

γῆται σταθερά τοῦ ἀτόμου. Ἐτσι διὰ τοῦ ρεμπέτικου ἡ Παράδοση θέλησε νὰ γεννήσῃ ἐξ ἰδίων ἓνα προσωπικώτερο, καὶ ἐν τῷ κόσμῳ, ἄτομο χωρὶς ὅμως καὶ νὰ διαλυθῇ, ἀφοῦ μία τέτοια κίνηση θὰ συνιστοῦσε κίνηση ἐναντίον της. Φθάνει, ὅμως, νὰ σκεφθοῦμε πῶς ἐὰν δὲν ὑπῆρχε τὸ ρεμπέτικο καὶ τὸ μετέπειτα λαϊκὸ, ὁ ἄμεσος πρόγονος τοῦ Νεοέλληκος θὰ ἦταν τὸ μακρινὸ καὶ ἀρκετὰ ξένο δημοτικόν, τὸ ὁποῖο εὐρισκόμενον σὲ ἀπόλυτη διάσταση μὲ τὸ τώρα θὰ δημιουργοῦσε ὀλικὸ ρήγμα ἀσυνεχείας καὶ ριζικὸ διχασμὸ — παρὰ τὰ κληροδοτήματα ποὺ δέχθηκε τὸ ρεμπέτικο ἀπὸ τὸ δημοτικὸ καὶ τὴν βυζαντινὴ μουσικὴ, τὰ ρήγματα καὶ οἱ ἀσυνέχειες εἶναι μεγάλα.

Ποιά εἶναι, ὅμως, τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα, γύρω ἀπὸ τὰ ὁποῖα συγκροτήθηκε τόσο τὸ ρεμπέτικο ὅσο καὶ τὸ λαϊκόν, καὶ ποιά ἡ ἱστορικὴ τους διαδρομὴ, καθὼς μέχρι τοῦδε τὰ στοιχεῖα αὐτά, ὅπως ὁ καημός, ὁ πόνος, τὸ ἐρωτικὸ πάθος ἢ ὁ θάνατος, ἐκλαμβάνονταν ὡς ἀντικειμενικά καὶ ἀνιστορικά, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, μεγέθη, πρᾶγμα ποὺ ἔδειχνε καὶ τὴν σταθερῶς ἀκόμη ὑπάρχουσα ψυχικὴ ἐγγύτητα καὶ προσκόλλησιν τῶν μελετητῶν του πρὸς αὐτό;

Τὸ ρεμπέτικο συγκροτήθηκε ἐπὶ μίας ἀληθείας: στὸν ἄνθρωπο τοῦ ὑπάρχει ἓνας ἐσαεὶ δυῖσμος καὶ μία ἀδιάλειπτη μάχη μεταξὺ τοῦ κοσμικοῦ χρόνου τῆς φθορᾶς καὶ τοῦ κόσμου, ἀπὸ τὴν μιά, καὶ τοῦ ἐσωτερικοῦ ἐξωκοσμισμού ποὺ δὲν λογοδοτεῖ ἐπ' οὐδενὶ στήν φύσιν, ἀλλὰ ἐνασμενίζεται στήν ἀπόσυρσιν καὶ τὸν καημό, ἀπὸ τὴν ἄλλῃ. Ἐτσι τὸ ρεμπέτικο ἀναδεικνύεται ὡς τὸ τραγούδι μιᾶς ψυχῆς ἀλγούσης μεταφυσικῶς, ἓνα τραγούδι ποὺ γεννᾶται ἀπὸ ἓναν τόπο ἀνέγγιχτο ἀλλὰ ἀλύτρωτο.

Τὸ νεώτατο ἐλληνικὸ τραγούδι, στήν πλέον εὐρύτερη μορφή καὶ ἐκδοχὴ του, μπορεῖ νὰ διακηρύσσει ἀνέτως τὴν αὐτάρκεια ἐνὸς ὑποκειμένου ποὺ δὲν ἀνέχεται τὴν σκιά· τὸ ρεμπέτικο μπορεῖ μόνον νὰ συγκινῇ, ἐπειδὴ, παραιτούμενο πάσης αὐταρκειᾶς, ἐπιτρέπει στὸν ἄνθρωπο τοῦ νὰ ἀναγνωρίξῃ δι' αὐτοῦ ἓνα βάθος ἐντὸς τοῦ προσωπικοῦ, διαφεύγον πάντοτε τῆς φθορᾶς, ἀπείρακτο καὶ ἀμόλυντο ἀλλὰ καὶ ἀσάρκωτο.

Τὸ βιβλίον, χωρὶς νὰ φιλοδοξῇ νὰ εἶναι ἐξαντλητικόν, προσπαθεῖ νὰ παρακολουθήσῃ τίς μετατοπίσεις αὐτὲς τῶν βασικῶν ἀξόνων, γύ-

ρω ἀπὸ τοῦ χρόνου, ὁ ὅς κατανοήθη τοῦ ρολογιοῦ δι' ἀγγίξε τὸ ὁ ἄνθρωπος μποροῦσε νὰ μοῖρα τοῦ ἐκτός του ταῖα, ὅμως χρόνον, δηλὴ στήν προστιμὸν του, ὡς ρα νὰ γενν

Τὰ τρα-
κυρίως πα-
θεση πάντ-
τὴν μιά ἢ
τὴν ἄλλη
τοῦ πνεύμ-

Τελειώ-
ρήσεις τοῖ
Μαυρίδῃ,
ὁποῖοι εἶχ-
σφάλματι

ρω από τούς οποίους πλέχθηκε τὸ ρεμπέτικο, στὴν διάρκεια ἐνὸς χρόνου, ὁ ὁποῖος ἀπὸ συνειδητοποιούμενος ὡς κομπολόι, ἀρχικῶς, κατανοήθηκε ὡς ρολοὶ στὸ τέλος. Μόνον στὸ πλαίσιο τοῦ χρόνου τοῦ ρολογιοῦ καὶ στὰ συμπαρομαρτοῦντα αὐτοῦ, τὸ λαϊκὸ τραγούδι ἄγγιξε τὰ ὅριά του, καθὼς στὸν κυκλικὸ χρόνο τοῦ κομπολογιοῦ, ὁ ἄνθρωπος τοῦ ρεμπέτικου καὶ συνακολούθως τῆς παραδόσεως, μπορούσε νὰ συντονίζεται ἀνέτως ἐπὶ τὸ αὐτὸ μὲ τὸν κόσμον καὶ τὴν μοῖρα τοῦ κόσμου τούτου, τοῦ ντουνιᾶ· δὲν μπορούσε νὰ κοιταχθῇ ἐκτός του καὶ ἄνευ τοῦ χρόνου αὐτοῦ τῆς παραδόσεως. Ἡ τελευταία, ὅμως, φιλοδόξησε νὰ ὁμιλήσῃ στὸν χρόνο τοῦ ρολογιοῦ, στὸν χρόνο, δηλαδή, ἐνὸς τύπου ἀνθρώπου ποὺ δημιουργεῖ ὁ ἴδιος χρόνος· στὴν προσπάθειά της αὐτὴ γέννησε τὸ ρεμπέτικο καὶ τὸ ὑποκείμενό του, ὡς νὰ ἀποτελοῦσε τοῦτο τὴν τελευταία της γνήσια ἀπόπειρα νὰ γεννήσῃ στὸ τώρα καὶ νὰ διαλεχθῇ μὲ αὐτό.

Τὰ τραγούδια ποὺ παρατίθενται, εἴτε ὀλικῶς εἴτε μερικῶς, ἔχουν κυρίως παραδειγματικὸ χαρακτήρα, καθὼς μία λεπτομερὴς παράθεση πάντων θὰ μᾶς ἐξέτρεπε τοῦ ἀρχικοῦ σκοποῦ ποὺ εἶναι ἀπὸ τὴν μιὰ ἢ διαγραφὴ μιᾶς πορείας ἐν χρόνῳ τοῦ ρεμπέτικου καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ περιγραφὴ τῶν βασικῶν του ἀξόνων καὶ ἡ ψηλάφηση τοῦ πνεύματος ποὺ τὸ ἐμψύχωνε.

Τελειώνοντας θέλω νὰ εὐχαριστήσω γιὰ τὶς πολύτιμες παρατηρήσεις τοὺς τούς Τάσο Καραγιάννη, Θανάση Διακόπουλο, Νίκο Μαυρίδη, Κωνσταντῖνο Πουλῆ, καθὼς καὶ τὸν Στέλιο Ῥάμφο, οἱ ὁποῖοι εἶχαν καὶ τὴν ὑπομονὴ νὰ διαβάσουν τὸ κείμενο· τὰ ὅποια σφάλματα βαρύνουν τὸν συγγραφέα καὶ μόνον.

Περὶ τῆς ποιητικῆς τοῦ ρεμπέτικου
Ἡ μάσκα καὶ ἡ διαδρομὴ της στὸ ρεμπέτικο

Ἐὰν στοὺς νεωτέρους χρόνους ἡ ἰδιοπροσωπία στὴν δημιουργία ἀποτελεῖ ἐκ τῶν ὧν οὐκ ἄνευ ἀπαιτητὴ συνθήκη γιὰ νὰ σταθῇ ἓνα ἔργο, δὲν συνέβαινε τὸ ἴδιο καὶ στίς παλαιότερες ἐποχές, ὅπου τὸ πνεῦμα τῆς κοινότητος ταυτιζόταν ἐν πολλοῖς μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀπολύτου, ἐνῶ ὁ ἐνδελεχῶς πιστοποιούμενος συντονισμός της ἐπὶ τὸ αὐτὸ διατράνωνε τὴν ἀλήθεια της. Σημασία, σὲ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὸ καθεστώς, εἶχε ἡ φανέρωση αὐτοῦ τοῦ πνεύματος ποὺ ἐκφραζόταν ὡς τύπος. Ἔτσι στὸ πλαίσιο τοῦ δημοτικοῦ, ἀτομικὸ καὶ γενικὸ ταυτίζονταν σὲ τέτοιο σημεῖο, ὥστε, ἐπὶ παραδείγματι, ξένες πρὸς τὴν πενθοῦσα οἰκογένεια μοιρολογίστρες νὰ μοιρολογοῦσαν τὸν νεκρό, ἀρκεῖ τὸ αἶσθημα νὰ μὴν ᾔταν οὔτε δικό τους οὔτε τῶν συγγενῶν, ἀλλὰ κοινό, φέρον δὲ μαζὶ καὶ τὴν σημασία του, ὡς τόπος συντονισμοῦ, σὲ τέτοιο βαθμό, ὅπου θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἰσχυρισθῇ πὼς ὁ ἓνας βρισκόταν ἐντὸς τοῦ ἄλλου. Ἡ κερδισμένη αὐτὴ ὁμοψυχία, δίκην μαγικῆς συναινέσεως, ἐκφραζόταν στὸ “προσωπεῖο”, στὸν τόπο αὐτὸν φανείας τοῦ συντονισμοῦ τῶν ἐγγεγραμμένων στὴν σημασία τους αἰσθημάτων.

Ὡς κληρονομιά ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, τὸ προσωπεῖο-μάσκα συνώδευσε καὶ τὴν ζωὴ τοῦ ρεμπέτικου. Ἡ μάσκα ὅμως αὐτὴ πρέπει νὰ ἐννοηθῇ ὡς ἀρτίωση, ἀποκατάσταση τοῦ προσώπου στὸ ἀπόλυτο καὶ τὸ ἔσχατον, στὴν πληρότητά του. Αὐτὸ συνέβαινε, διότι κατελάμβανε τὴν θέση τῆς ἐσωτερικότητος στὰ ὑποκείμενα, καὶ ταῦτοχρόνως τοῦ προορισμοῦ τοῦ προσώπου. Ἐπ’

οὐδενὶ πρέπει νὰ ἐννοηθῇ ὡς κάτι ποὺ ἔκρυβε ὑφισταμένη ὑποκειμενικότητα ἢ ἐσωτερικότητα διαφόρου ρυθμοῦ καὶ τάξεως ἀπὸ μιὰν ὀρισμένου τύπου κοινωνικὴ ἢ κοσμικὴ συμβολικὴ τάξη. Ἡ μάσκα συγκροτοῦσε τόσο ἐξωτερικὴ ὅσο καὶ ἐσωτερικὴ πραγματικότητα· περισσότερο φανέρωνε παρὰ ἔκρυβε. Αὐτὴ συνιστοῦσε καθολικότητα καὶ διαφάνεια, ὅχι τὸ ἄτομο, λειτουργοῦσα ὡς ἐσωτερικότης ἀνευ ἐγωισμοῦ καὶ αὐτονόμου πάθους.

Μπορεῖ οἱ ἀτομικοὶ χαρακτῆρες στὸ ρεμπέτικο νὰ εἶναι πιὸ ἐκτυποὶ καὶ πιὸ ἔξεργοι ἀπὸ αὐτοὺς τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, μπορεῖ νὰ συναντοῦμε μεγαλύτερη ποικιλία, καὶ ἐκ μιᾶς ἀπόψεως, περισσότερη λεπτότητα καὶ βάθος, ἀπ' ὅ,τι στὸ δημοτικὸ, ὅμως ἡ μάσκα ζοῦσε, ἐβασίλευε καὶ ὥριζε, κατὰ βάσιν, τὴν ποιητικὴν του.

Σχηματικῶς ὁμιλοῦντες μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς τὰ αἰσθήματα στὸν χῶρο τοῦ ρεμπέτικου-λαϊκοῦ, καὶ πολὺ περισσότερο στὸν χῶρο τοῦ δημοτικοῦ, ἦταν, κατὰ πολὺ, αἰσθήματα ρόλων. Προσοχὴ ὅμως: Δὲν πρέπει μὲ κανέναν τρόπο νὰ θεωρήσωμε πὼς ὑφίστατο κάποιο εἶδος διαστάσεως μεταξὺ ρόλου καὶ κάποιας ἐσωτέρας υποκειμενικῆς ἀληθείας ἢ κόσμου ποὺ καταπιέζεται καὶ ἀπωθεῖται, ἐνῶ, σὺν τοῖς ἄλλοις, δὲν ἐτίθετο ζήτημα ἀτομικότητος καθολικοῦ χαρακτῆρος, αἵτημα, δηλαδή, διευρύνσεως τῆς ἀτομικότητος καὶ θεωρήσεώς της ὡς καθολικότητος. Ὁ ρόλος συνιστοῦσε ἓνα δεσμό: συνέδεε τὸν ἐκάστοτε ἀποσπασματικὸ λόγο καὶ αἶσθημα μὲ τὴν κοινωνικὴ ἀλήθεια ἢ τὸ ἀπόλυτον· ἐδομεῖτο στὴν τυπικὴ χειρονομία, πάντοτε ἐναντί τινος, τῆς κοινότητος στὴν προκειμένη περίπτωσι, καὶ ἐπεῖχε θέσιν ἀρτιωτικοῦ καθρέφτη πρὸς τὸ ὑποκείμενο, καθὼς τὸ ἄτομο ἐτύγγανε πάντοτε σεβασμοῦ καὶ ἀξίας, σχεδὸν ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον, στὸν ρόλο του — τὰ ὅποια δικαιώματά του τὰ ἐξελάμβανε ἐξ αὐτοῦ καὶ δι' αὐτοῦ· ἀποτελοῦσε, δηλαδή, τὴν καθολικότητα τοῦ ἀτόμου, τὸ ὅποιο δὲν ἐπέλεγε αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο κατόπιν αὐτονόμου σκέψεως ἢ ἀποφάσεως, ἀνεξαρτήτως δηλαδή ρόλου. Συνιστοῦσε ἔτσι προ-λογικὴ πραγματικότητα, ἢ ὅποια προηγεῖτο τοῦ ἀτόμου καί, καθὼς τὸ τελευταῖο ὑπηρετοῦσε τὸν ρόλο, αὐτὸς μὲ τὴν σειρά του ὑπηρετοῦσε τὴν μεταφυσικῆς κοπῆς εἰκόνα-δόξα τῆς κοινοτικῆς ομάδος. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, σημασία δὲν

εἶχε ὁ χαρακ-
λος, ὅμως, ἦτ
τὸ ὅποιο οὐδε
τοῦ ἀ-νοήτου
φραστο, στοῖ
αὐτὸς ποὺ τὰ
νὰ φορᾶ προσ
ὁμοίως καὶ
στὴν περίπτω

Τὸ εἶδος ο
ἀξιακὴ ἱεραρ
τὸ αἶτιο, τὸ
σμοῦ τοῦ ἀνί
ταζόμενος σ
ἐαυτὸν τὸν ἐ
μαζὶ μὲ τὸν
σοῦ κάμπο
ὅμως, δὲν ο
μόνος· καλὺ
καθρέφτης.
ἐσχατο ἐξευ
ναρκισσισμι
τέρου ἀτόμι
ποὺ παρῆγο

Στὸ τρα-
λος, συμπε
μάννα, πον
πάντα τρότ
στεύη αὐτῇ
στὸ Κάποι
ἢ στὸ Τὸ π
ὁ ἀφηγημέ
μιὰ γυναῖκ
γοῦσε μὲ

είχε ο χαρακτήρας, με τὰ νεώτερα δεδομένα, ἀλλὰ τὸ ἦθος. Ὁ ρόλος, ὅμως, ἦταν αὐτὸς ποὺ δημιουργοῦσε καὶ τὸ δοσμένο ἦθος ἀπὸ τὸ ὁποῖο οὐδεὶς διέφευγε, ἄνευ τῆς συνεπείας νὰ βρεθῇ στὸν χῶρο τοῦ ἀ-νοήτου, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι περιγράφεται ἀπὸ τὸν Θεόφραστο, στοὺς *Χαρακτῆρες* του (*Περὶ Ἀπονοίας*), νὰ περιπίπτῃ αὐτὸς ποὺ τὰ ἔχει χαμένα, ὁ ὁποῖος τολμᾷ νὰ κορδακίζεται χωρὶς νὰ φορᾷ προσωπεῖο καὶ χωρὶς νὰ εἶναι μεθυσμένος ἀλλὰ νήφων — ὁμοίως καὶ ἡ ἐκπτώση στὴν ἀ-τοπία, ὅπως αὐτὴ περιγράφεται στὴν περίπτωσι τῶν ἡρώωνομανῶν τῶν δεκαετιῶν '30 καὶ '40.

Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς μάσκας δημιουργοῦσε διαφορὰ καὶ ἐνθεση σὲ ἀξιακὴ ἱεραρχία. Ἔτσι ὁ ρόλος, ὡς ἰδιάζον κάτοπτρο, ἀποτελοῦσε τὸ αἶτιο, τὸ πρῶτον κινοῦν, τοῦ ἰδιοτύπου ἐγωισμοῦ καὶ ναρκισσισμοῦ τοῦ ἀνθρώπου τοῦ ρεμπέτικου. Ὁ τύπος αὐτὸς ἀνθρώπου κοιταζόμενος στὸν ἰδιότυπο αὐτὸν καθρέφτη δὲν ἔβλεπε αὐτὸν καθ' ἑαυτὸν τὸν ἑαυτό του, ἀλλὰ τὸν ρόλο του ἢ μᾶλλον τὸν ἑαυτό του μαζί με τὸν ρόλο του, ὅπου ὁ τελευταῖος ἐπεῖχε θέσιν φόντου, “χρυσοῦ κάμπου”, κατὰ τὸν ὅρο τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ποτέ, ὅμως, δὲν αὐτοθεᾶτο, ἀφηρημένης πάσης σημασίας, γυμνὸς καὶ μόνος· καλύπτεται ἀκόμη: τὸ προσωπεῖο αὐτὸ ἦταν αὐτὸς ὁ ἴδιος ὁ καθρέφτης. Ἀπεκδυόμενος αὐτοῦ, περιέπιπτε στὴν ἀ-τοπία, τὸν ἔσχατο ἐξευτελισμό, αἴφνης τοῦ πρεζάκια. Αὐτὸ συνιστοῦσε καὶ τὸν ναρκισσισμό του, ὁ ὁποῖος ὅμως πόρρω ἀπέχει ἀπὸ αὐτὸν τοῦ νεωτέρου ἀτόμου. Τὰ πάντα στὸν ρεμπέτη ἦσαν κοινωνικὰ διάσημα ποὺ παρήγαν σημασία καὶ διαφορά.

Στὸ τραγούδι του χαίρεται ἢ ἐρωτεύεται ὡς ρόλος, πονᾷ ὡς ρόλος, συμπεριφέρεται ὡς τέτοιος. Ἐπὶ παραδείγματι, ἡ ἀφηγημένη μάννα, πονοῦσε ὡς μάσκα μάννας ποὺ ἀντιδρᾷ με συγκεκριμένο πάντα τρόπο σὲ συγκεκριμένες αἰτίες — ὅταν ὁ γιὸς της μεταναστεύῃ αὐτὴ παρουσιάζεται πάντοτε νὰ πονᾷ καὶ νὰ καρτερῇ, ὅπως στὸ *Κάποια μάννα ἀναστενάζει*, τοῦ 1948, τοῦ Βασίλη Τσιτσάνη, ἢ στὸ *Τὸ παιδί της δὲν τῆς γράφει*, τοῦ 1956, τοῦ Μανώλη Χιώτη—, ὁ ἀφηγημένος ἄντρας, ποὺ ἔλειωνε ἀπὸ τὸ ἐρωτικὸ του πάθος γιὰ μιὰ γυναῖκα, ἐκφραζόταν με τὰ ἴδια ρητορικὰ σχήματα καὶ ἐνεργοῦσε με ὠρισμένο ρεπερτόριο δράσεων — π.χ. ἀποκαλεῖ σκύλλα,

ἄπιστη, ἄκαρδη, παραδόπιστη τὴν γυναῖκα, ἐνῶ ἐνίοτε καταφεύγει στὴν βία ἢ στὴν αὐτοκαταστροφή, ὅπως στὰ τραγούδια *Ὁ ἰσοβίτης, Σκύλλα μ' ἔκανες καὶ λειώνω, Στὰ σίδερα μὲ βάλανε, Γιὰ τὸ γινάτι σου μωρή*, *Ὅταν θὰ κάνω πέρασμα*, τῆς διετίας 1934-1935, τοῦ Μάρκου Βαμβακάρη, *Ὁ παππᾶς*, τοῦ 1934, τοῦ Βαγγέλη Παπάζογλου καὶ σὲ πλῆθος ἄλλα· ὁμοίως καὶ ὁ χασικλῆς, ποὺ παρουσίαζε σταθερὸ ἦθος καὶ ἐνέργειες, ἀνάλογα μὲ τὸν τύπο του — ἐνίοτε δὲ καὶ ἡ σκηνικὴ παρουσίαση τῶν εἰκόνων στὰ χασικλίδικα τραγούδια ἢ καὶ σὲ ἄλλα ὑποεῖδη τοῦ ρεμπέτικου ἦταν ὁμοίας λογικῆς, ὁμοιότροπη. Λέξεις καὶ ἦθος, μὲ τὶς ἀριστοτελικές ἐννοιες τῶν ὄρων, ἦσαν ἐναρμονισμένα, ὅπου στὸ δεύτερο πρέπει νὰ διαβάζουμε τὸ ἦθος τῆς μάσκας, τοῦ ιδιοτύπου αὐτοῦ προσωπείου, καὶ ὄχι τὸ ἦθος συγκεκριμένου αὐτονόμου ἀτόμου.

Ἡ μάσκα-προσωπεῖο, κατὰ τὴν λειτουργία της, εἶχε τὸ ἐξῆς παράδοξο: ἐπέτρεπε τὴν συγκέντρωση ἰσχυρῶν καὶ ἐντόνων αἰσθημάτων ἄνευ διαλύσεως τοῦ ἐσωτερικοῦ πυρῆνος ἢ δημιουργίας ρηγμάτων στὸ ὑποκείμενο. Τοῦτο, διότι ἡ σύστασή της, κατὰ κάποιον τρόπο, δὲν διέθετε βάθος παρά μόνον ἐπιφάνεια. Θὰ πρέπει ἐδῶ νὰ ἔχουμε ὑπ' ὄψιν μας τὸ ἀνάλογο τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπου τὸ ὅποιο βάθος τῶν μορφῶν ἔχει μετατραπῇ σὲ ἐπιφάνεια καὶ ἡ ὅποια σκιά ἔχει ὠθηθῇ στὰ ἄκρα, ἀποκαλύπτοντα, ἀμφότερα, μεγαλύτερα καὶ πλατυτέρα ἀκόμη διαφάνεια. Ταῦτοχρόνως δέ, καὶ ἐδῶ ἐγκτεται τὸ παράδοξον, δημιουργοῦσε ἀπόσταση· δὲν ἐπέτρεπε, δηλαδή, τὴν πλήρη ταύτιση τοῦ ὑποκειμένου μαζί της καὶ συνακολούθως τὴν ὀλικὴ ἀνάληψη τοῦ βάρους τῶν αἰσθημάτων ἀπὸ αὐτό. Ἡ εὐεργετικὴ αὕτη ἀπόσταση ποὺ δημιουργοῦσε, ἄφηνε στὸ ὑποκείμενο χῶρο ὑπάρξεως, ἐνῶ, ταῦτοχρόνως, τοῦ ἔδινε τὴν εὐκαιρίαν νὰ βλέπη τὸν ἑαυτό του ἐκ τῶν ἔξω, ὅπου ὁ ἑαυτὸς δὲν πρέπει νὰ ἐκλαμβάνεται ἐδῶ ὡς τὸ βαθύτερο ἐγώ ἢ ὡς κάτι ποὺ ταυτίζεται μὲ τὸ ἐγώ, ἀλλὰ ἓνας τύπος *alter ego*, χωρὶς ὅμως νὰ ἐννοοῦμε μορφὴ σχιζοφρενείας, ἀφοῦ δὲν πρόκειται περὶ σχάσεως ἢ διχασμοῦ τοῦ ὑποκειμένου, μιὰ καὶ κάτι τέτοιο θὰ σήμαινε μιὰν ἀδυσώπητη ἐμφυλιακὴ μάχη ἐντὸς ἐνὸς διπλοῦ ἑαυτοῦ, κατὰ τὴν ὁποία ἓνα κομμάτι ἀπὸ αὐτὸν θὰ προσπαθοῦσε νὰ κατακλύσῃ τὸ ἄλλο μισό. Θὰ

πρέπει νὰ ἐ
ἑαυτὸς αὐτ
ἴδιος. Πρόκ
ὑποκείμενο
στὸ ἔσχατο
κεια στὸ αἰ
ροπῆς τους
τικὰ καὶ φε

Μπορεῖ
ὅμως, τὴν
σου αὐτῆς.
καθὼς φέρ
ὀλοζώνταν
νὴ ἐξ αὐτῶ
τά, ἀλλ' ἐν
τικῶς, ἀλλ
κρικῆς πα
νάδειξη μιᾶ
ἰδίου καὶ τ
τως ἰδίου ἁ
τὴν ἐκπληρ
με παραδει
Μπάμπη Μ
νῆ: Ἀπ' τῆ
Μάρκου Β
Βαγγέλη Ι
πλῆθος ἀμ
γονὸς ἢ μί
κληρίαν σ'
γούμενός τ
πον εὐρίσκ
ἀπ' ἔξω —
τραγούδῃς
(Χασκὴλ).

πρέπη νὰ ἐκληφθῇ ὡς ἓνα εἶδος alter ego, ὅπου ἐν τέλει ὁ ἴδιος ὁ ἑαυτὸς αὐτοθεωρεῖται ὡς ἀπολύτως ἄλλος, ἀκριβῶς γιὰ νὰ εἶναι ὁ ἴδιος. Πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια τὴν κίνηση, τὸ ἴδιο τὸ αἶσθημα τοῦ ὑποκειμένου, ἀρτιωμένου ὅμως στὴν μάσκα καὶ ἐγγεγραμμένου στὸ ἔσχατον. Αὐτὴ ἡ ἐσχατολογικὴ ἐγγραφή εἶναι ποὺ ἔδινε διάρκεια στὸ αἶσθημα καὶ στὸν λόγο, ποὺ ἄλλιῶς θὰ παρέμεναν, λόγῳ ροπῆς τοὺς ἀμφοτέρων πρὸς τὸ αἰεὶ διαφεῦγον παρόν, ἀποσπασματικά καὶ φευγαλέα δημιουργήματα.

Μπορεῖ ἡ μάσκα νὰ ἀπαγορεύῃ τὴν ὀλικὴ ταύτιση, ἐπιτρέπει, ὅμως, τὴν ἀναγνώριση τοῦ ὑποκειμένου τοῦ ἰδίου ὡς ἄλλου διὰ μέσου αὐτῆς. Ἀπόστασις καὶ ἐγγύτης ὡς δύο ταυτόχρονες κινήσεις, καθὼς φέρει ὁμοῦ τὴν ψυχρότητα τοῦ νεκροῦ καὶ τὴν θερμὴ ἐνὸς ὀλοζώντανου καὶ ἀνοικτοῦ αἰσθήματος. Ἐξ οὗ καὶ ἡ προκαλουμένη ἐξ αὐτῶν συγκίνησις. Τὸ ρεμπέτικο δὲν γαργαλάει, ἔστω δυνατά, ἀλλ' ἐν τέλει φευγαλέα αἰσθήματα, οὔτε συγκινεῖ συναισθηματικῶς, ἀλλὰ παρουσιάζει μιὰ πραγματικότητα ταυτόχρονως νεκρικῆς παγωνιάς καὶ ζωντανῆς θερμότητος καὶ τοῦτο ἀπὸ τὴν ἀνάδειξιν μιᾶς ἐγγενοῦς στὴν ποιητικὴ τῆς μάσκας συμπράξεως: τοῦ ἰδίου καὶ τοῦ ἄλλου. Ἡ ταυτόχρονη αὐτὴ παρουσίαση τοῦ ἀπολύτως ἰδίου ὡς ἀπολύτου ξένου εἶναι ποὺ προκαλεῖ τὴν συγκίνησιν καὶ τὴν ἐκπλήξιν. Ἐνδεικτικῶς καὶ μόνον, μποροῦμε ἐδῶ νὰ ἀναφέρωμε παραδείγματα, ὅσον ἀφορᾷ καὶ στοὺς στίχους στὰ τραγούδια: Μπάμπη Μπακάλη: *Χτυποῦν καμπάνες θλιβερά, Βασίλη Τσιτσάνη: Ἀπ' τὴν μάννα μου διωγμένος καὶ Κάποια μάννα ἀναστενάζει, Μάρκου Βαμβακάρη: Σκύλλα μ' ἔκανες καὶ λειώνω, Ὁ χαρμάνης, Βαγγέλη Παπάζογλου: Ὁ Νικοκλάκις, Ὁ παππᾶς, καθὼς καὶ σὲ πλῆθος ἀμανέδων κ.ἄ., ὅπου ὁ ἀφηγητὴς-ἥρωας περιγράφει ἓνα γεγονὸς ἢ μιὰ ὀριακὴ του κατάστασις μὴ μετέχοντας ὅμως καθ' ὀλοκληρίαν σ' αὐτήν, ἄρα μὴ καταβροχθιζόμενος ἀπὸ αὐτήν, καὶ ἀφηγούμενός τὴν, ἐν τέλει, ἀπὸ τόπο μεταϊστορικόν, κατὰ κάποιον τρόπον εὐρισκόμενος ἐκτὸς ἱστορίας, καὶ ὡς νὰ ἔβλεπε τὰ πράγματα ἀπ' ἔξω — δὲν εἶναι τυχαῖο πὼς τὰ προαναφερθέντα τραγούδια τὰ τραγούδησαν ὁ Μᾶρκος, ἡ Σωτηρία Μπέλλου, ἡ Στέλα Γιεχασκήλ (Χασκήλ), ὁ Στελάκης Περπινιάδης, φωνές κατ' ἐξοχὴν τῆς μά-*

σκας, αλλόκοσμες, τῆς θερμῆς παγωνιάς. Στὸ δὲ καθαρῶς μουσικὸ μέρος θέσιν μάσκας ἐπέιχε ὁ μουσικὸς δρόμος-κλίμακα, τὸ μακάμι.

Ἐκ τοῦ γεγονότος αὐτοῦ προέρχεται καὶ ὁ ἰσχυρισμὸς ὅτι ὁ στίχος ἢ ἡ μουσική, στὰ ρεμπέτικα, ἐνδεχομένως νὰ εἶναι φτωχά, ὅμως δὲν παύουν νὰ συγκινοῦν ὄντως, ἐκλαμβάνόμενα ὡς τέτοια ὑπολείπονται πολλῶν τραγουδιῶν, θεωρούμενα ὅμως ὡς ὑπηρετοῦντα μία πραγματικότητα, ὅπου ἡ ἀλήθεια τῆς μᾶς γεμίζει καὶ μᾶς ξεπερνᾷ ταῦτοχρόνως, κατανοοῦμε ποῦ ἔγκειται ἡ ποιητικὴ τους ποιότητα.

Στὶς προεκτάσεις τοῦ ρυθμοῦ αὐτοῦ τῆς μάσκας καταλαβαίνουμε καὶ τὴν σκηνικὴ παρουσίαση στὸ πάλκο, τὴν μετωπικότητα καὶ τὴν ἀκίνησία ποὺ χαρακτηρίζει τοὺς μουσικοὺς, τὶς ἀπαθεῖς φωνές ποὺ προκαλοῦσαν συγκίνηση, τὴν ιδιαιτερότητα τοῦ πρὸ τοῦ 1950 παιξίματος τοῦ μπουζουκιοῦ, τὴν λιτὴ σύνθεση τῶν ὀρχηστρῶν (μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς καί, ἐνίοτε, μεταπολεμικῶς κυρίως, πιάνο ἢ ἀκκορντεόν). "Ὅλα αὐτὰ ὑπηρετοῦσαν μὲ συνέπεια τὴν ἀλήθεια αὐτὴν τῆς μάσκας. Ἀναλυτικώτερα: Τόσο ὁ χορευτὴς καὶ ὁ ὀργανοπαίκτης, στὸν χῶρο τοῦ πάλκου, ὅσο καὶ ὁ στίχος καὶ ἡ μουσικὴ δίνουν σαφὲς προβάδισμα στὸν τύπο. Ἡ τελετουργικὴ ἀκίνησία τῶν ὀργανοπαικτῶν, ἡ καθιερωμένη θέση τους στὸ πάλκο, ἡ καθιστὴ, μετωπικὴ τους στάση, χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τῆς μάσκας, ἐξ οὗ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι παραπέμπουν σὲ ἀγάλματα τῆς ἀρχαϊκῆς περιόδου. Τὸ ἀρχαϊκοῦ τύπου ἄγαλμα δὲν εἶχε κατακτήσει ἀκόμη τὴν κίνηση στὸν χρόνο, τὸ ἔγχρονο παρὸν τοῦ ἦταν ἄγνωστο, δὲν ἀποτύπωνε ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, καθὼς ἦταν μόνον κοῦρος ἢ κόρη καί, χωρὶς νὰ εἶναι, ἀσφαλῶς, παγωμένο σὲ μία δεδομένη στιγμή στὸ παρὸν, μνημείωνε τὴν διάρκεια στὸν χρόνο, τὴν ὁποία κέρδιζε διὰ τῆς ἀφαιρέσεως πάσης ἀτομικότητος· τὸ δὲ τίμημα τῆς μετωπικότητος συνίστατο στὴν ἀπουσία βάθους ἀπὸ τὴν ἀδυναμία νὰ κοιταχθῇ τὸ ἴδιο ἐκ τῶν ἔξω ἄνευ τῆς διαμεσολαβητικῆς ματιᾶς τῆς ομάδος, ἡ ὁποία τὸ συνελάμβανε μὲ ἓνα καὶ μόνον βλέμμα, ἢ τοῦ δοσμένου ἀπολύτου, στοιχεῖο τὸ ὁποῖο θὰ εὔρισκε τὴν πιὸ ὠλοκληρωμένη του ἔκφραση στὴν βυζαντινὴ τέχνη.

Ἡ δὲ μετωπικὴ ἀνάλογη στήν μετωπικότητα σχεδὸν θῆ παρὰ κή, σύ τὴν λο

Με πάλκο σικὴ ρου πα μόνον πλέον νὰ ση ἀρχικ ἀπόρρ ἐναντι φο. Ἐ εἰσαγ μὲ ἴδι μα τι ἀπλῆ τερο γικὴ της, οἶκει Ὁ ἄ τοῦ δεκα ου, ἢ τε, τ χη τ

Ἡ ἄνευ κερδισμένου βάθους ἐξωστρέφεια καὶ ἡ ἐπιπεδοφάνεια τῆς μετωπικότητος, ποὺ χαρακτηρίζαν τὸν ἀρχαῖκὸ τύπο, βρῆκαν τὸ ἀνάλογό τους στὸ πάλκο, σὲ μία στάσιν-ἐναντι, ἡ ὁποία μορφωνόταν στὴν μάσκα, στὴν λογικὴ τοῦ ἀναγλύφου. Οἱ ὀργανοπαῖκτες κάθονται μετωπικῶς ἐναντι τῶν θαμῶνων, εἰ δυνατόν σὲ μία σειρὰ καὶ σχεδὸν ἀκίνητοι, ἀπεικονίζοντες τὴν ἐνότητα τῆς ομάδος· στὴν ἀβαθῆ παράταξη τῶν μουσικῶν ἀντιστοιχεῖ καὶ ἡ παρατακτικὴ, σειραϊκὴ, σύνδεση τῶν διστίχων στὰ πρῶιμα ρεμπέτικα. Τὸ πάλκο ἠρνεῖτο τὴν λογικὴ τοῦ τρισδιάστου χώρου, τοῦ βάθους καὶ τοῦ χρόνου.

Μετὰ τὸ 1950 ἔχουμε δύο σημαντικὲς ἀλλαγές στὸ λαϊκὸ αὐτὸ πάλκο καὶ γενικώτερα στὸ τραγούδι. Ἡ πρώτη ἀφορᾷ στὴν μουσικὴ σκηνή, ὅπου αὐτὸ τὸ δισδιάστατον διασπᾶται χάριν ἐνὸς χώρου ποὺ τείνει πρὸς τὸ ἀπεριόριστο, ἔτσι ἡ βίωση τῆς ἐπιφανείας, καὶ μόνον, ὑποχωρεῖ ἐναντι τοῦ βάθους ὡς τρίτης διαστάσεως, ἡ ὁποία πλέον ἐμπεριέχει τὴν κίνηση. Ἡ τραγουδίστρια, συνήθως, ἀρχίζει νὰ σηκώνεται καὶ νὰ στέκεται μπροστὰ ἀπὸ τοὺς ὀργανοπαῖκτες – ἀρχικῶς στέκεται, ἄνευ κινήσεως, σὰν νὰ ἀπαγγέλλῃ ποίημα ὡς ἀπόρροια, ἀκόμη, τῆς ὑπαγωγῆς τῆς στὴν λογικὴ τῆς «στάσεως ἐναντι», τῆς χειρονομίας καὶ τῆς πόζας, σὰν προεξοχὴ σὲ ἀνάγλυφο. Ἡ Μαρίκα Νίνου εἶναι ἴσως ἡ πρώτη πού, ταῦτοχρόνως μὲ τὴν εἰσαγωγή τῆς ὀρθίας στάσεως καὶ κινήσεως, ἀρχίζει νὰ τραγουδᾷ μὲ ἰδιαίτερο στὺλ προσπαθῶντας νὰ ἀποδώσῃ μὲ τὸ δικό της αἶσθημα τὸ νόημα τῶν στίχων, ἐνῶ μερικὲς φορές δὲ ἔφθανε καὶ στὴν ἀπλῇ ἀπαγγελίᾳ – ἐξ οὗ καὶ τὸ πανθομολογούμενον αἰσθαντικώτερο αἶσθημα ποὺ μετέδιδε. Ἄν καί, κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτή, ἡ λογικὴ τῆς μάσκας βάδιζε ἤδη πρὸς τὸ περιθώριο, ἡ παντοδυναμία της, ἀφοῦ ὥριζε τίς κινήσεις ἀπὸ τὸ ἀσυνεῖδητο, ἀλλοίωνε, ἢ καὶ οἰκειωνόταν, ἀκόμη καὶ τοὺς τρόπους ποὺ τὴν ἀντιστρατεύονταν. Ὁ ἄνδρας τραγουδιστὴς θὰ ἀργήσῃ νὰ σηκωθῇ ἀπὸ τίς καρέκλες τοῦ πάλκου· ἐπὶ παραδείγματι γιὰ τὸν Πρόδρομο Τσαουσάκη τῆς δεκαετίας 1955-1965, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα γιὰ τὸν Στράτο Διονυσίου, ἦταν ἀδιανόητο νὰ σηκωθοῦν ὀρθιοὶ – δὲν εἶχε περάσει, ἄλλωστε, πολὺς καιρὸς ποὺ ἐθεωρεῖτο ἀπαράδεκτο ἢ ἀδιάντροπο νὰ ὑπάρχῃ τραγουδιστὴς στὸ πάλκο χωρὶς νὰ κρατᾷ κάποιο ὄργανο, πόσο

μᾶλλον νὰ τραγουδᾷ ὀρθίος· τὴν κίνηση τῆς τραγουδίστριας θὰ ἀκολουθήσῃ λίγο ἀργότερα καὶ ὁ πρῶτος ὀργανοπαίκτης, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον συνθέτης καὶ μπουζουξῆς. Ἡ δεύτερη ἀλλαγὴ ἔχει νὰ κά- νη μὲ τὸ μπουζούκι, τὸ ὁποῖο ἀπὸ τρίχορδο γίνεται τετράχορδο· ἡ καθιέρωσή του ἀπὸ τὸν Μανώλη Χιώτη συνεπέφερε ἀλλαγὴς τόσο στὸ ὕφος τῶν τραγουδιῶν, ὅσο καὶ στὸ παίξιμο, ἀλλὰ καὶ στὴν δι- ευθέτησιν τοῦ πάλκου. Δίνεται πλέον τεράστια σημασία στὴν δεξιο- τεχνία τοῦ ὀργανοπαίκτη, ἐνῶ ὁ σολίστας, συνήθως, δὲν βρίσκεται καθισμένος πιά στὸ πάλκο, ἀλλὰ δίπλα στὸν τραγουδιστὴ/στρια. Παράλληλως ἀρχίζει νὰ διαφαίνεται καὶ κάποια κίνηση τῆς τρα- γουδίστριας, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν στατικότητα τῆς ὀρθίας στάσεως ἢ τὴν γενικώτερη ἀμηχανία ποὺ τὴν συνώδευε· οἱ μορφές, θὰ μπο- ρούσαμε νὰ ποῦμε, ξεκολλοῦν ἀπὸ τὸν τοῖχο καὶ κινοῦνται, μετεω- ριζόμενες ἀρχικῶς, στὸ ἐνδιάμεσο διάστημα μεταξὺ μουσικῶν καὶ κοινοῦ, πρὸς τὸν θεατὴ-ἀκροατὴ ἢ καὶ ἀνεξαρτήτως αὐτοῦ, αὐτο- τελῶς.

Ἡ νέα πραγματικότης ποὺ ἐπέφερε ἡ σταδιακὴ κατάρρευση τῆς μάσκας ἔγινε κατανοητὴ ἀπὸ ἀρκετοὺς κυρίως ὡς ἔκπτωση, ἂν λάβωμε ὑπ' ὄψιν πὼς ὁ κόσμος τοῦ ρεμπέτη ἦταν πλήρης σημα- σιῶν, ἱεραρχιῶν, οὐσιακῶν διαφορῶν, ἀπαγορεύσεων καὶ ἀποκλει- σμῶν ποὺ γεννοῦσαν, μὲ τὴν σειρά τους, διαφορές. Ἐξ αὐτοῦ καὶ ἡ ἀντιπάθεια τῶν μπουζουξήδων τῆς γενιᾶς τοῦ '30 πρὸς τοὺς νεω- τέρους τοὺς τῆς γενιᾶς τοῦ '60· στοὺς τελευταίους, ἐκτὸς τοῦ ὅτι τοὺς κατηγόρησαν ὅτι καρπώθηκαν μὲ «ἀχαριστία καὶ ἀγνωμοσύ- νη» τοὺς «ἀγῶνες» τῶν προγενεστέρων πρὸς ἀνάδειξιν καὶ καθιέρ- ωση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, προσῆψαν καὶ τὴν μομφή ὅτι ἀσχο- λοῦνταν μὲ τὸ ὄργανο ἀπροϋπόθετα, δηλαδὴ ὅτι ἔπαιζαν μπουζούκι καὶ ἔγραφαν τραγούδια ἄνευ φόρου τιμῆς καὶ εὐχαριστίας πρὸς τοὺς παλαιότερους, ἄνευ μνημονεύσεώς τους: «δὲν τράβηξαν αὐτὰ ποὺ τραβήξαμε ἐμεῖς, ἄρα δὲν τὸ πονοῦν», καθὼς καί: «δὲν μᾶς πρόσε- ξαν, εἶναι ἀχάριστοι» — συνήθεις ἐπωδοὶ σχολίων παλαιότερων γιὰ νεωτέρους. Ὅπισθεν ὅλων αὐτῶν κρύβονταν καταθλιπτικὲς καὶ συντριπτικὲς γιὰ τὸν παλαιὸ κόσμον διαπιστώσεις: τὸ μπουζούκι δὲν δημιουργοῦσε πλέον διαφορά, ἡ πραγματικότης τῶν ρόλων καὶ τῆς

μάσκι

Μέ

ἐξαρτ

καὶ μ

συνεῖ

τὸ ἄτ

γία τ

τὴν α

ὅπως

τοῦ τ

κατά

ὡς αἰ

ὁ τῆς

χουρ

τερα

τὸ π

ἐγγε

προσ

στὴν

σκα

Τ

σταῖ

μάσ

τερα

νομί

γμα

χνία

μόνι

στρι

Πα

λόγ

195

ξη

τολ

μάσκας κατέρρεε, ο κόσμος του ρεμπέτικου παραμεριζόταν.

Μέχρι τότε ή περιγραψιμότης και ή άφηγησιμότης του άτόμου έξαρτάτο από τὸ ἂν αὐτὸ ἦταν σὲ θέση νὰ ἐγγραφῇ μὲ ὄρους τύπου καὶ μάσκας στὴν ἤδη μορφοποιημένη ἀπὸ τὴν ἱεραρχία σημασιῶν συνείδηση τῆς ομάδος, ὁπότε τὸ μεγάλο πρόβλημα προέκυψε ὅταν τὸ ἄτομο στὸ ρεμπέτικο διεκδίκησε μιὰν κυριότητα στὴν δημιουργία τοῦ αἰσθήματος, ἐνὸς αἰσθήματος δηλαδὴ ποὺ νὰ πηγάζῃ ἀπὸ τὴν αὐτονομία τοῦ ὑποκειμένου. Μορφικῶς τοῦτο παρουσιάστηκε, ὅπως εἶδαμε, ὡς τετάρτη χορδὴ στὸ μπουζούκι, ὡς διαχωρισμὸς τοῦ τραγουδιστῆ/στριας ἀπὸ τὸ πάλκο, ὡς δεξιοτεχνικὸ παίξιμο, ὡς κατάλυση τῶν “δρόμων” ἢ συγχώνευσή τους σὲ ἓναν, τὸ οὐσάκ, ὡς αἰσθαντικώτερες φωνές, ὅπως ἡ Μαρίκα Νίνου, ἡ Καίτη Γκρέυ, ὁ τῆς μετὰ τὸ 1960 ἐποχῆς Στέλιος Καζαντζίδης, κ.ἄ., ἐνῶ στιχουργικῶς ἡ κίνηση αὐτὴ ἐξέβαλε σὲ στίχο ποὺ ἐξέφραζε ἐντονώτερα κυρίως τὸν πόνο. Ἡ μετακίνηση ὅμως αὐτὴ εἶχε ὡς συνέπεια τὸ παραφούσκωμα τῆς ζωῆς τῆς μάσκας μὲ πράγματα ποὺ ἡ ἴδια ἐγγενῶς καὶ ἐκ τῶν προτέρων δὲν σήκωνε. Ἡ προσπάθεια νὰ προσδοτῇ μορφή καὶ αὐτόνομο, ἀτομικὸ καὶ ἐκ τῶν ἔσω αἰσθημα στὴν μάσκα σολοίκισε τὴν ὅλη ἐκφορὰ τοῦ πράγματος, ἀφοῦ ἡ μάσκα ἐσυστήνετο, ἀκριβῶς, στὴν ἀφαίρεση τῆς ἀτομικότητος.

Τὴν μεταλλαγὴ τοῦ ρεμπέτικου σὲ λαϊκὸ ἀκολούθησε καὶ ἡ σταδιακὴ διάλυση αὐτοῦ τοῦ εἶδους ποιητικῆς. Ὁ ρυθμὸς πλέον τῆς μάσκας κούραζε ἢ φαινόταν ἀνυπόφορος, καθὼς ὅλο καὶ περισσότερα μορφικὰ στοιχεῖα τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ἀποζητοῦσαν αὐτονομία ἢ συνθέσεις ἄλλης τάξεως καὶ τρόπου, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι ἡ τεράστια προσοχὴ καὶ φροντίδα γιὰ τὸν στίχο, ἡ δεξιοτεχνία τοῦ μπουζουξή —ἐμφανίζονται ἐπαγγελματίες ἐκτελεστὲς καὶ μόνον—, ἡ αἰσθαντικότης τοῦ τραγουδιστῆ, ἡ φουσκωμένη ἐνορχήστρωση, τὸ λοῦστρο τῆς συνολικῆς ἐκτελέσεως τῶν τραγουδιῶν. Παραλλήλως ἡ παρουσία τοῦ Μανώλη Χιώτη καὶ κατὰ δεύτερο λόγο τῶν Γιώργου Μητσάκη καὶ Γιάννη Τατασόπουλου, μετὰ τὸ 1953, στὰ λαϊκὰ κέντρα, σηματοδοτεῖ καὶ τὴν σταδιακὴ μετάλλαξη τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ σὲ θέαμα. Ἐτσι παρατηρεῖται ἡ ἐνδυματολογικὴ ἐναρμόνιση τῶν μελῶν τῶν λαϊκῶν συγκροτημάτων,

κατ' απομίμησιν τῶν ξένων μουσικῶν συγκροτημάτων, ὁ ἀτσαλάκωτος τραγουδιστής καὶ μπουζουξῆς «ποὺ σέβεται τὸ κοινό του», ἐνῶ οἱ πρὸς τὸ ἐκκεντρικώτερον ἐνδεδυμένες τραγουδίστριες, κυρίως, ἀλλὰ καὶ τραγουδιστὲς ἢ μουσικοί, ἀρχίζουν κατὰ τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 νὰ λειτουργοῦν καὶ ὡς πρότυπα μόδας – ἐδῶ ἐγγράφεται καὶ ἓνα ἐπεισόδιο μεταξὺ τοῦ Χιώτη καὶ τοῦ Τάκη Μπίνη, στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 1950· ὁ Χιώτης ἐπέμενε νὰ φορέσῃ καὶ ὁ Μπίνης κουστούμι καὶ γραβάτα, ὅπως καὶ οἱ ὑπόλοιποι μουσικοὶ στὸ πάλκο, ὁ δεύτερος ἡρνεῖτο ἐπιμόνως μὲ ἀποτέλεσμα νὰ ἔρθουν στὰ χέρια· ἂν καὶ ὁ Μπίνης βγῆκε νικητὴς ἀπὸ τὸν καβγᾶ, τὸ βράδυ ἐμφανίσθηκε «ὅπως ἔπρεπε» στὸ πάλκο, μὲ γραβάτα καὶ κουστούμι.

Σὺν τοῖς ἄλλοις ἀρχίζει νὰ διαγράφεται καὶ τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν προσωπικὴ ζωὴ τῶν «καλλιτεχνῶν τοῦ χώρου», οἱ ὅποιοι καὶ ἀναδεικνύονται σὲ λαϊκοὺς ἀστέρες καὶ εἰδῶλα. Ἡ εἰδωλοποίηση αὐτὴ θὰ ἀλλάξῃ ἄρδην τὴν σχέσιν, κατὰ κύριο λόγο, μεταξὺ τραγουδιστῶν καὶ κοινῶν. Ἡ ἀπόστασις μεταξὺ τῶν δύο θὰ μεγαλώσῃ καὶ θὰ ἀναδυθῇ μιὰ εἰδικῶν τύπου διαμεσολάβησις, ὡς ἡ κύρια σχέση μεταξὺ τῶν δυὸ πόλων, ὅπου ὁ διαμεσολαβητὴς-καλλιτέχνης, μὴ εἰκονίζων τίποτε πλέον καὶ παραπέμπων μόνον στὸν ἑαυτό του, θὰ κατακρατῇ, δίκην λαφύρου, τὸ μεταφυσικό.

Ἡ λειτουργία τῆς μάσκας, ποὺ συνώδευε καὶ τὴν λειτουργία τοῦ ρόλου, φάνηκε ἀκόμη πιὸ ἀνεπαρκὴς γιὰ τὸν τύπο ἀνθρώπου ποὺ ἀνεδύθη τὴν δεκαετία τοῦ 1960, αἶτημα τοῦ ὁποίου ἦταν ἡ προσωπικώτερη ζωὴ καὶ ἔκφρασις ἑνὸς αἰσθήματος ποὺ τὸ θεωροῦσε πιά δικό του καὶ προερχόμενο ἀπὸ αὐτόν. Ἡ μάσκα, ἐξ ἄλλου, εἶχε συνδεθῇ μὲ τὴν κοινοτικὴ ὁμαδικότητα καὶ τὴν διαμεσολάβησις, ποὺ αὐτὴ προέτεινε. Ἀλλωστε, κατὰ κάποιον τρόπο, διὰ τῆς μάσκας τὸ τραγουδημένο ἐγὼ παρουσιάζεται ἐν κενῷ τόπῳ, ὅποτε ὁ ὁποιοσδήποτε μπορεῖ νὰ ἐνθέσῃ τὸν ἑαυτό του στὴν θέσιν αὐτή, ἀκριβῶς γιατί σ' αὐτὸ τὸ ἀφηρημένο ὑποκείμενο, ὅσο πιὸ γενικὸ εἶναι, τόσο περισσότερον μποροῦν νὰ ἀναγνωρίζωνται οἱ πάντες. Τὸ ἀκαταμάχητο προσόν της, ὅτι συνιστοῦσε δηλαδὴ παγιωμένη στάσις ἑναντι τῆς φυσικῆς κοινότητος, μία πόζα, ὑπαγομένη στὴν λο-

γικὴ τῇ
τὸ ἑναν
φάνηκα
λάμβαν
μένα μ
λάμβαν
κοῦν, τ
ρήσεις
δεδομέ
κᾶν ἡ ἰ
ἢ τοὺς
της ἐκ
κοινότη
τὸ ἀπε
ρικοῦ
ἀλλὰ
ἀσχέτι
γιὰ κό
ξεπέρο
γούδι,
τολύπ
τζηλι
του. «
συγκι
ἀπονέ
'80, τι
στόττι
Ἡ
στικὴ
Ξεκί
ὁποῖο
Βαμβ
'Α
ἢ φω

γική της χειρονομίας, υπῆρξε και ἡ αἰτία τῆς ἀποπομπῆς της, ἀφοῦ τὸ ἔναντί τινος καὶ ὁ ὁμαδικὸς αὐτὸς βίος, στὸν ὁποῖο παρέπεμπε, φάνηκαν παρωχημένα. Ἀποσυρόταν πλέον ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἐξελάμβανε τὸν ἐσωτερικὸ τοῦ κόσμου καὶ τὴν κοινωνικὴ τοῦ ζωῇ δεμένα μὲ προδεδωμένο τρόπο στὴν ὁμάδα καὶ τὴν θέση τοῦ κατελάμβανε ἓνας ἄνθρωπος, ὅπου θὰ ἔδινε ἢ θὰ ἀπέσυρε, κατὰ τὸ δοκοῦν, τὴν συγκατάθεσή του στὶς συνομαδώσεις καὶ στὶς προσχωρήσεις του, ἄνευ ἐνοχῆς καὶ πάντως ἀποδεσμευμένος ἀπὸ τὸ προδεδωμένο. Προκρίνεται πλέον ἡ συγκατάθεση καὶ ὄχι ὁ ὅρκος, οὔτε καὶ ἡ ὑπόσχεση, ἀφοῦ ἡ συμπόρευση καὶ ἡ σύζευξη ἐκάστου μὲ τὸν ἢ τοὺς οἰουσδήποτε εἶναι ζήτημα ἀτομικῆς βουλήσεως. Ἡ ταυτότης ἐκάστου δὲν εἶναι περιγράψιμη ἀπὸ κάποια σταθερὴ ὁμάδα ἢ κοινότητα ποὺ ἔχει προτεραιότητα ἔναντι τοῦ ατόμου. Ἡ ροϊκότης, τὸ ἀπερίγραπτον καὶ τὸ ἀναφηγήσιμον τῆς ταυτότητος τοῦ νεωτερικοῦ ατόμου ἀπετέλεσαν μεγέθη ἀσύντακτα πρὸς τὸ ρεμπέτικο, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸ λαϊκὸ τραγούδι τῆς εἰκοσαετίας 1955-1975, ἀσχέτως ἐὰν τὸ δεύτερο συμπορεύθηκε, ἀρχικῶς, μὲ τίς ἐξελίξεις γιὰ κάποιο χρονικὸ διάστημα, ἐξελίξεις ὅμως οἱ ὁποῖες γρήγορα τὸ ξεπέρασαν. Ἀνταπόκριση, ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ μετὰ, τὸ λαϊκὸ τραγούδι, εὑρίσκει σὲ ψυχισμοὺς χαρακτηριζομένους ἀπὸ ὀργή καὶ αὐτολύπηση, τοῦ τύπου τοῦ λαϊκοκαψοῦρη καὶ τοῦ ἐπιδειξία καταφερτζηλικιοῦ, ὅπου ὁ δεύτερος δὲν ἀποτελεῖ παρὰ παραλλαγή τοῦ πρώτου. «Ἀπὸ ἓνα σημεῖο καὶ μετὰ», διότι οἱ ἀναφερόμενοι τύποι δὲν συγκινοῦνταν πιά ἀπὸ ρεμπέτικα ἢ λαϊκά, ἀλλὰ ἀπὸ ξεσκλίδια καὶ ἀπονέρια τοῦ εἴδους, ὅπως αὐτὰ ἀρθρώθηκαν στὶς δεκαετίες '70 καὶ '80, τραγούδια ποὺ στόχευαν στὴν ἐπηρμένη ἀπόσυρση, στὴν κλειστότητα ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ αἰσθάνεται πῶς ὅλοι τοῦ χρωστοῦν.

Ἡ περίπτωση τοῦ Στέλιου Καζαντζίδη εἶναι ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ τῆς πορείας καὶ τοῦ ὅλου κλίματος τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ. Ξεκίνησε θητεύοντας στὴν φωνὴ τοῦ Πρόδρομου Τσαουσάκη, ὁ ὁποῖος, σημειωτέον, βρισκόταν στὴν γραμμὴ ποὺ χάραξε ὁ Μᾶρκος Βαμβακάρης.

Ἀναγκαῖα παρένθεσις: Δὲν εἶναι γεγονὸς ἄνευ σημασίας τὸ ὅτι ἡ φωνὴ βαμβακαρικοῦ τύπου χαρακτήρισε κατὰ πολὺ τὸ ρεμπέτι-

κο, σέ σημείο νά ταυτισθῇ, κατὰ μεγάλο μέρος, μαζί του, ἡ ὁποία μόνον ὡς φωνή νεκρωμένου ἀνθρώπου μπορεῖ νά ἐννοηθῇ· νεκρωμένος ἀπὸ τὴν ζωὴ καὶ τὰ πάθη, μποροῦσε μόνον «νὰ ὁμιλῇ» γι' αὐτὰ ὡς νὰ ἔγιναν κάπου, κάποτε, χωρὶς ὅμως νὰ ἀγγίζουσιν τὸ τώρα μὲ τὴν ὕλική βαρύτητά τους, ἓνα τώρα πού, ὑπαγόμενο στὴν λογικὴ τοῦ τύπου, διεστέλλετο σὲ διάρκεια. Ἔτσι ἐδημιουργεῖτο ἡ ἀπόσταση μεταξὺ τοῦ ἀρτιωμένου στὴν καθρεπτικὴ εἰκόνα τοῦ προσώπου καὶ τοῦ εὗρισκομένου στὴν συμπτωματικὴ του συνθήκη ἀτόμου, μὲ θεμέλιο τὴν πραγματικότητά μιᾶς συνειδήσεως, ἀπαθοῦς κατὰ βάσιν, πού ἔρχεται μετὰ τὸ γεγονός, καὶ σὲ μιὰ διάρκεια τοῦ τώρα, νὰ ὁμιλήσῃ γιὰ ἓνα πάθος, τὸ ὁποῖο βρίσκεται στὴν ὠρισμένη του παρουσία τῆς φευγαλέας στιγμῆς, πού καίει ὅμως στὴν ἀμεσότητά του καὶ δημιουργεῖ σκοτούρα.

Αὐτὸ τὸ ἀπαθὲς πάθος ἦταν πού συγκινοῦσε ὡς κίνηση ἀπὸ ἓνα ἐπίπεδο ὑπάρξεως σὲ ἓνα ἄλλο· ἓνας ἐξωϊστορικὸς μεταλόγος, πού, αὐτὸ εἶναι καὶ τὸ σημαντικώτερο, δὲν ἐστερεῖτο τὴν ἀλήθεια τοῦ αἰσθήματος. Εἶχε ὅλη τὴν θερμότητα τοῦ αἰσθήματος καὶ ὅλη τὴν ψυχρότητα, ἕως καὶ ὠμότητα, τοῦ λόγου· τοῦτο παρατηρεῖται καὶ σὲ πλῆθος δημοτικά, ἐξαιρέτως δὲ στὰ μανιάντικα μοιρολόγια. Πάθος καὶ λόγος καθαίρονται σὲ μιὰ ταυτόχρονη συνύπαρξη, ὅπου τὸ ἓνα εἶναι δημιουργοῦν τοῦ ἀποτελέσματος πού, σὲ ἀπολύτως καθωρισμένες συνθήκες, θὰ ἔφερνε τὸ ἄλλο. Ὁμοίως καὶ στὸ ρεμπέτικο: τὸ θερμὸν τῆς συγκινήσεως πηγάζει ἀπὸ τὴν ψυχρότητα τοῦ λόγου· ταῦτόν ἀναγνωρίζεται ὡς ἕτερον. Ἡ ἀλλόκοσμη καὶ ἐξώκοσμη αὐτὴ φωνή, πού μεταμόρφωνε τὸ οἰκεῖο σὲ ἀνοίκειο, σβήνει στὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1950 ἀργὰ καὶ σταθερά.

Ἴσως ἐδῶ ἔγκειται καὶ τὸ ἀποφατικὸν «κόντρα μπάσσο», ὅπως ἀποκλήθηκε, τῆς φωνῆς τοῦ Μάρκου. Τὸν δρόμο αὐτὸν ἀκολουθεῖ καὶ ὁ Τσαουσάκης καὶ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς, λόγῳ τῆς ὁμοιοτήτός του μὲ τὸν Βαμβακάρη, ἐπιλέγεται ἀπὸ τὸν Τσιτσάνη, ἀρχικῶς, ὡς τραγουδιστὴς του μεταπολεμικῶς.

Στὴν κατεύθυνση αὐτὴ βρίσκουμε ὅχι μόνον τὸν Μᾶρκο Βαμβακάρη, ἀλλὰ καὶ πλῆθος ἄλλων τραγουδιστῶν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἢ καὶ τῆς προγενεστέρας, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τὸν Λευτέρη Με-

νεμενλῆ, τὸν Στελάκη Περπινιάδη, τὸν Ἀντώνη Διαμαντίδη ἢ Νταλγκᾶ, τὸν Κώστα Μαρσέλο ἢ Νοῦρο, τὴν Μαρίκα Παπαγκίκα, τὴν Κατίνα Χωματιανοῦ, τὴν Στέλα Χασκήλ, τὴν Σωτηρία Μπέλλου, τὸν Εὐάγγελο Σωφρονίου, τὸν Στράτο Παγιουμπτζῆ, ἀσχέτως ἐὰν μερικοὶ ἀπὸ αὐτοὺς κατατάσσονται ἀπὸ ἀρκετοὺς στὴν λεγομένη «ἰωνικὴ σχολή». Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ Μᾶρκος, τῆς «ὀδωρικῆς» λεγομένης σχολῆς, δημιουργεῖ ἓνα προηγούμενο μὲ τὴν φωνή του· γρήγορα τὸν μιμοῦνται ὁ Στέλιος Κηρομύτης καὶ ὁ Βασίλης Τσιτσάνης, ἐνῶ ὁ ἴδιος, ἐξ ἴσου γρήγορα, γίνεται περιζήτητος καὶ ὡς τραγουδιστής. Μὲ τὸν Μᾶρκο ἡ δέσμευση στὴν λογικὴ τῆς μάσκας καὶ στὰ παρεπόμενα ἐλάχιστα στοιχεῖα τῆς, δρόμοι, ὄργανα, τυπικὴ στιχουργικὴ μὲ καθωρισμένες φόρμουλες καὶ μοτίβα, φθάνει στὸ ἀπόγειο καὶ ταυτοχρόνως στὸ ὄριό τῆς.

Ἐάν, ὅμως, μὲ τὸν Τσιτσάνη, ὅπου ἀρχίζει ἡ διάνοιξη τῆς μάσκας, τὸ λαϊκὸ τραγούδι κινῆται, ἐν τέλει, πρὸς τὴν ἀνάμνηση, μὲ τὸν Καζαντζίδη τοῦ '60 κινεῖται πρὸς τὸ στερεότυπο καὶ τὴν μίμηση. Ὁ Καζαντζίδης μετὰ τὸ 1958, περίπου, ἀρχίζει σταδιακῶς νὰ δημιουργῇ πρότυπο νέου τύπου διαμεσολαβήσεως.

Ὁ Στέλιος Καζαντζίδης, ποὺ πρωτοεμφανίσθηκε στὴν δισκογραφία τὸ 1952 μὲ τραγούδια τῶν Ἀπόστολου Καλδάρα —Γιὰ μπάνιο πάω— καὶ Γιάννη Παπαϊωάννου —Δὲν θέλω τὸ κακό σου, Οἱ βαλίτσες, Βγῆκε ὁ Χάρος νὰ φαρέψη, Τὰ μεγάλα σφάλματα, Κανεῖς ποτὲ δὲν θὰ μπορέση—, γιὰ νὰ ἀκολουθήσουν τραγούδια τῶν Γιώργου Μητσάκη καὶ Μπάμπη Μπακάλη, κατ' ἀρχὰς ἀκολουθεῖ τὸν Πρόδρομο Τσαουσάκη στὸν ἔρρινο καὶ βραχνὸ τρόπο τῆς ἐρμηνείας του, ποὺ παραπέμπει στὴν βυζαντινὴ μουσικὴ. Ἀρχικῶς καὶ αὐτὸς τραγουδᾷ μὲ τὸν τρόπο τῆς μάσκας. Ἡ φωνή του μετέδιδε ἐκεῖνο τὸ θερμὸ ψῦχος τῶν προηγούμενων — ἴσως νὰ ἦταν πρὸς τιμὴν του ἡ παρατήρηση ποὺ εἶχε κάνει ἡ Εὐτυχία Παπαγιαννοπούλου γι' αὐτόν, ὅτι «δὲν καταλάβαινε αὐτὰ ποὺ τραγουδοῦσε». Ὅταν ὅμως κατάλαβε τὸ μέγεθος τῆς συγκινήσεως ποὺ μετέδιδε, τότε προσπάθησε νὰ τὴν συγκροτήσῃ καὶ νὰ τὴν γεννήσῃ ἀπὸ διαφορετικὴ πηγὴ, ποὺ δὲν ἦταν ἄλλη ἀπὸ τὸ προσωπικὸ, ἀτομικὸ αἶσθημα· ἔτσι θέρμανε ἀναπόφευκτα τὴν φωνή του, προσδίδοντάς

της φυσικό βάθος και σαρκικότητα. Ἡ ἐξ ιδίων, ὅμως, μέσων και δυνάμεων παραγωγή τῆς παλαιοῦ τύπου συγκινήσεως κατέληξε σταδιακῶς στὸ κλῆμα τῆς κλάψας, κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1960. Ὁ Καζαντζίδης ἀπὸ ἐκεῖ και μετὰ μανιέριζε τὸν ἑαυτό του, ἐνῶ, τηρουμένων τῶν ἀναλογιῶν, τὴν πορεία αὐτὴ ἀκολούθησαν κι ἄλλοι, ὁ καθένας στὸν τομέα του και ἐφ' ᾧ ἐτάχθη. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ὅπου κρατεῖται τὸ παλαιὸ σχῆμα ἄνευ πλέον τοῦ περιεχομένου· τὸ προοίμιο τῆς φολκλορικῆς γραφικότητος.

Ἡ μάσκα ὑπηρετοῦσε τὸ αἶτημα τῆς πνευματικότητος και τῆς διαφανείας. Ἐνῶ, ὅμως, μέχρι τότε, ὁ ρόλος, ἡ μάσκα και ὁ τύπος κρατοῦσαν τὴν διαφάνεια, ὅπως και τὴν καθολικότητα, γιὰ τὸν ἑαυτό τους, μεταπολεμικῶς ἄρχισε νὰ διεκδικῆται εὐρύτερα ἀπὸ, και γιὰ, τὰ ἄτομα. Ὑφαρπάζοντας τὴν μορφή θεώρησαν ὅτι ἦταν δυνατόν, ἄνευ ἀνεπτυγμένης ἐσωτερικότητος, νὰ παράγουν τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα ἐξ ιδίων. Ἡ κίνηση ἀπέτυχε. Ἡ ἀπόλυτη ἐπιφάνεια τοῦ τύπου δὲν ἐστερεῖτο βάθους, ὅπως νόμισαν, γιὰ τὸ βάθος του ἦταν ἡ ἴδια του ἡ ἐπιφάνεια. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὅμως, τὸ διατηρούμενο και ἀπεικονιζόμενο βάθος ὡς τέτοιο και ἡ κραταίωση τῆς σκιάς δὲν ἦταν δυνατόν νὰ γίνουν ἀντικείμενα πραγματεύσεως και νὰ κατακτηθοῦν μὲ ὅρους ἐπιφανείας, ἡ ὁποία δὲν ἀνέχεται τὸ βάρος τους και τὴν καθ' ἑαυτὴν ὑπαρξή τους, διότι ὡς τέτοια προκρίνουν ἓνα πρόσωπο στὴν ἀτομικότητά του, ποὺ ὅμως στὴν βαρύτητά του ταυτιζόταν μὲ τὴν ἔκπτωση και τὸ κακὸ — τὸ τελευταῖο, ἄλλωστε, γιὰ σύνολη τὴν ἐλληνικὴ παράδοση ἐστερεῖτο ὀντολογικῆς ὑπάρξεως. Τὸ τίμημα ἀπὸ τὴν ἐπιλογὴ αὐτὴ ἦταν ἀπὸ τὴν μιά, ἀκολουθώντας τὴν εὐκολὴ λύση, νὰ φουσκώσουν τὴν ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω παραμορφώνοντάς το, και ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἀπαλοιφὴ τῆς λογικῆς τῆς μάσκας ἀπὸ τὸ ἄτομο. Ἄλλοις λόγοις: Ἡ λειτουργία τῆς μάσκας-προσώπου ἐρείδετο ἐπὶ τῆς λογικῆς τῶν καθρεπτικῶν σχέσεων, οἱ ὁποῖες ὅμως δὲν ἄντεχαν διαφορετικὴ τῆς συμβολικῆς τάξεως ἐσωτερικότητα γιὰ τὸ ἄτομο· προωθοῦσαν τὴν παραπεμπτικότητα τῆς εἰκόνας τοῦ ἀτόμου, τὸ ὁποῖο συνεχῶς παρέπεμπε σὲ μίαν πραγματικότητα ἀνώτερή του· αὐτὴ ἡ παραπεμπτικότης συνιστοῦσε και τὴν ἐσωτερικότη-

τά του. Ἐβλεπε αὐτὴν τὴν λάβηση ἀβητῆς δὲν τὸ πρωτόκομβικὸ σκεῖναι και ἐσωτερικὸν δὴ γεννιέ-

Τὸ παρ. 1950, ἐκὸς ἀνεκτός, ση. Τὸ αὐτὸ στὸ λαϊκὸν ἂν εἶναι σκα. Ἐπὶ παραδείγματος νειδητὸ δὲ διαθεσιμὸν βλωμα τὸ λαϊκοκαὶ ἡδονῆς σμοῦ, το αὐτόν. Εἰς ὅροι, μὲ εἶναι ὅροι κοινωνίᾳ π.χ.: Τὰ κόσμει Καζαντ τραγουδ μένου πλου, Γιὰ Τόλη Β

τά του. Ένοπτριζόμενο τὸ ἄτομο στὸν καθρέφτη αὐτοῦ τοῦ τύπου ἔβλεπε αὐτὴν τὴν πραγματικότητα ἐν εἵδει ἀπολύτου· ἡ διαμεσολάβηση αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἦταν παραπεμπτική, ποτὲ ὁ διαμεσολαβητὴς δὲν αὐτονομεῖτο, ἀφοῦ, κατὰ τὸ παραδοσιακόν, ἡ «εἰκὼν ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει». Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Καζαντζίδη ἀποτελεῖ κομβικὸ σημεῖο κατὰ τοῦτο: ὁ διαμεσολαβητὴς πλέον συγκεντρώνει καὶ κατακρατεῖ τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ, αὐτονομεῖται μὲ ἰδίαν ἐσωτερικότητα καὶ ἀρχίζει νὰ ἔχη ζωὴ εἰδώλου· μὲ τὸν Καζαντζίδη γεννιέται ὁ τύπος τοῦ στὰρ στὸ λαϊκὸ τραγούδι.

Τὸ παράπονο τοῦ ρεμπέτικου, ἀπὸ τὰ τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1950, ἐκφράζεται πλέον «καλύτερα», γίνεται ὀλολυγμός, καὶ ὁ ἀνεκτός, μέχρι τότε, πόνος ἐρμηνεύεται ὡς ἀπελπισία καὶ ἀπόγνωση. Τὸ αἶσθημα θερμαίνεται ἀφόρητα. Ὅμως ἂν καὶ τὸ ὑποκείμενο στὸ λαϊκὸ τραγούδι ἔχη μορφωθῇ πλέον ὡς ἀτομικότης — ὅποια κι ἂν εἶναι αὐτή — προσβλέπει πρὸς τὸ παλαιό του πρότυπο, τὴν μάσκα. Ἔτσι ὅ,τι ὑπεβάσταζε ὁ ἄνθρωπος τῆς μάσκας, τοῦ ἀμανεῖ ἐπὶ παραδείγματι, τώρα ἔπρεπε νὰ ὑποστηριχθῇ ἀπὸ ἓνα καθ' ὅλα συνειδητὸ ἄτομο, τὸ ὁποῖο ὁμως ἀρνεῖται τὴν ἐσωτερικότητά του ὡς διαθεσιμότητα καὶ ἐξωστρέφεια, ὁπότε δημιουργήθηκε τὸ ἐξάμβλωμα τοῦ ἐξατομικευμένου ἀνθρώπου τοῦ καημοῦ, τὸ φουαγιέ τῆς λαϊκοκαψούρας ὡς προερχομένης ἀπὸ τὸν αὐτοθέλητο καὶ μεθ' ἡδονῆς αὐτοαποκλεισμό, τοῦ περιφερομένου πληγωμένου ἐγωισμοῦ, τοῦ μονίμως ἀδικημένου. Οἱ πάντες ἔνοχοι καὶ χρεῶστες σ' αὐτόν. Εἶναι χαρακτηριστικὸ, ἄλλωστε, πλήθους τραγουδιῶν ὅτι οἱ ὅροι, μὲ τοὺς ὁποίους πραγματεύονται πολλὲς ἀνθρώπινες σχέσεις, εἶναι ὅροι εὐγνωμοσύνης, ἀχαριστίας, ἐνοχῆς τῶν ἄλλων καὶ τῆς κοινωνίας, προδοσίας, ἀδικίας καὶ πληγῆς στὸ φιλότιμο — ἀπὸ τὰ π.χ.: *Τὰ καλύτερα παιδιὰ, Ὑπάρχουν καὶ καλὰ παιδιὰ, Ἀχάριστε κόσμε καὶ ντουניᾶ, Κοινωνία ἐνοχη*, ποὺ τραγούδησε ὁ Στέλιος Καζαντζίδης τὴν δεκαετία 1955-1965, στὰ πλήθος «οὐισκάδικων» τραγουδιῶν τῆς δεκαπενταετίας 1965-1980 μὲ τραγουδιστὲς λιγωμένου πάθους τύπου Λευτέρη Μυτιληναίου, Μανώλη Ἀγγελόπουλου, Γιώργου Αἰγύπτου, Περικλῆ Περράκη, Φίλιππου Νικολάου, Τόλη Βοσκόπουλου καὶ πολλῶν ἄλλων· μέχρι ἀκόμη καὶ στὰ τρα-

γούδια του "Ακη Πάνου της δεκαετίας 1975-1985, ή συγκροτητική ιδέα είναι ίδια. "Όλα αυτά ώδήγησαν στην εξιδανίκευση ενός κατά βάσιν παθητικού κατά πάντα και διά πάντα ήρωος, που καταλήγει στην συντριβή υπό τύπον ύστερικής συμπαθείας —ή καταστροφή του, ο θάνατός του, του χρησιμεύουν για να καταγγείλη την «άδικη» κοινωνία, ή οποία καταστρέφει τα «πιό καλά παιδιά» και γι' αυτό ακριβώς θα πρέπει να νιώθη ένοχη—, όπου αντί να εκδικηθῇ τὸν ἄλλον ενεργητικῶς, εκδικεῖται τὸν ἑαυτό του, ακριβώς για να εκθέσει και να ενοχοποιήσει τὸν ἀδικοπραγῶντα ἐναντί του, που δὲν εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὴν κοινωνία.

Μὲ τὸν Καζαντζίδη τὸ λαϊκὸ τραγούδι μιμεῖται ἐντέχνως τὸν ἑαυτό του, χωρὶς ὅμως γι' αὐτὸ και νὰ ἀπολήγη σὲ ἀπολύτως δουλικὴ μίμηση καὶ φωτοτυπικὴ ἀντιγραφὴ, ὅπως αὐτὸ ἔγινε στὰ χρόνια τῶν ρεμπέτικων κομπανιῶν στὰ ρεμπετάδικα. Τὸ λαϊκὸ, τῆς μετὰ τὸ 1960 περιόδου, εἶχε ἀκόμη ζωντανὸ μόνον τὸ αἶσθημα τοῦ καημοῦ, πὺ διεῖπε καὶ τὸ ρεμπέτικο, ἄνευ ὅμως τοῦ τρόπου ἐκφορᾶς του, τὸ δὲ ἐγχείρημά του, νὰ τὸ ἐνθέσει στὸν ὀρίζοντα ἐνὸς περισσότερο ἐξατομικευμένου ἀνθρώπου, ἀπέτυχε, καὶ τοῦτο γιὰ τρεῖς λόγους:

Πρῶτον, διότι ὁ νεώτερος ἀνθρώπος, ὅπως αὐτὸς διαμορφώνεται κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1960 στὴν Ἑλλάδα, μαθαίνει νὰ διεκδικῇ πάνω ἀπ' ὅλα τὴν συμμετοχὴ του καὶ νὰ ἀπελευθερώνη δημιουργικώτερα τὴν ἐπιθυμία του διεκδικῶντας τόπο πλέον γι' αὐτὴν καὶ μὴ ἀρκούμενος στὸν παλαιότερο τύπο φυγῆς στὴν οὐτοπία. Κάτι τέτοιο ἀφαίρεσε αὐτομάτως ἀπὸ τὸν συγκροτητικὸ πυρῆνα τοῦ λαϊκοῦ-ρεμπέτικου τραγουδιοῦ τὴν ἰσχὺ του, τὴν ἐνεργὸ δυναμικὴ του, ἥτοι τὸν καημό. Αὐτός, παρὰ τίς ἐξάρσεις του, βρίσκεται σταθερὰ πλέον ἐν ὑποχωρήσει.

Δεύτερον, τὸ νεώτερο λαϊκὸ τῆς δεκαετίας τοῦ 1960, ἐπεζήτησε νὰ κρατήσῃ καὶ νὰ μιμηθῇ τὸ περιεχόμενο μόνον τοῦ προγενεστέρου λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ἄνευ τῆς μορφῆς του. Μορφὴ, ὅμως, καὶ περιεχόμενο στὸ ρεμπέτικο εἶχαν ὀργανικὴ σύνθεση καὶ κοινὴ ζωὴ, στὴν δὲ μάσκα ἀμφότερα ταυτίζονταν. Ἀπεμπολῶντας τὸ ἓνα, ἐξοστρακίζονταν καὶ τὸ ἄλλο, καὶ αὐτὸ γιὰ τὸν μηχανισμό τῆς μά-

σκας, τὸ σύνολο τῆς μικρότητας νομοπάρρεμπέτικῃ συνδεδεμένης δεκοτεῖται τὴ κοπεῖσα γε καὶ ἔρυθμὸ μ τοῦ φαιν ἄζήτητο καὶ λειοπιστρεπ

Τρίτη ἀπὸ ἓνα του δέ, ἄθος, τὸ εγγισθῇ λαδῇ ἀ τοσ πρό ειδητοπ

Δὲν ἀδυνατ λογία, ὁποῖο ὁ νε πλέι νο καὶ ἀνάληξ ἐξωτερ ἐξωτερι θέλησε νον πο

σκας, τὸν ὁποῖο ἀκολουθοῦσαν τὸ ρεμπέτικο, τὸ λαϊκὸ, ἀλλὰ καὶ σύνολο τὸ δημοτικὸ, δὲν ὑπῆρχε τὸ πάθος κάποιας αὐτονόμου ἀτομικότητος, ἀναζητούσης μορφῆς γιὰ νὰ ἐνδυθῇ· δὲν ἦταν τὸ αὐτόνομο πάθος ποὺ γεννοῦσε καὶ δημιουργοῦσε ἐξ ἰδίων. Τὸ πάθος στὸ ρεμπέτικο ἦταν ἀπαθές, τὸ βάθος ὑπῆρχε ὡς ἐπιφάνεια, ἀρρήκτως συνδεδεμένα ἀμφοτέρω: τὸ ἓνα ὑπῆρχε ὡς τὸ ἄλλο του. Στὸ λαϊκὸ τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 ὁ δεσμὸς αὐτὸς διαρρηγνύεται. Κατακρατεῖται τὸ διαχωρισθὲν πλέον περιεχόμενον καὶ ἐξοβελίζεται ἡ ἀποκοπεῖσα μορφή. Τὸ λαϊκὸ θέλησε νὰ πῇ καὶ νὰ μιμηθῇ ὅλα ὅσα ἔλεγε καὶ δημιουργοῦσε τὸ προγενέστερο τραγούδι, χωρὶς πλέον τὸν ρυθμὸ μιᾶς μορφῆς, ἡ ὁποία, στὸν χρόνον τῆς καὶ στὸ αἶσθημά της, τοῦ φαινόταν ἀφόρητη. Τὸ ἐξωτερικὸ πάθος, λίγο πρὶν ὁδύση στὰ ἀζήτητα, εἶχε γίνει δυσβάστακτο — ἡ ἐποχὴ τοῦ Σκύλλα μ' ἔκανες καὶ λειώνω, τραγούδι τοῦ Μάρκου ἀπὸ τὸ 1934, εἶχε περάσει ἀνεπιστρεπτί.

Τρίτον, διότι ὁ διαχωρισμὸς μορφῆς καὶ περιεχομένου προῆλθε ἀπὸ ἓνα ἐσωτερικὸ πάθος ἀνεξάρτητο ἐξωτερικότητος· μὲ τὴν σειρά του δέ, ὁ χωρισμὸς αὐτὸς ἄφησε χῶρον γιὰ νὰ ἀναφανῇ αὐτὸ τὸ πάθος, τὸ ὁποῖο δὲν ἦταν δυνατόν νὰ γίνῃ πραγματεύσιμο καὶ νὰ προσεγγισθῇ ἀπὸ ἓνα ἄτομο τῆς συλλογικῆς μοίρας καὶ τοῦ καημοῦ, δηλαδή ἀπὸ ἓναν τύπο ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος, στερούμενος ἰδίου βλέμματος πρὸς τὰ μέσα ἄνευ τῆς διαμεσολαβήσεως τῶν ἄλλων, αὐτοσυνειδητοποιεῖτο, ἐν πολλοῖς, οἰκαιοποιούμενος τὴν κοινοτικὴν ματιά.

Δὲν ἔγινε κατανοητὸ πῶς ἡ μάσκα, ἡ ὁποία ἐκ τῶν πραγμάτων ἀδυνατοῦσε νὰ παρουσιάσῃ ἐσωτερικὴ ζωὴ, χαρακτῆρα καὶ ψυχολογία, μποροῦσε νὰ τραγουδήσῃ μόνον τὸ ἐξωτερικὸ πάθος, τὸ ὁποῖο ὅμως ἔχανε σιγά-σιγὰ τὴν σημασία του καὶ τοῦτο, διότι ἔτεινε πλέον, ὡς πάθος καὶ μόνον, νὰ ἀλλάξῃ σημασία καὶ περιεχόμενον καὶ νὰ σημαίνει ἐφ' ἐξῆς τὴν ἐσωτερικὴ δύναμη γιὰ ζωὴ καὶ γιὰ ἀνάληψη τοῦ ἑαυτοῦ, ἀποδεσμευόμενον ἀπὸ τὴν παλαιὰ παθητικὴ, ἐξωτερικὴ του πραγματικότητα — ὁ ρεμπέτης ἐπλήττετο μόνον ἐξωτερικῶς. Ἔτσι τὸ λαϊκὸ τραγούδι, στὴν τελευταία του περίοδο, θέλησε τὸ ἴδιο του τὸ ἄτομο νὰ γεννᾷ τὸ πάθος οἰκεία βουλήσει, μόνον ποὺ αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ «οἰκεία βουλήσει», ἐνῶ μποροῦσε ἐνδε-

χομένως νά ὁδηγήσῃ ὅπουδήποτε ἄλλου, τὸ ὠδήγησε στὸν αὐτοθέλτο καημό. Ὅμως αὐτὸς μόνον εἰρωνικῶς θὰ μπορούσε νά ἀληθεύῃ, ἀκριβῶς διότι στὴν εἰρωνεία, ὅταν αὐτὴ δὲν εἶναι ἀπλῆ, ἐπισημαίνεται ἡ ψευδὴς πραγματικότης, ἀφοῦ στὸ «κλείσιμο τοῦ ματιοῦ» ἀποκαλύπτεται, καὶ ταυτοχρόνως ἀναλαμβάνεται, ἡ ἀποστασι μετὰ μιᾶς κραταιᾶς βουλήσεως ποὺ διακηρύσσει τὴν αὐτοκατάργησή της καὶ συνάμα, ἀναλαμβάνοντας τὸ βάρος τῆς διακηρύξεώς της, διαφαίνει τὸ ψεῦδος τῆς μιμητικῆς πράξεώς της· στὸ βάθος της ἡ εἰρωνεία δὲν ἀφήνει ψεῦδος καὶ ἀλήθεια νά ταυτισθοῦν — ἐξ αὐτοῦ καὶ ἡ διακωμώδησις ἢ καὶ ὁ παραγκωνισμὸς πολλῶν ἀπὸ αὐτὰ τὰ τραγούδια.

Ὁ ἐγκλωβισμὸς, λοιπόν, αὐτὸς τοῦ λαϊκοῦ τῆς δεκαετίας τοῦ 1960 τὸ ὠδήγησε σὲ συνεχῆ μιμητισμὸ τοῦ ἑαυτοῦ του. Εἶχε βρεθῇ πλέον ὁ μηχανισμὸς ἐκεῖνος ποὺ γεννοῦσε τὸ ἐξωτερικὸ πάθος καὶ τὸν καημό, στοιχεῖα τῆς μάσκας, ἀκριβῶς ἀπὸ αὐτὸ ποὺ δὲν ἄντεχε ἡ μάσκα, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ αὐτόνομο, αὐτόβουλο ὑποκείμενο, μὲ ἀποτέλεσμα νά καθηλωθῇ καὶ νά παγώσῃ σ' αὐτὸ ἀκολουθώντας φθίνουσα πορεία καὶ μὴ μπορῶντας νά γεννήσῃ τίποτε καινούργιο· ἡ μίμησις, ἄλλωστε, εἶναι ἐγγενῶς στεῖρα.

Ἔτσι ὁ Καζαντζίδης ἀπὸ τὴν στιγμή ποὺ κατὰλαβε, ἴσως, τὴν ἐσωτερικὴ μετακίνηση τοῦ ἄξονος τοῦ αἰσθήματος στὸν λαϊκὸ ἄνθρωπο, καθὼς καὶ τὴν βαρύνουσα σημασία τοῦ καημοῦ στὸ λαϊκὸ τραγούδι, προσπάθησε νά τὸν ἐκφράσῃ ὄχι πλέον διὰ τῆς ἀναισθήτου φωνῆς τῆς μάσκας, ἀλλ' αἰσθαντικῶς, ἐξ ἰδίου αἰσθήματος. Ἡ κατάληξή ἦταν ἀπλῶς καὶ μόνον νά μανιερίσῃ, ἰδίως κατὰ τὴν δεκαετία τοῦ 1960, μιμούμενος τὸν ἑαυτό του. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἔρρεπε πρὸς τὸν λυγμὸ καὶ τὸ λιγωμένο πάθος, δημιουργῶντας ἀθελήτως καὶ «σχολή» — χαρακτηριστικώτερο ἀκόμη παράδειγμα λιγωμένου λυγμοῦ εἶναι ὁ Μανώλης Ἀγγελόπουλος καὶ μεταγενεστέρως καὶ ἄλλοι, π.χ. ὁ Βασίλης Καρράς, ὅπως καὶ πλῆθος ἄλλοι τῆς ἐνδιαμέσου περιόδου—, προκρίνοντάς τα ὡς καλύτερη ἐρμηνεία ἀπὸ τὸν ἥρεμο πόνο τοῦ νεκρωμένου αἰσθήματος τῆς μάσκας. Ταυτοχρόνως οἱ σύγχρονοι καὶ οἱ ἐπίγονοι τοῦ Καζαντζίδη, στὴν δεκαετία αὐτὴ, καρπώνονται ὅλα τὰ δημιουργήματα τῆς ποιητικῆς τοῦ

«παλαιοῦ»
μα, ἀρνούμε
χον διαζύγι
τε ὁ τραγι
τραγούδι,
ριεχόμενο
ἐπεδείκνυ
ται ὁριστι
τικοῦ καὶ
μα τῆς ἐπ
σμένοι τρ
γότερα, ἐ
ὅποιοι δια
θελοῦς κι
δημιουργ
λωστε, π
γυδῆσοι
ἀλλὰ κυ
καθαρὰ
τι δὲν μπ
παρῆγε
τὸ 1965,
εἶχε τρα
συνοδεία
ἀποστάς
στὸ νεώ
ζε τὴν
στρέφει
ἀφοῦ τὸ
στὸ παρ

«παλαιού τύπου», καθώς και τὰ προνόμια, τὶς τιμές καὶ τὰ διάσημα, ἀρνούμενοι, ὅμως, νὰ πληρώσουν τὸ κόστος. Σύντομα τὸ ὑπάρχον διαζύγιο μεταξύ ἐγὼ καὶ ἑαυτοῦ-μάσκας θὰ ἀποκαλυφθῇ, ὅποτε ὁ τραγουδιστὴς θὰ ἀρχίσῃ νὰ ἐρμηνεύῃ, ἥτοι νὰ διερμηνεύῃ τὸ τραγούδι, γνωρίζοντας πῶς θὰ πρέπει νὰ πωλήσῃ ἓνα προϊόν μὲ περιεχόμενο πόνου, καημοῦ καὶ λύπης σὲ ἓναν τύπο ἀνθρώπου ποὺ ἐπεδείκνυε ἢ παρίστανε τὸν ἀποκλεισμένο. Παραλλήλως δέ, χάνεται ὀριστικῶς καὶ τὸ μυστικὸ τῆς ποιητικῆς τοῦ παλαιότερου δημοτικοῦ καὶ ρεμπέτικου τραγουδιοῦ, ποὺ δημιουργοῦσε αὐτὸ τὸ αἶσθημα τῆς ἐπιφανείας τοῦ βάθους – ἐξαίρεση σ' αὐτὰ ἀπετέλεσαν ὠρισμένοι τραγουδιστές, ὅπως π.χ. ὁ Γρηγόρης Μπιθικώτσης καὶ ἀργότερα, ἐν μέρει, ὁ Γιώργος Νταλάρας καὶ ἡ Χαρούλα Ἀλεξίου, οἱ ὁποῖοι διατήρησαν τὸν παλαιὸν τρόπο «ἐρμηνείας», ἥτοι τῆς οἰκειοθελοῦς καὶ ἀγαθῆς ἀλλοτριώσεως ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία τους καὶ τὴν δημιουργία ἀποστάσεως ἀπὸ τὸ ἐγὼ τους. Δὲν εἶναι τυχαῖο, ἄλλωστε, πῶς οἱ τραγουδιστές μετὰ τὸ 1960 δὲν μπορούσαν νὰ τραγουδήσουν ἀμανέ, ὅχι μόνον γιατί κάτι τέτοιο ἦταν ἀντιεμπορικό, ἀλλὰ κυρίως διότι ἀπὸ τὴν μιὰ δὲν μπορούσαν νὰ ἀναχθοῦν στὸν καθαρὰ ἀχρονικὸ «ρυθμὸ» ποὺ ἀπαιτεῖται γι' αὐτόν, ἀλλὰ καὶ διότι δὲν μπορούσαν νὰ παράγουν πιά τὴν θερμότητα τοῦ ψυχροῦ ποὺ παρῆγε ἡ μάσκα· τὸ παράδειγμα τῆς Γιώτας Λύδια, ἡ ὁποία, περὶ τὸ 1965, τραγούδησε τὸν ἀμανέ *Χτυπῶ νεκροὶ κι ἀνοίχτε μου*, ποὺ εἶχε τραγουδήσει τριάντα χρόνια πρὶν ὁ Στράτος Παγιουμτζῆς μὲ συνοδεία μπουζουκιοῦ ἀπὸ τὸν Μᾶρκο, εἶναι χαρακτηριστικὸ τῆς ἀποστάσεως ποὺ χώριζε τὶς δύο ἐποχές. Τὸ «παράδοξον» εἶναι πῶς στὸ νεώτατο ἐλληνικὸ τραγούδι ἡ ἐπιφάνεια αὐτή, ποὺ χαρακτηρίζε τὴν ποιητικὴ τοῦ ρεμπέτικου, ξανακερδίζεται πλέον ὡς ἐξωστρέφεια ἐξ αἰτίας τῆς ὀλικῆς παρουσίας ποὺ ἀπαιτεῖται στὸ τώρα, ἀφοῦ τὸ τραγούδι αὐτὸ σκοπεύει σὲ ἄνθρωπο τῆς διαθεσιμότητος στὸ παρόν του, καθώς τοῦτο ἔχει τὸν χαρακτήρα τοῦ ἐσχάτου.

λαϊκοῦ,
θοῦν. Ὁ
ἄνθρωπος
τὴν τὴν

Γιὰ
οὐδενὶ
ρικὴ ἀλ
λογικῆς
ὑποτιμώ
μιᾶς δια
τοιο —
συμβῆ
θρεψαν
τῶν σφι
καὶ τῆς
χειροπι
ρινότητ
ἐκάστο
κοινότη
πέτικου
εἶχε αὐ
ραδοσια
θημεριν
θμό, μέ
πίεση ἀ
τε ἐκ τ
ἐποχῆς
ὀθωμαν
τῆς Δοι
ἐπισήμ
χρόνια

Στὴν
τως, ἐπ
χοῦσε σ

2

Ἡ ἀντιπαράθεση: Ἐξωκόσμιο καὶ Ἐνδοκόσμιο

Ὁ ἄνθρωπος τοῦ ρεμπέτικου δηλώνει τὴν κατίσχυση τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου, ὅχι ὅμως ὡς νίκη τῆς βουλήσεως ἐναντι τῶν ἐξωτερικῶν δεδομένων, ἀλλὰ ὡς μιᾶς ἀληθείας, σχεδὸν μυθοποιημένης, ἡ ὁποία ἐπὶ ποινῇ σκεδασμοῦ τῆς χρειάζεται τὴν φανερὴ καταδίωξή της ἢ τὴν ἐπισήμως κοινωνικὴ ἀπαξίωσή της. Ἡ πρόκριση τοῦ μάγκα, ὡς χλωμοῦ, ἔστω, ἀπεικάσματος τοῦ τύπου τοῦ λεβέντη τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, σημαίνει ἀκριβῶς τὴν νίκη αὐτῆς τῆς ἐσωτερικῆς, καὶ ἐπέκεινα τῆς δυνάμεως, ἀληθείας ἐπὶ τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου, ἡ ὁποία ὅμως συνδυάζεται με ὠρισμένο ἦθος, χωρὶς ἔτσι νὰ συναρμόζεται με κάποια μεταφυσικὴ αὐτονομία τοῦ ἀτόμου ἐπὶ τοῦ κόσμου, ὁπότε καὶ θὰ εἶχαμε σχηματισμὸ ρομαντικοῦ ὑποκειμένου.

Ἔτσι στὸν τύπο τοῦ ρεμπέτη μπορεῖ νὰ ὑπάρχη ὑπεροχὴ τῆς ἐσωτερικῆς ἀληθείας ἐναντι τοῦ κόσμου, ἀλλ' ἀφ' ἑνὸς ἡ ὁμάδα εἶναι πανταχοῦ παρούσα σὲ κάθε ἐσωτερικὸ ταξίδι, ὁπότε ὁ ἄνθρωπος εἶναι παρακολουθήσιμος καὶ γι' αὐτὸ ἀφηγήσιμος ἀπὸ αὐτήν, ἀφ' ἑτέρου δὲν τίθεται ζήτημα κατισχύσεως δι' ὕλικῶν μέσων τῆς ἐσωτερικῆς ἀληθείας ἐπὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, δὲν διεκδικεῖται, δηλαδή, ἡ ἐφαρμογὴ της. Ἀντιθέτως, ὁ ρομαντικὸς στὴν μόνωσή του ἀνακαλύπτει τὸ ἀπόλυτο ἐγὼ του, ὁπότε κάθε τι ἄλλο ἀνήκει στὸν χῶρο τοῦ ἀξιόσβηστου μὴ ἐγὼ. Παράγων σημαντικὸς στὴν μορφοποίησιν καὶ ὁριοθέτησιν τοῦ ρεμπέτικου εἶναι ἡ βυζαντινῆς, κυρίως, κοπῆς καὶ ἐμπνεύσεως ἀσκητικῆ τῆς στερήσεως, καθὼς καὶ ἡ διάστασις τῆς ζωῆς τῆς ψυχῆς ἀπὸ αὐτὴν τοῦ σώματος. Οἱ ρίζες, κατὰ πολὺ, τῆς ροπῆς τοῦ ρεμπέτικου, καὶ συνολικῶς καὶ τοῦ

λαϊκοῦ, στὸν ἐγκλεισμό καὶ τὴν μόνωση, ἐκεῖ πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν. Ὁ στερημένος δικαιώνεται, ὁ διωκόμενος καὶ κατατρεγμένος ἄνθρωπος δοξάζεται. Ὁ ἄνθρωπος τοῦ ρεμπέτικου βρίσκεται σ' αὐτὴν τὴν κατεύθυνση.

Γιὰ νὰ παραμείνη ὁ καημός, ἡ ἐπιθυμία δὲν πρέπει ὅχι μόνον ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ νὰ ἐκπληρωθῇ, ἀλλὰ οὔτε καὶ νὰ ἀρθρωθῇ. Ἡ ἐσωτερικὴ ἀλήθεια καὶ αἴσθημα εἶναι κατὰ πάντα διαφόρου τάξεως καὶ λογικῆς ἀπὸ τὴν λογικὴ τοῦ ντουιᾶ. Τὸ κοσμικὸ εὐτελίζεται καὶ ὑποτιμᾶται ἀπὸ μιὰ ψυχὴ ἀλγοῦσα μεταφυσικῶς. Πρόκειται περὶ μιᾶς διασώσεως, σὲ ἀτομικὸ ἐπίπεδο καὶ πάντα ἐν ἀμύνη. Κάτι τέτοιο —ἀναφέρομαι στὸ «ἀτομικὸ ἐπίπεδο»— δὲν θὰ μπορούσε νὰ συμβῇ εὐκόλα σὲ ἀγροτοκτηνοτροφικοῦ τύπου κοινότητες ποὺ ἐξέθρεψαν τὸ δημοτικὸ πνεῦμα καὶ τραγούδι, ἀφοῦ τὰ ιδεώδη, τόσο τῶν σφιχτοπλεγμένων ψυχικῶν δεσμῶν τῆς κοινοβιακῆς ζωῆς, ὅσο καὶ τῆς οἰκονομικῆς αὐταρκειᾶς τῆς κλειστῆς κοινότητος, εἶχαν χειροπιαστὸ ἀντίκρουσμα καὶ ἀντιστοιχία μὲ τὴν τρέχουσα καθημερινότητά· ἡ κοινότης μὲ τὰ κριτήριά της κύρωνε ἢ ὅχι τίς πράξεις ἐκάστου. Ζήτημα ἀτομικῆς ἢ ὁμαδικῆς περιθωριοποιήσεως ἀπὸ τὴν κοινότητα καὶ ἐντὸς αὐτῆς δὲν ἐτίθετο. Ὁ ἄνθρωπος ὅμως τοῦ ρεμπέτικου, ἄνθρωπος τοῦ ἄστεως, ὅποια δομὴ καὶ χαρακτῆρα καὶ ἂν εἶχε αὐτό, ὑφίστατο, ἀφ' ἐνός, τὴν κατάρρευση ἐντὸς τοῦ τῶν παραδοσιακῶν ἀξιών, στὸ μέτρο ποὺ αὐτὲς συγκρούονταν μὲ τὴν καθημερινὴ πρακτικὴ καὶ δὲν ἀντιστοιχοῦσαν πλέον, σὲ μεγάλο βαθμό, μὲ τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα, ἀφ' ἑτέρου, τὴν ἐξωτερικὴ πίεση ἀπὸ ἓναν κόσμο, τὸν ὁποῖο δυσκολευόταν νὰ ἀναγνώσῃ, ὅποτε ἐκ τῆς πίεσεως αὐτῆς περιθωριοποιεῖτο. Μπορεῖ ὁ ἀστισμὸς τῆς ἐποχῆς 1880-1940 νὰ θύμιζε σὲ πολλὰ τοῦ σημεῖα μετεξέλιξη τοῦ ὀθωμανικοῦ δεσποτισμοῦ μὲ συνήθειες μεταφερμένες ἀπὸ τὴν ζωὴ τῆς Δουλείας, ὅμως ὁ προσανατολισμὸς τοῦ ἦταν εὐρωπαϊκὸς καὶ ἐπισήμως ἀπεχθανόταν ὅ,τιδήποτε μπορούσε νὰ παραπέμπῃ στὰ χρόνια τοῦ Ὀθωμανισμοῦ, ὡς ζωντανό, μάλιστα, ἐπιβίωμα.

Στὴν δίνη αὐτῶν τῶν ζυμώσεων ἀνεδύθη τὸ ρεμπέτικο ὡς, ὄντως, ἐπιβίωμα, ἀρχικῶς τοῦλάχιστον, ἐνὸς χώρου ποὺ δὲν ἀντιστοιχοῦσε στὰ ὅρια τοῦ ἐλλαδικοῦ κράτους καὶ ὁ ὁποῖος ἀπλωνόταν τό-

σο στην Μικρά Ἀσία, στην Κωνσταντινούπολι, στὰ νησιά τοῦ ἀνατολικοῦ Αἰγαίου, ὅσο καὶ στὸν χῶρο ἐκεῖνον τῶν Βαλκανίων ποὺ εἶχε στενές σχέσεις καὶ ἐξαρτήσεις, πνευματικές καὶ διοικητικές, μὲ τὴν Ὀθωμανικὴ Κωνσταντινούπολι. Ἔτσι τραγούδια ὅπως τά: *Κάηκε κ' ἓνα σχολεῖο*, *Ὁ καροτσέρης*, *Ὁ Τζακιτζής* κ.ἄ. ἀποδεικνύουν τὴν διαπερατότητα ποὺ εἶχε μία κοινὴ μουσικὴ παράδοση ἔναντι ἐθνικῶν, θρησκευτικῶν καὶ γλωσσικῶν διαφορῶν· τὸ πρῶτο τραγούδι, γιὰ παράδειγμα, ἀνευρίσκεται στὴν Οὐγγαρία, ἤδη ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα, τὸ δεύτερο συναντᾶται ὡς μελωδία σὲ ἓναν εὐρὺ χῶρο, ἀπὸ τὴν Ἀρμενία μέχρι τὴν Σμύρνη, καὶ τὸ τρίτο ὡς τραγούδι Ζεϊμπέκων, Τούρκων καὶ Ἑλλήνων, ἀναφερόταν σὲ ὑπαρκτὸ πρόσωπο, Ζεϊμπέκο ἀντάρτη-ληστή.

Τὸ ρεμπέτικο, λοιπόν, στοιχεῖ, ἀρχικῶς τοῦλάχιστον, μὲ αὐτὸν τὸν ἀρκετὰ ἀόριστο, ἀχανῆ, ἀχείρωτο καὶ ἀνοχύρωτο χῶρο διατηροῦν, ἔτσι, τὴν μνήμη τοῦ κλίματος τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τῆς συμβατικῆς, περισσότερο, συνυπάρξεως διαφόρων πολυποικίλων ἐθνικῶν καὶ θρησκευτικῶν ομάδων. Ἦγουν: Τὸ ρεμπέτικο εἶδε τὸ φῶς πρωτίστως στὶς πόλεις ἐνὸς ἔθνους, τὸ ὁποῖο ψυχικῶς δὲν ὑπῆγετο καθ' ὅλοκληρίαν στὸ κράτος του, καὶ ἔχον ὡς ἐσωτερικότητα συνθῆκες ἔθνους, καὶ ὄχι κράτους, δὲν ἀνδρώθηκε ἐντὸς τῶν πρώτων, ἀλλὰ χρειάσθηκε τὴν πίεση τοῦ δευτέρου γιὰ νὰ ἐκδηλωθῇ ὡς τέτοιο· ἐνῶ γεννήθηκε μὲ ὠρισμένη ἐσωτερικότητα, χρειάσθηκε ἄλλη ἐξωτερικότητα, καταπιεστικὴ πρὸς τὴν ἀρχικὴ ἐσωτερικότητά του καὶ διαφορετικῆς φύσεως ἀπὸ αὐτήν, γιὰ νὰ ὠριμάσῃ. Ἐξ οὗ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἀνάλογο εἶδος μὲ τὸ ρεμπέτικο δὲν παρατηρεῖται σὲ καμμιά βαλκανικὴ χώρα, οὔτε στὴν Τουρκία, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ τελευταία ὑπέστη βίαιο ἐκδυτικισμό, ἔστω ἐπιφανειακό, καὶ ποὺ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ ἀντιθετικὸ σχῆμα θὰ τὴν ἔφερνε ὡς κοινωνία πλησιέστερα στὸ νὰ δημιουργήσῃ ρεμπέτικο τραγούδι· ἀπὸ τὸ τούρκικο «ρεμπέτικο» τραγούδι, ἂν ὑπῆρξε κάτι τέτοιο, ἔλειψε αὐτὴ ἡ ὥσμωση ἐσωτερικότητος-ἐξωτερικότητος, μὲ ἀποτέλεσμα ἢ μὴ χρησιμοποίησις τῆς ἐξωτερικότητος ὡς τόπου ἀνδρώσεως καὶ ὑπάρξεως νὰ τὸ κάνῃ νὰ μὴν γεννηθῇ ποτὲ ὡς τέτοιο. Ἀνάλογο ἐξευρωπαϊσμό ὑπέστη καὶ ἡ Ἑλλάδα, ἐξαιρετικῶς

πιὸ πολὺ
παράδο-
χρηστη.
ὅπως καὶ
γέννησε
ἀποκλει-
θια πρὶν
παράδο-
τητα· ὁ
ψυχὴ τί

Ὁ ὅ-
καὶ ἡ τ-
ὅσον, ἐ-
ἀλλὰ κ-
εἶδαμε,
καὶ ἔλλ-
μοποιεῖ
ἐνῶ με-
Τὸ μικ-
τωπο μ-
προβάδ-
σεις, μι-
τόσο σ-
χῶρο κ-
διακῶς
ἐκεῖνος
κατάρ-
ὀλόκλη-
κρατικ-
λο νὰ ε-
«τώρα
ἀπὸ τὴ
του· π-
Στί

πιό πολύπλοκο, μακροχρόνιο καί, κατὰ καιρούς, βίαιο καί μὲ μιὰ παράδοση πλουσιώτατη ὅσο καί βαρύτατη, πρόσφορη ὅσο καί δύσ-χρηστη. Ἐπειδὴ, ὅμως, καί ἀκριβῶς γι' αὐτό, ἡ παράδοση αὐτή, ὅπως καί οἱ φορεῖς της, ποὺ ὅταν δὲν ἐξιδανικευόταν, κετεδιώκετο, γέννησε στὴν πόλι τὸ ρεμπέτικο ἀπὸ τὴν μιὰ ὡς Παράδοσιν-ἐν-ἀποκλεισμῷ καί ὡς τόκο ἐν κενῷ, καί ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὡς προσπά-θεια προσαρμογῆς στὸν νέο κόσμος, ἀφοῦ ὁ ρεμπέτης διατηρεῖ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο μόνον ὡς ἀνάμνηση καί ποτὲ ὡς πραγματικό-τητα· ὁ ρεμπέτης εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποὺ δὲν ξαναγυρνᾷ πίσω, στὴν ψυχὴ τῆς κοινότητος.

Ὁ ὅποιος φιλελευθερισμὸς στὴν Ἑλλάδα ἐπεβλήθη στανικῶς καί ἡ προκεφαλαιοκρατική, προαστική ιδέα ἔζησε μόνον, καί ἐφ' ὅσον, ἐδιώκετο· ἐνδιαίτημά της, στὴν ιδιότυπη αὐτὴ σύγκρουση, ἀλλὰ καί ὡσμωσὴ της στὴν πόλι, εἶχε τὸ ρεμπέτικο. Ἄν καί, ὅπως εἶδαμε, τὸ ρεμπέτικο γεννιέται σ' ἓναν κόσμον φαναριωτικῆς ὑφῆς καί ἑλληνοτουρκοβαλκανικῆς κοπῆς, ἐπιλέγει, καί ἀρχικῶς χρησι-μοποιεῖ, ὡς κύριο μουσικὸ ὕλικό του τὴν μικρασιατικὴ μουσική, ἐνῶ μετὰ τὸ 1922 ἀρχίζει ἡ ἀντίστροφη πορεία γιὰ τὴν μήτρα αὐτή. Τὸ μικρασιατικὸ τραγοῦδι στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο βρίσκεται ἀντιμέ-τωπο μὲ τὸ ἀσθενικὸ, κατ' ἀρχάς, πειραιώτικο. Παρὰ τὸ σαφὲς προβάδισμα τοῦ μικρασιατικοῦ καί τὶς ἀναμενόμενες ἀλληλεπιδρά-σεις, μετὰ τὸ 1930, τὸ πειραιώτικο ἀρχίζει ἀλματωδῶς νὰ κερδίζει τόσο σὲ χῶρο ὅσο καί σὲ χρόνο. Τὸ μικρασιάτικο, μακριὰ ἀπὸ τὸν χῶρο καταγωγῆς του καί τὶς ρίζες του, χάνει σὲ δυναμικὴ καί στα-διακῶς ἀπομονώνεται, ἰδίως ὅσο φεύγει ἀπὸ τὸ προσκήνιο ὁ κόσμος ἐκεῖνος ποὺ εἶχε ζήσει στὴν ἄλλη ὀχθὴ τοῦ Αἰγαίου. Μαζί μὲ τὴν κατάρρευση τῆς Μεγάλης Ἰδέας, τὸ 1922, κατέρρευσε καί ἓνας ὁλόκληρος κόσμος, ἑλληνικὸς, ποὺ δὲν γνώριζε σύνορα καί ἐθνο-κρατικὴ ζωὴ. Τὸ μικρασιατικὸ τραγοῦδι βρέθηκε πλέον ἀκατάλλη-λο νὰ συνομιλήσῃ μὲ τὸ «ἄλλο» στὸ τώρα· ἐστερεῖτο ἐνὸς δικοῦ του «τώρα», δικό του εἶχε μόνον τὸ «πρίν». Ὁ βίαιος ἐξοβελισμὸς του ἀπὸ τὴν μεταξικὴ δικτατορία ἐπέσπευσε τὸ τέλος τῆς παραγωγῆς του· πλέον, θὰ ἐπεβίωνε ὡς μουσειακὸ ἢ ἀναμνηστικὸ εἶδος.

Στὴν μουσικὴ τὸ καίριο κτύπημα ἦρθε, κυρίως, ἀπὸ τὸν Τσιτσά-

νη, ό όποίος έμελλε, με αυτόν τόν τρόπο, νά άναδειχθῇ σέ βάρδο τοῦ νέου κόσμου τοῦ νεοελληνισμοῦ, πού δημιουργεῖται ἀπό τήν μικρασιατική καταστροφή καί μετά. Μή ἔχων, ἥ καί ἀρνούμενός την, μνήμη τῆς μικρασιατικῆς παραδόσεως καί τοῦ βυζαντινισμοῦ, ό Τσιτσάνης διεμόρφωσε ἕναν τόπο κοινωνήσιμο ἀπροϋποθέτως ἀπό ὅλους – κατ' ἀντίθεσιν με τήν προϋπόθεση, πού ἐξαρτᾶται ἀπό τό παρελθόν, τό ἀπροϋπόθετον προέρχεται ἀπό, καί δείχνει πρός, τό μέλλον. "Έναν τόπο πού μιλοῦσε στό παρόν, ὅπου μακράν πάσης ιδεολογίας, ό καθείς μπορούσε νά ἀναγνωρίσῃ τόν βαθύτερο ἑαυτό του, νά όμιλήσῃ σύμφωνος με τοὺς πλέον μυχιόους πόθους του καί νά ψυχανεμισθῇ τόν κόσμο τῶν δυνατοτήτων του, χωρίς νά πρέπη νά καταταγῇ κάπου γιά νά ἀποκτήσῃ ταυτότητα. Ἐπιτέλους κάποιος μιλοῦσε γι' αὐτόν καί ό ἴδιος ό Νεοέλληνας ἀκροατής ἀναγνώριζε, χωρίς αἶσθημα κατωτερότητος, τύψεων καί ποικίλου τύπου διαθλάσεως, τόν ἑαυτό του.

Ἡ διαμεσολάβηση τοῦ αἰσθήματος ἀπό τόν τύπο, τόσο στήν μουσική ὅσο καί στόν στίχο, πού ἀποτελοῦσε ἐμφανῶς ἕνα ἀξεπέραστο ἐμπόδιο γιά τήν περίοδο 1930-1960, βρίσκεται πλέον ἐν ἀμύνη καί συνεχεῖ ὀπισθοχωρήσει. Ὁ Βασίλης Τσιτσάνης θά διασπάσῃ τοὺς "δρόμους", ό στίχος, σταδιακῶς, θά ἀποβάλλῃ ἀκαμφίεες τοῦ παρελθόντος, ἥ θεματολογία θά ἀνοίξῃ ἀπρόσμενα, τόσο σέ εὖρος ὅσο καί στόν τρόπο πραγματεύσεως τῶν θεμάτων. Ἰδιαιτέρως δέ μεταπολεμικῶς, στήν στιχουργική τοῦ λαϊκοῦ εἰσάγεται ἕνα εἶδος καθολικότητος· π.χ. γράφονται «έννοιακά» τραγούδια γιά τήν φτώχεια, τόν ἔρωτα, τήν μάνα, ἥ τραγούδια συμβουλευτικά, πού ἀπευθύνονται γενικῶς στόν ἄνθρωπο, π.χ. γιά τήν ματαιότητα τῆς ζωῆς του, συμβουλές γιά παιδιά ἥ γιά παντρεμένους ἥ ἀναφερόμενα στήν ζωῇ γενικῶς, τά όποια ἐπιζητοῦν τήν γενίκευση ἑνός αἰσθήματος, με ὅποιον τρόπο καί ἀνεξαρτήτως ἀποτελέσματος, πού παλαιότερα παρέμενε ἐγκλωβισμένο στόν χῶρο τοῦ ἐμπειρικοῦ. Ὁ ρεμπέτης, ἀποβάλλοντας τά τελευταῖα ψήγματα ἀναμνήσεως, θά βιώσῃ τό πρότερον ὡς παρελθόν καί θά ἀφεθῇ σέ μιάν ἀπ' εὐθείας συνομιλία με τό "ἄλλο" στό παρόν του, ὅσο προβληματικός κι ἂν εἶναι αὐτός ό διάλογος. Ἄλλωστε τό ρεμπέτικο τοῦ 1908 ἥ τοῦ 1928 ἐλάχιστη

σχέση ἔχ
ιστορίας,
ἀμεσότη
καί ἀπό
ἀπό κάτ
πού παλ
τήν διαφ
ἀκριβῶς
μή πρα
τίς δημι
τασόποι
μο Τσαι
καί μέ
Τὸ ἐ
θὰ τὸ δέ
ρας, ἐνί
μετὰ τι
νικῆς ὀ
εὐτελί
ταγωδί
τε, «κα
του. Τὸ
τὸ σώ
κότης
ἐνῶ θὰ
κλῖμα
Τὸ
ἀπὸ ὄλ
νικὸ τι
τίς τε
μπορο
σπονδ
διαφῶ
καί δὲ

σχέση έχει με τὸ ἀντίστοιχο τοῦ 1938· τὸ δεύτερο κεῖται ἐντὸς τῆς ἱστορίας, τὸ πρῶτο βρίσκεται ἐκτὸς τῆς. Ἀπὸ τὴν μιὰ τὸν πιέζει ἡ ἀμεσότης καὶ ἡ ἀλήθεια τοῦ αἰσθήματος ποὺ τὸν ὁδηγεῖ στὸ παρὸν καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη αὐτὴ ἡ πορεία διαστρεβλώνεται καὶ ποδηγετεῖται ἀπὸ κάτι ποὺ τὸν συγκροτεῖ ὡς ρεμπέτη καὶ λαϊκὸ ἄνθρωπο, καὶ ποὺ παλαιότερα ἔκανε τὸν τύπο αὐτὸ ἀνθρώπου νὰ συνειδητοποιῇ τὴν διαφορὰ καὶ ἀτομικότητά του· τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἦταν ὁ καημὸς ἀκριβῶς γιὰ τὴν θέση του ὡς ἀνθρώπου καὶ γιὰ τὰ ἐπιθυμητά, ἀλλὰ μὴ πραγματοποιηθέντα, λόγῳ ἀποκλεισμοῦ του, κατ' οὐσίαν, ἀπὸ τὶς δημιουργικὲς του δυνάμεις – πρβλ. τὸ τραγούδι τοῦ Γιάννη Τατασόπουλου *Βαρεῖα καὶ μαύρη συμφορά*, τοῦ 1953, μὲ τὸν Πρόδρομο Τσαουσάκη: *Μὲ τσάκισαν οἱ στεναγμοὶ καὶ ἡ κρυφὴ λαχτάρα / καὶ μὲς στὸν κόσμο σέρνομαι σὰν ἄδικη κατάρρα...*

Τὸ ἐμπόδιο αὐτὸ θὰ ἀποστεώσῃ σιγά-σιγά τὸ λαϊκὸ τραγούδι καὶ θὰ τὸ ὁδηγήσῃ δέσμιον στὸν δρόμον μιᾶς ἐπαναλαμβανομένης καψούρας, ἐνῶ θὰ τοῦ ἀφαιρέσῃ κάθε ἱκμάδα ζωῆς καὶ λόγου. Τὸ λαϊκὸ, μετὰ τὸ 1970, θὰ ἐνδιαφέρῃ ὀλοένα καὶ πιὸ παρωχημένες κοινωνικὲς ομάδες. Ἀπὸ τὸ 1965, περίπου, καὶ μετὰ, τὸ λαϊκὸ τραγούδι εὐτελίζει συνεχῶς τὸ παρὸν, ἐνῶ, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀποτυγχάνει παταγωδῶς προσπαθώντας νὰ «ἐξευγενισθῇ» καὶ προσδίδοντας, ἐνίοτε, «κοινωνικὸ» περιεχόμενον καὶ ὕφος στὸν στίχο ἢ στὴν μουσικὴ του. Τὰ ἀξιόλογα λαϊκά ποὺ θὰ γραφοῦν, δὲν θὰ σταθοῦν ἱκανὰ νὰ τὸ σώσουν ἀπὸ τὸ ναυάγιο. Ἡ πανθολογουμένη κλάψα καὶ παθητικότητα τοῦ θὰ βρίσκῃ ἀπὸ τὴν πλάνη πλεον σὲ πληγωμένους ἐγωισμούς, ἐνῶ θὰ ψευτίζει ἀνεπανόρθωτα, ὅσο θὰ προσπαθῇ νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὸ κλίμα αὐτὸ τῶν ἐγγενῶν ἀδυναμιῶν του ποὺ τὸ στοιχειώνουν.

Τὸ ρεμπέτικο, δημοφιλὲς ὡς ἄμεσα προσβάσιμο καὶ κατανοητὸ ἀπὸ ὅλους, ὁδηγήθηκε ἔτσι, ὥστε νὰ γίνῃ τὸ κατ' ἐξοχὴν νεοελληνικὸ τραγούδι καὶ ἡ βάση ὅποιουδήποτε μουσικοῦ εἶδους μέχρι καὶ τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνος. Καμμιά ὀρχήστρα δὲν μποροῦσε νὰ σταθῇ· πιά ἄνευ μπουζουκιοῦ, κανένα τραγούδι ἄνευ σπονδῆς στὸ λαϊκὸ. Ἀμφιθυμία ἐναντί του μπορεῖ νὰ διακατεῖχε διαφόρους νεώτερους συνθέτες, τὸ ὕλικο του ὅμως χρησιμοποίησαν, καὶ δὴ κατὰ κόρον.

Τὰ ρεμπέτικα ἀπευθύνονταν στὸν τσαλακωμένο καὶ στερημένο ἄνθρωπο, τὸν ἄνθρωπο μὲ τὸν μῦθο τῆς ἐσωτερικῆς ἀληθείας ποὺ δὲν εἶναι πλασμένη ἀπὸ τὸ ὕλικό τοῦ κόσμου τούτου, τοῦ ντουνιᾶ. Ὁ τελευταῖος εἶναι μονίμως ψεύτικος, ἄδικος, ἀπατεῶν, καὶ ἐνίοτε, εἰδικὰ στὰ μεταπολεμικὰ τραγούδια, καὶ ἡ κοινωνία — συχνότατες εἶναι οἱ ἀναφορὲς τραγουδιῶν σ' αὐτὴν καὶ οἱ χαρακτηρισμοὶ ὅπως: παλιοκοινωνία, κοινωνία ἄδικη, σκληρὴ, παλιοντουνιάς, κοινωνία-δικαστῆς, ἐνοχη, ἄδικη κ.λπ. Θέλει τὸν ἑαυτό του μάρτυρα, ἐσταυρωμένον —εἰ δυνατόν αὐτοσταυροῦται—, ὑφίσταται τὴν ἐν ζωῇ ταφή του βουβά, ὑπομένει καρτερικῶς καὶ παθητικῶς τὰ πάντα γιὰ νὰ δικαιωθῇ ἐσχάτως στὴν συλλογικὴ συνείδηση, φθάνει νὰ μὴν ὑποκύψῃ στὴν λογικὴ τοῦ ντουνιᾶ, ὅπως ἀκριβῶς ὁ ἀσκητὴς στὴν λογικὴ τοῦ κόσμου· χαρακτηριστικὰ τῆς παθητικότητος αὐτῆς εἶναι τὰ τραγούδια γιὰ τὴν φτώχεια καὶ τὴν ξενιτειά — γιὰ τὴν τελευταία περίπτωση ἐξαιρέση ἀποτελεῖ ἓνα τραγούδι τοῦ Βασίλη Τσιτσάνη, Ἀπὸ μικρὸς στὴν ξενιτειά, μὲ τὴν Σωτηρία Μπέλλου, περὶ τὸ 1950, ὅπου ὁ ἥρωας διατείνεται μὲ ἀποφασιστικὸ τρόπο πὼς δὲν θέλει νὰ γυρίσῃ πίσω, γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο ὅτι θεωρεῖ πατρίδα του πλέον τὸν ξένο τόπο ἔχοντας δημιουργήσει ἐκεῖ ρίζες. Δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ θύτης, μόνον θῦμα· ἡ δικαιοσύνη γι' αὐτὸν ταυτίζεται μὲ τὴν δικαίωση τῶν φτωχῶν καὶ ἀποτελεῖ προνόμιό τους, ἔστω ἢ καὶ μόνον, μεταφυσικό. Τὰ βāsana ποὺ τοῦ παρέχει πλουσιοπάροχα ὁ ντουνιᾶς συνδέονται ὑποδορίως καὶ ὑπορρήτως, τόσο στὰ ρεμπέτικα ὅσο καὶ στὰ λαϊκά, μὲ ἓνα εἶδος σωμαστικῆς καὶ σκληραγωγίας, ὅπου ὁ πόνος ἀπὸ τίς ποικίλες ἀδικίες καθαίρει καὶ προετοιμάζει τὴν ψυχὴ γιὰ τὴν σωτηρία καὶ τὴν δικαίωση. Τόσο ἡ ἀσκητικὴ ὅσο καὶ ἡ σπατάλη τοῦ σώματος στὴν διασκέδαση συμπίπτουν στὸν χῶρο τῆς ἀρνήσεως τοῦ χρόνου. Ἐξ οὗ καὶ ἡ ἀπαξίωση ποὺ ἐπιφυλάσσει ὁ ρεμπέτης γιὰ τὴν κοινωνικὴ καὶ τὴν ἀστικῆς κοπῆς ἠθικὴ, τοῦλάχιστον μέχρι τὴν δεκαετία τοῦ 1950.

Δὲν εἶναι δυνατόν ὁ ἄνθρωπος τοῦ ρεμπέτικου νὰ στραφῇ πρὸς τὸ κοινωνικὸ γίγνεσθαι ὡς τέτοιο καὶ μόνον, καὶ τοῦτο διότι δὲν πιστεύει στὸν κόσμον· ἡ σωτηρία του δὲν μπορεῖ νὰ προέλθῃ ἀπὸ ἐκεῖ· ὁ κόσμος γι' αὐτὸν εἶναι ἀπαξιωμένος, εἶναι ντουνιάς, μὲ προδιαγε-

γραμμέ
ατρο, π
τέλος δ
νόμος γ
«τὴν κα
ὡς του
δὲν δια
του ὡς
σίδικα
μιά τέτ
Ἐάν «
τῆς τύγ
δικαίως
αὐτονόμ
ἦταν κι

Τὸν
ναμῆ, ὁ
νὰ δυνο
τακτῆς
ὁμορφῆ
ντουνιᾶ
του, κα
ὁμως ὁ
μετέχε
π.χ. Ὁ
ρεμπέτ
πλουτι
τος σὲ
τακρίν
παραβ
τεκὲ κ

Ὁ
ἄρα

γραμμένη κυκλική πορεία, όπου ο καθένας, ως να εύρισκετο σέ θέατρο, παίζει τόν ρόλο του και προσπαθεί «να πιάση τήν καλή», στο τέλος δέ, αποθέτει τὸ προσωπεῖο-ρόλο και ἀποσύρεται· ἱστορικὸς νόμος γιὰ τὸν ρεμπέτη εἶναι ἡ ὅπως-ὅπως ἐπιβίωση. Ἀλλὰ καὶ «τὴν καλή νὰ πιάση», αὐτὸ δὲν θεωρεῖται ὡς ἀπόρροια τῆς πίστεως του στὸν κόσμον, ἢ πολὺ περισσότερο ἔνδοσις σέ αὐτόν, αἴφνης δὲν διαθέτει ἀσκητικὴ τῆς ἐργασίας, δὲν πιστεύει στὸ ἐπάγγελμά του ὡς κερδοφόρο ἐργασία, τῆς ὁποίας ἡ ἐκβαση θὰ τὸν κρίνῃ τελείδιστα καὶ θὰ λειτουργήσῃ ὡς θεοσημεία γιὰ τὴν δικαίωσή του· σὲ μιὰ τέτοια περίπτωση θὰ εἶχαμε τὸ προοίμιο τοῦ κεφαλαιοκράτη. Ἐὰν «πιάσῃ τὴν καλή» καὶ βρεθῇ στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ «τροχοῦ τῆς τύχης», τοῦτο ἐκλαμβάνεται ὡς προσωπικὴ μαγκιά-λεβεντιά, δικαίωση καὶ κατίσχυση αὐτῆς τῆς ἰδιοτύπου ἐσωτερικῆς, ἀλλὰ ὄχι αὐτονόμου, ἀληθείας ἐν τῷ κόσμῳ, ποτὲ τὸ ἀντίθετο. Ὁ ρεμπέτης ἦταν καὶ παρέμεινε ἐξωκόσμιος, κατὰ βάσιν, τύπος.

Τὸν ντουניᾶ, ἂν καὶ παντοδύναμο μὲ τὴν κατακλυσμικὴ του δύναμη, ἀλλὰ δίχως νὰ διαθέτῃ ἔσχατο λόγο, ὁ ρεμπέτης τὸν ἀφήνει νὰ δυναστεύῃ οὐσιαστικὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ προσπάθησε νὰ τὸν κατακτήσῃ καὶ τελικῶς ἐνέδωσε σ' αὐτόν, αἴφνης τὸν πλούσιο ἢ τὴν ὁμορφὴ ἀλλὰ ἀκατάδεκτη καὶ σκληρὴ γυναῖκα. Μπορεῖ, βεβαίως, ὁ ντουνιάς, γιὰ τὸν ἄνθρωπο τοῦ ρεμπέτικου, νὰ ἐπέχῃ θέσιν ταξιθέτου, καθὼς τακτοποιεῖ καὶ μοιράζει τύχες καὶ μοῖρες στὸν καθένα, ὅμως ὁ ρεμπέτης, καὶ στὴν ἀκραία του ἔκφραση ὁ χασικλῆς, δὲν μετέχει καθ' ὅλοκληρίαν στὴν διανομὴ αὐτή. Ἔτσι στὸ τραγούδι π.χ. *Ὅσοι ἔχουνε πολλὰ λεφτὰ* (1936) τοῦ Μάρκου Βαμβακάρη, ὁ ρεμπέτης ἀπορεῖ μὲ τὴν φιλοχρήματη στάση —κάθε προσπάθεια πλουτισμοῦ, δηλαδὴ προσπάθεια ἐγχρονίσεως καὶ δημιουργικότητος σὲ ἐνδοκοσμικὸ ἐπίπεδο, στὸ ρεμπέτικο καταγγέλλεται καὶ κατακρίνεται ὡς ματαία, ψευδὴς ἢ ἐφάμαρτος— καὶ σπεύδει νὰ ἀντιπαραβάλῃ σ' αὐτὴν τὴν δική του φυγόκοσμη στάση στὸν χῶρο τοῦ τεκέ καὶ στὴν διασπάθιση τοῦ σώματος:

*Ὅσοι ἔχουνε πολλὰ λεφτὰ νὰ ἔξεραι τί τὰ κάνουν,
ἄραγε σὰν πεθάνουνε μαζί τους θὰ τὰ πάρουν.*

Έγώ φιλή στήν τσέπη μου ποτές δέν ἀποτάζω
κι ὅλα τὰ ντέρτια μου περνοῦν, μόνον σάν μαστουριάζω.

Άφοῦ στὸν ἄλλονε ντουניᾶ λεφτὰ δέν θὰ περνᾶνε,
τὰ ἔχουν καὶ τὰ θυμιάζουμε δέν ξέρουν νὰ τὰ φᾶνε.

Ἡ ἀντιπάθεια ποὺ τρέφει ὁ ρεμπέτης γιὰ τὸ χρῆμα διακηρύσσεται σὲ πάρα πολλὰ τραγούδια καὶ σὲ κάθε εὐκαιρία· ἀκόμη καὶ στήν περίπτωση ποὺ τὸ «κυνηγᾶ», ὅπως στὶς περιπτώσεις τῆς προίκας ἢ τῆς ἐξαπατήσεως τοῦ ἄλλου, τὸ ἐπιδιώκει ὡς ἐμπύπτον σὲ ζητήματα τιμῆς – ἄλλωστε σὲ πλῆθος τραγουδιῶν, μὲ γνωστότερο παράδειγμα αὐτὸ τοῦ Μανώλη Χιώτη *Τὸ χρῆμα δέν τὸ λογαριάζω* (1937), διαδηλώνει τὴν σθεναρὴ του ἀπόφαση νὰ ὑπερβῇ καὶ νὰ περιφρονήσῃ τὸ χρῆμα μπροστὰ στήν γυναῖκα ποὺ ἀγαπᾷ. Στὸ τραγούδι, πάλι τοῦ Μάρκου, τοῦ 1948, *Ψεύτικος ντουναῖς*, πραγματεύεται τὸ ἴδιο θέμα, κάπως γενικώτερα, ἀλλὰ κρατῶντας τὴν ἴδια στάση, ἀπαξιώνει κάθε προσπάθεια ἐνδοκοσμισμού καὶ προβάλλοντας τὴν ἐπιζήτηση ἐνὸς εἶδους ἀταραξίας καὶ ιδιοτύπου ἡσυχίας στὸ γλέντι καταδικάζει ἀναφανδὸν τὰ δύο σημαντικώτερα θέληγητρα-πειρασμοὺς τοῦ ντουναῖ, τὸ χρῆμα καὶ τὴν ὁμορφιά· ἀφηρημένων αὐτῶν, ὁ ντουναῖς μένει μόνον αὐτὸ μὲ τὸ ὁποῖο εἶναι ἐγγενῶς ἀρμολογούμενος, ὡς κακία, ποὺ συνιστᾷ καὶ τὸν δημιουργό του λόγο.

Ψεύτικος εἶναι ὁ ντουναῖς καὶ ψεύτικη ἡ ζωὴ μας,
ἀφοῦ στήν μαύρη γῆς θὰ μπῇ μιὰ μέρα τὸ κορμί μας.

Ὅσοι κι ἂν ἔχουμε λεφτὰ τίποτα δέν ἀξίζουν,
θὰ ῥθῇ μιὰ ξαφνικὴ στιγμή σάν τὸ κερί νὰ σβήσουν.

Αὐτὴ τὴν ψεύτικη ζωὴ πρέπει νὰ τὴν χαροῦμε,
πρέπει νὰ τὴν γλεντήσουμε, ὅπως καὶ νὰ τὴν βροῦμε.

Τὸ χρῆμα καὶ τὴν ὁμορφιά ὁ Χάρος τὰ μαραίνει

σ' αὐτὸ

Ὁ ρεμπ
ντουναῖ, θά
παρὸν τῆς
ρου καὶ ἐσ
χης καὶ το
τῇ ἀξία κα
παραδοσια
ται μὲ αὐλ
ἐξ ἀρχῆς ὁ
– Ἀνοίξει
ἀπ' τῶν φ
ὁ Στράτος
ριστέρη. Τ
τρόπο τὸ θ
τὸ Ἄς εἶχ
μὲ γιατρε
ἀδύνατον,
τοῦ ρεμπέ
σμο ἀκριβ
καὶ ἐνεργε
ταιώνεται
ἀπραξία· σ

Μέχρι
πρωταρχ
τοῦ χρόν
τῆς δεχότ
αἰσθανότα
κοινότητά
μένης προ
του ἀτομι
ρεμπέτης
τος καὶ ἀτ

σ' αὐτὸν τὸν ψεύτικο ντουνιᾶ μόνο ἡ κακία μένει.

ω.

κηρύσσε-
κόμη καὶ
ύσεις τῆς
ἐμπύπτον
γνωστό-
τὸ λογα-
τερβῆ καὶ
απᾶ. Στὸ
ιᾶς, πρα-
ίντας τὴν
μοῦ καὶ
ἰδιοτύπου
τικώτερα
φιά· ἀφη-
εἶναι ἐγ-
υργό του

Ὁ ρεμπέτης, ἔγκλειστος καὶ αὐτός, ἐν πολλοῖς, στὴν λογικὴ τοῦ ντουνιᾶ, θὰ ἤθελε νὰ δώση, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ μπορῇ, διάρκεια στὸ παρὸν τῆς ὁμορφιάς, διότι τὸ παρὸν του στερεῖται διαστάσεως ἀπείρου καὶ ἐσχάτου, καθὼς εἶναι φευγαλέα στιγμὴ στὸν τροχὸ τῆς τύχης καὶ τοῦ χρόνου, ἐνῶ στὸ χρῆμα ἀναγνωρίζει μόνον ἐμπράγμα-τη ἀξία καὶ ὄχι ἐνέργεια, ἀδυνατῶντας νὰ ἐννοήσῃ, ὅπως καὶ κάθε παραδοσιακὸς ἄνθρωπος, πὼς τὸ ἐνδοκοσμικόν, ἐν τέλει, διεκδικεῖται μὲ ἄυλα μέσα. Γιὰ τὸν ρεμπέτη κάθε ἐνέργεια στὸν κόσμον εἶναι ἐξ ἀρχῆς ἀπαξιωμένη καὶ μηδενισμένη ἀπὸ τὴν μοῖρα τοῦ ντουνιᾶ – Ἀνοίξετε τὰ μνήματα, τὰ κόκκαλα σκορπίστε / τῶν πλούσιων ἀπ' τῶν φτωχῶν νὰ δῆτε ἂν θὰ τὰ ξεχωρίστε, διατράνωσε τὸ 1936 ὁ Στράτος Παγιουμτζῆς σὲ ἓναν σαμπάχ ἄμανέ μὲ τὸν Σπύρο Περιστέρη. Τὰ τελευταῖα τραγούδια, ποὺ πραγματεύθηκαν μὲ τὸν ἴδιον τρόπο τὸ θέμα αὐτό, θὰ γραφοῦν τὴν δεκαετία τοῦ 1950, ὅπως π.χ. τὸ Ἄς εἶχα τὴν ὑγείᾱ μου <κι ἄς ἤμουνα φτωχός, / τὰ λεφτὰ δὲν μὲ γιastreύουν τὸ βλέπω δυστυχῶς>, τοῦ Μπάμπη Μπακάλη. Τὸ ἀδύνατον, ποὺ ἀπεκόμιζε ἀπὸ τὴν λογικὴ τοῦ ντουνιᾶ ὁ ἄνθρωπος τοῦ ρεμπέτικου, θὰ συνθλιβῇ καὶ θὰ ἐξανεμισθῇ στὸν νεώτερο κόσμο ἀκριβῶς διὰ τῆς ἀπελευθερωτικῆς, ἀπὸ τὴν ἀνάγκη, δυνάμεως καὶ ἐνεργείας τοῦ χρήματος ἀλλὰ καὶ τῆς ἐπιθυμίας, ποὺ δὲν ματαιώνεται ἐν τῇ γενέσει της καὶ δὲν σαπίζει στὴν ἀναμονὴ καὶ τὴν ἀπραξία· στὸν κόσμον αὐτὸν τὰ πάντα ἦταν παρόντα.

Μέχρι τότε ὁ ρεμπέτης θὰ διακηρύσσει τὴν μαγικὴ, ἄλογη καὶ πρωταρχικὴ κατίσχυση τῆς ψυχῆς ἐπὶ τοῦ σώματος, τοῦ χώρου ἐπὶ τοῦ χρόνου. Μακρὰν πλέον τῆς κοινότητός του, ὅπου ὁ ἄνθρωπος της δεχόταν ἀσυνείδητα μιὰ μοῖρα ἀπολύτως σχεδὸν κοινὴ καὶ δὲν αἰσθανόταν καμμιά ταλάντευση μεταξὺ τοῦ ἀτόμου του καὶ τῆς κοινότητός του, ὁπότε καὶ δὲν ἐτίθετο ζήτημα ἐπιλογῆς καὶ ἠθελημένης προσχωρήσεως σὲ συλλογικὸ σκοπὸ ἢ ζωὴ διάφορο τῆς δικῆς του ἀτομικῆς ζωῆς –κάτι τέτοιο ὑποτυπωδῶς μόνον ὑπῆρχε–, ὁ ρεμπέτης αἰσθάνεται ὅτι βρίσκεται ἀκριβῶς στὸ μεταίχμιο κοινότητος καὶ ἀτόμου καὶ νιώθει τὸν ντουνιᾶ νὰ τὸν συνθλίβῃ, σὲ ἀτομικόν

πλέον επίπεδο, ανεπανόρθωτα. Ἐπιλέγει ὁμως τὸν κόσμον ὅχι τοῦ ατομικοῦ περιθωρίου, ἀλλὰ τοῦ ὁμαδικοῦ, καὶ ἐδῶ, ἄλλωστε, ἔγκειται καὶ ἡ διαφορὰ του μὲ ἄλλες περιθωριακὲς ὁμάδες, ἄλλων κοινωνιῶν. Τὸ ρεμπέτικο βρίθεται τραγουδιῶν, ὅπου ὁ μοναχικὸς ἄνθρωπος βρίσκει, ἢ ἐπιλέγεται ἀπὸ, τὴν παρέα. Ἐπὶ παραδείγματι στὸ τραγούδι *Σὰν ἐγύριζα ἀπ' τὴν Πύλο*, τοῦ Βαγγέλη Παπάζογλου, τοῦ 1935, ὁ ἀποφυλακισμένος ἀπὸ τὶς φυλακὲς Πύλου, μὴ ἀντέχοντας τὴν μοναξιά (*Σὰν ἐγύριζα ἀπ' τὴν Πύλο / ἔψαχνα γιὰ νὰ βρῶ φίλο. ἢ Μπαίνω σ' ἓνα μπαξεδάκι / π' ἄκουσα μπαγλαμαδάκι*), γίνεται δεκτὸς ἀπὸ μιὰ παρέα περνώντας ἀπὸ τὴν ἐξέταση καὶ τὴν ἔγκριση τοῦ γεροντόμαγκα ἀρχηγοῦ της (*Κ' ἓνας γεροντόμαγκας / μ' ἀρωτᾷ τί ζητᾷς. ἢ Συντροφιά ἐγὼ ζητῶ / μὰ ποῦ νὰ πᾶ' νὰ τήνε βρῶ. ἢ Κάτσε βλάμη μὲ τὰ μᾶς / φίνα νὰ καλοπερνᾷς*), ὅπως καὶ στὸ ἀντίστοιχο *Πρέπει νὰ μᾶς πῆς τοῦ Γιώργου Μητσάκη*, τοῦ 1948, ὅπου παρέα καὶ ἄτομο ἀλληλοαναζητοῦνται διακαῶς. Ὁ τύπος τοῦ ρεμπέτη — πλὴν ἴσως τοῦ πρεζάκια — δὲν διαθέτει ἀκοινωνητὸ ἐσωτερικὸ πυρῆνα· δὲν υφίσταται μόνος, ὅχι διότι αἰσθάνεται μοναξιά, ἀλλὰ γιατί δὲν αὐτονοεῖται ἄνευ ὁμάδος-παρέας. Τὸ περιθώριο τοῦ ρεμπέτικου κόσμου δὲν ἐξαντλεῖται στὴν τυχαία παρεύρεση ἐγκληματιῶν ἢ παρανομοβιούντων — πόρρω, βεβαίως, ἀπέχει ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι φυτῶριο συμμοριῶν ἢ ὀργανωμένου ἐγκλήματος. Στὸ κοινοτικῆς ἀκόμη ὑφῆς περιθώριο ὁ ρεμπέτης δὲν αἰσθάνεται ἀποκομμένος ἀπὸ τὴν σύνολη μοῖρα ἢ ψυχισμό — εἰς μάτην, ἐν πολλοῖς, οἱ ἔρευνες ποὺ ἀναλώνονται σὲ ἐπιδερμικὲς, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, σχέσεις μεταξὺ ρεμπέτικου καὶ ἄλλων εἰδῶν μουσικῆς, ὅπως π.χ. τὰ νέγρικα μπλούζ, ἢ κοινωνικῶν ὁμάδων, ὅπως οἱ μαῦροι. Σὺν τοῖς ἄλλοις, ἀκόμη καὶ τραγούδια γιὰ τὴν ἀνεργία, ὅπως τὸ *Ἡ κοινωνία βαριά στενάζει*, τοῦ 1953, τοῦ Βασίλη Τσιτσάνη καὶ τὸ *Ἡ μαύρη φτώχεια κ' ἡ ἀνεργία* τοῦ Μπάμπη Μπακάλη, τοῦ 1951, δὲν ἔχουν ταξικὸ χαρακτῆρα, καθ' ὅσον ὁ μεταφυσικὸς τόπος εἶναι κοινὸς γιὰ ὅλη τὴν κοινωνία, τὴν ὁποία ὁ ρεμπέτης αἰσθάνεται ὡς σῶμα μὲ κοινὴ πορεία — ὁ ντουνιας, ἄλλωστε, ὡς ἰδέα, συγκροτεῖ τὸν συνεκτικὸ της δεσμὸ ὡς μοῖρα κοινὴ, στὴν ὁποία ὑπόκεινται ἅπαντες. Τὸ ρεμπέτικο εἶναι τραγούδι ἐν χορῷ, ἐν

ὁμάδι, σὲ ἄζοντα σ
μποροῦν
κτῆρα ἀ
κτῆ ἀπὸ
νει ἀδιάφ
διαφαίνε
νον ποὺ ἰ
ρεμπέτικ
δημοτικὴ
καὶ ἄλλε
λη, δὲν ε
Ἔτσι ἐ
ἀδικοπν
ρίανι, τὸ
λωνοῦ Ἡ
ἀμφότερ
1953, Μ
ματουργ
καὶ γιὰ
ἴδιο χρό
Σῶσε τι
Βόλο, Ἡ
κάλη —
τοῦ 193
τραγούδ
κάκειθε
στολου
Τσιτσάν
γούδια
Βενιζέλ
νότα κο
νικὰ γε
στὸ ὅμο

ομάδι, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ νεώτερο μονολογικὸ ἢ πρὸς ἄλλα ὁμοι-
 ᾶζοντα σ' αὐτὸ εἶδη — ἀκόμη καὶ τὰ ρεμπέτικα ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα
 μποροῦν νὰ χαρακτηρισθοῦν μονολογικά, διέπονται ἀπὸ ἓναν χαρα-
 κτῆρα ἀπαγγελίας ἐναντι τῆς κοινότητος, ἀπὸ μία στάση ἀποδε-
 κτῆ ἀπὸ τὴν ομάδα. Ἡ ἐθνικὴ ζωὴ, ἐπὶ παραδείγματι, δὲν τὸν ἀφή-
 νει ἀδιάφορο, οὔτε, φυσικά, τὰ κοινωνικά ἢ πολιτικά δρώμενα, ὅπου
 διαφαίνεται ὅτι ὁ ρεμπέτης δὲν στέκει ἐντελῶς ἐκτὸς ἱστορίας, μό-
 νον ποὺ ἡ ματιά του εἶναι κατ' ἐξοχὴν παθητικὴ. Ἀλλωστε ἀρκετὰ
 ρεμπέτικα λειτούργησαν καὶ ὡς ἐφημερίδα — κληρονομιά ἀπὸ τὸ
 δημοτικὸ ἢ καὶ τὸ ἀρχαῖο ἄσμα —, καθὼς ἐντὸς τους συμπύκνωναν
 καὶ ἄλλες λειτουργίες, ἐνῶ τὸ «σημαντικὸ» γεγονὸς, ἀπὸ τὴν ἄλ-
 λη, δὲν εἶχε ἀκόμη τὸν χαρακτῆρα τοῦ καταναλωτικοῦ προϊόντος.
 Ἔτσι ἔχουμε πλῆθος τραγουδιῶν, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τὰ *Οἱ*
ἀδικοπνιγμένοι, τοῦ 1937, τοῦ Κώστα Ρούκουνα, *Λόντος καὶ Κβα-*
ριάνι, τοῦ 1934, ὅπου ὑμνεῖται ἡ νίκη τοῦ Τζιμ Λόντου ἐπὶ τοῦ Πο-
 λωνοῦ Κβαριάνι στὴν ἐλευθέρα πάλη, καὶ *Πλημμύρα*, τοῦ 1935,
 ἀμφοτέρω τοῦ Μάρκου Βαμβακάρη, *Μὲ μιὰ πικραγγουριά*, τοῦ
 1953, Μπάμπη Μπακάλη, ἀναφερόμενο στὶς φημολογούμενες θαυ-
 ματουργικὲς, θεραπευτικὲς, ιδιότητες τοῦ φυτοῦ — μὲ ὅμοιο τίτλο
 καὶ γιὰ τὸ ἴδιο θέμα ἔγραψε τραγούδι καὶ ὁ Φιλιππακόπουλος, τὸν
 ἴδιο χρόνο —, *Οἱ σεισμοὶ στὴν Ζάκυνθο*, τοῦ 1953, τοῦ Μπακάλη,
Σῶσε τὸν κόσμον Παναγιά, τοῦ 1955, τοῦ ἰδίου, γιὰ τὸν σεισμὸ στὸν
 Βόλο, *Ὁ πύραυλος καὶ Ὁ ὑπαρξιστῆς* καὶ πάλι τοῦ Μπάμπη Μπα-
 κάλη — τὰ παραπάνω ἀφοροῦσαν στὴν καθημερινότητα —, *Τὸ 1912*,
 τοῦ 1936, τοῦ Μάρκου γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Θεσσαλονίκης,
 τραγούδια γιὰ τὸ '40, τὴν Ἑθνικὴ Ἀντίσταση, τὸν Ἑμφύλιο, ἐνθεν
 κακεῖθεν, ὅπως τὸ *Νύχτωσε χωρὶς φεγγάρι*, τοῦ 1947, τοῦ Ἀπό-
 στολίου Καλδάρα, τὸ *Κάποια μάννα ἀναστενάζει*, τοῦ 1948, τοῦ
 Τσιτσάνη ἢ τὸ *Ὁ ἀνταρτόπληκτος*, τοῦ 1950, τοῦ Μπακάλη, τρα-
 γούδια γιὰ τὴν Κύπρο, γιὰ πολιτικὰ πρόσωπα, ὅπως ὁ Ἑλευθέριος
 Βενιζέλος ἢ ὁ βασιλεὺς Γεώργιος — ὅλα ἀφορῶντα σὲ ἐθνικὰ γεγο-
 νότα καὶ πολιτικὰ πρόσωπα —, ἀλλὰ καὶ γιὰ διάφορα ἄλλα κοινω-
 νικά γεγονότα, ὅπως οἱ δολοφονίες τοῦ Ἀθανασόπουλου, τοῦ 1931,
 στὸ ὁμώνυμο τραγούδι τοῦ Ἰάκωβου Μοντανάρη ἢ τοῦ ἀστυνομι-

κοῦ Γυφτοδημόπουλου Μπεζεντάκου, στὸ τραγούδι τοῦ 1932, τοῦ Ἀντώνη Διαμαντίδη ἢ Νταλγκᾶ, ἢ ἀκόμη γι' αὐτὴν τοῦ Τζῶν Κέννεντυ, τοῦ Μπακάλη. Ἡ ὅποια του «παθητικὴ κίνηση», ὅμως, ἀπὸ τὴν ματιὰ αὐτῇ, συνίσταται στὴν εὕρεση τῆς ἀπαθείας. Ὁ ρεμπέτης κατεβαίνει ἀπὸ ἓνα τραῖνο, πού, ὅσο ἀργὸ καὶ ἂν εἶναι, σ' αὐτὸν φαίνεται ψυχαναγκαστικό. Ἐπιλέγει τὸν τρόπο τῆς ἀπαθείας καὶ ξεγελᾷ ὅσο μπορεῖ τὴν ζωὴ, ζῶντας, κατὰ κύριο λόγο, καιροσκοπικῶς καὶ παρασιτικῶς. Στὴν διψυχία αὐτῇ γεννᾶται ὁ καημὸς ὡς τὸ κατ' ἐξοχὴν του αἶσθημα. Ἀκόμη καὶ ἡ χαρά του πρέπει νὰ βγῇ μέσα ἀπὸ τὸν πόνο, ἐξ οὗ καὶ τὸ χαρμόλυπον τῶν τραγουδιῶν.

Ἔτσι ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωση ποὺ ὑπερθεμάτιζε τὴν κοινωνικὴ δικαιοσύνη, ἐμπλεκόμενος λίγο ὡς πολὺ μὲ τὴν ἐν Ἑλλάδι Ἀριστερὰ, δὲν ἐνεργοῦσε ὡς ἔχων προλεταριακὴ συνείδηση, ἀλλὰ ἡ ἐνέργειά του αὐτῇ ἀπέρρεε ὡς ἀκραία ἀπαξίωση τοῦ κοινωνικοῦ ἀπὸ τὸ ὑπερφυσικό, ὡς αἶτημα ἐπικρατήσεως τοῦ μεταφυσικοῦ καὶ τῆς ἐσωτερικῆς ἀληθείας ἐπὶ τοῦ κοσμικοῦ καὶ τοῦ αἰσθητοῦ. Μὲ ὅ,τι καὶ ἂν καταπιάνεται, καταπιάνεται γιὰ νὰ δώσῃ λύση ἢ νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὸ μεταφυσικό του ἄλγος, εἴτε μερακλωνόμενος, εἴτε ἀναλωνόμενος στὸ γλέντι, εἴτε ἡσυχάζοντας στὸν τεκέ, εἴτε ἐγκληματῶν γιὰ τὴν τιμὴ του, εἴτε δραστηριοποιούμενος στὰ «πολιτικά». Ἀλλωστε, δὲν πιστεύει, φυσικά, σὲ καμμιά λογικὴ τῆς ἱστορίας, σὲ καμμιά ἀλλαγὴ, σὲ κανένα ἀποτέλεσμα προερχόμενο ἀπὸ κοινωνικὲς διαδικασίες καί, σὲ καμμιά ἀκραιφνῶς κοσμικὴ δύναμη. Ὁ ἄνθρωπος τοῦ ρεμπέτικου, ἀντιθέτως, ἐδράζεται ἐπὶ τοῦ ἀτομικοῦ πάθους, καθὼς ὁ ψυχισμὸς του ζῇ καὶ κινεῖται μὲ εἰκόνες ἀπὸ συλλήψεις μεταφυσικὲς καὶ ἀποκαλυπτικὲς, κατακλυζόμενος ἀπὸ αὐτές, πρᾶγμα πού, ἐκ μιᾶς ἀπόψεως, τοῦ δίνει ἓνα πάτημα στὸν σύγχρονο κόσμον, ἀλλὰ ἡ ἐπιλογὴ αὐτῇ, ἀναγομένη σὲ ὑψηλότερο ἐπίπεδο, τὸν βύθιζε στὴν ζωὴ τῆς μάζας· ἐξ οὗ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι βαδίζοντας σύμφωνα μὲ τὸ αἶσθημά του κατέληγε νὰ θαυμάζῃ καὶ νὰ προσβλέπῃ, ἐνίοτε ἀσμένως, σὲ πρόσωπα ποὺ τὰ θεωροῦσε ἐν πολλοῖς ἐξωκόσμια ἢ μὲ μυθικὲς διαστάσεις, ὅπως ὁ Στάλιν, ὁ Χίτλερ, ὁ βασιλεὺς Γεώργιος, ὁ Μουσσολίνι καὶ ἄλλοι, ποὺ ἀπὸ τὴν

μιὰ ἐγγυῶ
μεταφυσικ
σθαι καὶ τ
Γεώργιο, (δύο τραγι
κου Βαμβ
νάρη, Εὐπ
γούδια ἐν
μενὸ τους
καὶ ἔθνος
διά, ἀγνώ
κη ἢ Φιστ
καὶ Ἡ 1
Τούντα γ
Στάλιν κ
τὴν δύνα
τραγούδι
καταφαίν
λαϊκὸς μ
ὅλοι τους
κάνουν [·
νὰ τοὺς
Βελουχι
ὅπως κα
ἀντιστα
Γενίτσα
σὲ θεσμι
δια γιὰ τ
"Ὅλα
τούμενο
ρυθμὸς
τος καὶ
καταδε
διαφορε

μιά ἐγγυῶντο τὴν συνεκτικότητα καὶ συμπάγεια τῆς κοινωνίας ὡς μεταφυσικῆς ὁμάδος, ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀπωθοῦσαν τὸ ἱστορικὸ γίγνεσθαι καὶ τὸν ἐγχρονισμό. Ἄλλοτε, λοιπόν, ἀφιερώνει στὸν βασιλιᾶ Γεώργιο, ὅπου μὲ «τῆς Παναγιᾶς τὴν χάρι» θὰ μᾶς «ἀδελφώση» (δύο τραγούδια τοῦ 1935 γιὰ τὴν ἐπιστροφή τοῦ βασιλιᾶ, τῶν Μάρκου Βαμβακάρη, *Καλῶς μᾶς ἦρθες βασιλιᾶ καὶ Ἰάκωβου Μοντανάρη, Εὐπνα Κωνσταντίνε*, σὲ δύο μάλιστα ἐκτελέσεις – τὰ τραγούδια ἐνδέχεται νὰ ἐγράφησαν κατὰ παραγγελίαν, στὸ περιεχόμενό τους, ὅμως, ὁ βασιλιᾶς ἀναδεικνύεται θεόθεν ἐνωτικὸ στοιχεῖο καὶ ἐθνοσωτῆρας), στὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο (*Τῆς ἀμύνης τὰ παιδιά, ἀγνώστου συνθέτη, Ὁ Βενιζέλος μας τοῦ Μανώλη Χρυσάφη καὶ Φιστιῆ, Τὸν Βενιζέλο χάσαμε*, τοῦ Κώστα Καρίπη, τοῦ 1936 καὶ *Ἡ Κυρα-Κώσταινα*, ἀλληγορικὸ τραγούδι τοῦ Παναγιώτη Τούντα γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Βενιζέλου, τὸ 1936), στὸν Χίτλερ, στὸν Στάλιν καὶ στὸν Μουσσολίνι (ἀναφορὰ μὲ θαυμασμό γι' αὐτοὺς καὶ τὴν δύναμή τους – ἡ δύναμη πάντοτε μάγευε τὸν ρεμπέτη – στὸ τραγούδι τοῦ Μ. Βαμβακάρη *Ὁ Μᾶρκος ὑπουργός*, τοῦ 1936, ὅπου καταφαίνεται μὲ τυπικώτατο τρόπο ἡ ἀπολιτικὴ στάση καὶ ὁ λαϊκὸς μηδενισμὸς τοῦ ρεμπέτη: *Ὅσοι γενοῦν πρωθυπουργοί, / ὅλοι τους θὰ πεθάνουν, / τοὺς κυνηγάει ὁ λαός, / ἀπ' τὰ καλὰ πού κάνουν [...]* *Καὶ ν' ἀνεβαίνω στὴν Βουλὴ / ἐγὼ νὰ τοὺς διατάζω / νὰ τοὺς πατῶ τὸν ἀργιλέ / καὶ νὰ τοὺς μαστουριάζω*), στὸν Ἀρη Βελουχιώτη, στὸ ὁμώνυμο τραγούδι τοῦ Μπαγιαντέρα, τοῦ 1945, ὅπως καὶ στὸν ἀγῶνα τοῦ Ε.Α.Μ., κυρίως, τοῦ ἰδίου συνθέτη, σὲ ἀντιστασιακοὺς τῆς Κατοχῆς (*Ὁ Στέλιος Καρδάρης τοῦ Μιχάλη Γενίτσαρη, Τὸν Γαβαλᾶ σκοτώσανε τοῦ Μαρίνου Γαβριήλ κ.ἄ.*), ἢ σὲ θεσμοὺς καθαγιασμένους, ὅπως ὁ στρατός (σὲ ἀρκετὰ τραγούδια γιὰ τὸν ἐλληνοῖταλικὸ πόλεμο τοῦ '40).

Ὅλα γιὰ τὸν ἄνθρωπο τοῦ ρεμπέτικου κατατείνουν στὸ ἐξῆς ζητούμενον: πῶς μπορεῖ νὰ συσταθῇ μία κοινωνία, ἓνας κοινωνικὸς ρυθμὸς καὶ κατ' ἐπέκτασιν ἓνας πολιτισμὸς στὴν λήθη τοῦ σώματος καὶ στὴν ἀχρονία πού τοῦ ἐγγυᾶται αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ λήθη. Δὲν καταδεχόταν ὁ ρεμπέτης, ὁ ἄνθρωπος τοῦ καημοῦ, νὰ ἀπαλλαχθῇ διαφορετικῶς πὼς ἀπὸ αὐτὸν τὸν καημό, ὦν μεταφυσικῶς ἀλγῶν,

εἰ μὴ μόνον διὰ τῆς ὀλικῆς κατισχύσεως τοῦ μεταφυσικοῦ ἐπὶ τοῦ κοσμικοῦ, τοῦ ἐξωκοσμίου ἐπὶ τοῦ ἐνδοκοσμικοῦ. Οἰαδήποτε ἄλλη λύσις καὶ ἐὰν ἐπιτυχανόταν, θὰ τὸν ἄφηνε μὲ περίσσεια καημοῦ καὶ παθητικῶς ἀδιάφορο.

Ἐξ οὗ καὶ ἡ ἀμηχανία ἢ ἡ σφοδρὴ ἀντιπάθεια συνόλου τῆς ἀριστερᾶς διανοήσεως στὴν Ἑλλάδα πρὸς τὸ ρεμπέτικο μὲ αἰχμὲς τοὺς Μ. Θεοδωράκη, μὲ τὴν πάντοτε ἀμφίθυμῃ ἢ ἐπιλεκτικῇ στάσει, ἐναντι τοῦ εἵδους αὐτοῦ, τοὺς ἀπορριπτικούς Μ. Αὐγέρη, Εὐ. Μαχαίρα, Ἀ. Ξένο καὶ ἄλλους, οἱ ὅποιοι κατηγοροῦσαν τὸ ρεμπέτικο —ἐν μέρει ὄχι ἀδίκως— ἐπὶ ἀδιαφορία, παθητικότητι καὶ ἀπολιτικότητι, ἐκτὸς τῆς κοινῆς τους, μὲ τὴν Δεξιά, κατηγορίας ἐπὶ ἀνηθικότητι. Βεβαίως ὑπῆρχαν καὶ οἱ νηφαλιώτεροι, ὅπως ἡ Ἐ. Παπαδημητρίου, ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ τὸ κατανοήσουν σὲ κάποιο βαθμὸ —κατατοπιστικὴ ἀνάλυση ὑπάρχει στὸ βιβλίο τοῦ Κώστα Βλησίδη, *Ὅψεις τοῦ ρεμπέτικου*, Ἀθήνα 2004—, ἀλλὰ σύνολη ἡ ἀριστερά, μὲ τὴν ἀπόλυτη πίστη της στὸν διὰ τῆς ἱστορικῆς, ἄρα καὶ ἀπολύτου ἐξηγήσιμης, διαδικασίας δημιουργούμενο ἄνθρωπο, δὲν μποροῦσε νὰ συμβαδίσῃ μὲ τὴν ἀνιστορικὴ περὶ κόσμου καὶ ἀνθρώπου ἀντίληψη τοῦ ρεμπέτη. Ὁ λαϊκὸς αὐτὸς ἄνθρωπος, ὁ στερούμενος βάθους, δὲν ἔκανε κάτι διαφορετικὸ, ἴσως πιὸ χονδροειδῶς, ἀπ' ὅ,τι ἔκανε σύνολη ἡ κοινωνία συμπεριλαμβανομένου καὶ μεγάλου μέρους τῆς ἐλληνικῆς διανοήσεως: κοινωνικῶς ἀγωνιῶν κατέληγε ἐαυτοκομμουνιστής, ἠθικῶς ἀγωνιῶν κατέληγε βασιλοφασίστας.

Τὸ ἥθος τοῦ ρεμπέτη ὡς προαστικὸ δὲν συνῆδε οὔτε μὲ τὸ μισοχωνεμένο εὐρωπαϊκὸ ἥθος τῆς ἐλληνικῆς ἀστικῆς τάξεως, οὔτε καὶ μὲ τὴν ἠθικὴ τοῦ σοβιετικοῦ ἀνθρώπου. Καὶ οἱ δύο, ὡς ἐν πολλοῖς ἐνδοκοσμικές, ἦσαν τελείως ξένες γιὰ τὸν κόσμον τοῦ ρεμπέτη. Ἡ μὲν εὐζωνικὴ ἰδεοπλασία τοῦ ἀρτιγεννήτου ἀστοῦ ἤθελε ὡς παρελθὸν ἓνα κεκαθαρμένο δημοτικὸ καὶ ὡς παρὸν τὸ κατὰ τὸ δυνατόν ἐξευρωπαϊσμένο ἢ δημοτικοφανὲς τραγούδι, ὁ δὲ ἀριστερός, μὲ προκρούστεια ἰδεολογία καὶ νοοτροπία, ἤθελε καὶ αὐτὸς ὡς παρελθὸν ἓνα κεκαθαρμένο δημοτικὸ, ἂν καὶ μὲ διαφορετικὰ κριτήρια καθαρότητος, ἐνῶ ὡς παρὸν τὸ ἐμβατηριῶδες ἄσμα τῆς μεγαλειώδους καὶ παντοδυνάμου μάζας, μάζας ἀπολύτως λογοδοτοῦσης στὰ δε-

δομένα τοῦ
δήριτη ἴστο

Ὁ ρεμπέ
τύχης ἐντὸ
Στὸν κόσμ
τῶν ἀτόμω
τερη λογικί
ζωή του τῇ
νιᾶς καταδι

Στὴν εἰκ
τηροῦμε σέ
που ἐπιθυμί
τὸν πρὸς ἀ
δηγοῦσε σ
πλεῖστα ὅσ
νε δημιουρ
διεκδικούμε
δεύθηκε ἀπ
μέχρι τότε
εκδίχηση π
ἄτομο, ἐὰν
ὅλη αὐτὴ ἡ
τὴν ζωὴ κα
ἀρχίζει νὰ
θελε τὴν κα
ρων της καὶ
λεῖ καὶ τὸ
διῶν στὸ ρε
καὶ καθιερω
ται συμβολ
ὁποῖο συγγ
θρώνεται ἀ
παραδοχὴ σ
ἡ μένει ἀνε

δομένα του κόσμου και της ανάγκης, ως προκύπτουσα από την «α-
δήριτη ιστορική αναγκαιότητα».

Ο ρεμπέτης, όμως, έξ αὐτῆς τῆς ἀπόψεως, εἶναι ὁ ἄνθρωπος τῆς
τύχης ἐντὸς ἐνὸς ντουιᾶ πού διέπεται ἀπὸ πεπρωμένο ἄφευκτο.
Στὸν κόσμον τοῦ πεπρωμένου δὲν ἀπαιτεῖται διαφάνεια ἐκ μέρους
τῶν ἀτόμων, ἡ μοῖρα τους εἶναι δοσμένη ἀπὸ ἕναν ντουιᾶ μὲ ἰδιαί-
τερη λογικὴ καὶ ρυθμὸ καὶ ἔχοντα ὡς χρόνον τοῦ τῆν ἀχρονία καὶ ὡς
ζωὴ τοῦ τῆν συνεχῇ κατάποση ἀπὸ τὸν θάνατον — ἐξ αὐτοῦ ὁ ντου-
ιᾶς καταδεικνύεται καὶ καταγγέλλεται ὡς ψεύτικος.

Στὴν εἰκοσαετία 1955-1975 ὑπάρχει μιὰ τάση, τὴν ὁποία παρα-
τηροῦμε σὲ ὅλες τῆς ἐκφάνσεις τῆς ζωῆς, ἀπελευθερώσεως ἐνὸς τύ-
που ἐπιθυμίας, πού δὲν συνδέεται ἀπαραιτήτως μὲ τὴν ραθυμία καὶ
τὸν πρὸς ἀπελπισίαν ἡδονισμό. Μέχρι τότε κάθε τέτοια κίνηση ὡ-
δηγοῦσε στὸ ξέφρενο γλέντι, πρᾶγμα τὸ ὁποῖο περιγράφεται σὲ
πλεῖστα ὅσα ρεμπέτικα καὶ λαϊκά. Ἀντιθέτως, τώρα, ἀπελευθερώ-
νε δημιουργικότητα, νέες καταστάσεις καὶ κόσμους καὶ ὅλα αὐτὰ
διεκδικούμενα πλέον σ' ἕνα ὑλικὸ ἐπίπεδο. Ἡ στροφὴ αὐτὴ συνω-
δεύθηκε ἀπὸ τὴν σταδιακὴ ἀποενοχοποίηση τῆς ἐπιθυμίας, ἡ ὁποία
μέχρι τότε συνταυτιζόταν μὲ τὰ ἀχαλίνωτα πάθη, καὶ ἀπὸ τὴν δι-
εκδίκηση πλέον μιᾶς ζωῆς πού θὰ εἶχε ἀξιοπρέπεια καὶ ἀξία γιὰ τὸ
ἄτομον, ἐὰν αὐτὸ ἐξασφάλιζε ὠρισμένα ὑλικά καὶ ἀπτά ἐχέγγυα.
Ὀλὴ αὐτὴ ἡ ψυχικὴ κίνηση ἐδραζόταν σταθερὰ σὲ μιὰ πίστη πρὸς
τὴν ζωὴ καθ' ἑαυτήν, δηλαδή, ὡς μὴ ἀναγώγιμο μέγεθος. Ἐτσι
ἀρχίζει νὰ σπάῃ καὶ τὸ συμβόλαιον μεταξὺ τῶν γενεῶν, τὸ ὁποῖο ἤ-
θελε τὴν κάθε νέα γενιὰ νὰ ἀναλαμβάνη τὸ βάρος τῶν παλαιότε-
ρων τῆς καὶ οὐσιαστικὰ νὰ τίς ἐπαναλαμβάνη. Παράδειγμα ἀποτε-
λεῖ καὶ τὸ ἱστορικὸ τῆς ἐξελιξέως τῶν “καρναβαλικῶν” τραγου-
διῶν στὸ ρεμπέτικο. Τὸ καρναβάλι ἐρείδεται ἐπὶ μιᾶς καθιδρυμένης
καὶ καθιερωμένης οὐσιακῶς τάξεως, ἡ ὁποία πρέπει νὰ ἀνατρέπε-
ται συμβολικῶς καὶ νὰ ἀναγεννᾶται ἀπὸ τὸ ἀρχέγονο χάος, τὸ
ὁποῖο συγγέει τὰ πάντα ἐντὸς του, ὁπότε τὸ σοβαρὸ νὰ καταβαρα-
θρώνεται ἀπὸ τὸ χοντροκομμένο ἀστεῖο. Ἐτσι βασίζεται σὲ μιὰ
παραδοχὴ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἡ ἐπιθυμία ἔχει ἀπαράβατα ὅρια
ἢ μένει ἀνενεργός, ἐνῶ τὸ ὄνειρον δὲν πραγματοποιεῖται, καθὼς καὶ

σέ ένα κοινωνικό σώμα που βιώνει τον χρόνο ως επανάληψη ουσιαστικά σέ ένα αίσθημα τὸ ὁποῖο ἐκλαμβάνει τὸν ἄνθρωπο καθ' ὁλοκληρίαν ὡς μέρος τῆς φύσεως, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀναγεννᾶται συνεχῶς ὡς γενικότης, ὡς συμβολικὸ σώμα, ἀλλὰ δὲν ἀνασταίνεται ἀτομικῶς. Ἔτσι κατὰ τὴν κλασσικὴ περίοδο τοῦ ρεμπέτικου, 1922-1955, ἔχουμε πλῆθος "καρναβαλικῶν" τραγουδιῶν, ὅπως τὰ *Ὁ Μάρκος ὑπουργός*, *Ἡμουνα μάγκας μιὰ φορά*, *Ἄν μ' ἀξιῶση ὁ Θεός*, *Μικρὸς ἀρραβωνιάστηκα*, τοῦ Μάρκου, *Στοῦ Λινάρδου τὴν ταβέρνα*, *Κουβέντες μὲ τὸν Χάρο*, τοῦ Παναγιώτη Τούντα, *Ὁ Σταύρακας στὸν τεκέ*, *Οἱ τρεῖς καμπαλλέρος*, τοῦ Σπύρου Περιστέρη, *Τὰ καβούρια κάνουν γάμο*, *Ὁ μπουφετζῆς*, ὅπως καὶ οἱ κατοπινές του ἐπανεκτελέσεις καὶ διασκευές, τοῦ Γιώργου Μπάτη, *Τὰ καβουράκια*, τοῦ Τσιτσάνη, κ.λπ. Ἀπὸ τὸ 1955 καὶ μετὰ ὅμως, τὰ τραγούδια τοῦ τύπου αὐτοῦ σταδιακῶς ἐξαφανίζονται ἢ καταλήγουν στὰ γνωστὰ χιουμοριστικὰ τραγούδια τοῦ Γιώργου Ζαμπέτα. Εἶναι ἡ ἐποχὴ ὅπου ὁ Νεοέλληνας, μετὰ τὸ 1955, ἀπελευθερώνοντας δημιουργικότητα πρὸς τὸ καινούργιο διεκδικεῖ τὸ ὄνειρό του ὕλικῶς, καταναλώνει ἀγαθὰ πιστεύοντας στὴν ἐπιθυμία του, στὸ συνεχῶς νέο καὶ καλύτερο, ἐνῶ βιώνει πλέον τὸν χρόνο ὄχι ὡς ἐπανάληψη-ἀναγέννηση τοῦ παλαιοῦ, ἀλλ' ὡς καινούργιον, ὅπου ἡ κάθε στιγμὴ εἶναι ἀνεπανάληπτη καὶ ἔχει χαρακτῆρα ἐσχάτου.

Ὁ παλαιότερος τύπος ἀνθρώπου, τοῦ ρεμπέτικου καὶ πρωίμου λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, γιὰ νὰ διατηρήσῃ τὸν καημὸ του ἔπρεπε νὰ ἐπιδιώξῃ πάσῃ θυσίᾳ τὴν ἐμμένειά του σ' ἓναν κόσμον τόσο κλειστό, ὥστε ὅλοι νὰ αἰσθάνωνται ἀποκλεισμένοι ἢ διωκόμενοι. Στὴν μακρὰ ἐπιβίωση μεταιχμιακῶν καταστάσεων, ὅπως ἦταν ἡ τριακονταετία 1960-1990 καὶ παρὰ τίς πνευματικὲς ἐπιλογές ποὺ διατηροῦσαν τὸ αἶσθημα τῆς ἀπομονώσεως καὶ τοῦ ἀποκλεισμοῦ, ὡς ἰδεολόγημα περισσότερο, οἱ ἐξελίξεις ὠδήγησαν ἀλλοῦ τὰ πράγματα. Τὸ παλαιό, ἀπὸ τὴν μιὰ, γερὰ ἀρθρωμένο σέ κάθε ἐκφάνση τῆς ζωῆς, ναὶ μὲν ζοῦσε, περισσότερο βεβαίως ὡς ἀπολίθωμα καὶ ἀνασχετικὸς παράγων, ἔχοντας χάσει τὴν ἐπαφή του μὲ τὴν ζεῖδωρη πηγὴ του ποὺ οὕτως ἢ ἄλλως ἔβαινε νὰ στερέψῃ, παρὰ ὡς δημιουργικὸς λόγος στὸ παρόν, τὸ νέο, ὅμως, ἀπὸ τὴν ἄλλη, δὲν εἶχε προ-

λάβει ἀκόμῃ
χῶς αὐξαν
τὰ πράγμα
ὁμάδες καὶ
ἀπὸ τὸν πο
νωθὰν ἄβε
καημὸς ἐμ
καμμιὰ πρ
κλεισμοῦ β

Δύο λύσε
πολιτικὸ τ
ὅπου ὡς κ
τητος καὶ
θεωρουμέν
τια καὶ ἄδι
νεμένος ἄ
ἀριστερᾶς,
τὸ ρεμπέτι
χῶρο τῆς
γιὰ συλλο
λεταριάτοι
του, ἀλλὰ

Ἡ δεύ
μουσικοσυ
δεξιότηνε
ἐπιτυχία,
τίας τοῦ
τοῦ τραγο
μὲ τὸ ἄλλι
νείας μόνο

Τὸ ρεμπ
κοινωνία ἐ
ἐγκατελεί
μένου, ἀλ

ς επανάληψη
 άνθρωπο καθ'
 γεννᾶται συν-
 ιασταίνεται ἀ-
 ετίκου, 1922-
 , ὅπως τὰ 'Ο
 ν μ' ἀξιώση ὁ
 Δινάρδου τὴν
 η Τούντα, 'Ο
 Σπύρου Περι-
 ως καὶ οἱ κα-
 ργου Μπάτη,
 κὶ μετὰ ὅμως,
 νται ἡ κατα-
 ῖργου Ζαμπέ-
 ἀπελευθερώ-
 τὸ ὄνειρό του
 μία του, στὸ
 ο ὅχι ὡς ἐπα-
 ν, ὅπου ἡ κά-
 σχάτου.

καὶ πρωίμου
 πρεπε νὰ ἐπι-
 ὅσο κλειστό,
 ιοι. Στὴν μα-
 εν ἡ τριακον-
 ις πού διατη-
 σμοῦ, ὡς ἰδε-
 ἀ πράγματα.
 ἔκφανση τῆς
 μα καὶ ἀνα-
 τὴν ζεῖδωρη
 ὡς δημιουρ-
 δὲν εἶχε προ-

λάβει ἀκόμη νὰ ἐνηλικιωθῇ. Προϊόντος, ὅμως, τοῦ χρόνου, ἡ συνε-
 χῶς αὐξανόμενη καὶ διεκδικούμενη ἀτομικὴ αὐτονομία δὲν ἄφησε
 τὰ πράγματα ἀνεξέλικτα. Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὲς οἱ κοινωνικὲς
 ομάδες καὶ οἱ τάσεις τους δὲν βρῆκαν σαφῇ ἔκφραση καὶ διέξοδο
 ἀπὸ τὸν παλαιὸ κλειστὸ κόσμο, καθὼς οὐδεὶς πίστεψε σ' αὐτές, ἔ-
 νιωθαν ἄβολα στὸ παλαιὸ τους κουστούμι. Αἶφνης ὁ παλαιὸ τύπου
 καημὸς ἔμεινε ἄνευ ἀντικειμένου καὶ σὲ λίγο δὲν θὰ παρέπεμπε σὲ
 καμμιά πραγματικότητα· ὁ ἄνθρωπος τῆς κοινῆς μοίρας τοῦ ἀπο-
 κλεισμοῦ βρισκόταν σταθερὰ ἐν ὑποχωρήσει.

Δύο λύσεις «προτάθηκαν»: Τὴν πρώτη προώθησε τὸ λεγόμενο
 πολιτικὸ τραγούδι μὲ παραφυάδες στὸ ὀνομασθὲν ἔντεχνο λαϊκόν,
 ὅπου ὡς κύριο πρόταγμα εἶχε τὴν ἰδεολογικοποίηση τῆς κλειστό-
 τητος καὶ τοῦ καημοῦ, τῶν χαμένων ὁνείρων καὶ εὐκαιριῶν ἐνός,
 θεωρουμένου καθ' ὅλα ἀθώου, λαϊκοῦ σώματος πού ὑποφέρει ἀναί-
 τια καὶ ἄδικα, ἄλλοτριωμένου, ὅμως, ἀπὸ τὸν ἑαυτό του· ἐκεῖ ὁ πο-
 νεμένος ἄνθρωπος ἀγιοποιεῖται. Εἶναι ἡ γνωστὴ περίπτωση τῆς
 ἀριστερᾶς, ἡ ὁποία, στὴν «καλυτέρα» τῶν περιπτώσεων, θεώρησε
 τὸ ρεμπέτικο καὶ τὸ λαϊκὸ ὡς ἀδέξιο εἶδος, τὸ ὁποῖο κεῖται στὸν
 χῶρο τῆς προϊστορίας τῆς τέχνης ἐνός λαοῦ κατὰ τὴν πορεία του
 γιὰ συλλογικὴ αὐταξίωση, ὡς προϊόν ἐνός ἄλλοτριωμένου ὑποπρο-
 λεταριάτου πού «δὲν ἤξερε καλὰ» τὸν ἑαυτό του καὶ τὸν προορισμό
 του, ἀλλὰ καὶ τὸ δέον γενέσθαι.

Ἡ δευτέρα πρόταση προωθήθηκε, κυρίως, ἀπὸ τοὺς λαϊκοὺς
 μουσικοσυνθέτες τῆς λεγομένης ὕστερης γενιᾶς, τῆς μετὰ τὸ 1950,
 δεξιότεχνης τοῦ μπουζουκιοῦ, τοὺς λιγωμένους γιὰ τὴν ὅπως-ὅπως
 ἐπιτυχία, οἱ ὁποῖοι ἐπεκράτησαν στὸ μουσικὸ στερέωμα τῆς δεκαε-
 τίας τοῦ '60. Μὴ ἔχοντες μνήμη τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ εἶδους
 τοῦ τραγουδιοῦ πού ἐθεράπευαν καὶ θέλοντες νὰ «συνομιλήσουν»
 μὲ τὸ ἄλλο, νὰ συγχρονιστοῦν, ἀλλὰ σὲ ἐπίπεδο μορφῆς καὶ ἐπιφα-
 νείας μόνον, ὠδήγησαν τὸν καημὸ στὴν καψούρα.

Τὸ ρεμπέτικο-λαϊκὸ συμβάδιζε μὲ τὸν κοινωνικὸ ρυθμὸ ἐν ὅσῳ ἡ
 κοινωνία διείπετο ἀπὸ τὴν λογικὴ τῶν ρόλων. Στὸ μέτρο πού αὐτοὶ
 ἐγκατελείποντο ἡ κατέρρεαν χάριν τῆς γυμνότητος καὶ τοῦ ἐρριμ-
 μένου, ἀλλὰ ὅχι ἀπερριμμένου, ἐν τῷ κόσμῳ ἀνθρώπου, τὸ τραγού-

δι αυτό ἀποδυναμωνόταν. Ἡ ἀπίσχνανση αὐτὴ συνεχίσθηκε καὶ μετὰ τὸ 1970, ὥστε τὸ τραγούδι αὐτὸ νὰ βρῇ καταφύγιο σὲ ἀνθρώπους εἴτε πληγωμένους στὸν ρόλο τους εἴτε νοσταλγοὺς αὐτῶν. Τὸ σόλοικον τοῦ πράγματος καταδεικνύεται καὶ στὰ νεώτερα ρεμπετάδικα. Ἐνῶ τὸ τραγούδι αὐτὸ ἀπαιτοῦσε ἀκροατὲς ρόλων, ρόλοι ποὺ παράγουν διαφορά, εἴτε ἀνάμεσα π.χ. στὰ φύλα εἴτε ἀνάμεσα σὲ ἀξίες, οἱ σύγχρονοι ἀκροατὲς, ἐξισωμένοι κατὰ πάντα καὶ διὰ πάντα, οὐδεμία διαφορά ἀνέχονται. Τὸ ρεμπέτικο ἔρχεται καθαρὰ ἀποσαρκωμένο στ' αὐτιά, ἄνευ τῆς εἰδικῆς ἀμεσότητος ποὺ δημιουργοῦσε ὁ τύπος, ἐξ οὗ καὶ ἡ τεραστία φροντίδα γιὰ τὶς ἀκριβέστατες ἐκτελέσεις καὶ ἀναπαραστάσεις, ποὺ περιλαμβάνουν τὰ ὅσο τὸ δυνατόν παλαιοῦ τύπου ὄργανα, τοὺς περίτεχνους καὶ βαρεῖς στολισμούς, τὶς ἐνδυμασίες τῶν μουσικῶν σύμφωνα μὲ τὴν μόδα τῆς ἐποχῆς τοῦ 1930 κ.λπ., σὲ μιὰ προσπάθεια νὰ προκληθῇ, ἀπὸ τὴν παρουσίαση τῆς εἰκονικῆς αὐτῆς πραγματικότητος, ἡ συγκίνησις ἐκ τῆς συνειδήσεως καὶ τῆς σκέψεως. Τὴν στιγμή ἀκριβῶς ποὺ ἤθελαν νὰ εἶναι αὐθεντικοί, τὴν στιγμή ἐκείνη αἰσθητίζαν, ἐὰν δεχθοῦμε πῶς ἡ αἰσθητικὴ γεννᾶται ἀκριβῶς στὴν ἐκλειψη τῆς ἀμεσότητος καὶ στὴν παντοδυναμία ἐνὸς τύπου ἀτόμου ἀσυντόνιστου, προλογικῶς, μὲ κοινούς ρυθμούς.

Ἐὰν καψούρα εἶναι ὁ μεθ' ἡδονῆς αὐτοθέλητος ἀποκλεισμός, ἀπὸ αὐτὸν δὲν γλίτωσε οὔτε ὁ πρῶτος τύπος, τοῦ «πολιτικοῦ τραγουδιοῦ». Ἡ προτασσομένη ἀγωνιστικότης τοῦ τραγουδιοῦ αὐτοῦ δηλητηριάστηκε ἐκ γενετῆς —δὲν θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ καὶ διαφορετικά— ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἐπιμελῶς, ἀλλ' ἐπὶ ματαίῳ, προσπαθοῦσε νὰ κρύψῃ, τὴν παθητικότητα, ἡ ὁποία, εὐνοηθεῖσα ἀπὸ τὴν σύνολη πολιτικὴ κατάστασις, ἐκλαμβανόταν ὡς ἄκρα ἐνεργητικότης.

Ἡ παθητικότης αὐτὴ ἀποτελεῖ καὶ τὸ ἔσχατο ὄριο τῆς ἐνεργητικότητος τοῦ ὁμαδικῆς συνειδήσεως ἀνθρώπου, στηριζομένη στὴν ἐσαεὶ πρόσδοσις ἐνοχῆς σὲ κάθε κίνησις ἀτομικότητος, ἡ ὁποία δὲν ἀναφέρεται στὴν συνολικότητα —ἐπ' αὐτοῦ διαφωτιστικὰ εἶναι καὶ ἀρκετὰ ρεμπέτικα ποὺ πραγματεύονται μὲ ὅρους προδοσίας, ἀχαριστίας ἢ ἐνοχῆς τὸ ζήτημα τῆς ἀτομικῆς ἐνεργείας, ὅπως, ἐνδεικτικῶς καὶ μόνον, στὰ τραγούδια *Ἡ κληρονομιά* (1935) τοῦ Κώ-

στα Σκα
Γιώργου
ρη Μωρα
θετῶν κα
μὴ παρατ
δι, μὴ ἔχ
του, μὲ
ἐρείδεται
δει τὴν ἐ
θείας, ἐπ
τι τῆς μα
τῆς μελο
συστατι
λοτε κυρ
αὐτὸ κό
σμένων

Τὸ κέ
μα του,
τερικοῦ
καὶ ἀργ
νηση πα
ἀπελευθ
στραμμι
καθεστῆ
νονταν
καὶ τὸ
ἀλλὰ ἐς
βρῆκε ἀ
νικοῦ κ
θαρῆς,
του στ
γίχτο κ
κόσμο
μιλᾶμε

στα Σκαρβέλη, *Τους παλιούς τους φίλους μὴν ξεχνᾶς* (1948) τοῦ Γιώργου Μητσάκη, *Τώρα πού 'χεις παραδόξια* (1950) τοῦ Λευτέρη Μωραΐτη. Ἐξ αὐτοῦ καὶ ἡ σφοδρὴ ἀντιπάθεια παλαιῶν συνθετῶν καὶ στιχουργῶν πρὸς τὸ νεώτατο τραγούδι. Τὸ τελευταῖο ὡς μὴ παραπέμπον ἐπ' οὐδενὶ στοῦ λαϊκοῦ, ἔντεχνο ἢ ρεμπέτικο τραγούδι, μὴ ἔχον οὐδένα ἐνδοιασμό καὶ οὐδεμίαν ἀναστολή στὴν ἔκφρασή του, μὲ θριαμβικὸ χαρακτῆρα, ὅχι ὅμως, φυσικά, ἐμβατηριακό, ἐρείδεται, κατὰ κύριο λόγο, ἐφ' ἐνὸς ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος δὲν προδίδει τὴν ἐπιθυμία του, δὲν ὀλιγωρεῖ ἐναντι τῆς προσωπικῆς του ἀληθείας, ἐπιμελεῖται ἑαυτοῦ. Ἡ πρόταξη τοῦ εὐθέως στὸν στίχο, ἐναντι τῆς μασκοφόρου στιχουργικῆς τῶν παλαιῶν, τοῦ ρυθμοῦ ἐναντι τῆς μελωδίας καὶ πάνω ἀπ' ὅλα ἡ ἀποενοχοποιημένη ἔκφραση ὡς συστατικὸ τῆς προσωπικῆς ἐλευθερίας καὶ ἀξιοπρεπείας, ὅπου ἄλλοτε κυριαρχοῦσε ὁ τύπος ἢ τὸ ὑπονοούμενο, καθιστᾷ τὸ τραγούδι αὐτὸ κόκκινο πανὶ καὶ ἀνυπόφορο γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῶν περασμένων γενεῶν.

Τὸ κέρδος ἀπὸ τὸ ρεμπέτικο δὲν ἦταν τόσο ἡ μορφὴ του, τὸ σχῆμα του, ὅσο ἡ ἀπελευθέρωση, στὸν βαθμὸ πού ἐπετεύχθη, τοῦ ἐσωτερικοῦ ἀγκυλωμένου κόσμου τοῦ Νεοέλληνα, ἀσχέτως ἐὰν αὐτό, καὶ ἀργότερα, θεωρήθηκε ὅτι δὲν ἦταν ἀρκετό. Σημασία ἔχει ἡ κίνηση πού ἔγινε, τὸ βῆμα ἀπὸ τὴν ἀσφυξία τοῦ παρελθόντος, μιὰ ἀπελευθέρωση, πού ἔγινε ἐκ τῶν ἔσω καὶ ἐξ ἰδίων δυνάμεων, στραμμένη στοῦ παρόν. Τὸ ρεμπέτικο μπορεῖ νὰ ξεκίνησε ἐντὸς ἐνὸς καθεστῶτος χωριστῶν μικροκόσμων, οἱ ὁποῖοι, ὅμως, δὲν θεμελιώνονταν στοῦ βάθος τους ἀπὸ συμπαγῆ στεγανά. Γι' αὐτό, ἄλλωστε, καὶ τὸ ρεμπέτικο ὅχι μόνον δὲν ἐξελίχθηκε σὲ ταξικὸ τραγούδι, ἀλλὰ ἔφθασε νὰ ἀγκαλιάσῃ σύνολη τὴν ἐλληνικὴ κοινωνία, ἀφοῦ βρῆκε ἀνταπόκριση στὰ βαθύτατα ψυχικὰ ὑποστρώματα τοῦ ἐλληνικοῦ κοινωνικοῦ σώματος συντονιζόμενο μὲ τὸν παλμὸ μιᾶς καθαρῆς, ἀπὸ προβαλλόμενες ἔξωθεν εἰκόνες, ψυχῆς. Στὶς καλύτερές του στιγμὲς ξεπερνᾷ καὶ τὸν καημὸ καὶ διαφαίνει ἕναν κόσμον ἀνέγγιχτο καὶ κατάβαθα κρυμμένο· ὁ συντονισμὸς μὲ τὸν ψυχικὸ αὐτὸν κόσμον δημιουργοῦσε προ-λογικὴ συγκίνηση. Μᾶς ἔδειξε πῶς νὰ μιλάμε στοῦ τώρα, ἀσχέτως ἐὰν, καὶ αὐτὸ ἀρχικῶς, ἦταν ἐγκλωβι-

σμένο στην λογική τῆς περιστάσεως, φέροντας στὸ κορμί του ὅλα τὰ στίγματα τῶν μεταβάσεων καὶ τῶν διακυμάνσεων τῆς ψυχικῆς ιστορίας τοῦ νεοελληνισμοῦ. Μὲ τὸ ρεμπέτικο συστήνεται τὸ πρῶτο βῆμα ἐνὸς κόσμου πού, ἀφ' ἧς στιγμῆς βγῆκε στὴν ἐπιφάνεια, λύθηκαν τὰ μάγια του καὶ μίλησε, ἐνῶ μᾶς ὑπενθυμίζει νοσταλγικά μιὰν ἀλήθεια ἐσωτερική, ἀπώτατη καὶ λανθάνουσα πού μᾶς κάνει ἀλογόδοτιστους στὰ κοινωνικά δεδομένα, μοναδικούς στὸ αἶσθημά μας, μὲ παρόντα ὅμως πάντα τὸν κίνδυνο νὰ καταλήξουμε στὸν αὐτοαποκλεισμό.

* Ἀν καὶ
στὴν βυζαντινὴ
σα τοῦ 19ου
ὀρχηστρικοῦ
ἡπειρωτικοῦ
νησιωτικοῦ
οβελίζοντες
γουν σὲ ἐκτε-
νοπαικτῶν

Ἐκεῖ, ὅμως τοῦ ρεμπέτικο
μεν παρὰ τὸ
μοτικὸν ὅτι
σωστρέφει
τῆς ὁμάδος
τὴν ὁποία
θλιπτικὸν
χρόνως δι-
ξῆ καὶ νῦν
αἶσθημα,
κατακλυ-
κὸς κατὰ
καὶ τὰ μι-
χαρακτη-
δημοτικὸν