

Ο θρήνος στο ρεμπέτικο ως κομμάτι της νεοελληνικής ταυτότητας

Μανώλης ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ

ΔΕΝ μπορώ να φανταστώ καλύτερη ανταμοιβή για το έργο ενός πανεπιστημιακού δασκάλου και ερευνητή από αυτή που πρόσφατα έλαβε η Gail Holst: το ταπεινό μουσικό είδος στο οποίο αφοσιώθηκε όταν ξεκινούσε την καριέρα της ως νέα επιστήμονας, το ρεμπέτικο τραγούδι, άγνωστο τότε στη διεθνή κοινότητα και βαθιά περιφρονημένο από την αντίστοιχη ελληνική, εγγράφεται το 2017 από την Unesco στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας.

Για το ρεμπέτικο ο θρήνος αποτελεί ένα από τα βασικότερα, σχεδόν αναπόσπαστα, στοιχεία του και ταυτόχρονα έναν από τους μεγαλύτερους ψόγους που χρησιμοποίησαν οι αρνητές του. Θα προσπαθήσω να συμπυκνώσω τη σχετική κριτική σ' ένα παράθεμα ενός πολύ γνωστού άρθρου του Ζαχαρία Παπαντωνίου, δημοσιευμένου στις 4 Ιουνίου του 1917 στην πρώτη σελίδα της εφ. *Εμπρός* με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Η φοβερά μελωδία» και το οποίο αναφερόταν στον αμανέ:

Αλλά τι είναι αυτό που τραγουδεί ο λαός των πόλεων;
Τι ουρλιάζει εκείνος εκεί ο νεαρός και στιβαρός εργάτης; Τι θέλει; Χαίρεται; Αφού χαίρεται, διατί οδύρεται; Τι είναι αυτός ο ολολύζων Έλληνα; Ποίος του έβαλε τους φοβερούς τούτους βρασμούς εις τον λάρυγγα; Από ποίαν μητέρα εθήλασε τέτοιον θρήνον, πώς τον θρήνον τούτον τον ευρήκε εις τον αέρα της Ελευθέρας Ελλάδος και τον επήρε μέσα του με την αναπνοήν;

Στο σύντομο απόσπασμα του Παπαντωνίου περιέχονται οι βασικές κατηγορίες κατά του ρεμπέτικου: είναι θρηνητικό, είναι αναχρονιστικό, είναι ξένο, είναι προϊόν της σκλαβιάς, επίδραση του παλιού κατακτητή και πρέπει να ξεριζωθεί. Και για τη φοβερά μελωδία του αμανέ—την κατεξοχήν θρηνητική στο ρεμπέτικο—καταλήγει ότι είναι «...υβριστικόν διά την φιλοτιμίαν ενός ευρωπαίου του εικοστού αιώνα να την ακούει», οπότε προτείνει να ξεριζωθεί συστηματικά με πρωτοβουλία του Κράτους. Εντυπωσιακό: ο θρήνος θεωρείται πλούτος για τον αρχαιοελληνικό

πολιτισμό, υλικό άξιο μελέτης για το δημοτικό μας τραγούδι, βδέλυγμα και ζιζάνιο για το αστικό λαϊκό.

Χωρίς να το καταλαβαίνει βέβαια, ο Παπαντωνίου δίνει ένα ισχυρό αντεπιχείρημα στους φίλους του ρεμπέτικου, το οποίο πρέπει να μην ξεχνά στιγμή ο μελετητής του: «Χαίρεται; Αφού χαίρεται γιατί οδύρεται;» αναρωτιέται για τον νεαρό εργάτη. Η φράση υπογραμμίζει ένα παράδοξο: η διάθεση του ερμηνευτή και του ακροατή δεν δεσμεύεται υποχρεωτικά από αυτήν που υποβάλλει, υποτίθεται, το τραγούδι. Ο θρήνος δηλαδή μπορεί να χρησιμοποιείται για να εκτονωθεί το δυσάρεστο, αν όχι αβάσταχτο, συναίσθημα ή ακόμα και για να εκφραστεί συγκαλυμμένα ένα άλλο, αντίρροπο: Χαρά της επιβίωσης; Της συμμετοχής, στο ερωτικό παιχνίδι, για παράδειγμα, ακόμα και με όλους τους καημούς και τις πίκρες που αυτό μοιράζει; Μια τέτοια τακτική όμως συνήθως τη θεωρούμε ακριβό εύρημα, δείγμα υψηλής τέχνης, με πιο γνωστό σχετικό παράδειγμα τη συγγραφή και παράσταση των *Περσών* του Αισχύλου.

Η διάσταση μεταξύ Χαράς–Λύπης άλλωστε μπορεί να εμφανιστεί όχι μόνο μεταξύ Πομπού, Μέσου και Δέκτη αλλά και μέσα στο ίδιο το μέσο, το τραγούδι δηλαδή. Καθώς αποτελείται από δυο εντελώς διαφορετικά μορφικά στοιχεία, στίχο και μουσική, είναι πολύ συχνό φαινόμενο ένας θρηνητικός στίχος να ντύνεται με μια πολύ ζωηρή μουσική, που είτε τον υποσκάπτει ή τον κάνει ακόμα πιο λειτουργικό και αποτελεσματικό, παρά τη φαινομενικά προβληματική τους συνύπαρξη. Η διάσταση αυτή δεν βλάπτει καθόλου την αξία ενός μουσικού έργου, αν θυμηθούμε τη θέση που έχει στην ιστορία της μουσικής η όπερα *Ορφείας* του Μοντεβέρντι με το χαρούμενο, σχεδόν θριαμβευτικό φινάλε.

Έχουμε συνηθίσει να αντιμετωπίζουμε στερεοτυπικά το ρεμπέτικο σαν τραγούδι καθαρόαιμα θρηνητικό. Δύσκολα ωστόσο θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τα ρεμπέτικα σε θρηνητικά και μη. Η σαρωτική δημοτικότητα που κέρδισαν τα ρεμπέτικα με την εγκατάσταση των διασκογραφικών εταιρειών στην Ελλάδα (1931), δείχνει ότι τα τραγούδια αυτά—σε αντίθεση με ό,τι πιστεύουμε συνήθως—συστεγάζουν, αρμονικά και ισότιμα, θρήνο και γλέντι ή ότι ο Νεοέλληνας είχε στην καλλιτεχνική του έκφραση απόλυτη ανάγκη τον θρήνο. Είναι η εποχή που ξεκινά η εκστρατεία του Εθνικού Θεάτρου να απευθυνθεί στο μεγάλο κοινό και ν' αναβιώσει την τραγωδία σε ανοιχτούς χώρους, κυρίως ερείπια αρχαίων θεάτρων. Είναι η εποχή που το ελαφρό τραγούδι θρηνεί επίσης για τη χαμένη αγάπη, τη χαμένη τιμή, τα χαμένα χρόνια, αν θυμηθούμε τις θρηνητικές μπαλάντες της Σοφίας Βέμπο, του Κώστα Γιαννίδη, της Λουίζας Ποζέλλι, του Αττίκ. Μάλιστα τα τραγούδια αυτά παίρνουν κανονικότητα τη θέση τους στο πρόγραμμα των θεατρικών επιθεωρήσεων

της εποχής, ενταγμένα σε νούμερα που σκοπό τους έχουν η συγκίνηση και το συναίσθημα να διαδεχτούν, σε φυσική ροή, το τρανταχτό γέλιο.

Παρ' όλη αυτή την καθολική απαίτηση για θρήνο, η οποία προφανώς επιτάθηκε μετά το 1922, η Πολιτεία άκουσε προσεκτικά όσα την πρόσταζε ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου στο άρθρο του 1917 και, όντως, ανέλαβε, από το 1936 και μετά, μια εκστρατεία εκκαθάρισης του ρεμπέτικου, δημιουργώντας μια σχετική λογοκριτική επιτροπή η οποία λειτουργούσε διττά, σε στίχο και μουσική, και απαιτούσε να γίνουν δυτικότερες και λιγότερο λυγμικές οι μελωδίες του και πολύ πιο αισιόδοξοι οι στίχοι του. Κάτω από τις συνθήκες αυτές απαγορεύτηκε και τελικά εξαφανίστηκε το πιο καθαρό θρηνητικό παρακλάδι του ρεμπέτικου, ο αμανές.

Το 1949 που ο Χατζιδάκις δίνει την ιστορική του διάλεξη για το ρεμπέτικο, το είδος βγαίνει από τη δοκιμασία της Κατοχής και του Εμφυλίου ολότελα αλλαγμένο. Παρόλο που ο Χατζιδάκις υμνεί τον χαρακτήρα κραυγής που πήρε το τραγούδι αυτό στην περίοδο της Κατοχής, ο στραγγαλισμός του ρεμπέτικου και ο εξοβελισμός του αμανέ, που ξεκίνησε προπολεμικά και ολοκληρώθηκε στη δεκαετία του 1940, αφήνει το τραγούδι μισό. Ο καθαρός θρήνος έχει εκλείψει πια σχεδόν ολοκληρωτικά από μέσα του και καμιά μεταπολεμική φωνή υπεράσπισης του ρεμπέτικου δεν εξέφρασε την έλλειψη αυτή, κανείς δεν αναζήτησε, ούτε προσπάθησε να αντικαταστήσει το κομμάτι που χάθηκε. Η ίδια η διάλεξη και λίγο μετά οι πανέμορφες εκτελέσεις του Χατζιδάκι μερικών εμβληματικών ρεμπέτικων στο πιάνο και το ενδιαφέρον που προκάλεσαν στα υψηλά κοινωνικά στρώματα για το ταπεινό είδος τείνουν να επιφέρουν στη φυσιογνωμία του σημαντικές αλλαγές. Από δυνατή θρηνητική κραυγή της δημόσιας σφαίρας, της πλατείας, της γειτονιάς, της αυλής και του σοκακιού, τείνει να γίνει ατομικό μελαγχολικό μουρμούρισμα σ' ένα κατάκλειστο μονήρες σπίτι.

Από την άλλη, η πίεση της ολοένα διευρυνόμενης πελατείας του κι η άρνηση συνέχισης του παλιού στερεότυπου θρήνου, το σπρώχνει να πάρει ένα καθαρά γλεντζέδικο χαρακτήρα που μέσα στα κέντρα διασκέδασης, στην οργάνωση των οποίων οι ίδιοι οι μουσικοί δεν έχουν πια κανένα λόγο, οδηγεί σε ακραία εκφυλιστικά φαινόμενα, τα οποία η Holst περιγράφει με θαυμαστή ακρίβεια στο βιβλίο της: «Η χυδαιότητα είναι κάτι στο οποίο οι Έλληνες έχουν μεγάλο ταλέντο και αν ψάχνετε για μια κακόγουστη βραδινή έξοδο κι έχετε κι ένα παραφουσκωμένο πορτοφόλι, μπορείτε να βρείτε κάποια διασκέδαση με μια νύχτα στα μουζούκια».¹

¹ Gail HOLST, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, μτφρ. Νίκος Σαββάτης, Αθήνα: Αγγλοελληνικές

Βρισκόμαστε σε μια κομβική στιγμή, σε μια μετάβαση. Η τάση που περιγράψαμε και οι συνέπειές της θα οδηγήσουν τους μελετητές σε αμφίβολης ακρίβειας οριοθετήσεις και χαρακτηρισμούς που μιλούν για παρακμή ή ακόμα και θάνατο του ρεμπέτικου, για πέρασμα σ' ένα νέο είδος, το λαϊκό, ή αργότερα ελαφρολαϊκό, για απόλυτο εκφυλισμό και παρακμή με την παροχέτευση μεμονωμένων στοιχείων του ρεμπέτικου στο, εντελώς αδόκιμα καλούμενο ακόμα και σήμερα, σκυλάδικο.

«Λοιπόν με τη συνεργεία μερικών καλοπροαίρετων ανθρώπων έλαβε χώρα μπροστά στα μάτια μας μια καταπληκτική ληστεία: του δικαιώματος του λαού να κλαίει, τουλάχιστον τη μοίρα του».² Η απαισιόδοξη φράση του Κώστα Ταχτή, είναι γραμμένη το 1964 και αναφέρεται πρωτίστως στη διάλεξη του Χατζιδάκι το 1949. Δευτερευόντως μιλάει για τις μεγάλες ανακατατάξεις που ακολούθησαν και περιγράψαμε φευγαλέα παραπάνω. Αναζητώντας τον χαμένο θρήνο, διαπιστώνουμε ότι αυτός δεν εξαφανίστηκε εντελώς από τη σφαίρα του αστικού τραγουδιού. Απλά, όπως συνέβη και με τα χρόνια της προϊστορίας του ρεμπέτικου, η συλλογική ανάγκη για αναγέννηση και ανάταση μετά από τις μεγάλες πολεμικές εθνικές περιπέτειες, οδήγησε σε μια νέα περιθωριοποίησή του, η οποία διαρκεί μέχρι και σήμερα. Ο θρήνος απλά έπρεπε να ξανακαλυφθεί. Η μεγαλύτερη φωνή του μεταπολεμικού αστικού τραγουδιού (Στέλιος Καζαντζίδης) κατέληξε ταυτόσημη με τον θρήνο κι αυτό αρκούσε για να αποσύρουμε επιδεικτικά την προσοχή μας από πάνω της. Ο θρήνος φαίνεται ότι δεν έχει θέση στην κοινωνία του 21ου αιώνα.

Την ώρα που έκανα αυτές τις σκέψεις κι έγγραφα αυτές τις γραμμές το fb μου έστειλε δυο ετερόκλητα αλλά τελικά εντυπωσιακά συγκλίνοντα βίντεο: ένα μονόλεπτο σποτ του Διεθνούς Οικονομικού Φόρουμ που περιγράφει τις συντονισμένες προσπάθειες της ιαπωνικής κυβέρνησης να επανεισάγει στη ζωή των πολιτών της το κλάμα, με απώτερο στόχο να επιτύχει τη συναισθηματική τους ισορροπία και να μειωθούν έτσι οι ολοένα αυξανόμενες αυτοκτονίες στη χώρα. Βιβλία, ταινίες, κυριότερα όμως η εμφάνιση της ειδικότητας του *tears teacher*, που «συνταγογραφεί» ένα κλάμα την εβδομάδα, για να εξασφαλιστεί μια ζωή απαλλαγμένη από το στρες.³ Από την άλλη έφτανε ένα βίντεο από την παλιά

εκδόσεις, 1977, 16.

² Κώστας ΤΑΧΤΗΣ, «Ρεμπέτικα 1964», στο: *Η γιαγιά μου η Αθήνα*, Αθήνα: Ερμής, 1979, 35–45.

³ <<https://www.weforum.org/agenda/2018/10/how-crying-once-a-week-is-the-key-to-a-stress-free-life-according-to-japan-s-tears-teacher>> (24.10.2018).

μας φοιτήτρια Αθηνά Λαμπίρη με έναν χορταστικό εξάλεπτο σχεδόν αμανέ, συνοδευόμενο από το απαραίτητο ταξιμι του, τον οποίο δεν είχα ξανακούσει ποτέ.⁴ Ας μην ξεχνάμε, όρος για την εγγραφή ενός είδους στον Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Unesco είναι αυτό να παραμένει ζωντανό, να συνεχίζει δημιουργικά τη ζωή του και να εμπνέει ακόμα και σήμερα.

Μανώλης Σειραγάκης
Επίκουρος καθηγητής
Τμήμα Φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Κρήτης
seiragakis@uoc.gr



⁴ <<https://www.facebook.com/athena.labiri/videos/10156537785844564/UzpfSTU5NTM5OTU2MzoxMDE1NjgyNDkzNjQ5NDU2NA/>> (23.05.2019).