

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ
ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ
ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ**

Πτυχιακή εργασία του
ΜΗΝΑ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ
Υπό την εποπτεία του
κ. **Ηλία Σκουλίδα**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|---------------|---|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ..... | 3 |
|---------------|---|

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

| | |
|--|----|
| A. Ιστορικά στοιχεία..... | 8 |
| B. Απόψεις της σύγχρονης ελληνικής Νομοθεσίας και Δικαιοσύνης για τη λογοκρισία..... | 11 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΟ 1922 ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΞΑ (1936-1941)

| | |
|---|----|
| A. Η πολιτική κατάσταση της περιόδου 1922-1932..... | 15 |
| B. Η κοινωνικοοικονομική κατάσταση της περιόδου..... | 19 |
| Γ. Η περίοδος 1932-1936..... | 22 |
| Δ. Η δικτατορία του Μεταξά | |
| 1) Ο πολιτικός λόγος της δικτατορίας της 4 ^{ης} Αυγούστου..... | 26 |
| 2) Όψεις των πολιτικών της δικτατορίας της 4 ^{ης} Αυγούστου..... | 32 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΟΙ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΤΑΙΡΙΕΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

| | |
|---|----|
| A. Οι εταιρίες που δισκογράφησαν ελληνική μουσική κατά τον Μεσοπόλεμο.... | 38 |
| B. Οι απαρχές της ανεξάρτητης δισκογραφικής παραγωγής εντός του ελλαδικού χώρου: πρώτες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών..... | 44 |
| Γ. Το μεταξικό καθεστώς και οι δισκογραφικές εταιρίες..... | 46 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΤΑ ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

| | |
|--|----|
| A. Η πολιτισμική διαφοροποίηση του “ρεμπέτικου κόσμου” και η εσωτερική του οργάνωση..... | 50 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| B. Το ρεμπέτικο τραγούδι και το αστικό πολιτισμικό περιβάλλον του Μεσοπολέμου..... | 57 |
| Γ. Απαγορευμένα ρεμπέτικα τραγούδια..... | 65 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

| | |
|--|----|
| A. Η αναπροσαρμογή του στιχουργικού περιεχομένου του ρεμπέτικου..... | 82 |
| B. Οι στιχουργοί και το μεταξικό καθεστώς..... | 83 |

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΑΠΟΨΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1946-1959

| | |
|---|----|
| A. Η “πρόσληψη” του ρεμπέτικου από την ελληνική Αριστερά και τους λόγιους της εποχής..... | 89 |
|---|----|

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I

| | |
|---|-----|
| A. Σύντομα βιογραφικά βασικών συντελεστών- εντός του ελλαδικού χώρου- του ρεμπέτικου τραγουδιού της εποχής του Μεσοπολέμου..... | 102 |
|---|-----|

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

| | |
|--|-----|
| A. Πρόταση περιοδολόγησης του ρεμπέτικου τραγουδιού..... | 113 |
|--|-----|

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ III

| | |
|---|-----|
| A. Παράθεση κειμένων για το ρεμπέτικο τραγούδι..... | 116 |
| B. Πηγές..... | 139 |
| Γ. Βιβλία..... | 139 |
| Δ. Άρθρα εφημερίδων και περιοδικών..... | 143 |
| Ε. Ιστοσελίδες..... | 143 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα το οποίο η συγκεκριμένη μελέτη διαπραγματεύεται, είναι τα προβλήματα λογοκρισίας που αντιμετώπισε το ρεμπέτικο τραγούδι, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του μεταξικού καθεστώτος, και μέσω της “εγγράμματης τάξης” λόγιων της εποχής (η οποία και έκρινε το “λόγο” του). Πως δηλαδή τα λεγόμενα “απαγορευμένα” τραγούδια, ήρθαν σε ιδεολογική αντιπαράθεση με το μεταξικό καθεστώς, μέσα στο πλαίσιο του *Γ΄ Ελληνικού πολιτισμού*, που αποτελούσε το πολιτισμικό ιδανικό του εξουσιαστικού φορέα. Παρουσιάζεται η βασική πολιτιστική πολιτική της δικτατορίας του Μεταξά- και γενικότερα η πολιτιστική αντίληψη της εποχής του Μεσοπολέμου, όπως εμφανίζεται στον έντυπο λόγο- η οποία και οδήγησε στην απαγόρευση ρεμπέτικων τραγουδιών με συγκεκριμένο στιχουργικό περιεχόμενο.¹ Η εξέταση της ιστορίας της εποχής και του νομικού ορισμού της έννοιας της λογοκρισίας αποτελούν παραμέτρους, που θα μας διαφωτίσουν, στη βαθύτερη κατανόηση του ζητήματος το οποίο ερευνάται.

Συγκεκριμένα, θα εξεταστεί η έννοια της λογοκρισίας- σε νομικό πλαίσιο- ώστε να γίνει καλύτερα κατανοητό το μέγεθος του περιορισμού, που μπορεί να επιβληθεί από το κράτος, μέσω του νομοθετικού πεδίου.² Εν συνεχεία θα εξετάσουμε την ιστορική πραγματικότητα της μεσοπολεμικής Ελλάδας, ώστε να καταδειχτούν οι κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες της περιόδου. Όσο αφορά το πολιτισμικό πλαίσιο θα επικεντρωθούμε στη δικτατορία του Μεταξά- εφόσον εκεί έχουμε απαγορεύσεις ρεμπέτικων τραγουδιών- εξετάζοντας κάποιους από τους λόγους του δικτάτορα, σε διάφορα ακροατήρια, σχετικά με το πως αντιλαμβάνονταν τον *Γ΄ ελληνικό πολιτισμό* και κατά προέκταση την έννοια του πολιτισμού γενικότερα.

¹ Αλλά και του αμανέ, λόγω του απορριπτικού “ανατολισμού” του. Αναφορικά με το ζήτημα βλ. Βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 17-19 και 25 εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004.

² Στο συγκεκριμένο μέρος θα παρουσιάσουμε και το αυστηρά οριοθετημένο νομοθετικό πλαίσιο του μεταξικού καθεστώτος. Σε μια ευρύτερη προσέγγιση θα αναλύσουμε- πάντα σε συνάρτηση με τις κρατικές επιβολές- και τη λογοκριτική που ασκήθηκε στον ρεμπέτικο “λόγο”, από την κυρίαρχη εγγράμματη τάση της περιόδου, που διαμόρφωσε ένα συγκεκριμένο γνωστικό περιβάλλον για την κοινή γνώμη.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στη δράση των δισκογραφικών εταιριών της περιόδου και την πολιτική τους στάση, απέναντι στις απαγορεύσεις του καθεστώτος.³ Στη συνέχεια, θα εξετάσουμε ποια κατηγορία ρεμπέτικων τραγουδιών απαγορεύτηκαν και γιατί το καθεστώς προέβη στην απαγόρευση συγκεκριμένων ασμάτων. Θα αναλυθεί το περιεχόμενο κάποιων “απαγορευμένων” τραγουδιών και οι συμβολισμοί τους, καθώς και η κοινωνική πραγματικότητα την οποία εξέφραζαν,⁴ ώστε να προβούμε σε μια περισσότερο ολοκληρωμένη σύγκριση με τα ιδεώδη του Γ΄ ελληνικού πολιτισμού και την “τάση ηρεμίας” που ήθελε να επιβάλλει η καθεστωτική πολιτική.

Επιπρόσθετα, θα γίνει λόγος για τις επιπτώσεις της λογοκρισίας στο περιεχόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών και πως, ουσιαστικά, μέσω της “χειρουργικής” του στίχου που ασκήθηκε, αφαιρέθηκε ένα σημαντικό μέρος της ταυτότητας ενός μουσικού είδους (και κατά προέκταση η απαγόρευση της ελεύθερης έκφρασης ενός ολόκληρου πολιτισμικού πεδίου). Στο ίδιο μέρος θα εξεταστεί και η στάση ορισμένων δημιουργών, απέναντι στην θεσμοθέτηση της λογοκρισίας.⁵

Στο τελευταίο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τα “απαγορευμένα” τραγούδια μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, όταν και επαναλειτούργησαν οι δισκογραφικές εταιρίες στον ελλαδικό χώρο. Με την έκθεση των απόψεων κάποιων λογίων στον μεταπολεμικό τύπο- αλλά και του κρατικού, λογοκριτικού παρεμβατισμού- θα διαπιστώσουμε τη μουσική θέση, που προσδόθηκε στο ρεμπέτικο, και την αντιμετώπιση των “απαγορευμένων” τραγουδιών μέχρι και το 1959.

Τα ερωτήματα που θα αποτελέσουν τον “σκελετό κίνησης” της συγκεκριμένης εργασίας είναι τα παρακάτω: Πώς η λογοκρισία επηρέασε τη

³ Στην εξέταση της δράσης των δισκογραφικών εταιριών θα εξεταστεί- κατά προσέγγιση- και το κατά πόσο αυτές επλήγησαν οικονομικά μετά από τις απαγορεύσεις, σύμφωνα πάντοτε με τα στοιχεία που βρέθηκαν (πρέπει να σημειωθεί ότι δεν έχουμε “συναντήσει” αρχεία από την περίοδο εκείνη και αν διατηρούνται δε γνωρίζουμε που βρίσκονται).

⁴ Για την περιγραφή της πραγματικότητας του “ρεμπέτικου κόσμου”, θα χρησιμοποιήσουμε αποσπάσματα από αυτοβιογραφίες ρεμπετών, ώστε να διαπιστώσουμε και την ιδιαίτερη οριοθέτηση ενός διαφορετικού πλαισίου δράσης και μιας “εναλλακτικής”, από την κρατούσα, αξιολόγησης των πραγμάτων.

⁵ Κάποιοι από τους οποίους συμφώνησαν έμμεσα η άμεσα με τις επιταγές του μεταξικού καθεστώτος, ενώ άλλοι διέκοψαν κάθε συμμετοχή στη δισκογραφική παραγωγή.

θεματολογία των στίχων του ρεμπέτικου; Γιατί απαγορεύτηκαν συγκεκριμένα τραγούδια; Ποια ήταν αυτά; Τι στάση κράτησαν οι δημιουργοί τους; Ποιοι συνθέτες αρνήθηκαν να συμβιβαστούν με τους περιορισμούς του καθεστώτος; Για ποιο λόγο; Ποιες ήταν οι δισκογραφικές εταιρίες της περιόδου; Ποια η δράση τους στο Μεσοπόλεμο; Αντέδρασαν στο περιοριστικό πλαίσιο; Γιατί εμπορευματοποίησαν το ρεμπέτικο; Ποια ρεμπέτικα τραγούδια προωθούσαν; Πληγόντουσαν τα οικονομικά τους συμφέροντα μετά τη θεσμοθέτηση της λογοκρισίας; Υπήρχαν συνθέτες οι οποίοι βγήκαν κερδισμένοι αφότου ίσχυσαν οι απαγορεύσεις; Ποιοι ήταν αυτοί; Υπήρχαν δημιουργοί οι οποίοι συντάχθηκαν με τις μεταξικές επιταγές; Πως ο Μεταξάς αντιμετώπιζε τον πολιτισμό; Ποια η βασική του ιδεολογία; Ποια η βασικότερη ιδεολογική αντιπαράθεση των "απαγορευμένων" κομματιών με το καθεστώς; Ποια η θέση του ρεμπέτικου τραγουδιού μεταπολεμικά;

Εδώ να αναφέρουμε το γεγονός πως στην ελληνική βιβλιογραφία δεν έχει γίνει εκτεταμένη έρευνα για το θέμα των "απαγορευμένων" ρεμπέτικων τραγουδιών. Κάποια βασικά συγγράμματα που αναφέρονται στο συγκεκριμένο ζήτημα στην ελληνική βιβλιογραφία είναι τα ακόλουθα: Κώστας Βλησίδης "*Όψεις του ρεμπέτικου*",⁶ στο συγκεκριμένο βιβλίο συναντούμε την παράθεση υλικού από τον τύπο της εποχής του Μεσοπολέμου, για το ρεμπέτικο, και έχουμε αναφορές στη μεταξική λογοκρισία και τις απόψεις των διανοουμένων της περιόδου, Κώστας Βλησίδης "*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*",⁷ όπου παρατίθενται αρκετά σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο τραγούδι και την πρόσληψη του από κάποιους αρθρογράφους της εποχής, Νέαρχος Γεωργιάδης "*Ρεμπέτικο και πολιτική*",⁸ το συγκεκριμένο σύγγραμμα διατυπώνει έναν μη επιστημονικό λόγο, υποπίπτοντας, παράλληλα, σε αρκετά λάθη όσο αφορά κάποια πραγματολογικά στοιχεία. Ο συγγραφέας σε πολλά σημεία εκφράζει τις προσωπικές του απόψεις, βλέποντας το ρεμπέτικο με μια-θα μπορούσαμε να πούμε- νοσταλγική διάθεση που δε συμβαδίζει με την πραγματικότητα της περιόδου αδικώντας, κατά προέκταση, το πολύ ενδιαφέρον ζήτημα που

⁶ Κώστας Βλησίδης "*Όψεις του ρεμπέτικου*", εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004.

⁷ Κώστας Βλησίδης "*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*", εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006.

⁸ Νέαρχος Γεωργιάδης "*Ρεμπέτικο και πολιτική*", εκδ. Σύγχρονη εποχή, Αθήνα 1993.

επιδιώκει να διαπραγματευτεί.⁹ Αναφορές στο ζήτημα της λογοκρισίας συναντούμε, γενικότερα, και σε συγγράμματα των Παναγιώτη Κουνάδη και Ηλία Πετρόπουλου. Στην ξένη βιβλιογραφία υπάρχει η πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του Νορβηγού μουσικολόγου Risto Pekka Pennanen *“Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)”*,¹⁰ που επικεντρώνεται στη μελέτη της δισκογραφίας της εποχής, για να βγάλει κάποια συμπεράσματα, αγνοώντας όμως βασικές παραμέτρους (νομοθετικό πλαίσιο εποχής, συγχρονικές πηγές).

Χρήσιμες αναφορές στην πρόσληψη του ρεμπέτικου, από τους λόγιους της εποχής, συναντούμε και στον τύπο της εποχής, αναφέρουμε ενδεικτικά τα έντυπα: *“Ανόρθωσις”*, *“Αυγή”*, *“Εμπρός”*, *“Καθημερινή”*, *“Τα Νέα”*, *“Νέοι Καιροί”*, *“Ελεύθερον Βήμα”* *“Πρωία”*, *“Το τραγούδι”*, *“Δράσις”* κ.α. Στην παρούσα εργασία χρησιμοποιούνται κάποια άρθρα, που αφορούν τη Μεσοπολεμική αλλά και τη Μεταπολεμική περίοδο του ρεμπέτικου.

Σε κάποια από τα άρθρα των συγκεκριμένων εντύπων πληροφορούμαστε, τις απόψεις των αρθρογράφων της εποχής για το ζήτημα της λογοκρισίας και του ρεμπέτικου γενικότερα, ενώ σε άλλα εντοπίζουμε σημαντικά γεγονότα όπως ποια κομμάτια απαγορεύτηκαν και τις σχετικές νομοθετικές δημοσιεύσεις που απαγόρευαν τη διάδοση των κομματιών αυτών του ρεμπέτικου. Να αναφέρουμε, τέλος, πως μια εκτεταμένη παρουσίαση της αρθρογραφίας- με αναφορά στο περιεχόμενό της- υπάρχει στο βιβλίο του Κώστα Βλησίδη *“Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου 1873-2001”*.¹¹

Καμία μελέτη δεν επικεντρώνεται, απόλυτα, στο ζήτημα των “απαγορευμένων” τραγουδιών, με κάποιες όμως, από τις μελέτες να παρέχουν σημαντικά στοιχεία και τρόπο προσέγγισης, που βοήθησαν και ενέπνευσαν τη συγκεκριμένη εργασία στη διεκπεραίωσή της.

⁹ Να αναφέρουμε εδώ πως άρθρο του ίδιου συγγραφέα- για το ζήτημα της δικτατορίας του Μεταξά- υπάρχει και στο περιοδικό *“Νέα εποχή”*, Τεύχος 194, Ιανουάριος- Φεβρουάριος 1989, σ. 50- 57, Λευκωσία Κύπρου, με τον τίτλο *“Το λαϊκό τραγούδι και η δικτατορία του Μεταξά”*.

¹⁰ Risto Pekka Pennanen *“Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)”*, edited by Leena Pietila- Castren and Marjaana Vesterinen, Grapta Poikila I, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens, VIII, Helsinki 2003.

¹¹ Κώστας Βλησίδης *“Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου 1873-2001”*, εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001.

Για μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση του ζητήματος των “απαγορευμένων” τραγουδιών κρίθηκε απαραίτητη η ένταξη του “ρεμπέτικου κόσμου” στην κοινωνία της Μεσοπολεμικής εποχής, με τις πολιτισμικές του ιδιαιτερότητες και χαρακτηριστικά που τον διαχωρίζουν από την υπόλοιπη κοινωνία.¹² Η σκοπιμότητα και ο διαχωρισμός αυτός κρίνεται απαραίτητος, πριν καταλήξουμε στην ανάλυση της στιχουργικής των “απαγορευμένων” τραγουδιών, καθώς ο ρεμπέτικος στίχος, της Μεσοπολεμικής περιόδου, αναφέρεται στον τρόπο ζωής και λειτουργίας του φερόμενου ως “υπόκοσμου”- αφού κάνει λόγο για τις δραστηριότητες αυτού και τις πρακτικές που τον διαφοροποιούν από την υπόλοιπη κοινωνία, τη “θέσπιση” μιας διαφορετικής ηθικής καθώς και τα διαφορετικά αξιολογικά κριτήρια που ισχύουν για τον εν λόγω “κόσμο”- με τον οποίο οι ρεμπέτες βρίσκονταν σε επαφή. Για την ανάλυση της συγκεκριμένης κοινωνικής οντότητας, που εξέφραζε το ρεμπέτικο, θα γίνεται χρήση του όρου “κόσμος του ρεμπέτικου”, έννοια που περικλείει και τις σχέσεις των ρεμπετών, με τον ευρύτερο υποκοσμιακό χώρο.¹³

¹² Δε θα πρέπει, φυσικά, να νοήσουμε πως οι ρεμπέτες “οικοδομούν” ένα νέο πολιτισμό, αλλά διαχειρίζονται κάποιες “περιθωριοποιημένες” παραμέτρους του, εφόσον το ρεμπέτικο αναπαράγονταν στους χώρους της φυλακής και του τεκέ που αντιμετωπίζονταν σαν περιθώριο (βλ. και το κείμενο-τεκμήριο του Κώστα Φαλτάιτς “*Τα τραγούδια του μπαγλαμά*” στο Κώστας Βλησίδης “*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*”, σελ. 17-20).

¹³ Χρησιμοποιούμε την έννοια “κόσμος του ρεμπέτικου” προσπαθώντας να “ενοποιήσουμε” τους ρεμπέτες σε μια κοινωνική ομάδα, που ανήκει- στο μεγαλύτερο μέρος της- στον φερόμενο ως “υπόκοσμο”. Με πολιτικούς-μαρξιστικούς όρους θα μπορούσαμε να εντάξουμε τον “κόσμο του ρεμπέτικου”, στο *υποπρολεταριάτο* καθότι η πλειοψηφία των ρεμπετών, ήταν άνθρωποι χωρίς σαφείς πολιτικές απόψεις, δίχως σταθερούς πόρους ζωής και συνήθως άεργοι ή άνεργοι. Η στάση τους στα πολιτικά και κοινωνικά πράγματα της περιόδου χαρακτηριζόταν από έντονη παθητικότητα και ασάφεια απόψεων. Η φυγή από την πραγματικότητα μέσω της κατάχρησης του χασίς, ήταν μία από τις βασικές ενασχολήσεις αρκετών εξ αυτών. Για μια περαιτέρω επεξήγηση του όρου βλ. Στάθης Δαμιανάκος “*Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*”, σελ. 65-71 εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001 και το κείμενο του Παναγή Παναγιωτόπουλου “*Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας*”, σελ. 273 υποσ. 22, από το “*Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*”, (επιμ. Νίκος Κοταρίδης), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2003).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ

A. Ιστορικά στοιχεία

Για την κατανόηση της έννοιας της λογοκρισίας, σε ένα νομικό πλαίσιο, θα εξετάσουμε τη σημασία της, με βάση τις προσεγγίσεις των Ν. Ν. Σαριπόγλου και Γ. Παπαδημητρίου,¹⁴ που θεωρούμε πως λειτουργούν αρκετά διαφωτιστικά ως προς την κατανόησή της. Το κράτος ενεργεί, μέσω του νομοθετικού πεδίου, για την καταπολέμηση αυτών που θεωρεί επιβλαβή για τα συμφέροντα του, λογοκρίνοντας τα Μ.Μ.Ε, τις τέχνες και γενικότερα ότι έρχεται σε άμεση επαφή με το σύνολο των πολιτών του.

Το κράτος διαμορφώνει μέσω του συστήματος δικαίου- και κατά προέκταση του νομοθετικού πεδίου- τις δραστηριότητες των πολιτών του και νομιμοποιεί τα κυριαρχικά του δικαιώματα πάνω σε αυτούς, μέσω του περιορισμού της ελευθερίας τους.¹⁵ Φυσικά να επισημάνουμε εδώ ότι, στα πλαίσια ενός ολοκληρωτικού καθεστώτος ο κρατισμός αυξάνεται υπέρμετρα,¹⁶ αποσκοπώντας στον απόλυτο έλεγχο της κοινωνικής δράσης.

¹⁴ Βλ. Κώστας Κ. Χρυσόγονος, *“Ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα”*, εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη 2002.

¹⁵ Γίνεται εκ των πραγμάτων αντιληπτό, πως από τη φύση του ένα δικτατορικό καθεστώς καθορίζει πιο αυστηρές σχέσεις επιβολής στους πολίτες του για να μπορέσει να αντέξει στην εξουσιαστική αρχή, μιας και δεν εξελέγη μέσω της διαδικασίας των εκλογών, αλλά επιβάλλοντας τον εαυτό του. Συνοψίζοντας: *“Το σύστημα του δικαίου και το νομοθετικό πεδίο αποτελούν τον μόνιμο φορέα των σχέσεων επιβολής, των τεχνικών με τις οποίες γίνονται πράξη οι ποικιλόμορφες καθυποτάξεις”*. Michel Foucault, *“Για την υπεράσπιση της κοινωνίας”*, σελ. 43, εκδόσεις Ψυχογιός, Αθήνα 2002.

¹⁶ Εδώ θα ήταν χρήσιμο να αναφέρουμε πως ο υφυπουργός Ασφαλείας του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου, Κ. Μανιαδάκης: *“καταργούσε τη δικαιοσύνη ως «δεσμευμένη από δικονομικούς κανόνες» και «μη ενημερωμένη»- στις μεθόδους ασφαλώς της δικτατορίας- και παραχωρούσε στον εαυτό του και τα όργανα του όλα τα δικαιώματα πάνω στην προσωπική ελευθερία, την ασφάλεια, ακόμα και τη ζωή των πολιτών”*. Σπύρος Λιναρδάτος, *“Η 4η Αυγούστου”*, σελ. 79, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1966. Να αναφέρουμε επιπρόσθετα ότι η δικτατορία εξέδωσε συνολικά 3.000 νόμους, ώστε να μπορέσει να κατοχυρώσει το αυστηρό θεσμικό της πλαίσιο. Βλ. αυτόθι σελ. 80.

Σύμφωνα με τον Ν. Ν. Σαριπόγλου¹⁷ “λογοκρισία είναι ο προηγούμενος της δημοσίευσης και κυκλοφορίας εξουσιαστικός έλεγχος του περιεχομένου, με συνέπεια την απαγόρευση της δημοσίευσης και κυκλοφορίας ή την υποχρεωτική τροποποίηση του κειμένου. Άλλα προληπτικά μέτρα, εκτός βέβαια από την απαίτηση προηγούμενης άδειας για την έκδοση του εντύπου, είναι η καταβολή χρηματικής εγγύησης, η κατάσχεση πριν από την κυκλοφορία, η βαριά φορολογία του δημοσιογραφικού χαρτιού, τα υπέρογκα ταχυδρομικά τέλη για τον περιορισμό της διάδοσης των εφημερίδων, η απαγόρευση της αφισοκόλλησης κ.ά. Ο Γ. Παπαδημητρίου¹⁸ επισημαίνει πως: προληπτικό μέτρο αποτελεί -κατά την ορθότερη άποψη- και η έκδοση απαγορευτικής μελλοντικών δημοσιευμάτων για συγκεκριμένο θέμα πράξης από διοικητικές και δικαστικές αρχές, όταν συνοδεύεται από την απειλή ποινικών κυρώσεων, αφού οι τελευταίες αρκούν κατά κανόνα για να αποθαρρύνουν και τους πιο τολμηρούς εκδότες και δημοσιογράφους”.¹⁹

Το χρονικό της σταδιακής θεσμοθέτησης της προληπτικής λογοκρισίας,²⁰ κατά τη δικτατορία του Μεταξά, ξεκινά στις 29-8-1936, όταν και απαγορεύεται η

¹⁷ “Σύστημα του Συνταγματικού Δικαίου της Ελλάδος Γ”, βλ. στο “Ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα” σελ. 288, υποσ. 67.

¹⁸ “Ζητήματα συνταγματικότητας του άρθρου 6”, βλ. στο “Ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα”, σελ. 288, υποσ. 68.

¹⁹ Οι δύο έννοιες που παρατίθενται λειτουργούν συμπληρωματικά η μία προς την άλλη, θέλοντας να καταστήσουν σαφή μια εννοιολόγηση της λογοκρισίας με νομικούς όρους.

²⁰ Αξίζει εδώ να αναφέρουμε, για τη Μεσοπολεμική περίοδο: “η εμφάνιση του κινηματογράφου ήταν εκείνη που προκάλεσε την πρώτη ρωγμή στον κανόνα της απαγόρευσης προληπτικών μέτρων στην ελευθερία της έκφρασης”. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο: “η Δ’ συντακτική Συνέλευση υιοθέτησε στο Ελληνικό Σύνταγμα του 1925/6 μια φράση καινοφανή για τους όρους της συνταγματικής διάταξης με την οποία κατοχυρωνόταν ο τύπος. Με την φράση αυτή θεσπιζόταν η δυνατότητα λήψης προληπτικών μέτρων επί της κινηματογραφικής παραγωγής, για λόγους προστασίας της νεότητας. Αυτή είναι και η προέλευση της σχετικής φράσης της διάταξης του άρθρου 16 του Συντάγματος του 1927, η οποία είχε ως εξής: «Εξαιρετικώς διά τους κινηματογράφους δύνανται να ληφθούν προληπτικά μέτρα προς προστασίαν της νεότητος». Αντίθετη όμως ήταν η κατάσταση για τον τύπο αφού: “Ο τύπος ως το σημαντικότερο ιστορικά μέσον διαμόρφωσης της κοινής γνώμης, απολαύει, ήδη από την περίοδο των ελληνικών επαναστατικών Συνταγμάτων καθεστώτος ελευθεροτυπίας. Η παράδοση αυτή της ελευθεροτυπίας μεταφέρεται στην ελληνική έννομη τάξη από τη διδασκαλία των διαφωτιστών, την Αμερικανική και Γαλλική Διακήρυξη των δικαιωμάτων του ανθρώπου, διεθνή κείμενα και ξένα

κυκλοφορία δίσκων με το τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα, *“Η Βαρβάρα”*,²¹ το οποίο θεωρήθηκε από το καθεστώς, “άσεμνο” για τα χρηστά ήθη. Στις 31-8-1936, έχουμε τη δημοσίευση του Αναγκαστικού Νόμου 45/1936 *“Περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού”*,²² με υφυπουργό το Θεολόγο Νικολούδη. Το Υφυπουργείο Τύπου με το Βασιλικό Διάταγμα της 12-3-1937, (ΦΕΚ 93, τεύχος Α΄), αποκτά, εκτός των άλλων αρμοδιοτήτων, και τον έλεγχο των δισκογραφήσεων. Μέχρι και τη θεσμοθέτηση της επίσημης λογοκρισίας στις 29-30 Νοεμβρίου 1937, επικρατεί ένα κλίμα έντονης αστυνομικής εμπλοκής, στο χώρο της μουσικής δημιουργίας, που αποσκοπεί στην αποθάρρυνση συνθετών και στιχουργών του ρεμπέτικου, να δημιουργούν ελεύθερα. Τη συγκεκριμένη περίοδο έχουμε και την Αστυνομική Διάταξη *“Περί απαγορεύσεως βλασφημιών και χρήσεως πλακών φωνογράφου σατυριζουσών την θρησκείαν”*- που παραχωρεί στην Αστυνομική Αρχή το δικαίωμα ελέγχου των μουσικών δημιουργιών- και τη δημοσίευση καταλόγων με απαγορευμένα τραγούδια ως εφαρμογή της αστυνομικής διάταξης.²³ Στις 29/30 Νοεμβρίου του 1937 έχουμε, μέσω του τύπου, τη γνωστοποίηση της γενικευμένης λογοκρισίας και την απαρχή της θεσμισμένης πλέον “εκκαθάρισης” του ρεμπέτικου τραγουδιού.²⁴

B. Απόψεις της σύγχρονης ελληνικής Νομοθεσίας και Δικαιοσύνης, για τη λογοκρισία

Συντάγματα”. Γιάννα Π. Κική *“Η ελευθερία των οπτικοακουστικών μέσων (υπό το πρίσμα και της Συνταγματικής αναθεώρησης του 2001)”*, σελ. 18-19, εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα- Θεσσαλονίκη 2003.

²¹ Για δημοσιεύσεις στον τύπο της εποχής σχετικά με το ζήτημα βλ. Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”*, σελ. 49, 50, 53, το άρθρο του Νάσου Γεωργάκαλου *“Η Βαρβάρα”*, στις σελίδες 40-41, το άρθρο του Μιμ. Ψαθ. (ο θεατρικός συγγραφέας Δημήτρης Ψαθάς;) *“Η Βαρβάρα εις το... εδώνιον”*, στις σελ. 54-56 και στο Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”* βλ. ενδεικτικά για αρθρογραφία επί του ζητήματος στις σελ. 27- 32.

²² Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 26.

²³ Για μια διεξοδικότερη παρουσίαση της κατάστασης που επικρατούσε τη συγκεκριμένη περίοδο, βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του Ρεμπέτικου”*, σελ. 26-38

²⁴ Μία επί του αυστηρότερου αλλαγής, στο νομικό πλαίσιο της λογοκρισίας, θα πραγματοποιηθεί το 1939 με τον Αναγκαστικό Νόμο 1619/1939 *Περί ραδιοφωνίας και συμπληρώσεως των περί του υπουργείου τύπου και τουρισμού κείμενων διατάξεων*. Βλ. απόσπασμα του νομικού κειμένου στο Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 55-57.

Για τη διεξοδικότερη κατανόηση της έννοιας της λογοκρισίας θα ήταν χρήσιμο να παραθέσουμε, συνοπτικά, απόψεις της σύγχρονης ελληνικής Νομοθεσίας και Δικαιοσύνης, σχετικά με την έννοια, ώστε να διερευνήσουμε για το πώς η έννοια αυτή μεταβάλλεται, μέσα στο χρόνο, από τον κρατικό φορέα. Βάση μας αποτελεί το ισχύον Σύνταγμα της Ελλάδος και ο τρόπος με τον οποίο διαφοροποιείται από τις, προ του 1975, νομοθεσίες, που υποστήριζαν τον προληπτικό λογοκριτικό έλεγχο.

Σύμφωνα με το άρθρο 14, παράγραφος 1, του ισχύοντος Συντάγματος *“ο καθένας μπορεί να εκφράζει και να διαδίδει προφορικά, γραπτά και διά του τύπου τους στοχασμούς του τηρώντας τους νόμους του Κράτους”*.²⁵ Στην παράγραφο 2 γίνεται σαφές πως: *“Ο Τύπος είναι ελεύθερος. Η λογοκρισία και κάθε άλλο προληπτικό μέτρο απαγορεύονται”*. Παρατηρούμε εδώ τη σαφή διαφοροποίηση, της μεταπολιτευτικής ελληνικής Δικαιοσύνης, σε σχέση με το ασφυκτικά διαμορφωμένο κλίμα κρατικού παρεμβατισμού της μεταξικής εποχής. Επισημαίνεται πάντως, στην παράγραφο 3, πως: *“Η κατάσχεση εφημερίδων και άλλων εντύπων, είτε πριν από την κυκλοφορία, είτε ύστερα από αυτή, απαγορεύεται. Κατ’ εξαίρεση επιτρέπεται η κατάσχεση, με παραγγελία του εισαγγελέα, μετά την κυκλοφορία: α) για προσβολή της χριστιανικής και κάθε άλλης γνωστής θρησκείας, β) για προσβολή του προσώπου του Προέδρου της Δημοκρατίας, γ) για δημοσίευμα που αποκαλύπτει πληροφορίες για τη σύνθεση, τον εξοπλισμό και τη διάταξη των ενόπλων δυνάμεων ή την οχύρωση της Χώρας ή που έχει σκοπό τη βίαιη ανατροπή του πολιτεύματος ή στρέφεται κατά της εδαφικής ακεραιότητας του Κράτους, δ) για άσεμνα δημοσιεύματα που προσβάλλουν ολοφάνερα τη δημόσια αιδώ, στις περιπτώσεις που ορίζει ο νόμος”*.²⁶

²⁵ Πλήρης έκθεση του- αναθεωρημένου το 2001, από την Ζ΄ Αναθεωρητική Βουλή των Ελλήνων, Συντάγματος της Ελλάδος- υπάρχει στην ιστοσελίδα www.domiki.gr. Βλ. και Αντώνης Μανιτάκης, *“Το Σύνταγμα του 2001 και τα δικαιώματα του Ανθρώπου”*, εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα- Θεσσαλονίκη 2002.

²⁶ Συμπληρωματικά να αναφέρουμε : *“Το άρθρο 10 της Διεθνούς Συμβάσεως της Ρώμης, που κυρώθηκε με το ν. 2329/53, και το ν.δ. 53/1974, καθιερώνει με την παρ. 1 αυτού, την ελευθερία της γνώμης και της μεταδόσεως πληροφοριών ή ιδεών, όμως με την παρ. 2 αυτού, προβλέπει τη δυνατότητα περιορισμού της ελευθερίας του τύπου, ορίζοντας ότι η άσκηση του δικαιώματος της*

Στο πλαίσιο του κρατικού παρεμβατισμού διαπιστώνουμε τον έλεγχο, που φτάνει ως και την κατάσχεση, σε ορισμένες περιπτώσεις που θίγονται τα συμφέροντα της Χώρας, που προσβάλλεται η θρησκευτική πίστη καθώς και ο ανώτατος εκφραστής του δημοκρατικού πολιτεύματος, ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας. Μόνο λοιπόν σε εξαιρετικές περιπτώσεις, το κράτος προβαίνει σε απόσυρση εντύπων που προσβάλλουν τα αναφερόμενα από το Σύνταγμα.

Για μία νομική προσέγγιση του όρου “τέχνη” και της ελεύθερης δράσης της, παραθέτουμε το παρακάτω απόσπασμα: “*Βέβαια οι ίδιοι οι όροι «τέχνη» και «επιστήμη», όπως τους χρησιμοποιεί ο συντακτικός νομοθέτης, έχουν ένα νοηματικό φορτίο που επιτρέπει μια πρώτη οριοθέτηση της συνταγματικής προστασίας. Έτσι η «τέχνη» κατά την έννοια του άρθρου 16 παρ. 1 εδ. α΄ παραπέμπει όχι στην τεχνική, αλλά στις λεγόμενες «καλές τέχνες», όπως μουσική, χορός, αρχιτεκτονική, ποίηση, γλυπτική, ζωγραφική ή άλλη διακοσμητική τέχνη (π.χ. ταπητουργία, υαλουργία, κεραμική), θέατρο, κινηματογράφος κ.λ.π. Στο πλαίσιο αυτό όμως δε νοείται έλεγχος του επιπέδου της τέχνης, δηλ. διαφοροποίηση μεταξύ υπέρμετρης και υποδεέστερης, καλής και κακής (και γι’ αυτό ανάξιας ή λιγότερο άξιας προστασίας) τέχνης. Επειδή εξάλλου οι «καλές τέχνες» είναι δραστηριότητες με σημαντικές εμπειρικές διαφορές μεταξύ τους, είναι μάλλον ματαιοπονία να προσπαθήσει να δώσει κανείς έναν συνολικό ορισμό στην τέχνη ως αντικείμενο συνταγματικής προστασίας, στηριγμένο σε εμπειρικά προσδιορίσιμες έννοιες. Κατά συνέπεια ένας παρόμοιος ορισμός είτε είναι εντελώς γενικόλογος, π.χ. ότι «ως τέχνη νοείται κάθε δημιουργική έκφραση της ανθρώπινης φαντασίας», είτε θα εμπεριέχει αξιολογικά στοιχεία, όπως π.χ. ότι το έργο τέχνης, για να αναγνωρισθεί ως τέτοιο, πρέπει να προκαλεί «αισθητική συγκίνηση ή απόλαυση» (σε ποιόν;) και να «αφυπνίζει συναισθήματα πλούσια και λεπτά».*

ελεύθερης έκφρασης, συνεπάγεται καθήκοντα και ευθύνες και μπορεί να υπαχθεί σε περιορισμούς ή κυρώσεις που προβλέπονται από το νόμο και αποτελούν αναγκαία μέτρα σε δημοκρατική κοινωνία για την εθνική ασφάλεια, τη δημόσια τάξη, την προστασία της υπολήψεως και των δικαιωμάτων τρίτων, για την παρεμπόδιση κοινολογήσεως εμπιστευτικών πληροφοριών ή για την εξασφάλιση του κύρους ή της αμεροληψίας της δικαστικής εξουσίας. Όμοιες δε, κατά βάση, διατάξεις θεσπίζονται και με το άρθρο 19 παρ. 2-3, του Διεθνούς Συμφώνου, για τα ατομικά και πολιτικά δικαιώματα, που κυρώθηκε με το ν. 2462/1997”. Από απόφαση του Άρειου Πάγου (Α.Π.). 1177/2002.

Στην πρώτη περίπτωση σχεδόν κάθε ανθρώπινο δημιούργημα θα μπορούσε να θεωρηθεί τέχνη, με αποτέλεσμα να δυσχεραίνεται η οριοθέτηση του πεδίου εφαρμογής του άρθρου 16 πρ. 1 Συντ., ενώ στη δεύτερη θα είχαμε κατ' ανάγκη εξουσιαστικό καθορισμό του τι είναι «άξιο» να χαρακτηριστεί τέχνη και τι όχι. Τούτο όμως ισοδυναμεί με έλεγχο του επιπέδου της τέχνης και τελικά εκμηδενίζει την εγγυητική λειτουργία του δικαιώματος, αφού ελεύθερο θα είναι μόνο ότι είναι αρεστό στην εξουσία και βέβαια αφού της είναι αρεστό δεν έχει, έτσι η αλλιώς, ανάγκη προστασίας απέναντι της. Λυσιτελέστερη θα ήταν μια προσπάθεια ορισμού καθεμίας από τις επιμέρους καλές τέχνες, ώστε να οριοθετηθεί το πεδίο της συνταγματικής κατοχύρωσης τους.²⁷

Παράδειγμα περίπτωσης, που δημιούργησε συζητήσεις και προβληματίσε την κοινή γνώμη, και όχι μόνο, ήταν η αναγραφή και ερμηνεία στο λεξικό του καθηγητή Μπαμπινιώτη της λέξης “Βούλγαρος”.²⁸ Για τη συγκεκριμένη ερμηνεία, προσέφυγαν ενώπιον της ελληνικής δικαιοσύνης Έλληνες πολίτες και ζήτησαν την απόσυρση, της δοθείσης σημασίας, της συγκεκριμένης λέξης. Όμως το Ανώτατο δικαστήριο της χώρας, ο Άρειος Πάγος, με απόφαση του²⁹ έκρινε ότι δεν συνέτρεχε περίπτωση απόσυρσης, διότι θεώρησε ότι η ερμηνεία της λέξης ανήκει στην επιστημονική έρευνα. Κατά προέκταση η σημασιολόγηση της λέξεως, δεν θεωρήθηκε εφεύρημα του καθηγητή Μπαμπινιώτη, αλλά μια πραγματικότητα που απλά καταγράφεται. Το γεγονός αυτό αποτελεί παράδειγμα στάσης της σύγχρονης ελληνικής Δικαιοσύνης, στο ζήτημα της “κριτικής” του λόγου, από πολίτες του ελληνικού κράτους, καθώς πλέον δεν υφίσταται κρατική λογοκριτική παρέμβαση.

²⁷ Κώστας Κ. Χρυσόγονος “Ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα”, σελ.306-307, εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη 2002.

²⁸ Το λεξικό στο λήμμα “Βούλγαρος” έδινε τον εξής ορισμό: 1. Αυτός που γεννήθηκε στη Βουλγαρία ή κατάγεται από εκεί, 2. (καταχρ. Υβρισ.) ο οπαδός ή παίκτης ομάδας της Θεσσαλονίκης (κυρίως του Π.Α.Ο.Κ.). Γεώργιος Μπαμπινιώτης, “Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας”, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.

²⁹ Α.Π. 13/1999.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2
Η ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΟ 1922 ΩΣ ΚΑΙ ΤΗ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΞΑ
(1936-1941)

A. Η πολιτική κατάσταση της περιόδου 1922- 1932

Μετά τη λήξη του Μικρασιατικού πολέμου και την αποχώρηση των ελληνικών στρατευμάτων από τη Μικρά Ασία, επακολούθησε, στη χώρα, μια περίοδος έντονων πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών, με βασικά

χαρακτηριστικά της τη συνεχή εμπλοκή του στρατού στην πολιτική,³⁰ το προσφυγικό ζήτημα και την έλλειψη επικοινωνίας των πολιτικών κομμάτων με το λαό. Στις 28 Αυγούστου/10 Σεπτεμβρίου ο βασιλιάς Κωνσταντίνος διαλύει την κυβέρνηση- που είχε ως πρωθυπουργό της το Γούναρη- και ορίζει ως αρχηγό του κράτους τον Τριανταφυλλάκο, πρώην αρμοστή της Ελλάδας στην Κωνσταντινούπολη, παρά τις επιθυμίες κάποιων για διορισμό του Βενιζέλου ή του Μεταξά στην πρωθυπουργική θέση.³¹

Αξιωματικοί, που συμμετείχαν στον Μικρασιατικό πόλεμο, με πρωταγωνιστές το συνταγματάρχη Νικόλαο Πλαστήρα, το Στυλιανό Γονατά, τον πλοίαρχο Φωκά³² και τον Αλέξανδρο Χατζηκυριάκο, κηρύσσουν επανάσταση, στην οποία επικρατούν, αναγκάζοντας το βασιλιά Κωνσταντίνο να παραιτηθεί- το Σεπτέμβριο του 1922- και να εγκαταλείψει τη χώρα. Με διάγγελμα δίνουν την υπόσχεση τους, στο λαό, πως θα διοικήσουν το κράτος, στην κρίσιμη αυτή φάση, φροντίζοντας για τη μετάβαση σε εκλογική διαδικασία. Η κατάσταση αποκτά εξαιρετικά έντονο χαρακτήρα μετά και από την καταδίκη έξι μελών του υπουργικού συμβουλίου, αλλά και του ίδιου του Γούναρη, σε θάνατο.

Με την ανακωχή των Μουδανιών (Οκτώβριος 1922) και τη συνθήκη της Λωζάννης (Ιανουάριος 1923), η Ελλάδα διασφαλίζει με την Τουρκία τα εδάφη που θα κατέχει και γίνεται ανταλλαγή ελληνοτουρκικών πληθυσμών.³³ Αξίζει

³⁰ Για τις συνεχείς επεμβάσεις του ελληνικού στρατού στην πολιτική βλ. τη μελέτη του Θάνου Βερέμη *“Οι επεμβάσεις του στρατού στην ελληνική πολιτική 1916-1936”*, σελ. 245-251, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα 1983.

³¹ Να αναφέρουμε εδώ πως ο γερμανόφιλος στρατηγός Μεταξάς, ήταν ένας από τους στενούς συνεργάτες του βασιλιά Κωνσταντίνου. Βλ. Κωνσταντίνος Γ. Ζαβιτσιάνος *“Αι αναμνήσεις του εκ της ιστορικής διαφωνίας Βασιλέως Κωνσταντίνου και Ελευθέριου Βενιζέλου”*, Β΄ τόμος, σελ. 5-9, εκδ. Τυπογραφείον Α/φών Γ.Ρόδη, Αθήναι 1947.

³² Ο πλοίαρχος Φωκάς, κυβερνήτης του καταδρομικού *Λήμνος*, αποχώρησε τον Οκτώβριο από την Επαναστατική Επιτροπή διαφωνώντας με τον πλοίαρχο Αλέξανδρο Χατζηκυριάκο. Βλ. Θάνος Βερέμης *“Οι επεμβάσεις του στρατού στην Ελληνική πολιτική 1916-1936”*, σελ. 98.

³³ *“Κατά την εφαρμογή της συνθήκης οι μουσουλμάνοι που μετακινήθηκαν από την Ελλάδα ήταν διπλάσιοι από τους χριστιανούς που διώχτηκαν από την Τουρκία. Ο ακριβής αριθμός των Ελλήνων προσφύγων από την Τουρκία δεν είναι γνωστός. Το 1928 υπήρχαν 1.221.849 πρόσφυγες στην Ελλάδα, αλλά μέχρι τότε πολλοί είχαν πεθάνει και πολλοί είχαν μεταναστεύσει στην Αμερική, στην Αίγυπτο και σε άλλα μέρη. Περίπου 152.000 άτομα ήρθαν στο διάστημα 1913-1922. Πάνω από ένα εκατομμύριο εγκατέλειψαν πανικόβλητοι τη Μικρά Ασία και τη Θράκη μετά την ελληνική ήττα το 1922. Στα παραγμένα εκείνα χρόνια εκτοπίστηκαν περισσότεροι*

εδώ να αναφερθεί πως στις διαπραγματεύσεις της, η Ελλάδα είχε ως αντιπρόσωπο της, τον Ελευθέριο Βενιζέλο, ο οποίος την περίοδο εκείνη βρισκόταν αυτοεξόριστος στη Δυτική Ευρώπη, μετά την εκλογική ήττα του το 1920. Ακολούθησε μια περίοδος έντονων εμπλοκών του στρατού³⁴ στην πολιτική ζωή της χώρας που οδήγησε σε ανάδειξη φιλόδοξων στρατιωτικών όπως ο Θεόδωρος Πάγκαλος και ο Γεώργιος Κονδύλης, οι οποίοι ενεπλάκησαν πλέον ενεργά στην πολιτική ζωή της χώρας με δυσάρεστα αποτελέσματα. Οι ανταγωνισμοί και η ανάδειξη των προσωπικών φιλοδοξιών του καθενός, ήταν κάτι που δε θα απόβαινε χρήσιμο για την Ελλάδα, σε αυτή τη δύσκολη ιστορική της περίοδο. Αυτό που απουσίαζε, ήταν ο προγραμματισμός από τη μεριά των

μουσουλμάνοι παρά Έλληνες. Στην περίοδο 1912-1923 γύρω στα 4 εκατομμύρια μουσουλμάνοι έφυγαν από τις περιοχές που έχασαν οι Τούρκοι." Douglas Dakin, *"Η ενοποίηση της Ελλάδας 1770-1923"*, σελ. 365-366, υποσ. 19, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.), Αθήνα 1982. Βλ. και Κώστας Τσιτσελίκης (επιμ.) *"Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών. Πτυχές μιας εθνικής σύγκρουσης"*, εκδ. Κ.Ε.Μ.Ο., Αθήνα 2006.

³⁴ Την επανάσταση του 1922 ακολούθησε η αντεπανάσταση του 1923, από αντιβενιζελικούς αξιωματικούς, με στόχο την ανατροπή του καθεστώτος των Πλαστήρα-Γονατά. Η εμπλοκή του Μεταξά στο συγκεκριμένο κίνημα ήταν άμεση: *"Η Κόρινθος υπήρξε η μοναδική εστία αντίστασης των μοναρχικών. Εκεί είχε καταφύγει και ο Μεταξάς με τον περιβόητο στενό συνεργάτη του Ι. Διάκο. Φρούραρχος Κορίνθου ήταν ο Κ. Μανιαδάκης, λοχαγός τότε, ο κατοπινός υπουργός της Ασφάλειας του Μεταξά στη δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου. Αλλά και εκεί δεν κατόρθωσαν να ορθοποδήσουν και περί το τέλος Οκτωβρίου οι δυνάμεις του Μανιαδάκη διαλύθηκαν και ο ίδιος μεν δραπέτευσε μεταμφιεσμένος στην Αθήνα, ενώ ο Μεταξάς επιβιβαζόταν κρυφά σε νορβηγικό πλοίο που είχε ξεφορτώσει στην Πάτρα φορτίο βακαλάου και στις 27 Οκτωβρίου 1923 εγκατέλειπε την Ελλάδα. Έτσι τέλειωσε η αντεπαναστατική αυτή περιπέτεια και η κυβέρνηση αποφάσιζε πλέον να οδηγήσει τη χώρα σε εκλογές, σύμφωνα άλλωστε με την καθολική θέληση του λαού."* Τάσος Βουρνάς, *"Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, από την έλευση του Βενιζέλου (1909) ως την έκρηξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου (1940)"*, σελ. 294, εκδ. Α/φων Τολίδη, Αθήνα 1977, για τη δράση του Μεταξά στην αντεπανάσταση βλ. και Γρηγόριος Δαφνής *"Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων"*, τόμος Α', σελ. 114-116, 140-142 και 147-148, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1955. Η αντίδραση των Δημοκρατικών αξιωματικών υπήρξε άμεση: απομάκρυναν το βασιλιά Γεώργιο το Β' από τη χώρα και ανακήρυξαν τη Δημοκρατία (στις 25 Μαρτίου 1924, επί κυβερνήσεως Αλέξανδρου Παπαναστασίου. Η ανακήρυξη της Δημοκρατίας επικυρώνεται και από δημοψήφισμα στις 13 Απριλίου). Βλ. Άλκης Ρήγος *"Η Β' Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935, Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής"*, σελ. 339, εκδ. Θεμέλιο Αθήνα 1999. Μέσα σε όλο αυτό το κλίμα τρομοκρατίας, είναι ευνόητο πως υπήρχε μεγάλος διχασμός μεταξύ του λαού, σε βενιζελικούς και αντιβενιζελικούς. Βλ. Γρηγόριος Δαφνής *"Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων"*, τόμος Α' σελ. 161-201.

κομμάτων, ώστε να αντιμετωπιστούν τα σοβαρά κοινωνικά προβλήματα- που ταλαιπωρούσαν το ελληνικό κράτος- και ιδιαίτερα το προσφυγικό ζήτημα.

Οι δημοκρατικές κυβερνήσεις των Παπαναστασίου και Μιχαλακόπουλου που ακολούθησαν το 1924, επικέντρωσαν το ενδιαφέρον τους στην κατασκευή εγγειοβελτιωτικών έργων στη Βόρεια Ελλάδα, η πρώτη, και στη σύναψη του δανείου των 12.300.000 χρυσών λυρών με την Αγγλία, για την αποκατάσταση των προσφύγων, η δεύτερη. Όμως οι δημοκρατικές αυτές κυβερνήσεις, δεν παρέμειναν για πολύ καιρό στην εξουσία καθώς με κίνημα τον Ιούνιο του 1925, ο Στρατηγός Πάγκαλος διέκοψε τις εργασίες τους και διορίστηκε Πρόεδρος της Δημοκρατίας με δημοψήφισμα νοθείας. Ο Πάγκαλος ανατρέπεται, με τη σειρά του, στις 22 Αυγούστου του 1926 από νέο κίνημα, του στρατηγού Γεωργίου Κονδύλη. Στη συνέχεια έχουμε τη διεξαγωγή εκλογών, από τις οποίες κανένα κόμμα δεν κερδίζει την απόλυτη πλειοψηφία.³⁵ Σχηματίζεται έτσι, μετά από έντονες αντιδράσεις του λαού, η “Οικουμενική Κυβέρνηση” με πρόεδρο τον Α. Ζαΐμη και σύμπραξη βενιζελικών και αντιβενιζελικών (μεταξύ αυτών και ο Ιωάννης Μεταξάς με το κόμμα των *Ελευθεροφρόνων*). Το έργο της παρούσας κυβέρνησης έληξε με τον ερχομό, του αυτοεξόριστου στη Δυτική Ευρώπη, Ελευθέριου Βενιζέλου, τον Απρίλιο του 1927. Ο ερχομός του είχε καταλυτική σημασία, για την ευαίσθητη εκείνη εποχή, καθώς μια νέα περίοδος άνοιγε στην πολιτική σκηνή του τόπου.

Στις εκλογές του 1928 ο Ε. Βενιζέλος κέρδισε τις εκλογές με απόλυτη πλειοψηφία 61,02%, έναντι 33,03% των αντιβενιζελικών κομμάτων.³⁶ Στην τελευταία αυτή διακυβέρνηση της χώρας ο Βενιζέλος, συνέχισε την πολιτική της ανοικοδόμησης, που είχαν εγκαινιάσει οι προηγούμενες δημοκρατικά εκλεγμένες κυβερνήσεις. Δέχτηκε, όμως, αρκετά μεγάλη κριτική ως προς τη διαχείριση των εσωτερικών ζητημάτων, από τους αρχηγούς των προσκείμενων

³⁵ Το εκλογικό σύστημα με το οποίο διεξήχθησαν οι εκλογές- και που εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα- ήταν η απλή αναλογική. Βλ. Γρηγόριος Δαφνής, “*Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων*”, τόμος Α΄ σελ. 348.

³⁶ Οι εκλογές του 1928 διεξήχθησαν με το πλειοψηφικό σύστημα. Η νίκη του Βενιζέλου, θα μπορούσαμε να πούμε, εξέφραζε την ελπίδα του λαού να ξεφύγει η χώρα από τις συνεχείς στρατιωτικές εμπλοκές στην πολιτική ζωή της. Ο λαός, ίσως, διέκρινε στον Βενιζέλο μια πολιτική ωριμότητα που θα έβγαζε τη χώρα από το αδιέξοδο. Βλ. Γρηγόριος Δαφνής, “*Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων*”, τόμος Α΄ σελ. 386- 398.

σε αυτόν κόμματα, Παπαναστασίου και Καφαντάρη, που τον κατηγόρησαν για συγκέντρωση όλων των εξουσιών στα χέρια του. Ο Κ. Ζαβιτσιάνος, ακόμα, τον επέκρινε για κακή διαχείριση των οικονομικών, εν όψει και της οικονομικής κρίσης που πλησίαζε. Η υπογραφή του συμφώνου φιλίας το 1930 με την Τουρκία, ήταν κάτι που προκάλεσε έντονη δυσαρέσκεια στους πρόσφυγες που, ας μην ξεχνάμε, αποτελούσαν μια από τις βασικότερες πηγές υποστήριξης του.³⁷

Ένα από τα, χαρακτηριζόμενα ως, "αρνητικά" έργα, του Φιλελεύθερου Βενιζέλου ήταν και ο νόμος 4229 του 1929 «περί μέτρων ασφαλείας του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών», γνωστός ως *Ιδιώνυμο*, ο οποίος απαγόρευε τη διάδοση κομμουνιστικών ιδεών και διέλυε τις κομμουνιστικές οργανώσεις.³⁸ Η φοβία αυτή έναντι των κομμουνιστών και των ιδεών τους, είναι κάτι που συναντάται έντονα στην ελληνική πολιτική πραγματικότητα καθ' όλη την περίοδο του Μεσοπολέμου.

B. Η Κοινωνικοοικονομική κατάσταση της περιόδου

³⁷ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, στην εξωτερική πολιτική, ο Βενιζέλος έβγαλε τη χώρα από τη διεθνή απομόνωση- οι συνεχείς στρατιωτικές εμπλοκές δε δημιουργούσαν και τις καλύτερες εντυπώσεις στη διεθνή εικόνα της Ελλάδας- με κάποιες διπλωματικές κινήσεις: υπογράφει με τη Μουσολινική Ιταλία τη Συνθήκη Φιλίας. Ακολουθεί η Ελληνογιουγκοσλαβική συμφωνία φιλίας τον Μάρτιο του 1929. Θα ήταν χρήσιμο εδώ, μιας και αναφερόμαστε στην εξωτερική πολιτική της χώρας, να παρουσιάσουμε τη γενικότερη πολιτική κατάσταση που επικρατούσε την περίοδο εκείνη στην Ευρώπη. Έχουμε, λοιπόν, την ανάπτυξη των ολοκληρωτικών κρατών: Ιταλία Μουσολίνι, Σοβιετική Ένωση Στάλιν, που θα αναπτυχθούν πολύ περισσότερο με το πέρασμα του χρόνου έτσι ώστε "Μέχρι την έναρξη του Β παγκοσμίου πολέμου το 1939, μόνο 10 από τις 27 ευρωπαϊκές χώρες διέθεταν δημοκρατικές κυβερνήσεις, δηλαδή κυβερνήσεις προερχόμενες από ελεύθερες εκλογές στις οποίες έπαιρναν μέρος περισσότερα από ένα κόμματα, και τις βασικές ελευθερίες. Οι χώρες αυτές ήταν η Βρεταννία, η Γαλλία, η Ολλανδία, το Βέλγιο, η Ελβετία, η Τσεχοσλοβακία, η Φινλανδία, η Δανία, η Σουηδία και η Νορβηγία." Ι. Κολιόπουλος, "Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945", σελ.355, Εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1997.

³⁸ "Μιλώντας τον Νοέμβριο του 1929 προς τους καπνεργάτες, ο Βενιζέλος αποφάνθηκε κατηγορηματικά: «Να εξηγούμεθα. Εάν είσθε κομμουνιστάι είσθε εχθροί του Κράτους και θα διαλύσωμεν τα σωματεία σας ως εχθρικά. Δεν σας αναγνωρίζομεν το δικαίωμα του συνεταιρίζεσθαι ίνα γίνεσθε ισχυρότεροι και εχθρικότεροι προς το Κράτος". Mark Mazower "Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου", σελ. 175-176, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 2002.

Μετά τη συνθήκη της Λωζάννης και την ανταλλαγή των πληθυσμών,³⁹ προέκυψε στην χώρα το σοβαρό ζήτημα του προσφυγικού. Το ελληνικό έδαφος, για πρώτη φορά στην ιστορία του, δεχόταν ένα τόσο μεγάλο αριθμό ανθρώπων και αντιμετώπιζε πρόβλημα υπερπληθυσμού, για τα ως τότε δεδομένα του. Η Κοινωνία των Εθνών (Κ.Τ.Ε.) συμπαραστεκόταν όσο μπορούσε στη χώρα, βοηθώντας τη να συνάψει το δάνειο των 12.300.000 λιρών με την Αγγλία. Δημιουργήθηκε η Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων (Ε.Α.Π.), η οποία ολοκλήρωσε τις εργασίες της μέσα σε διάστημα επτά ετών, σε συνεργασία με το ελληνικό κράτος. Οι πρόσφυγες εγκαθίστανται από τις εκάστοτε κυβερνήσεις, στον μεγαλύτερο όγκο τους, “στη μέση ακαλλιέργητων πεδιάδων ή ανθυγιεινών βαλτότοπων”⁴⁰ της Βορείου Ελλάδος αλλά και στα μεγάλα αστικά κέντρα. Η αποκατάσταση τους βασίστηκε, ως ένα βαθμό, στις περιουσίες που είχαν εγκαταλείψει οι Τούρκοι πρώην κάτοικοι, επειδή όμως οι ανάγκες στέγασης⁴¹ ήταν πολύ μεγαλύτερες δημιουργήθηκαν και νέοι συνοικισμοί.

Με τον ερχομό τους οι πρόσφυγες φέρνουν στη χώρα, μία νέα πνευματική και πολιτισμική ιδιοσυγκρασία, καθώς και νέες ιδέες και διαφορετικό τρόπο ζωής: διαφορετική κουζίνα, νέα μουσικά όργανα και μουσικές ιδέες,⁴²

³⁹ Στην ανταλλαγή πρέπει να προσθέσουμε και τους “170.000 Έλληνες που ήλθαν από τη Βουλγαρία σύμφωνα με την Ελληνοβουλγαρική σύμβαση του Νειγύ της 27^{ης} Νοεμβρίου 1919, καθώς και από τις περιοχές του Καυκάσου και της μεσημβρινής Ρωσίας, από τη Γιουγκοσλαβία, Αλβανία, Δωδεκάνησα. Επίσης στην Ελλάδα έγιναν δεκτοί και 50.000 Αρμένιοι πρόσφυγες.” Απόστολος Βακαλόπουλος “Νέα Ελληνική ιστορία 1204-1985”, σελ. 381, Εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη, 1990.

⁴⁰ Mark Mazower “Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου”. Σελ. 110.

⁴¹ “Τα «σπίτια» τους ήταν συχνά άθλιες παράγκες, είτε κοντά στους αγρούς είτε στα περίχωρα των πόλεων, και πέρασαν πολλά χρόνια ώσπου να αρχίσουν τα νέα χωριά της Μακεδονίας, της Θράκης και των άλλων περιοχών να αποκτούν μια τακτική και ευχάριστη όψη.” Douglas Dakin “Η ενοποίηση της Ελλάδας 1770-1923”, σελ. 402.

⁴² Συγκεκριμένα οι πρόσφυγες επηρέασαν βαθύτατα την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής καθώς, σε αυτή πλέον, συμμετείχαν συνθέτες με σημαντική μουσική παιδεία και πρωτότυπες ιδέες, όπως οι Βαγγέλης Παπάζογλου, Παναγιώτης Τούντας κ.α., αλλά και ερμηνευτές όπως οι Στράτος Παγιουμτζής, Ρόζα Εσκενάζυ κ.α. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο οι πρόσφυγες μουσικοί, έφεραν νέες επιρροές στην ελληνική μουσική, προσδίδοντας της νέα στοιχεία: νέα μουσικά ύφη, διαφορετικές ενορχηστρώσεις, διαφορετική στιχουργική δομή και θεματολογία (θα μπορούσαμε να επισημάνουμε την άρτια στιχουργική δομή και την ξεχωριστή θεματολογία, των τραγουδιών

λογοτεχνία κ.α. Η επιρροή τους, στην γενικότερη δραστηριότητα της Ελλάδας, υπήρξε καθολική, πράγμα που διαπιστώνει κανείς μέσα στο πέρασμα του χρόνου.

Η διαχείριση της οικονομίας, από τις κυβερνήσεις, από τον ερχομό των προσφύγων και μετά εστιάστηκε κυρίως στην ανάπτυξη της γεωργίας και όχι τόσο της βιομηχανίας. Ο Mark Mazower αναφέρει για το ζήτημα: *”Πράγματι, όταν οι πολιτικοί προχωρούσαν από τα δημοσιονομικά ζητήματα στο ευρύτερο ζήτημα της οικονομικής ανοικοδόμησης, γενικά απέφευγαν να ασχοληθούν με τη βιομηχανία. Αυτό γινόταν όλο και πιο φανερό μετά το 1926, όταν ξανάρχισαν οι διαπραγματεύσεις με την Κοινωνία των Εθνών για νέα δάνεια. Το ευρύτερο οικονομικό πρόγραμμα που αναδύθηκε από αυτές τις διαπραγματεύσεις, και το οποίο εφάρμοσαν αρχικά οι οικουμενικές κυβερνήσεις του Ζαΐμη και κατόπιν η κυβέρνηση Βενιζέλου,⁴³ ήταν έντονα προσανατολισμένο προς τη γεωργία”.*⁴⁴

Η έμφαση αυτή, των πολιτικών, στη γεωργία, αποσκοπούσε στη γρήγορη αποκατάσταση των αγροτών και την εκμετάλλευση των εκτάσεων που έμειναν ελεύθερα, μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών, μετατρέποντας την Ελλάδα σε «έθνος μικροϊδιοκτητών», όπως εύστοχα παρατηρεί ο Mazower. Στη συνολική διαχείριση, όμως, του οικονομικού προγράμματος, μπορούμε να διακρίνουμε την ανασφάλεια και τη μοιρολατρία των Ελλήνων πολιτικών, να εμπιστευτούν τη

του Β. Παπάζογλου), χρήση διαφορετικών μουσικών οργάνων στη δισκογραφία (κανονάκι, ούτι, (μ)πάντζο, σαντούρι κ.α.), διαφορετικές μουσικές ιδέες κ.τ.λ., πράγμα που διαπιστώνουμε από τις Μεσοπολεμικές ηχογραφήσεις (κυρίως μετά το 1930, όπου έχουμε και την οργανωμένη δισκογραφική παραγωγή εντός του ελλαδικού χώρου). Για μια συνοπτική παρουσίαση κάποιων ορχηστρών δισκογραφήσεων, με τη συμμετοχή κάποιων εκ των άνωθεν αναφερομένων οργάνων, βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης, *“Οι φωνογραφητζήδες: πρακτικών μουσικών εγκώμιον”*, σελ. 207-209, εκδ. Πιτσιλός, Αθήνα 2001.

⁴³ Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Βενιζέλος με τον ερχομό των προσφύγων στην Ελλάδα διέκρινε μια τεράστια ευκαιρία ώστε να συνεχίσει την αγροτική μεταρρύθμιση, που ο ίδιος είχε ξεκινήσει, με τον αγροτικό νόμο του 1917. Ο Βενιζέλος αντιλαμβανόταν την Ελλάδα ως ένα κατεχοχόν αγροτικό κράτος- για το λόγο αυτό προώθησε την αγροτική παραγωγή ιδρύοντας την Αγροτική Τράπεζα- προσδίδοντας στη βιομηχανία δευτερεύοντα ρόλο. Σε μήνυμα του σε εφημερίδες το 1930 επισήμαινε πως η πολιτική του αποσκοπούσε στην ανάπτυξη της γεωργίας *”η οποία, καθώς θα βελτιώνεται και θα αυξάνει την παραγωγή της, θα αποτελέσει- αυτό πιστεύει ακράδαντα η κυβέρνηση- το ακλόνητο θεμέλιο της μελλοντικής ευημερίας της χώρας”*. Mark Mazower *“Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου”* σελ. 138.

⁴⁴ Αυτόθι σελ. 138.

βιομηχανική παραγωγή που, ως σημειωθεί εδώ, τη δεκαετία 1920-1930 αυξανόταν σε διπλάσιο ρυθμό, απ' ό,τι η αγροτική.⁴⁵

Μετά τη μεγάλη κρίση της παγκόσμιας οικονομίας το 1929, ο Βενιζέλος προσπάθησε να αποτρέψει όσο μπορούσε τις δυσάρεστες επιπτώσεις για την Ελλάδα.⁴⁶ Να αναφέρουμε εδώ πως οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης του 1929, έγιναν αισθητές στο ελληνικό κράτος το 1931, πράγμα που διαπιστώνουμε και από το πλήθος δημοσιεύσεων που έχουμε το χρόνο εκείνο επί του ζητήματος. Αξίζει να μνημονεύσουμε ακόμα- σε ένα γενικότερο πλαίσιο- πως η εξάρτηση του ελληνικού κράτους από ξένους πόρους δεν ήταν αποτέλεσμα μόνο της έλλειψης εγχώριου κεφαλαίου, αλλά οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό και στην κακή διαχείριση και κατανομή, του ήδη διαθέσιμου κεφαλαίου. Στην τελευταία αυτή διακυβέρνηση της χώρας από τον Ελευθέριο Βενιζέλο, είχαμε την εφαρμογή ενός οικονομικού φιλελευθερισμού, ο οποίος κατέρρευσε μετά το χρηματιστηριακό "κραχ" στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.

⁴⁵ "Ωστόσο, η ραγδαία ανάπτυξη της βιομηχανίας λίγους ενθουσιώδεις οπαδούς βρήκε μεταξύ των Ελλήνων πολιτικών. Αυτό το ζήτημα αντιμετώπιστηκε με εκπληκτική συναίνεση από ολόκληρο το πολιτικό φάσμα. Πολλοί μαρξιστές έβλεπαν τη βιομηχανία με την ίδια καχυποψία που έδειχναν οι αυταρχικοί συνήγοροι της αγροτικής αυτάρκειας- όπως ήταν ο Μεταξάς και ο Κονδύλης-, οι βασιλόφρονες του Λαϊκού Κόμματος που νοσταλγούσαν την ήρεμη ζωή της Παλαιάς Ελλάδας, ή ακόμη και πολυάριθμοι Φιλελεύθεροι που συνέδεαν την άνοδο της βιομηχανίας με τις εντεινόμενες ταξικές συγκρούσεις μετά τον πόλεμο και τις οποίες δεν μπόρεσε να φιμώσει η πατερναλιστική εργατική πολιτική τους. Ο βουλευτής που αισθάνθηκε «αυθεντική εθνική υπερηφάνεια» όταν επισκέφθηκε τα «κολοσσιαία, τιτάνια εργοστάσια» της μεγάλης βιομηχανίας χημικών λιπασμάτων έξω από την Αθήνα, μιλούσε για λογαριασμό μιας μικρής μειοψηφίας. Ο ελληνικός εθνικισμός είχε διαποτιστεί βαθιά από αντιβιομηχανικό πνεύμα", Mark Mazower "Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του μεσοπολέμου", σελ. 131-132.

⁴⁶ "Έτσι το οικονομικό έτος 1931-1932 παρουσιάζει έλλειμμα 240 εκατομμυρίων δραχμών, τα οποία όμως καλύφθηκαν από το απόθεμα των περισσευμάτων των προηγούμενων ετών. Τώρα όμως ο Βενιζέλος, επηρεασμένος από το παράδειγμα της Μεγάλης Βρετανίας- αυτής που εγκαταλείπει τη χρυσή βάση και καθιερώνει την αναγκαστική κυκλοφορία του χαρτονομίσματος (20 Σεπτεμβρίου 1931)- αναγκάζεται ν' αναγνωρίσει την εισβολή της οικονομικής κρίσης και στην Ελλάδα. Για να εμποδίσει λοιπόν την εξαγωγή του συναλλάγματος, ν' αποτρέψει τον πληθωρισμό και να διατηρήσει τη νομισματική σταθερότητα, λαμβάνει μέτρα για την προστασία του εθνικού νομίσματος", Απόστολος Βακαλόπουλος "Νέα Ελληνική ιστορία 1204-1985", σελ. 393-394. Για τη μετέπειτα του Κραχ οικονομική πορεία της Ελλάδας, βλ. Mark Mazower "Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου", σελ. 239-267.

Γ. Η Περίοδος 1932-1936

Στις εκλογές του 1932 το κόμμα των Φιλελευθέρων χάνει τις εκλογές από το Λαϊκό κόμμα, το οποίο με τη σύμπραξη των πολιτικών ομάδων του Μεταξά, του Κονδύλη και του Χατζηκυριάκου, σχηματίζει κυβέρνηση. Το πραξικόπημα του στρατηγού Πλαστήρα το 1933 –το οποίο φαινόταν να είχε προωθηθεί από βενιζελικούς παράγοντες- καταλήγει σε αποτυχία, λόγω των έντονων διαμαρτυριών του λαού και του στρατεύματος. Τον Ιούνιο του ίδιου έτους πραγματοποιείται απόπειρα δολοφονίας, εναντίον του Βενιζέλου και η κατάσταση στα πολιτικά πράγματα της χώρας εκτραχύνεται.

Τον Μάρτιο του 1935 πραγματοποιείται στρατιωτικό κίνημα, υποκινούμενο από τους Ε. Βενιζέλο και Ν. Πλαστήρα, με βασικό επιχείρημα αυτό του κινδύνου της Δημοκρατίας της Ελλάδος. Η κυβέρνηση Π. Τσαλδάρη καταπνίγει άμεσα το κίνημα πριν προλάβει να εκδηλωθεί και ανώτατοι αξιωματικοί που συμμετείχαν σ' αυτό- καθώς και ο ίδιος ο Βενιζέλος ο οποίος διαφεύγει στην ιταλοκρατούμενη Κάσο- καταδικάζονται σε θάνατο, ενώ κάποιοι διαφεύγουν στο εξωτερικό. Το κίνημα εντείνει, την ήδη τεταμένη κατάσταση της περιόδου, δίνοντας ουσιαστικά τη χαριστική βολή στη δημοκρατία και δημιουργώντας ένα "ηθικό άλλοθι", που διευκόλυνε αργότερα την παλινόρθωση της μοναρχίας.⁴⁷

Μετά την κατάρρευση του κινήματος έχουμε την εκδήλωση πολιτικών αντιθέσεων στην κυβέρνηση Τσαλδάρη. Ο Ι. Μεταξάς, που ανήκε στους αδιάλλακτους του κυβερνητικού συνασπισμού, παραιτήθηκε λόγω της μη επιβολής των σκληρών μέτρων που είχε υποδείξει κατά των βενιζελικών. Ο

⁴⁷ Το κίνημα του 1935 έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση των συνθηκών εκείνων που οδήγησαν μετέπειτα στην δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου: *"Η καταστολή του κινήματος έδωσε την ευχέρεια στο αντιβενιζελικό κράτος, που ύστερα από την απόπειρα εναντίον του Βενιζέλου βρισκόταν σε θέση ηθικής και πολιτικής μειονεξίας απέναντι των αντιπάλων του, να ενεργήσει ευρύτατη αντιδημοκρατική εξόρμηση σε βάρος των πολιτειακών και συνταγματικών θεσμών", (...)* *"Παράλληλα καταργήθηκε με συνταγματική πράξη η Γερουσία (1 Απριλίου 1935), ήρθη η ισοβιότητα των δικαστών και λειτούργησαν έκτακτα στρατοδικεία που επέβαλαν συνολικά 60 θανατικές καταδίκες, 57 καταδίκες σε ισόβια δεσμά, 57 σε πρόσκαιρα και 705 ελαφρότερες ποινές".* Τάσος Βουρνάς *"Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, από την έλευση του Βενιζέλου, (1909) ως την έκρηξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου, (1940)",* σελ. 458.

στρατηγός Κονδύλης άλλαξε τη σύνθεση του στρατεύματος, απομακρύνοντας όλους τους βενιζελικούς αξιωματικούς. Το στράτευμα απέκτησε έντονο αντιβενιζελικό χαρακτήρα φέρνοντας στο προσκήνιο, στρατιωτικούς θετικά διακείμενους προς την παλινόρθωση της μοναρχίας.

Στις εκλογές του Ιουνίου του 1935, στις οποίες απείχαν τα παλαιά δημοκρατικά κόμματα, ουσιαστικοί αντίπαλοι ήταν ο συνασπισμός των Τσαλδάρη- Κονδύλη και ο Μεταξάς με την *“Ένωση Βασιλοφρόνων”*. Ο κυβερνητικός συνασπισμός επικράτησε άνετα, συγκεντρώνοντας απόλυτη πλειοψηφία, 65,04%, έναντι 14,80 % των αντιπάλων του.⁴⁸

Το ζήτημα που τέθηκε έντονα μετά την επικράτηση της κυβέρνησης, ήταν η διενέργεια δημοψηφίσματος για την επαναφορά της μοναρχίας στη χώρα. Η άποψη Κονδύλη- μετά από συμφωνία των περισσότερων στελεχών του κυβερνητικού συνασπισμού- για πραγματοποίηση του δημοψηφίσματος, το συντομότερο δυνατόν, επικράτησε έναντι της απόψεως Τσαλδάρη, που υποστήριζε την ψήφιση νέου Συντάγματος, προτού πραγματοποιηθεί οποιαδήποτε πολιτική κίνηση. Έτσι η Ε΄ Εθνοσυνέλευση αποφάσισε την διενέργεια δημοψηφίσματος, για τον καθορισμό του πολιτεύματος της χώρας.

Τον Οκτώβρη του 1935, ο Κονδύλης με τη σύμπραξη ανώτατων αξιωματικών- Παπάγος, Ρέππας, Οικονόμου- κατέργησε την κυβέρνηση Τσαλδάρη και ανέλαβε τη διακυβέρνηση της χώρας, προκαλώντας τις εντονότερες αντιδράσεις των δημοκρατικών κομμάτων. Στις 25 Νοεμβρίου- και έπειτα από τη διενέργεια νόθου δημοψηφίσματος- φτάνει στην Ελλάδα ο βασιλιάς Γεώργιος ο Β΄, ο οποίος, με διάγγελμα του προς τον ελληνικό λαό, υποσχόταν την εξασφάλιση “ισότητας” και “δικαιοσύνης” σε όλους.⁴⁹

Το Νοέμβριο του 1935, ο βασιλιάς, ανέθεσε το σχηματισμό προσωρινής κυβέρνησης στον Κ. Δεμερτζή, μέχρι τη διενέργεια εκλογών. Μετά από κύκλο επαφών του πρωθυπουργού με το βασιλιά, διαλύθηκε η Εθνοσυνέλευση και προκηρύχθηκαν εκλογές για την ανάδειξη βουλής τον Ιανουάριο του 1936.

Οι εκλογές, που διεξήχθησαν με τη συμμετοχή όλων των κομμάτων, οδήγησαν στην ισοψηφία βενιζελικών και αντιβενιζελικών. Ο Θεμιστοκλής

⁴⁸ *“Ιστορία του ελληνικού έθνους, από το 1913 ως το 1941”*, τόμος ΙΕ΄ σελ. 367, Εκδοτική Αθηνών 1980.

⁴⁹ Για μια διεξοδικότερη αναφορά στα γεγονότα της περιόδου βλ. *“Ιστορία του ελληνικού Έθνους”*, τόμος ΙΕ΄, σελ. 365-372.

Σοφούλης, που πλέον ήταν ηγέτης των Φιλελευθέρων, άρχισε διαπραγματεύσεις με το Λαϊκό κόμμα για το σχηματισμό κυβέρνησης, οι οποίες κατέληξαν σε αδιέξοδο. Έτσι ρυθμιστές της κατάστασης έγιναν τα κομμουνιστικά κόμματα,⁵⁰ με τα οποία οι δύο μεγάλες παρατάξεις είχαν μυστικές επαφές. Τελικά ο Θ. Σοφούλης εξασφάλισε την υποστήριξη του από το Παλλαϊκό Μέτωπο, έναντι ορισμένων ανταλλαγμάτων.⁵¹ Έτσι στις 6 Μαρτίου 1936 έχουμε τη σύσταση της νέας βουλής, με Πρόεδρο το Θεμιστοκλή Σοφούλη.⁵²

Ορκίζεται η νέα κυβέρνηση με πρωθυπουργό το Δεμερτζή, τον οποίο πρότεινε ο Σοφούλης, αλλά μετά τον αιφνίδιο θάνατο του τίθεται το ζήτημα της διακυβέρνησης της χώρας. Ο βασιλιάς χωρίς να συμβουλευτεί κανένα από τους πολιτικούς αρχηγούς διορίζει πρωθυπουργό τον Ιωάννη Μεταξά.⁵³ Οι νέες

⁵⁰ Τα Κομμουνιστικά κόμματα που συμμετείχαν στις εκλογές ήταν: το *Παλλαϊκό Μέτωπο* (στο οποίο συμμετείχαν το *Κ.Κ.Ε.*, το *Αγροτικό Κόμμα Ελλάδος*, το *Σοσιαλιστικό*, το *Εργατικό Σοσιαλδημοκρατικό*, η *Γ.Σ.Ε.Ε.*, και τα Ανεξάρτητα Συνδικάτα) και τα μικρά: *Κομμουνιστικό Αρχαιομαρξιστικό Κόμμα Ελλάδος* και *Κομμουνιστικό Αγωνιστικό Μέτωπο*. Βλ. *Ίστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΕ', σελ. 374 και Τάσος Βουρνάς *Ίστορία της σύγχρονης Ελλάδας: από την έλευση του Βενιζέλου (1909) ως την έκρηξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου (1940)*, σελ. 394.

⁵¹ Βλ. το κείμενο του συμφώνου αυτόθι σελ. 396-398.

⁵² Αξίζει εδώ να αναφέρουμε τα εξής: στις 5 Μαρτίου ο υπουργός των Στρατιωτικών Α. Παπάγος είχε ανακοινώσει στο βασιλιά μετά από προσωπική συνάντηση, πως οι ένοπλες δυνάμεις και τα σώματα ασφαλείας δε δέχονταν κυβέρνηση Βενιζελικών. Μετά τη συνάντηση του με τον Παπάγο, ο βασιλιάς, κάλεσε το Μεταξά αναθέτοντας του το υπουργείο των Στρατιωτικών. Ο Μεταξάς πραγματοποίησε, επίσης, και κάποιες επαφές με βενιζελικούς παράγοντες, οι οποίοι τον υποστήριζαν για την ανάληψη του συγκεκριμένου υπουργείου. Την ίδια περίοδο έχουμε και το θάνατο των Ε. Βενιζέλου και Γ. Κονδύλη. Βλ. *Ίστορία του ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΕ', σελ. 375-377.

⁵³ Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε και την έντονη επίδραση του αγγλικού "παράγοντα"- που εξέφραζε ο βασιλιάς Γεώργιος Β' στη χώρα και επηρέασε σε μεγάλο βαθμό, τη συγκεκριμένη απόφαση. Γύρω από το πρόσωπο του Μεταξά, συγκεντρώθηκαν οι προτιμήσεις της βρετανικής κυβέρνησης και του βασιλιά, αλλά και σημαντικού τμήματος της ελληνικής ολιγαρχίας και των αντιδραστικών ακραίων στοιχείων, των δύο μεγάλων παρατάξεων, του αστικού κόσμου. Οι εκπρόσωποι της βρετανικής πολιτικής και ο βασιλιάς διέκριναν μία σταθερότητα στο πρόσωπο του Μεταξά- ήθελαν ένα ηγέτη φιλικά προσκείμενο προς το παλάτι, αλλά όχι ιδιαίτερα ισχυρό- καθώς είχε κερδίσει την εμπιστοσύνη ομάδας πολιτικών, οι οποίοι έμελλε να συμμετέχουν στο κυβερνητικό σχήμα της δικτατορικής κυβέρνησης (χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Κωνσταντίνος

διαπραγματεύσεις μεταξύ Λαϊκού κόμματος και Φιλελευθέρων για το σχηματισμό κυβέρνησης αποτυγχάνουν. Τα δύο μεγάλα κόμματα, έτσι, δίνουν ψήφο εμπιστοσύνης στην κυβέρνηση Μεταξά, γνωρίζοντας τις φιλοδικτατορικές του τάσεις, τις οποίες ουδέποτε απέκρυψε.⁵⁴ Στις 4 Αυγούστου του 1936-εφόσον είχαν τοποθετηθεί πρόσωπα που υποστήριζαν τις εξουσιαστικές μεταξικές βλέψεις, σε καίριες θέσεις- καταλύεται το Δημοκρατικό Κοινοβουλευτικό πολίτευμα της χώρας και εγκαθιδρύεται δικτατορικό καθεστώς.⁵⁵

Δ. Η δικτατορία του Μεταξά

1. Ο πολιτικός λόγος της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου

Η μορφή και η δομή του δικτατορικού καθεστώτος καθορίστηκαν από τις επιδιώξεις των κυριότερων συντελεστών του: του βασιλιά Γεωργίου του Β και

Ζαβιτσιάνος, υπουργός εσωτερικών στην τελευταία κυβέρνηση Βενιζέλου, ο οποίος και διορίστηκε από το καθεστώς υπουργός των οικονομικών), αλλά και μέρους του στρατεύματος. Για την επίδραση του Αγγλικού “παράγοντα” και τους λόγους επιλογής του Ι. Μεταξά βλ. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος *“Παλινόρθωση δικτατορία πόλεμος 1935-1941: Ο βρετανικός παράγοντας στην Ελλάδα”*, σελ. 68-69 και 303, εκδ. Εστία, Αθήνα 1985. Συνοπτικά αναφέρουμε *“Εκτός από τον ίδιο το βασιλιά, και διάφοροι άλλοι άνθρωποι των Άγγλων στην Ελλάδα πείθουν το Φόρεϊν Όφισ ότι ο καταλληλότερος για να εξυπηρετήσει τα σχέδια τους στη χώρα μας, το καλύτερο συμπλήρωμα του «δικού τους» Γεωργίου, είναι ο παλιός εχθρός τους, ο γερμανόφιλος Ι. Μεταξάς. Ο Άγγλος πρεσβευτής στην Αθήνα Ουατερλόου γίνεται θερμός υποστηρικτής του επίδοξου δικτάτορα. Οι ίδιοι οι Άγγλοι, ο Γεώργιος και τα ολιγαρχικά και φιλοδικτατορικά στοιχεία των Φιλελευθέρων φροντίζουν να σύρουν το κόμμα τους στην παγίδα του Μεταξά”*. Σπύρος Λιναρδάτος, *“Η 4^η Αυγούστου”*, σελ. 23, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1966. Ειδικότερα για την περίπτωση του Κ. Ζαβιτσιάνου βλ. αυτόθι σελ. 40. Γενικότερα για τις διεργασίες τις περιόδου βλ. *“Ιστορία του Ελληνικού Έθνους”*, τόμος ΙΕ΄, σελ. 380.

⁵⁴ *“Συνεπώς δι’ ημάς τους Έλληνας, το πρόβλημα δεν είναι πως θα μείνωμεν εις τον κοινοβουλευτισμόν, αλλά διά ποίας θύρας θα εξέλθωμεν εξ αυτού. Διά της θύρας του κομμουνισμού ή διά της θύρας του εθνικού κράτους.”* Σπύρος Λιναρδάτος, *“Η 4^η Αυγούστου”*, σελ. 10-11. Στις 3-10-1934 του ίδιου έτους ο Μεταξάς διακηρύσσει στη βουλή: *“Απεκτήσαμεν την πεποίθησιν, την οποίαν και δημοσία εξεδηλώσαμεν, ότι η λύσις του πολυπλόκου ελληνικού πολιτικού και κοινωνικού προβλήματος ουδόλως δύναται πλέον να επιτευχθή διά της συνεχίσεως εφαρμογής κοινοβουλευτικών μεθόδων”*. Αυτόθι σελ. 10-11.

⁵⁵ Την περίοδο αυτή, έχουμε και το θάνατο του Παναγή Τσαλδάρη.

του Ιωάννη Μεταξά. Η ανάληψη των ηγετικών θέσεων στα επιτελεία, από αντιβενιζελικούς βασιλικούς αξιωματικούς, παρείχε στο βασιλιά ένα αδιαφιλονίκητο έρεισμα, που του έδινε, σε πρώτο επίπεδο, την εμπέδωση της εξουσίας, καθώς ο ρόλος του στρατού ήταν υποστηρικτικός για τη μοναρχία και τη δικτατορία. Ο Ι. Μεταξάς είχε τη στήριξη του βασιλιά, θεωρώντας ότι η δικτατορία ήταν το πολίτευμα που είχε ανάγκη η χώρα την περίοδο αυτή, εν όψει και της “σοβαράς διαταράξεως της δημοσίας τάξεως”, την οποία ο ίδιος επισήμαινε.⁵⁶

Το καθεστώς με μια σειρά Αναγκαστικών Νόμων, επέβαλλε τον περιορισμό της έκφρασης στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και γενικότερα τον περιορισμό της ελευθερίας, ώστε να υπάρχει ασφάλεια και περιφρούρηση επί των νέων συνθηκών.⁵⁷ Ο Μεταξάς επιθυμούσε τον απόλυτο έλεγχο των πραγμάτων, διαμορφώνοντας, έτσι, ένα αυστηρό νομοθετικό πλαίσιο, ώστε να μπορέσει να διατηρηθεί στην εξουσία για μεγάλο χρονικό διάστημα.⁵⁸

⁵⁶ Ο Ιωάννης Μεταξάς είχε καταφερθεί ενάντια στον κοινοβουλευτικό σύστημα διακυβέρνησης αρκετές φορές στο παρελθόν. Για την απαξίωση του Μεταξά προς τον κοινοβουλευτισμό βλ. Σπύρος Λιναρδάτος “*Η 4^η Αυγούστου*”, σελ. 10-11.

⁵⁷ Ο Μεταξάς προέβη στην εξουδετέρωση των πολιτικών του αντιπάλων περιορίζοντας τις πολιτικές τους δραστηριότητες, αλλά και εκτοπίζοντάς τους. Ο Γεώργιος Παπανδρέου (αρχηγός του Δημοκρατικού κόμματος), ο Ιωάννης Θεοτόκης (αρχηγός του Εθνικού Λαϊκού κόμματος) και άλλοι πολιτικοί αρχηγοί, εκτοπίστηκαν λόγω της έντονης διαμαρτυρίας τους στο νέο καθεστώς. Για τις εκτοπίσεις των πολιτικών αρχηγών και γενικότερα τη δράση τους βλ. Σπύρος Λιναρδάτος “*Η 4^η Αυγούστου*”, σελ. 295-317. Να αναφέρουμε εδώ πως ο Αλέξανδρος Παπαναστασίου, αρχηγός του Αγροτικού-Εργατικού κόμματος, είχε πεθάνει λίγο μετά την ανάληψη της εξουσίας από τη δικτατορική κυβέρνηση, το Νοέμβριο του 1936. Ακόμα να μνημονεύσουμε και την εξουδετέρωση του μηχανισμού του Κ.Κ.Ε., καθώς το νέο καθεστώς ήθελε ένα “Κράτος αντικομμουνιστικό, κράτος αντικοινοβουλευτικό, κράτος ολοκληρωτικό”: “*Η Ελλάς έγινε από της 4^{ης} Αυγούστου Κράτος αντικομμουνιστικό, Κράτος αντικοινοβουλευτικό, Κράτος ολοκληρωτικό. Κράτος με βάσι αγροτική και εργατική, και κατά συνέπεια αντιπλουτοκρατικό. Δεν είχε βέβαια κόμμα ιδιαίτερο να κυβερνά. Αλλά κόμμα ήτανε ο Λαός, εκτός από τους αδιόρθωτους κομμουνιστάς και τους αντιδραστικούς παλαιοκομματικούς*”. (Απόσπασμα από το “*Τετράδιο των Σκέψεων*” του Μεταξά βλ. “*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*” τόμος ΙΕ’ σελ. 385. Στην ίδια σελίδα υπάρχει και μια έκθεση κάποιων εκ των Αναγκαστικών νόμων που επέβαλλε το καθεστώς). Μέσα από το λόγο του Μεταξά διαπιστώνουμε, για άλλη μια φορά, την έντονη απαξίωσή του, για τον κοινοβουλευτισμό, ο οποίος κατά τη γνώμη του είχε χρεωκοπήσει.

⁵⁸ Εδώ να αναφέρουμε πως η στάση του λαού απέναντι στη δικτατορία δεν έλαβε το ρόλο της ενεργής αντίστασης, αλλά του έντονου αρνητισμού στη νέα εξουσιαστική αρχή. Μια εκ των πιο

Οι επιρροές του καθεστώτος από τα άλλα ολοκληρωτικά καθεστώτα της Ευρώπης- κυρίως το εθνικοσοσιαλιστικό της Γερμανίας και το φασιστικό της Ιταλίας- ήταν προφανείς.⁵⁹ Η πολεμική και η καταστολή εναντίον του κομμουνισμού- την οποία οργάνωνε και επόπτευε, το νεοϊδρυθέν Υφυπουργείο Ασφάλειας με επικεφαλής τον, εκ των στενότερων συνεργατών του Μεταξά, Κ. Μανιαδάκη-⁶⁰ του κοινοβουλευτισμού και των κομμάτων, ήταν ίδια με αυτά των χιτλερικών.⁶¹ Βασική επιδίωξη της δικτατορίας ήταν να αναδιοργανώσει τη χώρα στηριζόμενη σε αντικοινοβουλευτικά πρότυπα,⁶² επισημαίνοντας,

σημαντικών αντιδικτατορικών ενεργειών που πραγματοποιήθηκαν ήταν το κίνημα των Χανίων, το οποίο όμως κατέληξε σε αποτυχία, λόγω της έλλειψης οργάνωσης. Γενικότερα καμία από τις αντί-δικτατορικές ενέργειες δεν ανησύχησε ιδιαίτερα το Μεταξικό καθεστώς. Βλ. σχετικά *“Ιστορία του Ελληνικού Έθνους”*, τόμος ΙΕ’, σελ. 391-397.

⁵⁹ Για μια αναφορά στις φασιστικές και εθνικο-σοσιαλιστικές ελληνικές οργανώσεις προ της μεταξικής περιόδου βλ. Άλκης Ρήγος *“Η Β΄ελληνική δημοκρατία, 1924-1935”*, σελ. 302-303, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1999.

⁶⁰ Ο ουσιαστικός “εσωτερικός” εχθρός της δικτατορίας- εκτός βέβαια από το κομμουνιστικό κόμμα και τα υπόλοιπα δημοκρατικά κόμματα (που με τη διαλεκτική και τη δράση των αρχηγών τους μπορούσαν να επηρεάσουν την κοινή γνώμη)- ήταν ο ίδιος ο λαός, που δεν υποστήριζε το καθεστώς. Θεωρείτο επιβεβλημένη η δημιουργία ενός ισχυρού κατασταλτικού μηχανισμού, που θα προσέδιδε τον πλήρη έλεγχο του κράτους, σε ενδεχόμενη αντιστασιακή δράση των πολιτών. Ακόμα ο ορισμός του Θ. Σκυλακάκη- ενός από τους πρώτους υποστηρικτές του φασισμού στην Ελλάδα και οργανωτή φασιστικών οργανώσεων- ως υπουργού εσωτερικών, έδειχνε τη σκληροπυρηνική πολιτική, που θα ακολουθούσε ο Μεταξάς, την περίοδο της εξουσιαστικής του ενεργοποίησης. Επίσης, με τα *Τάγματα Εργασίας*, τα οποία αργότερα συγχωνεύτηκαν στην *Εθνική Οργάνωση Νεολαίας* (Ε.Ο.Ν.), ο Μεταξάς επεδίωκε την προσωπική του ασφάλεια και κατά προέκταση- την προπαγάνδα στο χώρο των νέων προς όφελος του καθεστώτος. Βλ. Σπύρος Λιναρδάτος *“Η 4^η Αυγούστου”*, σελ. 167-169.

⁶¹ Να αναφέρουμε εδώ- στο ευρύτερο πλαίσιο σχέσεων, με τη ναζιστική Γερμανία- τις επανειλημμένες επισκέψεις του υπουργού προπαγάνδας του Χίτλερ, Γκαίμπελς, στη χώρα σε φιλικό διακείμενο κλίμα. Επίσης, την επίσκεψη, το Νοέμβριο του 1938, του Φον Μάλντερ Σήραχ- αρχηγού της χιτλερικής νεολαίας- ο οποίος έγινε δεκτός από τον ίδιο τον Μεταξά, και τέλος την επίσκεψη του Λάου, ηγετικού στελέχους του διεθνούς ναζισμού και προέδρου, του Διεθνούς Κεντρικού Γραφείου *“Χαρά και Εργασία”*. Να επισημάνουμε, πως ο Λάου κατέφτασε στη χώρα ως επίτιμος πρόεδρος της εκθέσεως *“Χαρά και Εργασία”*, που διοργανώθηκε από το Μεταξά στο Ζάππειο, σύμφωνα με χιτλερικά πρότυπα. Βλ. Σπύρος Λιναρδάτος *“Η 4^η Αυγούστου”*, σελ. 102.

⁶² Η ιδεολογία της 4^{ης} Αυγούστου και η υποστήριξη του προς το ολοκληρωτικό κράτος, εκφράζονται σε λόγο του υφυπουργού Τύπου και Προπαγάνδας Θεολόγου Νικολούδη προς

παράλληλα- μέσω του προπαγανδιστικού μηχανισμού- τον κίνδυνο που ελλόχευε από την κομμουνιστική ιδεολογία. Σε αντίθεση, πάντως, με τα ιδεολογικά πρότυπα των φασιστών και των ναζιστών, ο Μεταξάς δεν είχε επεκτατικές βλέψεις, αλλά ούτε και απόψεις περί ανωτερότητας κάποιας “φυλής” έναντι κάποιας άλλης.⁶³

Ο Μεταξάς και οι θεωρητικοί του καθεστώτος, όριζαν την έννοια του “Αρχηγού του κράτους” σύμφωνα με το γερμανικό Φύρερ πρίντσιπ, δηλαδή την αρχή της παντοδυναμίας του αρχηγού. Συγκεκριμένα ο Αρχηγός παρουσιάζεται ως ένα πρόσωπο που εκφράζει τη θέληση του έθνους και της φυλής και αντιμετωπίζεται ως κάτι το αξιοθαύμαστο, κάτω από την προστασία και τη βούληση του οποίου στεγάζονται οι φιλοδοξίες του λαού. Η άποψη αυτή εκφράστηκε, για το πρόσωπο του Μεταξά, με διάφορες ανακηρύξεις του, σε “*Πρώτο Εργάτη*”, “*Πρώτο Αγρότη*” κ.λπ.⁶⁴

Με την ίδρυση της Ε.Ο.Ν. (Εθνική Οργάνωση Νεολαίας), το Νοέμβριο του 1936, ο Μεταξάς επιδίωξε να προωθήσει τους βασικούς ιδεολογικούς του προσανατολισμούς, με τη διαπαιδαγώγηση της νεολαίας, ώστε να μπορέσει να διατηρηθεί στην εξουσιαστική αρχή, σε βάθος χρόνου. Βασικός σκοπός της οργάνωσης ήταν να καταστήσει μία νεολαία που θα εξέφραζε τη βούληση και τις αρχές του καθεστώτος, λατρεύοντας, παράλληλα, το πρόσωπο του δικτάτορα. Ο υψηλότερος ιδεολογικός στόχος, που προωθήθηκε μέσω της

βαθμοφόρους της Ε.Ο.Ν. το 1938: *“Η αρχή του φιλελευθερισμού υπήρξε το άτομον. Αρχή, που διέπει το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου είναι το κράτος. Το ολοκληρωτικόν κράτος έχει από καιρόν την θρησκείαν του και τους πιστούς του. Και αν, ευτυχώς, εις την Ελλάδα δεν απέθαναν άνθρωποι υπέρ των ιδεών αυτών, διότι η δεξιotechνία του αρχηγού απέκλεισε την αιματοχυσίαν, απέθανον, όμως, αλλού. Έτσι ο αγών του ολοκληρωτικού κράτους έχει καθαγιασθή και τείνει να κατακτήσει τον αιώνα μας, αντιθέτως προς τον φιλελευθερισμόν, ο οποίος είχε κατακτήσει τον 19^{ον} αιώνα”, “Η 4^η Αυγούστου”, σελ. 96.*

⁶³ Δεν εκφράζονται “φυλετικές” εχθρότητες μέσα από τους λόγους του Μεταξά, αλλά ούτε και από τους στενούς του συνεργάτες. Αυτό που απασχολεί κυρίως τη “θεωρητική τεκμηρίωση” του καθεστώτος, είναι ζητήματα οργάνωσης και δόμησης του ολοκληρωτικού κράτους και όχι αντιμετώπισης κάποιου “φυλετικού” εχθρού. Να παρατηρήσουμε λοιπόν εδώ, πως οι εχθροί του μεταξικού καθεστώτος είναι πολιτικοί και όχι “φυλετικοί”. Απόδειξη αυτού και οι εκτοπισμοί πολιτικών το 1938. Βλ. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος *“Παλινόρθωση δικτατορία, πόλεμος 1935-1941”*, σελ. 99-100, εκδ. Εστία, Αθήνα 1985. Για την ιδεολογία του καθεστώτος βλ. Σπύρος Λιναρδάτος *“Η 4^η Αυγούστου”*, σελ. 83-110.

⁶⁴ Αυτόθι σελ. 103-110.

Ε.Ο.Ν.- και αποδεικνύεται και από κείμενα του Μεταξά- ήταν αυτός της δημιουργίας του λεγόμενου “*Τρίτου Ελληνικού πολιτισμού*” και ενός “*Σπαρτιατικού ιδεώδους*”, που αποσκοπούσε σε μια διαφορετική, αντί-δημοκρατική προσέγγιση της αρχαιότητας.⁶⁵

Ο τρόπος οργάνωσης της Ε.Ο.Ν., βασιζόταν σε στρατιωτικά πρότυπα, με τάγματα, λόχους κ.λπ., σύμφωνα με το γενικότερο πρότυπο οργάνωσης της νεολαίας, σε κράτη με ολοκληρωτικά καθεστώτα. Γενικός Αρχηγός της, εξ αρχής, ήταν ο ίδιος ο Μεταξάς και αργότερα- μετά τη διάλυση των προσκόπων- ο διάδοχος του θρόνου Παύλος ενώ Κυβερνητικός Επίτροπος Νεολαίας (Κ.Ε.Ν.) ο Αλέξανδρος Κανελλόπουλος. Αρχηγός των φαλαγγιστών ήταν η κόρη του Μεταξά Λουκία Μαντζούφα. Ο αρνητισμός του λαού να ενταχθεί στους κόλπους της οργάνωσης⁶⁶ γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στους λόγους του

⁶⁵ Γενικότερα το καθεστώς έδωσε μεγαλύτερη βαρύτητα στα επιλεγμένα αρχαιοελληνικά πρότυπα, σε σχέση με τα ελληνοχριστιανικά, κάτι που διαπιστώνουμε και από τους λόγους του δικτάτορα: “(...) να στραφώμεν δε όλοι μας όσον αφορά τα πολιτικά εθνικά ιδεώδη προς την αρχαίαν Σπάρτην και την Μακεδονίαν. Προς την Σπάρτην η οποία άρχισε το έργο της πολιτικής ενώσεως και της πολεμικής επικρατήσεως του αρχαίου Ελληνισμού και προς την Μακεδονίαν, η οποία ετελείωσε το έργον τούτο”. Σπύρος Λιναρδάτος “*Η 4^η Αυγούστου*”, σελ. 88. Η διακήρυξη του *Γ΄ ελληνικού πολιτισμού* συνοδεύεται, κυρίως, από “στρατοκρατικά” πρότυπα δείχνοντας παράλληλα και την αποδοχή του “χριστιανικού λόγου”, κάτι που συναντάται στους λόγους του δικτάτορα: “Ο μεσαιωνικός Ελληνισμός (...) από απόψεως θρησκείας ήτο πολύ ανώτερος και εδημιούργησεν ένα θρησκευτικόν ιδεώδες, το οποίο διετήρησεν εις εκατομμύρια εκατομμυρίων ανθρώπους την παρηγορίαν μέσα εις την ψυχήν των και το οποίο θρησκευτικόν ιδεώδες μας συνεκράτησε και μας συγκρατεί και σήμερον”. Αυτόθι σελ. 90.

⁶⁶ Να αναφέρουμε πως η εγγραφή στην Ε.Ο.Ν. ήταν θεωρητικά προαιρετική, αλλά ουσιαστικά υποχρεωτική. Το 1936 αριθμούσε περίπου 230.000 σκαπανείς και φαλαγγίτες και περίπου 70.000 σκαπάνισες και φαλαγγίσσες, ενώ το 1940 έχουμε 1.000.607 μέλη. (Οι αριθμοί προέρχονται “βάσει των επίσημων στατιστικών” του καθεστώτος. Βλ. “*Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*”, σελ. 388. Παραθέτουμε εδώ ένα απόσπασμα στο οποίο βλέπουμε την Ε.Ο.Ν. ειδωμένη μέσα από τον κινηματογραφικό φακό, διαπιστώνοντας τον αρνητισμό που επικρατούσε για αυτή από τα παιδιά-μέλη της: “Ωστόσο, υπάρχουν και πλάνα που εμπεριέχουν άλλου είδους ενδιαφέρον, όπως για παράδειγμα όταν, εκτός από τους φαλαγγίτες υπάρχουν και παιδιά του σχολείου. Το ενδιαφέρον εντοπίζεται στην αμφίεση των μη- ένστολων. Κυρίως των παιδιών του Δημοτικού, που φοράνε φτωχικά ρούχα αλλά καθαρά, με πουκαμισάκι, σακάκι, (μερικά με παλτό) και παντελονάκια λίγο κάτω από το γόνατο. Πρόκειται για εκείνο το πρόσωπο της επαρχίας, που όταν δεν φοράει στολή, αποκαλύπτει όχι μόνο τη φτώχεια αλλά κυρίως, την αξιοπρέπεια της, φροντίζοντας να εμφανίσει τα παιδιά της καθαρά και όσο γίνεται καλύτερα

Μεταξά.⁶⁷ Το 1938, με μεθόδους εκβιασμών και επεμβάσεις της Ασφάλειας, η νεολαία εξαναγκάζεται πλέον να συμμετέχει στις δραστηριότητες της Ε.Ο.Ν. Η συνεχής αστυνόμευση- μέσω της Φαλαγγονομίας- και ο έλεγχος αποσκοπούσαν στον εντοπισμό εκείνων που παρέκκλιναν του κανονιστικού ιδεολογικού πλαισίου, προκαλώντας αισθήματα φόβου και τρομοκρατίας, σε μια οργάνωση που όπως υποστήριζαν οι ιθύνοντες της προοριζόταν για τη “διαπαιδαγώγηση των νέων Ελλήνων”.⁶⁸ Ο “Γ’ Ελληνικός πολιτισμός”,⁶⁹ ο

ντυμένα. Τον Μεταξά συνοδεύουν από πολύ κοντά κάποιοι άνδρες με την ίδια σχεδόν αμφίεση: κοστούμια, γιλέκα, γραβάτες και καβουράκια. Η προσωπική του Ασφάλεια. Αλλά και με τους φαλαγγίτες στην εικόνα, δεν διακρίνουμε πάντα ιδιαίτερο ενθουσιασμό. Τα ένστολα παιδιά δίνουν την εντύπωση πως εκτελούν ένα υποχρεωτικό καθήκον. Χωρίς ζητωκραυγές ή άλλες ζωντανές εκδηλώσεις, δημιουργώντας μια αίσθηση θλίψης ή και μελαγχολίας. Έτσι, η κινηματογραφική εικόνα δρα ανεξάρτητα και σε αντίθεση με τις βουλές αυτών που τις παράγουν. Δεν κωδικοποιεί, δεν αναπαράγει, τα αναγνωρίσιμα στερεότυπα. Τα ανατρέπει και αποκαλύπτει ένα άλλο στοιχείο, που αφορά στη βαθύτερη πραγματικότητα, στην ουσία, του φαινομένου της Ε.Ο.Ν., αυτό που έχει να κάνει με τη διάθεση και την ψυχολογία αυτών των παιδιών, στα οποία ο δικτάτορας Ι. Μεταξάς στήριξε όλα τα όνειρα του”. Φώτος Λαμπρινός, “Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000”, 7^{ος} τόμος, σελ. 256, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.

⁶⁷ Σε λόγο του στην Ε.Ο.Ν. το 1938, είπε μεταξύ άλλων: «...και ενώ η φάλαγξ εσχηματίζετο ραγδαίως και άρχισε να βαδίζει προς την νίκην, αί αντιδράσεις ύπουλα εσυνεχίζοντο. Ένας Θεός το ξέρει, πόση σκέψη, πόσο πόνος και φροντίδα και πόσες νύχτες αϋπνίας εκόστισε σε μας που διευθύνουμε, η υπόθεσις αυτή. Μας είπαν λούστρους και λέτσους και σας, τα κορίτσια μας, σας είπαν πρόστυχες και αλήτισσες”. Σπύρος Λιναρδάτος “Η 4^η Αυγούστου” σελ. 155.

⁶⁸ Να αναφέρουμε εδώ και την ύπαρξη ραδιοφωνικού σταθμού της Ε.Ο.Ν., ο οποίος ανήκε στο γραφείο της “Γενικής Διεύθυνσις Εθνικής Διαφωτίσεως”, καθώς και το περιοδικό “Νεολαία”, όπου δημοσιεύονταν τα ιδανικά του καθεστώτος και προπαγανδιστικοί λόγοι του Μεταξά προς τους νέους. Βλ. “Ιστορία του Ελληνικού Έθνους”, τόμος ΙΕ’, σελ. 389 και Σπύρος Λιναρδάτος “Η 4^η Αυγούστου”, σελ. 179-180.

⁶⁹ Εδώ αξίζει να παραθέσουμε κάποια αποσπάσματα από σειρά ομιλιών του Μεταξά, σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας. Μέσα από τις ομιλίες αυτές διακρίνουμε τη σαφή άποψη του δικτάτορα περί του “ελληνικού πολιτισμού”, αλλά και επεξήγηση της κατεύθυνσης του “Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού”. Στις 7-10-1936 σε ομιλία του στην Κομοτηνή ο Μεταξάς έλεγε: “Θέλομεν να κάμωμεν πολιτισμόν Ελληνικόν. Δεν θέλομεν τους ξένους πολιτισμούς. Θέλομεν τον ιδιόν μας πολιτισμόν, τον οποίον να τον ωθήσωμεν και να τον κάμωμεν ανώτερον από όλους τους πολιτισμούς εις την άκρην αυτήν της Ευρώπης...”. Στις 10-10 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών: “Πρέπει να γυρίσουμε πίσω εις τας πηγάς εκείνας από τας οποίας έρευσε το νερό του Ελληνικού πολιτισμού καθαρό και αγνό, και να αναβαπτισθούμε εκεί μέσα και να ξαναγίνουμε Έλληνες, και τότε να ορμήσωμεν εις ένα νέον μέλλον και όχι εις το μέλλον του αφανισμού”. Στις 31-10-1937

οποίος δημιουργήθηκε κατά απομίμηση του ναζιστικού Γ΄ Ράιχ, αποδεχόταν ως πρότυπο την αρχαία Σπάρτη, την οποία και προπαγάνδιζε ως το ιδανικό στους Έλληνες πολίτες και κυρίως στη νεολαία. Σε ένα πλαίσιο επιλεκτικής χρήσης επιρροών από την αρχαία Ελλάδα, ο δικτάτορας αφαίρεσε- στους λόγους του- τα δημοκρατικά της στοιχεία, με ιδιαίτερη έμφαση στην Αθηναϊκή δημοκρατία (αποδεικτικό στοιχείο αποτελεί και η απαγόρευση του “Επιταφίου”, από τη σχολική διδασκαλία).⁷⁰ Σε ομιλία του ο Μεταξάς αναφέρει μεταξύ άλλων: «...βλέπετε αμέσως αυτό, το οποίον διεκήρυξα παντού, δηλαδή τα δύο γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν το καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου: απόλυτος κρατική πειθαρχία συνδυαζόμενη με μίαν λογικήν, αλλ’ όσον το δυνατόν

στο Αίγιο: “Που πάμε; Πάμε προς δημιουργίαν του τρίτου Ελληνικού πολιτισμού τον οποίον δεν θα δημιουργήση το Κράτος, αλλά σεις ως σύνολον και ο καθένας σας ως άτομον”. Στο πανεπιστήμιο Αθηνών στις 20-11: “ Ούτε είναι η δημιουργία του τρίτου Ελληνικού πολιτισμού κάτι το οποίον να είναι ανώτερον των δυνάμεων του Ελληνικού Λαού. Μη σας τρομάζουν οι πολιτισμοί μας οι οποίοι επέρασαν. Μη σας τρομάζουν καθόλου. Δεν ήσαν τέλειοι. Σεις πρόκειται να τον κάμετε τελειότερον. Ο αρχαίος πολιτισμός, μέγας εις την τέχνην, μέγας εις την επιστήμην, χωλός εις την θρησκείαν- συμβατική ήτο η θρησκεία. Η δε φιλοσοφία του δεν ήτο θρησκεία. Χωλότερος ακόμη και εις την πολιτικήν του εξέλιξην. Δεν πιστεύω, αν μελετήση κανείς από σας την ιστορίαν, να θαυμάση τας σκέψεις των πολιτικών, οι οποίοι ωδήγησαν την Ελλάδα εις τον Πελοποννησιακόν πόλεμον. Ούτε πιστεύω να θαυμάζει κανείς του πολιτικούς της Αρχαίας Ελλάδος, οι οποίοι αντέδρασαν εις την Μακεδονικήν Ηγεμονίαν. Αλλά θα μου ειπήτε ότι ήσαν ωραία αυτά τα οποία είπαν. Ωραία, ωραιότατα, σας λέγω και εγώ, αξιοθαύμαστα και από ρητορικής και από συναισθηματικής απόψεως. Δεν αποτελούν όμως πολιτικήν”.

Ο μεσαιωνικός Ελληνισμός υπήρξεν αναμφισβητήτως από απόψεως τέχνης και επιστήμης πολύ καθυστερημένος από τον Αρχαίον Ελληνισμόν. Αλλά από απόψεως θρησκευτικής ήταν πολύ ανώτερος και εδημιούργησεν ένα θρησκευτικό ιδεώδες το οποίο διετήρησεν εις εκατομμύρια εκατομμυρίων ανθρώπων την παρηγορίαν μέσα εις την ψυχήν των και το οποίον θρησκευτικό ιδεώδες μας συνεκράτησε και μας συγκρατεί και σήμερα. Εδημιούργησε δε και από απόψεως πολιτικής Κράτος. Διότι το Κράτος το μεσαιωνικόν, το Ελληνικόν, εις την εποχήν της ακμής του ήτο ένα από τα καλύτερα και ισχυρότερα κράτη της εποχής εκείνης, αν όχι το ανώτερον όλων. Δεν έχετε νέοι Έλληνες, τη φιλοδοξίαν από τους δύο αυτούς πολιτισμούς να σχηματίσετε τον ιδιόν μας πολιτισμόν; Δεν σας αρέσει ένα τοιούτον υψηλόν ιδεώδες και ένας τούτος μέγας σκοπός;...” “Ιστορία του ελληνικού έθνους”, τόμος ΙΕ΄, σελ. 386.

⁷⁰ Σπύρος Λιναρδάτος “Η 4^η Αυγούστου”, σελ. 69-72.

μεγαλειώδη ατομικήν ελευθερίαν. Είναι η πειθαρχούμενη ελευθερία. Δεν ήτο το ιδεώδες της Αρχαίας Σπάρτης;». ⁷¹

2. Όψεις των πολιτικών της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου

Στην οικονομική της πολιτική η δικτατορία επικεντρώθηκε στην ανάπτυξη της γεωργίας, στηρίζοντας προϊόντα όπως το σιτάρι και ενισχύοντας τη μικροϊδιοκτησία. Για το σκοπό αυτό παραχωρήθηκαν εκτάσεις γης σε γηγενείς ακτήμονες, αλλά και στους πρόσφυγες. Στον τομέα υποστήριξης της μικρής ιδιοκτησίας το καθεστώς του Μεταξά ακολούθησε τις πολιτικές των προγενέστερων κυβερνήσεων, που ως σκοπό τους είχαν τη δημιουργία μιας αγροτικής συντηρητικής τάξης ιδιοκτητών. Η μεγάλη, αυτή, υποστήριξη στον αγροτικό τομέα αποσκοπούσε στο να στηριχτεί η οικονομία της χώρας στις εξαγωγές γεωργικών προϊόντων- κατά το πρότυπο του παρελθόντος- αλλά και να καλυφθούν όσο γινόταν οι ανάγκες των προσφύγων και των ακτημόνων. ⁷²

Για τα κοινωνικά ζητήματα της χώρας, το καθεστώς, επέβαλλε υποχρεωτική διαιτησία στις διάφορες εργατικές διαφορές, ενώ αφαίρεσε από

⁷¹ Αυτόθι σελ. 89.

⁷² Να αναφέρουμε πως οι σημαντικότερες εμπορικές συναλλαγές της χώρας την περίοδο εκείνη στρέφονταν κυρίως προς την Αγγλία και τη Γερμανία. Συγκεκριμένα: το γερμανικό κράτος εισήγαγε από την Ελλάδα κυρίως καπνό και εξήγε μηχανήματα και χημικά προϊόντα. Στην Αγγλία η Ελλάδα εξήγε κορινθιακή σταφίδα, σουλτανίνα, σύκα και κάποια μεταλλεύματα. Εισήγαγε μηχανήματα, χημικά προϊόντα και γαιάνθρακες. Οι εξαγωγές στην Γερμανία απέφεραν στο ελληνικό κράτος μεγαλύτερα οφέλη σε σχέση με τις αντίστοιχες της Αγγλίας. “Οι ελληνικές εξαγωγές στο τέλος του 1937 στη Γερμανία (...) έφταναν το 35,3% της συνολικής αξίας των ελληνικών εξαγωγών, ενώ οι εισαγωγές από τη Γερμανία έφταναν το 26,2% των εισαγωγών της χώρας. Την ίδια εποχή οι ελληνικές εξαγωγές στην Αγγλία και οι εισαγωγές από την ίδια χώρα έφταναν το 10% και 13,3% αντίστοιχα. Βλ. “Ιστορία του Ελληνικού Έθνους”, τόμος ΙΕ΄, σελ. 398. Η Αγγλία όμως είχε περισσότερο ουσιαστικό ρόλο στην εγχώρια οικονομία καθώς ήταν η κυριότερη πιστώτρια της, μετά και από τα δάνεια για την αντιμετώπιση του προσφυγικού ζητήματος. Για τη συμμετοχή του βρετανικού κεφαλαίου στην ελληνική βιομηχανία από το 1928 και έπειτα- μέσω της *Hellenic Corporation* αργότερα *Hellenic and General trust Ltd*- και την επιρροή που άσκησε ο αναγκαστικός νόμος 558/1937 του μεταξικού καθεστώτος στη δανειοληπτική διαδικασία, βλ. Μαργαρίτα Δρίτσα “Βιομηχανία και τράπεζες στη Ελλάδα του Μεσοπολέμου”, σελ. 407-422, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1990.

τους αγρότες το δικαίωμα του συνεταιρίζεσθαι, καταργώντας τους Αγροτικούς Συλλόγους και αποδυναμώνοντας τους διάφορους οργανισμούς εκπροσώπησής τους. Για τις κοινωνικές ασφαλίσεις τέθηκαν σε λειτουργία τα νομοσχέδια των προηγούμενων κυβερνήσεων.⁷³ Με σταδιακή διαχείριση των οικονομικών, πραγματοποιήθηκε και η ασφάλιση των εργαζομένων στο Ι.Κ.Α.⁷⁴ Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, το καθεστώς δεν προχώρησε σε μεγάλες οικονομικές και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις, αφού η πολιτική του στηρίχθηκε σε ήδη εφαρμοσμένες πολιτικές προγενέστερων κυβερνήσεων.

Στο πολιτιστικό επίπεδο- και ειδικά στη μουσική- η δικτατορία, μέσω του ραδιοφώνου, προπαγάνδιζε όσο μπορούσε το ιδεολογικό της υπόβαθρο- υποστηρίζοντας την πολιτιστική πολιτική του Γ' ελληνικού πολιτισμού και παρουσιάζοντας, παράλληλα, τον εαυτό της ως μια "κατάσταση αισιοδοξίας", ωφέλιμη για το ελληνικό έθνος και κράτος. Η μουσική που βοηθούσε στη μετάδοση αυτής της "αισιοδοξίας", της "ευθυμίας" και της "γαλήνης", ήταν η λεγόμενη "ελαφρά μουσική" της εποχής: *"Όλοι αι νεώτεροι ελληνικοί συνθέσεις της ελαφράς μουσικής δεικνύουν την τάσιν προς την χαράν της ζωής"*.⁷⁵ Σημείον ρόλο- στο συνολικό ηχητικό πεδίο του καθεστώτος- είχε και η παραδοσιακή μουσική, καθώς οι αποκαλούμενοι "άνθρωποι της υπαίθρου", αποτελούσαν τους "φύλακες" της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς, δίχως

⁷³ Για παράδειγμα το νομοσχέδιο για την καθιέρωση των συλλογικών συμβάσεων είχε υποβληθεί στη βουλή το 1927 αλλά δεν τέθηκε, τότε, σε εφαρμογή λόγω διάλυσης της βουλής. Σε τέτοιες συνθήκες, όμως, εφαρμογής τους: *"Εάν η ωφελιμότης των συλλογικών συμβάσεων δεν κατέστη έκδηλος, τούτο αποδοτέον εις το γεγονός ότι από της 4^{ης} Αυγούστου 1936 ανεστάλησαν αι συνδικαλιστικά ελευθερία"*, Σπύρος Λιναρδάτος *"Η 4^η Αυγούστου"*, σελ. 113.

⁷⁴ *"Το Ι.Κ.Α. επί δικτατορίας δεν παρείχε ικανοποιητική ασφάλιση, παρά το ότι οι εργαζόμενοι πλήρωναν μεγάλες εισφορές. Οι συντάξεις ήταν πενιχρές, υπολογίζονται κατά μέσον όρο σε 800 δραχμές. Αυτή ακριβώς η πενιχρότητα των συντάξεων κατά κύριο λόγο οδήγησε τους εργαζομένους στο να ιδρύσουν ταμεία επικουρικής ασφαλίσεως. Και η περίθαλψη που παρείχε το Ι.Κ.Α. επί δικτατορίας ήταν ανεπαρκέστατη. Αρκεί να σημειωθεί ότι, ενώ η φυματίωση μάστιζε πολλούς κλάδους εργαζομένων, η δικτατορία δεν ίδρυσε ούτε ένα σανατόριο για τους εργάτες"* (σύμφωνα με τις επίσημες στατιστικές της περιόδου, 15.000 Έλληνες, κατά προσέγγιση, προσβάλλονταν το χρόνο από φυματίωση),βλ. Σπύρος Λιναρδάτος *"Η 4^η Αυγούστου"*, σελ. 118-119.

⁷⁵ *"Ως το 1940 οι «επιθυμίες» του κοινού είχαν διαμορφωθεί, σχετικά με τη μουσική ως εξής: «60% ζητούν ελαφράν μουσικήν, 20% μουσικήν χορού, 5% δημοτικήν μουσικήν, 15% σοβαράν μουσικήν"*. Βλ. *"Ιστορία του Ελληνικού Έθνους"*, τόμος ΙΕ', σελ. 390.

επιμιξίες και εξωτερικές επιρροές. Η αναγκαιότητα, της “καθαρότητας” της μουσικής έκφρασης, αποτελούσε μια από τις σημαντικότερες παραμέτρους- της μουσικής πολιτιστικής πολιτικής του καθεστώτος- που στόχευε στην επίδειξη μιας ιδιαίτερης ταυτότητας σε εσωτερικό και εξωτερικό επίπεδο. Γενικότερα, στο πλαίσιο της προπαγανδιστικής μουσικής πολιτικής, το καθεστώς προώθησε τραγούδια πατριωτικού περιεχομένου- κορυφαίο αυτών, ο ύμνος του μεταξικού καθεστώτος, γραμμένος από τους Κ. Ραφώδο και Ι. Ταρτσίνη-⁷⁶ διάφορα εμβατηριακής μορφής άσματα, τη δυτική κλασική μουσική και την ελληνική εκκλησιαστική μουσική.⁷⁷

Όσο αφορά το ρεμπέτικο τραγούδι, το καθεστώς το θεωρούσε σαν κάτι το “απαισιόδοξο”, καθώς εξέφραζε τα δυσσαρεστημένα κατώτερα λαϊκά στρώματα και τον φερόμενο ως “υπόκοσμο” και συνεπώς δεν αντιπροσώπευε την επιθυμητή “ευθυμία”. Πλήθος δημοσιευμάτων εξάλλου σε εφημερίδες της εποχής, εξέφραζαν την πανηγυρική υποδοχή του αυστηρού λογοκριτικού πλαισίου, με αφορμή το τραγούδι “*Βαρβάρα*” του Παναγιώτη Τούντα. Έτσι περιορίστηκε το στιχουργικό περιεχόμενο των κομματιών του ρεμπέτικου καθώς, όπως θα εξετάσουμε παρακάτω, αυτό ερχόταν σε βασική ιδεολογική αντιπαράθεση με τα μεταξικά πρότυπα. Τέλος να αναφέρουμε πως το ρεμπέτικο, κατά τη Μεσοπολεμική περίοδο, αναπτύχθηκε στις υπανάπτυκτες περιοχές των αστικών κέντρων- ιδιαίτερα στον Πειραιά, αλλά και στο χώρο των φυλακών- όπου κατέφυγε μετά τη Μικρασιατική καταστροφή μεγάλος αριθμός προσφύγων. Δημιουργημένο συνεπώς μέσα σε συνθήκες φτώχειας, εξαθλίωσης, και εκφράζοντας μια “κουλτούρα του περιθωρίου”, είναι λογικό να μην αντιπροσώπευε το δικτατορικό κατασκεύασμα της “αισιοδοξίας” και συνεπώς να μην προωθούνταν στο πλαίσιο του Γ΄ ελληνικού πολιτισμού, εφόσον τον πρόσβαλλε με το περιεχόμενο του, αλλά και με τη μορφή του, όπως θα διαπιστώσουμε εκτενώς παρακάτω.⁷⁸

⁷⁶ Το στιχουργικό περιεχόμενο του ύμνου της 4^{ης} Αυγούστου παρατίθεται, σε ηλεκτρονική μορφή, στην εθνικιστική ιστοσελίδα <http://clubs.pathfinder.gr/kynaigeiros2/318757>.

⁷⁷ Για την καθεστωτική μουσική πολιτική βλ. και το κείμενο Risto Pekka Pennanen “*Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)*”, σελ. 105-107.

⁷⁸ Για την ένταξη των ρεμπέτων στην κουλτούρα του περιθωρίου της βιομηχανικής κοινωνίας βλ. Στάθης Δαμιανάκος “*Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*”, σελ. 94-130. Για την εγκατάσταση των προσφύγων στα αστικά κέντρα βλ. Μαργαρίτα Δρίτσα “*Βιομηχανία και τράπεζες στην Ελλάδα*

Ως προς την εξωτερική πολιτική, το καθεστώς τάχθηκε στο πλευρό των Άγγλων δείχνοντας την επιρροή του βασιλιά Γεώργιου- στα πολιτικά πράγματα της χώρας- και την αδυναμία του γερμανόφιλου Μεταξά να στηριχθεί στις χώρες, από όπου αντλούσε τα ιδεολογικοπολιτικά του πρότυπα.⁷⁹ Λόγω της ιδεολογικής συγγένειας των κυβερνήσεων Ελλάδας και Ιταλίας- η κήρυξη της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου έγινε δεκτή με ενθουσιασμό από την επίσημη Ιταλία και τον κατευθυνόμενο ιταλικό τύπο- ο Μουσολίνι αντιλαμβάνονταν την επίδραση της Μεγάλης Βρετανίας στη χώρα ως αρνητικό παράγοντα, για την Ιταλική εξωτερική πολιτική. Όμως ουσιαστικά οι δυνάμεις του Άξονα δεν αντιλαμβάνονταν την Ελλάδα ως συμμαχική δύναμη, παρά ως μια στρατηγικής έκτασης γη που με την κατάκτησή της θα βοηθούσε στον έλεγχο της Μεσογείου. Συγκεκριμένα η Ελλάδα λίγο πριν το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, δεν είχε ταχθεί επίσημα με καμία από τις Μεγάλες Δυνάμεις. Η επίδραση του βασιλιά Γεωργίου, στην εξωτερική πολιτική της χώρας, την κατηύθυνε ουσιαστικά προς τη μεριά της Αγγλίας, πράγμα που ερχόταν σε αντιπαράθεση με τα συμφέροντα των δυνάμεων του Άξονα (ας μην ξεχνούμε εξάλλου πως χάρη στον βρετανικό “παράγοντα” ανέλαβε και ο Μεταξάς την εξουσία).⁸⁰

Γενικότερα η περίοδος ήταν αρκετά τεταμένη, μετά και από τις εισβολές του Χίτλερ σε ευρωπαϊκά κράτη, την κατάκτηση της Αλβανίας από το Μουσολίνι αλλά και τις απειλές του προς το ελληνικό κράτος. Μετά από τη δήλωση του πρωθυπουργού της Αγγλίας Τσάμπερλαιν,⁸¹ στη Βουλή των Κοινοτήτων, η

του Μεσοπολέμου”, σελ. 310-311. Για την άποψη του καθεστώτος για το λαϊκό τραγούδι και τους αμανέδες βλ. και στο παράρτημα το κείμενο-τεκμήριο “Φωνοληψία” .

⁷⁹ Για να καταλάβουμε τα περιορισμένα περιθώρια ελιγμών του Μεταξά στην εξωτερική πολιτική της χώρας, αξίζει να αναφέρουμε τη δήλωση του Άγγλου πρεσβευτή στην Αθήνα, Waterlow: “είναι ευτύχημα, ότι ο στρατηγός [Μεταξάς], ο οποίος στερείται δημοτικότητας και δεν διαθέτει προσωπικούς οπαδούς μεταξύ των πολιτικών και των αξιωματικών, μπορεί εύκολα να αποπεμφθεί όταν γίνει επικίνδυνος, ή και όταν απλώς παύσει να είναι χρήσιμος”. Βλ. “Ιστορία του Ελληνικού Έθνους”, τόμος ΙΕ΄, σελ. 397.

⁸⁰ Βλ. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος “Παλινόρθωση Δικτατορία πόλεμος 1935-1941”, σελ. 68-69 και 303.

⁸¹ “Η Βρετανική κυβέρνηση κατέληξε εις το συμπέρασμα ότι εν τη προόψει ενδεχομένης δράσεως, ήτις τυχόν θα ανελαμβάνετο και θα ηπείλει σαφώς την ανεξαρτησίαν της Ελλάδος ή της Ρουμανίας, και αι κυβερνήσεις των δύο τούτων χωρών ήθελον θεωρήσει ότι τα ζωτικά των

Ελλάδα τασσόταν- επίσημα πλέον- στο πλευρό των Συμμαχικών δυνάμεων, έχοντας- σε λεκτικό επίπεδο- τις αγγλογαλλικές εγγυήσεις περί της εδαφικής της ακεραιότητας. Έτσι την 28^η Οκτωβρίου του 1940- μετά το “Όχι” του Μεταξά στους Ιταλούς- η Ελλάδα συμμετέχει ενεργά στο Β΄ παγκόσμιο πόλεμο στο πλευρό των Συμμάχων. Στις 29 Ιανουαρίου του 1941, έχουμε το θάνατο του Μεταξά και μαζί του τη λήξη της περιόδου της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου.

συμφέροντα επιβάλλουν ν' αντισταθούν δι' όλων των εθνικών των δυνάμεων, θα εθεώρει εαυτήν υποχρεωμένην να παράσχη αμέσως εις τας κυβερνήσεις Ελλάδος ή Ρουμανίας, αναλόγως της περιστάσεως, όλην την υποστήριξην την οποίαν θα ηδύνατο να διαθέση.” Βλ. εγκυκλοπαίδεια “Νέα γενική ιστορία των Ελλήνων”, τόμος 13, σελ. 334, εκδόσεις Δ. Απέργη-Κ. Εμμανουήλ και ΣΙΑ Ο.Ε., Αθήναι 1972.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΟΙ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΕΤΑΙΡΙΕΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

A. Οι εταιρίες που δισκογράφησαν ελληνική μουσική κατά τον Μεσοπόλεμο

Μετά την ανακάλυψη του κυλινδρικού φωνόγραφου (cylinder phonograph), το 1877, από τον Thomas Edison η “ιστορία του ήχου”⁸² αποκτά νέες διαστάσεις, καθώς αυτός, πλέον, μπορεί να καταγραφεί σωζόμενος στο χρόνο.⁸³ Μερικά χρόνια αργότερα έχουμε και τη δραστηριοποίηση των μεγάλων

⁸² Η πλήρης επιχειρηματική αξιοποίηση της εφεύρεσης του Edison έρχεται το 1889 όταν ο εφευρέτης ιδρύει εταιρία με το όνομα του, με τη βοήθεια τεχνικών και χρηματοδοτών. Είναι λογικό παρόλο το ρίσκο μιας τέτοιας επιχειρησιακής δράσης την εποχή εκείνη- την ίδια περίοδο κατασκευάζεται και το Γραφόφωνο (graphophone), από τους Alexander Graham Bell και Charles Sumner Tainter ενώ αργότερα έχουμε και το γραμμόφωνο (gramophone) του Emile Berliner- πολλές εταιρίες να δραστηριοποιούνται στις πωλήσεις των συγκεκριμένων προϊόντων, με σκοπό τη γνωστοποίηση των νέων εφευρέσεων και την εμπορική τους εκμετάλλευση. Αργότερα, πολλές από τις εταιρίες αυτές, θα εξελιχθούν σε κολοσσιαίες δυνάμεις της παγκόσμιας δισκογραφικής δραστηριότητας (*Columbia, Victor, Talking Machine Co* κ.α.). Συνοπτικά για τον Thomas Edison και τη δράση του βλ. William Brooks, George L. Frow, στο λήμμα “*Thomas Edison*” από “*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*”, volume 7, σελ. 885 (edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell), published by Oxford University Press New York 2001. Για πιο διεξοδική αναφορά πάνω στην πρώιμη “ιστορία των ηχογραφήσεων” βλ. Arthur W.J.G. Ord-Hume, Jerome F. Weber στο λήμμα “*Recorded Sound*” από “*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*”, volume 21, σελ. 7-10.

⁸³ Την πρώτη περίοδο οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνταν σε κυλίνδρους, για να περάσουν αργότερα σταδιακά στους επίπεδους δίσκους γραμμένους, αρχικά, μόνο από τη μια όψη και αργότερα και από τις δύο. Βλ. Arthur W.J.G. Ord-Hume, Jerome F. Weber, στο λήμμα “*Recorded Sound*” από “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”, volume 21, σελ.

δισκογραφικών εταιριών στην καταγραφή της ελληνικής μουσικής, το 1896 στις ΗΠΑ, όπου και έχουμε τα πρώτα ελληνικά ηχογραφήματα.⁸⁴ Η ανεξάρτητη- σε οργανωτικό και μηχανικό επίπεδο- δισκογραφική δραστηριότητα εντός του ελλαδικού χώρου, ξεκινά το 1930 με την ίδρυση του εργοστασίου της *Columbia*, εντός του οποίου δραστηριοποιήθηκαν οι δισκογραφικές εταιρίες *Columbia*, *His Master's Voice*, *Odeon* και *Parlophone*.⁸⁵ Θα θεωρούσαμε χρήσιμο εδώ να αναφερθούμε συνοπτικά σε κάποιες από τις εταιρίες που δραστηριοποιήθηκαν στην καταγραφή της ελληνικής μουσικής δημιουργίας στην προ του 1930 δισκογραφική περίοδο, εντός και εκτός ελλαδικού χώρου.

Στην καταγραφή της ελληνικής μουσικής δημιουργίας, βασικότατος θα πρέπει να θεωρηθεί ο ρόλος των δισκογραφικών εταιριών *Columbia*⁸⁶ και *His Master's Voice*,⁸⁷ καθώς αυτές θεωρείται πως κατέγραψαν μαζί το μεγαλύτερο

8-11 και Ηλίας- Βολιότης Καπετανάκης “Αδέσποτες Μελωδίες”, σελ. 35-45, εκδ. Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1999.

⁸⁴ Βλ. Παναγιώτης Κουνάδης “Η ελληνική δισκογραφία”, ένθετο της εφ. *Καθημερινή* “Επτά Ημέρες”, 26-4-1998, σελ. 2.

⁸⁵ Βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης “Οι φωνογραφετζήδες: Πρακτικών μουσικών εγκώμιον”, σελ. 67-69, εκδ. Πιτσιλός, Αθήνα 2001.

⁸⁶ Η δισκογραφική εταιρία *Columbia* ιδρύεται στις Η.Π.Α. το 1887 σε συνεργασία με την *American Graphophone Company*. Η εταιρία επεκτείνεται και στην Ευρώπη το 1900 ανοίγοντας γραφεία σε Λονδίνο, Παρίσι και αργότερα σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Το 1922 ο αγγλικός τομέας της, αγοράζεται από τον Louis Sterling. Το 1925 ο αγγλικός τομέας αγοράζει τον αντίστοιχο της Αμερικής, το 1926 τη δισκογραφική εταιρία *Okeh* και το 1928 τη γαλλική δισκογραφική *Pathé*, εξελισσόμενος σε δισκογραφική “αυτοκρατορία”. Το 1931 ο αγγλικός τομέας, έχοντας πουλήσει τον αμερικάνικο, συγχωνεύεται με την E.M.I. (Electric and Musical Industries Ltd). Στη δημιουργία της E.M.I. έχουμε τη σύμπραξη των: *Gramophone Co: His Master's Voice*, *Columbia*, *Odeon*, *Parlophone*. Βλ. Ray Burford (with Dave Laing) στο λήμμα “Columbia” από “*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*”, volume 6, σελ. 164-165.

⁸⁷ Η δισκογραφική εταιρία *Gramophone Company: His Master's Voice* ιδρύεται στο Λονδίνο, το 1897, από ομάδα επενδυτών που κατείχαν τα δικαιώματα της δισκογραφικής εταιρίας *Berliner* για τον ευρωπαϊκό χώρο. Ανοίγει εργοστάσια παραγωγής δίσκων σε Γερμανία και Αγγλία, αντίστοιχα, και συμμετέχει σε σημαντικά μεγάλο βαθμό στην καταγραφή της ελληνικής μουσικής δημιουργίας. Το 1931 συγχωνεύεται με την E.M.I. Βλ. για την *Gramophone Co* Jerome F. Weber στο λήμμα “Recorded Sound” από “*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*”, volume 21, σελ. 8-9. Η *H.M.V.* χρησιμοποιούσε ως σήμα της το σκυλάκι που ονομαζόταν *Nipper*, το οποίο αποτελούσε δημιουργία του Άγγλου ζωγράφου Francis Barraud. Ο πλήρης

μέρος της ελληνικής μουσικής δημιουργίας. Η *Victor Talking Machine Co*⁸⁸ πραγματοποίησε επανεκδόσεις ελληνικών ηχογραφήσεων- που είχαν πραγματοποιήσει άλλες δισκογραφικές εταιρίες- στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου η εμπορικότητα θεωρούνταν δεδομένη, λόγω του μεγάλου αριθμού Ελλήνων μεταναστών που ζούσαν εκεί. Μία από τις σημαντικότερες δισκογραφικές εταιρίες που προέβησαν σε ηχογραφήσεις δίσκων ελληνικής μουσικής, εντός και εκτός ελλαδικού χώρου, ήταν και η Γερμανική *Odeon*.⁸⁹ Στο όνομα της *Parlophon*,⁹⁰ ακόμα, πραγματοποιήθηκαν αρκετές δισκογραφήσεις ελληνικής μουσικής- εντός και εκτός ελλαδικού χώρου- οι οποίες και διέσωσαν ένα σημαντικό μέρος της εθνικής δισκογραφικής δραστηριότητας.

Σημαντική- για την ελληνική δισκογραφική δραστηριότητα, κυρίως εκτός Ελλάδος, στην προ του 1930 εποχή - είναι και η συμβολή της *Favorite Record* (1900, Γερμανία) η οποία και δισκογράφησε ένα σημαντικό αριθμό ελληνικής μουσικής.⁹¹ Συμμετοχή, στις προ του 1930 ηχογραφήσεις εντόπιας μουσικής δραστηριότητας, είχε και η *Polydor* (1898, Γερμανία)- αρχικά γνωστή ως

τίτλος του πίνακα ήταν "*Dog looking at and listening to a Phonograph*" (1899). Σχετικά με την ιστορία του Nipper βλ. την ιστοσελίδα <http://www.danbbs.dk/~erikoest/nipper.htm>

⁸⁸ Η εταιρία ιδρύθηκε το 1901 στις Η.Π.Α.- από τον Eldridge R. Johnson- και συμμετείχε, σε πολύ μεγάλο βαθμό, στη διαχείριση της μουσικής δημιουργίας τον 20^ο αιώνα. Βλ. Tim Brooks στο λήμμα "*RCA Electronic Music Synthesizer*", από "*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*", volume 20, σελ. 891-892 και την ιστοσελίδα http://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Talking_Machine_Company

⁸⁹ Το όνομά της εταιρίας αποτελεί δάνειο από το παρισινό θέατρο *Odeon* το οποίο και απεικονίζει με το σήμα της, ιδρύεται το 1903 από τον Frederick Prescott για να περάσει, εν συνεχεία, στον έλεγχο της εταιρίας *Carl Lindstrom*. Το 1926 αγοράζεται από την *Columbia* και το 1931 συγχωνεύεται με την *E.M.I.* Βλ. Pekka Gronow στο λήμμα "*Odeon*" από "*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*", volume 18, σελ. 335. Σχετικά με τα σήματα των δισκογραφικών εταιριών βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης "*Οι Φωνογραφετζήδες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον*", σελ. 201- 202.

⁹⁰ Το όνομα *Parlophon* αποτελούσε, εξ αρχής, ονομασία γραμμοφώνων της εταιρίας *Carl Lindstrom*. Το 1926 η πλειοψηφία των μετοχών της εταιρίας αγοράστηκε από τον αγγλικό τομέα της *Columbia* και το 1931 συγχωνεύτηκε στην *E.M.I* η οποία προσθέτει στην εταιρία το γράμμα *e*, γνωστοποιώντας την πλέον ως *Parlophone*. Βλ. Διονύσης Μανιάτης "*Οι Φωνογραφετζήδες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον*", σελ. 58-61.

⁹¹ Βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης "*Οι Φωνογραφετζήδες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον*", σελ. 56.

*Deutsche Grammophon*⁹²- η οποία το 1941 αγοράστηκε από τη *Siemens and Halske*. Η αγγλική *Decca*⁹³ (αρχή παραγωγής δίσκων: Λονδίνο 1929) ανατύπωσε ένα σημαντικό αριθμό ελληνικής μουσικής, κυρίως στις Η.Π.Α., προωθώντας, προφανώς, την ελληνική μουσική δημιουργία στην αγορά των Ελλήνων μεταναστών που ζούσαν εκεί.

Άλλες εταιρίες που δραστηριοποιήθηκαν στην ελληνική δισκογραφική παραγωγή, ήταν η γαλλική *Pathé* (1897)⁹⁴ στο όνομα της οποίας πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής- σαν μέλος της *Columbia* από το 1928- και σε μικρότερο βαθμό η αμερικάνικη *Zonophone: International Zonophone Co* (1899)⁹⁵ και η επίσης αμερικάνικη *Brunswick* (1916) με συνολική παραγωγή δύο ελληνικών δίσκων.⁹⁶ Άξια αναφοράς και η συμβολή της γερμανικής *Χόμοκορδ*- ο τίτλος της δισκογραφικής χρησιμοποιεί γράμματα του ελληνικού αλφάβητου- που ηχογράφησε ελάχιστους δίσκους με ελληνική μουσική.⁹⁷ Επιπρόσθετα στην ηχογραφική καταγραφή- της ελληνικής μουσικής δραστηριότητας- ανιχνεύονται και οι δισκογραφικές εταιρίες των Ελλήνων, που ενεργοποιήθηκαν στις Η.Π.Α. με πιο σημαντική την *Panhellenion Record* (Νέα Υόρκη, 1919) σε ιδιοκτησία της Κυριακής Γιορτζή Αντωνοπούλου (γνωστή ως κυρία Κούλα)⁹⁸ και του συζύγου της Ανδρέα Αντωνόπουλου. Η

⁹² Βλ. Richard Evidon στο λήμμα "*Deutsche Grammophon*" από "*The new Grove dictionary of Music and Musicians*", volume 7, σελ. 261-264.

⁹³ Βλ. Maureen Fortey στο λήμμα "*Decca*" από "*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*", volume 7, σελ. 119-120.

⁹⁴ Διονύσης Δ. Μανιάτης "*Οι Φωνογραφετζήδες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον*", σελ. 53.

⁹⁵ Αυτόθι σελ. 55.

⁹⁶ Βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης "*Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*", σελ. 19, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2006. Για στοιχεία σχετικά με τη δισκογραφική εταιρία βλ. Jerome F. Weber στο λήμμα "*Brunswick*" από "*The new Grove Dictionary of Music and Musicians*", volume 4, σελ. 514-515.

⁹⁷ Βλ. για ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής της εταιρίας Διονύσης Δ. Μανιάτης "*Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*", σελ. 478-479.

⁹⁸ Εκτός από το επώνυμο Γιορτζή εντοπίσαμε και το επώνυμο Βλάχου που φέρεται να είναι το πατρικό της. Βλ. για την κυρία Κούλα και τη δισκογραφική της δραστηριότητα το άρθρο του Steve Frangos "*Κυρία Κούλα, το καναρίνι της Αμερικής*", περ. *Παράδοση και Τέχνη*, τχ. 36, σελ. 20-21, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997 και το κείμενο του Μάρκου Φ. Δραγούμη στην ιστοσελίδα: <http://www.geocities.com/HydraGathering/2002dragoumis.html>, όπου παρατίθενται και τα ονόματα των 22 οργανοπαικτών που συνεργάστηκαν με την *Panhellenion Record*.

εταιρία διέκοψε της ηχογραφήσεις της στις αρχές του 1920, λόγω του θανάτου του Ανδρέα Αντωνόπουλου. Άλλες ελληνικών συμφερόντων εταιρίες, που φαίνεται να δραστηριοποιήθηκαν στις Η.Π.Α. είναι η *Pharos*, η *Greek Record Company*, η *Gadinis Ph. Rec. Co.*, η *Karpathos* κ.α.⁹⁹

Οι ηχογραφήσεις εντός του ελλαδικού χώρου, έως και το 1930, πραγματοποιούνται, περιστασιακά, από περιοδεύοντα συνεργεία- προερχόμενα από την Αγγλία- σε αίθουσες ξενοδοχείων,¹⁰⁰ ελλείπει οργανωμένων studio. Οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής εκτιμάται ότι ξεκινούν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, κυρίως στη Θεσσαλονίκη, την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, από τις εταιρίες *Orfeon*, *The Gramophone Company*, *Zonophone*, *Favorite* και *Odeon*¹⁰¹ και συνεχίζονται αργότερα, το 1916, σε περιορισμένο αριθμό και στην Αθήνα.¹⁰² Το 1928 ξεκινά η κατασκευή του εργοστασίου της *Columbia* στη

⁹⁹ Για μια διεξοδικότερη αναφορά, σχετικά με τη μουσική κίνηση των Ελλήνων στις Η.Π.Α., βλ. αυτόθι, σελ. 57 και 61-67, Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης *“Αδέσποτες μελωδίες”*, σελ. 79-83 και Παναγιώτης Κουνάδης *“Εις Ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο”*, τόμος Α΄, σελ. 251-253, εκδ. Κατάρτι Αθήνα 2003. Για ηχογραφήσεις Ελλήνων στην Αμερική, ανά δισκογραφική εταιρία, βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης *“Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών”*.

¹⁰⁰ Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνταν, κυρίως, στο ξενοδοχείο Τούριστ (Βουλής 20 και Πετράκη γωνία) και στο κτίριο στην οδό Φιλελλήνων 23, δίπλα από τη Ρώσικη εκκλησία. Οι μηχανικοί ήχου *“προσέχουν, γενικώς, τις διαστάσεις του δωματίου, το ύψος της οροφής, καθώς επίσης να έχει σταθερό τσιμεντένιο και όχι ξύλινο δάπεδο, για να μην μεταφέρονται κραδασμοί στο φωνοληπτικό μηχάνημα. Ως πρωτόγωνα μόνωση χρησιμοποιούν βαριές κουρτίνες, ώστε να ελαχιστοποιούνται οι θόρυβοι του δρόμου και να απορροφώνται, όσο είναι δυνατόν, οι ανεπιθύμητοι ήχοι. Με την κατάλληλη τοποθέτηση των εκτελεστών, κατόπιν προσεχτικής μελέτης του αρμόδιου τεχνικού για τον ήχο καταβάλλεται προσπάθεια να εξασφαλίζεται υποτυπώδης ακουστική.”*, Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης *“Αδέσποτες μελωδίες”*, σελ. 99-100. Τα μηχανήματα εγγραφής καθώς και τα κεριά που απαιτούνταν για τις ηχογραφήσεις προέρχονταν από την Αγγλία. Για τα μετακινούμενα συνεργεία ηχογραφήσεων βλ. και Παναγιώτης Κουνάδης *“Η ελληνική δισκογραφία”*, ένθετο *Καθημερινής “Επτά Ημέρες”*, φ. 26-4-1998, σελ. 2-3.

¹⁰¹ Βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης *“Οι Φωνογραφετζήδες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον”*, σελ. 68, Παναγιώτης Κουνάδης *“Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο”*, τόμος Α΄ σελ. 285-304 και αλλού και Παναγιώτης Κουνάδης *“Η ελληνική δισκογραφία”* ένθετο *Καθημερινής “Επτά Ημέρες”*, 26-4-1998 σελ. 2-3.

¹⁰² Σχετικά με τις δισκογραφικές εταιρίες που δραστηριοποιήθηκαν στον ελληνικό χώρο, πριν από την περίοδο του Μεσοπολέμου, συνοπτικά αναφέρουμε: *“Με τα έως τώρα πενιχρότατα διαθέσιμα στοιχεία στην πριν το 1922 δισκογραφία της Κωνσταντινούπολης, της Σμύρνης και της*

Ριζούπολη,¹⁰³ υπό αγγλική επίβλεψη, για να ολοκληρωθεί στα τέλη του 1930, οπότε και θα ξεκινήσει η παραγωγή δίσκων 78 στροφών.¹⁰⁴ Στον χώρο του εργοστασίου θα δραστηριοποιηθούν οι εταιρίες: *Columbia*, *His Master's Voice*, *Odeon*, και *Parlophone*.¹⁰⁵ Οι εταιρίες *Pathé*,¹⁰⁶ *Polydor*¹⁰⁷ και *Χομοκόρδ-* που

Θεσσαλονίκης αναφέρονται και οι εταιρίες: *Favorite*, *Odeon*, *Orfeon*, *Zonophone*, *Apollon*, *Polyphon*, *Lyrophon*, *Constantinople*, *Beka* και *Perfectaphone*, επίσης η *Gramophone* και οι εμπορικές της...παραφυσάδες *Gramophone Concert Record* και *Concert Record «Gramophone»*”, Ηλίας- Βολιότης Καπετανάκης “*Αδέσποτες μελωδίες*”, σελ. 74. Για πιο ακριβή στοιχεία σχετικά με τις εταιρίες που δραστηριοποιήθηκαν στη δισκογράφηση ελληνικής μουσικής, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, παραπέμπουμε στο Διονύσης Δ. Μανιάτης “*Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*”.

¹⁰³ Στην οδό Ηρακλείου 127 (αριθμός εκείνης της περιόδου).

¹⁰⁴ Στις αρχές του 1930 ιδρύεται- στον ελληνικό χώρο- και η πρώτη ελληνική εταιρία προς διασφάλιση των πνευματικών δικαιωμάτων (Α.Ε.Π.Ι.) Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με την Α.Ε.Π.Ι. βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης “*Οι Φωνογραφήτζίδες, Πρακτικών μουσικών εγκώμιων*”, σελ. 199-201, Παναγιώτης Κουνάδης “*Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*”, Β΄ τόμος, σελ. 289, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003 και την ιστοσελίδα της εταιρίας www.aepi.gr.

¹⁰⁵ Αντιπρόσωπος της *Columbia- His Master's Voice*, για την Ελλάδα, ήταν ο Θεμιστοκλής Λαμπρόπουλος (όπως πληροφορούμαστε αντιπρόσωπος της *His Master's Voice* ως και το 1929, ήταν ο Δ. Κισσόπουλος, βλ. Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης “*Αδέσποτες μελωδίες*”, σελ. 107) και της *Odeon-Parlophone* ο Μίνως Μάτσας (την *Odeon* αντιπροσώπευαν, από το 1925 ως το 1928, οι εβραϊκής καταγωγής Αμπραβανέλ και Μπενβενίστε, αυτόθι σελ. 107). Καλλιτεχνικοί διευθυντές της *Columbia*, την περίοδο 1931-1941, διετέλεσαν ο συμυρνιός μουσικοσυνθέτης Παναγιώτης Τούντας, ο κωνσταντινοπολίτης συνθέτης και δεξιότηχνης της κιθάρας Κώστας Σκαρβέλης και ο επίσης συμυρνιός συνθέτης και δεξιότηχνης βιολιστής Γιάννης Δραγάτσης, της *Odeon* και *Parlophone* ο συμυρνιός μουσικός και συνθέτης Σπύρος Περιστέρης, της *His Master's Voice* ο συνθέτης και δεξιότηχνης του βιολιού Δημήτρης Σέμσης ή Σαλονικιός.

¹⁰⁶ Σχετικά με την *Pathé* πληροφορούμαστε από την εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*: “*Στη διαφημιστική καταχώρηση της Παρασκευής 15 Μαΐου 1925, η οποία επαναλαμβάνεται στις 17 και 20 του μήνα, αναφέρεται ότι η «Pathé είναι η μάρκα χάρις εις την οποίαν το γραμμόφωνο ετελειοποιήθη, ... η καλλιτέρα συντροφιά δια κάθε σπίτι. Αποκλειστικοί αντιπρόσωποι αδελφοί Λαμπρόπουλοι, Αιόλου- Σταδίου, Αιόλου-Σοφοκλέους». Την Κυριακή 24 Μαΐου, με αναδημοσιεύσεις τις επόμενες μέρες αναγγέλλεται: «Columbia- Grafonola, ο θρίαμβος του γραμμοφώνου. Αποκλειστικοί αντιπρόσωποι Α/φοι Λαμπρόπουλοι*”. Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης “*Αδέσποτες μελωδίες*”, σελ. 93.

¹⁰⁷ Όσο αφορά την *Polydor* πληροφορούμαστε σε διαφήμιση της εποχιακής εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* στις 6-9-1925: “*Γραμμόφωνα, δίσκοι, εξαρτήματα των παγκοσμίου φήμης εργοστασίων Polyphon-Polydor (Berlin). Γενικοί αντιπρόσωποι δια την Ελλάδα, αδελφοί*

δραστηριοποιούνται, επίσης, στον ελληνικό χώρο- δεν τυπώνουν δίσκους στο συγκεκριμένο εργοστάσιο.¹⁰⁸ Το εργοστάσιο της *Columbia* θα αποτελέσει, για πολλά χρόνια, το μοναδικό χώρο παραγωγής δίσκων στον ελληνικό χώρο και εκεί θα πραγματοποιηθεί ένα μεγάλο μέρος, των ηχογραφήσεων, της ελληνικής μουσικής. Στόχος της ίδρυσης του εργοστασίου στον ελληνικό χώρο, ενδεχομένως, να αποτέλεσε και η προσέγγιση της ευρύτερης αγοράς των Βαλκανίων και της Μέσης Ανατολής.

***Β. Οι απαρχές της ανεξάρτητης δισκογραφικής παραγωγής
εντός του ελλαδικού χώρου: πρώτες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων
τραγουδιών***

Θα πρέπει να επισημάνουμε την ελλιπή, ενδεχομένως και με επισφαλή στοιχεία, ελληνική βιβλιογραφία που συναντά κανείς σχετικά με τη δισκογραφία της Μεσοπολεμικής περιόδου, καθώς και την απουσία αρχείων των δισκογραφικών εταιριών, που ενεργοποιήθηκαν εντός του εργοστασίου της Ριζούπολης (κατάλογοι ηχογραφήσεων με τον ακριβή αριθμό κομματιών και τις ημερομηνίες που αυτές πραγματοποιήθηκαν).¹⁰⁹ Συνεπώς δεν μπορούμε να γνωρίζουμε επακριβώς τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν, σε κάθε δισκογραφική εταιρία, καθώς και ποια μουσική προωθήθηκε περισσότερο από καθεμία χωριστά. Η έλλειψη στοιχείων δεν μας επιτρέπει την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τον ακριβή αριθμό των "απαγορευμένων" τραγουδιών που απαγορεύτηκαν και άλλων που μπορεί να μην κυκλοφόρησαν στη μουσική αγορά της εποχής. Σε ένα γενικότερο πλαίσιο, σύμφωνα με τα στοιχεία που εντοπίσαμε, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με σαφήνεια και τις σχέσεις των ιθυνόντων της κάθε δισκογραφικής, με τον εξουσιαστικό φορέα της εποχής.

Βλαστού, πλατεία Αγίων Θεοδώρων (Δραγατσανίου 1) Αθήναι.”, Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης “*Αδέσποτες μελωδίες*”, σελ. 93.

¹⁰⁸ Να αναφέρουμε εδώ πως τα 6 από τα 8 κτήρια του εργοστασίου έχουν πλέον κατεδαφιστεί, το Μάιο του 2006, με πρωτοβουλία του τωρινού ιδιοκτήτη Μάκη Μάτσα (γιό του Μίνωα Μάτσα) και την ανοχή του Υπουργείου Πολιτισμού. Βλ. Γιώργος Κοντογιάννης “*Θλίψη και απογοήτευση*” περ. *Λαϊκό τραγούδι*, τχ. 16 Ιούλιος 2006, σελ. 14-23.

¹⁰⁹ Γεγονός το οποίο θα επέτρεπε μια σαφέστερη και φυσικά περισσότερο ενδελεχή μελέτη της ελληνικής δισκογραφίας, την περίοδο του Μεσοπολέμου.

Στα τέλη του 1930 κυκλοφορεί από το εργοστάσιο της *Columbia* το πρώτο ελληνικό τραγούδι με την ονομασία “Ο λωτός”, με τραγουδιστή το Μιχάλη Θωμάκο.¹¹⁰ Οι πρώτες ηχογραφήσεις υπό τον ήχο του μπουζουκιού,¹¹¹ εντός ελλαδικού χώρου, πραγματοποιήθηκαν από τη δισκογραφική εταιρία *Columbia- His Master’s Voice* στα μέσα του 1932. Είχαν προηγηθεί οι ηχογραφήσεις των τραγουδιών- το 1931 στην *Columbia- “Τα δίστιχα του μάγκα”* και το “Καλέ μάνα δεν μπορώ”, με τον άσημο τραγουδιστή Σπαχάνη, το Γιώργο Μανέτα στο μπουζούκι και το Σταύρο Λειβαδίτη στο σαντούρι και “Ο μεμέτης” με τον Κώστα Νούρο και τους ίδιους οργανοπαίκτες, οι οποίοι, δεν απέφεραν τα αναμενόμενα κέρδη.

Οι πρώτοι αυτοί δίσκοι των *Columbia- His Master’s Voice* περιελάμβαναν τα μετέπειτα “απαγορευμένα” τραγούδια “*Εφουμάραμ’ ένα βράδυ*”, “*Μαστούρας*”, “*Μόρπισσα χασικλού*” και το οργανικό κομμάτι “*Ταξίμ σερφ*” στο όνομα του Μάρκου Βαμβακάρη και τα τραγούδια “*Σου χεί λάχει*” και “*Μπάτης ο δερβίσης*”- στο όνομα του Γιώργου Μπάτη¹¹²- τα οποία όμως δεν

¹¹⁰ Διονύσης Δ. Μανιάτης “*Οι Φωνογραφήτες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον*”, σελ. 69. Η ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε από την *Columbia*. Για ηχογραφήσεις της ελληνικής *Columbia* παραπέμπουμε στο Διονύσης Δ. Μανιάτης “*Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*”, σελ. 58-145.

¹¹¹ Αναφερόμαστε εδώ στις ηχογραφήσεις μπουζουκιού θεωρώντας το, ως το βασικότερο όργανο, που χαρακτήρισε- με τον ήχο του- το μεγαλύτερο μέρος της ρεμπέτικης μουσικής δημιουργίας. Η πλειοψηφία των μεταγενέστερων “απαγορευμένων” κομματιών, ηχογραφήθηκε με μπουζούκι. Όσο αφορά τα λεγόμενο “*Σμυρναίικο*” ρεμπέτικο (“είδος” με σαφώς διαφορετική μουσική αισθητική, χρήση διαφορετικών οργάνων και ξεχωριστό “ύφος”) έχουμε ηχογραφήσεις ήδη από το 1930. Αναφέρουμε ενδεικτικά τα τραγούδια του Παναγιώτη Τούντα: “*Το κουκλί της Κοκκινιάς*” (1930), “*Πασαλιμανιώτισσα*” (1930), “*Λιλή η σκανδαλιέρα* (1931), “*Αλάνης Μάννας γιός*” (1930) κ.α. Εντοπίσαμε τα τραγούδια από το “*Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Συνθέτες του ρεμπέτικου, Παναγιώτης Τούντας 1*”, Επιμέλεια έκδοσης Κουνάδης Παναγιώτης, Minos-E.M.I. A.E., P+ C 1999. Γενικότερα για ηχογραφήσεις των αρχών του 1930 εντός ελλαδικού χώρου- κατηγοριοποιημένες ανά δισκογραφική εταιρία- βλ. Διονύσης Δ. Μανιάτης “*Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*”.

¹¹² Αφορμή για τις συγκεκριμένες φωνογραφήσεις, υπήρξε η κυκλοφορία, προφανώς και εμπορική επιτυχία, εντός του ελλαδικού χώρου της ηχογράφησης του οργανικού κομματιού “*Μινόρε του τεκέ*”, στα ονόματα των Ιωάννη Χαλικιά ή Τζακ Γρηγορίου στο μπουζούκι και Σοφοκλή Μιχελίδη στην κιθάρα, από την αμερικάνικη *Columbia* (στοιχεία δίσκου: *U.S.A. 56294-F*, ελληνική έκδοση: *DGX36*), βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, “*Μάρκος Βαμβακάρης, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*”, σελ. 33, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2005.

κυκλοφόρησαν στην αγορά, ενδεχομένως, για λόγους αιχμηρού στιχουργικού περιεχομένου και φόβους εμπορικής τους αποτυχίας.¹¹³ Αντίθετα η δισκογραφική εταιρία *Odeon- Parlophone* αποδέχεται τις δημιουργίες του Μ. Βαμβακάρη, ηχογραφώντας και κυκλοφορώντας στην αγορά τα πρώτα κομμάτια μπουζουκιού: το τραγούδι “*Καραντουζέρι*” με το οργανικό “*Αράπ ζεϊμπέκικο*”- από την άλλη όψη του δίσκου, στο όνομα της *Parlophone*- και τα τραγούδια “*Χαρμάνης*” και “*Ο δερβίσης*” στο όνομα της *Odeon*.¹¹⁴

Γ. Το Μεταξικό καθεστώς και οι δισκογραφικές εταιρίες

Το καθεστώς δεν άφησε πολλά περιθώρια αντίδρασης στις δισκογραφικές εταιρίες, ως προς την επιλογή των δισκογραφήσεων, καθορίζοντας ένα αυστηρό απαγορευτικό πλαίσιο, το οποίο συμβάδιζε με τις ηθικοπλαστικές πολιτισμικές αρχές της δικτατορίας. Τα ρεμπέτικα τραγούδια εκπροσωπούσαν μια κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα της περιόδου – αναφορές σε καταστάσεις μιας δύσκολης κοινωνικής πραγματικότητας, αναφορές στη χρήση ναρκωτικών και άλλα που θα εξετάσουμε παρακάτω περισσότερο εμπειριστατωμένα, αντιπαραθέτοντας κάποιους στίχους του ρεμπέτικου με τις βασικές πολιτισμικές αρχές του καθεστώτος- η οποία δε συμβάδιζε με την “τάση ηρεμίας” που η δικτατορία επιθυμούσε να καταδεικνύει και κατά προέκταση επέβαλλε, μέσω του νομοθετικού πεδίου.

Στο πλαίσιο του *Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού* το καθεστώς, μέσω του λογοκριτικού μηχανισμού, αποσαφήνισε την άποψη του περί εξευρωπαϊσμού της ελληνικής πολιτισμικής πραγματικότητας, και απαγόρευσε την κυκλοφορία

¹¹³ Για τα προ των ηχογραφήσεων γεγονότα μνημονεύουμε εδώ, κάποια σημεία, από την αφήγηση του Στελλάκη Περπινιάδη: “*Από το 1933 κανείς δεν τολμούσε να κάνει κάτι τέτοιο, (σημ. ηχογράφηση μπουζουκιού) λόγω της πολύ κακής εντυπώσεως που είχε δημιουργήσει το μπουζούκι (...)*” “*Ωσπου έγινε μια συνομωσία στην εταιρία, κρυφά από το Λαμπρόπουλο. (σημ. που δεν επιθυμούσε την ηχογράφηση μπουζουκιού)*” “*Πήγε ο Φαλτάιτς και βρήκε τον Μπάτη και του είπε να έρθει να κάνει ένα δίσκο με μπουζούκι ή μπαλαμά. Βλ. “Ρεμπέτικη ιστορία 1, Περπινιάδης, Γενίσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”, σελ. 23, (επιμ. Κώστας Χατζηδουλής), εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1979.*

¹¹⁴ Για περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία σχετικά με τα μουσικά κομμάτια του Μάρκου Βαμβακάρη (αριθμοί μήτρας, κωδικοί καταλόγου κ.λ.π.) βλ. “*Μάρκος Βαμβακάρης, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*” σελ. 83- 89, 92-95, 100-102.

και τη δημόσια αναπαραγωγή του “ανατολίτικου” αμανέ¹¹⁵- που αναλογιζόμενοι τον αριθμό των ηχογραφήσεων της εποχής, είχε αρκετά μεγάλη εμπορική επιτυχία, σε ένα μη εξακριβωμένο αριθμητικά κοινό, ενδεχομένως, οικονομικά ασθενέστερων τάξεων ή ακόμα και σε ένα κοινό “λαϊκών” ακουσμάτων- από μηχανικά μέσα.¹¹⁶ Το πλαίσιο του Γ΄ Ελληνικού Πολιτισμού, λειτούργησε καταστροφικά για ένα ολόκληρο πολιτισμικό πεδίο- της θεωρούμενης ως “υποκοσμιακής” πραγματικότητας, “περιουσία” της οποίας αποτελούσαν και τα “νοσηρού” περιεχομένου “χασικλίδικα” τραγούδια, που αργότερα απαγορεύτηκαν με την πανηγυρική υποδοχή της λόγιας πλειοψηφίας- επιβάλλοντας έναν καθρέφτη ευρωπαϊκού προφίλ, με την απόρριψη ενός σημαντικού μέρους της ταυτότητας, της ελληνικής πολιτισμικής δραστηριότητας.

Οι δισκογραφικές επιχειρήσεις δε φαίνεται να αντέδρασαν έντονα στην επιβολή ελέγχου- πράγμα που αποδεικνύει, ενδεχομένως, το μέγεθος των επιβαλλόμενων απαγορεύσεων- παρότι θίγονταν σε μεγάλο βαθμό τα οικονομικά τους συμφέροντα, καθώς το περιοριστικό πλαίσιο “χτυπούσε” ένα

¹¹⁵ Πριν όμως απαγορευτεί ο αμανές, βλέπουμε πως πραγματοποιήθηκαν κάποιες ηχογραφήσεις και επί μεταξικού καθεστώτος: *“Discographic analysis suggests that the “manes” had its heyday on record several years before the Metaxas coup. Some manedes, however, were recorded under the dictatorship. ‘Neva manes- To pira pia apofasi’ (mat. GO 2752; cat. Odeon Ga 7045) by Spiros Peristeris, recorded by Elvira Kakki and ‘Sabah Manes- anixate ta mnimata’ (mat. GO 2762; cat. Odeon GA 7046) recorded by Stratos Payiumtzis were the last manes recordings before the Axis occupation of Greece. They were recorded in the late summer of autumn of 1937. In addition, ‘Sabah manes- I fili mou mer xehasan’ (mat. CG 999; cat. DG 2113) recorded by Dimitris Perdikopoulos in July 1934 and originally issued in August that year, was reissued on Columbia DG 6311 in July 1937”*. Risto Pekka Pennanen *“Greek music policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)”*, σελ. 111. Όσο αφορά τον ακριβή αριθμό ηχογραφήσεων αμανέδων, από τις δισκογραφικές εταιρίες της περιόδου, δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για τον αριθμό τους, καθώς δεν έχουν διατηρηθεί αρχεία από την περίοδο εκείνη ή δε γνωρίζουμε που υπάρχουν, αν τελικά υφίστανται.

¹¹⁶ Το μουσικό είδος του αμανέ, ενδεχομένως, είχε μεγάλη απήχηση αντιπροσωπεύοντας αισθητικά και εκφραστικά τα λαϊκά στρώματα, μετά και από τον ερχομό των προσφύγων από τη Μικρά Ασία. Χρήσιμο εδώ να επισημάνουμε πως και ο τύπος της εποχής- από την προμεταξική ακόμα περίοδο, παρακάτω θα εξετάσουμε εκτενέστερα τις απόψεις και τις θέσεις της εγγράμματης τάξης, πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι- κατά συντριπτική πλειοψηφία υποστήριζε τις απόψεις και τη δράση του μεταγενέστερου δικτατορικού καθεστώτος πάνω στο συγκεκριμένο ζήτημα. Για πληροφορίες σχετικές με τη στάση του τύπου βλ. Κώστας Βλησιδής *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 14- 48.

σημαντικό μέρος του εμπορικού- αγοραστικού πεδίου τους. Σημαντικό τεκμήριο για τις επιβαλλόμενες καθεστωτικές απαγορεύσεις αποτελεί το γράμμα που έστειλαν οι Α/φοί Λαμπρόπουλοι στην βρετανική *Gramophone Co. Ltd* για να δικαιολογήσουν την αδυναμία τους να εκπληρώσουν μια παραγγελία: [...] *depuis Septembre 1937 nous ne pouvons pas procéder à aucun enrégistrement sans avoir recu préalablement autorisation d' une Censure de l' Etat (constituée spécialement à ce but) qui examine d' abord la musique et les paroles de chaque titre à enrégistrer. Cette Censure rejette absolument et sans exécution toutes chansons du type Hariklaki. Hasapaki, Katife et Zeybekika. [...].*¹¹⁷ Από αυτή την πληροφορία μπορούμε να διαπιστώσουμε πως, ενδεχομένως, η λογοκρισία να είχε επιβληθεί στις δισκογραφικές, τον Σεπτέμβριο του 1937 και απλώς αργότερα να δημοσιοποιήθηκε επισήμως στις 29/30-11-1937. Από το Σεπτέμβριο του 1937, λοιπόν, φαίνεται πως ήταν αδύνατη η ελεύθερη πραγματοποίηση των ηχογραφήσεων, για τις οποίες απαιτούνταν προηγούμενη άδεια από τις αρχές του κράτους.¹¹⁸

¹¹⁷ *Επιστολή της Labropoulos Frères SA προς το Overseas Department, The Gramophone Co Ltd, Hayes Middlesex 7/12/1938. Αρχεία της EMI: Φ. Greece 1938. Στάθης Gauntlett "Ρεμπέτικο Τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση", σελ. 156-157: υπ. 36, εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001. Το γράμμα παρατίθεται στο Risto Pekka Pennanen "Greek music policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)", σελ. 115.*

¹¹⁸ Όπως πληροφορούμαστε, ακόμα, για το γράμμα των Α/φών Λαμπρόπουλων και από το κείμενο του Pennanen: *"The actual date for the introduction of the systematic censorship of music seems to be September 1937, as stated in a letter by the Lambropulos Brothers Company (Lambropulos Freres S.A.) in Athens to the Gramophone company in Camden, New Jersey, USA. On 8 November 1938, Des Foldes wrote to Rex Palmer of the Gramophone Company and asked if the famous singer Roza Eskenazi and her ensemble could record the songs 'Hariklaki', 'Hasapaki', 'Katife' and possibly a zeibekiko in Athens. In addition, Des Foldes ordered an ensemble consisting of violin, clarinet, mandolin and guitar to record a sirto politico and a kalamatiano. In his postscript, DesFoldes wonders why he has not received new sample records from Greece for quite some time.*

The reason why DesFoldes wanted new recordings by Roza Eskenazi explicitly was the enormous popularity of the singer among Greek Americans and other immigrant groups from the Levant. The pieces, especially, 'Hariklaki' and 'Hasapaki' ('Ego tha paro hasapaki') were also particularly liked in those communities.

As a response to the enquiry, the Lambropulos Brothers Company, the agent for Columbia and His Master's Voice in Greece, explains in a letter dated 7 December 1938, that

Το γράμμα που απέστειλαν οι Αδελφοί Λαμπρόπουλοι- καταδεικνύοντας την αδυναμία της επιχείρησής τους να ηχογραφήσουν την παραγγελία που τους ζητήθηκε από τη βρετανική *Gramophone Co. Ltd*- αποδεικνύει την εμπορικότητα του αμανέ, γενικότερα του “ανατολίτικης χροιάς” ήχου, στους Έλληνες μετανάστες της Αμερικής. Τα τραγούδια “χασικλίδικου” περιεχομένου- λαμβάνοντας υπόψη τη δισκογραφική παραγωγή τους από το 1930-1937- αποτελούσαν ένα αρκετά εμπορικό “είδος”. Η αποκοπή του μέρους αυτού- της ταυτότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού- από τις καθεστωτικές ιδεοληψίες, οδήγησε στην ολική έκλειψή του μετά από το 1937 και την απαρχή ενός πιο “εξευγενισμένου”- εξευρωπαϊσμένου ρεμπέτικου σε μορφή και περιεχόμενο.

Εν κατακλείδι διαπιστώνουμε πως το νέο αυστηρό καθεστωτικό πλαίσιο, για τις ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών, δεν άφηνε κανένα περιθώριο επιλογής στις δισκογραφικές εταιρίες απαιτώντας από αυτές την πλήρη διακοπή παραγωγής- του θεσμοθετημένου ως “απαγορευμένο τραγούδι”, αλλά και την αποτροπή ηχογράφησης όμοιων του- για ιδεολογικούς λόγους.¹¹⁹ Στη Μεταπολεμική τους λειτουργία, οι δισκογραφικές εταιρίες δεν ηχογράφησαν (πλην ενός μικρού διαστήματος το 1946) “απαγορευμένα” ρεμπέτικα τραγούδια, κάτι που οφείλεται στο συνεχές λογοκριτικό πλαίσιο, που δεν άφηνε περιθώρια για ελεύθερη “διακίνηση” μουσικής στην ελληνική κοινωνία.

since September 1937 they had been unable to record anything without the authorisation of the state censorship, which examined the music and the lyrics of each title to be recorded. According to the letter, the titles RCA asked for could not pass the censorship and thus could not be recorded. Furthermore, the Lambropulos Brothers express their reluctance to record a sirto politico and a kalamatiano by pointing out that pieces in those genera had already been recorded by Greek Columbia and His Master's Voice and were thus available to RCA.” Risto Pekka Pennanen “Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)”, σελ. 114-115.

¹¹⁹ Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τα επιβαλλόμενα πρόστιμα σε περιπτώσεις αυθαιρεσιών- έναντι του κανονιστικού κυβερνητικού πλαισίου- από μεριάς δισκογραφικών εταιριών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΤΑ ΑΠΑΓΟΡΕΥΜΕΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Α. Η πολιτισμική διαφοροποίηση του “ρεμπέτικου κόσμου” και η εσωτερική του οργάνωση

Η πόλη θεωρητικά μπορεί να νοηθεί ως ένα κοινωνικό και οικονομικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι διάφορες δραστηριότητες των ανθρώπων.¹²⁰ Ο χώρος της πόλης αποτελεί πεδίο ανάπτυξης “ιδιαιτέρων” κοινωνικών ομάδων οι οποίες, θα μπορούσαμε να πούμε, βρίσκονται εκτός των βασικών δραστηριοτήτων της πόλεως,¹²¹ καθώς, για οποιαδήποτε περίοδο κι αν μιλήσουμε, συναντούμε στο περιβάλλον της περιθωριοποιημένες ομάδες οι οποίες δεν αποδέχονται τη λογική διευθέτησης των πραγμάτων και τα θέσφατα της κρατούσας κοινωνικής εξουσίας. Κατά συνέπεια η εξουσιαστική αρχή της πόλης διαχωρίζει τους πολίτες σε κοινωνικές ομάδες, ανάλογα με τη χρησιμότητα που τους αποδίδει σύμφωνα με τα κριτήρια που θέτει για την

¹²⁰ Για εννοιολόγηση της πόλης σε οικονομική και πολιτικο-διοικητική, καθώς και για διάφορες κατηγοριοποιήσεις και τυπολογίες της, παραπέμπουμε στη μελέτη του Max Weber “*Η πόλη*”, σελ. 53-65, εκδ. Κένταυρος, Αθήνα 2003.

¹²¹ Χρήσιμο εδώ να αναφέρουμε πως ο περιορισμός μιας περιθωριακής ομάδας σε συγκεκριμένο χώρο μέσα στην πόλη- ο χώρος που δραστηριοποιούνται οι ρεμπέτες είναι, ο Πειραιάς και τα περίχωρά του- έχει ως σκοπό τη μη συμμετοχή αυτής στις δραστηριότητες της υπόλοιπης κοινωνίας. Η ομάδα αντιμετωπίζεται ως κάτι ξένο, το οποίο έχει θέση στο “περιθώριο” της πόλης. Η “γκετοποίηση” αυτή δημιουργεί πλήθος παράνομων δραστηριοτήτων, στους χώρους αυτούς της πόλης και για το λόγο αυτού ελέγχεται συστηματικά από τις αστυνομικές αρχές. Το ρεμπέτικο μετέφερε, σε μεγάλο βαθμό, το περιεχόμενο της ζωής του περιθωρίου στο στίχο του και αυτό ήρθε σε αντίθεση με τα ιδεώδη και την ιδιοσυγκρασία του μεταξικού καθεστώτος. Βλ. για τις σχέσεις με την αστυνομική αρχή Νίκος Παπαχριστόπουλος “*Ρεμπέτικα τραγούδια, η τέχνη των σημείων*”, σελ. 185-215, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004.

ένταξη τους στο κοινωνικό σύνολο. Η πράξη αυτή διαχωρισμού και ομαδοποίησης των υποκειμένων αποσκοπεί, ενδεχομένως, στη χρησιμοποίησή τους, ανάλογα, σε διαφορετικές δραστηριότητες εντός διαφορετικών ορίων της πόλης. Είναι λογικό οι περιθωριοποιημένες αυτές ομάδες λειτουργούν κάτω από μια διαφοροποιημένη λογική, κάνοντας χρήση ιδιαίτερων κωδικών επικοινωνίας, θεσπίζοντας δικούς τους κανόνες και διαμορφώνοντας ξεχωριστή ηθική,¹²² χρησιμοποιώντας διαφορετικό τρόπο ομιλίας (“αργκό”) και υιοθετώντας ακόμα και διαφορετικό στυλ ντυσίματος. Η αντίδραση αυτή της περιθωριοποιημένης ομάδας, γίνεται για λόγους αυτοπροσδιορισμού¹²³ και κατανόησης του εαυτού της, μέσα σε ένα αντιθετικό για αυτή κοινωνικό περιβάλλον. Με τον τρόπο αυτό η ομάδα προβαίνει στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της.

Ο “κόσμος του ρεμπέτικου” ήταν κομμάτι μιας περιθωριοποιημένης πραγματικότητας κατά τη μεσοπολεμική περίοδο.¹²⁴ Το ανθρώπινο δυναμικό,

¹²² Χαρακτηριστική η αφήγηση του Νίκου Μάθησης: *“Εμείς είχαμε δικούς μας νόμους, δικιά μας ταρίφα, δεν υπολογίζαμε ούτε το θεό- και πιο πολύ τους μπάτσους. (...) Αυτό που γουστάραμε το κάναμε χωρίς να δίνουμε λογαριασμό σε κανένα”*. Κώστας Χατζηδουλής, *“Ρεμπέτικη Ιστορία Ι, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθησης, Λελάκης”*, σελ. 85, εκδ. Νεφέλη Αθήνα 1979.

¹²³ Για τον αυτοπροσδιορισμό των ρεμπετών βλέπε: Κώστας Βλησιδής *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 168- 205.

¹²⁴ Στην περιθωριοποιημένη αυτή πραγματικότητα ανήκε η εργατική “τάξη” καθώς και το σύνολο των “υποπρολετάρων”, στο οποίο εντάσσουμε και τους ρεμπέτες, σύμφωνα πάντοτε με την κοινωνιολογική προσέγγιση του Στάθη Δαμιανάκου, στο *“Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου”*, βλ. σελ. 83-93 και σελ. 101 για τις ιδιότητες των “υποπρολετάρων”. Θα πρέπει εδώ να αναφέρουμε πως το καθεστώς, μέσω της εργατικής νομοθεσίας, επέβαλλε την υποχρεωτική δεισιπρία προς επίλυση των διαφορών μεταξύ μισθωτών και εργοδοτών, καταργώντας ουσιαστικά τις συνδικαλιστικές ελευθερίες και το δικαίωμα της απεργίας στα εργατικά σωματεία. Βλ. Σπύρος Λιναρδάτος *“Η 4^η Αυγούστου”*, σελ. 113 και *“Ιστορία του Ελληνικού Έθνους”*, τόμος ΙΕ΄, σελ. 390. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η πλειοψηφία των ρεμπετών αποτελούσε τους “εκπαισθέντες” της εργατικής τάξεως- εφόσον τους εντάσσουμε στο “υποπρολεταριάτο”- καθότι δε συμμετείχαν συστηματικά στην παραγωγική διαδικασία και συνεπώς δεν είχαν σταθερούς οικονομικούς πόρους για την επιβίωσή τους. Αντιθέτως, αρκετοί από αυτούς, προέβαιναν στη χρήση ναρκωτικών ουσιών και σε διάφορες επιλήψιμες δραστηριότητες, ενώ απουσίαζε από τη σκέψη τους η πολιτική ένταξη και διαμαρτυρία (δεν αποκλείουμε, φυσικά, το ενδεχόμενο και “μέλη” της εργατικής “τάξης” να συμμετείχαν σε έκνομες “υποκοσμιακές” δραστηριότητες. Το ότι κάποιος “εντάσσεται” στην εργατική “τάξη”- και κατά προέκταση στον “κόσμο της εργασίας”- δε σημαίνει πως απενοχοποιείται απαραίτητα

το οποίο βίωνε τη συγκεκριμένη πραγματικότητα, αντιμετώπιζε συνθήκες που διακατέχονταν από την αίσθηση του εφήμερου και του παροδικού. Τίποτα δεν ήταν σταθερό σε μια οικονομικά δύσκολη εποχή. Στο πλαίσιο του περιθωριοποιημένου αυτού κόσμου, κυρίως στο αστικό περιβάλλον του Πειραιά, καταγράφεται και το ρεμπέτικο (οι καταστάσεις και οι εικόνες που περιγράφονται στο ρεμπέτικο στίχο αναφέρονται στον τρόπο ζωής του περιβάλλοντος αυτού). Είναι λογικό, καθώς προέρχεται από το περιθώριο, να βρίσκεται συνεχώς σε μια κατάσταση τριβής με την εκάστοτε εξουσιαστική αρχή η οποία το αντιμετωπίζει ως κάτι αποκομμένο από το κοινωνικό σύνολο. Το μεταξικό καθεστώς αντιμετώπισε το ρεμπέτικο ως ζήτημα που διατάρασσε την “ησυχία της εποχής”- καθώς εξέφραζε έναν δυσαρεστημένο κόσμο του οποίου τον έλεγχο, το κράτος, είχε αναθέσει στην αστυνομία- και ερχόταν σε αντίθεση με τη σαφέστατη κατεύθυνση εξευρωπαϊσμού που επιδίωκε, καθώς αντλούσε αρκετά στοιχεία από τη μουσική παράδοση της Ανατολής. Χαρακτηριστικό γεγονός απόδειξης του στιγματισμού και της “περιθωριακότητας” των ρεμπετών- από το δικτατορικό καθεστώς- ήταν και η έκθεση ενός μπαγλαμά, ως αντικείμενο “*ναρκομανών*”, σε *Έκθεση Υγιεινής* στο Ζάππειο το 1938.¹²⁵

Είναι πάγια πρακτική κάθε ολοκληρωτικού καθεστώτος να προωθεί συγκεκριμένη μουσική κατεύθυνση καθώς και να επεμβαίνει στο ήδη υπάρχον μουσικό τοπίο μέσω του νομοθετικού πεδίου. Στόχος των επιτροπών λογοκρισίας της εποχής, οι οποίες άρχισαν να υφίστανται κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας, ήταν η “αφαιρετική χειρουργική” του ρεμπέτικου στίχου και ο περιορισμός της θεματολογίας του. Ο λογοκριτικός μηχανισμός του

από επιλήψιμες δραστηριότητες). Το ετερόμορφο δυναμικό των ανθρώπων, του αστικού βιομηχανικού περιβάλλοντος του Πειραιά, αποτελούνταν από μικρασιάτες πρόσφυγες και εσωτερικούς μετανάστες που προέρχονταν από διάφορα νησιά και την ύπαιθρο, ψάχνοντας για καλύτερες συνθήκες ζωής στο λιμάνι του Πειραιά (γενικότερα υπήρχε μια “κίνηση” προς τα ελληνικά αστικά κέντρα). Βλ. Mark Mazower *“Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του μεσοπολέμου”*, σελ. 112, 128- 131 (θα πρέπει να συσχετίσουμε την ανάπτυξη της ελληνικής βιομηχανίας, τη δεκαετία του 1920, με την αύξηση του εργατικού δυναμικού, στα αστικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά, όπου και έδρευαν οι μεγάλες μονάδες της χώρας) και 135. Για τη δεκαετία του 1930- μετά την κατάρρευση της Ουόλ Στρητ, το 1929- βλ. σελ. 183-185. Για ποσοτικά στοιχεία της βιομηχανικής ανάπτυξης του Μεσοπολέμου βλ. Μαργαρίτα Δρίτσα *“Βιομηχανία και τράπεζες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου”*, σελ. 112-165.

¹²⁵ Βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 197, υπ. 75.

μεταξικού καθεστώτος, εντός του αρμόδιου Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού, λειτουργούσε έχοντας ως φορέα τη *Διεύθυνση Εσωτερικού Τύπου* με διευθυντή το Μάνο Βατάλα- όπου υπαγόταν το *Γραφείο Εποπτείας Εσωτερικού Τύπου* (αρμοδιότητα του οποίου ήταν και η εξέταση του περιεχομένου των τραγουδιών) στο οποίο προϊστάμενος ήταν ο Μιχαήλ Παπαστρατηγάκης.¹²⁶ Μερική συμμετοχή στη λογοκριτική διαδικασία- δε γνωρίζουμε επ' ακριβώς τη "συνεισφορά" του στο λογοκριτικό μηχανισμό- είχε και το Α΄ Σώμα Στρατού, καθώς η σφραγίδα του συναντάται σε έγγραφα λογοκριμένων τραγουδιών.¹²⁷

Τι γνωρίζουμε για την εσωτερική οργάνωση του "κόσμου του ρεμπέτικου"; Βασιζόμενοι σε προσωπικές τους αφηγήσεις αλλά και σε διάφορες κοινωνιολογικές προσεγγίσεις επί του ζητήματος.

Η αλληλο-αναγνώριση και η εύρεση μιας κοινής ταυτότητας στο χώρο των ρεμπετών διαφαίνεται ότι προϋπέθετε την τήρηση κάποιων βασικών αξιολογικών αρχών.¹²⁸ Πρωταγωνιστής στον "κόσμο του ρεμπέτικου"- και κατά προέκταση τηρητής του αξιολογικού status - είναι ο "μάγκας". Ο "μάγκας" σαν κοινωνικός τύπος ανθρώπου χαρακτηριζόταν από τα "μέλη" του χώρου του ως

¹²⁶ Για τη σύνθεση και τη δράση των επιτροπών λογοκρισίας, βλ. Κώστας Βλησίδης *"Όψεις του Ρεμπέτικου"*, σελ. 48-53. Χρήσιμες πληροφορίες για τις λογοκριτικές επιτροπές το 1940, συναντούμε και σε άρθρο της μουσικοκριτικού Αλεξάνδρας Λαλαούνη, όπου αναφέρονται μεταξύ άλλων πως στην "ειδική επιτροπή" ελέγχου της μουσικής συμμετέχουν και οι Ψαρούδας, Καράς (είναι άραγε ο μουσικολόγος και μουσικός Σίμωνας Καράς;), Γεωργιάδης (είναι ο μουσικολόγος Θρασύβουλος Γεωργιάδης;), Δούνιας (είναι ο μουσικολόγος και μουσικοκριτικός Μίνως Δούνιας;), Πολίτης και Μανταντός. Συγκεκριμένα *"οι τέσσερεις πρώτοι ελέγχουν τη μουσική που πρέπει νάναι μακριά από τον αμανέ και κάθε ασιατική επίδραση, οι δύο τελευταίοι τους στίχους. Καμμιά ασχήμια, καμμιά ανηθικότητας δεν μπορεί να κυκλοφορήσει πιά."* Κώστας Βλησίδης *"Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)"*, σελ. 91.

¹²⁷ Βλ. σχετικά έγγραφα στα Risto Pekka Pennanen *"Greek music policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)"*, σελ. 118 και Ηλίας Πετρόπουλος *"Ρεμπέτικα τραγούδια"*, σελ. 434, 435, 447, 650, 651 και 680, εκδ. Κέδρος Αθήνα 1991. Γενικότερα για το Α΄ Σώμα Στρατού βλ. Κώστας Βλησίδης *"Όψεις του ρεμπέτικου"*, σελ. 26 υπ. 26 και σελ. 54-55 υποσ. 81.

¹²⁸ Για τον τρόπο οργάνωσης και τα αξιολογικά κριτήρια του "ρεμπέτικου κόσμου" βλ. *"Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου"* σελ. 197-198 και το κείμενο του Διονύση Τζάκη *"Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών"* στη μελέτη *"Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι"*, σελ. 33-69, (επιμέλεια Νίκος Κοταρίδης), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2003.

ένας άνθρωπος που κανονίζει μόνος του τις προσωπικές του υποθέσεις- πολλές φορές και με τη χρήση βίας- που δεν ενοχλεί αν δεν τον πειράζουν, ο οποίος φέρεται ανδροπρεπώς και κατοχυρώνεται μέσω της προσωπικότητας του στο χωροχρόνο του (διατηρώντας και την υστεροφημία του στη συλλογική μνήμη) μην αφήνοντας περιθώρια ασέβειας προς το πρόσωπο του.¹²⁹

Οι σχέσεις των ανθρώπων στο χώρο των ρεμπτετών έχουν συντροφικό αλλά και έντονα συγκρουσιακό χαρακτήρα. Ο επιδέξιος χειρισμός των όπλων αποτελεί βασική παράμετρο του μάγκα και η βία αποτελεί μια εγκεκριμένη μέθοδο λύσης των διαφορών. Η βία στον “κόσμο της μαγκιάς” εκφράζεται σε όποιον προσβάλλει τη θεσμοθετημένη ηθική και την αξιοπρέπεια του ατόμου που ανήκει στο χώρο.¹³⁰ Οι βίαιες καταστάσεις αποτελούν καθημερινή

¹²⁹ Ο “μάγκας” κατοχυρώνει την προσωπική του πυγμή μέσα από πράξεις βίας. Υπάρχουν πάρα πολλές περιγραφές σε αυτοβιογραφίες ρεμπτετών όπου περιγράφεται η έννοια του “καλού μάγκα”. Κάποιες από αυτές: “Ο Κερομύτης καλός συνάδελφος και φίλος. Αλλά πιο πολύ άντρας, με εξηγήσεις καλές και μάγκας με την καλή εξήγηση που έχει αυτή η λέξη, κι όχι όπως την έκαναν παραμύθι τώρα. Μάγκας είναι ο Κερομύτης.” Γιάννης Παπαϊωάννου, “Ντόμπρα και σταράτα”, σελ. 73 (αυτοβιογραφία, επιμ. Κώστας Χατζηδουλής), εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1996. Επίσης: “Ήταν όμως και μέσα ένας Μπουντρούμης ονομαζόμενος, ο οποίος ήταν ο πιο νταής απ’ όλους τους πρόσφυγες αυτούς. Ήταν πολύ κουτσαβάκης και πολύ παλικάρι και φίνος μάγκας αυτός. Τον εσκότωσε η ασφάλεια του Πειραιώς στα Χιώτικα. Εσκότωσε τραυμάτισε κι ύστερα έπεσε. Αυτό έγινε προπολεμικά. Δηλαδή αυτός ήταν μάγκας με όλη τη σημασία της λέξεως. Δεν επείραζε άνθρωπο.” Μάρκος Βαμβακάρης, “Αυτοβιογραφία”, σελ. 102-103 (επιμ. Αγγελική Βέλλου Κάιλ), εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1978. Για παραδείγματα “μάγκικης” συμπεριφοράς βλ. και αυτοβιογραφία Μιχάλη Γενίτσαρη στο Κώστας Χατζηδουλής “Ρεμπέτικη Ιστορία 1 Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”.

¹³⁰ Για να γίνει κατανοητό ότι αναφέρουμε θα παραθέσουμε εδώ ένα παράδειγμα βίαιης πράξης: “Μας σταματάει ξαφνικά στο δρόμο ένας αστυφύλακας και μας ρωτάει: «για πού πάτε παιδιά»; «Αυτό που κρατάς εσύ τι είναι»; Λέει σ’ εμένα. Του λέω «μπουζούκι». Χωρίς όμως να το προσέξω, έχει πλησιάσει κοντά και δίνει μια κλωτσιά, όπως το βαστάω και μου το σπάει. «Γιατί, του λέω, κύριε πόλισμαν το έσπασες»; «Δεν ξέρεις, μου λέει, ότι το όργανο αυτό είναι χασικλίδικο; Πήγαινε, φύγε», λέει, «για να μη σας πάω όλους μέσα». Το αποτέλεσμα το λέω τώρα, τον έσπασα στο ξύλο μέχρι του θανατά, τον έστειλα για καιρό στο νοσοκομείο, εγώ δικάστηκα, την πλήρωσα άσχημα και άστα...”, Κώστας Χατζηδουλής “Ρεμπέτικη Ιστορία 1, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”, σελ. 137. Η υπερβολική βία του Γενίτσαρη στον χωροφύλακα δείχνει την μεγάλη συμβολική αξία του μπουζουκιού. Σπάζοντας το, ο αστυνόμος, προσέβαλλε στο έπακρο την ίδια την ιδιοσυγκρασία του Γενίτσαρη ανάγοντας σε ανάγκη την υπεράσπιση της, με συμπεριφορά βίας. Δεν υπήρχε κάποιο νομοθετικό πλαίσιο που να

πραγματικότητα στο χώρο που κινούνται οι ρεμπέτες. Η πρακτική της βίας θεωρείται κάτι το απαραίτητο για την εδραίωση ενός προσώπου στον “κόσμο του ρεμπέτικου”, καθώς όσο πιο επιτυχημένος είναι ένας μάγκας στις διαμάχες του τόσο μεγαλύτερη συμβολική αξία αποκτά στο χώρο του.¹³¹ Από την άλλη η συντροφικότητα εκφράζεται μέσα από διάφορες κοινές δραστηριότητες βασικότερη εκ των οποίων είναι το κάπνισμα του χασίς σε τεκέδες- άλλες φορές και σε εξωτερικούς χώρους- με ακολουθία μουσικής. Η συντροφική αυτή επικοινωνία διαμέσου μιας φανταστικής κατάστασης- που προκαλείται από την υπερκατανάλωση του χασίς¹³²- αποσκοπεί στην ολοκληρωτική φυγή από μια δύσκολη πραγματικότητα καθώς και στη διαδικασία της μουσικοποιητικής σύνθεσης.¹³³ Ο φόβος της αστυνομίας είναι πάντοτε παρών, καθώς ανά πάσα

ποινικοποιούσε το μπουζούκι. Ο αστυνόμος, εντούτοις, μέλος ενός διαφορετικού συμβολικού γίγνεσθαι, υποτιμάει ένα βασικό σύμβολο της πραγματικότητας του συνθέτη και λειτουργώντας με αυθαιρεσία, το εκμηδενίζει, επιδεικνύοντας στο έπακρο την εξουσία του. Να αναφέρουμε εδώ πως ο Γενίσαρης είχε εξοριστεί από το μεταξικό καθεστώς ως “Δημόσιος Επικίνδυνος” στο νησί της Ίου (όπως και ο Ανέστης Δελιάς). Για την περιγραφή της εξορίας του συνθέτη βλ. Μιχάλης Γενίσαρης, *“Μάγκας από μικράκι”*, σελ. 55-62 (αυτοβιογραφία επιμ. Στάθης Gauntlett) εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1992.

¹³¹ Χαρακτηριστική η αφήγηση του Νίκου Μάθησης : *“ Άμα ο μάγκας που θα του την έβγαίνα είχε όνομα στην πιάτσα, θα έκανα κι εγώ” (...)* *“Ο Σκριβάνος είχε προϋπηρεσία στη μαγκιά, γεμάτη δάφνες και κατορθώματα θρυλικά” (...)* *“Και με το Σκριβάνο τα βάλω πρώτα κι έκανα σεφτέ.”* Κώστας Χατζηδουλής *“Ρεμπέτικη Ιστορία 1, Περπινιάδης, Γενίσαρης, Μάθησης, Λελάκης”*, σελ. 87, 88, 91. Παρατηρούμε εδώ και μια μυθοποίηση του Σκριβάνου- από τα πιο ξακουστά πρόσωπα στον “κόσμο της μαγκιάς”- αφού γίνεται λόγος για “θρυλικά κατορθώματα”. Μπορούμε να παρατηρήσουμε το ίδιο και στην αφήγηση του Μάρκου Βαμβακάρη στην υποσ. 129 για τον Μπουντρούμη. Γενικότερα η αναγνώριση “μυθικών ιδιοτήτων” στους μάγκες συναντάται σε πολλές αφηγήσεις ρεμπετών. Εδώ απλά αναφέραμε κάποιες ενδεικτικά.

¹³² Σχετικά με την κατάχρηση του φυτού της ινδικής κάνναβης, να αναφέρουμε εδώ κάποιες αφηγήσεις από την αυτοβιογραφία του Μ. Βαμβακάρη: *“Μόλις λοιπόν πήρα τον αργιλέ στα χέρια μου να φουμάρω, τράβηξα δυνατά με το καλάμι. Ένωσα μια φοβερή ζαλάδα, κοπήκανε όλες μου οι αισθήσεις κι έπεσα χάμω και εσυλλογιζόμουνα.” (...)* *“Τώρα λογάρισα να σέρνομαι από εδώ κι από εκεί και να φτύνω και να βγάζω σάλια, και που να σηκώσω το κεφάλι. Όχι. Εκεί κάτω.”(...)*, *“Σε ελεεινή κατάσταση”*, σελ. 101-102. Βλ. και σελίδα 121. Παραστάσεις κατάχρησης συναντούμε και σε πάρα πολλά από τα “απαγορευμένα” ρεμπέτικα τραγούδια, κάποια από τα οποία θα εξετάσουμε παρακάτω.

¹³³ *“Μα εγώ δεν είμαι ποιητής τραγούδια να ταιριάζω/ μου τα φέρνει ο ναργιλές και τα κατασκευάζω”*, Μάρκος Βαμβακάρης *“Αυτοβιογραφία”*, σελ. 258. Με τη στιχουργική αυτή

στιγμή οι συμμετέχοντες μπορούν να συλληφθούν. Εντούτοις διακινδυνεύουν τη νομιμότητά τους για χάρη του πάθους τους.

Η σχέση του ρεμπέτικου κόσμου με την αστυνομική αρχή αποτελεί μια καθημερινή συναναστροφή. Συγκεκριμένα οι δραστηριότητες του χώρου είναι κάτι που απαιτεί από το κράτος συνεχή έλεγχο. Ο κρατικός κατασταλτικός μηχανισμός έχει συγκρουσιακή σχέση με αυτό που ονομάζει ως “υπόκοσμο”-χώρος στον οποίο εντάσσει και τους ρεμπέτες- παρεμβαίνοντας στη ζωή τους ακόμα και με αυθαίρετο τρόπο.¹³⁴ Η συχνή παραβίαση του νομοθετικού πλαισίου από τους ρεμπέτες: χρήση χασίς, λύση διαφορών με πρακτικές βίας κ.ά., τους καθιστά ποινικοποιήσιμους για τις δυνάμεις καταστολής. Επομένως οι πρακτικές συνδιαλλαγές του χώρου με την κατασταλτική αρχή είναι αναπόφευκτες, αποκτώντας μάλιστα και συγκρούσεις σε καθαρά προσωπικό επίπεδο (βλ. υπ. 130). Η ερμηνεία της σύγκρουσης αυτής- δύο διαφορετικών χώρων- αποσκοπεί στη μείωση του “αντιπάλου” σε συμβολικό επίπεδο. Η επικράτηση, δηλαδή, της μιας συμπεριφοράς έναντι της άλλης: για χάρη της αποδοχής της αξίας τους από τη μεριά των ρεμπετών και την επιβολή εξουσίας από τη μεριά της αστυνομίας.

Χρήσιμο να αναφέρουμε εδώ πως δεν υπήρχε κάποιο νομοθετικό πλαίσιο που να ποινικοποιούσε το μπουζούκι. Η υποτίμηση, εντούτοις, αυτού του βασικού “συμβόλου” των ρεμπετών από μέρος της αστυνομικής αρχής- μέσω της καταστροφής του ή ενδεχομένως κάποιων κατασχέσεων- ήταν μια πραγματικότητα. Η διαμάχη αναγόταν, έτσι, σε συμβολικό επίπεδο και ουσιαστικά ανέπτυξε μια αμιγώς συγκρουσιακή σχέση δύο διαφορετικών γίνεσθαι: από τη μία αυτό του κρατικού κατασταλτικού μηχανισμού και από την

“ομολογία” του Μάρκου Βαμβακάρη κατανοούμε τη σημαντικότητα της χρήσης του χασίς, η οποία γινόταν τότε κυρίως με τη χρήση ναργιλέ, πράγμα που διαπιστώνουμε από τη στιχουργική των “απαγορευμένων” ρεμπέτικων τραγουδιών αλλά και από τις αυτοβιογραφίες των ρεμπετών.

¹³⁴ Ένα άλλο παράδειγμα συμβολικής υποτίμησης είναι και οι πρακτικές του περιβόητου αστυνόμου Μπαϊρακτάρη ο οποίος “*εκυνήγαγε πολύ τους χασικλήδες και πολύ τα κουτσαβάκια. Τα οποία τότες εκείνον τον καιρό που ντυνότουσαν, ρίχνανε ανάριχτο το σακάκι τους επάνω, και βάζαν το ‘να μανίκι και τ’ άλλο κρεμόντανε. Αυτός το λοιπόν για να καταργήσει αυτή τη μόδα όσους έπιανε τους έκοβε τα σακάκια.*” Μ. Βαμβακάρης, “*Αυτοβιογραφία*”, σελ. 126. Για περισσότερες λεπτομέρειες επί του ζητήματος βλ. Νίκος Παπαχριστόπουλος “*Ρεμπέτικα τραγούδια, η τέχνη των σημείων*”, σελ.196 υποσ. 10.

άλλη αυτό της λεγόμενης “υποκοσμιακής” πραγματικότητας. Η έκνομη επιβολή της εξουσίας από τη μεριά της αστυνομικής αρχής και η ανταπόδοση του “μίσους” από τον φερόμενο ως “υπόκοσμο”, διατηρούσε μία συνεχώς έκρυθμη κατάσταση χωρίς καμία διάθεση των δύο “πόλων” να συνυπάρξουν ειρηνικά και εντός των ισχυόντων νομικών πλαισίων.

Συνοψίζοντας η αντιπαράθεση του “κόσμου του ρεμπέτικου” σε σχέση με την υπόλοιπη κοινωνία της περιόδου, συνίσταται στην «*αντίληψη προσωπικής ανεξαρτησίας και ελευθερίας*»¹³⁵ που διακατείχε τους ρεμπέτες. Συγκεκριμένα οι ρεμπέτες ήθελαν να αυτορρυθμίζουν τον κόσμο τους οι ίδιοι, χωρίς να εμπλέκονται, στις διαδικασίες τους, εξωγενείς παράγοντες και επίσημοι θεσμοί (δικαιοσύνη, αστυνομία, πολιτική). Το αξιολογικό σύστημα οργάνωσής τους, μας δείχνει μια απόρριψη των αξιών, που αποδεχόταν η υπόλοιπη κοινωνία και την υποστήριξη ενός διαφορετικού τρόπου ζωής. Παρόλη όμως την αντιδραστικότητα του ρεμπέτικου κόσμου στην άρχουσα τάξη πραγμάτων, δεν υπήρχε καμία τάση ή διάθεση για αλλαγές στα κοινωνικά και πολιτικά πράγματα της περιόδου, για τα οποία εκφραζόταν απλώς ένας βαθμός δυσαρέσκειας, μεγάλος ή μικρός. Η αντιδραστικότητα και η αντίθεση βοηθούσε, όπως προαναφέραμε, στον αυτοπροσδιορισμό και τη διατήρηση της ομοιόστασης στον “κόσμο του ρεμπέτικου” και μόνο.

B. Το ρεμπέτικο τραγούδι και το αστικό πολιτισμικό περιβάλλον του Μεσοπολέμου

Η μουσική στο σύνολό της, ως μορφή και περιεχόμενο, αποτελεί ένα σημαντικό μέσο επιρροής της κοινής γνώμης (ιδιαίτερα σε μια εποχή όπου δεν υπήρχε η τηλεόραση ως μέσο διαμόρφωσης ιδεολογίας ή και στάσης ζωής, μέσω διαμορφωμένων προτύπων). Ο διαχωρισμός του μουσικού πεδίου σε απαγορευμένο και επιτρεπτό, από το Μεταξικό καθεστώς, αποσκοπούσε αφενός στην ανάδειξη συγκεκριμένων ζητημάτων και περιγραφών και αφετέρου στην επιβολή ιδιαίτερων πολιτισμικών χαρακτηριστικών. Στα πλαίσια των

¹³⁵ Στάθης Δαμιανάκος “*Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*”, σελ. 197.

ιδεωδών του *Γ' ελληνικού πολιτισμού*,¹³⁶ το ρεμπέτικο αντιμετωπιζόταν ως κάτι "χθαμαλές" (λέξη που χαρακτηρίζει το επίπεδο των λόγων της πλειοψηφούσας "εγγράμματης τάξης" πραγμάτων, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω) με έντονα "υποκοσμιακά" και "ανατολίτικα" στοιχεία.¹³⁷

Το ρεμπέτικο τραγούδι- της εποχής του Μεσοπολέμου- εξέφρασε μεγάλο μέρος του κοινωνικού σώματος, κυρίως από το 1930 και μετά, όταν και έγινε ευρύτερα γνωστό λόγω και της διάθεσης αποδοχής του από τις δισκογραφικές εταιρίες. Διαχωρίζουμε το ρεμπέτικο σε δύο "είδη": α) το "πειραιώτικο" με βασικό όργανο το μπουζούκι και β) το "σμουρναικό" με βασικά όργανα, το βιολί, το σαντούρι και σε κάποια τραγούδια το κανονάκι και το ούτι.¹³⁸ Ζωτικός χώρος, του "πειραιώτικου" ρεμπέτικου, στην προ του 1930 εποχή, ήταν κυρίως ο τεκές και η φυλακή, όπου και αναπαράγονταν από μη επαγγελματίες οργανοπαίχτες του μπουζουκιού.¹³⁹ Ενδεικτικά παρουσιάζουμε: Νίκος Αϊβαλιώτης, Γιάννης

¹³⁶ Βλ. υπ. 69 τους λόγους και τις θέσεις του Μεταξά, που προωθήθηκαν- κυρίως- μέσω της Ε.Ο.Ν., για τον *Γ' ελληνικό πολιτισμό*.

¹³⁷ Όσο αφορά τη διαχείριση της Ανατολής από τα διάφορα πολιτικά καθεστώτα, από την ίδρυση του ελληνικού κράτους και έπειτα, ο Μεταξάς δε διαφοροποιείται από την κεντρική λογική που ίσχυε έως τότε. Η Ανατολή συνδεόταν γενικότερα από τις ελληνικές πολιτικές ηγεσίες και τους διανοούμενους- φυσικά και από το σύνολο του δυτικού πολιτισμού- με κάτι το "βάρβαρο", το κατώτερο, κάτι το αντίθετο από την έννοια του "ελληνικού" (έννοια που ανάγει, τους σύγχρονους Έλληνες, σε μια πολιτισμική συνέχεια με τον αρχαιοελληνικό κόσμο, σε μια μη αμφισβητήσιμη και αναλλοίωτη αξία αιώνων. Για το ρόλο της ελληνικής λαογραφίας στην κατασκευή της ελληνικής πολιτισμικής συνέχειας βλ. Michael Herzfeld, *"Πάλι δικά μας"*, σελ. 23-34, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002). Η απόρριψη του "ανατολίτικου" είχε, ενδεχομένως, να κάνει και με την αποποίηση της Οθωμανικής κυριαρχίας και τις πολιτισμικές διαφοροποιήσεις που επέφερε, στο σύνολο του επίσημα αναγνωρισμένου ελληνικού πολιτισμού. Η σαφώς πολιτική διαχείριση του πολιτισμού, επεδίωκε την κατασκευή μιας ιδιαίτερης- κατά τα μεταξικά πρότυπα- πολιτισμικής ταυτότητας με αποβολή στοιχείων προερχόμενων εξ Ανατολής, χωρίς να βασίζεται στα πραγματικά ιστορικά δεδομένα. Για μία σύντομη παρουσίαση, της σύγχρονης ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας και την αντιμετώπιση της Ανατολής βλ. αυτόθι σελ. 19-26, 32-53.

¹³⁸ Διαπιστώνουμε, από τις Μεσοπολεμικές ηχογραφήσεις, τη διαφοροποίηση των δύο "σχολών", όσο αφορά τη χρήση οργάνων. Βλ. και Διονύσης Δ. Μανιάτης *"Οι φωνογραφήτσηδες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον"*, σελ. 205.

¹³⁹ Αξιομνημόνευτη αναφορά συναντούμε- για την προ του 1935 εποχή στη Θεσσαλονίκη, όπου διέμενε- και στην αυτοβιογραφία του ανήλικου την περίοδο εκείνη τραγουδιστή Τάκη Μπίνη: *"Υπήρχαν πολλοί ερασιτέχνες που έπαιζαν για το κέφι τους και το κέφι της παρέας τους σε*

Γυαλιάς, Αποστόλης Ζουμαρίτης, Γιώργος Μανέτας- ο οποίος συμμετείχε και στη δισκογραφία, όπως αναφέραμε προηγουμένως- Γεώργιος Σκούρτης κ.α.)¹⁴⁰ Η πρώτη επαγγελματική ορχήστρα με τη συμμετοχή μπουζουκιού και μπαλαμά, ήταν η επονομαζόμενη “Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς”, που ενεργοποιήθηκε επαγγελματικά το 1934 στη “Μάντρα του Σαραντόπουλου”, με τη συμμετοχή των Ανέστη Δελιά, Μάρκου Βαμβακάρη, Στράτου Παγιουμτζή και Γιώργου Μπάτη.

Βασικός χώρος αναπαραγωγής του “σμουρνάϊκου” ρεμπέτικου- αλλά και από τους βασικότερους χώρους ψυχαγωγίας, με ευρύτητα ρεπερτορίου, μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1920- ήταν τα λεγόμενα καφέ-αμάν, τα οποία λειτουργούσαν ήδη από τον 19^ο αιώνα, στα μεγάλα ελληνικά αστικά κέντρα.¹⁴¹ Τα δύο “είδη”, θα συνυπάρξουν στις ίδιες κοινωνικές συνθήκες του αστικού περιβάλλοντος του Πειραιά- αλληλοεπηρεαζόμενα θεματολογικά και μουσικά- για να επισημοποιήσουν την τελική τους μορφή, με την οποία τα γνωρίζουμε και σήμερα, μέσω της δισκογραφίας.¹⁴²

Από τα δίστιχα του μπαλαμά- τα οποία συντίθεντο σε μεγάλο βαθμό στις φυλακές- τους αμανέδες, το “σμουρνάϊκο” ρεμπέτικο, ως και τη λεγόμενη “σχολή του Πειραιά”, διαπιστώνουμε τη διάρκεια και την αναγνώριση προς ένα πανταχόθεν βαλλόμενο μουσικό φαινόμενο. Η πολεμική που ασκήθηκε στη μορφή και το περιεχόμενο του ρεμπέτικου, από τη στιγμή της ευρείας διάδοσης του στο κοινό της εποχής μέσω της δισκογραφίας τη δεκαετία του 1930 και μετά, χωρίζεται σε δύο τύπους αντίδρασης “οι οποίες αλληλοσυνέχονται και αλληλοπροσδιορίζονται”.¹⁴³

τεκέδες και κουτουκάκια, στις προσφυγικές συνοικίες στο Βαρδάρι.” Τάκης Μπίνης “Μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ”, σελ. 47 (επιμ. Ιωάννα Κλειάσιου), εκδ. Ντέφι, Αθήνα 2004.

¹⁴⁰ Βλ. Μάρκος Βαμβακάρης “Αυτοβιογραφία”, σελ. 109-110.

¹⁴¹ Βλ. και ιστοσελίδα www.rebetiko.gr

¹⁴² Στο πλαίσιο της εξέτασης των προβλημάτων λογοκρισίας του ρεμπέτικου, κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, θα πρέπει να νοήσουμε το “πειραιώτικο” και το “σμουρνάϊκο”, σαν δύο διαφορετικά “είδη”, της ίδιας μουσικής οντότητας, που εξέφρασαν την κοινωνική πραγματικότητα του φερόμενου ως “υποκόσμου” στο βιομηχανικό- αστικό περιβάλλον του Πειραιά.

¹⁴³ Κώστας Βλησίδης “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 62.

Εκ πρώτης το ρεμπέτικο έχει να αντιμετωπίσει τη σφοδρή κριτική των εκπροσώπων της “εγγράμματης τάξης” πραγμάτων,¹⁴⁴ που διαχειρίζονταν το ζήτημα του ρεμπέτικου στον ημερήσιο τύπο, της δεκαετίας του 1930. Από μία εν μέρει παρακολούθηση της αρθρογραφίας της εποχής, μπορεί κάποιος να διαπιστώσει την έντονη απαξίωση του μουσικού φαινομένου του ρεμπέτικου, που σύμφωνα με τον έγγραφο λόγο δεν έχει κανένα λόγο ύπαρξης, καθότι: *“Εμείς δεν μπορούμε να υποφέρουμε μια τέτοια αισχρή προπαγάνδα. Ούτε θέμε να ακούμε τα χασικλίδικα αυτά τραγούδια, που μας προξενούν αηδία”*.¹⁴⁵ Η δημιουργία “αηδίας” στον συγκεκριμένο αρθρογράφο εκφράζει τη συνολική αντιμετώπιση, της πλειοψηφούσας “εγγράμματης-λόγιας τάξης” πραγμάτων, κατά τη δεκαετία του 1930, ως προς τη ρεμπέτικη μουσική.¹⁴⁶ Προεξάρχουσα πολέμια του ρεμπέτικου, σε μορφή και περιεχόμενο, ήταν και η μουσικοκριτικός

¹⁴⁴ Θα πρέπει να νοήσουμε την έννοια της “εγγράμματης τάξης” ως αποτελούμενης από ένα “αμάλγαμα” ανθρώπων διαφόρων ιδεολογικών τάσεων. Από τη μία έχουμε τις απόψεις ανθρώπων που σχετίζονται με τη μουσική όπως της μουσικοκριτικού Σοφίας Σπανούδη, του μουσουργού της *εθνικής μουσικής σχολής* Μανώλη Καλομοίρη, του μουσικολόγου Κωνσταντίνου Ψάχου, του διευθυντή ορχήστρας διεθνούς εμβέλειας Δημήτρη Μητρόπουλου και του διευθυντή του *Ελληνικού Ωδείου* Δημήτριου Σφακιανάκη και από την άλλη του χρονογράφου του πειραϊκού τύπου και βασικού πολέμιου του ρεμπέτικου Νάσου Γεωργάκαλου, του λόγιου και ερευνητή της λαογραφίας Κώστα Φαλαίτις, του λόγιου και δημοσιογράφου Παύλου Παλαιολόγου, του σημαίνοντος συγγραφέα και διανοούμενου Ζαχαρία Παπατωνίου και άλλων. Στην παρούσα εργασία εξετάζουμε το corpus των ανθρώπων της “εγγράμματης τάξης” που παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 14-24, το οποίο και θεωρούμε αντιπροσωπευτικό. Παράθεση ολόκληρων άρθρων σχετικά με την πρόσληψη του ρεμπέτικου, κατά την προμεταξική και μεταξική περίοδο, συναντούμε και στο Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”*, σελ. 16-91.

¹⁴⁵ Τα λεγόμενα ανήκουν στον βασικό χρονογράφο του πειραϊκού τύπου της εποχής και προεξάρχοντα πολέμιο του ρεμπέτικου Νάσο Γεωργάκαλο. Βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 20. Ολόκληρο το άρθρο παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”*, σελ. 37-38.

¹⁴⁶ Για αρθρογραφία σχετική με το συγκεκριμένο ζήτημα βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 11-65. Ενδεικτικά να αναφέρουμε: *“...τα τραγούδια αυτά αναπαρίστανται ως συμβολικός ρύπος, προϊόντα πολιτισμικής υπανάπτυξης, ανατολίτικης ιδίως σύστασης, μορφώματα μουσικής και στιχουργικής απαξίας, διαφθορές των ηθών αλλά και του κοινού μουσικού αισθήματος, ύμνοι τοξικοφιλίας.”* Αυτόθι, σελ. 63. Αρκετά από τα άρθρα της Μεσοπολεμικής περιόδου, για το ρεμπέτικο τραγούδι, υπάρχουν και στο Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”*, σελ. 17-91.

Σοφία Σπανούδη η οποία προς χάριν εξύβρισης του έγραψε μεταξύ άλλων πως: *“χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής μουσικής ρυπαρογραφίας”*.¹⁴⁷ Εξαίρεση, βέβαια, αποτελεί η περίπτωση του Κώστα Φαλτάιτς, ο οποίος υπήρξε φιλικά διακείμενος προς το ρεμπέτικο τραγούδι, αρθρογραφώντας σε διάφορα έντυπα της εποχής.¹⁴⁸ Αξίζει εδώ να μνημονεύσουμε την αφήγηση, του σημαίνοντος τραγουδιστή του ρεμπέτικου, Στελλάκη Περπινιάδη, για τον Κώστα Φαλτάιτς και το ενδιαφέρον του για το ρεμπέτικο: *“Γύριζε μέρα νύχτα στους τεκέδες ο Φαλτάιτς, πριν 50-60 χρόνια, και άκουγε τους μάγκες που μαστούρωναν και έπαιζαν στον μπαγλαμά τραγούδια του νταλγκά και του σεβντά. Έγραφε τα τραγούδια τους, σημείωνε τον τρόπο που έπαιζαν και φερόντουσαν και έπιανε κρυφά κουβέντα μαζί τους, που βάσταγε ώρες ατέλειωτες. Πολλές χιλιάδες ώρες έφαγε μέσα στους τεκέδες ο Φαλτάιτς και έγραψε χιλιάδες σελίδες για τους χασικλήδες και για τα τραγούδια τους.”*¹⁴⁹ Τέλος στις θετικά διακείμενες, προς το ρεμπέτικο, αρθρογραφήσεις-

¹⁴⁷ Αυτόθι, σελ. 16. Να αναφέρουμε εδώ την έναρξη συζήτησης στα *Αθηναϊκά Νέα*- από τον αρνητικά διακείμενο προς το ρεμπέτικο, λόγιο και δημοσιογράφο Παύλο Παλαιολόγο- σχετικά με τον αμανέ και την ανατολική μουσική. Στη συζήτηση αυτή μετείχαν οι Μ. Καλομοίρης, ο μουσικολόγος Κ. Ψάχος, ο κορυφαίος διευθυντής ορχήστρας Δ. Μητρόπουλος, η Σ. Σπανούδη και ο διευθυντής του *Ελληνικού Ωδείου* Δ. Σφακιανάκης. Οι απόψεις των “προσκεκλημένων” στη συζήτηση, δεν έδωσαν την επιδιωκόμενη “επικινδυνότητα”, που επιθυμούσε ο αρθρογράφος (με εξαίρεση, βέβαια, τη Σ. Σπανούδη) με αποτέλεσμα να τη διακόψει. Ο Μανώλης Καλομοίρης υποστήριξε πως προτιμά τον αμανέ από τα “ταγκό” και τα “φοξ-τροτ”, τα οποία κατά τη γνώμη του διαφθείρουν τη μουσική αισθητική του ελληνικού λαού. Ο Κ. Ψάχος ανίχνευσε αρχαιοελληνική καταγωγή στον αμανέ ενώ ο Δ. Μητρόπουλος υποστήριξε τη μη επικινδυνότητα του αμανέ, “ενοχοποιώντας” τη τζαζ ως “απειλή” για τη “μουσική μας πρόοδο”. Ο Δ. Σφακιανάκης υποστήριξε τον κίνδυνο ενδεχόμενου εθισμού σε *“μακρόσυρτους ρυθμούς και μελωδίες”*, τοποθετώντας τον αμανέ σε *“μια μουσική τόσο μακραίωνης παράδοσης”* η οποία *“δύσκολα ξεριζώνεται”*. Η Σ. Σπανούδη, τέλος, ασκεί δριμεία πολεμική στον αμανέ θεωρώντας πως *“κατεργάζεται ανενόχλητος και εκ του ασφαλούς την αναπόδραστη διαστροφή του μουσικού ενστίκτου του ελληνικού λαού”*, ζητώντας, παράλληλα, την αποπομπή του από τη χώρα. Βλ. αυτόθι, σελ. 17-19.

¹⁴⁸ Βλ. αυτόθι, σελ. 14-15, υποσ. 5. Το άρθρο του Κώστα Φαλτάιτς με τίτλο *“Τα τραγούδια του μπαγλαμά”*, στο περιοδικό *Μπουκέτο*, τ.χ. 253, Φεβρουάριος 1929: σελ.152, παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο”*, σελ. 17-20.

¹⁴⁹ *“Ρεμπέτικη ιστορία 1, Περπινιάδης, Γενίσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”*, σελ. 26-27, (επιμ. Κώστας Χατζηδουλής), εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1979. Να αναφέρουμε πως ο Κ. Φαλτάιτς είχε και έναν αδερφό, ο οποίος δραστηριοποιήθηκε, μέσω της δισκογραφικής εταιρίας *Columbia*, για την

περίπου ένα μήνα πριν την έλευση της δικτατορίας του Μεταξά- να προσθέσουμε και τις απόψεις του ανώνυμου υπογράφοντα *Ρεπόρτερ*,¹⁵⁰ που επισημαίνει τον “καϋμό”, το “μεράκι” και τη λαϊκή απήχηση των ρεμπέτικων, χαρακτηρίζοντας τα ως “τραγούδια του λαού”. Στα άρθρα του ο εν λόγω αρθρογράφος παραθέτει ολόκληρους στίχους, ακόμα και “χασικλίδικων”, ρεμπέτικων τραγουδιών.

Ο δεύτερος τύπος αντίδρασης που έχει να αντιμετωπίσει το ρεμπέτικο, είναι, η από μέρους των μεταξικών κατασταλτικών μηχανισμών, θέσμησης της λογοκρισίας, στις 29/30 Νοεμβρίου του 1937. Έτσι ο περιορισμός, πλέον, της ελεύθερης έκφρασης ενός ολόκληρου πολιτισμικού πεδίου είναι και επισήμως θεσμοθετημένος, εφόσον ορίζεται η έννοια του “απαγορευμένου” ρεμπέτικου τραγουδιού.¹⁵¹

Η μουσική πολιτική του μεταξικού καθεστώτος επεδίωκε αφενός την επικράτηση μιας “τάσης ηρεμίας”¹⁵² σχετικά με το κοινωνικό γίνεσθαι και αφετέρου τον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού κράτους, σε όλα τα επίπεδα, με την αποκοπή οποιουδήποτε μουσικού στοιχείου, προερχόμενου εξ’ ανατολής.¹⁵³

προώθηση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Για πληροφορίες σχετικές με τον τελευταίο βλ. αυτόθι σελ. 23 και 27.

¹⁵⁰ Βλ. αυτόθι, σελ. 23. Τα άρθρα του *Ρεπόρτερ* παρατίθενται ολόκληρα στο Κώστας Βλησίδης “Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο”, σελ. 42-48.

¹⁵¹ Για τις μουσικές “προτιμήσεις” του καθεστώτος βλ. και Risto Pekka Pennanen “Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)”, σελ. 105-109 καθώς και το κείμενο του διετούς απολογισμού του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου που, το κομμάτι του για τις φωνοληψίες, παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης “Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο, (1929-1959), σελ. 84-85, χαρακτηρίζοντας τον αμανέ ως “μεγάλη πληγή, ήτις διά της θρηνωδίας της, της αυταρέσκου και αποτελεσματικής μοιρολατρικής εγκαρτερήσεως της, υπήρξεν ένα από τα κυριότερα αίτια της καταπτώσεως του μουσικού αισθήματος του λαού”.

¹⁵² Το Μεταξικό καθεστώς, επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στην “χειρουργική” του στίχου, των ρεμπέτικων τραγουδιών, που αποτελούσε για αυτό, καταγραφή “υποκοσμικών” σκέψεων μιας κοινωνικής πραγματικότητας που δεν έπρεπε να φαίνονται οι ιδιαίτερες εκδηλώσεις της, στην υπόλοιπη κοινωνία. Δεν επιθυμούσε, γενικότερα, την ανάπτυξη οποιασδήποτε πολιτικής ή κοινωνικής σκέψης, διαφορετικής από τα πιστεύω του. Η μουσική έπρεπε να υφίσταται ως ψυχαγωγία και μόνο. Βλ. και Risto Pekka Pennanen “Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)”, σελ. 108- 109.

¹⁵³ Στη διαχείριση του “ανατολικού ήχου”, που χρησιμοποιεί μη συγκερασμένες μουσικές κλίμακες, δε συμπεριλαμβάνεται η απαγόρευση της εκκλησιαστικής μουσικής που, “κατακλύζει

Χαρακτηριστικό γεγονός “αποκήρυξης” του ανατολικού στοιχείου στην ελληνική μουσική, αποτελεί και η καταδίκη του αμανέ, από τους λόγιους της εποχής, μέσα από μια καταγγελτική αρθρογραφία στον ημερήσιο τύπο.¹⁵⁴

Η συναίνεση μεγάλου μέρους των εγγράμματων λογίων με το καθεστώς και η επικρότηση της επίσημης θεσμοθέτησης της λογοκρισίας, διαμορφώνουν το πολιτισμικό εκείνο πεδίο που χρειαζόταν για τον “εξευρωπαϊσμό” της Ελλάδας. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο λόγιος και συγγραφέας Ζαχαρίας Παπαντωνίου, για τον αμανέ: “*Λαός όμως που αναθέτει στη χοχλαστή τούτη μελωδία τη διήγησι των παθών του είνε, όπως λέμε στην Ευρώπη, εκτός του πολιτισμού*”. Συναινεί ακόμα και στις αυστηρές απαγορεύσεις υποστηρίζοντας πως ο αμανές “*πρέπει να καταδιωχθεί με κάθε αυστηρότητα*”.¹⁵⁵ Η μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη καταγγέλλει τη ρεμπέτικη μουσική στο σύνολο της, θεωρώντας πως τα δημιουργήματα της “*χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής μουσικής ρυπαρογραφίας*”.¹⁵⁶

Το δημοτικό τραγούδι και η λεγόμενη “σοβαρή-ελαφρά” ευρωπαϊκή μουσική ήταν αυτές που προωθούνταν από τον εξουσιαστικό φορέα, μέσω του κρατικού ραδιοφώνου.¹⁵⁷ Παρόλη όμως την αποδοχή της “ελαφράς” μουσικής,

τον νεοελληνικό χώρο και κάθε άλλο παρά συγκερασμένη κλίμακα μετέρχεται.” Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 26. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, τη μεγαλύτερη σημασία που δίνεται, από το καθεστώς, στο περιεχόμενο σε σχέση με τη μορφή, επισημοποιώντας το θρησκευτικό κείμενο, υπό τη σκέπη του καθοδηγητικού “Πατρίς- Θρησκεία-Οικογένεια”.

¹⁵⁴ Σχετικά με το “διωγμό” του αμανέ από τα πολιτισμικά πράγματα της περιόδου βλέπε: Παπαντωνίου Ζαχαρίας, “*Ο Αμανές εν διωγμώ*”, στο φύλλο της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* στις 3/7/1938- το άρθρο παρατίθεται και στο Κώστας Βλησίδης “*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*” σελ. 77-79- επίσης: “*Εις το περιθώριον των γεγονότων, η μουσική μας εξέλξις*” εφημ. *Η Πρωία*, φ. 27/6/1938. Δεν αναφέρεται ο αρθρογράφος. Βλ. και Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 17-19.

¹⁵⁵ Απόσπασμα από το προαναφερθέν άρθρο. Για αρθρογραφία του Ζ. Παπαντωνίου για τον αμανέ βλ. αυτόθι, σελ. 14. Για ενδεικτική αρθρογραφία, κατά τη μεσοπολεμική περίοδο, για τον αμανέ παραπέμπουμε στο Κώστας Βλησίδης “*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*”, σελ. 32-35, 51-52, 70-73, 77-79, 84-85.

¹⁵⁶ Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 16.

¹⁵⁷ Σημαινόντες συνθέτες της λεγόμενης “ελαφράς”- λαϊκής (μουσική με δυτικά-Ευρωπαϊκά, ακόμα και αμερικάνικα μουσικοποιητικά πρότυπα) και επιθεωρησιακής μουσικής κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου ήταν και οι: Γρηγόρης Κωνσταντινίδης, Α. Μαρτίνο, Σπύρος Ολανδέζος, Γ. Βιτάλης, Κλέων Τριανταφύλλου- Ατίκ (ο οποίος δεν ασχολήθηκε με την

εντοπίστηκαν από το καθεστώς και σε αυτή κάποιες “νοσηρές τάσεις”, καθώς δεν αναδεικνυόταν η διάθεση “προς την χαράν της ζωής”.¹⁵⁸ Να αναφέρουμε, εδώ, πως η θεματολογία των “ελαφρών”- λαϊκών τραγουδιών, αναφερόταν κυρίως στη γυναίκα, στον έρωτα και στη σχέση του ανθρώπου με το κρασί (κυρίως τη δεκαετία του 1930). Είναι, πράγματι, απορίας άξιον τι το επιλήψιμο εντόπισε το καθεστώς στο ελαφρολαϊκό τραγούδι, ώστε να του προσάψει “νοσηρές τάσεις”, όσο αφορά το περιεχόμενο των στίχων του.¹⁵⁹ Θα πρέπει- σε αρκετές περιπτώσεις- να ερμηνεύουμε την κίνηση των απαγορεύσεων σε συμβολικό επίπεδο, ώστε να αποτραπούν και άλλοι επίδοξοι στιχουργοί από την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία.

Το μεταξικό καθεστώς, με βάση το διαχωρισμό που πραγματοποίησε στη μουσική της εποχής, κατηγοριοποίησε τους αμανέδες και τα τραγούδια με περιεχόμενο που αναφέρεται στο χασίς και τις διάφορες δραστηριότητες των ρεμπτετών, ως απαγορευμένα, ως μη αποδεκτά για την “κατασκευασμένη” ευπρέπεια της εποχής (“κατασκευασμένη” από την πλειοψηφία των λογίων- ως διαμορφωτών της κοινής γνώμης- και του καθεστώτος). Στο πλαίσιο του *Γ’ ελληνικού πολιτισμού, “τα σημαίνοντα της μαγκιάς (περιεχόμενο) και του ανατολισμού (μορφή)προβληματικοποιούνται, ποινικοποιούνται, στιγματίζονται και τελούν υπό διαρκή επιτήρηση”*.¹⁶⁰ Παρακάτω θα παραθέσουμε ένα δείγμα 9

επιθεωρησιακή μουσική), Χρίστος Χαιρόπουλος, Μιχάλης Σουγιούλ, Κώστας Γιαννίδης (Γιάννης Κωνσταντινίδης το πραγματικό όνομα του συνθέτη) και άλλοι. Για μία πιο αναλυτική παρουσίαση των μεσοπολεμικών συνθετών των συγκεκριμένων ειδών- επιθεωρησιακής, “ελαφρολαϊκής”- μουσικής βλ. Κώστας Μυλωνάς, *“Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού”*, 1^{ος} τόμος (1824-1960), σελ. 121-211, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1984.

¹⁵⁸ *“Εις τα προγράμματα του Ελληνικού σταθμού η Διεύθυνσις Ραδιοφωνίας, διά να αντιδράση κατά τας νοσηράς τάσεως της ελαφράς Ελληνικής μουσικής κατά τα τελευταία έτη, επεζήτησε κυρίως την επικράτησιν της πραγματικής ευθυμίας, προεκρίθησαν δε ωρισμένα ξένα πρότυπα εις τα προγράμματα των δίσκων, τα οποία, παρά την ποικιλίαν των προγραμμάτων, αναφαίνονται αρκετά συχνά και έτσι επιβάλλονται. Το αποτέλεσμα είναι ήδη αισθητόν. Όλαι αι νεώτεροι ελληνικοί συνθέσεις της ελαφράς μας μουσικής δεικνύουν την τάσιν προς την χαράν της ζωής”*. *“Ιστορία του Ελληνικού Έθνους”* τόμος ΙΕ’, σελ. 390.

¹⁵⁹ Για στίχους της “ελαφράς”- λαϊκής μουσικής βλ. Κώστας Μυλωνάς *“Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού”*, σελ. 124-211.

¹⁶⁰ Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 25.

“απαγορευμένων” κομματιών του ρεμπέτικου, ώστε να καταδείξουμε την αντίθεση αυτών στα καθεστωτικά ιδεολογήματα.

Γ. “Απαγορευμένα” ρεμπέτικα τραγούδια¹⁶¹

Το corpus των κομματιών που θα παρατεθούν ανήκουν στη μουσική δημιουργία της μεταξικής αλλά και της προ-μεταξικής περιόδου- απαγορεύτηκαν μετά την επιβολή λογοκρισίας- και κατηγοριοποιούνται σε αυτά που έχουν α) “χασικλίδικο” περιεχόμενο- αναφορές στις δραστηριότητες χρηστών ναρκωτικών και β) κοινωνικό ή πολιτικό σχολιασμό. Αποτελούν συνθέσεις σημειώντων συνθετών της δισκογραφίας, κατά τη δεκαετία του 1930 και θα εξεταστούν με βάση το στιχουργικό τους περιεχόμενο και όχι τη μορφή τους, εφόσον σε αυτό τέθηκαν- στο μεγαλύτερο βαθμό- περιορισμοί από τις λογοκριτικές επιτροπές.

1. ΕΦΟΥΜΑΡΑΜ' ΕΝΑ ΒΡΑΔΥ

Στίχοι- μουσική Μ. Βαμβακάρης

Ερμηνευτής: Μάρκος Βαμβακάρης

Τόπος ηχογράφησης/ έτος: Αθήνα 1932

(Ε)φουμερναμ' ένα βράδυ

αργιλέ, σπαχάνι, μαύρη,

Δίχως (χωρίς) να 'χουμε στην πόρτα

Τσιλιαδόρους όπως πρώτα.

Κι έρχονται δυο πολιτσίμάνοι

Και δε βρίσκουνε ντουμάνι.

Ζούλα όλοι οι αργιλέδες

¹⁶¹ Για μία έκθεση ενός ενδεικτικού corpus “χασικλίδικων” ρεμπέτικων τραγουδιών βλ. Παναγιώτης Κουνάδης “Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών”, Β' τόμος, σελ. 249-263, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003.

Φυλαχτείτ' από τους τζέδες.

Στάσου πόλιτμαν λεβέντη
Κι ας τον αργιλέ να καίει.

Να φουμάρει το τουρκάκι
Που 'ναι φίνο ντερβισάκι.

Μαύρο φέρνει από τη Σμύρνη
Και καλάμι από τ' Αϊδίνι
Και χαρά στον σ'(ε) (αυ)τον που την πίνει.¹⁶²

Στο συγκεκριμένο κομμάτι, χαρακτηριστικό δείγμα της λεγόμενης “πειραιώτικης σχολής” του ρεμπέτικου, έχουμε την περιγραφή μιας συνηθισμένης κατάστασης στον “ρεμπέτικο κόσμο”, όπου σε ένα κλίμα συντροφικότητας (*Εφουμέρναμε*) οι μέτοχοι κάνουν χρήση χασίς διακινδυνεύοντας τη νομιμότητα τους (οι τσιλιαδόροι που θα έπρεπε να είναι στην πόρτα, αποσκοπούσαν ακριβώς στην αποφυγή της σύλληψης). Η αντίθεση με τις επιταγές της εξουσιαστικής αρχής- και κατά προέκταση του τρόπου ζωής της περιόδου- είναι εμφανής, καθώς οι ρεμπέτες προβαίνουν σε μία μυστική δραστηριότητα, στην οποία μπορούν να μετέχουν μόνο όσοι ανήκουν στον “κύκλο” τους. Στο συγκεκριμένο κομμάτι επιδεικνύονται και οι φιλικές σχέσεις με το φορέα της εξουσίας (“*Στάσου σου πόλιτμαν λεβέντη*”) σε μια περίοδο, βέβαια, όπου σε νομικό πλαίσιο το χασίς τελεί υπό καθεστώς ημιπαρανομίας και οι χρήστες τιμωρούνται με ολιγοήμερη κράτηση.¹⁶³

¹⁶² Περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία για το κομμάτι βλ. Παναγιώτης Κουνάδης “*Μάρκος Βαμβακάρης, εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*”, σελ. 83-84.

¹⁶³ Για το νομοθετικό πλαίσιο περί “*απαγορεύσεως της καλλιέργειας, της εμπορίας και της καταναλώσεως της ινδικής καννάβεως (χασίς)*”, βλέπε το απόσπασμα από το βιβλίο του Φ. Κοπανάρη “*Η Διεθνής προσπάθεια δια την καταπολέμηση των ναρκωτικών φαρμάκων ως ηδονιστικών μέσων και αι προς τούτο ενέργειαι της Ελλάδος*”, που παρατίθεται στο Νίκος Παπαχριστόπουλος “*Ρεμπέτικα τραγούδια, η τέχνη των σημείων*”, σελ. 83-84. Βλέπε επίσης Μάρκος Βαμβακάρης, “*Αυτοβιογραφία*”, σελ. 127-128 και Παναγιώτης Κουνάδης “*Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*”, Β΄ τόμος, σελ. 245, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003.

Οι μεταξικές επιτροπές λογοκρισίας δε θα ήταν ποτέ δυνατόν να επιτρέψουν την κυκλοφορία ενός τέτοιου κομματιού, καθώς αυτό ανάγει σε περιγραφές καταστάσεων και γεγονότων που δεν υπόκεινται στις βασικές αρχές του. Η περιγραφή μιας “χασικλίδικης” επιτέλεσης δε γίνεται αποδεκτή από την “αρμόζουσα ευπρέπεια” που επιβάλλει το καθεστώς. Ο Γ΄ ελληνικός πολιτισμός, των σπαρτιατικών προτύπων, δεν αποδεχόταν ως συστατικό του τις ιδιαίτερες εκφράσεις του “ρεμπέτικου κόσμου”- σε αυτό περιλαμβάνεται και η αργκό¹⁶⁴ καθότι διαφορετική από την “επίσημη” γλώσσα- που απεικονίζει μία “παρηκμασμένη” πραγματικότητα. Ο εξευρωπαϊσμός και ο εκσυγχρονισμός του ελληνικού πολιτισμού δεν αποδέχεται “*άσεμνα άσματα ή φράσεις θίγουσας την θρησκείαν ή αντικείμενας εις την κοινήν ευπρέπειαν*”.¹⁶⁵

2. Η ΒΑΡΒΑΡΑ

Στίχοι-μουσική Παναγιώτης Τούντας
Ερμηνευτής: Στελλάκης Περπινιάδης
Τόπος ηχογράφησης/ έτος: Αθήνα, 1936

Η Βαρβάρα κάθε βράδυ
Στη Γλυφάδα ξενυχτάει

¹⁶⁴ Σε όλη τη στιχουργική του ρεμπέτικου είναι εμφανής η χρήση της “αργκό”, πράγμα που διαφοροποιεί τον ρεμπέτικο στίχο από τη στιχουργική της προωθούμενης “ελαφράς”- λαϊκής μουσικής. Στο συγκεκριμένο κομμάτι από το “γλωσσάρι” της ρεμπέτικης κοινωνιολέκτου έχουμε τις λέξεις: *σπαχάνι* (χασίς από το Ισπαχάν της Περσίας), *μαύρη* (το χασίς), *ντουμάνι* (ο καπνός των αργιλέδων), *ζούλα* (κρυψώνα), *τζέδες* (στη λέξη αποδίδονται πολλές σημασίες: προστάτες, νταβατζήδες, εραστές, ενδιαφερόμενοι), *ντερβισάκι*, *καλάμι* (του αργιλέ). Σχετικά με τη “ρεμπέτικη αργκό” βλ. Πέτρος Πικρός, “*Σύντομο γλωσσάριο*” στο Πετρόπουλος Ηλίας “*Ρεμπέτικα τραγούδια*”, σελ. 227-228, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991, Μάρκος Βαμβακάρης, “*Αυτοβιογραφία*”, σελ. 115-116, Ηλίας Πετρόπουλος “*Το Άγιο Χασισάκι*”, σελ. 121-129 και 180-199, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991 και Ε. Παπαζαχαρίου (Ζάχος) “*Λεξικό της ελληνικής αργκό*”, εκδ. Κάκτος Αθήνα 1999.

Αντιθέτως στη στιχουργική της “ελαφράς” μουσικής- η οποία έχει λόγο ύψος, επηρεασμένη και από την ποίηση της εποχής- δεν έχουμε τη χρήση κάποιας ιδιαίτερης “γλώσσας”, η οποία να έρχεται σε αντιπαράθεση με την “επίσημη ομιλούσα” της εποχής. Για μεσοπολεμικούς στιχουργούς του ελαφρολαϊκού τραγουδιού βλ. Κώστας Μυλωνάς “*Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*”, σελ. 252- 266.

¹⁶⁵ Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 38.

Και ψαρεύει τα λαυράκια,
Κεφαλόπουλα, μαυράκια.
Το καλάμι της στο χέρι,
Όλη νύχτα στο καρτέρι,
Περιμένει να τσιμπήσει,
Το καλάμι να κουνήσει.

Ένας κέφαλος βαρβάτος,
Όμορφος και κοτσονάτος
Της Βαρβάρας το τσιμπάει,
Το καλάμι της κουνάει,
Μα η Βαρβάρα δεν τα χάνει,
Τον αγκίστρωσε, τον πιάνει,
Τον κρατά στα δύο της χέρια
Και λιγώνεται απ' τα γέλια.

Κοίταξε, μωρή Βαρβάρα,
Μη σου μείνει η λαχτάρα,
Τέτοιος κέφαλος με νύχι
Δύσκολα θα σου πετύχει,
Βρε Βαρβάρα, μη γλιστρήσει
Και στη θάλασσα βουτήσει
Βάστα τον απ' το κεφάλι,
Μη σου φύγει πίσω πάλι.

Στο καλάθι της τον βάζει
Κι από τη χαρά φωνάζει:
Έχω τέχνη, έχω χάρη
Ν' αγκιστρώνω κάθε ψάρι,
Για έναν κέφαλο θρεμμένο
Όλη νύχτα περιμένω
Που θα 'ρθει να μου τσιμπήσει

Το καλάμι να κουνήσει.¹⁶⁶

Η “Βαρβάρα” αποτελεί το πρώτο “θύμα” της λογοκριτικής δράσης, πριν ακόμα αυτή θεσμοθετηθεί επίσημα στις 29/30¹⁶⁷ Νοεμβρίου 1937. Το κομμάτι κρίθηκε ότι προσβάλλει την ηθικότητα της περιόδου με τις “αναιδείς” περιγραφές του για μια “Βαρβάρα που ξενυχτάει στη Γλυφάδα”. Η αλληγορική-χιουμοριστική μορφή του περιεχομένου της “Βαρβάρας”, με τα προφανή ερωτικά υπονοούμενα, αντιμετωπίζεται από το καθεστώς ως κάτι ανήθικο και επιβλαβές για το κοινωνικό σύνολο, για αυτό και απαγορεύεται.¹⁶⁸ Στην αυτοβιογραφία του ο ερμηνευτής του κομματιού Στελλάκης Περπινιάδης λέει σχετικά με την απαγόρευση πως *“Η δικτατορία θεώρησε το τραγούδι «άσεμνο» και «προκλητικό» γιατί είπαν ότι έχει ύποπτους στίχους και όχι ηθικούς”*.¹⁶⁹ Το συγκεκριμένο κομμάτι αποκαλύπτει την καθεστωτική αυστηρότητα, καθώς επιβάλλεται απαγόρευση σε ένα “αθώου”- χιουμοριστικού περιεχομένου μουσικό άσμα, χωρίς σαφή επιχειρήματα (να αναφέρουμε εδώ πως το κομμάτι είχε αρκετά μεγάλη εμπορική επιτυχία για την εποχή. Μετά την απαγόρευση ο Π. Τούντας εκμεταλλευόμενος τη δημοφιλία της μελωδίας πρόσθεσε διαφορετικούς στίχους, ονομάζοντας το κομμάτι, *“Η Μαρίκα η δασκάλα”* και αργότερα το 1941 έχουμε με την ίδια μελωδία το επίκαιρο *“Άκου Ντούτσε μου, τα νέα”*. Και στα δύο κομμάτια χρησιμοποιείται ο Στ. Περπινιάδης σαν ερμηνευτής). Η κίνηση της συγκεκριμένης απαγόρευσης μπορεί να ερμηνευτεί

¹⁶⁶ Νέαρχος Γεωργιάδης, *“Ρεμπέτικο και πολιτική”*, σελ. 84-85, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1999.

¹⁶⁷ Χρησιμοποιούμε τη διπλή ημερομηνία διότι στις 29 και 30 Νοεμβρίου του 1937, το καθεστώς ανακοίνωσε επίσημα μέσω του τύπου, τη συστηματική λογοκρισία την οποία θα ακολουθούσε εν συνεχεία. Βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 38-39.

¹⁶⁸ Η απαγόρευση δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες ως εξής: *“Η αστυνομική διεύθυνσις Πειραιώς κατόπιν διαταγής του υπουργού Εσωτερικών εκοινοποίησεν εγκύκλιον προς όλα τα τμήματα της περιφέρειας διά της οποίας απαγορεύεται η χρήσις του δίσκου γραμμοφώνου «Βαρβάρα». Οι άδοντες ή παίζοντες εις γραμμόφωνα το εν λόγω άσμα θα παραπέμπονται εις το Πταισματοδικείον.”* Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ 28-29. Να αναφέρουμε εδώ πως η αρθρογραφία της εποχής επικρότησε την απόφαση, καταγγέλλοντας παράλληλα, το ρεμπέτικο τραγούδι στο σύνολο του βλ. σχετικά αυτόθι, σελ. 27-32.

¹⁶⁹ Κώστας Χατζηδουλής *“Ρεμπέτικη ιστορία, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθησης, Λελάκης”*, σελ. 28. Βλ. και σελ. 27-30 για την περιγραφή της δίκης από τον ερμηνευτή.

και σαν συμβολική, που ως σκοπό της είχε την αποτροπή άλλων στιχουργών από την ελεύθερη στιχουργική σύνθεση. Η επίσημη θεσμοθέτηση της λογοκρισίας στις 29/30- 11-1937, έρχεται να επιβεβαιώσει τον αυστηρό πλέον κρατικό έλεγχο στα μουσικοποιητικά δημιουργήματα.

Στιχουργικά το κομμάτι διαφοροποιείται από την στιχουργία της “πειραιώτικης σχολής” του ρεμπέτικου, καθώς τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το περιεχόμενο, πλησιάζει περισσότερο τη στιχουργική των “ελαφρών” λαϊκών τραγουδιών της μεσοπολεμικής περιόδου. Το κομμάτι δεν κάνει χρήση λέξεων της ρεμπέτικης κοινωνιολέκτου, αποκτώντας έτσι ένα πιο λόγιο ύφος (κάτι που συναντάται ευρύτερα στο έργο του Παναγιώτη Τούντα).

3. Ο ΠΡΕΖΑΚΙΑΣ

Στίχοι¹⁷⁰ –Μουσική: Γιοβάν Τσαούς (Γιάννης Εϊτζιρίδης)

Ερμηνευτής: Αντώνης Καλυβόπουλος

Τόπος ηχογράφησης- έτος: Αθήνα 1936.

Είμαι πρεζάκιας μάθε το
Μα όπου και αν πάω
Όλοι “φύγε” με λέγουνε
Νομίζουν θα τους φάγω
Με βλέπουν και σιχαίνονται
Μα εγώ δυαρά δε δίνω
Την πρέζα μόνο να τραβώ
Και ότι θέλει ας γίνω.

Μες στο βαγόني κάθουμαι
Για σπíti δε θυμούμαι
Κι ένα τσουβάλι βρώμικο
Το στρώνω και κοιμούμαι
Τα ρούχα μου ελιώσανε

¹⁷⁰ Λέγεται πως τους στίχους των τραγουδιών του Γιοβάν Τσαούς, τους έγραφε, κυρίως, η γυναίκα του Αικατερίνη Χαρμουτζή. Βλ. και Κώστας Χατζηδουλής “Ρεμπέτικη ιστορία, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”, σελ. 198-199, την αφήγηση του στιχουργού και φίλου του Γιοβάν Τσαούς Γιάννη Λελάκη, για το συγκεκριμένο ζήτημα.

Φάνηκε το κορμί μου
Η πρέζα με φαρμάκωσε
Τελείωσε η ζωή μου.

Χαρμάνης όταν κάθουμαι
Πως σκέφτουμαι την πείνα
Σα μαστουρώσω βρε παιδιά
Δική μου είν' η Αθήνα
Σαν αποθάνω φίλε μου έρχετ' αστυνομία
Με κάρο- σκουπιδιάρικο
Και κάνει την κηδεία.¹⁷¹

Στο συγκεκριμένο κομμάτι γίνεται αναφορά στον τρόπο διαβίωσης ενός χρήστη ναρκωτικών. Η “μυστική” αυτή όψη της πραγματικότητας είναι κάτι που το καθεστώς θέλει να αποσοβήσει. Ο τρόπος ζωής και οι δραστηριότητες ενός ναρκομανούς δεν αφορούν την καθεστωτική μουσική πολιτική, η οποία και προωθεί τη “χαρά της ζωής” μέσω των στίχων της “ελαφράς” λαϊκής μουσικής, από τους οποίους έχει αφαιρεθεί κάθε προβληματική και κάθε αναφορά για τα κοινωνικά προβλήματα της περιόδου. Το μοναδικό ενδιαφέρον του επίσημου κατασταλτικού μηχανισμού, σύμφωνα με το στιχουργό, είναι αυτό της περισυλλογής και της ταφής του πτώματος.

4. Ο ΜΑΡΚΟΣ ΥΠΟΥΡΓΟΣ

Στίχοι-Μουσική Μάρκος Βαμβακάρης
Ερμηνευτής: Μάρκος Βαμβακάρης
Τόπος ηχογράφησης/ έτος: Αθήνα 1935

Όσοι γίνουν πρωθυπουργοί, όλοι τους θα πεθάνουν,
Τους κυνηγάει ο λαός απ' τα καλά που κάνουν.

¹⁷¹ Απομαγνητοφώνησα το κομμάτι από το cd “Γιοβάν Τσαούς (1893-1942)”, Δισκογρ. Ετ. Lyra, (P)+ © 1994. Επιμ. Π. Κουνάδης. Για περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία βλ. και Παναγιώτης Κουνάδης “Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο”, σελ. 251.

Βάζω (υ)΄ποψηφιότητα πρωθυπουργός να γίνω,
Να κάθουμαι τεμπέλικα να τρώω και να πίνω.

Και ν΄ ανεβαίνω στη Βουλή εγώ να τους διατάζω,
Να τους πατώ τον αργιλέ και να τους μαστουριάζω.¹⁷²

Στο συγκεκριμένο κομμάτι έχουμε, θα μπορούσαμε να πούμε, μια “καταγγελτική” στιχουργική έναντι των πολιτικών πραγμάτων της περιόδου, χωρίς, όμως, κάποια συγκεκριμένη πολιτική πρόταση. Από το περιεχόμενο του στίχου γίνεται σαφής η υποτίμηση του πολιτικού επιπέδου της χώρας, καθώς και η διακωμώδηση της λειτουργίας της Βουλής (“να τους πατώ τον αργιλέ και να τους μαστουριάζω”). Τέτοιου είδους κομμάτια με πολιτικές αιχμές, έστω και με χαρακτήρα σάτιρας, δε συναντώνται κατά τη διάρκεια του μεταξικού καθεστώτος, το οποίο απαγόρευε κάθε ανάμειξη της μουσικοποιητικής δημιουργίας με την πολιτική.¹⁷³

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτροπής ηχογράφησης ενός κομματιού, λόγω του ότι δεν “πέρανε στη λογοκρισία” ήταν και το “Θέλω να γίνω ισχυρός” σε μουσική και στίχους του συνθέτη.¹⁷⁴ Ο ίδιος ο συνθέτης, πάντως (και ένας

¹⁷² Παναγιώτης Κουνάδης “Μάρκος Βαμβακάρης, Εγώ Μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω”, σελ. 146.

¹⁷³ Στη αυτοβιογραφία του ο Μάρκος Βαμβακάρης αφηγείται για το συγκεκριμένο κομμάτι: “Τότες λίγο πριν αρχίσει η λογοκρισία έγραψα τους Πρωθυπουργούς. Το ‘χω τραγουδήσει εγώ σε δίσκο πριν ν΄ αναλάβει ο Μεταξάς πέντε μήνες έξι. Πρόλαβα και το είπα. Αυτό δεν επέρανε από τη λογοκρισία. Πήγε καλά.” Μάρκος Βαμβακάρης “Αυτοβιογραφία”, σελ. 286-287. Το συγκεκριμένο κομμάτι είχε ακόμα δύο δίστιχα, τα οποία δεν ηχογραφήθηκαν στο δίσκο (ο Μ.Β. τα τραγουδούσε στο πάλκο) και αναφέρονταν στην πολιτική επικαιρότητα της εποχής: “Επέθαν΄ ο Κονδύλης μας, πάει κι ο Βενιζέλος/ την πούλεψε κι ο Δεμερτζής που θα ‘φερνε το τέλος/ Και για προσέξετε καλά Γιαννάκη και Σοφούλη/ μη ξεμπουκάρει ο Σκλάβαινας και σας μασήσει ούλοι.” Παναγιώτης Κουνάδης “Μάρκος Βαμβακάρης, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω”, σελ. 146.

¹⁷⁴ “Θέλω να γίνω ισχυρός ωσάν τον Μουσολίνι/ ωσάν τον Χίτλερ ζόρικος π΄ ούτε ψιλή δε δίνει/ Σαν τον Κεμάλ που έκανε μεγάλη την Τουρκία/ και κάνουν κόζι οι Έλληνες κι έχουνε απορία/ Και συ βρε Στάλιν αρχηγέ του κόσμου το καμάρι/ όλοι οι εργάτες σ΄ αγαπούν γιατί είσαι παλικάρι.” Μάρκος Βαμβακάρης, “Αυτοβιογραφία”, σελ. 278. Ο ίδιος ο συνθέτης, αυτολογοκρινόμενος, έλεγε για το κομμάτι: “Που να το παρουσιάσω αυτό το πράμα στο Μεταξά! Μόνος μου το απόρριψα το λοιπόν κι έβαλα τα λόγια της Πονηρής” αυτόθι σελ. 278. Για προβλήματα

από τους σημαίνοντες στιχουργούς “απαγορευμένων” ρεμπέτικων τραγουδιών) δε φαίνεται να ενοχλείται ιδιαίτερα από το απαγορευτικό πλαίσιο, καθώς: “Αυτά τα πρώτα μου τραγούδια πριν από το Μεταξά ήταν τέτοια. Ότι ήθελα έγγραφα χωρίς λογοκρισίες. Μετά σταμάτησα. Τελεία σ’ αυτά, κι έγγραφα όπως έπρεπε να γράφω. Να πάω στη λογοκρισία και να μου τα περάσουν. Έγραφα καλύτερα”.¹⁷⁵

5. ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΙ

Στίχοι- μουσική Ανέστης Δελιάς

Ερμηνευτής: Ανέστης Δελιάς

Τόπος ηχογράφησης / έτος: Αθήνα 1936.

Βρε μά(ν)γκα το μαχαίρι σου για να το κουσουμάρεις,
Πρέπει να έχεις την ψύχη, φιγουρατζή, καρδιά για να το βγάλεις.

Σ’ εμένα δεν περνάν αυτά και κρύψε το σπαθί σου,
Γιατί μαστούρης θα γινώ, φιγουρατζή, και θα ‘ρθω στο τσαρδί σου.

Αλλού να πας φιγουρατζή, να κάνεις τη φιγούρα,
Γιατί κι εγώ φουμάρισα, φιγουρατζή, κι έχω τρελή μαστούρα.

Στο (ει)΄πα να κάτσεις φρόνιμα, γιατί θα σε τσακίσω,
Θα΄ ρθω με το κουμπούρι μου, φιγουρατζή και θα σε ξεφτιλίσω.¹⁷⁶

Στο συγκεκριμένο κομμάτι, του λεγόμενου “κλασσικού πειραιώτικου ρεμπέτικου”, μπορούμε να διακρίνουμε το θεσμικό πλαίσιο του “κόσμου των ρεμπετών”, όπως και πλήθος λέξεων από τη ρεμπέτικη αργκό, που διαφοροποιεί το ρεμπέτικο στίχο από την υπόλοιπη στιχουργική παραγωγή της

λογοκρισίας βλ. και σελ. 279, καθώς επίσης και στην αυτοβιογραφία του Γιάννη Παπαϊωάννου “Ντόμπρα και σταράτα” (επιμ. Χατζηδουλής Κώστας), σελ. 75, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1996.

¹⁷⁵ Μάρκος Βαμβακάρης, “Αυτοβιογραφία”, σελ. 288.

¹⁷⁶ Στίχοι από το ένθετο του cd “Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, Συνθέτες του ρεμπέτικου, Ευάγγελος Παπάζογλου 2, Ανέστης Δελιάς”, σελ. 42, επιμ. εκδ.- κείμ. Π. Κουνάδης.

περιόδου.¹⁷⁷ Η χρήση βίας ξεχωρίζει τον καλό από τον κακό “μάγκα”, καθώς η βασική προϋπόθεση για να κουσουμάρεις το μαχαίρι, είναι πως “πρέπει να έχεις την ψυχή, καρδιά για να το βγάλεις”(η χρήση του χασίς θεωρείται ως κάτι τιμητικό).

Οι αναπαραστάσεις βίας στον κόσμο των ρεμπτετών είναι κάτι που δε συναντούμε στη στιχουργική της μεταξικής περιόδου. Η αποκοπή της ιδιαιτερότητας αυτής, του “κόσμου του ρεμπτέτικου”, από το στίχο αποσκοπεί στη διατήρηση της ενότητας του στιχουργικού περιεχομένου, προς χάριν της “χαράς” και της “ευτυχίας”. Η “χειρουργική” της στιχουργίας του ρεμπτέτικου νοηματοδοτείται, σε ένα πιο ευρύ πλαίσιο, ως η αφαίρεση σημαντικού μέρους της ταυτότητας του και “εξευγενισμού” του, ώστε να μπορεί να παρουσιαστεί, επίσημα, ως “λαϊκός πολιτισμός” (ως τέτοιος αναγνωρίζεται πρωτίστως η δημοτική μουσική βλ. σχετικά και στο κεφάλαιο 2). Οι δραστηριότητες βίας είναι κάτι το οποίο δεν έχει θέση στον επίσημο “λαϊκό πολιτισμό” και άρα θα πρέπει να υφίσταται μόνο στις συνδιαλλαγές μεταξύ των ρεμπτετών την καταστολή των οποίων έχει αναλάβει η αστυνομική αρχή.

6. Ο ΠΟΝΟΣ ΤΟΥ ΠΡΕΖΑΚΙΑ

Στίχοι- μουσική: Ανέστης Δελιάς

Ερμηνευτής: Ανέστης Δελιάς

Τόπος ηχογράφησης, έτος: Αθήνα 1936

Απ’ τον καιρό που άρχισα τη(ν) πρέζα να φουμάρω

Ο κόσμος μ’ απαρνή(σ)θηκε, δεν ξέρω τι να κάνω.

¹⁷⁷ Οι λέξεις *κουτσαβάκι*, (εδώ στο κομμάτι ο “κακός” μάγκας, γενικότερα δεν υπάρχει κάποια σαφής σημασιολόγηση της λέξεως, καθώς άλλοι ρεμπτέτες θεωρούν τον *κουτσαβάκη* “καλό μάγκα”, π.χ. Μ. Βαμβακάρης, και άλλοι όχι. Για την αξιολόγηση και την απόδοση ρόλων στους ανθρώπους της “μαγκιάς” βλ. Μάρκος Βαμβακάρης, *“Αυτοβιογραφία”*, σελ. 123. Για τον *κουτσαβάκη* βλ. Ηλίας Πετρόπουλος, *“Καπανταήδες και Μαχαιροβγάλτες”*, σελ. 83, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2001 και Ε. Παπαζαχαρίου (Ζάχος) *“Λεξικό της ελληνικής αργκό”* σελ. 269-270). Οι υπόλοιπες λέξεις και φράσεις, της “ρεμπτέτικης” κοινωνιολέκτου, που συναντούμε στο εν λόγω τραγούδι είναι: *κουσουμάρεις* (ο τρόπος χειρισμού του μαχαιριού, κουσουμάρω), *“και κρύψε το σπαθί σου”* (προφανώς αναφέρεται σε μεγάλο μεγέθους μαχαίρι), *φουμάρισα* (εδώ κάπνισα χασίς), *μαστούρα* (το αποτέλεσμα της χρήσης χασίς), *κουμπούρι* (το πιστόλι).

Όπου σταθώ κι όπου βρεθώ, ο κόσμος με πειράζει,
Και η ψυχή μου δε βαστά, πρεζά να με φωνάζει.

Απ' τη μυτιά που τράβαγα άρχισα και «βελόνι»,
Και το κορμί μου άρχισε σιγά-σιγά να λειώνει.

Τίποτα δε μ' απόμεινε στο κόσμο για να κάνω,
Αφού η πρέζα μ' έκανε στους δρόμους να (α)ποθάνω.¹⁷⁸

Στο κομμάτι διαπιστώνουμε την απομόνωση και την τραγικότητα της ζωής του χρήστη ηρωίνης. Όπως και στον “Πρεζάκια”, που παραθέσαμε παραπάνω, τέτοιου είδους στιχουργικό περιεχόμενο ερχόταν σε κάθετη αντιπαράθεση με το μεταξικό καθεστώς, επειδή παρουσίαζε μία όψη της κοινωνικής πραγματικότητας, η οποία έπρεπε να μένει αφανής και φυσικά δεν είχε θέση στη “στιχουργική συνέχεια” που προέβαλλε το καθεστώς. Η χρήση μιας ιδιαίτερης γλώσσας (αργκό) είναι και εδώ εμφανής.¹⁷⁹

7. ΠΕΝΤΕ ΜΑΓΚΕΣ ΣΤΟΝ ΠΕΡΑΙΑ

Στίχοι-μουσική: Γιοβάν Τσαούς (Γιάννης Εϊτζιρίδης)

Ερμηνευτής: Αντώνης Καλυβόπουλος

Τόπος ηχογράφησης/ έτος: Αθήνα 1935

Πέντε μάγκες στον Περαία
Πέρναγαν απ' τον τεκέ
Ένας είπε απ' την παρέα
Πα'(με) να πιούμε ένα αργιλέ.
Μπήκαν μέσα να φουμάρουν
Φώναξαν τον τεκετζή
Πιάσε ένα αργιλέ αφράτο
Με Περσίας τουμπεκί.

¹⁷⁸ Στίχοι στο ένθετο του cd “*Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Συνθέτες Του Ρεμπέτικου: Ευάγγελος Παπάζογλου 2, Ανέστης Δελιάς*”, σελ. 38.

¹⁷⁹ Συγκεκριμένα οι λέξεις: *φουμάρω* (καπνίζω), *πρεζάς*, *μυτιά*, *βελόνι* (από τη «γλώσσα» των ναρκομανών).

Δύο τάλιρα τον δίνεις
Τρία θα πληρώσουμε
Αν η γκλάβα θα γεμίσει
Θα σε προτιμήσουμε
Φούμαραν και ήταν τζούρα
Φώναξαν τον τεκετζή
Δεν κατάλαβα μαστούρα
Ήταν σκέτο τουμπεκί.

Εσύ νόμιζες πως έχεις
Τίποτα κορτάκηδες
Ούτε πιτσιρίκια έχεις
Μήτε και πρεζάκηδες
Πάν'(ω) εκεί στο βουνε(α)λάκι
Έχω ζούλα ναργιλέ
Πάμε μάγκες να τον πιούμε
Να μην πάμε στον τεκέ

Εσύ νόμιζες πως έχεις
Τίποτα κορτάκηδες
Ούτε πιτσιρίκια έχεις
Μήτε και πρεζάκηδες
Αν θα κλείσουν τους τεκέδες
Πειραιά Κρεμυδαρού
Τότε πια θα κουβαλάω
Στη σπηλιά την κουρελού.¹⁸⁰

Ένα κομμάτι “χασικλίδικου” περιεχομένου με σαφείς απεικονίσεις των “κινήσεων” των ρεμπετών προς ανεύρεση χασίς. Οι “μάγκες” απογοητεύονται

¹⁸⁰ Απομαγνητοφώνησα το κομμάτι από το cd “Γιοβάν Τσαούς (1893-1942)”, Δισκογρ. Ετ. Lyra, (p)+ © 1994. Επιμ. Π. Κουνάδης. Για περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία σχετικά με το κομμάτι βλ. Παναγιώτης Κουνάδης “Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών”, τόμος Β΄ σελ. 252, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003.

από την επίσκεψη τους στον τεκέ, καθώς προσβάλλονται από τον τεκετζή, ο οποίος τους εξαπατά προσφέροντας τους κακή ποιότητα χασίς. Οι δραστηριότητες των “μαγκών”, που περιγράφονται στο κομμάτι, δεν ταίριαζαν στο στιχουργικό επιστέγασμα του Μεταξισμού, ο οποίος απέρριπτε τέτοιου είδους στιχουργικές “περιγραφές”. Συναντούμε και σε αυτό το “απαγορευμένο” ρεμπέτικο πλήθος λέξεων που ανήκουν στην κοινωνιολέκτο των ρεμπετών.¹⁸¹

8. ΕΙΜΑΙ ΠΡΕΖΑΚΙΑΣ

Στίχοι, μουσική: Αιμίλιος Σαββίδης, Σώσος Ιωαννίδης¹⁸²

Ερμηνεύτρια: Ρόζα Εσκενάζυ

Τόπος ηχογράφησης/ έτος: Αθήνα 1935.

Από το βράδυ ως το πρωί με πρέζα στέκω στη ζωή
Κι όλο τον κόσμο κατακτώ, την άσπρη σκόνη σα ρουφώ.
Όλος ο κόσμος είναι κτήμα μου, σαν έχω πρέζα και ρουφάω
Κι οι πολιτισμένοι όταν θα με δουν, μελάνι αμολάω.

Σαν μαστουρωθείς, γίνεσαι ευθύς
Βασιλιάς, δικτάτορας, Θεός και κοσμοκράτορας
Πρέζα όταν πεις, ρε θα ευφρανθείς
Κι όλα πια στον κόσμο ρόδινα θε να τα δεις.

Δική μου είναι η Ελλάς, που στην κατάντια της γελάς
Της λείπει το ‘να της ποδάρι, ρε και το παίξανε στο ζάρι.
Εγώ θα είμαι ρε δικτάτορας κι ο κόσμος στάχτη αν θα γίνει

¹⁸¹ Συγκεκριμένα οι λέξεις της ρεμπέτικης κοινωνιολέκτου: *τεκές* (το χασισοποτείο), *αργιλές*, *φουμάρουν* (καπνίζουν), *τουμπεκί* (είδος χασισιού, γενικότερα είδος καπνού. Για μια πιο αναλυτική σημασία της λέξεως βλ. Ηλίας Πετρόπουλος “*Το Άγιο Χασισάκι*”, 186 και 196.), *γκλάβα* (το κεφάλι, ο νους), *τζούρα* (μικρό κομμάτι χασισιού), *πρεζάκηδες*, *Κρεμυδαρού* (η περιοχή της Δραπετσώνας). Για τη σημασιολογία λέξεων της ρεμπέτικης “αργκό”, βλέπε Μάρκος Βαμβακάρης, “*Αυτοβιογραφία*”, σελ. 115-116 και Ηλίας Πετρόπουλος “*Το Άγιο Χασισάκι*”, σελ. 180-199.

¹⁸² Ως δημιουργοί του κομματιού φέρονται οι Ν. Δέλτας και Σ. Ψυριώτης, που σύμφωνα με έρευνες του Παναγιώτη Κουνάδη, πρόκειται για ψευδώνυμα των δύο καλλιτεχνών.

Ο ένας θα μ' ανάβει το λουλά κι ο άλλος θα τον σβήνει.

Σα μαστουρωθείς, γίνεσαι ευθύς
Βασιλιάς, δικτάτορας, θεός και κοσμοκράτορας
Πρέζα όταν πεις, ρε θα ευφρανθείς
Κι όλα πια στον κόσμο ρόδινα θε να τα δεις.¹⁸³

Το κομμάτι αποτελεί δημιουργία δύο σημαντικών μεσοπολεμικών δημιουργών (ο Αιμίλιος Σαββίδης, αργότερα, στη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά, συμμετείχε στην καταγγελτική αρθρογραφία κατά του ρεμπέτικου, με το ψευδώνυμο Σαβαίμ).¹⁸⁴ Το διαφορετικό ύφος της στιχουργικής είναι εμφανές, σε σχέση με τα προηγούμενα κομμάτια- εκτός από τη Βαρβάρα- που παραθέσαμε, πλησιάζοντας σε μία σαφώς περισσότερο λόγια εκδοχή “απαγορευμένου” κομματιού, με σμυρναϊκή μουσική επένδυση (καθότι ο συνθέτης ήταν Σμυρνιός).

Στο κομμάτι διαφαίνεται το σαφές πολιτικό σχόλιο για την “κατάντια” της Ελλάδας που της “λείπει το ‘να της ποδάρι”. Η ναρκομανία βοηθάει τον πρωταγωνιστή του κομματιού να ονειροπολήσει μέσα στις δυσμενείς συνθήκες που κυριαρχούν γύρω του, θεωρώντας πως όλα γύρω του είναι δικά του, αφού είναι “βασιλιάς, δικτάτορας, θεός και κοσμοκράτορας”. Για να φτάσουν τα πράγματα στο σημείο να γίνουν “ρόδινα”, θεωρείται απαραίτητη η χρήση ναρκωτικών (καθώς όπως υπονοείται, εμμέσως πλην σαφώς, η ανέχεια της εποχής δεν αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο, αφού “από το βράδυ ως το πρωί με πρέζα στέκω στη ζωή”. Συνεπώς η ίδια η εποχή δεν αφήνει περιθώρια για μία καλύτερη ζωή και έτσι αυτή κατασκευάζεται μέσα από “τεχνητούς παραδείσους”).

¹⁸³ Ο στίχος προέρχεται από την ιστοσελίδα: www.rebetiko.gr Για περισσότερα πραγματολογικά στοιχεία σχετικά με το κομμάτι βλ. Παναγιώτης Κουνάδης “Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών” Β΄ τόμος σελ. 256.

¹⁸⁴ Ενδεικτική αρθρογραφία Σαββίδη: “Μια αξιόπαινη επέμβασις, το τραγούδι εξευγενίζεται”. Περιοδικό: *Το Τραγούδι*, τ. 35, Νοέμβριος 1937: σ. 24-26 (το άρθρο παρατίθεται και στην αυτοβ. του Παπαϊωάννου στις σελ. 52-54.). “Γύρω από έναν αδικαιολόγητον θόρυβον”, Περ: *Το Τραγούδι*, τ. 44, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1938, σελ. 7. Στα δύο άρθρα έχουμε τη συμπόρευση του στιχουργού και λόγιου με τη μουσική μεταξική πολιτική.

Όπως αναφέραμε και παραπάνω, η στιχουργική που γειτνιάζει με θεματολογία πολιτικού ή κοινωνικού περιεχομένου, απαγορεύτηκε κατά τη διάρκεια του μεταξικού καθεστώτος, ως κάτι το επιβλαβές για το κοινωνικό σύνολο, το οποίο η μουσική έπρεπε να καθησυχάζει. Στο περιεχόμενο του συγκεκριμένου κομματιού συναντούμε πολιτικές αναφορές, σε συνδυασμό με τη χρήση ναρκωτικών για την αντιμετώπιση μιας δυσμενούς κατάστασης.

9. ΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ ΔΙΚΑΣΜΕΝΟΣ

Στίχοι- μουσική: Ευάγγελος Παπάζογλου

Ερμηνευτής: Στελλάκης Περπινιάδης

Τόπος ηχογράφησης- έτος: Αθήνα 1935

Πέντε χρόνια δικασμένος μέσα στο Γεντί Κουλέ

Από το πολύ σικλέτι το 'ριξα στον αργιλέ

Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε,

πάτα τόνε κι άναφ' τόνε

φύλα τσίλιες για τους Βλάχους

‘κείνους τους δεσμοφυλάκους.

Κι άλλα πέντε ξεχασμένος από (ε)σένανε καλέ

Για παρηγοριά οι μάγκες μου πατούσαν αργιλέ

Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε,

Πάτα τόνε κι άναφ' τόνε

Φύλα τσίλιες για τους Βλάχους

Κείνους τους δεσμοφυλάκους

Τώρα που 'χω ξεμπουκάρει μέσα απ' το Γεντί Κουλέ

Γιέμοσε τον αργιλέ μας να φουμάrouμε καλέ

Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε,

Πάτα τόνε κι άναφ' τόνε

Φύλα τσίλιες απ' τ' αλάνι

Κι έρχονται δυό πολιτςμάνοι.¹⁸⁵

Σε αυτή τη μουσικοποιητική σύνθεση “ακούμε” μία “απεικόνιση” του περιβάλλοντος του τεκέ, μέσω των ήχων του αργιλέ, που ακούγονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα κατά τη διάρκεια του κομματιού. Η χρήση του αργιλέ γίνεται για λόγους “επούλωσης” των “σικλετιών” που προκαλεί στον πρωταγωνιστή του κομματιού η φυλάκιση, αλλά και η λήθη, προφανώς από κάποια γυναίκα (“Κι άλλα πέντε ξεχασμένος από (ε)σένανε καλέ”).¹⁸⁶

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι από τα σπάνια κομμάτια του ρεμπέτικου τραγουδιού, όπου έχουμε τόσο έντονα την αναπαράσταση του περιβάλλοντος του τεκέ μέσω των ήχων του αργιλέ.¹⁸⁷ Μετά την επιβολή της λογοκρισίας, από το μεταξικό καθεστώς, δε συναντούμε κομμάτια στα οποία να γίνεται αναπαράσταση του περιβάλλοντος του τεκέ, μέσω του ήχου του αργιλέ και φυσικά μέσω του στιχουργικού περιεχομένου. Ο ήχος του αργιλέ προσιδιάζει κυρίως στον χώρο του τεκέ, αν και αρκετά συχνά χρησιμοποιούνταν και σε εξωτερικούς χώρους-κρυψώνες, των ρεμπετών, όπως πληροφορούμαστε από αφηγήσεις στις αυτοβιογραφίες τους και από κάποια τραγούδια. Το συγκεκριμένο κομμάτι δίνει την αίσθηση της «αφήγησης ενός περιστατικού με συνοδεία αργιλέ» (έτσι δικαιολογείται και ο διάλογος πριν από την έναρξη της αφήγησης, ο οποίος συνεχίζεται και στο ενδιάμεσο του κομματιού).

Σχετικά με τη γλώσσα του τραγουδιού, συναντούμε και εδώ λέξεις της ρεμπέτικης κοινωνιολέκτου, οι οποίες το εντάσσουν στο ευρύτερο στιχουργικό

¹⁸⁵ Απομαγνητοφώνησα τους στίχους του κομματιού από το cd “Συλλογή Δίφωνο, Τα Σκληρά (τραγούδια περί απαγορευμένων ουσιών), τευχ. 31, (P)+C 1998 MINOS EMI S.A. Επιμ. Γιώργος Τσάμπρας.

¹⁸⁶ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει και ο διάλογος που προηγείται του κομματιού, ο οποίος εισάγει τον ακροατή στο “κλίμα” του τραγουδιού: “- Γεια σου φίλε μου Στελλάκη, - Γειά και χαρά σου Βαγγέλη, - Τι είν’ αυτό που κρατάς; -Αργιλές, - Αργιλές;, - Αμ’ τι ήθελες να κρατώ κανένα υπερωκειάνειο;, -Μα, αιωνίως, μωρέ, αδερφέ μου Στελλάκη όποτε έρθω να σε βρω, όλο με τον αργιλέ στα χέρια σε βρίσκω, -Αχ, φίλε μου Βάγγο έχεις δίκιο. Αλλά αν ήξερες κι εσύ τα ντέρτια και τα βάσανα πό(υ) (ε)΄χω, δε θα μ’ αδικούσες ποτέ, - Και δε μου τα λες να τα μάθω κι εγώ; - Άκου τα μωρ’ αδερφέ μου Βάγγο να με παρηγορήσεις.”

¹⁸⁷ Άλλο ένα κομμάτι όπου έχουμε μεταφορά στο περιβάλλον του τεκέ, με ήχους αργιλέ, είναι και “Ο Σταύρακας μες τον τεκέ” του Σπύρου Περιστερή (Φωνή: Σταύρος Τζουράς). “Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας, Σπύρος Περιστερής 1”, (P)+ © 1999 MINOS EMI, επιμ. Παναγιώτης Κουνάδης.

του πλαισίου.¹⁸⁸ Η χρήση διαφορετικών λέξεων, όπως προαναφέραμε, διαφοροποιεί τον ρεμπέτικο στίχο από την υπόλοιπη στιχουργική παραγωγή της περιόδου. Μπορούμε να διαπιστώσουμε μέσω της παράθεσης του δείγματος, το σοβαρό μέρος της ταυτότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού, που αποκόπηκε από τις λογοκριτικές επιτροπές, καθορίζοντας την “εξευγενισμένη” στιχουργική του συνέχεια, στο χρόνο.

¹⁸⁸ Σικλέτι (μεράκι, στενοχώρια), αργιλές, φουμάrouμε, πολιτσμάνοι (οι αστυνομικοί).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 ΕΠΙΠΤΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΗ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ

A. Η αναπροσαρμογή του στιχουργικού περιεχομένου του ρεμπέτικου.

Η μεταξική λογοκρισία με τη χρήση της “αφαιρετικής χειρουργικής” παγιοποίησε, όπως είδαμε, ένα νέο περιεχόμενο για το ρεμπέτικο τραγούδι, προσβλέποντας στην ανάδειξη της “ελληνικότητας”,¹⁸⁹ εντός ενός “εξευγενισμένου πλαισίου”. Μετά τη θεσμοθέτηση της λογοκρισίας έχουμε την αφαίρεση μέρους της ταυτότητας των ρεμπέτικων τραγουδιών, που δεν αναφέρονται, πλέον, όπως είπαμε, σε θέματα χαρακτηριστικά του περιεχομένου τους. Τραγούδια, λοιπόν, “χασικλίδικα” και “κοινωνικής ασέβειας” απορρίπτονται ως ένοχα από την πολιτιστική πολιτική του καθεστώτος.

Αν εξετάσουμε την παραγωγή ρεμπέτικων τραγουδιών από την επιβολή της λογοκρισίας και έπειτα, μέχρι και την πτώση του καθεστώτος, διαπιστώνουμε μια πλήρη στροφή των στιχουργών προς θέματα όπως ο έρωτας, αφηγήσεις “ήπιων” περιστατικών της “ρεμπέτικης ζωής” και όχι αφηγήσεις για τη ζωή των ναρκομανών ή για τις ύποπτες δραστηριότητες κάποιας “Βαρβάρας”.¹⁹⁰ Δε συναντούμε, πάντως, στη μετά-λογοκριτική

¹⁸⁹ Για τον προσδιορισμό της “ελληνικότητας” του ρεμπέτικου βλ. Ελένη Ανδριάκαινα “Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία λόγου-πάθους”, σελ. 238- 257, από το “Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι”, (επιμ. Νίκος Κοταρίδης), εκδ. Πλέθρον 2003.

¹⁹⁰ Αναφέρουμε ενδεικτικά: τα “αφηγηματικά” τραγούδια: “Ο Αντώνης ο βαρκάρης” (1938, Π. Οικονόμου-Σπύρος Περιστερής) και η “συνεχιά” του “Η Κάρμεν στην Αθήνα” (1938), στο όνομα των ίδιων δημιουργών- σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη το Π. Οικονόμου αποτελούσε ψευδώνυμο του Μίνως Μάτσα-, το ερωτικό τραγούδι “αγωνίας”: “Άλλα μου λες κι άλλα μου κάνεις” (1938, Στέλιος Χρυσίνης), το ερωτικό τραγούδι “πόνου”: “Κρυφό τον έχω τον καϊμό”

στιχουργική του ρεμπέτικου, κάποιο τραγούδι που να αναφέρεται με κολακευτικά λόγια στο καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου, πράγμα που εκδήλωνε την απροθυμία των στιχουργών, να το εξυμνήσουν. Οι δημιουργοί του ρεμπέτικου, πάντως, δεν εξέφρασαν μια “εναλλακτική” πολιτική άποψη. Η στάση τους αποτέλεσε, απλώς, μια απροθυμία προς την κατεστημένη τάξη πραγμάτων, η οποία δε μετατράπηκε σε άρνηση συμμετοχής στα νέα δεδομένα της δισκογραφικής παραγωγής, στη μετά-λογοκριτική εποχή. Ο “ρεμπέτικος κόσμος” διατήρησε την εσωστρέφεια του καθ’ όλη τη διάρκεια της δικτατορίας, χωρίς όμως κάποια ιδεολογική-πολιτική οργάνωση ή έναν γενικότερο προβληματισμό για τα κοινωνικά και πολιτικά πράγματα της περιόδου.

Το προσφιές θέμα του έρωτα κυριαρχεί στη μετά-λογοκριτική στιχουργική του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου, αντικαθιστώντας τα “χασικλίδικου” περιεχομένου κομμάτια στη δισκογραφική παραγωγή.¹⁹¹ Η στροφή αυτή προς τα ερωτικά τραγούδια πραγματοποιήθηκε, πάντοτε, εντός του πλαισίου της “ηρεμίας” που επέβαλλε η μεταξική δικτατορία στη μουσική της πολιτική. Σε αυτή την περίοδο τοποθετείται η απομάκρυνση του λεγόμενου “χασικλίδικου” ρεμπέτικου, των ρεμπέτικων τραγουδιών με αναφορές στις συγκρουσιακές σχέσεις μέσα στον “κόσμο των ρεμπετών”, τραγουδιών με πολιτικές αναφορές και του αμανέ,¹⁹² από τα μουσικά πράγματα της εγχώριας δισκογραφικής παραγωγής και κατά προέκταση η “έκπτωση” σοβαρού μέρους της “ταυτότητας” του ρεμπέτικου στίχου, ο οποίος και θα προσλάβει διαφορετικό χαρακτήρα στην περαιτέρω πορεία του αναφερόμενος κυρίως στον έρωτα και σε ήπιες περιγραφές της “ρεμπέτικης ζωής”.

B. Οι στιχουργοί και το μεταξικό καθεστώς

(1938, Κώστας Σκαρβέλης), τα ερωτικά “αφηγηματικά”: “*Η μικρή απ’ το Πασαλιμάνι*” (1939, Δημήτρης Γκόγκος-“Μπαγιαντέρας” και “*Ψηλά τη χτίζεις τη φωλιά*” (1939, Μάρκος Βαμβακάρης), το τραγούδι έντονης ερωτικής απογοήτευσης- αποδεκτής από το μεταξικό καθεστώς- “*Ζητώ παντού ο καημένος*” (1940, Μ. Βαμβακάρης), το αφηγηματικό τραγούδι “υπαρξιακού-κοινωνικού” προβληματισμού “*Το αλανάκι*” (1940, Δ. Γκόγκος “Μπαγιαντέρας”) κ.ά.

¹⁹¹ Βλέπε ενδεικτικά για το έργο του Μάρκου Βαμβακάρη, Παναγιώτης Κουνάδης “*Μάρκος Βαμβακάρης, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*”, σελ. 53.

¹⁹² Θα πρέπει να αναφέρουμε πως ο αμανές είχε απαγορευτεί και στην Τουρκία, λίγα χρόνια νωρίτερα, από τον Κεμάλ. Βλ. Κώστας Βλησιδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 17 και 39.

Η στάση των δημιουργών του ρεμπέτικου στις επιβολές του νέου νομιμοποιητικού πλαισίου, υπήρξε στο μεγαλύτερο μέρος της δεκτική.¹⁹³ Το στιχουργικό περιεχόμενο προσαρμόστηκε στο νέο “πολιτιστικό-εκσυγχρονιστικό” πλαίσιο παίρνοντας τη θέση του στον *Γ’ ελληνικό πολιτισμό*. Από τους δημιουργούς του ρεμπέτικου λίγοι είναι εκείνοι οι οποίοι διέκοψαν κάθε δισκογραφική δραστηριότητα- σαν πράξη αντίδρασης ή και για άλλους, ενδεχομένως, λόγους- στις νέες εξουσιαστικές “ορέξεις”.¹⁹⁴ Εδώ θα εξετάσουμε ένα δείγμα δημιουργών του ρεμπέτικου τραγουδιού, σχετικά με τη στάση που τήρησαν, μετά τη θεσμοθέτηση της λογοκρισίας.

Χαρακτηριστικές περιπτώσεις δημιουργών “απαγορευμένων” τραγουδιών, που διέκοψαν κάθε δισκογραφική παραγωγή, μετά από την επιβολή της λογοκρισίας, είναι αυτές των Βαγγέλη Παπάζογλου, Γιοβάν Τσαούς (Γιάννης Εϊτζιρίδης), Ανέστη Δελιά και Γιώργου Μπάτη,¹⁹⁵ που όμως δε φαίνεται να είχαν κάποιο πολιτικό κίνητρο ή κάποια σαφή “εναλλακτική” πολιτική αντίδραση απέναντι στη δικτατορία του Μεταξά (λαμβάνουμε εδώ υπ’ όψιν μας πως οι τρεις πρώτοι, απεβίωσαν κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής- ο

¹⁹³ Στις αυτοβιογραφίες τους, από το Κώστας Χατζηδουλής *“Ρεμπέτικη ιστορία, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”*, σελ. 83-112 και 193-220, δύο σημαντικοί στιχουργοί του ρεμπέτικου τραγουδιού, ο Νίκος Μάθεσης ή “Τρελάκιας” και ο Γιάννης Λελάκης, δεν αναφέρονται καν στη θεσμοθέτηση της λογοκρισίας και τους περιορισμούς που αυτή επέβαλλε. Αυτό δείχνει τη μηδαμινή αξία που, ενδεχομένως, έδωσαν στις απαγορεύσεις και ιδιαίτερα ο Νίκος Μάθεσης, ένας κατ’ εξοχήν στιχουργός “χασικλίδικων” και “μάγκικων” τραγουδιών.

¹⁹⁴ Θα μπορούσαμε να λάβουμε ως πιθανότητα, το γεγονός, οι δισκογραφήσεις να συνεχίστηκαν και για λόγους βιοπορισμού, από κάποιους συνθέτες, σε μια οικονομικά δύσκολη εποχή. Σημαντικό ρόλο ως προς την “ένταξη” στο λογοκριτικό πλαίσιο, για την πλειοψηφία των ρεμπετών, έπαιξε προφανώς και η απουσία πολιτικής συνείδησης και σαφούς πολιτικής άποψης που ενδεχομένως, εφόσον υφίστατο, να τους οδηγούσε σε άρνηση του περιοριστικού πλαισίου και- σε ιδεολογικό πλαίσιο- του μεταξικού καθεστώτος. Γενικότερα πάντως οι ρεμπέτες παρ’ όλη τη δεκτικότητα τους στις εξουσιαστικές επιταγές, διατήρησαν την αυτορρύθμιση στις διαπροσωπικές τους σχέσεις. Βλ. το κείμενο του Διονύση Τζάκη *“Ο «κόσμος της μαγκιάς»: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών”*, σελ. 33-69, από το *“Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι”*, (επιμ. Νίκος Κοταρίδης), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2003.

¹⁹⁵ Ο Γιώργος Μπάτης συμμετείχε βέβαια σαν συνδημιουργός, με τους Σ. Περιστέρη και Π. Οικονόμου, στο κομμάτι *“Αρχόντισσα”* του 1947. Δε καταγράφονται, όμως, κατά τη μετά-λογοκριτική περίοδο, στη δισκογραφία, προσωπικές δημιουργίες του συνθέτη.

Δελιάς βρισκόταν εξόριστος στο νησί της Ίου, κατά την περίοδο θεσμοθέτησης της λογοκρισίας- και δεν μπορούμε να προβλέψουμε πως θα συμπεριφέρονταν, στο ζήτημα της δισκογράφησης αργότερα, εάν ζούσαν. Εάν δηλαδή θα συνέχιζαν τη στάση αποχής από τα δισκογραφικά πράγματα και θα διαμαρτύρονταν για το λογοκριτικό πλαίσιο, που ίσχυσε και μεταπολεμικά, ή τελικώς θα “ενέδιδαν”, δισκογραφώντας μέσα στους νέους νομοθετικούς περιορισμούς).

Θα ήταν χρήσιμο εδώ να μνημονεύσουμε την αντίδραση του Βαγγέλη Παπάζογλου (ή “Αγγούρη”), του οποίου τα τραγούδια είχαν αρκετά μεγάλη εμπορική επιτυχία στη δεκαετία του 1930, σε σχέση με τους άλλους συνθέτες που αναφέρουμε.¹⁹⁶ Ο συνθέτης θα μπορούσε να καθορίσει διαφορετικά τη στάση του μέσα στο νέο περιοριστικό πλαίσιο, αλλά παρ’ όλα αυτά δεν το έκανε- περισσότερο, ενδεχομένως, για προσωπικούς “περί ελευθερίας” λόγους- παρά για λόγους “πολιτικής ιδεολογίας-αντιπαράθεσης”, εφόσον δεν είχε εκφράσει κάτι τέτοιο μέσα από τα τραγούδια του.¹⁹⁷

Στην αντίθετη πλευρά συνθέτες όπως οι Γιάννης Παπαϊωάννου, Μάρκος Βαμβακάρης, Δημήτρης Γκόγκος ή *Μπαγιαντέρας* και Βασίλης Τσιτσάνης, (του οποίου το μέγεθος αναδείχθηκε τη μετά-λογοκριτική περίοδο και θεωρείται ο “εξευγενιστής” του ρεμπέτικου τραγουδιού) συγκατατέθηκαν ευμενώς προς τη θέσμιση της λογοκρισίας, κάνοντας τις απαραίτητες διορθώσεις στους στίχους των τραγουδιών τους, ώστε να είναι συνεπείς στο νέο περιοριστικό πλαίσιο. Πριν προβούμε στις αναφορές των θέσεων, των συγκεκριμένων δημιουργών, απέναντι στη λογοκρισία θα ήταν απαραίτητο να αναφέρουμε κάποιες

¹⁹⁶ Όπως πληροφορούμαστε από την αυτοβιογραφία του Στελλάκη Περπινιάδη στο Νίκος Χατζηδουλής *“Ρεμπέτικη Ιστορία, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”* σελ. 16-17.

¹⁹⁷ Μετά τη θεσμοθέτηση της λογοκρισίας, πάντως, ο Παπάζογλου δισκογράφησε και κυκλοφόρησε στην αγορά ένα εγκεκριμένο, από τις λογοκριτικές επιτροπές, τραγούδι με τίτλο: *“Να μη λες το μυστικό σου”*, που ήταν και το τελευταίο του. (Αρχείο Ελληνικής δισκογραφίας, *“Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Ευάγγελος Παπάζογλου 2, Ανέστης Δελιάς”*, Cd 47, ένθετο σελ. 11, MINOS- EMI, επιμέλεια- κείμενα Παναγιώτης Κουνάδης. Πολύ χρήσιμα στοιχεία για τη στάση και τις απόψεις του Β. Παπάζογλου, έναντι της λογοκρισίας, μπορούμε να βρούμε στο Παπάζογλου Αγγέλα, *“Τα χαίρια μας εδώ- ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης”*, σελ. 50-55 (καταγραφή: Γιώργης Παπάζογλου), εκδ. Ταμείου Θράκης, Ξάνθη 2003. Όσο αφορά τους υπόλοιπους δημιουργούς δυστυχώς δεν έχουμε επαρκείς αφηγήσεις, ώστε να προσδιορίσουμε, επακριβώς, τις τοποθετήσεις τους πάνω στο ζήτημα της λογοκρισίας.

προσωπικές παραμέτρους, των δημιουργών Μάρκο Βαμβακάρη και Δημήτρη Γκόγκου ή *Μπαγιαντέρα*- που ενδέχεται να επηρέασαν τους συνθέτες στην αποδοχή των απαγορεύσεων- χωρίς όμως να είμαστε σε θέση να ορίσουμε το μέγεθος της επιρροής που έπαιξαν, στη λήψη απόφασης αποδοχής του λογοκριτικού πλαισίου.

Ο Δημήτρης Γκόγκος ή *Μπαγιαντέρας* αποτελούσε μέλος του Κ.Κ.Ε. (γνωρίζουμε πως έγινε μέλος του κόμματος λίγο πριν τον πόλεμο του 1940, αλλά δε γνωρίζουμε την ακριβή ημερομηνία), του οποίου το κανονιστικό πλαίσιο τοποθετούνταν αρνητικά απέναντι στα “χασικλίδικα” άσματα και φυσικά στη χρήση ναρκωτικών ουσιών.¹⁹⁸ Δε γνωρίζουμε την επιρροή που μπορεί να άσκησε η ιδεολογία του Κ.Κ.Ε. στο συνθέτη και σε ποιο βαθμό και αν τον επηρέασε στην απόρριψη των “χασικλίδικων” τραγουδιών. Ακόμα δε μπορούμε να είμαστε σίγουροι για το μέγεθος της επιρροής που μπορεί να άσκησε η αποδοχή της βασιλείας, από το Μάρκο Βαμβακάρη- στη λήψη απόφασης συγκατάθεσης με τη λογοκρισία- δεδομένου ότι και ο Ι. Μεταξάς ανήκε στη φιλοβασιλική παράταξη.¹⁹⁹

Η συγκατάθεση με τη λογοκρισία είναι κάτι που δηλώνεται ξεκάθαρα, στις προσωπικές αφηγήσεις των τεσσάρων σημαινόντων συνθετών του ρεμπέτικου της μεσοπολεμικής περιόδου. Έτσι ο Μάρκος Βαμβακάρης επισημαίνει πως μετά τη δημιουργία των λογοκριτικών επιτροπών έγραφε “όπως έπρεπε να γράφει” ώστε να “περάσουν” τα κομμάτια του (επισημαίνεται, ακόμα, με σαφήνεια για τη μετά-λογοκριτική εποχή πως: “*Έγραφα καλύτερα*”).²⁰⁰ Ο Γιάννης Παπαϊωάννου στην αυτοβιογραφία του²⁰¹ αφηγείται, πως αναφέρει, ενώπιον του Μεταξά (αν αληθεύει, βέβαια, το περιστατικό περί προσωπικής συνάντησης του, στο γραφείο του δικτάτορα) ότι τα τραγούδια που δημιουργούνται τώρα, από τους συνθέτες του ρεμπέτικου, είναι “ωραία” και δεν

¹⁹⁸ Βλ. σχετικά το κείμενο του Παναγή Παναγιωτόπουλου “*Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας*”, σελ. 264-301, από το “*Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*”, (επιμ. Νίκος Κοταρίδης), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2003.

¹⁹⁹ Για την αποδοχή της βασιλείας βλ. Μάρκος Βαμβακάρης “*Αυτοβιογραφία*”, σελ. 94. Οι συγκεκριμένες αναφορές αποτελούν ζητήματα ενός γενικότερου προβληματισμού, πάνω στις θέσεις των δύο σημαινόντων συνθετών του Μεσοπολεμικού ρεμπέτικου τραγουδιού.

²⁰⁰ Βλ. Μάρκος Βαμβακάρης, “*Αυτοβιογραφία*”, σελ. 288.

²⁰¹ Γιάννης Παπαϊωάννου “*Ντόμπρα και σταράτα*”, σελ. 75-81.

έχουν κάτι το “χασικλίδικο” και το επιλήψιμο στο περιεχόμενο τους.²⁰² Την άποψη των “αντί-χασικλίδικων” ρεμπέτικων υποστηρίζει και ο Μπαγιαντέρας- ο οποίος δε συντάσσεται, πάντως, ανοιχτά με τα μεταξικά μέτρα, εμμέσως όμως συμφωνεί μαζί τους- που επισημαίνει: *“Άλλοι γράψανε για το βρώμικο χασίσι κι άλλες αηδίες. Όμως το ρεμπέτικο δεν είναι αυτό. Ρεμπέτικο είναι ο στίχος ο ωραίος που μιλάει για την ομορφιά της ζωής και των ανθρώπων της”*.²⁰³

Ο Βασίλης Τσιτσάνης στη συνέντευξη που παρέθεσε στο Στάθη Gauntlett το 1972, υποστηρίζει τον ευεργετικό ρόλο που έπαιξε η μεταξική λογοκρισία για το ρεμπέτικο τραγούδι καθώς το μετέτρεψε σε “ελληνοπρεπές” και “καλόγουστο”.²⁰⁴ Η “ένταξη” του Τσιτσάνη στο μεταξικό πλαίσιο είναι

²⁰² Ο Παπαϊωάννου, μάλιστα, ισχυρίζεται πως έπαιξε μπροστά στον δικτάτορα, με τον μπαγλαμά του, μια “αντί-χασικλίδικη” σύνθεση του, τη *“Βαγγελίτσα”*, για να καταδείξει τη συμμόρφωση του ίδιου- αλλά και γενικότερα του ρεμπέτικου τραγουδιού, αφού αποδίδεται συμβολική σημασία στο κομμάτι- με τη νέα τάξη πραγμάτων. Το περιστατικό περιγράφεται στις σελ. 76-77 της αυτοβιογραφίας του συνθέτη. Να αναφέρουμε εδώ και την εξύμνηση του συνθέτη, από τον αρθρογράφο της εποχής Γ. Β-ς, ο οποίος και θεωρεί τον Παπαϊωάννου “ανώτερο” συνθέτη από τους υπόλοιπους ρεμπέτες συνθέτες. Βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 36-37. Ολόκληρο το άρθρο παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”*, σελ. 63-64.

²⁰³ Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 181.

²⁰⁴ Συγκεκριμένα η ερώτηση που υπεβλήθη στον συνθέτη για το συγκεκριμένο ζήτημα ήταν: *Ερ. Με τή λογοκρισία που λειτούργησε κατά καιρούς στην Ελλάδα πως τα πήγατε; Απ. Επί Μεταξά η λογοκρισία έκοψε όλα τα χασικλίδικα. Κατά τα άλλα μπορώ να πω ότι ήσκησεν ευεργετική επίδραση, διότι μουσικές αμανοειδείς και νότες κλαυθμηρίζουσες απορίπτοντο. Αποτέλεσμα αυτής της τακτικής ήταν το λαϊκό μας τραγούδι να είναι ελληνοπρεπές και καλόγουστο. Βλ. Στάθης Gauntlett *“Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση”*, σελ. 178. Σε άλλη συνέντευξη του, στην εφημερίδα *Κυριακάτικος Ταχυδρόμος* ο Τσιτσάνης φέρεται να δηλώνει: *“Τα χασικλίδικα του Μάρκου- τραγούδια ψυχικής διαφθοράς- είχαν δημιουργήσει εχθρική ατμόσφαιρα για το νεογέννητο λαϊκό τραγούδι. Έπρεπε να αντιδράσω.”* Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 199. Ολόκληρο το κείμενο-αφιέρωμα στον συνθέτη παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”*, σελ. 168-172. Από την απάντηση του Τσιτσάνη, μπορούμε να διαπιστώσουμε την αποστροφή του προς οτιδήποτε ανατολίτικο και “χασικλίδικο”, τη συμφωνία του ουσιαστικά με το “εξευρωπαϊστικό” πλαίσιο που υποστήριζε το καθεστώς. Η απέχθεια του Τσιτσάνη για τον αμανέ, γίνεται εμφανής και σε άλλο σημείο της συνέντευξης *“Τους αμανέδες τους αντιπαθούσα φοβερά”*. Ολόκληρη η συνέντευξη παρατίθεται στο Στάθης Gauntlett *“Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση”*, σελ. 173-181.*

εμφανής ήδη από το 1937, χρονιά επιβολής της λογοκρισίας, αφού ανήκε και αυτός στους συνθέτες που συμμόρφωσαν τα τραγούδια τους, σύμφωνα με τις νέες νομοθετικές επιταγές.²⁰⁵ Η υπεράσπιση, πάντως, του “ευρωπαϊκού ήχου”, έναντι του “ανατολίτικου”- ουσιαστικά η υποστήριξη στην μουσική πολιτιστική πολιτική του μεταξικού καθεστώτος- δηλώνεται ευθαρσώς σε κάποια σημεία της συνέντευξης.

Εν κατακλείδι η στάση των περισσότερων δημιουργών του ρεμπέτικου στη θεσμοποιημένη λογοκρισία χαρακτηρίστηκε από επαναπροσαρμογή του στιχουργικού περιεχομένου στις νέες απαιτήσεις του καθεστώτος. Ακόμα και στις περιπτώσεις των δημιουργών που αντέδρασαν δε διαπιστώνουμε κάποια σαφή ένδειξη οργανωμένης ιδεολογικής αντιπαράθεσης, παρά μόνο απόσυρση από το προσκήνιο παραγωγής της μουσικής τους δημιουργίας.

Όσο αφορά τις δισκογραφικές εταιρίες δεν είχαν κανένα περιθώριο αντίδρασης στο νέο, αυστηρά θεσμοθετημένο, πλαίσιο που καθόρισε το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού. Επακόλουθο αυτού ήταν και τα οικονομικά πλήγματα των εταιριών, σε ένα μουσικό είδος που είχε μεγάλη απήχηση στα

²⁰⁵ Έτσι ενώ πριν τη λογοκρισία ο συνθέτης “εισήχθη” στη δισκογραφία με ένα “χασικλίδικου” περιεχομένου τραγούδι, “Σ’ έναν τεκέ σκαρώσανε”, το 1936 ή 1937, αργότερα μετέβαλλε το περιεχόμενο των τραγουδιών του, ώστε να κινείται εντός του νομιμοποιητικού πλαισίου. Εξαίρεση αποτελούν οι Μεταπολεμικές, “χασικλίδικης” εμπνεύσεως, ηχογραφημένες συνθέσεις του Β. Τσιτσάνη “Μάγκας βγήκε για σεργιάνι”, “Όταν συμβεί στα πέριξ”, “Η δροσούλα” κ.α., που πραγματοποιούνται στο μικρό μεταπολεμικό διάστημα, όπου δεν έχουμε ισχύ των λογοκριτικών διατάξεων, το 1946 (θα εξετάσουμε τη συγκεκριμένη περίοδο στο επόμενο κεφάλαιο). Πιθανότατα οι ηχογραφήσεις των συγκεκριμένων κομματιών να έγιναν για βιοποριστικούς ή εμπορικούς λόγους, μετά την επαναλειτουργία των δισκογραφικών εταιριών, στη δύσκολη μεταπολεμική περίοδο, δεδομένου ότι ο Τσιτσάνης είχε “ενταχθεί” στο νομιμόφρων μεσοπολεμικό λογοκριτικό πλαίσιο και δε συνέθετε “χασικλίδικα” τραγούδια. Ενδέχεται, ακόμα, ο συνθέτης να εκμεταλλεύτηκε την αδράνεια των μεταπολεμικών λογοκριτικών μηχανισμών, συνθέτοντας κομμάτια με “χασικλίδικες” αναφορές, γνωρίζοντας τη δημοφιλία τους σε ένα ευρύ κοινό της εποχής και αποσκοπώντας στις οικονομικές του απολαβές. Για συνθέσεις του Β. Τσιτσάνη επί γερμανικής κατοχής βλ. Ντίνος Χριστιανόπουλος “Τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που γράφτηκαν στη Θεσσαλονίκη επί Γερμανικής κατοχής”, σελ. 9-11 και 109-111, εκδ. Μπιλιέτο Παιανία 2001.

λαϊκά στρώματα (αναλύσαμε το ζήτημα της στάσης των δισκογραφικών εταιριών στο κεφ. 3).²⁰⁶

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΑΠΟΨΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1946-1959²⁰⁷

Α. Η “πρόσληψη” του ρεμπέτικου από την ελληνική Αριστερά και τους λόγιους της εποχής²⁰⁸

²⁰⁶ Βλ. και Στάθης Gauntlett *“Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση”*, σελ. 156-157: υπ. 36 και Risto Pekka Pennanen *“Greek music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)”*, σελ. 111 και 114-115.

²⁰⁷ Επιλέγουμε το 1959 ως “ημερομηνία τέλους” του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ο “θάνατος” του ρεμπέτικου τοποθετείται, από πολλούς ερευνητές στα μέσα της δεκαετίας του 1950 (για μια παρουσίαση της περιοδολόγησης, του ρεμπέτικου τραγουδιού από τους ερευνητές, βλέπε την ιστοσελίδα www.rebetiko.gr). Η δική μας πρόταση περιοδολόγησης, είναι: 1^η περίοδος: δεν μπορούμε να διευκρινίσουμε, επ’ ακριβώς, την αφετηρία του μουσικού είδους, λειτουργούμε κατά προσέγγιση: περίπου μέσα του 19^{ου} αιώνα- 1922: εμφάνιση καφέ-αμάν εντός του ελλαδικού χώρου και ανάπτυξη εντός τους, του “σμουρναϊκού” ρεμπέτικου, 2^η περίοδος: 1922-1930: σαφή διάκριση του ρεμπέτικου στα είδη του “σμουρναϊκού” και του “πειραιώτικου”, 3^η περίοδος: 1930-1937: απαρχή της οργανωμένης δισκογραφικής δραστηριότητας εντός του ελλαδικού χώρου χωρίς νομικούς περιορισμούς στη δημιουργική διαδικασία, 4^η περίοδος 1937-1941: αποκοπή από το μεταξικό καθεστώς των “ανατολίτικων” και “χασικλίδικων” στοιχείων του, 4^η περίοδος: 1941- 1959: το ρεμπέτικο τραγούδι πορεύεται “αποκαθαρμένο” υπό συνεχή λογοκριτική επίβλεψη (για περαιτέρω ανάλυση της κάθε περιόδου βλ. παράρτημα). Ουσιαστικά τη δεκαετία του 1950, έχουμε μια αλλαγή στον ρεμπέτικο “ήχο” και την επικράτηση σταδιακά του “λαϊκού” ύφους, με προεξάρχοντες τους Β. Τσιτσάνη, Γ. Μητσάκη, Γ. Παπαϊωάννου, Μ. Χιώτη κ.α. Κατά την προσωπική μας άποψη στην επικράτηση μιας διαφορετικής “υφολογίας” του ρεμπέτικου, Μεταπολεμικά, συνέβαλε- ως ένα μεγάλο βαθμό- ο θάνατος, κατά την κατοχική περίοδο, σημειόντων συνθετών του ρεμπέτικου χώρου, όπως οι Β. Παπάζογλου, Π. Τούντας, Κ. Σκαρβέλης κ.α. και από άποψη περιεχομένου το θεσμοθετημένο λογοκριτικό πλαίσιο, σε συνδυασμό με την καταγγελτική, λογοκριτική, αρθρογραφία της εγγράμματης τάξης πραγμάτων. Το 1960 έχουμε την “αναγνώριση” της ρεμπέτικης μορφής, με την ηχογράφιση του μουσικοποιητικού έργου *Επιτάφιος*, των Μ. Θεοδωράκη- Γ. Ρίτσου. Βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 96-99.

Μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου ξεκινά και η επαναλειτουργία των δισκογραφικών εταιριών, το 1946, με το θεσμοποιημένο, προπολεμικά, λογοκριτικό πλαίσιο να αδρανεύει για ένα μικρό χρονικό διάστημα.²⁰⁹ Με την επανέναρξη των δισκογραφήσεων των ρεμπέτικων τραγουδιών ξεκινά και ένας νέος κύκλος πολεμικής έναντι στην “παραστρατημένη λαϊκότητα” που- κατά τους επικριτές του- αντιπροσωπεύεται, κυρίως, από το περιεχόμενο του ρεμπέτικου. Εδώ θα εξετάσουμε τις απόψεις κάποιων διανοουμένων, στην πλειοψηφία τους αριστερών, για το ρεμπέτικο μέσω της αρθρογραφίας τους στον τύπο της εποχής.

Η πρώτη αντίδραση έναντι των νέων ηχογραφήσεων προήλθε από το χώρο της Ελληνικής Πολιτικής Οργάνωσης Νέων (Ε.Π.Ο.Ν.) Αθηνών, όπου οι Θ. Λιακόπουλος (γραμματέας της Ε.Π.Ο.Ν.) και Χρ. Πασ. (δεν αναφέρεται ολόκληρο το όνομα) καταγγέλλουν την κυκλοφορία των νέων “χασικλίδικων” τραγουδιών, τα οποία θεωρούνται ως “μεγάλοι κίνδυνοι” για την αθηναϊκή νεολαία, καθώς έχουν την ικανότητα να διαφθείρουν συνειδήσεις. Στην αρθρογραφία του *Ριζοσπάστη*²¹⁰ έχουμε την καταγγελία στη χρήση χασίς και την απαξίωση των “ρεμπέτικων ύμνων” του, από τους Δ. Μύστη και Λ.Σ., ενώ ο μουσικοσυνθέτης της “εθνικής σχολής” Μάριος Βάρβογλης συστήνει ανεπιφύλακτα, την εισαγωγή λογοκρισίας στη στιχουργική των κομματιών που εκφράζουν τη λεγόμενη υποκοσμιακή πραγματικότητα.²¹¹

²⁰⁸ Για μια εκτενέστερη παρουσίαση του εγγράμματος λόγου στον τύπο της περιόδου, για το ρεμπέτικο τραγούδι (κυρίως κάποιων αρθρογράφων της Αριστεράς), βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 67-96.

²⁰⁹ Η αδράνεια των λογοκριτικών επιτροπών ίσχυσε κατά τη θερινή περίοδο του 1946 (χωρίς κάποιο σαφή λόγο, ενδεχομένως, λόγω έλλειψης κρατικής οργάνωσης για το συγκεκριμένο ζήτημα). Στο διάστημα αυτό “πρόλαβαν” να ηχογραφηθούν τα εξής “χασικλίδικου” περιεχομένου τραγούδια: «*Της μαστούρας ο σκοπός*» (Β. Τσιτσάνη), «*Μάγκας βγήκε για σεργιάνι*» (Α. Καλδάρη- Β. Τσιτσάνη), «*Το πρωί με τη δροσούλα*» (Β. Τσιτσάνη) και «*Όταν καπνίζει ο λουλάς*» (Γ. Μητσάκη). Βλ. για τη συγκεκριμένη περίοδο Παναγιώτης Κουνάδης “*Είς ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*”, Β΄ τόμος, σελ. 247, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003.

²¹⁰ Τα φύλλα του *Ριζοσπάστη* (της περιόδου 1917-1983) βρίσκονται ψηφιοποιημένα στην ιστοσελίδα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος www.nlg.gr

²¹¹ Βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 70-71.

Στα φύλλα του *Ριζοσπάστη*, στους κόλπους του οποίου φιλοξενήθηκε συζήτηση και απόψεις για το ρεμπέτικο τραγούδι, διαμορφώνονται δύο τάσεις κατά την περίοδο 1946-1949. Από τη μια έχουμε τους “υποστηρικτές” του ρεμπέτικου (Φοίβος Ανωγειανάκης, Νίκος Πολίτης), οι οποίοι του αναγνωρίζουν μια ξεχωριστή αισθητική και μια λαϊκή αυθεντικότητα και από την άλλη τους Αλέκο Ξένο και Βασίλη Παπαδημητρίου οι οποίοι αντιλαμβάνονται το ρεμπέτικο ως κάτι “ανήθικο”, “απαισιόδοξο”, ως “παλιό Τουρκικό υπόλειμμα”, που σε καμία περίπτωση δεν έχει θέση στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Το σημείο σύγκλισης πάντως των δύο τάσεων έχει να κάνει με την απόρριψη των τραγουδιών, που το στιχουργικό τους περιεχόμενο αναφέρεται στο χασίς. Έτσι όπως και προπολεμικά ο στιγματισμός και η περιθωριοποίηση- εκ μέρους των εγγράμματων λογίων του τύπου- των “χασικλίδικων” τραγουδιών συνεχίζεται, μοιάζοντας σα μια προσπάθεια αποβολής τους από το υπόλοιπο “πολιτισμικό σώμα”.²¹²

Στις 15-8-1946²¹³ έχουμε την πρώτη αναφορά του Φοίβου Ανωγειανάκη στο μουσικό φαινόμενο του ρεμπέτικου, το οποίο και αντιμετωπίζεται ως “άξιο μελέτης”. Η έρευνα για το ρεμπέτικο- και η υποστηρικτική του Ανωγειανάκη σε αυτή- είναι κάτι που δεν τίθεται σα ζήτημα από τους αρθρογράφους του τύπου, μέχρι και το 1959.²¹⁴

Το διάβημα των μουσικών σωματείων στις 21-11-1946 απαιτούσε τη νομοθετική παρέμβαση του κράτους, ώστε να απαγορευτούν τα “κοινώς λεγόμενα μάγκικα” τραγούδια, που αφηγούνται τους “καημούς των κοινών εγκληματιών”. Την άποψη του κρατικού παρεμβατισμού στο χώρο της μουσικής υποστηρίζει και ο Γ. Μανιατάκος σε άρθρο του στα *Νέα* στις 10-12-1946,²¹⁵

²¹² Βλ. αυτόθι, σελ. 70-83 για διεξοδικότερη παρουσίαση της περιόδου. Στην ιστοσελίδα www.rebetiko.gr υπάρχουν άρθρα όλων των προαναφερθέντων αρθρογράφων, για τη συγκεκριμένη εποχή.

²¹³ Φοίβος Ανωγειανάκης “Από τη λαϊκή μας παράδοση: η μουσική στο δημοτικό τραγούδι”, εφ. *Ριζοσπάστης*, φ. 15-8-1946: “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 71.

²¹⁴ Το ζήτημα της έρευνας για το ρεμπέτικο είχε τεθεί και από τον Κώστα Φαλτάιτς το 1929, (βλ. το σχετικό άρθρο του στο παράρτημα) αλλά και αργότερα, το 1957, από τον μαρξιστή και λόγιο Γιάννη Σκουριώτη (το κείμενο του παρατίθεται, επίσης, στο παράρτημα).

²¹⁵ Γ. Μανιατάκος, “Έκτακτα μέτρα για τη μουσική, υπό διωγμόν ο αμανές”, Εφ. *Τα Νέα*, φ. 10-12-1946. Το άρθρο παρατίθεται και στο Κώστας Βλησίδης “Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”, σελ. 120-121.

επισημαίνοντας ότι στο μουσικό περιβάλλον της περιόδου έχει υπάρξει *“διασάλευσις, σε ανησυχητική έκτασι μάλιστα, και εχρειάσθη να ληφθούν έκτακτα μέτρα, αφού άλλως τε ζούμε εποχήν έκτακτων μέτρων”*.²¹⁶ Εν συνεχεία υποστηρίζει τον πρόεδρο των επαγγελματιών μουσικών κ. Πορτοκάλη και επιρρίπτει ευθύνες στις δισκογραφικές εταιρίες που προωθούν ανατολίτικους σκοπούς και *“αναίδειες κάθε διαβαθμίσεως”*.²¹⁷

Στις 27-11-1946 το Ε.Α.Μ. μέσω του Γ. Σταύρου επιτίθεται εναντίον του ρεμπέτικου τραγουδιού, ενοχοποιώντας το- και στιγματίζοντας για πρώτη φορά το κοινό του, το οποίο χαρακτηρίζεται πολιτικά εξαχρειωμένο, σε πολιτικό πλαίσιο- ότι εξυπηρετεί την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, καθώς μέσω του περιεχομένου του οδηγεί τον λαό στην εξαχρείωση της πολιτικής του συνείδησης.²¹⁸

²¹⁶ Γ. Μανιατάκος, *“Έκτακτα μέτρα για τη μουσική, υπό διωγμόν ο αμανές”*, Εφ. Τα Νέα, φ. 10-12-1946.

²¹⁷ Στις 28-11-1946 έχουμε, με δημοσίευση της αστυνομικής αρχής Πειραιά, την απαγόρευση των τεσσάρων *“χασικλίδικων”* ηχογραφημάτων, που δισκογραφήθηκαν το καλοκαίρι του 1946 και κατά προέκταση την επαναδραστηριοποίηση της λογοκρισίας. Η κορύφωση του κρατικού λογοκριτικού μηχανισμού έρχεται το 1947 με την απαγόρευση του τραγουδιού του Βασίλη Τσιτσάνη *“Κάποια μάνα αναστενάζει”*. Βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 72, 76.

²¹⁸ Το άρθρο παρατίθεται ολόκληρο στο Κώστας Βλησίδης *“Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”*, σελ. 109-111. Αποκαλυπτική η μαρτυρία του Μάρκου Βαμβακάρη για τους κομμουνιστές πελάτες στο μαγαζί *Καρέ του Άσσου*, όπου εργαζόταν: *“Στο Καρέ του Άσσου, κι εκεί πάλι ερχόντουσαν κομμουνιστές. Και κοιτάζανε να πιάσουνε πάλι άλλους, τους αντίθετους, του χίτες (Χίτες αποκαλούνταν μέλη της ομάδας “Χ” η οποία δρούσε- με βίαια μέσα κατά την περίοδο του εμφυλίου, αλλά και πιο πριν- προς όφελος των συμφερόντων της Δεξιάς) Και γινόντανε πάλι ‘κει το μάλε βράσε. Κάθε βράδυ τους κυνηγάγανε. Ερχόντουσαν λοιπόν εκεί οι κομμουνιστές, και μου λέγανε. Α, αυτά τα τραγούδια που λες τα χασικλήδικα, να τα σταματήσεις. Εδώ ήτανε χάος, χάος απ’ αυτόν τον κόσμο όλο, κι αυτοί θέλανε για να σταματήσω τα τραγούδια τα χασικλήδικα! Δεν τα θέλανε με κανένα τρόπο. Θα σε κάνομε εξορία. Θα σε διώξουμε. Δεν θέλουμε. Να μην τα λες τα τραγούδια αυτά. Αντιθέτως από τους κομμουνιστές, οι “χίτες” ενθάρρυναν τον συνθέτη να τραγουδάει ότι θέλει, προσφέροντας του την πλήρη υποστήριξη τους. Βλ. *“Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία”*, σελ. 208-210. Για τη θέσπιση του αυστηρού κανονιστικού πλαισίου για το ρεμπέτικο λόγο από το Κ.Κ.Ε. βλ. τη μελέτη του Παναγή Παναγιωτόπουλου *“Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας”*, στο *“Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι”*, (επιμ. Νίκος Κοταρίδης) σελ. 259-301, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2003.*

Σε άρθρο του ο Παύλος Παλαιολόγου,²¹⁹ αναλύοντας τις θέσεις κάποιου καθηγητή (Καμπαξής), στις 23-12-1946, προτρέπει τους πολέμιους του ρεμπέτικου να “παύσουν πυρ”, αναγνωρίζοντας το ως “δημιούργημα της λαϊκής ψυχής. Συνέπεια και συνέχεια της βυζαντινής μουσικής. Η παράδοση που διατηρείται στους αιώνες.” Επισημαίνει πάντως πως “χρειάζεται κάποιος έλεγχος και κάποιο χτένισμα των στίχων”, όμως η μουσική “μπορεί να γίνει ο θεμέλιος λίθος της σύγχρονης ελληνικής μουσικής”. Η απάντηση στο εν λόγω άρθρο έρχεται από τη δριμεία επίθεση της μουσικοκριτικού Σοφίας Σπανούδη, η οποία χαρακτηρίζει τα ρεμπέτικα τραγούδια “απαίσια” και “θλιμμένα απομεινάρια της σκλαβιάς και του χαμού”.²²⁰ Ο Μανώλης Καλομοίρης σε άρθρο του το 1947,²²¹ γνωστοποιεί πως προτιμά το άκουσμα του ρεμπέτικου τραγουδιού στο σύνολό του (ακόμα και τα “χασικλίδικα” και τους αμανέδες) από τα ελαφρά τραγούδια. Λίγες μέρες αργότερα θα ακολουθήσει και το δεύτερο άρθρο του Φ. Ανωγειανάκη,²²² το οποίο αναγνωρίζει στο ρεμπέτικο “πρωτότυπη μελωδική γραμμή” και επισημαίνει την “απλότητα” και την

Την επικρατούσα άποψη μέρους της Αριστεράς- με ευδιάκριτα τα στοιχεία της κομματικής καθοδήγησης- για το ρεμπέτικο, περιγράφει παραστατικά σε αφήγηση του ο Χρόνης Μίσσιος: “Μια ζωή, ρε, οι κερχανατζήδες μας μπαφιάσανε, μας γανώνανε το μυαλό πως ήταν ανήθικο ν’ ακούμε μπουζούκι και γενικά ρεμπέτικα τραγούδια, και πολύ περισσότερο να τα τραγουδάμε, διότι ήταν, λέει, τραγούδια της παρακμής και της απαισιοδοξίας. Όλο αισιοδοξία, βλέπεις, ήταν η ζωή μας γενικά, κι έφταιγε η μουσική, να πούμε, που ξεστράτιζε τον επαναστάτη απ’ το σωστό δρόμο... Μας μπαφιάσανε στο καλαματιανό, στο αργεντίνικο τανγκό και στις γλυκανάλατες καντσονέτες. Όλο παράνομα και ζούλα, με χίλιες ενοχές, να ψιλοπιάσουμε κάνα Τσιτσάνη, κάνα Βαμβακάρη... Και πώς να ξεδώσεις, μωρ’ αδερφέ μου, με το “Ξένοιαστα παίζανε κρυφτούλι στις ανθισμένες κερασιές”, ή με το “Σαράντα Παλικάρια από τη Λεβαδεία;”. Χρόνης Μίσσιος, “...Καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς”, σελ. 12-13, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1985.

²¹⁹ Π. Παλαιολόγου “Ο λόγος στην υπεράσπιση”, εφ. Τα Νέα, φ. 23-12-1946. Το άρθρο παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*, σελ. 122-123.

²²⁰ Σοφία Σπανούδη “Κατηγορία στην υπεράσπιση”, εφ. Τα Νέα, φ. 31-12-1946: Κώστας Βλησίδης “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 74. Το άρθρο παρατίθεται ολόκληρο στο Κώστας Βλησίδης *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, σελ. 124-125.

²²¹ Μανώλης Καλομοίρης “Τα “ρεμπέτικα” τραγούδια και τα “ταγκό”, εφ. Έθνος, φ. 8-1-1947: Κώστας Βλησίδης “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 74. Παράθεση ολόκληρου του άρθρου έχουμε στο Κώστας Βλησίδης *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, σελ. 126-127.

²²² Φοίβος Ανωγειανάκης “Το ρεμπέτικο τραγούδι”, Εφ. Ριζοσπάστης, φ. 28-1-1947. Το άρθρο υπάρχει στην ιστοσελίδα www.rebetiko.gr

“ένταση” του στιχουργικού περιεχομένου. Τονίζει, ακόμα, πως ο “χασικλιδισμός” μερικών ρεμπέτικων, πηγάζει από την ελεύθερη κυκλοφορία της ινδικής κάνναβης, που επιτρέπεται από το κράτος, το οποίο και καταγγέλλει πως- με αυτό τον τρόπο- διαμορφώνει τις “καθυστερημένες κοινωνικές καταστάσεις”, στις οποίες παράγονται τα συγκεκριμένα τραγούδια.

Το 1949 εκφράζονται επίσημα και οι θέσεις των Μίκη Θεοδωράκη και Μάνου Χατζιδάκι, σχετικά με το ρεμπέτικο τραγούδι, μέσα σε ένα πλαίσιο αυξημένου λογοκριτικού ελέγχου που είχε επανασυσταθεί, το 1948, από τα υπουργεία Θρησκευμάτων και Παιδείας, Δημοσίας Τάξεως, Τύπου και Πληροφοριών. Το νέο λογοκριτικό πλαίσιο έδινε τη δυνατότητα στις Αρχές να απαγορεύουν με περισσή ευκολία τραγούδια που το περιεχόμενο τους προσέβαλλε τη “δημόσια αιδώ” και το “υγιές καλλιτεχνικό αίσθημα του λαού”. Με τους αόριστους αυτούς χαρακτηρισμούς μπορούμε να καταλάβουμε το εύρος που μπορούσαν να πάρουν οι απαγορεύσεις, σύμφωνα με τη βούληση του μηχανισμού καταστολής του λόγου, σε μια περίοδο τεταμένη από τον εμφύλιο πόλεμο, όπου η κάθε φράση ή και λέξη του στίχου μπορούσε να ερμηνευτεί σαν πολιτική τοποθέτηση αλληγορικού χαρακτήρα και συνεπώς να απαγορευτεί. Παράδειγμα τέτοιας περίπτωσης αποτελεί και το τραγούδι “Κάποια μάννα αναστενάζει”, ένα τραγούδι “αγωνίας”, με πολλά επίπεδα ερμηνείας, σε μια εμφυλιοπολεμική πραγματικότητα.²²³

Η στάση των δύο σημαινόντων συνθετών- στην πρώτη αυτή επισημοποίηση των θέσεων τους- είναι σε γενικές γραμμές υποστηρικτική, με κάποιες ενστάσεις όμως όσο αφορά το περιεχόμενο. Ο Θεοδωράκης σε άρθρα του²²⁴ αναγνωρίζει την “αυθεντική λαϊκότητα” του ρεμπέτικου, ενοχοποιώντας και απορρίπτοντας το “χασικλίδικο” άλλοθι του, που το συνδέει με τους τεκέδες. Ο Χατζιδάκις στη διάλεξη του για το ρεμπέτικο στο Θέατρο Τέχνης στις 31-1-1949 αναγνωρίζει στο ρεμπέτικο πως “τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια” της εποχής, εντάσσοντας το, παράλληλα, στο εθνικό λαϊκό τραγούδι με το χαρακτηρισμό “γνήσια ελληνικό, μοναδικά ελληνικό”.²²⁵

²²³ Βλ. Κώστας Βλησίδης “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 76-77.

²²⁴ Μίκης Θεοδωράκης “Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι”, Περ. Σημερινή εποχή, τ. 1,2,3, Οκτώβριος- Νοέμβριος 1949: “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 80-81.

²²⁵ Αποφεύγοντας πάντως και αυτός να καταδείξει “χασικλίδικα” τραγούδια στην ζωντανή παρουσίαση τραγουδιών- που ακολουθεί μετά το τέλος της διάλεξης- από τους Μάρκο

Η αρθρογραφία της δεκαετίας του 1950²²⁶ κυμάνθηκε, στην πλειοψηφία της, στο ίδιο επίπεδο πολεμικής τακτικής, διατηρώντας το τηρούμενο κανονιστικό πλαίσιο απόρριψης του ρεμπέτικου λόγου- στο σύνολο του (μορφή-περιεχόμενο)- συνεπικουρούμενη πάντοτε και από τις κρατικές απαγορεύσεις.²²⁷ Έτσι στην αρθρογραφία του 1950-1955, έχουμε, την πλέον συνηθισμένη, επιθετική αντιμετώπιση του ρεμπέτικου χωρίς κάποια σοβαρή επιχειρηματολογία, αλλά με δριμύ καταγγελτικό λόγο (χαρακτηρισμοί όπως

Βαμβακάρη και Σωτηρία Μπέλλου. Ολόκληρο το κείμενο της διάλεξης παρατίθεται σε ηλεκτρονική μορφή στην ιστοσελίδα www.hadjidakis.gr (το κείμενο παρατίθεται στο παράρτημα).

²²⁶ Μιλώντας για "αρθρογραφία", κατά την δεκαετία του 1950, θεωρούμε σκόπιμο να προβούμε σε μία ομαδοποίηση των τάσεων που εξετάζουμε. Από τη μία λοιπόν έχουμε την "χρόνια" πλέον αρθρογράφο του ρεμπέτικου τραγουδιού, μουσικοκριτικού Σοφίας Σπανούδη η οποία δεν εκφράζεται πολιτικά, το λόγο του σημαίνοντος, προσκείμενου στο Κ.Κ.Ε. (το οποίο αντιμετωπιζόταν ως έκνομο από το 1947. Αρκετά από τα στελέχη του είχαν προσχωρήσει στην Ε.Δ.Α. που είχε ιδρυθεί το 1951) μουσικοσυνθέτη Μίκη Θεοδωράκη στα φύλλα της εφημερίδας *Αυγή* στην οποία αρθρογράφησε ο επίσης προσκείμενος στο Κ.Κ.Ε. (αν λάβουμε υπ' όψιν μας την πρότερη αρθρογραφία του στην εφημερίδα του *Ριζοσπάστη*) Β. Παπαδημητρίου *Αρκαδινός*, τους αρθρογράφους, καθώς φαίνεται μη προσκείμενους στο Κ.Κ.Ε., του αριστερού περιοδικού της *Επιθεώρησης Τέχνης* Κώστα Μ. Σοφούλη, Δ. Γαρδίκη, Εριφύλη Σαμουηλίδου και Ιωάννη Σκουριώτη. Να επισημάνουμε εδώ πως αναφερόμαστε στην αρθρογραφία που παρουσιάζει ο Κώστας Βλησίδης στο *"Όψεις του ρεμπέτικου"*, σελ. 84-96, που θεωρούμε αντιπροσωπευτική για τις, περί του ρεμπέτικου, απόψεις της πλειοψηφούσας "εγγράμματης τάξης" πραγμάτων του τύπου της περιόδου. Για παρουσίαση κάποιων άρθρων- στην ολοκληρωμένη τους μορφή- για το ρεμπέτικο τη δεκαετία του 1950, παραπέμπουμε και στο Κώστα Βλησίδης *"Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο"*, σελ. 160-253.

²²⁷ Η απόρριψη του ρεμπέτικου λόγου προέρχεται και από τον κρατικό φορέα, που στις 29-9-1950 απαγορεύει 24 τραγούδια τα οποία καθάπτονται *"της θρησκείας, της πατρίδος, της ηθικής και των ελληνικών ηθών και εθίμων"*. Τα τραγούδια αυτά, σύμφωνα με την Αστυνομική διάταξη, ήταν: *"1) Κάνε μου το χατήρι, 2) Ο κουμπάρος, 3) Η μπέμπα, 4) Το πρωί με τη δροσούλα, 5) Μάγκας βγήκε για συργιάνι, 6) Της μαστούρας το σκοπό, 7) Όταν καπνίζει ο λουλάς, 8) Μάγκες στον Άδη, 9) Δυό σφαίρες στο κεφάλι, 10) Θάνατος του χασικλή, 11) Η ζωίτσα, 12) Κάποια μάννα αναστενάζει, 13) Ως πότε πια τέτοια ζωή, 14) Απόστολος, 15) Το Δικαστήριο, 16) Υπομονητικός, 17) Της χήρας το καρπούζι, 18) Πέσε πρώτη, 19) Βαρβάρα 20) Μεσολογγίτης στην Αβησσυνία, 21) Εορτολόγιον, 22) Ξήγα Θύμιο, 23) Οι αδικοπνιγμένοι, 24) Η Μάρω"*, *"Μύθος Ρεμπέτικος: Μάρκος Βαμβακάρης"*, σελ. 21 (κείμενα: Γιώργη Χριστοφιλάκη), Εκδ. Τεγόπουλου- Μανιατέα, Αθήνα 1997. Βλ. και Κώστα Βλησίδης *"Όψεις του ρεμπέτικου"*, σελ. 85, υποσ. 36-37.

“πορνογραφικό”, “χασικλίδικο”, “προστυχομάγκικο”, “τραγούδι του μαυραγορίτη” κ.α., κάνουν κατανοητό το επίπεδο των επιχειρημάτων, του έντυπου λόγου, για το ρεμπέτικο).²²⁸ Αξιομνημόνευτη, τη συγκεκριμένη περίοδο, είναι η κίνηση της μουσικοκριτικού και γνωστής “πολέμιου” του ρεμπέτικου τραγουδιού, Σοφίας Σπανούδη, να εξυμνήσει τον συνθέτη Βασίλη Τσιτσάνη- πλάθοντας του μια “λεκτική αγιογραφία”- χαρακτηρίζοντας τον “μεγαλοφυή λαϊκό συνθέτη” και τα τραγούδια του “ορθόδοξα και σεμνά, με αγνή συναισθηματική προέλευση”.²²⁹ Χρήσιμο να αναφέρουμε- ακόμα- και το “τέλος εποχής” που υποστήριξε ο Μίκης Θεοδωράκης, για το ρεμπέτικο το 1953, επισημαίνοντας πως “άφησε μερικά μελωδικά αριστουργήματα (...) και πέρασε. Αυτό ήταν όλο”.²³⁰

Το 1956 έχουμε την απαρχή της συζήτησης, για το ρεμπέτικο τραγούδι, στους κόλπους του αριστερού περιοδικού της *Επιθεώρησης τέχνης*, το επίπεδο λόγων της οποίας δε διαφοροποιείται σημαντικά από αυτές που

²²⁸ Ενδεικτικά να αναφέρουμε εδώ τις απόψεις του Αντώνιου Αντωνιάδη, που διετέλεσε πρόεδρος του Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου, για τους ρεμπέτες σε άρθρο του το 1950 στο μηνιαίο στρατιωτικό περιοδικό *Σκαπανεύς Μακρονήσου*. Μεταξύ άλλων λοιπόν χαρακτηρίζει τους ρεμπέτες ως “ιδιότυπο και ιδιόρρυθμο κατακάθι της κοινωνίας, ανώφελο και επιζήμιο, δικής του ψυχροσύνθεσης, ξένης προς κάθε κοινωνικό ιδανικό”. Κώστας Βλησίδης “Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959), σελ. 161-162.

²²⁹ Σοφία Σπανούδη “Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης”, εφ. *Τα Νέα*, φ. 1-2-1952. Το άρθρο υπάρχει στην ιστοσελίδα www.rebetiko.gr (Ο Κ. Βλησίδης στο “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 34, παρουσιάζει ως ημερομηνία του άρθρου την 1-2-1951, που πιθανότατα να είναι και η σωστή). Αξίζει να μνημονεύσουμε την εντύπωση που προκάλεσαν στην μουσικοκριτικό κάποιες οι συνθέσεις του Β. Τσιτσάνη: “Συννεφιασμένη Κυριακή” (“υποβλητικώτατο ψυχικό τοπίο”), “Το όνειρο της αδελφής”, “Βίρα στην άγκυρα παιδιά”, “Τα δύο παιδιά” και το “Στρώσε μου να κοιμηθώ”.

²³⁰ Μίκης Θεοδωράκης “Για τη νεοελληνική μουσική δημιουργία”, εφ. *Αυγή*, φ. 15-2-1953: Κώστας Βλησίδης “Όψεις του ρεμπέτικου”, σελ. 87. Παρατηρούμε εδώ μια αντίθετη θέση του συνθέτη, σε σχέση με αυτή του 1949, για το ρεμπέτικο, η οποία και προσδίδει τη λήξη του- σα μουσικό είδος- με κληρονομιά “μερικά μελωδικά αριστουργήματα”. Για τις “αντιθετικές” τοποθετήσεις του μουσικοσυνθέτη, σχετικά με το ρεμπέτικο τραγούδι, βλέπε αυτόθι σελ. 80- 81 (υποσ. 30) Η επαμφοτερίζουσα στάση του μουσικοσυνθέτη Μίκη Θεοδωράκη για το ρεμπέτικο τραγούδι: άλλοτε αποδέχεται τη μορφή του απορρίπτοντας το “χασικλίδικο” περιεχόμενο, άλλοτε το ενταφιάζει, άλλοτε το επισημοποιεί, με “έντεχνο” τρόπο (συνθέτοντας τον *Επιτάφιο*) κ.α.

προηγήθηκαν.²³¹ Έτσι το ρεμπέτικο τοποθετείται στον χώρο του “ακαλαίσθητου” και θεωρείται ως “σαπίλα που δε θέλει χαϊδολογήματα” αλλά “φυτάρι και κάρρο”, από τον αρθρογράφο Δ. Γαρδίκη.²³² Τις θέσεις του για το ρεμπέτικο θα εκφράσει στο έντυπο και ο διανοούμενος- μεταφραστής του *Κεφαλαίου* του Μαρχ- Γιάννης Σκουριώτης, ο οποίος θα αναγνωρίσει το ρεμπέτικο λόγο ως μέρος μιας “παραστρατημένης λαϊκότητας”,²³³ “των καταγωγίων, των κακόφημων σπιτιών και των κακοσύχναστων δρόμων, όπου κάθε λογής κακοποιά στοιχεία και εξαθλιωμένοι τύποι σέρνουν μια ζωή υπανθρώπινη και σκοτεινή”, που φθείρει το “υγιές” τμήμα του λαού.²³⁴

Σε μία αξιολόγηση του ρεμπέτικου τραγουδιού σε αντιδιαστολή με το δημοτικό- θα προβεί δύο μήνες μετά τον Σκουριώτη- η αρθρογράφος Εριφύλη Σαμουηλίδου,²³⁵ διατείνοντας την “ιερότητα” του δεύτερου, έναντι της “μιαρότητας” του πρώτου. Εν κατακλείδι η συζήτηση της *Επιθεώρησης Τέχνης* χαρακτηρίζεται σε γενικές γραμμές ως στιγματιστική, για το ρεμπέτικο λόγο, δίχως κάποια διάθεση έρευνας του “χθαμαλούς” αυτού μουσικού φαινομένου.²³⁶

²³¹ Εξαιρείται ο αρθρογράφος Κώστας Σοφούλης, ο οποίος υποστήριξε τη “λαϊκότητα” του ρεμπέτικου τραγουδιού και τον ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης του, που συμβάδιζε με τα “συναισθηματικά προβλήματα” της εργατικής τάξης, σε επιστολή του στην *Επιθεώρηση Τέχνης* βλ. Κώστας Βλησιδής “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 90. Το άρθρο παρατίθεται στην ολοκληρωμένη του μορφή στο Κώστας Βλησιδής “*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*”, σελ. 222-225.

²³² Δ. Γαρδίκη, “*Το ρεμπέτικο*”, *Επιθεώρηση Τέχνης* τχ. 21, 21-9-1956: “*Όψεις του Ρεμπέτικου*”, σελ. 90. Το άρθρο υφίσταται ολόκληρο στο Κώστας Βλησιδής “*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*”, σελ. 226-227.

²³³ Περισσότερα για τις τοποθετήσεις του Γιάννη Σκουριώτη, πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι βλ. Κώστας Βλησιδής “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 92-95.

²³⁴ Γ. Σκουριώτης “*Το δημοτικό τραγούδι από κοινωνική άποψη*”, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 20, 8-1956, Κώστας Βλησιδής “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 91.

²³⁵ Εριφύλη Σαμουηλίδου “*Το δημοτικό τραγούδι*”, *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 22, 10-1956: Κώστας Βλησιδής “*Όψεις του ρεμπέτικου*” σελ. 91.

²³⁶ Εξαιρείται ο Γιάννης Σκουριώτης, ο οποίος εξέφρασε τις απόψεις του υπέρ της επιστημονικής προσέγγισης, της “παραστρατημένης” αυτής λαϊκότητας και κατά προέκταση την αποφυγή συγκρίσεων με άλλα μουσικά είδη, όπως έπραξε η Ε. Σαμουηλίδου. Αποσπάσματα του, ενδιαφέροντος για την εποχή, κειμένου του “*Κοινωνιολογική εξέταση του δημοτικού τραγουδιού*”, που αναφέρονται στο ρεμπέτικο τραγούδι και δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό

Το 1959 σε άρθρο του στην *Αυγή* ο Β. Παπαδημητρίου- Αρκαδινός²³⁷ καταγγέλλει και πάλι την ηθική αποχαύνωση που διδάσκει το ρεμπέτικο στις λαϊκές μάζες τονίζοντας, τον εν πολλοίς τονισμό, καταστροφικό του ρόλο. Ο κύκλος της αρθρογραφίας, κατά τη δεκαετία του 1950, με τον αντί-επιστημονικό και δίχως όρια καταγγελτικό λόγο να πρωταγωνιστεί, στιγματίζει το ρεμπέτικο ως κάτι “μη υγιές” και ανήθικο που μολύνει με τη δράση του το κοινωνικό σύνολο.

Συνοψίζοντας η πλειοψηφία των εγγράμματων λογίων, που αρθρογραφούσαν στον τύπο την περίοδο 1946-1959, τοποθετεί το ρεμπέτικο στην “θλιβερή υποκοσμιακή πραγματικότητα”, αρνούμενη το “χασικλιδισμό” και την “ανηθικότητα” του περιεχομένου του και συναινώντας, κατά προέκταση, στην κατασταλτική τακτική που επέβαλλε το κράτος μέσω της λογοκρισίας. Η επίσημη κομματική γραμμή του Κ.Κ.Ε., τοποθετήθηκε, μέσω ενός αυστηρού κανονιστικού πλαισίου, ενάντια στο ρεμπέτικο λόγο- ο οποίος όπως παρατηρεί ο Π. Παναγιωτόπουλος νοείται ως “*διστραμμένος κοινωνικός λόγος*”²³⁸ και “*το αρνητικό του πολιτικού λόγου των κομμουνιστών*”²³⁹ και στο ρεμπέτικο “*τρόπο ζωής*” (στον οποίο οι Έλληνες κομμουνιστές καταλογίζουν έλλειψη πολιτικού οράματος, αγωνιστικής συνειδητότητας και- την έντονα κατακριτέα- χρήση ναρκωτικών ουσιών).²⁴⁰

Κοινωνιολογική έρευνα, παρατίθενται στο Κώστας Βλησίδης “*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*”, σελ. 234-241. Στο συγκεκριμένο κείμενο πάντως ο Σκουριώτης επισημαίνει με σαφήνεια πως η θέση της “προοδευτικής διάνοησης” είναι να λειτουργήσει μεσσιανικά, ως προς τις μάζες, ώστε να τις διδάξει την επιβλαβή επίδραση που μπορεί να τους ασκήσει το ρεμπέτικο καθώς “*δεν ταιριάζει να ακούγονται σε τίμια σπίτια τα τραγούδια των «χασικλήδων» και των «πρεζάκηδων»*” (ο Σκουριώτης τοποθετεί την εν λόγω φράση ως προσωπική του διαπίστωση για τις απόψεις του “ύγιου προλεταριάτου”) και “*κλείνει μέσα του και άρρωστα, αντικοινωνικά στοιχεία*”. Βλ. αυτόθι σελ. 237 και 241.

²³⁷ Β. Παπαδημητρίου (Αρκαδινός) “*Η ελληνική μουσική δημιουργία και τα ζωτικά προβλήματα της*”, εφ. *Αυγή*, φ. 23-9-1959. Το Αρκαδινός αποτελούσε ψευδώνυμο του αρθρογράφου. Βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 95.

²³⁸ Βλ. Παναγής Παναγιωτόπουλος “*Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας*”, σελ. 267.

²³⁹ Αυτόθι σελ. 268.

²⁴⁰ Βλ. αυτόθι σελ. 268, 270, 274 και αλλού.

Από την πλευρά της η υπόλοιπη Αριστερά -αναφερόμαστε στους αριστερούς αρθρογράφους του τύπου που δεν ήταν προσκείμενοι στο Κ.Κ.Ε. και στηριζόμαστε πάντοτε στο corpus της αρθρογραφίας του τύπου που προτείναμε προηγουμένως και κατά τη γνώμη μας εκφράζει την πλειοψηφούσα, περί του ρεμπέτικου, αρνητική αντίληψη- “στοχοποιεί” στην πλειοψηφία της το ρεμπέτικο, αρχικά μέσω του συνασπισμού των κομμάτων του Ε.Α.Μ. Συγκεκριμένα το αντιλαμβάνεται ως κάτι αντί-αγωνιστικό- που ανεδείκνυε την παθητικότητα μέσω του λόγου του- καταδικάζοντας τον “χασικλιδισμό του και απαξιώνοντας την περαιτέρω ενασχόληση μαζί του.²⁴¹ Ένας από τους πρωτοστάτες των αριστερών “προοδευτικών διανοουμένων” στην αρθρογραφία της εποχής, για το μουσικό φαινόμενο του ρεμπέτικου, ήταν ο σοσιαλιστής Γιάννης Σκουριώτης, ο οποίος επιθυμούσε από την Αριστερά, μία άσκηση “παιδαγωγικής του πλήθους” προς προστασία του από τον ρεμπέτικο “λόγο”.²⁴²

Η συνολική- πλειοψηφικά αρνητική- ρητορική της Αριστεράς, που εκφράστηκε μέσω του τύπου, απέναντι στη “ρεμπέτικη” εκφραστικότητα και ιδιοσυγκρασία οφείλεται, κατά την προσωπική μας άποψη, σε ιδεοληψίες και ανύπαρκτους ουσιαστικά ελλοχεύοντες “κινδύνους”, περί ηθικής διαφθοράς και αισθητικής υποβάθμισης του κοινωνικού συνόλου. Το ρεμπέτικο στο σύνολο του, ως μορφή και περιεχόμενο, εξέφραζε μία στάση ζωής και μία διαφορετική αισθητική και αντίληψη για την πραγματικότητα αποτελώντας, κατά προέκταση, επιλογή του κάθε ανθρώπου αν θα επέλεγε να εκφραστεί ακούγοντας τη συγκεκριμένη μουσική. Συνεπώς η καταγγελτική, και χωρίς ευσέβεια, διαλεκτική του συνόλου της Αριστεράς του τύπου προς τα *ωδικά μαστούρια*²⁴³- που έπαιρνε διαστάσεις θριάμβου χαρακτηρίζοντας τους ρεμπέτες ως ηθικά και πολιτικά εξαχρειωμένους,²⁴⁴ “πορνογράφους” κ.ά.,²⁴⁵ ήταν άτοπη και άκρως προσβλητική προς ένα “άρρωστο”²⁴⁶ τμήμα του λαού.²⁴⁷

²⁴¹ Βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 153-154, 156-164 και Χρόνης Μίσσιος “...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς”, σελ. 12-13.

²⁴² Βλ. και Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 91-95.

²⁴³ Χαρακτηρισμός που “απένειμε” ο Γ. Σταύρου. Βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 73.

²⁴⁴ Η απουσία πολιτικής συνείδησης, από την πλειοψηφία των ρεμπετών, δεν τους “εξαχρειώνει” ηθικά ούτε τους μετατρέπει σε “ανήθικα όντα”. Τέτοιου τύπου χαρακτηρισμοί

Οι λοιποί εγγράμματοι διανοούμενοι της εποχής, οι οποίοι δε φαίνεται να συμπορεύονταν με κάποια κομματική γραμμή, δέχτηκαν τη ρεμπέτικη μουσική άλλοι με δριμείες επιθέσεις: η μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη (η οποία, πάντως, εξύμνησε τον Τσιτσάνη το 1951), ο μουσικοσυνθέτης της *εθνικής σχολής* Μάριος Βάρβογλης, ο αρθρογράφος Γ. Μανιατάκος κ.α., και άλλοι με επιφύλαξη ή καλοπροαίρετα: ο μουσικοσυνθέτης Μ. Χατζιδάκις, ο αρθρογράφος Π. Παλαιολόγος, ο συνθέτης της *εθνικής σχολής* Μανόλης Καλομοίρης κ.ά.²⁴⁸ Η πλειοψηφία και εδώ όμως, επέκρινε το “χασικλιδισμό” του ρεμπέτικου, με άμεσο ή έμμεσο τρόπο.²⁴⁹

Δε θα ήταν υπερβολή να επισημάνουμε πως κανένα άλλο ελληνικό μουσικό είδος, δεν καταδιώχθηκε τόσο σφόδρα όσο το ρεμπέτικο τραγούδι, από κρατικούς φορείς και από μεγάλο μέρος της εγγράμματης τάξης πραγμάτων. Συνεπώς η μουσική θέση του ρεμπέτικου κατά την περίοδο του μεσοπολέμου και μεταπολεμικά ως το 1959, είναι αρκετά υποβαθμισμένη στους λόγιους

αποτελούν αυθαίρετες γενικολογίες, δεδομένου ότι κάθε άνθρωπος διαχειρίζεται την προσωπικότητα του με διαφορετικά αξιολογικά κριτήρια.

²⁴⁵ Εφόσον το ρεμπέτικο έχει “πορνογραφικό” περιεχόμενο. Άποψη που εκφράστηκε από τον Β. Παπαδημητρίου, βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 79.

²⁴⁶ Χαρακτηρισμός που “απένειμε” ο “προοδευτικός” Γιάννης Σκουριώτης.

²⁴⁷ Η κριτική αποτελούσε, πάντοτε, αναπόσπαστο κομμάτι μιας κοινωνίας και εκφραζόταν με διάφορους τρόπους. Στην περίπτωση της Αριστεράς της εποχής που εκφράστηκε μέσω του τύπου για το ρεμπέτικο, η κριτική που ασκήθηκε πρόσβαλε αναίτια και χωρίς κανένα επίπεδο λόγων, την προσωπική έκφραση μεγάλου μέρους ανθρώπων. Παράλληλα το Κ.Κ.Ε., μέσω ενός αυστηρού κανονιστικού πλαισίου, απαγόρευσε το δικαίωμα της επιλογής του τρόπου έκφρασης και στα “μέλη” της: *“Μια ζωή, ρε, οι κερχανατζήδες μας μπαφιάσανε, μας γανώνανε το μυαλό πως ήταν ανήθικο να ακούμε μπουζούκι και γενικά ρεμπέτικα τραγούδια, και πολύ περισσότερο να τα τραγουδάμε, διότι ήταν, λέει, τραγούδια της παρακμής και της απαισιοδοξίας. Όλο αισιοδοξία, βλέπεις, ήταν η ζωή μας γενικά, κι έφταιγε η μουσική, να πούμε, που ξεστράτιζε τον επαναστάτη απ’ το σωστό δρόμο...”*, Χρόνης Μίσσιος *“...καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς”*, σελ. 12-13.

²⁴⁸ Για την αρθρογραφία που αναπτύχθηκε μετά τη διάλεξη του Μ. Χατζιδάκι, στον έξω-αριστερό τύπο, βλ. Κώστας Βλησίδης *“Όψεις του ρεμπέτικου”*, σελ. 79 υποσ. 27.

²⁴⁹ Φυσικά για να γνωρίζουμε, επ’ ακριβώς, την ολοκληρωμένη “άποψη” της “εγγράμματης τάξης” της εποχής, είναι απαραίτητο να αποδελτιώσουμε εξαντλητικά τον καθημερινό τύπο της εποχής. Στη συγκεκριμένη εργασία αναφέρονται όσα στοιχεία βρέθηκαν- που θεωρούμε πως δίνουν την κύρια ρητορική των εγγράμματων λογίων του τύπου, για το ρεμπέτικο τραγούδι- αναδεικνύοντας τις επικρατούσες τάσεις.

κύκλους- αλλά και στους περισσότερους, επίσημα αναγνωρισμένους, μουσικούς κύκλους-²⁵⁰ που το θεωρούν σαν πολιτισμικό απόβλητο και όχι σαν μέρος της ευρύτερης ελληνικής πολιτισμικής συνέχειας.

Η επισημοποίηση του ρεμπέτικου, με “έντεχνη” προσέγγιση σε μορφή και περιεχόμενο, παρουσιάζεται το Σεπτέμβριο του 1960, με το μουσικοποιητικό έργο *Επιτάφιος*, των Μίκη Θεοδωράκη και Γιάννη Ρίτσου, σε δύο εκτελέσεις: η πρώτη με ερμηνεύτρια τη Νανά Μούσχουρη και η δεύτερη με ερμηνευτή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση (λίγους μήνες αργότερα έχουμε και μια τρίτη εκτέλεση του έργου με ερμηνεύτρια τη Μαίρη Λίντα).²⁵¹ Η συγκεκριμένη δισκογράφηση προκάλεσε νέες συζητήσεις για το ρεμπέτικο και το πώς πρέπει να προσλαμβάνεται.²⁵²

²⁵⁰ Όσο αφορά τους θεσμοθετημένους μουσικούς φορείς της περιόδου- μουσικοί σύλλογοι και σωματεία- και τις επίσημες θέσεις τους για το ρεμπέτικο τραγούδι βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 72 σχετικά με το διάβημα των μουσικών σωματείων έναντι του ρεμπέτικου τραγουδιού, σελ. 84 σχετικά με την απαξίωση του είδους από τον *Πανελλήνιο Μουσικό Σύλλογο* (Π.Μ.Σ.) και σελ. 88-89 σχετικά με την καταγγελία έναντι του ρεμπέτικου από τον *Σύλλογο Μουσικών Βορείου Ελλάδος*. Κάποια δημοσιευμένα κείμενα του Π.Μ.Σ. για το ρεμπέτικο φιλοξενούνται στο Κώστας Βλησίδης “*Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*”, σελ. 148 και 155 και του Συλλόγου Μουσικών Βορείου Ελλάδος στη σελ. 194.

²⁵¹ Βλ. Βασίλης Αγγελικόπουλος “*Χατζιδάκις-Θεοδωράκης: οι δημιουργοί που άλλαξαν το πρόσωπο του ελληνικού τραγουδιού τη δεκαετία του ‘60*”, άρθρο από το ένθετο της *Καθημερινής* “*Επτά Ημέρες*”, φ. 26-4-1998, σελ. 19.

²⁵² Βλ. Κώστας Βλησίδης “*Όψεις του ρεμπέτικου*”, σελ. 96-112.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Α. Σύντομα βιογραφικά βασικών συντελεστών -εντός του ελλαδικού χώρου- του ρεμπέτικου τραγουδιού της εποχής του Μεσοπολέμου²⁵³

- 1) Μίνως Μάτσας: Πρέβεζα 1904-1970 (εμπορικός αντιπρόσωπος της *Odeon-Parlophone*, στιχουργός, συνθέτης): Στον Μίνωα Μάτσα “καταλογίζεται” η πρώτη κυκλοφορία ηχογραφήσεων, υπό τον ήχο του μπουζουκιού, στις αρχές του 1933, στο όνομα του Μάρκου Βαμβακάρη. Αυτός είναι και ένας σοβαρός λόγος που “κατοχυρώνεται” στην “ιστορική μνήμη” του ρεμπέτικου τραγουδιού (θεωρείται, γενικότερα, ένας από τους σημαντικότερους ανθρώπους της ελληνικής δισκογραφικής δραστηριότητας). Ο Μίνωας Μάτσας, εκτιμάται πως συνέθεσε έναν μικρό αριθμό τραγουδιών και έγραψε τους στίχους σε αρκετά άλλα, χρησιμοποιώντας τα ψευδώνυμα *Τσάμας* (αναγραμματισμός του ονόματος του) και *Π. Οικονόμου*.
- 2) Θεμιστοκλής Λαμπρόπουλος: Αρκαδία 1893-1986 (εμπορικός αντιπρόσωπος *Columbia- His Master's Voice*): Στον Θεμιστοκλή Λαμπρόπουλο “καταλογίζονται” οι πρώτες ηχογραφήσεις υπό τους ήχους του μπουζουκιού το δεύτερο εξάμηνο του 1932 (βλ. σελ. 39-40). Ο Θ. Λαμπρόπουλος ήταν ο ιδρυτής και πρώτος αντιπρόσωπος, της “*Αωνύμου Φωνογραφικής Εταιρίας Κολούμπια*” με έδρα την Αθήνα (το εργοστάσιο άρχισε να λειτουργεί στις 10-3-1930) και για τον λόγο αυτό θεωρείται ως ο “θεμελιωτής”, της οργανωμένης ελληνικής δισκογραφικής παραγωγής.

²⁵³ Οι ημερομηνίες γεννήσεως/θανάτου προέρχονται από τα βιβλία: Διονύσης Δ. Μανιάτης “*Οι φωνογραφήτσηδες*”, σελ. 165-180, Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης “*Αδέσποτες μελωδίες*”, σελ. 477-481 και την ιστοσελίδα www.rebetiko.gr.

- 3) Σπύρος Περιστέρης: Σμύρνη 1896-1966 (καλλιτεχνικός διευθυντής *Odeon-Parlophone*, συνθέτης, στιχουργός, ενορχηστρωτής, οργανοπαίκτης: μπουζούκι, κιθάρα, μαντολίνο κ.α.): Ο Σπύρος Περιστέρης αποτελεί ένα από τα σημαίνοντα πρόσωπα στο χώρο του ρεμπέτικου (αλλά και της ελληνικής μουσικής γενικότερα) καθώς λέγεται, πως με δική του προτροπή στον Μίνω Μάτσα, πραγματοποιήθηκαν οι πρώτες ηχογραφήσεις και κυκλοφορίες μουσικής, υπό τον ήχο του μπουζουκιού. Ο ίδιος δισκογράφησε αρκετές συνθέσεις του, μεταξύ των οποίων η συντριπτική πλειοψηφία κατηγοριοποιείται στο χώρο της “ρεμπέτικης” μουσικής “ιδιοσυγκρασίας” και συμμετείχε σε πολλές άλλες, ως οργανοπαίκτης ή ενορχηστρωτής (καθορίζοντας συγκεκριμένες ενορχηστρωτικές δομές και- κατά προέκταση- συγκεκριμένη μουσική αισθητική). Σε κάποια από τα τραγούδια του, χρησιμοποίησε το ψευδώνυμο *E. Μοραΐτης*.
- 4) Παναγιώτης Τούντας: Σμύρνη 1885-1942 (καλλιτεχνικός διευθυντής *Columbia*, συνθέτης, στιχουργός, οργανοπαίκτης: μαντολίνο): Ο Παναγιώτης Τούντας αποτελεί, όπως και ο Σπύρος Περιστέρης, έναν από τους σημαίνοντες ανθρώπους της ελληνικής δισκογραφίας και μουσικής, με ιδιαίτερη μουσική θεωρητική κατάρτιση, για τα δεδομένα της εποχής. Άνθρωπος με πολλές ιδιότητες προσέδωσε, συνθετικά και ενορχηστρωτικά (θα μπορούσαμε να πούμε και στιχουργικά), μια ιδιαίτερη αισθητική στο χώρο του μουσικού τοπίου την περίοδο του μεσοπολέμου, ενώ οι επιλογές του ως καλλιτεχνικού διευθυντή καθόρισαν- ως ένα μεγάλο βαθμό- την ιδιοσυγκρασία και τον Μεσοπολεμικό “ήχο” του ρεμπέτικου τραγουδιού (μεταξύ των “επιλογών” του συγκαταλέγεται και η προώθηση στη δισκογραφία των Στελλάκη Περπινιάδη, Κώστα Ρούκουνα κ.α.) Δισκογράφησε πολλά τραγούδια και η “*Βαρβάρα*” του, αποτέλεσε το πρώτο θύμα, της λογοκριτικής δράσης, του μεταξικού καθεστώτος, στις 30-8-36.
- 5) Δημήτρης Σέμσης ή *Σαλονικιός*: Στρώμνιτσα 1883-1950 (Καλλιτεχνικός διευθυντής *His Master's Voice*, συνθέτης, δεξιότηχνης του βιολιού): Ο Δημήτρης Σέμσης θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους δεξιότηχνες

του βιολιού εντός του ελλαδικού χώρου (ο στενός του συνεργάτης Στελλάκης Περπινιάδης υποστηρίζει πως ο Σέμσης ήταν ένας “από τους κορυφαίους μουσικούς του λαϊκού τραγουδιού”).²⁵⁴ Συνέθεσε έναν αρκετά μεγάλο αριθμό τραγουδιών, εκ των οποίων τα περισσότερα ρεμπέτικα, συμμετέχοντας σημαντικά στη διαμόρφωση του Μεσοπολεμικού ρεμπέτικου “ήχου” (λόγω των μουσικών γνώσεων του είχε και την ενορχηστρωτική επιμέλεια σε κάποιες από τις φωνογραφήσεις).

- 6) Κώστας Σκαρβέλης ή *Παστουρμάς*: Κωνσταντινούπολη ή Μουδανιά 1880-1942 (καλλιτεχνικός διευθυντής *Columbia*, συνθέτης, δεξιοτέχνης της κιθάρας, στιχουργός, ενορχηστρωτής): Ο Κώστας Σκαρβέλης αποτέλεσε έναν από τους πιο τεχνικά καταρτισμένους κιθαρίστες, του ρεμπέτικου χώρου (με ιδιαίτερο κιθαριστικό “παίξιμο”). Συμμετείχε, σαν κιθαρίστας, σε δισκογραφήσεις πολλών τραγουδιών, διαφόρων συνθετών, ενώ και ο ίδιος σύνθεσε μεγάλο αριθμό τραγουδιών ξεχωρίζοντας και για τις ιδιαίτερες συνθετικές του ικανότητες. Διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής της δισκογραφικής εταιρίας *Columbia*, συμμετέχοντας και αυτός στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου “ηχητικού τοπίου”- και με τις ενορχηστρωτικές του επιλογές- τη μεσοπολεμική περίοδο.
- 7) Ιωάννης Δραγάσης ή *Ογδοντάκης*: Σμύρνη 1890-1958 (Καλλιτεχνικός διευθυντής *Columbia*, συνθέτης, στιχουργός, δεξιοτέχνης του βιολιού, ενορχηστρωτής): Ο Γιάννης Δραγάσης θεωρείται ένας από τους καλύτερους βιολιστές- στην “ιστορία” του ρεμπέτικου- με συμμετοχή σε πάρα πολλές φωνογραφήσεις τραγουδιών (σε κάποια από τα οποία, ενδεχομένως, έχοντας και ενορχηστρωτικές αρμοδιότητες, λόγω της πολύ καλής μουσικής θεωρητικής του κατάρτισης). Ο ίδιος συνέθεσε αρκετά τραγούδια χαρακτηριστικά για τη μελωδικότητα τους

²⁵⁴ Κώστας Χατζηδουλής “*Ρεμπέτικη ιστορία, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθησης, Λελάκης*”, σελ. 13. Από την αυτοβιογραφία του Σ. Περπινιάδη, διαπιστώνουμε και τη γνώση του Σέμσης, σε άλλες μουσικές παραδόσεις (“*τούρκικα, αράπικα, σέρβικα, σπανιόλικα, ρουμάνικα, ουγγαρέζικα, βουλγάρικα, τσιγγάνικα*”), αυτόθι σελ. 13.

(αναφέρουμε σαν “δείγμα” το “κλασσικό χασικλίδικο” “Ο Μανώλης ο χασικλής” (1930) με τη φωνή του Ζαχαρία Κασσιμάτη- το κομμάτι γράφτηκε γύρω στο 1927 και ηχογραφήθηκε σε πολλές διαφορετικές εκτελέσεις.²⁵⁵

- 8) Ευάγγελος Παπάζογλου ή Καλλίνικος (το πραγματικό επίθετο της οικογένειάς του) ή *Αγγούρης*: Σμύρνη 1896²⁵⁶- Αθήνα 1943 (συνθέτης, στιχουργός, οργανοπαίκτης: βιολί, κιθάρα, μαντολίνο, (μ)πάντζο): Ο Βαγγέλης Παπάζογλου καθόρισε σε σημαντικό βαθμό, με την “ιδιαιτέρη” μουσική του αντίληψη, ένα διαφορετικό μέρος, του “ύφους” του ρεμπέτικου, κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (τα κομμάτια του Παπάζογλου ήταν αρκετά δημοφιλή και είχαν αρκετά μεγάλη εμπορική επιτυχία, για τα δεδομένα της εποχής). Τα τραγούδια του ξεχωρίζουν για τις πρωτότυπες μελωδικές γραμμές τους, την ιδιαίτερη ενορχηστρωτική τους δομή και την ευρηματικότητα –του άρτια δουλεμένου και θεματολογικά πρωτοποριακού- στίχου τους. Σύμφωνα με πληροφορίες του Παναγιώτη Κουνάδη,²⁵⁷ σε 27 τραγούδια- τόσα δισκογραφήθηκαν στο όνομα του- του Β. Παπάζογλου, όπου έχει γίνει ενορχηστρωτική αναγνώριση, χρησιμοποιούνται 19 διαφορετικοί τύποι ορχήστρας, πράγμα που δείχνει και τις “ξεχωριστές” αναζητήσεις του μεγάλου Σμυρνιού δημιουργού από άποψη ορχηστρικής δομής. Κλείνοντας το σύντομο αυτό βιογραφικό, να αναφέρουμε πως ο Παπάζογλου υπήρξε από τους δημιουργούς, που αρνήθηκαν να συνθέσουν τραγούδια μετά την επιβολή της μεταξικής προληπτικής λογοκρισίας το 1937²⁵⁸ (αφότου ίσχυσε η λογοκρισία δισκογράφησε ένα τραγούδι το 1937, με τίτλο “*Να μη λες το μυστικό σου*” με τη φωνή του Κώστα Ρούκουνα).

²⁵⁵ Ένθετο του cd “*Τα Σκληρά, Τραγούδια περί απαγορευμένων ουσιών*”, Συλλογή Διφώνου τ.χ. 31, P+ C 1998 MINOS EMI S.A., επιμ. Εκδ. Γιώργος Τσάμπρας.

²⁵⁶ Ημερομηνία που υποστηρίζει ο Παναγιώτης Κουνάδης στο ένθετο του cd “*Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας: συνθέτες του ρεμπέτικου: Ευάγγελος Παπάζογλου 2, Ανέστης Δελιάς*”, αρ.47, σελ. 5, MINOS EMI S.A., P+C 1994.

²⁵⁷ Ένθετο του Cd “*Αρχείο Ελληνικής Δισκογραφίας: συνθέτες του ρεμπέτικου: Ευάγγελος Παπάζογλου 2, Ανέστης Δελιάς*”, αρ. 47, σελ. 10, MINOS EMI S.A., P+C 1994.

²⁵⁸ Αναφερθήκαμε προηγουμένως στις σχέσεις του Β. Παπάζογλου με τη λογοκρισία.

9) Μάρκος Βαμβακάρης ή *Φράγκος* (απέκτησε το εν λόγω “παρατσούκλι”, λόγω της πίστης του στη Ρωμαιοκαθολική εκκλησία): Σύρος 1905-Αθήνα 1972 (συνθέτης, στιχουργός, τραγουδιστής, οργανοπαίκτης: μπουζούκι): Ο Μάρκος Βαμβακάρης αποτελεί έναν από τους βασικούς διαμορφωτές του “πειραιώτικου” ρεμπέτικου τραγουδιού (και έναν από τους κατεξοχήν συνθέτες “απαγορευμένων” τραγουδιών), καθώς και ο πρώτος που φωνογράφησε και κυκλοφόρησε τραγούδια, υπό τον ήχο του μπουζουκιού το 1933 (είχαν προηγηθεί οι ακυκλοφόρητες ηχογραφήσεις του, το Β εξάμηνο του 1932 στην *Columbia*, ενώ οι πρώτες κυκλοφορίες τραγουδιών του έμελλε να πραγματοποιηθούν από την *Odeon-Parlophone*, του Μίνωα Μάτσα, στις αρχές του 1933). Η παραγωγικότερη, δισκογραφικά, περίοδος του Μ. Βαμβακάρη, υπήρξαν τα χρόνια από το 1932 ως το 1941.²⁵⁹ Η επιβολή της μεταξικής προληπτικής λογοκρισίας το 1937, αναγκάζει τον δημιουργό να αποκόψει τα “χασικλίδικα”, αλλά και με πολιτικές αναφορές, στοιχεία της ταυτότητας των τραγουδιών του και να πορευτεί μέσα στο χρόνο εντός του θεσμικά καθορισμένου “εξευγενισμένου” πλαισίου. Σαν ερμηνευτής συμμετείχε σε εκτελέσεις τραγουδιών πολλών άλλων συνθετών ενώ και ο ίδιος καθ’ όλη τη διάρκεια της παρουσίας του, στη δισκογραφική δραστηριότητα, σύνθεσε αρκετά μεγάλο αριθμό τραγουδιών και οργανικών κομματιών.

10) Ιωάννης Παπαϊωάννου ή *Ψηλός*: Κίος Μικράς Ασίας 1914²⁶⁰- Αθήνα 1972 (συνθέτης, στιχουργός, τραγουδιστής, οργανοπαίκτης: μπουζούκι): Ο Γιάννης Παπαϊωάννου αποτέλεσε έναν από τους κορυφαίους και αρκετά παραγωγικούς συνθέτες, του “πειραιώτικου” ρεμπέτικου (και έναν από τους δημιουργούς που συγκατατέθηκαν με τις επιβολές της μεταξικής προληπτικής λογοκρισίας). Οι πολυάριθμες μελωδίες του χαρακτηρίζονται από τις πρωτότυπες μουσικές τους φράσεις, ενώ οι

²⁵⁹ Για τις προπολεμικές συνθέσεις του Μάρκου Βαμβακάρη βλ. τη μελέτη του Παναγιώτη Κουνάδη: “*Μάρκος Βαμβακάρης, Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*”.

²⁶⁰ Ημερομηνία γέννησης που δηλώνει ο ίδιος ο Γ. Παπαϊωάννου στην αυτοβιογραφία του, Γιάννης Παπαϊωάννου “*Ντόμπρα και σταράτα*”, σελ. 13.

αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες διακρίνονται για την ιδιαίτερη “υφολογία” τους.

11) Βασίλης Τσιτσάνης ή *Βλάχος* (“παρατσούκλι” που του προσδόθηκε λόγω του τόπου γεννήσεως του): Τρίκαλα 1915- Λονδίνο 1984 (συνθέτης, στιχουργός, ερμηνευτής, οργανοπαίχτης: μπουζούκι): Ο Βασίλης Τσιτσάνης θεωρείται μια από τις μεγαλύτερες προσωπικότητες, που έδρασαν εντός του ελλαδικού μουσικού χώρου. Κορυφαίος συνθέτης, με άρτια δουλεμένη στιχουργική στα τραγούδια του, ανέδειξε το ταλέντο του προπολεμικά²⁶¹ και καθιερώθηκε στη δισκογραφία μεταπολεμικά, ως ο “εξευγενιστής” του ρεμπέτικου (χωρίς ο χαρακτηρισμός να υποτιμά το σύνολο του έργου του, που- άλλωστε- περιλαμβάνει και κάποια τραγούδια “χασικλίδικης” εμπνεύσεως). Οι συνθέσεις του Β. Τσιτσάνη προσέδωσαν μια διαφορετική “πνοή” στο ελληνικό αστικό τραγούδι, με τις ξεχωριστές μελωδικές γραμμές τους, το ιδιαίτερο ηχόχρωμα τους και την άρτια στιχουργική τους επεξεργασία (αρκετά ευρεία και θεματολογικά). Ο Τσιτσάνης τάχθηκε υπέρ της προληπτικής μεταξικής λογοκρισίας, το 1937, αναπροσαρμόζοντας το περιεχόμενο των τραγουδιών του σύμφωνα με τις νέες καθεστωτικές επιταγές (“εισήχθη” στη δισκογραφία, το 1936 ή 1937, με ένα κομμάτι “χασικλίδικης” εμπνεύσεως, το “Σ’ έναν τεκέ σκαρώσανε”).²⁶² Παρ’ όλα αυτά το 1946 ηχογράφησε τρία τραγούδια “χασικλίδικης” εμπνεύσεως (“*Της μαστούρας ο σκοπός*”, “*Το πρωί με τη δροσούλα*”, “*Μάγκας βγήκε για συργιάνι*”: στο κομμάτι αναγράφονται τα ονόματα των Απόστολου Καλδάρα- 1923-1990- και Βασίλη Τσιτσάνη, ως συν-δημιουργών), ενδεχομένως για βιοποριστικούς ή και εμπορικούς λόγους, στη δύσκολη μεταπολεμική περίοδο. Ο Β. Τσιτσάνης σύνθεσε μεγάλο αριθμό τραγουδιών και οργανικών κομματιών, στην πολυετή πορεία του στην ελληνική μουσική δημιουργία, επηρεάζοντας και συνθέτες “ξένους” προς τη “ρεμπέτικη” μουσική παράδοση (Θεοδωράκης, Χατζιδάκις κ.α.) ενώ

²⁶¹ Για την προπολεμική δισκογραφία του Β. Τσιτσάνη, βλ την ιστοσελίδα <http://www.rebetiko.gr/parusiaseis/tsitsanis/propolemika/propolemika.asp>.

²⁶² Εξετάσαμε προηγουμένως τις απόψεις του Τσιτσάνη, σχετικά με την μεταξική λογοκρισία.

και σαν οργανοπαίκτης συμμετείχε σε ηχογραφήσεις τραγουδιών άλλων ρεμπετών συνθετών.

- 12) Στέλιος Χρυσίνης: Πειραιάς 1916- Αθήνα 1970 (συνθέτης, στιχουργός, οργανοπαίκτης: μπουζούκι, κιθάρα κ.α.): Ο Στέλιος Χρυσίνης αποτέλεσε έναν αρκετά παραγωγικό συνθέτη της μεσοπολεμικής περιόδου, με πρωτότυπα, άρτια επεξεργασμένα και με ευρύτητα θεμάτων τραγούδια (να μνημονεύσουμε εδώ πως ο Σ. Χρυσίνης, έχασε το φως του σε πολύ μικρή ηλικία). Κάνει την εμφάνιση του στη δισκογραφία, το 1934 στη ηλικία των 18 ετών, με το “χασικλίδικο” τραγούδι “*Χτες το βράδυ στον τεκέ μας*” με τη φωνή του Στελλάκη Περπινιάδη. Μετά την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας, συνέχισε το συνθετικό του έργο, μέσα στο νέο περιοριστικό πλαίσιο.
- 13) Απόστολος Χατζηχρήστος ή *Σμυρنيωτάκι*: Σμύρνη 1908-1959 (συνθέτης, στιχουργός, ερμηνευτής, οργανοπαίκτης: μπουζούκι κ.α.): Ο Απόστολος Χατζηχρήστος αποτελεί και αυτός έναν αρκετά παραγωγικό- και λιγότερο γνωστό στο ευρύ κοινό- δημιουργό, της μεσοπολεμικής περιόδου του ρεμπέτικου τραγουδιού. Οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από τη μελωδική τους ιδιαιτερότητα και την επιμελημένη στιχουργική τους (ο Α. Χατζηχρήστος συνεργάστηκε, σε αρκετά τραγούδια του, με τον στιχουργό Γιάννη Λελάκη)²⁶³ στην οποία δε συναντούμε “χασικλίδικες” αναφορές. Ο ίδιος συμμετείχε φωνητικά- σαν πρώτη ή δεύτερη φωνή, αφού ξεχώριζε για τις ερμηνευτικές του ικανότητες- και σε πολλά τραγούδια άλλων δημιουργών του ρεμπέτικου.
- 14) Δημήτρης Γκόγκος ή *Μπαγιαντέρας* (απέκτησε το εν λόγω “παρατσούκλι” λόγω της διασκευής, για λαϊκή ορχήστρα με μπουζούκι και μαντολίνο, στην ιταλική οπερέτα “*Μπαγιαντέρα*” του Έριχ Κάλμαν:

²⁶³ Βλ. και την αυτοβιογραφία του στιχουργού στο Κώστας Χατζηδουλής “*Ρεμπέτικη ανθολογία, Περπινιάδης, Γενίσαρης, Μάθησης, Λελάκης*”.

Πειραιάς 1903-1985²⁶⁴ (συνθέτης, στιχουργός, ερμηνευτής, οργανοπαίκτης: μπουζούκι, μαντολίνο κ.α.): Ο Δημήτρης Γκόγκος-“Μπαγιαντέρας” ξεχώρισε για το “ύφος” των ιδιαίτερων συνθέσεων του και τη γνώση του, για τα δεδομένα της εποχής, πάνω στο τρίχορδο μπουζούκι (που τον έκαναν να ξεχωρίσει, από άλλους οργανοπαίκτες και συνθέτες του “πειραιώτικου” ρεμπέτικου. Κοντά του έκανε τα πρώτα του βήματα και ο- μετέπειτα δεξιοτέχνης του μπουζουκιού- Μανώλης Χιώτης, ο οποίος συμμετέχει και σε κάποιες από τις φωνογραφήσεις του). Μετά την επιβολή της προληπτικής λογοκρισίας του Μεταξά, αναπροσαρμόζει το περιεχόμενο των τραγουδιών του (που σε κάποια συναντούμε “χασικλίδικες” αναφορές) και γίνεται δημιουργός αρκετών “κλασικών” ρεμπέτικων ερωτικών τραγουδιών. Ο Δ. Γκόγκος κομματοποιήθηκε, λίγο πριν το Β Παγκόσμιο πόλεμο, γινόμενος μέλος του Κ.Κ.Ε. Την ίδια περίοδο έγραψε και κάποια πατριωτικού περιεχομένου τραγούδια, με αφορμή τον ελληνοϊταλικό πόλεμο (όπως άλλωστε έπραξαν και άλλοι συνθέτες του ρεμπέτικου, αλλά και άλλων ειδών μουσικής.²⁶⁵ Εντυπωσιάζει, πάντως, το γεγονός πως το Κ.Κ.Ε.- που το κανονιστικό του πλαίσιο απέρριπτε αυστηρά τον ρεμπέτικο “λόγο”- δέχτηκε στις τάξεις του, ως μέλος, έναν άνθρωπο του “ρεμπέτικου” χώρου).

Στα σύντομα βιογραφικά, των συντελεστών του ρεμπέτικου τραγουδιού, θα πρέπει να μνημονεύσουμε και τους “βασικούς”- αλλά και κάποιους με μικρότερη συμμετοχή- ερμηνευτές/ερμηνεύτριες της Μεσοπολεμικής περιόδου: 1) Ευστράτιο Παγιουμτζή ή *Τεμπέλη* (Αϊβαλί 1902- Νέα Υόρκη 1971), η “φωνή” του ρεμπέτικου, για τον οποίο ο συνάδελφος του Στελλάκης Περπινιάδης αφηγείται στην αυτοβιογραφία του: “Ο Στράτος είναι η μεγαλύτερη φωνή που

²⁶⁴ Τα έτη γεννήσεως/θανάτου, είναι παρμένα από την ιστοσελίδα: <http://www.rembetiko.gr/forums/archive/index.php/t-16577.html>, όπου υπάρχει βιογραφικό και διάφορες συνεντεύξεις του συνθέτη.

²⁶⁵ Βλ. ένα ενδεικτικό corpus ρεμπέτικων τραγουδιών πατριωτικού περιεχομένου, στο Νέαρχος Γεωργιάδης “*Ρεμπέτικο και πολιτική*”, σελ. 105-111, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1999. Στο ίδιο βιβλίο, σελ. 128-142, εκτίθενται και στίχοι, από αντιστασιακά τραγούδια του συνθέτη. Να αναφέρουμε, εδώ, πως από το 1941 ο Δ. Γκόγκος χάνει το φως του.

έχει βγει ποτέ- στο λαιμό του, είχε φωλιές από αηδόνια. Ποτέ δε θα μπορούσαμε, εγώ και όποιος άλλος, να τραγουδήσουμε αυτά που τραγουδούσε- και μ' αυτόν τον τρόπο- ο Στράτος”,²⁶⁶ 2) Στελλάκη Περπινιάδη (Τήνος 1899-1977)- “ο τραγουδιστής της *Columbia*”, λόγω του αποκλειστικού συμβολαίου με το οποίο είχε δεσμευτεί με την εταιρία- ερμηνευτή με μεγάλες φωνητικές δυνατότητες και αρκετά μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων, 3) Κώστα Ρούκουνα ή Σαμιωτάκι (Σάμος 1903- Αθήνα 1984) έναν ερμηνευτή με εξαιρετικές φωνητικές δυνατότητες και πλούσιο φωνογραφικό “αρχείο”,²⁶⁷ 4) Αντώνη Διαμαντίδη ή Νταλγκά (Κωνσταντινούπολη 1892- 1945) ερμηνευτή με πολλές ηχογραφήσεις αμανέδων στο βιογραφικό του, αλλά και αρκετά “χασικλίδικα” (ενδεικτικά αναφέρουμε: “*Νέοι χασικλήδες, έμαθα πως είσαι μάγκας*”, 1928),²⁶⁸ 5) Ρόζα Εσκενάζυ (Κωνσταντινούπολη περίπου 1895-1980): ερμηνεύτρια με εκπληκτικές φωνητικές δυνατότητες και με πολύ μεγάλο αριθμό φωνογραφήσεων, 6) Ρίτα Αμπατζή (Σμύρνη 1903- Αθήνα 1969) ερμηνεύτρια με πλούσιες φωνητικές δυνατότητες και πλούσια φωνογραφική παραγωγή, 7) Κώστα Καρίπη (Κωνσταντινούπολη περίπου 1896- Αθήνα 1952) ερμηνευτή με πλούσιο φωνογραφικό έργο,²⁶⁹ 8) Γεώργιο Βιδάλη (Σμύρνη 1884-1948) ερμηνευτή με ιδιαίτερες φωνητικές δεξιότητες και πλούσια δισκογραφική παραγωγή (εκτός από ρεμπέτικα τραγούδια ο Γ. Βιδάλης τραγούδησε και άσματα της λεγόμενης “ελαφράς” λαϊκής μουσικής), 9) Γεώργιο Κάβουρα

²⁶⁶ Κώστας Χατζηδοδουλής “*Ρεμπέτικη ιστορία, Περπινιάδης, Γενίσαρης, Μάθησης, Λελάκης*”, σελ. 32. Ο Στράτος Παγιουμτζής θεωρείται μια από τις μεγαλύτερες “φωνές” του ρεμπέτικου τραγουδιού, που κληροδότησε στις επόμενες γενιές πλούσια δισκογραφική “περιουσία”. Στο φωνογραφικό έργο του Στράτου Παγιουμτζή, έχουν καταγραφεί μερικοί από τους συγκλονιστικότερους αμανέδες της ελληνικής δισκογραφίας. Ο Γιώργος Ζαμπέτας, ο οποίος είχε συνεργαστεί με τον Στράτο Παγιουμτζή- κυρίως τη δεκαετία του 1960, γράφοντας του και αρκετά τραγούδια- αναφέρει γι’ αυτόν στην αυτοβιογραφία του: “*Αλλά δεν κλείνει η ζωή του έτσι γιατί ο Στράτος είναι αιωνόβιος, θα ζει πάντα, πολλούς αιώνες. Θα τραγουδιέται πάντα γιατί το Στράτο δεν μπορεί να τον τραγουδήσει κανένας. Είναι ένας, μοναδικός. Ο Στράτος, ο Καζαντζίδης και μετά... το χάος...*” Γιώργος Ζαμπέτας “*Και η βρόχα έπιπτε στρέιτ θρου*”, σελ. 201, (επιμ. Ιωάννα Κλειάσιου), εκδ. Ντέφι, Αθήνα 1997.

²⁶⁷ Στο φωνογραφικό έργο του Κώστα Ρούκουνα έχουν καταγραφεί και αρκετοί αμανέδες.

²⁶⁸ Ο Στελλάκης Περπινιάδης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, σχετικά με τη φωνή του Α. Διαμαντίδη πως “*άνοιγε και έκλεινε όπως η βεντάλια*”. Κώστας Χατζηδοδουλής “*Ρεμπέτικη ιστορία, Περπινιάδης, Γενίσαρης, Μάθησης, Λελάκης*”, σελ. 14.

²⁶⁹ Ο Κώστας Καρίπη διακρίθηκε και για τη δεξιοτεχνία του στην κιθάρα.

(Καστελόριζο 1909- Πειραιάς 1943) ερμηνευτή με ιδιαίτερη φωνητική ιδιοσυγκρασία και περιορισμένη- συγκριτικά με τους συναδέλφους του- συμμετοχή στη δισκογραφική δραστηριότητα (συνεργάστηκε κυρίως με τον Κώστα Σκαρβέλη), 10) Ζαχαρία Κασιμάτη (Σμύρνη 1886- Αθήνα 1958) ερμηνευτή με ιδιαίτερο φωνητικό ηχόχρωμα (μεταξύ άλλων ερμήνευσε και κάποια από τα “απαγορευμένα” τραγούδια, αναφέρουμε ενδεικτικά: “Ο Μανώλης ο χασικλής” (1930), “Οφ αμάν” (1934), “Μπελεντέρια” (1934) κ.α.), 11) Κώστα Μαρσέλο- Νούρο (Σμύρνη 1892-1972), 12) Γεωργία Μιπτάκη (Αυλώνα 1911- Αθήνα 1977) ερμηνεύτρια που διέπρεψε στο στεριανό δημοτικό τραγούδι (τη μνημονεύουμε λόγω της συμμετοχής της, στο πρώτο δισκογραφημένο τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη, το 1936 ή 1937: “Σ έναν τεκέ μπουκάρανε”), 13) Σοφία Αμπατζή- Καρίβαλη (Σμύρνη 1916- 1995) αδερφή της Ρίτας Αμπατζή, 14) Άννα Παγανά ή *Πολίτισσα* (Κωνσταντινούπολη περίπου 1910-1943), 15) Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή *Πολίτισσα* (δε βρέθηκαν χρονολογίες γεννήσεως/θανάτου) με χαρακτηριστική την ερμηνεία της στην “Πασαλιμανιώτισσα” (1930) του Παναγιώτη Τούντα, 16) Αντώνη Καλυβόπουλο (Σμύρνη 1902- Αθήνα 1960) βασικό συνεργάτη του Γιοβάν Τσαούς, 17) Γεώργιο Παπαησιδώρου- γνωστού ως Παπασιδέρη- (Κούλουρη Σαλαμίνας 1902- Σαλαμίνα 1977) μνημονεύουμε τον κορυφαίο ερμηνευτή, του στεριανού δημοτικού τραγουδιού, για τη συμμετοχή του στο “απαγορευμένο” ρεμπέτικο “Μες τον τεκέ της Μαριγώς” (1935) κ.α.

Στους συντελεστές του ρεμπέτικου τραγουδιού θα πρέπει, ακόμα, να μνημονεύσουμε και τους- σημαντικούς για τη διαμόρφωση της Μεσοπολεμικής “ηχητικής” του ρεμπέτικου, αλλά με σαφώς μικρότερη δισκογραφική παραγωγή- συνθέτες: 1) Γιώργο Μπάτη (Μέθανα περίπου 1885- Πειραιάς 1967) ο οποίος και πραγματοποίησε, μαζί με τον Μάρκο Βαμβακάρη τις πρώτες ηχογραφήσεις μπουζουκιού στη δισκογραφική εταιρία *Columbia* (το Β΄ εξάμηνο του 1932, τα κομμάτια “Σου χεί λάχει” και “Μπάτης ο δερβίσης”),²⁷⁰ 2) Ανέστη Δελιά ή *Αρτέμη* (Σμύρνη περίπου 1912- Αθήνα 1944) συνθέτη με πολύ μικρή δισκογραφική, αλλά αξιόλογη, δισκογραφική παρουσία (8 τραγούδια) και

²⁷⁰ Ο Γιώργος Μπάτης έχει τη μικρή δισκογραφική παρουσία των 17 τραγουδιών (το τραγούδι “Αρχόντισσα” (1947)- που είναι και το μοναδικό που δισκογραφήθηκε με το όνομα του, μετά από την επιβολή της προληπτικής λογοκρισίας το 1937- σε συν-δημιουργία με τους Σ. Περιστέρη και Π. Οικονόμου).

προσωπικό “ύφος” στο ηχόχρωμα του,²⁷¹ 3) Γιάννη Εϊτζιρίδη ή Γιοβάν Τσαούς-που σημαίνει “Γιάννης ο λοχίας” στην τουρκική γλώσσα- (Κασταμονή Πόντου 1893- Κοκκινιά 1942) με μικρή- και επίσης αξιόλογη, όπως και ο Α. Δελιάς-δισκογραφική παρουσία (12 τραγούδια),²⁷² 4) Στέλιο Κερομύτη ή *Αριστοκράτη* (Καμίνια Πειραιά 1903- 1979) κυρίως ερμηνευτή, αλλά και συνθέτη ενός μικρού αριθμού τραγουδιών, 5) Μιχάλη Γενίσαρη (Πειραιάς 1917-2005) ο οποίος

²⁷¹ Ο Ανέστης Δελιάς ξεχώρισε, κυρίως, σα συνθέτης “απαγορευμένων” ρεμπέτικων τραγουδιών, αναδεικνύοντας παράλληλα και πολύ ιδιαίτερες μελωδικές γραμμές. Κατά τη γνώμη μας το μικρό χρονικό διάστημα που έζησε- πέθανε από χρήση ηρωίνης το 1944- δεν του επέτρεψε να ξεδιπλώσει ολόκληρο το εύρος του μουσικού ταλέντου που διέθετε.

²⁷² Ο Γιοβάν Τσαούς ξεχώρισε για τις συνθέσεις του, αλλά και για τα ιδιαίτερα μουσικά όργανα που διέθετε, τα οποία και χρησιμοποίησε σε όλες του τις φωνογραφήσεις (με τα ιδιαίτερα αυτά όργανα μπορούσε να “πιάνει” κάποια μικροδιαστήματα, πράγμα που δείχνει την ιδιαίτερη μουσική του παιδεία, που άλλωστε διαπιστώνουμε και από το συνθετικό του έργο). Ο κατασκευαστής του οργάνου Κυριάκος Πεσμαζόγλου- Λαζαρίδης αφηγείται: “...εγώ τους έφιαχνα πρώτα τα όργανα τους. Σε όλους έφιαξα όργανα. Και τα μπουζούκια του Γιοβάν Τσαούς, εγώ τα έφιαξα. Παράξενα όργανα αυτά, ο ίδιος τα παράγγελνε. Έτσι τα ήθελε. Το όργανο του Γιοβάν Τσαούς είχε βυζαντινές φωνές. Έτσι το ‘θελε. Τριάντα επτά φωνές είχε το μπουζούκι του. Κανείς δεν μπορούσε να παίξει με το μπουζούκι του, κανείς! Μια φορά στο μαγαζί μου ήτανε ο Μάρκος, ο Μπάτης και ο Γ. Τσαούς. Λέει ο Μάρκος «Δος μου, ρε Τσαούση, το μπουζούκι ου να παίξω, να δω πως είναι». Το πήρε στα χέρια του και αμέσως το άφησε. Δεν μπόραγε να παίξει! Και γυρίζει στον Γιοβάν Τσαούς και του λέει: «Πως παίζεις, ρε, με αυτό το όργανο;». Μετά, λέει ο Μπάτης του Μάρκου: «Δεν μπορείς, ρε, να παίζεις ένα μπουζούκι;». Το παίρνει για να παίξει αυτός, αλλά τα ίδια: το παράτησε. Και ρώταγαν μετά τον Γιοβάν Τσαούς να τους πει πως παίζει. Ο Γιοβάν Τσαούς τους λέει: «Εγώ έτσι παίζω, όπως στο Σεράι, εκεί που ήμουνα, λέει, στην Τουρκία». Γιατί ο Γ. Τσαούς έπαιζε στο Σεράι- στου Χαμίτ- μαζί με τον Τζεμίλ, τον Ταμπούρη Τζεμίλ- μεγάλος αυτός ο Τούρκος! Ξέρεις τι μουσικός ήτανε ο Γ. Τσαούς; Α!! Πολύ μεγάλος, ο πιο τεχνίτης απ’ όλους, ο πρώτος! Έπαιζε κλαρίνο, ταμπούρ, μπαγλαμά, κιθάρα, μπουζούκι, πιάνο. Μεγάλος μουσικός! Ο μόνος που ήξερε τους «δρόμους». Ο πρώτος που έπαιζε εδώ ταξίμια, όλοι απ’ αυτόν μάθανε, όλοι αυτόν ακούσανε. Βυζαντινά έπαιζε, αλά τούρκα, ότι ήθελες. Όλοι ακολουθήσανε αυτόν. Κι εγώ όσα ταξίμια ξέρω και παίζω, από τον Γ. Τσαούς τα έμαθα...”, Κώστας Χατζηδουλής “Ρεμπέτικη ιστορία, Περπινιάδης, Γενίσαρης, Μάθεσης, Λελάκης”, σελ. 46. Πληροφορικά αναφέρουμε για τα δύο αυτά “παράξενα” όργανα: το 1^ο όργανο είχε ελεύθερο μήκος χορδής 64 cm και κούφιο μπράτσο και το δεύτερο 52 cm ελεύθερο μήκος χορδής (Ένθετο cd “Γιοβάν Τσαούς (1893-1942)”, (επιμ. Παναγιώτης Κουνάδης), P+ C 1994 LYRA.

σύνθεσε 3 τραγούδια προπολεμικά και διακρίθηκε στη Μεταπολεμική δισκογραφία κ.α.²⁷³

Τέλος κάποιοι βασικοί στιχουργοί, όταν δεν ήταν οι ίδιοι οι συνθέτες, της Μεσοπολεμικής περιόδου ήταν οι: 1) Νίκος Μάθησης ή *Τρελλάκιας* (Σαλαμίνα 1907- 1975), ο οποίος διακρίθηκε και για το σκιτσογραφικό του έργο, που συνεργάστηκε με αρκετούς συνθέτες, 2) Ο Γιάννης Λελάκης (Σμύρνη 1914- 1978) βασικός συνεργάτης του συνθέτη Απόστολου Χατζηχρήστου, 3) Ο Γιώργος Πετροπουλέας ή *Πολιανίτης* (δε βρέθηκαν ημερομηνίες γεννήσεως/θανάτου), ο οποίος συνεργάστηκε με αρκετούς συνθέτες κ.ά.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

A. Πρόταση περιοδολόγησης του ρεμπέτικου τραγουδιού²⁷⁴

1^η περίοδος: (ονομάζουμε τη συγκεκριμένη περίοδο, ως περίοδο της “προϊστορίας” του ρεμπέτικου)²⁷⁵ περίπου μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπου έχουμε και έντονη δραστηριοποίηση των καφέ αμάν στον ελλαδικό χώρο- 1922: χαρακτηρίζουμε την περίοδο αυτή, ως “ανώνυμης μουσικής δημιουργίας”, όπου δεσπόζουν τα καφέ αμάν, στα οποία αναπαράγονται πολλά μουσικά είδη, βασικό εκ των οποίων και το “Σμυρναίικο” ρεμπέτικο, που, ενδεχομένως, προϋπάρχει χρονικά του “πειραιώτικου”. Δεν μπορούμε να ορίσουμε, επ’ ακριβώς, την απαρχή του “πειραιώτικου” ρεμπέτικου. Χώροι γέννησης του θεωρούνται οι φυλακές, οι τεκέδες, ενδεχομένως και ιδιωτικοί χώροι.

²⁷³ Η ημερομηνία γεννήσεως και ο αριθμός των προπολεμικών δισκογραφήσεων του συνθέτη, προέρχονται από την αυτοβιογραφία του Μιχάλης Γενίσαρης “*Μάγκας από μικράκι*”, σελ. 11 και 143-146, αντίστοιχα.

²⁷⁴ Σχετικά με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου, από τους ερευνητές, βλ. την ιστοσελίδα www.rebetiko.gr

²⁷⁵ Βλ. και τη μελέτη του Θόδωρου Χαντζηπανταζή “*Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί, η ακμή του Αθηναϊκού καφέ-αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄ ...*”, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1986.

2^η περίοδος: 1922-1930: τη συγκεκριμένη περίοδο έχουμε τη σαφή διάκριση του ρεμπέτικου τραγουδιού σε δύο είδη- μετά και από τη μικρασιατική καταστροφή και την κοινή συμβίωση προσφύγων και ντόπιων κατοίκων- α) του “Σμυρναϊκού” που αναπαράγεται σε δημόσιους χώρους και β) του “Πειραιώτικου” που αναπαράγεται στους “προσωπικούς” χώρους της φυλακής και του τεκέ. Τα δύο είδη θα συνυπάρξουν αλληλοεπηρεαζόμενα, επισημοποιώντας τη μορφή τους μέσω της καταγραφής τους στη δισκογραφία, από το 1930 και μετά (κάποιες ηχογραφήσεις σμυρναϊκών τραγουδιών υπάρχουν και πριν το 1930).

3^η περίοδος: 1930-1937: έχουμε την απαρχή της οργανωμένης δισκογραφικής δραστηριότητας, εντός του ελλαδικού χώρου, χωρίς κανενός είδους νομικό περιορισμό στη δημιουργική διαδικασία. Οι συνθέσεις παίρνουν, πλέον, επώνυμο χαρακτήρα (στις αρχές του 1930 έχουμε και την “εισαγωγή” στη χώρα μας της έννοιας του “μουσικού πνευματικού δικαιώματος”, μετά της ίδρυση της ιδιωτικής εταιρίας Α.Ε.Π.Ι.). Το 1934 έχουμε την πρώτη επαγγελματική εμφάνιση μπουζουκιού, στη μάντρα του Σαραντόπουλου, με την ορχήστρα της “*Τετράδος της ξακουστής του Πειραιώς*”, αποτελούμενης από τους Μάρκο Βαμβακάρη, Ανέστη Δελιά, Στράτο Παγιουμτζή και Γιώργο Μπάτη.

4^η περίοδος: 1937-1941: το μεταξικό καθεστώς αποκόπτει, μέσω της προληπτικής λογοκρισίας, τα “ανατολίτικα” στοιχεία του ρεμπέτικου και μέσω της “χειρουργικής” του στίχου, αφαιρεί σημαντικό μέρος του περιεχομένου και της ταυτότητας του, στο όνομα του “εξευρωπαϊσμού”.

5^η περίοδος: 1941-1959 (το έτος είναι πλασματικό δεδομένου του ότι δεν μπορούμε να ορίσουμε, επ’ ακριβώς, “έτος τέλους” για ένα μουσικό είδος): το ρεμπέτικο τραγούδι πορεύεται, μετά τη λήξη του Β΄ παγκοσμίου πολέμου, “αποκαθαρμένο” και “εξευγενισμένο” πλέον- υπό τη συνεχή επίβλεψη αυστηρού λογοκριτικού πλαισίου- προς τη διαμόρφωση διαφορετικής μορφής και περιεχομένου, με βασικούς του συντελεστές να μην βρίσκονται πλέον εν ζωή (Βαγγέλης Παπάζογλου, Παναγιώτης Τούντας, Γιοβάν Τσαούς, Κώστας Σκαρβέλης κ.α.). Ουσιαστικά τη δεκαετία του 1950, παρατηρείται μια σταδιακή αλλαγή στον ρεμπέτικο “ήχο”- εφόσον, μεταπολεμικά, δε συναντούμε στη δισκογραφία συνθέσεις της “Σμυρναϊκής σχολής”- που πιθανότατα να συνέχισε να αναπαράγεται εκτός δισκογραφικών studios- για να επικρατήσει εν καιρώ το λεγόμενο “λαϊκό” ύφος, με προεξάρχοντες τους Βασίλη Τσιτσάνη, Γιώργο

Μητσάκη, Μανώλη Χιώτη, Γιάννη Παπαϊωάννου κ.α. Το 1960 έχουμε την “αναγνώριση” της ρεμπέτικης μορφολογίας, με την ηχογράφιση του μουσικοποιητικού έργου- πρόταση για ένα “έντεχνο” λαϊκό τραγούδι, *Επιτάφιος*, των Μ. Θεοδωράκη- Γ. Ρίτσου (σε τρεις διαφορετικές εκτελέσεις: η πρώτη με ερμηνεία φωνής από τη Νανά Μούσχουρη, η δεύτερη από το Γρηγόρη Μπιθικώτση και η τρίτη από τη Μαίρη Λίντα). Η συγκεκριμένη ηχογράφιση θα σημάνει την έναρξη νέων συζητήσεων, στο χώρο του τύπου, σχετικά με το ρεμπέτικο και την πρόσληψη του.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

A. Παράθεση κειμένων για το ρεμπέτικο τραγούδι

Παρακάτω παραθέτουμε τέσσερα κείμενα για το ρεμπέτικο, που αποτελούν διαφορετικές προσεγγίσεις στο ζήτημα της πρόσληψης του μουσικού είδους. Κάθε κείμενο, εκτός από διαφορετική προσέγγιση αντικατοπτρίζει και διαφορετική περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού, δείχνοντας τις διαφοροποιήσεις της κάθε εποχής και τα διαφορετικά ζητήματα που απασχολούν τους γράφοντες. Στο πρώτο κείμενο έχουμε την αναπαράσταση του είδους στην “προ-δισκογραφική” του περίοδο (1929)- και το αίτημα της “προσοχής” στα δίστιχα του μπαγλαμά- τότε που αναπαραγόταν κυρίως στους χώρους του τεκέ και της φυλακής, στο δεύτερο κείμενο έχουμε τη θέση του μεταξικού καθεστώτος για το λαϊκό τραγούδι (1938) και τους αμανέδες οι οποίοι αντιμετωπίζονται σαν “μεγάλη πληγή” που αποβαίνει καταστροφική για τη “μουσική αισθητική του λαού”, στο τρίτο κείμενο έχουμε την άποψη και την υποστηρικτική του σημαίνοντος μουσικοσυνθέτη Μάνου Χατζιδάκι (1949) και στο τέταρτο την κοινωνιολογική προσέγγιση του μαρξιστή και λόγιου Γιάννη Σκουριώτη, που εντάσσει το ρεμπέτικο στην δημοτική μουσική των αστικών κέντρων.

1^ο κείμενο: Κώστας Φαλτάιτς “Τα τραγούδια του μπαγλαμά”, περ. *Μπουκέτο*, τχ. 253, 1929, σ:152.²⁷⁶

Κάθε σχεδόν μουσικό όργανο έχει τα τραγούδια του. Και κάθε τάξι ανθρώπων τα δικά της. Τα τραγούδια της κιθάρας, του μαντολίνου, του πιάνου της λύρας, της φλογέρας, λίγο-πολύ τα ξέρει ο πολύς κόσμος. Τα τραγούδια όμως του μπαγλαμά τα ξέρουν μόνο λίγοι. Και ιδίως μία τάξι ανθρώπων που περνά τον καιρό της στην φυλακή και τους λεγόμενους τεκέδες (χασισοποτεία).

Ο μπαγλαμάς είναι ένα είδος μπουζουκιού ή ακριβώς ειπείν, ένας μικρός ταμπουράς. Υπάρχουν και μικροσκοπικοί μπαγλαμάδες- μιάς φούχτας- που

²⁷⁶ Το άρθρο παρατίθεται στο Κώστας Βλησιδής “Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959), σελ. 17-20.

λέγονται μπαγλάμια ή μπαγλαμαδάκια. Τα όργανα αυτά γίνονται συνήθως μέσα στις φυλακές από ένα μονοκόμματο ξύλο το οποίο κοιλαίνεται και στο οποίο προστίθεται ένα μακρότατο χέρι. Τι ποιήσις όμως εις το μουσικό αυτό όργανο; Εκατοντάδες πολλές λαϊκών διστίχων, αληθινών αριστουργημάτων, ενεπνεύσθησαν από τους ήχους του μπαγλαμά. Οι παίκται του μπαγλαμά που παίζουν συγχρόνως και τραγουδούν, αυτοσχεδιάζουν πολλάκις ιδικά των τραγούδια που τα ακούουν και τα επαναλαμβάνουν οι άλλοι. Τα τραγούδια αυτά δημιουργούνται ως επί το πλείστον στις φυλακές και στους τεκέδες από λωποδύτας και χασισοπότας, και γι' αυτό ο πολός κόσμος τα αγνοεί. Πολύ σπάνια θα τα ακούσετε σε οικογενειακές διασκεδάσεις, και σχεδόν ποτέ σε κοσμικωτέρας συγκεντρώσεις. Έτσι πολύ λίγοι τα ξέρουν.

Τα τραγούδια του μπαγλαμά από απόψεως μέτρου, παρουσιάζουν αυτήν την ιδιορρυθμίαν. Είνε τα πλείστα οκτασύλλαβα δίστιχα ή τετράστιχα, ενώ τα δημοτικά μας τραγούδια είνε συνήθως δεκαπεντασύλλαβα. Αλλά και οι σκοποί των- έχουν δυό- τρείς σκοπούς ξεχωριστούς- είνε γοργότεροι από τους σκοπούς των περισσοτέρων των δημοτικών μας τραγουδιών. Τα θέματα επίσης των τραγουδιών του μπαγλαμά περιγράφουν πράγματα που αφορούν την ζωήν της παληκαριάς, της φυλακής, των χασισοποτειών και άλλων καταγωγίω, και την πάλην μεταξύ λωποδυτών και χωροφυλάκων. Λόγω της ατμόσφαιρας μέσα στην οποία ενεπνεύσθησαν τα τραγούδια αυτά, δεν μπορούν να έχουν άλλου είδους εμπνεύσεις και άλλου είδους θέματα.

Έχω κατά καιρούς σημειώσει αρκετά τραγούδια του μπαγλαμά. Τα περισσότερα είνε άγνωστα ή σε πολύ λίγους γνωστά. Μου φαίνεται επομένως ότι η δημοσίευσις των δεν είνε άσκοπος ή περιττή.

Ορίστε τα καθ' αυτό τραγούδια της φυλακής:

Σήκω το γελεκάκι μου/ να ιδής τη μαχαιριά μου
Για σένα μου τη δώσανε/ βαθειά μεσ' την καρδιά μου!
Στα Συριανά δυό Συριανές/ μου δώσανε δυό μαχαιριές
Έλα βαρκούλα Συριανή/ και πάρε με την ορφανή
Έλα βαρκούλα πάρε με/ και στου Τζοάνου²⁷⁷ βγάλε με
Από τη Σύρα μέχρι δω/ τα μίλλια είν' εξήντα δυό

²⁷⁷ Τζοάνος: παλαιός χασισέμπορος του Πειραιώς.

Έλα στα Παραπήγματα/ με μια καρότσα χρήματα!...
Έλα στ' Ανάπλι σήμερα/ και μ' έχουνε στα σίδερα
Έλα στ' ανάπλι να με ιδής/χίλια σκαλάκια θ' ανεβείς
Χίλια σκαλάκια θ' ανεβής/αν είσαι μάννα και πονείς
Έλα μανούλα σήμερα/ και μ' έχουνε στα σίδερα...
Βρε συ βλάμη ναυτοδίκη/ κάνε γλήγορα τη δίκη...
Κανέλλα δω, κανέλλα κεί/ έλα στη ναυτοφυλακή
Στον Άρη²⁷⁸ βγαίνω και θωρώ/ τον κόσμο τον προσωρινό...

Έλα βαρκούλα πάρε με/ στην πέρα μπάντα βγάλε με
Αθήνα και Περαία μου/ και συ βρε Φαληρέα μου...

Ορίστε τώρα άλλη σειρά ερωτικών και αστείων τραγουδιών του μπαγλαμά:

Από κάτω απ' τις ντομάτες/ κάθονται δυό μαυρομάτες..
Κι' από κάτω απ' τα ραδίκια/ κάθονται δυό πιτσιρίκια...
Από κάτω απ' τη μολόχα/ πρώτα το τσαρδάκι τόχα...
Νάτο, νάτο νάτο, νάτο/ στην αμυγδαλιά από κάτω...
Και μαζεύει μυγδαλάκια/ με τα δυό του τα χεράκια...
Κόκκινο μου πορτοκάλι/έφυγες και ήρθες πάλι...
Τόνα μήλο, τ' άλλο ρόιδο/μας τη σκάσανε κορόιδο..
Μαύρα μούρα, άσπρα μούρα/ μας την έσκασ' η χαμούρα!...

Να ακόμη και το τόσο γνωστό δίστιχο του Μποχόρη

Του καυμένου του Μποχόρη/ του τη σκάσαν στο βαπόρι
Και του πήραν πεντακόσια/ όλο λίρες κι' όλο γρόσια...

Σας παραθέτουμε επίσης μια σειρά από καθαρώς ερωτικά οκτασύλλαβα του μπαγλαμά, που τραγουδιώνται το ένα πίσω απ' τ'άλλο:

Λυώσαν τα χιόνια λυώσανε/ και μείς δεν ανταμώσαμε

²⁷⁸ Το πλόιον «Άρης» το οποίο ενδεχομένως να είναι ναυτοφυλακή.

Τα χιόνια τάλυωσ' ο Θεός/ και γω κοιμάμαι μοναχός
Τα χιόνια τάλυωσ' η βροχή/ και γω κοιμάμαι μοναχή
Γιαλό γιαλό κι' ακρογιαλιά/ μαζύ κοιμόμαστ' αγκαλιά
Να δυό ψάρια μελανούρια/ γειά σ' αγάπη μου καινούρια
Τρείς καλές και δυό γιομάτες/ αγαπώ δυό μαυρομάτες
Αν με ιδής και παίρνω βόλτα/ το στριφτό βάλτο²⁷⁹ στην πόρτα

Έρχομαι το φράχτη-φράχτη/ και σε βρίσκω μ' ένα ναύτη
Πήγαινα στη μάντρα-μάντρα/ και σε βρήκα μ' άλλον άντρα!...

Να τώρα τα καθαρώς χασισοπτόκια τραγούδια:

Σαν σε πίνω βρε μαυράκι²⁸⁰ χρυσά χρόνια και μεράκι

Δεν με μέλλει κι' αν φουμάρω/ χρυσά χρόνια θα περνάω
Το μαυράκι το μαυράκι/ μου το βγάζει το μεράκι
Βάρκα μου μπογιατισμένη/ με χασίσι φορτωμένη

Δεν μου λέτε, δεν μου λέτε/ το χασίσι που πουλιέται
Για να πάρω πέντε δράμια/ να το πιούμε τα χαρμάνια

Βρε κυρ' Γιάννη σαν πεθάνης/ το λουλά τι θα τον κάνης;
Το λουλά και το καλάμι/ θα το βάλω προσκεφάλι
Θα τα πάρω εις τον Άδη/ να φουμάρω κάθε βράδυ!

Συναδέλφοι για να πιούμε/ ίσως και μαστουρωθούμε²⁸¹

Κυρ λοχαγέ κυρ λοχαγέ/ μας έσπασες τον ναργιλέ
Κυρ λοχαγέ κυρ λοχαγέ/ φερ' τον μάπα²⁸² κι' ας ταστεία

²⁷⁹ Στριφτό: κλειδί.

²⁸⁰ Μαυράκι: το χασίς.

²⁸¹ Μαστουρωθούμε: να μεθύσουμε από χασίς.

²⁸² Μάπας: ο ειδικός ναργιλές του χασίς.

Θα σου πάρω κι' απ' αυτά/ τσιγαράκια των εφτά
Θα σου πάρω και με ταξί/ τσιγαράκια των δεκάξη
Τουτ' οι μπάτσοι²⁸³ πούρθαν τώρα/ τι γυρεύουν τέτοια ώρα;

Τα κουνώ κι' έρχονται ντόρτια/ να κ' οι βλάμηδες στην πόρτα!
Ο λουλάς και το καλάμι/ μ' έφεραν σ' αυτό το χάλι
Ο λουλάς και τα' άλλο φέσι/ μ' έφεραν σ' αυτή τη θέσι
Ο λουλάς και το χασίσι/ μ' έφεραν σ' αυτή την κρίσι.

Τα οκτασύλλαβα του μπαγλαμά ειν' άπειρα, αλλά έχουν όλα την ίδια τεχνοτροπία και το ίδιο ύφος. Οι λαογράφοι μας δεν τα επρόσεξαν έως τώρα. Τα τραγούδια όμως αυτά είνε άξια κάποιας προσοχής. Έχουν ειλικρίνεια και αυθορμητισμό που εκπλήσσει και γοητεύει. Και δεν είνε μόνον η ειλικρίνεια και ο αυθορμητισμός των, αλλά και η στιχουργική τέχνη των, που και μόνον αυ'τη επιβάλλει να τα προσέξουμε.

2^ο κείμενο: Ο απολογισμός μίας διετίας: 4^η Αυγούστου 1936-1938, "Φωνοληψία", (εκδόσεις 4^{ης} Αυγούστου, αριθ. 21, Τύποις Πυρσού Α.Ε., 1938): σ. 214.²⁸⁴

Η μουσική, πολύτιμος συντελεστής εις την διάπλασιν του λαϊκού αισθήματος, δύναται όταν αυτή εκφεύγει του υψηλού προορισμού της και κολακεύει τας χυδαίας προτιμήσεις του κοινού να διαστρέφη το καλλιτεχνικό αυτού αισθητήριο και να εξασκεί βλαβεράν επίδρασιν επ' αυτού. Όταν μάλιστα αι διάφοροι ορχήστραι, ως και το γραμμόφωνον, αντί να εξυπηρετήσουν το μουσικόν αίσθημα, γίνονται φορείς της χυδαιοτέρας μουσικής, όχι μόνον εις την πρωτεύουσαν αλλ' εις ολόκληρον την Ελλάδα και ιδίως στα χωριά και την ύπαιθρον χώραν, τότε η επίδρασις και η διαστροφή του μουσικού αισθήματος είνε έτι βαθύτερα.

²⁸³ Μπάτσοι: οι χωροφύλακες.

²⁸⁴ Το κείμενο παρατίθεται στο Κώστας Βλησίδης "Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)", σελ. 84-85.

Δυστυχώς κατά το παρελθόν και το ζήτημα τούτο, όπως τόσα άλλα ζητήματα του πνευματικού και καλλιτεχνικού πεδίου, παρημελήθη απολύτως και τόσο οι στιχουργοί των ελαφρών μουσικών ασμάτων και των λαϊκών τοιούτων, όσο και οι συνθέται αυτών, παρήγαγγον καθημερινώς σωρείαν χυδαίων συνθέσεων, αίτινες εκολάκευον τα κατώτερα ανθρώπινα ένστικτα, χωρίς καμμίαν πρωτοτυπίαν και πραγματικήν έμπνευσιν. Η μουσική είχε πάρει και αυτή ολισθηρόν κατήφορον.

Ενώπιον της καταστάσεως αυτής, η Εθνική κυβέρνησις της 4^{ης} Αυγούστου, η οποία παρακολουθεί με στοργικόν ενδιαφέρον πάσαν πνευματικήν και καλλιτεχνικήν εκδήλωσιν της Χώρας, δεν ήτο δυνατόν να παραμείνει αδιάφορος. Διά την κάθαρσιν όθεν των μουσικών μας πραγμάτων, συνεστήθη παρά τω Υφυπουργείω Τύπου και Τουρισμού αρμόδια επιτροπή, εις ην ανετέθη ο έλεγχος πάσης μουσικής παραγωγής. Εργαζόμενη από διετίας εντατικώς και μετά προσοχής και φρονούσα ότι η μουσική είναι ένας από τους πολυτιμότερους παράγοντας της αισθητικής διαπαιδαγωγήσεως του λαού, ουδέν ημέλησεν όπως αποκαθήρη βαθμηδόν, αλλ' αυστηρώς, την λαϊκήν ιδίως παραγωγήν από τους χυδαίους και ανόητους στίχους και όπως δώση εις την μουσικήν την εμπρέπουσαν κατεύθινσιν, την βασιζομένην επί των υγιών στοιχείων της πραγματικής έμπνεύσεως και ψυχαγωγίας. Χάρις εις τας προσπάθειας της Επιτροπής η μουσική παραγωγή εξυγιάνθη και εξωστρακίσθησαν όλα τα άσεμνα και κακόηχα άσματα και προ πάντων ο αμανές, η μεγάλη αυτή πληγή, ήτις διά της θρηνωδίας της, της αυταρέσκου και αποτελεσματικής μοιρολατρικής εγκαρτερήσεως της, υπήρξεν ένα από τα κυριώτερα αίτια της καταπτώσεως του μουσικού αισθήματος του λαού.

3^ο κείμενο: Η διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο στις 31/1/1949 στο Θέατρο Τέχνης: "Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (ρεμπέτικο)". Το κείμενο της διάλεξης βρέθηκε από τον Θάνο Φωσκαρίνη στο αρχείο του Φοίβου Ανωγειανάκη και της Έλλης Νικολαΐδου)²⁸⁵

Θα ήθελα προκαταβολικά να σας πληροφορήσω, πως μ' όλη μου την καλή διάθεση, δεν είμαι σε θέση να πω, ούτε καινούργια πράγματα, ούτε κι όσα

²⁸⁵ Το κείμενο παρατίθεται ολόκληρο σε ηλεκτρονική μορφή στην ιστοσελίδα www.hadjidakis.gr

μιλήσω απόψε να τα δώσω με σοφία. Θα προσπαθήσω όμως κι όσο μπορώ πιο καλά, να σας μεταδώσω αυτό που με κάνει να ζω και να βλέπω την αξία του μέχρι σήμερα περιφερόμενου λαϊκού σκοπού της πόλης.

Τώρα αν τούτη η πανηγυριώτικη ομιλία για το ρεμπέτικο, γινόταν πριν δυο χρόνια, ίσως να 'χε κάπως διαφορετικό χαρακτήρα, δηλαδή να 'ταν, πιο μεροληπτική -μπορούμε να πούμε- και συγχρόνως πιο ενθουσιαστική για το θησαυρό που κλείνουν οι ρυθμοί του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου. Δεν θα μπορούσαμε ίσως να ξεφύγουμε από τη γοητεία του γυαλένιου ήχου ενός μπουζουκιού για να κοιτάξουμε το θέμα μας στη ρίζα του κι ακόμη να μείνουμε όσο χρειάζεται ψυχροί κι αντικειμενικοί για μια τέτοια δουλειά.

Αυτό -θα πείτε- μπορεί να γίνει σήμερα; Είναι κάτι που δεν μπορώ να προεξοφλήσω με βεβαιότητα. Όσο να 'ναι όμως, η μεγάλη διάδοση που πήρε τα δύο τελευταία χρόνια το ρεμπέτικο, μας αφήνει περιθώριο για μια τέτοια, επικίνδυνα πρώιμη, ομολογώ εργασία.

Το ρεμπέτικο, κι αυτό είναι γεγονός αναμφισβήτητο, έχει πια επιβάλλει τη δύναμή του, λίγο-πολύ σ' όλους μας, είτε θετικά, είτε αρνητικά, είτε δηλαδή γιατί το παραδεχόμαστε, είτε όχι, ενώ συγχρόνως βλέπουμε να έχει δημιουργηθεί γύρω του μια επιπόλαιη κατάσταση μόδας, που μας κάνει ν' αντιδρούμε δικαιολογημένα σ' αυτήν και ν' αμφιβάλλουμε για τη μελλοντική και ποιοτική εξέλιξη του είδους. (Εδώ πέρα βέβαια παίρνω σαν δεδομένο την ποιοτική του αξία). Και στον τόπο μας καθώς κι έξω, όλα περνούν απ' αυτήν την περίοδο που ονομάζουμε μόδα. Μήπως απέφυγε κάτι τέτοιο το δημοτικό μας τραγούδι πριν 50 χρόνια, σαν φούντωνε το κίνημα των δημοτικιστών; Κι ακόμη πριν δύο χρόνια, το ίδιο δεν είχε συμβεί με τις λαϊκές εικαστικές τέχνες, όπου ο Θεόφιλος και ο Παναγής Ζωγράφος προβάλλονται στο ίδιο πλάνο με τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα;

Ποιος μπορεί να σταματήσει μια τέτοια κατάσταση, κι ακόμη ποιος μπορεί να μην παραδεχτεί ίσως την αναγκαιότητα αυτήν της περιόδου μόδας -ας την πούμε- ωστόσο τα πράγματα κατασταλάξουν κι έλθουν στη φυσική τους θέση; Το ίδιο πρέπει -νομίζω- να περιμένουμε και με τα ρεμπέτικα. Γιατί θα 'ναι κάπως ανόητο αν νομίσουμε, ότι ο χασάπικος μπορεί ή πάει ν' αντικαταστήσει το ταγκό. Οι λαϊκοί τούτοι ρυθμοί έχουν κάτι πολύ, περισσότερο απ' όσο χρειάζεται για να καλυφθούν οι βραδινές μας διασκεδαστικές ώρες - άσχετα αν αυτός ο χαρακτήρας επιβάλλεται κι επικρατεί στις λαϊκές τάξεις.

Ύστερα για μας θα 'ναι μεγάλο ψέμα αν ισχυρισθούμε ότι είναι δυνατόν να εκδηλωθούμε μ' αυτούς τους τόσο γυμνούς κι απέριπτους ρυθμούς. Κάτι τέτοιο μόνο για αυτούς, που με κρασί ή με άλλα μέσα, στέλνουν στο διάβολο - που λεν- κάθε κοινωνικό φραγμό και κάθε σύμβαση, έστω και για μια ώρα. Παρατηρώντας όμως μια ιδιότητα αυτών των ρυθμών, ήδη δημιουργείται μέσα μας ένας θαυμασμός για τη δύναμη που περιέχουν και που μας κινεί το ενδιαφέρον να γνωρίσουμε από κοντά τούτη τη δύναμη που από 'δω και πέρα λες και σαν μαγεία μας φέρνει σ' άμεση επαφή με το μελωδικό της στοιχείο. Αυτά όμως όλα κουράζουν σαν δεν τα δεις έξω απ' την καθημερινότητά τους. Κάθε απόπειρα που θα κινήσει να φέρει το ρεμπέτικο τραγούδι σε καθημερινή χρήση, και επιπόλαια και καταδικασμένη είναι. Αλλά το ίδιο μήπως δεν συμβαίνει και με την άλλη μουσική, αυτήν που ονομάζουμε σοβαρή; Μπορεί κανείς να φανταστεί ποτέ, πως μια βραδιά κεφιού του, είναι δυνατόν να την καλύψει με την Σονάτα 110 του Μπετόβεν; (Δικαιολογημένα τώρα ίσως να σας γεννηθεί απορία για τη σχέση που μπορεί να έχει το ρεμπέτικο με τον Μπετόβεν. Παρ' όλο που και αργότερα θα επανέλθω σε παρόμοιους παραλληλισμούς σας προειδοποιώ πως δεν υπάρχει απολύτως καμία σχέση).

Λοιπόν δεν νομίζω, πως ο σνομπισμός αυτός γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δυνατό να μας σταθεί εμπόδιο, για να κοιτάξουμε προσεκτικά την αξία του και ν' αγαπήσουμε την αλήθεια και τη δύναμη που περιέχει. Αυτά τα τραγούδια είναι τόσο κοντινά σε μας και σε τέτοιο σημείο δικά μας, που δεν έχουμε νομίζω σήμερα τίποτ' άλλο για να ισχυριστούμε το ίδιο.

Μα πριν μπούμε σ' ένα αναλυτικότερο κοίταγμα του είδους αυτών των τραγουδιών, ας επιστρέψουμε για χατίρι μου σε μια κοντινή μα περασμένη πια εποχή και να δούμε μαζί εξελικτικά όλη την ποιητική ατμόσφαιρα, που συνθέτουν και δημιουργούν τα ρεμπέτικα, μέσα στην αυστηρή και δικιά τους περιοχή.

Κατοχή. Πάνω σε μια γυμνή και παγωμένη ασφαλτο με μοναδικό φωτισμό την ψυχρή όψη ενός φεγγαριού, προχωράμε μ' ένα φίλο. Ένας λεπτός μα διαπεραστικός ήχος μπουζουκιού καθρεφτίζεται -λες- μες στην ασφαλτο και μας ακολουθεί βήμα προς βήμα. Ο φίλος μου προσπαθεί να μου εξηγήσει τη διάθεση φυγής και την έντονη εμμονή σ' αυτή τη διάθεση που κρατούν οι τέσσερις νότες του περιφερόμενου τότες τραγουδιού «Θα πάω εκεί στην αραπιά». Μάταια προσπαθούσε να μου μεταδώσει τη συγκίνησή του και να μου δείξει μαζί αυτό το

αντίκρισμα που υπήρχε αυτής της «διάθεσης φυγής» - καθώς την ονόμαζε στην όλη δημιουργημένη ατμόσφαιρα της πολιτείας των Αθηνών. Του λόγου μου - κάπως δικαιολογημένα βλέπετε με τη μικρή μου τότες ηλικία- του έφερνα όλες μου τις αντιρρήσεις, κουβαλώντας γνωστά επιχειρήματα που ιδιαίτερα σήμερα χρησιμοποιούνται πάρα πολύ από Αθηναίους της ώριμης ηλικίας. Δηλαδή περί αγοραίου, φτηνού και χυδαίου είδους καθώς κι άλλα παρόμοια. Αυτός όμως επέμενε τονίζοντας την κάθε λέξη του σύμφωνα με το ρυθμό «Θα πάω εκεί στην αραπιά», θέλοντας ίσως να μου δώσει και μια ρυθμική επαλήθευση των όσων έλεγε

πάνω στο τραγούδι.
Αργότερα ο ίδιος φίλος, στον ίδιο δρόμο, μου μιλούσε για κάτι καινούργιο. Μα τώρα ήταν καλοκαίρι και η άσφαλτος μύριζε. Το ίδιο σκοτάδι, μα η κάψα έλιωνε τις φωνές και τις έφτιαχνε μόνιμους ίσκιους στα σπίτια. Υπήρχε γύρω μας κάτι ρευστό. Μια καινούργια ρεμπέτικη κραυγή -καινούργια για μένα βέβαια- κυλούσε μ' ένταση ανάμεσα στα στενά και βρώμικα πεζοδρόμια του Πειραιά και της Αθήνας. Ακούγαμε την πρώτη στροφή που έλεγε «Κουράστηκα για να σ' αποκτήσω αρχόντισσά μου μάγισσα τρανή». Κι ο φίλος μου εξηγούσε θίγοντας όλο τον ανικανοποίητο ερωτισμό που έπνιγε την ατμόσφαιρα. Ακόμα, προσπαθούσε να μου εξηγήσει το τραγικό στοιχείο του τραγουδιού που ερχόταν αντιμέτωπο σε μια εποχή που μόνο συνθήματα κυκλοφορούσαν τρέχοντας. Αργότερα πολύ, θα 'βλεπα πόσην αλήθεια είχαν τα λόγια του, γιατί τότες ακόμη έπαιζα με τις πραγματικές αξίες ανυποψίαστος.

Περνούν μερικά χρόνια, πού η πυκνότητα της έντασης που περιείχαν τα έκαμε απέραντα. Πολλά συνέβησαν και συμβαίνουν στο μεταξύ. Έρχεται η απελευθέρωση και τινάζομε από πάνω μας τους Γερμανούς με την κατοχή τους. Παράλληλα η γενιά μου μεγαλώνει κατά πολλά χρόνια, έχοντας ξωπίσω της μια πολύ ισχυρή δοκιμασία. Και το ρεμπέτικο, αφού παίζει με πολύ και πηγαίο χιούμορ, σε ορισμένα διαλείμματα, γύρω από δραματικές περιπτώσεις μπαίνει με μεγαλύτερο άγχος μες στα βασικά και μεγάλα του θέματα: του έρωτα και της φυγής.

Ένας ανικανοποίητος έρωτας που ξεκινάει από την πιο κυνική στάση και φτάνει με μια πρωτόγονη ένταση μέχρι τα πλατειά χριστιανικά όρια της αγάπης και μια φυγή που επιβάλλεται νοσηρά -θα 'λεγα- από αδυναμία, μια που οι συνθήκες παραμένουν το ίδιο σκληρές σα μέταλλο στον άνθρωπο που κινάει για ν' αγαπήσει μ' όλη του τη δύναμη κι όσο μπορεί περισσότερο..

Αυτή παραμένει βασικά η θεματολογία του ρεμπέτικου μέχρι τα σήμερα. Κι όσο αφελείς κι αν μας φαίνονται οι καταστάσεις αυτές καθ' εαυτές, δεν μπορούμε να αρνηθούμε στους εαυτούς μας τουλάχιστον, πως ο νοσηρός ερωτισμός που σκορπίζεται απ' τους ήχους ενός μακρόσυρτου ζεϊμπέκικου, δεν κυκλοφορεί κι ανάμεσά μας έστω και με διάφορα πολύπλοκα σχήματα, έστω ακόμα κι αν ξεκινάει από χίλιες διάφορες αιτίες.

Κι ερχόμαστε σε μια από τις πιο βασικές κατηγορίες που προβάλλουν «οι υγιείς ηθικολόγοι» για το ρεμπέτικο. «Είναι αρρωστημένο» λεν μ' αυστηρότητα, «ενώ το δημοτικό τραγούδι, γεμάτο υγεία και λεβεντιά» και κινούν το κεφάλι με σημασία, ενώ είμαι βέβαιος πως το δημοτικό μας τραγούδι τους είναι το ίδιο οχληρό όπως και το ρεμπέτικο, με τη διαφορά πως δεν τολμούν να ομολογήσουν ότι δεν τους αρέσει. Είναι σαν να βγουν και να πουν ότι δεν τους αρέσει ο Σαίξπηρ -για παράδειγμα- ή κάτι παρόμοιο. Ανέχονται το δημοτικό όχι όμως και το ρεμπέτικο. Το τελευταίο είναι κάτι που κυκλοφορεί ανάμεσά τους και μπορούν να το πετάξουν -έτσι φαντάζονται- επειδή δεν έχει κρεμαστεί ακόμη με χρυσές κορνίζες. Ίσως ξεχνάν ότι τα χρόνια μας δεν έχουν τίποτε κοινό με τα χρόνια της κλεφτουριάς, άσχετα αν οι ηρωικές πράξεις του στρατού μας τοποθετούνται δίκαια από την ιστορία πλάι στους Καραϊσκάκηδες και τους Κολοκοτρωναίους. Οι κύριοι αυτοί αγνοούν την εποχή μας καθώς και το ότι ένα λαϊκό τραγούδι καθρεφτίζει με μοναδική ένταση όχι μόνο μια τάξη ή μια κατηγορία ανθρώπων μα τις επιδράσεις μιας ολόκληρης εποχής σε μια φυλή, σ' ένα έθνος μαζί με τις διαμορφωμένες τοπικές συνθήκες.

Η εποχή μας δεν είναι ούτε ηρωική ούτε επική και το τελείωμα του Δεύτερου παγκοσμίου πολέμου άφησε σχεδόν όλα τα προβλήματα άλυτα και μετέωρα. Τα μετέωρα αυτά προβλήματα δημιουργούν περιφερόμενα ερωτηματικά που δεν περιορίζονται φυσικά μόνο στον τομέα της πολιτικής και της κοινωνιολογίας μα εξαπλώνονται με την ίδια δύναμη και στη φιλοσοφία και την τέχνη, ακόμη και στην πιο καθημερινή στιγμή τ' ανθρώπου. Ο τόπος μας επιπλέον εξακολουθεί, σχεδόν δίχως διακοπή, ένα πόλεμο με επιμονή και με πίστη για την τελική νίκη, μα πάντα και ιδιαίτερα σήμερα, κοπιαστικό και οδυνηρό. Σκεφθείτε τώρα κάτω απ' αυτές τις αδυσώπητες συνθήκες την παρθενική ψυχικότητα του λαού μας - παρθενική, γιατί τα εκατό χρόνια μόνον ελεύθερης ζωής δεν ήσαν ικανά ούτε να την ωριμάσουν ούτε και ν' αφήσουν περιθώριο για να ριζωθούν τα τελευταία ευρωπαϊκά ρεύματα.

Φανταστείτε λοιπόν αυτή τη στοιβαγμένη ζωτικότητα και ωραιότητα συνάμα ενός λαού σαν του δικού μας, να ζητά διέξοδο, έκφραση, επαφή με τον έξω κόσμο και να αντιμετωπίζει όλα αυτά που αναφέραμε πιο πάνω σαν κύρια γνωρίσματα της εποχής, κι ακόμη τις ιδιαίτερα σκληρές συνθήκες του τόπου μας. Η ζωτικότητα καίγεται, η ψυχικότητα αρρωσταίνει, η ωραιότητα παραμένει. Αυτό είναι το ρεμπέτικο. Κι από 'δω πηγάζει η θεματολογία του.

Επαναλαμβάνω - ένας ανικανοποίητος μα έντονος ερωτισμός που ακριβώς η ένταση του αυτή του προσδίδει έναν πανανθρώπινο χαρακτήρα και μια επιτακτική διάθεση φυγής από την πραγματικότητα με οιονδήποτε τεχνικόν μέσον, όπως είναι το χασίσι και τ' άλλα ναρκωτικά, που η χρησιμοποίησή του δείχνει την παθητικότητα της τάξης που το μεταχειρίζεται.

Καταλαβαίνετε βέβαια τώρα πως το αρρωστημένο στοιχείο του σημερινού μας λαϊκού τραγουδιού, δεν έχει σαν αιτία ένα υπερβολικό ωρίμασμα ζωής - καθώς η μεσοπολεμική ντεκαντέντσα με κέντρο τη Γαλλία -και γι' αυτό δεν αποτελεί κάτι το σάπιο, μα προέρχεται καθαρά από μια στοιβαγμένη ζωική δύναμη που ασφυκτιά δίχως διέξοδο, δίχως επαφή, από μίαν υπερβολική υγεία-θα 'λεγε κανείς. Πάντως το αποτέλεσμα και στις δύο περιπτώσεις είναι μια παρακμή. Σημαντική όμως η διαφορά ανάμεσά τους. Η μια κινά απ' τη ζωή, η άλλη από το θάνατο.

Το να θέλει λοιπόν κανείς ν' αγνοήσει την πραγματικότητα και μάλιστα του τόπου του, μόνον κακό του κεφαλιού του μπορεί να κάμει. Τα χρόνια μας είναι δύσκολα και το λαϊκό μας τραγούδι, που δεν φτιάχεται από ανθρώπους της φούγκας και του κοντραπούντο ώστε να νοιάζεται για εξυγιάνσεις και για πρόχειρα φιασιδώματα υγείας τραγουδάει την αλήθεια και μόνον την αλήθεια.

Τώρα πολλοί μπορούν να πουν αυτά περίπου: «Καλά. Όσα είπες είναι σωστά και τα παραδεχόμαστε. Μα τι μας πείθει ότι το ρεμπέτικο είναι η σημερινή μας λαϊκή έκφραση καθώς λες και που σαν τέτοια βέβαια πρέπει να συνδέεται με την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και του βυζαντινού μέλους, κι όχι ένα τραγούδι μιας ορισμένης κατηγορίας ανθρώπων που εκφράζει την προσωπικήν της κατάσταση;»

Το ερώτημα τούτο ασφαλώς σε πολλούς θα γεννηθεί, αν και προηγουμένως μίλησα όσο μπορούσα σαφέστερα, για την άμεση σχέση του ρεμπέτικου με το πλατύ μάλιστα σήμερα, και του τόπου και της εποχής μας. Αυτόματα επίσης καταρρέει και το επιχείρημα, ότι αποτελεί έκφραση

προσωπικών καταστάσεων. Μένει λοιπόν να εξετάσουμε το ελληνικό του είδος. Αν και κατά πόσον συνδέεται με τη λαϊκή μας παράδοση και ποια είναι τα στοιχεία που αντλεί απ' αυτήν.

Για να προχωρήσουμε και να μπορέσουμε να δούμε μαζί ότι συνδυατικό στοιχείο υπάρχει, θα το εξετάσουμε από δυο ξεχωριστές πλευρές, πρώτα από τη μορφική του πλευρά κι ύστερα απ' το ύφος του. Το ρεμπέτικο κατορθώνει με μια θαυμαστή ενότητα, να συνδυάζει το λόγο, τη μουσική και την κίνηση. Απ' τη σύνθεση μέχρι την εκτέλεση, μ' ένστικτο δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για την τριπλή αυτή εκφραστική συνύπαρξη, που ορισμένες φορές σαν φτάνει τα όρια της τελειότητας θυμίζει μορφολογικά την αρχαία τραγωδία. Ο συνθέτης της μουσικής είναι συγχρόνως και ο ποιητής καθώς και ο εκτελεστής. Βασικά του όργανα είναι τα μπουζούκια -μεγάλο μαντολίνο τουρκικής μάλλον προελεύσεως- κι ο μπαγλαμάς -παραλλαγή της κρητικής λύρας και της συγγενικής νησιώτικης, πιο μικροσκοπικής απ' αυτήν και κρουστές με πέννα. Η σύνθεση του τραγουδιού βασίζεται βέβαια πάνω στη χορευτική κίνηση, με τρεις χαρακτηριστικούς ρυθμούς, τον ζεϊμπέκικο, τον χασάπικο και τον σέρβικο (ο τελευταίος έχει ολιγότερη χρήση).

Ο ζεϊμπέκικος σε ρυθμό 9/8 είναι ο βασικότερος ρυθμός της ρεμπέτικης μουσικής. Προήλθε ασφαλώς απ' τα χορευτικά 9/8 των Κυκλάδων και του Πόντου, πού εδώ όμως έχει χάσει ολότελα τη ρυθμική του αγωγή κι έχει γίνει αργός, βαρύς, μακρόσυρτος και περιεκτικότερος. Χορεύεται από έναν μόνο χορευτή και επιδέχεται αφάνταστη ποικιλία αυτοσχεδιασμού με μόνο δεδομένο την αίσθηση του ρυθμού. Ο καλός χορευτής στο ζεϊμπέκικο θα 'ναι εκείνος που θα διαθέτει τη μεγαλύτερη φαντασία και την κατάλληλη πλαστικότητα ώστε να μην αφήσει ούτε μια νότα μπουζουκιού που να μην τη δώσει με μια αντίστοιχη κίνηση του σώματός του. Σα χορός είναι ο δυσκολότερος και ο δραματικότερος σε περιεχόμενο.

Ο χασάπικος βασίζεται πάνω στο ρυθμό 4/4 κι ο τρόπος που χορεύεται - δυο χορευτές συνήθως, αλλά και τρεις και τέσσερις πολλές φορές- έρχεται σα μια προέκταση του δημοτικού χορευτικού τρόπου, με μιά κάποια ευρωπαϊκή επίδραση. Δεν ξέρω γιατί, μα πολλές φορές μου θυμίζει -πολύ μακριά όμως- τη γαλλική java.

Ο σέρβικος που κι η ονομασία του δείχνει την προέλευσή του, είναι ένας γρήγορος ρυθμός και παρουσιάζει ελάχιστο ενδιαφέρον κι αυτό απ' τη μεριά της

δεξιοτεχνίας και μόνο των εκτελεστών και του χορευτή. Χρησιμοποιείται πάρα πολύ λίγο· παραμένει μ' ένα ματαιόδοξο περιεχόμενο να φαντάξει, μια που ικανοποιεί μόνον το επιδεικτικό μέρος των ποδιών κάποιου χορευτή.

Ο ζεϊμπέκικος είναι ο πιο καθαρός, συγχρόνως ελληνικός ρυθμός. Ο δε χασάπικος έχει αφομοιώσει μία καθαρή ελληνική ιδιομορφία. Πάνω σ' αυτούς τους ρυθμούς χτίζεται το ρεμπέτικο τραγούδι, του οποίου παρατηρώντας τη μελωδική γραμμή, διακρίνομε καθαρά απάνω την επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέλους. Όχι μόνο εξετάζοντας τις κλίμακες που από το ένστιχτο των λαϊκών μουσικών διατηρούνται αναλλοίωτες, μ' ακόμη, παρατηρώντας τις πτώσεις, τα διαστήματα και τον τρόπο εκτέλεσης. Όλα φανερώνουν την πηγή, πού δεν είναι άλλη απ' την αυστηρή κι απέρριπτη εκκλησιαστική υμνωδία. Όχι πως το δημοτικό τραγούδι δεν έχει κι αυτό στοιχεία διοχετευμένα στο ρεμπέτικο. Μα πολύ λιγότερα. Η παρουσία του είναι έντονη, ιδιαίτερα στο ελαφρότερο είδος που περισσότερο το χαρακτηρίζει μία χάρη και μία νησιώτικη ελαφράδα. Παράδειγμα φέρνω, αν θυμάστε, κάπως παλιότερα το «Πάρτη βάρκα στο λιμάνι - κάτω στο Πασαλιμάνι» καθώς και το γνωστότατο «Ανδρέα Ζέππο». Και τα δύο έχουν πολύ έντονα πάνω τους τη σφραγίδα του δημοτικού μας τραγουδιού. Μα για να εξηγήσουμε τη βασική αυτή προέκταση του βυζαντινού μέλους στο ρεμπέτικο, αρκεί να δούμε πόσο κοινή ατμόσφαιρα δημιουργούσε η παρακμή του Βυζαντίου με τη δικιά μας σήμερα.

Ατμόσφαιρα το ίδιο καταπιεστική, το ίδιο ασαφής, άσχετα αν στα χρόνια εκείνα προερχόταν από ένα λαθεμένο ξόδεμα θρησκευτικού συναισθήματος. Έτσι τα εκφραστικά στοιχεία του έτοιμόροπου Βυζαντίου με την άμεση παθητικότητά τους βρίσκουν οικεία ατμόσφαιρα μες στο ρεμπέτικο -το σύγχρονο λαϊκό μέλος- για ν' αναπτυχθούν και να συνθέσουν τη σημερινή εκφραστική μορφή μιας το ίδιο έντονης παθητικότητας. Το δημοτικό τραγούδι και τα υγιή του εκφραστικά στοιχεία έχουν τη θέση μόνον μιας πιο άμεσης κληρονομιάς. Για τα 80% της ρεμπέτικης μουσικής, τίποτες παραπάνω.

Εξετάζοντας τώρα το ύφος του τραγουδιού βρίσκομε ευθύς εξ' αρχής το βασικό εκείνο χαρακτήρα του συγκρατημένου, που μόνο επειδή είναι γνήσια ελληνικό, μπορεί και το κρατεί με τόση συνέπεια. Και στη μελωδία και στα λόγια και στο χορό, δεν υπάρχει κανένα ξέσπασμα, καμιά σπασμωδικότητα, καμιά νευρικήτητα. Δεν υπάρχει πάθος. Υπάρχει ή ζωή με την πιο πλατειά έννοια. Όλα δίνονται λιτά, απέρριπτα με μία εσωτερική δύναμη που πολλές φορές συγκλονίζει.

Μήπως αυτό δεν είναι το κύριο και μεγάλο στοιχείο που χαρακτηρίζει την ελληνική φυλή; Και ακόμα ολάκερο το λαμπρό μεγαλείο της αρχαίας τραγωδίας και όλων των αρχαίων μνημείων, δεν βασίζεται πάνω στην καθαρότητα, στη λιτή γραμμή και προπαντός στο απέραντο αυτό *sostenuto* που, προϋποθέτει δύναμη, συνείδηση και πραγματικό περιεχόμενο; Ποιά από τις καλές τέχνες στον τόπο μας σήμερα μπορεί να περηφανευτεί ότι κράτησε τη βασική αυτή ελληνικότητα - τη μοναδική αξία κληρονομιά που έχουμε πραγματικά στα χέρια μας- για τη σύνθεσή της. Ποια μουσική μας μπορεί να ισχυριστεί σήμερα ότι βρίσκεται πέρα απ' το βυζαντινό μέλος, πέρα απ' το δημοτικό τραγούδι και στη χειρότερη περίπτωση πέρ' απ' τις σπασμένες αρχαίες κολώνες του Παρθενώνος και του Ερεχθείου, ότι βρίσκεται εκεί που όλα αυτά βρεθήκανε στην εποχή τους; Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι γνήσια ελληνικό, μοναδικά ελληνικό.

Επιτρέψατέ μου τώρα να σάς παρουσιάσω δύο από τους πιο γνήσιους και πιο δημοφιλείς εκπροσώπους της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής· τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου με το συγκρότημά της. (Είσοδος)

Οι λαμπροί αυτοί μουσικοί στο είδος τους προσεφέρθηκαν ευγενώς να παίξουν απόψε πέντε χαρακτηριστικά ρεμπέτικα τραγούδια για να μπορέσουμε έτσι να πάρουμε μια συγκεκριμένη ιδέα όλων αυτών που είπαμε πιο πάνω. Θ' αρχίσουν μ' ένα τραγούδι που έχει συνθέσει ο Μάρκος Βαμβακάρης πάνω στο ρυθμό του χασάπικου και με τον τίτλο «Φραγκοσυριανή κυρά μου» (τραγούδι).

Το δεύτερο τραγούδι που θα ακούσετε είναι πάλι σύνθεση του Μάρκου Βαμβακάρη σε ρυθμό ζειμπέκικου «Εγώ είμαι το θύμα σου» (τραγούδι). Το τρίτο είναι σύνθεση της Σωτηρίας Μπέλλου (ζειμπέκικο) «Σταμάτησε μανούλα μου να δέρνεσαι για μένα». Από τα πιο χαρακτηριστικά στο είδος του. (τραγούδι). Το τέταρτο, σύνθεση Τσιτσάνη, σε ρυθμό χασάπικου «Πάμε τσάρκα στο Μπαξέτσιφλίκι».

Με την ευκαιρία τώρα που θ' ακούσουμε το γνωστότατο «Άνοιξε-άνοιξε» του Παπαϊωάννου θα 'θελα να 'λεγα λίγα λόγια για τη σημασία του και το σταθμό που φέρνει στη ρεμπέτικη φιλολογία του τραγουδιού, ζητώντας βέβαια πρώτα συγγνώμη απ' τους αγαπητούς μουσικούς για τη μικρή αυτή παρεμβολή.

Λίγο πριν απ' τον πόλεμο του '40 ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά το «Αρχόντισσα μου μάγισσα τρανή- κουράστηκα για να σε αποκτήσω». Ήταν ένας μεγαλοφυής σχεδιασμός -μπορώ να πω- πάνω στο ερωτικό θέμα,

που η δύναμή του και η αλήθεια του μας φέρνει κοντά στον «Ερωτόκριτο» του Κορνάρου και μετά από εκατοντάδες χρόνια κοντά στο «Ματωμένο Γάμο» του Λόρκα. Η μελωδική του γραμμή αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα πλησιάζει τον Μπαχ. Αυτό το τραγούδι ορθώθηκε για να αντιμετωπίσει μια τυραννισμένη και δύσκολη εποχή και στάθηκε η πρώτη δυνατή φωνή μιας γενιάς.

Πριν δύο χρόνια ο ίδιος ο Τσιτσάνης τραγούδησε για πρώτη φορά πάλι αυτούς τους στίχους «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι - το σκοτάδι είναι βαθύ - κι όμως ένα παλικάρι δεν μπορεί να κοιμηθεί», ο ερωτισμός προχωράει και θίγει ακέραια το ανικανοποίητο, δίδοντας μια τόσο λεπτή μα τόσο έντονη αίσθηση μιας βαριάς ατμόσφαιρας, λες και προμηνούσε ένα άγχος, μια καταιγίδα. Φέτος -ο Παπαϊωάννου αυτή τη φορά- μας δίνει ολάκερο αυτό το άγχος με μια δυνατή κραυγή πια- η μοναδική μες στα ρεμπέτικα, και γι' αυτό τόσο αληθινή με το «Άνοιξε – άνοιξε». Δεν ξέρω, αλλά σ' αυτά τα τρία τραγούδια υπάρχει ένας συνδυετικός κρίκος που δίνει ξεκάθαρα και μοναδικά το τραγικό στην ερωτική μας περιοχή. «Άνοιξε» (τραγούδι).

Θα μπορούσα ακόμα να μιλήσω για τις ταβέρνες και το κέντρον διασκεδάσεως «ο Μάριος» καθώς και για τον «Παναγάκη» κοντά στον Αϊ-Παντελεήμονα όπου κάθε βράδυ ο Βαμβακάρης και η Μπέλλου λειτουργούν πάνω στην τέχνη τους. Θα μπορούσα να μιλήσω και για βροχερές νύχτες όπου με λάμπες του πετρόλαδου φωτίζονταν οι σκιές ενός πλήθους που όλοι μαζί τραγουδούσαν ήρεμα, λες και πιστεύανε στην αιωνιότητα. Ακόμη θα μιλούσα για το χορό του κομπολογιού όπου ένα παλικάρι μ' ένα γαρύφαλο στο στόμα γίνεται ένα μικρό κουβάρι γύρω απ' το κεχριμπαρένιο λαμπρό κομπολόι- θα μπορούσα να 'λεγα τόσα πολλά που να μην έφταναν ώρες ολάκερες να μιλάω λες κι είμαι μοναχός μου. Μα όλα αυτά είναι μια γοητεία.

Ακούσατε με τι ψυχρότητα και αυστηρότητα ειπώθηκαν αυτά τα πέντε τραγούδια. Ο ρυθμός δεν ξέφυγε ούτε πιθαμή για να τονίσει κάτι πιο έντονα, οι φωνές ίσιες, μονοκόμματα λες και τα λόγια δεν είχαν συγκίνηση. Έτσι είναι. Τίποτε που να σε προκαλέσει να τα προσέξεις, να τα ξεχωρίσεις. Πρέπει να ξελαφρώσεις μέσα σου για να δεχτείς τη δύναμή τους. Αλλιώς τα χάνεις γιατί αυτά δεν σε περιμένουν. Έτσι κι εμείς.

Κάποτες θα κοπάσει η φασαρία γύρω τους κι αυτά θα συνεχίσουν ανενόχλητα το δρόμο τους. Ποιος ξέρει τι καινούργια ζωή μας επιφυλάσσουν τα

«νωχελικά 9/8» για το μέλλον. Όμως εμείς θα 'χουμε πια για καλά νοιώσει στο μεταξύ τη δύναμή τους. Και θα τα βλέπουμε πολύ φυσικά και σωστά να υψώνουν τη φωνή τους στον άμεσο περίγυρό μας και να ζουν πότε για να μας ερμηνεύουν και πότε για να μας συνειδητοποιούν το βαθύτερο εαυτό μας.

4^ο κείμενο (αποσπάσματα): Γιάννης Σκουριώτης “Κοινωνιολογική εξέταση του δημοτικού τραγουδιού”, περ. Κοινωνιολογική έρευνα, τχ. 1 (Απρίλιος-Ιούνιος 1957) και τχ. 2-3 (Σεπτέμβριος- Δεκέμβριος 1957).²⁸⁶

10. Μαζί με τις άλλες ποικιλίες των δημοτικών τραγουδιών έχουμε και τα δημοτικά τραγούδια της πόλης ή αστικά δημοτικά τραγούδια, σε διάκριση προς τα δημοτικά τραγούδια των αγροτικών περιοχών. Τα αστικά όμως αυτά τραγούδια δεν είναι ενιαία. Χάρη στον μεγάλο όγκο του πληθυσμού της, δημιουργούνται μέσα στην κάθε πόλη μικρότεροι κύκλοι κοινής ζωής, πράγμα που δεν μπορεί να γίνει στο λιγάνθρωπο χωριό. Η κύρια αιτία είναι η οικονομική ανομοιομορφία των λαϊκών τάξεων της πόλης- ένα τμήμα τους ζει σε κάποια ανθρωπινότερη βαθμίδα, χωρίς και να ξεπερνάει τα όρια του λαϊκού βιοτικού επιπέδου- το τμήμα αυτό παρουσιάζει ψυχική ισορροπία, αγωνιστική διάθεση και ηθική ευρωστία: είναι το ύγειο τμήμα του προλεταριάτου των πόλεων. Το άλλο είναι ο θλιβερός υπόκοσμος, το «λούμπεν- προλεταριάτο», που οι «πρώην άνθρωποι» του Γκόρκυ και οι «μοιραίοι» του Βάρναλη αποτελούν τους χαρακτηριστικούς του τύπους- ο κόσμος των καταγωγίων, των κακόφημων σπιτιών και των κακοσύχναστων δρόμων, όπου κάθε λογής κακοποιά στοιχεία και εξαθλιωμένοι τύποι σέρνουν μια ζωή υπανθρώπινη και σκοτεινή. Όλος αυτός ο κόσμος ωστόσο δεν λείπει νάχει τα τραγούδια του- κι αυτά είναι- για την Ελλάδα- τα ρεμπέτικα ή, όπως λέγονταν παλιότερα, τα «βλάμικα».

Μερικοί θέλουν να ξεχωρίσουν τα ρεμπέτικα από τα άλλα δημοτικά τραγούδια, δίνοντας τους ακόμα κι άλλο όνομα (όπως «λαϊκά» τραγούδια). Η άποψη αυτή δεν είναι σωστή. Τα ρεμπέτικα ανήκουν κι αυτά στα δημοτικά

²⁸⁶ Δεν παρουσιάζεται ολόκληρη η μελέτη αλλά τα κεφάλαια-αποσπάσματα που αφορούν το ρεμπέτικο τραγούδι. Το κείμενο με τη μορφή που θα γραφτεί υπάρχει στο Κώστας Βλησίδης “Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)”, σελ. 234-241.

τραγούδια, κανένα εννοιολογικό γνώρισμα δεν τα ξεχωρίζει από δαύτα, αλλά είναι μόνο ειδική ποικιλία δημοτικών τραγουδιών, όπως οι τόσες άλλες που αναφέραμε. Είναι αλήθεια πως το περιεχόμενο και η μουσική τους τα φέρνει σε αντίθεση προς το γνωστό μας τύπο του -ελληνικού- δημοτικού τραγουδιού. Αυτό όμως οφείλεται σε λόγους ιστορικούς:

Ο μεγάλος όγκος των δημοτικών μας τραγουδιών, όπως έχει φτάσει ως εμάς, δημιουργήθηκε την εποχή της τουρκοκρατίας ή τα τελευταία χρόνια της παρακμής του Βυζαντίου. Όλη αυτή την περίοδο αστικά κέντρα ουσιαστικά δεν υπήρχανε και η ελληνική οικονομία είχε πέσει στο στάδιο της αγροτικής και οικιακής οικονομίας. Στο στάδιο αυτό απόσταση μεγάλη, βιοτική και μορφωτική, ανάμεσα στην κυρίαρχη τάξη των κοτζαμπάσηδων και στο λαό δεν υπάρχει. Από την άλλη μεριά η κοινή εθνική περιπέτεια και ο εθνικοαπαλευθροτικός αγώνας, όπου λίγο ή πολύ τραβήχτηκε και η κυρίαρχη τάξη, στάθηκε άλλο ένα στοιχείο ενότητας. Έτσι σύντρεξαν οι όροι, που αναφέραμε πιο πάνω, της συνεργασίας όλων των κοινωνικών τάξεων στη δημιουργία των δημ. τραγουδιών, κι αυτά δεν παρουσιάζουν άλλες διαφορές εκτός από τις τοπικές. Και επειδή στις αγροτικές περιοχές δε υπάρχει ειδικός κύκλος υποκόσμου, δεν έχει περάσει και κανένα αντικοινωνικό στοιχείο στα δημοτικά μας τραγούδια. Κι έτσι αυτά μας καθρεφτίζουν τα χαρακτηριστικά της ύγειας ελληνικής κοινωνίας, τη λεβεντιά, την αισιοδοξία, τη σεμνότητα, και την ευγένεια των αισθημάτων, και μάλιστα του ερωτικού (δείγμα της πειθάρχησης του ερωτικού ενστίκτου που παρουσιάζει η ελληνική κοινωνία), το μέτρο γενικά και την ψυχική ισορροπία.

Μετά το 21 όμως, με τη δημιουργία των αστικών κέντρων, την ανάπτυξη της βιομηχανίας και την κοινωνική διαφοροποίηση, έχουμε την εμφάνιση του αστικού προλεταριάτου με όλα τα επακόλουθα. Από τότε εμφανίζεται και το αστικό δημοτικό τραγούδι με την ειδική ποικιλία του, το ρεμπέτικο, που -το τελευταίο- παρουσιάζει τα αντίθετα ακριβώς χαρακτηριστικά απ' ό,τι τα κλασσικά, ας τα πούμε, δημοτικά τραγούδια, η αντίθεση δεν είναι τόσο έντονη, όχι μονάχα το υγείο αστικό τραγούδι έχει πολλά κοινά στοιχεία με το ρεμπέτικο, όχι μονάχα άλλες ειδικές ποικιλίες τραγουδιού- για κύριο λόγο το τραγούδι της φυλακής- συγγενεύουν πολύ με δαύτο, αλλά και το αγροτικό δημοτικό τραγούδι, το σύγχρονο, δεν είναι ολότελα ανεπηρέαστο.

Το ρεμπέτικο, μολονότι δημιούργημα ενός μόνο τμήματος του λαού των πόλεων, ωστόσο δίνει τη σφραγίδα του στο σύνολο του αστικού δημοτικού

τραγουδιού. Ο λόγος είναι ότι η συμβίωση των δύο τμημάτων, που αναφέραμε, του ύγειου και του λούμπεν, είναι πολύ στενή και το πρώτο «μολεύεται» από το δεύτερο, μιμείται τους εκφραστικούς τρόπους και τη συμπεριφορά του, όπως γίνεται γενικά με τις κακές παρέες, και δεν δυσκολεύεται να τραγουδάει τα τραγούδια του, που, σαν πιο πρωτόγονα, είναι και πιο εντυπωσιακά. Μπορούμε να ειπούμε ότι ολόκληρος ο λαός των πόλεων ζει σε μία ατμόσφαιρα μολυσμένη από τις αναθυμιάσεις του σύγχρονου κοινωνικού βούρκου. Και σιγά-σιγά το «μόλυσμα», χάρη στη σύγχρονη όλο και στενότερη επικοινωνία ανάμεσα στα διάφορα τμήματα της χώρας, περνάει τα σύνορα της πόλης και ξαπλώνεται σ' όλο το λαό.

Η επίδραση αυτή είναι κάτι διαφορετικό από τη σημερινή διάδοση του ρεμπέτικου, που αυτή θα μας απασχολήσει παρακάτω. Βέβαια η διάδοση δημιουργεί μεγαλύτερες δυνατότητες για την επίδραση και την κάνει πιο αποφασιστική. Και αν όμως δεν είχαμε τη διάδοση αυτή, η επίδραση δεν θα έλειπε γιατί καθορίζεται από τους λόγους που είπαμε. Ίσως η επίδραση να εξηγείται ως ένα βαθμό και από τη μεγαλύτερη ομοιότητα βιοτικών- ειδικότερα ψυχολογικών- συνθηκών που δημιούργησε για όλα τα τμήματα του αστικού προλεταριάτου, και γενικότερα του λαού, η βαθιά οικονομική κρίση, και από τη συνακόλουθη της αβεβαιότητα και απογοήτευση της μεσοπολεμικής και μεταπολεμικής εποχής. Η εξομοίωση αυτή πλησιάζει ίσως περισσότερο την ψυχολογία του γερού και του άρρωστου τμήματος και έκανε τα τραγούδια του πρώτου να προσεγγίσουν περισσότερο προς τα τραγούδια του δεύτερου ή να δεχτούν ευκολότερα την επίδραση τους- πράγμα που μπορεί να εξηγηθεί ως ένα βαθμό και τη σημερινή διάδοση των τελευταίων. Οι διαφορές όμως στον τρόπο της ζωής δεν έπαψαν να υπάρχουν, και μάλιστα σε σημαντικότερα κεφάλαια, ώστε η μεγαλύτερη αυτή εξομοίωση δεν φτάνει για να εξηγήσει την επίδραση. Ο κύριος λόγος της είναι ότι ένα νέο στοιχείο προστέθηκε στο εθνικό σύνολο από το 21 κι εδώθε, κι αυτό είναι, όπως είπαμε, ο υπόκοσμος των μεγάλων αστικών κέντρων. Η ύπαρξη του δεν μπορεί να μην επηρεάζει και το υπόλοιπο εθνικό σύνολο, σαν ενιαίο κοινωνικών οργανισμό, που όλα του τα τμήματα βρίσκονται λίγο ή πολύ σε αμοιβαία αλληλεξάρτηση και αλληλεπίδραση. Και όσο οι κοινωνικές συνθήκες θα ευνοούν την ύπαρξη του υποκόσμου, η επίδραση αυτή, τόσο στο τραγούδι, όσο και στις άλλες εκδηλώσεις της εθνικής ζωής, δεν θα πάψει να υπάρχει.

11. Ένα ειδικό χαρακτηριστικό του ρεμπέτικου, που κι' αυτό το ξεχωρίζει από τα άλλα δημοτικά τραγούδια, είναι ο έντονος ανατολίτικος χαρακτήρας του, αυτός ξεπερνάει πολύ τις κάποιες ανατολίτικες επιδράσεις, που δεν λείπουν βέβαια από τα δημοτικά μας τραγούδια. Ακόμα και η ονομασία του είναι τούρκικη («ρεμπέτ» θα ειπεί «εκτός νόμου», αναρχικός και εικονίζει θαυμάσια την κοινωνική του προέλευση). Είναι φανερό ότι το ρεμπέτικο ήρθε από την Ανατολή, και ειδικότερα από την Πόλη και τα άλλα αστικά κέντρα της Μ. Ασίας. Ο λόγος είναι ότι τα κυριότερα αστικά κέντρα της Ελλάδας είναι ταυτόχρονα και λιμάνια- ακόμα και η Αθήνα είναι σχεδόν συνέχεια του Πειραιά- κι έτσι ο ελληνικός υπόκοσμος βρέθηκε, από την πρώτη εκδοχή του σχηματισμού του, σε στενή επαφή με τον υπόκοσμο των λιμανιών της Μ. Ασίας, που τότε ήταν τα κύρια λιμάνια συναλλαγής με τα δικά μας. Φυσικό ήταν τα σχηματισμένα πια τραγούδια του μικρασιατικού υποκόσμου να μεταμφυτευτούν αυτούσια ή να χρησιμεύσουν για πρότυπα στον ασχημάτιστο ακόμα ελληνικόν υπόκοσμο, αφού μάλιστα πολλά από δαύτα ήταν και στην ελληνική γλώσσα. Η αθρόα ύστερα εγκατάσταση των προσφύγων, που στο μεγαλύτερο ποσοστό της έγινε στα αστικά κέντρα, ολοκλήρωσε τη διαδικασία αυτή. Έτσι σήμερα τα τραγούδια του υποκόσμου έχουν γενικά τον ανατολίτικο χαρακτήρα κι αυτός έχει σκεπάσει, σε μεγάλο βαθμό, τα ντόπια στοιχεία τους, που ίσως να υπάρχουν πιο φανερά στο παλιό «βλάμικο» τραγούδι (βλέπε σχετικά το αξιόλογο άρθρο του Β. Παπαδημητρίου: το ρεμπέτικο, στα «Ελεύθερα Γράμματα» του 1949, τεύχος 1-2, σελ. 48 επ., που όμως ξεκινάει κι αυτό από τη λαθεμένη αντίληψη ότι το ρεμπέτικο δεν είναι δημοτικό τραγούδι).

Η εγκατάσταση των προσφύγων, σαν πληθυσμού με αρκετά ανατολίτικα στοιχεία, ασφαλώς θα πρέπει νάχει κάποια επίδραση και στα άλλα είδη του σύγχρονου δημοτικού τραγουδιού, και από την άποψη αυτή πάλι κάποια προσέγγιση θα υπάρχει προς το ρεμπέτικο. Όλα όμως αυτά τα στοιχεία επαφής δεν μπορούν ποτέ να ταυτίσουν το τελευταίο ούτε προς το υπόλοιπο αστικό τραγούδι, που έχουμε πολλά δείγματα του, ούτε προς το αγροτικό δημοτικό τραγούδι- το σύγχρονο δηλαδή. Γιατί, όπως είπαμε, βασίζονται σε διαφορά στον τρόπο της ζωής, κι αυτή η διαφορά όχι μόνο δεν έχει εξαφανιστεί, αλλά καθημερινά, όσο ξαπλώνεται ο πολιτισμός και η μόρφωση στο λαό, τονίζεται περισσότερο.

.....

15. Η ανάδειξη του ρεμπέτικου αρχίζει από την εποχή, που η κυρίαρχη τάξη, και ειδικότερα το ανώτερο στρώμα της, η κοσμική «αριστοκρατία», άρχισε να προτιμάει για τόπο γλεντιού τη λαϊκή ταβέρνα. Εκεί συναντιέται το ύγειο με το άρρωστο τμήμα του προλεταριάτου των πόλεων και, όπως είπαμε, το πρώτο δεν δυσκολεύεται να τραγουδάει τα τραγούδια του δεύτερου (παραπάνω αριθ. 10), ως τότε όμως το ύγειο προλεταριάτο μόνο στην ταβέρνα τραγουδούσε τα ρεμπέτικα, παράξω της, σε οικογενειακούς λ.χ. κύκλους, απόφευγε να τα τραγουδάει, κρίνοντας ότι δεν ταιριάζει να ακούγονται σε τίμια σπίτια τα τραγούδια των «χασικλήδων» και των «πρεζάκηδων».

Η «αριστοκρατία» ως εκείνη την εποχή τραγουδούσε τα ξενότροπα τραγούδια του καμπαρέ και του ελαφρού θεάτρου και, στην μεγάλη της πλειοψηφία, περιφρονούσε ή αγνοούσε τα δημοτικά. Όταν εισόρμησε στις ταβέρνες, ήρθε σε στενότερη επαφή μαζί τους, καθώς τ' άκουγε να τραγουδιούνται από τις λαϊκές ορχήστρες των κέντρων αυτών. Τα άλλα δημοτικά, σαν αντίθετα με τις συνήθειες και την ψυχολογία της, την άφησαν σχεδόν αδιάφορη- το πολύ-πολύ να ξεχώρισε δύο-τρία και να τάκαμε της μόδας (όπως λ.χ. το «γελεκάκι»), ή ακόμα η γνωριμία μαζί τους να έγινε αφορμή για τη στροφή της ελαφριάς μουσικής προς το δημοτικό, που μνημονέψαμε.

Δεν συνέβη όμως το ίδιο και με τα ρεμπέτικα: αυτά όχι μόνο είχαν αρκετές αναλογίες περιεχομένου προς τα γνώριμα της τραγούδια του καμπαρέ, αλλά και, με την ψυχολογία πάθους, βίτσιου και φυγής που εκφράζουν, βρέθηκαν πολύ κοντά στη δική της ψυχολογία. Τα πρόσεξε λοιπόν ιδιαίτερα και πολύ γρήγορα εξοικειώθηκε μαζί τους και άρχισε να τα τραγουδάει με μανία. Ας σημειωθεί για την ιστορία, πως το πρώτο, αν δεν κάνω λάθος, ρεμπέτικο που αξιώθηκε να ανυψωθεί σε τραγούδι της μόδας ήταν το «Σουρωμένος θάρθω πάλι στην παλιά μας γειτονιά- να σου παίξω μπουζουκάκι μ' όμορφη διπλοπενιά», κατά το 1938. Η παρένθεση του πολέμου και της κατοχής ανάκοψε, αλλά δεν έσβυσε τη στροφή αυτή, που ξαναφούντωσε μετακατοχικά, βοηθούμενη και από την ψυχολογία της εκκεντρικότητας και του αλλοπροσαλλισμού που χαρακτηρίζει γενικά κάθε μεταπολεμική περίοδο. Ο λαός φυσικά δεν δυσκολεύτηκε να αφήσει τις προηγούμενες επιφυλάξεις του και να τραγουδήσει κι αυτός τραγούδια τόσο γνωστά του, μιά που έβλεπε να τα τραγουδάει όλος ο «καλός» κόσμος και μια που τα «εθνικά» προγράμματα του «εθνικού» ραδιοφώνου και των κάθε λογής

«εθνικών» συγκροτημάτων βάλθηκαν να τα διοχετεύουν όλες τις ώρες του μερόνυχτου ως τις έσχατες γωνίες του ελληνικού χώρου.

Αυτή τη φορά η μουσική φιλολογία μας όχι μόνο δεν απαξίωσε να προσέξει το ρεμπέτικο, αλλά τόκανε άξονα της παραγωγής της, έτσι που πολύ γρήγορα τα αληθινά ρεμπέτικα παραμερίστηκαν και κατάληξαν να τραγουδιούνται μόνο οι κάθε λογής απομιμήσεις, που ακατάσχετα και καθημερινά λανσάρονται από τις επιθεωρήσεις, τον κινηματογράφο, τα καμπαρέ κ.τ.τ. Οι επαγγελματίες της ελαφριάς μουσικής, συνηθισμένοι στον τύπο των τραγουδιών του καμπαρέ, βρήκαν στο ρεμπέτικο ανάλογα πλαίσια δημιουργίας και δεν δυσκολεύτηκαν να δουλέψουν μέσα σ' αυτά, εγκαταλείποντας ολότελα κάθε προσπάθεια για απομίμηση άλλων τύπων δημοτικού τραγουδιού. Ανάμεσα τους βρέθηκαν και δόκιμοι συνθέτες, που δημιούργησαν αξιόλογα κομμάτια στο είδος τους.

16. Όλη αυτή η παραγωγή δεν φαίνεται πως θ' αφήσει ανεπηρέαστο το δημοτικό τραγούδι, σε αντίθεση προς τις άλλες απομιμήσεις, που μνημονέψαμε παραπάνω, πολλές από τις απομιμήσεις του ρεμπέτικου είναι πετυχημένες και από την άποψη του περιεχομένου- με την έννοια ότι δίνουν ζωντανά και πιστά την ψυχολογία του υποκόσμου, οι δημιουργοί τους ήταν αρκετά προετοιμασμένοι γι' αυτή τη δουλειά από τη θητεία τους στο τραγούδι του καμπαρέ, σ' ένα μόνο σημείο χρειάστηκε να προσαρμοστούν: το ρεμπέτικο δεν είναι άσεμνο, με την ειδική και στενή έννοια του όρου, όπως είναι το πρώτο. Χρειάστηκε λοιπόν να εγκαταλείψουν τη συνηθισμένη τους ασεμνολογία, κι αυτό αρκετές φορές το κατόρθωσαν, μια που σε τούτο μόνο το σημείο είχαν να κάμουν κάποια προσαρμογή. Έτσι είναι πολύ πιθανό πως ορισμένες από τις απομιμήσεις αυτές θα τις εγκολπωθεί ο υπόκοσμος, ο αρμόδιος δηλ. κοινωνικός κύκλος, και θα τις μεταβάλει σε δικά του, πραγματικά ρεμπέτικα, δημοτικά τραγούδια. Αξιοσημείωτο είναι ότι αρκετών ρεμπέτικων συνθέτες είναι οι ίδιοι οι τραγουδιστές των λαϊκών κέντρων (Τσιτσάνης, Παπαϊωάννου κ.α.). Οι λαϊκοί αυτοί καλλιτέχνες είναι γνήσια ταλέντα που, αν δεν ήταν θύματα της μόδας και του εμπορίου της τέχνης, θα δημιουργούσαν ίσως πολύ πιά αξιόλογα τραγούδια και σε άλλους τομείς του δημοτικού τραγουδιού και όχι μόνο ρεμπέτικα (χαρακτηριστικό είναι ότι, μην έχοντας μουσική μόρφωση, τις συνθέσεις τους τις τραγουδούν και αναθέτουν στο «μαέστρο» του κέντρου να τις «γράψει», δηλ. να

τις βάλει σε μουσική σημειογραφία). Θα έχουμε λοιπόν πλουτισμό του δημοτικού τραγουδιού στον τομέα του ρεμπέτικου.

Από την άλλη μεριά, η αδιάκοπη αυτή διάχυση του ρεμπέτικου και η εξοικείωση όλων των λαϊκών στρωμάτων μαζί του, αν συνεχιστεί αρκετό διάστημα, είναι πολύ πιθανό πως θα το καθιερώσει σαν τραγούδι ευρύτερων κοινωνικών κύκλων, ή τουλάχιστο θα δυναμώσει την επίδραση του πάνω στο κύριο δημοτικό τραγούδι, τόσο το αστικό όσο και το αγροτικό, επίδραση που, όπως είπαμε, μόνη η ύπαρξη του υποκόσμου την κάνει αναπόφευγη (παραπάνω, αριθ. 10). Όπως παρατηρήσαμε, το ρεμπέτικο δεν είναι άσεμνο, πράγμα που θα αποτελούσε το μεγαλύτερο- μολονότι όχι απόλυτο- εμπόδιο στην καθιέρωση του, οι άλλες του μειονεκτικότητες απέναντι στα κύρια δημοτικά δεν μπορούν να ανθέξουν για πολύ στην επίμονη διάδοση του μέσα στο λαό, όσο κι' αν είναι η διάδοση αυτή τεχνητή, δεν είναι βολετό να μην έχει τα αποτελέσματα της.

.....

19. Όλα αυτά εξηγούν τη μεγάλη αξία των δημοτικών τραγουδιών και δείχνουν τη μεγάλη σημασία που έχει για την πνευματική και την εθνική ζωή του κάθε τόπου από τη μία μεριά η διατήρηση τους στη ζωντανή μνήμη όσο παίρνει πιο πλατιών στρωμάτων του εθνολογικού συνόλου και από την άλλη η μελέτη τους και η αναγωγή τους σε πρότυπα της πνευματικής του παραγωγής.

Κοντά στο νου όμως, πως αυτά αληθεύουν για τα τραγούδια του ύγειου κομματιού του λαού και όχι του άρρωστου, τα τραγούδια του τελευταίου, όπου, καθώς είπαμε, ανήκουν τα τραγούδια του υποκόσμου (τα δικά μας «ρεμπέτικα»), τα τραγούδια της φυλακής και ίσως και ορισμένα άλλα που δεν μπορούν να καταταχθούν σε ειδική κατηγορία, δεν μπορεί να έχουν τις αρετές των πρώτων, ακριβώς γιατί καθρεφτίζουν τα άρρωστα και αντικοινωνικά στοιχεία και το περιεχόμενό τους είναι ανάλογο, αποπνέοντας όχι τη ρώμη και την υγεία, αλλά τη φθορά και την εκφύλιση. Βέβαια και των κύκλων αυτών τα τραγούδια έχουν ορισμένα από τα χαρακτηριστικά των άλλων δημοτικών και ειδικότερα την αρτιότητα της μορφής και τον αυθορμητισμό, ώστε να μπορούμε να ειπούμε πως έχουν τον ίδιο βαθμό λογοτεχνικής αξίας. Για τούτο και πρέπει να μελετιούνται από τους λογοτέχνες κα από τους ειδικούς, που μπορούν να αντλήσουν πολλά αισθητικά στοιχεία από δαύτα. Ακόμα η μελέτη τους έχει μεγάλο ενδιαφέρον για την κοινωνιολογία, την εγκληματολογία, την ψυχιατρική και άλλες σχετικές

επιστήμες, αφού, σαν όλα τα δημοτικά τραγούδια καθρεφτίζουν τη ζωή και την ψυχολογία των λεγόμενων κοινωνικών κύκλων και έτσι αποτελούν άριστα πρότυπα για τον μελετητή. Από πολιτιστική όμως και ψυχοπλαστική άποψη, σαν περιεχόμενο, είναι φθοροποιά και για τούτο η διάδοση τους είναι κοινωνικά επιζήμια. Αυτά πρέπει να αφήνονται κλεισμένα στο δικό τους κύκλο, απ' όπου και πάλι θα κάνουν τη ζημιά τους, όπως είπαμε παραπάνω (αριθ. 10), αλλά τουλάχιστον θα την κάνουν έμμεσα και περιορισμένα. Ωσπου η μεταβολή του οικονομικού και κοινωνικού συστήματος να εξαφανίσει τη ρίζα του κακού, δηλαδή τους άρρωστους κύκλους καθεαυτούς.

.....

20. [...] Αλλά και περισσότερο από κάθε άλλον λαό θα έχουμε ζημιά με την ακαταλόγιστη καλλιέργεια και διάδοση του ρεμπέτικου, που μας ξεμακραίνει από τα άλλα, τόσο άξια και λεβέντικα, δημοτικά μας για να μας ποτίσει με τα μολυσμένα και ξενότροπα προϊόντα του κοινωνικού μας βούρκου και τις ακόμα χειρότερες απομιμήσεις τους- σε μία αχαρακτήριστη προσπάθεια εκφραλισμού του ύγειου λαϊκού αισθήματος που ως τα τώρα προσεχτικά τα κρατούσε στο περιθώριο της οικογενειακής και κοινωνικής ζωής.

Η αντίδραση λοιπόν που έχει ξεσηκώσει το ρεμπέτικο ανάμεσα στους κύκλους της προοδευτικής διάνοησης είναι δικαιολογημένη και σωστική, ώστε αξίζει να συνεχιστεί και να συστηματοποιηθεί. Και νομίζουμε πως η ανάλυση της φύσης και της προέλευσης του ρεμπέτικου, που επιχειρήσαμε παραπάνω, βοηθάει σ' αυτή της εξυγιαντική προσπάθεια- δεν είναι ανάγκη να του αφαιρέσουμε τον τίτλο του δημοτικού τραγουδιού, όπως κάνουν μερικοί: ούτε το ρεμπέτικο σώζεται αν το ειπούμε κι' αυτό δημοτικό- αφού τέτοιο είναι- ούτε τα άλλα δημοτικά μειώνονται αν κατατάξουμε μαζί τους τα ρεμπέτικα, όπως ούτε κανένας λαός μειώνεται επειδή κλείνει μέσα του άρρωστα, αντικοινωνικά στοιχεία, αυτά είναι οι καρποί των σημερινών πολύ γνωστών κοινωνικών συνθηκών και μόνο με την εξαφάνιση των τελευταίων θα λείψουν κι αυτά τα τραγούδια τους.

B. Πηγές

- 1) Άρειος Πάγος (Α.Π.) απόφαση 1177/2002.
- 2) Άρειος Πάγος (Α.Π.) απόφαση 13/1999.

Γ. Βιβλία

- 1) Αναστασίου Πασχ. *Θεόφιλος Παιδάκι με ψυχή και ζηλεμένο*, 329 τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη, εκδ. Πολιτιστικού Οργανισμού Δήμου Τρικκαίων, Τρίκαλα 1995.
- 2) Βακαλόπουλος Απόστολος *Νέα Ελληνική ιστορία, 1204-1985*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1990.
- 3) Βαμβακάρης Μάρκος *Αυτοβιογραφία* (επιμ. Αγγελική Βέλλου- Κάιλ) εκδ. Παπαζήσης, Αθήνα 1978.
- 4) Βερέμης Θάνος *Οι επεμβάσεις του στρατού στην Ελληνική πολιτική 1916-1936*, εκδ. Οδυσσέας Αθήνα 1983.
- 5) Βλησίδης Κώστας *Όψεις του ρεμπέτικου*, εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004.
- 6) Βλησίδης Κώστας *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006.
- 7) Βλησίδης Κώστας *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου 1873-2001*, εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001.
- 8) Βουρνάς Τάσος *Ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας, (από την έλευση του Βενιζέλου, 1909, ως την έκρηξη του Ελληνοϊταλικού πολέμου, 1940)*, εκδ. Αίφων Τολίδη, Αθήνα 1977.
- 9) Γενίσαρης Μιχάλης *Μάγκας από μικράκι*, (αυτοβιογραφία επιμ. Στάθης Gauntlett) εκδ. Δωδώνη Αθήνα 1992.
- 10) Γεωργιάδης Νέαρχος *Ρεμπέτικο και πολιτική*, εκδ. Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1999.
- 11) Γιάννα Π. Κική *Η ελευθερία των οπτικοακουστικών μέσων (υπό το πρίσμα και της Συνταγματικής αναθεώρησης του 2001)*, εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα- Θεσσαλονίκη 2003.
- 12) Δαμιανάκος Στάθης *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2001.

- 13) Δαφνής Γρηγόριος *Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων*, Α΄ τόμος, εκδ. Ίκαρος 1955.
- 14) Δρίτσα Μαργαρίτα *Βιομηχανία και τράπεζες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1990.
- 15) Εγκυκλοπαίδεια *Νέα γενική ιστορία των Ελλήνων* (13^{ος} τόμος) εκδ. Δ. Απέργη- Κ. Εμμανουήλ και ΣΙΑ Ο.Ε., Αθήναι 1972.
- 16) Εγκυκλοπαίδεια *Ιστορία του Ελληνικού έθνους, από το 1913-1941* (τόμος ΙΕ΄) Εκδοτική Αθηνών, 1980.
- 17) Εγκυκλοπαίδεια *Ιστορία του νέου Ελληνισμού, 1770-2000*, (7^{ος} τόμος), εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003.
- 18) Ζαβιτζιάνος Γ. Κωνσταντίνος *Αι αναμνήσεις του εκ της ιστορικής διαφωνίας Βασιλέως Κωνσταντίνου και Ελευθερίου Βενιζέλου, όπως την έζησε (1914-1922)*, Β΄ τόμος, εκδ. Τυπογραφείον αδελφών Γ. Ρόδη, Αθήναι 1947.
- 19) Ζαμπέτας Γιώργος *Και η βρόχα έπιπτε... στρέιτ θρού*, (αυτοβιογραφία, επιμ. Ιωάννα Κλειάσιου), εκδ. Ντέφι, Αθήνα 1997.
- 20) Καπετανάκης- Βολιότης Ηλίας *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, εκδ. Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1997.
- 21) Καπετανάκης- Βολιότης Ηλίας *Αδέσποτες μελωδίες*, εκδ. Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1999.
- 22) Κολιόπουλος Σ. Ιωάννης, *Νεώτερη Ευρωπαϊκή ιστορία, 1789-1945*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1997.
- 23) Κολιόπουλος Σ. Ιωάννης *Παλινόρθωση- Δικτατορία- Πόλεμος 1935-1941: ο βρετανικός παράγοντας στην Ελλάδα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1985.
- 24) Κοταρίδης Νίκος (επιμέλεια), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2003.
- 25) Κουνάδης Παναγιώτης *Μάρκος Βαμβακάρης (1905-1972), εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2005.
- 26) Κουνάδης Παναγιώτης *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Α΄ τόμος, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003.
- 27) Κουνάδης Παναγιώτης *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Β΄ τόμος, εκδ. Κατάρτι, Αθήνα 2003.
- 28) Κωνσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, εκδ. Σέλας, Αθήνα 1994.

- 29) Λιναρδάτος Σπύρος *Η 4^η Αυγούστου*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1966.
- 30) Μανιάτης Δ. Διονύσης *Οι φωνογραφετζήδες, πρακτικών μουσικών εγκώμιον*, εκδ. Πιτσιλός, Αθήνα 2001.
- 31) Μανιάτης Δ. Διονύσης *“Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών”*, εκδ. Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 2006.
- 32) Μανιτάκης Αντώνης, *“Το Σύνταγμα του 2001 και τα δικαιώματα του Ανθρώπου”*, εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα- Θεσσαλονίκη 2002.
- 33) Μίσσιος Χρόνης *...καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, εκδ. Γράμματα, Αθήνα 1985.
- 34) Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, εκδ. Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 1998.
- 35) Μπίνης Τάκης *Μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ*, (αυτοβιογραφία, επιμ. Ιωάννα Κλειάσιου), εκδ. Ντέφι, Αθήνα 2004.
- 36) Μυλωνάς Κώστας, *“Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού (1824-1960)”*, 1^{ος} τόμος εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1984.
- 37) Παπαζαχαρίου Ε. (Ζάχος) *“Λεξικό της ελληνικής αργκό”*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1999.
- 38) Παπάζογλου Αγγέλα *Τα χαίρια μας εδώ: ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*, (επιμ. Γιώργης Παπάζογλου), εκδ. Ταμείου Θράκης, Ξάνθη 2003.
- 39) Παπαϊωάννου Γιάννης *Ντόμπρα και σταράτα*, (αυτοβιογραφία, επιμ. Κώστα Χατζηδουλή) εκδ. Κάκτος, Αθήνα 1996.
- 40) Παπαχριστόπουλος Νίκος *Ρεμπέτικα τραγούδια: η τέχνη των σημείων*, εκδ. Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004.
- 41) Πετρόπουλος Ηλίας, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1991.
- 42) Πετρόπουλος Ηλίας *Το άγιο χασισάκι*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- 43) Πετρόπουλος Ηλίας *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2001.
- 44) Ρήγος Άλκης *Η Β΄ Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935: κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, εκδ. Θεμέλιο Αθήνα 1999.
- 45) Σχορέλης Τάσος, Οικονομίδης Μίμης *Ένας ρεμπέτης: Κώστας Ρούκουνας “σαμιωτάκι”*, διανομή: αποκλειστικότητας Τάσος Σχορέλης-Μίμης Οικονομίδης, Αθήνα 1974.

- 46) Τσιτσελίκης Κωνσταντίνος (επιμ.) *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών. Πτυχές μιας εθνικής σύγκρουσης*, εκδ. Κ.Ε.Μ.Ο., Αθήνα 2006.
- 47) Χατζηδουλής Κώστας *Ρεμπέτικη ιστορία 1, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης*, (αυτοβιογραφίες) εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1979.
- 48) Χατζηπανταζής Θόδωρος *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του Αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1986.
- 49) Χριστιανόπουλος Ντίνος *“Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του (1932-1946)”*, εκδ. Διαγώνιου, Θεσσαλονίκη 1994.
- 50) Χριστιανόπουλος Ντίνος *“Τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που γράφτηκαν στη Θεσσαλονίκη επί Γερμανικής κατοχής”*, εκδ. Μπιλιέτο, Αθήνα (Παιανία) 2001.
- 51) Χριστοφιλάκης Γιώργος (κείμενα) *Μύθος ρεμπέτικος: Μάρκος Βαμβακάρης*, εκδ. Τεγόπουλου- Μανιατέα, Αθήνα 1997.
- 52) Χρυσόγονος Κ. Κώστας *Ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα*, εκδ. Σάκκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη 2002.
- 53) Dakin Douglas *Η ενοποίηση της Ελλάδας, 1770-1923*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1982.
- 54) Foucault Michel *Για την υπεράσπιση της κοινωνίας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 2002.
- 55) Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, εκδ. του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001.
- 56) Herzfeld Michael *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.
- 57) Mazower Mark *Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του μεσοπολέμου*, εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2002.
- 58) Pennanen Pekka Risto *Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)*, Grapta poikila I, Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens, vol. VIII, (edited by Leena Pietila- Castren and Marjaana Vesterinen) Helsinki 2003.
- 59) *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, volumes 4,6,7,18,20,21 (Edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell), published by Oxford University Press, New York 2001.

60) Weber Max *Η πόλη*, εκδ. Κένταυρος Αθήνα 2003.

Δ. Άρθρα εφημερίδων και περιοδικών

- 1) *Εις το περιθώριον των γεγονότων: η μουσική μας εξέλιξις* (δεν αναφέρεται κάπου το όνομα του αρθρογράφου), εφημερίδα *Η Πρωία*, φύλλο 27/6/1938.
- 2) *Ελληνική Δισκογραφία*, αφιέρωμα, ένθετο *Καθημερινής "Επτά ημέρες"*, φύλλο 26/4/1998.
- 3) Κοντογιάννης Γεώργιος, *Θλίψη και απογοήτευση, Λαϊκό τραγούδι*, τχ. 16, Ιούλιος 2006, σελ. 14-23.
- 4) Μανιατάκος Γ. *Έκτακτα μέτρα για τη μουσική- υπό διωγμόν ο αμανές*, εφημερίδα *Τα Νέα*, φύλλο 10-12-1946.
- 5) Παλαιολόγου Παύλος *Ο λόγος στην υπεράσπισι*, εφημερίδα *Τα Νέα*, φύλλο 23/12/1946.
- 6) Παπαντωνίου Ζαχαρίας *Ο αμανές εν διωγμώ*, εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, Φύλλο 3/7/1938.
- 7) Frangos Steve, *Κυρία Κούλα, το καναρίνι της Αμερικής*, περιοδικό *Παράδοση και Τέχνη* τχ. 36, Νοέμβριος- Δεκέμβριος 1997, σελ. 20-21.

Ε. Ιστοσελίδες

- 1) www.rebetiko.gr
- 2) www.klika.gr
- 3) www.rembetiko.gr
- 4) www.hadjidakis.gr
- 5) www.domiki.gr
- 6) www.aepi.gr
- 7) <http://clubs.pathfinder.gr/kynaigeiros2>
- 8) <http://www.danbbs.dk/~erikoest/nipper.htm>
- 9) <http://www.geocities.com/HydraGathering/2002dragoumis.html>
- 10) www.nlg.gr
- 11) http://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Talking_Machine_Company

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον, εποπτεύοντα της παρούσας εργασίας, κύριο Ηλία Σκουλίδα, για τις χρήσιμες παρατηρήσεις και την καθοδήγηση του, που οδήγησαν στη διεκπεραίωση της πτυχιακής εργασίας. Η συνεργασία μας με βοήθησε στη βαθύτερη κατανόηση του θέματος που διαπραγματεύομαι.

Θα ήθελα, ακόμα, να ευχαριστήσω τον κύριο Γεώργιο Κοκκώνη, για την παράθεση υλικού και τις παρατηρήσεις του, που βοήθησαν στη συμπλήρωση συγκεκριμένων πτυχών της παρούσας εργασίας.

Θα ήθελα να "απονείμω" τις ευχαριστίες μου και στον κύριο Σωτήρη Λυκουρόπουλο, προϊστάμενο του αρχείου της Α.Ε.Π.Ι.- στην οποία πραγματοποίησα την πρακτική μου άσκηση- για την παράθεση υλικού από το αρχείο της εταιρίας και τις μεταξύ μας συζητήσεις που με βοήθησαν στην βαθύτερη κατανόηση της ελληνικής δισκογραφικής δραστηριότητας.

Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

**ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ
ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ
ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ**

Πτυχιακή εργασία του
ΜΗΝΑ ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ
Υπό την εποπτεία του
κ. **Ηλία Σκουλίδα**

ΑΡΤΑ
ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2007

