

«ΑΙΩΝΙΑ ΤΑΓΜΕΝΟΙ ΣΤΟ ΞΕΦΑΝΤΩΜΑ...» ΘΡΗΣΚΕΙΑ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ*

DANIEL KOGLIN



* Η συγκέντρωση του υλικού για την εκπόνηση της παρούσας μελέτης έγινε εφικτή χάρη στην οικονομική υποστήριξη του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, το οποίο και ευχαριστώ θερμά.

Ο Daniel Koglin είναι υποψήφιος διδάκτορας στο Τμήμα Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Humboldt (Βερολίνο).
dkoglin@hotmail.com

Η θρησκεία έχει σήμερα, κατά γενική ομολογία, έναν ολοένα και σοβαρότερο αντίκτυπο στις κοσμικοποιημένες κοινωνίες της Ευρώπης, συμπεριλαμβανομένης της ελληνικής (Prodromou 1997: 108, Γεωργιάδου και Νικολακόπουλος 2001). Τίθεται βέβαια το ερώτημα εάν αυτό που παρατηρούμε στην Ελλάδα είναι όντως μια «αναγέννηση» της θρησκευτικής κοσμοθεώρησης. Η εκτίμηση του Mircea Eliade, ότι παρά την προφανή κοσμικοποίηση των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών «η πλειοψηφία των ανθρώπων χωρίς θρησκεία· εμμένουν σε ψευδοθρησκείες και

εκφυλισμένες μυθολογίες» (Eliade 1961: 209), μας υποβάλλει μια εναλλακτική ιδέα: ότι η θρησκευτική κοσμοθεώρηση δεν εγκαταλείφθηκε ποτέ και βρήκε –σε καιρούς εξασθένησής της στον εκκλησιαστικό τομέα– άλλα κανάλια διοχέτευσης, μέσα από τα οποία συνέχιζε να επιδρά στις ιδέες και εμπειρίες των Ελλήνων. Για να δώσουμε όμως μία έγκυρη απάντηση στο ανωτέρω ερώτημα, πρέπει να ξεκαθαρίσουμε κατά πόσο θρησκευτικές παραδόσεις μπορούν να επηρεάσουν άτομα που δεν συμμετέχουν σε (και ίσως αδιαφορούν για) αυτές, στον τρόπο με

ον οποίο αντιλαμβάνονται τα πράγματα, όσο κοσμικά και να είναι αυτά.

Στο παρόν δοκίμιο θα επιχειρήσω κάτι τέτοιο, όσον αφορά τις απόψεις ελλήνων καλλιτεχνών και διανοουμένων για το ρεμπέτικο τραγούδι. Επέλεξα το συγκεκριμένο μουσικό είδος για δύο λόγους. Πρώτον, το ρεμπέτικο σχετίζεται με ζωντανές μουσικές πρακτικές –προπάντων το θεσμό του *μλεντιού*– που διαδραματίζονται γύρω από τελετουργικούς *ίξονες*, με την έννοια ότι:

- ακολουθούν ένα καθορισμένο μοντέλο όσον αφορά το κρόνο και το χώρο όπου πραγματοποιούνται, τον κύκλο των συμμετεχόντων, την πρόπουσα συμπεριφορά, ενδυμασία κ.λπ.,

- προκαλούν με διάφορους τρόπους στους συμμετέχοντες ένα αίσθημα δέους, μια συγκίνηση, μια ιδιαίτερη γνωστική και συναισθηματική «στάση» (Humphrey και Laidlaw 1994) και, επομένως, επιτελούνται με τη συνείδηση ότι πρόκειται για γεγονότα που διαφέρουν από την καθημερινότητα, και

- συσχετίζουν το βίωμα με τη φαντασία, το όνειρο με την ανάμνηση, το μύθο με το ιστορικό συμβάν, το πραγματικό με το υπερφυσικό και –για να μνημονεύσουμε τον ανθρωπολόγο Victor Turner– την κοινωνική δομή με το αντίθετό της, αποτελώντας ένα μέσο μετάβασης από τη μία πλευρά στην άλλη (Turner 1969, Rappaport 1979: 173–221, Duerr 1984, Schechner 1993).

Δεύτερον, οι ούτως νοούμενες «τελετουργικές» πρακτικές του ρεμπέτικου πλαισιώνονται από μια δημόσια συζήτηση, η οποία εκλογικεύει τη συναισθηματική τους πλευρά απονέμοντάς τους τον τίτλο της «ιερότητας». Συγκεκριμένα, οι ρεμπέτικες «τελετουργίες» περιγράφονται συχνά με εικόνες και λέξεις που παραπέμπουν σε ορισμένες μορφές θρησκευτικού μυστικισμού: τον αρχαίο διονυσιασμό, τον ισλαμικό σουφισμό αλλά και τον ορθόδοξο ησυχασμό.

Ο στόχος μου είναι, λοιπόν, να σχολιάσω παραδείγματα της ιδιόμορφης «μεταφυσικής αργκό» των συζητητών για το ρεμπέτικο. Θα περιοριστώ, ωστόσο, σε μια αρκετά συνοπτική περιγραφή αυτού του ιδιώματος. Δεν επιδιώκω να εξετάσω λεπτομερώς την ιστορική εξέλιξη των θρησκευτικών όρων στη ρεμπέτικη αρθρογραφία, για να τη συσχετίσω με γενικότερες τάσεις της κοινωνικής, πολιτικής και πνευματικής ιστορίας της σύγχρονης Ελλάδας. Το βασικό μέλημά μου είναι ψυχολογικής μάλλον παρά φιλολογικής φύσεως: να καταπιαστώ με το εν πολλοίς ανεξερεύνητο ακόμη ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στη θρησκευτική ρητορική των συζητητών και τις ενδεχόμενες βιωματικές εμπειρίες τους με το ρεμπέτικο. Η έννοια της τελετουργίας θα αποδειχθεί ένα ιδιαίτερα χρήσιμο ερμηνευτικό εργαλείο για την κατανόηση της σχέσης αυτής.

Οφείλω εξ αρχής να υπογραμμίσω ότι ο συσχετισμός της λαϊκής μουσικής με τη θρησκεία, αν και πραγματοποιείται πρωτίστως στο γλωσσικό επίπεδο, δεν περιορίζεται σε

αυτό. Γι' αυτό δεν θα πρέπει να περιορίσουμε το οπτικό μας πεδίο στις συζητήσεις των σχολιαστών του ρεμπέτικου γύρω από μυστικιστικές λατρείες της ανατολικής Μεσογείου. Ο περί ρεμπέτικου λόγος έχει περισσότερες σωματικές, μη λεκτικές και ιδίως τελετουργικές όψεις απ' ό,τι θα περίμενε όποιος χρησιμοποιεί την έννοια «λόγος» με τη συνηθισμένη της σημασία. Ο τελετουργικός παράγοντας είναι μάλιστα ιδιαίτερα αποτελεσματικός όταν πρόκειται τα άτομα να εσωτερικεύσουν τα νοήματα του λόγου, ώστε να μην συνειδητοποιούν πλέον ότι αντιλαμβάνονται τον κόσμο υπό το πρίσμα του. Τους προδιαθέτει να θεωρούν αυτά τα νοήματα δεδομένα, αναμφισβήτητα, ακόμη και «ιερά» (Rappaport 1971). Επομένως, μιλώντας για τον περί ρεμπέτικου λόγο εννοώ πάντα και έναν *τρόπο σκέψης* που υλοποιείται λεκτικά και πρακτικά, όχι μόνο ένα σύνολο γραπτών και προφορικών μηνυμάτων.

Το γεγονός ότι διάφοροι σχολιαστές του ρεμπέτικου αντλούν, κυρίως μεταπολεμικά, από το λεξιλόγιο της θρησκείας οφείλεται εν μέρει στην επιθυμία τους να προσδιορίσουν τον ελληνικό πολιτισμό ως «ανθρωποκεντρικό» υπό μια σχεδόν ουμανιστική έννοια, ως αντιτιθέμενο κυρίως στην τεχνοκρατική, υλιστική και ορθολογιστική (όπως γίνεται αντιληπτή) «Ευρώπη». Το ακόλουθο απόσπασμα από μία μελέτη με θέμα τις «ανθρωποκεντρικές σταθερές του δημοτικού τραγουδιού», η οποία δημοσιεύτηκε πρόσφατα σε γνωστό περιοδικό της Αριστεράς, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντίδρασης πολλών μελετητών της ελληνικής λαϊκής μουσικής, οι οποίοι θεωρούν ότι ο ελληνισμός απειλείται από μία εκ δύσεως πνευματική χειραγώγηση. «Ο [ελληνικός] δημοτικός στοχασμός», ισχυρίζεται ο αρθρογράφος, καθηγητής των πολιτικών επιστημών, «είναι προϊόν του ελληνικού ανθρωποκεντρισμού που δημιούργησε, επίσης, την ομόλογη θρησκεία, αρχικά, και αργότερα την ελληνική εκδοχή του χριστιανισμού». Η τελευταία μάλιστα «ορίζει μία θρησκεία με σαφώς ανθρωποκεντρικά χαρακτηριστικά και όχι μία τυπικά δεσποτική θρησκεία, όπως η εβραϊκή ή η δυτική της εκδοχή». Δυστυχώς όμως, όπως διαβάζουμε στη συνέχεια, «ο ουσιαστικός 'εκδεσποτισμός' της ελληνικής κοινωνίας έγινε στο βάθος του ελληνικού κράτους», όταν η «συνολική μετάβαση [της ελληνικής κοινωνίας] στο πρότυπο του ημι-δεσποτικού εθνικού κράτους που διακινούσε η εξερχόμενη από τη φεουδαρχία Ευρώπη» προκάλεσε «μία απόλυτη απόρριψη και περαιτέρω απαξίωση του ελληνικού ανθρωποκεντρικού κεκτημένου» (Κοντογιώργης 2007: 75–76).

Η άποψη ότι η μουσική του ελληνικού λαού αντανακλά τη ριζική του διαφορά νοοτροπίας με την «Ευρώπη», δεν είναι βέβαια καινή. Ήδη στα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα καταγράφονται φωνές που υποστηρίζουν ότι μια μουσική «εκ ρίζης» ελληνική δεν μπορεί παρά να είναι «φύσει» αντίθετη προς την ευρωπαϊκή.¹ Τέτοιοι ορισμοί του ελληνισμού ως το αντίθετο καθετί ευρωπαϊκού, όμως, εύκολα κρύβουν

από τα μάτια μας τους απόλυτα ορθολογικούς μηχανισμούς που διέπουν, για παράδειγμα, ακόμη και τις πιο «οιστρήλατες» ιεροτελεστίες. Οι εκστατικές πρακτικές που απαντώνται τόσο στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό όσο και στις θρησκευτικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου δεν είναι διόλου άλογες. Στοχεύουν, όπως και ο ορθολογισμός «δυτικού» τύπου, στην αντιμετώπιση υπαρξιακών ανασφαλειών: μέσω της μίμησης όμως (αντί της ρύθμισης) του χάους.

Σηκώνοντας, λοιπόν, τη μάσκα της «ελληνικής ιδιαιτερότητας» θα αποκαλύψουμε χαρακτηριστικά τα οποία φανερώνουν όχι την έλλειψη λογικής αλλά τη δυναμική παρουσία ενός είδους διανόησης διαφορετικού από το λεγόμενο «ορθό λόγο». Τότε θα γίνει κατανοητό ότι η ρητορική καθαγίαση του ρεμπέτικου δεν είναι απλώς η συνθηματική γλώσσα μιας μερίδας της ελληνικής λογιόσυνης και ένας τρόπος διάδοσης ιδεολογημάτων: είναι και η λεκτική έκφραση, η εκλογίκευση της διανόησης εκείνης.

Έκσταση και ελευθερία: η ενότητα μέσα στη θρησκευτική ετερότητα

Ως τραγούδια της ταβέρνας, τα ρεμπέτικα έχουν προκαλέσει αλληπάλληλες συγκρίσεις με τον ενθουσιασμό του αρχαίου βακχικού θιάσου. Λόγιοι και καλλιτέχνες, όπως η κωνσταντινουπολίτισσα μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη, διέκριναν σε τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη «το ξέφρενο κέφι ενός άκρατου διονυσιασμού» (Σπανούδη 1952). Ακούγοντας το *Συννεφιασμένη Κυριακή* ο ποιητής Νάνος Βαλαωρίτης κατέληξε στην άποψη ότι «η λιτανεία και η κατάνυξη της μουσικής του, σαν να μοιρολογείται η ίδια η ψυχή μας, και η ιερατικότητα του χορού είναι ασφαλώς κατάλοιπα μιας αρχαίας εκστατικής θρησκείας» (στο Πετρόπουλος 1966). Κατά τον αυτοαποκαλούμενο «ελληνευρέτη» Θάνο Βελλούδιο, τούτος ο χορός, δηλαδή ο ζεϊμπέκικος, «είναι ένας υπερβατικός διαλογισμός εν είδει ΠΡΟΣΕΥΧΗΣ ή κινήσιολογικής ΡΕΜΒΗΣ» αφιερωμένης «εις τον Πρώτον Διόνυσον της Ορφικής Θράκης» (στο Κοροβίνης 2004: 373). Και ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης, γνωστός λάτρης αυτού του κατ' εξοχήν ανδρικού λαϊκού χορού, ισχυρίστηκε ότι το ζεϊμπέκικο «είναι προσιτό, αληθινά προσιτό, μόνο σ' αυτούς από τους Έλληνες που έχουν αληθινά ορφική μύηση» (Τσαρούχης 1986: 272).

Κατά καιρούς, το ρεμπέτικο έχει συνδεθεί και με μίαν άλλη, νεότερη κατεύθυνση του ανατολικού μυστικισμού, δηλαδή τον ισλαμικό σουφισμό. Εδώ όμως τα πράγματα αλλάζουν, επειδή δεν μπορούμε να αποδώσουμε την ευθύνη αποκλειστικά στη φαντασία των λογίων. Οι ίδιοι οι μάγκες του προπολεμικού Πειραιά έδωσαν αφορμή για μια συζήτηση σχετικά με την πιθανότητα ότι οι συγκρίσεις της κουλτούρας τους με το σουφισμό να μην είναι απλώς μεταφορικές. Στην αργκό τους, λόγου χάρη, επαινούσαν ο ένας τον άλλον με τις επωνυμίες *δερβίσης* και *ασίκης*: «Για μας να πούνε ότι ο τάδε είναι δερβίσης ήταν μεγάλο πράγμα», λέει

ο Μάρκος Βαμβακάρης. «Εμείς εννοούμε καλό παιδί, έξυπνος, ήσυχος. Όλες του οι δουλειές είναι φρόνιμες, είναι καλές, ό,τι κάνει. Δερβισόπαιδο. Αυτή η κουβέντα είναι τούρκικια και μάλλον θέλει να πει ότι είναι παπάς ή μάλλον μοναχός» (Βαμβακάρης 1978: 123). Οι τιμητικές αυτές επωνυμίες προέρχονται από τις τουρκικές λέξεις *derviş* και *aşık*. Μολονότι έχουν πολλαπλές σημασίες, αξίζει να σημειωθεί ότι ανάμεσα στους Μπεκτασί –ένα λαϊκό σουφικό τάγμα, στις τελετές του οποίου ο χορός και το κρασί παίζουν κεντρικό ρόλο– και οι δύο λέξεις χρησιμοποιούνται ως ονομασίες διαφορετικών βαθμών των μελών τους. Όσοι έχουν αποδεχτεί το δόγμα των Μπεκτασί, αλλά δεν έχουν ακόμη μνηθεί στο τάγμα, αποκαλούνται *aşık*: ενώ *derviş* ονομάζεται το μνημένο μέλος που έκανε όρκο.

Επί οθωμανικής κυριαρχίας, οι Μπεκτασί διατηρούσαν τεκέδες σε πολλά μέρη της Ελλάδας, της Αλβανίας και της Βουλγαρίας (Ζεγκίνης 1988). Ο τεκές (*tekke*) είναι ένα κτίριο που λειτουργεί ως τόπος συγκέντρωσης, λατρείας και προσευχής, ως τελετουργικός χώρος και ξενώνας κάποιας σουφικής αδελφότητας. Στα τουρκικά, όμως, η λέξη *tekke* είναι, όπως μας πληροφορεί το λεξικό του Steuerwald (1990: 916), και μια λαϊκή έκφραση για το στέκι των χρηστών οπίου ή χασίς. Και με την ίδια έννοια, δηλαδή ως «τεκέ», οι μάγκες του προπολεμικού Πειραιά αποκαλούσαν τα καπηλειά, τις παράγκες και τα σπήλαια όπου μαζεύονταν για να καπνίσουν χασίς.

Ενώ οι παλιοί μάγκες πρέπει να είχαν επίγνωση της θρησκευτικής σημασίας της λέξης «τεκές» στο μουσουλμανικό κόσμο (βλ. Μπίνης 2004: 68), δεν έχουμε τρόπο να μάθουμε εάν θεωρούσαν τα στέκια τους πραγματικά ως «ιερούς χώρους». Πάντως ήταν μεταγενέστεροι σχολιαστές, και όχι οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές της ρεμπέτικης μυθολογίας, που αισθάνθηκαν αρμόδιοι να παρομοιάσουν τους τεκέδες των χασισοποτών με «ναούς», «κατακόμβες» ή άλλου είδους τόπους λατρείας, όπου ο ρεμπέτης-μπουζουξής λειτουργούσε σαν «ιερέας» (Σκάρος 1976, Παπαδόπουλος 1982: 15, Λαπαθιώτης 1986: 144, Τσιλιμίδης 2005: 38–39). Ετυμολογικές ερμηνείες επιστρατεύονται ποικιλοτρόπως στην προσπάθεια τεκμηρίωσης της υποτιθέμενης σχέσης του ρεμπέτικου με το χώρο του ισλαμικού μυστικισμού. Η λέξη «ρεμπέτης», κατά τον γλωσσολόγο Κώστα Καραποτόσογλου, «αρχικά σήμαινε τον άτακτο στρατιώτη των *ribat*, τα οποία ήταν στρατιωτικοί καταυλισμοί κατά μήκος των συνόρων του αραβικού κόσμου με θρησκευτικό χαρακτήρα» (Καραποτόσογλου 1986: 287). Ενώ σύμφωνα με μια άλλη γνώμη, η λέξη *ρεμπέτης* προέρχεται από το ελληνικό ρήμα *ρεμβάζω*, το οποίο μεταξύ άλλων «σημαίνει στρέφομαι ολόγυρα, περιστρέφομαι, κι ας θυμηθούμε εδώ τις βόλτες του ζεϊμπέκικου, ή και τον περιστροφικό χορό της μνητικής τελετής των Ντερβίσηδων» (Φέρρης και Παναγιώτου 2006: 9). Κατόρθωμα του μαρξιστή κοινωνιολόγου Στάθη Δαμιανάκου ήταν να διατυπώσει την ομοιότητα μεταξύ του χορευ-

του ζειμπέκικου και του «περιστρεφόμενου» δερβίση του γματος των Μεβλεβί με μεγαλύτερη σαφήνεια από τους πρισσότερους ομοϊδεάτες θεωρητικούς:

Η αίσθηση αυτή της μοναχικής περιπλάνησης που δίνει ο χορευτής του ζειμπέκικου στο θεατή, νομιμοποιεί ίσως την προσέγγιση με τον χορό των Μεβλεβί της Τουρκίας. Πράγματι, αν γίνει αφαίρεση του ρυθμού καθώς και του αυστηρού τυπικού που δεσπόζει στην τελετουργία των περιστρεφόμενων δερβίσηδων (παρ' όλο που μια κάποια τελετουργικότητα επιβιώνει και στον ζειμπέκικο), πολλά στοιχεία είναι κοινά ανάμεσα στους δύο χορούς: αποκλειστικότητα της ανδρικής παρουσίας (θρησκευτικές αδελφότητες/κλειστός κόσμος της ρεμπέτικης πιάτσας), αυτοσχεδιασμός, αυτοσυγκέντρωση, κατήφεια και βλοσυρότητα του χορευτή, συστροφές, τέλος, περί τον άξονά του, χαρακτηριστικά που για τον προσήλυτο του Σουφισμού λειτουργούν βέβαια ως μέσα μεταρσίωσης και ερωτικού σμιξίματος με το θείο (κατάληξη της περιπλάνησης), αλλά που και για τον ρεμπέτη επίσης φαίνεται να οδηγούν στην μέθεξη μιας άλλου είδους αναζήτησης. (Δαμιανάκος 1994: 62)

Εντούτοις, δεν είναι απαραίτητο να ανατρέξει κανείς σε μη χριστιανικές θρησκείες για να εξυψώσει τη συμπεριφορά του μάγκα σε ιεροτελεστία, αφού και η πατερική παράδοση της Ορθόδοξης Εκκλησίας παρέχει σχετική αφορμή. Για τον Ξυμανουήλ Παπαζαχαρίου, ο Μάρκος Βαμβακάρης, συνθέτοντας τραγούδια υπό την επήρεια του χασίς, «διασώζει κτήνη του προσωπικού δρόμου προς το Θεό. Ομολογεί όλα τα τραγούδια του πως συχνά κλείνεται στον εαυτό του και δε μιλάει σε κανέναν, κάτι που είναι και σήμερα εξαιρετικά δύσκολο, μέχρι αδύνατο για τους πολλούς. Πρόκειται γι' αυτό που ονομάζουμε 'διαλογισμό', αυτό που ονόμαζαν οι μοναχοί του Όρους 'νοερά προσευχή' και που οδηγεί στη γνώση του Θεού, δηλαδή στη γνώση των κοινωνικών προτύπων, αλλά και στην απελευθέρωση του ατόμου από τους καταναγκασμούς της ομαδικής ζωής» (Ζάχος-Παπαζαχαρίου 2005: 50).

Ένας άλλος ερευνητής προσπαθεί να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ χριστιανισμού και ρεμπέτικου χάρη σε μια αρκετά χαλαρή ερμηνεία τόσο της αποστολικής διδασκαλίας όσο και της κατάστασης του μαστουρωμένου μάγκα, ο οποίος «διαμέσου της χρήσης χασίς, βλέπει οράματα, εκστασιάζεται, συμμετέχοντας στον κόσμο του φανταστικού –καταλαμβάνεται από ένα διαφορετικό 'πνεύμα' και μετατρέπεται σε 'καλό' και 'άγιο' άνθρωπο» (Χατζηδάκης 1996: 83).

Προφανώς, οι κανόνες του παιχνιδιού αφήνουν στους ρεμπέτες μια σχετική ελευθερία ως προς τη συσχέτιση του ρεμπέτικου με κάποια θρησκευτική παράδοση, αρκεί η ελευθερία να είναι (ή να ήταν κάποτε) εντόπια και να ευνοεί «μυστικιστικές» καταστάσεις. Λίγοι έχουν συνοψίσει την ατμόσφαιρα του μυστικισμού που περιβάλλει το ρεμπέτικο με τρόπο τόσο σφαιρικό όσο ο καθηγητής πολιτικής οικο-

νομίας Κώστας Βεργόπουλος (1974), ο οποίος, διακρίνοντας στα ρεμπέτικα τραγούδια «τη θρησκευτική αυστηρότητα και μεταρσίωση της αγίας λειτουργίας», επισήμανε ότι το είδος «συγχωνεύει στους κόλπους του στοιχεία διονυσιακά από την αρχαία Ελλάδα, μυστικιστικά από το Βυζάντιο και ντερβίσια από την τουρκοκρατία, σε διάσταση με την κυρίαρχη στη σύγχρονη Ελλάδα ιδεολογία, η οποία καθορίζεται από τη Δυτική Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική.»

Μήπως πρόκειται για τις εκκεντρικές απόψεις ενός μυστικοπαθούς αριστερίζοντος επιστήμονα στις αρχές της Μεταπολίτευσης; Μάλλον όχι. Δυόμισι δεκαετίες αργότερα ένας από τους κύριους εκπροσώπους της ελληνικής world music, ο εγκαταστημένος στην Κρήτη ιρλανδός συνθέτης Ross Daly, θα πληροφορήσει το διεθνές πλέον αγοραστικό κοινό του σε τρεις γλώσσες ότι στα καφέ αμάν της προπολεμικής Αθήνας (που ήταν φυτώρια του ονομαζόμενου σήμερα «σμουρνάικου» ρεμπέτικου) «γρήγοροι χοροί με ασυγκράτητη εκστατική ένταση εναλλάσσονταν με αυτοσχεδιαστικούς ενόργανους μονολόγους, γνωστούς ως ταξίμια, η πνευματικότητα των οποίων μπορούσε να συγκριθεί με ό,τι ακουγόταν σε μια ορθόδοξη εκκλησία, ένα δερβίσικο τεκέ ή μια εβραϊκή συναγωγή, δεδομένου ότι αντιπρόσωποι όλων των μειζόνων θρησκευτικών κοινοτήτων της περιοχής συνυπήρχαν σε μια ατμόσφαιρα αρμονίας και ισότητας» (Daly 1998).

Πολλοί συζητητές για το ρεμπέτικο χρησιμοποιούν και ένα άλλο θρησκευτικό μοτίβο: την έννοια της λύτρωσης. Θεωρώντας δεδομένη τη «βαθεία θρησκευτική και ανθρώπινη σημασία που έχει στην Ελλάδα ο λαϊκός χορός», ο ποιητής Ανδρέας Καραντώνης (1956) παρατήρησε πως «ο άνθρωπος του λαού στην Ελλάδα χορεύει με μια παράξενη κατάνυξη. Χορεύει για να λυτρωθεί από το βάρος της δύσκολης ζωής [...] με μια ιερή προσήλωση». Εννοείται ότι σχολιαστές σαν τον Καραντώνη δεν θεωρούν το ρεμπέτικο ως έναν δρόμο προς την αιώνια σωτηρία. Μπορεί κανείς όμως να διαβάσει συχνά ότι μέσω του χορού ο μάγκας έφθανε άμεσα, αν και προσωρινά, σε μια κατάσταση εσωτερικής ελευθερίας, χωρίς να χρειαστεί ο κόπος και η υπομονή μέσω των οποίων ο θρησκευτικός ασκητής παλεύει να σώσει την ψυχή του. Ο προαναφερόμενος Θάνος Βελλούδιος, για παράδειγμα, αποδίδει την «ευρύτατη δημοτικότητα» του ζειμπέκικου «ως ενός καταπληκτικά αποδεσμευτικού και λυτρωτικού χορού» στο γεγονός ότι

...ως ολοκληρωμένος συμβολικός και θρησκευτικός χορός εξυπηρετεί και ανακουφίζει τα μάλα το Πνεύμα, την Ψυχή και το Σώμα του ανθρώπου. Ο χορεύμενος κινεί τας ωμοπλάτας του ως πτέρυγας υπό το δέρμα του, διά μίαν οιονεί πτήσιν και φυγήν μακράν από τας αντιξοότητες και δυστυχίας του, τύπτει διά των ποδών του το έδαφος με δύναμιν διά την απογείωσιν και διατήρησίν του εν αιωρήσει εις τον μεταξύ Χρόνου και Διαστήματος Χώρον, κοιτάζει την Γην διά να μην χάση τον προσανατολισμόν του και την πόλωσίν του, εγγίζει πλειστάκις

διά των γονάτων, του σώματος και των χειρών του το χώμα ως άλλος Ανταίος, δηλαδή παίρνει τις ανάλλες από την γην, επιρρωνύμενος ούτω εκ του αλάτος της, τουτέστιν εκ του πνεύματός της. (Κορβανάς 2004: 369–370)

Αρκετοί σχολιαστές, με λιγότερο ποιητικές φιλοδοξίες, έχουν προσπαθήσει να ερμηνεύσουν το ζεϊμπέκικο σαν κάτι παρόμοιο με «συμβολικό και θρησκευτικό χορό». Ο συγκεκρισμός ενός ενδόμυχου «αντικαθεστωτικού» συμβολισμού με την καθαρτήρια δύναμη του ζεϊμπέκικου, ως μετωνυμίας του είδους ρεμπέτικο, είναι και για επιστήμονες όπως την Gail Holst-Warhaft ένας σημαντικός λόγος για τη «διαρκή δημοτικότητα των ρεμπέτικων». Σε καιρούς δεσποτείας ή ξενοκρατίας, γράφει, «τα ρεμπέτικα προσέφεραν στον βασανισμένο πληθυσμό τραγούδια που πραγματεύονταν [...] μια συμβολική πραγματικότητα». Για το λόγο αυτό, τα ρεμπέτικα ταυτίστηκαν –εξηγεί η αυστραλή φιλόλογος– με «το πνεύμα της αντίστασης». Από την άλλη μεριά, ο ατομικός ζεϊμπέκικος χορός

...συνδέεται με την πλέον σκοτεινή και περιπαθή μουσική του είδους [ρεμπέτικο]. Στο ζεϊμπέκικο εκφράζει ο άνδρας τον εσωτερικό εαυτό, τα πιο έντονα συναισθήματά του. Οι στίχοι των ρεμπέτικων μπορεί να είναι ρεαλιστικοί, κυνικοί, προσγειωμένοι, αλλά το ζεϊμπέκικο είναι κάθε άλλο παρά πραγματοκρατικό. [...] Υπάρχει στο χορό μια ελεγχόμενη, συγκρατημένη έκσταση, η οποία παρέχει κάθαρση τόσο στον χορευτή όσο και στον θεατή χωρίς να καταλήξει στην υπερβολική επίδειξη συναισθημάτων. (Holst-Warhaft 2002: 32)

Ένα παρόμοιο λεξιλόγιο επιστρατεύει και ο Σταύρος Ξαρχάκος για να περιγράψει την «κοινωνική λειτουργία» του ρεμπέτικου. Αναφερόμενος στην πολυτάραχη για τον ελληνικό λαό εποχή από τη μεταξική δικτατορία μέχρι τον εμφύλιο πόλεμο, ο μουσικοσυνθέτης συμπεραίνει ότι «η συντριβή ονείρων και οραμάτων δημιούργησε την ανάγκη ενός παραμυθητικού, λυτρωτικού τραγουδιού για τα πάθη της ψυχής, του έρωτα, της κοινωνίας και της α-κοινωνικής σκληρής πραγματικότητάς μας. Μέσα στον ευρύ κύκλο αυτής της ανάγκης, ο κύκλος των ρεμπέτικων τραγουδιών [...] εκφράστηκε συντεχνιακά και μυητικά ως ‘εκκλησία’ πόνου και διαμαρτυρίας» (Μήνης 2004: 16–17).

Οι ανωτέρω σχολιασμοί διαφέρουν βέβαια ως προς τον ιδεολογικό προσανατολισμό, το γλωσσικό ύφος και τα ιστορικά συμφραζόμενά τους. Ενώ, για παράδειγμα, ο Ross Daly αντιλαμβάνεται το ρεμπέτικο ως ένα μέσο υπέρβασης θρησκευτικών, γλωσσικών και πολιτισμικών διαφορών, σχολιαστές όπως οι Βεργόπουλος και Ξαρχάκος δίνουν έμφαση στην ιδιότητα του ρεμπέτικου να εκφράζει το *χάσμα* μεταξύ Δύσης και Ανατολής ή μεταξύ λαού και πολιτικής ηγεσίας αντιστοίχως. Ωστόσο αρχίζει να διαφαίνεται, μέσα από τις ιδεολογικές και υφολογικές διαφορές των παρατιθεμένων

σχολιασμών, ένα κοινό αποδεικτέο που θεωρούν ως αποδεδειγμένο: ότι το ρεμπέτικο δεν είναι απλώς διασκεδαστικό, αλλά έχει οπωσδήποτε και κάτι το «πνευματικό», δηλαδή ένα έντονα συναισθηματικό και τελετουργικό στοιχείο που εκδηλώνεται μη λεκτικά. Πώς αλλιώς να εξηγηθεί η αξιοπερίεργη εμμονή των σχολιαστών σε επίθετα όπως «εκστατικό», «υπερβατικό», «φανταστικό», «σκοτεινό», «μυητικό», «συμβολικό» ή «παραμυθητικό» με τα οποία θέλουν σώνει και καλά να τιμήσουν και να διαφοροποιήσουν το ρεμπέτικο;

Είναι γεγονός ότι ο ζεϊμπέκικος χορός δεν είναι μόνο ένα μέσο προσωπικής έκφρασης και «κάθαρσης», αλλά –όπως επισήμανε η Jane Cowan στην ευαίσθητη εθνογραφική της ανάλυση σημερινών επιτελέσεων του ζεϊμπέκικου– και «ένας τόπος όπου οι άνδρες διαπραγματεύονται το γόητρό τους και την ιεραρχία που βασίζεται σ’ αυτό το γόητρο» (Cowan 1998: 178). Ας φανταστούμε ένα μάγκα να χορεύει ισορροπώντας ένα ποτήρι κρασί ή ένα ναργιλέ στο κεφάλι ή «κρατώντας με τα δόντια ένα τραπέζι γεμάτο πιάτα και ποτήρια» (βλ. Πετρόπουλος 1991: 38, 346, 429, 674). Με τέτοια κατορθώματα επιδεικνύει τον «ανδρισμό» του, δηλαδή την ικανότητα να ελέγξει τη σωματική δύναμη και τις κινήσεις του, ακόμη και υπό την επήρεια του οίνοπνεύματος. Και σίγουρα δεν θα το πετύχαινε εάν ήταν τελείως μεθυσμένος ή «εκτός εαυτού». Στο πλαίσιο του ρεμπέτικου γλέντιού, η μέθη σημαίνει ευθυμία και αυξημένη εκφραστικότητα, παρά την καθαυτή «μεταβαλλόμενη κατάσταση συνείδησης» της πραγματικής έκστασης ή τη διανοητική και σωματική διαταραχή που προκαλείται από την υπερβολική κατανάλωση αλκοόλ. «Άνδρας» είναι αυτός που καταφέρνει να πίνει πολύ και να «μεθάει» –με την πρώτη έννοια– χωρίς να χάσει τον έλεγχο του εαυτού του. Συνεπώς, το γλέντι αποκτά μια *ευταξία* (η έννοια είναι του Ευθύμιου Παπαταξιάρχη), την οποία εξασφαλίζουν οι αυστηροί κανόνες της συλλογικής μέθης και του χορού:

Η από κοινού ρακοποσία, όταν οροθετείται στο χρόνο, και ιδιαίτερα σε ειδικές εορταστικές περιστάσεις, στο λεγόμενο «γλέντι», οδηγεί σε μια κατάσταση όχι μόνο ύψιστης ευθυμίας ή ευχαρίστησης αλλά και ενότητας ανάμεσα στους συμποσιαζόμενους. Στο μεθύσι συντελείται η υπέρβαση της κατάτμησης και αποκαθίσταται το όλον του εαυτού. Το μεθύσι χαρακτηρίζεται από τη διάχυση, την όσμωση των εξωτερικών ορίων της ταυτότητας, και υπ’ αυτή την έννοια ολοκληρώνει την εξισωτική προοπτική της παρέας. Παράλληλα συνοδεύεται από μια αίσθηση «λύτρωσης» από τα «βάσανα» και τον «πόνο» της καθημερινής ζωής, λύτρωση που επιτυγχάνεται όσο ο αρσενικός εαυτός επιτελεί το «φυσικό» του προορισμό, την έκφραση των συναισθημάτων και την επίτευξη του κεφιοῦ. [...] Από αυτή την άποψη το μεθύσι, μέσα από την όσμωση των ατομικών διαφορών και μέσα από την επίτευξη της ταυτότητας, οδηγεί σε μια υψηλότερου τύπου ευταξία. Το μεθύσι έχει τη δικιά του τάξη, βασίζεται στο κέφι ως τον εσωτερικό του έλεγ-

χο, αλλά και στο συντονισμό με τον άλλο μέσα από το χορό και το τραγούδι. (Παπαταξιάρχης 2006: 236–237)

πομένως, το «παιχνίδι» του συσχετισμού του ρεμπέτικου με τον ανατολικό μυστικισμό δεν είναι εντελώς ακίνδυνο. Ήδη καταλήγει κανείς στο λανθασμένο συμπέρασμα ότι το ρεμπέτικο –νοούμενο σαν μουσικοχορευτική έκφραση του «πνεύματος» (άλλη μια θρησκευτική έννοια) του ελληνικού λαού– αναπαριστά το σπάσιμο των δεσμών του ορθού λόγου, της επίσημης νομοθεσίας και των κοινωνικών συμβατικότητων. Τούτο, όμως, δεν είναι παρά η ευνοϊκή ερμηνεία ενός από τα αρχαιότερα μοτίβα του δυτικού οριενταλισμού, όπως το μελέτησε με αξιοθαύμαστο τρόπο ο Edward Said: ότι «ο ορθολογισμός [το υποτιθέμενο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μη Ορθόδοξης Δύσης] υπονομεύεται από τα έργια της Ανατολής, εκείνα τα μυστηριωδώς ελκυστικά αντίθετα αυτού που [από τη σκοπιά του κυρίαρχου δυτικού πολιτισμού] φαίνεται να είναι το 'κανονικό'» (Said 2003: 57).

Η ρητορική του υπερβατικού ως στρατηγική αποκατάστασης

Κάθε προσπάθεια ανακήρυξης του ρεμπέτικου σε απορροή ενός «αγίου πνεύματος» του ελληνικού λαού έχει αργά ή γρήγορα να αντιμετωπίσει μια αντίφαση: ότι η ατμόσφαιρα σε ένα ρεμπέτικο γλέντι –με χορό, τραγούδι, φαγητό, ποτό, κέφι και κουβέντα– απέχει κατά πολύ από το χαρακτήρα των τελετών της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Αντίθετα, το ρεμπέτικο γλέντι, αν το κατανοήσουμε ως μία μορφή τελετουργικής μουσικής επιτέλεσης, παραπέμπει στο μοντέλο του «διονυσιακού» συμποσίου.

Για να είμαι ξεκάθαρος: το αρχαίο ελληνικό συμπόσιο ήταν, αρχικά τουλάχιστον, ένας αριστοκρατικός θεσμός με σαφή θρησκευτικο-φιλοσοφικό χαρακτήρα και αποσκοπούσε να δημιουργήσει μια «ελεγχόμενη, ήσυχη και εμπνέουσα ατμόσφαιρα». Ο σκοπός του συμποσίου δεν ήταν μόνο διασκεδαστικός, αλλά και κοινωνικός, πολιτικός και εν γένει πνευματικός, εφόσον αποτελούσε «ένα ασφαλές περιβάλλον για την ελεγχόμενη απελευθέρωση συναισθημάτων και τη δοκιμή ιδεών» (Henderson 2000: 17–19). Γι' αυτό θα ήταν ιστοχαστο αν ερμήνευα το ρεμπέτικο γλέντι ως εκλαϊκευμένο απομεινάρι αυτού του αρχαίου θεσμού. Εισάγω την έννοια του συμποσίου όχι για να αποδείξω κάποια αδιάσπαστη ιστορική συνέχεια, αλλά επειδή λαμβάνω υπόψη μου το γεγονός ότι η ιστορία, ιδίως στο μεσογειακό χώρο, είναι ιερηκτα δεμένη με τη μυθολογία. Επομένως, ορισμένες πράξεις και καταστάσεις του παρόντος σχεδόν αυτόματα προκαλούν συνειρμούς με την παλαιότερη εν Ελλάδι παρουσία προχριστιανικών θρησκείων.

Το ρεμπέτικο, λοιπόν, επιτελείται συνήθως στο πλαίσιο ενός συμποσιακού τύπου εορτασμού, όπου όλοι οι συμμετέχοντες (όχι μόνο οι καλλιτέχνες επί σκηνής) εκφράζουν συνε-

χώς και έντονα τα συναισθήματά τους. Δεν σπανίζουν βέβαια, τουλάχιστον σήμερα, συναυλιακές παραστάσεις με ρεμπέτικα τραγούδια που όντως έχουν κάτι από τη «θρησκευτική αυστηρότητα» της Θείας Λειτουργίας. Ακόμη και τότε, όμως, η νοερή παρουσία του κυρίαρχου συμποσιακού μοντέλου γίνεται αισθητή. Ακολουθεί ένα επεισόδιο από την έρευνά μου στην Αθήνα, το οποίο λέει πολλά τόσο για την εξουσία του τελευταίου, όσο και για την επίδραση του θρησκευτικού λεξιλογίου στη δημόσια παρουσίαση του ρεμπέτικου:

Το βράδυ της Τρίτης, 21 Ιουνίου 2005, εμφανίζεται στην Αθήνα, στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων, η ρεμπέτικη κομπανία Η Παρέα του Τσιτσάνη από τη Θεσσαλονίκη. Επικεφαλής και τραγουδιστής του σχήματος είναι ο ποιητής Ντίνος Χριστιανόπουλος. Η περιτοιχισμένη αυλή του Μουσείου έχει διαμορφωθεί σε συναυλιακό χώρο. Στο τετράγωνο γκαζόν, που καλύπτει σχεδόν όλη την έκταση της αυλής, έχουν τοποθετηθεί σειρές καθισμάτων, ενώ η ψηλή βεράντα μπροστά από την είσοδο του Μουσείου έχει μετατραπεί σε σκηνή. Από εκεί ο διευθυντής του μουσείου, Λάμπρος Λιάβας, προλογίζει τη συναυλία ενημερώνοντας το πολυπληθές ακροατήριο ότι «ο ποιητής και η παρέα του αποδίδουν ορισμένα από τα ωραιότερα τραγούδια του Τσιτσάνη με μία τελετουργική σοβαρότητα και κρατημένη συγκίνηση, που όντως επιβεβαιώνουν τη φράση του Χριστιανόπουλου, ότι ανάμεσα στους οπαδούς του Τσιτσάνη υπάρχουν κάποιοι που φυτοζωεί ανάμεσά τους μια μικρή, κρυφή θρησκεία».

Έπειτα ο ίδιος ο Χριστιανόπουλος ανεβαίνει στη σκηνή και παίρνει το λόγο. Οι τέσσερις φίλοι της Παρέας του Τσιτσάνη, εξηγεί, «τραγουδούν με αγάπη και σεβασμό, στηρίζονται αποκλειστικά στις πρώτες εκδόσεις των τραγουδιών του Τσιτσάνη, κι όχι σε επανεκτελέσεις που εν πολλοίς είναι χαλασμένες ή εμπορικότερες, και έτσι θα μπορούσε να πάρτε μια ιδέα του πόσο σοβαρά έχτισε το έργο του ο μεγάλος αυτός συνθέτης». Οι ακροατές χειροκροτούν όταν τα μέλη της κομπανίας κάθονται στις θέσεις τους, πράγμα που παρακινεί τον ποιητή να απευθυνθεί ξανά στην πλατεία: «Αν ήταν δυνατόν να μη χειροκροτούμε, θα ήταν καλύτερα. Θα μπορούσε να γίνει και μια μυσταγωγία. Τι νόημα έχουν τα χειροκροτήματα!» Πράγματι, οι ακροατές απέχουν στο εξής από το χειροκρότημα παρακολουθώντας τους καλλιτέχνες με σιωπηλή αφοσίωση. Κάτι άλλο όμως πρέπει να είχε στο νου ο Χριστιανόπουλος όταν τους προσκάλεσε σε «μυσταγωγία», αφού ύστερα από το τρίτο τραγούδι ξανακούγεται η φωνή του στη σιγή της καλοκαιρινής νύχτας: «Ξέχασα να σας πω, όποιος θέλει, θα χαρούμε πολύ να σηκωθεί και να χορέψει... κι όποιος θέλει να τραγουδάει μαζί μας. Δεν είναι μεγάλη η απόσταση». Ο ευσεβής πόθος του ποιητή, όμως, θα παραμείνει ανεκπλήρωτος.

Για να μετατραπεί αυτή η συναυλία σε τελετή μύησης στα μυστήρια του ρεμπέτικου, έπρεπε να κατασταλούν οι «ακατάλληλοι» τρόποι συμπεριφοράς (το να χειροκροτώ ενώ κάθομαι) και να ενθαρρυνθούν οι «πρέποντες» (το να τραγουδώ και να χορεύω). Κι όμως, η επιδιωκόμενη σύζευξη συναυλιακής-λειτουργικής και γλεντιού-συμποσίου απέτυχε και

το κοινό αφέθηκε σε ένα δίλημμα. Φυσικά, είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί μια επιτυχημένη συναυλιακή παράσταση με ρεμπέτικα τραγούδια, όπου υπάρχουν στιγμές γλεντιού, έστω σκηνοθετημένες. Όμως η πολιτισμικά ορθή επιτέλεση του ρεμπέτικου φέρνει στο νου «διονυσιακές» καταστάσεις, δηλαδή έθιμα μη χριστιανικά.

Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, λοιπόν, όταν οι βιογράφοι των πρωτομαστόρων του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού στολίζουν τις αφηγήσεις τους με αναφορές σε αγίους και ανώτερους κληρικούς της ορθοδοξίας και με αυτό τον τρόπο εκχριστιανίζουν το ρεμπέτικο –ελλείψει «σκληρών δεδομένων»– τουλάχιστον κατ' όνομα. Ο Μάρκος Βαμβακάρης, πάντα το κλασικό παράδειγμα, εκτός από «πατριάρχης του ρεμπέτικου» (π.χ. Λιάβας 1992), αποκαλείται και «ο άγιος μάγκας» (Τσιλιμίδης 2005). Αντιπροσωπευτική αυτής της ρητορικής είναι επίσης η άποψη του συνθέτη Βαγγέλη Κορακάκη, σύμφωνα με τον οποίο «ο Βαμβακάρης ήταν ένας άνθρωπος σταλμένος από το Θεό. Αποστολή του ήταν να βάλει το μεγάλο θεμέλιο λίθο που πάνω του χτίστηκε το ελληνικό λαϊκό τραγούδι». Παραθέτω αυτά τα λόγια από ένα αφιέρωμα της εφημερίδας *Η Καθημερινή* (8 Μαΐου 2005) με αφορμή τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Βαμβακάρη. Αλλά και ο Βασίλης Τσιτσάνης έχει γίνει αντικείμενο αντίστοιχης δοξολογίας. Σε αφιέρωμα της *Ελευθεροτυπίας* (19 Ιανουαρίου 1994) με τίτλο «Βασίλης Τσιτσάνης – Ο ταμένος του τραγουδιού», ο τρικαλινός συνθέτης αναφέρεται, για παράδειγμα, ως ο «μισόν αιώνα ταπεινός υπηρέτης μιας αγίας τέχνης» (σ. 29), ενώ ο λογοτέχνης Βασίλης Βασιλικός τον θυμάται να στέκεται «ψηλός και ξερακιανός, σαν βυζαντινός άγιος» (σ. 27).

Αυτό που υπονοούν τέτοιες διατυπώσεις είναι προφανώς ότι, παρά τα «παγανιστικά» ή «ισλαμικά» στοιχεία που φαίνεται να περιέχει, το ρεμπέτικο διαπνέεται από μία καθαρά χριστιανική, και μάλιστα ελληνορθόδοξη, ουσία. Και δεν είναι λίγες οι φορές όπου η συζήτηση για το ρεμπέτικο έχει αποκτήσει τον χαρακτήρα μίας λογομαχίας υπέρ των ιερών και των οσίων του έθνους. Η περίπτωση του Μάρκου Βαμβακάρη δείχνει το βαθμό στον οποίο τα ονόματα γνωστών μουσικών του ρεμπέτικου υπέστησαν στην πορεία αυτής της μυθοπλαστικής λογομαχίας την αφαίρεση και την παραμόρφωση (Barthes 1970: 202–207) της αρχικής τους σημασίας, ενώ φορτίστηκαν με θρησκευτικά και άλλων ειδών «ιδεολογικά» νοήματα.

Στο πλαίσιο της περί ρεμπέτικου συζήτησης παύει το όνομα «Μάρκος» να παραπέμπει σε μια υπαρκτή (άρα πολυδιάστατη) προσωπικότητα και μετατρέπεται σε παράδειγμα μιας μυθολογικής έννοιας: του «ρωμιού αλήτη» ή του «αγίου μάγκα» αντιστοίχως. Ο πραγματικός Βαμβακάρης –στα νιάτα του φιλοβασιλικός, στα γεράματα ένας τακτικά εκκλησιαζόμενος στην Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία (Βαμβακάρης 1978: 37, 94)– εκτοπίζεται από τον θρυλικό Βαμβακάρη, ο οποίος για

μερικούς ενσαρκώνει την πολιτισμική «καθυστέρηση» και την ηθική «διαφθορά» μιας μερίδας του ελληνικού λαού, για άλλους το ελληνορθόδοξο, αντάρτικο πνεύμα του.

Ήδη την εποχή που ο Βαμβακάρης σημείωσε τις πρώτες του δισκογραφικές επιτυχίες, οι ρεμπετομάχοι κάλεσαν με ιερή αγανάκτηση τους κρατικούς οργανισμούς σε «εθνική σταυροφορία», αφιερωμένη στο «να χτυπηθεί αλύπητα» τόσο «ο τούρκικος αμανές» όσο και «τα βρωμερά παρακλάδια του», μεταξύ αυτών και το ρεμπέτικο (Σπανούδη 1934). Τότε ένα σημαντικό μέρος της λογιόσύνης θεωρούσε τον Βαμβακάρη ως τον πλέον χαρακτηριστικό εκπρόσωπο της «μουσικής των χαμαιτυπείων», για την οποία φοβόταν ότι «κτείνει να εμφανίση την Ελλάδα εις τα όμματα των ξένων ως ντεκέ του οποίου οι έξαλλοι θαμώνες οργιάζουν ανενόχλητοι» (Μ. Κυρ. 1946).

Μέσω του συμβολικού εκχριστιανισμού, ωστόσο, τα τέως «αποβράσματα της κοινωνίας» μεταμορφώθηκαν σε μυθικούς ήρωες του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Από «αντικοινωνικός», ο μάγκας έγινε «αντικαθεστωτικός» και θεωρήθηκε πλέον ως μεσολαβητής «ανάμεσα σε μια κυνηγημένη θρησκεία και σε μας τους 'περιτοιχισμένους' νεοέλληνες, τους δυναστεμένους από τη συμβατικότητα μιας τόσο συχνά παρεξηγημένης δυτικής κουλτούρας» (ο σκηνοθέτης Νίκος Κούνδουρος, στο Πετρόπουλος 1966). «Οι καπνοί από τους ρεμπέτικους τεκέδες έφτασαν ξαφνικά στις μύτες μας σαν θυμίαμα» (Βιδός 1997), με το οποίο άρχισε να λιβανίζεται η νέα εικόνα του μάγκα: η εικόνα ενός κοινωνικού «μάρτυρα», ο οποίος εκ πεποιθήσεως αψηφούσε τις κρατικές αρχές και το πολιτισμικό πρότυπο της Δύσης και γι' αυτό «πλήρωσε με αίμα το περιθώριο που τάχθηκε να διακονήσει» (Λιάβας 1992).

Ο αγιοποιητικός λόγος για το ρεμπέτικο μπορεί να ερμηνευθεί επομένως ως μια στρατηγική αποκατάστασης. Εάν όμως είναι όντως μια στρατηγική, δηλαδή μια πράξη συνειδητοποιημένη, τότε θα πρέπει να αναρωτηθούμε για τα κίνητρα και τις προθέσεις αυτών που την εφαρμόζουν. Αλλά ούτε αυτό αρκεί. Θα πρέπει επίσης η εξεταστική ματιά μας να διαπεράσει το επίπεδο της ρητορικής, προκειμένου να διερευνήσει τα συναισθήματα που την εμπνέουν.

Η διακριτική χαρμολύπη των ρεμπέτικων 'ασμάτων'

Για ποιο λόγο προσελκύουν χριστιανικές έννοιες, όπως «άγιος» ή «μάρτυρας», τόσο έντονα την προσοχή διανοούμενων και καλλιτεχνών σχολιαστών του ρεμπέτικου; Για να του προσδώσουν ένα πνευματικό επίχρισμα που τους επιτρέπει να δικαιολογήσουν τις «λαϊκές» τους μουσικές προτιμήσεις; Επειδή τους είναι χρήσιμες ως «αποδείξεις» ότι στον εικοστό αιώνα και η Ελλάδα –όχι μόνο η Ευρώπη– έχει να παρουσιάσει μια αξιόλογη πολιτιστική παραγωγή; Ή μήπως η αιτία έγκειται στη συμπάθεια του τάδε ή του δείνα σχολιαστή προς τους κοινωνικά καταπιεσμένους και τον σοσιαλι-

σμό; Καθώς συλλογιζόμουν αυτές τις ερμηνείες, υπέθεσα ότι η προτίμηση στη θρησκευτική ορολογία πηγάζει και από τις άμεσες εμπειρίες των ρεμπετόφιλων συζητητών, ανεξάρτητα από τους ιδεολογικούς τους στόχους.

Διάφοροι αθηναίοι μουσικοί και ακροατές, με τους οποίους συζήτησα για τις εμπειρίες τους με το ρεμπέτικο, χαρακτήρισαν την ψυχική διάθεση που αυτό τους προκαλούσε με τη λέξη «χαρμολύπη» ή κάποια συνώνυμη έκφραση.² Ένας φωτογράφος και ερασιτέχνης μουσικός (34 ετών) περιέγραψε το συναισθηματικό τόνο του ρεμπέτικου ως «ισορροπία μεταξύ χαράς και λύπης, όπως στην ανατολίτικη μουσική». «Νιώθεις μία μελαγχολία», ομολόγησε ένας επαγγελματίας βιολιστής (46), «μία γλυκύτητα, ώρες ώρες να θυμώνεις, ώρες ώρες να 'χεις ακριβώς το αντίθετο συναίσθημα». Όταν ρώτησα μια ακροάτρια φιλόλογο (35) ποια συναισθήματα της προκαλούσε το ρεμπέτικο, αποκρίθηκε: «Κάτι μεταξύ λύπης και χαράς. Χαρμολύπη. Νομίζω είναι το πιο χαρακτηριστικό». Σύμφωνα με έναν ερασιτέχνη τραγουδιστή (56), στατιστικός στο επάγγελμα, το ρεμπέτικο «είναι το μόνο είδος μουσικής που ακόμη και η ανάπτυξη των πλέον πικρών του θεμάτων αφήνει μια γλυκιά κατάληξη στο τέλος». Το ρεμπέτικο τραγούδι, μου εξήγησε μία γραφίστρια (29) και, όπως ομολόγησε η ίδια, λάτρισσα του είδους, μπορεί να

...παρασύρει ένα ρουτινιασμένο μυαλό στον διονυσιασμό, δηλαδή βγαίνεις σε μια άλλη διάσταση πραγματικότητας που ξεφεύγεις και από τη ρουτίνα και ίσως κι απ' τον τόπο και το χρόνο. Και πλέον γίνεσαι απόλυτα ανοιχτός σε ερεθίσματα που δεν έχουν να κάνουν με επικοινωνία λεκτική, αλλά μουσική, περιβαλλοντολογική, φυσική. Μπορεί να βοηθήσει και το κρασί. Είναι μία κατάσταση μέθης, αλλά χωρίς να είσαι μεθυσμένος.

Πώς εκδηλώνεται αυτός ο διονυσιασμός στην περίπτωση του ρεμπέτικου;

Με έξαρση, με διάθεση να εκφραστείς, να επαναστατήσεις, να σπάσεις, να γελάσεις, να κλάψεις. Είναι ένα συναισθηματικό φορτίο που εκπέμπεται. Και αν διονυσιαστεί κάποιος, το εισπράττει και παρασύρεται. [...] Γιατί στο ρεμπέτικο και η λύπη και η χαρά είναι πολύ έντονη. (Συνέντευξη, 15 Ιουνίου 2005)

Στο συμπέρασμα ότι η έννοια «χαρμολύπη» είναι ένας έγκυρος χαρακτηρισμός της συναισθηματικής υφής του ρεμπέτικου οδηγούν επίσης τα αποτελέσματα μιας έρευνας του διεξήχθη το διάστημα 1998-2000 με περίπου 300 επαγγελματίες και ερασιτέχνες τραγουδίστριες και τραγουδιστές στην Αθήνα (Ρήγα, Τριανταφυλλίδου και Προδρομίτης 2004). Οι ερωτώμενοι καλούνταν να επιλέξουν στίχους από τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που είχαν γι' αυτούς ιδιαίτερο νόημα και να εξηγήσουν ποια συναισθήματα, εικόνες, σκέψεις κ.λπ. τους προκαλούσαν αυτοί οι στίχοι. Μία κατηγορία απαντήσεων ήταν ότι ένα συγκεκριμένο ημίστιχο από το τραγούδι *Συννεφιασμένη Κυριακή* προκαλεί τόσο τη «θλίψη» όσο και την «ευφορία». Σε μία άλλη κατηγορία απαντήσεων τα συναισθήματα που αναδύονταν από άλλο στίχο

του ίδιου τραγουδιού χαρακτηρίζονται ως «θλίψη», «παράπονο», «αισιοδοξία» και «χαρμολύπη».

Τα ρεμπέτικα τραγούδια κάνουν τους ακροατές να νιώθουν, και φαινομενικά να «βιώνουν», πολύ διαφορετικά ή ακόμη και αντίθετα συναισθήματα, όπως «λύπη, μεράκια, διονυσιασμό και αγάπη της ζωής βαθύτατη, ακατανίκητη και μέσα στον πόνο» (Παπαδημητρίου 1961). Εν συντομία, «δύο κυρίαρχες διαθέσεις διαποτίζουν τα ρεμπέτικα, διαμαρτυρία και θλίψη από τη μία μεριά, απόλαυση της ζωής από την άλλη. Οι δύο είναι στενά συνυφασμένες. [...] Οι εορτασμοί του έρωτα, τα γλέντια, οι νύχτες στην ταβέρνα είναι [...] μια ανθρώπινη αντίδραση στην αποκάλυψη της ματαιότητας και του πόνου της ανθρώπινης ύπαρξης» (Fatouros 1976: 21, 26).

Ασφαλώς η χαρμολύπη του ρεμπέτη, αλλά και των σημερινών ακροατών του, είναι ασυμβίβαστη με την αφελή ευδαιμονία ενός «επικούρειου» ορθολογιστή, ο οποίος αρνείται να πιστεύει σε υπερφυσικές δυνάμεις ή να φοβάται το θάνατο θεωρώντας ότι η εξέλιξη των πάντων υπόκειται είτε στην τυφή ανάγκη είτε στην απρόβλεπτη τύχη. Απεναντίας, το ρεμπέτικο καλλιεργεί μια συναισθηματική «ταλάντευση», η οποία έχει αρκετά κοινά με την *Ορθόδοξη* έννοια της «χαρμολύπης» (βλ. Schmemmann 1974: 33), δηλαδή της αγαλλίασης του ανθρώπου με την παρουσία της χάρης του Θεού και ταυτόχρονα της θλιβερής διαπίστωσής του πως, παρ' όλες τις προσπάθειές του, ο ίδιος δεν είναι αναμάρτητος.

Υπάρχει λόγος, λοιπόν, να υποθέσουμε –κι ας μην έχουμε μέχρι στιγμής συσσωρεύσει αρκετά στοιχεία για να αποδείξουμε– ότι η υπό συζήτηση «μεταφυσική αργκό» τροφοδοτείται και από έντονες ψυχικές εμπειρίες. Μπορεί, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, να ερμηνευθεί ως έκφραση της ενστικτώδους αίσθησης του σχολιαστή ότι η δική του εμπειρία του ρεμπέτικου μοιάζει με ορισμένα θρησκευτικά βιώματα. «Ο Θεός», υπαγόρευσε ο μουσικός Στέλιος Βαμβακάρης (του Μάρκου) στο συγγραφέα Μάνο Τσιλιμίδα, «έδωσε στον άνθρωπο το κρασί και το τραγούδι για να του ευφραίνει το είναι.» Και υπ' αυτή την έννοια, οι «άγιοι μάγκες» ήταν οι υπηρέτες Αυτού, διότι «ζούσανε μόνο για το κέφι των ανθρώπων, αιώνια ταγμένοι στο ξεφάντωμα» (Τσιλιμίδης 2005: 24).

Αναζητώντας τις αιτίες για την εκπληκτική αφθονία θρησκευτικών εννοιών στη συζήτηση για το ρεμπέτικο, δεν θα πρέπει επομένως να υποτιμήσουμε τον εμπειρικό παράγοντα, όσο στενά και να είναι συνυφασμένος με «ιδεολογικούς» συντελεστές, όπως είναι τα πολιτισμικά ιδανικά, τα αισθητικά πρότυπα, η ιστορική συνείδηση, οι πολιτικές και θρησκευτικές πεποιθήσεις του κάθε σχολιαστή. Δεν θα φαινόταν ρεαλιστικό εάν υποστηρίζαμε ότι, για παράδειγμα, η βιογράφος του τραγουδιστή Τάκη Μπίνη, η οποία χαρακτήρισε το ζείμπέκικο χορό ενός ηλικιωμένου άντρα ως τη «θεία λειτουργία του» (Μπίνης 2004: 31), αποσκοπούσε μ' αυτό κυρίως να πείσει τους αναγνώστες για τη «χριστιανική ουσία» του ρεμπέτικου.

Τέτοιες δηλώσεις είναι προσπάθειες να διηγηθούν οι σχολιαστές τη δική τους εκδοχή της «αλήθειας» για το ρεμπέτικο, η οποία γίνεται αντιληπτή ως «αλήθεια» ακριβώς επειδή έχει μια εμπειρική και ψυχολογική υπόσταση. Δεν θα πρέπει όμως να εκλαμβάνουμε τη ρητορική καθαγίαση του ρεμπέτικου απλώς σαν «αντίλαλο» κάποιων γνήσια θρησκευτικών συναισθημάτων. Πιο σωστή μου φαίνεται η διατύπωση ότι με τις θρησκευτικές έννοιες οι σχολιαστές εκλογικεύουν ορισμένα συναισθήματα, τα οποία προκύπτουν από την εμπειρία τους με το ρεμπέτικο, και τα προσδιορίζουν ως «θρησκευτικά». Μ' αυτό τον τρόπο ο περί ρεμπέτικου λόγος δημιουργεί, μαζί με άλλα συντελεστικά στοιχεία (μουσική, χορός, συλλογική μέθη, διακόσμηση του χώρου κ.ο.κ.), τις προϋποθέσεις για να αποκτήσουν οι παρευρίσκοντες σε ένα γλέντι μια «τελετουργική στάση»³ που αναβιβάζει τα δρώμενά τους σε «μυσταγωγία».

Η περίπτωση ενός εκ των συνομιλητών μου –σαραντάρη επιχειρηματία, ανθρώπου της εκκλησίας και υποστηρικτή του ρεμπέτικου– δείχνει ότι πίσω από την ανακήρυξη του ρεμπέτη σε «άγιο» και των τραγουδιών του σε «άσματα» μπορεί να κρύβεται και η δυσανασχέτηση ενός σχολιαστή με την κατάσταση της δικής του κοινωνίας. Το συγκεκριμένο άτομο έβρισκε ορισμένα ρεμπέτικα τραγούδια ιδιαίτερα ελκυστικά, διότι μπορούσε μέσα από αυτά να «εκφράσει» όχι μόνο τις ψυχικές του διαθέσεις αλλά και την πολιτισμική, πολιτική και θρησκευτική ταυτότητά του, προσθέτοντας στους στίχους σοσιαλιστικά και θεολογικά νοήματα.

Στις 18 Μαΐου 2005 επισκέφτηκα τον κύριο Παπαδάκη (όπως τον ονομάζω εδώ), διευθυντή μιας ακμάζουσας μεσαίας επιχείρησης, στο γραφείο του, όπου περνούσε το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας. Η συζήτησή μας άρχισε σύντομα να περιστρέφεται γύρω από την αναβίωση του ρεμπέτικου κατά τη δεκαετία του 1980. Σκεπτόμενος το ρεμπέτικο, μου είπε, του έρχονταν στο νου αναμνήσεις των φοιτητικών του χρόνων στη Θεσσαλονίκη, στις αρχές εκείνης της δεκαετίας. Τότε συμμετείχε στις δραστηριότητες μίας ομάδας νεαρών «Χριστιανών με πολιτικό προσανατολισμό», οι οποίοι αισθάνονταν ως μέλη τόσο της Ορθόδοξης Εκκλησίας όσο και της Αριστεράς, αν και δεν μπορούσαν –όπως επισήμανε– να ταυτιστούν με το Μαρξισμό-Λενινισμό. Στη σχέση τους με το ρεμπέτικο «ουσιαστικά υπήρχαν δύο διαστάσεις», εξήγησε. «Η μεν μία ήτανε πολιτισμική, νιώθαμε πιο ανατολίτες και εκφραζόμασταν μέσα απ' αυτόν το μουσικό λόγο και το στίχο. Και απ' την άλλη, είχε και την πολιτική διάσταση [...] μεταξύ Δεξιάς και Αριστεράς», αφού το ρεμπέτικο «εκφράζει μια αμφισβήτηση της καθεστηκυίας τάξης.» Υπήρχε όμως και μία τρίτη, ίσως δευτερεύουσα, διάσταση που συνέδεε το ρεμπέτικο με τη θρησκευτική ταυτότητα εκείνων των νεαρών: διότι μερικά ρεμπέτικα «έχουνε θεολογία, ας πούμε, μέσα. Και τα ακούγαμε ως έτσι. Οπότε αυτά ήτανε και τα αγαπημένα. Τα άσματα τα λέγαμε». Ρώτησα τον κύριο Παπαδάκη τι εννοούσε μιλώντας για «θεολογία». Αποκρίθηκε ότι «ακριβώς επειδή οι πρόσφυγες [ως οι υπο-

τιθέμενοι βασικοί φορείς της παράδοσης του ρεμπέτικου] είχαν σχέση με την Εκκλησία, όλη αυτή η αίσθηση της ζωής και των πραγμάτων περνούσε στα τραγούδια.»

Ας μην ξεχάσουμε ότι το εκκεντρικό άτομο, που για χάρη των πιστεύω του αρνείται να ζει «ευπρεπώς», είναι πράγματι ένας τύπος που απαντάται τόσο στον ορθόδοξο χριστιανισμό, στη διονυσιακή λατρεία ή στον σουφισμό όσο και στην ελληνική λαϊκή παράδοση. Οι διάφοροι τύποι του περιθωριακού αγίου –ο διά Χριστόν σαλός, η ενθουσιασμένη μαινάδα, ο φακίρης– έχουν ένα βασικό κοινό με τον χασικλή των ρεμπέτικων τραγουδιών: μας υπενθυμίζουν ότι η επίγεια δύναμη, η κοινωνική υπόληψη και ο πλούτος είναι εφήμερα, και γι' αυτό εκείνοι οι τύποι μπορούν να παρουσιαστούν σαν «αμφισβητίες» της εγκόσμιας εξουσίας. Αν το δει κανείς έτσι, είχε λόγο ο Βασίλης Βασιλικός (1977: 47) να θεωρεί ότι «ο πιο μεγάλος ρεμπέτης των αιώνων» ήταν ο Ιησούς Χριστός.

Η ηθική υπεροχή τέτοιων ηρωικών μορφών κρύβεται βέβαια –για τους συνανθρώπους τους– πίσω από τη μάσκα της μέθης, της τρέλας ή του εκκεντρισμού. Αλλά η εκ των υστέρων λογοτεχνική αποκάλυψη της υπεροχής αυτής επιτρέπει σε έναν συγγραφέα να ανοίξει τα μάτια των (μορφωμένων) αναγνωστών του, να τους πει έμμεσα ότι οι κοινωνικές τάξεις και νόρμες είναι ανθρώπινα κατασκευάσματα και, έπειτα, δεν είναι απαραβίαστες. Αυτό το μήνυμα ήθελε προφανώς να περάσει ο φιλόλογος και ιστορικός Σαράντος Καργάκος όταν αποκάλυψε τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη «θρησκευόμενο ρεμπέτη», θεμελιώνοντας την άποψή του στον ισχυρισμό ότι «η λέξη 'ρεμπέτης' είναι παραφθορά της λέξης 'ερμημίτης'». Ο «ιδιότυπος μποέμ» Παπαδιαμάντης κατέφυγε, κατά τον Καργάκο, στην κοινωνική απομόνωση, την έντονη θρησκευτικότητα και το ποτό, επειδή «το μεταπρατικό πνεύμα, η εξάρτηση από τον ξενικό παράγοντα, οι ανεκπλήρωτοι εθνικοί πόθοι, ο νεοπλουτισμός, η ροπή για επίδειξη, η ρηχή μίμηση του ξενικού [...] της αστικής τάξεως [...] φέρνουν μέσα του μια ανατροπή, αποστροφή και αναστροφή» (βλ. Καργάκος 1987: 24–26). Δεν αποκλείεται αυτή να ήταν πραγματικά η γνώμη του Παπαδιαμάντη για την αστική τάξη. Ωστόσο ακούγεται ξεκάθαρα σε αυτές τις γραμμές η φωνή του Καργάκου, ο οποίος, με το να επικαλείται το έργο του μεγάλου λογοτέχνη, περιβάλλει τις δικές του απόψεις με την άλως της αναμφισβήτητης αλήθειας. Δύο είναι οι ωφελημένοι από το συσχετισμό του ρεμπέτη με πνευματικές αυθεντίες όπως τον Παπαδιαμάντη ή τον Χριστό: αυτός που κάνει το συσχετισμό και η ίδια η έννοια «ρεμπέτικο».

Περί της «ελληνικής ιδιαιτερότητας» – και πέραν αυτής
Υπάρχει ακόμη ένα στοιχείο που χρησιμοποιείται για την αναβάθμιση της έννοιας «ρεμπέτικο», διότι έχει επανειλημμένα δώσει αφορμή για ισχυρισμούς σχετικά με την υψηλή πνευματική, ηθική και πολιτισμική στάθμη του αντίστοιχου

μουσικού είδους: η υποτιθέμενη καταγωγή του από τη Μικρά Ασία. (Κατά την εκτίμησή μου, περίπου το ένα τρίτο των ελλήνων συμμετεχόντων στη δημόσια συζήτηση για το ρεμπέτικο πιστεύει ότι ουσιαστικά το είδος είναι μικρασιατικής προέλευσης και εισήχθη στην Ελλάδα από τους πρόσφυγες.) Θα ήταν οπωσδήποτε λάθος να συνάγουμε το συμπέρασμα ότι μια μικρασιατική καταγωγή, όντας «τουρκομερίτικη», θεωρείται αυτόματα και πιο «ταπεινή» από την ελληνική ιθαγένεια, συλλογισμός στον οποίο εύκολα οδηγεί η ανάγνωση της εκτενούς αρθρογραφίας των πολέμιων του ρεμπέτικου στον ελληνικό τύπο, ειδικά στα μεσοπολεμικά χρόνια. Αρκετές φορές μάλλον ισχύει το αντίθετο και η έννοια «ρεμπέτικο» επωφελείται από το συσχετισμό με τη Μικρά Ασία.

Η φήμη της Μικράς Ασίας ως φάρου του ελληνικού πολιτισμού χάνεται κυριολεκτικά στο βάθος των αιώνων. Ήδη στο θεατρικό έργο του Ευριπίδη διασώζεται ο μύθος ότι ο Ίων, ο θρυλικός γενάρχης των Ιώνων, είχε πατέρα τον ίδιο τον Απόλλωνα. Επίσης ήταν Ίωνες σαν τον Πυθαγόρα ή τον Όμηρο που εδραίωσαν τη διαρκή φήμη του μικρασιατικού ελληνισμού όχι μόνο ως επιστήμονες και ποιητές αλλά και, με μια ευρύτερη έννοια, ως θρησκευτικοί ηγέτες. Τα ομηρικά έπη έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην καθιέρωση του ελληνικού δωδεκάθεου· ενώ ο Πυθαγόρας ήταν ένας από εκείνους τους προσωκρατικούς φιλόσοφους που συνέβαλαν στον εξελληνισμό της θρακικής λατρείας του Διόνυσου (Aster 1980: 42–43). Εάν, τέλος, αναλογιστούμε ότι οι τρεις σεβασμιότεροι πατέρες της Ορθόδοξης Εκκλησίας (οι Τρεις Ιεράρχες: Μέγας Βασίλειος, Γρηγόριος ο Θεολόγος και Ιωάννης Χρυσόστομος) κατάγονταν επίσης από τη Μικρά Ασία, τότε δεν είναι υπερβολή να συγκρίνουμε την αίγλη της ελληνικής Ανατολής με φωτοστέφανο.

Με το δικό τους τρόπο οι ρωμιοί κάτοικοι της οθωμανικής Σμύρνης πρόσθεσαν τη μουσική στο μακρύ κατάλογο των επιτευγμάτων του ανατολικού ελληνισμού. Γλαφυρές αλλά και αντιπροσωπευτικές για τις απόψεις πολλών Ελλήνων μικρασιατικής καταγωγής (Hirschon 1989: 30–31) είναι οι γεμάτες νοσταλγία αναμνήσεις της σμυρνιας τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου, η οποία ήρθε σε ηλικία 23 χρόνων στον Πειραιά: «Λέγανε οι παλιοί τραγουδιστές πως εκείνον τον καιρό, μόνο στη Σμύρνη το γένος μπορούσε να παίζει όργανα, να τραγουδά και ν' ακούει όλη η Ανατολή και η Ευρώπη. Και η ρημαγμένη Ελλάδα άκουε μουσική από τη Σμύρνη. [...] Εδώ ήτανε τότε μεσαίωνας... μια σκοτεινιά. Κι η Σμύρνη ήταν μια ξαστεριά που φώταε» (Παπάζογλου 2003: 619).

Ας κρίνουν αρμοδιότεροι κατά πόσο αυτός ο ισχυρισμός, δεδομένου ότι εκστομίστηκε από Σμυρνιακή, είναι βάσιμος ή όχι. Περισσότερο ενδιαφέρον έχει, σε σχέση με το θέμα της παρούσας εργασίας, το γεγονός ότι και ελλαδίτες σχολιαστές, όπως ο Στέλιος Βαμβακάρης, υιοθέτησαν την άποψη πως οι Ρωμιοί της Ιωνίας, όταν ξεμπάρκαραν στην

Ελλάδα ως πρόσφυγες, «έφεραν το ξεφάντωμα και τον πολιτισμό» στις γειτονίες του Πειραιά (Τσιλιμίδης 2005: 199). Εννέα χρόνια μετά την άφιξή τους, ένας αθηναίος δημοσιογράφος περιέγραψε τους μικρασιάτες κατοίκους της Καισαριανής στους αναγνώστες του ως «έναν κόσμο αλλιώςτικο. Πονεμένο, μα κ' εργατικό. Την ημέρα τρέχει κ' αυτός, όπως κ' εμείς, να εξοικονομήσει τη ζωή του και το βράδυ το ρίχνει έξω για να ξεχάσει τα βάσανα, τις πίκρες της ζωής, ν' αντλήσει δύναμη για να μπορέσει αύριο να ριχτεί και πάλι στο δύσκολο αγώνα της ζωής. [...] Ο ανατολίτικος κόσμος ξέρει να γλεντά» (Αντ. Γουν. 1931).

Σήμερα οι απόγονοι μικρασιατών προσφύγων είναι περήφανοι για την καταγωγή τους, επειδή θεωρούν τη Μικρά Ασία, όπως και πολλοί άλλοι Έλληνες, ως τη γενέτειρα ενός σημαντικού αριθμού ανθρώπων που ενσαρκώνουν τον ελληνισμό, με την έννοια του πολιτισμικού και ηθικού ιδεώδους, στην πιο καθαρή του μορφή (Λιντερμάγερ 1999: 367–370). Για αρκετούς σύγχρονους σχολιαστές, λοιπόν, το ρεμπέτικο –«δημιουργημένο κυρίως στην ελληνική Ανατολή από κοινωνικά στρώματα υψηλού πολιτισμικού επιπέδου» (Κουνάδης 1998: 50)– είναι κάθε άλλο παρά μια έκφραση «ανατολίτικης» μοιρολατρίας, ακολασίας και υπανάπτυξης.

Θεωρητικές γενικεύσεις δυτικών επιστημόνων, από την «ηθική του προτεσταντισμού» του κοινωνιολόγου Max Weber μέχρι την πολυσυζητημένη θεωρία της «σύγκρουσης των πολιτισμών» (Huntington 1996: 45–46), ήρθαν απ' έξω για να επιβεβαιώσουν την αντίληψη ότι ο ελληνισμός διαφέρει ριζικά από την «Ευρώπη». Και δεν είναι λίγοι οι σχολιαστές που θεωρούν τη δημοφιλία του ρεμπέτικου ως απόδειξη ότι ο λαός των Ελλήνων, «λόγω της περίφημης ελληνικής ιδιαιτερότητας», αντιστέκεται στην «πορεία εξορθολογισμού» που (υποτίθεται ότι) του επιβάλλεται από την πολιτική ηγεσία και επιτυγχάνει να διατηρείται σε μια κατάσταση όπου «πολυάριθμα στοιχεία επιβιώνουν από το παρελθόν» (Δαμιανάκος 2005: 78).

Έχω δύο γενικές επιφυλάξεις ως προς τη διάκριση μεταξύ Ευρώπης και Ελλάδας ανάλογα με την ύπαρξη ή απουσία (ή έστω το «ποσοστό») ορθολογισμού, όσο πειστική και να είναι. Πρώτον, η διάκριση μεταξύ ορθολογιστών και μυστικιστών βασίζεται πολλές φορές σε ταξικές διαφορές, όχι σε πολιτισμικές. Η επανακάλυψη του «ανορθολογικού» μυστικισμού κατά το δεύτερο ήμισυ του εικοστού αιώνα, για παράδειγμα, δεν είναι ένα φαινόμενο που περιορίζεται στην ελληνική κοινωνία ή στον ορθόδοξο χριστιανισμό γενικότερα, όπως επισήμανε ο Charles Stewart (1993: 187). Είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο στις βιομηχανοποιημένες χώρες όπου αφορά κυρίως το μορφωμένο πληθυσμό. Αναμφίβολα, η ρεμπέτικη «ιερολογία» εκφράζει τις αντιλήψεις καλλιιεργημένων κυρίως μελών της ελληνικής κοινωνίας, όχι της ίδιας της λαϊκής πλειοψηφίας. Είναι το αποτέλεσμα μιας ιδιότυπης μυστικοπάθειας η οποία προϋποθέτει τον επιστημονικό

τρόπο σκέψης και τη γνώση που αποκτήθηκε μέσω αυτού. Εξού και η υψηλή πυκνότητα του περί ρεμπέτικου λόγου σε αφηρημένα νοήματα και εννοιολογικά νεφελώματα με κεντρικό άξονα το αντιθετικό ζεύγος του αντικειμενικού, απρόσωπου ορθολογισμού ευρωπαϊκής προέλευσης και της μυστικιστικής, υποκειμενικής και «ανθρωποκεντρικής» (άρα πιο «ανθρώπινης») κοσμοαντίληψης του ελληνισμού.

Δεύτερον, οι φαινομενικά «ανορθολογικές» πρακτικές τόσο του ρεμπέτικου όσο και του θρησκευτικού μυστικισμού δεν στερούνται καθόλου της λογικής. Διατηρούν την τάξη, όχι όμως μέσω της εξουδετέρωσης του «χάους» (δηλαδή του μη αναμενόμενου) αλλά μέσω της ενσωμάτωσής του σε ένα αυστηρώς καθορισμένο πλαίσιο. Και οι τελετουργίες δημιουργούν τέτοιες ρυθμιστικές συνθήκες, όπως πρότεινε ο ιστορικός της θρησκείας Jonathan Smith. Με τρόπο όχι πολύ διαφορετικό από ένα εργαστηριακό πείραμα, «η τελετουργία είναι η δημιουργία ενός ελεγχόμενου περιβάλλοντος όπου οι μεταβλητές (δηλαδή οι ατυχίες) της καθημερινής ζωής μπορούν να εκτοπιστούν». Πολλά είδη τελετουργιών μας βοηθούν να *συνειδητοποιήσουμε* τη διαφορά μεταξύ των ιδεών και της πραγματικότητας, διότι «είναι ένας τρόπος να αναπαραστήσουμε μια κατάσταση όπως θα έπρεπε να είναι, εν συνειδήσει της αντίθεσης με το πώς είναι όντως τα πράγματα, έτσι ώστε ξαναφέρνουμε στο νου αυτή την τελετουργική τελειότητα κατά τη συνήθη, ανεξέλεγκτη πορεία των πραγμάτων». Χάρη σε αυτή τη «γνωστική διάσταση», μια τελετουργία «προσφέρει την ευκαιρία να συλλογιστούμε ορθολογικά το γεγονός ότι δεν κάναμε αυτό που θα έπρεπε να κάνουμε, ότι δεν έλαβε χώρα αυτό που θα έπρεπε να συμβεί» (Smith 1982: 63).

Αν και εύστοχη, η παρατήρηση του Smith είναι ευεπίφορη κριτικής, επειδή φαίνεται να συγκρούεται με την εμπειρική διαπίστωση ότι κατά τη συμμετοχή σε μια τελετουργία, εφόσον δεν πρόκειται για μίμηση ή παρωδία, ο άνθρωπος βιώνει κάτι το *πραγματικό*, όπως και ένα πετυχημένο παιχνίδι προϋποθέτει να το πάρουν οι παίχτες κάπως (αλλά όχι εντελώς) «στα σοβαρά». Ορισμένες φορές, μάλιστα, η τελετουργική πραγματικότητα μπορεί να μοιάζει περισσότερο «πραγματική» από τη μουντή καθημερινότητα. Δεν θα πρέπει, λοιπόν, να θεωρήσουμε την ασυμφωνία μεταξύ της τελετουργικής τελειότητας και της «συνήθους πορείας των πραγμάτων» σαν αγεφύρωτο χάσμα. Η τελετουργία –όσο και να εφιστά την προσοχή των συμμετεχόντων στη *διαφορά* μεταξύ του ιδεατού και του πραγματικού– είναι και η *γέφυρα* που συνδέει τις δύο μεριές.

Από τη μία μεριά, ο ενθουσιασμός, το κέφι (δηλαδή η τελετουργική τελειότητα) του ρεμπέτικου γλεντιού διαφοροποιείται από τις φυσικές ατέλειες της καθημερινής ζωής. Από την άλλη, η δυσαρμονία των δύο ειδών πραγματικότητας, του γλεντιού και της βιοπάλης, αποτελεί ένα συστατικό στοιχείο της ίδιας της τελετουργικής εμπειρίας. Με το να

περιγράφουν τα «ντέρτια και βάσανα» του βιοπαλαιστή, τα τραγούδια προκαλούν σ' αυτούς που συμμετέχουν στο ξεφάντωμα την τόσο χαρακτηριστική για το ρεμπέτικο διάθεση της χαρμολύπης. Ό,τι καθιστά, λοιπόν, το ρεμπέτικο όμοιο με τη θρησκεία, είναι –αν θεωρήσουμε και τα δύο ως συστήματα επικοινωνίας– η ιδιότητά τους να παραπέμπουν ταυτόχρονα σε διαφορετικές πραγματικότητες: είναι, με μία λέξη, η σημασιολογική τους «πολυστάθεια» (multistability), όρος που στις φυσικές επιστήμες σημαίνει τη συνύπαρξη δύο ή περισσότερων τελικών καταστάσεων μιας σειράς από παραμέτρους.

Ένας άλλος σημαντικός τρόπος, με τον οποίο οι συμποσιαστές βιώνουν αντιθετικές καταστάσεις *συγχρόνως*, είναι το να συμπεριφέρονται οι ίδιοι απρόβλεπτα και μ' αυτό να ενσωματώνουν το χάος στη γλεντική ευταξία. Εάν ένα γλέντι ήταν πετυχημένο, τότε οι συμποσιαστές «γνώρισαν τη διάλυση της τάξης, και μόνο έτσι γνώρισαν [πραγματικά] την τάξη» (Duerr 1984: 124). Προτείνω να ξεχωρίσουμε δύο αντίθετους μα αλληλένδετους τύπους πρακτικών που αυξάνουν την «εντροπία», δηλαδή το βαθμό αταξίας του τελετουργικού γίνεσθαι σε ένα ρεμπέτικο γλέντι (βλ. πίνακα 1):

- *Αυτοσχεδιαστικές πρακτικές*. Δραστηριότητες που επικεντρώνονται στην ατομική ικανότητα για αυτοσχεδιασμό –όπως είναι ο ζεϊμπέκικος χορός, το παίξιμο μιας ελεύθερου ρυθμού εισαγωγής σε ένα τραγούδι, η ερμηνεία ενός αμανέ ή η αυθόρμητη επινόηση και παραλλαγή στίχων– απαιτούν, τουλάχιστον από τους επιτελεστές, αυξημένη συγκέντρωση, ενισχύουν έτσι τη συνείδηση του εγώ και γενικώς τους ενθαρρύνουν να συμπεριφέρονται, εντός τού ισχύοντος κώδικα, με τρόπο ελεγχόμενο αλλά μη αναμενόμενο.

- *«Μεθυσιακές» πρακτικές*. Σε μια άλλη κατηγορία ανήκουν δραστηριότητες όπως η ομαδική χασισοποσία και κατανάλωση αλκοόλ που προκαλούν καταστάσεις μέθης και έντονης ευφορίας. Σε αυτές τις καταστάσεις *μειώνεται* η ικανότητα του ατόμου να συγκεντρώνεται και να ελέγχει τον εαυτό του. Επίσης αλλοιώνεται η συνηθισμένη αίσθηση του χρόνου: σε προχωρημένο στάδιο μέθης, το άτομο παύει να αντιλαμβάνεται γεγονότα ως αποτελέσματα προηγούμενων αιτιών και «εγκλωβίζεται» στο τώρα. Τότε αποσυντίθεται και η συναίσθηση του εγώ και το άτομο βιώνει ένα είδος ενότητας με το στενότερο ή ευρύτερο περιβάλλον του (βλ. Στριγγάρης 1964: 64–91, Willis 1996). Δεν χρειάζεται, εντούτοις, να γίνει κανείς χασισοπότης για να φτάσει σε παρόμοιες καταστάσεις. Πολλοί από τους αναγνώστες θα έχουν την εμπειρία μιας βραδιάς σε ρεμπετάδικο, όπου, με τη βοήθεια λίγου κρασιού, «όλο το μαγαζί γίνεται μία παρέα».

Τι έχουν όλα αυτά να κάνουν με τη θρησκεία; Η απάντησή μου είναι απλή. Οι τελετουργικές πρακτικές του ρεμπέτικου μοιάζουν με εκείνες του θρησκευτικού μυστικισμού όχι τόσο στο επίπεδο της παρατηρούμενης συμπεριφοράς όσο στο επίπεδο της συνείδησης. Υπενθυμίζουν συνεχώς στους

συμποσιαστές πόσο εύθραυστη είναι η ευταξία του γλεντιού. Βυθισμένος στη χαρμολύπη, ο χορευτής γλεντζές γεύεται το «χάος» όταν εγκαταλείπεται συνειδητά στις ανάγκες και τις εμπνεύσεις της στιγμής, στο ρυθμό της μουσικής, στις ευφραντικές ουσίες, και όταν αποδέχεται ότι πολλές φορές οι ενέργειές του δεν καθορίζονται από κάποιο προϋπάρχον, οριστικό σχέδιο το οποίο πραγματοποιεί αυτόβουλα.

Όσο και να ακούγεται περίεργο, η ελεγχόμενη αύξηση της αταξίας στο ρεμπέτικο γλέντι –που επιτυγχάνεται με τη μείωση είτε της προθετικότητας (στον αυτοσχεδιασμό) είτε της αυτοκυριαρχίας (στη μέθη) αλλά και με την τελετουργική καταστροφή αντικειμένων (π.χ. το σπάσιμο πιάτων)– δεν φαίνεται να είναι ούτε καθαρτήρια «βαλβίδα υπερπίεσης» ούτε να παρακινείται από την επιθυμία του δειλού να γλιτώσει από τη σκληρή πραγματικότητα, όπως υπονοούν εκείνοι που βλέπουν το ρεμπέτικο σαν τραγούδι «της φυγής και της μοιρολατρίας» (Θεοδωράκης 1960: 19). Απεναντίας είναι ένας τρόπος ψυχολογικής και διανοητικής προετοιμασίας για τον καθημερινό αγώνα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον, όπου ο αυθορμητισμός και η ετοιμότητα για αυτοσχέδια ενέργεια αποτελούν πολύτιμες και θαυμαστές ικανότητες.

Συμπέρασμα

Τι μας διδάσκει αυτή η κάπως εκτεταμένη περιπλάνηση στο χώρο του υπερφυσικού για τη σχέση μεταξύ της θρησκείας και της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα; Βασικά δύο πράγματα. Κατ' αρχάς, μερικοί σχολιαστές πιθανόν επέλεξαν θρησκευτικές μεταφορές, γιατί δεν ένιωθαν, για κάποιο λόγο, ικανοποιημένοι με το λεξιλόγιο με το οποίο συζητιόταν ως τότε το ρεμπέτικο. Στις πρώτες φάσεις της δημόσιας συζήτησης, μέχρι το 1945 περίπου, δεν είχε ακόμη διαμορφωθεί ένα «λόγιο» ιδίωμα για να εκφράσει κανείς το θαυμασμό του για το ρεμπέτικο. Εκείνοι οι δημοσιογράφοι που ήταν με το μέρος της αστικής λαϊκής μουσικής δεν είχαν, όπως φαίνεται από την αρθρογραφία του Μεσοπολέμου, άλλη επιλογή από το να ανατρέξουν σε στερεότυπες εκφράσεις της δημοτικής για να διατυπώσουν τα θετικά συναισθήματά τους διά λόγου. Σε αντίθεση με την καθομιλουμένη, ένας λόγος γεμάτο θρησκευτικά νοήματα (ειδικά όταν αυτά σχετίζονται με την Ορθοδοξία) έδωσε στους ρεμπετόφιλους διανοούμενους τη δυνατότητα όχι μόνο να εκφραστούν αλλά και να διαφοροποιηθούν και συνάμα να καθαγιάσουν ορισμένες ιδέες, προσωπικότητες και πρακτικές, οι οποίες αλλιώς θα ήταν ευθετημένες στη «συκοφαντία».

Ό,τι προκύπτει επίσης από την προηγούμενη ανάλυση είναι ότι το ρεμπέτικο γλέντι, μια ουσιαστικά αντιφατική και πολυσήμαντη εμπειρία, χαρακτηρίζεται από τη συνύπαρξη αντίθετων ψυχικών διαθέσεων (χαρά-λύπη), τρόπων συμπεριφοράς (εκστατικός χορός-εξωτερική ηρεμία), σχέσεων μεταξύ ατόμου και παρέας (ενότητα-διαφοροποίηση), σχέσεων μεταξύ πρότυπου και υλοποίησης (ευταξία-αταξία)

και, τέλος, ειδών της πραγματικότητας (τελετουργική-καθημερινή). Εξαιτίας αυτής της νοητικής και συναισθηματικής πολυστάθειας επιτρέπεται, κατά τη γνώμη μου, να μιλήσουμε για μια «βαθύτερη» συγγένεια της γλεντικής εμπειρίας με ορισμένα θρησκευτικά βιώματα. Και η συχνή χρήση θρησκευτικών εννοιών στη συζήτηση για το ρεμπέτικο φαίνεται να απηχεί αυτό το γεγονός.

Η παρούσα μελέτη δείχνει ότι οι μεταφορές από το λεξιλόγιο της θρησκείας παίζουν πολλαπλό ρόλο στη συζήτηση για το ρεμπέτικο. Πρώτον, είναι εννοιολογικά εργαλεία, με τη βοήθεια των οποίων οι συζητητές εκλογικεύουν και ερμηνεύουν την εμπειρία του ρεμπέτικου. Έτσι ο καθένας τους συμβάλλει, μέσω της λεκτικής επικοινωνίας (τόσο με τον εαυτό του όσο και με άλλους), στη διαμόρφωση και καθιέρωση ενός κώδικα συνεννόησης που αποκάλεσα «μεταφυσική αργκό».

Δεύτερον, οι θρησκευτικές έννοιες δεν έχουν μόνο την ιδιότητα να καταγράφουν αλλά και να προσδιορίζουν, να ενισχύουν ή να αλλοιώνουν τα συναισθήματα που αναδύονται κατά τη συμμετοχή σε ρεμπέτικες τελετουργίες. Με αυτό τον τρόπο μεταμορφώνουν την εμπειρία στην οποία αναφέρονται, π.χ. όταν μια επιτέλεση ρεμπέτικων τραγουδιών ή χορών χαρακτηρίζεται ως «μυσταγωγία», «θεία λειτουργία» ή «προσευχή».

Τρίτον, οι ομιλούντες τη μεταφυσική αργκό εμπλουτίζουν, ανανοηματοδοτούν και αναβαθμίζουν το πότε «άκομψο» πότε «χυδαίο» λεξιλόγιο του ρεμπέτικου τραγουδιού, επιδρούν «επανορθωτικά» στην αξιολόγησή του και, ενδεχομένως, καταφέρνουν να οχυρώσουν τις θέσεις τους με το τείχος της ιερότητας. Ταυτόχρονα, η αποκάλυψη του περιθωριακού τύπου (μάγκας) ως ηθικά ανώτερου (άγιος) τούς δίνει την ευκαιρία να αποδοκιμάσουν, με έμμεσο τρόπο, σύγχρονα συστήματα ηγεμονίας.

Η πληθωρική χρήση παραπομπών στον «ανατολικό μυστικισμό» είναι, ωστόσο, δίκικοπο μαχαίρι. Παρασέρνει τους σχολιαστές σε μια δυϊστική ανάγνωση του περί ρεμπέτικου λόγου που θέλει το είδος τούτο να εκφράζει την αντίσταση του ελληνικού λαού σε κάποια εξωγενή ρυθμιστική δύναμη: στην κρατική εξουσία, τον ορθολογισμό, το καπιταλιστικό δόγμα, τη «δυτική» κουλτούρα κ.λπ. (Τσαούσης 1983, Τζιόβας 2006: 31–53). Έτσι, η μυστικιστική ερμηνεία του ρεμπέτικου στέκεται εμπόδιο στο να ανακαλύψουμε την αυστηρή λογική και ευταξία που το διέπουν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1 Η Ελλάς, χωρίς τέχνες και χωρίς το κάθε τι ειδικόν της, από το άλφα των ανθρωπίνων εκδηλώσεων μέχρι το ωμέγα, και χωρίς οι εκδηλώσεις αυτά να είναι εκ ρίζης ελληνικάί και, επομένως, φύσει αντίθετοι προς κάθε τι άλλου λαού και κάθε τινός ευρωπαϊκού, δεν είναι Ελλάς» (απόσπασμα από το κείμενο *Ελληνικήν μουσικήν εμπρός*, 1904, του ελληνολάτρη και αντιευρωπαϊστή συγγραφέα Περικλή Γιαννόπουλου, όπως απαγγέλλεται στο Φέρρης και Παναγιώτου 2006: dvd 1, 0:04:18).

2 Στην παράγραφο αυτή αναφέρομαι σε συνεντεύξεις που έλαβαν χώρα ανάμεσα στο Φθινόπωρο του 2004 και το Καλοκαίρι του 2005, ως επί το πλείστον στα σπίτια των συνομιλητών μου. Ο στόχος των συνεντεύξεων ήταν διττός: να διερευνηθούν η σχέση των ερωτώμενων με το ρεμπέτικο καθώς και οι ιδέες και απόψεις τους γι' αυτό, αλλά και να καταγραφούν τα συναισθηματικά χαρακτηριστικά συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών.

3 Κατά τους Humphrey και Laidlaw (1994), μια πράξη είναι (ή θεωρείται ως) «τελετουργική» εφόσον το υποκείμενο έχει την κατάλληλη νοητική και συναισθηματική «στάση» –τη λεγόμενη *ritual stance*– απέναντί της. Υιοθετώντας αυτή τη στάση, το υποκείμενο καταστέλλει αυτόβουλα τις προσωπικές του προθέσεις, οι οποίες γι' αυτό και παύουν, για τη διάρκεια της τελετουργίας, να καθορίζουν τη συμπεριφορά του. Αντ' αυτού ακολουθεί τις τελετουργικές προδιαγραφές. Μια τέτοια τελετουργική ανάγνωση μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να εξηγήσει την προαναφερθείσα ευταξία του ρεμπέτικου γλεντιού πολύ καλύτερα από εκείνα τα μοντέλα που συσχετίζουν το ρεμπέτικο με το διονυσιασμό και «τα όργια της Ανατολής».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aster, Ernst von, *Geschichte der Philosophie*, 17η έκδοση, Στουτγάρδη 1980.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, 2η έκδοση, Παρίσι 1970 (ελληνικά: *Μυθολογίες. Μάθημα*, Αθήνα 1979).
- Cowan, Jane, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, Αθήνα 1998.
- Daly, Ross, ένθετο του CD *Niki Tramba, Ross Daly & Labyrinth: At the Café Aman*, Φρανκφούρτη 1998.
- Duerr, Hans-Peter, *Traumzeit über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*, Φρανκφούρτη 1984 (ελληνικά: *Ονειρικός χρόνος. Τα όρια ανάμεσα στην αρχαιότητα και τον πολιτισμό*, Αθήνα 1990).
- Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, Νέα Υόρκη 1961 (ελληνικά: *Το ιερό και το βέβηλο*, Αθήνα 2002).
- Fatouros, A. A., «Night without moon: Aspects of the rebetika», *Journal of the Hellenic Diaspora* 3 (4), 1976: 17–28.
- Henderson, William J., «Aspects of the Greek Symposion», *Akroterion* 45, 2000: 6–26.
- Hirschon, Renée, *Heirs of the Greek Catastrophe. The Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus*, Οξφόρδη 1989 (ελληνικά: *Κληρονόμοι της μικρασιατικής καταστροφής. Η κοινωνική ζωή των μικρασιατών προσφύγων στον Πειραιά*, Αθήνα 2004).
- Holst-Warhaft, Gail, «The Tame Sow and the Wild Boar: Hybridization and the Rebetika», στο: *Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*, επιμ. Gerhard Steingress, Münster 2002: 21–50.
- Humphrey, Caroline και James Laidlaw, *The Archetypal Actions of Ritual*, Οξφόρδη 1994.
- Huntington, Samuel P., *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, London 1996 (ελληνικά: *Η σύγκρουση των πολιτισμών και ο ανασχηματισμός της παγκόσμιας τάξης*, Αθήνα 1998).
- Prodromou, Elizabeth, «Democratization and Religious Transformation in Greece. An Underappreciated Theoretical and Empirical Primer», στο: *The Orthodox Church in a Changing World*, επιμ. Paschalis M. Kitromilides και Thanos Veremis, Αθήνα 1998: 99–153.
- Rappaport, Roy A., «Ritual, Sanctity, and Cybernetics», *American Anthropologist* 73 (1), 1971: 59–76.
- «The Obvious Aspects of Ritual», στο *Ecology, Meaning, and Religion*, Berkeley 1979.
- Said, Edward W., *Orientalism*, επανέκδοση με νέο πρόλογο, Λονδίνο 2003 (ελληνικά: *Οριενταλισμός*, Αθήνα 1996).
- Schechner, Richard, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, Λονδίνο 1993.
- Schmemmann, Alexander, *Great Lent. Journey to Pascha*, αναθεωρημένη έκδοση, Eastchester 1974 (ελληνικά: *Μεγάλη Σαρακοστή. Πορεία προς το Πάσχα*, Αθήνα 1999).
- Smith, Jonathan Z., «The Bare Facts of Ritual», στο: *Imagining Religion. From Babylon to Jonestown*, Σικάγο 1982: 53–65.
- Steuerwald, Karl, *Türkçe-Almanca Sözlük*, Wiesbaden και Κωνσταντινούπολη 1990.
- Stewart, Charles, «Ηγεμονισμός ή ορθολογισμός; Η θέση του υπερφυσικού στη σύγχρονη Ελλάδα», στο: *Ανθρωπολογία και Παρελθόν. Συμβολές στην κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδας*, επιμ. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης και Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα 1993: 157–191.
- Turner, Victor W., *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Σικάγο 1969.
- Willis, Paul E., «The Cultural Meaning of Drug Use», στο: *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*, επιμ. Stuart Hall και Tony Jefferson, Λονδίνο 1996: 106–118.
- Αντ. Γουν., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές...», *Η Βραδυνή*, 12 Αυγούστου 1931 (ανατύπωση στο Βλησίδης 2006: 32–35).
- Βαμβακάρης, Μάρκος, *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Αγγελική Βέλλου-Καίλ, Αθήνα 1978.
- Βασιλικός, Βασίλης, *Οι ρεμπέτες και άλλα διηγήματα*, Αθήνα 1977.
- Βεργόπουλος, Κώστας, «Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι», *Αυγή*, 25 Δεκεμβρίου 1974 (αναδημοσίευση στο Χολατ 1977: 231–237).
- Βίδος, Κοσμάς, «Βιτριόλι και αγιασμός», *Το Βήμα*, 31 Αυγούστου 1997.
- Βλησίδης, Κώστας (επιμ.), *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929–1959)*, Αθήνα 2006.
- Γεωργιάδου, Βασιλική και Ηλίας Νικολακόπουλος, «Εμπειρική Ανάλυση του Εκκλησιασμού στην Ελλάδα», *Κοινωνία των Πολιτών* 7, 2001, http://www.koinoniarapoliton.gr/site/content/view/full/154/27/lang.el_GR.UTF8/ (πρόσβαση 7 Σεπτεμβρίου 2007).
- Δαμιανάκος, Στάθης, «Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού. Το παράδειγμα του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου», στο: *Χορός και κοινωνία*, επιμ. Βασίλης Νιτσιάκος, Κόνιτσα 1994: 55–63.
- , *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, Αθήνα 2005.
- Ζάχος-Παπαζαχαρίου, Εμμανουήλ, *Ο Μάρκος και η λαϊκότητα*, Αθήνα 2005.
- Ζεγκίνης, Ευστράτιος, *Ο Μπεκτασισμός στη Δ. Θράκη. Συμβολή στην ιστορία της διαδόσεως του μουσουλμανισμού στον ελλαδικό χώρο*, Θεσσαλονίκη 1988.
- Θεοδωράκης, Μίκης, «Επιτάφιος για την _ελαφρά_ μουσική», *Δρόμοι της Ειρήνης* 35, 1960: 18–19 (αναδημοσίευση στο Θεοδωράκης 1974: 180–185).
- , *Για την ελληνική μουσική 1952–1961*, Αθήνα 1974.
- Καραντώνης, Ανδρέας, «Οι ελληνικοί χοροί», *Ραδιοπρόγραμμα* 336, 4–10 Νοεμβρίου 1956 (αναδημοσίευση στο Βλησίδης 2006: 228–229).
- Καραποτόσογλου, Κώστας, «Συγκριτικές διερευνήσεις στα νέα ελληνικά: ρεμπέτης, ο», *Λεξικογραφικόν Δελτίον Ακαδημίας Αθηνών* 16, 1986: 279–287.
- Καργάκος, Σαράντος Ι., *Ξαναδιαβάζοντας τη «Φόνισσα». Μια νέα κοινωνική και πολιτική θεώρηση του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1987.
- Κοντογιώργης, Γιώργος, «Οι ανθρωποκεντρικές σταθερές του δημοτικού τραγουδιού, μέρος Δ'», *Άρδην* 63, 2007: 75–76.

- Ζοροβίνης, Θωμάς, *Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας*, Αθήνα 2004.
- Ζουνάδης, Παναγιώτης, «Χασικλήδικα: Τραγούδια με... χρήση», *Δίφωνο* 31, 1998: 50–55.
- Λαπαθιώτης, Ναπολέων, *Η ζωή μου. Απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας*, Αθήνα 1986.
- Λιάβας, Λάμπρος, «Αφήστε ήσυχο τον Μάρκο», *Ελευθεροτυπία*, 4 Μαρτίου 1992.
- Λιντερμάγερ, Ορέστης, «Η Ελλάδα και οι άλλοι: Δύση, Σλάβοι, Τούρκοι. Με αφορμή το ανθρωπολογικό έργο του Michael Herzfeld», *Εθνολογία* 6–7, 1999: 359–439.
- Μ. Κυρ., «Ν' απαγορευθούν τα μάγικα!», *Εδώ Αθήναι* 10, 1946: 38 (αναδημοσίευση στο Βλησίδης 2006: 113–115).
- Μπίνης, Τάκης, *Βίος ρεμπέτικος. «Μπροστά σου, πάντα απλώνεται ένα δίκτυ»*, επιμ. Ιωάννα Κλειάσιου, Αθήνα 2004.
- Παπαδημητρίου, Έλλη, απάντηση στην έρευνα της Αυγής για το λαϊκό τραγούδι, 30 Μαρτίου 1961 (αναδημοσίευση στο Θεοδωράκης 1974: 224–227).
- Παπαδόπουλος, Λευτέρης, «Η πορεία της λαϊκής στιχουργίας: Σημείωμα του Λευτέρη Παπαδόπουλου στον Ο», *Ο Οδηγητής* 388, 1982: 15.
- Παπάζογλου, Γιώργης, *Αγγέλα Παπάζογλου. Τα χαίρια μας εδώ. Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*, Αθήνα 2003.
- Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος, «Ο κόσμος του καφενείου. Ταυτότητα και ανταλλαγή στον ανδρικό συμποσιασμό», στο: *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, επιμ. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης και Θεόδωρος Παραδέλλης, Αθήνα 2006: 209–250.
- Πετρόπουλος, Ηλίας, «Τσιτσάνης: 30 χρόνια – 1000 τραγούδια», *Εικόνες* 572, 1966: 33–37 (αναδημοσίευση στο Πετρόπουλος 1991: 256–259).
- , *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, 4η έκδοση, Αθήνα 1991.
- Ρήγα, Αναστασία-Βαλεντίνη, Σοφία Τριανταφυλλίδου και Γεράσιμος Προδρομίτης, «Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις Ελλήνων μουσικών (επαγγελματιών και ερασιτεχνών) για τη συναισθηματική κατάσταση που προκαλούν τα τραγούδια του Τσιτσάνη», στο: *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*, επιμ. Αναστασία-Βαλεντίνη Ρήγα, Αθήνα 2004: 71–84.
- Σκάρος, Ζήσης, «Οι διαστάσεις του ρεμπέτικου (από κοινωνική σκοπιά)», *Ριζοσπάστης*, 12 Μαρτίου 1976.
- Σπανούδη, Σοφία, «Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας», *Αθηναϊκά Νέα*, 10 Νοεμβρίου 1934.
- , «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: Ο Τσιτσάνης», *Τα Νέα*, 1 Φεβρουαρίου 1952 (αναδημοσίευση στο Χολστ 1977: 155–158).
- Στριγγάρης, Μ., *Χασίς. Ψυχοπαθολογία, κλινική, κοινωνιολογία, εγκληματολογία του κανναβισμού*, 2η έκδοση, Αθήνα 1964.
- Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, 2η έκδοση, Αθήνα 2006.
- Τσαούσης, Δημήτρης Γ. «Ελληνισμός και ελληνικότητα. Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας», στο: *Ελληνισμός και ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, επιμ. Δημήτρης Γ. Τσαούσης, Αθήνα 1983: 15–25.
- Τσαρούχης, Γιάννης, «Για το ζεϊμπέκικο», στο: *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα 1986: 268–272.
- Τσιλιμίδης, Μάνος, *Μάρκος Βαμβακάρης, ο Άγιος Μάγκας. Ο Στέλιος Βαμβακάρης για τον Πατέρα του*, Αθήνα 2005.
- Φέρρης, Κώστας και Θεσία Παναγιώτου, *Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού*, βιβλίο και 4 dvd, Αθήνα 2006.
- Χατζηδάκης, Κώστας, «Από το _σπίτι_ στο _δρόμο_. Μια προσέγγιση των δομών χώρου/χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι», στο: *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Νίκος Κοταρίδης, Αθήνα 1996: 71–96.
- Χολστ, Γκαίηλ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας 1977.