

## ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ: Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΚΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ

Πιάνοντας κανείς να μιλήσει για ένα θέμα όπου η ιστορία της μουσικής του τόπου μας ακόμα δεν αποφάσισε να το καταχώριση στα αρχεία της, έχει σπασμένη μια ιδιαίτερη ευθύνη, αφού κι η βιβλιογραφία σπανίζει κι η πληγή είναι ακόμα ανοιχτή. Παράλληλα όμως, έχει και το πλεονέκτημα πώς όσο σωστότερο μιλά, δεν αποδίδει τιμές αλλά λύνει μια παρεξήγηση. Τα ρεμπέτικα τραγούδια πρέπει να βοηθήσουμε να πάρουν τη θέση τους.

Στα χρόνια του, εκείνα που του στερούσαν την επαφή μ' ένα ευρύτερο κοινό, όπως η λογοκρισία, οι ανεπίσημοι μικροδιωγμοί και ο υποτιθέμενος ανήθικος χαρακτήρας των εκτελεστών του, μετασηματίστηκαν μετά το 1950, χαρακτηρίζοντας πια το ίδιο το ρεμπέτικο τραγούδι σαν κοινωνικά ανήθικο μουσικό υποπροϊόν.

Εδώ και λίγα χρόνια μόνο, κι όταν ένας-ένας οι δημιουργοί του πεθαίνουν, το πλατύτερο κοινό κατάλαβε πώς άφησε να πέρασει ένα ποτάμι ανάμεσα από τα χέρια του χωρίς να δροσιστεί.

Σιγά και με περίσκεψη πρέπει ν' αρχίσει η αποκατάσταση.

Στις αρχές του αιώνα, το δημοτικό μας τραγούδι φαινόταν ακόμα πώς ήταν οργανικά δεμένο με τον λαό, όχι τόσο στην ύπαιθρο όπου κυριαρχούσε αδιαφιλονίκητα, όσο και μέσα στις πόλεις αφού κράτησε σε συνοχή το έθνος στο χρόνια της τουρκοκρατίας όπου και γεννιότανε, μετά την απελευθέρωση και για πολλά χρόνια ακόμα, φαινόταν να δρέπει τους καρπούς των δύσκολων χρόνων.

Όμως κάθε τέχνη κι επόμενα η μουσική σαν πιο ευαίσθητος δέκτης, αντρώνεται φυσιολογικά μόνο σαν υπάρχουν γενεσιουργά αίτια και μια βαθύτερη ανάγκη υποδοχής.

Ο αιώνας μας, στις αρχές του, έκλεινε μια ηρωική εποχή έχοντας μέσα του το σπέρμα πλούσιο για την ανακατανομή των αξιών. Οι μεγάλες πόλεις πολλαπλασιάζοντας καθημερινά την εργατική τάξη, νιώθουν την ανάγκη νέων μέσων έκφρασης αφού καθιέρωσαν νέες συνθήκες. Μέρα με τη μέρα ο άνθρωπος αρχίζει να μαντρώνεται και να ζει σιωπηλά. Δεν γίνεται πια λόγος για ρωμαίικα γλέντια και η σκληρή ανάγκη των πραγμάτων, λίγο ασυνείδητα λίγο ηθελημένα, αρχίζει να γεννά τους κοινωνικούς καημούς.

Όπως, όμως, η ύπαιθρος λίγο εφάπτεται αυτών των ουσιαστών αλλαγών, δουλεύοντας και ξαναδουλεύοντας το δημοτικό τραγούδι, η καλή κοινωνία των πόλεων νιώθει την αντικατάσταση κάτω από εντελώς διαφορετικές τάσεις, που προσιδιάζουν περισσότερο στην βελτίωση των καθημερινών καταπραϋντικών ανέσεων. Όσον αφορά στη μουσική, λέγονται καντάδα, ευρωπαϊκά ευρείας καταναλώσεως και ελαφράς επιθεωρήσεως.

Συνήθως οι αλλαγές δεν πιστοποιούνται στο χρόνο της υπάρξεως του (όπου απλώς επισημαίνονται), αλλά μετά από την οριστική απώλεια των προϋπαρχόντων.

Ενώ λοιπόν η φύση των πραγμάτων οδηγούσε στον ουσιαστικό θάνατο το

δημοτικό άσμα στις πόλεις, από την άλλη μεριά ύποπτα νομοθετήματα αρχίζουν τους διωγμούς απέναντι στο νέο είδος μουσικής, ικανοποιώντας έτσι την καλοστεκούμενη τάξη που εκείνα τα χρόνια είχε πάντα μέσα της πρόχειρη μια δόση αηδίας για την παράνομη μουσική φιλολογία των μαχαλάδων. Ίσως ασυνείδητα να υπήρχε ο φόβος πώς αφού οι μουσικές της τρυφερότητες δεν μπορούσαν να ενταχθούν οργανικά σε μια εποχή που ξεπερνούσε γρήγορα τις δυνατότητες της, ζητώντας ογκωδέστερους στόχους, να πεθαίνει ξαφνικά ένα πρωί χωρίς κανένα σοβαρό κι ενηλικιωμένο διάδοχο. Τότε το ρεμπέτικο φαινόταν ακόμη νόθο στην ελληνική μουσική παιδεία.

#### ΤΙΤΛΟΙ ΚΑΤΑΓΩΓΗΣ

Τόποι που γεννήθηκε ήταν οι μεγάλες ελληνικές πόλεις, η Σμύρνη, η Κωνσταντινούπολη και η Αλεξάνδρεια. Αλλά εκείνο που βαραινει περισσότερο, δεν είναι ο τόπος που γεννήθηκε αλλά ο τόπος που ολοκληρώθηκε. Έτσι, η Αθήνα, η Θεσσαλονίκη, το Ναύπλιο και λίγο αργότερα οι υπόλοιπες μεγάλες πόλεις της Ελλάδας, δουλεύανε κάθε βράδυ αυτό το τραχύ είδος μουσικής ώσπου το παρουσίασαν ώριμο πια και στη φόρμα και στο περιεχόμενο. Αν τώρα ζητήσουμε τίτλους καταγωγής, πρέπει να γυρίσουμε στις αρχές ακόμη του αιώνα. Εδώ, πέρα από τις ελληνικές πόλεις υπάρχουν και η Σμύρνη, η Πόλη, η Αλεξάνδρεια και το Αϊβαλί.

Ό,τι ξεκινά από δω, σπερματικό περιέχει βέβαια τη φόρμα της ωραίας τριακονταετίας του ρεμπέτικου (ιδιαίτερα κάτω από μια σκοπιά εξελίξεως και αυτών των τραγουδιών χρονικά), αλλά υπάρχει ανεξάρτητα και δεμένο με δημοτικά μουσικά στοιχεία του τόπου χωρίς να είναι δημοτικό. Ιδιαίτερα για τη σύνθεση τους, το δημοτικό δανείζει περισσότερα μουσικά στοιχεία απ' ό,τι ποιητικά, όπου τα δεύτερα αντιπροσωπεύουν όλο και σπανιότερα σύγχρονες ανάγκες και συχνότερα ένα στατικό θέμα σε σχέση με το χρόνο: τον έρωτα. Έτσι, πέρα από τις μουσικές επιδράσεις, που βρίσκονται διάχυτες σ' όλο τον πρώτο κύκλο, υπάρχουν ρεμπέτικα, που η κυριαρχούσα τους διάθεση έχει σαν αφορμή ένα στίχο κάποιου σμυρνιώτικου δημοτικού ή και αντίστροφα, η κυριαρχούσα διάθεση του σμυρνιώτικου μεταφυτεύεται στις εμπνεύσεις του λαϊκού σύνθετη. Το δεκαοχτάχρονο κορίτσι που έρχεται από ξένο τόπο και μακρινό, στο ρεμπέτικο γίνεται δωδεκάχρονο και παιδεύει με τον ίδιο τρόπο τον ερωτευμένο. Αλλά αυτό το μπόλιασμα σποραδικό υπάρχει σε ορισμένα μόνο τραγούδια, ενώ αντίθετα η σμυρνιώτικη δημοτική μελωδία διαμορφώνει τη πρώτη ρεμπέτικη περίοδο.

Καθώς όμως ο Ελληνισμός της Μικράς Ασίας δίνει τις μήτρες του για το ρεμπέτικο, η Κωνσταντινούπολη δεν μπόρεσε να κάνει το ίδιο με τους Ταταυλιανούς ρυθμούς, οι οποίοι, ενώ στην αρχή φανήκανε να ενσωματώνονται, λίγο αργότερα κι από τις πρώτες μέρες του ρεμπέτικου ακόμα, μείνανε ξέχωρα και προχώρησαν όσο μπόρεσαν να προχωρήσουν. Το 1935 ο Περίστερη και ο Τρίμης τα θυμούνται χωρίς επιτυχία.

Πολλά βέβαια οφείλονται στην Σμύρνη, αλλά θα ήτανε λάθος να πούμε πώς ό,τι πήρε στην αφετηρία του, το πήρε αποκλειστικά αποκεί. Γιατί στην ολοκλήρωσή του, παράλληλα συντέλεσαν κάτι μισοδιαμορφωμένα κουτσαβάκικα τραγούδια, αυτοσχέδια άσματα της φυλακής και πονηρά

σιγοψιθυρίσματα από το μεράκι των χασικλήδων. Η Σμύρνη κατά κάποιον τρόπο ήταν η μουσική αφορμή μάλλον, κι όλοι οι άλλοι διαπλαστικοί παράγοντες οι βαθύτερες αιτίες. Αργότερα και στα χρόνια της ακμής του, αυτά που συντελούν είναι η πίκρα από την κοινωνική αδικία, η φτώχεια, ο ερωτάς και η φυλακή.

Από το 1938 περίπου και μετά, το ρεμπέτικο υπάρχει αυτοτελές και παίρνοντας πια ο,τι ήταν να πάρει, ξεκινά μόνο του. Λέμε 1938 όπως μπορούσαμε να πούμε και 1936 ή 1939. Δεν υπάρχουν σαφή όρια. Δεν είναι δύσκολο να ξεχωρίσει ένα ρεμπέτικο τραγούδι από τη σημερινή πληθωρική παραγωγή, όμως, όταν ρωτήσει κανείς μέσα του ποια είναι αυτά που το ξεχωρίζουν, εκεί υπάρχουν οι δυσκολίες και η αδυναμία προσδιορισμών.

Ασυνείδητα η αισθητική του καθενός αφομοιώνει πολλά περισσότερα απ'ο,τι νομίζει. Οι δυσκολίες τίθενται λίγο εκούσια, γιατί ο,τι κι αν πούμε πρέπει να 'χει όσο το δυνατόν λιγότερη σχέση με τη καθαρή μουσική σπουδή, αφού σήμερα αυτοί που σπουδάζουν μουσική είναι ελάχιστοι. Ουσιαστικό χαρακτηριστικό (χωρίς όμως να βοήθα τόσο στη ταξινόμηση και στο στεγανό διαχωρισμό των εποχών), είναι το γεγονός πως, ενώ στους δυο πρώτους στίχους έχουμε μία και μόνο φωνή, στον τρίτο και τέταρτο υπάρχουν δυο ή και περισσότερες, όπου η μία συνήθως είναι γυναικεία. Σχεδόν πάντα όταν μπαίνουν κι άλλες φωνές, ακούμε και νέα μουσική φράση. Τέτοια τραγούδια βρίσκονται από το τέλος ακόμα της δεύτερης περιόδου και σ' όλη τη διάρκεια της τρίτης, κι όλοι σχεδόν οι σύνθετες, Τούντας, Μπαγιαντέρας, Χατζηχρήστος, Τσιτσάνης, Παπαϊωάννου, ακολουθούν αυτό το δρόμο. Για παράδειγμα:

Μια φωνή:

Καθαρίσαμε μου λες και θες να φύγεις  
με βαρέθηκες και τώρα πια μ αφήνεις

Τρεις φωνές:

που θα πας που θα τα βρεις αλλού στρωμένα  
και μου λες τα περασμένα ξεχασμένα.

(Σύνθεση του Τσιτσάνη «Που θα πας, που θα τα βρεις αλλού στρωμένα» με την Νίνου, τον Τσαουσάκη και τον ίδιο τον σύνθετη, γραμμένο το 1948.)

Ενίοτε η μονοφωνία περιορίζεται στον πρώτο, συνήθως δεκαπεντασύλλαβο στίχο:

Μια φωνή:

Το παράθυρο κλεισμένο, σφαλιγμένο, σκοτεινό

Δυο φωνές:

για ποιο λόγο δεν τ' ανοίγεις πεισματάρη να σε δω.

(Σύνθεση του Παπαϊωάννου «Ανοιξε γιατί δεν αντέχω» με την Μπέλλου και τον Στελάκη, γραμμένο το '48.)

Αργότερα, κι όσο περνούν τα χρόνια, κυριαρχεί η μονοφωνία στο κουλέ και μόνο στο ρεφρέν ακούγονται περισσότερες φωνές. Σημειώνεται εδώ πως το ρεφρέν δεν υπήρχε στην πρώτη μορφή του ρεμπέτικου και φαίνεται πια μετά το 1940, πιθανότατα απ'τον Τσιτσάνη.

Με την κυριαρχία της μονοφωνίας, το ρεμπέτικο αρχίζει να αισθάνεται τη μοναξιά του σε μια εποχή όπου πια η κοστολόγηση του τραγουδιστή αρχίζει να

υπολογίζεται, αφού οι πρώτες όμορφες μέρες όπου οι εκτελεστές γλεντούσανε περισσότερο το τραγούδι από τα αναλογούμενα ποσοστά, πέρασαν. Στις λίγο πολύ τελειοποιημένες πια ταβέρνες κυριαρχούν τάσεις μοναξιάς και ανεξαρτησίας σε σχέση ευθέως ανάλογη των λαϊκών τραγουδιστών με το κοινό τους. Τούτο τον γυμνό δρόμο έμελλε να τον διαβούν ο Τσαουσάκης και λίγο αργότερα ο Καζαντζίδης.

Είπαμε παραπάνω πως τίποτα δεν βοήθα στην ουσιαστική και στεγανή διάκριση των εποχών, αφού αρκετές αισθητικές λεπτομέρειες και διακριτικά, δεν περιορίζονται σε ορισμένα χρονικά σημεία, αλλά οπωσδήποτε υπάρχουν σε χρόνια επεκτεινόμενα εκατέρωθεν, δένοντας έτσι περισσότερο τον ρεμπέτικο κύκλο. Αμανέδες που υποτίθεται πώς ανήκουν στο ξεκίνημα γράφηκαν και το 1948, όπως κι ένα τέλεια ολοκληρωμένο σκληρό ρεμπέτικο με τίτλο «Τουτ' οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα» είναι γραμμένο 20 ολόκληρα χρόνια πριν την εποχή του. Κι ακόμα, τον καιρό που μεσουρανούσε το σχήμα:

μονοφωνία στον πρώτο και δεύτερο στίχο  
δυο και τρεις φωνές στον τρίτο και τέταρτο

ο Κερομήτης ερμήνευε ένα από τα όμορφότερα ρεμπέτικα που υπήρχαν «Την άγκυρα μου έριξα», μόνος απ' αρχής μέχρι τέλους. Αλλά, αν το τέλος έρχεται σιγά-σιγά με μια φωνή, και στη συμρναϊκή περίοδο πολλά τραγούδια έμειναν έχοντας έναν και μόνο εκτελεστή. τον Μπερνιδάκη, τον Ασίκη, την Εσκενάζυ ή τον Μοσχονά. Το ρεμπέτικο ξεκίνησε μ' έναν εκτελεστή και πεθαίνει με τον ίδιο τρόπο, ίσως από σύμπτωση, ίσως από ηθική ακεραιότητα.

Άλλο στοιχείο διαφοροποίησης με την επιφύλαξη των προηγούμενων κανόνων στο θέμα της στεγανότητας, είναι πώς στην καθαυτό πάλι ρεμπέτικη περίοδο, μουσικός φθόγγος και λεκτική συλλαβή είναι συνήθως δεμένη. Αλλά ενώ ένας μουσικός φθόγγος μπορεί να περιλάβει και περισσότερες από μια συλλαβές (ακόμα και ημιστίχιο), το αντίστροφο αποφεύγεται υπακούοντας στους αισθητικούς κανόνες της εποχής. Υπάρχει δηλαδή η παρακάτω αντιστοιχία:



(Σύνθεση του Τσιτσάνη «Να γιατί γυρνώ», με τη Σοφία Καρίβαλη και τον Μ. Βαμβακάρη, γραμμένο το 48.)

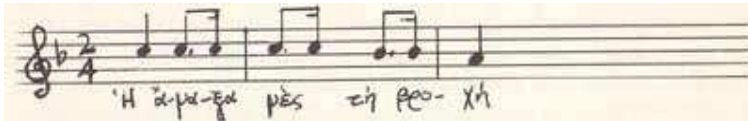
Αντίθετα τα Συμρναϊκά όσες φορές τουλάχιστον, ερμηνεύτηκαν μένα τραγουδιστή, χρησιμοποίησαν τρεις και τέσσερις μουσικούς φθόγγους σε μια συλλαβή ή δορυφορούσαν τη φωνή τους σ' έναν και μόνο φθόγγο:



(Σύνθεση του Παπάζογλου, προφανώς επηρεασμένη από τη Σμυρναϊκή δημοτική με τίτλο «Βαλε με στην αγκαλιά σου» και με ερμηνεύτρια την αξέχαστη Ρόζα Εσκεναζυ.)

Ο Σμυρνιός, καλός γείτονας των Ελληνικών νησιών και της απώτερης Ανατολής, μεσοδρομούσε φιλοκεντώντας το τραγούδι του με μεράκι. Πολύ αργότερα, στα δύσκολα χρόνια της πτώσης, ο ερμηνευτής τραγουδώντας περισσότερο το πάθος του, αφήνεται σε μια συλλαβή βαρυφορτωνοντας την με φθογγικούς μαιάνδρους. Ο Μπίνης συνήθιζε τη μικρή σχετικά φθογγική διάρκεια μεταξύ παραφωνίας και ψαλμού, Αλλά αυτοί που έκλεισαν οριστικά τις πύλες ξεχνιόντουσαν τραγουδώντας πάνω σε μια λέξη.

Είναι ακόμα χαρακτηριστικό πώς το ρεμπέτικο τραγούδι, δεν απλώνεται σ' όλες τις περιοχές του μουσικού πενταγράμμου, προτιμώντας μέσους φθόγγους και μικρής έντασης ηχητική αυξομείωση:



(Σύνθεση τον Χατζηχρήστου το 47.)

Κι αυτός όμως ο κανόνας ίσως λιγότερο απ' όλους τους άλλους, αρχίζει να σπάει μετά το 1955.

Υπάρχουν, βέβαια, κανόνες που ξεχωρίζουν το ρεμπέτικο όμως ο Βαμβακάρης σχεδόν μόνος απ' όλους τους άλλους δεν μπορεί να ενταχθεί κάπου οριστικά, και πολλές φορές φαίνεται να μετασχηματίζει το ύφος του, για χάρη της ρεμπέτικης αξιοπρέπειας. Τούτο μ' αφορμή μια συγκριτική αντιπαράθεση των πρώτων με τα τελευταία του τραγούδια, όπου τα πρώτα βρίσκονται στη μουσική διερεύνηση και τα τελευταία προσπαθούν να κλείσουν τα ρήγματα του τέλους της τρίτης περιόδου.

Δεν μπορεί να δώσει κανείς οριστικές διαφορές και συμπεράσματα. Ο,τι είπαμε, το 'παμε με την επιφύλαξη των αλληλεπιδράσεων στις τρεις εποχές. Τη Σμυρναϊκή (1922-1932), την κυρίως ρεμπέτικη (1932-1940) και την κλασική (1940-1952), όπως τις διακρίνει ο Ηλίας Πετρόπουλος.

Η μουσική δεν έχει να κάνει με νομοθετήματα ή με εκ των πρότερων αποφάσεις, αλλά αφήνεται ν' ακολουθή την εκάστοτε λαϊκή ψυχοσύνθεση.

Τώρα για το στίχο. Πριν μερικούς μήνες ο Θεοδωράκης μίλησε για κακό στίχο

στο ρεμπέτικο. Φοβάμαι πώς υπάρχουν δυο διαφορετικές βάσεις εκκινήσεως για συζήτηση και συμπεράσματα. Η μια ξεκινά με την προϋπόθεση να βελτιώσει την υπάρχουσα λαϊκή μελωδία και στίχο, κάνοντας τα περισσότερα άξια να συνεχίσουν το δρόμο που άνοιξε το ρεμπέτικο. Θέλοντας να οδηγήσει το λαό στην αισθητική του άνοδο μέσω ευσυνείδητων ποιητών, προσδιορίζει τις διαφορές και προτείνει λύσεις. Η άλλη αξιολογεί ο,τι έχει να αξιολογήσει από τα ήδη υπάρχοντα και περιορίζεται στη διάγνωση, αφού προϋποτίθεται πώς η ρεμπέτικη μελωδία συνυπάρχει με τις ιδιαίτερες συνθήκες που τη γέννησαν. Νομίζω, πώς ο στίχος στο ρεμπέτικο είναι αυτός που είναι. Καλός ή κακός. Εκείνο που εκτιμά κανείς, είναι πώς γράφτηκε έξω από κανόνες και ρεύματα και δεν προσπαθούσε να προβληματίσει ή να 'χει μια καλλιτεχνική καταδίωξη στην ιστορία του λόγου. Άλλωστε το ίδιο νομίζω πώς συμβαίνει και στη μουσική του, με τη διάφορα πώς ενώ ο στίχος προσφέρεται περισσότερο για κριτική, μια και υπάρχουν χειροπιαστά πράγματα, οι λέξεις με το λογικό τους νόημα, απ' όπου κρίνεται η τέχνη τους ή όχι, στη μουσική το αφηρημένο των ήχων αποσιωπά τα ενδελεχή ψιλοκοσκινίσματα. Αυτά, με την προϋπόθεση πάντα, πώς η ποιότητα μουσικής και λόγου έχει αποδέκτες όχι απόφοιτους ωδείων, αλλά μια ευρύτερη μάζα. Οι ρεμπέτες ποτέ δεν σκέφτηκαν να δικαιωθούν αισθητικά. Κοινωνιολογικά, λογικό επακόλουθο είναι πώς αφού δημιουργοί και στο στίχο και στη μελωδία είναι οι ίδιοι ποιοτικά χαρακτήρες, δεν υπάρχει καμία δικαιολογία να δεχόμαστε τη μουσική και μάλιστα να την εκτιμάμε, αποκλείοντας το στίχο. Τούτο, βέβαια, δεν σημαίνει πώς ο στίχος στο ρεμπέτικο έχει अपαράμιλλες αισθητικές αξίες, ενώ υπάρχουν στη μουσική. Είπαμε παραπάνω, η μουσική είναι σύνολο ήχων και ο στίχος λέξεων. Λογαριάζοντας περισσότερο στη λογική, καταλαβαίνουμε οπωσδήποτε μια διάφορα ποιοτική στα δυο μέρη. Τα πράγματα αλλού χωλαίνουν. Η σχέση σύγχρονης λαϊκής μουσικής με το ρεμπέτικο είναι περισσότερο απομακρυσμένη απ' ο,τι η σχέση ρεμπέτικου με Σμυρναϊκή δημοτική. Γιατί τουλάχιστον, εκείνο που το διαμόρφωσε, οι εντελώς ιδιαίτερες συνθήκες της εποχής του, δεν υπάρχουν πια, κι έπειτα ρεμπέτικο σημαίνει πρώτα ένα τρόπο ζωής και ύστερα ορισμένα τραγούδια. Πανταχόθεν ελλοχεύουν οι κίνδυνοι από την φαινομενικά λογική τούτη συζυγία και τέλος θα 'χουμε ένα τραγούδι που θα προβληματίζει μ' όλο το αισθητικό του απόβαρο, αλλά το πιο σίγουρο απ' όλα είναι πώς δεν θ' ακουστεί ποτέ στα μεράκια της εργατικής τάξης και δεν είναι καθόλου λαϊκό παρά μόνο στις συνεντεύξεις των ειδικών. Όλα θα ξεκινήσουν στην αρχή με τις καλύτερες διαθέσεις για να φτάσουν στο σημείο, όπου οι επώνυμοι σύνθετες και στιχουργοί από τη μια μεριά και οι λαϊκές ανάγκες από την άλλη, θ' απομονωθούν έτσι, ώστε οι πρώτοι ν' ανεβαίνουν ποιοτικά σ' ένα πολύ κλειστό κύκλωμα κι οι δεύτερες να κατεβαίνουν όλο και περισσότερο με κατάλληλη εκπόρνευση από αφελείς συνθέτες και πανούργους επιχειρηματίες. Αλλά πάλι, δεν πρέπει να διαμορφώνεται και να παρουσιάζεται το λαϊκό αίσθημα από τις φωνογραφικές εταιρίες ανάλογα με τις στατιστικές των πωλήσεων. Γιατί ως ένα σημείο, η ζήτηση προσδιορίζει την προσφορά, και το κακό βρίσκεται από τη στιγμή που η προσφορά ισχυροποιείται και προσδιορίζει τη ζήτηση. Το ρεμπέτικο είναι πιο κοντά στο δημοτικό όσον αφορά στους κανόνες

λειτουργίας για τη δημιουργία του, απ' ο,τι η σύγχρονη τεχνική λαϊκή με το ρεμπέτικο. Γιατί η μη μουσική παιδεία των εκτελεστών του, ίσως τους είχε ανώνυμους, αν δεν υπήρχαν τα σημερινά μέσα ενημερώσεως και το πρόσφατο σχετικά παρελθόν.

Εκείνο που έχει περισσότερη βαρύτητα είναι ο λαϊκός καθαρά χαρακτήρας μ' όλες του τις συνέπειες, παρά οι ποιοτικές ομοιότητες. Οι νεκραναστάσεις δεν έχουν πέραση στην τέχνη και ο,τι φαίνεται να αντιγράφει μια παλιά εποχή, έχει καινούριους χρωστές και μια εσωτερική εξελικτική πορεία προς τα εμπρός. Αξιολογώντας το στίχο, τα τελικά συμπεράσματα δεν τον αποκλείουν εντελώς. Υπάρχουν αρκετά στοιχεία από την κρητική ποιηση, και πιθανώς συμπωματική χρησιμοποίηση ποιοτικών σχημάτων και ιδεών. Ιδιαίτερα στα ερωτικά τραγούδια η γνησιότητα προσδιορίζει τα ευγενικά αισθήματα των λαϊκών στιχουργών. Αλλά και τούτος δεν στάθηκε άμοιρος σ' όλη του τη πορεία. Παρουσιάζεται διαφορετικός σε σχέση με τις τρεις εποχές. Ο στίχος των σκληρών ρεμπέτικων που ξεκινούν από το 1920 ακόμα, έχει αρκετή αφαίρεση και μικρές εικόνες. Π.χ. (από τραγούδι αγνώστου συνθέτη, πιθανώς του 1935):

Γύρω γύρω τα ντερβίσια  
και στη μέση τα χασίσια  
Μπάρμπα Γιάννη, Μπάρμπα Πέτρο  
δεν θα παντρευτούμε και φέτο  
Μπαρμπα Γιάννη σαν πεθάνεις  
το λουλά τι θα τον κάνεις.

ή στο «Από κάτω απ τις ντομάτες» με τον Γιάννη Ιωαννίδη και με μπουζούκι του Καραπιπέρη σε δίσκο γραμμοφωνημένο πιθανώς το 1925:

Από κάτω απ τις ντομάτες  
φίλησα δυο μαυρομάτες  
Από κάτω από τ' αμπέλι  
φίλησα μια παντρεμένη  
Μια ελιά και μια ντομάτα  
είναι φέτο η σαλάτα  
Στο μαντήλι σου τρεις κλώνοι  
και θαρρώ πως με μαλώνει.

Τούτες οι μικρές εικόνες Υπάρχουν περισσότερο στα τραγούδια της φυλακής και στα χασικλίδικα. Η φωνή πειθαρχεί με μικρούς κοφτούς ήχους στο όργανο. Χρόνο με το χρόνο η κουβέντα ημερώνει κι έτσι στη δεύτερη περίοδο υπάρχει συνεχής εξέλιξη στην ιστορία, νοηματική πληρότητα και σχεδόν δράση.

Σε σχέση με τις παραλλαγές πάνω στο ίδιο τραγούδι, σ' όλη την ύπαρξη του ρεμπέτικου, υπάρχουν σχεδόν οι ίδιοι κανόνες και νόμοι που λειτουργούν και στο δημοτικό άσμα. Βρίσκουμε στροφές περίπου όμοιες σε δυο και τρία τραγούδια διάφορων σύνθετων σε διάφορη ή και ίδια χρονική περίοδο. Αυτές

οι παραλλαγές, όπως και στο δημοτικό, συναντιόνται τακτικότερα στα τραγούδια του Χάρου.

Για παράδειγμα:

Τον Χάρο τον αντάμωσαν πεντ έξι χασικλήδες  
Να τον ρωτήσουν πως περνούν στον Άδη οι μερακλήδες  
(αδέσποτο)

Δυο τρεις μπεκρήδες βρήκανε το Χάρο σ ένα δρόμο  
και τον ρωτούσαν πως περνούν στον άλλονε τον κόσμο  
(σύνθεση του Τούντα πριν το 1930)

Η μουσική δεν αποκλείεται ν' αλλάζει ριζικά, αφού ο συνθέτης της διασκευής κατά πάσα πιθανότητα γνωρίζει τον προηγούμενο κι αγνοεί τον στιχουργό του οποίου και τα δικαιώματα ελαστικότερα κατοχυρώνονται από τα δικαιώματα του σύνθετη. Παραλλαγές υπάρχουν ακόμα και στα χασικλίδικα και στα σκωπτικά, όπου δηλαδή το θέμα δεν θίγει τίποτα σοβαρότερο κι απουσιάζουν σχεδόν ολοκληρωτικά στα τραγούδια μ' ερωτικό περιεχόμενο και συγκεκριμένα σ' αυτά που αναφέρονται στο χωρισμό. Υπάρχει μια σειρά τραγουδιών (τα περισσότερα αδέσποτα) που τραγουδιόνταν πάνω στο ίδιο μουσικό μοτίβο, αρκετά παλιό και χωρίς συγκεκριμένο συνθέτη. Σ' αυτά, χρησιμοποιούσαν τη μελωδία από το «Τούτοι οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα» (αδέσποτο) και είναι το «Κάτω απ τα ραδίκια» (υπάρχει όμως και σε διαφορετική μελωδία) ένα ζεϊμπέκικο της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα μας, οι διάφορες παραλλαγές της αρχικής μελωδίας των Μπάτσων, το «Άναψε το» (αδέσποτο) που πρόσφατα παρουσίασε ο Μουφλουζέλης, «Ο λουλάς και το καλάμι» (επίσης αδέσποτο) σε παρουσίαση πάλι του Μουφλουζέλη και οι εκάστοτε αυτοσχεδιασμοί, όταν δεν υπήρχε και πολύ κέφι να σταματήσει το τραγούδι. Στα πρώτα βήματα του ρεμπέτικου συνήθως δεν υπάρχουν δυσκολίες στην αγάπη. Ο στίχος περιορίζεται στις ομορφιές και στις νυχτερινές συναντήσεις, σπανιότερα δε αναφέρεται στο ανεκπλήρωτο ερωτικό πάθος. Αργότερα ο έρωτας τις περισσότερες φορές θα σηκώνει κι όλες τις κοινωνικές αδικίες. Σ ένα τραγούδι του 1943 ο ρεμπέτης κατορθώνει να βρει την απώτερη ερωτική ουσία ζητώντας την ποιοτική του πληρότητα στην άρνηση της αγαπημένης:

και μη μου δώσεις πρόσεξε  
ο,τι κι αν σου γυρεύω  
κλείσε την πόρτα σου καλά  
κι εγώ ας ζητιανεύω.

Στη «Συνοικία», ένα τραγούδι του Τσιτσανη γραμμένο το 59, ο συνθέτης κοινωνιολογεί. Στα εντελώς ιδιόρρυθμα σχετικά με το στίχο τραγούδια του ο Μουφλουζέλης το ίδιο. Τούτος ο δεύτερος αγνοεί σχεδόν εντελώς τον ερωτά ή την κοινωνική αδικία κι ενδιαφέρεται για τις καθημερινές λεπτομέρειες και σκηνές του δρόμου.

Αν μαζί με τις ιδιαίτερες συνθήκες, έχουμε υπ' όψη μας και τα τεχνικά



χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου, τότε ο αμανές φαίνεται περισσότερο ψυχοπαίδι του, παρά αισθητική απόκλιση. Ο ελληνικός αμανές έχει κάτι από το Βυζάντιο. Συνήθως στον αμανέ υπάρχει μια στροφή (αργότερα δυο) που επιμηκύνεται μ' αναστεναγμούς, γυρίσματα και παλμικές κινήσεις πάνω σε μια νότα, που έπειτα επαναλαμβάνονται από βιολί ή κανονάκι και που φαίνεται σαν να επιβεβαιώνει την καλή εκτέλεση ή να παρηγορεί τον εκτελεστή.

Ο Ασίκης, περιεκτικότερος στους αμανέδες του, προσπαθεί να παρουσιάσει περισσότερο δράση. Οι αμανέδες είχαν απλή σύνθεση οργάνων. Συνήθως σαντούρι, κλαρίνο και βιολί. Τις περισσότερες φορές στη μέση έχουν ταξιμι με σαντούρι ή κλαρίνο και πιθανώς χαιρετισμούς. Στην κυρίως ρεμπέτικη περίοδο σπανίζουν οι χαιρετισμοί. Στους χαιρετισμούς συνήθως ο εκτελεστής από σεμνότητα δεν απαντά ή εάν απαντήσει, το κάνει μετά την πρώτη στροφή. Πέρα από τις ειδικές συνθήκες και τους διαπλαστικούς παράγοντες που αποτελούν έξωθεν επιδράσεις, σημαντικό ρόλο για τη διαμόρφωση του ρεμπέτικου έπαιξε κι ο χαρακτήρας των ανθρώπων που το δούλευαν. Ίσως να μην υπάρχει κι εδώ στεγανότητα, γιατί ο χαρακτήρας έχει άμεση σχέση με τους διαπλαστικούς παράγοντες, μάλιστα σε σημείο ταύτισης, κι έμμεση με τις ειδικές συνθήκες, όπου αυτές χτίζουν μάντρες γύρω μας κι η αδράνεια διαφαίνεται σαν η ηθική των απατημένων.

Το ρεμπέτικο χωρίς δράση μηρυκάζει ένα μόνιμο παράπονο για τις αδικίες στη ζωή και στον έρωτα, έχοντας σαν αξίες όχι την ανδραγαθία, αλλά την αποκλήρωση από την κρατούσα τάξη, όχι την ψυχική δύναμη, αλλά τις πληγές και τις αδυναμίες του ερωτευμένου, όχι το κλέος, αλλά την προδοσία. Είναι τα τραγούδια των προδομένων και του σκληρού χωρισμού που συνήθως οφείλεται σε ύπαρξη τρυφερώς αγαπηθείσα κι αιτιολογείται από την αναγκαιότητα του ρεμπέτη να υπάρχει σαν τραγικός ήρωας σε κάθε χωρισμό. Μιλήσαμε πιο πάνω για την απώτερη ερωτική ουσία. Στα ρεμπέτικα τραγούδια ο Πετροπουλος τόνισε πώς στον άντρα σημασία έχει το ζέον αίσθημα παρά το όνομα της αγαπημένης. Η γυναίκα δεν υπάρχει σαν ολοκληρωμένη ύπαρξη, όταν βέβαια δεν τραγουδά.

Γίνεται αερικό, βωμός κι επιτακτική ανάγκη για ουσία. Δεν θ' ακούσει ποτέ παράπονα και πίκρες από έναν άντρα. Υπάρχουν οι φίλοι γι αυτό. Είναι και πρέπει να είναι αμέτοχη στην εσώτερη κοσμογονία του ρεμπέτη. Η ποιότητα του ερωτά του δεν επιδέχεται υλοποίηση στο εκάστοτε πρόσωπο της αγαπημένης.

Άλλοτε πάλι η γυναίκα αποτελεί μόνιμη δικαιολογία για τον κατήφορο, κι ο ρεμπέτης ευάλωτος στο παράπονο, όντας εκτός τόπου και χρόνου, οδεύει τον δρόμο της απώλειας, επειδή βρίσκει πώς μετά τον χωρισμό δεν υπάρχει άλλη διέξοδος. Έχοντας σαν αξίωμα αυταπόδεικτο τη συμπάρασταση των φίλων, η συνήθως υπαίτια του σκληρού χωρισμού, γίνεται μοίρα και μαχαίρι να συνοδεύει την απόλυτη μοναξιά του εγκαταλειμμένου.

Αντίθετα η γυναίκα στα τραγούδια της θέλει έναν άντρα μαζί της λεβέντη, δουλευτάρη, ταχτικό θαμώνα της ταβέρνας και σκληρό μαζί της, προθυμοποιούμενη, σχεδόν ηδονικά, να του συγχωρεί τις απιστίες. Όσες φορές είναι αυτή που πληγώνεται, μιλά σκληρά.

Όταν ο χωρισμός οφείλεται σε γεγονότα έξω από τη θέληση των ερωτευμένων, τότε φταιχτής θα 'ναι οπωσδήποτε η κοινωνία. Ο στίχος συνήθως δεν περιορίζεται στην άπονη συμπεριφορά του αστικού καθεστώτος, αλλά συμπληρώνεται με την παθητική στάση του ρεμπέτη.

Πολλά τραγούδια γράφτηκαν για συγκεκριμένα πρόσωπα. Ο Antonio Barca Heredia μεταγλωττισμένος σε Αντώνη Βαρκάρη Σερέτη πεθαίνει στην αγκαλιά της Καρμεν. Η Σοραγια εμπνέει το λαϊκό βάρδο με την άπονη αποπομπή. Η κακούργα πεθερά κινεί δόλια τα δίχτυα για το στυγερό φόνο του Αθανασόπουλου. Η Μαρία Μανταλενα το 1937 γίνεται Μαριγουλα Μανταλενα σε σύνθεση του Περιστερη και τραγουδιέται από τον Βαμβακάρη. Ο ρεμπέτης, αρκετά αλαφροϊσκιωτος, έχει δικά του μάτια και μυθολογία.

Πέρα, τώρα, από κάθε ανάλυση ή ιστορία, ας δούμε εάν υπάρχει καμιά σχέση και ποια με το σύγχρονο λαϊκό άσμα, μια και χωρίς καθόλου βάσανο αρκετοί μπερδεύοντας μέσα τους πολλά πράγματα, θεωρούν σα φυσικό διάδοχο του πρώτου, το δεύτερο. Οι ίδιοι δημιουργοί του, σεβάσμια απομονώνοντας εκείνη την εποχή, τη θεωρούν οριστικά απολεσθείσα, ηρωοποιώντας έτσι τα παρωχημένα ωραία γεγονότα που τη συνέθεσαν. Παράλληλα όσοι ζουν, εξακολουθούν να κάνουν τραγούδια.

Υπάρχει μια αντίφαση που ίσως να οφείλεται στο δικαίωμα αποκλειστικότητας που αισθάνονται πώς έχουν, ίσως στο πώς δε έχουν ξεκαθαρίσει ορισμένα πράγματα. Γιατί λέγοντας ρεμπέτικα τραγούδια εννοούνται σαν τέτοια αυτά που υπήρχαν δεμένα άρρηκτα με μια ορισμένη εποχή, κι ότι αυτά που σήμερα περνάμε για διάδοχους, έχουν την δικιά τους εποχή και το δικό τους τρόπο έκφρασης μέσα στα δεδομένα τους. Κάνοντας, λοιπόν, οι παλιοί συνθέτες τραγούδι, ξέρουν πολύ καλά πώς δεν κάνουν ρεμπέτικο, αλλά λαϊκό που ανταποκρίνεται και εκπληρώνει σημερινές ανάγκες.

Έτσι δικαιολογείται ο λόγος που ακόμα αγωνίζονται έντιμα. Στη σύγκριση όμως που γίνεται ενδιαφέρουν αυτοί που πέρασαν το λαϊκό για τη κότα με το χρυσό αυγό και παράγουν κάτω από την ανοργάνωτη ανέχεια του κοινού.

Και τώρα το πρόβλημα: Υπάρχοντα όργανα στο ρεμπέτικο όταν αυτό μεσουρανούσε, ήταν δυο ή τρία μπουζούκια, ένα μπαγλαμαδάκι, όχι πάντα απαραίτητο (ανεπανάληπτο όμως όταν του δινόταν οι ευκαιρίες ν' ακουστεί), ένα κανονάκι, λίγο αργότερα μια κιθάρα και παλιότερα ένα βιολί που χρόνο με το χρόνο παραχωρούσε τη θέση του στο ακορντεόν. Η απλή τούτη σύνθεση είχε το πλεονέκτημα να μπορεί να μιλά πληρέστερα, ολοκληρώνοντας τα νοήματα της.

Σήμερα διατηρείται μια σύνθεση που, αν λέμε πώς έχει ομοιότητα, τούτο οφείλεται στο πώς υπάρχει ΚΑΙ μπουζούκι. Το ακορντεόν αφού αρκετά διέφθειρε παραχωρεί τη θέση του στο ηλεκτρικό όργανο. Στα μπουζούκια έχουν μπήξει εδώ και χρόνια μια πρίζα, αφού πια τώρα δεν περιορίζονται σε μικρό χώρο, έχοντας έτσι και την ευχέρεια να αποκρύψουν μικροσφάλματα δεξιοτεχνίας. Εγκαθίσταται ολόκληρο σύστημα κρουστών αφαιρώντας όλη τη σεμνότητα των παλιών χρόνων.

Έπειτα ο χορός. Οι υπάρχοντες χοροί στο ρεμπέτικο, όσο αφορά τουλάχιστο στη μετρική σύνθεση της μελωδίας, παραμένουν οι ίδιοι. Η καθ' αυτό όμως

χορευτική κίνηση κατ' επανάληψη εβιάσθη. Τα καλοθρεμμένα λαϊκοφανή παλικαράκια κατάντησαν την πίστα τσιφλίκι τους και πασαρέλα αλλά οι γνήσιοι ρεμπέτες χορεύουν σεμνά μ' όλη τους την ψυχική περηφάνια, κι ως ένα σημείο απόκτα ουσιαστική σημασία ο λόγος του Τσιτσάνη, όταν έλεγε πώς ο χορός ηρωοποιεί το τραγούδι.

Όσο για το στίχο, παλιότερα υπήρχε μια ιδιόρρυθμη οικονομία, σωστός λυρισμός κι αιτιολογίες για τις πράξεις τους τις βασικά ανυπόστατες. Σήμερα ο λαϊκός ήρωας γίνεται στα τραγούδια του προκλητικός, μιλά για κυρίες και υπερασπίζεται συνεχώς τις πράξεις του.

Άλλες διαφορές είναι αυτές που υπάρχουν στη σχέση προσφοράς και ζήτησης. Τώρα έχουμε μια ανελέητη μηχανή όπου η εταιρεία βάσει στατιστικών προσφέρει αποκοιμίζοντας τα αρεστά αιτούμενα έξω από κάθε εσώτερη ανάγκη του κοινού. Από τη στιγμή που το ρεμπέτικο νομιμοποιείται αλλάζοντας όνομα, αρχίζει να παίρνει τα ελαττώματα που έμμεσα ή άμεσα δίνουν συμφεροντολογικά καλόψυχοι πατριοί. Οι φιλικοί χαιρετισμοί στην αρχή του τραγουδιού μεταξύ των εκτελεστών έγιναν διάλογος πατέρα και γιου σπαραξικάρδιος σχετικός με τη Γερμανία και φιλονικία εραστών όπου ο ένας μετανιώνει συνήθως έξω από την κλειστή πόρτα. Το είδος του πατριδολαϊκού με την κατοπινή πληθώρα κατέληξε στο πώς δεν υπάρχει κανείς ουσιαστικός λόγος να ξαναπάρουμε την Πόλη.

Συνοπτικά λοιπόν διαπιστώνονται μερικές ομοιότητες που πριν λίγο καιρό ο Τσιτσάνης προσδιόρισε λέγοντας πώς η διαφορά των λαϊκών συνθέτων με τους έντεχνους, είναι εκείνη που υπάρχει στους αυτόπτες μάρτυρες ενός εγκλήματος, με άλλους που ακούσανε για το έγκλημα.

Η ουσιαστικότερη διαφορά βρίσκεται στο ότι σήμερα δεν υπάρχουν οι τότε ιδιαίτερες συνθήκες δημιουργίας του. Τα χρόνια 1920-1950 ήταν, όσον αφορά στο κοινωνιολογικό περιεχόμενο του χαρακτήρα στον Έλληνα, σημαντικά. Οι πρώτες ενσυνείδητες επαφές με την βιομηχανία, ο αποχαιρετισμός του παλιού τρόπου ζωής, η ερήμωση που έφεραν οι πόλεμοι, όλα τούτα σημαίνουν λίγο πολύ την άμυνα μιας γενιάς απέναντι στις δύσκολες συνθήκες ενός κόσμου που αισθάνεται κι αρχίζει να συνειδητοποιεί την ταχύτητα. Τα εθνικά αισθήματα στερούμενα υποβάθρου παραχώρησαν τη θέση τους στις αστικές μίζερες ανάγκες κι έγιναν και τούτες με τη σειρά τους αστικά αισθήματα.

Μεγαλώνοντας οι πόλεις αφαιρούν από τον ουρανό κι απογυμνώνουν τα όνειρα. Σήμερα οι ιδιαίτερες αυτές συνθήκες δεν υπάρχουν. Συνεχίζεται όμως αυτού του είδους η μελωδία ονομασμένη ελαφρολαϊκή ή αρχοντολαϊκή. Εφόσον οι συνθήκες εκείνης της εποχής δημιούργησαν το ρεμπέτικο, έτσι και οι σημερινές ανάγκες, συνένοχες αρκετά με την χύδην παραγωγή στο λαϊκό πεντάγραμμο, γέννησαν τον σημερινό μουσικό τρόπο έκφρασης που υποτίθεται πώς ανήκει στη λαϊκή μας ψυχή.

Ο Χιώτης γυρνώντας από την Αμερική διασκευάζει την κιθάρα και το μπουζούκι προσαρμόζοντας τα στα τραγούδια του που έχουν ένα δικό τους καθαρά ύφος. Έπειτα περνά στο μπουζούκι ηλεκτρισμό επιταχύνοντας την οριστική απώλεια. Αλλά αν θέλει νάνε κανείς δίκαιος απέναντι σ αυτές τις μεταρρυθμίσεις, δεν πρέπει να καταδικάζει την πράξη της λάθρα αυτής

εισαγωγής χωρίς να λάβει υπ όψη του τις συνθήκες που σαν αποτέλεσμα είχαν αυτές τις καινοτομίες. Η ένταξη του ηλεκτρισμού ήταν μοιραίο επακόλουθο του σύγχρονου τρόπου ζωής.

Ακολουθούν ανεύθυνα εντελώς χρόνια για το ρεμπέτικο τραγούδι κι από το 1955 τα τελειωτικά χτυπήματα τα δίνει η περίοδος των κλοπών όπως την ονόμασε ο Τσιτσάνης, όπου συνθέτες χωρίς καμία ευθύνη παράγουν χοντρικά.

Το παλιό ρεμπέτικο τραγούδι αρχίζει σιγά-σιγά να θάβεται και στα χρόνια που ακολουθούν ελάχιστοι το θυμούνται. Η προσπάθεια του Χατζηδάκη με μια διάλεξη το '48 όπως κι οι άλλες κατά καιρούς από ανθρώπους που δεν τους ήταν μπορετό να ησυχάσουν, δυστυχώς περιορίστηκαν σ' ελάχιστο κύκλο ανθρώπων. Η επιστροφή έμελλε να γίνει όχι με το να οδηγηθούν από άλλους σ' αυτό, αλλά να φτάσουν εκεί οι ίδιοι χορτασμένοι από κακοφομισμένα τραγούδια.

Τριάντα χρόνια μετά τη κλασική περίοδο, ακούγονται πάλι τα τραγούδια που έκαναν μια εποχή, κι οι επιζήσαντες ξαναπιάνουν το μπουζούκι για να τραγουδήσουν τα παλιά τους κομμάτια. Έτσι τουλάχιστον δίνουμε κάτι που αρνηθήκαμε χρόνια ολόκληρα, γιατί η ηθική και ο καθωσπρεπισμός εκείνων των καιρών αναπαυμένα σ' ανώδυνα άσματα αρνιότανε τις μουσικές μας πηγές.

Αλλά πέρα απ' αυτά όλα, το ρεμπέτικο αποτελεί ένα μουσικό κύκλωμα αφ' εαυτού προοριζόμενο να κλίσει μετά τον κορεσμό, αφού αναφέρεται στο παρελθόν. Τώρα δεν απομένει παρά μια σωστότερη παιδεία για την εξακρίβωση της ποιότητας, αφού σ' οποιοδήποτε μουσικό ρεύμα υπάρχουν μαζί και καλή και κακή μουσική.