

REBÉTIKA, EEN GESCHIEDENIS

In 1972, ik meen in Kavalla, ben ik maar eens een platenzaak binnengelopen; het was alweer mijn derde Griekenlandreis en ik moest mij toch ook eens wat Griekse muziek gaan aanschaffen. De opdringerige verkoper met zijn adviezen weerde ik af, en zo kocht ik blindelings mijn twee eerste Griekse platen, waarschijnlijk alleen op grond van de hoes: de ene had een prachtige foto van een zwarte oude Griekse dorpsvrouw, die in feite eerder bij een plaat met volksmuziek van het Griekse platteland zou passen - maar het was er eentje met de rebétika-zangeres Sotiría Bellou, en de andere was er een van Markos Vamvakaris. Ik heb wel enige tijd nodig gehad om aan deze muziek te wennen, en dat gold des te meer voor mijn vrienden, die ik er na een lange avond mee de deur uit kon krijgen - een huisgenoot had daarvoor een plaat van de Egyptische zangeres Omkaal Sun bij de hand, waarbij we moeten bedenken dat Bellou weleens de 'Griekse Omkaal Sun' is genoemd... In de loop van de jaren begon ik er niet alleen aan te wennen, maar er steeds meer op gesteld te raken en mij in het verschijnsel rebétika te verdiepen, en deze liefde en belangstelling heb ik op een clubje van studenten en vrienden in Groningen over kunnen dragen tijdens 'rebétika-avonden' die we jarenlang gehouden hebben en soms nog wel houden.

Daarmee ben ik deel gaan uitmaken van een 'revival' van de rebétika, die eind jaren zestig begonnen is, in de jaren zeventig en tachtig zijn hoogtepunt beleefde en nog steeds in zekere mate voortduurt. Maar een revival is wel altijd heel iets anders dan het oorspronkelijke verschijnsel waarvan het een revival is, en daarmee zijn we op het onderwerp van deze voordracht gekomen: de historische en maatschappelijke achtergronden van het verschijnsel rebétika. Een gedegen historisch-sociologische verhandeling moet u daarbij niet van mij verwachten; ik hoop u iets te laten zien van wat die rebétika nu eigenlijk waren, wat voor mensen zich daarmee bezig hielden en hoe het genre en zijn omgeving zich in de loop van de jaren hebben ontwikkeld, en dan hebben we het vooral over de periode van omstreeks 1900 tot in de jaren vijftig.

Buiten Griekenland worden concerten van rebétika nogal eens aangekondigd met de aanduiding 'de Griekse blues', en dat is natuurlijk vooral bedoeld als trekkertje voor het westerse publiek. Toch kan een vergelijking van beide genres zeker zijn nut hebben, maar dan zouden er méér genres bij betrokken moeten worden, zoals de tango, de flamenco, en met als belangrijkste raakpunt de maatschappelijke stijging - verburgerlijking; zo u wilt - die dergelijke genres dikwijls in de loop der jaren hebben doorgemaakt: van de zelfkant van de samenleving waar zij waren ontstaan, naar de betere kringen.

Voor de rebétika was die stijging voltooid zo omstreeks 1950, met de figuur van Vasilis Tsitsanis. Diens bekendste lied, 'Bewolkte zondag', dateert uit de jaren veertig en kan welhaast als tweede Griekse volkslied gelden (hier gezongen door Pródromos Tsaousakis en Sotiría Bellou, opname uit 1945, hier genomen van de lp Βασίλης Τσιτσάνης 1938-1955 2, EMI 14C 056-70194):

Συννεφιασμένη Κυριακή, μοιάζεις με την καρδιά μου
που έχει πάντα συννεφιά, Χριστέ και Παναγιά μου!

Είσαι μια μέρα σαν κι αυτή που 'χασα τη χαρά μου
συννεφιασμένη Κυριακή, ματώνεις την καρδιά μου.

'Όταν σε βλέπω βροχερή, στιγμή δεν ησυχάζω
μαύρη μου κάνεις την ζωή και βαριαστενάζω.

*Bewolkte zondag, je bent als mijn hart,
dat altijd bewolkt is, Christus en Maria!*

*Je bent zo'n dag als die dag dat ik mijn vreugde verloor;
bewolkte zondag, je doet mijn hart bloeden.*

*Wanneer ik jou regenachtig zie, vind ik geen ogenblik rust;
je maakt mij het leven zwart en ik slaak diepe zuchten.*

Over deze Tsitsanis schreef een zekere mevrouw Sofia Spanoudi in 1952: 'Het beluisteren van Tsitsanis was voor mij werkelijk een openbaring. Ik voel mij dan ook verplicht om vandaag mijn rubriek aan hem te wijden, als een ereschuld na wat ik in de loop van de tijd tégen de rebétika heb geschreven.' Even later schrijft zij ook nog: 'Deze kunst [van Tsitsanis] heeft een aangeboren noblesse en iets volks-aristocratisch; de rebétika van Tsitsanis zijn orthodox en ingetogen, van een zuivere, gevoelsmatige oorsprong. Zonder een zweem van ontsparing, of van dubieuze losbandige elementen, zoals sommige andere, die we op de radio horen of in speciale taverna's.'

Wie was deze mevrouw Spanoudi? In Kostas Tachtsís' roman *Het derde huwelijk*, waarin heel wat elementen uit de historische en alledaagse werkelijkheid van Griekenland zijn verwerkt, komen we haar ook tegen: [over Ekavi, die tot dan toe voor een eenvoudige volkswrouw doorging] 'Toen ik zag hoe Ekavi zo op voet van gelijkheid met mevrouw Spanoudi praatte en haar de slappe lach bezorgde - Ekavi aan mevrouw Spanoudi! -, begon ik mij af te vragen of ik haar misschien niet een beetje had onder-

schat.' En iets eerder al, over dezelfde dame: 'Een mevrouw van reusachtige proporties, met zo'n ouderwetse hoed vol valse viooltjes op haar hoofd.' Welnu, deze of een soortgelijke dame zou in de jaren vóór 1940 nimmer naar rebétika geluisterd hebben, laat staan erover geschreven hebben; ze zou er niet eens mee in aanraking gekomen zijn, want die 'andere zaken, ontsporingen en dubieuze elementen' waren toen de rebétika, of waren daar althans niet los van te denken.

Alvorens daar dieper op in te gaan, moeten we eerst nader aangeven waarover we het hebben als we over rebétika spreken. Dat valt niet mee, want het is een moeilijk af te bakenen genre en er zijn tal van omschrijvingen en definities van gegeven. Om te beginnen wat ze níet zijn: rebétika zijn géén δημοτικά (*dhimotiká*, volksmuziek van het platteland en de eilanden), géén καντάδες (*kandadhes*, Griekse versie van het Italiaanse belcanto), géén λαϊκά (*laiká*, 'populaire muziek'), althans daar niet mee samenvallend (de term *laiká* wordt op heel verschillende, soms wel erg ruime manieren gebruikt), géén ελαφρά (*elafrá*, lichte, vaak westerse muziek). Voor wat het wél zijn, hanteer ik doorgaans de volgende omschrijving: 'volksmuziek uit de Griekse steden die verwant is met Oosterse muziekvormen, uit de periode van omstreeks 1900-1950'. Eventuele byzantijnse of nog oudere muzikale wortels laat ik hierbij buiten beschouwing, omdat die niet tot het onderwerp van deze voordracht behoren en ik in dat opzicht geen competentie heb. Verder moet hier beklemtoond worden dat het verschijnsel rebétika een eenheid vormde van muziek, dans, tekst, atmosfeer en eigen cultuur ('gedragscode') van het wereldje waarin het zich allemaal afspeelde.

Voorklassieke periode

De figuur van Tsitsanis, door wie omstreeks 1950 mevrouw Spanoudi zo ontroerd was, kunnen we beschouwen als de bekroning van de 'klassieke' periode van de rebétika, die in 1933 begonnen was. De 'vóórklassieke' periode begint voor ons in de tijd van de eerste plaatopnamen, in de eerste jaren van deze eeuw. Natuurlijk moet er een langere geschiedenis aan vooraf zijn gegaan, maar daarover is vrijwel niets overgeleverd; veel meer dan speculeren en terugredeneren en -projecteren is voor die periode niet mogelijk.

Voor de voorklassieke periode worden doorgaans twee rebétika-tradities onderscheiden, onder allerlei benamingen: de níet-professionele en de professionele, in de termen van Stathis Gauntlett (gegevens, zie literatuurlijst aan het slot). De niet-professionele speelde zich af in hasjkitten en gevange-

nissen en in het algemeen aan de zelfkant van de Griekse samenleving; ze wordt ook wel de Piraeus-traditie genoemd. De professionele traditie, aan de andere kant, speelde zich af in de *kafé-amán*'s en wordt ook wel de Smyrna-stijl genoemd. Overigens moet men door de verbinding van de beide tradities aan de steden Piraeus en Smyrna niet meteen denken aan een tegenstelling van het 'eigenlijke' Griekenland versus Klein-Azië (of ruimer Nabije Oosten): beide tradities bestonden waarschijnlijk in de hele Griekse wereld naast elkaar, en die Griekse wereld omvatte tot 1923 ook nog Klein-Azië; de beide tradities zijn na 1930 in zekere zin samengegroeid, en dat is gebeurd binnen de grenzen van het huidige Griekenland.

Bij de niet-professionele rebétika moet men denken aan muzikale klanten van een 'hasjkit' (tekés), die, onder het genot van een waterpijp of hoe dan ook, weleens wat speelden en zongen, maar die hier geen beroep van maakten en ook niet echt 'optraden'; ze bleven deel van het publiek. Ook de liederen waren niet professioneel: ze sloten aan bij het ritueel van de waterpijp, waren nog 'functioneel', en behoorden ook niet toe aan een bepaalde componist/bouzoukist/zanger (wat hetzelfde was); het waren 'zwerfliedjes' (αδέσποτα, *adhéspotá*). Van de niet-professionele rebétika is niets rechtstreeks overgeleverd; van deze verachte muziek werden uit de aard der zaak geen plaatopnamen gemaakt en er bestaan nauwelijks schriftelijke bronnen over. Hoe kunnen we er dan toch iets over zeggen? Dank zij sommige realistische prozaschrijvers van omstreeks de eeuwwisseling, die weleens dat soort figuren in hun verhalen opnamen (maar helaas zijn de liederen die erin geciteerd worden niet langs andere weg bekend), dank zij latere herinneringen of plaat-opnamen van 'rebetes' die uit dat wereldje afkomstig waren, en dank zij overname van dit soort 'tekes-liederen' in de andere, professionele traditie.

Een van de oudst bekende liedjes uit deze niet-professionele traditie is het volgende, hier gezongen door Mouflouzelis (op Το παλιό ρεμπέτικο, ZODIAC 88025), omstreeks 1970, dus in het kader van de revival die op gang begon te komen (de laatste twee coupletten worden niet gezongen door Mouflouzelis, maar komen uit een oudere versie):

Πού 'σουν, μάγκα, το χειμώνα,
(βρε)
πού την είχες την κρυψώνα;

*Waar zat je, mangas, in de winter,
waar had je je schuilplaats?*

'Ημουνα στη γη βελόνη
που πατάς και σ' αγκυλώνει.

*Ik was als een naald in de grond,
als je erop trapt blijf je eraan haken.*

Μπάριμπα-Γιάννη, σαν πεθάνεις,
τον τζουρά τι θα τον κάνεις;

*Barba-Yannis, als je doodgaat,
wat doe je dan met je bouzouki?*

Μπάριμπα-Γιάννη (ή) μπάριμπα-
Πέτρο,
δε θα παντρευτούμε και φέτο.

*Barba-Yannis (of) Barba-Petros,
ook dit jaar zullen we wel weer niet
trouwen.*

Άναψέ το και σβησέ το / μπάρι-
μπα-Πέτρο
το κερι το σπαρματσέτο.

*Steek hem aan en doof hem / Barba
Petros,
de vetkaars.*

Εγώ τ' ανάβω, εκείνο σβήνει,
το κερι το κακομοίρι.

*Ik steek hem aan en hij gaat uit,
de arme kaars.*

[Μπάριμπα-Γιάννη, σαν πεθάνεις,
το λουλά τι θα τον κάνεις;

*[Barba-Yannis, als je doodgaat,
wat doe je dan met je waterpijp?*

Θα τον κάνω προσκεφάλι, (βρε)
να φουμάρω μες στον Άδη.]

*Ik zal hem tot hoofdkussen maken
om in de Hades te kunnen roken.]*

In dit lied valt meteen de onsamenvhangendheid van het geheel op: sommige coupletten vertonen een zekere logische samenhang, maar op andere plaatsen begint er opeens iets heel anders. Het lied is dan ook eerder een min of meer toevallig conglomeraat van losse, zwervende coupletten, die ook in andere samenhangen kunnen voorkomen, dan dat het als van oorsprong één lied beschouwd moet worden, en in elk geval is de oorsprong van het lied, of van de onderdelen daarvan, onbekend - het gaat hier om een *adhéspotto*, een 'baasloos' liedje, een 'zwerfliedje' (αδέσποτο is ook het woord voor straathond). Het rijm is soms ook tamelijk onbeholpen (5e, 6e en 8e couplet) en het taalgebruik is nogal eens 'non-standard', ofwel *slang*. De waterpijp-thematiek lijkt zo uit het leven gegrepen, dat wil zeggen, dit lied laat zich heel goed indenken als voortkomend uit de rokerspraktijk zelf van een tekés. Opgemerkt moet nog worden dat de 'held' van dit soort liederen en van het hele rebétika-wereldje aangeduid wordt met *mangas*, dat maar beter onvertaald kan worden gelaten; het min of meer synonieme *rebetis* met het daarvan afgeleide rebétika heeft pas laat bredere ingang gevonden in dit soort liederen (de herkomst van dat woord is nog onbekend). De bouzouki en de kleinere baglamás zijn de karakteristieke instrumenten van de non-professionele traditie, en ook de stem van Mouflouzelis - rauw, 'hard', 'on-gaaf',

ongeschoold - past daar heel goed bij. (Overigens moeten we bedenken dat deze uitvoering van Mouflouzelis voor een plaatopname was bedoeld, in de jaren zeventig van deze eeuw, en dus hoe dan ook veel professioneler, gestroomlijnder dan die uit de oorspronkelijke tekés-praktijk.)

Enkele malen is reeds het woord 'zelfkant' gevallen voor de wereld waaruit de rebétika zijn voortgekomen. Het Grieks gebruikt meestal het woord υποκοσμους, maar ons 'onderwereld' klinkt meteen weer zo maffia-achtig. Het ging om mensen die in en aan de rand van vooral de Griekse havensteden leefden, met alles wat daarbij kon horen: hasjkitten, prostitutie en souteneurschap, dobbelen, kleinere criminaliteit, heling, gevangenschappen. Duidelijk afgegrensd was die 'zelfkant' niet, er waren allerlei verbindingen met de (zwak ontwikkelde) arbeidersklasse. Wel kan men zeggen dat er een duidelijke kloof bestond met de (klein-)burgerlijke lagen van de samenleving, die op een heel andere manier leefden en heel andere vormen van cultuur, muziek en vermaak kenden. Daar kan nog aan worden toegevoegd dat het wereldje van de rebétika - met hasjcultuur en al (denk ook aan de term *derwisj* in de rebétika, voor 'hasj-mangas') - in feite deel uitmaakte van de oosterse kant van de Griekse samenleving, en dat was een kant waar de Griekse burgerklasse, die sterk op het westen georiënteerd was, nu juist zo graag van afwilde.

Voor zover is na te gaan lagen er belangrijke wortels van de rebétika op het eiland Syros, dat midden vorige eeuw de belangrijkste Griekse havenstad was. Het was, ook in cultureel opzicht, een overslaghaven, een mengkroes tussen oost en west, waartoe ook de instroom van vluchtelingen van Chios en uit Klein-Azië zal hebben bijgedragen. Aan de ene kant was er op Syros een gegoede burgerij - met een eigen operagebouw, op schaal nabgebouwd van de Scala te Milaan, en met een figuur als Emmanouíl Roïdis, schrijver van *Pausin Johanna* - aan de andere kant was er het (vaak rooms-katholieke) havenproletariaat, waaruit ook de grote rebétika-zanger Markos Vamvakaris is voortgekomen. Eind vorige eeuw werd de rol van Syros overgenomen door Piraeus, waar zich in de eerste decennia van deze eeuw een uitgebreid 'lompenproletariaat' verzamelde als gevolg van de Kretenzische opstanden, de Balkanoorlogen, de Eerste Wereldoorlog en de Kleinaziatische Catastrofe; de Karaïskaki-buurt - nu grotendeels een plein, waarvandaan de lijnboten vertrekken - was de omgeving waar het rebétikawereldje van Piraeus zich voor een belangrijk deel afspeelde. Ook in de havenbuurten van Istanbul en Smyrna moeten er achtergronden van de rebétika geweest zijn, waarschijnlijk teruggaand tot in de achttiende eeuw, maar bij gebrek aan gegevens kan hierover weinig gezegd worden. In het huidige Griekenland zelf waren ook de havensteden Thesaloniki, Volos en Patras belangrijke

centra, en daarnaast ook Athene: geen haven, maar wel een stad met een zelfkant en een grote 'passanten'-bevolking en met als karakteristieke figuren de 'koutsavakidhes' in de Psyrri-buurt, vlakbij de Plaka, met hun heel eigen manier van kleding, lopen, praten e.d.

Aan de andere kant was er, zoals gezegd, de traditie van de 'professionele' rebétika, die zich afspeelde in de *kafé-amán's* (of *mani-kahvesi*, *kafé-sandour*), kafé-achtige gelegenheden, meer oosters van signatuur en van een geringer allooi dan de meer burgerlijke, westerse *kafé-santan* (-chantant). Daar werd van alles gezongen en gespeeld: *amanedhes* (aman-liederen, vaak bij de rebétika gerekend maar in feite een apart geval), Turkse muziek, dhimotiká, 'Smyrnéika' (Kleinaziatische muziek) en ook wel Europese. Dat gebeurde op een podium, door *kompanía's* die daarvoor gecontracteerd waren. De stemmen waren 'gaver', robuuster, voller, niet nasaal of rauw zoals die van de andere traditie, en worden nogal eens aangeduid met *κατσαρή φωνή*, 'golvende stem'; bovendien wordt er ook wel door vrouwen gezongen. De instrumenten zijn de viool en *sandouri* (soort cimbaal) of *kanonaki* (hakkebord) en ook vaak de *outi/ut*.

Dat genoemde tradities hier als twee gescheiden stromen gepresenteerd worden, wil natuurlijk niet zeggen dat het twee gescheiden werelden waren; het publiek zal zeker door elkaar gelopen hebben. In elk geval begon men op een gegeven ogenblik in de professionele traditie ook liedjes te zingen die eigenlijk afkomstig waren uit de andere traditie, die van de tekedhes, maar dan natuurlijk wel in de eigen stijl en met de eigen instrumenten. Toen er, sinds begin deze eeuw, plaatopnamen gemaakt begonnen te worden, wendden de maatschappijen zich natuurlijk tot deze professionele kompanía's, en langs deze weg kennen we uit die tijd ook een aantal van dat soort 'zwerfliedjes'.

Veel van de oudste opnamen, uit de periode 1900-1920, zijn gemaakt in Amerika, waar zich onder de immigrantenstroom uit de Griekse wereld natuurlijk ook heel wat muzikanten bevonden en waar de beide tradities misschien gemakkelijker door elkaar gingen lopen.

Μανάκι μ(ου), μανάκι μου, πονεί το κεφαλάκι μου μανάκι μου και βρε και βρε, πού θά'βρεις μάγκα σαν και με;	<i>M'n liefje, m'n liefje, ik heb er koppijn van; m'n liefje, zeg hé, zeg hé, waar zul je zo'n mangas vinden als ik?</i>
---	--

Τι με κολλάς νταηλίδικα, θαρρείς πως σε φοβήθηκα;	<i>Wat kijk je me lefgozerig aan, dacht je dat ik bang voor je was?</i>
--	---

ΕΚΕΪ ΠΟΥ ΠΑΣ, ΕΚΕΪ ΠΟΥ ΠΑΣ,
ΕΚΕΪ ΠΟΥ ΠΑΣ ΜΗΝ ΞΑΝΑΠΑΣ
ΕΚΕΪ ΠΟΥ ΠΑΣ ΜΗΝ ΞΑΝΑΠΑΣ,
ΤΟ ΚΕΦΑΛΑΚΙ ΣΟΥ ΘΑ ΦΑΣ.

*Daar waar je heen gaat (3x)
ga daar niet meer heen;
waar je heen gaat ga daar niet meer heen,
het zal je je koppie kosten.*

Έχασα τη μάντιά μου
απ' την απροσεξία μου.

*Ik ben m'n mantel kwijtgeraakt
door mijn onoplettendheid.*

Κυρ-αστυνόμε, μη βαράς
δε φταίω γω ο φουκαράς.

*Meneer agent, sla niet zo,
ik arme sloeber kan er ook niets aan
doen.*

Zo zong de bekende Griekse zangeres in Amerika Maria Papagika op een orname uit 1913 (nu te vinden op Τα πρώτα ρεμπέτικα, ιστορικές ηχογραφήσεις 1900-1913, CBS 53753). De coupletten zijn al even onsamenhangend als in het vorige lied; het gaat weliswaar niet openlijk over hasj, maar waarschijnlijk toch wel, en in elk geval komt er politie bij te pas, en er komen enkele *slang*-termen in voor (μάγκας, βρε, νταηλίδικα). Stem en instrumenten zijn daarentegen die van de kafe-aman-traditie.

De kompania's beperkten zich niet tot het uitvoeren en opnemen van liedjes uit de andere traditie, maar gingen zelf ook nieuwe maken, die dus geen 'zwerfliedje' meer waren, maar eigen, persoonlijke composities, in een meer gestandaardiseerde vorm: het lied als een eenheid, met samenhangende coupletten, refreinen, een vaste lengte (ook wegens de plaatopnamen, aanvankelijk vier, na 1930 drie minuten). Deze liederen kwamen ook losser te staan van de tekes-praktijk en werden abstracter, gestileerder, nagespeelder, minder functioneel; naast het zelfkantwereldje kwamen nu meer onderwerpen aan bod: de liefde, het leed van de wereld, enz. Vooral ook door de plaatopnamen verkregen ze een grotere populariteit, en in feite is daarmee het proces van commercialisering van de rebétika begonnen.

Een van de treffendste liederen uit deze fase van de professionele traditie is wel het bekende 'Pénde chrónia dhikasménos', gezongen door Stellakis Perpiniadis, terwijl in de dialogen van deze 'sketch voor twee heren' (met sterke argot-uitspraak) ook de componist, Vangelis Papázoglou, te horen is en het geluid van de waterpijp er soms doorheen klinkt (opname uit 1932, te vinden op Ρεμπέτικη Ιστορία 1925-55, IV, EMI 2J048-70378):

-Γεια σου, φίλε μου Στελλάκη!
-Γεια και χαρά σου, Βαγγέλη!

*-Hallo, m'n makker Stellakis!
-Hallo zeg, Vangelis!*

-Τί 'ναι αυτό που κρατάς;
 -Αργιλές.
 -Αργιλές;;
 -Αμ' τι ήθελες να κρατώ' κανένα υπερωκεάνιο;
 -Μα αιωνίως, μωρ' αδρεφέ μου Στελλάκη, όποτ' έρθω να σε βρω, όλο με τον αργιλέ στα χέρια σε βρίσκω!
 -Αχ, φίλε μου Βάγγο, έχεις δίκιο. Αλλά αν ήξερες κι εσύ τα ντέρτια και τα βάσανα πόχω, δε θα μ' αδικούσες ποτέ.
 -Και δε μου τα λες να τα μάθω κι εγώ;
 -Ακου τα, μωρ' αδρεφέ μου Βάγγο, να με παρηγορήσεις.

Πέντε χρόνια δικασμένος
 μέσα στο Γεντί Κουλέ
 από το πολύ σεκλέτι
 το 'ριξα στον αργιλέ.

Φύσα, ρούφα, τράβα τότε,
 πάτα τότε κι άναφ' τότε,
 φύλα τσίλιες για τους βλάχους
 κείνους τους δεσμοφυλάκους.

-Πάρε κι εσύ τη δικιά σου,
 Βαγγέλη. -Γεια μας!

Κι άλλα πέντε ξεχασμένος
 από σένανε, καλέ,
 για παρηγοριά οι μάγκες
 μου πατούσαν αργιλέ.

Φύσα, ρούφα, κτλ.

-Μεγάλο το δίκιο σου, αδρεφέ
 μου Στελλάκη!

-Wat is dat toch wat je daar vasthoudt?

-Een waterpijp.

-Een waterpijp??

-Ja, wat had je dan gedacht, een oceaanstomer of zo?

-Maar altijd, zeg makker Stellakis, als ik je op kom zoeken, tref ik je eeuwig aan met een waterpijp in je handen!

-Ach, makker Vangos, je hebt gelijk. Maar als je eens wist wat een zorgen en verdriet ik heb, dan zou je me daar nooit ongelijk in geven.

-En zou je die dan ook niet eens aan mij vertellen?

-Luister maar eens, zeg makker Vangos, dan kun je me troosten:

Tot vijf jaar veroordeeld in de Yedi-Koulé [gevangenis Thessaloníki] heb ik van al dat verdriet mij op de waterpijp gestort.

Blaas 'm, zuig 'm, trek 'm, stamp 'm aan en steek 'm aan, hou de wacht voor die kinkels, voor die cipers.

*-Hier, neem jij ook eens, Vangelis!
 -Op onze gezondheid!*

En nog eens vijf jaar vergeten door jou, zeg, om me te troosten maakten de manges waterpijpen voor me klaar.

Blaas 'm, etc.

-Alle recht van de wereld heb je, makker Stellákis!

Τώρα που 'χω ξεμπουκάρει
 μεσ' απ' το Γεντί Κουλέ
 γέμωσε τον αργιλέ μας
 να φουμάρουμε, καλέ.

Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε,
 πάτα τόνε κι άναφ' τόνε,
 φύλα τσίλιες απ' τ' αλάφι
 κι έρχονται δυο μολισμάνοι.

-Γεια σου, ντερβίση μου Στελλά-
 κη, που μας τα λες όμορφα!
 -Γεια σου, Γιαννάκη Σεβντικαλή,
 με το βιολί σου!
 -Θα πιω ώσπου να πήξω σήμερα
 πάλι!
 -Γεια σου, ρε Μαργαρώνη!

*Nu ik vertrokken ben
 uit de Yedi-Koulé,
 vul onze waterpijp
 dan kunnen we gaan roken zeg.*

*Blaas 'm, zuig 'm, trek 'm,
 stamp 'm aan en steek 'm aan,
 hou de wacht buiten
 want er komen twee smerissen aan.*

*-Gezondheid, m'n derwisj Stellakis,
 die het zo mooi voor ons zingt!
 -Gezondheid, Yannakis Sevdikalís, met
 je viool!
 -Ik ga vandaag weer roken tot ik er
 stijf van sta!
 -Gezondheid, Margaronis!*

Klassieke periode

Ten gevolge van de Kleinaziatische Catastrofe en de bevolkingsuitwisseling van 1923 kwamen er bijna 1,3 miljoen vluchtelingen - waaronder tal van zangers/muzikanten/componisten! - naar Griekenland; een belangrijk deel vestigde zich rond de grote steden Athene/Piraeus en Thessaloníki, in dikwijls armelijke omstandigheden. Daardoor werd aan de ene kant de 'zelfkant' van die steden enorm uitgebreid, maar werden, aan de andere kant, de grenzen vager tussen eigenlijke zelfkant en maatschappelijke lagen die verpauperd waren of het in elk geval als werkende klasse zwaar te verduren hadden. Het publiek van de diverse rebétika werd breder, en breder georiënteerd, wat ook al bijdroeg aan een verbreding van de liederenschat.

In Amerika was er intussen een groot publiek ontstaan voor opnamen van (o.a.) rebétika, en hier werden na 1925 ook voor het eerst opnamen gemaakt van zangers met zware 'Piraeus'-stem en met begeleiding van de bouzouki (vaak ook gitaar). Begin jaren dertig werd het eerste bouzoukiplaatje daarvandaan in Griekenland geïmporteerd, met veel succes, en zo ontstond daar al spoedig een bouzouki-mode; van de latere grootheid Yannis Papaioannou is bekend dat hij op dat ogenblik van gitaar overschakelde op bouzouki. In Athene was in 1930 de eerste platenmaatschappij van start gegaan (tot dan toe werden Griekse opnamen in het buitenland geprodu-

ceerd); de producers waren vaak Kleinaziatische Grieken, uit de ‘andere’ traditie, maar door de stijgende populariteit van de bouzouki op importplaatjes gingen zij op zoek naar eigen Grieken die óók zoiets zouden kunnen. Daarvoor moest men dan wel op zoek gaan in het wereldje van de tekedhes, en zo kwam men terecht bij Markos Vamvakaris, die daar een zekere faam had opgebouwd. Samen met enkele ‘kompanen’ zou deze zich nu op het meer professionele pad gaan begeven: zij maakten het eerste Griekse bouzoukiplaatje en vormden de eerste bouzoukikompania die in een taverna ging optreden - ‘Markos’ dus, en ‘Stratos’ (Payoumtzís), Yorgos Batis en Anestis Deliás. Samen met Keromytis, Bayanderas, Yenitsaris, Papaïoannou en nog enkele anderen vormen zij de roemruchte eerste generatie van de professionele bouzoukirebétika; de meesten van hen kwamen voort uit de ‘zelfkant’ van Piraeus en hadden bouzouki en rebétika leren kennen in de tekedhes e.d.

Een van de oudste en bekendste liederen van Vamvakaris, met zijn karakteristieke, ‘rauwe’ stem, is het volgende, uit ca. 1935 (te vinden op *Απαγορευμένα ρεμπέτικα 1*, Columbia 034-4010121):

Σα μαστουριάσω και γινώ
λιώμ' από τη μαστούρα,
ξεχνώ όλα μου τα βάσανα
κι όλη μου τη σκοτούρα.

*Als ik stoned raak en
een vaatdoek word van de roes,
vergeet ik al mijn zorgen
en al mijn gepieker.*

Με πίκρες και με βάσανα
με προίκισεν η φύση,
κι όλα περνούν και χάνονται
μόνο με το χασίσι.

*Met zorgen en verdriet
heeft de natuur mij begiftigd,
en alles gaat over en verdwijnt
louder met de hasjiesj.*

Κι έτσι ησυχάζω και περνώ
και θρέφω το κορμί μου,
απ' τη μαστούρα την πολλή
που 'χω στην κεφαλή μου.

*En zo vind ik rust en red ik me
en voed ik mijn lichaam,
door de krachtige roes
die ik in m'n hoofd heb.*

Κι εγώ μάγκας γεννήθηκα
και μάγκας θα πεθάνω,
και ας φυτρώσουν χασισιές
στον τάφο μ' αποπάνω.

*Als mangas ben ik geboren
en als mangas zal ik sterven,
en mogen er hasjplanten groeien
boven op mijn graf.*

-Να ζήσεις, ντερβίση μου Μάρκο!

*-Dat je maar lang moge leven, m'n
derwisj Markos!*

Er ontstond nu een concurrentiestrijd om de gunst van het publiek tussen de kafé-amán's met hun traditionele muziek en de 'bouzouki-tenten' met hun eigen, nieuwe kompania's. Die van Vamvakaris, bijvoorbeeld, begon zijn optredens in een voormalig kafé-amán en tegenover eentje dat nog in bedrijf was. De toekomst was echter aan de bouzouki, en al spoedig begonnen kafé-amán-zangers e.d. 'over te lopen'. Tegelijk daarmee brachten zij hun professionele invloed mee, wat bijgedragen heeft aan een verdere stilering en homogenisering van de rebétika. Vamvakaris heeft aanvankelijk nog allerlei oudere 'zwerfliedjes' geadapteerd, maar al spoedig overheersten de nieuwe composities. Nog steeds zaten daar nog tal van hasj- (en ook heroïne-) liedjes bij - waar nu ook vrouwelijke rooksters in begonnen op te treden -, maar daarnaast kwamen er ook steeds meer liedjes over allerlei andere thema's, in de eerste plaats natuurlijk de liefde; een bijzondere categorie vormen de 'teringliedjes' (φθισικά, *fthisiká*), over de gevreesde t.b.c. die in de vooroorlogse jaren nogal wat slachtoffers eiste. Men kan dus zeggen dat de bouzouki-rebétika (van de 'Piraeus-stijl') het uiteindelijk 'gewonnen' hebben, maar dat zij geprofessionaliseerd en gestileerd zijn onder invloed van de kafé-amánstijl.

In 1936 kwam de macht in Griekenland in handen van dictator Metaxás, met zijn ideologie van de 'Derde Griekse Beschaving', van een 'Griekenland van Christen-Hellenen'. Daarin was geen plaats voor de oosterse wortels van de Nieuwgriekse cultuur; iets was al spoedig verdacht als een 'Turks' element (in culturele zin), en dat gold zeker ook voor de kafé-amán's en voor de bouzouki en baglamás en wel helemaal voor de waterpijp waarmee zij zo sterk verbonden waren. De hasj was sinds eind vorige eeuw wettelijk steeds meer ingeperkt, maar in de praktijk liep het meestal niet zo'n vaart; de liederen daarover waren vrij. Metaxás ging hier nu korte metten mee maken: gelegenheden waar men hasjgebruik vermoedde werden kort en klein geslagen, de roemruchte Karaïskaki-buurt werd opgeruimd en grotendeels tot plein gemaakt, veel gebruikers werden verbannen naar de eilanden Ios of Anafi (waar duchtig verder ingenomen werd), anderen vertrokken veiligheidshalve naar Thessaloníki (waar de politiechef er zelf ook wel van hield), over straat lopen met bouzouki of baglamás was riskant, en er kwam censuur op plaatopnamen; het verhaal gaat dat ook de gesmade bouzouki gecensureerd dreigde te worden, maar dat op het bureau van de censor Papaïoannou hem al bouzouki spelend wist te vermurwen zo'n goddelijk instrument nog wel op de plaat toe te laten.

Zoals gezegd, was er in de rebétika toch al een ontwikkeling naar popularisering en commercialisering aan de gang en was ook de thematiek zich aan het verbreden van de zelfkant naar bredere lagen van de bevolking,

iets wat ook tot uitdrukking kwam in de taalkundige vorm van de liederen, die steeds meer het standaard Grieks begon te worden met steeds minder 'slang' en 'platte' vormen of uitspraak; de omgeving waarin de teksten zich afspeelden begon meer en meer de taverna te worden in plaats van de tekes e.d. Dat was een ontwikkeling die ook zonder Metaxás zich wel zou hebben doorgezet, maar waarbij deze met zijn censuur en andere maatregelen dus een handje heeft geholpen.

In de periode-Metaxás begon ook een nieuwe generatie bouzoukspelers (en componisten etc.) op te komen, die minder uitgesproken uit het tekeswereldje afkomstig was: Apóstolos Chatzichristos, Manolis Chiotis, Apóstolos Kaldaras, Yorgos Mitsakis en, bovenal, de al eerder genoemde Vasilis Tsitsanis. Deze was zelfs afkomstig uit de provincie, uit Trifkala, en daarmee voor de stedelingen een *vlachos*; hij had gymnasium gevolgd en zou rechten gaan studeren, wat dus ook al op een heel andere achtergrond wijst. Zijn eerste opnamen dateren uit 1937-38, toen hij in Thessaloníki in dienst zat. Hij gebruikte als zangers vooral in het begin vaak nog Vamvakaris en Payoumtzís, maar gaandeweg ook steeds meer nieuwe, en vaak ook zangeressen. In muzikaal opzicht had Tsitsanis in zijn jeugd de invloed van de *kandadhes* ondergaan, en zijn liederen zijn dan ook 'lichter', wat 'Europeser' dan tal van oudere rebétika; de liedvormen, tot dan toe nog tamelijk eenvoudig, begonnen bij hem complexer te worden (refreinen), en de stemming en thematiek van de teksten romantischer; in de liederen begon steeds meer geld om te gaan, de hoofdpersonen zijn vaak in het bezit van auto's of soms zelfs van huizen. Voor het eerst ook duiken de aanduidingen 'rebetis' (min of meer synoniem voor 'mangas') en 'rebétikos' in de teksten zelf op. Opvallend is, dat - juist nu de rebétika bezig waren enigszins te 'verwestersen' - er neiging tot 'oriëntalisme' in zwang kwam: romantische liederen over de (spreekwoordelijke) sprookjesachtige weelde en genotzucht van het Oosten. Deze neiging tot 'escapisme' ging zelfs zo ver dat er in een liedje gezongen wordt over de heerlijke stranden van... Paraguay!

Tijdens de Tweede Wereldoorlog konden er door de omstandigheden geen opnamen gemaakt worden, maar de maatregelen van Metaxás waren nu niet meer aan de orde. De hasjliederen schijnen in deze jaren nogal in trek te zijn geweest; ook Tsitsanis heeft er nog geschreven. Afgezien van de oorlogsrebétika van Yenítsaris, zijn er maar heel weinig die direct naar de oorlog verwijzen; het linkse verzet stond uiterst gereserveerd tegenover het hele verschijnsel van de rebétika en greep voor zijn eigen liedcultuur liever terug op de oudere dhimotiká van het platteland, vooral op de heroïsche klef-tenliederen. Voor de positie van de rebétika in de oorlogsjaren kunnen we opnieuw enkele verhelderende passages aanhalen van de schrijver Kostas

Tachtsís, nu uit zijn essay over de rebétika: 'Alle Grieken, of ze nu zakkenrollers, kleinburgers of burgers waren, bevonden zich plotseling in een toestand die hen (...) vrijwel vereenzelvigde met de vooroorlogse zelfkant.' Over de *zeimbékiko*, de belangrijkste rebétika-dans, schrijft hij: 'Plotseling was dit niet meer de dans van de onderwereld, maar van een groot aantal Grieken, vooral in de steden. Veel van de liederen die we meteen na de oorlog hoorden, waren tijdens de bezetting geschreven en verschilden overduidelijk van de vooroorlogse, zwaardere, hasj-rebetika.' En over het 'lichte lied' tenslotte: 'Het lichte lied bleek in de oorlog pas écht licht, zonder enig verband met de werkelijkheid. (...) De rebétika spraken niet over de ellende van de bezetting, maar over de ellende van het leven - en een ieder kon dat naar eigen believen uitleggen.'

De naoorlogse jaren, van 1945 tot 1950 à 1955, vormden het hoogtepunt van de klassieke-rebétika-periode. De káfé-amántraditie was intussen geheel en al weggeconcurrerd en de niet-professionele tekes-fase behoorde tot het verleden (alleen al door de harde aanpak van de drugs). Bovendien raakte de eerste generatie van bouzoukisten van Vamvakaris c.s. op de achtergrond; zij waren toch nog te veel zelfkantfiguren, die niet konden aarden in de wereld van de showbusiness. Velen van hen zijn begin jaren vijftig werkloos geworden en moesten een of ander winkeltje beginnen of ander werk zoeken, en pas met de revival van eind jaren zestig werden zij weer tevoorschijn gehaald; vaak waren zij nog wel liederen blijven schrijven, en dan uiterst bittere.

Het waren dé jaren van Tsitsanis, en om in eerste instantie de cirkel waarmee ik begonnen ben te sluiten moge hier over hem opnieuw een citaat volgen, deze keer van de rebétikakenner uit Thessaloníki, Dinos Christianópoulos: 'Tsitsanis trof hasjliedjes aan, schunnige, verachtelijke liedjes, uit de mond van gevangenen en misdadigers, van de schooiers van markt en haven - en hij heeft het [rebétiko] van alle vulgariteit en platvloersheid gezuiverd, het argot en de dialectische elementen eruit gegoooid, etc. Tsitsanis zal de lichtende en onovertroffen schepper blijven van 'Bewolkte zondag', die met zijn kunst het rebétiko-lied heeft vergriekst en vermenselijkt.' Om nu niet wéér dit lied van Tsitsanis te laten horen, moge hier een ander groot lied van hem volgen, uit eind jaren veertig, dat toen zelfs nog verboden is geweest: nu niet meer om waterpijpen en aanverwante zaken, maar omdat het lied in die tijd van burgeroorlog volgens de nieuwe censuur van die dagen politieke implicaties zou hebben - zo werd het lied in elk geval in de praktijk ook opgevat, want het verwierf al spoedig een grote populariteit onder het publiek, dat naar het einde van de broederstrijd snakte. Het wordt hier gezongen door Sotiría Bellou, de grootste rebétika-zangeres uit de naoorlog-

se decennia (op haar lp Η αρχόντισσα του ρεμπέτικου 7, LYRA 3290):

Κάποια μάνα αναστενάζει,
μέρα νύχτα ανησυχεί
το παιδί της περιμένει
που έχει χρόνια να το ιδεί.

*Een moeder zucht,
is dag en nacht ongerust:
ze wacht op haar jongen
die ze in jaren niet heeft gezien.*

Μέσα στην απελπισιά της
κάποιος την πληροφορεί
ότι ζει το παλικάρι
και οπωσδήποτε θα 'ρθεί.

*In haar wanhoop
krijgt ze van iemand het bericht
dat haar palikari ['kerel'] in leven is
en zeker thuis zal komen.*

Με υπομονή προσμένει
και λαχτάρα στην καρδιά
ο λεβέντης να γυρίσει
απ' τη μαύρη ξενιτιά.

*Geduldig kijkt ze ernaar uit,
en met verlangen in haar hart,
dat haar levendis ['kerel'] terugkeert
uit de zwarte vreemdelingschap.*

Na 1950 begon de κοσμική ταβέρνα (*mondaine taverna*) als centrum van de bouzouki's te overheersen, met bouzoukivirtuozen (de bouzouki werd ook met een snaar uitgebreid) en 'big bands', met drums en al; het repertoire werd uitgebreid naar lichte en Europese muziek, er kwamen aparte tekstschrijvers, componisten etc., de teksten werden complexer met beeldspraak en stijlfiguren, en er ontstond nu een massaproductie in de platenindustrie. De rebetis (mangas, bohemien) als hoofdpersoon van de liederen was een bon-vivant geworden, die veel geld te verpatsen had; de plaats van de hasj is ingenomen door de drank, liefst champagne. Een karakteristiek lied is 'Proost, rebetes' van Apóstolos Kaldaras, uit 1952, hier gezongen door Yannis Kyriazís, Stella Chaskí en Kaldaras zelf (te vinden op Οι μεγάλοι του ρεμπέτικου 15, Απόστολος Καλδάρας, MARGO 8276):

Πώς μ' αρέσει το πιτό!
Μ' αρέσει και το πίνω να ξεχνώ
με σαμπάνιες και Μαρκό
τον κάθε πόνο σβήνω και ξεχνώ.

*Wat hou ik toch van de drank!
Ik hou ervan te drinken en te vergeten;
met champagne en Marko [-retsina]
verdoof en vergeet ik de pijn.*

Εβίβα ρεμπέτες, εβίβα παιδιά!
μες στη ρεμπέτικη τούτη βραδιά
παίξε, μπουζούκι μου, κι όχι
πολλά,
λίγα χρόνια και καλά.

*Proost, rebetes! Proost, jongens!
Op deze 'rebetische' avond!
Speel, m'n bouzouki, en niet
véél jaren:
weinige, maar dan wel goeie!*

ΣΤΗΣ ΤΑΒΕΡΝΑΣ ΤΗ ΓΩΝΙΑ
ΑΡΑΪΩ ΚΑΘΕ ΒΡΑΔΥ ΜΟΝΑΧΟΣ
ΜΕ ΜΠΟΥΖΟΥΚΟΜΠΑΓΛΑΜΑ
ΞΕΧΝΩ ΚΑΘΕ ΝΤΕΡΤΙ Ο ΦΤΩΧΟΣ.

ΔΕΝ ΤΟ ΚΡΥΒΩ ΟΥΤΕ ΣΤΙΓΜΗ
Μ' ΑΡΕΣΕΙ ΚΑΙ ΤΟ ΠΙΝΩ ΣΑΝ
ΜΠΕΚΡΗΣ
ΔΕΝ ΜΟΥ ΚΑΙΓΕΤΑΙ ΚΑΡΦΙ
ΚΙ ΑΝ ΔΕΝ ΡΟΥΦΗΞΩ ΧΕΙΛΙΑ ΜΙΑΣ
ΜΙΚΡΗΣ.

*In de hoek van de taverna
vestig ik mij elke avond in m'n eentje;
met bouzouki en baglamás
vergeet ik, arme, elk verdriet.*

*Ik verberg het geen moment,
ik hou ervan als dronkenlap te drinken;*

*het kan me geen zier schelen
ook al nip ik niet aan de lippen van een
meisje.*

Het vervolg

De jaren 1950-55 gelden als het einde van de eigenlijke rebétika, als hun 'dood', zoals ook prachtig tot uitdrukking is gebracht in de film *Rebétiko* van Kostas Ferris, waarvoor Stavros Xarchakos de muziek heeft verzorgd.

Natuurlijk is het niet zo, dat de rebétika in het niets zijn opgegaan. Als we even afzien van de *archonto-rebétika* ('salon-rebétika') uit de jaren vijftig, die in de richting van het lichte lied gingen, kunnen we van een tweetal erfgenamen spreken. In de eerste plaats de *laiká*, de 'populaire' liederen, zoals sinds de jaren vijftig gezongen door Kazantzidis, Dionysíou en tal van anderen. In de tweede plaats het έντεχνο λαϊκό (*éndechno laikó*, het 'artistieke populaire lied') van Chatzidakis, Theodorakis en later tal van anderen; Chatzidakis had in 1949 al de bouzouki en de rebétika aan de Atheense burgerij gepresenteerd, tot haar grote schrik, en elementen daaruit gebruikt voor zijn eigen artistieke composities, en Theodorakis gebruikte bouzouki en stemmen uit de rebétika voor zijn *Epitáfios*, opnieuw tot schrik van het Griekse publiek.

De revival, de terugkeer naar de rebétika zélf, naar die van vóór en kort na de Tweede Wereldoorlog, werd ingeluid door de uitgave van het boek Ρεμπέτικα τραγούδια (*Rebétika-liederen*) van Ilías Petrópoulos in 1968, dus midden onder de kolonelsjunta, die in de slechtste ideologische tradities van Metaxás stond. Alleen daarom al een moedige daad, maar achter de revival die volgde kan men een bredere ideologische lading vermoeden dan alleen een schop tegen de schenen van de kolonels. Nu het proces van verwestersing van het land in de naoorlogse decennia pas echt goed op gang was gekomen, ontstond er een tegenstroom die aan de wortels van de eigen volkscultuur probeerde vast te houden; die volkscultuur was in dit geval niet de dhimotiká van het platteland - alleen al gecompromitteerd door de voor-

liefde van de kolonels daarvoor -, maar eerder de rebétika, de volksmuziek van de steden. Nóg algemener kan men deze revival van de rebétika misschien ook in verband brengen met de algemene neiging tot nonconformisme en anarchisme die in de hele westerse wereld opgang maakte, en waarvoor de Grieken een sub- en tegencultuur konden ontwikkelen die uit eigen huis afkomstig was.

In de loop van de jaren zeventig en tachtig werd deze revival een ware hausse: nog levende bouzoukisten van de eerste generatie - Vamvakaris bijvoorbeeld - werden weer tevoorschijn gehaald, voor een publiek van veel jongeren dikwijls, andere 'primitieven' die nog op de oude manier speelden en een jongere versie van de eerste generatie konden lijken, werden ontdekt (Mouflouzelis), tal van vooroorlogse opnamen werden opnieuw uitgebracht op verzamel-lp's, er ontstonden nieuwe kompania's, vaak van studenten en andere jongeren, die de oude nummers zo veel mogelijk in de oude stijl gingen uitvoeren, en er werden nieuwe composities geschreven die evenzeer bij de oude rebétikatraditie probeerden aan te sluiten. Volgens velen is deze hausse nu alweer enkele jaren op zijn retour, maar er zijn ook tekenen die erop wijzen dat ook de jongste generatie iets eigen Grieks in de rebétika weet te vinden, iets wat zij mist in de westerse of westers georiënteerde popmuziek.

In de nieuw geschreven rebétika is het natuurlijk onvermijdelijk dat in elk geval in de teksten juist de eigen tijd veel meer gaat doorklinken, en met een voorbeeld daarvan wil ik deze voordracht besluiten. Het gaat om het lied 'Οι νταλίκες', ofwel 'De vrachtwagens', van Christos Nikolópoulos en Manolis Rasoulis, gezongen door Yorgos Sarrís (op de plaat Παιξε Χρήστο ελειγόντως, MSM 443), waarin een beeld van het moderne stadsleven wordt gegeven en verwezen wordt naar de politiek-maatschappelijke idealen uit de jaren veertig die verloren zijn gegaan (de twee verloren generaties uit het laatste couplet, en ook het 'vergeten' uit het refrein):

Με τα φώτα νυσταγμένα και βαριά
τριγυρνάνε οι νταλίκες στην Αθήνα
στα λιμάνια, στους σταθμούς, στην αγορά,
ό,τι ψάχνεις στη ζωή να βρεις ξεκίνα.

Σ' έχω δει πολλές φορές να τριγυρνάς
στο λαβύρινθο της πόλης σαν χαμένος
το σακάκι σου στον ώμο να κρατάς
κι όλους όσους δε θυμούνται φορτωμένος.

Σαν σκηνές από ταινία προσεχώς
μοιάζεις μέσα στις στροφές αυτού του νόστου
δυο γενιές χαμένες πίσω δυστυχώς
κι η Αθήνα μια μητρόπολη του Νότου.

*Met zware, slaperige lichten
rijden de vrachtwagens door Athene;
bij de havens, de stations, de markt,
ga daar vinden wat je in het leven zoekt.*

*Vaak heb ik je zien zwerven
in het labyrint van de stad, als verloren,
met je jasje over de schouder,
gebukt onder de last van allen die vergaten.*

*Aan scènes uit de film van volgende week
doe je denken in de bochten van deze weg terug;
twee generaties verloren helaas,
en Athene een metropool van het Zuiden.*

Hero Hokwerda

Enige literatuur

- Gail Holst, *Road to rembetika, music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow and hashish*, Athene 1975 (met bloemlezing liederen plus vertaling).
- idem, in het Grieks (met uitvoerige bloemlezing artikelen, kritieken e.d. over de rebetika): Δρόμος για το ρεμπέτικο, Athene 1977.
- Katherine Butterworth and Sara Schneider (ed.), *Rebetika, Songs from the Old Greek Underworld*, Athene 1975.
- Ilías Petrópoulos, Ρεμπέτικα τραγούδια, Athene 1979 (2e ed., met grote verzameling liederen en schitterende collectie fotomateriaal).
- Tasos Schorellis, Ρεμπέτικη ανθολογία 1-4, Athene 1977.
- Stathis Gauntlett, *Rebetika Carmina Graeciae Recenterioris, a contribution to the definition of the term and the genre 'rebetiko tragoudi' through detailed analysis of its verses and of the evolution of its performance*, Athene 1985 (bewerking van een dissertatie uit 1978).

Voor bibliografische gegevens tot 1987 kan men voorts terecht in de reeks *Het Griekse Lied*, deel 20 (een dubbeldeel), gewijd aan de drie lp's met Απαγορευμένα ρεμπέτικα ('Verboden rebétika'); naast de inleiding (waar bovenstaande voordracht een uitwerking van is) staan daar biografische notities over zangers, componisten e.d., een verklarende woordenlijst en een overzicht van bibliografische gegevens (met korte toelichtingen). De reeks *Het Griekse Lied* is een uitgave van Boekhandel Het Griekse Eiland te Amsterdam (Westerstraat 15, 1015 LT Amsterdam, tel. 020-626.8509), alwaar ook twee afstudeerscripties over de rebétika verkrijgbaar zijn, van Hans van Straten (ethnomusicoloog) en Dorothy King (meer historisch).

Uit het vele wat sinds 1987 verschenen is, moge hier verder genoemd worden:

- Suzanne Aulin en Peter Vejleskow, Χασικλιδικα ρεμπέτικα. Ανθολογία - ανάλυση - σχόλια ('Hasj-rebétika. Bloemlezing-bespreking-commentaar'), Kopenhagen 1991.
- Eberhard Dietrich, *Das Rebetiko. Eine Studie zur städtischen Musik Griechenlands* (2 delen), Hamburg 1987.
- Ole L. Smith, 'Research on Rebetika. Some Methodological Problems', in *Journal of Modern Hellenism* 6 (1989), p. 177-190.