

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΝΕΟΤΕΡΗ & ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

«Δισκογραφία & Λαϊκό πάλκο. Οι διαδικασίες επαγγελματοποίησης της
οργανοπαιξίας του μπουζουκιού τη δεκαετία του 1930»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Γιώργος Τσέρτος

A.M.: 1118M024

ΑΘΗΝΑ 2020

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Νίκος Κοταρίδης, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Γιώργος Κοκκώνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων

Λεωνίδας Οικονόμου, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Copyright © Γιώργος Τσέρτος, 2020

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
---------------	---

Πρώτο κεφάλαιο: Μεθοδολογικές συμβάσεις – Εννοιολογικές αποσαφηνίσεις

1.1. Μεθοδολογικό πλαίσιο.....	8
1.2. Βιογραφική μέθοδος.....	10
1.3. Ιστοριογραφικές πηγές.....	14
1.4. Η έννοια της Επαγγελματοποίησης.....	15

Δεύτερο κεφάλαιο: Ιστορικό – κοινωνικό πλαίσιο

2.1. Βιομηχανική ανάπτυξη.....	19
2.2. Η άφιξη των προσφύγων.....	22
2.3. Προλεταριοποίηση πληθυσμού.....	24
2.4. Κοινωνική πολυσθένεια.....	30

Τρίτο κεφάλαιο: Η χωροταξία του μπουζουκιού

3.1. Προ – αστική χωροταξία.....	33
3.2. Το πορνείο των Βούργλων.....	35
3.3. Ο τεκές.....	39
3.4. Οι «παλιοί» μπουζουξήδες.....	41
3.5. Ένα «ιερό» όργανο.....	45
3.6. Ενδοκοινοτική αναγνώριση και πρώτες σκέψεις.....	47

Τέταρτο κεφάλαιο: Η δισκογραφία

4.1. Δισκογραφία.....	50
4.2. Δίκτυα διάδοσης.....	53
4.3. Ηχογραφήσεις.....	57
4.4. Καλλιτεχνική καταξίωση.....	61

Πέμπτο κεφάλαιο: Τα λαϊκά κέντρα

5.1. «Ζωντανή» επιτέλεση.....	66
5.2. Τα πρώτα λαϊκά κέντρα.....	68
5.3. Θεσμοθέτηση του χώρου.....	71
5.4. Η ορχήστρα.....	73
5.5. Το κοινό.....	76
Συμπεράσματα.....	78
Πηγές – Βιβλιογραφία.....	81

Εισαγωγή

Η ανάπτυξη των πόλεων του ελλαδικού χώρου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, είχε ως αποτέλεσμα τον εξαστισμό ετερογενών πληθυσμιακών ομάδων, δημιουργώντας ταυτόχρονα την ανάγκη της κοινωνικής τους ενσωμάτωσης στο νέο περιβάλλον. Η μετάβαση αυτή δεν πραγματοποιείται ομαλά για το σύνολο του πληθυσμού και κάποια τμήματα περιθωριοποιούνται ενώ σταδιακά εξελίσσονται σε φορείς «μιας επιμέρους κουλτούρας με τον δικό της τρόπο κοινωνικής οργάνωσης, τις δικές της πολιτικές, επαγγελματικές, νομικές κλπ. σχέσεις, τα δικά της ήθη και έθιμα, την δική της γλώσσα και σημειολογία, τις δικές της αντιλήψεις και κοσμοθεωρία, τη δική της ηθική» (Δαμιανάκος, 2001: 199). Οι κοινωνικές αυτές ομάδες, που εντοπίζονται στις παρυφές των πόλεων κυρίως γύρω από βιομηχανικές ζώνες και λιμάνια, συγκροτούν οικισμούς που αποτελούνται από χαμηλοτάβανα σπίτια, παράγκες, μπουρδέλα, καφενεία, ταβερνεία και τεκέδες, ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο εγγράφονται οι δράσεις μιας ετερόκλητης ανθρωπογεωγραφίας. Διάφορες κατηγορίες προσώπων και μέσα σε ένα καθεστώς ημιπαρανομίας, επιδίδονται σε πρακτικές γλεντιού, χασιμοποσίας, δραστηριότητες αγοραίου έρωτα, με σκοπό την κύρωση της ιδιαίτερης ταυτότητας του μάγκα, του δερβίση, του μόρτη, του κουτσαβάκη, του νταή κτλ, αρχικά σε ένα συμβολικό επίπεδο και στη συνέχεια στο πεδίο της καθημερινότητας. Το σκηνικό της εξαθλίωσης, εντείνεται με την άφιξη και εγκατάσταση των μικρασιατών προσφύγων, οι οποίοι ωστόσο παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές με τον γηγενή πληθυσμό, σε επίπεδο κοινωνικής και πολιτισμικής οργάνωσης.

Μέσα σε αυτό το κοινωνικό - ιστορικό πλαίσιο, θα εξεταστούν οι όροι επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού, δηλαδή του οργάνου που κατέχει κεντρικό ρόλο μέσα στις ψυχαγωγικές και τελετουργικές πρακτικές αυτών των κοινωνικών νησίδων. Σύμφωνα με τον Theodor Adorno «ο προσδιορισμός του ανθρώπου ως προσώπου εμπεριέχει ότι μέσα στις κοινωνικές σχέσεις στις οποίες ζει, βρίσκεται πάντα σε κάποιους ρόλους σε σχέση με τους άλλους ανθρώπους» (1988: 59). Στην βάση αυτής της διατύπωσης οι διάφορες κοινωνικές ιδιότητες όπως η οικογένεια, το επάγγελμα, η καταγωγή κ.α. λειτουργούν διακριτικά και εξατομικεύουν τα υποκείμενα. Ωστόσο, κάτι τέτοιο

φαίνεται να μην ισχύει σε σχεσιακά δίκτυα που αναπτύσσονται στο πλαίσιο τελετουργικών πρακτικών, το περιεχόμενο των οποίων επιζητά εξισωτικές αναπαραστάσεις αποδεσμευμένες από εξωτερικούς διαχωριστικούς παράγοντες όπως π.χ. το επάγγελμα των υποκειμένων. Μόνο όταν το μπουζούκι εισέρχεται στη δισκογραφία και κατόπιν στα πρώτα λαϊκά κέντρα αποτελεί μέσο αυτοπροσδιορισμού – και ετεροπροσδιορισμού - των οργανοπαικτών, ενώ μέχρι εκείνη την στιγμή είναι απλά μια πρακτική «ελεύθερου χρόνου», μια ηχητική υπόκρουση των τελετουργιών και των παράνομων δράσεων των υποκειμένων. Αυτή η μεταβολή των ρόλων αναπροσαρμόζει τα επικοινωνιακά δίκτυα ανάμεσα στους μουσικούς και τους ακροατές, μια σχέση που σε μεγάλο βαθμό ορίζεται από την παρείσφρηση του εκχρηματισμού στην πρακτική της οργανοπαίξις. Πρόκειται για μια σειρά διαδικασιών που λαμβάνουν χώρα στον μεσοπολεμικό Πειραιά, και ιδιαίτερα κατά την δεκαετία 1930 – 1940 όταν ξεκινά να αναπτύσσεται σταδιακά η δισκογραφική παραγωγή στην Ελλάδα, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις για την από – περιθωριοποίηση του μπουζουκιού από τον στενό κύκλο των υποπρολεταριακών συνθηκών ύπαρξης του λιμανιού και την αποδοχή του από ευρύτερες κοινωνικές ομάδες.

Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας έχει σαν θέμα τις μεθοδολογικές συμβάσεις που θα τηρηθούν κατά την διεκπεραίωση της, ενώ πραγματοποιείται και η εννοιολογική αποσαφήνιση της έννοιας της επαγγελματοποίησης, όπως αυτή θα απασχολήσει την παρούσα έρευνα. Σε αυτό το πλαίσιο γίνεται αναφορά στην βιογραφική και αφηγηματική μέθοδο, στις προβληματικές που προκύπτουν από αυτές και στους τρόπους ελέγχου και διασταύρωσης των στοιχείων. Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρατίθεται το ιστορικό - κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εγγράφονται οι διαδικασίες επαγγελματοποίησης της συγκεκριμένης πρακτικής. Γίνεται αναφορά στις συνθήκες υποπρολεταριακής ύπαρξης που δημιουργούνται με την εσωτερική μετανάστευση και την έλευση των προσφυγών του 1922, συγκυρίες που σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνουν την εκτέλεση του μπουζουκιού σε τεχνικό και κοινωνικό επίπεδο. Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η χωροταξία του οργάνου πριν την είσοδο του στη δισκογραφία και στα λαϊκά κέντρα, δηλαδή το περιβάλλον εκείνο, μέσα στο οποίο διαμορφώνουν τις αντιλήψεις τους οι νεότεροι οργανοπαίκτες που θα το εντάξουν σε αυτές τις διαδικασίες. Τέλος, το τέταρτο και το πέμπτο κεφάλαιο

εστιάζουν στις δύο κεντρικές επαγγελματικές προοπτικές που προκύπτουν για το μπουζούκι, τη δισκογραφία και τα κέντρα διασκέδασης, καθώς και τα νέα σχεσιακά δίκτυα που αναπτύσσονται ανάμεσα στα δρώντα υποκείμενα.

Πρώτο κεφάλαιο

Μεθοδολογικές συμβάσεις – Εννοιολογικό πλαίσιο

1.1 Μεθοδολογικό πλαίσιο

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, εκθέτονται ορισμένα ζητήματα που αφορούν στην μεθοδολογική προσέγγιση του ερευνητικού πεδίου καθώς και κάποιοι προβληματισμοί που προκύπτουν σχετικά με την χρήση των συγκεκριμένων εργαλείων. Η διερεύνηση ενός ζητήματος, όπως είναι, οι διαδικασίες επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού, προσκρούει σε διάφορους μεθοδολογικούς προβληματισμούς, εξαιτίας της έλλειψης οπτικοακουστικών πηγών από τους χώρους των μουσικών επιτελέσεων - με εξαίρεση τις δισκογραφικές αποτυπώσεις των τραγουδιών - και την απουσία σύγχρονων με τις διαδικασίες, αφηγήσεων. Στην ουσία πρόκειται για μια προσπάθεια εξερεύνησης και ανάπλασης των έντονων φαντασιώσεων που έχουν σχηματιστεί για την συγκεκριμένη περίοδο, εξαιτίας της δυναμικής και της διαχρονικότητας που εμφανίζουν τα παραγόμενα αισθητικά αποτελέσματα, «έκφραση, έως χθες ακόμη, ενός καταδικαστέου, στιγματισμένου και απορριγμένου εκτός κοινωνικού σώματος τρόπου ζωής και πολιτισμού, που μεταβάλλεται σε διάστημα λίγων δεκαετιών σε κύριο συναινετικό μηχανισμό» (Δαμιανάκος, 2005: 118). Η σύνδεση των ρεμπέτικων τραγουδιών και κατ' επέκταση της οργανοπαιξίας του μπουζουκιού των αρχών της δεκαετίας του '30, με συγκεκριμένες πρακτικές και δράσεις που εντάσσονταν σε ένα κύκλο περιθωριακότητας και ανομίας, συνέβαλαν στην δημιουργία αυτών των φαντασιώσεων και συγχρόνως στην επικάλυψη τους από ένα πέπλο εξιδανίκευσης των συμπεριφορών των υποκειμένων, κρατώντας μακριά μια επιστημονική διερεύνηση των γεγονότων. Επομένως, η απουσία γραπτών πηγών σε συνδυασμό με την προσπάθεια αποφυγής επιστημονικών ατοπημάτων, προσανατολίζουν την ερευνητική δραστηριότητα σε ένα πολυεπίπεδο σχήμα όπου, ένα σύνολο από διαφορετικές μεθοδολογικές πρακτικές αλληλεπιδρούν, με σκοπό την αντικειμενικότερη πρόσληψη των υπό διερεύνηση κοινωνικών διεργασιών.

Σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο αποτελούν οι βιογραφίες των πρώτων ρεμπετών ως μέσο «διείσδυσης στο εσωτερικό αυτού του κόσμου και ανάδειξης, μέσα από το λόγο της εντοπιότητας και της ρητορικής της καθημερινής αλληλόδρασης, του τρόπου σκέψης και των βασικών αρχών που οργανώνουν το καθημερινό κοινωνικό παιχνίδι» (Ζαϊμάκης, 1999: 55). Η βιογραφία ως ένδειξη προσωπικής οπτικής της πραγματικότητας, αποτελεί τεκμήριο της ατομικής πρόσληψης των διάφορων κοινωνικών δεδομένων, των υιοθετούμενων αντιλήψεων, των καθημερινών πρακτικών και της υποκειμενικής νοηματοδότησής τους. Ωστόσο, η χρονική διαμεσολάβηση ανάμεσα στον ιστορικό και τον αφηγηματικό χρόνο, εισάγουν μια σειρά από προβληματισμούς που θα εξεταστούν στην συνέχεια και που τονίζουν την σημασία της διασταύρωσης των αφηγημάτων και την ταυτόχρονη διερεύνηση ορισμένων γραπτών πηγών, σύγχρονων με το ερευνητικό αντικείμενο. Τέτοια τεκμήρια αποτελούν η αρθρογραφία σε ημερήσιο και περιοδικό τύπο και το οπτικοακουστικό υλικό. Έχει αναφερθεί ήδη η σχεδόν πλήρης έλλειψη οπτικών ντοκουμέντων και ζωντανών ηχογραφήσεων σχετικών με τις συγκεκριμένες διαδικασίες, γεγονός που οφείλεται σε δύο κυρίως λόγους: αρχικά στην αδυναμία πρόσβασης στα μέσα αποτύπωσης κατά την συγκεκριμένη περίοδο ιδιαιτέρως από τα υπό εξέταση κοινωνικά περιβάλλοντα και κατά δεύτερον από την παράνομη και απόκρυφη υφή των δραστηριοτήτων των υποκειμένων, στις επιτελέσεις των οποίων δεν «χωρούσαν» φωτογραφικές αποτυπώσεις.¹ Παρ' όλα αυτά, σώζονται ορισμένες φωτογραφίες, που αποτυπώνουν κάποιες όψεις της κοινωνικής λειτουργικότητας του μπουζουκιού κατά την συγκεκριμένη περίοδο². Το κενό που προκύπτει σε επίπεδο οπτικών πηγών, φαίνεται να

¹ Είναι συχνό φαινόμενο, σε φωτογραφίες της εποχής κάποια άτομα να καλύπτουν το πρόσωπο τους με το καπέλο τους, προφανώς λόγω της εμπλοκής τους σε παράνομες δραστηριότητες και για αποφυγή εντοπισμού τους από τις αρχές. Βλ. ενδεικτικά Πετρόπουλος, 1991. *Ρεμπέτικα τραγούδια*: σελ. 422.

² Πρόκειται για κάποιες φωτογραφίες από την αγορά του Πειραιά στην πλατεία Καραϊσκάκη και συγκεκριμένα από τα μαγαζιά που διατηρούσε ο Γιώργος Μπάτης, μέσα από τις οποίες αποτυπώνεται η συμβολική σημασία που είχε το μπουζούκι για αυτές τις κοινωνικές ομάδες. Η συμβολική αυτή διάσταση προκύπτει από το γεγονός ότι επιλέγουν να φωτογραφηθούν κρατώντας μπουζούκια και μπαγλαμάδες, σε μια περίοδο που τα όργανα αυτά ταυτίζονταν με το

καλύπτεται ως ένα βαθμό από τις δισκογραφικές αποτυπώσεις, λαμβάνοντας υπ όψιν την διαθέσιμη τεχνολογία και άρα τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιούνταν οι φωνοληψίες την περίοδο του μεσοπολέμου. Ο Γιώργος Κοκκώνης αναφέρει σχετικά με τη δισκογραφία των 78 στροφών, ότι πρόκειται για ηχητικές αποτυπώσεις που «μπορεί να μην δύναται να υποστηρίξουν καθολικές απεικονίσεις της μουσικής ζωής ενός τόπου, αποδίδουν ωστόσο με διαύγεια ορισμένες όψεις της σε συγκεκριμένο χρόνο και χώρο» (Διονυσόπουλος, 2009: 103). Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνται «ζωντανά», πράγμα το οποίο σημαίνει ότι «εξαιτίας του πρώιμου σταδίου όπου βρισκόταν η τεχνολογία, αλλά και του διαθέσιμου εξοπλισμού, οι μουσικοί έπρεπε να παίζουν όλοι μαζί, όπως έπαιζαν στα κέντρα διασκέδασης» (Όρδουλίδης, 2014: 91). Αυτή η συνθήκη, επιτρέπει την εν μέρει μεταφορά στο δίσκο, του μουσικού κλίματος που επικρατούσε στα λαϊκά μαγαζιά και άρα την μερική αναπαράσταση των πρώτων πάλκων. Επίσης, οι ετικέτες των δίσκων παρέχουν μια σειρά χρονολογικών πληροφοριών που βοηθούν με τη σειρά τους, στην χρονική τοποθέτηση των γεγονότων και των διαδικασιών.³ Στην συνέχεια επιχειρείται μια εκτενέστερη αναφορά στις μεθοδολογικές συμβάσεις που θα τηρηθούν στην συγκεκριμένη εργασία, στον συνδυασμό των προσεγγίσεων, στις προβληματικές που αναδύονται καθώς και μια εισαγωγή στο εννοιολογικό πλαίσιο και τις κοινωνικές προεκτάσεις των διαδικασιών επαγγελματοποίησης ενός κλάδου.

1.2 Βιογραφική μέθοδος

Τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα καταγράφεται μια στροφή της κοινωνιολογικής έρευνας προς την βιογραφική προσέγγιση των κοινωνικών φαινομένων, μια ποιοτική οπτική που προκύπτει από την κατανόηση της πολυπλοκότητας τους και, άρα, την ανάγκη πολυεπίπεδης διερεύνησής τους. Το ενδιαφέρον για την βιογραφία συνδέεται άμεσα με την διάδοση του ρεύματος της προφορικής ιστορίας, η οποία εξετάζει τα ιστορικά γεγονότα από την βάση

κοινωνικό περιθώριο και την παρανομία και τελούσαν υπό καθεστώς δίωξης από τις αστυνομικές αρχές. Βλ. Πετρόπουλος, ό. π. : 425.

³ Ο κωδικός μήτρας δηλώνει την χρονολογία ηχογράφησης του τραγουδιού, ενώ ο αριθμός καταλόγου την χρονολογία κυκλοφορίας.

της κοινωνίας, τους «απλούς» ανθρώπους που ανήκουν σε κοινωνικές νησίδες με ανεπάρκεια γραπτών πηγών και αρχείων. Σε αυτό το πλαίσιο, οι αφηγήσεις και οι ατομικές βιοιστορίες αποτελούν σημαντικές πηγές πρόσβασης στα σχεσιακά πλέγματα των κοινωνικών ομάδων, συνδέοντας και εντάσσοντας την ατομική περίπτωση στην ιστορία του συνόλου. Με αυτό τον τρόπο «οι βιογραφικές αφηγήσεις κατανοούνται ως προνομιακός τρόπος για να μελετηθεί ο βιωματικός κόσμος των υποκειμένων, να ανιχνευθούν τα νοηματικά συστήματα και πλαίσια αναφορών, απ' όπου αντλούν για να ορίσουν τις καταστάσεις και να κατανοηθούν οι ερμηνείες και οι προσανατολισμοί της δράσης τους» (Τσιώλης, 2006: 55). Η συνεκτίμηση των υποκειμενικών και αντικειμενικών όψεων των κοινωνικών φαινομένων προτείνεται με την θεώρηση των τελευταίων ως αποτελεσμάτων της αλληλεπίδρασης υποκειμενικών «στάσεων» και αντικειμενικών «αξιών», όπου «ως στάσεις κατανοούνται οι υποκειμενικές προδιαθέσεις δράσης του ατόμου (...) ενώ ως αξίες, οι τυπικοί κανόνες συμπεριφοράς με τους οποίους η ομάδα τείνει να συντηρεί, να ρυθμίζει και να καθιστά πιο γενικούς και πιο συχνούς τους αντίστοιχους τύπους δράσης μεταξύ των μελών της» (ό. π.: 30 – 31). Μια σημαντική παράμετρος των μεθοδολογικών προτάσεων της προφορικής ιστορίας, είναι η πρόσληψη της έννοιας του χρόνου και πιο συγκεκριμένα η συνάφεια μεταξύ αφηγηματικού και ιστορικού χρόνου. Η Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος ταυτίζει τον αφηγηματικό χρόνο με τον χρόνο της μνήμης αναφέροντας ότι «κάθε μνήμη ανήκει συγχρόνως στο παρελθόν και στο παρόν, μεταβάλλεται δε μόνον από το δεύτερο: το παρόν» (1993: 265) ενώ σε μια προσπάθεια σχηματοποίησης του, τον ορίζει ως ένα συνεχώς συστρεφόμενο, «φίδι – χρόνο που προστρέχει στο μέλλον, ανατρέχει στο παρελθόν και καθορίζεται από το παρόν» (ό. π.: 262). Επομένως, ο ιστορικός χρόνος που προκύπτει από μια αφήγηση και δεν είναι άλλος από τον χρόνο που δηλώνει το «πότε», προκύπτει ως ένα πεδίο λόγου πολλαπλά διαμεσολαβημένο, ως ένα σημείο εκκίνησης των προβληματικών και των κριτικών στάσεων απέναντι στις ερευνητικές μεθόδους των βιογραφικών προσεγγίσεων.

Οι αφηγήσεις που έχουν προκύψει από τον κόσμο του ρεμπέτικου, μπορούν να αποτελέσουν ένα τέτοιο πεδίο έρευνας μέσα στο οποίο αποτυπώνονται σκέψεις, αντιλήψεις, δράσεις και κατά συνέπεια η λειτουργικότητα που έχει το μπουζούκι και η πρακτική της οργανοπαιξίας μέσα

σε αυτές, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν εργαλείο για τη συσχέτιση των μουσικών επιτελέσεων μέσα στις κοινωνικές συγκυρίες που αυτές πραγματώνονται. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, παρατηρείται η έκδοση ολοένα και περισσότερων πονημάτων σχετικών με το ρεμπέτικο τραγούδι και τους δημιουργούς του, άλλοτε με την μορφή αυτοβιογραφιών και βιογραφιών, αφηγηματικών συλλογών, λαογραφικών καταλόγων και φωτογραφικών συλλογών. Ο Δαμιανάκος εντοπίζει μια ιδεολογική κατεύθυνση στην πλειοψηφία των παραπάνω κειμένων που μέσα από ένα πλαίσιο πολλαπλής διαμεσολάβησης «η κοινωνική συμβολική του ρεμπέτικου κόσμου και του ρεμπέτικου τραγουδιού αποψιλώνεται από τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της, συγχωνεύεται με το κυρίαρχο αστικό ήθος και καταλήγει ως η κατ' εξοχήν εκδήλωση της εθνικής ταυτότητας» (2005: 118). Οι διαμεσολαβήσεις εντοπίζονται κυρίως στις συνεντεύξεις και στις αφηγήσεις των δημιουργών, με τους καταγραφείς να επεμβαίνουν στο προφορικό κείμενο διορθώνοντας ή ακόμα και λογοκρίνοντας το, με σκοπό την κοινωνική αποκατάσταση - «αγιογράφηση» των αφηγητών συνθέτοντας έτσι τον επιζητούμενο μύθο του ρεμπέτικου αφηγήματος. Επομένως, το πρώτο ζήτημα που προκύπτει ως προς τις όψεις αντικειμενικότητας των βιογραφιών, αυτοβιογραφιών ή αφηγήσεων των οργανοπαικτών, είναι η διαχείριση του λόγου τους σύμφωνα με συγκεκριμένες στοχοθεσίες και σκοπιμότητες από την πλευρά των καταγραφέων –διαχειριστών.

Μια δεύτερη προβληματική της αφηγηματικής προσέγγισης αναδεικνύεται από την παρεμβατικότητα της λήθης, αυτή την φορά από την πλευρά του δρώντος υποκειμένου. Η πρόσβαση στην εσωτερική σκοπιά των ατόμων, στους τρόπους βίωσης και κοινωνικού προσανατολισμού της δράσης τους, ενέχει τον κίνδυνο της νοσταλγικής και εξιδανικευμένης αφηγηματικής αναπαράστασης του παρελθόντος, της αποσιώπησης δράσεων ή της εστίασης σε γεγονότα, με σκοπό την ανάπλαση του παρελθόντος με βάση τις ανάγκες και τους κοινωνικούς όρους του παρόντος. Η διαδικασία μιας συνέντευξης ή η καταγραφή μια αφήγησης αναγνωρίζει εν γένει, μια σχέση αυθεντικότητας και οικειοποίησης ανάμεσα στο υποκείμενο και τα κοινωνικά σημαίνοντα με τα οποία εμπλέκεται, έτσι ώστε να «νομιμοποιείται να μιλάει ως ο κύριος χειριστής της δράσης του, ως ο αποκλειστικός κάτοχός της, επομένως και ως ο ιδανικός

εκπρόσωπος της εμπειρίας» (Παπαχριστόπουλος, 2004: 63). Έτσι οι συνεντευξιαζόμενοι οργανώνουν τον λόγο τους με μια τακτική εξιδανίκευσης των δράσεων τους, υπερτονισμού της ατομικής τους παρέμβασης στις διάφορες κοινωνικές διαδικασίες και ίσως, απόκρυψης γεγονότων ικανών να αμαυρώσουν την κοινωνική τους υπόσταση. Παρατηρείται, λοιπόν ένα καθεστώς ενδεχομενικότητας και επιλεκτικότητας στις βιογραφικές αναδρομές των αφηγητών, ικανό να απομακρύνει την έρευνα από μια όσο το δυνατόν αντικειμενικότερη προσέγγιση των γεγονότων.

Γι' αυτό το λόγο η επιλογή των αφηγηματικών ενοτήτων σύμφωνα με τον Γιάννη Ζαϊμάκη, οφείλει να κινείται «γύρω από φράσεις – κλειδιά, ιθαγενή συμβολικά σχήματα με επικοινωνιακή ισχύ που παραπέμπουν σε ένα σύνολο αντιλήψεων, νοηματοδοτήσεων και κοσμοθεωρήσεων, και κατ' επέκταση σε ορισμένες βασικές αρχές πάνω στις οποίες στηρίζεται η εντόπιος σκέψη» (ό. π.: 63). Η έρευνα οφείλει να εστιάζει στην αναζήτηση ενός κοινωνικού στίγματος μέσα στο οποίο συγκλίνουν τα βιογραφικά δεδομένα έτσι ώστε, πέρα από την διαφοροποίηση στις συνθήκες πραγματοποίησης των αφηγήσεων και τις αναπόφευκτες επιμέρους υποκειμενικές αποκλίσεις να «διαγράφονται τα όρια μιας κοινωνικής ταυτότητας, σημάδι μιας από κοινού βίωσης της ιστορίας» (Δαμιανάκος, ό. π.: 126).

Η ανασύσταση των διαδικασιών επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού, στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό, στις αφηγηματικές διαδρομές και στις βίο-ιστορίες των πρώτων οργανοπαικτών και δημιουργών του ρεμπέτικου. Μια σημαντική πηγή πληροφοριών, τόσο σε ποιοτικό επίπεδο όσο και σε πλήθος στοιχείων, αποτελεί η αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη (Καίλ, 1978), μια εργασία, που παρά τις αλλοιώσεις στις οποίες υποβλήθηκε ως προς την πλευρά της μορφής⁴, «σέβεται το περιεχόμενο της αφήγησης και, το πιο ουσιώδες, γνωρίζει να συγκρατεί τα πραγματικά σημαίνοντα στοιχεία της ως προς την ανθρωπολογική και κοινωνιολογική ανάλυση» (Δαμιανάκος, ό. π.: 118). Οι αφηγήσεις του Νίκου Μάθεση (Χατζηδουλής, 1990 & Πετρόπουλος, 1991), του Μιχάλη Γενίτσαρη (Χατζηδουλής, 1990 & Gauntlett, 1992) του Στέλιου

⁴ Στον πρόλογο του βιβλίου η συγγραφέας αναφέρεται με λεπτομέρειες στο πώς η αυτοβιογραφία πήρε την τελική μορφή ενιαίου αφηγηματικού κειμένου, μέσα από ένα ακουστικό υλικό που αποτελείτο από 30 ώρες ηχογραφημένων συνεντεύξεων. Βλ. σελ. 7 – 12.

Κερομύτη (Πετρόπουλος, 1991 & Κουνάδης, 2000) κ. ά, παρέχουν με τη σειρά τους μια σειρά από σημαντικές πληροφορίες για την δισκογραφία, τα πρώτα λαϊκά κέντρα και τις προπολεμικές ζωντανές μουσικές επιτελέσεις με μπουζούκια. Συμπληρωματικά, γίνεται χρήση κάποιων στοιχείων που αναφέρονται από τους Στέλιο Κερομύτη και Μιχάλη Γενίτσαρη σε ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές. Τέλος, μια πολύ ευχάριστη εξέλιξη που πραγματοποιήθηκε κατά το διάστημα εκπόνησης της παρούσας εργασίας, ήταν η ψηφιοποίηση μέρους του αρχείου του Παναγιώτη Κουνάδη, φέρνοντας στο φως μια σειρά από ηχογραφημένες συνεντεύξεις των Δημήτρη Γκόγκου, Μάρκου Βαμβακάρη και Στέλιου Κερομύτη, παρέχοντας πολύτιμα στοιχεία για την έρευνα.⁵

1.3 Ιστοριογραφικές πηγές

Η βιογραφική μέθοδος και η αφηγηματική προσέγγιση του ερευνητικού πεδίου δεν αποτελούν μεθοδολογικές προτάσεις ικανές να υποκαταστήσουν πλήρως την πρωτογενή ιστοριογραφική μελέτη των γραπτών πηγών, των αρχείων και των σύγχρονων με τα γεγονότα αφηγήσεων. Τέτοιες πρωτογενείς πηγές είναι η αρθογραφία σε ημερήσιο και περιοδικό τύπο, οι φωτογραφίες, τα διαφημιστικά φυλλάδια, η δισκογραφία και φυσικά η επίσημη ιστορική καταγραφή πολιτικών γεγονότων, ικανών να επηρεάσουν άμεσα τις κοινωνικές συνιστώσες μέσα στις οποίες εγγράφονται οι δράσεις των υπό εξέταση υποκειμένων.

Έχει γίνει ήδη αναφορά στην χρήση των δισκογραφικών δεδομένων ως ιστορικών στοιχείων που παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες τόσο σε επίπεδο χρονολογικής τοποθέτησης των διαδικασιών (στοιχεία ετικετών), όσο και στο πλαίσιο των προσπαθειών ανασύστασης των πρώτων λαϊκών πάλκων. Επίσης, από τις λιγοστές φωτογραφίες μπορούν να προκύψουν ενδιαφέροντα ερμηνευτικά σχήματα σχετικά με την λειτουργικότητα και την σημασία του μπουζουκιού για τις κοινωνικές ομάδες που το χρησιμοποιούν, πριν και μετά την τομή που δημιουργεί η επαγγελματικοποίηση του. Στα ιστορικά ντοκουμέντα

⁵ Το αρχείο ψηφιοποιήθηκε από το Κέντρο Πολιτισμού Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος και είναι διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.vmrebetiko.gr/>

κατατάσσονται και κάποια λιγοστά διαφημιστικά έντυπα λαϊκών κέντρων και επαγγελματικά έγγραφα, στοιχεία από τα οποία προκύπτουν κάποια συμπεράσματα σχετικά με την πρόσληψη των διαδικασιών εκ των έσω, δηλαδή από τους ίδιους τους οργανοπαίκτες.

Η αρθογραφία σε ημερήσιο και περιοδικό τύπο περιορίζεται στην καταγραφή της αστικής πρόσληψης του ρεμπέτικου τραγουδιού και γενικότερα της κοινωνικής κατάστασης που επικρατούσε στους χώρους όπου κυριαρχούσε το μπουζούκι. Ωστόσο, κατά καιρούς εμφανίζονται και περιγραφές αυτών των τελετουργιών και των χώρων, από δημοσιογράφους που πραγματοποίησαν επιτόπιες έρευνες, καταγράφοντας συνήθως με αρνητικό πρόσημο τις τελεστικές πρακτικές που παρακολούθησαν. Μεγάλο μέρος αυτής της αρθογραφίας έχει συγκεντρωθεί από τον Κώστα Βλησίδη (2018), ενώ κάποια άρθρα εντοπίστηκαν από προσωπική έρευνα στο αρχείο εφημερίδων της Βουλής. Τέλος, χρησιμοποιείται μια σειρά από επίσημα έγγραφα, που εντοπίζονται σε επιστημονικές ιστορικές μελέτες και βοηθούν στην κοινωνική – ιστορική πλαισίωση και ερμηνεία των διαδικασιών.

Η χρήση των λιγοστών ντοκουμέντων και των επίσημων εγγράφων, έρχεται να συμπληρώσει την πρόθεση για μια διαλεκτική μεθοδολογική πρακτική, ένα διάλογο μεταξύ βιογραφικής προσέγγισης και πρωτογενών πηγών, με σκοπό την ανασύσταση των κοινωνικών διαδικασιών ενός κόσμου μέσα στα δίκτυα του οποίου κυριαρχεί η προφορική διάδοση των νοηματικών συστημάτων και των ηθικών αξιών.

1.4 Εννοιολογικές αποσαφηνίσεις

Το ερευνητικό πεδίο της παρούσας εργασίας εντοπίζεται σε κάποιες ιδιαίτερες διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο κοινωνικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το ρεμπέτικο τραγούδι και σχετίζονται με την είσοδο του μπουζουκιού στην δισκογραφία και στα λαϊκά κέντρα. Ουσιαστικά πρόκειται για τις διαδικασίες επαγγελματοποίησης της οργανοπαιξίας του μπουζουκιού, μια εξέλιξη που μπορεί να εκθλιφθεί ως τομή στην κοινωνική λειτουργικότητα αυτής της πρακτικής, εισάγοντας ένα νέο σχεσιακό δίκτυο μεταξύ μουσικού και

ακροατή καθώς επίσης και μια νέα πρόσληψη του οργάνου από τους ίδιους τους μουσικούς.

Με τον όρο επαγγελματοποίηση, ορίζεται η διαδικασία κατά την οποία μια δευτερεύουσα απασχόληση εξελίσσεται σε κύριο επάγγελμα. Η έννοια της επαγγελματοποίησης, όπως αυτή θα απασχολήσει την παρούσα εργασία, αναφέρεται στη διαδικασία εκείνη κατά την οποία, κάποια ανθρώπινη πρακτική- δραστηριότητα που παρουσιάζει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, αποδεσμευμένα από την οικονομική στοχοθεσία, μετατρέπεται σε βιοποριστική απασχόληση. Πρόκειται για μία κοινωνικά προσδιορισμένη έννοια που δεν έχει στατική ή αμετάβλητη υπόσταση, αλλά διαρκώς αλλάζει και επαναπροσδιορίζεται, σύμφωνα με τις ιστορικές – κοινωνικές συγκυρίες μέσα στις οποίες εξετάζεται. Η μεταβαλλόμενη φύση της επαγγελματοποίησης και η άμεση εξάρτηση της από χώρο - χρονικούς παράγοντες, υποδηλώνουν ότι δεν πρόκειται για μία μηχανιστική διαδικασία που περνά από συγκεκριμένα στάδια στην πορεία εξέλιξής της, αλλά για το αποτέλεσμα της αλληλενέργειας των διάφορων πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών δεδομένων. Επομένως, το ενδιαφέρον της έρευνας στρέφεται γύρω από τη διερεύνηση της ιστορικής και κοινωνικής διάστασης αυτής της διαδικασίας, δηλαδή, την αναζήτηση εκείνων των συγκυριών από τις οποίες επηρεάζεται και διαμορφώνεται, καθώς επίσης και την εξέταση των νέων νοηματοδοτήσεων που εισάγονται στο περιβάλλον δράσης των υποκειμένων, εξαιτίας της τομής που διαγράφεται.

Μια πρώτη προσέγγιση του ζητήματος είναι η πρόσληψη της οργανοπαιξίας ως μιας πρακτικής που, ενώ αποτελούσε μια ενασχόληση στα πλαίσια του ημερήσιου «ελεύθερου χρόνου»⁶ του υποκειμένου, σταδιακά εξελίσσεται σε μια εργασιακή απασχόληση. Ως αποτέλεσμα αυτής της

⁶ Ο χώρο - χρονικός διαχωρισμός της εργασιακής δραστηριότητας από τις υπόλοιπες κοινωνικές δραστηριότητες προκύπτει ως αποτέλεσμα του βιομηχανικού τρόπου παραγωγής, μέσα στα πλαίσια του οποίου εμφανίζεται η προοπτική του «ελεύθερου χρόνου» του υποκειμένου. Για τις ανάγκες αυτής της εργασίας ο ελεύθερος χρόνος λαμβάνεται ως ο χρόνος της «μη – εργασίας» και ως ένα τμήμα του κοινωνικού χρόνου που νοηματοδοτεί τις ατομικές και συλλογικές συμπεριφορές και δράσεις μέσα σε συνθήκες ανάπαυσης και ψυχαγωγίας. Σχετικά με την κοινωνιολογία του «ελεύθερου χρόνου» βλ., Κορωναίου, 1996 & Toti, 1985.

μετάβασης εμφανίζεται η «εξειδίκευση των δραστηριοτήτων του ελεύθερου χρόνου, ενεργητικών και παθητικών, σε παραγωγικές και καταναλωτικές δραστηριότητες» (Toti, 1985: 238), εξέλιξη που συνεπάγεται τον επαναπροσδιορισμό των όρων κοινωνικής δράσης των εμπλεκόμενων υποκειμένων, δηλαδή, των παραγωγών – μουσικών και των καταναλωτών - ακροατών. Η μετατροπή μιας δραστηριότητας που ταυτίζεται με πρακτικές ανάπαυσης και ψυχαγωγίας σε εργασιακή διαδικασία, εισάγει σε αυτήν τις αντιλήψεις του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής για την συγκέντρωση του χρήματος, προωθώντας ταυτόχρονα «το ατομικιστικό πνεύμα, την αξία του επαγγέλματος και την ασκητική αλλά εγκόσμια προσπάθεια απόκτησης κέρδους» (Κορωναίου, 1996: 21).

Ταυτόχρονα με τις διεργασίες επαγγελματοποίησης μιας πρακτικής εισάγεται και η έννοια του επαγγελματισμού των υποκειμένων, δηλαδή ο επαναπροσδιορισμός των δράσεων τους σε ένα εργασιακό πλέον πεδίο, έτσι ώστε να εξασφαλιστούν μια σειρά από υλικές και συμβολικές απολαβές για τους ασκούντες, μια διαδικασία που απαιτεί τον προσανατολισμό της υποκειμενικότητας σε νέες σημασιοδοτήσεις και νοήματα. Ο επαγγελματισμός ως διακριτό πεδίο δράσης του υποκειμένου, στοχεύει στην απόκτηση οικονομικού, κοινωνικού και πολιτισμικού κεφαλαίου, κατηγορίες που σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu μεταφράζονται σε «συμβολικό» κεφάλαιο «στο οποίο μετατρέπεται κάθε είδους κεφάλαιο, όταν παραγνωρίζεται ως κεφάλαιο, δηλαδή ως δύναμη, ως εξουσία ή δυνατότητα εκμετάλλευσης (πραγματική η δυνητική), επομένως όταν αναγνωρίζεται ως εξουσία νόμιμη» (2002: 19). Με βάση αυτήν τη θεώρηση, το σύστημα προτύπων που προτείνει η έννοια του «επαγγελματισμού», συστήνεται σαν ένας μηχανισμός συσώρευσης συμβολικού κεφαλαίου, ικανού να προσφέρει στο υποκείμενο αναγνώριση και κύρος, μέσα σε ένα δίκτυο εξουσιαστικών σχέσεων. Πρόκειται για μια δυνατότητα άσκησης εξουσίας που εντοπίζεται κυρίως ανάμεσα στις σχέσεις των μουσικών, και εμφανίζεται με την μορφή ηγεμονισμού σε τομείς όπως, η διαδικασίες σχηματισμού των συγκροτημάτων, η διακύμανση του ύψους των αμοιβών κ.α.. Στο σχεσιακό δίκτυο που αναπτύσσεται μεταξύ μουσικού και ακροατή ο ηγεμονισμός είναι αμφίσημος καθώς ο πελάτης πληρώνοντας συμμετέχει ενεργά στην διαμόρφωση της επιτέλεσης ενώ ο ταυτόχρονα ο

σκοπός του μουσικού είναι η απόσπαση του μεγαλύτερου δυνατού χρηματικού ποσού από τον πρώτο. Τα εξουσιαστικά πλέγματα που εμφανίζονται μέσα στις διαδικασίες επαγγελματοποίησης άπτονται του εγχειρήματος του Michel Foucault, που εξετάζει την εξουσία ως παραγωγική δύναμη μέσα στους κοινωνικούς ιστούς που «διασχίζει τα πράγματα, παράγει πράγματα, επιφέρει ηδονή, μορφές γνώσης, παράγει λόγο», ένα «παραγωγικό πλέγμα που καλύπτει ολόκληρο το κοινωνικό σώμα και όχι αρνητική βαθμίδα που ρόλος της είναι η καταπίεση» (1987: 21). Η συγκεκριμένη σύλληψη της εξουσίας λειτουργεί συγκροτητικά για το υποκείμενο δημιουργώντας ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο παύει να δρα ως ανιστορική - προϋπάρχουσα υπόσταση, αλλά ως προϊόν συγκεκριμένων ιστορικών συγκυριών, καθορισμένου από μια σειρά λόγων και προμηθευμένου με επιθυμίες.

Τέλος, στα πλαίσια της συγκεκριμένης έρευνας, η έννοια της επαγγελματοποίησης της εκτέλεσης του μπουζουκιού, εξετάζεται ως η εισαγωγή της σε εργασιακές συνθήκες μέσα στις οποίες διαφοροποιείται από τον «φυσικό κόσμο» και αποκτά έναν τελεολογικό χαρακτήρα ο οποίος διευκολύνεται με ένα ρυθμό που «δεν είναι πλέον φυσικός, αλλά τεχνητός και προκύπτει από τον συντονισμό των καταλληλότερων – από τη σκοπιά της εργασιακής διαδικασίας-κινήσεων, της χρονικής τους διαδοχής κλπ. και των λιγότερο επίπονων χειρισμών για τον εργαζόμενο» (Lukacs, 2018: 33). Οι όψεις αυτές εντοπίζονται τόσο σε επίπεδο ζωντανών επιτελέσεων (ωράριο, τήρηση προτεραιότητας παραγγελιών) όσο και κατά τις διαδικασίες των ηχογραφήσεων (οικονομία υλικών και χρόνου, συντονισμός των εκτελεστών, προσαρμογή τραγουδιών στην κατάλληλη διάρκεια κτλ.).

Η επαγγελματοποίηση και οι δράσεις επαγγελματισμού που εμφανίζονται ταυτόχρονα ως αιτίες και αποτελέσματα της πρώτης, επιφέρουν έναν λειτουργικό μετασχηματισμό στις κοινωνικές ανάγκες που ικανοποιεί η οργανοπαιξία του μπουζουκιού στα χρόνια του μεσοπολέμου. Εμφανίζεται ένα νέο πεδίο δράσης για τα υποκείμενα, στο οποίο οι τελετουργικές όψεις της οργανοπαιξίας αντικαθιστώνται ως ένα βαθμό από πρακτικές κατανάλωσης, αναπροσαρμόζοντας με αυτό τον τρόπο, τους όρους ταυτοτικής επικύρωσης στο εσωτερικό αυτών των διαδικασιών.

Δεύτερο κεφάλαιο

Ιστορικό & Κοινωνικό πλαίσιο

2.1 Βιομηχανική ανάπτυξη

Οι δυσκολίες που εμφανίζονται στην περιοδολόγηση της διαδικασίας εκβιομηχάνισης του ελληνικού κράτους οφείλονται στο γεγονός ότι στην Ελλάδα δεν καταγράφονται εμφανείς ρίξεις και τομές στον τρόπο διαβίωσης και παραγωγής, ως αποτελέσματα της βιομηχανικής επανάστασης. Οι διεργασίες χαρακτηρίζονται από βραδύτητα και αποσπασματικότητα ενώ σε μια προσπάθεια χρονολόγησης και οριοθέτησης η Λίλα Λεοντίδου αναφέρει ότι «παρ' όλες τις διαφωνίες της ελληνικής ιστοριογραφίας ως προς τις απαρχές της εκβιομηχάνισης, το διάστημα 1880 – 1922 θεωρείται συνήθως ως εποχή μεταβατική, από μίαν αγροτική σε μια βιομηχανική κοινωνία» (1989: 96).

Το επίκεντρο της ελληνικής εκβιομηχάνισης τοποθετείται στο λιμάνι του Πειραιά, το ελληνικό Μάντσεστερ⁷ που, με την εισαγωγή και την εδραίωση της ατμοκίνητης βιομηχανίας «σηματοδοτείται η μετάβαση σε μια νέα περίοδο βιομηχανικής ακμής όπου οι μικρές βιοτεχνίες και τα εργαστήρια με ολιγάριθμο προσωπικό, πλαισιώθηκαν από μεγαλύτερες μονάδες, με περισσότερους εργάτες και εξειδικευμένο προσωπικό» (Κυραμαργιού, 2019: 36). Το ναυπηγείο Βασιλειάδη, το ατμοκίνητο σαπωνοποιείο των αδερφών Ζαβογιάννη, το ελαιουργείο – σαπωνοποιείο του Γ. Σαραιντάρη, το τσιμεντοποιείο Ζαβογιάννη – Ζαμάνη, μια σειρά από πιο «ελαφρές» βιομηχανίες κλωστοϋφαντουργίας, βυρσοδεψίας κ.α. και φυσικά η Εταιρία Χημικών Λιπασμάτων, συνθέτουν την εικόνα της Ηετιώνειας ακτής μεταμορφώνοντας την σε μια ραγδαίως αναπτυσσόμενη βιομηχανική ζώνη. Η εξέλιξη της πόλης σε δημογραφικό επίπεδο είναι ταχύτατη: από 1.000 περίπου ανθρώπους το 1836 θα φτάσει 11.000 το 1870, 50.000 το 1896, 73.000 το 1907. Το ποσοστό ετήσιας δημογραφικής αύξησης του Πειραιά κυμαίνεται στο 4,9% την περίοδο 1856-

⁷ Όπως αναφέρει ο Τσοκόπουλος, «ο χαρακτηρισμός αυτός δεν προήλθε από την τοπική κοινωνία, αλλά από εξωτερικούς παρατηρητές της Πειραιϊκής εκβιομηχάνισης, ενώ ταυτόχρονα επισημαίνει ότι ο παραλληλισμός με ένα πρότυπο που έχει διεθνή συμβολική σημασία είναι συνηθισμένος τρόπος αναγωγής στις λεγόμενες αναπτυσσόμενες κοινωνίες» (2016: 105).

1907 και είναι σημαντικά υψηλότερο απ' αυτό της Αθήνας (3,4%), της Πάτρας (1,8%) και της Ερμούπολης (0,1%)⁸.

Ο πυρήνας της βιομηχανικής – οικονομικής ανάπτυξης και κατ'επέκταση του δημογραφικού και οικιστικού μετασχηματισμού της πόλης εντοπίζεται κυρίως στην περιοχή της Δραπετσώνας και στις δυτικές προσκείμενες στο λιμάνι περιοχές⁹. Ο οικιστικός μετασχηματισμός ως αποτέλεσμα της άφιξης χιλιάδων μεταναστών από την νησιωτική και ηπειρωτική Ελλάδα, αφορά στην μετατροπή του σχεδόν ακατοίκητου χώρου της Δραπετσώνας σε ζώνη κατοικίας που αποτελούνταν κυρίως από αυτοσχέδια παραπήγματα. Η μετατροπή αυτή δεν πραγματοποιήθηκε με βάση κάποιο οργανωμένο κρατικό σχεδιασμό αλλά έγινε άναρχα με όρους αυτοστέγασης, καταπατώντας τους ελεύθερους χώρους γύρω από τις βιοτεχνίες και τα εργοστάσια:

«Αι εργατικά κατοικίαι των μεγάλων βιομηχανικών κέντρων, όπου αι εργατικά τάξεις αποτελούσι το μεγαλύτερον μέρος του πληθυσμού (Πειραιεύς, Σύρος κλπ.) αποτελούνται γενικώς σχεδόν από στενόχωρους, χαμηλάς, σκοτεινάς, ανηλίους και άνευ αερισμού βρωμεράς τρώγλας, αίτινες καίτοι στερούμεναι όλων των υγιεινών συνθηκών, προτιμώνται παρά των εργατών, είτε ένεκα της προς τα εργοστάσια εις α εργάζονται γειτνιάσεως αυτών, είτε και ένεκα του μικρού ενοικίου το οποίον διατίθεται δια την κατοικίαν υπό του μη ορθοφρονούντος εργάτου».¹⁰

Οι ακατάλληλες συνθήκες στέγασης, η έλλειψη αποχετευτικού δικτύου και επαρκούς ύδρευσης, σε συνδυασμό με τη μολυσμένη ατμόσφαιρα και τις άθλιες εργασιακές συνθήκες, συνθέτουν ένα περιβάλλον στο οποίο ευνοούνται οι αρρώστιες και οι επιδημίες¹¹.

⁸ Για τα στατιστικά στοιχεία βλ. Παπαστεφανάκη, 2009.

⁹ Η απόφαση να χτιστούν τα εργοστάσια δίπλα στο λιμάνι της Δραπετσώνας βασίστηκε στους νόμους του Thuenen περί εγκαταστάσεως των βιομηχανιών, δηλ σε μια θεωρία που έλεγε ότι πρέπει να έχουν δικό τους λιμάνι και δικιά τους αποβάθρα (Κουτελάκης & Φώσκολου, 1991: 106)

¹⁰ Απόσπασμα από τις γενικές εκθέσεις των επιθεωρητών εργασίας του έτους 1913 (Λιάκος, 2016: 34).

¹¹ Ενδεικτικά, το 1906 στον Πειραιά σημειώνονται 1725 θάνατοι εκ των οποίων οι 286 από ευλογιά, οι 165 από φυματίωση και οι 45 από τυφώδη πυρετό. Βλ. Παπαστεφανάκη, ό. π.: 63).

Τις συνθήκες της οικιστικής υποβάθμισης έρχεται να συμπληρώσει ένα ευρύ δίκτυο τεκέδων και καταγωγίων που αναπτύσσεται γύρω από το δημοτικό πορνείο των Βούρλων, το οποίο ανεγέρθηκε στην περιοχή το 1876, σε μια προσπάθεια της δημοτικής αρχής για εξεύρεση λύσης σε σχέση με το πρόβλημα της πεζοδρομιακής πορνείας που ήκμαζε στην ευρύτερη περιοχή του λιμανιού. Η εγκατάσταση των πορνείων και η ταυτόχρονη εμφάνιση των τεκέδων και των καταγωγίων γύρω από αυτά εισάγουν ένα σύστημα πρακτικών και δράσεων που έχουν άμεση σχέση με την ψυχαγωγία των εργατών του λιμανιού που, «στον Τύπο της εποχής και στην κυρίαρχη αστική αντίληψη, ταυτίστηκε με το κοινωνικό περιθώριο, την ανηθικότητα και την εγκληματικότητα, ολοκληρώνοντας τον μετασχηματισμό της έρημης περιοχής σε έναν βοηθητικό και ταυτόχρονα υποβαθμισμένο χώρο, απαραίτητο στην πόλη, αλλά αναγκαίο να παραμείνει κρυμμένος πίσω από τα φουγάρα των εργοστασίων που συνεχώς αυξάνονταν» (Κυραμαργιού: 50). Ένα πλήθος άρθρων, μονόστηλων, ειδήσεων αφορούν στις συνθήκες παραβατικότητας που κυριαρχούν στην περιοχή της Δραπετσώνας σκιαγραφώντας μια εικόνα αγριότητας και έντονης εγκληματικότητας¹². Τέλος, η ίδρυση των δημοτικών σφαγείων (1881) και η μεταφορά του νεκροταφείου (1910) ενώ συνιστούν απαραίτητες λειτουργίες της πόλης οδηγούν στην περαιτέρω υποβάθμιση της περιοχής.

Σταδιακά, η ανάπτυξη του αστικού τρόπου παραγωγής, σε συνδυασμό με τα υποπροϊόντα που προκύπτουν από αυτήν (οικιστική υποβάθμιση, άσχημες συνθήκες διαβίωσης κ.τ.λ.) προκαλούν την προλεταριοποίηση του πληθυσμού, με το εργατικό δυναμικό του δευτερογενούς τομέα να αποτελείται περισσότερο από ένα πλήθος περιπλανώμενων εργατών, περαστικών από τα διάφορα εργοστάσια, απόντων από τα σωματεία, που ζει σε συνθήκες εργασιακής προσωρινότητας και αστάθειας.

¹² Ένα μεγάλο μέρος αυτής της αρθογραφίας είναι συγκεντρωμένο στην έρευνα της Ελένης Κυραμαργιού (2019) και στο βιβλίο του Κώστα Βλησίδη (2004).

2.2 Η άφιξη των προσφύγων

Το σκηνικό της εξαθλίωσης, εντείνεται με την άφιξη και εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων λόγω των έντονων προβλημάτων που προκύπτουν σε σχέση με την οικιστική και εργασιακή τους αποκατάσταση.¹³ Το διάστημα 1922 – 1940, το οποίο η Λεοντίδου χαρακτηρίζει ως τα χρόνια της «άγριας αστικοποίησης» (1989: 151), αποτελεί μια περίοδο έντονων πολιτικών, κοινωνικών, πολεοδομικών και οικονομικών μετασχηματισμών, ένα πεδίο αλλαγών στο οποίο οι προσφυγικοί πληθυσμοί κατέχουν κεντρικό ρόλο.

Τα πρώτα χρόνια, μέσα σε μια κατάσταση διαρκούς κινητικότητας, οι περισσότεροι προσφυγικοί πληθυσμοί μετακινούνταν επανειλημμένα σε διάφορες πόλεις ή περιοχές, με τις μετακινήσεις αυτές να περιορίζονται σταδιακά ως το 1928, στα πλαίσια εφαρμογής των σχεδιασμών αστικής και αγροτικής αποκατάστασης¹⁴ και εντός ενός συγκρουσιακού πεδίου που σχηματίζεται μεταξύ προσφυγικών και γηγενών πληθυσμών¹⁵. Οι τόποι και ο τρόπος εγκατάστασης των προσφύγων αποτελούσαν δείκτες της κοινωνικής τους διαστρωμάτωσης, αντικατοπτρίζοντας τα νέα και ως ένα βαθμό, τα προηγούμενα ταξικά επίπεδα. Περίπου 25.000 πρόσφυγες εγκαθίστανται στην

¹³ Δεν επιχειρείται εδώ μια αναλυτική παράθεση των ποσοτικών και στατιστικών στοιχείων των προσφυγικών ροών του 1922. Για το προσφυγικό ζήτημα και τις δημογραφικές, οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις του βλ. ενδεικτικά, Λιάκος, Α. επιμ. (2011). *Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά*. Αθήνα: Νεφέλη.

¹⁴ Οι φορείς που ανέλαβαν το έργο της περίθαλψης των προσφύγων ήταν αρχικά το Ταμείο Περιθάλψεως Προσφύγων με φιλανθρωπικό χαρακτήρα και μετά το 1924 η Επιτροπή Αποκατάστασης Προσφύγων που λειτουργεί υπό την άμεση εποπτεία της Κοινωνίας των Εθνών και έχει σαν κύριο στόχο την: οριστική και αμετάκλητη αποκατάσταση των προσφύγων σε παραγωγική εργασία, με όρο την τελική εξόφληση των χορηγούμενων δανείων από τους πρόσφυγες. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους παραπάνω οργανισμούς και τις δράσεις τους βλ. Λεοντίδου (1989) & Λιάκος (2011).

¹⁵ Παράλληλα με την κίνηση των προσφυγικών ομάδων πραγματοποιούνται και μετακινήσεις ντόπιων πληθυσμών, με τους πρόσφυγες να «διώχνουν» τους ντόπιους πληθυσμούς από τα αστικά κέντρα και τους γηγενείς να αποθαρρύνουν την προσφυγική εγκατάσταση όπου μπορούσαν, ή έστω να εμποδίζουν ως ένα σημείο την αφομοίωση τους μέσω μιας σειράς αντιλήψεων, στάσεων και συμπεριφορών προσκείμενων σε όψεις κοινωνικού ρατσισμού. Βλ σχετικά Λεοντίδου, ό. π.: 161 – 165.

περιοχή της Δραπετσώνας,¹⁶ οι οποίοι αντιπροσώπευαν εκείνα τα τμήματα του πληθυσμού που «έφτασαν στην ελληνική επικράτεια χωρίς να καταφέρουν να διασώσουν τη μικρή περιουσία που διέθεταν, και κυρίως άνθρωποι που δεν είχαν ιδιαίτερα περιουσιακά στοιχεία και οικονομική άνεση και στην προγενέστερη περίοδο της ζωής τους» (Κυραμαργιού, 2019: 113).

Το ζήτημα της στέγασης των προσφύγων αντιμετωπίζεται προσωρινά με επίταξη δημοσίων κτιρίων, εκκλησιών ενώ παράγκες και σκηνές γεμίζουν τα κενά οικόπεδα του αστικού χώρου. Η εγκατάσταση των προσφύγων ήταν ζήτημα που βρισκόταν σε άμεση εξάρτηση με τις διαδικασίες της επαγγελματικής τους αποκατάστασης. Ένα μεγάλο ποσοστό από τον πληθυσμό των προσφύγων, περιλαμβάνει άτομα αστικής καταγωγής που προέρχονταν από εργασιακά περιβάλλοντα σχετικά με το εμπόριο, την βιομηχανία και τα ελεύθερα επαγγέλματα. Ορισμένα τμήματα του πληθυσμού καταφέρνουν να λάβουν τα προσφυγικά δάνεια που χορηγεί η Εθνική Τράπεζα,¹⁷ επιτρέποντας τους έτσι, την σύσταση εμπορικών καταστημάτων, μικρών βιοτεχνιών και εργαστηρίων, κάτι που δεν συμβαίνει με το μεγαλύτερο μέρος του, ασθενέστερου οικονομικά, προσφυγικού πληθυσμού της Δραπετσώνας ο οποίος οδηγείται στις πόρτες των εργοστασίων και κατά συνέπεια στην προλεταριοποίηση. Η Λεοντίδου αναφέρει ότι «στην θέση του περιπλανώμενου εργάτη, του περαστικού και του μετανάστη αναδύεται ένα πολυπληθές περιστασιακό προλεταριάτο και μια εργατική τάξη» (ό. π.: 185) που επανδρώνει το βιομηχανικό μέτωπο του Πειραιά.

Ωστόσο, οι διαφορές που παρουσιάζουν οι πληθυσμοί των αφιχθέντων από τους ντόπιους, σε επίπεδο επαγγελματικής και κοινωνικής οργάνωσης είναι αρκετές ώστε να εμπλουτιστεί η συνοικία της Δραπετσώνας με νέες ειδικότητες, κυρίως άτυπης οικονομικής φύσεως, όπως διάφορα μικρά εργαστήρια,

¹⁶ Η επιλογή της Δραπετσώνας ως τόπου εγκατάστασης των προσφύγων συνδέεται με την γεωγραφική της θέση, την λειτουργία της βιομηχανικής ζώνης, αλλά και την ύπαρξη ελεύθερου χώρου για την δημιουργία των προσφυγικών παραπηγμάτων (Κυραμαργιού, 2019: 105)

¹⁷ Σύμφωνα με τον Αντώνη Λιάκο, η πολιτική χορήγησης δανείων με σκοπό την ενθάρρυνση της μικροϊδιοκτησίας και μικρής παραγωγής, εκκινούσε από ιδεολογικούς και πολιτικούς φόβους για την κοινωνική αντιπαράθεση που θα δημιουργούσε η ύπαρξη προλεταριάτου, προθέσεις που εν τέλει δεν θα φέρουν τα ανάλογα αποτελέσματα. (2016: 53 – 55)

παντοπωλεία, συνοικιακά καφενεία που στεγάζονταν σε πολύ μικρούς χώρους, τμήματα των παραπηγμάτων ή αυτοσχέδιους πάγκους. Ταυτόχρονα, λόγω του άφθονου εργατικού δυναμικού, κάποιοι προσφυγές που είχαν εγκατασταθεί σε άλλες περιοχές και είχαν λάβει τις δανειοδοτήσεις, δημιουργούν στον ευρύτερο συνοικισμό της Δραπετσώνας μια σειρά από μικρά εργοστάσια και βιοτεχνίες κεραμικών, ταπητουργίας, υφαντουργίας κ.α., στα οποία απασχολούσαν κυρίως προσφυγικό πληθυσμό, κυρίως λόγω των ειδικευμένων γνώσεων που απαιτούνταν. Όπως επισημαίνει η Λεοντίδου ο «χώρος αποκτά υπόσταση, μετασχηματίζεται από δρώντα κοινωνικά υποκείμενα και επηρεάζει με τη σειρά του τη δράση τους» (1989: 293). Γενικά, η άφιξη των προσφύγων σηματοδοτεί μια μετάβαση από την συνθήκη περιστασιακής απασχόλησης των εργατών στο σχηματισμό μιας μαζικής εργατικής τάξης, καθώς σύμφωνα με τον Αντώνη Λιάκο πρόκειται για έναν πληθυσμό «χωρίς αγροτικούς δεσμούς και δυνατότητες επανάκαμψης στο χωριό» (2016: 85) που συνθέτει ένα νέο και σταθερό εργατικό δυναμικό. Ο Πειραιάς, από τα τέλη του 19^{ου} έως τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, θα ταυτιστεί με την ελληνική εκβιομηχάνιση και το σχηματισμό ενός ετερογενούς εργατικού δυναμικού, ενός προλεταριάτου στο εσωτερικό του οποίου καταγράφονται και νησίδες υποπρολεταριακής ύπαρξης, που αναπτύσσουν με τη σειρά τους διακριτές πολιτισμικές και κοινωνικές εκφάνσεις.

2.3 Προλεταριοποίηση πληθυσμού

Ο πολυεπίπεδος κοινωνικός διχασμός, απότοκο μια συνεχούς πολιτικής αστάθειας που θα οδηγήσει στην δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου, οδηγεί στην δημιουργία και εδραίωση της περιρρέουσας πολιτικής μυθολογίας της «Βενιζελικής δημοκρατικής παράταξης», αποπροσανατολίζοντας την ιστορική ερευνά από την «συνολική και νηφάλια κριτική θεώρηση του Βενιζελισμού ως σχεδίου καθολικού αστικού εκσυγχρονισμού, εννοούμενου ως σχεδίου εξευρωπαϊσμού ή εκσυγχρονισμού κατά το δυτικό πρότυπο στα πλαίσια του καπιταλισμού και της δυτικής φιλελεύθερης οικονομίας» (Κουσουρής, 2017: 10).

Η περίοδος από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως την έναρξη του Β'Π.Π. χαρακτηρίζεται από μια συγχρονία, ανάμεσα στις διαδικασίες σταδιακής ανέλιξης της ελληνικής αστικής και μικροαστικής τάξης και στην προλεταριοποίηση των εργατικών πληθυσμών που συσσωρεύονται γύρω από τις βιομηχανικές ζώνες. Η ελληνική κοινωνία εμφανίζει σημάδια έντονης πόλωσης, με κύριο χαρακτηριστικό την έλλειψη ενδιάμεσων ταξικών επιπέδων ανάμεσα στους εύπορους αστούς και τα εξαθλιωμένα εργατικά στρώματα, λόγω της ανεπαρκούς ακόμα ανάπτυξης του τριτογενούς τομέα. Οι διαδικασίες εισόδου της Ελλάδας στις καπιταλιστικές δομές παράγωγης με την ανάπτυξη του βιομηχανικού κλάδου συνοδεύεται από την ταυτόχρονη εξέλιξη ενός κρατικού μηχανισμού που έχει σαν στόχο την επίτευξη της κοινωνικής ευταξίας μέσω της εδραίωσης και διατήρησης ταξικών διαρθρώσεων και συγκεκριμένων κανονιστικών προτύπων.

Σχεδόν έναν αιώνα μετά την σύσταση του, το εθνικό κράτος, που με την άφιξη των προσφύγων ταυτίζει για πρώτη φορά τα γεωγραφικά με τα εθνικά του σύνορα, έχει πλέον αναπτύξει όλους εκείνους τους μηχανισμούς διοχέτευσης και εφαρμογής των ιδεολογικών του προτύπων και των πολιτικών του σχεδιασμών και προθέσεων. Η αναπαραγωγή των ταξικών σχέσεων επιτυγχάνεται από ένα διευρυμένο εθνικό εκπαιδευτικό σύστημα που μεταφέρει τα ιδεολογήματα της καθεστηκυίας τάξης στο σύνολο του υφιστάμενου κοινωνικού ιστού. Ταυτόχρονα, η θέσπιση των σχέσεων μισθωτής εργασίας διαδίδοντας ένα «νέο ταξικό ήθος της εγκράτειας, της προσπάθειας, της ευταξίας, της προβλεπτικότητας, του υπολογισμού και της οργάνωσης» (Δαμιανάκος, 2005: 77). Επιπλέον, το κράτος αναπτύσσει μια σειρά από επίσημους η άτυπους ελεγκτικούς και κατασταλτικούς μηχανισμούς, όπως η αστυνόμευση, το «φακέλωμα», οι ομάδες καταδοτών, τραμπούκων κ.α., που σε συνδυασμό με τον εκσυγχρονισμό του σωφρονιστικού συστήματος, συνεισφέρουν στην οριοθέτηση της «κανονικότητας» της δράσης και συμπεριφοράς των πολιτών, πάντα μέσα στα πλαίσια που επιτρέπουν τα ταξικά τους περιθώρια. Υπό αυτό τα πρίσμα, οφείλει να εξεταστεί το ζήτημα της υποπρολεταριοποίησης, μερίδας των κατώτερων στρωμάτων του αστικού ιστού καθώς και η ανάγκη διαιώνισης του κοινωνικού τους στιγματισμού μέσα

από ένα σύστημα που ουσιαστικά κατασκευάζει εγκληματίες και υποθάλπει την παραβατικότητα.

Ο όρος υποπρολεταριάτο ή «λούμπεν προλεταριάτο» χρησιμοποιείται για να δηλώσει εκείνα τα τμήματα του πληθυσμού που βρίσκονται σε κατάσταση απόλυτης φτώχειας και κοινωνικής εξαθλίωσης. Το ζήτημα της διερεύνησης των όρων υποπρολεταριακής ύπαρξης δεν έχει θιχθεί επαρκώς από τους θεωρητικούς του μαρξισμού οι οποίοι προσέγγιζαν το ζήτημα ως υποπροϊόν της καπιταλιστικής δόμησης «δίχως να προβαίνουν σε μια επιστημονική οριοθέτηση της αποκλίνουσας ανομικής συμπεριφοράς του κοινωνικού περιθωρίου και στην ανίχνευση των βαθύτερων κοινωνικών αιτίων της» (Χατζηπαρασκευαΐδης, 1995). Ο Στάθης Δαμιανάκος, εντοπίζει τις διαφοροποιήσεις των κοινωνικών νησίδων που χαρακτηρίζονται από συνθήκες ύπαρξης υποπρολεταριακού τύπου, τις οποίες συνοψίζει σε τρεις τουλάχιστον κατηγορίες: «Πρώτον, τις ομάδες των εκτός νόμου (...), ύστερα, την μάζα των άεργων και περιπλανωμένων λούμπεν – προλετάρων (...) και τέλος, τα πλατιά στρώματα των οποίων η εξουθενωτική δουλειά, η ανασφάλεια της ύπαρξης και η άκρα ένδεια στέκονται εμπόδιο σε μια επαρκή ένταξη τους στην εργατική τάξη» (2003: 111).

Η πρώτη πληθυσμιακή ομάδα περιλαμβάνει άτομα που δρουν σε ένα καθεστώς διαρκούς παραβατικότητας, σε ένα κλειστό κύκλο εγκληματικότητας, ο οποίος ανατροφοδοτείται από ένα σωφρονιστικό σύστημα που σύμφωνα με τον Michel Foucault «καθιστά εφικτή και μάλιστα ευνοεί την οργάνωση ενός περιβάλλοντος από εγκληματίες, αλληλέγγυους ανάμεσα τους, ιεραρχημένους, ολοέτοιμους για μελλοντικές συνενοχές» (1989: 352). Μια σειρά παραμέτρων που σχετίζονται με τις συνθήκες διαβίωσης των κρατουμένων όπως π. χ. η απομόνωση ή η υποχρέωση σε ανώφελη εργασία, σε συνδυασμό με περιοριστικά μέτρα που τους επιβάλλονται μετά την απόλυση και την αδυναμία εξεύρεσης εργασίας εξαιτίας του κοινωνικού στιγματισμού, δημιουργούν «υπάρξεις αφύσικες, ανώφελες και επικίνδυνες» (ό. π.: 351) που σύντομα οδηγούνται στην υποτροπή. Με αυτό τον τρόπο, το σωφρονιστικό σύστημα, φαίνεται να κατασκευάζει εγκληματίες, εξωθώντας τα απολυμένα άτομα σε ολοένα και πιο ανοιχτή σύγκρουση με την κοινωνία, εντάσσοντας τα σε ένα πλαίσιο συνεχούς παραβατικής δράσης, που πλέον αποτελεί την μόνη διέξοδο επιβίωσης. Η συνοχή στο εσωτερικό αυτών των ομάδων ρυθμίζεται από αξιακά

συστήματα που δίνουν μια διαφορετική θεώρηση της «κανονικότητας» των πράξεων, ως αντίδραση στον καθολικό κοινωνικό τους αποκλεισμό.

Στη δεύτερη ομάδα που εντάσσεται στις συνθήκες υποπρολεταριακής ύπαρξης, ανήκουν άτομα που βρίσκονται σε μια κατάσταση «χρόνιας εξαθλίωσης και έχουν απορριφθεί εκτός κοινωνίας από το κατεστημένο κοινωνικοοικονομικό σύστημα» (Δαμιανάκος, ό. π. : 111). Η παθητική αποδοχή αυτής της απόρριψης και κατ' επέκταση της ταξικής τους θέσης, αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό αυτών των νησίδων, στο εσωτερικό των οποίων κυριαρχούν αισθήματα «κατωτερότητας, ανικανότητας και παθητικότητας» (ό. π.: 114). Η ανυπαρξία κάποιου ειδοποιού αξιακού κανόνα και ιδεολογικού προτύπου, που οφείλεται στις συνθήκες απόλυτης ένδειας, αργίας, μοιρολατρίας και εσωτερίκευσης των αισθημάτων κατωτερότητας, έχει σαν αποτέλεσμα, τα άτομα αυτά να εξωθούνται περιστασιακά σε δράσεις που εντάσσονται σε γειτονικά ταξικά περιβάλλοντα, άλλες φορές ρέποντας προς την παρανομία και άλλες σε ανεύρεση προσωρινής εργασίας ή περιστασιακής απασχόλησης.

Η τρίτη υποπρολεταριακή κοινωνική κατηγορία, περιλαμβάνει τις πολυπληθείς ομάδες εργατών των οποίων, εξαιτίας της ανάπτυξης των καπιταλιστικών δομών, δεν επιτυγχάνεται η πλήρης ένταξη στην εργατική προλεταριακή τάξη.¹⁸ Εντοπίζεται μια περιστασιακή σχέση με την εργατική τάξη, καθώς τα άτομα αυτής της κατηγορίας βρίσκονται συχνά σε καταστάσεις ανεργίας ή εποχιακής απασχόλησης. Όμως, σε αντίθεση με την πεσιμιστική και παθητική κοσμοαντίληψη των υποταγμένων στην μοίρα άεργων - υποπρολετάρων, οι εργάτες - υποπρολετάριοι, χαρακτηρίζονται από τις προσπάθειες και την πάλη για μια καλύτερη ζωή. Οι ανομικές συμπεριφορές στις τάξεις αυτών των εξαθλιωμένων άνεργων ή εργαζόμενων εργατών είναι εξαιρετικά σπάνιες, μιας και τα ηθικά και αξιακά τους συστήματα παρουσιάζουν έντονες τάσεις ταύτισης με την εργατική τάξη.

Οι τρεις κοινωνικές κατηγορίες που συνθέτουν την ανθρωπογεωγραφία του υποπρολεταριάτου των αστικών κέντρων, ταυτίζονται στα σημεία που αφορούν στις αντικειμενικές συνθήκες διαβίωσης των ατόμων. Οι

¹⁸ Η Λίλα Λεοντίδου, αναφέρεται σε αυτή την κατηγορία με τον όρο «περιστασιακό» ή «ασταθές» προλεταριάτο και δεν την εντάσσει ξεκάθαρα στις υποπρολεταριακές τάξεις, με τις οποίες ωστόσο μπορεί να βρίσκεται σε επικοινωνία. Βλ σχετικά 1989: 201.

διαφοροποιήσεις τους εντοπίζονται στις διαδικασίες συγκρότησης των αξιακών τους συστημάτων, μέσω των οποίων συντίθεται το ηθικό σύμπαν των υποκειμένων και κατ' επέκταση τα πεδία αναφοράς που ορίζουν τις δράσεις τους. Στις ομάδες των παρανόμων «η χαμένη κοινωνική θέση κατακτάται στους κόλπους του υπό – πολιτισμού, που ευνοεί τις αρρενοπρεπείς, επιθετικές και αρνητικές στάσεις» (ό. π.: 114). Οι άεργοι – υποπρολετάριοι, μη έχοντας αναπτύξει δικό τους αξιακό γνώμονα κινούνται οριακά μεταξύ νομιμότητας – παρανομίας, ενώ τέλος οι εργάτες υποπρολετάριοι επιδιώκουν την ιδεολογική προσέγγιση της εργατικής τάξης, διεκδικώντας καλύτερες συνθήκες ζωής.

Η υποπρολεταριακή ύπαρξη πρέπει να εξετάζεται ως προϊόν κοινωνικής απομόνωσης και ως μια συνθήκη που καλύπτει ένα ευρύ και αρκετά διαφοροποιημένο κοινωνικό σώμα. Η εξαθλίωση ρίχνει άλλες ομάδες στην θλίψη και την παθητική αποδοχή της απώλειας της κοινωνικής τους θέσης και άλλες στην διεκδίκηση και στην προσπάθεια επανακατάκτησής της, σύμφωνα με δράσεις που ορίζονται από διαφορετικούς ηθικούς κόσμους (παρανομία – εργασία). Πρόκειται για μεθοδευμένους μηχανισμούς απόρριψης από πλευράς του αστικού κράτους, που έχουν σαν σκοπό την οριοθέτηση της «φυσιολογικότητας» στις συμπεριφορές των υποκειμένων. Η αστική πρόσληψη αυτών των στρωμάτων ως «κοινωνικά απορρίμματα» λειτουργεί κανονιστικά και προειδοποιητικά προς τις υπόλοιπες κατώτερες τάξεις, επιτρέποντας την «ενδυνάμωση ενός κυρίαρχου μοντέλου *φυσιολογικότητας* απόλυτα εναρμονισμένου με τα συμφέροντα της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων» (Χατζηπαρασκευαΐδης, 1995).

Στην κοινωνική δομή της συνοικίας της Δραπετσώνας και των προαστίων του Πειραιά, στα μεσοπολεμικά χρόνια, καταγράφεται μια εμφανής αριθμητική υπεροχή της εργατικής τάξης και των υποπρολεταριακών ομάδων, ποσοστά που πολλαπλασιάζονται με τις αφίξεις των προσφύγων.¹⁹ Ωστόσο, σύμφωνα με την Λίλα Λεοντίδου, η παρουσία των υποπρολεταριακών πληθυσμών δεν πρέπει να θεωρείται προσωρινό παρεπόμενο της έλευσης των προσφύγων, αλλά, «σταθερό και διαρθρωτικό χαρακτηριστικό της κοινωνικής συγκρότησης» (1989: 189). Οι ομάδες των περιστασιακών ή ασταθών

¹⁹ Για αναλυτικά στοιχεία σχετικά με τον πληθυσμό και την εργασιακή τους απορρόφηση βλ. Κυραμαργιού, 2019: 121 – 139 & Λεοντίδου, 1989: 184 – 194.

προλετάρων, βρίσκονταν διασπασμένες σε διαφορετικούς εργασιακούς χώρους, γεγονός που δεν τους επέτρεπε να συνδικαλιστούν, και άρα να ενταχθούν με μεγαλύτερη επάρκεια στους κόλπους της εργατικής τάξης. Το γεγονός όμως ότι «ακόμα και ο ίδιος εργαζόμενος ήταν ενδεχόμενο να διέρχεται από το προλεταριάτο, τυπικό ή περιστασιακό, τους εργαζόμενους στις μικροϋπηρεσίες, και, ίσως, το υποπρολεταριάτο» (ό. π.: 201), οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μη στεγανούς ταξικούς χώρους που χαρακτηρίζονται από κοινωνική ρευστότητα.

Σταδιακά, από αυτούς τους ταξικούς χώρους, με την μόνιμη πλέον εγκατάσταση των εργατών και τον ερχομό των προσφύγων δημιουργούνται στις παρυφές του Πειραιά και της Αθήνας τα εκτεταμένα λαϊκά και εργατικά προάστια. Οι εργατικές οικογένειες στήριζαν τον προϋπολογισμό τους στην ταυτόχρονη εργασία πολλών μελών τους σε διαφορετικούς εργασιακούς χώρους, συνθέτοντας έτσι μια διαχρονικότητα που δημιούργησε «ένα πλήθος από αλληλοδιεισδύουσες κοινωνικές ομάδες, που μπορεί να αποδοθεί με τον όρο λαϊκά στρώματα» (ό. π.: 201). Μέσα σε αυτές της συνθήκες επιμέρους κοινωνικής κινητικότητας, πάντα μέσα στα όρια της προλεταριακής και υποπρολεταριακής ύπαρξης, πρέπει να αναζητηθούν οι διαδικασίες επαγγελματικής οργάνωσης της οργανοπαιξίας του μπουζουκιού και διαμόρφωσης των αισθητικών προτύπων του «πειραιώτικου ρεμπέτικου». Οι κοινωνικές ομάδες που αναφέρονται παραπάνω συνθέτουν το περιβάλλον μέσα στο οποίο το μπουζούκι είναι λειτουργικό τόσο πριν, όσο και μετά από την είσοδο του στη δισκογραφία και τα λαϊκά κέντρα. Ωστόσο, πρέπει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά σε αυτές τις συνθήκες κοινωνικής κινητικότητας που καταγράφονται στα χαμηλά στρώματα του πληθυσμού, ώστε να επιτραπεί μια βαθύτερη διεύδυση στις συνθήκες σύστασης του κοινού αυτών των επιτελέσεων και της κοινωνικής ασυνάφειας που αυτό εμφανίζει.

2.4 Κοινωνική πολυσθένεια

Η σταδιακή δημιουργία και πληθυσμιακή επικράτηση των λαϊκών στρωμάτων, στα προάστια της Αθήνας και του Πειραιά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, συστήνουν ένα κοινωνικό σύνολο «με συστατικές μονάδες όχι τις επιχειρήσεις, ούτε τα άτομα, αλλά τις οικογένειες οι οποίες συγκεντρώνουν εισοδήματα από περισσότερες από μια δραστηριότητες» (Λιάκος, 2016: 79). Σε αυτή την βάση, το οικογενειακό εισόδημα μπορεί να αποτελέσει κριτήριο ταξικής ένταξης και η θεωρητική ανάλυση να μην εκλαμβάνει το άτομο ως φορέα μιας και μοναδικής ταξικής ιδιότητας, που προκύπτει ως συνάρτηση της θέσης του στην παραγωγική διαδικασία. Αυτή η θεώρηση μπορεί να δεχτεί ότι τα άτομα είναι δυνατόν να βρίσκονται σε μια κατάσταση κινητικότητας, στην οποία οι θέσεις στο σύστημα παραγωγής μοιράζονται ή αλλάζουν, καθιστώντας τον εντοπισμό τους σε οριοθετημένες ομάδες, μια διαδικασία «σε μεγάλο βαθμό αυτονομημένη από τον ίδιο τον προσδιορισμό των ταξικών θέσεων» (Τσουκαλάς, 2005: 151). Στο μέτρο που ένας κοινωνικός φορέας είναι δυνατόν να καταλαμβάνει περισσότερες από μια κοινωνικές θέσεις, μπορεί να κατανοηθεί η περιπλοκότητα και η ασυνάφεια που εμφανίζουν τα σχεσιακά δίκτυα μέσα στα οποία εγγράφονται οι δράσεις των υποκειμένων. Αυτή η ρευστότητα μπορεί να αποτυπωθεί με την έννοια της κοινωνικής «πολυσθένειας», δηλαδή «την δυνατότητα ποικιλομορφίας των ειδικών ταξικών ρόλων» (ό. π.: 190) και την πρόσληψη των ταξικών προδιαγραφών ως «σύνολο ορίων παρά ως δεδομένων κατηγοριοποιητικών προσδιορισμών “καθαρών” ταξικών ρόλων» (ό. π.: 176). Ως πολυσθενείς φορείς αναφέρονται εκείνα τα άτομα, που στη διάρκεια της παραγωγικής τους ζωής, καταλαμβάνουν διαφοροποιημένες κοινωνικές θέσεις, με ενδεχομένως συγκρουόμενα συμφέροντα και προεκτάσεις που έχουν άμεση επιρροή στα κανονιστικά πρότυπα συμπεριφοράς και δράσης τους. Έτσι, το ίδιο άτομο, μπορεί να είναι περιστασιακός εργάτης, εποχικός αγρότης, εργαζόμενος σε μικροεπιχειρήσεις κοκ..

Στην παρούσα εργασία η έννοια της κοινωνικής «πολυσθένειας» χρησιμοποιείται με μια αφαιρετική πρόθεση και με σκοπό την εξέταση της κινητικότητας στα όρια της προλεταριακής και υποπρολεταριακής συνθήκης,

τόσο σε εργασιακό επίπεδο όσο και εντός ενός ευρύτερου πλαισίου κοινωνικών πρακτικών. Έτσι ως φορείς κοινωνικής «πολυσθένειας» για την συγκεκριμένη έρευνα μπορεί να αποτελούν άτομα τα οποία σε διάφορες περιόδους της ζωής τους έχουν υπάρξει εργάτες, άνεργοι, άεργοι ή ακόμα και εμπλεκόμενοι σε παράνομες δράσεις και πρακτικές.

Οι κοινωνικές ομάδες που συνθέτουν το περιβάλλον μέσα στο οποίο χρησιμοποιείται το μπουζούκι αποτελούνται ως επί το πλείστον από άτομα που χαρακτηρίζονται από την παραπάνω συνθήκη. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Μάρκου Βαμβακάρη ο οποίος αποτελεί τυπικό παράδειγμα υποπρολεταρίας ύπαρξης ενός περιστασιακού ανθρακεργάτη του λιμανιού, που αργότερα βρίσκει πιο μόνιμη εργασιακή απασχόληση στα σφαγεία Πειραιώς και Αθηνών, ενώ σταδιακά αρχίζει να αναγνωρίζεται και να έχει εισόδημα ως μουσικός, επιδιδόμενος ταυτόχρονα σε παράνομες πρακτικές στους τεκέδες και στα πορνεία των Βούργλων με αποτέλεσμα να καταδιώκεται συχνά από τις αστυνομικές αρχές. Επίσης, ο Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας) συνιστά μια περίπτωση ειδικευμένου εργάτη στο εργοστάσιο Λιπασμάτων, που είχε καταδικαστεί και φυλακιστεί για μεγάλο διάστημα λόγω της εμπλοκής του σε πρακτικές λαθρεμπορίου. Αυτό το καθεστώς κοινωνικής και εργασιακής «πολυσθένειας» είναι κοινό χαρακτηριστικό για τους περισσότερους από τους πρώτους δημιουργούς και οργανοπαίκτες του ρεμπέτικου και ίσως να είναι το στοιχείο που τους διαφοροποιεί τόσο από την προηγούμενη κατάσταση που θέλει το μπουζούκι να λειτουργεί σε ένα κλειστό κύκλο παρανομίας, όσο και από την επόμενη, στην οποία η οργανοπαιξία εμφανίζεται ως αποκλειστικό μέσο βιοπορισμού. Ταυτόχρονα, η κινητικότητα αυτών των ατόμων σε διαφορετικά περιβάλλοντα, αποτελεί ένα δείκτη της πιθανής παρουσίας του οργάνου και ταυτόχρονα τεκμήριο των κοινωνικών τους συναναστροφών και εν μέρει του κοινού τους στα λαϊκά μαγαζιά. Με αυτό τον τρόπο, την αναζήτηση δηλαδή του εύρους της κοινωνικής «πολυσθένειας» αυτών των ατόμων, στοιχειοθετείται ως ένα βαθμό η ανασύσταση του κοινωνικού εύρους του ακροατηρίου τους.

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι δεν επιχειρείται μια αποποίηση των μοντέλων κατηγοριοποιήσεων και θεωρητικών προσεγγίσεων, οι οποίες είναι απαραίτητες στην ερμηνεία και κατανόηση των κοινωνικών φαινομένων. Από την άλλη πλευρά, είναι πλέον σαφές ότι η ταξική κατάταξη, για να καταστεί

ερμηνευτικό εργαλείο, οφείλει να λάβει μια απόσταση από την κοινωνική πραγματικότητα, να αποτελέσει δηλαδή θεωρητική αφαίρεση της τελευταίας. Η χρήση αυτού του θεωρητικού μοντέλου από την παρούσα έρευνα, έχει σαν σκοπό την πληρέστερη ανασύσταση του κοινωνικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο καταγράφεται η χρήση μπουζουκιού τα χρόνια του μεσοπολέμου. Αποτελεί ένα ερμηνευτικό εργαλείο της κινητικότητας των υποκειμένων μεταξύ προλεταριακής και υποπρολεταριακής ύπαρξης, καθώς επίσης και μεταξύ των τριών κατηγοριών της τελευταίας. Έτσι είναι δυνατόν να εντοπιστούν τα κοινωνικά δίκτυα επικοινωνίας του μπουζουκιού και οι νησίδες από τις οποίες αντλεί το κοινό και το ακροατήριο του, κατά τις διεργασίες επαγγελματοποίησης του.

Τρίτο κεφάλαιο

Η χωροταξία του μπουζουκιού

3.1. Προ - αστική χωροταξία

Η παρουσία του μπουζουκιού εμφανίζεται σε ένα πλήθος περιηγητικών αναφορών, ποιημάτων, τραγουδιών, ακουαρέλων, ενθυμημάτων και αφηγήσεων κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, μέσα από το οποίο καταγράφονται πτυχές του ρεπερτορίου του, της κοινωνικής του ενσωμάτωσης και γενικότερα της χρήσης του από κομπανίες ή μεμονωμένους μουσικούς σε πανηγύρια, λαϊκές γιορτές και ιδιωτικά γλέντια.²⁰ Η γενικευμένη χρήση του οργάνου από ετερόκλητες κοινωνικές ομάδες τις οποίες αποτελούν, στρατιωτικοί, υποψήφιοι βουλευτές, έγκλειστοι, ληστές, χωρικοί κ.α.²¹ καταγράφεται κυρίως στην περιοχή της Πελοποννήσου, τόπο καταγωγής και δραστηριοποίησης ενός μεγάλου αριθμού σημαντικών οργανοποιών, στοιχείο που επικυρώνει την μακρά παράδοση του στο συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο. Η περίοδος μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μπορεί να οριστεί ως η προ - αστική συνθήκη χρήσης του οργάνου στην ελληνική ύπαιθρο, στα χωριά και στα μικρά αστικά κέντρα, όπου κυριαρχούσε ο αγροτικός και κτηνοτροφικός τρόπος παραγωγής.

²⁰ Τα συγκεκριμένα στοιχεία αποτελούν πηγές άντλησης σημαντικών πληροφοριών σχετικών με τις πολιτισμικές πρακτικές, ωστόσο, θα πρέπει να εξετάζονται σε συνάρτηση με τα ιδεολογικά πρότυπα που επιβάλλουν οι πολιτικές διαδικασίες θέσπισης των ευρωπαϊκών εθνών - κρατών, σύμφωνα με τα οποία «η νεοελληνική ταυτότητα προκύπτει μέσα από την διελκυστίνδα δυο εκδοχών του ρομαντισμού: από τη μια πλευρά το εξ Ευρώπης φιλελληνικό μοντέλο, που προτάσσει τα αρχαιοελληνικά ιδεώδη και από την άλλη το αυτόχθον αφήγημα της ιστορικής συνέχειας, η οποία στην πορεία ενσωματώνει και την βυζαντινή πολιτισμική κληρονομιά» (Κοκκώνης, 2017: 13).

²¹ Σχετικά με αυτή τη διευρυμένη χρήση του μπουζουκιού στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, βλ. Κουρούσης, 2013: 53 - 56. Πρόκειται για μια σημαντική έρευνα της προϊστορίας του μπουζουκιού, μέσα στα πλαίσια της οποίας ο συγγραφέας κατόρθωσε να συγκεντρώσει ένα σημαντικό αριθμό μαρτυριών, αφηγήσεων και άρθρων, προσφέροντας μια ικανοποιητική εικόνα του κοινωνικού εύρους λειτουργικότητας του μπουζουκιού.

Τα κύματα της εσωτερικής μετανάστευσης κατευθύνουν ένα σημαντικό μέρος του αγροτικού πληθυσμού στα αναπτυσσόμενα βιομηχανικά κέντρα, όπου σταδιακά οδηγείται στην προλεταριοποίηση. Όπως είναι φυσικό τα ξεριζωμένα πλήθη μεταφέρουν μαζί τους τα πολιτισμικά στοιχεία της καταγωγής τους, «σε κάθε περίπτωση όμως είναι ανίκανα να ανασυνθέσουν τα οικεία πολιτισμικά περιβάλλοντα μέσα στον αστικό περίγυρο που θα τα απορροφήσει» (Τερζάκης, 1990: 82). Η εγκατάσταση στις πόλεις δεν συνοδεύεται από διαδικασίες ρήξης – τομής στην δράση και στη συμπεριφορά των ατόμων, «παρά μόνο με αναπροσαρμογή της συμπεριφοράς αυτής σε νέες κανονικότητες (...) που πολλές φορές καταλήγει σε ασυνέχεια, σε δυσλειτουργική πρόσληψη του καινούργιου σε σχέση με το παλιό» (Παπαχριστόπουλος, 2004: 38 – 39). Τα νέα κοινωνιολογικά δεδομένα που φέρνουν η βίαιη αστικοποίηση και η προδιαγεγραμμένη περιθωριοποίηση του πληθυσμού, κατευθύνουν τις πολιτισμικές του πρακτικές σε μια καινούργια χωροταξία, προσαρμοσμένη στις αστικές συνθήκες και σε μεγάλο βαθμό διαμορφωμένη από αυτές. Οι συνθήκες εξαθλίωσης, το βίωμα του αποκλεισμού και η διαρκής αίσθηση της προσωρινότητας και του εφήμερου σε όλες της πτυχές της ζωής, διαμορφώνουν ένα νέο κύκλο χρήσης του μπουζουκιού που συνδέεται άμεσα με τον κόσμο της εγκληματικότητας, της βίας, του εγκλεισμού και της αεργίας, συστατικά στοιχεία μιας κουλτούρας που εμφανίζεται ως αποτέλεσμα της κοινής καταστροφικής μοίρας αυτών των ατόμων.

Η αστική χωροταξία του μπουζουκιού εντοπίζεται στην βιομηχανική περιοχή της Δραπετσώνας και των υπολοίπων εργατικών προαστίων του λιμανιού του Πειραιά και οργανώνεται γύρω από δυο κομβικούς χώρους - άξονες δράσης των υποκειμένων: το πορνείο των Βούρλων και τους τεκέδες. Μια σειρά από πραγματικές και συμβολικές πρακτικές συνδέονται με αυτούς τους χώρους και κατ' επέκταση με την οργανοπαιξία του μπουζουκιού, συνθέτοντας ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο μια σειρά από ετερογενείς πληθυσμιακές ομάδες διαπραγματεύονται τους όρους της κοινωνικής τους ενσωμάτωσης και επικύρωσης της ιδιαίτερής τους ταυτότητας. Η εκτέλεση του μπουζουκιού δεν αποτελεί μια απλή ψυχαγωγική πρακτική για αυτές τις ομάδες, αλλά μια πολιτισμική διαδικασία συμβολικής ανάπλασης συγκεκριμένων τύπων συμπεριφοράς και κοινωνικής δράσης, μιας νοηματικής συνάφειας μέσα στην

οποία τα δρώντα υποκείμενα «αναγνωρίζουν στοιχεία της προσωπικότητας τους (...) περιχαράκωνουν και επαναδιαπραγματεύονται σταθερές αξιολογικές και συναισθηματικές καταστάσεις» (ό. π.: 42). Οι δράσεις και οι κατηγορίες συμπεριφορών που αναπαριστώνται με την πρακτική της οργανοπαξίας του μπουζουκιού και την ποιητική των ρεμπέτικων τραγουδιών γενικότερα, είναι άμεσα συνδεδεμένες με την νέα χωροταξική τοποθέτηση του οργάνου, και αφορούν σε νταβατζηλίκια, πρακτικές χασιμοποσίας, λαθρεμπόριο κ.α. μέσα σε μια κοινωνική οπτική όπου «έννοιες όπως νόμος και ποινή, εναλλάσσονται ή υποκαθίστανται λειτουργικά από αντίστοιχους γενικευμένους και αόριστους όρους, όπως τιμή, μαγκιά, μπέσα» (ό. π.: 41 – 42), ανταποκρινόμενες στα αντίστοιχα συμβολικά αυτοπροσδιοριστικά αιτήματα των υποκειμένων.

Οι πρώτες προοπτικές επαγγελματικής χρήσης του μπουζουκιού ωριμάζουν μέσα στις παραπάνω κοινωνικές συνθήκες, σε ένα καθεστώς όπου το μπουζούκι εμφανίζεται ως «ιερό» σύμβολο της κοινωνικής δραστηριοποίησης των υποκειμένων, ενώ δεν φαίνεται να απομακρύνεται από αυτή του τη ιδιότητα, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια μετά την είσοδο στη δισκογραφία και στα λαϊκά κέντρα. Γι' αυτό τον λόγο, η εξέταση των όψεων κοινωνικότητας που εγγράφονται στους συγκεκριμένους χώρους, παρέχει σημαντικά στοιχεία στην έρευνα αφού πρόκειται για συγκυρίες που επηρεάζουν άμεσα την δραστηριοποίηση των πρώτων μπουζουξήδων, τόσο στην πορεία προς την επαγγελματοποίηση του οργάνου, όσο και μετά από αυτήν.

3.2. Το πορνείο των Βούρλων

Μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, το κύμα των εσωτερικών μεταναστευτικών πληθυσμών φαίνεται να κυριαρχείται από νεαρούς ή μεσήλικες άνδρες πάνω στους οποίους, οι αγροτικές οικογένειες που παρέμεναν στον τόπο καταγωγής, εναπόθεταν τις ελπίδες τους για υποστήριξη της οικογενειακής οικονομίας. Η εγκατάσταση στον χώρο υποδοχής ήταν περιστασιακή ενώ οι μετακινήσεις από και προς τον τόπο καταγωγής αρκετά συχνές. Στα χρόνια της έντονης εκβιομηχάνισης «η διαρκής αυτή κίνηση καταλαγιάζει ενώ αρχίζει να δημιουργείται στον Πειραιά μια σταθερότερη εργατική δύναμη από νησιώτες, που εγκαθίστανται πια οικογενειακά

συνθέτοντας τα πρώτα στρώματα των αυτοχθόνων κατοίκων» (Λεοντιδου, 1989: 80). Τον ανδροκρατούμενο χώρο του λιμανιού συμπληρώνουν τα πληρώματα των φορτηγών, επιβατηγών ή πολεμικών πλοίων που ελλιμενίζονται όλο και πιο συχνά λόγω της εμπορευματικής και βιομηχανικής ανάπτυξης. Ο Γιώργος Κοκκώνης, προσδιορίζει τον χώρο του λιμανιού ως το «χώρο του άνδρα». Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «ο αστικός τρόπος παραγωγής, σε αντίθεση με την αγροτική - κτηνοτροφική οικονομία που δεν “δίνει λεφτά στην τσέπη” και που πληρώνει “έμμεσα” ή μία φορά τον χρόνο, παρέχει στους άνδρες εργάτες μια οικονομική αυτοδυναμία, δίνοντας τους την δυνατότητα να ξοδέψουν τα λεφτά τους ώστε να «αποφορτιστούν» από το κάματο των πολλών ωρών εργασίας».²²

Η ραγδαία ανάπτυξη του λιμανιού δημιουργεί την ανάγκη τέτοιων χώρων «αποφόρτισης» των εργατών και «υποδοχής» των ναυτικών, επιβάλλοντας την διαμόρφωση ενός μεθοριακού τμήματος της πόλης σε πορνική αγορά, με σκοπό τον περιορισμό της πεζοδρομιακής πορνείας και των παραπηγμάτων – χαμαιτυπείων που, «κατέκλυζαν το λιμάνι και την περιοχή γύρω από τα εργοστάσια, προκαλώντας τις διαμαρτυρίες των κατοίκων και την απαίτηση τους να μεταφερθούν έξω από την πόλη» (Ροδίτη, 2015: 43). Το πορνείο ξεκινά την λειτουργία του το 1876 στην περιοχή των Βούρλων που εκείνη την εποχή ήταν ακόμα ακατοίκητη και σε κοντινή απόσταση από την εκκλησία του Αγίου Διονυσίου και το νεκροταφείο.²³ Το συγκρότημα ήταν περικλειστο με διαρκή αστυνόμευση, ώστε να ελέγχεται η είσοδος των πελατών και ταυτόχρονα να παραμένουν οι γυναίκες σε κατάσταση εγκλεισμού, αποκεκομμένες από τις αντιδράσεις του κοινωνικού περίγυρου. Σταδιακά, τις επόμενες δεκαετίες, ο πολλαπλασιασμός των βιομηχανικών μονάδων και η άφιξη των προσφύγων το 1922, επιφέρουν την δημογραφική ανάπτυξη της

²² Από την εισήγησή του στη μηνιαία σειρά «ΔΙΑΛΟΓΟΙ» του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος, στις 27/03/2019, με θέμα την ιστορία του ρεμπέτικου, που είναι διαθέσιμη στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.youtube.com/watch?v=ANP6DeqLpHk>

²³ Σύμφωνα με το Γιάννη Γιαννιτσιώτη, «ο τοπικός τύπος έβλεπε σε αυτή την παράδοση γειτνίαση τη σύγκρουση δύο γυναικείων κόσμων: της ευσεβείας και της ανηθικότητας. Το τραγικό πρόσωπο της κοινωνίας, η χήρα, ερχόταν αντιμέτωπη με την προσωποποίηση της ανηθικότητας, την πόρνη» (2006: 250)

περιοχής δημιουργώντας την ανάγκη προέκτασης του σχεδίου πόλεως, φέρνοντας έτσι το πορνείο των Βούρλων εντός κατοικημένης ζώνης.

Η εύρυθμη λειτουργία των πορνείων ήταν καθήκον της αστυνομίας, ανάμεσα στα καθήκοντα της οποίας ήταν η προστασία των γυναικών από τους καυγάδες, ο έλεγχος της εισόδου και ο γενικότερος έλεγχος του συγκροτήματος που κατά την διάρκεια της ημέρας ήταν πολυσύχναστος.²⁴ Το ωράριο λειτουργίας ήταν από τις εννέα το πρωί μέχρι τις έντεκα το βράδυ (δώδεκα τους θερινούς μήνες) ενώ τηρούνταν αυστηρά η απαγόρευση εισόδου σε ανήλικους πελάτες.²⁵ Το μίσθωμα για τις γυναίκες δεν ήταν ενιαίο και διαμορφωνόταν ανάλογα με τη ζήτηση τους, την ηλικία τους και την εξωτερική τους εμφάνιση, στοιχεία που τις κατηγοριοποιούσαν στις τρεις πτέρυγες. Οι γυναίκες βρίσκονταν σε κατάσταση εγκλεισμού ενώ όπως αναφέρει η Βασιλική Ροδίτη, «η έξοδος επιτρεπόταν μόνο με έγγραφη άδεια της αστυνομικής αρχής ή όταν συνοδεύονταν από τους προαγωγούς για βραδινή έξοδο» (2015: 71). Τέλος, οι διευθύντριες²⁶ ήταν υπεύθυνες για διοικητικά και πρακτικά θέματα όπως οι προσλήψεις, η καθαριότητα, η απαγόρευση διακίνησης ναρκωτικών, η ενοικίαση των δωματίων στις πόρνες καθώς επίσης και για την είσπραξη του ενοικίου από αυτές.

Ένα συχνό φαινόμενο, μέσα σε αυτή την κοινωνική νησίδα ήταν η δράση των αγαπητικών, δηλαδή ανδρών με τους οποίους οι πόρνες είχαν αναπτύξει συναισθηματικούς δεσμούς: «Δεκαεννέα χρονών έγινα αγαπητικός στο μπουρδέλο μιας Ειρήνης απ' τη Σύμη. Ήτανε στο δεύτερο διαμέρισμα των Βούρλων, η πρώτη μου ερωτική επαφή. Μεγαλύτερη είκοσι εφτά, είκοσι οχτώ χρονών μου 'δινε λεφτά και κουστούμια» (Καίλ, 1978: 91). Οι σχέσεις αυτές

²⁴ Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι γύρω από ένα χώρο όπου η αστυνομική παρουσία είναι συνεχής αναπτύσσεται ένα τόσο μεγάλο δίκτυο παράνομων δραστηριοτήτων (τεκέδες, σωματεμπορία, ναρκωτικά .κ.α.), γεγονός που σε πρώτο βαθμό φαίνεται να συνδέεται με τις σχέσεις του κράτους με τα επιχειρηματικά κυκλώματα σωματεμπορίας και δευτερευόντως με την αδιαφορία των αστυνομικών οργάνων που συχνά διατηρούσαν οικονομικές σχέσεις με μαστροπούς και πόρνες. Βλ. σχετικά: Γιαννιτσιώτης, 2006: 247 - 251

²⁵ Δεν υπήρχε αντίστοιχος ηλικιακός περιορισμός για τις πόρνες, καθώς τα κορίτσια της τρίτης πτέρυγας ξεκινούσαν από την ηλικία των 14. Μάλιστα το ύψος του μισθώματος ήταν αναστρόφως ανάλογο με την ηλικία των κοριτσιών. Βλ. σχετικά: Ροδίτη, 2015: 66-67.

²⁶ Γνωστές ως «τσατσάδες» με γνωστότερη την τραγουδισμένη Ντουντού.

εμπεριείχαν μια αντιστροφή των ρόλων, με την πόρνη να χαρίζει ρούχα ή να δίνει χρήματα στον αγαπητικό, ο οποίος δεν πλήρωνε πλέον για την συνεύρεση. Με αυτό τον τρόπο δημιουργούνταν δυο πόλοι σύγκρουσης μέσα στα Βούρλα, από την μία οι διευθύντριες και οι προαγωγοί και από την άλλη οι αγαπητικοί που με τις πρακτικές τους ζημίωναν οικονομικά τους πρώτους. Τέλος, δεν έλειπαν και οι συγκρούσεις ανάμεσα σε πελάτες που έδειχναν ενδιαφέρον για την ίδια πόρνη: «Μόνο για τον Μάθεση μη μου πεις. Τομάρι. Ας' τονα. Ούτε να τον βλέπω δεν θέλω. Δεν ήτανε καλός άνθρωπος για μένανε. Αυτός είχε μιαν αγαπητικά εκ των υστέρων έμαθα στα Βούρλα, εκεί στα μπουρδέλα, η οποία αυτή ήταν Κρητικιά. Αυτή αγάπαγε εμένανε πάρα πολύ. Εμένα ήθελε, δεν ήθελε αυτόν» (ό. π.: 129).

Στις αφηγήσεις, το πορνείο των Βούρλων προσλαμβάνεται σαν ένα κεντρικό σύμβολο της περιοχής, ένας χώρος αναφοράς για τα υποκείμενα, του οποίου η συμβολή σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο κρίνεται ιδιαιτέρως σημαντική: «Καθόμουνα στο καφενείο μου και πέρναγε η ώρα μου. Να πω ότι θα πήγαινα στον κινηματογράφο; Όχι, δεν πήγαινα. Δεν πηγαίνανε αυτοί οι άνθρωποι. Μάλλον πιο πολύ πήγαιναν στα μπουρδέλα. Μαστουριασμένοι. Με τις κοπέλες εκεί, ένας πολέμαγε να γίνει αγαπητικός, άλλος έλεγε την αγαπάει, άλλος ήθελε να πιάσει γκόμενα, άλλος χίλια δυο μυστήρια τέτοια. Εγώ δεν έμπαινα σε τέτοιο πράγμα. Βλέπεις το χασίσι σου φέρνει όρεξη. Άμα είσαι μαστούρης ανάβουνε τα νεύρα, τα τέτοια, μπορείς να τη φας τη γυναίκα» (ό. π.: 121). Το πορνείο αποτελεί μια κοινωνική αναγκαιότητα για τον ανδρικό πληθυσμό του λιμανιού και συνδέεται άμεσα με την ανάπτυξη μιας σειράς οικονομικών και κοινωνικών δραστηριοτήτων όπως τα γειτονικά καφενεία – καταγώγια, οι ταβέρνες και οι τεκέδες, χώροι γύρω από τους οποίους οργανώνεται η κοινωνικότητα των ανδρών.

Η χρονολογία κατάργησης των πορνείων δεν έχει εξακριβωθεί, με τη Ροδίτη να αναφέρει ότι «κάποιες πηγές δηλώνουν πως αυτό συνέβη το 1937 στα πλαίσια καθαγιασμού της κοινωνίας από το Μεταξά» (2015: 81). Ο Αντώνης Μήλτσος (2001) τοποθετεί την οριστική κατάργηση το 1934, ενώ κάποιες άλλες εκδοχές θέλουν το κλείσιμο του συγκροτήματος και την μετατροπή του σε φυλακές αμέσως μετά την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα (Πισιμίσης, 2010: 38). Όποια και να είναι η χρονιά κατάργησης, γεγονός είναι ότι το δημοτικό

πορνείο των Βούρλων αποτελεί πόλο έλξης ετερογενών κοινωνικών ομάδων που σταδιακά αναπτύσσουν ένα πλέγμα δράσεων και πρακτικών, οικονομικού, ερωτικού και κοινωνικού προσανατολισμού. Τόσο στο εσωτερικό τους όσο και στον περιβάλλοντα χώρο δημιουργείται ένα συγκρουσιακό πεδίο, σε πραγματικό και συμβολικό επίπεδο, όπου προαγωγοί, διευθύντριες, αγαπητικοί, πελάτες, αστυνομικοί, κάτοικοι της περιοχής κ.α.. αγωνίζονται για την ταυτοτική τους επικύρωση και την κοινωνική τους επιβίωση.

3.3. Ο τεκές

Μια από τις πιο διαδεδομένες ψυχαγωγικές πρακτικές στα μεσοπολεμικά αστικά κέντρα και λιμάνια της περιοχής της ανατολικής μεσογείου ήταν η χρήση χασίς, που συχνά πραγματοποιούνταν σε διάφορους ειδικά διαμορφωμένους ή μη χώρους, τους τεκέδες, οι οποίοι άλλοτε πιο οργανωμένοι σε τμήματα καφενείων ή άλλων καταστημάτων και άλλοτε ανοργάνωτοι μέσα σε χαλάσματα, σπηλιές ή εγκαταλελειμμένα κτίρια, προσέλκυαν ένα κοινωνικά ανομοιόμορφο σώμα επισκεπτών. Οι τεκέδες φαίνεται να ταξινομούνται ανάλογα με την ποιότητα των υπηρεσιών (προέλευση χασίς, καθαριότητα, συχνότητα αστυνομικών παρεμβάσεων), στοιχείο που αντανακλάται στην κοινωνική θέση των ατόμων που τους επισκέπτονται: «Εκεί ερχόντουσαν οι πρώτης τάξεως χασικλήδες, δηλαδή οι πιο σοβαροί, οι πιο καλοντυμένοι, οι πιο λεφτάδες, οι πιο κουτσαβάκηδες, εννοώ τα παλληκάρια δηλαδή, ησυχότατοι και αυτοί, δουλεύανε σε δουλειές. Οι εργαζόμενοι. Καλοί άνθρωποι (...) Στου Μίχαλου πήγαιναν οι πιο φίνοι μάγκες. Στου Σάλωνα πήγαιναν οι πιο φουκαράδες, ενώ στου Μίχαλου οι πιο λεφτάδες, οι πιο δερβίσηδες οι πιο καλοί» (Κάλι, ό. π.: 111 - 113).

Όπως φαίνεται, η χρήση χασίς στους τεκέδες αποτελεί μια συνήθεια για ένα μέρος του πληθυσμού που συντίθεται από ένα πλήθος ετερογενών κοινωνικών ομάδων όπως εργάτες, εγκληματίες, διαρρήκτες, επισκέπτες των Βούρλων, κουτσαβάκηδες, κ.α., και που ως «βασική επικοινωνιακή και ψυχαγωγική πρακτική της ομάδας, εμπεριείχε επιμέρους τελεστικές φάσεις, όπως το μαστούρωμα, η οργανοπαιξία, το τραγούδι και ο χορός, οι οποίες στόχευαν στην ένταση της σωματικής και συγκινησιακής διέγερσης και

ευφορίας, όπου ο εαυτός σύγκλινε προς το συλλογικό σώμα της παρέας» (Ζαϊμάκης, 1999: 212). Πρόκειται για μια ιδιαίτερη μορφή συμποσιασμού, όπου παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις τα άτομα «αποστρέφονται τις ιδιότητες της κοινωνικής τους ένταξης και θέσης βάση των οποίων αντίκεινται ως διακριτές, εξωτερικές πλευρές σε μια δυαδική ανταλλαγή, για να εκφράσουν μια ταυτότητα που δεν αντανάκλα την κοινωνική θέση και διαφορά, αλλά μια άλλη, μη κοινωνική (και εν δυνάμει αντί – κοινωνική) ταυτότητα (Παπαταξιάρχης, 1992: 241). Ο χώρος του τεκέ λοιπόν, συστήνεται ως ένα εξισωτικό πεδίο μέσα στο οποίο τα υποκείμενα δρουν απογυμνωμένα από εκείνες τις κοινωνικές τους ιδιότητες βάση των οποίων προσδιορίζονται στον «έξω» κόσμο, δημιουργώντας μια συνθήκη όπου «μέσα από την όσμωση των ατομικών διαφορών και μέσα από την επίτευξη της ταυτότητας, οδηγεί σε μια υψηλότερου τύπου ευταξία» (ό. π.: 237). Έτσι, μια σειρά από κοινωνικούς ρόλους και ιδιότητες, όπως το επάγγελμα, η οικογένεια, η καταγωγή κ.α. παύουν να λειτουργούν προσδιοριστικά για τα υποκείμενα, που πλέον οδηγούνται σε έναν ομοιόμορφο συναισθηματικό κόσμο, μακριά από τις όποιες διαφοροποιήσεις μπορούν να εμφανιστούν ως συναρτήσεις των παραπάνω κοινωνικών δεσμεύσεων.

Υπό αυτό το πρίσμα η εκτέλεση του μπουζουκιού πρέπει να εξεταστεί ως μια επιμέρους τελεστική φάση της πρακτικής της χασισοποσίας που λειτουργεί και αυτή ως εργαλείο συντονισμού και προσανατολισμού της ομάδας προς την κατεύθυνση της εξίσωσης. Στο πλαίσιο αυτό, το μπουζούκι αναδεικνύεται σαν σύμβολο συνοχής της ομάδας, μιας συνάφειας που φαίνεται να ορίζεται ταυτόχρονα και από ένα ιεραρχημένο μοντέλο σχέσεων: «Ένα βράδυ εσυναντηθήκαμε στον τεκέ του Μίχαλου στα Χιώτικα Πειραιώς, έναντι των Βούρλων. Και εγώ ήμουν μέσα. Έπαιζα τόσο πολύ ωραία, ώστε όταν με άκουσε που μπήκε, έμεινε άλαλος. Τόσο πολύ ωραία έπαιζα εντός έξι μηνών. Είχα γίνει άριστος. Είχα γίνει πολύ θεριό στο όργανο. Εγώ μικρότερος εσεβάστηκα την παρουσία του και, αμέσως αφού έκατσε, του δίνω το μπουζούκι και του λέω: Πάρ' το μπάρμπα Νικόλα να παίζεις (...) Μου απαντάει όταν του έδωσα το μπουζούκι: Τι να παίζω παιδί μου εγώ; Παίξε να σ' ακούσω, που παίζεις ωραία. Παίξε κάνα ταξιμάκι ή ζεϊμπέκικο ωραίο, γιατί μ' αρέσεις πολύ» (Κάιλ, ό. π.: 109)

Η παραχώρηση του μπουζουκιού, ως ένδειξη ηλικιακού σεβασμού καθώς και μια σειρά άλλων διαδικαστικών πτυχών της πρακτικής της χασισοποσίας,

όπως η διάταξη των θέσεων, η διαδοχή των οργανοπαικτών και τραγουδιστών μαρτυρούν την ύπαρξη ιεραρχικών μοντέλων τα οποία ρυθμίζουν την τάξη με κριτήριο την συμπεριφορά και τις προσωπικές επιλογές του κάθε ατόμου, δηλαδή της ανθρώπινες και όχι τις κοινωνικές ιδιότητες του υποκειμένου που ευθύνονται για την επικύρωση των ταυτοτήτων του μάγκα, του κουτσαβάκη, του δερβίση κοκ. Από την άλλη, η παρότρυνση προς τον νεότερο και πιο επιδέξιο οργανοπαίκτη να παίξει για να ψυχαγωγήσει την ομάδα είναι δηλωτική του εξισωτικού χαρακτήρα της ομάδας, η οποία τον περιβάλλει με το κύρος της.

Η ταύτιση της εκτέλεσης μπουζουκιού με τους χώρους των τεκέδων επικυρώνεται και από την αντίληψη ότι το πέραςμα από αυτούς τους χώρους αναγνωρίζεται ως ο πλέον σωστός, ίσως και ο μοναδικός τρόπος εκμάθησης του οργάνου: «Για μένα το μόνο σχολείο ήταν ο τεκές, άκουγα τους παλιούς και έπαιζα (...) έπαιζα μπουζούκι μέσα στα μαστούρια, που 'ταν όλοι μαστουρωμένοι, καθόντουσαν και δεν έβγαζε κανένας μιλιά παρά μόνο ακούγανε το όργανο. Το μπουζούκι. Και τους άρεζε» (Κάλ, 1978: 120).

Το μπουζούκι φαίνεται να συνδέεται έντονα με τις ψυχικές καταστάσεις ευφορίας και απόλαυσης που επιδιώκουν τα άτομα μέσα στον τεκέ, μέσα σ' ένα εξισωτικό πλαίσιο αλληλενέργειας στο οποίο ο οργανοπαίκτης αποτελεί μέλος της κοινότητας και δεν απαιτεί οικονομικό αντάλλαγμα για τις υπηρεσίες του.

3.4. Οι «παλιοί»²⁷ μπουζουξήδες

Η κοινωνική καταγωγή και η δράση των παλιών μπουζουξήδων του Πειραιά κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, καταγράφεται σε αρκετά σημεία των αφηγήσεων των ρεμπετών, οι οποίες σχεδόν πάντα περιστρέφονται γύρω από τα ίδια πρόσωπα, αναπλάθοντας έτσι το περιβάλλον μέσα στο οποίο το μπουζούκι ήταν κοινωνικά λειτουργικό. Η παρουσία του μπουζουκιού κατά αυτήν την περίοδο εντοπίζεται εκτός από τους τεκέδες, σε κάποια καφενεία - «καταγώγια» όπως τα χαρακτηρίζει ο Νίκος Μάθησης (Πετρόπουλος 1979: 261 -

²⁷ Ως «παλιοί» ή «πρώτοι» αναφέρονται στο σύνολο σχεδόν των αφηγήσεων, οι μπουζουξήδες που δρουν στον Πειραιά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, πριν την είσοδο του μπουζουκιού στην δισκογραφία.

264) - κυρίως γύρω από την περιοχή των Βούρλων και της αγοράς του Πειραιά στην πλατεία Καραϊσκάκη.

Οι νεότεροι μπουζουξήδες όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Μιχάλης Γενίτσαρης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Δημήτρης Γκόγκος κ.α. αναφέρονται συχνά στις αφηγήσεις στους παλαιότερους οργανοπαίκτες, αυτούς δηλαδή που τους έφεραν σε επαφή με το όργανο, οι κυριότεροι από τους οποίους ήταν οι: Γιώργος Σκούρτης (Τυπογράφος), Απόστολος Ζυμαρίτης, Θανάσης Μανέτας, Μιχάλης Ρεγγίνας, Γιάννης Μιχαλαρέας (Γυαλιάς), Νίκος Σκριβάνος, Σταύρος ο Μηχανικός, το Αντρικάκι (έπαιζε μπαγλαμά), Μιμίκος Μπογιατζής, Τάσος, Χαρίλαος Κερομύτης, μπάρμπα – Νώντας, Νίκος Αϊβαλιώτης, Φάνης, Γιώργος Νιανιούρης, Γιώργος Παράκας, Γαβρήλος, κ.α.²⁸. Οι οργανοπαίκτες αυτοί συνιστούν ένα σχετικά μικρό κύκλο ατόμων, με κοινά κοινωνικά χαρακτηριστικά. Πρόκειται για πρώην κατάδικους (ορισμένοι είχαν καταδικαστεί για βαριά εγκλήματα), παλιούς τεκετζήδες, παπατζήδες, τζογαδόρους, αγαπητικούς, χασικλήδες οι οποίοι αναπαριστώνται μέσα από ένα ευρύ φάσμα ταυτοτήτων που περιλαμβάνει μάγκες, γεροντόμαγκες, μόρτες, νταήδες, κουτσαβάκηδες, ρεμπέτες κ.α. ενώ χαρακτηρίζονται ως αιμοβόροι, εγκληματίες, χασομέρηδες, άνθρωποι της πιάτσας κ.α..

Ο Νίκος Μάθεσης αναφερόμενος στον μπουζουξή Νίκο Σκριβάνο, θυμάται στοιχεία που σχετίζονται με τα τραγούδια που έπαιζαν οι πρώτοι οργανοπαίκτες, οριοθετεί τις κοινωνικές νησίδες, μέσα στις οποίες το μπουζούκι κατέχει κεντρικό ρόλο, επισημαίνοντας παράλληλα την μη - επαγγελματική φύση της οργανοπαιξίας: «...είχε κάνει 20 – 25 χρόνια φυλακή, σκότωσε ένα ενωματάρχη [...] έπαιζε μπουζούκι καλό, τραγούδια ρεμπέτικα που σε νταλκάδιαζαν, τραγούδια μόρτικα της φυλακής, πολύ παλιά τραγούδια. Έπαιζε και ωραία ταξίμια, μάγκικα. Μπουζούκι έπαιζε αυτός, πριν βγούμε στο επάγγελμα μπουζουξήδες [...] δεν υπήρχανε, τότες, μπουζουξήδες επαγγελματίες. Μόνο κάτι παλιοί μάγκες έπαιζαν μπουζούκι, παλιοί κατάδικοι, γεροντόμαγκες, παλιοί τεκετζήδες, μόρτηδες και άλλοι της πιάτσας» (Χατζηδουλής 1990: 90 – 96). Ο Μιχάλης Γενίτσαρης θυμάται κάποιους άλλους

²⁸ Τα ονόματα καταγράφονται όπως αναφέρονται στο Κουρούσης, 2013: 72. Οι αφηγήσεις σχεδόν στο σύνολο τους περιστρέφονται γύρω από τα ίδια άτομα. Βλ ενδεικτικά Κάιλ 1978: 108 & Χατζηδουλής 1996: 37

οργανοπαίκτες, τον Μήτσο Καρυδάκια, τον Σημαρίτη και τον Σταύρο τον Μηχανικό, τονίζοντας: «Αυτοί παίζανε όλοι μπουζούκι, ήταν οι πρώτοι πριν βγει μπουζουξής στη δουλειά επαγγελματίας. [...] αυτά ήταν τα τραγούδια που έπαιζαν οι μπουζουξήδες, ο Μεμέτης, Μωρή Ντουντού και άλλα» (Χατζηδουλής 1990: 133 - 134).

Οι πλέον κομβικοί χώροι συνεύρεσης αυτών των ατόμων καθώς και ενός πιο διευρυμένου κύκλου ανθρώπων με παρεμφερή κοινωνικά χαρακτηριστικά φαίνεται να εντοπίζονται στα καφενεία που διατηρούσε ο Γιώργος Μπάτης στην αγορά του Πειραιά και σε άλλες γειτονικές περιοχές: «...Εκεί στου Καραϊσκάκη ήτανε παραγκάκια τότε, ήτανε μανάβικα, μπακάλικά, χασάπικα, χαρτοπωλεία, κουρεία, είχε κι αυτός ένα μαγαζάκι δύο με δύο μέτρα, πιο μικρό... Και το χε να πούμε καφενεδάκι, με κρεμασμένα δυο – τρία μπουζούκια μέσα κι όλοι οι μάγκες που περνάγανε, Σαλονίκη, Βόλο, Πάτρα, Λάρισα, Καρδίτσα, από όλο τον κόσμο, έπρεπε να περάσουνε οι μάγκες οι παλιοί, να περάσουν από του Μπάτη να πιούνε ένα καφέ. Να πάρουνε το μπουζουκάκι να κάτσουνε μες την παράγκα, απαγορευμένο όργανο, να το παίξουνε, και να πιούν ένα καφέ...»²⁹. Η ατμόσφαιρα που επικρατούσε στα καφενεία του Γιώργου Μπάτη και στην πλατεία Καραϊσκάκη γενικότερα αποτυπώνεται σε ένα μικρό αριθμό φωτογραφιών, μέσα από στις οποίες καταγράφεται η παρουσία μπουζουκιών και μπαγλαμάδων.

Ένα στοιχείο που πρέπει να τονιστεί είναι ότι η εκτέλεση του μπουζουκιού κατά την συγκεκριμένη περίοδο και μέσα σε αυτό τον κοινωνικό κύκλο αποτελεί μια πρακτική που αποσκοπεί στην προσωπική ευχαρίστηση των υποκειμένων και δεν υποτάσσεται σε οικονομικές στοχοθεσίες: «Ερχότανε ο Μάρκος και κατεβάζανε τα μπουζούκια με τον Μπάτη, με τον Ανέστο το Δελιά, με τον Ηλία τον Καμπανάο, τον Σκριβάνο τον Νίκο και με πολλούς άλλους. Παίζανε εκεί πέρα διάφορα τραγούδια και αυτοσχεδιάζανε. Τότες ο Μάρκος δεν είχε βγάλει πλάκες στα γραμμόφωνα, ούτε είχε αρχίσει να πηγαίνει σε πάλκα, παίζανε για τον εαυτό τους. Έπιναν τον καφέ και παίζανε μπουζούκι»³⁰. Ο Νίκος Μάθησης αναφέρει ότι

²⁹ Απόσπασμα από τηλεοπτική συνέντευξη του Μιχάλη Γενίτσαρη, που βρίσκεται αναρτημένη στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.youtube.com/watch?v=0ECZ5a9y7IY>

³⁰ Απόσπασμα από τηλεοπτική συνέντευξη του Μιχάλη Γενίτσαρη, που είναι διαθέσιμη στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.youtube.com/watch?v=JQiLSrJfzU4>

«έπαιζαν για το κέφι τους» (ό. π.: 98), τονίζοντας έτσι «τον ατομοκεντρικό ή ομαδοκεντρικό (στο πλαίσιο της κλειστής παρέας) προσανατολισμό της δράσης του μάγκα μπουζουξή» (Ζαϊμάκης, 1999: 255).

Το μπουζούκι εκτελείται μέσα στο κλειστό πλαίσιο της «παρέας» η οποία αποτελεί έναν κοινωνικό σχηματισμό που συντίθεται μέσα από εξισωτικές διαδικασίες και εξαρτάται συχνά από την συνάφεια που παρουσιάζουν τα κοινωνικά χαρακτηριστικά των συμμετεχόντων σε αυτόν: «Μάρκο θα παίξουμε κάνα κομμάτι; Θα παίξουμε. Και εγώ πήγαινα γι' αυτή την δουλειά, να παίξω δηλαδή. Δεν επληρωνόμουνα τότες. Δεν ήτανε επάγγελμα. Ερασιτεχνικώς. Μπορεί κεράσματα να μου δίνανε» (Κάιλ, ό. π.: 158). Η προσφορά κεράσματος ως αντάλλαγμα, εντάσσει την οργανοπαιξία του μπουζουκιού σε ένα πεδίο ανταποδοτικότητας που σύμφωνα με τον Παπαταξιάρχη ενισχύει την εξισωτική διάσταση της ομάδας, καθώς μέσω αυτής της επιτέλεσης «κατασκευάζεται μια εικόνα κοινωνικής συμμετρίας: κεραστής και αποδέκτης αναγνωρίζονται ως ένα» (1992: 217).

Σε πιο σπάνιες περιπτώσεις, εντοπίζεται η εκτέλεση μπουζουκιού έναντι χρηματικού ανταλλάγματος, έτσι η κοινωνική θέση εμφανίζεται ως ρυθμιστής της επιτελεστικής διαδικασίας: «Πριν απ' αυτό δεν πήγα πουθενά, Ποτές μου, για τυχερά μόνο. Πότες, πότες εξόν να λάχαινε καμιά φορά κανέναν να είχε λεφτά και να 'λεγε. Μάρκο γουστάρεις; Πάρε το μπουζουκάκι σου και εκεί στο σπίτι να κάτσουμε και θα σε μπαλώσω. Αλλά λίγα πράγματα. Δεν επεδίωκα τέτοια πράγματα, δεν επήγαινα, εντρεπόμουνα με το μπουζούκι γιατί είπαμε ότι το μπουζούκι το κυνήγαγε η αστυνομία» (Κάιλ ό. π.:146). Όμως ακόμα και σε αυτές τις περιπτώσεις δεν εμφανίζονται πτυχές καταναγκασμού και υποχρέωσης αφού η πραγμάτωση της επιτέλεσης έγκειται σε πρώτο βαθμό στην διάθεση του οργανοπαίκτη («Μάρκο γουστάρεις;»), ενώ το χρηματικό αντάλλαγμα προσλαμβάνεται σαν «τυχερό» η ύπαρξη του οποίου είναι αόριστη, το ύψος του άγνωστο και με τη σειρά του εξαρτάται από το κέφι του ατόμου που απευθύνει την πρόσκληση.

3.5. Ένα «ιερό» όργανο

Ένα κοινό στοιχείο στο οποίο συγκλίνουν όλες οι αφηγήσεις, είναι οι συχνές συγκρούσεις αυτών των ομάδων με τις αστυνομικές αρχές εξαιτίας των ποικίλων παράνομων δραστηριοτήτων τους. Το σύνολο αυτών των παράνομων πρακτικών αφορούν σε παραβάσεις νομικών διατάξεων όπως π.χ. η απαγόρευση χρήσης χασίς, οι διατάξεις περί λαθρεμπορίας κ.α. που προβλέπουν συγκεκριμένους τρόπους τιμωρίας των παραβατών. Ωστόσο, αυτό που προκαλεί ενδιαφέρον είναι η συμβολική ποινικοποίηση του μπουζουκιού, δηλαδή η χρήση και η κατοχή ενός μουσικού οργάνου, στοιχείο που αναδεικνύει τις νοηματοδοτήσεις που αυτό εκφέρει: «Τα μπουζούκια σας είπα ότι τα 'χουνε πιάσει άνθρωποι εγκληματίες με χρόνια, κατάδικοι, θανατηφόροι, θανατοποινίτες, πολλοί τέτοιοι άνθρωποι και τα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες. Και τώρα βλέπεις και τα τσακώνει οποιοσδήποτε. Ούτε λαχαινεί να σκεφτεί το τι κρατάει. Να πει ότι εγώ κρατάω μπουζούκι και το μπουζούκι είναι ιερό πράγμα. Διότι έχει βγει από τέτοια νταλαβέρια. Γι' αυτό και το κυνήγαγε κι η αστυνομία είπαμε». (Κάλ, 1978: 130).

Είναι φανερό ότι το μπουζούκι αποτελεί ένα ισχυρό σύμβολο τόσο για τις ομάδες που το χρησιμοποιούν όσο και για τους κατασταλτικούς μηχανισμούς. Η συμβολοποίηση συγκροτείται στο πλαίσιο δύο ετερογενών αξιακών συστημάτων που νοηματοδοτούν τις πράξεις τους μέσα σε ένα πεδίο από διαφορετικά δίπολα. Έτσι, από την μια πλευρά ο αστυνόμος σύμφωνα με το εξουσιαστικό αξιολογικό σύστημα ερμηνεύει την χρήση μπουζουκιού πάνω σε δίπολα του τύπου, έγκλημα – νόμος, πορνείο – σωματεμπορία, μπουζούκι – χασίσι, ενώ οι περιθωριακές νησίδες σε κανονικότητες που μπορούν να εσωκλείουν παράνομες πρακτικές που ωστόσο, δεν προσλαμβάνονται ως τέτοιες, π. χ. τεκές – δερβισιλίκι, λαθρεμπορία – βιοπορισμός, μπουζούκι – μαγκιά κ.α.. Στο πεδίο της υποκειμενικότητας του μπουζουξή και του αστυνόμου το μπουζούκι εγκαλεί μια σειρά από σηματοδοτήσεις που σύμφωνα με την οπτική του πρώτου ταυτίζονται με την μαγκιά, την μπέσα και την τιμή ενώ για τον δεύτερο είναι συνώνυμες με το έγκλημα, την φυλακή και την αεργία. Στις κοινωνικές ομάδες, στο εσωτερικό των οποίων το μπουζούκι είναι λειτουργικό, το όργανο προσλαμβάνεται σαν ένα «ιερό» σύμβολο που αντικατοπτρίζει τις

κανονικότητες και τα αξιακά τους συστήματα, ενώ για τον κατασταλτικό μηχανισμό αποτελεί όψη «βλασφημίας» απέναντι στις κρατικές και νομικές επιταγές. Αυτή η θεώρηση, υποδεικνύει ότι η εκτέλεση μπουζουκιού, «δεν ήταν μόνο μέσο έκφρασης της εντόπιας αισθητικής αλλά και μέσω συσσώρευσης συμβολικού κεφαλαίου και εν είναι τυχαίο ότι πολλοί «ονομαστοί» μάγκες του ήταν μπουζουξήδες» (Ζαϊμάκης, 1999: 256).

Ο χώρος των καταγωγών και του τεκέ και κατ' επέκταση η πρακτική της χασισοποσίας, κατείχαν κεντρικό ρόλο για αυτές τις ομάδες ατόμων ως σύμβολα διαφοροποίησης και επικύρωσης των ιδιαίτερων ταυτοτήτων και ως μέσα αναπαραγωγής της τάξης στο εσωτερικό αυτών των νησίδων. Το ρεπερτόριο που δημιουργείται και αναπαράγεται, προορίζεται για «εσωτερική κατανάλωση» και έχει σαν αποκλειστικό σκοπό την αναπαράσταση των ενιαίων ή και των διαφοροποιητικών στοιχείων των ταυτοτήτων του έγκλειστου, του μάγκα, του κουτσαβάκη κτλ. σε ένα συμβολικό επίπεδο. Η εκτέλεση ταξιμιών, δηλαδή αυτόνομων μουσικών φράσεων αποδεσμευμένων από κάποια στιχουργική νοηματοδότηση, τονίζει ακόμα περισσότερο την σημασία του μπουζουκιού ως κεντρικού συμβόλου των ομάδων αυτών και ως μέσου αντανάκλασης μιας κοινής εσωτερικότητας των ατόμων που τις αποτελούν. Σύμφωνα με τον Παπαχριστόπουλο, οι μουσικοί και οι δημιουργοί αυτής της περιόδου «βρίσκονται παγιδευμένοι στα ίδια τα όρια της δημιουργίας τους επειδή αναπαράγουν καλλιτεχνικά με ένα συγκεκριμένο τρόπο, έναν οικείο για αυτούς κόσμο, περιχαράκωνοντας τη λειτουργικότητα του χώρου αυτού σε μια ενδοκειμενική ανάγνωση» (2004: 52).

Σε αυτό το πλαίσιο, η εκτέλεση μπουζουκιού δεν φαίνεται να μπορεί να αποτελέσει επαγγελματική προοπτική των υποκειμένων, ακριβώς επειδή το μπουζούκι αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο των τελετουργικών δραστηριοτήτων τους, επομένως εργαλείο συνολικού αυτοπροσδιορισμού των ατόμων που συμμετέχουν σε αυτές χωρίς να λειτουργεί διακριτικά για τους οργανοπαίκτες. Η τελεολογική και χώρο-χρονικά τοποθετημένη φύση κάθε εργασιακής διαδικασίας (επαγγέλματος) στο πεδίο της καθημερινότητας, διαφοροποιείται έντονα και δεν μπορεί να ενταχθεί μέσα στο πλαίσιο μιας τελετουργικής διαδικασίας, η υφή της οποίας επιζητά αχρονικές - συμβολικές αναπαραστάσεις. Η οργανοπαιξία συνοδεύει τις πτυχές της καθημερινότητας

αυτών των ανθρώπων, δημιουργώντας στην συνείδηση τους, τον ηχητικό χώρο μέσα στον οποίο παριστάνονται συμβολικά οι ποικίλες δράσεις τους.

3.6. Ενδοκοινοτική αναγνώριση και πρώτες σκέψεις

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, το μπουζούκι αποτελεί ένα ψυχαγωγικό μέσο για ένα κλειστό κύκλο ατόμων, που το χρησιμοποιεί χωρίς οικονομικούς και βιοποριστικούς στόχους. Μέσα σε αυτό το κοινωνικό περιθώριο ξεκινούν την δράση τους και διαμορφώνουν τις αντιλήψεις τους οι νεότεροι οργανοπαίκτες (Μάρκος Βαμβακάρης, Ανέστης Δελιάς, Μιχάλης Γενίτσαρης, Δημήτρης Γκόγκος, Στέλιος Κερομύτης κ.ά.) οι οποίοι αρχικά φαίνεται ότι χρησιμοποιούν το μπουζούκι ως δευτερεύουσα ενασχόληση, χωρίς βιοποριστική προοπτική. Ο Μάρκος Βαμβακάρης δουλεύει ως εκδορέας στα σφαγεία αναπτύσσοντας παράλληλα δράση αγαπητικού στο πορνείο των Βούρλων, ο Στράτος Παγιουμτζής εργάζεται ως βαρκάρης αχθοφόρος, ο Γιώργος Μπάτης είναι «άνθρωπος της αγοράς», ενώ όλοι επισκέπτονται τους τεκέδες και επιδίδονται σε πρακτικές χασισοποσίας. Ο Μάρκος Βαμβακάρης, αναφέρεται στην ταχύτατη εξέλιξη του στο παίξιμο του μπουζουκιού πράγμα που τον έκανε να ξεχωρίζει και να προσελκύει ακροατές από τον περιθωριακό αυτό κύκλο, ενώ φαίνεται να αναπτύσσει κάποιες σκέψεις για μια πιο επαγγελματική προοπτική του οργάνου: «Στο μπουζούκι εθριάμβευα. Όπου πήγαινα εμαζεύονταν και με ακούγανε. Και όλα με μια ελπίδα ότι θα ιδώ με το μπουζούκι μου μέρες καλύτερες [...] δεν με ένοιαζε τίποτα άλλο παρά το μπουζουκάκι μου, διότι ήξερα ότι θα με βγάλει ασπροπρόσωπο μια μέρα» (Κάιλ, 1978: 141 – 144).

Οι σκέψεις του Μάρκου Βαμβακάρης αποτυπώνουν μια διαφορετική πρόσληψη της οργανοπαιξίας του μπουζουκιού η οποία προσανατολίζεται με μια προοπτική επαγγελματοποίησης και με μια πρόθεση κοινωνικής ανόδου με όχημα το όργανο. Προφανώς η οπτική αυτή σχετίζεται με την αναγνώριση και το κύρος που είχε αποκτήσει ο ίδιος ως οργανοπαίκτης, ένα συμβολικό κεφάλαιο που τροφοδοτεί την διάθεση μετατροπής του σε οικονομικό κεφάλαιο, με στόχο την κοινωνική άνοδο. Η διαφοροποίηση σε σχέση με το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσονται αυτές οι σκέψεις, που δεν είναι άλλο από την χρήση του μπουζουκιού εντός των «κλειστών» κοινωνικών

σχηματισμών του τεκέ, του καταγωγίου και της παρέας, συνδέονται με το στοιχείο της εργασιακής και κοινωνικής πολυσθένειας που χαρακτηρίζει τον Μάρκο Βαμβακάρη και τους περισσότερους από τους πρώτους δημιουργούς του ρεμπέτικου. Το πεδίο των παράνομων δράσεων, μέσα στο οποίο το μπουζούκι ήταν μέχρι τότε λειτουργικό, αποτελεί μόνον μια όψη της καθημερινότητας αυτών των ατόμων που εργάζονται για να βιοπορισθούν, στοιχείο που τους διαφοροποιεί εν μέρει από τον φαύλο κύκλο της παρανομίας, στον οποίο τα άτομα εισέρχονται εξαιτίας ενός σωφρονιστικού συστήματος που τα οδηγεί με ακρίβεια στην υποτροπή.

Ένα βασικό στοιχείο της ζωής αυτών των ατόμων είναι η εργασιακή κινητικότητα, η μεταπήδηση από το ένα επάγγελμα στο άλλο, μια αλλαγή που «δεν συνδέεται αναγκαστικά και με τη δυνατότητα κοινωνικής ανέλιξης, καθώς περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας» (Παπαχριστόπουλος, 2004: 130). Η εργασιακή ευελιξία αυτών των ατόμων προκύπτει ως αποτέλεσμα του εφήμερου και προσωρινού χαρακτήρα των επαγγελμάτων και της χαμηλής εργασιακής ειδίκευσης που αυτά απαιτούν, καθιστώντας τους εργάτες αναλώσιμους στους τομείς παραγωγής. Αντίθετα, η αναγνώριση του ατόμου ως οργανοπαίκτη και η περιβολή του από το κύρος της ομάδας λόγω αυτής του της ιδιότητας, προσδίδει στο υποκείμενο μια αίσθηση μοναδικότητας, μια δυνατότητα αποκόλλησης από αυτόν τον άξονα της «οριζόντιας επαγγελματικής κινητικότητας» (ό. π.: 130). Η καθιέρωση αυτών των οργανοπαικτών σε ενδοκοινοτικό πλαίσιο, δηλαδή η συλλογική αναγνώριση των ταλέντου τους και των ιδιαίτερων ικανοτήτων τους, δημιουργεί στη συνείδηση τους την εικόνα της προοπτικής μιας ανέλιξης υποκινούμενης από την ίδια τους την διαφοροποίηση.

Η μετατροπή της εκτέλεσης του μπουζουκιού σε επαγγελματική δραστηριότητα των υποκειμένων, τουτέστιν η είσοδος της σε ένα παραγωγικό πεδίο με οικονομικές στοχεύσεις προϋποθέτει την συνειδητοποίηση μιας ενδογενούς αξίας της συγκεκριμένης πρακτικής, μιας αξίας χρήσης της εκτός των κοινωνικών της συμφραζομένων. Η κοινωνική και εργασιακή πολυσθένεια των πρώτων συνθετών που εισέρχονται στη δισκογραφία, φαίνεται να τους οδηγεί στην συνειδητοποίηση της αξίας χρήσης του οργάνου σε περιβάλλοντα εκτός του τεκέ, και των καταγωγίων της περιοχής των Βούρλων. Φυσικά, η

επαγγελματοποίηση του μπουζουκιού αποτελεί ένα γεγονός που προκύπτει ως συνάρτηση ευρύτερων διεργασιών, που αφορούν στην εξέλιξη της δισκογραφικής παραγωγής γενικότερα και οι οποίες θα απασχολήσουν την έρευνα στα επόμενα κεφάλαια.

Τέταρτο κεφάλαιο

Δισκογραφία

4.1. Είσοδος στη δισκογραφία

Από το 1924, γνωστοί μουσικοί της Σμύρνης και της Πόλης (Σπύρος Περιστερής, Παναγιώτης Τούντας, Κώστας Σκαρβέλης, Δημήτρης Σέμσης κ.α.), αναλαμβάνουν την καλλιτεχνική διεύθυνση των εταιριών δίσκων, ηχογραφώντας ένα μεγάλο αριθμό τραγουδιών σμυρναϊκού ύφους.³¹ Οι ηχογραφήσεις αυτές πραγματοποιούνται από συνεργεία των παραρτημάτων των μεγάλων εταιριών του εξωτερικού σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους κυρίως σε αίθουσες ξενοδοχείων του κέντρου της Αθήνας, ενώ «μόνο μετά το 1930, έτος που συνδέεται με την ίδρυση και λειτουργία του πρώτου εργοστασίου δίσκων στην Ελλάδα, όλη η μεσοπολεμική δισκογραφία περνάει πλέον από τους θαλάμους ηχογραφήσεων του Περισσού, με τα σήματα των εταιριών Columbia, His Master's Voice, Odeon και Parlophone» (Κουνάδης, 2003: 360). Από την άλλη πλευρά και σε αντίθεση με τις μουσικές επιτελέσεις των Σμυρνίων μουσικών που αμέσως σχεδόν οργανώθηκαν, κατέλαβαν θέσεις ισχύος στις εταιρίες δίσκων και οι δραστηριότητες τους απέκτησαν βιοποριστικό χαρακτήρα, οι μουσικές επιτελέσεις των γηγενών ομάδων που ζουν γύρω από το λιμάνι του Πειραιά λειτουργούν σε ένα κοινωνικά οριοθετημένο πλαίσιο.

Η κατάσταση αυτή αλλάζει, όταν, μετά την επιτυχία που γνωρίζει η ελληνική ανατύπωση του αμερικάνικου δίσκου «Το μινόρε του τεκέ»³² το 1932, οι δισκογραφικές εταιρίες ξεκινούν να αναζητούν Έλληνες οργανοπαίκτες του μπουζουκιού με σκοπό την κάλυψη αυτών των αγοραστικών αναγκών. Ο Παναγιώτης Κουνάδης που είχε την ιστορική και μουσική επιμέλεια του

³¹ Σχετικά με τη δισκογραφία του σμυρναϊκού τραγουδιού στην Ελλάδα βλ. Κουνάδης, 2003: 384 – 386.

³² Πρόκειται για ηχογράφιση οργανικού αυτοσχεδιασμού και αδέσποτης μελωδίας με μπουζούκι, από τους Ιωάννη Χαλκιά και Σοφοκλή Μιχελίδη. Τα στοιχεία του δίσκου που αναφέρονται στο Κουνάδης, 2003: 173 είναι, Columbia U.S.A. 56294, Ιανουάριος 1932, Νέα Υόρκη.

ντοκιμαντέρ «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» αναφέρει ότι: «στα αυτιά των υπευθύνων το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς ήταν άγνωστοι ήχοι και είχαν συνδεθεί με την παρανομία και το περιθώριο. Ήρθε όμως, εκείνος ο δίσκος σταθμός, το “Μινόρε του τεκέ” εξ Αμερικής, να αλλάξει την κατάσταση. Οι υπεύθυνοι της Columbia θυμούνται τον Μάρκο και τον καλούν με την παρέα του για δοκιμαστικά»³³. Την επόμενη χρονιά ο Γιώργος Μπάτης και ο Μάρκος Βαμβακάρης ηχογραφούν μια σειρά τραγουδιών³⁴ για λογαριασμό της Columbia-His Master’ Voice τα οποία, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Συριανού συνθέτη, δεν προωθούνται από τη μεριά της παραγωγού εταιρίας: «Πήγα στην Columbia αλλά δεν με προσέξανε. Τα πρώτα τραγούδια εκεί τα γραμμοφώνησα, αλλά δεν με προσέξανε. Μένανε στα ράφια».³⁵ Το περιεχόμενο των συγκεκριμένων τραγουδιών σχετίζονταν με την χρήση χασίς, μια θεματική που διόλου δεν εξέλειπε από την έως τότε δισκογραφική παραγωγή των Σμυρνιών δημιουργών. Η ανασταλτικές κινήσεις των εταιριών, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη «πρέπει να συνδέονταν τόσο με τη χρήση στις ηχογραφήσεις των ντόπιων οργάνων της φυλακής και του τεκέ, όσο και με την πειραιώτικη προέλευση των δημιουργών τους, που τότε εθεωρείτο για τους φιλήσυχους αστούς, το κέντρο της παρανομίας, των ναρκωτικών, της δυστυχίας, της φτώχειας, της πορνείας...» (ό. π.: 175). Ωστόσο, αυτός ο δισταγμός των εταιριών δεν επιβεβαιώνεται μετά από την εξέταση των αριθμών μήτρας - καταλόγων των δίσκων και την σύγκριση τους με διαφημιστικές καταχωρήσεις της εποχής.³⁶

Οι δίσκοι με τα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη γνωρίζουν μεγάλη εμπορική επιτυχία, ανοίγοντας τις πόρτες των εταιριών για μια σειρά από

³³ Αφηγηματικό απόσπασμα από την κινηματογραφική σειρά (σε 4 μέρη), *Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς*, του Διονύση Γρηγοράτου, σε ιστορική και μουσική επιμέλεια του Παναγιώτη Κουνάδη, μέρος Β', Παραγωγή ET-1, 1998.

³⁴ Οι ηχογραφήσεις, σύμφωνα με το αρχειακό υλικό του Charles Haward πραγματοποιούνται τον Ιούνιο του 1933. Βλ. σχετικά: <https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/206-oi-sxoles-tou-bouzoukiou-kata-tin-propolemiki-periodo.html>

³⁵ Συνέντευξη Μάρκου Βαμβακάρη στους Νέαρχο Γεωργιάδη και Παναγιώτη Κουνάδη το 1965 Βλ. Κουνάδης 2003: 175

³⁶ Για μια τεκμηριωμένη χρονολόγηση των πρώτων ηχογραφήσεων του Μάρκου Βαμβακάρη βλ.: <https://rebetiko.sealabs.net/viewtopic.php?t=5317>

μπουζουξήδες - δημιουργούς όπως ο Ανέστης Δελιάς, ο Στέλιος Κερομύτης, ο Δημήτρης Γκόγκος κ.α. αποτελώντας ταυτόχρονα την πρώτη όψη επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού, δηλαδή της εκτέλεσης έναντι χρηματικής αμοιβής, εκτός του περιβάλλοντος του τεκέ και των καταγωγών.

Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι οι ηχογραφήσεις του Βαμβακάρη δεν είναι οι πρώτες στις οποίες εντοπίζεται μπουζούκι, καθώς εκτός από το «Μινόρε του τεκέ», υπάρχουν και οι περιπτώσεις του Σαμιώτη μπουζουξή Μανώλη Καραπιπέρη που ηχογράφησε κάποια τραγούδια στην Αμερική και του Νίκου Μανέτα, που ήταν ο πρώτος που ηχογράφησε μπουζούκι στην Ελλάδα.³⁷ Ωστόσο, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη οι δίσκοι του Καραπιπέρη «πιθανότατα δεν είχαν έρθει στην Ελλάδα, τουλάχιστον μέσα από την εμπορική οδό» (ό. π. : 173), ενώ τόσο ο Μανέτας όσο και κάποιοι άλλοι μπουζουξήδες της περιοχής της Αθήνας διαφοροποιούνταν από την αισθητική έκφραση των Πειραιωτών μπουζουξήδων, παίζοντας ένα ρεπερτόριο παραδοσιακών σκοπών αλλά και ευρωπαϊκών χορών. Επίσης, μάλλον πρόκειται για μουσικούς – μεμονωμένες περιπτώσεις – που δρουν σε ένα πεδίο ατομικότητας, κατευθυνόμενοι από τις προσωπικές τους επιλογές και όχι βάση συλλογικών αισθητικών προτύπων με κοινωνικές προεκτάσεις, όπως συμβαίνει με τους μπουζουξήδες της περιοχής του Πειραιά. Στις επιτελέσεις που συμμετέχουν οι συγκεκριμένοι μουσικοί, στις οποίες φυσικά αμείβονται, το μπουζούκι δεν κατέχει κεντρικό ρόλο στην ορχήστρα στην οποία κυριαρχούν το βιολί και το σαντούρι, δεν πρόκειται δηλαδή, για ορχήστρες μπουζουκιών και μπαγλαμάδων που εκτελούν το ιδιαίτερο ρεπερτόριο των περιθωριακών ομάδων του λιμανιού. Επίσης, το γεγονός, της μάλλον περιορισμένης εμπορικότητας αυτών των πρώτων δισκογραφικών αποτυπώσεων του μπουζουκιού σε αντίθεση με την τεράστιες πωλήσεις που σημειώνουν οι δίσκοι του Βαμβακάρη, τοποθετούν το σημείο τομής των διαδικασιών επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού στις δράσεις του τελευταίου και των Πειραιωτών οργανοπαικτών γενικότερα.

Στη συνέχεια θα αναλυθούν οι διαφοροποιήσεις που προκύπτουν στο πεδίο της οργανοπαιξίας του μπουζουκιού ως αποτελέσματα της εισόδου του

³⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτές τις πρώτες ηχογραφήσεις μπουζουκιού βλ. Κουρούσης, 2013.

στη δισκογραφία. Αυτές οι μεταβολές αφορούν στον τρόπο διάδοσης του καλλιτεχνικού προϊόντος, στην αναδιαμόρφωση των κοινωνικών και αισθητικών προτύπων που επιβάλλονται με τον δίσκο, καθώς, και σε ζητήματα τεχνικής φύσης των ηχογραφήσεων που επηρεάζουν όμως σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη και τις πρακτικές των οργανοπαικτών.

4.2. Τρόποι διάδοσης

Η δισκογραφία από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα εισέρχεται στο πεδίο της μουσικής πράξης αλλάζοντας ριζικά τους τρόπους μετάδοσης και τα πλαίσια πρόσληψης των μουσικών πληροφοριών παρεμβαίνοντας ταυτόχρονα καταλυτικά στον τρόπο μουσικής δημιουργίας και στη διαμόρφωση των αισθητικών προτύπων. Οι μεταβολές αυτές φαίνεται να είναι πιο έντονες στις κοινωνίες που διέπονται από δίκτυα προφορικότητας,³⁸ δηλαδή από την βιωματική μεταφορά της γνώσης από γενιά σε γενιά, διαδικασία η οποία σε μεγάλο βαθμό καταλύεται με την εμφάνιση και την καθιέρωση του δίσκου ως μέσου ηχητικής αποτύπωσης.

Σύμφωνα με τον Jacques Attali³⁹, «Η δύναμη και η ιδιομορφία του γραμμοφώνου (...) βασίζεται σε μια αποθήκευση που περιφρονεί τον χρόνο και

³⁸ Η προφορική μετάδοση των πολιτισμικών στοιχείων στις προκαπιταλιστικές κοινωνίες ορίζεται από την Ευαγγελή Ντάτση ως, κυρίαρχη τεχνική διαδικασία στη λειτουργία του συστήματος του λαϊκού πολιτισμού, που καθορίζεται από μια σειρά παραμέτρων όπως «η περιοδική οργάνωση του λόγου, οι μνημοτεχνικές δυνατότητες του ανθρώπινου εγκεφάλου, οι όροι της συγκρότησης, της αποθήκευσης και της μετάδοσης της γνώσης, η φυσική παρουσία εκείνων που εκφέρουν το λόγο και εκείνων που τον προσλαμβάνουν οπτικά και ακουστικά, η επεξεργασία των μηνυμάτων από την κοινωνική ομάδα και ο αποφασιστικός λόγος της στην αποδοχή ή την απόρριψη των εισαγόμενων τροποποιητικών ή νεωτερικών στοιχείων» (2004: 16).

³⁹ Ο Γάλλος οικονομολόγος και συγγραφέας μέσα από το έργο του *Θόρυβοι*, (1991), επιχειρεί μια διερεύνηση των ιδεολογικοπολιτικών δομών των δυτικών κοινωνιών στην πορεία μετάβασής τους από τη φεουδαρχία προς τη νεωτερικότητα και την μοντέρνα περίοδο χρησιμοποιώντας την μουσική παραγωγή ως αναλυτικό και ερμηνευτικό εργαλείο των μεταβολών αυτών. Διακρίνει τέσσερις βασικούς τύπους «δικτύων» μετάδοσης και διάδοσης της μουσικής, που δύναται να διαπλέκονται στον χρόνο και στο χώρο, κάθε ένα από τα οποία ανταποκρίνεται σε μια διαφορετική οικονομική και εξουσιαστική οργάνωση του κοινωνικού ιστού. Το «θυτικό»

τον χώρο...» (1991: 176), ενώ ο δίσκος, σε αντίθεση με την παρτιτούρα και την μουσική σημειογραφία, που αποτελούν τις υλικές αποτυπώσεις της μουσικής κατά τους προηγούμενους αιώνες, είναι ένα δημιούργημα της κοινωνίας της «επανάληψης» που «διαρκεί πέρα από την χρήση του» (ό. π.: 185). Τα δύο βασικά χαρακτηριστικά των δικτύων μετάδοσης της μουσικής που προκύπτουν ως αποτελέσματα της δισκογραφίας είναι «η μαζικότητα της ακρόασης και ομοιομορφία του αναπαραγόμενου ήχου» (Κάβουρας, 1997: 66), στοιχεία ικανά να επηρεάσουν τα πρότυπα δημιουργίας σύμφωνα με τις νέες στοχοθεσίες που θέτουν οι παραγωγοί και οι οποίες προσανατολίζονται σε εμπορικές κατευθύνσεις. Δημιουργείται μια νέου τύπου συλλογικότητα όπου μέσα από την κατανάλωση μιας τυποποιημένης ηχογράφησης, δεν στηρίζεται στην παρουσία των μουσικών καθώς πλέον, η μουσική επιτέλεση «ταυτίζεται με το ίδιο το υλικό μέσο της αναπαραγωγής, το οποίο μάλιστα στέκεται συχνά και στην ανάλογη ηγεμονική θέση του χώρου, όπου στο παρελθόν στεκόταν η ορχήστρα ή ο τραγουδιστής» (Διονυσόπουλος, 2009:39). Οι πρώτοι δίσκοι με μπουζούκι, ακόμα και σε περιπτώσεις που δεν σημειώνουν μεγάλες πωλήσεις, ακούγονται από ένα ευρύ τμήμα του πληθυσμού, αφού εξαιτίας του μικρού αριθμού οικιακών γραμμοφώνων και της απλότητας της αναπαραγωγής τους, αναπαράγονται συχνά σε δημοσίους χώρους. Ο Σωτήρης Χτούρης επισημαίνει ότι τα φαινομενικά «αδύναμα» σημεία των δίσκων όπως το κόστος παραγωγής και διάδοσης, «αποτελούν ταυτόχρονα και τον δίαυλο διάδοσης τους και της καθημερινής τους αναπαραγωγής σε καφενεία, ταβέρνες ακόμα και ανοιχτές εκδηλώσεις (ό. π..).

Η ακρόαση των δίσκων γραμμοφώνου αποτελεί έναν νέο τρόπο μουσικής επιτέλεσης στον οποίο μπορούν να συμμετέχουν ισότιμα, άτομα διαφορετικής κοινωνικής καταγωγής, διαμορφώνοντας έτσι μια ιδιότυπη μορφή ταύτισης που στοχεύει στην παραγωγή της ζήτησης του προϊόντος που με τη σειρά της

δίκτυο μετάδοσης αφορά στις προκαπιταλιστικές κοινωνίες που μέσω των τελετουργιών λειτουργούν με την χρήση συμβολισμών, το δίκτυο της «παράστασης» που αναφέρεται στην οικονομική αυτονόμηση της μουσικής παραγωγής και ταυτίζεται με την άνοδο της αστικής τάξης, την «επανάληψη» που αντικατοπτρίζει τις οικονομικές σχέσεις που αναδύονται με την τεχνολογία της ηχογράφησης στις κοινωνίες των μαζών και τέλος την «σύνθεση» που ερμηνεύεται ως μια προσπάθεια κατάργησης των κωδίκων των άλλων δικτύων.

«νομιμοποιεί και, κατά ένα τρόπο, δημιουργεί τη μαζική αξία του παραγόμενου ηχογραφήματος επιβάλλοντας την ως τέτοια στο αγοραστικό κοινό» (Κάβουρας, ό. π.: 66). Η παραγωγή ζήτησης αποτελεί κομβικό σημείο στην κοινωνία της κατανάλωσης, στοιχείο που για την συγκεκριμένη έρευνα εμφανίζεται σταδιακά με την μορφή του μουσικού τύπου και των διαφημίσεων. Κατά την πρώτη περίοδο της δισκογραφίας του μπουζουκιού η ζήτηση φαίνεται να προκύπτει σαν αποτέλεσμα μιας διαλεκτικής σχέσης της δισκογραφίας και των ζωντανών επιτελέσεων.

Ο δίσκος συνιστά το μέσο διάδοσης της μουσικής δημιουργίας του μπουζουκιού σε ένα διευρυμένο ακροατήριο το οποίο αναγνωρίζει σε αυτήν κάποια αισθητική αξία που πλέον αυτονομείται από τους πρωταρχικούς χώρους δημιουργίας, δηλαδή τον τεκέ, την φυλακή και τα καταγώγια. Ωστόσο, η εκτέλεση μπουζουκιού σε αυτούς τους χώρους φαίνεται να συνεχίζεται τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια μετά την είσοδο στη δισκογραφία, η οποία από την μια πλευρά τροφοδοτείται από αυτές τις πολιτισμικές εκφράσεις, τις οποίες στην συνέχεια παραδίδει σε μια τυποποιημένη μορφή που με τη σειρά της διαμορφώνει το ρεπερτόριο και την μουσική επιτέλεση, επιβεβαιώνοντας έτσι μια σχέση βαθιάς αλληλεπίδρασης. Το ίδιο σχεσιακό δίκτυο αναπτύσσεται και αργότερα με την δημιουργία των πρώτων λαϊκών κέντρων, με τους δυο πόλους (δισκογραφία και ζωντανή επιτέλεση) να βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση μέσα σ' ένα πεδίο καταναλωτισμού, που απαιτεί την συνεχή παραγωγή ζήτησης.

Στους πρώτους δίσκους με μπουζούκια αποτυπώνεται σχεδόν αυτούσια η ατμόσφαιρα των μουσικών επιτελέσεων των τεκέδων και των καταγωγίων, δηλαδή, τα δεδομένα ενός ορισμένου χώρο - χρόνου, που πλέον με την αποθήκευση τους σε ένα τεχνικό μέσο αποσπώνται από τις κοινωνικές τους παραμέτρους. Επομένως, η ηχογράφηση συνιστά την αποθήκευση του χρόνου χρήσης της μουσικής πράξης, που όμως για να αποκτήσει νόημα ως εμπορικό προϊόν, «έχει ανάγκη από κάποιο χρόνο που δεν συμπίεζεται, το χρόνο της διάρκειάς της» (Attali, ό .π.: 186). Ο χρόνος που διαρκεί η αναπαραγωγή του δίσκου είναι ο χρόνος μέσα στον οποίο πραγματοποιείται η ανασύσταση των νοηματοδοτήσεων, όχι σε ένα «μοναδικό» και εξισωτικό τελετουργικό πλαίσιο αλλά σε ένα πεδίο εξατομίκευσης και επαναληπτικότητας. Η είσοδος στη δισκογραφία αρχικά, και το λαϊκό πάλκο στη συνέχεια αποτελούν δυο

μεταβατικές καταστάσεις στην πορεία της εξέλιξης του λαϊκού τραγουδιού, δυο τομές στον τρόπο μουσικής επιτέλεσης που επηρεάζουν καθοριστικά την κοινωνική λειτουργικότητα των πολιτισμικών προϊόντων. Η ακρόαση εκτός του θεάματος και άρα η μη ενεργώς συμμετοχή των υποκειμένων μεταβάλλει την ίδια την επιτέλεση η οποία υπόκειται σε μια σειρά διαμεσολαβήσεων ώστε να καταστεί εμπορεύσιμο προϊόν.

Παρ' όλες τις τροποποιήσεις που μπορεί να δεχτεί η πρωτογενής δημιουργία ώστε να καταστεί εμπόρευμα, κατά την πρώτη δισκογραφική περίοδο δεν φαίνεται να εγκαταλείπονται οι προηγούμενοι τρόποι μετάδοσης ενώ ταυτόχρονα το προϊόν, δεν διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από την αδιαμεσολάβητη έκφραση του. Μάλιστα, όπως σημειώνει ο Παπαχριστόπουλος, «για την καταξίωση του ατομικού καλλιτέχνη σε συλλογικό επίπεδο, καθώς και για την ευρύτερη αποδοχή του προϊόντος της δημιουργίας του, είναι αναγκαία η εκ των προτέρων αναγνώρισή του από τον στενό κύκλο του χώρου που εντάσσει την δραστηριότητα του, στον ίδιο τον χώρο δηλαδή που δύναται να κρίνει και να αξιολογεί τις καλλιτεχνικές του δυνατότητες» (2004: 89)

Αυτή η συνθήκη παύει να ισχύει το 1937 με την εφαρμογή της μεταξικής λογοκρισίας, όπου η δισκογραφική παραγωγή χρησιμοποιείται ως μέσο κρατικού παρεμβατισμού με σκοπό την εκκαθάριση από τα ανατολίτικα στοιχεία.⁴⁰ Οι συνεχείς, καταλυτικές παρεμβάσεις στην στιχουργική και στην σύνθεση των τραγουδιών, και οι εκκαθαριστικές επιχειρήσεις με στόχο την πορνεία και τους τεκέδες, απομακρύνουν τους δημιουργούς του μπουζουκιού από το κοινωνικό περιβάλλον δραστηριοποίησης τους μετατρέποντας την άμεση σχέση «Λαϊκός δημιουργός → κοινωνική ομάδα» σε διαδοχή «Λαϊκός δημιουργός → κέντρο ελέγχου → κοινωνική ομάδα» (Κουνάδης, 2000: 413). Τότε επέρχεται μια πιο ουσιαστική ρήξη στις διαδικασίες επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού, με τους περισσότερους δημιουργούς να ευθυγραμμίζονται με τις επιταγές των κέντρων ελέγχου για τα οποία η δισκογραφία αποτέλεσε πρόσφορο έδαφος κοινωνικού ελέγχου.

⁴⁰ Σχετικά με τα νομικά πλαίσια ελέγχου και ποινικοποίησης του ρεμπέτικου τραγουδιού και του μπουζουκιού καθώς και για τις πρακτικές καταστολής βλ. Βλησίδης, 2004: 24 – 32.

4.3. Οι ηχογραφήσεις

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η δισκογραφία με την διάδοση που προσφέρει στα καλλιτεχνικά προϊόντα, ταυτόχρονα παρεμβαίνει δυναμικά στην διαμόρφωση των αισθητικών κωδίκων δημιουργίας. Στο σημείο αυτό δεν εξετάζονται οι έξω – δισκογραφικοί παράγοντες άσκησης ελέγχου (λογοκρισία), αλλά οι συνθήκες εκείνες που οδηγούν στην τυποποίηση και την ομοιομορφία του ηχογραφήματος και που σε μεγάλο βαθμό απορρέουν από την ίδια την διαδικασία της ηχογράφησης. Η διάρκεια της διαδικασίας της ηχογράφησης αποτελεί τον χρόνο και τον χώρο της μουσικής επιτέλεσης, στοιχεία που θα συμπιεστούν στα αυλάκια του δίσκου και θα επανακτούν το νόημα τους κάθε φορά που θα αναπαράγονται. Η ηχογράφηση έχει ανάλογη λειτουργία με αυτήν της φωτογραφίας στην αποτύπωση της εικονικής πραγματικότητας, παγιώνοντας την μουσική εκτέλεση σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή στερώντας με αυτό τον τρόπο «την αέναη μεταβολή της – συνάρτηση των εκάστοτε περιστάσεων -, την βιωματική διάσταση της φυσικής παρουσίας, την οργανική σχέση μουσικού – χορευτή ή/και μουσικού ακροατή και της μεταξύ τους καταλυτικής αλληλεπίδρασης» (επιμ. Διονυσόπουλος, 2009: 16). Από αυτή τη συνθήκη καταγραφής στιγμιαίων μοτίβων, τα οποία φυσικά έχουν κοινωνικά συμφραζόμενα σε ένα πλαίσιο όμως συνεχούς αυτοσχεδιασμού, προκύπτει η τυποποίηση του ύφους, που μέσω του δίσκου 78 στροφών επιβάλλεται πλέον σαν «μια μαζική μουσική κοινωνικοποίηση που ξεπερνά κατά πολύ την δύναμη και την εμβέλεια της ανάλογης παραδοσιακής τέχνης (...), περιορίζει την ευρηματικότητα και την ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη, ενώ σε πολλές περιπτώσεις αυτό το ύφος θεωρείται, μετά από μια ορισμένη περίοδο, ως το αυθεντικό στο οποίο πρέπει οι μεταγενέστεροι να προσαρμοστούν» (ό. π. : 39).

Η τυποποίηση, προκύπτει ως θεμελιώδης όψη της καταναλωτικής κοινωνίας, μέρος της οποίας είναι και ο δίσκος προτείνοντας μια αισθητική που «αποκλείει το λάθος, τον δισταγμό, το θόρυβο» (Attali, 1991: 195) και που μέσα από μια σειρά παρεμβάσεων «σταθεροποιεί» το έργο έξω από τις γενεσιουργές συνθήκες του και το μετατρέπει σε «αφηρημένη τελειότητα» (ό. π.: 195). Η διαδικασία της ηχογράφησης υποβάλλει το έργο σε μια σειρά από τεχνικές και ψυχολογικές διαμεσολαβήσεις η εξέταση των οποίων είναι απαραίτητη καθώς

εκτός από το ρόλο που κατέχουν στην τελική ανάπλαση του, αναμορφώνουν σε μεγάλο βαθμό τις πρακτικές των οργανοπαικτών οι οποίοι οφείλουν να προσαρμοστούν σε νέα δεδομένα εκτέλεσης.

Σε πρώτη φάση, όπως συμβαίνει σε κάθε παραγωγική διαδικασία το κόστος και ο χρόνος παραγωγής πρέπει να παραμένουν σε όσο το δυνατόν πιο μειωμένα επίπεδα, πράγμα το οποίο στην δισκογραφία των 78 στροφών μεταφράζεται στον αριθμό των κατεστραμμένων κεριών μετά από μια σειρά αποτυχημένων φωνοληψιών: «Πήγα το λοιπόν και έκανα μια φωνοληψία, ήμουν και καλός στο μηχανήμα. Πώς να σου πω, δεν είχα πολλά νταλαβέρια. Γιατί δεν ήτανε εύκολο πράγμα το μηχανήμα. Ήτανε άνθρωποι που κάνανε και δέκα ώρες να βγάλουνε ένα κομμάτι. Και εγώ με μια δυο φορές. Και τότες το γράφαν σε κεριά, όχι όπως τώρα που είναι μεγάλα πράγματα, μεγάλη ευκολία. Ήμουνα πολύ εύκολος δηλαδή. Τα έλεγα σωστά από όλα, και όχι να τους στενοχωρήσω στο γράψιμο και να τους κουράσω» (Κάιλ, 1978: 159). Επίσης ο Στέλιος Κερομύτης, ενθυμούμενος την πρώτη φορά που βρέθηκε σε θάλαμο ηχογράφησης, αναφέρει: «Και κάναμε και επιτυχία, δεν χαλάσαμε και κεριά τότε. Βέβαια!». ⁴¹ Ο Βαμβακάρης και ο Κερομύτης σε αυτά τα αποσπάσματα τονίζουν την σημασία της «παραγωγικότητας» του εκτελεστή κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων οι οποίες εκείνη την εποχή και για αρκετά χρόνια αργότερα, πραγματοποιούνται με την ταυτόχρονη εκτέλεση μουσικών και τραγουδιστών, πράγμα που απαιτεί την αποφυγή λαθών. Τα επόμενα χρόνια, ως προέκταση αυτών των συνθηκών που δεν επιδέχονται το λάθος και την παρέκκλιση, οι ηχογραφήσεις θα πραγματοποιούνται κάτω από ένα αυστηρό καθεστώς καταμερισμού εργασίας, με σολίστες, τραγουδιστές, συνοδούς κ.τ.λ. να επιτελούν συγκεκριμένους και αυστηρά προσδιορισμένους ρόλους.

Η εκτέλεση αυτών των τραγουδιών στο περιβάλλον του τεκέ, της φυλακής ή των καταγωγών δεν απαιτούσε κάποια ιδιαίτερη προσαρμογή και φαίνεται να καθορίζεται αποκλειστικά από την κοινωνική τους λειτουργικότητα. Κάτι τέτοιο δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί στην δεδομένη διάρκεια των τριών - τεσσάρων λεπτών που προσφέρει ο δίσκος 78 στροφών,

⁴¹ Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' Μέρος. Το πρωτογενές υλικό και η απομαγνητοφώνηση αποτελούν μέρος του ψηφιοποιημένου αρχείου του Παναγιώτη Κουνάδη που είναι διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.vmrebetiko.gr/>

απαιτώντας έτσι «τον προγραμματισμό, τις πρόβες και το φορμάρισμα του κάθε τραγουδιού» (επιμ. Διονυσόπουλος, ό. π.: 21). Οι πρόβες προφανώς δεν ήταν κάτι πρωτόγνωρο για αυτούς τους μουσικούς που μάλλον συναντιόντουσαν συχνά και έπαιζαν π.χ. στα καφενεία του Γιώργου Μπάτη, όμως η διαδικασία φορμαρίσματος ενός τραγουδιού ή ταξιμιού σε μια προεξοφλημένη διάρκεια, μάλλον αποτελούσε πρόκληση για οργανοπαίκτες που, ο απεριόριστος αυτοσχεδιασμός και η «ελευθερία» αποτελεί τεκμήριο της εκτελεστικής τους ικανότητας. Στο ίδιο πλαίσιο παρεμβατικότητας πρέπει να συνεκτιμηθούν η δυναμική στην εκτέλεση, παράγοντας που καθορίζεται από την τοποθέτηση – διάταξη των μουσικών στο στούντιο και η επιλογή των οργάνων. Η εισαγωγή νέων οργάνων, όπως το ακορντεόν ή το βιολί παρατηρείται κατά τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1930, ενώ η ορχήστρα που καθιερώνεται αποτελείται συνήθως από ένα μπουζούκι, κιθάρα και/ή μπαγλαμά, σύνθεση που επίσης, θα μπορούσε να λειτουργήσει παρεμβατικά, καθώς δεν ήταν ασυνήθιστη η εκτέλεση με ένα μόνο μπουζούκι, το οποίο κουρδίζοταν κατάλληλα για να αυτοσυνοδεύεται. Ωστόσο κάτι τέτοιο, προφανώς δεν θα συμβάδιζε με τις εμπορικές επιδιώξεις των παραγωγών εταιριών, που αποζητούσαν μια ηχητική πληρότητα και μια στοιχειώδης μορφή ενορχήστρωσης για τα τραγούδια που θα κυκλοφορούσαν.

Ένα χαρακτηριστικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο η εκτέλεση τυποποιείται και προσαρμόζεται σε εμπορικούς όρους είναι η επιλογή της βραχνής – επιβλητικής φωνής από τον Μάρκο Βαμβακάρη, μετά από την υπόδειξη των παραγωγών της εταιρίας: «Εγώ δεν επήγαινα για να τραγουδήσω. Δεν είχα ιδέα ότι θα τραγουδήσω κιόλας τα τραγούδια. Δεν είχα την πεποίθηση αν η φωνή μου είναι εντάξει για τραγούδι. Άμ όμως αυτή την φωνή ψάχνανε να βρούνε, τη δικιά μου» (Κάιλ, ό. π.: 158). Μετά την επιτυχία που γνωρίζουν οι δίσκοι που αποτυπώνουν αυτή την τεχνοτροπία τραγουδιού και κάτω από την πίεση του ανταγωνισμού, οι εταιρίες αναζητούν έναν τραγουδιστή με τα ίδια φωνητικά προσόντα: «Ο Στράτος είχε πάει στην εταιρία – ο Μάρκος ήτανε στην Odeon τότε – και τους λέει στην Columbia τους λέει, έχω τους λέει ένανε μπουζουξή που τραγουδάει κιόλας και κάνει και του Μάρκου τη φωνή ίδια. Τότε ο Μάρκος, λοιπόν, είχε φίρμα και η φωνή του Μάρκου άρεσε στον κόσμο. Και η Columbia δεν είχε τέτοιο τραγουδιστή και έψαχνε να βρει μια φωνή τέτοια να

συναγωνισθεί την Odeon»⁴². Με την δισκογραφική διάδοση, αυτός ο τρόπος τραγουδιού καθιερώνεται -για αρκετές δεκαετίες- ως ο αυθεντικός τρόπος απόδοσης των πρώτων ρεμπέτικων, ενώ σίγουρα συνετέλεσε στην επιτυχία των πρώτων δίσκων με μπουζούκια.

Μια άλλη σημαντική παράμετρος που επηρεάζει την απόδοση των οργανοπαικτών είναι η ψυχική κατάσταση που πλέον μεταβάλλεται στο εσωτερικό ενός κλειστού χώρου, όπως το στούντιο ηχογραφήσεων. Τη θέση του διαδραστικού πλαισίου που δημιουργείται από την παρουσία χορευτών ή ακροατών, παίρνει η σιωπηλή, προγραμματισμένη και απαιτητική διαδικασία της ηχογράφησης: «Ρε μη φοβάσαι μου λέει. Πες ότι γλεντάμε κι είμαστε σε μια παρέα μου λέει(...). Εγώ είμαι ζαλισμένος τι να παίζω; Εντάξει. Βγάζουμε τα παπούτσια μας για να μην χτυπάμε τα πόδια μας και ακούγονται, να πούμε, και μπαίνουμε στο μικρόφωνο απάνω. Μόλις συγκεντρώθηκα και άρχισα να παίζω άναψε το φώς και ξέρω εγώ – πρωτάρα ε;- απ, μπήκα στο ζυγό».⁴³ Είναι φανερό ότι πρόκειται για ένα καινούργιο επιτελεστικό πλαίσιο, που ασκεί, τουλάχιστον στα πρώτα στάδια, ψυχολογική πίεση στους οργανοπαίκτες οι οποίοι αντιλαμβάνονται την σημαντικότητα της αποφυγής των λαθών, της οικονομίας χρόνου και υλικών, καθώς και του ανταγωνιστικού κλίματος. Η πρώτη ηχογράφηση αποκτά για τους συμμετέχοντες χαρακτηριστικά «τελετουργίας διάβασης» από μια προηγούμενη σε μια επόμενη κατάσταση πραγμάτων: «Και κάναμε την πρώτη φωνοληψία (...) Και από κει ξεκίνησα και βαφτίστηκα».⁴⁴ Έχει ενδιαφέρον, η παρομοίωση της πρώτης φωνοληψίας με την τελετουργία της βάπτισης που ως συμβολική διαδικασία διάβασης «αποτελεί τελετουργία αποχωρισμού, μεθοριακής μετάβασης και ενσωμάτωσης» (Gennep, 2016:251). Η διάρκεια της ηχογράφησης (μεθοριακή μετάβαση), σηματοδοτεί τη ρήξη με το καθεστώς της παράνομης οργανοπαιξίας στους χώρους των τεκέδων και των φυλακών και αποτελεί το όχημα ενσωμάτωσης του ατόμου σε μια νέα εξατομικευμένη τάξη πραγμάτων που πλέον συνδέεται με την αναγνώριση και την φήμη.

⁴² Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη, ό. π..

⁴³ Στο ίδιο.

⁴⁴ Στο ίδιο.

Αποδεικνύεται λοιπόν ότι οι διαδικασίες των ηχογραφήσεων αποτελούν ένα πεδίο το οποίο επηρεάζεται από μια σειρά παραγόντων που συνδέονται με τους κανόνες παραγωγής και ζήτησης που κυριαρχούν σε ένα καταναλωτικό περιβάλλον. Η τυποποίηση και η ομοιομορφία του τελικού προϊόντος, αναπόσπαστο χαρακτηριστικό της επαναληπτικής κοινωνίας, προκύπτει σαν αποτέλεσμα μια διαρκούς έξω – υποκειμενικής διαμεσολάβησης που πηγάζει από τις συνθήκες που επικρατούν κατά την διάρκεια της ηχογράφησης. Τα αισθητικά πρότυπα (τεχνοτροπίες, επιλογή οργάνων κ.α.) διαμορφώνονται με βάση την εμπορικότητα, συνθήκη που συνεπάγεται τον εκχρηματισμό των οργανοπαικτών και άρα την δημιουργία προσδοκιών και υποχρεώσεων, απέναντι πλέον, σε συναδέλφους και προϊστάμενους μιας βιομηχανικής παραγωγής.

4.4. Καλλιτεχνική καταξίωση

Είναι γεγονός ότι οι πρώτοι δίσκοι με μπουζούκι γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία, πράγμα το οποίο μπορεί να αποδειχθεί και από τις αντιδράσεις κάποιων εγγράμματος αρθογράφων της εποχής, που δεν έχασαν την ευκαιρία να εκφράσουν την ανησυχία τους για αυτήν τη νέα πολιτισμική απειλή.⁴⁵ Ωστόσο, η δημοτικότητα τους αυξάνεται στις εργατικές τάξεις και στα χαμηλά στρώματα που αναγνωρίζουν κομμάτια του εαυτού τους στην αμεσότητα των στίχων και των μελωδιών, εξέλιξη που οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην διάδοση που προσφέρει η δισκογραφική παραγωγή και τα δίκτυα διανομής. Η ευρεία αποδοχή των πρώτων πειραιώτικων ρεμπέτικων επικυρώνει την διαπίστωση ότι «οι εν δυνάμει και ενδεχομένως αμφιλεγόμενες συμβολικές νοηματοδοτήσεις, οι οποίες διέρχονται από ένα είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχουν τη δυνατότητα να προσλάβουν τη μορφή συλλογικών τάσεων, ανάγοντας το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε ένα είδος αυτονόητης έκφρασης για ευρύτερες κατηγορίες υποκειμένων» (Παπαχριστόπουλος, 2004: 88).

⁴⁵ Ένα μεγάλο μέρος αυτής της αρθογραφίας βρίσκεται συγκεντρωμένο στο: Βλησίδης, 2004:

Στον παρακάτω πίνακα αναφέρεται η χρονιά εμφάνισης κάθε δημιουργού στη δισκογραφία και ο αριθμός τραγουδιών του μέχρι και το 1937, χρονιά κατά την οποία εμφανίζονται οι τελευταίοι εκπρόσωποι της «πειραιώτικης» σχολής του μπουζουκιού:

Συνθέτης	1 ^η Ηχογράφιση	Αριθμός τραγουδιών έως 1937
Μάρκος Βαμβακάρης	1933	85
Γιώργος Μπάτης	1933	16
Στράτος Παγιουμτζής	1934	27
Δημήτρης Γκόγκος	1934	3
Ανέστης Δελιάς	1935	8
Στέλιος Κερομύτης	1937	6
Μιχάλης Γενίτσαρης	1937	1
Γιάννης Παπαϊωάννου	1937	11

Όπως προκύπτει από την εξέταση των κωδικών μήτρας⁴⁶ των δίσκων, μέχρι το 1935 οι μόνοι που έχουν περάσει την είσοδο του εργοστασίου του Περισσού είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Γιώργος Μπάτης, ο Στράτος Παγιουμτζής, και ο Δημήτρης Γκόγκος, με εμφανή την κυριαρχία του πρώτου σε αριθμό ηχογραφήσεων. Το 1935 εμφανίζεται στη δισκογραφία ο Ανέστης Δελιάς και τέλος, το 1937, ο Στέλιος Κερομύτης, ο Μιχάλης Γενίτσαρης και ο Γιάννης Παπαϊωάννου. Την προηγούμενη χρονιά (1936) ηχογραφεί για πρώτη φορά ο Βασίλης Τσιτσάνης, ωστόσο πρόκειται για μια περίπτωση που προέρχεται από ένα διαφορετικό κοινωνικό περιβάλλον και δεν αφορά στο πεδίο της παρούσας

⁴⁶ Ο Νίκος Ορδουλίδης αναφέρει ότι «κάθε ηχογράφιση που γινόταν στο εργοστάσιο της Columbia (και όχι μόνον) αποκτούσε έναν κωδικό που (στις περισσότερες περιπτώσεις) ήταν ένα συνδυασμός λατινικών γραμμάτων και αριθμών (...) γνωστός ως κωδικός μήτρας και συνδέεται με τη χρονολογία της ηχογράφησης» (2014: 82-83). Οι κωδικοί που εξετάστηκαν για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας αποτυπώνονται σε φωτογραφίες των ετικετών των δίσκων, που είναι διαθέσιμες στον διαδικτυακό τόπο: rebetiko.sealabs. Σε περιπτώσεις που δεν υπήρχε διαθέσιμη φωτογραφία τα στοιχεία αντλήθηκαν από τον δισκογραφικό κατάλογο του Διονύση Μανιάτη (2006).

έρευνας. Ο Μάρκος Βαμβακάρης ηχογραφεί συνεχώς καθ' όλη την διάρκεια της προπολεμικής περιόδου, ενώ από το 1936 και μετά, χρησιμοποιείται και σαν τραγουδιστής σε τραγούδια άλλων συνθετών, στοιχείο που επίσης αποδεικνύει την εμπορικότητα του τρόπου ερμηνείας του συγκεκριμένου καλλιτέχνη.⁴⁷

Σταδιακά η δισκογραφική διάδοση δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια καλλιτεχνική καταξίωση των δημιουργών, παρέχοντας ταυτόχρονα μια σειρά από επαγγελματικές προοπτικές, όπως, την εργασία στα κέντρα διασκέδασης και τις περιοδείες, «χωρίς να σηματοδοτεί αναγκαστικά και την υπέρβαση του προηγούμενου τύπου υλικής διαβίωσης» (στο ίδιο). Χαρακτηριστική είναι και πάλι η περίπτωση του Μάρκου Βαμβακάρη και το γεγονός ότι, παρά τις απολαβές από τους δίσκους και τις εμφανίσεις στα διάφορα κέντρα, εξακολουθεί να εργάζεται ως εκδορέας στα σφαγεία,⁴⁸ ενώ ταυτόχρονα συνεχίζει την δραστηριοποίηση του στα πορνεία και τους τεκέδες του Πειραιά επιβεβαιώνοντας μια δίσημη λειτουργικότητα του μπουζουκιού: «Τότες ήμουν ακόμη στα σφαγεία του Πειραιώς [...] όμως το μπουζούκι με τραβούσε [...] ήμουν και αγαπητικός στα Βούρλα του Πειραιώς. Κάθε ημέρα τραγουδούσα και κάθε ημέρα ήμουν μαστούρης, δηλαδή όλη η τετράδα, εγώ, ο Μπάτης, ο Στράτος και ο Ανέστης» (Κάιλ 1978: 154). Προφανώς η οργανοπαιξία δεν έχει καταγραφεί ακόμα στην συνείδηση του ως αποκλειστικό μέσο βιοπορισμού, ενώ η συνέχιση των παράνομων πρακτικών του, αποτελεί τεκμήριο μιας σύγχρονης λειτουργίας του μπουζουκιού τόσο σε τελετουργικό πλαίσιο όσο και σε επίπεδο τιμολογημένης παράστασης ή δισκογραφικής αποτύπωσης. Το επάγγελμα του μουσικού, αποτελεί ίσως την πρώτη απασχόληση που επιτρέπει την δυνατότητα μιας «κάθετης» επαγγελματικής ανέλιξης, καθώς οι χρηματικές απολαβές από την εργασία στα κέντρα διασκέδασης, τις περιοδείες και τα δισκογραφικά ποσοστά προσφέρουν οικονομική αυτάρκεια. Ταυτόχρονα η κοινωνική

⁴⁷ Ενδεικτικά αναφέρονται: «Να γιατί περνώ» (GO-2639) του Βασίλη Τσιτσάνη και «Ο Αντώνης ο βαρκάρης» (GO-2639) του Σπύρου Περιστέρη.

⁴⁸ Ο Μάρκος Βαμβακάρης αναφέρει: «Όταν πια είδα ότι αρχινήσανε και ανεβήκανε και βγάζανε λεφτά από τους δίσκους, αποφάσισα να σταματήσω τελείως από τα σφαγεία Αθηνών. Το 36 – 37 έφυγα, σταμάτησα» (Κάιλ 1978: 187). Επίσης διασώζονται δύο ανανεώσεις της άδειας εργασίας του στα σφαγεία Αθηνών, η πρώτη του 1937 (Κουνάδης 2000: 30) και η δεύτερη του 1938 (Χριστοφιλάκης 1997: 131).

αναγνώριση που παρέχει η δισκογραφία και το πάλκο συνιστά μια διαδικασία εξατομίκευσης των υποκειμένων που ωστόσο δεν προκαλεί ρήξη με τα πρότερα στάδια κοινωνικοποίησης.

Το 1936 πραγματοποιούνται οι πρώτες περιοδείες λαϊκών συγκροτημάτων με μπουζούκια, η σύνθεση των οποίων φαίνεται να είναι μεταβαλλόμενη και μάλλον καθορίζεται από συγκυριακούς παράγοντες⁴⁹: «Πριν από αυτό δεν πήγα πουθενά. Κατόπιν, που βγήκαν οι δίσκοι από όλους μας, κατόπιν αρχίσαμε να κάνουμε τουρνέ στη Σαλονίκη, στην Καβάλα, στην Πάτρα, στη Σύρα, στις Κυκλάδες, στη Ρόδο, κατόπι. Τότε ήρθαν τα πολλά λεφτά» (Κάιλ 1978: 146 – 147). Οι περιοδείες αυτών των συγκροτημάτων προκύπτουν ως απότοκο της δισκογραφικής επιτυχίας των μελών τους και υποδηλώνουν ένα στάδιο εξέλιξης στην πορεία της επαγγελματοποίησης τους, καθώς συνιστούν κατά κάποιο τρόπο ένα είδος χωρικής αποπλαισίωσης του μουσικού ιδιώματος από τον χώρο που μέχρι τότε ήταν λειτουργικό. Η δισκογραφία δημιουργεί τις προϋποθέσεις διεύρυνσης του ακροατηρίου στην επαρχία, ενώ ταυτόχρονα οι περιοδείες συντελούν στην αύξηση της αγοράς των δίσκων. Εδώ, πρέπει να συνεκτιμηθούν τα κατασταλτικά μέτρα που λαμβάνει το καθεστώς της 4ης Αυγούστου απέναντι στους δημιουργούς του ρεμπέτικου. Η μετακίνηση τους προς την Θεσσαλονίκη κατά το πρώτο διάστημα μετά την επιβολή της δικτατορίας, μάλλον συνδέεται με την στάση ανοχής που λαμβάνει ο αστυνομικός διευθυντής Θεσσαλονίκης Νικόλαος Μουσχουντής.⁵⁰ Σε αυτή την περίπτωση η φήμη και η αναγνώριση που προσφέρει η δισκογραφία λειτουργεί σαν διέξοδο για αυτούς

⁴⁹ Τέτοιοι παράγοντες είναι οι σχέσεις μεταξύ των μουσικών ή οι υποχρεώσεις τους κατά τις περιόδους που λαμβάνουν χώρα οι περιοδείες. Σχετικά με τη σύνθεση των συγκροτημάτων που περιοδεύουν βλ. Κάιλ:157, 162.

⁵⁰ Νικόλαος Μουσχουντής (1906 – 1958): διευθυντής ασφαλείας Θεσσαλονίκης, το όνομα του οποίου συνδέθηκε έντονα με την εξάρθρωση του παράνομου μηχανισμού του ΚΚΕ κατά τα χρόνια του εμφυλίου καθώς επίσης και με την υπόθεση δολοφονίας του αμερικανού δημοσιογράφου Πολκ. Παρά τη σκληρή αντικομμουνιστική του δράση, υπήρξε ανεκτικός απέναντι στις παραβατικές δραστηριότητες των δημιουργών του ρεμπέτικου, οι οποίοι φαίνεται να βρίσκουν καταφύγιο στη Θεσσαλονίκη τους πρώτους μήνες του μεταξικής δικτατορίας. Εντοπίζεται ένα μεγάλο πλήθος αφηγηματικών αναφορών για τον Νίκο Μουσχουντή βλ. ενδεικτικά Κάιλ, 1978: 165- 167, Χατζηδουλής, 1996: 69 – 70 & Πετρόπουλος, 1991. *Το άγιο χασισάκι*: 111 – 120.

τους μουσικούς, προσφέροντας τους εργασία στην επαρχία, όπου οι κατασταλτικές πρακτικές ήταν πιο αδρανείς.

Η δισκογραφία λοιπόν, εμφανίζεται ως η πρώτη επαγγελματική προοπτική για τους οργανοπαίκτες τους μπουζουκιού στις αρχές τις δεκαετίας του 1930, με δεσπόζουσα μορφή τον Μάρκο Βαμβακάρη. Μέχρι το 1937, περνούν την είσοδο του εργοστασίου του Περισσού όλοι οι γνωστοί δημιουργοί που προέρχονται από το κοινωνικό περιβάλλον του λιμανιού του Πειραιά, διαμορφώνοντας τα αισθητικά πρότυπα του είδους που αργότερα θα λάβει την ονομασία «πειραιώτικο ρεμπέτικο». Ο δίσκος σηματοδοτεί την εξατομίκευση αυτών των μουσικών, λειτουργεί ως μέσο διάκρισης τους στο εσωτερικό της κοινότητας, ενώ ταυτόχρονα επιφέρει οικονομικά οφέλη και καλλιτεχνική καταξίωση. Εν τούτης, η εκτέλεση μπουζουκιού δεν φαίνεται να αποκόπτεται από την προηγούμενη λειτουργία που είχε σε τελετουργικό επίπεδο, όψη που μάλλον συνδέεται με την διασφάλιση της συμβολικής ακεραιότητας στην κοινωνική ζωή των μουσικών. Έτσι, το μπουζούκι συνεχίζει να επενδύει μουσικά τις περιθωριακές πρακτικές των υποπρολετάριων ομάδων του λιμανιού, απ' όπου αντλεί τους αισθητικούς του κώδικες, και ταυτόχρονα τους αποπλαισιώνει, αρχικά χρονικά με την είσοδό του στη δισκογραφία και στη συνέχεια χωρικά όταν εισέρχεται στα λαϊκά κέντρα.

Πέμπτο κεφάλαιο

Τα λαϊκά κέντρα

5.1. «Ζωντανή» επιτέλεση

Όπως έχει ήδη αναφερθεί η διάδοση που προσφέρει η δισκογραφική αποτύπωση του μπουζουκιού, ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό για την διεύρυνση του ακροατηρίου του. Η μεγάλη απήχηση, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη μιας δεύτερης επαγγελματικής προοπτικής που είναι η «ζωντανή» επιτέλεση. Ο Jacques Attali εντοπίζει την βασική διαφορά των δυο δικτύων μετάδοσης στην εξής διατύπωση: «Η παράσταση μεταγγίζει ενεργητικότητα. Η επανάληψη παράγει πληροφορία χωρίς παράσιτα» (1991: 195). Αντίθετα λοιπόν, με την τυποποιημένη και ομοιόμορφη υφή μιας ηχογράφησης που αψηφά την παρεμβατικότητα του χρόνου και του χώρου αναπαραγωγής της, η «ζωντανή» μουσική επιτέλεση συνθέτει ένα πεδίο δράσης για τα υποκείμενα. Έτσι, σχηματίζεται ένα διαδραστικό πλέγμα που περιλαμβάνει μουσικούς, ακροατές, χορευτές, ιδιοκτήτες και λοιπούς εργαζόμενους, που αλληλεπιδρούν μέσα σ' ένα πλαίσιο οικονομικής συναλλαγής αναζητώντας τις δυνατότητες συμβολικής επικύρωσης και διαφύλαξης των ταυτοτικών τους χαρακτηριστικών. Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις, η δισκογραφία και η «ζωντανή» επιτέλεση βρίσκονται σε συνεχή επικοινωνία συνθέτοντας μια σχέση αλληλεξάρτησης που αποτυπώνεται σε επίπεδο διαμόρφωσης των αισθητικών κωδίκων, στην επιλογή των τραγουδιών, στην δημιουργία ενός πρώιμου star – system, στις σχέσεις μεταξύ των μουσικών και ανάμεσα σε μουσικούς και ακροατές – θεατές.

Ο διαχωρισμός των οργανοπαικτών από το κοινοτικό σώμα, αφού πλέον η ορχήστρα κατέχει διακριτή θέση μέσα στο χώρο, είναι το πρώτο στοιχείο που διαφοροποιεί την νέα κατάσταση. Μέχρι τότε, στο περιβάλλον του τεκέ, η οργανοπαιξία αποτελούσε τελεστική φάση της πρακτικής της χασιμοποσίας λειτουργώντας ως ενοποιητικό μέσον έκφρασης μιας συλλογικότητας μεταξύ των ατόμων. Οι οργανοπαίκτες απομακρύνονται από τον τελετουργικό τους ρόλο, ανεβαίνουν στο πάλκο ενώ η μουσική τους αποκτά κατά κάποιο τρόπο δυνατότητα «αυτόνομης ύπαρξης» και δεν λειτουργεί πλέον μόνο σαν

συστατικό στοιχείο της ζωής του κοινωνικού περιθωρίου. Το δεύτερο στοιχείο διαφοροποίησης είναι η χρηματική αμοιβή που λαμβάνουν οι οργανοπαίκτες, προσφέροντας πλέον τις υπηρεσίες τους σε έναν εργοδότη. Η συναλλαγή αυτή αντιτίθεται πλήρως στην πρότερη κατάσταση όπου η μουσική αποτελούσε μέρος διαδικασιών κοινωνικού προσδιορισμού και όχι οικονομικής στοχοθεσίας.

Ο τρόπος με τον οποίο αμείβονται οι μουσικοί για την εργασία τους στα λαϊκά κέντρα διαφέρει από τον αντίστοιχο των δισκογραφικών εταιριών, μιας και στην πρώτη περίπτωση έχει τον χαρακτήρα ημερομισθίου ενώ στη δεύτερη περίπτωση πραγματοποιείται αναδρομικά με ποσοστά από τις πωλήσεις. Το στοιχείο αυτό διαφοροποιεί πλήρως τις δύο εργασιακές διαδικασίες απαιτώντας διαφορετικούς χειρισμούς και ανάπτυξη διαφορετικών δεξιοτήτων για κάθε μια από αυτές. Το κέρδος από την εργασία στο λαϊκό κέντρο προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας άμεσης διάδρασης μεταξύ μουσικού και ακροατή μέσα σε ένα πεδίο αμοιβαίων υποχρεώσεων. Ο μουσικός πρέπει να γνωρίζει ένα ευρύ ρεπερτόριο που να ανταποκρίνεται στις επιθυμίες των πελατών, οι οποίοι με την σειρά τους πρέπει να πληρώσουν για να ακούσουν το τραγούδι που επιθυμούν. Επίσης, η εκτέλεση μουσικού οργάνου στα λαϊκά κέντρα συνιστά μια πολύωρη και επίπονη απασχόληση σε αντίθεση με την ηχογράφηση που διαρκεί όσο και ο χρόνος του τραγουδιού. Από την άλλη πλευρά η εκτέλεση στο στούντιο ηχογράφησης απαιτεί ένα μεγάλο βαθμό συγκέντρωσης του οργανοπαίκτη για να αποφευχθούν όσο το δυνατόν περισσότερα λάθη, στοιχείο που χάνεται κατά την ζωντανή επιτέλεση.

Ένα άλλο στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο «δοκιμάζονται» σε συνθήκες ζωντανής επιτέλεσης, τα καινούργια τραγούδια των δημιουργών. Ο Μάρκος Βαμβακάρης χρησιμοποιεί σε πολλά σημεία της αυτοβιογραφίας του την χαρακτηριστική λέξη «λανσάρισα» (Κάλ, 1978: 153, 166) όταν αναφέρεται σε κάποιο τραγούδι που έχει συνθέσει και το εκτελεί στο πάλκο πριν το ηχογραφήσει. Με αυτό τον τρόπο «δοκιμάζει» την λειτουργικότητα και την δυναμική του τραγουδιού, στοιχεία που επικυρώνουν την αξία ηχογράφησης του. Από την άλλη πλευρά, όταν ένα τραγούδι γίνει γνωστό από την δισκογραφική του διάδοση, αμέσως θα πρέπει να ενταχτεί στο ρεπερτόριο των μουσικών στα λαϊκά κέντρα. Έτσι σχηματίζονται δυο δρόμοι για την διάδοση ενός τραγουδιού:

- Δημιουργία → Πάλκο → Δισκογραφία
- Δημιουργία → Δισκογραφία → Πάλκο

Το γεγονός αποτελεί μια ακόμα ένδειξη του τρόπου με τον οποίο η δισκογραφία και η ζωντανή επιτέλεση συνθέτουν ένα δίπολο στην διαδικασία επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού που βρίσκεται σε συνεχή επικοινωνία, αφού πολύ συχνά τα τραγούδια που φθάνουν στο στούντιο έχουν ήδη παρουσιαστεί και «δοκιμαστεί» στα λαϊκά κέντρα, ενώ από την άλλη πλευρά, οι δισκογραφικές επιτυχίες ρυθμίζουν σε μεγάλο βαθμό την μουσική πράξη στο λαϊκό κέντρο.

Στην συνέχεια θα εξετασθούν οι διαδικασίες θεσμοθέτησης του χώρου των λαϊκών κέντρων, η μεταβολή των σχέσεων στο εσωτερικό της ορχήστρας και η ανθρωπογεωγραφία του κοινού που συμμετέχει σε αυτές τις μουσικές επιτελέσεις.

5.2. Τα λαϊκά κέντρα

Το καλοκαίρι του 1934 πραγματοποιείται η πρώτη εμφάνιση συγκροτήματος με μπουζούκια το οποίο αποτελείται από τους Μάρκο Βαμβακάρη, Ανέστη Δελιά, Στράτο Παγιουμτζή και Γιώργο Μπάτη. Πρόκειται για την ξακουστή «Τετράδα του Πειραιώς» που εμφανίζεται για όλη την καλοκαιρινή σεζόν στην κέντρο του Σαραντόπουλου, ένα μαγαζί που βρισκόταν στην περιοχή της Δραπετσώνας στη γωνία των οδών Καλοκαιρινού και Αγίου Διονυσίου.⁵¹ Οι εμφανίσεις αυτές γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία, γεγονός που φέρνει σε σύγκρουση τους ιδιοκτήτες των κέντρων: «Γιόμιζε κάθε βράδυ το μαγαζί από κόσμο. Το αγάπαγε τόσο πολύ ο κόσμος το μπουζούκι (...) Στην Ανάσταση που 'χε ο Κερατζάκης ένα μαγαζί και βάζουν εκεί μπουζούκια και έγινε πανζουρλισμός. Πολύ κόσμος, κάθε βράδυ».⁵² Οι μοναδικές αφηγήσεις επιχειρηματία της εποχής που σώζονται είναι αυτές του Δημήτρη Κερατζάκη

⁵¹ Τα στοιχεία για τις χρονολογίες και την διεύθυνση του κέντρου αναγράφονται στο: Χατζηδουλής, 1990: 55.

⁵² Απόσπασμα από τηλεοπτική συνέντευξη του Μιχάλη Γενίτσαρη η οποία είναι διαθέσιμη στο διαδικτυακό τόπο <https://www.youtube.com/watch?v=JQILSrJfzU4>

στον Κώστα Χατζηδουλή: «Σκέφτηκα να τους πάρω από εμπορικούς λόγους πρώτα – πρώτα (...) είχα πολλή δουλειά τότε είχε πάρει φωτιά το μπουζούκι, τραγούδαγαν και στου δίσκους αυτοί και θυμάμαι κέρδιζα τότε 120.000 τον μήνα. Γερά λεφτά».⁵³ Κατά την διάρκεια της διετίας 1934 – 1936, τα δυο αυτά κέντρα (Σαραντόπουλος – Κερατζάκης) αποτελούν τους κυριότερους χώρους μέσα στους οποίους εναλλάσσονται τα πρώτα συγκροτήματα με μπουζούκια. Συγχρόνως με αυτά, λειτουργούν και κάποιοι πιο μικροί χώροι – καφεενεία – όπου παίζεται μπουζούκι και για τους οποίους μας περιεχί σημαντικές πληροφορίες με την ιδιότητα του επιχειρηματία, ο Μιχάλης Γενίτσαρης: «Παρατάω στη συνέχεια τη δουλειά του λεβητοποιού και ανοίγω ένα καφέ – ουζερί, στην οδό Αίμου και Βάσου. Εκεί στο ουζερί μου ερχόντουσαν όλοι οι μπουζουξήδες (...) ερχόντουσαν όλα τα Βούρλα, όλος αυτό ο κόσμος που καθόταν ως το πρωί για να ακούσει μπουζούκια. (...) Μόλις έκλειναν τα Βούρλα, όλες οι γυναίκες αυτές με τους νταβατζήδες τους ερχόντουσαν στο μαγαζί (...) Μετά από ένα διάστημα ανοίγω άλλο μαγαζί, περίπου κοντά στα Βούρλα, στην οδό Ψαρών, και Ολύνθου, με το ίδιο σύστημα – δηλαδή με μπουζούκια» (Χατζηδουλής, 1990: 137 – 138). Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις αυτών των χώρων σε επίπεδο μεγέθους, παροχής υπηρεσιών και δυναμικής των ορχηστρών, συγκλίνουν σε ένα κοινό σημείο: τη γειτνίαση με το πορνείο των Βούρλων. Με τον τρόπο αυτό επικυρώνεται η άμεση σύνδεση αυτών των χώρων με δραστηριοποίηση των υποκειμένων στο πεδίο της πορνικής αγοράς. Μουσικοί, κοινό και καταστηματάρχες κινούνται γύρω από αυτό το κομβικό σημείο της κοινότητας της Δραπετσώνας επιδιδόμενοι σε πρακτικές σωματεμπορίας, προστασίας και σεξουαλικής αποφόρτισης.

Στη συνέχεια, το καλοκαίρι του 1936, ο Μάρκος Βαμβακάρης αποφασίζει να μετακινηθεί στην Παλιά Κοκκινιά και να ανοίξει δικό του μαγαζί, το «Μπαρ ο Μάρκος»: «Ύστερα έκανα το άλλο μαγαζί στ' Άσπρα Χώματα, εγώ, με δικά μου κεφάλαια. Δεν χρειαζότανε μεγάλο ποσό. Είχα ρετσίνα, μπύρες, ούζα, κονιάκ (...) δεν μπορώ να σας παραστήσω τι κόσμος ήταν εκεί πέρα και γλεντούσαν όλη νύχτα. Ήτανε μια αλάνα μεγάλη στην οποία έπαιζαν και τόπι βόλεϊ μπόλ και ερχόντουσαν πάρα πολλά αυτοκίνητα (...) Το μαγαζί δούλευε καλά αλλά η

⁵³ Εφημερίδα «Τα Νέα», 27 – 7 – 1976, σελ. 9.

αστυνομία και το τμήμα δε με άφησε. Κάθε βράδυ ερχόταν εκεί πέρα και με πείραζε να κλείσω, να τ' αφήσω. Όλο ερχόντουσαν και μου έκαναν έρευνες και βεβαίως επαίρνανε εκείνους που ήθελαν. Δεν θέλανε με κανένα τρόπο αυτό το συγκρότημα να το αφήσουν εκεί να παίζει» (Κάιλ, 1978: 155).

Είναι το μόνο προπολεμικό κέντρο διασκέδασης με μπουζούκια από το οποίο διασώζεται διαφημιστικό έντυπο⁵⁴ που περιέχει την φωτογραφία της «Τετράδος» και αναγράφει την ημερομηνία έναρξης: «Σάββατο 20 Ιουνίου 1936». Έτσι, αποτελεί μια σημαντική πρωτογενής πηγή που «ταχτοποιεί» ιστορικά τα γεγονότα. Το κέντρο ξεκινά την λειτουργία του μόλις δεκαπέντε ημέρες πριν την επιβολή του καθεστώτος της 4^{ης} Αύγουστου και κλείνει σύντομα, ενώ αμέσως μετά φαίνεται να ξεκινούν οι πρώτες περιοδείες του Μάρκου Βαμβακάρη στην επαρχία όπου τα μέτρα καταστολής ήταν πιο αδρανή. Τέλος, το πρώτο κάπως πιο οργανωμένο κέντρο αυτής της περιόδου φαίνεται να είναι το «Δάσος» του Αντώνη Βλάχου, στην περιοχή του Βοτανικού όπου εργάστηκαν κατά διαστήματα όλοι οι μπουζουξήδες και κατέχει ξεχωριστή θέση σε όλες αφηγήσεις.⁵⁵ Σε αυτό το πάλκο, το οποίο φιλοξενούσε μέχρι το 1937 σμυρναίικες ορχήστρες, κάνουν την εμφάνιση τους για πρώτη φορά μεγαλύτερα συγκροτήματα μπουζουκιών, σηματοδοτώντας μια πρώτη μετάβαση από την δομή της κομπανίας σε πιο διευρυμένους σχηματισμούς.

Η ανάγκη στέγασης των αναδυόμενων συγκροτημάτων, οδηγεί στην δημιουργία μιας σειράς λαϊκών κέντρων και καφενείων γύρω από το λιμάνι του Πειραιά, κυρίως πέριξ της περιοχής των πορνείων στα Βούρλα. Τα κέντρα αυτά φαίνεται να στήνονται αρκετά πρόχειρα,⁵⁶ σε αλάνες και μάντρες ή χώρους καφενείων, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις εμφανίζονται οι ίδιοι οι μουσικοί ως ιδιοκτήτες κέντρων και καφενείων πράγμα που επίσης υποδεικνύει ότι η οργανοπαιξία προσλαμβάνονταν ακόμα ως συμπληρωματική δραστηριότητα διαβίωσης. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι η λαϊκή ορχήστρα εκτοπίζει

⁵⁴ Η φωτογραφία του φυλλαδίου είναι διαθέσιμη στο Πετρόπουλος, 1991: 324

⁵⁵ Σχετικά με το κέντρο «Δάσος», βλέπε ενδεικτικά Χατζηδουλής 1990: 143 - 146, Gauntlett, 1992: 47 - 54, Κάιλ 1978: 174 - 178.

⁵⁶ Ο Γιάννης Παπαϊωάννου αναφέρει ότι στο πρώτο μαγαζί που δούλεψε, το πάλκο ήταν ένα τραπέζι μπιλιάρδου (Παπαδόπουλος 2010: 68).

την σμυρναϊκή ορχήστρα από αρκετά κέντρα⁵⁷ σηματοδοτώντας με αυτό τον τρόπο την στροφή που φέρνει σε πολιτισμικό επίπεδο η είσοδος και η σταδιακή διάδοση του μπουζουκιού στη δισκογραφία και στη λαϊκή διασκέδαση.

5.3. Θεσμοθέτηση του χώρου

Είναι γεγονός ότι με την πάροδο του χρόνου οι χώροι αυτοί σταδιακά θεσμοθετούνται, με τον καθένα να αποκτά διακριτή θέση στο εσωτερικό τους, μια διαδικασία που μάλλον κορυφώνεται στο κέντρο «Δάσος» του Βοτανικού. Η θέσπιση αυτών των χωροταξικών διακρίσεων ήταν απαραίτητη για την εύρυθμη λειτουργία των πρώτων κέντρων με μπουζούκια. Η θεσμοθέτηση του χώρου και η θέση κάθε υποκειμένου στο εσωτερικό του δεν είναι τυχαία ενώ σύμφωνα με τον Νίκο Παπαχριστόπουλο, «απαιτείται η ύπαρξη αντιστοιχίας με την θέση του υποκειμένου στην κλίμακα της συμβολικής ιεράρχησης του χώρου, μια ταύτιση με την εικόνα που έχουν οι άλλοι για αυτό (φόβητρο)» (2004: 137).

Είναι σαφές ότι πριν από όλα, οι χώροι αυτοί συνιστούν επιχειρηματικά εγχειρήματα που έχουν σαν σκοπό το κέρδος, έτσι οργανώνονται γύρω από ένα σύστημα ιεράρχησης στο οποίο ο επιχειρηματίας κατέχει την κορυφαία θέση. Έτσι, το οικονομικό κεφάλαιο που διαθέτει, ταυτόχρονα συνιστά και συμβολικό κεφάλαιο, ενώ οι εργαζόμενοι (μουσικοί, σερβιτόροι, μπράβοι) τελούν υπό καθεστώς οικονομικής και συμβολικής υποτέλειας. Ένα στοιχείο που πρέπει να αναφερθεί είναι ότι οι συγκεκριμένοι επιχειρηματίες φαίνεται να είναι εμπλεκόμενοι σε κομματικούς μηχανισμούς μέσω των οποίων εξασφαλίζουν την ανοχή των αρχών σε σχέση με τις παράνομες δραστηριότητες που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό τους.⁵⁸ Η ομαλή λειτουργία των κέντρων εξασφαλίζεται

⁵⁷ Την περίοδο του μεσοπολέμου λειτουργούσαν στην περιοχή του Πειραιά και στις γειτονικές περιοχές (Κοκκινιά, Καμίνια, Δραπετσώνα) αρκετά κέντρα (Ζυθεςστιατόρια, Μπύρες, Ταβέρνες κ.α.) που απασχολούσαν σμυρναϊκές ορχήστρες τις οποίες πλαισίωναν σημαντικοί δημιουργοί και τραγουδιστές του είδους. Στοιχεία γι' αυτά τα κέντρα προκύπτουν από τις αφηγήσεις του Στελλάκη Περπινιάδη (Χατζηδουλής, 1990) και του Γιώργη και της Αγγέλας Παπάζογλου (2003) ενώ σώζονται και αρκετά διαφημιστικά φυλλάδια (Πετρόπουλος, 1991).

⁵⁸ Ένα πλήθος μαρτυριών επιβεβαιώνει την διασύνδεση του Σαραντόπουλου με το Λαϊκό Κόμμα στο οποίο δραστηριοποιούταν σαν μπράβος, ενώ ο Δημήτρης Κερατζάκης δεν έκρυψε τα

από τους μπράβους, κάποιοι από τους οποίους μνημονεύονται για την αγριότητα της συμπεριφοράς τους, στοιχείο απαραίτητο για την επικύρωση μιας τόσο κεντρικής θέσης στον χώρο. Μέσω αυτών των ατόμων, προκαλείται ο εκφοβισμός των πελατών, καθώς και άλλων εξωτερικών παραγόντων, με σκοπό την αποφυγή ανεπιθύμητων συμπεριφορών ικανών να διαταράξουν την λειτουργία του κέντρου. Στις αφηγήσεις συνδέονται άμεσα με τον κόσμο του εγκλήματος ενώ κάποιοι από αυτούς, όπως και οι προϊστάμενοι τους επιχειρηματίες, προέρχονται από τον χώρο της παρακρατικής «Δεξιάς».⁵⁹

Η ορχήστρα, υπερυψωμένη πάνω στο πάλκο δεσπόζει στο χώρο ενώ ένας κενός χώρος ανάμεσα σε αυτήν και το ακροατήριο, προσφέρεται για χορό. Ενώ βρίσκεται σε καθεστώς οικονομικής υποτέλειας σε σχέση με τον επιχειρηματία, αποτελεί σε μεγάλο βαθμό τον πόλο έλξης των πελατών με τους όποιους αναπτύσσει μια μορφή αυτόνομου εκχρηματισμού, που είναι τα «τυχερά» ή «χαρτούρα», ποσά πολλαπλάσια του συμφωνηθέντος με τον επιχειρηματία, ημερομισθίου. Οι πελάτες πληρώνουν την ορχήστρα για να ακούσουν ή να χορέψουν κάποιο τραγούδι που θα εκτελεστεί κατά αυστηρή σειρά προτεραιότητας, προς αποφυγή παρεξηγήσεων, ενώ ταυτόχρονα οφείλουν να συμμορφώνονται με αυστηρούς κανόνες συμπεριφοράς, όπως π.χ. η απαγόρευση σπασίματος πιάτων, η οπλοχρησία και μια σειρά από άλλες άτυπες δεσμεύσεις απαραίτητες για την οριοθέτηση των θέσεων μέσα στο χώρο. Με αυτό τον τρόπο συγκροτείται ένα συγκρουσιακό πεδίο, όπου οι προσβολές, τα όπλα και τα μαχαίρια αποτελούν καθημερινές πρακτικές επιβίωσης και επικύρωσης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών κάθε ταυτότητας.

φιλοβενιζελικά του αισθήματα μετατρέποντας το μαγαζί του σε εκλογικό κέντρο των φιλελευθέρων. Βλ. σχετικά Χατζηδουλή, 1990: 58 – 61 & εφημ. «Τα Νέα», 29/7/1976, σελ.7.

⁵⁹ Είναι χαρακτηριστική μια από τις λιγοστές αφηγήσεις του Μανώλη Χιώτη στον Κώστα Χατζηδουλή όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται στον Αντώνη Βλάχο ιδιοκτήτη του κέντρου «Δάσος» και τον μπράβο Χαράλαμπο Μπουχό: «Ο Μπουχός ήταν φασίστας και μάλιστα συνειδητός. Ίδιας πάστας και ιδεολογίας με το Βλάχο και τους άλλους. Ήταν γνωστός τραμπούκος της δεξιάς, με πολλές και ισχυρές διασυνδέσεις. Πρέπει να σου πω ότι ο Μπουχός στα Δεκεμβριανά έπαιξε σημαντικότατο ρόλο. Ή μάλλον πιο μπροστά όταν τα πράγματα βάδιζαν στην ένοπλη αναμέτρηση. Μέχρι τα τελευταία του υπερηφανευόταν ότι αυτός έριξε την πρώτη πιστολιά στα Δεκεμβριανά» (1996: 115).

5.4. Η ορχήστρα

Μέσα από τις παραπάνω διαδικασίες θεσμοθέτησης του εσωτερικού χώρου των λαϊκών κέντρων, το πάλκο αποκτά την δική του διακριτή θέση μέσα στο χώρο. Η απόσπαση των μουσικών από το κοινοτικό σώμα αναδεικνύει κάποια ενδογενή ποιοτικά χαρακτηριστικά της «αυτόνομης» πια λαϊκής ορχήστρας. Τα στοιχεία για την σκηνοθεσία και τις επιτελέσεις των συγκεκριμένων ορχηστρών είναι λίγα και σε μεγάλο βαθμό βασίζονται στις δισκογραφικές αποτυπώσεις οι οποίες τότε πραγματοποιούνταν «ζωντανά», μεταφέροντας εν μέρει το κλίμα που επικρατούσε στα λαϊκά κέντρα.

Οι πρώτοι μπουζουξήδες οργανώνονται και δραστηριοποιούνται με τη μορφή κομπανίας, πράγμα, που τα επόμενα χρόνια αρχίζει να αλλάζει, για να καταλήξει τα μεταπολεμικά χρόνια σε μια οργάνωση με τον συνθέτη – μπουζουξή να βρίσκεται επικεφαλής του συγκροτήματος. Οι πρώτες κομπανίες αποτελούνται από 4 – 5 άτομα, τα οποία εμπλέκονται σε ένα δίσημο σχεσιακό δίκτυο που συγχρόνως εμπεριέχει εξισωτικά χαρακτηριστικά και δομές ιεράρχησης. Ο σχηματισμός των κομπανιών αυτής της περιόδου προκύπτει μέσα από ένα περιορισμένο κύκλο οργανοπαικτών που συνδέονται με κοινούς συνειδησιακούς δεσμούς, ηθικούς κώδικες και στοχοθεσίες. Εξετάζοντας τα χαρακτηριστικά αυτών των ατόμων παρατηρείται ότι όλα τα μέλη αυτών των κομπανιών είναι φορείς – άλλος περισσότερο, άλλος λιγότερο- παρόμοιων καλλιτεχνικών και επιτελεστικών ιδιοτήτων, δηλαδή όλοι είναι συνθέτες, στιχουργοί, δεξιότεχνες και τραγουδιστές. Από την άλλη μεριά, η ιεραρχική δόμηση σε μια τέτοια ορχήστρα μάλλον αντανακλάται στα διαφορετικά μεροκάματα και μάλλον σχετίζεται με την απήχηση που είχε ο κάθε καλλιτέχνης στον κόσμο: «Εγώ τότες είχα το μεγαλύτερο μεροκάματο στην κομπανία, διακόσιες δραχμές το 1934. Εξήντα πέντε – εβδομήντα πέντε δραχμές ήταν το μικρότερο το μεροκάματο, το οποίο έπαιρνε ο Μπάτης, εβδομήντα πέντε δραχμές θα 'παιρνε ο Δελιάς» (Καίλ, ό. π.: 153). Οι διακυμάνσεις καθώς και το ύψος των μεροκάματων επιβεβαιώνονται και από άλλες αφηγήσεις⁶⁰ ενώ σημαντικά είναι και τα κέρδη από τα «τυχερά».

⁶⁰ Βλ. σχετικά τη συνέντευξη του Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, (ό. π.) και της αφηγήσεις του επιχειρηματία Δημήτρη Κερατζάκη στον Κώστα Χατζηδουλή (ό.π.).

Εδώ αναδεικνύεται ένας άλλος τρόπος αμοιβής των μουσικών που πραγματοποιείται χωρίς την παρεμβολή του επιχειρηματία, κατευθείαν από τον πελάτη προς την ορχήστρα: «Όταν έπαιζες στο πάλκο, άμα ήσουν καλός, έπαιρνες μεροκάματο καλό. Δηλαδή ένας τεχνίτης μπορεί να έπαιρνε 80- 100 δρχ. την ημέρα, έπαιρνες και συ 100δρχ την ημέρα. Αλλά δεν είναι οι 100... ήτανε 200, 300, 270, 500 ήτανε τα τυχερά. Τότε τα πετάγαν τα λεφτά. Χαρτούρα. Γιόμιζε τότε το τσέμπαλο γιατί τότε δεν είχαμε πιάνο, κι ήτανε κάτω ο τενεκές και τα ρίχναμε μέσα. Έπαιρνες το μερτικό, αυτά ήταν τα λεφτά. Όχι όλοι όμως, αυτοί που δουλεύανε... ορισμένοι που έκανε να τα πάρουν τα λεφτά αυτά...».⁶¹ Η αμοιβή με «χαρτούρα» είναι μια πρακτική που συνδεόταν (και συνδέεται) με την εκτέλεση τραγουδιών που επιθυμούσαν οι πελάτες για να χορέψουν, ενώ το ύψος αυτής της άτυπης αμοιβής ήταν ανάλογο με το εύρος του ρεπερτορίου, την ευστροφία, την κοινωνικότητα και την επιδεξιότητα του εκτελεστή: «Δεν τότε γουστάρω τον Μάρκο. Του 'χω πολλά μαζεμένα. Αλλά ο λάγιος αυτός, με το ατζαμίδικο μπουζούκι που έπαιζε, ήτανε επαγγελματίας. Ήτανε εργάτης στη δουλειά, και πολύ ξύπνιος στο νταλαβέρι του πάλκου και του πάρε δώσε με τους πελάτες. Μιλάει ο Μάθησης. Ο πρώτος ήτανε, απ' αυτούς, στη δουλειά, να τα παίρνει απ' τον κόσμο. Και τα 'παιρνε με το γάντι από τους πιο μεγάλους μάγκες. Συριανή αλεπού» (Χατζηδουλής, 1990: 96). Όπως προκύπτει από τα παραπάνω στοιχεία, σχετικά με το ύψος των αμοιβών αυτών των μουσικών – ποσά στα οποία συγκλίνουν οι περισσότερες αφηγήσεις – πρόκειται για ένα προσοδοφόρο επάγγελμα, όταν σύμφωνα με τον Αντώνη Λιάκο, το 1934, «ένα μέσο ανδρικό ημερομίσθιο κυμαίνονταν γύρω στις 75 δρχ.» (2016: 81).

Οι ορχήστρες αποτελούνται από δυο ή τρία μπουζούκια, μπαγλαμάδες, κιθάρα ενώ σε κάποιες περιπτώσεις αναφέρονται βιολιά και σαντούρια,⁶² προφανώς για να καλύψουν κάποιες περαιτέρω ρεπερτοριακές απαιτήσεις. Οι

⁶¹ Απόσπασμα από τηλεοπτική συνέντευξη του Μιχάλη Γενίτσαρη, που είναι διαθέσιμη στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.youtube.com/watch?v=0ECZ5a9y7IY>

⁶² Είναι αρκετές οι περιπτώσεις που σημαντικοί μουσικοί του Σμυρναϊκού τραγουδιού όπως π.χ. ο Κώστας Καρίπης, ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Σπύρος Περιστερής κ.α. συμμετέχουν στις πρώτες λαϊκές ορχήστρες με μπουζούκια, κάποιες φορές κρατώντας τον συνοδευτικό ρόλο της κιθάρας ή μετέχοντας ενεργά καλύπτοντας κάποιο μέρος του προγράμματος με σμυρναϊκά τραγούδια και αμανέδες.

απλές ενορχηστρώσεις που αποτυπώνονται στους δίσκους μάλλον υιοθετούνται και στις ζωντανές εμφανίσεις, με μόνη ίσως διαφορά την εκτέλεση των μελωδικών γραμμών από περισσότερα μπουζούκια. Δεν εμφανίζονται ακόμα φαινόμενα καταμερισμού της εργασιακής διαδικασίας καθώς τα όργανα είναι σχετικά λίγα και οι οργανοπαίκτες παίζουν μαζί καθ' όλη την διάρκεια της παράστασης: «Δεν υπήρχαν δε, ούτε μικρόφωνα και τέτοια (...) τραγουδάγαμε όλοι μαζί στην αράδα και καθόμασταν μέχρι τις δύο η ώρα, καμιά φορά και μέχρι το πρωί»⁶³. Το ρεπερτόριο τα πρώτα χρόνια ήταν περιορισμένο και αποτελούταν κυρίως από τα τραγούδια του Μάρκου και των Σμυρνιών συνθετών: «Παρουσίαζα ξένα τραγούδια, δεν είχα πολλά γράψει, κατάλαβες; Ήταν αρχές που είχα ένα, δύο, τρία δισκάκια είχα κάνει τότε ακόμα (...) Του Μάρκου και άλλων συνθετών, του Τούντα, του Σκαρβέλη».⁶⁴

Ο Μάρκος βαμβακάρης, αναδεικνύεται σε κεντρικό πρόσωπο των πρώτων ζωντανών επιτελέσεων με μπουζούκι σε όλη την διάρκεια της δεκαετίας του 1930 και κυρίως την δεκαετία 1934 – 1936: «Δηλαδή όπως τώρα λένε να πάμε στο τάδε μαγαζί να ακούσουμε τον τάδε και τον τάδε, εκεί δεν υπήρχε άλλος, να πα να ακούσουμε τον Μάρκο. Τότες ο Μάρκος ήτανε νούμερο ένα στο ρεμπέτικο με το μπουζούκι, δεν υπάρχει άλλος».⁶⁵ Είναι ο καλλιτέχνης που έχει την μεγαλύτερη δισκογραφική παρουσία, τα τραγούδια του παίζονται από όλους τους συναδέλφους του και λαμβάνει τις υψηλότερες αμοιβές, στοιχεία που του προσφέρουν δημοτικότητα και κύρος, δηλαδή μια συσσώρευση οικονομικού, κοινωνικού και συμβολικού κεφαλαίου.

⁶³ Συνέντευξη Μιχάλη Γενίτσαρη, ό. π..

⁶⁴ Συνέντευξη Στέλιου Κερομύτη στον Παναγιώτη Κουνάδη, Α' Μέρος. Το πρωτογενές υλικό και η απομαγνητοφώνηση αποτελούν μέρος του ψηφιοποιημένου αρχείου του Παναγιώτη Κουνάδη που είναι διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο: <https://www.vmrebetiko.gr/>

⁶⁵ Συνέντευξη Μιχάλη Γενίτσαρη, ό. π..

5.5. Το κοινό

Εξετάζοντας το ακροατήριο και τη σύνθεση του «μωσαϊκού» που σχηματίζεται από τον κόσμο που συχνάζει στα πρώτα κέντρα που παίζεται μουσική με μπουζούκια, φαίνεται ότι το κοινό αυτών των κέντρων δεν διαφοροποιείται από τις περιθωριακές ομάδες, μέσα στις οποίες το μπουζούκι αποτελούσε κεντρικό σύμβολο κατά την περίοδο πριν την δισκογραφία και το πάλκο: «Οι άνθρωποι ήτανε άγριοι. Φασαρίες, καυγάδες, το ένα το άλλο, μαχαίρια. Και αυτά τα πράγματα για διάφορα και ιδίως για γυναίκες» (Κάιλ 1978: 154). Ο Κώστας Χατζηδουλής καταγράφει μια μαρτυρία του Β.Χ.Α ο οποίος εργαζόταν ως σερβιτόρος στην μάντρα του Σαραντόπουλου: «...ερχόντουσαν όλα τα αποβράσματα της κοινωνίας. Κάθε μάπα και μούτρο της σαπίλας και της βρωμιάς του υποκόσμου. Οικογενειάρχης δεν πάτησε το πόδι του στο μαγαζί, από τότε που βάλαμε μπουζούκια και άρχισε να μαζεύεται αυτός ο κόσμος [...] Τα μπουρδέλα των βούρλων ήτανε δυο βήματα, και ερχόντουσαν οι πουτάνες με τους αγαπητικούς και μαχαιροβγάλτες, αγριόμαγκες και κουτσαβάκια που όλοι τους είχανε από 2 – 3 εγκλήματα και με πολλά χρόνια στη φυλακή. Κάθε βράδυ έπεφταν πιστολιές και μαχαιριές – χώρια τα άλλα» (1990: 59). Ο Δημήτρης Κερατζάκης στις αφηγήσεις του δίνει μια διαφορετική εικόνα για το δικό του κέντρο που βρισκόταν σε κοντινή απόσταση από αυτό του Σαραντόπουλου: «Υπήρχε κόσμος που ήθελε να ακούσει μπουζούκια, αλλά επειδή του Σαραντόπουλου ήτανε όπως είπαμε με κακό όνομα δεν πήγαιναν (...) επειδή όμως ήξερα ότι άλλος κόσμος άκουγε την ευρωπαϊκή μουσική και άλλος θα άκουγε τα μπουζούκια, τους χώρισα τις ορχήστρες. Δηλαδή νοίκιασα μια μάντρα δίπλα απ' το μαγαζί μου, έφτιαξα πάλκο, φωτισμούς και τους έβαλα εκεί. Αλλού λοιπόν οι χαβάγιες, αλλού τα μπουζούκια».⁶⁶

Η διεύρυνση του ακροατηρίου εξαιτίας της δισκογραφίας προσελκύει και κάποιες ετερόκλητες κοινωνικές ομάδες, όπως εργάτες, υπάλληλους, ίσως και κάποιους αστούς υποκινούμενους από αισθήματα περιέργειας και εξωτισμού, όμως ο πυρήνας και το μεγαλύτερο μέρος του κοινού ήταν κουτσαβάκηδες, εγκληματίες αγαπητικοί, τεκετζήδες, δηλαδή άνθρωποι του κοινωνικού

⁶⁶ «Τα Νέα», ό. π..

περιθωρίου, που πλέον ακούν το μπουζούκι από «απέναντι» πληρώνοντας αντίτιμο και όχι «δίπλα» τους, ως συστατικό κομμάτι των καθημερινών τους δράσεων.

Οι πρώτες αυτές μορφές παράστασης και οργανωμένης διασκέδασης με μπουζούκια απαιτούν «ένα κλειστό πλαίσιο, τόπο συναλλαγής ανάμεσα σε θεατές και παραγωγικούς εργαζόμενους» (Attali,1991: 110). Έτσι, από την στιγμή που η οργανοπαιξία του μπουζουκιού εντάσσεται μέσα σε ένα πεδίο εκχρηματισμού, αυτόματα οι πρακτικές του κοινού λαμβάνουν καταναλωτικό χαρακτήρα και καθορίζονται από στοιχεία όπως το κέφι, το γλέντι κ.α.. Οι διαδικασίες επικύρωσης των ταυτοτήτων των εμπλεκομένων με το μπουζούκι ατόμων πλέον γίνονται σε δημόσια θέα και όχι στον «κλειστό» χώρο του τεκέ, με αποτέλεσμα οι δραστηριότητες του κάθε υποκειμένου να συμβαδίζουν «με την ικανότητα του να διασφαλίσει την ιδανική εικόνα για τον εαυτό του στα μάτια των άλλων, να επικυρώσει τη διαφορά του σε σχέση με κάποιον άλλο ενισχύοντας τη συμβολική του εικόνα» (Παπαχριστόπουλος, 2004: 137). Συστήνεται ένα νέο σχεσιακό δίκτυο ανάμεσα στους οργανοπαίκτες και το ακροατήριο τους, ωστόσο, δεν παρατηρείται κάποια σημαντική μεταβολή σε ό,τι αφορά την κοινωνική βάση που τροφοδοτεί αυτή την νέα μορφή διασκέδασης. Πρόκειται για μια μορφή παράστασης που σε πολλά σημεία παραμένει άμεσα συνδεδεμένη με τις κοινωνικές συγκυρίες μέσα από τις οποίες αναδύθηκε, επιβεβαιώνοντας τις ασυνέχειες και τις συγχρονίες που προκύπτουν στις διαδικασίες επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού.

Συμπεράσματα

Η οργανοπαιξία του μπουζουκιού κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου και μέχρι τις αρχές τις δεκαετίας του 1930 δεν συνιστά επάγγελμα και μέσο βιοποριστικής απασχόλησης. Συνιστά μια καθαρά ψυχαγωγική πρακτική μιας κλειστής και οριοθετημένης κοινωνικής νησίδας ενοποιώντας ή διαχωρίζοντας τις επιμέρους ταυτότητες στο συμβολικό πεδίο μιας συλλογικότητας, με κοινό χαρακτηριστικό την κοινωνική περιθωριοποίηση. Οι μπουζουξήδες αυτής της περιόδου δραστηριοποιούνται στους τεκέδες και στα καταγώγια της περιοχής των Βούρλων και εμπλέκονται άμεσα στο σύνολο των παράνομων πρακτικών που εγγράφονται εκεί. Η οργανοπαιξία αποτελεί μέρος των τελετουργιών αυτών των ομάδων και συνδέεται έντονα με το στοιχείο του κεφιού από την πλευρά του μουσικού και της διάθεσης ενός ακροατηρίου που οργανώνεται σε παρέες και λοιπούς κοινωνικούς σχηματισμούς με κύριο χαρακτηριστικό την ιδιωτικότητα. Ένα στοιχείο αυτών των μουσικών είναι η «πολυσθενής» δραστηριοποίηση, δηλαδή η κινητικότητα που διαγράφουν σε εργασιακό και ταξικό επίπεδο, συνθήκη που τους επιτρέπει να αναπτύξουν κάποιες πρώτες σκέψεις για χρήση του οργάνου στη βάση οικονομικών στοχοθεσιών.

Τα πράγματα φαίνεται να αλλάζουν με την είσοδο του μπουζουκιού στην δισκογραφία και την δημιουργία των πρώτων συγκροτημάτων και λαϊκών κέντρων. Οι νέες προοπτικές απαιτούν την τεχνική και ψυχική προσαρμογή των οργανοπαικτών σε νέες συνθήκες, έτσι από την μία πλευρά η ηχογράφηση που πρέπει να λαμβάνεται σύμφωνα με τον Γιώργο Κοκκώνη «ως αυτόνομη μορφή επιτέλεσης, ως αναμέτρηση με τη δεξιότητα, ως απόσταγμα εμπειρίας και γνώσης, ως έκθεση του καλλιτέχνη στο ευρύ κοινό» (Διονυσόπουλος, επιμ., 2009: 106) εισάγει τους μουσικούς σε ένα σύστημα βιομηχανικής παραγωγής, που δεν αποδέχεται το λάθος και το «τυχαίο». Από την άλλη πλευρά οι «ζωντανές» επιτελέσεις των λαϊκών κέντρων, άμεσα συνδεδεμένες με την απόκτηση κέρδους, εκτός από τις δεδομένες μουσικές δεξιότητες, επιζητούν την ανάπτυξη μιας ιδιότυπης κοινωνικότητας και προσωπικών στρατηγικών, ικανών να καθορίσουν τις χρηματικές συναλλαγές με το κοινό.

Παρόλο που αυτές οι επαγγελματικές όψεις, τουλάχιστον την πρώτη περίοδο δεν φαίνεται να αποτελούν ξεκάθαρες προοπτικές για αυτούς τους

μουσικούς, συστήνουν ένα νέο σχεσιακό δίκτυο ανάμεσα στους οργανοπαίκτες και το ακροατήριο, το οποίο εμπεριέχει σπερματικά τις αλλαγές που θα προκύψουν στο μέλλον. Η δισκογραφία προσφέρει αναγνώριση και καθιέρωση αρχικά στο εσωτερικό της κοινότητας και στη συνέχεια σε πιο διευρυμένο επίπεδο. Οι οργανοπαίκτες πλέον διακρίνονται μέσα στο χώρο και αμείβονται για την εκτέλεση της μουσικής τους, στοιχεία που δημιουργούν ένα χάσμα ανάμεσα στον μουσικό και το ακροατήριο, που όπως φαίνεται είναι παροδικό, καθώς οι ίδιοι οργανοπαίκτες εξακολουθούν να παίζουν στους τεκέδες για το κέφι τους δίπλα στο ίδιο ακροατήριο.

Το μπουζούκι, μέχρι την στιγμή που εισέρχεται στην δισκογραφία, που δεν συνιστά δηλαδή, μέσο οικονομικής στόχευσης και άρα τμήμα παραγωγικής διαδικασίας, αποτελεί ένα εργαλείο συνολικού αυτοπροσδιορισμού της ομάδας χωρίς να προσφέρει διάκριση στον εκτελεστή του, αφού και ο ίδιος συμμετέχει ενεργά στις κοινοτικές πρακτικές. Έτσι, οι πρώτοι δημιουργοί ξεχωρίζουν μέσα σε ένα πλαίσιο όπου μέχρι εκείνη την στιγμή «ο προσδιορισμός του εαυτού επιτυγχάνεται χωρίς την άμεση επίκληση των παραγωγικών σχέσεων» (Παπαχριστόπουλος, 2004: 129). Η εξατομίκευση και η αναγνώριση πραγματοποιείται μέσω μιας ιδιότητας τους (της οργαγοπαίξιας) που αποδεσμεύεται από τα τελετουργικά της συμφραζόμενα, αυτονομείται και μετατρέπεται σε παραγωγική διαδικασία.

Η οργαγοπαίξια εγγράφεται συγχρόνως σε δυο διαφορετικούς χώρους/χρόνους, έναν «κλειστό» μέσα στον οποίο το μπουζούκι λειτουργεί ως συστατικό στοιχείο της ζωής του κοινωνικού περιθωρίου και έναν δεύτερο που χαρακτηρίζεται από ένα πιο «ανοικτό» επικοινωνιακό πλαίσιο και πραγματώνεται με τη μορφή οργανωμένων ψυχαγωγικών πρακτικών. Οι δύο αυτοί χώροι/χρόνοι εμπεριέχουν διαφορετικούς κώδικες και αξιακά συστήματα, απαιτούν ιδιαίτερους κανόνες συμπεριφοράς πάντα μέσα σε ένα πλαίσιο αλληλεπίδρασης, μιας και η κοινωνική καταγωγή των ομάδων που δρουν εντός τους, είναι η ίδια. Οι διαδικασίες κύρωσης των επιμέρους ταυτοτήτων αλλάζουν από τον ένα χώρο στον άλλο, έτσι λοιπόν από ένα περιβάλλον στο οποίο οι τελετουργικές διαδικασίες αναδεικνύουν εξισωτικές πτυχές των υποκειμένων, πραγματοποιείται μετάβαση σε ένα πεδίο όπου κυριαρχούν οι πρακτικές διάκρισης μέσω του καταναλωτισμού και της επίδειξης.

Η άμεση εξάρτηση της επαγγελματοποίησης από χώρο - χρονικούς παράγοντες, υποδηλώνουν ότι δεν πρόκειται για μία μηχανιστική διαδικασία που ακολουθεί συγκεκριμένα στάδια στην πορεία εξέλιξής της. Δεν εντοπίζονται απότομες ρήξεις: η οργάνωση σε συμβολικό - τελετουργικό επίπεδο συνυπάρχει με τις πρώτες όψεις επαγγελματικής οργάνωσης, τα στάδια αλληλεπιδρούν διαλεκτικά σε ένα πεδίο συγχρονικότητας. Προκύπτει ως μια ασυνεχής διαδικασία, που εξελίσσεται σε συνάρτηση με πολιτικούς, οικονομικούς παράγοντες και με συνθήκες της ζωής και όψεις της καθημερινότητας του λιμανιού οι οποίες όπως είναι φυσικό δεν μπορούν να αλλάξουν απότομα και βίαια από τις τομές που δημιουργούνται από τα διάφορα ιστορικά γεγονότα.

Πηγές - Βιβλιογραφία

Αρχεία

- Αρχείο Παναγιώτη Κουνάδη. Το πρωτογενές υλικό και οι απομαγνητοφωνήσεις των συνεντεύξεων του αρχείου είναι διαθέσιμα στο διαδικτυακό τόπο: <https://www.vmrebetiko.gr/>.
- Αρχείο εφημερίδων - βιβλιοθήκη της Βουλής

Οπτικοακουστικά μέσα

- Τηλεοπτικές συνεντεύξεις του Μιχάλη Γενίτσαρη. Διαθέσιμες στους διαδικτυακούς τόπους:
<https://www.youtube.com/watch?v=0ECZ5a9y7IY>.
<https://www.youtube.com/watch?v=JQiLSrJfzU4>.
- Γρηγοράτος, Δ. (1998). *Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς*. Κινηματογραφική σειρά σε 4 μέρη (ιστορική & μουσική επιμέλεια Κουνάδης, Π.), μέρος Β'. Παραγωγή ET-1.
- Κοκκώνης Γ. (2019). Ιστορία του ρεμπέτικου. Εισήγηση στη μηνιαία σειρά «ΔΙΑΛΟΓΟΙ» του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος. Σύρος. Διαθέσιμο στον διαδικτυακό τόπο <https://www.youtube.com/watch?v=ANP6DeqLpHk>

Εφημερίδες - Περιοδικά

- Χατζηδουλής, Κ. (1976, Ιούλιος 27). Στις ρίζες του ρεμπέτικου. «Τα Νέα», 9.
- Χατζηδουλής, Κ. (1976, Ιούλιος 28). Στις ρίζες του ρεμπέτικου. «Τα Νέα», 13.
- Χατζηδουλής, Κ. (1976, Ιούλιος 29). Στις ρίζες του ρεμπέτικου. «Τα Νέα», 7.
- Bourdieu, P. (2002). Το συμβολικό κεφάλαιο. *Σύγχρονα θέματα*, 80, 18 – 21.
- Χατζηπαρασκευαΐδης, Α. (1995). Σημειώσεις για το λούμπεν προλεταριάτο. *Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση*, 50.

Βιβλιογραφία

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1988). *Κοινωνιολογία. Εισαγωγικά δοκίμια*. (μτφρ. Δ.Γράβαρης). Αθήνα: Κριτική.

Attali, J. (1991). *Θόρυβοι*. (μτφρ. Ν. Ανδριτσάνου). Αθήνα: Ράππα.

Foucault, M. (1987). *Γνώση και Ηθική*. (Μτφ Ζ. Σαρίκας). Αθήνα: Ύψιλον.

Foucault, M. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία*. (μτφρ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη). Αθήνα: Ράππα.

Gauntlett, Σ. (1992). *Μιχάλης Γενίτσαρης. Μάγκας από μικράκι. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Δωδώνη.

Gennep, A. (2016). *Τελετουργίες διάβασης. Συστηματική μελέτη των τελετών*. (μτφρ Γ. Παραδέλλης). Αθήνα: Ηριδανός.

Lukacs, G. (2018). *Η αισθητική της μουσικής*. (μτφρ. Π. Ντούβος). Αθήνα: Τόπος.

Toti, G. (1885). *Ο ελεύθερος χρόνος*. (μτφρ. Ν. Λούπης). Αθήνα: Μνήμη.

Αβδελά, Ε., Αλβανός, Ρ., Κουσουρής, Δ., Χαραλαμπίδης, Μ., (επιμ.). (2017). *Η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου

Βλησίδης, Κ., (επιμ.). (2018). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929 – 1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Γιαννιτσιώτης, Γ. (2006). *Η κοινωνική ιστορία του Πειραιά 1860 – 1910. Η συγκρότηση της αστικής τάξης*. Αθήνα: Νεφέλη.

Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δαμιανάκος, Σ. (2003). *Παράδοση ανατρεσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δαμιανάκος, Σ. (2005). *Ήθος και πολιτισμός των επικινδύνων τάξεων στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πλέθρον.

Διονυσόπουλος, Ν., (επιμ.). (2009). *Η Σάμος στις 78 στροφές. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

Ζαϊμάκης, Γ. (1999). «Καταγωγή ακμάζοντα» στον Λάκκο Ηρακλείου. *Παρέκκλιση, Πολιτισμική Δημιουργία, Ανώνυμο Ρεμπέτικο (1900 – 1940)*. Αθήνα: Πλέθρον.

Κάιλ, Βέλλου, Α. (1978). *Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήση.

Κάβουρας Π. (1997). *Η έννοια του μουσικού δικτύου: Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας..* Πρακτικά συνεδρίου: Δίκτυα Επικοινωνίας και Πολιτισμού στο Αιγαίο. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου, 44 – 75.

Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις – Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Faggoto.

Κουνάδης, Π. (2000). *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Κατάρτι.

Κουνάδης, Π. (2003). *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Τόμος Β΄. Αθήνα: Κατάρτι.

Κορωναίου, Α. (1996). *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*. Αθήνα: Νήσος.

Κουρούσης, Σ. (2013). *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι. Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες του ηχογραφήσεις*. Αθήνα: OrpheumPhonograph.

Κυραμαργιού, Ε. (2019). *Δραπετσώνα 1922 – 1967. Ένας κόσμος στην άκρη του κόσμου*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών.

Κυριακίδου, - Νέστορος, Α. (1993). *Λαογραφικά μελετήματα II*. Αθήνα: Πορεία.

Λεοντίδου, Λ. (1989). *Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά 1909 – 1940*. Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ.

Λιάκος, Α. (2016). *Εργασία και πολιτική στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*. Αθήνα: Νεφέλη.

Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείου Πολιτισμού.

Μήλτσος, Α., 2001. *Σελίδες ιστορίας. Στα 50 χρόνια του Δήμου Δραπετσώνας*. Πειραιάς: Δήμος Δραπετσώνας.

Ντάτση, Ε. (2004). *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1933 – 1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Επιμ. Κώστας Βλησίσης, Θεσσαλονίκη: Ιανός.

Παπαστεφανάκη, Α. (2009). *Εργασία, τεχνολογία και φύλο στην ελληνική βιομηχανία. Η κλωστοϋφαντουργία του Πειραιά (1870-1940*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Παπάζογλου, Γ. & Παπάζογλου, Α. (2003). *Τα χαίρια μας εδώ*. Ξάνθη: Ταμείον Θράκης.

Παπαδόπουλος, Α. (2010). *Μάγκες πιάστε τα Γιοφύρια...* Αθήνα: Καστανιώτη

Παπαταξιάρχης, Ε. & Παραδέλης, Θ., (επιμ). (1998). *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Παπαχριστόπουλος, Ν. (2004). *Ρεμπέτικα τραγούδια. Η τέχνη των σημείων*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Πετρόπουλος, Η.(1991). *Το άγιο χασισάκι*. Αθήνα: Νεφέλη.

Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.

Πισιμίσσης, Β. (2010). *Βούρλα – Τρούμπα. Μια περιήγηση στο χώρο του υποκόσμου και της πορνείας του Πειραιά 1840 – 1968*. Πειραιάς: Τσαμαντάκη.

Ροδίτη, Β. (2015). *Πειραιάς: Από τα Βούρλα στην Τρούμπα. Συνυφάνσεις σεξουαλικότητας και κυριαρχίας στον αστικό χώρο*. Μεταπτυχιακή εργασία. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Τερζάκης, Φ.(1990). *Σημειώσεις για μια ανθρωπολογία της μουσικής*. Αθήνα: Πρισμα.

Τσιώλης, Γ. (2006). *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις. Η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.

Τσοκόπουλος, Β. (2016). *Πειραιάς 1835 – 1925. Μεταλλάξεις της νεωτερικότητας*. Διδακτορική διατριβή. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

Τσουκαλάς, Κ. (2005). *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Χατζηδουλής, Κ. (1996). *Γιάννης Παπαιωάννου. Ντόμπρα και σταράτα*. Αθήνα: Κάκτος.

Χατζηδουλής, Κ. (1990). *Ρεμπέτικη Ιστορία. 1. Περπινιάδης – Γενίτσαρης – Μάθεσης – Λελάκης*. Αθήνα: Νεφέλη.

Χριστοφυλάκης, Γ. (1997). *Μύθος Ρεμπέτικος. Μάρκος Βαμβακάρης*. Αθήνα: Τεγόπουλος/Μανιατέας