



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

Διπλωματική Εργασία:

"Ηχητικές κινητικότητες και (ανα-) υλικοποιήσεις στο αστικό λαϊκό
τραγούδι".



Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Επικ. Καθ. Τραγάκη Δάφνη

Μέλη Συντονιστικής Επιτροπής: Αναπλ. Καθ. Δέλτσου Ελευθερία και Επικ. Καθ. Μπιλάλης
Μήτσος

Φοιτήτρια: Λιάμη Μαρία

Βόλος, Οκτώβριος 2023

Ευχαριστίες

Πρώτα θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια κα. Τραγάκη Δάφνη για την καθοδήγηση και βοήθειά της κατά την διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής εργασίας και δευτερευόντως θα ήθελα να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου στην οικογένειά μου που στάθηκε αρωγός στην προσπάθεια ολοκλήρωσης των μεταπτυχιακών σπουδών μου.

Περιεχόμενα	
Ευχαριστίες	1
Εισαγωγή	3
Κεφάλαιο 1 ^ο : Το ρεμπέτικο στο χρόνο και οι διασκευές του στο σήμερα.....	5
1.1. Το ρεμπέτικο στο χρόνο.....	5
1.2. Οι έννοιες της οδοιπορίας και του πλέγματος του Ingold.....	9
1.2.1. Η δημιουργία μίας διασκευής	9
1.2.2. Η περιπλάνηση των αντικειμένων του Bauer	13
1.2.3. Η θεωρία της αναστροφής.....	20
1.2.4. Η «καταλληλότητα», το «umwelt» και ο «ανοιχτός κόσμος».....	29
Κεφάλαιο 2ο: Η φιλική διασκευή του Μανουσάκη ως κόμπος στο πλέγμα του Τσιτσάνη...39	
Συμπεράσματα	52
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	62

Εισαγωγή

Η παρακάτω εργασία συντάσσεται με σκοπό την ανάδειξη κινητικότητας στο αστικό λαϊκό τραγούδι, μέσω της παρουσίασης διαφορετικών διασκευών του ρεμπέτικου στο σήμερα και πιο συγκεκριμένα των ρεμπέτικων τραγουδιών του Τσιτσάνη «*Αργοσβήνεις μόνη*» από τον Σωκράτη Μάλαμα αλλά και της συλλογής «*Των Σκέτων*» από τον ίδιο, του ρεμπέτικου «*Το καράβι*» από τον Γιάννη Αγγελάκα και το Νίκο Βελιώτη, του τραγουδιού «*Πέφτεις σε λάθη*» από τους Gagjo Dilo αλλά και τους Γιαγκίνιδες αλλά και το τραγούδι «*Μπαξέ Τσιφλίκι*» από τους Thessaloniki Street Musicians. Τέλος ακόμα μία διασκευή που μελετάται είναι η φιλική διασκευή του βιβλίου του Σκαμπαρδώνη «*Ουζερί Τσιτσάνης*» από το Μανουσάκη το 2015. Επιμέρους στόχοι της είναι η παρουσίαση των βασικών στοιχείων του ρεμπέτικου στο χρόνο, και η επιρροή των εννοιών της κινητικότητας, της οδοιορίας και του πλέγματος για την υλοποίηση διασκευών του στο σήμερα, ενώ μελετάται και ο ρόλος του εξωτερικού περιβάλλοντος για τα ηχητικά αντικείμενα. Τέλος η εργασία που ακολουθεί στοχεύει στην παρουσίαση του τρόπου μεταφοράς του βιβλίου του Γιώργου Σκαμπαρδώνη στη μεγάλη οθόνη από το Μανούσο Μανουσάκη και ώστε να αναδειχθεί η επιρροή του μέσου στις διασκευές, μελετώντας τι ακριβώς διασκευάζεται και ποιος είναι ο διασκευαστής, δίδοντας έμφαση στην αφήγηση της ιστορικότητας του Τσιτσάνη ως μία μυθολογία του Εβραϊκού και της Θεσσαλονίκης.

Έτσι τέθηκαν τα ερευνητικά ερωτήματα:

- 1^ο ερώτημα: Πώς το ρεμπέτικο έγινε λαϊκό τραγούδι;
- 2^ο ερώτημα: Πως κινούνται οι διασκευές των ρεμπέτικων στο χρόνο και το χώρο;
- 3^ο ερώτημα: Ποιος ο ρόλος του περιβάλλοντος στις διασκευές των ρεμπέτικων;
- 4^ο ερώτημα: Πώς η φιλική διασκευή αποτελεί ακόμα έναν κόμπο στην οδοιορία του πλέγματος του Τσιτσάνη;

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται σύντομη ιστορική αναδρομή του ρεμπέτικου με αναφορά στις τέσσερις περιόδους χρονικής του παρουσίας. Εδώ αναφέρονται και οι κοινωνικοπολιτικές και τεχνολογικές εξελίξεις και συνθήκες που επηρέασαν τη διαχρονική διαδρομή του, τα χαρακτηριστικά του σε κάθε περίπτωση, οι επιρροές που δέχτηκε, η σχέση του με το έντεχνο και επιχειρείται η απόδοση του τρόπου που κατέστη λαϊκό στο αστικό περιβάλλον, χαρακτηρισμός που κρατά μέχρι σήμερα, ενώ ενδεικτική αναφορά γίνεται στο Βασίλη Τσιτσάνη. Στο δεύτερο κεφάλαιό της αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο η φιλική διασκευή του Μανουσάκη στο βιβλίο του Σκαμπαρδώνη, μπορεί να αποτελέσει έναν ακόμα κόμπο στο

πλέγμα του Τσιτσάνη, μέσω της μελέτης του τρόπου που επιδρά το μέσο στη διασκευή αλλά και της σχέσης που δημιουργείται μεταξύ των επιμέρους συμβόλων της, θέτοντας στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος το χαρακτήρα του Τσιτσάνη ως παρατηρητή των γεγονότων και όχι ως δρών πρόσωπο. Ιδιαίτερη αναφορά στη συγκεκριμένη διασκευή πραγματοποιείται τόσο στο τι ακριβώς διασκευάζεται όσο και στο ποιος είναι ο διασκευαστής, καθώς με την εξέλιξη της τεχνολογίας και των κινηματογραφικών μέσων, διασκευαστής δεν είναι μόνο ένας, αλλά ένα σύνολο ανθρώπων. Έτσι, στη φιλική μεταφορά, εκτός από το Μανουσάκη, ιδιαίτερη αναφορά γίνεται και στον έτερο διασκευαστή, τον Θέμη Καραμουρατίδη, ο οποίος και ανέλαβε την μουσική επένδυση του έργου.

Κεφάλαιο 1^ο: Το ρεμπέτικο στο χρόνο και οι διασκευές του στο σήμερα.

1.1. Το ρεμπέτικο στο χρόνο.

Το ρεμπέτικο αποτελεί το αστικό λαϊκό τραγούδι που ήκμασε παράλληλα με τη βιομηχανική ανάπτυξη του 19ου αι. στο αστικά κέντρα, έχει τις ρίζες του στο δημοτικό τραγούδι και τη Βυζαντινή μουσική και συνέβαλλε καθοριστικά στην εξέλιξη της ελληνικής μουσικής (Holst-Warhaft, 1990). Η πρώτη περίοδός του ολοκληρώνεται το 1920 (Tragaki, 2007), οπότε η πλειοψηφία του ελληνικού πληθυσμού συγκεντρώνεται στα αστικά κέντρα και αναδιαμορφώνονται οι κοινωνικές συνθήκες, με αντιπροσωπευτικότερες την αύξηση της ανεργίας και των περιθωριακών ομάδων (Δαμιανάκος, 2001). Τώρα το ρεμπέτικο αποτελεί είδος προφορικής παράδοσης αστικών και μη εμπορικών παραδοσιακών τραγουδιών με θέματα το τζόγο, τις βίαιες συμπλοκές, τα ναρκωτικά κ.ά., ενώ παίζεται σε χαλαρό, μη επαγγελματικό και αυτοσχέδιο ρυθμό στους τεκέδες και τα καφέ-αμάν από τις κομπανίες (Tragaki, 2007), συμπεριλαμβάνοντας στοιχεία αμανέδων, και με κύρια όργανα το μπουζούκι και το μπαλαμά (Holst-Warhaft, 1990).

Με τις πρώτες ηχογραφήσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, σηματοδοτείται ο εξευγενισμός του, για την ικανοποίηση διαφορετικών μουσικών προτιμήσεων της περιόδου 1920-1936, καλύπτοντας τη δεύτερή του περίοδο (Tragaki, 2007). Συνυπάρχει με το Σμυρναϊκό τραγούδι που τού προσθέτει ανατολίτικα όργανα και όπου συγχωνεύονται ρυθμοί και συντίθενται νέα τραγούδια που αναπλάθουν δημοτικές και παραδοσιακές ανατολίτικες μελωδίες, καθιερώνοντάς το περαιτέρω (Holst-Warhaft, 1990· Βλησίδης, 2006). Οι μεταναστευτικές ροές της Μικράς Ασίας, η εκκίνηση της Δικτατορίας του Μεταξά και των ηχογραφήσεων στη Θεσσαλονίκη, μετέβαλλαν τη τεχνική, τη θεματολογία του (π.χ. πόνος, νοσταλγία για τη «χαμένη πατρίδα», θάνατος, ιστορίες αγάπης, αστικός υπόκοσμος κ.ά.) και τη φόρμα, ενώ λόγω της λογοκρισίας τα «χασικλίδικα» είναι παρελθόν. Στη δεύτερη περίοδο εντοπίζονται ευρωπαϊκές επιρροές που το εξευγενίζουν περισσότερο, σχηματίζονται κοινότητες επαγγελματιών και εισάγονται όργανα όπως η κιθάρα, το βιολί και το ιταλικό μαντολίνο, ενώ αναδεικνύεται η 1η γενιά ρεμπετών (Tragaki, 2007).

Σημαντική περίοδος για τη μετεξέλιξή του σε «λαϊκό» τραγούδι, είναι μεταξύ του 1936-1952. Η εκκίνηση της Δικτατορίας και οι διαμάχες μεταξύ ρεμπέτικης κοινότητας και επίσημης κρατικής φιλοσοφίας, μεταβάλλουν επιπλέον τη μορφή και τους στίχους του. Εδώ

αναδεικνύεται η 2η γενιά ρεμπετών με πιο δημοφιλές προφίλ, ενώ αναδεικνύεται ο Βασίλης Τσιτσάνης, που το «καθάρισε» από τον υπόκοσμο και το περιθώριο και το εισήγαγε στους κύκλους των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Καθοριστικός ήταν ο ρόλος της Κατοχής, καθώς διακόπτονται οι ηχογραφήσεις και επιβάλλεται νέα λογοκρισία με προώθηση και επιβολή της Δυτικής μουσικής και τέχνης. Η προφορική διάδοση του ρεμπέτικου επιστρέφει και, σημεία τομής για την μεταβολή του στο λαϊκό χαρακτήρα, ιδιαίτερα στη Θεσσαλονίκη, είναι η δημιουργία του «*Ουζερί Τσιτσάνης*» το 1941 και η σύνθεση του τραγουδιού «*Συννεφιασμένη Κυριακή*»¹. Τώρα εκφράζει αντικοινωνικά συναισθήματα, απαισιοδοξία και μελαγχολία, ενώ τη θέση των καφέ-αμάν παίρνει η ταβέρνα και αναπτύσσεται το αρχοντορεμπέτικο. Έτσι μεταβάλλεται η αντίληψη για το αστικό λαϊκό τραγούδι, γενικά, και υποστηρίζεται από την εύρωστη κοινωνική τάξη, ενώ σταδιακά αναπτύσσονται και τα «μπουζούκια». Με το πέρας της Κατοχής και κατά τη διάρκεια του '50 ενισχύονται οι δυτικές επιρροές και συνδέεται το αρχοντορεμπέτικο με τον κινηματογράφο (Tragaki, 2007). Στη μεταπολεμική Ελλάδα, ο Τσιτσάνης έβγαλε το ρεμπέτικο από το περιθώριο και εμπλούτισε την ορχήστρα, το ρόλο των τραγουδιστών και τη δομή των τραγουδιών, που συμπεριλαμβάνουν κουπλέ και ρεφρέν. Εμφανίζονται επώνυμοι συνθέτες, προετοιμάζοντας το έδαφος για το έντεχνο λαϊκό, μεταβάλλεται ο τρόπος διασκέδασης και καθιερώνεται το τετράχορδο μπουζούκι (Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς Της Ελλάδας, 2016).

Πριν το 1960-1970 εισάγεται ο χαρακτηρισμός του είδους ως λαϊκό τραγούδι από το Θεοδωράκη, με βάση τις μουσικές και κοινωνικές ποιότητές του, το οποίο αντιμετώπισε ως τη δημιουργική σύνθεση του δημοτικού τραγουδιού, της καντάδας και της Βυζαντινής μουσικής· σημείο τομής είναι η εκτέλεση του «*Επιταφίου*» από τον Μπιθικώτση, συνδυάζοντας έντεχνο και λαϊκό και εντάσσοντας το μπουζούκι στην έντεχνη ορχήστρα. Στις αρχές του '60 επικρατεί η αντίληψη ότι ο ρεμπέτικος πολιτισμός και η αντίστοιχη κουλτούρα είναι προϊόντα αλλοτρίωσης των αστικών πληθυσμών, κάτι που εδραίωσε νέα εποχή όπου αποτελεί τη μουσική έκφραση του αντικομφορμισμού και της αντι-κουλτούρας. Στη διάρκεια 1960-1970 η διάκριση αγροτικής και αστικής μουσικής, κάνει το ρεμπέτικο αντιπροσωπευτικό στοιχείο της τελευταίας, αφού είναι είδος που καθαρίζει τα ηθικά και πολιτικά ζητήματα. Στην περίοδο αναδύονται τα «μετα-ρεμπέτικα» κινήματα, και γίνεται η 1η αναβίωση μεταξύ των αστικών

¹ Διασκευάστηκε από το Χατζιδάκι δίδοντάς του **έντεχνο λαϊκό χαρακτήρα**. Αυτός, από το 1949, το χαρακτήρισε ως είδος με παρθενική ψυχικότητα που παρουσιάζει τη ρομαντική εκδήλωση της καθαρής και γοητευτικής φύσης της αστικής μουσικής έκφρασης.

κύκλων διανόησης, με αποτέλεσμα τη δημιουργία διαφωνιών. Οι υποστηρικτές του πάντως, μετά την εξέταση σύνδεσης ρεμπέτικου-δημοτικού, το χαρακτήριζαν ως είδος τέχνης και το εξήγησαν με ένα κοινωνικό μοντέλο για την παραγωγή αντικοινωνικών τραγουδιών ως αποτέλεσμα της παρηκμασμένης αστικής ζωής που απειλεί το προλεταριάτο και την αστική κοινωνία. Είναι η μουσική αντιπροσώπευση της κοινωνικής παρακμής λόγω της ταχείας βιομηχανοποίησης και των επακόλουθων μεταβολών της κοινωνικής οργάνωσης στα μεγάλα αστικά κέντρα και ερμηνεύεται ως σύμβολο των βασανισμένων αστικών πληθυσμών, θύματα του ραγδαίου μοντερνισμού (Tragaki, 2007).

Μετά το 1970 αποτελεί ένα κερδοφόρο project για τη μουσική βιομηχανία, ενώ ξεκινά συζήτηση για την αυθεντικότητά του. Ωστόσο τα πάντα διακόπτονται το 1977 με την επιβολή λογοκρισίας από τη κυβέρνηση Καραμανλή (Tragaki, 2007) που επηρέασε και τις επανεκδόσεις δίσκων κοινωνικώς κατακριτέων ρεμπέτικων. Παρόλα αυτά, το είδος κατάφερε να αναδυθεί ως σύμβολο λαϊκής ταυτότητας με συγκεκριμένο πολιτικό περιεχόμενο, με τους εκπροσώπους του να αποκτούν την ιδιότητα του λαϊκού ήρωα, που αντιτίθεται στο πολιτικό και κοινωνικό κατεστημένο. Μεταπολιτευτικά, στην αντιπολίτευση βρίσκεται το ΠΑΣΟΚ, που έθεσε τα θεμέλια του σοσιαλισμού στην χώρα, οπότε και εμφανίζονται κοινωνικά, πολιτισμικά και πολιτικά κινήματα, με βασικά χαρακτηριστικά τη σύνδεσή τους με το λαό και την αντιελιτιστική προσέγγιση, ανακατασκευάζοντας ξεχασμένες μορφές λαϊκής κουλτούρας (όπως το ρεμπέτικο) (Gauntlett, 2001) και φτάνοντας μέχρι το λαϊκισμό. Έτσι το ρεμπέτικο προσεγγίζεται με την επιστροφή των βετεράνων και την έκδοση βιογραφιών (Tragaki, 2007), με μεγάλη απήχηση σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες του αστικού χώρου, όπως οι φοιτητές. Τώρα εμφανίζονται οι ρεμπέτικες κομπανίες αποτελούμενες από νέους μουσικούς που επιχειρούν την απόδοση των κλασικών ρεμπέτικων με αυθεντικό τρόπο, επιχειρώντας την προώθηση του λαϊκού στοιχείου (Gauntlett & Γενίτσαρης, 1992). Τέλος, η εκμάθηση μπουζουκιού και μπαγλαμά στα ωδεία και η εμφάνιση βετεράνων σε ζωντανές σκηνές, εισάγουν το ρεμπέτικο στη νυχτερινή ζωή, ως την αντιπροσωπευτικότερη μορφή διασκέδασης στις πόλεις.

Ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει η δισκογραφία, όπου εταιρίες εκδίδουν αναμνηστικές συνθέσεις και διασκευάζουν ηχογραφήσεις από δίσκους 78 στροφών σε LP βινύλιο και ενθαρρύνουν τη συνεργασία ρεμπετών και έντεχνων, δίδοντας στη μουσική αγορά το εργαλείο για το χειρισμό της συλλογικής μνήμης. Από εδώ ξεκινά η ουσιαστική σύνδεση έντεχνου και ρεμπέτικου, μιλά το παρελθόν με το παρόν για τη δημιουργία συλλογικής διαχρονικής και διαγενεακής μνήμης και με το δεύτερο να προωθείται σε νέα κοινά, να εκτελείται σε ταβέρνες

και άλλες εκδηλώσεις και χώρους, με τη συνεργασία νέων και βετεράνων σε νέες κομπανίες. Κατά τη δεκαετία εισάγονται ενισχυτικά όργανα και μουσικές τεχνολογίες (Tragaki, 2007).

Κατά το 1980 κυριαρχούν τα σκυλάδικα από όπου κατέστη σαφής η ανάγκη προώθησης ενός καθαρού και υγιούς τρόπου παραγωγής μουσικής, μέσω μίας παράδοσης με έντονο το στοιχείο του πολιτισμού· έτσι προτιμήθηκε η δημιουργία νέων παραδόσεων και η αναγέννηση του ρεμπέτικου. Σημεία καμπής ήταν ανανέωση της τηλεόρασης, η οποία έλαβε τη χαρακτηριστική ονομασία τηλεόραση της «Αλλαγής»², η μετάδοση της σειράς το «Μινόρε της Αυγής» στην πρώτη, καθώς το σενάριο ήταν εμπνευσμένο από την 1η γενιά ρεμπετών και η μουσική ήταν της *Αθηναϊκής Κομπανίας* αλλά και η ταινία «Ρεμπέτικο», ενώ δημιουργήθηκαν πολλά ντοκιμαντέρ για το είδος. Όλα τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα, το ρεμπέτικο να περάσει στις νέες τεχνολογίες, με τις κομπανίες να εμφανίζονται σε shows και επίσημες περιστάσεις. Η δεκαετία χαρακτηρίζεται ως δεκαετία ρεμπετομανίας, με τα αυθεντικά ρεμπέτικα να έρχονται ξανά στο προσκήνιο. Το είδος συνεχίζει να αποτελεί ένα σίγουρο εργαλείο παραγωγής κέρδους, ιδιαίτερα λόγω της εισαγωγής και πώλησής του σε CD και το Διαδίκτυο ενώ οι προηγούμενες διασκευές του προορίζονταν για την εξασφάλισή του, ως ενός πολύ σημαντικού ελληνικού πολιτιστικού μνημείου. Ιδιαίτερα για την περίπτωση του Διαδικτύου αναφέρεται ότι, η παρουσία του ως λέξη-κλειδί στις μηχανές αναζήτησης λαμβάνει διεθνείς διαστάσεις, όπου διαφημίζεται ως την αντικομοφομιστική, περιπετειώδη και συχνά παράξενη κουλτούρα των παρανόμων, των φυλακισμένων και των fame fatals. Ωστόσο είναι η περίοδος που αποκτά τη θέση του στην ελληνική λαϊκή μουσική μνήμη, δίπλα στην αρχαία ελληνική, βυζαντινή και δημοτική μουσική (Tragaki, 2007).

Σήμερα, λόγω των έντονων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών μεταβολών και αναταραχών σε παγκόσμιο και σε εγχώριο επίπεδο, το ρεμπέτικο αποτελεί μία «σίγουρη» πηγή υλικού για την υλοποίηση διασκευών και πηγή σίγουρης επιτυχίας και οικονομικού κέρδους, αφού τα θέματά του είναι διαχρονικά, θεωρείται μία από τις σημαντικότερες βάσεις του ελληνικού λαϊκού αστικού τραγουδιού και οι επιρροές, οι ρυθμοί και η φύση του επιτρέπουν διασκευές σε πλήθος ειδών μουσικής.

² Απαλλαγμένη πλέον από τον έντονο πολιτικό χαρακτήρα της κυβέρνησης Καραμανλή.

1.2. Οι έννοιες της οδοιπορίας και του πλέγματος του Ingold.

1.2.1. Η δημιουργία μίας διασκευής.

Πριν τη μελέτη των επιλεγμένων διασκευών γίνεται αναφορά στα απαιτούμενα χαρακτηριστικά ενός διασκευαστή και στα επιμέρους στάδια υλοποίησης μιας διασκευής, για την οποία απαιτείται η κατοχή και χρήση τεχνικών δεξιοτήτων, που συμπεριλαμβάνουν τρία θέματα θεμελιώδους σημασίας: την ποιότητα χρήσης του εργαλείου, τη συνεργασία διασκευαστή, εργαλείου και υλικού και τη σύζευξη της αντίληψης και της δράσης (Ingold, 2011).

Αναφορικά με το πρώτο θέμα, η χρήση του εργαλείου από μόνη της συνιστά το πρώτο βήμα για την ολοκλήρωση της διασκευής, ενώ απαιτούνται και άλλα πορευτικού χαρακτήρα, τα οποία δεν είναι εύκολα διακριτά, αφού κάθε βήμα αποτελεί την εξέλιξη του προηγούμενου και την προετοιμασία για το επόμενο, καθιστώντας τις διασκευές «ταξίδια» από το ένα μέρος στο άλλο μέσω κίνησης που έχει ρυθμικότητα και επανάληψη. Παρά την αδυναμία διάκρισης των σταδίων εξέλιξης του «ταξιδιού» αναγνωρίζονται φάσεις, που είναι η προετοιμασία, ο καθορισμός/εκκίνηση και η ολοκλήρωση, δίδοντας προσωρινό σχήμα στη συνολική κίνηση³. με την ολοκλήρωση ενός βήματος σηματοδοτείται η εκκίνηση ενός άλλου. Έτσι οι διασκευές αποτελούν κινούμενες δυνάμεις που, εξελισσόμενες, ξεπερνούν τους αρχικούς τους προσανατολισμούς, σκοπούς και προορισμούς (Ingold, 2011: 53).

Μελετώντας τις φάσεις προκύπτει:

- Προετοιμασία: Δόμηση ενός σχεδίου για το «τι είναι να γίνει», «πώς είναι να γίνει» και το «τι θα χρειαστεί⁴ για να γίνει», λαμβάνοντας τον οδηγό εργασίας για την πορεία της διαδικασίας, όχι το νόμο πορείας της (Ingold, 2011: 54). Αυτός ο τρόπος εργασίας αναφέρεται από τον Keller ως το «σχέδιο ομπρέλα», συνδυάζοντας μορφολογικές, λειτουργικές, διαδικαστικές και οικονομικές αντιλήψεις για τον επιδιωκόμενο σκοπό (Keller, 2001: 35) και την τετριμμένη πρακτική διαδικασία (Leudar & Costall, 1996). Εδώ περιλαμβάνονται όλες οι κινήσεις που θα πραγματοποιηθούν στη δημιουργία μίας διασκευής⁵, αποτελώντας πλάνο με αναφορά συνολικά στο υλικό και το χώρο εργασίας, με την έννοια περισσότερο της προετοιμασίας των υλικών και της διάθεσής τους σε σχέση με το διασκευαστή και των εργαλείων για τη μεταβολή, και λιγότερο

³ Ούτε αυτές είναι εύκολα διακρίσιμες και αυστηρά καθορισμένες.

⁴ Εργαλεία και υλικά.

⁵ Από τον τρόπο ανεύρεσης ενός τραγουδιού μέχρι την ηχογράφιση της διασκευής.

της προετοιμασίας εμπλοκής με το υλικό. Το σημείο-τομής, στη συγκεκριμένη φάση, είναι ο καθορισμός του τερματισμού της προετοιμασίας και της εκκίνησης της εργασίας, με δεδομένο ότι δεν υπάρχει επιστροφή από το σημείο· γι' αυτό ο έμπειρος διασκευαστής επιλέγει προσεκτικά τη στιγμή, αφού προέχει η επιλογή της σωστής στιγμής για την προσαρμογή ενός έργου στις τρέχουσες συνθήκες (Ingold, 2011).

- Εκκίνηση/καθορισμός: Χαρακτηρίζεται από οπτική εναλλαγή· ο διασκευαστής μετά το «σχέδιο ομπρέλα» (Keller, 2001: 35) εστιάζει στο αρχικό σημείο επαφής μεταξύ εργαλείου και υλικού, με την εργασία να περνά σε δεύτερη μοίρα και τον πρωταγωνιστικό ρόλο να διαδραματίζουν συγκεκριμένες και ακριβείς λεπτομέρειες εκπόνησής της. Από εδώ και έπειτα, η αλλαγή των κινήσεων του διασκευαστή προχωρά τη διασκευή από την εκκίνηση στη συνέχισή της, καθώς εργάζεται σε συνεργασία με το υλικό και τα εργαλεία. Με δεδομένη την απουσία διαχωρισμού σημείου εκπόνησης και εκκίνησης ολοκλήρωσής της εργασίας, η φάση χαρακτηρίζεται ως σημείο καμπής σταδιακής καθυστέρησης της κίνησης και μείωσης του εύρους της (Ingold, 2011).
- Ολοκλήρωση: Υπάρχει η αντίληψη ότι κάθε στάδιο, στη δημιουργία ενός πράγματος, ολοκληρώνεται εκεί όπου το υλικό αποτέλεσμα ταιριάζει με τις αρχικές προθέσεις του δημιουργού⁶. Ωστόσο κάτι τέτοιο δεν ευσταθεί, αφού μέχρι την επίτευξη της ολοκλήρωσης, κάθε απόκλιση από το αρχικό σχέδιο είτε θα έχει γίνει δεκτή είτε θα έχει διορθωθεί (Keller, 2001). Η απόφαση για το χρόνο και τον τρόπο ολοκλήρωσης είναι εξίσου καθοριστική με την επιλογή του χρόνου εκκίνησης δημιουργίας, γι' αυτό δίδεται προσοχή στις λεπτομέρειες, με τις τελικές κινήσεις του διασκευαστή να καθορίζονται στο σημείο καμπής ολοκλήρωσης και όχι στην ολοκλήρωση καθ' εαυτή· όσο αυτός πλησιάζει στην ολοκλήρωση τόσο πιο προσεγμένες είναι οι κινήσεις του και περισσότερη η προσοχή στο σημείο καμπής ολοκλήρωσης μέχρι το σημείο επίτευξης της τελευταίας (Ingold, 2011).

Συμπερασματικά σε πλήθος πραγμάτων, όπως οι διασκευές, το τέλος κάθε σταδίου είναι και μία καινούργια αρχή, επιτυγχάνοντας μία οδοιπορία με συνεχόμενο χαρακτήρα και προοδευτική εξέλιξη, που επαναλαμβάνεται μέχρι το σημείο που ο δημιουργός είναι ευχαριστημένος με το αποτέλεσμα· δηλαδή μέχρι το σημείο που το «σχέδιο ομπρέλα» του Keller (2001: 35) φτάσει στη φάση της ολοκλήρωσης (Ingold, 2011).

⁶ Μάλιστα, κρατώντας μία νοερή εικόνα στο μυαλό, μετριέται η πρόοδος, με τη διαδικασία να ολοκληρώνεται όταν επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Εκτός από τη χρήση ενός εργαλείου, στην ολοκλήρωση μίας εργασίας πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραματίζουν και άλλοι παράγοντες, όπως η φύση του υλικού που πρόκειται να μεταβληθεί ως εργαλείο της μεταβολής, οι δυνάμεις και οι συσχετίσεις που προκύπτουν από την εμπλοκή με το εργαλείο, το υπόβαθρο, το έργο-προϊόν και η εμπλοκή του δημιουργού με αυτό. Έτσι η χρήση μεταβάλλεται και συμπεριλαμβάνει τρία χαρακτηριστικά· τα στοιχεία που καθιστούν το αντικείμενο εργαλείο, τη σύγκριση του τρόπου ενέργειας του εργαλείου σε σχέση με το δημιουργό και τη θεώρηση της σύνδεσης των κινήσεων του δημιουργού και του εργαλείου. Τι θεωρείται σε κάθε περίπτωση εργαλείο; Τα πράγματα θεωρούνται εργαλεία όταν τοποθετούνται σε σχέση με άλλα στο ίδιο πεδίο δραστηριότητας και όταν μπορούν να προκαλέσουν συγκεκριμένη αντίδραση ή επίπτωση⁷. Έτσι, για την απόδοση της ονομασίας «εργαλείο» επιβάλλεται η αφήγηση ή η επίκληση μίας ιστορίας και η διάθεση, από αυτό, ιστορίας που ο δημιουργός γνωρίζει και κατανοεί· δηλαδή, για να χαρακτηριστεί ένα πράγμα «εργαλείο» (Ingold, 2011: 56) λογίζεται ως η ιστορία του, με τις λειτουργίες του να καθίστανται αφηγήσεις⁸, με συνέπεια σε διαφορετικά πλαίσια τα αντικείμενα να λαμβάνουν διαφορετικές λειτουργίες (Ingold, 2011). Από τα παραπάνω προκύπτει ότι κάθε εργαλείο γίνεται πρακτικά αντιληπτό ως μέρος του συστήματος όπου εντάσσεται στο παρόν (Preston, 2000) και η χρήση του παραλληλίζεται με την αφήγηση μίας ιστορίας (Ingold, 2011).

Οι σημασίες των ιστοριών των εργαλείων, όμως, δεν είναι δοσμένες από το παρελθόν αλλά κατασκευάζονται από την αρχή για να ακολουθήσουν τις συνεχώς μεταβαλλόμενες συνθήκες του παρόντος και ανακαλύπτονται αναδρομικά και αργότερα της αφήγησής τους, όταν οι ακροατές βρίσκονται αντιμέτωποι με συνθήκες όμοιες με αυτές που αντιμετώπιστηκαν στο παρελθόν και τίς βρίσκουν ξανά. Παρόμοια, η χρήση των εργαλείων μέσα στις ιστορίες δεν εμπεριέχεται στα εργαλεία καθ' εαυτά, αλλά αποκαλύπτεται όταν ο δημιουργός έρχεται αντιμέτωπος με μία εργασία. Επομένως όμοια με τα νοήματα των ιστοριών, και οι λειτουργίες των εργαλείων αναγνωρίζονται μέσα από την ευθυγράμμιση με τις τρέχουσες συνθήκες με σπέρματα από το παρελθόν, παρέχοντας το μέσο για τη συνέχισή τους. Έτσι κάθε χρήση εργαλείου καθίσταται μνήμη του τρόπου χρήσης, που χρησιμοποιεί τις κατευθύνσεις της παρελθοντικής πρακτικής και τις προσαρμόζει στα τρέχοντα πλαίσια. Επομένως, τα πράγματα που λογίζονται εργαλεία έχουν τον ίδιο επαγγελματικό χαρακτήρα με τις πράξεις τις οποίες

⁷ Τα εργαλεία λαμβάνουν την ονομασία τους σε σχέση με τις ανθρώπινες δραστηριότητες όπου είτε χαρακτηριστικά είτε κανονικά εμπλέκονται είτε σε σχέση με τις επιπτώσεις τους σε αυτές.

⁸ Είναι ιστορίες που αναφέρονται στα πράγματα και όχι λειτουργίες.

πραγματοποιούν, καθιστώντας τη λειτουργικότητα και την αφηγηματικότητα τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος (Ingold, 2011: 57).

Εκτός από τη χρήση του εργαλείου, ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει και ο συνδυασμός των κινήσεων του δημιουργού με αυτό, θέτοντας ερώτημα για τη διάκριση υποκειμένου/αντικειμένου (Ingold, 2000). Η ασυμμετρία των τελευταίων έγκειται στην ύπαρξη της μνήμης στο σώμα (και όχι στα εργαλεία), με τα εργαλεία να έχουν βιογραφίες και ιστορίες και τις κινήσεις (σώμα) να είναι βιογράφοι των εργαλείων και των εαυτών τους (Ingold, 2011). Επομένως, το κάθε τραγούδι δεν αφηγείται από μόνο του μία ιστορία, αλλά οι κινήσεις του διασκευαστή κατά την οδοιπορία του στο χώρο και το χρόνο υποδηλώνουν την αφήγηση της ιστορίας. Όμως οι κινήσεις από μόνες τους δεν αποτελούν εργαλεία, και γι' αυτό απαιτούνται επιμέρους δεξιότητες, αφού συγκεντρώνονται η δράση/κίνηση και η αίσθηση (Sigaut, 1993). Έτσι η χρήση των εργαλείων είναι θέμα σύνδεσης μίας ιστορίας με τις κατάλληλες χειρονομίες, ώστε το εργαλείο ως επιτομή της ιστορίας, να επιλέγει τις δεξιότητες που ταιριάζουν στην αναπαράστασή του.

Παραπάνω αναφέρθηκε ο συνδυασμός αντίληψης και δράσης. Με δεδομένο ότι καμία κίνηση δεν είναι ίδια με την προηγούμενη ή την επόμενη, πώς το τελικό αποτέλεσμα, με την ύπαρξη δεξιοτήτων, είναι το ίδιο (Latash, 1996); Το αποτέλεσμα δεν είναι η συνέπεια των κινήσεων αλλά ο συντονισμός τους σε ένα εξελισσόμενο έργο (Bernstein, 1996) και οφείλεται στην τελειοποίηση της κίνησης, που εξαρτάται από το συνδυασμό αντίληψης και δράσης που ευθύνεται για την επιδεξιότητα και τον έλεγχο μίας πρακτικής. Η επιδεξιότητα εξαρτάται από τη φροντίδα και την κρίση εξέλιξης της εργασίας, με την έννοια ότι το αποτέλεσμά της δεν είναι προκαθορισμένο και ελλοχεύει παροντικός κίνδυνος αρνητικού επηρεασμού του αποτελέσματος: αυτή είναι η «εργασία του κινδύνου» και λαμβάνει το νόημά της μέσα από τη σύγκρισή της με την «εργασία της βεβαιότητας», με διαφορές την αρχή και το τέλος και τη εκκίνηση και την ολοκλήρωση (Ingold, 2000). Στην πρώτη εργασία, μεταξύ της ολοκλήρωσης και της επανεκκίνησης υπάρχουν κενά για ανάπαυση, και στη δεύτερη, μεταξύ τους τέλους και της αρχής, πραγματοποιούνται όλες οι σημαντικές λειτουργίες: έτσι συνδέει αλληλεξαρτώμενα τερματικά (Ingold, 2011: 59).

Επομένως, για την υλοποίηση μίας διαδικασίας υπάρχει είτε εφάπαξ εκπόνηση είτε επαναλήψεις κινήσεων, με τις τελευταίες να πραγματοποιούνται στο σύνολο των φάσεων και την ολοκλήρωση να λαμβάνει το χαρακτήρα της μεσολάβησης στο στάδιο της συνέχισης. Οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις είναι φυσική διεργασία για το δημιουργό (Leroi-Gourhan, 1993), που δεν βασίζεται στην επαναληπτικότητα, αλλά στην αίσθηση που αντιπροσωπεύει η

σύνδεση δράσης και αντίληψης. Ο συντονισμός των ρυθμικών κινήσεων με τη συνδρομή της αντίληψης αποδεικνύει το συντονισμό με τους ρυθμούς του περιβάλλοντος, αποκαλύπτοντας το δίκτυο κινήσεων, όπου, η ύπαρξη όλων των έμβιων όντων, ανακαλείται (Ingold, 2011). Έτσι επιτυγχάνεται ο συνδυασμός διασκευαστή, εργαλείων και υλικών, που καθιερώνει ένα ολόκληρο πεδίο για τις αντηχήσεις, σε ένα περιβάλλον όπου υφίστανται διαφορές στις επαναλήψεις και όχι μόνο επαναλήψεις (Lefebvre, 2004).

1.2.2. Η περιπλάνηση των αντικειμένων του Bauer.

Σύμφωνα με το έργο «Η κοινωνική ζωή των πραγμάτων» οι έννοιες και η αξία των τελευταίων μετατρέπονται μέσω της κυκλικής τους πορείας (Appadurai, 1986b), με την τελευταία να λαμβάνει το χαρακτήρα της «πολιτισμικής βιογραφίας». Τα τελευταία χρόνια η έρευνα απομακρύνεται από την προσέγγιση και τάσσεται υπέρ των πλαισίων που δίδουν ολοκληρωμένη εικόνα των πολύπλοκων διασυνδέσεων των πραγμάτων, επεκτείνοντας και αμφισβητώντας πολλά στοιχεία της. Έτσι, ο Bauer (2019) προτάσσει τη σκέψη σχετικά με τις διαδρομές των ηχητικών αντικειμένων έναντι των βιογραφιών τους, καταλύοντας τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ του παρελθόντος, του παρόντος και του μέλλοντος και επιτυγχάνοντας την πλήρη κατανόηση των υφιστάμενων διασυνδέσεων των υπό μελέτη τραγουδιών ως κεντρικών για την ιστορία τους (Bauer, 2019). Τα παραπάνω οφείλονται στην αδυναμία της «πολιτισμικής βιογραφίας» να αποσαφηνίσει τους τρόπους που τα πράγματα μπορούν «...ταυτόχρονα να είναι μεμονωμένα και εμπορευματοποιημένα» ειδωμένα ως μοναδικά και σχεδόν ιερά και ως «ανταλλάξιμο συμβολικό κεφάλαιο» (Hamilakis, 1999: 313). Ενώ πράγματι τα ηχητικά αντικείμενα περνούν μέσα από διαφορετικά «καθεστώτα αξίας» ή «μέσα και έξω από την commodity state κατά τη διάρκεια της κοινωνικής τους ζωής», η αδυναμία της μεταφοράς εντοπίζεται στη linearity και κατ' επέκταση στη difficulty της να υπολογίσει την ταυτόχρονη ύπαρξη «δικτύων και απηχήσεων» (Meskell, 2004: 58).

Αναλύοντας τις νέες τάσεις προκύπτει ότι η έρευνα για τις κινητικότητες και τις διαδρομές επεκτείνει και αμφισβητεί πλήθος στοιχείων της πολιτισμικής βιογραφίας (Hahn & Weiss, 2013; Joyce & Gillespie, 2015b), κάνοντας τομή με κρίσιμες παρεμβάσεις στα θέματα της υλικότητας και της δράσης, των δικτύων, της circulation, της προέλευσης και της καταγωγής σε σύγχρονα συμφραζόμενα, χωρίς να προκρίνει ή να αντιμετωπίζει ως εννοιολογικά ξεχωριστό το ένα επεισόδιο της διαδρομής ενός πράγματος έναντι άλλων. Η μετακίνηση από τη «πολιτισμική βιογραφία» στις διαδρομές προσφέρει ένα εργαλείο

αντίληψης των διασυνδέσεων των υπό μελέτη τραγουδιών μεταξύ τους και με το παρελθόν-παρόν-μέλλον των ατόμων ως έναν τρόπο επαναξιολόγησης των αντηχήσεων και των χρονικοτήτων (Bauer, 2019).

Η τομή από την έκδοση του έργου στην εξέλιξη της έρευνας δικαιολογείται από τον κρίσιμο χαρακτήρα που λαμβάνει η μελέτη του τρόπου διασύνδεσης των πραγμάτων τόσο μεταξύ τους όσο και με τους ανθρώπους στο χώρο και το χρόνο. Με την έκδοσή του, στη θέση της διαδικαστικής αρχαιολογίας, τέθηκε το εμπόριο και τα συστήματα ανταλλαγής λόγω της ικανότητάς τους να ποσοτικοποιηθούν, να μοντελοποιηθούν και να γενικευτούν, αποσκοπώντας στην κατανόηση του ευρύτερου οικοσυστήματος μίας κοινωνίας. Το έργο αναδιάταξε το ρόλο των υλικών πραγμάτων στην κοινωνική ζωή και διερεύνησε τον τρόπο που αυτά από μόνα τους έχουν κοινωνικές ζωές, νοήματα και αξίες, που μπορεί να είναι καταστασιακά συγκεκριμένες και να μεταβάλλονται στο χρόνο ανάλογα με την περίπτωση, όσο κυκλοφορούν κυκλικά και διασχίζουν διαφορετικά «καθεστώτα αξίας»: έτσι τα πράγματα έγιναν commodities και έλαβαν νέες αξίες εισερχόμενα ή εξερχόμενα από τα διαφορετικά commodity streams. Για παράδειγμα σύμφωνα με τον Simmel (1978), ένα αντικείμενο που λογίζεται ως ωφελιμιστικό σε ένα πλαίσιο, λαμβάνει νέες αξίες και νοήματα όταν εντάσσεται σε πλαίσιο που παρόμοια πράγματα είναι ιερά ή λογίζονται ότι έχουν εξωτική ελκυστικότητα (Bauer, 2019: 337).

Την αντίληψη επέκτειναν οι ιδέες του Kopytoff (1986), αναφέροντας ότι τα πράγματα έχουν τις δικές τους ιστορίες ζωής που είναι ευμετάβλητες⁹ και σωρρευτικές. Όμοια με τους ανθρώπους, τα τραγούδια υπό μελέτη γεννιούνται όταν δημιουργούνται για πρώτη φορά, ζουν τις κοινωνικές τους ζωές όσο διασυνδέονται σε ποικίλες σχέσεις με τους ανθρώπους και με άλλα ηχητικά αντικείμενα και πεθαίνουν όταν καταστρέφονται ολοσχερώς ή εγκαταλείπονται ή δεν εμφανίζουν πλέον τις διασυνδέσεις. Ωστόσο ενδέχεται να παρουσιάσουν μεταζωή, όταν επανακαλυφθούν για την επανάχρησή τους αλλιώς, δίδοντας τα εσωτερικά στοιχεία και τις οπτικές των κοινωνικών κόσμων όπου εντάσσονται και κατοικούν, με συνέπεια την επανεστίαση στην υλιστική κουλτούρα για την αντίληψη των βιογραφιών ως ενός τρόπου επικέντρωσης του υλικού κόσμου, ως τόπου ιστορικής δράσης (Bauer, 2019: 337-338).

⁹ Συνεχίζουν να κινούνται «μέσα» και «έξω» από την commodity state τη στιγμή που τα μοναδικά αντικείμενα ενδέχεται να αντέχουν γενικά την εμπορευματοποίηση.

Στα παραπάνω εμφανίζονται τρία προβλήματα, με το πρώτο να είναι η οντολογία, το δεύτερο η linearity¹⁰ και το τρίτο η finality. Το πρώτο έγκειται στη διάκριση προσώπων/πραγμάτων και εστιάζει στη σχέση τους, με συνέπειες στην ουσία των πραγμάτων καθ' εαυτών· τα ηχητικά αντικείμενα έχουν κοινωνικές ζωές και αντιμετωπίζονται ως ανθρωποποιημένα. Το δεύτερο, παρά την περιγραφική προσέγγιση της «πολιτισμικής βιογραφίας» με χαρακτήρα ιστορικό και σωρευτικό¹¹, έγκειται στις περιπτώσεις που οι συσχετίσεις από μόνες τους επεκτείνονται σε διαφορετικές κατευθύνσεις σε μία σειρά disconnected engagements· οι σχέσεις των τραγουδιών υπό μελέτη πρέπει παρόμοια να αναγνωρίζονται ως επεκτάσεις προς διαφορετικές κατευθύνσεις με διαφορετικές προσωρινότητες και συνδέσμους. Τέλος, το τρίτο έγκειται στο ότι τα πράγματα γεννιούνται, ζουν και πεθαίνουν όμοια με τους ανθρώπους, χωρίς να είναι απόλυτα ξεκάθαρα η αρχή και το τέλος του κάθε σταδίου. Στα παραπάνω, λύση έρχονται να δώσουν οι κατασκευαστικές διαδικασίες όπως είναι η «λειτουργική αλυσίδα», καθώς αποδεικνύονται οι σημαντικές σχέσεις που έχουν τα πράγματα πριν τη δημιουργία τους, με τη μεταζωή τους να περιπλέκεται περισσότερο από τα θέματα της επανάχρησης, της fragmentation, της tarhonomy και της επιμέλειας (Bauer, 2019).

Το ερώτημα που τίθεται είναι πώς ακριβώς έφτασε η έρευνα στη «λειτουργική αλυσίδα». Το αρχαιολογικό ενδιαφέρον για τις βιογραφίες εντάσσεται σε ευρύτερη τάση εξέτασης του τρόπου που τα ηχητικά αντικείμενα αντιμετωπίζονται ως ενεργά στην κοινωνική ζωή, με την έννοια ότι, εάν ο πολιτισμός μπορούσε να γίνει κατανοητός ως ουσιαστικά συγκροτημένος μέσω της δράσης, θα ήταν δυνατή η εξέταση των ρόλων των πραγμάτων στη διαδικασία. Με πηγές τις απόψεις του Bourdieu (1977) και του Giddens (1984), η έρευνα στράφηκε στις υλιστικές θεωρίες και τις αντίστοιχες της δράσης των υπό μελέτη τραγουδιών, με σκοπό την ανατροπή των συνήθων ρόλων υποκειμένου/αντικειμένου των πραγμάτων και των ανθρώπων και την εξέταση του τρόπου αντίδρασης των πρώτων στους δεύτερους, για να διαμορφώσουν και να περιορίσουν τις μετέπειτα ανθρώπινες δράσεις. Αποτέλεσμα ήταν, κάποιιοι, με δεδομένο τον κοινωνικό εμποτισμό της τεχνολογίας και των εξελίξεων της, να στραφούν στον Leroi-Gourham (1964) και το μοντέλο της «λειτουργικής αλυσίδας», για την κατανόηση των τεχνολογιών και των σκοπών της κατασκευής ηχητικών αντικειμένων και τον προσδιορισμό της δράσης των προσώπων μέσω συγκεκριμένων ακολουθιών κατασκευής, από

¹⁰ Για τη linearity της «πολιτισμικής βιογραφίας» αναφέρεται από την Joy (2009) ότι, οι βιογραφίες των πραγμάτων ενδέχεται να αποτελούν σύνολο συνδεδεμένων σημείων κατά τη γέννησή των πρώτων με συγκεκριμένες συστάδες κοινωνικών σχέσεων, που είναι ανενεργά σε άλλα σημεία του χρόνου και του χώρου (Joy, 2009: 544).

¹¹ Όχι πολυκομβικό και σχετιστικό.

την ωμή πρώτη ύλη στο ολοκληρωμένο πράγμα· η προσέγγιση μπορεί να θεωρηθεί επέκταση της «βιογραφίας των πραγμάτων» (Bauer, 2019: 339).

Εδώ υφίσταται άποψη που απομακρύνεται από την ιδέα του αυτόνομου ατόμου¹², καθώς τα υπό μελέτη τραγούδια ενδεχομένως να γίνουν καλύτερα αντιληπτά μέσω της μελέτης των δικών τους κινήτρων και της δύναμης δράσης τους μέσα σε αλληλένδετα δίκτυα ανθρώπων και πραγμάτων, φτάνοντας μέχρι και το νέο υλισμό (Bauer, 2019). Ειδικότερα, ο Gell (1998) ακολουθώντας τον Strathern (1988), αναφέρει ότι η ατομικότητα γίνεται καλύτερα αντιληπτή ως διανεμημένη, με τα υλικά πράγματα να δρουν ως επεκτάσεις των ατομικών ταυτοτήτων που επιμένουν στο χώρο και το χρόνο, με αποτέλεσμα να μπορούν να έχουν ζωή, προσωπικότητες και ικανότητες δράσης, ακόμα και μετά το θάνατο ενός ατόμου που τούς αποδίδει τη δράση. Έτσι δεν έχουν, απαραίτητα, από μόνα τους δράση, αλλά την αποκτούν επειδή τούς αποδίδεται από τους ανθρώπους ή είναι αποτέλεσμα του συγκεκριμένου ρόλου τους σε σχέση με αυτούς. Έτσι απομακρύνεται η θεώρηση των νοημάτων των υπό μελέτη τραγουδιών ως συμβολικών ή αισθητικών και αντιμετωπίζονται ως ενδεικτικά και σχεσιακά τόσο με τους ανθρώπους όσο και με τα υπόλοιπα πράγματα (Bauer, 2019: 339).

Έτσι προκύπτει η σημασία που έχουν για τη «λειτουργική αλυσίδα» τα «δίκτυα δράσης» των Latour (1988), Law (1986) και Callon (1986), όπου οι σχέσεις τοποθετούνται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος και τα ηχητικά αντικείμενα δρουν στο πλαίσιο της δικτυακής συνεργασίας τους με τα ανθρώπινα και μη όντα. Τώρα, αναφέρεται η αμοιβαία συγκρότηση ανθρώπων και υπό μελέτη τραγουδιών, με το καθένα να μετασχηματίζεται από το άλλο μέσω της σύνδεσης και όπου κανένα δεν προηγείται εννοιολογικά του άλλου ή δεν υπερισχύει σε σημασία ή σε προέλευση δράσης. Έτσι ανθρώπινα και μη όντα ενδέχεται να κινούνται ως ρεύματα, ως κυκλικά αντικείμενα που βιώνουν δοκιμές. Η θεωρία επιχειρεί να υπερπηδήσει τις διχοτομίες άνθρωποι/πράγματα, υποκείμενο/αντικείμενο και φύση/πολιτισμός, υποθέτοντας τη συμμετρία μεταξύ του συνόλου των οντοτήτων και την αδυναμία εννοιολογικού διαχωρισμού του ενός από το άλλο, αφού συνυπάρχουν σε δικτυακές σχέσεις (Bauer, 2019: 339).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου δράσης της «λειτουργικής αλυσίδας» είναι η διασκευή του τραγουδιού «*Αργοσβήνεις μόνη*» που συμπεριλαμβάνεται στον τρίτο κύκλο «*Των σκέτων*» του Σωκράτη Μάλαμα. Το πρωτότυπο τραγούδι γράφεται κατά την Κατοχή και ηχογραφείται σε πλάκα γραμμόφωνου το 1947 σε μουσική και στίχους του Βασίλη

¹² Καθώς έτσι ευνοείται έναντι των πραγμάτων.

Τσιτσάνη και ερμηνεία των Ιωάννα Γεωργακοπούλου και Στελλάκη Περπινιάδη. Διασκευασμένο το τραγούδι επανέρχεται στην επικαιρότητα από την *Αθηναϊκή Κομπανία*, μέσω της επιτυχημένης τηλεοπτικής σειράς του Φ. Μεσθεναίου «*Το Μινόρε της Αυγής*» το 1983 και 1984, ενώ επόμενη διασκευή είναι αυτή των Imam Baildi το 2014 (Anopolis, n.d.). Η αναφορά στην τηλεοπτική σειρά γίνεται λόγω της τεράστιας επιτυχίας που γνώρισε, ως συνέπεια της ανάγκης εκτόνωσης των Ελλήνων μέσω του ρεμπέτικου μετά τη μεταπολίτευση και την έκφραση των αντίστοιχων συναισθημάτων. Η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το '81, με τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που επέφερε¹³, δημιούργησε ένα κλίμα ευφορίας και γλεντιού που κυριάρχησε στη δεκαετία, με τα παλιά και καινούργια λαϊκά τραγούδια να είναι το μέσο προς τη νέα κατεύθυνση και τα ρεμπέτικα να διαδραματίζουν αποφασιστικό ρόλο στη νέα μουσική τάξη· μέσα στο κλίμα αυτό γυρίζεται η σειρά με θέμα την ιστορία του ρεμπέτικου, η οποία αποτέλεσε τμήμα της τηλεόρασης της «*Αλλαγής*» (Κριτσιώλης, 2014).

Φτάνοντας στη διασκευή του Μάλαμα, αυτή απέκτησε την επιτυχία της, κατά κύριο λόγο, εξαιτίας του μέσου που προβλήθηκε¹⁴. Λίγο πριν το ξέσπασμα την πανδημίας και τα lockdown που την ακολούθησαν, ο Μάλαμας αποφάσισε να κάνει το δικό του κανάλι στην πλατφόρμα, να επικοινωνεί απ' ευθείας με το κοινό του και να ακολουθήσει το ρεύμα της εποχής, όπου η δισκογραφία, όπως τη γνώριζαν οι παλιές γενιές, πεθαίνει και δίνει τη θέση της αποκλειστικά στο Youtube και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αλλά και τη νέα γενιά. Σε άλλες εποχές, αυτή η σειρά ηχογραφήσεων θα πέρανε από τις «*Συμπληγάδες*» της δισκογραφίας και αν είχε τύχη και επιμονή, θα κατάφερνε να βγει προς τα έξω. Ωστόσο, στη σύγχρονη εποχή που η δισκογραφία δεν υφίσταται, η μουσική δεν ακολουθεί τον ίδιο δρόμο, καθώς αυτή όχι μόνο υπάρχει αλλά διαδραματίζει και έναν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην ζωή των ανθρώπων (Βογιατζής, 2019).

Τόσο αυτή η διασκευή όσο και υπόλοιπα «*Σκέτα*» αποδίδονται με ύφος παρέας, γι' αυτό χρησιμοποιούνται μόνο δύο κιθάρες για την εκτέλεσή τους, ενώ προέρχονται από το λαό και απευθύνονται σε αυτόν. Μπορεί να μην επικρατούν οι κοινωνικές συνθήκες και η αντίστοιχη πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ελλάδας, ωστόσο η κατάσταση της υπερπληροφόρησης, μάλλον, γυρίζει τον απλό λαό στα παλιά του ερεθίσματα, αφού τόσο οι συνήθειες όσο και τρόποι διασκέδασης που συνδέθηκαν με την αστική λαϊκή μουσική

¹³ Πολιτική της «*Αλλαγής*».

¹⁴ Το on-demand music streaming έφτασε στο 86% των συνολικών ακροάσεων για τη χρονιά ηχογράφησης του τραγουδιού, με εμφανή την επιρροή του Youtube, δικαιολογώντας ταυτόχρονα και το λόγο επιλογής του συγκεκριμένου καναλιού από τον διασκευαστή.

παραμένουν ίδιες μέχρι σήμερα. Έτσι ένα τραγούδι που γράφτηκε περίπου πριν μισό αιώνα αφορά και τον σημερινό Έλληνα, λόγω της δομής της ύπαρξής του. Ωστόσο δεν ξαναζωντανεύει γιατί το μεταχειρίζεται με το δικό του τρόπο ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους του ελληνικού τραγουδιού αλλά γιατί το συναίσθημα και η απλότητα, ακόμα και η ευαισθησία που κρύβει, το φέρνει στο σήμερα. Ο Μάλαμας παίρνει τα τραγούδια, όχι μόνο για να τα εντάξει κάτω από ένα πλαίσιο αισθητικής συνάφειας, αλλά για να τα αναστήσει, καθώς κάθε ηχητικό αντικείμενο έχει τη δική του ζωή και ψυχή. Έτσι ξεγυμνώνει το τραγούδι, το οποίο είναι απλό και λαϊκό, και το αποδίδει στο σήμερα (Βογιατζής, 2019).

Όλες οι υλιστικές προσεγγίσεις εστιάζουν στις σχέσεις, καθώς ανθρώπινα και μη όντα γίνονται αντιληπτά ως τμήματα σχέσης ή δικτύου. Όμως, με δεδομένο ότι τα δίκτυα απαραίτητα εμπλέκουν πολλαπλά στοιχεία, η επιστημονική έρευνα, μελετώντας τον τρόπο αντίδρασης ανθρώπινων και μη όντων σε μεγαλύτερες σχεσιακές συγκεντρώσεις, χρησιμοποιεί τις έννοιες εμπλοκές, συγκεντρώσεις, πλέγματα και δέσμες, με σκοπό τη μελέτη των σχέσεων μεταξύ ανθρώπων και πραγμάτων ως τρόπου κατανόησης των διασυνδέσεων δράσης και ύπαρξης (Bauer, 2019). Σημαντικές προσωπικότητες εδώ είναι η Barad και η Bennet, όπου η πρώτη προτείνει μία ενεργητική ρεαλιστική οντολογία ως εναλλακτική λύση στον αναπαραστατισμό, αφού έτσι επιτυγχάνεται καλύτερα η κατανόηση των υλικών φαινομένων ως αποτέλεσμα της «αιτιακής ενδο-δράσης» με ενσώματες επιτελεστικές πρακτικές. Υποστηρίζει ότι όλα τα υλικά φαινόμενα είναι από μόνα τους σχέσεις (Barad, 2003) σε συνεχόμενη διαδικασία ύπαρξης ή δράσης (Joyce & Gillespie, 2015), με τη σημασία των αιτιακών ενδο-δράσεων να έγκειται στην παραμονή σημαδιών στο σώμα, με αποτέλεσμα η αντικειμενικότητα να σημαίνει την εξήγηση των σημαδιών (Barad, 2003). Έτσι όλα τα φαινόμενα είναι διασυνδέσεις αιτιών και επιπτώσεων, χωρίς προηγούμενη ύπαρξη (Bauer, 2019: 342). Παρόμοια η Bennett εστιάζει στον τρόπο διαμοιρασμού και σύνθεσης της δράσης μέσα σε σύνολα ανθρώπων και μη, προωθώντας το «μαγεμένο υλισμό» (Bennett, 2005: 447) και εξετάζει τον τρόπο εμπλοκής διαφορετικών δράσεων ή την ενδο-δραστηκότητα ανθρώπων και πραγμάτων. Υποστηρίζει ότι, αποδεικνύοντας τη διαμοιραστική φύση της δράσης καθ' εαυτής αποδεικνύεται ότι, μία δραστηκή/ενεργή δράση δεν είναι απομονωμένη ή σε διαδικασία απομόνωσης αλλά διαδρά σε ένα πλαίσιο άλλων δράσεων που διαδραματίζουν κάποιον ρόλο· δηλαδή «δονείται» (Bennett, 2005: 457).

Τα παραπάνω εστιάζουν στη διαδραστηκότητα ή τη διασύνδεση ανθρώπων, πραγμάτων, ιδεών, σωμάτων, σχέσεων και τοπίων με τη δράση να είναι διανεμημένη μεταξύ τους· έτσι οι σχέσεις μεταξύ πραγμάτων και ανθρώπων καθίστανται ιστοί. Η έννοια του ιστού

αναφέρεται και από τον Ingold (2007) ως τον καλύτερο τρόπο κατανόησης της οντολογικής διασύνδεσης ανθρώπων και πραγμάτων. Βασισμένος στην haecceity των Deleuze & Guattari (1987: 261) και την κατανόηση ενός πράγματος ως συγκέντρωση του Heidegger (1971), χαρακτηρίζει τον ιστό ως ένα πλέγμα διασυνδεδεμένων γραμμών που περιστρέφονται και μαζί τους περιστρέφεται και ζει και το ον. Έτσι τα υπό μελέτη τραγούδια αποκτούν ζωή, είναι απροσδιόριστα και σε μία συνεχόμενη κατάσταση κίνησης, ζουν δια μέσου νέων συναντήσεων, πλαισίων και τροποποιήσεων και η δομή είναι διαφορετική από αυτή της αρχής. Αυτός εστιάζει στην ανάπτυξη και την κίνηση με την έννοια της εστίασης στις ροές και τα ρεύματα των υλικών και όχι την υλικότητά τους (Bauer, 2019: 342-343).

Με βάση τη θεώρηση του Ingold για την κίνηση και σε συνδυασμό με τις υλιστικές προσεγγίσεις προκύπτει ότι, οι τελευταίες έδιδαν περισσότερη έμφαση στην υλικότητα και λιγότερη στα υλικά, των οποίων οι ιδιότητες δεν λαμβάνονται υπόψη. Τώρα η εστίαση βρίσκεται στον τρόπο που οι τελευταίες βιώνονται και σχετίζονται με εκείνους που ασχολούνται μαζί τους· δηλαδή στην κατανόηση των υλικών, μέσω της αφήγησης ιστοριών των γεγονότων που συνέβησαν στα υλικά όσο αυτά ρέουν, αναμειγνύονται και μεταλλάσσονται (Ingold, 2007). Έτσι τίθεται ερώτημα ροής, αφού άνθρωποι και πράγματα είναι σε συνεχόμενη κατάσταση υλοποίησης, δόνησης ή επέκτασης κατά μήκος των γραμμών και διαμέσου των ιστών ύπαρξης (Bauer, 2019).

Η προσέγγιση των διαδρομών επιχειρεί την εξέταση των μη γραμμικών ταξιδιών τους (οδοιποριών) (Hahn & Weiss, 2013; Joyce & Gillespie, 2015). Αν τα υπό μελέτη τραγούδια είναι κινούμενα στο σύνολο των δικτύων ή κατά μήκος των γραμμών στο πλέγμα της ύπαρξης, η κινητικότητα αντιμετωπίζεται από την οπτική ότι τα ηχητικά αντικείμενα έχουν διαδρομές τις οποίες, η Joyce (2015), αναφέρει ως πορείες τις οποίες κυκλώνουν μέσα και έξω από τους τόπους όπου έρχονται για να «ξεκουραστούν» ή είναι ενεργά. Μπορεί οι διαδρομές να ταυτίζονται με τις γραμμές του Ingold κατά μήκος των οποίων πράγματα και άνθρωποι κινούνται, ζουν και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, ωστόσο αυτές είναι πολυκατευθυνόμενες και με ανοιχτό τέλος περικλείοντας στοιχεία, θραύσματα, μετασχηματισμούς και διασυνδέσεις με άλλες διαδρομές και γραμμές, ενώ ενδέχεται να επεκτείνονται με κατεύθυνση προς τα πίσω και εμπρός (Joyce & Gillespie, 2015: 15, 29). Έτσι εμφανίζουν κόμπους και διακοπές, καθώς η συνεχόμενη κίνηση δεν απαιτεί φυσική κίνηση σε τρισδιάστατο χώρο· δηλαδή ακόμα και ένα στάσιμο πράγμα κινείται σε σχέση με τις εποχές, τον αέρα και άλλα πράγματα, των οποίων τις διαδρομές τέμνει και κάθε συνάντηση είναι μία σημειωτική εμπλοκή που συνεχώς ρέει και επαναδομεί τον εαυτό της (Bauer, 2016: 343).

1.2.3. Η θεωρία της αναστροφής.

Σύμφωνα με τον Ingold ο κόσμος όπου ζουν και αναπτύσσονται οι άνθρωποι είναι ένα πλέγμα αλληλεμπλεκόμενων και συνυφασμένων γραμμών ζωής, ανάπτυξης και κίνησης, με αποτέλεσμα τα έμβια όντα να προχωρούν μέσω ενός, υπό κατασκευή, πλέγματος κατά μήκος των γραμμών των σχέσεών τους. Με δεδομένο ότι τα πράγματα δεν έχουν ζωή, αφού αυτή είναι έμφυτη στη διαδικασία συνεχόμενης γέννησης του κόσμου, προκύπτει ότι αυτή είναι η γενιά τους σε έναν κόσμο που είναι αρχικός (Ingold, 2000), συνεχώς παρόν-μάρτυρας στη στιγμή, πάντα κινούμενος και που πρόκειται να αποκαλυφθεί για αυτό που είναι. Με βάση τα παραπάνω, ο Ingold δομεί τη θεωρία της αναστροφής (Ingold, 1992), όπου η εμπλοκή με το κόσμο, τα αντικείμενα ή τους ανθρώπους μετατρέπεται σε εσωτερικό σχήμα, του οποίου η εμφάνιση και συμπεριφορά είναι οι εκδηλώσεις και εκφράσεις με κατεύθυνση προς τα έξω· έτσι κάθε οργανισμός, κινούμενος και αναπτυσσόμενος κατά μήκος των γραμμών που τον συνδέουν με το δίκτυο της ζωής του, αναδιαμορφώνεται ως έκφραση με κατεύθυνση προς τα έξω του εσωτερικού σχεδίου. Όμοια το άτομο που δρα και αντιλαμβάνεται τη ζωή μέσα στο πλέγμα των διαπλεκόμενων σχέσεων, λογίζεται ότι συμπεριφέρεται σύμφωνα με τις κατευθύνσεις των πολιτισμικών μοντέλων ή των γνωστικών σχημάτων του μυαλού του (Ingold, 2011).

Ο Ingold, εκτός από τη δόμηση του είναι των έμφυτων και άψυχων όντων, δίδει βαρύτητα στη κίνησή τους, δίδοντας ένα παράδειγμα όπου σχηματίζοντας τη ζωή ενός όντος σε κύκλο αυτόματα το αναστρέφει, καθώς με τον κύκλο τίθεται ένα περιμετρικό όριο από το περιβάλλον του, που είναι προκαθορισμένο να αλληλεπιδράσει σύμφωνα με τη φύση του, δημιουργώντας δίπολο, όπου αυτό είναι στο εσωτερικό του κύκλου και το περιβάλλον είναι εξωτερικά. Έτσι, η κίνηση καλύτερα απεικονίζεται με μία γραμμή όπου δεν συμπεριλαμβάνεται το εσωτερικό και το εξωτερικό και δεν υπάρχουν όρια στα παραπάνω, αλλά απεικονίζεται μία συνεχόμενη πορεία κίνησης ή/και ανάπτυξης, όπου κάθε μία από τις πορείες εμπεριέχει και μία σχέση, με την τελευταία να αναπτύσσεται μεταξύ του όντος εσωτερικά και του περιβάλλοντος εξωτερικά. Έτσι κάθε πορεία καθίσταται μία γραμμή στο δίκτυο των συνολικών πορειών που συνδυαστικά συνιστούν τον κόσμο (Ingold, 2007).

Η απεικόνιση των κινήσεων έτσι βοηθά στη μελέτη των στοιχείων και εντοπίζει τις συνδέσεις τους αφήνοντας ανοιχτό το ενδεχόμενο κάθε στοιχείο να διαδραματίζει ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση κάποιου άλλου συνδεδεμένου στοιχείου (Ingold, 2011). Έτσι όμως, τα

συνδεόμενα στοιχεία διαχωρίζονται από τις γραμμές σύνδεσής τους (Larson, Petch & Zeitlyn, 2007) με συνέπεια, για την ίδρυση σχέσεων μεταξύ των έμψυχων και άψυχων στοιχείων να επιβάλλεται η εσωτερική στροφή κάθε στοιχείου στον εαυτό του πριν την ενσωμάτωση στο δίκτυο. Οι σύνθετοι οργανισμοί ζουν και εξελίσσονται επεκτεινόμενοι σε πολλαπλές πορείες με την ίδια πηγή, με αποτέλεσμα να καθίστανται σημεία-κόμποι σε ένα σύνολο κόμπων· οι συνεχόμενες γραμμές συνδεόμενες με άλλες πορείες και κόμπους αποτελούν ένα πλέγμα (Ingold, 2011). Το τελευταίο είναι πλέγμα διασυνδεδεμένων γραμμών όπου κινούνται τα όντα και ζουν, με αποτέλεσμα να έχουν δράση όσο έχουν ζωή, να είναι αόριστα και σε συνεχόμενη κατάσταση κίνησης, καθώς ζουν μέσα στα πλαίσια, τις συναντήσεις και τις τροποποιήσεις και δεν έχουν την ίδια δομή με την αρχική. Έτσι δίδεται έμφαση στην ανάπτυξη και την κίνηση (Bauer, 2019).

Μπορεί φαινομενικά η θεωρία να μη λαμβάνει υπόψιν της το περιβάλλον, ωστόσο κάτι τέτοιο δεν ισχύει, καθώς το αντιμετωπίζει ως τομέα σύνδεσης· αφού οι πορείες ανάπτυξης προέρχονται από πολλαπλές πηγές ενδέχεται να εμπλέκονται η μία με την άλλη και μπορούν να αποσυνδεθούν, με την επίδραση ενός εξωτερικού παράγοντα, όπως είναι το περιβάλλον. Στο πλαίσιο των συνδεδεμένων πορειών, συνεχώς αποκαλυπτόμενων εσωτερικά και εξωτερικά, τα όντα αναπτύσσονται κατά μήκος των πορειών των σχέσεών τους, κατοικούν αλλά δεν κατέχουν τον κόσμο και, με τη δόμηση των πορειών τους στο πλέγμα, συμβάλλουν στην συνεχώς αυξανόμενη εξέλιξή του. Επομένως ο κόσμος βρίσκεται σε αέναη ροή, με τα όντα του να κατευθύνονται σε διαφορετικές πορείες χωρίς συγκεκριμένες τοποθεσίες και να συμβαίνουν κατά μήκος των πορειών¹⁵ ή η κίνηση είναι η αρχή της ανανέωσης κατά μήκος μίας διαδρομής (Manning, 2009). Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα όντα διαπερνούν έναν συνεχώς κινούμενο κόσμο και, με βάση και ανάλογα τις συνθήκες, μεταβάλλονται σε κάτι καινούργιο και βιώνουν καταστάσεις, με συνέπεια τον επηρεασμό των διαθέσεων, των κινήτρων, των κινήσεων και των δυνατοτήτων διαβίωσής τους (Ingold, 2011).

Με δεδομένο ότι διακρίνεται το υλικό από το διανοητικό και η agency από την υλικότητα, τα ανθρώπινα και μη όντα διαχωρίζονται με βάση το υλικό και διανοητικό και συνδέονται, μέσω της χρήσης ενός μέσου που συμπεριλαμβάνει όντα που χαράσσουν τη δική τους πορεία μέσα σε αυτό. Έτσι, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις και διακρίσεις μεταξύ άυλου και πραγματικού, διανοητικού και υλικού, agency και υλικότητας, τα στοιχεία συνδέονται μεταξύ τους σε ένα αδιαίρετο πεδίο που ενσωματώνεται κατά μήκος των γραμμών ζωής

¹⁵ Μόλις υπάρξει κίνηση δημιουργείται μία **γραμμή** και ο οργανισμός ή το αντικείμενο αναγνωρίζεται από την πορεία που διανύει πάνω σε αυτή.

(Ingold, 2011). Συνεπώς μία διασκευή αποτελεί το ον μέσα στο μέσο, που χαράσσει τη δική του πορεία στο χώρο και στο χρόνο, με σκοπό και συνέπεια τη σύνδεση υλικού και διανοητικού και agency και υλικότητας. Η σύνδεση επιτυγχάνεται με τον εξής τρόπο· ένα τραγούδι χρησιμοποιείται ως εργαλείο, με τη διασκευή να συμπεριλαμβάνει το σύνολο των κινήσεων, των σχέσεων και των δεξιοτήτων που απαιτούνται, ώστε αυτό να χρησιμοποιηθεί για την αφήγηση μίας ιστορίας. Για παράδειγμα η διασκευή του Αγγελάκα (2020) «*Το Καράβι*» είναι το μέσο για την αφήγηση της ιστορίας της κοινωνικής, οικονομικής κατάστασης της εποχής.

Επιπλέον, με τη θεωρία, επιχειρείται η αποσαφήνιση των εννοιών του τόπου, της κίνησης/κινητικότητας και της απόκτησης γνώσης, υποστηρίζοντας ότι οι πορείες κατά μήκος των οποίων ζει κανείς τη ζωή, καθίστανται τα όρια μέσα στα οποία οριοθετείται, με την τελευταία να ανάγεται σε μία εγγενή ιδιότητα των πραγμάτων που κατοικούν τον κόσμο χωρίς να τον κατέχουν· ένας τέτοιος κόσμος¹⁶ είναι χώρος. Έτσι γίνεται διαχωρισμός τόπου και χώρου, με τον άνθρωπο να γνωρίζει μόνο κατά τόπους και τους τόπους ως επίγειο ον και όχι τους χώρους. Οι τόποι εντοπίζονται σε πολλαπλά επίπεδα και ένθετη σειρά¹⁷, και αποκαλύπτονται διαδοχικά με εφήμερες σειρές από όψεις και μεταβάσεις με ανοδική κατεύθυνση, από μικρότερα και αποκλειστικότερα μέρη σε μεγαλύτερα και περιεκτικότερα. Όσο συντελείται η ανύψωση απελευθερώνονται τα όντα από τους επίγειους τοπικούς περιορισμούς και αυξάνεται η έλξη από την αφηρημένη αίσθηση του χώρου (Ingold, 2011).

Η ζωή δεν οδηγείται μέσα στους τόπους, αλλά μέσω, γύρω, προς και από αυτούς και από και προς άλλους τόπους, με αποτέλεσμα η ανθρώπινη ύπαρξη να μην είναι τοπικά δεμένη αλλά τοπικά δεσμευτική. Κάθε άνθρωπος, προχωρώντας σε ένα μονοπάτι αφήνει ίχνος και, όπου συναντώνται πολλοί άνθρωποι υπάρχει και περιπλοκή ίχνων, με συνέπεια κάθε μία να είναι ένας κόμπος· όσο περισσότεροι δεσμοί τόσο ισχυρότερος ο κόμπος. Επομένως τόποι και κόμποι ταυτίζονται, με τα ίχνη να αντιπροσωπεύουν το ταξίδι προς τους πρώτους· τόπος, κόμπος και ίχνη δημιουργούν ένα πλέγμα. Επομένως, ο τόπος οριοθετείται από την κίνηση και ο χώρος είναι ολόκληρο το πλέγμα των διασταυρούμενων μονοπατιών κατά μήκος των οποίων οι άνθρωποι ζουν τις ζωές τους (Ingold, 2011).

Εκτός από την παραπάνω διάκριση, η θεωρία διακρίνει την κίνηση κατά μήκος των γραμμών και των πλεγμάτων, παρουσιάζοντάς την τόσο ως ταξίδι/οδοιοπορία όσο και ως μεταφορά. Στην πρώτη περίπτωση, κάθε φορά που υπάρχει κίνηση δημιουργείται μία γραμμή

¹⁶ Καταληφθείς αλλά μη κατοικημένος.

¹⁷ Ένα σπίτι ως τόπος, εμπεριέχει μικρότερους τόπους αποτελούμενους από δωμάτια κ.ά., και που εμπεριέχεται σε έναν μεγαλύτερο τόπο, όπως η γειτονιά και η πόλη.

με ίχνη κατά μήκος της και αναζητά σημάδια μίας άλλης γραμμής κίνησης ώστε να οδηγηθεί στον αντικειμενικό σκοπό, με τον ταξιδιώτη να είναι η μετακίνησή του και να ενσαρκώνει στον κόσμο μία γραμμή ταξιδιού που προχωρά σε μία συνεχόμενη διαδικασία ανάπτυξης, ωρίμανσης και προσωπικής ανανέωσης. Αυτός επιβάλλεται να διατηρήσει, κατά το ταξίδι, τον εαυτό του πνευματικά και υλικά, μέσα από την ενεργή εμπλοκή με τον τόπο και τον χώρο που ταξιδεύει, δεν έχει τελικό προορισμό αλλά, όπου και να είναι και όσο προχωρά η ζωή, υπάρχει το αλλού που μπορεί να πάει. Εδώ ο κόσμος δημιουργεί δρόμους χωρίς να μετακινείται, δημιουργώντας πλέγμα από συνυφασμένες και πολύπλοκα δεμένες κλωστές, όπου η κάθε μία είναι ένας τρόπος ζωής και κάθε κόμπος είναι ένας τόπος (Ingold, 2011).

Η δεύτερη περίπτωση αντιμετωπίζει την κίνηση ως μία κινούμενη τελεία στην επιφάνεια της γης, η θέση της οποίας οριοθετείται πάντα με βάση το γεωγραφικό μήκος και πλάτος. Η κίνηση είναι προσανατολισμένη σε μία κατεύθυνση και αποτελεί τη μετακίνηση από τη μία πλευρά στην άλλη, ανθρώπων και αγαθών έτσι ώστε να μην επηρεαστούν οι βασικές τους φύσεις. Ο ταξιδιώτης δεν κινείται αλλά τον κινούν, καθιστώντας τον επιβάτη στο σώμα του ή σε κάποιο δοχείο που μπορεί να αντικαταστήσει ή να επεκτείνει τις δυνάμεις του σώματος του και παραμένει στο δοχείο του αντλώντας από τις δικές του ικανότητες και προχωρώντας στην προκαθορισμένη του πορεία· ξεκινά να κινείται μόνο όταν το μέσο του φτάσει στον προορισμό του. Έτσι η κίνηση συνδέεται με τον τόπο και συγκεντρώνεται σε ένα συγκεκριμένο σημείο. Σχηματικά το ταξίδι/οδοιπορία αντικατοπτρίζεται σε μία συνεχόμενη γραμμή και η μεταφορά με μία γραμμή σημείων, η οποία συμπεριλαμβάνει γραμμές σύνδεσης, δεν χαρακτηρίζεται από κίνηση, με τα σημεία της να είναι ανεξάρτητα από τη γραμμή· έτσι αυτή χαρακτηρίζεται ως μία συνδεδεμένη συχνότητα καθορισμένων σημείων. Επομένως το ταξίδι ισοδυναμεί με το πλέγμα και η μεταφορά με το δίκτυο (συνδεδεμένες γραμμές) (Ingold, 2011).

Παραπάνω αναφέρθηκε ότι τα όντα κατοικούν τον κόσμο και δεν τον κατέχουν, κάτι που επιδρά στον τρόπο απόκτησης της γνώσης, με την έννοια ότι αλλιώς αποκτούν γνώση οι κάτοικοι του κόσμου και αλλιώς οι ταξιδιώτες, με βάση τη διάκριση πολιτισμού και επιστημονικής γνώσης. Ο Ingold, μέσα από την εξιστόρηση ερευνητικής αποστολής, παρουσιάζει την προετοιμασία των επιστημόνων με τη γραμμή με σημεία με το ταξίδι να αντιμετωπίζεται αλλιώς από τον πιλότο του ελικοπτέρου και αλλιώς από τους επιστήμονες· ο πιλότος εμφανίζεται ως κάτοικος και οι μετακινήσεις των επιστημόνων λαμβάνουν τη μορφή μεταφοράς, αφού η κίνησή τους είναι αλυσίδα των συνδέσεων των σημείων παράλληλα ενσωματωμένων. Επιπλέον για τα δεδομένα που θα συλλεχθούν αναφέρει ότι είναι μοναδικά

γεγονότα, με τη σημασία τους να προκύπτει από τη σύγκρισή τους με γεγονότα ίδιου είδους αλλά άλλων περιοχών. Οι επιστήμονες θα αποστείλουν τα δεδομένα στο εργαστήριο που θα κατευθυνθούν ανοδικά για ανάλυση καθιστώντας τα κάθετα ενσωματωμένα· μέσα από την ενσωμάτωση παράγεται η γνώση (Ingold, 2011).

Από την άλλη, για τους κατοίκους η ενσωμάτωση της γνώσης πραγματοποιείται εμπειρικά ή από την κίνηση, από το πέρασμα από τον έναν τόπο στον άλλον και τους μεταβαλλόμενους ορίζοντες κατά μήκος της διαδρομής. Τώρα η γεωγραφική γνώση δεν είναι παράλληλα ενσωματωμένη, αφού οι τόποι είναι περισσότερο θέματα ιστοριών και η γνώση για τα πράγματα είναι κάθετα ενσωματωμένη, με αποτέλεσμα η ενσωμάτωση της γνώσης να γίνεται παράλληλα με τη μετακίνηση στον κόσμο, με τα μονοπάτια του ταξιδιού, δηλαδή η μετακίνηση γίνεται γνώση για τους κατοίκους· επομένως τα δύο είδη ενσωμάτωσης είναι μέρος ενός πλέγματος (Ingold, 2011). Όπως αναφέρει ο Ingold (1992), το να μαθαίνει κανείς να αντιλαμβάνεται, είναι θέμα εκμάθησης συμμετοχής στον κόσμο με συγκεκριμένους δρόμους, μέσα από την εμπλοκή με άλλους σε καθημερινά πλαίσια πρακτικής δράσης. Σύμφωνα με τα παραπάνω επιτρέπεται η μετατροπή των φαινομένων σε γεγονότα και εντοπίζεται η θεώρηση της γνώσης των κατοίκων ως ένα είδος «ανάποδης» επιστήμης όπου λειτουργεί μέσα από την εισαγωγή σε αυτά, συστημάτων, εννοιών και κατηγοριών των εμπειρικών δεδομένων, δημιουργώντας έτσι τον πολιτισμό, ο οποίος σχετίζεται με τον τόπο και επηρεάζεται από τις διαδικασίες της διύλισης και της κατηγοριοποίησης. Τέλος, ο καλύτερος τρόπος για την κατανόηση των εννοιών είναι η αναγνώριση ότι η επιστημονική γνώση, όπως και ο πολιτισμός, παράγονται με τις πρακτικές του ταξιδιού (Ingold, 2011).

Γιάννης Αγγελάκας & Νίκος Βελιώτης «*Το καράβι*» (https://www.youtube.com/watch?v=LfOQEMljPhM&ab_channel=%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82%CE%91%CE%B3%CE%B3%CE%B5%CE%BB%CE%AC%CE%BA%CE%B1%CF%82Official).

Το πρωτότυπο τραγούδι ηχογραφήθηκε το 1959 σε ερμηνεία της Λάουρας, ανήκει στη δεύτερη μεταπολεμική περίοδο του Τσιτσάνη (Αναστασίου, 2004) και μέσα από τους στίχους του αποδίδει τον πόνο και την απόγνωση του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου της εποχής, όπως και το σύνολο των τραγουδιών της εποχής. Σε μία ταραγμένη πολιτικά εποχή, με πολύ νωπές τις μνήμες του Εμφυλίου, τις εκτοπίσεις των Αριστερών κ.ά., η Ελλάδα επιχειρεί να ανασυγκροτηθεί τόσο οικονομικά όσο και πολιτικά. Ωστόσο για την κοινωνία, τα πράγματα δεν ήταν θετικά, αφού το μεγαλύτερο μέρος των πληθυσμών επέλεγε τη μετανάστευση σε Γερμανία, Βέλγιο. Αυστραλία κ.ά., με καράβια και τρένα ασφυκτικά γεμάτα από ανθρώπους

που αναζητούσαν μία καλύτερη ζωή. Δεν είναι τυχαίο το ότι το 1959 συνολικά καταγράφηκαν 23,684 μετακινήσεις ελληνικών πληθυσμών στις παραπάνω χώρες (Τραγάκη, Μπάγκαβος & Ντούνας, 2015). Για τον Τσιτσάνη κάθε «...άνθρωπος μοιάζει με καράβι που θαλασσοδέρνεται βράδυ και πρωί κι ο βαρύς ο πόνος του το κορμί...σκάβει ώσπου το λιμάνι του να βρει...» και «Στη μεγάλη θάλασσα...ζωή...μας χτυπούν τα βάσανα με απανθρωπιά....όμως υπομένουμε, μα ως πότε πια. Είμαι και εγώ ένα καράβι τσακισμένο κι από σένα λίγη αγάπη περιμένω»· οι στίχοι χρησιμοποιούνται για τον αντικατοπτρισμό των αναλώσιμων ζωών των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και αντιπροσωπεύουν την πολυπλοκότητα και τη δυσκολία των αστικών πληθυσμών κατά τη μεταπολεμική περίοδο.

Το συγκεκριμένο τραγούδι διασκευάζεται από τον Αγγελάκα και το Βελιώτη το 2020, που αποτέλεσε χρονιά ιδιαίτερα δύσκολη, τόσο λόγω της πανδημίας του κορωνοϊού και λόγω των επιπτώσεων της σε κοινωνικό και οικονομικό¹⁸ επίπεδο όσο και της τεράστιας κλιματικής αλλαγής. Η επιλογή του ρεμπέτικου είδους για διασκευή οφείλεται τόσο στα βιώματα και ακούσματα του πρώτου καλλιτέχνη κατά την παιδική και εφηβική του ηλικία και την έντονη υπεράσπισή του για την ποιότητα της μουσικής όσο και από τα γεγονότα που σημάδεψαν τη νεανική του ηλικία στη Θεσσαλονίκη του 1980. Ο Αγγελάκας χρησιμοποιεί τα ρεμπέτικα τραγούδια σε μία διαδικασία αγγίγματος-πειράγματος¹⁹ με τη μορφή ανασύνθεσης σε ένα νέο πλαίσιο όπου επιχειρεί τη μεταβολή της ουσίας του τραγουδιού (Tragaki, 2018). Με τον τρόπο αυτό επιβεβαιώνεται η θεωρία του Ingold, όπου το υπό μελέτη τραγούδι έχει ζωή, είναι απροσδιόριστο και σε μία κατάσταση συνεχόμενης κίνησης, το οποίο και ζει μέσα από τις νέες συναντήσεις, τις τροποποιήσεις και τα πλαίσια, παρουσιάζοντας ωστόσο μία δομή που είναι διαφορετική από αυτή την αρχική.

Το έναυσμα για τη διαδικασία δίδεται από τα ίδια τα τραγούδια που δονούνται, αφού επιτρέπουν τη μετάβαση από το παρελθόν και το παρόν και την κατάλυση υποκειμένου και αντικειμένου. Η δόνηση αλλά και το πείραγμα μεταβάλλουν το αρχικείμενο, από υλικό σε δρών ον, ικανό να ταξιδέψει μέσα στο χρόνο και χώρο ώστε να φτάσει στη δημιουργία της μνήμης στον παρόν. Οι δύσκολες οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες και το έντονο μεταναστευτικό ρεύμα προς την Ελλάδα παρά τις απαγορεύσεις, φέρνει το πρωτότυπο τραγούδι στο παρόν δημιουργώντας μία διαδρομή στο πλέγμα του Τσιτσάνη, διαγράφοντας

¹⁸ Σημειώθηκε η μεγαλύτερη οικονομική ύφεση από τη δεκαετία του 1930.

¹⁹ Αυτή η διαδικασία αποτελεί έναν παιγνιώδη πειραματισμό με τους αυθεντικούς ήχους, τόσο ως σχέση όσο και ως διαδικασία. Τέτοιες ενδο-ενέργειες μετάφρασης και παραμόρφωσης του παρελθόντος καθίστανται τεχνικές για τη δημιουργία ενός χρονικού πλέγματος, ενώ τέτοια παρεμβολή διαφορετικών χρονικοτήτων παράγει συναισθηματικά το χρόνο αναστέλλοντάς τον.

μίας οδοιοπορία. Από τη μία, ο Τσιτσάνης επιχειρεί να εκφράσει την αγανάκτηση και τον πόνο της ελληνικής κοινωνίας προερχόμενα από την ίδια τη χώρα, από την άλλη, ο Αγγελάκας με το Βελιώτη, επιχειρούν την έκφραση των ίδιων στοιχείων αλλά από την αντίθετη πλευρά· την εξωτερική. Συμπερασματικά, εδώ οι ιδιότητες του υπό μελέτη τραγουδιού βιώνονται και σχετίζονται με εκείνον που ασχολείται μαζί του· δηλαδή στην κατανόηση του υλικού μέσα από την αφήγηση της ιστορίας του γεγονότος που συνέβη στο υλικό, όσο αυτό βρίσκεται σε κατάσταση ροής, αναμειγνύεται και μεταλλάσσεται. Η διασκευή γνώρισε μεγάλη επιτυχία λόγω του μέσου διάδοσής της (Youtube), που καθόρισε και την τεχνική του πειράγματος, σε μία εποχή όπου το διαδίκτυο αποτέλεσε το μοναδικό μέσο διάδοσης της μουσικής, με τη δισκογραφία να πεθαίνει. Η ακρόαση των ίδιων στίχων με διαφορετική επένδυση μουσικής φέρνει το πρωτότυπο στο σήμερα, δημιουργώντας μία συναισθηματική σύνδεση μεταξύ των δύο ιστορικών χώρων.

Σε μία εποχή ιδιαίτερα ταραγμένη, κοινωνικά, πολιτικά, οικονομικά και περιβαλλοντολογικά, ένα ηχητικό αντικείμενο που σχολιάζει και κρίνει την πολιτική της απόγνωσης και του πόνου επανεφευρέθηκε ως ένας επίκαιρος προβληματισμός για τις αναλώσιμες ζωές των αστών ανθρώπων. Αυτό το ηχητικό αντικείμενο στην οδοιοπορία του στο παρόν αφηγείται μία ιστορία πόνου, αβεβαιότητας και απελπισίας και εκφράζει τα αρνητικά συναισθήματα προκαλούμενα από τις τρέχουσες συνθήκες. Επομένως, το ρεμπέτικο αρχικείμενο δεν αποτέλεσε απλά μία πηγή έμπνευσης ή μία αισθητική αναφορά αλλά ασκεί τη «δύναμη των πραγμάτων», δηλαδή την ιδιότητα των ηχητικών αντικειμένων να υπερβαίνουν την υλικότητά τους και να καθίστανται ζωντανά, δρώντα όντα, ως έκφραση της εμπειρίας των ανθρώπων (Bennet 2010). Με την ανασύνθεση παλαιών ηχογραφήσεων, ανακαλύπτεται ένας νέος τρόπος «σκηνοθεσίας» της ίδιας ιστορίας, που επανεφευρίσκεται και ξαναζωντανεύει.

Η παραπάνω διασκευή είναι μορφή διακειμενικότητας που βιώνεται από το κοινό ως παλίμψηστο μέσα από τη μνήμη στοιχείων που αντηχούν μέσα από την επανάληψη, με την παραλλαγή. Το διασκευασμένο ηχητικό αντικείμενο είναι ένα μωσαϊκό αναφορών, εμφανών και αφανών, ηχητικών ή σιωπηλών που έχουν διαβαστεί και γραφτεί και όπου έχουν γίνει προσθήκες άλλων στοιχείων και με προϋπόθεση την αναγνώρισή τους ως προσαρμογή συγκεκριμένου έργου. Έτσι καθίσταται ένα πολυεπίπεδο έργο, συνδεδεμένο ανοιχτά και απευθείας με αναγνωρισμένα, με τη σύνδεση να είναι μέρος της επίσημης και κληρονομικής ταυτότητας του κοινού, επιτυγχάνοντας έτσι την ευχαρίστηση μέσω της επανάληψης και της μνήμης (Hutson, 2006).

Να σημειωθεί ότι οι διασκευαστές λαμβάνουν συγκεκριμένη θέση απέναντι στη διασκευή τους, με τις επανεκτελέσεις να πραγματοποιούνται για πολλούς και ποικίλους λόγους (Hutson, 2006). Εδώ ο Αγγελάκας και ο Βελιώτης χρησιμοποιούν τη διασκευή για να ασκήσουν μεγαλύτερη κοινωνική και πολιτιστική κριτική, ενώ τη χρησιμοποιούν για την εμπλοκή στην πολιτική σφαίρα. Τα παραπάνω καθιστούν το ηχητικό αντικείμενο ρευστό που εντοπίζεται σε περισσότερες από μία μορφές, αποτελώντας την υλιστική απόδειξη των μεταβαλλόμενων προθέσεων. Τέλος, διασκευάζεται με διαφορετική οπτική και δίδεται έμφαση στο ρόλο που διαδραματίζει το μέσο.

Σωκράτης Μάλαμας- «Τα Σκέτα» (3^{ος} κύκλος)-
(https://www.youtube.com/watch?v=PfIDmeULcaA&list=PLI73t5eutinNhByybp1krA6sJLH SdjCLy&ab_channel=SokratisMalamasOfficial)

Και αυτό το σύνολο τραγουδιών αποτελεί ένα πείραγμα των πρωτότυπων, διαγράφοντας τη δική τους διαδρομή στο πλέγμα του Τσιτσάνη. Ο Μάλαμας παρομοιάζει την ενασχόλησή του με τα τραγούδια του παρελθόντος ως διαδικασία εξόρυξης, η οποία ενσωματώνει μία συγκεκριμένη οπτική της δημιουργικότητας. Γι' αυτόν τα μουσικά αντικείμενα του παρελθόντος κυνηγούν τρέχουσες διαδικασίες δημιουργίας μουσικής στο παρόν με τη μορφή των διαισθητικών ακουστικών παλίμνηστων υποσυνείδητα δικτυωμένων και επαναχρησιμοποιούμενων στη φαντασία του δημιουργού. Έτσι επιτυγχάνει μία αίσθηση παράδοσης ως παρακαταθήκη της μουσικής αισθητικής του έντεχνου λαϊκού απομακρύνοντας το κλισέ της λατρείας του παρελθόντος (Tragaki, 2018), καθιστώντας την πορεία των τραγουδιών οδοιπορία.

«Τα Σκέτα» χαρακτηρίζονται από λιτό τρόπο εκτέλεσης (μόλις 2 κιθάρες) από τον Μάλαμα και το Λάππα, ερμηνεύονται από την Ιουλία Καραπατάκη και το Φώτη Σιώτα (Anopolis, n.d) και αποτελούν τμήμα μίας νέας τάσης των τελευταίων χρόνων· αποτελούν επανεκτελέσεις τραγουδιών από καλλιτέχνες που τώρα είναι γνωστοί και αγαπητοί στα νεανικά κοινά. Έτσι ανοίγεται μία νέα σελίδα στη μουσική, όπου οι επανεκτελέσεις και τα διαφορετικά covers διαδραματίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην επαναφορά τραγουδιών στο προσκήνιο, που φαινομενικά έχουν χαθεί· τα τραγούδια ανακυκλώνονται και ανασταίνονται, σε μία εποχή όπου η δισκογραφία πέθανε και το ρόλο της αναλαμβάνουν τα social media (Τούλα & Γκάγιας, 2023) και η τεχνολογία. Αυτό που στην ουσία επιχειρεί να επιτύχει ο Μάλαμας είναι να κάνει ένα ταξίδι στο παρελθόν που θα κάνει δυνατή τη μεταζωή του τραγουδιού στο παρόν ενώ ταυτόχρονα απομακρύνεται από την ανανέωση της δισκογραφίας που έτσι και αλλιώς, σήμερα, βρίσκεται στο τέλος της διαδρομής της. Αλλιώς προσπαθεί να

διασώσει τα τραγούδια από τη λήθη, δημιουργώντας μία καινούργια μνήμη, στη θέση της μνήμης του Εμφύλιου που συνδέεται με τα τραγούδια, ώστε να συνεχιστεί η κίνηση του ηχητικού αντικειμένου.

Ο ίδιος αναφέρει ότι το κριτήριο για την επιλογή των τραγουδιών δεν είναι «... η αρτιότητα των συνθέσεων ούτε των στίχων, ούτε καν η εμπορική τους επιτυχία. Ο...λόγος είναι...πρακτικός...μου έδωσαν τη δυνατότητα να «βγάλω μεροκάματο» όπως λέμε στην πιάτσα, για είκοσι χρόνια...στα μαγαζιά της νύχτας ως κιθαρίστας και τραγουδιστής» (Musicity, n.d.). Στα νυχτομάγαζα, ο Μάλαμας, ανέπτυξε τις δεξιότητές του στην εκτέλεση του βαριού λαϊκού τραγουδιού, όπως του Καζαντζίδη κ.ά., και των ρεμπέτικων του Τσιτσάνη. Μέσα από τις επαγγελματικές του πορείες στον κόσμο του λαϊκού και του ρεμπέτικου, επαναδόμησε τον εαυτό του σε μουσικές οικειότητες (Tragaki, 2018a: 214), ενώ ως δεινός κιθαρίστας και ενορχηστρωτής με ευρύ και διαφορετικό ρεπερτόριο εργάστηκε στα μεγαλύτερα νυχτομάγαζα στην Αθήνα, όπου κέρδισε πολλά χρήματα· κατά την εργασία του στην Αθήνα αναφέρει «...στα πατσατζιδικά...συνηθίζαμε να τρώμε την κόλαση από μέσα μας...να καπνίζουμε χασίς...», το οποίο βοηθούσε, ήταν «...ιερό...», ενώ συνεχίζοντας «...δοκιμάζαμε άλλα πράγματα, πήραμε αμφεταμίνες, κάποια παράξενα πράγματα, μπήκαμε σε ένα βαθύ ταξίδι και συνηθίζαμε να δουλεύουμε πολύ...» (Tragaki, 2018a: 213). Από τα παραπάνω καθίσταται σαφής η συνεχόμενη συγκέντρωση δεξιοτήτων και πρακτικών που σηματοδοτούν την κίνηση του ηχητικού αντικειμένου με τη μορφή οδοιπορίας, καθώς μέσω αυτών το τραγούδι μπορεί να αφηγηθεί την επιθυμητή ιστορία (Sigaut, 1993).

Από το 1980 ο Μάλαμας, εργάζεται στη νύχτα της Θεσσαλονίκης με θαμώνες τραβεστί, όπου έρχεται αντιμέτωπος με άγριες καταστάσεις του αστικού χώρου (μαχαιριές, απόπειρες αυτοκτονίας κ.ά.) αποδιδόμενες στις παθολογικές ερωτικές σχέσεις των προαναφερθέντων ανδρών· «...Ένιωθα...πολύ άσχημα... πονούσα. Δεν μπορούσα να καταλάβω τι ήταν όλο αυτό...να το επικοινωνήσω...Αργότερα συνήθιζα να πηγαίνω στον Τσιτσάνη στο «Χάραμα» για να ηρεμήσω²⁰, καθώς η πελατεία μου δεν σύχναζε εκεί». Όλες οι εμπειρίες του Μάλαμα στα πατάρια, όπως ονομάζονταν τα μαγαζιά, θεωρούνται από αυτόν ως ένα κεφάλαιο εμπειριών που τον διαφοροποιούν από άλλους καλλιτέχνες της σύγχρονης Ελλάδας και τον οδηγούν σε μία περισσότερο πικρή και ειρωνική αφηγηματική στροφή· «Γεννήθηκα στα πατάρια, όταν άλλοι άνθρωποι έκαναν την ακαδημαϊκή τους πορεία...και άλλοι...παρουσίαζαν την υπέροχη καλλιτεχνική δουλειά τους! Γεννήθηκα εκεί...Συνήθιζα να παίζω σε πανηγύρια και

²⁰ Αποδεικνύεται και η «συνάντηση» των δύο δημιουργών που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία των διασκευών, σύμφωνα με τη θεωρία της Hutson (2006).

σε βαφτίσια από τότε που ήμουν μικρό παιδί, εδώ και εκεί ως φοιτητής έβγαζα τα προς το ζην με το τραγούδι, δεν είχαν υποστήριξη από τους γονείς μου»· αυτά τα σκληρά χρόνια της αδιάκοπης εργασίας επηρέασαν καθοριστικά την λαϊκή διάστασή του. Επομένως, η προτίμηση του Μάλαμα για την ενασχόληση με τα ρεμπέτικα εμφανίζει άμεση σχέση με τα βιώματά του, κάτι που ενισχύεται από τη φράση «...στο σπίτι συνηθίζαμε να ακούμε ρεμπέτικα και λαϊκά τραγούδια...ο βασιλιάς των λαϊκών τραγουδιών ήταν...ο Καζαντζίδης.» και «...πολλές μελωδίες ήταν δανεισμένες από τον ινδικό κινηματογράφο. Σε αυτά...το ρεμπέτικο και το λαϊκό στοιχείο ξεκίνησαν να αναμειγνύονται με κάτι ξένο...δημιούργησε ένα είδος πρώιμης «έθνικ» σκηνης» (Tragaki, 2018a: 206, 2013).

Από τις διασκευές των τραγουδιών από τον Μάλαμα, επιβεβαιώνεται η θεωρία για την κινητικότητα των ηχητικών αντικειμένων του Bauer. Έτσι τα ηχητικά αντικείμενα, όμοια με τους ανθρώπους, γεννήθηκαν όταν δημιουργήθηκαν για πρώτη φορά, ζουν την κοινωνική τους ζωή επειδή διασυνδέονται σε πολλαπλές και διαφορετικές σχέσεις τόσο με τους ανθρώπους όσο και με άλλα αντικείμενα (ηχητικά ή μη) και θα σβήσουν όταν θα καταστραφούν ολοσχερώς ή θα εγκαταλειφθούν ή δεν θα εμφανίζουν πλέον τις διασυνδέσεις. Συμπερασματικά το υπό μελέτη σύνολο τραγουδιών εμφανίζει μεταζωή ως αποτέλεσμα της επανακάλυψής τους για την επανάχρησή τους αλλιώς, δίδοντας τα εσωτερικά στοιχεία και τις οπτικές των κοινωνικών κόσμων ένταξης και κατοικίας τους (Bauer, 2019). Συμπερασματικά, παρά την ταύτιση γραμμών κατά μήκος των οποίων άνθρωποι και τα υπό μελέτη τραγούδια ζουν, κινούνται και αλληλεπιδρούν και των διαδρομών τους, υπάρχουν επιπλέον πολυκατευθυνόμενες πορείες με ανοιχτό τέλος, συμπεριλαμβάνοντας στοιχεία, μετασχηματισμούς, θραύσματα και διασυνδέσεις με άλλες διαδρομές και γραμμές, ενώ υπάρχει η περίπτωση επέκτασης με κατεύθυνση προς τα πίσω και εμπρός.

Αυτό που έκανε με τις διασκευές του, επιπλέον, ο Μάλαμας ήταν να προσαρμόσει τα εσωτερικά κείμενά του, με τη βοήθεια της δημιουργικότητας (Hutson, 2006)

1.2.4. Η «καταλληλότητα», το «umwelt» και ο «ανοιχτός κόσμος».

Εκτός από τον Ingold, επιπλέον μελετητές ανέφεραν τον τρόπο συσχέτισης της δράσης των ανθρώπινων και μη όντων με το περιβάλλον, καθώς οι σχέσεις με το τελευταίο διαμεσολαβούνται από τον πολιτισμό (Ingold, 1992). Απαντήσεις δίδονται από τους Gibson και von Uexkull που αναφέρουν την άμεση σύζευξη αντίληψης και δράσης, όμοια με τον Ingold, παρουσιάζοντας ωστόσο κάποιες διαφορές μεταξύ τους. Από τη μία, ο Gibson

υποστηρίζει την έννοια της «καταλληλότητας» και από την άλλη ο von Uexküll προωθεί την έννοια του «περιβάλλοντος» («Umwelt») (Ingold, 2011: 77, 79).

Σύμφωνα με τον Gibson (1979) υπάρχει διάκριση μεταξύ περιβάλλοντος του όντος και φυσικού κόσμου, όπου στον τελευταίο ο κόσμος γίνεται κατανοητός όπως πραγματικά είναι, περιορισμένος στα βασικά συστατικά της δύναμης, της ύλης και της ενέργειας, σε αντίθεση με το πρώτο που υφίσταται αποκλειστικά σε σχέση με το όν του οποίου το περιβάλλον είναι· δεν μπορεί να υπάρξει ένας οργανισμός χωρίς το περιβάλλον του όπως και το αντίστροφο, με συνέπεια το περιβάλλον να είναι η πραγματικότητα του οργανισμού (Ingold, 1992; 2000). Στα θεμελιώδη συστατικά οποιουδήποτε περιβάλλοντος περιλαμβάνεται η καταλληλότητα, με την έννοια ότι η αντίληψη είναι θέμα ανακάλυψης του νοήματος του αντικειμένου κατά τη χρήση του μέσα στο περιβάλλον²¹. Σημαντικά στοιχεία του περιβάλλοντος είναι οι αντικειμενικές, πραγματικές και φυσικές ιδιότητες, σε αντίθεση με τα νοήματα και τις αξίες που είναι διανοητικές, υποκειμενικές και φαινομενικές, χωρίς η καταλληλότητα να είναι αντικειμενική ή υποκειμενική ιδιότητα, αλλά να τέμνει τη διχοτόμηση του αντικειμενικού/υποκειμενικού ως συστατικά του περιβάλλοντος και στοιχεία συμπεριφοράς (Gibson, 1979).

Επομένως κάθε όν εξελίσσεται και προσαρμόζεται με σκοπό τη συμπλήρωση μίας συγκεκριμένης θέσης στο περιβάλλον του, η οποία καθορίζεται από τις βασικές ιδιότητες του τελευταίου, ανεξάρτητα από την παρουσία και τη λειτουργία του οργανισμού· ακόμα και αν το αντικείμενο μετακινηθεί η θέση θα παραμείνει, με τον οργανισμό να καλείται να προσαρμοστεί στις συνθήκες του περιβάλλοντος. Έτσι οι ιδιότητες του τελευταίου υπάρχουν για να ανακαλυφθούν και να χρησιμοποιηθούν από κάποιο οργανισμό με την κατάλληλη προετοιμασία και εξοπλισμό. Έτσι η καταλληλότητα δεν είναι η εγγενής σχέση μεταξύ ενός όντος και του περιβάλλοντός του αλλά στηρίζεται στο τελευταίο και δείχνει σε κάθε δυνατικό όν (Ingold, 2011).

Η θεωρία στηρίχθηκε στον υλικό πολιτισμό και, όμοια με τις υπόλοιπες θεωρίες υλικότητας, προωθεί την ιδέα ότι οι ιδιότητες των όντων είναι, κυρίως, φυσικές στο χώρο και μετρήσιμες και, δευτερευόντως πνευματικές (έχουν αντιληπτές αξίες και ποιότητες (Bauer, 2019). Αυτή είναι μία θεωρία αντίληψης όπου γίνεται λόγος για τη σχεσιακή εμπλοκή των ανθρώπων με τα υλικά και περιβαλλοντικά πλαίσια όπου εντάσσονται· δηλαδή εστιάζει στη σχεσιακή δέσμευση των ανθρώπων με το υλικό και περιβαλλοντικό (αισθητηριακό) περιβάλλον τους (Ingold, 2000). Παράλληλα οι ιδιότητες τοποθετούνται στο αντιληπτό

²¹ Για παράδειγμα, όταν ένα ζώο συναντά ένα περιβαλλοντικό αντικείμενο, αντιλαμβάνεται τι εμποδίζει και τι διευκολύνει το άμεσο πλαίσιο της τρέχουσας δραστηριότητάς του.

αντικείμενο, δημιουργώντας τις αρνητικές και τις θετικές ιδιότητες που λαμβάνονται σε σχέση και αναφορά με έναν παρατηρητή· όχι όμως ως ιδιότητες της εμπειρίας του (Gibson, 1979; Bauer, 2019).

Σύμφωνα με τα παραπάνω επεκτείνεται η βιογραφία των πραγμάτων, καθώς αυτά ενδέχεται να έχουν παραπάνω από έναν σκοπούς και ζώες και να προσφέρουν διαφορετικές σχεσιακές πιθανότητες, με την εστίαση να μετατοπίζεται στον τρόπο συμβιβασμού του εύρους των δυνατοτήτων. Και αυτό γιατί οι τρόποι που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι τα πράγματα ενδέχεται να κατανοηθούν ως ζητήματα ηθικής, με δεδομένο ότι τέτοιες διασυνδέσεις τοποθετούνται και επιδρούν στον κόσμο και σε άλλα όντα. Αυτή η ηθική διάσταση είναι υπανάπτυκτη στη βιογραφία των πραγμάτων και σε πλήθος συζητήσεων για την υλικότητα (Bauer, 2019).

Επιπροσθέτως ο von Uexküll κινείται στο ίδιο μήκος με τον Gibson, ωστόσο αναφέρει ότι το περιβάλλον για τα μη ανθρώπινα όντα έχει τη δική του μορφολογία και τις δικές του ευαισθησίες, δυνατότητες και ευκαιρίες δράσης. Συμπερασματικά, από τη μία ο Gibson υποστηρίζει τις εγγενείς δυνατότητες στα πράγματα ανεξάρτητα από το εάν παρακολουθούνται ή χρησιμοποιούνται από τα όντα, ενώ από την άλλη ο Uexküll υποστηρίζει ότι η ποιότητα δυνάμει της οποίας έχει σημασία το όν είναι επίκτητο χαρακτηριστικό προερχόμενο από την εμπλοκή του σε κάποια δραστηριότητα (Uexküll, 1982). Αλλιώς, ο πρώτος αναφέρει την παρουσία ιδιοτήτων στα αντικείμενα διαθέσιμων προς απορρόφηση και ο δεύτερος την απονομή των ιδιοτήτων με βάση και γνώμονα τις ανάγκες του όντος και τη φροντίδα του (Ingold, 2011).

Σύμφωνα με τον Uexküll, εκτός από την τοποθέτηση σε μία γωνία του κόσμου, το ίδιο το όν τοποθετείται από μόνο του στον κόσμο με την απόδοση λειτουργικών ποιότητων στα πράγματα, ενσωματώνοντάς τα στο δικό του σύστημα· για την υποδήλωση του κόσμου όπως συγκροτείται μέσα στο κύκλωμα της αντίληψης και της δράσης, χρησιμοποιεί την έννοια του Umwelt. Τώρα η ζωή των όντων είναι συνδεδεμένη με το δικό της Umwelt όπου κανένας άλλος δεν έχει πρόσβαση (Uexküll, 1992) με αποτέλεσμα ο όρος να εντάσσεται στην πλευρά του οργανισμού και να δείχνει προς το περιβάλλον· αν αφαιρεθεί το Umwelt από τον οργανισμό, αυτός εξαφανίζεται μαζί του. Έτσι το κάθε όν αποκτά τις ιδιότητές του μέσα στο περιβάλλον του, ενώ ελλείπει του τελευταίου το πρώτο θεωρείται ένα ουδέτερο αντικείμενο, χωρίς να μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την παρατήρηση του περιβάλλοντος (Ingold, 2011).

Συμπληρωματικά υφίσταται και η θεωρία του «ανοιχτού κόσμου» του Heidegger, όπου διακρίνονται δύο τρόποι ύπαρξης των ενεργών όντων του κόσμου· η διαθεσιμότητα και η ύπαρξη. Για έναν επαγγελματία τα εργαλεία είναι διαθέσιμα και έτοιμα για χρήση μέχρι το σημείο που η δραστηριότητα ρέει ομαλά και η υλικότητά τους εντάσσεται στη ροή²². Για την ύπαρξη αναφέρει ότι η μοναδικότητα των ανθρώπων δεν υπάρχει στις περιστασιακές αναλαμπές ενός κόσμου που έχει χάσει το νόημά του εξαιτίας της αποσύνδεσής του από τη δράση· σε αντίθεση με τον Uexkull αναφέρει ότι, ενώ ένα ζώο μπορεί να είναι ανοιχτό μόνο στο Umwelt του και κλειστό στον υπόλοιπο κόσμο, ο άνθρωπος είναι ο μοναδικός που μπορεί να κατοικεί και στον ανοιχτό κόσμο (Heidegger, 1995: 263). Αυτός ανέφερε το δακτύλιο αποθάρρυνσης υπογραμμίζοντας την ισοδυναμία του με το Umwelt, με τη διαφοροποίηση ότι ο πρώτος ανάλογα με τις ενστικτώδεις κινήσεις του όντος ανοίγει και ένα άλλο περιβάλλον χωρίς να υπάρχει επίγνωση της διαδικασίας. Αλλιώς, ο άνθρωπος διαμορφώνει τον κόσμο την ώρα που τα υπόλοιπα όντα απορροφώνται από το περιβάλλον τους (Heidegger, 1995). Επιπλέον, μία αντίθεση με τον Gibson εντοπίζεται στο άνοιγμα του κόσμου, με την έννοια της δημιουργίας ενός χώρου για τη φιλοξενία πραγμάτων που θα πρέπει να υφίστανται στον κόσμο· ο Heidegger υποστηρίζει ότι τα όντα σχηματίζουν το περιβάλλον γύρω τους και καθορίζονται από την αναταραχή που θα απειλούσε με κατάλυση την ύπαρξή τους· δηλαδή ο κόσμος έχει θέση για τα πράγματα με τη μερική αποκάλυψή του, με τη μορφή εκκαθάρισης (Ingold, 2011).

Τέλος από τον Deleuze γίνεται λόγος για τις «γραμμές φυγής» ή «γραμμές του γίνεσθαι» όπου εντοπίζεται σύγκλιση με το Umwelt. Ο Deleuze αναφέρει ότι οι «γραμμές της ζωής» των οργανισμών προέρχονται από τις θέσεις της συμβιωτικής τους σύνδεσης, με κατεύθυνση που εκτείνεται ενδιάμεσά τους. Για αυτόν, η ζωή βιώνεται κατά μήκος των γραμμών που δημιουργούν «άνοιγμα», με αποτέλεσμα κάθε ον να έχει τη δική του ιδιαίτερη γραμμή ή δέσμη γραμμών, χωρίς αυτές να συνδέονται. Εδώ προωθείται η haecceity με την έννοια της οντότητας του πράγματος, επηρεάζοντας τη σχέση του όντος με το περιβάλλον του· αυτό μεταβάλλεται στην τροχιά του «γίνεσθαι» του πράγματος εξαλείφοντας τόσο τα εσωτερικά όσο και τα εξωτερικά σημεία, τις αποκαλύψεις και τους περιορισμούς και προωθώντας τα «άνοιγματα» και τις διεξόδους, δημιουργώντας ένα «πλέγμα». Όπως και στον Ingold έτσι και εδώ, με το «πλέγμα» αποδίδονται οι ροές μέσα και έξω από τα αρχικείμενα

²² Όταν αυτός γνωρίζει τη δραστηριότητα δεν ελέγχει τα εργαλεία ως εργαλεία αλλά, όταν παρουσιαστεί πρόβλημα στην ανταπόκρισή τους στις απαιτήσεις της στιγμής, το αντιμετωπίζει, καθιστώντας το αντικείμενο να υπάρχει χωρίς να είναι διαθέσιμο.

που δεν παρουσιάζουν αρχή και τέλος και δεν λαμβάνουν το χαρακτήρα σύνδεσης οντοτήτων που οριοθετούνται «μέσα» ή «έξω» (Ingold, 2011: 83).

Σημειωτέον η διάκριση μεταξύ των γραμμών ροής του πλέγματος και των γραμμών συνδεδεμένων στο δίκτυο μελετάται με βάση τη θεωρία των δικτύων δράσης, με τις βάσεις της να τοποθετούνται στην κοινωνιολογική μελέτη της επιστήμης και της τεχνολογίας. Σύμφωνα με αυτή, περιγράφονται οι αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων και των αντικειμένων με τα οποία ασχολούνται, έτσι ώστε το ενδιαφέρον να συγκεντρώνεται στα στοιχεία που εμπλέκονται ή συνδέονται αμοιβαία σε ένα πεδίο δράσης. Έτσι το δίκτυο συνδέθηκε με συνδεσιμότητα (Latour 1999) και το πλέγμα αντιπροσωπεύει τις γραμμές κατά μήκος των οποίων ένα ον ενεργεί και αντιλαμβάνεται τη ζωή «τις γραμμές του γίνεσθαι» (Ingold, 2011: 83).

Gadjo Dilo- «Πέφτεις σε λάθη»
(https://www.youtube.com/watch?v=nmpgBxlgW2A&list=RDEMSAqnF1eykJ9HKnATKYFQ2Q&start_radio=1&ab_channel=GadjoDilo).

Το πρωτότυπο τραγούδι «Πέφτεις σε λάθη» ηχογραφήθηκε το 1948 σε ερμηνεία της Σωτηρίας Μπέλλου και αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των περίτεχνων εισαγωγών του Τσιτσάνη (Μηχανή του χρόνου, χ.χ.α). Με την άφιξή του στην Αθήνα το '46, αυτός, συγκεντρώνοντας όλα τα τραγούδια που έγραψε στην Κατοχή επηρεασμένος από τα γεγονότα της εποχής, ξεκινά να ηχογραφεί από τους πρώτους. Στα επόμενα χρόνια, που οι επιτυχίες διαδέχονται η μία την άλλη και δημιουργείται μία μεγάλη συλλογή (παρακαταθήκη για το μέλλον όπως αποδείχτηκε), ηχογραφεί το τραγούδι (Kithara.gr, n.d.). Στο μέσο της ελληνικής εμφύλιας διαμάχης, με την πλειοψηφία της ηπειρωτικής χώρας να μαστίζεται από απανωτές συγκρούσεις, την έντονη Αμερικανική παρουσία και με το σημαντικότερο κοινωνικό γεγονός τη μεταφορά 20,000 παιδιών από την Μακεδονία, τη Θράκη, τη Θεσσαλία και την Ήπειρο από το ΚΚΕ (Μιχαηλίδης, 2012), ο Τσιτσάνης διανύει μία από τις πιο επιτυχημένες περιόδους της καριέρας του, πιθανόν ως αποτέλεσμα της μεγάλης οικονομικής ενίσχυσης στην Ελλάδα από το σχέδιο Μάρσαλ (Κατσιμάρδος, 2007) αλλά και της συμπερίληψης της ανώτερης κοινωνικής τάξης στο Ουζερί που διατηρούσε από το 1942 (Σκαμπαρδώνης, 2015).

Παρά το ότι το τραγούδι έχει διασκευαστεί από το Γιώργο Νταλάρα το 2003 στο δίσκο «50 Χρόνια ρεμπέτικο τραγούδι» (https://www.youtube.com/watch?v=4FXS5rRKjkA&ab_channel=23billis), η πιο επιτυχημένη και γνωστή διασκευή στο πλέγμα του Τσιτσάνη είναι αυτή από τους Gazdo Dilo το 2013 που αποτελεί διασκευή gypsy jazz, συνιστώντας ακόμα μία διαδρομή στην οδοιοπρία

του ηχητικού αντικειμένου. Το συγκεκριμένο είδος άνθισε στη Γαλλία και βασίστηκε στους ήχους των Sinti και Grappelli, επηρεάζοντας ταυτόχρονα τους Έλληνες (Lawrence, n.d), ενώ γενικά έγινε γνωστό στα αστικά κέντρα της Βουδαπέστης, δημιουργώντας μέχρι σήμερα συλλογική μνήμη σχετική με τις διαφορετικές πολιτισμικές πρακτικές που συνδέθηκε το ίδιο και οι εκπρόσωποί του (Gyorgy, 2021).

Παρά την, πρόωπη, επανεμφάνιση του νέου-swing (όπου συμπεριλαμβάνεται το gypsy swing) το 2008 στην Ελλάδα, μέχρι και το 2012 φαίνεται να ήταν ιδιαίτερα δύσκολη η ενασχόληση με το είδος, λόγω της απουσίας ειδικών και των ιδιαίτερων μουσικών οργάνων που χρησιμοποιούνται σε αυτό, με αποτέλεσμα οι εκπρόσωποί του να είναι αυτοδίδακτοί και η ειδική κιθάρα που χρησιμοποιείται να είναι χειροποίητη. Σε μία δύσκολη οικονομική συγκυρία για την Ελλάδα, ο λαός ταυτίστηκε με την εποχή του gypsy swing όχι όμως με τον ίδιο τρόπο που συνέβη στο εξωτερικό· για παράδειγμα στην Αμερική το είδος γεννιέται την περίοδο του μεσοπολέμου, ταυτίζεται με το παγκόσμιο οικονομικό κράχ και αντιμετωπίζεται με ποτό, ξεφάντωμα και χορό. Η σύνδεσή του με το ρεμπέτικο στην Ελλάδα προκύπτει από τις συνήθειες και τα βιώματα (Hutson, 2006) των εκπροσώπων του gypsy swing, που συνήθιζαν να ασχολούνται ή να ακούν συστηματικά ρεμπέτικα, τις ομοιότητες που παρουσιάζονται μεταξύ των ειδών αλλά και τη συνάντηση εκπροσώπων της 2^{ης} γενιάς ρεμπετών με το είδος. Μάλιστα σύμφωνα με αυτούς, το gypsy swing είναι το ύφος που αφορά παρόν στο σημείο που ο λαός έχει την ανάγκη να επιστρέψει σε μία άλλη αισθητική και που οι μουσικοί ενδιαφέρονται για την αναπαράγουν και να την εξελίσσουν (Λασκαρίδου, 2012).

Το gypsy swing δημιουργήθηκε από τους τσιγγάνους της Ευρώπης που παραμένουν μέχρι και σήμερα θύματα ρατσισμού και κοινωνικών διακρίσεων²³, με τον Reinhardt να αποτελεί το σημαντικότερο εκπρόσωπο του είδους και εμπνευστή των Gadjó Dilo. Ο Reinhardt εντοπίζεται και στη δεκαετία του '50 μέσω του Μανώλη Χιώτη που τον θαύμαζε και επιχειρούσε να φέρει κοντά το ελληνικό κοινό στους ρυθμούς, τους τρόπους και την αρμονία του. Κάτι παρόμοιο αναφέρεται και από τους Gadjó Dilo, οι οποίοι χρησιμοποιούν διαφορετικές τεχνικές για τη διασκευή τους, καθώς δεν επιθυμούν να μείνουν κολλημένοι στο παρελθόν αλλά να επιτύχουν τη συνέχεια μεταξύ του παλαιού και του καινούργιου. Για αυτούς, το είδος που εκπροσωπούν αποτελεί την απάντηση στην οικονομική κρίση του 2012 και τις δύσκολες συνθήκες που προκύπτουν από αυτή (Ιλάν, 2021). Οι Gadjó Dilo αποτελούν ένα από τα πιο δημοφιλή gypsy swing συγκροτήματα στην Ελλάδα που συνηθίζουν να

²³ Όμοια με τους ρεμπέτες της 1^{ης} περιόδου.

συνδυάζουν το ρεμπέτικο και το ελαφρολαϊκό της δεκαετίας του 1930-40 με τους περισσότερο ορχηστρικούς ήχους του είδους που υπηρετούν. Το συγκρότημα επιχειρεί να αναδείξει περισσότερο τη μουσική και λιγότερο τους στίχους και επιδίδεται σε μία προσπάθεια επανεμφάνειάς του ρεμπέτικου και όχι μίμησης (Γέρου, 2013). Το υπό μελέτη τραγούδι αποτελεί την επανάληψη της αφήγησης μίας ιστορίας η οποία επανεμφανεύτηκε και επαναδημιουργήθηκε, λαμβάνοντας την έννοια της ιδιοποίησης από τους διασκευαστές του, αποτελώντας μία μορφή διακειμενικότητας που βιώνεται από το κοινό ως παλίμψηστο. Αυτό καθίσταται ένα μωσαϊκό αναφορών, εμφανών και αφανών, ηχητικών ή σιωπηλών που έχουν διαβαστεί και γραφτεί, θέτοντας ως προϋπόθεση την αναγνώρισή του ως προσαρμογή, καθιστώντας το πολυεπίπεδο έργο (Hutson, 2006).

Η γενικότερη τάση που επικρατεί κατά τη δεκαετία του 2010, το retro όπως ονομάζεται (Γέρου, 2013), όπου εντάσσεται το gypsy jazz, επηρεάζει τη μουσική ως τμήμα της ζωής και της κοινωνίας. Έτσι η διασκευή εξελίσσεται με σκοπό τη συμπλήρωση του κενού του είδους στην Ελλάδα, η οποία καθορίζεται από τις βασικές ιδιότητες της τάσης επιστροφής του ρετρό. Αυτό σημαίνει ότι ακόμα και αν η διασκευή δεν γίνονταν με το ρεμπέτικο, το κενό θα καλύπτονταν με το άνοιγμα του δρόμου σε άλλα τραγούδια κατάλληλα να προσαρμοστούν στις συνθήκες του περιβάλλοντος, μετά από κατάλληλη προετοιμασία και εξοπλισμό. Ήταν επιλογή του συγκροτήματος τα ρεμπέτικα, λόγω γνώσης, προσωπικής ενασχόλησης και σχεδόν σίγουρης επιτυχίας.

Οι μουσικοί του δρόμου- «Πέφτεις σε λάθη» Γιαγκίνιδες (<https://www.youtube.com/watch?v=85ROoFBEU-I&t=4s>) & Thessaloniki Street Musicians «Μπαζέ Τσιφλίκι» (https://www.youtube.com/watch?v=-O0BEvgFqDQ&ab_channel=PedroAnt).

Η μουσική του δρόμου, γενικά, εντοπίζεται στην καθημερινότητα της πόλης και τους δημόσιους χώρους. Αυτή κινούμενη στο δημόσιο χώρο, έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει ένα διαταξικό βίωμα στους αστούς και ενδεχομένως να λειτουργήσει και πολιτικά (Λούζη, 2021). Είναι η τέχνη που εισβάλλει στο δημόσιο χώρο και ανατρέπει το σκηνικό του, με τα προϊόντα της να αποτελούν τη βάση μίας κοινής ιδεολογίας όπου ο δημόσιος χώρος είναι προέκταση του ιδιωτικού· γι' αυτό και, για να ασχοληθεί κανείς με αυτήν, πρέπει να ταυτίζεται με την πόλη. Οι καλλιτέχνες της αποτελούν απογόνους παλαιότερων κινημάτων και ιδίως των ιδεών των Καταστασιακών, όπου αυτή είναι ένα γεγονός, μία περιπλάνηση, μία διαδρομή και μία εναλλασσόμενη κατάσταση που δημιουργείται στο δημόσιο χώρο και τον αναγεννά. Οι επιρροές της μουσικής του δρόμου από την Καταστασιακή Διεθνή εντοπίζονται στο όραμα

μίας πόλης με διαδραστικά περιβάλλοντα, όπου η καθημερινή ζωή λαμβάνει τη σημασία του πυρήνα των πάντων· της χρήσης του βιωμένου χρόνου, της ολοκλήρωσης των ανθρώπινων σχέσεων, των αναζητήσεων της τέχνης και της επαναστατικής πολιτικής. Οι υποστηρικτές της αναζήτησαν μία δυναμική σχέση των υποκειμένων με το χώρο, κατασκευάζοντας καταστάσεις και στιγμιαίες ατμόσφαιρες ζωής και μετασχηματίζοντάς τις σε μία γεμάτη πάθη και αισθήσεις φύση (Καλαφάτη, χ.χ.).

Η μουσική του δρόμου είναι άμεσα συνδεδεμένη με την περιπλάνηση στον αστικό ιστό, καθώς είναι ο ευκολότερος τρόπος να γνωρίσει κανείς την πόλη, με σκοπό το βίωμα που προκαλούν οι εναλλαγές ατμόσφαιρας μέσω της παρουσίας διαφορετικών σημείων της πόλης με διαφορετικό ύφος και σε διαφορετικές στιγμές, συνδυαστικά με τους προσωπικούς όρους δεκτικότητας, ευαισθησίας και διάθεσης. Έναυσμα για την περιπλάνηση είναι οι διαφορετικές ποιότητες του κάθε χώρου (με την έννοια του τόπου σύμφωνα με τον Ingold) στην πόλη διεγείροντας τις αισθήσεις, ανακαλώντας μνήμες και συμβολίζοντας το χώρο (Internationale Situationniste, 1999). Οι «αρτίστες του δρόμου» είναι καλλιτέχνες που επιχειρούν την επιβίωσή τους μέσα από την τέχνη τους, καθώς ο δρόμος είναι η απόλυτη ελεύθερη σκηνή· αποτελούν την «ψυχή» της πόλης τόσο ως χώρου όσο και τόπου (Ingold, 2011). Αυτοί είναι, κατά κύριο λόγο, φοιτητές που επιθυμούν να δοκιμάσουν το ταλέντο τους μπροστά στο κοινό, με το τραγούδι τους να λαμβάνει το χαρακτήρα του ζωντανού οργανισμού, ενός λαϊκού αισθήματος που για να επιβιώσει επιβάλλεται να ακουστεί (Δεμέτης, 2018).

Η μουσική στο δημόσιο χώρο δεν αποτελεί καινούργιο φαινόμενο, αφού από την Αρχαιότητα, η πρώτη, ήταν κομμάτι της δημόσιας ζωής που συνόδευε τελετές, γιορτές κ.ά. με τους μουσικούς να εμπνέονται από την ίδια την πόλη και η μουσική να λειτουργεί ως πηγή έμπνευσης του λαού. Ωστόσο στη νεότερη και σύγχρονη Ελλάδα, αυτοί συνδέθηκαν με τους επαίτες και αντιμετωπίστηκαν αρχικά, έτσι (Λούζη, 2021)· από το 2016, ειδικότερα στη Θεσσαλονίκη, παρατηρήθηκε μία τάση δίωξης, κριτικής και απομάκρυνσής τους από το δημόσιο χώρο (Δεμέτης, 2018), κάτι που μεταβλήθηκε το 2018 με την κατάργηση του άρθρου 407 (Λούζη, 2021).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα μουσικών του δρόμων στη σύγχρονη Ελλάδα, που ασχολούνται με διασκευές ρεμπέτικων τραγουδιών, είναι οι Γιαγκίνιδες και το δίδυμο που εμφανίζεται σε κανάλι του Youtube με την ονομασία Thessaloniki Street Musicians, όπου ακόμα και στα video κάνει την εμφάνισή του το αστικό τοπίο. Και από τις δύο ομάδες έχει γίνει διασκευή τραγουδιών του Τσιτσάνη, στην πρώτη περίπτωση το «Πέφτεις σε λάθη» το 2022 και στη δεύτερη το «Μπαζέ Τσιφλίκι» το 2017, που διαμορφώνονται με βάση το Umwelt

ακολουθώντας διαφορετικές γραμμές ροής στο πλέγμα του Τσιτσάνη, αποτελώντας όμως και οι δύο οδοιπορίες.

Αρχικά οι Γιαγκίνιδες, έχουν καταφέρει να συνδυάσουν το αυθεντικό του ρεμπέτικο με τη νέα γενιά και έχουν εντοπιστεί σε πλήθος αστικών κέντρων όπως η Κόρινθος, η Αλεξανδρούπολη, η Θεσσαλονίκη και η Αθήνα. Όμοια με πριν, η ενασχόληση με το συγκεκριμένο είδος ήταν αποτέλεσμα των βιωμάτων και των ακουσμάτων των καλλιτεχνών ως φοιτητές, με αποτέλεσμα να συνδεθεί το ρεμπέτικο με τον τρόπο διασκέδασης τους (ταβέρνες κλπ.)²⁴. Μέσω της διασκευής «*Πέφτεις σε λάθη*», όπου εντοπίζεται έντονα το στοιχείο της «καπούρας-κάψας» και η οποία εμφανίζεται και στο όνομά τους (σύμφωνα με τους ίδιους είναι μικρασιατικής προέλευσης-«γιαγκίνι» και σημαίνει ερωτική κάψα) (EPT, 2023) στο δημόσιο χώρο της Θεσσαλονίκης, επιτυγχάνουν τη απόδοση της συνδρομής του ρεμπέτικου στον αστικό δημόσιο χώρο, μέσω της σύνδεσης ενός αρκετά γνωστού συναισθήματος, της «καπούρας». Ταυτόχρονα δηλαδή αντιλαμβάνονται τον αστικό χώρο μέσω μίας διαδεδομένης έννοιας και δρουν μέσα σε αυτόν με τη διασκευή του τραγουδιού, δημιουργώντας το Umwelt της, χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα να αποσυνδεθεί από αυτό· αστικός χώρος και ρεμπέτικο είναι αλληλένδετα δεμένα. Διασκευάζοντας το ρεμπέτικο, τούς δίδεται η ευκαιρία να επαναπροσδιορίσουν το χώρο της πόλης την ώρα που αυτή είναι τοπικά καθορισμένη. Αυτό που γίνεται στην ουσία, στη συγκεκριμένη διασκευή, είναι η ανάδειξη της σχέσης του ηχητικού αντικείμενου με το εξωτερικό περιβάλλον.

Τα θέματα της μάταιης αγάπης και της «καπούρας» συναντώνται ιδιαίτερα συχνά τόσο στο ρεμπέτικο όσο και στο λαϊκό, όπως και η φιγούρα της πριγκιπέσσας και το μποεμικού άνδρα που οδηγείται από τα πάθη του προς την καταστροφή (Tragaki, 2018).

Κλείνοντας το πρωτότυπο τραγούδι «*Μπαζέ Τσιφλίκι*» ηχογραφείται το 1946 και ερμηνεύεται από τους Στράτο Παγιουμτζή και Βασίλη Τσιτσάνη. Η σημασία του έγκειται τόσο στο ερωτικό στοιχείο των στίχων²⁵ όσο και στο ότι ο Τσιτσάνης, στα χρόνια που ζούσε στη Θεσσαλονίκη, αποτέλεσε τακτικό επισκέπτη των Νέων Επιβατών, όπου συνόδευε με μουσική πλήθος κοινωνικών εκδηλώσεων. Στο σύνολό του, το συγκεκριμένο ρεμπέτικο αναφέρει πέντε περιοχές της Θεσσαλονίκης (εκτός του Μπαζέ), τις πιο κοσμοπολίτικες της εποχής και

²⁴ Αποτέλεσμα ήταν το ηχητικό αντικείμενο να παρουσιάσει **μεταζωή**, αφού επανακαλύφθηκε για να επαναχρησιμοποιηθεί αλλιώς, δίδοντας τα εσωτερικά στοιχεία και τις οπτικές των κοινωνικών κόσμων όπου κατοικούν και εντάσσονται.

²⁵ Η επικρατέστερη άποψη αναφέρει ότι το τραγούδι γράφτηκε κατά παραγγελία για κάποια Θεσσαλονικιά ονόματι «Μαριγούλα».

χαρακτηρίζεται από την παρουσία πλήθος λαϊκών λέξεων όπως η «τσάρκα». Το Μπαζέ Τσιφλίκι αποτελεί την παλιότερη ονομασία της παραλιακής κωμόπολης, Νέοι Επιβάτες, και μέχρι το 1912 ήταν φέουδο Τούρκου Πασά. Κατά τη δεκαετία του '60 οι Θεσσαλονικείς επισκέπτονταν συχνά την περιοχή με τη χρήση μικρών πλεούμενων (Γιοβανόπουλος, χ.χ.).

Μέσα από τους στίχους αποδεικνύεται η επίδραση του Umwelt, ωστόσο με διαφορετικό τρόπο από ό,τι στην προηγούμενη διασκευή. Στους στίχους, όπως προαναφέρθηκε, συμπεριλαμβάνονται πέντε κοσμοπολίτικες περιοχές της Θεσσαλονίκης οι οποίες είναι το «Καραμπουρνάκι», το «Καλαμάκι», το «Μπεχτσινάρι» (σημερινό τμήμα του λιμανιού), την «Ακρόπολη» (Επταπύργιο) και τη «Βάρνα» (όπου βρίσκονταν τα «Κούτσουρα του Δαλαμάγκα», ο οποίος πιθανόν να ήταν αυτός που παρήγγειλε τα τραγούδι), μέσω των οποίων αποδεικνύεται η συνδρομή του δημόσιου αστικού χώρου της Θεσσαλονίκης συγκεκριμένα και όχι του δημόσιου χώρου γενικά· αντιμετωπίζεται ως τόπος και όχι ως χώρος, με βάση τον Ingold²⁶. Επιπλέον όμοια με προηγουμένως, το έντονο στοιχείο της ερωτικής «κάψας-καψούρας» για μία Θεσσαλονικιά, ενισχύει τα παραπάνω και ενδυναμώνει τη δράση στο δημόσιο αστικό χώρο της συγκεκριμένης πόλης. Τέλος, ακόμα και το βίντεο που έχει τραβηχτεί στην είσοδο πολυκατοικίας με τους δύο μουσικούς να τραγουδούν στη Θεσσαλονίκη ένα τραγούδι που εμπεριέχει την πόλη και αναφέρεται σε αυτήν και τους κατοίκους της, επιβεβαιώνει την επίδραση του Umwelt · δεν θα είχε την ίδια αξία αν εκτελούνταν στο δημόσιο χώρο άλλης πόλης (π.χ. Αθήνας). Οι μουσικοί τραγουδούν (δρουν) στον ανοιχτό δημόσιο χώρο της Θεσσαλονίκης και αναφέρονται σε αυτήν και τους κατοίκους της (αντίληψη).

²⁶ Ο τόπος, από τη μία πλευρά, οριοθετείται από την κίνηση και ο χώρος συμπεριλαμβάνει όλο το πλέγμα των διασταυρούμενων μονοπατιών κατά μήκος των οποίων ο άνθρωπος ζει τη ζωή του.

Κεφάλαιο 2ο: Η φιλμική διασκευή του Μανουσάκη ως κόμπος στο πλέγμα του Τσιτσάνη.

Όμοια με τις προηγούμενες διασκευές, η φιλμική διασκευή του Μανούσου Μανουσάκη το 2015, βασισμένη στο βιβλίο του Γιώργου Σκαμπαρδώνη *«Ουζερί Τσιτσάνης»*, αποτελεί ακόμα έναν κόμπο-σημείο στη διαδρομή του πλέγματος του Τσιτσάνη, όπου το ρεμπέτικο ως ηχητικό αντικείμενο δονείται, κάνει τη δική του οδοιπορία, αναλικοποιείται και λειτουργεί ως το μέσο συνύφανσης Τσιτσάνη-Θεσσαλονίκης-Ολοκαυτώματος. Η πρώτη έκδοση του λογοτεχνικού κειμένου πραγματοποιείται το 2001 και πρόκειται για τη μυθιστορηματική βιογραφία ενός από τους μεγαλύτερους λαϊκούς συνθέτες της Ελλάδας, το Βασίλη Τσιτσάνη, με παράλληλη παρουσίαση τόσο της ιστορίας της Θεσσαλονίκης όσο και της εποχής της Θεσσαλονίκης, με το *«Ουζερί Τσιτσάνης»* να αποτελεί το κέντρο του συνόλου των πολιτισμικών και πολιτικών εξελίξεων της πόλης. Ο Τσιτσάνης φτάνει στη Θεσσαλονίκη το 1942, με την Κατοχή να είναι πλέον γεγονός, με τον πρώτο σε συνεργασία με τον κουνιάδο του Ανδρέα Σαμαρά να αγοράζουν ένα κτήριο στην οδό Παύλου Μελά και να ανοίγουν το δικό τους ουζερί, που όχι μόνο θα γίνει ένα προσωπικό καταφύγιο αλλά και έναν τρόπο παρατήρησης των γεγονότων που μαστίζουν τα δύσκολα χρόνια του 1942-1946. Η Αντίσταση, η φτώχεια, η πείνα, η εξόντωση του Εβραϊκού στοιχείου, η φρίκη ενός παράλογου πολέμου προκαλεί πόνο στο σύνολο της πόλης και η αποδόμηση μίας ολόκληρης εποχής, είναι τα βασικά στοιχεία που συναντά ο αναγνώστης στις σελίδες του βιβλίου, ενώ ταυτόχρονα μαθαίνει για τον τρόπο δημιουργίας της *«Συννεφιασμένης Κυριακής»*, τη λαϊκή δημιουργία, το ρεμπέτικο, το τραγούδι γενικά, το πάθος για τη ζωή και τον έρωτα. Εδώ ο Τσιτσάνης αποτελεί την αφορμή για τον συγγραφέα που φωτίζει μία πολύ μικρή πλευρά της ζωής του συνθέτη, με το κεντρικό θέμα να είναι η ανασύσταση μίας ολόκληρης εποχής. Έτσι μετά από μακροχρόνια ιστορική έρευνα και μαρτυρίες, γράφει ο Σκαμπαρδώνης το αριστούργημά του συγκινεί και «ενημερώνει» (Μπαϊλά, 2014).

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Σκαμπαρδώνης *«Το «Ουζερί Τσιτσάνης» δουλεύει ακριβώς στη δίνη της καταιγίδας, κόντρα και ταυτόχρονα έξω απ' αυτήν και συνεχίζει, μετά τη φυγή του συνθέτη στην Αθήνα το '46 να ζει θρυλικά μέσα στο μυαλό μου, σε διάφορες παραλλαγές. Η ιστορία, επομένως που ακολουθεί είναι τόσο πραγματική και τόσο φανταστική όσο και ο τεκές του Σιδέρη και τα περιγιάλια της Παραγουάης του Τσιτσάνη... Οι σχολαστικοί ας μην ψάξουνε για απολύτως ακριβείς ημερομηνίες, σωστούς δίσκους, αληθινά ονόματα σκοτωμένων, τα κουκούτσια απ' τις ελιές των ηρώων, πειστήρια, γεγονότα. Τα μπερδεύω αυθαίρετα για να*

εξυπηρετούν τη δική μου ψευδαίσθηση-όπως σ' ένα τραγούδι που σταμάτησε στα μπετά. Άρα απ' αυτή τη σελίδα και για άλλες τετρακόσιες θα με λένε Γιώργο Σαμαρά. Δεν υπάρχει αυτοαναφορικότητα, την εξάντλησε ο συνθέτης απ' το '42...» (Σκαμπαρδώνης, 2015: 13-14).

Από τα παραπάνω ήδη γίνεται ξεκάθαρο ότι η ιστορία του βιβλίου δεν αποτελεί μία ευθεία αυτοβιογραφία του συνθέτη Τσιτσάνη, αλλά με αφορμή την ιστορική του φιγούρα επιχειρείται η απεικόνιση των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών της Κατοχής στη Θεσσαλονίκη αλλά και της σχέσης του με το ρεμπέτικο.

Πριν περάσει κανείς στη μελέτη της φιλικής διασκευής του βιβλίου από το Μανουσάκη το 2015 να σημειωθεί ότι από την πρώτη στιγμή παρατηρείται σύνδεση μεταξύ αρχικειμένου και διασκευής, καθώς το πρώτο είναι γραμμένο σχεδόν με τη μορφή σεναρίου, με αποτέλεσμα το φιλμ να μετατρέπεται σε παλίμψηστο για το κοινό, χωρίς ωστόσο να καθίσταται αυτούσιο κείμενο. Η παραπάνω σχέση αποδεικνύεται από τα ίδια τα λεγόμενα του διασκευαστή *«Το βιβλίο του...Σκαμπαρδώνη είναι ένα ανεξάντλητο χρυσωρυχείο καταστάσεων, γεγονότων, χαρακτήρων, συναισθημάτων. Είναι μεγάλη πρόκληση να ταξινομήσεις όλα αυτά και να τα κάνεις ταινία αλλά...είναι και μεγάλη χαρά να έχεις...αυτό τον πλούτο για να διαλέξεις. Η μεγαλύτερη ευθύνη...όχι...δυσκολία, είναι να μείνεις πιστός στο ιδεολόγημα του βιβλίου μαθαίνοντάς το απ' έξω στην αρχή και στη συνέχεια «αγνοώντας» το και ταυτόχρονα αγαπώντας το»* (Πολυγένη, 2015).

Συμπερασματικά, εργασία του διασκευαστή στον κινηματογράφο είναι κατά κύριο λόγο η συστολή ή αφαίρεση, ειδικά όταν γίνεται λόγος για μεγάλα μυθιστορήματα²⁷, γι' αυτό και η τέχνη της διασκευής χαρακτηρίζεται ως μία «χειρουργική τέχνη». Εδώ, η διασκευή είναι η διαδικασία μετατροπής του υλικού σε κτήμα του διασκευαστή και η καινοτομία εντοπίζεται στην επίδραση που έχει το ένα κείμενο στο άλλο (Hudson, 2007), με αποτέλεσμα η επιτυχία ή αποτυχία της, να οφείλεται στην έλλειψη δημιουργικότητας και δεξιοτήτων για την μετατροπή σε κτήμα και από εκεί σε αυτόνομο (δρών) αντικείμενο. Για να γίνει κτήμα του Μανουσάκη το υλικό του Σκαμπαρδώνη χρειάστηκαν 5 χρόνια (Πολυγένη, 2015) και 17 επαναλήψεις στη συγγραφή του σεναρίου σε διάρκεια 3 ετών (Πατσιάλου, 2015), αποδεικνύοντας τη συνεχόμενη εμπλοκή του με το υλικό και την ανάπτυξη εκείνων των δεξιοτήτων και των κινήσεων με αυτό που θα του επιτρέψουν τελικά την υλοποίηση της διασκευής, η οποία τελικά θα καταστεί οδοιπορία.

²⁷ Όπως αυτό του Σκαμπαρδώνη.

Έτσι, η μεταφορά του λογοτεχνικού κειμένου στη μεγάλη οθόνη αποτελεί την επανάληψη αφήγησης μίας ιστορίας, που επανερμηνεύεται και επαναδημιουργείται, με την έννοια της ιδιοποίησης από τη διασκευαστή, αποτελώντας ταυτόχρονα μία μορφή διακειμενικότητας που βιώνεται από το κοινό ως παλίμψηστο. Οι διασκευές είναι διασκευαζόμενα κείμενα μωσαϊκά αναφορών, εμφανών και αφανών, ηχητικών ή σιωπηλών που έχουν διαβαστεί και γραφτεί, προσθέτοντας άλλα στοιχεία και με προϋπόθεση την αναγνώρισή τους ως προσαρμογές, καθιστώντας τες πολυεπίπεδα έργα (Hutson, 2006). Σε αυτές ιδιαίτερα σημαντικό είναι το τι διασκευάζεται· η ιστορία, γενικά, αντιμετωπίζεται ως παρανομαστής που μεταφέρεται στα είδη και τα μέσα με διαφορετικό τρόπο ενασχόλησης και εμπλοκής, με το βασικό στοιχείο της να εξαφανίζεται και αναζητούνται ισοδύναμα σε συστήματα συμβόλων. Στη μελετώμενη διασκευή, η ιστορία αντιμετωπίζεται ως ανεξάρτητη, με τα θέματα που επιλέγονται να την υπηρετούν και να την ενισχύουν· το ίδιο συμβαίνει με τους χαρακτήρες που χρησιμεύουν για τα ρητορικά και αισθητικά υφιστάμενα των αφηγηματικών και δραματοποιημένων κειμένων (Hutson, 2006).

Υπάρχει πολυπλοκότητα στο τι μπορεί να διασκευαστεί, με συνέπεια την τη διαφορετική θεώρησή της ως προϊόν και ως διαδικασία. Ως προϊόν συγχέεται με τη μετάφραση και την παράφραση, αφού μπορεί να είναι είτε η επαναδιαμεσολάβηση από το ένα σύστημα συμβόλων σε άλλο είτε η αναγκαστική επανακωδικοποίηση σε νέο σύνολο συμβάσεων και συμβόλων. Έτσι παράφραση και μετάφραση χρησιμεύουν στην εκτίμηση της οντολογικής μεταβολής των διασκευών, ενός ιστορικού γεγονότος και της ζωής ενός ανθρώπου, με το προσαρμοσμένο κείμενο να είναι μία έγκυρη ιστορική απόδοση ή ένα άγνωστο στοιχείο και τη φόρμα να διαφοροποιείται σε κάθε περίπτωση, καθιστώντας τη παράφραση ή τη μετάφραση ενός κειμένου μία ερμηνεία της ιστορίας (Hutson, 2006).

Ως διαδικασία συμπεριλαμβάνει την οικειοποίηση και τη κατάληψη της ιστορίας κάποιου άλλου και του φιλτραρίσματός της μέσω προσωπικών ενδιαφερόντων, ταλέντων και ευαισθησιών του διασκευαστή, καθιστώντας τον πρώτα διερμηνέα και μετά δημιουργό, με το μέσο να πρωταγωνιστεί, καθώς καθορίζει τον τρόπο διασκευής²⁸. Από τον ίδιο αναφέρεται *«Η μεταφορά του βιβλίου...ήταν...πρόκληση, να καταφέρεις να βρεις την ουσία και να την μεταφέρεις με τους κανόνες της κινηματογραφικής διήγησης χωρίς να παρεκκλίνεις από το ιδεολόγημα του βιβλίου. Σίγουρα η πλοκή και οι χαρακτήρες...έτοιμα στο βιβλίο...υποβοήθησαν*

²⁸ Για παράδειγμα, στη συγκεκριμένη διασκευή το κινηματογραφικό μέσο απαιτεί την αφαίρεση και την επαναδιαπραγμάτευση συγκεκριμένων θεμάτων και στοιχείων, λόγω της σύμπτυξης της δράσης και των περιορισμών του μέσου.

στην συγγραφή του σεναρίου αλλά...ήταν και μία τεράστια ευθύνη...προς τον συγγραφέα. Κάποια σημεία του βιβλίου...αναπτύχθηκαν...περισσότερο, μετατοπίσαμε...τη βαρύτητα σε κάποια γεγονότα κρατώντας...το βασικό ιδεολόγημα αυτούσιο. Βλέποντας ο θεατής την ταινία αντικρίζει πολλά σύγχρονα παράλληλα» (Μαρτάτος, 2015). Έτσι δεν υφίσταται κάτι που δεν αναφέρεται στο βιβλίο, ωστόσο υπάρχουν πολλά στο βιβλίο που δεν μεταφέρονται στο φιλμ (Πατσιάλου, 2015), λόγω της αναγκαιότητας σύμπτυξης οφειλόμενη στο μέσο.

Συνεκτικά, ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει και το ποιος είναι ο διασκευαστής, καθώς συνέπεια της πολυπλοκότητας των νέων μέσων είναι, η διασκευή, να αποτελεί συλλογική διαδικασία που σηματοδοτεί τη μετάβαση από το ατομικό στο συλλογικό αλλά και γιατί εκείνος του οποίου τα εσωτερικά κείμενα διασκευάζονται. Διασκευαστής στις παραστατικές τέχνες θεωρείται ο σκηνοθέτης, όμως συμμετέχει πλήθος επαγγελματιών-διασκευαστών που εξετάζουν το έργο από διαφορετική οπτική γωνία. Για παράδειγμα στη φιλική διασκευή του «Ουζερί», εκτός από το Μανουσάκη που αποτελεί τον σκηνοθέτη, σεναριογράφο²⁹ και βασικό διασκευαστή του φιλικού αντικειμένου, ακόμα ένας διασκευαστής είναι ο συνθέτης Θέμης Καραμουρατίδης, που ανέλαβε τη μουσική διασκευή των ρεμπέτικων τραγουδιών του Τσιτσάνη στο «εσωτερικό» της ταινίας όσο και τη μουσική της επένδυση, ο οποίος θα αναλυθεί παρακάτω. Ωστόσο στο φιλμ συμμετείχαν και άλλοι διασκευαστές, όπως αναφέρει ο Μανουσάκης, αφού συνεργάστηκε με άλλους δύο σεναριογράφους, επιζήσαντες από τα φρικτά γεγονότα και ιστορικούς συμβούλους, και συμπεριλήφθηκαν σε αυτή η υλική υποδομή, τα γυρίσματα και το μοντάζ, η επεξεργασία ήχου, τα ηλεκτρονικά εφέ και η σύνθεση της μουσικής (Πολυγένη, 2015), απασχολώντας τις αντίστοιχες ειδικότητες.

Η φιλική διασκευή του Μανουσάκη αποτελεί την παράφραση και επανερμηνεία της αφήγησης της ιστορικής προσωπικότητας του Τσιτσάνη, μέσω μίας μυθοπλαστικής προσέγγισης και ιδιοποίησης που τον συνυφαίνει ταυτόχρονα με το Εβραϊκό ζήτημα και την ίδια την πόλη της Θεσσαλονίκης, αποτελώντας έναν κόμπο στην οδοιπορία του πλέγματος του Τσιτσάνη. Αυτή δεν παρουσιάζει την ευθύγραμμη βιογραφία του μεγάλου συνθέτη αλλά παρουσιάζει αποσπασματικά γεγονότα που συνδέονται με τα θέματα του ρεμπέτικου και της εποχής, όπως είναι ο έρωτας, ο θάνατος, ο πόνος, η αντίσταση στο κατεστημένο κ.ά. (Τσιρόγλου, 2016) χρησιμοποιώντας επιμέρους σύμβολα, τη Θεσσαλονίκη, που αποτελεί τον τόπο που πραγματοποιήθηκε η πλειοψηφία των γυρισμάτων του φιλμ και που σημάδεψε την ιστορία του ρεμπέτικου, αλλά το Εβραϊκό στοιχείο που φαίνεται να συνδέεται με το ψηφιδωτό

²⁹ Συνεργατικά με άλλους δύο σεναριογράφους.

του «Ουζερί», την πολυπολιτισμική Θεσσαλονίκη της Κατοχής και το ρεμπέτικο μέσω των σχέσεών του με τα σεφραδίτικα Εβραϊκά τραγούδια.

Η Θεσσαλονίκη έχει συνδεθεί όχι μόνο με την ιστορική προσωπικότητα του Τσιτσάνη, αλλά, στο πέρασμα των χρόνων, και με δεδομένο τον πολυπολιτισμικό της χαρακτήρα, έχει αποτελέσει μία κομβική περιοχή, όπου συμπορεύτηκαν με σχετική ή πλήρη αυτονομία και αυτάρκεια ή συνδυαστικά και αλληλοεπιδραστικά, όλα τα μουσικά ρεύματα της χώρας, λόγω της εγγύτητάς της με την Ανατολή, τη Δύση και τα Βαλκάνια. Η Θεσσαλονίκη μοιάζει με ένα μωσαϊκό, με κάθε ψηφίδα της να έχει άλλο χρώμα, σχήμα και προέλευση, με την ίδια να προέρχεται από μία διαφορετική παράδοση και εποχή και να αποτελεί τον ιδεολογικό κρίκο σύνδεσης της ελληνικής αρχαιότητας μέσα από το Βυζάντιο, με τη νεότερη Ελλάδα. Το μόρφωμά της, λίγο πριν τη Συνθήκη της Λωζάνης, συνδυάζει πολιτιστικά, τοπογραφικά και ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά, που την καθιστούν ένα πολύπλοκο αστικό κέντρο, όμοιο με αυτό της Σμύρνης και περιοχών της Ισπανίας, λόγω του σεφραδίτικου στοιχείου των κατοίκων της, ενώ ταυτόχρονα διαπνέεται από έναν βαλκανικό αέρα. Η πλούσια μουσική παράδοση της πόλης ξεκινά από τη διατήρηση της ψαλτικής τέχνης, και συνεχίζεται με την παράλληλη παρουσία τραγουδιών της τάβλας, καλαματιανά και συρτά, με συνέπεια τη δημιουργία παρακαταθήκης δημοτικού τραγουδιού με θεματογραφία την πόλη, τις ομορφιές της, τις γυναίκες και τους λεβέντες της αλλά και τα τσαρσιά και τα μπεζεστένια της· δεν είναι τυχαίο το ότι σε διαφορετικές κεντρικές γωνίες της συντελούνται καθημερινά μικρές μουσικές πανηγύρεις³⁰. Η παραπάνω μουσική παράδοσή της, δέχτηκε επιρροές από την ανατολίτικη μουσική με βυζαντινογενείς επιδράσεις στη διαμόρφωση των μουσικών της δρόμων της, ενώ πλήθος αξιόλογων λαϊκών σεφραδίτικων τραγουδιών, φερμένα από τους Θεσσαλονικείς Εβραίους Σεφαραδί την επηρεάζουν, με κάποια από αυτά να συγκλίνουν κάποτε και με την ατμόσφαιρα γνωστών ρεμπέτικων και με κάποια μάλιστα να ταυτίζονται, με δεδομένο ότι διατηρείται ατόφια η μελωδία και μετατρέπεται μόνο ο στίχος στην ισπανοεβραϊκή γλώσσα (Κοροβίνης, χ.χ.). Επομένως, η Θεσσαλονίκη που εμφανίζεται στη φιλική διασκευή είναι ο χώρος συνάντησης των ελληνικών και εβραϊκών πληθυσμών και κατ' επέκταση των ρεμπέτικων με τα σεφραδίτικα τραγούδια, αποτελώντας το κατάλληλο Umwelt για την εκπόνηση της διασκευής.

³⁰ Λόγω παράδοσης έχουν ανάπτυξη οι μουσικοί του δρόμου που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Η συμπρωτεύουσα είναι η δεύτερη πόλη³¹ που αναθρέφει το ρεμπέτικο, με τη Σμύρνη να είναι η «γιαγιά» του, η Σύρα να είναι η «μητέρα» του, ο Πειραιάς ο «δάσκαλός του» και η ίδια η πόλη να διαδραματίζει το ρόλο της «ερωμένης» που βρίσκει την πιο μεγάλη αποδοχή και καλλιέργειά του. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με τον δίκαιο χαρακτηρισμό της, μετά τη συνθήκη ανταλλαγής των πληθυσμών, ως «*Πρωτεύουσας των προσφύγων*» κατά το '30-'40³² και το σύνολο των πολιτικών συνθηκών που γνώρισε και εξαιτίας των παραπάνω, αποτελεί τόσο τον τόπο όσο και τον χώρο του ρεμπέτικου που καλλιεργείται στους τεκέδες και τα ταβερνάκια, υμνημένο από την 1^η³³ και 2^η³⁴ γενιά ρεμπετών. Το ρεμπέτικο, συνδυαστικά με τη μυθολογία γύρω από συγκεκριμένες περιοχές της πόλης, δίδει την περίοδο αυτή τροφή και έμπνευση για πολλά τραγούδια εγκλεισμού, απομόνωσης, βασανιστηρίων και καταδίκης που συνδέθηκαν με τα αντίστοιχα του τεκέ, τα μουρμούρικα, τα ζειμπέκικα, τα χασάπικα κ.ά., με κοινό παρανομαστή την κλεψιά, την παρανομία και τις ναρκωτικές ουσίες. Ωστόσο παρά την πλούσια ιστορία της, σήμερα, η Θεσσαλονίκη έχει στερέψει από τα ατμοσφαιρικά στέκια του ρεμπέτικου, με αποτέλεσμα την επιστροφή των σύγχρονων ερμηνευτών του στην αναζήτηση εργασίας (Κοροβίνης, χ.χ.).

Συμπερασματικά ρεμπέτικο-εβραϊκό στοιχείο και Θεσσαλονίκη βρίσκονται σε άμεση και βαθιά σχέση· ίσως τα πρώτα να δομούν μια διαφορετική δεύτερη. Ένα πολύβουο αλλά και ακμάζον λιμάνι της ανατολικής Μεσογείου, όπου ιδέες, άνθρωποι, εμπορεύματα, ηχητικά αντικείμενα και μουσικές δημιούργησαν ένα φασαριόζικο σύνολο. Αν η Σμύρνη και η Πόλη είναι οι «γιαγιάδες» του ρεμπέτικου, η Σύρα, ο Πειραιάς και η Θεσσαλονίκη είναι οι πόλεις στις οποίες αυτό ανδρώθηκε, με τη συνδρομή των χιλιάδων προσφύγων που έμειναν στην πόλη από τη Μικρά Ασία. Αυτές οι ταλαιπωρημένες ψυχές βρήκαν παρηγοριά στο ρεμπέτικο, τον αμανέ και τον βαρύ στίχο, θυμίζοντάς τους τις χαμένες πατρίδες τους (Protagon.import, 2015).

Ο Τσιτσάνης, ως ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες συνθέτες του ρεμπέτικου που μετέβαλε τη φυσιογνωμία του, που υπήρξε εκσυγχρονιστής του που εξέφρασε τις δίσεκτες εποχές του ελληνισμού³⁵ και που μιλούσε στην πλειοψηφία των έργων του για τα βάσανα και τους καημούς του λαού, για τις ανισότητες, τη φτώχεια και τις αδικίες (Κουζινόπουλος, χ.χ.), όχι μόνο έχει συνδεθεί άρρηκτα με τη Θεσσαλονίκη, αλλά την θεώρησε ως το κατάλληλο

³¹ Μετά τον Πειραιά.

³² Δικτατορία Μεταξά, Κατοχή, Εμφύλιος και μετεμφυλιακές διώξεις

³³ Μάρκος Βαμβακάρης.

³⁴ Βασίλης Τσιτσάνης.

³⁵ Δικτατορία Μεταξά, Κατοχή, Εμφύλιος και Μεταπολίτευση.

περιβάλλον για τις συνθέσεις του και το ρεμπέτικο γενικότερα· χαρακτηρίζεται ως ο σημαντικότερος μουσικός υμνητής της πόλης όπου και έζησε κατά τη διάρκεια 1938-1946. Σ' αυτήν εμπνεύστηκε και κατέγραψε τις μεγαλύτερες επιτυχίες του, που ερμηνεύονται σε όλη την Ελλάδα μέχρι σήμερα ενώ, μέσω των τραγουδιών του, η πόλη έλαβε σημαίνουσα θέση στη λαϊκή μουσική· ακόμα και μετά τη μόνιμη εγκατάστασή του στην Αθήνα, επανήλθε αρκετές φορές στη συμπρωτεύουσα, ερμηνεύοντας τις επιτυχίες του και τις νοσταλγικές του μνήμες από τις μέρες στη Θεσσαλονίκη· «...αγαπώ τη Θεσσαλονίκη. Σ' αυτήν...ετοίμασα στηνκατοχή ολόκληρο έργο...που είχε μέσα του τον καλύτερο μουσικό μου κόσμο» (Ζαφ, 2015).

Η επαφή του με τη Θεσσαλονίκη αρχίζει με τη στράτευσή του το 1937 όπου και υπηρέτησε όλη σχεδόν την θητεία στο Τάγμα Τηλεγραφητών, που στεγάζονταν στο στρατόπεδο Φαρμάκη δίπλα στη βίλα Αλλατίνι (Ζαφ, 2015). Με το ξέσπασμα του πολέμου, το 1941 βρέθηκε στο μέτωπο, έπειτα γύρισε, αρραβωνιάστηκε τη Ζωή Σαμαρά και βίωσε την αγωνία και το βάσανα της Γερμανικής Κατοχής, τραγουδώντας σε πλήθος μαγαζιών στη Θεσσαλονίκη. Στα τέλη του 1942 για βιοποριστικούς λόγους, άνοιξε το «Ουζερί Τσιτσάνης» στην Παύλου Μελά 22 και νοίκιασε το απέναντι ημιυπόγειο στον αριθμό 21 της ίδιας οδού· η εγγύτητα της κατοικίας και του Ουζερί εξυπηρετούσε την αποφυγή των νυχτερινών γερμανικών περιπόλων και μπλόκων, αφού η κυκλοφορία απαγορευόταν μετά τις 11. Την περίοδο αυτή, κατά δήλωσή του, τα ζοφερά χρόνια στη συμπρωτεύουσα, έβγαλε τον καλύτερο μουσικό του κόσμο· έγραψε την «Αχάριστη», το «Μπαζέ Τσιφλίκι», τη «Συννεφιασμένη Κυριακή» κ.ά., ενώ ως κάτοικος της Επανομής, σύμφωνα με μαρτυρίες, έγραψε και δύο ύμνους για το ΕΑΜ-ΕΛΑΣ και την Εθνική Αντίσταση. Μετά το 1946 επιστρέφει στην Αθήνα, όπου βέβαια συνέχισε τη δημιουργική του πορεία, συνεργάστηκε με μεγάλους ερμηνευτές και συνέθεσε πλήθος δημοφιλών τραγουδιών που σφράγισαν την νεοελληνική μουσική και τον νεοελληνικό πολιτισμό γενικότερα (Δήμος Θεσσαλονίκης, 2002· Thessaloniki Arts and Culture.gr). Την περίοδο παραμονής του στην πόλη έγραψε 70 τραγούδια, από τα οποία τα μισά γράφτηκαν στο στρατόπεδο, με την ευρύτερη περιοχή του Ντεπό να είναι ζωτικός χώρος για τον Τσιτσάνη. Η καλλιτεχνική του υπόσταση έχει ταυτιστεί με τα χρόνια της δημιουργικής του παρουσίας στη Θεσσαλονίκη· στα έξι χρόνια παραμονής έγραψε τραγούδια που, με τα πρόσωπα και τους τόπους που συμπεριλαμβάνονταν, έδωσε στην πόλη τη φήμη και την αίγλη που έχει για τον ελληνισμό (Ζαφ, 2015).

Ο διασκευαστής του φιλμ, για το ιστορικό πρόσωπο του Τσιτσάνη αναφέρει «Δεν είναι τυχαίο που γράφτηκαν την περίοδο της Κατοχής τα σπουδαιότερα έργα του...Πείνα, δυστυχία, θάνατος, έρωτας και η τέχνη πήρε φωτιά», «Ο...Τσιτσάνης είναι ένας ασκητικός χαρακτήρας

που επιβάλλεται με τη λιτότητά του...την εργασιομανία του...τον τρόπο που παρατηρεί τα γεγονότα της εποχής...Αποτροπιάζεται με αυτά και δημιουργεί. Είναι παντρεμένος, μόλις έχει γεννηθεί η κόρη του, φτιάχνει το Ουζερί...που γίνεται πόλος έλξης όλης της Θεσσαλονίκης...Όλοι συχνάζουν εκεί...Ο Τσιτσάνης τα ελέγχει όλα, είναι πανταχού παρόν. Δημιουργεί αέναα...» και «Σεβάστηκε το ταλέντο του...Ζούσε για τη μουσική. Τα άλλα υπήρχαν για να στηριχθεί αυτή» (Στελλάκη, 2015). Τώρα, ο Τσιτσάνης είναι ένας νέος 26 ετών που μόλις είχε παντρευτεί και είχε γεννηθεί η κόρη του και, όμοια με τους υπόλοιπους, προσπαθούσε να επιβιώσει και να μεγαλώσει το παιδί του· αποτελούσε έναν απλό λαϊκό άνθρωπο (Κερσανίδης, 2015).

Τσιτσάνης, ρεμπέτικο και Θεσσαλονίκη έχουν ένα κοινό σημείο συνάντησης: το Ουζερί. Αυτό αποτελεί ένα σημαντικό στοιχείο για την πόλη, καθώς είναι ο τόπος όπου ακούστηκαν για πρώτη φορά μεγάλες επιτυχίες του Τσιτσάνη, εμπνευσμένα από τη δύσκολη διαβίωση και τις αγωνίες των καθημερινών ανθρώπων της Κατοχής, όπου συναντώνται διαφορετικά στοιχεία της κοινωνίας της Θεσσαλονίκης³⁶ (Μηχανή του Χρόνου, χ.χ.β) και αποτελεί έναν από τους λίγους τόπους που μπορούσε κανείς να απολαύσει τον μεγάλο συνθέτη, με δεδομένη τη διακοπή των ηχογραφήσεων. Είναι το σημείο όπου θα ζήσει και τοντρόμο της Τελικής Λύσης των Ναζί (Ιερείδης, 2012).

Στο διασκευασμένο έργο του Μανουσάκη ο χαρακτήρας του Τσιτσάνη, με δεδομένη τη σύνδεση του ιστορικού προσώπου, της Θεσσαλονίκης και του ρεμπέτικου, χρησιμοποιείται ως σύμβολο, που διαδραματίζει το ρόλο του σημείου αναφοράς, με βάση το οποίο δομείται η ιστορία της διασκευής αλλά δεν είναι η ίδια η ιστορία. Συνδυαστικά με το σύμβολο, οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες της διασκευής³⁷, αποτελούν επιπλέον σύμβολα, μέσω των σχέσεων των οποίων αντιπροσωπεύεται και δομείται η κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της Κατοχής στη Θεσσαλονίκη, δοσμένες ως τον περίγυρο του συμβόλου του Τσιτσάνη σε έναν συγκεκριμένο τόπο, χώρο και χρόνο. Ακόμα, επικεντρώνοντας την πλοκή της διασκευής σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή της ζωής του ιστορικού Τσιτσάνη στην πόλη, δηλαδή το διάστημα 1942-1943, επιτυγχάνεται η σύνδεση των συμβόλων με την χρονική περίοδο και την επερχόμενη Τελική Λύση των Εβραϊκών πληθυσμών³⁸. Τα παραπάνω

³⁶ Μαυραγορίτες, πατριώτες, αντιστασιακοί, Μουσχοινοί κ.ά.

³⁷ Εστρέα, Αλμπέρτος, Ρασέλ κ.ά.

³⁸ Η Κατοχή στη Θεσσαλονίκη (1941-1944) συμπεριλαμβάνει τον **αφανισμό** της Εβραϊκής Κοινότητας σε ποσοστό 98%, που δεν συνέβη σε άλλες πόλεις και σε τέτοιο μέγεθος (Τσιρόγλου, 2016). Από τις πρώτες μέρες εισβολής εμφανίζονται οι **προθέσεις** των κατακτητών, με τις βιαιότητες να κορυφώνονται το 1943 με τα εγκλήματα της ομάδας SD, την Τελική Λύση και το Ολοκαύτωμα: από τους 46.091 Θεσσαλονικείς Εβραίους επέστρεψαν μόλις οι 1.950 (Ισραηλίτικη Κοινότητα Θεσσαλονίκης, χ.χ.).

αποδεικνύουν μία προσπάθεια επανερμηνείας του διασκευαστή ώστε μέσα από συγκεκριμένα θέματα, χαρακτήρες και σύμβολα, να επαναφηγηθεί την ιστορία από άλλη οπτική γωνία και με βάση τα εσωτερικά του κείμενα.

Στο σύμβολο του Τσιτσάνη αντιπροσωπεύεται το ρεμπέτικο της Θεσσαλονίκης, ενώ στο σύμβολο του μυθοπλαστικού χαρακτήρα της Εστρέας αντιπροσωπεύεται το σύνολο του Εβραϊκού πληθυσμού της πόλης, με τη δράση και τη ζωή του χαρακτήρα να αντιπροσωπεύει τη ζωή των Εβραίων στη Θεσσαλονίκη και στο αντίστοιχο του Γιώργου να αντιπροσωπεύεται η δράση της Αντίστασης στην Κατοχή. Ωστόσο το σημαντικότερο είναι οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των παραπάνω συμβόλων σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, καθώς από τη μία έτσι αποδίδονται και οι σχέσεις μεταξύ των έμψυχων και άψυχων όντων και γεγονότων και από την άλλη, μόνο με τη μελέτη τους μπορούν να εξαχθούν συμπεράσματα για τον τρόπο συνύφασης Τσιτσάνη, Εβραίων και Κατοχικής Θεσσαλονίκης. Ειδικότερα, μέσω της σχέσης των χαρακτήρων Εστρέας-Γιώργου αποδίδεται η σημασία του ερωτικού στοιχείου για την εποχή, μέσω της σχέσης των χαρακτήρων με τον αντίστοιχο του Τσιτσάνη επανερμηνεύεται η σημασία του έρωτα για τον Τσιτσάνη τόσο ως σύμβολο όσο και ιστορικό πρόσωπο, αναδεικνύεται ένα από τα σημαντικότερα θέματα του ρεμπέτικου και δηλώνεται έμμεσα η σχέση Εβραίων-Αντίστασης-Τσιτσάνη. Ακόμα η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του χαρακτήρα Τσιτσάνη και του αντίστοιχου της Εστρέας επαναδηγιείται τη σχέση του ιστορικού Τσιτσάνη με τους Εβραϊκούς πληθυσμούς και αντιπροσωπεύονται επιπλέον θέματα του ρεμπέτικου που είναι το περιθώριο, ο πόνος και ο διωγμός, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να γίνει μία σύνδεση των μουσικών ειδών των δύο πολιτισμών (ρεμπέτικο-σεφαραδίτικα). Ακόμα, μέσω της σχέσης των χαρακτήρων Τσιτσάνη-Γιώργου επαναδημιουργείται η σχέση του ιστορικού Τσιτσάνη με την Αντίσταση και αναδύεται το χαρακτηριστικό του ρεμπέτικου ως αντικομμφορμιστικής και περιπετειώδης κουλτούρα των παρανόμων.

Όλα τα παραπάνω και η σχεσιακή τους σύνδεση πραγματοποιείται σε έναν συγκεκριμένο τόπο, το Ουζερί της οδού Παύλου Μελά, του αστικού χώρου της Θεσσαλονίκης, το οποίο αποτελεί τον τόπο συνάντησης όλης της πόλης, φυσικά με επίκεντρο το 1942-1943. Το Ουζερί αποτελεί το σύμβολο και τόπο συνάντησης των τριών σημαντικών στοιχείων της Κατοχής στη διασκευή και τον εκπρόσωπο της κοινωνικής κατάστασης. Στο Ουζερί κινούνται οι χαρακτήρες του δράματος και μέσω αυτού, ο χαρακτήρας Τσιτσάνης είναι πανταχού παρών αλλά μόνο ως παρατηρητής, με τα τραγούδια του να παρεμβαίνουν (Τιμογιαννάκης, 2016), ενισχύοντας την παρουσία του ρεμπέτικου. Μάλιστα, το μεγαλύτερο μέρος του φιλμ διαδραματίζεται στο Ουζερί, από όπου περνά όλη η Θεσσαλονίκη, αποτελώντας ταυτόχρονα

και το φόντο της εποχής (FeelgoodEntertainment, 2016). Ο διασκευαστής αναφέρει «...το μαγαζί...γίνεται το ψηφιδωτό της πόλης, όπου συχνάζουν...από το δοσίλογο, μέχρι τον αντιστασιακό...δίνεται η δυνατότητα...να περιγράψουμε την εβραϊκή κοινότητα της τότε Θεσσαλονίκης και την εξόντωσή τους από τους Ναζί» (Ogdo.gr, 2015). Έτσι δηλώνεται η σχεσιακή σύνδεση έμψυχων και άψυχων όντων και η σχέση τους με το περιβάλλον.

Παραπάνω έγινε λόγος για την επαναφήγηση της ιστορίας από το διασκευαστή με βάση τα εσωτερικά του κείμενα, κάτι που γίνεται ιδιαίτερα φανερό στο φιλμ, καθώς υπάρχει ιδιαίτερη εστίαση στο ερωτικό στοιχείο· η σχέση Εστρέας-Γιώργου και Τσιτσάνη-Λέλας τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Αυτό αποδίδεται στο ενδιαφέρον και τη συνήθεια του διασκευαστή για αντίστοιχα θέματα, όπως προκύπτει από προηγούμενες τηλεοπτικές σειρές του, όπου πραγματεύτηκε το θέμα του δοκιμαζόμενου έρωτα εξαιτίας θρησκευτικών, ταξικών και εθνικών διαφοροποιήσεων, όπως οι «Ψίθυροι Καρδιάς», «Η αγάπη ήρθε από μακριά», «Μη μου λες αντίο» κ.ά., που σημείωσαν υψηλή τηλεθέαση. Ο διασκευαστής αναφέρει «Ποιος αμφιβάλλει ότι ο έρωτας είναι η κινητήρια δύναμη του σύμπαντος; ...Πώς είναι δυνατόν να μην ανασαίνεις...να μην ερωτεύεσαι;» (Κωνσταντινίδου, 2015), αποδεικνύοντας τη σημασία του έρωτα για αυτόν και τον τρόπο επίδρασής του στον τρόπο διασκευής. Αλλού αναφέρει ότι καταπιάστηκε με τον απαγορευμένο έρωτα, λόγω του ότι ο έρωτας είναι το όχημα μέσα από το οποίο εισέρχεται κάποιος στα έγκατα της κοινωνίας και δείχνει πώς αυτή πάλλεται και κινείται (Μαρτάτος, 2015). Με δεδομένο όμως ότι το ερωτικό στοιχείο και η «καπούρα» δεν είναι ξένα τόσο προς τον Τσιτσάνη όσο και προς το ρεμπέτικο και με δεδομένες τις διασυνδέσεις μεταξύ των συμβόλων και των σημασιών τους, χρησιμοποιώντας συμβολικά τις παραπάνω σχέσεις, ο διασκευαστής καταφέρνει να συσχετίσει ένα από τα βασικά θέματα του ρεμπέτικου με το χώρο της Θεσσαλονίκης, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα την απόδοση της συνδρομής του ρεμπέτικου στον αστικό χώρο³⁹. Αυτό που στην ουσία κάνει εδώ είναι η αντίληψη του αστικού χώρου, μέσω μίας δεδομένης έννοιας και δρώντας σε αυτόν με τη φιλική διασκευή, δημιουργεί το Umwelt της. Εκτός από τα παραπάνω, υπάρχει και ιδιαίτερος λόγος για τον οποίο γίνεται μία διασκευή, όπου στη συγκεκριμένη περίπτωση αναφέρεται «Κάναμε...την ταινία, αυτή την εποχή, βλέποντας την άνοδο του νεοναζισμού και του ρατσισμού...σε όλη την Ευρώπη, για να δείξουμε...τί είναι φασισμός...ναζισμός και πού μπορεί να οδηγήσει η φυλετική διάκριση» (Flash.gr, 2016), αποκαλύπτοντας την κριτική στάση απέναντι στην πολιτική κατάσταση δημιουργίας και προβολής του φιλμ. Τέλος αναφέρεται «Η

³⁹ Τα παραπάνω αποδεικνύονται και από τη δημιουργία του «Μπαξέ Τσιφλίκι» κατά την εποχή που αποτέλεσε ένα από τα χαρακτηριστικότερα τραγούδια «καπούρας» με αναφορά στη Θεσσαλονίκη και τις γυναίκες της.

Γερμανική κατοχή και...απαγορευμένη ερωτική σχέση βρίσκονται στο επίκεντρο ενός κινηματογραφικού ρυθμού που τίθεται από τη μουσική που συνθέτει...ο...Βασίλης Τσιτσάνης» (Ogdoo.gr, 2015).

Για άλλους προσφέρει συναισθηματική και πολιτική αιχμή και ταυτόχρονα ένα λαϊκό σινεμά (Κρασσακόπουλος, 2015), ενώ άλλοι το χαρακτηρίζουν ως ένα ταξίδι στην ιστορία με προορισμό έναν μεγάλο έρωτα και αφετηρία τη μουσική του Τσιτσάνη διασκευασμένη σε νέα πρωτότυπα μουσικά ακούσματα. Τέλος ο ίδιος αναφέρει ότι, μέσα από μία ερωτική ιστορία αντίθεσης και ενός μεγάλου λαϊκού συνθέτη, αναδεικνύεται ο παραλογισμός των φυλετικών διακρίσεων και η πραγματική φύση του ολοκληρωτισμού και του ναζισμού σε οποιαδήποτε μορφή του. Η διασκευασμένη αφήγηση της ιστορίας, παρά την ιστορική και χρονική της τοποθέτηση, εμβαθύνει σε σύγχρονα γεγονότα, όπως η ξενοφοβία, ο ρατσισμός και ο νεοναζισμός, ενώ στοχεύει στην υπενθύμιση των εγκλημάτων σε εκείνους που επέλεξαν ή αποφάσισαν να τα αφήσουν στη λήθη και στην πληροφόρηση εκείνων που δεν γνώριζαν ότι έγιναν («Το Κουτί της Πανδώρας», 2015). Ειδικότερα «...ο έρωτας μιας Εβραίας με...χριστιανό ήταν...αδιανόητο κάτω από το ολοκληρωτικό ρατσιστικό καθεστώς της...Κατοχής...δίνεται...η ευκαιρία να «συνομιλήσουμε» με το κοινό για τον παραλογισμό των φυλετικών διακρίσεων και για την πραγματική φύση του φασισμού και του ρατσισμού. Για μια Ευρώπη γεμάτη ρωγμές, οι οποίες αφήνουν διόδους σε μια...επικίνδυνη κατάσταση η οποία απειλεί...τη δομή της ευρωπαϊκής ιδέας, της ιδέας της δημοκρατίας και όλων των ιδεών...κληρονομημένων από την Ελλάδα. Οι ήρωες της ταινίας...οι νέοι άνθρωποι αγωνίζονται σε ένα ζοφερό...περιβάλλον για την επόμενη μέρα...για το μέλλον...αντιστέκονται, κάτι που έχει πολλούς συνειρμούς με το σήμερα» (Κερσανίδης, 2015).

Έτσι καθίσταται σαφές ότι, στην παραγωγή μιας διασκευής, συνεργάζονται ποικιλοτρόπως τα πολιτισμικά, πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής παραγωγής. Μάλιστα στις περιπτώσεις που το έργο θεματοποιεί ιστορικά γεγονότα και τα ανακατασκευάζει στο παρόν, αποτυπώνει την πρόσληψή τους από το δημιουργό και αντανακλά τη συλλογική μνήμη της ομάδας που ανήκει ή της αντίστοιχης όπου απευθύνεται (Αποστολίδου, 2010).

Εκτός από το Μανουσάκη, όμως, και με δεδομένο ότι οι νέες τεχνολογίες μετατόπισαν το βάρος των διασκευών από το ατομικό στο συλλογικό και επιπλέον διασκευαστής της συγκεκριμένης διασκευής είναι και ο συνθέτης Καραμουρατίδης, ο οποίος στην ουσία είναι και αυτός που σηματοδοτεί την κινητικότητα του ηχητικού αντικειμένου του ρεμπέτικου στην οδοιπορία του στο πλέγμα του Τσιτσάνη. Αυτός αναλαμβάνοντας τη μουσική διασκευή των

ρεμπέτικων τραγουδιών του Τσιτσάνη στο «εσωτερικό» της ταινίας όσο και τη μουσική της επένδυση, κατάφερε να καταστήσει ένα επιτυχημένο εμπορικό προϊόν τη διασκευή, αφού κατάφερε να αναβιώσει στο 2015 αυθεντικά ρεμπέτικα τραγούδια της εποχής του φιλμ με μέσα του σύγχρονου παρόντος, καθιστώντας τη διασκευή έναν κόμπο στην οδοιπορία του πλέγματος του ρεμπέτικου του Τσιτσάνη. Από αυτόν αναφέρεται *«Με μέσα του 2015 προσπαθούμε να αναπαραστήσουμε τη μουσική ατμόσφαιρα του '43-'44...όλες οι εκτελέσεις...είναι νέες. Στόχος είναι να φέρουμε τα τραγούδια εκεί που ήταν και να τα κάνουμε...πιο αυθεντικά, ώστε ο άνθρωπος που θα έρθει σε επαφή με τη μουσική...να έχει την αίσθηση πως τα ακούει από την αρχή»* (Χαρμπής, 2015). Ο συγκεκριμένος διασκευαστής, με δεδομένο ότι έχει συνεργαστεί με πλήθος επιτυχημένων καλλιτεχνών και έχει διαγράψει μία σημαντική πορεία στην ελληνική μουσική σκηνή, ενέχει όλες τις απαραίτητες δεξιότητες και κινήσεις, ώστε να κάνει το ηχητικό αντικείμενο να δονηθεί, στο πλαίσιο της διασκευής, να κινηθεί και να διαγράψει μία νέα διαδρομή στην οδοιπορία του.

Για την επίτευξη των παραπάνω και τη σύνδεση του ρεμπέτικου του παρελθόντος με το σύγχρονο παρόν, ώστε να καταστεί σαφής η παραπάνω κίνησή του, ο Καραμουρατίδης κινείται σε δύο άξονες στη διασκευή. Ο πρώτος είναι ο «καθαρισμός» των τραγουδιών του Τσιτσάνη από τα χρόνια που πέρασαν από το '42 μέχρι τη σύγχρονη εποχή, καθώς είναι ενδιαφέρον ο τρόπος επιστροφής ενός τραγουδιού στην αρχική μορφή, μετά από πολλές διασκευές, επανεκτελέσεις και αλλαγές και ο δεύτερος είναι η συναισθηματική και ατμοσφαιρική μουσική επένδυση, όπου επιχειρείται η ανεύρεση ενός ήχου που θα κάλυπτε την μεγάλη παραγωγή υψηλών προδιαγραφών και η επένδυση με την απαιτούμενη ελληνικότητα και λαϊκότητα για να έρθει κοντά στην Ελλάδα του '42 και το Τσιτσάνη. Μάλιστα, σε πολλά σημεία της πρωτότυπης μουσικής, επιχειρήσε να κάνει εντονότερο το στοιχείο του Τσιτσάνη, με αποτέλεσμα πλήθος μοτίβων να έχει στηριχθεί σε αγαπημένα και γνωστά τραγούδια⁴⁰, με αποτέλεσμα την επίτευξη του παλίμψηστου για το κοινό. Η επιλογή του οφείλεται στα στοιχεία αυθεντικότητας και λαϊκότητας που εντόπισε ο Μανουσάκης, που ήταν εύκολα εκμεταλλεύσιμα για το φιλμ και, στους διαφορετικούς κώδικες του κινηματογράφου που επιβάλλεται να ακολουθηθούν (FeelgoodEntertainment, 2016). Έτσι η φιλική διασκευή αποτελεί μία οδοιπορία στην ιστορία, με αφετηρία τις δημιουργίες του Τσιτσάνη υπό νέα ηχητικά σχήματα, με εννοηστώσεις αγαπημένων τραγουδιών και νέα πρωτότυπα μουσικά ακούσματα (Τσιρόγλου, 2015).

⁴⁰ Έτσι επιτυγχάνεται η **επικοινωνία** φιλμ-αρχικειμένου και επιτρέπεται η σύνδεση **μνημών** από το θεατή.

Για την επίτευξη των παραπάνω, ο διασκευαστής αναφέρει «...δημιουργήθηκε μια ορχήστρα...από Ελληνικά λαϊκά όργανα...μπουζούκια, μπαγλαμάδες...τζουράδες...και δυτικά...κουαρτέτο εγχόρδων...τύμπανα...σε όλο το έργο έπρεπε να εμπεριέχεται...η ισραηλιτική μουσική...χρησιμοποιήθηκε...παραδοσιακό σεφαραδίτικο τραγούδι...μοτίβο σε πολλές στιγμές της ταινίας». Ο συνθέτης έγραψε τις μελωδίες πάνω στα συναισθήματα του φιλμ, τον έρωτα, τη διστακτικότητα, τον πόλεμο, την ένταση, τον φόβο, τη δειλία, το θυμό, την αποφασιστικότητα, το ξέσπασμα της Θεσσαλονίκης του '42, με τον ερωτισμό, τη τρυφεράδα και τη γλύκα των ερωτευμένων νέων να συγκρούονται μουσικά με τη μελαγχολία και τη σκληρότητα της εποχής, με αποτέλεσμα η μουσική να επικοινωνεί με τους θεατές της σύγχρονης εποχής, εξασφαλίζοντας και την ευρύτερη αποδοχή του φιλμ, κάτι που ενισχύθηκε και από τη χρήση ορισμένων από τα πολύ γνωστά τραγούδια του Τσιτσάνη όπως το «Μπαχτσέ Τσιφλίκι», «Για τα Μάτια που Αγαπώ», οι «Νύχτες Μαγικές», «Αχάριστη» κ.ά. και κάποιων λιγότερο γνωστών, για τις ανάγκες της μουσικής αναπαράστασης του «Ουζερί». Κλείνοντας για τις νέες εννοήσεις των τραγουδιών, επιχειρήθηκε η αναπαράσταση της μουσικής των πρώτων ηχογραφήσεών τους: «Θελήσαμε να αναδείξουμε την αίσθηση που έβγαζαν οι μουσικές τότε: την απλότητα και τη δωρικότητα...στην ταινία ακούγονται τραγούδια πολύ κοντά στις πρώτες...εκτελέσεις...από τα οποία έχουν αφαιρεθεί οι...ενορχηστρωτικές απόψεις που πέρασαν από πάνω τους...» (Ogdo.gr, 2015). Καθίσταται σαφές ότι μέσω της παραλλαγής των μουσικών επιλογών του διασκευαστή επιτυγχάνεται η δόνηση του ρεμπέτικου και η οδοιπορία του στο πλέγμα του Τσιτσάνη με μέσο την αυθεντικότητα.

Η διασκευή, παρά την αρνητική αντιμετώπιση της κριτικής, αποτέλεσε μία εμπορική επιτυχία, αποδιδόμενη στη συνεχόμενη σύνδεση παρελθόντος και παρόντος μέσω της δημιουργίας παλίμψηστου για το κοινό, ενώ με τη μουσική επένδυση του φιλμ και την επαναφορά του ρεμπέτικου στο προσκήνιο, επιτυγχάνεται η χωρική και χρονική μετακίνησή του από το παρελθόν στο παρόν και από τον τόπο στο χώρο, καθιστώντας τη διασκευή μία οδοιπορία που συμπεριλαμβάνει το σύνολο των απαραίτητων δεξιοτήτων και κινήσεων ώστε να αφηθεί ανοιχτός ο δρόμος για νέους μετασχηματισμούς (Αναστασιάδης, χ.χ.).

Συμπεράσματα

Το ρεμπέτικο συμβαδίζει διαχρονικά με το αστικό περιβάλλον και τους πληθυσμούς του και επηρεάζεται από πλήθος κοινωνικών, πολιτικών, οικονομικών και τεχνολογικών εξελίξεων. Ξεκινά την πορεία του από τον αστικό υπόκοσμο, τα καφέ-αμάν και τους τεκέδες, όπου χαρακτηρίζεται από προφορικότητα, μη επαγγελματικό χαρακτήρα και κατακριτέα θεματολογία, και εξευγενίζεται μέχρι το 1936 με την επίδραση των ηχογραφήσεων στη Θεσσαλονίκη και το εξωτερικό, την αναγκαιότητα ικανοποίησης ποικίλων μουσικών προτιμήσεων, τη συνύπαρξή του με το Σμυρναϊκό τραγούδι, τις μεταναστευτικές ροές της Μικράς Ασίας, τη λογοκρισία Μεταξά και τις ευρωπαϊκές μουσικές επιρροές, μεταβάλλοντας την τεχνική, τη θεματολογία, τη φόρμα και τις τεχνικές παιξίματος του και καθιερώνοντάς το με σταθερότητα στο αστικό περιβάλλον. Σε αυτήν τη δεύτερη περίοδό του διατηρεί μεν το θέμα του αστικού υπόκοσμου ωστόσο τίθεται όριο, με την απαγόρευση των «χασικλίδικων», σηματοδοτώντας την ευρύτερη αποδοχή του από τους αστικούς πληθυσμούς.

Η επόμενη περίοδος η οποία διαρκεί για το διάστημα 1936-1952 αποτελεί την περίοδο-σταθμό στη μετεξέλιξή του σε «λαϊκό», καθώς στο επίκεντρο τίθεται η περιθωριοποίηση των κοινωνικώς προσβλητικών ρεμπέτικων («χασικλίδικα») και μεταβάλλονται στίχοι και μορφή, με συνέπεια την επιπλέον δημοφιλία του. Κατά την περίοδο αυτή, ο Βασίλης Τσιτσάνης αποτελεί την κυρίαρχη φιγούρα λόγω του «καθαρισμού» του είδους από τον υπόκοσμο και το περιθώριο, αλλά και της εισαγωγής του ρεμπέτικου στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, μέσω της δημιουργίας του «*Ουζερί Τσιτσάνης*»⁴¹ και της προετοιμασίας του εδάφους για το έντεχνο λαϊκό. Με τη διακοπή των ηχογραφήσεων, την επιβολή της Δυτικής τέχνης και μουσικής και τη νέα λογοκρισία από το Κατοχικό καθεστώς, επανέρχεται ο προφορικός χαρακτήρας διάδοσής του ρεμπέτικου, ενώ είναι η περίοδος σύνθεσης της «*Συννεφιασμένης Κυριακής*», ως έκφρασης των λαϊκών αρνητικών συναισθημάτων των αστικών πληθυσμών. Τα παραπάνω συνδυαστικά με τα αντικοινωνικά συναισθήματα, τη μελαγχολία και την απαισιοδοξία που χαρακτηρίζουν λαό και ρεμπέτικο της εποχής, μεταβάλλουν το είδος σε περισσότερο λαϊκό. Τέλος, κατά τη δεκαετία του '50, σημαντικό ρόλο στη λαϊκή του καθιέρωση διαδραμάτισαν τόσο η ενίσχυση των δυτικών επιρροών όσο και η σύνδεση του αρχοντορεμπέτικου με τον κινηματογράφο, με την τελευταία να αποδεικνύει και τον επηρεασμό από τις τεχνολογικές εξελίξεις.

⁴¹ Γι' αυτό επιλέχθηκαν και δικά του διασκευασμένα τραγούδια προς μελέτη

Η καθιέρωση του ρεμπέτικου, όμως, ως «λαϊκό τραγούδι» συντελείται μεταπολεμικά και λίγο πριν τη δεκαετία του '60 από το Μίκη Θεοδωράκη, το οποίο και χαρακτήρισε ως τη δημιουργική σύνθεση της καντάδας, της Βυζαντινής μουσικής και του δημοτικού τραγουδιού συνδέοντας τις τρεις σημαντικότερες μουσικές ελληνικές παραδόσεις. Στα παραπάνω καθοριστική συμβολή είχε και η εκτέλεση του «*Επιταφίου*» από το Μπιθικότση, όπου συνδυάστηκε έντεχνο και λαϊκό τραγούδι, με την ένταξη του μπουζουκιού στην έντεχνη ορχήστρα, συνδυάζοντας ταυτόχρονα λαό και διανόηση⁴². Στις αρχές της δεκαετίας ωστόσο, στο ρεμπέτικο αποδίδεται αντικομφορμιστικός χαρακτήρας που, κατά τη διάρκεια του 1960-1970, το καθιστά εκπρόσωπο της αστικής μουσικής, σε συνδυασμό με την αντιμετώπισή του ως είδος που καθαρίζει πολιτικά και ηθικά ζητήματα· τώρα είναι η εποχή που αναδύονται και «μετα-ρεμπέτικα» κινήματα και αναβιώνεται το είδος μεταξύ των κύκλων διανόησης. Κατά την μελετώμενη περίοδο οι υποστηρικτές του, το χαρακτηρίζουν ως τη μουσική αντιπροσώπευση της κοινωνικής παρακμής, αντίληψη που οφείλεται στη βιομηχανοποίηση της χώρας και τις αντίστοιχες μεταβολές της κοινωνικής οργάνωσης στα αστικά κέντρα, ερμηνεύοντάς το ως σύμβολο των βασανισμένων αστικών πληθυσμών και συνδέοντας το με την αστική κοινωνία και την αντίθεση στις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες.

Ο αντικομφορμιστικός χαρακτήρας της προηγούμενης περιόδου και, παρά τη νέα λογοκρισία στα μέσα του 1970-1980, επέτρεψε στο ρεμπέτικο να αναδυθεί ξανά, καθώς πλέον αποτελούσε σύμβολο λαϊκής ταυτότητας με συγκεκριμένο πολιτικό περιεχόμενο, με τους εκπροσώπους του να είναι λαϊκοί ήρωες αντίθετοι στο κοινωνικό και πολιτικό κατεστημένο. Στα παραπάνω καθοριστικό ρόλο διαδραμάτισε η είσοδος του σοσιαλισμού στη χώρα καθώς συνέβαλε στην εμφάνιση κοινωνικών, πολιτισμικών και πολιτικών κινήματων με βασικά χαρακτηριστικά τη σύνδεση με τον λαό, την αντιελιτιστική προσέγγιση και την ανακατασκευή ξεχασμένων μορφών λαϊκής κουλτούρας, όπως για παράδειγμα το ρεμπέτικο, με όσο το δυνατόν πιο αυθεντικό τρόπο, εδραιώνοντας ταυτόχρονα μία πιο σοβαρή ενασχόληση με αυτό. Στην περίοδο αυτή, προωθείται το λαϊκό στοιχείο και εισάγεται η εκμάθηση του μπουζουκιού και του μπαλαμά στα ωδεία συνδέοντας, από τη μία το ρεμπέτικο με το λαϊκό και, από την άλλη, προσδίδοντάς του «λόγιο» χαρακτήρα. Ακόμα, η εμφάνιση βετεράνων σε ζωντανές σκηνές, η πρόσκληση Αθηναίων καλλιτεχνών στις μπόϊκες της Θεσσαλονίκης και τα ρεμπέτικα κέντρα, τα στάδια και τις αίθουσες συναυλιών, είναι παράγοντες που το εισάγουν στη νυχτερινή ζωή, με αποτέλεσμα την αποδοχή του από ποικιλία κοινωνικών τάξεων.

⁴² Ο Χατζιδάκις το αναφέρει ήδη από το '49 ως είδος με τη ρομαντική εκδήλωση της καθαρής φύσης της αστικής μουσικής.

Επιπλέον, ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει και η δισκογραφία με τη μεταφορά των ηχογραφήσεων σε βινύλιο, όπου προωθείται η συνεργασία ρεμπετών και έντεχνων και δίδεται στη μουσική αγορά το εργαλείο για το χειρισμό της συλλογικής μνήμης· συνδέεται παρελθόν-παρόν και δημιουργείται διαγενεακή και διαχρονική συλλογική μνήμη. Έτσι το ρεμπέτικο προωθείται σε νέα κοινά με ποικιλία υποβάθρων και εισάγονται νέες μουσικές τεχνολογίες και ενισχυτικά όργανα, μεταβάλλοντας ξανά την πρόσληψη και αποδοχή του.

Τα παραπάνω πυροδότησαν, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας 1980-1990, την αναβίωση του ρεμπέτικου ως καθαρού και υγιούς είδους, ικανού να παράγει μουσική μέσω της παράδοσης, με έντονο το στοιχείο του πολιτισμού, σε αντίθεση με την παρακμή της εγχώριας μουσικής παραγωγής και των σκυλάδικων. Στην αναβίωση αυτή καθοριστική επίδραση είχαν η τηλεόραση και ο κινηματογράφος, αφού το είδος περνά πλέον στις νέες τεχνολογίες, με τους αντιπροσώπους του να εμφανίζονται σε shows κ.ά. Η δεκαετία χαρακτηρίζεται από ρεμπετομανία, με αποτέλεσμα το ρεμπέτικο πλέον να αποτελεί πηγή σίγουρου κέρδους, ενισχυμένου από τη χρήση των CD, του Διαδικτύου κ.ά. και να αντιμετωπίζεται ως περιπετειώδης, αντικοφορμιστική και παράξενη κουλτούρα του υποκόσμου, αμιγώς λαϊκή. Ακόμα, η εισαγωγή του σε αίθουσες συναυλιών όπως το Μέγαρο Μουσικής, τού δίδει τη θέση στην ελληνική λαϊκή μουσική μνήμη, δίπλα στην αρχαία ελληνική και Βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με τη διαχρονικότητα των θεμάτων και τις διασκευές σε πλήθος μουσικών ειδών, καθιστούν το ρεμπέτικο μία σίγουρη πηγή υλικού και επιτυχίας και ένα είδος με έντονη παρουσία σε διασκευές προσαρμοσμένες και επηρεασμένες από τη σύγχρονη λαϊκή πραγματικότητα· μουσική, πολιτική, οικονομική και κοινωνική.

Το ρεμπέτικο τραγούδι, σήμερα, καθίσταται εργαλείο που κινείται, έχει ρυθμικότητα και επαναλαμβάνεται στα «ταξίδια» των σύγχρονων διασκευών με τη μορφή οδοιπορίας, για την αφήγηση μίας ιστορίας που ο διασκευαστής κατανοεί και γνωρίζει και που μεταβάλλεται ανάλογα με το πλαίσιο ένταξής της. Η σημασία των ιστοριών της σε κάθε διασκευή, κατασκευάζεται από την αρχή ώστε να προσαρμοστεί στις μεταβαλλόμενες συνθήκες του παρόντος και ανακαλύπτεται αναδρομικά και αργότερα της αφήγησης, όταν το κοινό αντιμετωπίζει παροντικά συνθήκες όμοιες με αυτές του παρελθόντος· η ευθυγράμμιση παρελθόντος-παρόντος παρέχει το μέσο για τη συνέχιση των αφηγήσεων και τη χρήση του ρεμπέτικου και καθίσταται μνήμη του τρόπου χρήσης του, με κατευθύνσεις παρελθοντικής πρακτικής και προσαρμογή σε τρέχοντα πλαίσια. Αφού η αφήγηση συντελείται συνδυαστικά με τις κινήσεις του διασκευαστή κατά τη χρονική και χωρική του οδοιπορία, την αντίληψη και τη δράση, παρατηρείται μία επαναληπτικότητα βασισμένη στη σύνδεση δράσης-αντίληψης, με

το συντονισμό των κινήσεων και τη συνδρομή της αντίληψης, να αποδεικνύει το συντονισμό με τους ρυθμούς του περιβάλλοντος αποκαλύπτοντας ένα ολόκληρο δίκτυο κινήσεων.

Παρά την ευχέρεια χρήσης του ρεμπέτικου για τη δημιουργία διασκευών, για την υλοποίησή του επιβάλλεται η κατοχή και χρήση συγκεκριμένων τεχνικών δεξιοτήτων που αναφέρονται στην ποιότητα χρήσης του εργαλείου, τη συνεργασία διασκευαστή, εργαλείου και υλικού και τη σύζευξη της αντίληψης και της δράσης. Μπορεί η χρήση του εργαλείου να είναι το πρώτο βήμα για την ολοκλήρωση μίας διασκευής, ωστόσο συμπεριλαμβάνονται και άλλα πορευτικού χαρακτήρα. Ωστόσο, λόγω της αδυναμίας ξεκάθαρης διάκρισης των επιμέρους σταδίων, μελετώνται οι φάσεις του «ταξιδιού» της διασκευής όπου συμπεριλαμβάνονται η προετοιμασία, ο καθορισμός/εκκίνηση και η ολοκλήρωση, δίδοντας ένα συνοπτικό σχήμα στην κίνηση. Τα παραπάνω έχουν ως συνέπεια τον χαρακτηρισμό των διασκευών ως κινούμενων δυνάμεων που εξελισσόμενες, ξεπερνούν τους αρχικούς προσανατολισμούς, σκοπούς και προορισμούς και μετασχηματίζονται όσο κινούνται. Στην πρώτη φάση συμπεριλαμβάνεται το σύνολο των κινήσεων που θα χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία της διασκευής, με αντιπροσωπευτικότερο σημείο να είναι ο ορισμός τερματισμού της προετοιμασίας και της εκκίνησης της εργασίας. Στη δεύτερη φάση ο διασκευαστής, μετά το «σχέδιο ομπρέλα» εστιάζει το σημείο επαφής εργαλείου και υλικού, αφήνοντας την εργασία σε δεύτερη μοίρα και θέτοντας σε προτεραιότητα τις συγκεκριμένες λεπτομέρειες εκπόνησης της διαδικασίας.

Κλείνοντας, η τελευταία φάση είναι και αυτή που αποτελεί το σημείο καμπής ολοκλήρωσης και όχι την ολοκλήρωση καθ' αυτή. Έτσι οι διασκευές καθίστανται οδοιπορίες με συνεχόμενο χαρακτήρα, αφού το τέλος κάθε σταδίου τους είναι και μία αρχή, όπου το κάθε εργαλείο που χρησιμοποιείται χαρακτηρίζεται ως τέτοιο λόγω της επίπτωσης ή της αντίδρασης που έχει σχετικά με άλλα στο ίδιο πεδίο δραστηριότητας. Μάλιστα, το κάθε εργαλείο αφηγείται μία ιστορία, με τις λειτουργίες του να καθίστανται αφηγήσεις της ιστορίας, με αποτέλεσμα σε διαφορετικά πλαίσια τα εργαλεία να λαμβάνουν και διαφορετικές λειτουργίες. Όμως οι σημασίες των ιστοριών των εργαλείων κατασκευάζονται σε κάθε περίπτωση από την αρχή, για να ακολουθήσουν τις συνεχώς μεταβαλλόμενες συνθήκες του παρόντος και ανακαλύπτονται αναδρομικά και αργότερα της αφήγησής τους, όταν πλέον το κοινό βρίσκεται σε συνθήκες όμοιες με αυτές που αντιμετωπίστηκαν στο παρελθόν. Έτσι για να χρησιμοποιηθεί ένα εργαλείο για την αφήγηση μίας ιστορίας πρέπει να συνδυαστεί με τις κατάλληλες χειρονομίες, ώστε το ίδιο το εργαλείο να επιλέγει τις δεξιότητες που ταιριάζουν στην αναπαράστασή του.

Έτσι δημιουργούνται διαδρομές ρεμπέτικων, όπου καταλύεται ο διαχωρισμός παρελθόντος-παρόντος και κατανοούνται οι τρέχουσες διασυνδέσεις ως κεντρικό σημείο της ιστορίας τους, τόσο μεταξύ τους όσο και με τους ανθρώπους στο χώρο και το χρόνο, δίδοντάς τους κοινωνικές ζωές, αξίες και νοήματα καταστασιακά συγκεκριμένα και μεταβαλλόμενα στο χρόνο και κατά την κυκλική κίνηση, διασχίζοντας διαφορετικά αξιακά καθεστώτα. Έτσι το ρεμπέτικο αποκτά κοινωνική ζωή, αντιμετωπίζεται ως ανθρωποποιημένο και παρουσιάζει μεταζωή, καθώς επανανακαλύπτεται για να χρησιμοποιηθεί αλλιώς, δίδοντας τα εσωτερικά στοιχεία και τις οπτικές των κοινωνικών κόσμων που εντάσσεται, ακολουθώντας κατασκευαστικές διαδικασίες όπως η «*λειτουργική αλυσίδα*». Στην τελευταία ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζουν τα δίκτυα δράσης, όπου οι σχέσεις τοποθετούνται στο επίκεντρο, με το ρεμπέτικο να δρα σε δικτυακή συνεργασία με τα ανθρώπινα και μη όντα, όπου μετασηματίζοντας το ένα από το άλλο χωρίς να προηγείται κανένα εννοιολογικά, επιτυγχάνεται η κυκλική κίνηση και το παράλληλο βίωμα δοκιμών. Σήμερα, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της «*λειτουργικής αλυσίδας*» για το ρεμπέτικο είναι το διασκευασμένο τραγούδι του Τσιτσάνη «*Αργοσβήνεις μόνη*», τόσο σε τηλεοπτική σειρά της περιόδου «*Αλλαγής*» του ΠΑΣΟΚ για την εκτόνωση των συναισθημάτων των Ελλήνων μετά τη μεταπολίτευση (σύνδεση με τα ανθρώπινα όντα και την κοινωνική κατάσταση της εποχής) όσο και από τον Σωκράτη Μάλαμα (σύνδεση με τα ανθρώπινα και μη όντα και την τεχνολογική και κοινωνική κατάσταση της εποχής). Στη δεύτερη διασκευή, το τραγούδι γνώρισε απήχηση λόγω του μέσου προβολής, σε μία εποχή όπου τη θέση της δισκογραφίας καταλαμβάνει η τεχνολογία και η νέα γενιά, που επιλέγει το παρεΐστικο ύφος και ήχους προερχόμενους από το λαό και απευθυνόμενους σε αυτόν· μπορεί να απουσιάζει η κοινωνία της μεταπολεμικής Ελλάδας, ωστόσο η τρέχουσα κατάσταση της υπερπληροφόρησης και της τεχνολογικής ανάπτυξης γυρνά το λαό σε παλιά ερεθίσματα και ακούσματα, καθώς παλιές συνήθειες που συνδέθηκαν με την αστική λαϊκή μουσική παραμένουν ίδιες στο παρόν, αποδεικνύοντας τη κυκλική κίνηση, το βίωμα δοκιμών και τη δικτυακή σύνδεση με τα ανθρώπινα και μη όντα.

Σε άλλη πορεία κινούνται εκείνοι που αναφέρουν τα πλέγματα, με σκοπό την απόδοση των σχέσεων ανθρώπινων και μη όντων, εστιάζοντας στη διαδραστικότητα και τη δόνηση, με τη δράση να διανέμεται μεταξύ των πραγμάτων, των ιδεών, των σωμάτων, των σχέσεων και των τοπίων, και τις σχέσεις να καθίστανται ιστοί, όπου διασυνδεδεμένες γραμμές περιστρέφονται και μαζί τους περιστρέφεται και ζει το ον, αποκτώντας ζωή· αυτό τώρα είναι απροσδιόριστο και σε συνεχόμενη κίνηση, ενώ ζει μέσω νέων συναντήσεων, πλαισίων και τροποποιήσεων, με διαφορετική δομή από την αρχική. Έτσι τα πράγματα αποκτούν οδοιπορίες

και διαδρομές κατά μήκος των γραμμών στο πλέγμα της ύπαρξης, στις οποίες άνθρωποι και πράγματα κινούνται, ζουν και αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, είναι πολυκατευθυνόμενες και περικλείουν στοιχεία, θραύσματα, μετασχηματισμούς και διασυνδέσεις με άλλες διαδρομές και γραμμές, ενώ κατευθύνονται προς τα πίσω και εμπρός, δημιουργώντας κόμπους και διακοπές. Η θεώρηση του πλέγματος οδήγησε στη διατύπωση της θεωρίας της αναστροφής από τον Ingold, σύμφωνα με την οποία η εμπλοκή με το κόσμο, τα αντικείμενα ή τους ανθρώπους μετατρέπεται σε εσωτερικό σχήμα, του οποίου η εμφάνιση και η συμπεριφορά είναι εκφράσεις και εκδηλώσεις με κατεύθυνση προς τα έξω. Στο επίκεντρο τίθεται ξανά η κίνηση πραγματοποιούμενη σε μία συνεχόμενη πορεία κίνησης και ανάπτυξης, όπου εμπεριέχεται μία σχέση μεταξύ του όντος εσωτερικά και του περιβάλλοντος εξωτερικά, καθιστώντας κάθε πορεία μία γραμμή στο δίκτυο των συνολικών πορειών. Οι σύνθετοι οργανισμοί ζουν και εξελίσσονται επεκτεινόμενοι σε πολλαπλές πορείες με την ίδια πηγή, με συνέπεια να είναι κόμβοι σε ένα σύνολο κόμβων, με τις συνεχόμενες γραμμές συνδεδεμένες με άλλες πορείες και κόμπους να αποτελούν ένα πλέγμα, όπου τα όντα ζουν και κινούνται, δρουν όσο έχουν ζωή, είναι αόριστα και σε συνεχόμενη κίνηση.

Στη θεωρία διακρίνεται το υλικό από το διανοητικό και η agency από την υλικότητα με αποτέλεσμα το διαχωρισμό ανθρώπινων και μη όντων, με βάση το υλικό και το διανοητικό, και να συνδέονται μέσω της χρήσης μέσου που συμπεριλαμβάνει όντα με τη δική τους πορεία μέσα σε αυτό. Έτσι μία διασκευή αποτελεί το όν μέσα στο μέσο, που χαράσσει τη δική του χρονική και χωρική πορεία, με σκοπό και συνέπεια τη σύνδεση υλικού και διανοητικού και agency και υλικότητας και συμπεριλαμβάνει τις κινήσεις, τις σχέσεις και τις δεξιότητες, για την αφήγηση μίας ιστορίας. Επιπλέον στη θεωρία οι κόμβοι ταυτίζονται με τους τόπους και ταίχνη που δημιουργούνται από τους ανθρώπους κατά μήκος των γραμμών ζωής, αντιπροσωπεύοντας τα ταξίδια προς τους τόπους, με αποτέλεσμα τόποι, κόμβοι και ίχνη να δημιουργούν ένα πλέγμα, έναν χώρο. Τέλος, αναφέρεται η κίνηση ως οδοιπορία· κάθε φορά που υπάρχει κίνηση δημιουργείται μία γραμμή με ίχνη κατά μήκος της και αναζητούνται σημάδια μίας άλλης γραμμής κίνησης ώστε να επιτευχθεί ο αντικειμενικός σκοπός της ενώ σχηματοποιείται σε μία συνεχόμενη γραμμή. Αυτή η μορφή κίνησης και η γνώση που αποκτάται στην πορεία αποτελεί τον πολιτισμό.

Παραδείγματα κόμβων στο πλέγμα του Τσιτσάνη είναι οι διασκευές του ρεμπέτικου τραγουδιού «*Το καράβι*» και «*Τα Σκέτα*» που συμπεριλαμβάνουν ρεμπέτικα της μετεμφυλιακής εποχής. Και οι δύο περιπτώσεις αποτελούν πειράγματα με διαφορετικό όμως τρόπο, όπου στην πρώτη περίπτωση η διασκευή λαμβάνει τη μορφή ανασύνθεσης σε ένα νέο

πλαίσιο επιχειρώντας τη μεταβολή της ουσίας του τραγουδιού από υλικό σε δρώνον, ικανό να ταξιδέψει στο χώρο και το χρόνο για τη δημιουργία μνήμης στο παρόν και να συνδέσει δύο ιστορικούς χρόνους και στη δεύτερη επιχειρείται η «ανάσταση» και ανακύκλωση των ρεμπέτικων και η δημιουργία μνήμης στη θέση της αντίστοιχης του Εμφυλίου. Το κοινό και στις δύο περιπτώσεις, είναι τα βιώματα των διασκευαστών με το ρεμπέτικο, τα οποία και τούς οδήγησαν να το αναβιώσουν στο παρόν.

Με το περιβάλλον των όντων και τη συσχέτιση δράσης ανθρώπινων και μη ασχολήθηκαν οι Gibson και von Uexküll, καθώς οι σχέσεις με το πρώτο διαμεσολαβούνται από τον πολιτισμό· ο πρώτος αναφέρει την καταλληλότητα και ο δεύτερος το Umwelt. Στην πρώτη περίπτωση αναφέρεται η καταλληλότητα του περιβάλλοντος του όντος· εδώ κάθε ον εξελίσσεται και προσαρμόζεται για τη συμπλήρωση μίας συγκεκριμένης θέσης στο περιβάλλον του, που καθορίζει τις βασικές ιδιότητές του, με αποτέλεσμα να προσαρμόζεται στις συνθήκες του περιβάλλοντος. Στη δεύτερη αναφέρεται η απονομή ιδιοτήτων με γνώμονα και βάση τις ανάγκες και τη φροντίδα του όντος, που τοποθετείται μόνο του στον κόσμο με την απόδοση λειτουργικών ποιοτήτων, ενσωματώνοντάς τες στο δικό του σύστημα· εδώ για την απόδοση του κόσμου στο κύκλωμα της αντίληψης και της δράσης χρησιμοποιείται η έννοια του Umwelt και αναφέρεται ότι η ζωή των όντων συνδέεται με το δικό της Umwelt με συνέπεια, αν το τελευταίο αφαιρεθεί από τον οργανισμό, αυτός να εξαφανίζεται μαζί του.

Παράδειγμα της πρώτης περίπτωσης είναι η διασκευή του τραγουδιού «*Πέφτερις σε λάθη*» από τους Gadjó Dilo, καθώς συμπληρώνει το κενό του gypsy swing στην Ελλάδα, που στην περίοδο καθορίζεται από τις βασικές ιδιότητες της επιστροφής του ρετρό· θα μπορούσε να υπάρχει άλλο τραγούδι στη θέση του, ωστόσο το συγκρότημα επέλεξε το ρεμπέτικο λόγω της σίγουρης επιτυχίας και της προσωπικής ενασχόλησης των μελών με αυτό. Ακόμα, παράδειγμα της δεύτερης είναι οι μουσικοί του δρόμου, που με την τέχνη τους πρωταγωνιστούν στην καθημερινότητα της πόλης και το δημόσιο χώρο, δημιουργώντας ένα διαταξικό βίωμα στους αστούς και λειτουργώντας ταυτόχρονα και πολιτικά, πολλές φορές. Αυτοί είναι η ψυχή της πόλης με την έννοια του τόπου και του χώρου, με αποτέλεσμα η μουσική τους να καθίσταται διαδρομή και εναλλασσόμενη κατάσταση, δημιουργούμενη στο δημόσιο χώρο που τον αναγεννά, και να συνδέεται με την περιπλάνηση στον αστικό ιστό. Οι Γιαγκίνιδες με το «*Πέφτερις σε λάθη*» και οι Thessaloniki Street Musicians με το «*Μπαζέ Τσιφλίκι*» αποτελούν μουσικούς του δρόμου που διασκευάζουν ρεμπέτικα του Τσιτσάνη, διαμορφωμένα με βάση το Umwelt τους, ακολουθώντας διαφορετικές γραμμές ροής στο πλέγμα του Τσιτσάνη. Οι πρώτοι επιχειρούν τη σύνδεση δημόσιου αστικού περιβάλλοντος της

Θεσσαλονίκης με την έννοια και τη θεματολογία της «καπούρας», δηλαδή αντιλαμβάνονται τον αστικό χώρο μέσω μίας διαδομένης έννοιας και δρουν μέσα σε αυτόν με τη διασκευή δημιουργώντας το Umwelt της, χωρίς να υπάρχει η δυνατότητα αποσύνδεσης από αυτό· αστικός χώρος και ρεμπέτικο είναι αλληλένδετα. Οι δεύτεροι, με τη διασκευή, συνδέουν το αστικό περιβάλλον τόσο με το ερωτικό στοιχείο όσο και με τον ίδιο τον Τσιτσάνη, καθώς αποτέλεσε τακτικό επισκέπτη των Νέων Επιβατών· αποδεικνύεται η συνδρομή του δημόσιου αστικού χώρου της Θεσσαλονίκης, και όχι γενικά του δημόσιου χώρου, που ενισχύεται από το ερωτικό στοιχείο για μία Θεσσαλονικιά.

Επιπλέον διασκευή είναι η φιλική μεταφορά του βιβλίου του Γιώργου Σκαμπαρδώνη «*Ουζερί Τσιτσάνης*» από το Μανούσο Μανουσάκη το 2015, ως ένας επιπλέον κόμπος στην οδοιοπορία του πλέγματος του Τσιτσάνη, που αποτελεί τη διακειμενική επανάληψη της αφήγησης της ιστορίας της Κατοχής στη Θεσσαλονίκη και της πορείας προς το Εβραϊκό Ολοκαύτωμα, μέσω της ιστορικής προσωπικότητας του ρεμπέτη Τσιτσάνη.

Στη συγκεκριμένη διασκευή, ιδιαίτερο ρόλο διαδραματίζει τόσο το τι διασκευάζεται όσο και το ποιος είναι ο διασκευαστής, με δεδομένο ότι αποτελεί διασκευή που πραγματοποιείται σε ένα εντελώς διαφορετικό μέσο, αυτό του κινηματογράφου, με αποτέλεσμα να απαιτούνται ιδιαίτεροι χειρισμοί για την επίτευξη του αποτελέσματος και μάλιστα από έναν έμπειρο διασκευαστή. Ο Μανούσος Μανουσάκης χρησιμοποιεί κατ' εξοχήν σύμβολα στη διασκευή του, λόγω της αναγκαιότητας σύμπτυξης γεγονότων και δράσεων, αφού δεν είναι δυνατόν να μεταφέρει το σύνολο των 400 σελίδων του βιβλίου του Γιώργου Σκαμπαρδώνη. Έτσι, ο Τσιτσάνης που αποτέλεσε και ιστορικό πρόσωπο, χρησιμοποιείται ως σύμβολο του ρεμπέτικου στη Θεσσαλονίκη, ενώ επιπλέον μυθοπλαστικά πρόσωπα χρησιμοποιούνται για την απόδοση της Αντίστασης και του Εβραϊκού στοιχείου της πόλης· ειδικότερα τα δύο τελευταία αντιπροσωπεύονται από το Γιώργο και την Εστρέα.

Ωστόσο το σημαντικότερο στη διασκευή δεν είναι τα ίδια τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται αλλά οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, καθώς από τη μία με τον τρόπο αυτόν αποδίδονται και οι σχέσεις μεταξύ των έμψυχων και άψυχων όντων και γεγονότων και ο τρόπος συνύφασης του Τσιτσάνη, των Εβραίων και της Κατοχικής Θεσσαλονίκης και από την άλλη δομείται το εξωτερικό αλλά και το εσωτερικό περιβάλλον στο οποίο κινείται η διασκευή. Έτσι, μελετώντας τα σύμβολα του Τσιτσάνη, της Εστρέας και του Γιώργου αμέσως καθίσταται δυνατό στον θεατή του φιλμ να συνδέσει τον ιστορικό Τσιτσάνη, την Αντίσταση και το Εβραϊκό Ολοκαύτωμα, καθώς κινούμενοι οι χαρακτήρες δημιουργούν σχέσεις που αντικατοπτρίζουν και τις σχέσεις των συμβόλων.

Ωστόσο η παρουσία του χαρακτήρα του Τσιτσάνη, παρά το γεγονός ότι θα περίμενε κανείς να πρωταγωνιστεί, αυτή διαδραματίζει το ρόλο του παρατηρητή, που κινείται ενώ κινεί, με αποτέλεσμα και το σύμβολό του να κινείται και να κινεί αυτό που αντιπροσωπεύει και τις επιμέρους σχέσεις που παρουσιάζει. Όσο κινείται το ρεμπέτικο της Θεσσαλονίκης, τόσο κινείται η Αντίσταση και τόσο προοδευτικά εξελίσσεται η πορεία προς το χαμό των Εβραίων.

Και δεν είναι τυχαίο που κατά την περίοδο στην οποία αναφέρεται το φιλμ η παραγωγή των τραγουδιών και η φήμη του Τσιτσάνη βρίσκονται σε πολύ μεγάλο επίπεδο· είναι συνθέτης με μεγάλη παραγωγή τραγουδιών στην Κατοχή, λόγω του πρόσφορου εδάφους θεμάτων εξαιτίας των πολιτικοκοινωνικών συνθηκών, μεγάλη φαντασία και επιρροές από την ευρωπαϊκή μουσική, που εμπνέεται από τη Θεσσαλονίκη της Κατοχής, τους αστούς κατοίκους, τα συναισθήματά τους και τις συνθήκες διαβίωσής τους, επιχειρώντας να τους εκφράσει· αλλιώς ο θεατής τον γνωρίζει ως έναν ρεμπέτη που εκφράζει τον πόνο και τα βάσανα του λαού από την καταπίεση του κατακτητή. Τόσο στο πρόσωπο όσο και στο χαρακτήρα του Τσιτσάνη, αναλικοποιείται το ίδιο το ρεμπέτικο καθώς καθίσταται ον με δική του πορεία και δράση στο αστικό Umwelt και το χώρο της Θεσσαλονίκης, που αντικατοπτρίζει το σύνολο της κοινωνίας και των πολιτικών συνθηκών της Κατοχής.

Όλα τα παραπάνω και η σχεσιακή τους σύνδεση πραγματοποιείται σε έναν συγκεκριμένο τόπο, το Ουζερί της οδού Παύλου Μελά, του αστικού χώρου της Θεσσαλονίκης, το οποίο αποτελεί τον τόπο συνάντησης όλης της πόλης, φυσικά με επίκεντρο το 1942-1943· το Ουζερί αποτελεί τον εκπρόσωπο της κοινωνικής κατάστασης. Στο Ουζερί κινούνται οι χαρακτήρες του δράματος και μέσω αυτού, ο Τσιτσάνης είναι πανταχού παρών αλλά μόνο ως παρατηρητής, με αποτέλεσμα να ενισχύεται η παρουσία του ρεμπέτικου. Εδώ διαδραματίζονται σημαντικές σκηνές για την εξέλιξη της ταινίας που αποτελεί το σημείο συνάντησης χριστιανών-Εβραίων, αντιστασιακών, λαϊκών-ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, κατακτημένων-κατακτητών, λαού-Τσιτσάνη και Τσιτσάνη-ρεμπέτικου με όλα τα παραπάνω. Δεν είναι τυχαίο το ότι κάθε σκηνή στο Ουζερί επενδύεται με ρεμπέτικα τραγούδια, με αποτέλεσμα να δομείται ο τόπος του ρεμπέτικου στο χώρο της Θεσσαλονίκης.

Αναφορικά με το ποιος είναι ο διασκευαστής, στη συγκεκριμένη διασκευή, εκτός από το Μανουσάκη, ακόμα ένας που αξίζει αναφορά, καθώς είναι αυτός που στην ουσία επιτυγχάνει τον παραπάνω κόμπο στην οδοιπορία είναι ο Καραμουρατίδης, ο μουσικός παραγωγός του φιλμ. Αυτός, έχοντας τις απαραίτητες δεξιότητες και τεχνικές, επιχείρησε την αυθεντική μεταφορά των πρωτότυπων τραγουδιών του Τσιτσάνη, χρησιμοποιώντας μέσα του 2015, ώστε να καταστεί δυνατή η μεταφορά τόσο των ίδιων των τραγουδιών όσο και του

κλίματος του 1942-1943 στο σήμερα, αναβιώνοντας και επαναδονώντας το ίδιο το ρεμπέτικο. Για την επίτευξη αυτή χρησιμοποίησε όλα εκείνα τα συστατικά στοιχεία που ανιχνεύονται στο ρεμπέτικο του Τσιτσάνη της εποχής (μπουζούκια, μπαγλαμάδες, τζουράδες, δυτικά κουαρτέτο εγχόρδων κ.ά.) ενώ στο σύνολο του έργου φρόντισε να χρησιμοποιήσει το παραδοσιακό σερφαδίτικο τραγούδι, συνοδεύοντας το σύνολο της δράσης.

Με τους παραπάνω τρόπους, Μανουσάκης και Καραμουρατίδης καταφέρνουν να δημιουργήσουν ένα παλίμψηστο για το κοινό, ικανό να δημιουργήσει πολιτικές μνήμες της Κατοχής στο παρόν, συνδέοντας το παρόν με το παρελθόν.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- «Το Κουτί της Πανδώρας» (Νοέμβριος 30, 2015). "Ουζερί Τσιτσάνης", του Μανούσου Μανουσάκη. Διαθέσιμο στο <https://www.koutipandoras.gr/article/oyzeri-tsitsanis-toy-manoysoy-manoylaki/> (ανάκτηση 30/8/2023)
- Appadurai, A. (Eds.) (1986). *The social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge university Press.
- Ανοπολις, (n.d.). *Ο Σωκράτης Μάλαμας διασκευάζει το περίφημο «Αργοσβήνεις Μόνη» του Βασίλη Τσιτσάνη*. Διαθέσιμο στο <https://menta88.gr/%CE%BF-%CF%83%CF%89%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BC%CE%AC%CE%BB%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CF%82-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%83%CE%BA%CE%B5%CF%85%CE%AC%CE%B6%CE%B5%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CF%80%CE%B5%CF%81/> (ανάκτηση 20/6/2023)
- Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs* 28: 801–831.
- Bauer, A. A. (2019). Itinerant Objects. *Annual Review of Anthropology*, 48: 335–352. Bennett, J. (2005). The agency of assemblages and the North American blackout. *Public Cult.* 17 (3): 445–446.
- Bernstein, N. A. (1996). On dexterity and its development. In In M. Latash & M. T. Turvey (eds.). *Dexterity and its Development* (pp. 3-244). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press.
- Callon, M. (1986). The Sociology of an Actor-Network: The Case of the Electric Vehicle. In M. Callon, J. Law, & A. Rip (Eds.). *Mapping the Dynamics of Science and Technology: Sociology of Science in the Real World* (pp. 19-34). London: Macmillan Press.
- Deleuze, G. & Guattari F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (B. Massumi trans.). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- FeelgoodEntertainment, (2016). *Ουζερί Τσιτσάνης-Η μουσική της ταινίας*. Ανακτήθηκε στις 30/8/2023 από το https://www.youtube.com/watch?v=8WkimkLI9ys&t=3s&ab_channel=FeelgoodEntertainment
- Flash. gr (2016). *Το «Ουζερί Τσιτσάνης» δείχνει που οδηγεί ο φασισμός*. Διαθέσιμο στο <https://www.flash.gr/culture/1429781/to-oyzeri-tsitsanis-deichnei-poy-odigei-o-fasismos> (ανάκτηση 30/8/2023).
- Gauntlett Σ. & Γενίτσαρης Μ. (1992). *Μάγκας από μικράκι-Αυτοβιογραφία*. Ιωάννινα: Δωδώνη.
- Gauntlett Σ. (2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι-Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση, Πρόλογος* (Κ. Βλησίδης μτφ.). Αθήνα: 21^{ος} αιώνας.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency*. London: Oxford University Press.

- Gibson, J. J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, MA: Houghton Mifflin.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley: Univ. Calif. Press.
- Hahn, H. P. & Weiss, H. (eds.) (2013). *Mobility, Meaning and Transformations of Things: Shifting Contexts of Material Culture Through Time and Space*. Oxford, UK: Oxbow.
- Hamilakis, Y. (1999). Stories from exile: Fragments from the cultural biography of the Parthenon (or “Elgin”) marbles. *World Archaeology*, 31 (2): 303-320.
- Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought* (A. Hofstadter, trans.) New York: Harper Colophon Books.
- Heidegger, M. (1995). *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude* (W. McNeil & N. Walker, eds.). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Holst-Warhaft, G. (1990). Resisting translation: slang and subversion in the rebetika. *Journal of Modern Greek Studies*, 8: 183-196.
- Hutson, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: London: Taylor & Francis Group.
- Imam Baildi (2019). *Βιογραφικό*. Διαθέσιμο στο <https://www.imambaildi.com/el/%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%BA%CF%8C/> (ανάκτηση 30/6/2023).
- Ingold, T. (1992). Culture and the perception of the environment. In E. Croll & D. Parkin (eds.) *Bush Base: Forest Farm. Culture, Environment and Development* (pp. 39-56). London: Routledge.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2007). *Lines: A Brief History*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive-Essays on movement, Knowledge and Description*. London, NY: Routledge Taylor & Francis Group.
- Internationale Situationniste (1999). *Το ζεπέρασμα της τέχνης-Ανθολογία κειμένων της Καταστασιακής Διεθνούς*. Αθήνα: Έψιλον.
- Joy J. (2009). Reinvigorating object biography: reproducing the drama of object lives. *World Archaeol.* 41(4): 540–456.
- Joyce, R. A. & Gillespie, S. D. (eds.) (2015). *Things in Motion: Object Itineraries in Anthropological Practice*. Santa Fe, NM: Sch. Adv. Res. Press.
- Keller, C. M. (2001). Thought and production: insights of the practitioner. In M. B. Schiffer (eds.). *Anthropological Perspectives on Technology* (pp. 33-45). Albuquerque, NM: University of New Mexico Press.
- Kithara.gr (n.d.). *Τσιτσάνης Βασίλης*. Διαθέσιμο στο http://wiki.kithara.gr/%CE%A4%CF%83%CE%B9%CF%84%CF%83%CE%AC%CE%BD%CE%B7%CF%82_%CE%92%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B7%CF%82 (ανάκτηση 4/8/2023).
- Larson, F., Petch, A. & Zeitlyn, D. (2007). Social networks and the creation of the Pitt Rivers Museum. *Journal of Material Culture*, 12 (3): 211–239.

- Latash, M. (1996). The Bernstein problem: how does the central nervous system make its choices? In M. Latash & M. T. Turvey (eds.). *Dexterity and its Development* (pp. 277-303). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Latour, B. (1999). On recalling ANT. In J. Law & J. Hassard (eds.). *Actor Network Theory and After* (pp. 15-25). Oxford: Blackwell.
- Lawrence, J. R. (n.d.). *Investigations into gypsy Jazz*. Available at https://www.academia.edu/47886605/Investigations_into_Gypsy_Jazz (retrieved 28/7/2023).
- Lefebvre, H. (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum.
- Leroi-Gourhan, A. (1993). *Gesture and Speech* (A. Bostock Berger, trans. & R. White, intr.). Cambridge, MA: MIT Press.
- Leudar, I. & Costall A. (1996). Situating action IV: planning as situated action. *Ecological Psychology*, 8: 153–170.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge: MIT Press.
- Meskill, L. (2004). *Object Worlds in Ancient Egypt: Material Biographies Past and Present*. Oxford, UK: Berg.
- Musicity. gr (n.d.). *Σωκράτης Μάλαμας - Αργοσβήνεις Μόνη (video clip) / Νέο single!*. Διαθέσιμο στο <https://www.musicity.gr/mousiki-entehno/sokratis-malamas-argosviniis-moni-video-clip-neo-single> (ανάκτηση 28/8/2023).
- Ogdoo.gr (Νοέμβριος 30, 2015). «Ουζερί Τσιτσάνης» - *To soundtrack*. Διαθέσιμο στο <https://www.ogdoo.gr/diskografia/nees-kyklofories/ouzeri-tsitsanis-to-soundtrack> (ανάκτηση 20/8/2023).
- Preston, B. (2000). The functions of things: a philosophical perspective on material culture. In P. M. Graves-Brown (eds.). *Matter, Mind and Modern Culture* (pp. 22-49). London: Routledge.
- Sigaut, F. (1993). How can we analyse and describe technical actions? In A. Berthelet & J. Chavaillon (eds). *The Use of Tools by Humans and Non-human Primates* (pp. 381–397). Oxford: Clarendon Press.
- Strathern, M. (1988). *The gender of the gift*. Berkeley, LA, London: University of California Press.
- Tragaki, D. (2007). *Rebetiko Worlds*. Newcastle: Cambridge Publishing.
- Tragaki, D. (2018). *A Head Full of Gold": A Discussion with Yiannis Angelakas/"Ένα Κεφάλι Γεμάτο Χρυσάφι: Μια Συζήτηση με τον Γιάννη Αγγελάκα. Made in Greece. Studies in Popular Music*, London, New York: Routledge.
- Tragaki, D. (2018a). Past Forward: Creative Re-inventions of Urban Popular Song in the Music of Sokratis Malamas. In: *Made in Greece. Studies in Popular Music* (D. Tragaki eds.)-Global Popular Music Series, Routledge, 205-211.
- Uexküll, J. (1982). *The Theory of Meaning*, (B. Stone & H. Weiner trans.). *Semiotica* 42 (1): 25–82.
- Uexküll, J. (1992). A stroll through the worlds of animals and men: a picture book of invisible worlds. *Semiotica* 89 (4): 319–391.
- Αναστασίου, Θ. (2004). *Βασίλης Τσιτσάνης-Άπαντα*. Αθήνα: Ιδία έκδοση.

- Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Εκδόσεις του 21^{ου} αι.
- Βογιατζής, Τ. (2019). *Είναι το λαϊκό τραγούδι σημερινό; Την απάντηση τη δίνει στο YouTube ο Σωκράτης Μάλαμας*. Διαθέσιμο στο <https://www.platform.gr/popculture/music/74256-einai-to-laiko-tragoydi-simerino-tin-apantisi-ti-dinei-sto-youtube-o-sokratis-malamas> (ανάκτηση 30/6/2023)
- Γέρου, Π. (2013). *Με τους Gadjjo Dilo... δεν πέφτουμε ποτέ σε λάθη!* Διαθέσιμο στο https://www.musiccorner.gr/%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%82-gadjo-dilo-%CE%B4%CE%B5%CE%BD-%CF%80%CE%AD%CF%86%CF%84%CE%BF%CF%85%CE%BC%CE%B5-%CF%80%CE%BF%CF%84%CE%AD-%CF%83%CE%B5-%CE%BB%CE%AC%CE%B8%CE%B7-84420/?fbclid=IwAR1gjS_iQpVnHCNnb6O9mxMouEpyoEJe4hm0ZhXjmc2CDzj5CZAJsSrxKes (ανάκτηση 30/6/2023).
- Γιοβανόπουλος, Δ. (χ.χ.) *"Μπαζέ Τσιφλίκι" ένα τραγούδι, μια ιστορία*. Ανακτήθηκε στις 15/7/2023 από το <https://www.thessalonikiartsandculture.gr/thessaloniki/istories/mpakse-tsiliki-ena-tragoydi-mia-istoria/>
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλεύρον.
- Δεμέτης, Χ. (2018). *Οι μουσικοί του δρόμου δεν είναι ζητιάνοι*. Διαθέσιμο στο <https://www.news247.gr/gnomes/xrhstos-demeths/oi-moysikoi-toy-dromoy-den-einai-zitianoi.6660495.html> (ανάκτηση 30/6/2023).
- Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς Της Ελλάδας (2016). *Ρεμπέτικο*. Διαθέσιμο στο <https://ayla.culture.gr/%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF/> (ανάκτηση 30/6/2023).
- EPT (04/02/2023). *Το νεαρό δίδυμο που κάνει μόδα το ρεμπέτικο του δρόμου*. Διαθέσιμο στο https://www.youtube.com/watch?v=mvxWfcC7MCA&ab_channel=%CE%95%CE%A1%CE%A4%CE%91.%CE%95 (ανάκτηση 15/7/2023).
- Ζαφ, Χ. (Δεκέμβριος 14, 2015). *Το "Ουζερί Τσιτσάνη" και ο μεγάλος λαϊκός δημιουργός*. Διαθέσιμο στο <https://www.thessmemory.gr/%CE%B5%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%83-%CE%B1%CE%B9%CF%89%CE%BD%CE%B1%CF%83/to-%CE%BF%CF%85%CE%B6%CE%B5%CF%81%CE%AF-%CF%84%CF%83%CE%B9%CF%84%CE%AC%CE%BD%CE%B7-%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CE%B9%CE%BE%CE%B5-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CE%B1%CF%82-%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BC%CE%AD/> (ανάκτηση 15/9/2023).
- Ιλάν (2021). *Gadjjo Dilo / Οι πρεσβευτές της Jazz Manouche στην Ελλάδα*. ΑΥΓΗ. Διαθέσιμο στο https://www.avgi.gr/tehnas/384840-oi-presbeytes-tis-jazz-manouche-stin-ellada?fbclid=IwAR2Q411U5Z7_cJpK5d3GsmHm1meoPuMdl2Wxmfnou41rvWeTIOCrinxjVok (ανάκτηση 5/8/2023).
- Καλαφάτη, Χ. (χ.χ.). *Εκφάνσεις της τέχνης στο δημόσιο χώρο. Ακολουθώντας το νήμα των Καταστασιακών*. Διάλεξη. Ξάνθη: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.

- Κατσιμάρδος, Τ. (2007). *Η «έκθεση Πόρτερ»...πυζίδα για τη βοήθεια. ΕΘΝΟΣ*. Διαθέσιμο στο <https://web.archive.org/web/20150425214453/http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22768&subid=2&pubid=118249#> (ανάκτηση 30/6/2023).
- Κερσανίδης, Σ. (Δεκέμβριος 7, 2015). «*Ουζερί Τσιτσάνης*»: Μια εποχή, ένας συνθέτης, ένας έρωτας. Διαθέσιμο στο <https://www.epohi.gr/article/4593/ouzeri-tsitsanis-mia-epoxi-enas-synthetis-enas-erotas> (ανάκτηση 2/9/2023).
- Κρασσακόπουλος, Γ. (Νοέμβριος 28, 2015). *Ουζερί Τσιτσάνης*. Διαθέσιμο στο <https://flix.gr/cinema/ouzeri-tsitsanis-review.html> (ανάκτηση 2/9/2023).
- Κριτσιώλης, Τ. (2014). *Ασπρόμαυρα κι έγχρωμα: “Το μινόρε της αυγής”* (Πρώτος κύκλος). Διαθέσιμο στο <https://www.musiccorner.gr/aspromavra-ki-egchroma-to-minore-tis-avgis-protos-kiklos-110679/> (ανάκτηση 30/6/2023).
- Κωνσταντινίδου, Γ. (Ιούνιος 26, 2015). *Μια πρώτη ματιά στο πολυαναμενόμενο φιλμ «Ουζερί Τσιτσάνης»*. Διαθέσιμο στο <https://www.lifo.gr/culture/cinema/mia-proti-matia-sto-polyanamemeno-film-ouzeri-tsitsanis> (30/8/2023).
- Λασκαρίδου, Κ. (2012). *Η ρετρό μόδα του swing στην Ελλάδα*. Διαθέσιμο στο https://www.musicpaper.gr/topics/item/1755-retro-moda-swing?fbclid=IwAR2Q411U5Z7_cJpK5d3GsmHm1meoPuMdl2Wxmfnou41rvWeTIOCrinxjVok (ανάκτηση 13/8/2023).
- Λούζη, Α. (2021). *JUMBOX-Κάψουλα μουσικής έκφρασης στο δημόσιο χώρο. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής.
- Μαρτάτος, Τ. (Δεκέμβριος 15, 2015). *Μ. Μανουσάκης - "Το Ουζερί Τσιτσάνης" είναι μία ερωτική, μουσική ταινία που θίγει και πολιτικά θέματα όπως ο ρατσισμός και ο ναζισμός*". Διαθέσιμο στο <https://www.thebest.gr/article/368332-> (ανάκτηση 2/9/2023).
- Μηχανή του Χρόνου (χ.χ.α). *Ο Τσιτσάνης σε gypsy swing εκδοχή! Στη θέση της Μπέλλου, η Ηλιάνα*. Διαθέσιμο στο <https://www.mixanitouxronou.gr/o-tsitsanis-se-gypsy-swing-ekdochi-sti-thesi-tis-bellou-iliana/> (14/6/2023).
- Μηχανή του Χρόνου (χ.χ.β). *Το θρυλικό “Ουζερί Τσιτσάνης” στην κατοχή. Φτωχαδάκια, μαυραγορίτες και αγωνιστές έβρισκαν αγαλλίαση ακούγοντας τα άγνωστα ακόμη τραγούδια του Τσιτσάνη...* Διαθέσιμο στο <https://www.mixanitouxronou.gr/to-thriliko-ouzeri-tsitsanis-stin-katochi-ftochadakia-mavragorites-ke-agonistes-evriskan-agalliasi-akougontas-ta-agnosta-akomi-tragoudia-tou-tsitsani/> (ανάκτηση 11/10/2023).
- Μιχαηλίδης, Ι. (2012). *Το αιματοβαμμένο 1948 του Εμφυλίου*. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/society/451628/to-aimatovammeno-1948-toy-emfylioy/> (ανάκτηση 30/6/2023).
- Πατσιάλου, Κ. (Δεκέμβριος 17, 2015). *Ουζερί Τσιτσάνης – Συνάντηση με τον σκηνοθέτη Μανούσο Μανουσάκη*. Διαθέσιμο στο <https://beeinart.gr/tsitsanis/> (ανάκτηση 30/8/2023).
- Πολυγένη, Ν. (Δεκέμβριος 6, 2015). *Ο σκηνοθέτης Μανούσος Μανουσάκης μιλά στην «Ε» για τη νέα του ταινία «Ουζερί Τσιτσάνης»*. Όταν η ιστορία συνάντησε τον έρωτα. Διαθέσιμο στο <https://www.eleftheria.gr/m/%CF%80%CF%81%CF%8C%CF%83%CF%89%CF%80%CE%B1/item/96513->

[%C2%AB%CE%BF%CF%85%CE%B6%CE%B5%CF%81%CE%AF-%CF%84%CF%83%CE%B9%CF%84%CF%83%CE%AC%CE%BD%CE%B7%CF%82%C2%BB-%CE%BF%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AC%CE%BD%CF%84%CE%B7%CF%83%CE%B5-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%AD%CF%81%CF%89%CF%84%CE%B1.html](https://www.in.gr/2015/04/08/culture/to-in-gr-sta-gyrismata-tis-tainias-toy-m-manoylaki-ouzeri-tsitsanis/) (ανάκτηση 5/9/2023).

Σκαμπαρδώνης, Γ. (2015). *Ουζερί Τσιτσάνης*. Αθήνα: Πατάκης.

Στελλάκη, Α. (Απρίλιος 8, 2015). *Το in.gr στα γυρίσματα της ταινίας του Μ.Μανουσάκη, «Ουζερί Τσιτσάνης»*. Διαθέσιμο στο <https://www.in.gr/2015/04/08/culture/to-in-gr-sta-gyrismata-tis-tainias-toy-m-manoylaki-ouzeri-tsitsanis/> (ανάκτηση 4/9/2023).

Σωκράτης Μάλαμας (2019). Σωκράτης Μάλαμας-Τα Σκέτα-Ενότητα Τρίτη-Βασίλης Τσιτσάνης. Διαθέσιμο στο https://www.youtube.com/watch?v=PfIDmeULcaA&list=PLI73t5eutinNhByybp1kA6sJLHSdJCLy&ab_channel=SokratisMalamasOfficial (ανάκτηση 22/6/2023).

Τιμογιαννάκης, Π. (Απρίλιος 17, 2016). «*Ουζερί Τσιτσάνης*»: Το «*Ολοκαύτωμα*» των Ελλήνων Εβραίων και στη μέση ο Τσιτσάνης. Διαθέσιμο στο <https://pantimo.gr/index.php/component/k2/item/293-ouzeri-tsitsanis-to-olokaftoma-ton-ellinon-evraion-kai-sti-mesi-o-tsitsanis> (ανάκτηση 25/8/2023).

Τούλα, Μ. & Γκάγιας, Ν. (2023). Η γενιά που έμαθε μουσική από επανεκτελέσεις – Τι συμβαίνει με τα δικαιώματα. Διαθέσιμο στο <https://parallaximag.gr/epikairota/reportaz/i-genia-poy-emathe-moysiki-epanekteleseis-ti-symvainei-me-ta-dikaiomata> (ανάκτηση 30/6/2023).

Τραγάκη, Α., Μπάγκαβος, Χ. & Ντούνας, Δ. (2015). *Περί Δημογραφίας & Πληθυσμιακών εξελίξεων*. Αθήνα: Κάλλιπος.

Τσιρόγλου, Ι. (Νοεμβρίου 28, 2015). «*Ουζερί Τσιτσάνης*»: Όλα όσα πρέπει να μάθετε πριν δείτε την ταινία του Μανουσάκη 3/11 στους κινηματογράφους. Διαθέσιμο στο <https://kulturosupa.gr/cinemanialouzeri-tsitsanis-prosexos-11490/> (ανάκτηση 15/9/2023).

Χαρμπής, Α. (Απρίλιος 25, 2015). *Στη Θεσσαλονίκη του '42 με τον Τσιτσάνη*. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/culture/cinema/812609/sti-thessaloniki-toy-42-me-ton-tsitsani/> (ανάκτηση 10/5/2023).

Thessaloniki Arts and Culture.gr (n.d.). Ο Θερμαϊκός του Βασίλη Τσιτσάνη. Διαθέσιμο στο <https://www.thessalonikiartsandculture.gr/thessaloniki/palia-thessaloniki/o-thermaikos-toy-vasili-tsitsani/> (ανάκτηση 11/10/2023).

Δήμος Θεσσαλονίκης (2022). Βασίλης Τσιτσάνης (1915-1984). Διαθέσιμο στο <https://thessaloniki.gr/%CE%B2%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%BB%CE%B7%CF%82-%CF%84%CF%83%CE%B9%CF%84%CF%83%CE%AC%CE%BD%CE%B7%CF%82-1915-1984/> (ανάκτηση 11/10/2023).

Κοροβίνης, Θ. (χ.χ.). Το λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι στη Θεσσαλονίκη, του Θωμά Κοροβίνη. Διαθέσιμο στο <https://www.thessalonikiartsandculture.gr/thessaloniki/istories/to-laiko-kai-rempetiko-tragoydi-sti-thessaloniki-tou-thoma-korovini/> (ανάκτηση 11/10/2023).

- Protagon.import (2015). Ακολουθώντας τα βήματα του ρεμπέτικου στη Θεσσαλονίκη. Διαθέσιμο στο <https://www.protagon.gr/epikairota/politismos/akolouthwntas-ta-vimata-tou-rebetikou-sti-thessaloniki-4155200000> ανάκτηση 11/10/2023).
- Αναστασιάδης, Γ. (χ.χ.). ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ-Ο Τσιτσάνης της Θεσσαλονίκης. Διαθέσιμο στο <https://www.culturalsociety.gr/thessalonikeon-polis/diavazoyme-arthra/o-tsitsanis-tis-thessalonikis/> (ανάκτηση 11/10/2023).
- Κουζινόπουλος, Σ. (χ.χ.). Ο Θερμαϊκός του Βασίλη Τσιτσάνη. Διαθέσιμο στο <https://www.thessalonikiartsandculture.gr/thessaloniki/palia-thessaloniki/o-thermaikos-toy-vasili-tsitsani/> (ανάκτηση 11/10/2023).
- Ιερείδης, Χ. (2012). Στου Τσιτσάνη για ουζάκι. Διαθέσιμο στο <https://www.tanea.gr/2012/05/04/lifearts/culture/stoy-tsitsani-gia-oyzaki/> (ανάκτηση 11/10/2023).
- Μπαϊλά, Τ. (Μάρτιος 5, 2014). Βιβλίο: Ουζερί Τσιτσάνης – Γιώργος Σκαμπαρδώνης. Διαθέσιμο στο <https://www.culturenow.gr/vivlio-oyzeri-tsitsanhs-giwrgos-skampardwnhs/> (ανάκτηση 11/10/2023).