

ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού

Όποιος έρχεται να μας ακούσει, έρχεται ν' ακούσει την ιστορία της λαϊκής μουσικής. Πού να πάνε, ποια είναι η ιστορία της λαϊκής μουσικής; Ο Ζαμπέτας, ο Βοσκόπουλος, ο Κόκοτας, η Μαρινέλλα, Πουλόπουλος; Αλλά και οι άλλοι οι συνθέτες, οι επόμενοι από μας, δεν είναι η ιστορία της λαϊκής μουσικής. Γι' αυτό έρχονται σ' εμάς. Έρχονται όσοι ξέρουνε τι ακούνε, όσοι έχουνε χαμπάρι από λαϊκή μουσική. Εμείς οι παλιοί το έχουμε όλο, οι άλλοι έχουνε από λίγο.

Γ. Παπαϊωάννου¹

ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ² ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΘΕΜΑ που προκαλεί μεγάλο ενδιαφέρον σε ένα μέρος του ευρέος κοινού αλλά και των κοινωνικών επιστημόνων. Κι αυτό είναι φυσικό, αν αναλογιστεί κανείς τη σημασία της τέχνης στη διαμόρφωση της ταυτότητας, αλλά και τον ειδικό ρόλο του τραγουδιού

1. Γ. Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και Σταράτα*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Αθήνα, Κάκτος, 1982, σ. 139.

2. Η έννοια «λαϊκό», ιδιαίτερα όταν προσδιορίζει το τραγούδι, είναι μια πολύ φορτισμένη ιθαγενής έννοια με ποικίλα νοήματα. Διαφορετικές ομάδες, αντιλήψεις και συμφέροντα ερίζουν καθημερινά για τον ιδεολογικό καθορισμό και την οικειοποίησή της. Στην παρούσα

στον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό.³ Όμως, παρά το ενδιαφέρον αυτό, η μελέτη του λαϊκού τραγουδιού εξακολουθεί να κυριαρχείται από συναισθήματα και αξιολογήσεις και να δυσχεραίνεται από θεωρητικές και ιδεολογικές αγκυλώσεις. Ασφαλώς τη σύγχυση εντείνει και η παρούσα κατάσταση της ιδεολογικής αβεβαιότητας, του αξιακού σχετικισμού και της ρευστότητας των ταξινομήσεων,⁴ που είναι αισθητή, αν όχι κυρίαρχη, και στην Ελλάδα. Καλλιτέχνες και δημοσιογράφοι, πολιτικοί και λογοτέχνες, διανοούμενοι και κοινωνικοί επιστήμονες παρεμβαίνουν με διάφορους — συχνά ιδιοσυγκρατικούς — τρόπους και συντείνουν στη δημιουργία μιας περίπλοκης και αντιφατικής εικόνας, που καθιστά τη μελέτη του τραγουδιού ιδιαίτερα δύσκολη υπόθεση. Δεν ισχυρίζομαι βέβαια ότι είναι δυνατό ή επιθυμητό να απομονώσουμε παρατηρητή και παρατηρούμενο αντικείμενο. Αντίθετα, υποστηρίζω ότι δεν είναι δυνατόν να προχωρήσουμε αν δεν αναγνωρίσουμε τη σχέση αυτή, αν δεν αναγνωρίσουμε δηλαδή το πόσο στενά είναι συνδεδεμένες οι αντιλήψεις μας με το υπό μελέτη φαινόμενο.

Ασχολούμενος με ένα παρόμοιο ζήτημα, τη θέση των αντικειμένων που προέρχονται από φυλετικούς (tribal)⁵ πολιτισμούς στον δυτικό κόσμο, και εργασία, που είναι μια συμβολή στη μελέτη ορισμένων από τις σημασίες της, ο όρος «λαϊκό» χρησιμοποιείται ως αναλυτικός και σηματοδοτεί το δημοφιλές αστακό τραγούδι που είναι βασισμένο στην ανατολική μουσική παράδοση. Δεν υπονοώ ότι άλλες μουσικές παραδόσεις δεν είναι ή δεν υπήρξαν λαϊκές, αλλά εδώ ασχολούμαι με την ανατολική παράδοση. Κριτήριο λοιπόν της λαϊκότητας (σύμφωνα με τον τρόπο που χρησιμοποιείται εδώ η λέξη) είναι η αποδοχή ενός είδους τραγουδιού από συγκεκριμένα στρώματα του πληθυσμού (γιατί δεν ακούει όλος ο «λαός» την ίδια μουσική και με τον ίδιο τρόπο) και όχι μια υποτιθέμενη αναλλοίωτη υπόσταση των μουσικών και ποιητικών του χαρακτηριστικών. Η έρευνα οφείλει να προσδιορίσει τα διαφορετικά περιεχόμενα της λαϊκότητας και τις σχέσεις των διαφόρων μουσικών ειδών με τις κοινωνικές τάξεις και τα στρώματα κάθε εποχής.

3. J. Cowan, «Politics, identity and popular music in contemporary Greece», στο *Κάμπος, Cambridge Papers in Modern Greek*, 1(1993), σσ. 1-3.

4. I. Kopytoff, «The cultural biography of things: commoditization as process», στο A. Appadurai, *The social life of things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, σ. 79, και J. Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1988, σ. 235.

5. Κανένας όρος δεν έχει αποδειχθεί επαρκής για το χαρακτηρισμό των κοινωνιών που αποτέλεσαν το —αρχικό τουλάχιστον— αντικείμενο της ανθρωπολογίας. Οι περισσότεροι από τους όρους που έχουν χρησιμοποιηθεί (αρχαϊκές, πρωτόγονες, απλές κοινωνίες) αντα-

προκειμένου να μελετήσει τη διαχρονική τους πορεία, ο Τζ. Κλίφορντ (J. Clifford) πρότεινε την έννοια του «συστήματος τέχνης και πολιτισμού», ενός κοινωνικού και ιδεολογικού συστήματος, μέσω του οποίου τα διάφορα αντικείμενα του υλικού πολιτισμού ταξινομούνται, αξιολογούνται και κυκλοφορούν στον δυτικό κόσμο.⁶ Όλες οι κατηγορίες αντικειμένων (και στο σχήμα του Τζ. Κλίφορντ περιλαμβάνονται όλα τα αντικείμενα, χρηστικά και μη, καλλιτεχνικά και μη, φυλετικά και δυτικά) λειτουργούν μέσα σε ένα διακλαδωμένο σύστημα αξιών και συμβόλων, που καθορίζει τη σχετική τους θέση. Καθορίζει δηλαδή τι θεωρείται «αυθεντικό» ή «ωραίο», τι έχει μόνο χρηστική αξία και τι αξίζει να συλλεχθεί, να μελετηθεί και να διατηρηθεί στο μέλλον. Το σύστημα αυτό, που, όπως δείχνει ο Τζ. Κλίφορντ, είναι στενά συνδεδεμένο με τις κυρίαρχες κάθε φορά αντιλήψεις στο χώρο των κοινωνικών επιστημών, μεταβάλλεται με το χρόνο και ασφαλώς δεν είναι ουδέτερο. Κρύβει συγκεκριμένες παραδοχές, εξυπηρετεί συγκεκριμένες πολιτικές λειτουργίες και αποτελεί τη βάση ισχυρών κοινωνικών διακρίσεων.

Η έννοια του συστήματος τέχνης και πολιτισμού μου φαίνεται εξαιρετικά χρήσιμη για τη μελέτη του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού. Βοηθά να πάρουμε την απαραίτητη απόσταση από ένα ιδιαίτερα φορτισμένο ζήτημα και συνδέει με διεισδυτικό τρόπο τις κυρίαρχες κοινωνικές ταξινομήσεις με την κοινωνική θεωρία. Μια ολοκληρωμένη ανάλυση του ελληνικού συστήματος δεν μπορεί να αναληφθεί υπό τις παρούσες συνθήκες έρευνας και στην εργασία αυτή θα περιοριστώ σε ένα επιμέρους ζήτημα, στην ανάλυση ορισμένων όψεων του επιστημονικού λόγου για το ρεμπέτικο. Εστιάζω στο ρεμπέτικο —προσθέτο-

να κλών εθνοκεντρικές ταξινομήσεις και αξιολογήσεις. Το ίδιο ισχύει και για τον όρο «φυλετικός» που χρησιμοποιώ εδώ, ακολουθώντας τον Τζ. Κλίφορντ, γιατί, όπως ο ίδιος υποστηρίζει, αυτός τείνει να καθιερωθεί στο χώρο της τέχνης αντί του όρου «πρωτόγονος» και είναι εκείνος που αποδέχονται πολλές από τις μη δυτικές ομάδες του σύγχρονου κόσμου. Βλ. J. Clifford, *The Predicament of Culture*, ό.π., σ. 191.

6. Αυτόθι, σσ. 222-229, αλλά και γενικά τα κεφάλαια 9 και 10 του ίδιου βιβλίου. Προς ανάλογη κατεύθυνση κινούνται και άλλοι ανθρωπολόγοι, όπως δείχνουν τα βιβλία των A. Appadurai, *The social life of things*, ό.π.: G. Stocking, *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture. History of Anthropology*, Madison Wisc., The University of Wisconsin Press, Vol. 3, 1985· M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1986.

ντας ακόμη ένα κείμενο στην πληθωρική ρεμπετολογία της εποχής μας— γιατί πιστεύω ότι ένα μεγάλο μέρος της σύγχυσης γύρω από το λαϊκό τραγούδι οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο αυτό εννοιολογήθηκε και προοδευτικά καθαγιασθηκε, διαχωριζόμενο με ριζικό τρόπο από τις μορφές λαϊκού τραγουδιού που ακολούθησαν. Ο διαχωρισμός αυτός καθόρισε τα ενδιαφέροντα και τις αξιολογήσεις της κοινής γνώμης και των κοινωνικών επιστημόνων και οδήγησε αφ' ενός στη μονομερή και εν πολλοίς μουσειακή ενασχόληση με το ρεμπέτικο, αφ' ετέρου στην περιφρόνηση των μορφών λαϊκού τραγουδιού (και πολιτισμού) που ακολούθησαν.⁷ Η ανάλυσή του αποτελεί ως εκ τούτου απαραίτητη προϋπόθεση για την «αποδέσμευση» της έρευνας και την κατανόηση της ιδεολογίας που διαμορφώθηκε σχετικά με το λαϊκό τραγούδι.

Ένας πρόσφατος συλλογικός τόμος⁸ άνοιξε το δρόμο για μια νέα οπτική του ρεμπέτικου, επανεξετάζοντας τα ιστορικά και νοηματικά του δεδομένα. Δύο μάλιστα από τις συμβολές είναι αποκλειστικά αφιερωμένες στην ιδεολογία για το ρεμπέτικο.⁹ Η εργασία της Ε. Ανδριάνα, που αναλύει τη λεγό-

7. Όταν στα τέλη της δεκαετίας του '80 άρχισα να ασχολούμαι με το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι, υπήρχε στη βιβλιογραφία ένα σώμα υλικού για το ρεμπέτικο αλλά σχεδόν τίποτε άλλο. Στη δεκαετία που μεσολάβησε από τότε, τα βιβλία πολλαπλασιάστηκαν και το φάσμα τους διευρύνθηκε. Δίπλα στο συνεχιζόμενο ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο παρουσιάστηκαν πολλά βιβλία που ασχολούνταν με άλλα είδη λαϊκού τραγουδιού. Αναφέρομαι σε βιβλία όπως αυτό του Β. Βασιλικού, *Η Ζωή μου Όλη. Στέλιος Καζαντζίδης*, Αθήνα, Φιλιππότης, 1978, την αυτοβιογραφία της Κ. Γκραίη, *Αυτή Είναι η Ζωή μου*, επιμ. Γ. Χρονάς, Αθήνα, Οδός Πανός, 1987, το βιβλίο της Μ. Μεγαλονάου, *Στράτος Διονυσίου. Εγώ ο Ξένος*, Αθήνα, Σμυρνωτάκης, 1991, της Ι. Κλειάσου, *«Και η Βρόχα Έπιπτε Στρέιτ Θρο» Βίος και Πολιτεία Γιώργου Ζαμπέτα*, Αθήνα, Ντέφι, 1997, και πληθώρα άλλων, όπως το περίφημο: Θ. Αλεξανδρή, *Αυτή η Νύχτα μένει*, Αθήνα, Οδός Πανός, 1994, που είναι μια μαρτυρία για τα σκυλάδικα της δεκαετίας του '80. Αυτή η διεύρυνση των ενδιαφερόντων δεν έχει, όμως, φτάσει ακόμα στο χώρο των κοινωνικών επιστημών. Στον εν λόγω χώρο, η μελέτη του ρεμπέτικου μοιάζει να είναι πλέον ένα σεβάσιμο αντικείμενο της κοινωνικής έρευνας, αλλά, με εξαίρεση, ίσως μια σύντομη εργασία μου, «Συγγένεια και έρωτας στο λαϊκό τραγούδι. Από τον Καζαντζή στον Βοσκόπουλο», *Αρχαιολογία*, 41(1991), σσ. 60-64, δεν υπάρχει τίποτα που να αναφέρεται στο μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι.

8. Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

9. Ε. Ανδριάνα, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», και Παναγής Παναγιωτόπουλος, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες, ό.π.*, σσ. 225-257 και σσ. 259-301 αντίστοιχα.

μενη «διαμάχη για το ρεμπέτικο» των ετών 1947-1965, είναι ιδιαίτερα σχετική με το ζήτημα που ενδιαφέρει εδώ. Κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, το ρεμπέτικο απασχόλησε με ιδιαίτερη ένταση την πνευματική ηγεσία της χώρας και η ανακάλυψή του μπορεί να παραλληλιστεί με την ανακάλυψη του Μακρυγιάννη και του Θεόφιλου.¹⁰ Όπως δείχνει η Ε. Ανδριάκαينا, η συζήτηση κυριαρχήθηκε από τις εννοιολογήσεις της επίσημης λογογραφίας και τις αναζητήσεις της ελληνικής Αριστεράς και περιστράφηκε κυρίως γύρω από την ελληνικότητα, τη λαϊκότητα και την ηθική του ρεμπέτικου. Οι υποστηρικτές αναγνώρισαν το ρεμπέτικο ως αυθεντικό τμήμα της ελληνικής παράδοσης και ως θετική —ως επί το πλείστον— έκφραση των αισθημάτων του λαού, ενώ, αντίθετα, οι πολέμοι το καταδίκασαν ως ξενόφερτο δημιούργημα, υπόλειμμα των χρόνων της Τουρκοκρατίας και αρρωστημένη εκδήλωση του κοινωνικού περιθωρίου. Οι ιδέες των πρώτων υποστηρικτών κυριάρχησαν όλο και περισσότερο στα επόμενα χρόνια και αποτελούν σήμερα κοινούς τόπους του ιδεολογικού μας κόσμου. Η κριτική ανάλυση αυτών των ιδεών συμβάλλει λοιπόν αποφασιστικά στην απομυθοποίηση του ρεμπέτικου. Μένει, όμως, να γίνει άλλο ένα βήμα. Ο λόγος της εποχής μας για το ρεμπέτικο δεν αντλεί μόνο από τους προβληματισμούς της παλιάς διαμάχης, αλλά υποστηρίζεται από τον επιστημονικό λόγο που αναπτύχθηκε για το ίδιο φαινόμενο από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Όπως θα προσπαθήσω να δείξω, ο λόγος των κοινωνικών επιστημόνων συνέβαλε με τον δικό του τρόπο στην υποστασιοποίηση του ρεμπέτικου και αποτελεί μία από τις κυριότερες αιτίες της αποκλειστικής ενασχόλησής μ' αυτό. Δεν ισχυρίζομαι ότι δεν εμπεριέχει σημαντικά σημεία αλήθειας και επιστημονικής προόδου, στόχος μου, όμως, εδώ είναι να δείξω ορισμένους από τους περιορισμούς και τις μονομέρειές του, περιορίζοντας την ανάλυσή μου στο χώρο της ανθρωπολογίας, που έχει σαφώς επηρεάσει την προβληματική των περισσότερων από τους συγγραφείς που εξετάζω.

10. Ε. Ανδριάκαينا, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο», ό.π., σ. 244.

Η μελέτη του ρεμπέτικου από τη σκοπιά των κοινωνικών επιστημών ξεκινά κατά τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Ορισμένες από τις συμβολές στη διαμάχη για το ρεμπέτικο, και ιδίως αυτές του Φ. Ανωγειανάκη και του Τ. Βουρνά, αποτελούν σημαντικές απόπειρες για την ενοσιολόγησή του με κοινωνικούς όρους και οι βασικές τους θέσεις θα επαναληφθούν από την επόμενη γενιά.¹¹ Ο Φ. Ανωγειανάκης θεωρεί το ρεμπέτικο τμήμα του «αστικού λαϊκού τραγουδιού» (το οποίο ορίζει με αυστηρό κοινωνιολογικό τρόπο) και «γνήσια μορφή αστικής λαϊκής μουσικής», που έχει τις ρίζες της «στην παράδοση του δημοτικού τραγουδιού και της βυζαντινής μουσικής».¹² Ανάλογα —και στο πλαίσιο ενός κάπως πρωτόγονου μαρξιστικού εξελικτικού σχήματος— τοποθετεί το ζήτημα και ο Τ. Βουρνάς. Στη συμβολή του σχηματοποιείται για πρώτη φορά μια ιστορική αφήγηση, που θα επικρατήσει στη συνέχεια και σύμφωνα με την οποία το ρεμπέτικο θα ξεκινήσει στις φυλακές και τους τεκέδες του 19ου αιώνα, θα διαδοθεί μετά το 1922 και θα μετατραπεί σε τραγούδι της εργατικής τάξης στα χρόνια της Κατοχής και του Εμφυλίου.

Το ρεμπέτικο γνωρίζει μια καινούργια αίγλη τα τελευταία χρόνια της δικτατορίας. Συγκεντρώνει ξανά το ενδιαφέρον της νεολαίας και των διανοουμένων και γίνεται κομμάτι της αντίστασης, ενός πανθέου αξιών και ιδεών.¹³ Στα χρόνια αυτά ξεκινά και η μελέτη του από μια νέα γενιά κοινωνικών επιστημόνων με σπουδές στην κοινωνιολογία και την ανθρωπολογία.¹⁴

11. Βλ. Φ. Ανωγειανάκης, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», *Ριζοσπάστης*, 28.1.1947, και «Για το Ρεμπέτικο Τραγούδι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιούλιος 1961· Τ. Βουρνάς, «Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Απρίλιος 1961. Αναδημοσιεύονται στο Γκ. Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας, εκδ. Ντενίζ Χάρβεϊ, 1977.

12. Βλ. Φ. Ανωγειανάκης, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», *ό.π.*, σ. 139, και «Για το Ρεμπέτικο Τραγούδι», *ό.π.*, σσ. 186, 190, 195. Ο Φ. Ανωγειανάκης πάντως προσδιορίζει με αυστηρό τρόπο τις μουσικές καταβολές του ρεμπέτικου και σημειώνει τη σημασία των μοντερνιστικών επιρροών. *Αυτόθι*, σσ. 190-191.

13. Γκ. Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, *ό.π.*, σσ. 18-19, και J. Cowan, «Politics, identity», *ό.π.*, σσ. 9-10.

14. Στην κατηγορία των πρώτων ερευνητών κατατάσσω τις εργασίες του Στ. Δαμιανάκου, «Το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνολογικές και ταξικές συνιστώσες», 1971, «Λαϊκός πολιτισμός και περιθωριακές ομάδες. Με αφορμή το ελληνικό ρεμπέτικο», και «Ετερότητα και εθνογραφία: για

Οι ερευνητές αυτοί ανοίγουν νέους δρόμους στην μελέτη του λαϊκού τραγουδιού μέσα σε δύσκολες συνθήκες. Δεν έχουν να αντιμετωπίσουν μόνο την απουσία ερευνών αλλά και τη συνεχιζόμενη καχυποψία απέναντι στο ρεμπέτικο.¹⁵ Ο λαογραφισμός της προηγούμενης συζήτησης εξοστρακίζεται και το ρεμπέτικο αντιμετωπίζεται ως κοινωνικό φαινόμενο ενώ καταβάλλεται προσπάθεια να μελετηθεί με επιστημονικό τρόπο.

Οι περισσότεροι ερευνητές συνδέουν τους όρους «ρεμπέτης» και «ρεμπέτικο τραγούδι» με την ανάπτυξη του καπιταλισμού στην Ελλάδα και την Α. Μεσόγειο και προσδιορίζουν την εμφάνιση του φαινομένου στην περίοδο που διαρκεί από τα τέλη του 19ου αιώνα (εποχή που πρωτοεμφανίζεται η βιομηχανία στην Ελλάδα) ως τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950. Το ρεμπέτικο συνδέεται ιδιαίτερα με τις ημιπαράνομες, περιθωριακές ομάδες των πόλεων και εννοιολογείται ως ένας ιδιάζων παραδοσιακός υποπολιτισμός, που ξεπήδησε μέσα σε συνθήκες ραγδαίων οικονομικών, κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών. Οι περισσότεροι από τους πρώτους ερευνητές αντιλαμβάνονται το ρεμπέτικο στο πλαίσιο μαρξιστικών σχημάτων και ενδιαφέρονται να προσδιορίσουν τη σχέση του με το «πραγματικό» τραγούδι της εργατικής τάξης. Δεν θα σταθώ, όμως, στην όψη αυτή των αναλύσεων, όσο στον τρόπο που στοιχειοθετήσαν την παραδο-

μα κοινωνιολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού», την «εισαγωγή» της Α. Κάλι στην αυτοβιογραφία του Βαμβακάρη και την Γκ. Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, ό.π. Επίσης στην κατηγορία αυτή θα πρέπει να περιληφθούν και τα έργα του Η. Πετρόπουλου. Πρόκειται για μια ακόμα συμβολή από το χώρο της εξωπανεπιστημιακής λαογραφίας, που άσκησε μεγάλη επίδραση και θα είναι νομίζω λάθος να αγνοηθεί. Θα ασχληθώ κυρίως με τις πρώτες δημοσιεύσεις, καθώς ενδιαφέρομαι γι' αυτή τη συγκεκριμένη φάση της μελέτης του ρεμπέτικου. Οι παραπομπές είναι από τις επανεκδόσεις, Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987, Α. Κάλι (επιμ.), *Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1978, σσ. 13-29, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, και Γκ. Χολστ, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, ό.π. Στις εργασίες που ακολουθήσαν περιλαμβάνω τα βιβλία: Μ. Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική Ιστορία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Μπαρμπουνάκης, 1985, Ν. Γεωργιάδη, *Ρεμπέτικο και Πολιτική*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1993, και *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη. Η Προϊστορία του Λαϊκού Ρεμπέτικου Τραγουδιού*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1996, κ.ά.

15. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σσ. 6, 11, και Στ. Δαμιανάκος, «Επίμετρο», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 308.

σιακότητα του ρεμπέτικου. Αυτό το τελευταίο στοιχείο πέρασε στις μελέτες που ακολούθησαν, καθώς και στη γενική συνείδηση και εξακολουθεί να αποτελεί τον κυριότερο άξονα αντιμετώπισης του λαϊκού τραγουδιού. Η κριτική του ανάλυση είναι επομένως αποφασιστικής σημασίας για την κατανόηση του ελληνικού συστήματος τέχνης και πολιτισμού.

Θα ξεκινήσω με τον Στ. Δαμιανάκο, το έργο του οποίου αποτελεί μια από τις πρώτες και αποφασιστικές συμβολές, καθώς μάλιστα τεκμηριώνει αναλυτικά τις θέσεις του. Βάση της ανάλυσής του είναι η έννοια του «πολιτισμικού δυϊσμού», σύμφωνα με την οποία όλες οι «ιστορικές» κοινωνίες χαρακτηρίζονται από την ύπαρξη «δύο διακριτών παραδόσεων, της μιας 'λόγιας' και της άλλης 'λαϊκής'». Η έννοια του πολιτισμικού δυϊσμού ανακαλεί κλασικές διχοτομήσεις, όπως παραδοσιακό/μοντέρνο —ο ίδιος αναφέρεται στον Μ. Μως (M. Mauss) και τον Κ. Λεβί-Στρώς (C. Lévi-Strauss) και μοιάζει να εμπνέεται από την εξέλιξη των ιδεών της Σχολής του Σικάγου, που αντιπροσωπεύουν τα μεταγενέστερα κείμενα του Ρ. Ρέντφιλντ (R. Readfield). Από τον τελευταίο, καθώς και από τον Γάλλο κοινωνιολόγο Ε. Μαντράς (H. Mendras) δανείζεται την άλλη κεντρική του έννοια, αυτή «της συνολικής-περιφρέουσας κοινωνίας και των σχέσεών της με τις επιχώριες κοινότητες», που χρησιμοποιείται, όμως, για να περιγράψει αστεακά φαινόμενα μιας εξαρτημένα αναπτυσσόμενης κοινωνίας. Ή μεταφέρεται δηλαδή από τις αγροτικές κοινωνίες στις «υπό εκβιομηχάνιση» και από το χωριό στην πόλη.¹⁶

Ο ρεμπέτικος υποπολιτισμός είναι, σύμφωνα με τον Στ. Δαμιανάκο, «παραδοσιακός» και «προκαπιταλιστικός». Οι «υποπρολεταριακές» ομάδες, που αποτελούν τη βάση του, θεωρείται ότι διατηρούν για κάποιο διάστημα (στη μεταβατική εποχή «που αρχίζει από τα πρώτα σημάδια αποδιάθρωσης των παλαιών τρόπων παραγωγής και λήγει με την ολοκληρωτική επικράτηση και σταθεροποίηση των κεφαλαιοκρατικών σχέσεων») «τα ίδια κοινοτικά χαρακτηριστικά που εξασφάλιζαν πριν τη συλλογική

16. Βλ. Στ. Δαμιανάκος, «Ετερότητα και εθνογραφία», ό.π., σσ. 27-30, όπου αναπτύσσεται και η θεωρητική βάση της προσέγγισής του.

καλλιτεχνική δημιουργία στις παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες».¹⁷ Οι ομάδες αυτές θεωρείται ότι «ωθούνται να οργανωθούν με το αρχέγονο υπόδειγμα της επιχώριας κοινότητας αλληλογνωριμίας» και τα καλλιτεχνικά τους δημιουργήματα αναγνωρίζονται ως «οι μόνες ζωντανές και αυθεντικές μορφές λαϊκής έκφρασης που επέζησαν ως τις μέρες μας».¹⁸ Ο ρεμπέτικος υποπολιτισμός εννοιολογείται λοιπόν ως ένας αυτόνομος και συνεκτικός πολιτισμός, που διατηρεί τα χαρακτηριστικά της «μικρής κοινότητας» και είναι, λόγω της θέσης, του προικισμένος με ένα πνεύμα αντίστασης απέναντι στις κυρίαρχες αξίες.¹⁹

Ανάλογη είναι και η θέση της Α. Κάιλ. Ξεκινά κι αυτή με μια αυστηρή διάκριση μεταξύ «λαϊκής» και «λόγιας» ή «υψηλής παράδοσης», που θεωρείται ότι «παραμένει σταθερή οποιοσδήποτε κι αν είναι ο βαθμός αλληλεπίδράσής τους». Αντίθετα από τον Στ. Δαμιανάκο, που θεωρεί ότι μόνο η τρίτη φάση του ρεμπέτικου είναι «εργατική», η Α. Κάιλ αποκαλεί το ρεμπέτικο «τραγούδι της ελληνικής εργατιάς», αναγνωρίζοντας, όμως, ταυτόχρονα ότι αποτελεί μόνο μία από τις στάσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ των εργατικών στρωμάτων κατά τη περίοδο αυτή.²⁰ Κατά τα άλλα, η θέση της είναι παρόμοια μ' αυτή του Στ. Δαμιανάκου:

Αναζητώντας τις δικές τους αξίες [οι εργάτες] συνεχίζουν να αγκαλιάζουν τη λαϊκή παράδοση που ψυχορραγεί κάτω από τα πλήγματα της δυτικής κουλτούρας. Οι παραδοσιακές αξίες, που διέπουν βασικά θεσμούς οικονομικούς, ξεχαρβαλώνονται πρώτες. Οι οικονομικοί θεσμοί είναι ο άμεσος στόχος

17. Στ. Δαμιανάκος, «Λαϊκός πολιτισμός», σ. 66. Τα χαρακτηριστικά που παρατίθενται είναι: «σχετική αυτονομία, διαπροσωπικές σχέσεις, χωρική συγκέντρωση, σχεδόν μηδενική κινητικότητα (γεωγραφική-επαγγελματική), προφορικός πολιτισμός, αναφαθητισμός, κοινή θέση (ή από κοινού απόρριψη) στο παραγωγικό σύστημα, υλικές συνθήκες ύπαρξης, ήθη, συνήθειες, κοσμοθεώρηση, φιλοσοφία, αισθητική, κανόνες συμπεριφοράς και αξίες κοινού για όλα τα μέλη της ομάδας» (σ. 166).

18. Στ. Δαμιανάκος, «Ετερότητα και εθνογραφία», σ. 30.

19. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Στ. Δαμιανάκος διακρίνει τρεις φάσεις και σημειώνει μια σταδιακή μεταβολή στην κοινωνική βάση και τον τρόπο παραγωγής του ρεμπέτικου. Αυτό δεν τον εμποδίζει, όμως, να διαπιστώσει μια καταλυτική αλλαγή στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950.

20. Α. Κάιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης*, ό.π., σσ. 13 και 17.

της δυτικοποίησης. Το ίδιο γίνεται και με τις τέχνες που είναι στενά συνδεδεμένες με την οικονομία π.χ. υφαντική, μεταλλουργία, ξυλουργική κλπ.. Οι εκφραστικές όμως τέχνες (οι τέχνες δηλαδή που χρησιμοποιούν τον άνθρωπο σαν το βασικό τους μέσο και υλικό), που δεν είναι άμεσα συνδεδεμένες με την οικονομία, παραμένουν ακμαίες και ο νέος προλετάριος τις αγκαλιάζει σαν το μόνο σανίδι που απομένει από το ναυάγιο της παράδοσης. Η εργατική τάξη των νέων πόλεων σ' αυτή την καμπή της ιστορίας μας είναι η μόνη κοινωνική τάξη που συνεχίζει και προωθεί τη λαϊκή μας παράδοση. Και οι εκφραστικές τέχνες, το μόνο κλαδί της παράδοσης που δεν χτικιάζεται από την επιβολή της δυτικής κουλτούρας, αλλά που μπολιάζεται θετικά και καρποφορεί». ²¹

Εργαστήρι των καινούργιων μορφών στο τραγούδι και το χορό θεωρείται η «παρέα της εργατιάς», η οποία «διαμορφώνει στη νέα πόλη μορφές που είναι η ζωντανή συνέχεια της τέχνης της υπαίθρου». ²²

Τέλος, με παρόμοιο τρόπο εννοιολόγησαν το ρεμπέτικο τόσο ο Η. Πετρόπουλος, όσο και οι ερευνητές που ακολούθησαν. ²³ Οι περισσότεροι συγγραφείς τοποθετούν το τέλος του ρεμπέτικου στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1950 και εκφράζονται αρνητικά για την περαιτέρω εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού. Η διαπίστωση ότι «το ρεμπέτικο έσβησε ενώ οι πρωτεργάτες του ήταν ακόμα νέοι» ²⁴ είναι κοινή στους περισσότερους. Ο Στ. Δαμιανάκος τοποθετεί το τέλος του ρεμπέτικου «γύρω στα 1950-1953», εποχή κατά την οποία τα ρεμπέτικα θεωρείται ότι διαβρώνονται οριστικά από τον αστικό πολιτισμό, «αποκόπτονται τελειωτικά από τις ρίζες τους και εξαφανίζονται ως αυθόρμητη και αυθεντική έκφραση του πολιτισμικού συνόλου». ²⁵ Η εμπορευματοποίηση, ο εκμοντερνισμός της

²¹ Αυτόθι, σ. 15.

²² Αυτόθι, σ. 19.

²³ Ο Η. Πετρόπουλος αρνείται —με όχι ιδιαίτερα κομψό τρόπο— τις μαρξιστικές ερμηνείες του ρεμπέτικου και φαίνεται να το θεωρεί επιβίωμα της οθωμανικής κοινωνίας, που έχει τις ρίζες του στους ζεϊμπέκηδες και τους καπανταήδες. Βλ., ακόμη, Γκ. Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, ό.π., σ. 57, Μ. Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, ό.π., σσ. 19-23, Ν. Γεωργιάδης, *Από το Βυζάντιο*, ό.π., σσ. 9-19.

²⁴ Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 20

²⁵ Στ. Δαμιανάκος, «Το ρεμπέτικο τραγούδι», ό.π., σ. 119

διαδικασίας παραγωγής και κατανάλωσης και η ανάμειξη του ρεμπέτικου με άλλα, ιδίως μοντέρνα, στοιχεία θεωρούνται οι κυριότερες αιτίες της παρακμής.²⁶ Από τη στιγμή που γίνεται επάγγελμα, παράγεται βιομηχανικά, διαδίδεται από τα ΜΜΕ και παίζεται σε κέντρα με αστικό κοινό, το ρεμπέτικο θεωρείται ότι εκτρέπεται από την πορεία του και αλλοιώνεται. Τα είδη που ακολουθούν αποκαλούνται συλλήβδην «ρεμπετοειδή» και η ευρεία διάδοσή τους —όπως αναγνωρίζεται— στην εργατική τάξη δεν ερμηνεύεται παρά ως «ανακοπή μιας φυσιολογικής προοδευτικής μετεξέλιξης που θα το μετέτρεπε [το ρεμπέτικο] βαθμιαία σε αυθεντικό τραγούδι της εργατικής τάξης».²⁷

Παρόμοια είναι η θέση της Α. Κάιλ, που μιλά για «βρικολάκισμα» και «θάνατο της λαϊκής μουσικής παράδοσης» και για εξέλιξη «από βαρύ ζεϊμπέκικο σε συρτάκι, κι από τον τεκέ στις αμερικανικού τύπου τηλεοπτικές διαφημίσεις της Ολυμπιακής», που έχει «σχεδόν διαφθείρει τη μουσική και το αισθητήριό μας».²⁸ Η Α. Κάιλ μάλιστα προσδιορίζει το τέλος του ρεμπέτικου γύρω στο 1940, εποχή κατά την οποία εγκαταλείπονται οι μουσικοί τρόποι του Μάρκου:

«Η εμφάνιση ενός συνθέτη της ολκής του Τσιτσάνη, ο οποίος επωφελήθηκε από την αποδέσμευση της μελωδικής γραμμής (αποτέλεσμα της εγκατάλειψης του “δρόμου”) για να μας δώσει μια σειρά από αληθινά τραγούδια, ίσως είναι ένας από τους βασικούς λόγους που δεν αντιληφθήκαμε νωρίτερα το κόσμιο της ρίζας του λαϊκού μας τραγουδιού».

«Η πτώση του ρεμπέτικου αρχίζει περίπου το 1950, με τα πρώτα αρχοντορεμπέτικα του Χιώτη. Ωστόσο το κακό είχε κάνει τα πρώτα του ρήγματα δέκα χρόνια ενωρίτερα, με την είσοδο της κιθάρας, και, εν συνεχεία, του ακορντεόν στη ρεμπέτικη κομπανία».²⁹

Στις προαναφερθείσες αιτίες θα πρέπει, τέλος, να προστεθεί και το ζήτημα της ποιότητας και της ηθικής της διασκέδασης στα πολυτελή μεταπο-

26. Στ. Δαμιανάκος, «Λαϊκός πολιτισμός», ό.π., σ. 164

27. *Αυτόθι*, σ. 164.

28. *Αυτόθι*, σσ. 13, 26.

29) *Αυτόθι*, σ. 29 και, στην ίδια λογική, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 20.

λεμικά κέντρα, ζήτημα που θα απασχολήσει επίμονα από τότε το δημόσιο.³⁰ Ο Στ. Δαμιανάκος δεν αναφέρεται παρά μόνο έμμεσα σ' αυτό, όταν μιλά για «εισβολή του σαλονιού» στη λαϊκή ταβέρνα. Πιο κοντά στον τρέχοντα λόγο, η Γκ. Χολστ καταδικάζει τους μπουζουξήδες που «έκαναν θραύση στις δραχμές», το ηλεκτρικό μπουζούκι («το πιο χυδαίο κομμάτι ποπ αρτ που μπορούσε να δει κανείς») και τα μπουζουξίδικα, που μετέτρεψαν το λαϊκό γλέντι «σ' ένα ανταγωνιστικό παραλήρημα ακραίας επίδειξης».³¹

Η επιχειρηματολογία που ακολουθώ βρίσκεται αντιμέτωπη με την προηγούμενη εννοιολόγηση του ρεμπέτικου και την ιδέα ότι αυτό αποτελεί στοιχείο ενός αμιγώς παραδοσιακού πολιτισμού (και μάλιστα τον μοναδικό «πραγματικό» λαϊκό πολιτισμό), που γεννήθηκε στις πρώτες ελληνικές βιομηχανικές πόλεις και έσθησε στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Η εικόνα αυτή, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, δεν δημιουργήθηκε τυχαία. Αντανακλά τις κυρίαρχες επιστημονικές αντιλήψεις της εποχής της και συναρτάται με μια ιδιαίτερη φάση του δυτικού συστήματος τέχνης και πολιτισμού.

Οι πρώτοι μελετητές του ρεμπέτικου είναι πρωτοπόροι από πολλές απόψεις. Οι μελέτες τους ανήκουν στα σπάνια εκείνα παραδείγματα αστεακών μελετών σε μια εποχή κατά την οποία η μεγάλη πληθώρα των ανθρωπολόγων της Ν. Ευρώπης στρεφόταν προς τις απομονωμένες κοινότητες του αγροτικού χώρου. Από την άποψη αυτή, οι εν λόγω έρευνες από τη μια πλευρά αμφισβητούν τις διχοτομίες της μεσογειακής ανθρωπολογίας (που ταύτιζε το παραδοσιακό με το χωριό και το μοντέρνο με τη πόλη) ενώ, από την άλλη, εντάσσονται σε ένα ευρύτερο είδος αστεακών μελετών —δημοφιλών στις δεκαετίες του '50, του '60 και του '70— που, σε αντίθεση με τις θέσεις της Σχολής του Σικάγου, υποδείκνυαν την ύπαρξη κοινοτήτων παραδοσιακού χαρακτήρα στον αστεακό χώρο.³² Από μια σύγχρονη οπτική,

30. Στο μεταπολιτευτικό δίδημα κέντρα ή συναυλίες ή στον σύγχρονο λόγο για το τσιφτετέλι και τη διασκέδαση στα σκυλάδικα.

31. Γκ. Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, ό.π., σσ. 67-71.

32. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν έργα όπως: W. F. Whyte, *Street Corner Society*. Chicago, University of Chicago Press, 1943, οι περίφημες μελέτες στην Πόλη του Μεξικού του Os. Lewis, «Further Observations on the Folk-Urban Continuum and Urbanization with Special Reference to Mexico City», στο P. Hauser, L. Schrone (eds), *The Study of*

το επίτευγμα αυτό συνιστά και την κυριότερη αδυναμία τους. Αν οι μελέτες του είδους αυτού έδειξαν τον εθνοκεντρισμό και την υπερβολή των ιδεών του Ράιτ (Wirth) και της Σχολής του Σικάγου και διέυρυναν τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον αστεακό πολιτισμό, την ίδια στιγμή φαίνεται ότι υπερτόνισαν την ομοιογένεια, τη συνεκτικότητα και την απομόνωση αυτών των αστεακών κοινοτήτων, υποβαθμίζοντας τους παράγοντες της διάσπασης και της αλλαγής που ενδημούν στο αστεακό περιβάλλον.³³

Η κριτική αυτή μας φέρνει στην επόμενη που είναι πιο ριζική και συνδέεται με τη νέα (ή μεταμοντέρνα) αμερικανική ανθρωπολογία, που εκπροσωπείται από συγγραφείς όπως οι Τζ. Μπον (J. Boon), Τζ. Φάμπιαν (J. Fabian), Τζ. Μάρκους (G. Marcus), Μ. Φίσερ (M. Fischer), Κ. Γκχερτζ (C. Geertz) και Τζ. Κλίφορντ (J. Clifford). Οι συγγραφείς αυτοί άσκησαν συνολική κριτική στο κλασικό ανθρωπολογικό παράδειγμα, ανατρέποντας πολλές από τις βεβαιότητες και υποδεικνύοντας τους περιορισμούς και τις προκαταλήψεις του.³⁴ Δεν μπορώ να επεκταθώ εδώ σε όλο το φάσμα των ιδεών τους. Θα εστιάσω, ακολουθώντας κυρίως τον Τζ. Κλίφορντ (1988),³⁵ στην κριτική ανάλυση του δυτικού συστήματος τέχνης και πολιτισμού και στη συνέχεια θα εξετάσω τις συνέπειες που προκύπτουν για το ρεμπέτικο και την ιστορία του λαϊκού τραγουδιού.

Ένας σύντομος δρόμος για να προχωρήσουμε στην ανάλυση του συστήματος αυτού είναι να ανατρέξουμε στην ιστορία των εννοιών «πολιτισμός» (culture) και «τέχνη» (art) στον δυτικό κόσμο,³⁶ εξετάζοντας παράλληλα τον τρόπο που εννοιολογούνται (και αξιολογούνται) οι φυλετικοί πολιτισμοί και

Urbanization, New York, Wiley, 1965, και η μελέτη του H. Gans σε μια αμερικανόταλκή συνοικία της Βοστώνης με τον χαρακτηριστικό τίτλο *The Urban Villagers*, Ν. Υόρκη, Free Press, 1962.

33. Βλ. U. Hannerz, *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, New York, Columbia University Press, 1980, σ. 72.

34. Για μια επισκόπηση στα ελληνικά, βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, «Για την ανθρωπολογία σήμερα. Θέσεις, αμφισβητήσεις, αναθεωρήσεις», *Διαβάζω*, 323(1993), σσ. 36-43, και Δ. Μαδιανού (εισ.-επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.

35. Βλ. σημ. 6.

36. Ο Τζ. Κλίφορντ ακολουθεί εδώ τις γνωστές μελέτες του R. Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, New York, Harper and Row, 1966, και *Keywords*, New York, Harper and Row, 1976.

τα δημιουργήματά τους. Σύμφωνα με τον Ρ. Γουίλιαμς —που πρώτος ασχολήθηκε με την ιστορία των όρων αυτών— πριν από τον 18ο αιώνα η λέξη τέχνη (art) σήμαινε πρωταρχικά τη δεξιότητα (skill) σε οποιοδήποτε τομέα, ενώ η λέξη culture (πολιτισμός) είχε την έννοια της φυσικής ανάπτυξης και χρησιμοποιούνταν κυρίως για τους ανθρώπους και τα φυτά. Το επιστημονικό ενδιαφέρον για τους μη ευρωπαϊκούς πολιτισμούς δεν είχε ακόμα εμφανιστεί και όσα από τα δημιουργήματά τους βρίσκονταν σε δυτικά χέρια αποτελούσαν τμήματα αριστοκρατικών συλλογών «αξιοπεριέργων» αντικειμένων (cabinets of curiosities).³⁷

Τα πράγματα αλλάζουν από τα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου, που είναι μια εποχή πρωτοφανών ιστορικών και κοινωνικών αλλαγών. Ήδη από τη δεκαετία του 1820 ο όρος «τέχνη» σηματοδοτεί έναν ειδικό τομέα δημιουργικότητας, αυθορμητισμού και καθαρότητας, ενώ παράλληλη πορεία έχει και ο όρος «πολιτισμός», που ταυτίζεται πλέον με ό,τι θεωρείται υψηλό, ουσιαστικό και πολύτιμο στην κοινωνία. Τέχνη και πολιτισμός αναδεικνύονται έτσι σε γενικές ιδεολογικές κατηγορίες, που θεωρείται ότι περιλαμβάνουν τις καλύτερες ανθρώπινες δημιουργίες και αντιπαρατίθενται στη χυδαιότητα ή την αναρχία. Την εποχή αυτή ξεκινά και η επιστημονική μελέτη των φυλετικών κοινωνιών. Όλοι οι Βικτωριανοί ανθρωπολόγοι ήταν χωρίς αμφιβολία εξελικτιστές. Το κύριο μέλημά τους ήταν η ανακάλυψη των νόμων της ανθρώπινης εξέλιξης και είχαν μικρό πραγματικό ενδιαφέρον ή σεβασμό για τους ιθαγενείς, που εθεωρείτο ότι δεν έχουν ακόμη φτάσει στο στάδιο του πολιτισμού. Κατά αντίστοιχο τρόπο, τα δημιουργήματά τους αρχίζουν πλέον να συλλέγονται και να ταξινομούνται για επιστημονικούς λόγους, δεν θεωρείται, όμως, ότι έχουν καλλιτεχνική αξία.³⁸ Η παρουσίασή τους στα εθνολογικά μουσεία ακολουθεί τη λογική του εξελικτισμού και στοχεύει στην αναπαράσταση του «κοινού παρελθόντος της ανθρωπότητας», που επιβεβαίωνε την τρέχουσα ανωτερότητα των Ευρωπαίων.

37. M. Ames, *Cannibal Tours and Glass Boxes*, ό.π., σσ. 16-17, και J. Clifford, *The predicament of culture*, ό.π., σσ. 227-228.

38. Βλ. E. Williams «Art and artifact at the Trocadero: Ars Americana and the primitivist revolution», στο Stoeck G. (ed.), *Objects and other*, ό.π., σσ. 112-146.

Το νόημα των όρων αλλάζει και πάλι κατά τον 20ο αιώνα. Ο κλασικός ανθρωπολογικός ορισμός της έννοιας του πολιτισμού —ιδιαίτερα στην αμερικανική εκδοχή του— προσέφερε μια διαφορετική οπτική της ανθρώπινης πολυμορφίας, αντίθετη από τις εθνοκεντρικές ή ρατσιστικές αντιλήψεις του εξελικτισμού. Ο όρος «πολιτισμός», που ως τώρα περιλάμβανε μόνο τις καλύτερες δημιουργίες των ευρωπαϊκών εθνών, μπορούσε να επεκταθεί σε όλες τις ανθρώπινες κοινωνίες. Σύμφωνα με τις αντιλήψεις της γενιάς του Μόας (Boas), η έννοια του πολιτισμού δεν έχει αξιακή ή ποσοτική διάσταση, δεν απαντά σε μικρότερες ή μεγαλύτερες δόσεις και αποτελεί χαρακτηριστικό όλων των ανθρώπινων κοινωνιών. Οι απόψεις αυτές επηρεάζουν τη μουσειακή πρακτική. Τα αντικείμενα που συλλέγονται δεν τοποθετούνται σε εξελικτικές σειρές, όπως στην προηγούμενη περίοδο, αλλά συγκεντρώνονται κατά πολιτισμούς, και γίνεται προσπάθεια για την αναπαράσταση ολόκληρων πολιτισμικών συνόλων. Από τη δεκαετία του 1920 μάλιστα, υπό την επίδραση των πρωτοποριακών καλλιτεχνών της εποχής, τα φυλετικά αντικείμενα αποκτούν αισθητική αξία και αρχίζουν να θεωρούνται έργα τέχνης. Από τότε μετακινούνται μεταξύ της εθνολογικής και της καλλιτεχνικής σφαίρας, ενώ τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια γενικότερη αλληλοεισδύση μεταξύ των αντίστοιχων μουσείων.³⁹

Η κριτική της νέας ανθρωπολογίας στρέφεται κυρίως ενάντια σ' αυτή την τελευταία: στην κλασική ανθρωπολογική έννοια του πολιτισμού της περιόδου της ύστερης αποικιοκρατίας. Κατά την περίοδο αυτή —όπως υποστηρίζεται— οι φυλετικοί πολιτισμοί εννοιολογήθηκαν ως κλειστά συνεκτικά σύνολα, εξ ορισμού αντίθετα προς το μοντερνισμό και ιδιαίτερα ευαίσθητα στην επαφή μαζί του. Έτσι, επείγον καθήκον των ανθρωπολόγων θεωρήθηκε η καταγραφή και η συλλογή των «αυθεντικών» και «καθαρών» πολιτισμών πριν καταστραφούν από την ομογενοποιητική δύναμη του μοντερνισμού. Είναι γνωστή η προτίμηση των ανθρωπολόγων για τις «απομονωμένες» κοινωνίες, ενώ αντίστοιχα κριτήρια προτάνευσαν και στη μουσειακή πρακτική. Άξιο να συλλεχθεί θεωρείτο ότι δεν είχε παρα-

39. J. Clifford. *The predicament of culture*, ό.π.

χθεί για την αγορά, ό,τι δεν είχε αγγίξει ο δυτικός πολιτισμός, ό,τι είχε παραχθεί με το χέρι και από φυσικά υλικά. Οι ανθρωπολόγοι παραμέλησαν σχεδόν τελείως τις υβριδικές μορφές, το ασχημάτιστο και ιστορικά αναδυόμενο, που, όπως λέει ο Τζ. Κλίφορντ, πολύ σπάνια «παρουσιάστηκαν ως συστήματα αυθεντικότητας».⁴⁰

Η εικόνα αυτή, η εικόνα ενός κόσμου καθαρών και ανεξάρτητων πολιτισμών, είναι όμως, σύμφωνα με τη νέα ανθρωπολογία, αναληθής και ανιστορική, ενώ, ταυτόχρονα, αναπαράγει πολλές από τις εθνοκεντρικές παραδοχές του εξελικτισμού. Η κριτική αφορά κατ' αρχήν την κατάδειξη των «λογοτεχνικών» συμβάσεων του ανθρωπολογικού λόγου και στηρίζεται στη θέση ότι «ο κόσμος κατασκευάζεται στο κείμενο»: η εικόνα των καθαρών πολιτισμών είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων στρατηγικών και επιλογών στο επίπεδο της συγγραφής και της παρουσίας, που προέκριναν τα διαρκή και δομημένα χαρακτηριστικά του πολιτισμού αντί των ιστορικών, συγκυριακών και ασχημάτιστων. Η εικόνα αυτή διαστρέφει όμως — σύμφωνα με τη συνέχεια της κριτικής — την πραγματικότητα. Οι κοινωνίες ήταν πάντα πολύ περισσότερο συνδεδεμένες, μεταβαλλόμενες, υβριδικές. Οι πολιτισμοί δεν είχαν ποτέ τη σταθερή και «αιώνια» ουσία που τους αποδίδεται στις εθνογραφίες και τα μουσεία, και αποτελούσαν πάντα αβέβαιες κρυσταλλώσεις, ιστορικά προσδιορισμένους τρόπους με τους οποίους οι διάφορες κοινωνικές ομάδες επινοούν και ξανα-επινοούν τον πολιτισμό τους. Αν η στενή σύνδεση των κοινωνιών και ο συγκυριακός χαρακτήρας του πολιτισμού μοιάζει σήμερα προφανής, το ίδιο ισχύει για όλη τη περίοδο της αποικιοκρατίας και, σύμφωνα με ορισμένους συγγραφείς, ακόμα και για την εποχή πριν από την ευρωπαϊκή κατάκτηση.⁴¹

Το κλασικό ανθρωπολογικό υπόδειγμα δεν γίνεται, όμως, αντικείμενο μόνο θεωρητικής ή πραγματολογικής κριτικής, αλλά επίσης ιδεολογικής και πολιτικής. Παρά το σεβασμό του για το διαφορετικό, αναπαράγει — σύμφωνα με την κριτική — προηγούμενους δυτικούς τρόπους «οικειοποίησης» των φυλετικών κοινωνιών και ευθύνεται για την περιφρόνηση των

40. Αυτόθι, σ. 231.

41. Βλ. A. Gupta, J. Ferguson, «Beyond "culture": space identity and the politics of differences», στο *Cultural Anthropology*, Vol 7, No 1(1992), σσ. 6-23.

επιγόνων τους και του πολιτισμού τους. Υποδεικνύεται κατ' αρχήν ο ιστορικός και ιδεολογικός χαρακτήρας της έννοιας της «αυθεντικότητας», που αναλύεται ως μια κοινωνικά κατασκευασμένη κατηγορία με συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτικές λειτουργίες. Ορίζοντας το αυθεντικό με τους τρόπους που περιγράφηκαν προηγουμένως (μη δυτικό, εμπορευματοποιημένο, μηχανικό κλπ.), η κλασική ανθρωπολογία θεωρείται υπεύθυνη για την υποστασιοποίηση των φυλετικών κοινωνιών, την οριστική κατάταξή τους στο παρελθόν και τη «μουσειοποίησή» τους. Πολλοί συγγραφείς έχουν επισημάνει τις πολιτικές και ιδεολογικές λειτουργίες της μουσειοποίησης των παραδοσιακών πολιτισμών και έχουν δείξει τη σύνδεσή τους με κοσμοθεωρήσεις και ιστορικά σχήματα που επιβεβαιώνουν τη δυτική ανωτερότητα.⁴²

Άμεση συνέπεια των προαναφερθέντων κριτηρίων ήταν, όμως, και η περιφρόνηση που επιδείχθηκε απέναντι στους επιγόνους των φυλετικών πολιτισμών και τα δημιουργήματά τους. Ή στους πραγματικούς ανθρώπους, τους εναπομείναντες ιθαγενείς και τους μετανάστες, τις ελίτ και τους υπηκόους των νέων εθνών της μετα- και νεοαποικιοκρατίας, που δέχτηκαν τη δυτική επίδραση, δημιούργησαν τις δικές τους απαντήσεις και ακολούθησαν τους δικούς τους δρόμους. Το κλασικό υπόδειγμα θεώρησε την επαφή των «αυτόχθονων» πολιτισμών με το μοντερνισμό ως μια διαδικασία καταστροφής και πολιτισμικής παρακμής, που οδηγεί σε έναν όλο και περισσότερο ομογενοποιημένο κόσμο.⁴³ Ως υβρίδια υπό εξαφάνιση, οι επίγονοι σπάνια μελετήθηκαν, αναγνωρίστηκαν ή αξιολογήθηκαν. Τα δημιουργήματά τους κατατάχθηκαν στην τουριστική ή φολκλορική τέχνη και θεωρήθηκαν εξ ορισμού κατώτερα από τα «αυθεντικά». Έτσι, αν τα αντικείμενα των προγόνων τους βρήκαν σιγά σιγά μια θέση ακόμα και

42. J. Clifford, *The predicament of culture*, ό.π., σ. 234, M. Ames, *Cannibal Tours*, σσ. 22-23, Γαλάνη-Μουτάφη, «Προσεγγίσεις του τουρισμού: το επινοημένο και το 'αυθεντικό'», *Σύγχρονα θέματα*, τχ. 55 (Απρ.-Ιούν. 1995), σσ. 29-32.

43. J. Clifford, *The predicament of culture*, ό.π., σ. 14. Κορυφαίο παράδειγμα αυτής της οπτικής είναι, όπως παρατηρεί ο Τζ. Κλίφορντ, *Οι Θλιμμένοι Τροπικοί* του Κλ. Λεβί-Στρως.

στα μεγαλύτερα μουσεία τέχνης, οι ίδιοι και τα έργα τους έπεσαν σε μια καινούργια αφάνεια και γνώρισαν την περιφρόνηση.

Η πολιτισμική διαφορά, όμως, δεν εξαφανίστηκε. Οι φυλές δεν αφομοιώθηκαν σ' έναν κοινό παγκόσμιο (δυτικό) πολιτισμό. Πολλές παραδόσεις, γλώσσες, κοσμοθεωρίες και αξίες χάθηκαν· πολλές ομάδες, ωστόσο, συνέχισαν την πορεία τους και εξακολούθησαν τη δημιουργία του πολιτισμού τους σε νέα συμφραζόμενα. Οι περισσότεροι ανθρωπολόγοι συμφωνούν σήμερα ότι —παρά τις σημαντικές δυνάμεις ομογενοποίησης— ο σύγχρονος κόσμος παράγει νέες διακρίσεις στη θέση των παλιών. Οι νέοι αυτοί πολιτισμοί —πολλοί από τους οποίους διεκδικούν δυναμικά την παρουσία τους στον σύγχρονο κόσμο— δεν μπορούν να περιφρονηθούν εξ ορισμού. Αν η πορεία τους στον 20ό αιώνα είναι μια ιστορία ξεπεσμού, μίμησης, βίας και κυριάρχησης, είναι ταυτόχρονα και μια ιστορία ανταρσίας, δημιουργικότητας και νέων δυνατοτήτων. Είναι μια ιστορία τοπική και αθέβαιη, που δεν μπορεί να προδικαστεί από τα υπάρχοντα θεωρητικά σχήματα και απαιτεί την προσοχή μας.

Η σημασία των προαναφερθέντων για την ιστορία των ρεμπετών και του ρεμπέτικου είναι προφανής. Η εννοιολόγηση του ρεμπέτικου ως ενός αμιγούς παραδοσιακού πολιτισμού (και μάλιστα του μόνου «αυθεντικού»), που εξακολουθεί να έχει μεγάλη επιρροή σήμερα, υπόκειται στην κριτική του κλασικού ανθρωπολογικού υποδείγματος. Κατ' αρχήν αρχίζει κανείς να αμφιβάλλει για την ιστορική εικόνα που κληρονομήσαμε και ωθείται να ξανασκεφτεί το νόημα του ρεμπέτικου. Θα σταθώ λίγο στο πρώτο σημείο. Τα ιστορικά στοιχεία, που μας δίνουν ο Στ. Δαμιανάκος και η Α. Κάιλ —γιατί κανείς δεν μπορεί να τους κατηγορήσει για ανιστορικότητα— θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για την εξαγωγή διαφορετικών συμπερασμάτων από εκείνα στα οποία κατέληξαν. Ο Στ. Δαμιανάκος διακρίνει τρεις φάσεις εξέλιξης των ρεμπέτικων με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η δεύτερη, που την αποκαλεί μάλιστα «κλασική», είναι, σύμφωνα με την περιγραφή του, γεμάτη καινοτομίες και επιδράσεις: «Ο τόπος παραγωγής μεταφέρεται στην ταβέρνα, η διάδοση εξασφαλίζεται, όλο και περισσότερο, μέσω εγγραφών σε δίσκους των 78 στροφών, εμφανίζονται τα πρώτα ονόματα των 'μεγάλων του μπουζουκιού',

τελειοποιείται η λαϊκή ορχήστρα, μετριάζεται η αργκό, αλλάζουν σημαντικά οι ιδεολογικές και συγκινησιακές αναφορές». ⁴⁴

Η Α. Κάιλ σημειώνει με έμφαση τον ατομικισμό των ρεμπετών (ο ρεμπέτης «δεν πειράζει κανέναν και δεν θέλει να τον πειράζουνε») και υποστηρίζει ότι αποτελεί τη μία από τις δύο βασικές τους αξίες, «που δεν είναι παραδοσιακή». ⁴⁵ Η ίδια εξάλλου παρατηρεί με προσοχή ότι η «συριανή λαϊκή παράδοση», που έφτασε μέχρι τον Μάρκο, «αποτελεί ένα σχετικά νέο μείγμα από τις ειδικές παραδόσεις της εργατιάς της Ερμούπολης, που μαζεύτηκε στο λιμάνι σχεδόν από όλη την Ελλάδα, με ένα μεγάλο ποσοστό από τον ελληνισμό της Πόλης, της Μοσχονήσου και της Σμύρνης». ⁴⁶ Οι παρατηρήσεις αυτές θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε μια πολύ διαφορετική κοινωνιολογική και πολιτισμική εικόνα από αυτή της παραδοσιακής «μικρής κοινότητας» που επιλέγουν οι πρώτοι ερευνητές.

Ο Θ. Χατζηπανταζής φαίνεται να το έχει διαπιστώσει από καιρό. Όπως υποστηρίζει στην εισαγωγή του βιβλίου του για το καφέ αμάν, η ελληνική λαϊκή μουσική του 19ου αιώνα (όπως και οι άλλες μορφές λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας) δεν μπορεί να εγγραφεί στη «μεγάλη διάρκεια» (να θεωρηθεί δηλαδή αμιγώς παραδοσιακή), καθώς «λειτουργούσε στο ευρύτερο πλαίσιο (στο πλευρό ή, ορθότερα, στο περιθώριο) μιας κοινωνίας οργανωμένης σύμφωνα με τις αρχές του πολιτισμού του γραπτού λόγου, επηρεαζόταν, επομένως, ως ένα σημείο, απ' αυτόν και, ενδεχομένως, τον επηρέαζε κάπως». ⁴⁷ Φαίνεται λοιπόν ότι η μελέτη του ρεμπέτικου αποτελεί άλλη μια περίπτωση στην οποία έχουν εφαρμογή οι γενικές κριτικές που έχουν ασχη-

44. Στ. Δαμανάκος, «Λαϊκός πολιτισμός», σ. 159.

45. Α. Κάιλ, *Μάρκος Βαμβακάρης*, ό.π., σ. 18.

46. Αυτόθι, σ. 24. Ο Η. Πετρόπουλος επίσης, σε μεταγενέστερα έργα του, παρέχει πλήθος στοιχείων που δείχνουν τον μεταβαλλόμενο και «μωσαϊκό» χαρακτήρα του ρεμπέτικου πολιτισμού. Βλ. ιδιαίτερα, *Γκόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1976, και *Ρεμπετολογία*, Αθήνα, Κέδρος, 1990.

47. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσας Ερρασταί. Η Ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα Χρόνια της Βασιλείας του Γεωργίου Α'*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, σ. 17. Η μελέτη αυτή αποτελεί μια σημαντική συμβολή στην ανάλυση του ελληνικού συστήματος τέχνης και πολιτισμού, καθώς ανακαλύπτει στη λόγια κοινή γνώμη της περιόδου 1870-1915 μια πληθώρα συζητήσεων για την ανατολική μουσική.

θεί στην υπόθεση του πολιτισμικού δυϊσμού (Κ. Τσουκαλάς) ή στα «κανονιστικά μοντέλα της κοινότητας» (Ε. Παπαταξιάρχης).⁴⁸

Όμως, οι συνέπειες της αναθεώρησης αυτής είναι σημαντικές για την αξιολόγηση και την εν γένει αντιμετώπιση του λαϊκού τραγουδιού που διαδέχθηκε το ρεμπέτικο. Η περιφρόνηση του τραγουδιού αυτού γίνεται κατανοητή ως άμεση συνέπεια του κλασικού υποδείγματος, που προσέδωσε εχέγγραυα αυθεντικότητας στο ρεμπέτικο και το κατέστησε μέτρο κάθε λαϊκής δημιουργίας. Τα «ρεμπέτικα» και τα «λαϊκά» που ακολούθησαν απορρίφθηκαν, όπως είδαμε, συλλήβδην, καθώς θεωρήθηκε ότι δεν πληρούν τα κριτήρια αυθεντικότητας και έχουν αλλοιωθεί από τους παράγοντες του εκμοντερνισμού. Η διαφορά, όμως, αυτών των τελευταίων από το «πραγματικό» ρεμπέτικο φαίνεται να είναι, στο φως της ανάλυσης που προηγήθηκε, ζήτημα βαθμού και όχι ουσίας. Αλλά ακόμα κι αν δεχτεί κανείς πως ένα αδιαπέραστο σύνορο χωρίζει το ρεμπέτικο από το υπόλοιπο λαϊκό τραγούδι, τα επιχειρήματα της αλλοίωσης, της εμπορευματοποίησης και του εκμοντερνισμού της διαδικασίας παραγωγής δεν αρκούν για την καταδίκη του τελευταίου και, πολύ περισσότερο, δεν δικαιολογούν την περιφρόνηση των κοινωνικών επιστημόνων.

Χωρίς να παραγνωρίσει κανείς τις σημαντικές συνέπειες της εμπορευματοποίησης των καλλιτεχνικών προϊόντων που έχει αναδείξει η κοινωνι-

48. Ο Κ. Τσουκαλάς (με αφορμή την «προβληματική των θυλάκων» του Ν. Μουζέλη) υποστηρίζει ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για κυρίαρχη κουλτούρα και ζωντανή παράδοση, σαν να επρόκειτο για δύο ξέχωρες και ανεξάρτητες οντότητες, και ότι, στο βαθμό που οι πόλοι αυτοί διακρίνονται, «καθορίζονται και οι δύο από την ανάπτυξη της πολιτισμικής υπανάπτυξης». Ο Ε. Παπαταξιάρχης ασκεί κριτική στην περιγραφή των τοπικών κοινωνιών σε όρους διχοτομικών μοντέλων, όπως αυτά των Maine, Durkheim, Tonnies και Redfield, και αντιμετωπίζει την «εντοπιότητα» ως μια ιστορικά προσδιορισμένη τοπική ιδεολογία και πρακτική. Βλ. σχετικά, Κ. Τσουκαλάς, «Νίκου Μουζέλη, "Νεοελληνική κοινωνία: όψεις υπανάπτυξης"», στον Πολίτη, τχ. 25(1979), αναδημοσιεύεται στο Κ. Τσουκαλάς, *Ταξίδι στο Λόγο και την Ιστορία. Κείμενα 1969-1996*. Τόμος Β', Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 99-111, και Ε. Παπαταξιάρχης, «"Δια την σύστασιν και ωφέλειαν της κοινότητος του Χωρίου". Σχέσεις και σύμβολα της εντοπιότητας σε μια αγαιακή κοινωνία», στο Κομνηνού Μ. και Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Κοινότητα, Κοινωνία και Ιδεολογία. Ο Κωνσταντίνος Καραβίδας και η Προβληματική των Κοινωνικών Επιστημών*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1990, σσ. 332-372.

κή κριτική,⁴⁹ ο κατηγορηματικός ισχυρισμός ότι η εμπορευματοποίηση απαξιώνει τα προϊόντα αυτά κρίνεται σήμερα γενικευτικός και απλουστευτικός. Σύγχρονες προσεγγίσεις στο χώρο της ανθρωπολογίας και γενικότερα των κοινωνικών επιστημών διερευνούν εκ νέου την έννοια της «εμπορευματοποίησης», προσπαθώντας «να επαναφέρουν την πολιτισμική διάσταση σε κοινωνίες που θεωρούνται απλώς ως οικονομίες και την υπολογιστική σε κοινωνίες που συνήθως αναπαριστώνται ως κοινωνίες αλληλεγγύης».⁵⁰ Οι προσεγγίσεις αυτές τονίζουν την ανάγκη της εμπειρικής διερεύνησης της κοινωνικής και πολιτισμικής διάστασης της κυκλοφορίας των προϊόντων, που δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται ως απλό επακόλουθο της στρατηγικής του κεφαλαίου ή της λειτουργίας των απρόσωπων δυνάμεων της προσφοράς και της ζήτησης. Η ιδιοποίηση και κατανόηση των εμπορευμάτων αποτελεί την οικονομική έκφραση κοινωνικών και πολιτισμικών λογικών και διαδικασιών που διαφέρουν ανάλογα με τα εμπορεύματα, τους παραγωγούς και τους χρήστες. Όπως μάλιστα υποστήριξε ο Ι. Κόπιτωφ (I. Kopytoff) (1986), η εμπορευματοποίηση αποτελεί μάλλον μια διαδικασία παρά μια ιδιότητα των πραγμάτων. Το εμπόρευμα δεν είναι ένα είδος πράγματος και όχι κάποιο άλλο, αλλά μια φάση στη ζωή κάποιων αντικειμένων.

Το επιχείρημα εξάλλου ότι η μαζική βιομηχανική παραγωγή οδηγεί αναγκαστικά στον ευτελισμό του τραγουδιού και στην αποκοπή του από τις ζωντανές δυνάμεις της κοινωνίας έχει αμφισβητηθεί από καιρό. Ο Ε. Μορέν έχει αναλύσει τη διαδικασία της παραγωγής αυτής στις δυτικές κοινωνίες, υποδεικνύοντας αφ' ενός τις συνέχειες με μορφές καλλιτεχνικής δημιουργίας άλλων κοινωνιών και εποχών και αφ' ετέρου την ανάγκη της μαζικής καλλιτεχνικής παραγωγής για ανανέωση, ανταποκρινόμενη

49. Βλ. λ.χ. Αντόρνο, *Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας*, Πρίσμα, Αθήνα 1991.

50. A. Appadurai, *The social life of things*, ό.π., σ. 12. Βλ. ακόμη J. Baudrillard, *Le Systeme des Objets*, Paris, Gallimard, 1968, και *The Mirror of Production*, St Louis Mo, Telos Press, 1975, M. Sahlins, *Culture and Practical Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1976, και M. Douglas, B. Isherwood, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, New York, Basic Books, 1981.

στις ανάγκες και τις διαθέσεις της κοινωνίας. «Η πολιτισμική δημιουργία», υποστηρίζει ο Ε. Μορέν «δεν μπορεί να ενταχθεί πλήρως σε ένα σύστημα βιομηχανικής παραγωγής [...]. Σε κάθε περίπτωση δημιουργείται μια συγκεκριμένη σχέση ανάμεσα στην βιομηχανική-μονοπωλιακή-συγκεντρωτική-τυποποιητική λογική και στο ατομικό-επινοητικό-ανταγωνιστικό-αυτονομιστικό-καινοτόμο αντίθετό της [...]. Πρόκειται για έναν συσχετισμό δυνάμεων υποκείμενο στο σύνολο των κοινωνικών δυνάμεων, που διαμεσολαβεί τη σχέση του συγγραφέα/καλλιτέχνη με το κοινό του. Από αυτόν το συσχετισμό δυνάμεων εξαρτάται τελικά ο καλλιτεχνικός και ανθρώπινος πλούτος του παραγόμενου έργου».⁵¹

Οι προηγούμενες προσεγγίσεις είναι, πιστεύω, ιδιαίτερα χρήσιμες για τη μελέτη του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού. Η οπτική του Ε. Μορέν μπορεί να αποτελέσει τη βάση για μια μελέτη της δυναμικής της παραγωγής του τραγουδιού, του ρόλου των ισχυρών προσωπικοτήτων, του συνδικαλισμού κλπ., ενώ η διευρυμένη έννοια της κατανάλωσης μπορεί να αποκαλύψει τόσο τις οικονομικές όσο και τις κοινωνικές/πολιτισμικές διαστάσεις της κυκλοφορίας του (μέσω δίσκων, τζουκ-μποξ, ραδιοφώνου, τηλεόρασης κλπ.) και των τρόπων διασκέδασης, που συνδέονται μ' αυτό (κέντρα, μπαρ κ.ά.). Σε κάθε περίπτωση, το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι δεν μπορεί πλέον να αγνοείται. Μπορεί η «φυλή» των ρεμπετών να μη χάθηκε. Ίσως κάποιοι απ' αυτούς που έχουν κατά καιρούς διεκδικήσει τον τίτλο να ήταν πραγματικοί συνεχιστές και όχι απλοί μιμητές. Ίσως πήραν άλλους (μουσικούς, ιδεολογικούς, πολιτικούς) δρόμους, ανταποκρινόμενοι στις δικές τους συνθήκες. Αναρωτιέται κανείς πώς ξέφυγε από την προσοχή ερευνητών με δηλωμένο ενδιαφέρον για την εργατική τάξη το φαινόμενο Καζαντζίδη. Η προτίμηση για το παρελθόν φαίνεται, όμως, ότι δεν είναι τυχαία. Κάθε φορά μοιάζει να ανακαλύπτουμε —επιλεκτικά ασφαλώς και με νέους όρους— τον λαϊκό πολιτισμό μιας προηγούμενης εποχής, αγνοώντας το «πραγματικό» τραγούδι των λαϊκών στρωμάτων. Αλλά αυτό είναι το θέμα μιας άλλης εργασίας.

51. E. Morin, *L'Esprit du Temps*, Paris, Grasset, 1983, σσ. 28-30.