



Ρεμπέτικο τραγούδι και ελληνικός κινηματογράφος  
των ειδών (1950-1974)

*Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής  
αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού*

(Αφιερώνεται στη μνήμη του Σούλη Δ. και του Στάθη Δ.)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

*Είναι γνωστό πως στον ελληνικό επιστημονικό χώρο τα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού παραμελήθηκαν ή/και αγνοήθηκαν συνειδητά από την κοινωνική έρευνα. Η αντιμετώπιση που επιφύλαξε η κυρίαρχη ιδεολογία σε αυτά τα αντικείμενα δεν απείχε πολύ, στα δομικά της τουλάχιστον στοιχεία, από την αντίστοιχη αντιμετώπιση ενός μέρους της αριστερής διανόησης της εποχής, η οποία επίσης παρέμεινε προσκολλημένη στις εθνικές κατασκευές της γενιάς του '30.*

*Το άρθρο επιχειρεί να συσχετίσει το ρεμπέτικο τραγούδι και τον ελληνικό κινηματογράφο των ειδών. Συγκεκριμένα, εξετάζει τις αναπαραστάσεις του ρεμπέτικου τραγουδιού και, κατά συνέπεια, του κόσμου των ρεμπετών—αξίες, στερεότυπα, παραστάσεις—σε ένα άλλο είδος λαϊκότερης έκφρασης και κουλτούρας, τον ονομαζόμενο εμπορικό κινηματογράφο ή κινηματογράφο των ειδών της περιόδου 1950-1974. Αν και η γέννηση, ανάπτυξη και παρακμή του κάθε ιστοριογραφικού αντικειμένου εντάσσεται σε διαφορετικά χρονικά και χωρικά πλαίσια, ωστόσο η παραβολή τους αναδεικνύει την παραλληλία και, ως ένα σημείο, την ταύτιση των εκφράσεων αυτών ως προς την ανάδειξη ενός κόσμου που επιχειρεί να ισορροπήσει στο μεταίχμιο μεταξύ της ενσωμάτωσης στην κυρίαρχη κουλτούρα και της αντίστασης, έστω και ασυνείδητης, περιστασιακής ή ανέλπιδης, στα κυρίαρχα πρότυπα και τις κυρίαρχες αξίες της εποχής.*

Εκινώντας να ασχοληθεί κανείς με τον ελληνικό μεταπολεμικό κινηματογράφο, δεν μπορεί παρά να συναντήσει δυσκολίες παράλληλες με αυτές που αφορούν την έρευνα του ρεμπέτικου και ευρύτερα της λαϊκής μουσικής στον ελληνικό χώρο. Γίνεται, έτσι, σαφές πως υπήρξε, μέχρι πριν από λίγα χρόνια τουλάχιστον, ένας συνειδητός ή ασυνείδητος παραμερισμός του κινηματογράφου ως ιστοριογραφικού τεκμηρίου, παραμερισμός, ωστόσο, που δεν αφορά μόνο τον ίδιο αλλά και τα υπόλοιπα αντικείμενα της λαϊκής ή λαϊκότροπης αστικής κουλτούρας, όπως το ρεμπέτικο τραγούδι, το θέατρο σκιών και το λαϊκό μυθιστόρημα.<sup>1</sup> Η στάση, ιδιαίτερα, των ελλήνων διανοουμένων ως προς τον ονομαζόμενο, με σαφώς αρνητική αξιολογική χροιά, εμπορικό κινηματογράφο, τον κινηματογράφο, δηλαδή, των ειδών (genres), σε αντιδιαστολή ή/και πολεμική με τον νέο ελληνικό κινηματογράφο, είναι πολύ χαρακτηριστική. Πέρα από την ανιστορική προσέγγισή του ως κοινωνικού φαινομένου και τις κατασκευές του τύπου «εμπορικός κινηματογράφος σε πλήρη αντίθεση προς τον νέο ποιοτικό κινηματογράφο», η διαμάχη αυτή αντανακλά, δίχως άλλο, τις επιδιώξεις, τις αντιπαραθέσεις και τις παραστάσεις κοινωνικών ομάδων στην εκάστοτε ιστορική συγκυρία. Ο εμπορικός κινηματογράφος εξοβελίστηκε από την ελληνική κουλτούρα ως ανάξιος λόγου, αντιδραστικός και διαχέων συντηρητικά στερεότυπα, τα οποία ο νέος ελληνικός κινηματογράφος, αντιμαχόταν. Ωστόσο, όταν ο «νέος» κινηματογράφος έφτασε στα όριά του, οι έλληνες κριτικοί ανακάλυψαν εκ νέου κάποιες «κρυφές χάρες» του εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου! Θεώρησαν,

---

1. Βλ., ενδεικτικά, προς αυτή την κατεύθυνση τις μελέτες του Στάθη Δαμιανάκου, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον, Αθήνα 1987, (επιμ.), *Θέατρο σκιών. Παράδοση και νεωτερικότητα*, Πλέθρον, Αθήνα 1993, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001 (α' έκδοση 1976), *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*, Πλέθρον, 2004. Επίσης, βλ. Ν. Κοταρίδης 1996, Χ. Δερμεντζόπουλος, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα: Μύθοι-παραστάσεις-ιδεολογία*, Πλέθρον, Αθήνα 1997 και «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο. Οι ταινίες του είδους της ορεινής περιπέτειας», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, 1, 2002, (αφιέρωμα: «Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο»).

έτσι, πως ο εμπορικός κινηματογράφος είχε και κάποιες ποιότητες, οι οποίες έπρεπε να αναδειχθούν, όπως, για παράδειγμα, η αποτύπωση στο σελιλόνιτ ενός κόσμου που χάθηκε για πάντα, η λαϊκότητα και η ιδιότυπη ελληνικότητα του κόσμου αυτού, οι αξίες της κοινότητας και της αλληλεγγύης, που θα έπρεπε να διαφυλαχθούν, η σχολή των κωμικών ηθοποιών, που στήριξαν την κωμωδία και την ηθογραφία, κ.τ.τ.! Τα τελευταία χρόνια, μάλιστα, λαμβάνει χώρα μια εντυπωσιακή έξαρση των εκδόσεων με θέμα τον «παλιό καλό» κινηματογράφο των ειδών, όπου, με μια ηθελημένη ή/και αθέλτη αφέλεια και μια μεταμοντέρνα νοσταλγία στα όρια της νεκροφιλίας, παρουσιάζονται σε πολυτελείς εκδόσεις όλες οι χάρες του κινηματογράφου αυτού. Από την άλλη πλευρά, μόλις τα τελευταία χρόνια έχει ξεκινήσει η διερεύνηση του ελληνικού κινηματογράφου των ειδών ως στοιχείου μιας «παράλληλης ιστορίας», κατά την έκφραση του γάλλου ιστορικού Μαρκ Φερό<sup>2</sup>, ως τεκμηρίου της ευρύτερης λαϊκής κουλτούρας και, τέλος, της αναζήτησης, μέσα από αυτόν, της διαμόρφωσης της εθνικής ταυτότητας ή ετερότητας στη νεότερη Ελλάδα.<sup>3</sup>

Η απαξίωση του ελληνικού κινηματογράφου –σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τη γειτονική Ιταλία από την οποία επηρεάστηκε, σε μεγάλο βαθμό, η νεοελληνική κουλτούρα– ως μέσου διάχυσης και επιβολής της κυρίαρχης ιδεολογίας και της εμπέδωσης της πολιτισμικής κυριαρχίας, κατά

---

2. Τον όρο «παράλληλη ιστορία» δανειζόμαστε από την ομότιτλη εκπομπή του γάλλου ιστορικού και συνδιευθυντή των *Annales Marc Ferro* στη γαλλική τηλεόραση (La Sept sur FR 3 και Arte). Βλ., επίσης, του ίδιου, *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Hachette, Paris 1975, *Film et histoire, éditions de l'E.H.E.S.S.*, Paris 1984 και *Cinéma et histoire*, Paris 1993 (1977). Τέλος, Χ. Δερμεντζόπουλος, 2001 «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα. Μία παράλληλη ιστορία», *Ουτοπία*, 47, Τίτλος αφιερώματος: «Κινηματογράφος και Πραγματικότητα» (επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Ανδρέας Παγουλάτος), σσ. 25-32.

3. Βλ., ενδεικτικά, τις πρόσφατες εκδόσεις (Αθήνα 2002) του καινούργιου περιοδικού *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, όπου το πρώτο τεύχος αφιερώνεται στον «παλιό» ελληνικό κινηματογράφο των ειδών, το δεύτερο στον «νέο» ελληνικό κινηματογράφο και το τρίτο στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο.

την γκραμισιανή ορολογία, της κυρίαρχης ελίτ είχε ως αποτέλεσμα την παραμονή του σε συνθήκες μόνιμης υπανάπτυξης. Με αυτό τον τρόπο, όμως, ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος της περιόδου 1950-1974 λειτουργήσε ως λαϊκό θέαμα και, ταυτόχρονα, ως καταναλωτικό μαζικό προϊόν. Η μόνιμη υπανάπτυξη που ακολουθεί τον ελληνικό κινηματογράφο στο αισθητικό και στο οικονομικό πεδίο σε όλη, σχεδόν, την ιστορία του και η ουσιαστική αδυναμία του να ανταγωνιστεί τον αμερικανικό κινηματογράφο, ο οποίος, την ίδια στιγμή, διαχέει τα δικά του πολιτιστικά και κοινωνικά στερεότυπα, δεν σημαίνει πως δεν μπόρεσε να κυριαρχήσει στην εγχώρια παραγωγή και να λειτουργήσει ως το αγαπημένο παραμύθι του ελληνικού λαού για δύο και πλέον δεκαετίες (Δερμεντζόπουλος υπό έκδοση).

Ο εξοβελισμός του ελληνικού κινηματογράφου των ειδών από τη ρητορική του έθνους-κράτους αναδεικνύει, στην ουσία, τον εξοβελισμό του και τη μη συμμετοχή του στη συγκρότηση της ελληνικής εθνικής ταυτότητας με τους όρους της κυρίαρχης ιδεολογίας. Οι διανοούμενοι τον περιφρόνησαν και το κράτος τον κυνήγησε ανηλεώς μέσω της νομοθεσίας, της λογοκρισίας και της μη παροχής οικονομικής και εκπαιδευτικής στήριξης. Είναι φανερό ότι ο ελληνικός εθνικός κινηματογράφος έχει τις δικές του ιδιαιτερότητες, οι οποίες τον καθιστούν αναγνωρίσιμο από τις υπόλοιπες εθνικές κινηματογραφίες, και, ταυτόχρονα, έχει τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν την εθνική του φυσιογνωμία, πολλές φορές σε αντιδιαστολή με αυτήν του ελληνικού έθνους-κράτους (ό.π.). Ως λαϊκό θέαμα που αγνοήθηκε από τις κυρίαρχες ελίτ αντανακλά μια εθνική ταυτότητα, η οποία «δεν συμπίπτει αναγκαία με την επίσημη» (Δημητρίου 1999: 4) και ιστορικά μεταβαλλόμενη ταυτότητα.

Στις δύο και πλέον δεκαετίες στις οποίες αναφερόμαστε, το κοινό του ελληνικού κινηματογράφου γιγαντώνεται. Τα προϊόντα-ταινίες καταναλώνονται σε υπερβολικές ποσότητες υποτασσόμενα στη λογική του κέρδους και των συνθηκών της οικονομικής ανάπτυξης της εποχής. Η Ελλάδα φτάνει στο σημείο να παραγάγει, αναλογικά με άλλες χώρες και σε σχέση με τον πληθυσμό της, περισσότερες ταινίες από πολλές χώρες με μεγαλύτερη κινηματογραφική παράδοση. Με τον τρόπο αυτόν, η μαζική παραγωγή συνδυάζεται με τη μαζική κατανάλωση. Κατ' αντιστοιχία με την ανάπτυξη του

κινηματογράφου, η πορεία εξέλιξης του αυθεντικού ρεμπέτικου τραγουδιού παρουσιάζει κοινά στοιχεία. Η εποχή που ακολουθεί την «εργατική περίοδο», σύμφωνα με την περιοδολόγηση του Δαμιανάκου, από τις αρχές της δεκαετίας του 1950 και μετά, είναι «εποχή μαζικής παραγωγής, παραχάραξης και αποκοπής από τις ιδιαίτερες πολιτισμικές και ταξικές ρίζες, αφομοίωσης και ισοπέδωσης μέσα στο χωνευτήρι της νέας κατευθυνόμενης λαϊκίζουσας κουλτούρας μικροαστικού τύπου. Η διοχέτευση στην αγορά ενός τεράστιου αριθμού δίσκων με ρεμπετοειδή μεταμορφώνει ριζικά το λαϊκό τραγούδι, του οποίου τόσο η μορφή όσο και το περιεχόμενο καθορίζονται τώρα αποκλειστικά από τους νόμους της προσφοράς και της ζήτησης – φαινόμενο που παρατηρούμε, άλλωστε, την ίδια περίπου εποχή, σε παγκόσμια κλίμακα σε χώρες όπου η λαϊκή μουσική παράδοση επιζούσε ακόμη ως τότε: το ρεπερτόριο γίνεται στερεότυπο, οι μουσικές μορφές φτωχαίνουν στο έπακρο, ο στίχος γίνεται απλοϊκός, παιδαριώδης και πολύ συχνά ατελής, η καλλιτεχνική δημιουργία υπακούει αποκλειστικά σε κριτήρια αποδοτικότητας και ευκολίας» (Δαμιανάκος 2001: 265).

Στο χώρο των κινηματογραφικών ειδών η τυποποίηση οδηγεί στη διαμόρφωση των δύο κύριων μοντέλων που καθοδηγεί το λαϊκό κινηματογραφικό θέαμα: του μελό και της κωμωδίας. Δίπλα σε αυτά τα κυρίαρχα είδη πρέπει να προσθέσουμε την ορεινή ταινία (βουκολική ή ποιμενική ή ληστρική ηθογραφία), την ελληνική εκδοχή του μιούζικαλ, την αστυνομική ταινία, την πολεμική, την ταινία εποχής και το κοινωνικό δράμα. Τα είδη αυτά διαμορφώνονται «παράλληλα με τη διαμόρφωση της οικονομίας της αντιπαροχής» και φυσικά «δεν είναι πολιτικά ανώδυνα, αλλά συμβάλλουν στην οριστική διαγραφή της συλλογικής μνήμης της τραγικής περιόδου 1941-1949» (Δημητρίου 1999: 7). Πολλές φορές γίνονται το όχημα μιας «νέας λαϊκίζουσας ιδεολογίας που το σύστημα προσπαθεί να μεταδώσει στα λαϊκά στρώματα. Ιδεολογία εμποτισμένη από τις πρακτικές της κοινωνίας της καταπόνησης, την εξατομικευμένη προσπάθεια κοινωνικής ανόδου, τα νέα πρότυπα κοινωνικής αναφοράς προσανατολισμένα προς την αστική επιτυχία, την με κάθε τρόπο προσπάθεια του ατόμου να ξεφύγει από την τάξη του, την παθητικότητα, τον εφησυχασμό» (Δαμιανάκος 2001: 267).

Η διαμόρφωση, ωστόσο, της ταυτότητας του λαϊκού κινηματογράφου στον ελληνικό χώρο κινήθηκε, αφενός, μέσα από τις συμβάσεις της δομής του κάθε κινηματογραφικού είδους ξεχωριστά και, αφετέρου, μέσα από ορισμένα δομικά στοιχεία, χαρακτηριστικά στη συγκρότηση διπολικών διαφορούμενων σχημάτων. Έτσι, το ρεμπέτικο τραγούδι και ο κόσμος του, οι παραστάσεις και οι αξίες του συμμετέχουν στη συγκρότηση μιας ιδιότυπης ελληνικότητας και λαϊκότητας,<sup>4</sup> η οποία άλλοτε αντιπαραβάλλεται με την κυρίαρχη εικόνα της εθνικής ταυτότητας, ενώ άλλοτε ακολουθεί κατά πόδας, μέσα από συναινετικές διαδικασίες, την κυρίαρχη ταυτότητα. Δεν είναι τυχαίο πως σε όλα τα κύρια είδη του ελληνικού κινηματογράφου, τα οποία προανέφερα, τόσο το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι όσο και η λαϊκή μουσική υπόκρουση είχαν ένα προνομιακό πεδίο προβολής. Αν και η άποψη πως το περιεχόμενο των ελληνικών ταινιών είναι τα λαϊκά τραγούδια και τα μπουζούκια (Αραμπατζής 1991: 36) —άποψη βασισμένη στη ρήση του Marshall McLuhan πως «το περιεχόμενο ενός μέσου (medium) είναι πάντα ένα άλλο μέσο»— είναι σίγουρα υπερβολική και χωρίς θεωρητική-ερευνητική υποστήριξη στο συγκεκριμένο συμπεριέχον του ελληνικού κινηματογράφου, ωστόσο, είναι γεγονός πως το ρεμπέτικο, νεο-ρεμπέτικο, λαϊκό ή ρεμπετοειδές τραγούδι και ευρύτερα η λαϊκή μουσική κράτησαν έναν πολύ σημαντικό ρόλο στο σώμα των ελληνικών ταινιών, κυρίως στο μελό, στην κωμωδία και στην ελληνική εκδοχή των μιούζικαλ. «Σε μια εποχή όπου η επίσημη επιστημονική κοινότητα καταφέρεται με σφοδρότητα ενάντια στο ρεμπέτικο τραγούδι και στον κόσμο του —είναι γνωστό πως η Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών εξέδωσε ψήφισμα καταδικαστικό του

4. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως την ίδια εποχή, από τα μέσα του εμφύλιου πολέμου το 1947 και για δύο και πλέον δεκαετίες, μάλιστα η διαμάχη υπερασπιστών και επικριτών του ρεμπέτικου τραγουδιού, κυρίως για τα ζητήματα της λαϊκότητας και της ελληνικότητάς του (Βλ., ενδεικτικά, Ε. Ανδριάκιννα, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους» στο Κοταρίδης 1996: 225-257). Η διαμάχη αυτή, βέβαια, αφορά τους διανοούμενους της εποχής και τις διαδικασίες διαμόρφωσης εθνικής ταυτότητας στο πεδίο του πολιτικού και ουδόλως αφορά τις παραστάσεις του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού στον ελληνικό κινηματογράφο στο πεδίο του λαϊκού θεάματος της εποχής.

ρεμπέτικου στη δεκαετία του 1950, όπως φαίνεται να έκαναν και η Ακαδημία Αθηνών και η Λαογραφική Εταιρεία» (Gauntlett 2001: 81)—, οι ελληνικές ταινίες ήταν ο χώρος στον οποίο το σύμπαν του ρεμπέτικου τραγουδιού, μεταλλαγμένο στις νέες συνθήκες, βρήκε φιλόξενο χώρο προβολής και εμπέδωσης νέων στερεοτύπων.<sup>5</sup> Οι ίδιοι οι εκπρόσωποι του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού, άλλωστε, χωρίς να «...φαίνεται πως έχουν συνείδηση της παραχάραξης που υφίσταται το τραγούδι τους από τις ποικίλες επεμβάσεις του συστήματος» (Δαμιανάκος 2001: 265), ενσωματώνονται στη νέα πραγματικότητα που προβάλλεται από τις ταινίες, εκσυγχρονίζοντας την εικόνα τους και προσχωρώντας, σιγά σιγά, στις συναινετικές διαδικασίες της νέας πραγματικότητας. Έτσι, οι μάγκες από την πιάτσα χορεύουν ιταλικό μάμπο παιγμένο από μπουζούκια ή μεταβαίνουν στο Φαρ Ουέστ ντυμένοι καουμπόυδες (Gauntlett 2001: 82). Ακόμα παραπέρα, η εισροή, την ίδια εποχή, των ινδικών μελοδραματικών ταινιών με τις γνωστές ινδικές μελωδίες έδωσε την ευκαιρία για μια νέα εποχή, την εποχή «της κλοπής και της ινδοκρατίας», κατά την έκφραση του Βασίλη Τσιτσάνη (Χατζηδουλής 1979: 39), όπου «η μουσική από τα σάουντρακ ντουμπλαρισμένη στα ελληνικά (με άφθονη χρήση ρεμπέτικων κλισέ) έγινε η τελευταία μόδα στο λαϊκό τραγούδι» (Gauntlett 2001: 82).

Πέρα από την παρουσίαση ενός υλικού που επιδέχεται, όπως είναι φυσικό, μια εκτενή ανάλυση περιεχομένου κατά είδος, σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις του ρεμπέτικου τραγουδιού στις ελληνικές ταινίες της περιόδου, πρέπει να αναφέρω τρεις ακόμα σημαντικές επιστημάνσεις που αφορούν το πραγματολογικό πεδίο της σχέσης λαϊκής μουσικής και κινηματογράφου:

1. Στη διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου ο ελληνικός κινηματογράφος λειτουργεί παράλληλα ή/και ανταγωνιστικά προς ένα άλλο κυ-

---

5. Ο Κώστας Φέρρης γυρίζει το 1961 τη μικρού μήκους ταινία *Τα ματόκλαδά σου λάμπουν*, η οποία λογοκρίθηκε και η προβολή της απαγορεύτηκε λόγω παρουσίας χασικλήδικων τραγουδιών. Ο ίδιος δημιουργός σκηνοθετεί τη ταινία *Ρεμπέτικο* το 1983, από τις ελάχιστες προσπάθειες απόδοσης του κόσμου του ρεμπέτικου και της ιστορικής του διάστασης από έλληνα δημιουργό του ονομαζόμενου «νέου ελληνικού κινηματογράφου».

ρίαρχο λαϊκό θέαμα, που απευθύνεται προς τα ίδια κοινωνικά στρώματα, τη μουσική επιθεώρηση. Έτσι, ενώ το μελό και η ορεινή ταινία σχετίζονται άμεσα, σε ό,τι αφορά τη θεματογραφία και την αφηγηματική τους δομή, με το λαϊκό μυθιστόρημα (το ληστρικό και το αισθηματικό αντίστοιχα), η κωμωδία και το μιούζικαλ συσχετίζονται με την επιθεώρηση. Ο ελληνικός κινηματογράφος, έχοντας επιβληθεί στα λαϊκά θεάματα της παραδοσιακής κοινωνίας, όπως το θέατρο σκιών, έχοντας ενσωματώσει τους απόηχους του ρεμπέτικου τραγουδιού και το σύγχρονό του λαϊκό τραγούδι, αποσπά από την επιθεώρηση τους σεναριογράφους, τους ηθοποιούς, τους μουσικούς και τη δραματοποίηση, που στηρίζεται στην αποσπασματική αφήγηση και τη συρραφή των ανεξάρτητων σκηνών. Εξαιτίας αυτού του δανείου, τα εκφραστικά μέσα του ελληνικού κινηματογράφου διαμορφώνονται σε συνδυασμό με τις ανάγκες κάλυψης αυτού του είδους: ακίνητη κάμερα και πλάνα αμερικαίν, απουσία αφηγηματικού σεναρίου και ιστορίας, απουσία χαρακτήρων και δημιουργία τύπων στο πεδίο της δραματοποίησης, διάλογοι θεατρικοί, ντεκόρ εσωτερικών χώρων, άφθονη χρήση της μουσικής ως ξεχωριστών σημείων μέσα στις ταινίες και, το κυριότερο, η δράση αναγγέλλεται και λέγεται, αλλά δεν δείχνεται (Δερμεντζόπουλος υπό έκδοση). Η χρήση, ιδιαίτερα, της μουσικής και του τραγουδιού ως κομβικού σημείου στη δομή της επιθεώρησης περνάει και στις ταινίες, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ελληνική ταινία αυτής της περιόδου που να μην περιλαμβάνει την κινηματογράφιση γνωστών τραγουδιστών και συνθετών που άδουν τις επιτυχίες της εποχής. Κάθε ταινία που σέβεται τον εαυτό της περιλαμβάνει πολλαπλές διακοπές της αφηγηματικής δράσης για την παρεμβολή των τραγουδιών. Πολλοί συνθέτες της εποχής αυτής, έχοντας θητεύσει σε ωδεία και γνωρίζοντας τη λόγια μουσική παράδοση, γράφουν και διασκευάζουν λαϊκή μουσική με έντονα ρεμπέτικη χροιά, ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε ταινίας και το είδος στο οποίο ανήκει. Αναφέρω, ενδεικτικά, τους Σπάρτακο, Καπνίση, Μουραμπά, Κατσαρό, Πλέσσα. Ο τελευταίος, μάλιστα, είναι από τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώ-



σεις, εφόσον είναι ο στυλοβάτης του μουσικού μέρους των ελληνικών μιούζικαλ και κινείται με χαρακτηριστική άνεση από τη τζαζ μέχρι τα λαϊκά και ρεμπέτικα μοτίβα.

2. Στην παραγωγή ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου συμμετείχαν εξαρχής άτομα αριστερών και δημοκρατικών αντιλήψεων, τα οποία ήταν αποκλεισμένα από τους επίσημους και ελεγχόμενους χώρους απασχόλησης. Όπως είναι φυσικό, μέσα σε αυτούς περιλαμβάνονται αρκετοί νέοι συνθέτες λόγιας παιδείας, λαϊκοί τραγουδιστές αλλά και κάποιοι παλιοί ρεμπέτες που ενσωματώνονται στη νέα πραγματικότητα (βλ. παρακάτω).<sup>6</sup> Από την άλλη πλευρά, στο μοντέλο κατασκευής των ελληνικών κινηματογραφικών ειδών κυριάρχησε περισσότερο η βιοτεχνική παραγωγή παρά η οργανωμένη βιομηχανική παραγωγή, που γνωρίζουμε από άλλες κινηματογραφίες. Έτσι, τα άτομα τα οποία καταπιάστηκαν με την παραγωγή των ελληνικών ταινιών ήταν χαμηλής και μεσαίας ταξικής προέλευσης. Στη δεκαετία του 1950 οι εταιρίες παραγωγής πολλαπλασιάζονται με ταχύτατους ρυθμούς, αφού το πεδίο του κινηματογράφου φαντάζει στις νέες συνθήκες ως μια ευκαιρία εύκολης επένδυσης, γρήγορου πλουτισμού και μερικής ή περιστασιακής απασχόλησης, για όλους τους εμπλεκόμενους συντελεστές: παραγωγούς, ηθοποιούς, σκηνοθέτες, μουσικούς και τεχνικούς.<sup>7</sup>
3. Την ίδια εποχή συντελείται ταυτόχρονα, από τη μία πλευρά, η τυποποίηση της αφηγηματικής δομής εντός των φιλικών ειδών και η μοντελική τους κατασκευή και, από την άλλη πλευρά, η διαφοροποίηση των ειδών ως προς τις ομάδες-στόχους. Κατά συνέπεια, παρουσιάζε-

---

6. Σε πολλές ταινίες τη μουσική επιμέλεια έχει κάποιος συνθέτης, π.χ. ο Πλέσσας (*Το σπίτι της ηδονής* του Ζερβουλάκου, 1961) ή ο Μουραμπάς (*Για το ψωμί και τον έρωτα*, Υπότιτλος *Συννεφιασμένη Κυριακή*, του Ζερβουλάκου, 1959) και τα τραγούδια γράφει ο Τσιτσάνης.

7. Αναφέρω, ενδεικτικά, πως πάνω από εκατό εταιρίες δημιουργούνται αυτή την περίοδο, αλλά οι εξήντα από αυτές είναι εταιρίες της μίας μόνο ταινίας ενώ τέσσερις μόνο ξεπερνούν τις δέκα ταινίες.

ται η επιλεκτική κατανάλωση των ειδών κατά κοινωνικά στρώματα και κατηγορίες: το μελό, για παράδειγμα, που αναφέρεται σε ζητήματα προσφυγιάς, απευθύνεται στους οικονομικούς μετανάστες και στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, η κωμωδία στα ίδια στρώματα και στα μικροαστικά, τα κοινωνικά δράματα στα μεσοαστικά κ.ο.κ. Είναι ευνόητο πως το λαϊκό τραγούδι βρήκε κυρίως θέση στις ταινίες που απευθύνονταν προς τα χαμηλά και μεσαία κοινωνικά στρώματα. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα μελό που σκηνοθέτησε και παρήγαγε ο Απόστολος Τεγόπουλος με την εταιρία Κλακ Φιλμς και με πρωταγωνιστή το «παιδί του λαού» Νίκο Ξανθόπουλο<sup>8</sup>, από το 1964 ως το 1971. Ο λαϊκός συνθέτης Απόστολος Καλδάρας καθοδήγησε μουσικά τον Ξανθόπουλο σε όλες τις ταινίες του Τεγόπουλου αλλά και αργότερα, όταν ο δημοφιλής σταρ των λαϊκών στρωμάτων της εποχής μεταπήδησε στο τραγούδι (κυκλοφόρησαν εννέα άλμπουμ με τραγούδια του σε μουσική του Καλδάρου). Ο Ξανθόπουλος συνολικά ερμήνευσε πάνω από 300 τραγούδια. Να σημειώσω πως τα μελό του Ξανθόπουλου είχαν ιδιαίτερη επιτυχία τη δεκαετία του 1960 και 1970 και εκτός Ελλάδας, στις χώρες υποδοχής ελλήνων μεταναστών. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι την εισπρακτική πτώση του ελληνικού μελό της δεκαετίας του 1960 δεν ακολούθησε αντίστοιχη πτώση στη διακίνηση των ταινιών αυτών στις χώρες υποδοχής ελλήνων μεταναστών, ιδιαίτερα στη βόρεια Αμερική και στην τότε Δυτική Γερμανία.

Ας δούμε τώρα εν συντομία τη σχέση του ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού με τα κινηματογραφικά είδη που συνδέθηκε περισσότερο: το μελό, την κωμωδία και το μιούζικαλ. Σε αυτά τα είδη ταινιών, άλλωστε, οι ιδεολογικές και πολιτισμικές διπολικές παραστάσεις είναι οι πλέον έντονες.

---

8. Αντίστοιχη περίπτωση αλλά σίγουρα μικρότερου βεληγεκούς είναι ο Τόλης Βοσκόπουλος, ο οποίος πρωταγωνιστούσε και, ταυτόχρονα, τραγουδούσε σε αρκετές ταινίες μελό της εποχής. Και αυτός, επίσης, έκανε μεγάλη καριέρα στο λαϊκό τραγούδι.

## 1. Μελό

Στο ελληνικό μελό, μέσα από την πρωταρχικότητα και την κυριαρχία του τυχαίου και της μοίρας, επιχειρείται η παράκαμψη των ταξικών διαπλοκών και η δυνατότητα ύπαρξης δικλείδων ασφαλείας εξαιτίας της απουσίας ευκαιριών πλουτισμού στη νέα κατάσταση πραγμάτων. Το σύνολο των δικλείδων αυτών εντοπίζεται στον τομέα του συναισθήματος και του έρωτα. Οι φτωχοί ήρωες των λαϊκών στρωμάτων, που πρωταγωνιστούν στο μελό, παραμένουν τίμιοι επιλέγοντας την εργασία παρά την έκφυλη ζωή των πλουσίων και την προσαρμογή στη νέα πραγματικότητα παρά την εξέγερση χωρίς νόημα προς αυτήν. Κατά συνέπεια, η αλληλεγγύη της παραδοσιακής κοινωνίας αντικαθίσταται από τον μικροαστικό ατομισμό της μεγαλόπολης, όπου οι ήρωες επιδιώκουν να «πιάσουν την καλή» εντασσόμενοι ομαλά στο κοινωνικό σύστημα και ακολουθώντας τις νέες αξίες. Έτσι, η νεοελληνική κουλτούρα αποκτά την ιδεατή ομοιογένειά της και οι ήρωες ανταμοίβονται με το γάμο και το ευτυχισμένο τέλος (happy end). Το μελό απευθύνεται στα προλεταριακά και αγροτικά στρώματα της εποχής της μετεμφυλιακής Ελλάδας και λειτουργεί σαν «παρηγορητική» των μαζών στο πεδίο των ευκαιριών και της κινητικότητας. Στην εξέλιξή του απευθύνεται σε ένα ολοένα και περισσότερο μικροαστικοποιημένο μέρος του πληθυσμού και αντανακλά τις νέες πραγματικότητες της δεκαετίας του 1960: καινούργιες ευκαιρίες πλουτισμού και κινητικότητας, παγίωση του νέου τρόπου ζωής και δράσης και αγωνία αποδοχής των ανερχόμενων στρωμάτων από τα παραδοσιακά ηγετικά στρώματα. Η πορεία του μελό στην ελληνική κινηματογραφία είναι φθίνουσα σε αντίθεση με την κωμωδία. Η οικονομική και πολιτισμική ανάπτυξη της ελληνικής κοινωνίας, η επιστροφή των μεταναστών, οι νέες ευκαιρίες πλουτισμού και κινητικότητας, λόγω χάρη ο τουρισμός, οδηγούν το μελό στο μαρασμό και την περιθωριοποίηση (Δερμεντζόπουλος υπό έκδοση).

Η διαφανόμενη απόρριψη από τη νομή της οικονομικής, κοινωνικής και πολιτικής εξουσίας ολόκληρων παραδοσιακών στρωμάτων οδηγεί τα τελευταία στην περιχαράκωση των θέσεών τους και στην ανάδειξη των παραδοσιακών στοιχείων της παλιάς κοινότητας (μπέσα, φιλία, ηθικές αρχές της τι-

μής και της υπεράσπισής της, αξίες αγροτικού χώρου κ.τ.τ.) ως τη σημαία ενάντια στην κυριαρχία των δυτικότερων μοντέλων εξουσίας και κουλτούρας. Γι' αυτό, άλλωστε, τα διπολικά αξιακά συστήματα θα εκφραστούν με τόσο έντονο τρόπο στις παραστάσεις του μελό και, κατά συνέπεια, το ρεμπέτικο τραγούδι και ο κόσμος του θα είναι από τα σταθερά αφηγηματικά μοτίβα στις ταινίες αυτές. Όπως φαίνεται, ο παλιός κόσμος των ρεμπετών, αποσπασμένος από τις παλιές παρακοινωνιακές του εκφράσεις και αποδεκτός, πλέον, από τα σαλόνια, συνδυάζεται αρμονικά με τις ιδεολογικές σταθερές και τις διαφορούμενες συναινετικές διαδικασίες του παραδοσιακού κόσμου στη νέα κατάσταση πραγμάτων. Ο χώρος της ταβέρνας, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, θα εκφράσει έναν κόσμο που ζει ακόμη στο περιθώριο της επίσημης κοινωνίας και περιμένει την ένταξή του ή τη μετάβασή του στις νέες πραγματικότητες. Από τη δεκαετία του 1960 και μετά, όμως, ο χώρος της ταβέρνας θα μεταβληθεί σε λαϊκό κέντρο διασκέδασης (μπουζουξίδικο) ενώ οι μουσικοί που πρωταγωνιστούν μεταβάλλονται σε λαϊκές φίρμες της εποχής χωρίς, όμως, να απωλέσουν τις παραδοσιακές τους αξίες. Η οικονομική αβεβαιότητα και η προβολή των λαϊκών καημών, της πρώτης περιόδου, δίνουν τώρα τη θέση τους στην έντονη κοινωνική κινητικότητα, στην προσωπική καταξίωση μέσα από επαγγελματικές ευκαιρίες και την άνοδο του λαϊκού παιδιού στα ανώτερα κοινωνικά κλιμάκια. Όμως, η αγνότητα και ο αυθορμητισμός της λαϊκής ψυχής, οι αξίες και τα πρότυπα της παραδοσιακής κοινωνίας είναι τα στοιχεία που προστατεύουν τον ήρωα στη νέα κατάσταση. Ο ήρωας παραμένει σοβαρός, τίμιος, νοικοκύρης, άνδρας της δουλειάς, υπερασπίζοντας την κοινωνική του άνοδο και προβάλλοντας τις αξίες του «εμείς» απέναντι στους άλλους. Οι τελευταίοι εκφράζουν την αριστοκρατία και τα παλιά τζάκια, διασκεδάζουν με ξένη μουσική και διάγουν άσωτη ζωή στα night club.

Από τους παλιούς σημαντικούς ρεμπέτες της εποχής, οι οποίοι και επιβιώνουν στις νέες συνθήκες της εμπορευματικής παραγωγής, δύο πολύ σημαντικοί εκπρόσωποι του είδους, ο Βασίλης Τσιτσάνης και ο Γιώργος Παπαϊωάννου, εμπλέκονται άμεσα στη διαδικασία των κινηματογραφικών ταινιών. Ο Τσιτσάνης γράφει μουσική για δέκα συνολικά ταινίες, από το 1959 ως το 1972, και εμφανίζεται να παίζει και να τραγουδά στο πάγκο σε πολ-

---

Σκηνή από την ταινία μελό  
*Αμαρτίες γονέων*  
του Νίκου Αβραμέα (1963).  
Καθιστός διακρίνεται ο  
συνθέτης και τραγουδιστής  
Γιάννης Παπαϊωάννου,  
που έγραψε και τη μουσική  
της ταινίας  
(Αρχείο Γ. Σολδάτου).



---

Ο συνθέτης  
και τραγουδιστής  
Βασίλης Τσιτσάνης  
σε σκηνή από την ταινία  
μελό *Από τα Ιεροσόλυμα*  
με αγάπη του  
Γιώργου Παπακώστα (1967).  
Τη μουσική της ταινίας έγραψε  
ο Απόστολος Καλδάρας  
(Αρχείο Γ. Σολδάτου).

λές από αυτές. Ο Παπαϊωάννου, από την άλλη πλευρά, είναι μια ιδιόμορφη περίπτωση, αφού επιχειρήσει να ασχοληθεί σοβαρά με τον λαϊκό κινηματογράφο και ήταν γνωστός λάτρης του νέου μέσου. Έγραψε τη μουσική για τέσσερις ταινίες, από το 1963 ως το 1969 και ταυτόχρονα έπαιξε ως ηθοποιός στις τρεις από αυτές. Στη *Μοδίστρούλα, μάλιστα*, (1963) κρατάει έναν από τους πρωταγωνιστικούς ρόλους και συμμετέχει στο σενάριο. Το τελευταίο έχει τον ίδιο τίτλο με το ομώνυμο τραγούδι του 1936.<sup>9</sup> Το 1953 είναι ο πρώτος έλληνας λαϊκός καλλιτέχνης που πηγαίνει στην Αμερική, την οποία στη συνέχεια επισκέφτηκε άλλες τρεις φορές. Το 1966 γράφει ένα δικό του σενάριο με τον τίτλο *Λαθραίος*, ένα είδος αυτοβιογραφίας (βρίσκεται αυτούσιο στην έκδοση της αυτοβιογραφίας του το 1982<sup>10</sup>).

Καθόλου τυχαία, λοιπόν, η συντριπτική πλειοψηφία των ταινιών για τις οποίες γράφουν τη μουσική και εμφανίζονται σε αυτές ως ηθοποιοί ή/και ως ερμηνευτές των τραγουδιών τους οι Γσιτσάνης και Παπαϊωάννου είναι μελό. Οι τίτλοι και μόνο των ιδιαίτερα επιτυχημένων εισπρακτικά ταινιών προσδιορίζουν το μελοδραματικό σύμπαν του χώρου στον οποίο το ρεμπέτικο τραγούδι επιβιώνει και αναπαράγεται: *Αμαρτίες Γονέων, Κλαίω και σ' αναζητώ, Για το φωμί και τον έρωτα, Μάνα κάνε κουράγιο, Ορφανή σε ξένα χέρια, Κουράστηκα να σ' αποκτήσω, Σε ποιον να πω τον πόνο μου, Κατάρα είναι ο χωρισμός, Στη θύελλα της μεγάλης αγάπης κ.τ.τ.*<sup>11</sup>

9. Στην ίδια ταινία εμφανίζονται, επίσης, οι γνωστοί τραγουδιστές Γρηγόρης Μπιθικιώτης, Δούκισσα και Ρίτα Σακελλαρίου, η οποία την ίδια κινηματογραφική χρονιά εμφανίζεται και στο μελό *Έκλαψα πικρά για σένα* (1964).

10. Βλ. Γ. Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα, αυτοβιογραφία* (επιμ. Κ. Χατζηδουλής), Κάκτος, Αθήνα 1982. Η εμπειρία της προσφυγιάς αποτυπώνεται πολλαπλά στο σενάριο του Παπαϊωάννου. Είναι γνωστό πως την εσωτερική μετανάστευση και την αστυφιλία της δεκαετίας του 1950 θα ακολουθήσει η εξωτερική μετανάστευση της επόμενης δεκαετίας. Σημαντικό μέρος των ταινιών μελό αφορά, θεματογραφικά, το ζήτημα αυτό, κυρίως την εξωτερική μετανάστευση, η οποία υπήρξε εμπειρία καθοριστική για μεγάλο μέρος του αγροτικού ή εξαστισμένου πληθυσμού των δύο μετεμφυλιακών δεκαετιών.

11. Για τις ταινίες αυτές, το έτος προβολής τους καθώς και τον αριθμό των εισιτηρίων βλ. Σολδάτος 1988: 275-286 και Κωνσταντινίδης και Κοκαλένιος 1997. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Κουάνης 2001.

## 2. Κωμωδία

Η κωμωδία σε όλες της τις μορφές, από τη φαρσοκωμωδία και τη σάτιρα μέχρι τη μουσικη κωμωδία, συσχετίζεται άμεσα με τις оперέτες, τη μουσική επιθεώρηση και τις θεατρικές κωμωδίες της εποχής. Θεατρικά έργα με ιδιαίτερη επιτυχία περνούν αυτούσια και με τους ίδιους συντελεστές (σκηνοθέτες, ηθοποιούς, μουσικούς, συγγραφείς) στον κινηματογράφο, επιλύοντας, έτσι, το μόνιμο πρόβλημα της ανυπαρξίας ή της μετριότητας του σεναρίου. Στη δεκαετία του 1950 η κωμωδία θα κυριαρχήσει και θα υπερκεράσει σε ταινίες και, κυρίως, σε αριθμό εισιτηρίων τα υπόλοιπα είδη. Σε αυτή την περίοδο κυριαρχούν οι ηθογραφίες και οι γνωστοί κωμικοί ηθοποιοί του θεάτρου γίνονται ακόμα γνωστότεροι, αναπαράγοντας τους τύπους και τους χαρακτήρες που υποδύονταν στο θεατρικό σανίδι, όπως ο μεθύστακας, ο λατερνατζής, ο βιοπαλαιστής, ο μάγκας, ο δανδής, η χαρτορίχτρα, η μαμή, ο βλάχος. Στην επόμενη δεκαετία, με την εξέλιξη της νεοελληνικής κοινωνίας στο δρόμο της αφθονίας και της ανάπτυξης, οι ηθογραφίες και οι κομεντί μετατρέπονται σε φαρσοκωμωδίες. Στο φαντασιακό πεδίο η κωμωδία εκφράζει την προσπάθεια του νεοέλληνα να ξεφύγει από την καθημερινότητα μέσω της ατομικής αντίδρασης στο ορθολογικοποιημένο και οριοθετημένο παρόν του αστικού χώρου. Ουσιαστικά, ο ήρωας της κωμωδίας διαπραγματεύεται την είσοδό του στη νέα κατάσταση πραγμάτων υιοθετώντας τους ρόλους του τρελού, του μη φυσιολογικού, του βλάχου, του ανάρμωστου. Στην ελληνική φαρσοκωμωδία, όμως, ενυπάρχει έντονα το στοιχείο του διαφορούμενου και της ανατροπής.<sup>12</sup>

Στις κωμωδίες το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι δεν ενσωματώθηκαν σχεδόν ποτέ στη δράση αλλά εξέφραζαν πάντα τους χώρους όπου οι πρωταγωνιστές διασκεδάζαν. Είναι η εποχή των μπουζουκιών, του σπασίματος των πιάτων, του ξενυχτιού και του «Athens by night». Οι ήρωες διασκεδάζουν τα βράδια και η Αθήνα, μια πόλη Ουτοπία (Αραμπατζής 1991: 58), προ-

12. Από τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο η φαρσοκωμωδία έχει εκλείψει εδώ και πολλές δεκαετίες, όπως, άλλωστε, και το μελό. Βλ. Δερμεντζόπουλος υπό έκδοση.

βάλλει ως μια πλούσια και γεμάτη ζωή μητρόπολη, η οποία προσπαθεί, μέσα από τις αντιθέσεις της, να ισορροπήσει τον κόσμο της Ανατολής και της Δύσης. Η λαϊκή μουσική και τα μπουζούκια στα λαϊκά κέντρα, τυποποιημένα στο έπακρο, αντιπαραβάλλονται με την ξένη μουσική, τη λεγόμενη γιεγιέδικη, και τους ξένους χορούς στα night club. «Λαός και Κολωνάκι» (τίτλος ταινίας του 1959 αλλά και γνωστού τραγουδιού του Χιώτη) φαίνεται πως βρίσκουν τη χρυσή τομή. Ο Μανώλης Χιώτης<sup>13</sup> και η Μαίρη Λίντα όρθιοι, πλέον, στο πάγκο καθιέρωσαν ένα ζευγάρι στερεότυπο της ελληνικής νυχτερινής διασκέδασης, ενώ ο Γιώργος Ζαμπέτας, γραφική φιγούρα του αποστεωμένου κόσμου της μαγαζιάς, καθιερώθηκε ως λάιτ μοτίφ πολλών κωμωδιών της εποχής.

### 3. Μιούζικαλ

Από την άλλη πλευρά, το ελληνικό μιούζικαλ της δεκαετίας του 1960 ή, καλύτερα, μουσική κωμωδία —αφού ο όρος μιούζικαλ, ως χαρακτηρισμός του είδους, άρχισε να χρησιμοποιείται με καθυστέρηση και αναδρομικά (Παπαδημητρίου 2002: 100)— ενσωμάτωσε τη λαϊκή μουσική και τα ρεμπέτικα μοτίβα, με έναν τρόπο, όμως, πολύ διαφορετικό από τα μελό της προηγούμενης δεκαετίας. Ως υβριδικό είδος, ένας συνδυασμός του αμερικανικού μιούζικαλ και της επιθεώρησης ελληνικού τύπου, μια εκλεκτική σύνθεση ελληνικών και ξένων στοιχείων (π.χ. το γκραν φινάλε), έχει να επιδείξει λίγες ταινίες (30) αλλά εμπορικά πολύ πετυχημένες. Με τις Διπλοπενιές του 1966, ο σκηνοθέτης Σκαλενάκης επιχειρεί να παραγάγει ένα «εθνικό και ρωμαίικο», σύμφωνα με τα λόγια του, μιούζικαλ, συνδυάζοντας την έντεχνη λαϊκή μουσική με την ξένη (γιεγιέδες). Στη συνέχεια, τα περισσότερα μιούζικαλ που παράγονται χρησιμοποιούν αυτόν το συνδυασμό. Οι θαλασσιές οι χά-

13. Ο συνθέτης και τραγουδιστής Χιώτης πρόσθεσε μια χορδή ακόμα στο μπουζούκι (1950-1955) γλυκαίνοντας τον ήχο του οργάνου και κάνοντάς τον πιο αποδεκτό στο ευρύ κοινό. Τον Χιώτη χρησιμοποίησαν οι Χατζιδάκις και Θεοδωράκης στις ονομαζόμενες έντεχνες αναζητήσεις τους ως σολίστ στο συγκεκριμένο όργανο.



ντρες (1967) είχαν ως βασικό άξονα της πλοκής τη συνύπαρξη λαϊκής και ξένης μουσικής. Βέβαια, η μουσική των ταινιών αυτών δεν είναι καθαυτό λαϊκή αλλά σε ύφος λαϊκής και με τη συχνή χρήση μπουζουκιού. Είναι αυτό που θα χαρακτηριστεί ως τυπικά ελληνική μουσική. Οι ταινίες αυτές «κατασκευάζουν μια στερεότυπη εικόνα της Ελλάδας, ανάλογη των τουριστικών προτύπων, που αναδεικνύονται όλο και πιο ισχυρά από την περίοδο αυτή» (ό.π.: 110), αναπαράγοντας, στην ουσία, το φολκλόρ ως εικόνα του ελληνικού κινηματογράφου στη Δύση, κάτι που είχε ξεκινήσει νωρίτερα με τις ταινίες του Κακογιάννη, ο οποίος υιοθέτησε «συνειδητά» την οπτική η οποία «αποτέλεσε το σήμα της εθνικής ταυτότητας για την κατάκτηση της ξένης αγοράς» (Δημητρίου 1999: 3). Κλασικό παράδειγμα η ταινία του Στέλλα του 1955 με τη Μελίνα Μερκούρη και τη γνωστή μυθολογία που αναπτύχθηκε γύρω από αυτή την ταινία.

Γίνεται σαφές πως μέσα από την εξέταση των μοντελικών κατασκευών των ελληνικών κινηματογραφικών ειδών και των παραστάσεων του ρεμπέτικου τραγουδιού, όπως αυτές αποτυπώνονται στα κυριότερα είδη του ελληνικού κινηματογράφου, αναδεικνύεται η ιστορία της σύγχρονης λαϊκής κουλτούρας και ιδεολογίας. Ο ελληνικός κινηματογράφος της πλατιάς κατανάλωσης και της μαζικής κουλτούρας λειτούργησε ως λαϊκό θέαμα στις παρυφές της κυρίαρχης ιδεολογίας. Έχοντας να αντιμετωπίσει το πολιτικό κλίμα της μετεμφυλιακής εποχής, τη σκληρή λογοκρισία και τη βαριά φορολογική επιβάρυνση των προϊόντων του, συγκρότησε τη δικιά του εικόνα για τον σύγχρονο νεοέλληνα και τη σύγχρονή του ελληνική πραγματικότητα. Το ρεμπέτικο τραγούδι και ο χώρος της μαγκιάς, ο υπόκοσμος και οι παρakoινωνιακές πολιτιστικές εκφράσεις τυποποιήθηκαν, αποστεώθηκαν και εξέφρασαν, τελικά, τη διαστροφή της λαϊκής μνήμης στη νέα κατάσταση πραγμάτων. Τελικά, οι παραστάσεις του ρεμπέτικου σύμπαντος συμφωνούσαν, ως ένα βαθμό, ιδιαίτερα αυτές της κρίσιμης δεκαετίας του 1960, με την εικόνα της κυρίαρχης ιδεολογίας για τον λαϊκό πολιτισμό και τη λαϊκή κουλτούρα. Η εικόνα αυτή αφορούσε την αποδοχή και τη συναίνεση των λαϊκών στρωμάτων προς τη νέα κοινωνική πραγματικότητα της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Έτσι, ο αποκαλούμενος εμπορικός κινηματογράφος των ειδών

υπήρξε ένας από τους κύριους τελεστικούς μηχανισμούς κοινωνικής παραγωγής και αναπαραγωγής των στερεοτύπων, της ιδεολογίας, των μυθολογιών και των κοινωνικών στάσεων στην ελληνική κοινωνία της εποχής, οδηγώντας στη λήθη τις τραγικές μνήμες της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας και, κυρίως, τα γεγονότα της δεκαετίας του 1940. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, το σύνολο των κυρίαρχων παραστάσεων του κόσμου των ρεμπετών αναδεικνύει την κύρια αντίθεση, η οποία αναπτύσσεται στους κόλπους της ανομοιογενούς ελληνικής κουλτούρας: τη σύγκρουση της παραδοσιακής ηθικής του αγροτικού χώρου και των παρακοινωνιακών μορφωμάτων του αστικού χώρου απέναντι στη νέα πραγματικότητα. Ο ελληνικός κινηματογράφος, ως όχημα της σύγχρονης αστικής μυθολογίας, στο πεδίο του φαντασιακού, βοήθησε ακριβώς σε τούτο: στο ξεπέραςμα των δυσκολιών της νέας πραγματικότητας, στην ομαλή μετάβαση από την αλληλεγγύη και τις παραδοσιακές αξίες της κοινότητας στην κοινωνική συναίνεση του μικροαστικού ιδεώδους και των εκσυγχρονιστικών προταγμάτων της εποχής, καθώς και στη φетиχοποίηση των νέων καταναλωτικών προϊόντων αυτής της πραγματικότητας. Ταυτόχρονα, όμως, πρόβαλε υπόγεια και μια άλλη πραγματικότητα, η οποία επιζούσε στις παρυφές της κυρίαρχης πραγματικότητας, αυτή των εξαρτημένων τάξεων οι οποίες επιζητούσαν τη θέση τους στη νέα κατάσταση πραγμάτων, κουβαλώντας μέσα τους τις νίκες και τις ήττες της μετεμφυλιακής εποχής (Δερμεντζόπουλος υπό έκδοση).

Είναι σίγουρο πως η ιδιότυπη ελληνικότητα, που προβάλλεται μέσα από τις παραστάσεις του ρεμπέτικου και τις προβολές του στο σώμα των ελληνικών ταινιών, δεν συμπίπτει αναγκαστικά ούτε με τα προτάγματα της ελληνικότητας του έθνους-κράτους και της κυρίαρχης ιδεολογίας αλλά ούτε και με αυτά της αριστερής ιδεολογίας και πρακτικής της εποχής. Η ενσωμάτωση στα «σαλόνια» ενός κόσμου που χάνει την πολιτισμική του πρωτοτυπία και προσαρμόζεται στη νέα πραγματικότητα έχει, ίσως, να κάνει με την «ακαταμάχητη ικανότητα της κατεστημένης ιδεολογίας», κατά την έκφραση του Δαμιανάκου, «να μετατρέπει την ετερότητα σε ταυτότητα» (Δαμιανάκος 1996: 305), αλλά, ταυτόχρονα, έχει να κάνει με το γεγονός πως η συλλογική μνήμη εφευρίσκει και μηχανεύεται, μέσα σε συνθήκες κοινωνι-

κής και πολιτισμικής ετερογένειας, τρόπους αντίστασης, εφόσον η απόλυτη συναίνεση της λαϊκής μνήμης και κουλτούρας προς την κυρίαρχη ιδεολογία παραμένει ένας μύθος (Δερμεντζόπουλος 2003).

#### ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΑΡΑΜΠΑΤΖΗΣ, Γ., 1991, *Λαϊκισμός και κινηματογράφος*, Ροές, Αθήνα.
- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ, Σ., 1996, «Επίμετρο» στο Κοταρίδης, Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέδρον, Αθήνα, σσ. 303-327.
- , 2001, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέδρον, Αθήνα (α' έκδοση Ερμείας, 1976).
- ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Χ., 2003, «Η ανθρωπολογική οπτική της κουλτούρας: Ετερογένεια και Αντιστάσεις», *Αυγή*, *Ενδέματα*, 28 Σεπτεμβρίου.
- , υπό έκδοση, «Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1975)» στο Λιάκος, Α. και Γαζή, Έ. (επιμ.), *Η ελληνική κοινωνία από την εθνική ανεξαρτησία στην ευρωπαϊκή ενοποίηση: 1800-2000*, Νεφέλη, Αθήνα.
- ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Σ., 1999, «Η φυσιογνωμία της εθνικής ταυτότητας του ελληνικού κινηματογράφου», ανακοίνωση στο συνέδριο «Η εθνική ταυτότητα μιας κινηματογραφίας: Ελλάδα – προβλήματα και προοπτικές», Π.Ε.Κ.Κ., Αθήνα.
- GAUNTLETT, Σ., 2001, *Ρεμπέτικο τραγούδι, Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα.
- ΚΟΤΑΡΙΔΗΣ, Ν. (επιμ.), 1996, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέδρον, Αθήνα.
- ΚΟΥΑΝΗΣ, Π., 2001, *Η κινηματογραφική αγορά στην Ελλάδα (1944-1999)*, Finatec A.E., Αθήνα.
- ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, Κ. και ΚΟΚΑΛΕΝΙΟΣ, Π., 1997, *Ελληνικός Κινηματογράφος (CD-ROM)*, Ethnodata, Αθήνα.
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, Λ., 2002, «Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ, 1955-1975: είδος ιθαγενές ή ξενόφερτο;», *Οπτικοακουστική Κουλτούρα*, 1, Φεβρουάριος, Αφιέρωμα: «Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο».
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Γ., 1988, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμ. IV, Αιγόκερως, Αθήνα.
- ΧΑΤΖΗΔΟΥΛΗΣ, Κ., 1979, *Βασίλης Τσιτσάνης, η ζωή μου, το έργο μου*, Νεφέλη, Αθήνα.

ABSTRACT

CHRISTOS DERMENTZOPOULOS

***Rebetiko song and greek popular cinema of genres***

*It is known that the dimensions of urban popular culture have been neglected and/or consciously ignored by the scientific research in Greece. The dominant ideology treated these dimensions, at least in their structural aspects, very much like the intellectuals of the left did respectively who remained stuck in the national inventions of the thirties generation. The article attempts to interrelate the rebetiko song and the Greek genre cinema. It examines, specifically, the representations of rebetiko song and, by consequence, the rebetiko world –values, stereotypes, views– within the context of another type of popular expression and culture, the so-called commercial cinema or cinema of genres of the period between 1950-1974. Although the birth, growth and decline of each historiographic object is embedded in different time and space frameworks, their comparison shows their collateralness as well as, up to a point, their similarity as regards the emergence of a world attempting to balance itself in the verge between the incorporation in the dominant culture and the resistance, even unconscious, casual or hopeless, towards the dominant paradigms and values of the era.*