

**Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών**  
**Διατμηματικό Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Μουσειακές Σπουδές»**

των Τμημάτων Ιστορίας & Αρχαιολογίας, Γεωλογίας & Γεωπεριβάλλοντος σε  
σύμπραξη με το Τμήμα Συντήρησης & Έργων Τέχνης του Πανεπιστημίου Δυτικής  
Αττικής



**Μελέτη Διπλωματικής Εργασίας**

**Μουσειακή Ανάδειξη της Ρεμπέτικης Μουσικής**



**Βενετία Κόγκου**

**Τριμελής Επιτροπή**

**Δρ Μάρλεν Μούλιου (επιβλέπουσα)**

**Δρ Λάμπρος Λιάβας**

**Σταυρούλα - Βίλλυ Φωτοπούλου**

**Αθήνα 2019**



## Πρόλογος

Έχοντας σπουδάσει για δώδεκα χρόνια κλασικό πιάνο, θεωρία και αρμονία της μουσικής και για τρία χρόνια κλασικό βιολί έχω αποκτήσει μια ιδιαίτερη ευαισθησία στα μουσικά ακούσματα. Δε μπορώ να θεωρήσω ως *καλή μουσική* αυτή που δε σε συνδέει ψυχικά με τον συνθέτη. Η μουσική προϋποθέτει μια αυθεντικότητα, ένα συναίσθημα που μετουσιώθηκε σε νότες. Ο Αριστοτέλης όριζε τη μουσική εκτός από πάροχο ψυχικής ευφορίας αλλά και ως μέσο ηθικής διάπλασης του ατόμου που καταφέρνει και διεισδύει στα εσώτερα της ανθρώπινης ψυχής διαμορφώνοντας συναισθήματα και προκαλώντας συμπεριφορές. Ο Beethoven είχε γράψει ότι η μουσική είναι ο μεσολαβητής μεταξύ της πνευματικής και αισθησιακής ζωής. Η μουσική είτε παράγει συναισθήματα ή μεταδίδει συναισθήματα. Μέσα από αυτό το πρίσμα, όπου μουσική για εμένα είναι μια μελωδία που παράχθηκε από συναισθήματα, βίωσα το άκουσμα πριν από δύο χρόνια ενός ρεμπέτη τραγουδιστή στον χώρο μιας ταβέρνας. Κατακλυσμένη από συναισθήματα και διακρίνοντας την αυθεντικότητα του τραγουδιού αισθάνθηκα ότι αυτή η σύνδεση μεταξύ τριών ανθρώπων, του συνθέτη, του τραγουδιστή – μουσικού και του δέκτη, είναι μια μυσταγωγία. Η μυσταγωγία αυτή, έχει βαθιές ρίζες στην ελληνική παράδοση, στην ελληνική κουλτούρα, ο ήχος του μπουζουκιού είναι ελληνικό στοιχείο γνωστό παγκοσμίως. Η σκέψη αμέσως ήταν αναποφεύκτη ότι αυτό είναι πολιτιστικό στοιχείο της Ελλάδας και ότι θα έπρεπε να υπάρχει Μουσείο για αυτό. Η ένταξη του Ρεμπέτικου Τραγουδιού στη λίστα της Unesco της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς επιβεβαίωσε αυτή μου τη σκέψη.

Η διερεύνηση των στοιχείων που καθιστούν το Ρεμπέτικο Τραγούδι πολιτιστικό στοιχείο της Ελλάδας και πως αυτό θα μπορέσει να αποτελέσει κεντρικό θέμα μιας έκθεσης, αποφάσισα ότι θα είναι το θέμα της διπλωματικής μου εργασίας. Οφείλω να ομολογήσω ότι η ρεμπέτικη μουσική ποτέ δεν υπήρχε στα μουσικά μου ακούσματα, αυτό όμως δε σήμαινε ότι δεν εκτιμούσα την αυθεντικότητά της και την ποιότητα του ήχου της. Η ενασχόληση με αυτό το είδος στο πλαίσιο της διπλωματικής μου εργασίας αποτέλεσε για μένα μια πρόκληση που στην πορεία μετουσιώθηκε σε αγάπη για αυτό το μουσικό είδος και τους ανθρώπους που το επιτέλεσαν. Ενώ στην πορεία της εργασίας, όσο περισσότερα διάβαζα και μάθαινα για το ρεμπέτικο τόσο περισσότερο επιβεβαιωνόταν το ένστικτό μου ότι πρέπει να υπάρχει ένας χώρος αφιερωμένος σε αυτό. Ο συνδυασμός δε αυτών των γνώσεων γύρω από το ρεμπέτικο με τις γνώσεις που αποκόμησα από το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μουσειακών Σπουδών ώστε να καταλήξω στη μουσειολογική μου πρόταση αποτέλεσε για εμένα την πιο ευχάριστη και δημιουργική δραστηριότητα του τελευταίου έτους της ζωής μου.

## Ευχαριστίες

Στο σημείο αυτό θέλω να ευχαριστήσω τους ανθρώπους που στάθηκαν δίπλα μου ώστε να ολοκληρωθεί αυτή η διπλωματική. Αρχικά θέλω να εκφράσω την εκτίμησή μου στην επιβλέπουσα της εργασίας Δρ Μάρλεν Μούλιου για το μαγικό ταξίδι που μας προσέφερε απλόχερα τα δύο αυτά χρόνια φοίτησης στο πρόγραμμα των Μουσειακών Σπουδών και μας οδήγησε όλους να αγαπήσουμε λίγο παραπάνω τα μουσεία. Πέρα από αυτό της οφείλω ένα ευχαριστώ για την υποστήριξη και την ενθάρρυνση που μου παρείχε όλο αυτό το διάστημα στο πλαίσιο της εργασίας. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον κο Λάμπρο Λιάβα για την πολύ κατατοπιστική και διαφωτιστική συνάντηση που είχαμε. Ευχαριστώ επίσης την κα Βίλλυ Φωτοπούλου για την επίσης καθοριστική για εμένα συζήτηση που είχαμε σχετικά με το θέμα της εργασίας που με βοήθησε καίρια να διαμορφώσω τη σκέψη μου.

Ευχαριστώ επίσης τους συνοδοιπόρους μου αυτά τα δύο χρόνια συμφοιτητές μου και ιδιαίτερα την Ελευθερία, τον Χρυσόστομο, την Αθηνά, τη Μαρία - Χριστίνα, τις Δήμητρες, τη Μαρία για τα άμεσα αντανακλαστικά τους να με βοηθήσουν στις δύσκολες στιγμές της εργασίας. Ένα ευχαριστώ οφείλω επίσης και στους φίλους μου για τα αντανακλαστικά τους να με ενημερώνουν άμεσα για ό,τι νέο γράφεται για το ρεμπέτικο ή για όποια εκδήλωση υπάρχει για αυτό. Ευχαριστώ επίσης τον Αργεντίνο φίλο μου Luigi, που αγαπάει πολύ την Ελλάδα και διάβαζε την εργασία μου μεταφράζοντάς της στο Διαδίκτυο, για τις πολύωρες διαδικτυακές συζητήσεις που είχαμε σχετικά για αυτήν.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στην οικογένεια μου και τον σύζυγό μου Χρήστο για την υπομονή τους και την υποστήριξή τους αυτό το διάστημα. Επίσης ευχαριστώ τον πατέρα του συζύγου μου για το πολύτιμο δώρο που μου έκανε από το αρχείο του, το Βιβλίο του Πετρόπουλου.

Η εργασία αυτή αφιερώνεται στην κόρη μου Δανάη που τραγουδάει πλέον ρεμπέτικα τραγούδια και της αρέσουν πολύ τα μουσεία...

## Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος.....	3
Ευχαριστίες.....	4
Εισαγωγή.....	8
<b>1. Το Ρεμπέτικο .....</b>	<b>11</b>
1.1. Εισαγωγή .....	11
1.2. Η μουσική ζωή στην Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα - καφέ αμάν, καφέ σαντάν ...	12
1.3. Η απαρχή του ρεμπέτικου (πρώτη περίοδος) Η σχολή του <i>Πειραιώτικου ρεμπέτικου</i> .....	14
1.3.1. Οι φυλακές και οι τεκέδες, τα μέρη όπου γεννήθηκε το ρεμπέτικο.....	14
1.3.2. Η σχολή του Πειραιώτικου Ρεμπέτικου .....	19
1.3.6. Ηχογραφήσεις, διασώσεις της εποχής.....	21
1.4. Κλασική περίοδος (1922- 1942)(δεύτερη περίοδος) Το πάντρεμα με τη Σμύρνη ..	22
1.4.1. Οι ρεμπέτες - οι μουσικοί και η <i>Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου</i> .....	22
1.4.2. Τα καφενεία και οι <i>μπίρες</i> .....	23
1.4.3. Η διάδοση και οι ηχογραφήσεις .....	24
1.4.4. Η μουσική και τα όργανα .....	25
1.4.5. Τα πρόσωπα .....	26
1.4.6. Η λογοκρισία του Μεταξά και ο πόλεμος .....	29
1.5. Από το ρεμπέτικο στο λαϊκό (1942-1950) (τρίτη περίοδος) .....	32
1.5.1. Οι ρεμπέτες.....	34
1.5.2. Η μουσική και τα όργανα .....	35
1.5.3. Η διαμάχη .....	35
1.5.4. Τα πρόσωπα .....	37
1.6. Ρεμπέτικο και χορός.....	40
1.6.1. Χασάπικος.....	40
1.6.2. Ζεϊμπέκικος.....	41
1.6.3. Τσιφτετέλι και καρσιλαμάς .....	41
1.7. Το ρεμπέτικο σήμερα .....	42
1.8. Επίλογος .....	47
<b>2. Το ρεμπέτικο ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά .....</b>	<b>48</b>
2.1. Η μουσική ως πολιτισμικό αγαθό .....	49
2.2. Η άυλη πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας. ....	50
<b>3. Η μουσειοποίηση της μουσικής.....</b>	<b>53</b>
3.1. Η μουσική ως αντικείμενο επιστήμης.....	53
3.2. Η μουσική στο μουσείο .....	54

3.2.1.	Μουσικές συλλογές.....	55
3.3.	Μουσειακή μάθηση και εμπειρία.....	57
3.3.1.	Η δυναμική των εκθέσεων .....	59
3.3.2.	Η μουσική και η μουσική κουλτούρα ως μουσειακό αντικείμενο.....	62
3.4.	Μουσεία Μουσικής - Μελέτες περίπτωσης.....	66
3.4.1.	The Beat Goes On .....	66
3.4.2.	Rock & Roll Hall of Fame.....	69
3.4.3.	MoPOP (Museum of POP Culture).....	72
<b>4.</b>	<b>Μουσειολογική πρόταση - Έκθεση Ρεμπέτικου .....</b>	<b>74</b>
4.1.	Μουσειολογικό σκεπτικό .....	74
4.2.	Ενότητα 1. Εισαγωγή .....	77
4.3.	Ενότητα 2: Χρονολόγιο .....	85
4.4.	Ενότητα 3:Το απαγορευμένο δωμάτιο, ο τεκές.....	93
4.5.	Ενότητα 4: Οι αντιδράσεις και η αναγνώριση.....	108
4.6.	Ενότητα 5: Η Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου .....	113
4.7.	Ενότητα 6: Γυναίκα φίνα, ντερμπεντέρισσα .....	117
4.8.	Ενότητα 7 : «Όταν χορεύεις, γράφεις στη γη αυτά που θέλει να πει η ψυχή σου». 125	
4.9.	Ενότητα 8: Από τον τεκέ στο κέντρο .....	127
4.10.	Ενότητα 9: Το Πάνθεον.....	129
4.11.	Ενότητα 10: Παίζω μουσική .....	131
4.12.	Ενότητα 11: Η τέχνη της φτώχειας .....	132
4.13.	Ενότητα 12: Ο επίλογος της έκθεσης .....	133
<b>5.</b>	<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>135</b>
	<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>138</b>
	<b>Παράρτημα.....</b>	<b>144</b>



## Εισαγωγή

*Δεν νομίζω, πως ο σνομπισμός αυτός γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δυνατό να μας σταθεί εμπόδιο, για να κοιτάζουμε προσεκτικά την αξία του και ν' αγαπήσουμε την αλήθεια και τη δύναμη που περιέχει. Αυτά τα τραγούδια είναι τόσο κοντινά σε μας και σε τέτοιο σημείο δικά μας, που δεν έχουμε νομίζω σήμερα τίποτα άλλο για να ισχυριστούμε το ίδιο*

*Μάνος Χατζιδάκις, 1949.*

Η ρεμπέτικη μουσική τον Δεκέμβριο του 2017 εντάχθηκε στη λίστα της Unesco ως Αυλή Πολιτιστική Κληρονομιά της Ανθρωπότητας. Έκτοτε, το πολύ αγαπητό αυτό είδος μουσικής έχει περιέλθει σε μια τροχιά αναβίωσης και επανασύστασης. Στον τύπο φιλοξενούνται σχεδόν καθημερινά σχετικά άρθρα και αφιερώματα ενώ δε λείπουν και οι εκδηλώσεις σχετικά με αυτό. Η παρούσα εργασία ερευνά πώς η ρεμπέτικη μουσική παράδοση μπορεί να παρουσιαστεί μέσα σε μια έκθεση. Η προβληματική της εργασίας σχετικά με αυτό ξεκινά με το ποια στοιχεία αυτής της μουσικής παράδοσης τα οποία κατάλληλα πλαισιωμένα σε έναν εκθεσιακό χώρο θα αποτυπώσουν με σαφήνεια και θα συνθέσουν τα νήματα που συνιστούν τη ρεμπέτικη μουσική.

Το ρεμπέτικο τραγούδι συνιστώντας μια πρώτης τάξεως μαρτυρία για έναν κοινωνικό χώρο που έζησε στο περιθώριο της πόλης την περίοδο της αστικοποίησης, αντιπροσωπεύει έναν πολιτισμό διαφοροποίησης με συμπεριφορές αντίστασης στους μηχανισμούς ενσωμάτωσης. Η μελέτη του ρεμπέτικου αποκαλύπτει μια διαμάχη για τον προσδιορισμό του κοινωνικού πλαισίου του ρεμπέτικου, τα χρονολογικά όρια της παράδοσής του και την κατάταξή του ως μουσικό είδος. Ο Gauntlett (2001), στη μελέτη του συγκεντρώνει τις κριτικές απόψεις για τα παραπάνω επίμαχα ζητήματα κάνοντας αναφορές σε ποικίλα αποσπάσματα πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Ακόμα και ο όρος *ρεμπέτικο* έχει αποτελέσει αντικείμενο διαφωνίας ήδη από την ετυμολογία της λέξης καθιστώντας τη χρήση της λέξης διφορούμενη. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο όρος *ρεμπέτης* είναι συνώνυμος του μάγκα χαρακτηρίζοντας τους ταβερνόβιους χασικλήδες. Ο όρος *ρεμπέτικα τραγούδια* καθιερώθηκε το 1968 με το ομώνυμο βιβλίο του Πετρόπουλου συμβάλλοντας στη συνειδητοποίηση του όρου. Ο Πετρόπουλος μέσα από το σημαντικό αρχείο του, που παρουσιάζεται στο βιβλίο του, αποδίδει κι άλλες ονομασίες στα τραγούδια. Στην ανθολογία των τραγουδιών συναντάμε τους όρους, *μάγκικα, μόρτικα, σερέτικ, τσαχπίνικα και καρίπικα* όπως επίσης *βλάμικα και κουτσαβάκικα* συνώνυμα των τραγουδιών της Αθήνας και του Πειραιά του τέλους του δεκάτου ενάτου αιώνα. Επίσης όροι που μαρτυρούν λειτουργικές υποκατηγορίες είναι τα *χασικλίδικα και της φυλακής*.

Ο κοινωνιολόγος Δαμιανάκος (2001) εξετάζει τα κοινωνικά και ταξικά χαρακτηριστικά των ομάδων που βρίσκονται στη βάση της παραγωγής και διάδοσης



του ρεμπέτικου, αναγνωρίζοντας ταξικό πρόσημο σε αυτές. Πρόκειται για τους εξαθλιωμένους εργάτες που αναζητούν τη θέση τους στο παραγωγικό σύστημα και διακρίνονται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες που έχουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά και ουσιαστικές διαφοροποιήσεις σε κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς και οργάνωσης. Οι ομάδες των παρανόμων, υποπρολετάριοι, που ζουν σε συνθήκες διαρκούς παραβατικότητας, οι ομάδες των λούμπεν - υποπρολετάριοι, άεργοι ευκαιριακοί εργάτες χειρωνάκτες που διαβιούν σε συνθήκες απόλυτης εξαθλίωσης και τέλος τα στρώματα των πρώην προλεταρίων που λόγω κοινωνικο - οικονομικών συγκυριών είναι άνεργοι ή περιστασιακοί εργάτες έτοιμοι όμως ανά πάσα στιγμή να αποκτήσουν την εργατική τους συνείδηση (Δαμιανάκος, 2001:86).

Στο βιβλίο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι* όπου επιχειρείται επίσης μια κοινωνιολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου, ο Κοταρίδης (2007:19) αναφέρει: *Το ρεμπέτικο εγκαταστάθηκε σχετικά σύντομα στη ζωή της πόλης, έγινε μια μουσική παράδοση, στοιχείο της καθημερινότητας. Μονάχα που τώρα, καθώς ετοιμάζονται μουσεία όπου θα τοποθετηθεί και θα σκηνοθετηθεί ως στοιχείο μιας μακράς παράδοσης, δυσκολευόμαστε να το ορίσουμε ως τετελεσμένο, να το προσδιορίσουμε ως γεγονός. Το ρεμπέτικο δεν έχει τα δικά του ωραία ερείπια. Ο τενεκεδένιος ναργιλές κι ένα μουζούκι, ένα ζωνάρι κι ένα κεχριμπαρένιο κομπολόι δεν το περιγράφουν και δεν εξαντλούν όσα μνημονεύει. Το τραγούδι και οι φορείς του, από τις απαρχές τους ακόμα, αλλάζουν μαζί με την πόλη, ακολουθούν του ξέφρενου ρυθμούς των μετασχηματισμών της. Μάλλον σε κάθε εποχή, αντιστοιχεί κι ένα "ρεμπέτικο τραγούδι" και γι' αυτό δε φταίνε πάντοτε οι δισκογραφικές εταιρείες. [...] Το ρεμπέτικο απλώνεται άνισα στον χώρο και στην κοινωνία, διαφορετικές πορείες - ευκαιρίες προσφέρονται ή ανακαλύπτονται από τους δημιουργούς του, κι αυτή η κινητικότητα αποτυπώνεται στο τραγούδι και τις αλλαγές του.*

Η επισκόπηση των παραπάνω βιβλίων ήταν αναγκαία και πρώτο βήμα στη μελέτη μου για την παρούσα εργασία. Στη συνέχεια, αφού διαμορφώθηκε η αντίληψη μου για τα ανθρωπολογικά στοιχεία του ρεμπέτικου που το καθιστούν είδος προς διαφύλαξη μελέτησα πώς αυτά τα στοιχεία του, με αφηγητή τη μουσική του εντάσσονται σε μια μουσειακή έκθεση. Η κατανόηση βασικών μουσικολογικών και εθνομουσικολογικών αρχών ήταν αναγκαία μέσα από τη βιβλιογραφία ώστε η μουσική να είναι το κλειδί παρουσίασης των ανθρωπολογικών στοιχείων του ρεμπέτικου. Ταυτόχρονα, μέρος της μεθοδολογίας ήταν να ακούσω πολλά ρεμπέτικα τραγούδια ώστε να αντιληφθώ το ηχόχρωμά τους και να μελετήσω το θέμα των στίχων τους. Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε μια χαρτογράφηση των μουσείων μουσικής σε παγκόσμιο επίπεδο, διαχωρίζοντας τα σε τρεις κατηγορίες, αυτά που εκθέτουν μουσικές προσωπικότητες, μουσικά όργανα και αυτά που εκθέτουν μουσικά είδη – κουλτούρες. Με έμφαση στα τελευταία μελέτησα τις πρακτικές τους, το πώς εντάσσουν τον ήχο στην έκθεση, τα μουσικά όργανα και με μουσειολογικές αρχές, δίνοντας έμφαση στην εμπειρία που θα βιώσει ο επισκέπτης στην έκθεση κατέληξα να διαμορφώσω την πρότασή μου για μια έκθεση για το ρεμπέτικο τραγούδι.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιάσω τη μελέτη της ιστορίας του ρεμπέτικου σε όλες του τις εκφάνσεις, το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, τις μουσικές επιρροές και τα μουσικά χαρακτηριστικά του είδους, τον αντίκτυπο που

είχε και έχει μέχρι σήμερα στην κοινωνία, τα ίδια τα μουσικά ακούσματα, τη μουσική, τις προσωπικότητες των ρεμπετών - ως μεμονωμένες οντότητες ή ως κοινωνικές ομάδες. Η αφήγηση κινείται σε χρονολογικό πλαίσιο, με έναρξη τη μουσική διασκέδαση στην Αθήνα στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα διαπερνώντας έπειτα τις δεκαετίες που το ρεμπέτικο γεννήθηκε, άκμασε και τελικά μεταμορφώθηκε σε λαϊκό τραγούδι για να καταλήξω πώς σήμερα αποτελεί μια ζώσα μουσική παράδοση του ελληνισμού. Πέρα από τα ιστορικά γεγονότα που πλαισίωσαν την πορεία αυτή, ιδιαίτερη έμφαση θα δώσω και στο κοινωνικό πλαίσιο που επιτελέστηκε η μουσική παράδοση αυτή με έντονο το ανθρωπολογικό στοιχείο. Τέλος, μέσα από επιλεγμένα κομμάτια θα καταδειχθούν οι πληροφορίες που αντλούμε για την κοινωνία της εποχής και θα επιβεβαιωθούν τα ιστορικά στοιχεία που αντλήθηκαν από τη βιβλιογραφία.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα διασαφηνιστεί το γιατί το ρεμπέτικο αποτελεί πολιτιστικό στοιχείο και γιατί χρήζει διαφύλαξης. Θα παρουσιαστούν τα στοιχεία της μουσικής που μαρτυρούν τα συνδεδεμένα στοιχεία αυτής με την πολιτιστική ταυτότητα της κοινότητας και των ανθρώπων που την επιτελούν. Πώς η μουσική που είναι κάτι άυλο μπορεί να εκτεθεί ώστε η ιστορία της να αποτελεί το κεντρικό αφήγημα μιας έκθεσης. Για να γίνει αυτό κατανοητό, πρέπει πρώτα να δούμε τι είναι η μουσική και η επιστήμη γύρω από αυτήν, αναλύοντας πρακτικές από το παρελθόν, μελετώντας τις συλλογές μουσικών οργάνων και τα αντίστοιχα μουσεία, ερευνώντας το αντικείμενο της μουσικής επιστήμης (μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας) ώστε να καταλήξω στο πώς το *musicking*, και όχι απλά η μουσική, μπορεί να εκτεθεί στον χώρο μιας έκθεσης. Η μουσειακή επιστήμη από την άλλη, θέτει στο επίκεντρό της το μουσείο και τις εκθέσεις ως χώρους μάθησης και ψυχαγωγίας ενώ θέτει ως στόχο την εμπλοκή του επισκέπτη με τα εκθέματα τα οποία είναι με τέτοιο τρόπο επιλεγμένα και εκτεθειμένα ώστε να μην αποτελούν μια απλή παρουσίαση αυτών αλλά μια αφήγηση για τις ιστορίες αυτών των αντικειμένων. Κλείνοντας το δεύτερο κεφάλαιο, θα αναφέρω κάποια τεχνικά ζητήματα που οφείλουμε να έχουμε κατά νου σχεδιάζοντας μια έκθεση με πυρήνα τη μουσική ενώ θα αναφέρω ως μελέτες περίπτωσης τρεις μουσικές εκθέσεις του εξωτερικού παρουσιάζοντας το περιεχόμενό τους και τη δομή τους.

Η εργασία θα ολοκληρωθεί στο τρίτο κεφάλαιο όπου περιγράφεται η μουσειολογική πρόταση για μια έκθεση για το Ρεμπέτικο. Η έκθεση θα αποτελείται από έντεκα θεματικές ενότητες όπου θα παρουσιαστούν η καθεμία ξεχωριστά.

# 1. Το Ρεμπέτικο

## 1.1. Εισαγωγή

Η ειδολογική χρήση του όρου *ρεμπέτικου* που προκύπτει από την ανάλυση των στίχων των τραγουδιών, αποκαλύπτει μια ευρεία γκάμα θεματολογίας και γλώσσας. Κοινό θέμα η περιθωριακή ζωή στις πόλεις<sup>1</sup> και η ερωτική απογοήτευση. Τα θέματα, η γλώσσα, το ύφος και το είδος της μουσικής μεταλλάσσονται σε συνάρτηση με τον χρόνο και το πλαίσιο της εκτέλεσης σκιαγραφώντας τους εξελικτικούς σταθμούς του μουσικού αυτού είδους.

Τα ρεμπέτικα, προσπαθώντας να κάνει κάποιος μια περιοδολόγηση εμφανίστηκαν σε γενικές γραμμές στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα στις μεγαλουπόλεις όπου διέμεναν Έλληνες. Μπορούμε να διαχωρίσουμε τρεις περιόδους του ρεμπέτικου, βάσει της θεματολογίας τους, της αποδοχής του και των μουσικών μοτίβων του. Η πρώτη φάση, η πρωτογενής, διήρκησε μέχρι το 1922. Ήταν η περίοδος των αδέσποτων ρεμπέτικων, όπου η μουσική ακουγόταν μέσα στις φυλακές, στους τεκέδες και στους δρόμους του Πειραιά, από τα συνάφια των παρανόμων και τους ανυπόταχτους μάγκες. Η δεύτερη, μετά την Μικρασιατική καταστροφή και περίπου μέχρι τον πόλεμο (1942) είναι η κλασική εποχή, όπου πια τα ρεμπέτικα έχουν επικρατήσει μουσικά και γνωρίζουν ευρεία διάδοση μέσω των ηχογραφήσεων. Ο ήχος τους άλλαξε, πολλοί μικρασιάτες εγκαταστάθηκαν στις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας φέρνοντας από εκεί τις μουσικές τους παραδόσεις. Μετά την απελευθέρωση το ρεμπέτικο άρχισε να καταξιώνεται ως λαϊκή μουσική ευρείας αποδοχής και βγήκε από το περιθώριο και εντοπίζουμε την τρίτη περίοδο 1942 - 1952. Οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν ότι μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950 το ρεμπέτικο, στη γνήσιά του μορφή, πεθαίνει και δίνει τη θέση του σε μια νεότερη μορφή του ρεμπέτικου, το λεγόμενο αρχοντορεμπέτικο, το οποίο και άνοιξε τον δρόμο της ευρύτερης πλέον αποδοχής του μουσικού είδους και του μεταγενέστερου λαϊκού τραγουδιού.

Η ιστορική ανασκόπηση που θα ακολουθήσει θα έχει ανθρωπολογικό χαρακτήρα εστιάζοντας στο κοινωνικό - οικονομικό πλαίσιο των ανθρώπων που δημιούργησαν τη μουσική αυτή καθώς και το κοινωνικό - πολιτικό πλαίσιο που τη γέννησαν, την έθρεψαν, την εξέλιξαν και την κράτησαν ζωντανή έως σήμερα.

Υπάρχει μια αμηχανία ώστε να αποφασιστεί πότε κάνει την εμφάνισή του στην Αθήνα το ρεμπέτικο είδος μουσικής. Για να τοποθετηθεί χρονικά στο πολιτιστικό πλαίσιο επιλέγω να αναφερθώ στο τι επικρατούσε μουσικά στην Αθήνα στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα και πώς εμφανίστηκε και επικράτησε το καφέ-αμάν και το θέατρο σκιών προσφέροντας γόνιμο έδαφος για την μεταγενέστερη εμφάνιση του ρεμπέτικου. Στη συνέχεια διαιρώντας το ρεμπέτικο στις τρεις χρονολογικές περιόδους θα αναφερθώ εκτός από το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο που έδρασαν οι φορείς του αλλά και στα συστατικά του στοιχεία, τη

---

<sup>1</sup> Η χρήση ναρκωτικών, το λαθρεμπόριο, η βία, η φυλακή.

μουσική, τα όργανα, τα τραγούδια. Στο τέλος κάθε περιόδου θα παρουσιάσω συνοπτικά τη ζωή και το έργο μερικών από τους σημαντικότερους εκπροσώπους κάθε περιόδου κινδυνεύοντας να παραλείψω σημαντικούς και σημαντικές καλλιτέχνες, ενώ συμπληρωματικά βιογραφικά στοιχεία υπάρχουν στο Παράρτημα.

## **1.2. Η μουσική ζωή στην Αθήνα στα τέλη του 19ου αιώνα - καφέ αμάν, καφέ σαντάν**

Σύμφωνα με τα ντοκουμέντα του καθημερινού τύπου των Αθηνών στις δεκαετίες 1870, 1880, 1890 και αργότερα, τα καφέ-σαντούρ που μετονομάστηκαν σε καφέ-αμάν, αποτέλεσαν την πολιτιστική ένεση της Μικράς Ασίας και της Πόλης στο διαμορφούμενο νέο αστικό πληθυσμό της Αθήνας, αποτελώντας την απαρχή του ρεμπέτικου.

Πιο αναλυτικά, στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα το αθηναϊκό κοινό διασκέδαζε με σποραδικές εμφανίσεις και παραστάσεις θιάσων ιταλικού μελοδράματος ή με τις δημόσιες εμφανίσεις της στρατιωτικής μπάντας ενώ τα κυρίαρχα μουσικά ακούσματα ήταν τα δημοτικά τραγούδια και οι βυζαντινές ψαλμωδίες. Το αθηναϊκό τραγούδι έκανε την εμφάνισή του με την ενσωμάτωση των νησιών του Ιονίου στο ελλαδικό κράτος και τη μεταφύτευση στην πρωτεύουσα στοιχείων από την πλούσια επτανησιακή μουσική παράδοση. Το 1871 ιδρύθηκε το Ωδείο Αθηνών και μύησε πιο συστηματικά τους νέους στην ευρωπαϊκή μουσική και η γαλλική οπερέτα έκανε την εμφάνισή της στο αθηναϊκό κοινό. Το ίδιο έτος αναφέρεται και το πρώτο καφέ – σαντάν με γερμανίδες τραγουδίστριες στις όχθες του Ιλισού, στο Άντρον των Νυμφών. Ο τύπος της εποχής το σχολιάζει εκτενώς καθότι επρόκειτο για το πρώτο μουσικό καφενείο (Χατζηπανταζής, 1986:26). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο λειτούργησαν τα καφέ - σαντάν και οι συντηρητικοί κύκλοι της εποχής τα χαρακτήρισαν ως ξενόφερτα που αλλοίωναν την παραδοσιακή μουσική όπως προκύπτει από ανθολογία των άρθρων της εποχής (Συναδινός, 1919:207). Λίγο αργότερα, το 1873, λειτούργησε στην πρωτεύουσα το πρώτο καφέ-σαντούρ και η πληροφορία αυτή προκύπτει από διαφήμιση του ίδιου έτους στην εφημερίδα *Αλήθεια*<sup>2</sup> όπου αναφέρεται ως *ωδικό καφενείο*. Η ορχήστρα προερχόταν από τη Σμύρνη αποτελούμενη από δύο τραγουδιστές, δύο βιολονίστες, έναν λαουτιέρη και έναν σαντουριέρη. Ο όρος καφέ – σαντούρ αργότερα άλλαξε σε καφέ – αμάν από το επίφωνημα *αμάν!* που αναφώνουσαν οι τραγουδιστές.

Ο Χατζηπανταζής (1986) κάνει μια συστηματική χαρτογράφηση των καφέ - σαντάν και καφέ- αμάν της εποχής. Έτσι, στα τέλη του αιώνα η Αθήνα είχε χωριστεί σε δύο κυρίως μουσικά στρατόπεδα. Στους θαμώνες των καφέ-σαντάν, όπου ακουγόταν ευρωπαϊκή μουσική, και στους θαμώνες των καφέ-αμάν με την ανατολίτικη μουσική. Για δέκα περίπου χρόνια η κυριαρχία των καφέ-αμάν ήταν απόλυτη, με πολλούς λόγιους της εποχής να καταφέρονται εναντίον του ρεπερτορίου

---

<sup>2</sup> Στη στήλη με τις αγγελίες της αθηναϊκής εφημερίδας «Αλήθεια», 3 Ιουλίου 1873, εμφανίζεται η αναφορά «Διάφορα – Καφέ Σαντούρ» όπου διαφημίζεται το εν λόγω καφενείο και μας πληροφορεί ότι λειτουργεί δίπλα από την Αγία Τριάδα στην Ιερά Οδό όπου «ανά πάσαν εσπέραν γίνονται διασκεδάσεις».

των συγκεκριμένων μαγαζιών, στο οποίο δεν αναγνώριζαν τίποτα το ελληνικό ενώ οι υποστηρικτές τους, κυρίως η λογοτεχνική γενιά του 1880, στρέφοντας το ενδιαφέρον της προς τον λαϊκό πολιτισμό, συνέδεαν την ανατολίτικη μουσική με την ελληνική μουσική παράδοση. Τα καφέ-αμάν αναπτύχθηκαν κυρίως στις συνοικίες της Αγίας Τριάδας στην Ιερά Οδό, στο Γεράνι και στην πλατεία Ελευθερίας. Από το εσωτερικό τους ακούγονταν κυρίως αμανέδες, μακρόσυρτες ανατολίτικες μουσικές. Τα τραγούδια, ο αμανές, ήταν κυρίως αυτοσχέδια, λέγοντας συνήθως στίχους σε μορφή διαλόγου ενώ για να κερδίσουν χρόνο, για να αυτοσχεδιάσουν καινούριες γραμμές, αναφωνούσαν το επιφώνημα *αμάν - αμάν*. Τραγουδούσαν σχεδόν αποκλειστικά γυναίκες, οι οποίες προέρχονταν κυρίως από τη Σμύρνη ή την Πόλη, υπήρχαν όμως και Τουρκάλες, Αρμένισσες, Εβραίες, αλλά και γηγενείς, από το Βατραχονήσι, τη Βάθεια ή άλλη φτωχοσυνοικία των Αθηνών. Οι άνδρες διακρίνονταν ως οργανοπαίκτες κυρίως. Πέρα από το τραγούδι, βασικό στοιχείο του προγράμματος ήταν οι χοροί που εκτελούσαν οι καλλιτέχνιδες, κυρίως τσιφτετέλια, η καζάσκα και το ζεϊμπέκικο που έγινε ο κύριος χορός του ρεμπέτικου (Χολστ, 2001:24). Η μουσική που παιζόταν στα καφέ - αμάν ήταν πολύ σημαντική για την ανάπτυξη των ρεμπέτικων.

Αντίθετα, οι τραγουδίστριες στα καφέ - σαντάν ήταν Γαλλίδες, Ιταλίδες, Ουγγαρέζες και Βιεννέζες. Προσέφεραν χορό, ελαφριά τραγούδια κι ένα υποτυπώδες στοιχείο σατιρικού θεάτρου. Συνήθως η ατμόσφαιρα εκτροχιαζόταν και οδηγούσε σε σκανδαλώδη νούμερα. Το κοινό αποτελούνταν ως επί το πλείστον από άνδρες, κυρίως από τη μεσαία και ανώτερη τάξη. Η διαφορά ανάμεσα στο καφέ - αμάν και στο καφέ - σαντάν ήταν κυρίως η διαφορά ατμόσφαιρας. Σε αντίθεση με το ζωηρό και σκανδαλώδες κλίμα των καφέ - σαντάν, στα καφέ - αμάν επικρατούσε ησυχία.

Το σκηνικό αυτό έμελλε να αλλάξει τη δεκαετία του 1880 όταν πια τα καφέ - αμάν είχαν επικρατήσει στην πρωτεύουσα και άρχισαν να εμφανίζονται και στο λιμάνι του Πειραιά. Καφέ - αμάν λειτουργούσαν επίσης και στη Λάρισα, στην Ερμούπολη, τη Θεσσαλονίκη (υπό τουρκική κυριαρχία ακόμη) και φυσικά στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη. Εκεί πια το κοινό δεν ήταν φιλήσυχο και οικογενειακό αλλά αποτελούνταν από ναύτες, εργάτες, εμποροϋπάλληλους και αμαξάδες (Χατζηπανταζής, 1986:81). Οι αναφορές στον τύπο δε θυμίζουν σε τίποτα τους ενθουσιασμούς της γενιάς του 1880 και ο όρος *λαός* έχασε την αγνή χροιά του ως θεμέλιο της εθνικής ταυτότητας και παρουσιάστηκε ως όχλος και αγέλη. Ο όρος *κουτσαβάκης* έκανε την εμφάνισή του τη δεκαετία του 1890 ως αποκλειστικό κοινό των καφέ - αμάν. Παρ'ότι το καφέ - αμάν είχε επικρατήσει σε ένα ετερογενές κοινό κατά την ακμή του, στα τέλη της δεκαετίας του 1890 αποτραβήχτηκε πια στις συνοικίες του Ψυρρή, του Θησείου, του Πειραιά και ο τύπος της εποχής τα χαρακτήριζε πια ως οπισθοδρομικά και εξωτικά σε αντίθεση με τα ενθουσιώδη άρθρα των προηγούμενων δεκαετιών όπου τα χαρακτήριζε οικεία και συγγενή με την ελληνική παράδοση.

Οι αμανέδες όμως δεν παρήκμασαν καθώς έκαναν την εμφάνισή τους μέσα από μία άλλη λαϊκή τέχνη, του θεάτρου σκιών. Οι караγκιοζοπαίχτες ήδη από το 1890 κατέφθαναν στην Αθήνα από την Κωνσταντινούπολη μέσα στο γενικότερο κλίμα άνθισης της ανατολίτικης μουσικής (Χατζηπανταζής, 1984:39). Στις αρχές του 1900 ο Καραγκιόζης, ψυχαγωγούσε κάθε βράδυ χιλιάδες Αθηναίους όλων των

τάξεων στα στέκια που παλαιότερα άκμαζαν τα καφέ – αμάν. Η ασιατική μουσική βρήκε νέα στέγη και οι ήχοι της ακούγονταν πια στις παραστάσεις του θεάτρου σκιών γνωρίζοντας μεγάλη ακμή για περίπου πενήντα χρόνια. Τις δεκαετίες του 1920 και του 1930 στην Αθήνα η κυριότερη απασχόληση των λαϊκών οργανοπαιχτών και όσων έπαιζαν στις Φιλαρμονικές υπήρξε ο Καραγκιόζης.

Τελικά τα καφέ - αμάν έπαψαν να υφίστανται μετά από ειδική απαγορευτική διάταξη του καθεστώτος του Μεταξά, το 1937, με την οποία και απαγορεύθηκαν οι αμανέδες, σε δημόσιους χώρους ενώ το θέατρο σκιών με την επικράτηση της ηχογραφημένης μουσικής τη δεκαετία του 1960 φτώχυνε το ρεπερτόριό του και σταδιακά παρήκμασε (Λιάβας, 2009:143).

### **1.3. Η απαρχή του ρεμπέτικου (πρώτη περίοδος) Η σχολή του Πειραιώτικου ρεμπέτικου**

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι η ρίζα του ελληνικού αστικού τραγουδιού. Στις αρχές του 1900 τα ρεμπέτικα αποτελούσαν το λαϊκό τραγούδι των φτωχών συνοικιών των κυριότερων πόλεων. Μουσική βάση των ρεμπέτικων μπορούν να θεωρηθούν τα τραγούδια της φυλακής.

#### **1.3.1. Οι φυλακές και οι τεκέδες, τα μέρη όπου γεννήθηκε το ρεμπέτικο**

Οι φυλακές της ελληνικής επικράτειας ήδη από την εποχή της βασιλείας του Όθωνα (1832-62) ήταν γεμάτες πολιτικούς και ποινικούς κρατούμενους. Οι ρεμπέτες ανήκαν σε αυτούς που φυλακίζονταν, περιθωριοποιούνταν έτσι κοινωνικά, μετατρέποντας όμως αυτή τη διεργασία σε θετική. Ήταν τα θύματα της εξουσίας, μιας εξουσίας που φυλάκιζε. Στη φυλακή διέμεναν άτομα που το όνομά τους ήταν γνωστό στους κύκλους της μαγκιάς. Οι ισοβίτες χαρακτηρίζονταν *άγιοι* και όσο πιο μεγάλη η ποινή τόσο μεγαλύτερο το κύρος τους. Ο Νίκος Μάθησης στην αυτοβιογραφία του το 1969 του αναφέρει: *[...]να του κάνει τον υπηρέτη, ποιος! Αυτός που είχε κρεμάσει την κάπα του στην φυλακή, εννοώντας ότι μπαινόβγαινε στη φυλακή (Πετρόπουλος, 1979:261). Τα τραγούδια της φυλακής τραγουδιόνταν κι έξω από τη φυλακή και ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στους κύκλους του υποκόσμου των ελληνικών πόλεων. Ο Μάθησης στα απομνημονεύματά του (Πετρόπουλος, ό.π.) περιγράφει τον Πειραιά: *Ο Πειραιάς με τους μαγκίτες του, ήτανε ορχήστρα πλήρης. Μέρα και βράδυ από όπου και να πέρναγες, δηλαδή από καφενείο, άκουγες το κελάηδισμα του μπουζουκιού ή του μπαγλαμά και την μυρωδιά της ταλμύρας (χασίς) ή από αργιλέ ή από τσιγαριλίκι. Και αυτός που το έπαιζε δεν ήταν κάνα παιδάκι, ήταν άνθρωπος της τούφας και το είχε μάθει στο σχολείο – φυλακή. Έτσι λεγότανε η φυλακή για να μην καταλαβαίνουν οι ανίδεοι. Παιδιά κάτω των 20 χρόνων και ανώμαλοι απαγορευότανε η είσοδος δια καρπαζιάς, σβουριχτής και κλοτσάς! Εδώ το νταραβέρι είναι του τάδε και συχνάζει όλο το σκυλολόι».**

Παρακάτω παρατίθενται τραγούδια της φυλακής όπως έχουν ανθολογηθεί από τον Πετρόπουλο (1979:144-150) και αποκαλύπτουν το κλίμα της εποχής .

***Στη φυλακή με ρίζανε***

(μουρμούρικο του 1900 που κατεγράφη από τον ανθολόγο στη φυλακή από βετεράνο κατάδικο)

*Στην φυλακή με ρίζανε, στο νούμερο το πέντε,  
κι αδίκως με δικάσαν χρονάκια δεκαπέντε.  
Αιντα, δε σε θέλω πια, στον διάλογο να πας  
κι εσύ και η μαμάκα ου και ο πούστης π' αγαπάς.  
Στη φυλακή με ρίζανε, στο νούμερο το δέκα,  
κι αδίκως με δικάσανε για μια παλιογυναίκα.*

### **Ο φυλακισμένος**

(χασάπικο του Κώστα Ρούκουνα από δίσκο της δεκαετίας του '30. Αποτελεί απόσπασμα από μουρμούρικο παλιότερης εποχής)

*Τέσσερα χρόνια φυλακή μες στην Παλιά Στρατώνα,  
μπαρμπούτι, μαύρο και σεβντάς μου φάγανε το σώμα.  
Αδίκια με δικάσανε και με κατηγορούνε,  
στα σίδερα με ρίζανε για να με εκδικηθούνε.  
Ο μπαγλαμάς και ο λουλάς είν'η παρηγοριά μου  
σαν την φουμάτω τα ξεχνώ τα ντέρτια τα δικά μου.  
Θυμάμαι εκείνη π' αγαπώ, που μ' έχε απαρατήσει,  
μα σαν θα βγώ απ' την φυλακή η σκύλα δε θα ζήσει.*

### **Πέρα στο Γιαντί - κουλέ**

(βαρύ ζειμπέκικο, των καταδικών πριν το 1930)

*Πέρα στο Γιαντί - κουλέ ακούς μια φωνή  
να παίζει το μπουζούκι, με καημό να τραγουδεί,  
στο σκοτάδι γι' αγάπη να μιλεί.  
Πέρα στο Γιαντί - κουλέ κλεισμένος κι εγώ  
εσένα, καρδιοκλέφτρα, το σεβντά μου τραγουδώ,  
ντερβισάδες, μαστουρώνων και μεθώ.  
Για σένα, ισοβίτη, το Γιαντί - κουλέ θρηνεί.*

Τα μέρη που μπορούσε κάποιος να ακούσει αυτά τα τραγούδια της φυλακής ήταν στον δρόμο, στον τεκέ ή σε ταβέρνα στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά αλλά και στο κέντρο της Αθήνας. Οι άνθρωποι που σύχναζαν σε τέτοια μέρη, αυτοί που αργότερα θα αποκαλούνται ρεμπέτες, είχαν τους δικούς τους κώδικες και στα μέρη αυτά συντελούνταν συγκεκριμένες πρακτικές που διαφοροποιούνταν από την κοινωνική ολότητα, συνιστώντας τον *πολιτισμό του δρόμου*. Στις πρακτικές αυτές, περιλαμβανόταν η χρήση του χασίς, ο εγκλεισμός στις φυλακές, οι πρακτικές κοινωνικής καταξίωσης στον πολιτισμό του δρόμου, η επίδειξη του πλούτου (κουβαρντιλίκι), τα κεράσματα. Η περαιτέρω ανάλυση των πρακτικών αυτών

κρίνεται αναγκαία καθώς αποτελούσαν τη κύρια θεματολογία των τραγουδιών της φυλακής που θα ονομαστούν αργότερα ρεμπέτικα.

Κυρίαρχη πρακτική στους χώρους που σύχναζαν οι φυλακόβιοι ρεμπέτες ήταν η κατανάλωση χασίς. Οι χώροι ονομάζονταν τεκέδες, που ήταν στην ουσία ταβερνία όπου οι πελάτες χρησιμοποιούσαν ναργιλέδες. Η χρήση του χασίς εκεί λειτουργούσε διττά. Από τη μία ήταν οι χρήστες του χασίς που συγκρούονταν με τους αστυνομικούς, μετατρέποντας την περιθωριοποίησή τους σε μια αέναη, άλογη και άδικη βεντέτα ανάμεσα σε αυτούς και τους αστυνομικούς. Από την άλλη μεριά η κατανάλωση χασίς επιβεβαίωνε και τις κυριαρχικές σχέσεις ανάμεσα στις ρεμπέτικες ομάδες. Η υπηρεσία του γεμίσματος π.χ. του ναργιλέ δεν άρμοζε σε άτομα που προέρχονται από την ελίτ της μαγκιάς. Επίσης αυτός που έπινε πρώτος ήταν και αυτός που κερνούσε τους υπολοίπους εξαιτίας της ανώτερης θέσης του στην ιεραρχία. Η επιλεκτική χρήση και η διάκριση των ποιοτήτων του χασίς διέκρινε τους χασικλίδες από τους πρεζάκηδες, χρήστες πιο σκληρών ναρκωτικών (Χατζηδάκης, 2007:79). Η κοινωνική ταυτότητα του χασικλή δεν αποδίδεται σε όλους τους χρήστες χασίς, αλλά σε όσους προέρχονται από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα όπου ανήκουν και οι ρεμπέτες.

Παρακάτω παρατίθενται τραγούδια με θέμα την κατανάλωση χασίς όπως έχουν ανθολογηθεί από τον Πετρόπουλο (1979:127-142) και αποκαλύπτουν το κλίμα της εποχής.

#### ***Στου Ζαμπίκου τον τεκέ***

(Αγνώστου, σε δίσκο του 1931. Ο Ζαμπίκος υπήρξε διάσημος τεκετζής στον Πειραιά. Μάπας είναι ο αργιλές)

*Μες στου Ζαμπίκου τον τεκέ - βρ' αμάν, αμάν*

*θα πά να πιώ έναν αργιλέ.*

*Να φουμάρω να μπαφιάσω*

*όρη και βουνά να πιάσω.*

*Φούντωσε τονε τον μάπα*

*να φουμάρει καλέ μου η μαυρομάτα.*

*Παίζουν οι μάγκες μπαγλαμάδες*

*κι έχει η Ειρήνη τους μπελάδες.*

#### ***Όταν πίνω τουμπεκάκι***

(Μάρκος Βαμβακάρης)

*Όταν πίνω τουμπεκάκι βρε, όταν πίνω τουμπεκάκι, θα φουμάρω τσιμπουκάκι.*

*Τότες πιάνω το μπουζούκι βρε, τότες πιάνω το μπουζούκι, σπάν οι μάγκες μαστουρλούκι.*

*Και θα κάτσω στη γωνία βρε, και θα κάτσω στη γωνία, με λαχτάρα και μανία.*

*Κι όσοι κι αν γινούνε πίνω, κι όσοι κι αν γινούνε πίνω μήτε τζούρα δεν αφήνω.*

*Μόλις έρθω σε ντουζέني βρε, μόλις έρθω στο ντουζέني, κι άλλος αργιλές θα γένει.*



*Δεν τον κάνεις να τον πιούμε βρε, δεν τον κάνεις να τον πιούμε, ίσως και μαστουρωθούμε.*

Η επιδεικτική κατανάλωση πλούτου, το *κουβαρντιλίκι* μαρτυρά τη στάση ζωής των ρεμπετών απέναντι στον πλούτο. Η αποταμίευση ήταν ακατανόητη και άχρηστη απαξιώνοντας τον τύπο πλούσιου που επενδύει και αναμένει μεγιστοποίηση του πλούτου του. Η επιδεικτική κατανάλωση πλούτου θεσμοθετήθηκε ως πρακτική ανόδου στην κοινωνική ιεραρχία των ρεμπετών μέσω πολυέξοδων γλεντιών, κεράσματα, σπάσιμο πιάτων και συμμετοχή σε τυχερά παιχνίδια. Ο αποδέκτης των κερασμάτων αποδεχόταν την ανωτερότητα του δωρητή στον κύκλο της μαγκιάς. Η επιδεικτική καταστροφή κατά τη διοργάνωση πολυέξοδων γλεντιών έδινε κύρος στον τελετάρχη. Σε αυτή την πρακτική καθιερώθηκε και το σπάσιμο των πιάτων ως μια τελετουργική εκτόνωση των καημών του ρεμπέτη. Η πρακτική αυτή έτυχε ευρείας αποδοχής, ενώ πριν τον πόλεμο έσπαγαν τα πιάτα που ήταν πάνω στο τραπέζι που περιείχαν φαγητό, μετά τον πόλεμο τα πιάτα που ήταν για σπάσιμο ήταν ειδικά κατασκευασμένα.<sup>3</sup>

Οι ρεμπέτες απαξίωναν το πρότυπο του πλούσιου που επέβαλε η κοινωνία και δημιούργησαν τον δικό τους τύπο. Ο πλούσιος ρεμπέτης ήταν ο κορυφαίος της κοινωνικής τους ιεραρχίας που επένδυε τα χρήματά του σε κοινωνικές σχέσεις με στόχο την εξουσιαστική ικανότητα. Ο πλούτος και η εξουσία βρίσκονταν στην κορυφή της ιεραρχίας και η απώλεια ενός των δύο οδηγούσε στην *έκπτωση*, στη φτώχεια. Η φτώχεια χαρακτηριζόταν πάντα ως άδικη και οι ρεμπέτες διαμαρτύρονταν για αυτήν μέσα από τα τραγούδια τους. Η απομάκρυνση αυτή των ρεμπετών από τα κυρίαρχα πρότυπα και η κοινωνική διχοτόμηση στο δικό τους φαντασιακό σε πλούσιοι-εξουσιαστές και φτωχοί - εξουσιαζόμενοι τους περιθωροποιεί από την κοινωνία και τους εντάσσει στους χώρους της μαγκιάς.

Ο μάγκας ήταν ο καλός άνδρας, ο τίμιος αυτός που ανταποκρινόταν στο πρότυπο της ανδροπρέπειας. Ο Ε. Αλγιζάκης στη διατριβή του (2011:124-136) παρουσιάζει εκτενώς την ταυτότητα του *μάγκα*. Η μαγκιά αντανάκλουσε την κυριαρχική ικανότητα. Στις αφηγήσεις των ρεμπετών δεν διακρίνονται ξεκάθαρα οι πρακτικές που καθιστούν κάποιον μάγκα. Ο Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του (σ. 130) τους χαρακτηρίζει ως καλούς ανθρώπους ενώ ο Μάθεςης στην δική του αυτοβιογραφία (Πετρόπουλος, ό.π.) χρησιμοποιεί αρκετά παράγωγα της λέξης μάγκας: σκυλόμαγκας, πρωτόμαγκας, αρκουδόμαγκας, τρελόμαγκας, μοσχόμαγκας, μαχαλόμαγκας, μαγκάκια, πορδόμαγκες, κοροϊδόμαγκες. Ο κάθε όρος φέρει διαφορετική σημασία στον χώρο της μαγκιάς και παραπέμπει σε διαφορετική αποτίμηση των ατόμων και των πρακτικών με βάση τους κώδικες της μαγκιάς και επιχειρείται ο προσδιορισμός της ιδιαίτερης ταυτότητας του κάθε μάγκα στον χώρο. Ο *πρωτόμαγκας* για παράδειγμα είναι όρος που προσδίδει ιδιαίτερο κύρος και εξουσιαστική ικανότητα. Ο *αποφάγια μάγκας* από την άλλη ενσαρκώνει την αρνητική εκδοχή της ανδροπρέπειας και που καταπατά κανόνες που σχετίζονται με τις αξίες της μαγκιάς. Τα παράγωγα της λέξης μάγκας μαρτυρούν επίσης και την χωρική

<sup>3</sup> Ο Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του (1978: 154) αναφέρει ότι οι καταστηματάρχες δεν το ήθελαν το σπάσιμο των πιάτων και μάλιστα γίνονταν καυγάδες από τους θαμώνες που δέχονταν γυαλιά.

εμβέλεια της κυριαρχίας του μάγκα όπου κινείται και συναλλάσσεται. Ο *μαχαλόμαγκας* ήταν ο μάγκας περιορισμένης κυριαρχικής ικανότητας σε αντίθεση με τους *σκυλόμαγκες* ή *μοσχόμαγκες* που μπορούσαν να πηγαίνουν σε όποια γειτονιά ήθελαν (Τζάκης, 2007:37-39).

Κυρίαρχη αξία που προβάλλεται μέσα από τα τραγούδια και χαρακτηρίζει κάποιον ως μάγκα είναι η οπλοφορία και ο επιδέξιος χειρισμός όπλων αποτελώντας την πρότυπη εκδοχή ανδρικής συμπεριφοράς μέσα από βίαια πρότυπα ανδροπρέπειας. Η χρήση των όπλων συνδέεται με την τόλμη, το θάρρος, την περιφρόνηση του θανάτου. Ο μάγκας αποδέχεται και αψηφά τους κινδύνους της χρήσης των όπλων και καταξιώνεται στους κύκλους της μαγκιάς.

Ενδεικτικό του κλίματος και των αξιών του κύκλου της μαγκιάς τα παρακάτω τραγούδια από την ανθολογία του Πετρόπουλου (124-125).

#### ***Δεν αλλάζω χαρακτήρα***

(Ζεϊμπέκικο σε μελωδία του Βασιλειάδη και στίχους του Πυθαγόρα αποτυπωμένο σε δίσκο του 1967.)

*Δεν αλλάζω χαρακτήρα, μάθε το καλά  
Και μην προσπαθείς ν' αλλάζω γούστα και μυαλά  
Κοίταξε να βρείς κανέναν άλλο στη ζωή,  
Νοικοκύρη, μορφωμένο και ήσυχο παιδί*

#### ***Μπεγλέρι και μαχαίρι***

(Ζεϊμπέκικο του Ευσταθίου σε δίσκο του 1961)

*Δυό μάγκες χτές το βράδι μου τη στήσαν στο σκοτάδι,  
και ζητούσαν να μου πάρουν το μπεγλέρι και το δίκικο μαχαίρι.  
Άντε μάγκες, στη δουλειά σας, να μη βρήτε το μπελά σας  
και δεν πρόκετιαν να δόσω εγώ μπεγλέρι, ούτε δίκικο μαχαίρι.  
Μόλις είπα τ' όνομά μου σπάσανε από μπροστά μου,  
Καταλάβανε πώς δε δίνω εγώ μπεγλέρι ούτε δίκικο μαχαίρι.*

Ο μάγκας όμως, εκτός από τη χρήση όπλων πρέπει να φαίνεται και ανδροπρεπής. Έτσι επιστρατεύονται κι άλλα σύμβολα, όπως το μουστάκι και το κομπολόι. Το μουστάκι είναι το κατεξοχήν σύμβολο ανδροπρέπειας στην ελληνική κοινωνία. Όπως μαρτυρούν γνωστές φράσεις *αμούστακο παιδί* ή ακόμα και η απειλή να ξυρίσουν το μουστάκι κάποιου ισοδυναμεί με εξευτελισμό και προσβολή της μαγκιάς.

Σύμβολο της μαγκιάς είναι επίσης ο ανδρικός χορός. Ο Δαμιανάκος (1990) ονομάζει τον χορό τελετουργία επιτελώντας κοινωνική λειτουργία περικλείοντας έναν ολόκληρο κόσμο από μηνύματα και κώδικες προς αποκρυπτογράφηση. Ο ομαδικός χορός, το χασάπικο, συγχρονίζει τους χορευτές σε μια χορογραφία που μαρτυρά αλληλέγγυους δεσμούς ενώ ο ζεϊμπέκικος, είναι μοναχικός χορός, χωρίς βήματα παρά μόνο φιγούρες. Για τους χορούς στο ρεμπέτικο θα αναφερθώ σε επόμενη ενότητα.

Υπάρχουν κι άλλα χαρακτηριστικά της μάγκικης κοινωνίας που φανερώνουν τα ρεμπέτικα όπως η αργκό των ρεμπετών, που τη συναντάμε και στα τραγούδια. Βασικός παράγοντας συνοχής της κοινωνίας των ρεμπετών υπήρξε η αργκό τους. Η κοινωνιόλεκτος αυτή, γνωστή ως κουτσαβάκικα ή μάγκικα, εξέφραζε όχι μόνο οικειότητα αλλά και αναγνώριση της κοινής κοινωνικής ένταξης. Βρισκόταν στον αντίποδα του επίσημου λεξιλογίου και της επίσημης γραμματικής, διαχωρίζοντας, έτσι τους ρεμπέτες από την υπόλοιπη κοινωνία και προστατεύοντάς τους από τους αστυνομικούς. Ο τρόπος ομιλίας, η όψη ή η συμπεριφορά είναι τα κριτήρια με βάση τα οποία ο ρεμπέτης ξεχώριζε τον ξένο (Δαμιανάκος, 2001:115). Τα μάγκικα πέρασαν σε επίπεδο λεξιλογίου και φρασεολογίας στο ρεμπέτικο τραγούδι, το οποίο υπήρξε το σημαντικότερο μέσο έκφρασης του ρεμπέτη. Μάγκικες λέξεις πέρασαν ως δάνεια στην νεοελληνική γλώσσα σε όλες τις περιόδους του ρεμπέτικου. Η έλξη που ασκούσε ο ρεμπέτικος, μποέμικος τρόπος ζωής στα λαϊκά στρώματα και ο βοηθητικός ρόλος της μουσικής ως φορέα στίχων βοήθησαν στην εξάπλωση αυτή (Παπαδόπουλος, 2016: 521).

### **1.3.2. Η σχολή του Πειραιώτικου Ρεμπέτικου**

Αναλύοντας το μουσικό είδος του ρεμπέτικου δεν αρκεί η αναφορά στους ανθρώπους και τις συνθήκες που επιτελέθηκε η απαρχή του μουσικού αυτού είδους. Η ίδια η μουσική, με μουσικολογικούς πια όρους, μαρτυρά τις επιρροές που δέχτηκε όσο και τις δυνατότητες μετάλλαξης που παρουσίασε. Η μουσική είναι ένα ζωντανό μέσο έκφρασης και για αυτό επιλέγω να αναφερθώ στους ρυθμούς, τις κλίμακες (δρόμους) και τα όργανα που αποτέλεσαν τη μουσικότητα του Πειραιώτικου Ρεμπέτικου. Η απομόνωση των στοιχείων αυτών στη βιβλιογραφία είναι ιδιαίτερα απαιτητική καθώς η περιοδολόγηση του ρεμπέτικου, κατά τους περισσότερους μελετητές του, είναι διαφορετική και η εποχή του Πειραιώτικου Ρεμπέτικου αναλύεται ως μια ενιαία με την περίοδο που ακολούθησε τη Μικρασιατική Καταστροφή, το 1922, όπου οι Μικρασιάτες έδωσαν τον δικό τους μουσικό πλούτο στη μουσική των ελληνικών πόλεων δημιουργώντας τη Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου που θα αναλυθεί σε παρακάτω κεφάλαιο.

### **1.3.3. Οι ρεμπέτες**

Οι τραγουδιστές - μουσικοί των ρεμπέτικων των τεκέδων και της φυλακής ήταν αυτοδίδακτοι, στις περισσότερες των περιπτώσεων, μουσικοί. Ο ρεμπέτης ήταν λαϊκός καλλιτέχνης, ταυτόχρονα παίχτης, συνθέτης, στιχουργός, διασκευαστής, αυτοσχεδιαστής, τραγουδιστής και εξέφραζε τον εαυτό του και το συνάφι του. Η τέχνη του πήγαζε από τη δική του ανάγκη για έκφραση και έπαιζε ό,τι ήξερε, όπως μπορούσε, αποτελώντας έναν φορέα μιας παράδοσης με συγκεκριμένους κώδικες όπως αναλύθηκε παραπάνω. Στην πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου αυτός ο ιδιαίτερος κώδικας αξιών και ηθικής αποδόθηκε με ανώνυμες δημιουργίες, προφορικά, σε περιορισμένα ακροατήρια, με αυτοσχέδιους στίχους.

### **1.3.4. Η μουσική, ταξίμια, μακάμια, δρόμοι**

Τα ρεμπέτικα ως τότε ήταν καθαρά αντρική μουσική σε όλες τις διαδικασίες τους. Τραγουδιόνταν, παίζονταν και ακούγονταν αποκλειστικά από άντρες. Η

εισαγωγή του τραγουδιού, λεγόταν ταξίμι. Εισήγαγε τον ακροατή στο μακάμι του τραγουδιού αυτοσχεδιάζοντας πάνω στις νότες. Καθόριζε την αίσθηση του τραγουδιού, τη διάθεσή του καθώς παιζόταν με πολύ συναίσθημα από τον συνήθως *φτιαγμένο* οργανοπαίχτη με μεγάλη δεξιοτεχνία. Τι είναι όμως το μακάμι ή πιο ορθά μακάμ; Ο Ευγ. Βούλγαρης (2017) σε ημερίδα για το ρεμπέτικο εξηγεί ότι η μετάδοση της μουσικής και η απομνημόνευση του μουσικού τραγουδιού απαιτούσε μνημονικούς κανόνες, ώστε να γίνεται ανάκληση της μελωδίας στη μνήμη μέσα από χαρακτηριστικά που είναι σημαντικά της αίσθησης του τραγουδιού. Πρόκειται δηλαδή για ένα ξεκλείδωμα της δομής της μελωδικής ανάπτυξης με σκοπό τη σύνθεση του τραγουδιού. *Maqam* και στον πληθυντικό *maqams* ή *Maqamat* είναι ένα σετ μελωδικών δρόμων που χρησιμοποιούνται στην παραδοσιακή Αραβική μουσική και είναι κυρίως μελωδία και σπανίως περιέχει αρμονία και συγχορδίες. Ο λόγος είναι ότι οι συγχορδίες ηχούν δυσάρεστα. Τα μακάμια, με την τουλάχιστον 4.000 χρόνων ιστορία τους σε κοινότητες που σήμερα είναι η Μέση και Εγγύς Ανατολή, τα Βαλκάνια, ο Αραβικός κόσμος και ισλαμικός κόσμος, έχουν διαφορετική μουσική από αυτή της ευρωπαϊκής, κινέζικης, αφρικάνικης κλπ. Τα μακάμια δεν είναι μόνο νότες, όπως οι δυτικές κλίμακες, αλλά και συμπεριφορές, φανερώνοντας όπως προαναφέρθηκε την αίσθηση του τραγουδιού. Κάθε μακάμι έχει διαφορετικό χαρακτήρα διάθεσης και συναισθήματος με παρόμοιο τρόπο που έχει μια ματζόρε με μια μινόρε (χαρούμενο – λυπητερό) (Σκιαθίτης, 2002). Το *maqam* επίσης καθορίζει την τονική, την τελική νότα, την δεσπόζουσα, και σε ποιες νότες πρέπει να δοθεί έμφαση και σε ποιες όχι. Καταλήγοντας, το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένα είδος ελληνικού τραγουδιού που γράφτηκε πάνω στους λαϊκούς δρόμους που είναι επηρεασμένοι από τα μακάμια. Δηλαδή οι λαϊκοί δρόμοι είναι στην ουσία μια *μετάλλαξη* των μακάμς όπου σαν δρόμο θα θεωρήσουμε έναν τρόπο χειρισμού των νοτών μιας κλίμακας ώστε να παράγουμε μια δομή διαστημάτων διαφορετική από αυτή της κλίμακας ματζόρε έτσι ώστε να παράγουμε μια κλίμακα που θα έχει διαφορετική ποιότητα ήχου αλλά και διάθεση.

### 1.3.5. Τα όργανα

Αναμφίβολα, το σήμα κατατεθέν της ρεμπέτικης μουσικής είναι το μπουζούκι. Σύμφωνα με το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας, το μπουζούκι είναι ένα λαουτοειδές έγχορδο όργανο, τη μορφή του οποίου συναντάμε ήδη από την αρχαία Ελλάδα με την ονομασία πανδούρα ενώ η ονομασία του μπουζουκιού είναι τουρκικής προέλευσης (buzuq). Το μπουζούκι είναι βασικά τρίχορδο όργανο (τρία ζεύγη μεταλλικών χορδών), κουρδισμένο σε νότες, ρε - λα - ρε. Παλιότερα, στην Ανατολή, τα κουρδίσματα άλλαζαν ανάλογα με τον μουσικό δρόμο (μακάμ) της μελωδίας. Αυτό το κούρδισμα επέτρεπε μεγάλη ευελιξία στη μελωδία. Οι τρόποι αυτοί διατηρήθηκαν έως τον μεσοπόλεμο και χάθηκαν σταδιακά, οριστικά δε με την μετατροπή σε τετράχορδο, όπου θα αναφερθούμε και σε επόμενο κεφάλαιο. Ο λαογράφος Κώστας Φαλτάιτς μέσα από ένα άρθρο του στο Περιοδικό Μπουκέτο (1929) περιγράφει τα τραγούδια του μπαγλαμά. Ήταν αυτοσχέδια τραγούδια, όπου ο τραγουδιστής έπαιζε συγχρόνως, τον μπαγλαμά ή μπαγλαμαδάκι, και τραγουδούσε οκτασύλλαβα δίστιχα ή τετράστιχα. Ο μπαγλαμάς από την άλλη είναι μικρότερο

όργανο. Αποτελείται από τρεις διπλές χορδές και είναι κουρδισμένος μια οκτάβα υψηλότερα από το μπουζούκι. Ήταν το όργανο που χρησιμοποιούσαν οι κρατούμενοι στις φυλακές, διότι ήταν το ευκολότερο όργανο και στην κατασκευή αλλά και στο κρύψιμο, λόγω του μικρού του μεγέθους. Για την κατασκευή του χρησιμοποιούσαν μια νεροκολοκύθα, ένα ξύλο για λαβή, κομμάτια εντέρου για τα τάστα και σύρμα για τις χορδές. Αναμφίβολα και άλλα όργανα είναι συνδεδεμένα με τη μουσική του ρεμπέτικου στα οποία όμως θα αναφερθώ σε παρακάτω ενότητα ακολουθώντας την ιστορική εξέλιξη του μουσικού αυτού είδους. Για να κλείσω την ενότητα της μουσικότητας του ρεμπέτικου ήχου αυτής της περιόδου αξίζει να αναφερθώ στον τρόπο που τραγουδούσαν οι ρεμπέτες. Η περιοχή της φωνής που τραγουδούσαν ήταν η περιοχή της ομιλίας, ίσως τραβηγμένη λίγο προς τα πάνω δεδομένου ότι οι τραγουδιστές δε χρησιμοποιούσαν μικρόφωνα και έπρεπε να ξεχωρίζει η φωνή τους.

### 1.3.6. Ηχογραφήσεις, διασώσεις της εποχής

Οι μάγκες και οι κουτσαβάκηδες, υπήρξαν οι γεννήτορες του λεγόμενου ρεμπέτικου τραγουδιού, αφού οι *καθώς πρέπει* τους αγνούσαν, τραγούδησαν οι ίδιοι για τη ζωή και τις συνήθειες τους. Δίνοντας μια γενικότερη περιγραφή, με βάση κυρίως τη θεματολογία και το ύφος τους, θα λέγαμε ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια διαθέτουν πρώτα απ' όλα μαγκιά, είναι λιτά, περιεκτικά, λεβέντικα, άναρχα από πολιτική άποψη, ξεφεύγουν από τα όρια του νόμου και της ηθικής, βιώνονται και δημιουργούνται από λαϊκούς ανθρώπους, σε αστικά κέντρα και φυλακές και μιλάνε για γεγονότα και καταστάσεις από την καθημερινότητα τους χρησιμοποιώντας λαϊκή γλώσσα και ιδιωτισμούς. Οι άνθρωποι αυτοί εκτός από το κοινωνικό περιθώριο, έμειναν και στο ιστορικό περιθώριο. Δεν υπάρχουν γραπτές αναφορές, αντικειμενικές και εμπειριστατωμένες και δεν έχει βρεθεί ούτε μια φωτογραφία με αυτούς. Τα μόνα ιστορικά ντοκουμέντα είναι τα τραγούδια τους εκ των οποίων ελάχισταν ηχογραφήθηκαν. Με τις πρώτες φωνογραφήσεις, γύρω στα 1900, η επικρατούσα παγκοσμίως άποψη ήταν ότι στους δίσκους έπρεπε να καταγραφούν οι επίσημες και μουσικές απόψεις των αστών. Δεδομένου ότι τα γραμμόφωνα στα πρώτα χρόνια εμφάνισης τους ήταν είδη υπερπολυτελείας, σε χέρια πλουσίων αστών, ήταν σχεδόν αδιανόητο να προσπαθήσει κάποιος να καταγράψει λαϊκή μουσική. Ευτυχώς για τα ελληνικά δεδομένα, από το 1916 και μετά, κυρίως στη δισκογραφία των Ελλήνων μεταναστών στις Η.Π.Α., άρχισαν να καταγράφονται όλα τα είδη της παραδοσιακής μας μουσικής.

Σύμφωνα με τον συλλέκτη Ηλία Μπαρούνη, (2013) τα ανώνυμα, *αδέσποτα*, ρεμπέτικα ηχογραφήθηκαν κυρίως από το 1910 ως το 1932 και είναι περίπου 50 διαφορετικές μελωδίες, σε 150 διαφορετικές εκτελέσεις. Ελάχιστα εξ αυτών ήταν στην Αθήνα και στην Κωνσταντινούπολη ενώ οι περισσότερες ηχογραφήσεις έγιναν από Έλληνες μετανάστες στις Η.Π.Α. Εκεί καταγράφηκαν και διασώθηκαν τα περισσότερα και πλέον αυθεντικά ρεμπέτικα της ανώνυμης δημιουργίας. Οι ελληνικού περιεχομένου ηχογραφήσεις είχαν πρωταρχίσει στις Η.Π.Α. από το 1896, όμως μέχρι το 1916 τίποτε το παραδοσιακό και βέβαια τίποτα από το ρεμπέτικο δεν είχε ηχογραφηθεί, προφανώς για τους λόγους που αναφέρονται παραπάνω. Η συντριπτική πλειοψηφία όμως των εκεί Ελλήνων μεταναστών προερχόταν από λαϊκά στρώματα και απείχε πολύ ακόμα από το να αστικοποιηθεί και να αλλάξει συνήθειες.

## **1.4. Κλασική περίοδος (1922- 1942)(δεύτερη περίοδος)**

### **Το πάντρεμα με τη Σμύρνη**

Το ιστορικό γεγονός που σημάδεψε τη χώρα και κατ'επέκταση το μουσικό είδος του ρεμπέτικου είναι αναμφίβολα η Μικρασιατική καταστροφή το 1922 και τα γεγονότα που την ακολούθησαν. Η τεράστια ροή Ελλήνων μεταναστών φούσκωσε τον πληθυσμό της Ελλάδας κατά ένα τέταρτο με τον μεγαλύτερο όγκο των προσφύγων να καταλήγει στα αστικά κέντρα και ιδιαίτερα στην Αθήνα και στον Πειραιά. Οι πρόσφυγες δεν ανήκαν στον υπόκοσμο, ήταν ιδιαίτερα καλλιεργημένοι και με μουσικές γνώσεις. Το ελληνικό κοινό ήταν εξοικειωμένο ήδη με τα νέα αυτά μουσικά ακούσματα μέσα από τους ήχους των καφέ - αμάν. Στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη οι Έλληνες ήταν συνηθισμένοι να βγαίνουν έξω τα βράδια με τις οικογένειές τους και να ακούν μουσική. Όπως είδαμε παραπάνω στην Αθήνα και στον Πειραιά οι άντρες έβγαιναν κυρίως μόνοι τους και η μουσική του ρεμπέτικου ήταν καθαρά αντρική υπόθεση. Οι πληθυσμοί από τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη που ζούσαν πλέον στην Αθήνα και στον Πειραιά έδωσαν μια νέα πνοή και αναγέννηση στα μουσικά δρώμενα της πόλης. Η μουσική των τεκέδων πέρασε αργά και σταδιακά στα κουτούκια και στις ταβέρνες.

#### **1.4.1. Οι ρεμπέτες - οι μουσικοί και η Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου**

Η περίοδος 1922-1940 υπήρξε για το ελληνικό υποπρολεταριάτο (Δαμιανάκος, 2001:216) περίοδος συμβίωσης των κύκλων της παρανομίας με τους εξαθλιωμένους μετανάστες. Και οι δύο ομάδες βίωναν την περιθωριοποίηση και την κοινωνική εξορία. Ο άνθρωπος του κοινωνικού περιθωρίου ζούσε τις συνέπειες της κοινωνικής ανομίας, απότοκο της καθημερινής σύγκρουσης αξιών και κανόνων διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης. Η αίσθηση της αδικίας αυτή εκφράστηκε με μια βασική διχοτόμηση της ελληνικής κοινωνίας σε έχοντες και μη έχοντες, στους αριστοκράτες και στους φτωχούς. Τα κοινά αυτά πάθη των ανθρώπων των τεκέδων του Πειραιά και των προσφύγων οδήγησαν σε μια πολιτισμική όσμωση. Το ρεμπέτικο δεν ήταν πλέον η μουσική μόνο του περιθωρίου και των χασικλίδων αλλά αποτέλεσε μουσική έκφραση των φτωχών εργαζομένων των αστικών κέντρων. Το βιβλίο *Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου: Τα χαϊρία μας εδώ*, (2003) του Γιώργη Παπάζογλου παρουσιάζοντας τη ζωή της Σμυρνιας τραγουδίστριας, Αγγέλας Παπάζογλου αποτελεί μια ζωντανή καταγραφή, προφορική μαρτυρία της μητέρας του συγγραφέα, υιο του Βαγγέλη Παπάζογλου, επιβεβαιώνοντας την άποψη ότι η Σμύρνη και η Μικρά Ασία λειτούργησαν ως μήτρα της μουσικής για τον Ελληνισμό.

*Όλα τα άλλα τ'άχαμε χάσει, το τραγούδι είχε γλυτώσει μέσα μας. Δεν έπρεπε να το αφήσουμε να πάει χαμένο, να χαθεί κι αυτό [...] Για αυτό τα τραγούδια μας τα 'χω καρφώσει στο μυαλό μου βαθιά, τ'άχω σταμπάρει όπως τα τραγούδια απάνω στον κύλινδρο της λατέρνας με καρφιά.*

Οι Μικρασιάτες μουσικοί που εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα και στον Πειραιά έγιναν περιζήτητοι στα κέντρα διασκέδασης και στη δισκογραφία αφού όχι μόνο είχαν μουσική παιδεία αλλά ήταν και ιδιαίτερα ταλαντούχοι και ερχόταν να τους

ακούσει και κοινό που δεν κατάγονταν από τη Μικρά Ασία. Αυτό είναι το μουσικό είδος που κυριάρχησε μέχρι το 1934, η *Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου* όπως ονομάζεται, το οποίο άρχισε σταδιακά να υποχωρεί το 1937 όπου η λογοκρισία του Μεταξά το σταμάτησε ως είδος και ο θάνατος των περισσότερων και σημαντικότερων δημιουργών του κατά την διάρκεια της κατοχής έκαναν αδύνατη τη συνέχισή του. Σημαντική ήταν η θεματολογία των τραγουδιών όπου είναι και ο λόγος που η μουσική αυτής της εποχής ονομάστηκε *Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου* και όχι απλά σμυρναϊκό τραγούδι αφού είναι συνέχεια της μουσικής παράδοσης της Σμύρνης. Πιο συγκεκριμένα *Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου* ονομάστηκε η σμυρναϊκή μουσική που δημιουργήθηκε μετά το 1922 μέχρι το 1937 και είχε ρεμπέτικο ύφος, στίχο και θεματολογία. Το ρεμπέτικο όπως είδαμε παραπάνω γεννήθηκε στις φυλακές και στους τεκέδες από ανθρώπους του περιθωρίου και είναι λογικό οι Μικρασιάτες που ζούσαν και αυτοί στις συνθήκες τις προσφυγιάς και της φτώχειας να γράφουν τραγούδια διαφορετικής θεματολογίας από το σμυρναϊκό τραγούδι, εμπνεόμενοι και βιώνοντας άλλες καταστάσεις από αυτές που ζούσαν στη Σμύρνη πριν την καταστροφή. Αν και ονομάστηκε Σμυρναϊκή σχολή γιατί οι περισσότεροι δημιουργοί του είδους είχαν έρθει από τη Σμύρνη, δεν ήταν όλοι Σμυρνιοί. Πολλοί από τους σημαντικότερους δημιουργούς είχαν έρθει από Κωνσταντινούπολη και άλλα μέρη της Μικράς Ασίας.

#### **1.4.2. Τα καφενεία και οι μπίρες**

Οι πρόσφυγες άρχισαν να ανοίγουν μαγαζιά, μουσικά καφενεία, όπου άντρες και γυναίκες έπαιζαν μουσική, τραγουδούσαν χόρευαν. Όλη η μουσική παράδοση της Σμύρνης, της Κωνσταντινούπολης του Πόντου και της Καππαδοκίας μεταφέρθηκε στα αστικά κέντρα της Ελλάδας. Οι μουσικοί της Σμύρνης μεταφέρθηκαν στο καφενείο *Μικρά Ασία*, στην περιοχή του ηλεκτρικού σταθμού σήμερα στην Ομόνοια, ενώ μουσικά καφενεία, οι λεγόμενες *μπίρες* άρχισαν να ανοίγουν όπου εγκαταστάθηκαν οι πρόσφυγες (Λιάβας, 2009:217). Όπως μαρτυρά η Αγγέλα Παπάζογλου, γινόντουσαν γλέντια κάθε βράδυ για να διασκεδάσουν τους καημούς τους. Ορχήστρες με σαντούρια, βιολιά και κιθάρες διαδίδονταν στην Αθήνα και στον Πειραιά. Οι μουσικοί άρχισαν να τραγουδούν πάνω σε πάλκο όπου οι θεατές διασκεδάζαν με τις μουσικές τους τρώγοντας και πίνοντας. Το 1928 ιδρύθηκε το Σωματείο των Αθηναίων και Πειραιωτών Μουσικών με έδρα του το καφενείο *Μικρά Ασία* και οι μουσικοί του ήταν τέλειοι επαγγελματίες. Κατάφεραν να προσαρμόσουν τις τεχνικές τους σε διάφορα είδη μουσικής προσπαθώντας να ικανοποιήσουν το κοινό τους. Το αθηναϊκό κοινό μέχρι τότε διασκεδάζε στα καφέ - σαντάν και καφέ - αμάν, όπως είδαμε παραπάνω, οπότε οι Σμυρνιοί μουσικοί κατάφεραν να προσαρμοστούν στα νέα για αυτούς μουσικά ακούσματα. Οι ορχήστρες άρχισαν να παίζουν και ένα καινούριο για αυτούς μουσικό όργανο, το μπουζούκι, παίζοντας ρεμπέτικα που άκουγαν οι μουσικοί στους τεκέδες (Χολστ, 197:49). Τα δύο είδη περνούσαν το ένα στο άλλο και οι ρεμπέτες των τεκέδων επηρεάστηκαν από τη μουσική δεξιοτεχνία των μουσικών της Σμύρνης και τη θεωρητική τους γνώση της μουσικής. Οι τεκέδες και τα μουσικά καφενεία θα μπορούσαν να συνυπάρχουν χωρίς

να συναντιώνται αν δεν άρχιζε η εποχή των ηχογραφήσεων ρίχνοντας δημοσιότητα στα ρεμπέτικα.

### 1.4.3. Η διάδοση και οι ηχογραφήσεις

Το ρεμπέτικο από τραγούδι της φυλακής, των τεκέδων και των χασικλίδων αυτή την περίοδο μεταπήδησε στα κέντρα διασκέδασης. Από τραγούδι του υποκόσμου έγινε τραγούδι των φτωχών εργαζομένων των αστικών κέντρων, χωρίς βέβαια αυτό το άλμα να είναι εμφανές από την αρχή, αλλά πραγματώθηκε αργά και με βραδύτητα ανάλογη με τη βραδύτητα ανάπτυξης των αστικών κέντρων. Σταθμοί στην εξέλιξη και στη διάδοσή του είναι η αρχή των ηχογραφήσεων της ρεμπέτικης μουσικής και η λογοκρισία της Δικτατορίας του Μεταξά.

Η πρώτη μονάδα παραγωγής δίσκων δημιουργήθηκε στον Περισσό το 1928. Ο πρώτος δίσκος θα έβγαινε στην αγορά λίγο αργότερα, τον Δεκέμβριο του 1930. Στις εγκαταστάσεις ετοιμάζαν αρχικά τους δίσκους οι δισκογραφικές εταιρείες Columbia, His Master Voice (αργότερα μετονομάστηκε σε Columbia-EMI), αλλά και οι ανταγωνιστές, Odeon και Parlophone.

Η ηχογράφηση της ρεμπέτικης μουσικής έδωσε άλλο κίνητρο και χαρακτήρα στην παραγωγή της. Τα τραγούδια απέκτησαν εμπορική πια αξία και οι ρεμπέτες των τεκέδων κλήθηκαν να μπουν στα στούντιο ηχογράφησης. Οι Σμυρνιοί μουσικοί ηχογραφούσαν τα τραγούδια τους όπου σε αυτά τα τραγούδια συμπυκνώνεται ο καημός και η νοσταλγία μιας γενιάς, που βρίσκοταν πλέον αντιμέτωπη με οξύτατα οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα. Οι εταιρείες δίσκων προτιμούσαν κυρίως τους μικρασιάτες τραγουδιστές και μουσικούς με τα σαντούρια και τα βιολιά, οι οποίοι είχαν περισσότερη μουσική παιδεία και σε κάποιες περιπτώσεις είχαν ηχογραφήσει στην Πόλη ή στην Σμύρνη πριν το 1922. Από το 1926 πάντως παρατηρήθηκε αναβάθμιση της ποιότητας των ηχογραφήσεων, που πλέον γίνονται ηλεκτρικές. Αυξήθηκε η ποσότητα των εκδιδόμενων δίσκων 78 στροφών στην Ελλάδα, όπως και το ενδιαφέρον του κοινού, ενώ αρκετοί πρόσφυγες καθιερώθηκαν ως τραγουδιστές, μουσικοί, στιχουργοί, μαέστροι και υπεύθυνοι ρεπερτορίου σε δισκογραφικές εταιρείες. Το αποτέλεσμα όμως ήταν ότι οι τοπικοί μουσικοί διαφόρων περιοχών, αποκλείστηκαν σχεδόν τελείως από τις αίθουσες ηχογραφήσεων.

Η πορεία αυτή των πραγμάτων άλλαξε πάλι εξαιτίας των Ελλήνων μεταναστών της Αμερικής. Το 1928 και 1929 στη Ν. Υόρκη ο Μανώλης Καραπιτέρης με το μπουζούκι του άφησε παντοτινό αποτύπωμα, για το πώς ήταν το πραγματικό *αδέσποτο* ρεμπέτικο της προηγούμενης περιόδου, ειδικά στα δύο τραγούδια *Τούτοι οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα*, που ερμηνεύει ο Γιαννάκης Ιωαννίδης. Οι Έλληνες της Αμερικής αναζητούσαν την ελληνική παράδοση και έτσι ο Τέτος Δημητριάδης<sup>4</sup>, υπεύθυνος τότε του ελληνικού μουσικού τμήματος της RCA

---

<sup>4</sup> Τέτος (Θεόδοτος) Δημητριάδης, γεννηθείς στην Κωνσταντινούπολη το 1897 και μετανάστης το 1921 στην Αμερική. Ο Δημητριάδης, το 1927 στη Νέα Υόρκη είχε ηχογραφήσει το σμυρναϊκό τραγούδι, *Μισιρλού*. Δική του είναι η ρεμπέτικη, πρώτη εκτέλεση της Αιγύπτιας, όπως είναι η ακριβής μετάφραση από την αραβική γλώσσα. Ηχογραφήθηκε στην Νέα Υόρκη τον Ιούλιο του 1927 στην



VICTOR, ήρθε στην Ελλάδα με συνεργείο της εταιρείας και επέλεξε ο ίδιος μουσικούς, τραγουδιστές και ρεπερτόριο. Οι επισκέψεις αυτές έγιναν το 1930, 1931 και 1932, μεταξύ των άλλων ηχογραφήθηκαν και αδέσποτα ρεμπέτικα (Μπαρούνης, 2013).

Το 1934 ήρθε η ώρα της πιο εμβληματικής μορφής του ρεμπέτικου τραγουδιού, του Μάρκου Βαμβακάρη να ηχογραφήσει τη μουσική του. Ο Βαμβακάρης μαζί με τη ξακουστή κομπανία του, την Τετράδα του Πειραιά, που αποτελούνταν από τον ίδιο, τον Στράτο Παγιουμτζή, τον Ανέστο Δέλια και τον Γιώργο Μπάτη, μπήκε στα στούντιο ηχογράφησης. Με κάποιες αντιξοότητες στην αρχή, σε λίγο καιρό η παρέα αυτή έγινε πασίγνωστη και οι μουζουκοπαγλαμάδες ακουγόταν μέσα από τα γραμμόφωνα παντού και όχι μόνο σε τεκέδες και φυλακές, όπως συνέβαινε μέχρι τότε. Στα μέσα της δεκαετίας 1930-40 η Τετράδα έπαιζε στους τεκέδες -ταβέρνες κάθε βράδυ και ερχόταν κόσμος από όλα τα μέρη της Αθήνας να τους ακούσουν. Είναι φανερό ότι με την εμφάνιση των δίσκων μεταβλήθηκε ριζικά η διαδικασία διάδοσης των τραγουδιών αυτών. Ενώ στην προηγούμενη περίοδο τα τραγούδια μεταδίδονταν από στόμα σε στόμα, τώρα άρχισαν να ακολουθούν τις επιταγές της αγοράς και των δισκογραφικών εταιρειών και η θεματολογία των τραγουδιών πλάτυνε πέρα από τη φυλακή, τα ναρκωτικά, ενώ αποχώρησε η ευρύτερη χρήση της αργκό. Σε αυτή τη φάση δημιουργίας του ρεμπέτικου τραγουδιού ήταν που άρχισε και η συνύπαρξη των συνόλων του περιθωρίου με τις αστικές κοινωνικές ομάδες. Η προσωπικότητα που καθρεπτίζει την συνύπαρξη αυτή και εκείνος που οδήγησε το ρεμπέτικο τραγούδι στη μαζικότητα είναι αναμφίβολα ο Βασίλης Τσιτσάνης. Ο Τσιτσάνης έγραψε τον πρώτο του δίσκο το 1936, στο στυλ του πειραιώτικου ρεμπέτικου ενώ μετά τον πόλεμο επεξεργάστηκε ένα δικό του στυλ ενώ για τη μουσική του θα δούμε σε παράκατω ενότητα αφού μουσικά ανήκει στη τρίτη περίοδο του ρεμπέτικου.

#### **1.4.4. Η μουσική και τα όργανα**

Καθώς οι πρόσφυγες άνοιγαν μαγαζιά στην Αθήνα, η μουσική που έπαιζαν ήταν παρεμφερής της μουσικής που έπαιζαν στη Σμύρνη. Τα κομμάτια είχαν μεγάλες αυτοσχέδιες εισαγωγές για βιολί, σαντούρι ή φωνή. Οι τραγουδιστές και οι οργανοπαίχτες έκαναν μεγάλα σε διάρκεια σόλο χωρίς συνοδεία, σε ανατολίτικους τρόπους με ιδιαίτερο συναισθηματισμό. Οι μουσικοί όμως αυτοί με τη δεξιοτεχνία που τους διέκρινε άρχισαν να προσαρμόζονται στον ευρωπαϊκό ήχο που ακουγόταν από τα ραδιόφωνα (φοξ τροτ και ταγκό και ναπολιτάνικες καντάδες των Ιονίων νήσων) επηρεάζοντας με αυτόν τον τρόπο το ανατολίτικο στυλ τους. Η διάδοση επίσης των ρεμπέτικων μέσω του ραδιοφώνου ανάγκασε τους μουσικούς να παίζουν και ρεμπέτικα στο πιάνο στο σαντούρι και στο βιολί. Οι ρεμπέτες του Πειραιά από τη μεριά τους παρακολουθώντας τις μουσικές αυτές εξελίξεις που συνέβαιναν γύρω τους άρχισαν να γίνονται περιζήτητοι στα μουσικά καφενεία ως δεξιοτέχνες του μουζουκκιού. Προσπάθησαν να προσαρμόσουν το παίξιμό τους στα δυτικά πρότυπα που ήταν τόσο δημοφιλή στα καφενεία με την προτίμηση του κοινού να στρέφεται

---

εταιρεία Columbia. Ενώ το 1930 ο Μιχάλης Πατρινός, αρχηγός κομπανίας της εποχής, στην Αθήνα, καρπώνεται τη σύνθεση όπως συνηθίζονταν στις ρεμπέτικες ορχήστρες και ηχογραφεί το ίδιο τραγούδι το 1931 στη Νέα Υόρκη.

διαρκώς προς την αρμονία δυτικού τύπου και στις μεγαλύτερες ορχήστρες. Οι μουσικοί του μπουζουκιού άρχισαν να χρησιμοποιούν στοιχειώδεις συγχορδίες ενώ οι μελωδίες τους πλησίαζαν τη μείζονα ή την ελάσσονα κλίμακα. Η κιθάρα έγινε δημοφιλής μαζί με το πιάνο και το ακορντεόν. Κατέληξε η μουσική δηλαδή σε ένα κράμα μουσικής με ανατολίτικα στοιχεία, δυτική αρμονία, επίμονο ρυθμό και πάνω απ' όλα με μια ποιότητα φωνής αρκετά συναισθηματική διατηρώντας όμως τη πειραιώτικη μαγκιά, ξερή και μεταλλική. Διατηρούσε αρκετούς από τους ανατολίτικους χρωματισμούς ώστε να αποδόσει το συναίσθημα αλλά και την πειραιώτικη ομιλία που θα την μετριάσει και θα τη σώσει από υπερβολικούς συναισθηματισμούς.

#### 1.4.5. Τα πρόσωπα

Η κλασική αυτή περίοδος του ρεμπέτικου όπου το ρεμπέτικο βγήκε από τους τεκέδες και ακουγόταν σε κάθε γειτονιά της Αθήνας είναι η εποχή των επωνύμων ρεμπετών. Οι γνωστότεροι και ίσως οι σημαντικότεροι συνθέτες και τραγουδιστές που σημάδεψαν την εποχή ήταν ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Γιώργος Μπάτης, ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Ανέστος Δέλιας, ο Παναγιώτης Τούντας, η Ρόζα Εσκενάζυ, Ο Κώστας Ρούκουνας, ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Γιοβάν Τσάους και ο Δημήτρης Γκόγκος. Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι ρεμπέτες αυτοί κυρίως μέσα από το έργο τους ενώ περισσότερα βιογραφικά στοιχεία παρατίθενται στο Παράρτημα.

#### Μάρκος Βαμβακάρης

Εμβληματική μορφή και *πατέρας* του ρεμπέτικου θεωρείται ο Μάρκος Βαμβακάρης. Ένα ρεμπέτης με όλη τη σημασία της λέξεως, ένας μάγκας που όταν έπαιζε μπουζούκι στους τεκέδες του Πειραιά δε θα μπορούσε με τίποτα να φανταστεί ότι άνθρωποι από όλες τις κοινωνικές τάξεις θα έτρεχαν να τον ακούσουν. Ηχογράφησε πάνω από 200 δικά του τραγούδια με πιο γνωστό ίσως τη *Φραγκοσυριανή*. Η *Φραγκοσυριανή* φωνογραφήθηκε το 1935 και από τότε έχει διασκευαστεί από αμέτρητους Έλληνες τραγουδιστές. Η πιο γνωστή πρέπει να θεωρείται αυτή του Γρηγόρη Μπιθικώτση<sup>5</sup>, η οποία, πιθανώς, είναι αυτή που την έκανε γνωστή στο ευρύ κοινό, το 1960. Ο Μάνος Χατζιδάκις το 1970 γνωρίζεται με τη Φλέρυ Νταντωνάκη και ηχογραφούν με τη φωνή της και τον ίδιο στο πιάνο τη *Φραγκοσυριανή* που κυκλοφόρησε σε δίσκο το 1991 με τίτλο η *Φλέρυ Νταντωνάκη στα Λειτουργικά του Μάνου Χατζιδάκι*<sup>6</sup>. Αξιοσημείωτη είναι και η διασκευή του ελληνικού ρέγκε συγκροτήματος *Locomondo*<sup>7</sup>, η οποία του αλλάζει εντελώς ύφος και το εκτελεί με ρέγκε ρυθμό - για τη σχέση της ρέγκε μουσικής με το ρεμπέτικο θα αναφερθώ σε επόμενο κεφάλαιο. Επίσης, το κομμάτι διασκευάστηκε και από τον Ιταλό Vinicio Capossela, υπό τον τίτλο *Contrato Per Karelias*<sup>8</sup>, στον δίσκο του

<sup>5</sup> Η διασκευή του Μπιθικώτση <https://youtu.be/kqdpqWiYDCU> [τελευταία επίσκεψη στις 12/12/18]

<sup>6</sup> Η διασκευή του Χατζιδάκι με τον ίδιο στο πιάνο: <https://youtu.be/1HFI7ttbFAc> [τελευταία επίσκεψη στις 12/12/18]

<sup>7</sup> Η διασκευή των Locomondo <https://youtu.be/a-nGEgvFFdM> [τελευταία επίσκεψη στις 12/12/18]

<sup>8</sup> Η διασκευή του Vinicio Capossela <https://youtu.be/GygoCn5-wSo> [τελευταία επίσκεψη στις 13/12/18]

*Rebetiko Gymnastas*, όπου διασκευάζονται κι άλλα ρεμπέτικα τραγούδια. Στον Μάρκο επίσης αναφέρεται και ένα κομμάτι της χιπ - χοπ μουσικής του συγκροτήματος Στίχοιμα με τίτλο *Στην αγκαλιά του Μάρκου*<sup>9</sup>. Τέλος, μιλώντας για τον Βαμβακάρη δε γίνεται να μην αναφερθώ στον Ιταλό καλλιτέχνη Thomas Künstler ο οποίος ετοιμάζει μια ταινία *animation* με κούκλες από πηλό για τη ζωή του Μάρκου.<sup>10</sup>

### Γιώργος Μπάτης

Από τους σημαντικότερους ρεμπέτες της προπολεμικής εποχής, γνωστός και ως Γιώργος Αμπάτης. Το πραγματικό του όνομα ήταν Γιώργος Τσωρός. Αν και ηχογράφησε μόνο 17 τραγούδια σε δίσκους γραμμοφώνου, υπήρξε ένας από τους θεμελιωτές του κλασικού πειραιώτικου ρεμπέτικου τραγουδιού με το πιο γνωστό του τραγούδι με τίτλο *Ο Μπουφετζής*<sup>11</sup> που ηχογραφήθηκε το 1935.

### Στράτος Παγιουμτζής

Ο Παγιουμτζής θεωρείται ο αιδός των ρεμπέτικων και συχνά αναφέρεται με το ψευδώνυμο *ο τεμπέλης*. Στα μέσα της δεκαετίας του '30 η φωνή του Στράτου Παγιουμτζή ήταν ήδη μύθος. Από τότε αναφέρεται μόνο με το μικρό του όνομα, ακόμα και σε ετικέτες δίσκων ενώ αργότερα τραγούδησε και συνεργάστηκε με τους Τσιτσάνη και Μανώλη Χιώτη. Στις 16 Νοεμβρίου 1971 *έσβησε* πάνω στο πάλκο, σε ηλικία 67 ετών.

### Ανέστος Δέλιος

Ο Ανέστης Δελιάς (Δέλιος το πραγματικό του επίθετο), αποτελεί την πλέον τραγική φιγούρα στο χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού. Μοιραίο ρόλο στη ζωή του έπαιξε, από το 1937 που τη γνώρισε, μια ιεροδόουλη που τον έριξε στην *πρέζα*. Στην κατοχή, παρά την πείνα και την εξαθλίωση ο Ανέστος συνέχισε να παίρνει ηρωίνη ώσπου βρέθηκε νεκρός στις 31 Ιουλίου το 1944. Οι σωζόμενες ηχογραφήσεις του είναι ελάχιστες, με πιο σημαντικές αυτές των τραγουδιών του *Το χαρέμι στο χαμάμ*<sup>12</sup> του 1936 και *Ο πόνος του πρεζάκια*, έναν χρόνο νωρίτερα.

### Παναγιώτης Τούντας

Από παιδί άρχισε να παίζει μαντολίνο και σπούδασε μουσική στην Αίγυπτο. Από το 1915 συμμετείχε στη Συμυρναϊκή Εστουδιαντίνα του Σιδέρη<sup>13</sup>, που έμεινε γνωστή με το όνομα *Τα Πολιτάκια*. Συμμετείχε σε διάφορα μουσικά σχήματα που έκαναν περιοδείες εκτός Σμύρνης για την ψυχαγωγία των Ελλήνων της διασποράς. Από το 1924 ως το 1941 ηχογράφησε σχεδόν 400 τραγούδια. Μέσα σε αυτά έχουν μεταφερθεί πολλές παραδοσιακές μικρασιατικές μελωδίες, ωστόσο έγραψε και

<sup>9</sup> Το τραγούδι των Στίχοιμα [https://youtu.be/Cf5\\_P9Sz-3g](https://youtu.be/Cf5_P9Sz-3g) [τελευταία επίσκεψη στις 13/12/18]

<sup>10</sup> Η ταινία αναμένεται να κυκλοφορήσει το 2020 ενώ έχει ήδη δημιουργήσει άλλες δύο μικρούς μήκους ταινίες για το ρεμπέτικο. Το *De les kouventa* <https://youtu.be/DtBoa5sNK0g> και το *Ρεμπέτικο* <https://youtu.be/ptyWXEkSs7k> [τελευταία επίσκεψη στις 13/12/18]

<sup>11</sup> *Ο Μπουφετζής* <https://youtu.be/0We8Y7kOIiw> [τελευταία επίσκεψη στις 13/12/18]

<sup>12</sup> Το τραγούδησαν οι πάντες σχεδόν και το τραγουδούν ακόμα ως «Μεσ στις πόλης το χαμάμ». *Το Χαρέμι στο χαμάμ* <https://youtu.be/wP9UkcMFjrw> [τελευταία επίσκεψη στις 13/12/18]

<sup>13</sup> Η Εστουδιαντίνα ήταν το πρώτο μουσικό σχήμα του είδους που ιδρύθηκε από τους Βασίλειο Σιδέρη και τον Αριστείδη Περιστερή το 1893 με το όνομα *Τα πολιτάκια* και αργότερα *Συμυρναϊκή Εστουδιαντίνα*. (Κουνάδης, 2003: 298)

πολλά πρωτότυπα κλασικά λαϊκά τραγούδια, αλλά και ελαφρά. Στον Τούντα ανήκει το πρώτο τραγούδι που λογοκρίθηκε από το καθεστώς Μεταξά, όπως θα δούμε παρακάτω, η *Βαρβάρα*.

### **Ρόζα Εσκενάζυ**

Η Ρόζα Εσκενάζυ υπήρξε η πρώτη γυναίκα στην Ελλάδα που τραγούδησε σε πάλκο. Άσπρη ερμηνεύτρια, με ύφος, τεχνική και πάθος, αποτέλεσε σημείο αναφοράς και πρότυπο όλων των μετέπειτα τραγουδιστριών. Μετά τον πόλεμο, έκανε περιοδείες στις Η.Π.Α. και την Τουρκία.

### **Κώστας Ρούκουνας**

Ο Κώστας Ρούκουνας γεννήθηκε το 1903 στο Καρλόβασι της Σάμου. Είχε ηχηρότατη φωνή και διακρινόταν ιδιαίτερα στους αμανέδες. Έμπειρος και ταλαντούχος μουσικός, τραγουδούσε με την ίδια ευκολία και δημοτικό τραγούδι. Ηχογράφησε τραγουδώντας συνθέσεις των κορυφαίων μουσικών της εποχής ενώ συνέθεσε και δικά του τραγούδια. Ο Κώστας Ρούκουνας άφησε την τελευταία του πνοή στις 11 Μαρτίου του 1984, χτυπημένος από τον καρκίνο.

### **Βαγγέλης Παπάζογλου**

Γεννήθηκε στο Ντουρμπαλί της Σμύρνης το 1896. Υπήρξε αυτοδίδακτος μουσικός. Από παιδάκι έπαιζε μαντολίνο και αργότερα έμαθε κιθάρα, βιολί και μπάντζο. Συμμετείχε στην περίφημη εστουδιαντίνα *Τα Πολιτάκια*<sup>14</sup> ως δεύτερο μαντολίνο. Μετά την καταστροφή της Σμύρνης ήρθε ως πρόσφυγας στην Αθήνα το 1923 και άρχισε να δουλεύει ως μουσικός σε διάφορα μουσικά καφενεία ενώ ταυτόχρονα έγραφε και δικά του τραγούδια. Το 1924 άνοιξε δικό του ουζερί-καφενείο στην Παλιά Κοκκινιά. Τότε γνώρισε και την Αγγελική Μαρωνίτη - σπουδαία Σμυρνια τραγουδίστρια με την οποία παντρεύτηκαν το 1927. Στα 1929 η Αγγέλα τυφλώθηκε και στα 1936 αποσύρθηκε οριστικά από τα πάλκα. Στη δισκογραφία πρωτοεμφανίστηκε το 1933 και είχε έντονη παρουσία μέχρι το 1937 όπου αρνήθηκε να στέλνει τραγούδια προς την επιτροπή λογοκρισίας. Συνέχισε όμως να παίζει σε ταβέρνες και καφενεία και να γράφει τραγούδια μέχρι την εισβολή των Γερμανών στην Αθήνα όπου σταμάτησε να παίζει αρνούμενος να διασκεδάσει τους μαυραγορίτες. Παράτησε την κιθάρα και το τραγούδι και έγινε παλιατζής. Η απόφασή του ήταν μοιραία. Η πείνα τον τσάκισε και πέθανε φυματικός στις 27 Ιουνίου του 1943.

### **Γιοβάν Τσαούς**

Ο Γιοβάν Τσαούς ήταν εξαιρετικά ταλαντούχος μουσικός. Έπαιζε πιάνο, βιολί, τζουρά, σάζ, ούτι, μπουζούκι, μπαγλαμά και ταμπουρά και έγραφε στίχους. Δεν ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη μουσική αλλά δίδασκε μπουζούκι. Μαθητές του ήταν πολλοί γνωστοί δεξιοτέχνες της εποχής, ανάμεσά του και ο Γιάννης Παπαϊωάννου. Ο Τσαούς φέρεται να έχει ηχογραφήσει μόνο 12 δικά του τραγούδια

---

<sup>14</sup> Η εστουδιαντίνα ήταν ή πιο διάσημη ελληνική ορχήστρα που δημιουργήθηκε στην Σμύρνη και έκανε το γύρο του κόσμου κατά το χρονικό διάστημα 1898 – 1921

με τις φωνές του Αντώνη Καλυβόπουλου και του Στελλάκη Περπινιάδη. Ανάμεσα σε αυτά γνωστότερο είναι ίσως το *Πέντε μάγκες στον Περαία*<sup>15</sup>.

### Δημήτρης Γκόγκος

Με τη μουσική καταπιάστηκε από μικρός. Το 1925 διασκεύασε την ιταλική οπερέτα *Μπαγιαντέρα*, του Έριχ Κάλμαν, για λαϊκή ορχήστρα με μπουζούκι και μαντολίνο. Από τότε απέκτησε το παρατσούκλι *Μπαγιαντέρας*. Λίγο πριν από τη δεκαετία του '30 τριγυρνούσε στα Πειραιώτικα στέκια, όπου σύχναζε ο εργατόκοσμος του λιμανιού. Μετά τον πόλεμο, άρχισε και πάλι να γράφει, να δισκογραφεί και να εμφανίζεται σε μεγάλα μαγαζιά της τότε Αθήνας. Πίσω του, άφησε παρακαταθήκη περίπου 100 τραγούδια με πιο γνώστα το *Ξεκινά μια Ψαροπούλα* που είναι σε νησιώτικο ύφος και όχι ρεμπέτικο, το *Χατζηκυριάκειο*<sup>16</sup>, και το *Σαν μαγεμένο το μυαλό μου*.<sup>17</sup>

#### 1.4.6. Η λογοκρισία του Μεταξά και ο πόλεμος

Ο Κώστας Βλησίδης (2004) στο βιβλίο του κάνει λεπτομερή πραγμάτευση για το πώς προσελήφθη το ρεμπέτικο από το Μεταξικό καθεστώς. Ήδη από το 1929 οι αρθρογράφοι του τύπου είχαν αρχίσει να ασχολούνται με το δημοφιλές πλέον αυτό είδος. Εξέχον ήταν το άρθρο του Κώστα Φαλταίτς τον Φεβρουάριο του 1929<sup>18</sup> που στρέφει την προσοχή στα ανώνυμα ρεμπέτικα τραγούδια υπογραμμίζοντας την ειλικρίνεια και τον αυθορμητισμό τους. Ενώ από την επόμενη χρονιά η επιφανής μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη δημιουργεί κύμα αντιδράσεων επικρίνοντας τα τραγούδια που εξυμνούν τη χρήση χασίς και στη συνέχεια από το 1933 σειρά έχει ο αμανές. Η διαμάχη που ξεκίνησε μεταξύ επιφανών μουσικών για τον αμανέ πυροδοτήθηκε από την απαγόρευση της Κεμαλικής κυβέρνησης του αμανέ στην Τουρκία. Σε αυτό το αρνητικό για τον αμανέ και το ρεμπέτικο είδος κλίμα ήρθε η δικτατορία του Μεταξά. Λίγο μετά την άνοδο του δικτάτορα Μεταξά στην εξουσία επιβλήθηκε ο Αναγκαστικός Νόμος, 45/31-8-36, για τη δημιουργία Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού. Η πρώτη απαγόρευση αφορούσε το τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα *Η Βαρβάρα* που ερμηνεύει ο Στελλάκης Περπινιάδης, ένα σατιρικό τραγούδι με πολλά σεξουαλικά υπονοούμενα που θεωρήθηκε ότι αναφερόταν στην κόρη του Μεταξά<sup>19</sup>. Για πρώτη φορά στην ιστορία της Ελλάδας ένα τραγούδι απαγορεύτηκε.

<sup>15</sup> Το *Πέντε μάγκες στον Περαία*: <https://youtu.be/ecED5O9gnrU> [τελευταία επίσκεψη στις 17/12/18]

<sup>16</sup> Το *Χατζηκυριάκειο*: <https://youtu.be/nqJ2sz57P40> [τελευταία επίσκεψη στις 17/12/18]

<sup>17</sup> Το *Σαν μαγεμένο το μυαλό μου*: <https://youtu.be/w7L00C137Ng> [τελευταία επίσκεψη στις 17/12/18]

<sup>18</sup> Περιοδικό Μπουκέτο

<sup>19</sup> Οι στίχοι του τραγουδιού:

*Η Βαρβάρα κάθε βράδυ στη Γλυφάδα ξενυχτάει  
και ψαρεύει τα λαβράκια, κεφαλόπουλα, μαυράκια  
Το καλάμι της στο χέρι, κι όλη νύχτα στο καρτέρι  
περιμένει νατσιμπήσει το καλάμι να κουνήσει  
Ένας κέφαλος βαρβάτος, όμορφος και κοτσονάτος  
της Βαρβάρας τοτσιμπάει, το καλάμι της κουνάει  
Μα η Βαρβάρα δεν τα χάνει τον αγκίστρωσε τον πιάνει  
τον κρατά στα δυο της χέρια και λιγώνει στα γέλια*

Απαγορεύτηκε όχι μόνο η εκτέλεσή του αλλά και η ακρόαση. Μέσα σε λίγες μόνο μέρες οι δίσκοι κατασχέθηκαν από τα ράφια των μαγαζιών και ο Τούντας, ο Περπινιάδης, οι ιδιοκτήτες της δισκογραφικής εταιρείας και καταστηματάρχες και φωνογραφητές παραπέμφθηκαν σε δικαστήριο. Στον τύπο κυριάρχησαν τα άρθρα που αντιμετώπισαν θετικά την απαγόρευση της *Βαρβάρας* και έτσι το Μεταξικό καθεστώς βρήκε πρόσφορο έδαφος για τη καθολική απαγόρευση *χρησιμοποίησης πλακών γραμμοφώνου με άσεμνα άσματα ή φράσεις θιγούσας την θρησκείαν ή αντικειμένας εις την κοινή ευπρέπειαν* με ανακοίνωσή του στο τύπο στις 29 Νοεμβρίου 1937 ενώ ήδη από τις 26 Αυγούστου 1936 συστήθηκε Επιτροπή Λογοκρισίας την οποίαν αποτελούσαν οι: Κούλα Πράτσικα, Τέλλος Άγρας, Κοσμάς Πολίτης, Θεόδουλος Νικολούδης, Γιάννης Μπεράτης, Νικόλας Μπότασης και Ιωάννης Ψαρούδας. Για να ηχογραφηθεί ένα τραγούδι έπρεπε να περάσει από την επιτροπή για να πάρει άδεια, να ελεγχθούν οι στίχοι και οι παρτιτούρες, και να γίνουν, αν χρειαστεί, αλλαγές ώστε να μην περιέχει κάτι τολμηρό, κάτι που δεν θα αρέσει στο καθεστώς, να είναι κοινωνικά ακίνδυνο και να μη θίγει κοινωνικά θέματα. Μέσα στο 1937, νεώτερη απόφαση, η υπ' αριθ. 65911 απαγόρευσε και το άσεμνο τραγούδι του Κώστα Ρούκουνα, *Οι αδικοπνιγμένοι*, το οποίο αναφερόταν στις περιστάσεις ναυαγίου στον Σαρωνικό (Βλησίδης, 2004:35). Σχετικά με την επιβολή της λογοκρισίας ο Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του (1978:286) αναφέρει: *κάποιος μουσικός Ψαρούδας[...] μου είπε. Παιδί μου, να μου τα φέρνεις να στα γράφω εγώ. Δεν πήγα όμως εγώ σταμάτησα.* Το ρεμπέτικο, παρόλη τη λογοκρισία και την απαγόρευση παρέμενε απτόητο και δημοφιλές στα λαϊκά στρώματα. Όσο όμως κι αν επέζησε εντός της νομιμότητας, το ελεύθερο έδαφος που μορφοποίησε αρχικά τη φυσιογνωμία του είχε πλέον εκλείψει. Ένα από τα γνωστότερα τραγούδια που επηρεάστηκε στιχουργικά από τη λογοκρισία είναι το *Νύχτωσε Χωρίς φεγγάρι*. Παρατίθενται οι στίχοι του προ και μετά λογοκρισίας ως ενδεικτικό παράδειγμα της αλλοίωσης του ύφους των ρεμπέτικων λόγω λογοκρισίας.

### *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*<sup>20</sup>

[Οι αρχικοί στίχοι προ λογοκρισίας]

*Νύχτωσε και στο Γεντί, το σκοτάδι είναι βαθύ,  
κι όμως ένα παληκάρι δε μπορεί να κοιμηθεί.*

---

*Κοίταζε μωρή Βαρβάρα, μη σου μείνει η λαχτάρα  
τέτοιος κέφαλος με νύχι, δύσκολα να σου πετύχει  
Βρε Βαρβάρα μη γλιστρήσει και στη θάλασσα βουτήξει  
βάστα τον απ' το κεφάλι μη σου φύγει πίσω πάλι*

*Στο καλάθι της τον βάζει κι από την χαρά φωνάζει  
έχω τέχνη έχω χάρη ν' αγκιστρώνω κάθε ψάρι  
Για ένα κέφαλο θρεμμένο όλη νύχτα περιμένω  
που θα 'ρθεί να μου τσιμπήσει το καλάμι να κουνήσει*

<sup>20</sup> Το *Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι*, του Απόστολου Καλδάρου, είναι ένα από τα πιο γνωστά ρεμπέτικα τραγούδια, που έχει τραγουδηθεί από πολλούς καλλιτέχνες σε επανεκτελέσεις. Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1947 με τη φωνή της Στέλλας Χασκίλ. Το τραγούδι γράφτηκε με αφορμή τις συλλήψεις αριστερών κατά τον Εμφύλιο και ο Καλδάρου το εμπνεύστηκε κοιτώντας τις φυλακές του Γεντί Κουλέ στη Θεσσαλονίκη, όπου οδηγούνταν κάποιοι από τους συλληφθέντες. Οι στίχοι του τραγουδιού ενόχλησαν τη λογοκρισία, η οποία το απαγόρευσε. Έτσι ο Καλδάρου αναγκάστηκε να αλλάξει τους στίχους (Ογδοο music, 2013).

*Άραγε τι περιμένει όλη νύχτα, ως το πρωί,  
στο στενό το παραθύρι που φωτίζει το κελί.  
Πόρτα ανοίγει, πόρτα κλείνει, μα διπλό είναι το κλειδί,  
τι έχει κάνει και το ρίζαν το παιδί στη φυλακή...*

[Οι στίχοι μετά τη λογοκρισία]

*Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι, το σκοτάδι είναι βαθύ,  
κι όμως ένα παλικάρι δεν μπορεί να κοιμηθεί  
Άραγε τι περιμένει, όλη νύχτα ως το πρωί,  
στο στενό το παραθύρι, που φωτίζει με κεριό.  
Πόρτα ανοίγει, πόρτα κλείνει, με βαρύ αναστεναγμό,  
ας μπορούσα να μαντέψω της καρδιάς του τον καημό.*

Τον Οκτώβρη του 1940 η Ελλάδα μπήκε στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και στη μουσική εμφανίστηκαν οι πολεμικές επιθεωρήσεις στα θέατρα της Αθήνας διαδίδοντας τα ελαφρά τραγούδια ενώ οι ρεμπέτες άρχισαν να γράφουν και να τραγουδούν τραγούδια για τα παιδιά του λαού που αγωνίζονται στο μέτωπο. Κατά τη διάρκεια του πολέμου πολλά μουσικά μαγαζιά έκλεισαν ενώ όσα παρέμειναν ανοιχτά άλλαξαν ωράριο και κοινό. Πλέον το κοινό των καφενείων ήταν μαυραγορίτες, συνεργάτες των Γερμανών, Γερμανοί και Ιταλοί αξιωματικοί αλλά και αντάρτες που κατέβαιναν από τα βουνά (Βολιότης-Καπετανάκης, 1997:259). Ο Μάρκος Βαμβακάρης και ο Παναγιώτης Τούντας έγραψαν τα περισσότερα τραγούδια για τον πόλεμο του 1940 ενώ είναι συνυφασμένος με τη φωνή και τα τραγούδια της Σοφίας Βέμπο. Η *τραγουδίστρια της νίκης* με τις ερμηνείες της κρατούσε υψηλό το εθνικό φρόνημα και διατρέωνε την πίστη για την τελική δικαίωση (Λιάβας, 2009). Επί γερμανικής κατοχής η δισκογραφία σταμάτησε και οι διάφοροι μουσικοί επιβίωναν με μεγάλη δυσκολία. Παρ' όλα αυτά στα μεγάλα αστικά κέντρα οι συνθέτες έγραφαν τραγούδια και τα παρουσίαζαν ζωντανά στον κόσμο. Εκεί χωρίς τη λογοκρισία, στράφηκαν πάλι στη θεματολογία της μαγκιάς και έγραφαν επίσης και αρκετά αντιστασιακά τραγούδια. Τα περισσότερα από αυτά χάθηκαν ενώ κάποια ηχογραφήθηκαν τριάντα και σαράντα χρόνια αργότερα (Βολιότης-Καπετανάκης, 1997:261). Αρκετά από τα τραγούδια αυτά ήταν προσαρμογές επίκαιρων στίχων σε παλιότερες καταξιωμένες και αποδεκτές μελωδίες. Πολλοί είναι οι μουσικοί του ρεμπέτικου που πέθαναν τη διάρκεια της κατοχής, ειδικά οι Μικρασιάτες.

### 1.5. Από το ρεμπέτικο στο λαϊκό (1942-1950) (τρίτη περίοδος)

*Αμα τραγουδάς τον πόνο του κόσμου είναι μαζί και ο δικός σου καημός  
Αμα λες μόνο το δικό σου ντέρτι δεν είσαι ρεμπέτης είσαι λαϊκός.  
Και πού είσαι ...ανοιχτά τα χέρια στο ζείμπέκικο να πάσχει ο καημός σου,  
τον πόνο του σταυρού*

*Βαγγέλης Παπάζογλου*

(Παπάζογλου, 2003:49)

Η τρίτη περίοδος της εξέλιξης του ρεμπέτικου τραγουδιού σηματοδότησε το πέρασμα στην εποχή των επωνύμων τραγουδιστών δίνοντας έμφαση στο προσωπικό στοιχείο. Ήταν η εποχή της έντονης αστικοποίησης και εκδυτικοποίησης που συμπίπτει με την πλήρη άνθηση και εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου, και τελικά με την παρακμή του. Η εποχή που το μπουζούκι είχε αποκηρύξει το *αμαρτωλό* παρελθόν του και θεωρείτο πια κοσμικό (Λιάβας, 2009:231-232). Τα ανομικά φαινόμενα υποχώρησαν χωρίς βέβαια το ρεμπέτικο να έπαυε να είναι η έκφραση των περιθωριακών.

Ο Δαμιανάκος (2001:242-243) την περίοδο αυτή την ονομάζει *εργατική*. Οι πρώην προλετάριοι, έχοντας περάσει τα χρόνια του πολέμου, της κατοχής και του Εμφυλίου έγιναν φορείς μιας νέας συλλογικής συνείδησης. Ο λαϊκός τύπος, τα περιοδικά και το ραδιόφωνο διαδόθηκαν περισσότερο φθάνοντας μέχρι τις πιο απομακρυσμένες κοινωνικά ομάδες. Τότε εμφανίστηκαν οι πρώτες αλλοτριωτικές διεργασίες του αυθεντικού λαϊκού πολιτισμού που ισοπέδωσαν τις ιδιομορφίες. Το πλαίσιο της κοινωνικής ύπαρξης του ρεμπέτη ήταν η φτώχεια, η ανασφάλεια και οι δυσκολίες της καθημερινής επιβίωσης όπως και στις προηγούμενες περιόδους αλλά εντοπίστηκαν ουσιώδεις μεταλλάξεις. Η ρεμπέτικη κοινωνικότητα άλλαξε μορφή ενώ οι κοινωνικές διαπροσωπικές σχέσεις διευρύνθηκαν. Η αντίληψη της αλληλεγγύης και η αίσθηση της κοινής μοίρας απέκτησαν προοδευτικά ένα γενικευμένο και απρόσωπο περιεχόμενο. Η μεγαλύτερη όμως αλλαγή στις στάσεις του ρεμπέτη της περιόδου αφορούσε το θέμα της εργασίας και των σχέσεων με τους ανθρώπους του μεροκάματου. Οι αναγωγές στον τρόπο ζωής των παρανόμων ή στην ιεραρχία του κύκλου της μαγκιάς, που ήταν κυρίαρχο θέμα όπως είδαμε στην πρώτη περίοδο, στην τρίτη φάση παρουσίασαν ελάττωση. Κυκλοφόρησαν ελάχιστα τραγούδια για το χασίς και την παρανομία και οι μνείες στις αρετές των ανθρώπων αυτών υποχώρησαν αισθητά. Απεναντίας, η συμπάθεια του ρεμπέτη στράφηκε προς τον μπεκρή (όχι τον χασισοπότη) ή τον μικροπωλητή του δρόμου (όχι τον κλέφτη) (Δαμιανάκος, 2001:250-251, Gauntlett, 2001:76). Ο κόσμος της εργατιάς έγινε το πρότυπο των ιδεολογικών αναφορών των τραγουδιών, η σκληρή δουλειά του εργάτη, η τίμια ζωή του ενώ δε λείπουν και οι κατακρίσεις προς τους *τεμπέληδες*. Ο μάγκας της πρώτης περιόδου, με τους καυγάδες και τη χρήση βίας δεν κυριαρχούσε στην τρίτη φάση απόλυτα, ενώ ο χαρακτήρας αυτός, παρουσίασε άλλη μορφή. Ο μάγκας μεταλλάχθηκε σε έναν πιο κοινωνικά αποδεκτό τύπο, τον μποέμ χωρίς να λείπουν και τα τραγούδια που χλευάζουν τους μάγκες. Ακολουθούν χαρακτηριστικά τραγούδια της εποχής που καταφαίνεται το κλίμα αυτό.

*Ο μαχαλόμαγκας*



(Τραγούδι του Τσιτσάνη, του 1946)

*Τον ξέρετε μωρέ παιδιά της γειτονιάς τον βλάμη,  
τον λένε μαχαλόμαγκα μυαλό δεν έχει δράμι.  
Νάτος κι έρχεται με φούρια και με κουστουμιά καινούργια.  
Τον άντρα κάνει το σκληρό και τη δουλειά βαριέται  
και για του ψύλλου πήδημα ευθύς παρεξηγιέται.  
Μαχαλόμαγκας στο κέφι με λατέρνα και με ντέφι.  
Με τη φοβέρα τις μικρές στα κέφια του τις φέρνει  
κι όλες γι αυτόν τρελαίνονται κι ας αγαπάει και δέρνει.  
Μαχαλόμαγκας στη στράτα καμαρώνει στα γεμάτα.  
Στις ξένες έγνοιες πάντοτε μεγάλο δείχνει ζήλο  
κι όπου καυγιάς στο μαχαλά μαζεύει αυτός το ζύλο.  
Μαχαλόμαγκα να ζήσεις άσε τις παρεξηγήσεις*

### **Οι φάμπρικες**

(τραγούδι του Τσιτσάνη, του 1950)

*Σφυρίζει η φάμπρικα μόλις χαράζει  
οι εργάτες τρέχουν για τη δουλειά  
για να δουλέψουνε όλη τη μέρα  
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!*

*Βλέπεις κοπέλες στα υφαντουργεία  
και άλλες δουλεύουν στα αργαλεία  
στα καπνομάγαζα στα συνεργεία  
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!*

*Φράγκο δε δίνουνε για μεγαλεία  
έχουνε μάθει να ζουν απλά  
στάζει ο ιδρώτας τους χρυσές σταγόνες  
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!*

*Σφυρίζει η φάμπρικα σαν θα σχολάσουν  
κορίτσια αγόρια ζευγαρωτά  
με την αγάπη τους θα ζαποστάσουν  
Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά!*

Τα τραγούδια αυτής της περιόδου δεν προκαλούσαν την κοινωνική αποστροφή της πρώτης, καθώς ανέπτυξαν θετική σχέση με τον κόσμο της εργατιάς εκφράζοντας άμεσα τη διαμαρτυρία για την κοινωνική ανισότητα και την υλική μιζέρια ενώ επιδοκίμαζαν αξίες όπως την οικογένεια, τον έρωτα και την καταδίκη της αμαρτωλής ζωής. Οι ηδονιστικές τάσεις, η μοιρολατρία και οι τάσεις φυγής της πρώτης περιόδου υποχώρησαν ενώ εμφανίστηκε μια τάση αισιοδοξίας με τους ρεμπέτες να βρίσκουν καταφύγιο στο κρασί και στις εξωτικές γυναίκες.

### **Αραπίνες**

(τραγούδι του Τσιτσάνη, του 1946)

*Νύχτες μαγικές, ονειρεμένες  
αγάπες λάγνες, ξεχασμένες στην ξενιτιά  
Τρέχει ο νους μου προς τα περασμένα  
τα βράδια μου τ' αγαπημένα, στην Αραπιά  
Σας μιλάω με καημό, με σπαραγμό  
για τόσες τρέλες που νοσταλγώ  
Αραπίνες λάγνες, ερωτιάρες  
με ούισκι, με γλυκιές κιθάρες, γλέντι και πιωτό  
Αραπίνες, μάτια φλογισμένα  
και κορμιά φιδίσια, καμωμένα σαν εξωτικά*

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1940 το λεγόμενο ρεμπέτικο τραγούδι απευθυνόταν πλέον στα ευπορότερα τμήματα του πληθυσμού και τα κέντρα πια, όχι οι ταβέρνες και οι τεκέδες, έγιναν πολυτελείας και κοσμικά. Η Αθήνα νοσταλγούσε τη νυχτερινή ζωή, οι κινηματογράφοι, τα θέατρα οι ταβέρνες και τα νυχτερινά κέντρα γέμιζαν— πριν ξεσπάσει εμφύλιος. Οι δισκογραφικές εταιρείες, που είχαν πάψει στον πόλεμο, το 1946 άρχισαν να εκδίδουν πάλι δίσκους σε ένα αμφίρροπο πολιτικό περιβάλλον ενώ δεν υπήρχαν για ένα μικρό διάστημα επιτροπές λογοκρισίας. Τραγούδια για μάγκες, αργιλέδες και τεκέδες ξανατυπώνονταν σε δίσκους, όμως αυτό κράτησε πολύ λίγο και ο έλεγχος της μουσικής ξανάρχισε. Το πρώτο σημάδι κοινωνικής αποδοχής του ρεμπέτικου ήρθε το 1949, καταμεσής του εμφυλίου πολέμου. Ένας από τους κυριότερους μοντέρνους συνθέτες της χώρας, ο Μάνος Χατζιδάκις, έδωσε την περίφημη διάλεξη, στην οποία αναφέρομαι πιο διεξοδικά παρακάτω, όπου υπερασπιζόταν το ρεμπέτικο και ισχυριζόταν πως ήταν ουσιώδες μέρος της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Πολύ σύντομα, μετά το τέλος του εμφυλίου, το ρεμπέτικο *ανακαλύφθηκε*. Βγήκε από το περιθώριο του υποκόσμου και μπήκε στα νυχτερινά μαγαζιά στα οποία σύχναζαν οι πλούσιοι. Ο Κώστας Ταχτσής αναφέρει <sup>21</sup> (Πετρόπουλος, 1979:270-271) σχετικά με την εποχή, ότι οι νέοι ήθελαν να διασκεδάσουν ύστερα από τη φρίκη της Κατοχής. Αλλά με ποια μουσική; Τα ταγκό και τα βαλς είχαν καταρρεύσει, τα δημοτικά τραγούδια τα περιφρονούσαν και ούτε τους εξέφραζαν. Ήταν συνδεδεμένα με μια ξεπερασμένη αισθητική ψευτοηρωϊσμού και πατριδοκαπηλείας. Τότε ξανά- ανακαλύφθηκε το ρεμπέτικο όπου ενώθηκε η φωνή του λαού.

### **1.5.1. Οι ρεμπέτες**

Ο μουσικολόγος Μπάμπης Παπαδημητρίου (2017), αναφέρει χαρακτηριστικά ότι *η μεταπολεμική εικόνα των ρεμπέτικων είναι ακόμη περισσότερο απαλλαγμένη από τα στοιχεία που προσδιόριζαν τη μουσική οντότητα του ρεμπέτικου*. Μπορούμε πλέον να κατοχυρώσουμε χρονικά στα πρώτα χρόνια μετά τη λήξη του πολέμου την έναρξη του *περάσματος από τον ρεμπέτη στον μπουζουζή*. Ο ρεμπέτης της περιόδου ήταν επαγγελματίας μουσικός, πάντοτε επώνυμος και φυσικά δεξιοτέχνης. Είχε ευρύ ρεπερτόριο, έπαιζε δηλαδή όλα τα τραγούδια της εποχής του.

<sup>21</sup> Ο Κώστας Ταχτσής προλόγισε τον δίσκο *Ο σκληρός Απρίλης του '45* του Μάνου Χατζιδάκι που κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1974.

### 1.5.2. Η μουσική και τα όργανα

Η μουσική των τραγουδιών της εποχής ακολουθούσαν τις επιταγές των δισκογραφικών εταιρειών. Μετά την επαναλειτουργία του εργοστασίου Columbia το 1946 γίνονταν πολλές ηχογραφήσεις δίσκων τραγουδιών που χαρακτηρίζονταν *ρεμπέτικα* καθιστώντας το μουσικό αυτό είδος εμπορικό. Το κοινό στο οποίο στόχευαν ήταν αυτοί που διέθεταν την οικονομική άνεση να αποκτήσουν το προϊόν, ενδεχομένως του νεόπλουτους της Κατοχής και τους εύπορους που ήδη από τη δεκαετία του 1930 σύχναζαν σε τεκέδες και μουσικά καφενεία ξεπερνώντας τις ταξικές επιταγές (Gauntlett, 2001:75-76). Η μετάδοση των τραγουδιών είχε χάσει το κοινωνικό στοιχείο που τα χαρακτήριζε στην πρώτη περίοδο και νέα ονόματα, όπως θα δούμε παρακάτω αναλυτικά, έκαναν την εμφάνισή τους με πιο σημαντικό του Βασίλη Τσιτσάνη. Ο Gauntlett<sup>22</sup> (Πετρόπουλος, 1979:273-275) αναφέρει τον Τσιτσάνη ως *αρχί-εξευρωπαϊστή* του μπουζουκιού και ότι *το μόνο κούρδισμα που γνωρίζει είναι το ρε-λα-ρε*, παίζοντας μουσική σε ευρωπαϊκές κλίμακες. Εισήγαγε το *γρήγορο παίξιμο του μπουζουκιού σε αντίθεση με το βαρύ πειραιώτικο παίξιμο του Μάρκου* (Βαμβακάρη). Ο Τσιτσάνης κατόρθωσε να *σπρώξει* το ρεμπέτικο σε ένα νέο στυλ, ξεφεύγοντας από τα ταξίμια και τους δρόμους σε ένα νέο ανοιχτό πεδίο ευρείας κατανάλωσης με μελωδίες να τείνουν σε μείζονες και ελάσσονες κλίμακες (Χολστ, 2001:67). Το γρήγορο αυτό παίξιμο τελειοποιήθηκε από τον Μανώλη Χιώτη, που θεωρείται πλέον ο απόλυτος δεξιότηχης του μπουζουκιού. Τα ρεμπέτικα τραγούδια είχαν γίνει πια δημόσια και αξιοσέβαστη μορφή διασκέδασης. Οι μουσικοί αυτή την περίοδο ήταν όλοι επαγγελματίες και γινόταν διαφοροποίηση σε στιχουργούς, συνθέτες, οργανοπαίχτες, τραγουδιστές. Οι ορχήστρες που εμφανίζονταν στα μουσικά κέντρα ήταν πολυπληθείς αποτελούμενες από μπουζούκι, πιάνο, ακορντεόν κιθάρες ενώ άρχισαν να χρησιμοποιούν και ηλεκτρονικά μέσα, όπως ενισχυτές και μικρόφωνα.

### 1.5.3. Η διαμάχη

Κατά τη διάρκεια του εμφυλίου (1946-1949) τα ραδιόφωνα διέδιδαν το ρεμπέτικο σκανδαλίζοντας τα μουσικά σωματεία. Οι αριστεροί κύκλοι κατηγορούσαν τα ρεμπέτικα ότι είναι όργανα της δεξιάς με *πορνογραφικό υλικό* σε αντίθεση με τα αντιστασιακά τραγούδια. Στον Ριζοσπάστη της εποχής φιλοξενήθηκαν πλήθος επιστολών κυρίως του Αλέκου Ξένου (Χολστ, 1977:141-3, Βλησίδης, 2004:75) και του μουσικολόγου Φοίβου Ανωγειανάκη ο οποίος εξυμνούσε το ρεμπέτικο. Σε επιστολή του στον Ριζοσπάστη στις 28 Ιανουαρίου 1947 (Χολστ, 1977:139-141, Βλησίδης, 2004:74) ανέφερε ότι το ρεμπέτικο είναι η συνέχεια της μουσικής μας παράδοσης και τα ρεμπέτικα τραγουδούν τους καημούς στη ζωή της πόλης σε μια *πρωτότυπη μελωδική γραμμή*. Σε αυτό το άρθρο απάντησε ο Ξένος με την επιστολή του όπου συμφωνούσε γενικές γραμμές με τον Ανωγειανάκη και πυροδοτήθηκε μια σειρά αντιδράσεων. Ο Νικόλαος Πολίτης πήρε θέση μέσω της εφημερίδας *Ελεύθερα Γράμματα* τον Φεβρουάριο του 1949 (Χολστ, 1977:143-5, Βλησίδης, 2004:75) απευθυνόμενος στον Ξένο συμφωνώντας εν μέρει

---

<sup>22</sup> Ο Στάθης Gauntlett πήρε αυτόγραφο συνέντευξη από τον Βασίλη Τσιτσάνη το 1972 η οποία δημοσιεύθηκε στο περιοδικό Αντίποδες (τεύχος 4,5, 1976) του Ελληνικό Εκπολιτιστικού Συνδέσμου Μεμβούρνης.

με τον Φοίβο Ανωγειανάκη, ότι το ρεμπέτικο είναι μέσω λαϊκής έκφρασης και δεν έχει τίποτα το επιλήψιμο. Κορυφαία στιγμή της διαμάχης για το ρεμπέτικο αποτέλεσε η περίφημη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι (Χατζιδάκης), όπως αναφέρθηκα και σε προηγούμενη ενότητα. Ο Βλησίδης (2004) στο βιβλίο του διευκρινίζει ότι υπάρχουν και πολλές αρκετά προγενέστερες αναφορές άλλων προσωπικοτήτων όπως ανέφερα στο κεφάλαιο σχετικά με τη λογοκρισία επί Μεταξά. Μέσα σε ένα γενικότερο κλίμα αντιπαράθεσης -με το ρεμπέτικο να βάλλεται τόσο από τη δεξιά όσο και από την αριστερά έχοντας όμως ευρεία αποδοχή στο κοινό και όχι πια μόνο στις φτωχογειτονιές αλλά έχοντας διεισδύσει και σε ανώτερα ταξικά στρώματα- τον Ιανουάριο του 1949 ο Χατζιδάκις έδωσε μια διάλεξη στο θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν με παρευρισκόμενους όλους τους εκπροσώπους της τέχνης της εποχής. Όχι μόνο δικαίωσε δημόσια το ρεμπέτικο ως *μια τέχνη γνησίως και μοναδικά ελληνική*, αλλά τόλμησε να εντοπίσει ως βασική πηγή του την *αυστηρή και απέριτη εκκλησιαστική υμνωδία*. Το παραλλήλισε μάλιστα με την αρχαία τραγωδία και μουσικά με τον Μπαχ<sup>23</sup> και στιχουργικά με τον Κορνάρο και τον Λόρκα. Στο τέλος της ομιλίας του παρουσίασε τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου που τραγούδησαν στο κοινό. Η διάλεξη προκάλεσε αντιδράσεις. Η αστυνομία ειδοποίησε τη μητέρα του Χατζιδάκι να προσέχει για λίγο καιρό ο γιος της όταν κυκλοφορεί στη γειτονιά τους, στο Παγκράτι. Όπως ήταν αναμενόμενο η διάλεξη του Χατζιδάκι συνάντησε αυστηρή κριτική στον τύπο της εποχής με μια πιο όμως τώρα μετριοπαθή διάθεση. Η αρθρογράφος Σοφία Σπανούδη και Μίνως Δούνιας αναγνωρίζουν τη μοναδικότητα του μουσικού αυτού είδους εξυμνώντας όμως το νέο μουσικό είδος, το αρχοντορεμπέτικο<sup>24</sup> ενώ ο Δούνιας χαρακτηρίζει τον Χατζιδάκι υπερβολικό (Βλησίδης, 2004:79). Για να κλείσω την ενότητα αξίζει να συνοψίσω ότι την περίοδο αυτή διαμορφώθηκαν δύο τάσεις. Η μία (Ξένος, Σπανούδη) προσπάθησαν να αποξενώσουν το ρεμπέτικο από τις ρίζες του αναγνωρίζοντας ως ρεμπέτικο το νέο είδος που έχει αποβάλλει τα χασικλίδικα και τα *ανήθικα* στοιχεία και η δεύτερη τάση (Ανωγειανάκης - Πολίτης) που υποστήριξαν ότι το ρεμπέτικο συνιστά αυθεντικό λαϊκό μόρφωμα αποδεχόμενοι τα χασικλίδικα αξιολογώντας τα θετικά ως προς τη μορφολογία τους (Βλησίδης, 2004:83).

---

<sup>23</sup> Ο νεαρός τότε Μάνος Χατζιδάκις δίνοντας την περίφημη αυτή διάλεξή του δεν ήταν δυνατόν να γνωρίζει ότι είχε δίκιο όταν είπε ότι *η μελωδική γραμμή του τραγουδιού «Αρχόντισσα» του Τσιτσάνη αφάνταστη σε περιεκτικότητα και σε λιτότητα πλησιάζει τον Μπαχ*. Το ρεμπέτικο είχε ήδη εισβάλλει στην ελληνική συμφωνική μουσική του Νίκου Σκαλκώτα από το 1944, που ο Σκαλκώτας είχε συνθέσει το Κοντσέρτο για δύο βιολιά, στο δεύτερο μέρος του οποίου χρησιμοποίησε το πασίγνωστο ρεμπέτικο *Θα πάω εκεί στην Αραπιά* του Βασίλη Τσιτσάνη. Ο Χατζιδάκις αγνοούσε το γεγονός που είχε συντελεστεί διότι ο Σκαλκώτας δεν είχε ποτέ ενορχηστρώσει το έργο του ενώ πέθανε αιφνιδώς τον Σεπτέμβριο του 1949.

<sup>24</sup> Τα αρχοντορεμπέτικα είναι το μουσικό είδος που κατατάσσεται στο *ελαφρό τραγούδι* της περιόδου το οποίο έχει επιρροές από τα ρεμπέτικα της εποχής που ακμάζουν και τυγχάνουν ευρείας αποδοχής. Το πρώτο αρχοντορεμπέτικο θεωρείται το *Τραμ το τελευταίο* σε μουσική Μ. Σουγιούλ που παρουσιάστηκε το 1948 στην επιθεώρηση *Άνθρωποι - άνθρωποι* του Αλέκου Σακελλάριου και Χρήστου Γιαννακόπουλου (Λιάβας, 2009:175-176)

#### 1.5.4. Τα πρόσωπα

Παρακάτω παρουσιάζεται το έργο των σημαντικότερων προσωπικοτήτων της εποχής ενώ περαιτέρω στοιχεία σχετικά με τη ζωή τους παρατίθενται στο Παράρτημα. Οι σημαντικότεροι, γνωστότεροι συνθέτες και τραγουδιστές και τραγουδίστριες που σημάδεψαν την εποχή ήταν ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Πρόδρομος Τσαουσάκης, η Σωτηρία Μπέλλου και η Μαρίκα Νίνου.

#### Βασίλης Τσιτσάνης

Ο Βασίλης Τσιτσάνης ήταν ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες λαϊκούς συνθέτες, στιχουργούς και τραγουδιστές του εικοστού αιώνα, του οποίου τραγούδια ακούγονται μέχρι και σήμερα. Ήταν μία από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού. Όπως σχολιάζει ο Gauntlett στη συνέντευξη που του έδωσε ο Τσιτσάνης (Πετρόπουλος, 1979:273), *ο περιορισμός της παλιάς γενιάς διευκόλυνε το ξεκίνημα του Τσιτσάνη καθώς οι καθιερωμένοι εκτελεστές ήταν πρόθυμοι να ερμηνέψουν τις συνθέσεις του σε δίσκους*. Ο Τσιτσάνης δεν είχε ζήσει τον υπόκοσμο της Αθήνας, παρόλα αυτά έγραψε κάποιες συνθέσεις κατά την Κατοχή, τραγούδια του υποκόσμου, ίσως με καθαρά κερδοσκοπικά κίνητρα, όπως το *Όταν συμβεί στα περίξ*<sup>25</sup> και το *Πρωί με τη δροσούλα*<sup>26</sup> όπου είναι καταφανές ότι το ύφος του διαφέρει πολύ από τα κλασικά αδέσποτα χασικλίδικα της προφορικής παράδοσης. Ο Τσιτσάνης την περίοδο της Κατοχής βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη όπου άνοιξε το διάσημο μουσικό καφενείο *Ουζερί ο Τσιτσάνης*. Στη Θεσσαλονίκη έγραψε και το πιο διάσημό του τραγούδι *Συννεφιασμένη Κυριακή* ανάμεσα σε άλλα τραγούδια που άφησαν εποχή, όπως το *Ντερμπεντέρισσα*<sup>27</sup>. Ο Βασίλης Τσιτσάνης έμεινε στην ιστορία, επειδή προκάλεσε μια επανάσταση στο λαϊκό τραγούδι. Όπως είδαμε και παραπάνω δεν έμαθε ποτέ τους ανατολίτικους δρόμους. Το μόνο κούρδισμα που γνώριζε στο μπουζούκι ήταν το *ρε-λα-ρε* στο πλαίσιο των ευρωπαϊκών κλιμάκων. Καθιέρωσε επίσης μια συγκερασμένη αρμονική κάθετη μουσική γραφή εμπλουτίζοντας τις κομπανίες με νέα μουσικά όργανα, όπως το πιάνο και το ακορντεόν (Λιάβας, 2009:231). Ο Τσιτσάνης σε μια άλλη του επίσης πρωτοτυπία δεν περιορίστηκε μόνο στις εισαγωγές των τραγουδιών αλλά έκανε και προεισαγωγές. Όσον αφορά στη στιχουργική εισήγαγε τον όρο του ρεφρέν απομακρυνόμενος από τη κλασική μορφή του διστοίχου και τις ομοιοκαταληξίας. Το σπουδαίο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη έτυχε αναγνώρισης και ανάδειξης ήδη από την εποχή του όπως είδαμε, αξίζει όμως να αναφερθώ στην επιστολή της κριτικής μουσικής Σοφίας Σπανούδη, η οποία ενώ προγενέστερα αρθρογραφούσε εναντίον του ρεμπέτικου τραγουδιού, τον Φεβρουάριο του 1952 μέσω της εφημερίδας *Τα Νέα* έπλεξε το εγκώμιο για τη μουσική του Τσιτσάνη ως *έντιμη υποχρέωσι απέναντι των όσων κατά καιρούς είχε γράψει εναντίον των ρεμπέτικων τραγουδιών* (Χολστ, 2001:155-158). Ο Μάνος Χατζιδάκις το *Θα πάω εκεί στην Αραπιά*, που ο Τσιτσάνης είχε ηχογραφήσει το 1939, το ενέταξε αργότερα, 1972, στο έργο του *Ο σκληρός*

<sup>25</sup> Το *Όταν συμβεί στα περίξ*: <https://youtu.be/HSnwSMOH-Qk> [τελευταία επίσκεψη στις 21/12/18]

<sup>26</sup> Το *Το πρωί με τη δροσούλα*: [https://youtu.be/YNe\\_dMFsqeE](https://youtu.be/YNe_dMFsqeE) [τελευταία επίσκεψη στις 21/12/18]

<sup>27</sup> Το *Ντερμπεντέρισσα*: <https://youtu.be/tY-71xOelOQ> [τελευταία επίσκεψη στις 21/12/18]

Απρίλης του '45<sup>28</sup>, που είναι διασκευή λαϊκών και ρεμπέτικων τραγουδιών του Μεσοπολέμου και της πρώτης μεταπολεμικής περιόδου (για μικρή ορχήστρα με μπουζούκι, δύο κιθάρες, βιολί, μαντολίνο, άρπα, κοντραμπάσο και κρουστά). Το τραγούδι αυτό του Τσιτσάνη ενέπνευσε και τον Νίκο Σκαλκώτα, ο οποίος χρησιμοποίησε το θέμα του στο δεύτερο μέρος του κοντσέρτου του για δύο βιολιά (βλ. σημ. 23). Ο Χατζιδάκις<sup>29</sup> διασκεύασε επίσης για πιάνο τη *Συννεφιασμένη Κυριακή* που ήταν ένα από τα τρία τραγούδια του Τσιτσάνη που αποτέλεσαν τον δίσκο του *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*<sup>30</sup>. Το 1955 είχαμε μια συνάντηση σε ένα αριστούργημα του ελληνικού κινηματογράφου, όπου ο Χατζιδάκις έγραψε τη μουσική, στη *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη και ο Τσιτσάνης έπαιζε μπουζούκι και ο Χατζιδάκις πιάνο στο κομμάτι *Φαντασία για μπουζούκι και πιάνο*.<sup>31</sup> Αρκετά αργότερα ο Μίκυς Θεοδωράκης στη συναυλία που διοργάνωσε το 1983 ώστε να τιμήσει εν ζωή τον Τσιτσάνη ανάμεσα σε άλλα αναφέρει μια ολόκληρη γενιά, μουσικοί και ποιητές, σε αναγνωρίσαμε και σε αναγνωρίζουμε για δάσκαλό μας.<sup>32</sup> Στις μέρες μας η μουσική του Τσιτσάνη τραγουδιέται από όλους τους μεγάλους ερμηνευτές του ελληνικού τραγουδιού και πολλά του τραγούδια έχουν γίνει επιτυχημένες διασκευές. Αξιοσημείωτη είναι η διασκευή του συγκροτήματος Ιμάμ Μπαϊλντί στο τραγούδι *Ακρογιαλιές δειλινά*<sup>33</sup>.

### Γιάννης Παπαϊωάννου

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου γεννήθηκε στην Κίο της Προποντίδας. Αποτελεί μια πολυδιάστατη μουσική προσωπικότητα στον χώρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού με συνεισφορά σε επίπεδο συνθέτη-στιχουργού και τραγουδιστή-οργανοπαίχτη. Υπήρξε ένας από τους θεμελιωτές και κύριους εκφραστές του λαϊκού μας τραγουδιού. Η σχέση του με τη μουσική ξεκίνησε όταν άκουσε το *Μινόρε του Τεκέ*<sup>34</sup> του Ιωάννη Χαλκιά και ερωτεύθηκε το μπουζούκι, το οποίο έμαθε και υπηρέτησε μουσικά μέχρι το τέλος της ζωής του. Στο πάλλο πρωτανέβηκε το 1933. Στη σαραντάχρονη πορεία του έγραψε πάνω από 800 τραγούδια, περιόδευσε σε Ελλάδα και Αμερική και ανέδειξε μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών, μουσικών και τραγουδιστών. Ήταν γεννημένος για το πάλλο, τραβούσε δίπλα του συνεχώς νέα ακροατήρια, με τη γοητεία της ασχήμιας του, το χιούμορ του και το χαμόγελό του (Χολστ, 2001:66). Η *Φαλιριώτισσα, Πριν το χάραμα, Σβήσε το φως να κοιμηθούμε*, είναι, μερικά μόνο, από τα διαχρονικά τραγούδια του που άφησε ως κληρονομιά.

<sup>28</sup> Θα πάω εκεί στην αραπιά από τον Μάνο Χατζιδάκι: <https://youtu.be/gk5cn5aNiQY> [τελευταία επίσκεψη στις 28/12/18]

<sup>29</sup> Για την επιρροή που είχε το ρεμπέτικο τραγούδι στο έργο του Χατζιδάκι βλ. Σειραγάκης, Νέα Εστία τεύχος 1845

<sup>30</sup> Η *συννεφιασμένη Κυριακή* σε πιάνο από τον Χατζιδάκι: <https://youtu.be/q7h7Eh1qvEs> [τελευταία επίσκεψη στις 04/1/19]

<sup>31</sup> Το κομμάτι από το Αρχείο ελληνικής μουσική της Βιβλιοθήκης Τεί Ηλείου: <http://libsearch.teiep.gr/Record/1%2F1318/Holdings#tabnav> [τελευταία επίσκεψη στις 04/1/19]

<sup>32</sup> Απόσπασμα της ομιλίας του Θεοδωράκη: <https://youtu.be/B11n6uctHD4> [τελευταία επίσκεψη στις 04/1/19]

<sup>33</sup> Η διασκευή των Ιμάμ Μπαϊλντί που κυκλοφόρησε το 2010: <https://youtu.be/xjIof0-0WuM> [τελευταία επίσκεψη στις 04/1/19]

<sup>34</sup> Το *Μινόρε του τεκέ* του Χαλκιά, έτος ηχογράφησης 1935: [https://youtu.be/maW3d\\_jmS1s](https://youtu.be/maW3d_jmS1s) [τελευταία επίσκεψη στις 04/1/19]

## Πρόδρομος Τσαουσάκης

Ο Πρόδρομος Τσαουσάκης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1919. Στα χρόνια της Κατοχής βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη όπου γνωρίστηκε με τον Βασίλη Τσιτσάνη χαρίζοντας τη φωνή του σε πολλά τραγούδια που εμπνεόταν ο Τσιτσάνης. Μέχρι το 1952-3 ο Πρόδρομος Τσαουσάκης ήταν ο πρώτος τραγουδιστής της Columbia. Ερμήνευσε όλους τους μεγάλους λαϊκούς συνθέτες της εποχής και επηρέασε τη νέα γενιά των τραγουδιστών. Πολύ δυνατή ήταν η συνεργασία του Τσαουσάκη με τον Απόστολο Καλδάρα, οι οποίοι με τα χρόνια συνδέθηκαν με βαθιά φιλία.

## Σωτηρία Μπέλλου

Η Σωτηρία Μπέλλου με την κρυστάλλινη δωρική φωνή της καθιερώθηκε ως η αρχόντισσα του ρεμπέτικου. Γνωρίστηκε με τον Βασίλη Τσιτσάνη μετά την απελευθέρωση. Ηχογράφησαν μαζί δύο τραγούδια *Όταν πίνεις στην ταβέρνα*<sup>35</sup> και *Το παιδί που είχες φίλο*<sup>36</sup>. Η επιτυχία ήταν μεγάλη και καθιερώθηκε ως τραγουδίστρια. Μετά τη φυγή της από την ταβέρνα του *Τζίμη του Χοντρού*<sup>37</sup> άρχισε να εμφανίζεται στον *Παναγάκη*<sup>38</sup>, στην οδό Αλκαμένους, με τον Μάρκο Βαμβακάρη. Ηχογράφησε σε πρώτη εκτέλεση πολλά τραγούδια των Τσιτσάνη, Χιώτη, Παπαϊωάννου, Μητσάκη, Απόστολου Χατζηχρήστου, Καλδάρα, Καπλάνη κ.ά. Ανάμεσά τους τα *Κάνε λιγάκι υπομονή*<sup>39</sup>, *Σαν απόκληρος γυρίζω*<sup>40</sup>. Η καριέρα της γνώρισε κάμψη στις αρχές της δεκαετίας του 1960, όμως το 1966 επανήλθε έπειτα από συνεργασίες της με σύγχρονους έντεχνους συνθέτες.

## Μαρίκα Νίνου

Η Μαρίκα Νίνου, Ευαγγελία Αταμιάν, γεννήθηκε στον Καύκασο το 1918. Το 1948 γνωρίστηκε με τον Τσιτσάνη και άρχισαν να εμφανίζονται στο διάσημο για την εποχή κέντρο του *Τζίμη του Χοντρού* ενώ την ίδια χρονιά είχε ηχογραφήσει έναν δίσκο με τον Μανώλη Χιώτη. Έτσι άρχισε μια καριέρα χωρίς προηγούμενο στην ιστορία του ρεμπέτικου που είναι συνυφασμένη με τη μεταπολεμική ρεμπέτικη περίοδο. Η συνεργασία της με τον Τσιτσάνη ήταν θρυλική ενώ έζησαν κι έναν μεγάλο παράνομο έρωτα. Το τραγούδι *Τι σήμερα, τι αύριο τι τώρα* λέγεται ότι το έγραψε ο Τσιτσάνης για τον χωρισμό τους πριν φύγει η Μαρίκα για την Αμερική για να κάνει περιοδείες. Στη δισκογραφία των 78 στροφών η Μαρίκα Νίνου ηχογράφησε 174 τραγούδια, στα περισσότερα πρώτη φωνή, από τα οποία τα περισσότερα είναι του Τσιτσάνη. Επίσης ηχογράφησε τραγούδια του Τσιτσάνη το καλοκαίρι του 1954 στην αίθουσα Παρνασσός από γαλλικό συνεργείο, καθώς και την περίφημη

<sup>35</sup> Το *Όταν πίνεις στην ταβέρνα* με τον Τσιτσάνη: <https://youtu.be/8KIbzaBrR5k> [τελευταία επίσκεψη στις 04/1/19]

<sup>36</sup> Το *Το Παιδί που είχες φίλο*: <https://youtu.be/IIJcl85TcOg> [τελευταία επίσκεψη στις 04/1/19]

<sup>37</sup> Η ταβέρνα του Τζίμη του Χοντρού ήταν Θρυλικό κέντρο του Δημήτρη (Τζιμη) Μάρκου στην οδό Αχαρνών, στο νούμερο 77 (στο ύψος της Πλατείας Βικτωρίας).

<sup>38</sup> Η ταβέρνα του *Παναγάκη* λειτουργούσε στον Αγιο Παντελεήμονα, στην οδό Αλκαμένους, και μάλιστα αναφέρεται σε αυτήν ο Χατζιδάκις στην περίφημη διάλεξή του.

<sup>39</sup> Το *Κάνε λιγάκι υπομονή*: <https://youtu.be/-vabn-vSEVM> [τελευταία επίσκεψη στις 08//1/19]

<sup>40</sup> Το *Σαν απόκληρος γυρίζω*: <https://youtu.be/rY5qpxazNec> [τελευταία επίσκεψη στις 08//1/19]



ηχογράφιση από θαμώνα ζωντανά στον Τζίμη του Χοντρού το 1955 <sup>41</sup> (Γιώγλου, 2014).

## 1.6. Ρεμπέτικο και χορός

Η πολιτισμική έκφραση του ρεμπέτικου εκτός από τον λόγο και τη μουσική συνδέεται και με τον χορό. Η παρούσα ενότητα εξετάζει τους κύριους δύο χορούς που εκφράζονται μέσω της ρεμπέτικης μουσικής, το χασάπικο και τον ζειμπέκικο καθώς και δύο χορούς τον καρσιλαμά και το τσιφτετέλι που συνδέονται δευτερευόντως με τον ρυθμό ορισμένων τραγουδιών.

Ο χορός είναι μια πολιτιστική πράξη που εκφράζει τις συγκεκριμένες εμπειρίες και τις πολιτιστικές συνθήκες των κατοίκων μιας δεδομένης γεωγραφικής περιοχής. Ο χορός είναι ανθρώπινος και η ανθρωπότητα εκφράζεται μέσω του χορού. Είναι κοινωνική συμπεριφορά που εκφράζει τις σχέσεις μεταξύ της κοινότητας ή μεμονωμένων ανθρώπων. Για να επιτελεθεί ο χορός προϋποτίθεται ο συντονισμός των μελών του σώματος σε κάποιον ρυθμό. Δίνει επίσης τη δυνατότητα στους επιτελούντες τον χορό να επιβεβαιώσουν τις αξίες του χώρου τους ακόμα και να εμπεδώσουν την ξεχωριστή τους ταυτότητα ενισχύοντας τη συνοχή τους (Τζάκης, 2007:53). Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι κυρίως σε εννεάσημο ρυθμό με ποικίλες παραλλαγές ή και σε δίσσημο. Οι βασικότεροι χοροί με τους οποίους εκφράζεται στην πορεία του το ρεμπέτικο τραγούδι είναι κυρίως ο χασάπικος και ο ζειμπέκικος, ενώ δευτερευόντως συνδεδεμένοι με το ρεμπέτικο χοροί είναι το τσιφτετέλι και ο καρσιλαμάς.

### 1.6.1. Χασάπικος

Ο χασάπικος είναι ομαδικός χορός, αλέγρος και εξωστρεφής σε δίσσημο ρυθμό, 2/4, που εκφράζει την αλληλεγγύη μεταξύ των χορευτών με ζητούμενο τον συγχρονισμό τους. Αναγνωρίζονται έτσι οι δεσμοί και η συνοχή μεταξύ των ρεμπετών και εκφράζει την ανδρική φιλία και συντροφικότητα (Δαμιανάκος, 1990). Οι ιδεολογικές αναφορές εντοπίζονται στην περιοχή της ρεμπέτικης ηθικής όπου κυριαρχεί η εντιμότητα, η αλληλεγγύη, οι διαπροσωπικές σχέσεις των μικροομάδων των ρεμπετών όπου η μαγκιά είναι ισότιμη της τιμιότητας, της πονηριάς και της γενναιοφροσύνης. Ο χασάπικος χορός εκπέμπει υπερηφάνια και υπεροχή.

Ο χορός αυτός ήταν γνωστός από παλαιότερα χρόνια σε αρκετά μέρη του ελληνόφωνου χώρου: Ανατολική και κεντρική Μακεδονία, Θράκη, Μικρά Ασία, νησιά ανατολικού Αιγαίου και Δωδεκάνησα. Κατ' εξοχήν όμως επιτελούνταν στην Κωνσταντινούπολη και την περιοχή της περίπου μια φορά τον χρόνο από τους χασάπιδες και τους σύντεχνούς τους. Ο Πολίτης (2006) περιγράφει ότι οι χορευτές *«στέκονται σε σειρά ο ένας δίπλα στον άλλον και κρατιώνται από τα ζωνάρια για να είναι ακόμα πιο σφιχτά δεμένοι. Κάνουν το ίδιο βήμα και φαίνονται σαν να είναι όλοι*

---

<sup>41</sup> Η ηχογράφιση αυτή είναι η πρώτη ζωντανή ηχογράφιση στην ελληνική δισκογραφία. Τα τραγούδια ηχογραφήθηκαν το 1955 στον Τζίμη του Χοντρού απο φορητό μαγνητόφωνο. Έγιναν δίσκος το 1977 από τον Σταύρο Ξαρχάκο, από τη μικρή δισκογραφική εταιρεία VENUS :<https://youtu.be/PzRKqWtaWYU> [τελευταία επίσκεψη στις 08/1/19]



ένα σώμα». Υπάρχουν δύο πρωτοχορευτές και μία ολιγομελής σειρά μετά από αυτούς, σπλισμένοι με μαχαίρια, ραβδιά και μαστίγια. Ο χασάπικος, με τη συγκυρία της τεράστιας παγκόσμιας επιτυχίας του κινηματογραφικού έργου *Ποτέ την Κυριακή* έδωσε γένεση σε ένα νέο χορό μόδας, το γνωστό *συρτάκι* που θεωρείται στο εξωτερικό ο κατεξοχήν ελληνικός χορός. Ο γνήσιος χασάπικος, μετά και τα χτυπήματα που δέχτηκε από το συρτάκι, δυστυχώς σήμερα σπανιότατα θα χορευτεί σε αυθόρμητα γλέντια κυρίως όμως διότι θεωρείται εξαιρετικά δύσκολος στον συγχρονισμό και προϋποθέτει οι συμμετέχοντες να κάνουν όλοι τα ίδια βήματα.

### 1.6.2. Ζειμπέκιος

Πρόκειται για τον χορό που συνδέεται άρρηκτα με τους Ζειμπέκ, φυλή πολεμική σε περιοχές της Δυτικής Μικρασίας με επίκεντρο την ορεινή περιοχή του Αϊδινίου και μέχρι τη Σμύρνη ή και πιο πέρα σποραδικά. Ο ζειμπέκιος ήταν γνωστός και δημοφιλής σε αρκετά μέρη του ελληνόφωνου χώρου: Δυτική Μικρά Ασία, Θράκη, νησιά ανατολικού Αιγαίου, Δωδεκάνησα, Κύπρος χωρίς να υπερτερούν όμως στη διάδοση του Καλαματιανού, του Τσάμικου ή του Συρτού (Πολίτης, 2006). Στο ζειμπέκικο ο άνδρας χορεύει μόνος του σε ρυθμό 9/8 επιδεικνύοντας τη μαγκιά του, χορεύοντας τον πόνο του. Οι πιο δύσκολες μάλιστα φιγούρες εκτελούνταν με μαχαίρια ενώ ο χορευτής δεν ακολουθούσε ορισμένα βήματα (Τζάκης, 2007:54). Ο *αληθινός* άντρας δεν ντρέπεται να φανερώσει τον πόνο ή την αδυναμία του. Συμπάσχει με τον στίχο ο οποίος εκφράζει σε κάποιον βαθμό την προσωπική του περίπτωση, για αυτό επιλέγει το τραγούδι που θα χορέψει και αυτοσχεδιάζει σε πολύ μικρό χώρο ταπεινά και με αξιοπρέπεια. Ο ζειμπέκιος είναι κατεξοχήν ανδρικός χορός ενώ απαγορευόταν σε γυναίκες να τον χορεύουν. Η γυναίκα δεν επιτρέπεται να φανερώσει τους καημούς της ενώπιον τρίτων. Είναι εσωστρεφής χορός και ο χορευτής πάσχει από οδύνη και καημό.

Και στον χασάπικο και στον ζειμπέκικο η φυσιογνωμία των ρεμπέτικων ομάδων βρίσκει έκφραση μέσα από τον ιδεολογικό κόσμο που εκφράζεται μέσα από τους στίχους των τραγουδιών (Δαμιανάκος, 1990). Ο Πολίτης (2006) αναφέρει ότι οι λαογραφικές μελέτες εντοπίζουν ένα έθιμο στη Σύρο την περίοδο των Απόκρεω όπου μια ομάδα μεταμφιεσμένων, οι Ζειμπέκ επιδίδονται σε πειράγματα αλλά κυρίως χορεύουν. Το έθιμο αυτό επιβεβαιώνει και ο Βαμβακάρης (1978:58) στην αυτοβιογραφία του αποδεικνύοντας έτσι ίσως τις μουσικές του επιρροές και το γεγονός ότι το από τη συνολική δισκογραφία του στις 78 στροφές, βρίσκουμε περίπου 80 ζειμπέκικα και 88 χασάπικα σε σύνολο 174 κομματιών. Ο ζειμπέκιος, ένας γνήσιος και από αιώνες πατροπαράδοτος πολεμικός χορός, έδωσε γένεση σε έναν γνήσιο αστικό λαϊκό χορό της Ελλάδας, εστιασμένο στην προσωπική έκφραση του χορευτή. Έναν χορό που γεννήθηκε, εξελίχθηκε και μορφοποιήθηκε σε λιγότερο ίσως από μισό αιώνα, που όμως χορεύεται ακόμα και σήμερα σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπου υπάρχουν και γλεντούν Έλληνες. Ενδεικτικό ρεμπέτικο τραγούδι σε ζειμπέκικο ρυθμό το *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*, του Βαμβακάρη.

### 1.6.3. Τσιφτετέλι και καρσιλαμάς

Το τσιφτετέλι χορός σε δίσημο ή τετράσημο ρυθμό αντικρυστός αυτοσχεδιαζόμενος, γυναικείος χορός στα 2/4, διαδομένος τόσο στην Ελλάδα και

τα Βαλκάνια, όσο και στην Ανατολή. Πιθανώς προέρχεται από την Τουρκία, όπως άλλωστε φανερώνει και η ονομασία από τη λέξη *ziftetelli*, η οποία στα τουρκικά σημαίνει διπλή χορδή. Η ετυμολογία του πιθανότατα προέρχεται από το ότι παιζόταν κάποτε σε διπλή (τσιφτέ) χορδή (τέλι). Οι παλιοί Ανατολίτες μουσικοί, τοποθετούσαν τις δύο ψηλότερες χορδές του βιολιού κοντά-κοντά και τις χόρδισαν στην ίδια νότα αλλά με διαφορά οκτάβας ώστε να ακούγεται η μελωδία ενισχυμένη (Wikipedia). Οι ρεμπέτες της Αθήνας το θεωρούσαν κατάλληλο χορό μόνο για γυναίκες καθώς πρόκειται για χορό που παραπέμπει στον αισθησιασμό και τη λαγνεία. Αυτός είναι ο βασικός λόγος που τα μικρά συνήθως βήματα των ποδιών δεν παίζουν σημαντικό ρόλο. Όλος σχεδόν ο χορός βασίζεται στις κινήσεις του στήθους, στο λίκνισμα των γοφών, στα σπασίματα της μέσης, στις κινήσεις των χεριών, εν ολίγοις σε σημεία του σώματος ενδεικτικά της γυναικείας θηλυκότητας. Στην Ελλάδα προϋπήρχε του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς χορευόταν στα καφέ - αμάν όπως αναφέρθηκα σε προηγούμενο κεφάλαιο αλλά διεδόθηκε ιδιαίτερα κατά τη δεύτερη περίοδο του ρεμπέτικου. Το τσιφτετέλι είναι πολύ δημοφιλές και σήμερα και είναι χαρακτηριστικός χορός ελληνικού γλεντιού. Ενδεικτικό τσιφτετέλι το *Τσιφτετέλι* του Ρούκουνα.

Ο καρσιλαμάς είναι χορός σε 9/8 και χορεύεται συνήθως αντικριστά και πήρε το όνομα του από αυτή την ιδιαιτερότητα, αφού *καρσί* στα τουρκικά σημαίνει απέναντι. Εκτός από τα παράλια της Μικράς Ασίας, χορευόταν στη Θράκη και στη Λέσβο ενώ στη Ρόδο χορεύεται από δύο γυναίκες που παριστάνουν ότι κεντούν. Στα ρεμπέτικα ο ρυθμός του καρσιλαμά διεθόθηκε όπως και το τσιφτετέλι στη δεύτερη περίοδο με την εισροή των μικρασιατών μεταναστών. Ο χορός του καρσιλαμά δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος μέχρι σήμερα. Χαρακτηριστικό δείγμα ρεμπέτικου τραγουδιού σε τέτοιο ρυθμό είναι η *Γυφτοπούλα στο Χαμάμ*, του Μπάτη.

## 1.7. Το ρεμπέτικο σήμερα

Στα μέσα της δεκαετίας του 1950 φαίνεται ο πρόσκαιρος θάνατος του ρεμπέτικου. Γεγονός που συνετέλεσε σε αυτό, ήταν η χρήση του τετράχορδου μπουζουκιού από τον Μανώλη Χιώτη.<sup>42</sup> Από τη μια, ο Χιώτης, επισημοποίησε την ύπαρξη του τετράχορδου μπουζουκιού για το οποίο πήρε και δίπλωμα ευρεσιτεχνίας και από την άλλη είχε ήδη καθιερώσει τον ηλεκτρικό ήχο. Η διάδοση του τετράχορδου μπουζουκιού θεωρείται (Λιάβας, 2009:232-235) ότι σηματοδοτεί συμβολικά το τέλος του ρεμπέτικου κλείνοντας έτσι την περίοδο της πρωτογενούς δημιουργίας. Τα αρχοντορεμπέτικα είχαν ήδη κάνει την εμφάνισή τους, ένα είδος

---

<sup>42</sup> Ο Μανώλης Χιώτης γεννήθηκε στις 21 Μαρτίου 1920 στη Θεσσαλονίκη. Έχει καθιερωθεί ως ο απόλυτος δεξιότεχνος του μπουζουκιού, διάσημος για την ταχύτητα και την καθαρότητα που έπαιζε. Ο Jimmi Hendrix μάλιστα, είχε αναγνωρίσει δημόσια το ταλέντο του. Το ρεμπέτικο τραγούδι μεταλλάχθηκε ριζικά με την εμφάνιση του τετράχορδου μπουζουκιού του Χιώτη ενώ ο ίδιος είχε ήδη εμφανιστεί στη δισκογραφία ήδη από τη δεκαετία του 1940. Το πρώτο τραγούδι που ηχογραφήθηκε όταν επαναλειτούργησε η Columbia το 1946 ήταν *Ο πασατέμπος* του Χιώτη. Κρίνοντας από την μετέπειτα πορεία του στη μουσική δεν τον ενέταξα στους ρεμπέτες στην παρούσα μελέτη.

μουσικής ανάμεσα στο ρεμπέτικο και την ευρωπαϊκή μουσική. Πλήθυναν τα τραγούδια για την κοινωνική σύγκλιση και τη διέξοδο στο γλέντι, ακολουθώντας το σύνθημα ότι *η φτώχεια θέλει ...καλοπέραση!* Το *λαϊκό* τραγούδι διεύρυνε δυναμικά την κοινωνική του βάση, καθώς η χώρα έμπαινε σε μια νέα περίοδο αστικοποίησης. Οι μεγάλοι ρεμπέτες δεν δίστασαν να τα καυτηριάσουν τραγουδώντας για αυτά<sup>43</sup> χωρίς να λείπουν και τα σατιρικά κείμενα στα περιοδικά της εποχής<sup>44</sup>. Τις δεκατίες αυτές, 1950-1960, δε σημαίνει ότι μέσα από την αστικοποίηση του ρεμπέτικου *λαϊκού* τραγουδιού δεν αναδύθηκαν σημαντικοί μουσικοί όπως ο Μανώλης Χιώτης, ή ο Γιώργος Ζαμπέτας και ο Γιώργος Μητσάκης. Οι μουσικοί αυτοί που ξεχώρισαν στην εποχή αυτή προσέδωσαν στο *λαϊκό* τραγούδι κανταδόρικη διάθεση και λυρισμό που μέχρι τότε χαρακτήριζαν το *ελαφρό* τραγούδι.

Η αναγέννηση του ρεμπέτικου συντελέστηκε τη δεκαετία του 1960. Η επανεμφάνιση του Βαμβακάρη και οι φιλότιμες προσπάθειες αρκετών φοιτητών σύνδεσής τους με το ήθος των ρεμπετών, και η ηχογράφηση του *Επιτάφιου* του Θεοδωράκη το 1960, είχαν ως αποτέλεσμα οι δισκογραφικές εταιρείες να αρχίσουν να ηχογραφούν εκ νέου ρεμπέτικα, κυρίως μερικά παλιά με τις φωνές του Γρηγόρη Μπιθικώτση και της Σωτηρίας Μπέλλου. Ήταν η χρυσή εποχή του Μάνου Χατζιδάκι και του Μίκου Θεοδωράκη που με τη μουσική τους ιδιοφυΐα καθιέρωσαν το *έντεχνο-λαϊκό*. Συνταιρίαζαν τα λαϊκά όργανα ενορχηστρώνοντας τη παραδοσιακή μουσική σε δυτικότερες κλίμακες. Μετέτρεψαν τους *δρόμους* σε *μινόρε -ματζόρε* κλίμακες συνταιριάζοντας το *ελαφρό* δυτικότερο τραγούδι με στοιχεία από το ρεμπέτικο, το αρχοντορεμπέτικο και το λαϊκό.

---

<sup>43</sup> Ο Τσιτσάνης καυτηριάζει τους *αρχοντορεμπέτες*, τραγουδώντας το 1952 σ' ένα γρήγορο χασάπικο μαζί με το Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σούλα Καλφοπούλου:

*Μπορεί να ζεις στο Κολωνάκι / μα λαχταράς το μπουζουκάκι  
είσαι το φρούτο του καιρού / ο μάγκας του γλυκού νερού.  
Απ' το σουίνγκ και το φοζάκι / το γύρισες στο ζειμπεκάκι  
και κάνεις στάχτη το ντουνιά / για μια μαγκίτικη πενιά.*

<sup>44</sup> Έμμετρο κείμενο του Ασημάκη Γιαλαμά δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Μοντέρνο Τραγούδι* του Κώστα Μάνεση ήδη το 1948:

*Με βιάδισμα σερέτικο και τσιγαριλικάκι  
περνά η ντερμπεντέρισσα από το Κολωνάκι.  
Από μικρή ανατράφηκε με γλώσσες και με πιάνα  
μα τώρα για ρεμπέτικα είναι πολύ χαρμάνια.  
Διψά τραγούδια μόρτικα ν' ακούει στα μπουζούκια  
και να 'χει κι ένα γκόμενο να της τραβά χαστούκια.  
Αυτός λοιπόν ο πόλεμος μαντάρα τά 'χει κάνει  
το Κολωνάκι μπερδέψε με το Πασαλιμάνι...  
Τις σχέσεις πια τις έκοψε με τους αμπασαντέρ  
και πια νταραβερίζεται αβέκ λε ντερμπεντέρ.  
Το τένις πια το ζέχασε, σπορ έχει το μπαρμπούτι  
κι από καθήκον μάγκικο περιφρονεί τα πλούτη...  
Και τις βραδιές που βρίσκεται στα λαϊκά τα κέντρα  
σαν μάγκας βέρος φέρνεται και νιώθει σαν αφέντρα.  
Κι απ' τη γωνιά που κάθονται οι λαϊκοί οι τύποι  
κοιτάνε τα παράξενα και λεν με κάποια λύπη  
σαν βλέπουνε στα κέντρα τους τις κοσμικές κυράδες:  
-Βρε μαγκιά την είχαμε και μεις οι φουκαράδες.  
και τώρα μας την παίρνουνε κι αυτήν μωρ' αδερφάκι  
οι νεο-ντερμπεντέρηδες από το Κολωνάκι.*

Εκείνη την περίοδο, ο Χριστιανόπουλος (1961) κυκλοφόρησε ένα δοκίμιο και διεκδικεί γι' αυτό τον τριπλό τιμητικό τίτλο: της πρώτης ρεμπέτικης βιβλιογραφίας, της πρώτης ανθολογίας ρεμπέτικης στιχουργίας και, ως προς την ανατυπωμένη του μορφή, της πρώτης μονογραφίας επί του αντικειμένου. Το 1968 κυκλοφόρησε το βιβλίο του Ηλία Πετρόπουλου *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, το βιβλίο που σύμφωνα με πολλούς, καθιέρωσε τον όρο *ρεμπέτικα* για τα τραγούδια αυτά. Ο Λιάβας (2009:232-235) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι εκείνη την περίοδο το ρεμπέτικο *σκόνταψε εκμεταλλευόμενο από τα εμπορικά κυκλώματα της δισκογραφίας*. Ενώ ο Μάνος Χατζιδάκις σε κείμενό του το 1978 (Πετρόπουλος, 1979:279-280) χαρακτηριστικά αναφέρει: *Το ρεμπέτικο δεν υπάρχει περίπου από το '50 [...] το ρεμπέτικο έπαψε να υπάρχει από τη στιγμή που το πιάσαμε στα χέρια μας. Υπήρχε μόνο έναν καιρό που λειτουργούσε παράνομα σε απρόσιτες και απομακρυσμένες κρυσμώνες, κάπου στα πέριξ. Ακόμα υπήρχε και όταν άρχιζε να εκφράζει λειτουργικά, πάθη και βιώματα μεταπολεμικά μιας ανώνυμης, ζαλισμένης από τη καταστροφή, προδομένης μάζας, που ένιωθε την ανάγκη της ερωτικής επικοινωνίας και δεν μπορούσε, και τη διάθεση να ξεφύγει απ' την πραγματικότητά της, και πάλι, δεν μπορούσε.*

Η περίπτωση του ρεμπέτικου άρχισε ήδη να μελετάται δειλά από τη δεκαετία του 1960 ενώ το 1979 κυκλοφόρησε η δεύτερη έκδοση του Πετρόπουλου *Ρεμπέτικα Τραγούδια* εμπλουτισμένη με σπάνιο φωτογραφικό υλικό. Παρ' όλες τις ιστορικές ανακρίβειες και κάποια λάθη αποτελεί την πρώτη σοβαρή αντιμετώπιση (Gauntlett, 2001:12) του ρεμπέτικου. Σε κοινωνιολογικό επίπεδο, η πρώτη προσέγγιση ανήκει στον Στάθη Δαμιανάκο με το έργο του *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*<sup>45</sup> ενώ ιδιαίτερα συνέβαλε αργότερα το 1996 ο Νίκος Κοτταρίδης εκδίδοντας τον συλλογικό τόμο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Συμβολή στον ερευνητή του ρεμπέτικου συνιστά η συγκέντρωση πλείστων κειμένων από τον εγχώριο τύπο από τον Κώστα Βλησίδα (2004) στο βιβλίο του *Όψεις του Ρεμπέτικου*. Λίγο νωρίτερα κυκλοφόρησε το βιβλίο του Στάθη Gauntlett (2001) *Ρεμπέτικο Τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* συγκεντρώνοντας έναν όγκο πραγματολογικών στοιχείων και μια μεθοδολογία προσέγγισης και έρευνας και καταγραφής του ρεμπέτικου. Ως προς την καταγραφή των απομνημονευμάτων και τον βιογραφιών των φορέων του ρεμπέτικου δυστυχώς υπάρχει ένα μεγάλο κενό. Οι πρώτες καταγραφές αν και αποτελούν αξιόλογες πρωτογενείς πηγές υστερούν στην επιστημονική μεθοδολογία κατά τη σύνταξή τους αγνοώντας βασικές αρχές της εθνομουσικολογίας. Τις τελευταίες δύο δεκαετίες υπάρχει μια έξαρση μελέτης για το ρεμπέτικο τραγούδι με πλήθος δημοσιευμάτων τόσο σε ελληνικό όσο και παγκόσμιο επίπεδο. Προς αυτή την κατεύθυνση συνέβαλε και η εμπορικά επιτυχημένη έκδοση της Χολστ του 1975 *Road to rempetika. Music from a Greek sub-culture: songs of love, sorrow and hashish* ενώ μεταφράστηκε το 1977 αποτελώντας μια συνοπτική εισαγωγή για την ολιστική περίπτωση του ρεμπέτικου με ενδιαφέρουσα συλλογή κειμένων στο τέλος (Χολστ, 2001). Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 ενώ όλα έδειχναν τον θάνατο του ρεμπέτικου κρίνοντας από τίτλους εφημερίδων (Gauntlett, 2001:109) ανέβηκε στην εξουσία το ΠΑΣΟΚ με ατζέντα σαφώς πιο λαϊκή. Τα πρώτα σημάδια μιας ευνοϊκής αντιμετώπισης δεν άρχισαν να φανούν και το 1983 προβλήθηκε από την τηλεόραση της ΕΡΤ μια σειρά δεκατριών επεισοδίων *Το Μινόρε της Αυγής* που βασιζόταν στη

<sup>45</sup> Εκδόσεις Ερμείας, Αθήνα 1978, α' έκδοση.

ζωή μουσικών του ρεμπέτικου κατά τον μεσοπόλεμο (EPT, 1984). Η σειρά θεωρήθηκε καθολική επιτυχία προβάλλοντας μια αισθηματολογική και ρομαντικοποιημένη εικόνα του κόσμου του ρεμπέτη αυξάνοντας έτσι τη δημοτικότητα του είδους. Την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε και η ταινία του Κώστα Φέρρη *Ρεμπέτικο* επενδυμένη με μουσική του Σταύρου Ξαρχάκου. Από τη δεκαετία του 1980 και μετά το ρεμπέτικο απασχολεί τους μουσικολόγους διεθνώς, υπάρχουν πλήθος επιστημονικών ανακοινώσεων σε συνέδρια ενώ αποτελεί και το αντικείμενο διδακτορικών διατριβών. Το 2003 η EPT μετέδωσε ένα ντοκιμαντέρ *Δρόμοι του ρεμπέτικου με θέμα* την εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού παράλληλα με την ελληνική ιστορία και τους τόπους όπου η συγκεκριμένη μουσική άνθισε (Ταινιοθήκη της Ελλάδος, 2003). Σημαντικό αρχείο για τη ρεμπέτικη μουσική παράδοση είναι της EPT με αρκετά ντοκιμαντέρ και συνεντεύξεις ρεμπετών. Το Μουσείο Φαλτάιτς επίσης στη Σκύρο έχει στις συλλογές του το σημαντικό αρχείο του Κωνσταντίνου Φαλτάιτς. Η συμβολή του δημοσιογράφου Κώστα Φαλτάιτς στην έρευνα, καταγραφή και διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού ήταν ιδιαίτερα σημαντική και θεωρείται πρωτοπόρος στην έρευνα του ρεμπέτικου, με τα δημοσιεύματά του σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής, να αποτελούν βάση για τους επόμενους ερευνητές. Στο Μουσείο επίσης λαμβάνει χώρα το ετήσιο φεστιβάλ ρεμπέτικου. Ο Σπύρος Γκούμας και το μουσικό σχήμα *Παραπεταμένοι* είναι οι βασικοί συντελεστές της οργάνωσης και υλοποίησης του ετήσιου διεθνούς σεμιναρίου-συνάντησης για το ρεμπέτικο τραγούδι το οποίο λαμβάνει χώρα κάθε χρόνο από το 2009 έως σήμερα με την υποστήριξη του Δήμου Σκύρου. Ένα άλλο μεγάλο μουσικό αρχείο είναι αυτό που υπάρχει στον ιστότοπο του youtube.com όπου εκεί υπάρχουν τραγούδια, φωτογραφίες που οι κάτοχοί τους επιλέγουν να τα μεταφορτώσουν εκεί ώστε να καταστούν δημόσια χωρίς όμως να χάσουν οι ίδιοι τα πνευματικά τους δικαιώματα. Υπάρχουν επίσης πολλά αρχεία εκπομπών - αφιερωμάτων στο ρεμπέτικο από ειδικούς ερευνητές όπως ο Λάμπρος Λιάβας, από τις οποίες αντλούνται σημαντικά στοιχεία. Ταυτόχρονα, με την ερευνητική υποστήριξη του Πανεπιστημίου Αιγαίου, το οποίο συμμετέχει με το Τμήμα Μηχανικών Σχεδίασης Προϊόντων και Συστημάτων που εδρεύει στη Σύρο και την υποστήριξη του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος (ΙΣΝ), υλοποιείται η δημιουργία ενός *εικονικού μουσείου* για το Ρεμπέτικο (ΙΣΝ:2019). Στην ουσία πρόκειται για το πλουσιότερο Αρχείο του μελετητή του ρεμπέτικου τον, Παναγιώτη Κουνάδη, το οποίο θα αποκτήσει σύντομα δικό του ιστότοπο όπου θα παρουσιάζεται το αρχειακό αυτό υλικό.

Στη Σύρο, από την πλευρά των μουσείων, υπάρχει ένα μικρό μουσείο αφιερωμένο στον Μάρκο Βαμβακάρη που περιέχει κυρίως προσωπικά του αντικείμενα αναπαριστώντας το σπίτι του όπου μεγάλωσε. Στα Τρίκαλα, στεγάζεται το Κέντρο Έρευνας - Μουσείο Τσιτσάνη που λειτουργεί αφενός ως οργανισμός που οργανώνει τακτικά διάφορες εκδηλώσεις, συναυλίες, παρουσιάσεις, κτλ. Αφετέρου υπάρχει ο εκθεσιακός χώρος που σήμερα φιλοξενεί αρχειακό υλικό και εποπτικό υλικό σχετικά με τον Τσιτσάνη. Η έκθεση δε, είναι υπό επανασχεδίαση και αναμένεται να ολοκληρωθεί το προσεχές έτος. Στην Αθήνα, υπάρχει το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη - Κέντρο Εθνομουσικολογίας από το 1991. Η έκθεσή του φιλοξενεί πάνω από 1.200 ελληνικά λαϊκά όργανα ενώ συμβάλλει στην έρευνα, μελέτη και προώθηση της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Στην Αθήνα

επίσης δραστηριοποιείται το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής Φοίβος Ανωγειανάκης, ένα πολιτιστικό σωματείο με πλήθος δράσεων και εκδηλώσεων με στόχο την διάσωση, καταγραφή και προβολή, διάδοση της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Άξιο αναφοράς είναι και το ετήσιο ρεμπέτικο φεστιβάλ που οργανώνεται ετησίως στα Ιωάννινα από τον Σύλλογο Ρεμπετόφιλων Ιωαννίνων. Τέλος, το ρεμπέτικο έχει σημαντική διαδικτυακή παρουσία τόσο σε ιστότοπους όσο και μέσα από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Αξιοσημείωτο παράδειγμα το ρεμπέτικο φόρουμ (*rembetiko forum*)<sup>46</sup> όπου αριθμεί χιλιάδες μέλη όπου συζητούν, ανεβάζουν αρχεία, νέα, τραγούδια κτλ. σχετικά με το ρεμπέτικο.

Το ρεμπέτικο σήμερα, απευθυνόμενο σε άλλες κοινωνικές ομάδες από την εποχή της απαρχής του, οι οποίες δεν είναι πλέον φορείς αλλά απλώς χρήστες υπάρχει απολαμβάνοντας την αποδοχή και την πολιτιστική αναγνώριση που του αξίζει. Το ρεμπέτικο έχει πια αποκοπεί από το αρχικό του πλαίσιο ενώ συνδέεται πολιτισμικά με άλλα μουσικά είδη του κόσμου. Μια κοινή κληρονομιά εξαθλίωσης, καταπίεσης και ταξικών αντιθέσεων δημιούργησε μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα με τα υπόλοιπα *περιθωριοποιημένα* είδη μουσικής στον κόσμο. Έτσι μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το ρεμπέτικο συνδέεται πολιτισμικά με τα αμερικάνικα νέγκρικα *blues*, τα πορτογαλικά *fados*, τη *samba* στα βραζιλιάνικα τραγούδια στις φαβέλες του Ρίο, το *tango* της Αργεντινής, το ισπανικό *flamenco*, τη *reggae* της Τζαμάικας και τα *chanson réaliste* στη Γαλλία. Οι φορείς αυτών των μουσικών κουλτούρων τραγούδησαν διαμαρτυρόμενοι για την αδικία και τις διακρίσεις, τραγούδησαν τον πόνο είτε μέσα από ένα οργισμένο παράπονο ή ως οργισμένη καταγγελία *γελοιοποιώντας τα σύμβολα ταμπού της αστικής ιδεολογίας* (Δαμιανάκος, 2001:15-18). Συνεπακόλουθο της επιβολής της καταναλωτικής κοινωνίας των προηγμένων καπιταλιστικών χωρών είναι η αφομοίωση αυτών των μειονοτήτων και η εξάλειψη των οικονομικοπολιτικών συνθηκών που αποτέλεσαν τη βάση εμφάνισης αυτών των πολιτισμικών εκδηλώσεων.

Το ρεμπέτικο σήμερα, 2019, θεωρείται πολιτιστικό είδος προς διαφύλαξη, σύμφωνα με την Unesco ήδη από το 2017 που εντάχθηκε στη σχετική λίστα. Σε σχετική ανάρτηση στον ιστότοπό (ICH, Unesco) της ανάμεσα σε άλλα αναφέρει ότι *τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούσαν μέρος του κλασικού ρεπερτορίου σχεδόν όλων των κοινωνικών εκδηλώσεων, όπου υπήρχε χώρος για χορό και τραγούδι, ενώ λάμβανε χώρα δημόσια, με τους ερμηνευτές να ενθαρρύνουν τη συμμετοχή του κοινού. Όλοι οι Έλληνες, και όσοι μιλούν Ελληνικά, και αγαπούν αυτό το είδος μουσικής και χορού μπορούν να συμμετάσχουν. Τα ρεμπέτικα βρίθουν ανεκτίμητων αναφορών σε έθιμα, πρακτικές και παραδόσεις που συνδέονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο ζωής. Για την ένταξη αυτή στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο της Unesco θα αναφερθώ εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο.*

Κλείνοντας, η μουσική του ρεμπέτικου στη σύγχρονη Ελλάδα είναι παρούσα ως μια ζώσα μουσική παράδοση. Ακόμα και σήμερα, οι απόηχοι του ρεμπέτικου ή οι σύγχρονες εκδοχές του, λόγια και σύμβολα μιας *άλλης* εποχής, παράγοντας σημασίες και νοηματοδοτώντας εμπειρίες, εγκαταστάθηκαν πλέον στην καθημερινότητά μας. Έτσι, το ρεμπέτικο της άλλης εποχής, για το οποίο μιλάμε σήμερα, είναι, κατά μία

<sup>46</sup> Ο ιστότοπος του ρεμπέτικου φόρουμ: <https://rembetiko.gr/> [τελευταία πρόσβαση στις 29/3/19]

έννοια, εδώ και επιτελείται μέσα από πολλές ρεμπέτικες κομπανίες σε κέντρα διασκέδασης, στη δισκογραφία, στο ραδιόφωνο, στην τηλεόραση και στον κινηματογράφο, σε φεστιβάλ και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ενώ έχει ιδιαίτερη απήχηση στους νέους και διδάσκεται πλέον συστηματικά σε ωδεία, μουσικές σχολές και πανεπιστήμια. Η ρεμπέτικη μουσική είναι συνυφασμένη με το γλέντι και συχνά διοργανώνονται ρεμπέτικα γλέντια σε φεστιβάλ, σε στέκια, σε ταβέρνες ενώ αποτελεί συνήθως τρόπο διασκέδασης ιδιαίτερα των λαϊκών στρωμάτων και μάλιστα των νέων που αναγνωρίζουν σε αυτό μια αυθεντικότητα.

## **1.8. Επίλογος**

Το ρεμπέτικο έχει ξεπεράσει τα σύνορα της μουσικής, καλύπτει ένα κομμάτι της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας και έχει επηρεάσει όχι μόνο τη μουσική, αλλά και τους ανθρώπους και τα έθιμά τους στον βαθμό που είναι πλέον αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής ταυτότητας. Η μουσική αρχικά αποτύπωνε τη ζωή των περιθωριακών ανθρώπων, αλλά στη συνέχεια έγινε κάτι πολύ περισσότερο, ξεπέρασε αυτά τα όρια επηρεάζοντας τη ζωή διαφορετικών κοινωνικών στρωμάτων. Είναι ακόμα η μουσική του λούμπεν υποπρολεταριάτου αλλά είναι και η μουσική του λαού, ανεξάρτητα από την κοινωνική τους θέση. Το ρεμπέτικο διαρκώς μετασχηματιζόμενο κατά την πάροδο των δεκαετιών έχει μετενσαρκώσει όλες τις κοινωνικές και ιστορικές επιδράσεις που δεχόταν. Είναι φορέας και εκφραστής της σύγχρονης ιστορίας της Ελλάδας όντας ένα προϊόν γεννημένο από την ίδια την κοινωνία. Γιατί όμως να διαφυλαχθεί το ρεμπέτικο και γιατί η κουλτούρα του είναι σημαντική για τον σύγχρονο πολιτισμό ώστε να αποτελέσει κυρίαρχο θέμα της προτεινόμενης έκθεσης θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

## 2. Το ρεμπέτικο ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά

Το ρεμπέτικο, όπως είδαμε επιτελείται και σήμερα, όντας ζώσα μουσική παράδοση και αποτελεί πολιτιστικό στοιχείο του ελληνισμού ως γνήσιο αστικό λαϊκό τραγούδι. Υπάρχει γενικά μια σύγχυση με τους όρους παραδοσιακό, λαϊκό και φολκλόρ όταν κάποιος αναφέρεται σε τέτοιους είδους μουσική. Ο Λιάβας (2009 β) επισημαίνει ότι η μεθοδολογία για την εκτίμηση της λαϊκής μουσικής είναι ο συνδυασμός των στοιχείων που αποτέλεσαν την ταυτότητα της κοινωνικής ομάδας που επιτελεί τη μουσική αυτή, με τα στοιχεία και τα εργαλεία που συνέβαλαν σε αυτό. Όταν η μουσική επιτέλεση, εν προκειμένω το ρεμπέτικο, αποκόπτεται από τη πολιτιστική του ταυτότητα, δεν αποτελεί παρά μόνο μια αποτύπωση παρελθοντικών πρακτικών. Μια αναπαράσταση τοποθετημένη σε άλλον χρόνο και τόπο στοχεύοντας κυρίως στην αυθεντικότητα των στοιχείων αυτών, ως μια φωτογραφική απεικόνιση, χάνει τον δίαυλο επικοινωνίας με το κοινό και ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται το ουσιαστικό στοιχείο της παράδοσης αυτής. Η μουσική αναπαράσταση τότε μεταλλάσσεται σε *φολκλόρ*, δηλαδή αποκόπτεται από τον τόπο, τον χρόνο ή ακόμη και από τους φορείς του και αναπαράγεται σε διαφορετικές συνθήκες και χώρους. Το ρεμπέτικο δεν κινδυνεύει μόνο από φολκλωρικές αναπαραστάσεις χωρίς πολιτισμικό υπόβαθρο. Ως ένα είδος μουσικής που εμφανίστηκε κάτω από ειδικές συνθήκες στις αρχές του προηγούμενου αιώνα, διαρκώς μεταλλασόμενο και επιτελούμενο σήμερα ως είδος διασκεδάσεως κινδυνεύει να διαβρωθεί. Είναι σύνηθες στη συνείδηση του κόσμου να συγχέεται η ρεμπέτικη μουσική με τη λαϊκή, τα αρχοντορεμπέτικα, την έντεχνη λαϊκή και ως ρεμπέτικα τραγούδια να θεωρούνται τα πλείστα τραγούδια που περιέχουν μπουζούκι. Το ρεμπέτικο, εκτός από τα μουσικά τεκμήρια που το αφορούν, εμπίπτει στη σφαίρα του άυλου και τα τεκμήρια που του δίνουν υπόσταση είναι ποικίλα και διάσπαρτα. Το κλειδί για την αναγκαιότητα της διατήρησής του μέσα από δράσεις που θα το αναδείξουν είναι ακριβώς η μαζική του απήχηση. Οι νεότερες γενιές των Ελλήνων όχι μόνο απολαμβάνουν τη μουσική του παρελθόντος αλλά επηρεάζονται μουσικά και εμπνέονται από αυτήν. Το ρεμπέτικο είναι μια ανεξίτηλη πτυχή των Ελλήνων, επειδή είναι διαχρονικά παρόν από την ίδρυσή του στον πόνο των κατατρεγμένων, στις λύπες τους, στα γλέντια τους, από την πρώτη πενιά στο μπαγλαμαδάκι του φυλακισμένου που καταριόταν τη μαύρη αδικία του, μέχρι σήμερα, που αποτελεί πλέον παγκόσμιο πολιτιστικό αγαθό προς διαφύλαξη και θεωρείται ένα παγκόσμιο μουσικό φαινόμενο. Η μουσική ήταν πομπός και εκφραστής των συναισθημάτων ενώ η επιτέλεσή της, το *musicking*, που θα δούμε παρακάτω δεν είναι αποκομμένο από τον κοινωνικό του περίγυρο. Η επιτέλεση της μουσικής δημιουργεί τη μουσική κουλτούρα που περιλαμβάνει όχι μόνο τους ανθρώπους που την περιβάλλουν αλλά και τους ανθρώπους σε παρελθόντα χρόνο που έχουν συμβάλλει στη διαμόρφωσή της.



## 2.1. Η μουσική ως πολιτισμικό αγαθό

Ο Elliot (1990:147) εξηγεί ότι οι άνθρωποι βιώνουν και μεταδίδουν τον πολιτισμό τους μέσω της τέχνης. Ως απόδειξη χρησιμοποιεί το παράδειγμα της μουσικής, υποστηρίζοντας ότι η κάθε κοινότητα ανθρώπων, ο κάθε πολιτισμός, διαχρονικά και παγκόσμια έχει τη δική του μουσική κουλτούρα. Τα πολιτιστικά στοιχεία, ο πολιτισμός, δεν είναι κάτι που υπάρχει στους ανθρώπους, αλλά είναι κάτι που αυτοί επιτελούν. Γεννιέται μέσα από την αλληλεπίδραση μεταξύ των πεποιθήσεων μιας ομάδας -κοινότητας ανθρώπων- σχετικά με τις φυσικές, κοινωνικές και μεταφυσικές συνθήκες και τα συναφή συστήματα δεξιοτήτων και γνώσεων που αναπτύσσουν, τυποποιούν, διατηρούν και τροποποιούν για να ικανοποιήσουν τις εγγενείς και εξωγενείς ανάγκες της ομάδας. Στη μουσική, τα έργα που παράγονται από μια συγκεκριμένη μουσική πρακτική είναι αδιαχώριστα από τις ρίζες τους, το υποκείμενο δηλαδή κοινό δίκτυο πεποιθήσεων της κοινότητας. Παρόλο που κάθε μουσική πρακτική μπορεί να προσδιοριστεί χάρη στην παραγωγή ενός συνόλου μουσικών ακουσμάτων με κοινά αντικειμενικά χαρακτηριστικά, η συνοχή αυτή των μουσικών ακουσμάτων αποδεικνύει την ύπαρξη ενός μουσικού *στυλ*: ένα κοινό σύνολο πεποιθήσεων, εννοιών και αρχών για την παραγωγή και ακρόαση συγκεκριμένων τόνων με έναν ορισμένο τρόπο. Πιο απλά ορισμένοι ήχοι, ορισμένα μουσικά ακούσματα, μπορεί για έναν άνθρωπο να είναι *μουσική* ενώ για κάποιον άλλον από άλλον πολιτισμό να είναι κάτι εντελώς άγνωστο και να μην ακούγεται ως *μουσική*. Αυτό συμβαίνει επειδή είμαστε κοινωνικά όντα που κληρονομούμε και συμβάλλουμε στην τροποποίηση μιας συλλογικής κατανόησης του τι θα μετρήσει ως *μουσική* ή *τόνος* για μας. Από αυτή την άποψη, η μουσική δεν είναι ούτε αυτόνομη, ούτε άμεση, ούτε φυσική ούτε ουσιαστική. Στην πραγματικότητα, η μουσική (όπως ο πολιτισμός) καθορίζεται κοινωνικά και ιστορικά. Κανείς άνθρωπος δεν γεννιέται με την ικανότητα να συνθέσει μουσική, ασχέτως αν μερικοί έχουν έμφυτο ταλέντο και μια μουσική κλίση. Για να συνθέσει κάποιος μουσική ή να παράξει μουσικό έργο πρέπει να διδαχθεί μουσικούς κανόνες, κάποιο σύστημα, μουσικό όργανο, να αλληλεπιδράσει με καθηγητές, άλλους μουσικούς, να εξοικειωθεί με τεχνικές, με την ιστορία της κοινότητας, με τους ήχους κ.ά. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, όταν ένας συνθέτης ή ένας μουσικός παράγει μουσική, δεν ενεργεί αυτόνομα αλλά ως μέρος μιας κοινωνικής πρακτικής ενώ δεν συνδέεται πολιτισμικά μόνο με τους ανθρώπους του περίγυρου του αλλά και με τους μουσικούς προκατόχους του. Συνεπώς, η εμπλοκή με τη μουσική επιτέλεση δεν είναι αποκομμένη από το κοινωνικό περίγυρο και συνδέεται άμεσα με τις κοινωνικές πρακτικές. Η μουσική ενασχόληση (*musicizing*) παρουσιάζει μια δυναμικότητα και μια ενέργεια και διαρκώς διευρύνει τους συμμετέχοντες, διαρκώς συστήνονται νέα πρόσωπα που την επιτελούν και συνδέονται με πολλαπλούς τρόπους με αυτήν. Συνεπώς, όταν κάποιος μελετάει τη μουσική, δεν αρκεί να μελετάει τα μουσικά έργα, αυτόνομα και αποκομμένα από το πλαίσιο τους διότι η μουσική είναι μια πολυσύνθετη πρακτική. Η μουσική λοιπόν είναι μια μορφή εκούσιας και ορθολογικής ανθρώπινης δράσης. Αυτή η ενέργεια οργανώνεται και αναπτύσσεται ώστε να παραχθεί ήχος ενός συγκεκριμένου είδους σύμφωνα με μια κοινωνική ομάδα. Σε οποιοδήποτε τοπικό, περιφερειακό ή εθνικό πλαίσιο η μουσική είναι στην πραγματικότητα ένα ευρύ φάσμα συστημάτων δράσης που οργανώνονται γύρω από συγκεκριμένες πεποιθήσεις, στόχους, δεξιότητες, και πρότυπα για την παραγωγή

συγκεκριμένων ειδών μουσικών ακουσμάτων για ειδικές ομάδες ακροατών (Elliott, 1990:156-8). Για να κατανοήσει συνεπώς κάποιος τη μουσική ως ανθρώπινη δραστηριότητα πρέπει να εστιάσει και στην επιτέλεση της μουσικής, στο *musicising*. Κλείνοντας την ενότητα και για να επανέλθω στη περίπτωση του ρεμπέτικου, αυτό το είδος μουσικού ακούσματος δεν έχει την ίδια απήχηση, σε κάποιον που δε συνδέεται πολιτισμικά με τους φορείς του. Φυσικά, στη σύγχρονη Ελλάδα που πλέον το ρεμπέτικο απλά αναπαράγεται δε μπορούμε να το βιώσουμε στην αρχική του υπόσταση, δε μπορούμε δηλαδή να βιώσουμε την αίσθηση ενός ρεμπέτικου τραγουδιού να ακούγεται σε έναν τεκέ του Πειραιά όπου συναναστρέφονται μάγκες. Σίγουρα όμως, μας είναι πιο γνώριμος ως ήχος από ότι είναι σε έναν Αργεντίνο για παράδειγμα ή έναν Βρετανό, καθώς συνδεόμαστε πολιτισμικά με τους ρεμπέτες του Πειραιά μέσω άλλων πολιτιστικών στοιχείων.

## 2.2. Η άυλη πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας.

Η διττή φύση της κληρονομιάς, η οποία τιμάται ταυτόχρονα για την παγκόσμια αξία της και για το ιδιαίτερο νόημα και σημασία της για τις τοπικές κοινότητες αποτελεί πρόκληση για τη διαφύλαξή της και την παρουσίασή της από τα μουσεία. Η κληρονομιά ως οικουμενική, παγκόσμια αξία, είναι η κυρίαρχη προσέγγιση στη διεθνή πολιτιστική πολιτική από το δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, αλλά η σημασία της για τις τοπικές κοινότητες είναι όλο και περισσότερο κατανοητή. Ο όρος *άυλη πολιτιστική κληρονομιά*, επινοήθηκε από εμπειρογνώμονες της ευρωπαϊκής κληρονομιάς για την αντιμετώπιση της αντίληψης της πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία επικεντρωνόταν στην υλικότητα των πολιτιστικών στοιχείων. Προσθέτοντας το επίθετο *άυλη*, η νέα έννοια στοχεύει να αναγνωρίσει την ίση σημασία αυτού του πολιτιστικού στοιχείου που δεν παίρνει απτές μορφές, αλλά παίζει σημαντικό ρόλο στη διατήρηση των πολιτιστικών παραδόσεων και της πολιτιστικής ταυτότητας. Όσον αφορά τον ρόλο των μουσείων στη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς (ICH), ένα άλλο έγγραφο μεγάλης σημασίας είναι η σύσταση του 2015 από την Unesco, *Recommendation concerning the Protection and Promotion of Museums and Collections, their Diversity and their Role in Society* που αφορά στην προστασία και την προώθηση των μουσείων και των συλλογών του και ο ρόλος που καλούνται και οφείλουν να διαδραματίζουν στο κοινωνικό σύνολο. Αυτό είναι ένα καινοτόμο έγγραφο που αναγνωρίζει όχι μόνο τη μεγάλη σημασία της διατήρησης, μελέτης και μετάδοσης της πολιτιστικής κληρονομιάς, τόσο απτών όσο και άυλων, για όλες τις κοινωνίες, την κοινωνική συνοχή και την αειφόρο ανάπτυξη, αλλά και τον κεντρικό ρόλο που μπορούν να διαδραματίσουν τα μουσεία για να βοηθήσουν να επιτευχθεί αυτό. Φαίνεται ίσως παράδοξο το πώς μπορούν να συμβάλλουν τα μουσεία στην προστασία της ICH, μιας μορφής πολιτιστικής κληρονομιάς που δεν παίρνει κατά κύριο λόγο φυσική, απτή μορφή. Ο ορισμός που δίνεται για την *άυλη πολιτιστική κληρονομιά* στο άρθρο 2 (1) της σύμβασης της Unesco του 2003 βοηθάει ως προς αυτή την κατεύθυνση: *οι πρακτικές, οι αναπαραστάσεις, οι εκφράσεις, οι γνώσεις, οι δεξιότητες -καθώς και τα μέσα, τα αντικείμενα, των πολιτιστικών χώρων που συνδέονται με αυτό- ότι οι κοινότητες, οι ομάδες και, σε ορισμένες περιπτώσεις, τα άτομα αναγνωρίζουν ως μέρος της*

πολιτιστικής τους κληρονομιάς. Από τον ορισμό προκύπτει ότι η άυλη πολιτιστική κληρονομιά δεν αποτελείται μόνο από πρακτικές κτλ. αλλά και από αντικείμενα που εμπλέκονται με τις πρακτικές αυτές. Με αυτόν τον τρόπο, η εξεύρεση νέων τρόπων παρουσίασης και ερμηνείας της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς από τα μουσεία είναι μέρος ενός ευρύτερου κινήματος προς μια ανθρωποκεντρική και λιγότερο ελιτίστικη αντίληψη για το μουσείο που εμπλέκει πιο ουσιαστικά τις κοινότητες που το αφορούν.

Τα έτη 2015 και 2017 αποτελούν ιστορικά ορόσημα για το Ρεμπέτικο. Το 2015 πραγματοποιήθηκε η ένταξή του στο Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς. Το Εθνικό Ευρετήριο είναι η αποτύπωση στοιχείων της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας με τη μορφή ευρετηρίου ενώ αποτελεί όρο, βάσει του άρθρου 12, της Σύμβασης της Unesco του 2003. Η πληροφορία που σχετίζεται με κάθε εγγεγραμμένο στοιχείο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς παρουσιάζεται σε ένα Δελτίο το οποίο συμπληρώνεται και ανανεώνεται σε τακτά χρονικά διαστήματα από την ίδια την κοινότητα φορέων σε συνεργασία με τη Διεύθυνση Νεώτερου Πολιτιστικού Αποθέματος και Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του ΥΠΠΟΑ και με τη συνδρομή της Εθνικής Επιστημονικής Επιτροπής. Η εγγραφή του ρεμπέτικου και η αναγνώριση από την Πολιτεία ως πολιτιστικού αγαθού το καθιστά αυτομάτως είδος υπό προστασία. Στο Εθνικό Ευρετήριο συνολικά μέχρι στιγμής, 2019, είναι εγγεγραμμένα είκοσι επτά στοιχεία ενώ έξι εξ αυτών είναι εγγεγραμμένα και στον αντίστοιχο κατάλογο της Unesco.

Το 2017 εγκρίθηκε η εγγραφή του Ρεμπέτικου στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας από την Διακυβερνητική Επιτροπή της Σύμβασης για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (Unesco, 2003) στη δωδέκατη ετήσια συνεδρίασή της (Jeju Island, Κορέα, 4-9.12.2017), ύστερα από τον πλήρη φάκελο υποψηφιότητας που υπέβαλε το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Αναλυτικότερα, η Unesco στις 17 Οκτωβρίου 2003, υιοθέτησε τη Σύμβαση για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*) αναγνωρίζοντας τους κινδύνους υποβάθμισης, εξαφάνισης και καταστροφής της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς που ενέχουν η παγκοσμιοποίηση και οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί. Στο άρθρο 11 ορίζεται ο ρόλος των κρατών μερών οφείλοντας να λαμβάνουν μέτρα προστασίας για τη διασφάλιση της προστασίας των στοιχείων που βρίσκονται στο έδαφος τους ενώ στο άρθρο 13 αναφέρονται αναλυτικά οι προσπάθειες που οφείλει κάθε κράτος μέλος να καταβάλλει προς την παραπάνω κατεύθυνση. Η Ελλάδα επικύρωσε τη σύμβαση αυτή το 2006 και από τότε έχει εγγράψει έξι στοιχεία. Το Ρεμπέτικο είναι το πέμπτο στοιχείο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς που εγγράφει η χώρα μας. Έχουν προηγηθεί η Μεσογειακή Δίαιτα (από κοινού με τις Ιταλία, Ισπανία, Μαρόκο, Πορτογαλία, Κύπρο, Κροατία), η Παραδοσιακή Μαστιχοκαλλιέργεια στη Χίο, η Τηνιακή Μαρμαροτεχνία, το εθιμικό δρώμενο των Μωμόερων και τέλος η Τέχνη της Ξερολιθιάς (από κοινού με τις Γαλλία, Ελβετία, Ισπανία, Ιταλία, Κροατία, Κύπρο, Σλοβενία). Σύμφωνα με το δελτίο τύπου τον Δεκέμβριο του 2017 του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού (2017) στην Απόφαση για την εγγραφή του Ρεμπέτικου επισημάνθηκε η επιτυχής ανάδειξη, μέσω του φακέλου υποψηφιότητας, του δυναμικού χαρακτήρα του, καθώς και της εξέλιξής του σε ισχυρό σημείο αναφοράς για τη συλλογική μνήμη και ταυτότητα

*των Ελλήνων*. Στην ίδια Απόφαση επισημαίνεται η ποιοτική τεκμηρίωση του φακέλου συνολικά και υπογραμμίζεται ότι η θερμή έκφραση υποστήριξης της υποψηφιότητας από την κοινότητα του ρεμπέτικου ανέδειξε συναρπαστικές προσωπικές αφηγήσεις, άμεσα συνδεδεμένες με το στοιχείο.

Στη λίστα της Unesco με τις εγγραφές των στοιχείων βρίσκονται μέχρι στιγμής περίπου διακόσια είκοσι έξι στοιχεία από ενενήντα ένα χώρες που έχουν ως θέμα τους τη μουσική. Από αυτά τα σαράντα έξι αφορούν κάποια μουσική κουλτούρα ενός τόπου ενώ τα υπόλοιπα αφορούν είτε τελετές που περιέχουν μουσική ή κάποια συγκεκριμένη μουσική τεχνική.

### 3. Η μουσειοποίηση της μουσικής

Στην παρούσα εργασία ερευνάται η κληρονομιά της ρεμπέτικης μουσικής, η πολιτιστική κληρονομιά που απορρέει από το ρεμπέτικο τραγούδι και εισέρχεται σε μια μουσειακή έκθεση. Το ρεμπέτικο τραγούδι μέσα σε μια μουσειακή έκθεση προσεγγίζεται μέσα από θεωρίες πολιτιστικής κληρονομιάς που σχετίζονται με την άυλη φύση του.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθώ στο πώς η μουσική *μπαίνει* σε ένα μουσείο ή γίνεται κεντρικό θέμα μιας έκθεσης, πώς γίνεται δηλαδή μουσειακό έκθεμα. Πώς η μουσική που είναι κάτι άυλο μπορεί να εκτεθεί ώστε η ιστορία της να αποτελεί το κεντρικό αφήγημα μιας έκθεσης. Για να κατανοήσουμε αυτό, πρέπει πρώτα να δούμε τι είναι η μουσική και η επιστήμη γύρω από αυτήν, αναλύοντας πρακτικές από το παρελθόν, μελετώντας τις συλλογές μουσικών οργάνων και τα αντίστοιχα μουσεία, ερευνώντας το αντικείμενο της μουσικής επιστήμης (μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας) ώστε να καταλήξω στο πώς το *musicizing*, και όχι απλά η μουσική, μπορεί να εκτεθεί μέσα από υλικά αντικείμενα στον χώρο μιας έκθεσης.

#### 3.1. Η μουσική ως αντικείμενο επιστήμης

*Η μουσική είναι μια υψηλότερη αποκάλυψη  
από κάθε σοφία και φιλοσοφία[...]*

*Η μουσική είναι πράγματι ο μεσολαβητής ανάμεσα στην πνευματική και την  
αισθησιακή ζωή.*

(Ο Ludwig Van Beethoven σε γράμμα του στον Goethe)

Προσπαθώντας να ορίσω τη μουσική ανέτρεξα σε εγκυκλοπαίδειες και λεξικά. Οι ορισμοί που εντόπισα συμπυκνώνονται από την Πάπυρος, Larousse Britannica που δίνει τον εξής ορισμό: *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα οριζόταν ως η τέχνη των μουσών, η ενασχόληση δηλαδή που διαμορφώνει τη ψυχή και το πνεύμα ενώ αργότερα η έννοια της μουσικής απέκτησε στενότερη σημασία και ορίζεται ως η τέχνη των ήχων.* Ενώ η Wikipedia ορίζει τη μουσική *ως τη μορφή τέχνης που αποτελείται από ήχο και σιωπή και εκφράζεται με τον χρόνο (ρυθμό, μέτρημα).*

Η μουσική ως επιστήμη έχει μελετηθεί εκτενώς από τη Μουσικολογία η οποία επικεντρώνεται αυστηρά στα γραπτά έργα μουσικής, στη μελέτη των μουσικών οργάνων καθώς και στους κανόνες που διέπουν τη μουσική. Από το 1970 και μετά το ενδιαφέρον αυτής της επιστήμης έχει μετατοπιστεί από τη μελέτη των αυτόνομων μουσικών έργων υιοθετώντας μια πιο ανθρωποκεντρική προσέγγιση. Η έκδοση του 1964, *Anthropology of Music* του Merriam συνδυάζει την επιστήμη της ανθρωπολογίας με το αντικείμενο μελέτης της μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας ενώ ισχυρίζεται ότι η μουσική πρέπει να μελετάται μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο που επιτελείται ή δημιουργείται. Η επιστήμη της Εθνομουσικολογίας πρωτοεμφανίστηκε ήδη από το 1890 ταυτόχρονα στην Αμερική

και στη Γερμανία (Merriam, 1964:3, Cross, 2012:669-670). Στον αντίποδα υπήρχε η επιστήμη της Μουσικολογίας που μελετούσε τον ήχο της μουσικής που υπόκειται στους δικούς της κανόνες, απομονώνοντάς την από το κοινωνικό της πλαίσιο. Οι θεωρητικοί της Εθνομουσικολογίας ήρθαν να γεφυρώσουν τότε αυτό το χάσμα, να συνδέσουν την παραγωγή μουσικής με την ανθρώπινη ιστορία, εξέλιξη, μελετώντας τη μουσική με ανθρωπολογικά εργαλεία. Από τη δεκαετία του 1970 και μετά η Εθνομουσικολογία επηρέασε τη Μουσικές Σπουδές αναδύοντας νέα αντικείμενα μελέτης της μουσικής. Αρκετοί ερευνητές άρχισαν να μελετούν τον ρόλο της μουσικής στη ζωή των ανθρώπων στο πώς δηλαδή αυτή επιτελείται και παράγεται. Παράλληλα οι νευροεπιστήμες μελετούν πλέον το πώς επηρεάζει η μουσική τον ακροατή και πώς η εμπλοκή με αυτήν έχει κοινωνικές συνέπειες (Cross, 2012:670-671) ενώ η διεθνής βιβλιογραφία κάνει αναφορές στον όρο *musicizing* (Sarbanes, 2006:20) που μεταφράζεται ως *η οποιαδήποτε δραστηριότητα σχετίζεται με τη μουσική (σύνθεση, παραγωγή, άκουσμα μουσικής)*. Οι περισσότεροι μελετητές παραδοσιακά έδιναν έμφαση στους επαγγελματίες μουσικούς ενώ πιο πρόσφατα άρχισε να μελετάται η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ ακροατηρίου και μουσικών ακόμα κι αν αυτοί δεν είναι επαγγελματίες. Οι κοινωνικές προεκτάσεις των κοινωνιών της μουσικής, η *συμμετοχική μουσική* (participatory music) είναι το αντικείμενο μελέτης της Εθνομουσικολογίας, όπως αναφέρει ο Cross. Η μουσική ως άκουσμα, (ήχος) δεν είναι το πρωταρχικό αντικείμενο μελέτης αλλά αποτελεί συστατικό στοιχείο μιας ολόκληρης διαδικασίας. Η μουσική ή το τραγούδι δεν έχουν νόημα αν αποκοπούν από το ευρύτερο πλαίσιο των κοινωνικών πρακτικών. Συνεπώς αξία δεν έχει τόσο το τί ακούγεται αλλά το γιατί, πού, πότε και από ποιους. Η μουσική δηλαδή δεν είναι μόνο ένα παραστατικό αλλά ένα συμμετοχικό φαινόμενο (Cross, 2012:673).

Η περίπτωση της ρεμπέτικης μουσικής αναδύει ακριβώς αυτή την αξία που το εμείς αλληλεπιδρά με το εγώ χωρίς όμως να υπερτερεί κανένα από τα δύο. Τα ρεμπέτικα όπως παρουσίασα στο πρώτο κεφάλαιο δεν ήταν απλά μέσο έκφρασης της μιζέριας, της φτώχειας του μάγκα, αλλά υπήρξε και ο συνδετικός κρίκος του κύκλου της μαγκιάς. Το ρεμπέτικο ανάγοντας τις απαρχές του στις περιθωριακές κουλτούρες κυρίως του υποκόσμου έφτασε να αποτελεί την πιο αυθεντική έκφραση του υποπρολεταριάτου στις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα. Τα κοινωνικά περιβάλλοντα που παρουσίασα στο πρώτο κεφάλαιο ήταν οι φορείς διαμόρφωσης των τραγουδιών, οι άνθρωποι που επιτελούσαν τα τραγούδια, οι συμπεριφορές τους, ο τρόπος ζωής τους και η αξία που είχαν τα τραγούδια για τους ίδιους που τα τραγουδούσαν και αυτούς που τα άκουγαν.

### **3.2. Η μουσική στο μουσείο**

Ο όρος μουσειοποίηση εμφανίστηκε στην ελληνική βιβλιογραφία στην ελληνική έκδοση των Βασικών Εννοιών της Μουσειολογίας το 2014 υπό την επιμέλεια του ελληνικού τμήματος του ICOM και ορίζεται ως εξής: *τοποθέτηση σε ένα μουσείο ή γενικότερα, τη μετατροπή ενός κέντρου ζωής ή ανθρώπινης δραστηριότητας ή μιας φυσικής τοποθεσίας σε μουσείο* (Desvallees και Mairesse, 2014:102). Η μουσειοποίηση περιλαμβάνει όλες εκείνες τις διεργασίες που απαιτούνται από την πλευρά ενός μουσείου προκειμένου να επιλεγεί τί θα

αποτελέσει πολιτιστική κληρονομιά και με ποιον τρόπο θα διατηρηθεί. Δεδομένου ότι το ρεμπέτικο είναι ήδη αναγνωρισμένο, υπό την έννοια ότι η πολιτιστική αξία του αναγνωρίστηκε επισήμως με την ένταξή του στη λίστα της Unesco, η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στο πια στοιχεία της μουσικής, και συγκεκριμένα με ποια κριτήρια θα επιλεγούν εκείνα του ρεμπέτικου τραγουδιού που αποτυπώνουν καλύτερα την αξία του, και πώς αυτά εκτίθενται σε έναν μουσειακό χώρο βάσει μουσειολογικών όρων και αρχών θα αφορούν τον επισκέπτη.

### 3.2.1. Μουσικές συλλογές

Ο Βρετανός ποιητής Thomas Hardy στο ποίημα του *Haunting Fingers: A phantasy in a museum of musical instruments*<sup>47</sup> προσωποποιεί τα μουσικά όργανα που εκτίθενται σε ένα μουσείο και τους δίνει φωνή να εξιστορήσουν τις ιστορίες και

---

<sup>47</sup> Are you awake, Comrades, this silent night?  
Well 'twere if all of our glossy gluey make  
Lay in the damp without, and fell to fragments quite!"  
O viol, my friend, I watch, though Phosphor nears,  
And I fain would drowse away to its utter end  
This dumb dark stowage after our loud melodious years!"  
And they felt past handlers clutch them, Though none was in the room,  
Old players' dead fingers touch them, Shrunk in the tomb.  
'Cello, good mate, You speak my mind as yours:  
Doomed to this voiceless, crippled, corpselike state,  
Who, dear to famed Amphion, trapped here, long endures?"  
"Once I could thrill. The populace through and through,  
Wake them to passionate pulsings past their will." . . .  
(A contra-basso spake so, and the rest sighed anew.)  
And they felt old muscles travel, Over their tense contours,  
And with long skill unravel, Cunningest scores.  
The tender pat of her aery finger-tips  
Upon me daily--I rejoiced thereat!"  
(Thuswise a harpsicord, as from dampered lips.)  
My keys' white shine, Now sallow, met a hand  
Even whiter. . . . Tones of hers fell forth with mine  
In sowings of sound so sweet no lover could withstand!"  
And its clavier was filmed with fingers like tapering flames--wan, cold--  
Or the nebulous light that lingers in charnel mould.  
"Gayer than most was I," reverbed a drum;  
"The regiments, marchings, throngs, hurrahs! What a host  
I stirred--even when crape mufflings gagged me well-nigh dumb!"  
Trilled an aged viol: "Much tune have I set free  
To spur the dance, since my first timid trial  
Where I had birth--far hence, in sun-swept Italy!"  
And he feels apt touches on him from those that pressed him then;  
Who seem with their glance to con him, daying, "Not again!"  
"A holy calm," Mourned a shawm's voice subdued,  
"Steeped my Cecilian rhythms when hymn and psalm  
Poured from devout souls met in Sabbath sanctitude."  
"I faced the sock nightly," twanged a sick lyre,  
"Over ranked lights! O charm of life in mock,  
O scenes that fed love, hope, wit, rapture, mirth, desire!"  
Thus they, till each past player stroked thinner and more thin,  
And the morning sky grew gray and day crawled in.

τα συναισθήματα των ανθρώπων που τα χρησιμοποίησαν. Αντανακλά με έναν τρόπο τα συναισθήματα που ίσως νοιώθει ένας επισκέπτης ενός μουσείου μουσικών οργάνων. Πώς ξεκίνησαν όμως οι συλλογές μουσικών οργάνων στον δυτικό κόσμο; Το συλλέγειν κατά την Pearce (2005) είναι η ανάγκη του ανθρώπου να εξηγήσει τον κόσμο γύρω του μέσω της συλλογής αντικειμένων που είναι ζωτικής σημασίας για αυτόν. Η δημιουργία συλλογών ανάγεται πολύ βαθιά στην ιστορία του ανθρώπινου πολιτισμού και αντίστοιχα η λειτουργία των πρώτων μουσείων στην Ευρώπη εξυπηρετούσαν την προβολή αυτών των συλλογών. Οι μουσικές συλλογές δε, που κατέληξαν στα λεγόμενα Μουσεία Μουσικής, δημιουργήθηκαν για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες της ατομικής και κοινωνικής ζωής. Η La Rue (2007) κάνοντας μια ιστορική αναδρομή στις συλλογές μουσικών οργάνων συνδέει τις συλλογές αυτές με τη συλλεκτική πρακτική των αξιοπερίεργων (cabinets of curiosities). Ενώ η Cortez (2015) πιο αναλυτικά αναφέρει ότι τα μουσεία μουσικής<sup>48</sup> που εκθέτουν μουσικά όργανα περιέχουν συλλογές που έχουν δημιουργηθεί κάτω από τις ακόλουθες αρχές: αισθητικό ενδιαφέρον, διατήρηση ιστορικών οργάνων, επιθυμία να συλλέγονται εξαιρετικά, αντιπροσωπευτικά και μοναδικά μουσικά όργανα, το επιστημονικό ενδιαφέρον για την ανάπτυξη του ήχου, παραδείγματα διαφόρων τύπων μουσικών οργάνων. Τα μουσεία εκθέτουν τις συλλογές αυτές εστιάζοντας στην εμφάνιση των οργάνων ενώ συνήθως ταξινομούνται χρονολογικά και βάσει ταξινομήσεων της μουσικολογίας. Τα μουσικά όργανα εν ολίγοις δεν καταφέρνουν να εκθέσουν τη μουσική, ως κάτι το άυλο, αλλά εκθέτονται απλά ως αντικείμενα παραγωγής ήχου. Η πλειονότητα των μουσείων της Δυτικής Μουσικής εξακολουθούν να παρουσιάζουν τις συλλογές οργάνων τους χρονολογικά ακόμα κι αν η σύγχρονη γνώση στις μουσικές σπουδές έχει ξεπεράσει σε μεγάλο βαθμό αυτή τη γνώση. Επιπλέον, οι ακαδημαϊκοί τομείς της σύγχρονης μουσικής παρουσιάζουν μουσικές πρακτικές μέσα από ποικίλες διασταυρούμενες και πρωτοποριακές προοπτικές, οι οποίες απλά δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν πλήρως με την παρουσίαση αποκλειστικά μουσικών οργάνων σε μουσεία. Οι τρέχουσες επιστημονικές γνώσεις σχετικά με τη μουσική και τα μουσικά όργανα προκαλούν σαφώς νέες προσεγγίσεις. Όσον αφορά τα μουσικά όργανα, εκτός από αυτές τις συμβατικές ταξινομήσεις, τα μουσεία θα πρέπει επίσης να παρέχουν στους επισκέπτες δρόμους προς την πολιτισμική και κοινωνική μνήμη και ερμηνεία. Η μελέτη των μουσικών οργάνων περιλαμβάνει σήμερα όχι μόνο την ταξινόμηση, μέτρηση και διερεύνηση των ακουστικών ιδιοτήτων τους, όπως διδάσκει η οργανολογία, αλλά και την έρευνα των πολιτιστικών στοιχείων που φανερώνει κάθε μουσικό όργανο μέσα από τη μορφή του. Οι μελετητές έχουν αρχίσει να αντιλαμβάνονται τα μουσικά όργανα ως *κοινωνικά και πολιτιστικά όντα* και ως εκ τούτου, ικανά να μας αφηγηθούν τη *ζωή* τους. Η δυναμική αυτή των μουσικών οργάνων και των αντικειμένων γενικότερα είναι που καθιστά ένα αντικείμενο μουσειακό έκθεμα.

---

<sup>48</sup> Ο όρος *μουσείο μουσικής* περικλείει τριών ειδών μουσεία. Τα μουσεία μουσικών οργάνων, μουσικών προσωπικοτήτων ή συγκροτημάτων και τα μουσεία μουσικής κουλτούρας ή μουσικής γενικά.



### 3.3. Μουσειακή μάθηση και εμπειρία

Η εκπαιδευτική φύση των εκθέσεων είναι εκτενώς μελετημένη στη βιβλιογραφία και σήμερα οι μουσειακή επιστήμη δίνει μια νέα προσέγγιση στην εκπαίδευση που συντελείται κατά τη διάρκεια μιας έκθεσης. Η επικοινωνία στα μουσεία ορίζεται ως η κινητήρια δύναμη των μουσείων (Desvallees και Mairesse 2014) ενώ διχοτομείται σε δύο ειδών. Το ένα είδος ακολουθεί μια γραμμική πορεία όπου το μουσείο θεωρείται πομπός μετάδοσης γνώσης προς τον επισκέπτη. Το δεύτερο είδος αντιμετωπίζει τον επισκέπτη ως φορέα πολλαπλών κοινωνικών εμπειριών με ποικίλλα πολιτιστικά χαρακτηριστικά και η επικοινωνία χαρακτηρίζεται ως τελετουργική ή πολιτισμική. Το μουσείο δηλαδή προσφέρει μια πληθώρα ερεθισμάτων στον επισκέπτη μέσω ενός διαδραστικού περιβάλλοντος όπου επιτρέπει στον επισκέπτη πολλαπλές αναγνώσεις των ερεθισμάτων που προσφέρει το μουσείο βάσει των ατομικών χαρακτηριστικών του (Φιλίππουπολίτη, 2015: 38-39). Στην ενότητα αυτή θα αναλυθεί αυτό το διαδραστικό περιβάλλον των μουσειακών χώρων που αποσκοπεί στην κατασκευή *νοήματος* από τον επισκέπτη.

Κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα, οι μουσειακές πρακτικές έχουν υποβληθεί σε σοβαρή κριτική εξέταση που προκύπτει από μια νεοεμφανιζόμενη αρχή ότι μόνο μέσα από την εμπειρία της γνώσης οι επισκέπτες μπορούν να την κατανοήσουν. Τα μουσεία και οι χώροι πολιτισμικής αναφοράς γενικότερα ως χώροι μάθησης ενθαρρύνουν τους επισκέπτες στη βίωση εμπειριών. Η εμπειρία που καλούνται να βιώσουν οι επισκέπτες στον μουσειακό χώρο χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες. Εμπειρίες που σχετίζονται με τα αντικείμενα, γνωστικές εμπειρίες, προσωπικές εμπειρίες και κοινωνικές εμπειρίες. Οι εμπειρίες που σχετίζονται με τα αντικείμενα και οι γνωστικές συχνά αναφέρονται ως *μάθηση* (Μπούνια και Νικονάνου, 2008). Αυτές οι διαφορετικές εμπειρίες δεν παρέχονται στον ίδιο βαθμό στον χώρο των μουσείων καθώς εξαρτώνται από τη φύση και τη δομή της έκθεσης και από τα προσωπικά χαρακτηριστικά των επισκεπτών. Η αλληλεπίδραση των εμπειριών αυτών που συντελούνται στο μουσειακό περιβάλλον καλείται ως *μουσειακή εμπειρία* (Φιλίππουπολίτη, 2015).

Τα μουσεία καλούνται να προδιαθέτουν τους επισκέπτες να εμπλακούν με τα εκθέματα, να βιώσουν τη γνώση και όχι απλά να τη *συλλέξουν* (Mac Donald, 2011: 8). Οι επισκέπτες αναγνωρίζονται όχι μόνο ως πιθανοί αποδέκτες της γνώσης και του πολιτισμού αλλά και ως ενεργοί μέτοχοι, παραγωγοί προσωπικών νοημάτων και δημιουργοί πολιτισμικού περιεχομένου. Τα ενδιαφέροντά τους, οι γνώσεις τους, οι επιθυμίες, οι αναστολές και οι προσδοκίες τους βρίσκονται στο επίκεντρο όλων των μουσειακών λειτουργιών, μετατρέποντας το μουσείο από χώρο μνήμης και παροχής έγκυρης επιστημονικής γνώσης σε χώρο μάθησης και εμπειρίας, αναστοχασμού και συζήτησης, συνάντησης, απόλαυσης και δημιουργίας. Αμφισβητείται η παραδοχή της Hooper- Greenhill (1992:2) ότι το προϊόν του μουσείου είναι η γνώση μέσα από την εκπαίδευση. Σήμερα η μάθηση θεωρείται κοινωνικά και πολιτιστικά κατασκευασμένη και εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο οι επισκέπτες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους κατά τη διάρκεια μιας έκθεσης οδηγούμαστε προς αυτό. Στο τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου της η Lisa Roberts (1997) συμπεραίνει ότι η μουσειακή μάθηση είναι μια διαπραγμάτευση μεταξύ των ιστοριών που παρουσιάζουν οι εκθέσεις και εκείνων που φέρουν οι επισκέπτες. Με λίγα λόγια η

παραγωγή νοήματος είναι η έννοια που συνοψίζει το παραπάνω. Η Bedford (2014:41-42) επεξηγώντας ακριβώς αυτό κατηγοροποιεί το νόημα αυτό. Το νόημα μπορεί να είναι η ερμηνεία ενός επισκέπτη, η πρόθεση - άποψη του επιμελητή της έκθεσης, επίσης η προσωπική αξία που δίνει ένας επισκέπτης σε κάτι βάσει των εμπειριών του και τέλος το νόημα μπορεί να είναι κάτι πιο βαθύ και εσωτερικό, κάτι που μπορεί να συγκλονίσει τον επισκέπτη. Αυτή την αλληλεπίδραση με τα εκθέματα σε μια έκθεση τη χαρακτηρίζει μαγεία. Η κατασκευή νοήματος από την πλευρά του επισκέπτη είναι μια συμμετοχική, αλληλεπιδραστική και αμφίδρομη διαδικασία όπως είδαμε και παραπάνω και συνθέτει τη *μουσειακή εμπειρία*. Μια *αντίδραση προς το αντικείμενο, που προκαλείται από τον γόνιμο διάλογο ταυτόχρονα ανάμεσα στο όλο και στο μέρος, στο παρελθόν και το παρόν* (Φιλιππουπολίτη, 2015: 40). Οι παιδαγωγικές θεωρίες κάνουν λόγο για πολλαπλές νοημοσύνες εστιάζοντας στη ψυχολογία του επισκέπτη - *μαθητευόμενου*. Όσον αφορά στη θεωρία για τις πολλαπλές νοημοσύνες, ο Gardner<sup>49</sup> εκλαμβάνει τη νοημοσύνη, την ικανότητα δηλαδή να αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο, όχι ως μια μονοδιάστατη έννοια. Το μυαλό αντιλαμβάνεται πλουραλιστικά και ολιστικά τον κόσμο για να τον κατανοήσει. Έχει διακρίνει τη νοημοσύνη σε τουλάχιστον οκτώ τύπους, τους οποίους όλοι οι άνθρωποι διαθέτουν (Νάκου, 2000).

Το σύγχρονο μουσείο και οι εκθέσεις επιδιώκουν να δημιουργήσουν συνδέσεις μεταξύ ανθρώπων και *φαινομένων* έτσι ώστε τα τελευταία όχι μόνο να υπόκεινται σε ερμηνεία αλλά και, σε μεγάλο βαθμό, να ενσωματώνονται μέσα από την εμπειρία. Η κοινωνική διάσταση των μουσειακών εκθέσεων δεν έλαβε περισσότερη πρακτική εφαρμογή από ό, τι στο έργο της Nina Simon, στο *Συμμετοχικό Μουσείο* (Participatory Museum). Η Nina Simon (2010: 127) αντιλαμβάνεται τα μουσειακά αντικείμενα όχι για τη καλλιτεχνική ή ιστορική σημασία τους αλλά για την ικανότητά τους να προκαλέσουν συζήτηση, εμπνέοντας όχι μόνο διάλογο μεταξύ των επισκεπτών αλλά και των επισκεπτών και του μουσείου. Το έργο της Simon είναι ένα μεταξύ πολλών που προτρέπουν και αμφισβητούν τους επαγγελματίες των μουσείων να επανεξετάζουν συνεχώς τι κάνουν και γιατί το κάνουν. Στο προσωπικό της ιστολόγιο επανεξετάζει τον τρόπο που εργάζεται σε ένα μικρό μουσείο τέχνης στην Καλιφόρνια. Η ίδια δηλώνει ότι για να αξιολογήσει μια δράση του μουσείου πάντα διερωτάται πώς αυτό θα εμπλέξει τους επισκέπτες, πώς αυτοί θα βοηθήσουν. Η εμπλοκή των επισκεπτών μπορεί να υπάρξει σε πολλά στάδια, από τη συλλογή των αντικειμένων, μέχρι το στήσιμο της έκθεσης. Η εμπλοκή αυτή των επισκεπτών και η διαρκής διαπραγματεύση με τα αντικείμενα αποτελεί το κλειδί και το ζητούμενο για την έκθεση μιας μουσεικής κουλτούρας.

Συνοψίζοντας, είδαμε ότι η μάθηση που συντελείται εντός των μουσειακών χώρων είναι μια διαδικασία σύνθετη και πολυδιάστατη. Για να αποτελέσει μια έκθεση πεδίο που προσφέρει μουσειακή εμπειρία στον επισκέπτη επιστρατεύει πολλαπλά μέσα που θα παρέχουν γνώση μέσω της αλληλεπίδρασης του επισκέπτη με αυτά. Τα στοιχεία μιας έκθεσης, όπως είναι τα αντικείμενα, τα διαδραστικά εκθέματα, τα ερμηνευτικά μέσα, η σκηνογραφία που τοποθετεί τα αντικείμενα με

---

<sup>49</sup> Ο Howard Gardner, αμερικανός αναπτυξιακός ψυχολόγος, θεωρείται ο *πατέρας* της θεωρίας της πολλαπλής νοημοσύνης, μία θεωρία η οποία *άλλαξε* τον *χάρτη* της εκπαίδευσης σε *παγκόσμιο* επίπεδο

συγκεκριμένο τρόπο στον χώρο, δημιουργούν την ατμόσφαιρα της έκθεσης, ενισχύουν τα μηνύματα που πρέπει να διαχυθούν προς τους επισκέπτες και προκαλούν την κατασκευή του νοήματος. Τα στοιχεία αυτά θα παρουσιαστούν αναλυτικότερα παρακάτω.

### 3.3.1. Η δυναμική των εκθέσεων

Από την πλευρά των μουσειακών και πολιτισμικών σπουδών η θεωρητική μελέτη των μουσείων και των εκθέσεων υποδεικνύει επίσης την απομάκρυνση από την αντίληψη που επικρατεί στις εκθέσεις μουσικής όπου τα μουσικά όργανα παρουσιάζονται ως αντικείμενα αυστηρώς ταξινομημένα. Όπως είδαμε νωρίτερα δεν αρκεί η παρουσίαση αντικειμένων για να παρουσιαστεί η κουλτούρα μιας μουσικής και η μάθηση εντός του μουσειακού χώρου δεν είναι μια μονόπλευρη διαδικασία από την πλευρά του μουσείου. Στην παρούσα ενότητα θα παρουσιαστούν τα χαρακτηριστικά των στοιχείων που συνθέτουν μια αλληλεπιδραστική με τον επισκέπτη έκθεση. Τα στοιχεία που πλαισιώνουν μια έκθεση για τη μουσική μπορούν να χωριστούν σε αντικείμενα και φωτογραφίες, στις ψηφιακές εφαρμογές, στα κείμενα και στη μουσική. Η ενότητα για τη μουσική θα παρουσιαστεί σε ξεχωριστή ενότητα λόγω της ιδιαίτερης βαρύτητας στην παρούσα εργασία.

Η αντίληψη της επιστημονικής τάξης των αντικειμένων στα μουσεία του δεκάτου ενάτου αιώνα (Bennett, 1995), έδωσε τη θέση της στην προσπάθεια των μουσείων να επιτρέψουν στους επισκέπτες να κατανοήσουν τους συναισθηματικούς τόνους των αντικειμένων. Με άλλα λόγια, η έννοια των αντικειμένων εμπίπτει πλέον στο πεδίο του άυλου. Οι μουσειακές πρακτικές υποστηρίζουν ότι το μουσειακό πλαίσιο, εν προκειμένω μια μουσειακή έκθεση έχει την ικανότητα να δείξει στους επισκέπτες την αλήθεια. Η αλήθεια αυτή θα φανερωθεί μέσα από τα εκθεσιακά αντικείμενα.

#### 3.3.1.1. Αντικείμενα - φωτογραφίες

Τα αντικείμενα στις εκθέσεις είναι τα αληθινά πράγματα, τα πολύτιμα. Όχι αναγκαστικά τα μοναδικά αλλά αυτά που μαρτυρούν μίαν αλήθεια και όταν αυτά τοποθετούνται στο περιβάλλον μιας έκθεσης αποκτούν νέα υπόσταση και νόημα (Gurian, 1999:166-167).

Η δυναμική των αντικειμένων είναι ένα πεδίο ιδιαίτερα μελετημένο στη μουσειακή επιστήμη. Η Pearce στο *Interpreting Objects* αναλύει ακριβώς αυτό, ότι τα μουσειακά αντικείμενα είναι *επιλεγμένα κομμάτια* του φυσικού κόσμου στα οποία έχει δοθεί πολιτιστική αξία (1994:9). Ο Hodder (1994) στο δεύτερο κεφάλαιο του ίδιου βιβλίου της Pearce δίνει τρεις διαστάσεις, νοήματα, στα μουσειακά αντικείμενα. Πρώτον, υπάρχει το αντικείμενο που εμπλέκεται στις ανταλλαγές της ύλης, της ενέργειας και της πληροφορίας. Μπορούμε να μιλήσουμε για το πώς χρησιμοποιείται το αντικείμενο και πώς μεταφέρει πληροφορίες σχετικά με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά, τα προσωπικά συναισθήματα και τις θρησκευτικές πεποιθήσεις. Αυτό είναι οι τεχνικές, κοινωνικοτεχνικές και ιδεοτεχνικές λειτουργίες του αντικειμένου. Το νόημα του αντικειμένου είναι ο αντίκτυπος που έχει στον κόσμο. Δεύτερον, μπορούμε να πούμε ότι το αντικείμενο έχει νόημα επειδή είναι μέρος ενός κώδικα, ενός συνόλου ή μιας δομής. Στην πραγματικότητα η ιδιαίτερη

σημασία του εξαρτάται από τη θέση του μέσα στον κώδικα, μέσα στο σύνολο μέσα στη συλλογή. Τρίτον, υπάρχει το νόημα μέσα στο περιεχόμενο του αντικειμένου (*content meaning*) που είναι το ιστορικό περιεχόμενο των μεταβαλλόμενων ιδεών και συσχετισμών του ίδιου του αντικειμένου. Τα αντικείμενα των μουσειακών εκθέσεων είναι φορείς πληροφοριών που σκοπό έχουν να τις επικοινωνήσουν και να τις μεταδώσουν στον επισκέπτη. Η έννοια δε της μετάδοσης αυτής της πληροφορίας στην περίπτωση των μουσειακών εκθέσεων παίρνει κι άλλη μια διάσταση, της μετάδοσης ενός αφηγήματος από τον επιμελητή προς τον επισκέπτη. Το αφήγημα διεγείρει την προσωπική ερμηνεία τόσο του επιμελητή όσο και του επισκέπτη και ανοίγεται ένας *διάλογος* μεταξύ τους. Η δημιουργία αφηγήματος σε μια έκθεση δεν είναι απλά η εξιστόρηση ενός γεγονότος, ή η παρουσίαση μιας ιστορίας. Αλλά η χρήση των αισθήσεων, η συναισθηματική εμπλοκή με το αφήγημα, η σύνδεση με κάτι οικείο και γνώσιμο. Η ενεργοποίηση της φαντασίας ώστε να δημιουργηθεί κάτι καινούριο με αφορμή την αφήγηση μιας ιστορίας (Bedford, 2014:64).

Σε αυτό σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η χρήση φωτογραφικού υλικού. Οι φωτογραφίες, αποτυπώνουν μια επιλεγμένη από τον φωτογράφο στιγμή του παρελθόντος. Μια παγωμένη αποτύπωση της πραγματικότητας η οποία εξιστορεί γεγονότα. Οι φωτογραφίες μπορούν να θεωρηθούν ως ρεαλιστικές αποτυπώσεις της πραγματικότητας. Αυτό δεν είναι τόσο ξεκάθαρο αν λάβουμε υπόψιν ότι κατά τη φωτογράφιση και και την τοποθέτηση μιας επιλεγμένη φωτογραφίας σε μουσειακό περιβάλλον εμπλέκονται υποκειμενικά κριτήρια. Η ύπαρξη της εικόνας ως φορέα νοήματος συνδέεται άμεσα με τους ανθρώπους. Η πολυπλοκότητα του φωτογραφικού μηνύματος, η δυσκολία στην ερμηνεία, καθώς και η εντροπία του συστήματος αυτού, θεμελιώνεται στο πλήθος των ανθρώπων και στη διαφορετικότητα μεταξύ τους που εμπλέκονται σε μία φωτογραφική απεικόνιση (Κυπριώτης, 2014:76-77). Ενώ οι Sturken και Cartwright (2001:16-17) κάνουν λόγο για τον *μύθο της αλήθειας τη φωτογραφίας*. Η επιλογή του φωτογράφου τι θα φωτογραφίσει, το φωτογραφικό κάδρο το οποίο περιορίζει τη φυσική κλίμακα στα όρια ενός περιορισμένου χώρου ή ενός ατόμου ή μιας περιορισμένης ομάδας ανθρώπων, σε μια συγκεκριμένη στιγμή. Ενώ στο επίπεδο των νοημάτων το φωτογραφικό κείμενο αντανάκλα την τα κυρίαρχα αισθητικά πρότυπα. Εκτός από την εμπλοκή του φωτογράφου στο φωτογραφικό υλικό που μας απασχολεί ως μουσειακό αντικείμενο θέση έχει και ο συλλέκτης των φωτογραφιών αυτών. Ο άνθρωπος που επέλεξε το συγκεκριμένο φωτογραφικό τεκμήριο να το διαφυλάξει ως ανάμνηση κάποιου γεγονότος που για αυτόν έχει ιδιαίτερη σημασία. Ο επιμελητής της έκθεσης έρχεται με τη σειρά του να επιλέξει, από ένα πλήθος φωτογραφικών τεκμηρίων, αυτά που ενισχύουν το αφήγημα της έκθεσης και θα προκαλέσουν εντύπωση στον επισκέπτη. Τέλος η πολυπλοκότητα των φωτογραφικών αντικειμένων μέσα από την επικοινωνιακή της δυναμική αντανάκλαται και στην εντύπωση που προκαλεί στον θεατή, εν προκειμένω επισκέπτη της έκθεσης. Ο κάθε θεατής μιας φωτογραφίας την αποκωδικοποιεί και τη νοηματοδοτεί διαφορετικά σε ένα αφηγηματικό πλαίσιο μιας έκθεσης. Όλα τα παραπάνω, επιτρέπουν να χαρακτηρίσουμε τη φωτογραφία ως ένα πολυδιάστατο σημειωτικό σύστημα, το οποίο λειτουργεί με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Καμία φωτογραφία δεν μπορεί να νοηματοδοτηθεί με έναν αποκλειστικό τρόπο, κατά μια έννοια, αντικειμενικά.

### 3.3.1.2. Μουσειακά κείμενα

Τα κείμενα στις μουσειακές εκθέσεις αποτελούν οργανικά μέρη μιας έκθεσης. Η μουσειακή εμπειρία, διαχρονικά, χαρακτηρίζεται από την οπτικοκεντρική φιλοσοφία των εκθεσιακών χώρων. Εκεί το *ωραίο*, το *σημαντικό* ή το *σπάνιο* αποτυπώνεται μονοδιάστατα ως εικόνα του αντικειμένου σε συνδυασμό με τη λεκτική πληροφορία που το συνοδεύει (Χάιτας και Τράντα, 2010). Η λεκτική πληροφορία αφορά τα κείμενα των εκθέσεων που αποτελούν οργανικά στοιχεία αυτών. Συνήθως πλαισιώνουν τα εκθεσιακά αντικείμενα ή άλλα εκθεσιακά μέσα. Ωστόσο, *κείμενο* είναι κάθε μορφή πληροφορίας ή ερμηνείας που παρέχεται μέσω της γλώσσας. Τα κείμενα που ο επισκέπτης διαβάζει σε μια έκθεση αφορούν όχι μόνο την επεξήγηση - πλαισίωση των αντικειμένων αλλά ακόμα και τις οδηγίες χρήσης ενός διαδραστικού εκθέματος. Στην παρούσα ενότητα θα μας απασχολήσει αποκλειστικά η κατηγορία των κειμένων που πλαισιώνουν τα αντικείμενα, τα κείμενα δηλαδή των ενοτήτων, οι τίτλοι τους, οι λεζάντες των εκθεμάτων και τα εισαγωγικά κείμενα. Η ανάγνωση ενός κειμένου σε εκθεσιακό περιβάλλον παρουσιάζει κάποιες ιδιαιτερότητες. Κατά αρχήν, θεωρείται ότι το κείμενο λειτουργεί συμπληρωματικά των αντικειμένων και το κείμενο είναι το τελευταίο που ο επισκέπτης θα δει δίπλα σε ένα αντικείμενο. Το κείμενο δηλαδή έχει συγγραφεί με κυρίαρχο σκοπό να ιδωθεί και μετά να αναγνωσθεί. Η ανάγνωσή του δε, θα προσφέρει στον επισκέπτη συμπληρωματικές πληροφορίες για το έκθεμα, θα του εξάψει την περιέργεια, και δεν προορίζεται τόσο να του προσφέρει εξειδικευμένες γνώσεις για αυτό, αλλά να τον εισάγει στη θεματική μιας ενότητας χωρίς να προσφέρει πολλές πληροφορίες ή να πληροφορήσει τον επισκέπτη κάτι χωρίς πολλές λεπτομέρειες (Γκαζή και Νικηφορίδου, 2004). Για τη συγγραφή των μουσειακών κειμένων συνήθως χρησιμοποιείται η μέθοδος Ekarn, η οποία έχει τύχει ευρείας αποδοχής από τη μουσειακή κοινότητα διεθνώς. Η μέθοδος Ekarn θέτει συγκεκριμένες προδιαγραφές, όπως οι προτάσεις πρέπει να είναι μικρές και να αποφεύγονται οι δευτερεύουσες προτάσεις. Επίσης, η γλώσσα πρέπει να είναι πολύ απλή και κατανοητή και να αποφεύγονται δυσνόητες λέξεις και ορολογία.

### 3.3.1.3. Ψηφιακές εφαρμογές

Η ευρεία διάδοση της τεχνολογίας σε πολλούς τομείς της δραστηριότητας του σύγχρονου ανθρώπου γενικώς και ειδικότερα στα μουσεία επιτάσσει τη χρήση τους ώστε να συνεισφέρουν στη μουσειακή εμπειρία του επισκέπτη. Οι τεχνολογίες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν εντός μιας έκθεσης ή στο μουσειακό περιβάλλον γενικά είναι πολλών ειδών. Η παρούσα εργασία εστιάζει στις εφαρμογές αυτές που έχουν κυρίως οργανική ένταξη μέσα σε αυτές. Οι εφαρμογές αυτές χρησιμοποιούνται για την παροχή πληροφοριακού υλικού και συμφραζομένων για τα αντικείμενα (Γιαννούτσου, Μπούνια, Ρούσσου, Αβούρης, 2011, Οικονόμου, 2004). Επίσης σκοπός τους είναι η δημιουργία εμπειριών για τους επισκέπτες στηρίζοντας τους νέους τρόπους επικοινωνίας των μουσείων και εκθέσεων με τους επισκέπτες του. Η χρήση οθόνων αφής, η χρήση εφαρμογών που επιτρέπει στους επισκέπτες να συνθέσουν μια ιστορία ή να συμμετάσχουν σε ένα παιχνίδι ενισχύει τη μουσειακή εμπειρία. Υπάρχει βέβαια και ένα όριο στη χρήση των τεχνολογιών αυτών καθώς υποστηρίζεται ότι η υπερβολική χρήση τους μπορεί να αποσπάσει τον επισκέπτη από

το έκθεμα, ενώ η σχέση του εικονικού και του πραγματικού απαιτεί λεπτές ισορροπίες και χειρισμούς για να στηρίξει τους σκοπούς μιας έκθεσης.

### 3.3.2. Η μουσική και η μουσική κουλτούρα ως μουσειακό αντικείμενο

Η μουσική κληρονομιά όπως είδαμε προτύτερα εμπίπτει στη σφαίρα του άυλου και μια έκθεση για αυτήν εκθέτει εκτός από αντικείμενα έννοιες που σχετίζονται με τη μουσική επιτέλεση. Παρακάτω θα παρουσιαστούν πιο αναλυτικά οι προβληματισμοί που προκύπτουν όταν μια έκθεση καλείται να επικοινωνήσει στον επισκέπτη κάτι τόσο άυλο, όταν η μουσική είναι το επίκεντρο, η οποία όμως βρίσκεται παντού γύρω μας και μπορεί να αλληλεπιδράσει τόσο δυναμικά με τον επισκέπτη λόγω της φύσης της.

Η Wiens (2015) σε μια κριτική έκθεση για τα μουσεία μουσικής αναφέρει χαρακτηριστικά ότι τα περισσότερα εκθέτουν μουσικά όργανα τα οποία θα μπορούσαν να είναι διδακτικά μόνο σε ειδικούς αγνοώντας την εξέλιξη στις μουσειακές επιστήμες όπου τα αντικείμενα θα πρέπει να μιλούν για κοινωνικές πρακτικές. Και είναι κοινή παραδοχή ότι τα μουσικά όργανα που γίνονται μέρος μιας συλλογής απελευθερώνονται από το παρελθόν τους ως αντικείμενα και ενσωματώνουν μια νέα συμβολική σημασία μέσα στην έκθεση. Αποτελούν δείγματα μιας ιστορικής περιόδου, ενός μουσικού στυλ, ενός διάσημου μουσικού, μιας τεχνικής κατασκευής κ.ά.. Η Dehail στη μελέτη της (2014) συμπεραίνει ότι οι επισκέπτες αντιμετωπίζουν μια απογοήτευση όταν αντικρύζουν μουσικά όργανα πίσω από προθήκες νοιώθοντας την ανάγκη να τα αγγίξουν. Υπονοεί επίσης ότι η απόσταση από το έργο τέχνης ή το αντικείμενο (ένας σιωπηλός κανόνας της επίσκεψης του μουσείου) δεν λειτουργεί. Αναγνωρίζοντας τους περιορισμούς του μουσείου να προχωρήσει πέρα από την έκθεση υλικών αντικείμενα ως *σιωπηλό μάρτυρα* σε ένα μουσικό φαινόμενο, η Leonard (2007:148) σημειώνει ότι η *έκθεση και η επιμέλεια των λαϊκών μουσικών έργων δεν μπορεί να εκφράσει ή να αποσπαστεί από την ηχητική και σωματική εμπειρία της μουσικής και τους συναισθηματικούς ή κοινωνικούς τρόπους με τους οποίους βιώνεται μέσα στον χρόνο*. Ενώ διαπιστώνει τρεις τρόπους επιμέλειας μουσικών εκθέσεων λαϊκής<sup>50</sup> μουσικής: παρουσιάσεις βάσει της δημοτικότητας κάποιων μουσικών γεγονότων, ή προσωπικοτήτων (ό.π.: 153-155), παρουσίαση της μουσικής ως μιας τέχνης έξω από το κοινωνικό της πλαίσιο (ό.π.: 155) και παρουσίαση της μουσικής κουλτούρας ως τοπικής ιστορίας, ως ιστορικού γεγονότος (ό.π.: 156-157). Ο συνδυασμός αυτών δυσκολεύει τον επιμελητή της έκθεσης να συνθέσει τα τρία αυτά στοιχεία σε ένα εκθεσιακό αφήγημα όπου εξιστορείται η μουσική κουλτούρα. Ενώ οι Baker, Istavandit και Nowak (2018) αναφέρονται και σε άλλες παραμέτρους που επηρεάζουν τον επιμελητή της έκθεσης. Η προσωπική άποψη του επιμελητή επηρεάζει άμεσα το αφήγημα και αυτό μπορεί να προκαλέσει διαφωνίες με τους επισκέπτες. Η προσωπική άποψη των γεγονότων η οποία εκφράζεται μέσα στην έκθεση δεν πρέπει να οδηγεί σε διαφορετική θέαση των γεγονότων τα οποία δε συνάδουν με τις αναμνήσεις και τα συναισθήματα των

---

<sup>50</sup> Ο όρος *λαϊκή* είναι με την έννοια της διαδεδομένης μουσικής, της *popular*.

επισκεπτών. Αυτό δε σημαίνει ότι οι υποκειμενικότητες και οι προσωπικές αρχές του επιμελητή δεν αποτελούν μέρος αυτών των ιστοριών, αλλά μάλλον ότι αυτές οι υποκειμενικότητες και οι προσωπικές αρχές πρέπει να εκπροσωπούνται με τρόπους που έχουν συλλογική απήχηση.

### 3.3.2.1. Ο ήχος στο μουσείο

Μια άλλη πολύ σημαντική παράμετρος που πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στα μουσεία μουσικής είναι διαχείριση του ήχου. Σε αντίθεση με τα μουσεία τέχνης, είναι αδύνατον να εκτεθούν ηχητικά αντικείμενα δίπλα δίπλα γιατί αλληλοεπηρεάζονται (Reynolds, 2011: 3). Ο Stocker (1994) στην ανάλυσή του για τον σχεδιασμό του ήχου σε μουσειακές εκθέσεις μιλάει για την ψυχοακουστική. Η ψυχοακουστική στο σχεδιασμό του χώρου αναφέρεται στο ψυχολογικό αποτέλεσμα που έχει η ακουστική ενός χώρου στον επισκέπτη. Παρόλο που οι άνθρωποι έχουν οπτική επαφή με το άμεσο περιβάλλον τους, παρέχοντάς τους μια εμπειρική άποψη για τον χώρο που καταλαμβάνουν, η ακουστική, όπως και η οσμή και η περιφερειακή όραση, θα δώσει στο υποσυνείδητο σήματα ώστε να δώσει στους επισκέπτες την αίσθηση του πού βρίσκονται. Αυτά τα σήματα, όταν είναι προσεκτικά σχεδιασμένα, μπορούν να ενθαρρύνουν τους επισκέπτες να μετακινούνται, να ξεκουράζονται, να αισθάνονται ευάλωτοι και να είναι εκτεθειμένοι, ή να αισθάνονται ασφαλείς και περιορισμένοι. Λόγω της δύναμης αυτής της επίδρασης, ο ακουστικός σχεδιασμός μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην έκθεση ηχητικών παραγωγών. Μπορεί επίσης να επηρεάσει σημαντικά τον αντίκτυπο ενός εκθεσιακού χώρου στον επισκέπτη, ακόμη και χωρίς τη χρήση ηχητικών στοιχείων στον σχεδιασμό. Ο Μπουμπάρης (Bubaris, 2014) διακρίνει δύο πρακτικές χρήσης του ήχου στα μουσεία. Η πρώτη πρακτική αφορά στη δραματουργική χρήση του ήχου υπογραμμίζοντας την αφηγηματική δομή μιας έκθεσης ενώ η δεύτερη συμφωνεί σε γενικές γραμμές με τον Stocker πως όταν δηλαδή σχεδιάζεται προσεκτικά η ακουστική και ο ήχος μπορεί να ενεργοποιήσει τον επισκέπτη προς εξατομικευμένα *μονοπάτια* κατά τη μουσειακή του εμπειρία. Ο Reising, ασκώντας κριτική στην έκθεση του Μουσείου στο Κλήβελαντ των Η.Π.Α Rock & Roll Hall of Fame αναφέρει ότι *η μουσική ουρλιάζει στο παρασκήνιο [...] παρέχοντας ένα σχεδόν καταπιεστικό soundtrack έτσι ώστε κοιτάζοντας μια βιτρίνα με αντικείμενα του Neil Young να ακούγονται τραγούδια του Smoke Robinson* (2001, 494). Η διάχυση ήχου (*sound bleed*) είναι ένα φαινόμενο και μια πρόκληση που πρέπει να αντιμετωπιστεί σε μουσεία μουσικής, ειδάλτως οι επισκέπτες θα ενοχλούνται, θα διασπάται η προσοχή τους και σίγουρα θα αποπροσανατολίζονται. Υπάρχουν τρεις τρόποι που επιτρέπουν σε κάποιον να ακούσει μουσική σε μια έκθεση ή μουσείο: τα ακουστικά, τα ηχεία κατευθυνόμενου ήχου και οι μουσικές καμπίνες. Η χρήση των ακουστικών είναι ίσως ο πιο ασφαλής τρόπος αντιμετώπισης της ηχητικής διαρροής. Παρ' όλα αυτά απομονώνει τον επισκέπτη από το μουσειακό περιβάλλον και εμποδίζει την επικοινωνία και την αλληλεπίδραση μεταξύ των επισκεπτών. Η χρήση των ακουστικών οδηγεί πολλές φορές τους επισκέπτες να φωνάζουν ο ένας στον άλλον προσπαθώντας να επικοινωνήσουν, ενώ η Leonard (2010: 176), ούσα επιμελήτρια της έκθεσης *The Beat Goes on*<sup>51</sup>, παρατήρησε ότι η

<sup>51</sup> Το θέμα της έκθεσης ήταν η μουσική ιστορία του Λίβερπουλ, μια πόλης που γέννησε πολλούς γνωστούς μουσικούς καλλιτέχνες και με έντονη τη μουσική δραστηριότητα στην καθημερινή ζωή των

ύπαρξη μονών ακουστικών, δηλαδή ακουστικών που δε στερεώνει ο επισκέπτης στο κεφάλι του αλλά κρατάει στο χέρι και βάζει στο ένα του μόνο αυτί, επιτρέπει την επικοινωνία με τους υπόλοιπους επισκέπτες. Το ζητούμενο της έκθεσης είναι αυτό, με αφορμή το έκθεμα να επικοινωνήσουν οι επισκέπτες, να μοιραστούν τις εμπειρίες τους και τις γνώσεις τους. Οι μουσικές καμπίνες από την άλλη (sound booths) είναι στην ουσία μικρά δωμάτια, συνήθως ηχομονωμένα, όπου οι επισκέπτες μπορούν να ακούσουν μουσική όσο δυνατά θέλουν, να χορέψουν, να μοιραστούν τη μουσική αυτή εμπειρία με άλλους χωρίς να ενοχλούν τους υπόλοιπους επισκέπτες. Οι Baker, Istavandit και Nowak (2018: 74) παρατηρούν ότι ενώ η χρήση αυτών των δωματίων προσφέρει τη ζητούμενη μουσική εμπειρία στους επισκέπτες, παρ'όλα αυτά είναι ιδιαίτερα δαπανηρή αν γίνει σωστά. Για παράδειγμα στο Μουσείο Chopin στη Βαρσοβία γίνεται χρήση τέτοιων δωματίων τα οποία όμως είναι ιδιαίτερα μικρά με αποτέλεσμα οι δύο μόνο επισκέπτες που χωρούν να αισθάνονται άβολα και στενάχωρα, ενώ το σημείο που έχουν τοποθετηθεί είναι ακριβώς στη μέση μιας μικρής αίθουσας με εκθέματα στον τοίχο οπότε ο επισκέπτης μέσα στο δωματάκι αυτό νοιώθει και είναι το κέντρο της προσοχής κάνοντας τον να αισθάνεται επιπλέον άβολα. Τα ηχεία κατευθυνόμενου ήχου (directional speakers) είναι ηχεία προσεχτικά τοποθετημένα ώστε ο ήχος να ακούγεται μόνο σε αυτόν που είναι ακριβώς μπροστά τους. Αυτό επιτρέπει στον επισκέπτη να ακούει μουσική παρατηρώντας παράλληλα κάποιο έκθεμα, χωρίς να απομονώνεται καθόλου από το περιβάλλον δίνοντας τους μια αίσθηση ελευθερίας, καθώς το άκουσμα της μουσικής δεν προϋποθέτει τη χρήση ακουστικών ή να απομονωθούν σε κάποιο δωμάτιο.

### **Συμπέρασμα**

Τα μουσεία μουσικής που έχουν ως θέμα τους μια μουσική κουλτούρα, έχουν να αντιμετωπίσουν την εξής πρόκληση. Να εκθέσουν ένα μουσικό είδος μέσα από τα αντικείμενα που επιτέλεσαν αυτό το είδος, σαν να παρακολουθεί κάποιος έκθεση τέχνης με θέμα τον Picasso και να εκτίθενται τα πινέλα του ή τα ρούχα του και όχι η ίδια του η τέχνη. Τα μουσεία μουσικής κουλτούρας συμπερασματικά οφείλουν να εκθέτουν την ίδια τη μουσική. Φυσικά η ίδια η μουσική μπορεί να βρίσκεται παντού, και εκτός μουσείου ή έκθεσης, καθιστώντας τα *εργαλεία* που θα εξιστορήσουν την κουλτούρα της να είναι και τα ίδια τα αντικείμενα, εκτός από τη μουσική μόνο, είτε πρόκειται για τα μουσικά όργανα, για ρούχα ή αντικείμενα προσωπικότητας, φωτογραφικό υλικό από παραστάσεις είτε αναπαραστάσεις στούντιο ηχογράφησης ή μουσικών κέντρων. Ένας συνδυασμός των αντικειμένων και της μουσικής, με αυτήν να είναι πολύ προσεχτικά ενταγμένη στον χώρο είναι το ζητούμενο.

Σημαντική μέριμνα, σχεδιάζοντας μια έκθεση για μια μουσική κουλτούρα οφείλουμε να δώσουμε στην αλληλεπίδραση των επισκεπτών με τα εκθέματα. Το περιεχόμενο της έκθεσης δεν εξιστορεί απλά τα γεγονότα αλλά μάλλον επικεντρώνεται στην ανάπτυξη και την εμπλοκή κοινού με κοινωνικές ιστορίες και εμπειρίες. Εδώ είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε και την ποικιλία των διαφόρων *μουσικών ακροατηρίων*, προκειμένου να διερευνήσουμε τους τρόπους με τους

---

κατοίκων. Σχετικά με τη δομή και τις μουσειακές πρακτικές της έκθεσης θα αναφερθώ λεπτομερώς παρακάτω.



οποίους διαφορετικοί επισκέπτες χρησιμοποιούν μουσεία. Η Hooper-Greenhill (2006: 362) αναφέρει ότι υπάρχει μια μετατόπιση ως προς την αντιμετώπιση των επισκεπτών ως αδιαφοροποίητου κοινού και αποτελεί παραδοχή πως οι επισκέπτες μπορούν να είναι ενεργοί διερμηνείς και ερμηνευτές νοημάτων. Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε και την αξία των πολλαπλών και απρόβλεπτων τρόπων με τους οποίους τα αντικείμενα, οι εικόνες και οι ήχοι μέσα σε μια έκθεση μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην παραγωγή νοήματος. Αυτό απομακρύνεται από το διδακτικό μοντέλο έκθεσης όπου ένας *εμπειρογνώμονας* μεταδίδει γνώση σε ένα πλήθος επισκεπτών και προς μια πιο εξελιγμένη κατανόηση των *μουσικών ακροατηρίων* - επισκεπτών- που είναι φορείς της δικής τους εμπειρίας επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο σχετίζονται και ερμηνεύουν το περιεχόμενο στην έκθεση. Οι επισκέπτες μια έκθεσης για μια μουσική κουλτούρα, δεν είναι όλοι μουσικοί ή λαογράφοι ή εμπειρογνώμονες, ο καθένας ξεχωριστά έχει μια διαφορετική συναισθηματική εμπλοκή με τα εκθέματα και με την ιστορία που του παρουσιάζεται. Έχει ακούσματα, αναμνήσεις, εμπειρίες, γνώση ή παντελή άγνοια. Ο σκοπός της έκθεσης δε μπορεί συνεπώς να είναι η διδασχία, καθώς το κοινό δεν είναι ενιαίο, αλλά κυρίως η προτροπή να μάθει. Όπως έδειξε η έρευνα του Dierking (2005: 112-113), η μάθηση μέσα σε ένα μουσείο επηρεάζεται έντονα από τη συγκίνηση, το κίνητρο της επίσκεψης και το προσωπικό ενδιαφέρον. Αυτό οφείλει να προσφέρει ένα πολυαισθητηριακό περιβάλλον που ενθαρρύνει την κοινωνική αλληλεπίδραση και προσφέρει στον επισκέπτη την ελευθερία επιλογής στο τι επιλέγει να μάθει. Στην περίπτωση των μουσείων μουσικής, μουσικής κουλτούρας εν προκειμένω, μια πολυαισθητηριακή εμπειρία, δεν περιορίζεται μόνο στην παρουσίαση ιστορικών γεγονότων, αντικειμένων, άκουσμα μουσικής αλλά και στην ενθάρρυνση των επισκεπτών να εμπλακούν με τη μουσική. Στις μελέτες περιπτώσεις που θα παρουσιάσω παρακάτω θα αναφερθώ στο πώς μπορεί αυτό να επιτευχθεί μέσα σε μια έκθεση. Μια άλλη παράμετρος που επηρεάζει την αλληλεπίδραση του κοινού με τα εκθέματα και κατ' επέκταση την μάθηση που συντελείται είναι η διάταξη των αντικειμένων και το κείμενο που τα συνοδεύει. Η χωρική διάταξη και το κείμενο μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία φυσικών και νοητικών ομαδοποιήσεων που βοηθούν έναν επισκέπτη να ταξινομήσει τις πληροφορίες που δέχεται από μια έκθεση. Μια ομαδοποίηση που βοηθά τον επισκέπτη να συνδέσει τις έννοιες των αντικειμένων που διαφορετικά θα ήταν τυχαίες πληροφορίες μέσα σε μια έκθεση. Κατά την τελευταία δεκαετία, μια ποικιλία μελετών έδειξε ότι η θέση και η διάταξη των εκθεμάτων επηρεάζουν άμεσα την ανάπτυξη της έννοιας, αν και όχι πάντα με τους τρόπους που σκοπεύουν ή ελπίζουν οι σχεδιαστές των εκθέσεων (Falk και Dierking, 2000: 120). Ωστόσο, οι επισκέπτες διαβάζουν γενικά μόνο μια μικρή ποσότητα κειμένου μέσα σε μια έκθεση ενώ ειδικά οι οικογένειες τείνουν να συζητούν για θέματα που περιγράφονται στις ετικέτες των εκθεμάτων ενώ δε διαβάζουν ή δίνουν προσοχή σε ολόκληρο το κείμενο διότι έτσι καταστρέφεται η κοινωνική απόλαυση της επίσκεψης (Falk και Dierking, 2000: 94).

### 3.4. Μουσεία Μουσικής - Μελέτες περίπτωσης

Μουσεία με κύριο θέμα στο αφήγημά τους τη μουσική εντοπίζονται σε κάθε σημείο της γης. Περίπου οχτακόσια μουσεία μουσικής καταγράφονται στη Wikipedia με τα περισσότερα να βρίσκονται στις ΗΠΑ ενώ εντυπωσιακό αριθμό μουσείων μουσικής παρουσιάζει η Γερμανία, η Αυστρία και το Ηνωμένο Βασίλειο. Στον παρακάτω πίνακα επιχείρησα μια καταμέτρηση του είδους αυτών των μουσείων με τα υπόλοιπα είδη που δεν αναφέρονται στον παρακάτω πίνακα να είναι είτε κάποιου συγκεκριμένου είδους μουσικής είτε μουσικές συλλογές σε άλλου είδους μουσεία ή Ινστιτούτα και ερευνητικά κέντρα. Η πλειονότητα των μουσείων μουσικής όπως διαφαίνεται από τον πίνακα είναι αφιερωμένα σε συγκεκριμένες μουσικές προσωπικότητες.

Χώρα	Μουσεία μουσικής	Μουσεία μουσικών προσωπικοτήτων	Μουσεία μουσικών οργάνων/συσκευών
Η.Π.Α	116	51	17
Γερμανία	101	61	12
Ηνωμένο Βασίλειο	57	8	23
Αυστρία	40	29	5

#### 3.4.1. The Beat Goes On

Όπως φάνηκε στον Πίνακα τα περισσότερα μουσεία μουσικής βρίσκονται στις ΗΠΑ ενώ η έρευνα για παρελθούσες εκθέσεις με θέμα τη μουσική σε λαογραφικά μουσεία ή άλλων ειδών είναι ιδιαίτερα δυσχερής. Η έκθεση *The Beat Goes On* που φιλοξενήθηκε στο World Museums του δικτύου των μουσείων του Λίβερπουλ αποτελεί μία εξαίρεση καθώς έχει σχολιαστεί αρκετά στη βιβλιογραφία. Η έκθεση οργανώθηκε από το τμήμα Μουσικής του Πανεπιστημίου του Λίβερπουλ, από τις 12 Ιουλίου 2008 μέχρι την 1η Νοεμβρίου 2009. Τα Εθνικά Μουσεία του Λίβερπουλ (NML) διοργάνωσαν την έκθεση που γιόρτασε και διερεύνησε τις πτυχές του λαϊκού μουσικού παρελθόντος του Merseyside από το 1945 μέχρι σήμερα. Το Λίβερπουλ είναι παγκοσμίως γνωστό για τη λαϊκή του (*popular*) μουσική. Οι ντόπιοι καλλιτέχνες έχουν κάνει τόσες πολλές μουσικές επιτυχίες που το 2001 το βιβλίο των Guinness ονόμασε το Λίβερπουλ την *πόλη του ποπ*. Ενώ το 2008 το Arts Council χαρακτήρισε το Λίβερπουλ ως την *πιο μουσική πόλη του Ηνωμένου Βασιλείου*. Το κοινό που στόχευσε η έκθεση όπως αναφέρει η επιμελήτρια της έκθεσης (Leonard, 2010: 175) ήταν εκτός από τους μουσικόφιλους που θα ανακάλυπταν νέο κίνητρο να επισκεφθούν το μουσείο, οι έφηβοι. Αυτή η ηλικιακή ομάδα είναι γενικά δύσκολο να προσεγγιστεί και αποτελούν το πιο *δύσκολο* κοινό να προσελκυθεί στα μουσεία. Η

έκθεση θεωρήθηκε επιτυχημένη καθώς καταγράφηκαν 478.188 επισκέπτες<sup>52</sup> (REF, 2014) ενώ οι αντιδράσεις και τα σχόλια του κοινού ήταν πολύ ενθαρρυντικά.

Η συνολική σχεδίαση της έκθεσης ήταν φωτεινή και *οπτικά διεγερτική* ενώ η μορφή των κειμένων ενθάρρυνε τους επισκέπτες να επιλέξουν τι θα διαβάσουν ή να ανακαλύψουν τις πληροφορίες που εμφανίζονταν. Η έκθεση οργανώθηκε θεματικά ενώ ένας χάρτης της διάταξης δινόταν στους επισκέπτες. Το περιεχόμενο οργανώθηκε θεματικά και όχι με χρονολογικό τρόπο και υπήρχαν πολλοί ελεύθεροι χώροι ώστε να επιτρέπεται η ροή των επισκεπτών ενώ ο επισκέπτης μπορούσε να επιλέξει τη διαδρομή του. Έμφαση δόθηκε στην εμπλοκή των επισκεπτών με τα αντικείμενα και για αυτό οι λεζάντες που περιέγραφαν τα αντικείμενα δεν ήταν στείρες πληροφορίες για αυτά, αλλά περιείχαν προσωπικές ιστορίες των ανθρώπων που τα δάνεισαν για τους σκοπούς της έκθεσης. Επίσης αρκετές συσκευές ήχου και εικόνας σε διάσπαρτα σημεία της έκθεσης έδιναν την δυνατότητα στους επισκέπτες να επιλέξουν απο μουσικές λίστες ενώ όπως αναφέρθηκα και πρωτότερα επιλέχθησαν μονά ακουστικά εις διπλούν ώστε να μην απομονώνονται ακουστικά οι επισκέπτες από το περιβάλλον αλλά και να μπορούν να συζητούν και να σχολιάζουν τι ακούν. Οι επισκέπτες σε μια θεματική ενότητα της έκθεσης καλούνταν να αποτυπώσουν σε μια κάρτα μια ανάμνησή τους που σχετίζεται με τη μουσική του Λίβερπουλ και αυτές εκτίθονταν εκ περιτροπής στην έκθεση. Από τις δύομιση χιλιάδες περίπου κάρτες που συγκεντρώθηκαν αξιοσημείωτο είναι ότι οι περισσότερες αποτυπωμένες αναμνήσεις συνδέονταν με κάποια από τα αντικείμενα στην έκθεση. Οι επισκέπτες συνδέονταν πολιτισμικά με αυτά, που συνήθως ήταν καθημερινά αντικείμενα και είχαν ιδιαίτερη αξία για πολλούς επισκέπτες. Η δομή της έκθεσης όπως προαναφέρθηκε δεν εξελισσόταν χρονολογικά αλλά θεματικά. Οι ενότητές της ήταν οι εξής:

- *Sounds in the city*: Παρουσίαζε τα μουσικά γνωρίσματα και ακούσματα και τα πολιτιστικά στοιχεία που διαμόρφωσαν τη μουσική των δεκαετιών '40-'50 στο Liverpool.
- *Sites and scenes*: Τα μέρη (clubs και μουσικές σκηνές) που σημάδεψαν την εποχή και έμειναν στην ιστορία επηρεάζοντας τη μουσική σκηνή διεθνώς ήταν το θέμα της ενότητας.
- *Musicianship*: Παρουσιαζόταν το *musicking* της εποχής, πώς οι άνθρωποι βίωναν τη μουσική, πώς συνέθεταν και πώς έγραφαν στίχους. Η ενότητα αυτή έδινε τη δυνατότητα στους επισκέπτες να τραγουδήσουν караόκε και υπήρχε ένα μικρό στούντιο σύνθεσης (mix) μουσικής.
- *Hearing new sounds*: Η εισαγωγή των μουσικών επιρροών στο Liverpool ήταν ο κεντρικός άξονας της ενότητας. Καταστήματα δίσκων, εισαγωγές νέων μουσικών ήχων από τους ναυτικούς επηρέαζαν πολιτισμικά τους κατοίκους διαμορφώνοντας όχι μόνο τα μουσικά ακούσματα αλλά και τη μόδα και τον τρόπο διασκέδασης.
- *Sounds and technology*: Ο τρόπος με τον οποίο παράγουμε, κατανοούμε και ακούμε μουσική έχει αλλάξει σημαντικά λόγω της

---

<sup>52</sup> Τα στοιχεία προέρχονται από έρευνα για την επίδραση της Έκθεσης από το Πανεπιστήμιο του Λίβερπουλ.

εξέλιξης της τεχνολογίας. Παρουσιάζονταν μουσικά όργανα (ηλεκτρικές κιθάρες που στη δεκαετία του '60 ήταν πολύ δημοφιλές όργανο) και σύγχρονα μηχανήματα δημιουργίας και επεξεργασίας τραγουδιών και ήχου δίνοντας τη δυνατότητα στον επισκέπτη να παίζει μαζί τους.

- *Image and design*: Η ενότητα αυτή εξέταζε τους ανθρώπους πίσω από τη δημιουργική διαδικασία. Οι επισκέπτες έβλεπαν το έργο των γραφιστών, των φωτογράφων και των παραγωγών μουσικών βίντεο.
- *Global impact*: Η επιτυχία της μουσικής σκηνής του Λίβερπουλ έχει κάνει τη πόλη διάσημη σε όλο τον κόσμο. Ο παγκόσμιος αντίκτυπος καθιέρωσε το Λίβερπουλ ως μουσική πόλη, παρουσιάζοντας καλλιτέχνες με διεθνή καριέρα, όπως οι Beatles, clubs και ονομασίες που επηρέασαν διεθνώς τη μουσική ιστορία. Στο σημείο αυτό της έκθεσης τα παιδιά μπορούσαν να ενταχθούν στη μπάντα (Join the Band), ντυμένοι ως *popstars* και να χρησιμοποιήσουν αισθητήρες φωτός για να παίζουν τα ίδια τα όργανα.

Η Leonard (2010: 179) εξηγεί πώς συλλέχθηκαν οι πληροφορίες και τα αντικείμενα για να στηθεί η έκθεση. Η έκθεση εμπλουτίστηκε, επηρεάστηκε και βοηθήθηκε από ποικίλα άτομα, συμπεριλαμβανομένων μουσικών, καλλιτεχνών, μουσικόφιλων και συλλεκτών. Το υλικό των συλλεκτών ήταν απίστευτα πλούσιο και συμπεριελάμβανε μουσικά όργανα, φωτογραφίες και βίντεο, αφίσες, αυτόγραφα ακόμα και χειρόγραφα με στίχους τραγουδιών. Τα ποικίλα κίνητρα των συλλεκτών να διατηρήσουν αυτό το υλικό συχνά σήμαινε ότι η γκάμα των υλικών προσέφερε μια εικόνα της καθημερινής μουσικής κουλτούρας. Επιπλέον, οι ιδιωτικοί συλλέκτες θα μπορούσαν να συζητήσουν τη συναισθηματική τους σχέση με έναν συγκεκριμένο μουσικό, σκηνή ή εποχή και / ή να προσφέρουν μια σύνδεση μεταξύ της υλικής κουλτούρας της λαϊκής μουσικής με ένα σημαντικό γεγονός.

Η έκθεση *The Beat Goes On* επιδίωξε επίσης να προσελκύσει κοινό πέρα από το όριο του μουσείου. Ένας διαδικτυακός πόρος *The Beat Goes Online* που φιλοξενείται ακόμα από το NML αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια του σχεδιασμού της έκθεσης για να επιτρέψει στους χρήστες να έχουν πρόσβαση σε περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το θέμα της έκθεσης. Το περιεχόμενο του πόρου αναπτύχθηκε από το προσωπικό και τους σπουδαστές του Ινστιτούτου Λαϊκής Μουσικής στο Πανεπιστήμιο του Λίβερπουλ. Σκοπός της δημιουργίας του ήταν να προσελκύσει επισκέπτες στο μουσείο που εμπλέκονταν με το θέμα της έκθεσης όπως επίσης και να προσφέρει περαιτέρω πληροφόρηση ως συμπληρωματικό της επίσκεψης στο μουσείο αλλά και να παραμείνει ως πηγή πληροφόρησης σε χρήστες παγκοσμίως που επιθυμούν να μελετήσουν τη λαϊκή μουσική του Λίβερπουλ. Οθόνες αφής με το περιεχόμενο του πόρου υπήρχαν στην έξοδο της έκθεσης ώστε οι επισκέπτες να πληροφορούνται την ύπαρξή του ενώ ήταν σχεδιασμένος ώστε να παρέχει πληροφορίες κατανοητές χωρίς να προϋποτίθεται η επίσκεψη στην έκθεση.

Η έκθεση, παρατηρεί εύκολα κάποιος, δεν στάθηκε μόνο στην παρουσίαση των ηχηρών ονομάτων της μουσικής που σίγουρα θα αποτέλεσαν κίνητρο στους κατοίκους να την επισκεφθούν, αλλά παρουσίασε και καθημερινές ιστορίες των ανθρώπων που εμπλέκονταν στη μουσική διαδικασία. Ενώ δεν πρέπει να

παραβλέπονται τα γνωστά μουσικά ονόματα είναι σημαντικό η εκπροσώπηση της μουσικής να μην καθορίζεται αποκλειστικά από τον μουσικό κανόνα και τις πιο γνωστές μουσικές στιγμές ή σκηνές. Η έμφαση που δίνεται από τα μουσεία στην αφήγηση ιστοριών και στη συμμετοχή των πολιτών, σε συνδυασμό με τους σύγχρονους τρόπους ανάπτυξης συλλογών δίνει πολλές ευκαιρίες στην εκπροσώπηση διαφορετικών μουσικών αφηγήσεων και ιστοριών.

### 3.4.2. Rock & Roll Hall of Fame

Μια μελέτη περίπτωσης που αξίζει να μελετηθεί είναι η μόνιμη έκθεση ενός μουσείου στο Κλήβελαντ των Η.Π.Α. Το Rock & Roll Hall of Fame άνοιξε στις 2 Σεπτεμβρίου 1995 με αποστολή του να εμπλέξει, να διδάξει και να εμπνεύσει μέσα από τη δύναμη του rock & roll. Σχεδιασμένο από τον διεθνή φήμης αρχιτέκτονα I.M. Pei, το κτήριο του μουσείου είναι ένα από τα πιο εντυπωσιακά και αναγνωρίσιμα κτήρια του Κλήβελαντ. Το κτήριο των 15.000 τ.μ. διαθέτει γυάλινη κλειστή διπλή πυραμίδα δίπλα σε πύργο 50 μέτρων ενώ οι χώροι της έκθεσης καταλαμβάνουν περίπου 5.000 τ.μ. Το Μουσείο προσελκύει εκατοντάδες χιλιάδες επισκεπτών ετησίως ενώ εκτός από την μόνιμη έκθεση, διοργανώνει πληθώρα συναυλιών και εκδηλώσεων, εκπαιδευτικά προγράμματα και διαθέτει πλούσια Βιβλιοθήκη και Αρχείο.

Η μόνιμη έκθεση του Μουσείου είναι αφιερωμένη στη μουσική του rock & roll. Το είδος αυτής της μουσικής γεννήθηκε στις Η.Π.Α. στο τέλος της δεκαετίας του '40 προερχόμενο από τους ήχους των *gospel*, των *blues*, της *swing*, της *jazz*, του *boogie* συνδυασμένο με την *country music* αναμειγνύοντας την αφρικανική μουσική με την ευρωπαϊκή ενόργανη μουσική. Η δομή της έκθεσης χωρίζεται κι εδώ θεματικά ενώ εκτείνεται σε επτά επίπεδα με το μεγαλύτερο μέρος της να βρίσκεται στο ισόγειο (Επίπεδο 0).

#### Επίπεδο 0:

- *Shine a light: New acquisitions:* έκθεση των νέων αποκτημάτων του Μουσείου.
- *The Roots of Rock & Roll:* Το σημείο αυτό της έκθεσης χωρίζεται σε μεμονωμένα μουσικά είδη που αποτελούν τις μουσικές ρίζες του rock & roll., Gospel, Blues, Country/Folk/Bluegrass and R&B. Κάθε τμήμα περιλαμβάνει μια ποικιλία από αντικείμενα και σύντομα βιογραφικά στοιχεία των βασικών καλλιτεχνών.
- *The Elvis exhibit:* Ενότητα αφιερωμένη στον βασιλιά της Rock & Roll, Elvis Presley ενώ ως κεντρικό έκθεμα είναι ένα βίντεο για τη ζωή του και τη μεγάλη επιρροή που έχει ασκήσει σε διάσημους σύγχρονους καλλιτέχνες. Η έκθεση περιέχει προσωπικά του αντικείμενα και εμπλουτίζεται διαρκώς από το Μουσείο του Graceland στο πλαίσιο συμφωνίας μεταξύ των δύο μουσείων.
- *The Summer of Love Turns 50:* Η γειτονιά του Σαν Φρανσίσκο Haight-Ashbury, προσέλκυσε χιλιάδες νέων το καλοκαίρι του 1967. Αν και ήταν ετερόκλητη ομάδα, οι νέοι μοιράστηκαν παρόμοιες πεποιθήσεις: πειραματισμός, απόρριψη καταναλωτικών αξιών και γενική αντίθεση προς

τον πόλεμο του Βιετνάμ. Μοιράστηκαν επίσης το πάθος τους για τη μουσική. Το *καλοκαίρι της αγάπης* παρουσιάζει μια εποχή που οι μουσικοί θεωρούνταν ως εκπρόσωποι μιας γενιάς μέσα από προσωπικά αντικείμενα γνωστών μουσικών, εισιτήρια και αφίσες συναυλιών.

- *Cities and Sounds*: Αυτή η ενότητα περιλαμβάνει δύο τμήματα, το ένα που ασχολείται με συγκεκριμένες χρονικές περιόδους σε διαφορετικές πόλεις. Το άλλο διερευνά τα πρώτα χρόνια της rock & roll, της soul και της heavy metal μουσικής. Εκτός από τα αντικείμενα, μερικά από τα τμήματα περιέχουν ένα σύντομο βίντεο με ιστορικά κλιπ και συνεντεύξεις.
- *Legends of Rock & Roll*: Στην ενότητα αυτή παρουσιάζονται θρυλικές στιγμές της rock & roll μουσικής μέσα από συμβολικά αντικείμενα θρύλων του είδους.
- *Part of the Machine*: Η ενότητα είναι μια διαδραστική έκθεση που παρουσιάζει μηχανές φλίπερ με θέματα τους τη ροκ μουσική σε συνδυασμό με ιστορικά προϊόντα και αντικείμενα που απεικονίζουν καλλιτέχνες που σχετίζονται με αυτά. Οι επισκέπτες μπορούν ελεύθερα να παίξουν με τα *φλιπεράκια*.
- *Right here right now*: Η ενότητα αυτή, της οποίας τα εκθέματα διαρκώς αλλάζουν, παρουσιάζει σύγχρονους μουσικούς που αποτελούν την εξέλιξη της rock & roll μουσικής μέσα από εμβληματικά τους αντικείμενα, διαδραστικές εφαρμογές και εφάνταστα κείμενα.
- *The Early Influences*: Η ενότητα χαρακτηρίζεται ως *προσκύνημα στους πρώτους* και παρουσιάζει τους πρώτους, λιγότερο γνωστούς, μουσικούς του είδους.
- *Don't Knock the Rock*: Σε αυτήν την ενότητα παρουσιάζεται η αντίδραση των συντηρητικών στο μουσικό αυτό είδος. Το rock & roll έχει χαρακτηριστεί ως εξευτελιστικό, σατανικό, αναρχικό και ανήθικο και η ενότητα επενδύεται με σχετικά βίντεο.
- *On the Air*: Η ενότητα είναι ένα αφιέρωμα στις *χρυσές μέρες* του ραδιοφώνου, που ήταν ένα πολύ διαδεδομένο μέσο να ακούσει κάποιος μουσική. Οι μουσικοί παραγωγοί ήταν διασημότητες και είχαν τεράστια επιρροή στα μουσικά δρώμενα. Οι επισκέπτες μπορούν να δουν κειμήλια γνωστών ραδιοφωνικών παραγωγών και μέσα από ψηφιακά μέσα να περιηγηθούν σε σταθμούς της εποχής και να απολαύσουν ηχητικά αποσπάσματα εκπομπών.
- *Rapper's Delight*: Το Rapper's Delight είναι μια ενότητα για την ιστορία του hip-hop, είναι κάτι περισσότερο από ένα μνημείο για τους παλιούς rappers, είναι μια ματιά στο μέλλον. Μέσα από αντικείμενα της hip - hop μουσικής υπονοείται η σχέση της με τη rock & roll.

### **Επίπεδο 1:**

Στο επίπεδο αυτό στεγάζεται το καφέ του Μουσείου και το κατάστημα. Η έκθεση όμως συνεχίζει και εδώ μέσα από τη θεματική: *Backstage stories*. Η ενότητα παρουσιάζει μέσα από βίντεο και αντικείμενα τη σκληρή δουλειά που απαιτείται από ανώνυμους εργαζόμενους ώστε να οργανωθεί, συντονιστεί μια συναυλία, μια μουσική περιοδεία κ.ά.. Αντικείμενα και γεγονότα που επηρέασαν την καριέρα

γνωστών συγκροτημάτων και καλλιτεχνών που οφείλονται σε ανώνυμους ανθρώπους παρουσιάζονται μέσα από τα βίντεο που κυρίως εκφράζουν ευχαριστίες των καλλιτεχνών προς αυτούς.

**[Επίπεδο 2:** το επίπεδο αυτό αναμένεται να λειτουργήσει το καλοκαίρι του 2019]

### **Επίπεδο 3:**

Στο επίπεδο αυτό παρουσιάζεται το Πάνθεον (*Hall of Fame*) των καλλιτεχνών ταξινομημένων σε πάνελς χρονολογικά, εμπλουτισμένα με ηχητικά των γνωστότερων κομματιών τους καθώς και σκηνές άγνωστες και ανέκδοτες από την τελετή ένταξης τους στο Πάνθεον.

Μετά το Πάνθεον οι επισκέπτες μπαίνουν σε μια υπερσύγχρονη αίθουσα, *Connor Theatre*, στην οποία προβάλλεται ένα δωδεκάλεπτο βίντεο με αξέχαστες στιγμές από συναυλίες rock & roll. Επίσης, υπάρχει ένα μικρό δωμάτιο που ο κάθε επισκέπτης μπορεί να βιντεοσκοπήσει ένα βίντεο - συνέντευξή του αποτυπώνοντας μια ανάμνησή του που συνδέεται με τις συναυλίες που παρακολούθησε. Τα βίντεο αυτά προβάλλονται σε οθόνες στο ίδιο δωμάτιο.

### **Επίπεδα 4-5-6:**

*Stay tuned: rock on tv exhibit*

Τα τρία αυτά επίπεδα της έκθεσης είναι αφιερωμένα στο μέσο της τηλεόρασης και στον ρόλο που διαδραμάτισε μέσα από τηλεοπτικά προγράμματα στην εξάπλωση της rock & roll μουσικής. Στην έκθεση πολλαπλών οθονών, πολυαισθητηρίων και πολυμέσων, οι επισκέπτες θα δουν επίσης τη γέννηση του μουσικού βίντεο, πώς φτάνει στο αποκορύφωμά του με την έναρξη και την κυριαρχία του MTV και πώς χρησιμοποίησε την τεχνολογία του για να ωθήσει τη μουσική και την τέχνη σε νέα ύψη. Μέσα από ψηφιακές εφαρμογές οι επισκέπτες περιηγούνται σε εκπομπές διάσημες για την εποχή τους που ανέδειξαν μουσικές προσωπικότητες, σε μουσικά βίντεο και σε αντικείμενα καλλιτεχνών που συνδέονται με αυτές τις εμφανίσεις τους.

Οι Baker, Istavandit και Nowak (2016) σε έρευνα που διεξήγαγαν σε Μουσεία Μουσικής, ανάμεσά τους ήταν και το Rock & Roll Hall of Fame, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι οι επιμελητές της έκθεσης δεν επέλεξαν να εκθέσουν μόνο τη μουσική αλλά και το *musicking*, τα στοιχεία δηλαδή που συντέλεσαν και συντελούν στη μουσική διεργασία και ενασχόληση με τη rock & roll μουσική ενώ παρατηρούν (77-78) ότι οι προθήκες είναι υπερφορτωμένες με αντικείμενα τα οποία είναι πανομοιότυπα σε κάθε ενότητα προκαλώντας υπερφόρτωση πληροφοριών στους επισκέπτες. Σε ερωτηματολόγιο που διεξήγαγαν επισκέπτες δήλωσαν ακριβώς αυτό, ότι δηλαδή ένιωθαν ότι η έκθεση διαρκώς επαναλαμβανόταν με αποτέλεσμα την κούρασή τους. Ο Reising (2001: 494-495) σε κριτική του για το μουσείο αναφέρει ότι το μουσείο στερείται ψυχής κυρίως επειδή η μουσική ακούγεται μόνο ως υπόβαθρο ενώ χαρακτηρίζει τη συλλογή των αντικειμένων εντυπωσιακά πλούσια. Ωστόσο το Rock and Roll Hall of Fame μεταδίδει πολύ λίγα από τον δυναμισμό του rock & roll, λειτουργεί κυρίως ως αποθήκη για στατικά, υλικά αντικείμενα. Το πρόβλημα είναι ότι οι κιθάρες, τα κιτ τύμπανα, τα κοστούμια και τα μουσικά *σύνεργα*

που είχαν νόημα μόνο στο πλαίσιο της ζωντανής δράσης παραμένουν λίγο πολύ αδρανή, παθητικά αντικείμενα χωρίς να εμπλέκουν τον επισκέπτη.

### 3.4.3. MoPOP (Museum of POP Culture)

Το MoPOP αποτελεί μια περίπτωση μουσείου που παρουσιάζει την ιστορία της κουλτούρας της pop και βρίσκεται στο Σιάτλ των Η.Π.Α. Η αναφορά μου σε αυτό στηρίζεται στο ότι χρησιμοποιεί κατά κόρον τη σύγχρονη τεχνολογία ώστε να ανταποκριθεί στον σκοπό του με αμφισβητήσιμο αποτέλεσμα σε σημείο να αμφισβητείται αν μπορεί να ορίζεται ως μουσείο.

Το MoPOP είναι ένα από τα πρώτα μουσεία της νέας χιλιετίας και είναι ένα από τα λίγα που αξιολογούν και επαναπροσδιορίζουν την ιδέα ενός μουσείου σε σχέση με την εμπειρία του επισκέπτη. Ο Bruce (2006) επιμελητής των συλλογών του Μουσείου αναφέρει το πώς γεννήθηκε αυτό το μουσείο. Με τους τεράστιους ιδιωτικούς πόρους της Microsoft, ο ιδρυτής του, ο Paul Allen, είχε το όραμα να ιδρύσει ένα μουσείο για την πιο δημοφιλή μορφή της τέχνης στη γη (pop μουσική) και μια άνευ προηγουμένου χρήση της τεχνολογίας με την εμπειρία των επισκεπτών να βρίσκεται στο προσκήνιο. Η αποστολή του είναι διττή: Πρώτον, στοχεύει να διδάξει στους επισκέπτες την εξέλιξη και την ιστορία της rock & roll. Δεύτερον, στοχεύει να τους εκπαιδεύσει για τη διαδικασία της μουσικής αυτής. Ως σπέρμα για την έκθεση θεωρείται η προσωπική συλλογή του ιδρυτή με αντικείμενα του Jimi Hendrix τον οποίο και θαυμάζει. Το μουσείο ιδρύθηκε το 2000 με την ονομασία Experience Music Project (το 2006 μετονομάστηκε σε MoPOP) σε κτήριο που σχεδίασε ο Frank Gehry. Το εξαιρετικά μοντέρνο και εντυπωσιακό κτήριο μαρτυρά ότι ο επισκέπτης εισέρχεται σε ένα ιδιαίτερο μέρος, κάπως διαφορετικό, περίεργο αλλά και συναρπαστικό. Αλλά το συναρπαστικό του μουσείου δεν εξαντλείται στο κέλυφος αλλά στο γεγονός ότι ήδη από την είσοδό του ο επισκέπτης αντιλαμβάνεται ότι πρόκειται για υπερθέαμα. Η αίθουσα *Sky Church* περιλαμβάνει τη μεγαλύτερη στον κόσμο led οθόνη και μια σειρά εφέ φωτισμού που χρησιμοποιούνται σε συναυλίες που διεξάγονται σε στάδια και όλα αυτά σε μια αίθουσα που χωράει το πολύ εννιακόσια άτομα. Ο σχεδιασμός των εκθεμάτων είναι επιθετικός. Το περιβάλλον στο MoPOP -το ίδιο το θέαμα- δίνει στους επισκέπτες μια μανιακή αίσθηση ελευθερίας να μπουν μέσα να συμμετέχουν με τρόπο που διαφορετικά δεν θα μπορούσαν. Φωνάξτε δυνατά, χτυπήστε ένα τύμπανο: το μουσείο γίνεται ένα κοινωνικό μέρος σαν φεστιβάλ, όπου πολλές διαφορετικές δραστηριότητες διεξάγονται ταυτόχρονα.

Περνώντας από την αίθουσα *Sky Church*, ο επισκέπτης συναντά την ενότητα *Roots and Brances*, την καρδιά του MoPOP που αποτελείται από εξακόσιες κιθάρες και άλλα όργανα το *Guitar Tree of Life* υποδηλώνοντας τις ηφαιστειακές εκρήξεις των συστατικών της μουσικής δημιουργίας και ιδιοφυΐας. Τα *συντρίμια* από αυτές τις εκρήξεις γεμίζουν τις αίθουσες του MoPOP. Είναι αδύνατον να επιτύχω αναλυτική περιγραφή των ενότητων καθώς το μουσείο φιλοξενεί πολλές περιοδικές εκθέσεις. Ένα από τα πιο δημοφιλή χαρακτηριστικά του μουσείου είναι ένα τεράστιο μηχάνημα караόκε, γνωστό ως *On Stage*, στο οποίο οι επισκέπτες μπορούν να *παίζουν* τραγούδια χρησιμοποιώντας ηλεκτρονικά, αυτοματοποιημένα όργανα,



ενώ πλήθος που ουρλιάζει προβάλλεται σε μια τεράστια οθόνη βίντεο. Η ενότητα *Songcraft* στοχεύει να διδάξει στους επισκέπτες τη διαδικασία της γραφής ενός τραγουδιού. Στην πραγματικότητα όμως, είναι ένα μεγάλο δωμάτιο γεμάτο ρυθμιστικά και κουμπιά που οι επισκέπτες μπορούν να αλλάξουν τον ρυθμό ενός τραγουδιού, να *παίζουν* με μια μελωδία ή να σπάσουν μια αρμονία τεσσάρων μερών στα συστατικά της. Μια παρεμφερής αίθουσα, το Soundlab, όπου οι επισκέπτες μπορούν να δημιουργήσουν τη δική τους μουσική χρησιμοποιώντας πραγματικά εργαλεία προσαρμοσμένα στα μαθήματα ηλεκτρονικών υπολογιστών που προσαρμόζονται στα επίπεδα δεξιοτήτων των μεμονωμένων χρηστών, διδάσκει το σκληρό μάθημα ότι η μουσική χρειάζεται εκτός από ταλέντο και εξάσκηση. Το MoPOP τέλος αποτίει φόρο τιμής και στους ντόπιους μουσικούς στη βορειοδυτική αίθουσα *Passage* μέσα από σπάνια αντικείμενα συνδεδεμένα με αυτούς, παρουσιάζει την εξέλιξη της κιθάρας, της τεχνολογίας, των υλικών και των ήχων στην αίθουσα *Guitar Gallery*, ενώ συζητά για όλο το φάσμα της εξέλιξης της λαϊκής μουσικής μέσα στην αίθουσα *Milestones*, και, τέλος, αποτίει φόρο τιμής στον Jimi Hendrix. Κιθάρες, αρχαία, πορτραίτα και φωτογραφίες, ρούχα, χειρόγραφα, συμβόλαια και άλλα αντικείμενα που αγγίζουν τον θεαματικό αριθμό των ογδόντα χιλιάδων. Η αίθουσα *Infinite Worlds of Science Fiction* με περισσότερα από 150 έργα τέχνης από εικονικές ταινίες και τηλεοπτικές εκπομπές προσκαλεί τους επισκέπτες να γνωρίσουν το απίστευτο εύρος της αφήγησης που βρίσκεται στην επιστημονική φαντασία: από το Star Trek μέχρι το The War of the Worlds και το Men in Black στο Blade Runner. Μέσα σε έναν δυναμικό και συναρπαστικό χώρο, σε ένα διαδραστικό διαστημικό σκάφος ενθαρρύνει τους επισκέπτες να ξεκινήσουν τη διαστημική περιπέτεια τους, να ανακαλύψουν νέους εξωγήινους πολιτισμούς, να αναζητήσουν νέους κόσμους για να εξερευνήσουν από το πιλοτήριο του σκάφους και να ερευνήσουν πολλά εναλλακτικά σύμπαντα. Τέλος η αίθουσα *Fantasy: Worlds of Myth and Magic* προσκαλεί το κοινό σε ένα φανταστικό ταξίδι για να ανακαλύψει την έμπνευση πίσω από τις πιο θαυμάσιες δημιουργίες πίσω από την ιστορία του Harry Potter ή του Μάγου του Οζ.

Το MoPOP είναι αδιαμφισβήτητα ένας εντυπωσιακός χώρος, ένα μουσείο για τη μουσική. Η υπερβολική χρήση της τεχνολογίας και οι διαδραστικές αίθουσες επιτρέπουν στους επικριτές τους να το χαρακτηρίζουν περισσότερο θεματικό πάρκο διασκέδασης παρά μουσείο. Η Barnett (2004) σε μια κριτική για το μουσείο αναφέρει ότι ευτελίζει την έννοια της μουσικής έχοντας ως κεντρικό σύνθημα ότι ο καθένας, με τη βοήθεια ενός υπολογιστή, μπορεί να μάθει σε ένα απόγευμα να παίζει. Απλά σηκώστε μια κιθάρα και παίξτε ένα τραγούδι. Ενώ ο Reising (2001) στην κριτική του δηλώνει ότι το MoPOP αποτυπώνει πλήρως την κουλτούρα της λαϊκής μουσικής, καθώς ο επισκέπτης βλέπει, ακούει, παίζει, εκτελεί, διαβάζει, οδηγεί, μαθαίνει, αναμιγνύει, γρατζουνάει, χτυπά, κινεί, αισθάνεται και χορεύει στη μουσική. Πρόκειται για ένα ζωντανό, ζαλιστικό, ενθουσιώδες και διασκεδαστικό αφιέρωμα στη δημιουργικότητα, όχι μόνο μια συλλογή από λείψανα από το παρελθόν.

## 4. Μουσειολογική πρόταση - Έκθεση Ρεμπέτικου

Στο παρόν κεφάλαιο θα παρουσιάσω την προτεινόμενη έκθεση που ως θέμα έχει το Ρεμπέτικο Τραγούδι. Η παρουσίαση της έκθεσης θα δομηθεί ως εξής. Θα παρουσιαστεί το μουσειολογικό σκεπτικό για το οποίο βάση και έμπνευση αποτέλεσαν οι έννοιες που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Ο σκοπός της έκθεσης και η πολιτική επιλογής των αντικειμένων. Στη συνέχεια θα παρουσιαστεί κάθε ενότητα ξεχωριστά, με πλήρη περιγραφή και παρουσίαση των αντικειμένων που την πλαισιώνουν καθώς και οι επιμέρους στόχοι της κάθε ενότητας.

### 4.1. Μουσειολογικό σκεπτικό

Σκοπός είναι να προσδιοριστεί η κεντρική μουσειολογική ιδέα, με βάση την οποία θα οργανωθεί ο εκθεσιακός χώρος, θα αναπτυχθούν οι θεματικές του ενότητες και θα καταγραφεί η ιστορία που θα *αφηγείται* η έκθεση στο κοινό της. Η κεντρική μουσειολογική ιδέα θα αποτελέσει τον άξονα και τον συνδετικό κρίκο των επιμέρους εννοιών της έκθεσης.

Η μουσειολογική πρόταση στηρίχθηκε:

- στα βιβλιογραφικά στοιχεία που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία σχετικά με την ιστορία του Ρεμπέτικου Τραγουδιού.
- στη μουσειολογική θεωρία περί παροχής εμπειρίας στους επισκέπτες και πληροφορίες με τρόπο που θα τους κεντρίσει το ενδιαφέρον
- στη βασική έννοια της εθνομουσικολογίας όπου κυρίως η μελέτη της μουσικής κουλτούρας απαντά στα πέντε ερωτήματα, πού, πώς, πότε, από ποιούς και γιατί επιτελέστηκε το συγκεκριμένο μουσικό είδος.
- στη μελέτη των τεχνολογιών ήχου που προσφέρονται για την έκθεση μουσικής σε εκθεσιακούς χώρους
- στα παραδείγματα των μουσείων μουσικής και εκθέσεων που παρουσιάστηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο

Συνοπολογίζοντας τις παραπάνω παραμέτρους κεντρικός σκοπός της έκθεσης και ισχυρό νοηματικό πλαίσιο είναι η παρουσίαση της ρεμπέτικης κουλτούρας, ταξινομώντας τα επιμέρους στοιχεία αυτής βάσει της εθνομουσικολογικής θεωρίας. Η αφήγηση της έκθεσης στηρίζεται στο δίπτυχο άνθρωπος και μουσική. Οι άνθρωποι, οι ρεμπέτες διαχρονικά, το πώς έζησαν και γιατί επιτέλεσαν τη μουσική του ρεμπέτικου. Θα παρουσιαστεί μέσω της έκθεσης ένα κομμάτι της σύγχρονης ιστορίας της Ελλάδας με πυρήνα τη μουσική. Σκοπός είναι η ενημέρωση των επισκεπτών σχετικά με τα στοιχεία που διαμόρφωσαν τη ρεμπέτικη κουλτούρα εστιάζοντας ιδιαίτερα στη περιθωριοποίηση του στις απαρχές του. Οι επισκέπτες κατά τη διάρκεια της περιήγησής τους στην έκθεση, θα λάβουν πληροφορίες σχετικά με αυτό, πολλές εκ των οποίων μπορεί να τους είναι ήδη γνωστές, οι οποίες όμως θα αποκτήσουν νέο νόημα και υπόσταση μέσα στο εκθεσιακό αφήγημα. Σκοπός είναι να πληροφορηθούν στοιχεία σχετικά με την ιστορία του, να ταξιδέψουν νοερά πίσω στον χρόνο που γεννήθηκε το ρεμπέτικο, να ακούσουν τη μουσική των ανθρώπων αυτών συνοδευόμενα από αξιοσημείωτα γεγονότα που θα εντυπωσιάσουν τον επισκέπτη, θα τον συγκινήσουν είτε θα ανακινήσουν αναμνήσεις. Φυσικά, δεν είναι

δυνατόν και ούτε επιθυμητό να ειπωθούν όλα μέσα στην έκθεση. Το ρεμπέτικο αγγίζει τόσες πολλές πτυχές και αναδύει τόσες πολλές ιστορίες που είναι αδύνατον να παρουσιαστούν σε μια έκθεση.

Υστερα από αυτή τη διαδρομή στον χρόνο σκοπός είναι να κατανοήσουν οι επισκέπτες γιατί τους αφορά το ρεμπέτικο και γιατί αποτελεί πολιτιστικό στοιχείο του ελληνισμού. Θα επιδιωχθεί μετά την επίσκεψη να τους έχει κεντριστεί η περιέργεια να ανακαλύψουν νέα στοιχεία για αυτό, να ξανακούσουν τη μοναδική μουσική του και να προβληματιστούν με το γεγονός ότι ένα είδος που στην εποχή του θεωρείτο κατώτερο και περιθωριακό κατάφερε να θεωρείται σήμερα παγκόσμιο πολιτισμικό στοιχείο. Η υπέρβαση αυτή ίσως αναπτύξει το εξής ερώτημα: *άραγε υπάρχει σήμερα κάποιο στοιχείο που μαζικά θεωρείται λούμπεν; Αν ναι, έχει κάποια ταυτότητα, μήπως αυτό το στοιχείο δημιουργείται κάτω από ιδιαίτερες πολιτισμικές συνθήκες της εποχής μας και μεταγενέστερα ίσως θεωρείται πολιτισμός; Η επιτυχία της έκθεσης θα εξαρτηθεί κατά πολύ από το κατά πόσο ο επισκέπτης θα θέσει στον εαυτό του το παραπάνω ερώτημα.*


Καθώς η έκθεση προτείνεται χωρίς να υπάρχει συγκεκριμένο Μουσείο ή χώρος που θα φιλοξενηθεί έχω την ελευθερία να επιλέξω τη χωρική της διάταξη και κατανομή η οποία θα παρουσιαστεί κατά την περιγραφή των ενότητων. Η έκθεση που προτείνεται μπορεί να φιλοξενηθεί σε οποιονδήποτε φορέα ή χώρο που θα μπορούσε να υποστηρίξει μια τέτοια θεματική. Ο χώρος που υπολογίζεται ότι χρειάζεται για την έκθεση, κυμαίνεται στα 350 τετραγωνικά μέτρα χωρίς αυτό να αποτελεί προϋπόθεση ενώ οι ενότητες μπορούν να καταναμεηθούν χωρικά σε οποιονδήποτε χώρο αρκεί να τηρηθούν οι σχετικές οδηγίες της κάθε ενότητας.

Βασική ανάγκη για να δημιουργηθεί η έκθεση είναι η ύπαρξη εκθεμάτων. Κατά τη φάση της υποτιθέμενης δημιουργίας της έκθεσης θα πρότεινα να γίνει ένα κάλεσμα από τον φορέα που θα την φιλοξενήσει, μέσω των μέσων επικοινωνίας και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, προς το κοινό που θα το προσκαλεί να φέρει ό,τι έχει ο καθένας στην κατοχή του που θα πιστεύει ότι εντάσσεται σε μια έκθεση για το ρεμπέτικο τραγούδι. Επιδίωξη αυτού του καλέσματος είναι να δώσει συμμετοχικό χαρακτήρα στην έκθεση και ο σκοπός είναι να καταστεί σαφές ότι το ρεμπέτικο μπορεί να υπάρχει σε όλους μας και ότι και το παραμικρό ενθύμιο που κάποιος επέλεξε να φυλάξει, ακόμα και αυτό που με την πρώτη ανάγνωση μπορεί να φαντάζει ευτελές, στο πλαίσιο μιας έκθεσης να είναι πολύτιμο<sup>53</sup>. Εκτός από τα προσωπικά αντικείμενα που αναμένεται να συλλεχθούν μέσω ενός τέτοιου καλέσματος για το ρεμπέτικο, μέρος της συλλογής θα είναι σπάνιο φωτογραφικό αρχειακό υλικό από το αρχείο του Πετρόπουλου που το διαχειρίζεται η Γεννάδειος Βιβλιοθήκη. Αυτό το αρχείο όπως είδαμε και πρωτύτερα περιέχει επίσης πλήθος χειρόγραφες παρτιτούρες με τη μουσική ρεμπέτικων τραγουδιών, εκατοντάδες ρεμπέτικα τραγούδια, γραμμένα σε χειρόγραφα ή δακτυλόγραφα, με την υπογραφή συχνά του δημιουργού τους, ή με τη σφραγίδα της λογοκρισίας του Μεταξά που θα


---

<sup>53</sup> Η πρακτική αυτή του πληθοπορισμού, είναι συνήθης πλέον πρακτική στα μουσεία και στη διαδικασία δημιουργίας μιας έκθεσης. Μια τέτοια πρακτική συλλογής αντικειμένων για την έκθεση αξιοποίησε το 2017 η έκθεση στην Ελλάδα GR80s για τη δεκαετία του 1980. Οι διοργανωτές καλούσαν τον κόσμο να φέρει προσωπικά αντικείμενα εκείνης της δεκαετίας με την εξής φράση: *Για εσάς που θέλετε να γίνετε μέρος της έκθεσης...*

αποτελέσουν, μέσω μιας δανειακής σύμβασης με τη Βιβλιοθήκη, αντικείμενα της έκθεσης. Επίσης, αντικείμενα μπορούν να δανειστούν από το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων όπως και από το Μουσείο Βαμβακάρη και του Τσιτσάνη. Αυτά, σε συνδυασμό με ηχητικές εφαρμογές, που θα αναπαράγουν ηχητικά ντουκουμέντα από συνεντεύξεις ρεμπετών ή ανθρώπων που έχουν εμπλακεί στην πορεία του με οποιονδήποτε τρόπο, είτε με τα ίδια τα τραγούδια, τη μουσική του ρεμπέτικου<sup>54</sup>, θα εμπλουτίζουν τα αντικείμενα αυτά. Τέλος στην έκθεση θα υπάρχουν εφαρμογές που θα αλληλεπιδρούν με τους επισκέπτες δίνοντας τους τη δυνατότητα να επεξεργαστούν μουσικά τραγούδια ή να συμμετάσχουν σε παιχνίδια κουίζ. Στόχος αυτών των διαδραστικών εφαρμογών είναι μέσα από τη διασκέδαση οι επισκέπτες να αποκτήσουν γνώσεις γύρω από τη μουσική του ρεμπέτικου, φυσικά να εμπλακούν με τα εκθέματα και μεταξύ τους διεγείροντας συζητήσεις μεταξύ των επισκεπτών. Επίσης η έκθεση θα πλαισιώνεται με κείμενα τα οποία θα αποτελούν τον συνδετικό ιστό μεταξύ των των εκθεμάτων και των διαφορετικών ενοτήτων της έκθεσης ενώ θα υποστηρίζουν και θα καθιστούν εύκολα κατανοητή την υποδιαίρεση της έκθεσης στις θεματικές ενότητες.

Αφού παρουσιάστηκε το σκεπτικό που θα διατρέχει την έκθεση, το κεντρικό της νόημα και το *αφήγημά* της θα ακολουθήσει αναλυτική παρουσίαση των εκθεσιακών ενοτήτων. Η περιγραφή της κάθε ενότητας θα περιλαμβάνει τα εκθεσιακά αντικείμενα, τα τραγούδια που θα πλαισιώνουν τα αντικείμενα αυτά που θα δηλώνεται με το σύμβολο , τα κείμενα που θα τα συμπληρώνουν και τις ψηφιακές εφαρμογές, αν υπάρχουν, καθώς και τη χωρική περιγραφή.

---

<sup>54</sup> Στη ροή του κειμένου η ύπαρξη τραγουδιού στον χώρο της έκθεσης θα δηλώνεται με το σύμβολο  ενώ στο τέλος κάθε ενότητας εντός του χώρου της έκθεσης το ίδιο σύμβολο στο πάνελ θα πληροφορεί τον επισκέπτη για το ποια τραγούδια ακούστηκαν μέσα στον χώρο. Τα *πλάγια γράμματα* θα δηλώνουν τα αυτούσια εκθεσιακά κείμενα.

## 4.2. Ενότητα 1. Εισαγωγή

### Σκόπος

Πρόκειται για την αφετηρία της έκθεσης που σκοπό έχει να εισάγει τον επισκέπτη σύντομα, αλλά περιεκτικά, στο θέμα. Ταυτόχρονα, κρίνεται επιθυμητό να του εξάψει το ενδιαφέρον για τη συνέχεια της έκθεσης. Σκοπός της ενότητας είναι να προδιαθέσει τον επισκέπτη στο τί θα ακολουθήσει στις υπόλοιπες ενότητες, ποιά θα είναι η αίσθηση της έκθεσης. Μέσα από το βασικό έκθεμα ο επισκέπτης θα αντιλαμβάνεται ότι το μπουζούκι είναι ένα αντικείμενο καθοριστικής σημασίας για την ιστορία του ρεμπέτικου ενώ είναι ένα όργανο με μακρά ιστορία αλλά και ευρέως διαδεδομένο μέχρι και σήμερα σε διάφορες εκφάνσεις της καθημερινότητας. Αυτό θα επιδιωχθεί να επιτευχθεί μέσα από τη προβολή φωτογραφιών. Το κείμενο που συνοδεύει το έκθεμα εκτός του ότι δίνει βασικές πληροφορίες για την ιστορία του τραγουδιού που παισιώνει το αντικείμενα ταυτόχρονα εισάγει τον επισκέπτη στο εκθεσιακό αφήγημα. Η έκθεση θα του μιλήσει για ιστορίες ανθρώπων που συνδέονται με τη ρεμπέτικη μουσική. Ενώ θα υπονοείται μέσα από την ταυτόχρονη προβολή φωτογραφιών, ότι είναι κάτι που δεν ανήκει στο παρελθόν, η μουσική αυτή είναι ζωντανή ακόμα. Οι φωτογραφίες αυτές, δεν έχει σημασία ποιους ανθρώπους δείχνουν, μερικές θα τις αναγνωρίσουν, τις περισσότερες όμως όχι. Η σύνδεση του μπουζουκιού με τη χρήση του από ανθρώπους σε μια πορεία εκατό χρόνων διαφόρων ηλικιών είναι το νόημα που επιδιώκεται.

### Περιγραφή

Κεντρικό έκθεμα θα είναι ένα μπουζούκι τοποθετημένο σε κεντρικό σημείο μιας μικρής σκουρόχρωμης αίθουσας. Το μπουζούκι θα φωτίζεται έντονα και θα είναι τοποθετημένο πάνω σε ένα σκουρόχρωμο κυβικού σχήματος έπιπλο.

♪ *Το μινόρε του τεκέ*<sup>55</sup> [μέσω ηχείων σε όλη την αίθουσα]

Ένα μικρό σε έκταση κείμενο μπροστά ακριβώς από το εκτιθέμενο μπουζούκι θα αναγράφει το εξής κείμενο:

*Το τραγούδι το μινόρε του τεκέ ηχογραφήθηκε στην Αμερική από τον Ιωάννη Χαλκιά το 1932 και καθιέρωσε το μπουζούκι ως εθνικό μας όργανο. Το τραγούδι αυτό κυκλοφόρησε στην Ελλάδα και σημείωσε μεγάλη επιτυχία λόγω του ξεχωριστού ήχου του μπουζουκιού. Οι δισκογραφικές εταιρείες άρχισαν να αναζητούν κομπανίες που παίζουν μπουζούκι και ανακάλυψαν έτσι τον Μάρκο Βαμβακάρη και την τετράδα του οι οποίοι άρχισαν να ηχογραφούν τα τραγούδια τους. Ο Γιάννης Παπαϊωάννου όταν άκουσε το Μινόρε του Τεκέ είπε εντυπωσιασμένος*

*«Άκουσα ένα δίσκο που είχε βγάλει ο Χαλκιάς στην Αμερική...*

*Μόλις το άκουσα τρελάθηκα...*

*Τέτοιο σόλο δεν πρόκειται να ξαναγεννήσει η φύση.*

<sup>55</sup> Το μινόρε του τεκέ: [https://youtu.be/maW3d\\_jmS1s](https://youtu.be/maW3d_jmS1s) [τελευταία πρόσβαση 21/3/2019]

*Αμέσως άλλαξα γνώμη, παράτησα την κιθάρα που ψιλοέπαιζα  
και είπα να πάρω μπουζούκι... έτσι πήρα το μπουζούκι κι έγινα ο Παπαιωάννου»  
Η ιστορία του ρεμπέτικου είχε ήδη όμως ξεκινήσει νωρίτερα...*

Πίσω από το εκτιθέμενο μπουζούκι θα προβάλλονται πάνω σε μια επιφάνεια μέσω μιας συσκευής προβολής (προτζέκτορα) φωτογραφίες ανθρώπων που παίζουν μπουζούκι. Γνωστοί ρεμπέτες με τις κομπανίες τους, ο Τσιτσάνης, ο Παπαιωάννου, ο Βαμβακάρης, σύγχρονα ρεμπέτικα συγκροτήματα, μαθητές που μαθαίνουν μπουζούκι διαφόρων ηλικιών, άνθρωποι σε ταβέρνες να γλεντάνε υπό τους ήχους του μπουζουκιού και στο τέλος οι μάγκες με τα μπουζούκια τους στον Πειραιά. Οι φωτογραφίες προέρχονται από το αρχείο Πετρόπουλου, μερικές από το προσωπικό μου αρχείο και οι υπόλοιπες βρίσκονται δημοσιευμένες στο Διαδίκτυο. Οι φωτογραφίες θα είναι οι παρακάτω και με την εξής σειρά χωρίς να αναγράφεται ποιοι είναι οι εικονιζόμενοι ενώ η προβολή τους θα διαρκεί όσο ακριβώς το τραγούδι, σχεδόν τέσσερα λεπτά :



[Εικόνα 1: ο μουσικός «Γαλατάς» του Νικηφόρου Λύτρα (1895), με τη φουστανέλα και το «λαγουτοειδές» μπουζούκι του]



[Εικόνα 2: Η Τετράς του Πειραιά, ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Γιώργος Παγιουμτζής, ο Γιώργος Μπάτης και ο Ανέστος Δέλιας. Αρχείο Πετρόπουλου]



[Εικόνα 3: ο Σπύρος Γκούμας διδάσκει μπουζούκι σε μικρό μαθητή και τον πατέρα του. Από την εγγραφή του ρεμπέτικου στην Unesco]



[Εικόνα 4: Ο Γιάννης Παπαϊωάννου στο πάλκο με τον γιο του. Αρχείο Πετρόπουλου]





[Εικόνα 5: Ο Κώστας και ο Κωνσταντίνος. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως]



[Εικόνα 6: Ο Βασίλης Τσιτσάνης. Αρχείο Πετρόπουλου]





[Εικόνα 7: Σύγχρονο ρεμπετάδικο στο κέντρο της Αθήνας, η Στοά των Αθανάτων. Διαδίκτυο]



[Εικόνα 8: Το συγκρότημα του Καλαματιανού, ανάμεσά τους ο Βαμβακάρης, ο Παπαϊωάννου, ο Κερομύτης, ο Χατζηχρήστος, ο Μητσάκης και ο Μανισαλής (Χολστ, 1977:65)]



[Εικόνα 10: Παρέα γλεντάει σε ταβέρνα. Διαδίκτυο]



[Εικόνα 11: Διδασκαλία μπουζουκιού στο Ωδείο Αθηνών. Από τον ιστότοπο του Ωδείου]



[Εικόνα 12: Ρεμπέτικο συγκρότημα σε μαγαζί. Από την εγγραφή του ρεμπέτικου στην Unesco]



[Εικόνα 13: Σύγχρονη ρεμπέτικη κομπανία από το Βέλγιο, οι Kosmokrators. Διαδίκτυο]





[Εικόνα 14: Μουσικοί του δρόμου στην Ερμού το 2019. Προσωπικό αρχείο της συγγραφέως]



[Εικόνα 15: Ο Μάρκος Βαμβακάρης. Αρχείο Πετρόπουλου]



[Εικόνα 16: Ρεμπέτες στον Πειραιά το 1933, διακρίνονται ο Βαμβακάρης και ο Μπάτης..  
Αρχείο Πετρόπουλου]

### **4.3. Ενότητα 2: Χρονολόγιο**

Η δεύτερη ενότητα της έκθεσης θα είναι μια χρονολογική αφήγηση των κυριότερων γεγονότων που σχετίζονται με την ιστορία του ρεμπέτικου.

#### **Σκοπός**

Καθώς η πορεία του ρεμπέτικου σημαδεύτηκε από γεγονότα ορόσημα η χρονολογική τοποθέτηση τους σε μια γραμμική παρουσίαση θα ξεδιαλύνει την πορεία του ρεμπέτικου στον χρόνο ήδη από την αρχή της έκθεσης. Θα είναι νοερά διαιρεμένο σε τέσσερις υποενότητες, τις κύριες χρονολογικές περιόδους του. Ο επισκέπτης εξερχόμενος από την ενότητα του χρονολογίου θα έχει πληροφορηθεί τη βασική περιοδολόγηση του ρεμπέτικου τραγουδιού και θα αντιληφθεί με πιο ευκολία τις επόμενες θεματικές συνδέοντας τις νοερά με αυτά τα ιστορικά γεγονότα. Θα αντιληφθεί ότι το ρεμπέτικο εξελίχθηκε και μεταλλάχθηκε με την πάροδο του χρόνου εστιάζοντας σε γεγονότα ορόσημα.

#### **Περιγραφή**

Η θεματική αυτή θα παρουσιαστεί σε μια μακρόστενη αίθουσα, διάδρομο. Η αίθουσα προτείνεται να είναι σχετικά ευρύχωρη σε πλάτος, δύο μέτρα τουλάχιστον, ώστε οι επισκέπτες να κινούνται ελεύθερα και με διαφορετική ταχύτητα χωρίς να δημιουργείται συμφόριση. Παρατίθεται μια ενδεικτική φωτογραφία χρονολογίου.



[Εικόνα 17. Φωτογραφία αντίστοιχου χρονολογίου.]

Οι πληροφορίες θα τοποθετηθούν με χρονική αλληλουχία καθώς ο επισκέπτης προχωράει στην αίθουσα. Η κάθε χρονική υποενότητα θα εμπλουτιστεί μέσω ηχείων κατευθυνόμενου ήχου (directional speakers) τα οποία θα ενεργοποιούνται κατ'επιλογή του διερχόμενου επισκέπτη με το πάτημα ενός κουμπιού με επιλεγμένη μουσική που αντιστοιχεί στην κάθε ενότητα. Σε κάθε ενότητα έχει επιλεγεί ένα κομμάτι που αντιπροσωπεύει την εποχή. Ο επισκέπτης καθώς θα προχωράει στον χρόνο θα ακούει, αναλόγως που βρίσκεται, την επιλεγμένη μουσική εφόσον το επιλέξει.

Παρατίθενται οι πληροφορίες του χρονολογίου, οι φωτογραφίες που θα το συνοδεύουν και τα επιλεγμένα τραγούδια<sup>56</sup>:

#### Πρώτη υποενότητα:

♪ Μουσική εισαγωγή του Καραγκιόζη<sup>57</sup> [ μέσω ηχείων κατευθυνόμενου ήχου μόνο στο συγκεκριμένο σημείο].

*Στα τέλη του 19ου αιώνα η μουσική ζωή στην Αθήνα, που ως τότε χαρακτηριζόταν από τη δημοτική μουσική και τις βυζαντινές υμνωδίες, άρχισε να εμπλουτίζεται από τις μελωδίες της Επτανησιακής Σχολής. Στρατιωτικές μπάντες και θίασοι περιόδευσαν παίζοντας αποσπάσματα από ιταλικές και γερμανικές όπερες της εποχής με ελληνικό στίχο και η αθηναϊκή καντάδα έκανε την εμφάνισή της.*

<sup>56</sup> Τα κείμενα της έκθεσης αναγράφονται με πλαγιαστά γράμματα ενώ εντός των αγκυλών οι συμπληρωματικές πληροφορίες για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας ενώ η ύπαρξη μουσικής θα σημαίνεται με το σύμβολο ♪.

<sup>57</sup> Η μουσική του Καραγκιόζη: <https://youtu.be/OyEc3Pfwyc> [τελευταία πρόσβαση 22/3/19]





[Εικόνα 18] Παρτιτούρα του Β. Σιδέρη στα τέλη του 19ου αιώνα [(Λιάβας, 2009: 43)]



[Εικόνα 19] Αθηναϊκή καντάδα γύρω στο 1890 [(Λιάβας, 2009: 43)]

1871 Λειτουργεί το πρώτο καφέ σαντάν στην Αθήνα

Οι τραγουδίστριες στα καφέ - σαντάν ήταν Γαλλίδες, Ιταλίδες, Ουγγαρέζες και Βιεννέζες. Προσέφεραν χορό, ελαφριά τραγούδια κι ένα υποτυπώδες στοιχείο σατιρικού θεάτρου.

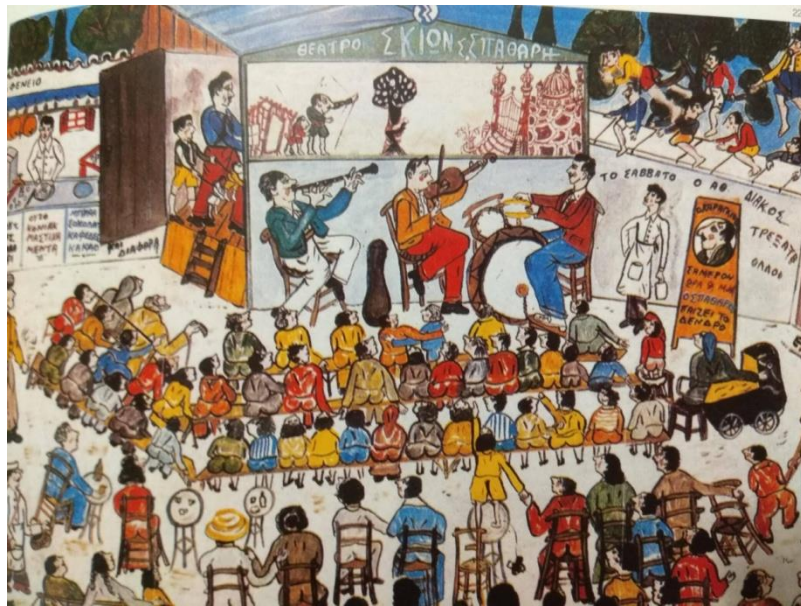
1873 Εγκαινιάζεται το Ωδείο Αθηνών

1873 Λειτουργεί το πρώτο καφέ σαντούρ στην Αθήνα. Αργότερα θα μετονομαστεί σε καφέ αμάν

1880 Κυριαρχία των καφέ αμάν στην Αθήνα

Στα καφέ αμάν άκουγε κανείς κυρίως αμανέδες. Τα τραγούδια, οι αμανέδες ήταν κυρίως αυτοσχέδια τραγούδια με το επιφώνημα αμάν - αμάν. Τους τραγουδούσαν σχεδόν αποκλειστικά γυναίκες, οι οποίες προέρχονταν κυρίως από τη Σμύρνη ή την Πόλη.

1900 Το θέατρο σκιών έχει κάνει την εμφάνισή του και ο Καραγκιόζης διασκεδάζει τους Αθηναίους



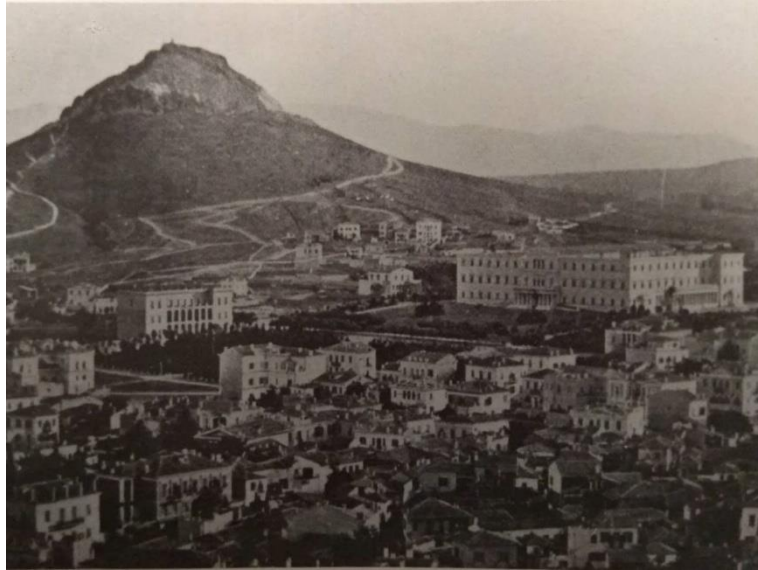
[Εικόνα 20] Παράσταση θεάτρου σκιών [(Λιάβας, 2009:135)]

### Δεύτερη υποενοότητα

♪ Όταν πίνω τουμπεκάκι<sup>58</sup> του Μάρκου Βαμβακάρη [μέσω ηχείων κατευθυνόμενου ήχου μόνο στο χωρικό σημείο της υποενοότητας].

<sup>58</sup> Το τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη: <https://youtu.be/MI9wxcAKs44> [τελευταία πρόσβαση 22/3/19]





[Εικόνα 21:] *Η Αθήνα το 1900* [Αρχείο Πετρόπουλου]



[Εικόνα 22] *Ο Πειραιάς το 1900* [Αρχείο Πετρόπουλου]

*Η πρώτη φάση του ρεμπέτικου, η πρωτογενής, διήρκησε μέχρι το 1922. Ήταν η περίοδος των αδέσποτων ρεμπέτικων, όπου η μουσική ακουγόταν μέσα στις φυλακές, στους τεκέδες και στους δρόμους του Πειραιά, από τα συνάφια των παρανόμων και τους ανυπόταχτους μάγκες.*

*1905 Γεννιέται ο Μάρκος Βαμβακάρης στη Σύρο*

*1907 Ο πληθυσμός της Αθήνας και του Πειραιά είναι 341.247*



[Εικόνα 23] *Οργανοπαίχτες κατάδικοι των φυλακών Χαλκίδος περί το 1900* [Αρχείο Πετρόπουλου]

1910 Οι δισκογραφικές εταιρείες στην Αμερική ηχογραφούν ελληνικά τραγούδια

1915 Γεννιέται ο Βασίλης Τσιτσάνης στα Τρίκαλα

1920 Ο πληθυσμός της Αθήνας και του Πειραιά ανέρχεται στις 426.473

#### Τρίτη υποενοότητα:

♪ Πέντε μάγκες του Περαιά του Γιοβάν Τσαούς<sup>59</sup>

1922 Μικρασιατική καταστροφή και εισροή προσφύγων στην Ελλάδα

*Μετά την Μικρασιατική καταστροφή και περίπου μέχρι τον πόλεμο είναι η **κλασσική** εποχή του ρεμπέτικου, όπου πια τα ρεμπέτικα έχουν επικρατήσει μουσικά και γνωρίζουν ευρεία διάδοση μέσω των ηχογραφήσεων.*

1928 Ιδρύθηκε το Σωματείο των Αθηναίων και Πειραιωτών Μουσικών με έδρα του το καφενείο Μικρά Ασία

1928 Ο πληθυσμός Αθηνών - Πειραιώς απογειώθηκε στις 801.622

*Οι Μικρασιάτες μουσικοί που εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα και στον Πειραιά έγιναν περιζήτητοι στα κέντρα διασκέδασης και στη δισκογραφία αφού όχι μόνο είχαν μουσική παιδεία αλλά ήταν και ιδιαίτερα ταλαντούχοι και ερχόταν να τους ακούσει και κοινό που δεν κατάγονταν από τη Μικρά Ασία. Αυτό είναι το μουσικό είδος που κυριάρχησε μέχρι το 1934, η **Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου***

---

<sup>59</sup> Το τραγούδι Πέντε μάγκες του Περαιά: <https://youtu.be/DSx12cfMidQ> [τελευταία πρόσβαση στις 22/3/19]



[Εικόνα 24] Η Ρόζα Εσκενάζυ με ντέφι, με τον Λάμπρο και τον Τομπούλ [Αρχείο Πετρόπουλου]

1928 Η πρώτη μονάδα παραγωγής δίσκων δημιουργήθηκε στον Περισσό

1932 Η πρώτη ηχογράφιση του Μάρκου Βαμβακάρη

1934 Η Τετράς του Πειραιά με τους Μάρκο Βαμβακάρη, Στράτο Παγιουμτζή, Ανέστο Δέλια και Γιώργο Μπάτη εμφανίζεται για πρώτη φορά στη μάντρα του Σαραντόπουλου

1936 Ο νεαρός Βασίλης Τσιτσάνης ξεκινά τις ηχογραφήσεις

1936 Άνοδος του δικτάτορα Μεταξά στην εξουσία και επιβολή της λογοκρισίας

1936 Απαγόρευση του τραγουδιού Η Βαρβάρα του Τούντα

1937 Καθολική επιβολή της λογοκρισίας

1940 Η Ελλάδα μπήκε στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο

### Τέταρτη υποενότητα

♪ Όταν συμβεί στα περίξ του Β. Τσιτσάνη<sup>60</sup>

1944 Απελευθέρωση

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1940 το ρεμπέτικο τραγούδι απευθυνόταν πλέον στα ευπορότερα τμήματα του πληθυσμού και τα κέντρα πια, όχι οι ταβέρνες και οι τεκέδες, έγιναν πολυτελείας και κοσμικά.

---

<sup>60</sup> Το τραγούδι Όταν συμβεί στα περίξ: <https://youtu.be/HSnwSMOH-Qk> [τελευταία πρόσβαση στις 22/3/19]



[Εικόνα 25] Στην Τριάνα του Χειλά το 1950 ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Μήτσος και ο Σπύρος Ευσταθίου, Η Σεβάς Χανούμ και άλλοι [Αρχείο Πετρόπουλου]

*1946 Επαναλειτουργεί το εργοστάσιο Columbia στον Περισσό*

*1948 Ο Τσιτσάνης συνθέτει και ηχογραφεί τη Συννεφιασμένη Κυριακή*

*1949 Ο Μάνος Χατζιδάκις δίνει την ιστορική του διάλεξη για το Ρεμπέτικο δικαιώνοντάς το δημόσια*

*1950 Το ρεμπέτικο μέσω της ευρείας αποδοχής του μετατράπηκε σταδιακά σε λαϊκό...*

*Το ρεμπέτικο δεν υπάρχει περίπου από το '50 [...] υπήρχε μόνο έναν καιρό που λειτουργούσε παράνομα σε απρόσιτες και απομακρυσμένες κρυψώνες, κάπου στα πέριξ. Ακόμα υπήρχε και όταν άρχιζε να εκφράζει λειτουργικά, πάθη και βιώματα μεταπολεμικά μιας ανώνυμης, ζαλισμένης από τη καταστροφή, προδομένης μάζας.*

*Μάνος Χατζιδάκις, 1978*

#### 4.4. Ενότητα 3: Το απαγορευμένο δωμάτιο, ο τεκές

##### Σκοπός

Η ενότητα αυτή είναι η πιο σημαντική καθώς είναι αφιερωμένη στην αρχή του ρεμπέτικου, στους χώρους όπου αυτό γεννήθηκε, τους τεκέδες και τις φυλακές. Σκοπός είναι να αισθανθεί ο επισκέπτης και να ζήσει την παρανομία, τον τεκέ, την μαγκιά την κοινωνία όπου γεννήθηκε. Χασίσια, όπλα, φυλακές, μάγκες, δυστυχία, φτώχεια, τεκέδες αλλά και μέσα από αυτά μουσική, μπουζούκι και μπαγλαμάς.

Για να δημιουργηθεί η αίσθηση του απαγορευμένου, του παράνομου και του επικίνδυνου το σκηνικό θα είναι σκούρο, μαύρο, με ελάχιστο φωτισμό που θα προέρχεται μόνο από τα επιμέρους φωτισμένα εκθέματα ενώ θα υπονοείται ότι ο επισκέπτης έχει μπει σε έναν τεκέ. Η μουσική επένδυση της ενότητας η οποία θα παίζεται σε σχετικά χαμηλή ένταση θα αποτελείται από επιλεγμένα τραγούδια που η θεματολογία τους είναι εμπνευσμένη από τους τεκέδες και την παρανομία για να ενισχύσουν την αίσθηση του τεκέ ενώ ένα μικρό κείμενο στην επιφάνεια του τοίχου της θεματικής του ναργιλέ θα τους καλεί να καθίσουν σε σκαμνιά, να κάνουν ησυχία και να απολαύσουν την αίσθηση.

##### Περιγραφή

Πιο αναλυτικά, μετά την έξοδο από την προηγούμενη ενότητα του χρονολογίου ο επισκέπτης θα οδηγείται σε έναν στενό, μαύρο και άδειο διάδρομο που θα έχει λαβυρινθοειδή πορεία για μερικά μέτρα, (περίπου 5-8 μέτρα).

🎵 Παράλληλα θα ακούει από ηχεία το τραγούδι *Στην υπόγα του Κώστα Μπέζου*<sup>61</sup>. Το ορχηστρικό μέρος, ενός λεπτού, της εισαγωγής του τραγουδιού θα τον συνοδεύει στην πορεία του μέσα στον διάδρομο. Στόχος είναι ο επισκέπτης να νοιώθει ότι μετακινείται προς κάτι μυστήριο και παράνομο.

Στο τέλος του διαδρόμου θα καλείται να ανοίξει μια παλαιού τύπου πόρτα ώστε να είναι πιο έντονος ο συμβολισμός ότι εισέρχεται κάπου. Δίπλα από την πόρτα θα υπάρχει μια μικρή πινακίδα που θα γράφει *Προσφέρεται και καφές*. Αφού ανοίξει την πόρτα θα μπει σε μια σκοτεινή αίθουσα περίπου είκοσι πέντε τετρ. μέτρων. Η έξοδος από την αίθουσα θα γίνεται από την αντικριστή πλευρά της πόρτας (δίπλα στη θεματική του ναργιλέ), από ένα άνοιγμα.

🎵 Το τραγούδι *Στην υπόγα* θα συνεχίζει να ακούγεται κι εντός της αίθουσας ενώ στη συνέχεια θα ακούγονται τα εξής τραγούδια (εντός της αίθουσας):

🎵 *Τούτοι οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα*<sup>62</sup> του Γιαννάκη Ιωαννίδη και Μανώλη Καραπιτέρη.

🎵 *Μέσ' τον τεκέ της Μαριγώς*<sup>63</sup> του Σπύρου Περιστέρη

🎵 *Ο χαρμάνης*<sup>64</sup>, του Μάρκου Βαμβακάρη.

<sup>61</sup> Το τραγούδι *Στην υπόγα*: <https://youtu.be/i-sxRU7nnO0> [τελευταία επίσκεψη στις 23/3/19]

<sup>62</sup> Το τραγούδι *Τούτοι οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα*: [https://youtu.be/j5xrkag\\_tk](https://youtu.be/j5xrkag_tk) [τελευταία επίσκεψη στις 23/3/19]

<sup>63</sup> Το τραγούδι *Μέσ' τον τεκέ της Μαριγώς* <https://youtu.be/OrLFvMxRTSg> [τελευταία επίσκεψη στις 23/3/19]

<sup>64</sup> Το τραγούδι *ο Χαρμάνης*: <https://youtu.be/0vLN50BR7xs> [τελευταία επίσκεψη στις 23/3/19]

Μέσα πια στη σκοτεινή αίθουσα σε κεντρικό σημείο θα στέκεται μια φορεσιά ενός μάγκα. Ένα μαύρο στενό παντελόνι, μεσάτο σακάκι, με το ένα του μανίκι να κρέμεται, κόκκινο ζωνάρι, με τη μια του άκρη να σέρνεται, πολύ μυτερό μποτίνι με κουμπιά στο πλάι και ψηλό τακούνι.

Το συνοδευτικό κείμενο μπροστά από τη στολή του μάγκα θα είναι:

*Ο κύκλος της μαγκιάς*

*Στην Αθήνα και στον Πειραιά στις αρχές του αιώνα κυρίαρχοι στους δρόμους ήταν οι μάγκες. Οι μάγκες μπαινόβγαιναν στις φυλακές, ήταν κακοποιοί, σκληροί, αδίστακτοι, ενώ έκαναν κάθε είδους κακουργίες. Οι ρεμπέτες των τεκέδων ήταν οι παράνομοι και τα θύματα της εξουσίας, μιας εξουσίας που φυλάκιζε. Οι περισσότεροι ήταν εξαθλιωμένοι εργάτες που συχνά για να ξεφύγουν από την σκληρή δουλειά κατέφευγαν στην παρανομία. Στη φυλακή διέμεναν άτομα που το όνομα τους ήταν γνωστό στους κύκλους της μαγκιάς. Οι μάγκες, στη δική τους κοινωνία, στον κύκλο τους, είχαν ιεραρχικές σχέσεις. Σκυλόμαγκας, πρωτόμαγκας, αρκουδόμαγκας, τρελόμαγκας, μοσχόμαγκας, μαχαλόμαγκας, μαγκάκια, πορδόμαγκες, κοροϊδόμαγκες είναι μερικές από τις ονομασίες που τους χαρακτήριζαν ανάλογα με το πόσα χρόνια έχουν κάνει φυλακή, τη κυριαρχική τους εμβέλεια και το κύρος τους.*

Σε βάσεις περιμετρικά της φορεσιάς θα υπάρχουν κομπολόγια, μαχαίρια και τα όπλα<sup>65</sup> του μάγκα. Η μικρή θεματική αυτή θα στήνεται κυκλικά γύρω από τη φορεσιά συμβολίζοντας τον κύκλο της μαγκιάς.

Τα αντικείμενα θα συνοδεύονται από το εξής κείμενο:

*Τα σέα και τα μέα*

*Κυρίαρχη αξία που χαρακτήριζε κάποιον ως μάγκα ήταν η οπλοφορία και ο επιδέξιος χειρισμός όπλων. Η χρήση των όπλων συνδεόταν με την τόλμη, το θάρρος, την περιφρόνηση του θανάτου και την πρέπουσα ανδροπρέπεια. Ο μάγκας αποδεχόταν και αψηφούσε τους κινδύνους της χρήσης των όπλων και καταξιωνόταν έτσι στους κύκλους της μαγκιάς.*

Στη συνέχεια, συνεχίζοντας στον κύκλο γύρω από τη φορεσιά θα παρουσιάζονται στίχοι τραγουδιών που εξυμνούν αυτήν ακριβώς την κοινωνία του μάγκα.

***Μπεγλέρι και μαχαίρι***

*(Ζειμπέκικο του Ευσταθίου)*

*Δυό μάγκες χτές το βράδι μου τη στήσαν στο σκοτάδι,  
και ζητούσαν να μου πάρουν το μπεγλέρι και το δίκοπο μαχαίρι.  
Άντε μάγκες, στη δουλειά σας, να μη βρήτε το μπελά σας  
και δεν πρόκειται να δόσω εγώ μπεγλέρι, ούτε δίκοπο μαχαίρι.  
Μόλις είπα τ' όνομά μου σπάσανε από μπροστά μου,*

<sup>65</sup> Τα αντικείμενα αναμένεται να συγκεντρωθούν με τη μέθοδο του πληθοπορισμού, προβάλλοντας έτσι αυθεντικά αντικείμενα, ειδάλλως μπορούν να χρησιμοποιηθούν και μη αυθεντικά.



*Καταλάβανε πώς δε δίνω εγώ μπεγλέρι ούτε δίκοπο μαχαίρι.*

### **Ο φυλακισμένος**

*(χασάπικο του Κώστα Ρούκουνα από δίσκο της δεκαετίας του '30.)*

*Τέσσερα χρόνια φυλακή μες στην Παλιά Στρατώνα,  
μπαρμπούτι , μαύρο και σεβντάς μου φάγανε το σώμα.  
Άδικα με δικάσανε και με κατηγορούνε,  
στα σίδερα με ρίζανε για να με εκδικηθούνε.  
Ο μπαγλαμάς και ο λουλάς είν'η παρηγοριά μου  
σαν την φουμάτω τα ξεχνώ τα ντέρτια τα δικά μου.  
Θυμάμαι εκείνη π' αγαπώ, που μ' έχε απαρατήσει,  
μα σαν θα βγώ απ' την φυλακή η σκύλα δε θα ζήσει.*

### **Ήρθανε μπάτσοι**

*(τραγούδι του Μπάτη)*

*Ήρθαν οι μπάτσοι και μας πήραν  
και στου Σιγκρού, καλέ, μας πήγαν.  
Βρε, και υποδίκους μας ρίζαν,  
βρε, και στη φυλακή μας στήσαν.  
Βρε, αστυνόμει και ρηγοδίκη,  
βρε, βγάλε γρήγορα τη δίκη.  
Βρε συ, βλάμη ναυτοδίκη,  
βγάλε γρήγορα τη δίκη.  
Θαρθούνε μπάτσοι να ορκιστούνε  
και ψέματα να μη σας πούνε.  
Μπάτσοι και χωροφυλάκοι  
μας χαλάσαν, βρε, το τσαρδάκι.  
Ρε, ναποπίσω απ' τη στρατώνα,  
ρε, καλοκαίρι, ρε, και χειμώνα.  
Κι όλοι οι μάγκες εσκορπίστηκαν,  
ρε, και κανέναν, ρε, δεν άφηναν.*

Στη συνέχεια του κύκλου θα συνδέεται ο κύκλος της μαγκιάς με τους ρεμπέτες. Θα παρατίθεται το εξής απόσπασμα της αυτοβιογραφίας του Μάθηση.

*Ο Πειραιάς με τους μαγκίτες του, ήτανε ορχήστρα πλήρης. Μέρα και βράδυ από όπου και να πέρναγες, δηλαδή από καφενείο, άκουγες το κελάηδισμα του μουζουκιού ή του μπαγλαμά και την μυρωδιά της ταλμύρας (χασίς) ή από αργιλέ ή από τσιγαριλίκι. Και αυτός που το έπαιζε δεν ήταν κάνα παιδάκι, ήταν άνθρωπος της τούφας και το είχε μάθει στο σχολείο – φυλακή. Έτσι λεγότανε η φυλακή για να μην καταλαβαίνουν οι ανίδεοι. Παιδιά κάτω των 20 χρόνων και ανώμαλοι απαγορευότανε η είσοδος δια*

καρπαζιάς, σβουριχτής και κλοτσάς! Εδώ το νταραβέρι είναι του τάδε και συχνάζει όλο το σκυλολόι.

Νίκος Μάθεσης

Τέλος, η θεματική του κύκλου της μαγκιάς θα ολοκληρώνεται με ένα διαδραστικό παιχνίδι σε οθόνη αφής, τύπου κουίζ, σχεδιασμένο σε ψηφιακή εφαρμογή. Το κουίζ αυτό θα εισάγεται με το εξής κείμενο:

*Τα μάγκικα ή κουτσαβάκικα ήταν η αργκό του ρεμπέτη. Εξέφραζε την μεταξύ τους οικειότητα ενώ τους προστάτευε και από την αστυνομία. Πολλές λέξεις τους πέρασαν και στη σημερινή γλώσσα.*

Το κουίζ θα ρωτά τον επισκέπτη: *Πόσο μάγκας είσαι;*

Θα υπάρχουν μάγκικες λέξεις, όπως αναφέρονται σε τραγούδια και θα δίνονται πολλαπλές απαντήσεις να επιλέξει τη σωστή. Η σωστή απάντηση δε θα φανερώνεται ποτέ ενώ το άθροισμα των σωστών θα υπολογίζεται σε ένα ποσοστό που θα του εμφανίζεται στο τέλος και στην ουσία θα φανερώνει το πόσο μάγκας είναι...

*Ενδεικτικές λέξεις και η σημασία τους:*

*Αποτάζω = αποκτώ*

*Σπαχάνι = περσικός καπνός*

*Τζέδες = αστυνομικοί*

*Τσίκα = κομμάτι χασίς στον ναργιλέ*

*Πουλασιλίκι = ο θυμός*

*Αβάντα = πλεονέκτημα*

*Αλεπού = ο πονηρός, ο κλέφτης*

*Ανφάν γκατέ = ο μαμόθρεφτος*

*Βάζω σάνο = βάζω ενέχυρο*

*Γιακάδες = οι καρπαζιές*

*κρεμάω την κάπα μου = μπαινοβγαίνω στη φυλακή*

*Κασόμπρα = η με κακούς τρόπους γυναίκα*

*Κελεπτές = οι χειροπέδες*

Περιμετρικά της σκοτεινής αίθουσας θα προβάλλονται φωτογραφίες της Αθήνας της εποχής των αρχών του 20ου αιώνα και του Πειραιά καθώς και φυλακών, μάγκες και νταήδες, φωτογραφία του αστυνομικού Μπαϊρακτάρη, καθώς και σκίτσα που αποτυπώνουν το κλίμα της εποχής, όπως και στιγμιότυπα των σκίτσων του David Prudhomme (2015). Οι φωτογραφίες θα προέρχονται από το Αρχείο Πετρόπουλου και πιθανόν να εμπλουτιστούν από το πληθοποριστικό κάλεσμα.





[Εικόνα 26] Η οδός Αιγέως στον Πειραιά γύρω στα 1900



[Εικόνα 27] Το λιμάνι και η πλ. Θεμιστοκλέους στα 1900



*[Εικόνα 28]Στις φυλακές στη Σαγγαρού το 1926, ένας μάγκας φυλακισμένος για φόνους καθήμενος στη καρέκλα του διευθυντή ο οποίος φυσικά και δεν τόλμησε να του το αρνηθεί!*

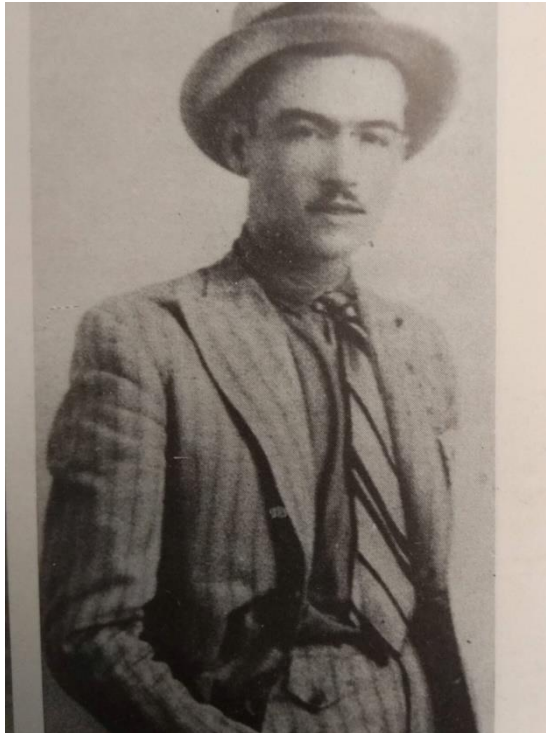




[Εικόνες 29,30] Φωτογραφίες του προαυλίου του Γεντί κουλέ το 1915



[Εικόνα 31] Ο μάγικας ο Σακαφλιάς

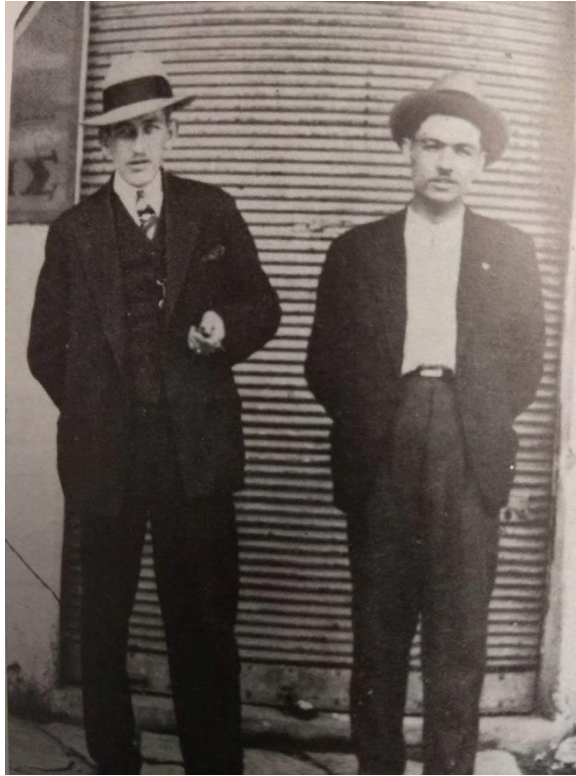


[Εικόνα 32] Ο Νίκος Μάθησης, γνωστός και ως ο τρελάκιας, το 1933 φωτογραφιζόμενος υπό την επήρεια χασίς.



[Εικόνα 33] Ρεμπέτες διασκεδάζουν





[Εικόνα 33] Ο πρώτος νταής του Πειραιά, αριστερά, Νίκος Σκριβάνος μαζί με τον Μάθεση



[Εικόνα 34] Φυλακισμένοι για χασισοποτία [Αρχείο Κουτσομάρη]



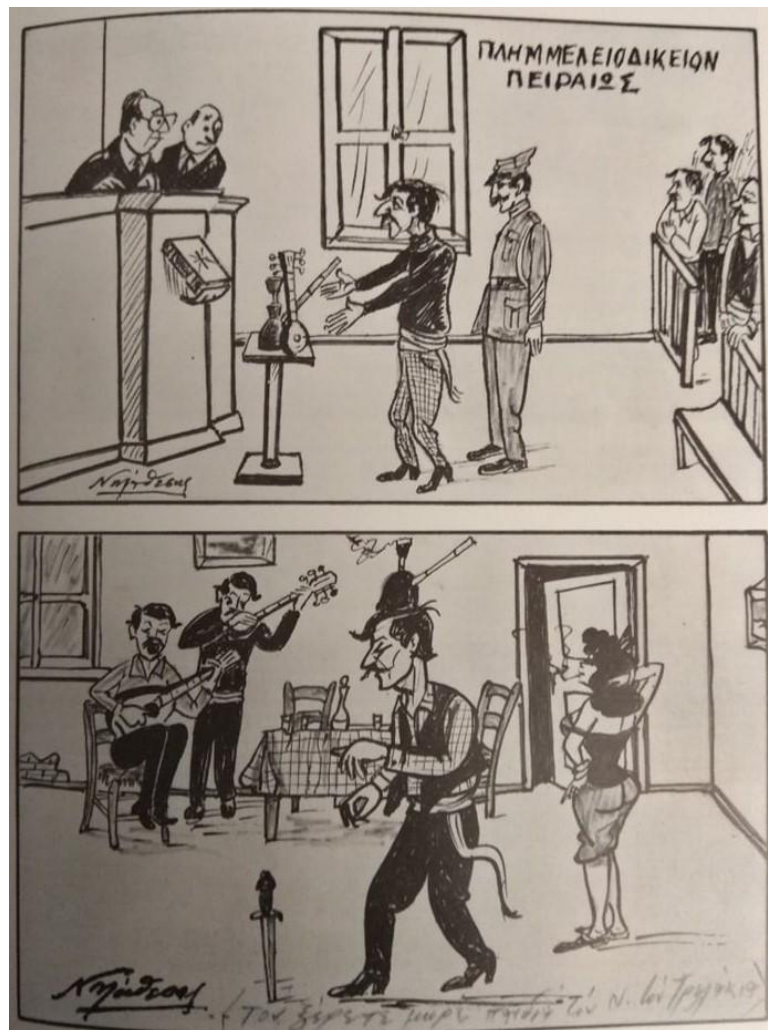
[Εικόνα 33] Πορτραίτο του Αστυνομικού Μπαϊρακτάρη το 1890, ο φόβος και ο τρόμος των κουτσαβάκηδων. Ξύριζε τα μουστάκια τους, ψαλίδιζε τις αφέλειες των μαλλιών, αλλά και το αφόρετο μανίκι από το σακάκι τους....







[Εικόνες 33,34,35] Σκίτσα του David Prudhonne από το βιβλίο του το Ρεμπέτικο, το Κακό Βοτάνι



[Εικόνα 35] Σκίτσα του Ν. Μάθεση



Σε μια από τις γωνίες της αίθουσας, θα υπάρχει ένα ξύλινο τραπέζι ταβέρνας και πάνω θα εκθέτονται τα μουσικά όργανα της εποχής. Ένα μπουζούκι, ένας μπαγλαμάς και τα κρουστά (ποτηράκια, κομπολόι, ποτηράκια κρασιού - ούζου, κουτάλια)

Θα συνοδεύονται από το εξής κείμενο:

*Οι τραγουδιστές - μουσικοί, των τεκέδων και της φυλακής ήταν οι περισσότεροι αυτοδίδακτοι μουσικοί. Ο ρεμπέτης του τεκέ και της φυλακής ήταν καλλιτέχνης, ταυτόχρονα παίχτης, συνθέτης, στιχουργός, αυτοσχεδιαστής, τραγουδιστής και εξέφραζε τον εαυτό του και το συνάφι του. Η τέχνη του πήγαζε από τη δική του ανάγκη για έκφραση και έπαιζε ό,τι ήξερε και όπως μπορούσε.*

*Το σήμα κατατεθέν της ρεμπέτικης μουσικής είναι το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς. Το μπουζούκι είναι βασικά τρίχορδο όργανο (τρία ζεύγη μεταλλικών χορδών), κουρδισμένο σε νότες, ρε - λα - ρε. Ο μπαγλαμάς από την άλλη είναι μικρότερο όργανο. Αποτελείται από τρεις διπλές χορδές και είναι κουρδισμένος μια οκτάβα υψηλότερα από το μπουζούκι. Ήταν το όργανο που χρησιμοποιούσαν οι κρατούμενοι στις φυλακές, διότι ήταν το ευκολότερο όργανο και στην κατασκευή αλλά και στο κρύψιμο, λόγω του μικρού του μεγέθους.*

*Τον ρυθμό στα αυτοσχέδια αυτά ρεμπέτικα τραγούδια τον κρατούσαν με ό,τι έβρισκαν οι ρεμπέτες μπροστά τους. Χτυπούσαν τις χάντρες του κομπολογιού τους με το χείλος του ποτηριού ενώ άλλοτε φορούσαν τα ποτηράκια που έπιναν κρασί στα δάχτυλά τους και τα χτυπούσαν ρυθμικά ενώ χόρευαν. Το ίδιο έκαναν και με τα κουτάλια κρατώντας δύο σε κάθε χέρι και χτυπούσαν το κοίλο μέρος μεταξύ τους.*

*Δοκίμασε κι εσύ να κρατήσεις τον ρυθμό με τη μουσική αλλά ρεμπέτικα...*

Σε ένα άλλο τραπέζι στην άλλη γωνία της έκθεσης ένα όμοιο τραπέζι ταβέρνας με έναν ναργιλέ. Θα υπάρχουν καρέκλες και σκαμνάκια γύρω από το τραπέζι να μπορούν οι επισκέπτες να κάθονται, ακούγοντας τα τραγούδια που ακούγονται εντός της αίθουσας.<sup>66</sup>

Στον τοίχο θα αναγράφεται το εξής κείμενο:

*Τουμπεκί ψιλοκομμένο*

*Στους τεκέδες συνήθως επικρατούσε απόλυτη ησυχία. Οι άνθρωποι εκεί, εργάτες σε βαρειές δουλειές μαζεύονταν στους τεκέδες να απολαύσουν το χασίς. Η ιερότητα της στιγμής, η απόλαυση του πιάματος, οδηγούσε σε απόλυτη ησυχία*

*«Όταν καπνίζει ο λουλάς δεν πρέπει να μιλάς, κοίταζε τριγύρω οι μάγκες κάνουν όλοι, κάνουν όλοι το τουμπεκί!»*

Στο τραπέζι εκτός από τον ναργιλέ θα υπάρχουν φύλλα σαν εφημερίδων τα οποία θα περιέχουν τα εξής:

<sup>66</sup> Στους τεκέδες η χρήση ναργιλέ και η κατανάλωση χασίς ήταν προς χαλάρωση και η ύπαρξη της μουσικής βοηθούσε στα όνειρα.

«Για πρώτη φορά είχα πολύ ζαλιστεί, βούρκωσαν τα μάτια μου, αρχίσινα τον εμετό, έβηχα πάρα πολύ κι ένιωσα σα να γύριζε ο κόσμος σβούρα...Αφού περάσανε δυό τρεις ώρες, τότες συνήλθα. Τι μ' έκανε και ξαναπήγα και δεν σταμάτησα; Το ντερβισιλίκι μου. Το ντερβισιλίκι πάει να πει πως ήμουνα μάγκας, φιλότιμος, δεν πείραζα κανένανε, με σεβόντουσαν, τους σεβόμουνα, μ' αγαπάγανε, τους αγάπαγα, σ' ότι έλεγε ο ένας επικροτάγανε όλοι. Ήμαστε μάγκες, μάγκες ιππότες. Κονομάγαμε με τον ιδρώτα μας. Δεν είχαμε σχέση με τους αλανιάρηδες, που κλέβανε και κάναν διάφορες ατιμίες. Πέρανε ο καιρός με τη μαστούρα και αργά ο καθένας πήγαινε για το σπίτι του, και το πρωί πάλι στη δουλειά.»

Μάρκος Βαμβακάρης

* Ηλικία συλληθέντων	Συγγελήθησαν έπι παραβάσει του Ν. περί ναρκωτικών φαρμάκων. -		Συγγελήθησαν καπνίζοντες χασίς εις κέντρα επι των οποίων παρέχονται κατά σύστημα τά μέσα προς χασισοποίηση		Συγγελήθησαν έπι αληθεία, έστηκριβοθη δύο ότι <del>καπνίζοντες</del> <del>καπνίζοντες</del> χασίς με <del>συστήματα</del> ναρκωτικών		Σύνολον	
	άνδρες	γυναίκες	άνδρ.	γυν.	άνδρ.	γυν.	άνδρ.	γυν.
* Από 10-14 1/2	-	-	1	-	-	-	1	-
■ 15-20 "	21	3	5	1	105	-	131	4
■ 21-30 "	35	3	49	1	218	1	252	5
■ 31-40 "	25	1	38	-	90	-	153	1
■ 41-50 "	2	-	4	-	39	-	45	-
■ 51-70 "	3	-	-	-	-	-	3	-
■								
Σύνολον	136	7	97	2	452	1	685	10

[Εικόνα 36] Συγκεντρωτικός πίνακας των συλληθέντων ανδρών και γυναικών, κατά το έτος 1930, με ηλικίες και είδος παραβάσεων (του Ν. περί ναρκωτικών φαρμάκων, καπνίζοντες χασίς εις κέντρα και επί αληθεία). (Πελεβάνη: 2017)

ΗΛΙΚΙΑ	ΤΟΙΣ	297	248	297
από 10 - 14 ετών	21	1	105	131
" 15 - 20 "	85	49	248	352
" 21 - 30 "	25	38	20	163
" 41 - 60 "	2	4	39	45
" 61 - 70 "	3			3
ΣΥΝΟΛΟΝ	136	97	452	685
				<b>ΕΠΑΓΓΕΛ</b>
Καφετζήδες	35	8		43
Οπιοβλήτη καφετζήδες	23			23
Φαρμακόμεσοφοι	2			2
Υψηλή Φαρμακεία	2			2
Βιοτίχτες	9	5	20	33
Παιδική Μικροεργαλεία	4	6		10
Εξομειόταλα	11		5	16
Παλαιόταλα	4	3		7
Υπόταλα	5	10	12	27
Επίδοχοι κολοκύνθων	3	7	4	14
Παραγγιμοδίχοι	3			3
Διέφυξη ενοργανωμένων	5			5
Άερα	31	36	401	468
Βιολογία				
Τελεμαρσι		2		2
Πρωτοκλή ενοργανωμένη		8	6	14
Στρατιωτική		2		2
Καταργωμένη		10	4	14
ΣΥΝΟΛΟΝ	136	97	452	685
				<b>ΚΑΤΑΓΩΓ</b>
Σερβία, Ελλάδα και Εθνοα.	39	34	163	236
Πολωνία	14	18	80	112
Κόστα Αρζαίη Πλάγια	8	4	30	42
Αλβανία	11	9	10	30
Κρήτη	10		8	18
Αυστρία	10			

[Εικόνα 37] Παραβάσεις του νόμου περί ναρκωτικών φαρμάκων των (ανδρών) συλληφθέντων κατά το 1930, τοξικομανών και χασισοποτών (κατά ηλικία, επάγγελμα, καταγωγή). Στη δεύτερη στήλη, οι χασισοπότες που συνελήφθησαν να καπνίζουν κατά μόνας. Η τρίτη στήλη περιλαμβάνει τους καπνίζοντες εντός κέντρων στα οποία «κατά σύστημα παρείχον το τα μέσα προς χασισοποσία» (Πελεβάνη:2017)

Προσφέρεται και καφές.

Καφενεΐα που βρίσκονταν σε κάθε γειτονιά, πωλούσαν καραμέλες, σοκολάτες, ζαχαρωτά και λοιπά. Άλλα που σε ξεχωριστή πινακίδα δίπλα στο τζάμι έγραφαν ότι «Προσφέρεται και Καφές» ενημέρωναν συνθηματικά για το διαθέσιμο χασίς. Καφενεΐα τέτοια βρίσκονταν στον Βοτανικό, στον Υμηττό, στο Μεταξουργείο, στην Καισαριανή, στις παράγκες του Πειραιά.

«Τον παλιό καιρό το χασίσι σερνότανε στο δρόμο. Και το φουμάρανε πολλοί άνθρωποι του λαού. Το χασίσι δεν είχε μπει ακόμη στα σαλόνια. Κάποτε η

*δυστυχία ήτο μεγάλη. Η φτωχολογιά την αντιμετώπιζε με το τραγούδι, με το κρασάκι και με το χασίσι.»*

*Ηλίας Πετρόπουλος*

#### **4.5. Ενότητα 4: Οι αντιδράσεις και η αναγνώριση.**

##### **Στόχος**

Η τέταρτη ενότητα της έκθεσης θα είναι αφιερωμένη στις αντιδράσεις που ξεσήκωσε το ρεμπέτικο, τον πόλεμο που δέχτηκε με αποκορύφωμα την επιβολή της λογοκρισίας του Μεταξά και τη διάλεξη του Χατζιδάκι. Αυτά τα κοινωνικά δεδομένα στις απαρχές του και οι αντιδράσεις που προκάλεσαν, το περιθωριοποίησαν και συνέβαλαν στη δημιουργία του και στη μετεξέλιξή του. Μέσα από την έντονη αρθρογραφία της εποχής που άλλοτε υποστήριζε και άλλοτε κατηγορούσε και καθίβριζε το ρεμπέτικο ο επισκέπτης θα αντιληφθεί το πνεύμα της εποχής, ενώ η γλώσσα που χρησιμοποιούσαν οι αρθρογράφοι θα του προκαλέσει ποικίλα συναισθήματα. Ίσως ήταν υπερβολική, ίσως άδικη, ενώ άλλες φορές αναμενόμενη και δικαιολογημένη. Η ενότητα θα διχοτομείται σε δύο μέρη. Στο πρώτο θα παρατίθενται τα αυτούσια κείμενα, οι επιστολές εμπλουτισμένες με τα τραγούδια που αναφέρονται σε αυτές και θα παρουσιάζει τα της λογοκρισίας. Το δεύτερο μέρος θα παρουσιάζει την υποστήριξη που εξέφρασε ο Μάνος Χατζιδάκις σε αυτό. Η ενότητα θα εμπλουτίζεται με ηχητικό και οπτικοακουστικό υλικό από το Αρχείο Χατζιδάκι.

##### **Περιγραφή**

Η ενότητα θα βρίσκεται στη γωνία μιας μεγάλης αίθουσας. Ο επισκέπτης εξερχόμενος της αίθουσας του τεκέ θα έχει την ελευθερία να διαλέξει ποια ενότητα της αίθουσας θα δει. Η συγκεκριμένη ενότητα είναι η πρώτη που θα φέρει τίτλο και θα είναι: *Οι αντιδράσεις και η αναγνώριση.*

Στη μία πλευρά της γωνιακής διάταξης της ενότητας θα υπάρχει μια προθήκη με συρτάρια. Στην πάνω πλευρά της προθήκης θα προβάλλονται μέσω προτζέκτορα αποσπάσματα, σκόρπιες φράσεις, από άρθρα της εποχής σχετικά με το ρεμπέτικο. Στα συρτάρια της προθήκης θα υπάρχουν ολόκληρα τα άρθρα σε έντυπη μορφή και ο επισκέπτης θα επιλέγει ποιο να διαβάσει τραβώντας το συρτάρι, αναλόγως ποιο του κέντρισε το ενδιαφέρον βάσει του αποσπάσματος που διάβασε στην πάνω μεριά της προθήκης<sup>67</sup>. Καθώς κάποια από τα άρθρα έχουν αναφορές σε τραγούδια, δίπλα από κάθε άρθρο θα υπάρχουν μικρά ηχεία κατευθυνόμενου ήχου που θα αναπαράγουν το τραγούδι που το άρθρο *κατηγορεί* ή *εξυμνεί* ενώ θα ενεργοποιείται με το τράβηγμα του συρταριού και θα ακούγεται μόνο στο συγκεκριμένο σημείο. Παρατίθενται φωτογραφίες από το Μουσείο Chorin στη Βαρσοβία με πανομοιότυπο έπιπλο και ηχεία.

<sup>67</sup> Τα κείμενα που μπορεί να βρει κάποιος σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής και αναφέρονται στο ρεμπέτικο είναι πάρα πολλά. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας δε θα παρουσιαστούν όλα αυτά που θα μπορούσαν να αποτελέσουν κομμάτι της ενότητας, αλλά θα παρουσιάσω ενδεικτικά μερικά. όπως θα είναι με τα πλήρη τους κείμενα ενώ μερικά σε επίπεδο αναφοράς του τίτλου τους.



[Εικόνα 38, 39]: Τμήμα της έκθεσης του Μουσείου Chorin, Προσωπικό Αρχείο της συγγραφέως

Το πρώτο άρθρο θα παρουσιάζεται ως εξής πάνω στην προθήκη:

*Τα οκτασύλλαβα του μπαγλαμά είναι άπειρα, αλλά έχουν όλα την ίδια τεχνοτροπία και το ίδιο ύφος. Οι λαογράφοι μας δεν τα επρόσεξαν ως τώρα. Τα τραγούδια αυτά είναι άξια κάποιας προσοχής. Έχουν ειλικρίνεια και αυθορμητισμό που εκπλήσσει και γοητεία. Και δεν είναι μόνον η ειλικρίνεια και ο αυθορμητισμός των, αλλά και η στιχουργική τέχνη των, που και μόνον αυτή επιβάλλει να τα προσέξουμε.*

*Κώστας Φαλτάιτς, 1929*

Ενώ στο συρτάρι θα υπάρχει ολόκληρο το άρθρο.

*Άρθρο του Κώστα Φαλτάιτς στο Περιοδικό Μπουκέτο το 1929. Τα τραγούδια του μπαγλαμά .*



ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΝΩΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΜΑΣ ΜΟΥΣΑ

### ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΜΠΑΓΛΑΜΑ

Πως τραγουδούν οι φυλακισμένοι, οι ληστές και οι χασοπότοι.



Χασοπλόκος λουλές

Κάθε σπαθί μουσικό όργανο έχει τα τραγούδια του. Και αόρατος οχλός ανθρώπων τα δοκιμάζει. Τα τραγούδια της κούρας, του μοντολίνου, του μπουζου, της λύρας, της φλογέρας, λίγο-πολύ τα ήξερε ο πολός κόσμος. Τα τραγούδια όμως του μπαγλαμά τα ήξεραν μόνον λίγοι. Και όπως με τους ανθρώπους που κρατά τον κωφό της στήν φυλακή και στους ληστές που κειόδε (χασοποτοί).

Ο μπαγλαμάς είναι ένα είδος μουσικού ή ακριβώς είναι, ένας μικρός ταμπουρά. Ύψιστος και μικροσκοπικό μπαγλαμάδες—μιας φλογέρας—που λέγονται μπαγλαμά ή μπαγλαμάδες. Τα όργανα αυτά γίνονται συνήθως μέσα στις φυλακές από ένα μικροκόμμο ήλιο το όποιο κουλάνεται και στο όλοιο προτιθέται ένα μικρότατο χέρι. Τι ποιός όμως εις το μουσικό αυτό όργανο; Ήσαντάδες πολλές λαϊκές διακριτοί, λιανώδη όργανοι συρτήριου, ληστέυθρον από τους ήρωες του μπαγλαμά. Οι ποιός του μπαγλαμά που κειόναν οχηρώνες και τραγουδούσαν αδοσχεδίζον πολλές ίδιες των τραγούδια που τα άκουον και τα εντυλαιμόνον εις άλλα. Τα τραγούδια αυτά διακρινόνταν εις δύο ή τριώτερον στις φυλακές και στους κειόδες από ληστές και χασοπότους, και γι' αυτό ο πολός κόσμος τα άγνοε. Πολύ σπάνια θα τα άκουετε σε οικογενειακές διακοπές, και σπανίον ποτέ σε κοσμικότερες συσκευασίες. Έτσι πολύ λίγο τα ήξερον.

Τα τραγούδια του μπαγλαμά, από άδελφους μέτρον, περσιωτέρον στέγν την ιδιομορφίαν. Είναι τα πλείστα οκτασώλλα διακριτοί ή τετρασώλλα, ενώ τα δημοτικά μας τραγούδια είναι συνήθως δεκαπεντασώλλα. Άλλα και οι στροφές των—έχον δυό-τρεις στροφές (εξαποτοί)—είνε γρηγορότερον από τους στροφές των περσιωτέρον των δημοτικών μας τραγούδιον. Τα θέματα επίσης των τραγουδιών του μπαγλαμά περιελάσαν αφήματα που άφοσον την ζωή της λαϊκότητας, της φυλακής, των χασοποτοί και άλλων πατωρίων, και την πάσαν μεταξύ ληστέων και χασοποτοί. Λίγο της άφορσωσης μέτρον στην όποιο ένεανόσθρον τα τραγούδια αυτά, δεν αποσύν τα έχουν άλλου είδους έμεταστές και άλλου είδους θέματα.

Έτσι κατά μικρούς σημείους άδρακά τραγούδια του μπαγλαμά. Τα περισσότερα είναι άγνωστα ή από πολύ λίγους γνωστά. Μοι φαίνεται ίσως ότι ή δημοτικότης των δεν είναι άσπορος ή περσιώ.

Όμοιοι τα καθ' αυτά τραγούδια της φυλακής:

Σήμαι το γελούδι μου  
 να είθι το χακισιά μου  
 να σένα μου το άδουσε  
 θεωτά μου' σέην κηφιά μου!

Καί Στριανό δου Στριανός  
 που άδουσε δου μαριουτέ.

Έλα βαρνούλα Στριανό  
 και πάρε με την άρπαφή.

Έλα βαρνούλα πάρε με  
 και στού Τριανού (1) βγάλε με.

Άνι το Σόρα σέρι άδ  
 τα μιλία εις' ήξερα άδ.

Έλα στο Παρωσήματα  
 με μη καθόσταν χήματα...

Έλα σε' Ανάκι σήματα  
 και μ' ήκουσε σά σέματα.

Έλα σε' Ανάκι, να με είθι;  
 χίλια σελάκια θάρεβή.

Όμοιοι τότε άλλα σέρα έρωτικόν και άστειον τραγουδιών του μπαγλαμά:

Άπό κείνο άδ' τίς νταρέδες  
 κήθονται δου μαριουτέτες...

Κι' από κείνο άδ' το γελούδι  
 κήθονται τα πεταχάκια...

Κάνουσε μου παρωσιόδι  
 έρωτες και θύβες σέλι...  
 Τίνα μέλο, τίλλο τίλλο  
 μάς την σείστανε κηφίδο...  
 Μαίρη μαίρη, άδουσε μαίρη  
 με τα άδού του τα χερσίνα...

Νά άδελφί και το τόσο γνωστό διακριτοί του Μπαζιρά;  
 Τού κωμικόν του Μπαζιρά  
 τού το σάσταν σά βανόρα...

Σάς παραθέτωμε έπίσης μερικά άδού κωμικής έρωτικ ήτα-  
 σόλλεβα του μπαγλαμά, που τραγουδόνταν το ένα κείνο από τίλλο:

Άδουσε τα χείνια ληστέων  
 και μετς δεν άναρμάστανε.  
 Τα χείνια τίλλουσι' ό Θεός  
 και γού κωμάρμα κωμάρμα.

Τα χείνια τίλλουσι' ή βραχά  
 και γού κωμάρμα κωμάρμα.

Γελού γελού κι' άδουσιόδι  
 μετς κωμάρμας' άγναλί.

Κάνουσε μου παρωσιόδι  
 έρωτες και θύβες σέλι...  
 Τίνα μέλο, τίλλο τίλλο  
 μάς την σείστανε κηφίδο...  
 Μαίρη μαίρη, άδουσε μαίρη  
 με τα άδού του τα χερσίνα...

Πήγαντα τη μόνιμα - μόνιμα  
 και οι βήματα μ' άλλον άδρατα...

Νά τότε και τα κωμικής χασοποτοί τραγούδια:

Άνι οι κείνο βή μαριουτέ (4)  
 χησού χείνια και μετς...  
 Άνι με μέλλο κι' άν φουμάρι  
 χησού χείνια θά περσιώ.

Τα μαριουτέ τα μαριουτέ  
 μου το άδουσε τα περσιώ.

Βήματα μου μαριουτέτερον  
 με χησού φουμαρίτη.

Άνι μου λέτε, δεν μου λέτε  
 τα χησού σου σουλέκια,  
 γι' τα σέμα σέμα έρωτες  
 να τα σείστανε τα μαριουτέ.

Άνι κείν' Γέωνε σάν κηφίνα,  
 το λουλέ τί θά τον σέμα;  
 Το λουλέ και το κωλέρι  
 θά το βάλω κωμάρματι,  
 θά το πάρε εις τον Άδ  
 να φουμάρι κείνο βήμα!

Συνάδραφι γι' να σείστανε,  
 τού και μαριουτέτερον (5)



Ο Βιάριος

Κύρ λαχού κι' λαχού  
 μετς έρωτες τον γαργέλι!

Κύρ λαχού και κίρ λαχού  
 φέρ'άν μόνιμα(6) κι' τίστανε.

Θά σου πάρε κι' άδ' σέτα  
 ταριουμά τον έρωτα.

Θά σου πάρε και με τίς  
 ταριουμά τον έρωτα.

Τούτ' οι μόνιμα (7) πηλάρη  
 τίς ταριουμά τον έρωτα  
 οι γαργέων τίστανε άδρα;  
 Τά κωμάρμα μ' ήγγοντε νάρεμα  
 τα μ' οι βήματα σέμα σέμα!

Ό λουλέ και το κωλέρι  
 μαριουτέ σ' ατά την κείν.

Τα οκτασώλλα του μπαγλαμά είναι άσπορα, αλλά έχουν δια την  
 ίδια τεχνικότητα και το ίδιο όνομα. Οι λαογράφοι μας δεν τα έπαρ-  
 σάν εις τίς τάς. Τα τραγούδια όμως αυτά είναι έρωτικότερα προσω-  
 χή. Έχον έλεγχόματα και αδόσχημα από έρωτικότερα και γρη-  
 γότερα. Και δεν είναι μόνον ή ελεγχόματα και ή αδόσχημα των,  
 αλλά και ή σαρκωτική τέχνη των, που  
 και μόνον σέτα έρωτικότερα να τα προσέ-  
 ζουμε.

Κ. ΦΑΛΑΤΣΕ

(1) Τριανός = Παλιός χασοποτοί του Παρωσιό. (2) Το κείνο "Άρα", το όλοιο έρωτικότερο σε νταρεβήματα.

(3) Στριανό = κείνι. (4) Το κείνι. (5) Να σείστανε δου κηφίδο. (6) Το κείνι. (7) Οι χασοποτοί.

Το επόμενο άρθρο:  
*Τα τραγούδια Κακούργα Πεθερά και Παξιμαδοκλέφτρα χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής μουρικής ρυπαρογραφίας*  
 Σοφία Σπανούδη, 1931

♪ Στο συρτάρι θα υπάρχει το πλήρες άρθρο ενώ στο σημείο αυτό, περιλαμβάνοντας και το σημείο με το άρθρο του Φάλταις, θα ακούγεται το τραγούδι *Κακούργα Πεθερά*<sup>68</sup> του Μοντανάρη.

Επόμενο άρθρο:  
*Αν βγήτε παραπέρα από τα Χαντεία θα ακούσετε την λαϊκήν μούσαν να το εξυμνή [το χασίς] μεγαλοφωνάτατα χωρίς την παραμικρήν τύψιν και προφύλαξιν*

<sup>68</sup> Το τραγούδι *Κακούργα Πεθερά*: [https://youtu.be/7Z\\_jU2s6el8](https://youtu.be/7Z_jU2s6el8) [τελευταία επίσκεψη στις 24/3/19]

ανά τα διάφορα ωδικά κέντρα των συνοικιών: *Δε μου λέτε/ δε μου λέτε/ το χασίσι πού πουλιέται;*

Κώστας Αθάνατος, 1932

Εντός του συρταριού θα παρατίθεται το πλήρες άρθρο *Χασίς* από το περιοδικό *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 29/12/1932.

♪ *Δε μου λέτε το χασίσι που πουλιέται*, του Κώστα Μενεμενλή.<sup>69</sup>

Επόμενα άρθρα που θα παρουσιάζονται όπως τα προηγούμενα θα είναι τα εξής:

Άρθρο για την απαγόρευση του αμανέ στην Κεμαλική Τουρκία: *Αμανέδες*, Έθνος, 25/7/1933

Άρθρα [σε μια παρουσίαση] των Καλομοίρη, Ψάχο, Σφακιανάκη, Σπανούδη σε καμπάνια για τον Αμανέ του Παλαιολόγου στη στήλη *Ο Αμανές υπό διωγμόν. Έρχεται εις την Ελλάδα. Ο τελευταίος ανταλλάξιμος*. Αθηναϊκά Νέα, 7,9,10,11/11/1934.

Άρθρο του Ν. Γεωργάκαλου διαμαρτυρόμενο για τα χασικλίδικα τραγούδια, στο περιοδικό *Νέοι Καιροί*, 26/11/1934 *Αγοράζετε Χασίς*.

Άρθρο του Πάνου Σπάλα που χαρακτηρίζει ως ηχορύπανση τους αμανέδες ενώ χαρακτηρίζει τον συνθέτη και του στιχουργό του τραγουδιού η *Βαρβάρ* ότι είναι για τα *κάρα* και για τα *κονσερβατουάρ*. Στο περιοδικό *Χρονογράφος*, 25/5/1936, *Τα μεγάφωνα*.

Άρθρο ανωνύμου που περιγράφει την επιτέλεση του ρεμπέτικου ενώ αναγνωρίζει ότι έχει βγει από τη *ζωή*, τα *ντέρντια* και το *μεράκι* του λαού. Περιοδικό *Μπουκέτο*, Ιούλιος 1936, *Τα μάγικα τα ρεμπέτικα*.

Τελειώνοντας με την υποερότητα των άρθρων στην προθήκη με τα συρτάρια ο επισκέπτης στον τοίχο δίπλα θα διαβάσει το εξής:

*Σε αυτό το αρνητικό για τον αμανέ και το ρεμπέτικο είδος κλίμα ήρθε η δικτατορία του Μεταξά. Λίγο μετά την άνοδο του δικτάτορα Μεταξά στην εξουσία επιβλήθηκε Εγκύκλιος που απαγόρευε τη χρήση πλακών γραμμοφώνου με άσεμνα άσματα ενώ ιδρύθηκε η επιτροπή λογοκρισίας που θα ενέκρινε τα τραγούδια που κυκλοφορούσαν*

Θα προβάλλονται αποσπάσματα των νόμων και διάφορες αποφάσεις της εποχής.

Στη συνέχεια, σε ένα πλαίσιο στον τοίχο ο επισκέπτης θα διαβάσει ένα μικρό κείμενο για την *Βαρβάρ* του Τούντα.

♪ Θα μπορεί μέσω ακουστικών με μονό καπάκι (για ένα αυτί) να ακούσει το τραγούδι. Θα παρέχονται πάνω από ένα ακουστικά για ταυτόχρονη χρήση.

*Η πρώτη απαγόρευση αφορά το τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα Η Βαρβάρ που ερμήνευσε ο Στελλάκης Περπινιάδης. Η Βαρβάρ είναι ένα σατιρικό τραγούδι με πολλά σεξουαλικά υπονοούμενα που θεωρήθηκε ότι αναφερόταν στην κόρη του Μεταξά. Για πρώτη φορά στην ιστορία της Ελλάδας ένα τραγούδι απαγορεύτηκε. Απαγορεύτηκε όχι μόνο η εκτέλεση αλλά και η ακρόασή του.*

<sup>69</sup> Το τραγούδι Το Χασίσι που πουλιέται: <https://youtu.be/PujfsDfZNIU> [τελευταία επίσκεψη στις 24/3/19]

*Μέσα σε λίγες μέρες οι δίσκοι κατασχέθηκαν από τα ράφια των μαγαζιών και ο Τούντας, ο Περπινιάδης, οι ιδιοκτήτες της δισκογραφικής εταιρείας και καταστηματάρχες και φωνογραφητζήδες παραπέμφθηκαν σε δικαστήριο.*

Στη συνέχεια θα προβάλλονται τεκμήρια λογοκριμένων τραγουδιών με τη σφραγίδα της Λογοκρισίας καθώς και οι δηλώσεις ρεμπετών σχετικά με αυτό.

*Μάρκος Βαμβακάρης: Όλα μου τα πρώτα τραγούδια ήτανε χασικλίδικα. Από το '34 που ήτανε η αρχή, ήτανε όλα τέτοια κι αυτά βγήκανε σε δίσκους. Μετά περίλαβε ο Μεταξάς και γράφαμε αλλιώςτικα. Με φώναζαν στη λογοκρισία και μου είπαν: Θα σταματήσεις απ' αυτό το γράψιμο, δε θα γράφεις τέτοια πράγματα (...) Το τραγούδι μπορεί να στο φάει η λογοκρισία από διάφορα λόγια, διάφορες έννοιες που δεν τους αρέσουν (...) Τα προσέχω εκείνα που είναι επίφοβα να μην περάσουν, δεν τα βάζω. Προσπαθώ να μην πηγαίνω σ' αυτά που θα τ' απορρίψουν (...) Από τότε που άρχισε η λογοκρισία ποτέ δεν γράφω χωρίς αυτή τη σκέψη (...)*

*Γιάννης Παπαϊωάννου: Ξαφνικά το 1936 απαγορεύονται τα λαϊκά τραγούδια. Παίρνω τότε το μπουζούκι μου και πάω στη λογοκρισία. Λέω: Κύριοι, αφού το όργανο είναι κατηγορούμενο, πρέπει να απολογηθεί. Έπαιξα ένα μινόρε και συγκινηθήκανε. Γρήγορα δόθηκε η άδεια να συνεχίσουμε. Ήταν η πρώτη νίκη μου.*

*Αγγέλα Παπάζογλου (σύζυγος του Βαγγέλη Παπάζογλου): Τριανταέξι τραγούδια μαζεμένα του τα 'κοψε η λογοκρισία του Μεταξά, οι δημόσιοι υπάλληλοι που κάνανε "το καθήκον τους". Του τα κόψανε γιατί δε δέχτηκε ν' αλλάξει ούτε ένα λόγο, ούτε ένα λόγο: Στον "Μπατίρη" αυτός ο λόγος ήτανε όλο το νόημα του τραγουδιού. Εκεί που λέει "ελεύθερος να ζήσω" του το σημειώσανε να το σβήσει και να γράψει "χαρούμενος να ζήσω". - Έτσι σας αρέσει; τους είπε. Ε, λοιπόν, εμένα έτσι δε μ' αρέσει! Εγώ δεν είμαι χαρούμενος αν δεν είμαι λεύτερος. Εγώ άμα έχω σκλαβιά πάνω απ' το κεφάλι μου δε γελάω! ...Εγώ δε γελάω άμα δεν είμαι λεύτερος, 'ετσι είμαι μαθημένος. Δεν τα δίνω τα κομμάτια!*

Στη συνέχεια θα υπάρχει πάλι πλαίσιο που θα προβάλλει τους στίχους του τραγουδιού *Νύχτωσε χωρίς Φεγγάρι* του Καλδάρρα (μετά τη λογοκρισία). Ένα ίδιο πλαίσιο ακριβώς δίπλα, το οποίο θα έχει κάλυμμα, ο επισκέπτης θα καλείται να ανοίξει το κάλυμμα ώστε να δει τους στίχους του τραγουδιού προ λογοκρισίας.

Ένα κείμενο θα συμπληρώνει:

*Το τραγούδι γράφτηκε με αφορμή τις συλλήψεις αριστερών κατά τον Εμφύλιο και ο Καλδάρρας το εμπνεύστηκε κοιτώντας τις φυλακές του Γεντί Κουλέ στη Θεσσαλονίκη, όπου οδηγούνταν κάποιοι από τους συλληφθέντες. Οι στίχοι του τραγουδιού ενόχλησαν τη λογοκρισία, η οποία το απαγόρευσε. Έτσι ο Καλδάρρας αναγκάστηκε να αλλάξει τους στίχους*

Η ενότητα θα κλείνει με ένα κείμενο για την επιρροή που δέχτηκε το ρεμπέτικο στιχουργικά και μουσικά λόγω της λογοκρισίας.

*Ήταν η αρχή μιας νέας εποχής για το ρεμπέτικο τραγούδι. Το καθεστώς άλλαξε ολόκληρο το σκηνικό της μουσικής ζωής. Όλοι οι καταξιωμένοι καλλιτέχνες όφειλαν*



να υπακούσουν. Από εδώ και πέρα χώρος υπήρχε μόνο για αθώα ερωτικά τραγουδάκια ή τραγούδια της χαράς για κοινωνίες ιδεώδεις, χωρίς προβλήματα.

Το δεύτερο μέρος της ενότητας που θα είναι αφιερωμένο στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι το 1949 και στην πρόσληψη του ρεμπέτικου από τον ίδιο, θα βρίσκεται σε ένα ξεχωριστό πάνελ δίπλα από τα της λογοκρισίας αλλά ταυτόχρονα θα είναι σχεδόν εκτός της ενότητας υπονοώντας ότι άνοιξε τον δρόμο, ότι απελευθέρωσε το ρεμπέτικο. Η υποενότητα θα εισάγεται με το εξής κείμενο:

*Το πρώτο σημάδι κοινωνικής αποδοχής του ρεμπέτικου ήρθε το 1949, καταμεσής του εμφυλίου πολέμου. Ο εικοσιτετράχρονος τότε ο Μάνος Χατζιδάκις, έδωσε την περίφημη διάλεξη που υπερασπίστηκε το ρεμπέτικο και ισχυρίστηκε πως ήταν ουσιαστικό μέρος της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Στο θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν με παρευρισκόμενους όλους τους εκπροσώπους της τέχνης της εποχής ο Χατζιδάκις μίλησε για μια τέχνη γνησίου και μοναδικά ελληνική, ενώ τόλμησε να το παραλληλίσει με την αρχαία ελληνική τραγωδία και τη μουσική του Μπαχ. Στο τέλος παρουσίασε στο κοινό τον Μάρκο Βαμβακάρη και τη Σωτηρία Μπέλλου που έπαιζαν τα τραγούδια τους.*

*Γεια σας παιδιά, τους χαιρέτισε ο Μάρκος.*

Θα παρουσιάζονται αποσπάσματα της ομιλίας στα πάνελ ενώ θα συμπληρώνονται με οπτικοακουστικό υλικό από την συνέντευξη του Ηλία Πετρόπουλου σχετικά με τη διάλεξη Χατζιδάκη σε εκπομπή του Κ. Φέρρη.<sup>70</sup>

Η ενότητα θα κλείνει με οπτικοακουστικό υλικό από το αρχείο της ΕΡΤ του 2019<sup>71</sup> με αποσπάσματα από την εκδήλωση για τα 70 χρόνια της επετείου της διάλεξης Χατζιδάκι. Η ύπαρξη του οπτικοακουστικού αυτού υλικού σκοπό έχει να καταδείξει τη σημασία για την ιστορία του ρεμπέτικου αυτής της διάλεξης.

#### **4.6. Ενότητα 5: Η Σμυρναϊκή σχολή του Ρεμπέτικου**

Η πέμπτη θεματική ενότητα της έκθεσης θα είναι αφιερωμένη στη μουσική ώσμωση που τελέστηκε με την εισροή των μικρασιατών προσφύγων στον Ελλαδικό χώρο και την εγκατάστασή τους στον Πειραιά και την Αθήνα. Όπως προείπα, καθώς η διάταξη των ενότητων δεν είναι αυστηρά χρονολογική, η συγκεκριμένη ενότητα θα βρίσκεται στη μεγάλη αίθουσα μετά την αίθουσα του *τεκέ*.

##### **Σκοπός**

Σκοπός της ενότητας είναι να αντιληφθεί ο επισκέπτης την επιρροή που δέχτηκε το ρεμπέτικο τραγούδι από τους μικρασιάτες μουσικούς. Επίσης, θα υπονοηθεί ότι ο πολιτισμικός πλουραρισμός γεννά νέα πολιτισμικά περιβάλλοντα στα οποία η ανθρωπότητα οφείλει να είναι δεκτική. Κείμενα με μαρτυρίες της

<sup>70</sup> Η εκπομπή με τη συνέντευξη του Ηλ. Πετρόπουλου: <https://youtu.be/urbO2eJL204> [τελευταία επίσκεψη στις 24/3/19]

<sup>71</sup> Το βίντεο από το Δελτίο της ΕΡΤ στις 30/1/2019: [https://youtu.be/w3IMNE\\_OxNE](https://youtu.be/w3IMNE_OxNE) [τελευταία επίσκεψη στις 24/3/19]

εποχής, φωτογραφικό υλικό<sup>72</sup> καθώς και οπτικοακουστικό υλικό με αποσπάσματα συνεντεύξεων θα επικαλούνται τα συναισθήματα των επισκεπτών. Η διαδραστική εφαρμογή ως κεντρικό έκθεμα θα εμπεδώνει την μουσική ώσμωση που επιτελέστηκε τότε. Τέλος, τα μουσικά όργανα που θα προβάλλονται μέσω της εφαρμογής θα δίνουν την πλήρη εικόνα της εποχής ενώ θα εμπλουτίζουν τις γνώσεις των επισκεπτών σχετικά αυτά δίνοντάς του την ελευθερία να επιλέξουν αυτοί τι θα μάθουν.

### Περιγραφή

Η ενότητα θα επενδύεται μουσικά στο σύνολό της μέσω ηχείων κατευθυνόμενου ήχου που θα ηχούν μόνο στη συγκεκριμένη ενότητα.

♪ *Σμυρναίικο μινόρε*<sup>73</sup>. [ο πιο δημοφιλής ελληνικός αμανές στη Σμύρνη του 1919.]

♪ *Αργιλές*<sup>74</sup> του Βαγγέλη Παπάζογλου

Στα πάνελς θα παρέχονται κείμενα που θα πληροφορούν για τη μουσική παράδοση της Σμύρνης και για τον τρόπο διασκέδασης των κατοίκων κυρίως μέσα από τις μαρτυρίες της Αγγέλας Παπάζογλου. Τα κείμενα θα εμπλουτίζονται με φωτογραφίες της εποχής ρεμπετών της προσφυγιάς.

*Η Μικρασιατική Καταστροφή οδήγησε χιλιάδες ανθρώπων στην προσφυγιά και αυτοί εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα και στον Πειραιά. Οι Μικρασιάτες μουσικοί έγιναν περιζήτητοι στα κέντρα διασκέδασης και στη δισκογραφία αφού όχι μόνο είχαν μουσική παιδεία αλλά ήταν και ιδιαίτερα ταλαντούχοι και ερχόταν να τους ακούσει και κοινό που δεν κατάγονταν από τη Μικρά Ασία.*

*«Στη Σμύρνη παίζαμε από ρεμπέτικα μέχρι όλα τα ευρωπαϊκά. Δημοτικά, κλέφτικα, κρητικά, καλαματιανά, φουσούνια, θρακιώτικα, γιαννιώτικα, κονσέρτα με καβαλλαρίες, με χορούς του Μπραμς, με σερενάτες... Όλα τα παίζαμε. Και από όπερες κάτι μέρη. Ξέραμε αναγκαστικά κι από ένα τραγούδι από κάθε μελέτι (φυλή) για να ευχαριστούμε τσι πελάτες. Κι εβραϊκό παίζαμε και αρμένικο και αράπικο. Ήμαστε κοσμοπολίτες εμείς. Αγαπούσαμε όλο τον κόσμο και μας αγαπούσανε. Δεν είχε συμφέροντα κανείς στο τραγούδι. Τραγουδούσες, χόρευες, ήσουν αλεύτερος να κάνεις ό,τι θέλει η καρδιά σου και η σειρά σου...»*

---

<sup>72</sup> Οι φωτογραφίες της ενότητας αναμένεται να εμπλουτιστούν ύστερα από το πληθοποριστικό κάλεσμα.

<sup>73</sup> Το τραγούδι Σμυρναίικο μινόρε: <https://youtu.be/hJBpjM9U1Ms> [τελευταία πρόσβαση στις 24/3/19]

<sup>74</sup> Το τραγούδι Αργιλές: [https://youtu.be/wyTXIIjG\\_gw](https://youtu.be/wyTXIIjG_gw) [τελευταία πρόσβαση στις 24/3/19]



[Εικόνα 40] Το συγκρότημα του Βαγγέλη Παπάζογλου στην Κοκκινιά το 1933



[Εικόνα 41,42] Γυναικεία και αντρική μαντολινάτα των αρχών του 20ου αιώνα.  
[Αρχείο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη]

*Όλα τα άλλα τά 'χαμε χάσει, το τραγούδι είχε γλυτώσει μέσα μας. Δεν έπρεπε να το αφήσουμε να πάει χαμένο, να χαθεί κι αυτό [...] Για αυτό τα τραγούδια μας τα 'χω καρφώσει στο μυαλό μου βαθιά, τά 'χω σταμπάρει όπως τα τραγούδια απάνω στον κύλινδρο της λατέρνας με καρφιά.*

*Άγγελα Παπάζογλου<sup>75</sup>*

<sup>75</sup> Το κείμενο αυτό, απόσπασμα της μαρτυρίας της Παπάζογλου, θα συνεχίζει νοερά από το προηγούμενο αφού έχουν μεσολαβήσει οι φωτογραφίες.

Στη συνέχεια της ενότητας θα προβάλλεται, με ακουστικά για τους επισκέπτες, το εξής οπτικοακουστικό από το Αρχείο της ΕΡΤ.

*Οι δρόμοι του Ρεμπέτικου [14:18 - 16:38], η συνέντευξη του Γενίτσαρη και του Στέλιου Βαμβακάρη για τη μίξη πειραιώτικου και σμυρνέικου ρεμπέτικου.*

Στη συνέχεια ερωτήσεις θα προτρέπουν τους επισκέπτες να πληροφορηθούν σχετικά με τη μουσική ζωή στη Σμύρνη και τη μουσική δεξιοτεχνία τους.

*Ήξερες ότι...;*

*Οι πρόσφυγες άρχισαν να ανοίγουν μαγαζιά, μουσικά καφενεία, όπου άντρες και γυναίκες έπαιζαν μουσική, τραγουδούσαν χόρευαν. Όλη η μουσική παράδοση της Σμύρνης, της Κωνσταντινούπολης του Πόντου και της Καππαδοκίας μεταφέρθηκε στα αστικά κέντρα της Ελλάδας. Μουσικά καφενεία, οι λεγόμενες μπίρες άρχισαν να ανοίγουν όπου εγκαταστάθηκαν οι πρόσφυγες. Τα μαγαζιά αυτά διέθεταν πάλκο όπου ορχήστρες με βιολιά, σαντούρια, κιθάρες, κανονάκια ούτια εμφανίζονταν ενώ γυναίκες τραγουδούσαν στο πάλκο δίπλα στους άντρες.*

*Ο Γιοβάν Τσαούς ήξερε όλους τους δρόμους. Τους δρόμους όλους τους ξέρουν μόνο αυτοί που παίζουν κανονάκι, γι' αυτό και ο Τσαούς είχε στο μπουζούκι του ταστιέρα από κανονάκι. Όποιος έπιασε αυτό το μπουζούκι για να παίξει το παράτησε αμέσως. Κανείς δεν μπορούσε να παίξει. Μια φορά το πήρε στα χέρια του ο Μάρκος ο Βαμβακάρης αλλά γρήγορα το παράτησε. Αλλά τι να παίξει ο Μάρκος από το μπουζούκι του Γιοβάν Τσαούς που ήταν αλλόκοτο;.....*

*Στελάκης Περπινιάδης*

Η ενότητα που εκτίνεται στον τοίχο, θα κλείνει με ένα κείμενο που θα αφορά στον αντίκτυπο που είχε η σμυρναϊκή μουσική στο ρεμπέτικο και με μια ιστορική φωτογραφία.

*Στη δεκαετία του 1922-1932 οι δίσκοι με τα τραγούδια σε σμυρναϊκό ύφος κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα και γίνονταν ανάρπαστοι. Στα όργανα που τα συνοδεύουν περιλαμβάνονταν απαραίτητως το βιολί και το σαντούρι. Το 1934 όμως ο Μάρκος Βαμβακάρης άρχισε να ηχογραφεί και κυριάρχησε μουσικά. Έτσι οι πρόσφυγες μουσικοί της Αθήνας και του Πειραιά προσχώρησαν στο πειραιώτικο στρατόπεδο του Βαμβακάρη και συνέβαλαν με τις μουσικές γνώσεις τους στο μουσικό αυτό είδος.*



[Εικόνα 43] Οι ρεμπέτες του Πειραιά το 1933 [Αρχείο Πετρόπουλου]

Στο κέντρο της ενότητας θα υπάρχει μια ηχητική εφαρμογή αφής με πολλαπλά ακουστικά που θα επιτρέπει την ταυτόχρονη χρήση πάνω από δύο επισκεπτών. Ο χρήστης της εφαρμογής θα διαλέγει τραγούδια της εποχής, ενώ θα μπορεί μέσω της εφαρμογής να αποδομεί τα τραγούδια αυτά και να ακούει ξεχωριστά τη μελωδία του κάθε οργάνου. Παράλληλα θα του παρατίθενται πληροφορίες για το κάθε όργανο που έχει επιλέξει να ακούσει. Η εφαρμογή αυτή θα προσομοιάζει κατά πολύ τη λειτουργία των κονσόλων ηχοληψίας που μπορούν να απομονώσουν τον κάθε ήχο.

Τα τραγούδια που θα μπορεί να αποδομήσει ο επισκέπτης θα είναι τα εξής:

♪ *Ο Παπατζής*, του Βαγγέλη Παπάζογλου<sup>76</sup>

♪ *Οι λαχανάδες (κάτω στα Λεμονάδικα)*, του Βαγγέλη Παπάζογλου<sup>77</sup>

♪ *Η Ελένη η ζωντοχήρα*, του Γιοβάν Τσαούς<sup>78</sup>

♪ *Πέντε μάγκες στον Πειραιά*, του Γιοβάν Τσαούς<sup>79</sup>

#### 4.7. Ενότητα 6: Γυναίκα φίνα, ντερμπεντέρισσα

Η ενότητα αυτή θα είναι αφιερωμένη στις ρεμπέτισσες γυναίκες και στο πώς είναι αποτυπωμένη η μορφή τους μέσα από τους στίχους των τραγουδιών. Θα βρίσκεται και αυτή στη μεγάλη αίθουσα.

<sup>76</sup>Το τραγούδι *ο Παπατζής*: <https://youtu.be/uF11A1a-1Yo> [τελευταία πρόσβαση στις 24/3/19]

<sup>77</sup>Το τραγούδι *οι Λαχανάδες* <https://youtu.be/wxtqRg2X1zk> [τελευταία πρόσβαση στις 24/3/19]

<sup>78</sup>Το τραγούδι *η Ελένη η ζωντοχήρα*: <https://youtu.be/OUFkmV3CAcM> [τελευταία πρόσβαση τις 24/3/19]

<sup>79</sup>Το τραγούδι *Πέντε μάγκες στον Πειραιά*: <https://youtu.be/5pIeV8sJ-N8> [τελευταία πρόσβαση στις 24/3/19]



## Σκοπός

Σκοπός της ενότητας είναι να αποτίσει φόρο τιμής στις γυναίκες του ρεμπέτικου. Στις πιο ελεύθερες και δυναμικές γυναίκες στη σύγχρονη ιστορία της Ελλάδας. Την ιστορία τους θα την αφηγηθούν οι ίδιοι οι στίχοι των τραγουδιών ενώ μικρά κείμενα σε συνδυασμό με φωτογραφίες γυναικείων προσωπικοτήτων θα ανακινούν αναμνήσεις και θα ενισχύουν τον σκοπό της ενότητας. Τέλος, αξιοσημείωτα γεγονότα που καταδεικνύουν την αντιδραστική φύση των γυναικών αυτών θα παρέχονται στους επισκέπτες ως απαντήσεις στην ερώτηση *ήξερες ότι;*

## Περιγραφή

Τα εκθέματα θα είναι κυρίως φωτογραφίες γνωστών ρεμπέτισσων σε πάνελς με κείμενα καθώς και στίχοι τραγουδιών που μαρτυρούν τον κοινωνικό ρόλο τους. Προσωπικά αντικείμενα<sup>80</sup> των γυναικών αυτών, ή αντικείμενα που αντικατοπτρίζουν τις στυλιστικές τους προτιμήσεις θα συμπληρώνουν το αφήγημα. Δύο τραγούδια θα εναλλάσσονται διαδοχικά και θα ακούγονται από ηχεία στο σημείο της ενότητας.

♪ *Τράβα ρε αλάνι*<sup>81</sup>, Κώστας Σκαρβέλης, Ρόζα Εσκενάζυ

♪ *Τρέξε μάγκα να ρωτήσεις (είμαι εγώ γυναίκα φίνα)*<sup>82</sup>, Β. Τσιτσάνης, Στ. Χασκίλ, Μ. Βαμβακάρης.

*Στον κόσμο της μαγκιάς, η μπαμπεσιά, η πονηριά και η απιστία ήταν γένους θηλυκού. Η γυναίκα ήταν η ερωμένη, η μπαμπέσα που ενίοτε προσέβαλε τον ανδρισμό του μάγκα. Εκτός αν η γυναίκα ήταν του συναφιού τους! Τότε τη σέβονταν και τη θεωρούσαν ίση τους. Όπως οι άνδρες του ρεμπέτικου, έτσι και οι γυναίκες προέρχονταν κατά βάση από λαϊκά στρώματα, ήταν εργάτριες που δούλευαν εξοντωτικά και μετά τη δουλειά ζέσκαγαν στα κακόφημα στέκια της Αθήνας και του Πειραιά. Η γυναίκα έμπαινε στον τεκέ, αν ήθελε κάπνιζε, γλεντούσε, μεθούσε, διάλεγε αυτή συντρόφους και ήξερε να προστατέψει την επιθυμία της.*

*Μα η γυναίκα σαν την Εύα  
την απιστία έχει στην φλέβα  
και η δική μου ζανθιά μικρούλα  
ήταν και κείνη μια γυναικούλα*

*Μ' αρέσει νά `μαι χασικλού, βρ' αμάν αμάν,  
να πίνω στους τεκέδες  
και να κολλάω τις φωτιές, αμάν αμάν,  
σ' όλους τους αργελέδες.*

<sup>80</sup> Προσωπικά αντικείμενα ρεμπέτισσων ίσως συγκεντρωθούν με τη μέθοδο του πληθοπορισμού

<sup>81</sup> Το τραγούδι *Τράβα ρε αλάνι*: <https://youtu.be/eGyZjfpUDNY> [πρόσβαση στις 24/3/19]

<sup>82</sup> Το τραγούδι *Τράβα μάγκα να ρωτήσεις*: <https://youtu.be/Sx3gPqs7rYU> [πρόσβαση στις 24/3/19]

*Σκόλα μ' έκανες και λιώνω  
μες στη σκοτεινιά με πόνο*

*Σκόλα μ' έκανες ρεζίλι βρε!  
στον πασά και στο βεζύρη*

*Και οι γκόμενες αντρίκια κουσουμάρον  
και με μάγκες τρέχουνε για να φουμάρον  
ζούλα πάμε στον ντεκέ για τσιμπουκάκι*

*Αχ αχ έτσι την περνάω φίνα μέσα στην Αθήνα  
Γλέντι τρελό μεθύσι με του μάγκες στα γερά  
Και όλοι με ζηλεύουν μεσ' τη Κοκκινιά*

Στον χώρο θα δεσπόζουν οι παρακάτω φωτογραφίες από το Αρχείο Πετρόπουλου:



[Εικόνα 43] Η Σωτηρία Μπέλλου



[Εικόνα 44] Η Ρόζα Εσκενάζο





[Εικόνα 45] *Η Μαρίκα η πολίτισσα*



[Εικόνα 46] *Η Μαρίκα Νίνου*



[Εικόνα 47] *Η Σωτηρία Μπέλλου*



[Εικόνα 48] *Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου*



[Εικόνα 49] Η Ρόζα Εσκενάζυ

*Είμαι αλανιάρα μερακλού φουμάρω και χασίσι  
γι' αυτό μου βγάλαν τ' όνομα πώς αγαπώ ντερβίση  
Εγώ ντερβίση θ' αγαπώ ώστε που να πεθάνω  
κι αν τότε χάσω κι άλλονε ντερβίση θε να πάρω*

*Δε με νοιάζει εμένα ο κόσμος τι θα πει  
κι ότι κάμω στα κρυφά κι αν μαθευτεί  
κι αν φουμάρω κάθε βράδυ τσιγαρλίκι  
μη θαρρείτε πως το κάμω απ' ασικλίκι.*

*Οι φωνές των ρεμπέτικων τραγουδιών, οι γυναίκες που στάθηκαν στο πάλκο δίπλα στους άντρες, τραγούδησαν και έβγαλαν δίσκους σπάζοντας τα στερεότυπα της εποχής που ήθελαν τις γυναίκες άεργες στο σπίτι. Μέσα από το ρεμπέτικο ξέφυγαν από την πατριαρχία που τις καταπίεζε και οι περισσότερες έζησαν ζωές τόσο ελεύθερες και αντιδραστικές που και ακόμα για τα σημερινά δεδομένα φαντάζουν ...επαναστατικές.*

Η ενότητα θα κλείνει με ερωτήσεις γραμμένες στα πάνελς που για να ανακαλύψει ο επισκέπτης την απάντηση θα πρέπει να πλησιάσει σε αυτό και να ανασηκώσει το σημείο του πάνελ όπου θα είναι γραμμένη η απάντηση. Για την επεξήγηση του παραπάνω παρατίθεται η παρακάτω φωτογραφία ενδεικτικά από την έκθεση του Μουσείου Ironbridge, Gorge Museum, κοντά στο Μπέργκινχαμ.



[Εικόνα 50: Σημείο της έκθεσης του Μουσείου με ερωτοαπαντήσεις ]

*Ερώτηση 1:*

*Ξέρεις τι ήταν η γιαβουκλού;*

*Απάντηση:*

*Ο όρος «γκόμενα» ήταν συνώνυμο της ιερόδουλης. Προέρχεται από το «κόμμι» καλλυντικό της κόμης που συνήθιζαν να χρησιμοποιούν όσες εξασκούσαν το επάγγελμα αυτό (κόμμι - κόμινα - γκόμενα - γκόμενα). Η «γιαβουκλού» ήταν η ερωτική σύντροφος.*

*Ερώτηση 2:*

*Ξέρεις ποια ρεμπέτισα ήταν τόσο θερμόαιμη ώστε να στείλει στο νοσοκομείο μια συνάδελφό της;*

*Απάντηση:*

*Η Σωτηρία Μπέλλου όταν εμφανιζόταν μαζί με τον Τσιτσάνη την περίοδο του εμφυλίου αρνήθηκε σε πελάτες να τραγουδήσει το τραγούδι «Του αητού ο γιός» χαρακτηρίζοντάς τους Χίτες. Ακολούθησε ομηρικός καβγάς με τον Τσιτσάνη. Το σχήμα διαλύθηκε και ο Τσιτσάνης πλέον εμφανιζόταν με τη Μαρίκα Νίνου. Η Μαρίκα δικεδικούσε την αποκλειστικότητά του και απαγόρευσε στον Τσιτσάνη να υπάρχουν άλλες γυναίκες στο σχήμα. Η Μπέλλου ορκίστηκε να πάρει εκδίκηση. Συγκεκριμένα είπε πως αν έβρισκε μπροστά της τη Νίνου, θα την έσπαγε στο ξύλο. Η Μπέλλου αφού δέχτηκε ανώνυμο τηλεφώνημα ότι η Μαρίκα βρισκόταν σε ένα καφενείο, πήγε και την χτύπησε τόσο πολύ που χρειάστηκε να την πάνε στο νοσοκομείο...*

*Ερώτηση 3:*

*Ξέρεις ποια τραγουδίστρια ηχογράφησε σχεδόν κλαίγοντας με την πρώτη φορά τραγούδι του Τσιτσάνη;*

*Ο Τσιτσάνης ηχογραφούσε τραγούδια με τη φωνή της Νίνου και οι επιτυχίες διαδέχονταν η μια την άλλη, με αποτέλεσμα να γίνουν στις αρχές της δεκαετίας*

του '50 το δημοφιλέστερο ζευγάρι. Η σχέση πέρασε γρήγορα από το πάλλο στην προσωπική τους ζωή κι ας ήταν κι οι δυο παντρεμένοι με παιδιά... Όταν η Μαρίκα Νίνου διαγνώστηκε με καρκίνο αποφάσισε να ταξιδέψει στην Αμερική για περιοδεία και παράλληλα να υποστεί θεραπεία. Ο Τσιτσάνης αρνήθηκε να πάει μαζί της και πριν φύγει της έδωσε να ηχογραφήσει το τραγούδι «Τι σήμερα τι αύριο τι τώρα», αναγγέλοντας έτσι τον χωρισμό τους. Όταν η Νίνου πήρε το τραγούδι κατάλαβε τι σήμαιναν τα λόγια και μόλις μπήκε στο στούντιο για την ηχογράφιση ξέσπασε σε κλάματα.... και το ηχογράφησε λίγες ώρες αργότερα τραγουδώντας το συγκλονιστικά μόνο μία φορά.

♪ Σε αυτό το σημείο ο επισκέπτης μέσω ακουστικών θα ακούει το τραγούδι *Τι σήμερα τι αύριο τι τώρα*<sup>83</sup>

#### **4.8. Ενότητα 7 : «Όταν χορεύεις, γράφεις στη γη αυτά που θέλει να πει η ψυχή σου»**

Η παρούσα ενότητα θα είναι αφιερωμένη στους χορούς του ρεμπέτικου. Το ζεϊμπέκικο και το χασάπικο ως σύμβολα της μαγκιάς. Θα βρίσκεται στην ίδια μεγάλη αίθουσα.

##### **Σκοπός**

Η ενότητα σκοπεύει να παρέχει πληροφορίες σχετικά με αυτούς τους χορούς, που είναι αρκετά διαδεδομένοι και γνωστοί στις μέρες μας ενώ έχουν αποκοπεί από την αρχική τους σημασία και έχουν χάσει τους συμβολισμούς τους. Σκοπός της ενότητας είναι να συνδέσει τη μαγκιά και τη μουσική του ρεμπέτικου με αυτούς τους δύο χορούς.

##### **Περιγραφή**

Για να επιτευχθεί ο παραπάνω σκοπός θα επιστρατευτούν μικρά επεξηγηματικά κείμενα και χορευτικές φιγούρες.<sup>84</sup>

Στον χώρο θα υπάρχουν κούκλες ντυμένες με ρούχα της εποχής που θα βρίσκονται σε χορευτική κίνηση. Μια κούκλα ενός μάγκα που θα χορεύει ζεϊμπέκικο και μια ομάδα από κούκλες αντρικών μορφών να χορεύουν χασάπικο. Πίσω από τις κούκλες θα εμφανίζονται στον τοίχο οι σκιές τους που όμως θα αποκτούν κίνηση μέσω βιντεοπροβολέα. Οι σκιές αυτές θα χορεύουν τον συγκεκριμένο χορό ενώ από ηχεία κατευθυνόμενου ήχου θα ακούγονται τα τραγούδια στον ρυθμό που θα χορεύουν οι φιγούρες.

Δίπλα σε κάθε κούκλα θα υπάρχει το αντίστοιχο κείμενο με πληροφορίες για τους χορούς αυτούς και ένα οπτικοακουστικό απόσπασμα με διπλά ακουστικά.

##### *Ζεϊμπέκικος*

<sup>83</sup> Το τραγούδι *Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα*;: <https://youtu.be/EXZ4T9XSu5Y> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>84</sup> Λόγω της ιδιαίτερης φύσης και των συμβολισμών των χορών αυτών δε θα προσκαλούνται οι επισκέπτες να συμμετάσχουν χορευτικά ή να αναπαραστήσουν την επίτευξη τους.



Ο ζεϊμπέκικος είναι κατεξοχήν ανδρικός χορός. Ο αληθινός άντρας δεν ντρέπεται να φανερώσει τον πόνο ή την αδυναμία του. Συμπάσχει με τον στίχο ο οποίος τραγουδάει το ντέρντι του, γι' αυτό επιλέγει το τραγούδι που θα χορέψει και αυτοσχεδιάζει χορεύοντας. Είναι εσωστρεφής χορός και εκφράζει την περιπλάνηση του μοναχικού ανθρώπου ενώ απαγορευόταν στις γυναίκες να τον χορέψουν. Η γυναίκα δεν επιτρέπεται να εκφράσει καημούς ενόπιον τρίτων. Στο ζεϊμπέκικο ο άνδρας χορεύει μόνος του, με οδύνη και εσωτερικότητα. Δεν απευθύνεται στους άλλους. Ο χορευτής δεν επικοινωνεί με το περιβάλλον. Περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του, τον οποίο τοποθετεί στο κέντρο του κόσμου.



[Εικόνα 51] Σκίτσο του David Prudhomme

Οπτικοακουστικό απόσπασμα [με διπλά ακουστικά]:

*Το Μινόρε της Αυγής, Μεσ τη Φυλακή που μπήκα* [από το 0:30 και μετά]<sup>85</sup>

♪ Το ηχητικό [από ηχεία κατευθυνόμενου ήχου] που θα συνοδεύει τις σκιές που θα χορεύουν πίσω από την κούκλα θα είναι το *Απελπίστηκα* του Μ. Βαμβακάρη.<sup>86</sup>

*Χασάπικος*

Ο χασάπικος, ερχόμενος από την Κωνσταντινούπολη, χορός των χασάπιδων, πέρασε στην Ελλάδα για να εκφράσει την αλληλεγγύη της ανδρικής φιλίας. Ομαδικός, αλέγγρος χορός, χορεύεται με τους χορευτές να είναι σε σειρά ο ένας δίπλα στον άλλον κάνοντας συγχρόνως τα ίδια βήματα, σαν να είναι όλοι ένα σώμα.

♪ Το ηχητικό που θα συνοδεύει τις σκιές που θα χορεύουν πίσω από την κούκλα θα είναι το *Πολίτικο Χασάπικο* του Γ. Παπαϊωάννου<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Το απόσπασμα από το *Μινόρε της Αυγής*: <https://youtu.be/1TadnMNq3rI> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>86</sup> Το τραγούδι *Απελπίστηκα*: [https://youtu.be/4P4u3gUh\\_Uc](https://youtu.be/4P4u3gUh_Uc) [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

## 4.9. Ενότητα 8: Από τον τεκέ στο κέντρο

Η ενότητα αυτή θα είναι αφιερωμένη στην τρίτη περίοδο του ρεμπέτικου, που βγήκε από τους τεκέδες, αποκήρυξε τα ανομικά στοιχεία και έγινε συνώνυμο της νυχτερινής διασκέδασης και του γλεντιού ενώ θα λειτουργεί και ως ένας επίλογος αυτού. Ταυτόχρονα θα λειτουργήσει ως ένα διαχρονικό πάνθεον της ρεμπέτικης μουσικής ενσωματώνοντας όλες τις περιόδους ώστε να σηματοδοτήσει ότι τότε ήταν το τέλος της περιόδου, του αυθεντικού ρεμπέτικου τραγουδιού ενώ είναι ζωντανό σήμερα ακόμα και στο εξωτερικό.

### Σκοπός

Σε αντίθεση με την πρώτη ενότητα, τη σκοτεινή του τεκέ, η παρουσίαση αυτής της ενότητας θα δείχνει τη μετάλλαξη αυτήν. Μέσω προβολής οπτικοακουστικού υλικού σε οθόνες ο επισκέπτης θα κληθεί να παρακολουθήσει ρεμπέτικες βραδιές σε πάλκο και να αισθανθεί, να τραγουδήσει μαζί και να θυμηθεί, τραγούδια της εποχής. Μέσα από τη μουσική και τους στίχους σκοπός είναι να κατανοήσει ο επισκέπτης την μετάλλαξη τόσο στη μουσική όσο και στον στίχο. Η πληθωρικότητα δε της αίθουσας, οι πολλές φωτογραφίες, η δυνατή μουσική θα καταδεικνύουν την αντίθεση με την εμπειρία του δωματίου του τεκέ. Το ρεμπέτικο δεν είναι πια απαγορευμένο και οι επισκέπτες δε θα αισθάνονται ότι είναι σε *καταγωγή*. Η προβολή δε φωτογραφιών όλων των γνωστών ρεμπετών θα συμβολίζει το κλείσιμο της ιστορίας, θα λειτουργεί σαν έναν επίλογο στην παρουσίαση του ρεμπέτικου τραγουδιού ενώ ίσως προκαλέσει συγκίνηση. Τέλος η μουσική θα ακούγεται δυνατά και ο επισκέπτης θα νοιώθει την ελευθερία να χτυπήσει παλαμάκια, να τραγουδήσει ακόμα και να σηκωθεί να χορέψει κάτι που θα δυσκολευόταν να πράξει στις προηγούμενες ενότητες. Η προβολή στο τέλος της ενότητας φωτογραφιών ξένων συγκροτημάτων που παίζουν ρεμπέτικα διασκευάζοντάς τα θα δώσει την αίσθηση στον επισκέπτη ότι πλέον έχει ξεπεράσει τα εθνικά μας σύνορα και ότι αγαπιέται από όλους λόγω της σημαντικής ιστορίας του.

### Περιγραφή

Οι επισκέπτες θα μπαίνουν σε μια αίθουσα, με άνετα καθίσματα και θα παρακολουθούν σε γιγαντοοθόνη φωτογραφίες να εναλλάσσονται από ρεμπέτικα μαγαζιά της εποχής, φωτογραφίες ρεμπετών, που στην παρούσα εργασία είναι αδύνατον να παρουσιαστούν, καθότι ειδικά το Αρχείο Πετρόπουλου προσφέρει πολλές επιλογές, ενώ ταυτόχρονα θα ακούγονται ρεμπέτικα κυρίως της περιόδου από μεγάλα ηχεία (η πληθωρικότητα είναι ο στόχος). Οι φωτογραφίες των ρεμπετών θα συγχρονίζονται με τα αντίστοιχα τους τραγούδια. Θα παρουσιαστεί στην παρούσα εργασία ενδεικτικά επιλεγμένο οπτικοακουστικό υλικό καθότι οι επιλογές είναι κι αυτές πολλές. Η διάρκεια παραμονής στην αίθουσα θα είναι περίπου τριάντα λεπτών και η πρόσβαση θα είναι ελεύθερη καθ' όλη τη διάρκεια της προβολής.

Αποσπάσματα από το Ντοκιμαντέρ της ΕΡΤ Οι δρόμοι του Ρεμπέτικου.<sup>88</sup>

1ο απόσπασμα: [28:15 - 29:50]

---

<sup>87</sup> Το τραγούδι *Πολίτικο Χασάπικο*: <https://youtu.be/yH4NCKCi9Oo> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>88</sup> Οι δρόμοι του Ρεμπέτικου (ΕΡΤ:2003): <https://youtu.be/TW17zpbCWtE> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

2ο απόσπασμα: 33:57 - 35:50]

- ♪ *Συννεφιασμένη Κυριακή*, Β. Τσιτσάνης<sup>89</sup>
- ♪ *Σβήσε το φως να κοιμηθούμε*, Γ. Παπαϊωάννου<sup>90</sup>
- ♪ *Κάνε λιγάκι υπομονή*, Σ. Μπέλλου, Β. Τσιτσάνης<sup>91</sup>
- ♪ *Χωρίσαμε ένα δειλινό*, Σ. Μπέλλου, Β. Τσιτσάνης<sup>92</sup>
- ♪ *Σαν μαγεμένο το μυαλό μου*, Δ. Γκόγκος (Μπαγιαντέρας)<sup>93</sup>
- ♪ *Τα ζηλιάρικά σου μάτια*, Μ. Βαμβακάρης, Στρ. Παγιουμτζής<sup>94</sup>
- ♪ *Σαν απόκληρος γυρίζω*, Σ. Μπέλλου, Β. Τσιτσάνης<sup>95</sup>
- ♪ *Όταν συμβεί στα πέριξ*, Β. Τσιτσάνης<sup>96</sup>
- ♪ *Φραγκοσυριανή*, Μ. Βαμβακάρης<sup>97</sup>

Στο πάνελ λίγο πριν την πόρτα εξόδου θα υπάρχει το παρακάτω κείμενο:

*Η λογοκρισία του Μεταξά άλλαξε κατά πολύ το ύφος των τραγουδιών. Οι ρεμπέτες ενώ εξακολουθούσαν να τραγουδούν για τη φτώχεια τους, τους καημούς τους και τη δυστυχία της εργατιάς, υμνούσαν πλέον την οικογένεια, τον έρωτα και καταδίκαζαν την αμαρτωλή ζωή. Μετά την απελευθέρωση το ρεμπέτικο άρχισε να καταξιώνεται ως λαϊκή μουσική ευρείας αποδοχής και βγήκε από το περιθώριο αφορώντας όλο και περισσότερο κόσμο.*

*Σήμερα το ρεμπέτικο είναι γνωστό και δημοφιλές και στο εξωτερικό ενώ ρεμπέτικα τραγούδια έχουν διασκευαστεί από ξένους καλλιτέχνες.*

Η ενότητα θα κλείνει με φωτογραφίες καλλιτεχνών του εξωτερικού που παίζουν ή διασκευάζουν ρεμπέτικα.

Σε αυτό το σημείο θα παρέχονται πάνω από ένα μονά ακουστικά ώστε να μπορεί κάποιος να ακούσει μερικές ενδεικτικές διασκευές ρεμπέτικων τραγουδιών

---

<sup>89</sup> Το τραγούδι *Συννεφιασμένη Κυριακή*: <https://youtu.be/yuTWdVn0kn8> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>90</sup> Το τραγούδι *Σβήσε το φως να κοιμηθούμε*: <https://youtu.be/epGUgOb7gMY> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>91</sup> Το τραγούδι *Κάνε λιγάκι υπομονή*: <https://youtu.be/PH4NxqRnrno> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>92</sup> Το τραγούδι *Χωρίσαμε ένα δειλινό*: [https://youtu.be/Krjqywk0s\\_c](https://youtu.be/Krjqywk0s_c) [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>93</sup> Το τραγούδι *Σαν μαγεμένο το μυαλό μου*: <https://youtu.be/w7L00C137Ng> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>94</sup> Το τραγούδι *Τα ζηλιάρικά σου μάτια*: <https://youtu.be/zcrXf9mUIFA> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>95</sup> Το τραγούδι *Σαν απόκληρος γυρίζω*: <https://youtu.be/4brIJ48qmxg> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>96</sup> Το τραγούδι *Όταν συμβεί στα πέριξ*: <https://youtu.be/HSnwSMOH-Qk> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]

<sup>97</sup> Το τραγούδι *Φραγκοσυριανή*: <https://youtu.be/P2dQdqurqO0> [τελευταία πρόσβαση στις 25/3/19]



από ξένους καλλιτέχνες. Παραθέτω ενδεικτικά κάποια μόνο με τους ξένους τίτλους τους.

♪ *Misirlou*, Dick Dale<sup>98</sup>

♪ *Πάλι μου κάνεις τον βαρύ*, La Mar Enfortuna<sup>99</sup>

♪ *Το πιτσιρικάκι*, Annabouboula<sup>100</sup>

#### 4.10. Ενότητα 9: Το Πάνθεον

Η ένατη ενότητα της έκθεσης θα είναι αφιερωμένη στα πρόσωπα του ρεμπέτικου τραγουδιού. Φωτογραφίες γνωστών και άγνωστων ρεμπετών, οι βιογραφικές τους πληροφορίες, η εργογραφία τους καθώς και πλήθος δικών τους αντικειμένων θα συνθέτουν μια παρουσίαση των ανθρώπων αυτών.

##### Σκοπός

Η ενότητα εστιάζει στα πρόσωπα αυτά, που μέσα από την τέχνη τους πέρασαν στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού. Τα βιογραφικά στοιχεία τους θα καταδεικνύουν τις συνθήκες που έζησαν, τη δυστυχία που οι περισσότεροι από αυτούς μετουσίωσαν σε τραγούδι. Σκοπός είναι να προβληματιστούν οι επισκέπτες σχετικά με αυτό, ότι η αυθεντικότητα στην τέχνη προϋποθέτει πάθος και να έρθει σε αντιπαραβολή όλο αυτό με την εμπορευματοποίηση της μουσικής που παράγει εφήμερα τραγούδια χωρίς κάποιο πολιτιστικό υπόβαθρο και ταυτότητα.. Η ενότητα, θα συμπυκνώνει όλες τις προηγούμενες ενότητες που θα εκφράζονται μέσα από τις ζωές των ανθρώπων που επιτέλεσαν το ρεμπέτικο.

##### Περιγραφή

Η ενότητα θα εκτείνεται χωρικά μέσα στη μεγάλη αίθουσα καταλαμβάνοντας ένα μεγάλο μέρος αυτής. Μια μεγάλη επιφάνεια τοίχου θα παρουσιάζει ένα μίγμα φωτογραφιών από τους πιο γνωστούς ρεμπέτες που άφησαν εποχή. Ενδεικτικά παραθέτω αντίστοιχη φωτογραφία από το Μουσείο του Fado στην Πορτογαλία.

---

<sup>98</sup> Η διασκευή του τραγουδιού: [https://youtu.be/ZIU0RMV\\_I18](https://youtu.be/ZIU0RMV_I18) [τελευταία πρόσβαση στις 28/3/19]

<sup>99</sup> Η διασκευή του τραγουδιού: [https://youtu.be/ZIU0RMV\\_I18](https://youtu.be/ZIU0RMV_I18) [τελευταία επίσκεψη στις 28/3/19]

<sup>100</sup> Η διασκευή του τραγουδιού: <https://youtu.be/mqx-MChN6Ro> [τελευταία επίσκεψη στις 28/3/19]



[Εικόνα 52: Σημείο της έκθεσης του Μουσείου Fado]

Μπροστά ακριβώς από τις φωτογραφίες θα εκτίθονται προσωπικά αντικείμενα των ανθρώπων αυτών σε ειδικά διαμορφωμένες προθήκες.<sup>101</sup>

Σε άλλα σημεία διάσπαρτα μπροστά από τις φωτογραφίες θα υπάρχουν οθόνες αφής σε μουσικές καμπίνες που ο επισκέπτης θα μπορεί να μπαίνει μέσα και μέσω των οθονών αφής να επιλέγει ένα πρόσωπο ρεμπέτη που τον ενδιαφέρει και να διαβάζει στοιχεία για τη ζωή του και το έργο του ενώ θα του δίνονται τραγούδια του που είτε συνέθεσε είτε τραγούδησε. Αφού τα επιλέξει μπορεί να τα ακούσει, δίχως ακουστικά εφόσον θα βρίσκεται σε ηχομονωμένο δωμάτιο. Παραθέτω εικόνες από αντίστοιχο δωμάτιο στο Μουσείο Fryderyk Chopin στη Βαρσοβία.

---

<sup>101</sup> Τα αντικείμενα αυτά είτε θα συγκεντρωθούν μέσω του καλέσματος είτε μέσω δανείων από το Μουσείο Βαμβακάρη στη Σύρο ή του Τσιτσάνη στα Τρίκαλα.



[Εικόνα 53: Δωμάτιο με ηχομόνωση στο Μουσείο Fryderyk Chopin]

#### **4.11. Ενότητα 10: Παίζω μουσική**

Η ενότητα αυτή θα αποτελέσει μια ευχάριστη έκπληξη προς τους επισκέπτες. Οι επισκέπτες θα μπορέσουν να παίξουν μουσικά όργανα που σχετίζονται με τη ρεμπέτικη μουσική ενώ ταυτόχρονα θα μπορέσουν να διασκεδάσουν με αυτά.

##### **Σκοπός**

Οι επισκέπτες σε αυτή την αίθουσα θα κληθούν να νοιώσουν οι ίδιοι ρεμπέτες μουσικοί. Εκτός από την ενασχόληση τους με τα μουσικά όργανα που θα τους εξάψει την περιέργεια και τη δημιουργικότητα θα αποτελέσει κίνητρο κοινωνικοποίησης με άλλους επισκέπτες. Η επιτέλεση της ρεμπέτικης μουσικής δεν είναι μοναχική δραστηριότητα, προϋποθέτει τη συνύπαρξη πολλών ανθρώπων. Η συνύπαρξη πολλών ανθρώπων στην ίδια αίθουσα που θα προσπαθούν να παίξουν με τα όργανα, θα ενισχύσει την κοινωνικοποίηση εντός της έκθεσης, θα διασκεδάσει τους επισκέπτες ενώ θα καταδείξει ότι η ρεμπέτικη μουσική, προϋποθέτει όχι μόνο ταλέντο αλλά και μουσικές γνώσεις αφού το να παίζεις ένα μουσικό όργανο θα αποβεί ιδιαίτερα δύσκολο. Ο σκοπός δεν είναι να παίζουν σωστά τη μουσική, ούτε να μάθουν φυσικά κάποιο μουσικό όργανο, αλλά η ίδια η διάδραση μεταξύ των επισκεπτών με αφετηρία τη μουσική.

##### **Περιγραφή**

Η ενότητα αυτή θα βρίσκεται στο κέντρο της μεγάλης αίθουσας που εκτείνεται συνολικά η έκθεση μέσα σε ένα διάφανο πλαίσιο το οποίο θα χρειάζεται να έχει ηχομονωτική επένδυση ώστε να μη διαχέονται οι ήχοι που θα παράγονται

εντός της στην υπόλοιπη έκθεση. Θα υπάρχουν μουσικά όργανα, όπως μπουζούκια, μπαγλαμαδάκια, σαντούρι, λαούτο, κιθάρα, ντέφι. Το κάθε όργανο θα συνοδεύεται από βασικές οδηγίες χρήσης του, π.χ. στάση χεριών, θέσεις δαχτύλων ενώ θα υπάρχουν και μερικά γνωστά τραγούδια υπό μορφή παρτιτούρων σε επίπεδο για αρχαρίους. Ο κάθε επισκέπτης αφού επιλέξει ποιο όργανο και ποιο τραγούδι θα προσπαθήσει να παίξει, θα συγχρονιστεί με τους υπολοίπους εντός της αίθουσας και όλοι μαζί θα προσπαθήσουν να αποδώσουν, όπως μπορούν, μουσικά το κομμάτι. Παράλληλα θα δίδονται και οι στίχοι των τραγουδιών ώστε όσοι θέλουν και μπορούν να προσπαθούν να τραγουδήσουν μαζί. Μέσα από αυτή τη διαδικασία θα προκληθούν συζητήσεις, σχόλια ενώ ενδεχομένως θα ηγούνται της μουσικής οι πιο έμπειροι μουσικά.

#### 4.12. Ενότητα 11: Η τέχνη της φτώχειας

Το ρεμπέτικο συνδέεται πολιτιστικά με άλλα είδη μουσικής που επιτέλεσαν φτωχοί, εξαθλιωμένοι και αδικημένοι σε διάφορα μέρη του κόσμου. Τα αμερικάνικα νέγρικα *blues*, τα πορτογαλικά *fados*, η *samba* των βραζιλιάνικων τραγουδιών στις φαβέλες του Ρίο, το *tango* της Αργεντινής, το ισπανικό *flamenco*, την *reggae* της Τζαμάικας και τα *chanson réaliste* στη Γαλλία.

##### Σκοπός

Η ενότητα αυτή θα στοχεύει να λειτουργήσει ως μια ισχυρή *ένεση* ώστε ο επισκέπτης να συνδεθεί με το ρεμπέτικο, να συνειδητοποιήσει ότι είναι η κουλτούρα του δικού του τόπου, που ανήκει πλέον στην ανθρωπότητα και ότι είναι της ίδιας πολιτιστικής αξίας με αυτά τα είδη μουσικής. Αντιστοιχίζοντας τα ακούσματα των άλλων μουσικών, που νοερά τις συνδέει αυτομάτως με τον πολιτισμό της κάθε χώρας, θα νοιώσει πιο έντονα ότι το ρεμπέτικο είναι η δική του κουλτούρα. Ότι αποτέλεσε το όχημα σε έναν κοινό προορισμό, που αγγίζει πανανθρώπινα θέματα. Οι μουσικές αυτές τραγούδησαν τον πόνο και τη διαμαρτυρία και αποτελούν το σήμα κατατεθέν της κάθε χώρας και το ρεμπέτικο διεκδικεί ισάξια μια θέση ανάμεσα σε αυτές τις μουσικές κουλτούρες. Το τραγούδι που θα ακούγεται στην ενότητα θα ενισχύει τον συμβολισμό της κοινής κουλτούρας όλων αυτών των μουσικών που έκαναν τον πόνο τους τραγούδι, *όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά* δίνοντας την αίσθηση ότι οι όλοι οι απεικονιζόμενοι είναι κατά μια έννοια *ρεμπέτες*.

##### Περιγραφή

Ο επισκέπτης θα αντικρίζει μια οθόνη που θα προβάλλει μια φιγούρα, σχεδόν σε φυσικό μέγεθος, να κάθεται σε μια καρέκλα που θα παίζει μπουζούκι και θα ακούγεται το τραγούδι από ηχεία κατευθυνόμενου ήχου:

♫ *Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά*, Μάρκος Βαμβακάρης <sup>102</sup>

Στην οθόνη θα προβάλλονται οι στίχοι του τραγουδιού:

*Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά*

---

<sup>102</sup> Το τραγούδι *Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά*: [https://youtu.be/-K5D\\_IVMYDE](https://youtu.be/-K5D_IVMYDE) [τελευταία επίσκεψη στις 26/3/19]

*εμένα μ' αγαπούνε  
μόλις θα μ' αντικρίσουνε  
θυσία θα γενούνε  
Όσοι δε με γνωρίζουνε  
τώρα θα με γνωρίσουν  
εγώ κάνω την τσάρκα μου  
κι ας με καλαμπουρίζουν  
Και 'γώ φτωχός γεννήθηκα  
στον κόσμο έχω γνωρίσει  
μέσα απ' τα φύλλα της καρδιάς  
εγώ έχω μαρτυρήσει  
Όλοι οι κουτσαβάκηδες  
που ζούνε στο κουρμπέτι  
κι αυτοί μες στην καρδούλα τους  
έχουν μεγάλο ντέρτι*

Κατά τη διάρκεια του τραγουδιού θα εμφανίζονται πίσω από τη φιγούρα φωτογραφίες ανθρώπων, χαρακτηριστικές και αναγνωρίσιμες από τα προαναφερόμενα είδη μουσικής, όπως τραγουδιστές των μπλουζ, χορευτές φλαμένγκο κτλ. ενώ θα εμφανίζονται και λέξεις στην αντίστοιχη γλώσσα, όπως *αδικία, φτώχεια, ανισότητα, πόνος, έρωτας.*

#### **4.13. Ενότητα 12: Ο επίλογος της έκθεσης**

Η παρούσα ενότητα θα είναι το κλείσιμο της όλης εμπειρίας στην ιστορία και την κουλτούρα του ρεμπέτικου.

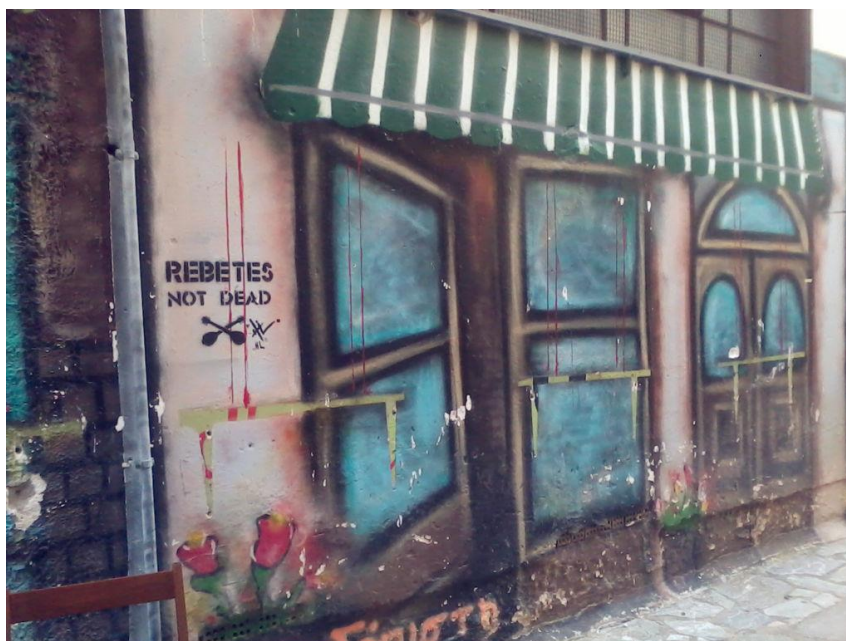
##### **Σκοπός**

Το ρεμπέτικο θα παρουσιαστεί σε ενεστώτα χρόνο συνδεόντάς το με το σήμερα, ως μια ζώσα μουσική παράδοση. Ο επισκέπτης προσκαλείται να αντιληφθεί ότι το ρεμπέτικο είναι ακόμα ζωντανό, όχι υπό τη μορφή και τις συμβάσεις που το ανέδειξαν, αλλά ως κτήμα του ελληνισμού, ως μουσική παράδοση. Μέσα από την προτροπή να αποτυπώσει ο επισκέπτης τα συναισθήματα που έχει για αυτό το είδος μουσικής θα προβληματιστεί γύρω από αυτό και θα ψάξει μέσα του να ανακαλύψει ποια είναι αυτά. Παράλληλα ο τοίχος με το γκραφίτι, θα παραπέμπει στην τεχνική των γκραφίτι, μιας τέχνης που εντάσσεται στην κουλτούρα του χιπ χοπ. Η μουσική του χιπ χοπ στις μέρες μας, θα μπορούσε να αντιστοιχεί με το ρεμπέτικο, ως μια μουσική με ταυτότητα που ξεκίνησε ως διαμαρτυρία. Το γκραφίτι θα υποδηλώνει ακριβώς αυτή την αντίστιξη. Το ερώτημα και η προτροπή να γράψει στον πίνακα, θα τίθεται παραπλανητικά στον επισκέπτη καθώς δέχεται πολλές ερμηνείες, ενώ η σύγχρονη μουσική που θα ακούγεται στην ενότητα θα τον προτρέπει να νοιώσει τον ενεστωτικό χρόνο της ενότητας. Η απάντηση δεν είναι ορισμένη, αλλά η σύνδεση θα είναι εκεί.



## Περιγραφή

Στο σημείο αυτό, ο επισκέπτης θα βρίσκεται μπροστά σε έναν τοίχο που θα προβάλλει ένα γκράφιτι που συναντά κανείς στην περιοχή του Γκαζιού. Το γκράφιτι θα γράφει *Rebetes not dead*



[Εικόνα 54: Γκράφιτι στην περιοχή του Γκαζιού]

Η ενότητα θα επενδύεται μουσικά από το παρακάτω τραγούδι, σύγχρονη διασκευή της Φραγκοσυριανής του Βαμβακάρη.

♪ *Φραγκοσυριανή*, Locomondo<sup>103</sup>

Στον τοίχο δίπλα από το γραφίτι, θα προτρέπεται ο επισκέπτης να αποτυπώσει με κιμωλία, σε μαυροπίνακα τα δικά του συναισθήματα, υπό μορφή συνθήματος, για το ρεμπέτικο τραγούδι.

*Ένα σύνθημα για το ρεμπέτικο...*

Η έκθεση θα ολοκληρώνεται με την προβολή του βίντεο<sup>104</sup> που υπέβαλε το Υπουργείο Πολιτισμού προς την Unesco.

<sup>103</sup> Το τραγούδι *Φραγκοσυριανή*: <https://youtu.be/e1BQjxyKAf4> [τελευταία επίσκεψη 27/3/19]

<sup>104</sup> Το βίντεο για το ρεμπέτικο στην Unesco: [https://youtu.be/YHewYT\\_hfXg](https://youtu.be/YHewYT_hfXg) [τελευταία πρόσβαση στις 28/3/19]

## 5. Συμπεράσματα

Στόχος της παρούσας εργασίας ήταν ο προσδιορισμός των όρων ρεμπέτικη κουλτούρα και ιστορία, μουσική παράδοση, ώστε να ενταχθεί στο μουσειακό περιβάλλον μιας έκθεσης. Από την ανάλυση που πραγματοποιήθηκε στα τρία πρώτα κεφάλαια προέκυψε ότι η τοποθέτηση μιας μουσικής κουλτούρας και ιστορίας σε μια έκθεση μπορεί να πραγματοποιηθεί σύμφωνα με τις αρχές και το αντικείμενο μελέτης της εθνομουσικολογίας ως αφετηρία. Οι αρχές αυτές έθεσαν το υπόβαθρο και όρισαν το άυλο αντικείμενο προς έκθεση, ενώ οι αρχές της μουσειολογίας έδειξαν τον τρόπο που αυτά θα αποκτήσουν νόημα και θα συνθέσουν το ζητούμενο αφήγημα. Αποτέλεσε πρόκληση να ειπωθεί η ιστορία του ρεμπέτικου με μια ενδιαφέρουσα προς τον επισκέπτη εμπειρία διατηρώντας διαρκώς το ενδιαφέρον του. Εν προκειμένω, η ρεμπέτικη μουσική ιστορία παρουσιάζεται στο παρόν και η μουσική της εκτός του περιβάλλοντος (*ex situ*) που αυτή δημιουργήθηκε και επιτελέστηκε. Στην πρόταση έκθεσης που παρουσιάστηκε στο τέταρτο κεφάλαιο, γνώμονα αποτέλεσε η προσπάθεια προβολής του πολιτιστικού πλαισίου του ρεμπέτικου. Άλλοτε με νοερή αναπάρσταση ενός χώρου (δωμάτιο τεκέ) και άλλοτε με παρουσίαση αντικειμένων (αποσπάσματα εφημερίδων φωτογραφίες, προσωπικά αντικείμενα) που πλαισιώνουν την ιστορία και κυρίως με την ίδια τη μουσική του, την ίδια την τέχνη του η οποία είναι και το θέμα της έκθεσης. Ένας προβληματισμός που προέκυψε ήταν κατά πόσο η συγκεκριμένη ιστορία, πρέπει να αντιμετωπιστεί σφαιρικά και με ειλικρίνεια. Η περιθωριακή κουλτούρα των ανθρώπων αυτών επέλεξε να είναι εμφανής, ως μια ειλικρινής κατάθεση και αντιμετώπιση του ρεμπέτικου. Η επιλογή αυτή έρχεται σε αντίθεση με το γεγονός ότι οι ίδιοι οι άνθρωποι, οι ρεμπέτες, προσπάθησαν κατά την περίοδο αναβίωσης του ρεμπέτικου (τις δεκαετίες '60 - '70) να *στρογγυλέψουν* την ιστορία αυτή, αποκλείοντας από τις μαρτυρίες τους τον περιθωριακό και ανομικό του χαρακτήρα. Ωστόσο, θεωρώ απαραίτητο η αφήγηση να είναι ειλικρινής, όχι από έλλειψη σεβασμού προς αυτούς αλλά τουναντίον. Για να διατηρηθεί η ιστορία αυτών των ανθρώπων και να διαφυλαχθεί η αυθεντικότητα της μουσικής τους πρέπει να ειπωθεί η αλήθεια τους. Αν κάτι έχει νόημα από όλη την ιστορία τους, πέρα από τη μουσική τους παρακαταθήκη, είναι ότι αυτοί οι άνθρωποι μετουσίωσαν τον πόνο τους, την παρανομία τους, την περιθωριοποίησή τους σε τέχνη. Θα ήταν ανούσια η παρουσίαση της τέχνης τους χωρίς εστίαση στον παράγοντα που την καθόρισε. Μια τέχνη, που πηγάζει από ανθρώπινες ανάγκες και ανησυχίες και παραμένει δημοφιλής μέχρι σήμερα. Ένας άλλος προβληματισμός που ανέκυψε ήταν στο κατά πόσο θα πρέπει να εμμείνω στα ίδια τα πρόσωπα. Όπως παρουσιάστηκε στην πρόταση η αναφορά στα πρόσωπα του ρεμπέτικου περιορίστηκε στην ενότητα 9 όπου παρουσιάστηκε η ζωή τους και το έργο τους. Μέσα από την έκθεση δεν προβάλλεται κανένας καλλιτέχνης ως πιο σημαντικός για την ιστορία του ή πιο γνωστός. Το ρεμπέτικο δε διαμορφώθηκε λόγω της μουσικής ιδιοφυΐας ενός ανθρώπου που το έκανε δημοφιλές. Το ρεμπέτικο διαμορφώθηκε συνολικά μέσα από κοινές πρακτικές μιας κοινότητας ανθρώπων και αυτό επιχειρήθηκε να αναδυθεί μέσα από την έκθεση δίνοντας τόσο έμφαση στα γεγονότα που συνετέλεσαν προς αυτό όσο και στην αφήγηση που αυτό είχε και έχει ως σήμερα.



Η ανάγκη διαφύλαξης του πολιτισμού αυτού, όπως αποτυπώνεται τόσο μέσα από τη σύμβαση της Unesco και την ένταξή του στην άυλη πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας αλλά και όπως επιβάλλει η αξία που έχει για τον ελληνισμό, αναδύει κάποιες ενέργειες που οφείλουν να γίνουν ως προς αυτή την κατεύθυνση. Οι πρωτογενείς πηγές του, το αρχειακό υλικό, φωτογραφικό υλικό, χειρόγραφα και δίσκοι, βρίσκονται σε διάφορα ιδρύματα ενώ πολλά υπάρχουν και στα χέρια ιδιωτών. Αναδύεται έτσι μια ανάγκη για καταγραφή αυτού του υλικού, για επιστημονική τεκμηρίωση ώστε να ταξινομηθεί και να καταστεί προσβάσιμο προς τον κάθε μελετητή. Ο μελετητής δυστυχώς για να έρθει σε επαφή με την ιστορία του ρεμπέτικου καταφεύγει σε δευτερογενείς πηγές οι οποίες παρουσιάζουν αρκετές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους, επηρεασμένες από την προσωπική άποψη του ερευνητή και τις συνθήκες και το χρονικό πλαίσιο που μελέτησε το ρεμπέτικο, αναγκάζοντας τον ερευνητή του σήμερα να ανατρέξει στις πρωτογενείς πηγές. Η αξιοποίηση αυτού του υλικού από τους φορείς που το έχουν στις συλλογές τους θα δώσει κίνητρο στους μεμονωμένους συλλέκτες να δωρίσουν τα δικά τους τεκμήρια, ώστε να συμπληρωθεί και να εμπλουτιστεί το υπάρχον αρχειακό υλικό. Εκτός από τα καταγεγραμμένα δημόσια αρχεία υπάρχουν και διάφορα άλλα τα οποία οι κάτοχοι τους είναι ιδιώτες και δεν τα έχουν δημοσιεύσει σε κάποιο διαδικτυακό τόπο ή σε κάποιο μουσείο ή ίδρυμα αλλά τα έχουν αυστηρώς για προσωπική τους χρήση. Για τα συγκεκριμένα αρχεία πρέπει οπωσδήποτε να γίνουν ενέργειες και να περιέλθουν στην κατοχή των υπεύθυνων επιστημονικών συνεργατών ώστε να αξιολογηθούν και να τεκμηριωθούν.

Πέρα από την αρχειακή τεκμηρίωση των αρχείων και των τεκμηρίων του ρεμπέτικου, η ιστορία του και η κουλτούρα του θα διαφυλαχθεί μέσα από την επιτέλεσή του. Όπως είδαμε το Κέντρο Ελληνικής Μουσικής Φοίβος Ανωγειανάκης μέσα από τις ποικίλλες και συνεχείς δράσεις του, αντιμετωπίζει τη μουσική μας παράδοση με επιστημονικό γνώμονα διατηρώντας την παράδοση αυτή και καταστρώντας τη γνωστή στους νεότερους. Πέρα όμως από τις δράσεις αυτές, η ιστορία του ρεμπέτικου και η μουσική του οφείλει να ενταχθεί στην εκπαιδευτική διαδικασία, να διδάσκεται στα σχολεία μέσω από το μάθημα της μουσικής ώστε να μεταδοθεί συντηρημένα στη νέα γενιά. Για να διατηρηθεί ζωντανή, η άυλη πολιτιστική κληρονομιά του ρεμπέτικου πρέπει να είναι σχετική με την κοινότητά της, να αναδημιουργείται συνεχώς και να μεταδίδεται από γενιά σε γενιά. Υπάρχει κίνδυνος ορισμένα στοιχεία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς να εξαφανιστούν, αλλά η διαφύλαξη δε σημαίνει ότι πρέπει να στερεοποιηθεί ή να παγώσει σε κάποια καθαρή ή αρχέγονη μορφή. Η διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς αφορά τη μεταφορά γνώσεων, δεξιοτήτων και νοήματος. Η μετάδοση -ή η επικοινωνία της κληρονομιάς από γενιά σε γενιά- υπογραμμίζεται στη Σύμβαση της Unesco και όχι η αναπαραγωγή συγκεκριμένων εκδηλώσεων όπως χοροί, τραγούδια, μουσικά όργανα. Ως εκ τούτου, σε μεγάλο βαθμό, κάθε μέτρο διαφύλαξης αναφέρεται στην ενίσχυση των ποικίλων και ποικίλων περιστάσεων, απτών και άυλων, που είναι απαραίτητες για τη συνεχή εξέλιξη και ερμηνεία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, καθώς και για τη μετάδοσή της στις μελλοντικές γενιές.

Κλείνοντας, αξίζει να αναφέρω ότι μου προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση το γεγονός ότι το ρεμπέτικο είναι ιδιαίτερα αγαπητό στους νέους σήμερα. Κρίνοντας από τις πάμπολλες διαδικτυακές πηγές, από τις διαδικτυακές συζητήσεις (*forums*),

από τα πολλά νεανικά συγκροτήματα που παίζουν ρεμπέτικα καθώς και από τις πολύ θερμές αντιδράσεις και το ενδιαφέρον όσων συζητούσα μαζί τους το θέμα της παρούσας εργασίας, μου δόθηκε η αίσθηση ότι το ρεμπέτικο δε χρήζει ιδιαίτερης προβολής και ανάδειξης. Υπάρχει στη ζωή μας, οι Έλληνες το αγαπάνε και νοιώθουν την αξία του για τον πολιτισμό και τη μουσική μας και εμπλεκόμαστε ποικιλοτρόπως με αυτό. Αρκεί μέσα από πολιτιστικές εκδηλώσεις να αποσαφηνίζονται τα στοιχεία εκείνα του ρεμπέτικου που το διαμόρφωσαν ώστε η μετάδοση από γενιά σε γενιά να μην το αλλοιώσει και το διαφθείρει.

Η ρεμπέτικη μουσική μπορεί να αποτελέσει σήμα καταταθέν της χώρας μας, όπως είναι η *reggae* για τη Τζαμάικα, το *fado* για την Πορτογαλία κτλ. Η παγκόσμια κοινότητα αναγνωρίζει τη μουσική του Ζορμπά και το συρτάκι ως παραδοσιακή μας μουσική ενώ στη θέση αυτή δικαιωματικά θα έπρεπε να είναι το ρεμπέτικο. Θα κλείσω με μια φράση του μουσικού Σπύρου Γκούμα όπως την εξέφρασε στο βίντεο προς την Unesco η *Ακρόπολη των Ελλήνων σε μουσικό επίπεδο είναι το Ρεμπέτικο.....*

## Βιβλιογραφία

- Αλγιζάκης, Ε.**, 2011. *Εικόνες εγκλήματος στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: «Ρεμπέτικο» και κοινωνικός έλεγχος*. Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμ. Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης. Διαθέσιμο στο: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/24530#page/1/mode/2up> [τελευταία επίσκεψη στις 17/01/2019].
- Baker, S., Istvandy, L., Nowak, R.**, 2018. Curatorial practice in popular music museums: An emerging typology of structuring concepts. *European Journal of Cultural Studies* [ηλ.-περιοδικό]. <https://doi.org/10.1177/1367549418761796>
- Barnett, E.**, 2004. *EMPTy. The Experience Music Project is a flop on all fronts- financial, musical, and intellectual*. [στο Διαδίκτυο] Διαθέσιμο στο: <https://www.thestranger.com/seattle/Content?oid=18487> . [τελευταία επίσκεψη στις 14/3/2019]
- Bedford, L.**, 2014. *The art of Museums Exhibitions: How Story and Imagination Create Aesthetic Experiences*. California: Left Coast Press
- Βολιότης - Καπετανάκης, Η.**, 1997. *Ελλήνων μουσα λαϊκή*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Βούλαρης, Ε.**, 2017. [Εισήγηση], 1η Ημερίδα του ρεμπέτικου φόρουμ, *Η αποκωδικοποίηση του Ρεμπέτικου: "Το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"*. Αθήνα, 2 Απριλίου 2017. Διαθέσιμο στο: <https://youtu.be/8CGuLsZPXZI> [τελευταία επίσκεψη στις 16/12/2018].
- Βλησιδης, Κ.**, 2004. *Όψεις του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου Αιώνα.
- Bruce, Ch.**, 2006. Spectacle and Democracy: Experience Music Project as a Post-Museum. Στο: J. Marstine, επιμ. *New museum theory and practice: an introduction*. Malden: Blackwell Publishing. σ. 129-151.
- Bubaris, N.**, 2014. Sound in museums - museums in sounds. *Museum Management and Curatorship*. Τομ. 29, Ν. 4, 391–402. <http://dx.doi.org/10.1080/09647775.2014.934049>
- Γιαννούτσου, Ν., Μπούνια, Α., Ρούσσου, Μ., και Αβούρης, Ν.**, 2011. Αξιοποίηση των ψηφιακών τεχνολογιών με στόχο τη μάθηση σε χώρους πολιτισμού. *Θέματα Επιστημών και Τεχνολογίας στην Εκπαίδευση*, [ηλεκτρ. περιοδικό] 4(1-3), 131-149. Διαθέσιμο στο: <http://earthlab.uoi.gr/thete/index.php/thete> [τελευταία επίσκεψη στις 30/3/19]
- Γιώγλου, Θ.**, 2014. *Η Μαρίκα Νίνου στον Τζίμη του Χοντρού*. [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <http://www.ogdoo.gr/diskografia/diskoi-pou-den-ksexasa/i-marika-ninoy-stoy-tzimi-toy-xontroy> [τελευταία επίσκεψη στις 18/01/2019].
- Γκαζή, Α. και Νικηφορίδου, Α.**, 2004. Κείμενα για μουσεία και εκθέσεις. Προβληματισμός, μεθοδολογία, μελέτη περίπτωσης. Στο *Museology-International Scientific Electronic Journal* [ηλεκτρ. περιοδικό], 2, σ. 2-50. Διαθέσιμο στο: [https://www.researchgate.net/profile/Andromache\\_Gazi/publication/202058878\\_Keimena\\_gia\\_a\\_mouseia\\_kai\\_ektheseis\\_Semasia\\_methodologia\\_epharmoges/links/0fcfd50e83b8b5430100000/Keimena-gia-mouseia-kai-ektheseis-Semasia-methodologia-epharmoges.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Andromache_Gazi/publication/202058878_Keimena_gia_a_mouseia_kai_ektheseis_Semasia_methodologia_epharmoges/links/0fcfd50e83b8b5430100000/Keimena-gia-mouseia-kai-ektheseis-Semasia-methodologia-epharmoges.pdf) [τελευταία επίσκεψη στις 29/3/19]
- Cortez, A.**, 2015. The curatorial practices of exhibiting popular music in Portugal at the beginning of the twenty-first century: An overview. *Revista Portuguesa De Musicologia* 2(2): 297–324.

**Cross, I.**, 2012. Cognitive science and the cultural nature of music. *Topics in Cognitive Science*, 4, 668-677.

**Δαμιανάκος, Στ.**, 1990. Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού. Το παράδειγμα του ζειμπέκικου και του χασάπικου. *Πρεβεζιάνικα Χρονικά*. Περ. Β', Ετ. 6ο, τεύχ. 24, Ιούλ. - Δεκ. 90. Διαθέσιμο στο: <http://olympias.lib.uoi.gr/jspui/handle/123456789/28409> [τελευταία επίσκεψη στις: 16/3/2019].

**Δαμιανάκος, Στ.**, 2001. *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

**Dehail, J.**, 2014. Musealising change or changing the museum: the case of the musical instrument museum from the visitors' perspective. *Museological Review* [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <https://le.ac.uk/museum-studies/about/journals/museological-review> [τελευταία επίσκεψη στις 06/02/2019]

**Dierking, L.**, 2005. Museums, affect, and cognition: The view from another window. Στο: S. Alsop, επιμ. 2005. *Beyond Cartesian Dualism: Encountering Affect in the Teaching and Learning of Science Dordrecht*: Springer. σ. 111-122.

**Desvallees, A.** και **Mairesse Fr.** επιμ., 2014. *Βασικές έννοιες της Μουσειολογίας* [στο Διαδίκτυο]. Αθήνα: ICOM - Ελληνικό Τμήμα. Διαθέσιμο στο: [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icom-greece/Ekdoseis/Museology\\_WEB.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-greece/Ekdoseis/Museology_WEB.pdf) [τελευταία επίσκεψη στις 19/3/19]

**Elliott, D.J.**, 1990. Music as culture: Toward a multicultural concepts of arts education. *Journal of Aesthetic Education*, 24 (1), 147-166.

**EPT**, 1984. *Το μινόρε της Αυγής*. EPT, Αρχείο. [τηλεοπτική μετάδοση] 1983-1984 Διαθέσιμο στο: <https://archive.ert.gr/?s=%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B5&cat=256> [τελευταία επίσκεψη 20/1/2019]

**Falk, J., Dierking, L.**, 2000. *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning*. Walnut Creek: Altamira Press.

**Gauntlett, Στ.** 2001. *Ρεμπέτικο Τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου.

**Gurian Heumann, El.**, 1999. What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums. *Deadalus*, 128, (3) America's Museums, σ. 163 - 183.

**Hodder, Ian.**, 1994. The contextual analysis of symbolic meanings. Στο: S. Pearce, επιμ., *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge. Κεφ. 2

**Hooper-Greenhill, E.**, 2006. Studying visitors. Στο: S. Macdonald, επιμ. 2006. *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell. σ. 362-376.

**ICH, Unesco.** *Rebetiko: Greece*. [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <https://ich.unesco.org/en/RL/rebetiko-01291> [τελευταία επίσκεψη στις 16/12/2018].

**ΙΣΝ**, 2019. *Αρχείο Κουνάδη – Μια νότα ιστορίας Ρεμπέτικου* [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <https://www.snf.org/el/grafeio-typou/lista-neon/2019/03/arheio-kounadi-%E2%80%93-mia-nota-istorias-rempetikou/> [τελευταία επίσκεψη στις 03/4/2019]

**Κάλ - Βέλλου**, Αγγ., επιμ., 1978. *Μάρκος Βαμβακάρης: Η αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης.

**Κοταρίδης**, Ν., επιμ., 2007. *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.

**Κυπριώτης**, Δ., 2014. *Το φωτογραφικό τεκμήριο ως ιστορική πηγή για την κοινωνική και πολιτισμική ιστορία : η κοινωνία της Σύμης και γενικότερα της Δωδεκανήσου κατά την περίοδο 1908-1946 μέσα από το φωτογραφικό αρχείο των Φιληράτου και Αντώνη Πάχου*. Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11610/10780> [τελευταία επίσκεψη στις 29/3/19]

**Λιάβας**, Λ., 2009. *Το ελληνικό τραγούδι: από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

**Λιάβας**, Λ., 2009β. Παράδοση, φολκλόρ και έθνικ. *Εισαγωγή στην ελληνική δημοτική μουσική* [στο Διαδίκτυο μέσω e-class] ΕΚΠΑ. Διαθέσιμο στο: <https://goo.gl/Ek4aFX> [τελευταία πρόσβαση στις 28/3/19]

**Leonard**, M., 2007. Constructing Histories Through Material Culture: Popular Music, Museums and Collecting. *Popular Music History*, [ηλ. περιοδικό], 2 , (2): 147–167. <https://doi.org/10.1558/pomh.v2i2.147>.

**La Rue**, H., 2007. Hello, here's music , how did that get here? Presenting music to the unsuspecting museum. *Journal of Music Ethnography*. No. 19 (March 2007), 43-56.

**Leonard**, M., 2010. Exhibiting Popular Music: Museum Audiences, Inclusion and Social History. *Journal of New Music Research*, [ηλ. περιοδικό] 39:2, 171-181. <http://dx.doi.org/10.1080/09298215.2010.494199>

**Merriam**, A., 1964 . *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.

**Μπούνια**, Α., και **Νικονάνου**, Ν., 2008. Μουσειακά αντικείμενα και ερμηνεία: δημιουργώντας την εμπειρία, επιδιώκοντας την επικοινωνία. Στο Ν. Νικονάνου και Κ. Κασβίκης επιμ., *Εκπαιδευτικά ταξίδια στο χρόνο: Εμπειρίες και ερμηνείες του παρελθόντος* (σ. 66-95). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.

**Νάκου**, Ε., 2000. Ιστορική γνώση και μουσείο. *Μνήμων* [ηλεκτρ. περιοδικό], 22, 221-237. <http://dx.doi.org/10.12681/mnimon.590> [τελευταία επίσκεψη στις 28/3/19]

**Όγδοο Music**, 2013. *Ο Απόστολος Καλδάρης μιλά για το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι»*. [επιγραμμικό βίντεο]. Διαθέσιμο στο: <https://youtu.be/nlKqKm9OvxE> [τελευταία επίσκεψη στις 27/11/2018]

**Οικονόμου**, Μ., 2004. Νέες Τεχνολογίες και Μουσεία: εργαλείο, τροχοπέδη ή συρμός;. *International Scientific Electronic Journal* [ηλεκτρ. περιοδικό] 1. Διαθέσιμο στο: <https://docplayer.gr/16196617-Nees-tehnologies-kai-moyseia-ergaleio-trohopedi-i-syruos.html> [τελευταία επίσκεψη στις 30/3/19]

**Παπαδημητρίου**, Μπ., 2017. [Εισήγηση], 1η Ημερίδα του ρεμπέτικου φόρουμ, *Η αποκωδικοποίηση του Ρεμπέτικου: "Το πρίσμα της τροπικής προσέγγισης"*. Αθήνα, 2 Απριλίου 2017. Διαθέσιμο στο: <https://youtu.be/8CGuLsZPXZI> [τελευταία επίσκεψη στις 15/12/2018].

**Παπαδόπουλος**, Γ. Σ., 2016. Από την αργκό του ρεμπέτη στο καθημερινό λεξιλόγιο του Νεοέλληνα [στο Διαδίκτυο] Στο: *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα (36)*. Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη. Διαθέσιμο στο:

[http://ins.web.auth.gr/images/MEG\\_PLIRI/MEG\\_36\\_35%20PAPADOPOULOS.pdf](http://ins.web.auth.gr/images/MEG_PLIRI/MEG_36_35%20PAPADOPOULOS.pdf)  
[τελευταία επίσκεψη στις 2/12/2018].

**Παπάζογλου, Γ.**, 2003. *Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*, Αγγέλα Παπάζογλου: Τα χαϊρία μας εδώ. Ξάνθη: Ταμείο Ξάνθης.

**Πελεβάνη, Μ.**, 2017. *Η κάνναβη, το νέκταρ των προλετάρων, ο εχθρός της εξουσίας*. [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <https://cannabisnews.gr/h-kannavi-to-nektar-ton-proletarion-o-echthros-tis-eksousias/> [τελευταία πρόσβαση στις 27/3/19]

**Πολίτης, Ν.**, 2006. *Η εμμονή στους χορούς ζειμπέκικο και χασάπικο στο ρεμπέτικο τραγούδι*. [στο Διαδίκτυο] Διαθέσιμο στο: <http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/98-zeimbeiko-xasapiko-sto-rembetiko-tragoudi.html> [τελευταία επίσκεψη στις 16/3/2019].

**Pearce, S.**, επιμ., 1994. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge

**Pearce, S.**, 1995. *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London: Routledge.

**Prudhomme, D.**, 2015. *Ρεμπέτικο: Το κακό βοτάνι*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση

**Πετρόπουλος, Η.**, 1979. *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος.

**REF, 2014.** *The Beat Goes On: Popular Music in Museums*. University of Liverpool [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <https://impact.ref.ac.uk/casestudies/CaseStudy.aspx?Id=7833> [τελευταία επίσκεψη στις 13/3/2019]

**Reising, R.**, 2001. The Secret Lives of Objects; the Secret Stories of Rock and Roll: Cleveland's Rock and Roll Hall of Fame and Museum and Seattle's Experience Music Project. *American Quarterly*, Τόμ. 53, Ν. 3 (September 2001), 489-510.

**Reynolds, S.**, 2001. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. New York. Faber and Faber, Inc.

**Roberts, L.**, 1997. *From knowledge to Narrative: educators and the changing Museum*. Washington: Smithsonian Institute

**Sarbanes, J.**, 2006. Musicking and Communitas: The Aesthetic Mode of Sociality in Rebetika Subculture. *Popular Music and Society*, τόμ. 29, No. 1, Φεβρ. 2006, 17-35.

**Σκιαθίτης, Στ.**, 2002. Κλίμακες, δρόμοι και μαqαμας. [στο Διαδίκτυο] Διαθέσιμο στο: <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=3396> [τελευταία επίσκεψη στις 17/12/2018].

**Stocker, M.**, 1994. Exhibit sound in design for public presentation spaces. *Museum management and curatorship*. (13) 177-183.

**Sturken, M.** και **Cartwright, L.**, 2001. *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press

**Συναδινός, Θ.**, 1919. *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*. Αθήνα: Εκδόσεις Τύπος.

**Ταινιοθήκη της Ελλάδος**, 2003. Δρόμοι του Ρεμπέτικου. [ντοκιμαντέρ]>Φόρμα τεκμηρίωσης. [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <http://www.tainiothiki.gr/v2/filmography/view/1/553> [τελευταία επίσκεψη 20/1/2019]



**Tragaki, D.**, 2007. *Rebetiko worlds: ethnomusicology and ethnography in the city*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

**Τζάκης, Δ.**, 2007. Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών. Στο: Ν. Κοταρίδης, επιμ. *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον. σ. 33-69.

**Υπουργείο Πολιτισμού & Αθλητισμού**, 2017. *Εγγραφή του Ρεμπέτικου στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας της UNESCO*. [Δελτίο Τύπου] 8 Δεκ. 2017. Διαθέσιμο στο: <https://www.culture.gr/el/Information/SitePages/view.aspx?nID=2096> [τελευταία επίσκεψη 02/02/2019]

**Φαλταίης, Κ.**, 1929. Τα τραγούδια του μπαγλαμά. *Μπουκέτο*. Βόρεια Αμερική, 6 Φεβρουαρίου 1929. [στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/mpouketo/article/view/109876/101982> . [τελευταία επίσκεψη στις 05/12/2018].

**Φιλιππουπολίτη, Α.**, 2015. Εκπαιδευτικές θεωρίες και μουσειακή μάθηση. Στο: Ν. Νικονάνου, επιμ. *Μουσειακή μάθηση και εμπειρία στον 21ο αιώνα* [ηλεκτρ. βιβλίο]. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. κεφ 2. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/713> [τελευταία επίσκεψη στις 25/3/19]

**Unesco**, 2003. *Text of the convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. [στο Διαδίκτυο] Διαθέσιμο στο: <https://ich.unesco.org/en/convention> [τελευταία επίσκεψη στις 16/12/2018].

**Χάιτας, Χ. και Τράντα, Α.**, 2010. Όταν τα αντικείμενα αγγίζονται... Το παράδειγμα της έκθεσης "Πρόσωπα και Πράγματα". Στο: *Μουσείο*, τ. 7, Σεπτέμβριος 2010, Περιοδική έκδοση του Κέντρου Μουσειακών Ερευνών του Πανεπιστημίου Αθηνών, σ. 4-13

**Χατζηδάκης, Κ.**, 2007. Από το σπίτι στο δρόμο: μια προσέγγιση των δομών χώρου/ χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι. Στο: Ν. Κοταρίδης, επιμ. *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον. σ. 71-96.

**Χατζηπανταζής, Θ.**, 1984. *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*. Αθήνα: Στιγμή.

**Χατζηπανταζής, Θ.**, 1986. *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...: Η ακμή του Αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α'. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή.

**Χατζιδάκης Μ., χ.χ.** *Η διάλεξη για το ρεμπέτικο, 1949. Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού*. [Στο Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο στο: <https://www.manoshadjidakis.com/dialexi-gia-to-rempetik%CE%BF/> [τελευταία πρόσβαση στις 20/12/18]

**Χολστ, Γκ.**, 2001. *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76)*. Εύβοια: Εκδόσεις Ντενίζ Χάρβεϋ.

**Χριστιανόπουλος, Ντ.**, 1963. Τα ωραιότερα ρεμπέτικα. *Διαγώνιος*, τεύχος 1, ( Ιαν. - Ιούν. ), 10-22.

**Wiens, K.**, 2015. Popular Music as an Interpretive Device for Creating Meaningful Visitor Experience in Music Museums. *Ethnologies*, [ηλεκτρ. περιοδικό], 37(1), 133–151. <https://doi.org/10.7202/1039659ar>



## **Ιστότοποι**

**Αρχείο Ερτ.** Διαθέσιμο στο: <https://archive.ert.gr/> [τελευταία επίσκεψη στις 20/3/19]

**Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας.** Διαθέσιμο στο: <http://ayla.culture.gr/el/> [τελευταία επίσκεψη στις 16/12/2018]

**GR80s.** Διαθέσιμο στο: <https://www.gr80s.gr/> [τελευταία επίσκεψη στις 29/3/19]

**Κέντρο Ελληνικής Μουσικής Φοίβος Ανωγειανάκης.** Διαθέσιμο στο: <https://www.kem-anogianakis.gr/> [τελευταία επίσκεψη στις 20/3/19]

**Κέντρο Έρευνας, Μουσείο Τσιτσάνη.** Διαθέσιμο στο: <http://www.mouseiotsitsani.gr/> [τελευταία επίσκεψη στις 20/3/19]

**ΜοΡΟΡ.** Διαθέσιμο στο: <https://www.morop.org/> [τελευταία επίσκεψη στις 15/03/2019]

**Μουσείο Φαλτάιτς.** Διαθέσιμο στο: <https://faltaits.gr/el/> [τελευταία επίσκεψη στις 10/3/19]

**Rebetiko Seminar.** Διαθέσιμο στο: <https://www.rebetikoseminar.com/home-page-gr-2/> [τελευταία επίσκεψη στις 10/3/19]

**Rock & Roll Hall of Fame.** Διαθέσιμο στο: <https://www.rockhall.com/> [τελευταία επίσκεψη στις 15/03/2019]

**Unesco.** Διαθέσιμο στο: <https://ich.unesco.org/> [τελευταία επίσκεψη στις 16/12/2018]

**Wikipedia.** Wikipedia the Free Encyclopedia. Διαθέσιμο στο: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_music\\_museums](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_music_museums) [τελευταία επίσκεψη στις 14/3/2019].

**Youtube.** Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com>

## Παράρτημα

### Βιογραφικά στοιχεία ρεμπετών

#### Μάρκος Βαμβακάρης

Γεννημένος το 1905 στην Ερμούπολη της Σύρου, σε μια πόλη με έντονη την κοινότητα των Καθολικών με ιδιαίτερη μουσική παράδοση μαγευόταν από τον ήχο της λατέρνας. Όπως περιγράφει η Χόλστ (2001) στα δεκαπέντε του βρέθηκε στον Πειραιά όπου ασχολήθηκε με διάφορα επαγγέλματα και εντάχθηκε στους κόλπους του υποκόσμου συχνάζοντας στους τεκέδες. Το λιμάνι τότε του Πειραιά ήταν γεμάτο φονιάδες, χαρτοπαίχτες, πόρνες και χασίσι. Στα εικοσιπέντε του δούλευε σε σφαγείο όπου άκουσε έναν δεξιότηχη του μπουζουκιού και ορκίστηκε στον πατέρα του να μάθει μπουζούκι. Σε έξι μήνες είχε ήδη μάθει και διασκεδάζε τους μάγκες στους τεκέδες. Δέκα χρόνια μετά ήταν ήδη περιζήτητος ρεμπέτης και το 1934 ίδρυσε το πρωτοποριακό για την εποχή σχήμα την *Τετράδα του Πειραιά* μαζί με τους Γιώργο Μπάτη, τον Στράτο Παγιουμτζή και τον Ανέστη Δελιά. Το 1937 συμβιβάστηκε με τη λογοκρισία του Καθεστώτος του Μεταξά και προσάρμοσε τους στίχους του αφαιρώντας το βαρύ χασικλίδικο ύφος, κάτι που έπειτα από χρόνια αναγνώρισε ο ίδιος πως ήταν μια δημιουργική μεταστροφή. Μετά την απελευθέρωση και κατά την περίοδο 1948-1959, πέρασε δύσκολα, καθώς θεωρούταν πια «ξεπερασμένος». Οι δισκογραφικές εταιρείες έπαψαν να τον καλούν για ηχογραφήσεις και τα μεγάλα νυχτερινά κέντρα τού αρνούνται τη συνεργασία. Πέρασε σοβαρές περιπέτειες με την υγεία -παραμορφωτική αρθρίτιδα στα δάχτυλα- και την οικονομική του κατάσταση και επιβίωσε παίζοντας μπουζούκι περιοδεύοντας σε ταβέρνες της πόλης και της επαρχίας. Η καταξίωση δεν άρχισε να επιστρέφει όταν η εταιρεία Columbia με πρωτοβουλία του Τσιτσάνη αποφάσισε να ηχογραφήσει παλιά και νέα τραγούδια του με τραγουδιστές τον Τσιτσάνη και τον Γρηγόρη Μπιθικώτση. Ο Μάρκος Βαμβακάρης απεβίωσε στις 8 Φεβρουαρίου του 1972 σε ηλικία 66 ετών, στο διαμέρισμα όπου κατοικούσε στη Νίκαια, συνέπεια της νεφρικής ανεπάρκειας που του δημιούργησε ο σακχαρώδης διαβήτης.

#### Γιώργος Μπάτης

Γεννήθηκε το 1885 στα Παλαιά Λουτρά Μεθάνων και σε ηλικία 8 ετών μετακόμισε στον Πειραιά. Στρατεύτηκε το 1908 και υπηρέτησε έως το 1920 και έμαθε μπαγλαμά στις στρατιωτικές φυλακές, όπου τον έκλειναν τακτικά γιατί λιποτακτούσε. Από το 1915 έπαιζε μπαγλαμά και τραγουδούσε στους τεκέδες και τα ταβερνάκια του Πειραιά ενώ το 1934 ήταν μέλος της *Τετράδας του Πειραιά*. Στο σπίτι του διατηρούσε μια συλλογή από πέντε μπουζούκια, δυο μπαγλαμάδες, ένα μισομπούζουκο, μια κιθάρα και μια ρομβία - λατέρνα. Είχε πολύ έντονη την αίσθηση του χιούμορ και οι πλάκες του άφηναν εποχή ενώ λάτρευε την καθαρεύουσα και την ξενόφερτη γαλλική εξού και το ψευδώνυμο *Ζωρζ Μπατέ*. Ντυνόταν πάντοτε στην «πέννα», στο κλασικό στυλ του «παλιόμαγκα», με μαύρο κουστούμι, άσπρο πουκάμισο, παπιγιόν, σκληρό καπέλο και κρατούσε μαστουνάκι. Φορούσε στιβάλια μυτερά και ψηλοτάκουνα, χαρακτηριστικά παπούτσια των «Κουτσαβάκηδων». Πέθανε στις 10 Μαρτίου 1967 και κηδεύτηκε -σύμφωνα με την επιθυμία του- παρέα με τον αγαπημένο του μπαγλαμά.

#### Στράτος Παγιουμτζής

Ο Παγιουμτζής γεννήθηκε το 1904 στο Αϊβαλί της Μικράς Ασίας ενώ εγκαταστάθηκε στον Πειραιά πριν την καταστροφή του 1922 και γνωρίστηκε με τους πειραιώτες ρεμπέτες ενώ ήταν ένα από τα μέλη της κομπανίας του Βαμβακάρη. Στα πρώτα χρόνια της δισκογραφικής παρουσίας των Πειραιωτών ο Στράτος συμμετέχει στις περισσότερες ηχογραφήσεις ακόμα κι όταν δεν τραγουδάει ενώ δεκάδες είναι οι δίσκοι όπου η φωνή του χαιρετίζει τους συμμετέχοντες στην ηχογράφιση. Παρά το γεγονός ότι στην κομπανία τραγουδούν όλοι, ο

Στράτος είναι ο βασικός τραγουδιστής. Όσο για τον τζουρά ή τον μπαγλαμά που κρατάει συνήθως στα λαϊκά πάλκα, είναι καθαρά διακοσμητικός. Το όργανο το κράταγε για να μην ξενίζει το πειραιώτικο κοινό, που θεωρούσε ότι τραγουδιστής χωρίς όργανο δεν είχε θέση σε ρεμπέτικη ορχήστρα.

### **Ανέστος Δέλιος**

Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1912 και καταγόταν από μουσική οικογένεια. Ο παππούς του έπαιζε βιολί, ο πατέρας του σαντούρι και ο θείος του βιολί. Ο Ανέστος λίγο πριν την καταστροφή της Σμύρνης το 1915 ήρθε στην Αθήνα. Υπήρξε αυτοδίδακτος μουσικός. Αρχικά έπαιζε κιθάρα, στη συνέχεια μπαγλαμά και μετά το 1930 μπουζούκι ύστερα από παρότρυνση του Βαμβακάρη. Πήρε μέρος στην πρώτη ρεμπέτικη κομπανία με του Βαμβακάρη, του Μπάτη και του Παγιουμτζή. Στην κατοχή, παρά την πείνα και την εξαθλίωση ο Ανέστος συνέχισε να παίρνει ηρωίνη ώσπου βρέθηκε νεκρός στις 31 Ιουλίου το 1944.

### **Παναγιώτης Τούντας**

Ο Παναγιώτης Τούντας γεννήθηκε το 1886 στη Σμύρνη από ευκατάστατους γονείς. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ήρθε και εγκαταστάθηκε στον Πειραιά όπου εμφανιζόταν σε διάφορες ταβέρνες και μουσικά σχήματα. Το 1924 ανέλαβε τη διεύθυνση του ελληνικού παραρτήματος της γερμανικής «ODEON». Το 1931 αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής της «COLUMBIA» και της «HIS MASTER'S VOICE» και παραμένει στη θέση αυτή μέχρι το 1940. Ο Παναγιώτης Τούντας πέθανε, σε ηλικία 56 ετών, στις 23 Μαΐου του 1942.

### **Ρόζα Εσκενάζυ**

Η Ρόζα Εσκενάζυ γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ των ετών 1883 - 1890 από γονείς Εβραίους, σεφαρδίτικης καταγωγής (Ισπανοεβραία). Το πραγματικό όνομά της ήταν Σάρα Σκενάζι. Γύρω στο 1900 η οικογένειά της εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη. Δέκα χρόνια αργότερα και παρά τις αντιρρήσεις των γονιών της, η Ρόζα ξεκίνησε την καλλιτεχνική της πορεία ως χορεύτρια σε θέατρα και κέντρα διασκέδασης, ενώ σύντομα άρχισε και να τραγουδά, ελληνικά, τούρκικα και αρμένικα τραγούδια. Στα μέσα της δεκαετίας του '20 κατέβηκε στην Αθήνα κι έπιασε δουλειά ως τραγουδίστρια στα στέκια των μουσικών της προσφυγιάς. Ο Παναγιώτης Τούντας δεν άργησε να την ανακαλύψει κι έτσι το 1928-29 έκανε τις πρώτες της ηχογραφήσεις. Γρήγορα έγινε αρκετά γνωστή και κατά τη δεκαετία του 1930 ηχογράφησε πάνω από 500 ρεμπέτικα, σμυρναίικα και δημοτικά τραγούδια. Μετά το 1977 πάσχισε από άνοια και παρουσίαζε κρίσεις αμνησίας. Πέθανε στο σπίτι της, στην Κηπούπολη Περιστερίου, στις 2 Δεκεμβρίου του 1980.

### **Κώστας Ρούκουνας**

Ο Κώστας Ρούκουνας γεννήθηκε το 1903 στο Καρλόβασι της Σάμου. Η οικογένειά του ήταν φτωχή κι έτσι άρχισε να εργάζεται από την τρυφερή ηλικία των 8 ετών, αρχικά σε μια καπνοβιομηχανία και αργότερα ως ξυλουργός. Ήταν φημισμένος τραγουδιστής, εκτελεστής σαντουριού και τραγουδοποιός του ρεμπέτικου, γνωστός και ως «Σαμιωτάκι».

Εξέκρινε την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία στα μέσα της δεκαετίας του 1920 ως τραγουδιστής σε μια ταβέρνα. Το 1927 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και άρχισε να τραγουδάει επαγγελματικά σε γιορτές και πανηγύρια, μέχρι που τον ανακάλυψε ο Παναγιώτης Τούντας.

### **Γιοβάν Τσαούς**

Ο Γιοβάν Τσαούς, πραγματικό όνομα Ιωάννης Εϊτζιρίδης, γεννήθηκε το 1893 στην Κασταμονή του Πόντου. Υπηρέτησε στον οθωμανικό στρατό ως «τσαούς» (ζανυς = λοχίας) από το οποίο και έμεινε το προσωνύμιο. Στην Τουρκία ήταν γνωστός μουσικός και λέγεται ότι έπαιξε ακόμα και στην αυλή του σουλτάνου Αμπντούλ Χαμίτ Β'. Ο Τσαούς ήρθε στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και εγκαταστάθηκε αρχικά στον Πειραιά όπου διατηρούσε διάφορο σπίτι στο ισόγειο του οποίου λειτουργούσε ο ίδιος ραφείο και στη συνέχεια το μετέτρεψε σε ποτοπωλείο (ουζερί). Πέθανε το 1942 από δηλητηρίαση (δηλητηριάστηκαν με τη σύζυγό του από ακατάλληλη τροφή, λόγω της πείνας στη γερμανική κατοχή).

### **Δημήτρης Γκόγκος**

Γεννήθηκε το 1903 στο Χατζηκυριάκειο, στον Πειραιά. Με τη μουσική καταπιάστηκε από μικρός. Έως το 1920 έπαιζε μαντολίνο και κιθάρα, μετά βιολί και από το 1924 άρχισε να μαθαίνει μπουζούκι και μπαγλαμά. Το μπουζούκι το γνώρισε στη φυλακή, όταν κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας στο ναυτικό καταδικάστηκε σε κάθειρξη 6 ετών, γιατί τροφοδοτούσε με εκρηκτικά φίλους του ψαράδες. Τη δεκαετία του '30 στον Πειραιά που σύχναζα γνώρισε και απέκτησε στενή σχέση με τους πρωτεργάτες του ρεμπέτικου, κυρίως τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον Στράτο Παγιουμτζή και τον Γιώργο Μπάτη. Τον Απρίλιο του 1941 τυφλώθηκε από γλαύκωμα και μάλιστα πάνω στο πάλκο, την ώρα που τραγουδούσε. Από τον Οκτώβριο του 1985 άρχισε να αντιμετωπίζει προβλήματα υγείας και στις 18 Νοεμβρίου του 1985 άφησε την τελευταία του πνοή.

### **Βασίλης Τσιτσάνης**

Γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 15 Ιανουαρίου 1915. Έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μουσική από μικρή ηλικία όπου άρχισε να μαθαίνει βιολί, ακορντεόν και σαντούρι από Ιταλό δάσκαλο. Το 1937 είχε ήδη γράψει 35 καντάδες όταν ήρθε στην Αθήνα να σπουδάσει νομικά. Άρχισε να παίζει σε διάφορες ταβέρνες ενώ συνέθετε τραγούδια γενικής απήχησης, σε αντίθεση προς τα χασικλήδικα ρεμπέτικα της Πειραιώτικης σχολής του Βαμβακάρη. Άλλωστε ήταν ήδη η περίοδος της λογοκρισίας του Μεταξά και τα ρεμπέτικα είχαν ήδη αρχίσει να αλλάζουν ύφος. Την περίοδο της Κατοχής βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη όπου έγραψε το διασημότερό του τραγούδι, *Συννεφιασμένη Κυριακή*. Το 1946 κατέβηκε ξανά στην Αθήνα όπου μεσουράνησε στο μουσικό στερέωμα μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Έφερε στο προσκήνιο νέες φωνές όπως η Μαρίκα Νίνου, η Σωτηρία Μπέλλου και ο Πρόδρομος Τσαουσάκης. Το ταλέντο του Τσιτσάνη και το γρήγορό του παίξιμο δεν άρχισε να αναγνωριστεί και ήδη από το 1949 ψηφίστηκε ο πιο δημοφιλής λαϊκός συνθέτης.

Στα χρόνια μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1950, ο Τσιτσάνης προσπάθησε να παραμείνει στο προσκήνιο σε ένα περιβάλλον εχθρικό προς τους παλιούς συνθέτες και αποδείχθηκε ανθεκτικός και το ίδιο στιβαρός με το παρελθόν. Συνέχισε να συνθέτει αδιάκοπα και έκανε επιτυχίες με όλους τους τραγουδιστές της νέας εποχής.

Το 1980, με πρωτοβουλία της Unesco, ηχογραφήθηκε ένας διπλός δίσκος με τίτλο *Χάραμα*, όπως λεγόταν το μαγαζί στο οποίο ο Τσιτσάνης εμφανιζόταν τα τελευταία χρόνια της καριέρας και της ζωής του. Αξίζει να αναφερθεί ότι το 1985 έναν χρόνο μετά τον θάνατό του πήρε το Βραβείο της Γαλλικής Ακαδημίας της Μουσικής Charles Cross δίνοντας διεθνή αναγνώριση στο ρεμπέτικο (Tragaki, 2007:129). Ο Τσιτσάνης άφησε την τελευταία του πνοή ανήμερα των γενεθλίων του, στις 15 Ιανουαρίου 1984, σε νοσοκομείο του Λονδίνου, έπειτα από επιπλοκές μιας εγχείρησης στους πνεύμονες.

### **Γιάννης Παπαϊωάννου**

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου γεννήθηκε στις 18 Ιανουαρίου του 1913 στην Κίο της Προποντίδας. Σε ηλικία δυο ετών ορφάνεψε από πατέρα κι επτά χρόνια αργότερα έζησε τη Μικρασιατική Καταστροφή. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στον Πειραιά όπου έκανε διάφορα επαγγέλματα. Έμεινε στην ιστορία ως μια πολυδιάστατη μουσική προσωπικότητα και υπηρέτησε τη μουσική για πάνω από σαράντα χρόνια περιοδεύοντας στην Ελλάδα και στην Αμερική. Ο Γιάννης Παπαϊωάννου σκοτώθηκε στις 3 Αυγούστου 1972 σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα στο Πέραμα.

### **Πρόδρομος Τσαουσάκης**

Ο Πρόδρομος Τσαουσάκης, πραγματικό όνομα Πρόδρομος Μουτάφογλου, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1919. Το 1922, με τον διωγμό, η οικογένεια του βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη. Τα πρώτα χρόνια εργάστηκε ως επαγγελματίας παλαιστής και το 1940 πήγε εθελοντής φαντάρος. Όταν κηρύχθηκε ο πόλεμος ήταν ήδη στρατιώτης. Πολέμησε και από ανδραγαθήματα στη μάχη έγινε λοχίας. Τους λοχίες τους λέγανε και τσαούσηδες κι έτσι πήρε το ψευδώνυμο Τσαουσάκης. Στα χρόνια της Κατοχής έπαιζε και τραγουδούσε με κομπανίες σε ταβέρνες της Θεσσαλονίκης. Εκεί γνωρίστηκε και συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον Βασίλη Τσιτσάνη ο οποίος εμπνεόμενος από τη φωνή του Τσαουσάκη έγραψε πολλά από τα μεγάλα τραγούδια εκείνης της εποχής. Όταν το 1946 εγκαταστάθηκε οριστικά στην Αθήνα και με την επαναδραστηριοποίηση της δισκογραφίας ξεκίνησε τις φωνοληψίες. Μάλιστα ο Τσιτσάνης εμπιστεύτηκε τη Συννεφιασμένη Κυριακή στη φωνή του Τσαουσάκη και της Σωτηρίας Μπέλλου. Πέθανε στις 23 Οκτωβρίου του 1979 σε ηλικία 60 ετών στην Καλλιθέα Αττικής.

### **Σωτηρία Μπέλλου**

Η Σωτηρία Μπέλλου γεννήθηκε στις 22 Αυγούστου 1921 στο χωριό Χάλια της Χαλκίδας. Ο παππούς της ήταν ιερέας και στο πλευρό του μνήθηκε στους εκκλησιαστικούς ύμνους και τη βυζαντινή μουσική. Αποφάσισε να γίνει τραγουδίστρια όταν είδε στον κινηματογράφο την ταινία *Η Προσφυγοπούλα* με τη Σοφία Βέμπο. Οι γονείς της, όμως, είχαν αντιρρήσεις κι έτσι σε ηλικία 17 ετών αποφάσισε να έρθει μόνη στην Αθήνα. Ύστερα από έναν αποτυχημένο και δυσβάσταχτο γάμο, τις κακουχίες που πέρασε στην Κατοχή κάνοντας διάφορα επαγγέλματα και με τις πολιτικές της πεποιθήσεις να την οδηγούν να διακινεί κρυφά τον *Ριζοσπάστη*, γνωρίστηκε με τον Βασίτη Τσιτσάνη που έμελλε να την καθιερώσει ως τραγουδίστρια και να ηχογραφήσει πολλά γνωστά τραγούδια και να τραγουδήσει τα γνωστότερα κέντρα. Η Σωτηρία Μπέλλου χτυπήθηκε από καρκίνο του φάρυγγα και πέθανε στις 27 Αυγούστου του 1997 σε συνθήκες φτώχειας και μοναξιάς.

### **Μαρίκα Νίνου**

Είχε γεννηθεί στον Καύκασο το 1918. Το πραγματικό της όνομα ήταν Ευαγγελία Αταμιάν. Σε ηλικία 10 ετών ήρθε στη Θεσσαλονίκη και το 1945 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου εμφανίστηκε σε διάφορα νυχτερινά κέντρα, κάνοντας ακροβατικά νούμερα, μαζί με τον άντρα και το παιδί της. Αρχισε να ερμηνεύει ρεμπέτικα τραγούδια το 1948 στο κέντρο Φλώριντα, στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας ενώ την ίδια χρονιά γνωρίστηκε με τον Τσιτσάνη όπου η συνεργασία τους έμεινε στην ιστορία. Η Μαρίκα Νίνου υπήρξε τραγουδίστρια που με οχτώ μόνο χρόνια στη δισκογραφία (1948-1956), κατάφερε να δημιουργήσει έναν αξιοζήλευτο μύθο. Στάθηκε ιδιαίτερα άτυχη καθώς προσβλήθηκε από καρκίνο της μήτρας και πέθανε στις 23 Φεβρουαρίου 1957, σε ηλικία μόλις 35 ετών.

