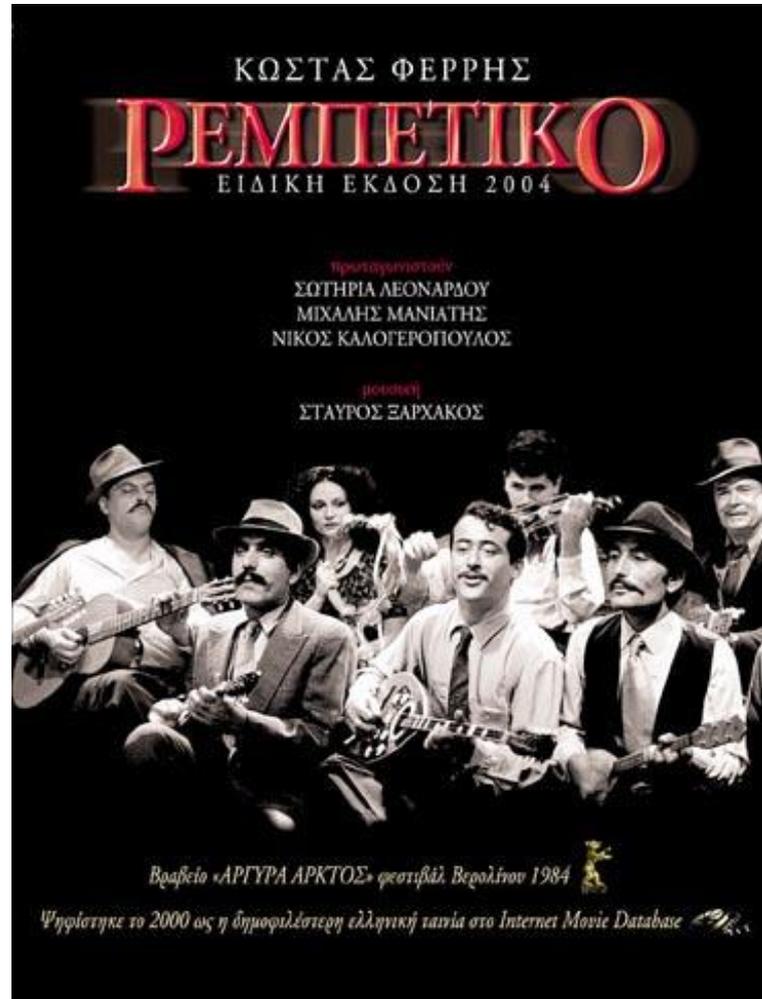


ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ



ΤΟ «ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ» ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΦΕΡΡΗ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της Μαρίας Πιλτικάκη

ΑΜΦ 1195

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια : Μαρία Ζουμπούλη

ΑΡΤΑ, ΜΑΪΟΣ 2014

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	4
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ</u>	
1.1. Ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του '80.....	7
1.2. Το <i>Ρεμπέτικο</i> του Κώστα Φέρρη στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.....	9
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΤΑΙΝΙΑ</u>	
2.1. Υπόθεση.....	12
2.2. Ανάλυση περιεχομένου.....	17
2.2.1. Οι χώροι του <i>Ρεμπέτικου</i>	19
2.2.2. Τα πρόσωπα του <i>Ρεμπέτικου</i>	24
2.2.3. Η επιτέλεση του <i>Ρεμπέτικου</i>	30
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ <i>ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ</i></u>	
3.1. Παρουσίαση των μουσικών συνθέσεων του <i>Ρεμπέτικου</i>	31
3.2. Μουσική & θεματολογική ανάλυση.....	33
<u>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ</u>	
4.1. Η προοικονομία της μουσικής του <i>Ρεμπέτικου</i> ως συγκινησιακή ερμηνεία της νεοελληνικής ιστορίας.....	48
4.2. Η ταινία και η αναβίωση του ρεμπέτικου.....	50
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	54
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	56
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	
Τεχνικό δελτίο της ταινίας.....	61
Βιογραφικά σημειώματα.....	63

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αυτό το σύγγραμμα αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, στο πλαίσιο της ολοκλήρωσης του κύκλου του προγράμματος σπουδών.

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος προέκυψε από τις διαλέξεις και τα εργαστήρια, καθώς και τις πάσης φύσεως συζητήσεις γύρω από το ρεμπέτικο, το οποίο είναι ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά μουσικά κεφάλαια του νεοελληνικού πολιτισμού. Η ταινία του Κώστα Φέρρη αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου αλλά και για τον τρόπο με τον οποίο η ελληνική κοινωνία προσλαμβάνει το ρεμπέτικο. Η αναβίωση του ρεμπέτικου μέσα από την οπτική γωνία του σκηνοθέτη καθώς και ο δίσκος που κυκλοφόρησε με το soundtrack της ταινίας γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Οι συνθέσεις, παρά το γεγονός ότι γράφτηκαν επί τούτου, εγκαταστάθηκαν στην συνείδηση του κοινού ως μέρος της ρεμπέτικης ανθολογίας.

Η κύρια δυσκολία στη διεξαγωγή της παρούσας εργασίας εντοπίστηκε στην εύρεση βιβλιογραφικών πηγών. Η ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία για την μουσικολογία του ρεμπέτικου γενικότερα, και ιδιαίτερα για τους χώρους επιτέλεσης, όπως και η αντίστοιχη για την ιστορία και κοινωνιολογία του ελληνικού κινηματογράφου ήταν συχνά δύσκολως προσβάσιμη και ενίοτε ανεπαρκής. Όσον αφορά την αναζήτηση διαδικτυακών πηγών, η έρευνα για τα δεδομένα (συνεντεύξεις, άρθρα, βίντεο, μουσικές συνθέσεις κ.ά.) που αφορούν το Ρεμπέτικο κρίθηκε αρκετά δύσκολη. «Μερικές φορές, η αξιοπιστία ενός διαδικτυακού κειμένου κρίνεται από το κατά πόσο πληροί ποιοτικά χαρακτηριστικά του οργανισμού, φορέα που το φιλοξενεί. Κείμενα τα οποία βρίσκονται σε ιστοσελίδες διεθνών, ευρωπαϊκών και κρατικών ιστοσελίδων, σε site πανεπιστημίων, ηλεκτρονικών επιστημονικών περιοδικών κλπ. σε γενικές γραμμές θεωρούνται έγκυρα, ακόμα κι αν δεν αναφέρεται ο συγγραφέας, εφόσον συνάδουν με τη φιλοσοφία του οργανισμού.»¹ Η αξιοπιστία λοιπόν ήταν το δεύτερο πρόβλημα, που αντιμετωπίστηκε με μία πολύ προσεκτική και επαναλαμβανόμενη επιβεβαίωση της εγκυρότητας του περιεχομένου αλλά και του ιστοχώρου.

¹ Παπάνης Ευστράτιος, *Μεθοδολογία Έρευνας και Διαδίκτυο*, Εκδόσεις Ι. Σιδεράς, Αθήνα 2011, σ. 24.

Η συλλογή του υλικού απασχόλησε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα της συνολικής διαδικασίας, όπως και η έρευνα των βιβλιογραφικών πηγών, που δεν περιορίστηκαν στο ακαδημαϊκό πλαίσιο. Ιδιαίτερες εποικοδομητικές ήταν οι συζητήσεις με τους καθηγητές: Ουρανία Λαμπροπούλου, Χάρη Σαρρή, Νίκο Πουλάκη και Martin Schwartz, με τη βοήθεια των οποίων κατάφερα να συγκεντρώσω πολύτιμα στοιχεία. Στο σύνολο αυτών προστέθηκαν πηγές από το διαδίκτυο και από διάφορες βάσεις δεδομένων, από το ψηφιακό αρχείο μουσικής της ΕΡΤ, τη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη, τη Βιβλιοθήκη των Μουσικών και Θεατρικών Σπουδών Αθήνας αλλά και από την κεντρική Βιβλιοθήκη του ΤΕΙ Ηπείρου, η συμβολή της οποίας ήταν καθοριστική για την συγκρότηση της πτυχιακής μου εργασίας.

Στο πέρας αυτής της διαδρομής, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω ένα σύνολο ανθρώπων που με βοήθησαν, ο καθένας με τον τρόπο του, στην εκπόνηση αυτής της εργασίας:

Ευχαριστώ θερμά την επόπτριά μου Μαρία Ζουμπούλη για την πολύτιμη βοήθειά της, την υπομονή της και για την ουσιαστική καθοδήγησή της. Τον Cemal Ünlü για την εμπιστοσύνη και την παραχώρηση ενός μέρους του προσωπικού του αρχείου. Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω όλους τους κοντινούς μου ανθρώπους: Ξένια, Σοφία, Έρη, Άννα και Λένα για την πραγματική συμπαράσταση αλλά και για την υπομονή τους. Ευχαριστώ θερμά τους γλυκούς μου συμφοιτητές Ιωάννα, Ελένη, Λάζαρο, Χάρη και Ανδρέα για τις παρατηρήσεις τους και την αμέριστη καλοσύνη τους.

Τέλος, θέλω να εκφράσω την αμέριστη ευγνωμοσύνη στους γονείς μου για την παιδεία που μου πρόσφεραν, την εμπιστοσύνη τους και τη διαρκή στήριξή τους στις επιλογές μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το *Ρεμπέτικο* (1983) είναι μια ταινία του Κώστα Φέρρη που πραγματεύεται τον ιδεολογικό και μουσικό κόσμο της Αθήνας κατά την περίοδο του έτους 1917 ως το 1955. Ο σκηνοθέτης της ταινίας είναι ο Κώστας Φέρρης, ο οποίος γράφει και το σενάριο με τη συνεργασία της Σωτηρίας Λεονάρδου. Η παραγωγή είναι του Γιώργου Ζερβουλάκου, του Κώστα Φέρρη και του Ελληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Η παραγωγή της ταινίας κοστολογείται στις 35.000.000 δραχμές, ποσό που ξεπερνά κάθε προηγούμενη ελληνική παραγωγή².

Η πρώτη προβολή πραγματοποιείται στις 3 Νοεμβρίου του 1983 με διάρκεια 110 λεπτών και με κοπή 98.492³ εισιτηρίων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, το *Ρεμπέτικο* να κατατάσσεται στην ένατη θέση από τις είκοσι δημοφιλέστερες ταινίες στην Αθήνα, τον Πειραιά και τα προάστια της χρονιάς 1983/1984⁴. Την ίδια περίοδο κυκλοφόρησε στην αγορά και ο δίσκος του Σταύρου Ξαρχάκου, ως μουσική επένδυση της ταινίας, ο οποίος γνωρίζει σημαντική επιτυχία, αυτονομείται από την ταινία και αγγίζει τα 200.000 αντίτυπα⁵. Τα γυρίσματα της ταινίας πραγματοποιούνται στο Λαύριο και την Πλάκα, στο λαϊκό κέντρο «Το περιβόλι του ουρανού», ενώ τα τραγούδια ηχογραφούνται στο Studio Columbia⁶.

² Σολδάτος Γιάννης, *Ελληνικός κινηματογράφος: ένας αιώνας*, 2^{ος} Τόμος (1967-1990), Κοχλίας - Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σελ. 247.

³ Ρούβας Άγγελος – Σταθακόπουλος Χρήστος, *Ελληνικός Κινηματογράφος: ιστορία, φιλομορφία, βιογραφικά*, Β Τόμος (1971-2005), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σελ. 258.

⁴ Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Ντοκουμέντα 1970 – 2000*, 5^{ος} Τόμος, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2004, σελ. 188.

⁵ Πουλάκης Νίκος, «Ρεμπέτικο, λαϊκή μυθολογία και ιδεολογία», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Το Πέρασμα, Αθήνα 2010, σελ. 509.

⁶ <http://www.rembetiko.gr/forums/archive/index.php/t-17229.html>, τελευταία πρόσβαση στις 1/05/2013. Πουλάκης, Νίκος, «Εθνομουσικολογία, ανθρωπολογία και κινηματογράφος: Με αφορμή δύο φιλικές αναπαραστάσεις του ρεμπέτικου», *Εθνομολογία* 15, 2013, σελ. 183-204. Ξαρχάκος Σταύρος – Νίκος Γκάτσος, *Ρεμπέτικο: η αυθεντική μουσική από την ταινία του Κώστα Φέρρη*, Ακτή / Sony Music, (οπισθόφυλλο).

Η ανταπόκριση του κοινού οδηγεί στη δημιουργία μουσικής σειράς τεσσάρων επεισοδίων από την ΕΡΤ, με τον ομώνυμο τίτλο το 1985, καθώς και τη σειρά «Έλα απόψε στου Θωμά» με 13 επεισόδια την 1^η Ιανουάριου το έτος 1991⁷.

Το 2000 εκδίδεται το μυθιστόρημα *Ρεμπέτικο* βασισμένο στην ταινία. Έπειτα από επτά χρόνια (2007) ο Κώστας Φέρρης, με τη βοήθεια της Θέσιας Παναγιώτου στη μουσική επιμέλεια, συνθέτει τη θεατρική παράσταση *Ρεμπέτικο*. Για πρώτη φορά η παράσταση ανεβαίνει τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς, στο Κρατικό Θέατρο της Αγκυρας (Τουρκία). Πραγματοποιείται και η επανάληψη αυτής στην Ελλάδα, στο Βασιλικό Θέατρο της Θεσσαλονίκης στις 16 Οκτωβρίου του 2008 και στο θέατρο της κατεχόμενης Λευκωσίας στις 2 Σεπτεμβρίου⁸.

Στο πλαίσιο της πτυχιακής, διερευνάται η εικόνα του μουσικού φαινομένου «ρεμπέτικο» μέσα από την ματιά του σκηνοθέτη και την αισθητική του μουσικοσυνθέτη μέσα από μια πρώτη προσπάθεια προσέγγισης της ταινίας *Ρεμπέτικο*. Η προσέγγιση αυτή, από την ιστορική αναδρομή της πορείας του ελληνικού κινηματογράφου έως την ανθρωπολογική προσέγγιση της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία και από τη μουσικολογική ανάλυση της ταινίας έως τη σκηνοθετική κριτική, αποτυπώνει μία επισκόπηση διαφορετικών πτυχών της συγκεκριμένης διαπραγμάτευσης του ρεμπέτικου. Η επισκόπηση αυτή δεν είναι φυσικά εξαντλητική, αφού καθένα από τα επιμέρους θέματα θα μπορούσε να εξελιχθεί σε μια αυτοτελή μελέτη.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, παρουσιάζεται μια συνοπτική ιστορική επισκόπηση του ελληνικού κινηματογράφου στην κρίσιμη δεκαετία του 1980. Αναλυτικότερα, γίνεται μια παρουσίαση της καμπής του κινηματογράφου αλλά και της ανάκαμψής του μέσα σε αυτό το διάστημα. Στη συνέχεια, περιγράφεται η θέση της ταινίας του Κώστα Φέρρη, *Ρεμπέτικο*, ως μέρος της ιστορίας του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η ταινία θεωρείται σε δυο μέρη. Το πρώτο αφορά την περιγραφή της υπόθεσης της ταινίας και το δεύτερο την ανάλυση του περιεχομένου της

⁷ Αρχείο της ΕΡΤ: <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/d--index-archive-search.aspx>, τελευταία πρόσβαση στις 1/3/2013.

⁸ Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2223>, τελευταία πρόσβαση στις 8/3/2013. Αγγελίδης Άγγελος, «Φάλτσο Τσακίρογλου στο 'Ρεμπέτικο'», *Ελεύθερος Τύπος*, 16/10/2008.

προκειμένου να αναδειχθούν τα πολιτισμικά στοιχεία που επιλέγει να προβάλλει ο σκηνοθέτης. Αυτό γίνεται μέσα από τον τρόπο με τον οποίο σκηνοθετεί τους χώρους επιτέλεσης του *ρεμπέτικου*, τους πρωταγωνιστές του και τον τρόπο της επιτέλεσης του ιδιαίτερου αυτού μουσικού είδους.

Στο τρίτο κεφάλαιο περιγράφεται η μουσική επένδυση της ταινίας και πραγματοποιείται μία συνοπτική μουσική και θεματολογική ανάλυση των συνθέσεων. Στην ολοκλήρωση αυτού του κεφαλαίου παρατίθεται πίνακας με συγκεντρωτικά στοιχεία, που αφορούν τα μουσικά χαρακτηριστικά, την οργανολογία, τον χώρο επιτέλεσης και την αντίστοιχη σκηνή για κάθε μουσική εκτέλεση που εμφανίζεται εντός αυτής.

Στη συνέχεια ακολουθεί ένα σύντομο κεφάλαιο που εξετάζει το πλαίσιο των ιδεών, αφ' ενός διά του τρόπου με τον οποίο διαχειρίζεται ο σκηνοθέτης το φιλικό συντακτικό, αξιοποιώντας στοιχεία προοικονομίας, αφ' ετέρου δια της συμβολής της ταινίας στην αναβίωση του *ρεμπέτικου*.

Τα συμπεράσματα που εξήχθησαν ως αποτέλεσμα της συγκεκριμένης μελέτης αναπτύσσονται στον Επίλογο.

Τέλος το Παράρτημα φιλοξενεί το τεχνικό δελτίο της ταινίας, στο οποίο καταγράφονται οι διακρίσεις που έχει λάβει, αλλά και τα βιογραφικά σημειώματα των συντελεστών της και των ιστορικών προσώπων από τους οποίους ο σκηνοθέτης εμπνεύστηκε τους ρόλους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1.1. Ο ελληνικός κινηματογράφος τη δεκαετία του '80

Τη δεκαετία 1970-1980, ο χώρος του ελληνικού κινηματογράφου έρχεται αντιμέτωπος με δυσκολίες οι οποίες εγκαταστάθηκαν στη διάρκεια των προηγούμενων χρόνων. Ανατρέχοντας στη δεκαετία του 1965-1975, η Χρυσάνθη Σωτηροπούλου στο βιβλίο της, εξηγεί πώς η ελληνική πραγματικότητα γνωρίζει οικονομικές, κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές αλλαγές «με κορύφωμα την επιβολή της δικτατορίας του 1967, που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάρθρωση και ανάπτυξη της παραγωγής ταινιών»⁹. Η οικονομική ακμή έφερε καταναλωτισμό, που σε συνδυασμό με την αστικοποίηση, δημιούργησαν μια εκρηκτική αποδοχή της 7ης τέχνης από το κοινό. Επακόλουθο ήταν μια εκρηκτική ανάπτυξη, που ξεπερνά τα όρια της ελληνικής αγοράς. Την περίοδο αυτή καταγράφεται η λειτουργία 243 εταιρειών παραγωγής, εκ των οποίων όμως μόνο οι τρεις έχουν σταθερή ροή ταινιών. Ο τίτλος του παραγωγού αποκτά μεγάλο κύρος και πολλοί είναι αυτοί που επενδύουν στον κινηματογράφο, παρά την καλλιτεχνική και τεχνική τους ανεπάρκεια, με μοναδικό τους στόχο τα βραχυπρόθεσμα κέρδη. Όπως είναι αναμενόμενο, η ποιότητα των έργων αλλά και η εν γένει ανάπτυξη του ελληνικού κινηματογράφου οπισθοδρομούν, παρά την εμπορική ακμή, και οι επίσημοι θεσμοί δεν καταφέρνουν να προστατέψουν το είδος.

Με δεδομένη αυτήν την κατάσταση, η εμφάνιση της τηλεόρασης στα τέλη της δεκαετίας του '60 επιφέρει ένα σημαντικό πλήγμα στον εγχώριο κινηματογράφο. Η τηλεόραση, ως φθινό υποκατάστατο, με συνεχή και σταθερό ρυθμό διεισδύει στα νοικοκυριά προσφέροντας ψυχαγωγία στις πιο ευρείες μάζες, δίχως να απαιτεί από τους δέκτες προπαρασκευή, ούτε προβληματισμό. Η παθητική τους αυτή στάση διευκολύνει το καταναλωτικό ιδανικό, που υφίσταται από την καλλιέργεια της αντίληψης και της κριτικής. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1970, η τηλεόραση κερδίζει έδαφος ενώ η κίνηση για τις ελληνικές ταινίες μειώνεται σημαντικά (βλ. Πίνακα 1).

⁹ Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Ελληνική κινηματογραφία: 1965-1975*, Θεμέλιο, Αθήνα 1989, σελ. 81.

Παρά την ποσοστιαία μείωση εισιτηρίων, στη φάση αυτή ο ελληνικός κινηματογράφος δείχνει να ωριμάζει, πράγμα που είναι εμφανές στην ανάπτυξη διακριτών «σχολών»: τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο διαδέχεται ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος και στη συνέχεια ο Σύγχρονος Ελληνικός Κινηματογράφος από την δεκαετία του '90 και έπειτα.

	Αριθμός εισιτηρίων	Αριθμός παραγόμενων ταινιών
1965	121.137.252	112
1966	131.783.131	143
1967	137.074.815	196
1968	137.400.996	183
1969	135.275.538	121
1970	128.599.812	131
1971	117.953.979	91
1972	92.625.921	85
1973	62.247.055	47
1974	57.146.118	42
1975	47.927.821	53
1976	39.923.302	24
1977	38.958.882	22
1978	34.200.247	20
1979	38.879.451	30

ΠΙΝΑΚΑΣ 1

Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο: Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σελ. 37-38

Ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος είναι κατά κύριο λόγο εμπορικός και η θεματολογία του είναι ελαφρά, με αποκλειστικό στόχο τη διασκέδαση. Υφολογικά, κινείται παράλληλα - αν και ετεροχρονισμένα - με τον κινηματογράφο του Χόλυουντ. Τα έργα δομούνται γύρω από τον *σταρ*, ένα κεντρικό πρόσωπο γύρω από το οποίο περιστρέφονται οι παραγωγές του 1950-1960.

Αντίθετα οι ταινίες που γυρίστηκαν το 1970-1980 για τον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο εισάγουν μια διαφορετική αισθητική, με πρωτότυπες ιδέες. Προέρχονται από σκηνοθέτες που δεν υπηρετούν την έβδομη τέχνη διά της πεπατημένης των διεθνών εμπορικών επιτυχιών, παρά επιλέγουν να διαφοροποιηθούν,

χρησιμοποιώντας νέες τεχνικές και μεθόδους. Βασικός τους σκοπός είναι να προβληματίσουν τον θεατή και για τον λόγο αυτόν η τέχνη τους εμπεριέχει συχνά έντονη πολιτική χροιά. Οι περισσότεροι άλλωστε εντάσσονται ιδεολογικά στον ευρύτερο χώρο της αριστεράς.

Ως εκκολαπτόμενοι, οι σκηνοθέτες του Νέου Κινηματογράφου συμμετέχουν σε παραγωγές του Παλιού Κινηματογράφου. Ξεκινούν σα βοηθοί, μαθητεύουν στο τεχνικό επίπεδο και μυούνται στο περιβάλλον των κινηματογραφιστών. Σαν σκηνοθέτες κάνουν απόπειρες πάνω στην φιλική γλώσσα και συμμετέχουν σε ανεξάρτητες παραγωγές, με πιο καινοτόμες τις ταινίες μικρού μήκους. Βέβαια η ανταπόκριση του κοινού είναι υποτονική: οι Έλληνες θεατές δεν διαθέτουν την ανάλογη παιδεία, ούτε είναι θετικοί στις αλλαγές, με αποτέλεσμα οι προβολές να πραγματοποιούνται σε άδειες κινηματογραφικές αίθουσες. Μια καλή κριτική είναι μόνη ηθική ανταμοιβή που μπορεί να προσδοκά ένας νέος σκηνοθέτης¹⁰.

1.2. Το *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρρη στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο

Ο Κώστας Φέρρης γεννήθηκε στο Κάιρο το 1935, έχοντας ρίζες από Κύπρο και Λίβανο. Το 1957 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα, όπου φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου του Ιωαννίδη. Ένα χρόνο αργότερα ξεκίνησε να εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη σε περισσότερες από εξήντα ταινίες. Το 1961 δημιουργεί την πρώτη του ταινία μικρού μήκους, με τίτλο *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*. Η ταινία λογοκρίνεται εξαιτίας της αναφοράς σε χασικλίδικα κομμάτια και δεν καταφέρνει να προβληθεί¹¹. Το 1965 σκηνοθετεί την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία, το *Μερικές το προτιμούν χακί*, με

¹⁰ Σωτηροπούλου Χρυσάνθη (1989), σελ. 81-85. Παπαδημητρίου Λυδία, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μουζικαλ: Κριτική – Πολιτισμική Θεώρηση*, Παπαζήση, Αθήνα 2010, σελ. 37-44. Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο: Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Θεμέλιο, Αθήνα 1995, σελ. 91-96. Μυλωνάς Κώστας, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σελ.152. Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Β Έκδοση, Παπαζήση, Αθήνα 2006.

¹¹ Δερμετζόπουλος Χρήστος, «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950 – 1974): Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σελ. 271

εμφανή σατιρική αναφορά στη δημοφιλή ταινία του Μπίλι Γουάιλντερ *Μερικοί το προτιμούν καυτό*¹².

Με την έλευση της χούντας το 1967 εγκαταλείπει την Ελλάδα και αυτοεξορίζεται στο Παρίσι. Εκεί δραστηριοποιείται γύρω από την συγγραφή γαλλικών σεναρίων και παράλληλα ασχολείται με τη μουσική, συμμετέχοντας στο λιμπρέτο του λυρικού έργου *L'Opéra des Oiseaux*.

Όταν επιστρέφει στην Ελλάδα το 1973 σκηνοθετεί σειρές για την τηλεόραση. Η επιστροφή του στον ελληνικό κινηματογράφο πραγματοποιείται με τις ταινίες *Φόνισσα*, το 1974 και *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο*, το 1975. Στην πορεία σκηνοθέτησε τις ταινίες *Δύο φεγγάρια τον Αύγουστο* και το *Ρεμπέτικο*, οι οποίες συγκαταλέγονται στις πιο χαρακτηριστικές του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου¹³.

Ως κινηματογραφικό είδος το *Ρεμπέτικο* ανήκει στην κατηγορία του λαϊκού μιούζικαλ¹⁴. Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης στο βιβλίο του με τον ομώνυμο τίτλο, «δεν έχει σημασία αν η Μαρίκα του “*Ρεμπέτικου*” είναι και δεν είναι η Μαρίκα Νίνου, όπως και η Ρόζα είναι και δεν είναι η Ρόζα Εσκενάζυ και ο Μπάμπης είναι και δεν είναι ο Βασίλης Τσιτσάνης. [...] Μάζεψα τις μνήμες μου από τις διηγήσεις που άκουσα και τις ιστορίες που διάβασα, τα κόλλησα με τις πλευρές που ταίριαζαν και έγραψα το παραμύθι του ρεμπέτικου»¹⁵. Με άλλα λόγια, μέσα από το κινηματογραφικό έργο, ο σκηνοθέτης φιλοδοξεί να διασώσει τη μνήμη της ρεμπέτικης μουσικής ως μέρος μιας κοινωνίας που ζυμώνεται μέσα σε έντονες πολιτικές εξελίξεις. Παρόλα αυτά η ταινία δεν είναι ιστορική. Ο Φέρρης πλέκει έναν ιστό μέσα στον οποίο προβάλλει τις μνήμες, τις ρίζες, την κακουχία και την εξαθλίωση στα χρόνια του πολέμου, τις κοινωνικές αλλαγές και γενικότερα την πορεία που ακολουθεί ο νεοελληνικός πολιτισμός προσπαθώντας να διασώσει τον ανθρωποκεντρικό του χαρακτήρα. Η τεχνική της αφηγηματικής προσέγγισης κινείται σε δύο παράλληλους άξονες, τον ιστορικό και τον μουσικό που εμφανίζονται να αλληλεπιδρούν στενά μεταξύ τους.

Η ταινία γίνεται αφορμή για μια ιδιότυπη διακήρυξη της νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Η έξοδός της στις αίθουσες συμπίπτει με ένα μεγάλο ρεύμα

¹² Μητροπούλου Αγλαΐα (2006), σελ. 285.

¹³ Ρούβας Άγγελος – Σταθακόπουλος Χρήστος (2005), σελ. 259. Βλ. επίσης Παράρτημα.

¹⁴ Βαλούκος Στάθης, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Αιγόκερω, Αθήνα 1998, σελ. 254.

¹⁵ Φέρρης Κώστας, *Ρεμπέτικο*, Νέα Σύνορα, Αθήνα 2000, σελ. 17.

επιστροφής στο ρεμπέτικο και επαναδιαχείρισής του σε πολλά επίπεδα τόσο καλλιτεχνικά όσο και ιδεολογικά. Η ανταπόκριση του κόσμου είναι τεράστια και η ταινία γνωρίζει μεγάλη επιτυχία, τόσο στο εσωτερικό, όσο και στο εξωτερικό¹⁶. Αυτό που είναι όμως πιο σημαντικό, είναι ότι ενσωματώνεται κυριολεκτικά στη νεοελληνική κουλτούρα: αυτό είναι κάτι που σημειολογικά αποτυπώνεται με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο στην τελετή λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, που περιελάμβανε αναπαραγωγή της σκηνής όπου ο Μπάμπης και η Μαρίκα τραγουδούν το συμβολικό ρεμπετικοφανές άσμα *Στου Θωμά*¹⁷.

¹⁶ Βλ. τον πίνακα των διακρίσεων που έλαβε το *Ρεμπέτικο* στο *Παράρτημα* της παρούσας εργασίας.

¹⁷ *Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Ντοκιμαντέρ, Επεισόδιο 1, 2010, (08λ:20δ – 10λ:35δ).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΤΑΙΝΙΑ

2.1. Υπόθεση

Η ταινία το *Ρεμπέτικο* αφηγείται μυθοπλαστικά την καλλιτεχνική τροχιά μιας τραγουδίστριας του ρεμπέτικου, της Μαρίκας. Όσο είναι σαφής η πρόθεσή του να υπαινιχθεί τη μεγάλη ερμηνεύτρια Μαρίκα Νίνου (Κωνσταντινούπολη 1918 - Αθήνα 1957), ωστόσο άλλο τόσο είναι σαφής και η διάθεσή του να ξεφύγει από την ανεκδοτολογική προσέγγιση και από το στενό πλαίσιο της βιογραφίας, προκειμένου να μιλήσει γενικά για το ρεμπέτικο ως μουσικό είδος αλλά και ως λαϊκή κουλτούρα. Γι' αυτόν τον λόγο και στην έναρξη της ταινίας, το εισαγωγικό του σημείωμα έχει ως μουσική επένδυση όχι κάποιο τραγούδι της Νίνου, αλλά το *Σμυρναίικο Μινόρε*, ένα πασιγνωστο κομμάτι, που έχει ηχογραφηθεί στην Αμερική από μια άλλη Μαρίκα, τη Μαρίκα Παπαγκίκα.

Η Μαρίκα της ταινίας γεννιέται σε ένα καφέ-αμάν στην Σμύρνη¹⁸, στο οποίο εργάζονται και οι δυο γονείς της. Στην πρώτη σκηνή της ταινίας, ο χώρος του περιγράφεται ως χώρος λαϊκής έκφρασης και διασκέδασης, που η σκηνογραφία διαμορφώνει έτσι ώστε να θυμίζει Ανατολή. Το μαγαζί είναι λιτό, με γήινα χρώματα, με ανατολίτικα φανάρια και φθαρμένες τοιχογραφίες. Χαρακτηριστικές είναι οι αρχιτεκτονικές καμάρες και το δάπεδο, που σχηματίζει τρία διαφορετικά επίπεδα, με πιο ψηλό το πάλκο στο βάθος του μαγαζιού απέναντι από την είσοδο, όπου είναι τοποθετημένη η ορχήστρα: ούτι, μπουζούκια, κιθάρα, τζουράδες, πιάνο, βιολί, σαντούρι και φυσικά οι τραγουδίστριες, των οποίων ο ρόλος μοιάζει να είναι διακοσμητικός. Μεταξύ της ορχήστρας και του κοινού μεσολαβεί μεγάλη απόσταση, υποδηλώνοντας απουσία διαδραστικότητας μεταξύ μουσικού και ακροατή.

Οι πελάτες είναι λιγοστοί, μόνο πέντε. Δύο από αυτούς φορούν φέσι και πίνουν ναργιλέ, δηλώνοντας άμεσα την ταυτότητά τους. Τα πολυτελή ανδρικά και γυναικεία ρούχα, τα γυαλιστερά παπούτσια, τα ακριβά κοσμήματα και αξεσουάρ που θυμίζουν χαρέμι, φανερώνουν το πρεστίτζ των μουσικών. Ανάμεσά τους και ο μπουζουξής

¹⁸ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 25, 36.

πατέρας της Μαρίκας, που ενημερώνεται από τη μαμή για την έλευσή της στον κόσμο μετά το τέλος του τραγουδιού.

Με την μικρασιατική καταστροφή η οικογένεια της Μαρίκας μεταναστεύει στην Αθήνα. Οι γονείς της εργάζονται στο μαγαζί του Θωμά. Ο σκηνοθέτης μας ξεναγεί σε ένα νέο μέρος λαϊκής έκφρασης, έναν τεκέ¹⁹ στα Λεμονάδικα του Πειραιά²⁰. Το πρώτο πλάνο παρουσίασης τοποθετείται στο πίσω μέρος αυτού του χώρου. Ένα απομονωμένο και ομιχλώδες δωμάτιο με έντεκα άνδρες, από τους οποίους άλλοι απολαμβάνουν την μουσική παίζοντας το μπεγλέρι τους και άλλοι ανταλλάσσουν τα λουλαδάκια με το χασίς. Η διαδικασία της χασισοποσίας γίνεται σε κλίμα μυσταγωγίας.

Στη συνέχεια, η κάμερα κατευθύνεται στο κέντρο του μαγαζιού, όπου δυο άντρες χορεύουν χασάπικο στραμμένοι προς την ορχήστρα. Σε ένα γωνιακό τραπέζι κάθονται τέσσερις ιερόδουλες μαζί με την προαγωγή τους, έτοιμες να προσφέρουν περαιτέρω απολαύσεις. Το μαγαζί αυτό είναι εμφανώς μικρότερο σε σύγκριση με το καφέ αμάν, αλλά με μεγαλύτερο συνωστισμό. Πρόκειται για έναν χώρο διακοσμημένο με τρόπο που θυμίζει θάλασσα. Στο ταβάνι απλώνονται δίχτυα, στους τοίχους είναι αναρτημένες παλιές φωτογραφίες και μια τοιχογραφία με ένα λιμάνι ξεδιπλώνεται πίσω από τον τραγουδιστή. Ο χώρος είναι γεμάτος με πολλά βαρέλια, ψάθινα καλάθια, λάμπες πετρελαίου και μπουζούκια κρεμασμένα για όποιον θελήσει να παίξει πάνω στο «ντέρτι» του²¹. Από την ατμόσφαιρα αλλά και την ενδυματολογία συμπεραίνουμε πως είναι ένα μαγαζί σε μια φτωχική συνοικία.

Οι μουσικοί στέκονται στο ίδιο επίπεδο με τους ακροατές, στην άκρη του δωματίου, με όλα τα τραπέζια στραμμένα προς το μέρος τους. Παίζουν το κομμάτι *Στης πίκρας τα ξερονήσια* με πιάνο, τζουρά, μπαγλαμά, μπάντζο, κιθάρα και μπουζούκι. Ο κιθαρίστας και τραγουδιστής, ο Παναγής, ο πατέρας της Μαρίκας, είναι ντυμένος με το χαρακτηριστικό στυλ του ρεμπέτη, το σακάκι ακουμπισμένο στους ώμους, το καπέλο στραβά φορεμένο. Σε αντίθεση με αυτόν, η γυναίκα του, η Αντριάνα, φοράει ένα ακριβό παλτό με επένδυση γούνας και μαργαριτάρια στολίζουν τον λαιμό της. Η συγκεκριμένη ένδυση έρχεται σε διαφωνία με το περιβάλλον.

¹⁹ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 51.

²⁰ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 44.

²¹ Ο Κώστας Φέρρης για την Ταινία Ρεμπέτικο, <http://www.youtube.com/watch?v=74dZ-ON6Lt4>, 00ω:08λ:28δ – 00ω:08λ:34δ, τελευταία πρόσβαση στις 15/05/2013.

Στον πειραιώτικο τεκέ, η ιστορική ρήξη της καταστροφής και της προσφυγιάς μεταφράζεται σε συναισθηματική ρήξη: ο Θωμάς ερωτεύεται την Αντριάνα και συνάπτει ερωτικές σχέσεις μαζί της. Της συμπεριφέρεται στοργικά και της προσφέρει την ασφάλεια και την τρυφερότητα που της στερεί ο σύζυγός της. Εκείνος δεν αντιδρά στην παράνομη σχέση, αφού επωφελείται επαγγελματικά εξασφαλίζοντας την δουλειά του αλλά και οικονομικά, από τα δώρα που το αφεντικό του, προσφέρει στην γυναίκα του. Οι σχέσεις των γονιών της Μαρίκας σταδιακά γίνονται όλο και πιο δύσκολες, μέχρι που η Αντριάνα εκφράζει αποκάλυπτα τα αισθήματα που τρέφει για τον Θωμά, με αποτέλεσμα να πληγωθεί ο αντρικός εγωισμός του Παναγή και να οδηγηθεί τραγικά στην δολοφονία της.

Η Μαρίκα ξεκινάει τη ζωή της ορφανή, πρόσφυγας και με ένα ψυχολογικά επιβαρυνμένο παιδικό βίο. Στερημένη από στοργή, ερωτεύεται έναν περιπλανώμενο μάγο, τον Γιάννη, με τον οποίο αποκτά ένα παιδί. Μαζί εμφανίζονται στις παραστάσεις ως καλλιτεχνικό ζευγάρι, αλλά η προσπάθεια να ανταπεξέλθουν στις δύσκολες συνθήκες κουράζει τον Γιάννη, που αποφασίζει να την εγκαταλείψει έγκυο, δίνοντάς της ψεύτικες ελπίδες πως θα επιστρέψει και θα την αποκαταστήσει.

Η Μαρίκα, με τη εμπειρία των παιδικών της χρόνων, δουλεύει στο μαγαζί του Θωμά μαζί με τον παιδικό της φίλο, Γιώργο. Δεκαπέντε χρόνια μετά, ο τεκές του Θωμά²² έχει μεγαλώσει σε διαστάσεις. Εξακολουθεί όμως να χωρίζεται σε δυο μέρη: στο πρώτο οι πελάτες απολαμβάνουν το ποτό με τη συνοδεία της ορχήστρας, ενώ στο δεύτερο συγκεντρώνονται όσοι επιθυμούν να «ταξιδέψουν» με το χασίς. Η διακόσμηση του μαγαζιού είναι όμοια. Η μόνη εμφανής διαφορά είναι η πολυμελής ορχήστρα (πιάνο, ντέφι, βιολί, κιθάρα, σαντούρι, τζουράς, μπαγλαμάδες, μπουζούκι και ούτι), που παίζει σε υπερυψωμένο πατάρι, σε απόσταση από το κοινό, το κομμάτι «Στου Θωμά», ένα από τα πλέον εμβληματικά κομμάτια της ταινίας, σε στίχους του ίδιου του Κώστα Φέρρη.

Πρωταγωνιστικό ρόλο στην ορχήστρα παίζει ο Μπάμπης, μουσικοσυνθέτης και δεξιοτέχνης του μπουζουκιού, που αναπτύσσει στενές σχέσεις με την Μαρίκα. Είναι ωστόσο φιλόδοξος και μια μέρα εγκαταλείπει τον τεκέ για να εργαστεί στου «Ιορδάνη», ένα καθωσπρέπει μαγαζί στο οποίο συνεργάζεται με τη νέα ερωμένη του, τη Ρόζα, δημοφιλή ρεμπέτισσα αρμενικής καταγωγής. Η Μαρίκα, βυθισμένη στην απογοήτευση

²² Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 141, 154.

μετά την διπλή εγκατάλειψή της, επαγγελματική και ερωτική, πείθεται από τον Γιώργο να αποκτήσει πιο ενεργό ρόλο στην ορχήστρα και να τραγουδήσει.

Όταν μετά από καιρό, μετά το κλείσιμο των τεκέδων, η Μαρίκα συναντά τον Μπάμπη εκείνος της κάνει πρόταση να γίνει μέλος του σχήματος. Εκεί πρέπει να τραγουδάει με την φημισμένη Ρόζα. Η συνεργασία αυτή αποδεικνύεται επιτυχημένη αφού η ανταπόκριση του κοινού είναι μεγάλη. Η Ρόζα όμως, νιώθει να απειλείται και βλέπει στην επιτυχία της Μαρίκας τον προάγγελο της δικής της παρακμής. Αδυνατώντας να διαχειριστεί τον ερωτικό και επαγγελματικό ανταγωνισμό, αποφασίζει να δώσει η ίδια τέλος στη ζωή της.

Στο μεταξύ, η ιστορική περίοδος της Κατοχής έχει ξεκινήσει και τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης κλείνουν. Στη δύσκολη περίοδο της μουσικής αδράνειας, χάρη στη βοήθεια θαμώνων του Ιορδάνη, ο Μπάμπης και η Μαρίκα εξασφαλίζουν την επιβίωσή τους. Όμως, η Μαρίκα, που αδυνατεί να συντηρήσει την επτάχρονη κόρη της, Αντριάνα, αποφασίζει να την στείλει εσώκλειστη στις καλόγριες.

Η λήξη του πολέμου σηματοδοτεί την επαναλειτουργία των κέντρων. Η Μαρίκα τραγουδά ξανά στου Ιορδάνη και συνεργάζεται με την Ματίνα, μια νέα τραγουδίστρια και ερωμένη του Μπάμπη. Παράλληλα έχει ξεκινήσει δισκογραφική δουλειά μαζί του και αποφασίζουν να αποχωρήσουν με την ορχήστρα για την Αμερική. Λίγο πριν φύγουν, η Μαρίκα, γνωρίζοντας ήδη από τον Γιωργάκη, την «απόδραση» της Αντριάνας από τις καλόγριες, την εντοπίζει σε ένα καμπαρέ του λιμανιού της Σύρας. Το καμπαρέ εμφανίζεται ως χώρος διασκέδασης για ναυτικούς, με την προσθήκη αισθησιακών χορών σε ανατολίτικους ρυθμούς, όπως αναφέρει και ο Φέρρης στο ομώνυμο βιβλίο του²³. Στην ταινία, η Αντριάνα χορεύει με μουσική επένδυση *Το Πρακτορείο* (σαντούρι, μπουζούκια, ακορντεόν, πιάνο). Η Μαρίκα, βρίσκοντας την κόρη της μισόγυμνη να χορεύει, προσπαθεί να τη συνετίσει δίχως αποτέλεσμα και στη συνέχεια αποχωρεί για την Αμερική.

Με την αφορμή αυτή, ο Φέρρης σκηνοθετεί έναν τέταρτο χώρο μουσικής έκφρασης του ρεμπέτικου, ένα ελληνικό μαγαζί της ομογένειας. Είναι ένας μεγάλος και φωτεινός χώρος που υποδέχεται κοινό υψηλού βιοτικού επιπέδου, με πολυτελείς κουρτίνες, ντυμένος σε αποχρώσεις του μπλε που θυμίζουν Ελλάδα. Μια ειδικά διαμορφωμένη εσοχή αναδεικνύει την ορχήστρα, που αποτελείται από μόλις επτά

²³ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 229.

άτομα που παίζουν ακορντεόν, μπουζούκια, μπαγλαμά και κιθάρα. Στη συγκεκριμένη σκηνή, το τραγούδι που εκτελείται είναι το *Εμένα λόγια μη μου λες*.

Ανάμεσα στους πελάτες παρευρίσκεται και ένα πρόσωπο από το παρελθόν της Μαρίκας, ο Γιάννης, ο οποίος έρχεται να την αναστατώσει και πάλι. Βλέποντάς τον, αποφασίζει εγκαταλείψει την καριέρα της και να δώσει μια ευκαιρία στη σχέση τους. Τον ακολουθεί λοιπόν στο Σικάγο, αφήνοντας την υπόλοιπη ορχήστρα να επιστρέψει στην Ελλάδα.

Η επιλογή της αποδεικνύεται λανθασμένη και η ζωή της στο Σικάγο είναι δύσκολη. Βλέποντάς την παγιδευμένη σε αυτήν τη συνθήκη, ο Γιώργος ενημερώνει τον Μπάμπη, που στο μεταξύ έχει γίνει ιδιοκτήτης ενός κοσμικού κέντρου, και που αποφασίζει να πληρώσει το εισιτήριο της επιστροφής χωρίς εκείνη να το γνωρίζει.

Στο μαγαζί του Μπάμπη το ρεμπέτικο έχει μετεγκατασταθεί σε έναν νέο χώρο, τον πέμπτο κατά σειρά χώρο του ρεμπέτικου για την ταινία. Η ορχήστρα δε, βρίσκεται στο ύψος του κοινού και οι μουσικοί στην τελευταία σειρά ερμηνεύουν όρθιοι. Το σχήμα είναι μεγάλο: μπαγλαμάδες, μπάντζο, κιθάρες, ακορντεόν, μπουζούκια, πιάνο. Η Ματίνα, μαζί με τον Τάκη Μπίνη στο μπουζούκι ερμηνεύουν το τραγούδι *Στης Σαλαμίνας*, χρησιμοποιώντας το νέο τεχνολογικό επίτευγμα, τα μικρόφωνα. Στον χώρο μεταξύ ορχήστρας και κοινού, χορεύουν χασάπικο δύο επαγγελματίες χορευτές.

Με την επιστροφή της Μαρίκας, το κοσμικό κέντρο του Μπάμπη παίρνει διαφορετική μορφή. Ο φωτισμός του χώρου μαζί με την αλλαγή των θέσεων του κοινού και την απομάκρυνση των τραπέζιων, θυμίζει εικόνα θεάτρου. Η βραδιά είναι αφιερωμένη στην Μαρίκα, που τραγουδά το *Μάνα μου Ελλάς*. Στο τέλος της βραδιάς, η πρωταγωνίστρια με τον Γιώργο αναπολούν την κοινή τους ζωή. Όταν εκείνος αποχωρεί, η τραγουδίστρια δολοφονείται από έναν τρελό της γειτονιάς.

Στο νεκροταφείο, όπου συγκεντρώνονται όλοι όσοι την αγάπησαν, τραγουδούν *Στου Θωμά*, ένα τραγούδι που ενώνει την Μαρίκα με τον Γιωργάκη και τον Μπάμπη, ως τελευταίο αντί σε μια ένδοξη ρεμπέτισσα.

2.2. Ανάλυση περιεχομένου

Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζεται η αποδόμηση της ταινίας σε σκηνές που έχουν εξεταστεί μεμονωμένα.

Σκηνή 1 0:03:40-0:07:13	Σκηνή 2 0:07:14-0:08:05	Σκηνή 3 0:08:21-0:11:39	Σκηνή 4 0:11:46-0:16:16	Σκηνή 5 0:16:20-0:18:33
Σκηνή 6 00:18:35-0:21:08	Σκηνή 7 0:21:10-0:21:29	Σκηνή 8 0:21:30-0:22:12	Σκηνή 9 0:22:13-0:26:59	Σκηνή 10 0:27:00-0:30:24
Σκηνή 11 0:30:25-0:32:10	Σκηνή 12 0:32:11-0:35:39	Σκηνή 13 0:35:40-0:37:00	Σκηνή 14 0:37:02-0:37:11	Σκηνή 15 0:37:13-0:37:46
Σκηνή 16 0:37:48-0:39:12	Σκηνή 17 0:39:14-0:40:12	Σκηνή 18 0:40:13-0:43:07	Σκηνή 19 0:43:08-0:43:20	Σκηνή 20 0:43:22-0:46:47
Σκηνή 21 0:46:48-0:48:07	Σκηνή 22 0:48:08-0:50:48	Σκηνή 23 0:50:50-0:52:34	Σκηνή 24 0:52:38-0:53:36	Σκηνή 25 0:53:37-0:54:26
Σκηνή 26 0:54:27-0:59:40	Σκηνή 27 0:59:41-1:01:53	Σκηνή 28 1:01:54-1:06:59	Σκηνή 29 1:07:00-1:11:38	Σκηνή 30 1:11:39-1:12:25
Σκηνή 31 1:12:27-1:13:37	Σκηνή 32 1:13:38-1:14:27	Σκηνή 33 1:14:28-1:15:00	Σκηνή 34 1:15:01- 1:15:29	Σκηνή 35 1:15:30-1:15:49
Σκηνή 36 1:15:49-1:15:51	Σκηνή 37 1:15:52-1:16:01	Σκηνή 38 1:16:02-1:16:06	Σκηνή 39 1:16:07-1:16:24	Σκηνή 40 1:16:25-1:16:37
Σκηνή 41 1:16:37-1:16:38	Σκηνή 42 1:16:39-1:17:01	Σκηνή 43 1:17:02-1:17:16	Σκηνή 44 1:17:17-1:17:21	Σκηνή 45 1:17:22-1:18:29
Σκηνή 46 1:18:30-1:23:51	Σκηνή 47 1:23:52-1:25:27	Σκηνή 48 1:25:28-1:25:54	Σκηνή 49 1:25:55-1:29:58	Σκηνή 50 1:29:59-1:30:47
Σκηνή 51 1:30:48-1:31:27	Σκηνή 52 1:31:27-1:34:53	Σκηνή 53 1:34:54-1:35:20	Σκηνή 54 1:35:22-1:38:20	Σκηνή 55 1:38:21-1:39:10
Σκηνή 56 1:39:11-1:42:07	Σκηνή 57 1:42:08-1:45:07	Σκηνή 58 1:45:08-1:46:06	Σκηνή 59 1:46:07-1:49:04	Σκηνή 60 1:49:05-1:49:46
Σκηνή 61 1:49:47-1:50:29	Σκηνή 62 1:50:30-1:51:51	Σκηνή 63 1:51:52-1:52:01	Σκηνή 64 1:52:02-1:52:15	Σκηνή 65 1:52:15-1:53:16
Σκηνή 66 1:53:17-1:53:55	Σκηνή 67 1:53:56-1:54:20	Σκηνή 68 1:54:21-1:54:31	Σκηνή 69 1:54:32-1:57:05	Σκηνή 70 1:57:06-2:00:48
Σκηνή 71 2:00:49-2:01:05	Σκηνή 72 2:01:06-2:05:53	Σκηνή 73 2:05:55-2:06:54	Σκηνή 74 2:06:55-2:12:07	Σκηνή 75 2:12:08-2:14:26
Σκηνή 76 2:14:27-2:15:19	Σκηνή 77 2:15:20-2:16:22	Σκηνή 78 2:16:23-2:19:41	Σκηνή 79 2:19:42-2:20:27	Σκηνή 80 2:20:28-2:23:47

Ένα κινηματογραφικό έργο όπως το *Ρεμπέτικο* έχει σύνθετη υπόσταση. Η θεωρία και η πρακτική του κινηματογράφου στο σχετικό έργο είναι ο σκηνοθέτης να παρουσιάσει δυο επίπεδα: το αισθητικό και ρεαλιστικό. Στην πρώτη περίπτωση ο σκηνοθέτης καλείται να αγγίξει τα καλλιτεχνικά ερεθίσματα ενώ στη δεύτερη στοχεύει στην «αντικειμενική» απεικόνιση της πραγματικότητας²⁴. Αυτά τα δυο συμπλέκονται αρμονικά στον σκηνοθετικό ιστό.

Ο βίος της κινηματογραφικής Μαρίκας είναι αφορμή για την επίκληση μιας σειράς ιστορικών γεγονότων, που υπογραμμίζονται ως σημεία καμπής στην νεοελληνική ιστορία. Η γραμμική τους εξιστόρηση υπογραμμίζεται με μια σειρά από ασπρόμαυρα αποσπάσματα που παρεμβάλλονται στην αφηγηματική ροή της ταινίας. Η παρεμβολή αυτή γίνεται σε κομβικά σημεία της αφήγησης:

- η γέννηση της Μαρίκας σηματοδοτεί τη Μικρασιατική καταστροφή
- η συνεργασία της Μαρίκας με την Ρόζα τη γερμανική κατοχή
- η καριέρα της ως τραγουδίστρια τον εμφύλιο πόλεμο.

Είναι προφανές λοιπόν, ότι η ιστορική πορεία της χώρας δραματοποιείται μέσα από την πορεία της ζωής της τραγικής πρωταγωνίστριας.

Ο Κώστας Φέρρης έχει επισημάνει ότι στο συγκεκριμένο έργο οι χαρακτήρες δεν ταυτίζονται με τα πρόσωπα που έχουν γράψει την ιστορία του σμυρναϊκού και ρεμπέτικου ρεπερτορίου. Ωστόσο, πέρα από τις ταυτίσεις που ήδη επισημίναμε, η σκηνοθεσία χρησιμοποιεί τα ιστορικά τεκμήρια για να οριοθετήσει τον κόσμο της πραγματικότητας από τον οποίο εκκινεί. Έτσι, η εμφάνιση της Αντριάνας στον τεκέ, με τη συγκεκριμένη κόμμωση και το χαρακτηριστικό παλτό με τον γούνινο γιακά, παραπέμπει σαφώς στην ιστορική φωτογραφία της Ρόζας Εσκενάζυ μαζί με τον Λάμπρο Λεονταρίτη και τον Αγάπιο Τομπούλη. Άλλο ένα τέτοιο δάνειο καταγράφεται στη σκηνή όπου η Μαρίκα είναι συνεργάτης του Γιάννη στο ταχυδακτυλουργικό θέαμα με το οποίο περιοδεύουν στην Ελλάδα. Σύμφωνα με τον Ηλία Πετρόπουλο, η Μαρίκα Νίνου πραγματοποιούσε περιοδείες με τον ακροβάτη σύζυγό της, ως Ντούο Νίνο²⁵. Όμοια, ο Μπάμπης κατάγεται από τα Τρίκαλα, όπως και ο Τσιτσάνης, και το πρώτο του έγχορδο όργανο είναι η μαντόλα, όπως αναγράφεται στο βιβλίο του Φέρρη²⁶.

²⁴ Πουλάκης Νίκος (2013), σελ. 185.

²⁵ Πετρόπουλος Ηλίας, *Το άγιο χασισάκι*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1991, σελ.147.

²⁶ Αλεξίου Σώτος, *Βασίλης Τσιτσάνης: Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σελ. 30. Βλ. επίσης και Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 105.

Εν τέλει, ο Φέρρης ουσιαστικά εμπνεύστηκε από τα πρόσωπα της ιστορίας του ρεμπέτικου και χρησιμοποίησε τα ιστορικά γεγονότα για να δομήσει μια μυθοπλασία αληθοφανή²⁷. Αυτή είναι μια διαδικασία που τον προφυλάσσει από τυχόν νομικές εμπλοκές που σχετίζονται με τα ιστορικά πρόσωπα. Διασώζει ωστόσο τον απαιτούμενο συνειρμό και επιτρέπει εμφανώς τον παραλληλισμό της κινηματογραφικής αφήγησης με τα ιστορικά γεγονότα. Συγχρόνως, ενισχύει όλα τα στοιχεία που μπορούν να πάρουν τη μορφή συμβόλων και που καθιστούν το ρεμπέτικο το παραδειγματικό πεδίο για την επισκόπηση του νεοελληνικού πολιτισμού.

Η υπόθεση της ταινίας αρθρώνεται μέσα από μια σειρά συμβολικών όρων, που θα πρέπει να εννοηθούν παράλληλα με την έντονα προσωποκεντρική προσέγγιση που επιφυλάσσει στην ιστορία του ρεμπέτικου.

2.2.1. Οι χώροι του Ρεμπέτικου

Οι μουσικοί χώροι εντός των οποίων εκτυλίσσεται η δράση στο *Ρεμπέτικο* είναι το καφέ αμάν, ο τεκές, το καμπαρέ, το μουσικό κέντρο και η ταβέρνα. Εκπροσωπούν πέντε τόπους του ρεμπέτικου: Σμύρνη, Πειραιά, Σύρα, Αμερική και Αθήνα.

Προκαλεί έκπληξη η πρώτη σκηνή της ταινίας στο καφέ αμάν στην Σμύρνη. Σε αυτή την σκηνή το πλάνο γεμίζει η πολυμελής ορχήστρα η οποία αποτελείται από ούτι, δύο μπουζούκια, δύο τζουράδες, τρεις φωνές, κιθάρα, πιάνο, βιολί και σαντούρι, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Επομένως, τα όργανα που εμφανίζονται εις διπλούν είναι το μπουζούκι και ο τζουράς.

Σύμφωνα με τον Θόδωρο Χατζηπανταζή, η κυρίαρχη ορχήστρα στα καφέ αμάν είναι φωνή, βιολί, σαντούρι, λαούτο και σπανίως κλαρίνο. Άλλα όργανα που αναφέρονται κατά καιρούς είναι το ντέφι, κόπιτσες, κανονάκι και μόνο σε δυο περιπτώσεις έχει εμφανιστεί το μπουζούκι²⁸. Ο Γιώργος Κοκκώνης υποστηρίζει ότι η δομή της ορχήστρας βασίζεται στο ζεύγος βιολί - σαντούρι, «εξ ου και ο όρος *σαντουρόβιολα* αλλά και *καφέ σαντούρ*, που μάλιστα προηγείται χρονικά του όρου καφέ αμάν». Μερικές φορές η κιθάρα συνοδεύει, κινούμενη σε οριζόντιες γραμμές

²⁷ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 17.

²⁸ Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σελ.66.

θυμίζοντας ούτι²⁹. Η Gail Holst επισημαίνει πως η κομπανία του καφέ αμάν χωρίζεται σε δυο είδη, σε τούρκικα και ελληνικά παραδοσιακά όργανα, όπως το σαντούρι, φλογέρα, βιολί, λαούτο και ούτι³⁰.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, η εικόνα του καφέ αμάν που σχηματοποιεί ο Κώστας Φέρρης είναι πολύ μακριά από την ιστορική τεκμηρίωση. Το πιάνο, η κιθάρα και προπαντός τα κυρίαρχα όργανα: μπουζούκι και τζουράς, αποτελούν εδώ αναχρονισμό. Σκοπός του σκηνοθέτη είναι προφανώς να υπογραμμίσει την ιστορική συνέχεια του ρεμπέτικου, η οποία αποτελεί και αξιωματική θέση πάνω στην οποία χτίζεται όλη η αλληγορία για τον νέο ελληνισμό που υποβάλλεται μέσα από την υπόθεση. Ωστόσο αυτό γίνεται σε βάρος της υφολογικής πολυπλοκότητας που το είδος εμφανίζει ιστορικά.

Ο επόμενος μουσικός χώρος ο οποίος προβάλλεται είναι ο τεκές του Θωμά, στα Λεμονάδικα. Η εικόνα αυτή αποδίδει το χώρο με το στήσιμο της ορχήστρας και το οργανολόγιο, όπως προκύπτουν από μαρτυρίες και βιβλιογραφία γύρω από τον τεκέ, που συμβουλευτήκε ο ίδιος ο σκηνοθέτης³¹.

Σύμφωνα με την Gail Holst, οι ρεμπέτικες συνθέσεις συνοδεύονταν αρχικά από διαφόρων ειδών όργανα, ούτι, σαντούρι, βιολί, τσέμπαλο, κανόνι, μπουζούκι, μπαγλαμάς κ.ά.³² Στην πορεία όμως εδραιώθηκαν ο μπαγλαμάς και το μπουζούκι. Η πρώτη απεικόνιση του τεκέ στο *Ρεμπέτικο*, που αναφέρεται γύρω στο 1925, περιλαμβάνει τα εξής όργανα: πιάνο, τζουρά, μπαγλαμά, μπάντζο και κιθάρα. Στην τελευταία προβολή του τεκέ, όταν πλέον η Μαρίκα έχει λάβει ενεργό ρόλο στην ορχήστρα, εντοπίζεται μια μικρή αλλά σημαντική εξέλιξη σε αυτήν. Τρία επιπλέον όργανα μετέχουν: το βιολί, το σαντούρι και το ούτι. Σε αυτό το σημείο είναι εμφανές το «άρωμα» της Ανατολής, δηλαδή χαρακτηριστικά του σμυρναϊκού ύφους τα οποία περνούν στο ρεμπέτικο τραγούδι.

²⁹ Κοκκώνης Γιώργος, «Alla-turca, alla-franga και καφέ αμάν», αδημοσίευτη ανακοίνωση στο συνέδριο *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση* (Φιλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2010), σελ. 9.

³⁰ Gail Holst, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Denise Harvey & Co, Αθήνα 1977, σελ. 24.

³¹ Ο Κώστας Φέρρης για την Ταινία Ρεμπέτικο, <http://www.youtube.com/watch?v=74dZ-ON6Lt4>, 00ω:07λ:08δ – 00ω:08λ:20δ, τελευταία πρόσβαση στις 15/05/2013.

³² Gail Holst (1977), σελ. 78, 81.

Ο επόμενος χώρος όπου μας μεταφέρει η ταινία είναι το καμπαρέ του λιμανιού της Σύρας. Πρόκειται για χώρο διασκέδασης των ναυτικών, με την προσθήκη αισθησιακών χορών σε ανατολίτικους ρυθμούς. Από τα πλάνα του Φέρρη, συνειδητοποιούμε ότι εστιάζει περισσότερο στα πρόσωπα και την πλοκή, παρά στην ανάδειξη του χώρου επιτέλεσης, η οποία είναι υποβαθμισμένη. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο, το μόνο που μένει στον θεατή είναι η έντονη συγκινησιακή κορύφωση του πιανίστα (Ξαρχάκος), λίγο πριν την λογομαχία της Μαρίκας με την κόρη της.

Ο τέταρτος χώρος που εμφανίζεται στο *Ρεμπέτικο*, είναι το κοσμικό κέντρο στην Αμερική. «Η Ωραία Σμύρνη», όπως ονομάζεται, είναι ένας μεγάλος κλειστός χώρος, προορισμένος να υποδέχεται τις εύπορες οικογένειες τις ομογένειας, με πολλά ομοιόμορφα φωτιστικά στους τοίχους, διακοσμημένος από μπλε πανιά και με ελληνικές σημαίες πάνω από την τοιχογραφία της Αθήνας³³. Σε ό,τι αφορά την Αμερική, είναι εμφανής η αμφισβήτηση της υλικής αφθονίας ως τεκμήριο υψηλότερου πολιτισμού, από τους κεντρικούς ήρωες. Ιδιαίτερο λοιπόν ενδιαφέρον έχει ο μονόλογος του Γιάννη, που διαμένει εκεί με την Μαρίκα:

«Δεν λέγαμε παλιά να φύγω να πάω στο Αμέρিকা εκεί που τρέχει το χρυσάφι στους δρόμους; ... Να φύγουμε από τις παράγκες, τα Λεμονάδικα, με τις πουτάνες, τους νταβάδες, τους λαθρέμπορους, τους τεκετζήδες, τους τραγουδιστάδες με την βραχνή φωνή; Και μου 'λεγες για τον πατέρα σου που τραγούδαγε χτυπώντας το παπούτσι του στο πάτωμα να κρατάει τον ρυθμό; Και να την επιτέλους η Αμερική! Και να σου ξανά τα Λεμονάδικα, μόνο που εδώ τα λένε Maxwell Street, να και οι παράγκες! Να και οι καφενέδες που φουμάρουνε! Και οι πουτάνες με τους νταβάδες, και οι λαθρέμποροι. Να τος κ ο Παναγής με την κιθάρα του που τραγουδάει και χτυπάει τον ρυθμό με το παπούτσι του στο πάτωμα μόνο που αυτός είναι μαύρος! Και όλο το ίδιο είναι..»³⁴.

Η οικουμενικότητα των αξιών που εκφράζει το ρεμπέτικο είναι προφανής στην ταύτιση δυο τόσο μακρινών και διαφορετικών κόσμων. Παρά την απόσταση, οι λαϊκές μουσικές είναι αυτές που καλούνται να εκφράσουν την κουλτούρα των μεταναστών, των προσφύγων, των κατατρεγμένων. Τα λιμάνια, οι παράγκες των κοινωνικά απόκληρων, η θεματολογία της φυλακής, των ναρκωτικών, του ανεκπλήρωτου έρωτα

³³ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 237 – 238.

³⁴ Βλ. <http://www.youtube.com/watch?v=haG9hpC-5vQ> (02ω:06λ:44δ - 02ω:07λ:35δ).

και του πόνου, προβάλλονται από τον σκηνοθέτη ως οικουμενικές αξίες, που εξιδανικεύουν το ρεμπέτικο, εξυψώνοντάς το πάνω από την οποιαδήποτε τοπικότητα. Συγχρόνως δικαιώνουν την περιθωριακή συνθήκη, ως εχέγγυο μιας αλήθειας, που αμφισβητείται στις θεσμικά συγκροτημένες καλλιτεχνικές εκφράσεις του δυτικού κόσμου.

Στο σημείο αυτό, το κοινωνιολογικό σχόλιο του Στάθη Δαμιανάκου εκφράζει χαρακτηριστικά την σκηνοθετική προσέγγιση: «Είτε πρόκειται για τα νέγρικα μπλουζ [...] είτε ακόμα για το ελληνικό ρεμπέτικο, ο λαϊκός βάρδος αυτής της Διεθνούς της περιθωριακής κουλτούρας βρήκε τρόπο να χρησιμοποιήσει μια ολόκληρη κλίμακα από συγκινημένους τόνους για να διαμαρτυρηθεί κατά των κοινωνικών αδικιών και διακρίσεων, για να εκφράσει τον πόνο, τη θλίψη ή την οργή των απόκληρων»³⁵. Διότι κοινό στοιχείο στα ρεμπέτικα και τα μπλουζ είναι η πλούσια ιδιωτική-κωδικοποιημένη γλώσσα που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί τους αλλά και η αλλαγή κουρδισμάτων που επέλεξαν για πιο ελκυστικά ακούσματα³⁶.

Ακόμα ένας χώρος μουσικής έκφρασης είναι το μαγαζί του Ιορδάνη. Πρόκειται για μια αθηναϊκή ταβέρνα³⁷, που περιγράφεται ως μαγαζί «κυριλέ», με υπόληψη³⁸. Είναι μεγάλο, με πολλά τραπέζια, υπερυψωμένο πάλκο και ευρύχωρη πίστα. Οι πελάτες, άνδρες και γυναίκες, απολαμβάνουν την μουσική τρώγοντας και πίνοντας.

Σύμφωνα με τον Ηλία Πετρόπουλο, αυτή η εικόνα της ταβέρνας δεν υπήρξε ποτέ: «Η ταβέρνα δεν είχε πάλκο, μήτε πίστα [...] Στις ταβέρνες ποτέ των ποτών δεν πάταγε γυναίκα...»³⁹. Επίσης, τονίζει πως η θέση της ορχήστρας ήταν στην γωνία και πως η επικοινωνία της με τους πελάτες ήταν καθαρά ηχητική. Βέβαια, ο Πετρόπουλος ισχυρίζεται πως η ταβέρνα τροποποιείται στην πορεία, χωρίς όμως να διευκρινίζει το πότε, με την ορχήστρα να καταλαμβάνει ολοκληρωτικά την πλευρά απέναντι από την

³⁵ Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001, σελ. 17.

³⁶ Σαββόπουλος Πάνος (Δεκέμβριος 2013), *Ρεμπέτικα και Blues δρόμοι παράλληλοι, Από τη Σμύρνη και τον Πειραιά, ως τον Μισισιπή και την Νέα Ορλεάνη*, <http://www.24grammata.com/?p=43932>, τελευταία πρόσβαση στις 1/5/14.

³⁷ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 135.

³⁸ Φέρρης Κώστας (2000), σελ. 153.

³⁹ Πετρόπουλος Ηλίας (1991), σελ. 47-48.

είσοδο και με ενίσχυση μιας μικρής χαμηλής εξέδρας, ώστε το κοινό να έχει άμεση πρόσβαση σε «ακρόαμα και θέαμα»⁴⁰.

Ο πέμπτος χώρος είναι το μαγαζί του Μπάμπη, «Κοσμικόν Κέντρον, Ο Μπάμπης», όπως προβάλλεται στην ταινία⁴¹. Έχει εξελιχθεί πολύ σε σχέση με τους προηγούμενους. Χαρακτηριστικό είναι ότι, ενώ το πάλκο παραμένει, οι τραγουδιστές ερμηνεύουν όρθιοι, μπροστά από τους μουσικούς. Επιπλέον, είναι εμφανής η εισβολή ενός νέου τεχνολογικού επιτεύγματος, η ενίσχυση του ήχου και τα μικρόφωνα, που σηματοδοτούν την έναρξη μιας καινούριας περιόδου, που θα σημάνει και την παρακμή του ρεμπέτικου.

Η τελευταία πράξη του δράματος, στο τέλος της ταινίας, τοποθετείται σε έναν ιδιαίτερο χώρο, όπου συντελείται η κηδεία της Μαρίκας. Εκεί ανασυγκροτείται ο κατ' εξοχήν τόπος του ρεμπέτικου, με την παρουσία όλων των μουσικών που προσέρχονται στον τελευταίο αποχαιρετισμό: «Η παράδοση θέλει όλους τους ρεμπέτες που παραβρίσκονται να παίζουν μπουζούκι, να χορεύουν και να τραγουδούν...»⁴². Η διαβατήρια τελετή του θανάτου προσδιορίζεται ως η ύστατη επιτέλεση, για την οποία ο σκηνοθέτης επιλέγει το συμβολικό κομμάτι *Στου Θωμά*. Ο ίδιος διευκρινίζει ότι «ο Θωμάς που είναι ήδη στον άλλο κόσμο, είναι ήδη στον Άδη, είναι ένα είδος Χάρου που θα περίμενε [την Μαρίκα] και αυτός *στου Θωμά το μαγαζί* που είναι αυτή τη φορά στην κόλαση ή στον παράδεισο του κάτω κόσμου».⁴³

Από την παραπάνω παρουσίαση γίνεται σαφές ότι οι «σταθμοί» στην ιστορία του ρεμπέτικου κατά τον Φέρρη αποδίδονται μέσα από την εξέλιξη των χώρων επιτέλεσης. Οι αισθητικές αλλαγές συμβαδίζουν με τις πολιτικές αλλαγές, ενώ οι τελευταίες εμφανίζονται να έχουν άμεση συνέπεια σε μια πιο «καταναλωτική» σχέση του ακροατηρίου με την μουσική, η οποία ερμηνεύεται ως παρακμή των αρχετυπικών αξιών του ρεμπέτικου.

⁴⁰ Πετρόπουλος Ηλίας (1991), σελ. 49.

⁴¹ Πετρόπουλος Ηλίας (1991), σελ. 58.

⁴² Πουλάκης Νίκος (2013), σελ. 191.

⁴³ Ο Κώστας Φέρρης για το *Ρεμπέτικο*, <http://www.youtube.com/watch?v=74dZ-ON6Lt4>, 00ω:12λ:19δ – 00ω:12λ:32δ, τελευταία πρόσβαση στις 12/05/2014.

2.2.2. Τα πρόσωπα του *Ρεμπέτικου*

Στο *Ρεμπέτικο* κεντρικός άξονας είναι η γυναίκα, η οποία υποβάλλει στον σεναριογράφο μια ηδονική ερμηνευτική γραμμή. Η θέση της γυναίκας στην ορχήστρα, αλλά και στους μουσικούς χώρους γενικότερα αποδίδει συμβολικά το ποια είναι η θέση της γυναίκας στην κοινωνία.

Η πρώτη εικόνα για τη γυναίκα προβάλλεται μέσα από τη πρώτη σκηνή της ταινίας. Στην πολυμελή ορχήστρα συμμετέχουν τρεις γυναίκες οι οποίες κρατούν τη δεύτερη φωνή. Η μουσική τους συνεισφορά είναι δευτερεύουσα, αφού προτεραιότητα δίνεται στην προσεγμένη εμφάνισή τους, που προσελκύει το αντρικό κοινό. Όλοι οι χώροι του ρεμπέτικου είναι κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενοι. Εκεί, η γυναικεία παρουσία συνδέεται με χαλαρά ήθη, χωρίς φραγμούς. Από τους τεκέδες μέχρι τα καμπαρέ του λιμανιού⁴⁴, η θηλυκή σάρκα διατίθεται ως προϊόν για απόλαυση. Όταν ο Μπάμπης επιλέγει τη Ματίνα για το σχήμα του, τα κριτήριά του δεν είναι πρωτίστως μουσικά.

Η ευκολία με την οποία ο Παναγής χρησιμοποιεί την Αντριάνα ως μέσο για να εξασφαλίσει τη θέση του στο μαγαζί του Θωμά και τα απαραίτητα που δεν μπορεί ο ίδιος να παρέχει στην οικογένειά του, είναι χαρακτηριστικό δείγμα φαλλοκρατικού κυνισμού. Από την άλλη πλευρά, όταν εκείνη βρίσκεται στην αγκαλιά του Θωμά, με την συναίνεση του άντρα της, το κύριο μέλημά της είναι να μην γίνουν αντιληπτοί από τη γειτονιά. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι η Αντριάνα βρίσκει τη δύναμη να επαναστατήσει μόνο όταν ο Θωμάς της προσφέρει ασφάλεια, όταν έχει δηλαδή ήδη αντικαταστήσει την αντρική παρουσία δίπλα της.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα για το διαχωρισμό των ρόλων των δυο φύλων στην κοινωνία της εποχής, αποδίδεται στη σκηνή όπου η μικρή Μαρίκα εκφράζεται ελεύθερα χορεύοντας σε δημόσιο χώρο, πράγμα που προκαλεί τη βίαιη αντίδραση του πατέρα της, που αγνοεί τον παιδικό αυτόν αυθορμητισμό της και το μόνο που βλέπει είναι η εικόνα της εκδιδόμενης.

Η σκιαγράφηση των βασικών προσώπων της ταινίας και ο τρόπος με τον οποίο αυτά σχετίζονται με τη βασική πρωταγωνίστρια είναι καθοριστικά για την δομή της ταινίας:

⁴⁴ Φέρρης Κώστας (2000), σελ 223.

Μαρίκα

Η Μαρίκα είναι ο κεντρικός ρόλος. Η βιογραφία της, όπως ξετυλίγεται από σκηνή σε σκηνή, δίχως να ταυτίζεται συστηματικά, δανείζεται τα πιο σημαντικά στοιχεία της ζωής μιας από τις μυθικές φιγούρες του ρεμπέτικου, της Μαρίκας Νίνου. Η σχέση αυτή ωστόσο δεν δηλώνεται ρητά, απλώς υπονοείται με το δάνειο του μικρού ονόματος. Η Μαρίκα είναι παιδί προσφύγων, αφού σε μικρή ηλικία αναγκάζεται να καταφύγει στην Ελλάδα μαζί με την οικογένειά της, λόγω της Μικρασιατικής Καταστροφής. Τα παιδικά της χρόνια είναι σκληρά δίχως τρυφερότητα από τους γονείς της. Ο πατέρας της είναι βίαιος απέναντί της από τη μικρή της ηλικία για να την αποτρέψει, όπως πιστεύει, να ακολουθήσει τον «στραβό» δρόμο. Μεγαλώνει μέσα στους τεκέδες και τους χασικλήδες. Τα αθώα της μάτια μπορούν να διακρίνουν την ερωτική σχέση της μητέρας της με τον Θωμά, η οποία δολοφονείται από τον πατέρα της μπροστά στα μάτια της. Όταν έχει μεγαλώσει πια, ερωτεύεται τον ταχυδακτυλουργό Γιάννη, ο οποίος την εγκαταλείπει έγκυο.

Η Μαρίκα είναι αδιαμφισβήτητα λοιπόν ένα τραγικό πρόσωπο, αφού όλα τα βιώματά της, δεν τη βοηθούν να ξεφύγει από τα πρότυπα που έχει ως παιδί. Το οικογενειακό περιβάλλον της είναι καταλυτικό για τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της. Η μητέρα (Αντριάνα) και ο πατέρας (Παναγής) προδιαγράφουν ένα έντονο καλλιτεχνικό ταμπεραμέντο αλλά και έναν τραγικό βίο, εγκλωβισμένο στα κοινωνικά αδιέξοδα ενός προλεταριάτου που δοκιμάζεται σε δύσκολες ιστορικές συγκυρίες.

Παρά την εσωτερική της πάλη, παραμένει εγκλωβισμένη στον ίδιο της τον εαυτό και την έκβαση της ζωής της την κερδίζει η «μοίρα». Σαν να είναι καταραμένη, από την γέννησή της έως και τη δολοφονία της μοιάζει να μιμείται την πορεία της μητέρας της. Αυτό την κάνει ευάλωτη μαζί και σκληρή – είναι χαρακτηριστικό το πώς εγκαταλείπει την κόρη της Αντριάνα στη μητέρα του Γιωργάκη και έπειτα στο σχολείο με τις καλόγριες.

Όλη της τη ζωή προσπαθεί να βρει έναν τρόπο εκτόνωσης που θα της δώσει έστω και για μία φορά την αίσθηση της ψυχικής γαλήνης. Από τις άθλιες συνθήκες που σαν πρόσφυγας αντιμετώπισε με την οικογένειά της και μέχρι την απόρριψη που βίωσε, όχι μόνο από αυτήν αλλά και από τους ερωτικούς της συντρόφους, το ρεμπέτικο φαίνεται καταφύγιο. Ουσιαστικά δεν είναι επιλογή αλλά μία ασφαλής πορεία, αφού μέσα από αυτά τα ακούσματα γεννιέται, μέσα από αυτούς τους τεκέδες μεγαλώνει και μόνο μέσα από αυτούς γίνεται αρεστή και επιβιώνει ακόμα και σε περίοδο πολέμου. Η

οικεία αίσθηση που έχει μέσα σ' αυτούς τους χώρους, πηγάζει από τα βιώματά της. Παρά το ότι είναι γυναίκα, εργάζεται από παιδί (έστω κι αν χορεύει για να πληρώσει ένα πιάτο φαΐ) και είναι ανεξάρτητη, χαρακτηριστικό που είναι σπάνιο για την εποχή⁴⁵ και αξιολογείται πολύ θετικά στον κόσμο του ρεμπέτικου.

Το βλέμμα της φαίνεται πάντα κενό, ακόμα και όταν τραγουδάει, και ο πόνος διακρίνεται μόνο στη φωνή της κατά την εκτέλεση των τραγουδιών. Το ρεμπέτικο τραγούδι εκφράζει απόλυτα τον έντονο συναισθηματισμό της, εκεί έγκειται και η επιτυχία της. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του έμπιστου φίλου της, Γιωργάκη: «Μπέμπα μου αν θες στο ξαναλέω, νόστιμη είσαι, φωνίτσα έχεις, έτσι και το αποφασίσεις να τα πεις μονάχη σου [...] τι καλή φωνή μου λες; Καημό μέσα σου, πόνο έχεις, αυτό είναι!».

Μπάμπης

Ο Μπάμπης είναι μία από τις πιο αντιπροσωπευτικές φιγούρες του όρου «ρεμπέτης». Στο πρόσωπό του καθρεφτίζεται (αδήλως πάντα) ο Βασίλης Τσιτσάνης. Είναι ένας δεξιοτέχνης του μουζουκίου και η μουσική είναι το βασικότερο κομμάτι της ζωής του, που λειτουργεί καταλυτικά ως μέσο έκφρασης των συναισθημάτων του. Με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να μοιράζει τα προβλήματά του με τους γύρω, προβλήματα όπως η έλλειψη παιδείας και το χαμηλό κοινωνικό επίπεδο που βρίσκουν πιθανότατα διέξοδο στο χασίς και τη μουσική.

Είναι ένας άνθρωπος που γνωρίζει την αξία του ως μουσικός, γεγονός που τον καθορίζει ανεξάρτητο από οποιοδήποτε συναισθηματικό και επαγγελματικό δέσιμο αφού αποχωρεί από τον τεκέ προκειμένου να ξεκινήσει μια καριέρα, στο πλευρό της γνωστής και επιτυχημένης Ρόζας. Με αυτόν τον δυναμισμό ο Μπάμπης, ως δεξιοτέχνης και ως μουσικοσυνθέτης, κερδίζει επάξια το ρόλο του μαέστρου στην ορχήστρα στο μαγαζί του Ιορδάνη.

Η σχέση του με την πρωταγωνίστρια, παρά τις συναισθηματικές διακυμάνσεις της, είναι μία σταθερή και ουσιαστική ανθρώπινη σχέση. Η κρίση του Μπάμπη είναι καταλυτική για την Μαρίκα όσον αφορά στη θέση της ερμηνεύτριας στην ορχήστρα και ο ακέραιος χαρακτήρας του διαφαίνεται από τη σύντομη ερωτική τους σχέση έως και

⁴⁵ Gail Holst (1977), σελ. 57.

την επαγγελματική τους επανασύνδεση, πραγματοποιώντας την υπόσχεσή του και ταξιδεύοντας μαζί για την Αμερική.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του ήρωα είναι η ευαισθησία και η στοργικότητα για την Μαρίκα, πληρώνοντας το εισιτήριο της επιστροφής, σώζοντας την από το ερωτικό της αδιέξοδο με τον Γιάννη. Στο τελευταίο αντίο πρωτοστατεί και τραγουδά συγκινημένος πάνω από το μνήμα της.

Γιωργάκης

Ο Γιωργάκης είναι δεξιότηχης στο βιολί και είναι από τα βασικά μέλη της ορχήστρας του τεκέ, προσθέτοντας ένα «άρωμα» Ανατολής με το ηχώχρωμά του. Εμφανίζεται από τα πρώτα παιδικά χρόνια της Μαρίκας και βρίσκεται δίπλα της μέχρι και το τέλος της. Η δολοφονία της μητέρας της και η φυλάκιση του πατέρα της, του δημιουργεί την ανάγκη να την μεγαλώσει με τη δική του οικογένεια, αντικαθιστώντας την πατρική φιγούρα που στερείται.

Στην πορεία των χρόνων, γίνεται ο έμπιστος φίλος της που ανιδιοτελώς της συμπαραστέκεται στηρίζοντάς την και επαγγελματικά. Τα συναισθήματά του ωριμάζουν και γοητεύεται όταν συνειδητοποιεί ότι εκείνη είναι πλέον μία ανεξάρτητη γυναίκα και αρεστή σε πολλούς άντρες. Τα ερωτικά συναισθήματα του Γιώργου για την Μαρίκα δεν έρχονται ποτέ στην επιφάνεια με λόγια, αλλά υπονοούνται από τον τρόπο που την κοιτάει και την προσεγγίζει.

Ο ρόλος του είναι σαν αυτόν του από μηχανής θεού. Την μεγαλώνει στοργικά, την συμβουλεύει να τραγουδήσει, βοηθά στην ανατροφή της κόρης της, την προσέχει και της δείχνει ακόμα και από τον πόλεμο την αγάπη του και είναι ο άνθρωπος που θα βρει τη λύση για να τη σώσει από την αποτυχημένη για την ζωή της επιλογή να μείνει στην Αμερική.

Η αγάπη και η εκτίμηση της Μαρίκας για τον Γιωργάκη, εκφράζονται λίγα λεπτά πριν το τέλος της, όταν σε μια μορφή εξομολόγησης, έχοντας αντιληφθεί τα λάθη της, ζητά συγχώρεση αν και πιστεύει ότι είναι πλέον αργά.

Θωμάς

Ο Θωμάς, όντας ιδιοκτήτης ενός τεκέ, συναναστρέφεται τους κύκλους των χασικλήδων, γεγονός που τον εντάσσει στον ευρύτερο κύκλο της παρανομίας. Η

ανάγκη να παραμείνει ασφαλής ακόμα και σε περίοδο πολέμου είναι ο λόγος που τον καθιστά δοσίλογο.

Η σχέση του με την πρωταγωνίστρια είναι στενή, αφού αποτελεί το σημαντικότερο πρόσωπο στη ροή της ιστορίας της. Είναι «οδηγών χαρακτήρας», ο ρόλος που κινεί τη δράση, είτε ηθελημένα είτε άθελά του.

Ως δυναμική προσωπικότητα, παρεμβαίνει δραματικά στη ζωή της Μαρίκας. Είναι το αφεντικό του πατέρα της αλλά και μεγάλος θαυμαστής της μητέρας της, την οποία στηρίζει οικονομικά διεκδικώντας ερωτικό αντάλλαγμα. Η ένοχη σχέση και η εξομολόγηση της Αντριάνας για τα μελλοντικά της σχέδια με τον Θωμά, οδηγούν στον τελευταίο της καβγά με τον Παναγή και την μοιραία δολοφονία της μπροστά στα μάτια της Μαρίκας.

Η πρωταγωνίστρια, μετά την εγκατάλειψή της από τον Γιάννη, καταλήγει να εργάζεται στο μαγαζί του Θωμά για να εξασφαλίσει την επιβίωσή της ίδιας και της κόρης της. Σε αυτόν τον χώρο, τραγουδάει για πρώτη φορά και καθιλώνει τους πάντες με την συγκλονιστική ερμηνεία της, στιγμή που αποτελεί το έναυσμα για τη μετέπειτα καριέρα της. Από την ακμή της έως και το θάνατό της το κομμάτι «Έλα απόψε στου Θωμά» σηματοδοτεί την πορεία της. Είναι αυτό που την συστήνει στον κόσμο (*κι η Μαρίκα με το ντέφι να γελά και να σου γνέφει*) αλλά και που την αποχαιρετά στην κηδεία της, καθιστώντας τον Θωμά ένα είδος Χάρου που θα την περιμένει και στον άλλο κόσμο⁴⁶.

Γιάννης

Ο Γιάννης είναι ένας ταχυδακτυλουργός, ο οποίος επιβιώνει μετακινούμενος σε περιοδείες ανά την Ελλάδα, προσφέροντας ένα ψυχαγωγικό θέαμα. Οι εμφανίσεις του έχουν άμεση ανταπόκριση από το κοινό έως ότου ο κινηματογράφος τραβήξει το ενδιαφέρον των θεατών.

Ο Γιάννης είναι ο νεανικός έρωτας της Μαρίκας και η σχέση της μαζί του την κάνει να τον ακολουθήσει ως βοηθός του, μέχρι τη στιγμή που η εγκυμοσύνη της θα τον ωθήσει να αποποιηθεί τις ευθύνες του και να την εγκαταλείψει μπαρκαρώντας σε κάποιο καράβι. Αυτή είναι ακόμα μία τραγική εμπειρία σε ένα σύνολο θλιβερών γεγονότων που θα την ωθήσουν να τραγουδήσει για πρώτη φορά.

⁴⁶ Ο Κώστας Φέρρης για την Ταινία Ρεμπέτικο, <http://www.youtube.com/watch?v=74dZ-ON6Lt4>, 00ω:11λ:33δ – 00ω:12λ:33δ, τελευταία πρόσβαση στις 13/05/2014.

Μετά από αρκετά χρόνια και όταν η πρωταγωνίστρια έχει κατακτήσει τον τίτλο της «ρεμπέτισσας», ο Γιάννης εμφανίζεται ξανά στην ζωή της και την πείθει πως θα πραγματοποιήσει την υπόσχεσή του και θα της προσφέρει όλα όσα είχε ονειρευτεί. Όμως για άλλη μια φορά θα την απογοητεύσει και η Μαρίκα θα είναι νιώσει ξανά δυστυχισμένη εξαιτίας του.

2.2.3. Η επιτέλεση του *Ρεμπέτικου*

Η ορχήστρα του ρεμπέτικου χαρακτηρίζεται από μια εσωτερική ιεραρχία, που αρθρώνεται σε δυο επίπεδα. Το πρώτο αφορά τους ερμηνευτές-ερμηνεύτριες και το δεύτερο τα μουσικά όργανα. Στην πρώτη περίπτωση είναι σημαντική η διεκδίκηση της τοποθέτησης του «πρώτου» ονόματος στην μαρκίζα του νυχτερινού κέντρου αλλά και της θέσης του στο μέσον της ορχήστρας. Εδώ, τα ζεύγη που αντιπαρατίθενται εντόνως, με τη νεότερη ερμηνεύτρια να παραμερίζει την παλιά, είναι της Μαρίκας και της Ρόζας και εν συνεχεία της Ματίνας και της Μαρίκας. Στην δεύτερη περίπτωση, τα βασικά όργανα είναι το μπουζούκι, η κιθάρα, ο μπαγλαμάς και το πιάνο. Ωστόσο, τα όργανα που προβάλλονται στην πρώτη σειρά είναι το μπουζούκι κι ο μπαγλαμάς.

Το ρεμπέτικο σκηνοθετείται μέσα σε ένα συνολικό πλαίσιο επιτέλεσης, που ενεργοποιεί ένα πλήθος πολιτισμικών αναφορών. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλούν οι αντιδράσεις του κοινού και η διάδρασή τους με τους μουσικούς. Στόχος είναι η έξοδος από τις συμβάσεις και η αμεσότητα της έκφρασης του ψυχικού κόσμου που είναι αρετή του «μερακλή». Στη σκηνή όπου ο Παναγής ερμηνεύει το «Στης πίκρας τα ξερονήσια», οι άντρες είναι καθισμένοι σε χαμηλές σιωπηλές στάσεις και ένας πελάτης του τεκέ, δίχως να σταματήσει να παίζει κομπολόι στο ένα του χέρι, με το άλλο σηκώνει τελετουργικά το ποτήρι με το ποτό του και το χύνει στο πάτωμα, σαν σπονδή. Όταν ο Θωμάς αφιερώνει τον μοναχικό του χορό, ζεϊμπέκικο, με μια ονειρική περισυλλογή στην ερωμένη του Αντριάνα, ένας πελάτης κόβει με το μαχαίρι το χέρι του και το σηκώνει επιδεικτικά για να ταυτίσει τη συναισθηματική του φόρτιση μ' αυτή του χορευτή. Η Μαρίκα καθλώνει το ακροατήριό της ερμηνεύοντας το «Καίγομαι - καίγομαι»: σ' όλο το μαγαζί επικρατεί σιωπή, τα πρόσωπα είναι μουδιασμένα αλλά και συγκινημένα. Στο απόγειο του κομματιού πετάγονται πιάτα στην πίστα. Μια πιο διονυσιακή έκσταση προκαλεί το τσιφτετέλι της Ρόζας με τον αισθησιακό ρυθμό του τούρκικου χορού της κοιλιάς, που σε μια έκρηξη αντιζηλίας έναντι της Μαρίκας προκαλεί τους θαμώνες, ένας εκ των οποίων τοποθετεί ένα ποτήρι κρασί στο κεφάλι της. Τέλος, η συναισθηματική κορύφωση αποδίδεται ως απόγειο του καημού στο πρόσωπο του Σταύρου Ξαρχάκου όταν ερμηνεύει το «Πρακτορείο», ο οποίος σαν να θέλει να σφραγίσει το κομμάτι, σπάει τον καθρέφτη στο πιάνο και πληγώνει το χέρι του.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΟΥ *ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ*

3.1. Παρουσίαση των μουσικών συνθέσεων του *Ρεμπέτικου*

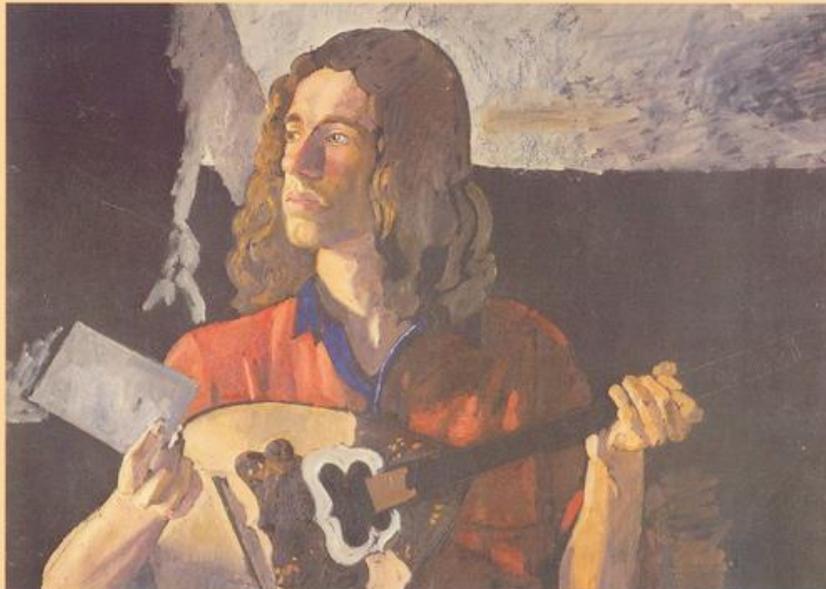
Τα τραγούδια που ακούγονται στην ταινία έχουν εκδοθεί σε ένα διπλό cd με τίτλο *Ρεμπέτικο*. Οι συνθέσεις είναι του Σταύρου Ξαρχάκου, που επιμελείται την έκδοση μαζί με τον Νίκο Γκάτσο. Δυο από τις δεκαεννέα συνθέσεις, εμφανίζονται εις διπλούν, αφού ο Σ. Ξαρχάκος προσέθεσε μια επανεκτέλεση από χορωδία (Μάνα μου Ελλάς, Στου Θωμά). Εμφανίζονται επίσης και ορχηστρικά κομμάτια, όπως το Τσιφτετέλι Χιτζασκάρ, το Χασάπικο 22, το Χασάπικο 36 και η Χόρα. Τα τραγούδια παρατίθενται με τη σειρά εμφάνισή τους στο cd και έχουν ως εξής:

1. Μάνα μου Ελλάς
2. Τσιφτετέλι Χιτζασκάρ
3. Τα παιδιά της άμυνας
4. Στης πίκρας τα ξερονήσια
5. Στου Θωμά
6. Χασάπικο 22
7. Καίγομαι Καίγομαι
8. Χόρα
9. Ερηνάκι
10. Ιμιτλερίμ
11. Μπουρνοβαλιά
12. Χασάπικο 36
13. Εμένα λόγια μη μου λες
14. Στην Αμφιάλη
15. Το δίχτυ
16. Στη Σαλαμίνα
17. Το πρακτορείο

ΣΤΑΥΡΟΣ Α. ΞΑΡΧΑΚΟΣ - ΝΙΚΟΣ ΓΚΑΤΣΟΣ

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

Η ΑΥΘΕΝΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΦΕΡΡΗ



- CD1**
- 1 ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΕΛΛΑΣ - Νίκος Δημητράτος
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 2 ΤΣΙΦΤΕΤΕΙ ΧΙΤΖΑΣΚΑΡ - Ορχήστρα
(Στίχοι Σαραντάκος)
 - 3 ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΑΜΥΝΑΣ - Νίκος Δημητράτος & Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος) / ΠΑΡΑΘΩΠΙΚΟ ΔΙΑΚΣΕΥΗ
 - 4 ΣΤΗΣ ΠΙΚΡΑΣ ΤΑ ΞΕΡΟΝΗΣΑ - Νίκος Δημητράτος
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 5 ΣΤΟΥ ΘΩΜΑ - Κώστας Τσίγγος & Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος, Κ. Φέρρης)
 - 6 ΧΑΣΑΠΙΚΟ 22 - Ορχήστρα
(Στίχοι Σαραντάκος)
 - 7 ΚΑΙΓΟΜΑΙ ΚΑΙΓΟΜΑΙ - Σωτηρία Λεονάρδου & Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 8 ΧΟΡΑ - Ορχήστρα
(Στίχοι Σαραντάκος)
 - 9 ΕΡΗΝΑΚΙ - Θόδωρος Πολυκανδριώτης
(Π. Τσίτσας, Στίχοι Σαραντάκος) / ΔΙΑΚΣΕΥΗ

- CD2**
- 1 ΙΜΙΓΛΕΡΙΜ - Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος) / ΠΑΡΑΘΩΠΙΚΟ ΔΙΑΚΣΕΥΗ
 - 2 ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΑ - Σωτηρία Λεονάρδου & Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 3 ΧΑΣΑΠΙΚΟ 36 - Ορχήστρα
(Στίχοι Σαραντάκος)
 - 4 ΕΜΕΝΑ ΛΟΓΙΑ ΜΗ ΜΟΥ ΛΕΣ - Κώστας Τσίγγος
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 5 ΣΤΗΝ ΑΜΦΙΑΛΗ - Κ. Ματζόπουλος & Μ. Μαραγκόπουλος & Τ. Μπίνης & Κ. Τσίγγος
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 6 ΤΟ ΔΙΧΤΥ - Τάκης Μπίνης & Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 7 ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΕΛΛΑΣ - Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 8 ΣΤΗ ΣΑΛΑΜΙΝΑ - Τάκης Μπίνης & Χορωδία
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 9 ΤΟ ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟ - Σταύρος Ξαρχάκος
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)
 - 10 ΣΤΟΥ ΘΩΜΑ - Όλοι
(Στίχοι Σαραντάκος, Νίκος Γκάτσος)



ΑΚΤ 519309 2

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

ΑΚΤ 519309 2

www.sonymusic.gr



© 2004 Sony Music Entertainment (Greece) A.E. "AKTI" & 48 Sony Music Entertainment (GREECE) A.E. Distribution Sony Music



3.2. Μουσική & θεματολογική ανάλυση

Στο *Ρεμπέτικο* ο Σταύρος Ξαρχάκος χρησιμοποιεί στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν την αισθητική του αστικού λαϊκού τραγουδιού, μένοντας πιστός στο οργανολόγιο, τους ρυθμούς (χασάπικο, χασαποσέρβικο, τσιφτετέλι, καλαματιανό, καμηλιέρικο και ζεϊμπέκικο⁴⁷), την τροπικότητα αλλά και τη φόρμα (αμανές, ταξίμι, και προπαντός η γνωστή φόρμα τραγουδιού με εισαγωγή-κουπλέ-ρεφραίν-εισαγωγή)⁴⁸. Η μίμηση είναι τόσο επιτυχής, που τα κομμάτια είναι εντελώς «ρεμπετικοφανή» στο ευρύ κοινό και μόνο ο στίχος επιτρέπει να αναγνωρίσουμε την προέλευσή τους.

Εξαίρεση αποτελούν τα δύο ορχηστρικά θέματα που αποτελούν διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών. Είναι το «Ιμιτλερίμ» και «Τα παιδιά της άμυνας», τα πνευματικά δικαιώματα των οποίων είναι κατοχυρωμένα στον Σταύρο Ξαρχάκο, ως μουσικές διασκευές, ενώ στη δεύτερη σύνθεση ανήκουν και στον Νίκο Γκάτσο για τη διασκευή των στίχων⁴⁹. Άλλη μια διασκευή του Ξαρχάκου είναι το κομμάτι «Ερηνάκι» του Πάνου Τούντα. Αξίζει να σημειωθεί ότι συνθέτης έχει επιλέξει να προβάλλει σε ορχηστρική απόδοση τρεις εκτελέσεις του κομματιού αυτού με τρεις διαφορετικές ονομασίες, σαν να επρόκειτο για διακριτά κομμάτια: «Μπουρνοβαλιά», «Μάνα μου Ελλάς», «Στης πίκρας τα ξερονήσια», αλλά και στα οργανικά «Τσιφτετέλι χιτζασκάρ» «Χόρα» και «Χασαπικο 36», αντίστοιχα.

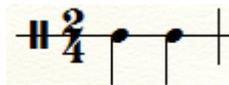
Τα υπόλοιπα τραγούδια είναι προσωπικές συνθέσεις του Σταύρου Ξαρχάκου. Η θεματική κατηγορία των στίχων αποτελεί κάθε φορά τον πυρήνα γύρω από τον οποίο πλέκεται η κινηματογραφική αφήγηση. Αλλά και αντίστροφα, η επιλογή των κομματιών υπαγορεύεται από την ροή της αφήγησης. Συμβολικά, λοιπόν, η μουσική καθορίζεται, αλλά και καθορίζει τελικά την πλοκή της ιστορίας.

⁴⁷ Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: Μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Fagotto Books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006, σελ. 47, 56-57, 30, 38-41. Βλ. επίσης Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto Books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006, σελ. 56-58.

⁴⁸ *Αυτόθι*, σελ. 58.

⁴⁹ docdept@aepi.gr Αρχείο της ΑΕΠΠ, Τμήμα Τεκμηρίωσης.

Μάνα μου Ελλάς, χασάπικο (2/4)⁵⁰, Νιχαβέντ



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει ο Νίκος Δημητράτος, δεύτερη εκτέλεση από την χορωδία

Το τραγούδι είναι ένα μακρύ παράπονο γεμάτο από την πίκρα της απώλειας. Πρόκειται για την απώλεια των υλικών (*Δεν έχω σπίτι πίσω για να 'ρθω ούτε κρεβάτι για να κοιμηθώ*) αλλά και των άυλων αγαθών (*Δεν έχω άγιο για να προσκυνώ*), που φέρνει το άτομο σε βαθιά απομόνωση από το κοινωνικό του περιβάλλον (*Δεν έχω δρόμο ούτε γειτονιά*). Ενώ αρχικά δίνεται η εντύπωση ότι το τραγούδι αναφέρεται στη συνθήκη της προσφυγιάς, γρήγορα αντιλαμβανόμαστε ότι η συνθήκη αυτή λειτουργεί μετωνυμικά για όλη τη νεοελληνική ιστορία, όπου η «μάνα Ελλάδα» ελέγχεται για την εξάρτησή της από τις μεγάλες ιδέες, που οδηγεί τα παιδιά της σε συνθήκη δουλείας.

*Δεν έχω σπίτι πίσω για να 'ρθω
ούτε κρεβάτι για να κοιμηθώ
δεν έχω δρόμο ούτε γειτονιά
να περπατήσω μια Πρωτομαγιά*

*Τα ψεύτικα τα λόγια τα μεγάλα
μου τα 'πες με το πρώτο σου το γάλα
Μα τώρα που ζυπνήσανε τα φίδια
εσύ φοράς τα αρχαία σου στολίδια
και δε δακρύζεις ποτέ σου μάνα μου Ελλάς
που τα παιδιά σου σκλάβους ξεπουλάς*

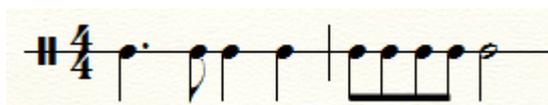
*Τα ψεύτικα τα λόγια τα μεγάλα
μου τα 'πες με το πρώτο σου το γάλα
Μα τότε που στη μοίρα μου μιλούσα
είχες ντυθεί τα αρχαία σου τα λούσα
και στο παζάρι με πήρες γύφτισα μαϊμού
Ελλάδα, Ελλάδα, μάνα του καημού*

*Τα ψεύτικα τα λόγια τα μεγάλα
μου τα 'πες με το πρώτο σου το γάλα
Μα τώρα που η φωτιά φουντώνει πάλι
εσύ κοιτάς τα αρχαία σου τα κάλλη
και στις αρένες του κόσμου μάνα μου Ελλάς
το ίδιο ψέμα πάντα κουβαλάς*

⁵⁰ Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης (2006), σελ. 58.

*Δεν έχω άγιο για να προσκυνώ
ούτε καντήλι σ' άδειο ουρανό
δεν έχω ήλιο ούτε αστροφεγγιά
να τραγουδήσω μια Πρωτομαγιά*

Μπουρνοβαλιά (Τσιφτετέλι χιτζασκιάρ), 4/4, Χιτζάζ



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει η Σωτηρία Λεονάρδου και η χορωδία

Η «Μπουρνοβαλιά» είναι το κορίτσι του «Μπουρνόβα», ένα προάστιο της Σμύρνης όπου κατοικούσαν εύπορες οικογένειες⁵¹. Το ποιητικό κείμενο αφιερώνεται στην έκφραση του ερωτικού αισθήματος που δανείζεται αισθησιακές λέξεις και εκφράσεις: «κορμί φιδίσιο», «μην το γέρνεις μπρος και πίσω», «χόρεψε χανούμισσα».

*Ωπα, ώπα, ώπα, ώπα σου το λέγω και σου το 'πα
Το κορμάκι το φιδίσιο μην το γέρνεις μπρος και πίσω
Το κορμάκι το φιδίσιο κράτα το και λίγο ίσιο*

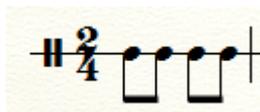
*Χόρεψε Μπουρνοβαλιά μου, να σου στείλω τα φιλιά μου
Χόρεψε αγαπούλα μου, παραμύθι πούλα μου
Χόρεψε Μπουρνοβαλιά μου, να θυμάμαι τα παλιά μου
Χόρεψε χανούμισσα, μου 'μοιασες και σου 'μοιασα*

*Ωπα, ώπα, ώπα, ώπα κοίτα γύρω σου και σώπα
Μάτια σε τρυπάνε χίλια μέσα απ' της καρδιάς τη γρίλια
Μάτια σε τρυπάνε χίλια με χαμόγελο και ζήλεια*

*Χόρεψε Μπουρνοβαλιά μου, να θυμάμαι τα παλιά μου
Χόρεψε χανούμισσα, μου 'μοιασες και σου 'μοιασα
Χόρεψε Μπουρνοβαλιά μου, να σου στείλω τα φιλιά μου
Χόρεψε αγαπούλα μου, παραμύθι πούλα μου*

⁵¹ Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη: Η Μουσική Ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002, σελ. 26.

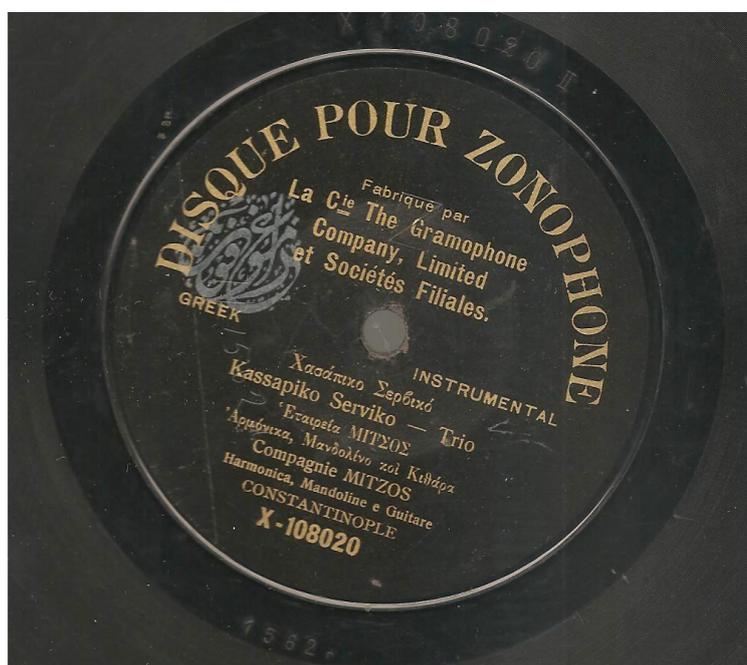
Τα παιδιά της άμυνας, χασαποσέρβικο (2/4)⁵², Χιτζάζ



Στίχοι: Ανώνυμο

Ερμηνεύει ο Νίκος Δημητράτος μαζί με την χορωδία

Η συγκεκριμένη σύνθεση ηχογραφείται το 1906 από ένα κωνσταντινουπολίτικο σύνολο εγχόρδων με τίτλο «Χασάπικο σέρβικο» από την εταιρεία Μίτσος σε



ορχηστρική εκτέλεση⁵³. Δεν διαθέτουμε πληροφορίες για τον συνθέτη. Μια δεύτερη εκτέλεση πραγματοποιήθηκε από την ελληνική εστουδιαντίνα με την επωνυμία *Ο Μακεδών*. Οι μαρτυρίες της Αγγέλας Παπάζογλου φανερώνουν την ύπαρξη της σύνθεσης στην Σμύρνη από το 1918⁵⁴. Όπως φαίνεται, οι στίχοι της συγκεκριμένης

σύνθεσης σε σύγκριση με αυτή του *Ρεμπέτικου* παρουσιάζουν διαφορές, καθώς ο Νίκος Γκάτσος, προκειμένου να υπηρετήσει την αισθητική και τη θεματολογία της ταινίας επέλεξε να τους παραλλάξει⁵⁵.

⁵² Παύλου Λευτέρης (2006), σελ. 30.

⁵³ Η πληροφορία αυτή (προσωπικό αρχείο του Cemal Ünlü) μου παραχωρήθηκε στις 4 Απριλίου 2013 μέσω ηλεκτρονικής αλληλογραφίας από τον καθηγητή Martin Schwartz του Τμήματος Ανατολικών Σπουδών του Berkeley, τον οποίον και ευχαριστώ θερμά.

⁵⁴ Παπάζογλου Αγγέλα, *Τα χαΐρια μας εδώ: ονειράτα της άκαυτης και καμμένης Σμύρνης*, επιμέλεια Παπάζογλου Γεώργιος, Εκδόσεις Ταμειών Θράκης, Ξάνθη 2003, σελ. 34.

⁵⁵ Για τους πρωτότυπους στίχους, βλ.: http://amfipolis.blogspot.gr/2012/04/blog-post_29.html <https://www.youtube.com/watch?v=1OQ1ul5U2QY>, τελευταία πρόσβαση στις 28/04/2014.

Ο στιχουργός εκπέμπει ένα σαφές πολιτικό μήνυμα υπέρ του Ελευθέριου Βενιζέλου. Τα εθνικά ιδεώδη ταυτίζονται με τη δημοκρατία, αλλά και την ορθοδοξία (*Η Παναγιά που στέκει στο πλευρό μας*).

*Μια μέρα θα το γράψει η ιστορία
πως έδιωξαν απ' τη Αθήνα τα θηρία
πως έδιωξαν βασιλείς και βουλευτάδες,
τους ψευταράδες και τους μασκαράδες*

*Και στην άμυνα εκεί όλοι οι αξιωματικοί
πολεμάει κι ο Βενιζέλος που αυτός θα φέρει τέλος
και ο κάθε πατριώτης θα μας φέρουν την ισότης*

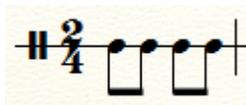
*Η Παναγιά που στέκει στο πλευρό μας
δείχνει το δρόμο στο νέο στρατηγό μας
τον ήρωα της εθνικής αμύνης
που πολεμάει και διώχνει τους εχθρούς*

*Της αμύνης τα παιδιά διώζανε το βασιλιά
και του δώσαν τα πανιά του για να πάει στη δουλειά του
τον περιδρομο να τρώει με το ξένο του το σόι*

*Έλα να δεις σπαθιά και γιαταγάνια
που βγάζουν φλόγες και φτάνουν στα ουράνια
εκεί ψηλά, ψηλά στα σύνορά μας
τρέχει ποτάμι το αίμα του εχθρού*

*Της αμύνης τα παιδιά διώζανε το βασιλιά
της αμύνης το καπέλο έφερε το Βενιζέλο
της αμύνης το σκουφάκι έφερε το Λευτεράκη*

Στις πίκρας τα ξερονήσια, χασάπικο (2/4)⁵⁶, Νιχαβέντ



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει ο Νίκος Δημητράτος

Στο συγκεκριμένο τραγούδι περιγράφεται η εικόνα ενός ναυαγού «στης πίκρας τα ξερονήσια». Αν και ο στίχος μοιάζει ερωτικός, είναι σαφής κι εδώ ένας

⁵⁶ Παύλου Λευτέρης (2006), σελ. 30.

αναχρονισμός σχετικά με τους μεταγενέστερους τόπους εξορίας των Αριστερών, που κρύβει πολιτικό υπαινιγμό.

*Πού να βρω τέσσερα σπαθιά
και μια λαμπάδα στη γροθιά
φωτιά να βάλω σήμερα
και να τον κάψω σίγουρα
τον κόσμο αυτό που αγάπησα
και μ' άφησε και σάπισα*

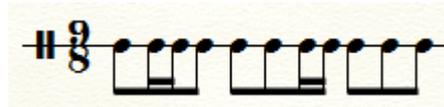
*Στης πίκρας τα ξερόνησα
το δάκρυ μου κοινώνησα
και στης ζωής τη φυλακή
που δεν υπάρχει Κυριακή
ποτέ μου δεν λησμόνησα
τη μοναξιά τη φόνισσα*

*Κι εσύ που ήρθες μια βραδιά
να μου ζεστάνεις την καρδιά
με πέταξες αλίμονο
στο μαύρο καταχείμωνο
με πρόδωσες και μ' έφτυσες
ήσουν χαρά και ζέφτισες*

*Που να βρω τέσσερα κεριά
και στην ψυχή μου σιγουριά
φωτιά να βάλω γρήγορα
και να τον κάψω σήμερα
τον κόσμο αυτό που αγάπησα
και μ' άφησε και σάπισα*

*Και σάπισα...
Αγάπησα...
Αγάπησα...
Και σάπισα...*

Στου Θωμά, καρσιλαμάς (9/8)⁵⁷, Χιτζάζ



Στίχοι: Κώστας Φέρρης

Ερμηνεύει ο Κ. Τσίγκος μαζί με την χορωδία

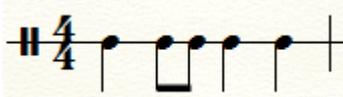
⁵⁷ Παύλου Λευτέρης (2006), σελ. 51.

Το μαγαζί του Θωμά είναι ο υψηλός συμβολικός τόπος του νεοελληνικού δράματος. Σαν μουσική ρεκλάμα, προβάλλει χαρακτηριστικά τα μέλη της ρεμπέτικης κομπανίας⁵⁸. Ο στιχουργός μας δίνει μια περιγραφή της ατμόσφαιρας του εν λόγω χώρου σαν κάλεσμα, θέλοντας να μας εισάγει μέσα σε ένα κλίμα συντροφικότητας και γλεντιού.

*Έλα απόψε στον Θωμά να σου παίξω μπαγλαμά
να κατέβουν οι αγγέλοι να χορέψουν τσιφτετέλι
κι αν μερακλωθείς πολύ και σ' αρέσει το βιολί
με βιολί σαντουροβιόλι θα χορέψουν οι διαβόλοι*

*Στον Θωμά το μαγαζί θα τη βρούμε όλοι μαζί
μα στο νόημα για να μπεις θα σου εξηγήσει ο Μπάμπης
του Γιωργάκη η δοξαριά θα σου κόψει τη μιλιά
κι η Μαρίκα με το ντέφι θα γελάει και θα σου γνέφει*

Καίγομαι, καίγομαι, χασάπικο (σαν μπαγιό) (2/4)⁵⁹, Σαμπά



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει η Σωτηρία Λεονάρδου μαζί με την χορωδία

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι η προσωπογραφία της πρωταγωνίστριας, που είναι εγκλωβισμένη μέσα σε μια αποπνικτική συναισθηματική κατάσταση. Συγχρόνως αποδίδει μεταφορικά τη δραματική μοίρα του ανθρώπου από την στιγμή της γέννησής του (*Όταν γεννιέται ο άνθρωπος ένας καημός γεννιέται*). Ο ερωτικός πόνος είναι συγχρόνως λύτρωση, κίνητρο για ζωή και για θάνατο. Και πάλι το αισθησιακό, σαρκικό στίγμα προβάλλεται, δικαιώνοντας την ηδυπάθεια της Ανατολής από την οποία προέρχεται η πρωταγωνίστρια.

*Όταν γεννιέται ο άνθρωπος ένας καημός γεννιέται
όταν φουντώνει ο πόλεμος το αίμα δεν μετριέται*

⁵⁸ Πουλάκης Νίκος (2010), σελ. 508.

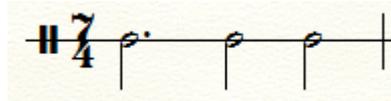
⁵⁹ Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης (2006), σελ. 58.

*Καίγομαι, καίγομαι, ρίξε κι άλλο λάδι στη φωτιά
πνίγομαι, πνίγομαι, πέτα με σε θάλασσα βαθιά*

*Ορκίστηκα στα μάτια σου που τα 'χα σαν βαγγέλιο
τη μαχαιριά που μου 'δωκες να σου την κάμω γέλιο*

*Μα συ βαθιά στην κόλαση την αλυσίδα σπάσε
κι αν με τράβηξες δίπλα σου ευλογημένος να 'σαι*

Ερηνάκι, βαρύ ή αργό καλαματιανό (εφτάρι)⁶⁰, Χιτζάζ



Μουσική: Πάνος Τούντας

Ερμηνεύει ο Θόδωρος Πολυκανδριώτης

Για μια ακόμη φορά ο ερωτικός λόγος κυριαρχεί στο προσκήνιο. Πίσω από την πληγωμένη αγάπη, όμως κρύβεται η βασική περιγραφή της ρεμπέτικης συνθήκης: αίσθημα κοινότητας και αλληλεγγύης με τους «βλάμηδες»⁶¹, καημός και αδικία που αναπληρώνεται με ουσίες (*φέρτε πρέζα να πρεζάρω και χασίσι να φουμάρω*), χαρακτηριστική αργκό που ανακαλεί την ρεμπέτικη παραβατικότητα.

*Μη με ρωτάτε βλάμηδες γιατί όλο συλλογιέμαι,
καρα-γιαγκίνι μες στη καρδιά έχω και τυραννιέμαι*

Αχ, φέρτε πρέζα να πρεζάρω και χασίσι να φουμάρω

*Μ' έχει λωλό το Ερηνάκι με το μουσμουλί γοβάκι,
βρε του μιλώ δεν μου ξηγιέται, σκάει απ' τα γέλια κι όλο κουνιέται*

*Ο μερακλής ο άνθρωπος πονεί μα δεν το λέγει
αν τραγουδάει ψεύτη ντουνιά μέσα η καρδιά του κλαίγει*

⁶⁰ Παύλου Λευτέρης (2006), σελ. 38.

⁶¹ Παπαζαχαρίου Ε. (Ζάχος), *Λεξικό της Ελληνικής Αργκό*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σελ. 86: βλάμης = φίλος. Από το αρβανίτικο vla = αδερφοποιτός. Το βλάμης έχει τη σημασία του μάγκα, γιατί ανάμεσα στους παλιούς αλβανόφωνους νταήδες είχε διατηρηθεί το υπαίθριο έθιμο της ανταλλαγής αίματος, της αδερφοποιτίας.

Ιμιτλερίμ, ελεύθερος ρυθμός, Σεγκιά

Στίχοι: Δεν παρατίθενται οι στίχοι στο ένθετο του cd

Ορχηστρικό. Συνοδεύει η χορωδία με φωνητικά, κινούμενη πάνω στην μελωδία.

Εμένα λόγια μη μου λες, παλιό ή μονό ζεϊμπέκικο (9/4)⁶², Πειραιώτικος



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει ο Κώστας Τσίγκος

Στο κομμάτι αυτό ο στιχουργός μιμείται τις ρεμπέτικες αναφορές στον κόσμο των περιθωριακών και την χασισοποσία, με την χαρακτηριστική αργκό. Προβάλλεται το ιδιαίτερο σύστημα αξιών που χαρακτηρίζει τον κλειστό αυτό κοινωνικό κύκλο, με ροπή στον ηδονισμό και την κατανάλωση ουσιών, αλλά και πλήρη αποστροφή προς τα υλικά αγαθά, που συνοδεύεται και από απαξίωση των αργουσών κοινωνικών τάξεων.

*Εμένα λόγια μη μου λες και μη με περιπαίζεις
μπορεί μια μέρα να με δεις διευθυντή τραπέζης
αβέρτα τα χιλιάρικά στους φίλους μου θα δίνω
και με λουλά πολιτικό το ναργιλέ να πίνω*

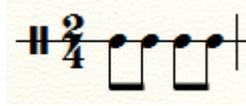
*Τι πράμα είναι ο άνθρωπος δεν το 'χω καταλάβει
εκεί που σβήνει πυρκαγιές άλλες φωτιές ανάβει
κι αν του φερθεί μπαμπέσικα η τύχη η ρουφιάνα
πατέρα κάνει τον καιρό και την ελπίδα μάνα*

*Γι αυτό ξηγήσου φρόνιμα και μη με κατακρίνεις
μα στην καινούργια μοιρασιά κουράγιο να μου δίνεις
γιατί άμα πέσουν τα χαρτιά και δεν πετύχω άσσο
καλογεράκι θα γενώ και θα φορέσω ράσο*

⁶² Παύλου Λευτέρης (2006), σελ. 47.

*Ένα κι ένα κάνουν δύο πέστε μας και μας αντίο
Δύο κι ένα κάνουν τρία και τελειώνει η ιστορία*

Το δίχτυ, χασάπικο (2/4)⁶⁷, Νιχαβέντ



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει ο Τάκης Μπίνης μαζί με την χορωδία

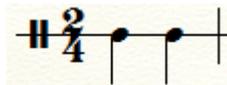
Το κομμάτι αυτό είναι για μια ακόμη φορά μεταφορικό, γεμάτο υπαρξιακά υπονοούμενα. Η αναφορά στο «δίχτυ» που απειλεί την ελευθερία και την αξιοπρέπεια επιβεβαιώνει τον υψηλό ηθικό κώδικα αξιών που καλλιεργεί ο ρεμπέτικος κόσμος.

*Κάθε φορά που ανοίγεις δρόμο στη ζωή
μην περιμένεις να σε βρει το μεσονύχτι
Έχε τα μάτια σου ανοιχτά βράδυ πρωί
γιατί μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ*

*Αν κάποτε στα βρόγια του πιαστείς
κανείς δεν θα μπορέσει να σε βγάλει
μονάχος βρες την άκρη της κλωστής
κι αν είσαι τυχερός ξεκίνα πάλι*

*Αυτό το δίχτυ έχει ονόματα βαριά
που είναι γραμμένα σ' επτασφράγιστο κιτάπι⁶⁸
άλλοι το λεν του κάτω κόσμου πονηριά
κι άλλοι το λεν της πρώτης άνοιξης αγάπη*

Στη Σαλαμίνα, χασάπικο (2/4)⁶⁹, Ματζόρε



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει ο Τάκης Μπίνης μαζί με την χορωδία

⁶⁷ Παύλου Λευτέρης (2006), σελ. 30.

⁶⁸ Παπαζαχαρίου Ε. (Ζάχος) (1999), σελ. 231. Παραθέτω την ακριβή ερμηνεία: *κιτάπι* = βιβλίο

⁶⁹ Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης (2006), σελ. 58.

Το τραγούδι αναφέρεται στην μικρασιατική καταστροφή του 1922, την συνθήκη της Λοζάνης και την ανταλλαγή των πληθυσμών, που ανάγκασαν περισσότερους από 100.000 πρόσφυγες να εγκαταλείψουν την Σμύρνη. Στην διαδικασία ανταλλαγής πολλοί άνθρωποι έχασαν την ζωή τους και άλλοι δεν κατάφεραν ποτέ να ξαναβρούν τις οικογένειές τους. Στην Σαλαμίνα, ανατολικά, υπήρχε μια μικρή νησίδα ο Άγιος Γεώργιος. Αυτός λειτούργησε σαν λοιμοκαθακτήριο, με σκοπό την αντιμετώπιση του κινδύνου της πανούκλας και των επιδημιών⁷⁰.

*Στης Σαλαμίνας τα νερά καράβι ταξιδεύει
κι ένα κορίτσι στη στεριά τη μάνα του γυρεύει*

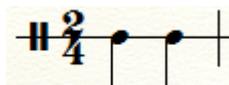
*Ρίχνει σταυρό στη θάλασσα, πετροβολάει το χόμα
δώδεκα χρόνια πέρασαν και τη θυμάται ακόμα*

*Μάνα που πάλευες μες στα λιμάνια
δίχως χαμόγελα και περηφάνια
μάνα που λύγισες μες τα μουράγια
μάνα μου μάνα μου κυνηγημένη
από τη κούνια σου στη Μενεμένη*

*Στης Σαλαμίνας τα νερά κοιμάται το φεγγάρι
κι ένα κορίτσι στη στεριά για τ' όνειρο σαλπάρει*

*Βλέπει της Σμύρνης τη φωτιά, του Κορδελιού τη στάχτη
κι ένα λουλούδι που άνθιζε στου κήπου τους τον φράχτη*

Το πρακτορείο, 2/4, Σαμπά-Μινόρε



Στίχοι: Νίκος Γκάτσος

Ερμηνεύει ο Σταύρος Ξαρχάκος

Η θεματική της συγκεκριμένης σύνθεσης αφορά το ομηρικό θέμα της περιπλάνησης, που χαρακτηρίζει άλλωστε και τη ζωή της πρωταγωνίστριας. Ο στιχουργός συνδέει το θέμα με το ζήτημα της μετανάστευσης, επικαλούμενος μια

⁷⁰ <http://www.dreamponts.com/forum/index.php?topic=1102.0> τελευταία πρόσβαση στις 15/05/2014.

εικόνα κοινότατη για τον μέσο Έλληνα: το θολό και κρύο πρακτορείο, που παγώνει τις καρδιές των ανθρώπων που ταξιδεύουν παρά τη θέλησή τους με τα μάτια θολά από δάκρυα. Οι ψυχές είναι αδύναμες γεμάτες φόβο για το άγνωστο, που θα τους υποδεχτεί ως ξένους. Το ταξίδι, παρά την ελπίδα για μια καλύτερη ζωή, «δε θα μας βγάλει πουθενά» και η πατρίδα θα παραμένει ανεξίτηλη στο μυαλό που στιγματίζεται ήδη από τον νόστο της επιστροφής.

*Το πρακτορείο θολό και κρύο
κάποιοι μιλάνε για παράξενες βροχές
και το ταξίδι σαν άγριο φίδι
γεμίζει φόβο τις αδύνατες ψυχές*

*Απόψε μοιάζουμε κι οι δύο
πιο πίσω 'γω κι εσύ μπροστά
σα βραδινό λεωφορείο
που 'χει τα φώτα του σβηστά*

*Για μας ο κόσμος δεν τελειώνει
για μας ο κόσμος αρχινά
μα της καρδιάς το μαύρο χιόνι
δε θα μας βγάλει πουθενά*

*Άντρα και γείτονα και φίλε
στη φτώχεια και στην προσφυγιά
μια παγωμένη σπίθα στείλε
να σου την κάνω πυρκαγιά*

*Κι αν δεν καείς έλα κατόπι
που δεν θα μείνει πια κανείς
για να γίνουμε πάλι άνθρωποι
στον κήπο της Γεσθημανής.*

Τραγούδι	Τρόπος	Όνομα Ρυθμού	Οργανολόγιο	Χώρος Έκφρασης	Σκηνή
Μάνα μου Ελλάς	Νιχαβέντ	Χασάπικο	Μπουζούκια νο4, Μπαγλαμάδες νο2, Κιθάρα, Βιολί, Μπάντζο, Σαντούρι, Ντέφι, Πιάνο	Αθηναϊκή ταβέρνα	56
			Μπουζούκια νο2, Τζουράς, Κιθάρα, Βιολί, Ακορντεόν	Κοσμικό Κέντρο	77
Μπουρνοβαλιά	Χιτζάζ	Τσιφτετέλι	Μπουζούκια νο3, Μπαγλαμάδες νο4, Κιθάρα, Μπάντζο, Ούτι, Τουμπελέκι, Πιάνο	Αθηναϊκή ταβέρνα	46
Τα παιδιά της άμυνας	Χιτζάζ	Χασαποσέρβικο	Μπουζούκια νο2, Τζουράδες νο2, Κιθάρα, Βιολί, Πιάνο, Ούτι, Σαντούρι	Καφέ Αμάν	1
			Μπουζούκια νο3, Μπαγλαμάς, Κιθάρα, Βιολί, Μπάντζο, Σαντούρι, Ντέφια νο2, Πιάνο	Αθηναϊκή ταβέρνα	54
Στης πίκρας τα ξερονήσια	Νιαβέντ	Χασάπικο	Μπουζούκι, Μπαγλαμάδες νο2, Τζουράς, Κιθάρα, Μπάντζο, Πιάνο	Τεκές	3
			Μπουζούκι, Μπαγλαμάδες νο3, Κιθάρα, Μπάντζο, Ντέφι	Τεκές	8
Στου Θωμά	Χιτζάζ	Καρσιλαμάς	Μπουζούκι, Μπαγλαμάδες νο3, Τζουράς, Κιθάρα, Βιολί, Πιάνο, Ντέφι, Σαντούρι, Ούτι	Τεκές	20
Καίγομαι Καίγομαι	Σαμπά	Χασάπικο (Μπαγιό)	Μπουζούκι, Μπαγλαμάδες νο2, Τζουράς, Κιθάρα, Βιολί, Μπάντζο, Πιάνο, Ντέφι, Ούτι	Τεκές	26
Ερηνάκι	Χιτζάζ	Αργό-βαρύ καλαματιανό	Μπουζούκια νο2, Μπαγλαμάς, Βιολί, Πιάνο, Σαντούρι, Ούτι, Ακορντεόν	Αθηναϊκή ταβέρνα	59
Ιμιτλερίμ	Σεγκιά	Ελεύθερος Ρυθμός	Μπουζούκι, Βιολί, Σαντούρι	-	9
Εμένα λόγια μη μου λες	Πειραιώτικος	Παλιό ή Μονό Ζεϊμπέκικο	Μπουζούκια νο3, Μπαγλαμάς, Κιθάρα, Ακορντεόν	Κοσμικό Κέντρο (Αμερική)	72

Τραγούδι	Τρόπος	Ρυθμός	Οργανολόγιο	Χώρος Έκφρασης	Σκηνή
Στην Αμφιάλη	Ρασσι	Ζεϊμπέκικο Καμηλιέρικο	Μπουζούκι, Μπαγλαμάς, Κιθάρα, Πιάνο	Αθηναϊκή ταβέρνα	32
			Μπουζούκια νο2, Μπαγλαμάς, Κιθάρα, Μπάντζο, Ακορντεόν, Πιάνο		34
			Μπουζούκια νο3, Μπαγλαμάδες νο3, Κιθάρα, Ακορντεόν, Πιάνο		39
			Μπουζούκια νο4, Μπαγλαμάδες νο5, Κιθάρα, Ακορντεόν, Ούτι, Πιάνο		40
			Μπουζούκια νο5, Μπαγλαμάδες νο3, Κιθάρα, Μπάντζο, Ακορντεόν, Ούτι, Ντέφια νο2, Πιάνο		42
Το δόγτυ	Νιαβέντ	Χασάπικο	Μπουζούκια νο3, Μπαγλαμάδες νο2, Κιθάρα, Μπάντζο, Ακορντεόν, Πιάνο	Αθηναϊκή ταβέρνα	28
			Μπουζούκι, Μπαγλαμάς, Κιθάρα, Βιολί, Ακορντεόν	Ηχογράφηση σε Studio	62
Στη Σαλαμίνα	Ματζόρε	Χασάπικο	Μπουζούκια νο3, Μπαγλαμάδες νο2, Κιθάρες νο2, Μπάντζο, Ακορντεόν, Πιάνο	Κοσμικό Κέντρο	75
Το πρακτορείο	Σαμπά-Μινόρε	2/4	Μπουζούκια νο2, Σαντούρι, Ακορντεόν, Πιάνο	Καμπαρέ	70

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

Η ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

4.1. Η προοικονομία της μουσικής του *Ρεμπέτικου* ως συγκινησιακή ερμηνεία της νεοελληνικής ιστορίας

Η σκηνοθετική τοποθέτηση των μουσικών συνθέσεων δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Υπάρχουν κομμάτια που ταυτίζονται με χαρακτήρες του έργου ή που περιγράφουν την συναισθηματική κατάσταση αυτών ή ακόμη που έχουν λειτουργική θέση μέσα στην πλοκή. Δημιουργείται έτσι μια μουσική «προοικονομία», η οποία καθιστά τη μουσική αφανή αλλά πανταχού παρούσα πρωταγωνιστώντας στο έργο.

Προκειμένου να σηματοδοτήσει την «απώλεια», θάνατο, εξαφάνιση ή εγκατάλειψη, ο Φέρρης χρησιμοποιεί τέσσερις φορές την ορχηστρική εκτέλεση της «Μπουρνοβαλιάς»:

Σκηνή 1: η Μαρίκα σε παιδική ηλικία χορεύει στην αυλή του σπιτιού της. Λίγο αργότερα, η μητέρα της δολοφονείται μπροστά της, από τα χέρια του πατέρα της.

Σκηνή 2: Η πρωταγωνίστρια σε νεανική ηλικία πλέον, ανακοινώνει στον σύντροφό της Γιάννη ότι είναι έγκυος. Εκείνος, περιπλανώμενος ταχυδακτυλουργός, την εγκαταλείπει.

Σκηνή 3: Ο Γιωργάκης, έμπιστος φίλος της Μαρίκας, προσπαθεί να την πείσει να αναλάβει ενεργό ρόλο στην ορχήστρα ως τραγουδίστρια. Ο σύντροφος της ο Μπάμπης όμως θα την απορρίψει για μια μεγαλύτερη καριέρα.

Σκηνή 4: Η Μαρίκα εργάζεται στο ίδιο μαγαζί με την Ρόζα. Είναι εμφανής ο ανταγωνισμός ανάμεσα στις δυο ερμηνεύτριες, καθώς η Μαρίκα πλέον βρίσκεται στο μέσον της ορχήστρας, και η Ρόζα έχει εκτοπιστεί. Η μόνη επιλογή της Ρόζας σε αυτή την αναμέτρηση είναι να προκαλέσει ερωτικό ενδιαφέρον για να κερδίσει ξανά το κοινό της χορεύοντας τσιφτετέλι. Στην επόμενη σκηνή η τραγουδίστρια αυτοκτονεί, ανίκανη να αποδεχτεί την έκβαση των πραγμάτων.

Ανάλογη λειτουργία «προοικονομίας» όμως μπορεί να έχουν και οι στίχοι των τραγουδιών: Το κομμάτι που επενδύει τη σκηνή στην οποία η Αντριάνα, υποδύομενη την άρρωστη συναντά κρυφά το βράδυ τον Θωμά, προμηνύει τα τραγικά γεγονότα που πρόκειται να ακολουθήσουν: «*Με πέταξες αλίμονο / στο μαύρο καταχείμωνο / με πρόδωσες και μ' έφτυσες / ήσουν χαρά και ζέφτισες*». Είναι το «*Στης πίκρας τα*

ξερονήσια», που εκτελείται από τον Παναγή στο μαγαζί του Θωμά. Το επόμενο πρωί μια έντονη λογομαχία θα τον φέρει στα άκρα, όταν η γυναίκα του ομολογεί πως σχεδιάζει να τον παρατήσει για να ξεκινήσει μια νέα ζωή με τον εραστή της.

Το τραγούδι που ταυτίζεται με την μητέρα της Μαρίκας, Αντριάνα, είναι το «Μάνα μου Ελλάς»: *«Δεν έχω σπίτι πίσω για να 'ρθω / ούτε κρεβάτι για να κοιμηθώ / δεν έχω δρόμο ούτε γειτονιά / να περπατήσω μια Πρωτομαγιά»*. Η Αντριάνα στεγάζει την οικογένειά της μέσα σε άθλιες συνθήκες, σε ένα χαμόσπιτο στο λιμάνι του Πειραιά. Με υπομονή αναλαμβάνει τον ρόλο της μάνας, της συζύγου, της τραγουδίστριας. Όταν μπαίνει στην ζωή της ο Θωμάς, ο ιδιοκτήτης του τεκέ, αναλαμβάνει το ρόλο της γυναίκας, χάριν του οποίου εγκαταλείπει τα πάντα.

Μια άλλη περίπτωση ταύτισης των στίχων με την ζωή ενός ήρωα της ταινίας συναντάμε στο «Εμένα λόγια μη μου λες». Ο Γιάννης, ο πρώτος έρωτας και πατέρας του παιδιού της πρωταγωνίστριας, εμφανίζεται στη ζωή της μετά από τουλάχιστον 15 χρόνια, όταν η Μαρίκα είναι πλέον γνωστή τραγουδίστρια. Την στιγμή της αντάμωσής τους ακούγεται η στροφή: *«Τι πράγμα είναι ο άνθρωπος / δεν το 'χω καταλάβει / εκεί που σβήνει πυρκαγιές / άλλες φωτιές ανάβει»*. Οι στίχοι αυτοί καθρεφτίζουν την εικόνα μιας σχέσης ασταθούς, όσο και έντονης, που αναβιώνει.

Με τρόπο ανάλογο, αξιοποιώντας τη δύναμη του συμβολισμού, λειτουργούν και κάποιες εικόνες, οι οποίες με τη σειρά τους προαναγγέλλουν μια δυνατή συγκινησιακή στιγμή. «Είναι οι σκηνές εκείνες, όπως π.χ. ένα φλιτζάνι του καφέ που πέφτει και σπάει και συνδέεται με το θάνατο της Ανδριάνας που θα 'ρθει αμέσως μετά, και θα 'χουμε αργότερα ένα πιάτο που σπάει στα πόδια της Μαρίκας και θα της έρθουν όλες οι μνήμες της παιδικής και εφηβικής της ηλικίας, θα 'χουμε μετά ένα ποτήρι που σπάει η Ρόζα και αναγγέλλει με τη σειρά του το θάνατο που θα 'ρθει και στο τέλος φυσικά έχουμε το πιάτο που πετάει η Μαρίκα στο θεό στο Σικάγο πια και είναι λίγο πριν από το τέλος της»⁷¹.

Το φιλικό αυτό συντακτικό εξυπηρετεί μια συμβολική ανάγνωση της νεοελληνικής συνθήκης ως ένα ιστορικό δράμα, με όλες τις εσωτερικές συγκρούσεις και αντιφάσεις που σημαδεύουν την ζωή των προσώπων, αλλά και ολόκληρης της χώρας.

⁷¹ Ο Κώστας Φέρρης για το *Ρεμπέτικο*, <http://www.youtube.com/watch?v=74dZ-ON6Lt4>, 00ω:01λ:10δ – 00ω:02λ:19δ, τελευταία πρόσβαση στις 15/05/2013.

4.2. Η ταινία και η αναβίωση του ρεμπέτικου

Με το *Ρεμπέτικο*, ο Κώστας Φέρρης προτείνει την αναπαράσταση της νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας μέσα από ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος, για χρόνια περιθωριοποιημένο και απωθημένο από την επίσημη κουλτούρα. Η δέσμευσή του γύρω από το θέμα αυτό ξεπερνά κατά πολύ τα όρια μιας απλής σκηνοθετικής πρότασης και αγκαλιάζει το σύνολο της προσωπικότητας και του έργου του.

Ο ίδιος θεωρεί τον εαυτό του έναν από τους πρώτους «ρεμπετολόγους». Ισχυρίζεται ότι η έρευνά του πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι ξεκίνησε το 1957 και έκτοτε το αντικείμενο αυτό έγινε η αποκλειστική ενασχόλησή του. Σε όλες τις κινηματογραφικές και τηλεοπτικές του παραγωγές, προσπαθεί να αντιμετωπίσει το πολιτισμικό αυτό κεφάλαιο με ισχυρή αληθοφάνεια, προσδοκώντας να αποκαταστήσει την ιστορική αλήθεια, όπως ο ίδιος την αντιλαμβάνεται μέσα από τα τεκμήρια που έχει συλλέξει και που περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων και μαρτυρίες παλιών ρεμπέτηδων, τους οποίους αντιμετωπίζει με ιδιαίτερο σεβασμό⁷². Στο έργο του, «η μουσική επιτέλεση (musical performance) γίνεται αντικείμενο οπτικής αναπαράστασης (visual representation), δίνοντας ξεχωριστή έμφαση σε ζητήματα ταυτότητας και αυθεντικότητας, ιστορίας, μνήμης και νοσταλγίας, εξωτικοποίησης και αναβίωσης του παρελθόντος»⁷³.

Τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, στους κόλπους των οποίων εκκολάφθηκε αυτό που ονομάζουμε σήμερα «ρεμπέτικο»⁷⁴ περιλαμβάνουν τρεις κοινωνικές ομάδες που εμφανίζουν το κοινό χαρακτηριστικό της περιθωριοποίησης ως ξένες προς τις αποδεκτές κοινωνικές συμβάσεις. Η πρώτη ομάδα συνίσταται από άτομα με βεβαρημένο ποινικό μητρώο, η δεύτερη από ευκαιριακούς εργάτες και η τελευταία, από τη μάζα των προλετάρων και ανέργων. Η συγκεκριμένη κατηγοριοποίηση, σύμφωνα με το Στάθη Δαμιανάκο, διαμορφώνει το πλαίσιο και τα διακριτά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου στην πορεία της εξέλιξής του, που χωρίζεται σε τρεις φάσεις, την

⁷² Ο Κώστας Φέρρης για το *Ρεμπέτικο*, <http://www.youtube.com/watch?v=74dZ-ON6Lt4>, 00ω:06λ:34δ – 00ω:09λ:08δ, τελευταία πρόσβαση στις 12/05/2014.

⁷³ Πουλάκης Νίκος (2013), σελ. 184.

⁷⁴ Ο κόσμος του ρεμπέτικου, Ντοκιμαντέρ, βλ. <http://www.hppt-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=7664&tsz=0&act=mMainView>, τελευταία πρόσβαση στις 05/05/2014.

«πρωτογενή», από τις απαρχές έως το 1922, την «κλασική» (1922-1940) και την «εργατική» (1940-1953)⁷⁵.

Ο Φέρρης προσαρμόζει την αφήγησή του στο παραπάνω σχήμα, χρησιμοποιώντας τον ρόλο της Μαρίκας προκειμένου να παρουσιάσει την ζωή της παράλληλα με τα στάδια της εξέλιξης του ρεμπέτικου, από την ακμή έως και την παρακμή του. Όπως είναι φυσικό, το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας αφιερώνεται στην κλασική περίοδο.

Η περίοδος αυτή φαίνεται να αντιπροσωπεύει το ιδανικό του είδους για τον Φέρρη, όσο και για το μεγαλύτερο ποσοστό του κοινού. Για την ιστορία του ελληνικού τραγουδιού που συνδέεται με το μπουζούκι⁷⁶, η ολοκληρωτική μεταμόρφωση του οργάνου με την προσθήκη της τέταρτης χορδής από τον Χιώτη, από το 1950 και μετά εννοείται ως απόλυτη τομή. Η ενίσχυση της κάθετης αρμονίας, η προαγωγή της ταχύτητας και της δεξιοτεχνίας, η εισαγωγή του ηλεκτρισμού στο πάλκο, σηματοδοτούν την αλλαγή μιας ολόκληρης εποχής⁷⁷. Θεωρείται πλέον ότι έχει επέλθει «φθορά», και το αίσθημα αυτό θα προκαλέσει στους οπαδούς του ρεμπέτικου, από το '67 έως και το '74, ζωνρό ενδιαφέρον για τα ρεμπέτικα «παλαιού στυλ»⁷⁸. Ιδιαίτερα το 1972, μέσα σε συνθήκες πολιτικά κρίσιμες, η συνειδητοποίηση της απώλειας των σημαντικότερων εκφραστών του είδους, πυροδοτεί την πεποίθηση ότι το ρεμπέτικο, ως τελευταία πνοή μιας ιδιαίτερης παράδοσης, πρέπει να διασωθεί⁷⁹.

⁷⁵ Δαμιανάκος Στάθης (2001), σελ. 277.

⁷⁶ Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001, σελ. 61-62.

⁷⁷ Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστερή και Μανώλη Χιώτη*, δημοσιευμένη πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2008, σελ.109. Βλ. επίσης Gail Holst (1977), σελ. 67-68 και Πετρόπουλος Ηλίας (1991), σελ. 53-54.

Μαραγκάκης Λευτέρης, *Το ρεμπέτικο τραγούδι: η γέννηση κι ο θάνατός του*, εφημερίδα Θεσσαλονίκη, 03/03/1973. Στο: Gail Holst, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Αγγλοελληνικές Εκδόσεις Denise Harvey & Co, Αθήνα 1977, σελ. 227.

⁷⁸ Gail Holst (1977), σελ. 71.

⁷⁹ Gauntlett Στάθης (2001), σελ. 96.

Πολλά χρόνια πριν, στις 31 Ιανουαρίου του 1949, σε μια διάλεξη που έδωσε στο Θέατρο Τέχνης, ο Μάνος Χατζιδάκις υποστήριξε θερμά την καλλιτεχνική αξία του ρεμπέτικου. Η πρότασή του ήταν εντελώς αντίθετη στο ρεύμα της εποχής και απέδιδε στον λαϊκό μουσικό πολιτισμό, που ήταν ως τότε απόλυτα υποβαθμισμένος, μια νέα θέση και σημασία: «Αυτά τα τραγούδια είναι τόσο κοντινά σε μας και σε τέτοιο σημείο δικά μας, που δεν έχουμε νομίζω σήμερα τίποτ' άλλο για να ισχυριστούμε το ίδιο.[...] Λοιπόν δεν νομίζω πως ο σνομπισμός αυτός γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δυνατό να μας σταθεί εμπόδιο, για να κοιτάξουμε προσεκτικά την αξία του και ν' αγαπήσουμε την αλήθεια και τη δύναμη που περιέχει. [...] Ανέχονται το δημοτικό, όχι όμως και το ρεμπέτικο. Το τελευταίο είναι κάτι που κυκλοφορεί ανάμεσά τους και μπορούν να το πετάξουν -έτσι φαντάζονται- επειδή δεν έχει κρεμαστεί ακόμη με χρυσές κορνίζες. [...] Φανταστείτε λοιπόν αυτή τη στοιβαγμένη ζωτικότητα και ωραιότητα συνάμα ενός λαού σαν του δικού μας, να ζητά διέξοδο, έκφραση, επαφή με τον έξω κόσμο και να αντιμετωπίζει όλα αυτά που αναφέραμε πιο πάνω σαν κύρια γνωρίσματα της εποχής, κι ακόμη τις ιδιαίτερα σκληρές συνθήκες του τόπου μας. Η ζωτικότητα καίγεται, η ψυχικότητα αρρωσταίνει, η ωραιότητα παραμένει. Αυτό είναι το ρεμπέτικο»⁸⁰.

Αν ο λόγος του Χατζηδάκη είχε πολιτικές προεκτάσεις, αυτές στηρίζονταν κατά προτεραιότητα στην αισθητική αξία του ρεμπέτικου. Δεν ισχύει το ίδιο και για τα χρόνια της αναβίωσης, όπου η κοινή ανάγκη συμμετοχής σε μια νέα συνείδηση όσο και σε μια νέα τάξη συναισθημάτων⁸¹, οδήγησε στην εξιδανίκευση του ρεμπέτικου ως συστατικού στοιχείου μιας φαντασιακής κοινότητας: «Οι έννοιες πολλές φορές διατηρούν μόνιμα την ηχώ του παρελθόντος έτσι ώστε να διαμεσολαβούν συχνά την κοινωνική μνήμη με την κοινωνική συνείδηση του παρόντος»⁸².

Η αναβίωση του ρεμπέτικου για το ευρύτερο κοινό έχει ταυτιστεί με το *Ρεμπέτικο* του Φέρρη, αφού εκεί αναγνωρίζει την πραγματική φύση του Νεοέλληνα,

⁸⁰ Η διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο είναι διαθέσιμη στην ιστοσελίδα http://www.lastfm.com.br/group/Manos+Hadjidakis/forum/113737/_/497818, τελευταία πρόσβαση 9/5/2014.

⁸¹ Λιάκος Αντώνης, *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο;*, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2005, σελ. 87.

⁸² Δεμερτζής Νίκος, *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Εκδόσεις Παπαζήση, 1989, σελ. 4.

αδικημένη και καταδιωγμένη, παρά την ιστορική της αξία. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του σκηνοθέτη: «Το ρεμπέτικο δεν πέθανε, κρύφτηκε σε μια γωνιά και άφησε τους ρεμπετολόγους να το αναβιώνουν και να επανεκτελούν τα τραγούδια του όλο αυτό το διάστημα, περιμένοντας την ώρα και την στιγμή να βγει από τη ζούλα του και να ταραξει τα νερά της ελληνικότητας. Γιατί το ρεμπέτικο είναι ό,τι καλύτερο έχει βγάλει ο ελληνικός πολιτισμός από συστάσεως ελληνικού κράτους. Από την άλλη μεριά βέβαια αυτό συμβαίνει γιατί το ρεμπέτικο εκφράζει τον αντάρτη που κρύβει μέσα του ο κάθε Έλληνας»⁸³.

Στα παραπάνω είναι προφανής η ανάγκη να γίνει αντιληπτό το ρεμπέτικο πρωτίστως ως ιστορική παρακαταθήκη. Όταν η ομώνυμη ταινία προβάλλεται το 1983, είναι μια προσπάθεια οπτικοποίησης αυτού του φαινομένου, με εμφανή τα δάνεια από τα ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. Ο συνδυασμός της ανάγκης αυτής με τις ιστορικό-οικονομικο-πολιτικές εξελίξεις που έχουν προηγηθεί στην Ελλάδα, οδηγούν πηγαία στο αίτημα για αναγέννηση αυτού του είδους, ως εχέγγυου της πολιτισμικής ταυτότητας που μας διαφοροποιεί σαν χώρα.

⁸³ Η ιστορία του ρεμπέτικου 8, Παρακμή και αναβίωση, <https://www.youtube.com/watch?v=KodwkP7pwXc>, 00ω:50λ:56δ – 00ω:51λ:32δ, τελευταία πρόσβαση στις 05/05/2014.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η ευρεία απήχηση της ταινίας *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρρη, είναι ο λόγος ύπαρξης της παρούσας εργασίας. Παρακινούμενη από την επιτυχία και αναγνωρισιμότητά της ακόμα και σήμερα, τριάντα χρόνια μετά την πρώτη της προβολή, η μελέτη της ταινίας αποτελεί πρόκληση και απηχεί την ανάγκη για μια πρώτη προσπάθεια προσέγγισης, κατανόησης και ερμηνείας αυτής της απήχησης.

Το *Ρεμπέτικο* υπήρξε η πρώτη προσπάθεια οπτικής και μουσικής αναπαράστασης του μουσικού αυτού φαινομένου, όχι απλώς ως επιτέλεση, αλλά ως συνολική κουλτούρα. Εντάσσοντας την ταινία στο ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο της εποχής, γίνεται σαφές πως η επιτυχία της είναι ένα αναμενόμενο αποτέλεσμα πολλών παραγόντων.

Πέρα από την πρωτοφανή, κινηματογραφικά, απεικόνιση της ιστορίας του ρεμπέτικου, εξίσου σημαντικό ρόλο έχει και η μουσική επένδυση η οποία αντιμετωπίζεται ως αντιπροσωπευτική του είδους. Ο αρμονικός συνδυασμός εικόνας και ήχου, αποτελούν την αρχή για τη δημιουργία τηλεοπτικής σειράς από το κρατικό κανάλι (ΕΡΤ), την έκδοση του ομώνυμου βιβλίου και την παραγωγή θεατρικής παράστασης. Η σχολή του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου βρίσκει εδώ ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της. Το τετριμμένο είδος του λαϊκού μιούζικαλ, αναβιώνει σε μια εκδοχή που εγκαταλείπει τα στερεότυπα του ελαφρού είδους, με την απλοϊκή τους δομή και την αφελή αφήγηση, και υιοθετεί τη θεματική του ρεμπέτικου. Το καλλιτεχνικό αυτό φαινόμενο είναι σύνθετο, άμεσα συνδεδεμένο με πρόσφατες ιστορικές μνήμες και με ζωτικά ζητήματα ταυτότητας. Το σενάριο, εμπνευσμένο από τους βασικούς εκφραστές του μουσικού είδους, με την παρεμβολή ιστορικών ντοκουμέντων (ασπρόμαυρα αποσπάσματα ντοκιμαντέρ), υιοθετεί την λογική της αληθοφάνειας. Το κινηματογραφικό συντακτικό στηρίζεται σε στοιχεία προοικονομίας, που θέτουν την επιτέλεση στο επίκεντρο των γεγονότων. Αυτή η λειτουργία ενισχύεται από την διαρκή και επίμονη χρήση συμβόλων.

Η μουσική επένδυση της ταινίας, από την πρώτη κιόλας περίοδο της προβολής της, αυτονομείται και αποκτά ευρύτατη απήχηση. Οι συνθέσεις του Σταύρου Ξαρχάκου σε στίχους του Νίκου Γκάτσου (με λίγες εξαιρέσεις αναγωγής σε παραδοσιακά αρχέτυπα) στηρίζονται πιστά στην έρευνα και τα μουσικά τεκμήρια, και αποδίδουν ελεύθερα μεν, πιστά δε τον ρεμπέτικο λόγο και το ύφος.

Εν τέλει, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός εξιδανικευμένου ρεμπέτικου κόσμου, μέσα από τις προσωπικότητες των πρωταγωνιστών του, την αισθητική του χώρου, το οργανολόγιο, τον στίχο, την επιτέλεση και τη συμπεριφορά των παρευρισκομένων, συγκροτούν τα συστατικά στοιχεία του *Ρεμπέτικου*. Η επιλογή είναι τόσο επιτυχής, που το κοινό δεν διακρίνει την απομίμηση από το πρωτότυπο. Η πιστή αναπαράσταση της σκηνής του τεκέ με το τραγούδι «Έλα απόψε στου Θωμά» στην τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004 στην Αθήνα, είναι απόδειξη του πόσο αυτό έχει ήδη ενσωματωθεί στην νεοελληνική μας κουλτούρα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Gail Holst, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Αγγλοελληνικές Εκδόσεις Denise Harvey & Co, Αθήνα 1977.
2. Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001.
3. Αλεξίου Σώτος, *Βασίλης Τσιτσάνης: Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2001.
4. Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Εκδόσεις Κοχλίας, Αθήνα 2003.
5. Βαλούκος Στάθης, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου*, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1998.
6. Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναϊκά και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto Books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006.
7. Γκάτσος Νίκος, *Όλα τα τραγούδια*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1988.
8. Δαμιανάκος Στάθης, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα 2001.
9. Δεμερτζής Νίκος, *Κουλτούρα, νεωτερικότητα, πολιτική κουλτούρα*, Εκδόσεις Παπαζήση, 1989.
10. Δερμετζόπουλος Χρήστος, «Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος των ειδών (1950 – 1974): Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού», *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004.
11. Ευαγγέλου Αθ. Γιώργος, *Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξή της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη*, πτυχιακή εργασία, ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2008.
12. Θεολόγος Χρήστος – Ξανθοπούλου Αιμιλία, *Βιογραφικό λεξικό: αρχαίων, βυζαντινών και σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων, ζωγράφων, γλυπτών, αρχιτεκτόνων, μουσικών, πολιτικών, στρατιωτικών, εθνικών ευεργετών κ.ά.*, Εκδόσεις Αφοί Παγουλάτοι, Αθήνα 2003.

13. Καλογερόπουλος Τάκης, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Τόμος 4, Εκδόσεις Γιαλλέλης, Αθήνα 1998.
14. Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη: Η Μουσική Ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Εκδόσεις Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002.
15. Κοκκώνης Γιώργος, «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν», *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση*, Φιλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2010.
16. Λιάκος Αντώνης, *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο;*, Εκδόσεις ΠΟΛΙΣ, Αθήνα 2005.
17. Μαραγκάκης Λευτέρης, *Το ρεμπέτικο τραγούδι: η γέννηση κι ο θάνατός του*, εφημερίδα Θεσσαλονίκη, 03/03/1973. Στο: Gail Holst, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Αγγλοελληνικές Εκδόσεις Denise Harvey & Co, Αθήνα 1977.
18. Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Β Έκδοση, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2006.
19. Μυλωνάς Κώστας, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, Εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 2001.
20. Παπαδημητρίου Λυδία, *Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ: Κριτική – Πολιτισμική Θεώρηση*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2010.
21. Παπαζαχαρίου Ε. Ζάχος, *Λεξικό της Ελληνικής Αργκό*, Εκδόσεις Κάκτος, Αθήνα 1999.
22. Παπάζογλου Αγγέλα, *Τα χαΐρια μας εδώ: ονείρατα της άκαυτης και καμμένης Σμύρνης*, επιμέλεια Παπάζογλου Γεώργιος, Εκδόσεις Ταμειών Θράκης, Ξάνθη 2003.
23. Παπάνης Ευστράτιος, *Μεθοδολογία Έρευνας και Διαδίκτυο*, Εκδόσεις Ι. Σιδεράς, Αθήνα 2011.
24. Παραπέρογλου Γεώργιος, *Οι πτυχές του συνθετικού έργου του Βασίλη Τσιτσάνη στα τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδη, 1956 -1965*, Άρτα 2011.
25. Παρίσης Γιάννης, *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007.

26. Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: Μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Fagotto Books - Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2006.
27. Πετρόπουλος Ηλίας, *Το άγιο χασισάκι*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1991.
28. Πετρόπουλος Ηλίας, *Το μπουρδέλο*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010.
29. Πουλάκης Νίκος, «Ρεμπέτικο, λαϊκή μυθολογία και ιδεολογία», *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80: Κοινωνικό, Πολιτικό και Πολιτισμικό Λεξικό*, Εκδόσεις Το Πέρασμα, Αθήνα 2010.
30. Πουλάκης, Νίκος. 2013. «Εθνομουσικολογία, Ανθρωπολογία και Κινηματογράφος: Με Αφορμή δύο Φιλμικές Αναπαραστάσεις του Ρεμπέτικου», *Εθνολογία* 15.
31. Ρούβας Άγγελος – Σταθακόπουλος Χρήστος, *Ελληνικός Κινηματογράφος: ιστορία φιλομορφία, Βιογραφικά*, Β Τόμος (1971-2005), Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.
32. Σολδάτος Γιάννης, *Ελληνικός κινηματογράφος: ένας αιώνας*, 2^{ος} Τόμος (1967-1990), Εκδόσεις Κοχλίας με τη συνεργασία των Εκδόσεων Αιγόκερως, Αθήνα 2002.
33. Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, Ντοκουμέντα 1970 – 2000*, 5^{ος} Τόμος, Εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 2004.
34. Συμεωνίδου Αλέκα, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: βιογραφικό-εργογραφικό*, εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995.
35. Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Ελληνική κινηματογραφία: 1965-1975*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1989.
36. Σωτηροπούλου Χρυσάνθη, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο: Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα 1995.
37. Ταμπύρης Πέτρος, *Γυναίκες του ρεμπέτικου τραγουδιού*, Έκδοση FM Records, Αθήνα 1994.
38. Φέρρης Κώστας, *Ρεμπέτικο*, Εκδόσεις Νέα Σύνορα, Αθήνα 2000.
39. Χατζηδούλης Κώστας, *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή μου, το έργο μου*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1980.
40. Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί*, Εκδόσεις Στιγμή, Αθήνα 1986

ΛΙΑΛΙΚΤΥΟ

- <http://www.youtube.com/watch?v=74dZ-ON6Lt4>
- http://www.epikaira.gr/epikairo.php?id=15899&category_id=0
- <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=64156&autostart=0>
- <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2223>
- http://www.cafe-aman.gr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=84&Itemid=475
- <http://www.ert.gr/webtv/ertworld/item/11358-Marika-%CE%9Dinoy-21-02-2013#.UWWt0ZOeN0f>
- http://www.ogdoo.gr/portal/index.php?option=ozo_content&perform=view&id=2118&Itemid=40
- <http://www.nooz.gr/prosopa/marika-ninou-i-rempetissa-pou-efuge-noris-prosopa>
- <http://www.24grammata.com/?p=43932>
- <https://www.youtube.com/watch?v=KodwkP7pwXc>
- <http://www.hprr-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=7664&tsiz=0&act=mMainView>
- <http://www.youtube.com/watch?v=haG9hpC-5vQ>
- http://www.lastfm.com.br/group/Manos+Hadjidakis/forum/113737/_/497818
- <http://www.dreampontos.com/forum/index.php?topic=1102.0>

ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ

Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού, Ντοκιμαντέρ, Επεισόδιο 1, 2010

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ, Ντοκιμαντέρ, Αυτοτελής, 1982

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

**Συμμετοχές - Διακρίσεις - Βραβεία
της ταινίας *Ρεμπέτικο***

ΒΡΑΒΕΙΑ		ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ	ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ
ΔΙΕΘΝΗ	ΕΘΝΙΚΑ		
			Ψηφίστηκε στο Internet Movie Database, το 2000, ως 1 ^η δημοφιλέστερη διεθνώς ταινία
Αργυρή Άρκτος Φεστιβάλ Βερολίνου 1984	Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης 1983	Κρατικά Βραβεία 1983	Φεστιβάλ Λος Άντζελες
Μεγάλο Βραβείο Φεστιβάλ Αλεξάνδρειας 1985	Βραβείο Καλύτερης Ταινίας	Κρατικό Βραβείο Β' γυναικείου ρόλου, Θέμις Μπαζάκα	Φεστιβάλ Μόντρεαλ
Ειδικό Βραβείο Επιτροπής Φεστιβάλ Valencia 1984	Βραβείο Α' Γυναικείου Ρόλου, Σωτηρία Λεονάρδου	Κρατικό βραβείο Ποιότητας, Καλύτερης Ταινίας	Φεστιβάλ Κάιρο
	Βραβείο Β' Γυναικείου Ρόλου, Θέμις Μπαζάκα	Κρατικό βραβείο Ποιότητας, Καλύτερης Σκηνοθεσίας	Φεστιβάλ Μονπελιέ (1984)
	Ειδικό Βραβείο Μουσικής, Σταύρος Ξαρχάκος	Κρατικό βραβείο Καλύτερης Ερμηνείας, Σωτηρία Λεονάρδου	Φεστιβάλ Νέο Δελχί
	Ειδικό Βραβείο Ερμηνείας, Νίκος Καλογερόπουλος	Κρατικό Βραβείο Μακιγιάζ, Αθηνά Τσερεγκάφ	Φεστιβάλ Ιερουσαλήμ
		Κρατικό Βραβείο Ειδικής Τεχνικής Επίτευξης, Τάκης Ζερβουλάκος	Φεστιβάλ Σαο Πάολο (1985)

ΠΙΝΑΚΑΣ 2

ΠΗΓΗ: Εισαγωγικό σημείωμα στην έναρξη της ταινίας του *Ρεμπέτικο* Κώστα Φέρρη
 Πουλάκης Νίκος, (2010) ό. π. σελ. 509, Ρούβας Άγγελος – Σταθακόπουλος Χρήστος, (2005), σελ. 258.
 Σολδάτος Γιάννης, *Ελληνικός κινηματογράφος: ένας αιώνας*, 2^{ος} Τόμος (1970-2000), Εκδόσεις Κοχλίας
 με τη συνεργασία των Εκδόσεων Αιγόκερως, Αθήνα 2002, σελ. 189.

Ηθοποιοί
της ταινίας *Ρεμπέτικο*

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ	
ΠΡΩΤΟΙ ΡΟΛΟΙ	ΣΥΜΜΕΤΟΧΕΣ
Μαρίκα: Σωτηρία Λεονάρδου	Διογένης: Νικόλας Άσιμος
Μπάμπης: Νίκος Καλογερόπουλος	Αντριάνα (κόρη Μαρίκας): Δανάη-Κατερίνα Φέρρη
Γιωργάκης: Μιχάλης Μανιάτης	Ματίνα: Λίνα Μπαμπατσιά
Αντριάνα: Θέμις Μπαζάκα	Μαρίκα (παιδική ηλικία): Πόπη Κατσαμπάνη
Παναγής: Νίκος Δημητράτος	Τάκης Μπίνης: Τάκης Μπίνης
Θωμάς: Γιώργος Ζορμπάς	
Γιάννης: Κωνσταντίνος Τζούμας	
Ρόζα Εσκενάζυ: Βίκυ Βανίτα	

Βιογραφικά Σημειώματα

Κώστας Φέρρης

Γεννήθηκε στο Κάιρο το 1935 έχοντας ρίζες από Κύπρο και Λίβανο. Το 1957 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα όπου φοίτησε στην Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου του Ιωαννίδη. Ένα χρόνο αργότερα ξεκίνησε να εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη σε περισσότερες από εξήντα ταινίες (όντας μέλος της γενιάς του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου). Το 1961 αποφάσισε να δημιουργήσει το πρώτο του προσωπικό δείγμα κινηματογραφικής αισθητικής με την ταινία μικρού μήκους *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*, η οποία λογοκρίθηκε εξαιτίας των χασικλίδικων κομματιών που εμπεριείχε και δεν κατάφερε να προβληθεί⁸⁴. Παρόλα αυτά ο Φέρρης δεν σταμάτησε να δραστηριοποιείται και το 1965 σκηνοθετεί την πρώτη μεγάλου μήκους ταινία ονομάζοντας την *Μερικές το προτιμούν χακί*, με μια διάθεση λογοπαιγνίου αναφέρεται στην δημοφιλή ταινία του Μπίλι Γουάιλντερ *Μερικοί το προτιμούν καυτό*.⁸⁵ Από το 1967 εγκαταλείπει την Ελλάδα και μένει ως εξόριστος στην Γαλλία. Με έδρα πλέον το Παρίσι δραστηριοποιείται γύρω από την συγγραφή γαλλικών σεναρίων αποκτώντας μια νέα εμπειρία και παράλληλα ασχολήθηκε μια άλλη μορφή της τέχνης, τη μουσική, συνθέτοντας την όπερα *L'Opéra des Oiseaux*. Όταν επιστρέφει στην Ελλάδα σκηνοθετεί σειρές για την τηλεόραση. Η επιστροφή του στον ελληνικό κινηματογράφο πραγματοποιείται με τις ταινίες *Φόνισσα το 1974* και *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* το 1975. Στην πορεία σκηνοθέτησε τις ταινίες *Δύο φεγγάρια τον Αύγουστο* και *Ρεμπέτικο* οι οποίες συγκαταλέγονται στις πιο αξιέπαινες ταινίες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.⁸⁶

Γενικότερες Διακρίσεις και Συμμετοχές

Μεγάλο Βραβείο Φεστιβάλ Αλεξανδρείας, «Ρεμπέτικο», 1985

Βραβείο (life-time achievement) Σμύρνη, 1912

35 Βραβεία στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης (για 5 από τις ταινίες του)

Πρόεδρος Κριτικής Επιτροπής, Φεστιβάλ Βαλκανικού Κινηματογράφου, 1981

Πρόεδρος Κριτικής Επιτροπής, Διεθνές Φεστιβάλ Αλεξανδρείας, 1996

⁸⁴ Δερμετζόπουλος Χρήστος (2004), σελ 271.

⁸⁵ Μητροπούλου Αγλαΐα (2006), σελ. 285.

⁸⁶ Ρούβας Άγγελος – Σταθακόπουλος Χρήστος, (2005), σελ. 259.

Μέλος Κριτικής Επιτροπής, Διεθνές Φεστιβάλ Καΐρου, 2002
Μέλος του Συμβουλίου του European Script Fund, 1996-1997 (Λονδίνο)
Μέλος της Ευρωπαϊκής Ακαδημίας Κινηματογράφου
Ιδρυτικό Μέλος της Alliance Mondiale du Cinema
Μέλος του ΔΣ της Εταιρίας Ελλήνων Σκηνοθετών (επανειλημμένα και μακροχρόνια)
Μέλος της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων
Μέλος της Γαλλικής Εταιρίας Θεατρικών Συγγραφέων (SACD)
Μέλος της SACEM
Εκπρόσωπος της Ελλάδας στην FERA (Ομοσπονδία Ευρωπαίων Σκηνοθετών)
Εισηγητής στο Ευρωκοινοβούλιο (1996) για την Παιδεία του Οπτικοακουστικού Λόγου

Σπουδές

Αμπέτειος Σχολή (Κάιρο)
Δραματική Σχολή Τάκη Τσάκωνα (Κάιρο)
Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου (Αθήνα)
Stage Audiovisuel, Nouvelles Technologies. Nanterre (Jean Rouch, Παρίσι)
Religions de l' Est. E.P.H.E., Sorbonne (Παρίσι)
Πέντε γλώσσες (Αγγλικά, Γαλλικά, Ιταλικά, Αραβικά, Ελληνικά)

Έργο ως σκηνοθέτης

1. Μυθοπλαστικές ταινίες

«Τα ματόκλαδά σου λάμπουν» 1961 (μικρού μήκους)
«Ένας Ντελικάνης»⁸⁷ 1962
«Μερικές το προτιμούν χακί» 1965
«Η Φόνισσα» 1974
«Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο» 1975
«Δυο φεγγάρια τον Αύγουστο» 1978
«Ρεμπέτικο» 1983
«Ω! Βαβυλών» 1988

2. Τηλεοπτικές σειρές (στην ΕΡΤ)

«Οι Έμποροι των Εθνών» με 52 επεισόδια, 1973-1974

⁸⁷ Στους τίτλους αναφέρεται ως «τεχνικός σύμβουλος σκηνοθεσίας».

«Μενεξεδένια Πολιτεία» με 30 επεισόδια, 1975
«Η ωραία Ελένη των γαιδάρων» με 26 επεισόδια, 1976
«Έρωτας και επανάσταση» με 6 επεισόδια, 1978
«Έγκλημα του Ψυχικού» με 20 επεισόδια, 1979
«Απόδραση» με 13 επεισόδια, 1985
«Ρεμπέτικο» η μίνι σειρά, με 4 επεισόδια, 1985
«Καίτη Γκρέυ: Ζωή μου μάγισσα» με 7 επεισόδια, ανέκδοτο

3. Άλλα τηλεοπτικά έργα (στην ΕΡΤ)

«Η Συνέλευση των ζώων» μουσικό παραμύθι σε video-art 1982
«Μονόπρακτα: 27 βαγόνια μπαμπάκι» 1983
«Κοινής αποδοχής» μουσική-θεατρική σειρά με 13 επεισόδια 1989
«Έλα στο φως» μουσική-θεατρική σειρά με 13 επεισόδια 1990
«Απόψε στου Θωμά» μουσική σειρά με 13 επεισόδια 1990
«Ονείρου Ελλάς» μουσική – πολιτιστική σειρά με 31 επεισόδια (ΕΤ3) 2009
«Ονείρου Ελλάς» 2^{ος} κύκλος με 30 επεισόδια (ΕΤ3) 2010

4. Ντοκιμαντέρ

«Μακάρων γη, Θεσσαλονίκη» στην ΕΡΤ 1974
«Παρασκήνιο» με διάρκεια: 6 ημίωρα στην ΕΡΤ 1975
«Μακεδονία» με διάρκεια: 6 ημίωρα στην ΕΡΤ 1976
«Λαϊκοί οργανοπαίκτες» με διάρκεια: 60΄ στην ΕΡΤ 1977
«Ξενάκη Πολύτοπον» με διάρκεια: 60΄ στην ΕΡΤ 1978
«Τσιτσάνης» με διάρκεια: 4 ώρες στην ΕΡΤ 1985
«Σταύρωση-Ανάσταση» με διάρκεια: 50΄ στην ΕΡΤ 1986
«Κλακέτα» με διάρκεια: 6/45λεπτα στην ΕΡΤ 1986
«Η Οθόνη του ροκ» με διάρκεια: 14/45λεπτα στην ΕΡΤ 1990
«Κινηματογράφος και Μουσική» με διάρκεια: 13 ημίωρα στην ΕΤ3 2001
«Ο Εμφύλιος μέσα μας» με διάρκεια: 20 ώρες
«Ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού» με διάρκεια: 8 ώρες

5. Τηλεοπτικές συμμετοχές

«Καλλιτεχνικό Καφενείο» στην ΕΡΤ 1984-1986
«Σημεία των καιρών» 13 ωριαία στο SEVEN X 1993
«Κλακ» 13 ημίωρα στο SEVEN X 1993
Μουσικά video-clips με διάρκεια: 60΄ στο ΕΡΤ 1977

6. Σκηνοθεσίες στο θέατρο και Μουσικές Παραστάσεις

«Ερωτικές Βιταμίνες» περιοδεία στη Γερμανία, 1965

«L' Opera des Oiseaux» στην Opera de Lyon, 1971

«Ρεμπέτικο» στο θέατρο Σμαρούλα, 1981

«Opera Rembetika» σε περιοδεία Κύπρο-Ελλάδα, 1983

«Ρεμπέτικο Μυστήριο» στο ΔΗΠΕΘΕ Ρόδου, 2000

«Ρεμπέτικο Μυστήριο» στο Κρατικό Θέατρο της Άγκυρας

«Φωτιά» στην Ε.Λ.Σ, 1994

«Ονείρου Ελλάς» στον Παλιό Διογένη, 1995

«Μη μου πατάς το Πάγκαλο» στο θέατρο Ορφέας, 1998-1999

Οι Κυρίες τραγουδούν στο Διογένης Παλλάς, 1995

Πάριος-Κορκολής-Αλέξια στο Διογένης Παλλάς, 1996

Ονείρου Ελλάς της Θέσιας Παναγιώτου, στον Παλιό Διογένη, 1995-1996

Πουλόπουλος, Μαντώ κ.ά. στο Διογένης Παλάς, 1997

Το Καφέ Αμάν του Φέρρη, στα «Αστέρια» της Γλυφάδας, 2001

Το Καφέ Αμάν του 2004, στις «Ερμηνείες», στην Αθήνα, 2003

Το Καφέ Αμάν, στα «Αστέρια» της Γλυφάδας, 2009

Το Καφέ Αμάν του Φέρρη, σε Συναυλίες και Περιοδείες, 2001-2012

Έργο ως συγγραφέας

1. Θεατρικά έργα, Λιμπρέτα

«L'Opéra des Oiseaux», στην Opera de Lyon, 1971

«Ρεμπέτικο Μυστήριο», αρχικοί τίτλοι «Ρεμπέτικο», και «Opera Rembetika» στο Θέατρο Σμαρούλα, Αθήνα το 1981, σε περιοδεία Κύπρο-Ελλάδα το 1983, στο ΔΗΠΕΘΕ Ρόδου το 2000, στο Δημοτικό Θέατρο της Χάιφα το 2002 και στο Κρατικό Θέατρο της Άγκυρας το 2008

«Μη μου πατάς τον Πάγκαλο», Επιθεώρηση στο Θέατρο Ορφέας, 1998-1999

«666» Παρίσι 1970

«Ακρίτας» Αθήνα 1974

2. Σενάρια

«Le Sang» Ταινία του Jean-Daniel Pollet. 1972

«Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο» Ταινία του Νίκου Ζερβού. 1979

«Οικογένεια Ζαρντή» Τηλεοπτική σειρά του Κ. Φέρρη, 1982

«Οι Δικηγόροι της Αθήνας» Τηλεοπτική σειρά, Κώστα Μαζάνη, 1995

«Καίτη Γκρέυ: Ζωή μου μάγισσα» Τηλεοπτική σειρά του Κ. Φέρρη, 1996

«Κούμπρι ελ Λεμούν» Ταινία, σε φάση προ-παραγωγής

3. Στιχουργία

80 περίπου τραγούδια, στα ελληνικά, αγγλικά και γαλλικά, για τους: Σπύρο Πιπεράκη, Βαγγέλη Παπαθανασίου, Antoine Duhamel, Claude Ciari, Λουκά Σιδερά, Σταύρο Λογαρίδη, Άρη Τασούλη, Σταύρο Ξαρχάκο, Θέσια Παναγιώτου κ.ά.

Έργο ως μουσικός παραγωγός

«666» Η Αποκάλυψη [2 δίσκοι] Βαγγέλης Παπαθανασίου

«Ακρίτας» Λογαρίδης-Τασούλης

«Οικογένεια Ζαρντή» Σταύρος Λογαρίδης

«Ρεμπέτικο» [2 δίσκοι] Σταύρος Ξαρχάκος

«Απόδραση» Θέσια Παναγιώτου

«Oh Babylon» Θέσια Παναγιώτου

«Απόψε στου Θωμά» [2 δίσκοι] Θέσια Παναγιώτου

«Ηλέκτρα και άλλα εγκλήματα» Θέσια Παναγιώτου

«Ονείρου Ελλάς» [2 δίσκοι] Θέσια Παναγιώτου

«Το ρεμπέτικο στου Θωμά» [6 cds] Θέσια Παναγιώτου

«Το Καφέ-Αμάν του Φέρρη» [4 cds] Live στα Αστέρια

«Ρεμπέτικο Μυστήριο» [2 cds] Θέσια Παναγιώτου

«Ονείρου Ελλάς» 2010 [32 cds] Θέσια Παναγιώτου

Έργο ως συντελεστής ΜΜΕ

1. Αρθρογραφία

1954-1957 Στον ημερήσιο «Πάροικο» του Καΐρου

1980-1983 Στην ημερήσια «Μεσημβρινή» στην Αθήνα

2001 “Mon ami Pollet”, άρθρο για τη μονογραφία του Γάλλου σκηνοθέτη

Άρθρα στα περιοδικά «Φιλμ», «Θεατρικά», «Μετείκασμα», «Σινέ 7», στην εφημερίδα «Πρώτο Θέμα» κ.ά.

2. Προλόγισμα

Στο μυθιστόρημα «Αλεξάνδρεια, στο δρόμο των ξένων» της Πέρσας Κουμούτση (2003)

3. Εκδόσεις

1989 Περιοδικό «Μετείκασμα» (Εκδότης)

1986-1988 Περιοδικό «Σινέ 7» (Συν-Εκδότης)

4. Τηλεοπτικός παρουσιαστής

1984-1986 Καλλιτεχνικό Καφενείο, 52 εκπομπές στην ΕΡΤ

1989 Η Οθόνη του Ροκ, 14 εκπομπές στην ΕΡΤ

2001 Κινηματογράφος και μουσική, στην ΕΤ3

2006 Ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού, 8 ώρες

2008-2010 Ονειρού Ελλάς, 61 εκπομπές, στην ΕΤ3⁸⁸

⁸⁸Οι πληροφορίες για το βιογραφικό του Φέρρη αντλήθηκαν από την ιστοσελίδα:

<http://www.cafe->

[aman.gr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=84&Itemid=475](http://www.cafe-aman.gr/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=84&Itemid=475) τελευταία

πρόσβαση στις 15/2/2013.

Σταύρος Ξαρχάκος

Γεννήθηκε στις 14 Μαρτίου του 1939 στην Αθήνα. Ξεκίνησε μαθήματα μουσικής στο Ωδείο Αθηνών με τον Μενέλαο Παλλάντιο το 1957 για δύο χρόνια. Το 1967 πήγε στο Παρίσι για μαθήματα σύνθεσης με την Νάντια Μπουλανζέ, και το 1987 στην Νέα Υόρκη με τον Ντ. Ντάιμοντ για ενορχήστρωση και τον Ζ. Μέστερ για διεύθυνση ορχήστρας.

Ο Σταύρος Ξαρχάκος έχει στο ενεργητικό του ηχογραφήσεις και εκδόσεις σαράντα δίσκων-άλμπουμ, έχει αναλάβει τη μουσική επένδυση σε είκοσι μια ταινίες της μεγάλης οθόνης και σε δεκαπέντε συνολικά τηλεοπτικές παραγωγές. Συνέθεσε μουσική για αρχαίο δράμα για τα Φεστιβάλ Επιδαύρου, Αθηνών και ΔΗΠΕΘΕ. Η καριέρα του ξεπέρασε τα ελληνικά σύνορα καθώς χρησίμηκε υπεύθυνος για μεγάλα μουσικά μπαλέτα στη Νέα Υόρκη, Όπερα Καρλσρούης, Εθνικό Μπαλέτο Κούβας-Αλίσια Αλόνσο.

Στο ξεκίνημα της καριέρας του, δηλαδή στις αρχές τις δεκαετίας του '60, ασχολήθηκε με την μουσική σε θεατρικά έργα όπως *Το Πάρτι* και *Τα Κόκκινα Φανάρια*, και στις κινηματογραφικές ταινίες *Κόκκινα Φανάρια*(1963), *Τρίτος Δρόμος*(1963), *Ταξίδι*(1962), *Αμόκ*(1963) και *Λόλα*(1964). Τα τραγούδια που έγιναν επιτυχίες με αφορμή τα παραπάνω έργα ήταν: «Τι να την κάνεις την ζωή», «Άπονη ζωή», «Φτωχολογιά», «Το παράπονο», «Τα δάκρυά μου είναι καυτά», «Βαρκαρόλα», «Όνειρο δεμένο στο μουράγιο», «Ο χορός του Σάκαινα» και το «Χάθηκε το φεγγάρι».

Στην διάρκεια της πολυετούς σταδιοδρομίας του έχει δώσει πολλές μουσικές παραστάσεις στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Ο Σταύρος Ξαρχάκος έχει διευθύνει ελληνικές και ξένες ορχήστρες και του έχουν αποδοθεί βραβεία από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και το Διεθνές Κινηματογραφικό Φεστιβάλ Βερολίνου⁸⁹.

⁸⁹ Συμεωνίδου Αλέκα, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών: βιογραφικό-εργογραφικό*, εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995, σελ. 300-301. Καλογερόπουλος Τάκης, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Τόμος 4, Εκδόσεις Γιαλλέλης, Αθήνα 1998 σελ. 412-414. Βλ. επίσης Κλειάσιου Ιωάννα, *Εργογραφία Σταύρου Ξαρχάκου*, 1994.

Νίκος Γκάτσος

Ο Νίκος Γκάτσος γεννήθηκε στην Ασέα Αρκαδίας το 1911 όπου τελείωσε το Δημοτικό Σχολείο. Στην συνέχεια πέρασε τα γυμνασιακά του χρόνια στην Τρίπολη και εκεί στράφηκε η προσοχή του στα λογοτεχνικά βιβλία και στις μεθόδους αυτοδιδασκαλίας ξένων γλωσσών. Κατόπιν εγκαταλείπει την Τρίπολη και μετακομίζει στην Αθήνα για να εγγραφεί στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έκδηλο είναι το ενδιαφέρον του για τον Κωστή Παλαμά, τον Διονύσιο Σολωμό, το δημοτικό τραγούδι και τις νεωτερικές τάσεις της ευρωπαϊκής ποίησης.

Συνέθεσε πολλά ποιήματα σε παραδοσιακό στίχο με σύγχρονη κοινωνιολογικά θεματολογία τα οποία επιλέχθηκαν για μελοποίηση από μεταπολεμικούς συνθέτες όπως Μίκη Θεοδωράκη, Σταύρο Ξαρχάκο, Δήμο Μούτση, Χριστόδουλο Χάλαρη αλλά η πιο διαρκής συνεργασία του ήταν με τον Μάνο Χατζιδάκι. Οι πρώτες του δημοσιεύσεις με ποιήματα μικρής έκτασης ήταν στη *Νέα Εστία* (1931) και στο *Ρυθμό* (1933). Μπαίνοντας στο λογοτεχνικό κύκλο συμμετείχε στα περιοδικά *Νέα Γράμματα*, *Καλλιτεχνικά Νέα*, *Φιλολογικά Χρονικά* παραθέτοντας τις προσωπικές του κριτικές σημειώσεις. Το 1943 παρουσίασε την ποιητική του συλλογή με τίτλο *Αμοργός*. Εκδόσεις με τα προσωπικά του ποιήματα βρίσκονται στο βιβλίο με τίτλο *Φύσα αεράκι φύσα με, μη χαμηλώνεις ίσαμε* του 1992, και το βιβλίο που εμπεριέχει εξ ολοκλήρου τα στιχουργικά του δημιουργήματα *Όλα τα τραγούδια* του 1999. Εξαιτίας της ικανότητας που είχε με τον λόγο το Θέατρο Τέχνης, το Εθνικό Θέατρο και το Λαϊκό Θέατρο του ανέθεσαν την μετάφραση των παρακάτω έργων: *Ματωμένος γάμος* (1948), *Λεωφορείο ο πόθος*, *Το σπίτι της Μπερνάντα Άλμπα* (1954), *Ο Περλιμπλίν και η Μπελίσα* (1959) όπου τα συναντάμε στον τόμο *Θέατρο και Ποίηση* (1990).

Το 1987 του απονεμήθηκε Βραβείο από το Δήμο Αθηναίων για τη συνολική του δραστηριότητα και του δόθηκε ο τίτλος του Αντεπιστέλλοντος Μέλους της Βασιλικής Ακαδημίας Καλών Γραμμάτων της Βαρκελώνης για τη συμβολή του στη διάδοση της ισπανικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Πέθανε το Μάιο του 1992⁹⁰.

⁹⁰ Παρίσης Γιάννης, *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2007, σελ. 403. Θεολόγος Χρήστος – Ξανθοπούλου Αιμιλία, *Βιογραφικό λεξικό: αρχαίων, βυζαντινών και σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων, ζωγράφων, γλυπτών, αρχιτεκτόνων, μουσικών, πολιτικών, στρατιωτικών, εθνικών ευεργετών κ.ά.*, Εκδόσεις Αφοί Παγουλάτοι, Αθήνα 2003, σελ. 90. Γκάτσος Νίκος, *Όλα τα τραγούδια*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 1988.

Βασίλης Τσιτσάνης

Ο Βασίλης Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα της Θεσσαλίας το 1915. Ο πατέρας του, Κώστας Τσιτσάνης, με καταγωγή από τα Γιάννενα και η μητέρα του, Βικτωρία Λάζου από τα Ζαγοροχώρια εγκαταλείπουν την τουρκοκρατημένη Ήπειρο για να εγκατασταθούν στα Τρίκαλα γύρω στο 1900. Ο Κώστας Τσιτσάνης, τσαρουχάς στο επάγγελμα, είχε στην κατοχή του ένα παλιό ιταλικό μαντολίνο το οποίο είχε μεταποιήσει σε μπουζούκι μακραίνοντας το «χέρι» και έπαιζε αποκλειστικά κλέφτικα τραγούδια.

Σύμφωνα με μαρτυρία του Βασίλη Τσιτσάνη ο πατέρας του δεν τον παρότρυνε να ασχοληθεί με την μουσική και όπως αναφέρει χαρακτηριστικά του έλεγε «Είναι ωραίο πράγμα η μουσική. Όμως όποιος έχει στα χέρια του αυτό το όργανο, τον περιφρονούν. Δεν θέλω να έχει πάρε δώσε με το όργανο αυτό. Θα πληγωθείς!»⁹¹. Μετά το θάνατο του πατέρα του για πρώτη φορά πήρε το μπουζούκι του. Αργότερα ασχολήθηκε με το βιολί με δάσκαλο τον Ραφαήλ Γιόσα, ιταλικής καταγωγής. Εκείνος τον έχρισε υπεύθυνο στην διεύθυνση των σχολικών συναυλιών. Αξιοσημείωτο είναι ότι παρόλο που έχει εξαιρετικές επιδόσεις στο βιολί επανέρχεται στο προσκήνιο το όργανο που τον είχε γοητεύσει αρχικά, το μπουζούκι. Παίζει λοιπόν επαγγελματικά σε ταβέρνες των Τρικάλων φέρνοντας ένα νέο ήχο στα στενά της πόλης⁹².

Τέλη του 1936 αποφασίζει να φύγει από τα Τρίκαλα και μετακομίζει στην Αθήνα για σπουδές πάνω στην νομική. Έχοντας όπλο το μπουζούκι του αρχίζει να τραγουδά και να παίζει σε μικρά ταβερνάκια για βιοποριστικούς λόγους ενώ παράλληλα γνωρίζει κόσμο του μουσικού στερεώματος. Με την βοήθεια του Σπύρου Περδικόπουλου, υπεύθυνου στις φωνογραφήσεις, ο Τσιτσάνης δίνει την πρώτη του δισκογραφική παρουσία το 1937 με το τραγούδι «Σ' ένα τεκέ μπουκάρανε»⁹³.

⁹¹ Αλεξίου Σώτος, (2001), σελ. 30.

⁹² Χατζηδούλης Κώστας, *Βασίλης Τσιτσάνης: Η ζωή μου, το έργο μου*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1980, σελ. 7-8.

⁹³ Χατζηδούλης Κώστας, (1980), σελ. 11-12.

Παραπέρογλου Γεώργιος, *Οι πτυχές του συνθετικού έργου του Βασίλη Τσιτσάνη στα τραγούδια του Στέλιου Καζαντζίδα, 1956 -1965*, Άρτα 2011, σελ. 6.

Μαρίκα Νίνου

Η Μαρίκα Νίνου θεωρείται από τα κορυφαία μέταλλα φωνής του ρεμπέτικου τραγουδιού. Η χρονολογία και ο τόπος γέννησής της δεν είναι σαφή. Άλλοι υποστηρίζουν πως γεννήθηκε στον Καύκασο το 1918 ενώ άλλοι ισχυρίζονται ότι γεννήθηκε στην Πόλη. Η ανιψιά της Γκιούλα Αταμιάν βεβαιώνει ότι η Μαρίκα ήταν ένα από τα τέσσερα παιδιά της οικογένειας Αταμιάν. Η μητέρα της ονομαζόταν Σιμαγκιούλ και ο πατέρας της Χάικ. Με την καταστροφή της Σμύρνης η μητέρα της μαζί με τα τρία της παιδιά μπήκαν σε ένα πλοίο με προορισμό τον Πειραιά. Σ' αυτό το πλοίο ήρθε στον κόσμο το τέταρτο παιδί της και ο καπετάνιος το βάφτισε Ευαγγελία. Το παιδί αυτό ήταν η Μαρίκα Νίνου.

Όταν έφτασαν εγκαταστάθηκαν στην Κοκκινιά όπως όλοι οι πρόσφυγες. Μεγαλώνοντας η Μαρίκα έψελνε κάθε Κυριακή στην εκκλησία. Αργότερα, στα δεκαεπτά της χρόνια γνώρισε τον πρώτο της σύζυγο, τον Χάικ Μεσροπιάν. Μαζί του απέκτησε ένα παιδί, τον Οχανές, αλλά ο γάμος τους δεν κράτησε. Στην δεκαετία του '40 συνάντησε έναν ακροβάτη ονόματι Νίκο Νικολαΐδη, τον οποίο ερωτεύτηκε και τελικά παντρεύτηκε. Μαζί παρουσίαζαν ακροβατικά κόλπα σε θιάσους με την επωνυμία Ντούο Νίνο. Όταν ο Οχανές μεγάλωσε, συμμετείχε και εκείνος στις παραστάσεις, και η επωνυμία κατέληξε στο περίφημο Δυόμισι Νίνο.

Σε μια από τις παραστάσεις τους, καθώς η Μαρίκα σιγοτραγουδούσε, την πρόσεξε ο ηθοποιός και λάτρης του ρεμπέτικου Πέτρος Κυριάκος, που την παρότρυνε να ασχοληθεί επαγγελματικά με το τραγούδι. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Ηλία Πετρόπουλο, ήταν ο άνθρωπος που μεσολάβησε για να έρθει σε επαφή με τον Ηλία Χιώτη. Ο συνθέτης ενθουσιάστηκε με τη φωνή της και το 1948 την έβαλε στην δισκογραφία με το κομμάτι του «Ωρες σε κρυφοκοιτάζω».

Την ίδια χρονιά η Μαρίκα Νίνου εργάζεται ως τραγουδίστρια στο νυχτερινό κέντρο «Φλόριντα» της Λεωφόρου Αλεξάνδρας με τον Στελλάκη Περπιναΐδη. Μετά από πέντε μήνες συνεργασίας, της κάνουν επαγγελματική πρόταση για υψηλότερο μεροκάματο στου *Τζίμη του Χοντρού*, όπου εμφανίζονταν ο Βασίλης Τσιτσάνης⁹⁴. Όταν την ακούει για πρώτη φορά ο Τσιτσάνης συνειδητοποιεί πως η Μαρίκα είναι μια ξεχωριστή ερμηνεύτρια. Ύστερα από συστηματική δουλειά μεταξύ των δυο καλλιτεχνών εμφανίζονται στην σκηνή του *Τζίμη* με μεγάλη επιτυχία. Όπως αναφέρει

⁹⁴ Χατζηδούλης Κώστας (1980), σελ. 24.

και ο ίδιος «Η Μαρίκα στο κοινό ήταν ασυναγώνιστη, οι κινήσεις της ήταν κάτι το συγκλονιστικό, όταν τραγουδούσε είχε τέτοια εκφραστικότητα και μεταδοτικότητα στο κοινό, που νομίζω ότι δεν πρόκειται να γεννηθεί άλλη»⁹⁵. Η συνάντηση του Τσιτσάνη με την Νίνου θα αποδειχθεί μοιραία, καθώς ο Τσιτσάνης βρίσκει σ' αυτήν την μούσα του και καταλήγουν θρυλικό δίδυμο στο λαϊκό τραγούδι. Εμφανίστηκαν με το συγκρότημα (Τσιτσάνης, Νίνου, Κερομούτης) και σε δραματική ταινία της εποχής όπου η Μαρίκα τραγουδάει δύο από τις πρώτες συνθέσεις που της έγραψε ο Τσιτσάνης, «Για τα μάτια που αγαπώ» και «Απόψε μες το καπηλειό». Η προβολή του έργου πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 1950⁹⁶.

Το 1955 η Νίνου εγκαταλείπει την Ελλάδα και μεταβαίνει στην Αμερική μαζί με τον Κώστα Καπλάνη και τον Σταύρο Τζουανάκο, όπου σημειώνει προσωπική επιτυχία. Δυστυχώς όμως έναν χρόνο αργότερα μαθαίνει ότι πάσχει από καρκίνο. Χειρουργείται δίχως επιτυχία και επιστρέφει στην Ελλάδα. Πέθανε τον ίδιο χρόνο σε ηλικία 38 ετών, αφού διέγραψε μια οχτάχρονη λαμπρή καριέρα στον χώρο του λαϊκού τραγουδιού⁹⁷.

⁹⁵ Χατζηδουλής Κώστας (1980), σελ. 28.

⁹⁶ Αλεξίου Σώτος, *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*, Εκδόσεις Κοχλίας, Αθήνα 2003, σελ. 207.

⁹⁷ Πετρόπουλος Ηλίας (1991), σελ. 147-150. Καλογερόπουλος Τάκης (1998), σελ. 372. Ταμπούρης Πέτρος, *Γυναίκες του ρεμπέτικου τραγουδιού* (ηχογράφηση), Έκδοση FM Records, Αθήνα 1994, ένθετο σελ. 32. Γιώγλου Θανάσης (23/02/2012), *Μαρίκα Νίνου- «Οι μεγάλοι του ρεμπέτικου»*, http://www.ogdoo.gr/portal/index.php?option=ozo_content&perform=view&id=2118&Itemid=40 τελευταία πρόσβαση στις 12/3/2013. Αρχείο της ΈΡΤ, *Τεκμήρια Ελληνισμού*, αφιέρωμα στην Μαρίκα Νίνου στο <http://www.ert.gr/webtv/ertworld/item/11358-Marika-%CE%9Dinoy-21-02-2013#.UYpEvLWeN0f> τελευταία πρόσβαση στις 24/3/2013. Χαλιώτης Δημήτρης (22/02/2011), *Μαρίκα Νίνου: Η «ρεμπέτισσα» που έφυγε νωρίς...*, <http://www.nooz.gr/prosopa/marika-ninou-i-rempetissa-pou-efuge-noris-prosopa> τελευταία πρόσβαση στις 15/04/2013.