

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΕ ΘΕΜΑ

ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ ΚΑΙ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

**Λαϊκή μουσική στη δεκαετία του '30- Μπουζούκι και Μάρκος
Βαμβακάρης**

Του
ΣΙΑΝΝΑ ΧΡΗΣΤΟΥ

Υπεύθυνη καθηγήτρια : Θεοδοσίου Ασπασία

Άρτα, Απρίλιος 2008

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....σελ. 2

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Βιβλιογραφική επισκόπηση.....σελ. 5
1.1 Η συζήτηση και οι όροι της.....σελ. 5
1.2 Πολιτισμική αξία.....σελ. 9
1.3 Συμφωνούντες και διαφωνούντες.....σελ. 10
1.4 Ετυμολογία.....σελ. 12
1.5 Λαογραφική κατάταξη.....σελ. 14
1.6 Ανθρωπολογική προσέγγιση.....σελ. 15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η έννοια του μουσικού δικτύου κατά τον Attali.....σελ. 18

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Λαϊκή μουσική στη δεκαετία του '30: Μάρκος Βαμβακάρης και Μπουζούκι.....σελ. 23

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Το μπουζούκι στα μουσικά δίκτυα.....σελ. 28
4.1 Το μπουζούκι στο θυτικό δίκτυο.....σελ. 28
4.2 Μπουζούκι και παράσταση.....σελ. 33
4.3 Μπουζούκι στην επανάληψη.....σελ. 37
Συμπεράσματα.....σελ. 47
Βιβλιογραφία.....σελ. 53

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην Ελλάδα, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, εγκαθιδρύεται η δημοκρατία στις 25 Μαρτίου του 1924. Παρά το βάρος του προσφυγικού ζητήματος και παρά την παγκόσμια οικονομική κρίση του 1929 πραγματοποιήθηκε αξιόλογη πρόοδος στη χώρα, όσον αφορά τον οικονομικό τομέα. Αυτή σε μεγάλο βαθμό υποβοηθήθηκε από την παραγωγική ένταξη των προσφύγων στην εθνική οικονομία. Αναπτύχθηκε ραγδαία η βιομηχανία, όπως ραγδαία ήταν και η εσωτερική μετανάστευση από την ύπαιθρο στους αστικούς χώρους. Η αστική ανάπτυξη είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία κοινωνικών ομάδων οι οποίες χαρακτηριζόταν από ιδιαίτερες κοινωνικές και πολιτισμικές πρακτικές. Μέσα σε τέτοιες κοινωνικές συνθήκες καλλιεργήθηκε και μεταδόθηκε ένα είδος αστικής μουσικής που αργότερα ονομάστηκε «ρεμπέτικο».

Παρά τον όγκο των εργασιών που έχουν πραγματοποιηθεί γι' αυτό το αστικό μουσικό ιδίωμα, δεν έχουν αποσαφηνιστεί πλήρως θέματα που αφορούν την κοινωνική του προέλευση. Από μια πρώτη θεώρηση της βιβλιογραφίας παρατηρεί κανείς ότι οι διαφορετικές απόψεις προκύπτουν τις περισσότερες φορές από την προσπάθεια των ερευνητών να αποδείξουν είτε ότι αυτό το είδος μουσικής δεν σχετίζεται με το κοινωνικό περιβάριο, είτε να υποστηρίξουν ακριβώς το αντίθετο.

Αφορμή για την πραγματοποίηση της συγκεκριμένης εργασίας έδωσε η δριμύτατη κριτική που ασκεί ο Παναγιώτης Κουνάδης στο βιβλίο του « Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών », στα συμπεράσματα τα οποία εκθέτει ο Στάθης Δαμιανάκος στην « Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου ». Ο Π. Κουνάδης θεωρεί ότι το «ρεμπέτικο» δεν ταυτίζεται με τον υπόκοσμο και ότι έχει τις ρίζες του στη Μ. Ασία (2000), ενώ ο Στ. Δαμιανάκος θεωρεί ότι το «ρεμπέτικο» γεννήθηκε μέσα από τα «πολιτισμικά αδιαπέραστα σινάφια των παρανόμων» και ότι η ευρύτερη διάδοσή του οφείλεται στην παρουσία ενός «λούμπεν προλεταριάτου σημαντικά διογκωμένου», που συμβιώνει με τα «σινάφια» αυτά (2001, σελ. 155). Οι δύο ερευνητές έχουν καταλήξει στα παραπάνω συμπεράσματα έχοντας προβεί σε διαχωρισμό του ρεμπέτικου σε περιόδους με βασικό κριτήριο τη θεματολογία των τραγουδιών και τις χρονολογίες έκδοσής τους.

Σχετική εξάλλου είναι η συζήτηση που εστιάζει στις δύο «σχολές» ή δύο «τάσεις» στο «ρεμπέτικο». Στη «Μικρασιατική ή Σμυρναϊκή σχολή» οι μουσικοί χρησιμοποιούν βιολί, σαντούρι, ούτι, κανονάκι. Στη λεγόμενη «πειραιώτικη σχολή» βασικό μέσο έκφρασης αποτελεί το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς.

Η παρούσα εργασία φέρνει μαζί όλες αυτές τις συζητήσεις εστιάζοντας από τη μία σ' ένα όργανο και από την άλλη στον κοινωνικό χώρο επιτέλεσης αυτού. Η συγκεκριμένη μουσική σχετιζόταν με ιδιαίτερες κοινωνικές πρακτικές, καθώς και αξιακά πρότυπα. Ο

χαρακτηρισμός του μουσικού αυτού είδους από το συγκεκριμένο όργανο κάνει την έρευνα της πορείας της χρήσης του σημαντική για την εργασία.¹ Η μελέτη της χρήσης του μπουζουκιού μέσα στο χρόνο είναι ουσιαστικά μελέτη του κοινωνικού χώρου που παράγει και καταναλώνει το συγκεκριμένο μουσικό είδος..

Χρονολογικά η εργασία επικεντρώνεται στην χρονική περίοδο 1930-1940. Η συγκεκριμένη δεκαετία είναι σημαντική για την παρουσία του μπουζουκιού για τους εξής λόγους:

- α) το 1933 το μπουζούκι χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στην ελληνική δισκογραφία
- β) το 1934 δημιουργείται η πρώτη ορχήστρα στην οποία το μπουζούκι κατέχει ηγεμονικό ρόλο
- γ) το 1937 επιβάλλεται η μεταξική λογοκρισία και
- δ) το 1940 αποτελεί σημαντικό σημείο μετασηματισμού, αφού ξεσπά ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος.

Μεθοδολογικά η μελέτη βασίζεται στην αξιοποίηση βιογραφικού υλικού υπό το πρίσμα της πολιτισμικής ανθρωπολογίας. Επίκεντρο της μελέτης είναι το βιβλιογραφικό υλικό για το Μάρκο Βαμβακάρη, διότι η παρουσία του συνδέεται άρρηκτα με τη μεταβαλλόμενη πορεία του μπουζουκιού. Ο τομέας της καταγραφής απομνημονευμάτων, μαρτυριών και βιογραφιών ανθρώπων που συντέλεσαν στη διαμόρφωση και διάδοση του ρεμπέτικου, παρόλο που «βαρύνονται ως επί το πλείστον από έλλειψη επιστημονικής μεθοδολογίας κατά τη σύνταξή τους»², μπορούν να προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες για την ερμηνεία του ρεμπέτικου ως πολιτισμικό μόρφωμα. Η αυτοβιογραφία του Μ. Βαμβακάρη από την Α. Κάιλ-Βέλου, οι βιογραφίες του Παπαϊωάννου, Ροβερτάκη, Σ. Περπινιάδη, Β. Τσιτσάνη, Κ. Ρούκουνα και άλλων σημαντικών εκπροσώπων του ρεμπέτικου, αν αξιοποιηθούν κριτικά, συνδυαστικά και ερμηνευτικά, μπορούν να αποτελέσουν σημαντικό μέσο για τη μελέτη του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Η εργασία περιλαμβάνει πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο από αυτά μέσω μιας βιβλιογραφικής επισκόπησης αναδεικνύονται οι διαφορετικές απόψεις των ερευνητών σχετικά με την κοινωνική καταγωγή του ρεμπέτικου και παρεμφερή με αυτή ζητήματα όπως η ετυμολογία του όρου και η λαογραφική του κατάταξη. Επίσης παρουσιάζονται οι περιοδολογήσεις που έχουν γίνει στο είδος και υπογραμμίζεται η διαφορετική τοποθέτηση των ερευνητών ως προς τις ρίζες του ρεμπέτικου. Επισημαίνοντας τα προβλήματα των

¹ «Το ρεμπέτικο, είναι ένα είδος ελληνικού τραγουδιού που συνδέεται με το μπουζούκι (εθνικό όργανο της Ελλάδας σήμερα αλλά ελάχιστα αποδεκτό άλλοτε)» (Στ. Gauntlett, «Ρεμπέτικο τραγούδι – συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση» εικοστού πρώτου, Αθήνα, 2001, σελ. 161-162).

² όπως αναφέρει και ο Κ. Βλησίδης στον πρόλογο του βιβλίου «ρεμπέτικο τραγούδι» (Σ. Gauntlett, σελ. 14)

περιοδολογήσεων προτείνεται μια προσέγγιση του μουσικού αυτού είδους μέσω της μεθοδολογίας των δικτύων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται αναλυτικά η έννοια του δικτύου και πιο συγκεκριμένα η θεωρία των μουσικών δικτύων που έχει διατυπώσει ο J. Attali στην πραγματεία του «Θόρυβου». Σύμφωνα με αυτή, η μουσική διανέμεται με τέσσερις διαφορετικούς τύπους δικτύων που «ο καθένας απ' αυτούς ανταποκρίνεται σε μια τεχνολογία και σ' ένα διαφορετικό επίπεδο κοινωνικής διάρθρωσης» (Attali, 1991, σελ. 40). Επισημαίνονται δε τα πλεονεκτήματα της προσέγγισης αυτής σε σχέση με την προσέγγιση των περιοδολογήσεων.

Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην κομβική παρουσία του Μ. Βαμβακάρη καθώς και η σχέση του με το μπουζούκι και τη λαϊκή μουσική. Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται αναφορά και στους χώρους στους οποίους αρχικά λειτουργούσε το μπουζούκι και η σχέση του Μ. Βαμβακάρη με τους χώρους αυτούς.

Στο τέταρτο κεφάλαιο επιχειρείται να αναδειχθούν κυρίως από την αυτοβιογραφία του Μ. Βαμβακάρη, πραγματολογικά στοιχεία που παραπέμπουν στα χαρακτηριστικά των μουσικών δικτύων. Πιο συγκεκριμένα χρησιμοποιώντας τα στοιχεία αυτά, επιχειρούμε την εφαρμογή της θεωρίας του Attali στον κλάδο της αστικής λαϊκής μουσικής της οποίας βασικό μέσο έκφρασης αποτελεί το μπουζούκι.

Στο τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα συμπεράσματα σχετικά με τον κοινωνικό χώρο προέλευσης του κλάδου του ρεμπέτικου που εμείς εξετάζουμε, με άξονα την πορεία της χρήσης και τη λειτουργία του μπουζουκιού μέσα στη δεκαετία του '30.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Το «ρεμπέτικο», όπως επικρατεί σήμερα ο όρος, αναφέρεται σ' ένα είδος αστικής λαϊκής μουσικής που εμφανίζεται από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50. Σ' αυτό το διάστημα η λαϊκή μουσική μεταπλάθεται συνεχώς αλλάζοντας μορφή (για παράδειγμα η σύνθεση ορχήστρας) και περιεχόμενο (θεματολογία). Οι αλλαγές αυτές έχουν ως αποτέλεσμα να καθίσταται «προβληματικός» ο όρος «ρεμπέτικο», μιας και είναι δύσκολο να προσδιοριστούν με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά (μουσικολογικά και κοινωνικά) του μουσικού αυτού μορφώματος.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τις διαφορές μεταξύ των κριτικών και τις τάσεις που επικρατούν σχετικά με το ζήτημα του προσδιορισμού του κοινωνικού χώρου γένεσης του «ρεμπέτικου». Ξεκινώντας από τους τρόπους που προσεγγίζουν το συγκεκριμένο ζήτημα οι πιο σύγχρονοι ερευνητές με βάση (περιοδολογήσεις, ετυμολογία του όρου, λαογραφική κατάταξη), θα αναδείξουμε τα προβλήματα των προσεγγίσεων αυτών (για παράδειγμα στην περιοδολόγηση, η στατικότητα που προσδίδει σ' αυτό το είδος μουσικής ο απόλυτος διαχωρισμός των χρονικών περιόδων) και θα αντιπαραθέσουμε ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης του «ρεμπέτικου» μέσα από τη θεωρία των δικτύων του Attali. Μέσω της προσέγγισης αυτής καθίσταται εφικτή η ανίχνευση του κοινωνικού χώρου προέλευσης αυτής της μουσικής. Στο μουσικό αυτό είδος βασικό ρόλο διαδραματίζει η χρήση του μπουζουκιού. Από τη διερεύνηση της χρήσης του στο πέρασμα του χρόνου, μπορούν να εξαχθούν χρήσιμα συμπεράσματα σχετικά με τον κοινωνικό χώρο προέλευσής του και κατά συνέπεια την κοινωνική καταγωγή του είδους της μουσικής στα πλαίσια της οποίας κάνει την εμφάνισή του.

1. I. Η συζήτηση και οι όροι της.

Πράγματι ορισμένοι από τους ερευνητές του μουσικού αυτού είδους, κυρίως από τη δεκαετία του '60 και μετά, προκειμένου να «παρακολουθήσουν τη διαχρονική εξέλιξη του ρεμπέτικου» (Δαμιανάκος, 2001, σελ. 171), προβαίνουν στην περιοδολόγησή του. Οι περιοδολογήσεις του «ρεμπέτικου» (εκτός από αυτή του Η. Πετρόπουλου³), έχουν άμεση σχέση με το κοινωνικό πλαίσιο γένεσης του (αφού ο προσδιορισμός του αποτελεί ένα από τα συμπεράσματα των μελετητών) το οποίο και θέτουν ως αφετηρία στην κάθε

³ Ηλίας Πετρόπουλος, «Ρεμπέτικα Τραγούδια», Κέδρος, Αθήνα 2000. –Ο Η.Πετρόπουλος, παρόλο που δέχεται ότι τα ρεμπέτικα είναι «τραγούδια του ελληνικού υποκόσμου», δε συνδέει αυτή την άποψη με την περιοδολόγηση που μας παρουσιάζει.

περιοδολόγηση. Οι σημαντικότερες από τις περιοδολογήσεις αυτές είναι των Ηλία Πετρόπουλου, Στάθη Δαμιανάκου⁴ και Παναγιώτη Κουνάδη⁵. Κάνοντας μία συνοπτική παρουσίαση του τρόπου, με τον οποίο οι παραπάνω ερευνητές προσέγγισαν το μουσικό αυτό είδος, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τα σημεία στα οποία διαφωνούν, με πιο σημαντικό αυτό της κοινωνικής καταγωγής του μουσικού αυτού είδους.

Ο Ηλίας Πετρόπουλος στο βιβλίο του «Ρεμπέτικα τραγούδια», (Αθήνα 1968), καθώς και σε σημείωμα στο δίσκο «Τα μόρτικα» των Μ. Πλέσσα - Γ. Καλαμαριώτη (Polydor, 1974), το οποίο δημοσιεύθηκε με τίτλο «Φυλακή και τεκέδες: οι μήτρες του ρεμπέτικου τραγουδιού»(1974), υποστηρίζει ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια εκκολάφθηκαν στη φυλακή και τους τεκέδες και ότι «είναι τα τραγούδια του ελληνικού υπόκοσμου». Στο βιβλίο «Ρεμπέτικα τραγούδια», ο ίδιος τοποθετεί την ακμή του «καθ' αυτού ρεμπέτικου» μεταξύ 1922 και 1952, χωρίζει δε το διάστημα αυτό σε τρεις περιόδους χρησιμοποιώντας ως βασικό κριτήριο κατάταξης τα όργανα που χρησιμοποιούνταν κατά εποχές:

α) πρώτη περίοδος – Σμυρναϊκή (1922-1932) που κυριαρχεί το σμυρναϊκό στοιχείο με κυρίαρχα όργανα ούτι, σαντούρι και βιολί.

β) δεύτερη περίοδος - κλασική (1932-1940) όπου «τα ούτια έδωσαν τη θέση τους στους μπουζουκομπαλαμάδες και οι Σμυρνιαές τραγουδίστριες των καφέ-αμάν στους σέρτικους τραγουδιστές των τεκέδων που συγχρόνως ήταν συνθέτες, στιχουργοί και δεξιότεχνες του μπουζουκιού» και

γ) τρίτη περίοδος - λαϊκή (1940-1952) την οποία χαρακτηρίζει ο Β. Τσιτσάνης ο οποίος «μετέβαλε το ρεμπέτικο τραγούδι σε λαϊκό» (Πετρόπουλος, 1968, σελ. 17)

Ο Η.Πετρόπουλος στηρίζεται σε μορφολογικά στοιχεία (οργανολογικά-σύνθεση ορχήστρας) κατά την παρουσίαση της περιοδολόγησής του και όχι σε κριτήρια, όπως η ταξινόμηση των τραγουδιών αυτών με βάση τη θεματολογία, κριτήριο που χρησιμοποιούν οι άλλοι ερευνητές.

Στην «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου» ο Στ. Δαμιανάκος θεωρεί ότι «η ιστορία του ρεμπέτικου είναι η ιστορία των Ελλήνων υποπρολεταρίων σε μια κοινωνία καθ' οδόν προς την καπιταλιστική ολοκλήρωση». (2001 σελ. 155). Στη μελέτη αυτή ο Στ. Δαμιανάκος έκανε ανάλυση 500 περίπου τραγουδιών στηριζόμενος κυρίως στην πρώτη έκδοση (1968) των «ρεμπέτικων τραγουδιών» του Πετρόπουλου. Στα συμπεράσματά του συμπεριλαμβάνεται και η περιοδολόγηση στην οποία καταλήγει μέσω της θεματολογικής ταξινόμησης που εφαρμόζει διατηρώντας ομοειδείς θεματολογικές κατηγορίες και για τις τρεις περιόδους του ρεμπέτικου που προτείνει. Κάνει λόγο για :

⁴ Στ. Δαμιανάκος, «κοινωνιολογία του ρεμπέτικου, Πλέθρον, Αθήνα 2001

⁵ Π. Κουνάδης, «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών», Κατάρτι, τόμος Α', Αθήνα 2000

α) την πρωτογενή περίοδο (έως το 1922): στην περίοδο αυτή «έχουμε να κάνουμε με τραγούδια ως επί το πλείστον ανώνυμα, προφορικής και αυστηρά περιορισμένης διάδοσης και των οποίων οι αναφορές είναι σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα το χασίσι, η φυλακή και το περιβάλλον της αστικής εγκληματικότητας.» (ο.π. σελ., 156). Ο χώρος δημιουργίας του ρεμπέτικου τοποθετείται στον τεκέ και τη φυλακή. (ο.π., σελ. 273).

β) την κλασική περίοδο (1922-1940) που «είναι η εποχή της εμφάνισης του επώνυμου τραγουδιού, των πρώτων ηχογραφήσεων και της σχετικά ευρύτερης διάδοσης λόγω της παρουσίας ενός λούμπεν προλεταριάτου σημαντικά διογκωμένου που συμβιώνει από εδώ και πέρα με τα σινάφια των τοξικομανών, λαθρεμπόρων, αγαπητικών, πορτοφολάδων κλπ» (ο.π., σελ. 156) και στο χώρο δημιουργίας προστίθεται και η ταβέρνα και

γ) την εργατική περίοδο (1940-1953) κατά την οποία « η κοινωνική βάση του ρεμπέτικου διευρύνεται ακόμη περισσότερο περιλαμβάνοντας τώρα και πλατιές εργατικές μάζες...» (ο.π., σελ. 157) και ο χώρος δημιουργίας είναι η ταβέρνα και το «λαϊκό κέντρο».

Ο Παναγιώτης Κουνάδης (2000, σελ. 9), χρησιμοποιώντας τα ίδια κριτήρια με τον Στ. Δαμιανάκο, αλλά με μεγαλύτερη τεκμηρίωση ως προς τις χρονολογίες έκδοσης των τραγουδιών, χρησιμοποιώντας στοιχεία από τη δισκογραφία θα διακρίνει με τη σειρά του τρεις περιόδους στην πορεία του ρεμπέτικου :

α) η πρώτη περίοδος εκτείνεται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι το 1922. Στην περίοδο αυτή διακρίνει δύο είδη ρεμπέτικων τραγουδιών, αυτά που εμφανίζονται στην απελευθερωμένη Ελλάδα κι αυτά που αφορούν ελληνικούς πληθυσμούς που βρίσκονται σε περιοχές υπό Οθωμανική ή άλλη κατοχή. Στο πρώτο είδος αναφέρει ότι χρησιμοποιούνται όργανα όπως ο ταμπουράς ή αργότερα το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς, τα οποία χαρακτηρίζει ως «όργανα κλειστού χώρου (φυλακής, ταβέρνας, τεκέ)». Στο δεύτερο είδος, το οποίο τοποθετεί χρονικά πριν από το πρώτο χρησιμοποιούνται όργανα, όπως το σαντούρι το βιολί, το ούτι, το κανονάκι και η κιθάρα, που ακούγονταν στις γειτονιές, στις ταβέρνες και στα λαϊκά κέντρα των πόλεων της Μικράς Ασίας.

β) η δεύτερη περίοδος εκτείνεται από το 1922 μέχρι 1937- '41. Σε αυτήν υποστηρίζει ότι τα δύο προαναφερθέντα είδη συνυπάρχουν, αποκτούν κοινή θεματολογία και αλληλοδιαμορφώνονται και

γ) η τρίτη περίοδος κάνει την εμφάνισή της «μετά το μεσοδιάστημα 1937-1941 και διαρκεί μέχρι το 1955. Κατά τη διάρκειά της εκλείπουν σταδιακά οι κοινωνικές συνθήκες που δημιούργησαν το ρεμπέτικο τραγούδι.» (Π. Κουνάδης, οπ, σελ. 286-287).

Από τις παραπάνω περιοδολογήσεις διαπιστώνουμε ότι η βασική διαφορά στην τοποθέτηση των παραπάνω ερευνητών, εντοπίζεται στον κοινωνικό χώρο γένεσης του ρεμπέτικου. Ο Στ. Δαμιανάκος θεωρεί ότι το «ρεμπέτικο» έχει τις ρίζες του σε

«κοινωνικές ομάδες που βρίσκονται εκτός ταξικής κοινωνίας» (ο.π, σελ.162), ενώ ο Π.Κουνάδης υποστηρίζει ότι «η πρωτογενής περίοδος του ρεμπέτικου πρέπει να αναζητηθεί στη Σμύρνη, όπου οι κοινωνικές συνθήκες ψυχαγωγίας, ενός τεράστιου ελληνικού πληθυσμού, δημιουργούν ανάγκες τέτοιας μορφής, που υποχρεώνουν να επαγγελματοποιηθεί ένας μεγάλος αριθμός από τους ερασιτέχνες μουσικούς, οι οποίοι μέχρι τότε έπαιζαν στα κλειστά κυκλώματα της οικογένειας και της παρέας.» (Κουνάδης,2000, ο.π, σελ. 9).

Στο βιβλίο του ο Κουνάδης ασκεί δριμύτατη κριτική στον Στ. Δαμιανάκο και πιο συγκεκριμένα στα συμπεράσματα του βιβλίου του «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου». Θεωρεί ότι αυτά «βρίσκονται σε αντίθεση με την πραγματικότητα του ρεμπέτικου» (ο.π., σελ. 276), σημειώνοντας ότι οι λανθασμένες χρονολογήσεις ορισμένων τραγουδιών σε σχέση με το περιεχόμενό τους οδηγούν στη διαμόρφωση λανθασμένης άποψης: «Αντιλαμβάνεται έτσι κανείς πόσο επικίνδυνη καταντά η προχειρότητα παρουσίασης ορισμένων στοιχείων, όταν τραγούδια που αναφέρονται σε ηρωίνη, όπως το τραγούδι των Σ. Ψυριώτη και Ν. Δέλτα, με τίτλο «Είμαι πρεζάκιας» του 1935 και το τραγούδι του Σωτήρη Γαβαλά, με τίτλο «Ηρωίνη και μαυράκι» του 1936, τοποθετούνται από τον Γιάννη Κακουλίδη και τον Ηλία Πετρόπουλο, αντιστοίχως, στα 1910 και 1922» (Κουνάδης, οπ. σελ. 277).

Επίσης διαφωνεί και ως προς την προσέγγιση της «κλασσικής περιόδου» του Δαμιανάκου, η οποία δε λαμβάνει υπόψη του την περίοδο της «μεταξικής λογοκρισίας» ως ξεχωριστή ενότητα: «την παρέμβαση της μεταξικής λογοκρισίας, τόσο στον στίχο όσο και στη μουσική, έφερε μια αναστάτωση στον τρόπο γραφής και λειτουργίας των ρεμπέτικων, αλλοιώνοντας βίαια και το θεματολογικό περιεχόμενο και τον τρόπο μουσικής γραφής, αλλά και γενικότερα τους μηχανισμούς διάδοσης του τραγουδιού. Επομένως, για τη μετά το '37 περίοδο που τα ρεμπέτικα μετασχηματίζονται με χαρακτηριστικά τον καθωσπρεπισμό στον στίχο και τον επιβαλλόμενο εξευρωπαϊσμό στη μουσική, πρέπει να ισχύσουν τελείως διαφορετικοί νόμοι θεματολογικής κατάταξης, αλλά και ερμηνείας του δείγματος, απ' ό,τι στην προηγούμενη περίοδο» (Κουνάδης, ο.π., σελ. 277).

Σε άρθρο όμως που υπογράφεται από τον ίδιο και τον Σπύρο Παπαϊωάννου με τίτλο «Τι είναι λαϊκό τραγούδι», αναφέρει όσον αφορά τον τρόπο διάδοσης ότι: «στην περίοδο λειτουργίας του δημοτικού τραγουδιού- που το θεωρούμε ως μορφή λαϊκού τραγουδιού – καθώς και στην προδισκογραφική και στην πρώτη δισκογραφική περίοδο του ρεμπέτικου (μέχρι το 1937) ο λαϊκός καλλιτέχνης-δημιουργός είχε τη δυνατότητα να παρουσιάσει τα τραγούδια του ή το έργο του, γενικότερα, μπροστά στο κοινό του, άμεσα,

στην πλατεία του χωριού, σε κάποιο γάμο ή πανηγύρι κι αργότερα στη φυλακή, στον τεκέ ή στην ταβέρνα» (Κουνάδης, οπ., σελ. 412).

Παρόλο που ο Π. Κουνάδης υποστηρίζει ότι το «ρεμπέτικο» έχει τις ρίζες του στα αστικά κέντρα της Μ. Ασίας και ότι δεν πρέπει να ταυτίζεται με το περιθώριο και τον υπόκοσμο, ο ίδιος διαπιστώνει ότι χώροι επιτέλεσης του συγκεκριμένου είδους, στην πρώτη και δεύτερη περίοδο που αυτός διακρίνει, μπορεί να είναι ο τεκές και η φυλακή⁶. Το ερώτημα που προκύπτει είναι πώς είναι δυνατό να μην υπάρχει άμεση σύνδεση του «ρεμπέτικου» με το περιθώριο, όταν οι χώροι επιτέλεσης αυτού του μουσικού μορφώματος ανήκουν στο περιθώριο.

1. Η Πολιτισμική αξία

Η διαμάχη που αφορά τον κοινωνικό χώρο προέλευσης του «ρεμπέτικου» δεν είναι ένα ζήτημα που προέκυψε τη δεκαετία του '60, όταν παρουσιάστηκαν οι πρώτες γραπτές μελέτες σχετικές με το θέμα αυτό. Με αφορμή τον κοινωνικό χώρο στον οποίο έκανε την εμφάνισή του το μουσικό αυτό είδος αρχικά προέκυψαν διαμάχες που αφορούσαν την πολιτισμική του αξία. Οι τάσεις που διαμορφώθηκαν ήταν αφενός αυτή που θεωρούσε ότι δεν μπορούσε να έχει κάποια πολιτισμική αξία ένα μουσικό είδος το οποίο προερχόταν από έναν περιθωριακό κοινωνικό χώρο και αφετέρου αυτή που υποστήριζε ότι το μουσικό αυτό είδος είχε πολιτισμική αξία, ακόμη κι αν ταυτιζόταν με έναν τέτοιο κοινωνικό χώρο, όπως αυτόν του υποκόσμου.

Στο σημείο αυτό παραθέτουμε δύο αντιπροσωπευτικά αποσπάσματα που φανερώνουν τη διαφορετική αντιμετώπιση του είδους αυτού ως προς την πολιτισμική του αξία στη δεκαετία του 1930. Το πρώτο κείμενο είναι του Κ. Φαλτάιτς⁷, ένα άρθρο στο οποίο εξάγει το μπαγλαμά, τον αυθορμητισμό των συνθέσεων, καθώς και τη στιχουργική τέχνη των τραγουδιών και προσπαθεί να επιστήσει την προσοχή των αναγνωστών του στο είδος αυτό: «Τι ποιήσεις όμως εις το μουσικό αυτό όργανο; Εκατοντάδες πολλές λαϊκών διστίχων, αληθινών αριστουργημάτων, ενεπνεύσθησαν από τους ήχους του μπαγλαμά... Οι λαογράφοι μας δεν τα επρόσεξαν έως τώρα...» (1929, σελ. 152).

Εκ διαμέτρου αντίθετη είναι η άποψη της μουσικοκριτικού Σοφίας Σπανούδη που με δημοσιεύματα από το 1931 μέχρι το 1949 ασκεί δριμύτατη κριτική αρχικά στον αμανέ (1931, σελ.4-5) και στη συνέχεια στα «βρωμερά παρακλάδια του». Αξίζει να παραθέσουμε μέρος του άρθρου της στα Αθηναϊκά Νέα: «Η παξιμαδοκλέφτρα, η κακούργα πεθερά, το

⁶ Λόγω του ότι ο Π. Κουνάδης διακρίνει δύο τάσεις στην πρώτη περίοδο του «ρεμπέτικου», διευκρινίζουμε ότι αναφερόμαστε στην τάση που επικρατεί στην απελευθερωμένη Ελλάδα.

⁷ Πρόκειται για λόγιο δημοσιογράφο του μεσοπολέμου και ερευνητή της λαογραφίας.

ξύσου γέρο, το Λάζικο, ο Ταμπαχανιώτικος μανές, ο χασικλής... και πλείστα ακατανόμαστα τουρκόφωνα και αλβανόφωνα κομμάτια ταπεινά, χυδαία και γαιώδη, που χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερά επίπεδα της σαρκικής μουσικής ρυπαρογραφίας – ιδού το άπαντον των μουσικών απολαύσεων του λαού... Όλα αυτά τα θλιμμένα απομεινάρια της σκλαβιάς και του χαμού, μεταφυτεύονται και ριζώνουν εδώ, κάτω από τον διαυγέστατον ουρανό της Ελλάδος χωρίς να μεταγγίζουν καν τη χάρη της «λαγγαμένης Ανατολής» του ποιητή, ούτε κανένα νοσταλγικό θέλητρο...» (1934).

Από τα τέλη της δεκαετίας του '40 γίνεται μια σαφής στροφή στην αντιμετώπιση της μουσικολογικής αξίας του μουσικού αυτού είδους. Η Σοφία Σπανούδη το 1951 αλλάζει στάση σε σχέση με τις προηγούμενες τοποθετήσεις της γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι και αναφερόμενη στα τραγούδια του Τσιτσάνη λέει: «...τα τραγούδια αυτά είναι ορθόδοξα και σεμνά με αγνή συναισθηματική προέλευση...Στις στροφές και την επωδό τους, μουσικώτατα χρωματισμένα, αποβλέπουν πριν απ' όλα στην αγνή συναισθηματική συγκίνηση⁸» (1951).

Για την αναγνώριση της πολιτισμικής αξίας του «ρεμπέτικου» σημαντική στάθηκε η διάλεξη του Μ. Χατζιδάκι το 1949 στην οποία θεωρούσε δεδομένη την ποιοτική του αξία και επισήμανε ότι «παρατηρώντας τη μελωδική γραμμή διακρίνουμε καθαρά επάνω την επίδραση ή καλύτερα την προέκταση του βυζαντινού μέλους... Όλα φανερώνουν την πηγή που δεν είναι άλλη από την εκκλησιαστική απέριτη υμνωδία » (Πετρόπουλος, 1991, σελ. 233). Την ίδια χρονική περίοδο δημοσιεύονται οι απόψεις πάνω στο ίδιο θέμα που διατύπωσαν οι Μ. Θεοδωράκης και Φ. Ανωγειανάκης. Ο πρώτος διαπιστώνει ότι οι πενιές θεωρούνται η μεγαλύτερη κατάκτηση του είδους: «μελωδικά οι συνδυασμοί των τρίχων σε τυποποιημένα πια σχήματα δίνουν την εντύπωση πάντοτε μιας ελαφρότητας, μιας χάρης και πολλές φορές μιας λαμπερής απλότητας, εντελώς κλασικής». (1986, σελ 157). Ο Φοίβος Ανωγειανάκης υποστηρίζει ότι «η παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και κάπως λιγότερο της βυζαντινής μουσικής, όσο κι αν εκπλήσσει μερικούς, συνεχίζεται σ' αυτά τα τραγούδια που είναι μια γνήσια μορφή της σημερινής λαϊκής μουσικής» (1947).

1. III. Συμφωνούντες και διαφωνούντες

Παρά την αναγνώριση της πολιτισμικής αξίας (ακόμη κι αν αυτή δεν είναι καθολική) του μουσικού αυτού είδους,(η αναγνώριση της αξίας σχετίζεται άρρηκτα με την αξιολόγηση της προέλευσης) με την πάροδο των χρόνων, οι διαφωνίες σχετικά με την κοινωνική του καταγωγή δεν εκλείπουν. Ο κοινωνικός χώρος που γεννήθηκε αυτό το είδος της αστικής λαϊκής μουσικής θα γίνει αντικείμενο συζητήσεων και πολλές φορές πεδίο

⁸ Αναφέρεται στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη.

αντιπαράθεσης ανθρώπων που έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στη μεταγενέστερη (μετά το '50) μουσική ιστορία της χώρας, καθώς και στην έρευνα αυτού του τομέα (όπως ο Δαμιανάκος, ο Κουνάδης κ.α.)

Ξεκινώντας αναφέρω με βάση τη χρονολογία που δημοσιεύθηκαν, απόψεις που αφορούν τις κοινωνικές ρίζες του «ρεμπέτικου» στις οποίες αναδεικνύονται οι διαφορετικές αντιλήψεις για την προέλευσή του. Αρχικά θα αναφερθούμε σ' αυτούς που υποστηρίζουν ότι η προέλευση αυτού του ιδιαίτερου μουσικού μορφώματος είναι οι χαμηλότερες κοινωνικές τάξεις και ο κόσμος της παρανομίας.

Ο Μ. Θεοδωράκης στο βιβλίο του καταθέτει τις πρώτες δημοσιοποιημένες θέσεις του πάνω στο ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι. Θεωρεί ότι το «ρεμπέτικο» «ξεκίνησε από τα κατώτατα κοινωνικά στρώματα, τους τεκέδες, τα λιμάνια και τις συνοικίες με τις ξύλινες παράγκες. Άνθρωποι απόκληροι, ονειροπόλοι ναυαγοί της βιοπάλης, τραγούδησαν με δικούς τους τόνους τον πεσιμισμό και το ψυχικό τους κουρέλιασμα... Τα τραγούδια με περιεχόμενο γύρω από το χασίσι και την εξαθλίωση δεν μπορούσαν να βρουν απήχηση σε πλατειά λαϊκά στρώματα από άποψη περιεχομένου αλλά και από πλευρά μουσικής. Το καθαυτό λαϊκό τραγούδι...καθρεφτίζει τις αγάπες, τα βάσανα μα και τον ιπποτισμό του εργαζόμενου στα αστικά κέντρα λαού» (Θεοδωράκης, ο.π., σελ 169).

Την ίδια περίπου άποψη έχει και ο αρθρογράφος Βασίλης Παπαδημητρίου, ο οποίος διαχωρίζει τα «πραγματικά ρεμπέτικα» σ' αυτά με ανήθικο περιεχόμενο και για «πραγματικά λαϊκά τραγούδια» αναγνωρίζει τραγούδια όπως το «Καπετάν Ανδρέα Ζέπο» και «το γιλεκάκι που φορείς». Η άποψή του για τον κοινωνικό χώρο του «ρεμπέτικου» είναι ότι πρόκειται για τραγούδια του υποκόσμου, αφού υποστηρίζει ότι άρχισε να αναπτύσσεται στη δεκαετία του '20, με αποτέλεσμα στις δεκαετίες του '30 και '40 να μην μπορεί να ελεγχθεί, «...και σήμερα να βγάνει στην επιφάνεια όλη τη σαπίλα του υποκόσμου». (1949, σελ. 48-52).

Παρατηρούμε στα παραπάνω αποσπάσματα ότι γίνεται διαχωρισμός του «ρεμπέτικου» με το «λαϊκό», με βάση το περιεχόμενο των τραγουδιών, αλλά και τον κοινωνικό χώρο στον οποίο απευθύνονται.

Ο Γ. Σκουριώτης καταχωρεί το «ρεμπέτικο» ως αστικό δημοτικό τραγούδι, προϊόν του «θλιβερού υπόκοσμου, του λούμπεν προλεταριάτου με έντονο τον ανατολίτικο χαρακτήρα». (1957 σελ. 142-152).

Σε συνέντευξη που έδωσαν ο λαογράφος Γ. Μέγας και ο αρχιμουσικός Α. Παρίδης στον Λ. Ζενάκο, ο μεν πρώτος υποστηρίζει ότι το «ρεμπέτικο αντικατοπτρίζει τον ψυχικό κόσμο μόνο του κατώτατου στρώματος» της λαϊκής κοινωνίας, της υποστάθμης όπου και παρήχθη, ο δε δεύτερος πιστεύει ότι «η μουσική του μπουζουκιού ξεκίνησε από τα

καταγωγή, από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, από τους τεκέδες και συνεπώς δεν έχει τίποτε κοινό με τον πολιτισμό» (1970, σελ. 53-57)

Ανάλογη με τις προηγούμενες θέσεις που τοποθετούν την κοινωνική καταγωγή του ρεμπέτικου στο περιθώριο, είναι και αυτή της G. Holst που αναφέρει ότι το ρεμπέτικο «ήταν η έκφραση ενός μέρους του κοινωνικού συνόλου που ένιωθε απόβλητο από τα προνομιούχα κοινωνικά στρώματα και που βρισκόταν αντιμέτωπο με την εξουσία» (G.Holst, 1980, σελ. 63).

Την αντίθετη άποψη, που αρνείται κατηγορηματικά την προέλευση του ρεμπέτικου από τον «υπόκοσμο» και την ταύτισή του με τις περιθωριακές ομάδες εκφράζει ο Ντ. Χριστιανόπουλος που τοποθετεί τις ρίζες του «ρεμπέτικου» στην Μικρασιατική Καταστροφή: «τότε ξεπήδησε το ποτάμι του ρεμπέτικου και στο διάβα του δέχθηκε όλα τα μικρά ρυάκια, τα τραγούδια του νησιού, του λιμανιού, της ταβέρνας, της φυλακής» (1961, σελ. 2) καθώς και οι Τ. Σχορέλης, Μ. Οικονομίδης (1974, σελ.3).

Ο Νέαρχος Γεωργιάδης στο βιβλίο του «Ρεμπέτικο και πολιτική» προσεγγίζει τον πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα του «ρεμπέτικου», χαρακτηρίζοντας «επιπόλαιη και αμελέτητη» (Αθήνα 1993) την άποψη ότι το «ρεμπέτικο» είναι τραγούδι του κοινωνικού περιθωρίου. Στο βιβλίο του «Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης» εκφράζει την αντίληψη ότι το τραγούδι αυτό έχει τις ρίζες του στο Βυζάντιο. (Γεωργιάδης, 1999).

Στην ίδια λογική αποσύνδεσης του είδους αυτού από το κοινωνικό περιθώριο, κινείται και ο Β. Καπετανάκης. Στο βιβλίο του «Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι», υποστηρίζει ότι «ένα σημαντικό πολιτιστικό φαινόμενο που συντελείται με την ασύνειδη ή με τη συνειδητή, αργότερα, συνδρομή ευρύτερων λαϊκών μαζών, αποδίδεται αποκλειστικά σ' ένα κοινωνικό περιθώριο. Είναι, επίσης ανιστόρητο και απλοϊκό να θεωρείται σαν προπαρασκευαστήριο του... ρεμπέτικου, όλος ο μουσικός πλούτος πριν το 1920-1939 και αντίστοιχα η ποιοτική εξέλιξη του τραγουδιού μετά το 1950 να χαρακτηρίζεται σαν παρακμή του ρεμπέτικου.» (Καπετανάκης, 1987, σελ.12-13).

1. IV. Ετυμολογία

Σε άμεση συνάρτηση με την κοινωνική προέλευση του μουσικού αυτού είδους, είναι η σημασία που δίνεται στον όρο «ρεμπέτικο». Μελετώντας τη σχετική βιβλιογραφία αναδεικνύονται οι διαφορετικές τοποθετήσεις πάνω στο θέμα αυτό, που ουσιαστικά παραπέμπουν στις διαφωνίες που προκύπτουν γύρω από το κοινωνικό του πλαίσιο. Η ετυμολογία της λέξης ρεμπέτης θα γίνει για πολλούς ερευνητές εργαλείο προκειμένου να διασαφηνιστεί το εννοιολογικό περιεχόμενο της λέξης «ρεμπέτικο»⁹.

⁹ Στο σύγχρονο λεξικό Μπαμπινιώτη, στο λύμα «ρεμπέτης» βρίσκουμε τρεις διαφορετικές σημασίες: α) «πρόσωπο που ακολουθούσε περιθωριακό τρόπο ζωής, αντισυμβατική και απείθαρχη συμπεριφορά και που

Αρκετοί σχολιαστές προσφεύγοντας σε ξενικής προέλευσης λέξεις που έχουν ως ρίζα το *rebet*, επιχειρήσαν την ετυμολογία της λέξης. Στη μέχρι τώρα βιβλιογραφία δεν έχει τεκμηριωθεί επιστημονικά η σχέση της τουρκικής λέξης *rebet* (*rebet*=εκτός νόμου) με τη λέξη ρεμπέτης και τα παράγωγά της. «Η λέξη *rebet* δεν είναι σε τρέχουσα χρήση στα σύγχρονα τουρκικά και ούτε μαρτυρείται ως τέτοια στις βασικές πηγές που αφορούν προηγούμενες περιόδους της τουρκικής γλώσσας» (Στ. Gauntlett, 2001, σελ. 40).

Η πιο παλιά χρήση του όρου «ρεμπέτικο» συναντάται σε δίσκους γραμμοφώνων τυπωμένων στην Αμερική και την Αγγλία κατά τη δεύτερη και τρίτη δεκαετία αυτού του εικοστού αιώνα. «Το επίθετο εμφανίζεται εντός παρενθέσεως μετά τον τίτλο του τραγουδιού, σε μια θέση δηλαδή όπου συνήθως μπαίνει ο χαρακτηρισμός του χορευτικού ρυθμού και κάποτε μάλιστα συνοδεύει την ονομασία του χορού... Ενδεχομένως αυτή η πρώιμη εμπορική χρήση του όρου ρεμπέτικο να επέβαλε «εκ των άνω» τον όρο στην κοινή χρήση... Η μετέπειτα εμπορική χρήση του όρου ρεμπέτικο εξακολούθησε να αντανακλά και να καθορίζει τις τάσεις της αγοράς, επηρεάστηκε όμως κατά καιρούς και από τις λογοκριτικές ρυθμίσεις.» (Στ. Gauntlett, ο.π., σελ. 33).

Ο Στ. Περπινιάδης, από τους πιο σημαντικούς τραγουδιστές του «ρεμπέτικου», επισημαίνει ότι «οι λέξεις «ρεμπέτης» και «ρεμπέτικο» είναι από αυτές που ο καθένας μπορεί να δώσει, και με μεγάλη ευκολία, όποια ερμηνεία θέλει, σύμφωνα με το γούστο του» (Χατζηδουλής, 1978, σελ. 24). Σε άλλο σημείο ο ίδιος διακρίνει κακοβουλία στη χρήση του όρου λέγοντας ότι « η λέξη ακόμα “ρεμπέτικο” είναι σκόπιμη και πονηρή και καλλιεργήθηκε από διάφορους καλοθελητές με κύριο στόχο την κατασυκοφάντηση του τραγουδιού και των ανθρώπων που το έγραψαν ακόμα κι εκείνων που το άκουγαν» (Κ. Χατζηδουλής, οπ, σελ. 624).

Για τις διαφορετικές σημασίες που δίνονται στον όρο «ρεμπέτικο» ο Στ. Δαμιανάκος παρατηρεί ότι «το νόημά τους δεν εξαρτάται μόνο από το πρόσωπο που προσδιορίζουν αλλά και από την εποχή και την κοινωνική τάξη του προσδιορίζοντος» (Δαμιανάκος, 2001, σελ. 144).

συχνά συσχετιζόταν με τον υπόκοσμο συμμετέχοντας σε παράνομες δραστηριότητες». Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι αυτή είναι η παλαιότερη αλλά και κακόσημη εκδοχή, β) «πρόσωπο που ζούσε ανέμελα σε γλέντια και καταχρήσεις» [«για σένα εγώ αλήτεψα και έγινα ρεμπέτης, μπερμπάντης και ξενύχτης και σερέτης» (Β. Τσιτσάνης)]. Η δεύτερη σημασία που δίνει ο Μπαμπινιώτης είναι: «συνθέτης και εκτελεστής τραγουδιών και η και η τρίτη «ερμηνευτής ρεμπέτικων τραγουδιών σε ρεμπεταδικο. Στην τρίτη αυτή εκδοχή επισημαίνεται ότι σήμερα ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά. Όσο για τη λέξη «ρεμπέτικο» στο ίδιο λεξικό, δίνονται δύο σημασίες: «1. αυτός που σχετίζεται με τους ρεμπέτες ή με τη μουσική και τα τραγούδια τους: ρεμπέτικο τραγούδι/ ρεμπέτικη ζωή/ ρεμπέτικη κομπανία. 2. ρεμπέτικο (τραγούδι): το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι των αρχών του αιώνα, που εξέφρασε την αντίληψη της ζωής και τις εμπειρίες του περιθωρίου, των κατωτέρων κοινωνικών τάξεων, κυρίως στα εμπορικά και βιομηχανικά κέντρα (Πειραιά, Σύρο, Θεσ/κη, Σμύρνη). Γνώρισε μεγάλη διάδοση κατά τη δεκαετία του '30 και σταδιακά εμπορευματοποιήθηκε επιβιώνοντας μέχρι και τη δεκαετία του '50.» (Γ.Μπαμπινιώτης «Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας», Κέντρο Λεξολογίας, Β' έκδοση, 2005, σελ. 1535).

Είναι γεγονός ότι παρατηρώντας το πώς χρησιμοποιείται ο όρος «ρεμπέτης» και «ρεμπέτικο», διαπιστώνουμε ότι η σημασία που δίνεται στους όρους, είναι ανάλογη με την τοποθέτηση που έχουν αυτοί που τους χρησιμοποιούν απέναντι στην κοινωνική προέλευση του μουσικού είδους.

1. V. Λαογραφική κατάταξη

Διαφορετικές απόψεις που σχετίζονται με την κοινωνική καταγωγή του ρεμπέτικου μπορούμε να διακρίνουμε και σε όσους ασχολήθηκαν με την λαογραφική κατάταξη αυτού του είδους. Η λαογραφική κατάταξη του ρεμπέτικου ως είδος, σε συνάρτηση με τη λειτουργία του, έκανε τους «σχολιαστές να διχάζονται σε όσους καταχωρίζουν το ρεμπέτικο στο αστικό δημοτικό τραγούδι, σε όσους το θεωρούν λαϊκό τραγούδι που αποχωρίστηκε από την προφορική παράδοση και σε όσους το θεωρούν «αστικό απόγονο» του δημοτικού τραγουδιού» (Gauntlett, 2001, σελ. 28). Υπάρχουν όμως και αυτοί, όπως ο μουσικολόγος Α. Λαύρας, που αρνούνται στο είδος οποιοδήποτε σχετικό τίτλο: «Η πρωτευουσιάνικη ξεπεσούρα που όλα τα ξεφτά και τα χαλά έκανε και τούτο το μεγάλο κακό: ακούμε να λένε λαϊκά τραγούδια τα ρεμπέτικα» (Α. Λαύρας, 1950, σελ. 213).

Ο Γ. Σκουριώτης σε άρθρο του, δηλώνει για το ρεμπέτικο ότι η «κατωτερότητα στο περιεχόμενο¹⁰ δεν αποτελεί διόλου *diferencia specifica* γιατί τότε τα τραγούδια της φυλακής και πλήθος αθυρόστομες μαντινάδες θα πρέπει να τις ξεχωρίσουμε από τα δημοτικά.» (1956, σελ. 461).

Την παραπάνω άποψη ότι το ρεμπέτικο ανήκει στο αστικό δημοτικό τραγούδι αποδέχεται και ο μουσικολόγος Μ. Δραγούμης: «Αλλά υπάρχει και το αστικό μας δημοτικό τραγούδι, το ρεμπέτικο. Εμφανίζεται δειλά-δειλά στις αρχές του αιώνας σαν τραγούδι των φυλακισμένων και γενικά των απόκληρων των μεγαλουπόλεών μας... και εξελίσσεται σε τραγούδι των προσφύγων ... από την Μ. Ασία... Στη δεκαετία '30 και '40 το ρεμπέτικο αγκαλιάζεται πια απ' όλη τη φτωχολογιά των πόλεων και γίνεται το τραγούδι των αδυνάτων και των κατατρεγμένων» (1973, σελ. 266-275).

Ένας ακόμα εκπρόσωπος αυτής της τάσης είναι και ο Τ. Βουρνάς, ο οποίος θεωρεί το ρεμπέτικο «συνισταμένη βυζαντινών, δημοτικών και ανατολίτικων στοιχείων» και υποστηρίζει ότι το «ρεμπέτικο λειτούργησε αρχικά σαν δημοτικό τραγούδι»¹¹, χωρίς όμως να το κατατάσσει ρητά σ' αυτό (1961, σελ. 277-285).

¹⁰ Αναφέρεται στο περιεχόμενο των στίχων των ρεμπέτικων τραγουδιών σε σχέση με τα δημοτικά τραγούδια.

¹¹ Στο ότι το ρεμπέτικο λειτούργησε αρχικά σαν δημοτικό τραγούδι συμφωνούν και ο Μ. Αυγέρης (Αθήνα 1974, σελ. 210), οι Τ. Σχορέλης - Μ. Οικονομίδης (Κ. Ρούκουνας σελ. 3), η G. Holst (οπ, σελ. 23) και ο Στ.. Δαμιανάκος (οπ, σελ. 50-64).

Την άποψη που υποστηρίζει ότι το ρεμπέτικο τραγούδι είναι λαϊκό τραγούδι που αποχωρίστηκε την προφορική παράδοση εκφράζουν οι Φ. Ανωγειανάκης (1961, σελ. 13) και Γ. Μέγας (Λ. Ζενάκος,, 1970, σελ. 53-57).

Ο μουσικολόγος Γ. Παπαϊωάννου, στο άρθρο του η «Μουσική των ρεμπέτικων: ανανέωση ή επιστροφή στις πηγές;» υποστηρίζει ότι το «ρεμπέτικο» είναι νέο είδος μουσικής ανεξάρτητο από τη δημοτική που προέρχεται από «μουσικά δάνεια». Στο άρθρο αυτό επιχειρεί μια μουσικολογική ανάλυση κατά την οποία το ρεμπέτικο θεωρείται ότι έχει δημιουργήσει «ένα καινούριο, μικτό γένος με αξιόλογη αυθυπαρξία και εσωτερική ενότητα» και ότι μέσα από τα ποικίλα δάνεια έχει «συνθέσει μια νέα γλώσσα» (1973 σελ. 283-296).

Τα ζητήματα που προέκυψαν αναζητώντας την ετυμολογία του όρου «ρεμπέτικο» και των σημαινομένων του, καθώς και η προσπάθεια λαογραφικής του κατάταξης, οδήγησαν τους μελετητές στη διερεύνηση της λεγόμενης «προϊστορίας του ρεμπέτικου».

Η «προϊστορία» του ρεμπέτικου έχει μελετηθεί διεξοδικά από τον Θ. Χατζηπανταζή, ο οποίος στη μελέτη του καταθέτει πολλές μαρτυρίες από τον περιοδικό και ημερήσιο τύπο της εποχής που ανθούσαν τα καφέ αμάν και οι αμανέδες. Αναζητά την προϊστορία του στα καφέ αμάν (όπου εργαζόταν κυρίως πρόσφυγες μουσικοί) καθώς και τον απόηχο που είχαν αυτά στην αστική τάξη. Από τα κείμενα που παραθέτει είναι εμφανές το στοιχείο του περιθωρίου που υπάρχει σε αυτά (πράγμα που καλύπτει αυτούς που υποστηρίζουν ότι το ρεμπέτικο ταυτίζεται με το περιθώριο), καθώς και η στάση που διατηρούσε η αθηναϊκή διανόηση από το 1880 για την άφιξη του καφέ-σαντάν το οποίο προερχόταν από τη Δ. Ευρώπη και του ανατολίτικου χαρακτήρα καφέ-αμάν. Σε όλα τα δημοσιεύματα φαίνεται ότι η αθηναϊκή διανόηση έχει πεισθεί για το τέλος της ανατολίτικης μουσικής που εκφραζόταν με τους αμανέδες και εκτός από κάποια δημοσιεύματα του Κ. Παλαμά, με τα οποία δηλώνει τη νοσταλγία του για το είδος, δε φαίνεται να θρηνεί την απώλεια αυτή. Είναι ενδιαφέρον ωστόσο ότι πουθενά δεν αναφέρεται ο όρος ρεμπέτικο (1986).

1. VI. Αθρωπολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου

Παρόλο τον όγκο και την αξία των πληροφοριών που έχει προσφέρει η μέχρι σήμερα έρευνα για το ρεμπέτικο, η παραπάνω παρουσίαση καταδεικνύει ότι παραμένει εγκλωβισμένη στο ερώτημα αν πρόκειται για «αστικό» τραγούδι που προήλθε από τη Μικρά Ασία ή πρόκειται για τραγούδι που το κοινωνικό του πλαίσιο τοποθετείται στον υπόκοσμο. Στο σημείο αυτό είναι εύλογο να αναρωτηθεί κανείς εάν είναι δυνατόν να ισχύουν και οι δύο απόψεις.

Μολονότι το ζήτημα της εγκυρότητας της παραπάνω βιβλιογραφίας είναι σημαντικό και οι διαφοροποιήσεις έντονες σε γενικές γραμμές οι μέχρι τώρα απόψεις «παρουσιάζουν όλες τις ίδιες βασικές ανεπάρκειες στην τεκμηρίωση και μεθοδολογία: α) προσήλωση στην αδιάκριτη συσσώρευση “τεκμηρίων” από πηγές άνισης αξιοπιστίας – σπάνια ασκείται κριτική αξιολόγηση στις πρωτογενείς πηγές, ακόμη κι όταν στηρίζονται σ’ αυτές εύτολμες γενικεύσεις,

β) “αφελή αναφορικότητα”, δηλ. πίστη ότι τα κείμενα παραπέμπουν άμεσα κι αδιαμεσολάβητα σε μία εξωκειμενική και αντικειμενική πραγματικότητα,

γ) αδίστακτη συναγωγή ανεπιφύλακτων συμπερασμάτων από αβέβαιες ενδείξεις,

δ) άγνοια των θεωρητικών προβληματισμών στις ανθρωπιστικές σπουδές της τελευταίας τριακονταετίας (τουλάχιστον)» (Gauntlett, 2001, σελ. 153-154).

Ξεκινώντας από την τελευταία κριτική και επιδιώκοντας τη χρήση μιας διαφορετικής και πιο ευέλικτης μεθοδολογίας η εργασία αυτή επισκέπτεται τη χρήση του μουζουκιού μέσα από την εφαρμογή της θεωρίας των μουσικών δικτύων που διατύπωσε ο J. Attali στο δοκίμιό του «Θόρυβος» (1991). Ενώ ο διαχωρισμός σε περιόδους προσδίδει μια στατικότητα (που δεν υπάρχει στο είδος αυτό και στη μουσική γενικότερα), η μεθοδολογία των δικτύων δίνει τη δυνατότητα αντιμετώπισης του αστικού λαϊκού τραγουδιού ως μια ανοιχτή και μεταβαλλόμενη διαδικασία σε σχέση πάντα με τις συντελούμενες οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές αλλαγές. Η ιδιότητα των δικτύων να διεισδύει το ένα μέσα στο άλλο, «αλληλοδιαμορφώνοντας» τις επιμέρους πρακτικές, δίνει τη δυνατότητα διασαφήνισης των σημείων που προκαλούν διαμάχες, αφού είναι δυνατόν να εντοπιστεί η ύπαρξη της ίδιας παραμέτρου (π.χ τελεστικότητα), σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Για παράδειγμα η τελεστικότητα της χασιμοποσίας μπορεί να υπάρχει σε μία από τις περιόδους που διακρίνουν οι ερευνητές, αλλά να μη χάνεται στην επόμενη. Έτσι το ρεμπέτικο μπορεί να θεωρηθεί ένα πολιτισμικό μόρφωμα, στο οποίο οι μουσικολογικές μεταλλαγές που συντελούνται κατά τη διάρκειά του είναι αλληλένδετες με τις πολιτικο-κοινωνικο-οικονομικές συνθήκες της κάθε εποχής και πρέπει να αντιμετωπιστεί (το «ρεμπέτικο») ως ανοιχτή διαδικασία και όχι ως κλειστή δομή, όπως συμβαίνει με τη χρήση των περιοδολογήσεων.

Θα εξετάσουμε λοιπόν βασικά χαρακτηριστικά των δικτύων μέσα από τη θεωρία του Attali με άξονα αναφοράς τη χρήση του μουζουκιού. Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ο τελεστικός και συμβολικός χαρακτήρας της αστικής λαϊκής μουσικής σε σχέση με τους χώρους επιτέλεσής της, η σχέση της μουσικής αυτής με την οικονομία και την εξουσία και τα στάδια εξέλιξης της τεχνολογίας που συνδέονται με τρόπους μετάδοσής της.

Η συλλογή των πληροφοριών οι οποίες θα οδηγήσουν στην ανάδειξη των ζητούμενων παραμέτρων, στη συγκεκριμένη εργασία, αντλούνται από την αυτοβιογραφία

του Μάρκου Βαμβακάρη και από άλλες πηγές (συνεντεύξεις, άρθρα) που αναφέρονται σ' αυτόν. Η επιλογή του συγκεκριμένου ατόμου ως ενός από τα κομβικά σημεία, στα δίκτυα του ρεμπέτικου, επιτρέπει τη συγκέντρωση στοιχείων που καθόρισαν την χρήση του μπουζουκιού και το μουσικό είδος που αυτό σχετίζεται. Η έμφαση στο Μ. Βαμβακάρη δεν είναι τυχαία καθώς υπήρξε ο βασικός μοχλός που οδήγησε στη συγκρότηση της πρώτης, κατά κοινή ομολογία, λαϊκής ορχήστρας (Μ. Βαμβακάρης-Γ. Μπάτης-Α. Δελιάς-Σ. Παγιουμτζής), στην οποία δεν χρησιμοποιούνταν όργανα που έπαιζαν κατ' εξοχήν πρόσφυγες μουσικοί (σαντούρι, βιολί, ούτι), και το μπουζούκι κατείχε κύριο ρόλο στη σύνθεσή της. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι ότι αυτός πρώτος γραμμοφώνησε τραγούδι με μπουζούκι το 1933, γεγονός που ήταν η αρχή καθιέρωσης του οργάνου αυτού, καθώς και της επαγγελματοποίησης των μουσικών που το χρησιμοποιούσαν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΔΙΚΤΥΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΤΤΑΛΙ

Στο σημείο αυτό κρίνεται σκόπιμο να προβούμε στην ανάλυση της έννοιας «δίκτυο», προκειμένου να χρησιμοποιηθεί η θεωρία των «μουσικών δικτύων» και να αξιοποιηθούν τα πραγματολογικά δεδομένα της βιβλιογραφικής έρευνας.

Με τη μεταφορική του σημασία ο όρος δίκτυο έχει χρησιμοποιηθεί στις επιστήμες που αφορούν την τεχνολογία της πληροφορικής και την έρευνα, όπως επίσης και στις κοινωνικές επιστήμες: «Οι αστικοί κοινωνιολόγοι ανέπτυξαν μια μέθοδο την οποία ονόμασαν «ανάλυση δικτύου» (network analysis) με την προοπτική να την χρησιμοποιήσουν στην περιγραφή (συγκέντρωση και ταξινόμηση) και την επεξεργασία των πραγματολογικών στοιχείων της κοινωνικής έρευνας... (Κάβουρας, 1995, σελ. 47).

Για τους υποστηρικτές της θεωρίας των δικτύων η έννοια του όρου (δίκτυο) έχει μεγάλη σημασία, γιατί διερευνά τις μεταβολές των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων. Στις μέχρι τότε ανθρωπολογικές προσεγγίσεις των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων, οι κοινωνικοί επιστήμονες, κυρίως από τον χώρο του δομολειτουργισμού και της θεωρίας της διάδοσης, για να περιγράψουν τα φαινόμενα αυτά, χρησιμοποίησαν αναλυτικούς όρους όπως «παράδοση», «πολιτισμική περιοχή» και «διάδοση». Όσοι λοιπόν υποστήριζαν τη θεωρία των δικτύων απέρριψαν τους όρους αυτούς με την αιτιολογία ότι αυτοί υπηρετούν εννοιολογικά την τάση για σταθερότητα και όχι για μεταβολή. (Κάβουρας, ο.π., σελ. 47). Στις προσεγγίσεις μέσω της έννοιας των δικτύων ακολουθείται «μια διαλεκτική προσέγγιση της σχέσης μεταξύ της κοινωνικής δομής¹² και κοινωνικής δραστηριότητας¹³, μέσα από την ευρύτερη αναλυτικώς έννοια της κοινωνικής πρακτικής...Οι δραστηριότητες και οι δομές μιας κοινωνίας συνδέονται πολλαπλά μέσα από σχέσεις ανταλλαγής και αλληλοδιαμόρφωσης, οι οποίες μπορεί να αναπαρασταθούν ως κομβικές συνάψεις σε ένα πολιτισμικό δίκτυο» (Κάβουρας, ο.π. σελ. 49, 50).

«Το σύνολο των επιμέρους κοινωνικών πρακτικών που διαχειρίζονται ετερόκλητα πολιτισμικά στοιχεία, διαμορφώνουν ένα πολιτισμικό δίκτυο, μέσω σχέσεων ανταλλαγής και αλληλεπιδράσεις των στοιχείων αυτών. Οι φορείς των στοιχείων αυτών είναι οι κλάδοι ενός πολιτισμικού δικτύου, ενώ τα σημεία συνάντησης των ετερόκλητων ή ομοειδών πολιτισμικών στοιχείων ονομάζονται κόμβοι. Οι κόμβοι είναι σημαντικοί γιατί δίνουν τη δυνατότητα διερεύνησης της μεταλλαγής της ευρύτερης κουλτούρας, η οποία συντελείται

¹² Κοινωνική δομή θεωρείται το περίβλημα της κοινωνίας, όπως για παράδειγμα, θρησκεία, οικογένεια κ.α

¹³ Κοινωνική δραστηριότητα είναι ο ρόλος που διαδραματίζουν τα κύρια κομμάτια που κάνουν ισχυρό το περίβλημα.

μέσα από τη διάδραση και αλληλεπίδραση δύο ή περισσότερων κλάδων, με αποτέλεσμα την παραγωγή νέων πολιτισμικών στοιχείων που εναρμονίζονται με τις κοινωνικο-οικονομικο-πολιτικές συνθήκες κάθε εποχής». (Κάβουρας, ο.π. σελ. 46).

Για να μελετηθεί ένα πολιτισμικό δίκτυο είναι απαραίτητος ο προσδιορισμός του ερευνητικού πεδίου. Η μουσική είναι ένα στοιχείο του πολιτισμικού συνόλου που «έχει τις ρίζες του στις ιδεολογίες και στις τεχνολογίες κάθε εποχής ενώ ταυτόχρονα τις παράγει» (Attali, 1991). Αυτό σημαίνει ότι εκφράζει την ευρύτερη κουλτούρα κάθε εποχής, ενώ ταυτόχρονα συμβάλλει και στη διαμόρφωση της συνολικής κουλτούρας. Έτσι «η μελέτη της λειτουργίας ενός δικτύου μουσικών σχέσεων είναι ουσιαστικά μια μελέτη της δυναμικής ενός ευρύτερου πολιτισμικού δικτύου.» (Κάβουρας, ο.π., σελ.51).

Ο Attali στην πραγματεία του «Θόρυβοι» χρησιμοποιεί τη μουσική σαν εργαλείο για να ερμηνεύσει τους μετασηματισμούς του δυτικού πολιτισμού σε συνάρτηση με τις ισχύουσες πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες και επισημαίνει ότι: «σκοπός μου δεν είναι να κάνω θεωρία περί της μουσικής αλλά να κάνω θεωρία δια της μουσικής» (ο.π. σελ. 15).

Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή «η μουσική είναι η λογική διάταξη των θορύβων» (Attali, ο.π. σελ. 15). Αναλύοντας την έννοια του «θορύβου», ο Attali τονίζει ότι ο «θόρυβος» είναι πηγή εξουσίας και παρουσιάζει την αμφίδρομη σχέση που έχουν αυτά μεταξύ τους. Θεωρεί το «θόρυβο» εκτός από δομικό στοιχείο της μουσικής και ένα μέσο που μπορεί να παρεμβληθεί για να διακοπεί η ακρόαση ενός άλλου ηχητικού σήματος. Γίνεται με τον τρόπο αυτό μέσο εξουσίας. (Attali, ο.π., σελ. 19-28).

Διερευνώντας τη λειτουργικότητα της μουσικής μέσα σ' ένα κοινωνικό σύνολο, όπως και τη σχέση αυτής (μουσικής) με την οικονομία και την πολιτική, ο Attali διακρίνει «τέσσερις βασικούς τύπους δικτύων, τέσσερις δυνατές μορφές διανομής της μουσικής που το κάθε ένα ανταποκρίνεται σε μια τεχνολογία και σ' ένα διαφορετικό επίπεδο κοινωνικής διάρθρωσης» (Attali, ο.π. σελ. 63).

Το πρώτο από τα δίκτυα είναι το θυτικό δίκτυο της τελετουργίας, στο οποίο η μουσική είναι μίμηση της θυσίας και έχει την ισχύ να δημιουργήσει «πολιτική τάξη». (Attali, ο.π., σελ. 53). Για να αποδείξει αυτό ο Attali, κάνει λόγο για την ανακάλυψη του Rene Girard σχετικά με το ρόλο της τελετουργίας της θυσίας ως πολιτικού μέσου χαλιναγώγησης και υποκατάστατου της διάχυτης βίας... Ο Ζιράρ απέδειξε πως οι περισσότερες αρχαίες κοινωνίες ζούσαν μέσα στην τρομοκρατία της ταυτότητας, που δημιουργούσε μια μιμητική επιθυμία, ανταγωνισμό και συνεπώς μια χωρίς όρια διαδιδόμενη βία, σαν επιδημία, «ιδιοπαθής βία». Κατά τη γνώμη του, για ν' αντιδράσουν σ' αυτή την καταστροφή των συστημάτων κοινωνικών διαφορών όλες οι κοινωνίες δημιούργησαν εξουσίες πολιτικές ή θρησκευτικές που συγκρατούσαν αυτή τη διασπορά

της βίας, διαλέγοντας ένα εξιλαστήριο θύμα. «Η θυσία του πραγματική ή συμβολική συγκέντρωνε όλη τη δυνητική βία προς τη δημιουργία νέων διαφορών, μιας ιεραρχίας, μιας τάξης, μιας σταθερής κοινωνίας» (Attali, ο.π. σελ. 54). Έτσι όπως η πραγματική θυσία «τιθασεύει» την εξάπλωση της πραγματικής βίας, έτσι μεταφορικά, για τον Attali, η μουσική περιορίζει την εξάπλωση «βίας», αφού μεταλλάσσει το «θόρυβο» σε ηχητική αρμονία. «Είναι λοιπόν (η μουσική) εξιδανίκευση, παρόξυνση του φαντασιακού στοιχείου και ταυτόχρονα δημιουργία κοινωνικής τάξης και πολιτικής συμφιλίωσης». (Attali, ο.π. σελ. 54).

Το δίκτυο αυτό απαντάται σε κοινωνίες που λειτουργούν σε επίπεδο συμβολισμού μέσω τελετουργικών παραδόσεων, κοσμοθεωρήσεων και ιδεολογιών. Η μουσική είναι μέρος ενός δρώμενου, το οποίο έχει προεκτάσεις στη λειτουργία της κοινωνίας. Αξία δεν έχει το αποτέλεσμα ως μουσικό έργο, αλλά η λειτουργικότητά του. Η σχέση της μουσικής με την κοινωνία στο δίκτυο αυτό δεν έχει σχέση με ανταλλαγή ύλης (οικονομική), παρά μόνο με την εκτόνωση μιας κατάστασης με μεγάλη συναισθηματική φόρτιση. Στο δίκτυο αυτό, επομένως, αναδεικνύονται έννοιες όπως η «διαλογικότητα» και η «χρηστικότητα» της μουσικής. (Κάβουρας, ο.π., σελ. 69).

Το δεύτερο δίκτυο μετάδοσης της μουσικής, ο Attali το ονομάζει δίκτυο της παράστασης. Στο δίκτυο αυτό, «καταστρέφονται ο κώδικας και η πρώτη χρήση της μουσικής με αποτέλεσμα να είναι αυτή (μουσική) παγιδευμένη μες το εμπόρευμα και να μην είναι πια τελετουργική». (Attali, ο.π. σελ. 49). Η τελετουργία γίνεται παράσταση.

Η φθορά των κωδίκων του τελετουργικού δικτύου εντείνεται με την ένταξη της μουσικής στην οικονομική συναλλαγή. «Ο κώδικας ή το δίκτυο διατηρεί ιδιόμορφες σχέσεις με το χρήμα. Το χρήμα εκεί δημιουργεί, ενισχύει και καταστρέφει δομές.» (Attali, ο.π, σελ. 72).

Ο Attali θεωρεί ότι η μουσική είναι μια ανθρώπινη παραγωγή και τη διακρίνει σε παραγωγή για χρήση και σε παραγωγή για ανταλλαγή με σκοπό το κέρδος. (Attali, ο.π., σελ. 50-51). Έτσι ενώ στο θυτικό δίκτυο η μουσική δεν παράγει πλούτο, στο δίκτυο της παράστασης αποκτά ανταλλακτική αξία. Ο μουσικός αφού διαχειρίζεται μόνος του τη μουσική ως εμπόρευμα, αυτονομείται οικονομικά και διαχειρίζεται την πώληση του «προϊόντος» (σε χώρους ειδικά κατασκευασμένους για παραστάσεις με το ανάλογο οικονομικά αντίτιμο). Εντάσσει έτσι τη μουσική (ως εμπόρευμα) σε περιβάλλον ανταγωνισμού που είναι ο θεμέλιος λίθος πάνω στον οποίο στηρίζεται το οικοδόμημα της καπιταλιστικής οικονομίας. (Attali, ο.π. σελ. 64). Η σχέση του μουσικού με το κοινό στο δίκτυο της παράστασης είναι μονολογική, καθώς ο μουσικός απευθύνεται στο κοινό, που δεν συμμετέχει ενεργά στην παράσταση, παρά μόνο μέσω της αισθητικής του συνόλου, επιδοκιμάζοντας ή αποδοκιμάζοντας το μουσικό έργο. Στο δίκτυο της παράστασης

επικυρώνονται οι αποδεκτές (για κάθε εποχή) κοινωνικές πρακτικές, αναπαράγοντας τα κοινωνικοπολιτισμικά δεδομένα κάθε εποχής. Οι έννοιες που επικρατούν στο δίκτυο της παράστασης είναι η «μονολογικότητα» και η «ανταλλαγή». (Κάβουρας, ο.π., σελ. 64)

Το τρίτο δίκτυο διανομής της μουσικής είναι το δίκτυο της επανάληψης, το οποίο κατά τον Attali αποτελεί μίμηση του δικτύου της παράστασης. Η επικράτηση της επανάληψης οφείλεται κατά κύριο λόγο στην ανάπτυξη της τεχνολογίας της ηχογράφησης, που επέδρασε στη μουσική, όπως η τυπογραφία στην προφορική παράδοση (Attali, ο.π, σελ.163). Η μουσική παραγωγή δεν γίνεται πλέον για προσωπική χρήση ή για οικονομική ανταλλαγή, αλλά μέσω της τεχνολογίας, μπορεί να αναπαραχθεί και να οδηγήσει στη μαζική κατανάλωση. (Attali, ο.π., σελ 161-166). Έτσι δίνεται έμφαση όχι στην παραγωγή του προϊόντος, αλλά στη ζήτηση που αυτό θα έχει από το αγοραστικό κοινό.

«Η αποτύπωση ήταν ανέκαθεν ένα μέσο κοινωνικού ελέγχου, μια πολιτική επιδίωξη ανεξάρτητα από τη διαθέσιμη τεχνολογία...Το να κατέχεις το μέσον της αποτύπωσης, σου επιτρέπει να επιτηρείς τους ήχους, να τους συγκρατείς και να ελέγχεις την επανάληψή τους σύμφωνα με καθορισμένο κώδικα. Σε τελευταία ανάλυση, σου επιτρέπει να επιβάλλεις τον δικό σου ήχο και τη σιωπή» (Attali,ο.π,σελ.161-162). Με τον τρόπο αυτό ο έλεγχος της παραγωγής της μουσικής, μπορεί είτε να επιβάλλει συγκεκριμένα ακούσματα, είτε να δημιουργήσει συνθήκες λογοκρισίας, αποκλείοντας όσα δεν είναι συμβατά με τους κανόνες που η κάθε εξουσία¹⁴ θέλει να επιβάλλει.

Έτσι όπως ο μουσικός επιδρά στο κοινό του στο δίκτυο της παράστασης, δίνοντας την αίσθηση της αποδεκτής τάξης των πραγμάτων, στο δίκτυο της επανάληψης δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τον έλεγχο της συνείδησης των μαζών. Στο δίκτυο της επανάληψης χάνεται η μοναδικότητα της παράστασης, ενώ υπερισχύει η μαζικότητα αντιγραφής από το πρωτότυπο, δίνοντας ξανά το «προμήνυμα ενός νέου σταδίου οργάνωσης του καπιταλισμού, το στάδιο της μαζικής επαναληπτικής παραγωγής». (Attali, ο.π., σελ. 64). Στο δίκτυο αυτό προωθείται η μουσική που συμπορεύεται με τους νόμους της οικονομίας, επικυρώνεται η πολιτική «τάξη», και επιβάλλεται έτσι η σιωπή.

Μέσα στο δίκτυο της επανάληψης δημιουργούνται οι προϋποθέσεις ανάγκης των συνθετών να σπάσουν τη σιωπή που αυτό επιβάλλει, περνώντας στη «σύνθεση»: «την απόλαυση του μουσικού, την επικοινωνία με τον εαυτό του, χωρίς άλλο σκοπό, τη θεμελιακά ξένη σε κάθε επικοινωνία, την αυτοπέρβαση, μια πράξη μοναχική, εγωιστική, μη εμπορική». (Attali, ο.π., σελ. 65, 221-224). Αντιβαίνοντας μια σειρά από πρακτικές που διέπουν το δίκτυο της επανάληψης και κατ' επέκταση του πολιτικοοικονομικού πλαισίου που διαχειρίζεται αυτή, η «σύνθεση» ανάγεται ως φορέας αντιεξουσιαστικών

¹⁴ Η εξουσία μπορεί να είναι είτε πολιτική είτε οικονομική (J. Attali, ο.π., σ. 22-23)

τάσεων απέναντι στο καταστημένο. Στο δίκτυο της σύνθεσης ο μουσικός ξεφεύγει από το τελετουργικό – κανονιστικό πλαίσιο του θυτικού δικτύου, από το στόχο της ανταλλαγής (ανταλλάξιμη μουσική) του δικτύου της παράστασης και τέλος, από τη σιωπή που του επιβάλλει η επανάληψη. Η σύνθεση καταργεί τους κώδικες επικοινωνίας των άλλων δικτύων (ακόμα και του κώδικα της ανταλλαγής) και προτείνει νέο κώδικα επικοινωνίας. Η σύνθεση είναι χαρά για το δημιουργό γιατί καταφέρνει να ξεπεράσει κατά κάποιο τρόπο τους εξωγενείς παράγοντες που επηρεάζουν τη δημιουργία του.

Χαρακτηριστική ιδιότητα των δικτύων είναι «ότι οι τέσσερις αυτοί τύποι τρόπων παραγωγής βρίσκονται σε αλληλοδιείσδυση στο χώρο και στο χρόνο» (Attali, ο.π., σελ. 80). Αυτό σημαίνει ότι τα δίκτυα αλληλοδιαπλέκονται και αλληλοδομούνται χωρίς να καταστρέφει το ένα το άλλο. Είναι δυνατό έτσι, σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο να συνυπάρχουν δύο ή περισσότερα δίκτυα. Έτσι με τη θεωρία των μουσικών δικτύων του Attali μπορούμε να αποφύγουμε προβλήματα άλλων προσεγγίσεων όπως για παράδειγμα οι περιοδολογήσεις.

Με τη μεθοδολογία των δικτύων και τη χρήση της θεωρίας του Attali μπορούμε να αξιοποιήσουμε τα πραγματολογικά δεδομένα που αντλούμε κυρίως από την αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη και βιογραφίες συγχρόνων του που αναφέρονται σ' αυτόν, προκειμένου να προσδιορίσουμε σε ποια μουσικά δίκτυα κινούνταν ως μπουζουξής¹⁵. Θα προσπαθήσουμε με τον τρόπο αυτό να θέσουμε σε μια νέα βάση τη συζήτηση γύρω από το κοινωνικό πλαίσιο του μουσικού είδους που εκφραζόταν με το μπουζούκι, μιας και η χρήση του οργάνου αυτού χαρακτηρίζει μια από τις δύο τάσεις που επικρατούσαν στη μουσική τη δεκαετία του '20.

¹⁵ Βλ. εισαγωγή.

ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '30: ΜΑΡΚΟΣ ΒΑΜΒΑΚΑΡΗΣ ΚΑΙ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ

Στο πρώτο κεφάλαιο αναδείχθηκαν οι δύο επικρατέστερες τάσεις σχετικά με την κοινωνική καταγωγή του «ρεμπέτικου», όπως και τα προβλήματα της μέχρι τώρα προσέγγισής του. Στο κεφάλαιο που ακολουθεί θα αναφερθούν οι λόγοι για τους οποίους ο Μ. Βαμβακάρης θεωρείται, στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, κομβικό πρόσωπο. Τα σημεία που θα διερευνηθούν ώστε να αναδειχθούν οι λόγοι είναι τα ακόλουθα :

- α) η σχέση του με το μπουζούκι, τον τεκέ και τη φυλακή.
- β) η πρώτη ηχογράφιση με μπουζούκι στην Ελλάδα το 1932-33.
- γ) η σύσταση της πρώτης ορχήστρας που είχε ως κυρίαρχο όργανο το μπουζούκι (1934) και η καθιέρωση ενός μουσικού είδους διαφορετικού από αυτό που είχαν «εισάγει» οι ορχήστρες των μουσικών που είχαν έρθει από τη Μικρά Ασία (με κυρίαρχα όργανα το σαντούρι, το βιολί, το ούτι κ.α).

Ο Μάρκος Βαμβακάρης γεννήθηκε στην Άνω Χώρα της Σύρου το 1905. Σε ηλικία δώδεκα ετών εγκαθίσταται στον Πειραιά, κουβαλώντας μαζί του από τη Σύρο, τα πρώτα βιώματα σχετικά με τη μουσική (Α. Κάιλ, 1978, ο.π., σελ. 107). Η λαϊκή παράδοση της Σύρου είχε πολύπλευρες επιρροές αφού στο νησί εκτός από τον ντόπιο πληθυσμό είχε εισρεύσει ανθρώπινο δυναμικό απ' όλη την Ελλάδα, καθώς και ένα μεγάλο ποσοστό του ελληνισμού της Πόλης, της Μοσχονήσου και της Σμύρνης (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 24· Π. Κουνάδης, ο.π., σελ. 107).

Αναλόγως πολυσυλλεκτικό ήταν το πολιτισμικό περιβάλλον που βρήκε στον Πειραιά, όταν εγκαταστάθηκε εκεί το 1917. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή το 1922, στον Πειραιά συγκεντρώθηκαν, εκτός από αυτούς που η εσωτερική μετανάστευση είχε οδηγήσει στο μεγαλύτερο λιμάνι της χώρας, και πολλοί πρόσφυγες.

Οι άθλιες οικονομικές συνθήκες και ο χώρος του λιμανιού όπου εργαζόταν κάνοντας νόμιμες και παράνομες δουλειές θα τον τοποθετήσουν σε ένα «κοινωνικό και οικονομικό χώρο βαθιά υποβαθμισμένο» (Κουνάδης, ο.π., σελ. 106). Ο κοινωνικός του περίγυρος απαρτιζόταν «από παπατζήδες, πορτοφολάδες, χασικλήδες, μάγκες, εγκληματίες, κουτσαβάκια.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 91). Μέσα σ' ένα τέτοιο κοινωνικό χώρο έμαθε να παίζει μπουζούκι.

Η σχέση του με το όργανο αυτό ξεκίνησε ουσιαστικά το 1924-25, όταν άκουσε τον Ν. Αϊβαλιώτη να παίζει μπουζούκι στο σπίτι του πατέρα του (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 105-106).

Έχοντας για σχολείο τον τεκέ συναντάει κι άλλους «μπουζουξήδες»¹⁶ της εποχής αυτής¹⁷ που είχαν κάποια κοινά χαρακτηριστικά: α) είχαν άμεση σχέση με την παρανομία (μικρή ή μεγάλη), β) ήταν θαμώνες του τεκέ και γ) προερχόταν από τον ίδιο κοινωνικό χώρο (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 108-118-130). Το μπουζούκι ως μέσο μουσικής έκφρασης των ανθρώπων του κοινωνικού περιθωρίου κατέστη για την κοινωνική αυτή νησίδα σύμβολο ιδιαιτερότητας και διαφοροποίησης της ταυτότητάς τους, όπως αναφέρεται σε σχετική βιβλιογραφία και άρθρα¹⁸. Δεν μπορεί φυσικά να αμφισβητηθεί το γεγονός ότι το όργανο αυτό χρησιμοποιούνταν και από άτομα που δεν είχαν σχέση με αυτόν τον κοινωνικό χώρο. Τα άτομα όμως αυτά ήταν εξαιρέσεις, όπως φαίνεται από το ύφος του άρθρου που βρίσκεται δημοσιευμένο το 1908 στο «Τριφυλλιακόν Ημερολόγιον»¹⁹. Το μουσικό ρεύμα που εκφράστηκε μέσω αυτού του οργάνου στις μετέπειτα λαϊκές ορχήστρες αναφέρεται από πολλούς, όπως για παράδειγμα τον Στ. Gauntlett (2001, σελ.73) ως «πειραιώτικη Σχολή».

Το μπουζούκι, δεν ήταν ένα όργανο που πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του '30. Η συγκεκριμένη δεκαετία ωστόσο θεωρείται από την εργασία ως κομβικό σημείο, γιατί τότε το όργανο αυτό πήρε τη μορφή που έχει μέχρι σήμερα με την αντικατάσταση των μπερτέδων (μετακινούμενα τάστα φτιαγμένα από έντερο) από τα μεταλλικά τάστα:

«Τώρα λίγα χρόνια είναι, όταν αρχινήσανε και πήρε το μπουζούκι λιγάκι μπροστά, ε, αρχινήσανε οι μαστόροι να τα φκιάνουν πιο καλύτερα και να βγάζουνε τα' άντερα και να βάζουν τα σιδεράκια αυτά που βάζουν τώρα. Δηλαδή από το τριάντα και πέρα...Και αυτά τα κλειδιά αντικατέστησαν τα ξύλα, τα στριφτάρια, πάλι από το 1930.» (Κάιλ, ο.π., σελ. 26).

Οι αλλαγές αυτές στο όργανο επηρέασαν και τον τομέα της σύνθεσης, αφού οι χρήστες του οργάνου διαχειρίζονταν πλέον μόνο τα διαστήματα της ευρωπαϊκής μουσικής. Πέρα όμως από το γεγονός αυτό, ο αυτοσχεδιασμός αποτελούσε την αφετηρία της σύνθεσης για δύο λόγους: καταρχήν γιατί ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί ένα μουσικό έργο που ο καθένας δημιουργεί για τον εαυτό του για την «απόλαυση έξω από τη χρήση, έξω από το νόημα, τη χρήση και την ανταλλαγή» (Attali, ο.π., σελ. 251) και ο δεύτερος λόγος

¹⁶ Με τον όρο «μπουζουξήδες», στο συγκεκριμένο σημείο, αποκαλούμε αυτούς που έπαιζαν μπουζούκι για προσωπική τους ευχαρίστηση ή για την ευχαρίστηση της παρέας και όχι επαγγελματικά, αφού τα πρόσωπα στα οποία αναφέρεται ο Μ. Βαμβακάρης δεν εμφανίζεται να έχουν ασχοληθεί επαγγελματικά με το όργανο αυτό.

¹⁷ Αναφερόμαστε στην περίοδο 1925-1930 και συγκεκριμένα στους Μιμίκο Μπογιατζή, Σκριβάνο, Γιάννη το Γυαλιά, Ζουμαρίτη όπως τους κατονομάζει ο Μ. Βαμβακάρης (Α. Κάιλ, σελ. 109)

¹⁸ Βλ. περισσότερα στο τέταρτο κεφάλαιο.

¹⁹ Στο άρθρο αυτό αναφέρεται κάποιος μπουζουξής Λυκούργος Τζανέας «στα χέρια του οποίου το μπουζούκι έπαψε να είναι ο κουτσαβάκης εκείνος των μουσικών οργάνων που παίρνει το Αμάν-αμάν διαλαλών την δόξαν την βακχέβαχον σβραχνοσυναχωμένος πάντοτε» αλλά τώρα πλέον «αφήνει τόνους εξόχως αρμονικούς δια να μη είπω ότι στενάχει, κελαδεί, οργίζεται και ομιλεί ως έμψυχον». (Καλδής Βασίλης «Ένας καλλιτέχνης του μπουζουκιού στα 1908». Γράμμα στην Επιθεώρηση Τέχνης, τχ. 79, σελ. 74) Επαναδημοσιεύθηκε στον Πετρόπουλο, σελ. 227)

είναι ότι ο αυτοσχεδιασμός επιτρέπει στον συνθέτη- οργανοπαίκτη να κινείται, χωρίς αυτό να λειτουργεί αρνητικά, στα όρια που του επιτρέπει η δεξιότητά του, ενώ ένας εκτελεστής για να αποδώσει το κομμάτι κάποιου άλλου πρέπει να έχει τουλάχιστον ίση δεξιότητα μ' αυτόν.

Στο σημείο αυτό θεωρούμε σημαντική μια εκτενέστερη αναφορά στους χώρους του τεκέ και της φυλακής, αφού αυτοί ήταν για το Μ. Βαμβακάρη οι χώροι στους οποίους ήρθε σε επαφή με το όργανο αυτό. Μολονότι ο όρος τεκές έχει συγκεκριμένο θρησκευτικό περιεχόμενο²⁰, ο όρος χρησιμοποιήθηκε μεταφορικά για να δηλώσει την τελετουργική ατμόσφαιρα που επικρατούσε στους χώρους αυτούς (φυλακή - τεκές), καθώς και την ιεραρχία που υπήρχε μεταξύ των ατόμων που σύχναζαν εκεί.

Την εποχή στην οποία αναφερόμαστε οι τεκέδες ήταν μικρές κάμαρες σε παράγκες ή χαμόσπιτα, στα οποία πολλές φορές ζούσαν και οι τεκετζήδες με τις οικογένειές τους. Όπως ο Μ. Βαμβακάρης αναφέρει στην αυτοβιογραφία του «αλλού είχε χώμα, αλλού σανίδια. Είχαμε εκεί μπροστά στο λουλά, το μαγκάλι με τις φωτιές.» (Α. Κάιλ, ο.π. σελ. 112) Δεν έλειπαν όμως και πιο οργανωμένοι χώροι, όπως αυτός του Γραβαρά στο Μενίδι που όπως αναφέρει ο Μ. Βαμβακάρης: «Μέσα είχε το παν. Ό,τι ζητούσες θα το 'βρισκες. Μέσα είχε μια κάμαρα και φουμέρναμε και μετά βγαίναμε και καθόμαστε στη σάλα.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 112-113).

Όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, παρά τις διαφορετικές απόψεις, κανείς δεν αμφισβητεί το γεγονός ότι οι χώροι που ακουγόταν τραγούδια με μουζούκι ή μπαγλαμά αυτή τη χρονική περίοδο ήταν ο τεκές και η φυλακή. Οι μεν υποστηρικτές του μουσικού αυτού είδους, όπως ο Κ. Φαλτάιτς, διέκριναν την πολιτισμική του αξία, παρά το γεγονός ότι οι χώροι μετάδοσης του είχαν άμεση σχέση με παράνομες δραστηριότητες, ενώ για τον ίδιο ακριβώς λόγο οι επικριτές του δεν το αναγνώριζαν.

Για τη φυλακή ο Η. Πετρόπουλος αναφέρει ότι «είναι μικρογραφία μιας ιδιόρρυθμης κοινωνίας, με τους δικούς της κανόνες, τις δικές της διακρίσεις, τις δικές της κυρώσεις....Οι φυλακισμένοι ζουν με ιδιαίτερο τρόπο. Υπάρχει γι αυτούς μια ειδική τεχνική αναπαύσεως, συνωμοσίας, εργασίας, χαφιεδισμού, αλληλεγγύης.» (ο.π. σελ. 16).

Οι ιδιαίτερες συνθήκες που δημιουργούνται στους χώρους αυτούς έχουν ομοιότητες ως προς την ιεραρχία, τους συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς αλλά και τον τρόπο της μουσικής τους έκφρασης. Για παράδειγμα, ο τίτλος και μόνο του άρθρου του Κ. Φαλτάιτς το 1929 στο περιοδικό Μπουκέτο, «Τα τραγούδια του μπαγλαμά – πώς τραγουδούν οι

²⁰ «Ο ισλαμικός τεκές είναι τόπος τέλεσης λειτουργιών, χώρος ευταξίας και ιεράρχησης. Ο δερβίσης - μωαμεθανός μοναχός- στο δερβισιλίκι, χορεύοντας και υμνώντας το Θεό περιέρχεται σε μια κατάσταση έκστασης όπου συμβολικά απογειώνεται από την πραγματικότητα». (Ζαϊμάκης, 1999, σελ. 218)

φυλακισμένοι, οι λωποδύται και οι χασισοπόται», δείχνει τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στους δύο αυτούς χώρους και σε όργανα, όπως ο μπαγλαμάς και το μπουζούκι²¹.

Το ότι ο Μάρκος Βαμβακάρης σύχναζε στους τεκέδες, τον οδήγησε, όπως ο ίδιος αναφέρει, αρκετές φορές στη φυλακή για μικρά χρονικά διαστήματα και μία φορά για ένα οκτάμηνο (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 125). Έτσι, γίνεται μέλος μιας ομάδας, ή ενός «δικτύου» ανθρώπων του περιθωρίου για τους οποίους το μπουζούκι αποτελεί μέσο έκφρασης.

Στο ίδιο χρονικό διάστημα που ακολουθεί τη Μικρασιατική καταστροφή, παρατηρείται μαζική αύξηση των προσφύγων, η οποία και επηρέασε ποικιλοτρόπως τις εξελίξεις στον ελληνικό χώρο σε σημαντικούς τομείς, όπως για παράδειγμα η οικονομία. Στον τομέα αυτό οι πρόσφυγες αφενός λειτούργησαν ως μια εξειδικευμένη και φθηνή εργατική δύναμη και αφετέρου συνέβαλαν στη διεύρυνση της εγχώριας αγοράς (1978, σελ. 341). Μαζί με όλο το προσφυγικό στοιχείο θα έρθουν στην Ελλάδα και επαγγελματίες μουσικοί που είχαν θεωρητική κατάρτιση τόσο στην ευρωπαϊκή, όσο και στην ανατολίτικη μουσική²². Μεταξύ αυτών ήταν και κάποιοι που έπαιζαν σημαντικό ρόλο στο ρεμπέτικο τραγούδι, όπως οι Ελευθέριος Μαινεμενλής, Σπύρος Περιστέρης, Παναγιώτης Τούντας, Κώστας Σκαρβέλης, Στελλάκης Περπινιάδης, Γρηγόρης Ασίκης, Αντώνης Νταλκάς, Κώστας Καρίπης, Δημήτριος Σέμσης κ.α. Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν οι πρόσφυγες μουσικοί ήταν κυρίως το βιολί και το ούτι, όπως επίσης το σαντούρι και το κανονάκι. Το μουσικό ρεύμα που εκφραζόταν από τους πρόσφυγες μουσικούς ονομάστηκε από ορισμένους μεταγενέστερους μελετητές του «ρεμπέτικου», «Σμυρναϊκή Σχολή» (βλ. ενδεικτικό Σχορέλης, 1977, σελ. 12) και από τον Κουνάδη «Μικρασιάτικη Σχολή» (Κουνάδης, ο.π., σελ. 394). Οι μουσικοί αυτοί δημιούργησαν ορχήστρες που έπαιζαν στα καφέ-αμάν και συμμετέχοντας στη δισκογραφία της εποχής. (Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι το 1932 ο Δημήτριος Σέμσης ήταν μαέστρος-υπεύθυνος της δισκογραφικής εταιρείας Columbia και ο Περιστέρης της ODEON).

Το μπουζούκι ως όργανο ωστόσο δεν είχε ανάλογη μεταχείριση από τις δισκογραφικές εταιρείες. Μέχρι το 1932 δεν είχε ηχογραφηθεί στην Ελλάδα κανένα τραγούδι με μπουζούκι, ενώ ηχογραφούνταν τόσο δημοτικά όσο και τραγούδια με βιολί, ούτι, σαντούρι, κανονάκι (Σμυρναϊκή ή Μικρασιάτικη σχολή). Τη χρονιά αυτή ο Μάρκος Βαμβακάρης ηχογραφεί τον πρώτο του δίσκο, ο οποίος τυγχάνει μεγάλης αποδοχής από τον κόσμο και πραγματοποιεί μεγάλες πωλήσεις. Η εμπορική αυτή επιτυχία οδηγεί τους υπεύθυνους των εταιρειών να ξεκινήσουν μια μεγάλη παραγωγή δίσκων με ανάλογα τραγούδια. Από το σημείο αυτό αρχίζει η φθίνουσα πορεία για τη «Μικρασιάτικη σχολή», οδηγώντας σημαντικούς εκπροσώπους του είδους αυτού, όπως ο Τούντας και ο Σκαρβέλης,

²¹ Τα δύο αυτά όργανα εμφανίζεται να χρησιμοποιούνται στους χώρους αυτούς, σε όλες τις αφηγήσεις.

²² Με τον όρο ανατολίτικη μουσική εννοούμε τη γνώση και τη χρήση του συστήματος του μακάμ.

να υιοθετήσουν το στυλ της «Πειραιώτικης σχολής». «Η αφομοίωση, όμως, θ' αρχίσει από το 1935 περίπου, όταν για πρώτη φορά αρχίζει η αποσύνθεση της λαϊκής σμυρναϊκής και πολιτικής ορχήστρας. Έτσι τη θέση που είχαν το βιολί ή το ούτι, το σαντούρι ή το κανονάκι, θ' αρχίσουν να παίρνουν το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς». (Κουνάδης, ο.π. σελ. 395).

Μετά από τη μεγάλη επιτυχία που είχε η ηχογράφιση του πρώτου δίσκου του Μ. Βαμβακάρη, δημιουργείται από τον ίδιο και η πρώτη λαϊκή ορχήστρα, που πρωτοεμφανίζεται το 1934 σε λαϊκό μαγαζί. (Α. Κάιλ, ο.π, σελ. 53). Το γεγονός αυτό θεωρείται σημαντικό για την παρούσα εργασία για δύο λόγους. Ο πρώτος λόγος είναι μουσικολογικός και αφορά την οργανολογία της ορχήστρας (μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς), η οποία καθιερώθηκε τότε και αποτελεί τη βάση κάθε λαϊκής ορχήστρας μέχρι σήμερα. Ο δεύτερος λόγος έχει σχέση με την καθιέρωση του μπουζουξή ως επάγγελμα. Μέχρι τη δεκαετία του 1930 κανείς από αυτούς που χρησιμοποιούσαν το μπουζούκι, δεν μπορούσε να φανταστεί ότι με το όργανο αυτό θα ήταν εφικτό να υπάρξει οικονομικό όφελος. Αυτό ήταν απολύτως φυσιολογικό, γιατί εκείνη την εποχή ο ρόλος και ο σκοπός του οργάνου αυτού δεν είχαν καμία σχέση με το χρήμα. Ο Μ. Βαμβακάρης είναι το πρόσωπο που στα μέσα της δεκαετίας του 1920 βρίσκει το μπουζούκι να λειτουργεί σε ιδιαίτερους χώρους, όπως ο τεκές και η φυλακή, και το περνάει σε άλλους χώρους, διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη διαφορετική λειτουργικότητά του.

Ανακεφαλαιώνοντας, θεωρούμε τον Μ. Βαμβακάρη κομβικό σημείο στον κόσμο του ρεμπέτικου, γιατί το πρόσωπό του συνδέεται άμεσα με τη σύσταση της πρώτης επαγγελματικής ορχήστρας που χρησιμοποιούσε το μπουζούκι και αφετέρου με την πανελλήνια διάδοσή του (ένα όργανο που συνδέεται άμεσα με το ρεμπέτικο) μέσα από την δισκογραφική δραστηριότητα που ανέπτυξε κατά τη δεκαετία του 1930. Μέσα από την αυτοβιογραφία του Μ.Βαμβακάρη λοιπόν μπορεί να αλιευθούν σημαντικά στοιχεία που θα χρησιμεύσουν για τη διερεύνηση της κοινωνικής καταγωγής του ρεμπέτικου.

ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ ΣΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΔΙΚΤΥΑ

Όπως αναφέρθηκε στο δεύτερο κεφάλαιο, «η έννοια του δικτύου εκφράζει τη διαπλοκή ομοειδών ή ετερογενών δομικών στοιχείων σε ενιαία σύνολα. Τα δομικά αυτά στοιχεία ονομάζονται κλάδοι του δικτύου και τα σημεία τα οποία συναντώνται οι κλάδοι, κόμβοι του δικτύου» (Κάβουρας ο.π., σελ. 46). Στην παρούσα εργασία θεωρούμε τις δύο «τάσεις» ή «σχολές του ρεμπέτικου» ως κλάδους ενός ευρύτερου δικτύου δηλαδή αυτού της αστικής λαϊκής μουσικής. Ο ένας κλάδος αυτού του δικτύου, αφορά τους πρόσφυγες μουσικούς που ήρθαν μετά το 1922 στην Ελλάδα και χρησιμοποιούσαν όργανα όπως το βιολί, το ούτι, το σαντούρι και το κανονάκι. Ο άλλος κλάδος αφορά αυτούς που εκφραζόταν μουσικά με το μπουζούκι.

Στο κεφάλαιο αυτό θα διερευνήσουμε το δεύτερο κλάδο της αστικής λαϊκής μουσικής. Με βάση τη θεωρία του Attali μπορούμε να δούμε μέσα από τη χρήση του μπουζουκιού, σε ποια μουσικά δίκτυα αυτό κινήθηκε και να αντλήσουμε έτσι πληροφορίες για το επίπεδο κοινωνικής διάρθρωσης στα πλαίσια του οποίου άρχισε αυτό να παράγεται.

4. I. Το μπουζούκι στο θυτικό δίκτυο

Στο θυτικό δίκτυο η μουσική είναι κομμάτι ενός δρώμενου και μοναδικός σκοπός της είναι η συναισθηματική φόρτιση που οδηγεί στην ψυχική ανάταση (διέγερση) (Attali, οπ, σελ. 53). Το δρώμενο στην περίπτωση του «κλάδου» αυτού της αστικής λαϊκής μουσικής είναι η μουσική επιτέλεση που πραγματοποιείται στην τελεστική πρακτική της χασισοποσίας. Η χασισοποσία είναι μία πρακτική που μπορεί να εξεταστεί ως τελεστική τέχνη αλλά και ως συμβολισμός που αφορά την ένταξη του ατόμου σ' ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο (Ζαϊμάκης, ο.π., σελ. 210). Ο τελεστικός χαρακτήρας «ορισμένης πρακτικής διαδικασίας προσδιορίζεται από το εθιμοτυπικό ή κανονιστικό πλαίσιο, τη μακρά διάρκεια και την αυστηρότητα – ακρίβεια της έκφρασης.» (Κάβουρας, ο.π., σελ. 163). Στη συνέχεια θα διερευνήσουμε κατά πόσο το συγκεκριμένο τυπολογικό κριτήριο της τελεστικότητας επιβεβαιώνεται μέσα από τη διαδικασία της πρακτικής της χασισοποσίας, αν δηλαδή η πρακτική αυτή εμπεριέχει μέσα της τα στοιχεία αυτά που προϋποθέτουν και επιτρέπουν τη χρήση του όρου (τελεστικότητα), όπως επίσης θα διερευνήσουμε την σχέση και τη λειτουργικότητα του μπουζουκιού στην πρακτική αυτή.

Η χασισοποσία ήταν αξιόποινη πράξη, τιμωρόνταν με κράτηση τριών ημερών ή μικρό πρόστιμο και αποδοκιμαζόταν από το «υγιές» τμήμα της κοινωνίας: «Αν πάλι μας κάνανε τσακωτούς την ώρα που φουμάραμε, πιάνανε τους ναργιλέδες μαζεμένους και μας

πήγαιναν όπως ήμαστε στο τμήμα... Τα χέρια δεμένα και περπατώντας ο ένας μπροστά ο άλλος από πίσω. Και ο κόσμος έλεγε χασικλήδες» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 119) Σημαντικό σημείο αναφοράς στην διερεύνηση της τελεστικότητας στην πρακτική αυτή, είναι ο χώρος στον οποίο αυτή πραγματοποιείται. Ο κατ' εξοχήν χώρος τέλεσης της πρακτικής αυτής ήταν ο τεκές, χώρος με συμβολικό χαρακτήρα για τους συμμετέχοντες. Όσον αφορά τη συμβολική χρήση του όρου τεκέ για την τέλεση της συγκεκριμένης πρακτικής, σε σχέση με τον ισλαμικό τεκέ, ο Γ. Ζαϊμάκης γράφει: «Στη χασισοποσία, η ομάδα είναι κλειστή, υπάρχει ένα τελετουργικό σχετικά αυστηρό, με μια μορφή ιεραρχίας. Ο στόχος, τηρουμένων των αναλογιών, είναι κι εδώ η έκσταση, η συγκινησιακή διέγερση που επιτρέπει, όπως συνέβαινε στην παραδοσιακή γιορτή, την τελετουργική απογείωση του ατομικού σώματος, το άνοιγμά του προς ένα επέκεινα» (Γ. Ζαϊμάκης, ο.π., σ.218).

Στους χώρους αυτούς επικρατούσε μυσταγωγική ατμόσφαιρα και το τελετουργικό επέβαλε συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς: «Στον τεκέ θα μπει μέσα και θα κάτσει ήσυχα και φρόνιμα, αμίλητος, όχι μουγκός, αλλά πάντως άκρα ησυχία.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 115). Στο απόσπασμα αυτό της αφήγησης του Μ. Βαμβακάρη υπάρχουν πέντε λέξεις κλειδιά (ήσυχα, φρόνιμα, αμίλητος, άκρα ησυχία) μέσα από τη σημασία των οποίων διακρίνεται ο κώδικας της συμπεριφοράς του ατόμου, που ταιριάζει στο κανονιστικό πλαίσιο λειτουργίας του τεκέ (φρόνιμα), όπως και η αυστηρότητα της τήρησής του (άκρα ησυχία).

Μέσα από τις αναφορές του Μάρκου Βαμβακάρη για το θέμα αυτό μπορεί κανείς να διακρίνει τις βασικές σημασίες που προκύπτουν από τις δομές της πρακτικής αυτής. Αυτές είναι ο εξισωτικός και συλλογικός χαρακτήρας της πρακτικής αυτής από τη μια μεριά και από την άλλη τήρηση της ιεραρχίας και του τυπικού.

Η συλλογικότητα που απαιτούσε η χρήση του ναργιλέ αναδεικνύεται σε αρκετά σημεία της αυτοβιογραφίας του, αφού, όταν αναφέρεται σε αυτό, πάντα χρησιμοποιεί πληθυντικό: «Εβάζαμε μέσα σ' ένα λαδόχαρτο και το τυλίγαμε ... κι αυτό το τριγυρίζαμε, το αφήναμε λίγο ... το πατάγαμε ... το κόβαμε και το βάζαμε στο λουλά.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 117). Εξίσου σημαντική είναι η αναφορά του Μ.Βαμβακάρη για τη χρήση από όλους του ίδιου αντικειμένου, γεγονός που τονίζει τον εξισωτικό χαρακτήρα της πρακτικής αυτής: «Όλοι πίνουν από ένα καλάμι, όσοι και να ήτανε Καθόμαστε όλοι κοντά-κοντά.»(Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 116). Όσον αφορά τη διάρκεια της πρακτικής αυτής, πρέπει να σημειώσουμε ότι διακόπηκε, όταν άρχισε να εφαρμόζεται ο απαγορευτικός για τους τεκέδες νόμος (συγχρόνως με την λογοκρισία) το 1937.

Σύμφωνα με τις παραπάνω παρατηρήσεις διαπιστώνουμε ότι η πρακτική της χασισοποσίας μπορεί να θεωρηθεί ως τελεστική τέχνη, αλλά και ως «ομαδική διεργασία, η οποία, μέσω της χρήσης ενός κοινού κώδικα επικοινωνίας, συνένωνε συμβολικά τους

μάγκες και διαμόρφωνε την αίσθηση κοινότητας και μια συλλογική ταυτότητα.» (Ζαϊμάκης, ο.π., σελ. 216). «Στην κοινή αντίληψη τα συνώνυμα μάγκας, κουτσαβάκης, ρεμπέτης κλπ, δηλώνουν άλλοτε “τον εξώλη και προώλη, τον χειρίστου είδους άνθρωπο” (Στ. Κυριακίδης, ο.π., σελ. 408), άλλοτε τον σοβαρό, τον έξυπνο, τον πράο, το καλό παιδί, τον μερακλή, εκείνον που δεν ενδιαφέρεται τι κάνει ο άλλος, τον φιλότιμο, τον φρόνιμο, τον χωρίς κακία στο νου του και τον ήσυχο που “δεν επείραζε κανένα αλλά ούτε ήθελε και να τον πειράζουν” γιατί τότε “θα σε χτύπαγε με μαχαίρι” κλπ (Α.Κάιλ, ο.π. σελ 122-123, 130), ή τον άνθρωπο με τη μεγάλη καρδιά, το παληκάρι, τον αγνό αυθόρμητο και απονήρευτο (Ροβερτάκης, ο.π, σ. 11, 18).» (Στ. Δαμιανάκος, ο.π, σελ. 164).

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε τον ρόλο που είχε η χρήση του μπουζουκιού στην τελεστική πρακτική της χασισοποσίας. Όπως προκύπτει από την αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη, η χασισοποσία ήταν μια προσφιλής σ’ αυτόν πρακτική που συνδεόταν άρρηκτα με το μπουζούκι: «Σταμάτησα τότες κάθε δουλειά. Αν και δούλευα στα σφαγεία του Πειραιώς δεν επήγαινα για δουλειά, ούτε τίποτες. Τίποτες. Η δουλειά μου ήταν μόνο μπουζούκι και χασίσι.» (Α. Κάιλ, σελ. 106).

Στην ανάλυση που κάνει ο Γ. Ζαϊμάκης για την πρακτική και το τελετουργικό της χασισοποσίας αναφέρει: «Η χασισοποσία, βασική επικοινωνιακή και ψυχαγωγική πρακτική της ομάδας, εμπεριέχει επιμέρους τελεστικές φάσεις, όπως το μαστούρωμα, η οργανοπαιξία, το τραγούδι και ο χορός, οι οποίοι στόχευαν στην ένταση της σωματικής και συγκινησιακής διέγερσης και εφορίας, όπου ο εαυτός συνέκλινε προς το συλλογικό σώμα της παρέας... Σε κάθε χασισοποσία συνυπήρχαν όλες ή ορισμένες από τις τελεστικές φάσεις...Κεντρική τελεστική φάση ήταν το μαστούρωμα ... Σταδιακά καθώς οι χρήστες έφτιαχναν κεφάλι, πλησίαζαν δηλαδή σε μία κατάσταση έκστασης και διέγερσης, ένας επιδέξιος μπουζουξής μπορούσε να αναλάβει με τα ταξίμια του να εντείνει τη διέγερση, να νταλκαδιάσει και να μερακλώσει την παρέα. Οι μάγκες άκουγαν με προσοχή τα ταξίμια του οργανοπαίκτη, ενώ κάποια φράση επιδοκμασίας τόνιζε την αναγνώριση από την παρέα του ενεργητικού ρόλου του μουσικού στη συλλογική ψυχαγωγία. » (Γ. Ζαϊμάκης ο.π., σελ. 212-213).

Αναλογίες με τις παραπάνω παρατηρήσεις μπορεί να βρει κανείς στην αφήγηση του Μ. Βαμβακάρη : «Γι αυτό και ‘γώ έπαιζα μπουζούκι μέσα στα μαστούρια, που ’ταν όλοι μαστουριασμένοι, καθόντουσαν και δεν έβγαζε κανένας μιλά παρά μόνον ακούγανε το όργανο, το μπουζούκι. Και τους άρεζε. Και για μένα που έπαιζα, ο κόσμος όλος ήταν δικός μου. Δεν μ’ έμελλε για τίποτες, για τίποτες.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 120).

Ο ρόλος που είχε το μπουζούκι στην τελεστική πρακτική της χασισοποσίας, εκτός από ψυχαγωγικός ήταν ότι λειτουργούσε ως μέσο επικύρωσης της κοινότητας, με αποτέλεσμα το «υγιές» σώμα της κοινωνίας να ταυτίζεται με την πρακτική αυτή

και γενικότερα με το περιθώριο. Έτσι μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι το μπουζούκι ήταν το όργανο που εξέφραζε πολιτισμικά το συγκεκριμένο κοινωνικό χώρο και λειτουργούσε ως κώδικας που αντιστοιχούσε σε συγκεκριμένες κοινωνικές συμπεριφορές, παρεκκλίνουσες από τα συμβατικά αξιακά πρότυπα. Η χρήση του οργάνου αυτού σήμαινε την αποδοχή του κώδικα αυτού, αλλά ταυτόχρονα σήμαινε και την αποδοχή προτύπων που βρισκόταν σε αντίθεση με την κρατούσα ιδεολογία της αστικής τάξης. Μια εκδήλωση αυτής της αντίθεσης είναι η εξύμνηση της πρακτικής της χασισοποσίας, με τα χασικλίδικα τραγούδια από τη μια πλευρά και την απαξίωσή τους από την άλλη²³.

Παρόλο που η χασισοποσία είναι μια μορφή αντίθεσης με την αστική τάξη «δε μας επιτρέπει την αδιάφορη χρήση εννοιών όπως επαναστατικότητα και ανατρεπτικότητα. Κάθε αντίθεση απέναντι στην κρατούσα τάξη πραγμάτων δεν είναι κατ' ανάγκη και απ' αυτό και μόνο το γεγονός επαναστατική. Το ειδοποιό κριτήριο το δίνει ο κοινωνικός φορέας της αντίθεσης, το περιεχόμενό της επίσης, κι αν το στοιχείο της ανατροπής χαρακτηρίζει εξ ορισμού το επαναστατικό φαινόμενο, το αντίστροφο δεν είναι πάντοτε αλήθεια». (Στ. Δαμιανάκος, ο.π., σελ. 160).

Ο τεκές ήταν ο κυρίως χώρος όπου κάποιος, τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, είχε τη δυνατότητα να ακούσει μπουζούκι. Αυτός ήταν και ο βασικός τρόπος εκμάθησης του οργάνου: «...Κανένας δε μου έκανε μαθήματα στο μπουζούκι, όχι τίποτες. Για μένα το μόνο σχολείο ήταν ο τεκές, άκουγα τους παλιούς κι έπαιζα.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ.110).

Αυτό μαρτυρούν και οι αφηγήσεις του Γιάννη Πολυκανδριώτη (γνωστού τεκετζή που αναφέρει και ο Μ. Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του) στο Λευτέρη Παπαδόπουλο: «Αφού είχα μαγαζί εγώ... και στον τοίχο είχα κρεμασμένα δεκατρία όργανα. Εκεί μέσα σπουδάξανε ο Μπαγιαντέρας, ο Μάρκος, ο Μπάτης, ο Στράτος...Εκεί μέσα σπουδάξαν. Παίρνανε τα όργανα κι αρχινάγανε. Από κει μέσα βγήκανε οι πιο πολλοί μπουζουζήδες.» (Παπαδόπουλος, 2004, σελ. 150). «Κανείς δε σου μάθαινε το μπουζούκι. Πηγαίναμε στον τεκέ, πιάναμε το μπουζούκι και παίζαμε μόνοι μας... (Παπαδόπουλος, ο.π., σελ. 151).

Η εκμάθησή του γινόταν λοιπόν κατά βάση στους χώρους αυτών και η μετάδοσή του ήταν προφορική. Η βιωματική εκμάθηση του οργάνου σε μια μικροκοινωνία, όπως αυτή του τεκέ, ήταν πράξη μη εμπορική, χαρακτηριστικό που συναντά κανείς στο «θυτικό δίκτυο» μετάδοσης της μουσικής και κατά τον Attali αυτό απαντάται σε κοινωνίες με περιορισμένη τεχνολογία, στις οποίες οι σχέσεις έχουν συλλογικό και συμβολικό χαρακτήρα. «Η μουσική μοιάζει να χρησιμοποιείται και να παράγει μέσα στην τελετουργία σε μια προσπάθεια να δώσει στη λήθη τη γενική βία...» (Attali, ο.π., σελ. 41, 51, 54, 55).

²³ «Οι αρνητικές αξιολογήσεις και η χρήση στερεοτύπων δεν αποτελούν μόνο κοινωνικές λειτουργίες ταξινόμησης και συστηματοποίησης του περιβάλλοντος αλλά εκφράζουν και την ισχυρή προστασία του υπάρχοντος συστήματος κοινωνικών αξιών (Taifel 1982)» (Γ. Ζαϊμάκης ο.π., σελ. 205).

Αναλογίες με τη διαπίστωση αυτή του Attali μπορεί να βρει κανείς στη μουσική επιτέλεση κατά την τελετουργική πρακτική της χασισοποσίας. Αν θεωρήσει κανείς μεταφορικά ως «βία» τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες που είχαν τοποθετήσει τους συμμετέχοντες στο περιθώριο, τότε η «λήθη της βίας», συνίσταται στο ότι «οδηγούμενοι σε μια κατάσταση συναισθηματικής διέγερσης μέσα από το τραγούδι έβγαινε έξω ο νταλκάς και το μεράκι και όσοι συμμετείχαν ανακουφιζόταν από τα ψυχικά πάθη και τα βάσανα» (Ζαϊμάκης, ο.π., σελ. 214). Ξεχνώντας τα προβλήματα της καθημερινότητάς τους και ερχόμενοι σε ψυχική ανάταση μέσω των διαδικασιών της πρακτικής αυτής σε συνδυασμό με τη μουσική, «πρότασσαν τη συμβολική ενότητα και την πολιτισμική ιδιαιτερότητα της ομάδας» (Ζαϊμάκης, ο.π., σελ. 214).

Η οργανοπαιξία στον τεκέ, εκτός της ψυχαγωγικής της διάστασης, δεν παύει να αποτελεί προϊόν. Η διάκριση ανάμεσα στην παραγωγή για χρήση και στην παραγωγή για ανταλλαγή με σκοπό το κέρδος, αποτελεί ένα στοιχείο για τη διάκριση του μουσικού δικτύου στο οποίο κινείται ο μουσικός (Attali, ο.π, σελ. 72-79). «Εγώ δε χάλαγα λεφτά στο χασίσι. Δεν εχάλαγα. Τότε έμπαινα στον τεκέ μέσα με το μπουζούκι μου και με κερνούσαν αβέρτα. Κι από τον τεκετζή κι από όλους...» (Κάλ, ο.π., σελ. 118).

Από τις λέξεις «κερνούσαν», «δεν εχάλαγα», διαπιστώνουμε ότι η οικονομική σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη, του τεκετζή και του ακροατηρίου, βρίσκεται στο επίπεδο ανταλλαγής είδους. Το έργο δηλαδή που παρήγαγε ο μουσικός αμειβόταν με είδος. Έτσι σε μια εποχή που είχαν ήδη επικρατήσει οι νόμοι της δυτικής κεφαλαιοκρατίας, η μουσική στον τεκέ λειτουργούσε με διαφορετικούς κανόνες. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι σχέσεις ανταλλαγής με είδος απαντώνται σε πρωτόγονες ή αγροτικές προκαπιταλιστικές κοινωνίες και όχι σε κοινωνίες στις οποίες υπερισχύουν οι νόμοι της οικονομίας της αγοράς (Κάβουρας, ο.π., σελ. 54). Έτσι διαπιστώνουμε ότι η μουσική στον τεκέ είναι έξω από κάθε ανταλλαγή με χρήμα και όπως επισημαίνει ο Attali για το θυτικό-τελετουργικό δίκτυο «έχει αξία γιατί ταυτίζεται με την κοινωνικότητα» (Attali, ο.π., σελ. 65). Η απουσία οποιασδήποτε οικονομικής συναλλαγής που σχετιζόταν με τη χρήση του μπουζουκιού είναι ένα από τα χαρακτηριστικά που μας επιτρέπουν να διαπιστώσουμε την ύπαρξη του δικτύου της θυτικής τελετουργίας..

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι ο αρχικός ρόλος που είχε το μπουζούκι ήταν τελετουργικός. Αποτελούσε μέρος μιας τελετουργικής πρακτικής, μέρος ενός κώδικα επικοινωνίας των ατόμων που συμμετείχαν στην πρακτική αυτή, συντελώντας στην διαμόρφωση της αίσθησης κοινότητας, που μεταξύ άλλων εκφράζεται μουσικά μέσω του οργάνου αυτού. Η αρχική χρήση του οργάνου αυτού ήταν πέρα από οποιαδήποτε οικονομική συναλλαγή, σε αντίθεση με τα άλλα όργανα (ούτι, σαντούρι, κανονάκι, βιολί)

που ήδη λειτουργούσαν στην εμπορευματική οικονομία, αφού οι μουσικοί από τη Μικρά Ασία είχαν επαγγελματοποιηθεί από τη δεκαετία του '20.

Σύμφωνα με τις παραπάνω παρατηρήσεις μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι η χρήση του μπουζουκιού ακολουθεί τα χαρακτηριστικά του δικτύου της «θυτικής τελετουργίας». Οι αναλογίες του ρόλου που είχε το μπουζούκι στον τεκέ, με τον ρόλο της μουσικής στο «θυτικό- τελετουργικό» δίκτυο μετάδοσής της αναδεικνύονται επιγραμματικά στο παρακάτω απόσπασμα : «Στο θυτικό δίκτυο, η μουσική «παρεισάγεται σε μια τελετή, είναι ελάσσων μορφή θυσίας, που από τη φύση της είναι δημιουργός τάξης».(Attali, ο.π., σελ. 66).

4. II. Μπουζούκι και παράσταση

Ο τεκές, εκτός από τόπος επιτέλεσης της πρακτικής της χασισοποσίας, όπως προαναφέρθηκε, ήταν και τόπος συνάντησης ανθρώπων που είχαν κοινό κώδικα επικοινωνίας τη μουσική. Μέσα από αναφορές του Μ. Βαμβακάρη, διαπιστώνουμε ότι τα πρόσωπα που σχημάτισαν την πρώτη «λαϊκή ορχήστρα» (για την οποία θα μιλήσουμε στη συνέχεια), γνωρίστηκαν και συνδέθηκαν με φιλική σχέση μέσα στους τεκέδες:

«Με το Στράτο και με το Μπάτη και με τον άλλο, τον Ανέστο εγυρίζαμε στους τεκέδες, καθαρά. Το οποίον γνωριστήκαμε εκεί μέσα γιατί ο Στράτος ετραγούδαγε τότες κι εγώ έπαιζα μπουζούκι...Ήτανε ένα καλό παιδί, ησυχότατος άνθρωπος, ερχότανε κάθε βράδυ και μ' αντάμωνε. Κάθε βράδυ τα λέγαμε τακτικά τι πρόκειται να γίνει. Μέχρι που είχαμε πάρει τα βουνά και τρέχαμε και γυρίζαμε...Μέχρι που πηγαίναμε και κάναμε πρόβες με το όργανο, πότε με το μπαλαμά, πότε με το μπουζούκι. Πρόβες πηγαίναμε και κάναμε σ' ένα βουναλάκι που 'ναι δω στο Πέραμα από κάτω, σ' ένα βουνό. Καθόμαστε εκεί ήσυχοι μοναχοί μας, κι εκάναμε πρόβες εκεί και δεν μας έβλεπε κανένας να πούμε.» (Κάιλ, ο.π, σελ. 147.) «Ο Δελιάς ήταν ένα παιδάκι και καθόταν εκεί στο Καστράκι, εκεί που καθόταν οι πρόσφυγες. εκεί στο Καστράκι υπήρχαν όλοι οι τεκέδες. Επηγαίναμε κι αυτός ετραβιότανε με τους τεκεδες, κι έπαιζε κατ' αρχήν κιθάρα» (Κάιλ, ο.π,σ.150).

Οι πρόβες στις οποίες αναφέρεται ο Μ.Βαμβακάρης οδήγησαν ουσιαστικά στη μορφοποίηση της πρώτης «λαϊκής ορχήστρας» (μπουζούκι, κιθάρα, μπαλαμάς), η οποία μέσα από τους τεκέδες και κάποια καφενεία άρχισε να γίνεται γνωστή στο ευρύτερο κοινό:

«Μας γνώριζε πια η κοινωνία ότι είμαστε η κομπανία η τάδε, μας ξέρανε, αλλά είμαστε καλοί χασικλήδες. Δεν κρυβόμαστε, αβέρτα. Μας ήξερε όλος ο κόσμος. Μα και μας αγάπαγε ο κόσμος.» (Κάιλ, σελ. 152).

Από το παραπάνω απόσπασμα διαπιστώνουμε ότι το δίκτυο της «παράστασης» βρίσκεται μέσα στο δίκτυο της «θυτικής τελετουργίας». Έχει ήδη έχει ξεκινήσει δηλ. μια διαδικασία διαδοχής του «τελετουργικού» δικτύου από το δίκτυο της «παράστασης» (Attali,ο.π,σελ.63).

«...Τότες ήμουν ακόμη στα σφαγεία του Πειραιώς. Ως εκδορεύς όταν εδούλευα, έβγαζα και διακόσιες δραχμές και πεντακόσιες και τριακόσιες. Πληρωνόμασταν με το κομμάτι. Όμως το μπουζούκι με τραβούσε...» (Κάιλ, ο.π., σελ. 153).

«...Κάθε μέρα τραγουδούσα και κάθε μέρα ήμουνα μαστούρης, δηλαδή όλη η τετράδα, εγώ, ο Μπάτης, ο Στράτος και ο Ανέστης.» (Κάιλ, ο.π., σελ. 154).

Από τα μέρη αυτά της αφήγησης του Μ. Βαμβακάρη δίνεται η δυνατότητα να διαπιστώσουμε την συγχρονική ύπαρξη της χρήσης του μπουζουκιού στο «θυτικο-τελετουργικό» δίκτυο και στο δίκτυο της «παράστασης». Αυτό στοιχειοθετείται από το γεγονός ότι δεν άλλαξε κάτι από τον τρόπο ζωής του βιογραφούμενου αλλά και των μελών της πρώτης κομπανίας, αφού διατηρούσαν την προηγούμενη εργασίας τους και τον τρόπο ζωής τους παράλληλα με την καινούργια εργασίας τους. Στην αρχική λοιπόν φάση λειτουργίας της πρώτης “λαϊκής ορχήστρας” στο δίκτυο της «παράστασης» δεν είχαν αποκοπεί οι δεσμοί με το δίκτυο της «θυτικής τελετουργίας», όπου η χασισοποσία, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο:

«Έπαιξα για πρώτη φορά στην Ανάσταση του Πειραιώς...Αυτό έγινε το 1934-35...Εκεί έπαιξα εγώ, ο Μπάτης, ο Ανέστος, ο Στράτος...Και εκεί μαζεύοντανε ένας άπειρος κόσμος, πολύς... και εκαθόντουσαν και εγλεντούσαν. Δηλαδή ήταν η πρώτη φορά που έγινε αυτό στον Πειραιά με τη λαϊκή ορχήστρα. Ήταν για πρώτη φορά ε; Μεγάλη δουλειά.» (Κάιλ, ο.π., σελ. 153).

Τα λόγια του βιογραφούμενου «έπαιξα για πρώτη φορά» αφορούν το διαχωρισμό της οργανοπαιξίας σε κέντρο διασκέδασης από αυτή στον τεκέ. Τώρα υπήρχε οικονομική ανταμοιβή και το μπουζούκι γίνεται πλέον εργαλείο εργασίας, μέσο αποκόμισης κέρδους. Η χρήση του μπουζουκιού «προϋποθέτει σε αυτό το πλαίσιο ωστόσο την ύπαρξη μιας ενδογενούς αξίας, που είναι έξω και προγενέστερη της ανταλλαγής του» (Attali,ο.π,σελ.110).Στην περίπτωσή μας η αξία αυτή αφορά την αποδοχή του οργάνου αυτού από την κοινωνία. Λέει χαρακτηριστικά : «Όπου γυρίζαμε εγώ έβλεπα ότι τραβούσα κόσμο. Μόλις άραξα κάπου και άρχισα να παίζω μαζεύονταν ο κόσμος. Και ήρθαν και με βρήκαν οι άνθρωποι που με εξητούσαν για δουλειά.» (Κάιλ, ο.π., σελ. 152).

Στο παραπάνω απόσπασμα τονίζεται η αποδοχή της μουσικής με το μπουζούκι από ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Η αποδοχή αυτή σήμαινε με τη σειρά της και τη συσσώρευση δυνάμει οικονομικής αξίας σχετικής με το όργανο αυτό, η οποία μετατράπηκε σε χρήμα. Το γεγονός αυτό σηματοδοτεί τη μετάβαση των μουσικών πρακτικών του βιογραφούμενου στο επόμενο μουσικό δίκτυο αυτό της «παράστασης». Σημαντικό ρόλο στην αποδοχή της μουσικής αυτής διαδραμάτισε η συμμετοχή του μπουζουκιού στη δισκογραφία ένα χρόνο πριν την εμφάνιση σε κέντρο διασκέδασης της πρώτης ορχήστρας (θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο γεγονός αυτό στο δίκτυο της «επανάληψης»).

Στο δίκτυο της παράστασης «η αξία χρήσης της ως θεάματος μιμείται κι αντικαθιστά εδώ τη θυτική αξία που είχε ως πράξη στο προηγούμενο δίκτυο» (Attali, ο.π., σελ.64). Σύμφωνα με την παρατήρηση αυτή θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει την παραστατική χρήση του μπουζουκιού ως μίμηση του τελετουργικού πλαισίου του τεκέ, που συμπορεύεται με τη θεωρία της εμπορευματικής συναλλαγής: «την πιο στέρεη θεμελίωση της αξίας, στην ενσωμάτωση στο αντικείμενο εργασίας» (Attali, ο.π., σελ. 111).

Η τελετουργικός ρόλος που είχε η χρήση του μπουζουκιού μεταβάλλεται και στο δίκτυο της «παράστασης» γίνεται δραστηριότητα που παράγει χρήμα. Ο μουσικός επιτελεί μια παραγωγική εργασία. Παραγωγική εργασία ονομάζεται «η εργασία που επιτρέπει στο κεφάλαιο να αυξηθεί, που παράγει υπεραξία... Ο ίδιος ο Μαρξ έδωσε μια καλή ανάλυση του τρόπου δημιουργίας της αξία σ' αυτό το δίκτυο. Μια τραγουδίστρια που τραγουδάει σαν πουλί, είναι μια μη παραγωγική εργαζόμενη. Όταν πουλάει το τραγούδι της είναι μια μισθωτή ή εμπόρισσα. Η ίδια όμως η τραγουδίστρια που κάνει συμβόλαιο για να δώσει κονσέρτα και να αποφέρει χρήμα, είναι παραγωγική εργαζόμενη γιατί παράγει απευθείας κεφάλαιο.» (Attali, ο.π., σελ. 75, 77).

«Εγώ τότες είχα το μεγαλύτερο μεροκάματο σ' όλη την κομπανία, 200 δραχμές το 1934. Εξήντα πέντε, εβδομήντα πέντε δραχμές ήταν το μικρότερο μεροκάματο το οποίο έπαιρνε ο Μπάτης, εβδομήντα πέντε θα έπαιρνε ο Δελιάς.» (Κάλι, σελ. 153).

Η διαβάθμιση στα μεροκάματα, με την είσοδο του μπουζουκιού στη συναλλαγή, προϋποθέτει την ύπαρξη αξίας που μεταφράζεται σε χρήμα. Η ηγεμονία του μπουζουκιού σε ορχήστρα, αποτελούσε μια καινοτομία για την εποχή η οποία είχε τη δυνατότητα να παράγει χρήμα. Έτσι η αμοιβή του Βαμβακάρη είναι προφανώς ανάλογη της αξιοποίησης της καινοτομίας αυτής. Διαπιστώνουμε πως η μουσική τελετουργία του τεκέ εξελίσσεται πλέον σε εργασία με τη μορφή της μουσικής παράστασης, η οποία λαμβάνει χώρα στα κέντρα διασκέδασης. Η μουσική στο δίκτυο της παράστασης «παύει να γράφεται μόνο για την τέρψη των αργόσχολων, και γίνεται στοιχείο ενός νέου κώδικα εξουσίας, του αξιόχρεου καταναλωτή, δηλαδή της αστικής τάξης» (Attali, ο.π., σελ.95).

Ο μουσικός στο δίκτυο της «παράστασης» παράγει ένα «μονολογικό» μοντέλο εξουσίας και καθορίζει τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης, όπως επίσης και την επιλογή του ρεπερτορίου, σε αντίθεση με τις συλλογικές διαδικασίες του «θυτικού» δικτύου. Έτσι ενώ στο «θυτικού» δικτύου εκφράζει τη συλλογικότητα της κοινότητας, του «εγώ» προς το «εμείς», έρχεται το δίκτυο της «παράστασης» όπου προβάλλεται ένα «ατομοκεντρικό» κοινωνικό μοντέλο. Η μουσική εμπεριέχει δύναμη, η οποία στο δίκτυο της «παράστασης», λόγω της μονολογικής του δομής, μπορεί να μεταλλαχτεί σε εξουσιαστικό λόγο που κι αυτός με τη σειρά του μπορεί να πραγματευτεί την προώθηση

ενός τραγουδιού, μέχρι την προώθηση ιδεών και αντιλήψεων. (Κάβουρας,ο.π,σελ.63-65, Attali,ο.π,σελ.91-126).

«...Εκεί λάνσαρα το Αντιλαλούν οι φυλακές...Πάνω από είκοσι εικοσιπέντε τραγούδια ελανσάρισα εκεί πέρα.» (Κάιλ, σελ. 153). Χρησιμοποιώντας τη λέξη «λάνσαρα»²⁴οΒαμβακάρης ενεργοποιεί την ισχύ που του δίνει η μονολογική δομή του δικτύου της «παράστασης», για να προωθήσει τα τραγούδια του, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα το μπουζούκι σε βασικό όργανο της ορχήστρας.

Όσον αφορά τη συμμετοχή του ακροατηρίου στη δομή της παράστασης ο Κάβουρας αναφέρει σχετικά: «η δομή της παράστασης δημιουργεί για το κοινό ένα πλαίσιο επικοινωνιακής εξάρτησης από την έκφραση του ερμηνευτή. Το κοινό ελευθερώνεται από αυτή τη δέσμευση μόνο στο αισθητικό επίπεδο της αντίληψης και της αξιολόγησης της μουσικής ερμηνείας, όπου η ορισμένη επιτέλεση μπορεί να γίνει αντικείμενο διαπραγμάτευσης ανάμεσα στο μουσικό και στα μέλη του ακροατηρίου.» (Κάβουρας, ο.π., σελ. 64). Στη λαϊκή μουσική όμως ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση των μουσικών «παραγγελιών».Πέρα από τη μονολογική δομή που είχε η παράσταση, οι «παραγγελιές» έδιναν ένα τόνο διαλογικότητας αφού, μέσω αυτών, το κοινό συμμετείχε στη διαμόρφωση της παράστασης: η «παραγγελιά» είναι η επιθυμία του ακροατή-πελάτη να παίξει η ορχήστρα κάποιο συγκεκριμένο τραγούδι κατόπιν οικονομικής ανταμοιβής. Οι «παραγγελιές» έχουν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν τη δομή της παράστασης, χωρίς όμως να αφαιρούν από το μουσικό (εκφραστή ορισμένης πολιτισμικής συνθήκης) το δικαίωμα να «λανσάρει» με την εξουσία που του δίνει η μονολογικότητα της παράστασης ορισμένα από τα τραγούδια του.²⁵

Το πλαίσιο του τεκέ ως το αρχικό πλαίσιο λειτουργίας του μπουζουκιού δημιουργούσε την αίσθηση ότι είναι εφικτή μια νέα τάξη πραγμάτων (για παράδειγμα η διαμόρφωση μιας κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία η κοινότητά του περιθωρίου είχε θέση), Η παρουσία του οργάνου στο πλαίσιο παράστασης και η εμπλοκή του σε εμπορευματικές συναλλαγές, δημιουργούν την αίσθηση ότι η αυτή η «νέα τάξη πραγμάτων» υπάρχει και η διατήρησή της είναι δυνατή μόνο μέσω της συναλλαγής (Attali,ο.π,σελ.109). Το στοιχείο της οικονομικής διαβάθμισης αναδεικνύει τη θέση του Attali, ότι η μουσική λειτουργεί προφητικά «γιατί σ' ένα δεδομένο κώδικα εξερευνά όλο το πεδίο του δυνατού πιο γρήγορα απ' όσο η υλική πραγματικότητα μπορεί να το πετύχει» (Attali,ο.π,σελ.28). Στη χρονική περίοδο που εξετάζει η εργασία το ελληνικό κράτος δεν

²⁴ ο Μπαμπινιώτης δίνει δύο ερμηνείες: «α. την έννοια ενός προϊόντος για εμπορικούς λόγους και β. την έννοια της καινοτομίας που εφαρμόζεται κάτι για πρώτη φορά» (Γ. Μπαμπινιώτης, ο.π., σελ. 290)

²⁵ «Οι 'παραγγελιές' των ακροατών μπορεί να εισακούγονται από τους οργανοπαίκτες, σε περίπτωση ωστόσο δεν ανατρέπουν τον μονόλογο της μουσικής εξουσίας:ορισμένοι ή όλοι οι ακροατές τραγουδούν και χορεύουν όπως ορίζει ο μουσικός ερμηνευτής.»(Κάβουρας,ο.π σελ.64).

έχει ακόμη οργανωθεί σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο και μετά από μεγάλα πολιτικά γεγονότα που επηρέασαν όλη την Ευρώπη (Βαλκανικοί πόλεμοι και Μικρασιατική καταστροφή), παρατηρούμε μια οικονομική συναλλαγή που προμηνύει την ανάπτυξη στην Ελλάδα ενός οικονομικού συστήματος που θα στηρίζεται στην διαφορά. («Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, ο.π., σελ. 327-328).

Από τη σύνθεση της πρώτης κομπανίας, μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι με βάση τα όργανα που χρησιμοποιούσαν, έγινε ομαλή μετάβαση από τον τεκέ στα κέντρα διασκέδασης. Ο βασικός κορμός της ορχήστρας παρέμενε ίδιος (μπουζούκι κιθάρα μπαλαμάς), καθώς και το ότι δεν ήταν η δεξιοτεχνία ή οι μουσικές γνώσεις αυτά που διαμόρφωναν τη σύνθεση της ορχήστρας. Για παράδειγμα η συμμετοχή του Μπάτη στην κομπανία είχε λιγότερο καλλιτεχνικό χαρακτήρα και πολύ περισσότερο συνέβαλε στη δημιουργία «καλού κλίματος», που επηρέαζε θετικά την ψυχολογία των μουσικών: «...Ο Μπάτης κωμικός ήτανε μα ούτε να παίζει ήξερε, ούτε τίποτε...Κωμικός ήταν ο Μπάτης, κωμικός. Ήτανε καλός στην παρέα, σ' έκανε να γελάς μέχρι τα τελευταία του.» (Κάιλ, ο.π., σελ. 149).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι η χρήση του μπουζουκιού μεταβαίνει από το δίκτυο της «θυτικής τελετουργίας» στο δίκτυο της «παράτασης». Αυτό συμβαίνει δίχως να καταστρέφεται ολοσχερώς το δίκτυο της «θυτικής τελετουργίας», τα δύο δίκτυα μετασχηματίζονται και συνυπάρχουν, διαπλέκοντας και τις σχετικές έννοιες που πηγάζουν από αυτά. Έχουμε επομένως τη χρονική συνύπαρξη των εννοιών της «διαλογικότητας» και της «χρηστικότητας» από το δίκτυο της «θυτικής τελετουργίας» με τη «μονολογικότητα» και τη «ανταλλαγή» από το δίκτυο της «παράστασης» (Attali, ο.π., σελ.. 80).

4. III. Το μπουζούκι στην επανάληψη

Η χρήση του μπουζουκιού μας επιτρέπει να διακρίνουμε κάποια ιδιομορφία στη διαδοχή των δικτύων. Μέσα από της μαρτυρίες του βιογραφούμενου διαπιστώνουμε ότι το δίκτυο της «επανάληψης» προηγείται χρονικά του δικτύου της «παράστασης». Ο Νίκος Μάθεσης αναφερόμενος στον Μάρκο Βαμβακάρη υποστηρίζει ότι «...γραμμοφώνησε το πρώτο τραγούδι του “χαρμάνης είμαι απ’ το πρωί” τραγούδησε ο ίδιος, μπαλαμά παίζει ο Μπάτης, κιθάρα ο Περιστερής. Ήταν Απόκριες του 1933.» (Χατζηδουλής, 1978 σελ. 101). Η γραμμοφώνηση δηλαδή και η διάδοση των τραγουδιών με μπουζούκι, μέσω του φωνόγραφου, ξεκίνησε πριν σχηματιστεί η πρώτη κομπανία αυτού του είδους. το 1934.

Το στοιχείο αυτό δεν ανατρέπει ωστόσο σε καμία περίπτωση τη θεωρία του Attali. Οι μεταλλαγές της δυτικής μουσικής τις οποίες αυτός ερευνά συνέβησαν σε βάθος χρόνου πεντακοσίων και πλέον ετών, ενώ στην Ελλάδα οι κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές

καθώς και η ανάπτυξη της τεχνολογίας ήταν ραγδαία και συντελέστηκαν μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα (1920-1940). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη συνύπαρξη, διαπλοκή και αλληλεπίδραση και των τεσσάρων δικτύων της μουσικής (αφορά και το δίκτυο της «σύνθεσης» στο οποίο θα αναφερθούμε παρακάτω), στοιχείο που ενέχεται στην όλη λογική των δικτύων.

Στη χρονική περίοδο την οποία εστιάζει η εργασία, η Ελλάδα βρίσκεται σε πρώιμο στάδιο κοινωνικής, πολιτικής και οικονομικής οργάνωσης. Οι μεταλλαγές σε όλα τα επίπεδα βρίσκονταν σε εξέλιξη, καθώς η οργάνωση του κράτους δεν είχε τη δυνατότητα απορρόφησης των κραδασμών που προκαλούσε η ταχύτητα των μεταβολών που λάμβαναν χώρα στον κοινωνικό-οικονομικό-πολιτικό ιστό της χώρας. Η πορεία προς την εκδυτικοποίηση της Ελλάδας είναι αλληλένδετη και με τη μορφή του οικονομικού συστήματος πάνω στο οποίο στηρίχτηκε η μετέπειτα οικονομία της χώρας (Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, ο.π., σελ.331, 341).

Μέσα στα πλαίσια αυτού του οικονομικού συστήματος πραγματοποιείται η μετάδοση των τραγουδιών με μπουζούκι μέσα από το δίκτυο της «παράστασης» που υποστηρίζεται και ενισχύεται αυτό στο δίκτυο της «επανάληψης» (Attali, ο.π., σελ.157). Η παράσταση σ' ένα συγκεκριμένο χώρο (κέντρο διασκέδασης) είναι μια παραγωγή που απευθύνεται σε αγοραστικό κοινό που μένει σταθερό. Η «επανάληψη» δίνει τη δυνατότητα διεύρυνσης του αγοραστικού κοινού, καθιερώνοντας το μουσικό αυτό είδος σε ολόκληρη την Ελλάδα. Αυτό που κάνει την παράσταση να διατηρείται ζωντανή, είναι η επέκταση του αγοραστικού της, την οποία ρυθμίζει πλέον η «επανάληψη» (Attali, ο.π., σελ.155). «...Κι έτσι λοιπόν τα βγαλα αυτά τα τραγούδια. Έτσι άρχισα να βγάζω τραγούδια και να κονομάω. Κάθε μέρα, αδύνατον να μην έρθουν στο σπίτι διάφοροι από διάφορα μέρη και να με ζητούν να πάω στο χωριό τους να παίξω. Δηλαδή έχω γυρίσει όλη την Ελλάδα και επληρώνομαι καλά και ο κόσμος μ' αγαπούσε πάρα πολύ και με είχανε για μεγάλο καλλιτέχνη του είδους μου.» (Κάιλ, ο.π., σελ. 160). Η «επανάληψη» ήταν λοιπόν αυτή που έκανε το Μ. Βαμβακάρη γνωστό, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται σε κέντρα διασκέδασης σ' όλη την Ελλάδα.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονισθεί ο σημαντικός ρόλος που διαδραμάτισε ο φωνόγραφος στη μετάδοση του μουσικού αυτού είδους. Για ένα πολύ μεγάλο μέρος του αγοραστικού κοινού ο φωνόγραφος αποτελούσε ένα «μαγικό» μέσο της τεχνολογίας, αφού μπορούσε να αποθηκεύσει κατά κάποιο τρόπο την παράσταση και είχε τη δυνατότητα να αποτυπώσει τη στιγμή. Στην ελληνική αγορά ο φωνόγραφος υπάρχει από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Στο χρονικό διάστημα μέχρι το 1933, και ενώ το μπουζούκι λειτουργούσε στο πρώτο, κατά τον Attali, δίκτυο μετάδοσης της μουσικής το θυτικό δίκτυο της τελετουργίας, τα τραγούδια που γραφόταν σε δίσκο γραμμοφώνου, (Παπαδόπουλος, 2004 σελ.258) ήταν

ελαφρά και κλασικά.²⁶ Το πρώτο εργοστάσιο κατασκευής δίσκων στην Ελλάδα ιδρύθηκε το 1926 από τον πατέρα του αφηγητή, λειτούργησε στην Καλλιθέα για δύο χρόνια και το 1928 «το εργοστάσιο έκλεισε για πολλούς και διάφορους λόγους, μεταξύ των οποίων ο κυριότερος ήταν ο οικονομικός.» (Παπαδόπουλος, 2004, σελ. 249).

Μέχρι το 1930 που ιδρύεται το εργοστάσιο της Κολούμπια, οι ηχογραφήσεις γίνονταν στο εξωτερικό: «φέρνανε, μάζευαν τα τραγούδια το οποία είχαν σκοπό να φωνογραφήσουν, έπαιρναν τους καλλιτέχνες τους ανάλογους που εχρειάζετο, τους έβαζαν σ' ένα βαπόρι και πήγαιναν στο Λονδίνο ή στη Γερμανία, αναλόγως ποια εταιρεία ήταν που έκανε τις ηχογραφήσεις και εκεί έγραφαν όλους τους δίσκους μιας χρονιάς και τυπώνονταν μετέπειτα οι δίσκοι από εκεί και στέλνονταν στην Ελλάδα».(Παπαδόπουλος, 2004, σελ. 248)

Το αγοραστικό κοινό στο οποίο στόχευαν οι τότε έμποροι των δίσκων μουσικής, ήταν άτομα που είχαν τη δυνατότητα να αγοράσουν φωνόγραφο. Μεγάλο αγοραστικό ενδιαφέρον όμως υπήρξε και στα κάθε είδους καφωδεία – καφενεία, σε κάθε πόλη και χωριό της ελληνικής επικράτειας. Αυτοί ήταν οι χώροι στους οποίους είχαν τη δυνατότητα τα χαμηλότερα οικονομικά στρώματα (αυτοί δηλαδή που δεν μπορούσαν να αγοράσουν φωνόγραφο) να έχουν πρόσβαση και επαφή με τη δισκογραφία της εποχής. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου γράφει για τον φωνόγραφο: «οι θαμώνες του καφενείου χαύνου τείνουν τα ώτα μαντεύοντες όλους τους τυναγμούς του κόρδακος, ακούντες τας κραυγάς των κουτσαβακικών επεφημιών.....το μηχανήμα του Έδδισων έλαβε την χονδρικήν εκείνη διάδοσιν ήτις δεν είναι πλέον εκλαΐκευσης αλλά κάτι κατερχόμενον εις τα υπόγεια της αλητείας και της ρυπαρότητας» (Παπαντωνίου, Αθήνα, Σκριπ 28-9-1901).²⁷

Όταν το μουζούκι άρχισε να λειτουργεί στο δίκτυο της «επανάληψης» δεν είχε αποσυνδεθεί από το «θυτικό» δίκτυο μετάδοσής του, αντικατοπτρίζοντας τα ιδεώδη της μαγκιάς, μιας και οι χρήστες του μουσικού αυτού οργάνου προερχόταν από έναν κοινωνικό χώρο, όπου ο τύπος του «μάγκα» θεωρούνταν πρότυπο: «Τα μουζούκια σας είπα ότι τα

²⁶ Υπήρχαν επίσης τραγούδια δημοτικά και «Σμυρναϊκά» των οποίων οι ηχογραφήσεις γίνονταν στο εξωτερικό. Οι μουσικοί και οι ερμηνευτές αυτών των τραγουδιών εξέφραζαν μια διαφορετικού τύπου αισθητική, μιας και οι καταβολές τους όπως και τα βιώματά τους συνέθεσαν μια ευρύτερη δικτύωση του τοπικού στοιχείου με το υπερτοπικό (Πόντος, παράλια Μ. Ανατολής κλπ).

²⁷ Το σύνολο από τους θαμώνες των καφενείων αυτών δεν άργησε να αποτελέσει το καταναλωτικό κοινό των «μάγκικων» τραγουδιών που μόλις είχαν προβληθεί από τη δισκογραφία.. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να δούμε πως προσλάμβανε η κοινωνία την έννοια του «μάγκα». Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, ο «μάγκας» άλλοτε μυθοποιείται, απεικονιζόμενος ως ένα εξιδανικευμένο πρόσωπο, εκφραστή αρετών και προτύπων και άλλοτε επικρίνεται για τον τρόπο ζωής που ακολουθεί, απεικονιζόμενος ως πρόσωπο με παραβατική συμπεριφορά που τείνει προς την εγκληματικότητα (Σ.Gauntlett,ο.π,σ.30-40). Γενικότερα το νόημα της λέξης «εξαρτάται τόσο από το συγκεκριμένο πρόσωπο που προσδιορίζει όσο και από την εποχή και την κοινωνική τάξη του προσδιορίζοντος αυτό» (Σ. Δαμιανάκος,ο.π,σ.114).

Για το Μ. Βαμβακάρη οι μάγκες και ο τρόπος που αντιμετώπιζαν την κοινωνία, μέσα πάντα από το φίλτρο της κοσμοθεωρίας που είχαν αναπτύξει, κατείχαν περιοπτη θέση: «Πάντως οι μάγκες τότες, εκτός από αυτούς που ήτανε μοβόροι ακόμα και αυτοί που ήταν κλεφταράδες, ήταν άνθρωποι καλοί. Ήσυχοι, μερακλήδες, τους άρεσε το χασίσι και το όργανο...» (Α. Κάλ, ο.π., σελ. 130).

‘χουνε πιάσει άνθρωποι εγκληματίες με χρόνια, κατάδικοι, θανατοφόροι, θανατοποινίτες, πολλοί τέτοια άνθρωποι, και τα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες. Και τώρα βλέπεις τα τσακώνει οποιοσδήποτε. Ούτε λαχιάνει να σκεφτεί το τι κρατάει. Να πει ότι εγώ κρατάω μπουζούκι και το μπουζούκι είναι ιερό πράμα. Διότι έχει βγει από τέτοια νταραβέρια. Γι αυτό και το κυνήγαγε κι η αστυνομία είπαμε.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 130).

Η προβολή του μπουζουκιού και κατ’ επέκταση η απεικόνιση του μάγκικου τρόπου ζωής μέσα από τη δισκογραφία²⁸, στόχευε σε ορισμένο αγοραστικό κοινό που όπως αναφέρει ο Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του, ήταν ένα ευρύ σχετικά κοινό, το οποίο αντιπροσώπευε ένα μεγάλο τμήμα της κοινωνίας: «...Ήτανε εργατικοί σε καλές τέχνες. Ράφτες, καζατζήδες...Διάφορες τέχνες και σε διάφορες δουλειές. Άλλοι ψαράδες, μανάβηδες, χασάπηδες, μπακάληδες, διάφορα. Οι οποίοι άλλοι είχανε πολλά λεφτά άλλοι δεν είχαν. Άλλοι ήτανε υπάλληλοι. Αγαπούσανε τη λαϊκή μουσική, τους δικούς μας να πούμε.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 124)

Έτσι με την είσοδο του μπουζουκιού στη δισκογραφία θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι αυξάνεται και το εύρος του αγοραστικού κοινού, άρα και των κερδών για μια δισκογραφική εταιρεία. Οι υπεύθυνοι της δισκογραφικής εταιρείας Κολούμπια, όπου έγινε η πρώτη ηχογράφηση με μπουζούκι, είναι πιθανό να βρήκαν στο πρόσωπο του Βαμβακάρη έναν εκφραστή της συγκεκριμένης κοσμοθεώρησης (της μαγκιάς), μιας και συγκέντρωνε όλα τα στοιχεία που κάλυπταν το αγοραστικό κοινό, στο οποίο στόχευαν να πουλήσουν το παραγόμενο προϊόν.

«...Και όταν ήρθε το λοιπόν η ώρα να πάω στην εταιρεία να παίξω με ρωτήσανε π.χ. ο μαέστρος. Αυτά τα τραγουδάς; Όχι. Εγώ δεν πήγαινα για να τραγουδήσω. Δεν είχα την πεποίθηση ότι η φωνή μου είναι εντάξει για τραγούδι. Αμ όμως αυτή τη φωνή ψάχνανε να βρούνε, τη δικιά μου...Μα έτσι, μα αλλιώς με βάλανε και τραγούδησα για πρώτη φορά το “έπρεπε να’ ρχόσουνά μάγκα μες τον τεκέ μας” Μόλις το ετραγούδησα εμείνανε άναυδοι. Εγώ δεν πίστευα ότι είχα καλή φωνή...Αλλά ήτανε η φωνή που ζητάγανε αυτοί.» (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 158-159).

Από την αφήγηση αυτή, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι οι υπεύθυνοι της εταιρείας είχαν σχηματοποιημένη αντίληψη για το μοντέλο που ήθελαν να προωθήσουν για διευρύνουν το αγοραστικό τους κοινό. Ήταν το μοντέλο του «μάγκικου» τρόπου ζωής που αντικατοπτρίζει μέσα από τα «μάγκικα» τραγούδια «τον ηρωικό τύπο του μπον βιβέρ που, περιφρονώντας τη συμβατική νοικοκυροσύνη και αναζητώντας παραμυθία για την αδυσώπητη πραγματικότητα, καταφεύγει στο χασίς» (Gauntlett, ο.π., σελ. 36-37). Ο μοναδικός τρόπος για να αποτυπωθεί η συγκεκριμένη αισθητική στους δίσκους, ήταν να τραγουδήσει ο ίδιος ο συνθέτης τα τραγούδια του, ασχέτως της τεχνικής του κατάρτισης

²⁸ Αναφερόμαστε στη θεματική των τραγουδιών.

στο τραγούδι, αν και υπήρχαν τραγουδιστές της εποχής (Νταλκάς, Ρούκουνας κλπ) που τη διέθεταν.

«Ο Μάρκος μίλησε πρώτος στις καρδιές του κόσμου της μαγκιάς και της μορτιάς. Και γι αυτό ο πρώτος δίσκος του σημείωσε αυτή τη μεγάλη επιτυχία που είπα προηγουμένως. Μια επιτυχία που κανείς δε φανταζόταν ποτέ, στο τραγούδι.»²⁹ (Χατζηδουλής, χ.χ., σελ. 30-31). Ένα άλλο στοιχείο που ενίσχυε την απόπειρα φωνογράφησης τραγουδιών με μπουζούκι, ήταν και το μηδενικό κόστος παραγωγής από πλευράς συνθέτη-οργανοπαίχτη-τραγουδιστή.

Η χρονική στιγμή που η χρήση του μπουζουκιού περνάει στο δίκτυο της «επανάληψης» αποτελεί σημαντικό σημείο για τη θεωρία των μουσικών δικτύων, γιατί είναι η χρονική περίοδος που, ενώ αυτό λειτουργεί στο «θυτικό-τελετουργικό» δίκτυο της μουσικής, μεταφέροντας τις ιδεολογικές δομές του δικτύου (διαλογικότητα, τελετουργία), αρχίζει να λειτουργεί ταυτόχρονα και στο δίκτυο της επανάληψης. Το γεγονός αυτό δικαιολογεί τη μη απαίτηση του Μ. Βαμβακάρη για οικονομική ανταμοιβή. Βεβαίως μέσα από την αφήγησή του φαίνεται πως δε γνώριζε τις οικονομικές απολαβές που θα έφερναν αργότερα τα τραγούδια του στις εταιρείες: «... Με δίχως να έχω ιδέα ότι αυτό το πράγμα είναι υπερπλούσιο για το νταραβέρι που θα' κανα. Κι αυτοί βέβαια δεν με πονηρέψανε για να μη τους πάρω λεφτά (Α. Κάιλ, ο.π., σελ. 159).

Η συνύπαρξη του «θυτικού» δικτύου, του δικτύου της «παράστασης» και του δικτύου της «επανάληψης» δημιούργησε τις συνθήκες για την καθιέρωση του μπουζουκιού και τη διαμόρφωση της σύνθεσης της λαϊκής ορχήστρας: «...Κλόνισε πάρα πολύ τα τραγούδια με τα σαντούρια και τα βιολιά...Το Μάρκο ακολούθησαν κι άλλοι μπουζουξήδες, οι οποίοι προσπαθούσαν να δημιουργήσουν επιτυχίες. Πολλά μαγαζιά άρχισαν να βάζουν μπουζούκια στα πάλκα τους και να δημιουργούν συνέχεια ευνοϊκές καταστάσεις για τους μπουζουξήδες.»³⁰ (Χατζηδουλής, ο.π., σελ.31).

Η χρήση του μπουζουκιού στο δίκτυο της «επανάληψης» θεωρείται για την εργασία κομβικό σημείο γιατί, σ' αυτό το δίκτυο μετάδοσης της μουσικής (και ύστερα στην «παράσταση») συναντιούνται οι δύο βασικοί κλάδοι του δικτύου της αστικής λαϊκής μουσικής. Μέσα από τη διαλεκτική σχέση των δύο κλάδων λαμβάνει χώρα ο μετασχηματισμός της αστικής λαϊκής μουσικής.

Η αστική λαϊκή μουσική στην Ελλάδα από το 1920 ακολουθεί μια πορεία κατά την οποία η αισθητική του ύφους της μεταλλάσσεται σε συνάρτηση με το χρόνο και παράλληλα με την οικονομική ανάπτυξη της χώρας. Πιο συγκεκριμένα ο κλάδος αντιπροσώπευε μια αισθητική, η οποία λόγω της γνώσης και χρήσης των μακάμ που αποδίδονται με τη χρήση

²⁹ Από αφήγηση του Στ. Περπινιάδη.

³⁰ Από αφήγηση του Στ. Περπινιάδη.

άταστων ή με μετακινούμενα τάστα οργάνων, παρέπεμπε στην «ανατολίτικη μουσική». Σ' αυτό χρονικό διάστημα οι μουσικοί που χρησιμοποιούσαν το μπουζούκι αντλούσαν στοιχεία από την ανατολίτικη μουσική παράδοση, μιας και το περιβάλλον που λειτουργούσαν ήταν κομβικό σημείο ενός δικτύου που περιλάμβανε μουσικούς και κατ' επέκταση μουσικές επιρροές από περιοχές όπως τα παράλια της Μ. Ασίας και ο Πόντος. Το μπουζούκι είναι ένα όργανο που έχει τάστα άρα και τα διαστήματα της ευρωπαϊκής μουσικής, όπως για παράδειγμα το μαντολίνο που υπήρχε στις εστουντιαντίνες. Το στοιχείο που διαφοροποιεί το μπουζούκι από άλλα συγγενικά όργανα είναι ότι με τη χρήση διάφορων τεχνικών της πέννας, των δακτύλων και του κουρδίσματος, μπορεί να αποδώσει αλλοιώσεις στους φθόγγους οι οποίες δημιουργούν την αίσθηση της υποδιαίρεσης του τόνου. Με αυτόν τον τρόπο το μπουζούκι μπορεί να προσεγγίσει αισθητικά το ύφος της ανατολίτικης μουσικής.

Μουσικολογικά η σχέση των δύο κλάδων της αστικής λαϊκής μουσικής εστιάζεται στο γεγονός ότι τα βασικά στοιχεία που συντελούν στην αισθητική του ύφους της μέχρι τότε (1930) μουσικής παράδοσης, διατηρούνται σταθερά. Αυτά τα στοιχεία είναι η τήρηση μιας μελωδικής γραμμής χωρίς διφωνίες (εναρμόνιση μέσω κανόνων της ευρωπαϊκής μουσικής) και η χρήση των μακάμ που μεταλλάχθηκαν σε «δρόμους». Εδώ πρέπει να τονίσουμε ότι τα στοιχεία αυτά απαντώνται στη δημοτική μουσική, όπως επίσης και στη βυζαντινή μουσική. Η μονοφωνική αυτή μορφή, που αρχικά υιοθετήθηκε από το μπουζούκι, με το πέρασμα του χρόνου στη δεκαετία του '30, ταυτόχρονα δηλαδή με την αρχή της βιομηχανικής και της οικονομικής ανάπτυξης στην Ελλάδα, μετατρέπεται σε εναρμονισμένη. Έτσι μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι η μονοφωνική μελωδική γραμμή εξυπηρετούσε απόλυτα την λειτουργικότητα ενός τραγουδιού, ενώ η εναρμόνισή της εξυπηρετούσε την εμπορευματοποίησή του.

Ένα τραγούδι που επιτελείται στους χώρους μιας «κοινότητας», στους οποίους έχει μόνο λειτουργική αξία, φεύγοντας από τους χώρους αυτούς, αποκτά οικονομική – ανταλλακτική αξία. Είναι ένα προϊόν που υπακούει στους νόμους της οικονομίας. Διερευνώντας ο Attali τις οικονομικές-πολιτικές και κοινωνικές καταστάσεις διαπιστώνει ότι η καθιέρωση του ημιτόνιου ταυτόχρονα με την ανάπτυξη της τάξης των εμπορών της Αναγέννησης δεν ήταν μόνο ζήτημα τύχης (Attali, ο.π, σελ.26). Σε αναλογία αυτής της παρατήρησης του Attali μπορούμε να παραθέσουμε τη μεταβολή από την οριζόντια ανάπτυξη³¹ των τραγουδιών του Βαμβακάρη, στην κάθετη ανάπτυξη με τη χρήση των

³¹ Ο όρος «οριζόντια ανάπτυξη» χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ότι οι μελωδίες των τραγουδιών του Μ. Βαμβακάρη υποστηρίζονται με τη χρήση ακόμη και μιας συγχορδίας, ενώ ο όρος «κάθετη ανάπτυξη» χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ότι οι μελωδίες των συνθετών που εμφανίσθηκαν από τα μέσα της δεκαετίας του '30 (Τσιτσάνης, Μπαγιαντέρας, Μητσάκης κλπ), υπακούουν στους νόμους της αρμονίας και της αντίστιξης με τη χρήση των ανάλογων συγχορδιών.

νόμων της αρμονίας της ευρωπαϊκής μουσικής στα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη και άλλων συνθετών της εποχής, η οποία συμβαδίζει με την πορεία της Ελλάδας προς την εκδυτικοποίηση και τον στόχο της οικονομικής ανάπτυξης.

Η εναρμόνιση αυτή που χαρακτηρίζει μέχρι και σήμερα τη λαϊκή μουσική έφερε και μια σημαντική αλλαγή στο ύφος, στο οποίο περιορίζονται τα ανατολίτικα στοιχεία, κάτι που είναι συμβατό με την πολιτική που ακολουθούσε η τότε διακυβέρνηση της χώρας.

Ένα σημαντικό γεγονός που επηρέασε τον τρόπο γραφής από τους συνθέτες της εποχής είναι αυτό της επιβολής της δικτατορίας από τον Ι. Μεταξά το 1937. Από την αρχή της χρήσης του μπουζουκιού στη δισκογραφία μέχρι το 1937 υπήρχε η ελευθερία στην έκφραση των μουσικών.³² Η δυναμική που ανέπτυξε το μπουζούκι στην κοινωνία, οφειλόταν κυρίως στην αγάπη των λαϊκών τάξεων προς αυτό, η οποία μεταφράστηκε σε μεγάλο αριθμό πωλήσεων δίσκων. Η εξύμνηση πρακτικών (όπως αυτή της χασισοποσίας) που δεν ήταν συμβατές με τα πρότυπα που του επίσημου κράτους ήταν φυσικό να μην περάσει απαρατήρητη από την πολιτική διοίκηση. Στην προσπάθεια ελέγχου και χειραγώγησης της μουσικής αυτής από την κρατική εξουσία, επιβάλλεται η λογοκρισία στον στίχο αλλά και σε μουσικές που θύμιζαν «ανατολή» όπως οι αμανέδες. (Gauntlett, ο.π., σελ. 56, 72, 73)

Η χειραγώγηση της μουσικής είναι μια πρακτική που η ιστορία αποδεικνύει ότι υιοθετήθηκε από όλα τα ολοκληρωτικά καθεστάτα. Όλοι οι θεωρητικοί του ολοκληρωτισμού, εξήγησαν πως «...έπρεπε να απαγορευτούν οι ανατρεπτικοί θόρυβοι, γιατί προμηνύουν απαιτήσεις πολιτισμικής αυτονομίας, διεκδικήσεις διαφορών ή περιθωρίου...» (Attali, ο.π., σελ. 21). Οι «ανατρεπτικοί θόρυβοι» που αναφέρει ο Attali στην περίπτωση που εξετάζει η εργασία είναι προφανές ότι αντιστοιχούν στις κάθε είδους επιρροές³³ που είχε η μουσική αυτή σ' ένα μεγάλο κομμάτι του λαού.

Ο έλεγχος και η επιτήρηση του παραγόμενου ηχητικού υλικού από τις βιομηχανίες παραγωγής δίσκων, επιτρέπει μέσω της λογοκρισίας την επιβολή σιωπής σε κάθε μη συμβαδίζον με την πολιτική ήχο. Για τη σημαντικότητα της δυνατότητας ελέγχου της μουσικής και του λόγου μέσω της τεχνολογίας, ο Attali αναφέρεται στα γραπτά του Χίτλερ το 1938, στο Εγχειρίδιο της Γερμανικής Ραδιοφωνίας, στα οποία λέει «Χωρίς το μεγάφωνο δεν θα κατακτούσαμε ποτέ τη Γερμανία» (J. Attali, ο.π., σ. 162).

Η επιβολή της λογοκρισίας στην Ελλάδα το 1937 συμπίπτει και με το κλείσιμο των τεκέδων, γεγονότα που σε συνδυασμό, αρχίζουν να αποκόβουν το τραγούδι από τον τόπο της λειτουργίας και χρήσης του και κατά συνέπεια σηματοδοτούν το τέλος του «θυτικού-τελετουργικού» δίκτυο διάδοσης της μουσικής.

³² Βλ. Gauntlett, ο.π σελ. 56-57

³³ Όπως για παράδειγμα η θετική αντιμετώπιση του μουσικού αυτού είδους από τη καθεστηκυία τάξη.

«...Όλα τα πρώτα μου τραγούδια ήτανε χασικλίδικα. Από το '34 που ήτανε η αρχή, ήτανε όλα τέτοια. Κι αυτά βγήκανε σε δίσκους αλλά τα ξέχασα. Έγραφα πολλά μέχρι το '36 και μετά περίλαβε ο Μεταξάς γράφαμε αλλιώς. Με φώναζαν στη λογοκρισία και μου είπαν θα σταματήσεις απ' αυτό το γράψιμο, δε θα γράφεις τέτοια πράγματα... Έγραφα εκείνα που έπρεπε να γράψω. Έφκιαξα διαφορετικά το γράψιμό μου τότες, συμμορφώθηκα και δεν πήγα σ' αυτούς... Δηλαδή αυτοί τα λόγια κυνηγάνε δεν τους νοιάζει για τη μουσική» (Κάλι, ο.π., σελ. 286).

«...Άμα θέλω γράφω γραμμή ότι γουστάρει η ψυχή μου κι ό,τι μου κατέβει απ' το νου μου κι εντάξει. Αυτά τα πρώτα μου τραγούδια πριν από το Μεταξά, ήτανε τέτοια. Ό,τι ήθελα έγραφα χωρίς λογοκρισίες. Μετά σταμάτησα. Τελεία σ' αυτά κι έγραφα όπως έπρεπε να γράψω. Να πάω στη λογοκρισία και να μου τα περάσουν. Έγραφα καλύτερα.» (Κάλι, σελ. 288).

Τα παραπάνω λόγια του Βαμβακάρη μας οδηγούν σε μια σειρά από παρατηρήσεις. Η λογοκρισία αφορούσε κατά κύριο λόγο τον στίχο. Στους στίχους των τραγουδιών του μέχρι το '36 υπάρχει έντονα το στοιχείο της συμβολικής αναπαράστασης της ταυτότητας του «μάγκα». Η ταυτότητα διατυπώνει τον προσδιορισμό και την επικύρωση των στοιχείων που αφορούν την πολιτισμική ιδιαιτερότητα, η οποία προβάλλεται μέσα από τους στίχους. Η ιδιαιτερότητα αυτή εναπόκειται σε δραστηριότητες κοινωνικά αποδοκιμαστές. Η λογοκρισία του μεταξικού καθεστώτος φρόντιζε μεταξύ άλλων να μη προβάλλονται τέτοιες διαδικασίες μέσα από την δισκογραφία. Όπως αναφέρει ο Ι. Παπαϊωάννου ο Μεταξάς απαγόρευσε τη γραμμοφώνηση τραγουδιών με μπουζούκι χωρίς όμως να απαγορεύσει τη χρήση του οργάνου σε κέντρα διασκέδασης. «Ο Μεταξάς απαγόρευσε τη γραμμοφώνηση ...απαγόρευσε το λαϊκό από το δίσκο, όχι σαν δουλειά...» (Λ.Παπαδόπουλος, ο.π., σελ. 190).

Η επιβολή σιωπής στο δίκτυο της «επανάληψης», καταστρέφει ολοσχερώς το «θυτικό-τελετουργικό» δίκτυο και συμβάλει σημαντικά στη μετάβαση σ' ένα νέο ύφος, στο στίχο αλλά και στις μελωδικές γραμμές οι οποίες παίρνουν πλέον ευρωπαϊκή κατεύθυνση.

Αυτό που προκύπτει από τις παραπάνω παρατηρήσεις, σε σχέση με τη θεωρία των μουσικών δικτύων του Attali, είναι ότι το δίκτυο της «σύνθεσης» υπάρχει σε όλο το φάσμα του νέου μουσικού μορφώματος μέχρι το 1937. Μέχρι την επιβολή της λογοκρισίας, η σύνθεση των τραγουδιών υπαγορευόταν από την αυθόρμητη λειτουργία των συνθετών στον τομέα της δημιουργίας.

Το δίκτυο της σύνθεσης, όπως περιγράφεται στη θεωρία του Attali, δεν υπάρχει στην αστική λαϊκή μουσική. Αυτό συμβαίνει γιατί στο δίκτυο της σύνθεσης, ο μουσικός αφού έχει συμμετάσχει στο δίκτυο της «επανάληψης» μέσα από τη διαδικασία συνθέσεων «υπαγορευμένων» από τους νόμους της ελεύθερης οικονομίας, περνάει στο δίκτυο της

«σύνθεσης». Σε αυτό συνθέτει για τον εαυτό του, χωρίς να ενδιαφέρεται για την εμπορικότητα και τις πωλήσεις των δίσκων. Στο δίκτυο της «σύνθεσης» ο μουσικός δημιουργεί εξαιτίας μιας εσωτερικής ανάγκης για δημιουργία. (Attali, ο.π., σελ. 243-251).

Τα βασικά αυτά χαρακτηριστικά του δικτύου της σύνθεσης τα συναντάμε στην περίπτωση της ελληνικής λαϊκής μουσικής, αλλά σε διαφορετική μορφή απ' ό,τι στην ευρωπαϊκή μουσική στην οποία αναφέρεται ο Attali.

Στην ευρωπαϊκή μουσική, οι συνθέτες δημιουργούν μέσω της παρτιτούρας, χρησιμοποιώντας ενσυνείδητα τους μουσικούς κώδικες τους οποίους έχουν διδαχτεί. Στη λαϊκή μουσική ο δημιουργός επιτυγχάνει το ίδιο αποτέλεσμα (ένα μουσικό κομμάτι που διέπεται από κανόνες) χωρίς όμως να έχει την απαραίτητη θεωρητική κατάρτιση. Ο λαϊκός μουσικός δηλαδή έχει την ικανότητα να αποδομεί τον μουσικό κώδικα και να τον επαναδομεί με τον δικό του τρόπο.

Σύμφωνα με τον Attali, «σύνθεση είναι να δρας χωρίς άλλη σκοπιμότητα πέρα από την ίδια την πράξη, χωρίς να προσπαθείς να αναζωογονήσεις τεχνικά τους παλιούς κώδικες για να ξαναβάλεις μέσα τους την επικοινωνία... Είναι να παίζεις για την προσωπική σου απόλαυση, πράγμα που μόνο αυτό μπορεί να δημιουργήσει τους όρους μιας νέας επικοινωνίας» (Attali, ο.π., σελ. 245). Η μουσική «σύνθεση» με άλλα λόγια είναι μια μορφή παραγωγής, η οποία αντιστασεται στο κατεστημένο της παραγωγής της μουσικής, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί, και έχει ως βασικό χαρακτηριστικό την προσωπική ευχαρίστηση μέσω της δημιουργίας. Η χρήση της μουσικής στο δίκτυο της «σύνθεσης» περιορίζεται στον ίδιο τον συνθέτη αλλά και σε όποιους συντάσσονται με τον δικό του κώδικα επικοινωνίας. Οι παραπάνω παρατηρήσεις ανταποκρίνονται στις αφηγήσεις του Μ. Βαμβακάρη για τα πρώτα τραγούδια που φωνογράφησε:

«Πριν πάω στους δίσκους είχα αρχινήσει το γράψιμο κι έγγραφα τραγούδια απ' το 1931, 32, 33. Είχα γράψει κάπου πενήντα εξήντα τραγούδια...» (Κάλι, ο.π., σελ. 158).

Τη χρονική διάρκεια στην οποία αναφέρει ο Βαμβακάρης ότι έγγραφε τραγούδια, τίποτε δεν προανήγγειλε το μέλλον αυτής της μουσικής. Η φωνογράφηση των τραγουδιών με μπουζούκι τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο ήταν μια διαδικασία που δεν είχε υπόσταση. Εκτός από τη χρηστική αξία για το συνθέτη, τα τραγούδια δεν είχαν καμία άλλη χρηστική αξία. Σ' αυτό το σημείο μπορεί κάποιος να ισχυριστεί ότι στην περίπτωση του Μ. Βαμβακάρη ανιχνεύεται ένα ακόμη χαρακτηριστικό του δικτύου της «σύνθεσης»: «Είναι έξω από κάθε θέαμα και κάθε συσσώρευση αξίας. Είναι αποσυνδεδεμένη από τους κώδικες της θυσίας, της παράστασης και της επανάληψης και αναδύεται ως δραστηριότητα χωρίς άλλο σκοπό από τον εαυτό της, δημιουργός του κώδικά της ταυτόχρονα με το έργο.» (Attali, σελ. 246).

Ο τρόπος που έγραφε ο Βαμβακάρης και οι άλλοι συνθέτες της εποχής δεν άλλαξε παρά μόνο με τη λογοκρισία. Το δίκτυο της «σύνθεσης» στη δεκαετία του '30 ήταν ένα από τους λόγους που οδήγησε στην άνθιση και καταξίωση του μουσικού αυτού είδους. Οι συνθέτες της εποχής έγραφαν τραγούδια έχοντας άγνοια για τη μετέπειτα εμπορική εκμετάλλευση των συνθέσεών τους. Πολλά από τα τραγούδια τους γινόταν αποδεκτά από το κοινό και μετέπειτα επιτυχίες στο επίπεδο της δισκογραφίας:

«Παίζαμε τη «Φαληριώτισσα». Την είχε μάθει ο κόσμος πριν τη γραμμοφώνηση» (από την αφήγηση του Γ. Παπαϊωάννου στο Λ. Παπαδόπουλο «Να συλληφθεί το ντουμάνι», σελ. 186)

Το στοιχείο αυτό δείχνει την αρμονική συνύπαρξη του δικτύου της «σύνθεσης», του δικτύου της «παράστασης» και του δικτύου της «επανάληψης». Το παραπάνω παράδειγμα ανήκει σε μια κατηγορία τραγουδιών που τα συναντάμε σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '30 και αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό στο στάδιο της δημιουργίας αυτού του είδους τραγουδιών. Ξεκινώντας από το δίκτυο της «σύνθεσης» το τραγούδι εκπληρώνει την αίσθηση της απόλαυσης του χρήστη (μουσικού), στη συνέχεια το «μαθαίνει ο κόσμος» μέσα από τη μονολογικότητα της «παράστασης» και στο επόμενο στάδιο πραγματοποιείται σε μεγάλο βαθμό η διεύρυνση του κοινού, μέσω της «επανάληψης».

Με το μπουζούκι να κυριαρχεί, οι συνθέσεις της εποχής είχαν χαρακτήρα μιας μουσικής για άμεση απόλαυση, για την καθημερινή επικοινωνία και όχι για το κλειστό θέαμα. Η προφορική μετάδοση αλλά και ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας της μουσικής αυτής την έκαναν προσιτή σε ανθρώπους από όλες τις κοινωνικές τάξεις, ιδιαίτερα τις πιο υποβαθμισμένες (εργατική τάξη, γκέτο περιθωρίου, παραγκούπολη των προσφύγων). Οι εκφραστές της μουσικής αυτής στο σύνολό τους ανήκαν στις χαμηλότερες κοινωνικά τάξεις, πράγμα που λειτούργησε θετικά σε ότι αφορά την απήχηση και την αποδοχή που είχαν τα τραγούδια αυτά στις λαϊκές μάζες.

Διερευνώντας λοιπόν την πορεία της χρήσης και του ρόλου του μπουζουκιού μέσα από τη θεωρία των μουσικών δικτύων του Attali, διαπιστώσαμε ότι ο αρχικός του ρόλος είναι τελετουργικός, έξω από κάθε οικονομική συναλλαγή και αποτελεί μέρος ενός «δρώμενου». Τα χαρακτηριστικά αυτά που ακολουθεί η πορεία της χρήσης του μπουζουκιού, καθώς και το είδος μουσικής που εκφράζει, σηματοδοτούν τα χαρακτηριστικά του «θυτικού δικτύου» μετάδοσης της μουσικής. Στη συνέχεια διαπιστώσαμε τη λειτουργία του μουσικού αυτού οργάνου στο δίκτυο της «επανάληψης» με την συμμετοχή του στην δισκογραφία και του δικτύου της «παράστασης» με την αμειβόμενη εμφάνιση της χρήσης του σε κέντρα διασκέδασης. Η ύπαρξη του δικτύου της «σύνθεσης» ανιχνεύεται σε συνθήκες όπου η επώνυμη σύνθεση υπάρχει μόνο για την προσωπική ευχαρίστηση του δημιουργού της.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η υιοθέτηση της έννοιας του «δικτύου» στην αστική λαϊκή μουσική μας επιτρέπει τη διερεύνηση των μεταβολών της θεωρώντας τη ως σύνολο (δίκτυο), αλλά και πιο ειδικά επιτρέπει τη διερεύνηση των μεταβολών σε κάθε έναν από τους κλάδους της. Η παρούσα εργασία θεωρεί τις δύο «τάσεις» ή τις δύο «σχολές» του «ρεμπέτικου», ως δύο³⁴ από τους κλάδους του δικτύου αυτού. Ο ένας κλάδος που απαρτίζεται από πρόσφυγες μουσικούς οι οποίοι χρησιμοποιούν το βιολί, το ούτι, το κανονάκι και ο δεύτερος κλάδος απαρτίζεται από αυτοδίδακτους μουσικούς που χρησιμοποιούν το μπουζούκι.

Από την εφαρμογή της θεωρίας των δικτύων της μουσικής του Attali στον κλάδο της αστικής λαϊκής μουσικής στη δεκαετία του '30, έχοντας ως κεντρικό άξονα τη αυτοβιογραφία του Μ. Βαμβακάρη και την πορεία της χρήσης του μπουζουκιού, καταλήγουμε συμπερασματικά στα ακόλουθα:

Όσον αφορά το πρώτο δίκτυο, στο οποίο σύμφωνα με τη θεωρία η μουσική είναι κομμάτι του δρώμενου και μοναδικός σκοπός της είναι η συναισθηματική φόρτιση που οδηγεί στην ψυχική ανάταση, επικεντρωθήκαμε στην τελεστική πρακτική της χασισοποσίας. Ο τελεστικός χαρακτήρας «ορισμένης πρακτικής διαδικασίας» προσδιορίζεται από «το εθιμοτυπικό ή κανονιστικό πλαίσιο, τη μακρά διάρκεια και την αυστηρότητα – ακρίβεια της έκφρασης» (Κάβουρας, 1994, σελ. 163). Αυτό θεωρούμε ότι επιβεβαιώνεται επαρκώς από τις αναφορές του Μ. Βαμβακάρη που παραθέσαμε, τόσο ως προς την συλλογικότητα των συμμετεχόντων στην προαναφερθείσα πρακτική, όσο και ως προς τον χώρο, δηλαδή τον τεκέ και το κανονιστικό πλαίσιο. Ο τελικός στόχος της πρακτικής αυτής είναι η επιδίωξη της συγκινησιακής διέγερσης (έκστασης). Το μπουζούκι αποτελούσε τμήμα της πρακτικής αυτής και ο αρχικός του ρόλος ήταν τελετουργικός. Στην τελετουργία της χασισοποσίας το μπουζούκι έχει ενεργό ρόλο, εκφράζει τον κόσμο της μαγκιάς και εξυμνεί παράνομες δραστηριότητες, που βρίσκονται σε αντίθεση με το κοινωνικό status, πράγμα που συνέβαλε στην επιβολή της λογοκρισίας του '37.

Αποδεικνύεται ότι αρχικά η χρήση του μπουζουκιού ακολουθεί τις δομές του δικτύου της «θυτικής τελετουργίας». Αυτό σύμφωνα με την θεωρία του Attali δείχνει ότι το όργανο αυτό σε ένα πρώτο στάδιο λειτουργεί στο χαμηλότερο επίπεδο της κοινωνικής διάρθρωσης αποδεικνύοντας ότι ο ένας κλάδος του δικτύου της αστικής λαϊκής μουσικής

³⁴ Εκτός από τους δύο αυτούς κλάδους τις αστικής λαϊκής μουσικής υπάρχουν κι άλλοι όπως για παράδειγμα αυτός της καντάδας.

έχει και αυτός τις ρίζες του στο τελευταίο επίπεδο της κοινωνικής διάρθρωσης της ελληνικής κοινωνίας, εκφράζοντας μια «κοινότητα» που κινείται ουσιαστικά στα όρια της κοινωνίας. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι στο δίκτυο της «θυτικής τελετουργίας», η χασισοποσία έπαιξε σημαντικό ρόλο, όχι μόνο ως πρακτική, αλλά ως αφορμή δημιουργίας κοινότητας, την οποία το μπουζούκι άρχισε να την επικυρώνει. Έτσι αρχικά η χρήση του μπουζουκιού ήταν συνυφασμένη με το «χασίσι» και τον υπόκοσμο, ένα γεγονός το οποίο ορισμένοι από τους ερευνητές του «ρεμπέτικου», όπως για παράδειγμα ο Π. Κουνάδης³⁵, δεν λαμβάνουν υπ' όψιν τους, υποβαθμίζοντας έτσι τη σχέση που έχει το μπουζούκι με τον υπόκοσμο και την παρανομία. (βλ.Π.Κουνάδης,ο.π σελ. 9).

Ως ιδεολογικές δομές του δικτύου της «παράστασης» ορίζονται – κατά τη θεωρία των δικτύων – η μονολογικότητα και η συναλλαγή. Στη συγκεκριμένη περίοδο, με όλες τις ιδιομορφίες που τη χαρακτηρίζουν, και στα πλαίσια της ελληνικής οικονομικο-κοινωνικής πραγματικότητας της προ του πραξικοπήματος του Μεταξά εποχής, συντελέστηκε η μεταλλαγή της παραδοσιακής αξίας της μουσικής. Μιας μουσικής που μιμείται μια θυτική τελετουργία και αποκτά ένα νέο αισθητικό και πολιτικο-οικονομικό νόημα: από δρώμενο έγινε δράμα, μια οπτικοακουστική επιχείρηση. Έτσι το μπουζούκι από τον τεκέ ανέβηκε στη σκηνή, και παράλληλα η ηγεμονία του μπουζουκιού στην ορχήστρα αποτέλεσε μια καινοτομία, η οποία είχε την ικανότητα να παράγει χρήμα.

Η δεύτερη, επίσης, ιδεολογική δομή του δικτύου της «παράστασης» ανιχνεύθηκε στο μονολογικό μοντέλο εξουσίας που αναπαράγει ο μουσικός και καθορίζει τη διαδικασία της μουσικής επιτέλεσης, όπως επίσης και την επιλογή του ρεπερτορίου. Τη συλλογικότητα του δικτύου της τελετουργίας έρχεται να επικαλύψει η μονολογική δομή και ο εξουσιαστικός λόγος που επιβάλλει το ατομοκεντρικό κοινωνικό μοντέλο, διατηρώντας όμως κάποια στοιχεία διαλογικότητας, όπως φαίνεται από τη μορφή της λεγόμενης «παραγγελιάς». Οι παραγγελίες είχαν τη δυνατότητα να διαμορφώσουν τη δομή της παράστασης, χωρίς όμως να αφαιρούν από το μουσικό (εκφραστή ορισμένης πολιτισμικής συνθήκης) να «λανσάρει» (καινοτομώντας) με την εξουσία που του δίνει η μονολογικότητα της παράστασης, ορισμένα από τα τραγούδια του.

Το δίκτυο της παράστασης θεωρείται για την παρούσα εργασία κομβικό σημείο γιατί και στο μουσικό αυτό το δίκτυο μετάδοσης της μουσικής (όπως και στην επανάληψη), διασταυρώνονται σε επαγγελματική βάση οι δύο κλάδοι του δικτύου της αστικής λαϊκής μουσικής. Έτσι ο Μ. Βαμβακάρης και το μπουζούκι που εκφράζει τον ένα

³⁵ «Μετά την επιβολή της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου αρχίζει μια μακρά περίοδος ελεγχόμενης δημιουργίας και στο χώρο του τραγουδιού. Αυτό, σε συνδυασμό με την έναρξη ισχύος της αποαγορευτικής νομοθεσίας για το χασίσι, δημιούργησε προϋποθέσεις «παρανομίας» ενός ολόκληρου κόσμου, που καλλιεργούσε, ζούσε και συχνά ευφραίνονταν από το δέντρο της ινδικής καννάβης. Όμως το κλίμα που δημιουργήθηκε συμπαρέσυρε και τα τραγούδια που αναφέρονταν σ' αυτή τη θεματολογία» (Π. Κουνάδης, ο.π., σελ. 10-11)

κλάδο, βρίσκονται στο ίδιο πάλκο με μουσικούς που εκφράζουν τον έτερο κλάδο. Σύμφωνα με αυτή την παρατήρηση, μπορεί κανείς να διατυπώσει την άποψη ότι μετά τους τεκέδες, τα κέντρα διασκέδασης ήταν κομβικά σημεία στα οποία ουσιαστικά γινόταν ανταλλαγές πολιτισμικών στοιχείων μεταξύ των δύο κλάδων του δικτύου της αστικής λαϊκής μουσικής.

Η παράσταση σ' ένα συγκεκριμένο χώρο (κέντρο διασκέδασης) είναι μια παραγωγή, η οποία απευθύνεται σε αγοραστικό κοινό που μένει σταθερό (συγκεκριμένοι χώροι). Η «επανάληψη» όμως, και εδώ αναφερόμαστε στο τρίτο δίκτυο της θεωρίας του Attali η οποία επιτελέστηκε μέσω της γραμμοφώνησης, δηλαδή της διάδοσης των τραγουδιών με μπουζούκι μέσω του φωνόγραφου, έδωσε τη δυνατότητα διεύρυνσης του αγοραστικού κοινού, καθιερώνοντας το μουσικό αυτό είδος σε ολόκληρη την Ελλάδα. Αυτό που έκανε την παράσταση να διατηρείται ζωντανή, ήταν η επέκταση της αγοράς της, την οποία ρύθμιζε πλέον η «επανάληψη». Με την είσοδο του μπουζουκιού στη δισκογραφία αυξήθηκε και το εύρος του αγοραστικού κοινού, άρα και των κερδών για μια δισκογραφική εταιρεία. Η «επανάληψη» δίνει ώθηση στο δίκτυο της «παράστασης» που συντελεί στην καθιέρωση του μπουζουκιού ως βασικό όργανο με κυρίαρχο ρόλο στη λαϊκή ορχήστρα. Μέχρι το 1937 που επιβλήθηκε η λογοκρισία, το μπουζούκι λειτουργούσε και στα τρία δίκτυα, δημιουργώντας έτσι τις προϋποθέσεις για τη γενικότερη καταξίωσή του.

Σύμφωνα με τη θεωρία των δικτύων, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η χρηστικότητα του μπουζουκιού και των τραγουδιών που ταυτίστηκαν με αυτό. Από τα πρώτα στάδια της εμφάνισής του, το όργανο αυτό, είχε το ρόλο να οδηγήσει την «παρέα» σε συγκινησιακή διέγερση. Για την απήχηση του οργάνου αυτού, στην ελληνική κοινωνία και τον ρόλο της «επανάληψης» σ' αυτό, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η δημοσίευση ενός άρθρου σχετικού με την αστική λαϊκή μουσική της εποχής (1935): «...μήπως η δόξα του Μ. Βαμβακάρη, του εκ Σύρου συνθέτη των λικνιστικών, μάγκικων, των ασίκηκων ζειμπέκικων και ρεμπέτικων κομματιών είναι ολίγη; Οι εταιρείες παραγωγής δίσκων περιμένουν ανυπομόνως τις συνθέσεις του, οι άνθρωποι του λουλά μαστουρώνονται τραγουδώντας τες...Εκείνο όμως που μπιζάρεται αγρίως είναι το χασάπικό του Φραγκοσυριανή κυρά που τα γραμμόφωνα δεν προφταίνουν να επαναλαμβάνουν...» («Ρεπόρτερ». «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα». Α μέρος: Μπουκέτο, τχ.644, σ.51-52, 1936. Β μέρος: Μπουκέτο, τχ.645, σ.5, 55, 1936)

Όπως διαπιστώνουμε η συμμετοχή του μπουζουκιού στη δισκογραφία και η προβολή του από το γραμμόφωνο υπήρξαν βασικοί παράγοντες που το καθιέρωσαν στη συνείδηση του λαού.

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε το πώς επέδρασε η «επανάληψη» στη δεξιότητα του μπουζουκιού, ενός νέου για τη δισκογραφία οργάνου, μεταλλάσσοντας το ύφος του και κατά συνέπεια το ύφος της μουσικής που εκφράζει.

Ένα νέο όργανο, όπως είναι φυσικό, επιφέρει αλλαγές και στο ύφος της μουσικής. Πολύ σημαντικό στοιχείο, στη διαμόρφωση του ύφους, είναι το δίκτυο στο οποίο κινείται ο μουσικός, δηλαδή ποιοι είναι οι παράγοντες που επηρεάζουν τη μουσική επιτέλεση. Ο μουσικός που πραγματοποιεί μια μουσική επιτέλεση, χωρίς να σκέφτεται τους κανόνες που πρέπει να διέπουν τη μελωδία του, όταν αδιαφορεί για την ανταλλακτική αξία της δημιουργίας του και την προβολή του, διαμορφώνει μία αισθητική διαφορετική από αυτή που μπορεί να του επιβάλλουν οι νόμοι της αγοράς και της πολιτικής εξουσίας. Μέσα από τις αφηγήσεις του Μ. Βαμβακάρη, διαπιστώνουμε ότι ο συγκεκριμένος μουσικός, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '30, κινείται σε όλα (εκτός της σύνθεσης) τα δίκτυα μετάδοσης της μουσικής. Χρησιμοποιεί με επιτυχή τρόπο την τελετουργική δυναμική της μουσικής επιτέλεσης, με αποτέλεσμα τη γενικότερη εκτίμηση και αποδοχή ενός μουσικού μορφώματος, που ήταν κατά μεγάλο μέρος εξαρτημένο από το ακροατήριο. Αυτό ήταν αυτό που έδωσε τη δυνατότητα στον Μ. Βαμβακάρη και στο μπουζούκι γενικότερα να αναδειχθεί μέσα από το δίκτυο της «παράστασης» και να γιγαντωθεί μέσα από το δίκτυο της «επανάληψης».

Στο δίκτυο της «επανάληψης», μεγάλο ρόλο στην «επιβολή» κατά κάποιο τρόπο της δεξιότητας, έπαιξαν οι δισκογραφικές εταιρείες. Από την αρχή της ιδρύσεώς τους έψαχναν αποδοτικούς μουσικούς. Η φωνογράφιση παραπάνω από μία φορά, αντιστοιχούσε σε επιπλέον έξοδα αφού έγραφαν σε κερί, το οποίο κόστιζε. Έτσι επέλεγαν μουσικούς που είχαν λιγότερο κόστος σε κερί. Ο Βαμβακάρης για την εποχή του ήταν «δεξιοτέχνης», αφού το επίπεδο της δεξιότητας ήταν χαμηλό και καινοτόμος γιατί έπαιζε με ένα μπουζούκι που είχε τάστα (με διαστήματα δηλαδή της ευρωπαϊκής μουσικής). Κάτι αντίστοιχο έκανε αργότερα ο Μ. Χιώτης (δεκαετία του '50), ο οποίος ανέδειξε ένα όργανο που προϋπήρχε (τετράχορδο μπουζούκι) μέσω της δεξιότητάς του.

Η δεξιότητα είναι ένας από τους παράγοντες που καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το ύφος ενός μουσικού κομματιού. Στην τελετουργική μουσική επιτέλεση, η δεξιότητα δεν έχει καμία σημασία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Attali, στο θυτικό δίκτυο «το νόημα του μουσικού μηνύματος εκφράζεται συνολικά, με τη λειτουργικότητά του και όχι με την συμπαραταγμένη σημασία καθενός από τα ηχητικά του στοιχεία.» (J. Attali, ο.π., σ. 53). Με την είσοδο του μπουζουκιού στην εμπορευματική οικονομία, άρχισε να επιδρά ο ανταγωνισμός και στη δεξιότητα³⁶, πράγμα που συμβαίνει μέχρι σήμερα. Ενώ η δεξιότητα

³⁶ Ανταγωνισμός υπήρχε και σε άλλα επίπεδα όπως π.χ στη σύνθεση, και την ενορχήστρωση κ.λ.π.

στο μπουζούκι μέχρι το 1930 (γιατί προϋπήρχε σαν όργανο) προχωρούσε με πολύ αργό ρυθμό, στη δεκαετία του '30, έφτασε στο απόγειό της.

Στη δεκαετία του '30 σκιαγραφούνται βάσει της θεωρίας των δικτύων, κομβικά σημεία, σταθμοί για την εξελικτική πορεία του οργάνου αυτού και του μουσικού είδους που αυτό εκφράζει. Τα σημεία αυτά είναι:

α) Η χρηστικότητα του μπουζουκιού στο αρχικό λειτουργικό του πλαίσιο (φυλακή, τεκές) που ανιχνεύεται στο «θυτικό» δίκτυο.

β) Η σταδιακή αποσύνδεση του οργάνου αυτού με το λειτουργικό του πλαίσιο. Αυτή η αποσύνδεση σηματοδοτεί τη μετάβαση από το θυτικό-τελετουργικό δίκτυο μουσικής στο δίκτυο της «παράστασης». Στην «θυτική τελετουργία», στην «παράσταση» και την «επανάληψη» συναντήθηκαν οι δύο κλάδοι της αστικής λαϊκής μουσικής. Το γεγονός αυτό επέδρασε καταλυτικά στη μεταλλαγή της σύνθεσης αλλά και στην εκτέλεση των τραγουδιών.

γ) Τη γραμμοφώνηση τραγουδιών με μπουζούκι στις αρχές τις δεκαετίας του 1930. Η εμφάνιση του μπουζουκιού στη δισκογραφία λειτούργησε ποικιλόμορφα. Από την πλευρά των δισκογραφικών εταιρειών το μπουζούκι ήταν ένα καινούργιο εργαλείο πρόσβασης στις λαϊκές τάξεις (αφού υπήρχε ήδη το δημοτικό και σμυρναίικο) από την πλευρά δε των δημιουργών – εκτελεστών τους προσέφερε δόξα και χρήμα. Καθιέρωσε το μπουζούκι και μορφοποίησε την ορχήστρα.

δ) Η λογοκρισία που επιβάλλεται από τη δικτατορία του Μεταξά. Η εξουσία εκμεταλλεύεται τη δυνατότητα που έχει να διαχειριστεί το μουσικό υπάρχον υλικό, όπως αυτή επιθυμεί. Επιβάλλει τη «σιωπή», όπως επιβεβαιώνει το δίκτυο της «επανάληψης». Η «σιωπή» έγκειται στην αποσιώπηση κάθε ανατρεπτικού ή ασύμβατου με το καθεστώς «ήχου».

ε) Ο πόλεμος του 1940 που θέτει σε «χειμερία νάρκη» όλο αυτό το μουσικό πεδίο στην Ελλάδα.

Συμπερασματικά, διερευνώντας την πορεία του μπουζουκιού με βάση τη θεωρία των μουσικών δικτύων του J.Attali διαπιστώσαμε ότι η χρήση του μπουζουκιού ακολουθεί τις δομές των δικτύων της «θυτικής τελετουργίας», της «παράστασης» και της «επανάληψης» σχεδόν ταυτόχρονα.

Όσον αφορά τη διάσταση των απόψεων σχετικά με το κοινωνικό πλαίσιο της αστικής λαϊκής μουσικής ή του «ρεμπέτικου» όπως έχει καθιερωθεί στη βιβλιογραφία, διαπιστώσαμε ότι δεν μπορούμε να τοποθετήσουμε τις ρίζες του μουσικού αυτού είδους, που σήμερα αποκαλείται «ρεμπέτικο» και που άνθησε στη δεκαετία του '30, αποκλειστικά στον υπόκοσμο ούτε αποκλειστικά στη μουσική που ήρθε από τη Μικρά Ασία. Πρόκειται για δύο κλάδους ενός δικτύου, αυτού της αστικής λαϊκής μουσικής.

Αποδείξαμε όμως ότι ο ένας κλάδος του, που έχει ως τρόπο έκφρασης το μπουζούκι, έχει τις ρίζες του στο χαμηλότερο επίπεδο κοινωνικής διάρθρωσης, δηλαδή τους ανθρώπους στους ανθρώπους που ζούσαν στα όρια της κοινωνίας και στον υπόκοσμο. Στη δεκαετία του '30 οι κλάδοι αυτοί συναντήθηκαν και μέσα από σχέσεις ανταλλαγής και αλληλοδιαμόρφωσής τους μορφοποιήθηκε η αστική λαϊκή μουσική.

Η συγκεκριμένη μελέτη φιλοδοξεί να συμβάλλει στη σχετική βιβλιογραφία παραθέτοντας μια «μη ρυθμιστική» προσέγγιση του ρεμπέτικου, όπως αυτή των περιοδολογήσεων, παρακάμπτοντας τα «θεμελιώδη προβλήματα του ορισμού του είδους» (Gauntlett, σελ. 117) και επιτρέποντας τη θεώρηση του όρου «ρεμπέτικο» ως ιστορικά μεταβλητού, όπως μεταβαλλόμενη ήταν και η εξέλιξή του ως μουσικό είδος. Η προσέγγιση του ρεμπέτικου μέσω της θεωρίας των μουσικών δικτύων του J. Attali αναδεικνύει το κοινωνιολογικό, ανθρωπολογικό και ιστορικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η μελέτη αυτού του μουσικού μορφώματος.

Η παρούσα εργασία αποτελεί ένα «κύτταρο» μιας επιστημονικής έρευνας σε αυτό το πεδίο. Η ανάπτυξη μιας τέτοιας έρευνας είναι δυνατό να πραγματοποιηθεί α) με τον εμπλουτισμό του εθνογραφικού και ιστοριογραφικού υλικού από γραπτές πηγές, β) με τη συγκέντρωση και μελέτη των βιογραφιών και άλλων κομβικών προσώπων στον κόσμο του ρεμπέτικου και γ) την έρευνα σε βάθος των ιστορικών και κοινωνικοπολιτικών γεγονότων της χρονικής περιόδου που εξετάζει η εργασία.. Η εκτενέστερη ανάλυση των ζητημάτων που τέθηκαν στην παρούσα εργασία μπορεί να αποτελέσει αφετηρία για τη διερεύνηση μέσω της θεωρίας των μουσικών δικτύων και άλλων μουσικών μορφωμάτων όπως για παράδειγμα αυτού της καντάδας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Attali J., «Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής», μτφ. Ν. Ανδριτσάνου, Ράππας, Αθήνα, 1991
- Gauntlett Στ. «Ρεμπέτικο τραγούδι – συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001.
- Gauntlett Στ., «Το ρεμπέτικο τραγούδι», Αθήνα, Denise Harvey, 1985
- Holst G., «Δρόμοι για το ρεμπέτικο» Αθήνα, 1977.
- Holst G., «Μίκης Θεοδωράκης-μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική» Αθήνα, Ανδρομέδα 1980
- Ανωγειανάκης Φ. «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», Επιθεώρηση Τέχνης 79 (1961).
- Βέλλου-Καίλ Α. «Μ. Βαμβακάρης – Αυτοβιογραφία», Παπαζήση, Αθήνα, 1978.
- Βουρνάς Τ., « Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», Επιθεώρηση Τέχνης τχ. 76, (Απρίλιος 1961).
- Γεωργιάδης Ν., «Ο Ακρίτας που έγινε ρεμπέτης», Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1999
- Γεωργιάδης Ν., «Ρεμπέτικο και πολιτική», Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1993
- Γεωργιάδης Ν., «Το λαϊκό τραγούδι και η δικτατορία του Μεταξά», Νέα Εποχή, τχ. 194, Λευκωσία Κύπρου 1989
- Δαμιανάκος Στ. «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου», Πλέθρον, Αθήνα 2001.
- Θεοδωράκης Μ. «Για την ελληνική μουσική» Καστανιώτης, Αθήνα 1986.
- Ζαϊμάκης Γ., «Καταγωγή ακμάζοντα», Πλέθρον, Αθήνα 1999,
- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους», τόμος ΙΕ΄, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., 1978
- Κάβουρας Π., «Η έννοια του μουσικού δικτύου: Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας», στο: Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο, Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου, Βιβλιοθήκη Επιστημονικών Εκδόσεων
- Κάβουρας Π. «Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση»: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών, Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Λαϊκά Δρώμενα: Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις, Κομοτηνή 25-27 Νοεμβρίου 1994.
- Καπετανάκης Β. «Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι», Νέα Σύνορα - Α.Α, Λιβάνη, Αθήνα, 1989.
- Κουνάδης Π. «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, Τόμος Α΄, Β΄, Αθήνα, Κατάρτι, 2000.
- Κουνάδης Π. «Καταγωγή και επιδράσεις του ρεμπέτικου τραγουδιού – Εισαγωγή μελέτη», Τετράδιο 5 (Οκτώβριος 1974).
- Παπαδημητρίου Β., «Το ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασιώτες του», Ελεύθερα Γράμματα, τχ. 1-2, Αθήνα 1949.

- Παπαδόπουλος Λ., «Να συλληφθεί το ντουμάνι», εκδόσεις Καστανιώτη 2004
- Πετρόπουλος Η., «Ρεμπέτικα τραγούδια» δ' έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1991.
- Σκουριώτης Γ. «Εισαγωγή στην κοινωνιολογική εξέταση του δημοτικού τραγουδιού», κοινωνιολογική έρευνα τχ. 1, Απρίλιος 1957.
- Στριγγάρης Μ., «Χασίς», Αθήνα, Σαλίβερος, 1964.
- Σχορέλης Τ. «Ρεμπέτικη Ανθολογία», τόμος Α', Πλέθρον, Αθήνα, 1977
- Σχορέλης Τ. – Οικονομίδης Μ., «ένας ρεμπέτης – Γ. Ροβερτάκης», Αθήνα 1973
- Σχορέλης Τ. – Οικονομίδης Μ., «ένας ρεμπέτης Κ. Ρούκουνας», Αθήνα 1974.
- Χατζηδάκις, «Ερμηνεία και θέση του λαϊκού τραγουδιού», Ελληνική Δημιουργία, τόμος 3^{ος}, 1949
- Χατζηδουλής Κ. «ρεμπέτικη ιστορία – τόμος 1^{ος}», Αθήνα, 1978.
- Χατζηπανταζής Θ., «Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί», Στιγμή, Αθήνα 1986.
- Χριστιανόπουλος Ντ., «Δημοσιεύματα για τα ρεμπέτικα», Διαγώνιος 2.
- Χριστιανόπουλος Ντ., «Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού», Διαγώνιος, τχ.1, Θεσσαλονίκη 1961.

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανωγειανάκης Φ., «Το ρεμπέτικο τραγούδι», Ριζοσπάστης 28-1-1947
- Δραγούμης Μ., «Τα είδη, οι μορφές και το ύφος της δημοτικής μας μουσικής», Χρονικό '73 (1973)
- Ζενάκος Λ., «Μπουζούκια μια ανατομία της κοινωνίας μας», Ταχυδρόμος, τχ. 835, Αθήνα 1970
- Λαύρας Α., «τα μουσικά όργανα του λαού μας», Ελληνική δημιουργία, τόμος 5^{ος} (1950)
- Παπαϊωάννου Γ., «Η μουσική των ρεμπέτικων- ανανέωση ή επιστροφή στις ρίζες», Χρονικό 1973
- Παπαντωνίου Ζ., Σκριπ, 28-9-1936
- «Ρεπόρτερ», Μπουκέτο, τχ. 644, 645, 1936
- Σπανούδη Σ. «Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας», Αθηναϊκά Νέα (10-11-1934)
- Σπανούδη Σ., «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης», Τα Νέα, 1-2-1951
- Φαλταίτς Κ., «Τα τραγούδια του μπαγλαμά – πώς τραγουδούν οι φυλακισμένοι, οι λωποδύται και οι χασισοπόται», Μπουκέτο, τχ. 253, Φεβρουάριος 1929

