

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΟ «ΜΑΥΡΟ» ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '50

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ ΧΙΩΤΗ

ΣΙΣΣΑΜΠΕΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΣΚΟΥΛΙΔΑΣ ΗΛΙΑΣ

Άρτα

2017

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΤΟ «ΜΑΥΡΟ» ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ '50

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ ΧΙΩΤΗ

ΣΙΣΣΑΜΠΕΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

ΣΚΟΥΛΙΔΑΣ ΗΛΙΑΣ

Άρτα

2017

THE “BLACK” SONG OF 50’s

The Case of Manolis Chiotis

Δήλωση Πνευματικής Ιδιοκτησίας

Η παρούσα εργασία στο σύνολο του περιεχομένου της δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής καθώς στηρίζεται στην ελεύθερη ερμηνεία ιστορικών πηγών και βιογραφικών αρχείων.

Η παρούσα εργασία στο σύνολό της και σε όλα τα επιμέρους στοιχεία (τίτλος, περιεχόμενο, βιβλιογραφία κ.λ.π.) αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του Ιωάννη Σισσαμπέρη του Δημητρίου και κάθε αντιγραφή ή αναδημοσίευση της χωρίς σχετική άδεια από τον κάτοχο των πνευματικών δικαιωμάτων είναι παράνομη και επισύρει τις έννομες συνέπειες που προβλέπονται από τα οικεία άρθρα του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας.

Ευχαριστίες

Η ιδέα μου για την εργασία πάνω στο «μαύρο» τραγούδι γεννήθηκε από μία παρατήρηση-διαπίστωση που έκανα στο ρεπερτόριο του Μανώλη Χιώτη. Η παρατήρηση αυτή είχε να κάνει με το ότι κατά τη δεκαετία του '50 ενώ ο Χιώτης εξελίσσει με ραγδαίους ρυθμούς τις μουσικές και δεξιοτεχνικές του μουσικές φόρμες και η πλειοψηφία των τραγουδιών του έχει θέμα τον έρωτα και τη γυναίκα, συνθέτει παράλληλα, σε ένα μικρό ποσοστό, τραγούδια που έχουν απαισιόδοξο και μαύρο χρώμα, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που ακούγονται μέσα σε αυτά σκληρές εκφράσεις θανάτου. Με την πραγμάτωση αυτής της πτυχιακής εργασίας μου δόθηκε η ευκαιρία να ερευνήσω με πιο επιστημονικό και εμπειριστατωμένο τρόπο αυτά τα «μαύρα» τραγούδια του Μανώλη Χιώτη.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές της σχολής για τις γνώσεις που μου μετέδωσαν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου. Ιδιαίτερος όμως ευχαριστώ τους γονείς μου Δημήτρη και Ευδοκία, για την πολύτιμη στήριξη και βοήθειά τους στα χρόνια των μουσικών μου σπουδών και στην παρούσα εργασία.

Περίληψη

Κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1939-1945) η Ελλάδα επλήγη από Τριπλή Κατοχή (Γερμανία-Ιταλία-Βουλγαρία) από το 1941 ως το 1944. Οι εμφύλιες διαμάχες κατά τα χρόνια της Κατοχής συνεχίστηκαν και μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου και οδήγησαν σ' ένα εμφύλιο πόλεμο με σκοπό τη διεκδίκηση της πολιτικής εξουσίας που έληξε με ήττα της Αριστεράς. Τις επόμενες τρεις δεκαετίες η διακυβέρνηση της χώρας έγινε μέσα σ' ένα αστυνομικοκρατούμενο κράτος στο πλαίσιο δίωξης και καταστολής του κομμουνισμού. Κατά τη δεκαετία του '50 ο φόβος, η φτώχεια, η ανέχεια, η ανεργία, η μετανάστευση, οι φυλακίσεις και οι εξορίες των αντιφρονούντων (κυρίως των ηττημένων Αριστερών του Εμφυλίου Πολέμου) αποτυπώθηκαν, εκτός από τις άλλες μορφές τέχνης και στο «μαύρο» τραγούδι. Το «μαύρο» τραγούδι εξέφρασε και άγγιξε τους φτωχούς, πονεμένους και κατατρεγμένους ανθρώπους που βίωναν ένα ζοφερό παρόν και δεν προσδοκούσαν ένα καλύτερο μέλλον. Η παρούσα έρευνα εξετάζει τα αίτια δημιουργίας του, τη θεματολογία του και την απήχηση του στα φτωχά λαϊκά στρώματα. Επίσης, η παρούσα έρευνα επικεντρώνεται στη συμμετοχή και συμβολή του Μανώλη Χιώτη σ' όλη τη διαδικασία δημιουργίας, παραγωγής και προβολής του «μαύρου» τραγουδιού.

Λέξεις-κλειδιά

Εμφύλιος Πόλεμος

Αστυνομικοκρατούμενο κράτος

Δεκαετία '50

«Μαύρο» τραγούδι

Μανώλης Χιώτης

Abstract

During the second world war (1939-1945) Greece had suffered a triple occupation (by Germany-Italy-Bulgaria) from 1941 to 1944. The civil conflicts during the years of the occupation continued even after the end of the second world war and lead to a civil war that aimed at the pursuit of political power that ended with the defeat of the left-wind party. During the next three decade of persecution and repression of communism. During the 50's fear, poverty, destitution, unemployment, emigration, incarcerations and the exile of the differing in opinion (above all of the defeated left-wind supports of the civil war) were expressed apart from other forms of art, through “black” song as well. The “black” song expressed appeared to the poor, the suffering and the oppressed people who had been living very difficult moments and were not expecting a better future. This research examines the causes of its origin, its thematology and its impact on the poor middle-class layers. Furthermore, the following research is focused on the participation and contribution of Manolis Chiotis during all the procedure of creation, production and projection of the “black” song.

Keywords

Civil war

Police-held state

The 50's

“Black” song

Manolis Chiotis

Πίνακας Περιεχομένων

Δήλωση Πνευματικής Ιδιοκτησίας.....	4
Ευχαριστίες	5
Περίληψη	4
Λέξεις-κλειδιά	4
Abstract	4
Keywords	4
Εισαγωγή.....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	12
1. Ιστορικό πλαίσιο από το 1941 έως το 1974	12
1.1. Κατοχή και εμφύλιος πόλεμος	12
1.2. Διακυβέρνηση από το 1949 ως το 1967	15
2. Η δεκαετία του '50.....	19
2.1. Απολογισμός του εμφυλίου πολέμου (1946-1949)	19
2.2. Εσωτερική και εξωτερική πολιτική τη δεκαετία του '50	20
2.3. Κοινωνική και οικονομική κατάσταση του ελληνικού πληθυσμού κατά τη δεκαετία του '50.	25
2.4. Η δικτατορία των Συνταγματαρχών (1967-1974).....	29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β: ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950 – 1960 ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ ΧΙΩΤΗ.....	32
1. Το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι κατά τη δεκαετία 1950 – 1960.....	32
1.1. Το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι κατά τη δεκαετία 1950 – 1960, ο χαρακτήρας του και οι παράγοντες που το επηρέασαν.....	32
1.2. Το μεταπολεμικό ρεμπέτικο τραγούδι.....	33
1.3. Το Αρχοντορεμπέτικο	35
1.4. Τα ινδοπρεπή λαϊκά τραγούδια.	35
1.5. Το έντεχνο τραγούδι.....	38
1.6. Η λογοκρισία στο ελληνικό τραγούδι.	39
1.7. Το «μαύρο» τραγούδι.....	41
1.8. Η δισκογραφική εταιρία Columbia.	47
2. Η περίπτωση του Μανώλη Χιώτη.....	47
2.1. Βιογραφία του Μανώλη Χιώτη.....	47
2.1.1. Τα πρώτα καλλιτεχνικά βήματα.	49
2.1.2. Ο ερχομός του στην Αθήνα.	49
2.1.3. Η επαφή με τη δισκογραφία.....	50

2.1.4. Κατοχή και μετεμφυλιακά χρόνια.....	50
2. Μανώλης Χιώτης και «μαύρο» τραγούδι.....	54
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ: ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ.....	56
1.Τραγούδια «Θανάτου».....	57
1.1. Ανάλυση ποιητικών κειμένων.....	57
1.2. Μουσικολογική ανάλυση.....	62
2. Τραγούδια «Κοινωνικής Καταγγελίας».....	71
2.1. Ανάλυση ποιητικών κειμένων.....	71
2.2. Μουσικολογική ανάλυση.....	76
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	83
Επίλογος.....	86
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	87
A. Έντυπα.....	87
B. Διαδίκτυο.....	89
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	90

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 2.1: Ταινίες στις οποίες συμμετέχει ο Μανώλης Χιώτης	50
Πίνακας 3.1: Κύρια μουσικολογικά χαρακτηριστικά τραγουδιών «θανάτου»	61
Πίνακας 3.2: Κύρια μουσικολογικά χαρακτηριστικά τραγουδιών «κοινωνικής καταγγελίας»	75

Κατάλογος Σχημάτων

Σχήμα 2.1: Αριθμός παραγωγής «μαύρων» τραγουδιών ανά έτος	54
Σχήμα 3.1: Εισαγωγή τραγουδιού «Μάνα μου και που ναι ο γιος σου»	65
Σχήμα 3.2: Εισαγωγή τραγουδιού «Το παιδί που τυραννούσες»	65
Σχήμα 3.3: Εισαγωγή τραγουδιού «Η μάνα μου θα κλάψει»	65
Σχήμα 3.4: Εισαγωγή τραγουδιού «Τρεις μαυροφόρες»	65
Σχήμα 3.5: Πτώση με συγχορδίες	69
Σχήμα 3.6: Πτώση με χτύπημα άνω πέμπτης	69

Σχήμα 3.7: Εισαγωγή τραγουδιού «Χωρίς μανούλα»	78
Σχήμα 3.8: Εισαγωγή τραγουδιού «Καινούριες συμφορές»	78
Σχήμα 3.9: Αναλογία λαϊκών δρόμων στα «μαύρα» τραγούδια	81

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στο «μαύρο» τραγούδι της δεκαετία του '50 και αναλύει τον τρόπο που το προσεγγίζει ο συνθέτης Μανώλης Χιώτης.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στα γεγονότα της Κατοχής και του Εμφυλίου και στις συνέπειες που είχαν αυτά στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική κατάσταση της Ελλάδας της δεκαετίας του '50. Επίσης αναφέρονται οι πολιτικές εξελίξεις μέχρι το τέλος της δικτατορίας (1974).

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο αστικό λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του '50, στο μεταπολεμικό ρεμπέτικο και την διαδοχή του από το αρχοντορεμπέτικο, την τάση των ινδοπρεπών λαϊκών τραγουδιών και το δίπολο Θεοδωράκης-Χατζιδάκις. Στη συνέχεια αποσαφηνίζεται ο όρος «μαύρο» τραγούδι, εξετάζεται ο χαρακτήρας του, και η σχέση του Χιώτη με αυτό. Τέλος, γίνεται αναφορά στη ζωή και το έργο του συνθέτη.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύονται τα ποιητικά κείμενα των «μαύρων» τραγουδιών του Χιώτη. Επιχειρείται η αποκρυπτογράφηση των συγκαλυμμένων μηνυμάτων που υπάρχουν μέσα σε αυτά, εξαιτίας της λογοκρισίας και εξετάζονται οι θεματικές που διαμορφώνουν την αισθητική των κειμένων στα «μαύρα» τραγούδια. Επίσης γίνεται ανάλυση της μουσικής φόρμας των τραγουδιών με αναφορές στην μελωδική και αρμονική δομή των κομματιών, την τροπικότητα, την ρυθμολογία, τους τύπους ορχήστρας και τον ρόλο των οργάνων μέσα σε αυτή καθώς και στο ύφος της ερμηνευτικής εκτέλεσης των ερμηνευτών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

1. Ιστορικό πλαίσιο από το 1941 έως το 1974

1.1. Κατοχή και εμφύλιος πόλεμος

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1939-1945) κι ενώ οι περισσότεροι λαοί προσπαθούσαν να ανασυγκροτήσουν τις χώρες τους, η Ελλάδα μπήκε σε νέες οδυνηρές περιπέτειες. Η χώρα δεν υπέστη μόνο τη λαίλαπα του Δεύτερου Παγκόσμιου, αλλά και την Τριπλή Κατοχή (Γερμανία-Ιταλία-Βουλγαρία) από το 1941 ως το 1944¹. Σ' αυτά θα συμπεριλάβουμε και την ελληνική αντίσταση στις δυνάμεις του Άξονα².

Η κατοχή από τις δυνάμεις του Άξονα και τους συμμάχους της Ιταλία και Βουλγαρία, άρχισε τον Απρίλιο-Ιούνιο του 1941 και έληξε τον Σεπτέμβριο-Νοέμβριο του 1944. Κατά την Κατοχή υπήρξαν δύο εμφύλιες διαμάχες. Το 1941 ανάμεσα στους συνεργάτες των Γερμανών και τους αντιστασιακούς κι η άλλη ανάμεσα στους ίδιους τους αντιστασιακούς. Τα κίνητρα των διαμαχών ήταν ιδεολογικά αλλά υπήρχαν και ατομικά συμφέροντα³.

Η πρώτη μορφή ένοπλης αντίστασης διεξαγόταν σ' όλες τις κατεχόμενες χώρες της Ευρώπης, όπου οι αντιστασιακοί θεωρούνταν παράνομοι και οι συνεργάτες των κατακτητών προδότες. Οι αντιστασιακοί σε γενικές γραμμές ήταν Αριστεροί, ενώ οι συνεργάτες Δεξιοί.

Η μειοψηφία των συνεργατών επωφελήθηκε απ' αυτήν την κατάσταση, ενώ απ' την άλλη ο ελληνικός λαός ενωμένος υπέφερε μέσα σε συνθήκες ακραίας φτώχειας, πείνας και φόβου. Κάποιοι λοιπόν, πλούτισαν σε βάρος άλλων. Οι αριστεροί Αντιστασιακοί υποσχέθηκαν πως θα απαλλοτριώσουν τις περιουσίες των καιροσκόπων, μετά τη λήξη του πολέμου. Έτσι εξηγείται εν μέρει η παράφορη οργή κατά της Αριστεράς μετά τη λήξη του πολέμου⁴.

Η δεύτερη μορφή ένοπλης αντίστασης σχετίζεται με την πολιτική επιβίωση των αντιμαχόμενων, μετά την αποχώρηση των κατοχικών δυνάμεων. Οι κομμουνιστές και οι βενιζελικοί δεν επιθυμούσαν την παλινόρθωση της βασιλείας, ενώ οι κομμουνιστές επιθυμούσαν να εξαλειφθούν οι προπολεμικοί διωγμοί σε βάρος τους και στην καλύτερη

¹ Ντρίβιντ, Κλόουζ, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, 1943-1950, Μελέτες για την πόλωση*, Φιλίστωρ, Αθήνα, 1997, σελ. 15.

² Δυνάμεις του Άξονα: Στις 27 Σεπτεμβρίου 1940 η Γερμανία, η Ιταλία και η Ιαπωνία υπέγραψαν την Τριμερή Συνθήκη του Βερολίνου, που έγινε γνωστή ως Συμμαχία του Άξονα. Εδώ εννοείται η Γερμανία.

³ Ντρίβιντ, Κλόουζ, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, 1943-1950, Μελέτες για την πόλωση*, Φιλίστωρ, Αθήνα, 1997, σελ. 15.

⁴ οπ. παρ., σελ. 16.

περίπτωση να αναλάβουν την εξουσία. Πίστευαν πως για να επιτευχθούν οι στόχοι τους, έπρεπε να καταστρέψουν τις αντίπαλες οργανώσεις πριν τελειώσει ο πόλεμος.

Το 1942 η κυβέρνηση Εμμ. Τσουδερού, ο βασιλιάς Γεώργιος Β' και μια μερίδα βενιζελικών και αντιβενιζελικών κατέφυγαν στη Μέση Ανατολή. Στην Ελλάδα απέμειναν ο στρατηγός Αλ. Παπάγος με ένα τμήμα αντιβενιζελικών καθώς και βενιζελικοί πολιτικοί υπό την ηγεσία του Θεμ. Σοφούλη και στρατιωτικοί υπό την ηγεσία του Θεόδ. Πάγκαλου. Αυτοί δεν αντιστάθηκαν στις δυνάμεις του Άξονα και παρέμειναν αδρανείς μέχρι να τελειώσει ο πόλεμος⁵.

Το κενό εξουσίας που δημιουργήθηκε στην Κατοχή εκμεταλλεύτηκε το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος, πρωτοστατώντας στην αντίσταση κατά του εχθρού, καθώς δημιούργησε το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ), που βρήκε τεράστια λαϊκή απήχηση. Η ελληνική κυβέρνηση που βρισκόταν εξόριστη στην Αίγυπτο (1943), και η πλειοψηφία της απαρτιζόταν από βενιζελικούς, και η οποία στηριζόταν στον βρετανικό στρατό, επιθυμούσε να καταστείλει τις τάξεις του εξόριστου ελληνικού στρατού, που συμπαθούσαν το ΕΑΜ. Έτσι οργανώθηκαν τα Τάγματα Ασφαλείας καθοδηγούμενα από τους Γερμανούς, τα οποία μαζί με συνεργάτες του εχθρού και σώματα της προπολεμικής αστυνομίας από τον Σεπτέμβριο του 1943 άρχισαν να συγκρούονται με τις δυνάμεις του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ (ΕΛΑΣ, ο στρατός του ΕΑΜ). Οι βίαιες συγκρούσεις έλαβαν χώρα κυρίως στη Δυτική Μακεδονία, την Πελοπόννησο, την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Ο άμαχος πληθυσμός τρομοκρατούνταν κι από τις δύο πλευρές και πολλοί σκοτώθηκαν σε αντίποινα και εκτελέσεις. Εδώ τελειώνει ο πρώτος γύρος της εμφύλιας διαμάχης⁶.

Μετά την αποχώρηση των Γερμανών, το ΕΑΜ ήλεγχε το μεγαλύτερο μέρος της χώρας και μικρό τμήμα της Κρήτης. Ο Εμφύλιος άρχισε το Δεκέμβριο του 1944 και τελείωσε τον Αύγουστο του 1949. Την 1^η Δεκεμβρίου του 1944 ξεκίνησαν μάχες στην ανατολική Μακεδονία ανάμεσα στον ΕΛΑΣ και αντικομμουνιστικές (ή εθνικιστικές) αντιστασιακές οργανώσεις. Συγχρόνως στις 3 Δεκεμβρίου ξεκίνησαν τα πιο σοβαρά μέχρι τώρα γεγονότα που διήρκεσαν παραπάνω από έναν μήνα. Στα «Δεκεμβριανά», όπως ονομάστηκαν, επήλθε στρατιωτική σύγκρουση μεταξύ του ΕΛΑΣ από τη μια μεριά και των κυβερνητικών δυνάμεων που είχαν την υποστήριξη Βρετανών στρατιωτών από την άλλη. Οι ένοπλες συγκρούσεις έλαβαν χώρα στην Αθήνα και διήρκεσαν τριάντα τρεις ημέρες. Έληξαν με την απόσυρση των δυνάμεων του ΕΛΑΣ στις 5 Ιανουαρίου του

⁵ οπ. παρ., σελ. 84.

⁶ οπ. παρ., σελ. 18, 19.

1945⁷. Μετά την ανακωχή των Δεκεμβριανών, στις 12 Φεβρουαρίου 1945, υπογράφηκε η συμφωνία της Βάρκιζας ανάμεσα στην τότε κυβέρνηση (Πλαστήρα) και αντιπροσώπους του Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου (ΕΑΜ). Ο ΕΑΜ όφειλε να αποστρατεύσει τις ένοπλες δυνάμεις του, να παραδώσει στην κυβέρνηση τα εδάφη που ήλεγχε, να παύσει να ισχύει ο στρατιωτικός νόμος και να αποκατασταθεί η ομαλότητα στη χώρα. Επίσης δινόταν πολιτική αμνηστία για τα «πολιτικά εγκλήματα» και όχι για τα ποινικά κατά τα Δεκεμβριανά. Ο ΕΛΑΣ παρέδωσε σημαντικό μέρος του οπλισμού του και διαλύθηκε⁸. Επίσης, η κυβέρνηση δεσμευόταν να εκκαθαρίσει τον κρατικό μηχανισμό από όργανα της μεταξικής δικτατορίας και συνεργάτες των Γερμανών και να προκηρύξει άμεσα εκλογές. Δυστυχώς, οι όροι της συμφωνίας δεν τηρήθηκαν και από τις δύο πλευρές και οδήγησαν στην ακύρωσή της⁹.

Από την συμφωνία της Βάρκιζας ως τις εκλογές της 31^{ης} Μαρτίου 1946 οι οποίες διεξήχθησαν σε κλίμα βίας και τρομοκρατίας και χωρίς τη συμμετοχή της Αριστεράς κατά τις οποίες η μοναρχική Δεξιά έλαβε ποσοστό 65%, έγιναν συστηματικές διώξεις οπαδών του ΕΑΜ με συλλήψεις και φυλακίσεις¹⁰. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίστηκε ως «λευκή τρομοκρατία». Οι οποιοσδήποτε ελπίδες για ειρήνη εξανεμίστηκαν και οδήγησαν στα δραματικά γεγονότα του εμφυλίου πολέμου¹¹.

Το 1946 οι αριστεροί αντάρτες οργάνωσαν τον Δημοκρατικό Στρατό Ελλάδας (ΔΣΕ). Τα δύο επόμενα χρόνια η εμφύλια σύρραξη κορυφώθηκε κι ο πόλεμος απλώθηκε σ' όλη τη χώρα, εκτός απ' τις πόλεις που ήλεγχε η κυβέρνηση. Τον Αύγουστο του 1949 ο δημοκρατικός στρατός ηττήθηκε στην αποφασιστική μάχη που διεξήχθη στην οροσειρά του Γράμμου (ελληνοαλβανικά σύνορα) και οι επιχειρήσεις μεγάλης κλίμακας έληξαν τον επόμενο μήνα. Η πολεμική αναμέτρηση έληξε με ήττα της Αριστεράς¹².

Μέσα στη δίνη του Εμφυλίου η Ελλάδα αύξησε την εδαφική της έκταση με την προσάρτηση των Δωδεκανήσων. Τα Δωδεκάνησα βρίσκονταν υπό την κατοχή των Ιταλών από το 1911. Στις 27 Ιουνίου του 1946 αποφασίστηκε στο Παρίσι να περιέλθουν τα Δωδεκάνησα στην Ελλάδα. Στις 10 Φεβρουαρίου του 1947 υπογράφηκε στο Παρίσι

⁷Τα Δεκεμβριανά άφησαν πίσω τους 7.000 μαχητές περίπου νεκρούς, 3.500 Κυβερνητικούς, 3.000 ΕΑΜικούς, 230 Άγγλους και άγνωστο αριθμό αμάχων.

⁸ Κώστας, Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 698, 699.

⁹ Ντέιβιντ, Κλόουζ, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, 1943-1950, Μελέτες για την πόλωση*, Φυλίστωρ, Αθήνα, 1997, σελ. 22.

¹⁰ Κώστας, Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 705.

¹¹ Ντέιβιντ, Κλόουζ, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, 1943-1950, Μελέτες για την πόλωση*, Φυλίστωρ, Αθήνα, 1997, σελ. 23.

¹² οπ. παρ., σελ. 23, 24.

η Συνθήκη Ειρήνης με την Ιταλία, σύμφωνα με την οποία η Ιταλία παρέδιδε τα νησιά στην Ελλάδα. Στις 31 Μαρτίου 1947 η διοίκηση παραδόθηκε από τις βρετανικές αρχές στον αντιναύαρχο Περικλή Ιωαννίδη. Η πλήρης ενσωμάτωσή τους με την Ελλάδα πραγματοποιήθηκε στις 7 Μαρτίου 1948 με πρώτο διοικητή Δωδεκανήσων τον Ν. Μαυρή. Το 1955 έγιναν νομός της Ελλάδας με πρωτεύουσα τη Ρόδο.

1.2. Διακυβέρνηση από το 1949 ως το 1967

Κατά το μεγαλύτερο μέρος του Εμφυλίου κυβερνούσε τη χώρα η κεντροδεξιά παράταξη με πρωθυπουργούς τους κεντρώους Θεμιστοκλή Σοφούλη και Αλέξανδρο Διομήδη. Μετά το τέλος του Εμφυλίου, η πολιτική τους διαφοροποιείται με βασικό πρόγραμμα την ειρήνευση¹³. Οι παρεμβάσεις του βασιλιά και των Αμερικανών καθώς και οι πολιτικές και προσωπικές αντιπαλότητες, κατάλοιπο της Κατοχής και του Εμφυλίου, θα δυσχεράνουν το έργο των επόμενων κυβερνήσεων και πολλές φορές θα οδηγήσουν τη χώρα σε πολιτική αστάθεια με αποκορύφωση την εγκαθίδρυση δικτατορίας στη χώρα το 1967.

Στη διακυβέρνηση της χώρας θα βρεθεί μια κυβέρνηση συνεργασίας των περισσότερων κομμάτων που είχαν λάβει μέρος στις εκλογές του 1946, με πρωθυπουργό τον Αλέξανδρο Διομήδη (30-6-1949 ως 6-1-1950). Το 1950 θα διενεργούνταν εκλογές. Ο βασιλιάς Παύλος Α΄(1901-1964) αντιτάχθηκε στην υποψηφιότητα του στρατάρχη Παπάγου και αυτή του η παρέμβαση οδήγησε την κυβέρνηση Διομήδη σε παραίτηση. Ο Παύλος διόρισε υπηρεσιακή κυβέρνηση υπό τον Τζον Θεοτόκη (6-1-1950 ως 23-3-1950) με την προϋπόθεση διενέργειας εκλογών στις 19 Φεβρουαρίου. Τελικά στις εκλογές που διενεργήθηκαν στις 5 Μαρτίου και στις οποίες αναμετρήθηκαν περισσότερα από σαράντα κόμματα με το σύστημα της απλής αναλογικής¹⁴, το οποίο εφαρμόστηκε για

¹³ Συλλογικό, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, τόμος Δ2*, Στρατής, Μπουρνάζος, επιμ. Χρήστος, Χατζηιωσήφ, *Το κράτος των εθνικοφρόνων, αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, σελ. 10.

¹⁴ Στο σύστημα της απλής αναλογικής ο αριθμός των εδρών που λαμβάνουν οι συνδυασμοί εξαρτάται μόνο από το εθνικό ποσοστό τους, ανεξαρτήτως του αποτελέσματός τους ανά εκλογική περιφέρεια. Είναι το μοναδικό δίκαιο εκλογικό σύστημα, γιατί αποτυπώνει ακριβώς τη λαϊκή βούληση. Επειδή όμως σπάνια κάποιος συνδυασμός λαμβάνει το απαραίτητο 50% για να σχηματίσει αυτοδύναμη κυβέρνηση, χρησιμοποιείται σε πολύ λίγα κράτη για εθνικές εκλογές, ενώ αντίθετα συνηθίζεται σε εκλογές τοπικού ή συνδυαστικού χαρακτήρα. Στην καθαρή μορφή της απλής αναλογικής, οι έδρες κάθε συνδυασμού προκύπτουν από το γινόμενο, Εθνικό ποσοστό Χ συνολικός αριθμός εδρών (στρογγυλοποιημένο στον προηγούμενο ακέραιο). Για παράδειγμα αν ένας συνδυασμός στην Ελλάδα λάμβανε 15%, θα είχε $15/100 \times 300 = 45$ βουλευτές. Όσες έδρες στο τέλος της κατανομής παραμείνουν αδιάθετες λόγω της στρογγυλοποίησης, πηγαίνουν στους συνδυασμούς με τα μεγαλύτερα υπόλοιπα. (Εκλογικά συστήματα, ποια υπάρχουν – Κατανομή βουλευτικών εδρών <http://www.kalpes.gr/wiki-vote/eklogika-systimata/>, [προσπ. 2 Φεβρουαρίου 2017]).

τελευταία φορά, κανένα κόμμα δεν κατάφερε να συγκεντρώσει πλειοψηφία¹⁵. Σε σύνολο 250 εδρών, 62 έδρες έλαβε το Λαϊκό Κόμμα του Κ. Τσαλδάρη, 56 έδρες το Κόμμα των Φιλελευθέρων του Σ. Βενιζέλου, 45 έδρες η Εθνική Προοδευτική Ένωση Κέντρου (ΕΠΕΚ) του Ν. Πλαστήρα (συνασπισμός Πλαστήρα – Τσουδερού), 35 το κόμμα του Γ. Παπανδρέου, 18 έδρες ο συνασπισμός Δημοκρατική Παράταξη, 16 ο συνασπισμός Πολιτική Ανεξάρτητος Παράταξις, 7 έδρες το Εθνικόν Κόμμα Ελλάδος του Ν. Ζέρβα, 3 έδρες ο συνασπισμός Παράταξις Αγροτών και Εργαζομένων και 1 έδρα το Νέον Κόμμα του Σπ. Μαρκεζίνη. Ο βασιλιάς Παύλος δεν έδωσε εντολή να σχηματιστεί κυβέρνηση υπό τον αντιμοναρχικό Ν. Πλαστήρα αλλά και ο φιλομοναρχικός Σ. Βενιζέλος με τον Π. Κανελλόπουλο αντιτάχθηκαν στη συμμετοχή της Ε.Π.Ε.Κ. στην κυβέρνηση και εφόσον ο Κ. Τσαλδάρης κατέθεσε την εντολή που του ανατέθηκε, δόθηκε εντολή στον Σ. Βενιζέλο. Αποδεχόμενος και στηριζόμενος από το Λαϊκό Κόμμα και το Εθνικό Κόμμα σχηματίστηκε κυβέρνηση (23-3-1950 ως 15-4-1950), οι Αμερικανοί όμως που λόγω της οικονομικής και στρατιωτικής βοήθειας που παρείχαν παρενέβαιναν στα εσωτερικά της χώρας αντέδρασαν, ο βασιλιάς υποχώρησε και η κυβέρνηση παραιτήθηκε¹⁶. Όμως σύντομα σχηματίστηκε κυβέρνηση συνασπισμού με επικεφαλής τον αντιμοναρχικό Νικόλαο Πλαστήρα (15-4-1950 ως 21-8-1950). Η κυβέρνηση κατέρρευσε και συγκροτήθηκε κυβέρνηση συνασπισμού (Κέντρο και Δεξιά) με πρωθυπουργό τον Σοφοκλή Βενιζέλο και στήριξη από Γ. Παπανδρέου(αντιπρόεδρος κυβέρνησης) και Κ. Τσαλδάρη (21-8-1950 ως 13-9-1950). Η νέα κυβέρνηση αποφάσισε τη συμμετοχή της Ελλάδας στον πόλεμο της Κορέας. Σε ένα μήνα (1950) παραιτήθηκε η κυβέρνηση και σχηματίστηκε νέα κυβέρνηση με πρωθυπουργό τον Σοφοκλή Βενιζέλο (16 Νοεμβρίου), η οποία κυβέρνησε για έναν χρόνο¹⁷.

Στις 28 Μαΐου του 1951 ο Παπάγος παραιτήθηκε από το στράτευμα και έθεσε υποψηφιότητα στις εκλογές της 9^{ης} Σεπτεμβρίου του 1951 στις οποίες εφαρμόστηκε ένα σύστημα ενισχυμένης αναλογικής, σύμφωνα με το οποίο μόνο τα κόμματα που λάμβαναν το 17% των ψήφων, δικαιούνταν να λάβουν μέρος στη δεύτερη κατανομή εδρών. Έλαβαν μέρος μόνο εννέα κόμματα και σε σύνολο 258 εδρών, το κόμμα του Παπάγου, ο Ελληνικός Συναγερμός, αναδείχθηκε πρώτο με ποσοστό 36,5% και 114 έδρες, ακολουθούσε η ΕΠΕΚ του Πλαστήρα με 23,4% και 74 έδρες, το κόμμα των

¹⁵ Κωνσταντίνος, Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, συμπλήρωση 19^{ου} αιώνα υπό Ε.Δρακόπουλου*, τόμος 25, National Geographic society-Τέσσερα Πι ειδικές εκδόσεις Α.Ε. Αθήνα, 2009-2010, σελ. 176.

¹⁶ Κώστας, Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 727.

¹⁷ Κωνσταντίνος, Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, συμπλήρωση 19^{ου} αιώνα υπό Ε.Δρακόπουλου*, τόμος 25, National Geographic society-Τέσσερα Πι ειδικές εκδόσεις Α.Ε. Αθήνα, 2009-2010, σελ. 176.

Φιλελευθέρων με 19% και 57 έδρες, η Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά (ΕΔΑ) με 10% και 10 έδρες, το Λαϊκό Κόμμα του Κ. Τσαλδάρη με 6,6% και 2 έδρες και ο Συναγερμός Αγροτών και Εργαζομένων του Αλ. Μπαλτατζή με 1 έδρα. Επειδή όμως δεν είχε το απαιτούμενο ποσοστό για να σχηματίσει κυβέρνηση και αρνήθηκε να ηγηθεί σε μια κυβέρνηση συνασπισμού, σχηματίστηκε κυβέρνηση υπό τον στρατηγό Ν. Πλαστήρα (27-10-1951 ως 11-10-1952) με συμμετοχή του Σ. Βενιζέλου (Αντιπρόεδρος του Υπουργικού Συμβουλίου και υπουργός Εξωτερικών) και του ναυάρχου Αλ. Σακελλαρίου (Τοποτηρητής των Ανακτόρων και υπουργός Εθνικής Άμυνας). Ο πρωθυπουργός Πλαστήρας παραιτήθηκε λόγω προβλημάτων υγείας στις 10 Οκτωβρίου και συγκροτήθηκε υπηρεσιακή κυβέρνηση υπό τον εισαγγελέα του Αρείου Πάγου Δ. Κιουσσόπουλο (11-10-1952 ως 19-11-1952)¹⁸.

Ο Αλέξανδρος Παπάγος ανέλαβε πρωθυπουργός ύστερα από τη σαρωτική του νίκη στις εκλογές της 16^{ης} Νοεμβρίου του 1952 με ποσοστό 49,2% και 247 έδρες σε σύνολο 300 εδρών. Έτσι έληξε η εποχή του Κέντρου και άρχισε μια δωδεκαετία πολιτικής κυριαρχίας της Δεξιάς αλλά και οικονομικής ανάπτυξης. Οι Αμερικανοί στήριξαν αυτή την κυβέρνηση γιατί εξασφαλιζόταν πολιτική σταθερότητα στη χώρα¹⁹.

Στις 4 Οκτωβρίου 1955 πέθανε ο πρωθυπουργός Α. Παπάγος ύστερα από μακρά ασθένεια. Την μεθεπόμενη μέρα συγκροτήθηκε κυβέρνηση (6-10-1955 ως 29-2-1955) με πρωθυπουργό τον, μέχρι πρότινος υπουργό Δημοσίων Έργων και Συντονισμού, Κωνσταντίνο Καραμανλή ύστερα από ωμή παρέμβαση του βασιλιά Παύλου. Στις εκλογές που διεξήχθησαν στις 19 Φεβρουαρίου του 1956 και στις οποίες συμμετείχαν για πρώτη φορά γυναίκες ως υποψήφιες αλλά και ως εκλογείς, αναδείχθηκε πρώτο κόμμα η Ε.Ρ.Ε. (Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση) του Κ. Καραμανλή με ποσοστό 47,3% και 165 έδρες σε σύνολο 300 εδρών και ακολουθούσε η Δημοκρατική Ένωση με 132 έδρες. Ο Κ. Καραμανλής παραιτήθηκε στις 5 Μαρτίου του 1957 λόγω εσωκομματικών συγκρούσεων και αφού έχασε την πλειοψηφία στη Βουλή. Συγκεκριμένα στο πλαίσιο δημιουργίας ενός δικομματικού κοινοβουλευτικού συστήματος υπό την προτροπή των Αμερικανών, η κυβέρνηση πρότεινε προς ψήφιση στη Βουλή ένα νέο εκλογικό νομοσχέδιο και στις 28-2-1958 διαφώνησαν και παραιτήθηκαν από την κυβέρνηση Κ. Καραμανλή οι υπουργοί Συγκοινωνιών-Δημοσίων Έργων και Εμπορίου-Βιομηχανίας (Γ. Ράλλης και Π. Παπαληγούρας) και 15 βουλευτές της ΕΡΕ με πρωτοστατούντα τον Π. Κανελλόπουλο

¹⁸ οπ. παρ., σελ. 182.

¹⁹ Κώστας, Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 730.

αποχώρησαν από το κόμμα τους²⁰. Ο βασιλιάς Παύλος ανέθεσε σχηματισμό υπηρεσιακής κυβέρνησης στον πρόεδρο του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού Κ. Γεωργακόπουλο (5-3-1958 ως 17-5-1958). Στις εκλογές της 11^{ης} Μαΐου του 1958, που διενεργήθηκαν με το νέο εκλογικό νόμο, η Ε.Ρ.Ε. εξέλεξε 173 βουλευτές (41,1%), ενώ η Ε.Δ.Α. (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά) που ήταν το μεγαλύτερο νόμιμο κόμμα της Αριστεράς αναδείχθηκε σε αξιωματική αντιπολίτευση με ποσοστό 24,4% και 79 έδρες, γεγονός που προκάλεσε ανησυχία στα επιτελεία του Στρατού και του παρακράτους²¹. Η Ε.Δ.Α ήταν το μοναδικό κόμμα που υποστήριζε ανοιχτά την ένωση της Κύπρου με την Ελλάδα²². Την περίοδο 1956-1959 το Κ.Κ.Ε. διασπάστηκε και το 1959 διαλύθηκε.

Η δεύτερη κυβέρνηση της Ε.Ρ.Ε. με πρωθυπουργό τον Κ. Καραμανλή κυβέρνησε για τρία χρόνια (17-5-1958 ως 20-9-1961) επιταχύνοντας τους ρυθμούς ανάπτυξης με προοπτική την ένταξη της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ²³. (Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα). Ο Καραμανλής παραιτήθηκε στις 20 Σεπτεμβρίου του 1961 και ανέλαβε υπηρεσιακή κυβέρνηση υπό τον Κ. Δόβα (20-9-1961 ως 4-11-1961) η οποία διεξήγαγε εκλογές στις 29 Σεπτεμβρίου και η ΕΡΕ του Καραμανλή αναδείχθηκε πρώτο κόμμα με ποσοστό 50,81% και 176 έδρες. Ακολουθούσε η Ένωση Κέντρου με ηγέτες τον Γ. Παπανδρέου και Σ. Βενιζέλο και ποσοστό 33,6% και η Ε.Δ.Α. με 14,6%. Οι ηγέτες της Ένωσης Κέντρου και της Ε.Δ.Α. κατήγγειλαν το αποτέλεσμα των εκλογών ως προϊόν βίας και νοθείας. Ο Γ. Παπανδρέου δεν αναγνώρισε την νομιμότητα της κυβέρνησης και διαδηλώσεις διαμαρτυρίας εκδηλώθηκαν σε όλη την χώρα²⁴. Η δολοφονία του βουλευτή της Αριστεράς Γρηγορίου Λαμπράκη στη Θεσσαλονίκη από παρακρατικές οργανώσεις συντάραξε τη χώρα²⁵. Κυβέρνησε από τις 4-11-1961 ως και τις 17-6-1963. Στις 11

²⁰ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε., Αθήνα, 1983, σελ. 360.

²¹ Εξουσιαστικός μηχανισμός πολιτικοστρατιωτικού χαρακτήρα με ισχυρές διασυνδέσεις και πρόσβαση στους μηχανισμούς της επίσημης κρατικής εξουσίας, παράλληλα προς τους οποίους αναπτύσσει αυθαίρετη, μυστική και παράνομη δράση είτε συμπληρωματικά προς αυτούς, κυρίως ως προς την καταστολή αντιφρονούντων προσώπων και κομμάτων, είτε εμποδίζοντας την εφαρμογή της επίσημης πολιτικής (π.χ σε ασταθή και νεοεγκαθιδρυθέντα δημοκρατικά καθεστώτα). (Γεώργιος, Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Τρίτη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., Αθήνα, 2008, σελ. 1328).

²² Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε., Αθήνα, 1983, σελ. 361.

²³ Η Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα ιδρύθηκε στις 25 Μαρτίου 1957 στη Ρώμη. Τα ιδρυτικά κράτη ήταν η Γαλλία, η Δυτική Γερμανία, η Ιταλία, το Βέλγιο, η Ολλανδία και το Λουξεμβούργο. Η συνθήκη προέβλεπε τη δημιουργία μιας ευρύτερης Κοινής Αγοράς, μιας τελωνειακής ένωσης που βασιζόταν τόσο στην ελεύθερη διακίνηση αγαθών, προσώπων, υπηρεσιών και κεφαλαίων όσο και τη μελλοντική υιοθέτηση κοινών πολιτικών, πρωτίστως στον τομέα της γεωργίας. Το 1959 η Ελλάδα υπέβαλε αίτηση συνδέσεως και το 1981 έγινε μέλος. Η Ε.Ο.Κ. το 1993 μετονομάστηκε σε Ευρωπαϊκή Ένωση. (Ειρήνη, Καραμούζη, *Η ίδρυση της Ε.Ο.Κ.*, <http://www.kathimerini.gr/789538/article/epikairothta/kosmos/h-idrysh-ths-eok>, [προσπ. 5 Φεβρουαρίου 2017]).

²⁴ Κώστας, Κωστής, *«Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 752.

²⁵ οπ. παρ., σελ. 753.

Ιουνίου 1963 υπέβαλλε παραίτηση στον βασιλιά Παύλο, η οποία δεν έγινε αποδεκτή. Αιτία υπήρξε η διαφωνία τους για επικείμενη επίσκεψη του βασιλιά στην Αγγλία γεγονός που δεν επικροτούσε ο Καραμανλής. Ο Πρωθυπουργός παραιτήθηκε στις 19 Ιουνίου, έφυγε στο εξωτερικό και διόρισε Πρωθυπουργό τον πρώην υπουργό της κυβερνήσεώς του Π. Πιπινέλη.

Τα επόμενα χρόνια ακολούθησαν βραχύβιες κυβερνήσεις .

Πρωθυπουργός	Διάρκεια
Π. Πιπινέλης	17-6-1963 ως 29-9-1963.
Στ. Μαυρομιχάλης	29-9-1963 ως 8-11-1963 (Υπηρεσιακή)
Στις εκλογές που ακολούθησαν η Ένωση Κέντρου αναδείχθηκε σε πρώτο κόμμα με 42,4%, η Ε.Ρ.Ε. δεύτερο με 39,4% και η Ε.Δ.Α Τρίτη με 14,3%.Κυβέρνηση Γ. Παπανδρέου 8-11-1963 ως 30-12-1963	
Ι.Παρασκευόπουλος	30-12-1963 ως 18-2-1964 (Υπηρεσιακή)
Γ. Παπανδρέου	18-2-1964 ως 15-7-1965
Γ. Αθανασιάδης-Νόβας	15-6-1965 ως 20-8-1965
Ηλίας Τσιριμώκος	20-8-1965 ως 17-9-1965
Ι. Παρασκευόπουλος	22-12-1966 ως 3-4-1967 (Υπηρεσιακή)
Π. Κανελλόπουλος	3-4-1967 ως 21-4-1967

2. Η δεκαετία του '50.

2.1. Απολογισμός του εμφυλίου πολέμου (1946-1949)

Άφησε πίσω του σαράντα χιλιάδες νεκρούς, εξήντα χιλιάδες μετανάστες σε κομμουνιστικές χώρες, εφτακόσιες χιλιάδες άστεγους πρόσφυγες στα αστικά κέντρα και ανυπολόγιστες υλικές ζημιές. Οι νεκροί κατά τον Εμφύλιο υπολογίζεται ότι ξεπέρασαν τις 60.000 ψυχές, ενώ οι ελληνόφωνοι πολιτικοί πρόσφυγες που εγκατέλειψαν την Ελλάδα ξεπέρασαν τις 136.000. Άρχισαν να επιστρέφουν μετά το 1974 και μέχρι το 1984 επέστρεψαν 33.573.

Στην αναγκαστική μετανάστευση που συνέβη για να αποφύγουν τους διωγμούς, κατά τα χρόνια 1944-1946, λέγεται ότι περιλαμβάνονται 15.000 μουσουλμάνοι αλβανόφωνοι Τσάμηδες της Ηπείρου (μερικοί είχαν υποστηρίξει τις δυνάμεις Κατοχής, όπως και μερικοί σλαβόφωνοι και Κουτσόβλαχοι), και 15.000-25.000 σλαβόφωνοι της Μακεδονίας μαζί με πολλές χιλιάδες ελληνόφωνους Ελασίτες. Από τις αρχές του 1948 οι κομμουνιστικές αρχές έδιωξαν από περιοχές που είχαν πληγεί από τον πόλεμο, 25.000-28.000 παιδιά, που τα έστειλαν πέρα από τα σύνορα. Από αυτά μόνο 538 είχαν

επαναπατριστεί ως το 1952. Η συνολική απώλεια πληθυσμού από θανάτους ή μακροχρόνια εξορία ξεπερνάει τις 200.000²⁶.

Οι υλικές ζημιές από τον Ιούνιο του 1946 ως το Σεπτέμβριο του 1949 ήταν 11.788 σπίτια, 54 σχολεία, 100 σιδηροδρομικοί σταθμοί, 375 σιδηροδρομικές γέφυρες και 423 οδικές γέφυρες. Η διώρυγα της Κορίνθου και η σιδηροδρομική γραμμή Αθήνας-Θεσσαλονίκης δε λειτούργησε από το 1944 ως το 1949²⁷.

Οι κατεστραμμένες υποδομές ανασκευάστηκαν με την καθοριστική βοήθεια από τους Συμμάχους και τους Αμερικάνους, οι οποίοι, μεταξύ άλλων, εξασφάλισαν τον επισιτισμό του ελληνικού πληθυσμού και συνέβαλλαν στην οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας²⁸.

Στις αρχές του 1949, το ένα δέκατο των ορεινών κυρίως χωριών εγκατέλειψαν τις εστίες τους και εγκαταστάθηκαν στα αστικά κέντρα, είτε υπό τον φόβο του πολέμου είτε γιατί τους μετακίνησε ο Εθνικός Στρατός. Ως το 1952 επέστρεφαν σταδιακά στα χωριά τους, ενώ αρκετοί δεν ξαναγύρισαν ποτέ κι εγκαταστάθηκαν μόνιμα στα αστικά κέντρα ή μετανάστευσαν σε ξένες χώρες²⁹.

2.2. Εσωτερική και εξωτερική πολιτική τη δεκαετία του '50

Μετά το πέρας του Εμφυλίου³⁰ ήταν αναγκαίο η χώρα να βαδίσει προς ένα δημοκρατικό και ειρηνικό δρόμο, να εκσυγχρονιστεί και να αναπτυχθεί με γρήγορους ρυθμούς. Η αμερικανική οικονομική και στρατιωτική βοήθεια διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην πορεία της μεταπολεμικής καπιταλιστικής Ελλάδας. Ο Αμερικανός πρόεδρος Τρούμαν, στις 12 Μαρτίου 1947 θα τονίσει την αναγκαιότητα να υποστηριχθεί η Ελλάδα για να εξαλειφθεί ο κομμουνιστικός κίνδυνος³¹. Η Ελλάδα κατά την περίοδο 1944-1963 έλαβε οικονομική βοήθεια από τις Η.Π.Α. 3,984 εκατ. δολάρια. Δυστυχώς, αυτή η βοήθεια χρησιμοποιήθηκε από όλες τις κυβερνήσεις για στρατιωτικούς σκοπούς. Από τα μέσα του 1950 ως τα μέσα του 1956 δόθηκαν επίσης από τις Η.Π.Α. 677 εκατ. δολάρια, ποσό πάρα πολύ μεγάλο, το οποίο όμως κάλυπτε

²⁶ Ντέιβιντ, Κλόουζ, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, 1943-1950, Μελέτες για την πόλωση*, Φιλίστωρ, Αθήνα, 1997, σελ. 27, 28, 29.

²⁷ οπ. παρ., σελ. 29.

²⁸ Κώστας, Κωστής, *«Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 715.

²⁹ Ντέιβιντ, Κλόουζ, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, 1943-1950, Μελέτες για την πόλωση*, Φιλίστωρ, Αθήνα, 1997, σελ. 29.

³⁰ Ο πόλεμος αναγνωρίστηκε ως εμφύλιος από το ελληνικό κράτος μόλις το 1989, ενώ μέχρι το 1974 η καθιερωμένη ονομασία του ήταν «συμμοριτοπόλεμος» και στην ηπιότερη εκδοχή «ανταρτοπόλεμος». (Συλλογικό, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα*, τόμος Δ2, Στρατής, Μπουρνάζος, επιμ. Χρήστος, Χατζηιωσήφ, *Το κράτος των εθνοφρόνων, αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, σελ. 17.)

³¹ Κώστας, Κωστής, *«Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 706.

μόνο το ένα τρίτο των δαπανών του ελληνικού κράτους για την επίτευξη των στόχων του³². Στο πλαίσιο της οικονομικής βοήθειας προς την Ελλάδα, η αμερικανική κυβέρνηση (κυβέρνηση Τρούμαν) προέτρεψε να εξομαλυνθούν οι σχέσεις της χώρας με τους γειτονικούς βαλκανικούς λαούς, να μειωθεί ο στρατός σε επίπεδα καιρού ειρήνης, να ανασταλούν οι εκτελέσεις των Αριστερών και να διεξαχθούν εκλογές³³.

Η κυβέρνηση Ν. Πλαστήρα (15-4-1950 ως 21-8-1950) επικεντρώθηκε στην οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας, για την εξομάλυνση του μετεμφυλιακού κλίματος και την απαλλαγή του δημόσιου βίου από τα σκάνδαλα. Όσον αφορά τα εξωτερικά θέματα, προέκυψε το κυπριακό ζήτημα εξαιτίας των κινητοποιήσεων του κυπριακού λαού ενάντια στους Βρετανούς αποικιοκράτες, με στόχο την ένωση της Κύπρου με το ελληνικό κράτος, και στις 26 Ιουνίου άρχισε ο πόλεμος της Κορέας³⁴. Στις 18 Φεβρουαρίου του 1952 επί κυβερνήσεως Ν. Πλαστήρα (27-10-1951 ως 11-10-1952), ψηφίστηκε ο νόμος «περί μέτρων ειρηνεύσεως» σύμφωνα με τον οποίο η θανατική ποινή για τους καταδικασμένους μετατράπηκε σε ισόβια και απελευθερώθηκαν πολλοί φυλακισμένοι και εξόριστοι. Προκλήθηκε αντίδραση από τον Ελληνικό Συναγερμό, από μέλη της κυβέρνησης και τους Αμερικάνους και η κυβέρνηση κατέρρευσε. Το σύνταγμα του 1952 διατήρησε τις πολιτικές και ατομικές ελευθερίες όμως με τις νέες ρυθμίσεις εξακολούθησαν να ισχύουν τα «έκτακτα μέτρα» και με το Γ΄ ψήφισμα της Βουλής, ο νόμος 509/1947 που έθετε εκτός νόμου το Κ.Κ.Ε. και ο νόμος 375/1936 περί κατασκοπείας διατηρήθηκαν σε ισχύ, έτσι ώστε να εξυπηρετείται το αντικομμουνιστικό κράτος³⁵. Οι εκτελέσεις σταμάτησαν και οι καταδικασμένοι για κατασκοπεία αφέθηκαν ελεύθεροι το 1966³⁶. Η αμερικανική οικονομική και στρατιωτική βοήθεια προστάτευσε τη χώρα από τον κίνδυνο εκ Βορρά, η Ελλάδα έγινε μέλος του Ν.Α.Τ.Ο³⁷ και έστειλε

³² Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε., Αθήνα, 1983, σελ. 67, 69, 70, 84.

³³ Ιωάννης, Στεφανίδης, *Εν ονόματι του έθνους, Πολιτική κουλτούρα αλτρωτισμός και αντιαμερικανισμός στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1945-1967*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2010, σελ. 287.

³⁴ Πόλεμος της Κορέας (25 Ιουνίου 1950- 27 Ιουλίου 1953). Η Κορέα ήταν διαιρεμένη σε δύο κράτη τη Βόρεια Κορέα και τη Νότια Κορέα. Όταν η Βόρεια Κορέα εισέβαλε στο έδαφος της Νότιας Κορέας έσπευσε σε βοήθεια δύναμη του Ο.Η.Ε. (Οργανισμός Ηνωμένων Εθνών), για τη σωτηρία της Νότιας Κορέας από τον κομμουνιστικό βορρά. Η Ελλάδα με άλλα 53 κράτη ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα του Ο.Η.Ε. και το «Εκστρατευτικών Σώμα Ελλάδος εις Κορέαν» το οποίο απαριθμούσε τάγμα 1.000 ατόμων και σμήνος της Βασιλικής Αεροπορίας με 67 άτομα και 7 αεροσκάφη C-147 (Ντακότα) έφθασε στη Νότια Κορέα στις 9 Δεκεμβρίου 1950. Στον πόλεμο οι δυνάμεις των δυτικών χωρών αποτελούσαν το 10% ενώ το υπόλοιπο ποσοστό αποτελούσαν Αμερικάνοι και Νοτιοκορεάτες. Ο πόλεμος έληξε ύστερα από τρία χρόνια χωρίς νικητές στο γεωγραφικό σημείο που είχε ξεκινήσει. (Στέφανος, Χελιδόνης, *Ο πόλεμος της Κορέας-Η συμμετοχή της Ελλάδας*, http://sitalkisking.blogspot.gr/2012/12/blog-post_11.html, [προσπ. 5 Φεβρουαρίου 2017].)

³⁵ Κώστας, Κωστής, *«Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 733.

³⁶ οπ. παρ., σελ. 734.

³⁷ Ο Οργανισμός Βορειοατλαντικού Συμφώνου (αγγλικά North Atlantic Treaty Organization) γνωστός και ως Βορειοατλαντική Συμμαχία είναι μια στρατιωτική αμυντική συμμαχία χωρών της Δύσης, που έχει

εκστρατευτικό σώμα στον πόλεμο της Κορέας³⁸. Στο εσωτερικό συνταράσσει τη χώρα η υπόθεση του Νίκου Μπελογιάννη³⁹ και των συντρόφων του (εκτέλεσή τους στις 30 Μαρτίου του 1952)⁴⁰. Το Νοέμβριο του 1952 συνελήφθη και εκτελέστηκε ο Πλουμπίδης κι ενώ οι συλλήψεις συνεχίστηκαν ο λαός ζούσε σε κλίμα φόβου και τρομοκρατίας⁴¹.

Οι Αμερικανοί παρεμβαίνουν στον εκλογικό νόμο της χώρας και υποστηρίζοντας φανερά τον Ελληνικό Συναγερμό του Παπάγου απαίτησαν συγκεκριμένο εκλογικό σύστημα (1952) για να επιτευχθεί ισχυρή πλειοψηφία. Η ελληνική κυβέρνηση αντέδρασε τονίζοντας πως δεν είχαν το δικαίωμα να παρεμβαίνουν στον εκλογικό νόμο της χώρας και στις εσωτερικές υποθέσεις. Η αντιπολίτευση τάχθηκε υπέρ της αμερικανικής άποψης κυρίως λόγω της μεγάλης οικονομικής αμερικανικής βοήθειας⁴².

Κατά τα τρία έτη διακυβέρνησης του Αλ. Παπάγου (19-11-1952 ως 4-10-1955) οι γυναίκες απέκτησαν το δικαίωμα του «εκλέγειν» και «εκλέγεσθαι» στις βουλευτικές εκλογές και στις 28 Φεβρουαρίου του 1953 ιδρύθηκε το Βαλκανικό Σύμφωνο μεταξύ Ελλάδας, Γιουγκοσλαβίας και Τουρκίας που εκτός των άλλων, απέβλεπε στην ενίσχυση των αντικομμουνιστικών δυνάμεων στις άλλες βαλκανικές χώρες⁴³. Την ίδια χρονιά υπεγράφη διμερής αμυντική συμφωνία με τις Η.Π.Α. για παραχώρηση στρατιωτικών βάσεων. Κυριότερες οι βάσεις του Ηρακλείου Κρήτης (Οκτώβριος 1954), του Ελληνικού (Μάιος 1955), της Σούδας (Ιούλιος 1959) και της Νέας Μάκρης (Σεπτέμβριος 1963).

σκοπό την ανάπτυξη συνεργασίας μεταξύ των χωρών-μελών σε διάφορους τομείς (στρατιωτικό -πολιτικό-οικονομικό-κοινωνικό- μορφωτικό), την προώθηση των γεωπολιτικών συμφερόντων και την αποτροπή της ένοπλης επίθεσης εναντίον κάποιας χώρας-μέλους από άλλες. Η συμμαχία αυτή υπογράφηκε τον Απρίλιο του 1949 στην Ουάσινγκτον από 12 χώρες της Ευρώπης και της βορείου Αμερικής (Βέλγιο, Μεγάλη Βρετανία, Γαλλία, Δανία, Η.Π.Α., Ισλανδία, Ιταλία, Καναδάς, Λουξεμβούργο, Νορβηγία, Ολλανδία, Πορτογαλία), (ΝΑΤΟ, <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%91%CE%A4%CE%9F>, [προσπ. 6 Φεβρουαρίου 2017]).

³⁸ Κώστας, Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 732.

³⁹ Νίκος Μπελογιάννης (22 Δεκεμβρίου 1915-30 Μαρτίου 1952). Υπήρξε ηγετικό στέλεχος του Κ.Κ.Ε, αγωνιστής της Εθνικής Αντίστασης κατά των Γερμανών και στέλεχος του Δ.Σ.Ε. Εγκατέλειψε τη χώρα τον Αύγουστο του 1949 και εγκαταστάθηκε στην Πολωνία. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα κρυφά τον Ιούνιο του 1950 για να ανασυγκροτήσει το Κ.Κ.Ε. που είχε κηρυχθεί παράνομο, συνελήφθη, κατηγορήθηκε γι' αυτή του τη δραστηριότητα και παραπέμφθηκε σε δίκη και με την κατηγορία της κατασκοπείας. Επειδή καθ' όλη τη διάρκεια της δίκης κρατούσε στα χέρια του ένα κόκκινο γαρίφαλο, έμεινε γνωστός ως «ο άνθρωπος με το γαρίφαλο». Παρά την κοινωνική κατακραυγή και τις διεθνείς αντιδράσεις τελικά οδηγήθηκε στο εκτελεστικό απόσπασμα .

⁴⁰ Κωνσταντίνος, Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, συμπλήρωση 19^{ου} αιώνα υπό Ε.Δρακόπουλου*, τόμος 25, National Geographic society-Τέσσερα Πι ειδικές εκδόσεις Α.Ε. Αθήνα, 2009-2010, σελ. 182.

⁴¹ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε, Αθήνα, 1983, σελ. 98.

⁴² Ιωάννης, Στεφανίδης, *Εν ονόματι του έθνους, Πολιτική κουλτούρα αλτρωτισμός και αντιαμερικανισμός στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1945-1967*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2010, σελ. 294.

⁴³ Κωνσταντίνος, Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, συμπλήρωση 19^{ου} αιώνα υπό Ε.Δρακόπουλου*, τόμος 25, National Geographic society-Τέσσερα Πι ειδικές εκδόσεις Α.Ε. Αθήνα, 2009-2010, σελ. 186.

Στις 9 Απριλίου του 1953 αναγγέλθηκε από τον υπουργό Συντονισμού Σπύρο Μαркеζίνη η «αναπροσαρμογή της δραχμής». Η επίσημη ισοτιμία δολαρίου-δραχμής ήταν 1 δολάριο=15.000 δραχμές, μετά την υποτίμηση έγινε 1 δολάριο=30.000 δραχμές. Η αγοραστική δύναμη των μισθών και των ημερομισθίων έπεσε στο μισό⁴⁴.

Την 1^η Απριλίου του 1955 άρχισε ο ένοπλος απελευθερωτικός αγώνας των Κυπρίων αγωνιστών για την απελευθέρωση του νησιού από τους Βρετανούς από την Ε.Ο.Κ.Α. (Εθνική Οργάνωση Κυπρίων Αγωνιστών) υπό την αρχηγία του πρώην αντισυνταγματάρχη του Ελληνικού Στρατού, με κυπριακή καταγωγή, Γεώργιο Γρίβα (ψευδώνυμο Διγενής). Η Τουρκία προειδοποίησε την Ελλάδα να μην αναμειχθεί στο Κυπριακό, σκηνοθετώντας έκρηξη στο τουρκικό προξενείο της Θεσσαλονίκης από τις τουρκικές μυστικές υπηρεσίες και με την πρόφαση αυτή στις 6 Σεπτεμβρίου του 1955 ο τουρκικός λαός επιτέθηκε στους Έλληνες κατοίκους της Κωνσταντινούπολης και στο Πατριαρχείο, προκαλώντας υλικές ζημιές σε χίλια σπίτια, καταστρέφοντας τέσσερις χιλιάδες και πλέον επιχειρήσεις, ανασκάπτοντας νεκροταφεία κ.λ.π. Στις ταραχές αυτές (Σεπτεμβριανά) έχασαν τη ζωή τους τρεις άνθρωποι και τραυματίστηκαν εκατοντάδες⁴⁵.

Η κυβέρνηση Καραμανλή (29-2-1956 ως 5-3-1958) είχε να διαπραγματευτεί το δυσεπίλυτο θέμα του Κυπριακού και παράλληλα να εκπονήσει ένα σχέδιο οικονομικής ανασυγκρότησης και ανάπτυξης. Η ΕΡΕ, το κόμμα του Καραμανλή, (ήταν η μετονομασία του Ελληνικού Συναγερμού) δεν υποστήριξε όσο έπρεπε το Κυπριακό ζήτημα και συνέχισε την αντιλαϊκή και αντιδημοκρατική πολιτική. Από τους 8.366.000 κατοίκους της χώρας, στα τέλη του 1959 τα τρία εκατομμύρια ήταν άποροι, 450.000 άνεργοι, το βασικό μεροκάματο ήταν χαμηλό (42 δραχμές για τους άντρες και 32 δραχμές για τις γυναίκες) και η εγκληματικότητα παρουσίαζε έξαρση⁴⁶. Η κυβέρνηση Κ. Καραμανλή προσέλκυσε επενδύσεις στον τομέα της βιομηχανίας, εγκαθιστώντας πολλές μονάδες κυρίως στην περιοχή του Θριάσιου πεδίου (Δυτική Αττική) και στις κοντινές ακτές του Σαρωνικού κόλπου (ναυπηγεία Σκαρामαγκά, χαλυβουργική Ελευσίνας, διυλιστήρια Ασπροπύργου) καθώς και στην υπόλοιπη χώρα, αλλά σε πολύ μικρότερη κλίμακα, (θερμοηλεκτρικό εργοστάσιο Πτολεμαΐδας) και κατασκεύασε πολλά δημόσια έργα (οδοποιία, τουρισμός, εξηλεκτρισμός, γεωργία κ.α.). Μεγάλη αύξηση παρουσιάστηκε στις καταθέσεις στις ελληνικές τράπεζες εφόσον σταθεροποιήθηκε η αγοραστική δύναμη της δραχμής. Όμως το μεγάλο μεταναστευτικό ρεύμα και η

⁴⁴ οπ. παρ., σελ. 185.

⁴⁵ Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, συμπλήρωση 19^{ου} αιώνα υπό Ε.Δρακόπουλου*, τόμος 25, National Geographic society-Τέσσερα Πι ειδικές εκδόσεις Α.Ε. Αθήνα, 2009-2010, σελ. 187.

⁴⁶ Νίκος Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε, Αθήνα, 1983, σελ. 357.

αστυφιλία επισκίασαν το έργο αυτής της κυβέρνησης. Η αντιμετώπιση προς την Αριστερά δεν άλλαξε αφού συνεχίστηκαν, αν και σε μικρότερη κλίμακα, οι εκτοπίσεις και οι φυλακίσεις. Επίσης, με την ανοχή του κράτους, ενισχύθηκαν οι παρακρατικοί μηχανισμοί που θα κατέστειλαν τον υποτιθέμενο κομμουνιστικό κίνδυνο⁴⁷.

Σημαντικό γεγονός η αναγνώριση της ανεξαρτησίας της Κύπρου. Ο απελευθερωτικός αγώνας των Κυπρίων έληξε με τις συνθήκες Ζυρίχης-Λονδίνου που υπογράφηκαν τον Φεβρουάριο του 1959 μεταξύ Μεγάλης Βρετανίας-Ελλάδας-Τουρκίας, ελληνοκυπριακής και τουρκοκυπριακής κοινότητας, με τις οποίες ιδρυόταν ανεξάρτητο κράτος, η Κυπριακή Δημοκρατία αλλά κάτω από την κηδεμονία και προστασία της Ελλάδας, της Τουρκίας και της Αγγλίας (εγγυήτριες δυνάμεις). Η Κύπρος έγινε ανεξάρτητο κράτος το 1960, ο στόχος όμως της ένωσης με την Ελλάδα δεν επιτεύχθηκε⁴⁸.

Από το 1949 ως το 1955 τον στρατό ήλεγχε ο Αλέξανδρος Παπάγος, όταν όμως αυτός ασθένησε ο βασιλιάς Παύλος Α' επεδίωξε και κατάφερε να ελέγξει τον στρατό. Έτσι οι κυβερνήσεις Καραμανλή μπορούσαν να παρεμβαίνουν στον στρατό, εφόσον συναινούσε και ο βασιλιάς, ειδικά από το 1963 που η Ένωση Κέντρου εκχώρησε στο βασιλιά τον απόλυτο έλεγχο του στρατού⁴⁹.

Ο Ι.Δ.Ε.Α (Ιερός Δεσμός Ελλήνων Αξιωματικών) ήταν μια μυστική στρατιωτική οργάνωση που είχε ιδρυθεί κατά τη διάρκεια της Κατοχής στη Μέση Ανατολή από βασιλόφρονες αξιωματικούς. Στην οργάνωση αυτή προσχώρησαν το διάστημα 1949 ως 1951 αξιωματικοί που διακρίθηκαν κατά τον Εμφύλιο. Όταν το 1951 ο Παπάγος παραιτήθηκε από αρχιστράτηγος, αποφάσισαν την ανατροπή της κυβέρνησης Σ. Βενιζέλου και την επιβολή δικτατορίας. Ο Παπάγος αντιτάχθηκε στο σχέδιό τους και η κυβέρνηση Πλαστήρα τους αμνήστευσε. Όταν όμως ο Παπάγος έγινε πρωθυπουργός οι αποστρατευμένοι αξιωματικοί κατέλαβαν εξέχουσες θέσεις στο στράτευμα, γεγονός που οδήγησε σε αδρανοποίηση του Ι.Δ.Ε.Α⁵⁰. Απ' την άλλη, μεταξύ του 1956 και 1958 ιδρύθηκε η Ε.Ε.Ν.Α (Εθνική Ένωση Νέων Αξιωματικών) με επικεφαλής τον Δημήτρη Ιωαννίδη και αργότερα τον μελλοντικό δικτάτορα Γεώργιο Παπαδόπουλο. Αυτοί δεν είχαν διακριθεί στον Εμφύλιο και κύριο έργο είχαν να διατηρήσουν το μετεμφυλιακό κράτος. Επίσης συνεργάζονταν με τις μυστικές αμερικανικές και ελληνικές υπηρεσίες. Οι Αμερικανοί όμως δεν είχαν μόνο μυστικές υπηρεσίες στον ελληνικό στρατό αλλά

⁴⁷ Κωνσταντίνος, Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, συμπλήρωση 19^{ου} αιώνα υπό Ε.Δρακόπουλου*, τόμος 25, National Geographic society-Τέσσερα Πι ειδικές εκδόσεις Α.Ε. Αθήνα, 2009-2010, σελ. 189.

⁴⁸ οπ. παρ., σελ. 176-188.

⁴⁹ Κώστας, Κωστής, «*Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας*», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 735.

⁵⁰ οπ. παρ., σελ. 736.

εκπαίδευσαν στις Η.Π.Α. από το 1950 ως το 1969, 11.229 αξιωματικούς και 1.965 ευέλπιδες⁵¹.

2.3. Κοινωνική και οικονομική κατάσταση του ελληνικού πληθυσμού κατά τη δεκαετία του '50.

Οι συνέπειες του εμφυλίου πολέμου για τους ηττημένους ήταν οι συστηματικές διακρίσεις σε βάρος τους. Στο σύνταγμα του 1952, που ψήφισαν οι πολιτικοί της Δεξιάς και του Κέντρου που κυβερνούσαν διαδοχικά, διακηρυσσόταν ότι σκοποί της κρατικής παιδείας ήταν η αποτύπωση της εθνικής συνείδησης και του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού. Στο πλαίσιο δίωξης και καταστολής του κομμουνισμού, οι πολίτες διαχωρίζονταν σε εθνικόφρονες και μη εθνικόφρονες⁵². Το «παρασύνταγμα» (έκτακτα μέτρα) που ίσχυε για τους μη εθνικόφρονες ερχόταν σε αντίθεση με το Σύνταγμα του 1952 που ίσχυε για τους εθνικόφρονες. Στα «έκτακτα μέτρα», που υιοθετήθηκαν την περίοδο του Εμφυλίου, περιλαμβάνονταν μεταξύ άλλων η απαγόρευση των απεργιών, το «πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων» που αποτελούσε προϋπόθεση για να προσληφθεί κάποιος στο δημόσιο, σε κρατικούς οργανισμούς, σε τράπεζες, σε μερικές ιδιωτικές επιχειρήσεις, να εγγραφεί στην ανώτατη εκπαίδευση ακόμα και για να εκδώσει διαβατήριο ή άδεια οδήγησης, η επανενεργοποίηση του μεταξικού νόμου 375/1936 εναντίον των κομμουνιστών περί κατασκοπείας, οι φυλακίσεις, οι διώξεις, η στέρηση της ιθαγένειας στους πολιτικούς πρόσφυγες που εγκαθίσταντο στις λαϊκές δημοκρατίες (εκτιμάται ότι από το 1948 ως το 1969 υπήρξαν πάνω από 20.000 στερήσεις ιθαγένειας)⁵³.

Οι φυλακίσεις για τους αντιφρονούντες συνεχίστηκαν, φυσικά σε πολύ μικρότερη κλίμακα, και οι περισσότεροι πολιτικοί κρατούμενοι που είχαν φυλακιστεί κατά τον Εμφύλιο, αποφυλακίστηκαν. Η Πρωτοχρονιά του 1950 βρήκε στη φυλακή και στην εξορία 2.289 καταδικασμένους σε θάνατο, 16.783 σε ισόβια, 5.425 υπόδικους, ενώ άγνωστος παραμένει ο αριθμός των κρατουμένων σε Τμήματα Ασφαλείας, Μεταγωγών κ.λ.π.⁵⁴. Στις αρχές του 1953 υπήρχαν 6.570 πολιτικοί κρατούμενοι στις φυλακές. Οι μισοί ήταν καταδικασμένοι σε ισόβια και δεκάδες σε θάνατο. Οι πολιτικοί εξόριστοι

⁵¹ οπ. παρ., σελ. 737.

⁵² Συλλογικό, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, τόμος Δ2*, Στρατής, Μπουρνάζος, επιμ. Χρήστος, Χατζηιωσήφ, *Το κράτος των εθνικοφρόνων, αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, σελ. 12.

⁵³ οπ. παρ., σελ. 9, 12, 16, 17, 34.

⁵⁴ Γιώργος, Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014, σελ. 68.

ξεπερνούσαν τις 10.000 ενώ η Μακρόνησος και η Γυάρος εξακολουθούσαν να λειτουργούν ως τόποι εξορίας⁵⁵.

Η χωροφυλακή και η αστυνομία δεν είχε απαλλαγεί από πρόσωπα που ήταν συνεργάτες των Γερμανών και δίδωκαν τους αριστερούς με αποκλειστικό σκοπό τη δημιουργία ενός κράτους εθνικοφρόνων⁵⁶.

Μεταπολεμικά οι στρατιωτικοί δημόσιοι υπάλληλοι θεωρούσαν εαυτούς ανωτέρους απέναντι στους πολίτες. Αυτό συνέβαινε και προπολεμικά αλλά τώρα το κράτος επιθυμεί να προβάλλεται έντονα αυτή η ανωτερότητα και να γίνεται έντονα αντιληπτή από τους πολίτες. Έτσι μεγαλώνει το χάσμα μεταξύ στρατιωτικών και πολιτών. Τους εμφυσείται η ιδέα ότι το στρατιωτικό σώμα έχει τελειότερη οργάνωση από τους άλλους τομείς του δημόσιου τομέα και πως οφείλουν να τη διατηρήσουν. Ο στρατός εκπαιδεύεται έτσι ώστε να πιστεύει πως αποτελεί τη σωτηρία της πατρίδας⁵⁷. Στη δεκαετία του '50 η ανεργία υπολογιζόταν ότι έφτανε το 30% του εργατικού δυναμικού. Στα μέσα της δεκαετίας η χώρα παρουσίασε οικονομική ανάκαμψη, αν και εξακολουθούσε να είναι από τις φτωχότερες χώρες της Ευρώπης. Το κατά κεφαλήν εισόδημα το 1950 ανερχόταν σε 143 δολάρια και παρότι το 1960 έφτασε τα 429 δολάρια η Ελλάδα παρέμενε στην ίδια θέση⁵⁸. Η βιομηχανία αναπτύχθηκε με ραγδαίους ρυθμούς και για πρώτη φορά κατά τη δεκαετία του '60 η βιομηχανική παραγωγή ξεπέρασε την αγροτική. Επίσης, υψηλοί ρυθμοί ανάπτυξης καταγράφηκαν στον κατασκευαστικό κλάδο και την εμπορική ναυτιλία. Ιδρύθηκαν δημόσιες υπηρεσίες, όπως ο Ο.Τ.Ε. και η Δ.Ε.Η. (1950). Κατά την εικοσαετία 1948-1968 ο ελληνικός εμπορικός στόλος αυξήθηκε κατά 1.000%. Ενώ το 1939 η ελληνική εμπορική ναυτιλία αποτελούσε το 3% της παγκόσμιας, το 1968 έφτασε να εκπροσωπεί το 12% του παγκόσμιου εμπορικού στόλου⁵⁹.

Στον αντίποδα, το εργατικό μεροκάματο το 1950 βρισκόταν στο μισό του προπολεμικού και το 1956 έφτασε στο επίπεδο του 1938. Αυτό συνέβη εξαιτίας της εσωτερικής μετανάστευσης κυρίως στην Πρωτεύουσα και της πληθώρας των εργατικών χεριών που είχε ως συνέπεια τα μεγάλα ποσοστά ανεργίας. Οι εργοδότες προτιμούσαν γυναίκες

⁵⁵ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε., Αθήνα, 1983, σελ. 97, 98.

⁵⁶ Κώστας, Κωστής, «*Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας*», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 722.

⁵⁷ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε., Αθήνα, 1983, σελ. 91.

⁵⁸ Κώστας, Κωστής, «*Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας*», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 754.

⁵⁹ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε., Αθήνα, 1983, σελ. 43.

εργάτριες για πιο φτηνά μεροκάματα, αφού και μέχρι το 1981 οι γυναίκες αμείβονταν κατά 30% ως 50% λιγότερο από τους άντρες.

Οι αποταμιευτικοί λογαριασμοί στη δεκαετία του 50 παρουσίασαν εντυπωσιακή αύξηση κατά 1.852% (από 835 εκατ. δραχμές έφτασαν τα 16.300 εκατ. δραχμές) και στο διάστημα 1960-1965 αυξήθηκαν κατά 136%⁶⁰.

Στη δεκαετία 1951-1961, παρατηρήθηκε έκρηξη μετακίνησης κυρίως αγροτικών και ημιαστικών πληθυσμών στο λεκανοπέδιο Αττικής και συγκεκριμένα στην Αθήνα και στον Πειραιά. Αυτό συνέβη γιατί οι περισσότερες και σημαντικότερες βιομηχανικές επιχειρήσεις (600 από τις 1.000), η δημόσια διοίκηση, τα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα (επτά από τα έντεκα), οι στρατιωτικές, αστυνομικές, επαγγελματικές και τεχνικές σχολές της χώρας καθώς και οι περισσότερες σημαντικές εγκαταστάσεις αθλητισμού και ψυχαγωγίας, ήταν εγκαταστημένες στο λεκανοπέδιο Αττικής. Το 1952 το κάθε αγροτικό νοικοκυριό παρουσίασε έλλειμμα 5,2% ενώ το 1956 έφτασε το 9.2%. Αν και η γεωργική παραγωγή είχε αυξηθεί ο πολύ υψηλός πληθωρισμός, οι υψηλές τιμές των λιπασμάτων και των γεωργικών φαρμάκων, οι τόκοι των δανείων οδήγησαν στον μαρασμό της υπαίθρου και στη φυγή από το χωριό. Έτσι η ελληνική ύπαιθρος τροφοδότησε την Αθήνα με εργατικά χέρια⁶¹. Το 30% των νεοεγκαταστηθέντων εργαζόταν στη βιομηχανία, το 29% στη βιοτεχνία και το 31% σε διάφορες υπηρεσίες.

Ο πληθυσμός της υπαίθρου σε σχέση με τον αστικό πληθυσμό χαρακτηριζόταν από χαμηλό πολιτιστικό, κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο. Σύμφωνα με την απογραφή πληθυσμού κατοικιών του 1961, ο αγροτικός πληθυσμός της χώρας ανερχόταν στο 43,6% του συνολικού πληθυσμού της χώρας, ο ημιαστικός στο 12,9% και ο αστικός στο 43,5%. Ο μισός αστικός πληθυσμός κατοικούσε στην Αθήνα⁶².

Απόρροια του εμφυλίου και της αστικοποίησης αποτέλεσε το ζήτημα στέγασης μεγάλου μέρους του πληθυσμού. Σύμφωνα με τα στοιχεία του 1957, το 28,3% των οικογενειών στην Ελλάδα συγκατοικούσε με δύο ή περισσότερες οικογένειες ανά κατοικία και το 32,5% ζούσε σε ένα μόνο δωμάτιο. Τρεχούμενο νερό υπήρχε στο 11,3 % των κατοικιών, ηλεκτρικό ρεύμα διέθετε το 26,7% και λουτρό μόλις το 2,5%.⁶³ Μέχρι το 1961 το 61,4% των κατοικιών χρησίμευαν για ιδιοκατοίκηση και το 38,6% μισθώνονταν ή ήταν

⁶⁰ οπ. παρ., , σελ. 127.

⁶¹ Νίκος Κονδύλης, Βιομηχανικά εξελίξεις, βιομηχανική συγκέντρωση και αστυφιλία εν Ελλάδι, https://books.google.gr/books?id=s8Bxs-WvHWQC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false σελ. 831, 836, [προσπ. 15 Φεβρουαρίου 2017].

⁶² Αγροτικός πληθυσμός 0 ως 1.999 κάτοικοι, ημιαστικός πληθυσμός 2.000 ως 9.999 κάτοικοι και αστικός πληθυσμός 10.000 κάτοικοι και άνω.

⁶³ Γιώργος, Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014, σελ. 71.

διαθέσιμες για μίσθωση. Οι ιδιοκτήτες προέρχονταν από τα μεσαία στρώματα και την αστική τάξη, οι περισσότεροι δεν ήταν κάτοχοι μεγάλης περιουσίας και λάμβαναν στεγαστικά δάνεια από τις τράπεζες και το Ταχυδρομικό Ταμιευτήριο για ανέγερση κατοικιών. Οι τιμές των ενοικίων ήταν αρκετά υψηλές. Έτσι λοιπόν ο κάθε μικροαστός επεδίωκε την απόκτηση δικής του κατοικίας⁶⁴.

Η Κατοχή, ο Εμφύλιος, η μη δυνατή απορρόφηση εργατών από την εγχώρια βιομηχανία λόγω υπερπροσφοράς εργατικού δυναμικού, η ανάγκη αναζήτησης εργατικών χεριών από την βιομηχανική ανάπτυξη σε ξένες χώρες, είναι μερικοί λόγοι που οδήγησαν τους Έλληνες στο δρόμο της ξενιτιάς. Πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο κύριος προορισμός τους ήταν οι Η.Π.Α. Μεταπολεμικά και συγκεκριμένα από το 1946 ως το 1977, 1.000.000 Έλληνες ξενιτεύτηκαν σε αναζήτηση καλύτερης ζωής. Όμως, αυτή τη φορά το 61% κινήθηκε προς τις χώρες της βορειοδυτικής Ευρώπης και κυρίως προς τη δυτική Γερμανία (το 50%), 160.000 εγκαταστάθηκαν στην Αυστραλία, 135.000 στις Η.Π.Α. και 100.000 στον Καναδά. Αν και σκοπός τους ήταν η προσωρινή εγκατάσταση, υπολογίζεται πως το 40% των μεταπολεμικών μεταναστών επέστρεψε στην Ελλάδα⁶⁵.

Από το 1956 υιοθετείται ο αμερικάνικος τρόπος ζωής, πρώτα από τα ανώτερα και τα μεσαία κοινωνικά στρώματα. Μέχρι τότε οι καταναλωτικές δαπάνες περιορίζονταν στη διατροφή και την ένδυση. Τώρα οι συνήθειες αλλάζουν και επεκτείνονται στα σύγχρονα είδη προσωπικής χρήσης, όπως ιδιωτικό αυτοκίνητο, ηλεκτρικό ψυγείο και πλυντήριο, τουρισμός, νυχτερινά κέντρα διασκέδασης⁶⁶. Τα μεσαία στρώματα ευημερούν και βελτιώνονται. Αν και ο αναλφαβητισμός του ελληνικού πληθυσμού έφτανε το 17-20%, το 1966 οι δαπάνες για την εκπαίδευση άγγιζαν μόνο το 1,4%

της κατά κεφαλήν ιδιωτικής κατανάλωσης, το 6,8 % αντιπροσώπευε τα έξοδα αναψυχής, το 7% ποτά και τσιγάρα, το 6,4 % ταξίδια και μεταφορές, το 4,6% έπιπλα και το 2,8 τη συντήρηση κατοικιών⁶⁷.

Το 1961 υπογράφηκε συμφωνία σύνδεσης με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (Ε.Ο.Κ) σύμφωνα με την οποία η Ελλάδα εξασφάλιζε χρηματοδοτήσεις που τις

⁶⁴ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε, Αθήνα, 1983, σελ. 138, 139.

⁶⁵ Λίνα, Βεντούρα, *Οι δρόμοι της μεγάλης φυγής των Ελλήνων*, Το Βήμα, 19/12/1999, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=117495>, [προσπ. 15 Φεβρουαρίου 2017].

⁶⁶ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε, Αθήνα, 1983, σελ. 106.

⁶⁷ οπ. παρ., σελ. 114.

χρειάζονταν και μακροχρόνια απέβλεπε στη διαμόρφωση κοινής αγροτικής πολιτικής με την Ε.Ο.Κ.⁶⁸.

2.4. Η δικτατορία των Συνταγματαρχών (1967-1974)

Στις 14-4-1967 διαλύθηκε η Βουλή και προκηρύχθηκαν εκλογές για τις 28 Μαΐου 1967. Ο Γ. Παπανδρέου και το κόμμα του, η Ένωση Κέντρου, διαφαινόταν ότι θα ήταν η επόμενη κυβέρνηση. Αναπάντεχα στη 1.30 ξημερώματα της 21^{ης} Απριλίου 1967, μια ομάδα αξιωματικών-συνταγματαρχών ανέλαβαν την εξουσία με πραξικόπημα. Ο Στρατός ανέτρεψε την κυβέρνηση Π. Κανελλόπουλου εγκαθιδρύοντας στρατιωτικό καθεστώς. Ηγέτες του πραξικοπήματος ήταν ο Γ. Παπαδόπουλος, ο Ν. Μακαρέζος και ο Στ. Παττακός⁶⁹. Ο λαός αιφνιδιάστηκε, δεν αντέδρασε και αντιμετώπισε το γεγονός με παθητικότητα. Ο πρωθυπουργός Π. Κανελλόπουλος και μερικοί υπουργοί του, ο Γ. Παπανδρέου και κομματικά στελέχη του καθώς και χιλιάδες Αριστεροί συνελήφθησαν. Στις 5.30' μ.μ. διορίστηκε από το βασιλιά Κωνσταντίνο κυβέρνηση συνταγματαρχών με πρωθυπουργό τον πρόεδρο του Αρείου Πάγου, Κ. Κόλλια⁷⁰. Ο αιφνιδιασμένος βασιλιάς Κωνσταντίνος Β' επιχείρησε πραξικόπημα για την ανατροπή της δικτατορίας, απέτυχε, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη χώρα και ο Γ. Παπαδόπουλος ανέλαβε πρωθυπουργός⁷¹. Ο αρχηγός της χούντας Γ. Παπαδόπουλος ετόνιζε πως «Ο λαός δεν φθάνει να συμφωνεί με την επανάστασιν, οφείλει να συμμετάσχει εις την επανάστασιν» (οι χουντικοί βάφτισαν το πραξικόπημα επανάσταση). Οι χιλιάδες συλληφθέντες οδηγήθηκαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης και βία και τρόμος απλώθηκε σε όλη τη χώρα τα επόμενα εφτά χρόνια. Οι περισσότεροι συλληφθέντες της 21^{ης} Απριλίου αφέθηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα ελεύθεροι, αφού πρώτα υπέγραψαν δήλωση νομιμοφροσύνης. Συλλήψεις, φυλακίσεις, εξορίες, βασανιστήρια και δολοφονίες σημάδεψαν τα επόμενα χρόνια βίας και τρομοκρατίας⁷². Κύριος προορισμός του χουντικού καθεστώτος ήταν η διάλυση της Κυπριακής Δημοκρατίας (αν και στον ελληνικό λαό παρουσίαζε το αντίθετο) και η ενίσχυση της αμερικανοκρατίας και των συμφερόντων των Η.Π.Α.⁷³. Στις 29-9-1968 πραγματοποιήθηκε δημοψήφισμα το οποίο υπερψήφισε το 92,1% του

⁶⁸ Κώστας, Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 762.

⁶⁹ Γιώργος, Γιαννόπουλος - Richard, Cloge, *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Παπαζήση, Αθήνα, 1976, σελ. 57.

⁷⁰ Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1974), Το καθεστώς της 21^{ης} Απριλίου*, τόμος Τέταρτος, Κουκκίδα-Αιγαίον, Αθήνα, 2011, σελ. 14.

⁷¹ Κώστας, Κωστής, «Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», *Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013, σελ. 778.

⁷² Νίκος, Ψυρούκης, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1974), Το καθεστώς της 21^{ης} Απριλίου*, τόμος Τέταρτος, Κουκκίδα-Αιγαίον, Αθήνα, 2011, σελ. 166.

⁷³ οπ. παρ., σελ. 108.

ελληνικού λαού και το οποίο ενέκρινε την ψήφιση νέου Συντάγματος. Με το χουντικό Σύνταγμα αφαιρούνταν πολλές αρμοδιότητες από το βασιλιά (καθίστατο απλό σύμβολο) και οι ένοπλες δυνάμεις (που αποτελούσαν το χουντικό καθεστώς) αποκτούσαν αυτοδύναμη και ανεξέλεγκτη εξουσία⁷⁴. Οι χουντικοί από τη στιγμή που ανέλαβαν τη διακυβέρνηση της χώρας προσπάθησαν να πείσουν το λαό ότι το πραξικόπημα έγινε για το καλό του και με φιλολαϊκά μέτρα να τον έχουν στο πλευρό τους (χάρισαν τα χρέη στους αγρότες, παρουσιάζονταν ως προστάτες της εργατικής τάξης και της φοιτητικής νεολαίας, θέσπισαν τη μονιμότητα των δημοσίων υπαλλήλων κ.ά.)⁷⁵.

Από το 1968 ως το 1970 σημειώθηκαν δύο κυρίως σημαντικά γεγονότα κατά του στρατιωτικού καθεστώτος. Το 1968 ο Αλέκος Παναγούλης, ηγετικό στέλεχος της «Εθνικής Αντίστασης», αποπειράθηκε να δολοφονήσει τον πρωθυπουργό Γ. Παπαδόπουλο (13-8-1968), συνελήφθη, δικάστηκε (4-11-1968 ως 18-11-1968) και καταδικάστηκε δύο φορές σε θάνατο. Όμως υπό την πίεση της διεθνούς κοινής γνώμης αλλά και του ελληνικού λαού, η ποινή του μετατράπηκε σε ισόβια⁷⁶. Την 1^η Νοεμβρίου 1968 πέθανε ο Γεώργιος Παπανδρέου, αρχηγός της Ένωσης Κέντρου. Στην κηδεία του (3-11-1968) παρευρέθηκαν 300.000 και διαμαρτυρήθηκαν για το χουντικό καθεστώς φωνάζοντας αντιχουντικά συνθήματα, δείχνοντας πως ο λαός δεν αποδέχεται το καθεστώς της 21^{ης} Απριλίου 1967⁷⁷. Ο Γ. Παπαδόπουλος με διάγγελμά του προς τον ελληνικό λαό ανακοίνωσε την κατάργηση της βασιλείας, που έγινε με Συντακτική Πράξη. Το καθεστώς θα ήταν Προεδρική Δημοκρατία, Πρόεδρος της ο Γ. Παπαδόπουλος και ορίστηκε διεξαγωγή δημοψηφίσματος για τις 29-7-1973 κατά το οποίο ο λαός θα αποφάσιζε αν επιθυμεί βασιλευόμενη ή προεδρική δημοκρατία. Το αποτέλεσμα ήταν 77.20 % υπέρ της προεδρικής δημοκρατίας και ο Γ. Παπαδόπουλος συγκέντρωσε όλες τις εξουσίες στα χέρια του. Τώρα θα μπορούσε να δρομολογήσει κατά την επιθυμία των Αμερικανών τη διχοτόμηση της Κύπρου αφού εξέλειψε ο αγγλόφιλος βασιλιάς Κωνσταντίνος⁷⁸. Το Μάιο και Ιούλιο εκδηλώθηκαν στασιαστικές ενέργειες στο Πολεμικό Ναυτικό οι οποίες όμως δεν καρποφόρησαν. Από το 1972 ξεκίνησαν διαμαρτυρίες των φοιτητών της χώρας διεκδικώντας τα καταπατημένα συνταγματικά τους δικαιώματα καθώς και αύξηση δαπανών στην ανώτερη και ανώτατη εκπαίδευση. Το 1973 έγιναν κινητοποιήσεις σε όλα τα πανεπιστήμια της χώρας. Πρωταρχικά κετελήφθη το κτήριο της Νομικής Σχολής (21-2-1973) με αίτημα την πραγματοποίηση φοιτητικών

⁷⁴ οπ. παρ., σελ. 113, 114.

⁷⁵ οπ. παρ., σελ. 119.

⁷⁶ οπ. παρ., σελ. 180.

⁷⁷ οπ. παρ., σελ. 181, 182.

⁷⁸ οπ. παρ., σελ. 283, 288.

συγκεντρώσεων (διάρκεια κατάληψης 48 ώρες) και στις 20 Μαρτίου πραγματοποιήθηκε νέα κατάληψη χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα⁷⁹. Στις 14-11-1973 οι φοιτητές κατέλαβαν το κτήριο του Πολυτεχνείου στην Αθήνα. Στις 6.30' το απόγευμα της 16^{ης} Νοεμβρίου επενέβη με βιαιότητα η αστυνομία και στις 3 τα ξημερώματα της 17^{ης} άρματα μάχης εισέβαλλαν στο κτήριο καταστέλλοντας αιματηρά την κατάληψη, ενώ χιλιάδες συγκεντρωμένων πολιτών παρακολουθούσε τα τεκταινόμενα και συμπαρίστατο στον άνισο αγώνα⁸⁰. Ο Δημήτρης Ιωαννίδης (αρχηγός της Στρατιωτικής Αστυνομίας) με πραξικόπημα στις 25 Νοεμβρίου 1973 ανέτρεψε τον Γ. Παπαδόπουλο και συνέχισε την ίδια πολιτική⁸¹. Στις 20 Ιουλίου 1974 ετέθη σε εφαρμογή εκ μέρους των Τούρκων το σχέδιο «Αττίλας» με απόβαση στο βόρειο τμήμα της Κύπρου και βομβαρδισμό της Λευκωσίας, ενώ με τον «Αττίλα 2» στις 14 Αυγούστου του 1974 κατακτήθηκε απ' τα τουρκικά στρατεύματα το 40% της Κύπρου και το νησί διχοτομήθηκε⁸². Στις 20 Ιουλίου 1974 λόγω των γεγονότων της Κύπρου έγινε γενική επιστράτευση στην Ελλάδα και στις 23 Ιουλίου 1974 ανακοινώθηκε η παραίτηση της κυβέρνησης Ανδρουτσόπουλου που σήμανε το τέλος της δικτατορίας. Το ίδιο βράδυ με την επιστροφή από τη Γαλλία του Κωνσταντίνου Καραμανλή σχηματίστηκε μεταβατική κυβέρνηση⁸³.

⁷⁹ Δημήτριος, Κούσουλας, *Πολιτικές ευθύνες 1964-1974*, Ελληνική Ευρωεκδοτική, Αθήνα, 1987, σελ. 308, 309.

⁸⁰ οπ. παρ., σελ. 309, 310.

⁸¹ οπ. παρ., σελ. 234.

⁸² οπ. παρ., σελ. 20, 21, 22, 24.

⁸³ οπ. παρ., σελ. 405, 410.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β: ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950 – 1960 ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΩΛΗ ΧΙΩΤΗ.

1. Το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι κατά τη δεκαετία 1950 – 1960.

1.1. Το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι κατά τη δεκαετία 1950 – 1960, ο χαρακτήρας του και οι παράγοντες που το επηρέασαν.

Με τον όρο λαϊκό τραγούδι εννοούμε τη γενική ονομασία του τραγουδιού και της μουσικής που αναπτύχθηκε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας έχοντας τις ρίζες του στην παραδοσιακή μουσική και στο ρεμπέτικο, χρησιμοποιώντας όμως συχνότατα ποικίλα μουσικά στοιχεία τόσο από τη Δύση όσο και από την παράδοση της Ανατολής. Αντιδιαστέλλεται προς τη δημοτική μουσική και τραγούδια (μουσική/τραγούδια των αγροτικών πληθυσμών της υπαίθρου ή των κατοίκων των νησιών) και προς την έντεχνη μουσική και τραγούδια (που έχουν συνθέσει πρόσωπα με μουσική παιδεία πάνω σε λαϊκές φόρμες)⁸⁴.

Η κοινωνική πραγματικότητα ανέκαθεν καθρεφτιζόταν στο λαϊκό τραγούδι. Οι τραυματικές εμπειρίες του Εμφυλίου επιβαλλόταν σιγά σιγά να ξεχαστούν. Ο λαός έπρεπε να ξεχάσει το αστυνομοκρατούμενο κράτος. Έπρεπε επιτέλους να ψυχαγωγηθεί.

Την περίοδο αυτή γράφτηκαν εκατοντάδες τραγούδια που αναφέρονταν στην αισιόδοξη πλευρά της ζωής και στις χαρές της. Τραγούδια εύθυμα που υμνούσαν τον έρωτα και αποσκοπούσαν στο χορό και στη διασκέδαση. Ο Κώστας Βίρβος και ο Μπάμπης Μπακάλης γράφουν το τραγούδι «Ανέβα στο τραπέζι μου» που ερμηνεύει ο Μανώλης Αγγελόπουλος. Άλλο χαρακτηριστικό τραγούδι το «Να 'χα χίλια μάτια» του Νίκου Δαλέζιου που ερμηνεύει η Γιώτα Λύδια. Οι καλλιτέχνες γίνονται γνωστοί στο ευρύ κοινό μέσω των μέσων μαζικής ενημέρωσης. Τα λαϊκά κέντρα διασκέδασης εκσυγχρονίζονται, η ορχήστρα ανεβαίνει στο πάλκο, εισχωρεί ο ηλεκτρικός ήχος. Οι δισκογραφικές εταιρείες μετά το 1945 συγχωνεύτηκαν σε δύο ομάδες: Την Columbia-His Master's Voice και την Odeon-Parlophone και παράγουν κυρίως δίσκους 78 στροφών, εκσυγχρονίζοντας τη διαδικασία της παραγωγής. Ταυτόχρονα αποσκοπούν στο γρήγορο και εύκολο κέρδος, κυνηγούν τα σουζέ, εκμεταλλεύονται οικονομικά τους καλλιτέχνες χωρίς να τους δίνουν ποσοστά από τις πωλήσεις δίσκων ή να κατοχυρώνουν τα πνευματικά τους δικαιώματα. Οι δίσκοι διαφημίζονται κυρίως μέσω του κρατικού ραδιοφώνου και απευθύνονται κυρίως στον αστικό πληθυσμό. Τα τραγούδια επιλέγονται

⁸⁴ Γεώργιος, Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Τρίτη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2008, σελ. 987.

και ηχογραφούνται με κριτήριο την απήχηση που θα έχουν στους αποδέκτες, τις επενδύσεις και τους κανόνες της αγοράς.

Το αστικό λαϊκό τραγούδι της μεταπολεμικής περιόδου μπορούμε να το διακρίνουμε σε τρεις κατηγορίες: Το μεταπολεμικό ρεμπέτικο που αντιπροσωπεύεται κυρίως από τον Βασίλη Τσιτσάνη, το αρχοντορεμπέτικο και το μετεμφυλιακό, κοινωνικό ή «μαύρο» λαϊκό τραγούδι.

1.2. Το μεταπολεμικό ρεμπέτικο τραγούδι.

Ο όρος *ρεμπέτικο τραγούδι* εμπεριέχει, συμπυκνώνει και εκπροσωπεί το ελληνικό αστικό τραγούδι των αρχών του αιώνα, που εξέφρασε την αντίληψη ζωής και τις εμπειρίες του περιθωρίου, των κατώτερων κοινωνικών τάξεων, κυρίως στα εμπορικά και βιομηχανικά κέντρα (λ.χ. Πειραιά, Σύρο, Θεσσαλονίκη, Σμύρνη), γνώρισε μεγάλη διάδοση κατά τη δεκαετία του 30' και σταδιακά εμπορευματοποιήθηκε επιβιώνοντας μέχρι και τη δεκαετία του 50'. Είχε ποικίλη θεματολογία (τραγούδια της φυλακής, του τεκέ, επαγγελματικά, ερωτικά κ.λ.π.) και παιζόταν με λαϊκά, έγχορδα κυρίως όργανα⁸⁵.

Ενώ κατά τον Μεσοπόλεμο⁸⁶ τα ρεμπέτικα τραγούδια εξέφραζαν τον πόνο που αφορούσε σε ένα σχετικά περιορισμένο τμήμα της εργατικής τάξης και του κοινωνικού περιθωρίου, τώρα τα ρεμπέτικα τραγούδια εξαπλώνονται σε μεγάλα λαϊκά στρώματα, και κυρίως αφορούν την εργατική τάξη, διαψεύδοντας αυτούς που μιλούν για «δήθεν σιωπή τους»⁸⁷.

Ως παράδειγμα αναφέρουμε τον κλασικό ρεμπέτη Μάρκο Βαμβακάρη, ο οποίος γράφει το «Μάνα όταν με γέννησες» και «Απελπίστηκα».

Επίσης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου το 1950 γράφει το «Άσε με άσε με» καταγράφοντας την κοινωνική διαμαρτυρία και απόγνωση.

Ο πόλεμος, η Κατοχή, η Αντίσταση, ο Εμφύλιος επηρεάζουν το μεταπολεμικό ρεμπέτικο. Το τραγούδι «Πόσες μανούλες κλάψανε» του Μπάμπη Μπακάλη αναφέρεται όχι μόνο στα οδυνηρά χρόνια της Κατοχής και στους Γερμανούς, αλλά και στους ντόπιους μαυραγορίτες. Στα επόμενα χρόνια της «πολιτικής σταθερότητας», οι σχετικές αναφορές εκλείπουν εντελώς για ευνόητους λόγους⁸⁸.

⁸⁵ Γεώργιος, Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Τρίτη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2008, σελ. 987.

⁸⁶ Μεσοπόλεμος: Το διάστημα ανάμεσα στη λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου (1918) και την έναρξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου (1939).

⁸⁷ Γιώργος, Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014, σελ. 100.

⁸⁸ Στάθης, Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Πλέθρον, νέα έκδοση, Αθήνα, 2001, σελ. 248, 250.

Το ρεμπέτικο αυτής της περιόδου βρίσκει ανταπόκριση κυρίως στην εργατική τάξη και διαδίδεται απ' αυτήν, χωρίς βέβαια να παύει να αποτελεί κύριο μέσο έκφρασης των περιθωριακών κύκλων των αστικών κέντρων. Με την συγκέντρωση νέων πληθυσμών στα αστικά κέντρα αποτελούμενων από άνεργους, ανειδίκευτους, υποαπασχολούμενους, οι περιθωριοποιημένοι άρχισαν να εξαφανίζονται. Η μετανάστευση, ο καημός της μάνας, η φυλακή, η κοινωνική ανισότητα και η αδικία διευρύνουν τη θεματολογία του ρεμπέτικου .

Τα τραγούδια δεν μιλούν μόνο για τα προσωπικά βάσανα του ρεμπέτη, αλλά για τα βάσανα της πλειονότητας του κοινωνικού συνόλου, εφόσον συνδέονται με κοινή μοίρα. Ο ρεμπέτης δεν αδιαφορεί πια για ό, τι συμβαίνει γύρω του, κάτι που συνέβαινε προπολεμικά. Όμως, η πολιτική κατάσταση και η λογοκρισία θα περιορίσουν τη θεματολογία τους, που θα είναι κυρίως ερωτική. Ο δημιουργός είναι επώνυμος, τα τραγούδια ακούγονται σε δίσκους, η εστία παραγωγής τους όμως συνεχίζει να βρίσκεται στη λαϊκή ταβέρνα⁸⁹.

Το ρεμπέτικο αφουγκράζεται τα προβλήματα του κόσμου και έχει μεγαλύτερη λαϊκή απήχηση. Κύριοι εκπρόσωποι της περιόδου: ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Απόστολος Χατζηχρήστος και ο Δημήτρης Γκόγκος. Γνωστοί τραγουδιστές της περιόδου: η Σωτηρία Μπέλλου, η Μαρίκα Νίνου, ο Πρόδρομος Τσαουσάκης.

Ο Βασίλης Τσιτσάνης, αρχίζοντας να γράφει το 1937, συνθέτει τραγούδια γενικής απήχησης που έρχονται σε αντίθεση με τα *βαριά μάγκικα* του Μάρκου Βαμβακάρη. «Συνέθεσε με τον δικό του τρόπο το ρεμπέτικο και τη δυτική μουσική ακολουθώντας ένα σύνθετο δρόμο ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, την αριστερά και τη δεξιά, τον κόσμο της μαγκιάς και τον εξευγενισμό του ρεμπέτικου, τη λήθη και την ανάμνηση των πληγών του παρελθόντος»⁹⁰. Ο Τσιτσάνης θα βγάλει το μπουζούκι απ τον χώρο του υποκόσμου, μιας και ο ίδιος προερχόμενος απ' την επαρχία (Τρίκαλα) δεν είχε ζήσει τον υπόκοσμο της Πρωτεύουσας. Το παίξιμό του ήταν δεξιοτεχνικό, σε αντίθεση με το βαρύ «πειραιώτικο» παίξιμο του Μάρκου⁹¹.

Οι παλιοί οργανοπαίκτες του ρεμπέτικου που δεν προσαρμόστηκαν στο καινούργιο κλίμα ή αποστασιοποιήθηκαν, έπεσαν στην αφάνεια και με δυσκολία έβγαζαν τα προς το ζην. Μετά το 1955 οι εταιρείες δίσκων εκμεταλλεύονται το ρεμπέτικο τραγούδι

⁸⁹ οπ. παρ., σελ. 242, 244, 247.

⁹⁰ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 53.

⁹¹ Τάσος, Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Πλέθρον, τόμος Δ, Αθήνα, 1992, σελ. 22, 23.

προωθώντας νέους συνθέτες και τραγουδιστές. Οι ανώνυμοι δημιουργοί (συνθέτες-στιχουργοί) πέφτουν στην αφάνεια, τα θέματα των ρεμπέτικων τραγουδιών δεν έχουν αξιόλογο περιεχόμενο, τα κέντρα διασκέδασης όπου παίζονται είναι τα ακριβότερα μαγαζιά και η παραγωγή των τραγουδιών έχει αποκοπεί από τον υπόκοσμο. Αυτοί οι παράγοντες θα συμβάλουν στο τέλος του αυθεντικού ρεμπέτικου τραγουδιού⁹².

1.3. Το Αρχοντορεμπέτικο

Το αρχοντορεμπέτικο ήταν ένα νέο μουσικό είδος που δημιουργήθηκε από συνθέτες του ελαφρού τραγουδιού που συγκέρασαν λαϊκά και ευρωπαϊκά στοιχεία. Το είδος αυτό είχε μεγάλη απήχηση γιατί ο λαός είχε την ανάγκη να λησμονήσει τις τραυματικές εμπειρίες της Κατοχής και του Εμφυλίου, ήθελε να αρχίσει μια νέα ζωή και να ατενίσει με αισιοδοξία το μέλλον.

Το 1948 ο Μιχάλης Σουγιούλ θα γράψει το πρώτο του αρχοντορεμπέτικο, «Το τραμ το τελευταίο», ερμηνευμένο από τη Σπεράντζα Βρανά, για την επιθεώρηση «Άνθρωποι, άνθρωποι». Αρχοντορεμπέτικα γράφει και ο Μανώλης Χιώτης και συμβάλλει στην αποδοχή του λαϊκού τραγουδιού από ανώτερα στρώματα της κοινωνίας. Το μπουζούκι υιοθετεί αμερικάνικους ρυθμούς (mambo, swing) και μέσω του αρχοντορεμπέτικου η αριστοκρατία ανακαλύπτει το μπουζούκι. Τα αρχοντορεμπέτικα τελείωσαν το 1958 με το θάνατο του Μιχάλη Σουγιούλ.

1.4. Τα ινδοπρεπή λαϊκά τραγούδια.

Στα τέλη της δεκαετίας του '50, η εισαγόμενη μουσική με *ινδικά* μεταγλωττισμένα τραγούδια, κυρίως ερωτικού περιεχομένου, επηρεάζει το λαϊκό τραγούδι. Από το 1954 προβάλλονται στους ελληνικούς κινηματογράφους Ινδικές μουσικές ταινίες σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία στο κοινό⁹³. Ο ινδικός κινηματογράφος έκανε την εμφάνισή του και τη γνωριμία του με το ελληνικό κοινό στις 17 Ιανουαρίου 1954. Ο ελληνικός τύπος (π.χ. «Τα Νέα», η «Ακρόπολις») έκαναν αναφορά σε Ινδούς ηθοποιούς και τους συνέστησαν στους αναγνώστες τους⁹⁴. Στην Αθήνα προβλήθηκαν πολλές ταινίες και είχαν τόσο μεγάλη απήχηση ώστε η ηθοποιός Ναργκίς σε διαγωνισμό που διενήργησε ανάμεσα σε αναγνώστες του το περιοδικό «Εκλογή» της Ελένης Βλάχου το 1961, αναδείχθηκε η καλύτερη ηθοποιός της δεκαετίας του '50 για την ερμηνεία της στην ταινία «Γη ποτισμένη με ιδρώτα» και της απενεμήθη ταχυδρομικώς αργυρό

⁹² Ηλίας, Πετρόπουλος, *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Κέδρος, Αθήνα, 1990, σελ. 17, 18.

⁹³ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 85.

⁹⁴ Ελένη, Αμπατζή, Μανουήλ, Τασούλας, *Ινδοπρεπόν αποκάλυψη, Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα, 1998, σελ. 36.

κύπελλο⁹⁵. Στη Θεσσαλονίκη το 1961 από τους τριάντα πέντε κινηματογράφους τουλάχιστον ένας έπαιζε ινδικό κάθε εβδομάδα⁹⁶. Τα φτωχά λαϊκά στρώματα έβλεπαν να διαδραματίζονται σε αυτές τις ταινίες σκηνικά φτώχειας, κρατικής καταπίεσης, εξαθλίωσης, γυναικείας καταπίεσης και εμφύλιων συγκρούσεων και ταυτίζονταν με αυτές. Τα σκηνικά φτώχειας, με τα ερειπωμένα κτήρια, τις παράγκες και τις φτωχογειτονιές δεν ξένιζαν τους Έλληνες. Ακόμα και οι πόλεις μεταξύ τους έμοιαζαν αρκετά. Για παράδειγμα η Θεσσαλονίκη είχε αρκετές οπτικές ομοιότητες με το Δελχί⁹⁷.

Πολλές ελληνικές ταινίες μιμήθηκαν τα μελοδραματικά θέματα των ινδικών ταινιών όπως «Η μικρή ζητιάννα», «Δίψα για ζωή», «Όλα και τη ζωή μου ακόμα»⁹⁸. Από το 1967 σταμάτησαν να προβάλλονται στις ελληνικές αίθουσες.

Μαζί με τις ινδικές ταινίες ήρθαν στην Ελλάδα εκατοντάδες ινδικά τραγούδια. Το ινδικό τραγούδι συγκίνησε βαθύτατα το ελληνικό κοινό γιατί εξέφραζε τα αισθήματα κατά των Άγγλων αποικιοκρατών, αφού η Ινδία είχε πρόσφατα αποκτήσει την ανεξαρτησία της από την αγγλική αποικιοκρατία (1947) και τώρα η Κύπρος αγωνιζόταν για την αποτίναξη του αγγλικού ζυγού και την ανεξαρτησία της (1955-1960). Επίσης, ο ινδικός και ο ελληνικός λαός της μετεμφυλιακής Ελλάδας είχαν παρόμοια προβλήματα. Έτσι, οι Έλληνες συνθέτες και στιχουργοί γνωρίζοντας τα βάσανα του ινδικού λαού μέσα από ταινίες όπως «Ο κλέφτης της Βομβάης», «Γη ποτισμένη με ιδρώτα» εμπνεύστηκαν και προσπάθησαν μέσα από τα τραγούδια τους να κατανοήσει και να νιώσει ο ελληνικός λαός τα βάσανα του ινδικού λαού⁹⁹. Αρκετοί συνθέτες πήγαιναν στον κινηματογράφο, με μαγνητόφωνα έγραφαν τα τραγούδια των ταινιών, κρατούσαν αυτούσια τη μουσική και συνεργαζόμενοι με στιχουργούς έβαζαν ελληνικά λόγια και τα έκαναν δικά τους. Όμως δεν μπορούσαν να τα μεταφράσουν λόγω της έλλειψης μεταφραστών και γιατί στις ταινίες τα λόγια των τραγουδιών έμεναν αμετάφραστα. Έτσι, τα λόγια των ινδοπρεπών δεν έχουν τη σημασία των ινδικών και ταίριαζαν λέξεις που έμοιαζαν με τις ινδικές ώστε τα τραγούδια να έχουν την ίδια ομοιοκαταληξία¹⁰⁰. Ένα από τα πλεονεκτήματα των ινδικών τραγουδιών ήταν ότι οι δημιουργοί μπορούσαν να τα αντιγράψουν βάζοντας ελληνικούς στίχους χωρίς να υπάρξει αντίδραση από τους Ινδούς δημιουργούς. Σύμφωνα με μελέτες υπάρχουν 105 τραγούδια που κυκλοφόρησαν από το 1959 ως το 1968 και είναι σχεδόν αυτούσια με τα ινδικά¹⁰¹. Άλλοι όμως χρησιμοποίησαν μόνο το ύφος των

⁹⁵ οπ. παρ., σελ. 42.

⁹⁶ οπ. παρ., σελ. 63.

⁹⁷ οπ. παρ., σελ. 15.

⁹⁸ οπ. παρ., σελ. 45.

⁹⁹ οπ. παρ., σελ. 166.

¹⁰⁰ οπ. παρ., σελ. 88.

¹⁰¹ οπ. παρ., σελ. 17.

τραγουδιών και όχι τις μελωδίες (π.χ. Θόδωρος Δερβενιώτης) και έγραψαν μεγάλες επιτυχίες («Θυμήσου, θυμήσου», «Αναμνήσεις», σε στίχους Κώστα Βίρβου ερμηνευμένα από τον Πέτρο Αναγνωστάκη)¹⁰². Εμπνεύστηκαν από αυτό το νέο ρεύμα και συνέθεσαν τραγούδια πάνω σε φόρμες με βασικό ρυθμό το μπολερό και το τσιφτετέλι και έδωσαν ονομασίες στους πρωταγωνιστές των κειμένων τους όπως «Μαγκάλα» και «Μαντουβάλα»¹⁰³. Σε ρυθμούς ινδικούς το 1958 ηχογραφείται η «Μαγκάλα» του Χαράλαμπου Βασιλειάδη και Στράτου Ατταλίδη, με ερμηνευτές τον Μανόλη Αγγελόπουλο και τη Γιώτα Λύδια, καθώς και το 1959 η «Μαντουμπάλα», με τον Στέλιο Καζαντζίδη σε δική του μουσική και στίχους της Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου. Κάποιοι δημιουργοί αντιγράφουν πιστά τη μουσική των ινδικών τραγουδιών, όπως το τραγούδι «Καρδιά μου καημένη» (Dunia me ham aaye ham του Nauhad), ενώ άλλα όπως τα «Καρδιά πληγωμένη» και «Ζωή μου θλιμμένη» του Γιώργου Λαύκα, ερμηνευμένα από τον Καζαντζίδη, χαρακτηρίζονται για την πρωτοτυπία της τέχνης τους¹⁰⁴. Η Βούλα Πάλλα σαν τραγουδίστρια δημοτικών τραγουδιών μετέτρεψε κάποια ινδικά τραγούδια σε νεοδημοτικά (Νυφούλα σε στολίζουνε) ενώ διασκεύαζε ινδικά τραγούδια που μαγνητοφωνούσε απ' τον κινηματογράφο βάζοντας δικά της λόγια. Επίσης ο συνθέτης Μπάμπης Μπακάλης επηρεασμένος κι αυτός απ' τα ινδικά έργα διασκεύαζε ινδικά που έμοιαζαν με τα ελληνικά (Πληγωμένοι κι οι δυο, Περπατώ και σφυρίζω θλιμμένα)¹⁰⁵.

Το τέλος της τάσης των Ινδοπρεπών τραγουδιών στην Ελλάδα έρχεται το 1966. Η κοινωνία που είχε πλέον αποτινάξει από πάνω της τα σημάδια της δεκαετίας του '50, δεν έβρισκε πια ενδιαφέρον ούτε στη μουσική ούτε στις ταινίες με ινδοπρεπή χαρακτήρα. Η μείωση της φτώχειας και το ανεβασμένο μορφωτικό επίπεδο της μεσαίας τάξης ήταν δύο από τους κύριους λόγους που ο λαός δεν έβρισκε ενδιαφέρον στα ινδικά τραγούδια. Η γυναίκα που την περασμένη δεκαετία ήταν δέσμια κοινωνικών και οικονομικών στερεοτύπων στα τέλη της δεκαετίας του '60 βρίσκεται σε καλύτερη οικονομική κατάσταση και βλέπει να μικραίνει η κοινωνική ψαλίδα σε σχέση με τον άνδρα. Επίσης, το κύμα της μετανάστευσης σχεδόν εξαφανίζεται και η επαγγελματική αποκατάσταση στη χώρα γίνεται πιο εύκολη για τον ανδρικό πληθυσμό. Τέλος, με την άνοδο της

¹⁰² Νέαρχος, Γεωργιάδης – Τάνια, Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 2003, σελ. 185, 187.

¹⁰³ *οπ. παρ.*, σελ. 166, 167.

¹⁰⁴ Γιώργος, Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014, σελ. 161, 263.

¹⁰⁵ Ελένη, Αμπατζή, Μανουήλ, Τασούλας, *Ινδοπρεπών αποκάλυψη, Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα, 1998, σελ. 94, 98.

Χούντας τα Ινδοπρεπή χαρακτηρίζονται από το καθεστώς ως Τουρκογενή και απαγορεύεται η κυκλοφορία τους¹⁰⁶.

Πολλά ινδοπρεπή τραγούδια παρέμειναν άγνωστα, άλλα επανεκδόθηκαν τις δεκαετίες του '80 και του '90 ενώ όσα κυκλοφόρησαν τις δεκαετίες του '50 και του '60 είναι δυσεύρετα στην Ελλάδα¹⁰⁷.

1.5. Το έντεχνο τραγούδι.

Το 1948 πρωτοεμφανίζεται ο Μάνος Χατζιδάκις ντύνοντας μουσικά τη θεατρική παράσταση «Ματωμένος γάμος» του Φρεντερίκο Γκαρθία Λόρκα σε μετάφραση Νίκου Γκάτσου. Οι μελωδίες του πηγάζουν απ' το λαϊκό τραγούδι και μπαίνουν οι πρώτες βάσεις για το δρόμο του νέου ελληνικού τραγουδιού¹⁰⁸. Στα τέλη της δεκαετίας του '50 γράφει μουσική για το Θέατρο («Παραμύθι χωρίς όνομα» του Ιάκωβου Καμπανέλη, «Ο κύκλος με την κιμωλία» του Μπέρτολτ Μπρεχτ, το 1957 και το 1959 «Όρνιθες» του Αριστοφάνη) και τον κινηματογράφο («Δράκος» του Νίκου Κούνδουρου και «Στέλλα» του Μιχάλη Κακογιάννη). Το έργο του αναγνωρίζεται στο πανελλήνιο κυρίως από τραγούδια που σημείωσαν τεράστια επιτυχία όπως το «Γαρίφαλο στ' αυτί» και τα «Παιδιά του Πειραιά»¹⁰⁹. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '50 ο Χατζιδάκις γράφει τραγούδια που διαφέρουν ποιοτικά και μουσικά από τραγούδια άλλων συνθετών και αρχίζει μια νέα εποχή στο ελληνικό τραγούδι με νέα ενορχηστρωτική αντίληψη, με μελωδίες λιτές, γεμάτες ευαισθησία που συναρπάζουν στο άκουσμά τους και με ολότελα προσωπικό ύφος¹¹⁰. Αποστασιοποιείται όμως από τα σύγχρονα προβλήματα και το έργο του διακρίνεται από ερωτισμό, ανοίγοντας μια νέα εποχή στο τραγούδι.

Το 1958 πρωτοεμφανίζεται και ο Μίκης Θεοδωράκης. Αντιλαμβανόμενος την προώθηση κοινωνικών αιτημάτων και κοινωνικών αγώνων μέσω της μελοποιημένης ποίησης το 1958 μελοποιεί τον ποιητικό λόγο, ξεκινώντας με τον «Επιτάφιο»¹¹¹ του Γιάννη Ρίτσου. Ο λαός έρχεται σε επαφή με την ποίηση και εμμέσως ανεβάζει το πνευματικό του επίπεδο. Ο «Επιτάφιος» κυκλοφόρησε σε τρεις φωνογραφικές εκδόσεις. Πρώτη ηχογράφιση: Αύγουστος 1960 Μάνος Χατζιδάκις- Νάνα Μούσχουρη Studio

¹⁰⁶ οπ. παρ., σελ. 21, 22.

¹⁰⁷ οπ. παρ., σελ. 101.

¹⁰⁸ Κώστας, Μυλωνάς, *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*, Τόμος δεύτερος, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σελ. 24, 25.

¹⁰⁹ οπ. παρ., σελ. 25, 90.

¹¹⁰ οπ. παρ., σελ. 27.

¹¹¹ *Επιτάφιος*: ποιητική σύνθεση του Γιάννη Ρίτσου αποτελούμενη από είκοσι ποιήματα. Έμπνευση για τον ποιητή αποτέλεσε η δημοσιευμένη φωτογραφία στο εξώφυλλο της εφημερίδας Ριζοσπάστης, στις 8 Ιουνίου 1936, που απεικονίζει μια μητέρα να θρηνεί πάνω από το άψυχο σώμα του εικοσιπεντάχρονου γιου της (Τάσος Τούσης) που κείτεται στην ασφαλτο, χτυπημένος απ' τα πυρά των χωροφυλάκων, κατά τη διάρκεια της απεργίας των καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη. Μελοποιήθηκε από τον Μίκη Θεοδωράκη το 1958 στο Παρίσι.

Columbia. Δεύτερη ηχογράφηση: Σεπτέμβριος 1960 Μανώλης Χιώτης-Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Καίτη Θύμη Studio Coloumbia. Τρίτη ηχογράφηση: 1963 Μίκης Θεοδωράκης-Μαίρη Λίντα-Μανώλης Χιώτης και ορχήστρα εγχόρδων. Άλλες ηχογραφήσεις :1970 διασκευή για κιθάρα, John Williams CBS, 1976, Μίκης Θεοδωράκης-Αφροδίτη Μάνου-Πέτρος Πανδής, Pathe-Marconi (france)¹¹². Ο «Επιτάφιος» είχε τόσο μεγάλη απήχηση ώστε να θεωρείται διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη νέα και παλιά εποχή¹¹³. Κατά τη δεύτερη ενορχήστρωση ξάφνιασε τους λάτρεις των ελαφρών τραγουδιών γιατί χρησιμοποιήθηκαν λαϊκή ορχήστρα και μπουζούκι. Ακολούθησαν τα έργα «Λιποτάχτες», «Αρχιπέλαγος» και «Πολιτεία» το 1959 και το 1960 «Επιφάνια» σε ποίηση Γιώργου Σεφέρη.

Αφετηρία και των δύο αυτών συνθετών υπήρξε το λαϊκό τραγούδι, έδωσαν έμφαση στο περιεχόμενο των στίχων και επεδίωξαν στο τραγούδι να εμπεριέχονται στοιχεία καθαρά ελληνικά¹¹⁴.

Το δρόμο που άνοιξαν θα ακολουθήσουν κι άλλοι συνθέτες κατά τη δεκαετία του '60, όπως ο Σταύρος Ξαρχάκος, ο Χρήστος Λεοντής, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Δήμος Μούτσης, ο Μάνος Λοΐζος, ο Σταύρος Κουγιουμτζής, ο Λίνος Κόκκοτος, ο Γιάννης Γλέζος κ.ά.

1.6. Η λογοκρισία στο ελληνικό τραγούδι.

Αρχικά κρίνεται απαραίτητο να αποσαφηνιστεί ο όρος *λογοκρισία*. Λογοκρισία: ο έλεγχος με εξουσία απαγόρευσης που ασκείται από ειδική κρατική υπηρεσία στα μέσα ενημέρωσης, στην τέχνη, τη λογοτεχνία κ.λ.π., με σκοπό να εμποδιστεί η διάδοση πληροφοριών ή ιδεών που αντιτίθενται στις αρχές της εξουσίας. Αποτελεί το κυριότερο μέσο προληπτικού ελέγχου του λόγου¹¹⁵.

Από την ίδρυση του ελληνικού κράτους (3 Φεβρουαρίου 1830) ως τις δεκαετίες 1920 και 1930 δεν υπήρξε κρατικός έλεγχος και παρέμβαση στο ελληνικό τραγούδι και ειδικότερα στην ελληνική δισκογραφία. Η πρώτη και μοναδική ελληνική δισκογραφική εταιρία ιδρύθηκε το 1930 στον Πειραιά και ήταν η Columbia. Άλλα μουσικά κομμάτια ήταν δυτικότροπα (οπερέτες, βαλς κ.λ.π. Αργότερα ονομάστηκαν ελαφρά μουσική) και άλλα κομμάτια προορίζονταν για το λαϊκό κοινό (σμυρναίκα, αμανέδες, δημοτικά κ.λ.π.). Οι αμανέδες και τα παρεμφερή κομμάτια υπερείχαν σε πωλήσεις έναντι των δυτικότροπων και ήταν δημοφιλέστερα.

¹¹² Μίκης, Θεοδωράκης, *Μελοποιημένη ποίηση*, Τόμος πρώτος, Ύψιλον, Αθήνα, 1997, σελ. 27.

¹¹³ Κώστας, Μυλωνάς, *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*, Τόμος δεύτερος, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σελ. 44.

¹¹⁴ οπ. παρ., σελ. 54, 55.

¹¹⁵ Γεώργιος, Μπαμπινιώτης, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Τρίτη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα, 2008, σελ. 1020.

Με την εγκαθίδρυση του δικτατορικού καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου¹¹⁶ επιβλήθηκε για πρώτη φορά λογοκρισία στο ελληνικό τραγούδι. Με τον αναγκαστικό νόμο 45/31-8-36 ιδρύθηκε το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού το οποίο εξασφάλιζε τον πλήρη έλεγχο της δημόσιας ζωής. Με τον αναγκαστικό νόμο 1619/1939 άρθρο 21, πριν από οποιαδήποτε φωνοληψία υποβαλλόταν αίτηση για χορήγηση σχετικής άδειας στο Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού. Ο Αστυνομικός Διευθυντής Πειραιά Δημήτριος Βρανόπουλος το 1946 απαγόρευσε με αστυνομική διάταξη την εκτύπωση και κυκλοφορία εντύπων, εικόνων, φυλλαδίων και άλλων αντικειμένων με άσεμνο και ανήθικο περιεχόμενο, την εκτύπωση και κυκλοφορία ασμάτων αντιτιθέμενων στη θρησκεία, την πατρίδα, τα ήθη, τα έθιμα και τις οικογενειακές παραδόσεις, τη φωνοληψία σε δίσκου γραμμοφώνου, την κυκλοφορία τους και τη μετάδοσή τους καθώς και την εκτέλεση τους σε δημόσιους χώρους αν εξυμνούσαν εγκληματικές, χυδαίες και ανήθικες πράξεις¹¹⁷. Όμως και η Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, ο Σύνδεσμος καθηγητών-καλλιτεχνών μουσικής και ο Πανελλήνιος μουσικός σύλλογος ζητούσαν με επίσημο έγγραφο προς το Υπουργείο Παιδείας την απαγόρευση των μάγκικων και λαϊκών τραγουδιών (ρεμπέτικων) με την αιτιολογία ότι είναι δείγματα χαμηλού πολιτιστικού επιπέδου και διαφθοράς, τραγούδια του υποκόσμου και υπολείμματα ανατολικής μουσικής¹¹⁸. Η λογοκρισία αρχικά έθιξε το ρεμπέτικο τραγούδι αφού αυτό «φωτογράφιζε». *«Το ρεμπέτικο χαρακτηρίζεται ανατολίτικο, τούρκικης προέλευσης, άρα αντεθνικό. Επιδιώκεται η κάθαρσή του από ρυθμούς που θυμίζουν Ανατολή, πράγμα που επικροτείται από την αστική διανόηση. Το κράτος έδωσε επιτέλους και σ' αυτή την υπόθεση την πρόβλεψαν λύσιν. Θα γράφουν εκείνοι που είναι ικανοί να ανυψώσουν την ελληνική παραγωγή των στίχων και της μουσικής»*¹¹⁹.

Η πρώτη απαγόρευση και κατάσχεση δίσκου ήταν το 1936 με το τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα «Βαρβάρα» που ερμήνευσε ο Στελλάκης Περπινιάδης. Το τραγούδι σημείωσε τεράστια επιτυχία στους λίγους μήνες κυκλοφορίας του και απαγορεύτηκε εξαιτίας του «τολμηρού» περιεχομένου του. Οι περισσότεροι δημιουργοί συμβιβάστηκαν και έγραφαν όπως «έπρεπε» με μόνη εξαίρεση τον Βαγγέλη Παπάζογλου και τον Γιοβάν Τσαούς.

¹¹⁶ Καθεστώς 4^{ης} Αυγούστου: το δικτατορικό καθεστώς που είχε η Ελλάδα από τις 4 Αυγούστου 1936, ημέρα που ανακήρυξε ο Ιωάννης Μεταξάς τη δικτατορία, ως την κατάληψη της χώρας από τους Γερμανούς τον Απρίλιο του 1941, τρεις μήνες μετά το θάνατο του Μεταξά.

¹¹⁷ Κώστας, Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το Ρεμπέτικο (1929-1959)*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2006, σελ. 112.

¹¹⁸ οπ. παρ., σελ. 114.

¹¹⁹ Γιώργος, Αλεξιάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014, σελ. 41.

Δυο χρόνια από τη λήξη του Εμφυλίου, ο Τσιτσάνης έγραψε το τραγούδι «Της κοινωνίας η διαφορά», το οποίο απαγόρευσε η λογοκρισία και τότε και το 1956. Με την επιβολή της λογοκρισίας οι δημιουργοί εξαναγκάστηκαν να χρησιμοποιούν αλληγορικούς στίχους για να περάσουν στο λαό πολιτικά και ταξικά μηνύματα. Ένα φαινομενικά ερωτικό τραγούδι γραμμένο το 1951 με αλληγορικό τρόπο είναι το «Αντιλαλούνε τα βουνά» και πάλι του Τσιτσάνη. Επίσης, το τραγούδι «Σ' ένα βράχο φαγωμένο» σε στίχους και μουσική Απόστολου Καλδάρα, ενώ αναφέρεται στους πολιτικούς κρατούμενους και συγκεκριμένα στην Μακρόνησο (τόπο εξορίας), ο δημιουργός αναγκάζεται να το αυτολογοκρίνει, και από τραγούδι κοινωνικής διαμαρτυρίας να το μετατρέψει σε ερωτικό. Οι δημιουργοί π.χ. με τη λέξη «ξενιτιά» υπονοούσαν την εξορία και τη φυλακή, με τις λέξεις «αρρώστια» και «γυναίκα» συγκαλύπτεται το πολιτικό μήνυμα μέσα στους στίχους¹²⁰.

Η λογοκρισία εφαρμοζόταν μέχρι τις δεκαετίες 1970 και 1980.

1.7. Το «μαύρο» τραγούδι.

Με τη λήξη του εμφυλίου πολέμου και παράλληλα με τις δύο άλλες μουσικές τάσεις της εποχής, το ρεμπέτικο και το αρχοντορεμπέτικο, δημιουργείται μια νέα διακριτή κατηγορία τραγουδιών στο πεδίο του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Αυτό το νέο είδος τραγουδιού θα ονομαστεί από σύγχρονους μελετητές και ερευνητές ως το «μαύρο» τραγούδι της δεκαετίας του 50'. Ο Γιώργος Αλεξάτος στο βιβλίο του *«Το τραγούδι των Ηττημένων»* χαρακτηρίζει το λαϊκό τραγούδι της δεκαετίας του 50' ως «μαύρο», γιατί οι στίχοι του είναι απαισιόδοξοι και πολύ συχνά μιλούν για τον θάνατο. Ο ίδιος αναφέρει πως «η θεματολογία του τραγουδιού χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του στοιχείου της κοινωνικής καταγγελίας, έστω κι αν δεν φτάνει στην παραγωγή άμεσων πολιτικών μηνυμάτων και προταγμάτων διεξόδου [...] Το «μαύρο» τραγούδι δεν αναφέρεται σε ταξικούς αγώνες και κοινωνικούς μετασχηματισμούς. Μιλάει για το άδικο στην κοινωνία, απ' τη σκοπιά αυτών που το υφίστανται άμεσα και το αντιλαμβάνονται με όρους ιδεολογικούς»¹²¹.

Ο όρος «μαύρο» τραγούδι, γίνεται αποδεκτός και από τον Λεωνίδα Οικονόμου¹²², ωστόσο ο ίδιος στην μελέτη του χρησιμοποιεί τον όρο «πονεμένο» αναφερόμενος στο

¹²⁰ Νέαρχος, Γεωργιάδης-Τάνια, Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι, Σύγχρονη εποχή*, Αθήνα, 2003, σελ. 110, 111.

¹²¹ Γιώργος, Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014, σελ. 97, 114.

¹²² Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 55.

συγκεκριμένο είδος τραγουδιού. Ο Νέαρχος Γεωργιάδης¹²³, δίνει την ονομασία «μετεμφυλιακό» τραγούδι και αναφέρει ότι τα «μετεμφυλιακά» τραγούδια ήταν τραγούδια που δήλωναν ακριβώς την κατάπτωση της κοινωνίας, τη σκληρότητα των ελληνικών κυβερνήσεων και του κράτους, τις φυλακίσεις και τη φτώχεια, αμέσως μετά τον Εμφύλιο. Επίσης, το κυνηγητό στο οποίο υποβάλλονταν οι οπαδοί της Αριστεράς, οι πρώην αντιστασιακοί.

Οι ονομασίες «μαύρο», «μετεμφυλιακό» και «πονεμένο», αν και διαφορετικές λεκτικά, προσδιορίζουν το ίδιο μουσικό είδος και οι όροι δίνονται από τον κάθε ερευνητή σύμφωνα με τα αισθητικά του κριτήρια. Παρ' όλο δηλαδή που συναντούμε διαφορετικές ονομασίες, οι έρευνες εξετάζουν και αναλύουν ένα μουσικό ιδίωμα που έχει συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο, μουσική φόρμα και θεματολογία.

Το «μαύρο» τραγούδι αντιπροσωπεύτηκε από συνθέτες όπως ο Θόδωρος Δερβενιώτης, ο Μπάμπης Μπακάλης, ο Γεράσιμος Κλουβάτος, ο Στέλιος Χρυσίνης, ο Γιώργος Λαύκας, και από στιχουργούς όπως ο Χρήστος Κολοκοτρώνης, ο Κώστας Βίρβος, ο Χαράλαμπος Βασιλειάδης και η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου. Ερμηνευτές όπως ήταν ο Στέλιος Καζαντζίδης, η Καίτη Γκρέν, ο Τάκης Μπίνης, η Σωτηρία Μπέλλου, η Πόλυ Πάνου και η Γιώτα Λύδια, τραγούδησαν πολλά από τα τραγούδια του είδους.

Οι μουσικές φόρμες πάνω στις οποίες δημιουργούν οι συνθέτες του «μαύρου» τραγουδιού είναι συγκεκριμένες και έχουν ως σκοπό να εναρμονίζονται με το ύφος της θεματολογίας των στίχων. Ο Λεωνίδας Οικονόμου αναφέρει ότι οι μουσικοί χρησιμοποιούν μακρόσυρτους δρόμους, που αποφεύγονται από τα άλλα ρεύματα και είναι κατάλληλοι για την έκφραση του πόνου που περιέχεται στα κείμενα¹²⁴. Η κλίμακα *κιουρδί*¹²⁵, χαρακτηρίζεται ως «πονεμένη» και χρησιμοποιείται σε ποσοστό περίπου 80%¹²⁶. Ο ρυθμός που υπερισχύει είναι το ζεϊμπέκικο, το οποίο εκτελείται από την ορχήστρα σε αργό tempo. Αποκτά συμβολική σημασία και εκφράζει την κοινωνική και οικονομική υποδούλωση, την μοναξιά και την ατομική απελπισία. Προσπαθώντας να αναζητήσουμε τους λόγους που το ζεϊμπέκικο αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ιδεολογικής και ψυχοσυναισθηματικής δομής του «μαύρου» τραγουδιού, εξετάζουμε την ιστορική και πολιτισμική ταυτότητα του ρυθμού.

¹²³ Νέαρχος, Γεωργιάδης-Τάνια, Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 2003, σελ. 101.

¹²⁴ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 56.

¹²⁵ Ο δρόμος *κιουρδί* μεταπολεμικά στην ελληνική λαϊκή μουσική επικράτησε με την ονομασία *Ουσάκ*.

¹²⁶ Νέαρχος, Γεωργιάδης-Τάνια, Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 2003, σελ. 103.

Η λέξη «ζεϊμπέκικο» προέρχεται από την τουρκική λέξη «zeybek» που σημαίνει «όνομα τουρκικής φυλής, κατοικούσης εις τα περίχωρα της Σμύρνης και της Προύσης». Οι ζεϊμπέκηδες ήταν μια κοινωνική ομάδα που έζησε στην κεντροδυτική Μικρά Ασία από τον δέκατο έκτο έως τον εικοστό αιώνα και μαχόταν για την αυτονομία της ενάντια στην Οθωμανική αυτοκρατορία. Οι αρχηγοί τους, οι «Εφέδες», απέκτησαν θρυλική φήμη λόγω της ηρωικής και επαναστατικής δράσης τους. Τα τούρκικα λαϊκά τραγούδια των Εφέδων έχουν δημιουργηθεί πάνω σε φόρμες με βασικό ρυθμό το ζεϊμπέκικο. Σύμφωνα με Τούρκους λαογράφους ο ζεϊμπέκικος χορός διακρίνεται σε δύο κατηγορίες: Τα βαριά ζεϊμπέκικα (agir zeybekler) και τα γρήγορα ζεϊμπέκικα (yuruk zeybekler)¹²⁷. Ο ρυθμός αποτελείται από εννέα μέτρα και διακρίνεται στους εξής τύπους: 9/16, 9/8, 9/4 και 9/2. Τούρκοι μουσικολόγοι απέδειξαν ότι στην περιοχή της Σμύρνης, του Αϊδινίου, της Άγκυρας και σε άλλες περιοχές της Μικράς Ασίας, έχουν διαμορφωθεί 150 διαφορετικές ονομασίες ζεϊμπέκικου χορού¹²⁸. Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας απόγονοι των Ζεϊμπέκηδων μετέφεραν το χορό αρχικά στη Σύρο και μετά το 1850 ο χορός διαδόθηκε σ όλη την Ελλάδα¹²⁹. Το ζεϊμπέκικο, έτσι όπως έχει αφομοιωθεί στην ελληνική μουσική παράδοση, διακρίνεται σε τέσσερις κατηγορίες: Τον Απτάλικο, τον Καμηλιέριο, τον Αιβαλιώτικο και τον Καρσιλαμά¹³⁰.

Το ζεϊμπέκικο είναι μοναχικός και αντρικός χορός. Ο άνθρωπος που επιλέγει να χορέψει ένα ζεϊμπέκικο τραγούδι θέλει να εκτονώσει την εσωτερική του ένταση. Δεν χορεύει για να εντυπωσιάσει ή να μοιραστεί με τον κόσμο την οδύνη του. Ο χορευτής μέσα από τις κινήσεις του εξωτερικεύει την καθήλωση, την συντριβή και την πίκρα¹³¹. Διακρίνεται από το αρρενωπό του ύφος, τη σοβαρότητα, την αξιοπρέπεια, τη λεβεντιά και την αφοσίωση την ώρα της επιτέλεσης¹³².

Δύσκολα θα συναντήσουμε στο ρεπερτόριο του «μαύρου» τραγουδιού ,φόρμες που να μην εμπεριέχουν τον συνδυασμό ζεϊμπέκικου και κιουρδί, καθώς ο συνδυασμός αυτός ταίριαζε απόλυτα με το ύφος των κειμένων. Εξαιτίας αυτής της τάσης που είχαν οι συνθέτες να δημιουργούν πάνω σε αργόσυρτα ζεϊμπέκικα σε συνδυασμό με τον δρόμο κιουρδί, ο Βασίλης Τσιτσάνης και άλλοι μουσικοί της εποχής, χαρακτηρίζαν τους συνθέτες του «μαύρου» λαϊκού , «πεθαμενατζήδες»¹³³.

¹²⁷ Θωμάς, Κοροβίνης, *Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας*, Άγρα, Αθήνα, 2005, σελ. 242.

¹²⁸ οπ. παρ., σελ. 262.

¹²⁹ οπ. παρ., σελ. 278.

¹³⁰ οπ. παρ., σελ. 277-279.

¹³¹ Νέαρχος, Γεωργιάδης, *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 1993, σελ. 237-238.

¹³² Θωμάς, Κοροβίνης, *Οι ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας*, Άγρα, Αθήνα, 2005, σελ. 243.

¹³³ Κώστας, Βίρβος, *Μια ζωή τραγούδια. Αυτοβιογραφία*, Ντέφι, Αθήνα, 1985, σελ. 52.

Ίσως ο πιο καθοριστικός παράγοντας στην διαμόρφωση του «μαύρου» λαϊκού τραγουδιού ως διακριτό είδος του αστικού λαϊκού, είναι αυτός των ποιητικών κειμένων. Το τραγούδι διαμορφώνει έναν κειμενοκεντρικό χαρακτήρα μέσα από τον οποίο οι ακροατές αντιλαμβάνονται τις ιδεολογικές διεργασίες της κοινωνίας. Οι στιχουργοί προσπαθούν να αποτυπώσουν στα κείμενά τους το γενικότερο αίσθημα που κυριαρχεί στα χαμηλά στρώματα της κοινωνίας, να περάσουν πολιτικά μηνύματα αλλά και μηνύματα κοινωνικής καταγγελίας, να αναδείξουν τον ατομικό ψυχισμό και τα προσωπικά βιώματα του εργάτη, του αγρότη ή του πολιτικού κρατουμένου. Δεν έχουν την τάση να επιβάλλουν στον λαό μια δική τους αντίληψη για τα γεγονότα της εποχής αλλά προσπαθούν να καταγράψουν με αντικειμενικό τρόπο την πραγματικότητα που βίωναν τα λαϊκά στρώματα στην άμεση μετεμφυλιακή περίοδο¹³⁴. Αυτή η ρεαλιστική καταγραφή στα ποιητικά κείμενα αποδίδεται όμως και στην βιωματική εμπειρία μερικών από των δημιουργών. Ο Θόδωρος Δερβενιώτης, παρακολουθείται από την αστυνομία και ανακρίνεται. Ο ίδιος αναφέρει πως *αυτό που είχα μέσα μου είχα ανάγκη να βγάλω προς τα έξω. Αυτά που έζησα, αυτά που αισθανόμουν και ήθελα να αλλάξω την κοινωνία, να φέρω τη δικαιοσύνη, τον ίσιο κόσμο*¹³⁵.

Οι στιχουργοί, ανεξαρτήτως των πολιτικών τους πεποιθήσεων, απεικόνισαν πιστά την μετεμφυλιακή πραγματικότητα. Ο ανατρεπτικός και επαναστατικός χαρακτήρας των κειμένων ήταν κοινό στοιχείο στα τραγούδια του αριστερού Κώστα Βίρβου, της δημοκρατικής Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου, και των δεξιών Χαράλαμπου Βασιλειάδη και Χρήστου Κολοκοτρώνη¹³⁶.

Τα ποιητικά κείμενα του «μαύρου» τραγουδιού διαμορφώνονται από τη λογοκρισία και οι στιχουργοί στην προσπάθεια να «απενοχοποιήσουν» το νόημα των λέξεων ή των φράσεων δημιουργούν κωδικοποιημένα μηνύματα και συμβολικές έννοιες ώστε τα τραγούδια τους να μπορέσουν να βγουν στην παραγωγή. Με αυτό τον τρόπο το νόημα των κειμένων δεν είναι σταθερό και οι ακροατές αντιλαμβάνονται με διαφορετικό τρόπο τη θεματολογία του κάθε τραγουδιού¹³⁷. Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με τον Θόδωρο Δερβενιώτη, αν και τα τραγούδια εμπεριείχαν λέξεις που παρέπεμπαν σε διαφορετικό νόημα από αυτό που ήθελε να δώσει ο στιχουργός, το ακροατήριο καταλάβαινε το αληθινό νόημα και λάμβανε το μήνυμα που υπονοούσε ο δημιουργός. Δημιουργείται έτσι ένας «συνθηματικός» κώδικας επικοινωνίας ανάμεσα στον δημιουργό και τον ακροατή.

¹³⁴ Νέαρχος, Γεωργιάδης, *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 1993, σελ. 236.

¹³⁵ Νέαρχος, Γεωργιάδης-Τάνια, Ραχματούλιν, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 2003, σελ. 101.

¹³⁶ οπ. παρ., σελ. 93.

¹³⁷ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 37.

Μέσα από αυτή την διαδικασία γίνεται σαφές ότι οι δημιουργοί δεν έχουν τη διάθεση να συμβιβαστούν με το καθεστώς της λογοκρισίας ούτε να παραγνωρίσουν την σκληρή πραγματικότητα της εποχής. Δεν συμβιβάζονται αλλά προσαρμόζονται στο κλίμα της λογοκρισίας¹³⁸. Η ανάγκη των δημιουργών να περάσουν επιτυχώς τα τραγούδια τους από τις επιτροπές της λογοκρισίας αποτυπώνεται στα λόγια του Θόδωρου Δερβενιώτη που αναφέρει πως *αυτά είχα μέσα μου κι αυτά αισθανόμουν ότι έπρεπε να τα φέρω προς τα έξω με χίλιους τρόπους, με χίλια καμουφλάζ*¹³⁹. Άλλοι στιχουργοί, όπως ο Χρήστος Κολοκοτρώνης, εκμεταλευόμενοι της γνωριμίες και τις σχέσεις που είχαν με υπουργούς και υπεύθυνους του τομέα της λογοκρισίας, κατάφεραν να περνάνε τα τραγούδια επιτυχώς μέσα από τις επιτροπές του υπουργείου¹⁴⁰.

Ο Χρήστος Κολοκοτρώνης θεωρείται ως ο καλύτερος δημιουργός ποιητικών κειμένων του «μαύρου» τραγουδιού¹⁴¹ και τα τραγούδια του ίσως τα πιο αντιπροσωπευτικά του είδους αυτού. Γεννήθηκε στις 25 Δεκεμβρίου 1922 στην Καλλιθέα Αττικής. Μεγάλωσε στην Γλυκομηλιά του νομού Τρικάλων και το 1947 μετακόμισε στην Αθήνα όπου εργάστηκε ως δημοσιογράφος στις εφημερίδες «Ελληνικόν Αίμα» και «Εθνική» φλόγα». Το 1949 γνωρίζεται με τον Μανώλη Χιώτη και το 1950 ηχογραφούνται τα πρώτα του τραγούδια σε μουσική του Βασίλη Τσιτσάνη. Σε αρκετούς δίσκους χρησιμοποιούσε καλλιτεχνικά ψευδώνυμα όπως, Μ. Θεσσαλός, Χρήστος Κύπριος και Α. Διαμαντής. Ήταν πρώην αντάρτης του ΕΛΑΣ αλλά εξαιτίας κάποιας βαριάς αμέλειάς του εκδιώχθηκε και για τρία χρόνια (1945-1948) διετέλεσε αξιωματικός της ειδικής χωροφυλακής. Ο Κολοκοτρώνης συνεργάστηκε με πολλούς συνθέτες της εποχής και έγινε ο βασικός συνεργάτης του Μανώλη Χιώτη στην δημιουργία των «μαύρων» τραγουδιών. Ήταν επηρεασμένος από τα ακριτικά τραγούδια και στα κείμενα του εντοπίζουμε να σκιαγραφούνται εικόνες όπως της χαροκαμένης μάνας που συνομιλεί με τον Χάρο ενώ τα στοιχεία τα φύσεις συμπάσχουν μαζί της¹⁴². Ο Χρήστος Κολοκοτρώνης απεβίωσε την Παρασκευή 12 Νοεμβρίου 1999 ύστερα από καρδιακό επεισόδιο.

Στις αρχές της δεκαετίας του 50' κάνει την εμφάνισή του στο λαϊκό τραγούδι ο Στέλιος Καζαντζίδης. Γεννήθηκε στις 29 Αυγούστου 1931 στην Νέα Ιωνία και πέθανε στις 14 Σεπτεμβρίου 2001. Ο πατέρας του, Χαράλαμπος, ήταν ποντιακής καταγωγής ενώ η μάνα

¹³⁸ Γιώργος, Αλεξάτος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014, σελ. 115.

¹³⁹ Νέαρχος, Γεωργιάδης-Τάνια, Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι, Σύγχρονη εποχή*, Αθήνα, 2003, σελ. 101.

¹⁴⁰ οπ. παρ., σελ. 100.

¹⁴¹ οπ. παρ., σελ. 94.

¹⁴² οπ. παρ., σελ. 108.

του, Γεσθημανή, προερχόταν από την Αλάγια της Κιλικίας¹⁴³. Στη διάρκεια της Κατοχής η οικογένεια αναγκάστηκε να μεταφερθεί στο Κιλκίς για να επιβιώσει από τον λιμό, πουλώντας όλα τους τα υπάρχοντα. Ο πατέρας του ήταν Κομμουνιστής και εντάχθηκε στο ΕΑΜ. Κατά την περίοδο της «λευκής τρομοκρατίας» ξυλοκοπήθηκε βάνανυσα με σιδερολοστούς μέσα στο ίδιο του το σπίτι από μια συμμορία «Γερμανοτσολιάδων»¹⁴⁴. Μετά από αυτό το γεγονός η οικογένεια επέστρεψε και πάλι στην Αθήνα. Εκεί, το 1946 ο πατέρας του συνελήφθη από μια ομάδα «εθνοφρουρών», ανακρίθηκε και ξυλοκοπήθηκε μέχρι θανάτου¹⁴⁵. Ο Καζαντζίδης, θεωρήθηκε αριστερός και συχνά συνοδευόταν από στρατιωτικούς της Ε.Σ.Α.¹⁴⁶ Συνελήφθη και φυλακίστηκε στις Στρατιωτικές Φυλακές Μακρονήσου¹⁴⁷.

Αυτές οι βιωματικές εμπειρίες του συνέβαλαν στο να δημιουργήσει μια τελετουργική τέχνη συμβολικής διαμαρτυρίας και θεραπείας¹⁴⁸. Το επιτελεστικό του ύφος διαμορφώθηκε γύρω από μια «αισθητική του πόνου» που εκφράστηκε μέσα από το λυγμικό στυλ της ερμηνείας του. Ο ίδιος αποσκοπούσε μέσα από αυτό το στυλ, στην έκφραση του πόνου και της προσωπικής του οδύνης¹⁴⁹.

Ηχογράφησε τον πρώτο του δίσκο τον Ιούνιο του 1952 με το τραγούδι «Για μπάνιο πάω» του Απόστολου Καλδάρα¹⁵⁰. Ο Καζαντζίδης συνεργάστηκε με όλους τους μεγάλους δημιουργούς της εποχής και πολύ γρήγορα, στα μέσα της δεκαετίας, έγινε ο πιο δημοφιλής τραγουδιστής. Η συμβολή του στο «μαύρο» τραγούδι υπήρξε καθοριστικής σημασίας. Ο τρόπος που ερμήνευσε τα τραγούδια και η δημόσια εικόνα που σχημάτισε στα λαϊκά στρώματα, τον κατέστησαν τον πιο αντιπροσωπευτικό ερμηνευτή του είδους. Ο Καζαντζίδης άσκησε μεγάλη πολιτισμική επιρροή και έγινε σύμβολο των κατώτερων κοινωνικών ομάδων¹⁵¹.

¹⁴³ Παραθαλάσσια περιοχή, της επαρχίας της Αττάλίας στην Τουρκία.

¹⁴⁴ Γερμανοτσολιάδες ή Ταγματасφαλίτες: Μέλη ένοπλων σωμάτων που συγκροτήθηκαν από τον κατακτητή κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής (1941-1944) και επανδρώθηκαν από Έλληνες οι οποίοι πολεμούσαν τις αντιστασιακές οργανώσεις στο πλευρό των Γερμανών.

¹⁴⁵ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 57, 58, 59, 60.

¹⁴⁶ Ελληνική Στρατιωτική Αστυνομία.

¹⁴⁷ Νέαρχος, Γεωργιάδης-Τάνια, Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*, Σύγχρονη εποχή, Αθήνα, 2003, σελ. 111, 112.

¹⁴⁸ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 30.

¹⁴⁹ οπ. παρ., σελ. 31, 65, 68.

¹⁵⁰ Πέτρος, Ταμπούρης, *Το λαϊκό τραγούδι, Η αρχή 1946-1956*, fm records, Αθήνα, 2008, σελ. 21.

¹⁵¹ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 13.

1.8. Η δισκογραφική εταιρία Columbia.

Η βρετανική Columbia άρχισε να κατασκευάζει το εργοστάσιό της στην Ελλάδα το 1928 στη Ριζούπολη (Λεωφόρος Ηρακλείου 127) και σε έκταση δεκατεσσάρων στρεμμάτων. Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν τον Δεκέμβριο του 1930 και στις 20 Δεκεμβρίου 1930 τυπώθηκε ο πρώτος δίσκος που περιλάμβανε τα τραγούδια «Μαρούσκα» και «Λωτός» με τον Μ. Θωμάκο. Ο πρώτος δίσκος που ακούγεται μπουζούκι τυπώνεται το 1931 στα τραγούδια των Μανέτα και Σπαχάνη «Τα δίστιχα του μάγκα» και «Καλέ μάνα δεν μπορώ»¹⁵². Στο εργοστάσιο δεν υπήρχαν αίθουσες φωνοληψίας και για το λόγο αυτό οι φωνοληψίες γίνονταν σε γνωστά ξενοδοχεία της Αθήνας από συνεργεία του εξωτερικού. Το πρώτο studio δημιουργείται από τον τεχνικό διευθυντή της εταιρίας Ευάγγελο Αρεταίο. Το studio λειτουργεί από το 1935 ως το 1965. Κατά τη γερμανική κατοχή (1941) το εργοστάσιο επιτάσσεται και λειτουργεί ως συνεργείο επισκευής αρμάτων μάχης και αυτοκινήτων. Την περίοδο αυτή καθώς και κατά τον Εμφύλιο το εργοστάσιο υπέστη καταστροφές. Μετά το 1949 η Columbia ανθεί παράγοντας ελληνικούς δίσκους τους οποίους εξήγαγε σε όλο τον κόσμο. Επίσης εξήγαγε δίσκους κλασσικής μουσικής. Από το 1930 ως το 1960 είναι το μόνο εργοστάσιο παραγωγής δίσκων λόγω του ότι το κόστος παραγωγής ήταν πολύ υψηλό. Στις 16 Ιουλίου 1955 η εταιρία παράγει τους πρώτους δίσκους 45 στροφών. Το 1961 στο εργοστάσιο εγκαθίσταται η πρώτη πρέσα δίσκων μακράς διάρκειας. Ως ο 1970 κυκλοφορούν 851 ελληνικοί δίσκοι 33 στροφών¹⁵³. Το 1978 στο εργοστάσιο εργάζονταν 350 άτομα και το 1979 κατείχε την 75^η θέση στις εξαγωγές. Το 1983 είναι η χρονιά που σταματούν οι φωνοληψίες και το 1991 το εργοστάσιο κλείνει. Στα 60 χρόνια λειτουργίας του εργοστασίου ηχογραφούνται περίπου 200 χιλιάδες ελληνικά τραγούδια καθώς και χιλιάδες δίσκοι με ιστορικό και πολιτιστικό περιεχόμενο¹⁵⁴. Στις 15 Μαΐου 2006 κατεδαφίστηκαν τα τέσσερα από τα οκτώ κτήρια της Columbia.

2. Η περίπτωση του Μανώλη Χιώτη.

2.1. Βιογραφία του Μανώλη Χιώτη.

Η Θεσσαλονίκη είχε απελευθερωθεί από τον οθωμανικό ζυγό και προσαρτηθεί στο ελληνικό κράτος το 1912, μετά το αίσιο για την Ελλάδα τέλος των βαλκανικών

¹⁵² Άννα, Θεοδόση - Στράτος, Γκρίτζαλης, Γιάννος, Περγλέγκας, *Columbia 60 χρόνια παραγωγή ελληνικής μουσικής*, Σαρμάκο, Αθήνα, 2007.

¹⁵³ Πέτρος, Δραγουμάνος, *Από τις 33 στροφές στα CD*, εφημερίδα Η καθημερινή, 26 Απριλίου 1998, σελ.6

¹⁵⁴ Άννα, Θεοδόση-Στράτος, Γκρίτζαλης, Γιάννος, Περγλέγκας, *Columbia 60 χρόνια παραγωγή ελληνικής μουσικής*, Σαρμάκο, Αθήνα, 2007.

πολέμων.¹⁵⁵ Στην νεοπροσαρτηθείσα πόλη, καθώς και στα νεοαποκτηθέντα εδάφη, είχαν εγκατασταθεί καινούργιοι πληθυσμοί¹⁵⁶. Οι μουσουλμανικοί πληθυσμοί αντικαταστάθηκαν από ελληνικούς προερχόμενους από τη Μικρά Ασία, την ανατολική Θράκη και τον Πόντο.

Το 1921 στην πόλη βρέθηκαν και οι γονείς του Μανώλη Χιώτη σε αναζήτηση καλύτερης ζωής. Ο πατέρας του, Διαμαντής, ήταν Πειραιώτης με καταγωγή από την Κυνουρία και η μητέρα του, Μαρία Στεφάνου, καταγόταν από το Ναύπλιο. Η οικογένεια πριν την άφιξή της στη Θεσσαλονίκη διέμενε στο Ναύπλιο. Στις προσφυγικές φτωχογειτονίες του Τενεκέ Μαχαλά, σημερινή Σταυρούπολη, η μητέρα του διαχειριζόταν τους οίκους ανοχής της περιοχής και ο πατέρας του «πουλούσε» προστασία. Σ' ένα τέτοιο περιβάλλον γεννήθηκε ο Μανώλης Χιώτης, στις 21 Μαρτίου 1921¹⁵⁷. Ήταν το τρίτο παιδί της οικογένειας¹⁵⁸.

Τα οικονομικά της οικογένειας ήταν ανθηρά και ο μικρός Μανώλης μεγάλωσε μέσα στην άνεση και την πολυτέλεια. Από μικρή ηλικία ασχολήθηκε με τα μουσικά όργανα έχοντας δάσκαλο έναν ξακουστό θεσσαλονικιό μουσικό, τον Γεώργιο Λώλο. Αυτός του δίδαξε κιθάρα, μπουζούκι και ούτι¹⁵⁹.

¹⁵⁵ *Βαλκανικοί πόλεμοι: Α' Βαλκανικός πόλεμος*: (30 Σεπτεμβρίου 1912-30 Μαΐου 1913). Αντίπαλοι: Βαλκανικός Συνασπισμός (Βουλγαρία-Σερβία-Μαυροβούνιο-Ελλάδα) εναντίον Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Νίκη Βαλκανικού Συνασπισμού. Με τη συνθήκη του Λονδίνου (17 Μαΐου 1913) η Τουρκία παραχώρησε στους βαλκανικούς συμμάχους όλα τα εδάφη δυτικά από τη γραμμή Αίνου – Μήδειας και την Κρήτη. *Β' Βαλκανικός πόλεμος*: (16 Ιουνίου 1913 – 18 Ιουλίου 1913). Ελλάδα και Σερβία εναντίον Βουλγαρίας και Ρουμανία εναντίον Βουλγαρίας. Έληξε με ήττα της Βουλγαρίας. Με τη συνθήκη του Βουκουρεστίου (28 Ιουλίου 1913) τα σύνορα του ελληνικού κράτους επεκτάθηκαν από τη Μελούνα ως το Νέστο, το Μπέλες και την Πρέσπα. Μετά τη λήξη των πολέμων η επιφάνεια του ελληνικού κράτους από 63.211 τ.χλμ. έφτασε τα 120.000 τ. χλμ. Οι κάτοικοι της ελληνικής επικράτειας αυξήθηκαν από 2.631.952 κατοίκους σε 4.718.221 κατοίκους. (Συλλογικό, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, νεώτερος ελληνισμός από 1881 ως 1913, τόμος δέκατος τέταρτος, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1977, σελ. 289, 331, 339, 354.

¹⁵⁶ Σύμφωνα με στατιστική του πατριαρχείου το 1914 κατέβηκαν στην Ελλάδα 115.000 πρόσφυγες από την Ανατολική Θράκη. Με συμφωνία που υπογράφηκε την 1 Ιουλίου 1914, προβλεπόταν εκούσια ανταλλαγή μέρους του ελληνικού πληθυσμού του σαντζακίου της Σμύρνης με τους μουσουλμάνους της Μακεδονίας και της Θράκης από το 1913 ως το 1918 οι ελληνικοί πληθυσμοί που εκτοπίστηκαν από την Οθωμανική Αυτοκρατορία ήταν Μικρά Ασία 298.449, Πόντος 257.019, ανατολική Θράκη 773.915. Μετά την μικρασιατική καταστροφή (1922), έφτασαν στην Ελλάδα 1.220.000 Έλληνες πρόσφυγες. Στη Μακεδονία εγκαταστάθηκαν 638.253 (446.094 σε αγροτικές περιοχές). (Συλλογικό, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, νεώτερος ελληνισμός από 1913 ως 1941, τόμος δέκατος πέμπτος, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1977, σελ. 301, 302.)

¹⁵⁷ Κατά τον ρεμπετολόγο Τάσο Σχορέλη γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, ενώ κατά τον ποιητή και συγγραφέα Νίκο Ρούτσο στο Ναύπλιο.

¹⁵⁸ Αντώνης, Κασίτας, *Μανώλης Χιώτης, Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009, σελ. 23.

¹⁵⁹ Τάσος, Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμος Τέταρτος, Πλέθρον, Αθήνα, Αύγουστος 2005, σελ. 177.

2.1.1. Τα πρώτα καλλιτεχνικά βήματα.

Έχοντας αποκτήσει ένα καλό κομπόδεμα, η οικογένεια επέστρεψε στο Ναύπλιο λίγο πριν το 1935 και εγκαταστάθηκε στην Πρόνοια, έναν προσφυγικό συνοικισμό. Εκεί έκανε δειλά δειλά τα πρώτα καλλιτεχνικά βήματα. Οι γονείς του άνοιξαν ένα αριστοκρατικό μπαρ στο Ναύπλιο και η οικογένεια συνέχισε να ζει πλουσιοπάροχα.

Σε ηλικία δώδεκα ετών, ο Μανώλης γράφτηκε στο ωδείο Ναυπλίου και παρακολούθησε μαθήματα βιολιού, έχοντας δάσκαλο τον Βασίλη Χαραμή. Συνεργάστηκε μουσικά με τους αδερφούς Σεραφείμ, αυτοδίδακτους μουσικούς που έπαιζαν μπάντζο και ούτι, και δούλευαν στου «Μπετόβεν», μια μικρή ταβέρνα στο Τολό¹⁶⁰, όπου και γνωρίστηκε με τον λαϊκό συνθέτη και κιθαρίστα Γιάννη Μπαφούτη ή Σαμιώτη (1936). Παίζοντας σε γάμους και πανηγύρια γνωρίστηκε με τον Δημήτρη Κόλλια. Συνεργάστηκαν καλλιτεχνικά και συνδέθηκαν με μακροχρόνια βαθιά φιλία¹⁶¹.

2.1.2. Ο ερχομός του στην Αθήνα.

Το 1935 σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών ήρθε στην Αθήνα, όπου ο πατέρας του άνοιξε καφενείο «Τα Παγώνια», Ζήνωνος και Κεραμικού, κι ανέβηκε στο πάλκο. Σ' αυτό το μαγαζί ο πατέρας του θ' ανεβάσει για πρώτη φορά στην Αθήνα μουζούκια στο πάλκο κι έξω απ' αυτό το καφενείο το 1939 θα δολοφονηθεί από κάποιον Μανιάτη, τον Φώτη Μουρκάκο, μπροστά στα μάτια του Μανώλη, γεγονός το οποίο δεν ξεπέρασε μέχρι το τέλος της ζωής του.

Εκείνη την εποχή γνωρίστηκε με τον Στεφανάκη Σπιτάμπελο, ο οποίος έπαιζε κιθάρα, μουζούκι και εριβάν¹⁶². Έγινε μέντοράς του, όχι μόνο στη μουσική, αλλά και στη ζωή. Από το 1937 ως το 1939 φιλοξενήθηκε στο σπίτι του, και ο Σπιτάμπελος του μεταλαμπάδευσε τη γνώση του και τις πρωτοποριακές ιδέες του για τη μουσική και τα όργανα¹⁶³. Παράλληλα γνωρίστηκε με τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον Στράτο Παγιουμτζή, τον Δημήτρη Γκόγκο ή Μπαγιαντέρα, τον Μιχάλη Γενίτσαρη. Συχνάζοντας και δουλεύοντας στα κακόφημα για την εποχή μαγαζιά, ο Μανώλης διδάχθηκε από αυτούς τους ξακουστούς ρεμπέτες¹⁶⁴ της εποχής. Στο τέλος του 1936 εμφανίστηκε στο «Δάσος»,

¹⁶⁰ Τολό: παραλιακή κωμόπολη του νομού Αργολίδας.

¹⁶¹ Αντώνης, Κασίτας, *Μανώλης Χιώτης, Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009, σελ. 25.

¹⁶² Εριβάν : όργανο κάτι σαν μουζουκοκίθαρο, λίγο μικρότερο από το μουζούκι ,με λίγο πιο κοντό μπράτσο ,το οποίο έφερε τέσσερις διπλές χορδές.

¹⁶³ Τάσος, Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμος Τέταρτος, Πλέθρον, Αθήνα, Αύγουστος 2005, σελ. 178.

¹⁶⁴ Ρεμπέτες: Δεν υπάρχει ένας πάγιος τύπος ρεμπέτη .Υπάρχει ο υπόκοσμος και υπάρχει και η μορφή του ρεμπέτη. Ο υπόκοσμος και οι ρεμπέτες σε καμιά περίπτωση δεν αποτελούν εννοιολογική ταυτολογία .Η κοινωνική ταυτότητα του ρεμπέτη εκφράζεται με τη συμπεριφορά του. Ο ρεμπέτης εξεγερμένος. Οι ρεμπέτες δημιούργησαν το ρεμπέτικο τραγούδι. Οι μήτρες του ρεμπέτικου ήταν η φυλακή κι ο τεκές. Τα ρεμπέτικα τραγούδια μάς χαρίζουν το αντιφατικό πανόραμα του ρεμπέτικου τρόπου ζωής, που αποτύπωνε

στην περιοχή του Βοτανικού, ένα καταγώγιο, με τα πρώτα ονόματα της εποχής, Μάρκο Δελιά, Μπάτη, Παγιουμτζή, Κερομύτη, Χατζηχρήστο και έχοντας πάντα την προστασία του πατέρα του, συνόδευσε στο πάλκο τον Στράτο Παγιουμτζή, παίζοντας αρχικά βιολί και στη συνέχεια μπουζούκι. Τότε άφησε οριστικά την κιθάρα και έπιασε στα χέρια του, επαγγελματικά πια, το μπουζούκι¹⁶⁵.

2.1.3. Η επαφή με τη δισκογραφία.

Το 1936 κάνει την πρώτη του δισκογραφική εμφάνιση. Παίζει μπουζούκι και συνοδεύει φωνητικά τον Μπαγιαντέρα σε δυο τραγούδια τα «Με έχεις μαγεμένο» και «Νυχτερίδα». Τότε ο Μπαγιαντέρας τον πηγαίνει στη δισκογραφική εταιρία Κολούμπια (Columbia), που είχε ιδρυθεί το 1930. Προσλαμβάνεται ως μουσικός και συγκεκριμένα ως «διευθύνων πρίμον όργανον» και από δεκαέξι ετών συμμετέχει σε ηχογραφήσεις. Την 1^η Ιουνίου 1938 πρωτοεμφανίζεται ως συνθέτης γράφοντας τα τραγούδια «Καινούργια νοιώθω τη ζωή» και «Παλιά μου αγάπη» μαζί με τον μέντορά του Στεφανάκη Σπιτάμπελο. Τραγουδά ο Αθανάσιος Ευγενικός μαζί με τον Χιώτη. Την 1^η Ιουνίου 1939 φωνογραφεί το «Σπανιόλα όμορφη» και τον Ιούλιο του 1940 το «Πιο πέρα απ το Τζάνειο», με το Χαράλαμπο Μαυρίδη. Την 1^η Οκτωβρίου 1940 φωνογραφείται το τραγούδι «Το χρήμα δεν το λογαριάζω» που έγινε αμέσως επιτυχία. Ερμηνευτής ο Στράτος Παγιουμτζής και στο μπουζούκι ο Μανώλης Χιώτης. Ο Μπαγιαντέρας συστήνει στον Διαμαντή Χιώτη να πάρει το *παιδί* απ το «Δάσος». Έτσι κι έγινε¹⁶⁶.

2.1.4. Κατοχή και μετεμφυλιακά χρόνια.

Κατά την γερμανική κατοχή ο ελληνικός λαός μάχεται για την απελευθέρωση και πρωτίστως για την επιβίωση. Η Κολούμπια κλείνει, κι ο Μανώλης προσπαθεί να κερδίσει τα «προς το ζην» δουλεύοντας από ταβέρνα σε ταβέρνα. Άλλοτε πληρώνεται με λιγοστά χρήματα κι άλλοτε με φαγητό. Μετά την αποχώρηση των κατοχικών δυνάμεων και συγκεκριμένα το 1946 η Κολούμπια ξαναοίγει.

Μετακατοχικά, συνθέτει τραγούδια επηρεασμένος από τις πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Το 1946 ηχογράφησε τη μεγάλη επιτυχία ο «Πασατέμπος», σε στίχους Γιώργου Γιαννακόπουλου, με ερμηνεύτρια την Ιωάννα

ένα μέρος της λαϊκής δυσaráσκειας κατά του κοινωνικού μοντέλου μιας εποχής. Οι ρεμπέτες δεν μπορούσαν να είναι επαναστάτες. (Ηλίας, Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία*, Κέδρος, έκτη έκδοση, Αθήνα, 2014).

¹⁶⁵ Αντώνης, Κασίτας, *Μανώλης Χιώτης, Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009, σελ. 28, 29.

¹⁶⁶ οπ. παρ., σελ. 30, 33, 34.

Γεωργακοπούλου. Την ίδια χρονιά επανεκτελέστηκε με ερμηνεύτρια τη Ρόζα Εσκενάζυ και μπουζούκι τον Κώστα Καπλάνη¹⁶⁷.

Το καλοκαίρι του 1947 συνεργάστηκε με τον Βασίλη Τσιτσάνη. Σημαντική στιγμή στην καριέρα του, την ίδια χρονιά, η συνεργασία του με τον δεξιοτέχνη του μπουζουκιού, τον Δημήτρη Στεργίου ή Μπέμπη και η εμφάνισή του στο «Πίγκαλς» (Pigal' s), οδός Πατησίων, με τον Γιώργο Μητσάκη, Τάκη Μπίνη, Γιώργο Λαύκα, Στέλλα Χασκήλ¹⁶⁸. Αυτό το μαγαζί υπήρξε το πρώτο κοσμικό κέντρο των Αθηνών με μπουζούκια. Την ίδια χρονιά πρωτοεμφανίζεται στον κινηματογράφο στην ταινία «Χαμένοι άγγελοι» σε σκηνοθεσία Νίκου Τσιφόρου με το τραγούδι «Εσύ είσαι η αιτία που υποφέρω». Γνωρίζεται με τον στιχουργό Χρήστο Κολοκοτρώνη (1949) και ντύνει μουσικά τα τραγούδια του. Το 1949 τελειώνει ο Εμφύλιος και παντρεύεται με την πασίγνωστη τραγουδίστρια του ελληνικού ευρωπαϊκού τραγουδιού Ζωή Γρυπάρη (καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Ζωή Νάχη) και αποκτούν δυο παιδιά, τη Μαρία και τον Διαμαντή. Το 1950 άρχισε να ηχογραφεί τραγούδια σε στίχους του Νίκου Ρούτσου¹⁶⁹. Μετά το 1950 θα συνεργαστεί δισκογραφικά με την Οντέον Παρλοφόν (Odeon – Parlophone) μέχρι το 1954 που επιστρέφει στην Κολούμπια¹⁷⁰.

Κατά την δεκαετία 1950 – 1960 μεσουρανεί στο καλλιτεχνικό στερέωμα, αλλά και στον ελληνικό κινηματογράφο. Από το 1948 ως το 1967 συμμετείχε σε 22 ελληνικές ταινίες όπως απεικονίζεται στον πίνακα 2.1. Επισκεπτόταν το Ναύπλιο συχνά ως το τέλος της ζωής του. Επιστρέφοντας καλλιτεχνικά το 1952, προσκεκλημένος της ποδοσφαιρικής ομάδας της Πρόνοιας, μόνο για δύο εμφανίσεις αποθεώνεται απ τους συντοπίτες του. Από τότε, όταν η ποδοσφαιρική ομάδα της Πρόνοιας, ο «Ηρακλής», χρειαζόταν τη βοήθειά του, ο Χιώτης συμμετείχε ενεργά.

Πίνακας 2.1: Ταινίες στις οποίες συμμετέχει ο Μανώλης Χιώτης¹⁷¹

A/A	Χρονολογία	Τίτλος ταινίας	Παραγωγή
1	1948	<i>XAMENOI AGTELOI</i>	Φίνος φιλμ
2	1953	<i>ΤΟ ΣΩΦΕΡΑΚΙ</i>	Φίνος φιλμ
3	1954	<i>ΜΗΤΕΡΑ ΣΤΟ ΒΟΥΡΚΟ</i>	Γ. Καρύδης

¹⁶⁷ Γιώργος, Αλτής, *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα, Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*, Δεύτερη έκδοση, λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 2008, σελ. 241.

¹⁶⁸ οπ. παρ., σελ. 241.

¹⁶⁹ οπ. παρ., σελ. 242.

¹⁷⁰ Αντώνης, Κασίτας, *Μανώλης Χιώτης, Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009, σελ. 35, 45, 46, 47, 49, 56, 70.

¹⁷¹ Γιώργος, Αλτής, *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα, Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*, Δεύτερη έκδοση, λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 2008, σελ. 267, 268, 269.

4	1959	<i>ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΗΝ ΚΟΛΟΠΕΤΕΙΝΙΤΣΑ</i>	Χρήσμα φιλμ
5	1959	<i>ΝΑ ΖΗΣΟΥΝ ΤΑ ΦΤΩΧΟΠΑΙΔΑ</i>	Χρήσμα φιλμ
6	1959	<i>ΛΑΟΣ ΚΑΙ ΚΟΛΩΝΑΚΙ</i>	Αφοί Ρουσόπουλοι- Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς
7	1959	<i>ΕΝΑΣ ΒΛΑΚΑΣ ΚΑΙ ΜΙΣΟΣ</i>	Αφοί Ρουσόπουλοι- Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς
8	1960	<i>ΚΡΟΥΑΖΙΕΡΑ ΣΤΗ ΡΟΔΟ</i>	Μέρρες φιλμ
9	1961	<i>Ο ΑΤΣΙΔΑΣ</i>	Φίνος φιλμ
10	1961	<i>ΦΤΩΧΑΔΑΚΙΑ ΚΑΙ ΛΕΦΤΑΔΕΣ</i>	Αφοί Ρουσόπουλοι- Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς
11	1962	<i>ΜΗΝ ΕΙΔΑΤΕ ΤΟΝ ΠΑΝΑΓΗ</i>	Κ. Στράντζαλης
12	1962	<i>Ο ΔΗΜΟΣ ΑΠ' ΤΑ ΤΡΙΚΑΛΑ</i>	Φίνος φιλμ
13	1962	<i>ΜΕΡΙΚΟΙ ΤΟ ΠΡΟΤΙΜΟΥΝ ΚΡΥΟ</i>	Φίνος φιλμ
14	1963	<i>ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΤΗΣ ΚΑΙ ΕΡΗΜΟΣΠΙΤΗΣ</i>	Γ. Καρατζόπουλος
15	1963	<i>Ο ΦΙΛΟΣ ΜΟΥ Ο ΛΕΥΤΕΡΑΚΗΣ</i>	Φίνος φιλμ
16	1963	<i>ΤΥΦΛΑ ΝΑ ΄ΧΕΙ Ο ΜΑΡΛΟΝ ΜΠΡΑΝΤΟ</i>	Κ. Στράντζαλης ¹⁷²
17	1964	<i>Η ΒΙΛΛΑ ΤΩΝ ΟΡΓΙΩΝ</i>	Φίνος φιλμ
18	1964	<i>ΣΧΟΛΗ ΓΙΑ ΣΩΦΕΡΙΝΕΣ</i>	Κ. Στράντζαλης
19	1964	<i>ΕΚΛΕΨΑ ΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΟΥ</i>	Κ. Στράντζαλης ¹⁷³
20	1965	<i>ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ 005 ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΧΡΥΣΟΠΟΔΑΡΟΥ</i>	Αφοί Ρουσόπουλοι- Λαζαρίδης-Σαρρής-Ψαρράς
21	1965	<i>ΠΑΙΞΕ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ ΜΟΥ ΓΛΥΚΟ</i>	Κ. Στράντζαλης
22	1967	<i>ΠΕΝΤΕ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΓΙΑ ΕΝΑΝ ΑΝΔΡΑ</i>	Χρ. Μανιάτης

¹⁷² Dimitris, Koliodimos, *The Greek Filmography, 1914 through 1996, Volume 2*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, and London, 1999, σελ. 561.

¹⁷³ Dimitris, Koliodimos, *The Greek Filmography, 1914 through 1996, Volume 1*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, and London, 1999, σελ. 156.

Μετά το 1957 καθιέρωσε το τετράχορδο μπουζούκι, κι αυτός πρωτόβαλε *μαγνήτη* στο τετράχορδο μπουζούκι και το έκανε «ηλεκτρικό»¹⁷⁴. Στα τέλη της δεκαετίας του '50, εμφανίζεται στο κέντρο «Η σπηλιά του Παρασκευά»¹⁷⁵, στον Πειραιά, στην πίστα του οποίου γυρίστηκαν και τα περισσότερα πλάνα των κινηματογραφικών του εμφανίσεων.

Το 1957-1958 πραγματοποιεί το πρώτο του ταξίδι στις Η.Π.Α., φωνητικό ντουέτο με τη Μαίρη Λίντα (καλλιτεχνικό ψευδώνυμο της Μαρίας Δημητροπούλου) όπου και παραμένει έναν χρόνο. Το 1959 το καλλιτεχνικό ζευγάρι ενώνεται και στη ζωή¹⁷⁶.

Από το 1959 ως το 1962 συνεργάζεται με τον μουσικοσυνθέτη Μίκη Θεοδωράκη στη δισκογραφία και σε συναυλίες. Καταλυτική υπήρξε η παρουσία του με το δεξιτεχνικό παίξιμό του, στον «Επιτάφιο» του Γιάννη Ρίτσου, μελοποιημένο από τον Μίκη Θεοδωράκη, κατά την πρώτη επίσημη παρουσίαση του έργου. Η συνεργασία τους συνεχίστηκε και στο «Λιποτάχτες», «Πολιτεία», « Αρχιπέλαγος».

Συμμετέχει ως εκτελεστής σε δίσκους των Τσιτσάνη, Χατζιδάκη, Μητσάκη, Ζαμπέτα, Καлдάρα. Το 1963 αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής στην Κολούμπια. Παράλληλα, κατά την δεκαετία του 1960 ο Χιώτης περιλαμβανόταν μόνιμα σε ειδικό πίνακα Ελλήνων καλλιτεχνών της εθιμοτυπικής υπηρεσίας του Υπουργείου Εξωτερικών της Ελλάδας για τη διασκέδαση των επίσημων επισκεπτών.

Η φήμη του έχει περάσει τα σύνορα της Ελλάδας. Τον Δεκέμβριο του 1963 ο Χιώτης με την Μαίρη Λίντα εμφανίζονται στην Αγγλία στο τηλεοπτικό δίκτυο BBC, και πραγματοποιούν εμφανίσεις στο HILTON του Λονδίνου¹⁷⁷. Το 1964-1968 πραγματοποιεί και δεύτερο ταξίδι στην Αμερική, έχοντας στο πλάι του τη Μαίρη Λίντα. Το 1964 παίζει ζωντανά στον Λευκό Οίκο στα γενέθλια του προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών Λίντον Τζόνσον, όπου και λαμβάνει ως τιμητική διάκριση την πολυαναμενόμενη πράσινη κάρτα παραμονής στη χώρα. Κατά την παραμονή του στην Αμερική ηχογράφησε τρεις δίσκους: «Το τελευταίο ηλιοβασίλεμα», «Honey moon song», «30 μεγάλες επιτυχίες»¹⁷⁸. Το 1966 διαλύεται ο γάμος του με τη Μαίρη Λίντα. Το 1968 τελεί τον τρίτο του γάμο με την τραγουδίστρια Μπέμπα Κυριακίδου και επιστρέφει στην Ελλάδα. Το καλοκαίρι της ίδια χρονιάς επανεμφανίζεται στο αθηναϊκό

¹⁷⁴ Αντώνης, Κασίτας, *Μανώλης Χιώτης, Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009, σελ. 72.

¹⁷⁵ «Η σπηλιά του Παρασκευά» βρισκόταν σ ένα υπόγειο σπήλαιο στον Πειραιά που ανακαλύφθηκε το 1897, το Σηράγγιο, που διαμορφώθηκε κατάλληλα για κοσμικό κέντρο.

¹⁷⁶ Αντώνης, Κασίτας, *Μανώλης Χιώτης, Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009, σελ. 88.

¹⁷⁷ Γιώργος, Αλτής, *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα, Μεγάλοι σολίστρες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*, Δεύτερη έκδοση, λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 2008, σελ. 255.

¹⁷⁸ οπ. παρ., σελ. 256.

κοινό στο «Σεραφίνο» μαζί με την Αλέκα Κανελλίδου, τον Πάνο Τζανετή, την Μπέμπα Μπλάνς, την Μπέμπα Κυριακίδου και τον Σάκη Παπανικολάου. Στο μπουζούκι τον συνόδευε ο σολίστας Στέλιος Μακρυδάκης¹⁷⁹.

Την περίοδο 1969-1970 κάνει εμφανίσεις σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Στις 21 Μαρτίου 1970 πεθαίνει από έμφραγμα στο Ιπποκράτειο νοσοκομείο Αθηνών, σε ηλικία μόλις πενήντα ετών, την ημέρα των γενεθλίων του.

Ο δήμος Ναυπλίου για πρώτη φορά, στις 24 Ιουλίου 2014, διοργάνωσε μουσικό διήμερο εις μνήμην του Μανώλη Χιώτη, τις *βραδιές Χιώτη*, στην ίδια γειτονιά της Πρόνοιας, όπου έκανε τα πρώτα του καλλιτεχνικά βήματα, τις οποίες και συνεχίζει.

2. Μανώλης Χιώτης και «μαύρο» τραγούδι.

Μέσα στην δεκαετία του '50 ο Μανώλης Χιώτης συνθέτει εκατόν σαράντα οχτώ (148) τραγούδια. Από αυτά, τα είκοσι έξι (26) ανήκουν στην κατηγορία των «μαύρων» τραγουδιών. Τα περισσότερα γράφονται το έτος 1955 την χρονική στιγμή που κορυφώνονται οι πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις (βλ. σχ. 2.1). Η θεματολογία των υπόλοιπων τραγουδιών που εντάσσονται στην υφολογία του αρχοντορεμπέτικου, στην συντριπτική πλειοψηφία τους αναφέρεται στη γυναίκα και τον έρωτα. Από τις αρχές της δεκαετίας ο Χιώτης διαμορφώνει ήδη ένα προσωπικό στυλ παιξίματος και παράλληλα δίνει μια ξεχωριστή ταυτότητα στις συνθέσεις του. Προς το τέλος της δεκαετίας και μετά, με την εισαγωγή του τετράχορδου μπουζουκιού και του ηλεκτρικού ήχου, ο Χιώτης δημιουργεί πάνω σε νέες φόρμες και διαμορφώνει έναν διαφορετικό τύπο ορχήστρας σε σχέση με αυτόν που υπήρχε στις συνθέσεις του την δεκαετία του '50. Ο τρόπος που παίζει εμπεριέχει τα στοιχεία της ταχύτητας και του στακάτου. Οι εισαγωγές και οι απαντήσεις-ανταποκρίσεις πλησιάζουν πολύ στο ύφος που παίζεται η Jazz κιθάρα τη δεκαετία του '40 και στα τέλη της δεκαετίας του '50 παρατηρούνται latin στοιχεία τόσο στον τρόπο που παίζει όσο και στον τρόπο που συνθέτει και ενορχηστρώνει τα τραγούδια του¹⁸⁰.

Μέσα σε όλη αυτή την υφολογική μετεξέλιξή του ο Χιώτης αγγίζει το ρεπερτόριο του «μαύρου» τραγουδιού. Τα (26) είκοσι έξι τραγούδια που συνθέτει στα πλαίσια του συγκεκριμένου είδους δεν έγιναν μεγάλες επιτυχίες, παρόλαυτά παρουσιάζει μεγάλο επιστημονικό ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο Χιώτης προσεγγίζει τα «μαύρα»

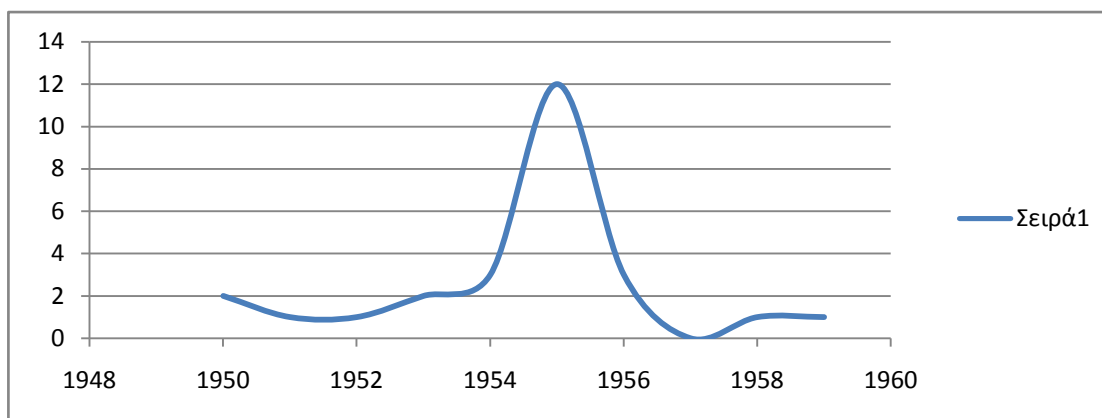
¹⁷⁹ οπ. παρ., σελ. 261.

¹⁸⁰ Βαγγέλης, Αρναουτάκης, *Μανώλης Χιώτης – Στα σαλόνια στις παράγκες... (ΜΕΓΑΛΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ)*, 9 Ιουλίου 2012, <http://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/manolis-xiotis-sta-salonia-stis-paragkes>, [προσπ. 2 Μαρτίου 2017].

τραγούδια και επιλέγει καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας να δημιουργεί τέτοια αν και σε πολύ μικρό ποσοστό (17,5%).

Για τη δημιουργία των «μαύρων» τραγουδιών ο Χιώτης συνεργάζεται με τους στιχουργούς Χρήστο Κολοκοτρώνη, Νίκο Ρούτσο, Χαράλαμπο Βασιλειάδη, Ζωή Γρυπάρη και με τους ερμηνευτές Στέλιο Καζαντζίδη, Καίτη Γκρέυ, Τάκη Μπίνη, Θανάση Ευγενικό, Σεβάζ Χανούμ, Στέλλα Χασκήλ, Ευαγγελία Μαρκοπούλου, Μαίρη Λίντα, Γιώτα Λύδια, Γιάννη Κουλουκάκη, Στράτο Παγιουμτζή και Μαρία Μαλλέλη.

Σχήμα 2.1: Αριθμός παραγωγής «μαύρων» τραγουδιών ανά έτος



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ: ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ.

Σε αυτό το κεφάλαιο αναλύεται το περιεχόμενο των ποιητικών κειμένων των (26) «μαύρων τραγουδιών» και εξετάζεται μουσικολογικά ο τρόπος με τον οποίο ο Μανώλης Χιώτης προσέγγισε το «μαύρο τραγούδι».

Κατά την ανάλυση των ποιητικών κειμένων εντοπίζονται οι λέξεις ή φράσεις κλειδιά και αποκρυπτογραφούνται τα συγκαλυμμένα μηνύματα και νοήματα που ενυπάρχουν μέσα σε αυτά εξαιτίας της λογοκρισίας.

Μουσικολογικά αναλύεται η μελωδική και αρμονική δομή των κομματιών, η τροπικότητα, η ρυθμολογία, οι τύποι ορχήστρας και ο ρόλος των οργάνων μέσα σε αυτή καθώς και το ύφος της ερμηνευτικής εκτέλεσης των ερμηνευτών.

Τα είκοσι έξι τραγούδια που αναλύονται σε αυτό το κεφάλαιο, χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: α) Τραγούδια του «θανάτου» και β) Τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας».

Το στοιχείο της κοινωνικής καταγγελίας εμπεριέχεται και στα τραγούδια με τη θεματική του θανάτου και υπό αυτή την έννοια και τα είκοσι έξι τραγούδια είναι τραγούδια κοινωνικής καταγγελίας. Ωστόσο, λόγω του ότι το στοιχείο του θανάτου υπερισχύει σε (14) δέκα τέσσερα κείμενα, τα διαχωρίζουμε και τα ονομάζουμε «τραγούδια του θανάτου».

Κοινό στοιχείο και στις δύο κατηγορίες είναι ότι υπάρχει πάντα ένας πρωταγωνιστής που θέτει τον εαυτό του απέναντι στο κοινωνικό σύνολο και εκφράζεται εκ' μέρους μόνο του εαυτού του. Οι πρωταγωνιστές των ποιητικών κειμένων παρουσιάζονται ως οι πιο άτυχοι και βασανισμένοι άνθρωποι του κόσμου. Από τον λόγο τους απουσιάζει κάθε έννοια ελπίδας ή διεξόδου και βιώνουν τις συνέπειες της δομικής και πολιτικής βίας. Είναι φτωχοί, κατατρεγμένοι, περιθωριοποιημένοι, έχουν υποστεί την προδοσία και τα βάσανά τους είναι ψυχικά και σωματικά. Στα (26) είκοσι έξι αυτά ποιητικά κείμενα υπάρχουν έξι επιθετικοί προσδιορισμοί που αναφέρονται στους πρωταγωνιστές. Αυτοί είναι ο «θλιμμένος», ο «πικραμένος», ο «δυστυχισμένος», ο «έρημος», ο «δόλιος» και ο «ντροπιασμένος». Έτσι διαμορφώνεται το προφίλ των πρωταγωνιστών οι οποίοι κατά την ανάλυση αναφέρονται ως «βασανισμένοι».

Οι τύποι του «βασανισμένου» που αναφέρονται στα ποιητικά κείμενα είναι έντεκα και είναι οι εξής: Η δυστυχισμένη μάνα, ο φτωχός και άρρωστος άνδρας, ο ξενιτεμένος, ο ξενιτεμένος ετοιμοθάνατος, ο μελλοθάνατος κατάδικος, ο οικογενειάρχης, οι

μαυροφόρες γυναίκες, ο νέος ετοιμοθάνατος άνδρας, ο απογοητευμένος, ο αδικημένος και ο εγκαταλειμμένος.

1. Τραγούδια «Θανάτου».

1.1. Ανάλυση ποιητικών κειμένων.

Στα τραγούδια του θανάτου συναντώνται οι τύποι του φτωχού βασανισμένου, του ξενιτεμένου, του ετοιμοθάνατου, του μελλοθάνατου, του οικογενειάρχη και της θρηνούσας μάνας.

Ο θάνατος παρουσιάζεται σαν λύτρωση από τα πολλά βάσανα που έχουν καταρρακώσει τον βασανισμένο και μη μπορώντας να αλλάξει το παρόν και να ελπίζει στο μέλλον αποζητά τον θάνατό του.

«Θα πεθάνω να γλιτώσει το ταλαίπωρο κορμί μου»¹⁸¹

«Μόνο το μνήμα το βαθύ θα γιάνει το χτικιό μου»¹⁸²

«Να πεθάνω να γλιτώσω απ' τη μαύρη συμφορά»¹⁸³

Όπως φαίνεται στους προηγούμενους στίχους η αιτία θανάτου είναι η φυματίωση (χτικιό) που στα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια μαζί με άλλες αρρώστιες ταλαιπωρούσαν τον υποσιτισμένο και εξαθλιωμένο λαό.

Ο ετοιμοθάνατος είναι βαθιά θρησκευόμενο άτομο εφόσον πριν πεθάνει θέλει να εξομολογηθεί στον παπά.

«Σύρτε και φέρτε τον παπά να πω τα κρίματά μου»

Ως άλλη αιτία θανάτου αναφέρονται και οι εκτελέσεις των φυλακισμένων πολιτικών κρατούμενων. Οι εκτελέσεις γίνονταν τις πρωινές ώρες και αυτό διαφαίνεται μέσα από τη λέξη «γλυκοχαράματα».

«Θλιβερά χτυπάει η καμπάνα τα γλυκοχαράματα»

Στα κείμενα αυτά δεν γίνεται σαφής αναφορά στην αιτία θανάτου και ο στιχουργός μέσα από φράσεις-κλειδιά καταδεικνύει ότι αυτή είναι η εκτέλεση του κρατουμένου. Ο μελλοθάνατος διανύει την τελευταία ώρα της ζωής του και πεθαίνει σε μικρή ηλικία.

«Φτάνει η τελευταία ώρα»

«Πριν την ώρα μου πεθαίνω»¹⁸⁴

¹⁸¹ *Θα πεθάνω δεν αντέχω*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁸² *Σύρτε και φέρτε τον παπά*, 1950 (Νίκος Ρούτσος)

¹⁸³ *Η καμπάνα σημαίνει*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁸⁴ *Η μάνα μου θα κλάψει*, 1954 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

Επίσης τα σκληρά και βάνουσα βασανιστήρια που υφίστατο ο κρατούμενος τον οδηγούν ως τον θάνατο. Με το ρήμα «καταντήσατε» δηλώνει την δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει.

«Όπως με καταντήσατε δεν πρόκειται να γιάνω»¹⁸⁵

*«Το κουρασμένο μου κορμί το φάγανε οι στεναγμοί
και δεν μπορεί να γιάνει»¹⁸⁶*

Οι εκτελέσεις γίνονταν με μεγάλη συχνότητα κι αυτό διαφαίνεται απ' το ότι διαρκώς αγωνιά κι αναρωτιέται ποιος έχει σειρά για να εκτελεστεί και πότε θα έρθει η δική του η σειρά.

«Ποιος έχει σειρά, ποιος λεβέντης πεθαίνει;»

«Άραγε ποια μέρα θα 'ρθει η δική μου η σειρά;»

Στα κείμενα που το κεντρικό πρόσωπο είναι ο ετοιμοθάνατος ή ο μελλοθάνατος υπάρχει το θέμα της αναγγελίας του θανάτου από το πένθιμο χτύπημα της καμπάνας.

«Χτύπα παπά μου θλιβερά, χτύπα το σημαντήρι»¹⁸⁷

«Αργά, θλιβερά η καμπάνα σημαίνει»¹⁸⁸

«Σαν ακούσεις τις καμπάνες, να χτυπάνε λυπητερά»¹⁸⁹

Επηρεασμένο από το δημοτικό τραγούδι είναι και το θέμα του ομαδικού θρήνου. Σε ένα ερημοκκλήσι τρεις πενθούσες θρηνούν τον θάνατο προσφιλών τους προσώπων. Ο χαμός νέων ανθρώπων μας παραπέμπει στους χιλιάδες νεκρούς της Κατοχής και του Εμφυλίου.

«Η μια έκλαιγε τον άντρα της, η άλλη για το γιο της,

η τρίτη για τη μάνα της και για τον αδερφό της»¹⁹⁰

Σ' αυτό το τραγούδι ο δημιουργός είναι ο παρατηρητής, είναι ο αυτόπτης μάρτυρας και μάλιστα του προξενεί τόσο μεγάλη εντύπωση η πένθιμη αυτή εικόνα που βρίσκεται σε τέτοια ψυχολογική κατάσταση και θέλει να την περιγράψει και να την καταγράψει.

«Το δράμα που αντίκρισα απ' την καρδιά δεν σβήνει,

η εικόνα μες στα μάτια μου για πάντα μου 'χει μείνει»

Αναφορά στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου γίνεται μέσω της φράσης «μεγάλη μπόρα ξέσπασε».

«Μεγάλη μπόρα ξέσπασε και την καρδιά μου σκέπασε ο πόνος και η θλίψη»¹⁹¹

¹⁸⁵ Μάνα μου και πού ν' ο γιος σου, 1956 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁸⁶ Κλάψε με μάνα μου γλυκιά, 1956 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁸⁷ Σύρτε και φέρτε τον παπά, 1950 (Νίκος Ρούτσος)

¹⁸⁸ Η καμπάνα σημαίνει, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁸⁹ Το παιδί που τυραννούσες, 1958 (Μανώλης Χιώτης)

¹⁹⁰ Τρεις μαυροφόρες, 1955 (Ζωή Γρυπάρη)

Στο τραγούδι *«Μη χτυπάς σ' αυτό το σπίτι»* διαδραματίζεται η επιστροφή του ξενιτεμένου ύστερα από πολύχρονη απουσία, ο οποίος φτάνοντας στο σπίτι του διαπιστώνει ότι έχει ξεκληριστεί όλη η οικογένειά του. Εδώ διαφαίνεται η τραγική πραγματικότητα που επικρατεί στην Ελλάδα της δεκαετίας του '50 και την οποία συναντά ο ξενιτεμένος γυρνώντας στην πατρίδα.

*«Ήταν μάνα μου κι αδέρφια κι ο πατέρας ο φτωχός
χρόνια έλειπα στα ξένα και ξανάρθα με καιρό
είναι δράμα πια για μένα τέτοια συμφορά να βρω»*¹⁹²

Στο θέμα του ξενιτεμένου περιγράφεται και η επιθυμία του να πεθάνει στον τόπο του και όχι στα ξένα. Όπως και στα μοιρολόγια υπάρχει έντονη συναισθηματική φόρτιση που αποδίδεται στην αγωνία του θανάτου σε ξένη γη¹⁹³. Ο ίδιος αποζητά από τον Χάρο να δώσει παράταση ζωής ώστε να ξεψυχήσει στο σπίτι του μαζί με τα προσφιλή του πρόσωπα.

*«Δος μου Χάρε διορία, λίγες μέρες για να ζήσω
Στην πατρίδα μου να πάω, το κορμάκι μου ν' αφήσω»
«Της μανούλας μου το χέρι θέλω πρώτα να φιλήσω
Και στο πατρικό μου σπίτι, τα ματάκια μου να κλείσω»*¹⁹⁴

Η άθλια και βασανισμένη ζωή του ήρωα τον οδηγεί σε μία άρνηση της ζωής. Ψυχικά καταρρακωμένος έχει χάσει κάθε ελπίδα για μια καλύτερη ζωή και ανήμπορος να αλλάξει τη μοίρα του βρίσκει διέξοδο στο θάνατο. Εξοικειωμένος με την ιδέα του θανάτου δεν θεωρεί αυτόν ως κάτι τραγικό αλλά ως μια λύση στην επίγεια δυστυχία του.

*«Σύρτε και φέρτε τον παπά να πω τα κρίματά μου
δε θέλω άλλα φάρμακα κι άλλους γιατρούς κοντά μου»*¹⁹⁵
*«Θα πεθάνω να γλιτώσει το ταλαίπωρο κορμί μου
Θα πεθάνω δεν τη θέλω, δεν τη θέλω τη ζωή μου»*¹⁹⁶
*«Τη ζωή τι να την κάνω όταν πίκρες με κερνά
Και που ζω μ' αυτό τι βγαίνει κάθε μέρα με γερνά»*¹⁹⁷

¹⁹¹ *Κλάψε με μάνα μου γλυκιά*, 1956 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁹² *Μη χτυπάς σ' αυτό το σπίτι*, 1952 (Μανώλης Χιώτης)

¹⁹³ Margaret, Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2002, σελ. 205.

¹⁹⁴ *Δος μου Χάρε διορία*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁹⁵ *Σύρτε και φέρτε τον παπά*, 1950 (Νίκος Ρούτσος)

¹⁹⁶ *Θα πεθάνω δεν αντέχω*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁹⁷ *Με ασημένιο κύπελλο*, 1955 (Χαράλαμπος Βασιλειάδης)

Μετά το θάνατο του αγαπημένου προσώπου και τον γήινο αποχωρισμό τα προσφιλή του πρόσωπα θρηνούν και πενθούν. Εδώ επιθυμεί και παραγγέλλει στα αγαπημένα του πρόσωπα να μην τον θρηνήσουν και τον πενήθσουν.

*«Σαν πεθάνω να μην κλάψεις αχ μανούλα μου γλυκιά μου
ούτε μαύρα να φορέσει η αρραβωνιαστικιά μου»¹⁹⁸*

Πρωτεύοντα ρόλο στα τραγούδια του θανάτου κατέχει η μάνα του βασανισμένου καθώς γίνεται αναφορά σε αυτή στα δέκα από τα δεκατέσσερα κείμενα που αναλύονται. Ο βασανισμένος σε κάθε δυσκολία και κακοτυχία της ζωής ανακαλεί το πρόσωπο της μάνας του. Η μάνα παρουσιάζεται σαν στυλοβάτης της οικογένειας και είναι το μοναδικό στήριγμα του ετοιμοθάνατου στην άνιση μάχη του με το θάνατο. Ο ίδιος εκφράζει την επιθυμία πριν ξεψυχήσει να είναι το μοναδικό άτομο που θα έχει κοντά του. Επίσης μετά το θάνατό του εμπιστεύεται την οικογένειά του στα χέρια της για να επιβιώσει φυσικά και ηθικά. Η μάνα είναι ο εγγυητής της ενότητας και της ομόνοιας της ορφανής από πατέρα οικογένειας.

*«Παλεύω με το θάνατο και ποιός να με γλιτώσει
να 'χα κοντά τη μάνα μου κουράγιο να μου δώσει.
Φέρτε να δω τη μάνα μου για μια φορά ακόμα
να μπω χωρίς παράπονο βαθιά στο μαύρο χόμα»¹⁹⁹
«Μανούλα τα παιδάκια μου θα μείνουνε κοντά σου
Να μου φυλάς τ' αγόρι μου και τη μικρή την κόρη μου
που έχει τ' όνομά σου»²⁰⁰*

Σε μια άλλη περίπτωση η δυστυχισμένη μάνα έχει βιώσει την απώλεια πολλών μελών της οικογένειάς της και σε μια απέλπιδα προσπάθεια να αποτρέψει κι άλλο θάνατο παρακαλεί γονατιστή το Χάρο να δείξει οίκτο και να μην πάρει κι άλλον από το σπίτι της.

*«Τι έχεις μάνα δυστυχισμένη κι όλο το Χάρο παρακαλείς
είν' η καρδιά του σκληρή σαν πέτρα κι ό, τι κι αν κάνεις δεν τον συγκινείς»
«Πόσους μας πήρε από το σπίτι κοίταξε μάνα καταστροφή»²⁰¹*

Εκτός από τη μάνα, σημαντικότατο πρόσωπο στη ζωή του βασανισμένου ετοιμοθάνατου είναι η αγαπημένη του. Ενώ στέκει ατρόμητος μπροστά στον θάνατο και

¹⁹⁸ *Θα πεθάνω δεν αντέχω*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

¹⁹⁹ *Μάνα μου και πού 'ν ο γιος σου*, 1956 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²⁰⁰ *Δε με τρομάζει ο θάνατος*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²⁰¹ *Καταστροφή*, 1950 (Μανώλης Χιώτης)

δεν τον φοβάται, ανησυχεί και λυπάται που θ' αφήσει πίσω του μόνες τους τη μάνα του και τη γυναίκα του.

«Δε με τρομάζει ο θάνατος, το Χάρο δε φοβάμαι.

Εσένα γυναικούλα μου και τη γλυκιά μανούλα μου

Εσάς τις δυο λυπάμαι»²⁰²

Σε άλλο κείμενο επιθυμεί την ύστατη στιγμή να έχει δίπλα του την αγαπημένη του έτσι ώστε ο θάνατος του να είναι πιο ανώδυνος.

«Με ασημένιο κύπελλο κέρνα με να μεθύσω

αγάπη μου απ' τα χέρια σου θα πιω πριν ξεψυχήσω»²⁰³

Ο βασανισμένος πιστεύοντας στη μεταθανάτια ζωή θεωρεί πως ο χωρισμός με την αγαπημένη του είναι πρόσκαιρος και ότι θα σμίξουνε παντοτινά στην άλλη ζωή.

«Έχε γεια γλυκιά μου αγάπη θ' ανταμώσουμε και πάλι

μέσα στη ζωή την άλλη θα σε καρτερώ»²⁰⁴

Ο ετοιμοθάνατος εκτός από τα συγγενικά του πρόσωπα επιθυμεί να τον συνοδεύσουν στην τελευταία του κατοικία και οι φίλοι του χωρίς να τον μοιρολογήσουν αλλά να του τραγουδήσουν εύθυμα τραγούδια. Αυτό είναι ένα στοιχείο που δείχνει ότι ο βασανισμένος θεωρεί την ημέρα του θανάτου σαν μια γιορτινή μέρα αφού απαλλάσσεται από τα δεινά της ζωής.

«Πες στους φίλους μου να 'ρθουνε να μου πουν γλυκά τραγούδια»²⁰⁵

Σε αντίθετη περίπτωση επιθυμεί τον θρήνο των φίλων του.

«Κλάψε αγάπη μου παλιά κι εσείς καλοί μου φίλοι»²⁰⁶

Οι στενοί συγγενείς και οι φίλοι του εκλιπόντος τον πενθούν για αρκετό διάστημα και πολλές φορές για πάντα. Για να απαλυνθεί ο πόνος και το πένθος τους ζητούν παρηγοριά στα θεία πρόσωπα και ιδιαίτερα στην Παναγία.

«Τρεις μαυροφόρες κλαίγανε σε κάποιο ερημοκκλήσι

τις είδα μπρος στην Παναγιά να έχουν γονατίσει»²⁰⁷

Οφείλουν να επιτελέσουν τα ταφικά έθιμα που επιβάλλει η θρησκεία τους. Η επιτέλεση αφήνεται στα χέρια των γυναικών και έχουν σκοπό να συμβάλλουν στη διατήρηση της μνήμης τους και στη σωτηρία της ψυχής των αποθανόντων.

²⁰² Δε με τρομάζει ο θάνατος, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²⁰³ Με ασημένιο κύπελλο, 1955 (Χαράλαμπος Βασιλειάδης)

²⁰⁴ Η μάνα μου θα κλάψει, 1954 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²⁰⁵ Θα πεθάνω δεν αντέχω, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²⁰⁶ Κλάψε με μάνα μου γλυκιά, 1956 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²⁰⁷ Τρεις μαυροφόρες, 1955 (Ζωή Γρυπάρη)

«Θέλω μάνα μου το μνήμα να στολίσεις με λουλούδια»²⁰⁸

«Κι όταν πεθάνω τότε πια ανάψτε μου καμιά φορά κι εμένα το καντήλι»²⁰⁹

Στην προσπάθεια τους οι στιχουργοί να απενοχοποιήσουν το νόημα των κειμένων τους, χρησιμοποιούν, όπως έχει προαναφερθεί, ως προκάλυμμα το θέμα της άπιστης και κακιάς γυναίκας. Σε δυο περιπτώσεις τραγουδιών η ταλαιπωρίες και τα βάσανα που υποβάλλει η γυναίκα στον βασανισμένο έχουν ως αποτέλεσμα τον θάνατό του. Η λέξεις «τύραννος» και «τυραννώ» παραπέμπουν στο σκληρό και αυταρχικό καθεστώς της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

«Ήσουν τύραννος για μένα, όλο και πίκρες και συμφορά

Τώρα φεύγω και σ' αφήνω την ψυχή στο Χάρο δίνω.

Το παιδί που τυραννούσες δε θα δεις άλλη φορά»²¹⁰

Σε άλλο κείμενο διαφαίνεται η ατέρμονη και ανελέητη καταδίωξη που υφίσταται ο κοινωνικά στιγματισμένος πολίτης ο οποίος έχει χάσει τα πάντα στη ζωή του κι όμως βλέπει να μην έχουν τελειωμό οι συμφορές του.

«Κι άλλο σπίτι θες να κλείσεις κι άλλος να καταστραφεί

κι άλλη μάνα θες να κλάψει και στα μαύρα να ντυθεί.

Από μένα τι γυρεύεις κι αν με κάψεις τι θα βγει

ούτε μάνα έχω να κλάψει ούτε σπίτι να κλειστεί»²¹¹.

1.2. Μουσικολογική ανάλυση.

Στον πίνακα 3.1. βλέπουμε τους τύπους ορχήστρας, τις κλίμακες/δρόμους, και την ρυθμική αγωγή που ανήκει καθένα από τα (14) δέκα τέσσερα τραγούδια «θανάτου».

Πίνακας 3.1: Κύρια μουσικολογικά χαρακτηριστικά τραγουδιών «θανάτου»

A/A	Τίτλος τραγουδιού	Όργανα Ορχήστρας	Κλίμακα/ Δρόμος	Ρυθμική Αγωγή
1	Καταστροφή	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Σαμπάχ	9/4 (παλαιό)
2	Του πόνου το ποτήρι	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Ουσάκ	9/4 (παλαιό)
3	Μη χτυπάς σ' αυτό το σπίτι	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν	Σαμπάχ	9/4 (παλαιό)
4	Δωσ μου Χάρε διορία	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Ουσάκ	9/4 (παλαιό)

²⁰⁸ Θα πεθάνω δεν αντέχω, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²⁰⁹ Κλάψε με μάνα μου γλυκιά, 1956 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²¹⁰ Το παιδί που τυραννούσες, 1958 (Μανώλης Χιώτης)

²¹¹ Κι άλλο σπίτι θες να κλείσεις, 1954 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

όπου A= εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, A'= πρώτο μέρος εισαγωγής-κουπλέ-ρεφρέν
και τον συναντάμε στα τραγούδια *Η καμπάνα σημαίνει και Θα πεθάνω δεν αντέχω*.

Ο πέμπτος τύπος έχει τη δομή: A + A' + A'

όπου A= εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, A'= δεύτερο μέρος εισαγωγής-κουπλέ-ρεφρέν
και τον συναντάμε στο τραγούδι *Κι άλλο σπίτι θες να κλείσεις*.

Ο έκτος τύπος έχει τη δομή: A + A + A'

όπου A= εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, A'= εισαγωγή-κουπλέ
και τον συναντάμε στο τραγούδι *Μάνα μου και που 'ναι ο γιός σου*.

Στα τραγούδια με την μορφή E-θέμα α'-θέμα β' υπάρχουν (4) τέσσερις μορφολογικοί
τύποι.

Ο πρώτος τύπος έχει τη δομή: T + A + B

όπου T= ταξίμι, όπου A= εισαγωγή-μέρος ά-μέρος β', όπου B= δεύτερο μέρος
εισαγωγής-μέρος α'-μέρος β'
και τον συναντάμε στο τραγούδι *Καταστροφή*.

Ο δεύτερος τύπος έχει τη δομή: T + A + A + A + Εισαγωγή

όπου T= ταξίμι, A= εισαγωγή-μέρος ά-μέρος β'
και τον συναντάμε στο τραγούδι *Του πόνου το ποτήρι*.

Ο τρίτος τύπος έχει τη δομή: A + B + B

όπου A= εισαγωγή-μέρος ά-μέρος β', B= δεύτερο μέρος εισαγωγής-μέρος α'-μέρος β'
και τον συναντάμε στο τραγούδι *Δε με τρομάζει ο θάνατος*.

Ο τέταρτος τύπος έχει τη δομή: T + A + A'

όπου T=ταξίμι, A=θέμα α'-θέμαβ', A'=εισαγωγή-μέρος ά-μέρος β'
και τον συναντάμε στο τραγούδι *Το παιδί που τυραννούσες*.

Συνολικά στα (14) δέκα τέσσερα τραγούδια «θανάτου» υπάρχουν (10) δέκα
διαφορετικοί μορφολογικοί τύποι.

Ρυθμολογία:

Στα τραγούδια «Θανάτου» τα (8) οχτώ από αυτά είναι γραμμένα σε παλιό ζεϊμπέκικο,
ενώ τα (6) έξι σε νέο ζεϊμπέκικο. Φαίνεται πως η επιλογή του Χιώτη να συνθέτει πάνω
στον έναν ή στον άλλο τύπο σε κάθε σύνθεση βασίζεται στην αισθητική του προσέγγιση.

Το tempo είναι πάντα αργό και δεν συναντάμε ρυθμικά μοτίβα ή αντιχρονισμούς. Ο
κύκλος των εννέα τετάρτων (9/4) ολοκληρώνεται κανονικά σε όλα τα τραγούδια. Ο

τρόπος που εκτελείται ο ρυθμός είναι αυστηρός και με την χρήση κάθετων συγχορδιών διαφαίνεται η διάθεση του Χιώτη να δίνει έμφαση στο μπουζούκι και στον τραγουδιστή.

Τύποι ορχήστρας και ρόλος οργάνων:

Οι τύποι ορχήστρας που συναντάμε στα τραγούδια «Θανάτου» είναι οι εξής: Α) *Μπουζούκι-Κιθάρα*, Β) *Μπουζούκι-Κιθάρα-Μπαγλαμάς* και Γ) *Μπουζούκι-Κιθάρα-Ακορντεον-Μπαγλαμάς*.

Στο τραγούδι *Καταστροφή* που ανήκει στον τύπο: *Μπουζούκι-Κιθάρα-Μπαγλαμάς*, υπάρχει εισαγωγικό ταξίμι παιγμένο από κλαρίνο. Ωστόσο επειδή δεν ακούγεται ξανά μέχρι το τέλος του κομματιού και ο ρόλος του περιορίζεται στο εισαγωγικό ταξίμι, δεν εντάσσουμε το τραγούδι σε νέο τύπο ορχήστρας.

Ο ρόλος του μπαγλαμά είναι ρυθμικός και διατηρεί την διακριτικότητα του ρόλου του σε όλα τα τραγούδια. Παίζει συνεχόμενα δέκατα έκτα πάνω στα ακόρντα της κιθάρας και σε καμία περίπτωση δεν παίζει φράσεις ή απαντήσεις κατά τη διάρκεια του κομματιού.

Η κιθάρα έχει τον κύριο ρυθμικό ρόλο σε όλα τα τραγούδια. Χρησιμοποιεί κάθετες συγχορδίες και το παίξιμό της εμπεριέχει το στοιχείο του στακάτου. Η απουσία κρουστών οργάνων ίσως την περιορίζει σε αυτό τον αυστηρό τρόπο παιξίματος. Απουσιάζει η χρήση αρπέζιο, αποφεύγονται οι μελωδικές γραμμές στις μπάσες χορδές (μπασογραμμές), ενώ σε σπάνιες περιπτώσεις παίζει διαβατηκές νότες πίσω από τις απαντήσεις του μπουζουκιού που εισάγουν την μελωδία της φωνής στο κουπλέ ή στο ρεφρέν. Επίσης, περιορισμένη είναι και η χρησιμοποίηση δεσπόζουσων (περαστικών) συγχορδιών.

Η μοναδική περίπτωση που η κιθάρα παρουσιάζεται να έχει σολιστικό ρόλο είναι στο τραγούδι *Του πόνου το ποτήρι*, παίζοντας ένα εισαγωγικό ταξίμι δέκα οχτώ δευτερολέπτων με απλό και όχι δεξιοτεχνικό τρόπο. Εν συνεχεία στο ίδιο κομμάτι διατηρεί τον ρυθμικό της ρόλο.

Το ακορντεόν ακούγεται στο τραγούδι *Μη χτυπάς σ' αυτό το σπίτι* και αναλαμβάνει να παίζει το δεύτερο μισό της εισαγωγής και στις τρεις εισαγωγές του κομματιού. Επίσης παίζει και τις ενδιάμεσες απαντήσεις πριν τα ρεφρέν. Το παίξιμό του είναι λιτό, απλό και περιορισμένο καθώς παίζει σε συνολικά (6) έξι μέτρα του τραγουδιού.

Ο Χιώτης στα (13) δέκα τρία από τα (14) δέκα τέσσερα τραγούδια θανάτου παίζει με τρίχορδο μπουζούκι, ενώ σε (1) ένα παίζει τετράχορδο με ηλεκτρικό ήχο. Το τραγούδι αυτό είναι *Το παιδί που τυραννούσες* του 1958. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει ο Χιώτης από το 1957 και μετά παίζει μόνο με τετράχορδο μπουζούκι.

Το επιτελεστικό στίλ του Χιώτη χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της ταχύτητας, των στακάτων νοτών, τις αποτζιατούρες, τις τρίλιες, το τρέμολο σε διφωνίες και τριφωνίες καθώς και την χρησιμοποίηση συγχορδιών.

Στις εισαγωγές, που αναπτύσσονται πάντα σε (2) δύο μέτρα, χρησιμοποιεί μελωδικές αλυσίδες (βλ. σχ. 3.1 και σχ. 3.2) και εμπεριέχονται αναλύσεις συγχορδιών. Τα πολύ συχνά διάστημα (3ης) τρίτης και (5ης) πέμπτης (βλ. σχ. 3.3 και σχ. 3.4) είναι ένα από τα κύρια γνωρίσματα των εισαγωγών του Χιώτη. Αποφεύγει να κινείται στην χορδή Ρε μπουργκάννα και παίζει περισσότερο στις χορδές Ρε και Λα (καντίνια) στην μεσαία οκτάβα του οργάνου. Η δεξιοτεχνία του παιξίματος του διαφαίνεται στην μεγάλη ταχύτητα που παίζει ορισμένες φράσεις, κυρίως όμως στις ενδιάμεσες απαντήσεις του κομματιού και όχι τόσο στις εισαγωγές του. Η δεξιοτεχνική τεχνοτροπία των εισαγωγών του βασίζεται στην ανάπτυξη μεγάλων διαστημάτων (Τέταρτων, Πέμπτων ακόμη και ογδόων), που στο μπουζούκι απαιτεί μεγάλα ανοίγματα των δαχτύλων. Όπως αναφέρουμε στην αρχή της παραγράφου, οι εισαγωγές διαρκούν (2) δύο μέτρα. Ωστόσο αυτό συμβαίνει μόνο στην πρώτη εισαγωγή καθώς οι επόμενες διαρκούν (1) ένα μέτρο και εκεί παίζεται το δεύτερο μισό της πρώτης εισαγωγής.

Σχήμα 3.1: Εισαγωγή τραγουδιού «Μάνα μου και που 'ναι ο γιός σου»

Μάνα μου και που 'ναι ο γιός σου

♩ = 60 F E♭ Cm 3 Dm

Σχήμα 3.2: Εισαγωγή τραγουδιού «Το παιδί που τυραννούσες»

Το παιδί που τυραννούσες

♩ = 60 Dm C B♭ A

Σχήμα 3.3: Εισαγωγή τραγουδιού «Η μάνα μου θα κλάψει»

♩ = 60 Am Em Η μάνα μου θα κλάψει Am Em

Am C Bm Am Bm

Σχήμα 3.4: Εισαγωγή τραγουδιού «Τρεις μαυροφόρες»

♩ = 60 Τρεις μαυροφόρες

Gm F Eb Dm

Gm F Eb Dm

3

Ένα άλλο στοιχείο στο παίξιμό του είναι η χρησιμοποίηση συγχορδιών κατά τη διάρκεια των κουπλέ και των ρεφρέν. Αυτό γίνεται για να τονίσει κάποιες δεσπόζουσες συγχορδίες συνήθως κατά την εξέλιξη μιας μετατροπίας. Επίσης, συχνά παίζει διφωνίες ή τριφωνίες με τρέμολο πίσω από την μελωδία της φωνής, αναπτύσσοντας μικρά μοτίβα επάνω στην αρμονία του κομματιού.

Οι ενδιαμέσες φράσεις και απαντήσεις έχουν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα καθώς οι επαναλήψεις τους παρουσιάζουν διαφορές ως προς τον τρόπο που εκτελούνται. Είτε διαφοροποιούνται κάποιες νότες είτε διαφοροποιούνται εντελώς σε σχέση με τις προηγούμενες. Επίσης, οι φράσεις-απαντήσεις μπορεί να αρχίζουν την μελωδική τους ανάπτυξη πριν ολοκληρωθεί η μελωδία της φωνής. Παρατηρείται επίσης σε ορισμένες μελωδίες να παίζει το μπουζούκι διακριτικά την μελωδία της φωνής πίσω από τον τραγουδιστή. Αυτό γίνεται είτε για να βοηθηθεί ο τραγουδιστής σε ορισμένα σημεία, ακούγοντας τις νότες που πρέπει να τραγουδήσει, είτε γιατί αυτό βοηθάει τον ίδιο τον Χιώτη στον αυτοσχεδιαστικό του ρόλο.

Ταξίμια:

Εκτός από τα τραγούδια *Καταστροφή* και *Του πόνου το ποτήρι* που τα εισαγωγικά ταξίμια τα κάνουν το κλαρίνο και η κιθάρα αντίστοιχα, ο Χιώτης κάνει ταξίμι με

τρίχορδο μπουζούκι στα τραγούδια *Κι άλλο σπίτι θες να κλείσεις*, *Τρεις μαυροφόρες* και με τετράχορδο στο τραγούδι *Το παιδί που τυραννούσες*.

Στο *Κι άλλο σπίτι θες να κλείσεις* το ταξίμι του διαρκεί (9) εννέα δευτερόλεπτα, είναι παιγμένο πάνω στον δρόμο *Ουσάκ* και είναι απλό, χωρίς να παίζει τις φράσεις σε υψηλή ταχύτητα και χρησιμοποιεί αποτζιατούρες. Ξεκινάει από την (5η) πέμπτη βαθμίδα και καταλήγει στην (Ι) τονική.

Στο τραγούδι *Τρεις μαυροφόρες* το ταξίμι του διαρκεί (18) δευτερόλεπτα και είναι σε δρόμο *Ουσάκ*. Στην αρχή του ταξιμιού παίζει μια σειρά συγχορδίων, σε ελεύθερο tempo και με στακάτο παίξιμο (I-VII-I-VII). Στη συνέχεια παίζει σε διαστήματα (3ης) τρίτης και (5ης) πέμπτης τις αναλύσεις των συγχορδίων IV - III - I. Αυτή η σειρά των συγχορδίων υπάρχει στην εισαγωγή του κομματιού πίσω από την μελωδική αλυσίδα που αναπτύσσεται. Χρησιμοποιεί αποτζιατούρες και προς το κλείσιμο του ταξιμιού παίζει τρίλιες στην (2η) δεύτερη βαθμίδα του δρόμου. Η διαστηματική συμπεριφορά του *Ουσάκ* παραμένει σταθερή.

Το ταξίμι που κάνει στο τραγούδι *Το παιδί που τυραννούσες* είναι πάνω στον δρόμο *Αρμονικό μινόρε* και διαρκεί (14) δέκα τέσσερα δευτερόλεπτα. Εδώ ο Χιώτης χρησιμοποιεί τρίλιες και χρωματικά διαστήματα καθώς και ελλατωμένες συγχορδίες που καταλήγουν στην (Ι9) τονική μεθ' ενάτης.

Φωνητικό στιλ:

Οι μελωδίες που γράφει ο Χιώτης στο φωνητικό μέρος των τραγουδιών του Θανάτου δεν εμπεριέχουν δεξιοτεχνικές φράσεις και χαρακτηρίζονται από μια απλότητα. Επιλέγει οι μελωδίες να βασίζονται στην ανάλυση συγχορδίων και η μεταπήδηση από την μία νότα στην άλλη γίνεται χωρίς τσακίσματα και ιδιαίτερους χρωματισμούς. Αποφεύγονται οι τζαλκάτζες και οι κορόνες και η τάση των μελωδιών είναι να κρατιούνται σε χαμηλά τονικά ύψη.

Στα τραγούδια αυτά αποδίδεται όσο το δυνατόν με πιο εκφραστικό τρόπο, ο πόνος, το κλάμα και η απογοήτευση που κυριαρχεί στο περιβάλλον των ποιητικών κειμένων. Οι τραγουδιστές και κυρίως ο Καζαντζίδης, ακολουθεί μία τεχνοτροπία φωνητική που διαμορφώνει το λυγμικό στιλ αυτής της κατηγορίας τραγουδιών. Πρώτο χαρακτηριστικό είναι η παρατεταμένη διάρκεια κάποιων συλλαβών ανάμεσα στις λέξεις που αποσκοπεί στον να αποδοθεί η εντύπωση της «κραυγής» σαν ξέσπασμα διαμαρτυρίας. Δεύτερο χαρακτηριστικό είναι οι εκφωνήσεις «ααα», «αααχ» ή «ωωωχ» στο τέλος φράσεων που καταλήγουν σε "-α" ή "-ο" και "-ω" και σκοπό έχουν να αναδείξουν τον πόνο και το κλάμα του πρωταγωνιστή των ποιητικών κειμένων. Τρίτο χαρακτηριστικό είναι ο λυγμός

ή ο αναστεναγμός που ξεσπάει στις καταλήξεις κάποιων φράσεων ή ενδιάμεσα σε ορισμένες λέξεις που συμπληρώνουν με την σειρά τους την αισθητική του πόνου που χαρακτηρίζει το φωνητικό στυλ των τραγουδιών του Θανάτου.

Ενώ το λυγμικό στυλ υιοθετείται από τον Στέλιο Καζαντζίδη, την Καίτη Γκρέυ, τον Θανάση Ευγενικό και την Γιώτα Λύδια, δεν το ακολουθούν ο Τάκης Μπίνης (*Καταστροφή, Του πόνου το ποτήρι*), ο Στράτος Παγιουμτζής (*Κλάψε με μάνα μου γλυκιά*) και η Μαρία Μαλλέλη (*Με ασημένιο κύπελλο*).

Ο Τάκης Μπίνης ερμηνεύει επάνω στο προσωπικό του στυλ σε βαρύ και αυστηρό τόνο, χωρίς τζαλκάτζες και ποικίλματα, ενώ χαρακτηριστικές είναι οι μακρόσυρτες καταλήξεις του. Τα δύο τραγούδια που ερμηνεύει είναι τα δύο πρώτα «μαύρα» που συνθέτει ο Χιώτης (1950) και τόσο το φωνητικό στυλ όσο και η μουσική τους παραπέμπουν στο ρεμπέτικο ύφος της περασμένης δεκαετίας.

Στο ρεμπέτικο ύφος ερμηνεύει και ο Στράτος Παγιουμτζής, διατηρώντας και αυτός το προσωπικό του «μάγκικο» στυλ.

Με πιο λυρικό ύφος ερμηνεύει η Μαρία Μαλλέλη και έρχεται πιο κοντά στο τραγουδιστικό στυλ του Χιώτη έτσι όπως αυτό αποτυπώνεται στο αρχοντορεμπέτικο ρεπερτόριό του. Ωστόσο, απουσιάζουν οι περίτεχνες τζαλκάτζες ή κορόνες και η Μαλλέλη δίνει ένα πιο γλυκό τόνο στο τραγούδι *Με ασημένιο κύπελλο*.

Τροπικότητα:

Στην ενότητα αυτή παρουσιάζονται οι δρόμοι/κλίμακες που χρησιμοποιεί ο Χιώτης στα τραγούδια «θανάτου» και αναλύεται ο τρόπος που τους προσεγγίζει.

Στον δρόμο *Ουσάκ* ο Χιώτης αναπτύσσει μελωδίες που δεν ξεφεύγουν από την δυτικότροπη συμπεριφορά των διαστημάτων του. Η (II) δεύτερη βαθμίδα σπάνια αυξάνεται κατά ένα ημιτόνιο όπως και η (VI) βαθμίδα. Δηλαδή οι φράσεις που ξεκινούν ή καταλήγουν στην (I) τονική κρατάνε την δεύτερη βαθμίδα σταθερή.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι πως τα τονικά κέντρα στα οποία στέκεται η μελωδία είναι τα κύρια. Δηλαδή αυτά της (IV) τέταρτης και (VII) έβδομης βαθμίδας. Σε αυτά τα τονικά κέντρα παραμένει η κύρια διαστηματική συμπεριφορά του δρόμου χωρίς να υπάρχει διάθεση να προσεγγιστούν με τον ανατολίτικο τρόπο των μακάμ. Αυτό αναιρείται στην περίπτωση του τραγουδιού *Δος μου Χάρε διορία*, όπου στο κουπλέ η μελωδία στέκεται στην (IV) τέταρτη βαθμίδα και κάνει κίνηση *Σεγκιά*. Στο ίδιο τραγούδι, στο ρεφρέν, η μελωδία στέκεται ξανά στην (IV) τέταρτη βαθμίδα και κάνει κίνηση *Χιτζάζ*. Παρόλο που στο συγκεκριμένο κομμάτι ο Χιώτης δείχνει τη διάθεση να κινηθεί με πιο μακαμίστικο τρόπο μέσα στον *Ουσάκ*, χρησιμοποιεί ένα νεωτερικό δυτικότροπο

χαρακτηριστικό. Στην τελευταία φράση της εισαγωγής η πτώση γίνεται με VII6 . Αντί δηλαδή για το προφανές VII-I, κλείνει με VII6-I. Επίσης, στο τραγούδι *Η καμπάνα σημαίνει* παρατηρείται το φαινόμενο της χρησιμοποίησης της (V) πέμπτης βαθμίδας χαμηλωμένης όμως κατά ένα ημιτόνιο (Vb). Αυτό δικαιολογείται γιατί η μελωδία στέκεται στην (IV) τέταρτη βαθμίδα και διαστηματικά κινείται σε τετράχορδο *Ουσάκ*. Δηλαδή έχουμε κίνηση *Ουσάκ* γύρω από την (IV) τέταρτη βαθμίδα.

Έχει ενδιαφέρον να αναφερθούμε και στις μελωδικές αλυσίδες που αναπτύσσει ο Χιώτης διότι παράλληλα επηρεάζουν την αρμονική δομή. Όπως έχουμε προαναφέρει οι μελωδικές αλυσίδες χρησιμοποιούνται περισσότερο στις εισαγωγές και λιγότερο στα κουπλέ ή τα ρεφρέν. Θα διαπιστώσουμε ότι αυτό οδηγεί στο να μην ξεκινάει η εναρμόνιση από την (I) τονική με αποτέλεσμα πριν τελειώσει η εισαγωγή να μην διαφαίνεται ξεκάθαρα ο δρόμος στον οποίον ανήκει το τραγούδι κι ας ακολουθείται πιστά η τροπική οργάνωση του *Ουσάκ*. Έτσι προκύπτουν οι εξής αλληλουχίες βαθμίδων (και ακόρντων αντίστοιχα): Α) III - II - VII - I (*Μάνα μου και που ναι ο γιος σου*), Β) II - III - VI - VII - I (*Η καμπάνα σημαίνει*), Γ) IV - III - II - I (*Τρείς μαυροφόρες*) και Δ) VII - IV - VII - II - I (*Η μάνα μου θα κλάψει*).

Στις πτώσεις δεν υπάρχει κάτι το οποίο διαφοροποιείται σε σχέση με τους πτωτικούς κανόνες του *Ουσάκ* όπως αυτοί ενυπάρχουν στα ζεϊμπέκικα όλης της περιόδου. Η πτώση γίνεται πάντα στην (I) τονική και εκτελείται με δύο τρόπους. Είτε με τον τρόπο VII-I (βλ. σχ. 3.5), είτε απευθείας στην (I) τονική με χτύπημα της άνω (5ης) πέμπτης (βλ. σχ. 3.6). Δεν υπάρχει πουθενά πτώση με II-I και παρόλο που σε ορισμένα τραγούδια υπάρχουν ενδιάμεσες πτώσεις (μισές πτώσεις κατά την κλασσική αρμονία) με II-I, οι τελικές πτώσεις γίνονται με τους δύο βασικούς τρόπους που προαναφέραμε.

Σχήμα 3.5: Πτώση με συγχορδίες



Σχήμα 3.6: Πτώση με χτύπημα άνω πέμπτης



Στο δρόμο *Σαμπάχ* ακολουθείται πιστά η τροπική οργάνωση του δρόμου με την κλασσική χρησιμοποίηση της (III) τρίτης βαθμίδας ως τονικό κέντρο που διαστηματικά χαρακτηρίζεται από ένα τετράχορδο *Χιτζασκιάρ*. Στα τραγούδια με δρόμο *Σαμπάχ* δεν χρησιμοποιούνται μελωδικές αλυσίδες, ούτε δεξιοτεχνικές φράσεις και εναρμονίζονται

μόνο με τις συγχορδίες της (III) τρίτης και (IV) τέταρτης βαθμίδας. Στον *Σαμπάχ* οι πτώσεις γίνονται στην (I) τονική με χτύπημα της άνω (5ης) πέμπτης.

Ο δρόμος *Χιτζάζ* χρησιμοποιείται κι αυτός διαστηματικά με δυτικότροπη διάθεση. Χρησιμοποιείται ως τονικό κέντρο η (VII) έβδομη γύρω από την οποία η μελωδία κινείται σε ένα τετράχορδο αρμονικό μινόρε και πριν την κατάληξη της μελωδίας σε αυτή χρησιμοποιείται η (VI) ως δεσπόζουσα (περαστική) της και μετατρέπεται από μινόρε σε ματζόρε συγχορδία. Οι πτώση γίνεται με τον τρόπο II-I.

Στον δρόμο *Αρμονικό μινόρε* ο Χιώτης διατηρεί την δυτικότροπη εναρμόνιση και διαστηματική συμπεριφορά του δρόμου. Στο τραγούδι *Κλάψε με μάνα μου γλυκιά* φαίνεται να στέκεται περισσότερο γύρω από την (V) πέμπτη βαθμίδα που σαν τονικό κέντρο και σε συνδυασμό με την μη μεταβαλλόμενη διαστηματική δομή του *Αρμονικού μινόρε* προκύπτει ο δρόμος *Χιτζάζ*. Έτσι, δίνεται η εντύπωση ότι το κομμάτι κινείται περισσότερο στον δρόμο *Χιτζάζ* παρά στο *Αρμονικό μινόρε*. Στο κουπλέ του παρατηρούμε μία αλληλουχία συγχορδιών που δεν συνηθίζεται στα «μαύρα» τραγούδια και αποτελεί νεωτερικό στοιχείο του Χιώτη. Αυτή είναι η I - VII(+) - VI7 - V. Βλέπουμε ότι στην (VI) έκτη βάζει και μία (7η) έβδομη, πράγμα που δε συνηθίζεται στα τραγούδια της δεκαετίας του '50. Η πτώση γίνεται στην (I) τονική με V-I.

Στην περίπτωση του τραγουδιού *Το παιδί που τυραννούσες* παρατηρείται πάλι η κίνηση προς την (V) πέμπτη βαθμίδα με την αλληλουχία των συγχορδιών I - VII(+) - VI - I , αυτή τη φορά χωρίς να χρησιμοποιεί VI7. Ένα νεωτερικό στοιχείο για τα τραγούδια της κατηγορίας είναι η χρήση της (I9) πρώτης μεθ' ενάτης. Στο κουπλέ γίνεται μετατροπία στην (IV) τέταρτη βαθμίδα με την αλληλουχία των συγχορδιών I9 - I(+)-7 - IV, την οποία ακολουθεί μετατροπία στην (III) τρίτη βαθμίδα με δεσπόζουσα της την VII(+). Οι πτώσεις είναι παρόμοιες με αυτές του δρόμου *Ουσάκ*. Α) Πτώση στην (I) τονική με V-I και Β) με χτύπημα της άνω (5ης) πέμπτης.

2. Τραγούδια «Κοινωνικής Καταγγελίας».

2.1. Ανάλυση ποιητικών κειμένων.

Στα τραγούδια κοινωνικής καταγγελίας οι πρωταγωνιστές των κειμένων είναι βασανισμένοι άνδρες και δυστυχισμένες μάνες. Οι τύποι των βασανισμένων ανδρών είναι φτωχοί, άτυχοι, απογοητευμένοι, αδικημένοι, εγκαταλειμμένοι, δυστυχισμένοι, άνθρωποι που δεν είδαν κανένα σχέδιο τους να υλοποιείται και τους χτύπησαν μεγάλες συμφορές.

Η κοινωνική αδικία είναι βασική αιτία και πηγή των δεινών που ταλαιπωρούν τον ήρωα ο οποίος ζητά δικαιοσύνη και συμπόνια αλλά δεν βρίσκει ανταπόκριση στον κοινωνικό περίγυρο.

«Δικαιοσύνη πού να βρω και ποιος να μου τη δώσει

που δεν υπάρχει άνθρωπος τον πόνο μου να νιώσει»²¹²

Αποτυπώνονται η έλλειψη δικαιοσύνης και οι άδικες κατηγορίες που μπορεί να απορρέουν είτε από το αυταρχικό και αστυνομοκρατούμενο κράτος είτε από τον ατομικισμό και την ηθική κατάπτωση της σύγχρονης κοινωνίας.

«Το άδικο, το άδικο ποτέ δεν ευλογείται

κι όμως με αδικήσατε και με κατηγορείτε»²¹³

Ο αδικημένος άνθρωπος βιώνει την ιδεολογική τρομοκρατία που επιβάλει το μετεμφυλιακό πολιτικό καθεστώς το οποίο αποτυπώνεται με τη φράση «μαύρη τυραννία».

«Ανάθεμα που βρέθηκα σ' αυτή την κοινωνία

Παντού κακία κι απονιά και μαύρη τυραννία»²¹⁴

Παράλληλα με το αίσθημα της αδικίας τονίζεται και η απογοήτευση του ατόμου από την αχαριστία, η οποία είτε οφείλεται στην μη αναγνώριση της προσφοράς και των αγώνων του στην Κατοχή είτε στις διαπροσωπικές σχέσεις.

«Σε γνώρισα, σε γνώρισα βρε παλιοκοινωνία

μ' αχαριστία πλήρωσες την κάθε μου θυσία»²¹⁵

Σε ορισμένα κείμενα επικρατεί η μοιρολατρική αντίληψη πως η μοίρα και η κακή τύχη είναι αποκλειστικά υπεύθυνες για τα βάσανα και τη δυστυχία του βασανισμένου ανθρώπου αλλά θα μπορούσαν να εκληφθούν και ως αναφορά στην επήρεια του πολιτικού συστήματος χωρίς να μπορούν να αναφερθούν ευθέως εξαιτίας της λογοκρισίας²¹⁶.

«Μοίρα κακιά μου έχεις κάψει την καρδιά

Με βασανίζεις άδικα κι ο δόλιος έχω ρέψει

Και με χτυπάς αλύπητα και μ' έχεις καταστρέψει»²¹⁷

²¹² *Που να βρω δικαιοσύνη*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²¹³ *Το άδικο δεν ευλογείται*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²¹⁴ *Που να βρω δικαιοσύνη*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²¹⁵ *Το άδικο δεν ευλογείται*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²¹⁶ Λεωνίδας, Οικονόμου, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015, σελ. 128.

²¹⁷ *Μοίρα κακιά*, 1953 (Μανώλης Χιώτης)

*«Η τύχη μου με δίκασε σκληρά στη δυστυχία
Και το φτωχό κορμάκι μου δε βρίσκει ησυχία»²¹⁸*

Εκτός από το μοιρολατρικό στοιχείο παρατηρείται και η θρησκοληπτική αντίληψη περί της απόδοσης δικαιοσύνης. Ο βασανισμένος δεν επιζητά την εκδίκηση αλλά επαφίεται στην μελλοντική δίκαιη κρίση και τιμωρία της θείας δύναμης στην οποία ο ίδιος πιστεύει.

*«Απ' το Θεό, απ' το Θεό μια μέρα θα το βρείτε
το άδικο ποτέ δεν ευλογείται»²¹⁹*

*«Αν σε σκοτώσω θα κλειστώ στην φυλακή
κι έτσι κι εμένα το παιδί μου θα ξεχάσει.*

*Και για την πράξη σου την τόσο τραγική
θ' αφήσω μόνο το Θεό να σε δικάσει»²²⁰*

Στα τραγούδια κοινωνικής διαμαρτυρίας καταγγέλλεται η κοινωνική ανισότητα η οποία διαχωρίζει τους ανθρώπους σε πλούσιους και φτωχούς. Το χρήμα είναι η αιτία που ο φτωχός δεν μπορεί να υλοποιήσει τα όνειρά του όπως την επιθυμία του να συμβιώσει με την γυναίκα που αγαπάει.

*«Γι αυτό το χρήμα μάνα μου αγάπες ξεχωρίζουν
Κορμάκια καταστρέφονται και όνειρα γκρεμίζουν»²²¹*

Σε άλλη περίπτωση η ανάγκη του φτωχού για καλύτερες συνθήκες διαβίωσης τον οδηγεί μέχρι την εγκατάλειψη της οικογενειακής εστίας. Μάλιστα είναι τόσο επιτακτική η επιθυμία να ξεφύγει από τη φτώχεια που δε διστάζει μία μάνα να εγκαταλείψει το παιδί της.

«Αν σε σκοτώσω θα κλειστώ στην φυλακή»

Η εγκατάλειψη της οικογενειακής εστίας από την σύζυγο και μητέρα οδηγεί τον εγκαταλειμμένο σύζυγο στην σκέψη να την δολοφονήσει. Τα εγκλήματα για λόγους τιμής ήταν ένα συχνό φαινόμενο στην Ελλάδα των πρώτων μετεμφυλιακών χρόνων. Η έξαρση της αστυφιλίας και η μετανάστευση δημιούργησαν νέα πρότυπα στις διαπροσωπικές σχέσεις και αντιλήψεις σχετικά με τη θέση του άντρα και της γυναίκας, οι

²¹⁸ *Η τύχη μου με δίκασε*, 1951 (Μανώλης Χιώτης)

²¹⁹ *Το άδικο δεν ευλογείται*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²²⁰ *Χωρίς μανούλα*, 1953 (Μανώλης Χιώτης)

²²¹ *Σβήσε μάνα μου τη λάμπα*, 1959 (Μανώλης Χιώτης)

οποίες έρχονταν σε αντίθεση με τις πατροπαράδοτες αντιλήψεις και προήγαγαν τη διαπροσωπική βία²²².

*«Αν ήσουν όμως μια μανούλα πιο καλή απ' το παιδί σου δε θα είχες κάνει βήμα
Και δε θα έφευγες μια μέρα σαν τρελή γιατί σου άρεσαν τα λούσα και το χρήμα»²²³*

Σε δύο περιπτώσεις τραγουδιών κοινωνικής διαμαρτυρίας το κεντρικό πρόσωπο είναι η μάνα η οποία παρουσιάζεται να πονά και να αγωνιά διαρκώς για την τύχη του ξενιτεμένου γιού της, να προσμένει πάντα την επιστροφή του και να βιώνει την απουσία του σαν μια μορφή συμβολικού θανάτου και πένθους.

*«Τι συμφορά και τι κακό που βρήκε αυτή τη μάνα
Χρόνια και χρόνια καρτερεί από το γιο της γράμμα
Και λιώνει μες στο κλάμα»²²⁴*

Στο συγκεκριμένο τραγούδι δεν γίνεται σαφής αναφορά στην απουσία του γιου λόγω της μετανάστευσης καθώς δεν αναφέρονται λέξεις όπως «ξενιτιά» ή «ξενιτεμένος».

«Πολλά συμβαίνουν σήμερα, πολλά στο νου της βάζει»

Στον στίχο αυτό υπάρχει υπόνοια ότι ο γιος της μπορεί να βρίσκεται στη φυλακή ως πολιτικός κρατούμενος ή να είναι πολιτικός εξόριστος.

Στην άλλη περίπτωση η δυστυχισμένη μάνα αυτοπροσδιορίζεται ως έρημη αφού η φυλακή και η ξενιτιά είναι οι αιτίες που της στέρησαν τα παιδιά της.

*«Είμαι μια μάνα έρημη που ζω δυστυχισμένα
Δυο παλικάρια ανάθρεψα δεν χάρηκα κανένα.
Η φυλακή κι η ξενιτιά μ' αφήσανε χωρίς παιδιά»²²⁵*

Στο κείμενο υπάρχουν φράσεις-δάνεια από το δημοτικό τραγούδι. Η φράση «το χαίρεται η ξενιτιά» συναντάται συγκεκριμένα στο ηπειρώτικο παραδοσιακό «Ξενιτεμένο μου πουλί», ενώ η φράση «τι κρίμα κι αμαρτία» στο παραδοσιακό της Ανατολικής Θράκης, «Κωνσταντινιά». Στα ηπειρώτικα μοιρολόγια συναντάται πολύ συχνά το θέμα της ξενιτιάς, γι' αυτό και συνιστούν ιδιαίτερη κατηγορία θρηνητικών τραγουδιών. Στα μοιρολόγια αυτά η ξενιτιά παρουσιάζεται σαν φυσικό πρόσωπο προς το οποίο απευθύνονται οι θλιμμένοι συγγενείς²²⁶.

²²² Έφη, Αβδελά, *Δια Λόγους Τιμής, Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 18.

²²³ *Χωρίς μανούλα*, 1953 (Μανώλης Χιώτης)

²²⁴ *Το παιδί της δεν της γράφει*, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²²⁵ *Η φυλακή κι η ξενιτιά*, 1954 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²²⁶ Margaret, Alexiou, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2002, σελ. 204.

«Η ξενιτιά σε χαίρεται κι εγώ έχω τον καημό σου»²²⁷

«Δεν είναι κρίμα κι άδικο, δεν είναι αμαρτία

καλέ Κωνσταντινιά

να τυραννώ τη νιότη μου χωρίς καμιά αιτία»²²⁸

Επίσης στο τραγούδι αυτό διαφαίνεται η προσπάθεια του στιχουργού να απενοχοποιήσει τον στίχο καθώς κρύβεται πολιτικό μήνυμα. Όπως έχει προαναφερθεί στο δεύτερο κεφάλαιο οι στιχουργοί συγκαλύπτουν το πολιτικό μήνυμα που αφορά στις πολιτικές διώξεις και στην εξορία, χρησιμοποιώντας το θέμα της άπιστης ή κακιάς γυναίκας. Εδώ η αιτία που δήθεν ο γιος της βρίσκεται στη φυλακή είναι ένα έγκλημα τιμής.

«Το χαίρεται η φυλακή, γυναίκα είν' η αιτία»

Στα κείμενα που καταγγέλλουν την κοινωνική αδικία θίγεται και το θέμα της αποκάλυψης του πόνου έτσι όπως τον βιώνει ο βασανισμένος και καταπιεσμένος άνθρωπος. Έχοντας νιώσει τον ανείπωτο πόνο μέσα σε συνθήκες μοναξιάς αισθάνεται την ανάγκη να τον αποκαλύψει και να τον μοιραστεί με τους συνανθρώπους του, να ακουστεί σε όλη τη φύση και να λυγίσουν και τα πιο σκληρά και άψυχα αντικείμενα.

«Θέλω να πω τον πόνο μου και το παράπονό μου

να κλάψουν μάνες σήμερα και να λυγίσουν σίδερα απ' τον βαρύ καημό μου»²²⁹

«Κλάψε καρδιά μου ορφανή, χλιοβασανισμένη

Οι στεναγμοί σου να ακουστούν σ' όλη την οικουμένη»²³⁰

Στις ήδη υπάρχουσες συμφορές του βασανισμένου έρχονται να προστεθούν καινούριες.

«Καινούριες συμφορές, καινούρια καρδιοχτύπια

Καινούριες μαχαιριές πληγώνουν και ματώνουν τα δόλια μου τα στήθια»²³¹

Οι φράσεις «καινούριες συμφορές» και «ξανά καταστροφές» παραπέμπουν στα οδυνηρά γεγονότα του Εμφυλίου που ακολουθούν μετά το τέλος της Κατοχής. Στο κείμενο υπάρχει μια σειρά λέξεων όπως «φαρμάκια», «καταστροφές», «ρημάδια», «μαχαιριές» που καταγράφουν το σκληρό καταστροφής και οδύνης των τραγικών γεγονότων της δεκαετίας του 1940.

«Ξανά καταστροφές, τριγύρω μου ρημάδια»

²²⁷ Ξενιτεμένο μου πουλί, (παραδοσιακό της Ηπείρου)

²²⁸ Κωνσταντινιά, (παραδοσιακό της Ανατολικής Θράκης)

²²⁹ Θέλω να πω τον πόνο μου, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²³⁰ Καρδιά χλιοβασανισμένη, 1955 (Μανώλης Χιώτης)

²³¹ Καινούριες συμφορές, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

Στο ίδιο τραγούδι αναφέρεται η φράση «αχ δόλιο μου κορμί» που παραπέμπει στα βασανιστήρια που υφίσταντο οι φυλακισμένοι και οι εξόριστοι ηττημένοι του Εμφυλίου.

«Αχ δόλιο μου κορμί σε τούτη τη ζωή

Θα έχεις για ενθύμιο μονάχα τα σημάδια»

Ο βασανισμένος μέσα σε όλα τα δεινά που τον κατατρέχουν αισθάνεται κοινωνικά στιγματισμένος εξαιτίας της πολιτικής του ταυτότητας. Νιώθει προδομένος από την έκβαση των ιστορικών γεγονότων και ζει καθημερινά τον αποκλεισμό, την πολιτική τρομοκρατία και τον φόβο της εξορίας ή της φυλακής. Το κράτος παρομοιάζεται με την γυναίκα που τον προδίδει και τον εξαναγκάζει να κυκλοφορεί ντροπιασμένος στην κοινωνία.

«Αγάπη μου χρυσή με πρόδωσες κι εσύ

Και ντροπιασμένος περπατώ στην κοινωνία μέσα»²³²

Επίσης διαφαίνεται η ανησυχία και η διαρκής επαγρύπνηση του βασανισμένου εξαιτίας της ανασφάλειάς του και σχεδόν μιας μόνιμης επαπειλούμενης περιπέτειάς του.

«Με το νου και τη σκέψη ταραγμένη

Κάθε νύχτα ξαγρυπνώ»²³³

2.2. Μουσικολογική ανάλυση.

Στον πίνακα 3.2 βλέπουμε τους τύπους ορχήστρας, τις κλίμακες/δρόμους, και την ρυθμική αγωγή που ανήκει καθένα από τα (12) δώδεκα τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας».

Πίνακας 3.2: Κύρια μουσικολογικά χαρακτηριστικά τραγουδιών «κοινωνικής καταγγελίας»

A/A	Τίτλος τραγουδιού	Όργανα Ορχήστρας	Κλίμακα/ Δρόμος	Ρυθμική Αγωγή
1	Με καρδιά συννεφιασμένη	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Ουσάκ	9/4 (παλαιό)
2	Το παιδί της δεν της γράφει	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Ουσάκ	9/4 (παλαιό)
3	Το άδικο δεν ευλογείται	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Ραστ	9/4 (παλαιό)
4	Καινούριες συμφορές	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Ουσάκ	9/4 (παλαιό)
5	Καρδιά χιλιοβασανισμένη	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς	Ουσάκ	9/4 (παλαιό)
6	Η τύχη μου με δίκασε	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν	Ουσάκ	9/4 (παλαιό)

²³² Καινούριες συμφορές, 1955 (Χρήστος Κολοκοτρώνης)

²³³ Με καρδιά συννεφιασμένη, 1955 (Χαράλαμπος Βασιλειάδης)

7	Χωρίς μανούλα	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν	Χιτζάζ	9/4 (νέο)
8	Η φυλακή και η ξενιτιά	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν	Ουσάκ	9/4 (νέο)
9	Που να βρω δικαιοσύνη	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο	Ραστ	9/4 (νέο)
10	Σβήσε μάνα μου τη λάμπα	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο	Χιτζάζ	9/4 (νέο)
11	Μοίρα κακιά	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν	Κιουρντί	9/4 (νέο)
12	Θέλω να πω τον πόνο μου	Μπουζούκι, κιθάρα	Ουσάκ	9/4 (νέο)

Μορφολογία:

Οι μορφολογικοί τύποι που συναντάμε στα τραγούδια «κοινωνικής καταγωγής» χωρίζονται σε δύο κατηγορίες. Σε αυτά που η δομή τους έχει την μορφή *E-K-P* (Εισαγωγή-Κουπλέ-Ρεφρέν) και σε αυτά που έχουν την μορφή *E-θέμα α'-θέμα β'* (Είσαγωγή-θέμα α'-θέμα β').

Στα τραγούδια με την μορφή *E-K-P* υπάρχουν (7) επτά μορφολογικοί τύποι.

Ο πρώτος τύπος φόρμας έχει τη δομή: $A + A + A$

όπου A = εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν

και τον συναντάμε στα τραγούδια *Με καρδιά συννεφιασμένη, Το άδικο δεν ευλογείται.*

Ο δεύτερος τύπος έχει τη δομή: $A + A + A + \text{Εισαγωγή}$

όπου A = εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν

και τον συναντάμε στο τραγούδι *Χωρίς μανούλα.*

Ο τρίτος τύπος έχει τη δομή: $T + A + A + A$

όπου T = ταξίμι και όπου A = εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν

και τον συναντάμε στο τραγούδι *Το παιδί της δεν της γράφει.*

Ο τέταρτος τύπος έχει τη δομή: $A + A + A'$

όπου A = εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, A' = δεύτερο μέρος εισαγωγής-κουπλέ-ρεφρέν

και τον συναντάμε στα τραγούδια *Που να βρω δικαιοσύνη* και *Η φυλακή κι η ξενιτιά.*

Ο πέμπτος τύπος έχει τη δομή: $T + A + A' + \text{δεύτερο μέρος εισαγωγής}$

όπου A = εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν, A' = δεύτερο μέρος εισαγωγής-κουπλέ-ρεφρέν, όπου T = ταξίμι

και τον συναντάμε στο τραγούδι *Θέλω να πω τον πόνο μου.*

Ο έκτος τύπος έχει τη δομή: $A + A + A + A' + \text{δεύτερο μέρος εισαγωγής}$

A = εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν-κουπλέ, όπου A' = πρώτο μέρος εισαγωγής-ρεφρέν-κουπλέ

και τον συναντάμε στο τραγούδι *Μοίρα κακιά*.

Ο έβδομος τύπος έχει τη δομή: $A + B + B' + \text{ρεφρέν}$

όπου $A =$ εισαγωγή-κουπλέ-ρεφρέν-κουπλέ, όπου $B =$ δεύτερο μέρος εισαγωγής-κουπλέ-ρεφρέν, όπου $B' =$ κουπλέ-solo μπουζούκι

και τον συναντάμε στο τραγούδι *Σβήσε μάνα μου τη λάμπα*.

Στα τραγούδια με την μορφή *E-θέμα α'-θέμα β'* υπάρχουν (2) δύο μορφολογικοί τύποι.

Ο πρώτος τύπος έχει τη δομή: $A + A + A$

όπου $A =$ εισαγωγή-μέρος ά-μέρος β'

και τον συναντάμε στα τραγούδια *Καινούριες συμφορές* και *Η τύχη μου με δίκασε*.

Ο δεύτερος τύπος έχει τη δομή: $T + A + A + A$

όπου $T =$ ταξίμι, $A =$ εισαγωγή-μέρος ά-μέρος β'

και τον συναντάμε στο τραγούδι *Καρδιά χιλιοβασανισμένη*.

Συνολικά στα (12) δώδεκα τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας» υπάρχουν (9) εννέα διαφορετικοί μορφολογικοί τύποι.

Ρυθμολογία:

Στα (12) τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας» τα (6) έξι είναι γραμμένα σε παλιό ζεϊμπέκικο και τα υπόλοιπα (6) έξι σε νέο ζεϊμπέκικο.

Απουσιάζουν ρυθμικά μοτίβα ή αντιχρονισμοί και το tempo τους είναι αργό. Ο κύκλος των εννέα τετάρτων (9/4) ολοκληρώνεται κανονικά σε όλα τα τραγούδια και ο τρόπος που εκτελείται ο ρυθμός είναι αυστηρός και με την χρήση κάθετων συγχορδιών.

Η ρυθμική συμπεριφορά των τραγουδιών «κοινωνικής καταγγελίας» δεν διαφέρει σε σχέση με αυτής των τραγουδιών «θανάτου».

Τύποι ορχήστρας και ρόλος οργάνων:

Οι τύποι ορχήστρας που συναντάμε στα τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας» είναι οι εξής: Α) *Μπουζούκι-Κιθάρα*, Β) *Μπουζούκι-Κιθάρα-Μπαγλαμάς*, Γ) *Μπουζούκι-Κιθάρα-Ακορντεον-Μπαγλαμάς*, Δ) *Μπουζούκι-Κιθάρα-Ακορντεόν* και Ε) *Μπουζούκι-Κιθάρα-Πιάνο*.

Ο μπαγλαμάς διατηρεί τον ρυθμικό και διακριτικό του ρόλο στα τραγούδια και αυτής της κατηγορίας παίζοντας συνεχόμενα δέκατα έκτα πάνω στα ακόρντα της κιθάρας.

Η κιθάρα κατέχει τον βασικό ρυθμικό ρόλο της και στα τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας» χρησιμοποιώντας κάθετες συγχορδίες και σπάνια παίζει διαβατικές φράσεις πίσω από τις απαντήσεις του μπουζουκιού που εισάγουν την μελωδία της φωνής

στο κουπλέ ή στο ρεφρέν. Διατηρεί τον αυστηρό τρόπο στο παίξιμό της και οι συγχορδίες εκτελούνται στακάτα. Η μοναδική περίπτωση που ακούγεται να έχει σολιστικό ρόλο είναι στο τραγούδι *Το άδικο δεν ευλογείται*, όπου στην πτωτική φράση της εισαγωγής παίζει σεκόντο πάνω στη μελωδία του μπουζουκιού.

Το ακορντεόν έχει σολιστικό αλλά περιορισμένο ρόλο στα δύο τραγούδια που χρησιμοποιείται. Στο τραγούδι *Χωρίς μανούλα* παίζει μόνο του στο πρώτο μέρος της εισαγωγής, ενώ στο δεύτερο παίζει σεκόντο πάνω στη μελωδία του μπουζουκιού. Στο τραγούδι *Μοίρα κακιά* παίζει μόνο του στο δεύτερο μέρος της εισαγωγής.

Το πιάνο στα δύο τραγούδια που χρησιμοποιείται έχει αυστηρά ρυθμικό ρόλο και παίζει κάθετες συγχορδίες με στακάτο τρόπο. Παίζει ακριβώς ό, τι και η κιθάρα χωρίς διαβατικές φράσεις ή αρπέζιο.

Ο Χιώτης στα (11) έντεκα από τα (12) δώδεκα τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας» παίζει με τρίχορδο μπουζούκι, ενώ σε (1) ένα παίζει τετράχορδο με ηλεκτρικό ήχο. Το τραγούδι αυτό είναι *Σβήσε μάνα μου τη λάμπα*.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Χιώτης παίζει μπουζούκι στα τραγούδια αυτής της κατηγορίας δε διαφέρει από αυτόν στα τραγούδια θανάτου. Οι εισαγωγές είναι περίτεχνες με την ανάπτυξη μελωδικών αλυσίδων (βλ. σχ. 3.7) και μεγάλων διαστημάτων. Σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιεί ανάλυση συγχορδίων (βλ. σχ. 3.8) σε στιλ αρπέζιο, ενώ το στακάτο, οι αποτζιατούρες, οι τρίλιες, τα τρέμολα σε διφωνίες ή τριφωνίες, η ταχύτητα στην φρασεολογία των κουπλέ και των ρεφρέν, είναι τα βασικά στοιχεία που διαμορφώνουν το επιτελεστικό προφίλ του Χιώτη και στα τραγούδια κοινωνικής καταγγελίας. Η αυτοσχεδιαστική τάση του παραμένει και για το λόγο αυτό παρατηρούμε μελωδικές διαφοροποιήσεις στις φράσεις-απαντήσεις σε καθένα από τα μέρη ενός τραγουδιού.

Σχήμα 3.7: Εισαγωγή τραγουδιού «Χωρίς μανούλα»



Σχήμα 3.8: Εισαγωγή τραγουδιού «Καινούριες συμφορές»

Καινούριες Συμφορές

♩ = 60 Em D Bm C Bm

C D G Bm Em F Bm

Ταξίμια:

Στο τραγούδι *Το παιδί της δεν της γράφει* ο Χιώτης παίζει ένα ταξίμι (24) είκοσι τεσσάρων δευτερολέπτων πάνω στον δρόμο του τραγουδιού (*Ουσάκ*). Στην περίπτωση αυτή το ταξίμι αναπτύσσεται επάνω στην αρμονική δομή του ρεφρέν η οποία ακολουθεί έναν κύκλο πεμπτών (δεσπόζουσων). Έτσι η μελωδία του ταξιμιού παίζεται επάνω στις βαθμίδες I - IV - VII(+) - III - VI - II - VII - I. Πίσω από το μπουζούκι η κιθάρα παίζει τις συγχορδίες κάθε φορά που αυτό αλλάζει τονικό κέντρο. Ο Χιώτης χρησιμοποιεί τρίλιες, αποτζιατούρες και παίζει στην μεσαία οκτάβα του οργάνου στις χορδές Ρε και Λα (καντίνια).

Στην ίδια περίπου λογική κινείται και στο ταξίμι που κάνει στο τραγούδι *Θέλω να πω τον πόνο μου*. Η πρώτη φράση του ταξιμιού είναι ίδια με την πρώτη φράση της εισαγωγής. Εν συνεχεία περνάει από μία σειρά συγχορδιών (VII-IV-III-II-I) για να καταλήξει στην τονική. Εδώ ο Χιώτης χρησιμοποιεί πάλι αποτζιατούρες και τρίλιες ενώ αναπτύσσει μεγάλη ταχύτητα στην πτωτική φράση του ταξιμιού. Δεν ξεφεύγει από την κλασσική διαστηματική συμπεριφορά του *Ουσάκ* και κρατάει τον δυτικότροπο χαρακτήρα των μελωδιών του.

Το ταξίμι που κάνει στο τραγούδι *Καρδιά χιλιοβασανισμένη* έχει κι αυτό τα ίδια χαρακτηριστικά με τα δύο προηγούμενα. Είναι σε δρόμο *Ουσάκ*, χρησιμοποιεί διαστήματα (3ης) τρίτης και (5ης) πέμπτης, ενώ βασίζεται αρμονικά στην αρμονική δομή της εισαγωγής. Ξεκινάει από την (IV) τέταρτη βαθμίδα και περνώντας από την (II) δεύτερη καταλήγει στην (I) τονική. Αποτζιατούρες, στακάτες νότες, τρίλιες και ταχύτητα στην πτωτική φράση είναι κι εδώ τα στοιχεία που διαμορφώνουν την αισθητική των ταξιμιών του Χιώτη στα τραγούδια της κατηγορίας αυτής.

Φωνητικό στιλ:

Το λυγμικό στιλ (με τα χαρακτηριστικά που αναφέρουμε στα τραγούδια θανάτου), που διαμορφώνει την αισθητική του πόνου και του κλάματος, ενυπάρχει και στα τραγούδια

κοινωνικής καταγγελίας. Η υφολογία αυτή υιοθετείται από τον Στέλιο Καζαντζίδη, την Καίτη Γκρέυ και τον Γιάννη Κουλουκάκη. Ο Τάκης Μπίνης διατηρεί το βαρύ και αυστηρό του στιλ έτσι όπως αυτό παρατηρείται στα Ρεμπέτικα της περασμένης περιόδου. Δεν βάζει τα χαρακτηριστικά του λυγμικού στιλ στις ερμηνείες του, ωστόσο με το δικό του εκφραστικό τρόπο εξωτερικεύει την αισθητική του πόνου που υπάρχει στα ποιητικά κείμενα. Η Μαίρη Λίντα διατηρεί κι αυτή το προσωπικό της στιλ και ερμηνεύει με πιο λυρικό τρόπο όπως στα αρχοντορεμπέτικα με ερωτική θεματολογία που έγραψε ο Χιώτης μέσα στη δεκαετία του '50.

Τροπικότητα:

Δεν υπάρχουν διαφορές στον τρόπο που ο Χιώτης κινείται τροπικά στα τραγούδια κοινωνικής καταγγελίας σε σχέση με αυτόν της άλλης κατηγορίας.

Ο δρόμος *Ουσάκ* διατηρεί την τροπική οργάνωση του και δεν ξεφεύγει από την δυτικότροπη προσέγγιση του. Τα τονικά κέντρα γύρω από τα οποία κινούνται οι μελωδίες του Χιώτη είναι τα κύρια, δηλαδή η (IV) τέταρτη και (VII) έβδομη βαθμίδα.

Μία διαφοροποίηση σε σχέση με τα τραγούδια θανάτου είναι πως ο Χιώτης χρησιμοποιεί δεσπόζουσες συγχορδίες. Στην περίπτωση του τραγουδιού *Θέλω να πω τον πόνο μου* στην εισαγωγή η μετάβαση από την (I) τονική στην (IV) τέταρτη γίνεται με μετατροπή της (I minor) πρώτης μινόρε σε (I major) πρώτη ματζόρε, δηλαδή δεσπόζουσα της (IV) τέταρτης. Κατ'αυτόν τον τρόπο γίνεται και η μετατροπή από την (IV) τέταρτη στην (VII) έβδομη.

Η αρμονική αλληλουχία προς την (I) τονική η οποία είναι πολύ συνηθισμένη και στα τραγούδια θανάτου, υπάρχει και εδώ και είναι η εξής: IV-III-II-I (*Με καρδιά συννεφιασμένη, Το παιδί της δεν της γράφει*) και η παραλλαγή της IV-III-VII-I (*Καινούριες συμφορές*).

Στα τραγούδια *Η φυλακή κι η ξενιτιά* και *Καινούριες συμφορές* παρατηρείται το φαινόμενο της χρησιμοποίησης της (V) πέμπτης βαθμίδας χαμηλωμένης όμως κατά ένα ημιτόνιο (Vb). Αυτό συμβαίνει διότι η μελωδία στέκεται στην (IV) τέταρτη βαθμίδα και διαστηματικά κινείται σε τετράχορδο *Ουσάκ*. Δηλαδή έχουμε κίνηση *Ουσάκ* γύρω από την (IV) τέταρτη βαθμίδα. Το φαινόμενο αυτό το παρατηρήσαμε και στα τραγούδια θανάτου.

Οι πτώσεις γίνονται κατά τον σύνηθε τρόπο. Στην πρώτη περίπτωση γίνεται με τον τρόπο με τον τρόπο VII-I και στην δεύτερη περίπτωση με χτύπημα της άνω (5ης) πέμπτης.

Στον δρόμο *Ραστ* η διαστηματική συμπεριφορά της μελωδίας κινείται στα πλαίσια της

δυτικότροπης προσέγγισης του δρόμου, ωστόσο στις πτωτικές φράσεις της φωνητικής μελωδίας, της εισαγωγής και των απαντήσεων η κατάληξη γίνεται στην (III) τρίτη βαθμίδα κάνοντας κίνηση *Σεγκιά*. Τα κύρια τονικά κέντρα είναι η (III) τρίτη, η (II) δεύτερη και η (V) Πέμπτη βαθμίδα.

Ο δρόμος *Χιτζάζ* στα τραγούδια «κοινωνικής καταγγελίας» δεν παρουσιάζει διαστηματικές διαφορές σε σχέση με το πώς χρησιμοποιείται στα τραγούδια «θανάτου». Τα τονικά κέντρα είναι η (I) τονική και η (II) δεύτερη βαθμίδα και στο τραγούδι *Χωρίς μανούλα* γίνεται μετατροπία στην (IV) τέταρτη βαθμίδα η οποία γίνεται δεσπόζουσα (major) της (VII) έβδομης και η μελωδία γύρω από την (IV) κινείται διαστηματικά σε ένα πεντάχορδο *Ραστ*. Μετατροπία γίνεται και στην κατάληξη της εισαγωγής όπου κλείνει στην (IV) τέταρτη (Αρμονικό μινόρε).

Τον δρόμο *Γκιουρντί* τον συναντάμε μόνο στο τραγούδι *Μοίρα κακιά*. Η τροπική οργάνωση του δρόμου δεν αλλάζει και ακολουθεί α βασικά τονικά κέντρα (III) κάνοντας κίνηση *Νικρίζ* και (IV) κάνοντας κίνηση *Χιτζάζ*. Η εναρμόνιση γίνεται με τις συγχορδίες της (I) πρώτης, (IV) τέταρτης και (III) τρίτης βαθμίδας και η τελική πτώση γίνεται με χτύπημα της άνω (5ης) πέμπτης.

Συνολικά και στις δύο κατηγορίες όσον αφορά τους δρόμους που χρησιμοποιεί ο Μανώλης Χιώτης, όπως φαίνεται και από το σχήμα 10, ο δημιουργός τείνει να επιλέγει κυρίως τον δρόμο *ουσάκ* καθώς έχει μελοποιήσει στον συγκεκριμένο δρόμο (16) δέκα έξι από τα (26) είκοσι έξι. Ακολουθούν με βαθμό χρήσης ο δρόμος *χιτζάζ* (3 τραγούδια), *σαμπάχ – ράστ* και *αρμονικό μινόρε* (δύο τραγούδια ανά δρόμο) και τέλος μόλις ένα τραγούδι είναι γραμμένο σε δρόμο *κιουρντί*.

Σχήμα 3.9: Αναλογία λαϊκών δρόμων στα «μαύρα» τραγούδια



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

1. Στο «μαύρο» τραγούδι αποτυπώνονται οι επιπτώσεις που είχε στην ελληνική κοινωνία η Κατοχή, ο Εμφύλιος και η διακυβέρνηση από το αστυνομοκρατούμενο κράτος των πρώιμων μετεμφυλιακών χρόνων. Χαρακτηρίστηκε ως «μαύρο» γιατί οι στίχοι του είναι απαισιόδοξοι και συχνά εμπεριέχουν το στοιχείο του θανάτου. Θίγονται: α) η κοινωνική εξαθλίωση εξαιτίας της φτώχειας, β) οι φυλακίσεις, οι εξορίες, τα βασανιστήρια και οι εκτελέσεις των ηττημένων της Αριστεράς, γ) ο θάνατος νέων ανθρώπων από τη φυματίωση, δ) η μη αναγνώριση της προσφοράς των Αριστερών στην Αντίσταση, ε) ο πολιτικός στιγματισμός που οδηγεί στην κοινωνική απομόνωση και στ) η κοινωνική ανισότητα.

2. Αν και η αιτία των δεινών των φτωχότερων λαϊκών στρωμάτων προέρχεται από τις πρακτικές του αστυνομοκρατούμενου κράτους, το «μαύρο» τραγούδι δεν καταγγέλλει το πολιτικό καθεστώς αλλά την ηθική κατάπτωση της σύγχρονης κοινωνίας και αποδίδει σε αυτήν τις ευθύνες για την οδυνηρή πραγματικότητα που βιώνει η αδικημένη μερίδα του λαού. Υπό αυτή την έννοια το «μαύρο» τραγούδι δεν είναι πολιτικό.

3. Το «μαύρο» τραγούδι προβάλλει μια ζοφερή πραγματικότητα χωρίς να υπάρχουν λύσεις διεξόδου, μηνύματα αισιοδοξίας ή ελπίδας για ανατροπή της υπάρχουσας κατάστασης, ενώ παράλληλα κυριαρχεί η μοιρολατρική αντίληψη για τη ζωή. Στα (26) κείμενα που αναλύθηκαν, απουσιάζει εντελώς οποιαδήποτε μορφή ελπίδας και αισιοδοξίας, ενώ σε αρκετές περιπτώσεις αποδίδεται στη μοίρα η οδυνηρή πραγματικότητα που βιώνει ο βασανισμένος.

4. Η λογοκρισία είναι καταλυτικός παράγοντας στη διαμόρφωση των ποιητικών κειμένων καθώς και τα (26) είκοσι έξι κείμενα που αναλύθηκαν εμπεριέχουν συγκαλυμμένα μηνύματα. Διαπιστώθηκε ότι οι δημιουργοί των ποιητικών κειμένων χρησιμοποιούσαν τις έννοιες «γυναίκα», «ξενιτιά», «μαύρη τυραννία», «μοίρα», «συμφορές», «ερείπια», «αχαριστία» και «ντροπιασμένος» για να καταδείξουν με έμμεσο τρόπο τις επιπτώσεις της διακυβέρνησης του αστυνομοκρατούμενου κράτους στον κοινωνικό ιστό της μετεμφυλιακής Ελλάδας.

5. Η συγκάλυψη κρυμμένων μηνυμάτων κοινωνικής καταγγελίας στα κείμενα, έχει ως αποτέλεσμα οι πλείστες όσες αναφορές τους να απαιτούν πολυδιάστατη ερμηνεία. Διαπιστώθηκε ότι με την χρησιμοποίηση της έννοιας «γυναίκα», το νόημα των κειμένων τείνει να εκλαμβάνεται ως ερωτικό. Επίσης, σε κείμενα που γίνεται αναφορά στη «φυλακή» δεν καθίσταται σαφής η αιτία της φυλάκισης του βασανισμένου. Με την έννοια «ξενιτιά» διαφαίνεται ότι θίγεται στα κείμενα το φαινόμενο της οικονομικής

μετανάστευσης, ενώ στην πραγματικότητα γίνεται αναφορά στις εξορίες των αντιφρονούντων ή της μετανάστευσης για πολιτικούς λόγους.

6. Αναλύοντας τα ποιητικά κείμενα διαπιστώσαμε ότι ο θάνατος είναι κυρίαρχο στοιχείο του «μαύρου» τραγουδιού. Αυτό μας οδηγεί στο να κατανοήσουμε τον βαθμό στον οποίο η κοινωνική αδικία έχει σημαδέψει τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου που την υφίσταται. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο θάνατος αποτελεί λύτρωση για τον βασανισμένο καθώς αποτελεί τη μόνη διέξοδο σε καταστάσεις αρρώστιας ή βασανιστηρίων.

7. Πρωτεύοντα ρόλο στα τραγούδια «θανάτου» κατέχει η μάνα του βασανισμένου καθώς γίνεται αναφορά σε (10) δέκα από τα (14) δεκατέσσερα κείμενα. Η μάνα αποτελεί στυλοβάτη της οικογένειας και εγγυήτρια της ενότητας και της ομόνοιας της ορφανής από πατέρα οικογένειας.

8. Ο βασανισμένος πρωταγωνιστής των κειμένων είναι βαθιά θρησκευόμενο άτομο καθώς ζητά να εξομολογηθεί από τον παπά και πιστεύει στη μεταθανάτια ζωή. Επίσης, τα προσφιλή του πρόσωπα αναζητούν παρηγοριά στο πρόσωπο της Παναγίας και τελούν τα ταφικά έθιμα που επιβάλλει η θρησκεία τους.

9. Στο «μαύρο» τραγούδι ενυπάρχουν δάνεια από το δημοτικό τραγούδι και συγκεκριμένα στις περιπτώσεις του μοιρολογιού της μάνας του ξενιτεμένου, της επίκλησής της στο Χάρο να μην της πάρει κι άλλο αγαπημένο πρόσωπο και του ομαδικού θρήνου στην απώλεια του αγαπημένου.

10. Το 1955, καθώς κορυφώνονται οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις, καταγράφηκε ο μεγαλύτερος αριθμός «μαύρων» τραγουδιών, ενώ προς τα τέλη της δεκαετίας του '50 η παραγωγή τους ακολουθεί φθίνουσα πορεία καθώς εξομαλύνεται η πολιτική κατάσταση. Ως το 1955 ο Χιώτης συνέθεσε (9) εννέα τραγούδια, το 1955 συνέθεσε (12) δώδεκα τραγούδια και ως το 1959 (5) πέντε τραγούδια.

11. Ο Μανώλης Χιώτης συνθέτει ένα μικρό ποσοστό (17.5%) «μαύρων» τραγουδιών υπακούοντας στην μουσική φόρμα του είδους, αποφεύγοντας προσωπικές νεωτερικές παρεμβάσεις, οι οποίες χαρακτηρίζουν την πλειονότητα του μουσικού έργου του.

12. Στα (25) είκοσι πέντε από τα (26) είκοσι έξι «μαύρα» τραγούδια που συνέθεσε ο Χιώτης, παίζει με τρίχορδο μπουζούκι, ενώ μόλις σε (1) ένα με τετράχορδο με ηλεκτρικό ήχο.

13. Σε σύνολο (26) είκοσι έξι «μαύρων» τραγουδιών ο Χιώτης συνεργάστηκε για την δημιουργία τους με τον στιχουργό Χρήστο Κολοκοτρώνη στα (14) δεκατέσσερα, ενώ ο Στέλιος Καζαντζίδης ερμήνευσε (13) δεκατρία από αυτά.

14. Ο δρόμος *Ουσάκ* υπερτερεί σε ποσοστό 62% και ο ζεϊμπέκικος ρυθμός κυριαρχεί σε όλα τα «μαύρα» τραγούδια του Χιώτη. Συμπερασματικά, οι δύο βασικοί παράγοντες που διαμορφώνουν την μουσικολογική ταυτότητα των «μαύρων» τραγουδιών είναι ο δρόμος *Ουσάκ* και ο ζεϊμπέκικος ρυθμός.

15. Η κύρια διαστηματική συμπεριφορά των δρόμων δεν αλλάζει σημαντικά κατά την ανάπτυξη των μελωδιών. Χρησιμοποιούνται κάθετες συγχορδίες και η εναρμόνιση κινείται γύρω από τις κύριες βαθμίδες κάθε δρόμου. Έτσι, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο Χιώτης συνέθετε τα «μαύρα» τραγούδια στην λογική του Δυτικού Τονικού συστήματος όπως και στο συνολικό συνθετικό του έργο.

16. Η ανάπτυξη των εισαγωγών του παρουσιάζει ιδιαίτερη δεξιοτεχνία η οποία όμως δεν χαρακτηρίζει και την φωνητική μελωδία. Έτσι διαφαίνεται ή τάση του Χιώτη να δίνει περισσότερη βαρύτητα στην ανάδειξη της εκτελεστικής του δεινότητας και λιγότερη στην μελωδία της φωνής.

17. Το λυγμικό φωνητικό στιλ επικρατεί στα «μαύρα» τραγούδια σε ποσοστό 65%, και είναι ο τρίτος βασικός παράγοντας που μαζί με τον δρόμο *ουσάκ* και τον ζεϊμπέκικο ρυθμό διαμορφώνουν την μουσικολογική ταυτότητά τους.

Επίλογος

Η παρούσα εργασία εστίασε στην ανάλυση του «μαύρου» τραγουδιού της δεκαετίας του '50 και στον τρόπο που το προσέγγισε ο Μανώλης Χιώτης. Παρουσιάστηκαν τα ιστορικά γεγονότα από το 1940 ως το 1974 και κυρίως οι πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις της δεκαετίας του '50. Αποσαφηνίστηκε ο όρος «μαύρο» τραγούδι και παρουσιάστηκε ο βίος και το συνολικό έργο του Μανώλη Χιώτη.

Οι περιορισμένες βιβλιογραφικές αναφορές στο «μαύρο» τραγούδι ήταν ένας παράγοντας που δυσκόλεψε την έρευνα.

Θα λέγαμε ότι το «μαύρο» τραγούδι αποτελεί μια ιστορική καταγραφή των γεγονότων της δεκαετίας του '50, έτσι όπως τα βίωσαν οι ηττημένοι του εμφυλίου πολέμου. Ανάμεσα στους όρους «μετεμφυλιακό», «πονεμένο» και «μαύρο», θεωρώ πως ο πιο αντιπροσωπευτικός όρος είναι «μαύρο» τραγούδι γιατί α) η θεματική του περιστρέφεται γύρω από το θάνατο, ο οποίος είναι είτε η διεξοδική λύση είτε η κατάληξη των βασανισμένων πρωταγωνιστών του και β) περιγράφεται μέσα στα ποιητικά του κείμενα με μαύρη απόχρωση η ζοφερή πραγματικότητα μέσα σε ένα τοπίο καταστροφής, τρομοκρατίας, πόνου και δυστυχίας.

Με την εργασία αυτή θεωρώ ότι συνέβαλλα στην έρευνα του «μαύρου» τραγουδιού και ευελπιστώ να αποτελέσει αυτή εργαλείο στα χέρια μελλοντικών ερευνητών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Έντυπα

Αβδελά, Έφη, *Δια Λόγους Τιμής, Βία, συναισθήματα και αξίες στη μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2002.

Αλεξιάτος, Γιώργος, *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Κουκίδα, Αθήνα, 2014.

Αλτής, Γιώργος, *Οκτώ Λαϊκά Πορτραίτα, Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*, Δεύτερη έκδοση, λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 2008.

Αμπατζή, Ελένη, Τασούλας, Μανουήλ, *Ινδοπρεπών αποκάλυψη, Από την Ινδία του εζωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, Ατραπός, Αθήνα, 1998.

Βίρβος, Κώστας, *Μια ζωή τραγούδια. Αυτοβιογραφία*, Ντέφι, Αθήνα, 1985.

Βλησίδης, Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το Ρεμπέτικο (1929-1959)*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα.

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

Γεωργιάδης, Νέαρχος – Ραχματούλινα, Τάνια, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι, Σύγχρονη εποχή*, Αθήνα, 2003.

Γιαννόπουλος, Γιώργος-Cloge, Richard, *Η Ελλάδα κάτω από στρατιωτικό ζυγό*, Παπαζήση, Αθήνα, 1976

Δαμιανάκος, Στάθης, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Πλέθρον, νέα έκδοση, Αθήνα, 2001.

Θεοδόση, Άννα - Γκρίτζαλης, Στράτος, Περλέγκας, Γιάννος, *Columbia 60 χρόνια παραγωγή ελληνικής μουσικής*, Σαρμάκο, Αθήνα, 2007.

Θεοδωράκης, Μίκης, *Μελοποιημένη ποίηση*, Τόμος πρώτος, Ύψιλον, Αθήνα, 1997.

Κασίτας, Αντώνης, *Μανώλης Χιώτης, Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*, ΚΨΜ, Αθήνα, 2009.

Κλόουζ, Ντέιβιντ, *Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος, 1943-1950, Μελέτες για την πόλωση*, Φιλίστωρ, Αθήνα, 1997.

Κοροβίνης, Θωμάς, *Οι Ζειμπέκοι της Μικράς Ασίας*, Άγρα, Αθήνα, 2005.

Κούσουλας, Δημήτριος, *Πολιτικές ευθύνες 1964-1974*, Ελληνική Ευρωεκδοτική, Αθήνα, 1987

Κωστής, Κώστας, *«Τα κακομαθημένα παιδιά της ιστορίας», Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Πόλις, Αθήνα, 2013.

- Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας*, Τρίτη έκδοση, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε, Αθήνα, 2008.
- Μυλωνάς, Κώστας, *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού*, Τόμος δεύτερος, Κέδρος, Αθήνα, 1985.
- Οικονόμου, Λεωνίδα, *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Πατάκη, Αθήνα, Οκτώβριος 2015.
- Παπαρηγόπουλος, Κωνσταντίνος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, συμπλήρωση 19^{ου} αιώνα υπό Ε.Δρακόπουλου*, τόμος 25, National Geographic society-Τέσσερα Πι ειδικές εκδόσεις Α.Ε. Αθήνα, 2009-2010.
- Πετρόπουλος, Ηλίας, *Ρεμπετολογία*, Κέδρος, έκτη έκδοση, Αθήνα, 2014.
- Πετρόπουλος, Ηλίας, *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Κέδρος, Αθήνα, 1990.
- Στεφανίδης, Ιωάννης, *Εν ονόματι του έθνους, Πολιτική κουλτούρα αλτρωτισμός και ανταμερικανισμός στη μεταπολεμική Ελλάδα, 1945-1967*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2010.
- Συλλογικό, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα, τόμος Δ2*, Μπουρνάζος, Στρατής, επιμ. Χατζηιωσήφ, Χρήστος, *Το κράτος των εθνοφρόνων, αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009.
- Συλλογικό, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, νεώτερος ελληνισμός από 1881 ως 1913*, τόμος δέκατος τέταρτος, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1977.
- Συλλογικό, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, νεώτερος ελληνισμός από 1913 ως 1941*, τόμος δέκατος πέμπτος, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1977.
- Σχορέλης, Τάσος, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Πλέθρον, τόμος Δ, Αθήνα, 1992.
- Ταμπούρης, Πέτρος, *Το λαϊκό τραγούδι, Η αρχή 1946-1956*, fm records, Αθήνα, 2008.
- Ψυρούκης, Νίκος, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1967)*, τόμος Δεύτερος, Επικαιρότητα Ο.Ε, Αθήνα, 1983.
- Ψυρούκης, Νίκος, *Ιστορία Της Σύγχρονης Ελλάδας (1940-1974), Το καθεστώς της 21^{ης} Απριλίου*, τόμος Τέταρτος, Κουκκίδα-Αιγαίον, Αθήνα, 2011.
- Alexiou, Margaret, *Ο τελετουργικός θρήνος στην ελληνική παράδοση*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 2002.
- Koliodimos, Dimitris, *The Greek Filmography, 1914 through 1996*, Volume 1, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, and London, 1999.
- Koliodimos, Dimitris, *The Greek Filmography, 1914 through 1996*, Volume 2, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, and London, 1999.

Β. Διαδίκτυο

Αρναουτάκης, Βαγγέλης, *Μανώλης Χιώτης – Στα σαλόνια στις παράγκες...* (ΜΕΓΑΛΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ), 9 Ιουλίου 2012, <http://www.ogdoo.gr/prosopa/afieromata/manolis-xiotis-sta-salonia-stis-paragkes>, [προσπ. 2 Μαρτίου 2017].

Βεντούρα, Λίνα, *Οι δρόμοι της μεγάλης φυγής των Ελλήνων*, Το Βήμα, 19/12/1999, <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=117495>, [προσπ. 15 Φεβρουαρίου 2017].

Καραμούζη, Ειρήνη, *Η ίδρυση της Ε.Ο.Κ.*, <http://www.kathimerini.gr/789538/article/epikairothta/kosmos/h-idrysh-ths-eok>, [προσπ. 5 Φεβρουαρίου 2017].

Κονδύλης, Νίκος, Βιομηχανικά εξελίξεις, βιομηχανική συγκέντρωση και αστυφιλία εν Ελλάδι, https://books.google.gr/books?id=s8Bxs-WvHWQC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbp_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false σελ.831, 836, [προσπ. 15 Φεβρουαρίου 2017].

Χελιδόνης, Στέφανος, *Ο πόλεμος της Κορέας-Η συμμετοχή της Ελλάδας*, http://sitalkisking.blogspot.gr/2012/12/blog-post_11.html, [προσπ. 5 Φεβρουαρίου 2017].

NATO, <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%91%CE%A4%CE%9F>, [προσπ. 6 Φεβρουαρίου 2017].

Εκλογικά συστήματα, ποια υπάρχουν – Κατανομή βουλευτικών εδρών <http://www.kalpes.gr/wiki-vote/eklogika-systimata/>, [προσπ. 2 Φεβρουαρίου 2017].

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Τίτλοι και στίχοι των «μαύρων» τραγουδιών με αύξουσα χρονολογία.

Σύρτε και φέρτε τον παπά (Του πόνου το ποτήρι)
(1950, ODEON GA7589)

Στίχοι: Νίκος Ρούτσος

Ερμηνεία: Τάκης Μπίνης-Μανώλης Χιώτης

Σύρτε και φέρτε τον παπά
να πω τα κρίματα μου
δε θέλω άλλα φάρμακα
κι άλλους γιατρούς κοντά μου.

Χτύπα παπά μου θλιβερά
χτύπα το σημαντήρι
απόψε θα στραγγίζω πια
του πόνου το ποτήρι.

Χάρε με το δρεπάνι σου
έμπα στο φτωχικό μου
μόνο το μνήμα το βαθύ
θα γιάνει το χτικιό μου.

Καταστροφή (Πόσες μανούλες δεν έχουν κλάψει)
(1950, ODEON GA7607)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Τάκης Μπίνης-Στέλλα Χασκήλ

Τι έχεις μάνα δυστυχισμένη
κι όλο το Χάρο παρακαλείς
είν' η καρδιά του σκληρή σαν πέτρα
κι ό, τι κι αν κάνεις δεν τον συγκινείς.

Πόσες μανούλες δεν έχουν κλάψει
μπροστά στο Χάρο γονατιστές
δεν είσαι η πρώτη εσύ μανούλα
δεν μας λυπάται όσο και να κλαις.

Πόσους μας πήρε από το σπίτι
κοίταξε μάνα καταστροφή
μην περιμένεις από το Χάρο
φτώχια κι ορφάνια για να λυπηθεί.

Η τύχη μου με δίκασε
(1951, ODEON GA7660)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Τάκης Μπίνης-Στέλλα Χασκίλ

Η τύχη μου με δίκασε
σκληρά στη δυστυχία
και το φτωχό κορμάκι μου
δε βρίσκει ησυχία.

Εσύ κακούργα μ' έκανες
στο βούρκο να κυλιέμαι
ό, τι θελήσεις κάνε μου
ούτε σε συλλογιέμαι.

Τίποτα δε με άφησε
στον κόσμο για να κάνω
μόνο με καταδίκασε
στην ψάθα να πεθάνω.

Μη χτυπάς σ' αυτό το σπίτι
(1952, PARLOPHONE B. 74264)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Θανάσης Ευγενικός

Μη χτυπάς σ' αυτό το σπίτι
και κανείς δεν κατοικεί
ένας -ένας έχει σβήσει, έτσι ήτανε γραφτό
κι όλοι έχουμε δακρύσει για το σπίτι το κλειστό.

Άγνωστε, γιατί δακρύζεις,
έλα κάτσε να μου πεις,
μήπως ήταν συγγενείς σου, δεν μου λες το τι ζητάς
γιατί κόπηκ' η φωνή σου και θλιμμένος με κοιτάς.

Ήταν μάνα μου κι αδέρφια
κι ο πατέρας ο φτωχός
χρόνια έλειπα στα ξένα και ξανάρθα με καιρό
είναι δράμα πια για μένα, τέτοια συμφορά να βρω.

Χωρίς μανούλα

(1953, ODEON GA 7745)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Σεβάς Χανούμ-Μανώλης Χιώτης

Γυναίκα άφησες για πες μου το παιδί
ποια μάνα άκουσες το σπλάχνο της ν' αφήσει
χωρίς μανούλα, δίχως ώμο και στοργή
δυστυχισμένη η ζωή που θα κυλήσει.

Αν ήσουν όμως μια μανούλα πιο καλή
απ' το παιδί σου δε θα είχες κάνει βήμα
και δε θα έφευγες μια μέρα σαν τρελή
γιατί σου άρεσαν τα λούσα και το χρήμα.

Αν σε σκοτώσω θα κλειστώ στη φυλακή
κι έτσι κι εμένα το παιδί μου θα ξεχάσει
και για την πράξη σου την τόσο τραγική
θ' αφήσω μόνο το Θεό να σε δικάσει.

Μοίρα κακιά

(1953, ODEON GO 4860)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Τάκης Μπίνης-Ευαγγελία Μαρκοπούλου

Μοίρα κακιά μου έχεις κάνει την καρδιά.
Με βασανίζεις άδικα κι ο δόλιος έχω ρέψει
και με χτυπάς αλύπητα και μ' έχεις καταστρέψει.

Μοίρα κακιά μου έχεις κάνει την καρδιά.
Τις πίκρες που μου χάρισες φώλιασαν στην ψυχή μου
και τώρα από μια κλωστή κρατιέται η ζωή μου.

Μοίρα κακιά μου έχεις κάνει την καρδιά.
Χαθήκανε για πάντοτε οι τόσες μου οι ελπίδες
με τσάκισες με γέρασες, με γέμισες ρυτίδες.

Η φυλακή κι η ξενιτιά
(1954, HMV AO 5209)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Καίτη Γκρέυ-Στέλιος Καζαντζίδης

Είμαι μια μάνα έρημη που ζω δυστυχισμένα
δυο παλικάρια ανάθρεψα δε χάρηκα κανένα.
Η φυλακή κι η ξενιτιά μ' αφήσανε χωρίς παιδιά.

Το πρώτο παλικάρι μου τι κρίμα κι αμαρτία
το χαίρεται η φυλακή, γυναίκα είν' η αιτία.
Η φυλακή κι η ξενιτιά μ' αφήσανε χωρίς παιδιά.

Ο άλλος ο λεβέντης μου ταξίδεψε στα ξένα
τον χαίρεται η ξενιτιά κι αλίμονο σε μένα.
Η φυλακή κι η ξενιτιά μ' αφήσανε χωρίς παιδιά.

Η μάνα μου θα κλάψει
(1954, HMV AO 5216)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης-Καίτη Γκρέυ

Σήμερα θ' αναστενάζει και θα κλάψει όλος ο ντουνιάς κι η πλάση.
Φτάνει η τελευταία ώρα, θα χτυπήσει η καμπάνα.
Κλάψε με γλυκιά μου μάνα, κλάψε με πικρά.
Ο ντουνιάς θ' αναστενάζει και η μάνα μου θα κλάψει.

Ένα σπίτι θα ρημάξει κι όλος ο ντουνιάς θα κλάψει.
Πριν την ώρα μου πεθαίνω, Παναγιά μου αχ! τι κρίμα.
Πώς θα μπει στο μαύρο μνήμα τέτοια λεβεντιά.
Ο ντουνιάς θ' αναστενάζει και η μάνα μου θα κλάψει

Σήμερα θ' αναστενάζει και θα κλάψει όλος ο ντουνιάς κι η πλάση.
Έχε γεια γλυκιά μου αγάπη, θ' ανταμώσουμε και πάλι.
Μέσα στη ζωή την άλλη θα σε καρτερώ.
Ο ντουνιάς θ' αναστενάζει και η μάνα μου θα κλάψει.

Κι άλλο σπίτι θες να κλείσεις
(1954, COLUMBIA DG 7155)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Κι άλλο σπίτι θες να κλείσεις κι άλλος να καταστραφεί
κι άλλη μάνα θες να κλάψει και στα μαύρα να ντυθεί.
Από μένα τι γυρεύεις κι αν με κάψεις τι θα βγει
ούτε μάνα έχω να κλάψει, ούτε σπίτι να κλειστεί

Κάθε βήμα κι ένα θύμα στην πλανεύτρα σου ομορφιά
έχει κάψει παλικάρια η μπαμπέσα σου καρδιά.

Δεν περίμενα να έχεις τόσο άπονη καρδιά
δε λυπάμαι τίποτ' άλλο κρίμας τέτοια ομορφιά

Δε με τρομάζει ο θάνατος
(1955, HMV AO 5239)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Δε με τρομάζει ο θάνατος, το Χάρο δε φοβάμαι.
Εσένα γυναικούλα μου και τη γλυκιά μανούλα μου
εσάς τις δυο λυπάμαι.

Μανούλα τα παιδάκια μου θα μέινουνε κοντά σου.
Να μου φυλάς τ' αγόρι μου και τη μικρή την κόρη μου
που έχει τ' όνομά σου.

Όσοι πεθαίνουν γρήγορα για πάντα ξαποσταίνουν.
Κι αυτοί που μένουν στη ζωή, βάσανα, φτώχεια, στεναγμοί
καθημερινώς πεθαίνουν.

Θα πεθάνω δεν αντέχω
(1955, HMV AO 5260)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Σαν πεθάνω να μην κλάψεις
αχ μανούλα μου γλυκιά μου
ούτε μαύρα να φορέσει
η αρραβωνιαστικιά μου.

Με τα βάσανα που έχω
θα πεθάνω δεν αντέχω.

Θέλω μάνα μου το μνήμα
να στολίσεις με λουλούδια
πες στους φίλους μου να 'ρθούνε
να μου πουν γλυκά τραγούδια.

Θα πεθάνω να γλιτώσει
το ταλαίπωρο κορμί μου
θα πεθάνω δεν τη θέλω
δεν τη θέλω τη ζωή μου.

Καινούριες συμφορές
(1955, HMV AO 5291)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Καινούργιες συμφορές, καινούργια καρδιοχτύπια
καινούργιες μαχαιριές πληγώνουν και ματώνουνε τα δόλια μου τα στήθια.
Καινούργιες συμφορές, καινούργια καρδιοχτύπια.

Φαρμάκια με κερνάς παλιοζωή μπαμπέσα.
Αγάπη μου χρυσή με πρόδωσες κι εσύ
και ντροπιασμένος περπατώ στην κοινωνία μέσα.
Φαρμάκια με κερνάς παλιοζωή μπαμπέσα.

Ξανά καταστροφές τριγύρω μου ρημάδια.
Αχ! δόλιο μου κορμί σε τούτη τη ζωή
θα έχεις για ενθύμιο μονάχα τα σημάδια.
Ξανά καταστροφές τριγύρω μου ρημάδια.

Δος μου Χάρε διορία (Η πατρίδα)
(1955, HMV AO 5303)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Γιώτα Λύδια

Δος μου χάρε διορία
λίγες μέρες για να ζήσω
στην πατρίδα μου να πάω
το κορμάκι μου ν' αφήσω.

Αχ ξενιτιά, εδώ πεθαίνεις και καμπάνες δε χτυπάνε.
Αχ ξενιτιά, εδώ πεθαίνεις και δε σε μοιρολογάνε.

Της μανούλας μου το χέρι
θέλω πρώτα να φιλήσω
και στο πατρικό μου σπίτι
τα ματάκια μου να κλείσω.

Δος μου χάρε διορία
για να ζήσω λίγο ακόμα
για να πάω να πεθάνω
στης πατρίδας μου το χώμα.

Θέλω να πω τον πόνο μου
(1955, COLUMBIA DG 7137)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης- Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Θέλω να πω τον πόνο μου και το παράπονό μου
να κλάψουν μάνες σήμερα και να λυγίσουν σίδερα
απ' τον βαρύ καημό μου.
Θα κλάψουν μάνες σήμερα και θα λυγίσουν σίδερα.

Το κλάμα έχω συντροφιά στην μαύρη μοναξιά μου
παλιοζωή σε χόρτασα, κουράστηκα κι απόστασα
μαράζωσε η καρδιά μου.

Τα δάκρυα που έχυσα αν τα 'χα μαζεμένα
ποτάμι θα γινότανε κι αχάριστη θα 'ρχότανε
να έπνιγε εσένα.

Η καμπάνα σημαίνει
(1955, COLUMBIA DG 7143)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Θλιβερά χτυπάει η καμπάνα
τα γλυκοχαράματα
και μια πικραμένη μάνα
άρχισε τα κλάματα.

Αργά, θλιβερά η καμπάνα σημαίνει.
Ποιος έχει σειρά ποιος λεβέντης πεθαίνει;

Σήμερα σε ποιο σπιτάκι
βάζει ο χάρος κλειδαριά
ποια παιδάκια θ' απομείνουν
ορφανά μες στον ντουνιά;

Άραγε ποια μέρα θα 'ρθει
η δική μου η σειρά
να πεθάνω να γλιτώσω
απ' τη μαύρη συμφορά;

Το παιδί της δεν της γράφει
(1955, COLUMBIA DG 7144)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Καίτη Γκρέυ

Τι συμφορά και τι κακό που βρήκε αυτή τη μάνα
χρόνια και χρόνια καρτερεί από το γιο της γράμμα
και λιώνει μες στο κλάμα.

Το παιδί της δεν της γράφει
ποιος να ξέρει τι έχει πάθει;

Τους δρόμους παίρνει σαν τρελή, να μάθει να ρωτήσει
κανέναν όμως δε μπορεί να την πληροφορήσει
αν ζει κι αν θα γυρίσει.

Στο παραθύρι καρτερεί, η μέρα σαν χαράζει
πολλά συμβαίνουν σήμερα, πολλά στο νου της βάζει
και βαριαναστενάζει.

Τρεις μαυροφόρες
(1955, COLUMBIA DG 7147)

Στίχοι: Ζωή Γρυπάρη

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Τρεις μαυροφόρες κλαίγανε
σε κάποιο ερημοκλήσι
τις είδα μπρος στην Παναγιά
να έχουν γονατίσει.

Η μια έκλαιγε τον άντρα της
η άλλη για το γιο της
η τρίτη για τη μάνα της
και για τον αδερφό της.

Τις είδα μες στην εκκλησιά
να ανάβουν τα καντήλια
και να ζητούν παρηγοριά
με πικραμένα χείλια.

Το δράμα που αντίκρισα
απ' την καρδιά δε σβήνει.
η εικόνα μες στα μάτια μου
για πάντα μου 'χει μείνει.

Με καρδιά συννεφιασμένη
(1955, COLUMBIA DG 7150)

Στίχοι: Χαράλαμπος Βασιλειάδης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Με καρδιά συννεφιασμένη
και το βλέμμα μου θολό
κάθε βράδυ στα σοκάκια
σαν τρελός παραμιλώ.

Αφού τα πάντα χάνω
τις μαύρες στράτες πιάνω.

Τις νυχτιές μες στη σιγαλιά βαδίζω
μ' ένα βάρος στην καρδιά
σε θυμάμαι και δακρύζω
μες στη μαύρη μοναξιά.

Με το νου και την σκέψη ταραγμένη
κάθε νύχτα ξαγρυπνώ
μια ζωή βασανισμένη
είσαι η αιτία που περνώ.

Με ασημένιο κύπελλο
(1955, COLUMBIA DG 7150)

Στίχοι: Χαράλαμπος Βασιλειάδης

Ερμηνεία: Μαρία Μαλλέλη

Με ασημένιο κύπελλο
κέρνα με να μεθύσω
αγάπη μου απ' τα χέρια σου
θα πιω πριν ξεψυχήσω.

Τη ζωή τι να την κάνω.
όταν πίκρες με κερνά
και που ζω μ' αυτό τι βγαίνει
κάθε μέρα με γερνά

Βαρέθηκα τα βάσανα
τις πίκρες και τον πόνο
μες στη ζωή θα βρίσκουμαι
αυτό το βράδυ μόνο.

Με ασημένιο κύπελλο
θα βρω γλυκό μεθύσι
για να 'ρθει η μοίρα ήσυχη
τα μάτια μου να κλείσει.

Καρδιά χλιοβασανισμένη
(1955, COLUMBIA DG 7151)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Καίτη Γκρέυ

Κλάψε καρδιά μου ορφανή, χλιοβασανισμένη
οι στεναγμοί σου να ακουστούν σ' όλη την οικουμένη.
Κλάψε καρδιά μου ορφανή, χλιοβασανισμένη.

Άσε καρδιά τους στεναγμούς, σαν κεραυνοί να αστράψουν
και την καρδιά που σ' έκαψε, να πάνε να την κάψουν.
Άσε καρδιά τους στεναγμούς, σαν κεραυνοί ν' αστράψουν.

Μια κούπα δάκρυα πικρά μάζεψα να τα δώσω
να πιει η καρδιά που μ' έκαψε για να τη φαρμακώσω.

Το άδικο δεν ευλογείται
(1955, COLUMBIA DG 7175)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Τι όμορφη που θα 'σουνα βρε παλιοκοινωνία
αν έλειπε το άδικο και η αχαριστία.
Αν έλειπε το άδικο και η συκοφαντία
τι όμορφη που θα 'σουνα βρε παλιοκοινωνία

Σε γνώρισα, σε γνώρισα βρε παλιοκοινωνία
μ' αχαριστία πλήρωσες την κάθε μου θυσία.
Το πιο μεγάλο έγκλημα είναι η αχαριστία
σε γνώρισα, σε γνώρισα βρε παλιοκοινωνία.

Το άδικο, το άδικο ποτέ δεν ευλογείται
και όμως μ' αδικήσατε και με κατηγορείτε.
Απ' το θεό, απ' το θεό μια μέρα θα το βρείτε
το άδικο, το άδικο ποτέ δεν ευλογείται.

Πού να βρω δικαιοσύνη
(1956, HMV AO 5337)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Γιάννης Κουλουκάκης

Δικαιοσύνη πού να βρω
και ποιος να μου την δώσει
που δεν υπάρχει άνθρωπος
τον πόνο μου να νιώσει.

Σε τούτο το παλιόκοσμο
το άδικο με πνίγει
γιατί οι εχθροί είναι πολλοί
κι οι φίλοι είναι λίγοι.

Ανάθεμα που βρέθηκα
σ' αυτή την κοινωνία
παντού κακία κι απονιά
και μαύρη τυραννία.

Μες στον αχάριστο ντουνιά
απ' τα μικρά μου χρόνια
συμπόνια ψάχνω για να βρω
και βρίσκω καταφρόνια.

Μάνα μου και πού 'ναι ο γιος σου
(1956, HMV AO 5348)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Φέρτε να δω τη μάνα μου
και ύστερα ας πεθάνω
όπως με καταντήσατε
δεν πρόκειται να γιάνω.

Μάνα μου και πού 'ναι ο γιος σου
να τον δεις και να δακρύσεις.
Μάνα μου και πού 'ναι ο γιος σου
για να τον παρηγορήσεις.

Παλεύω με το θάνατο
και ποιος να με γλιτώσει.
Να 'χα κοντά τη μάνα μου
κουράγιο να μου δώσει.

Φέρτε να δω τη μάνα μου
για μια φορά ακόμα.
Να μπω χωρίς παράπονο
βαθιά στο μαύρο χώμα.

Κλάψε με μάνα μου γλυκιά
(1956, COLUMBIA DG 7211)

Στίχοι: Χρήστος Κολοκοτρώνης

Ερμηνεία : Στράτος Παγιουμτζής

Κλάψε με μάνα μου γλυκιά.
Η πονεμένη μου καρδιά
δε βρίσκει πια βοτάνι.

Το κουρασμένο μου κορμί
το φάγανε οι στεναγμοί
και δεν μπορεί να γιάνει.

Μεγάλη μπόρα ξέσπασε
και την καρδιά μου σκέπασε
ο πόνος και η θλίψη.

Κι αφού μανούλα δεν μπορώ
τα νιάτα μου να τα χαρώ
τέτοια ζωή ας λείψει.

Κλάψε με μάνα μου γλυκιά

κλάψε αγάπη μου παλιά
και σεις καλοί μου φίλοι.

Κι όταν πεθάνω τότε πια
ανάψτε μου καμιά φορά
και μένα το καντήλι.

Το παιδί που τυραννούσες
(1958, COLUMBIA DG 7407)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Στέλιος Καζαντζίδης

Σαν ακούσεις τις καμπάνες
να χτυπάνε λυπητερά
κλάψε τότε μοναχή σου
να σπαράξει η ψυχή σου.

Το παιδί που τυραννούσες
δε θα δεις άλλη φορά.

Τα πικρά μου τα μαντάτα
σαν ακούσεις τα θλιβερά
μια για πάντα θα με χάσεις
κρύα πέτρα θ' αγκαλιάσεις.

Το παιδί που τυραννούσες
δε θα δεις άλλη φορά.

Έχουν τύραννος για μένα
όλο πίκρες και συμφορά
τώρα φεύγω και σ' αφήνω
την ψυχή στο Χάρο δίνω.

Το παιδί που τυραννούσες
δε θα δεις άλλη φορά.

Σβήσε μάνα μου τη λάμπα

(1959, PARLOPHONE B 74469)

Στίχοι: Μανώλης Χιώτης

Ερμηνεία: Μαίρη Λίντα-Χιώτης

Σβήσε μάνα μου τη λάμπα
κι άσε με στα σκοτεινά.
Την αγάπη μου έχω χάσει
και σ' αυτή την μαύρη πλάση
θα πονώ παντοτινά.

Γι αυτό το χρήμα μάνα μου
αγάπες ξεχωρίζουν
κορμάκια καταστρέφονται
και όνειρα γκρεμίζουν.

Σβήσε μάνα μου τη λάμπα
κι άφησέ με μόνο μου
για να κλάψω αυτό το βράδυ
μέσα στο βαθύ σκοτάδι
το βαρύ τον πόνο μου.