

Ο πόνος στη μουσική της «καθ' ημάς» ανατολής:

Το ταξίμι και ο αμανές στο έργο των

Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά» (1892-1945) και Σόλωνα Λέκκα (γ. 1946).

Ζήσης Γεωργαλιός

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Ι.Α.Κ.Α – Π.Μ.Σ.

Διπλωματική εργασία:

Ζήσης Γεωργαλιός

Ο πόνος στη μουσική της «καθ' ημάς» ανατολής:

Το ταξίμι και ο αμανές στο έργο των

Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά» (1892-1945) και Σόλωνα Λέκκα (γ. 1946).

Επιβλέποντες:

Δάφνη Τραγάκη

Λεωνίδας Οικονόμου

Βόλος, Ιανουάριος 2018

Περιεχόμενα

<u>Κεφάλαιο 1: Εισαγωγικά</u>	8
Το πλαίσιο: Μουσικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου	9
Το ταξίμι	11
Αμανές ή μανές	16
Για την εργασία	17
<u>Κεφάλαιο 2: Ο αμανές: Η περίπτωση του Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά» (1892-1945)</u>	21
Οι ηχογραφήσεις	26
Όψεις του πόνου (τυπολογία)	28
Το μεράκι και ο τύπος του μερακλή	30
Ο ερωτικός πόνος κι ο πόνος του (απο)χωρισμού	32
Ο κρυφός (ανείπτως) πόνος	39
Ο πόνος του φθισικού	42
Ο βασανισμένος	43
Η αδικία	46
Παρηγοριά στον πόνο	51
Το φάρμακο στον πόνο – ο γιατρός	53
Το φάρμακο στον πόνο – ο θάνατος!	55
Άλλες οντολογίες του πόνου	56
«Νταλγκάς»	57
Ανακεφαλαίωση	58
<u>Κεφάλαιο 3: Ο αμανές: Η περίπτωση του Σόλωνα Λέκκα (γ. 1946)</u>	60
Οι «Νόμοι του Σόλωνα»	61
Ο Σόλων για τον μανέ	62
Για τα καφέ αμάν «του χθες»	64
Για την αναβίωση της μουσικής του καφέ αμάν	70
Θέματα επιτέλεσης	71
Για το καφέ αμάν στο Βόλο	73
Ανακεφαλαίωση	77
<u>Κεφάλαιο 4: Επίλογος</u>	79
Ο θάνατος του ταξιμιού (;)	80
Ταξίμι και μανές: «Κοσμοπολιτισμός», «παράδοση» και «νεωτερικότητα»	81
<u>Βιβλιογραφία</u>	87

Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά,
 μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα,
 λυπητερά,
 πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!
 Είναι χυμένη από τη μουσική σας
 και πάει με τα δικά σας τα φτερά.
 Σας γέννησε και μέσα σας μιλάει
 και βογγάει και βαριά μοσκοβολάει
 μια μάνα· καίει το λάγνο της φιλή,
 κ' είναι της μοίρας λάτρισσα και τρέμει,
 ψυχή όλη σάρκα, σκλάβα σε χαρέμι,
 η λαγγεμένη Ανατολή.
 Μέσα σας κλαίει το μαύρο φτωχολόι,
 κι όλα σας, και η χαρά σας, μοιρολόι
 πικρό κι αργό·
 μαύρος, φτωχός και σκλάβος και ακαμάτης,
 στενόκαρδος, αδούλευτος, διαβάτης
 μ' εσάς κ' εγώ.
 Στο γιαλό που τού φύγαν τα καΐκια,
 και του μείναν τα κρίνα και τα φύκια,
 στ' όνειρο του πελάγου και τ' ουρανού,
 άνεργη τη ζωή να ζούσα κ' έρμη,
 βουβός, χωρίς καμιάς φροντίδας θέρμη,
 με τόσο νου,
 όσος φτάνει σα δέντρο για να στέκω
 και καπνιστής με τον καπνό να πλέκω
 δαχτυλιδάκια γαλανά·
 και κάποτε το στόμα να σαλεύω
 κι απάνω του να ξαναζωντανεύω
 τον καιμό που βαριά σάς τυραννά
 κι όλο αρχίζει, γυρίζει, δεν τελειώνει.
 Και μια φυλή ζει μέσα σας και λιώνει
 και μια ζωή δεμένη σπαρταρά,
 γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά,
 μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα,
 λυπητερά.

Κ. Παλαμάς: Ανατολή

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγικά

- Τί είναι για εσένα ‘ταξίμι’;
- Πόνος! Μόνο πόνος!

Αυτή ήταν η αυθόρμητη απάντηση, έτσι σχεδόν δίχως σκέψη, όταν είχα κάποτε (σε ανύποπτο χρόνο) ρωτήσει έναν φίλο και “συνάδελφο” μουσικό – οργανοπαίκτη, δεξι-οτέχνη στο βιολί. Αυτή η έννοια του *πόνου* στο παίξιμο και γενικότερα στο είδος της μουσικής με την οποία συστηματικά καταπιάνομαι από την παιδική μου ηλικία, πόνος που είναι πάντα παρών, με διάφορες μορφές και τρόπους, είτε σαν αίσθηση, είτε σαν επιδίωξη, είτε στο λόγο των μουσικών και των ακροατών, είτε σε εξωμουσικά συμφραζόμενα που σχετίζονται όμως με την επιτέλεση της μουσικής πράξης, δίνοντας ένα κάτι σαν πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή συντελείται, είναι μια έννοια που πάντα με απασχολούσε και που πάντα εμφανιζόταν σε εμένα, ακόμα και σε ανύποπτες στιγμές όπως η παραπάνω.

Η ενασχόλησή μου με το κανονάκι (*‘kanun’*) ξεκίνησε κι αυτή έτσι ανύποπτα, σχεδόν τυχαία, όταν με παρότρυνση του πατέρα μου αποφάσισα να αρχίσω ένα μουσικό όργανο. Το κανονάκι, θες λόγω σχήματος (είναι όργανο όμορφο στο μάτι!), θες (κυρίως) λόγω ήχου (όλο γλύκα!) με μάγεψε αμέσως. Κυρίως όμως με έβαλε σε έναν μουσικό κόσμο που δεν είχα υπόψη μέχρι τότε (δεν έλκω καταγωγή από Πόλη ή Μικρά Ασία, ούτε από Πόντο, μήτε κατάγομαι από ‘πρόσφυγες’), τον κόσμο της «καθ’ ημάς» ανατολικής μουσικής, τον οποίον – θέλω κι επιλέγω να –αντιλαμβάνομαι ως τον μουσικό «χώρο» στον οποίο το κανονάκι κατέχει κεντρική θέση ως όργανο “σολιστικό” και τις μουσικές του οποίου (λόγιες και λαϊκές) το κανονάκι «αρέσκεται» να παίζει¹. Προπαντός όμως, σε έναν μουσικό κόσμο γεμάτο συναισθήματα και – κυρίως αυτό - γεμάτο πόνο. Από μουσικής απόψεως λοιπόν και με κριτήρια καθόλου επιστημονικά, αλλά αυστηρά προσωπικά και αισθητικά (γούστου!), με ενδιαφέρει ο ‘πόνος’ που εμφανίζεται κατά την μουσική επιτέλεση του οργανικού αυτοσχεδιασμού («ταξιμιού») στις μουσικές παραδόσεις της «καθ’ ημάς ανατολής», ήτοι - αν θα τολμούσα -

¹ Θεωρητικά όλα τα μουσικά όργανα μπορούν να παίξουν (σχεδόν) τα πάντα, όμως, όπως μου είχε πει κάποτε και ο Ross Daly, διεθνούς φήμης μουσικός και καλλιτεχνικός διευθυντής του μουσικού εργαστηρίου «Λαβύρινθος» (“*Labyrinth Musical Workshop*”), καλό είναι να παίζεις με το όργανο την μουσική που προσιδιάζει στη “φύση” του και συνάδει με τις δυνατότητες και τον τρόπο κατασκευής του. Αυτό εξάλλου είναι και το “δύσκολο”!

της “πολιτισμικής περιοχής” της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου, καθώς επίσης και του «αμανέ» ως μορφής φωνητικού αυτοσχεδιασμού, για τα οποία θα μιλήσω αμέσως παρακάτω.

Το πλαίσιο: Μουσικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου

Όπως έχει «αποδειχθεί» από την ανθρωπολογική έρευνα οι πολιτισμοί δεν ήταν ποτέ ‘περιχαρακωμένοι’ (Wright 2004: 86). Αντιθέτως, πολιτισμοί δίχως δάνεια δεν υφίστανται· πεθαίνουν. Η νέα λοιπόν αντίληψη των ανθρωπολόγων για τις κουλτούρες είναι ότι αυτές δεν αποτελούν κλειστά συστήματα, αλλά μάλλον «δυναμικά», ήτοι ενεργές διαδικασίες δημιουργίας νοημάτων και οι άνθρωποι αποτελούν «δρώντα υποκείμενα», σε ασταθή περιβάλλοντα, οι πολλαπλές ταυτότητες των οποίων βρίσκονται συνεχώς υπό διαπραγμάτευση (ροές). Στο χώρο της Μεσογείου εξάλλου, έναν χώρο πλούσιο σε εθνότητες και πολιτισμούς, έχει αρκούντως μελετηθεί και τεκμηριωθεί μια πραγματικότητα σχέσεων και συναφειών, ώστε να μπορεί να θεωρηθεί, ιδιαίτερα η ανατολική λεκάνη της Μεσογείου, ως κατά κάποιο τρόπο – και πάντως όχι ως ένα κλειστό σύστημα και περιχαρακωμένο, αλλά συνεχώς μεταβαλλόμενο - ενοποιημένη πολιτισμικά. Στην ‘πολιτισμική’ λοιπόν περιοχή (“*cultural area*”) της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου συνυπήρξαν μεγάλοι πολιτισμοί, που μέσω ακριβώς της «κοινής θάλασσας», της Μεσογείου (κοινό ‘λίκνο’ του πολιτισμού), συνδέθηκαν μεταξύ τους, ώστε να γίνεται λόγος για τον «πολιτισμό» πια της ανατολικής Μεσογείου. Μ’ άλλα λόγια, δια της αλληλεπίδρασης και αφομοίωσης, οδηγηθήκαμε στην συγκρότηση ενός θα λέγαμε «ενιαίου όλου», μιας (παρ’ όλες τις αποκλίσεις) κοινής μουσικής γεωγραφίας και μιας κοινής σήμερα πολιτισμικής κληρονομιάς.

Τί είναι όμως αυτό που δημιουργεί το αίσθημα της ενότητας των (διαφορετικών πολλές φορές) μουσικών δρόμων και ίσως κόσμων; Η απάντηση μάλλον θα πρέπει να είναι: Οι άνθρωποι. Εμείς οι ίδιοι, που μπορεί στο άκουσμα και μόνο ενός μουσικού μοτίβου, πιθανώς αγνώστου σε μας (που μπορεί να μην ασχολούμαστε καν με τη μουσική), να νιώθουμε έναν ήχο οικείο, να νιώθουμε ότι «αυτό που ακούμε το έχουμε νιώσει», είτε είναι «πόνος» είτε χαρά είτε κάτι άλλο. Γίνεται άλλωστε λόγος για αυτήν την ιδιότητα της «τροπικότητας», που ως κοινός παρονομαστής βρίσκεται στη βάση αυτής της μουσικής οντολογίας (πρόκειται για ένα ηχητικό περιβάλλον με τους καθορισμένους ηχητικούς τρόπους: Ο «ήχος» στη βυζαντινή παράδοση ή «*δρόμος*» (πιο λαϊκά) ή «*μακάμι*» στην οθωμανική και αραβική μουσική, «*Ντάστγκα*» για τους

Πέρσες, «*Ράγκα*» για τους Ινδούς, ήτοι «χρώμα» και «πάθος» - ‘αυτό που «χρωματίζει» την ψυχή του μουσικού’ - και ούτω καθεξής· ναι, η λεγόμενη και “τροπική μουσική”, με τις όποιες επιμέρους διαφοροποιήσεις, ‘αφορά’ χονδρικά όλους τους παραπάνω), το ότι δηλαδή έχει «ήθος²» και έτσι δημιουργείται «ατμόσφαιρα». Σ’ αυτό το πλαίσιο μπορούμε να μιλάμε, όπως υποστηρίζει κι ο μουσικός Ευγένιος Βούλγαρης³, για τη «συναισθηματική προβολή» του ήχου, για το πώς δηλαδή τα συναισθήματα, ο πόνος, ο καημός... κ.ο.κ... «προβάλλονται» πάνω στο άκουσμα του ήχου. Η σύνδεση αυτή, ήτοι η σύνδεση ‘τροπικότητας’ – συναισθήματος, είναι εκ των ων ουκ άνευ “συστατικό” της εν γένει φιλοσοφίας και κοσμοθεωρίας πίσω από τα μακάμ στην ‘ανατολική’ μουσική. Η μουσική βρίθεται συναισθημάτων και θεωρείται περισσότερο ως φυσικό φαινόμενο και λιγότερο ως ανθρώπινο δημιούργημα: Είναι μάλλον κάτι που περνάει μέσα από τον άνθρωπο και λιγότερο κάτι που βγαίνει μέσα από αυτόν⁴.

Το μακάμ (τρόπος ή ήχος ή δρόμος) αποτελείται από κλίμακες, σε συνδυασμό όμως και με μουσικές πρακτικές (μουσική «συμπεριφορά», «μοτίβα» ή «φρασεολογία») που σχετίζονται με το μακάμ και που έχουν κατά κάποιο τρόπο «παγιωθεί» στο πέρασμα του χρόνου. Χαρακτηριστικά του μακάμ, η βάση, οι δεσπόζοντες φθόγγοι, οι καταλήξεις-στάσεις της μελωδίας, η δομή τους σε τετράχορδα και πεντάχορδα, η πορεία-συμπεριφορά (κατεύθυνση) της μελωδίας (π.χ. ανοδική ή καθοδική), οι τάσεις και οι έλξεις που δημιουργούνται στην πορεία της μελωδίας κ.α....

Πρέπει βέβαια να διακρίνουμε ανάμεσα στην «κλασική» εκδοχή της μουσικής αυτής, τη λεγόμενη «λόγια» μουσική, με κέντρο της την Κωνσταντινούπολη (της οθωμανικής περιόδου, αλλά με σαφέστατες επιρροές από τη ‘βυζαντινή’ και την ‘αραβοπερσική’ μουσική) και την αστική εκδοχή της, κυρίως από πλευράς ύφους εκτέλεσης των κομματιών και των αυτοσχεδιασμών⁵: Το “λόγιο ύφος” υιοθετούν μουσικοί της «παλαιάς φρουράς», που παίζουν με συγκεκριμένο τρόπο και στυλ, πιστοί στους περιορισμούς του κάθε μακάμ, όπως επιβάλλει δηλαδή το ύφος των κλασικών συνθέ-

² Βλ. (Παναγιωτόπουλος 1991: 130): «...Ηθος λέγεται η «διάθεση» της μελωδίας...την οποίαν εκφράζει το μέλος... και την οποίαν ζητεί να μεταδώσει εις τους ακούοντας...», ενώ διακρίνει κυρίως τα ήθη: Διασταλτικόν, συσταλτικόν και ησυχαστικόν.

³ Βλ. Εκπομπή: «*Τα μουσικά της μουσικής - Μουσική παράδοση*», ΕΡΤ
[https://www.youtube.com/watch?v=ooyOXX_Rcy4]

⁴ Ενώ, για τον Ross Daly, την «πηγή» της μουσικής την ονομάζει κανείς όπως θέλει, ενώ οι ‘σοφότεροι’ δεν την ονομάζουν καν.

(Βλ. Modal music - a musical crossroads example | Ross Daly | TEDxHeraklion)

⁵ Η διάκριση της μουσικής αυτής σε ‘λόγια’ και ‘αστική’ είναι μια ‘χονδρική’ διάκριση, ως προς το ύφος παιξίματος και πάντα σε σχέση με την ανάγκη για πιστή ή όχι τόσο πιστή τήρηση των κανόνων του μακάμ. Ασφαλώς δε, ανάμεσα στο λόγιο και το αστικό ύφος υπάρχουν πολλές αποχρώσεις.

σεων. Το σώμα των παραδιδόμενων μακάμ από τους έγκυρους θεωρητικούς της ανατολικής μουσικής είναι τεράστιο. Σίγουρα, και ο μελωδικός πλούτος της μουσικής αυτής είναι τεράστιος. Παράλληλα όμως, στο ‘λόγιο’ ύφος υπάρχει η τάση (για διάφορους λόγους) να ανάγεται κάθε απόκλιση από μια δεδομένη τροπική συμπεριφορά σε ιδιαίτερο μακάμ (Μαυροειδής 1999: 193). Χαρακτηριστικό της ανάγκης, στα «λόγια αυτά πλαίσια», για την πιστή τήρηση των κανόνων του μακάμ, το παρακάτω χιουμοριστικό παράδειγμα – γεγονός: Κάποτε ο μεγάλος πλέον Τούρκος δάσκαλος στο νεί (βλ. *πλαγιάλος*) Omer Erdogan επρόκειτο να εμφανιστεί στην τηλεόραση, όπου θα έκανε ένα ταξίμι πάνω στο μακάμ *enivara*. Γι’ αυτό κι ενημέρωσε τον τότε δάσκαλό του, ώστε να τον δει. Την επόμενη μέρα, συναντήθηκε, κατά τα λεγόμενά του, με τον δάσκαλό του, οπότε και τον ρώτησε: «Τί λες λοιπόν δάσκαλε; Καλό το ταξίμι που έκανα;» Κι ο δάσκαλος απάντησε: «Καλό, αλλά δεν ήταν *enivara*»⁶.

Το ταξίμι⁷

Ταξίμι, με την κλασική έννοια, είναι ο ‘ελεύθερος αυτοσχεδιασμός’ σε ένα όργανο, που ακολουθεί πιστά όμως τους κανόνες του μακάμ (Τσιαμούλης - Ερευνίδης 1998: 293). Συνήθως γίνεται άρρυθμα, έχει όμως έναν εσωτερικό θα λέγαμε ρυθμό, το ρυθμό που του δίνει ο εκτελεστής. Πράγματι, σύμφωνα με τον Τούρκο κανονίστα Goksel Kartal (ο οποίος έχει εκδώσει προσωπικούς δίσκους στην Τουρκία με τίτλους “*The art of kamun*” και “*The art of taksim*”) η γνώση του μακάμ από έναν μουσικό φαίνεται στην εκτέλεση (‘performance’) του ταξιμιού (*taksim*). Τα στάδια ενός (κλασικού) ταξιμιού (ιδίως στη λόγια μουσική της Πόλης) είναι συνήθως τρία: Στο πρώτο μέρος ο μουσικός παρουσιάζει (εισάγει, «ανοίγει») το μακάμ. Ήτοι, παρουσιάζει τα βασικά τετράχορδα και πεντάχορδα, τις βασικές νότες και πτυχές του μακάμ και ενδεχομένως κάποιες δευτερεύουσες πτυχές. Στο δεύτερο μέρος, μεταφέρεται «εντέχνως» (όσο το

⁶ Το να γνωρίζεις ένα μακάμ, με όλα τα χαρακτηριστικά του, είναι για τον Ross Daly σαν να γνωρίζεις έναν άνθρωπο. Γι’ αυτόν, που δεν είναι τόσο προσηλωμένος ίσως στον τύπο, μικροδιαφορές και μικρές παραλλαγές δεν σημαίνουν απαραίτητα αλλαγή μακάμ, αλλά μπορούν να ιδωθούν – αν συνεχίσουμε την παρομοίωση του μακάμ με άνθρωπο – σαν π.χ. τη μια φορά αυτός να έχει φορέσει γυαλιά και την άλλη όχι, ή να έχει επιλέξει κάποιο άλλο ρούχο ή χτένισμα - εξακολουθεί όμως να είναι ο ίδιος άνθρωπος, με όλα τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Έτσι, για να γνωρίσεις ένα μακάμ χρειάζεται χρόνος και εξοικείωση.

⁷ Χιουμοριστικός διάλογος ανάμεσα σε έναν μουσικό που παίζει λαούτο με την νεαρή Μαρία που μαθαίνει να παίζει κανονάκι: - Κάνε Μαρία ένα ταξίμι! - Αχ, δεν μπορώ...δεν ξέρω! - Μα, έλα καλέ Μαρία, κάνε μας ένα ταξίμι ν’ ακούσουμε λίγο το κανονάκι! - Μα...πως...Δεν μπορώ! - Έλα καλέ Μαρία, προσπάθησε!... Μια γάτα να περνούσε από πάνω (από το κανονάκι) και θα έβγαινε ταξίμι...!!

δυνατόν πιο “διακριτικά”) σε γειτονικά – «συγγενικά» μακάμ (ή, ελληνιστί, «μακάμια») και παράλληλα φτάνει με το παίξιμό του στο ανώτατο (καί από απόψεως εντάσεως και από τονικής απόψεως) σημείο του ταξιμιού. Στο τρίτο και τελευταίο μέρος του ταξιμιού ο εκτελεστής επιστρέφει σιγά-σιγά στη βάση του αρχικού μακάμ για την κατάληξη. Σύμφωνα με τον βιρτουόζο Τούρκο κανονίστα Halil Karaduman, ο οποίος και έχει εκδώσει μέθοδο για την εκμάθηση του κανονιού στην γειτονική χώρα (“*Kanun Metodu*”), το ταξίμι πρέπει να εκτελείται σύμφωνα με τους κανόνες του μακάμ. Για να καταφέρει ένα μουσικός να εκτελέσει ένα ταξίμι που θα μπορέσει να μεταδώσει στο κοινό όλα τα συναισθήματα αλλά και το «πνεύμα» του μακάμ πρέπει να έχει ακούσει πρώτα τους βιρτουόζους πολλές φορές ώστε η φρασεολογία, τα μοτίβα, οι δυναμικές και τα περάσματά τους να έχουν γίνει κτήμα του. Πολύ ύστερα έρχεται το στάδιο που ο μουσικός θα βάλει την προσωπικότητά του στον αυτοσχεδιασμό του. Περαιτέρω, το να κάνεις ταξίμι για τον Halil, είναι «σαν να λες μια ιστορία», μια προσωπική ιστορία. Πρέπει ο ίδιος να ξέρεις την ιστορία που θέλεις να “πεις”, η οποία πρέπει επίσης να έχει αρχή, μέση και τέλος. Αλλιώς δεν μπορείς να επικοινωνήσεις τα συναισθήματα που θέλεις, ήτοι αυτό που θέλει να πει η ιστορία. Είναι ακριβώς όπως ο λόγος: Μια γλώσσα⁸ με την οποία μιλάμε. Εξάλλου, σύμφωνα με την οντολογία της μουσικής ως «γλώσσας» (‘language’), «τα σύνορα μεταξύ μουσικής και γλώσσας είναι ευέλικτα και ... θολά⁹», αν και προφανώς, παρόλο που πολλοί θεωρούν πως η μουσική «επικοινωνεί» (‘communicates’), ήτοι λειτουργεί ως «γλώσσα», ωστόσο λίγοι συμφωνούν στο πώς και στο τί επικοινωνείται κάθε φορά.

Παρομοίως, το πόσο «ελεύθερος» είσαι στο ταξίμι εξαρτάται κατά πολλούς από το πόσο καλά ξέρεις τους κανόνες και στην ουσία τις «δεσμεύσεις» σου¹⁰. Οπότε, όσο πιο μελετημένος είσαι τόσο πιο ελεύθερα μιλάς, τόσο πιο ελεύθερος είσαι στο παίξιμο. Έπειτα, ο αυτοσχεδιασμός, σύμφωνα και με τον βιολιστή Κυριάκο Γκουβέντα¹¹ είναι πετυχημένος όταν έχει «φόρμα» κι είναι «κατανοητός» στον ακροατή. «Πολλές

⁸ Για τη σημασία των παύσεων (‘pauses’) στο τουρκικό ταξίμι και για τη θεώρηση του ταξιμιού ως ‘γλώσσας’ βλ. Yoram Arnon 2008 ‘*Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim*’, ενώ για τον διαδραστικό (‘interactive’) χαρακτήρα του αυτοσχεδιασμού βλ. Marcel Cobussen 2008 ‘*Improvisation: Between the Musical and the Social*’ [και τα δύο] στο Dutch Journal of Music Theory, Volume 13.

⁹ Βλ. Ph. V. Bohlman 2001 ‘*Ontologies of music*’.

¹⁰ Για τη σχέση ανάμεσα στην ανάγκη για «πειθαρχία» και για «ελευθερία» στον αυτοσχεδιασμό βλ. και Bruno Nettl 2008 ‘*On the Concept of Improvisation in the World’s Musics – An Informal Talk*’ στο Dutch Journal of Music Theory, Volume 13.

¹¹ Βλ. Εκπομπή: «*Τα μυστικά της μουσικής - Μουσική παράδοση*», EPT https://www.youtube.com/watch?v=ooYOXK_Rcy4

φορές όμως» συνεχίζει ο ίδιος «υπάρχει ένα χάσιμο, ανάλογα με τη διάθεση της στιγμής και το πόσο “φτιαγμένος” είσαι». Αυτό το εσωτερικό ‘χάσιμο’ την ώρα της επιτέλεσης οδηγεί μουσικό και ακροατές σε «σταυροδρόμια του χρόνου και του χώρου» (Tragaki¹² 2007: 305). Όπως εξάλλου κι αλλού υποστηρίζεται (Χολστ 1977: 50), τα ταξίμια αποτελούσαν (η Χολστ αναφέρεται στο ρεμπέτικο) σημαντική εισαγωγή στο τραγούδι, καθόριζαν την «αίσθηση» του τραγουδιού, τη διάθεσή του κι επέτρεπαν στον εκτελεστή (που ήταν συνήθως «φτιαγμένος» με χασίς) να «περιπλανηθεί στον χώρο των ελεγχόμενων φαντασιώσεών του»... Τα ταξίμια λοιπόν παίζονταν με πολύ συναίσθημα και εισήγαγαν το δρόμο που θα παιζόταν το κομμάτι, κάνοντας τον ήχο πιο οικείο στον ακροατή. Την ύπαρξη (ή την ανάγκη ύπαρξης) όμως δομής - φόρμας στο ταξίμι σημειώνει και ο διακεκριμένος δεξιοτέχνης στην πολιτική λύρα Σωκράτης Σινόπουλος (εξ ου και το όνομα των σεμιναρίων τα οποία παραδίδει «βάλει τάξη στο ταξίμι»). Το ταξίμι θεωρείται ως φόρμα σύνθεσης¹³ στην οποία και συνυπάρχουν η παράδοση (οι κανόνες, οι τρόποι των παλιών) και η καινοτομία (το τώρα, η πρόταση για το μέλλον). Σύμφωνα με τον μουσικό Murat Aydemir, το ταξίμι είναι μια «παραδοσιακή τέχνη» (*‘traditional art’*) με την έννοια ότι στηρίζεται στους κανόνες και τις πρακτικές που έχουν παγιωθεί στο χρόνο, αλλά (Aydemir 2010: 8) επίσης είναι και μια ‘ζώσα/ζωντανή τέχνη’. Ο μουσικός που κάνει το ταξίμι πρέπει να έχει κατανοήσει τη θεωρία (τα τετράχορδα – πεντάχορδα, τη δομή αλλά και την πορεία του μακάμ, το ‘*seyir’*), όμως παράλληλα πρέπει να έχει συλλάβει και το πνεύμα του μακάμ (*‘spirit’*). Αυτό επιτυγχάνεται με την εμπειρία, που αποκτάται μέσα από τη συνεχή μελέτη και τα πολλά ακούσματα.

Στον κυρίως ελλαδικό χώρο τα πράγματα είναι λίγο (όχι πολύ) διαφορετικά: Υποστηρίζεται¹⁴ καταρχήν πως απ’ τη στιγμή που το ταξίμι βγαίνει «από καρδιάς...» «δεν υπάρχει σωστό και λάθος». Εδώ το τραγούδι, η μελωδία, γίνεται οδηγός του πώς θα παίξεις το ταξίμι, ήτοι το ταξίμι πρέπει να ταιριάζει με το ύφος και είδος της μελωδίας πριν από την οποία επιτελείται. Βέβαια, στον κυρίως ελλαδικό χώρο το ταξίμι ταυτίστηκε κυρίως με το μπουζούκι. Τα ταξίμια δε, γίνανε ο τρόπος να προβάλλουν οι συνθέτες της ρεμπέτικης μουσικής - μπουζουκτσήδες οι περισσότεροι - το μπου-

¹² Αναφέρεται στον Foucault και στους όρους “*illusionary spaces*” και “*crossroads of time and space*”

¹³ Για τη δυσκολία διάκρισης ανάμεσα στον αυτοσχεδιασμό (*improvisation*) και τη σύνθεση (*composition*) βλ. και Brian Hulse 2008 ‘*Improvisation as an Analytic Category*’ στο *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13.

¹⁴ Βλ. Εκπομπή: «Ελλήνων Δρώμενα - Ταξίμι», ET3

[<https://www.youtube.com/watch?v=89BgKs-0DW4>]

ζούκι ως σολιστικό πλέον όργανο. Το ταξίμι πάντως εξελίσσεται καθώς άλλοι παίκτες παίζουν πιο λιτά (π.χ. Βαμβακάρης) κι άλλοι πιο περίτεχνα (π.χ. Τσιτσάνης, Χιώτης...). Κάποια στιγμή μάλιστα το μουζούκι κάνει μια στροφή μακριά από τον ανατολίτικο ήχο, σαν μια στροφή προς τα δυτικά. Η Ελλάδα εξάλλου βρίσκεται για πολλούς στο μεταίχμιο ανατολής και δύσης, έτσι και μουσικά “πατάει” θαρρείς σε διαφορετικούς μουσικούς κόσμους. Πολλοί μουζουκτσήδες πιστεύουν πως κάνοντας ταξίμι παίζουνε ‘με τον τρόπο της ανατολής τις κλίμακες της δύσης’...

Τη στιγμή που γίνεται το ταξίμι, τότε ο παίκτης «βγάζει την ψυχή του». Είναι μια στιγμή «ιερή», μια στιγμή «ελευθερίας», ή μάλλον μια πορεία προς την ελευθερία και ταυτόχρονα μια ‘αναγκαιότητα’, καθώς βγαίνει ένα μέρος του εαυτού που δεν καταλαβαίνουμε ή που δεν μπορούμε να εξηγήσουμε. Ακόμα, ένα ταξίμι πρέπει να ξεκινάει όταν υπάρχει «λόγος» να ειπωθεί, πρέπει να είναι «αυθεντικό» και χωρίς χρονικούς περιορισμούς, δηλαδή πότε αρχίζει και πότε τελειώνει· τα όριά του είναι «όσο υπάρχει έμπνευση». Τα ταξίμια μπορεί να διαφέρουν το ένα από το άλλο κι ας είναι και από τον ίδιο δημιουργό, κι αυτό γιατί ο δημιουργός μπορεί κάθε φορά να θέλει να πει κάτι καινούργιο. Σημαντικό επίσης είναι να ειπωθεί ότι ο δημιουργός μέσα από το ταξίμι πρέπει να οδηγείται στην «αυτολύτρωση». Κι αυτό, γιατί τότε μόνο καταφέρνει να δώσει το στίγμα του, ‘λέγοντας’ κάτι που βγαίνει από μέσα του. Πάνω απ’ όλα, όμως, ένα καλό ταξίμι απαιτεί να «καταθέσεις την ίδια σου την ψυχή». Απ’ την άλλη και το «ελληνικό» ταξίμι έχει τους κανόνες του: Πρέπει να είναι «όμορφο» και να έχει ‘καθαρό ήχο’. Τονίζεται πως με το ταξίμι εκφράζεται μια αισθητική: Μια πρόταση αισθητικής και μια στάση ζωής. Επίσης τονίζεται από πολλούς μουσικούς πως είναι καλλίτερο να παίζεις “δέκα νότες και ουσιαστικές” παρά “φλυαρία”. Όλοι –οι απερισσότεροι- καλλιτέχνες συμφωνούν πως πρόκειται για μια μορφή σύνθεσης που «γίνεται και πεθαίνει τώρα» (εκτός βέβαια από τη στιγμή που θα ηχογραφηθεί, οπότε διατηρείται). Ο αυτοσχεδιασμός (Χατζηπανταζής 1986: 15) κάνει την κάθε επιτέλεση «ανεπανάληπτη», και αποθεώνει την καλλιτεχνική δημιουργία. Βέβαια, έχει προηγηθεί η μελέτη ταξιμιών και η μελέτη των φράσεων, πρέπει δηλαδή να έχει κατακτηθεί ένα επίπεδο τεχνικής¹⁵. Γι’ αυτό, σημαντικό στάδιο προκειμένου να γίνει ένα καλό ταξίμι είναι το στάδιο της μίμησης· στην αρχή ακούς και μιμείσαι. Έτσι, κατά την εκτέλεση του ταξιμιού από το μουσικό, κάποιες φράσεις είθισται να επαναλαμβάνο-

¹⁵ Έτσι, στα πλαίσια ενός master class στο κανονάκι από τον Τούρκο δεξιότηγη Halil Karaduman (στο μουσικό εργαστήριο ‘*Λαβύρινθος*’), όταν κάποια στιγμή ρωτήθηκε από μια αρχάρια μαθήτρια αν θα μπορέσει ποτέ αυτή να παίξει μια μουσική φράση όπως εκείνος, «sure»! της απάντησε (χωρίς καμιά διάθεση ειρωνείας) «after twenty years»!

νται αυτούσιες σχεδόν (χρησιμοποιείται ως πούμε μια πεπατημένη όσον αφορά την ‘φρασεολογία’, που «...είναι κάτι το αποδεκτό...»), όμως είναι κι αυτές τελικά που δίνουν και το στίγμα του μουσικού και συνεπώς δημιουργείται ένα προσωπικό ύφος, που γίνεται βέβαια πιο εύκολα διακριτό και φανερό με τη χρήση της τεχνολογίας, δηλαδή με την ηχογράφηση πια του παίκτη και τη δημιουργία ενδεχομένως, ανάλογα με τη δεξιοτεχνία και μαεστρία του καλλιτέχνη, ‘ταξιμιών – προτύπων’. Για τον Ηλία Πετρόπουλο (Πετρόπουλος 1990β: 96) το ταξίμι, ο ελεύθερος, ή και ρυθμικός αυτο-σχεδιασμός όπου ο οργανοπαίχτης επιδεικνύει την δεξιοτεχνία του, είναι το “άνθος” του ρεμπέτικου τραγουδιού. Δυστυχώς όμως, λέει ο ίδιος, οι δίσκοι με σκέτα ταξίμια κρίθηκαν «αντιεμπορικοί»...

Ως μουσικός, ή καλλίτερα “οργανοπαίχτης”, πάντα ήθελα να κάνω ταξίμι. Ακόμα κι όταν πηγαίνω για να ακούσω κάποιο σχήμα ή κάποιον μουσικό περιμένω την στιγμή που θα γίνει ένα καλό ταξίμι. Για να επιστρέψω στο διάλογο με τον οποίο ξεκίνησα, όπου η απάντηση στην ερώτησή μου σχετικά με το τί είναι ταξίμι ήταν «πόνος! μόνο πόνος!», πράγματι, πάντα με απασχολούσε στο ταξίμι πώς ακριβώς θα εκφραστεί μέσα από το παίξιμο αυτός ο πόνος... Και τι είδους πόνος είναι αυτός; Είναι όντως πόνος, ή είναι η καλή τεχνική πάνω στο όργανο που σου επιτρέπει να ερμηνεύεις «όπως πρέπει» τα μοτίβα των δρόμων, οπότε και βγαίνουν τα διάφορα συναισθήματα και, αλήθεια, ποιοι τ’ αντιλαμβάνονται; Όλοι με τον ίδιο τρόπο; Οι μουσικοί και οι μη μουσικοί; Αλήθεια οι τελευταίοι δίνουν καμία σημασία στο ταξίμι;

Πολλά μπορούν εδώ να ειπωθούν ως προς τα είδη της επιτέλεσης και τη διαφορά που έχει ένα ταξίμι όταν επιτελείται σε πλαίσια για παράδειγμα ζωντανής εμφάνισης (live), σε συναυλία ή σε γλέντι ή, τέλος, στο στούντιο ηχογράφησης. Αλήθεια πότε ο καλλιτέχνης έρχεται σε κατάσταση τέτοια που «καταθέτει την ψυχή του»; Σε όλες τις παραπάνω επιτελέσεις; Ποια η σημασία της ύπαρξης του κόσμου – κοινού και ποια αυτή της αίσθησης ότι το ταξίμι π.χ. που πρόκειται να ηχογραφηθεί «θ’ αφήσει εποχή»; Τέλος, το όργανο επίσης οδηγεί το παίξιμο. Άλλο παίξιμο π.χ. το τρίχορδο κι άλλο το τετράχορδο (μπουζούκι). Εξάλλου και η εξέλιξη του ταξιμιού από τους παίχτες είναι συνυφασμένη και με τη σχέση τους με τα όργανα. Καθώς εξελίσσεται όλο αυτό, εξελίσσεται και η οργανοποιία, τόσο, ώστε πλέον ο κατασκευαστής να μπορεί να φτιάξει ένα όργανο σχεδόν στα μέτρα και σύμφωνα με την αισθητική και δυνατότητες του κάθε μουσικού. Το υλικό (το ‘πράγμα’) «οδηγεί» τον καλλιτέχνη. Όμως, αδιαμφισβήτητα, πέρα και πάνω από το όργανο είναι ο ίδιος ο άνθρωπος, η αισθητική του, η «αλήθεια» του.

Αμανές ή μανές..

Το ταξίμι για τον Ευγένιο Βούλγαρη¹⁶ αποτελεί προέκταση - συνέχεια του αμανέ και πάντως 'η λογική της φωνής' είναι η βάση της μουσικής αυτής για την οποία μιλάμε. Εξάλλου αυτό που εντέλει προσδιορίζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του κάθε μακάμ είναι η ανθρώπινη φωνή και οι δυνατότητές της (Μαυροειδής 1999: 51).

Ο αμανές ή μανές είναι όπως το ταξίμι που κάνουν τα όργανα. Εξάλλου, ο αμανές συνήθως γίνεται με τη συνοδεία οργάνου, που είτε κρατάει το τέμπο είτε κάνει ταξίμι στον ίδιο δρόμο, ακολουθώντας πρακτικά τον τραγουδιστή στα μοτίβα που κάνει στον αμανέ. Σ' αυτή την περίπτωση γίνεται κάτι σαν «διάλογος» των δύο, όμως με πρωτοβουλία - θα έλεγα - εκείνου που κάνει τον αμανέ, κάτι που θα δούμε και στο πρώτο κεφάλαιο, όπου θ' αναφερθώ στους αμανέδες του Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά»: Εδώ επιπλέον πρόκειται για αυτοσχέδιες ασματικές επιτελέσεις από έναν 'κοσμοπολίτη', όπως θα δούμε, τραγουδιστή - σολίστα, που μάλιστα ηχογραφούνται και διαχέονται ευρέως μέσω της δισκογραφίας και των ζωντανών επιτελέσεων.

Ο αμανές λοιπόν, ως ένα λαϊκό μουσικό είδος με προέλευση που χάνεται μέσα στους αιώνες, ως ένα 'μακρόσυρτο τραγούδι' (Δραγούμης 2009: 180) βασισμένο σε οθωμανικές και βυζαντινές μουσικές κλίμακες, ανατολίτικες, συγκινησιακά φορτισμένες, αποτέλεσε (Κουνάδης 2000 τ.α': 363) το «κατεξοχήν μέσο έκφρασης» των καημών των λαϊκών στρωμάτων της Μικράς Ασίας, ήτοι μια 'κραυγή απόγνωσης', καημού, πόνου, απελπισίας, πάθους. Σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη ο αμανές αποτελούνταν (όπως και το ταξίμι) από τρία μέρη (συνήθως): Εισαγωγή - ταξίμι από το όργανο συνοδείας (εισαγωγή στο makam), ποιητικό μέρος - διάλογος φωνής και οργάνου που συνοδεύει, και φινάλε. Οι μανέδες έπαιρναν το όνομά τους είτε από τον τόπο προέλευσής τους είτε από τον 'δρόμο στον οποίον εκινούντο'. Παρόμοια λειτουργία είχε εξάλλου και το τουρκικό *gazel* (πάντως, δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια ανάλογη 'συγκριτική' μελέτη), αν και δεν είναι τόσο φορτισμένο με τις ιδιότητες της «προσφυγιάς» όπως συμβαίνει με τον μανέ. Έτσι, (Δραγούμης 2009: 181) ο αμανές μετά το 1922 γίνεται «το κεντρικό μέσο έκφρασης του πόνου των προσφύγων για την τραγική τους μοίρα». Παρόλο που ο μανές αποτελείται συνήθως μόνο από ένα δίστιχο, εντούτοις είναι ο τρόπος με τον οποίον τραγουδιέται που στην ουσία επιτείνει αυτόν τον καημό και τον πόνο.

¹⁶ Βλ. Εκπομπή: «Τα μυστικά της μουσικής - Μουσική παράδοση», ΕΡΤ
[https://www.youtube.com/watch?v=ooyOXX_Rcy4]

Η ‘αισθητική του πόνου’ είναι διάχυτη στα τραγούδια των προσφύγων και ίσως πολύ εναργέστερα στα τραγούδια και τη μουσική του Καζαντζίδη αργότερα. Ο Καζαντζίδης συγκρότησε το τραγούδι του, το φωνητικό κι επιτελεστικό του στυλ και τη δημόσια εικόνα του με βάση μια «αισθητική του πόνου» (Οικονόμου 2015: 31), επηρεασμένη από τον τελετουργικό θρήνο και τα «πονεμένα τραγούδια της Ανατολής»...

Η συγκίνηση, ο πόνος, ‘εγγράφονται’ στο σώμα, στη φωνή, στο τραγούδι, στον αμανέ. Πολλές οι συνδηλώσεις της φωνής που ενσωματώνει κι επικοινωνεί τα συναισθήματα που νιώθει η κοινότητα (βλ. τη συσσωρευμένη κοινωνική οδύνη που μοιράζονται οι απανταχού πρόσφυγες). Η πρακτική του αμανέ ίσως και να προέρχεται από τον τελετουργικό θρήνο, το μοιρολόι της παράδοσης¹⁷. Κι έτσι ο αμανές μπορεί να λειτουργεί θεραπευτικά, ως ‘συμβολική θεραπεία’. Τα συναισθήματα διάχυτα: Ο πόνος, το κλάμα, η έκσταση, αλλά και η χαρά, η μυσταγωγία, η νοσταλγία κ.ο.κ., είναι τα συναισθήματα της ομάδας στην οποία ανήκουμε. Αυτή η αισθητική του πόνου περιβάλλει τη μνήμη της ομάδας. Εξάλλου, «θυμόμαστε» σαν μέλη κοινωνικών ομάδων κι όχι ατομικά (Halbwachs 2013) και έτσι, η μνήμη δεν υφίσταται έξω από τα κοινωνικά της πλαίσια. Υπάρχει λοιπόν μια συλλογική μνήμη και κοινωνικά πλαίσια της μνήμης, στα οποία πλαίσια πρέπει κάθε φορά να εντάσσεται η ατομική μνήμη προκειμένου να «θυμάται».

Από μια άλλη σκοπιά, ο αμανές ή μανές προέρχεται από την ίδια τη ζωή¹⁸.

Για την εργασία

Στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος του I.A.K.A. και ειδικότερα στα μαθήματα της Ανθρωπολογίας της μουσικής είδαμε πως αυτή μελετά την κάθε μουσική ή, ορθότερα, μελετά τον «ανθρώπινο οργανωμένο ήχο». Για τον (μουσικό) ανθρωπολόγο ο κάθε άνθρωπος είναι ‘μουσικός ή εν δυνάμει μουσικός’. Η μουσική λοιπόν, ως πανανθρώπινο φαινόμενο, αντιμετωπίζεται από την ανθρωπολογία της μουσικής (υπό μία θα λέγαμε όσο το δυνατόν πιο «ολιστική» θεώρηση) ως στοιχείο ενός πολιτισμικού συστήματος και ενός ‘συστήματος κοινωνικών σχέσεων’ (Πανόπουλος 2005:

¹⁷ Όπως σημειώνει η Holst [http://umbc.edu/MA/index/number5/holst/holst_1.htm] τα μοιρολόγια ήταν ‘γυναικεία υπόθεση’.

¹⁸ «Αμάν... γνώρισα φίλους κι έλεγα πως πάντα μ’ αγαπούσαν... αμάν... μ’ αυτοί μπροστά μου γέλαγαν και πίσω με μισούσαν, αμάν...»: Μανές του μπάρμπα Νίκου Θεολόγου, πρόσφυγα δεύτερης γενιάς από τη Μικρά Ασία, που κατοικούσε στη Νέα Ιωνία Βόλου, βγαλμένος, κατά δήλωσή του από την προσωπική του εμπειρία: «Πολλούς γνώρισα στη ζωή μου...μα ελάχιστοι μ’ αγάπησαν...».

13). Εξάλλου, όπως υποστηρίζεται (Οικονόμου 2015: 16), στο επιστημονικό πεδίο παρατηρείται μια μετατόπιση της προσοχής από το κείμενο στις επικοινωνιακές διαδικασίες μέσα από τις οποίες παράγεται, επιτελείται και βιώνεται το μουσικό νόημα, το οποίο προκύπτει μέσα ακριβώς από τη διαδικασία της επιτέλεσης. Η μουσική πράξη θεωρείται ως «βίωμα» (μουσικών και ακροατών), ενώ κείμενο και επιτέλεση (Οικονόμου 2015: 17) αποτελούν αδιάσπαστο σύνολο.

Αυτό λοιπόν που μας απασχόλησε αρχικά στα μαθήματα ήταν η μουσική ‘στον πολιτισμό’ και ως ‘πολιτισμός’, ως ‘εμπειρία’, ως ‘βίωμα’, ως ‘ανθρώπινη πρακτική’, ως ‘επιτέλεση’ (*performance*): Η επιτέλεση, έχει περιγραφεί από τον Bauman ως «οριοθετημένη συμπεριφορά, οριοθετημένη εντός σχετικών πλαισίων και νοηματοδοτημένη από αυτά» (Πανόπουλος 2005: 41), ενώ κατά την επιτέλεση (Οικονόμου 2015: 16) συντελούνται «μια σειρά από διαδικασίες, όπως, αυτοσχεδιασμός, σύνθεση κατά την επιτέλεση, αλληλεπίδραση με το κοινό, οπτικές και σωματικές όψεις της επιτέλεσης, πρακτικές και τρόποι συμμετοχής του κοινού». Πέρα από τη θεώρηση της επιτέλεσης όχι ως μια αυτόνομη διαδικασία, αλλά τοποθετημένη μέσα σε ευρύτερα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια (Πανόπουλος 2005: 14), ασχοληθήκαμε με σύγχρονες προβληματικές - προβληματισμούς στην ανθρωπολογία της μουσικής, σ’ ένα μετά-θεωρητικό περιβάλλον, όπου αμφισβητούνται τα μοντέλα έρευνας και οι «παραδοσιακοί» ορισμοί και όπου εντοπίζεται μια συνεχής ροή θεωρητικών προσεγγίσεων στη βάση της διεπιστημονικότητας. Απασχόλησαν έννοιες όπως ο κοσμοπολιτισμός, μουσική/ές οντολογία/ες¹⁹, οι πολλαπλές διαστάσεις της μουσικής εμπειρίας, οι έννοιες της διαμεσολάβησης (*mediation*²⁰) και της δημιουργικότητας, και άλλες, κάποιες από τις οποίες θ’ απασχολήσουν και την παρούσα εργασία. Έτσι, οι σύγχρονες προσεγγίσεις μιλούν για καλλιτέχνες με εμπρόθετη δράση, καλλιτέχνες - δημιουργικά υποκείμενα. Με έναν τέτοιο τρόπο μπορούν να ιδωθούν βέβαια και οι λαϊκοί μουσικοί κι οργανοπαίκτες (Οικονόμου 2015: 19), που δρουν όμως κι αυτοί μέσα στα πλαίσια της εποχής τους.

Πέρα από τα όσα διδαχθήκαμε, αφορμή για την παρούσα εργασία υπήρξε και μια διάλεξη στα πλαίσια των μαθημάτων του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών του I.A.K.A., του Λεωνίδα Οικονόμου για τον Στέλιο Καζαντζίδη, ως «τραγουδιστή του πόνου». Το τραγούδι του Καζαντζίδη (Οικονόμου 2015: 14) είναι τραγούδι ‘τελετουργικής θεραπείας’ και ‘διαμαρτυρίας’ κι ο τραγουδιστής εμφανίζεται ως ένα είδος

¹⁹ Βλ. Bohlman Philip V. 2001 *‘Ontologies of music’*

²⁰ Βλ. Born, Georgina 2005 *‘On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity’*

«θεραπευτή – καθοδηγητή»: Τα τραγούδια του και η φωνή του αποτελούν έκφραση και την ίδια στιγμή φάρμακο/αντίδοτο στον πόνο. Πράγματι, όπως προειπώθηκε, ο Καζαντζίδης συγκρότησε το τραγούδι του, το φωνητικό και επιτελεστικό του στίλ και τη δημόσια εικόνα του με βάση μια «αισθητική του πόνου» (Οικονόμου 2015: 31) επηρεασμένη από τον τελετουργικό θρήνο και τα «πονεμένα τραγούδια της ανατολής». Με αφορμή λοιπόν αυτή τη διάλεξη (και το βιβλίο του Λ. Οικονόμου «*Στέλιος Καζαντζίδης: Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*») και με βάση τις δικές μου αισθητικές (μουσικά) επιλογές και βιώματα αποφάσισα στην παρούσα εργασία να μιλήσω για αυτά ακριβώς τα «πονεμένα τραγούδια της ανατολής», για το ταξίμι και βέβαια για – το κατεξοχήν συνώνυμο του πόνου της μουσικής αυτής - τον αμανέ ή μανέ.

Σαν παραδείγματα ερμηνευτών του αμανέ επέλεξα αφενός τον Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά» (1892-1945), κορυφαίο ερμηνευτή αμανέδων, της εποχής που προϋπήρξε και μάλλον διαμόρφωσε το ρεμπέτικο τραγούδι κι αφετέρου τον Μυτιληνιό Σόλωνα Λέκκα (γ. 1946) ως τον κατεξοχήν σύγχρονο ερμηνευτή αμανέδων, σε μια εποχή όπου παρατηρείται έντονα η στροφή (και) των νέων στη μελέτη και εκτέλεση αυτής της μουσικής, ήτοι ένα είδος αναβίωσης του αμανέ και του ταξιμιού, με όλο το συγκινησιακό φορτίο που (ακόμα;) κουβαλιέται ως τις μέρες μας.

Το βιβλίο για τον Καζαντζίδη χρησιμοποιείται ως πρότυπο για το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, που αναφέρεται στον Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά», καθώς ο κύριος όγκος της εργασίας εστιάζεται στα κείμενα των διστίχων – αμανέδων, όσων ηχογραφήσεων (γύρω στις 60) κατάφερα ν' ακούσω μέσα από τη διαδικτυακή μουσική ιστοσελίδα για το ρεμπέτικο "rebetiko.sealabs.net", της οποίας είμαι μέλος.

«Όψεις του πόνου» λοιπόν, μέσα από τη θεματολογία των διστίχων των μανέδων, καθώς και από τον τρόπο εκφοράς κι ερμηνείας των απλών αυτών διστίχων από τον τραγουδιστή, η ικανότητα του οποίου είναι καθοριστική, ώστε κάθε φορά ν' αποδίδεται με τρόπο πειστικό κι έντονο το νόημα και το συναίσθημα. Εξάλλου, (Οικονόμου 2015: 40) "το κείμενο συγκροτεί μια μορφή τελετουργικού λόγου, σε σύμπραξη με τη μουσική, τη φωνή και τις άλλες όψεις της επιτέλεσης για να παραγάγει συγκεκριμένες ψυχοσωματικές αντιδράσεις και ταυτόχρονα ένα ερμηνευτικό ιδίωμα που μεταφράζει την εμπειρία σε όρους μιας συγκεκριμένης κοσμολογίας και παρέχει απαντήσεις, κατευθύνσεις και συμβουλές στα διλήμματα και στις δυσκολίες της καθημερινότητας". Σημαντικό ρόλο έχει βέβαια και η πρόσληψη του νοήματος από τον ακροατή, καθώς η όποια πιθανή ασάφεια ως προς το είδος για παράδειγμα του πόνου δεν έχει και τόση

σημασία. Ο πόνος είναι εκεί, παρών, κι απλά ο καθένας τον αντιλαμβάνεται σύμφωνα με τις δικές του προσλαμβάνουσες και τα δικά του βιώματα.

Στο τρίτο κεφάλαιο, ο Σόλων Λέκκας αφηγείται (μέσα από δημόσιες συνεντεύξεις που κατά καιρούς έχει δώσει) τί σημαίνει γι' αυτόν μανές και πώς εκφράζεται μέσα από τον μανέ ο πόνος στα πλαίσια πια της επιτέλεσης του αμανέ στις σύγχρονες συνθήκες, στην ταβέρνα ή στη συναυλία. Γίνεται λόγος για την εξέλιξη του καφέ αμάν, από τα μουσικά κέντρα της Ιστανμπούλ στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας, έως τη λογοκρισία του μανέ από το δικτατορικό καθεστώς Μεταξά (1936) και για την αναβίωση της μουσικής του καφέ αμάν στις μέρες μας. Προσπαθώ να απαντήσω σε ερωτήματα όπως το πώς γίνεται σήμερα η επιτέλεση, σε ποιους απευθύνεται και ποιες ενδεχομένως οι προσδοκίες των μουσικών, του κοινού και οι δικές μου, ως μουσικού που ασχολείται ενεργά με τις μουσικές του καφέ αμάν, πραγματοποιώντας εμφανίσεις ('live') κυρίως στην περιοχή του Βόλου.

Στον επίλογο δε, αναπτύσσονται κάποιοι δικοί μου προβληματισμοί σχετικά με το ταξίμι και τον μανέ στις μέρες μας, καθώς και κάποιες σκέψεις σχετικά με τις έννοιες του 'κοσμοπολιτισμού', της 'παράδοσης' και τη 'νεωτερικότητας' στη μουσική της 'καθ' ημάς' ανατολής.



Εικόνα 1: Αντώνης Διαμαντίδης ή «Νταλγκάς»

Κεφάλαιο 2

Ο αμανές:

Η περίπτωση του Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά» (1892-1945)

Το καλοκαίρι του 2016, στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου, έτυχε να παρακολουθήσω μια συναυλία – αφιέρωμα στον Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά», στα πλαίσια του «Μουσικού χωριού», που έχει γίνει πλέον θεσμός στην περιοχή. Θυμάμαι, εκείνο το βράδυ είχαμε κανονίσει μια πρόβα ενόψει μιας επερχόμενης εμφάνισης του σχήματός μας, όμως όταν μάθαμε για το εν λόγω αφιέρωμα αποφασίσαμε αντί για πρόβα, να πάμε στη συναυλία. Εξάλλου, για έναν μουσικό τέτοιες στιγμές είναι καλλίτερες από πρόβα. Όπως λέγανε και οι «παλιοί», ο μουσικός πρέπει να μπορεί να «κλέβει», δηλαδή να παρατηρεί τις τεχνικές και το παίξιμο των άλλων και να υιοθετεί στοιχεία του παιξίματός τους στο δικό του παίξιμο. Επίσης, λέγανε ότι οι παλιοί δάσκαλοι δεν τα έδειχναν όλα (ίσως κι από φόβο μήπως ο μαθητής γίνει σαν αυτούς και τους πάρει τις δουλειές), κι έτσι ο μαθητής έπρεπε σε κάθε ευκαιρία να «κλέβει» από το παίξιμο του δασκάλου και άλλων, εκτός μαθήματος. Πίσω στο αφιέρωμα, η ορχήστρα αποτελούνταν από κιθάρα, ούτι, βιολί, κανονάκι, κρουστά και φωνή και ανάμεσα στα κομμάτια που είχαν επιλέξει να παρουσιάσουν ενδεικτικά υπήρχαν και κείμενα με πληροφορίες για τον Νταλγκά, κυρίως λόγια του φίλου του και μετέπειτα γαμπρού του, επίσης μουσικού και τραγουδιστή Φίλανδρου Μάρκου. Να πως περιγράφει εκείνος το ξεκίνημα του Νταλγκά:

«...με την μανία που είχε, κάθε βράδυ μικρός όπως ήτανε, πήγαινε και άκουγε προ-παντός, στα εξοχικά κέντρα της Κωνσταντινουπόλεως τις μαντολινάτες.

Και ένα βράδυ του λέει ένας μουσικός από την ορχήστρα, αν του αρέσει η μουσική. Ήταν αυτό που περίμενε να του πούνε για να έλθει σε επαφή με τους μουσικούς και να τους πει το μυστικό του, πως ήθελε να γίνει κι' αυτός μουσικός και γι' αυτό κάθε βράδυ ήτανε παρών δίπλα στην ορχήστρα, με τα μαντολίνα και τις κιθάρες. Κι αμέσως του λέει κάποιος μουσικός, «ξέρεις κανένα τραγουδάκι να μας πεις;» Προθυμότατος τους λέει «ναι» και αμέσως ανεβαίνει στο πάλκο και παίρνει το πρώτο βάπτισμα. Αυτό ήτανε!»²¹

Είχα φυσικά ακουστά για τον τραγουδιστή αυτόν (τον Νταλγκά), είχα ακούσει μάλιστα και αρκετές παλιές ηχογραφήσεις του, όμως στα πλαίσια αυτής της συναυλίας μου δόθηκε το έναυσμα ν' ασχοληθώ περαιτέρω και να (!) που αυτή η μεγάλη προσωπικότητα και δη ο τρόπος που τραγουδούσε αποτελεί βασικό θέμα της παρούσας εργασίας. Ο Αντώνης Διαμαντίδης ή «Νταλγκάς» γεννήθηκε το 1892 σε προάστιο της Κωνσταντινούπολης (Arnavutkoy). Ήταν το τρίτο παιδί μιας ευκατάστατης οικογένειας. Ξεκίνησε να εργάζεται κοντά στον εμποροράφη πατέρα του και ο ίδιος έγινε γιλεκάς, επάγγελμα το οποίο δεν άσκησε ποτέ... Ο Π. Κουνάδης εντάσσει τον Νταλγκά (Κουνάδης 2000 τ.α': 394) στη «Μικρασιατική σχολή» του ρεμπέτικου, καθώς θεωρεί (Κουνάδης 2000 τ.α': 306) πως τα λαϊκά τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης πρέπει να καταταγούν στα 'ρεμπέτικα με την ευρεία του όρου έννοια', ενώ κι αλλού υποστηρίζεται (Χατζηπανταζής 1986: 111) πως οι "σφυρνοί" πρόσφυγες συνέβαλλαν με τον ερχομό τους στο να ξεπεταχτεί ένα «νέο βλαστάρι» της ανατολίτικης παράδοσης, το ρεμπέτικο τραγούδι. Σημαντική επίδραση πάνω του είχε προφανώς το μουσικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης, που ήταν (και είναι) μια μεγαλούπολη ('*global city*'), ένα χωνευτήρι πολιτισμών. Ο ίδιος λέγεται ότι θαύμαζε τους μεγάλους τραγουδιστές της εποχής... Αυτός ο πολυεθνικός χαρακτήρας της Πόλης της εποχής του Νταλγκά δίνει το στίγμα ενός 'κοσμοπολιτισμού' και μιας εικόνας διαρκούς κίνησης των καλλιτεχνών αυτών, ιδιαίτερα μετά και την εμφάνιση της δισκογραφίας, που είχε σαν αποτέλεσμα και τη διάχυση των ηχογραφήσεων στο ευρύτερο «κοινό» των αστικών κέντρων της ανατολικής Μεσογείου και -βέβαια- λόγω και της μετανάστευσης της περιόδου και στη διασπορά. Στη συναυλία - αφιέρωμα συνειδητοποίησα επίσης πόσο μεγάλη γκάμα ειδών τραγουδιών είχε ερμηνεύσει ο Νταλγκάς... Εξάλλου, (Κουνάδης 2000 τ.β': 385) ο Νταλγκάς «κατέχει το ρεκόρ²²» όλης της ελληνικής

²¹ Βλ. Π. Κουνάδης 1995

Πηγή: <http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.gr>

²² Βλ. (Π. Κουνάδης 2000 τ. β': 385): Ο Νταλγκάς είναι πρώτος με 70 τραγούδια/χρόνο (1926-1933)

δισκογραφίας: Η παραγωγή του ξεπερνά τα 500 τραγούδια, εκ των οποίων, περισσότερα από εξήντα είναι δημιουργίες του ίδιου. Έχει συνεργαστεί με τον Παναγιώτη Τούντα, με το Γιάννη Δραγάτη, με τον Κώστα Σκαρβέλη και άλλους συνθέτες. Ως συνθέτης, τραγούδια του ερμήνευσαν η Ρόζα Εσκενάζυ, η Χρυσούλα Στίνη, η Ρίτα Αμπατζή, ο Κώστας Νούρος, ο Ζαχαρίας Κασιμάτης, ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Νίκος Γούναρης, ο Γιώργος Βιδάλης. Το ρεπερτόριο του επίσης περιλαμβάνει δημοτικά, ρομάντζες, ελαφρά τραγούδια. Ποτέ όμως (Σχορέλης 1977 τ.β': 17) 'δεν απαρνήθηκε το ρεμπέτικο'. Ως τραγουδιστής (Σχορέλης 1977 τ.β': 17) 'άφησε εποχή', καθώς υπήρξε, όπως λέγεται, 'ανεπανάληπτος', ενώ λόγω των εξαιρετικών φωνητικών του ικανοτήτων αναδείχτηκε ως ένας από τους καλύτερους - μαζί με τον Κώστα Νούρο και το Βαγγέλη Σωφρονίου - εκτελεστές μανέδων. Στην παρούσα εξετάζω πάνω από εξήντα μανέδες του Νταλγκά, τους οποίους άκουσα μέσα από την ιστοσελίδα *rebetiko.sealabs.net*, της οποίας είμαι "μέλος", όμως εκείνος είχε ηχογραφήσει πάνω από ενενήντα μανέδες²³.

²³ **Μανέδες που ηχογράφησε ο Αντόνης Διαμαντίδης ή «Νταλγκάς»**

Πηγή: Διονύσης Δ. Μανιάτης (καταγραφή/επιμέλεια) - «Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου» (Μητρόπολις ΑΕ - Αθήνα, 2006)

Αραμπί καρτζάρ μανές (Τ' αχείλι μου κι αν τραγουδεί) (Δίσκος HMV AO-364 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Αραμπί σαμπάχ μανές (Μάνα μου διώξε) (Δίσκος Pathe X-80065 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Αράπ μπυλόσου μανές (Στη γη δεν ανασπαύομαι) (Δίσκος Odeon GA-1533 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Βερεμλή σαμπάχ μανές (Μάνα μου διώξε) (Δίσκος Columbia 18063 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Γαλατά μανές (Βάστα καρδιά μου τους καημούς) (Δίσκος HMV AO-241 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Γαλατά μανές (Όλος ο κόσμος αγαπά) (Δίσκος HMV AO-1003 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Γενή κιουρντού μανές (Σ' αυτόν τον κόσμο οι καρδιές) (Δίσκος Columbia DG-211 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Γιανίκ μανές (Μην παίζεις με τον πόνο μου) (Δίσκος HMV AO-375 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Γιαντίμ αμάν, μανές (Σκέψου σκληρά πως μια ψυχή) (Δίσκος Odeon GA-1484 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Ζουρναλή χιτζάζ μανές (Σε ποιον να πω τον πόνο) (Δίσκος Pathe X-80247 / 1932 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Καραπατάκ νεβάτ μανές (Γιατί να μην χαρώ κι εγώ) (Δίσκος Pathe X-80061 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Καραπατάκ χετζάζ μανές (Αφού υπάρχει θάνατος) (Δίσκος Pathe X-80061 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Καραπετάχ νεβάχ μανές (Πολλοί είναι που πικραίνονται) (Δίσκος Odeon GA-1485 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Καραπετάχ χετζάζ (Υπομονή και δάκρυα) (Δίσκος Odeon GA-1485 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Κιουρντί χιτζάζκιάρ μανές (Έχει καρδιές που) (Δίσκος Polydor V-50497 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

- Κιουρντιλί μανές (Σε ποιον να πω τον πόνο μου) (Δίσκος HMV AO-1005 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Λεϊλά χανούμ, μανές (Πως να γελάσω ο άμοιρος) (Δίσκος Odeon GA-1527 / 1929 Συνθ.: Αντώνης Διαμαντίδης, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές καληνυχτιάς (Ηρθε η ώρα κι η στιγμή) (Δίσκος Columbia 8389 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές σουστά (Ως και τ' αστέρια τ' ουρανού) (Δίσκος HMV AO-376 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές της αηγής (Ως και τ' αστέρια τ' ουρανού) (Δίσκος Pathe X-80065 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές της αηγής- μινόρε (Τ' άστρο που βγαίνει) (Δίσκος HMV AO-1008 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές της καληνυχτιάς (Ηρθε η ώρα κι η στιγμή) (Δίσκος HMV AO-376 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές του πόνου (Αν μ' αρνηθείς να μη βρεθεί) (Δίσκος HMV AO-375 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές του πόνου (Γιατί να μην χαρώ κι εγώ) (Δίσκος Columbia 8388 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μανές του πόνου (Πολλοί είναι που πικραίνονται) (Δίσκος Pathe X-80064 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ματζόρε μανές (Είναι έγκλημα να σ' αγαπώ) (Δίσκος HMV AO-297 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ματζόρε μανές (Να 'ξερες τι σκληρή φωτιά μ' άναψες) (Δίσκος HMV AO-159 / 1926 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ματζόρε μανές (Ποτέ μου δεν το ήλιτζα) (Δίσκος HMV AO-1009 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μεβλανέ σαμπάχ μανές (Ο θάνατος είναι πικρός) (Δίσκος HMV AO-1002 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μερακλή καρτζαάρ (Με υπομονή) (Δίσκος Columbia 8388 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μινόρε μανές (Ορκους δεν παραδέχεσαι) (Δίσκος HMV AO-297 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μινόρε μανές (Σκέψου σκληρά πως χάνεται ψυχή) (Δίσκος HMV AO-157 / 1926 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μινόρε μανές (Σκέψου σκληρά πως χάνεται ψυχή) (Δίσκος HMV AO-159 / 1926 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μουσταάρ μανές (Γιατί να μην χαρώ και εγώ) (Δίσκος Odeon GA-1434 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μπάλος Ματζόρε μανές (Οποιος δεν είναι μερακλής) (Δίσκος HMV AO-269 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μπεγιόγλου μανές (Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουινιά) (Δίσκος Odeon GA-1434 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μπεγιόγλου μανέσι μανές (Αν μ' αρνηθείς δεν έχει) (Δίσκος HMV AO-365 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μπεστενκιάρ μανές (Απελπία έγινε το πάθος) (Δίσκος HMV AO-365 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Μπουρνοβαλιός μανές (Για να συναναστρέφομαι) (Δίσκος HMV AO-223 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Νεβά μανές (Οι νύχτες είναι βάσανο) (Δίσκος HMV AO-240 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Νεβά μανές (Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουινιά) (Δίσκος HMV AO-158 / 1926 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Νεβά μπαχρέ μανές (Στης φτώχειας μου τις) (Δίσκος HMV AO-1006 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Νεγκρίζ νιαβέντ μανές (Δεν μου μιλάς σαν άλλοτε) (Δίσκος Polydor V-50557 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Νταγ χουσεϊνί μανές (Στον πιο χειρότερο σου εχθρό) (Δίσκος HMV AO-1005 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

- Ντερτιλί μανές (Τίποτις δεν απόχτησα) (Δίσκος Polydor V-50501 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντώνης Διαμαντίδης)
- Ντουκιάχ Νεβιά μανές (Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουινιά) (Δίσκος Columbia 8389 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ο καημός του φθισικού (Δεν έχει μεγαλύτερο καημό) (Δίσκος HMV AO-2016 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ο πόνος του φθισικού (Δεν έχει μεγαλύτερο καημό) (Δίσκος Columbia DG-211 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ουσάκ μανές (Σε είχα για ευτυχία μου) (Δίσκος HMV AO-239 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Πειραιώτικος μανές (Όσο κι αν μ' αποστρέφεται) (Δίσκος HMV AO-222 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ραστ μανές (Πάσχω να γιάνει ο πόνος μου) (Δίσκος Victor VI-8010 / 1930 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ραστ μανές (Ωσπου να γιάνει ο πόνος μου) (Δίσκος HMV AO-238 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ραστ μανές Σμυρνέικος (Είναι έγκλημα να σ' αγαπάω) (Δίσκος HMV AO-257 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ραστ μαχούρ μανές (Πάντα με μαύρα δάκρυα) (Δίσκος HMV AO-1006 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ραστ Νεβιά μανές (Αν μ' αρνηθείς δεν έχει πια) (Δίσκος HMV AO-222 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σαμπάχ μανές (Από τον κόσμο έλειψε αίσθημα) (Δίσκος Victor VI-8010 / 1930 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σαμπάχ μανές (Πληθύνανε τα βάσανα που έχω) (Δίσκος HMV AO-238 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σεβνταλή κιουρντού μανές (Έχεις καρδιά που δεν) (Δίσκος Columbia 8396 / 1929 Συνθ.: Λ. Λεονταρίδης, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σεβνταλή μανές (Να πω πως είμαι ευτυχής) (Δίσκος Columbia 18075 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σεβνταλή χετζάζ μανές (Να πω πως είμαι ευτυχής) (Δίσκος Columbia 8396 / 1929 Συνθ.: Λ. Λεονταρίδης, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σεγκιάχ μανές (Έχω μια δύστυχη καρδιά) (Δίσκος Polydor V-50497 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σετ αραμπιέν μανές (Τον φίλον σου μην τον κοιτάς) (Δίσκος Polydor V-50557 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σι μπεμόλ μανές (Σαν αγαπήσω αγαπώ) (Δίσκος Columbia DG-210 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σιρφ μανές (Κανείς στο ψεύτικο ντουινιά) (Δίσκος HMV AO-1004 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σμυρνέικος σι μπεμόλ μανές (Για πες μου δεν) (Δίσκος HMV AO-1009 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σουζεντίλ μανές (Έχεις καρδιά που δεν πονεί) (Δίσκος HMV AO-313 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σουλτανί γιάλα - γιάλα μανές (Καμιά φορά και η καρδιά) (Δίσκος Odeon GA-1484 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σουλτανί μανές (Κι αν κλαίω τι με ωφελεί) (Δίσκος Columbia CO-56200F Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σουλτανί μανές (Κι αν κλαίω τι με ωφελεί) (Δίσκος Pathe X-80062 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σουλτανί μανές (Όποιος βρεθεί στον πόνο μου) (Δίσκος Columbia 18064 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Σούστα Πολίτικη μανές (Η Πόλη και ο Βόσπορος) (Δίσκος HMV AO-1007 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ταμπαχανιώτικος μανές (Κάθε στιγμή τα μάτια μου) (Δίσκος HMV AO-241 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Ταμπαχανιώτικος μανές (Μου 'κοψες την φιλία σου) (Δίσκος HMV AO-1010 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)

Οι ηχογραφήσεις

Μετά το 1920 αναπτύσσουν τη δραστηριότητα τους στον ελλαδικό χώρο οι ευρωπαϊκές εταιρείες δίσκων, οι οποίες πραγματοποιούν τις ηχοληψίες μέσω κινούμενων συσκευιών από ειδικά μηχανήματα. Ο Αντώνης Διαμαντίδης ή «Νταλγκάς» ηχογράφησε, κυρίως, σμυρναίικα και ρεμπέτικα, ανώνυμα και επώνυμα, αλλά και όπως προειπώθηκε πάνω από ενενήντα αμανέδες, περισσότερους από οποιονδήποτε άλλον Έλληνα τραγουδιστή. Το 1925 υπογράφει συμβόλαιο εκατό τραγουδιών το χρόνο με το παράρτημα της εταιρείας «*His Master's voice*», στην οποία υπάρχουν καταγεγραμμένες περισσότερες από 240 ηχογραφήσεις. Συνεργάζεται επίσης με τη γαλλική

-
- Ταμπαχανιώτικος μανές (Το ξέρω πως δεν μ' αγαπάς) (Δίσκος HMV AO-160 / 1926 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Τζιβαέρι μανές (Και πως να μη σε αγαπώ) (Δίσκος HMV AO-223 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Τζιβαέρι μανές (Κρυφός είναι ο πόνος μου) (Δίσκος HMV AO-1010 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Τζιβαέρι μανές (Πολλές φορές με πλήγωσες) (Δίσκος HMV AO-160 / 1926 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Της ξενιτιάς ο πόνος (Για σένα κλαίγω μάνα μου) (Δίσκος HMV AO-257 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Της ξενιτιάς ο πόνος (Για σένα κλαίγω μάνα μου) (Δίσκος HMV AO-2016 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Το βάσανο του φθισικού (Απελπισμένος βρίσκουμε) (Δίσκος HMV AO-378 / 1929 Συνθ.: Λ. Λεονταρίδης, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Το βάσανο του φθισικού, μανές (Μάνα μου είμαι φθισικός) (Δίσκος Columbia 18073 Συνθ.: Λ. Λεονταρίδης, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Το παράπονο του αρρώστου (Απάνω στην αρρώστια) (Δίσκος Pathe X-80245 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Τσεργιάχ μανές (Να πω πως είμαι ευτυχής) (Δίσκος HMV AO-364 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Φα Ματζόρε μανές (Χίλιες φορές απ' την καρδιά) (Δίσκος Columbia DG-210 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Φα Ματζόρε Σμυρνεϊκος μανές (Κάθε στιγμή και μια) (Δίσκος HMV AO-1008 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χαρμπιέ μανές (Να πω πως είμαι ευτυχής) (Δίσκος Odeon GA-1533 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χετζάζ μανές (Αφού υπάρχει θάνατος) (Δίσκος HMV AO-158 / 1926 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χετζάζ μανές (Ο κόσμος τι με ωφελεί) (Δίσκος HMV AO-239 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χετζάζ μπαχρέ μανές (Στοχάσου πως πεθαίνουμε) (Δίσκος HMV AO-1004 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χιτζαζκιάρ μανές (Σ' αυτό τον κόσμο οι καρδιές) (Δίσκος HMV AO-1003 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χουζάμ μανές (Κάνω να σε καταραστώ) (Δίσκος HMV AO-240 / 1928 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χουζάμ ντερτλί μανές (Λένε σκληρό τον θάνατο) (Δίσκος HMV AO-1002 / 1931 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντ. Νταλγκάς)
- Χουσεϊνί μανές (Κρυφός είναι ο πόνος μου) (Δίσκος Polydor V-50501 / 1929 Συνθ.: Παραδοσιακό, Τραγ.: Αντώνης Διαμαντίδης)

«*Pathe*», με τη γερμανική «*Polydor*», αλλά και με την «*RCA Victor*» και την «*Orthophonic*». Δέκα τραγούδια ηχογραφήθηκαν σε διάφορες εταιρείες την περίοδο 1938-1941.

Ο Π. Κουνάδης ταξινομεί (Κουνάδης 2000 τ.α': 288) τη δισκογραφία του ρεμπέτικου στις παρακάτω κατηγορίες:

A. Η δισκογραφία στη Σμύρνη και στην Πόλη (πριν το 1922).

B. Η δισκογραφία στις ΗΠΑ από το 1896 μέχρι το 1960.

Γ. Στην Ελλάδα: α) Από το 1924 μέχρι το 1930-1931.

β) Από το 1930 μέχρι το 1937-1941.

γ) Από το 1946-1955 μέχρι τη δεκαετία του '60.

δ) Επανακυκλοφορίες παλαιών ηχογραφήσεων.

Ενδιαφέρον ως στοιχείο επιτέλεσης όσον αφορά τους μανέδες που εξετάζονται, είναι το γεγονός πως μιλάμε για ζωντανές ηχογραφήσεις, με ότι αυτό συνεπάγεται ως προς την επιτέλεση, το ύφος, την ψυχική διάθεση της στιγμής... Οι ηχογραφήσεις γίνονταν επί τόπου από κινητά συνεργεία και σπάνια στην έδρα των εταιριών (με την ευκαιρία κάποιας περιοδείας των μουσικών ή των συγκροτημάτων). Έτσι, οι ηχογραφήσεις της εποχής γίνονταν σε πραγματικό χρόνο, δηλαδή μουσικοί κι ερμηνευτές έπαιζαν ταυτόχρονα, οπότε θα λέγαμε ότι υπήρχε μια “γνήσια λαϊκή έκφραση” (Κουνάδης 2000 τ.α': 291) και μια “ζωντανία” στις ηχογραφήσεις - κι οπότε θα ήταν δυνατόν να δημιουργηθεί το κατάλληλο ‘κλίμα’ ανάμεσα στους μουσικούς για να βγουν τα συναισθήματα της ερμηνείας των. Η Δάφνη Τραγάκη (Tragaki 2007: 3) ανάμεσα στα άλλα επισημαίνει πάντως το πόσο θα έπρεπε να διαφέρουν οι ηχογραφήσεις (καί από άποψη άγχους των ερμηνευτών, αν και αυτό φεύγει, ανάλογα με την εμπειρία, αλλά και από άποψη περιορισμού του χρόνου) από τις πραγματικές επιτελέσεις στα κέντρα διασκέδασης.

Πάντως και σήμερα πολλά σχήματα (κυρίως) ‘τροπικής’ μουσικής προτιμούν να ηχογραφούν με αυτόν τον τρόπο, δηλαδή όλοι μαζί, χάνοντας ίσως σε ρυθμική αγωγή (σε «γκρούβα», είναι η έκφραση που χρησιμοποιείται), αλλά κερδίζοντας σε ύφος (σε “feeling”). Βέβαια, στις μέρες μας η τεχνολογία δίνει τη δυνατότητα οι διάφοροι συντελεστές που ηχογραφούν για ένα κομμάτι να γράφουν είτε μαζί (ταυτόχρονα) είτε και χωριστά και μάλιστα σε διαφορετικά «κανάλια», που σημαίνει ότι υπάρχει και η δυνατότητα διόρθωσης των ερμηνειών είτε με εγγραφή «από πάνω» από την ήδη υπάρχουσα είτε με σβήσιμο της παλιάς και με εγγραφή νέας ηχογράφησης. Είναι θέμα προς μια άλλη συζήτηση το πώς, στα πλαίσια αυτά της μοναχικής πια ηχογράφησης,

(και άν) μπορεί ο καλλιτέχνης να μπει στην κατάλληλη ψυχοσυναισθηματική κατάσταση ώστε να εκφράσει συναισθήματα με το παίξιμο ή την ερμηνεία του – ή αν απλώς λόγω ενδεχομένως άρτιας τεχνικής ικανότητας δεν χρειάζεται καν να γίνει λόγος για ψυχολογική είσοδο σε «κλίμα» ηχογράφησης και άρα ο καλλιτέχνης ‘διεκπεραιωτικά’ επιτελεί απλώς ένα «επαγγελματικό» παίξιμο – ερμηνεία.

Πάντως και στους δίσκους 78 στροφών σιγά-σιγά ο αυθορμητισμός και ο ερασιτεχνισμός δίνουν τη θέση τους σε έναν πιο «βιοτεχνικό» τρόπο παραγωγής (Δαμιανάκος 2001: 73), καθώς αυτοί (οι δίσκοι) είχαν περιορισμένη χρονική διάρκεια (βλ. 3’20’’), με συνέπεια (Πετρόπουλος 1990γ: 17) την σταδιακή «αλλοίωση» του περιεχομένου και της φόρμας τους. Αλήθεια, πού να χωρέσει ο αυτοσχεδιασμός (ταξίμι), με τις κατάλληλες «ανάσες» και όχι με βιασύνη, σε τόσο περιορισμένα χρονικά περιθώρια;

Όψεις του πόνου (τυπολογία)

Ο Λεωνίδας Οικονόμου στην ανάλυση των κειμένων των τραγουδιών του Στέλιου Καζαντζίδη (Οικονόμου 2015: 111) χρησιμοποιεί την έννοια της «φόρμουλας ή λογοτύπου», την έννοια του «θέματος» (ευρύτερων επαναλαμβανόμενων νοηματικών μοτίβων) και την έννοια του «τύπου». Στην παρούσα θα προσπαθήσω να εντοπίσω θέματα που ανακύπτουν μέσα από τα δίστιχα των μανέδων που ερμήνευσε και ηχογράφησε ο Νταλγκάς. Συνολικά εξετάζονται πάνω από εξήντα μανέδες του Νταλγκά. Τους μανέδες αυτούς τους άκουσα μέσω διαδικτύου, μέσα από τον ιστότοπο για το ρεμπέτικο *rebetiko.sealabs.net*. Για παράδειγμα, ‘όψεις’ του πόνου που ανακύπτουν μέσα από την εξέταση των μανέδων είναι: Ο πόνος του μερακλή, ο ερωτικός πόνος κι ο πόνος του (απο)χωρισμού, ο κρυφός (ανείπωτος) πόνος, ο πόνος του βασανισμένου, του φτωχού, του φθισικού, ενώ θίγονται και κοινωνικά θέματα όπως η αδικία, η ψεύτικη κοινωνία, καθώς και η ανάγκη για αποκάλυψη, μοιρασιά του πόνου και για παρηγοριά. Πράγματι, πώς υποκειμενοποιείται ο “πονεμένος”; Επίσης πώς μπορούμε να δούμε τον πόνο ως ενσωματωμένη εμπειρία και πώς αντιλαμβάνεται ή ερμηνεύει κανείς τον πόνο τον δικό του ή και των άλλων; Ο πόνος των ανθρώπων μπορεί καταρχήν να είναι (Ahmed 2014: 20) «ιδιωτικός» (*private*), ήτοι ‘ατομική υπόθεση’ και να δείχνει ότι αφορά μόνον αυτόν που πονάει, όμως στην ουσία αφορά και τους γύρω του, οι οποίοι μοιράζονται τον πόνο εκείνου που υποφέρει και «πονάνε μαζί του». Ταυτόχρονα, η ‘μοιρασιά’ του πόνου αποτελεί ανάγκη για εκείνον που πονάει, ώστε

να νιώσει κι αυτός, όσο είναι δυνατόν, μια κάποια παρηγοριά. Οι μανέδες λειτουργούν ακριβώς ως μέσον έκφρασης του πόνου και ταυτόχρονα μέσα από την ‘πονεμένη’ επιτέλεση και το ξύπνημα της μνήμης - καθώς το πονεμένο σώμα (Οικονόμου 2015: 120) “κουβαλάει μνήμες” - ο πόνος μοιράζεται στους ‘άλλους’ και έτσι εν μέρει εκείνος που πονά ανακουφίζεται.

Βλέπουμε καί μέσα από τους μανέδες πως τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι «ιδιόρρυθμα τραγούδια» (Πετρόπουλος 1990γ: 9) γεμάτα παράπονο και πάθος και έρωτα και πίκρα, τραγούδια μελαγχολικά που «διηγόντουσαν τα παθήματα των ασήμαντων ανθρώπων». Στα ρεμπέτικα, (Δαμιανάκος 2001: 17) ο ‘λαϊκός βάρδος της περιθωριακής κουλτούρας’ χρησιμοποιεί μια ‘ολόκληρη κλίμακα από συγκινημένους τόνους’ για να διαμαρτυρηθεί κατά των κοινωνικών αδικιών και διακρίσεων, για να εκφράσει τον πόνο, τη θλίψη, το παράπονο. Εξάλλου, υποστηρίζεται (Πετρόπουλος 1990γ: 13) πως τα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούν να ιδωθούν ως ‘φορείς’ κοινωνιολογικών, λαογραφικών, ιστορικών και άλλων πληροφοριών, ενώ μέσα από το ρεμπέτικο, η ιστορία του οποίου (Κωνσταντινίδου 1989: 22) ‘ταυτίζεται με την ιστορία της νεότερης Ελλάδας (τέλη του 1800 έως το 1950-1955)’, μπορούμε (Δαμιανάκος 2001: 22) «να αναγνώσουμε» την ίδια την κοινωνική ιστορία των λαϊκών τάξεων στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Γίνεται επίσης λόγος (Πετρόπουλος 1990γ: 13) για αδιάσπαστη ενότητα μουσικής, ποίησης (πρόκειται για λαϊκή ποίηση, με λόγια από την κοινή λαϊκή γλώσσα και βεβαίως την αργκό [slang] του υποκόσμου) και χορού.

Τα δίστιχα των μανέδων είναι απλά. Χαρακτηριστικά του ύφους, (Δαμιανάκος 2001: 62) η αργκό, η λιτότητα της έκφρασης, ο πρωτογονισμός, ο αυθορμητισμός του ύφους, η αφέλεια... Οι μουσικοί «δρόμοι» πάνω στους οποίους είναι παιγμένοι οι μανέδες, είναι κυρίως ‘δρόμοι²⁴’ που χρησιμοποιήθηκαν και στο ρεμπέτικο, όπως είναι το hicaz, το ussak, το huseyni, το rast (πολλές φορές ταυτίζεται με το ‘μαντζόρε’), το hicazkar, το kurdi, το segah, το huzzam, το saba, το nikriz, το nihavend (πολλές φορές ταυτίζεται με το ‘μινόρε’), αλλά και πιο ‘ιδιαίτεροι’ δρόμοι της ανατολικής μουσικής, όπως sed araban, kurdilihiczkar, cargah, bayati, neva, sultaniyegah, karcigar, bestengar, mustear κ.α.

Τα ‘παιξίματα’ των οργάνων άλλοτε είναι ‘δυतिकότροπα’, με μαντολίνα και κιθάρες, αρμόνικα ή και πιάνο, άλλες φορές συνοδεύουν τον ερμηνευτή τα λεγόμενα σαντου-

²⁴ Η Μαρία Κωνσταντινίδου, δίνει και τις σημασίες κάποιων από τους δρόμους (1989: 48): Έτσι, για παράδειγμα τα Hicaz, Kurdi, Nihavend κ.α. είναι ονόματα περιοχών..., Ussak σημαίνει «εραστής», Sabah είναι το «πρωινό», Rast το «ευθύ», το «σωστό», το «δίκαιο», κ.ο.κ.

ροβιόλια, ήτοι η λαϊκή «σφυρνέικη ζυγιά», ενώ πάλι πολλά παιχνίδια είναι ‘α λα τούρκα’, από ‘ανατολίτικα όργανα’ όπως το ούτι και (κυρίως) η πολιτική λύρα.

Το μεράκι και ο τύπος του μερακλή

Μπάλος Ματζόρε Μανές (1928)

Δίσκος HMV AO 269

«Όποιος δεν είναι μερακλής πρέπει για να πεθάνει
γιατί στον κόσμο τούτονε, αμάν αμάν, μόνον τον τόπο πιάνει»

«Εσύ είσαι ένας ήλιος, φεγγάρι λαμπερό
που θάμπωσε το φως μου και δεν μπορώ να δω».

Ο παραπάνω μανές είναι παιγμένος πάνω στο μουσικό θέμα «μάτια σαν και τα δικά σου, δεν υπάρχουν στον ντουσιά...», είναι στην ουσία ένας μπάλος «νησιώτικος»... Η ορχήστρα αποτελείται από μαντολίνα, κιθάρα και αρμόνικα. Αποτελεί θα λέγαμε έναν «ύμνο» στους μερακλήδες. Αντίστοιχα η έννοια του *μερακλή*, που συναντάται και γενικότερα στην παραδοσιακή μας μουσική, είναι κεντρική στα τραγούδια του καφέ αμάν, τα «σφυρνέικα». Ο τύπος του μερακλή είναι θα έλεγα χαρακτηριστικός τύπος ανθρώπου στον οποίο όλοι θέλουν να μοιάσουν και ταυτόχρονα όλοι λίγο πολύ μέσα τους θεωρούν πως κι ίδιοι είναι.

«Ο μερακλής γνωρίζεται από σαράντα μίλια
Έχει τα μάτια χαμηλά, τα λόγια είναι λίγα
Βγαίνει καπνός, βγαίνει φωτιά, βγαίνει καραντουμάνι
Μέσα από τα στήθια του, όλο τον κόσμο πιάνει
Μέσα από τα στήθια του, τον κόσμο να πικράνει
Ο μερακλής ο άνθρωπος πονάει μα δεν το λέει
Κι αν τραγουδάει – ψεύτη ντουσιά –
Μέσα η καρδιά του κλαίει
Όποιος δεν είναι μερακλής του μένει να πεθάνει
Γιατί σε τούτο τον ντουσιά άδικα τόπο πιάνει
Μέσα σε τούτο τον ντουσιά άδικα τόπο πιάνει».

(τραγουδάει ο αείμνηστος Μυτιληνιός Μπινταγιάλας).

Σίγουρα η εικόνα αυτή του μερακλή έλκει από την εικόνα του ρεμπέτη, του μάγκα, φιγούρα που (Πετρόπουλος 1990β: 11) ξεπήδησε μέσα από τους ξακουστούς καπανταήδες της Ιστανμπούλ. Βέβαια, (Πετρόπουλος 1990β: 9) δεν υπάρχει ένας πάγιος τύπος ρεμπέτη. Η έννοια του μάγκα (Tragaki 2007: 26) θεωρείται συνώνυμη του ρεμπέτη, του ανθρώπου που «έχει επιλέξει» (Πετρόπουλος 1990β: 10) το περιθώριο. Ο μερακλής, σύμφωνα με το παραπάνω άσμα «γνωρίζεται από σαράντα μίλια». Όπως κι ο μάγκας, περπατάει αργά. Επίσης, χορεύει αργά και σταθερά, δίχως πολλές φιγούρες. «Έτσι πρέπει να χορεύονται τα ζειμπέκικα και απτάλικά της Σμύρνης» έλεγε ο μπάραμπα Νίκος Θεολόγου, πρόσφυγας δεύτερης γενιάς από την Σμύρνη, «αργά, μερακλίδικα»... Παραπέρα, «τα λόγια του μερακλή είναι λίγα». Εδώ πρέπει να αναφέρω πως οι ρεμπέτες μιλούσαν (Πετρόπουλος 1990β: 32) την αργκό (γλώσσα του υποκόσμου) και χρησιμοποιούσαν και χειρονομίες που «χρωματίζουν», συμπληρώνουν το λόγο. Εξάλλου, οι νεοέλληνες, σαν μεσογειακός λαός, μιλούν ‘καί με το στόμα καί με τα χέρια’ (Πετρόπουλος 1990γ: 13). Ο μερακλής είναι και θεριακλής. Καπνίζει²⁵ («βγαίνει καπνός...βγαίνει καραντουμάνι») και συχνάζει στα καφενεία και τα καφέ αμάν. Η λέξη καφέ αμάν έχει σαν πρώτο συνθετικό το καφέ (kahve στα τουρκικά), και ήρθε (Πετρόπουλος 1990α: 36) από την Τουρκία. Παραπέρα, ο θεριακλής πίνει ‘σέρτικο’ τον καφέ του, ‘καϊμακλίδικο’ (Πετρόπουλος 1990α: 17), συνήθως δε, μετά την πρώτη ρουφηξιά «βγάζει έναν αναστεναγμό (αχ!) και, ευθύς ανάβει τσιγάρο». Όλα αυτά έχουν μια ‘τελετουργική μορφή’, που συνοδεύεται από μια σειρά παράλληλων εκφράσεων (Πετρόπουλος 1990α: 18). Κι αλλού (Δαμιανάκος 2001: 51) γίνεται λόγος για «τελετουργική» συμπεριφορά του ρεμπέτη στον τεκέ, στη φυλακή και στην ταβέρνα...

Ο εκτελεστής του μανέ δεν μπορεί παρά να είναι μερακλής. Κρύβει τον πόνο μέσα του και αυτό του το μεράκι το βγάζει στο τραγούδι του. Το *μεράκι* αυτό είναι που τον καίει (σαν «φωτιά») βαθιά μέσα στην ψυχή του (Tragaki 2007: 306), είναι αυτός ο πόνος και η μελαγχολία που γίνεται μανές, γίνεται τραγούδι.

²⁵ Για τον καπνό, το τσιγάρο, τον (ν)αργιλέ και/το χασίσι μίλησε εκτενώς ο Ηλίας Πετρόπουλος στα έργα του για το ρεμπέτικο. Σημειώνεται (Κουνάδης 2000 τ.β': 245) πως ο Νταλγκάς έχει ερμηνεύσει τα περισσότερα χασικλίδικα τραγούδια.

Μανές της καληνυχτιάς (1929)**Δίσκος HMV AO-376**

«Αμάν! Ήρθε η ώρα κι η στιγμή το στόμα μου ν' ανοίξω,
και στην καλή παρέα μου καληνυχτιά (αμάν) ν' αφήσω (αμάν)».

Καληνυχτίζει ο ερμηνευτής την όμορφη παρέα του μ' έναν μανέ. Κι εδώ συναντάμε ένα γρήγορο οργανικό γύρισμα στο τέλος του μανέ, χαρακτηριστικό αυτού του είδους μανέ. Ο 'μανές της καληνυχτιάς' είναι από τους πιο διαδεδομένους κι αγαπητούς μανέδες.

Ο ερωτικός πόνος κι ο πόνος του (απο)χωρισμού

Ο ερωτικός πόνος είναι κεντρικό θέμα πολλών μανέδων, αλλά και πολλών τραγουδιών εν γένει, καθώς ο έρωτας είναι σίγουρα πανανθρώπινο συναίσθημα. Καταγράφω απλά παρακάτω τους μανέδες του Νταλγκά που έχουν σαν θέμα τους τον έρωτα και τον (απο)χωρισμό.

Νεγκρίζ – νιαβέντ μανές (1929)**Δίσκος Polydor V-50557**

«Αμάν! Δεν μου μιλάς σαν άλλοτε, με γούστο και με γέλιο
Αν έπαψες να μ' αγαπάς, πες μου το να το ξέρω».

Τζιβαέρι μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-223**

Βιολί: Γ. Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

«Και πώς να μην σε αγαπώ γλυκειά παρηγοριά μου
Αχ τζιβαέρι μου γλυκειά παρηγοριά μου

που πάντοτε σε λαχταρούν, τα μάτια τα δικά μου
Αχ τζιβαέρι μου, τα μάτια τα δικά μου»

Φα Ματζόρε Μανές (1931)**Δίσκος Columbia DG-210**

Βιολί: Μακρυκώστας

Μαντόλα: Σ. Περιστέρης

Κιθάρα: Αργυρόπουλος

Κύμβαλο: Λειβαδίτης

«Αμάν! Χίλιες φορές απ' την καρδιά, είπα για να σ' αφήσω,
μα η γλυκειά σου η ματιά, πάλε με φέρνει πίσω».
(«Γεια σου Διαμαντίδη»!)

Το παίξιμο της ορχήστρας στον παραπάνω μανέ είναι θα λέγαμε «ευρωπαϊκό». Εδώ η ορχήστρα, μετά την εισαγωγή, κρατά το τέμπο (6/8) πάνω στο οποίο γίνεται ο μανές. Ο Νταλγκάς όμως θα έλεγα πως κινείται πιο πολύ στο ραστ παρά στο «ματζόρε», παρά τις μικρές τους διαφορές στο άκουσμα. Εδώ η φωνή αναφέρεται στον Νταλγκά με το πραγματικό του όνομα που είναι «Διαμαντίδης». Δίνεται έτσι μια αμεσότητα στην εκτέλεση, ας μην ξεχνάμε όμως πως πρόκειται για ηχογράφιση.

Ματζόρε μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-297**

«Είναι έγκλημα να σ' αγαπώ, να σ' αρνηθώ λυπούμαι
Να σ' απολαύσω δεν μπορώ, γι' αυτό παραπονούμαι»

Ραστ μανές σμυρνέικος (1928)**Δίσκος HMV AO-257**

«Είναι έγκλημα να σ' αγαπώ, να σ' αρνηθώ λυπούμαι
Να σ' απολαύσω δεν μπορώ, γι' αυτό παραπονούμαι»

Είναι επίσης σύνηθες οι ίδιοι στίχοι να απαντώνται σε διαφορετικούς μανέδες, με διαφορετικές εκτελέσεις.

Μανές σι μπεμόλ (1931)
Δίσκος Columbia DG-210

«Σαν αγαπήσω αγαπώ, μα όμως σαν μισήσω
 μπροστά μου να την ασπαστείς, τα μάτια μου θα κλείσω».

Ταμπαχανιώτικος μανές (1926)
Δίσκος HMV AO-160

«Το ξέρω πως δεν μ' αγαπάς, αλλά θα προσπαθήσω
 Όσο μπορώ και δύναμαι για να σε αποκτήσω»

Μανές σι μπεμόλ Σμυρνέικος (1931)
Δίσκος HMV AO-1009

«Αμάν! Για πες μου, δεν βαρέθηκες για να με βασανίζεις;
 Πότε μου λες πως μ' αγαπάς και πότε μ' απελπίζεις».
 («Γειά σου ωραία μου Σμύρνη!... Ωπα, τί γλέντι έμορφο!»)

«Γειά σου ωραία μου Σμύρνη!... Ωπα, τί γλέντι έμορφο!» λέει η φωνή μέσα στην ηχογράφιση. Είναι χαρακτηριστικό των σμυρνέικων το 'γλέντι', ως απάντηση στον πόνο. Η Σμύρνη δεν υπάρχει πια· η καταστροφή του 1922 είναι ακόμη νωπή. Κι όμως, με τον μανέ αυτόν οι άνθρωποι γλεντάνε τον πόνο τους. Για το λόγο ότι οι άνθρωποι αυτοί τον πόνο τους τον κάνανε μανέ και τραγούδι το ρεμπέτικο έχει χαρακτηριστεί (Αθανασάκης 2002: 157) ως το «τραγούδι των ξεριζωμένων». Το γλέντι ως 'απάντηση' στον πόνο της καθημερινής ζωής (Tragaki 2007: 41) θα το δούμε και παρακάτω.

Πειραιώτικος μανές (1928)
Δίσκος HMV AO-222

«Όσο κι αν μ' αποστρέφεται αυτή η σκληρή καρδιά σου
 Ποτέ μου δεν θ' απολυθώ από τον έρωτά σου»
 («Γειά σου Νταλγκά μου, γειά σου»!)

Εδώ έχουμε έναν μανέ παιγμένο με σαντουροβιόλι, την τυπική ζυγιά της Σμύρνης. Απ' την άλλη, υπάρχουν και πιο «ελαφρά» και «δυτικότροπα» στο παίξιμο σμυρνέικα αυτού του είδους, με συνοδεία βιολιού, κιθάρας και πιάνου... Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται (κυρίως) στην περιοχή της Σμύρνης (μα και στην Πόλη) ένας νέος τύπος ορχήστρας, η Εστουδιαντίνα²⁶: Οι ορχήστρες αυτές εκπροσωπούσαν (Αθανασάκης 2002: 161) μια δυτική ροπή του σμυρνέικου τραγουδιού, καθώς αποτελούνταν κυρίως από κιθάρες, μαντολίνα, πιάνο, ακόμη και μπάντζο. Σε πολλές περιπτώσεις όμως οι ορχήστρες αυτές απαρτιζόνταν ταυτόχρονα και από «συγκερασμένα» και από «ασυγκέραστα» όργανα²⁷. Ο συνδυασμός, λοιπόν, σε τέτοιες περιπτώσεις, παραδοσιακών με δυτικού τύπου όργανα, δυτικότροπων κλιμάκων με στοιχεία 'δρόμων', αισθησιακού παιξίματος και ανατολίτικων αποχρώσεων στη φωνή κατά την επιτέλεση του αμανέ με δεδομένη την δυτικοευρωπαϊκή παιδεία πολλών εκ των μουσικών, καταδεικνύει ακριβώς τον πολυσυλλεκτικό και αστικό χαρακτήρα των ορχηστρών αυτών.

Μανές Σούστα (1929)

Δίσκος HMV ΑΟ-376

«Αμάν! Ως και τ' αστέρια του ουρανού κι εκείνα τα φοβούμαι, αμάν αμάν!
να μην μας μαρτυρήσουνε (αμάν) όταν κρυφομιλούμε».

Κι άλλος ένας μανές –σούστα – (σαν μπάλος νησιώτικος), με γρήγορο γύρισμα στο τέλος. Αναφέρεται στον κρυφό έρωτα. Τα ήθη της εποχής... Πόσα εγκλήματα «τιμής» (Οικονόμου 2015: 123) δεν έγιναν στο όνομα της διατήρησης των παραδοσιακών έμφυλων αξιών²⁸...

²⁶ Η πιο γνωστή εστουδιαντίνα της εποχής, (Αθανασάκης 2002: 160) «τα πολιτάκια» (έτος ίδρυσης 1898). Βλ. και Π. Κουνάδη 2000 τ.β': 359.

²⁷ Κι έτσι, στα χρόνια των πρώτων ηχογραφήσεων του σμυρνέικου, κάθε μουσικό σχήμα από τη Σμύρνη (Αθανασάκης 2002: 161) χαρακτηριζόταν συλλήβδην ως «εστουδιαντίνα».

²⁸ Για τα 'επιφανειακά παρόμοια' αξιακά συστήματα των χωρών της Μεσογείου (ως πολιτισμικής περιοχής – culture area), ήτοι την «τιμή» και την ντροπή», βλ. E. Deltsoy «Greece, the Balkans and Europe in Anthropology», στο V. Nitsiakos, I. Manos, G. Agelopoulos, A. Angelidou and V. Dalakavoukis (eds.) 2011 «Balkan Border Crossings. Second Annual of the Konitsa Summer School.» Berlin: Lit-Verlag, pp. 45-62 και Herzfeld, M. (1980) 'Honour and Shame: Some Problems in the Comparative Analysis of Moral Systems'. *Man*, n.s., 15:339-351.

Σμυρνέικος Μανές-Φα ματζόρε (1931)**Δίσκος HMV AO-1008**

«Αμάν! Κάθε στιγμή και μια αφορμή βρίσκεις και μου μανίζεις,
κατάλαβες πως σ' αγαπώ γι' αυτό με βασανίζεις».

Ταμπαχανιώτικος²⁹ μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-241**

«Κάθε στιγμή τα μάτια μου βρίσκονται δακρυσμένα
το πήρα πια απόφαση πως θα χαθώ για σένα (αμάν!)»

Εδώ βλέπουμε την σωματοποίηση του πόνου. Εξάλλου δεν είναι εύκολο πολλές φορές να ορίσουμε *τί είναι* πόνος, αλλά μάλλον μπορούμε να εντοπίσουμε (Ahmed 2014: 24) *τί κάνει* ο πόνος στο σώμα. Το σώμα δεν αντέχει την πίεση και τον πόνο και τα μάτια δακρύζουν. Ο μερακλής δεν ντρέπεται να δακρύνει.

Νεβά μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-240**

«Οι νύχτες είναι βάσανο για κείνους π' αγαπούνε (μεντέτ)
Κι επιθυμούν για να ιδούν μάτια που λαχταρούνε»

Μαζί με το «αμάν», μερικές φορές τον αμανέ διανθίζουν και άλλα παρόμοια επιφωνήματα όπως «μεντέτ» (τουρκ. medet, βοήθεια) και «γιαρέι» (αγάπη μου, τουρκ. yar, αγαπημένος, εραστής). Εξάλλου, υπάρχουν και κάποιες τεχνικές για το πώς παράγεται ο πόνος και το κλάμα κι έτσι γίνεται ο μανές και το τραγούδι σαν “κλάμα με λέξεις” (Οικονόμου 2015: 348). Για παράδειγμα: α) Με τον ένρινο τόνο στη φωνή β) με την παρατεταμένη διάρκεια και το ιδιαίτερο μέλισμα ορισμένων συλλαβών γ) με τις εκφωνήσεις αααα και ααααχ δ) με λυγμό στη φωνή ε) με καταλήξεις αααα ή ωωωω που μοιάζουν με κλάμα. Σε πολλά σημεία η φωνή είναι στεντόρεια, ενώ σημαντικός είναι κι ο “διάλογος” με το όργανο που συνοδεύει.

²⁹ Από τη συνοικία *Ταμπάχανα* της Σμύρνης. Ταμπαχανέ είναι το βυρσοδεψείο.

Σεβνταλή Κιουρντού μανές (1929)**Δίσκος Columbia 8396**

«Αμάν! Έχεις καρδιά που δεν πονεί στον εδικό μου πόνο
Αχ! Γεννήθηκες να τυραννείς και να πεθαίνεις μόνο»

Χαρακτηριστική είναι η εικόνα της γυναίκας ως «άπονης»: Η γυναίκα εμφανίζεται ως η «καταστροφή» του άντρα. Η «άκαρδη» γυναίκα, μπορεί να σπρώξει (Οικονόμου 2015: 123) έναν καλό άνδρα στην καταστροφή. Εξάλλου, αν μιλάμε για τη 'ρεμπέτισσα' γυναίκα, μιλάμε ίσως για την 'πιο ελεύθερη γυναίκα' (Πετρόπουλος 1990β: 47) της σύγχρονης Ελλάδας, την (Tragaki 2007: 36) «μποέμισα» και «μόρτισσα» (συχνά ελευθέρων ηθών). Για μια τέτοια «άπιστη» γυναίκα ένας άνδρας μπορούσε να φτάσει μέχρι και στο έγκλημα: Χαρακτηριστικό εγκλήματος «πάθους», το φινάλε της κινηματογραφικής ταινίας «Στέλλα³⁰» του Μιχάλη Κακογιάννη, όπου ο πρωταγωνιστής (Γιώργος Φούντας) μαχαιρώνει θανάσιμα την «Στέλλα» (Μελίνα Μερκούρη) γιατί τον άφησε.

Ουσάκ μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-239**

«Αχ..! Αμάν! Σε είχα για ευτυχία μου, μα συ 'σαι ο θάνατός μου
Δεν ήλπιζα πως θα γενείς (αμάν) ο πιο σκληρός εχθρός μου»...

Ραστ νεβά μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-222**

«Αν μ' αρνηθείς δεν έχει πια ο κόσμος 'μπιστοσύνη
Ούτε θεός υπάρχει πια ούτε δικαιοσύνη...»

³⁰ Του έτους 1955.

Γαλάτα Μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-241**

«Βάστα καρδιά μου τους καημούς, γιατί είσαι εσύ η αιτία,
που έχεις το κορμάκι μου σε τέτοια τυραννία».

Μεβλανέ - Σαμπάχ Μανές (1931)**Δίσκος HMV AO-1002**

«Ο θάνατος είναι πικρός, μα γρήγορα ξεχνιέται,
ο ζωντανός ο χωρισμός ποτέ δεν λησμονιέται».

Ένας μανές σε δρόμο σαμπά. Το άκουσμα, το ήθος και ύφος του δρόμου αυτού είναι για πολλούς μουσικούς «συνώνυμο του πόνου». Το σαμπά (*sabah* στα τουρκικά σημαίνει πρωί, γι' αυτό και οι χοτζάδες το πρωί ψέλνουν σε δρόμο σαμπά) έχει την ιδιαιτερότητα να μην χρησιμοποιεί τετράχορδο στο «άνοιγμα» του, αλλά τρεις μόνο νότες. Χρησιμοποιώντας την τρίτη βαθμίδα ως νέα βάση και με το χαμήλωμα της τέταρτης βαθμίδας (πολύ ή λίγο, ανάλογα με τον παίκτη) δημιουργείται αυτή η αίσθηση του πόνου, ιδιαίτερα όταν παίζεται σε όργανα όπως το βιολί ή η πολιτική λύρα, που χρησιμοποιούν δοξάρι και έχουν «συνεχόμενο» ήχο.

Μπεγιόγλου μανεσι Μανές (1929)**Δίσκος HMV AO-365**

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

Ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

«Αν μ' αρνηθείς δεν έχει πια, ο κόσμος 'μπιστοσύνη (Αμάν, αμάν γιαρέι)
ούτε Θεός υπάρχει πια, ούτε δικαιοσύνη».

(«Γειά σου μερακλή μου Αντώνη Νταλγκά! Να ζήσει η Πόλη! Να ζήσει!»)

Μινόρε Μανές (1926)**Δίσκος HMV AO-159**

Βιολί: Δημήτρης Σέμσης

«Σκέψου σκληρά πως χάνεται, ψυχή που σε λατρεύει
και δώσ' του της το κρίμα της, πάντα να σε παιδεύει».

Ματζόρε μανές (1931)**Δίσκος HMV AO-1009**

«Ποτέ μου δεν το ήλπιζα (αμάν) ότι θα με πληγώσεις
Αμάν αμάν, κάνε λοιπόν ό,τι μπορείς τη νιότη μου να σώσεις»

Ματζόρε Μανές (1926)**Δίσκος HMV AO-159**

Βιολί: Δημήτρης Σέμσης

Σαντούρι: -

«Να 'ξευρες τι σκληρή φωτιά, μ' άναψες στην καρδιά μου
να κλαίγαν τα ματάκια σου πιότερ' απ' τα δικά μου, ωχ!»

Ο κρυφός (ανείπωτος) πόνος**Μανές της αυγής, μινόρε (1931)****Δίσκος HMV AO-1008**

«Αχ, άχ! Τ' άστρο που βγαίνει την αυγή και το φεγγάρι μόνο (αμάν),
αυτά τα δυο γνωρίζουνε τότε δικό μου πόνο (αμάν)!»

(«Ωπα! Γειά σου μερακλή Νταλγκά»!)

Μανές του πόνου (1928)**Δίσκος Pathe X-80064**

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Πολλοί είναι που πικραίνονται και φανερά γελούνε
Αμάν! Πόσοι πεθαίνουν με καημό και δεν το μαρτυρούνε...»;

Εδώ εμφανίζεται το θέμα του κρυφού πόνου, του ανείπωτου, του πόνου που τον κρατάς μέσα σου. Είναι ο πόνος που είδαμε πιο πάνω, του μερακλή, ένα «άχ!» κρυμμένο που σιγοκαίει τα σωθικά του και είναι ο πόνος αυτός που τον κάνει “ικανό” να πει μανέ. Ο μανές είναι ακριβώς η εξωτερίκευση του πόνου.

Γενικά, παρατηρείται (Οικονόμου 2015: 31) σε περιόδους μετά από ‘μαζικά βίαια γεγονότα’ ανάπτυξη τελετουργικής δραστηριότητας που αποσκοπεί στην ‘ανακούφιση’ του πόνου των επιζώντων. Έτσι για παράδειγμα, το τραγούδι του Καζαντζίδη (Οικονόμου 2015: 31) λειτούργησε ως η κύρια δημόσια διέξοδος για την άρθρωση και την αφήγηση των τραυματικών εμπειριών που αποσιωπούσαν από το δημόσιο λόγο τόσο του κράτους όσο και της αριστεράς. Ακραία γεγονότα, όπως για παράδειγμα η καταστροφή του 1922 και η προσφυγιά, δεν μπορούν να εξηγηθούν με τους συνήθεις μηχανισμούς αντίληψης των ανθρώπων. Η κοινωνική εμπειρία του τραύματος εμφανίζεται (Οικονόμου 2015: 134) ως «διαταραχή της μνήμης». Ακολουθεί η άρνηση της μνήμης και πολλές φορές μια πολιτική της λήθης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα από την παγκόσμια ιστορία το Ολοκαύτωμα (η αλλιώς η «τελική λύση»), shoah («καταστροφή» στα εβραϊκά) ή εβραϊκή γενοκτονία (ίσως ο πιο ενδεδειγμένος επιστημονικός όρος), που αποτελεί κομμάτι της ευρωπαϊκής ιστορίας του 20^{ου} αι. και οφείλει να κατέχει κεντρική θέση στη συλλογική ευρωπαϊκή μνήμη: Ο εκτοπισμός τσιγγάνων, Εβραίων, ομοφυλοφίλων, κομμουνιστών, του «άλλου», της ετερότητας, στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και η εξόντωσή τους (κυρίως των Εβραίων, ακριβώς λόγω του ότι γεννήθηκαν Εβραίοι), η γενοκτονία σε βάρος τους, αποτελεί ομολογούμενος ένα «έγκλημα κατά της ανθρωπότητας», που συντελέστηκε όμως ακριβώς στην καρδιά, στο (γεωγραφικό) κέντρο της «πολιτισμένης», της χριστιανικής Ευρώπης. Για καιρό όμως στην Ευρώπη και διεθνώς - και για διαφορετικούς λόγους - το θέμα του ολοκαυτώματος αντιμετωπιζόταν ως θέμα-ταμπού και σχεδόν κανείς δεν μιλούσε για αυτό. Από την πλευρά των Εβραίων επιζώντων επικρατούσε «σιωπή»: Ζητούμενο για αυτούς ήταν πλέον η επανένταξη, η επούλωση των πληγών, έπρεπε να

ξαναπιάσουν το νήμα της ζωής. Αλλά και πώς να μιλήσουν και τί να πουν για τα δεινά τους; Η τραγωδία ήταν σχεδόν ανείπωτη, κάτι το αδιανόητο, το απίστευτο. Εξίσου δύσκολο (θα) ήταν για τους χριστιανούς να παραδεχτούν τη θηριωδία - είναι δυνατόν να έχουν γίνει αυτά; Μόλις τη δεκαετία του 1980 συντελείται διεθνώς μια έκρηξη της μνήμης για το Ολοκαύτωμα, στην Ελλάδα δε μια δεκαετία αργότερα, ενώ μόλις μετά το 1985 διεκδικείται το Άουσβιτς ως «μνημονικός τόπος». Αντίστοιχα, στην Ελλάδα την ίδια δεκαετία αρχίζει να «σπάει» η σιωπή των προηγούμενων δεκαετιών για γεγονότα ‘πονεμένα’, όπως είναι ο εμφύλιος, η αντίσταση και πιο πριν η μικρασιατική καταστροφή: Οι μικρασιάτες πρόσφυγες παίρνουν σταδιακά τη θέση τους στο εθνικό αφήγημα ως ‘κομμάτι του έθνους’ και αρχίζουν να μιλάνε για τις τραυματικές τους μνήμες. Τότε πραγματοποιείται και στην Ελλάδα μια «έκρηξη μνήμης» για τη Μικρασία, γίνονται ηχογραφήσεις σμυρνέικων (και αναβίωσή τους), ενώ πληθαίνουν οι εκδηλώσεις που διοργανώνονται από προσφυγικούς συλλόγους.

Πίσω στην ηχογράφιση, βλέπουμε ότι συντελείται λοιπόν εδώ μέσω του μανέ η έκφραση του αποσιωπημένου πόνου, επιδιώκεται η δημόσια αναγνώρισή του, τα δε δάκρυα και η συγκίνηση αποσκοπούν στην παρηγοριά, ενώ ο μανές αποτελεί «κραυγή διαμαρτυρίας» κι επιζητείται δικαιοσύνη.

Η αποκάλυψη του πόνου, που εδώ συντελείται μέσω του μανέ, επιτελεί (Οικονόμου 2015: 145) «θεραπευτική λειτουργία». Ο πόνος μπορεί να ιδωθεί και ως ‘εξαιρετική συναισθηματική κατάσταση’ (Οικονόμου 2015: 333), στην οποία κάποιος εισέρχεται (ηθελήμενα ή αθέλητα) για να επικοινωνήσει με τον πνευματικό κόσμο κι έτσι να ανακουφιστεί από τον πραγματικό πόνο που τον βασανίζει.

Σεγκιάχ Μανές (1928)

Δίσκος Polydor V-50497

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Έχω μια δύστυχη καρδιά, που μοναχή της κλαίει
και κανενού τον πόνο της, ποτέ της δεν το λέει».

Το πονεμένο κείμενο χρειάζεται να «συνταιριαστεί» με σύνθεση σε δρόμους ανατολίτικους γιατί έτσι (Οικονόμου 2015: 346) μπορούν να εκφραστούν «μεγαλύτερες εντάσεις» πόνου.

Η πολιτική λύρα στον παραπάνω μανέ παίζει μια στα ψηλά μια στα χαμηλά, κάνοντας έναν θα λέγαμε 'διάλογο' με τον εαυτό της, παίζοντας συνεχώς ίδια τονισμένα μοτίβα, εντείνοντας έτσι θα λέγαμε το συναίσθημα του πόνου. Ο δρόμος σεγκιάχ επίσης για εμένα κρύβει μια «εσωτερικότητα» που σταδιακά από εσωστρέφεια μετατρέπεται σε εξωστρέφεια με τη μετάβαση (όποτε αυτό γίνεται) στον «διπλανό» δρόμο χουζάμ.

Σουλτανί γιάλα-γιάλα Μανές (1929)

Δίσκος Odeon GA-1484

Αρμόνικα: Αντώνης Αμυράλης (Παπατζής)

«Αμάν! Καμιά φορά και η καρδιά, κρυφά-κρυφά ραγίζει (αμάν, αμάν)
ο πόνος είναι μυστικός, κανείς δεν τον γνωρίζει (αμάν)»

Ο πόνος του φθισικού

Μανές «Ο καημός του φθισικού» (1931)

Δίσκος HMV AO-2016

«Αμάν, αμάν! Δεν έχει μεγαλύτερο καημό σ' αυτή τη σφαίρα,
ωχ! Αμάν! Να καρτεράει ο φθισικός την υστερνή του μέρα»

Μανές «Το βάσανο του φθισικού» (1929)

Δίσκος Columbia 18073

«Αμάν! Μάνα μου είμαι φθισικός, το χείλι μου το κρύβει
Το πρόσωπό μου μαρτυρεί πως η ζωή μου λήγει»
(«Γειά σου Νταλγκά!»)

Μανές «Το παράπονο του αρρώστου» (1932)

Δίσκος Pathe Γαλλίας X-80245

«Αμάν απάνω στην αρρώστια μου, που βρίσκομαι στο στρώμα
Όλοι με αρνηθήκανε κι η μάνα³¹ μου ακόμα»

³¹ Για τη σχέση του ρεμπέτη με τη φιγούρα της μάνας θα δούμε λίγο παρακάτω.

Ραστ μανές (1928)
Δίσκος HMV AO-238

«Ωσπου να γειάνει ο πόνος μου (αμάν), αυτός χειροτερεύει
 Και λίγο-λίγο χάνουμαι σα βρύση που στερεύει (άχ αμάν)»

Οι παραπάνω μανέδες μιλάνε για τον πόνο του φθισικού. Θίγεται το τεράστιο κοινωνικό πρόβλημα της Ελλάδας του μεσοπολέμου, αυτό της φυματίωσης, που σκότωσε – ανάμεσα σε άλλους - και πολλούς ρεμπέτες. Πρόκειται για πραγματικό σωματικό πόνο αλλά βέβαια και άχθος ψυχικό, το να περιμένεις δηλαδή να πεθάνεις...

Ο βασανισμένος

Καραπετόχ νεβά μανές (1928)
Δίσκος Pathe X-80061

«Γιατί να μη χαρώ και 'γω, τα μάτια μου πριν κλείσω
 μάνα με γέννησε και με, θέλω και 'γω να ζήσω».

Χαρμπιέ μανές (1929)
Δίσκος Odeon GA-1533

Λύρα: Λ. Λεονταρίδης

«Να πω πως είμαι ευτυχής ψέμα θα πω μεγάλο...
 Σαν το δικό μου βάσανο κανείς δεν έχει άλλο».

Για το θέμα του βασανισμένου, μιλάει και ο Λεωνίδας Οικονόμου στο βιβλίο για τον Στέλιο Καζαντζίδη, τον «τραγουδιστή του πόνου». Ο καθένας το πρόβλημά του και το βάσανό του θεωρεί το μεγαλύτερο όλων των άλλων. Το θέμα του βασανισμένου, ήτοι της πεποίθησης πως κάποιος είναι ο πιο βασανισμένος και πως γεννήθηκε για να τυραννιέται, μοιάζει να αποτελεί (Οικονόμου 2015: 113) ένα 'συνηθισμένο μοτίβο της ομιλίας των φτωχότερων στρωμάτων'.

Τσεργκιάχ (Σεβνταλή) Μανές (1929)**Δίσκος HMV AO-364**

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

Ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

«Να πω, πως είμαι ευτυχής, ψέμα θα πω μεγάλο
σαν το δικό μου βάσανο, κανείς δεν άλλο».

Και παρακάτω, τα ίδια λόγια σε έναν μανέ σε δρόμο χιτζάζ:

Σεβνταλή χετζάζ μανές (1929)**Δίσκος Columbia 8396**

«Να πω πως είμαι ευτυχής ψέμα θα πω μεγάλο (ώχ αμάν)
(Αχ) σαν το δικό μου βάσανο κανείς δεν έχει άλλο»

Λεϊλα χανούμ Μανές (1929)**Δίσκος Odeon GA-1527**

«(Αμάν) πώς να γελάσω ο άμοιρος, πώς να διασκεδάσω
Μ' αφήνει αυτή μου η πληγή (αμάν) ώρα για να μην κλάψω»;

Τα βάσανα της ζωής οφείλονται στην κακία τύχη και στη μοίρα... Ένα χαρακτηριστικό που θεωρείται από πολλούς ως κατάλοιπο της Οθωμανικής περιόδου είναι και η μοιρολατρία. Στην ιδιοσυγκρασία των νεοελλήνων υπάρχουν πολλοί δυισμοί (συνθέσεις αντιθέσεων): Ο ρωμικός κι ο Έλληνας, η ανατολή και η δύση, η υποταγή και η αντίσταση, η ένταξη στην Ευρώπη και η υπονόμευσή της συνυπάρχουν. Αμφισημία υπάρχει σε όλα τα επίπεδα του κοινωνικού και πολιτισμικού λόγου. Σύμφωνα δε με τον Michael Herzfeld («*Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη*», 1998) η αρχαία Ελλάδα, ναι, ήταν ο εξιδανικευμένος πνευματικός και διανοητικός πρόγονος της Ευρώπης. Η Ελλάδα του σήμερα; Είναι «Ευρωπαίοι» ή όχι; Παρατηρείται λοιπόν μια «αμφισημία» ταυτότητας και αμφιθυμία των ίδιων των Ελλήνων, που άλλοτε επικαλούνται την Ευρωπαϊκή τους ταυτότητα κι άλλοτε τη χλευάζουν. Από την άλλη, συχνά οι νεοέλληνες αντιμετωπίζονται ως 'παρείσακτοι' στην Ευρωπαϊκή οικογένεια.

Βρίσκονται στην περιφέρεια, στα όρια με την ανατολή («αιώρηση» μεταξύ εξωτικού και οικείου). Η σύγκριση τόσο με την αρχαία Ελλάδα (της οποίας αποτελεί «ατελή μετενσάρκωση») όσο και με την προηγμένη Ευρώπη είναι μια άνιση μάχη. Είναι οντότητα «ιερή και ταυτόχρονα μιαρή». Αποτελεί την πρωτο-Ευρώπη και ταυτόχρονα διατηρεί τα «κουσούρια» του ανατολίτη υποτελή (κατώτεροι των ευρωπαίων του σήμερα), «θλιβερό απομεινάρι περασμένων μεγαλείων». Όμως η «ψυχή του Έλληνα», με το φιλότιμο, όπως ο 'Διγενής' Ακρίτας νικάει το θάνατο ('περιθωριακότητα'), έτσι θα υπερνικήσει τα όποια κοινωνικά ή πολιτισμικά μειονεκτήματα. Τα δε «χούια» του, η πονηριά και η διαφθορά μοιρολατρικά θα θεωρηθούν κατάλοιπο της τουρκικής επιρροής. Τέτοιο κατάλοιπο αποτελούσε σύμφωνα με τους πολέμιους του και ο αμανές: Η 'διαμάχη του αμανέ' αποτελούσε (και αποτελεί) μια διαμάχη περί πολιτισμικής ταυτότητας. Οι αναπαραστάσεις του μανέ ως αστικού λαϊκού μουσικού *είδους* στο συλλογικό φαντασιακό των ελλήνων ποικίλλουν: Κάνοντας μια μικρή σκιαγράφιση, την εποχή του Νταλγκά, την εποχή του σμυρνέικου ρεμπέτικου, στα μείχανέ και τα καφέ αμάν της Πόλης και της Σμύρνης, αλλά και στα μεγάλα αστικά κέντρα τόσο στην Ελλάδα, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου, οι μανέδες επιτελούνταν σε πλαίσια 'κοσμοπολιτισμού'. Όμως ήδη από την εποχή των πρώτων καφέ αμάν στον ελλαδικό χώρο αρχίζουν οι διαμάχες³² για τον αμανέ: Πρόκειται για 'ανατολίτικο' και 'οπισθοδρομικό' κατάλοιπο ή για έκφραση 'κοσμοπολιτισμού'; Μετά την ένταξη των προσφύγων από τη Μικρασία στην ελληνική κοινωνία, οπότε αρχικά παρατηρείται και μια 'άνθηση' του μανέ (καί λόγω της δισκογραφίας), σταδιακά, ο μανές περιθωριοποιείται, καθώς για πολλούς ταυτίζεται με το περιθώριο και τον υπόκοσμο του ρεμπέτικου. Έπρεπε να περάσουν χρόνια για να 'ξανά-ανακαλυφθεί' το ρεμπέτικο μέσα από την λεγόμενη και 'έντεχνη' μουσική και το σμυρνέικο (και ο μανές) μέσα από το ρεμπέτικο. Ακόμα όμως και στις μέρες μας η ένταξη του μανέ στο συλλογικό μας φαντασιακό παρουσιάζει την ίδια αμφισημία, θαρρείς σαν ένα ακόμα 'άλυτο' «ανατολικό ζήτημα». Πάντως, το ότι σήμερα ο μανές μπορεί και συγκινεί ακόμα τον νεοέλληνα, οφείλεται εν πολλοίς στο γεγονός ότι αυτός ακόμα ζει στο μεταίχμιο δύο κόσμων, της Δύσης και της Ανατολής³³.

³² Βλ. Χατζηπανταζής, Θόδωρος 1986 *'Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί'*

³³ Βλ. και Holst [http://umbc.edu/MA/index/number5/holst/holst_0.htm]

Χετζάζ μανές (1928)**Δίσκος HMV AO-239**

Πολίτικη λύρα: Λ. Λεονταρίδης

Σαντούρι: -

Ούτι: -

«Ο κόσμος τί με ωφελεί (μεντέτ, αμάν) αφού είμαι λυπημένος
ενώ κι από την τύχη μου, είμαι κατατρεγμένος!»

Σουλτανί μανές (1928)**Δίσκος Pathe X-80062**

«Αμάν! ...Κι αν κλαίω τί με ωφελεί; Τα δάκρυά μου χάνω!

(«Εξω φτώχεια»!)

Έτσι θα βασανίζομαι, ως ότου να πεθάνω (αμάν)!»

Η αδικία

Η αίσθηση της αδικίας έχει να κάνει με τη στέρηση κάποιων βασικών δικαιωμάτων που έχει (Οικονόμου 2017: 114) κάθε άνθρωπος στη ζωή. Χαρακτηριστική η ψυχολογία του βασανισμένου ανθρώπου, που ζει στο πετσί του την αδικία (Οικονόμου 2017: 118) ³⁴ ήτοι: «Η πεποίθηση ότι έχει ζήσει ολόκληρη τη ζωή του στη δυστυχία και στον πόνο, η πικρή γνώση της μαζικής βίας και των θηριωδιών, το αίσθημα αδιεξόδου λόγω της οικονομικής ανέχειας και αβεβαιότητας, η αίσθηση πολιτικής αδυναμίας και καταπίεσης και η βαθιά απογοήτευση από την κοινωνία...».

Μουσταάρ μανές (1929)**Δίσκος Odeon GA-1434**

«Αμάν! Γιατί να μην χαρώ κι εγώ τα μάτια μου πριν κλείσω
μάννα με γέννησε και με, θέλω και 'γω να ζήσω».

³⁴ Αναφέρεται στη Δ. Λαμπροπούλου («Οικοδόμοι» 2009: 351) και στον Π. Βόγλη («Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας» 2002: 186).

Λέγεται πως η κοινωνική μοίρα του ατόμου είναι ‘αναπότρεπτη’ (Δαμιανάκος 2001: 116), οι δε κοινωνικοί καταναγκασμοί έχουν τη δύναμη σχεδόν φυσικών νόμων. Η απάντηση στα δεινά και στην ίδια τη ματαιότητα (Δαμιανάκος 2001: 117) της ζωής είναι, όπως είδαμε και πιο πάνω³⁵ το ‘γλέντι’.

Μπουρνοβαλιός μανές (1928)

Δίσκος HMV AO-223

«Για να συναναστρέφομαι καθημερινώς με σένα
Μπερδεύτηκα στα χέρια σου κι αλίμονο σ’ εμένα!»

«Τι τα φυλάς τα νειάτα σου, στο χάρο θα τα δώσεις
Έλα να τα γλεντήσουμε, γιατί θα μετανοιώσεις»

Καραπετάχ χιτζάζ μανές (1928)

Δίσκος Pathe X-80061

«Αφού υπάρχει θάνατος - σκέψου και συλλογίσου - αμάν!
Γλέντα τον ψεύτη τον ντουνιά, να σκάσουν οι εχθροί σου (άχ!)»!

Μανές – τσιφτετέλι (1929)

Δίσκος Odeon GA-1432

«Αφού υπάρχει θάνατος (αμάν) - σκέψου και συλλογίσου-
Γλέντα τον ψεύτικο ντουνιά, να σκάσουν οι εχθροί σου»!

Χιτζάζ μπαχριγιέ μανές (1931)

Δίσκος HMV AO-1004

«Στοχάσου πως πεθαίνουμε και σ’ άλλον κόσμο πάμε
τώρα που ζεις εσύ κι εγώ στο έλεός σου θα ‘μαι»

³⁵ Βλ. και (Tragaki “Rebetiko Worlds” 2007: 41).

Ενδιαφέρον έχει η αναφορά στην «ψεύτικη κοινωνία», τον «ψεύτη ή ψεύτικο» ντου-
νιά (*dunya* στα τουρκικά ο κόσμος). Τίποτα άλλο δεν μένει, παρά ‘μόνο η κακία’.

Μπέγιογλου μανές (1929)

Δίσκος Odeon GA-1434

«Σ’ αυτόν τον ψεύτικο ντουνιά το κάθε τί πεθαίνει
σκέψου κι εσύ ω άνθρωπε πως μια κακία μένει».

Ντουγκιάχ νεβά Μανές (1929)

Δίσκος Columbia 8389

«Σ’ αυτόν τον ψεύτικο ντουνιά το κάθε τί πεθαίνει
σκέψου κι εσύ ω άνθρωπε πως μια κακία μένει».

Χαρακτηριστικός κι ο μανές του μπάρμπα Νίκου Θεολόγου πρόσφυγα δεύτερης γε-
νιάς από τη Σμύρνη. Ο μπάρμπα Νίκος ήταν φίλος με τον αείμνηστο Παναγιώτη Α-
χειλά (1928-1991), γνωστό κανονίστα του Βόλου (Νέας Ιωνίας). Είχε ένα καφενεδάκι
στο συνοικισμό της Νέας Ιωνίας Μαγνησίας. Είχα παίξει αρκετές φορές μαζί του πι-
τσιρικάς, καθώς με πήγαινε θυμάμαι ο πατέρας μου στο μαγαζάκι του και μαζί με το
μεζεδάκι και το τσιπουράκι παίζαμε και μερικά τραγούδια, εγώ με το κανονάκι κι ο
μπάρμπα Νίκος με το τουμπερλέκι. Τότε πρωτοάκουσα αμανέ. Ο μπάρμπα Νίκος έ-
κανε συνήθως μανέ στο μακάμ ραστ. Μου έκανε νόημα κι άρχιζα ταξίμι. Έμπαινε
μετά εκείνος: «Γνώρισα φίλους κι έλεγα πως πάντα μ’ αγαπούσαν, αμάν... Μα αυτοί
μπροστά μου γέλαγαν και πίσω με μισούσαν, αμάν... Μετά δε το τέλος του μανέ έβα-
ζε το «Καναρίνι μου γλυκό»! Ο μανές αυτός, έλεγε, ήταν «βγαλμένος από τη ζωή»!
Το θέμα της φιλίας και δη της έλλειψης πραγματικής (ανιδιοτελούς) φιλίας θίγει κι ο
Νταλγκάς:

Σαμπάχ Μανές (1930)

Δίσκος Victor VI-8010

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Αμάν! Από τον κόσμο έλειψε, αίσθημα και φιλία
όλοι με πάθος σου μιλούν και με διπροσωπία».

Σεντ αραμπιέν μανές (1929)**Δίσκος Polydor V-50557**

«Τον φίλο σου μην τον κοιτάς μόνο στην ευτυχία
Μον' κοίτα τον τον δυστυχή και στην απελπισία».

Τραγουδούσε κι ο Κώστας Ρούκουνας:

«Ψεύτισε πλέον ο ντουνιάς, δεν έχει πια φιλία
Μόνο στα πλούτη σ' αγαπούν κι όχι στη δυστυχία...
Οι συγγενείς κι οι φίλοι μου είναι τα τάληρά μου...
Που περπατώ ντερβίσικα και χαίρετ' η καρδιά μου...
Όποιος τα φράγκα σήμερα στην τσέπη του δεν τα χει
Σε τούτο το ντουνιά εδώ φιλία δεν υπάρχει...».

Σιρφ μανές (1931)**Δίσκος HMV AO-1004**

«Κανείς στον ψεύτικο ντουνιά αιώνια δεν θα ζήσει (αμάν)
Όσα κι αν κάνει μια φορά τα μάτια του θα κλείσει».

Ντερτλί μανές (1928)**Δίσκος Polydor V-50501**

«Τίποτις δεν απόχτησα (αμάν) στα χρόνια τα δικά μου
Μόνο το άχ μου έμεινε (αμάν) και το χω στην καρδιά μου».

Στα παραπάνω δίστιχα βλέπουμε μέσα σε άλλα και τη σχέση ή μάλλον την περιφρόνηση του ρεμπέτη για το χρήμα και τα «αποκτήματα» και άρα την έφεση του ρεμπέτη στην άμεση απόλαυση της ζωής... Βέβαια, το «τίποτις δεν απόχτησα» του τελευταίου παραπάνω μανέ είναι ένα παράπονο και δείχνει πως το χρήμα είναι αναγκαίο ώστε να μπορεί κανείς να ζει με αξιοπρέπεια.

Πάντως, η σχέση του ρεμπέτη με το χρήμα εν γένει, θα έλεγα ότι συνοψίζεται στο παρακάτω (Οικονόμου 2015: 196) γνωμικό: «Το πολύ χρήμα και το καθόλου»

βλάπτουν. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Λ. Οικονόμου, ο οποίος ασχολείται με το «καζαντζιδικό τραγούδι», το γνωμικό αυτό ‘διατυπώθηκε’ κάποια στιγμή και από τον ίδιο τον Καζαντζίδη. Εξάλλου, όσον αφορά τους πλούσιους, αυτοί δεν μπορεί να έχουν ψυχή: Σύμφωνα με τον μουζουκτσή Γιάννη Μωραΐτη, για να παίζεις ρεμπέτικα χρειάζεται δεξιοτεχνία μα κυρίως «ψυχή»: Οι πλούσιοι δεν πονάν... «Δεν μπορείς να οδηγείς BMW και να παίζεις πονεμένα ή να γράφεις γνήσια λαϊκά τραγούδια».

Χουσεϊνί μανές³⁶ (1929)

Δίσκος Polydor V-50501

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Αμάν! Κρυφός είναι ο πόνος μου κι η λύπη μου μεγάλη
βάσανα που δεν ήλπιζα μου 'ρθανε στο κεφάλι».

³⁶ Ένα ενδιαφέρον χρονογράφημα του μεσοπολέμου, στο οποίο σχολιάζεται ο δίσκος «Χουσεϊνί Μανές» (1929) του Νταλγκά (την ίδια χρονιά της κυκλοφορίας του, παρακαλώ): Ο Σωφρόνιος, «Ο ντέρτιλής» (εφημ. Μακεδονία 11/11/1929):

«Η θεοσεβεστάτη συμβία μου επέμενε να μη πλαγιάζουμε από τις οκτώ και επρότεινε ένα ωραίο αντίδοτο του Μορφέως. Τον φωνογράφο. Έσπευσα λοιπόν κ' εγώ σαν καλός συμβίος και ηγόρασα ένα φωνόγραφο τελειστάς μάρκας. Αλλά πλάκες; Ποία άραγε να ήσαν τα γούστα της Ευσεβίας μου; Ήθελε φοξ, σερενάτες ή αμανέδες; Και επειδή δεν εσυνήθισα να την κακοκαρδίζω, επήρα απ' όλα τα γούστα. Ε, λοιπόν, επιτρέψ' τε με σήμερα να συμφωνήσω με τους θαυμαστάς των αμανέδων. Εβάλουμε την πλάκα κάποιου Σμυρνιού Νταλγκά, ο οποίος μας εμοιρολόγησε το ντέρτι του. Μα ήταν πράγματι το ντέρτι του μεγάλο και γεμάτο πόνο και το ηρμήνευεν όπως ξεύρουν και το ερμηνεύουν οι αγνοί αυτοί ρομαντικοί τύποι των ελληνικών συνοικιακών ταβερνών.

«Κρυφός είναι ο πόνος μου Κ' η λύπη μου μεγάλη,

Πράγματα που δεν ήξερα Μου ήρταν στο κεφάλι, αμάν!»

-Προτιμώ το φοξ Κωνσταντινόπλ., μου είπεν η συμβία μου.

-Και περιφρονείς την ποίησιν αυτήν;

-Δεν βλέπω καμμία ποίησι.

-Τι κρίμα! Μα ευλογημένη Ευσεβία το ντέρτι ενός ανθρώπου της μάζας που δεν έμαθε να το εκφράζει στην γλώσσα και τα μουσικά ιδιώματα «ανωτέρων» ανθρώπων, το εκφράζει όμως τόσο γερά με την δική του την χορδή, δεν είναι μία ποίησις, ένα δράμα; Κάμε μίαν ανάλυσι του αμανέ που μοιρολογεί ο Νταλγκάς, κάμε και μίαν ανάλυσι του φοξ που τσιρίζει η τζαζ του καμπαρέ. Εις την δευτέραν περίπτωσιν, θα συναντήσης έναν εκθηλυσμέν άνθρωπον που δεν ξεύρουν γιατί χορεύουν και γιατί σπαταλούν τα χρήματά των και τας σωματικές των δυνάμεις εις τα πόδια μιας αηδιστικής αμαρτωλής. Εις την πρώτην περίπτωσιν θ' αντικρύσης τον αγνόν οπωσδήποτε άνθρωπον που αγαπά, δεν το εξομολογείται αλλ' έχει την υπερηφάνειαν να πιή, να μεθύση και να διαλαλήση «κρυφός είναι ο πόνος του...».

Παρηγοριά στον πόνο**Σουλτανί Μανές (1929)****Δίσκος Columbia 18064**

«Όποιος βρεθεί στον πόνο μου και με παρηγορήσει
μεγάλη χάρη θα χρωστώ, εις όλη μου τη ζήση».

Κιουρντιλί Μανές (1931)**Δίσκος HMV AO-1005**

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

Ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

«Σε ποιόν να πω τον πόνο μου, να με παρηγορήσει
όλοι θα κλαίνε σαν παιδιά και η πέτρα θα ραΐσει».

Φαίνεται πως υπάρχει ανάγκη να μοιραστεί ο πόνος, ώστε ο πονεμένος να νιώσει μια παρηγοριά. Ωσπου να βρεθεί η παρηγοριά αυτή, χρειάζεται η αρετή της «υπομονής». Ο πόνος εδώ λογίζεται (Οικονόμου 2015: 158) ως ένδειξη «αρετής»: Οι ταπεινοί άνθρωποι κουβαλούν το σταυρό του μαρτυρίου τους (Οικονόμου 2015: 127) και έτσι ο πόνος τους έχει μια ‘αύρα αγιότητας’³⁷.

Καραπετάχ Χετζάζ (1930)**Δίσκος Odeon GA 1485**

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

Ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

«Με υπομονή και δάκρυα, πέρασα τη ζωή μου
άραγε, θα βρεθεί κανείς, να γειάνει την πληγή μου»;
(«Γειά σου Λάμπρο με τη λύρα σου! Γειά σου Τομπούλη!»)

Αυτήν την περίοδο των ηχογραφήσεων είναι πολλές φορές δύσκολο να εντοπιστούν τα ονόματα των οργανοπαικτών («παιχνιδιατόρων», εξ ου και τα όργανα αναφέρονται ως «παιχνίδια») που συμμετέχουν, καθώς είναι σύνηθες να παραλείπεται από την ε-

³⁷ Βλ. και Dubish 2000, «Το θρησκευτικό προσκόνημα στη σύγχρονη Ελλάδα».

ταιρία το όνομά τους. Σε περιπτώσεις όμως, όπως στον παραπάνω μανέ, αναφέρονται τα ονόματα των μουσικών («Γειά σου Λάμπρο με τη λύρα σου! Γειά σου Τομπούλη»!) μέσα στην ίδια την ηχογράφηση³⁸. Δεν γνωρίζω εάν αυτό γίνεται συνειδητά, για την υστεροφημία τους, ή εάν απλώς οφείλεται στο ‘μεράκι’ της στιγμής...

Μερακλή καρτζάαρ Μανές (1929)

Δίσκος Columbia 8388

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Με υπομονή και δάκρυα, πέρασα τη ζωή μου (αμάν!)
άραγε, θα βρεθεί κανείς, να γειάνει την πληγή μου».

Ίδιο δίστιχο σε άλλο δρόμο. Εδώ ενδεχομένως, το σταδιακό χαμήλωμα της πέμπτης βαθμίδας στο μακάμ καρτζιγιάρ (ήχος «δευτερόπρωτος»), ίσως είναι αυτό που μπορεί να δημιουργήσει αίσθημα ‘πόνου’ στο παίξιμο. Είναι εξάλλου χαρακτηριστική η «επιμονή» και της λύρας και του τραγουδιστή στη βαθμίδα που γίνεται το ‘χαμήλωμα’.

Αραμπί καρτζιαρ μανές (1929)

Δίσκος HMV AO-364

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Αμάν Αμάν! Τα αχείλι μου κι αν τραγουδεί, μεντετ, κρυφά κλαίει η καρδιά μου
να μάθει είτε να θυμηθεί κανείς τη συμφορά μου;»
(«Γεια σου Νταλγκά! -Γεια σου Λάμπρο μου! Αμάν πια να χαρώ εγώ!»)

Κιουρντί Χιτζασκιάρ Μανές (1928)

Δίσκος Polydor V-50497

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Έχει καρδιές που χαίρονται, έχει καρδιές που κλαίνε
έχει καρδιές όπου πονούν και κανενός δεν λένε».

³⁸ Σε άλλου είδους επιτελέσεις δε, κυρίως σε πανηγύρια, πολλές φορές δεν ενδιαφέρει καθόλου ποιος παίζει τα όργανα, καθώς αυτά “προσωποποιούνται”: «Ηρθαν τα όργανα», λένε ή «πήγαμε στα κλαρίνα», ή «ωραία παίζει το βιολί»...

Καραπετάχ Νεβάχ Μανές (1930)**Δίσκος Odeon GA-1485**

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

Ούτι: Αγάπιος Τομπούλης

«Αμάν αμάν! Πολλοί ἔναι που πικραίνονται και φανερά γελούνε
πόσοι πεθαίνουν με καημό και δεν το μαρτυρούνε».

Εδώ φαίνεται η εσωτερική δύναμη των καθημερινών ανθρώπων, της βιοπάλης, των λαϊκών ανθρώπων, των μερακλήδων. Πρόκειται για μικρούς ήρωες της καθημερινότητας, για μαχητές της ζωής. Πεθαίνουν με αυτόν τον καημό που τους καίει. Αυτό το «αχ», το άδικο. Όμως δεν το δείχνουν. Πικραίνονται, μα «φανερά γελούνε». Το παράπονο, ο πόνος και η δικαιολογημένη διαμαρτυρία που βλέπουμε παραπάνω υπάρχουν και στο δημοτικό τραγούδι (Saunier 1979: 44).

Το φάρμακο στον πόνο – ο γιατρός**Βερεμλί³⁹ Σαμπάχ μανές (1929)****Δίσκος Columbia 18063**

Λύρα: Λ. Λεονταρίδης

«Αμάν! Μάνα μου διώξε τους γιατρούς, οπού με τυραννούνε,
αφού δεν είναι ικανοί τον πόνο μου να βρούνε».

Η μια φιγούρα που εμφανίζεται παραπάνω είναι εκείνη της μάνας, “εξέχουσα” (Πετρόπουλος 1990β: 70) μορφής των ρεμπέτικων, που θα είναι πάντα εκεί για το παιδί της, σε όλες τις συμφορές και σε κάθε πόνο, μέχρι (Tragaki 2007: 36) να το πάρει ο Χάρος. Η μονομερής πάντως ‘προσήλωση του ρεμπέτη στη μητέρα του’ (δεν υπάρχει ρεμπέτικο αφιερωμένο στην μορφή του πατέρα) δεν μπορεί να εξηγηθεί (Πετρόπουλος 1990β: 70), παρά μόνον με όρους ίσως ψυχολογίας.

Η άλλη φιγούρα είναι εκείνη του γιατρού, ενός γιατρού άλλης εποχής, στον οποίον όμως εναποθέτουμε τις ελπίδες μας για σωτηρία. Εξάλλου, όταν πονάμε συνήθως (τότε είναι που) πηγαίνουμε στο γιατρό:

³⁹ ‘Verem’ στα τουρκικά η ‘φυματίωση’.

«Αμάν δε με λέτε... που είν' αυτός ο ντόκτορ
 που γιατρεύει τις πληγές; Αμάν ντόκτορ...
 Για να γειάνει και τις (ε)δικές μου, που σαν τις μετρήσεις κλαίς...
 Αμάν ντόκτορ πες μου τι να κάνω... δεν αισθάνομαι καλά...
 Η αγάπη μου με απαρνήθη κι έφυγε στα μακριά...
 Αχ! Αμάν γιατρέ μου, σώσε με γιατρέ μου, δός μου κι άλλα γιατρικά...
 Πάρε γρόσια, πάρε όσα θέλεις να μου γειάνεις την καρδιά...»

Αυτά λέει το παραδοσιακό σμυρνέικο άσμα «ο Ντόκτορ» κι αυτό σε δρόμο σαμπά. Πολλές φορές, σε τέτοιου είδους «πονεμένα» τραγούδια, ο μανές (από αυτόνομος) εισέρχεται μέσα στο τραγούδι και λέγεται συνήθως ανάμεσα στις δύο τελευταίες στροφές, ανάλογα βέβαια με το κέφι και τις ικανότητες του ερμηνευτή.

Με την είσοδο στην εποχή της νεωτερικότητας, ο γιατρός πλέον είναι 'επαγγελματίας', είναι φορέας μιας ανώτερης γνώσης (έχει «κύρος»), αρχίζει να εξειδικεύεται («μάνια μου διώξε τους γιατρούς»), να χρησιμοποιεί την τεχνολογία⁴⁰, να χρησιμοποιεί τον εμπειρισμό και τον ορθολογισμό. Το σώμα του ασθενούς γίνεται αντικείμενο μελέτης «από απόσταση», καθώς σπάει η «πρωτοκαθεδρία» της όρασης και η εξέταση στηρίζεται τόσο σε άλλες αισθήσεις (όπως η ακοή, η ακρόαση), όσο – και κυρίως – στην τεχνολογία. Ο ασθενής παραμένει «βουβός», όσο ο «ειδικός» τον εξετάζει με όποια μέθοδο εκείνος θεωρεί κατάλληλη, ώστε να διαπιστωθεί η αλήθεια. Με το να καθορίζεται βέβαια η ικανότητα και η αποτελεσματικότητα του γιατρού από τη δυνατότητά του να επέμβει στην ερωτική επιθυμία (όπως στο παραπάνω τραγούδι), σύμφωνα με μια άποψη (Παπαχριστόπουλος στο Κοταρίδης 1996: 165) υποβαθμίζει τον «επιστήμονα» στο επίπεδο του «μάγου», κάτι που αποτελεί ειρωνεία και χλευασμό προς την επιστήμη (από πλευράς του ρεμπέτη), καθώς αυτή (φυσικά και) δεν μπορεί να «γειάνει» τον (ερωτικό) πόνο. Πάντως, από την άλλη και η «ανικανότητα» των γιατρών να βρουν τον πόνο του ασθενή δεν σημαίνει πως αυτός δεν υφίσταται: Ενδιαφέρον έχει σε αυτό το σημείο η άποψη (Coakley 2008: 83) που υποστηρίζει πως δεν υπάρχει πόνος που απλά τον 'φαντάζεται' κανείς ('imagined pain'), καθώς όποιος υποφέρει, 'υποφέρει'. Απ' την άλλη, ο μόνος 'πραγματικός πόνος' έχει να κάνει ακριβώς με τον τρόπο που τον 'φαντάζεται' κανείς ('imagined pain'), ήτοι σημασία έχει πώς κανείς 'αντιλαμβάνεται' τον πόνο και πώς τον 'ερμηνεύει'.

⁴⁰ Βλ. Jonathan Sterne 2001: 'Mediate Auscultation, the Stethoscope and the "Autopsy of the Living": Medicine's Acoustic Culture' στο Journal of Medical Humanities, Vol. 22, No. 2.

Αραμπί Μανές (1928)

Δίσκος Pathe X-80065

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Μάνα μου διώξε μας γιατρούς, γιατί με τυραννούνε
αφού δεν είναι ικανοί τον πόνο μου να βρούνε».

Το φάρμακο στον πόνο – ο θάνατος!

Κεντρικό θέμα πολλών μανέδων, ο θάνατος. Μπροστά στο θάνατο (Tragaki 2007: 29) όλοι (πλούσιοι και φτωχοί) είναι «ίσοι». Ο λόγος για τον θάνατο στο ρεμπέτικο τραγούδι οργανώνεται (Παπαχριστόπουλος στο Κοταρίδης 1996: 130) αναφορικά με το δίπολο ‘ζωή – θάνατος’: Ο «θάνατος σβήνει τη ζωή». Ο θάνατος όμως δεν αφορά μόνο τον ίδιο τον νεκρό· αφορά και τους οικείους του, αυτούς που μένουν. Εξάλλου, ο θάνατος, ως διαβατήρια τελετουργία⁴¹, σηματοδοτεί την είσοδο σε διαβατήρια τελετή τόσο του νεκρού, όσο και των ζωντανών. Τα στάδια μας διαβατήριας μας τελετουργίας, σύμφωνα με τον V. Turner είναι τρία : «Αποχωρισμός» – «μεθοριακότητα» - «ενσωμάτωση».

Παραπέρα, όπως θα δούμε και αμέσως πιο κάτω, στο ρεμπέτικο ο θάνατος μπορεί να είναι «τυραννικός», μπορεί όμως να είναι και «λυτρωτικός»:

Μπενστενκιάρ Μανές (1929)

Δίσκος HMV AO-365

Λύρα: Λάμπρος Λεονταρίδης

«Απελπισία έγινε το πάθος το δικό μου
μονάχα ένας θάνατος είναι το γιατρικό μου».

Ο απελπισμένος άνθρωπος, γονατισμένος από τα βάσανα και τις λύπες, βλέπει το θάνατο, το χειρότερο κακό, να φαντάζει ως γιατρικό, ως σωτηρία.

Ο θάνατος εδώ εμφανίζεται ως λύτρωση. Η επιθυμία του θανάτου ως σωτηρία από το μαρτύριο, το να εύχεσαι δηλαδή τον θάνατό σου, είναι κάτι (Οικονόμου 2015: 126)

⁴¹ Βλ. Van Gennep, Arnold: “*The rites of passage*”, στο Robben, Antonius 2008 ‘*Death mourning and burial*’

που ‘αντιστρέφει’ το νόημα της ζωής και του θανάτου: Αίφνης ο θάνατος δεν είναι το απόλυτο κακό, αλλά εμφανίζεται ως ‘προτιμητέος’, καθώς «γίνεται μια μορφή ξεκούρασης ή απολύτρωσης». Σε μια ζωή αβίωτη ο θάνατος φαντάζει γλυκός...

Χουζάμ ντερτλί μανές (1931)

Δίσκος HMV AO-1002

«Λένε σκληρό το θάνατο που τη ζωή μας σβήνει
σκληρός είναι για μένανε που στη ζωή μ’ αφήνει».

Άλλες οντολογίες του πόνου

Μέχρι τώρα είδαμε ‘όψεις’ του πόνου, όπως αυτές εκφράζονται μέσα από τους μανέδες του Νταλγκά, τόσο μέσα από τα δίστιχα, όσο και μέσα από την ερμηνεία του. Ο τραγουδιστής του μανέ μπαίνει θαρρείς σε κατάσταση *πόνου*, για να μιλήσει για *πόνο*, με *πονεμένο* τρόπο και *πονεμένα* λόγια.

Ο πόνος, που καταρχήν είναι ιδιωτική - ατομική υπόθεση, υπόθεση δηλαδή εκείνου που πονά, στον οποίον και δημιουργεί αρνητικά συναισθήματα, εξωτερικεύεται έτσι μέσω του μανέ, που γίνεται έτσι ένας τρόπος για να μιλήσει κανείς για τον πόνο του.

Όπως υποστηρίζεται (Ahmed 2014: 23) ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του πόνου είναι η *υποκειμενικότητα*. Παραπέρα, τη στιγμή που νιώθει κανείς το αίσθημα του πόνου, στην ουσία είναι τότε που συνειδητοποιεί ότι «υπάρχει»: Πράγματι, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έχει κανείς επίγνωση της ύπαρξής του όταν δεν πονάει (εξάλλου και η ίδια η ζωή είναι πόνος - ο *βίος*, που σημαίνει βία, πόνος, συνεχής αγώνας και προσπάθεια), εντούτοις η ύπαρξη του σώματος φαίνεται να μην μας απασχολεί (για άλλους το σώμα τείνει να ‘εξαφανίζεται’⁴²) όταν όλα λειτουργούν χωρίς προβλήματα.

Με την εμφάνιση του πόνου όμως, ως κάτι που έρχεται ‘από τα έξω’, αντιλαμβάνεται κανείς το σώμα του (Ahmed 2014: 24) και μάλιστα ως ‘σύνορο’, ως το *όριο* του εαυτού και του έξω κόσμου. Ταυτόχρονα όμως συμβαίνει και κάτι ακόμα: Η συνειδητοποίηση του πόνου εμπεριέχει *κρίση*. Εδώ ρόλο παίζει η *μνήμη*, καθώς το συναίσθημα του πόνου επηρεάζεται από τις αναμνήσεις (Ahmed 2014: 25). Η αναγνώριση του πόνου ως *πόνου* και η κατανόησή του γίνεται μέσα από πολύπλοκους συσχετισμούς και έχει να κάνει τόσο με τις αισθήσεις, όσο και με τη μνήμη και με προηγούμενες ενδε-

⁴² Βλ. Ahmed, Sara 2014: 26

χομένως ‘οδυνηρές εμπειρίες’ (Ahmed 2014: 23), που σου επιτρέπουν να ερμηνεύεις αυτό που νιώθεις, να ερμηνεύεις τον πόνο.

Σκοπός πλέον (Ahmed 2014: 27) είναι να σπρώξει κανείς τον πόνο ξανά «προς τα έξω». Και αυτό ακριβώς προσπαθεί να κάνει και ο αμανές όταν επιτελείται.

Κι εδώ αναδεικνύεται και η κοινωνική διάσταση των συναισθημάτων, χαρακτηριστικό των οποίων (Ahmed 2014: 11) είναι η “κίνηση” (*‘movement’*). ‘Μεταδίδεται’ όμως ο πόνος; Μπορείς να ξέρεις ακριβώς πώς νιώθει ο άλλος; Πώς μπορείς να νιώσεις τον πόνο του άλλου; Σύμφωνα με μια άποψη (Ahmed 2014: 30) για τον πόνο του άλλου δεν μπορείς να κάνεις ίσως τίποτα περισσότερο από να τον συμμαρτυρείς, να τον συναισθανθείς (*‘empathy’*) και να προσπαθήσεις να προσφέρεις μια παρηγοριά. Παραπέρα, μπορεί μήπως να δημιουργηθεί μια ‘κοινωνία πόνου’ (βλ. «ο πόνος μας»), όπου όλοι να νιώθουν και να μοιράζονται τα ίδια συναισθήματα; Πάλι για να επιστρέψω στο μανέ, ο πόνος σαν μια ανοιχτή πληγή που έρχεται από το παρελθόν, ως βίωμα κι ενσωματωμένος σε κοινές μνήμες και στο φαντασιακό (για παράδειγμα, «ο πόνος μας ως πρόσφυγες», «ως φτωχοί κ.ο.κ.») μπορεί κατά κάποιον τρόπο να νοείται ως ‘κοινός’. Ο κοινός αυτός πόνος εκφράζεται και επι-κοινωνείται μέσω του μανέ, ώστε να μπορέσει να μοιραστεί σε περισσότερους και έτσι να γίνει εφικτή η όποια ανακούφιση ή ακόμα και θεραπεία του.

«Νταλγκάς»

“*Dalgalar*” στα τουρκικά είναι τα «κύματα». Έτσι, πιθανώς ο Αντώνης Διαμαντίδης απέκτησε αυτό το προσωνύμιο («Νταλγκάς») λόγω των κυματισμών και των τσακισμάτων της φωνής του. Βέβαια, στην Ελλάδα η λέξη «νταλγκάς» είναι συνυφασμένη με τον πόνο, όπως και το «σεβντάς» (αυτό πιο πολύ κάνει σε «ερωτικό» πόνο) και στα πλαίσια του ρεμπέτικου και των αμανέδων ο Νταλγκάς θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί συνειρμικά, λόγω ονόματος, λόγω προσφυγικής ιδιότητας και λόγω των πολλών αμανέδων που ερμήνευσε, ως τραγουδιστής του «πόνου», όπως θεωρήθηκε αργότερα κι ο μεγάλος Στέλιος Καζαντζίδης. Ο ίδιος ο Καζαντζίδης (Οικονόμου 2015: 68) συνδέει τον τρόπο ερμηνείας του με τα βιώματά του και υποστηρίζει ότι ‘ο πόνος και το κλάμα αποτελούν το πιο σημαντικό στοιχείο της, το οποίο διδάχτηκε από την τουρκόφωνη γιαγιά του (που ήταν φημισμένη μοιρολογίστρα⁴³) και τα τραγούδια των

⁴³ Για τα μοιρολόγια στην Ελλάδα βλ. και Danforth M. Loring, ‘*Metaphors of mediation in Greek funeral laments*’ στο Robben, Antonius 2008 ‘*Death mourning and burial*’

προσφύγων που άκουγε όταν ήταν παιδί'. Αν και ο μανές ως μουσικό είδος διαχέεται και πέρα από τις προσφυγικές κοινότητες, εντούτοις μπαίνει το ερώτημα εάν και κατά πόσο αυτή η υπόσταση του Νταλγκά ως «πρόσφυγα» έπαιξε (άραγε) ρόλο στον τρόπο ερμηνείας των τραγουδιών του και ιδιαίτερα των αμανέδων του.

Ο Π. Κουνάδης⁴⁴ γράφει για τον Νταλγκά: «Ο Αντώνης Νταλγκάς υπήρξε -ίσως- η μεγαλύτερη ανδρική φωνή στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο... Ερχόμενος στην Ελλάδα, ως ένας πρόσφυγας μεταξύ εκατοντάδων χιλιάδων προσφύγων, αντίκρισε την αδυναμία του ελληνικού κράτους να εντάξει τους ξεριζωμένους στην ελληνική κοινωνία. Μαζί με τους συναδέλφους του από την Πόλη, την Σμύρνη και τη Μικρά Ασία γενικότερα, χάραξαν καθοριστικά το ύφος και το ήθος του νεώτερου τραγουδιού των πόλεων, μεταφέροντας και καταγράφοντας στη δισκογραφία μια παράδοση αιώνων. Χωρίς αυτούς και την ευτυχή συγκυρία της ενάρξεως της δισκογραφίας στην Ελλάδα, ελάχιστα πράγματα θα είχαν διασωθεί!»

Ανακεφαλαίωση

Η ακρόαση των αμανέδων του Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά», παρόλο τον «πόνου» που αυτοί εκφράζουν (καί σαν κείμενο καί σαν μουσική καί σαν ερμηνεία) ήταν για εμένα ευχάριστη διαδικασία. Ο τρόπος ερμηνείας του είναι πράγματι συγκλονιστικός (τουλάχιστον στα δικά μου αυτιά). Ενδιαφέρον έχει πως κάποιοι αμανέδες είναι παιγμένοι με 'δυτικότερο' ύφος, από δυτικού τύπου όργανα, όπως η αρμόνικα, το πιάνο, το βιολί, άλλοι γίνονται με συνοδεία από σαντουροβιόλια (που ακουστικά είναι «κάτι ανάμεσα» στη δύση και την ανατολή), ενώ άλλοι συνοδεύονται από όργανα όπως η πολιτική λύρα και το ούτι, με άκουσμα που παραπέμπει στα οθωμανικά μακάμια και στα λόγια ταξίμια. Αυτή η ποικιλία δείχνει ασφαλώς τις διάφορες εκφάνσεις της μουσικής αυτής, ενώ ως προς το συναίσθημα, παρά τη διαφορετική αίσθηση που αφήνει στο αυτί το "δυτικότερο" παίξιμο των οργάνων σε σχέση με το "ανατολικού τύπου" παίξιμο, το αίσθημα του πόνου (συνωνύμου εξάλλου με τον μανέ) μένει αναλλοίωτο. Είδαμε στα δίστιχα και στην ερμηνεία περισσότερων από 60 μανέδων που ηχογράφησε ο Νταλγκάς 'όψεις' του πόνου, μέσα από θέματα όπως του «βασανισμένου», του

⁴⁴ Βλ. Π. Κουνάδης 1995
Πηγή: <http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.gr>

«ερωτικού πόνου» και του «πόνου του (απο)χωρισμού», του «ανείπωτου πόνου», της «αδικίας» και του «ψεύτη ντουινιά», του «πόνου του φθισικού» κ.α.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε την περίπτωση ενός σύγχρονου «αμανεντζή», του Σόλωνα Λέκκα. Στο πρόσωπό του βλέπουμε την αναβίωση του αμανέ και του καφέ αμάν «του χθες» στο σήμερα. Θα ασχοληθώ κυρίως με θέματα επιτέλεσης του αμανέ από τον Σόλωνα Λέκκα και άλλα θέματα επιτέλεσης στα καφέ αμάν της εποχής μας.



Εικόνα 2: Σόλων Λέκκας

Κεφάλαιο 3

Ο αμανές:

Η περίπτωση του Σόλωνα Λέκκα (γ. 1946)

«Γεννήθηκα το 1946 σε ένα χωριό της Μυτιλήνης, την Πηγή και τα γειτονικά χωριά είχαν πολλούς πρόσφυγες. Έτσι, τα τραγούδια που ακούγαμε ήταν ανατολίτικα. Άλλωστε και το νησί μας είναι πολύ κοντά στα παράλια της Μικράς Ασίας και πιο πολύ πηγαίναμε απέναντι στο Αϊβαλί παρά στην Αθήνα. Έχουμε τραγούδια «προς την ανατολή», επειδή σε όλα τα καφενεία άκουγες αμανέδες και όλα αυτά τα παλιά τραγούδια. Τότε δεν είχαμε ούτε τηλεοράσεις, ούτε ραδιόφωνα, αλλά κάθε Κυριακή ο κόσμος μαζεύονταν στο καφενείο. Σε όποιο χωριό και αν γύριζες στη Λέσβο υπήρχαν δυο – τρεις αμανετζήδες που τραγουδούσαν και ωραία. Αμανέδες δεν μπορεί να τραγουδήσει ο καθένας. Μπορεί να τραγουδάνε πολλοί, αλλά αμανέδες λίγοι λένε. Καθόταν, λοιπόν, εκεί ο κόσμος παρέα, πίνανε ούζα και λίγο – λίγο ερχόταν η ώρα για τραγούδι. Ο αμανές όμως είναι δύσκολος. Δεν λέγανε πάντα αμανέδες. Για να πεις αμανέ πρέπει να έχεις καημό και πίκρα μέσα σου. Δεν λέγεται, ούτε γράφεται πάλι ακριβώς ο ίδιος. Χίλιες φορές να τον πεις δεν θα είναι το ίδιο. Τον αμανέ δεν τον μαθαίνεις, έρχεται από μόνος του και μπορεί εκεί που τραγουδάς να βγάλεις αμανέ. Όταν

ήμουν μικρός μου αρέσανε οι αμανέδες που τους άκουγα, όταν τελείωνα το σχολείο. Αυτούς τους αμανέδες κι εγώ τους άκουσα από άλλους παλιότερα κι αυτοί επίσης πολλά χρόνια πιο πριν⁴⁵».

Οι «Νόμοι του Σόλωνα»

Τον Σόλωνα Λέκκα τον πρωτοάκουσα (ζωντανά) στη μουσική σκηνή «Μπαμ Τερλελέ» στη Θεσσαλονίκη, όπου σπούδαζα, το 2003. Μου είχε κάνει εντύπωση τόσο η σπαραχτική ερμηνεία του στους αμανέδες, όσο και οι ωραίες μεταβάσεις με τη φωνή στις αλλαγές των μουσικών δρόμων (αν και ο ίδιος δηλώνει πως δεν έχει διδαχθεί τα μακάμ), αλλά και η σκηνική του παρουσία: Ο Σόλων ήταν ντυμένος με παραδοσιακή φορεσιά (της Μυτιλήνης;), με το κομπολόι στο χέρι και το ουζάκι (σε ψηλό ποτήρι), ήταν δε εκφραστικός στο τραγούδι, επαινετικός προς τους μουσικούς που με τα ταξίμια τους (έδειχνε πως) τον «έφτιαχναν», ενώ στα οργανικά μέρη σε ρυθμό ζεϊμπέκικου ή απτάλικου (και τα δύο με ρυθμική αγωγή 9/8, όμως στο απτάλικο τα τελευταία τρία όγδοα, ήτοι το 7, το 8 και το 9 παίζονται μπροστά) κατέβαινε από το πάλκο (καθόταν στο μέσον της ορχήστρας) και έριχνε και μια γυροβολιά... Μια λειτουργία εξάλλου του ταξιμιού όταν παίζεται πριν από το ζεϊμπέκικο είναι (Ted Petrides στο Butterworth and Schneider 1975: 29) να «τραβήξει την προσοχή» του μάγκα και του μερακλή, ώστε εκείνος, ‘μερακλωμένος’, να σηκωθεί για χορό. Ο ζεϊμπέκικος⁴⁶ είναι (Πετρόπουλος 1990β: 85) ο “χορός των χορών”, ένας χορός δίχως τυποποιημένα βήματα, αλλά μόνον φιγούρες, ένας χορός «μονήρης», «μόνο για άντρες»... Δεν θυμάμαι ακριβώς τί προσδοκίες είχα πριν τη “συναυλία” εκείνη, θυμάμαι όμως πως είχαμε πάει στη μουσική σκηνή του «Μπαμ» με το αυτοκίνητο της αδερφής μιας φίλης μου, η οποία σε όλη τη διαδρομή άκουγε Πάριο. «Ποιος είναι αυτός;» ρώτησε όταν της είπαμε πως πηγαίναμε ν’ ακούσουμε τον Λέκκα...

Εκείνη την περίοδο είχε κυκλοφορήσει (ανεπίσημα, δηλαδή ‘χέρι με χέρι’ κι όχι από κάποια εταιρία) ένα διπλό CD με τραγούδια Σμυρνέικα και Μυτιληνιά από ζωντανές εμφανίσεις του Σόλωνα με τίτλο «Οι Νόμοι του Σόλωνα». Με το τέλος του live ένας εκ των μουσικών μας πλησίασε: «Θα πάρετε ένα CD; Τα λεφτά θα πάνε στον καλλιτέχνη...». Το 1997 τα τραγούδια του Σόλωνα είχαν ηχογραφηθεί μέσω του

⁴⁵ Συνέντευξη στο περιοδικό «ΜΕΤΡΟΝΟΜΟΣ». Πηγή: <http://www.musicpaper.gr>

⁴⁶ Για την προέλευση του ζεϊμπέκικου βλ. και Θωμά Κοροβίνη: «Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας», 2005, εκδ. Άγρα.

ερευνητικού προγράμματος του Πανεπιστημίου Αιγαίου «Κιβωτός του Αιγαίου» μαζί με άλλους παλιούς μουσικούς της Λέσβου και περιλήφθηκαν στη μουσική έκδοση «Μουσικά Σταυροδρόμια στο Αιγαίο». Αργότερα, εισήγηση του καθηγητή του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου Δημήτρη Παπαγεωργίου, με θέμα «Ο Λέσβιος μερακλής και τραγουδιστής Σόλων Λέκκας: Όψεις και εκδοχές της “Ανατολής” στις λεσβιακές μουσικές πρακτικές», παρουσιάστηκε στο Ε΄ Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας με τίτλο «Μυτιλήνη και Αίβαλί (Κυδωνίες), μια αμφίδρομη σχέση στο Βορειοανατολικό Αιγαίο», που το 2003 διοργάνωσε το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών (ΕΙΕ) με την Εταιρεία Λεσβιακών Μελετών και το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.

Ο Σόλων για τον μανέ

Πατρίδα του Σόλωνα, όπως είπαμε, η Μυτιλήνη, σύμφωνα με τον ίδιο «πόρτα της Μικράς Ασίας», καθώς «...τα ίδια τραγούδια παίζαμε...ήταν κοντά...Μικρά Ασία ήταν κι εδώ...».

Ενδιαφέρον έχει να παραθέσω τι λέει ο ίδιος σε διάφορες συνεντεύξεις⁴⁷ του για τους αμανέδες: «...Αν δεν υπήρχε αμανές δεν θα υπήρχε καρδιά, δεν θα υπήρχε φιλότιμο, δεν θα υπήρχε ούτε Θεός, τίποτα». Κι ο Σόλων συνεχίζει: «Άμα έχεις πίκρες και παράπονα λες αμανέ, άμα δεν έχεις δεν λες». Ενώ, «ο μανές δεν είναι τραγούδι...πρέπει να ‘σ’ έρθει’ (για να τον πεις)». «Εδώ δεν υπάρχει κώδικας στο πεντάγραμμα για να πατήσεις πάνω, απλά αυτοσχεδιάζεις». Παραπέρα, ο αμανές «δεν γράφεται» και «κάθε φορά είναι κάτι το διαφορετικό». Η κάθε επιτέλεση είναι μοναδική. Κάθε μουσικό συμβάν (*event*) είναι ανεπανάληπτο. «Ο μανές δεν λέγεται ποτέ ίδιος»... ενώ για τον Σόλωνα έχει ‘σχήμα βουνού’: Ο τραγουδιστής το ανεβαίνει, «αν έχει τη καρδιά κι είναι πικραμένος» και ύστερα το κατεβαίνει... Ο Σόλων Λέκκας υποστηρίζει πως για να πεις αμανέ ‘πρέπει να χεις περάσει τα σαράντα’ (!), καθώς όσο πιο γέρος είσαι τόσο πιο πολλά βάσανα έχεις, ενώ σαν νέος μπορείς να μάθεις την μελωδία-ψαλμωδία και να τον πεις... θα τον πεις «φτιαχτό» όμως, γιατί δεν έχεις ζήσει ακόμα πολλά

⁴⁷ Πηγές: α. Εκπομπή «Ελλήνων Δρώμενα – Το αχ και το αμάν», ΕΤ3
[https://www.youtube.com/watch?v=VH_1uYLYnMk]
β. <http://www.tar.gr>, Συνέντευξη στον Σταύρο Κουδουνά
γ. Εκπομπή «Τα μυστικά της μουσικής – Μουσική παράδοση», ΕΡΤ
[https://www.youtube.com/watch?v=ooyOXX_Rcy4]

/

«βάσανα». Ενδιαφέρον έχει επίσης όταν λέει πως αν είσαι μόνος σου μπορείς να κάνεις καλό αμανέ, καθώς είσαι απόλυτα ελεύθερος, σε αντίθεση με όταν σε ηχογραφούν... Γι' αυτό ο καλός αμανές λέγεται 'όταν δεν τον ακούει κανείς άλλος', έτσι ώστε ο ίδιος να λέει πως 'δεν έχει πει ακόμα καλόν αμανέ'!

Τι σκέφτεται όταν τραγουδάει; «Όταν θες να πεις έναν αμανέ, σκέφτεσαι μια εικόνα λυπηρή ή χαρούμενη (!). Σκέφτομαι εικόνες περασμένες. Τώρα που έχω χάσει πατέρα, μάνα, χώρισα, έχασα και τη Βαγγελιώ, έχω πολλά μαζεμένα για τον αμανέ». «Το τραγούδι σπουδάζεται. Ο αμανές δε σπουδάζεται όμως. Όσο και να μελετήσεις τον αμανέ, δε θα σου βγει αληθινός. Ο αμανές είναι ένα τραγούδι "αληθινό". Ένα απλό τραγούδι, αν έχεις καλή φωνή, θα το μελετήσεις μια-δυο φορές και θα το πεις. Τον αμανέ δεν τον μαθαίνεις με τίποτα!»... «Για 'μένα όλα τα μοντέρνα (εννοεί τραγούδια) είναι σαν το φαγητό των "Goody's": δεν συγκρίνονται με το όμορφο καλομαγειρεμένο παραδοσιακό φαγητό». Ο Σόλων εδώ, ασυναίσθητα ίσως, δίνει το στίγμα του μανέ σε σχέση με την 'δημοφιλή' μουσική, η συνολική δομή της οποίας στηρίζεται, ακόμα κι όταν γίνονται επιτηδευμένα προσπάθειες αυτή να παρακαμφθεί, στην 'τυποποίηση' (Adorno 1997: 166). Πολλές φορές η εστίαση της προσοχής στην τροφή και στο φαγητό συμβάλλει στην ερμηνεία κοινωνικών πραγματικοτήτων, όπως είναι οι διαδικασίες κατασκευής εθνικής/εθνοτικής ταυτότητας, η ιστορική πορεία προς το σύγχρονο κράτος και το «άτομο» στις δυτικές κοινωνίες, η ανάδυση της «πολυπολιτισμικότητας», η κατασκευή και εμπορευματοποίηση της «παράδοσης», το κοινωνικό φύλο, η κατανάλωση και οι καταναλωτικές πρακτικές, οι οικονομίες της «παγκοσμιοποίησης» κ.α... Το φαγητό εξάλλου μπορεί να θεωρηθεί ως «σύμβολο ταυτότητας», ενώ το 'διαφορετικό φαγητό' ως όχημα απόδοσης ετερότητας στους άλλους⁴⁸. Βέβαια, πιστεύω πως ο Σόλων μιλάει απαξιωτικά για τα Goody's κυρίως από άποψη (μη) «αυθεντικότητας»⁴⁹.

Και ο Σόλων συνεχίζει: «Θα σου πω ένα παράδειγμα κι ας ακούγεται κάπως αηδιαστικό: Όταν σε πονάει η κοιλιά σου και κλάνεις, ανακουφίζεσαι. Άμα σου πω όμως τώρα εσένα χωρίς να σε πονάει η κοιλιά σου να κλάσεις, δεν θα μπορέσεις (γέλια)! Έτσι ακριβώς είναι κι ο αμανές. Όταν έχεις μέσα σου τον νταλγκά, την στε-

⁴⁸ Βλ. Μπακαλάκη στο Κωνταντζόγλου Ρωζάνη & Πετρονώτη Μαρίνα (επιμ.), 2000 «Όρια και περιθώρια, εντάξεις και αποκλεισμοί» Αθήνα ΕΚΚΕ: σ. 67

⁴⁹ Τα Goody's «έπιασαν» στην Ελλάδα, κυρίως γιατί «κέρδισαν» τα παιδιά και τη νεολαία, όμως πλέον παρατηρείται και στους νέους μια τάση για επιστροφή στις παραδοσιακές αξίες του «σπιτικού φαγητού».

ναχώρια, θα πεις έναν και θα τον πεις κι ωραία γιατί θα βγαίνει μέσα από την καρδιά σου. Άμα σου πει όμως κάποιος “πες έναν αμανέ” δε θα είναι το ίδιο»...

«Μπορείς να πεις αμανέ και όταν νιώθεις λύπη και όταν νιώθεις χαρά. Ο “παραποινάρικος” όμως είναι και ο πιο ωραίος. Εξαρτάται βέβαια και από τη στιγμή. Μπορεί να είσαι λυπημένος και να μη σου βγει ο αμανές». Και εξακολουθεί: «Εγώ προτιμώ να μην έχει πολύ κόσμος, όταν μου λένε να τραγουδήσω. Κάνουν φασαρία, βαβούρα, δεν ακούγεται καλά και δε σε καταλαβαίνουν. Πολλές φορές, μέσα στη βαβούρα είναι σα να χάνονται όλα και δε βγαίνει φωνή από το στόμα μου. Άμα πιεστώ να πω τον αμανέ με αυτές τις συνθήκες, θα είναι σα να κοροϊδεύω τον κόσμο». Παραπέρα, για να πεις αμανέ πρέπει να είσαι μερακλής: «...Ο μανές είναι πόνος. Ο μανές είναι παράπονο... βγαίνει το βάσανο από μέσα, αυτό το *αχ* που λέμε, το *αμάν*. Ο καημός που βγαίνει με τον αμανέ. Όταν λέω αμανέ αισθάνομαι διαφορετικά από όταν τραγουδώ. Αισθάνομαι να βγαίνουν τα σωθικά μου, ό, τι αισθάνομαι από μέσα μου... εκφράζομαι... βγαίνουν όλη η πίκρα, οι καημοί και τα βάσανα της ζωής...».

Για το Σόλωνα ο αμανές «είναι αυτοσχδιασμός»... «δεν μαθαίνεται», ενώ... «δεν σκέφτεσαι τη νότα... σκέφτεσαι τον καημό που έχεις και βγαίνει μόνος του». Εν τούτοις όλοι συνηγορούν πως δεν μπορεί να πουν όλοι αμανέ... «πρέπει να ‘το ‘χεις’...»!

Παρακάτω θα επιχειρήσω μια σύντομη αναφορά στους χώρους που επιτελούνταν ο αμανές, ήτοι στα *καφέ αμάν* «του χθες», ξετυλίγοντας εν τάχει το νήμα που συνδέει την εποχή του Νταλγκά μέχρι τις μέρες μας και την κατά κάποιο τρόπο *αναβίωση* της μουσικής του καφέ αμάν.

Για τα καφέ αμάν «του χθες»

Οι ρίζες του ρεμπέτικου πρέπει να αναζητηθούν (Δαμιανάκος 2001: 60) στην ‘πανσπερμία από μελωδίες και ήχους των λαών της Ανατολίας και του Αιγαίου, καθώς και στη βυζαντινή παράδοση’⁵⁰, όπως όμως διαμορφώθηκαν στο αστικό περιβάλλον (Δαμιανάκος⁵¹ 2001: 46 και Κουνάδης 2000 τ.α’: 9), όπου δημιουργείται ένας λαϊκός πο-

⁵⁰ Η καταγωγή αυτή του ρεμπέτικου και η συνάφεια με τους ήχους της «βυζαντινής μουσικής» εξηγεί εν μέρει και την παρουσία ψαλτάδων (Tragaki 2010: 6 και Χατζηπανταζής 1986: 27) στα κέντρα που παίζονταν τραγούδια του καφέ αμάν, «για να μαθαίνουν τους ήχους και τας αναβασίας και καταβασίας των αμανέδων και λοιπών τραγουδιών»... Και το αντίστροφο βέβαια συνέβαινε και συμβαίνει, δηλαδή οργανοπαίκτες και τραγουδιστές να επιδιώκουν να παραβρεθούν στη λειτουργία ή στην όπου αλλού επιτέλεση της ψαλτικής για τον ίδιο παραπάνω λόγο...

⁵¹ Βλ. (Δαμιανάκος 2001: 273) για συνοπτικό πίνακα με την εξέλιξη του ρεμπέτικου.

λιτισμός των αστικών κέντρων. Όπως η μάχη, η φύση, το βουνό, ο κάμπος, το πανηγύρι γέννησαν το δημοτικό τραγούδι... η ζωή των αστικών κέντρων γέννησε το ρεμπέτικο (Φοίβος Ανωγειανάκης στο Χόλστ 1977: 139). Φορείς αυτής της «πανσπερμίας ήχων» οι απλοί άνθρωποι. Οι Έλληνες λαογράφοι προκειμένου να υπηρετήσουν την ιδέα της «συνέχειας» του ελληνικού πολιτισμού (τη θεώρηση πως είμαστε «απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων») κατά τη δημιουργία του ελληνικού έθνους - κράτους και ν' απαντήσουν σε όσους⁵² έλεγαν πως «δεν υπάρχει ούτε σταγόνα αίματος ελληνικού στις φλέβες των νεοελλήνων» στράφηκαν στον λαϊκό πολιτισμό τον οποίο χρησιμοποιήσαν 'πολιτικά' (για την επίτευξη εθνικής συνοχής), ως «ταμείον μνήμης» και υποστηρικτικού υλικού για την απαραίτητη «ιστορική πίστωση». Για τους νεοέλληνες ο διαφωτισμός υπηρετεί την ιδέα του ρομαντισμού. Όπως στους απλούς ανθρώπους της υπαίθρου στράφηκε ο Ν. Πολίτης για να μελετήσει 'επιβιώματα' εθίμων λαογραφικών, έτσι οι ρίζες του ρεμπέτικου πρέπει να αναζητηθούν (Φοίβος Ανωγειανάκης στο Χόλστ 1977: 189) στους λαϊκούς συνθέτες, που δεν έχουν μελετήσει τη μουσική (ούτε κατέχουν τη μουσική γραφή) και που συνθέτουν με τη βοήθεια κάποιου λαϊκού οργάνου και στηρίζουν το έργο τους στη λαϊκή μουσική παράδοση.

Οι πραγματικές αρχές των ρεμπέτικων λοιπόν (Χόλστ 1977: 23) πάνε πίσω πέρα από τον 19^ο αιώνα. Γίνεται λοιπόν λόγος για την ύπαρξη μουσικών καφενείων (καφέ αμάν) σε πόλεις (αστικά κέντρα) όπως η Αθήνα, ο Πειραιάς, η Ερμούπολη, η Θεσσαλονίκη και -βέβαια- η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη. Σε αυτούς τους χώρους (Χόλστ 1977: 23) ακούγονταν ένα μουσικό είδος, ένα «μισοαυτοσχέδιο τραγούδι» που χαρακτηριζόταν από τη διασπορά ανάμεσα στους στίχους μεγάλων μελισμάτων πάνω στη λέξη «αμάν». Το «αμάν» μπαίνει (Χόλστ 1977: 81) για να μακρύνει τον ποιητικό στίχο ώστε να ταιριάζει στη μελωδική γραμμή, ή απλά “για λόγους καθαρά συναισθηματικούς”. Η Χόλστ μιλάει (Χόλστ 1977: 30) για ένα ‘συρνεϊκό στυλ’ των καφενέδων, που δεν ενσωματώθηκε ίσως στο κεντρικό ρεύμα του ρεμπέτικου, αλλά που σίγουρα αλληλεπίδρασε μαζί του, ενώ γίνεται λόγος (Χατζηπανταζής 1986: 17) για ένα αστικό (κοσμοπολίτικο) περιβάλλον με ετερόκλητες επιδράσεις. Και οι ίδιες οι κομπανίες απαρτίζονταν πολλές φορές από καλλιτέχνες (και μάλιστα «επαγγελματίες») διαφόρων εθνικοτήτων (Αθανασάκης 2002: 161): Έλληνες, Τούρκοι, Εβραίοι, Αρμένιοι, Αλβανοί, Ρουμάνοι κ.α. και φυσικά γύφτοι/τσιγγάνοι μουσικοί. Ένα σχόλιο για τους τελευταίους: Σε επίπεδο φαντασιακής συγκρότησής της, η «τσιγγάνικη μου-

⁵² Αναφέρομαι στον Φάλλμεράνερ, 1984 *Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων*'

σική» θεωρείται ως «εξωτική» μουσική. Πολλά είναι και τα στερεότυπα που ακολουθούν (σαν συνδηλώσεις) τον όρο «τσιγγάνικη μουσική». Έτσι, σχετικά με τους τσιγγάνους μουσικούς υποστηρίζεται πως «το ‘χουν στο αίμα τους», ότι η μουσική τους είναι γεμάτη πάθος και συναίσθημα («το κλαίει το κλαρίνο», λένε στην περιοχή μας), με χαρακτηριστικά της τον ρυθμό και τον διάχυτο αισθησιασμό (βλ. «σωματοποίηση» της μουσικής των τσιγγάνων), ενώ τονίζεται και το αίσθημα «ελευθερίας», που άλλωστε είναι ταυτόσημο με την ίδια την ύπαρξη του τσιγγάνου, που στην «τσιγγάνικη μουσική» είναι ορατό στους αυτοσχεδιασμούς (σε αντιπαράθεση βέβαια με την «εγγράμματη» μουσική παιδεία των ευρωπαίων μουσικών και την πιστή τήρηση της γραφής της παρτιτούρας). Οι γύφτοι (ρομά) μουσικοί, περιζήτητοι σε όλη τη γεωγραφική περιοχή των Βαλκανίων με αποτέλεσμα να κάνουν διεθνικές (*‘transnational’*) και διασυνοριακές συνεργασίες (εξάλλου η κινητικότητα είναι κι αυτή «στο αίμα τους»), με τα παραπάνω χαρακτηριστικά τους, συνέβαλαν τα μέγιστα με την κατασκευή ενός βαλκανικού μουσικού μορφώματος, ενός ‘βαλκανικού ήχου’, στη διάδοση και διατήρηση των μουσικών αυτών μέχρι και τις μέρες μας. Παραπέρα, οι μουσικοί του καφέ αμάν καλλιτεχνικά (Χατζηπανταζής 1986: 15) αντλούσαν από την προφορική παράδοση κι από τα παραδοσιακά τραγούδια της υπαίθρου και άλλα μουσικά είδη της ευρύτερης παράδοσης της ανατολικής Μεσογείου και στηρίζονταν στη συλλογική μνήμη, όμως (οι περισσότεροι) ζούσαν ταυτόχρονα με έναν ευρωπαϊκό τρόπο ζωής και σκέψης. Αυτός ο ‘κοσμοπολίτικος’ χαρακτήρας τόσο των καλλιτεχνών όσο και των καφωδείων και των καφέ αμάν ήταν εμφανής και στο ρεπερτόριο: Έτσι, το ρεπερτόριο από τις κομπανίες στα καφέ αμάν των μεγάλων αστικών κέντρων είχε μεγάλη ποικιλία ώστε να καλύπτει τα γούστα ενός κοσμοπολίτικου (Tragaki 2007: 12) και σύνθετου ακροατηρίου: «Πέρα από τα τουρκικά και αραβικά τραγούδια (αμανέδες, σαρκιά...) εκτελεσμένα σε ελληνική, τουρκική, αρμένικη και αραβική γλώσσα, τα προγράμματά τους πρόσφεραν πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια (γιαννιώτικα, κλέφτικα...), λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (σμουρνέικα, πολιτικά), αρβανίτικα..., βλάχικα, βουλγάρικα και αιγυπτιακά...» (Χατζηπανταζής 1986: 67).

Τραγουδιστές όπως ο Νταλγκάς⁵³, ‘ευέλκτοι’ επαγγελματίες ‘σολίστες’ και ‘κοσμοπολίτες’ καλλιτέχνες, τραγουδήσανε σε αυτά τα κέντρα, τα καφέ αμάν της εποχής. Να

⁵³ Ο Νταλγκάς από το 1910 μέχρι το 1922 εργάστηκε ως μουσικός στην Κωνσταντινούπολη και περιόδευε στην Σμύρνη, που ήταν τότε το σημαντικότερο πολιτιστικό και οικονομικό κέντρο του Ελληνισμού. Μεταξύ 1920 - 1922 με την ορχήστρα του τραγουδά στο υπερωκεάνιο «Βασιλεύς Αλέξανδρος» για τους Έλληνες μετανάστες που ταξιδεύουν στην Αμερική. Θα αποβιβαστεί στον Πειραιά στις 16 Δεκεμβρίου 1923: Αρχικά εγκαθίσταται στον Πειραιά και αργότερα στα Πετράλωνα. Στην Ελλάδα

πως περιγράφει την αστική εκδοχή της μουσικής αυτής, που παίζεται στα *meyhane* και *kafe aman* της Κωνσταντινούπολης κυρίως και της Σμύρνης, ο κανονίστας Ν. Στεφανίδης, μιλώντας (Τσιαμούλης - Ερευνίδης 1998: 288) για τις ορχήστρες «λεπτών οργάνων» στα κέντρα της Πόλης:

«Η τάξη εκτέλεσης *fasil*»: Οι ορχήστρες αυτές (*ince saz*) αποτελούνταν συνήθως και κυρίως από κανονάκι, ούτι, βιολί, νεί, λύρα, κρουστά. Είχαν και τραγουδιστές, τους λεγόμενους χανεντέδες. Στα παλάτια και στα μεγάλα αριστοκρατικά κέντρα οι ορχήστρες έπαιζαν κατά αυτόν τον τρόπο: Θα έπαιζαν π.χ. ένα φασήλ (παρτίδα) ενός μακαμιού (π.χ. του ραστ): Θα άρχιζε ένα όργανο (π.χ. το *kanun*-κανονάκι) να εκτελεί σόλο ταξίμι στον ήχο αυτό (το μακάμ ραστ) και αφού «εντέχνως» περνούσε από διαδοχικούς συγγενεύοντες ήχους, θα επέστρεφε στον αρχικό ήχο που είχε ξεκινήσει, για να συνεχίσει η ορχήστρα να παίζει τα υπόλοιπα μέρη του φασήλ... Ως προς τη θέση του ταξιμιού στο φασήλ, βλέπουμε λοιπόν ότι το ταξίμι αποτελεί μια εισαγωγή για τις συνθέσεις που πρόκειται ν' ακολουθήσουν και εκτελείται στην αρχή και μεταξύ αυτών». Κι ο κανονίστας Ν. Στεφανίδης συνεχίζει: «Ενίοτε μαζί με τα ταξίμια ορισμένοι καλλιφωναί χανεντέδες τραγουδούσαν και *gazel* (σαν αμανέδες) με έντεχνους κελαηδισμούς και λαρυγγισμούς που συναρπάζανε τους ακροατάς». Σημειωτέον, όταν έπαιζε η ορχήστρα και τραγουδούσαν οι χανεντέδες ή κάποιο όργανο εκτελούσε ταξίμι άκρα σιωπή επικρατούσε στα κέντρα. «Ακόμη και τα γκαρσόνια δεν μετακινούντο από την θέση των», σημειώνει. Γι' αυτό και, παρόλο που παίζανε χωρίς τεχνική/ηχητική υποστήριξη, εντούτοις ακούγονταν στο κοινό, «που ανήρχοντο πολλάκις άνω από 500-1000 άτομα»...(!)».

Η εξάπλωση του καφέ αμάν και των τραγουδιών του καφέ αμάν, που εντάσσονται βέβαια (με την ευρεία έννοια) στο ρεμπέτικο, οφείλεται (Κουνάδης 2000 τ.α': 10) εξίσου, τόσο στη μετανάστευση στις ΗΠΑ, όπου δημιουργείται πρώιμα μια τεράστια δισκογραφία λόγω της ήδη ανεπτυγμένης τεχνολογίας αποτύπωσης του ήχου και όπου τα τραγούδια του καφέ αμάν και οι μανέδες εξέφρασαν με τον καλύτερο τρόπο

αρχίζει να εργάζεται ως τραγουδιστής ή μουσικός σε διάφορα κέντρα με Σμυρνέικα, λαϊκά, και ρεμπέτικα συγκροτήματα. Μέσα σε αυτό το κλίμα ο Νταλγκάς έρχεται σε επαφή με μουσικούς είτε Μικρασιάτες είτε ντόπιους στο καφενέιον «Μικρά Ασία» και αρχίζει να τραγουδά στα πιο γνωστά κέντρα της εποχής. Επίσης, εμφανίστηκε στο «Ακταίον» του Νέου Φαλήρου και στου «Μουρούζη». Μεταξύ των συνεργατών του αυτή την εποχή, ο Κώστας Τζόβενος, ο Δημήτρης Σέμσης, ο Κώστας Καρίπης, ο Σπύρος Περιστερης, κ.ά.

Πηγή: Κ. Γρηγοριάδης 2014, [<http://www.e-orfeas.gr/artists/portraits>]

το αίσθημα ‘νοσταλγίας’ των μεταναστών, όσο και στην καταστροφή του 1922. Βέβαια, ο ερχομός του μεγάλου κύματος προσφύγων θα ανατρέψει ριζικά τα δεδομένα, καθώς θα μεταμορφωθεί η χώρα, διότι αναπτύσσονται σημαντικά ορισμένοι τομείς, όπως η οικονομία, ο πολιτισμός και βελτιώνεται και η κοινωνική ζωή. Οι πρόσφυγες λειτούργησαν ως ‘καταλύτης’ (Χατζηιωσήφ 2009: 295) σε όλο το φάσμα των συνθηκών της ζωής του κράτους, ως ‘επιταχυντής οικονομικοκοινωνικών και πολιτικοϊδεολογικών αποκρυσταλλώσεων’. Λέγεται επίσης πως οι πρόσφυγες έφεραν μαζί τους τις ικανότητες και την καλλιέργεια μιας κοινωνίας πολύ πιο «εκλεπτυσμένης» από την ελληνική (Χολστ 1977: 29), όμως λόγω ακριβώς της ιδιότητάς τους ως «πρόσφυγες» οι καλλιτέχνες μπορεί να μην ανήκαν μεν στον λεγόμενο «υπόκοσμο», αναγκάστηκαν όμως να ζήσουν στο περιθώριο, στις άκρες της ελληνικής κοινωνίας και, αναγκαστικά, συγχωνώστηκαν με τους ανθρώπους του υποκόσμου, με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Υπό αυτές τις συνθήκες η συντηρητική αστική κοινωνία δεν θα αργήσει να συνδέσει την ανατολική μουσική με τους «περιθωριακούς», στους οποίους βέβαια περιλαμβάνει και τους πρόσφυγες. Θα αργήσει πολύ (Δαμιανάκος 2001: 18) η σταδιακή απογύμνωση του ρεμπέτικου από τις καταβολές του ως προϊόν του υποκόσμου⁵⁴ και η ενσωμάτωσή του στις μουσικές της αστικής τάξης⁵⁵, μέχρι να φτάσει (στο άλλο άκρο) να θεωρηθεί ακόμα και «της μόδας»⁵⁶.

Σιγά-σιγά εξάλλου εμφανίζεται ένα νέο μουσικό ρεύμα, το πειραιώτικο ρεμπέτικο, το οποίο εισάγει ως κύριο όργανο το μπουζούκι και σταδιακά «κατατροπώνει» (Πετρόπουλος 1990β: 95) την «ανατολίτικη ορχήστρα» των καφέ αμάν. Σύμφωνα με μια άποψη (Αθανασάκης 2002: 176) η υψηλή τεχνική, τόσο στη σύνθεση, όσο και στην ενορχήστρωση και στην ερμηνεία (καθώς χρειάζεται μεγάλη επιδεξιότητα και λεπτομέρεια στις διακυμάνσεις και στις αποχρώσεις της φωνής για να πεις, για παράδειγμα, *αμανέ*) των σμυρνέικων, οδήγησε εν μέρει στην περιθωριοποίησή τους, καθώς η «υψηλή» τέχνη και τεχνική δεν συμβάδιζε με μια κοινωνία που παρήκμαζε. Έτσι, το ‘σμυρνέικο ρεμπέτικο’ τίθεται σταδιακά στο περιθώριο. Αυτή η περιθωριοποίηση

⁵⁴ Υποστηρίζεται (Οικονόμου 2015: 51) πως και ο ίδιος ο όρος «ρεμπέτικο» έχει για πολλούς ακόμα αρνητικές συνυποδηλώσεις.

⁵⁵ Για τον Ηλία Πετρόπουλο (Πετρόπουλος 1990β: 62) «η ιντελιγκέντσια της Αθήνας εντόπισε τα ρεμπέτικα μισόν αιώνα μετά τον ελληνικό λαό».

⁵⁶ Ο Δαμιανάκος (2001: 156) χωρίζει το ρεμπέτικο σε φάσεις, η πρώτη πριν από το 1922, η δεύτερη «κλασική» περίοδος μετά το 1922 με τη μαζική εγκατάσταση των προσφύγων της Μ. Ασίας στα μεγάλα αστικά κέντρα, με τις πρώτες ηχογραφήσεις..μέχρι και το 1940 και μια Τρίτη από το 1940 μέχρι το 1953 με την εξάπλωσή του και μέσω του ραδιοφώνου η μεταστροφή του σε τραγούδι της αστικής τάξης και της μόδας...

σφραγίζεται με την επιβολή της *λογοκρισίας* από τη δικτατορία του Μεταξά. Ο Δραγούμης (Δραγούμης 2009: 181) μιλά για την απαγόρευση του αμανέ⁵⁷ από τη δικτατορία Μεταξά, που επεδίωξε να σβήσει κάθε ίχνος ανατολικής κουλτούρας από τον ελλαδικό χώρο, ενώ αυτού του είδους η λογοκρισία (Κουνάδης 2000τ.α': 287) σε ό,τι ανατολίτικο οδήγησε σιγά-σιγά σε έναν αναγκαστικό «εξευρωπαϊσμό» του ρεμπέτικου. Είναι φαίνεται χαρακτηριστικό των ολοκληρωτικών καθεστώτων η τάση για «αποκάθαρση» από ό,τι ξένο και «μιαρό». Άλλο τέτοιο παράδειγμα έρχεται από την Ιταλία του Μουσολίνι, όπου το καθεστώς προέβη στην κατεδάφιση μεταγενέστερων ή σύγχρονων κτισμάτων για τον «καθαρισμό» και την «απομόνωση» ιστορικών μνημείων της Ρώμης, με σκοπό την «ανάδειξη» τους και την ανάδειξη του «παλαιού μεγαλείου» της πόλης. Βέβαια, (Agnew 1998: 229) κάθε έθνος-κράτος⁵⁸ έχει μια πρωτεύουσα (πόλη) όπου εδράζονται και λειτουργούν οι κεντρικοί θεσμοί εξουσίας της κυβέρνησης και όπου το παρελθόν μνημειοποιείται. Σε περιόδους όμως ολοκληρωτικών καθεστώτων, όπως συνέβη και στην Ιταλία του μεσοπολέμου, η χρήση της μνήμης και μάλιστα η κατασκευή όπως είδαμε μιας “τεχνητής μνήμης” για τη σημασιодότηση του χώρου και τη νομιμοποίηση πολιτικών επιλογών γίνεται στον υπερθετικό βαθμό. Και στην Ελλάδα, αρκεί να θυμηθούμε με τρόπο ανάλογο την περίπτωση της Ακρόπολης των Αθηνών (και του Παρθενώνα), που αποτέλεσε και αποτελεί σύμβολο της ελληνικότητας και της Ελλάδας ως λίκνο του πολιτισμού, “αποκαθαρμένη” και “εξαγνισμένη” πάντως από τον μετακλασικό βίο της - βλ. εξοβελισμός, απόκρυψη στοιχείων που ανάγονται για παράδειγμα στην Οθωμανική εποχή του μνημείου - ή ακόμα και τις προσπάθειες στην Ελλάδα να “καθαριστεί” η ελληνική γλώσσα (Γιαλούρη 2010: 357), η «καθαρεύουσα» και να υπάρξει “αμόλυντη”, χωρίς ξένα στοιχεία: Επιδιώχθηκε η δημιουργία μιας καθαρής γλώσσας (καθαρεύουσα, γλώσσα με εξοβελισμένα τα στοιχεία της τουρκικής επιρροής) ως μέσο εισόδου της χώρας στο διεθνή στίβο.

Πίσω στο ρεμπέτικο, υποστηρίζεται (Πετρόπουλος 1990γ: 17) πως από το 1936 “ασταμάτητα” οι δίσκοι λογοκρίνονται στην Ελλάδα. Παρά την υποβάθμισή του πάντως, το ρεμπέτικο και το κυρίως το καφέ αμάν, λέγεται πως δεν πέθανε, αλλά επιβίωσε εν τέλει στα ταβερνάκια των πόλεων, στα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης και εν

⁵⁷ Εξάλλου, για άλλους λόγους, προηγουμένως (1934) απαγορεύθηκε ο αμανές και στην Τουρκία από τον Κεμάλ Ατατούρκ.

⁵⁸ Τα έθνη-κράτη εξάλλου, στηρίχθηκαν σε αυτού του είδους την πολιτισμική ομογενοποίηση εντός του κράτους με ταυτόχρονο εξοβελισμό αλλότριων στοιχείων και οικοδομήθηκαν πάνω σ' αυτήν την κυρίαρχη αντίληψη, ότι δηλαδή ένα έθνος σημαίνει «ένας πολιτισμός», μια «ταυτότητα».

τέλει μέσα από μια άλλη λαϊκή τέχνη, (Αθανασάκης 2002: 164) τον Καραγκιόζη και το θέατρο σκιών.

Για την αναβίωση της μουσικής του καφέ αμάν

Σύμφωνα με τον Κωστή Δρυγιαννάκη⁵⁹ « από τη δεκαετία του '50 το ρεμπέτικο (όπως και το δημοτικό τραγούδι) περνά φάσεις μεταμόρφωσης»: Το ρεμπέτικο σταδιακά και μέσα από τον 'νεωτερικό ήχο' του μπουζουκιού μεταμορφώνεται σε λαϊκό.

Οι μουσικές του καφέ αμάν, όπως προειπώθηκε, επιβιώνουν στα στέκια και τα νυχτερινά κέντρα, αλλά και στον μπερντέ του Καραγκιόζη. Ο μανές εξακολουθεί να εκφράζει τον πόνο μιας διόλου αμελητέας μερίδας του κοινού των πόλεων. Τραγουδιστές όπως ο Σ. Καζαντζίδης και ο Μ. Αγγελόπουλος αποτυπώνουν και δισκογραφικά αυτόν τον κόσμο του καημού και της προσφυγιάς⁶⁰. Αργότερα, μικρασιάτικα ακούσματα περνούν στο ευρύ κοινό μέσα από την «ανακάλυψή» τους από την ελληνική «έντεχνη» μουσική σκηνή⁶¹, για να φτάσουμε στην αναβίωση του ρεμπέτικου και του σμυρνέικου μέσα από τις φωνές για παράδειγμα της Γλυκερίας και του Γ. Νταλάρα, μάλλον όμως με πιο σύγχρονες ενορχηστρωτικές προσεγγίσεις, αλλά και μέσα από τις προσπάθειες ανθρώπων όπως η Δόμνα Σαμίου και φυσικά μέσω των μεγάλων δεξιοτεχνών της παραδοσιακής μουσικής, όπως ο Γ. Κόρος, ο Σ. Κουκουλάρης, η Γιασεμή και ο Νίκος Σαραγούδας και πολλοί άλλοι...

Την ίδια στιγμή, ξεκινά και η απόπειρα συστηματικής μελέτης του ρεμπέτικου⁶²: Αναφέρω ενδεικτικά τον Ηλία Πετρόπουλο, την Γκαίλ Χόλστ, τον Θ. Χατζηπανταζή, τον Τ. Σχορέλη τον Π. Κουνάδη και άλλους. Ήδη, από το 1949 ο Μάνος Χατζιδάκις στο Θέατρο Τέχνης, «υπερασπίζεται» το ρεμπέτικο απέναντι σ' ένα λόγιο ακροατήριο, ενώ 'διαμάχες'⁶³ για το ρεμπέτικο και τη θέση του και συμβολή του στην ελληνική μουσική ιστορία συνεχίζονται μέχρι και σήμερα.

⁵⁹ Βλ. διάλεξη στο Ι.Α.Κ.Α στις 17-4-2013 με θέμα «Στ' Αλάτσατα είν' ένα βουνό: Σκέψεις για τις μεταμορφώσεις των Μικρασιατικών μουσικών ιδιωμάτων μετά το 1922» .

⁶⁰ Βλ. Τα «Τραγούδια της ανατολής» του Σ. Καζαντζίδη (Καζαντζίδης, Στέλιος: Τα Τραγούδια της Ανατολής, Αθήνα: Regal 70745, 1980 LP) και «ο Πρόσφυγας» του Μ. Αγγελόπουλου (Αγγελόπουλος, Μανώλης: Ο πρόσφυγας. Αθήνα: Panivar SPV 10199, 1981 LP): Χαρακτηριστικό ότι στα στέκια που παίζουμε σήμερα μουσικές του καφέ αμάν πολλοί είναι αυτοί που «παραγγέλνουν» τον «Πρόσφυγα» του Μ. Αγγελόπουλου.

⁶¹ Βλ. Σαββόπουλος, Μαρίτσα Κωχ, τα ποντιακά τραγούδια του Χάλαρη με τον Χρύσανθο κ.α.

⁶² Για τις μελέτες στο ρεμπέτικο τραγούδι, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στο εξωτερικό βλ. (Gauntlett, Στάθης 2001: 11)

⁶³ Για δημοσιεύματα και άρθρα του ελληνικού τύπου για το ρεμπέτικο τραγούδι (1947-1976) βλ. (Χολστ [1977] 2001: 137)

Σήμερα⁶⁴ μουσικές του καφέ αμάν παίζονται σε διάφορα στέκια στα αστικά κέντρα της Ελλάδας. Νέοι ασχολούνται με τα παραδοσιακά όργανα. Σπουδάζουν στα Μουσικά Σχολεία και Πανεπιστήμια, φτιάχνουν κομπανίες «όπως παλιά» και παίζουν σμυρνέικα και ρεμπέτικα τραγούδια. Πολλές φορές μάλιστα, στα μουσικά σχήματα, που παίζονται όργανα όπως το ούτι, το κανονάκι, το βιολί, το κλαρίνο, το σάζι, η πολιτική λύρα (ακόμα και το τσέλο ή το κοντραμπάσο – όργανα που δανείζονται αυτά τα σχήματα από τις δυτικού τύπου ορχήστρες, είναι όμως εύκολο να παίζουν τα μικροδιαστήματα των ανατολίτικων δρόμων γιατί είναι “άταστα”), δίνονται ονόματα από τη γειτονική Τουρκία, ή ονόματα που έχουν να κάνουν με την Κωνσταντινούπολη και την ανατολή εν γένει. Τα ονόματα εξάλλου, σύμφωνα με την Meltem Turkoz (στο Αυδίκος 2012: 119) «φέρουν τα ίχνη κοινωνικών και πολιτικών μετασχηματισμών», και, ως εκ τούτου σε αυτά μπορεί κανείς να μελετήσει και να διερευνήσει ‘κοινωνικές αλλαγές’. Έτσι, συναντάμε σχήματα με ονομασίες όπως: «*Τακίμ*» (από το τουρκικό *takim*, «ομάδα», εξ ου και «τακίμια), «*Ζαμάν*» («χρόνος» στα τουρκικά, έχει να κάνει με τη διαχρονικότητα των κομματιών της μουσικής αυτής), «*Ανατολικά ζητήματα*», «*Λωζάντρα*», «*Τανζιμάτ*» και πολλά άλλα παρόμοια, πολλές φορές με υποσημείωση στη λεζάντα του τύπου «*μουσικές της ανατολής*», ή «*καφέ αμάν και άλλο*» ή «*σμυρνέικα, πολιτικά και παραδοσιακά*»...

Είδαμε πιο πάνω πως το καφέ αμάν της εποχής του Νταλγκά εν πολλοίς πέθανε. Ή μήπως όχι; Πάντως αυτό που στην πραγματικότητα αναβιώνει δεν είναι το καφέ αμάν καθεαυτό, αλλά μάλλον η μουσική του καφέ αμάν, που επανασηματοδοτείται και επιτελείται στα σημερινά συμφραζόμενα. Γιατί άραγε συγκινούν ακόμα αυτά τα τραγούδια; Μήπως γιατί όπως λέει ο Πετρόπουλος (στο Χολστ 1977: 212) πρόκειται για «τραγούδια της καρδιάς», που τα αγάπησε πολύ ο ελληνικός λαός;

Από την εμπειρία μου πραγματικά δεν μπορώ να δώσω “επιστημονική” απάντηση.

Θέματα επιτέλεσης

Ας δούμε όμως τι γίνεται με την επιτέλεση του αμανέ στα καφέ αμάν σήμερα. Για να επιστρέψουμε στο Σόλωνα Λέκκα και την επιτέλεση του αμανέ και την πηγαία έκφραση του πόνου μέσα από τον αμανέ, τίθεται ενδεχομένως το ερώτημα: Τι συμβαίνει ως προς την επιτέλεση και το συναίσθημα του πόνου όταν ο αμανές εκτελείται για

⁶⁴ Σημειωτέον, δεν αναφέρομαι καθόλου στην εκκλησιαστική μουσική παράδοση, που φαίνεται να έχει μια “συνέχεια” ως τις μέρες μας, ούτε και στην Ποντιακή μουσική, για λόγους οικονομίας.

παράδειγμα σε μια μουσική σκηνή ή σε μια παράσταση; Την απάντηση δίνει ο ίδιος ο Σόλων: Το κάνει στα ψέματα!!! Πράγματι, φυσικός χώρος του Σόλωνα είναι το καφε-νείο, η ταβέρνα, οι λαϊκές γειτονιές. Όπως λέει για να πεις αμανέ «πρέπει να πιείς, να θολώσει το μυαλό σου, να θυμηθείς τα παλιά, τους πόνους, τις στενοχώριες», καθώς «πάνω στο πιοτό θυμάσαι τη στενοχώρια». Γι' αυτό ίσως στις παραστάσεις ντύνεται με την παραδοσιακή φορεσιά της Μυτιλήνης, παίζει επιδεικτικά το κομπολόι του και πίνει και το ουζάκι του πριν τραγουδήσει. «Εγώ, όταν φοράω τη φορεσιά, αισθάνομαι πως το μυαλό μου και η καρδιά μου μεταφέρονται στα παλιά τα χρόνια. Μπορώ και τραγουδάω έτσι πιο καλά. Με ένα σορτς μπορείς να πεις αμανέ; Δεν μπορείς. Και στο χορό ακόμα, δεν μπορώ να σηκωθώ να χορέψω αν δεν είναι καλή η μουσική», υποστηρίζει. Μοιάζει λοιπόν η επιτέλεση του μανέ και με «ταξίδι⁶⁵», ταξίδι «στα παλιά τα χρόνια». Ταξίδι στο χώρο και στο χρόνο, όπου όμως ο ταξιδιώτης (και ενδεχομένως και όσοι έρχονται σε επαφή μαζί του, μα κυρίως αυτός) “αλλάζει”, ήτοι η εμπειρία του ταξιδιού σε έναν “ιερό τόπο”, εδώ «στο μέσα του καθενός», αλλάζει με τον έναν ή τον άλλον τρόπο τη ζωή του. Ζητούμενο η μέθεξη. Η επιτέλεση του αμανέ από τον Σόλωνα μπορεί λοιπόν να μελετηθεί και με όρους “διαβατήριας τελετής”, μιας “οιονεί μεθοριακής διαδικασίας” που έχει σαν στόχο την επίτευξη της κοινωνικής μέθεξης (*communitas*), μιας “επιτέλεσης” όπως την εννοεί ο Victor Turner, θέση πάντως που έχει δεχθεί κριτικές από ανθρωπολόγους, ώστε να γίνεται εν τέλει αποδεκτό ότι δεν είναι εύκολο να συγκροτηθεί ένα γενικό μοντέλο που να εξηγεί τη μετάβαση αυτή, δίχως να λαμβάνεται υπ' όψη λ.χ. η προσωπικότητα, τα ενδιαφέροντα, τα κίνητρα και το «βίωμα» του εκάστοτε ακροατή. Εξάλλου, ότι μπορεί να ‘συγκινεί’ έναν άνθρωπο, μπορεί να είναι αδιάφορο για κάποιον άλλον, καθώς (Μπλάκινγκ 1981: 39) η μουσική «σημαίνει διαφορετικά πράγματα για κάθε άνθρωπο». Επίσης κι ο βαθμός της μέθεξης που μπορεί να νιώσει ο κάθε άνθρωπος μπορεί να διαφέρει. Κατά την μουσική επιτέλεση του αμανέ δημιουργείται όμως για πολλούς μια «ατμόσφαιρα μυσταγωγίας»: «Οι παλιοί λέγανε αμανέ και σηκωνόταν η τρίχα σου...»... «αυτό το *αχ* που βγάζανε από μέσα τους... «ενώ βουβαίνονταν τα πάντα και όλοι αφοσιώνονταν σε αυτόν που έλεγε τον αμανέ... σαν να τον έλεγαν μαζί (αν και δεν μπορούσαν)... κάτι πολύ συγκινητικό, όπως κάνει ο παπάς λειτουργία...». Βλέπουμε εδώ ότι στην επιτέλεση της μουσικής αυτής έχουμε την παρουσία της «σιωπής», η οποία άλλωστε συνήθως υπάρχει σε καταστάσεις ιερότητας, ‘μεθοριακότητας’ ή απροσδιόριστων

⁶⁵ Βλ. Dubish 2000, για το «ταξίδι» του προσκυνητή.

κοινωνικών σχέσεων (Πανόπουλος 2005: 228). Μοιάζει η επιτέλεση του αμανέ με ‘τελετουργία’: Μια τελετουργία που συμβολίζει μια φαντασιακή οργάνωση της κοινότητας, όπου το ιερό (τελετουργία) εξομαλύνει τις τριβές της καθημερινότητας και συντελεί στην ενότητα της κοινότητας (συνοχή της κοινότητας, μέθεξι – *communitas*).

Κατά μίαν άλλη άποψη (Παπακώστας στο Αυδίκος 2010: 135), ο μουσικός Σόλων Λέκκας (για να θυμηθούμε το παράδειγμά μας) είναι την ώρα της παράστασης φορέας μιας «δοτής (αλλά ‘εφήμερης’ – δηλαδή για όσο κρατάει η παράσταση) εξουσίας» (μπορεί δηλαδή να «χειρίζεται» όπως θέλει τα συναισθήματα της ψυχαγωγίας και διασκέδασης κ.ο.κ.), η οποία «παραχωρείται» στο μουσικό ώστε να επιτευχθεί μια συγκροτημένη και πλήρης μουσική επιτέλεση. Θυμίζει το όλο σκηνικό ενδεχομένως την εικόνα του *κατσέρ* στις «Μυθολογίες» του R. Barthes, που, όντας στη σκηνή, δίνει στο κοινό αυτό που θέλει να δει, δηλαδή θέαμα και την εικόνα του ‘πόνου’ (εκεί στον υπερθετικό βαθμό) και μετά την παράσταση, όταν αλλάζει ρούχα, δεν είναι παρά ένας καθημερινός - συνηθισμένος άνθρωπος. Είναι εκεί μόνο για τις ανάγκες της επιτέλεσης και για να ανταποκριθεί ενδεχομένως στις προσδοκίες του κοινού (του).

Το εάν και το κατά πόσο η επιτέλεση του *μανέ*, αλλά και του *ταξιμιού*, γίνεται από ‘αληθινή’ ανάγκη εξωτερίκευσης του πόνου και ‘κατάθεσης ψυχής’ ή αποτελεί ερμηνεία ενός «ρόλου» για τις ανάγκες της επιτέλεσης, είναι ένας διαχρονικός (καί δικός μου) προβληματισμός, που μάλλον δεν θα μπορέσει ποτέ να απαντηθεί. Ίσως μάλιστα να ακούγεται ως αντίφαση, στην πραγματικότητα όμως μάλλον πρόκειται για τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Για το καφέ αμάν στο Βόλο

Μιλώντας για την επιτέλεση του καφέ αμάν, δεν θα έπρεπε να παραλείψω να αναφερθώ στο καφέ αμάν και τις μουσικές της «καθ’ ημάς» ανατολής όπως τις παίζουμε στην πόλη που ζω, στο Βόλο, σήμερα. Μια εθνογραφική έρευνα στα στέκια του καφέ αμάν στο Βόλο θα ήταν ίσως απαραίτητη, αν δεν ήμουν κι ο ίδιος, ως μουσικός – οργανοπαίχτης, «μέσα» σε αυτό το πεδίο. Πρόκειται, αν θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω την έκφραση, για εθνογραφία “οίκοι” για εμένα. Δεδομένου λοιπόν ότι τέτοια έρευνα δεν έγινε στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, θα μιλήσω γενικά – και εν συντομία - για την επιτέλεση του καφέ αμάν στο Βόλο, όπως το βιώνω ο ίδιος.

Επέστρεψα στο Βόλο από τη Θεσσαλονίκη, όπου βρισκόμουν για σπουδές, το 2007, όμως μετά την «παρένθεση» του στρατού, δηλαδή το 2009 είναι που ασχολούμαι στο Βόλο συστηματικά με τις μουσικές του καφέ αμάν. Να σημειώσω ότι στο Βόλο δεν υπήρχε ούτε υπάρχει κάποιο στέκι με την ονομασία «Καφέ Αμάν». Υπήρχε το «αραβικό καφέ *Felluca*», όπου γίνονταν κάποια live, αλλά όχι αποκλειστικά «ανατολίτικης» μουσικής. Έτσι, μουσικές του καφέ αμάν παίζαμε και παίζουμε σε διάφορα στέκια του Βόλου, από ταβέρνες μέχρι καφέ και μπαρ. Έτσι, θα έλεγα, ότι οι χώροι αυτοί μετατρέπονται σε «καφέ αμάν» το βράδυ (συνήθως παίζουμε βράδυ) της επιτέλεσης. Μια φορά μάλιστα είχαμε κάνει μια εμφάνιση στο γνωστό μπαρ του Βόλου *Café Santan*. Η βραδιά είχε τίτλο «*Καφέ Αμάν στο Καφέ Σαντάν*»!!

Θα προσπαθήσω να απαντήσω σε ανθρωπολογικά θέματα επιτέλεσης, όπως το *πού* αυτή συντελείται, οπότε θα δείξω τις διαφορές ανάμεσα στην επιτέλεση σε χώρο φαγητού και στην επιτέλεση σε χώρο ποτού – μουσική σκηνή⁶⁶, το *ποιοί* συμμετέχουν, δηλαδή ποιοι μουσικοί και όργανα και *ποιο* το κοινό, *ποιο* το ρεπερτόριο και *ποιες* οι συνθήκες και οι προσδοκίες (του κοινού και των μουσικών): Η επιτέλεση διαφέρει εάν γίνεται σε ταβέρνα (σε χώρο φαγητού) ή σε χώρο ποτού. Στην ταβέρνα «ο άλλος έρχεται για να φάει». Για πολλούς, μια βραδυνή έξοδος σημαίνει απλά πως θέλουν να κάνουν κάτι για να περάσει η ώρα τους, να ‘διασκεδάσουν’, να περάσουν τον ελεύθερο χρόνο τους (‘σχόλη’), που τον βλέπουν σαν ένα «κενό», που πρέπει να ‘γεμίσουν’⁶⁷. Εκεί η μουσική αναγκαστικά περνάει σε δεύτερη μοίρα. Πολλές φορές οι αυτοσχεδιασμοί που κάνουμε (πρέπει να σημειώσω πως τα όργανα που παίζουμε στην ταβέρνα, ήτοι συνήθως κανονάκι, ούτι, είναι (βλ. και Πετρόπουλος 1990: 93) σχετικά χαμηλόφωνα), νιώθουμε πως δεν ακούγονται στον κόσμο και πολλές φορές μικραίνουμε τη διάρκειά τους ή τους παραλείπουμε. Καμιά φορά βέβαια, όταν οι ίδιοι νιώθουμε κάπως «φτιαγμένοι» (ίσως έχει να κάνει και με το κρασάκι – εξάλλου το ρεμπέτικο στην ταβέρνα (Tragaki 2007: 39) πάει μαζί με το αλκοόλ) αυτοσχεδιάζουμε κανονικά: «Έστω και ένας να θέλει να ακούσει, παίζω για αυτόν», λέει ο ουτίστας της παρέας, ο Θανάσης. Ενώ, θυμάμαι, σε ερώτηση ενός κυρίου από το διπλανό τρα-

⁶⁶ Δεν θα αναφερθώ καθόλου στην επιτέλεση στη συναυλία σε χώρο θεάτρου, γιατί πρόσβαση σε τέτοιους χώρους έχουμε μόνο στα πλαίσια εκδηλώσεων με φορείς όπως παραδοσιακούς και χορευτικούς συλλόγους της πόλης μας, εκδηλώσεις που, παρόλο που μπορεί να περιλαμβάνουν τραγούδια από τη μικρασία, εντούτοις δεν τις αντιλαμβάνομαι ως επιτελέσεις μουσικής του καφέ αμάν.

⁶⁷ Το «κλέβω» από Paul Yonnet ‘*Το παιχνίδι της απόφιας σχόλης*’

πέζι⁶⁸ «γιατί τα ανεβοκατεβάζεις όλη την ώρα αυτά;» (εννοούσε τα μανταλάκια που έχει το κανόνι, ήτοι τους κινητούς καβαλάρηδες με τους οποίους αλλάζει κάθε φορά που τους κουνάς το μήκος της χορδής και έτσι φτιάχνονται οι διάφορες κλίμακες - παρέχουν όμως στον παίκτη και «εκφραστικές δυνατότητες»), του είχα απαντήσει: «Για μένα!» Στην ταβέρνα συνήθως παίζουμε τρίο, ήτοι κανονάκι, ούτι (μερικές φορές ο ουτίστας παίζει και λαούτο) και κρουστά – φωνή. Δυνατότητες για μεγαλύτερο σχήμα δεν υπάρχουν λόγω χώρου, αλλά και για οικονομικούς λόγους. Το ρεπερτόριο στην ταβέρνα το φτιάχνουμε στη λογική της «ταβέρνας». Στην αρχή παίζουμε κάποια οργανικά, για να «ζεσταθούμε», στη συνέχεια λέμε κάποια σμυρνέικα και πολιτικά, αργά και μελωδικά «μέχρι να φάει ο κόσμος» (συνήθως αρχίζουμε με το «*Έμορφη γλυκειά Πολίτισσά μου*» ή το «*Κέρνα μας!*») και ύστερα σιγά-σιγά, ανάλογα και με τις διαθέσεις του κόσμου (και αν συμμετέχει) βάζουμε κανένα πιο γνωστό, όπως το «*Χαρικλάκι*» ή τη «*Δημητρούλα*», κανένα τσιφτετέλι ή καρσιλαμά, με τους απαιτούμενους αυτοσχεδιασμούς – σόλο. Από τη μέση και προς το τέλος (το πρόγραμμα διαρκεί συνήθως, ανάλογα με τον κόσμο, κανένα τρίωρο) παίζουμε κάποια ρεμπέτικα (κυρίως της σμυρνέικης πάλι σχολής, ή και πιο μεταγενέστερα, «διασκευασμένα» για ούτι και κανονάκι) και κάποιες φορές κλείνουμε με σύγχρονα «έντεχνα» κομμάτια (πάλι παιγμένα με ούτι και κανονάκι) ή και τυχόν επιθυμίες ('παραγγελιές'⁶⁹), αν τις 'κατέχουμε'⁷⁰.

Στα μαγαζιά με ποτό, καφέ ή μπάρ της πόλης, η επιτέλεση είναι διαφορετική: Εδώ το πρόγραμμα τείνει να έχει «συναυλιακή» μορφή και χαρακτήρα. Συνήθως δε, υπάρχει «ήχος», δηλαδή δεν παίζουμε «σκέτα», όπως στην ταβέρνα, αλλά με μικρόφωνα και κάψες (κάψες είναι τα μικρόφωνα των οργάνων που τοποθετούνται από μάστορα μέσα σε αυτά ή πολλές φορές τα κολλάς στην επιφάνεια του οργάνου για να μπορέσεις να συνδεθείς με την κονσόλα-ηχοσύστημα). Αλλά και ο κόσμος όταν έρχεται σε κάποιο τέτοιο live, υποψιασμένος για το τι πρόκειται να ακούσει - από τις αφίσες του

⁶⁸ Στην ταβέρνα συνήθως στους μουσικούς παραχωρείται τραπέζι, όπου ακουμπάνε το κρασί και τους μεζέδες. Αυτό γίνεται αφενός γιατί δεν υπάρχει «σκηνή», αφετέρου για λόγους δημιουργίας κλίματος «παρέας», όμως υπάρχει κι άλλος λόγος: Πολλές φορές τα μαγαζιά δεν ασφαλίζουν τους μουσικούς. Κανονικά, οι μουσικοί λογίζονται ως εργαζόμενοι, οπότε κάθε βράδυ που παίζουν πρέπει να τους γίνει «πρόσληψη-απόλυση» και να τους κολληθεί «ένσημο» ΙΚΑ. Με το να παίζουν σε τραπέζι με το κρασί και το μεζεδάκι τους, λογίζονται ως «πελάτες» που «βγάλανε τα όργανα επειδή μεράκλωσαν!» Για την εξέλιξη του 'πάλκου' στις ταβέρνες και στα καφέ-αμάν βλ. και Η. Πετρόπουλου 1991 «*Το άγιο χασισάκι*» εκδ. Νεφέλη.

⁶⁹ Στα παλιότερα χρόνια οι παραγγελιές πληρώνονταν...!

⁷⁰ «Σου 'στειλα ένα γράμμα», παραγγέλνει μια νεαρή κυρία στην ορχήστρα... «Δεν έλαβα τίποτα!» η απάντηση...

μαγαζιού ή από τη διαφήμιση του live κυρίως μέσω του διαδικτύου (μέσω facebook, όπου δημιουργείς «εκδήλωση» και «καλούς φίλους») – έρχεται κυρίως για τη μουσική. Το ρεπερτόριό μας αποτελείται από σμυρνέικα, πολιτικά, ρεμπέτικα (κυρίως της «σμυρνέικης σχολής») τραγούδια, αλλά και πολλά οργανικά, «ανατολίτικα»⁷¹. Σε τέτοιους χώρους μπορεί υπό προϋποθέσεις (κυρίως από άποψη χώρου και μεροκάματου) να αναπτυχθεί μια πλήρης ορχήστρα “λεπτών οργάνων”: Έχουμε εμφανιστεί και με ορχήστρα δέκα ατόμων, ήτοι με ορχήστρα αποτελούμενη από κανονάκι, ούτι, νέι, κλαρίνο, βιολί, βιολοντσέλο, μπάσο, δυο κρουστά και φωνή – μα αυτό είναι η εξαιρεση. Παρακάτω, παραθέτω το «δελτίο τύπου» της ορχήστρας μας:

«Το μουσικό σχήμα «*Ανατολικά ζητήματα*» δημιουργήθηκε το 2015 με έδρα το Βόλο. Τα μέλη του σχήματος, με ιδιαίτερες μουσικές διαδρομές το καθένα, συνδέει η αγάπη για την ελληνική μουσική παράδοση και γοητεύει η μουσική τόσο των λαϊκών όσο και των λόγιων παραδόσεων της περιοχής της Μεσογείου. Εκεί συναντούμε κομμάτια, θα λέγαμε, διαχρονικής αξίας, που αν και έχουν γραφτεί σε διαφορετικές εποχές (και μάλιστα με διαφορά αιώνων) στο άκουσμά τους αφήνουν μια αίσθηση οικεία, καθώς όλες οι συνθέσεις εντάσσονται σε μια κοινή μουσική παράδοση μιας ενιαίας, αν θα μπορούσαμε να πούμε, “πολιτισμικής περιοχής”, της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου. Τα «Ανατολικά ζητήματα» προσπαθούμε να αντιμετωπίσουμε αυτά τα έργα με σεβασμό, αλλά και διάθεση δημιουργική, δίνοντας τους μια σύγχρονη πνοή κι οπτική, με βάση τις δικές μας αισθητικές επιλογές και δυνατότητες. Η μουσική μας αναζήτηση πηγάζει από την αγάπη μας για τα μουσικά όργανα που παίζουμε και απ’ την ανάγκη μας για μελέτη και εξερεύνηση των ιδιαίτερων τεχνικών κι εκφραστικών δυνατοτήτων αυτών των οργάνων, οργάνων διαδεδομένων σ’ όλη την περιοχή της ανατολικής κυρίως λεκάνης της Μεσογείου, όπως το *ούτι*, το *κανονάκι*, το *νέι* (πλαγιάυλος), το *βιολοντσέλο*, τα “*παραδοσιακά*” *κρουστά*, τα οποία και αποτελούν μια ορχήστρα “ince saz”, δηλαδή ορχήστρα «ψιλών», «λεπτών» οργάνων. Το ρεπερτόριο της ορχήστρας είναι ένα μωσαϊκό από αστικά τραγούδια και λόγια έργα της Κωνσταντινούπολης, της Σμύρνης και της Μικρασίας, παραδοσιακά κομμάτια από όλη την Ελλάδα, αλλά και σύγχρονες συνθέσεις δεξιοτεχνών της Μεσογείου. Τα «Ανατολικά ζητήματα» πιστεύουμε πως οι μουσικές παραδόσεις βρίθουν δανείων κι αλληλεπιδράσεων, χωρίς τα οποία οι πολι-

⁷¹ Παραλείπεται συνήθως η λέξη «τουρκικά» από τις αφίσες, προτιμάται δηλαδή η γενική αναφορά σε «μουσικές της ανατολής».

τισμοί πεθαίνουν, γι' αυτό, ζώντας σε μια περιοχή-χωνευτήρι πολιτισμών, μας απασχολούν και οι κοινές μουσικές παραδόσεις των λαών και ψάχνουμε για όλα αυτά που μας ενώνουν. Τα «Ανατολικά ζητήματα» είναι: *(Ακολουθούν τα ονόματα και τα όργανα)*».

Δεν μπορώ να γνωρίζω τις προσδοκίες του κοινού σε μια επιτέλεση μουσικής του καφέ αμάν. Δεν ξέρω αν πράγματι συγκινούνται από τον πόνο των τραγουδιών αυτών. «Εδώ είναι τα καϊμάκια κι οι καημοί», λέει ο Αποστόλης, από τους παλιούς μουσικούς του Βόλου, φίλος και συνεργάτης και από τους λίγους που λέει ακόμα αμανέ. «'Ένα κι ένα' είναι τα τραγούδια που σας λέμε σήμερα», «μερακλίδικα», «πονεμένα»! Πολλοί βρίσκουν σε αυτά τα τραγούδια μια «αυθεντικότητα», ενώ για άλλους αυτά εκφράζουνε μια νοσταλγία και τους «ταξιδεύουν» σε άλλους χρόνους και άλλα μέρη⁷². Σαν να 'απελευθερώνονται' από τα δεσμά του χρόνου και ενώνονται με το 'άχρονο παρόν του θεϊκού πνεύματος' (Μπλακινγκ 1981: 64). Για εμάς (εννοώ τους μουσικούς – οργανοπαίκτες, κάποιοι εκ των οποίων είναι επαγγελματίες, δηλαδή ζουν μόνο από αυτό, ενώ άλλοι είμαστε ακόμα «ερασιτέχνες», με την καλή του όρου έννοια), προέχει το μουσικό κομμάτι, δηλαδή οι δρόμοι, οι μελωδίες και οι τεχνικές πάνω στα όργανα που πρέπει να εξελιχθούν και θα έλεγα ότι σε δεύτερο επίπεδο (υποβόσκουν) ο πόνος και τα άλλα συναισθήματα της μουσικής αυτής. Εξάλλου, μάλλον η εξέλιξη της τεχνικής είναι αυτή που κάνει το παίξιμο κάποιου να ακούγεται σαν «παίξιμο με συναίσθημα»...

Ανακεφαλαίωση

Στο κεφάλαιο αυτό μίλησα για τα καφέ αμάν «του χθες και του σήμερα». Είδαμε εν συντομία την αναβίωση του καφέ αμάν, ενώ παρουσιάστηκε η ματιά του Σόλωνα Λέκκα για το τι σημαίνει για εκείνον αμανές και για το πώς εκφράζει τον πόνο που έχει μέσα του τη στιγμή της επιτέλεσης. Είδαμε πως η κάθε επιτέλεση είναι μοναδική κι ανεπανάληπτη, ενώ εντοπίσαμε στον «αμανεντζή» τελετουργική συμπεριφορά. Τολμώ να χρησιμοποιήσω για τον Σόλωνα Λέκκα τον όρο «συμβολικός θεραπευτής», όρο που χρησιμοποιεί ο Λ. Οικονόμου, για τον Στέλιο Καζαντζίδη. Έτσι, κατά την επιτέλεση του μανέ, ο πόνος (Οικονόμου 2015: 333) 'επιζητείται', ώστε μέσα από το

⁷² Βλ. (Tragaki 2007: 300) για το βίωμα του ρεμπέτικου ως 'ετεροτοπία' και 'ετεροχρονία' (η ίδια παραπέμπει στον Foucault για τους όρους 'heterotopia' και 'heterochronia')

«ξύπνημα» και τη «μεταμόρφωση» του πόνου, ο άνθρωπος εν τέλει ανακουφίζεται από τον πραγματικό πόνο.

Έκλεισα το κεφάλαιο με μια σύντομη αναφορά στις μουσικές του καφέ αμάν όπως τις βιώνω κι όπως παίζονται σήμερα στην πόλη που ζω, τον Βόλο. Είδαμε πως η επιτέλεση διαφέρει ανάλογα με το μέρος, με τις συνθήκες, με το κοινό, με τη διάθεση τη στιγμής.

Κεφάλαιο 4

Επίλογος

Η παρούσα εργασία έχει τίτλο ‘Ο πόνος στη μουσική της «καθ’ ημάς» ανατολής: Το ταξίμι και ο αμανές στο έργο των Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά» (1892-1945) και Σόλωνα Λέκκα (γ. 1946)’.

Στην αρχή της εργασίας θέλησα να δώσω το πλαίσιο μέσα στο οποίο επιτελείται η μουσική αυτή, ήτοι μίλησα εν συντομία για τα μακάμ, τους δρόμους ή τρόπους στους οποίους αυτή στηρίζεται, όπως έχουν εξελιχθεί και παγιωθεί μέσα στις μουσικές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου, για το *ταξίμι* και τον *αμανέ*, ήτοι τον οργανικό και φωνητικό αυτοσχεδιασμό, ως κορυφαίες εκφάνσεις της μουσικής αυτής. Περίορισα την αναφορά μου στη μουσική αυτή με τη χρήση του όρου της «καθ’ ημάς⁷³» ανατολής, που δείχνει τον τρόπο θέασης της τροπικής μουσικής από τη δική μου σκοπιά, ως μουσικού – οργανοπαίχτη, δηλαδή μέσα από την επιτέλεση της μουσικής αυτής με βάση το *κανονάκι* και τη θέση του (χρήση του), από τις λόγιες και αστικές μουσικές της Πόλης και της Σμύρνης ως το ρεμπέτικο και τις μουσικές του καφέ αμάν.

Στη συνέχεια θέλησα να εντοπίσω «όψεις» του πόνου της μουσικής αυτής μελετώντας τον αμανέ ή μανέ. Είδαμε την περίπτωση του Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά», του κορυφαίου ίσως ερμηνευτή αμανέδων της σμυρνέικης σχολής του ρεμπέτικου, ηχογραφήσεις του οποίου (μανέδες) αναλύθηκαν ως φορείς και ως έκφραση του πόνου, τόσο ως προς τη θεματολογία (το κείμενο), όσο και ως προς την ερμηνεία – επιτέλεση.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας αναφέρθηκα εν τάχει στα καφέ αμάν και την αναβίωσή τους σήμερα και, κυρίως, στην επιτέλεση στη σύγχρονη εποχή (όπως τη βιώνω ως μουσικός – οργανοπαίχτης στην περιοχή που ζω, το Βόλο) και, βέβαια, στην επιτέλεση του μανέ από τον κορυφαίο σύγχρονο «αμανετζή», τον Σόλωνα Λέκκα. Είδαμε πως εκφράζεται ο πόνος μέσα από την επιτέλεση του μανέ, από την οπτική του ερμηνευτή, αλλά και από άλλες οπτικές.

⁷³ Βλ. και ‘*Rebetiko Worlds*’, Tragaki 2007: 289, για τον όρο «καθ’ ημάς» ανατολή ως «κοντά σε εμάς», «μέσα μας», σε οριενταλιστικές και μετά-οριενταλιστικές (meta-orientalist) αφηγήσεις και προσεγγίσεις.

Θα κλείσω με κάποιους προβληματισμούς πάνω στην τέχνη του ταξίμιού και του μανέ στη σύγχρονη μετα-νεωτερική εποχή και με μια συζήτηση για το ταξίμι και τον μανέ σε σχέση με τις έννοιες του «κοσμοπολιτισμού», της «παράδοσης» και την «νεωτερικότητα».

Ο θάνατος του ταξίμιού (;)

Χάνεται το ταξίμι κι ο αμανές και τείνουν να καταστούν μουσειακά είδη; Σήμερα, για να παίξεις ένα καλό ταξίμι, πρέπει να έχεις καλή τεχνική και να βρίσκεσαι σε χώρο, όπου δεν απαγορεύεται ο οργανοπαίκτης - για λόγους οικονομίας χρόνου - να παίζει τα ταξίμια του. Πλέον όμως το ταξίμι στα νέα πλαίσια ουσιαστικά δεν υπάρχει. Τις πιο πολλές φορές γίνεται απλά για να προσθέτει «χρόνο» σε ένα τραγούδι ενώ απ' την άλλη δεν εξυπηρετεί ούτε «τις ανάγκες» του ραδιοφώνου (εκεί «τρώει» χρόνο απ' τα τραγούδια και πολλές φορές παραλείπεται). Πλέον το ταξίμι γίνεται για μόλις λίγα δευτερόλεπτα, έτσι απλά σαν ένα πέρασμα για να γεμίσει ο χρόνος (η σιωπή) κι έτσι δεν προλαβαίνει να εκφραστεί το στιγμιαίο συναίσθημα. Σαν να υπάρχει «άγχος» και βιασύνη. Νέα ήθη. Πώς αλλιώς μπορεί να εκφραστεί το αίσθημα του πόνου στο ταξίμι, αν όχι μέσα σε συνθήκες «σιωπής», «κατάνυξης» και προσοχής⁷⁴ όλων των παρευρισκομένων στο παίξιμο; Η μουσική σήμερα είναι σε μεγάλο βαθμό απλά μια «κοινωνική συγκολλητική ουσία» (Adorno 1997: 186) καθώς πολλές φορές η μουσική ακούγεται μέσα σε μια γενική έλλειψη προσοχής η οποία διακόπτεται μόνον από ξαφνικές εκλάμψεις αναγνώρισης. Ίσως αυτό να οφείλεται σε μια ενδεχομένως αλλαγή της θυμικής συγκρότησης των σύγχρονων ανθρώπων (Elias 1997: 102), αν μπορούμε να συμφωνήσουμε με αυτή την εξελικτική σκοπιά θεώρησης πραγμάτων. Ως προς τον τρόπο εκτέλεσης, οι πιο πολλοί καλλιτέχνες συμφωνούν πως σήμερα έχει επικρατήσει η δεξιοτεχνία σε βάρος της έκφρασης κι ότι υπάρχει ανάγκη για «λιγότερους ταχυδακτυλουργούς και περισσότερους ερμηνευτές», ανάγκη για *μεράκι*, για εσωτερική αναζήτηση, για λιγότερη ρηχότητα (που ίσως οφείλεται στην «καλοπέραση» κι «έλλειψη πόνου» του σύγχρονου ανθρώπου και την τυποποίηση. Εξάλλου η τέχνη εκφράζει την εποχή της). Για αυτό δεν μπορούν πολλοί «να εμβαθύνουν» στο ταξίμι. Σύμφωνα με τον μουζουκτσή Γιάννη Μωραΐτη, εκτός από τη δεξιοτεχνία χρειάζεται ψυχή και πόνος για να παίξεις μουζουόκι. «Δεν μπορείς να οδηγείς BMW και να γράφεις λαϊκά τραγούδια», λέει. Δεν πρέπει βέβαια να ξεχνάμε ούτε να υποτι-

⁷⁴ Για τον «ιδεώδη – προικισμένο» ακροατή βλ. (ΚΟΠΑΝΤ 1980: 21)

μούμε τις υλικές παραμέτρους της μουσικής πράξης, όπως τα χρήματα, καθώς οι πιο πολλοί λαϊκοί οργανοπαίχτες δεν έχουν άλλο μέσο επιβίωσης: « Άσε, κάθε βράδι κάνω το ίδιο ταξίμι, λες και παίζει κασέτα... Μετά από τόσες ώρες παιξίματος δεν υπάρχει όρεξη για μελέτη... Αλλά τι να κάνεις; Έχω ανάγκη το μεροκάματο», μου έλεγε τις προάλλες ένας γνωστός μου μουσικός που παίζει βιολί σε μαγαζί του Βόλου και που, ουσιαστικά, συντηρεί εαυτόν και την οικογένειά του με αυτόν τον τρόπο.

Ταξίμι και μανές: ‘Κοσμοπολιτισμός’, ‘παράδοση’ και ‘νεωτερικότητα’

Σήμερα, σ’ έναν κόσμο που αλλάζει, μετά-νεωτερικό, κόσμο υβριδικό, όπου τίποτα δεν είναι στατικό, γίνεται λόγος για έναν υπέρ-χώρο, όπου τοπικά εγγεγραμμένες ζωές είναι εγγεγραμμένες παράλληλα σε μια συνδεδεμένη «παγκοσμιότητα». Σήμερα, με τη χρήση της (ψηφιακής πια) τεχνολογίας είμαστε και ‘*locals*’ και ‘*cosmopolitans*’. Κάτι τέτοιο βέβαια είδαμε πως συνέβαινε – αν και σίγουρα όχι στον ίδιο βαθμό – και στην εποχή του Νταλγκά, όπου η επιτέλεση γινόταν σε «πολυπολιτισμικά» πλαίσια και σε «κοσμοπολίτικο» περιβάλλον, ήτοι έμοιαζε να ξεπερνά φραγμούς και σύνορα.

Σύμφωνα με την «παραδοσιακή» έννοια το σύνορο είναι το όριο που χωρίζει κοινωνικές μορφές, λαούς, πολιτισμούς, περιοχές. Η «γραμμή» του συνόρου αποτελεί μια υλική πραγματικότητα που νοείται στο χρόνο και στον χώρο, μέσα στον οποίο αναδύονται ατομικές και συλλογικές ταυτότητες. Έτσι τα σύνορα δημιουργούν ταυτότητες και δημιουργούνται μέσω ταυτότητας, «συμπυκνώνουν» (Αυδίκος 2010: 11) την ταυτότητα της κοινότητας και παίζουν βασικό ρόλο στη διαμόρφωση της συνείδησης του εαυτού μέσα από την αντίστιξή του (σαν μια διαχωριστική γραμμή) με την «ετερότητα». Τα έθνη-κράτη εξάλλου οικοδομήθηκαν πάνω σε αυτήν την αντίληψη και μάλιστα στην αντίληψη ότι «ένα κράτος» σημαίνει «ένας πολιτισμός». Η δε εδαφικότητα αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της έννοιας του έθνους-κράτους. Το σύνορο εδώ αποτελεί «ταμείο μνήμης» (Αυδίκος 2010: 12), μετασχηματίζοντας το άγνωστο σε γνωστό και το ξένο σε οικείο. Στην περιοχή της ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου, η κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας τον 19^ο αι. και το λεγόμενο «Ανατολικό Ζήτημα» που προέκυψε, ήτοι η μετά τον κατακερματισμό της αυτοκρατορίας τύχη των εδαφών της και των λαών που κατοικούσαν σ’ αυτήν, οδήγησε όπως είδαμε και παραπάνω στην δημιουργία των εθνών-κρατών, που μέσα σ’ ένα περιβάλλον αλυτρωτισμού και έξαρσης εθνικισμού καλούνταν να χαράξουν νέα σύνορα («ε-

μείς και οι άλλοι»), επιθυμώντας τη μέγιστη συνοχή του εντός των συνόρων πληθυσμού, κάτι που επιδιώχθηκε να γίνει με τη «στράτευση» του λαϊκού πολιτισμού (μύθοι καταγωγής-ταμείο μνήμης-«ιστορική πίστωση») στον εθνικό στόχο (έτσι στην Ελλάδα ο λαϊκός πολιτισμός έγινε «εθνική επιστήμη» και χρησιμοποιήθηκε πολιτικά) και με πολιτικές ομογενοποίησης, με ταυτόχρονη αποτίναξη καταλοίπων του οθωμανικού παρελθόντος και εξοβελισμό του «άλλου», της «ετερότητας» και άρα και των «ανεπιθύμητων» μειονοτήτων από καίριους τομείς της κοινωνικής και πολιτικής ζωής.

Για να επιστρέψω στη σύγχρονη ψηφιακή εποχή της ‘παγκοσμιοποίησης’ των οικονομιών, των εμπορευμάτων, της γνώσης, των ιδεών, η (παραπάνω) παραδοσιακή έννοια του συνόρου (*‘border’*) ως «γραμμής» που χωρίζει γεωγραφικά περιοχές («κυρίαρχα» κράτη) μεταξύ τους και που συμβολίζει τα όρια της κυριαρχίας των κρατών, όπως καθιερώθηκε μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, συνυπάρχει πλέον με νέα είδη συνόρων, που μπορεί να εκτείνονται ακόμα και βαθειά μέσα στην επικράτεια των εθνικών κρατών. Έτσι, σήμερα “*global processes*”, «παγκόσμιες διαδικασίες» (Sassen, 2005: 254) λαμβάνουν χώρα ακόμα και στο εσωτερικό των κρατών, με αποτέλεσμα ως έναν βαθμό να συντελείται μια τρόπον τινά «από-εθνικοποίηση» όσον αφορά την κυριαρχία των κρατών στο έδαφός τους και να δημιουργούνται νέα είδη συνόρων (*‘novel borderings’*) ακόμα και μέσα στα εθνικά κράτη. Για παράδειγμα, είναι δυνατόν εξαιτίας των δομών της παγκόσμιας οικονομίας να αίρεται η κυριαρχία στο εσωτερικό κρατών για χάρη ιδιωτικών συμφερόντων παγκοσμίου εμβέλειας, στα πλαίσια διεθνών συμβάσεων.

Στα πλαίσια αυτής της οικονομικής παγκοσμιοποίησης παραδοσιακοί δυισμοί του τύπου «εθνικό-παγκόσμιο», παράγοντες «κρατικοί και μη», ή «ιδιωτικό-δημόσιο» είναι πια “θολοί”, καθώς διεθνικές δομές και καθεστώτα δρουν πια ακόμα και μέσα στα κράτη: Μιλάμε πια για υβριδικές καταστάσεις, ενώ το τι θεωρείται εθνικό και τι όχι τίθεται υπό συνεχή διαπραγμάτευση. Το δύσκολο είναι πια να αποκωδικοποιούμε κάθε φορά ποιες πρακτικές σε επίπεδο κρατών έχουν προεκτάσεις παγκόσμιας κλίμακας, καθώς ακόμα και στο εσωτερικό των κρατών υφίστανται δομές του παγκόσμιου γίνεσθαι στα πλαίσια μιας παγκόσμιας πλέον αγοράς (*‘global market’*) με τρόπο “από-εδαιφικοποιημένο” (Appadurai 2014: 78), που υπερβαίνει δηλαδή συγκεκριμένα σύνορα και ταυτότητες.

Σύμφωνα με μια νέα λοιπόν αντίληψη το σύνορο, άλλοτε το όριο για τον έλεγχο των ροών, δεν αποτελεί παρά τμήμα μιας αλυσίδας σημείων ελέγχου, καθώς υφί-

στανται διαρκώς νέοι τύποι συνόρων και σημείων ελέγχου των κινήσεων, είτε μιλάμε για προϊόντα που μεταφέρονται διασυνοριακά, είτε για κεφάλαιο (που συνήθως είναι λογιστικές «μεταφορές» που γίνονται μέσω τραπεζών), είτε για ανθρώπινες ψυχές (βλ. μετανάστες και έλεγχος των μεταναστευτικών ροών), είτε δηλαδή μιλάμε για υλικές, είτε για *άυλες* μορφές μετακίνησης διαμέσου συνόρων.

Αρκεί να δει κανείς τις μεγάλες μητροπόλεις (*'global cities'*) που, πέρα από μητροπόλεις ή πρωτεύουσες των κρατών τους, αποτελούν κόμβους διαχείρισης των ροών και της εξουσίας σε παγκόσμια κλίμακα, ή ακόμα και τις εξελίξεις απ' την άλλη στο επίπεδο των νέων τεχνολογιών και του διαδικτύου, που μετατρέπουν τον κόσμο σε ένα «παγκόσμιο χωριό», καθιστώντας μέσω διασύνδεσης το τοπικό (*'local'*) ταυτόχρονα και παγκόσμιο (*'global'*): Δηλαδή πλέον το τοπικό καθίσταται παγκόσμιο και “κοσμοπολίτικο”, ενώ οι πρακτικές στο εσωτερικό των εθνικών κρατών αποτελούν πλέον μέρος παγκόσμιων διαδικασιών (ροών) που αλλάζουν τις παραδοσιακές ιεραρχίες και τους συσχετισμούς ανάμεσα στο εθνικό και το παγκόσμιο.

Για να εστιάσω στη μουσική, αν και η έννοια του κοσμοπολιτισμού δεν ενδείκνυται για χρήση ως ασφαλές αναλυτικό εργαλείο (Stokes 2007: 10), καθώς χαρακτηρίζεται (από τον Stokes) ως “*messy term*”, εντούτοις, ιδιαίτερα σε μεγάλες μητροπόλεις, όπως - για να αντλήσω ένα παράδειγμα από τα «καθ' ημάς» - η Κωνσταντινούπολη, χωνευτήρι πολιτισμών, τάσεων και δυνάμεων, αυτή η πολυπολιτισμικότητα και ο κοσμοπολίτικος αέρας δημιουργούν απροσδόκητα νέους ήχους, μουσικές fusion, μουσικές υβριδικές. Τα ταξίμια, οι οργανικοί αυτοσχεδιασμοί και οι φωνητικοί αυτοσχεδιασμοί, εξακολουθούν να αποτελούν τη βάση της μουσικής αυτής, όμως αξιοποιούνται από νέους (δημιουργικούς) μουσικούς με νέους τρόπους: Χαρακτηριστική είναι στην Πόλη η περίπτωση του μουσικού Mercan Dede, ο οποίος παρουσιάζει μια μουσική πρόταση που «ανακατεύει» θαρρείς δημιουργικά την εσωτερικότητα και το μυστικισμό της ανατολής με την εξωστρέφεια και τον κοσμοπολιτισμό της δύσης, φτιάχνοντας έναν μουσικό «υπερτόπο» (Τραγάκη 2006: 13). Εξάλλου, όπως προειπώθηκε, η ίδια η Istanbul αποτελεί ένα χωνευτήρι, ως μια μητρόπολη με εκατομμύρια κατοίκους, οι περισσότεροι εκ των οποίων μετανάστες από όλα τα μέρη της Τουρκίας και της Ανατολίας: πρόκειται για ένα μωσαϊκό ανθρώπων κάθε λογής, ανθρώπων διαφορετικής προέλευσης και κουλτούρας, η συνύπαρξη των οποίων στη σύγχρονη χαοτική μεγαλούπολη δημιουργεί νέες «υβριδικές» ταυτότητες - και στο πεδίο της μουσικής νέους *fusion* ήχους. Ο Mercan Dede εντάσσει το *ταξίμι* και τον *μανέ* μέσα στην μουσική του δίνοντας αυτό το «χρώμα και άρωμα» ανατολής στα *bit*

του, μιας ανατολής που κατά μια έννοια οικειοποιείται έτσι και κεφαλαιοποιεί το λόγο περί «οριενταλισμού» και μάλιστα τον ‘αναπαράγει’ (Τραγάκη 2006: 16). Μέσα από τα *samples* δημιουργείται ένας νέος μουσικός κόσμος: Τα ταξίμια των οργάνων απ’ τη μια λογίζονται ως φορείς της παλιάς και γεμάτης αίγλης παράδοσης, αλλά δεν αντιμετωπίζονται σαν κάτι το παλαιό ή μουσειακό, καθώς από την άλλη αποτελούν, μέσα από την ενορχήστρωσή τους στις μουσικές συνθέσεις, την σύγχρονη μουσική πρόταση για το μέλλον και ταυτόχρονα είναι η βάση θα λέγαμε μιας σύγχρονης μουσικής κοσμοθεωρίας. Παράλληλα γίνεται λόγος (Τραγάκη στο Αυδίκος 2012: 298) για μια ‘νέα φαντασίωση’ της «καθ’ ημάς ανατολής», μιας ανατολής «κοσμοπολιτικής» και μιας μουσικής ‘χωρίς σύνορα’.

Με παρόμοιο τρόπο και όρους συμβαίνει και η ένταξη του σμυρνέικου και ρεμπέτικου στον μουσικό κόσμο της λεγόμενης *ethnic* μουσικής. Το 2014 είχα συμμετάσχει στο διεθνές φεστιβάλ WOMAD στο Caceres της Ισπανίας. Το μουσικό μας σχήμα αποτελούνταν από κανονάκι, βιολί, κοντραμπάσο, φωνή και κρουστά και συμμετείχαμε ως μουσικό σχήμα Ελλήνων και Τούρκων μουσικών με ρεπερτόριο σμυρνέικα, πολιτικά και ρεμπέτικα τραγούδια. Αυτή η «ανακάλυψη» του σμυρνέικου και του ρεμπέτικου από τέτοιου είδους φεστιβάλ *ethnic* μουσικής, με ταυτόχρονο ενδιαφέρον από δισκογραφικές εταιρίες για ηχογράφιση και προώθηση CD με μουσικές της ‘καθ’ ημάς’ ανατολής αποτελεί, αν θα μπορούσα να πω, μια σύγχρονη μορφή «ανακάλυψης της διαφορετικότητας» από τη μουσική βιομηχανία, που μέσω των φεστιβάλ και της δισκογραφίας αναπαράγει και αναδεικνύει την μουσική αυτή, ως έχουσα “καλλιτεχνική αξία” κι έτσι την ενσωματώνει στις μουσικές του κόσμου (αν μιλάμε για διεθνή φεστιβάλ) ή ακόμα και της ευρύτερης ευρωπαϊκής οικογένειας (για να το περιορίσουμε στα ‘καθ’ ημάς’), οπότε και η μουσική αυτή αποτελεί πλέον τμήμα της, του μωσαϊκού της. Σ’ αυτά τα πλαίσια, αν θεωρήσουμε τις μουσικές της ‘καθ’ ημάς’ ανατολής, ως μουσικές της περιφέρειας σε επίπεδο Ευρώπης, ως δηλαδή κάτι το «εξωτικό», τότε, σαν αποτέλεσμα της υπέρ-έκθεσης αυτής, το «εξωτικό» γίνεται μέρος πια της καθημερινότητας («υπέρ-εξωτισμός»), δεν αποτελεί πια κάτι το μακρινό, ή ενδεχομένως επικίνδυνο ως ξένο (αποδυνάμωση του διαφορετικού) και επομένως το «εξωτικό» αφομοιώνεται ευκολότερα (ενσωμάτωση). Συνήθως αυτό το παραπάνω ενδιαφέρον παίρνει τη μορφή (Τραγάκη στο Αυδίκος 2012: 289) της ‘αναβίωσης’ “αυθεντικών” μουσικών του παρελθόντος’... της ‘ανακάλυψης “νέων” μουσικών’... της ‘ενθάρρυνσης για τη δημιουργία “υβριδικών ειδών” μουσικής. Στη συνάντηση αυτή ίσως να αναπτύσσεται μια «άνιση σχέση». Το «μάρκετινγκ» της ετερότη-

τας γίνεται ενδεχομένως με όρους κατωτερότητας, ή εν πάσει περιπτώσει με όρους κυριαρχικούς. Στο έργο του ο Ed. D. Said, μιλώντας για το φαινόμενο του οριενταλισμού (1978) δείχνει πώς οι σχέσεις των πολιτισμών της Δύσης με την Ανατολή (η Ανατολή ως «κατασκευή» της Δύσης) είναι σχέσεις εξουσίας, που στόχο έχουν την κατάδειξη της δυτικής ανωτερότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, η Ευρώπη - «Δύση» αποτελεί αναμφίβολα μια ηγεμονική κατηγορία που θέτει τους όρους του παιχνιδιού: Είναι η πρόοδος, η νεωτερικότητα και «ανωτερότητα», ενώ πολλές φορές έχει και «εκπολιτιστική» αποστολή. Συντελείται λοιπόν μια «ανακάλυψη» της διαφορετικότητας από τη Δύση, από τα φεστιβάλ και τη μουσική βιομηχανία, η οποία προωθεί τον ανατολίτικο ήχο κι έτσι αυτός ενσωματώνεται στις μουσικές της ευρύτερης Ευρωπαϊκής οικογένειας - αποτελεί πλέον τμήμα της, του μωσαϊκού της. Εξάλλου, η ιδέα της Ευρώπης δεν είναι διαχρονικά η ίδια (Delanty 2010: 89) κι ως έννοια συνεχώς 'μετατοπίζεται'. Μότο της Ευρώπης είναι το "*unity in diversity*" και στόχος η πορεία προς μια ενοποίηση με κατάργηση των συνόρων ('*sans frontiers*'). Γι' αυτό απαιτείται η καλλιέργεια κοινής συνείδησης, ενώ ο στόχος (και ίσως ένα άπιαστο όνειρο) της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης συνδέεται με τη δημιουργία μιας κοινής ευρωπαϊκής ταυτότητας ('*identity*').

Και ποια η σημασία της «παράδοσης»; Παίζω σφυρνέικα και Πολίτικα εδώ και πάνω από είκοσι χρόνια. Ποτέ δεν τ' αντιμετώπισα ως κάτι το "μουσειακό", ούτε ως κάτι που πρέπει να «σωθεί», ούτε ασπάζομαι πλήρως το δημόσιο λόγο κυρίως των παραδοσιακών συλλόγων για «ανάγκη διατήρησης της μνήμης» και για «αλύτρωτες - αλησμόνητες πατρίδες» (αν και έχω πάρει μέρος σε πολλές τέτοιου είδους εκδηλώσεις). Αντίθετα, τα βλέπω σαν τραγούδια «ζωντανά», σαν μουσικές διαχρονικές που «μ' αγγίζουν» και σήμερα. Νιώθω τον 'πόνο' τους. Ο μουσικός Αντώνης Απέργης⁷⁵ ερωτηθείς για τη σχέση του με την παράδοση απαντάει πως «ο καθένας κάνει δικό του ένα κομμάτι αφομοιώνοντας αυτό που έχει ακούσει και κάνοντας από κει κι έπειτα μια προσωπική μουσική». Κεντρική θέση εξάλλου στη μουσική του έχει η έννοια της δημιουργικότητας. Όπως λέει «όλα έχουν παιχτεί, τίποτα δεν μας ανήκει και τίποτα δεν γίνεται με παρθενογένεση». Έτσι, για τον ίδιο ο λόγος περί αυθεντικότητας ίσως δεν στέκει. Για το πόσο «ρευστή» έννοια είναι αυτή του «παραδοσιακού» τοποθετείται κι ο διεθνούς φήμης μουσικός - καλλιτεχνικός διευθυντής του Μουσικού Εργαστηρίου «*Λαβύρινθος*» Ross Daly. Γι' αυτόν δεν ενδιαφέρει η έννοια της «παράδο-

⁷⁵ Βλ. Εκπομπή: «Τα μυστικά της μουσικής - Μουσική παράδοση», ΕΡΤ.
[https://www.youtube.com/watch?v=ooY0XK_Rcy4]

σης», όσο αυτή της «διαχρονικής αξίας». Εξάλλου (σύμφωνα με τον Bohlman), η μουσική ως ‘οντολογία’ εξαρτάται από τον χρόνο, όπως και ο χρόνος από τη μουσική. Απαιτείται λοιπόν γνώση του παρελθόντος, ως πηγή έμπνευσης για σύγχρονη δημιουργία, ώστε να δημιουργηθεί μια πρόταση για το μέλλον. Σήμερα, στην ψηφιακή εποχή, όπου οι διαδικασίες μετάδοσης/διάχυσης της μουσικής παντού έχουν επιταχυνθεί (Born 2005: 25), τα ηχογραφήματα κι οι καλλιτέχνες και τα ταξίμια τους ζουν (όσο μεταφυσικό κι αν ακούγεται) για πάντα. Αυτά τα ηχογραφήματα ή βίντεο γίνονται πλέον προϊόν προς διαχείριση, ενώ δύνανται ν’ αποτελέσουν εναύσματα για την εξάπλωση μιας θα λέγαμε (Born 2005: 34) μεταδιδόμενης δημιουργικότητας (“*relayed creativity*”), καθώς συναντώνται οι δυνατότητες που δίνει το διαδίκτυο με τη δημιουργική εμπρόθετη δράση - δημιουργικότητα των καλλιτεχνών.

Ως προς την επιτέλεση, στη σημερινή εποχή της τεχνολογίας θα έλεγα πως πολλές φορές επιτελείται μια «παραδοσιακή» τέχνη, όπως αυτή του *αμανέ* ή του *ταξιμιού*, από καλλιτέχνες σύγχρονους – νεωτερικά υποκείμενα, μέσα σε συνθήκες μετανεωτερικότητας. Σε αυτές εντάσσω⁷⁶ τη «συνειδητή» συναυλιακή επιτέλεση του *μανέ* και του *ταξιμιού* από τους καλλιτέχνες σήμερα, με τρόπο που να παραπέμπει στο προνεωτερικό απώτερο παρελθόν, με παίξιμο «αλά παλαιά», με ρυθμιζόμενη ηχητική υποστήριξη (ή «χωρίς μικρόφωνα»), με ρυθμιζόμενο φωτισμό για τη δημιουργία ατμόσφαιρας, με διάφορες ενορχηστρωτικές τεχνικές που «δείχνουν» προς το παρελθόν κτλ...

Κλείνοντας όπως ξεκίνησα, βλέπουμε πως παρόλη την εξέλιξη και την αλλαγή της συγκρότησής μας ως σύγχρονα υποκείμενα, η έννοια του *πόνου* παραμένει κεντρική στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε και στον τρόπο που μιλάμε για τη μουσική της «καθ’ ημάς» ανατολής: Έτσι, η φωνή του *Νταλγκά*, με όλο το πλήθος των συναισθημάτων που εκφράζει, συγκινεί ακόμα· στο πρόσωπο δε καλλιτεχνών όπως ο Σόλων Λέκκας βρίσκεται το ‘νήμα’ που συνδέει το ρεμπέτικο του προηγούμενου αιώνα με το σήμερα. Τέλος, δεν αξιώνω ότι η παρούσα εργασία εστιάζει στο θέμα που μελετά με αμιγώς ανθρωπολογική μέθοδο και λόγο. Ελπίζω απλά, στο κλείσιμο (για εμένα) ενός κύκλου με σπουδές στην ανθρωπολογία στο τμήμα Ι.Α.Κ.Α. του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, να είναι αυτό το πόνημα το έναυσμα για νέες, πιο ουσιαστικές έρευνες πάνω στις μουσικές της «καθ’ ημάς» ανατολής.

⁷⁶ Βλ. και Διπλωματική εργασία Ι.Α.Κ.Α. του Κωστή Δρυγιαννάκη, 2015 με τίτλο «*Επιτέλεση στο ναό, επιτέλεση στη συναυλία: Όψεις της ψαλτικής τέχνης μέσα στο νεωτερικό περιβάλλον*», σ. 89.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α. Στα ελληνικά

- Adorno, Theodor W. 1997: *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, Αθήνα, Νεφέλη
- Appadurai, Arjun 2014: *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα, πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης*, εκδ. Αλεξάνδρεια
- Αυδίκος, Ευάγγελος Γρ. (επιμ.) 2010: *Λαϊκοί πολιτισμοί και σύνορα στα Βαλκάνια*, Αθήνα, Πεδίο
- Αυδίκος, Ευάγγελος Γρ. (επιμ.) 2012: *Λαογραφικές αναγνώσεις στην Ελλάδα και την Τουρκία*, Αθήνα, Πεδίο
- Αϊντεμίρ, Μουράτ 2012: *Το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα, εκδόσεις Fagotto
- Banks, Marcus 2005: *Εθνοτισμός, ανθρωπολογικές κατασκευές*, Ελληνικά Γράμματα
- Γκερ, Λυντία 2005: *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*, εκδ. ΕΚΚΡΕΜΕΣ
- Γκέφου – Μαδιανού, Δήμητρα (επιμ.) 1998: *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία, σύγχρονες τάσεις*, Ελληνικά Γράμματα
- Γκέφου – Μαδιανού, Δήμητρα 2010: *Πολιτισμός και εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα
- Γλαφυριώτης, Αποστόλης 2017: *Μουσικές ιστορίες από το παραδοσιακό και το λαϊκό μουσικό πάλκο*, εκδ. TARA MANELA
- Δαμιανάκος, Στάθης 2001: *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Πλέθρον
- Danforth, Loring 1999: *Η Μακεδονική διαμάχη, ο εθνικισμός σε έναν υπερεθνικό κόσμο*, Αλεξάνδρεια
- Delanty, Gerard (1995) 2010: *Επινοώντας την Ευρώπη: Ιδέα – Ταυτότητα – Πραγματικότητα*, Εκδόσεις Ασίνη
- Δραγούμης, Μάρκος Φ. 2003: *Η παραδοσιακή μας μουσική, τ. 1*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών
- Δραγούμης, Μάρκος Φ. 2009: *Η παραδοσιακή μας μουσική, τ. 2*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών
- Dubish, Jill 2000: *Το θρησκευτικό προσκύνημα στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια

- Elias, Norbert 1997: «*Η διαδικασία του πολιτισμού*», Αλεξάνδρεια
- Gauntlett, Στάθης 2001: *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, εκδ. του Εικοστού Πρώτου
- Geertz, Clifford 2003: *Η ερμηνεία των πολιτισμών*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια
- Halbwachs, Maurice 2013: *Η συλλογική μνήμη*, Αθήνα, εκδ. Παπαζήση
- Halbwachs, Maurice 2013: *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη
- Herzfeld, Michael 1998: *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη: Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*. Αλεξάνδρεια
- Θεολόγου, Δημήτρης 2011: *Φταίνε τα τραγούδια*, Μετρονόμος
- Καλαϊτζίδης, Κυριάκος 1996: *Το ούτι, μέθοδος εκμάθησης, τ. Α΄*, Θεσσαλονίκη, ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ
- Καπετανάκης, Ηλίας Βολιώτης 2012: *Μούσα Πολύτροπος*, Αθήνα, Μετρονόμος
- Καπετανάκης, Ηλίας Βολιώτης 2014: *Μουσικό σεργιάνι*, Αθήνα, Μετρονόμος
- Κοπλαντ, Ααρων 1980: *Μουσική και φαντασία*, Νεφέλη
- Κοροβίνης, Θωμάς (εισαγωγή, μετάφραση, ανθολογία) 2000: *Τούρκοι ποιητές υμνούν την Κωνσταντινούπολη*, Οδός Πανός
- Κοροβίνης, Θωμάς (επιμ.) 2005: *Στέλιος Καζαντζίδης. Αφιέρωμα*, Αθήνα: Οδός Πανός
- Κοροβίνης, Θωμάς 2017: *Σκίρτημα ερωτικόν*, Αθήνα, Άγρα
- Κοταρίδης, Νίκος (επιμ.) 1996: *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον
- Κουνάδης, Παναγιώτης 2000: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (2 τόμοι), Αθήνα, Κατάρτι
- Κωνσταντινίδου, Μαρία 1989: *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, εκδ. Μπαρμπουνάκης
- Λομπρόζο, Τσέζαρε 2002: *Ο εγκληματίας άνθρωπος*, Κάκτος
- Μαυροειδής, Μάριος Δ. 1999: *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, Αθήνα, εκδόσεις Fagotto
- Machlis Joseph – Forney Kristine 1993: *Η απόλαυση της μουσικής*, Fagotto
- Mazower, Mark 2006: *Θεσσαλονίκη, πόλη των φαντασμάτων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια
- Μίσσιος, Χρόνης 1985: *Καλά, εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, Αθήνα: Γράμματα

- Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα 2000: «Γευστικά Ταξίδια: Συναντήσεις και Διακρίσεις» στο Ρ. Καυταντζόγλου και Μ. Πετρονώτη (επιμ.), *Όρια και Περιθώρια: Εντάξεις και Αποκλεισμοί* Αθήνα: ΕΚΚΕ, σελ: 67-90
- Μπαρτ, Ρολαν 2007: *Μυθολογίες*, εκδ. Κέδρος
- Μπλάκινγκ, Τζων 1981: *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη
- Οικονόμου, Λεωνίδα 2015: *Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική θεραπεία στο λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα, εκδ. Πατάκη
- Παναγιωτόπουλος, Δημήτριος Γ. 1991: *Θεωρία και πράξις της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής*, Αθήνα, εκδ. Ο ΣΩΤΗΡ
- Πανόπουλος, Παναγιώτης (επιμ.) 2005: *Από τη μουσική στο ήχο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια
- Παπακώστας, Χ. 2010: *Δια-τοπικοί μουσικοί και δι-εθνοτική μουσική*, στο Αυδίκος Ευάγγελος Γρ., *Λαϊκοί πολιτισμοί και σύνορα στα Βαλκάνια*, Αθήνα, Πεδίο
- Παπαταξιάρχης Ευθύμιος (επιμ.) 2006: *Περιπέτειες της ετερότητας*, Αλεξάνδρεια
- Πετρόπουλος, Ηλίας 1978: *Υπόκοσμος και καταγκιόζης*, Αθήνα, Γράμματα
- Πετρόπουλος, Ηλίας 1979: *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος
- Πετρόπουλος, Ηλίας (1979) 1990: *Ο τούρκικος καφές εν Ελλάδι*, Αθήνα, Νεφέλη
- Πετρόπουλος, Ηλίας 1990: *Ρεμπετολογία*, Κέδρος
- Πετρόπουλος, Ηλίας 1990: *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Αθήνα, Νεφέλη
- Πετρόπουλος, Ηλίας (1987) 1991: *Το άγιο χασισάκι*, Αθήνα, Νεφέλη
- Said, Edward W. 1977: *Οριενταλισμός*, Νεφέλη
- Saupier, Guy 1999: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα μοιρολόγια*, Αθήνα, Νεφέλη
- Saupier, Guy 2001: *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Συναγωγή μελετών*, Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη
- Σχορέλης, Τάσος 1977: *Ρεμπέτικη ανθολογία (4 τόμοι)*, Αθήνα, Πλέθρον
- Thomson, Paul 2002: *Φωνές από το παρελθόν, Προφορική ιστορία*, Αθήνα, Πλέθρον
- Τραγάκη, Δάφνη 2006: *Άλλοι ήχοι - μουσική ετεροτοπία κι οριενταλισμός στο μετá-αποικιοκρατικό κόσμο*, στο *Μουσική, ήχος, τόπος*, εκδ. Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

- Τσιαμούλης, Χρίστος – Ερευνίδης, Παύλος 1998: *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, Αθήνα, εκδόσεις Δόμος
- Χατζηδουλής, Κώστας (επιμ.) 2004: *Ρεμπέτικα & λαϊκά - Rebetika songs*, Music Books
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος (επιμ.) 2002: *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, τόμος Β', Αθήνα, Βιβλιόραμα
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος (επιμ.) 2009: *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα, όψεις πολιτικής και οικονομικής ιστορίας 1900-1940*, Αθήνα, Βιβλιόραμα
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος 1986: *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί ... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α'*, Αθήνα, Στιγμή
- Χολστ, Γκαίηλ [1977] 2001: *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, (ελληνική έκδοση) Αθήνα, Ντενίζ Χάρβεϋ
- Wright, Suzan 2004: «*Η πολιτικοποίηση της κουλτούρας*». Στο Χ.Α. Δερμεντζόπουλος, Μ. Σπυριδάκης, *Ανθρωπολογία, κουλτούρα και πολιτική*, Μεταίχμιο

B. Ξενόγλωσση

- Ahmed, Sara [2004] 2014: *The cultural politics of emotion*, Edinburgh University Press
- Arnon, Yoram 2008: *Improvisation as Verbalization: The Use, Function, and Meaning of Pauses in the Turkish Taksim* in *Dutch Journal of Music Theory*, Volume 13
- Asad, Talal 2003: *Formations of the secular, Christianity, Islam, Modernity*, Stanford University Press
- Bohlman, Philip V. 2001: *Ontologies of music*, pp. 17-34, in Cook N.-Everist M. (eds), *Rethinking Music*, Oxford University Press
- Bohlman, Philip. V. 2004: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa-Barbara-California: ABC Clío
- Born, Georgina. 2005: *On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity*, *Twentieth century music*, pp 7-36
- Butterworth and Schneider (ed.) 1975: *REBETIKA songs from the old Greek underworld*, Athens, Komboloi

Caraveli, Anna 1986: *The bitter wounding: The lament as social protest in rural Greece*, in Jill Dubisch (ed.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton N.J., Princeton University Press

Coakley S. & Shelemay Kaufman K. (ed.) 2008: *Pain and its transformations*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press

Cobussen, Marcel 2008: *Improvisation: Between the Musical and the Social* in Dutch Journal of Music Theory, Volume 13

Danforth, Loring 1982: *The Death Rituals of Rural Greece*. Princeton University Press

Deltsou, Eleftheria 2011: «Greece, the Balkans and Europe in Anthropology», in V. Nitsiakos, I. Manos, G. Agelopoulos, A. Angelidou and V. Dalkavoukis (eds.) «*Balkan Border Crossings. Second Annual of the Konitsa Summer School.*» Berlin: Lit-Verlag, pp. 45-62

Holst, Gail-Warhaft 1997 : *Song, Self-Identity, and the Neohellenic* - Journal of Modern Greek Studies, The Johns Hopkins University Press

Hulse, Brian 2008: *Improvisation as an Analytic Category* in Dutch Journal of Music Theory, Volume 13

Kertzer, David 1988: *Ritual, Politics and Power*, Yale University Press

Killick, Andrew 2006: *Holicipation: Prolegomenon to an Ethnography of Solitary Music-Making*, Ethnomusicology Forum, Vol. 15, No. 2 (Nov., 2006), pp. 273-299, Published by: Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the British Forum for Ethnomusicology

Merriam, Alan P. 1964: *The Anthropology of music*, Northwestern University Press

Nettl, Bruno 2008: *On the Concept of Improvisation in the World's Musics – An Informal Talk* in Dutch Journal of Music Theory, Volume 13

Rice, Timothy 1987: *Toward the Remodeling of Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 3 (Autumn, 1987), pp. 469-488 Published by University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology

Rice, Timothy 2003: *Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography*, Ethnomusicology, Vol. 47, No. 2, pp. 151-179, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology

- Robben, Antonius C. G. M. (ed.) [2004] 2008: *Death, mourning and burial, a cross-cultural reader*, Blackwell Publishing
- Sassen, Saskia 2005: *When national Territory is home to the global: Old borders to Novel borderings*. Routledge Ltd
- Stokes, Martin 1992: *The Arabesque debate. Music and musicians in modern Turkey*, Oxford: Clarendon
- Stokes, Martin 1997: *Voices and places: History, repetition and the musical imagination*, *The journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 3, no. 4
- Stokes, Martin 2007: *On musical cosmopolitanism*, *The Macalester International Roundtable 2007*. Paper 3
- Tragaki, Dafni 2007: *Rebetiko Worlds, ethnomusicology and ethnography in the city*, Cambridge Scholars Publishing
- Turner, Victor 1975: *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press
- Turner, Victor 1969: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, New York, Aldine Publishing Company
- Van Gennep, Arnold 1960: *The Rites of Passage*, Chicago, The University of Chicago Press
- Watson, James L. 2005: “China’s Big Mac Attack”. Στο: Watson, J. L. & Caldwell, Melissa (eds), *The Cultural Politics of Food and Eating: A Reader*. Oxford: Blackwell, σελ. 70-79

ΑΛΛΕΣ ΠΗΓΕΣ

Διαδίκτυο: rebetiko.sealabs.net

YouTube

Εκπομπή: «Τα μυστικά της μουσικής- Μουσική παράδοση», ΕΡΤ.

https://www.youtube.com/watch?v=00yOXK_Rcy4

Εκπομπή: «Ελλήνων Δρώμενα - Ταξίμι», ΕΤ3 [2011-2012]

<https://www.youtube.com/watch?v=89BgKs-oDW4>

Εκπομπή: «Ελλήνων Δρώμενα - Το αχ και το αμάν», ΕΤ3.

https://www.youtube.com/watch?v=VH_1uYLYnMk

2017-2018