

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>I. Η πρόσληψη του ρεμπέτικου από την αριστερή διάνοξη (1946-1990)</b> .....	2
α) 1946-1949.....	2
Η συζήτηση στον <i>Ριζοσπάστη</i> : .....	3
Η καταλυτική διάλεξη Χατζιδάκι (31-1-1949).....	4
β) 1950-1959 Το μετεμφυλιακό κλίμα .....	5
<u>1956: Η συζήτηση στην Επιθεώρηση Τέχνης:</u> .....	5
<u>1957:</u> .....	6
γ) 1960-1967.....	7
Η συζήτηση στην <i>Αυγή</i> (1961).....	8
Δεύτερη Συζήτηση στην <i>Επιθεώρηση Τέχνης</i> (1961).....	8
Παράλληλες παρεμβάσεις (Ζήση Σκάρου – Μιχάλη Μ. Παπαϊωάννου – Ευαγγέλου Μαχαίρα).....	9
 Ιντερμέτζο (1970) .....	11
 Δεύτερη περίοδος (1974-1990) .....	11
α) 1974-1978.....	12
Ο Ριζοσπάστης και η καταπρωσιακή μουσική.....	13
Από την κοινωνική παθολογία στην ψυχοπαθολογία.....	14
β) 1980-1990.....	15
 <b>II. ΕΞΟΛΟΣ</b> .....	17
 Η διακύμανση του αριστερού λόγου .....	17
<u>1946-1949</u> .....	17
<u>Αξιοπρόσεκτο μεσοδιάστημα</u> .....	18
<u>Μεταπολίτευση (1974-1978)</u> .....	18
<u>Η δεκαετία 1980-1990</u> .....	18
 Οι δύο όχθες.....	18

# Η πρόσληψη του ρεμπέτικου από την αριστερή διανόηση 1946-1990 (Συνεργασία από Spatholouro)

Το [ιστολόγιο](#) φιλοξενεί σήμερα μια συνεργασία του φίλου μας του Spatholouro, με το πολύ ενδιαφέρον θέμα «Ρεμπέτικο και αριστερά» ή, για να δώσω τον ακριβή τίτλο, «Η πρόσληψη του ρεμπέτικου από την αριστερή διανόηση 1946-1990».

Όπως σημειώνει ο ίδιος, πρόκειται για «Ομιλία που πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 2015 στο πλαίσιο του Κύκλου Ανοικτών Μαθημάτων Ιστορίας και Φιλοσοφίας στο Κοινωνικό-Πολιτιστικό Κέντρο Βύρωνα «Η Λαμπηδόνα» (συντονιστής: Κώστας Στεργιόπουλος). Ίσως δεν παρέλκει να σημειωθεί ότι ο ομιλητής εντρέπεται τις τέτοιες δημόσιες εμφανίσεις και δεν κάνει ποτέ. Ας όψεται ο εξαίρετος Κ. Στεργιόπουλος που με συγκίνησε τόσο με τη δουλειά που κάνει εκεί, ώστε να αφήσω προς στιγμήν το underground».

Είναι ένα από τα μεγαλύτερα σε έκταση άρθρα που έχω δημοσιεύσει στο ιστολόγιο -σκέφτηκα προς στιγμή να το βάλω σε δύο συνέχειες, αλλά κάτι τέτοιο δεν βολεύει για τα σχόλια. Οπότε, μονοκοπανιά. Κυριακή είναι, υπάρχει ελπίζω περισσότερη άνεση.

Μια και το άρθρο είναι ήδη πολύ μεγάλο, εγώ δεν θα πω τίποτα. Ο λόγος στο spatholouro.

## I. Η πρόσληψη του ρεμπέτικου από την αριστερή διανόηση (1946-1990)

Το ιστορικό που ακολουθεί επιχειρεί να αναδείξει τη διακύμανση του αριστερού λόγου για το ρεμπέτικο τραγούδι, για τη χρονική περίοδο 1946-1990. Το 1946 επιλέχθηκε ως αφετηρία, γιατί τότε είναι, όσο γνωρίζουμε, που γίνονται οι πρώτες αριστερές νύξεις για το ρεμπέτικο, ενώ το 1990 είναι ο «τερματικός» σταθμός μας, καθώς σφραγίζεται με τις απόψεις ενός εμβληματικού αριστερού μουσουργού και διανοητή, του Αλέκου Ξένου.

Πρώτη περίοδος (1946-1967)

Για αναλυτικούς, αλλά και πραγματολογικούς λόγους, διακρίνουμε τρεις «υποπεριόδους»:

- [1946-1949](#): οριοθετείται από το εμφυλιοπολεμικό κλίμα και τη [διάλεξη Χατζιδάκι](#),
- [1950-1959](#): συμπίπτει με το μετεμφυλιακό κλίμα,
- [1960-1967](#): εδώ τον τόνο δίνει το εγχείρημα Θεοδωράκη με τον *Επιτάφιο*.

### a) 1946-1949

Οι πρώτες νύξεις περί ρεμπέτικου αφορούν τη χασισική του συνιστώσα. Πρόκειται για άρθρα καταγγελίας των κινδύνων διαφθοράς που απειλούν τη νεολαία της εποχής, καθώς η Αθήνα τότε φέρεται να βρίθεται από χασισοποτεία, πορνεία, ύποπτα μπαρ κλπ. Ο Γραμματέας της ΕΠΙΟΝ **Θ. Λιακόπουλος** (*Ελεύθερη Ελλάδα*, 10-1-1946) μέμφεται την ελεύθερη κυκλοφορία τραγουδιών, όπως το «Όταν καπνίζει ο λουλάς», ενώ στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο **Χρ. Πασ.** (Νέα Γενιά, τχ. 67, Μάρτ. 1946), καταγγέλλοντας ότι σε τέτοιους χώρους δημιουργούνται και τα «κουτσαβάκικα τραγούδια (Όταν καπνίζει ο λουλάς κ.ά)». Στο άρθρο αυτό γίνεται λόγος και για τη σχετική δράση της ΕΠΙΟΝ επί Κατοχής, που εκτεινόταν από την έκδοση σχετικών «διαταγών» να κλείσουν τα διάφορα πορνεία, τεκέδες και λέσχηδες, έως και την καταστροφή των ανυπάκουων κέντρων. Εθεωρείτο ότι οι τοξικομανείς δημιουργούνται στο πλαίσιο των «γνωστών σατανικών σχεδίων για την εξόντωση του λαού», ενώ κατονομάζονται οι ύμνοι του χασίς «Όταν καπνίζει ο λουλάς» και το «Πρωί πρωί με τη δροσούλα» που έχουν κατακλύσει ταβέρνες, κέντρα, δρόμους και πλατείες... Ως προς τα ραδιοφωνικά ακροάματα, ο **Μ. Βάρβογλης** (*Ριζοσπάστης*, 7-7-1946) φιλοξενεί επιστολή διαμαρτυρίας εναντίον των μοιρολογιών, των αμανέδων, των ταγκο- σουινκοτραγούδων και λοιπών «μπεκροσέρτικων», για να εισηγηθεί λογοκρισία σε στίχους που «είναι ζήτημα αν θα τ' άκουγε κανείς σε υπόγειους παραδείσους ή σε δυσώνυμους οίκους!». Η πρώτη παρεμπόδιση αναφορά του **Φ. Ανωγειανάκη** (*Ριζοσπάστης*, 15-8-1946) στα «σύγχρονα λαϊκά τραγούδια» θα τα θεωρήσει ως συνέχεια των δημοτικών, από τα οποία όμως λείπει ο δημιουργικός όρος της ομαδικότητας και κοινής ψυχικής ζωής. Είναι πάντως μια «ζωντανή πραγματικότητα» άξια μελέτης.

Καταλυτικό στη χρονική αυτή συγκυρία θα αποβεί το διάβημα των μουσικών σωματείων εναντίον των «μάγκικων» τραγουδιών (21-11-1946). Φαίνεται πως προκλήθηκε από την εξάπλωση που γνώριζαν 4 «χασικλίδικα», που δισκογραφήθηκαν μέσα σε ένα κενό των λογοκριτικών μηχανισμών το καλοκαίρι του 1946 [ «Ο λουλάς» (Μητσάκη), «Της μαστούρας ο σκοπός» (Τσιτσάνη), «Το πρωί με τη δροσούλα» (Τσιτσάνη), «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» (Τσιτσάνη-Καλδάρη)]. Λίγες μέρες μετά (27/11/46) δημοσιεύεται στην *Ελεύθερη Ελλάδα* το πρώτο αριστερό άρθρο κατά του ρεμπέτικου. Ο **Γ. Σταύρου** καταγγέλλει τη δυτικού τύπου «ελευθερία» ακρόασης του «ύμνου της μαύρης, του τουμπεκί και των άλλων αποικιακών προϊόντων». Τη διάδοση των ρεμπέτικων αποδίδει στο ότι εξυπηρετούν την υπάρχουσα πολιτική τάξη πραγμάτων, που επιδιώκει να εμποτίσει τον λαό «μουσική του ντεκέ» και να τον θέσει εκτός μάχης. Ο λαός όμως, μάχεται για δημοκρατία τραγουδώντας τα δικά του τραγούδια «της λεβεντιάς, της χαράς, της Ελλάδας», ενώ όσοι ολισθαίνουν στα «ωδικά μαστούρια», έχουν ήδη εξαχρειωθεί πολιτικά. Εδώ παρατηρούμε ότι για πρώτη φορά στιγματίζεται και πολιτικοϊδεολογικά η μερίδα εκείνη του κοινωνικού σώματος που αρέσκεται στα ρεμπέτικα, καταχωριζόμενη στις αντιδραστικές-αντιλαϊκές δυνάμεις.

### **Η συζήτηση στον Ριζοσπάστη:**

Οι κρατικοί κατασταλτικοί μηχανισμοί θα σπεύσουν να απαγορεύσουν στις 28-11-1946 τα επίμαχα χασικλίδικα. Αμέσως, ο **Ανωγειανάκης** (*Ριζοσπάστης*, 28-1-1947) θα είναι ο πρώτος από την Αριστερά που θα αντιδράσει στο διάβημα των μουσικών σωματείων. Το ρεμπέτικο, λέει, αποτελεί «γνήσια μορφή σημερινής λαϊκής μουσικής» στο πλαίσιο της παράδοσης του δημοτικού τραγουδιού και λιγότερο ίσως της βυζαντινής μουσικής. Εξαίρει τη μορφολογία του είδους («πρωτότυπη μελωδική γραμμή»), χωρίς να υπολείπονται και οι στίχοι, με εξαίρεση τα «χασικλίδικα». Ως προς αυτά, αφού τα θεωρήσει προϊόντα άθλιων κοινωνικών όρων, συμφωνεί και αυτός για την κακή επίδρασή τους, απορρίπτοντας μάλιστα συλλήβδην στίχους και μουσική.

Πολύ επιθετικότερος εμφανίζεται ο μουσουργός **Αλέκος Ξένος** (4-2-1947), στο πρώτο του κείμενο για το ρεμπέτικο, υπερτονίζοντας το κακό «που προκαλεί η αρρωστιάριχη ατμόσφαιρα του ρεμπέτικου χασικλίδικου πορνογραφικού τραγουδιού». Το τραγούδι αυτό, διαμορφωμένο από τα «μελωδικά υπολείμματα του Τούρκου κατακτητή» τραγουδιέται από τα πιο «λούμπεν στρώματα που δημιούργησε η εξαθλιωτική οικονομική τακτική της κεφαλαιοκρατίας». Παρά τις δυσμενείς κρίσεις, ο Ξένος αναγνωρίζει ορισμένες θετικές πλευρές στα ρεμπέτικα, που θα πρέπει να τύχουν μελλοντικής αξιοποίησης «δίνοντάς τους ένα κοινωνικό περιεχόμενο χρήσιμο για το λαό μας».

Θα του απαντήσει ο **Νίκος Πολίτης** (23-2-1947) τονίζοντας πως, παρά τις όποιες φιλολογίες ή απαγορεύσεις, τα λαϊκά πάθη υφίστανται και εκφράζονται, και μέσα στη μουσική αυτή έκφραση του ρεμπέτικου (που «με το ζωντανό περιεχόμενό του συγκινεί και εκφράζει τη λαϊκή ψυχή») τα χασικλίδικα κατέχουν μικρό ποσοστό.

Τη συζήτηση θα «κλείσει» ο **Ξένος** (5/3/47). Θορυβημένος από την ανοίκεια σύγκριση δημοτικού και ρεμπέτικου, ξεσπά: «πώς είναι δυνατόν να παραλληλίσουμε τα τραγούδια τούτα με τα ρεμπέτικα χασικλίδικα που εκθειάζουν το θανατικό [...] κι ένα σωρό άλλα που στο μεγαλύτερο ποσοστό τους είναι τέτοια;». «Τα περισσότερα απ' αυτά εκφράζουν αρρωστιάρικες καταστάσεις ζεπεσμού.. [...] υπάρχουν και μερικά ρεμπέτικα που ακούγονται ευχάριστα και κλείνουν μέσα τους λαϊκά στοιχεία, όπως π.χ. το τραγούδι του Ζέπου [...] Αν και δεν είναι σωστό τη στιγμή που καταδικάζουμε ένα τραγούδι στο σύνολό του για τη βλαβερή επίδραση που έχει στο λαό, ν' αγνοούμε την ουσία και να ξεχωρίζουμε τη μορφή από το περιεχόμενο κάνοντας τεχνολογική συζήτηση, ωστόσο απαντώ για να πω: στη μουσική του ρεμπέτικου θα βρούμε περισσότερα τούρκικα στοιχεία, λιγότερα δημοτικού τραγουδιού, ακόμη καντάδα και ταγκό».

**Σύνοψη συζήτησης:** στην πλειονότητα οι απόψεις δεν ήταν απαξιωτικές και στιγματιστικές συλλήβδην για το ρεμπέτικο. Εάν εξαιρέσουμε την ομόφωνη απόρριψη των «χασικλίδικων» τραγουδιών και την ακραία αντίδραση του Α. Ξένου (που παραχωρεί πάντως περιθώρια -«καθοδηγούμενης» έστω- δημιουργικής έκπτυξης στο είδος), σε γενικές γραμμές αναγνωρίζονται η αυθεντικότητα και η δυναμική του είδους αυτού. Ωστόσο, η χασικλή εκδοχή / εποχή του ρεμπέτικου απομονώνεται τεχνητά και αποβάλλεται από το σύνολο πολιτισμικό μόρφωμα ως συμβολικός ρύπος, ενώ «ρίχνεται» και το σύνθημα της σύνολης καταδίκης του.

## Η καταλυτική διάλεξη Χατζιδάκι (31-1-1949)

Ο **Μ.Χ.** επιχείρησε εύτολμα να επισύρει την προσοχή των αστικών κυρίως κύκλων στην «αξία», την «αλήθεια» και τη «δύναμη» του ρεμπέτικου. Σημειώνουμε και την ογκούμενη δημοφιλία του Τσιτσάνη, που προωθεί έναν διαφοροποιημένο ιδεότυπο του λαϊκού τραγουδιού. Από την αριστερή διάνοξη, επικριτικός στη διάλεξη εμφανίζεται ο **Βασίλης Παπαδημητρίου**, (*Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 1-2, Γενάρης-Φλεβάρης 1949) επιχειρώντας ιδιάζουσες διακρίσεις στο εσωτερικό του ρεμπέτικου: από τη μια είναι τα «*ρεμπετο-τυποποιημένα τραγουδάκια της μόδας ή και πραγματικά λαϊκά τραγούδια όπως το “Ανδρέας Ζέπος”*», και από την άλλη το «*με ανήθικο περιεχόμενο πραγματικό ρεμπέτικο*» (όσα υμνούν «*τον τεκέ και το χασίς ή που το περιεχόμενό τους είναι καθαρό ή υπονοούμενο πορνογραφικό*»). Το γεγονός ότι ο λαός τα τραγουδάει αδιακρίτως, υποχρεώνει τις «προοδευτικές» δυνάμεις σε συνολική καταδίκη του είδους, καθώς μετά το 1922 έβγαλε στην επιφάνεια «*όλη τη σαπίλα του υποκόσμου*», ενώ στον πόλεμο και στην Κατοχή έγινε το τραγούδι της «φυγής», του «λουλά», που υμνούσε τον «μαυραγορίτη και το σαλταδόρο». Στην οπτική αυτή, στο ρεμπέτικο αποδίδεται μόνο η «αντικοινωνική» εκδοχή του ως συνολική πολιτισμική ταυτότητα, ενώ όσον αφορά τις πολιτικοϊδεολογικές χρήσεις του, κατά τον Παπαδημητρίου, κατέληξε στην Κατοχή να εκφράσει ιδεολογικά τα αντιδραστικότερα και αντιλαϊκότερα πολιτικά μορφώματα.

Το 1949 συναντάμε τις πρώτες θέσεις του **Μ. Θεοδωράκη** για το ρεμπέτικο (*Σημερινή Εποχή*, Οκτ-Νοε 1949). Αυτό κατάγεται «*απ’ τα κατώτατα κοινωνικά στρώματα, τους τεκέδες, τα λιμάνια και τις συνοικίες με τις ξύλινες μπαράγκες*» από ανθρώπους απόκληρους, που «*τραγουδούσαν με δικούς τους τόνους τον πεσιμισμό και το ψυχικό τους κουρέλιασμα*». Ως τραγούδι των τεκέδων αρχικά, είχε και ανάλογο «εξαθλιωμένο» περιεχόμενο, που δεν μπορούσε να βρει απήχηση σε «*πλατειά λαϊκά στρώματα*» παρά μόνο από μουσική άποψη. Το καθ’ εαυτό, το γνήσιο λαϊκό τραγούδι, θα γεννηθεί από εκεί και έπειτα, όταν αρχίζει να κατοπτρίζει «*τις αγάπες, τα βάσανα, μα και τον ιπποτισμό του εργαζόμενου στα αστικά κέντρα λαού*»: το συμπέρασμα είναι ότι το «*αληθινό λαϊκό τραγούδι*» δεν έχει σχέση με τα χασικλίδικα «*όπως θέλησαν να το παραστήσουν*». Στην πρόσληψη του Θεοδωράκη οι καταβολές του ρεμπέτικου ανάγονται στο κοινωνικό περιθώριο, τα δε «*χασικλίδικα*» απορρίπτονται από τον «κανονικό» κορμό της λαϊκής μουσικής δημιουργίας. Εκτός παρέκκλισης, πάντως, διατηρείται η μελωδία τους, όπως και γενικότερα διασώζεται ως αυταξία η ρεμπέτικη μουσική, που συναιρεί δημιουργικά ανατολίτικο και δημοτικό, βυζαντινά τροπάρια και καντάδες.

Ο **Β. Παπαδημητρίου** επανέρχεται (*Ελεύθερα Γράμματα*, Χριστούγεννα 1949) συνομαδώνοντας ελαφρό και ρεμπέτικο και καταχωρίζοντάς τα στα «*μουσικά απορρίμματα*». Το «*ρεμπετο-αμανέδικο*» τραγούδι είναι «*παλιό Τουρκικό υπόλειμμα*», «*λαϊκοφανές*» αλλά όχι λαϊκό τραγούδι. Μαζί με το ελαφρό ακολουθεί εκφυλιστική πορεία από τον Μεσοπόλεμο και μετά, μέχρι την Κατοχή, προοριζόμενο για τους «*μαυραγορίτες, σαλταδόρους και λοιπά κοινωνικά καθάρματα*». Παρά την απαξίωση, αναγνωρίζεται το ταλέντο Τσιτσάνη / Παπαϊωάννου / Χιώτη, που τους καλεί να στρέψουν τη δημιουργικότητά τους προς «*τ’ αληθινό λαϊκό συναίσθημα, τη λαϊκή σκέψη και το σύγχρονο πνεύμα*».

**Σύνοψη υποπεριόδου:** δύο τάσεις: η μία, πλειοψηφούσα τάση (το «*παράδειγμα*» Σταύρου-Παπαδημητρίου-Ξένου) θεωρεί ότι το ρεμπέτικο κατάγεται από τον υπόκοσμο και το λούμπεν προλεταριάτο, αποπνέει πεσιμισμό και απελπισία και αποτελεί πολιτισμικό όχημα των αντιδραστικότερων πολιτικοϊδεολογικών σχηματισμών. Το απαξιωτικό βάρος πέφτει υπέρμετρα στα «*χασικλίδικα*», «*ανήθικα*» και «*πορνογραφικά*» τραγούδια, τα οποία θεωρεί ότι δίνουν τον τόνο στο σύνολο σώμα του είδους. Η αισθητική ανωριμότητα του λαού γίνεται αφορμή συνολικής καταδίκης του ρεμπέτικου. Η δεύτερη, μειοψηφούσα τάση (το «*αντιπαράδειγμα*» Ανωγειανάκη-Πολίτη), το θεωρεί αυθεντικό λαϊκό πολιτισμικό μόρφωμα, με επιφύλαξη για τα «*χασικλίδικα*»: ή απαξιώνονται ή θεωρούνται ελάχιστα ή αξιοδοτείται μόνο η μορφολογία τους.

## β) 1950-1959 Το μετεμφυλιακό κλίμα

Στα τέλη του 1950 ο **Ν. Παγκαλής** (*Ελεύθερα Γράμματα*, Οκτώβρης-Δεκέμβρης 1950) με αφορμή τις «μουσικές αναθυμιάσεις της σαπίλας και της διαφθοράς», θα καλέσει τους υπευθύνους των μουσικών ζητημάτων να «εργασθούν για τη συνέχιση του μουσικού μας εκπολιτισμού διαφωτίζοντας τον κόσμο για το περιεχόμενο (μουσικολογοτεχνικό) του πορνογραφικού και χασικλίδικου τραγουδιού. Για τον εκμαυλισμό και τη διαστρέβλωση των ψυχικών ενστίχτων που προκαλεί στη νεολαία μας». Λίγους μήνες μετά (*Η Δημοκρατική*, 30-8-51) ο **Β. Παπαδημητρίου** συνοψίζει προηγούμενες επικρίσεις του, ως «Β. Αρκαδινός». Καυτηριάζει την «ηθικοπνευματική δυσοσμία που αποπνέουν τα λαϊκοφανή αυτά κατασκευάσματα», αυτά τα «αισχρά, ανήθικα, βρωμερά και αντιαισθητικά μουσικά απορρίμματα», που δεν είναι παρά το «άνθος που βλασταίνει στο έδαφος της “υψηλής” κοινωνικής σαπίλας». Στο κείμενο αυτό διαβάζει κανείς την πλήρη απαξίωση και παράλληλη ανεύρεση εκλεκτικών πολιτισμικών συγγενειών μεταξύ κοινωνικού περιθωρίου και αστικής τάξης.

Δύο χρόνια αργότερα, ο **Ν. Παγκαλής** (*Αυγή* 14-2-1953) θα υποστηρίξει ότι το ρεμπέτικο απέχει ουσιωδώς από το λαϊκό τραγούδι (αφού εξαρχής διαδίδει «υμνώντας τον λουλά, το χασίς, το κομπολογάκι, την ταμπακέρα»), είναι «μακριά από την κοινωνική διαπάλη, από το φως της ζωής, στα σκοτάδια του υποκόσμου, με τόνους γεμάτους απαισιοδοξία και κούραση, με μουσική φτηνή, πρόστυχη», ενώ σε δύσκολες εποχές για τον λαό, «πλέκει τραγούδια για το μαυραγορίτη, ατσίδα, που 'ναι οι τσέπες του γεμάτες τάλληρα, όπως το τραγούδι της κατοχής “η δύναμη στον άνθρωπο είναι το πορτοφόλι”». Παρατηρούμε ότι η αρθρογραφία της *Αυγής* εγκαινιάζεται απαξιωτικά, αποδίδοντας στο είδος -υπερερμηνευτικά και υπεργενικευτικά- όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που το καθιστούν πολιτισμικό παράδειγμα προς αποφυγή για τα «υγιή» λαϊκά στρώματα, ενώ δεν διασώζονται ούτε οι μελωδίες. Την επόμενη κιόλας μέρα, ο Θεοδωράκης εμφανίζεται ενοχλημένος για την επαναφορά της συζήτησης στο ρεμπέτικο «με καθυστέρηση δύο τουλάχιστον χρόνων», εφόσον ζήτημα ρεμπέτικου δεν τίθεται ούτε για τους έλληνες μουσικούς ούτε, ελπίζεται, και για τον λαό: το «ρεμπέτικο» ήρθε, γίνθηκε έκφραση μιας πραγματικότητας (1948-1950), άφησε μερικά μελωδικά αριστουργήματα (*Το Παλληκάρι, Συννεφιασμένη Κυριακή, Η Μάννα*) και πέρασε. Αυτό ήταν όλο». Η εσπευσμένη αυτή αντίδραση μοιάζει στα μάτια μας σα να θέλει να «κλείσει» εν τάχει κάθε σχετική συζήτηση, μηδενίζοντας και απαξιώνοντας την όποια δυναμική του είδους.

Λίγους μήνες μετά, η *Αυγή* (20-9-1953) θα υπογραμμίσει ότι το ρεμπέτικο, η «αδύνατη πλευρά της λαϊκής καρδιάς», αντιδιαστέλλεται προς το «υγιές λαϊκό τραγούδι, που εκφράζει την ευγένεια της λαϊκής ψυχής και την αγάπη της ζωής». Η διάδοση του είδους στα λαϊκά στρώματα χρεώνεται στο καταθλιπτικό μεταπελευθερωτικό κλίμα, διαπιστώνοντας ότι στη σημερινή εποχή τραγουδιέται περισσότερο από την αριστοκρατία και λιγότερο από τον λαό: «είναι σημάδι καλό αυτό. Γιατί αρχίζει πια να εκφράζει τη δική της κατάπτωση». Εδώ παρατηρούμε ότι το ρεμπέτικο είναι μεν προϊόν της «λαϊκής καρδιάς» αλλά παρεκκλίνον έκδοχό της, είναι η «μολυσμένη πλευρά» στο αντιθετικό δίπολο (υγιές/νοσηρό λαϊκό τραγούδι) που δομείται και διαχέεται στην τρέχουσα αριστερή συνείδηση.

**1956: Η συζήτηση στην Επιθεώρηση Τέχνης:** ο **Π. Ορφινός** (ΕΤ τχ. 17, Μάιος) θεωρεί τα λαϊκά τραγούδια των πόλεων θνησιγενή, μικρής στιχουργικής αξίας και ανάλογη με το περιεχόμενο μουσικής, που «προορίζονται κυρίως να διασκεδάσουν την πλήξη του βαρυστημένου ανθρώπου της πόλης». Οικτίρονται οι «μπαγλαμάδες, τα ζειμπέκικα, τα ρεμπέτικα, καρσιλαμάδες, τα μπουζούκια και τα όμοια με τα ανάλογα ακαλαίσθητα πρόχειρα στιχουργήματα» από τα οποία βρίθει το ραδιόφωνο, διαστρέφοντας και τη στοιχειωδέστερη «μουσική αίσθηση». Η συζήτηση δηλ. ανοίγει απαξιωτικά για το ρεμπέτικο, στο οποίο δεν αναγνωρίζεται καμιά ποιότητα σε μορφή/περιεχόμενο.

Ο **Κ. Σοφούλης**, (ΕΤ, τχ. 20, Αύγουστος) θα ανιχνεύσει βυζαντινή καταγωγή στο ρεμπέτικο, που μετά το 1922 μπολιάστηκε με τα εγχώρια μάγκικα, και έτσι προέκυψε η «καινούργια μορφή, καθαρά λαϊκή, έντονα εκφραστική των συναισθηματικών προβλημάτων της εργατικής τάξης, και που διαθέτει μια ξεχωριστή τεχνική τελειότητα». Καταγγέλλει στη συνέχεια το «σαλόνι», που σε μια προσπάθεια «εκμάγκινσής» του κατέλαβε εξ εφόδου τις λαϊκές ταβέρνες, μετατρέποντάς τις σε «κοσμικές».

Θα του επιτεθεί με δριμύτητα ο **Δ. Γαρδίκης**, (ΕΤ, τχ. 21, Σεπτέμβριος) ελεεινολογώντας τον «καθημερινό πόλεμο της ανάσας μας απ' την μπόχα της ρεμπετιάς», από τον «ρεμπετισμό», που δεν είναι παρά «υποταγή στη μοίρα και συμφιλίωση με το κισμέτ», και τον «κουτσαβακισμό», για να καταλήξει ότι η «σαπίλα δε θέλει χαϊδολογήματα. Φτυάρι και κάρρο. Να τι θέλει». Εδώ ο στιγματισμός είναι απροκάλυπτος, αποβλέποντας στην ολική εξαφάνιση ενός ολόκληρου πολιτισμικού μορφώματος που απάδει προς τον αριστερό «Κανόνα»/προτάγματα της ταξικής αγωνιστικότητας.

Στην κουβέντα μπαίνει ο γνωστός μαρξιστής διανοητής **Γ. Σκουριώτης** (ΕΤ, τχ. 20, Αύγουστος) που θεωρεί τα ρεμπέτικα αφενός δημοτικά τραγούδια των πόλεων και αφετέρου γέννημα του λούμπεν προλεταριάτου, του κόσμου «των καταγωγίων, των κακόφημων σπιτιών και των κακοσύχναστων δρόμων». Μέσα από τη διαντίδραση του υγιούς και του λούμπεν τμήματος του λαού, το υγιές τμήμα μολύνεται από το άρρωστο, παραχωρώντας έτσι έδαφος εξάπλωσης στο τελευταίο. Στην εν λόγω προβληματική, το ρεμπέτικο γίνεται μεν τυπικά αποδεκτό στο πεδίο του λαϊκού τραγουδιού, συνιστά όμως οβελιστέα μiasματική ετερότητα, που απάδει στη μονοπαγώς σημασιολογημένη και «αποστειρωμένη» αναπαράσταση του αστικολαϊκού τραγουδιού που κατασκευάζεται.

Αρνητική παρουσιάζεται και η **Ε. Σαμουηλίδου** (ΕΤ, τχ. 22, Οκτώβριος), καθώς διακρίνει ποιοτικά δημοτικό και ρεμπέτικο και τονίζει την «αξιολογική διαφορά στη μορφή, στο περιεχόμενο και τη μουσική», που όχι μόνο δεν επιτρέπει συγκρίσεις, αλλά αυτές συνιστούν και ιεροσυλία. Εδώ γίνεται χρήση του διπόλου *λαϊκό-δημοτικό*, προκειμένου να εξαρθεί η ιερότητα του δημοτικού και να επικριθεί η ανοίκεια παρεισαγωγή του ρεμπέτικου, του χθαμαλού Άλλου, που δεν μπορεί να διεκδικεί θέση στον εθνικό πολιτισμικό κορμό. Ο Σκουριώτης (ΕΤ, τχ. 23-4, Νοέμβριος-Δεκέμβριος) θα αντιπαρατηρήσει στη Σαμουηλίδου ότι συγγέει τα «πραγματικά ρεμπέτικα» με τις διάφορες –εμπορικές κυρίως– απομιμήσεις τους, καθώς τα «πραγματικά» (εννοώντας τα «χασικλίδικα» και «υποκοσμικά») δεν προβάλλονται δημοσίως και δεν είναι ευρέως γνωστά. Άλλωστε η «κατωτερότητα στο περιεχόμενο» δεν συνιστά ειδοποιό διαφορά, διότι τότε και «τα τραγούδια της φυλακής και πλήθος αθυρόστομες μαντινάδες θα έπρεπε να τις ξεχωρίσουμε από τα δημοτικά». Τέλος διατυπώνει και την εύλογη σκέψη πως, εάν περιορίσουμε την έννοια του λαού στο «υγιές» μόνο τμήμα του, είναι σαν να θεωρούμε ότι το «άρρωστο» τμήμα δεν είναι λαός.

**Σύνοψη συζήτησης:** η πλειονότητα των απόψεων (με εξαίρεση τον Κ. Σοφούλη), προσθέτει ψηφίδες στο στιγματισμένο πορτρέτο του ρεμπέτικου που φιλοτεχνεί η κυρίαρχη αριστερή αναπαράστασή του. Στους αναγνώστες διαχέεται μια προκατειλημμένη ερμηνεία ή/και εσκεμμένη παρανόηση του είδους, το οποίο μέσω αντιθετικών διπόλων (*δημοτικό τραγούδι/ρεμπέτικο, υγιές/λούμπεν τμήμα του λαού, ηρωικό πνεύμα/κουτσαβακισμός*) καταχωρίζεται στον χώρο της παρέκκλισης.

**1957:** Ο **Σκουριώτης** (*Κοινωνιολογική Έρευνα*, τχ. 1, και 2) επανέρχεται λεπτομερέστερα. Κυριαρχεί η διχοτομία «ύγειου» τμήματος του προλεταριάτου (με κύρια χαρακτηριστικά την «ψυχική ισορροπία, αγωνιστική διάθεση και ηθική ευρωστία») και «θλιβερού υποκόσμου», του λούμπεν προλεταριάτου, με τα ρεμπέτικα να είναι προϊόν του λούμπεν τμήματος. Στη συνέχεια ο Σκουριώτης διακρίνει «αρτιότητα της μορφής/αυθορμητισμό» από προβληματικό περιεχόμενο («καθρεφτίζουν τα άρρωστα και αντικοινωνικά στοιχεία [...] αποπνέοντας [...] τη φθορά και την εκφύλιση ...για τούτο η διάδοσή τους είναι κοινωνικά επιζήμια»). Τέλος, λόγω της ηθικής, ιδεολογικής και πολιτισμικής βλάβης που προκαλεί στον λαό η «ακαταλόγιστη καλλιέργεια και διάδοση του ρεμπέτικου», ποτίζοντάς τον με τα «μολυσμένα και ξενότροπα προϊόντα του κοινωνικού μας βούρκου», δικαιολογεί την αντίδραση της «προοδευτικής διάνοησης». Στη ρητορική αυτή παρατηρούμε ότι εντίθενται συνδηλώσεις «περιθωριακότητας» /«ανθυγιεινότητας», σε επίπεδο περιεχομένου, ενώ πάντως διασώζεται στο αισθητικό επίπεδο η μορφολογία του. Μόνη όμως η αρτιότητα της μορφής και η πηγαιότητα δεν αρκούν για να το ανασύρουν από τον κοινωνικό βούρκο όπου τείνει να συμπαρασύρει το σύνολο του λαϊκού κοινωνικού σώματος. Μοναδικό συμβολικό φράγμα υψώνεται η «προοδευτική διάνοηση», στην οποία ο Σκουριώτης επιφυλάσσει κανονιστικό ρόλο, ρόλο παιδαγωγού των μαζών, εντέλει.

Δύο χρόνια αργότερα ο **Β. Παπαδημητρίου-Αρκαδινός** (*Αυγή*, 23-9-1959) θα υπομνήσει στο κοινό της *Αυγής* ότι από παλιά είχε προειδοποιήσει για τους «πολλαπλούς κινδύνους που θα προκύψουν από τη διάδοση και επικράτηση του κατ' ευφημισμόν "λαϊκού" αυτού τραγουδιού», τονίζοντας τον καταστροφικό ρόλο που

έπαιξε ο «“αισθησιασμός” και η “αμφίβολη γνησιότητα” της ρεμπέτικης μελωδίας, στη διαστρέβλωση της μουσικής -προσθέτουμε και ηθικής- αγωγής του λαού». Εδώ, αφού αμφισβητηθεί συλλήβδην η λαϊκότητα του είδους, αυτό εγκαλείται για τις διαβρωτικές του επιπτώσεις στην τρέχουσα λαϊκή συνείδηση, σε επίπεδο μορφής και περιεχομένου.

**Σύνοψη υποπεριόδου:** το κυρίαρχο ρεύμα στερεώνει τις θέσεις του με αναμνηστικές δόσεις δυσμενών στερεοτυποποιήσεων (Αρκαδινός), ενώ πυκνώνουν τις τάξεις του νέου συνοδοιπορούντες (Αυγή, Σκουριώτης, κυρίως, αλλά και η πλειονότητα στην *Επιθεώρηση Τέχνης*). Τότε όμως είναι που καταγράφεται και μια τάση αποστιγματισμού της μορφολογίας (Θεοδωράκης-Σκουριώτης), με αντίστοιχη επικέντρωση στο οβελιστέο περιεχόμενο. Κατά τα λοιπά, τα απαξιωτικά κατηγορήματα (χασικλιδισμός, υποκοσμικότητα, πεσιμισμός, αντιδραστικότητα κ.ά) παραμένουν. Η μειονοτική, φίλια προς το ρεμπέτικο, τάση δεν βρίσκει παρά έναν συνοδοιπόρο (Σοφούλης).

## γ) 1960-1967

Οι χρονιές 1960-61 είναι χρονιές **Θεοδωράκη**, καθώς με τον *Επιτάφιο* επινοεί το μόρφωμα του «έντεχνου» λαϊκού τραγουδιού με βάση τη ρεμπέτικη μορφολογία. Έτσι, μέσα από τις αντιδράσεις που προκάλεσε, ανακινήθηκε το ζήτημα του λαϊκού/ρεμπέτικου τραγουδιού. Σε τρία κείμενα (*Δρόμοι της Ειρήνης*, τχ. 35, Οκτώβριος 1960 – *Πρώτο*, Οκτώβριος 1960 – ΕΤ, τχ. 73-74, Ιαν.-Φεβρ. 1961) ο συνθέτης τονίζει, κατ' αρχάς, πως σε ό,τι αφορά το περιεχόμενο τα «χασικλιδικά» είναι ελάχιστα, και σε ό,τι αφορά τη μουσική η πλειονότητα είναι «μάλλον καλή τροφή για το κοινό». Όσον αφορά στο «αληθινό λαϊκό τραγούδι», όπως το αντιλαμβάνεται, δεν έχουν θέση τραγούδια του τύπου «Όταν καπνίζει ο λουλάς», ενώ περαιτέρω αναγνωρίζει την αμφίσημη στάση του σχετικά με τα μπουζούκια: «*υπήρξα εχθρός τους. Υπήρξα φίλος τους [...] Αυτό σημαίνει αφ' ενός μεν ότι το θέμα τούτο με καίει, με βασανίζει, αφ' ετέρου δε ότι δεν έχω καταλήξει σ' ένα οριστικό συμπέρασμα. Είναι πιθανόν αύριο, κάτω από νέα δεδομένα να τα αποκηρύξω με τον ίδιο φανατισμό, με τον οποίο σήμερα τα υποστηρίζω*». Στη ρητορική του παρατηρούμε να κυριαρχεί η δυαδική αντίστιξη *αληθινό λαϊκό τραγούδι/χασικλιδικά*, μέσω της οποίας τεμαχίζεται επιλεκτικά το είδος σε φέτες «κανονικές» και φέτες «παρεκκλίνουσες»: έτσι, το «κανονικό» πεδίο μπορεί άνετα να ενταχθεί στον κορμό του «αληθινού λαϊκού τραγουδιού», ενώ το «παρεκκλίνον» παθολογικοποιείται και οβελίζεται.

Τη χρονική αυτή συγκυρία εμφανίζονται και οι πρώτες θέσεις του **Στάθη Δαμιανάκου** (*Το Αύριο*, τχ. 9, Δεκ. 1960 – τχ. 10, Ιαν.-Φεβρ 1961 – τχ. 11, Μάρτ 1961): μέσω της γραμμής Σκουριώτη, θεωρεί το ρεμπέτικο ως είδος «αστικού δημοτικού τραγουδιού», προϊόν του λούμπεν προλεταριάτου («*της πιο φτωχιάς, της πιο αμόρφωτης και της πιο χαμηλής από άποψη κοινωνική, λαϊκής τάξης των πόλεων*»), του «κατώτατου στρώματος της αστικής κοινωνίας, του υποκόσμου»). Εκτιμά θετικά τα αισθητικά/μορφολογικά του στοιχεία («*πρωτογονισμός, αυθόρμητο και αβίαστο της δημιουργίας, πρωτοτυπία της μορφής*»), ενώ αρνητικά (για την πρώτη περίοδο μέχρι την Κατοχή) τα «*αντικοινωνικά στοιχεία περιεχομένου*» («*έκφραση ενός αρρωστημένου και εκφυλισμένου τρόπου ζωής και σκέψης και η ψυχολογία απαισιοδοξίας, υποταγής στη μοίρα, φυγής, κουτσαβακισμού, μεμψιμοιρίας, ηθικού ξεπεσμού*»). Το ρεμπέτικο πρέπει να υποστεί αποκαθαριστική «*διαλογή*» βάσει της δεύτερης περιόδου του, ενώ ευκαίω θα ήταν να αποβάλει κάποτε πλήρως τα αντικοινωνικά του στοιχεία, ώστε να ανταποκριθεί στον «*αληθινό τρόπο ζωής και την ψυχολογία της εργατικής τάξης*». Στην πρόσληψή του το είδος διασώζεται μεν μορφολογικά εκτός παρέκκλισης, περιεχομενικά όμως η πρώτη περιόδός του βρίθεται από αντικοινωνικές συνδηλώσεις. Γενικότερα, το ρεμπέτικο «*αλληθωρίζει*» πότε προς την εργατική τάξη και πότε προς την ανώτερη τάξη, ανάλογα με τη διαχρονική φορά του δυαδικού εκκρεμούς *αισιοδοξία/αγωνιστική διάθεση-απαισιοδοξία/φυγή*. Και εδώ παρατηρείται επιλεκτικός τεμαχισμός και ακολούθως στιγματισμός όσων στοιχείων απάδουν στη στερεοτυποποιημένη αναπαράσταση και δόμηση της κοσμοεικόνας της εργατικής τάξης.

## Η συζήτηση στην Αυγή (1961)

Ο **Μ. Αυγέρης** (21-3) επισημαίνει ότι το παλιό ρεμπέτικο ήταν προϊόν ανωνύμων συντελεστών, καλλιεργήθηκε από τους πρόσφυγες και είναι διαδεδομένο στα «πιο χαμηλά στρώματα». Στη συγκέντρωση άρθρων του (*Θεωρήματα*), θεωρεί τη ρεμπέτικη μουσική «*μουσική του ελληνικού υποκόσμου*». Ως προς το εγχείρημα Θεοδωράκη, του εύχεται να βγάλει από την «αναξιότητά» της αυτή τη μουσική γλώσσα των «πεζοδρομίων». Και εδώ παρατηρούνται οι μανιχαϊκές σχηματοποιήσεις (*χθαμαλότητα/πνευματικό φως*) που καθοδηγούν την πρόσληψη του είδους από εμβληματικούς αριστερούς διανοητές.

Ο **Ξένος** (24-3) θα «φρεσκάρει» την επίκριση του 1947, αποκαλύπτοντας τη λαθροχειρία των νέων αμυντόρων του ρεμπέτικου, που βάφτισαν «λαϊκό» ό,τι ο λαός υποδήλωνε ως τραγούδι του υποκόσμου. Διευκρινίζει ότι η απόρριψη του είδους εκ μέρους του δεν οφείλεται σε απαρésκεια σε όργανα/ μελωδίες/ ρυθμούς κλπ., αλλά στο ότι το τραγούδι αυτό «*υποβάλλει καταπτωτικές καταστάσεις που δεν τις ανέχεται ο διανοητικός και ψυχικός μας κόσμος, καθώς και το “λαϊκισμό” με το χαμηλό πνευματικό και συναισθηματικό περιεχόμενο, ένα τέλμα δίχως διέξοδο, ανάταση, ιδανικά*». Ακόμα και οι Βαμβακάρης, Τσιτσάνης, Μητσάκης, Παπαϊωάννου, Χιώτης, ξεκίνησαν με πρότυπα χασικλίδικα τραγούδια, τα δε τραγούδια τους είναι παραλλαγή μοτιβών, αλλοεθνών και μη, με τελική εκδοχή «*το ύφος και το χρώμα της μουσικής αργκό, του ρεμπέτικου*». Παρατηρούμε ότι «ξεσκεπάζοντας» την υποτιθέμενη ονοματολογική στρεψοδικία των ρεμπετολατρών, στην ουσία αποκαλύπτει τον άξονα των δυαδικών αντιθέσεων (*λαϊκό / υποκοσμικό τραγούδι, διανοητική-ψυχική υγεία / χαμηλό ψυχοσυναισθηματικό περιεχόμενο*) βάσει των οποίων σημασιολογεί αρνητικά και στιγματίζει το ρεμπέτικο.

Τις επόμενες μέρες ο **Θεοδωράκης** (29-3) θα επαναλάβει ότι αρνείται μεν το περιεχόμενο των «χασικλίδικων» αλλά όχι και τη μουσική τους, ενώ λίγους μήνες αργότερα (*Αθηναϊκή*, 15-7-1961), παρατηρεί ότι άλλοτε στο επίπεδο του στίχου είχαμε «*αντικοινωνικό, καταγωγικό περιεχόμενο*» και άλλοτε στη μουσική «*ηθελημένη ή αθέλητη ανατολίτικη ή σπανιόλικη απομίμηση*». Από τις νηφαλιότερες φωνές, η **Έλλη Παπαδημητρίου** (30-3) θα αξιολογήσει θετικά το ρεμπέτικο, διότι εκφράζει με αμεσότητα «*το πάθος και την έμπνευση των κοινών ανθρώπων [...] σε γλώσσα μουσικά άρτια με σχήματα μουσικά λεπτά και στερεά που ξεπερνούνε την πρόσκαιρη, εποχιακή και τοπική σημασία*». Κακώς, λέει, έχει μετατοπιστεί η όλη συζήτηση σε επίπεδο στίχων, καθώς ελάχιστα είναι τα χασικλίδικα, τονίζοντας ότι το ρεμπέτικο είναι «*κατ' εξοχήν μουσικό λαϊκό είδος*» που δεν περιορίζεται σε «κανέναν υπόκοσμο». Οι θέσεις αυτές εμφανίζονται αξιωματικά απεξαρτημένες από τα κυρίαρχα αριστερά προτάγματα.

Τη συζήτηση κλείνει ο **Στάθης Δρομάζος** (5-4), διακρίνοντας μεταξύ «σημερινού λαϊκού τραγουδιού» και «παλιού ρεμπέτικου», που ήταν τραγούδι του «*κοινωνικού περιθωρίου, με χυδαίο αισθηματισμό και καταπτωτικές καταστάσεις*», κάτι που πλέον αποκρούει η «μουσική συνείδηση του λαού μας». Εδώ παρατηρούμε ότι το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι υπεραξιώνεται έναντι του χυδαίου αλλά και παρωχημένου Άλλου (ρεμπέτικο).

**Συνοψίζοντας:** οι τάσεις που εκφράστηκαν στην Έρευνα της *Αυγής* στην πλειονότητά τους αναπαριστούν το ρεμπέτικο στιγματιστικά, διαχέοντας στο ευρύτερο αριστερό κοινό στερεοτυποποιημένες δυσμενείς εικόνες. Οι νηφαλιότερες φωνές (Έλλη Παπαδημητρίου) δεν κατορθώνουν ακόμη να αποτελέσουν αντίπαλο δέος.

## Δεύτερη Συζήτηση στην Επιθεώρηση Τέχνης (1961)

Το ρεμπέτικο θα συζητηθεί ξανά (μετά το 1956) στην *Επιθεώρηση Τέχνης* αρχίζοντας με τον **Τ. Βουρνά**. (τχ. 76, Απρίλιος). Το είδος θεωρείται κατ' αρχάς τραγούδι του υποκόσμου, μιας «εξωκοινωνικής» ομάδας, «*ύποπτο λόγω της προέλευσής του και της ποιότητάς του, χωρίς δυνατότητες να καλύψει ευρύτερες μάζες με το πτωτικό του περιεχόμενο*». Το πρώτο ποιοτικό άλμα γίνεται μετά το 1922, ωστόσο χωρίς την καθοδήγηση «υπεύθυνων εκπολιτιστών» παραμένει εγκλωβισμένο στον κύκλο της «κοινωνικής κόλασης», στη δε Κατοχή μεταβάλλεται σε έκφραση της «*ψυχολογίας του μαυραγορίτη, του ταγματασφαλή και του κάθε λογής αλήτη*». Στη σημερινή πάντως εποχή, δεν υπάρχει τίποτα άλλο στη λαϊκή μουσική που να βγαίνει από τη «ρωμείκη ομοψυχία» όσο το ρεμπέτικο. Όσο για το «χυδαίο και πτωτικό του στοιχείο», αποβάλλεται σιγά σιγά, με τη βοήθεια «υπεύθυνων εκπολιτιστών». Στο κείμενο του Β., παρατηρούμε ότι οιαδήποτε ποιοτική διαφοροποίηση του είδους είναι καταδικασμένη σε μαρασμό χωρίς την αναβαθμιστική ποδηγέτηση των «υπεύθυνων εκπολιτιστών».



Ο **Α. Αντωνίου** (τχ. 76, Απρίλιος) υπεραμύνεται της ελληνικότητας του μουζουκιού και του ρεμπέτικου, παραδεχόμενος πάντως το πεσιμιστικό και διεστραμμένο πνεύμα που προσδίδουν στο είδος το «*ραδιόφωνο και διάφορες μουζουκοορχήστρες*». Προτείνεται στους επικριτές του είδους να το προσφέρουν στον λαό με το «*πραγματικό του νόημα*», ώστε να απεγκλωβιστεί πια από τους επιτήδειους που το χρησιμοποιούν ως μέσο έντεχνης εξαθλίωσης, πεσιμισμού και μοιρολατρίας του λαού. Στη διφορούμενη αυτή ρητορική, το σύνολο σώμα του ρεμπέτικου αποφλοιώνεται επιλεκτικά, αφενός σε ένα «ιδεοτυπικό» ελληνοπρεπές τμήμα και αφετέρου σε ένα εξαθλιωμένο, εξαθλιωτικό και άρα οβελιστέο κομμάτι.

Ακολουθεί το λεπτομερέστερο κείμενο που δημοσιοποίησε ποτέ ο **Ανωγειανάκης** (τχ. 79, Ιούλιος) για το είδος, αποδίδοντάς του αυταξία/αυτοτέλεια, θεωρώντας το ως τη μόνη ακόμα ζωντανή μορφή αστικού λαϊκού τραγουδιού και επισημαίνοντας ότι είναι πρώτα μουσικό και δευτερευόντως ποιητικό (δηλ. στιχουργικό) φαινόμενο. Παραπλέοντας τις κυρίαρχες αρνητικές αξιολογήσεις, αρθρώνει λόγο μειλίχιο και σοβαρό, προς την κατεύθυνση αποκολλήσεως του είδους από το πεδίο της παρέκκλισης και επιστημονικότερης πραγμάτευσής του.

Τον Οκτώβριο 1961 ο **Κ. Χατζής** (τχ. 82) αποφαινεται ότι ο λαός στην πλειοψηφία του είναι σε διάσταση με το ρεμπέτικο/μουζούκι. Ο Θεοδωράκης επικρίνεται για τη διάκριση μουσικής-περιεχομένου που κάνει, καθώς του διαφεύγει «*το μόλευμα της υγιούς μάζας, ιδιαίτερα των νέων, που έρχονται σε επαφή [...] και σχέση με το ρεμπέτο-χασικλίδικο τραγούδι*» και οδηγούνται σε «*σερετο-επιδειξισμό, συμπεριφορά-αργκό*». Η στρεψόδικη αυτή ρητορική, υποδύομενη τη λαϊκή συνείδηση, αναπαριστά τοείδος ως συμβολική μιασματική εστία που διαβρέχει πλήρως το λαϊκό κοινωνικό σώμα, ενώ από τον στιγματισμό δεν εξαιρείται καν η μορφολογία.

Τη συζήτηση κλείνει ο **Α. Κουζινόπουλος** (τχ. 84, Δεκέμβριος): το ρεμπέτικο χειραγωγεί τον λαό «*να υπομένει τα δεινά του, παίζει ένα ρόλο όχι λαϊκό, δηλαδή όχι φιλολαϊκό*». Αντίδοτο είναι το δημοτικό τραγούδι, που ούτε «*καταπτωτικές καταστάσεις*» εκφράζει ούτε «*απελπισμένο*» είναι. Εδώ, με τη δόμηση της διχοτομίας *λαϊκός/φιλολαϊκός* το ρεμπέτικο προσλαμβάνεται ως πολιτισμικός δούρειος ίππος στο εσωτερικό του λαϊκού κοινωνικού σώματος, ως ένα είδος ψευδούς συνείδησης.

**Συνοψίζοντας:** κυριαρχούν και εδώ οι στιγματιστικές αξιολογήσεις του ρεμπέτικου, ενώ ρόλος ποιοτικού ολκού αποδίδεται στην -πάντως αμφιλεγόμενη- προσπάθεια του Θεοδωράκη. Με νηφάλιο, επιστημονικό αντίλογο στην κυρίαρχη ρητορική, ο Ανωγειανάκης πασχίζει να διαμορφώσει ένα άλλο κλίμα.

### **Παράλληλες παρεμβάσεις (Ζήση Σκάρου – Μιχάλη Μ. Παπαϊωάννου – Ευαγγέλου Μαχαίρα)**

Ο **Σκάρου** (*Ερευνα*, τχ. 50, Ιούλιος 1961) προσάπτει στην *Αυγή* ότι επιχειρεί να δικαιώσει το είδος ως γνήσιο λαϊκό δημιούργημα. Κατόπιν συγκρίνει δημοτικό-ρεμπέτικο υπέρ του πρώτου, θεωρώντας ότι το δεύτερο δεν άντλησε από τα θετικά στοιχεία του δημοτικού. Εξέφρασε την πιο «*απαισιόδοξη πλευρά της ζωής*», οι δε στίχοι και ο χορός του «*υμνούν την άρνηση και σπέρνουν την κατάθλιψη, χωρίς καμμία αχτίδα ανάτασης κι αγωνιστικής διάθεσης*». Η ανάλυση κλείνει με τη δυσοίωνη προφητεία πως «*όσα τραγούδια δέχτηκαν να υποταχτούν και να υπηρετήσουν το ρεμπέτικο, θα τα τιμωρήσει ο χρόνος*»! Η εσκεμμένα ετεροβαρής χρήση του αντιθετικού διπόλου (*ρεμπέτικο/ δημοτικό*) εδώ, από τη μια αποδίδει στο είδος μερικότητα και χθαμαλότητα ασυναφείς με τη λαϊκή συνείδηση, και από την άλλη «*στριμώνει*» στον ιδεότυπο του δημοτικού όλες τις θετικές συνδηλώσεις. Ούτε ως πρώτη ύλη δεν είναι χρήσιμο το ρεμπέτικο για ένα «*προοδευτικό*» λαϊκό τραγούδι, διότι έτσι το τελευταίο είναι καταδικασμένο σε θνησιγένεια...

Ο **Μ. Παπαϊωάννου** (*Ερευνα*, τχ. 49, Ιούνιος 1961 – τχ. 50, Ιούλιος 1961) καταγγέλλει την «*ανευθυνολογία*» στα αριστερά δημοσιογραφικά όργανα, αποστασιοποιείται από θιασώτες και πολέμιους του ρεμπέτικου, και ελέγχει τις απόψεις του Βουρνά, επισημαίνοντάς του ανακρίβειες. Ο τελευταίος (*Αυγή*, 13-6-1961) θα απαντήσει επιθετικά, υποχρεώνοντας τον Παπαϊωάννου (*Ερευνα*, ο.π., τχ. 50) σε αναδίπλωση, διευκρινίζοντας

ότι δεν επιχειρήθηκε να παρουσιαστεί το ρεμπέτικο ως διάδοχος του δημοτικού τραγουδιού. Παρατηρούμε στο σημείο αυτό πόσο έντονα υποδαύλιζαν τη συνείδηση των αριστερών διανοουμένων οι δυαδικές αντιθέσεις του τύπου *ρεμπέτικο/δημοτικό*, και με πόση «ιερότητα» περιέβαλλαν τον ιδεότυπο του δημοτικού τραγουδιού, κατά περίπτωση, προκειμένου να πλήξουν τον πολιτισμικό «ρύπο» -ρεμπέτικο.

**Ο Μαχαίρας** (*Καινούρια Εποχή*, τχ. 22, καλοκαίρι 1961) διαπιστώνει ότι το ρεμπέτικο, με τον «καθαρά ατομικό και πεσσιμιστικό χαρακτήρα» του, εκφράζει «ατομικές καταστάσεις ατόμων σκόρπιων», που ζουν στο «περιθώριο του κοινωνικού συνόλου», που δεν παλεύουν, που δεν πιστεύουν στη συλλογικότητα. Απόδειξη η μουσική: «οι μελωδικές γραμμές [...] μοιάζουν με αναστεναγμούς. Είναι καμπύλες, που σέρνουν τον πόνο σ' ένα κορύφωμα, κι από κει τον ξαναφέρνουν στο σημείο της αφετηρίας». Το είδος επιβλήθηκε κατοχικά και μετακατοχικά, με τη συμβολή ταγματасφαιλιτών, μαυραγοριτών και σαλταδόρων, σε αγαστή συνεργασία με τα κέντρα, το ραδιόφωνο, τις εταιρίες δίσκων αλλά και την «κουρασμένη ψυχολογία των λαϊκών τάξεων». Παρά το εγχείρημα Τσιτσάνη, παραμένει «στο περιεχόμενο ένας καταθλιπτικός πεσσιμισμός. Στο ύφος ο κουτσαβακισμός». Τέλος εισηγείται στους συνθέτες να δημιουργήσουν τραγούδια της «ειρήνης, της χαράς και της προόδου», για τα οποία όμως η ρεμπέτικη μουσική είναι ακατάλληλο ένδυμα: η μορφή των τραγουδιών του μέλλοντος πρέπει να έχει περιεχόμενο «αγωνιστικό, χαρούμενο, αισιόδοξο, γεμάτο ελπίδα για μια νέα ειρηνική και μεγάλη εποχή». Στο κείμενο αυτό, το ρεμπέτικο θεωρείται παρεκκλίνον πολιτισμικό μόρφωμα, με κριτήριο «φυσιολογικότητας» το κυρίαρχο αριστερό αξιακό σύστημα. Ο ατομισμός/πεσσιμισμός/περιθωριακότητα/μερικότητα εικονογραφούνται έκτυπα ακόμη και στο μορφολογικό/μελωδικό επίπεδο. Το ρεμπέτικο «αδειάζεται» και σε πολιτικοϊδεολογικό επίπεδο, ενώ επίσης συνιστά ακατάλληλη «μήτρα» διαμόρφωσης του λαϊκού τραγουδιού του μέλλοντος.

Τέσσερα χρόνια μετά (29/1/1965) ο **Ξένος** θα επανέλθει υπό επισημότερο ένδυμα (πρόεδρος Πανελληνίου Μουσικού Συλλόγου) κάνοντας λόγο για τον «ασύδοτο εμπορισμό του ρεμπέτικου και της ξενοφερμένης δήθεν λαϊκής μουσικής, που απειλεί επικίνδυνα το μουσικό αίσθημα του λαού και κυρίως της νεολαίας μας και υποβιβάζουν το πολιτιστικό επίπεδο του τόπου μας». Στη συνέχεια, καλεί το κράτος, τον Τύπο και τις καλλιτεχνικές και πνευματικές οργανώσεις να «ξεσηκώσουν σταυροφορία για τη διάδοση της αληθινής λαϊκής μουσικής και για τον περιορισμό του ρεμπέτικου». Η έκκληση θα φτάσει έως και την Επιτροπή Λογοκρισίας! Αυτή «δεν θα πρέπει να αδιαφορεί για τη διαστρεβλωτική επίδραση των τραγουδιών. Για αυτό προτείνεται να δημιουργηθεί μια επιτροπή που να υποβάλει σε ποιοτικό μουσικό έλεγχο τα τραγούδια». Λίγους μήνες μάλιστα μετά (22/5/1965) διαβάζουμε στην *Ελευθερία* ότι μεταξύ των διακηρυγμένων στόχων του ΠΜΣ περιλαμβάνεται και η επιδίωξη «απαγόρευσης των ρεμπέτικων τραγουδιών»...

Εδώ πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι από τα μέσα της δεκαετίας του '60 καταγράφονται οι πρώτες προσπάθειες προσέγγισης των συντελεστών του ρεμπέτικου εκ μέρους της νεότερης αριστερής γενιάς. Το 1964-65 μια ομάδα φοιτητών (μεταξύ των οποίων και οι **Νέαρχος Γεωργιάδης** και **Παναγιώτης Κουνάδης**) προσεγγίζουν τον Βαμβακάρη και άλλους ρεμπέτες και αρχίζουν να συλλέγουν μαρτυρίες, δίσκους και ποικίλο πραγματολογικό υλικό για το είδος. Ο Ν. Γεωργιάδης θα γράψει για «Το ελληνικό λαϊκό τραγούδι», στο φοιτητικό περιοδικό *Διάλογος* των Λαμπράκηδων (Ιαν. 1966), το καλοκαίρι του ίδιου έτους η *Αυγή* και η *Δημοκρατική Αλλαγή* προωθούν και προβάλλουν συναυλίες με λαϊκούς συνθέτες και ιδίως τον Μάρκο, ενώ τον Απρίλιο 1967 ο Ν. Γεωργιάδης θα γράψει για τον Βαμβακάρη στην *Πανσπουδαστική*.

**Σύνοψη υποπεριόδου:** το εγχείρημα Θεοδωράκη επανέφερε το ζήτημα της θέσης του ρεμπέτικου στον νεοελληνικό πολιτισμό και η αριστερή διάνοηση τοποθετείται σχετικά. Το ρεύμα αρνητικής στερεοτυποποίησης, ιδίως σε ό,τι αφορά την πρώτη περίοδο του είδους, φαίνεται ότι διατηρεί ή και ενδυναμώνει τις θέσεις του (και θεσμικά μέσω Ξένου/ΠΜΣ!). Η πληθώρα των διανοουμένων που προστίθενται (Δαμιανάκος-Βουρνάς-Σκάρος-Μαχαίρας, κυρίως), ομοφωνούν στην απαξίωση/καταδίκη της εποχής/εκδοχής του «παλιού» ρεμπέτικου με τα σημαίνοντα του κόσμου της μαγκιάς και της απαισιοδοξίας. Από την άλλη πλευρά, η φίλια τάση (Ανωγειανάκης-Ε. Παπαδημητρίου), κάνει και πάλι αισθητή την ψύχραιμη και γόνιμη παρουσία της, προκαλώντας ρήγματα στη συμπάγεια των βεβαιοτήτων της άλλης πλευράς, ενώ η νέα γενιά αριστερών φοιτητών (Γεωργιάδης-Κουνάδης) πρωταγωνιστεί στην έρευνα και προσπάθεια τεκμηρίωσης του ρεμπέτικου δείχνοντας έναν δρόμο.

## Ιντερμέτζο (1970)

Με απαγορευμένο τον αριστερό Τύπο στη Χούντα, η μόνη συζήτηση που γνωρίζουμε έγινε στο περιοδικό *Τετράδια*, των πολιτικών κρατούμενων της Ανανεωτικής Αριστεράς στις φυλακές Αβέρωφ και Κορυδαλλού. Η συζήτηση περιλαμβάνει 4 άρθρα.

Ο **Γ. Καούνης** (τχ. 5 και 6, Μάρτιος και Μάιος) θεωρεί ότι το λαϊκό τραγούδι (που είτε αποκλήθηκε υποτιμητικά «ρεμπέτικο» από τους πολεμίους του είτε κυνηγήθηκε και από το αριστερό κίνημα επίσης) αναπτύχθηκε στις γειτονιές και τα λιμάνια των πόλεων τραγουδώντας τους μικρούς και καθημερινούς καημούς. Η θέση αυτή αποκλίνει γενναία από την κυρίαρχη αριστερή ρητορική για το είδος. Θα του αντιπαρατεθεί ο **Λ. Πυρούδης**, (τχ. 6, Μάιος), ο οποίος με ποιοτικό διαφορισμό στο εσωτερικό του λαϊκού τραγουδιού εξοστρακίζει τα «χασικλίδικα» ως ξένο σώμα. Αμφισβητείται η αισθητική ποιότητα/ λαϊκότητα των τραγουδιών αυτών με διερώτηση για τη συμβολή τους στην τέχνη αλλά και για τον ρόλο τους στο «προοδευτικό κίνημα». Ολέθρια επίσης θεωρούνται τα «χασικλίδικα» στην ανάπτυξη του «προοδευτικού» κινήματος και του «εκπολιτισμού» του λαού, καθώς αυτά ήταν ο κυρίαρχος λόγος που παλιότερα το αριστερό κίνημα «υποτίμησε και καταδίκασε το λαϊκό τραγούδι [...] και χαρακτηρίστηκε όλο το είδος σαν δημιούργημα του υποκόσμου». Οι θέσεις αυτές παρατηρούμε ότι αναπαράγουν κοινούς τόπους της κυρίαρχης αριστερής αντίληψης για το είδος, με έμφαση στις μανιχαϊκές διχοτομίες (υπόκοσμος/λαός, ρεμπέτικο-χασικλίδικο/λαϊκό τραγούδι, προοδευτικό κίνημα/ αντίδραση).

Ακολουθεί ο **Κ. Μαραβέας** (τχ. 7, Ιούνιος) υποστηρίζοντας ότι το λαϊκό τραγούδι στη διαχρονική του εξέλιξη λαβαίνει διάφορες μορφές, αποτυπώνοντας όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας κάθε εποχής σαν «ιστορικό ντοκουμέντο» (έτσι και τα χασικλίδικα). Οι λαϊκοί συνθέτες υποστηρίζεται ότι διέσωσαν το «χρώμα της λαϊκής μας μουσικής», έστω κι αν κάποτε «ατύχησαν στο στίχο».

Η συζήτηση κλείνει με τον **Πάνο Τζαβέλλα** ( τχ. 7, Ιούνιος). Κατ' αυτόν, το λαϊκό τραγούδι γεννήθηκε «στα καταγώγια, στους ντεκέδες, στις παράγκες, στις φυλακές», από τους «νικημένους και απόβλητους απ' τη ζωή», γεγονός που επέτρεψε στη διάνοξη της «άρχουσας τάξης» να το χαρακτηρίσει «χασικλίδικο, αλήτικο, ρεμπέτικο, του υποκόσμου». Δυστυχώς και οι «προοδευτικές» δυνάμεις την ίδια «ορολογία»/ «επιχειρηματολογία» χρησιμοποιούσαν, αγνοώντας ότι το λαϊκό τραγούδι «αποτελεί μια πραγματικότητα» και ότι το «χασικλίδικο» πρέπει «πρώτα απ' όλα και πάνω απ' όλα να εξετάζεται ως μουσική». Το κείμενο εν μέρει υιοθετεί θέσεις της κυρίαρχης αριστερής ρητορικής για το είδος και εν μέρει παρεκκλίνει. Σημειώνουμε τη συμπερίληψη αστών και προοδευτικών στους πολέμιους του είδους, και την πρόσληψη της μελορυθμικής συνιστώσας ως αισθητικής αυταξίας.

**Σύνοψη συζήτησης:** Σημειωτέα είναι η διάχυτη τάση: α) «αποχαρακτηρισμού» του χασικλίδικου ιδίως τραγουδιού και ένταξής του στα κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής, β) πρόσληψης του συνόλου ρεμπέτικου ως λαϊκού πολιτισμικού μορφώματος υψηλής αισθητικής ποιότητας αλλά και ως αυθεντικού παλμογράφου μιας εποχής, γ) αυστηρής εκ των έσω κριτικής της αντιμετώπισης που έτυχε το ρεμπέτικο από τους προοδευτικούς κύκλους.

## Δεύτερη περίοδος (1974-1990)

Διακρίνουμε δύο «υποπεριόδους»: η πρώτη (1974-1978) οροθετείται από την τομή της μεταπολίτευσης και του αναβιωτικού κύματος του ρεμπέτικου, ενώ η δεύτερη (1980-1990) σφραγίζεται από την έκρηξη των κομπανιών και τη διάχυτη αποδοχή-εμπορευματοποίηση του είδους.

## α) 1974-1978

Το 1974 συναντάμε πάλι ενδιαφέρουσα αριστερή αρθρογραφία. Ο **Γ. Χοντζέας** (*Λαϊκός Δρόμος*, 14-9-1974, και 21-9-1974) εκτιμά ότι η υπεραξίωση του ρεμπέτικου μεταπολεμικά συντελέστηκε μέσω του «νέου κύματος» στην Ελλάδα σε τομείς όπως η ζωγραφική και το θέατρο, με αίτημα την επιστροφή «στο λαό, στη λαϊκή μορφοπλασία». Το ρεμπέτικο έδωσε στην εργατική τάξη μόνο την ψευδαίσθηση ενός «ξεσπάσματος»/εκτόνωσης, και όχι ουσιαστική «λύτρωση», εφόσον η αλήθεια της εργατικής τάξης είναι πιο «πλατιά από την αλήθεια του ρεμπέτικου» και με τα «“ωχ” και τα “άλα” της δεν πήγε μπροστά η εργατική τάξη». Στην υπόψη ρητορική υπερτονίζονται -όταν δεν κατασκευάζονται- οι διαφορές και αποστάσεις της εργατικής τάξης από το ρεμπέτικο, ενώ μέσω προκατειλημμένης ερμηνείας στοιχείων του είδους αυτό συμβολοποιείται ως μερικευμένο και χθαμαλό μόρφωμα που εγγενώς αδυνατεί να «χωρέσει» τον δομούμενο ιδεότυπο της εργατικής τάξης.

Τρεις μήνες από την επανέκδοσή της, η *Αυγή* φιλοξενεί τις θέσεις του **Κ. Βεργόπουλου** (5-12-1974) που συναρτά τη δυναμική του ρεμπέτικου με τις εκάστοτε συνθήκες «κοινωνικής κρίσης» και θεωρεί ότι το είδος ανάγεται στο «*διαρκώς ευρυνόμενο στρώμα των περιθωριακών και περιθωριοποιημένων*» στον μεσοπόλεμο. Στη μεσοπολεμική περίοδο κρίσης, δηλαδή, το ρεμπέτικο εκφράζει και την εργατική τάξη και το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας, εφόσον η κρίση λουμπενοποιεί όλο και περισσότερα στρώματα. Όταν πάλι η κοινωνία βγαίνει από την κρίση και ανασυγκροτεί τα πριν λουμπενοποιημένα στοιχεία, το είδος απωθείται στα κράσπεδα, ενώ ενδέχεται πάλι να ξαναβλαστήσει, σε πρόσφορο έδαφος νέας κοινωνικής κρίσης. Έτσι, προσδίδεται στο ρεμπέτικο υδραργυρική υφή, που, ανάλογα με την εκάστοτε «κρίση» της ελληνικής κοινωνίας, μπορεί να εκφράζει μεγαλύτερες ή μικρότερες μερίδες του κοινωνικού σώματος. Θα απαντήσει ο **Π. Κουνάδης** (10 και 16-1-1975) διευκρινίζοντας ότι το ρεμπέτικο αφενός δεν δημιουργείται στον Μεσοπόλεμο και αφετέρου δεν είναι προϊόν του υποκόσμου, εφόσον δεν υφίσταται «περιθωριοποίηση όλο και μεγαλύτερων στρωμάτων» αλλά αύξουσα προλεταριοποίηση όσων κοινωνικών στρωμάτων «*υποχρεώνονται από την κυρίαρχη τάξη ν' αλλάζουν τον δεδομένο μέχρι τότε τρόπο ζωής και να ενταχθούν σε ένα νέο κοινωνικό-οικονομικό μοντέλο, που η άρχουσα τάξη μέσα από τις αντιθέσεις της, επεξεργάζεται*». Με δύο λόγια, το ρεμπέτικο εξέφρασε τον τρόπο ζωής των λαϊκών στρωμάτων «*την περίοδο μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας στο πέρασμά της από την αγροτική στη βιομηχανική δομή της οικονομίας*».

Ο **Χ. Ξανθουδάκης**, (*Αντί*, τχ. 13, Φεβ. 1975) θα διακρίνει δύο περιόδους: στην πρώτη συγχωνεύονται ανατολικά και δυτικά μουσικά στοιχεία, με επικράτηση του ανατολισμού, ενώ στη δεύτερη εκλείπει σταδιακά κάθε εξευρωπαϊκό στοιχείο. Στη δεύτερη εξελικτική φάση είναι που, ως επί το πλείστον, «*ο κοινωνικός φορέας του ρεμπέτικου ενσωματώνεται στην εργατική τάξη και στα μικροαστικά στρώματα των πόλεων*», ενώ ένα μικρό ποσοστό «*εξακτινώνεται στον περιθωριακό υπόκοσμο*». Τον επόμενο μήνα ένα ανώνυμο άρθρο (*Λαϊκός Δρόμος*, 29-3-1975) έρχεται να συγκρίνει ρεμπέτικα-ελαφρά. Το ρεμπέτικο (ως «*δημιούργημα ενός στρώματος υποπρολεταρίων που μεγάλωσε με τον ερχομό των προσφύγων*»), ενσωματώνει όλα τα στοιχεία της γενεσιουργού τάξης: «*πεσιμισμό*» και φυγή, ιδίως μέσω των ναρκωτικών. Δυστυχώς, όταν μεταπολεμικά άρχισε «*να διοχετεύεται και το δηλητήριο της σάπιας αντιδραστικής ιδεολογίας μέσω της κουλτούρας*», χρειάστηκαν και «*ελληνικές*» καθαρά μορφές για να καλύψουν ευρύτερα τις ανάγκες της αντίδρασης: «*ήταν το ρεμπέτικο τραγούδι*». Στην ανάλυση αυτή το ρεμπέτικο θεωρείται τραγούδι υποπρολεταριακό/πεσιμιστικό/φυγής και ευεπίφορο πολιτισμικό όχημα των αντιδραστικότερων πολιτικών μορφωμάτων.

Τότε καταγράφεται και η πρώτη κριτική επισκόπηση της αριστερής πρόσληψης του ρεμπέτικου (**Μ. Πολυβίου**, *Θούριος*, τχ. 16, Μάιος 1975): το είδος θεωρείται δημιούργημα του «*υποπρολεταριάτου των αστικών κέντρων*», ενώ, σε μικρότερο βαθμό, εξέφρασε και τις «*ευρύτερες λαϊκές μάζες*» λόγω κοινής κακοδαιμονίας. Διατρέχει τις βασικές συζητήσεις (*Ριζοσπάστη-Αυγή-ΕΤ*). Υπογραμμίζει ότι δεν πρέπει, «*το κριτήριο μας, το διαμορφωμένο μέσα στην εποχή της γενικής αποδοχής του ρεμπέτικου, να ολισθήσει σε μια εύκολη και προφανή καταδίκη των απόψεών αυτών*», αλλά πρέπει να τις εντάξουμε στο κλίμα της εποχής τους. Έτσι, εκτιμάται ότι το ίδιο το «*γενικότερο πλαίσιο των φορέων του ρεμπέτικου*» ήταν αυτό που ανέστειλε -αν δεν ακύρωνε- τη νηφάλια πρόσληψη του είδους. Αφετέρου, παρατηρεί ότι η «*σημερινή αριστερά, (έστω και όχι όλη), είναι σε σημαντικό βαθμό απαλλαγμένη από τη στενότητα αντιλήψεων που συχνά διέκρινε τη σταλινική αριστερά της δεκαετίας του '40*».

Λίγες μέρες μετά ο **Βουρνάς** (Αυγή, 1-6-1975) θα επαναδιατυπώσει συνοπτικά το γνωστό άρθρο του 1961, ενώ ο Π.Μ.Μ. (**Μιχάλης Παπαϊωάννου**; *Ριζοσπάστης*, 3-6-1975), παραδεχόμενος ότι το ρεμπέτικο «ξεπέρασε τα στενά όρια των κοινωνικών παρασίτων» και κατέστη η τρέχουσα «μουσική μας εκδήλωση», εισηγείται την επιστημονική του διερεύνηση. Για πρώτη φορά τότε το ρεμπέτικο απασχολεί και τις στήλες του *Οδηγητή*, όπου ο Μ.Α. (τχ. 59, Οκτώβριος 1975) αμφιβάλλει εάν το είδος εξαντλείται στο λούμπεν στοιχείο, δεχόμενος ως καταγωγική μήτρα όχι τον τεκέ αλλά τις «αθηναϊκές, πειραιϊκές και θεσσαλονικιώτικες συνοικίες, κύρια τις προσφυγικές, δηλ. τις εργατικές». Πέραν ενός μικρού ποσοστού χασικλίδικων, «κυριαρχεί βασικά η κοινωνική διαμαρτυρία». Η ανάλυση αυτή αποκλίνει από την κυρίαρχη αναπαράσταση του ρεμπέτικου ως πολιτισμικού μορφώματος υποπρολεταριακών στοιχείων, τονίζοντας ότι το είδος εξέφρασε τα -έστω και ταξικώς ασυνειδητοποιήτα- προλεταριακά στρώματα.

## Ο Ριζοσπάστης και η καταπτωσιακή μουσική

Πριν κλείσει το 1975 (*Ριζοσπάστης*, 21-12) ο Α. Ξένος θα καταγγείλει τα σχέδια της «αντίδρασης», που «διαφημίζει καταπτωσιακή μουσική όπως είναι το ρεμπέτικο τραγούδι. Το είδος αυτό του τραγουδιού με τη χυδαιοποίηση των λαϊκών στοιχείων αποπροσανατολίζει και υποβιβάζει τον άνθρωπο, γι' αυτό και ο λαός μας το καταδικάζει με την αδιαφορία του». Και πάλι θεωρεί το είδος διαφθορέα της γνήσιας λαϊκότητας και χυδαιστή του ανθρώπου, προκαταλαμβάνοντας μάλιστα στρεψόδικα και τη λαϊκή ετυμηγορία. Οι θέσεις του πυροδοτούν σχετική συζήτηση στην εφημερίδα. Ο Ζ. Σκάρος (12-3-1976) επαναφέρει εν πολλοίς τις θέσεις του 1961, προσθέτοντας ότι ήδη το ρεμπέτικο λεξιλόγιο μαρτυρεί τη συνάφειά του με τους εκστασιασμούς των «μαστουρωμένων δερβίσηδων». Ως προς τη σύγχρονη αναβίωση, αυτή συναρτάται με την «αχώριστη φιλενάδας του ρεμπέτικου, μαριχουάνα» αλλά και με την εισβολή του πορνό και ανάλογων εισαγωγών απ' το εξωτερικό. Όλα συναποτελούν μέσα «ιδεολογικής και ηθικής επίθεσης» που μετέρχεται ο ιμπεριαλισμός ενάντια στους λαούς, στοχεύοντας στην «πνευματική τους υποδούλωση». Λίγο μετά (1-4-1976), με αφορμή σχετική παρέμβαση του Τ. Σχορέλη (24-3-1976) θα σαφηνίσει ότι η επικριτέα αναβίωση του ρεμπέτικου αφορά την «καλλιέργεια και διάδοση του αναχρονιστικού και πτωτικού εκείνου πνεύματος» του «πραγματικού παλιού ρεμπέτικου» και όχι του «ερζάτς» (μετά τον Βαμβακάρη, τον Παπαϊωάννου και τον Τσιτσάνη). Παρατηρούμε ότι η ιδεολογηματική χρήση που επιφυλάσσει ο Σκάρος στο ρεμπέτικο, το καθιστά συμβολική απειλή για την ίδια την ανθρώπινη συνθήκη, και ένα από τα κύρια εργαλεία, μαζί με τη μαριχουάνα και το πορνό (!), των ιμπεριαλιστικών ιδεολογικών μηχανισμών χειραγώγησης των μαζών.

Θα ακολουθήσει ο Φ. Πρίφτης (17-4-1976) που θεωρεί ότι το ρεμπέτικο, γέννημα του «τρόμου, του αίματος και της αγωνίας του '36 και της κατοχής», παίρνει «τα τραγούδια των ποινικών κρατουμένων και τα κάνει σύμβολο». Το ρεμπέτικο γίνεται «ο θλιβερός θρήνος της εξαθλιωμένης και λεβέντικης ελληνικής ψυχής», το τραγούδι που η «πέινα της Αθήνας και τα μπουντρούμια της Μέρλιν γαλούχησαν, το τραγούδι του πόνου και της απελπισιάς κυρίεψε και απλώθηκε απ' τις φυλακές και τα κρατητήρια στις θάλασσες, βουνά, πλαγιές, λαγκάδια της πατρίδας μας». Κατά την πρόσληψη αυτή, το είδος ταυτίζεται με τις πολιτισμικές επιδόσεις προσώπων του κοινού ποινικού δικαίου, από τους οποίους εξακτινώνεται για να κατακαλύψει με το πεσιμιστικό του περιεχόμενο όλους τους κοινωνικούς χώρους.

Ο Θ. Φωτιάδης, (28-4-1976) θεωρεί το είδος «πολύ στενό, μιας ανθυπομάδας από στοιχεία εξω-κοινωνικά, αντικοινωνικά», που κατάφερε να «σερβιριστεί» για «λαϊκή» μουσική» εναντίον της αξίας του δημοτικού τραγουδιού. Η επικράτησή του οφείλεται στη μεταπολεμική εισβολή του ιμπεριαλισμού στην Ελλάδα, καθώς τότε «χρειάστηκαν να σερβίρουν ηττοπαθή, λυπητερά, αντιηρωικά, ουδέτερα τραγούδια του ερωτισμού, της φυλακής, του λουλά, του ντεκέ, που να μη θυμίζουν τίποτα από την αληθινή λαϊκή μεγαλειότητα. Ήταν η ρεβάνς των δεξιών». Υπενθυμίζει ότι το 1945 η «οργάνωση μιας ΕΠΟΝ χτύπησε αμείλιχτα τα ρεμπέτικα τύπου “Όταν καπνίζει ο λουλάς”» και ότι στο βουνό την εποχή εκείνη «δεν υπάρχει χώρος ούτε για ΕΝΑ “ρεμπέτικο”. Πού και γιατί ν' ακουστούν τα πεσιμιστικά, αντικοινωνικά τραγούδια που κατάγονται και μιλούν για το χασίσι;». Η ισοπεδωτική αυτή ρητορική, υπεραξιωνοντας τον ένα πόλο του αντιθετικού ζεύγματος (ρεμπέτικο/δημοτικό), καταβαρυνώνει το άλλο, καταγγέλλοντάς το ως πολιτικοϊδεολογικό όχημα της Δεξιάς και του ιμπεριαλισμού.

Τη συζήτηση κλείνει η πάντα εξαιρετέα Έλλη Παπαδημητρίου (7-5-1976). Θεωρεί αφενός ότι είναι στενή βάση συζήτησης η επικέντρωση αποκλειστικά στη στιχουργία -με παράλληλη παράβλεψη της μουσικής-, και αφετέρου ότι η ειδική θεματική που έδωσε αφορμή συνταυτισμού του ρεμπέτικου με τον υπόκοσμο έχει εκλείψει προ πολλού, χωρίς να εξυπονοείται ότι και επί Μεσοπολέμου δεν υπήρχαν και άλλες θεματικές. Όσο για τη μουσική, θεωρεί το ρεμπέτικο ως «υγιέστατη φυσιολογική μουσική μας κληρονομιά» και σαν πλούτο για τη χώρα το γεγονός ότι παρήχθη «είδος μουσικό για τους πολλούς σ' επίπεδο εξάιρετο». Οι θέσεις της για άλλη μια φορά αποκλίνουν από την κατασκευή του ρεμπέτικου ως συμβολικού μιάσματος και επιχειρούν όχι μόνο αποστιγματισμό αλλά και υπεραξίωση.

**Σύνοψη συζήτησης:** υπερτερούν συντριπτικά οι παλαιοί/απαξιωτικοί αριστεροί τόποι, σε σημείο ανάλογο σχεδόν του 1947 και του 1949. Το σχεδόν ανύπαρκτο αντίπαλο δέος (Έλλη Παπαδημητρίου, κυρίως) πασχίζει να διατρήσει τον σκληρό πυρήνα της κυρίαρχης ρητορικής, που διαβλέπει στο ρεμπέτικο έναν πολιτισμικό Δούρειο Ίππο της αντίδρασης, εντόπιας και εισαγόμενης.

### Από την κοινωνική παθολογία στην ψυχοπαθολογία

Τον Ιούνιο 1976, συναντάμε ένα ενδιαφέρον σχόλιο (Αυγή, 10-6-1976) πάνω στις ιδεολογικές χρήσεις του ρεμπέτικου. Ο μαρασμός του είδους χρεώνεται στην αστική τάξη, που μέσω αφομοίωσης της επαναστατικής του ουσίας (της καταποντισμένης σε «μυθολογικά πελάγη»), το παρέδωσε βορά στην κατασκευασμένη ψευδή ευαισθητοποίηση των μαζών, που το προσέλαβαν μέσω της «δανεισμένης ματιάς» της αστικής ιδεολογίας.

Οξεία επίκριση του ρεμπέτικου θα ακολουθήσει από τον **Λ. Αρσενίου** (Έρευνα, τχ. 17 και 18, Σεπτ-Οκτ), καθώς ανάγει το είδος στην τουρκοκρατία, όπου τα τότε κοινωνικά παράσιτα «θέλουν μουσική απόκοσμη, να καλλιεργεί τη σκληρότητα, τα μερακλώματα, το χυδαίο, τα βαρειά αναστενάγματα». Η μεταπολεμική άνθηση του είδους αποδίδεται στην παράπλευρη αποθητικοποίηση της αστικής τάξης: «η τάξη αυτή των νεοπλούτων, των μαυραγοριτών και απογόνων τους [...] μη διαθέτοντας καμμία πολιτιστική υποδομή [...] στην ρεμπέτικη βρίσκει αυτό που της ταιριάζει. Μουσική που καλλιεργεί την σκληρότητα, το αδίστακτο και το χυδαίο και κατεβάζει τον άνθρωπο σε κόσμο θολό, ανταριασμένο». Παρατηρούμε ότι μέσα από την ηθικιστική αυτή ρητορική διαχέεται μια ταύτιση ρεμπέτικου-αστικής τάξης σε υποπολιτισμικό επίπεδο.

Στις αρχές 1977 ο **Βουρνάς**, (Αυγή, 27-2-1977), ενοχλημένος από τον **Κ. Χατζηδουλή** (που αναδιφούσε στο «χασικλήδικο» στην ίδια εφημερίδα), εκτιμά ότι «δεν μπορούμε να ισχυριζόμαστε ότι στις πηγές και μόνο βρίσκεται η γνησιότητα, ούτε προσφέρουμε καμιά αισθητική υπηρεσία στο κοινό της πατρίδας μας με το να δημοσιεύουμε φαρδιά πλατιά: μας κυνηγούν τον αργιλέ γιατί τον πίνουν μάγκες...». Στη συνέχεια επαναλαμβάνει παλαιότερες θέσεις του, για να τονίσει ότι η περίοδος της Κατοχής είναι η «μαύρη περίοδος του λαϊκού τραγουδιού και δεν είναι ακριβή τα περί συμμετοχής του ρεμπέτικου της εποχής στην Αντίσταση.... μεταβάλλεται και πάλι σε μουσική έκφραση της ψυχολογίας του μαυραγορίτη, του ταγματασφαλίτη και του κάθε λογής πράκτορα των κατακτητών». Η ηθικιστική εκστρατεία του επικεντρώνεται κατ' αρχάς εναντίον των «χασικλίδικων», για τα οποία συναινεί μεν να γίνονται αντικείμενο έρευνας αλλά μόνο σε στεγανούς εργαστηριακούς/ερευνητικούς χώρους: η δημοσιοποίησή τους συνιστά συμβολική πρόκληση στην τρέχουσα αριστερή ηθική συνείδηση. Στη συνέχεια καυτηριάζει τον ιδεολογικό ρόλο που έπαιξε το ρεμπέτικο στην Κατοχή, ως μουσικοποιητικό ένδυμα των αντιδραστικότερων πολιτικών μορφωμάτων.

Τις θέσεις αυτές θα βασανίσει κριτικά ένας αναγνώστης, ο **Γ. Ευστρατίου**, (Αυγή, 4-3-1977), επισημαίνοντας ότι σήμερα το είδος βιώνεται αυτονομημένο από τις γενεσιουργές του συνθήκες και χρέος της αριστερής διανόησης είναι να το μελετήσει επιστημονικά και υπεύθυνα. Η αστική τάξη και η αριστερή διανόηση έπληξαν εξίσου το είδος, η δε Αριστερά «δεν έκανε εκλεκτική αλλά συνολική απόρριψη του ρεμπέτικου (αλλιώς ένιωθε ο απλός κόσμος της Αριστεράς)». Επισημαίνεται εδώ και ο καίριος διαφορισμός μεταξύ αριστερής διανόησης και απλού κόσμου της Αριστεράς, που δείχνει έκτυπα και την απόσταση που χώριζε τη «βάση» από την καθοδήγηση.

Τον Σεπτέμβριο θα εγκαινιαστεί και η ψυχαναλυτική προσέγγιση του ρεμπέτη και του ρεμπέτικου από τον **Ν. Παπαγιάννη** (*Πολίτης*, τχ. 12, Σεπτέμβριος 1977). Εντρυφώντας στο «*ψυχοπαθολογικό υλικό που υπάρχει στο ρεμπέτικο τραγούδι*» θεωρεί ότι ο τύπος του ρεμπέτη μαστίζεται από άλυτο οιδιπόδειο σύμπλεγμα, στο οποίο και οφείλεται η «εξαρτητικότητα». Οι ρεμπέτες φαίνεται πως είναι «*ψυχοπαθητικοί τύποι με ποικιλία ψυχοπαθολογίας*». Όσο για το ίδιο το ρεμπέτικο, όχι μόνο είναι τραγούδι «*απόγνωσης και απελπισίας*», αλλά ούτε «*απολυτρωτικά*» λειτουργεί, ούτε και «*κάθαρση*» προσφέρει: *αντιθέτως «βυθίζει σαδομαζοχιστικά σ' ένα πλέγμα ενοχής που οδηγεί προοδευτικά στην αυτοκαταστροφή*». Σε αυτό το κείμενο (που εύλογα επικρίθηκε από τους **Μ. Δραγούμη**, **Δ. Αγραφιώτη** και **Γρ. Αμπατζόγλου**: *Ο Πολίτης*, τχ. 14, Νοέ. 1977 και τχ. 15, Δεκ. 1977) η ισοπεδωτική υπερερμηνεία στιχουργικών σπαραγμάτων εντάσσει -με χονδροειδείς μονοκονδυλιές- το ρεμπέτικο στο πεδίο της ψυχο-παρέκκλισης.

Τον επόμενο χρόνο (1978) ο **Τάσος Σχορέλης** (*Ηχος & Hi-Fi*, τχ. 68, Νοέ. 1978) θα εισφέρει άλλου τύπου πρόσληψη, καθώς θεωρεί το ρεμπέτικο ως «*μια μορφή πολιτικού τραγουδιού*» που κατασυκοφαντήθηκε από την «*άρχουσα κουλτούρα*», που το είδε ως κίνδυνο για αυτήν.

**Σύνοψη υποπεριόδου:** το ρεύμα αρνητικής στερεοτυποποίησης διατηρείται ακμαίο, παρά την περίοδο ρεμπέτικης αναβίωσης που διανύεται. Η απαξιωτική επικέντρωση είναι και πάλι σε χασίς / πεσιμισμό / περιθωριακότητα και στην ιδεολογική χρήση του είδους από τα αντιδραστικά πολιτικά μορφώματα, ενώ προστίθεται και η ψυχοπαθολογική του διάσταση. Το ρεύμα θετικής αναπαράστασης του είδους πυκνώνει την εποχή αυτή, αλλά παραμένει σε δεύτερη μοίρα. Στις τάξεις του προσέρχονται νέες νηφάλιες, κριτικές και αναστοχαστικές φωνές, που είτε επικρίνουν την ιδεολογική διαχείριση του ρεμπέτικου από τους αστικούς αλλά και αριστερούς κύκλους, είτε ερίζουν κατά πόσο το είδος εξέφρασε προλεταριακά ή λουμπενοποιημένα στρώματα.

## β) 1980-1990

Την αναβίωση του ρεμπέτικου και τις κομπανίες δεν θα αφήσει ασχολίαστα ο **Θεοδωράκης** (*Επίκαιρα*, τχ. 600, Ιαν. 1980) και θα καταγγείλει τη ρεμπετομανία ως το «*ζαφνικό πάθος των απολιτικο-αναρχικο-ρεμπετο-ροκάκηδων*», που αποσκοπούν να αλώσουν εκ των έσω το ελληνικό τραγούδι: «*η μυθοποίηση, η ηρωοποίηση του ρεμπέτη και η ανάδειξή του σε κοινωνικό σύμβολο είναι η πισώπλατη μαχαιριά που καταφέρνουν στην ξεπερασμένη αριστερά*», η δε αναγωγή του είδους αυτού στο άπαντον του ελληνικού τραγουδιού «*σβήνει με μια μονοκοντυλιά ό,τι επακολούθησε*». Εδώ παρατηρούμε να υφάρχει το δίπολο *ρεμπέτικο/έντεχνο λαϊκό τραγούδι*: προς εξουδένωση μάλιστα του δεύτερου όρου του διπόλου, έχουν κατά τον συνθέτη συνωμοτήσει οι πιο διαφορετικές υποπολιτικές/υποπολιτισμικές συσσωματώσεις.

Τον επόμενο χρόνο ο **Φ. Πρίφτης** (*Έρευνα*, τχ. 72, Απρ. 1981) θα προσάψει στα ρεμπέτικα ότι συνιστούν τη μουσική της «*νεοαστικής τάξης που δημιουργήθηκε μέσα στην κατοχή*», ότι είναι *τραγούδια «θλιβερά που απελπίζουν, που μοιρολογούν, που καταβαραθρώνουν αντί να υψώνουν σ' ένα καινούργιο κάλεσμα ζωής, λεβεντιάς, αγώνα*».

Στις αρχές του 1982 η **Πανσπουδαστική** (*Σχόλιο*, τχ. 1, Φλεβάρης 1982), θα συγκρίνει το μετά το 1950 λαϊκό τραγούδι με το παλιό ρεμπέτικο, αξιολογώντας το πρώτο. Το παλιό ρεμπέτικο, στερούμενο «*κοινωνικότητας του στίχου*», ανακλούσε το «*αδιέξοδο ενός αποκομμένου από τη δουλειά και την πάλη κοινωνικού στρώματος -του λούμπεν προλεταριάτου*». Ιδίως τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, το ρεμπέτικο συνέπλευσε με τα σκοπούμενα της τότε άρχουσας τάξης. Ένα μήνα αργότερα, ο *Οδηγητής* (τχ. 395, Μάρτιος 1982) θα τοποθετηθεί και πάλι με δύο άρθρα. Στο πρώτο, το είδος, στις απαρχές του και στην κοινωνική του βάση, θεωρείται ότι ανήκει στον υπόκοσμο/λούμπεν και όχι στο προλεταριάτο. Οι Μικρασιάτες είναι οι καταλύτες, μέσω των οποίων θα προκύψει διευρυμένη κοινωνική θεματολογία από τη μια, αλλά και περιθωριακές αναφορές από την άλλη. Στα 1947-52 θα γίνει η μετάβαση προς το λαϊκό τραγούδι, για να σβήσει το ρεμπέτικο γύρω στο 1955, καθώς μια «*νέα, ηττημένη, αλλά πιο έμπειρη από παλιά, εργατική τάξη έχει προβάλει.... Το ρεμπέτικο δεν θα μπορέσει να γίνει το τραγούδι της*». Στο δεύτερο άρθρο τονίζεται ότι η «*περιθωριακή κοινωνική αφετηρία*» του ρεμπέτικου, σε συνδυασμό με τη θεματική και τη γλώσσα του, δεν του επέτρεψαν να προσλάβει «*πλατύ κοινωνικό χαρακτήρα*».

Ο **Α. Ξένος**, που πάντα καταδοκεί, επανεμφανίζεται σε 2 χρόνια (*Αντί*, τχ. 264, Ιούνιος 1984) για να καταγγείλει τον 40χρονο βομβαρδισμό των ΜΜΕ με αυτά τα «μουσικά υποπροϊόντα», αλλά και τα οικονομικά συμφέροντα πίσω από την ενορχηστρωμένη διατήρησή τους στην επικαιρότητα. Ως προς το αν τα ρεμπέτικα εξέφρασαν το εργατικό κίνημα, είναι ακατηγορηματικός: «ο λαός στην κατοχή και στην Εθνική Αντίσταση δεν εμπνεόταν από τραγούδια που εξυμνούσαν το χασίς. Εκείνοι που την έβρισκαν σ' αυτά ήταν οι δωσίλογοι, οι μαυραγορίτες και οι χαφιέδες των Γερμανών [...] έγιναν από τον εμφύλιο και μετά ένα από τα κύρια όπλα της Δεξιάς για να λυγίσει το δημοκρατικό φρόνημα και την αγωνιστική έξαρση του λαού. Έχει αποδειχθεί πως από τον Σταθμό των Ενόπλων μεταδίδονταν συστηματικά ρεμπέτικα βάσει ενός σχεδίου ψυχολογικού πολέμου που εισηγητές του ήταν οι Άγγλοι και οι Αμερικάνοι». Ωστόσο, θα εξαιρέσει 90 περίπου ρεμπέτικα, που «έχουν μια αξία και είναι αυθόρμητα [...] πλησιάζουν την πραγματική ζωή, εκφράζουν ορισμένα συναισθήματα που ζούμε και έχουν ποιότητα». Όσο για τα υπόλοιπα, είναι «τέλμα στο πνεύμα και στη ζωή του λαού». Παρατηρούμε ότι η διαχρονική πολεμική του εδώ φθάνει στο απόγειο: το «περιθωριακό» και πεσιμιστικό ρεμπέτικο εξέφρασε μουσικοποιητικά τις αντιδραστικότερες πολιτικές δυνάμεις της νεότερης Ελλάδας και χρησιμοποιήθηκε βάσει σχεδίου εναντίον του αγωνιζόμενου λαού. Τη χρόνια πολεμική του θα υπογραμμίσει και σε αυτόγραφο βιογραφικό του σημείωμα (*Μουσικολογία*, τχ. 18, 2003), που αναφέρεται στη μαχητική αρθρογραφία του «ενάντια στον εμπορικό, κατευθυνόμενο λαϊκισμό των ρεμπέτικων και των υποπροϊόντων τους που κατεβάζουν το διανοητικό και αισθητικό επίπεδο του λαού μας».

Την ίδια χρονιά (1984, *Star System*) ο **Θεοδωράκης** θα αποφανθεί ότι τα ρεμπέτικα «δεν έγιναν ως σήμερα γενικώς αποδεκτά. Δεν μπορούμε να πούμε ότι έγιναν ούτε παλλαϊκά ούτε διαχρονικά». Μουσικά, επισημαίνει τις ανατολίτικες καταβολές, στο πλαίσιο των οποίων κάποιοι οργανοπαίκτες «άρχισαν να βάζουν ελληνικά λόγια πάνω σε τούρκικα τραγούδια και σιγά σιγά πάντοτε μέσα στη σκιά της τουρκικής μουσικής να φτιάχνουν τα πρώτα τους τραγούδια», που πάντως εξέφραζαν τα «βιώματα μιας ομάδας περιθωριακών –του λούμπεν προλεταριάτου». Αμφιβάλλει αν το 1925-1945 κατορθώθηκε τα ρεμπέτικα να γίνουν «χτήμα του εργαζόμενου ελληνικού λαού» και να προκύψουν έργα που να «μεταπηδούν από το ειδικό (ρεμπέτικο) στο γενικό (παλλαϊκό-εθνικό)». Όσο για την προϊούσα «ρεμπετομανία», τη θεωρεί «αρρώστια της μεταχουντικής Ελλάδας» προς εκμηδένιση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού. Και εδώ παρατηρούμε ότι τον τόνο δίνουν επισφαλείς δυαδικές αντιθέσεις (παλλαϊκό/ειδικό, ρεμπέτικο/έντεχνο λαϊκό) και αναπόδεικτες αποφάνσεις.

Δύο χρόνια μετά (1986), ο **Νικηφόρος Ρώτας** (μουσουργός, γιος του Βασίλη Ρώτα: *Πώς ακούμε μουσική*) θα καταγγείλει δριμύτητα τις «δυνάμεις της εξάρτησης» που, για να «αποσυσπειρώσουν και να διαλύσουν τον ελληνικό λαό», του επέβαλαν: «να τραγουδάει αποκλειστικά τραγούδια του πόνου και της απελπισίας [...] α)ατομικός καημός...β)ηττοπάθεια...γ)πίστη στη μοίρα...δ)κακομοιριά του να είσαι υπερήφανος που είσαι κουρελής, απόβλητος, απαρηγόρητος, αντικοινωνικός, απολιτικός». Χρειαζόταν να βρεθεί η κατάλληλη μουσική: «...ήταν τα ρεμπέτικα τραγούδια, με τη ρεμπέτικη ιδεολογία τους και τη ρεμπέτικη μουσικομελωδική οικοδόμησή τους...Η εξάρτηση προχώρησε βαθιά ως το μυαλό, το χέρι, την πένα, το συναίσθημα των Ελλήνων». Καλείται μάλιστα, στη συνέχεια, ο ιστορικός του μέλλοντος να βρει «τις διαταγές που πρέπει να υπάρχουν (προς το σταθμό ενόπλων, π.χ., να μεταδίδει αποκλειστικά ρεμπέτικα)», και τα υπεύθυνα πρόσωπα... «Σήμερα όλοι οι Έλληνες, όταν πουν “λαϊκή μουσική”, εννοούν την ανταγωνιστική, ρεμπέτικη μουσική και τα υποπροϊόντα της, εννοούν και καταλαβαίνουν αυτή τη μουσική που οι δυνάμεις της εξάρτησης επιβάλλανε (από το 1945 και μετά) στους Έλληνες...εννοούν τη μουσική που δεν ήταν ΑΠΟ το λαό, αλλά ήταν ΔΙΑ το λαό». Η ρητορική του Ρώτα ταυτίζεται -ως προς τη συνωμοσιολογική της εκδοχή- με τις απόψεις του Ξένου, ενώ συνοψίζει εμβληματικά τον σκληροπυρηνικό αριστερό λόγο για το ρεμπέτικο, σε εποχή μάλιστα διάχυτης κοινωνικής αποδοχής του. Ιδίως αξιοσημείωτη είναι η επίκριση της ίδιας της μουσικής σύστασης του είδους, συστατικού που, πάντως, ελάχιστοι προηγούμενοι σχολιαστές επέκριναν.

Και πάλι ο **Θεοδωράκης** θα πάρει τη σκυτάλη το 1988 (*φωνόγραφος*, τχ. 6-7, Σεπ-Δεκ.) ισχυριζόμενος ότι «το μπουζούκι δεν είναι φάλτσο όργανο. Φάλτσοι ήταν αυτοί που το παίζανε, άνθρωποι των καταγωγών [...] το μπουζούκι είναι ζύλο και χορδές και δεν υπάρχει ηθική μέσα στο ζύλο και τις χορδές [...] Εγώ λοιπόν απόδειξα ότι το όργανο αυτό μπορεί να εξυπηρετήσει και [...] τις μεγάλες φόρμες και τις ωραίες μελωδίες και να γνωρίσει ένα νέο ήθος». Εδώ βλέπουμε να αντιδιαστέλλει την ηθική ουδετερότητα του



μπουζουκιού ως οργάνου, στους αρνητικά προσημειωμένους χρήστες του. Το μπουζούκι προσλαμβάνεται ως *tabula rasa*, επί του οποίου εγγράφονταν κατά το παρελθόν αήθη σημαινόμενα από υποκοινωνικούς κύκλους. Η επερχόμενη λόγια κουλτούρα, όμως, βοτανίζοντας τη λαϊκή από τα υποπολιτισμικά ζιζάνια, με μια εξόχως «αναμορφωτική» χειρονομία, θα της προσδώσει αναβαθμισμένη μορφή και περιεχόμενο...

Το χρονικό μας επισφραγίζει μια εμβληματική φιγούρα. Ο **Α. Ξένος** (ντοκιμαντέρ της ET2 1990) θα αφηγηθεί μπροστά στον φακό -με τον τρόπο του 1947 αλλά εν έτει 1990: «*Μετά το Δεκέμβρη... δεν μπορούσε να τραγουδηθεί τίποτα, επί ποινή θανάτου. Το μόνο που έκαναν οι ιθύνοντες ήταν να επαναφέρουν στη ζωή το ρεμπέτικο, το τραγούδι του υπόκοσμου, που αυτό ξαναφούντωσε από τους συνεργάτες των Γερμανών και απ' τους μαυραγορίτες. Έδωσαν μεγάλη προσοχή και οι ίδιοι οι κατακτητές, οι Εγγλέζοι, πλέον τώρα. .. ο Γιαννίδης, πούταν στο σταθμό των ΕΔ μας έφερε έγγραφο των Εγγλέζων, που έλεγε να προωθήσουμε αυτό το είδος της μουσικής, το λαϊκισμό του ρεμπέτικου. Εμείς οι μουσικοί δεν αφήσαμε να τραβήξει αυτός ο δρόμος προς τα κάτω. Και καταγγείλαμε αυτές τις προσπάθειες αποπροσανατολισμού του λαού μας αλλά και φτιάξαμε και έργα που ήταν μέσα σ' αυτά το πνεύμα της Αντίστασης [...] όλοι οι τίμιοι συνθέτες..., χτυπήσαμε αυτό το τραγούδι και δεν αφήσαμε να πέσει ψυχικά ο λαός μας».*

**Σύνοψη υποπερίοδου:** η δυσμενής στερεοτυποποίηση του ρεμπέτικου δείχνει να υποχωρεί, με απαραμείωτες πάντως τις θέσεις της περί λούμπεν καταγωγής, ιδεολογικής διαχείρισης του είδους από την αντίδραση, κ.λπ. Την εποχή αυτή καταγράφονται μειωτικές παρεμβάσεις του Θεοδωράκη, με στόχο την υποβάθμιση του ρεμπέτικου, την υπεραξίωση του Τσιτσάνη και την επίκριση της περιρρέουσας ρεμπετομανίας.

## II. ΕΞΟΛΟΣ

### Η διακύμανση του αριστερού λόγου

Το ρεμπέτικο γίνεται αντικείμενο αξιολόγησης από την αριστερή διάνοηση σε μία εποχή όπου έχει ολοκληρώσει την «κλασική» περίοδό του (δεκαετία του 1930). Δεν εντοπίσαμε στον αριστερό Τύπο κάποιο κείμενο συγχρονικό της «κλασικής» περιόδου του είδους. Ατυχώς, η θρυλούμενη ρήση του Ν. Ζαχαριάδη -ότι το ρεμπέτικο είναι το «τραγούδι της κάμας και της ντεκαντέντσιας»- δεν ταυτοποιήθηκε.

**1946-1949:** Μέσα σε ένα εμφυλιακό κλίμα κατάφορτο από πολιτικοϊδεολογικές διαμάχες, ο αριστερός λόγος για το είδος είναι από τις απαρχές του εν πολλοίς αρνητικός. Οι εξαιρέσεις (κυρίως ο Ανωγειανάκης, 1946-1947 και, σε μικρότερο βαθμό, ο Πολίτης, 1947, και ο παλίμβουλος Θεοδωράκης, 1949) δεν πλήττουν την κυρίαρχη απαξιοτική στερεοτυποποίηση του είδους που δομείται την πρώτη εποχή: το ρεμπέτικο κατάγεται από το περιθώριο και τον υπόκοσμο, παράγει τραγούδια χασικλίδικα, ανήθικα, πεσιμιστικά και φυγής, και δεν μπορεί να εκφράζουν το υγιές τμήμα του λαού αλλά μόνο τα αντιδραστικότερα πολιτικά μορφώματα.

**1950-1959** Η κυρίαρχη ρητορική δεν θα διαβραχεί σχεδόν καθόλου τη δεκαετία αυτή (*Αυγή, Επιθεώρηση Τέχνης, Κοινωνιολογική Έρευνα*). Η μοναδική αντίμαχη φωνή (Σοφούλης, 1956) δεν διαφοροποιεί τη στιγματιστική αναπαράσταση που διαχέουν οι διαμορφωτές του κοινού αριστερού αισθήματος, με εξαίρεση τη σημειούμενη τάση αποδοχής της μορφολογίας μόνο του είδους. Ιδιαίτερος τονίζεται την εποχή αυτή το παθητικό και αντιαγωνιστικό πνεύμα των ρεμπέτικων, που εκφυλίζουν και αποναρκώνουν το υγιές τμήμα του λαού.

Η κυρίαρχη στερεοτυποποίηση του είδους θα δοκιμαστεί το **1960-1961**, με αφορμή το εγχείρημα Θεοδωράκη (*Επιτάφιος*), όταν ανοίγουν συζητήσεις στην *Αυγή*, στην **Επιθεώρηση Τέχνης** και αλλού (*Το Αύριο, Έρευνα, Καινούρια Εποχή*). Σημαίνουσες, οπωσδήποτε, είναι οι παρεμβάσεις του Θεοδωράκη και του Ανωγειανάκη (1961), κατά δεύτερο λόγο της Έλλης Παπαδημητρίου (1961), και σε μικρότερο βαθμό του μετεωριζόμενου Βουρνά (1961). Οι απόψεις αυτές πλήττουν τη συμπάγεια της κυρίαρχης ρητορικής για το είδος, προς την κατεύθυνση μιας νηφαλιότερης επαναπροσέγγισής του.

**Αξιοπρόσεκτο μεσοδιάστημα:** η συζήτηση των πολιτικών κρατουμένων της Ανανεωτικής Αριστεράς (1970). Πρόκειται για επαινετέο αναβαθμό στην πρόσληψη του είδους, ιδίως από τον «ανεπίσημο» και άτυπο αριστερό λόγο: μέριμνα αυτοκριτικής και αναστοχαστικής διάθεσης, στροφή στη γενικότερη προσέγγιση του είδους. Αποστασιοποιούμενη από την τρέχουσα/«επίσημη» ρητορική, η πλειοψηφούσα τάση των σχολιαστών θεωρεί το ρεμπέτικο ως αυθεντικό λαϊκό πολιτισμικό μόρφωμα και ευαίσθητο παλμογράφο της κοινωνικής πραγματικότητας.

Στον πρώτο καιρό της **Μεταπολίτευσης (1974-1978)** καταγράφονται ενδιαφέρουσες ζυμώσεις (αναστοχαστικής ιδίως υφής) προκαλώντας αναταράξεις στην κυρίαρχη στερεοτυποποίηση του ρεμπέτικου, χωρίς και να κλονίζουν τις βεβαιότητες των «σκληροπυρηνικών»: παρά τη διάχυτη αποδοχή του από μουσική κυρίως άποψη, το ρεμπέτικο βαρύνεται τελεσίδικα με την τοξικοφιλική και πεσιμιστική συνιστώσα του, που το κατέστησαν υποχείριο ιδεολογικών διαχειρίσεων από την εντόπια και μη «αντίδραση» με στόχο την παθητικοποίηση/αποπροσανατολισμό των λαϊκών στρωμάτων.

**Η δεκαετία 1980-1990,** εποχή γενικής αποδοχής, εμπορευματικής, κυρίως, αναβίωσης και μαζικής κατανάλωσης του ρεμπέτικου. Η σκληροπυρηνική στερεοτυποποίηση υποχωρεί σημαντικά, χωρίς και να εκλείπει, ενώ αναζητείται στο Τσιτσανικό «παράδειγμα» ένας αποδεκτός ιδεότυπος του λαϊκού τραγουδιού: έτσι η αριστερή ρητορική παραπλέει το ακανθώδες πρόβλημα της χασισικής εκδοχής/εποχής του ρεμπέτικου, θεωρώντας ότι το πραγματικό λαϊκό τραγούδι είναι μόνο το μετα-χασικλίδικο.

## **Οι δύο όχθες**

Η μία εστίασε απαξιωτικά και στιγματιστικά, κατ' επίκληση του περιεχομένου (χασικλιδισμός, πεσιμισμός, παρακμή και πολιτική αντιδραστικότητα), παρά την κλασματική αποδοχή των μορφολογικών αρετών του. Η άλλη εστίασε στη μελορυθμική αυταξία του είδους, το είδε ως αυθεντικό λαϊκό πολιτισμικό μόρφωμα, που, παρά ή ακόμα και χάρη στην τοξικοφιλική/πεσιμιστική συνιστώσα του, κατέγραψε διαχρονικά κάθε φάση της κοινωνικής πραγματικότητας.

**Η πρώτη** έμελλε να στερεοτυποποιηθεί και να διαχυθεί στην τρέχουσα αριστερή συνείδηση, βλέποντας στο ρεμπέτικο ένα συμβολικό μίasma και έναν πολιτισμικό δούρειο ίππο στο εσωτερικό των λαϊκών μαζών. Οι περιθωριακές συνδηλώσεις του είδους αποτέλεσαν εμπράγματο κίνδυνο αποπροσανατολισμού, παθητικοποίησης και «νάρκωσης» του λαού, καθώς υπονομεύονταν τα προτάγματα της αισιοδοξίας, της αγωνιστικότητας, της συλλογικότητας, της ταξικής συνειδητοποίησης κ.λπ. Ο λαός έπρεπε να «προστατευθεί», άνωθεν και έξωθεν, από την πλευρά εκείνη του εαυτού του την ευεπίφορη στα πλήγματα της ψευδούς συνείδησης (ένας φορέας της οποίας τότε εθεωρείτο το ρεμπέτικο). Η κατασκευή μιας στιγματισμένης ταυτότητας ήταν θέμα χρόνου: το προβληματικό πολιτισμικό μόρφωμα ανατέμνεται επιλεκτικά σε επιμέρους φέτες και ό,τι δεν συνάδει στο κυρίαρχο αξιακό σύστημα παθολογικοποιείται και καταχωρίζεται στο πεδίο της ιδεολογικοπολιτισμικής παρέκκλισης. Το λαϊκό τραγούδι οφείλει να είναι ομογενοποιημένο, μονοσημασιολογημένο και αποκαθαρμένο από περιθωριακές και ανταγωνιστικές συνδηλώσεις. Σημειώνουμε ότι αρκετά από τα επιμέρους κατηγορήματα (χασικλιδισμός, περιθωριακότητα, ανηθικότητα) που επεσύναψε στο είδος η κυρίαρχη ρητορική, τα επικαλούνταν και οι πιο ποικίλοι πολέμοί του. Και αν κάποτε η συμπεριφορά του κράτους άλλαξε, αν κάποτε η αντιμετώπιση των αστικών κύκλων μεταβλήθηκε (αν δεν πρόλαβαν να το «αγκαλιάσουν» πρώτοι και να διασπείρουν τη δική τους αφήγηση), η σκληροπυρηνική αριστερή ρητορική έμεινε «παγωμένη» σε μια χρονική στιγμή: το «πορτρέτο» που ξεκίνησε να φιλοτεχνεί ο Γ. Σταύρου το 1946 παρέμεινε σχεδόν αμετάλλακτο στη διαχρονία, ανανεούμενο με αναμνηστικές δόσεις απαξίας. Στους φορείς της ρητορικής αυτής, τα ρεμπέτικα ήταν πάντα γεννήματα του «θλιβερού υποκόσμου» και του «λούμπεν προλεταριάτου», των «άρρωστων και αντικοινωνικών στοιχείων». Ήταν η «μουσική αργκώ» που έψαλαν τα «ωδικά μαστούρια», ήταν τα «ψυχοφθόρα άσματα» «φυγής» που καλλιέργησαν την «αποθάρρυνση, τη μοιρολατρία και την κατάπτωση», ήταν οι ύμνοι του «μαυραγορίτη και του σαλταδόρου». Εάν μέσα στη διαχρονία η σκληροπυρηνική φωνή έπαψε σιγά σιγά να βρίσκει ευήκοα ώτα, δεν ήταν γιατί αναδιπλώθηκε αναστοχαστικά, αλλά γιατί κατακαλύφθηκε από τον ορυμαγδό της προϊούσας δημοφιλίας και μαζικής κατανάλωσης του είδους.

**Η δεύτερη** (Ανωγειανάκης, Έλλη Παπαδημητρίου κλπ) είδε ότι το ρεμπέτικο (παρά την ακανθώδη χασισική εκδοχή του και την αμηχανία που τους στοίχισε) είναι προεχόντως μουσικό φαινόμενο, «γνήσια μορφή λαϊκής μουσικής». Αν και αντέταξε, έγκαιρα και έγκυρα (ιδίως διά του Ανωγειανάκη), τη δική της αφήγηση για το είδος, δεν κατόρθωσε να αποτελέσει υπολογίσιμο αντίπαλο δέος, καθώς η οξύτητα, η ισχύς και η συμπάγεια των πολιτικοϊδεολογικών προταγμάτων κατακάλυπταν τις «άλλοτριες» φωνές. Ωστόσο, οι «αιρετικές» αυτές φωνές επιβίωσαν στα κράσπεδα του κυρίαρχου αξιακού συστήματος και, όταν η διαχρονική εξέλιξη του ρεμπέτικου και της σύνολης πρόσληψής του από την κοινωνία δημιούργησε ευνοϊκότερες συγκυρίες αναπροσέγγισής του, φάνηκε πόσο εγγύτερα είχαν τοποθετηθεί στον αυθεντικό πυρήνα της λαϊκής αισθητικής και ιδίως στην πραγματικότητα του ρεμπέτικου -σε αυτή την «αδύνατη πλευρά της λαϊκής καρδιάς».