

Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα:
όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη
της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα

Η ΕΡΓΑΣΙΑ ΑΥΤΗ ΕΙΝΑΙ ΚΥΡΙΩΣ ΜΙΑ ΣΥΜΒΟΛΗ στη μελέτη των αναπαραστάσεων για το ελληνικό λαϊκό τραγούδι του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα. Η σημασία του εγχειρήματος αυτού, για τη μελέτη της λαϊκής μουσικής και των πρακτικών που συνδέονται με αυτή αλλά και γενικότερα για τη μελέτη της ελληνικής κοινωνίας, είναι μεγάλη. Η κριτική των θετικιστικών προσεγγίσεων στις κοινωνικές επιστήμες κατέδειξε ότι η μελέτη των κοινωνικών φαινομένων είναι αξεχώριστη από τη μελέτη των συμβολικών τους αναπαραστάσεων. Οι αναπαραστάσεις αυτές συνιστούν μορφές πολιτισμικής γνώσης, οι οποίες κατασκευάζουν τον κοινωνικό κόσμο των φορέων που τις παράγουν και εκείνων που αναπαριστώνται σε αυτές και έτσι αποτελούν ουσιαστικό παράγοντα των σχέσεων εξουσίας και δύναμης ανάμεσα στις διάφορες ομάδες. Οι γνωστικές δομές, επιπλέον, επηρεάζουν το εννοιολογικό οπλοστάσιο των κοινωνικών επιστημών και έτσι η διερεύνησή τους αποτελεί προϋπόθεση μιας μη εθνοκεντρικής και μη ουσιοκρατικής προσέγγισης.

Όπως έχει δείξει ο Πιερ Μπουρντιέ, οι κρίσεις για το τραγούδι περιλαμβάνονται σε ευρύτερα δομημένα σύνολα γούστου, που σχετίζονται, με βαθύτερους τρόπους, με τις ατομικές και συλλογικές ταυτότητες αφενός και την κοινωνική δομή και τη λειτουργία της αφετέρου.¹ Ο

1. Βλ. ιδίως P. Bourdieu, *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, Πατάκης, Αθήνα 1999, (πρώτη έκδοση 1979).

Μπουρντιέ τόνισε τη σημασία των αποτιμήσεων που «ταξινομούν τον ταξινομητή» και επεσήμανε ότι οι διαμάχες γύρω από τις ταξινομήσεις και τα σύμβολα αποτελούν μία σημαντική διάσταση του ταξικού ανταγωνισμού. Οι συζητήσεις και οι διαμάχες για το ελληνικό λαϊκό τραγούδι συνιστούν ένα πεδίο λόγων ιδιαίτερα σημαντικό για τον ελληνικό πολιτισμό, όπως φαίνεται από τη ζωνρότητα και το ενδιαφέρον που συγκεντρώνουν, αλλά και από το περιεχόμενό τους, που αγγίζει ευρύτερα ζητήματα πολιτισμού και ιδεολογίας. Στις σελίδες που ακολουθούν δεν στοχεύω, προφανώς, στην εξάντληση του τεράστιου αυτού θέματος, αλλά στην εξέταση ορισμένων όψεων των λόγων, που αναπτύχθηκαν στην λόγια κοινή γνώμη της χώρας, για το λαϊκό τραγούδι και ιδίως αυτό του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα.

Πριν όμως συνεχίσω, χρειάζεται να διευκρινίσω τους όρους «λαϊκό τραγούδι» και «κοινή γνώμη», που έχω ήδη χρησιμοποιήσει στον τίτλο και στον προσδιορισμό του θέματός μου. Ο όρος «λαϊκός» είναι ένας πολυσήμαντος όρος με διαφορετικά νοήματα ανάλογα με τα συμφραζόμενα και τους κοινωνικούς φορείς που τον χρησιμοποιούν. Η ιστορία του στην Ελλάδα είναι μακρά και έχουν μελετηθεί διαφορετικές όψεις της.² Εδώ θα περιοριστώ σε ορισμένες παρατηρήσεις που αφορούν κυρίως τη χρήση του στην ελληνική μουσική και στο παρόν κείμενο. Υπάρχουν καταρχήν δύο σαφώς διαφορετικές σημασίες του όρου: από τη μια μεριά εννοείται ως αναλυτική κατηγορία (όπως στην τρίτη σειρά του τίτλου), ενώ από την άλλη αποτελεί μια ευρέως χρησιμοποιούμενη ιθαγενή έννοια (όπως στην πρώτη σειρά του τίτλου).

Η έννοια της λαϊκής μουσικής (popular music) αναγνωρίζεται σήμερα ως μία χρήσιμη αναλυτική κατηγορία για τη μελέτη της δημοφι-

2. Βλ., για παράδειγμα, Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1978· M Herzfeld, *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*, University of Texas Press, Austin 1982· Σ. Δαμιανάκος, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 1987.

λούς μουσικής και των πρακτικών που συνδέονται με αυτήν στις σύγχρονες κοινωνίες. Οι σύγχρονες προσεγγίσεις έχουν απομακρυνθεί από τη ριζική διαφοροποίηση παραδοσιακών και μοντέρνων μορφών μουσικής έκφρασης και αντιμετωπίζουν το χώρο της λαϊκής μουσικής ως ένα χώρο αντιφάσεων και συγκρούσεων, ένα χώρο συνάντησης δομικών καταναγκασμών και συμβολικής δράσης, ατομικών πρωτοβουλιών και συλλογικών αναπαραστάσεων.³ Ο «εμπορευματοποιημένος», «μαζικός», «τεχνολογικός» χαρακτήρας της «πολιτισμικής βιομηχανίας» αντιμετωπίζεται με σύνθετους τρόπους, που μετριάζουν τις κάθετες διχοτομήσεις των θεωριών του παρελθόντος και προτείνουν νέους τρόπους σύνδεσης της οικονομίας με τον πολιτισμό. Ο χώρος της λαϊκής μουσικής αναδεικνύεται έτσι ως ένα πεδίο λόγων και πρακτικών, που μπορούν να αναλυθούν εθνογραφικά και να οδηγήσουν στην παραγωγή μιας χρήσιμης, αν και παραμελημένης, μορφής ανθρωπολογικής γνώσης.⁴

Το «λαϊκό τραγούδι» είναι όμως και μια ιθαγενής έννοια με μια μακρά και φορτισμένη ιστορία και ιδιαίτερη σημασία για τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό. Ο όρος λαϊκό τραγούδι με την σύγχρονη έννοια, με την έννοια δηλαδή της μουσικής με μπουζούκι, πρέπει να επικρατεί στην μεταπολεμική εποχή. Η επικράτηση του νέου όρου σηματοδοτεί τη μετεξέλιξη του ρεμπέτικου σε ένα τραγούδι ευρύτερα αποδεκτό, ιδίως από τα φτωχότερα στρώματα. Η μετεξέλιξη αυτή πραγματοποιήθηκε στη δεκαετία του '40 και πιστώθηκε σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργικότητα και το ταλέντο του Βασίλη Τσιτσάνη. Η οικειοποίηση της λαϊκότητας προκάλεσε, όπως είναι αναμενόμενο, πολλές συζητήσεις

3. R. Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes U.K. 1990· B. Longhurst, *Popular Music and Society*, Polity Press, Cambridge 1995.

4. Βλ. C. Geertz, «Art as a cultural system», στο Geertz, C., *Local Knowledge*, Basic Books, New York 1983· J. Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge Mass 1988· J. Fabian, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, University Press of Virginia, Charlottesville 1998.

και διαμάχες, ορισμένες όψεις των οποίων παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία.

Η έννοια της «κοινής γνώμης» εισάγεται προκειμένου να εννοιολογηθούν οι διαδικασίες και οι μηχανισμοί μέσα από τους οποίους διαμορφώνονται και διαδίδονται οι αντιλήψεις σε κοινωνίες που λειτουργούν — σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό — με βάση δυτικούς θεσμούς και πρότυπα. Αντιλαμβάνομαι, δηλαδή, την κοινή γνώμη ως μία αναλυτική κατηγορία με παραπλήσιο νόημα με αυτό του «συστήματος τέχνης και πολιτισμού», του όρου που εισήγαγε ο Κλίφορντ προκειμένου να εννοιολογήσει τις διαδικασίες μέσω των οποίων τα αντικείμενα του υλικού πολιτισμού αξιολογούνται, ταξινομούνται και κυκλοφορούν.⁵ Ο Κλίφορντ παρατηρεί ότι το σύστημα διαμορφώνεται μέσα από συγκλίσεις και αντιπαράθεσεις και μεταβάλλεται στο χρόνο κάτω από την επίδραση ποικίλων παραγόντων αλλά δεν αναλύει αυτές τις διαδικασίες με πιο συγκεκριμένο τρόπο.

Οι εργασίες και οι συζητήσεις που έχουν γίνει γύρω από την έννοια της «κοινής γνώμης» (κυρίως από ιστορικούς και πολιτικούς επιστήμονες) προσφέρουν πιθανόν μερικές ιδέες για την κάλυψη αυτού του κενού.⁶ Η κοινή γνώμη, όπως χρησιμοποιώ εδώ την έννοια, είναι ταυτόχρονα ένας μηχανισμός διαμόρφωσης και διάδοσης αντιλήψεων και μία πολιτισμική κατηγορία, που συνδέεται με τη νομιμοποίηση του πολιτικού συστήματος. Η κοινή γνώμη με τις δύο παραπάνω σημασίες εμφανίζεται στα τέλη του 18ου αιώνα, στα πλαίσια του κινήματος αμφισβήτησης της απολυταρχίας και εμπεδώνεται στη συνέχεια ως μια νέα αρχή πολιτικής νομιμοποίησης. Η κοινή γνώμη νοσηματοδοτείται στην περίοδο αυτή (τέλη 18ου – τέλη 19ου αιώνα) ως η γνώμη των ειδημόνων, οι οποίοι, στο όνομα του Λόγου και μέσα από γραπτές δημοσιεύσεις, αναλαμβάνουν να δια φωτίσουν τον «καθυστερημένο» λαό.

5. Βλ. Clifford, *The Predicament of Culture*, ό.π., σσ. 222-229.

6. Για μια ενδιαφέρουσα επισκόπηση του πεδίου και της σχετικής βιβλιογραφίας βλ. P. Champagne, *Η Κατασκευή της Κοινής Γνώμης*, Πατάκης, Αθήνα 2004, (πρώτη έκδοση 1990).

Από τα τέλη του 19ου αιώνα, ο πολλαπλασιασμός των μαζικών κινημάτων και η διάδοση, αρχικά, του λαϊκού και εθνικού τύπου και, στη συνέχεια, του ραδιοφώνου και ιδίως της τηλεόρασης, μετασχημάτισαν το νόημα και τις διαδικασίες διαμόρφωσης της κοινής γνώμης. Η κοινή γνώμη άρχισε έτσι σταδιακά να διαμορφώνεται σε όλο και μεγαλύτερο βαθμό από τα ΜΜΕ, να καθίσταται λιγότερο σαφής και ελέγξιμη, και να παρουσιάζεται όλο και περισσότερο όχι ως γνώμη ειδημόνων αλλά ως γνώμη του ίδιου του κοινού. Οι παρατηρήσεις αυτές, που προέρχονται από την εμπειρία των δυτικών κοινωνιών, μπορούν, εφόσον γίνουν οι αναγκαίες προσαρμογές, να βοηθήσουν στη μελέτη και της ελληνικής περίπτωσης. Κάτι τέτοιο φυσικά ξεπερνά κατά πολύ την παρούσα εργασία, που περιορίζεται στην εξέταση ενός τμήματος της κοινής γνώμης, που το ονομάζω «λόγιο» και περιλαμβάνει αντιλήψεις που εκφράστηκαν από κοινωνικούς επιστήμονες και άλλους ερευνητές, πολιτικούς και δημοσιογράφους, διανοούμενους και καλλιτέχνες ενταγμένους στη δυτική παράδοση.

Η εργασία ξεκινά από τη διαπίστωση ότι το ρεμπέτικο έχει μονοπωλήσει την έρευνα και επικαθορίσει την αξιολόγηση της ελληνικής λαϊκής μουσικής, η ιστορία της οποίας στη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών παραμένει μια άγνωστη περιοχή για τις κοινωνικές επιστήμες. Έως πολύ πρόσφατα οι περισσότεροι ερευνητές εστίαζαν αποκλειστικά σχεδόν στο ρεμπέτικο, αγνοούσαν τελείως άλλες μορφές λαϊκής μουσικής που ακολούθησαν ή συνυπήρξαν με αυτό, και τις παρουσίαζαν διαστρευλωμένες ως ρεμπετοκεντρικές εκδοχές της ελληνικής λαϊκής μουσικής.

Κάθε συζήτηση για τη λαϊκή μουσική προϋποθέτει, επομένως, την ερμηνεία και την αναθεώρηση της ρεμπετοκεντρικής αντίληψης, που περιορίζει το πεδίο της λαϊκής μουσικής στο ρεμπέτικο και παράγει στερεοτυπικές εικόνες της μουσικής που το διαδέχθηκε. Το πρώτο μέρος της εργασίας είναι αφιερωμένο στην ανάλυση της κυρίαρχης ανθρωπολογικής, κοινωνιολογικής ή μουσικολογικής θεώρησης του ρεμπέτικου, μέσα από την οποία πιστεύω ότι προκύπτει μια διαφορετική εικό-

να του ρεμπέτικου και της σχέσης του με το υπόλοιπο λαϊκό τραγούδι. Το τμήμα αυτό δεν έχει στόχο να αναλύσει την πληθώρα των λόγων που αναπτύχθηκαν για το ρεμπέτικο (βασικά σημεία των οποίων έχουν μελετηθεί από άλλους ερευνητές), αλλά να επισημάνει ορισμένες από τις συμβάσεις τους, που προσδιόρισαν τη λειτουργία τους στον ελληνικό πολιτισμό ως ταξινομικών μηχανισμών και ως μιας από τις κύριες πηγές των λόγων που αναπτύχθηκαν για το υπόλοιπο λαϊκό τραγούδι.

Το λαϊκό τραγούδι, που ακολούθησε το ρεμπέτικο, μπορεί να απορρίπτεται από τους ρεμπετολόγους και να απουσιάζει από τις αναφορές τους, δεν παύει όμως να έχει αγαπηθεί (ή μισηθεί) από χιλιάδες ανθρώπους και να έχει αποτελέσει —και να εξακολουθεί να αποτελεί— αντικείμενο συζητήσεων, αξιολογήσεων, διαφορετικών εκτιμήσεων και διαφοριών. Το δεύτερο μέρος της εργασίας εστιάζει στις συζητήσεις αυτές και ιδίως στους λόγους που αναπτύχθηκαν για το λαϊκό τραγούδι στη λόγια κοινή γνώμη. Η ρεμπετοκεντρική αντίληψη, που κυριάρχησε σε ορισμένους τουλάχιστον κύκλους για πολλά χρόνια, άρχισε να αμφισβητείται πριν από δύο ή τρεις δεκαετίες και τείνει να αντικατασταθεί από νέες εκδοχές της ιστορίας της λαϊκής μουσικής.

Πολλές από τις εκδοχές αυτές επαναλαμβάνουν τη λογική της αυθεντικοποίησης του ρεμπέτικου, μεταθέτοντας απλώς τα όρια (χρονικά και αισθητικά), ώστε να περιλάβουν και άλλα μουσικά είδη και πρόσωπα. Η διαδικασία αυτή μοιάζει να είναι σταθερή (υπάρχουν, δηλαδή, πάντα όρια ανάμεσα σε αποδεκτή και μη αποδεκτή λαϊκή μουσική), αν και στο τέλος της εργασίας διατυπώνονται ορισμένα ερωτήματα για τη φύση και το χαρακτήρα των ορίων και των ταξινομήσεων στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.

1. Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

Το ρεμπέτικο διέγραψε μια πραγματικά εντυπωσιακή πορεία στη διάρκεια των τελευταίων πενήντα ετών και από υβριστικός χαρακτηρισμός και εξοβελιστέο είδος έφθασε να καταλαμβάνει μια σεβαστή θέση στον

ελληνικό πολιτισμό. Η ανακάλυψη του ρεμπέτικου και η κατασκευή του ως μια ξεχωριστή κατηγορία μουσικής και πολιτισμού πραγματοποιήθηκε μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο από μια σειρά διανοούμενων της δεξιάς και της αριστεράς που αναζητούσαν καινούργιους ορισμούς της ελληνικότητας και της λαϊκότητας στο νέο μεταπολεμικό περιβάλλον.⁷ Στη συνέχεια, το ρεμπέτικο ανακαλύφθηκε από ευρύτερες ομάδες και συγκέντρωσε το ενδιαφέρον ελλήνων και ξένων διανοούμενων και δημοσιογράφων, ερευνητών και καλλιτεχνών, που το αντιμετώπισαν με διαφορετικούς τρόπους, που αλλάζουν στο χρόνο. Παρά τις διαφορές στις επιμέρους προσεγγίσεις μοιάζει να υπάρχει μια μάλλον γενική συμφωνία, με λίγες εξαιρέσεις, στην εννοιολόγηση του ρεμπέτικου ως ενός είδους «δημώδους», «παραδοσιακής» μουσικής.

Το ρεμπέτικο θεωρήθηκε έκφραση και προϊόν προκαπιταλιστικών κοινωνικών καταστάσεων και πολιτισμικών διαδικασιών, που επιβίωσαν σε μια καθολικά εκμοντερνισμένη κοινωνία κατά τη διάρκεια μιας μεταβατικής, προς την καπιταλιστική ολοκλήρωση, περιόδου. Το τραγούδι θεωρήθηκε προϊόν ανώνυμης προφορικής δημιουργίας, που συνέχιζε μια μακρά παράδοση και λειτουργούσε έξω από τα εμπορικά κυκλώματα, ενώ οι κύκλοι που το παρήγαγαν εννοιολογήθηκαν ως ένας αυτόνομος και συνεκτικός υποπολιτισμός που παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά των παραδοσιακών κοινοτήτων.

Τα χαρακτηριστικά αυτά θεωρήθηκε ότι μεταφέρθηκαν από τον αγροτικό χώρο στην πόλη, όπου κατόρθωσαν να αναπαραχθούν σε κλειστούς, απομονωμένους θύλακες, που αναπτύχθηκαν κυρίως ανάμεσα στα κατώτερα και περιθωριακά στρώματα. Όπως και κάθε άλλη παραδοσιακή καλλιτεχνική έκφραση, το ρεμπέτικο θεωρήθηκε ότι δεν μπορούσε να διατηρηθεί σε συνθήκες εντεινόμενου εκμοντερνισμού και πιστοποιήθηκε η εξαφάνισή του, ενώ πολλοί από τους θεωρούμενους ως

7. Βλ. Ε. Ανδριάκaina, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα 1996, σσ. 225-257.

γνησίους εκπροσώπους του ήταν ζωντανοί και ακμαίοι. Μαζί του δε συμπαρέσυρε και την «γνήσια» λαϊκή μουσική παράδοση, η οποία θεωρήθηκε ότι καταρρέει οριστικά εξαιτίας της προϊούσας εμπορευματοποίησης και νόθευσης του τραγουδιού και του πολιτισμού του.

Η εννοιολόγηση αυτή του ρεμπέτικου είναι προϊόν της εποχής της και μοιάζει πολύ με τον τρόπο με τον οποίο εννοιολογήθηκαν λαϊκά μουσικά ιδιώματα σε δυτικές και άλλες χώρες κατά το ίδιο διάστημα.⁸ Η εικόνα που προκύπτει ελέγχεται ως ανιστορική και ανακριβής με τον ίδιο περίπου τρόπο με τον οποίο ελέγχονται οι μονογραφίες της κλασικής ανθρωπολογικής περιόδου. Η «παραδοσιακότητα», όπως και η κλασική έννοια του πολιτισμού ως ενός συνεκτικού, αναλλοίωτου όλου, αναδεικνύεται ως κάτι που κατασκευάζεται στο κείμενο, κάτι που ενέχει παραδοχές και αξίες με συγκεκριμένες συνέπειες.

Οι σύγχρονοι μελετητές της λαϊκής μουσικής έχουν αποδομήσει το μηχανισμό αυθεντικοποίησης του θεωρούμενου ως δημώδους τμήματός της και υπάρχει μια ευρύτερη συμφωνία ότι δεν είναι σκόπιμο ή δυνατό να κάνει κανείς μια αυστηρή διάκριση ανάμεσα σε παραδοσιακά και μη παραδοσιακά είδη λαϊκής μουσικής.⁹ Η μουσική και κοινωνική πραγματικότητα αποδεικνύεται συνήθως πολύ πιο ετερογενής, ρευστή και περίπλοκη απ' όσο παρουσιάζεται, ενώ οι αλληλεπιδράσεις, τόσο με την λόγια-νεότερη παράδοση όσο και με άλλες παραδόσεις, φαίνεται να είναι πολύ πιο σημαντικές από όσο αναγνωρίζεται. Επιπλέον, οι θεωρούμενοι ως παραδοσιακοί τρόποι δεν εξαφανίζονται οριστικά στις σύγχρονες κοινωνίες και πολλές μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας και κα-

8. Υπάρχουν λ.χ. πολλές ομοιότητες με την εννοιολόγηση των αγγλικών δημωδών τραγουδιών από τους Αγγλους λαογράφους και του αμερικάνικου μπλουζ από τους Αμερικάνους εθνομουσικολόγους. Βλ. R. Middleton, *Studying Popular Music*, ό.π., σ. 128 και σ. 143· Σ. Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σσ. 44-45.

9. Βλ. Middleton, *Studying Popular Music*, ό.π.· B. Longhurst, *Popular Music and Society*, ό.π., και Σ. Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 44.

τανάλωσης διατηρούν παραδοσιακά στοιχεία και θα μπορούσαν να περιγραφούν με τρόπο ανάλογο με τα αναγνωριζόμενα ως αυθεντικά είδη. Όλα αυτά έχουν άμεση εφαρμογή στο ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι.

Θα εξετάσω στη συνέχεια εν συντομία τα κυριότερα επιχειρήματα για το διαχωρισμό παραδοσιακής και μη λαϊκής μουσικής, εστιάζοντας την ανάλυσή μου στην ελληνική περίπτωση. Θα ξεκινήσω με τον ισχυρισμό περί της ανώνυμης παραδοσιακής δημιουργίας του ρεμπέτικου. Η κοινωνία των ρεμπετών παρουσιάζεται συνήθως ως μια «μικρή κοινότητα» που λειτουργεί συλλογικά και παράγει τραγούδια τα οποία ακολουθούν παμπάλαιους μουσικούς δρόμους και αντανακλούν κοινές ανησυχίες και συναισθήματα. Η εικόνα αυτή απέχει τόσο πολύ από την πραγματικότητα, που οι ρεμπετολόγοι αναγκάστηκαν να την τροποποιήσουν και να διαπιστώσουν αλλότριες επιδράσεις και νεότερικά στοιχεία, χωρίς όμως να εγκαταλείψουν τον λόγο περί της παραδοσιακότητας του ρεμπέτικου και της ριζικής διαφοροποίησής του από την υπόλοιπη λαϊκή μουσική.

Ο Πετρόπουλος, από το πρώτο κείμενό του του 1968,¹⁰ αναγνωρίζει τις ποικίλες μουσικές και άλλες επιδράσεις που συνέτειναν στη γέννηση του ρεμπέτικου, ενώ συνολικά το αντιδιαστέλλει προς το δημοτικό, με όρους που παραπέμπουν στην κλασική διάκριση αστικού και αγροτικού πολιτισμού, αναδεικνύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τα νεότερικά του χαρακτηριστικά. Ο ίδιος διακρίνει τρεις φάσεις εξέλιξης του ρεμπέτικου με διαφορετικό ύφος, παρατηρεί τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα πολλών τραγουδιών, ενώ, σε μεταγενέστερα έργα του, παρέχει πλήθος στοιχείων που δείχνουν τον μεταβαλλόμενο και «μωσαϊκό» χαρακτήρα του ρεμπέτικου πολιτισμού.¹¹ Ο Δαμιανάκος, ακολουθώντας τον Πετρόπουλο, δια-

10. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1979, (πρώτη έκδοση 1968).

11. Βλ. ιδιαίτερα Η. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Νεφέλη, Αθήνα 1976· του ίδιου, *Ρεμπετολογία*, Κέδρος, Αθήνα 1990 και *Το Άγιο Χασιάκι*, Νεφέλη, Αθήνα 1991.

κρίνει επίσης τρεις φάσεις εξέλιξης των ρεμπέτικων και επισημαίνει πλήθος καινοτομιών και επιδράσεων. Μερικές από τις αλλαγές που παρατηρεί ήδη από τη δεύτερη φάση —επαγγελματική παραγωγή του τραγουδιού, διάδοση μέσω εγγράφων σε δίσκους των 78 στροφών, εμφάνιση των πρώτων ονομάτων των ‘μεγάλων του μπουζουκιού’, μετριασμός της αργκό—¹² θέτουν σε σοβαρή αμφιβολία το επιχείρημα της ανώνυμης δημιουργίας, που παρ’ όλα αυτά υποστηρίζει. Η Βέλλου-Καίλ, τέλος, σημειώνει με έμφαση τον ατομικισμό των ρεμπετών (ο ρεμπέτης «δεν πειράζει κανένα και δεν θέλει να τον πειράζουν») και υποστηρίζει ότι αποτελεί τη μία από τις δύο βασικές τους αξίες, «που δεν είναι παραδοσιακή». Η ίδια, εξάλλου, παρατηρεί με προσοχή ότι η «συριανή λαϊκή παράδοση», που έφτασε μέχρι τον Μάρκο, «αποτελεί ένα σχετικά νέο μίγμα από τις ειδικές παραδόσεις της εργατιάς της Ερμούπολης, που μαζεύτηκε στο λιμάνι σχεδόν από όλη την Ελλάδα, με ένα μεγάλο ποσοστό από τον Ελληνισμό της Πόλης, της Μοσχονήσου και της Σμύρνης».¹³

Οι παρατηρήσεις αυτές οδηγούν σε μια πολύ διαφορετική κοινωνιολογική και πολιτισμική εικόνα του ρεμπέτικου, που αποδεικνύεται πιο σύνθετο, πιο υβριδικό και πιο επηρεασμένο από τη νεοτερικότητα και τους τρόπους της.¹⁴ Από κοινωνιολογική άποψη είναι προφανές ότι οι

12. Σ. Δαμιανάκος, «Λαϊκός πολιτισμός και περιθωριακές ομάδες. Με αφορμή το ελληνικό ρεμπέτικο», πρώτη δημοσίευση 1974, αναδημοσιεύεται στο Σ. Δαμιανάκος, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 1987, σ. 159.

13. Α. Βέλλου-Καίλ, «Εισαγωγή» στο Α. Βέλλου-Καίλ (επιμ.), *Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτοβιογραφία*, Παπαζήσης, Αθήνα 1973, σ. 18 και σ. 24.

14. Ο Φ. Ανωγειανάκης έχει πρώτος κατατάξει το ρεμπέτικο στο «αστικό λαϊκό τραγούδι» (χρησιμοποιώντας την έννοια αυτή με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που προτείνεται εδώ) και έχει επισημάνει τις μουσικολογικές του διαφορές από το δημώδες. Το ρεμπέτικο θεωρείται «προϊόν έμπνευσης ενός ατόμου, [που] ακολουθεί, στην καθιέρωση και τη διάδοσή του, τους νόμους της έντεχνης προσωπικής δημιουργίας». Ο Ανωγειανάκης σημειώνει την επίδραση των νέων συνθη-

ρεμπέτες είχαν αναπτυγμένη ατομικότητα και αναζητούσαν μάλλον τους δικούς τους δρόμους, παρά ακολουθούσαν παραδοσιακά προδιαγεγραμμένες πορείες. Από μουσικολογική επίσης άποψη, η πραγματικότητα που ονομάζουμε ρεμπέτικο φαίνεται ότι ήταν πολύ πιο σύνθετη και υβριδική και πολύ πιο συνδεδεμένη με την ατομική δημιουργία από όσο συνήθως εννοείται. Ο αυστηρός προσδιορισμός των μουσικολογικών και ποιητικών χαρακτηριστικών του είδους δεν φαίνεται δυνατός¹⁵ καθώς σ' αυτό περιλαμβάνονται τραγούδια με διαφορετικά ύφη και επιρροές, που αλλάζουν στο χρόνο και συνδέονται με τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές συνθήκες και τις διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες των δημιουργών τους. Τα τραγούδια φαίνεται έτσι ότι αποτελούν έκφραση τόσο συλλογικοτήτων όσο και ατόμων, ενώ το ρεμπέτικο αποδεικνύεται όχι τόσο, ή όχι μόνο, συνέχεια μιας παλιάς παράδοσης, αλλά και συγκεκρι-

κών καταγραφής, παραγωγής και διάδοσης του ρεμπέτικου τραγουδιού (μουσική σημειογραφία και παραγωγή δίσκων) και τις μουσικές επιρροές από την «ξένη λαϊκή μουσική» και την «έντεχνη λαϊκοφανή ελαφρά μουσική, ντόπια ή ξένη». Βλ. Φ. Ανωγειανάκης, «Για το Ρεμπέτικο Τραγούδι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, (Ιούλιος 1961), αναδημοσιεύεται στο Γ. Χόλστ, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, Εκδόσεις Ντενίζ Χάρβεϊ, Αίμνη Ευβοίας 1977, σ. 186. Η σύνθετη αυτή εικόνα εξάγεται, για μια προηγούμενη περίοδο, από το θαυμάσιο βιβλίο του Θ. Χατζηπανταζή για την «προϊστορία του ρεμπέτικου», την περίοδο δηλαδή της ακμής του καφέ αμάν (1875-1895). Ο Χατζηπανταζής τοποθετεί το καφέ αμάν μέσα στο συνολικό μουσικό τοπίο της εποχής, επισημαίνει τον επώνυμο, επαγγελματικό χαρακτήρα του και τονίζει τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα διάφορα μουσικά ρεύματα και τις πολιτισμικές πρακτικές. Εξετάζει, επίσης, το λόγο που αναπτύχθηκε για την ανατολική μουσική στην λόγια κοινή γνώμη της περιόδου και, κατ' αυτόν τον τρόπο, μας επιτρέπει να συνδέσουμε τη συζήτηση για το ρεμπέτικο και τη λαϊκή μουσική με την πολιτισμική παράδοση του 19ου αιώνα. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί. Η Ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα Χρόνια της Βασιλείας του Γεωργίου Α΄ Στιγμή*, Αθήνα 1986.

15. Βλ. Σ. Gauntlet, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 59.

μένη αντίδραση συγκεκριμένων ανθρώπων απέναντι στις αντιφατικές δυνάμεις και στους περιορισμούς της κοινωνίας του καιρού τους.

Ούτε όμως το επιχείρημα της προφορικότητας μοιάζει να ευσταθεί. Το ρεμπέτικο δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγές προϊόν της προφορικής παράδοσης,¹⁶ όχι μόνο γιατί επηρεάζεται από τους λόγιους τρόπους του καιρού του αλλά και γιατί οι μη νεοτερικές του ρίζες είναι προϊόντα αλληλεπίδρασης προφορικών και λόγιων στοιχείων άλλων μεγάλων πολιτισμών όπως ο Βυζαντινός, ο Οθωμανικός και ο Αραβικός. Μοιάζει να ξεχνάμε ότι το ρεμπέτικο είναι η πρώτη ηχογραφημένη εμπορική μουσική, που οφείλει τη θέση της στον ελληνικό πολιτισμό σε αυτό ακριβώς το γεγονός.

Γίνεται, πλέον, σαφώς αντιληπτό ότι οι επαγγελματικές εμφανίσεις και η δισκογραφία έπαιξαν τεράστιο ρόλο στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου, ενώ το υποτιθέμενο «ανόθευτο» ρεμπέτικο μοιάζει να υπάρχει πιο πολύ στη σφαίρα της θεωρητικής αφαίρεσης παρά της πραγματικότητας.¹⁷ Εξάλλου η προφορικότητα δεν εξαφανίζεται τελείως μετά το ρεμπέτικο. Πολλοί από τους συνθέτες και τους τραγουδιστές της περιόδου που ακολούθησε είχαν ελάχιστη επίσημη μουσική παιδεία, ενώ οι τρόποι παραγωγής και διάδοσης του τραγουδιού διατήρησαν για πολύ καιρό πολλές όψεις της προφορικότητας. Η μουσική και το τραγούδι, εξάλλου, καθώς παρουσιάζονται πάντα «ζωντανά» σε κέντρα και συναυλίες, έχουν μια προφορική διάσταση, που δεν μπορεί να υποβαθμιστεί.¹⁸

Θα εξετάσω, τέλος, το επιχείρημα της υποτιθέμενης καθολικής εμπορευματικής αλλοίωσης του λαϊκού τραγουδιού, κάνοντας μια σύντομη αναφορά στη θέση του Αντόρνο, τα επιχειρήματά του οποίου αναπαράγουν συνήθως οι καθαρολόγοι του είδους, και παραβλέποντας το γεγονός ότι ο ίδιος ο Αντόρνο είναι σχεδόν σίγουρο ότι θα απέρριπτε το

16. Βλ. Φ. Ανωγειανάκης, «Για το Ρεμπέτικο Τραγούδι», ό.π., σ. 186, και Γ. Παπαϊωάννου, «Η μουσική των ρεμπέτικων: ανανέωση ή επιστροφή στις πηγές;», στο *Χρονικό* '73, σ. 283.

17. Βλ. Σ. Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 56 και 58.

18. Βλ. R. Middleton, *Studying Popular Music*, ό.π., σ. 81.

ρεμπέτικο. Ο Αντόρνο καταδίκασε συνολικά τον μαζικό πολιτισμό της εποχής του και υποστήριξε ότι η βιομηχανική παραγωγή καλλιτεχνικών προϊόντων οδηγεί στην τυποποίηση και απαξίωσή τους. Τα βιομηχανικώς παραγόμενα τραγούδια δεν διαφέρουν, σύμφωνα με τον Αντόρνο, από τα υπόλοιπα προϊόντα και οδηγούν τους αποδέκτες τους σε παθητική, αλλοτριωτική κατανάλωση. Η θεωρία αυτή, αν και αποτυπώνει μια σημαντική πλευρά της πραγματικότητας, ελέγχεται από διάφορες απόψεις.¹⁹ Καταρχήν υπερτονίζει τη μονολιθικότητα και το συγκεντρωτισμό της πολιτισμικής βιομηχανίας, η λειτουργία της οποίας, όπως φαίνεται από πολλές σύγχρονες έρευνες, είναι πολύ πιο σύνθετη από όσο υποθέτει ο Αντόρνο. Η βιομηχανία αυτή είναι υποχρεωμένη να λειτουργεί σε συνάρτηση και συνεχή διάλογο με την κοινωνία και το παραγόμενο κάθε φορά αποτέλεσμα προκύπτει από σύνθετες διαδικασίες και συσχετισμούς.²⁰

Η θεωρία του Αντόρνο, εξάλλου, δεν μπορεί να ερμηνεύσει την διαχρονική αλλαγή των μουσικών ειδών, υπερτονίζει την ομοιομορφία των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας και υποβαθμίζει τελείως το ρόλο των τραγουδιστών και γενικότερα του επιτελεστικού μέρους της μουσικής. Συνολικά, η θέση του Αντόρνο απέναντι στη λαϊκή μουσική ελέγχεται ως εθνοκεντρική. Ο Αντόρνο εκλαμβάνει τη «σοβαρή» μουσική και τους καθιερωμένους τρόπους ακρόασής της ως μέτρο κάθε άλλης μουσικής ή διασκέδασης και έχει ελάχιστη κατανόηση ή σεβασμό για διαφορετικά μουσικά ιδιώματα και πολιτισμούς.

19. Για μια ενδελεχή κριτική της θέσης του Αντόρνο βλ. ιδίως R. Middleton, *Studying Popular Music*, ό.π., σσ. 34-63. Βλ. ακόμα B. Gendron, «Theodore Adorno meets the Cadillacs», στο T. Modleski (επιμ.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana University Press, Bloomington, σσ. 272-308 και B. Longhurst, *Popular Music and Society*, ό.π., σσ. 3-14.

20. Βλ. E. Morin, *L'Esprit du Temps*, Grasset, Paris 1983, σσ. 28-30 και R.A. Peterson και D.G. Berger, «Cycles in Symbol Production: the case of popular music» στο S. Frith και A. Goodwin (επιμ.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, London 1990, σσ. 140-159.

Μια τέτοιου τύπου «αυθεντικοποίηση» του ρεμπέτικου δεν έμεινε χωρίς συνέπειες. Από τη μια μεριά επηρεάζεται το ίδιο το ρεμπέτικο, που ξεκόβεται από την πραγματικότητα που το γέννησε, μουσειοποιείται, αποκαθαίρεται ή γίνεται υπερβολικά προκλητικό,²¹ μετατρεπόμενο σε αποδεκτό είδος ακρόασης για τις κυρίαρχες ομάδες. Ο σπουδαίος εθνομουσικολόγος Κάιλ έχει υποστηρίξει ότι η επινόηση της έννοιας υπηρετεί την προστασία της άρχουσας τάξης από την απειλή και τα δεινά των προλετάριων, μέσα από την εξωτικοποίησή τους και την απορρόφηση των πολιτισμών τους από τον δικό της.²² Είναι αξιοσημείωτο ότι στο πνεύμα αυτό κινούνται οι παρεμβάσεις ορισμένων διανοουμένων, όπως ο Ταχτσής ή ο Τσαρούχης, ήδη από τη δεκαετία του '60.

Από την άλλη μεριά, βέβαια, οι συνέπειες ήταν βαρύτερες για το υπόλοιπο λαϊκό τραγούδι και ιδίως για κάποια τμήματά του που γνώρισαν την απερίφραστη καταδίκη της λόγιας κοινής γνώμης. Η αυθεντικοποίηση του ρεμπέτικου λειτούργησε έτσι ως μια διαδικασία πολιτισμικής διάκρισης και οροθέτησης, που διαχώρισε μια περιοχή αυθεντικότητας και κατέστησε τους λόγους και τις πρακτικές, που έμειναν απέξω, κοινωνικά και πολιτισμικά απαράδεκτες και εξοβελιστέες. Στην πορεία, οι διαφορετικές μορφές λαϊκής μουσικής ταξινομήθηκαν και αξιολογήθηκαν με διαφορετικούς τρόπους που αλλάζουν στο χρόνο. Το ζήτημα των λόγων που αναπτύσσονται γύρω από το λαϊκό τραγούδι έχει ελάχιστα απασχολήσει την κοινωνική έρευνα. Τα τελευταία χρόνια

21. Βλ. Σ. Gauntlet, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 47.

22. Βλ. C. Keil, «Who needs the 'folk'?», στο *Journal of the Folklore Institute*, 15, (1978), σσ. 263-265.

23. Βλ. Ε. Ανδριάκaina, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», ό.π.· Π. Παναγιωτόπουλος, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας» στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα 1996, σσ. 259-301.· Σ. Gauntlett, «Ο Ορφέας στον Υπόκοσμο ο Μύθος και η Μυθοποίηση του ρεμπέτικου» στο Σ. Gauntlett, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σσ. 61-127.· Κ. Βλησίδης, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2004.

έχουν δημοσιευτεί ορισμένες εργασίες που εστιάζουν στην ιδεολογική υποδοχή του ρεμπέτικου σε διαφορετικούς κύκλους και εποχές,²³ αλλά έχουν γραφτεί πολύ λίγα σχετικά με την πρόσληψη της υπόλοιπης λαϊκής μουσικής. Στις σελίδες που ακολουθούν επιχειρώ μια πρώτη τοποθέτηση του ζητήματος και μια πρώτη διερεύνηση των πραγματολογικών και ιδεολογικών του συντεταγμένων.

2. Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Η επιλογή των ετών 1952-1953, από τον Πετρόπουλο και άλλους, ως καταληκτικών σταθμών του ρεμπέτικου δεν είναι τυχαία.²⁴ Τα χρόνια αυτά το ύφος της ονομαζόμενης και ως δεύτερης γενιάς του ρεμπέτικου (ή της τρίτης και τελευταίας φάσης του) αρχίζει να χάνει σε δημοτικότητα και ένα νέο είδος λαϊκού τραγουδιού αρχίζει να κυριαρχεί, ιδίως ανάμεσα στα φτωχά στρώματα. Πρόκειται για ένα ρεύμα λαϊκής μουσικής με αρκετές συγγένειες με το ρεμπέτικο, αλλά με διακριτά μουσικολογικά και στιχουργικά χαρακτηριστικά και νέους εκπροσώπους, (συνθέτες και τραγουδιστές) στους οποίους κυριαρχεί ο Στέλιος Καζαντζίδης, η δημοτικότητα του οποίου πήρε τις διαστάσεις ενός ιδιαίτερου φαινομένου στο χώρο της μουσικής. Στα τραγούδια του ρεύματος αυτού, που υπηρετήθηκε και από τους παλιούς ρεμπέτες, διακρίνουμε μια νέα «δομή της αίσθησης»,²⁵ που ήρθε να εκφράσει τα συναισθήματα και τις ανησυχίες των λαϊκών στρω-

24. Η. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σ. 71.

25. Αναφέρομαι στην γνωστή έννοια που πρότεινε ο R. Williams για τη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού. Για τον ορισμό της έννοιας βλ. R. Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία*, Γνώση, (εισαγωγή-μετάφραση Β. Αποστολίδου), Αθήνα 1994, σσ. 136-175 και σσ. 325-335. Για την χρησιμότητά της στη σύγχρονη πολιτισμική ανάλυση βλ. G. Marcus και M. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, σσ. 77-78, ή D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Cambridge Mass. 1990.

μάτων μέσα στο βαρύ κλίμα της μετεμφυλιακής κοινωνίας. Οι συγγραφείς ενός πρόσφατου βιβλίου για τον Θ. Δερβενιώτη —έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες της περιόδου— μεταφέρουν την άποψή του για την επικράτηση, ιδιαίτερα στη δεκαετία του '50, ενός ιδιαίτερου μουσικού και θεματολογικού ύφους, το οποίο οι ίδιοι ονομάζουν «μετεμφυλιακό».²⁶ Σύμφωνα με τον Δερβενιώτη, πρόκειται για ένα τραγούδι ανατολίτικου ύφους, που εκφράζει κυρίως πόνο και απελπισία και περιέχει σημαντικούς κοινωνικούς και πολιτικούς προβληματισμούς, που εκφράστηκαν όμως πάντα καλυμμένα λόγω της ανελεύθερης πολιτικής κατάστασης.²⁷

Το μετεμφυλιακό λαϊκό τραγούδι, που δεν μπορούσε να διεκδικήσει αυθεντικότητα, όπως το ρεμπέτικο, αρχικά τουλάχιστον περιθωριοποιήθηκε και, συχνά, λουδωρήθηκε ή καταδιώχθηκε. Ο Πάνος Γεραμάνης υποστηρίζει ότι τα στελέχη των μετεμφυλιακών κυβερνήσεων «προχώρησαν σε μια χωρίς προηγούμενο δυσφήμιση των πρωταγωνιστών του είδους», αντίθετα από το λαό που τα αγάπησε και τα αγκάλιασε.²⁸ Οι ορθόδοξοι ρεμπετολόγοι καταδίκασαν τη στροφή του λαϊκού τραγουδιού. Ο Πετρόπουλος θεωρεί τον Καζαντζίδη υπεύθυνο για τον «κατήφορο» του λαϊκού τραγουδιού και τον κατηγορεί για νόθευση των τρόπων του ρεμπέτικου και υπερβολική φιλοχρηματία,²⁹ ενώ ανάλογες ήταν και οι απόψεις του Χατζηδουλή, ο οποίος τον είχε αποκαλέσει «νεκροθάφτη του ρεμπέτικου».³⁰ Ο Δαμιανάκος επίσης μιλά για «τη θεομηνία των ρεμπετοειδών της δεκαετίας του '50» και για την ανακοπή, εξαιτίας της εμπορευματικής παραποίησης του ρε-

26. Βλ. Ν. Γεωργιάδης και Τ. Ραχματούλινα, *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το Μετεμφυλιακό Τραγούδι*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, σσ. 99-103.

27. Παρόμοια είναι η άποψη και του Στέλιου Καζαντζίδη, ο οποίος ταυτίζει το λαϊκό με το πονεμένο, όπως και του Πάνου Γεραμάνη, που αναλύεται παρακάτω.

28. Βλ. Π. Γεραμάνης, «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», στο ένθετο *Επτά Ημέρες της Καθημερινής* της Κυριακής (26 Απριλίου 1998), με τίτλο *Ελληνική Δισκογραφία*, σσ. 21-22.

29. Η. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σ. 63.

30. Β. Βασιλικός, *Η Ζωή μου Όλη. Στέλιος Καζαντζίδης*, Φιλιππότης, Αθήνα 1978, σ. 67.

μπέτικου, «μιας φυσιολογικής προοδευτικής μετεξέλιξης που θα το μετέτρεπε, βαθμιαία, σε αυθεντικό τραγούδι της εργατικής τάξης».³¹

Πολλές αντιδράσεις και αρνητικό σχολιασμό προκάλεσε η ανατολίτικη στροφή του τραγουδιού και, ιδίως, η επίδραση από την ινδική μουσική, που ήρθε στο χώρο της μουσικής από τον κινηματογράφο. Πολλοί σχολιαστές χαρακτηρίζουν το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι συλλήβδην ως ινδικό και το καταδικάζουν ως προϊόν ανούσιας μίμησης. Η μόδα των ινδοπρεπών τραγουδιών ακολούθησε την τεράστια επιτυχία που είχαν οι ινδικές ταινίες στο λαϊκό κοινό της εποχής και ήταν στην ακμή της από τα τέλη της δεκαετίας του '50 ως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '60. Η κριτική πήρε μεγάλες διαστάσεις ύστερα από τη διαπίστωση ότι αρκετά από τα τραγούδια —και ανάμεσά τους αρκετές επιτυχίες— ήταν πιστά αντίγραφα ινδικών τραγουδιών, τα οποία οι συνθέτες είχαν αντιγράψει από ινδικές ταινίες. Ιδιαίτερα αντέδρασαν ορισμένοι από τους συνθέτες του ρεμπέτικου, που ένιωσαν να υποσκελίζονται από τις νέες μουσικές και κατηγορήσαν τους αντιγραφείς και διασκευαστές ινδικών τραγουδιών για αθέμιτο ανταγωνισμό και νόθευση της ελληνικής λαϊκής μουσικής.

Ο Μίκης Θεοδωράκης, το 1961, αποκάλυψε τα τραγούδια «ινδοπρεπή» και υποστήριξε ότι δεν ανήκουν στην ελληνική λαϊκή παράδοση.³² Το ζήτημα της ινδικής επίδρασης και της οικειοποίησης ινδικών τραγουδιών συνέχισε να απασχολεί τμήματα της κοινής γνώμης στη δεκαετία του 1960, όπως φαίνεται από μια σειρά σχετικών άρθρων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Ντομινό* το 1967. Στις οξύτατες κατηγορίες του Τσιτσάνη, που εστίασε κυρίως στην οικειοποίηση τραγουδιών και αποκάλυψε τους ινδούς συνθέτες «γίγαντες», απάντησαν ο Δερβενιώτης (που διέκρινε ανάμεσα στην «κλοπή» και την «έμπνευση» από

31. Σ. Δαμιανάκος, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, ό.π., σσ. 163-166.

32. Ε. Αμπατζή και Μ. Τασούλας, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη. Από την Ινδία του Εξωτισμού στην Λαϊκή Μούσα των Ελλήνων*, Ατραπός, χ.χ, σ. 18 και σ. 70.

33. *Αυτόθι*, σσ. 70-72.

άλλες μουσικές παραδόσεις) και ο Καλδάρας (ένας από τους κύριους υποπότους για οικειοποίηση τραγουδιών), που υποστήριξαν ότι τα λεγόμενα ινδοπρεπή τραγούδια είναι ελληνικά καθώς βασίζονται στην βυζαντινή μουσική παράδοση.³³

Βέβαια, από ένα σημείο και έπειτα, οι γνωστοί λαϊκοί τραγουδιστές γνωρίζουν μια χωρίς προηγούμενο προβολή και πλουτίζουν στα πλαίσια της αναπτυσσόμενης και στην Ελλάδα μαζικής κουλτούρας: τα λαϊκά περιοδικά μεταφέρουν την εικόνα τους παντού, γράφονται και πουλιούνται χιλιάδες δίσκοι και η νυχτερινή διασκέδαση μαζικοποιείται και γίνεται μια προσοδοφόρος επιχείρηση.

Η εμπορική προβολή δεν σήμαινε βέβαια την έλλειψη διακρίσεων στην υποδοχή του λαϊκού τραγουδιού από την λόγια κοινή γνώμη. Από τη δεκαετία του '50, εμφανίζεται ένας διαχωρισμός ανάμεσα σε αποδεκτή λαϊκή μουσική την οποία αντιπροσωπεύουν ο Μπιθικώτσης, ο Χιώτης ή ο Τσιτσάνης (τα λεγόμενα «αρχοντορεμπέτικα», «ελαφρολαϊκά» ή «έντεχνα» λαϊκά) και τα λεγόμενα «βαριά λαϊκά»,³⁴ τα οποία απευθύνονταν κυρίως στα κατώτερα στρώματα, θεωρούνταν ότι μεταδίδουν δυσάρεστα συναισθήματα θλίψης ή θυμού και χαρακτηρίζονταν από τότε σαν «καψουροτράγουδα».³⁵ Βλέπουμε λοιπόν να διαμορφώνεται μια κατάσταση που είχε συμβεί και με το ρεμπέτικο και θα επαναληφθεί με το σκυλάδικο: ένα μέρος της λαϊκής μουσικής απορρίπτεται την εποχή της ακμής του, ενώ άλλες σύγχρονες, και κυρίως παλαιότερες εκδοχές της, θεωρούνται αξιόλογες και αυθεντικές.

Έτσι, δεν είναι ίσως συμπτωματικό ότι ένα μεγάλο μέρος του λαϊκού τραγουδιού της περιόδου 1950-1970 αρχίζει να «ανακαλύπτεται», όταν έχει πια σε μεγάλο βαθμό εξαντληθεί. Το ζήτημα αυτό έχει ελάχιστα μελετηθεί και δεν μπορώ εδώ να παρουσιάσω παρά μόνο ορισμένα βασικά σημεία της διαδικασίας και των ιδεολογικών μετατοπίσεων που

34. Σύμφωνα με μαρτυρία του Τσιτσάνη «βαριά» αποκαλούσαν και τα ρεμπέτικα της λεγόμενης κλασικής περιόδου και ιδίως τα τραγούδια του Βαμβακάρη (Χατζηδουλής, *ό.π.*, σ. 32).

35. Ε. Αμπατζή και Μ. Τασούλας, *ό.π.*, σ. 17.

πραγματοποιούνται. Ο πρώτος τραγουδιστής, που αρχίζει να αναγνωρίζεται είναι φυσικά ο Καζαντζίδης, στον οποίο ο Βασίλης Βασιλικός αφιερώνει το 1978 ένα εθνογραφικό, από πολλές απόψεις, βιβλίο, που είχε ως δεδηλωμένο στόχο τη γεφύρωση του χάσματος ανάμεσα στον κόσμο του τραγουδιστή και τον κόσμο του συγγραφέα.³⁶ Ο καλλιτέχνης και το έργο του σκιαγραφούνται με θετικό τρόπο και ο Καζαντζίδης αναγνωρίζεται ως μεγάλος τραγουδιστής, που αντιτάχθηκε στις κατεστημένες οικονομικές και πολιτικές εξουσίες και εξέφρασε με αυθεντικό τρόπο τα λαϊκά στρώματα της εποχής του.

Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1980, ο γλωσσολόγος-εθνολόγος Εμμ. Ζάχος ή Παπαζαχαρίου, σε ένα ιδιότυπο και ενδιαφέρον, αν και συνολικά διάτρητο από θεωρητική και μεθοδολογική άποψη, βιβλίο για τον πολιτισμό της «πιάτσας», αφιερώνει αρκετές σελίδες στον Στέλιο Καζαντζίδη.³⁷ Ο Παπαζαχαρίου χαιρετίζει την ανατολίτικη στροφή της μεταπολεμικής λαϊκής μουσικής, την οποία ερμηνεύει ως αντίδραση των λαϊκών τάξεων στον ραγδαίο εκδυτικισμό της ελληνικής κοινωνίας και εξετάζει με ιδιαίτερη προσοχή την περίπτωση του Καζαντζίδη, στον οποίο αποδίδει έναν πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της λαϊκής μουσικής και του ελληνικού πολιτισμού. Ο Παπαζαχαρίου εξαίρει την παρουσία του Καζαντζίδη στη μουσική σκηνή της εποχής του και υποστηρίζει ότι αποτέλεσε μια από τις κορυφαίες φωνές αντίστασης στην καπιταλιστική μετεξέλιξη του ελληνικού πολιτισμού.

Η αποδοχή των λαϊκών καλλιτεχνών της μεταπολεμικής εποχής διευρύνεται στη δεκαετία του '80. Εκτός από τις αυξανόμενες αναφορές στον Καζαντζίδη, γίνονται αφιερώματα και γράφονται βιβλία και για άλλους τραγουδιστές (Γκράιη, Διονυσίου), που αρχίζουν να μετέχουν στην αίγλη των ρεμπετών. Το ΠΑΣΟΚ, που αντιλήφθηκε και ενεργοποίησε το πολιτικό δυναμικό του λαϊκού τραγουδιού, δεν ενέταξε μόνο το ρεμπέτικο στον ελληνικό πολιτισμό,³⁸ αλλά και όλο το φάσμα της λαϊ-

36. Β. Βασιλικός, *Η Ζωή μου Όλη. Στέλιος Καζαντζίδης*, ό.π.

37. Ε. Παπαζαχαρίου, *Η Πιάτσα*, Κάκτος, Αθήνα 1980, σσ. 246-252.

38. Βλ. Σ. Gauntlet, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 109.

κής μουσικής από τον Καζαντζίδη μέχρι το σκυλάδικο. Η άνοδός του στην εξουσία δημιούργησε μια νέα δυναμική και έφερε καινούργιες ελπίδες για την επανεξέταση του συμβολαίου του Καζαντζίδη με την δισκογραφική του εταιρεία, που είχε γίνει αιτία δεκαετούς και πλέον αποχής του από τις ηχογραφήσεις. Μπορεί το αίτημα της «κοινωνικοποίησης» της φωνής του, που διατυπώθηκε το 1983 από τηλεοράσεως στις περίφημες εκπομπές των «Ρεπόρτερ», να μην ικανοποιήθηκε άμεσα, όμως ο Καζαντζίδης άρχισε να απολαμβάνει ευρύτερη αναγνώριση και ο μύθος του άρχισε να περνάει, πλέον, στα χέρια των διανοουμένων.

Λίγους μήνες μετά από το τηλεοπτικό αφιέρωμα, που είχε σημειώσει ρεκόρ θεαματικότητας και είχε δημιουργήσει πολύ μεγάλο θόρυβο (το τρίτο μέρος είχε μάλιστα κοπεί από την κυβέρνηση), το περιοδικό *Ντέφι* έκανε ένα ειδικό αφιέρωμα στον Καζαντζίδη, ο οποίος αναγνωρίζεται ως «ένας από τους μεγαλύτερους έλληνες τραγουδιστές όλων των εποχών» και ως «ένας μοναχικός εξεγερμένος άνθρωπος που τα βάζει άοπλος με ένα ολόκληρο σύστημα».³⁹ Σε μια σειρά άρθρων, που υπογράφονται από τους Μ. Ρασούλη, Θ. Μανίκα, Γ. Κοντογιάννη, Τ. Φαληρέα, Π. Γεραμάνη και Σ. Ελληνιάδη, ο Καζαντζίδης αναγνωρίζεται ως μια φωνή ταξικής και ιδεολογικής αντίστασης και διαμαρτυρίας που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του λαϊκού τραγουδιού και της πολιτισμικής φυσιογνωμίας της χώρας. Όσο ο καιρός περνά οι φωνές που αντιμετωπίζουν το λαϊκό τραγούδι με ενιαίο κριτικό τρόπο πληθαίνουν. Το 1987, στο σημείωμα του δίσκου «Πληγωμένη Καρδιά», που περιελάμβανε πολλά παλιά ινδοπρεπή τραγούδια, ο γνωστός μουσικός παραγωγός και διανοούμενος Τάσος Φαληρέας, παρατηρεί ότι «δεν υπάρχει περιοχή του τραγουδιού μας που να μην έχει τη δική της ομορφιά» και ότι ο «κανόνας είναι τα διαμάντια να ανακαλύπτονται εκ των υστέρων».⁴⁰

39. Βλ. περ. *Ντέφι*, τχ. 5, (Φεβρ.-Μάρτιος 1983).

40. Αναφέρεται στο Ε. Αμπατζή και Μ. Τασούλας, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη. Από την Ινδία του Εξωτισμού στην Λαϊκή Μούσα των Ελλήνων*, ό.π., σ. 73.

Κατ' αυτόν τον τρόπο αρχίζει, σιγά σιγά, να κυριαρχεί μια νέα εικόνα για τις σχέσεις του ρεμπέτικου με το τραγούδι που το διαδέχθηκε και να συγκροτείται μια νέα αφήγηση για την ιστορία της λαϊκής μουσικής. Ο Πάνος Γεραμάνης —δημοσιογράφος, μουσικοκριτικός και παραγωγός μουσικών εκπομπών στο κρατικό ραδιόφωνο— διατύπωσε με συγκροτημένο τρόπο μια τέτοια αφήγηση, που άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή από τη δεκαετία του '90 μέχρι σήμερα. Η άποψη του Γεραμάνη, που υπήρξε από νωρίς θαυμαστής και φίλος του Καζαντζίδη, απηχεί σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις του τελευταίου. Η λαϊκή παράδοση, σύμφωνα με τον Γεραμάνη, όχι μόνο δεν εξαφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του '50 αλλά, αντίθετα, τότε ωριμάζει. Το ρεμπέτικο αποβάλλει τα περιθωριακά του στοιχεία και μετεξελίσσεται σε «αυθεντικό λαϊκό τραγούδι», που κυριαρχεί στο διάστημα 1945-1967 και βρίσκεται σε «πλήρη ακμή» κατά την περίοδο 1955-1960.

Η μεταπολεμική περίοδος είναι, σύμφωνα με τον Γεραμάνη, μια εποχή μεγάλης ακμής για το λαϊκό τραγούδι και, κατά την άποψή του, «τότε σπουδαίοι λαϊκοί συνθέτες και ερμηνευτές προστίθενται στους προηγούμενους και δημιουργούν ένα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας τραγούδι που εκφράζει με αμεσότητα τους καημούς, τα προβλήματα και τις ανησυχίες των λιγότερο ευνοημένων στρωμάτων της ελληνικής κοινωνίας. Ο Γεραμάνης συνδέει, όπως και ο Δερβενιώτης, τον «βαρύ» και πονεμένο χαρακτήρα του τραγουδιού με τις μετεμφυλιακές συνθήκες και υποστηρίζει ότι η θεματολογία του ήταν κυρίως «κοινωνικοπολιτική» και όχι «ερωτική ή διασκεδαστική» και διακρινόταν «η συμπάθεια προς τον κόσμο της ηττημένης πλευράς».

Η στρατηγική της αυθεντικοποίησης που ακολουθεί ο Γεραμάνης είναι από πολλές απόψεις παρόμοια με αυτή των ρεμπετολόγων, μόνο που τα όρια μετατοπίζονται για να περιλάβουν και την επόμενη γενιά των λαϊκών δημιουργών. Οι μουσικοί και οι τραγουδιστές παρουσιάζονται ως λαϊκοί άνθρωποι με απλούς τρόπους, που έχουν οι ίδιοι βιώσει τη μοίρα των φτωχών στρωμάτων, ενώ τα τραγούδια θεωρείται ότι συνεχίζουν να δημιουργούνται και να διαδίδονται με παραδοσιακούς τρόπους σε «λαϊκά κέ-

ντρα, ταβέρνες και καφεενεία, που διέθεταν, ακόμα τότε, γραμμόφωνο».⁴¹ Παράλληλα δεν παραλείπει και αυτός να παρατηρήσει αλλαγές και καινοτομίες από τη δεκαετία του '50 —αρχίζουν να κυκλοφορούν οι δίσκοι 45 στροφών, το μπουζούκι μετατρέπεται από τρίχορδο σε τετράχορδο, αλλάζει η μορφή των κέντρων και της διασκέδασης— που, όμως, προσλαμβάνουν αποφασιστικό και καταστροφικό χαρακτήρα, μόνο μετά το 1967, όπου τοποθετεί το τέλος του γνήσιου λαϊκού τραγουδιού.

Η διαδικασία της αναγνώρισης του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού συνεχίστηκε με διάφορους τρόπους στη δεκαετία του '90, με αποκορύφωμα βέβαια την κηδεία του Καζαντζίδη, όπως και η έρευνα από εξωπανεπιστημιακούς διανοούμενους και δημοσιογράφους και υπάρχει πλέον μια αρκετά μεγάλη, αν και άνιση από πλευράς ποιότητας, συγκομιδή βιβλίων. Αισθητή είναι η απουσία αναφορών στην ακαδημαϊκή βιβλιογραφία. Ελάχιστοι ερευνητές αφιερώνουν λίγες γραμμές, συχνά σε υποσημειώσεις.⁴² Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες συνεισφορές στη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού της περιόδου είναι το βιβλίο του Μ. Τασούλα και της Ε. Αμπατζή, που εξετάζει την ινδική επιρροή στην ελληνική μουσική και τον κινηματογράφο. Το βιβλίο συμβάλλει σημαντικά στην πραγματολογική τεκμηρίωση του φαινομένου και στη διερεύνηση των ιδεολογικών του συντεταγμένων.

Ο στιγματισμός των ινδοπρεπών τραγουδιών αποκαλύπτει, σύμφωνα με τον Τασούλα και την Αμπατζή, τον πολιτισμικό υποβιβασμό του πολιτισμού της Ανατολής (αν λάβουμε υπόψη μας ότι οι επιρροές από τη λατινική Αμερική ή τη Δυτική Ευρώπη, που αφθονούσαν στην περίοδο εκείνη, δεν επισύρουν ανάλογη απάρεσκεια ή στιγματισμό) και πιθανόν ιδιαίτερες προκαταλήψεις απέναντι στον ινδικό πολιτισμό, η επίδραση του οποίου υπερτονίστηκε, ενώ υποβαθμίστηκε η εξίσου σημαντική ε-

41. Βλ. Π. Γεραμάνης, «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», ό.π., σ. 21.

42. Βλ. Μ. Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, Μπαρμπουνάκης, Αθήνα 1987, σ. 74, και Σ. Gauntlet, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 108.

πίδραση από την Τουρκία ή την Αραβία. Οι συγγραφείς, που βλέπουν την ινδική επίδραση ως ένα ζωντανό παράδειγμα επωφελών πολιτισμικών ανταλλαγών, αντιμετωπίζουν ακόμα το φαινόμενο της οικειοποίησης με πολύ πιο σύνθετο και ευρύ τρόπο και αναγνωρίζουν πολλά δημιουργικά στοιχεία στη διαδικασία της διασκευής.⁴³

Παράλληλα αρχίζει να αποενοχοποιείται και η γλετζεδική διάσταση του μεταπολεμικού λαϊκού, στην οποία ελάχιστα αναφερθήκαμε στην μέχρι εδώ παρουσίασή μας, ίσως γιατί υποβαθμίζεται σχετικά στις περισσότερες αφηγήσεις. Ο Γεραμάνης, λόγου χάρη, μιλά για «τσιφτετέλοειδή» τραγούδια, τα οποία θεωρεί παρεκκλίσεις από την ορθή πορεία του λαϊκού τραγουδιού. Παρ' όλα αυτά, όπως φαίνεται από πολλά στοιχεία, το γλέντι ήταν πάντα μια διάσταση της διασκέδασης στα λαϊκά κέντρα, που όσο περνούν τα χρόνια διευρύνεται και εντείνεται. Όσο απομακρυνόμαστε από τον εμφύλιο και η οικονομική κατάσταση και το γενικότερο κλίμα βελτιώνονται, παρατηρούνται μεγάλες αλλαγές στις ιδέες και την καθημερινή ζωή και δημιουργείται ένας νέος πολιτισμός νυχτερινής διασκέδασης.⁴⁴ Το λαϊκό τραγούδι αποκτά πιο χαρούμενους τόνους, η θεματολογία μεταβάλλεται και τα ερωτικά τραγούδια κυριαρχούν και διαμορφώνεται σταδιακά ένα νέο είδος λαϊκού κέντρου και ένας νέος τρόπος διασκέδασης. Έτσι, «τα μπουζούκια» του τέλους της δεκαετίας του '40 μετατρέπονται σιγά σιγά στα κοσμικά κέντρα της παρλιακής του τέλους της δεκαετίας του '60. Το αυστηρό ανδρικό γλέντι, στο οποίο κυριαρχούσαν τα μοναχικά ζείμπέκια, μετατρέπεται σε ένα ξέφρενο γλέντι με ηλεκτρικό ήχο και σωρούς σπασμένων πιάτων, με

43. Βλ. Ε. Αμπατζή και Μ. Τασούλας, *ό.π.*, σσ. 63-103.

44. Ο Γ. Νοταράς διακρίνει μια ιδιαίτερη τάση στο μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι, την οποία αποκαλεί «γλετζεδικό τραγούδι». Το «γλετζεδικό τραγούδι» συνδέεται, σύμφωνα με το Νοταρά, με το τσιφτετέλι και τη διασκέδαση των κέντρων και χαρακτηρίζεται από έντονο ερωτισμό και σεξουαλικότητα. Βλ. Γ. Νοταράς, *Το Ελληνικό Τραγούδι των Τελευταίων 30 Χρόνων*, Νέα Σύνορα – Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1991, σσ. 27-29.

πολλούς χορευτές στην πίστα και κυρίαρχο χορό το τσιφτετέλι. Το ακρόαμα μετατρέπεται σε θέαμα, η σεξουαλική διάσταση εντείνεται και το κονσομασιόν γίνεται σημαντική συνιστώσα της λειτουργίας των κέντρων.⁴⁵

Η στάση των καλλιτεχνών απέναντι στο νέο ρεύμα διαφέρει. Ορισμένοι, όπως ο Καζαντζίδης, αντιστάθηκαν στους νεοτερισμούς, ενώ άλλοι, όπως ο Πάνος Γαβαλάς ή η Πόλυ Πάνου, συνέβαλαν σημαντικά στην ανάπτυξή του. Ο σταδιακός μετασχηματισμός των μπουζουκιών συνοδεύτηκε από τον πολλαπλασιασμό τους και τη γενικότερη διείσδυσή τους στη νυχτερινή διασκέδαση όλων των κατηγοριών. Στη διάρκεια της δεκαετίας του '60 καταγράφεται μια μεγάλων διαστάσεων στροφή των μεσαίων τάξεων προς τη διασκέδαση των μπουζουκιών, που προβάλλονται από τον κινηματογράφο και σταδιακά εκτοπίζουν το λεγόμενο «ευρωπαϊκό» τραγούδι,⁴⁶ ενώ την ίδια περίοδο το μπουζούκι και η μουσική του γίνονται τμήμα της εικόνας της Ελλάδας στο εξωτερικό και μπαίνουν στο πακέτο του μαζικού τουρισμού με τη μορφή του «συρτάκι ντανς».⁴⁷

Οι εξελίξεις αυτές και ιδίως οι νέοι τρόποι διασκέδασης ενόχλησαν

45. Δεν υπάρχει ακόμα μια συνθετική μελέτη για τις μεταβολές που παρατηρούνται στα κέντρα και τον τρόπο διασκέδασης, αν και πληθαίνουν οι επιμέρους συμβολές και οι πρωτογενείς πηγές. Ενδεικτικά βλ. Η. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σσ. 46-66· Π. Γεραμάνης, «Η άνθηση του λαϊκού τραγουδιού», ό.π.· Γ. Καιροφύλας, *Η Αθήνα στη Δεκαετία του '60*, Φιλιππότσης, Αθήνα 1997, σ. 144, 192, 205, 348, 364, 480· Γ. Νοταράς, *Το Ελληνικό Τραγούδι των Τελευταίων 30 Χρόνων*, ό.π., σ. 31· Β. Βασιλικός, *Υπάρχω. Ο Στέλιος Καζαντζίδης Μιλάει στον Βασίλη Βασιλικό*, Νέα Σύνορα – Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2000, σ. 83 και σ. 173· Θ. Αλεξανδρής, *Αυτή η Νύχτα Μένει*, Οδός Πανός, Αθήνα 1994, και Κ. Μπαλαχούτης (επιμ.), *Βαγγέλης Περινιάδης. Πριν το Τέλος*, Προσκήνιο – Α. Σιδεράτος, Αθήνα 2000, σσ. 29-33.

46. Βλ. Γ. Καιροφύλας, *Η Αθήνα στη Δεκαετία του '60*, ό.π., σ. 244, 292, 348.

47. Σ. Gauntlet, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 90.

τους ρεμπετολόγους και πολλούς άλλους παρατηρητές. Ο σχολιασμός της Γκαίηλ Χολστ για την εξέλιξη της λαϊκής διασκέδασης αποτυπώνει με γλαφυρό τρόπο τα επιχειρήματα της δεκαετίας του '70.⁴⁸ Το νέο τετράχορδο ηλεκτρικό μπουζούκι μοιάζει στα μάτια της ως «το πιο χυδαίο κομμάτι ποπ-αρτ που μπορούσε κανείς να δει», ενώ ακόμα περιγράφει με σκοτεινά χρώματα τις αλλαγές στα κέντρα και τη διασκέδαση. Παρατηρεί την αλλαγή των χορών, που κερδίζουν σε δεξιοτεχνία αλλά χάνουν σε εσωτερικότητα, ενώ συνολικά η νέα μορφή της διασκέδασης στα κέντρα προσλαμβάνεται ως ένα «ανταγωνιστικό παραλήρημα ακραίας επίδειξης». Το καινούργιο τελετουργικό της πίστας χαρακτηρίζεται ως ένα σύνολο «ακροτήτων» και «άσκοπης κατανάλωσης χρημάτων», ενώ καταδικάζεται ακόμα ο «χυδαίος, φανταχτερός, κουκλίστικος ερωτισμός» που εξέπεμπαν οι τραγουδίστριες και συνολικά η ατμόσφαιρα των κέντρων.

Στη διάρκεια της δικτατορίας, παρά τους λεονταρισμούς της χούντας, που απαγόρευσε το 1968 το σπάσιμο των πιάτων, το φαινόμενο εντείνεται και στους θιασώτες των μπουζουκιών περιλαμβάνονται ζάμπλουτοι εφοπλιστές, διεθνείς αστέρες του κινηματογράφου, ακόμα και ο Αμερικανός πρεσβευτής.⁴⁹ Στη μεταπολίτευση, η διασκέδαση αυτή και συνολικότερα το εμπορικό τραγούδι ταυτίστηκαν με τη δικτατορία και έγιναν αντικείμενο πολιτισμικού στιγματισμού από ευρύτερους κύκλους. Πολλοί τραγουδιστές αποκήρυξαν τα κέντρα διασκέδασης και αποφάσισαν να εμφανίζονται μόνο σε μπουάτ ή συναυλίες, που είχαν για ένα διάστημα μεγάλο κοινό.

Η περίοδος αυτή δεν κράτησε πολύ. Η δεκαετία του '80 σήμανε μια νέα στροφή προς τη διασκέδαση και μια πολύ μεγαλύτερη νομιμοποίησή της μέσα στο νέο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα που δημιούργησε η άνοδος του ΠΑΣΟΚ και η είσοδος στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα. Τα ευρύτερα «πολιτικοποιημένα» μικροαστικά στρώματα γνωρίζουν μέσα από

48. Γ. Χόλστ, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, ό.π., σσ. 67-69.

49. Βλ. Γ. Καιροφύλας, *Η Αθήνα στη Δεκαετία του '60*, ό.π., σ. 419.

«κομπανίες» και «ρεμπετάδικα», κυρίως, τα γλετζέδικα τραγούδια της προηγούμενης περιόδου (το «συκοφαντημένο λαϊκό που δεν είχαν απολαύσει», όπως το έθεσε η Γ. Συγκά)⁵⁰ ενώ άλλοι κύκλοι επιστρέφουν στα κοσμικά κέντρα ή αρχίζουν να συχνάζουν και στα «σκυλάδικα».

Έτσι φτάνουμε και στο λεγόμενο σκυλάδικο, το οποίο έχει κατεξοχήν συνδεθεί με το γλέντι. Δεν έχει ορισθεί με σαφήνεια τι είναι το σκυλάδικο. Το σκυλάδικο είναι μια ελευθέρως χρησιμοποιούμενη μεταφορά για το εμπορικό και το «περιφερειακό» λαϊκό τραγούδι από το '70 μέχρι σήμερα. Ο όρος είναι παλαιότερος αλλά αποκτά καινούργιο νόημα και αρχίζει να χρησιμοποιείται ευρύτερα, από τις αρχές της δεκαετίας του '70, για να στιγματίσει την εμπορική μουσική που επικράτησε στη δικτατορία και ιδίως, βέβαια, τα περιφερειακά, «δευτεροκλασάτα» μαγαζιά, που φαίνεται ότι είχαν πολλαπλασιαστεί εκείνα τα χρόνια.

Η ύπαρξη μιας κατηγορίας λαϊκών κέντρων, που λέγονταν σκυλάδικα, με μικρή ειδική πελατεία μαρτυρείται τουλάχιστον από τη δεκαετία του '50. Μία από τις πηγές είναι ο Πετρόπουλος, ο οποίος ισχυρίζεται ότι τα πρώτα σκυλάδικα εμφανίστηκαν στην περιφερειακή περιοχή της Θεσσαλονίκης, στη δεκαετία του '50, ως αντίδραση στη μικροαστική μετεξέλιξη των λαϊκών κέντρων. Σύμφωνα με αυτόν, «το σκυλάδικο υπήρξε ένας, αυστηρώς καθορισμένος, τύπος ταβέρνας με λίγο φαγάκι και κάνα μπουζούκι, που λειτουργούσε σα κρυφός τεκές και, εν ταυτώ, σα κρυφό μπουρδέλο». Ισχυρίζεται ότι γνώρισε τα μαγαζιά αυτά από τον Τσιτσάνη και η πελατεία τους αποτελούνταν, κυρίως, από «σκληρούς μάγκες» που είχαν την επωνυμία «σκύλοι». Σύμφωνα με την εκδοχή αυτή, η λέξη σκυλάδικο προέρχεται από τη λέξη σκύλος, που υποδηλώνει τον σκληρό και ασυμβίβαστο μάγκα.⁵¹ Την εκδοχή αυτή επιβεβαιώνει και ο περίφημος ταβερνιάρης της Θεσσαλονίκης Δαλαμάγκας, ο οποίος σε μια συνέντευξη, που δόθηκε το 1972 στον Λευτέρη Παπα-

50. Βλ. Γ. Συγκά, «Και η Ελλάδα λικνίζεται... από το πρωί ως το βράδυ», στην *Καθημερινή της Κυριακής* 31 Αυγούστου 1997, σ. 29.

51. Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σσ. 67-74.

δόπουλο, τοποθετεί τη δημιουργία των σκυλάδικων νωρίτερα και διηγείται ότι «μετά το πρόγραμμα (της ταβέρνας στην οποία εμφανιζόταν με τεράστια επιτυχία ο Τσιτσάνης) έπαιρνα τον Τσιτσάνη και τον Μήτσο τον Σκύλο και πηγαίναμε στα σκυλάδικα». Σύμφωνα και με τον Δαλαμάγκα, η λέξη σκυλάδικο προέρχεται από τη λέξη σκύλος («Τα λέγαν έτσι γιατί εκεί συχνάζανε οι σκύλοι σαν τον Μήτσο»), η οποία υποδηλώνει αυτούς «που χορεύουνε μονάχα ζεϊμπέκικο».⁵²

Πιο πρόσφατα ο Αντώνης Καρκαγιάννης, επικαλούμενος την μαρτυρία ενός παλιού ταξιτζή της Τρούμπας, παρουσίασε μια διαφορετική εκδοχή. Σύμφωνα λοιπόν με τον παλιό ταξιτζή, τα πρώτα μαγαζιά που ονομάστηκαν σκυλάδικα εμφανίστηκαν στη δεκαετία του '50 στην Τρούμπα. Ο χαρακτηρισμός δόθηκε στα «δεύτερα και φθηνότερα μαγαζιά» τύπου καμπαρέ, που δημιουργήθηκαν κάτ' απομίμηση των πολυτελέστερων για να ανταποκριθούν στη ζήτηση σεξουαλικών υπηρεσιών, που είχε αυξηθεί σημαντικά εκείνη την εποχή. Σύμφωνα με την εκδοχή αυτή η λέξη σκυλάδικο προέρχεται από τη λέξη «σκύλα» με την οποία χαρακτηρίζονταν προπολεμικά, στην ίδια περιοχή, οι ταλαιπωρημένες πόρνες που εργάζονταν υπαιθρίως.⁵³

Οι εκδοχές αυτές για την προέλευση του όρου —που δεν είναι αναγκαστικά ανταγωνιστικές και μοιάζουν να είναι οι πλέον πειστικές από όσες έχουν μέχρι τώρα προταθεί— υποδεικνύουν δύο διαφορετικούς τύπους κέντρων με την ονομασία σκυλάδικο. Στη δεκαετία του '70, τα μαγαζιά που ονομάζονται σκυλάδικα μετασχηματίστηκαν και πολλαπλασιάστηκαν. Ο όρος, πλέον, αναφέρεται στα «δευτεροκλασάτα» κέντρα με λαϊκή μουσική που είχαν αρχίσει να πληθαίνουν σε περιφερειακές και μη θέσεις μικρών και μεγάλων πόλεων. Στην Αθήνα, λόγω χά-
ρη, τα σκυλάδικα εμφανίστηκαν πρώτα στις εξόδους της πόλης, αλλά

52. Βλ. Α. Παπαδόπουλος, *Ζω από Περίεργεια*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 236.

53. Βλ. Α. Καρκαγιάννης, «Το έτυμον της λέξεως 'σκυλάδικο'», στην εφημερίδα *Καθημερινή της Κυριακής* (22 Δεκεμβρίου 2002), σ. 14.

σταδιακά επεκτάθηκαν σε κεντρικές και άλλες περιοχές του λεκανοπεδίου.

Το φαινόμενο, που σχετίζεται με ευρύτερους μετασχηματισμούς της ελληνικής κοινωνίας, δεν έχει, σχεδόν καθόλου, μελετηθεί και στην παρούσα φάση μπορούμε να κάνουμε ορισμένες μόνο υποθέσεις για το χαρακτήρα και τη σημασία του. Τα σκυλάδικα συγκέντρωσαν αρκετούς μουσικούς και τραγουδιστές, παλιούς και νέους, και ανέδειξαν τις δικές τους βεντέτες. Πάνω απ' όλα, όμως, συνδέθηκαν με έναν εντονότερο και πιο προσωπικό τρόπο διασκέδασης στον οποίο ο ερωτισμός και το κονσομασιόν⁵⁴ έπαιζαν πρωτεύοντα ρόλο. Με επίκεντρο τα μαγαζιά αυτά και μικρές εταιρείες δίσκων που είχαν την έδρα τους γύρω από την Ομόνοια δημιουργήθηκε μια ολόκληρη μουσική σκηνή (ο λεγόμενος «ήχος της Ομόνοιας»).

Τα σκυλάδικα υπήρξαν πιθανότατα οι πηγές ενός ιδιαίτερου ύφους λαϊκού τραγουδιού που στη δεκαετία του '80 θα αναβαθμιστεί μετεξελισσόμενο και θα κυριαρχήσει στη μουσική σκηνή και τη νυχτερινή διασκέδαση.⁵⁵ Αυτό είναι βέβαια κάπως σχηματικό, καθώς υπάρχει διαρκής αλληλεπίδραση και πολλές επικαλύψεις ανάμεσα στην «πρώτη»

54. Το φαινόμενο του κονσομασιόν και ειδικότερα ο ρόλος του στα λαϊκά κέντρα διασκέδασης έχει ελάχιστα μελετηθεί, αν και η σημασία του επισημαίνεται σε διάφορες πηγές (ενδεικτικά βλ. Β. Βασιλικός, *Υπάρχω. Ο Στέλιος Καζαντζίδης Μιλάει στον Βασίλη Βασιλικό*, ό.π., σ. 171· Η. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σσ. 53-54, και Θ. Αλεξανδρής, *Αυτή η Νύχτα Μένει*, ό.π.). Μια πρόσφατη διδακτορική διατριβή, που βασίστηκε σε επιτόπια έρευνα που πραγματοποιήθηκε το 1999-2000 σε μπαρ κονσομασιόν, άνοιξε το δρόμο για την κατανόηση της πολιτισμικής σημασίας του κονσομασιόν και προσέθεσε μια πολύ ενδιαφέρουσα προοπτική στην κατανόηση των λαϊκών τραγουδιών που ακούγονται στα εν λόγω μπαρ (Κ.Μ. Αμπατζή, «Ποτό για Παρέα»: *Εμφυλές Σχέσεις, Σώμα και Συναίσθημα στη Σεξουαλική Εργασία, Διδακτορική Διατριβή*, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Μυτιλήνη, 2004).

55. Βλ. Γ. Συκκά, «Και η Ελλάδα λικνίζεται... από το πρωί ως το βράδυ», ό.π., σ. 29.

και την «δεύτερη» κατηγορία κέντρων, εταιρειών και μουσικής. Η ύπαρξη ενός ιδιαίτερου μουσικού ύφους μένει να αποδειχθεί, ενώ υπάρχουν αρκετές ενδείξεις για την επικράτηση μιας νέας θεματολογίας και τη διαμόρφωση μιας νέας «δομής της αίσθησης». Σε μία παλαιότερη εργασία μου έδειξα τις διαφορές στο περιεχόμενο του έρωτα και την κατανόηση των έμφυλων συγγενικών σχέσεων ανάμεσα στα τραγούδια του Καζαντζίδη και τα τραγούδια του Βοσκόπουλου,⁵⁶ ενώ σε μία μεταγενέστερη ανακοίνωσή μου εντόπισα και συζήτησα ορισμένα από τα κυριότερα στιχουργικά μοτίβα του λεγόμενου σκυλάδικου της περιόδου 1970-1990.⁵⁷

Το σκυλάδικο είναι ένα τραγούδι στενά συνδεδεμένο με τη διασκέδαση του λαϊκού νυχτερινού κέντρου και πολλά τραγούδια κάνουν περισσότερο ή λιγότερο άμεσες αναφορές σε αυτήν. Η «νύχτα», στην οποία αντιτάχθηκε με επιμονή ο Καζαντζίδης, μυθοποιείται και παρουσιάζεται σαν ένας κόσμος απρόβλεπτος, σκληρός και επικίνδυνος, που είναι όμως ταυτόχρονα περισσότερο ελεύθερος, έντονος και συναρπαστικός από τον κόσμο της μέρας και της συμβατικής κοινωνικής ζωής. Οι κοινωνικές και πολιτικές αναφορές ελαχιστοποιούνται ή και εκλείπουν και αναδεικνύονται νέες πραγματικότητες (όπως η απρόσωπη μεγαλούπολη που παίρνει τη θέση της πόλης των γειτονιών) και νέες στάσεις απέναντι στο χρήμα, το κοινωνικό γόητρο και την επιτυχία. Το σκυλάδικο όμως είναι κυρίως ένα τραγούδι ερωτικό στο οποίο αναδεικνύονται νέες αντιλήψεις για τον εαυτό και τη σχέση του με τους άλλους (συγγενείς, φί-

56. Βλ. Α. Οικονόμου, «Συγγένεια και έρωτας στο λαϊκό τραγούδι. Από τον Καζαντζίδη στον Βοσκόπουλο», *Αρχαιολογία*, τχ. 41, (Δεκ. 1991), σσ. 60-64.

57. Α. Οικονόμου «Όψεις της Νεοελληνικής ταυτότητας στο σύγχρονο λαϊκό Τραγούδι», ανακοίνωση στο επιστημονικό διήμερο που οργανώθηκε από το Κέντρο Κοινωνικής Μορφολογίας και Κοινωνικής Πολιτικής (ΚΕ.Κ.ΜΟ.ΚΟ.Π.) και τον Τομέα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Τμήματος Κοινωνικής Πολιτικής και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, στις 25 και 26 Απριλίου 1996, με τίτλο: «Σύγχρονες τάσεις στην ανθρωπολογική έρευνα: 'Ταυτότητα, αναπαραστάσεις του σώματος και υλικός πολιτισμός'».

λους), και νέες εννοιολογήσεις των ερωτικών σχέσεων και των έμφυλων ρόλων.

Η υποδειγματική αγάπη του σκυλάδικου είναι η τρελή αγάπη, το ακραίο πάθος που είναι συνώνυμο του κινδύνου και φαίνεται να προαπαιτεί την «αμαρτία» ή την «παρανομία» για την εκδήλωσή του. Αμέτρητα είναι τα τραγούδια που έχουν ως θέμα τον τρελό έρωτα και στα οποία η λέξη τρέλα ή κάποιον από τα παράγωγά της επαναλαμβάνεται στους στίχους και ιδίως στο ρεφραίν. Το περιεχόμενο ενός τραγουδιού, βέβαια, δεν μπορεί να εξαντληθεί σε μια στενή ανάγνωση των στίχων. Η μουσική και η ερμηνεία, οι συνθήκες παραγωγής και τα ευρύτερα συμφραζόμενα, είναι ανάμεσα στους παράγοντες που επηρεάζουν το νόημα ενός τραγουδιού ή μιας μουσικής επιτέλεσης. Κατ'αυτόν τον τρόπο, η «τρέλα» και το γενικότερο κλίμα του σκυλάδικου εκφράζουν πραγματικότητες που ξεπερνούν την ερωτική σφαίρα και σηματοδοτούν μια ευρύτερη διάθεση διαφυγής από την κοινωνική πραγματικότητα και τις συμβάσεις της.

Το σκυλάδικο («βαρύ λαϊκό» ή και «ρεμπέτικο» για πολλούς από τους θιασώτες του) γνώρισε, βέβαια, τεράστιο στιγματισμό στην λόγια κοινή γνώμη. Οι στάσεις απέναντί του αποτελούν ένα ενδιαφέρον τμήμα της σύγχρονης πολιτισμικής μας ιστορίας, στο οποίο δεν μπορώ εδώ να επιχειρήσω παρά μια σύντομη αναφορά. Στην αρχή το σκυλάδικο συνδέθηκε με τις ανώμαλες συνθήκες της δικτατορίας και θεωρήθηκε έκφραση της αισθητικής της. Τα τραγούδια και ο τρόπος διασκέδασης θεωρήθηκαν εκφράσεις κοινωνικής και πολιτισμικής δυσπλασίας και παραμόρφωσης και γνώρισαν την ανεπιφύλακτη καταδίκη και τον ανελέητο σαρκασμό. Ο τρόπος διασκέδασης καταδικάστηκε ως έκφραση ακραίου καταναλωτισμού και κραιπάλης, που οδηγεί τους ανθρώπους στην ψευδαίσθηση και στην αφασία, ενώ τα τραγούδια και οι τραγουδιστές θεωρήθηκαν «αισχρά», «χυδαία» και «δεύτερα».

Τα απορριπτικά στερεότυπα έχουν περάσει στα λεξικά και κρύβονται πίσω από την πιο διαδεδομένη θεωρία για την προέλευση του όρου σκυλάδικο. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η ονομασία σκυλάδικο αποδί-

δεται στο γεγονός ότι οι φωνές των τραγουδιστών ακούγονται στα κέντρα αυτά σαν γαυγίσματα, τόσο γιατί είναι ατάλαντοι, όσο και γιατί η εκκωφαντική ένταση των μεγαφώνων τις παραμορφώνει για να καλύψει τις ατέλειές τους. Πολλά σχόλια συγκέντρωσαν η εξωτερική και εσωτερική διακόσμηση των κέντρων, όπως και οι ενδυματολογικές επιλογές των τραγουδιστών και των πελατών. Η αισθητική του σκυλάδικου αξιολογήθηκε ως η αποθέωση του κιτς, που απειλεί να διαβρώσει το γούστο και τη συνείδηση του ελληνικού λαού.

Η πελατεία των κέντρων θεωρήθηκε ότι αποτελείται από ανθρώπους που απόκτησαν εύκολα χρήματα και δεν έχουν το ανάλογο πνευματικό και πολιτισμικό επίδεδο για να τα χρησιμοποιήσουν εποικοδομητικά για τους ίδιους και το κοινωνικό σύνολο. Οι θαμώνες του σκυλάδικου θεωρήθηκαν πολιτισμικά κατώτερα όντα, «άτομα με μόλις προσωπικότητα και μόλις ελληνικότητα», σύμφωνα με έναν αυστηρό κριτή, που απηχεί τον τεράστιο πολιτισμικό στιγματισμό.⁵⁸ Στη δεκαετία του '70, επικρατούσε η άποψη ότι οι θαμώνες ήταν κυρίως οικοδόμοι και άλλοι επαγγελματίες της οικοδομής, που είχαν αποκτήσει πολλά χρήματα λόγω της άνθησης του επαγγέλματός τους. Σε άλλες περιπτώσεις η πελατεία εντοπίστηκε σε διαφορετικές ομάδες. Στη δεκαετία του '90 —με αφορμή τις μεγάλες αγροτικές κινητοποιήσεις— οι αγρότες κατηγορήθηκαν ότι, αντί να κάνουν επενδύσεις, είχαν ξοδέψει τις ευρωπαϊκές επιχορηγήσεις στα σκυλάδικα.

Το σκυλάδικο έγινε, κατ'αυτόν τον τρόπο, σταδιακά, ένα σύμβολο πολιτισμικής διάκρισης και στιγματισμού, που ξεπέρασε το πεδίο της μουσικής. Ο Α. Ιωάννου σε ένα εθνογραφικό άρθρο, βασισμένο σε πρόσφατη επιτόπια έρευνα, διερεύνησε το στερεότυπο του «σκύλου» μεταξύ μιας ομάδας νεαρών Πειραιωτών, που συχνάζουν στα κλαμπ της παραλιακής και ορίζουν τον εαυτό τους αντιθετικά προς το σκυλάδικο. Η έννοια του σκύλου, όπως την αντιλαμβάνονται οι σχετικά εύποροι αυτοί μικροαστοί, έχει ταξικές διαστάσεις (όπως φαίνεται από την γεωγραφι-

58. βλ. Γ. Λάζος, «Τα σκυλάδικα», *Ιδεοκίνηση*, τχ. 4, (1993), σσ. 42-47.

κή της τοποθέτηση εκτός των εύπορων συνοικιών του Πειραιά), κυρίως όμως συνδέεται με μια πολιτισμικής φύσης μειονεξία: αυτό που κυρίως χαρακτηρίζει τον σκύλο είναι το κακό γούστο και η έλλειψη πολιτισμικής γνώσης, που τον καθιστά ευδιάκριτο και ανίκανο να καταναλώσει σύμφωνα με τα πρότυπα των ομιλούντων.⁵⁹

Η αντιμετώπιση του «σκυλάδικου» και γενικότερα της εμπορικής μουσικής έχει αλλάξει τα τελευταία χρόνια. Μια διαδικασία επαναξιολόγησης φαίνεται να βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη την ίδια στιγμή που το συγκεκριμένο είδος τραγουδιών και γενικότερα το φαινόμενο ακολουθεί μια φθίνουσα πορεία. Η διαδικασία αυτή παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τις διαδικασίες αναγνώρισης του ρεμπέτικου και του μετεμφυλιακού τραγουδιού, γεγονός που μπορεί να μας οδηγήσει στην υπόθεση της ύπαρξης ενός ορισμένου προτύπου στη λειτουργία του ελληνικού συστήματος τέχνης και πολιτισμού. Παρ' όλα αυτά, βέβαια, τα κοινωνικά και πολιτισμικά δεδομένα διαφέρουν από περίπτωση σε περίπτωση και οι ιδιαίτερες κάθε φορά περιστάσεις πρέπει να εξετάζονται προσεκτικά.

Η διαδικασία «αποενοχοποίησης» του σκυλάδικου ξεκινά από τη δεκαετία του '80, που είναι και η δεκαετία της μεγαλύτερης ακμής του, και είναι παράλληλη με την ανακάλυψη των γλετζεδικών τραγουδιών της «λαϊκής» περιόδου και τη γενικότερη νομιμοποίηση του γλεντιού, στην οποία ήδη αναφερθήκαμε. Η στάση του ΠΑΣΟΚ απέναντι στα θεωρούμενα σκυλάδικα αξίζει να μελετηθεί διαχρονικά με προσοχή. Είναι γνωστό ότι πολλά στελέχη με επικεφαλής τον Ανδρέα Παπανδρέου (που ήταν γνωστός θαυμαστής της Ρίτας Σακελλαρίου) διασκεδάζαν σε σκυλάδικα, ενώ υπάρχουν αρκετές ενδείξεις ότι το συγκρότημα της Αυριανής, που έπαιξε πολύ σημαντικό ιδεολογικό ρόλο στη διάρκεια της πρώτης

59. Βλ. Α. Ιωάννου, «Η 'σκυλότση' εκτός σκυλάδικου: κατανάλωση και ταυτότητες στην Παραλιακή του Πειραιά», *Δοκίμες*, τχ. 9-10, (Φθινόπωρο 2001), σσ. 239-262. Η εργασία αυτή, πέρα από τη συνεισφορά της στην διερεύνηση της ιδεολογίας που αναπτύσσεται γύρω από το σκυλάδικο, αποτελεί μια συμβολή στην μελέτη των πρακτικών της διασκέδασης στα κλαμπ και της σημασίας τους στη συγκρότηση της ταυτότητας.

κυβερνητικής περιόδου του ΠΑΣΟΚ, προώθησε συστηματικά το σκυλάδικο. Σταδιακά, από το μυθικό ζείμπέκικο του Προέδρου περάσαμε στο τηλεοπτικό ζείμπέκικο των υπουργών και των βουλευτών, οι επισκέψεις πολιτικών σε νυχτερινά κέντρα σχεδόν θεσμοθετήθηκαν και η οργάνωση πολιτικών συγκεντρώσεων σε νυχτερινά κέντρα έγινε κανόνας.⁶⁰

Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 παρατηρείται μια γενικότερη μεταστροφή του κλίματος και μια αλλαγή της πολιτικής του ΠΑΣΟΚ, που επιχειρεί να μεταβάλλει τις πρακτικές της προηγούμενης δεκαετίας. Το 1994, ο Υπουργός Δημόσιας Τάξης Στέλιος Παπαθεμελής επιβάλλει για ένα διάστημα περιορισμούς στη νυχτερινή διασκέδαση, που δημιουργούν πολλές διαμαρτυρίες και μεταμεσονύκτιες διαδηλώσεις από τη νεολαία. Οι διαφορετικές υποπολιτισμικές ομάδες ενώθηκαν εναντίον της απαγόρευσης, όπως μαρτυρά και το σύνθημα που επικράτησε εκείνες τις μέρες: «Φλώροι, σκύλοι και φρικιά, μια φωνή και μια γροθιά». Η πολιτική αυτή σύντομα ανατράπηκε, όταν ο υπουργός αντικαταστάθηκε από τον σημαντικότερο επικριτή του και ένθερμο οπαδό του σκυλάδικου, Βαγγέλη Γιαννόπουλο. Η εποχή Σημίτη δεν μπορεί βέβαια να θεωρηθεί περίοδος νομιμοποίησης της νυχτερινής διασκέδασης ή του σκυλάδικου. Όμως και αυτός ακόμα ο Κώστας Σημίτης είχε, το 1998, απαντήσει στις επικρίσεις για τις επισκέψεις ορισμένων υπουργών σε «σκυλάδικα», δηλώνοντας ότι «δεν θέλουμε οι υπουργοί μας να είναι μονοδιάστατοι». Ο νυν, τέλος, πρωθυπουργός Κώστας Καραμανλής, έχει συνδέσει την εικόνα του με τη διασκέδαση σε διάφορων ειδών κέντρα και πρόσφατα ένας βουλευτής της αντιπολίτευσης τον κατηγόρησε ότι, πριν γίνει πρωθυπουργός, σύχναζε σε σκυλάδικα.

60. Μια αντίστοιχη αλλαγή στάσης μπορεί ίσως να παρατηρηθεί στα μικροαστικά στρώματα, που αρχίζουν στη δεκαετία του '80 να διαβαίνουν το άβατο του σκυλάδικου. Η επίσκεψη στα σκυλάδικα σήμαινε την υπέρβαση ενός απαγορευμένου και πιθανόν επικίνδυνου ορίου, όπως φαίνεται από τη συχνά παρατηρούμενη ανάγκη να δικαιολογηθεί ως εκδήλωση περιέργειας ή ως ευκαιρία διακωμώδησης και σαρκασμού των θαμώνων και της παράστασης (βλ. Γ. Συκκά, «Και η Ελλάδα λικνίζεται... από το πρωί ως το βράδυ», ό.π.).

Από τις αρχές της δεκαετίας του '90, όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες και διανοούμενοι μετριάζουν τους τόνους και πολλοί τοποθετούνται θετικά απέναντι στο φαινόμενο. Ο Κωστής Παπαγιώργης —ένας από τους πιο δημοφιλείς δοκιμιογράφους της δεκαετίας, που απόκτησε για ένα διάστημα τη φήμη «θεωρητικού» της νύχτας— δεν διστάζει, το 1994, να αναφερθεί στην πολυετή εμπειρία του στα σκυλάδικα και να δηλώσει: «το καταστάλαγμα όλων αυτών των χρόνων είναι ότι στα σκυλάδικα υπάρχει πραγματική ζωή, και δεν έχει να κάνει ούτε με σπατάλες, ούτε με καρχαρίες της νύχτας ούτε με εγκλήματα. Απλώς, όπου κόβουν ξύλα, πέφτουν και πελεκούδια...».⁶¹ Λίγα χρόνια αργότερα, ο Κώστας Ζουράρις θα εκθειάσει, με τους συνήθεις υπερθετικούς του τόνους, τις ερμηνευτικές ικανότητες της Κατερίνας Στανίση και τη λαϊκή διασκέδαση και θα ακολουθήσουν και άλλοι. Θα μπορούσε ίσως να διακρίνει κανείς στους λόγους αυτούς μια καινούργια ευαισθησία —ίσως και μια μεταμοντέρνα ευαισθησία— που διαφέρει σημαντικά από το ύφος της αναγνώρισης του ρεμπέτικου, αλλά οι ομοιότητες που παρατηρούνται με την προσέγγιση του τελευταίου από τον Πετρόπουλο δείχνουν ότι αυτό θα ήταν ένα γρήγορο συμπέρασμα.

Μια ανάλογη αλλαγή παρατηρείται και στο μουσικό πεδίο. Τραγουδιστές που πέρασαν ή και συνδέθηκαν με το σκυλάδικο (με τη στενή ή την ευρεία έννοια) αρχίζουν να αναγνωρίζονται ως αυθεντικοί και ορισμένοι φθάνουν στο Μέγαρο Μουσικής ή στο Ηρώδειο. Οι συνεργασίες ανάμεσα σε καλλιτέχνες του «έντεχνου» (συνήθως συνθέτες ή στιχουργούς) και τραγουδιστές του «σκυλάδικου» ή του «εμπορικού» πληθαίνουν και πολλά τραγούδια που εθεωρούντο σκυλάδικα επανεκτελούνται από έντεχνους τραγουδιστές. Από τα τέλη της δεκαετίας του '90 αρχίζει, τέλος, να παρατηρείται μια χαλάρωση των οροθετικών γραμμών στους μουσικούς ραδιοσταθμούς και τα μουσικά περιοδικά, που ήταν και οι πλέον πιστοί τοποτηρητές τους.

61. Συνέντευξη στον Ηλία Λάγιο, στο περιοδικό *Αντί*, τχ. 548, (1η Απριλίου 1994), σσ. 16-18.

Η φετινή χρονιά είναι ίσως ένα είδος κορύφωσης αυτής της διαδικασίας, που επισφραγίζεται με την κοινή εμφάνιση σε πολλά κέντρα διασκέδασης τραγουδιστών του «έντεχνου» και του «εμπορικού» ή «σκυλάδικου». Η πλέον πολυσυζητημένη συνεργασία είναι αυτή ανάμεσα στον Διονύση Σαββόπουλο, τον Νίκο Πορτοκάλου και τον Γιώργο Μαργαρίτη. Οι δηλώσεις του Σαββόπουλου, με αφορμή αυτή τη συνεργασία, αποτελούν σταθμό στην ιστορία των αντιλήψεων για το σκυλάδικο και αξίζει να παρατεθούν εκτενώς: «Από τη δεκαετία του '80 πήγαινα και τον άκουγα [τον Μαργαρίτη] στο 'Σεραφίνο', όπου και εμφανιζόταν. Ξέρετε, υπάρχει μια ζώνη του λαϊκού τραγουδιού που δεν έχει γίνει κλασική ακόμα.

Πέρα από το λαμπρό ρεπερτόριο των Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, που είναι πλέον αποδεκτοί απ' όλους και θεωρούνται δικαιολογημένα κλασικοί, υπάρχει ένα ρεπερτόριο εκεί στη δεκαετία του '80 που το αντιπροσωπεύουν μεταξύ άλλων, οι Διονυσίου, Σούκας, Μουσαφίρης, Πάνου που δεν έχει γίνει αποδεκτό ακόμη. Μάλιστα τότε το αποκαλούσαν 'Ομόνοια σάουντ', θέλοντας να δείξουν ότι είναι μουσική για έναν κόσμο κάπως κατώτερο, για έναν κόσμο που προέρχεται από την επαρχία. Αυτή η ζώνη όμως του λαϊκού τραγουδιού παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθ' ότι δεν περιλαμβάνει μόνο θαυμάσια τραγούδια, αλλά τραγούδια που ξεχωρίζουν για την αμεσότητά τους. Τα τραγούδια αυτά δεν χάνονται μέσα σε φιοριτούρες ή σε επιδείξεις δεξιοτεχνίας, παρόλο που δεν τους λείπουν η δεξιοτεχνία και οι καλές φωνές. Το τραγούδι αυτό έχει αναμφισβήτητα προσωπική έκφραση, κουβαλά ζωντανές ακόμη τις μνήμες της παλαιότερης ζωής όπως ήταν στην επαρχία».

Ο Νίκος Πορτοκάλου, από την άλλη, χαρακτηρίζει τον Μαργαρίτη «τελευταίο των Μοϊκανών» και βρίσκει μια βαθύτερη ομοιότητα ανάμεσα στους τρεις καλλιτέχνες: «Κατά κάποιον τρόπο ο Μαργαρίτης είναι περιθώριο. Και εγώ και ο Σαββόπουλος ξέρουμε πολύ καλά τι είναι περιθώριο, εφόσον ως περιθώριο ξεκινήσαμε και οι δύο».⁶² Στο λόγο

62. Τα αποσπάσματα προέρχονται από κοινή συνέντευξη των καλλιτεχνών στον Γ. Σκιντζά στην εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής*, (24 Οκτωβρίου 2004), σ. 38.

των δύο καλλιτεχνών παρατηρούνται ενδιαφέρουσες συνέχειες με τις στρατηγικές αυθεντικοποίησης που ακολουθήθηκαν στις προηγούμενες περιπτώσεις. Πέρα από το γεγονός ότι και οι δύο αναγγέλλουν, κατά κάποιο τρόπο, το τέλος του σκυλάδικου, ο μεν Σαββόπουλος το συνδέει με την παλαιότερη ζωή της επαρχίας και τονίζει την «αμεσότητά» του με τρόπο που παραπέμπει στην προφορικότητα του ρεμπέτικου και τη λαϊκότητα του μεταπολεμικού λαϊκού, ο δε Πορτοκάλογλου του αναγνωρίζει μια αντιστασιακή διάσταση, που επίσης θυμίζει τις πολιτικές αναγνώσεις της προηγούμενης λαϊκής μουσικής.

Οι επιθέσεις βέβαια ενάντια στο σκυλάδικο δεν σταματούν και δεν παύουν να υπάρχουν αυτοί που διακηρύσσουν την βδελυγμία τους και τον πλήρη και απόλυτο διαχωρισμό τους από τον κόσμο του. Ο διχασμός της κοινής γνώμης αποτυπώνεται στον τρόπο με τον οποίο δύο πρόσφατες ταινίες αντιμετώπισαν το θέμα.⁶³ Στην ταινία *Αυτή η νύχτα* μένει του Νίκου Παναγιωτόπουλου παρουσιάζεται μια στερεοτυπική εκδοχή του σκυλάδικου και αναπαράγεται η παραδοσιακή απορριπτική ιδεολογία. Αντίθετα από τον Παναγιωτόπουλο, που εξωτικοποιεί το σκυλάδικο, ο Παντελής Βούλγαρης στην ταινία του *Όλα είναι δρόμος* το εντάσσει στην καθημερινότητα και αντιμετωπίζει με προσοχή το πολιτισμικό του περιεχόμενο. Ο Βούλγαρης αναδεικνύει τα τελετουργικά χαρακτηριστικά της διασκέδασης του σκυλάδικου και καταφέρει να παίξει με τις αντιφάσεις και τις αμφισημίες του. Τα σκυλάδικα και γενικά ο κόσμος της νύχτας φαίνεται ότι αποτελούν ισχυρές πηγές γοητείας για όλα τα κοινωνικά στρώματα (αν κρίνουμε από την πληθώρα και την ποικιλία των συζητήσεων, των βιβλίων, των κινηματογραφικών ταινιών και των σειρών της τηλεόρασης) χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει, όπως είπαμε, ότι οι διαχωριστικές γραμμές εξέλιπαν ή τείνουν να εκλείψουν.

63. Η πολιτισμική ανάλυση των ταινιών αυτών αποτέλεσε το θέμα ανακοίνωσης που η Λιόπη Αμπατζή και ο γράφων παρουσίασαν στο σεμινάριο του περιοδικού *Δοκίμες* τον Μάρτιο του 2000.

Μια ένδειξη των αντιλήψεων που κυριαρχούν σήμερα αποτελούν οι πρόσφατες τελετές των Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας και οι σχολιασμοί που προκάλεσαν. Το ρεμπέτικο παρουσιάστηκε —οπτικά κυρίως— στην τελετή έναρξης, ως τμήμα της επίσημης εικόνας του ελληνικού πολιτισμού, δίπλα στις αρχαιότητες, το Βυζάντιο και τους ήρωες του εικοσιένα. Το ρεμπέτικο μάλιστα ήταν ένα από τα ελάχιστα αντικείμενα που αντιπροσώπευσαν τον 20ό αιώνα, μία από τις ελάχιστες βεβαιότητες για την ύπαρξη νεοελληνικού πολιτισμού.⁶⁴ Είναι αξιοσημείωτο και, πιθανόν, ενδεικτικό της κυρίαρχης σύγχρονης νοσηματοδότησης του ρεμπέτικου, ότι η αναπαράσταση στην τελετή έναρξης βασίστηκε στην εκδοχή της ταινίας *Ρεμπέτικο* του Κώστα Φέρρη (1983), που έχει δεχθεί κριτική από τον Πετρόπουλο ως ανιστορική ανάπλαση της πραγματικότητας.⁶⁵

Αν η τελετή έναρξης ήταν μια απεικόνιση της επίσημης εικόνας της χώρας, στην τελετή λήξης παρουσιάστηκε μια εκδοχή του σύγχρονου λαϊκού της πολιτισμού. Η αποκωδικοποίηση της εκδοχής αυτής δεν είναι προφανώς αυτονόητη και εμπεριέχει ενδιαφέρουσες αμφισημίες. Από μία άποψη, η τελετή λήξης επισφράγισε την υψηλή θέση που κατέχει το λαϊκό τραγούδι στον ελληνικό πολιτισμό. Την τελετή άνοιξαν δεκάδες μπουζούκια και παρουσιάστηκαν τραγούδια από όλες τις περιόδους της λαϊκής μουσικής (ρεμπέτικα, ελαφρολαϊκά, γλετζεδικά της μεταπολεμικής εποχής, σύγχρονα εμπορικά). Από την άλλη μεριά, όμως, οι συγκεκριμένες επιλογές τραγουδιών, οι ερμηνευτές και ο τρόπος εκτέλεσης έκαναν ορισμένους να πουν ότι το λαϊκό τραγούδι αγνοήθηκε. Ορισμένοι είδαν την τελετή ως μια πιο ειλικρινή αυτοπαρουσίαση, ενώ άλλοι διαμαρτυρήθηκαν για την ανάμιξη των μουσικών ειδών και τη με-

64. Αναφέρομαι στην γνωστή ρήση του Τσαρούχη (βλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 259), ο οποίος υπήρξε, ως γνωστόν, δάσκαλος του σκηνοθέτη των τελετών Δημήτρη Παπαϊωάννου.

65. Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σ. 46. Για την ταινία βλ. και Σ. Gauntlet, «Ο Ορφέας στον Υπόκοσμο. Ο μύθος και η μυθοποίηση του ρεμπέτικου», ό.π., σ. 113.

τατροπή της τελετής σε «σκυλάδικο». Ποιο είναι το νόημα των διαφορετικών αυτών εκτιμήσεων; Είναι η τελετή λήξης μια ένδειξη του μεταμοντέρνου χαρακτήρα της κυρίαρχης ιδεολογίας, που εκφράζεται μέσα από την κατάργηση των κριτηρίων αξιολόγησης, της ιστορικής αίσθησης και του πάθους ή αυτό που εκφράστηκε στην τελετή είναι το αποτέλεσμα της διαδικασίας που σκιαγραφήσαμε στις προηγούμενες σελίδες, η επιλεκτική, δηλαδή, αφομοίωση και ο μετασχηματισμός τμημάτων της λαϊκής μουσικής από τον δεσπύζοντα πολιτισμό;

Το δίλημμα αυτό μπορεί να μεταφραστεί σε ερωτήματα, τα οποία μπορούν να αντιμετωπιστούν εθνογραφικά. Το σκάνδαλο που προκάλεσε η τελετή λήξης δείχνει τη συνεχιζόμενη ισχύ των διαχωριστικών γραμμών. Η αναγνώριση είναι πάντα διαβαθμισμένη (μεγαλύτερη και πιο πολύπλευρη για τον ένα σε σχέση με τον άλλο τραγουδιστή) και έχει σαφή όρια (το εκάστοτε «βαρύ» λαϊκό που αντιπροσωπεύουν διαφορετικοί κάθε φορά καλλιτέχνες). Υπάρχει από μια πλευρά μια ολόκληρη σειρά διακρίσεων —σχετικά με το τι μπορεί να ακουστεί, σε ποιο πλαίσιο και από ποιους— που μπορούν να χαρτογραφηθούν με τρόπο ανάλογο με αυτόν που ακολούθησε ο Μπουρντιέ για τη μελέτη του γούστου στην γαλλική κοινωνία. Από την άλλη όμως, πάλι, υπάρχουν ενδείξεις ότι στο νέο τοπίο, που συνθέτουν η επιτάχυνση των διαδικασιών συμπίκνωσης του χρόνου και του χώρου⁶⁶ και τα ηλεκτρονικά ΜΜΕ, τα άτομα έχουν πολλαπλές, συχνά αντιφατικές, ταυτότητες και οι ταξινομήσεις τείνουν να χάνουν τη σταθερότητά τους.

66. Βλ. D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, ό.π., σσ. 201-323.