊκό είδος. Όμως σε ένα ποσοστό από τις ταινίες στις οποίες ο ήχος προέρχεται από τα μουσικά όργανα, υπάρχει διαφορετική αισθητική προσέγγιση και λόγια υφολογικά χαρακτηριστικά. Σημαντική βέβαια είναι η έλλειψη της εικόνας του μπουζουκιού από τις ανωτέρω ταινίες, με μια και μοναδική εξαίρεση, στην ταινία «το σωφεράκι» στην οποία έπαιξε ο Μανώλης Χιώτης.

Το ρεμπέτικο έχει ταυτιστεί με πολλά πράγματα όπως για παράδειγμα :

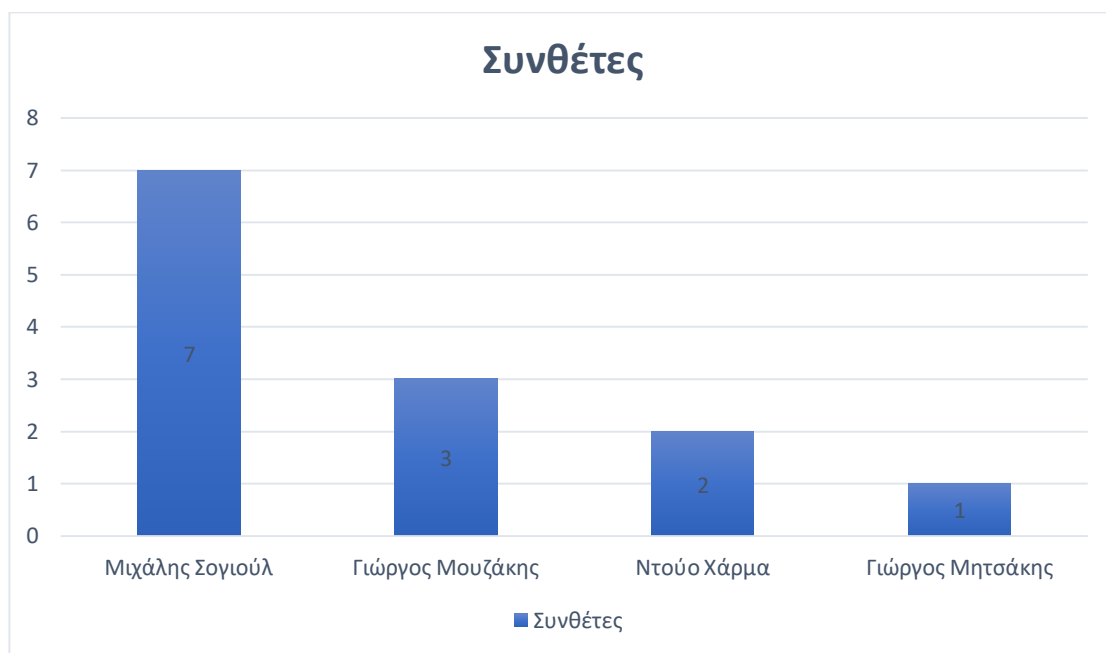
- A) τους κύριους εκφραστές του
- B) το κοινό του
- Γ) τους χώρους στους οποίους ακούγεται
- Δ) τη θεματολογία του

Οι κύριοι εκφραστές του ως επί το πλείστον ανήκουν σε περιθωριοποιημένες ομάδες της κοινωνίας, συνεπώς το κύριο κοινό του δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από ανθρώπους που σχετίζονται-ταυτίζονται με αυτές τις ομάδες με κάποιο τρόπο. Οι χώροι στους οποίους ακουγόταν μέχρι τότε ήταν οι τεκέδες, τα καφέ αμάν κλπ. Τέλος, η θεματολογία του άγγιζε θέματα εγκληματικότητας, όπως πχ η δολοφονία ενός ανθρώπου, οι ναρκωτικές ουσίες, το λαθρεμπόριο, χωρίς όμως να περιορίζεται σε αυτά. Όλα τα παραπάνω δημιουργούν με βάση τη θεωρία της Mary Douglas⁹⁷ μια «μιαρή» εικόνα η οποία έχει σχηματιστεί στο μυαλό της ευρύτερης κοινωνίας που δεν είναι μέρος αυτής της κοινότητας. Στο δικό μας παράδειγμα αν αλλάξουμε την ταξινομική θέση του «ρεμπέτικου» και το τοποθετήσουμε στον κινηματογράφο τότε αυτό θα είναι «ύλη εκτός θέσης» (“matter out of space”). Ο Μανώλης Χιώτης ήταν ένας μπουζουξής και συνθέτης, ο οποίος εκείνη την περίοδο είχε βασικές διαφορές με τους υπόλοιπους, κάποιες από αυτές ήταν : α) πως δεν συνδεόταν με το περιθώριο β) πως η θεματολογία του περιορίστηκε στα υπόλοιπα θέματα του ρεμπέτικου και όχι σε αυτά που αναλύθηκαν παραπάνω, για αυτό και επιλέχθηκε έναντι των άλλων συνθετών του είδους. Σχετικά με τους στίχους, οι περισσότερες ταινίες στις οποίες υπάρχει συσχέτιση με την πλοκή του έργου έχουν στιχουργούς που προέρχονται από τον χώρο του θεάτρου και του κινηματογράφου και έχουν ως βασική ιδιότητα αυτήν του σκηνοθέτη/σεναριογράφου. Αυτό σημαίνει πως στιχουργικά υπάρχει μια λαϊκότροπη αντιμετώπιση του γενικότερου εγχειρήματος. Οι στιχουργοί αυτοί προσπάθησαν να γράψουν στίχους με λαϊκό τρόπο, έχοντας στο μυαλό τους φυσικά περισσότερο την πλοκή του έργου. Θεματολογίες όπως το χασίς, η εγκληματικότητα κλπ που όπως αναφέρθηκε στο θεωρητικό πλαίσιο της παρούσας εργασίας ήταν ένα βασικό μέρος του ρεμπέτικου, δεν υπάρχουν σε καμία ταινία. Παρ’ όλα αυτά στις ταινίες υπάρχουν δύο αναφορές σχετικά με το είδος που ακούγεται : στην μία αποκαλείται «ρεμπέτικο» και στην άλλη «ρεπερτόριο της πιάτσας». Με βάση την περιοδολόγηση του Μπουμπάρη βρισκόμαστε στη δεύτερη συνθήκη ροής, όπου πρωτοεμφανίζεται η ηχογράφηση. Συγκεκριμένα, η μουσική βιομηχανία έχει αρχίσει να αναπτύσσεται σημαντικά και να συμπράττει με άλλες βιομηχανίες, όπως αυτή του κινηματογράφου. Ακόμα, σε αυτή τη συνθήκη δημιουργείται η έννοια της δημοφιλούς κουλτούρας. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενα κεφάλαια, ο κινηματογράφος είναι από τα πλέον

⁹⁷ Douglas, M. (2006). *Καθαρότητα και κίνδυνος: μια ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και του ταμπού*. Αθήνα: Πολύτροπον.

δημοφιλή μέσα, συνεπώς θα πρέπει να ακουστεί σε αυτόν και μια αντίστοιχη μουσική. Η αστική λαϊκή μουσική διαμεσολαβήθηκε μέσω του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, η μορφή διαμεσολάβησης που υπέστη είναι η «διαμεσολαβημένη οιονεί». Βασικό στοιχείο της διαμεσολάβησης αυτής είναι ότι προσανατολίζεται σε ένα απροσδιόριστο εύρος δυνητικού κοινού. Η Φίνος Φίλμ για να έχει τη μεγαλύτερη δυνατή απήχηση στο κοινό, στις ταινίες που μελετήθηκαν, θα έπρεπε να παρουσιάσει την αστική λαϊκή μουσική με έναν τρόπο που να υπόκειται σε αυτό που ονομάζει ο Baudrillard Ελάχιστη Κοινή Κουλτούρα. Όπως φαίνεται και από το Γραφ. 3.6 ο κύριος εκπρόσωπος του αστικού λαϊκού στην περίπτωση που μελετάται δεν ήταν άλλος από τον Μιχάλη Σουγιούλ.

- Από τα 13 τραγούδια που ακούστηκαν στις ταινίες, στα 7 ήταν συνθέτης ο Μιχάλης Σουγιούλ, στα 3 ο Γιώργος Μουζάκης, στα 2 οι Ντούο Χάρμα και στο 1 ο Γιώργος Μητσάκης.



Γραφ. 3.6

Ο ίδιος ως συνθέτης μπορούσε να γράψει διάφορα είδη μουσικής, συνδυάζοντας έτσι χαρακτηριστικά ιδανικά για να γίνει συνθέτης της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Το αστικό λαϊκό αποτελείται από ένα μεγάλο εύρος ειδών όπως αυτών που αποκαλούμε στην καθομιλουμένη με απλά λόγια «λαϊκό», «ρεμπέτικο», «ελαφρό» κ.α. Σε γενικές γραμμές, ο Σουγιούλ υπήρξε εκφραστής του διευρυμένου αστικού λαϊκού τραγουδιού και στον κινηματογράφο, αλλά και στη δισκογραφία. Όμως, με τα κριτήρια που θέτει ο Δαμιανάκος για το τι είναι ρεμπέτικο, δεν εντάσσεται στους συνθέτες του. Βεβαίως, θα πρέπει να ληφθούν σοβαρά υπόψιν και τα ιστορικά γεγονότα αυτής και των περασμένων δεκαετιών που επηρέασαν τον κινηματογράφο και συνεπώς τη μουσική του. Ο κινηματογράφος, στα χρονικά πλαίσια που αναλύονται, ήταν θύμα ενός καθεστώτος λογοκρισίας που καλλιεργήθηκε τις προηγούμενες δεκαετίες και συνέχισε να υπάρχει την δεκαετία που αναλύεται. Ταυτόχρονα, υπάρχουν τα κατάλοιπα της δημιουργίας ενός έθνους-κράτους που προσπαθεί να δημιουργήσει πολιτισμική ταυτότητα που να εντάσσεται στον ευρύτερο εκδυτικισμό. Όλα τα παραπάνω, συντέλεσαν στο να προβληθεί μέρος της αστικής λαϊκής μουσικής και όχι αυτή σε ολόκληρο το φάσμα της. Το ρεμπέτικο τη συγκεκριμένη δεκαετία έχει ήδη υποστεί αλλαγές, αλλά συνεχίζει να υπάρχει στο προσκήνιο της δισκογραφίας. Το μπουζούκι, οι βασικοί συνθέτες του, η θεματολογία του κ.α. αποκρύφθηκαν και στη θέση τους υπήρξε μια «εξωραϊσμένη» εκδοχή του είδους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, T., & Eisler, H. (1969). *Composition fur de film*. Munich: Rogner & Bernhard.
- Baudrillard, J. (1994). Η κουλτούρα των Μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτιστική βιομηχανία. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Bergh, A., & Tia, D. (2009). From wind-up to iPod: Techno-cultures of listening. (N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, & J. Rink, Επιμ.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, σσ. 102-105.
- Douglas, M. (2006). *Καθαρότητα και κίνδυνος: μια ανάλυση των εννοιών της μιαιρότητας και του ταμπού*. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Faroghi, S. (2000). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*. (Κ. Παπακωνσταντίνου, Μεταφρ.) Αθήνα: ΕΞΑΝΤΑΣ.
- Finos Film. (2020). *Finos Film*. Ανάκτηση Απρίλιος 13, 2020, από Finos Film: <http://finosfilm.com/>
- Manuel, P. (1990). *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press.
- McQuail, D. (2003). *Η θεωρία της μαζικής επικοινωνίας για τον 21ο αιώνα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Pennanen, R. (1999). *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*. Tampere: University of Tampere Press.
- Pennanen, R. (2003). Greek Music Policy Under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941). Στο L. Pietila-Castren, & M. Vesterinen (Επιμ.), *Grapta Poikila I. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens*.
- Pennanen, R. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology* 48, σσ. 1-25.
- Poulakis, N. (2011, January). Music and Image in Dialogue: Audiovisual Media as Multicultural Education. *Review of Artistic Education*, σσ. 128-134.
- Smith, O. (1991). *The Chronology of Rebetiko - A Reconsideration of the Evidence*. Byzantine and Modern Greek Studies.
- Smith, O. (1995). Cultural Identity and Cultural Interaction: Greek Music in the United States, 1917-1941. *Journal of Modern Greek Studies*, σσ. 125-138.
- Thompson, J. (1998). *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*. (Ν. Δεμερτζής, Επιμ., Γ. Καραμπίνη, & Ν. Σώκου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- University of California. (2020). *Discography of American Historical Recordings*. Ανάκτηση Απρίλιος 18, 2020, από DAHR: <https://adp.library.ucsb.edu/>
- Αγγελής, Β. (2004). Μεταξική Προπαγάνδα και Νεολαία (1936-1940) (Διδακτορική Διατριβή). Ανάκτηση από <https://www.didaktorika.gr/eadd/>

- Ανδρίτσος, Γ. (2016). Η λογοκρισία στον ελληνικό κινηματογράφο (1945-1974). Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 35-42). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Παράρτημα Ελλάδας.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1961). Για το ρεμπέτικο τραγούδι. *Επιθεώρηση Τέχνης* 79, σσ. 184-200.
- Δαλιανίδης, Γ. (2005, Φεβρουάριος 25). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δαμιανάκος, Σ. (2007). *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. (Ν. Κοταρίδης, Επιμ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Δελβερούδη, Ε.-Α. (2002). "Εκ των στυλοβατών του καταστήματος" : Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κομωδία. Στο Ι. Βιβιλάκης (Επιμ.), *Το Ελληνικό θέατρο απο τον 17ο στον 20ο αιώνα* (σσ. 369-376 Πρακτικά Συνεδρίου). Αθήνα: Ergo.
- Η Φωνή της Αλήθειας. (1954, Ιούνιος 6). Ανάκτηση από www.askiweb.gr
- Θεοδοσίου, Α., & Παπαδάκη, Ε. (2019). Εισαγωγή. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 13-58). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.
- Καλλίρης, Τ. (2004, Δεκέμβριος 20). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)
- Καπνίσης, Κ. (2002, Ιούνιος 11). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.
- Κοκκώνης, Γ. (2019). *Το λαϊκότροπο ως είδος. Σημειώσεις που εντάχθηκαν στο πρόγραμμα Διά βίου μάθησης του Πανεπιστημίου Αιγαίου με τίτλο: Η ελληνική μουσική από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*.
- Κορολης, Β. (2012). *Ο "Σαλονικιός" μέσα απο το δισκογραφημένο του έργο (1925-1941) (Πτυχιακή Εργασία)*. Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.
- Κωστής, Κ. (2013). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας*. Αθήνα: ΠΟΛΙΣ.
- Λιάσκου, Ε. (2019). *Ο ρόλος του πιάνου στο ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι μέσα από την ιστορική δισκογραφία (Πτυχιακή Εργασία)*. Άρτα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.
- Μαυραγάνης, Π. (2006). *Παλιά Ελληνικά Τραγούδια Οπερέτες*. Ανάκτηση Απριλίου 14, 2020, από Παλιά Κιθάρα: <https://palia.kithara.gr/>
- Μπαλτζής, Α. (2019). «Τεχνομυθολογία», πολιτισμός και ετερονομία. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες και Τεχνοπολιτισμός: Πρακτικές και Προκλήσεις* (σσ. 127-147). Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

- Μπουμπάρης, Ν. (2005). Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση. Στο Ν. Βερνίκος, Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδης, Ν. Μπουμπάρης, & Δ. Παπαγεωργίου (Επιμ.), *Πολιτιστικές Βιομηχανίες* (σσ. 225-232). Αθήνα: Κριτική.
- Οικονόμου, Α. (1999). Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού. *ΠΑΡΕΜΒΑΣΕΙΣ*, σσ. 225-246.
- Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 - 1983)*. (Κ. Βλησίδης, Επιμ.) Θεσσαλονίκη: ΙΑΝΟΣ.
- Ορδουλίδης, Ν. (n.d.). *Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου [υπό δημοσίευση]*.
- Πλέσσας, Μ. (2005, Μάρτιος 1). (Ν. Πουλάκης, Δημοσιογράφος)
- Πουλάκης, Ν. (2018). Μουσική και μουσικοί στον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο : Μια εθνογραφική προσέγγιση της πολιτικής οικονομίας της κινηματογραφικής μουσικής. (V. Karalis, & P. Nazou, Επιμ.) *A Journal of Greek letters. Pages on Greek Cinema*, σσ. 121-148.
- Πρώην ΤΕΙ Ηπείρου. (2020). *Βιβλιοθήκη ΤΕΙ Ηπείρου*. Ανάκτηση Απρίλιος 14, 2020, από Βιβλιοθήκη και Κέντρο Πληροφόρησης: <https://www.lib.teiep.gr/>
- Τσαμπρας, Γ. (2005). *Μιχάλης Σουγιούλ – ας ερχόσουν για λίγο*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Χαρκιολάκης, Α. (2006, Ιούνιος 30). <https://mmb.org.gr/el>. Ανάκτηση Απρίλιος 23, 2020, από <https://dspace.mmb.org.gr/mmb/:https://dspace.mmb.org.gr/mmb/bitstream/123456789/23037/1/%CE%9C%CE%B9%CF%87%CE%AC%CE%BB%CE%B7%CF%82%20%CE%A3%CE%BF%CF%85%CE%B3%CE%B9%CE%BF%CF%8D%CE%BB.pdf>
- Χρονοπούλου, Χ. (2016). Μεσοπόλεμος και λογοκρισία : Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου Κοινωνική Σαπίλα. Στο Π. Πετσίνη, & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 27-34). Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ. Παράρτημα Ελλάδας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Περίληψεις

1. Έλα στο θείο – 1950

Link : <http://greek-movies.com/movies.php?m=615>

Περίληψη : Ο θείος Χαρίλαος, ιδιοκτήτης ενός παντοπωλείου, προσπαθεί να παντρέψει τον ανιψιό του Αντώνη. Στην προσπάθεια του αυτή, του κάνει προξενιό με μια κοπέλα. Δεν γνωρίζει όμως ότι ο ανιψιός του είχε άλλη σχέση, και ότι η κοπέλα αυτή είχε σχέση με τον υπάλληλο του μαγαζιού του. Στο τέλος λύνεται η παρεξήγηση, και ο καθένας παίρνει την κοπέλα που αγαπάει.

2. Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν – 1951

Link : <http://greek-movies.com/movies.php?m=2084>

Περίληψη : Η ιστορία διαδραματίζεται γύρω από ένα φτωχό ζευγάρι τον Παύλο και την Καίτη, ο Παύλος είναι μουσικός με όνειρα να ασχοληθεί με το κλασσικό τραγούδι στις «μεγάλες σκηνές του Μιλάνου», η φτώχεια όμως τον αναγκάζει (να γίνει – ντιζερ-) να τραγουδήσει σε ένα ταβερνάκι το ρεπερτόριο της «πιάτσας». Στην δουλειά του αυτήν γνωρίζει την Λίζα, μια πλούσια κυριά η οποία υπονοεί πως θέλει να τον κάνει μεγάλο τραγουδιστή. Αν και αρχικά τον κερδίζει τελικά ο πρωταγωνιστής καταλαβαίνει το λάθος του και γυρνάει στην Καίτη.

3. Το σωφεράκι – 1953

Link : <http://greek-movies.com/movies.php?m=1843>

Περίληψη : Πρωταγωνιστής είναι ο Βάγγος το σωφεράκι ο οποίος χτυπάει ένα κορίτσι, την Λέλα, με το αυτοκίνητο του, και την ερωτεύεται. Η μητέρα της (Σπεράντζα Βρανά) όμως είναι εναντίον του γάμου αυτού. Τελικά ο Βάγγος κλέβει την Λέλα παντρεύονται και ζουν ευτυχισμένοι.

4. Η ωραία των Αθηνών – 1954

Link: <http://greek-movies.com/movies.php?m=3>

Περίληψη : Ο ιδιοκτήτης ενός σπιτιού Ζάχος, που νοικιάζουν δύο νέοι, κληρονομεί από τον μπάρμπα του λίρες, με μια προϋπόθεση να αποκαταστήσει μια αγαπημένη του φίλη, την Αριστέα. Η ιστορία διαδραματίζεται στην προσπάθεια του Ζάχου να παντρέψει την Αριστέα με έναν από τους δυο νοικάρηδες εκβιάζοντας τους. Αυτοί όμως είναι ερωτευμένοι με μια κοπέλα που τραγουδάει σε ένα κέντρο (Σπεράντζα Βρανά) και την συγκάτοικό της. Τελικά οι νοικάρηδες με μια πλεκτάνη, καταφέρνουν να παντρέψουν τον Ζάχο με την Αριστέα, κερδίζοντας και αυτοί μέρος της περιουσίας.

5. Μια ζωή την έχουμε – 1958

Link : <http://greek-movies.com/movies.php?m=14>

Περίληψη : Ο Κλέων ,ένας τίμιος ταμίας μιας τράπεζας ανακαλύπτει ένα βράδυ ένα πλεόνασμα που έχει η τράπεζα μερικών εκατομμυρίων. Αποφασίζει να το κλέψει για να εντυπωσιάσει μια συνοδό. Το κλέβει και αφού το ξοδεύει όλο τον πιάνει η αστυνομία. Στην φυλακή λέει την ιστορία του στον φύλακα με τον οποίον και γίνονται φίλοι. Στο τέλος, βγαίνει από τη φυλακή και αποφασίζει να εξαργυρώσει δύο εισιτήρια για την Αμερική που είχε αγοράσει πριν την φυλακή για αυτόν και την συνοδό. Η συνοδός όμως δεν τον θέλει χωρίς λεφτά και έτσι δεν το χρησιμοποιεί και τελικά φεύγει μόνος του.

Φωτογραφικό υλικό ⁹⁸



Από τα γυρίσματα της ταινίας:
Φ. Φίνος, Ι. Ιωαννίδης,
Ν. Τσιφώρος, Σ. Γιούλη,
Τ. Σταυρίδης, Ζ. Χεπ,
Σ. Κελεσιδής, Μ. Ζέρβας

Έλα στο Θείο, 1950



Από τα γυρίσματα της ταινίας:
Α. Καρύδης-Φουκς, Α. Σακελλάριος,
Φ. Φίνος, Σ. Γιούλη.

Εκείνες που δεν πρέπει να Αγαπούν, 1951

⁹⁸ Finos Film. (2020). *Finos Film*. Ανάκτηση Απρίλιος 13, 2020, από Finos Film: <http://finosfilm.com/>



Χ. Τσαγανέας, Δ. Χορν,
Π. Χριστοφορίδης, Φ. Φίνος,
Υ. Σανσόν, Γ. Τζαβέλλας

Μια Ζωή την Έχουμε, 1958



Ο Φ. Φίνος κατά τη διάρκεια
των γυρισμάτων της ταινίας

Το Σωφεράκι, 1953

