ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΝΟΜΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΕΘΝΙΚΟΥ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

η δίκη των ρεμπετών

αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία

Επιμέλεια:
Μαρία Ζουμπούλη
Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών
ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

Επιστημονική επιμέλεια

Μαρία Ζουμπούλη, Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη
Έκδοση: Ιανουάριος 2018

Σχεδιασμός-επιμέλεια έκδοσης: Μαρία Ζουμπούλη
Γιώργος Κοκκώνης

© Εργαστήριο Ψηφιακής και Έντυπης Τεκμηρίωσης της Ελληνικής Μουσικής (ΕΨΕΤΕΜ), ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου & Νομική Σχολή ΕΚΠΑ

ISBN: 978-960-89323-6-4 (e-book)

Η ΔΙΚΗ ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΩΝ

αστικά λαϊκά τραγούδια
και πνευματική ιδιοκτησία

η δίκη των ρεμπετών

αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία

Πρακτικά της ημερίδας που έλαβε χώρα
την Πέμπτη 14 Απριλίου 2016, ώρα 9.00 - 16.00
στο αμφιθέατρο Δρακόπουλου του Πανεπιστημίου Αθηνών

Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου
Νομική Σχολή Εθνικού & Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Διονυσία Καλλινίκου
Αντί προλόγου 9

ΕΝΟΤΗΤΑ Ι: Εισαγωγικές τοποθετήσεις

Μαρία Ζουμπούλη & φοιτητές ΤΛΠΜ
Τι γνωρίζουμε για την υπόθεση;..... 13
Λεωνίδας Οικονόμου
Παράδοση, νεωτερικότητα και δισκογραφία στο ρεμπέτικο..... 21
Ανθούλα Παπαδοπούλου
Η πρωτοτυπία στο μουσικό έργο..... 31
Νίκος Ορδουλίδης, Μαρία Ζουμπούλη
«Για τον τεχνίτη και το δάνεισμα είν' έν' από τα όργανα
της πρωτοτυπίας του» (Κ. Παλαμάς)..... 45
Νίκος Διονυσόπουλος
Τίνος είναι το τραγούδι;..... 53

ΕΝΟΤΗΤΑ ΙΙ: Η δίκη

Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη
Ανασύσταση μιας έγκλησης 63
Γιώργος Κοκκώνης
Μαρτυρία μάρτυρα πολιτικής αγωγής..... 73
Λευτέρης Παύλου
Μαρτυρία υπεράσπισης..... 85
Δημήτρης Μυστακίδης
Απολογία κατηγορούμενου Σπυρίδωνος Περιστέρη, μουσικού 93
Απόστολος Τσαρδάκας
Απολογία κατηγορούμενου Μίνωος Μάτσα, στιχουργού..... 99
Σεραφείμ Τσούκος
Αγόρευση Εισαγγελέα..... 107
Παναγιώτης Νικολόπουλος
Αγόρευση συνηγόρου πολιτικής αγωγής..... 117
Αριστείδης Χιωτέλλης
Αγόρευση συνηγόρου υπεράσπισης 119
Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη
Αντί απόφασης 123

ΕΝΟΤΗΤΑ ΙΙΙ: Σχόλια στην απόφαση

Χάρις Σ. Τσίγκου
Το ρεμπέτικο τραγούδι συνιστά παράγωγο έργο του ισπανικού πρωτοτύπου και αποτελεί προϊόν παράνομης αναπαραγωγής 127
Όλγα Δ. Γαρουφαλιά
Η δημιουργία μουσικών έργων βασιζόμενων σε στοιχεία προγενέστερων έργων. Παράγωγα ή ανεξάρτητα έργα; 155
Σπήλιος Κούνας
Μουσικολογικά σχόλια 181
Χάρης Σαρρής
Εθνογραφικά σχόλια..... 199

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Κατάλογος φοιτητών που συμμετείχαν ως «ένορκοι» 215
Ευχαριστίες..... 217
Φωτογραφικό υλικό εκδήλωσης..... 218

Διονυσία Καλλινίκου

Κοσμήτωρ
Νομική Σχολή Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Αντί προλόγου

Η σημερινή εκδήλωση για τα ελληνικά αστικά τραγούδια και την πνευματική ιδιοκτησία που συνδιοργανώνεται από τη Νομική Σχολή Αθηνών και το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου έχει σκοπό να αναπαραστήσει τη δίκη για το ρεμπέτικο τραγούδι «ο Αντώνης ο βαρκάρης». Το νομικό πρόβλημα ήταν ότι το τραγούδι αυτό αποτελούσε αντιγραφή σε ρεμπέτικη έκδοση της μουσικής σύνθεσης Ισπανού μουσικοσυνθέτη. Ο μάρτυρας υπεράσπισης ένας Αντώνης, βαρκάρης στο επάγγελμα, έπεισε το δικαστήριο ότι το τραγούδι γράφτηκε για αυτόν και έτσι το δικαστήριο αποφάνθηκε ότι δεν υπήρχε προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας του αρχικού μουσικοσυνθέτη.

Η αναπαράσταση της δίκης θα μας δώσει την ευκαιρία με τα σημερινά δεδομένα να κρίνουμε με τη βοήθεια των μουσικολόγων και των νομικών, αν ο «Αντώνης ο βαρκάρης» είναι πρωτότυπο ή παράγωγο έργο. Αν είναι παράγωγο έργο η σχέση εξάρτησης από το προγενέστερο έργο στο οποίο βασίζεται είναι μεγάλη.

Ο δικαστής με ποιο τρόπο θα κρίνει την πρωτοτυπία ενός μουσικού έργου, ποια είναι τα κριτήρια που θα χρησιμοποιήσει, πως θα συνδυάσει το νόμο με τα στοιχεία της μουσικής; Σε αυτά τα ερωτήματα θα δώσουμε σήμερα απάντηση με την εικονική δίκη και τα σχόλια που θα ακολουθήσουν.

Πέρα όμως από την κρίση του εικονικού δικαστηρίου είναι ανάγκη να αναδείξουμε τη σημασία της προστασίας με την πνευματική ιδιοκτησία.

Σύμφωνα με την κλασική αντίληψη η πνευματική ιδιοκτησία συνιστά τον πιο πρόσφορο τρόπο χρηματοδότησης της πνευματικής δημιουργίας, γιατί παρέχει στο δημιουργό τα αναγκαία οικονομικά

οφέλη τα οποία του επιτρέπουν να ζήσει και να συνεχίσει τη δημιουργία, ενώ του δίνει τη δυνατότητα να δημιουργήσει έργα μακριά από αναγκασμούς και παρεμβάσεις. Το σύστημα αυτό προστασίας εκτός από την ηθική και οικονομική επιβράβευση του πνευματικού μόχθου, αποτελεί ένα τρόπο συμβολής στην πνευματική κληρονομιά και βασικό μέσο για την υλοποίηση της πολιτιστικής πολιτικής.

Το διαδίκτυο και η ψηφιακή τεχνολογία έφεραν τη μεγάλη αμφισβήτηση, αλλά η πνευματική ιδιοκτησία παραμένει ο μόνος τρόπος νομικής προστασίας του δημιουργού και του καλλιτέχνη.

Αθήνα, 14 Απριλίου 2016

ΕΝΟΤΗΤΑ Ι

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΕΙΣ

Τι γνωρίζουμε για την υπόθεση;[1]

Αθήνα, Μεσοπόλεμος. Μια εποχή που σημαδεύεται από την αστραφτερή μαγεία του κινηματογράφου, μαγεία που πίσω της κρύβει μια ακολουθία από συντελεστές, δίκτυα διανομής και μάρκετιγκ, δηλαδή τη βαριά βιομηχανία του θεάματος.

Το 1939 προβάλλεται η «Carmen la de Triana», ταινία ισπανο-γερμανικής παραγωγής του 1938. Πρόκειται για το αστέρι της κινηματογραφικής βιομηχανίας δύο χωρών που την εποχή εκείνη έχουν φασιστικές κυβερνήσεις, δηλαδή καθεστώτα που δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στη μαζική κουλτούρα και στην προπαγανδιστική δύναμη του κινηματογράφου.

Η ταινία έχει τεράστια επιτυχία, εδώ όπως και διεθνώς. Το κοινό παραδίνεται στα πάθη της όμορφης Τσιγγάνας από την Triana, στην δυτική όχθη της Σεβίλλης. Πρόκειται για μια ακόμη μεταφορά στον κινηματογράφο[2] της νουβέλας «Carmen» του Prosper Mérimée[3], σε σκηνοθεσία του Florián Rey, ψευδώνυμο του Antonio Martínez del Castillo. Πρωταγωνιστεί η σύζυγός του, η σταρ Imperio Argentina, ψευδώνυμο της Magdalena Nile del Río.

Εικ. 1: Η αφίσα της ταινίας Carmen la de Triana του Florián Rey

Πέτρα του σκανδάλου γίνεται το πλέον χαρακτηριστικό τραγούδι της ταινίας, το

---

[1] Το περιεχόμενο της ενότητας αυτής προέκυψε από την επεξεργασία του θέματος στο πλαίσιο του μαθήματος «Ηχητικός Πολιτισμός» του Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, το οποίο διδάσκει η Μαρία Ζουμπούλη, με τη συμμετοχή όλων των φοιτητών του τρέχοντος εξαμήνου και με την συνδρομή του Σπήλιου Κούνα προκειμένου για την δισκογραφική έρευνα.

[2] Από το 1915 μέχρι σήμερα, ο μύθος της Κάρμεν έχει μεταφερθεί στον κινηματογράφο πάνω από είκοσι φορές, σε σκηνοθεσίες με εντελώς διαφορετική αισθητική.

[3] Η νουβέλα, μια αφήγηση μέσα στην αφήγηση με πρώιμα μοντερνιστικά στοιχεία, γράφτηκε το 1845 και δημοσιεύτηκε το 1847. Ο Prosper Mérimée (1803-1870), σημαντική προσωπικότητα του γαλλικού 19ου αιώνα, την συνέθεσε ανακαλώντας προσωπικές εμπειρίες μετά από ένα «εθνογραφικό» ταξίδι στην Ισπανία. Σε αυτή στηρίζεται το λιμπρέτο των Henri Meilhac και Ludovic Halévy για την "Carmen" του Georges Bizet, την πιο δημοφιλή όπερα όλων των εποχών.

«Antonio Vargas Heredia», μια σύνθεση των Ισπανών Juan Mostazo και Francisco Merenciano, σε στίχους του Ramón Perelló y Ródenas. Το θέμα του αφορά έναν όμορφο Τσιγγάνο, που φυλακίζεται μετά από έναν καβγά προς μεγάλη θλίψη των λιγωμένων θαυμαστριών του...

Εικ. 2: Η πρωτότυπη έκδοση της νουβέλας του Prosper Mérimée (πηγή gallica.bnf.fr)

Στον Μιχάλη Γαϊτάνο εκχωρείται το δικαίωμα να αποδώσει τα τραγούδια της ταινίας με ελληνικούς στίχους. Πάνω σ' αυτά στήνεται η επιθεώρηση «Κάρμεν», που ανεβαίνει στο θέατρο Μικάδο της Θεσσαλονίκης σε παραγωγή του εκδότη Γιάννη Βελίδη, με την νεαρή Μιμόζα, που φημολογείται ότι είναι ερωμένη του. Τον Μάιο της ίδιας χρονιάς, το «Αντόνιο Βάργκας Χερέδια» δισκογραφείται στην His Master's Voice με την φωνή της Δανάης Στρατηγοπούλου και την ορχήστρα του Μιχάλη Σουγιούλ.

Η Αθήνα παραληρεί. Δεν είναι μόνον το ζήτημα του ισπανικού εξωτισμού που γίνεται μόδα. Είναι και το μοντέλο της σεξουαλικά χειραφετημένης γυναίκας το οποίο αντιπροσωπεύει η Κάρμεν, σε μια εποχή συντηρητική.

Οι Ρεμπέτες αντιδρούν στον συρμό αυτό: στην υστερία της καρμενίτιδας, στην ξενομανία, αλλά προπαντός στο «φεμινιστικό» μοντέλο που αντιστρέφει τους ερωτικούς ρόλους και κάνει αντικείμενο του πόθου έναν άνδρα...

Από το πιο δυνατό γύρισμα της μελωδίας του «Antonio Vargas Heredia» προκύπτει, σκωπτικά και ανδροπρεπώς, «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», σε μουσική Σπύρου Περιστέρη και στίχους Μίνωα Μάτσα, που ερμηνεύουν ο Μάρκος Βαμβακάρης και Απόστολος Χατζηχρήστος. Το τραγούδι ηχογραφείται στην Odeon τον Ιούνιο του 1939[4].

[4] Odeon GA 7213. Μπουζούκι παίζει ο Σπύρος Περιστέρης και κιθάρα ο Κώστας Σκαρβέλης. Με το ξέσπασμα του ελληνοϊταλικού πολέμου, ο Σπύρος Περιστέρης και ο Μίνως Μάτσας ξαναχρησιμοποιούν τη μελωδία του «Αντώνη» προκειμένου να ειρωνευτούν τον Μουσολίνι. «Το όνειρο του Μπενίτο» κυκλοφορεί σε δίσκο (Odeon GA

Η παρωδία, όμως, φέρνει μπελάδες... Τι κι αν ο «Αντώνης ο βαρκάρης» παίζεται με μπουζούκι ως πειραιώτικο χασάπικο; Τι κι αν οι στίχοι του Μάτσα αποδίδουν μια ελεύθερη (και λίγο σουρεαλιστική...) εκδοχή του ισπανικού στερεότυπου της αγαπημένης που κλαίει τον θάνατο του ταυρομάχου στην αρένα; Τι κι αν ο Ισπανός συνθέτης Juan Mostazo έχει αποβιώσει ένα χρόνο νωρίτερα; Οι δικαιούχοι του πρωτότυπου τραγουδιού καταθέτουν μήνυση για παράνομη χρήση μουσικής σύνθεσης.

Εικ. 3: Η ελληνική παρτιτούρα του Antonio Vargas Heredia

Η μήνυση εκδικάζεται στην Αθήνα, πιθανότατα τον Σεπτέμβρη του 1939. Δυστυχώς δεν σώζονται τα πρακτικά της. Η προφορική παράδοση θέλει να έχει κληθεί ως μάρτυρας υπεράσπισης ένας Αντώνης, ο οποίος είναι όντως βαρκάρης και ο οποίος δηλώνει ότι το τραγούδι γράφτηκε γι' αυτόν. Ο απείθαρχος χαρακτήρας του ρεμπέτη, που διακωμωδεί τη σοβαροφάνεια, δεν είναι απλώς ρητορική. Ο όλος χειρισμός του θέματος αναδεικνύει τον «ρεμπέτη» ως «μπαλντίμι» και «τζουμίστα» κατά την σύγχρονη αργκό, όπως ακριβώς άλλωστε αποδίδεται και η στιχουργική φιγούρα του Αντώνη του βαρκάρη.

Προδίδει ωστόσο την εικόνα του ρεμπέτικου κόσμου ως κλειστού πλαισίου παραβατικών και αμφισβητιών, με τις πολιτικές ερμηνείες που προβλήθηκαν πάνω του την δεκαετία του '80.

Η απόφαση είναι απαλλακτική για τους κατηγορούμενους: το δικαστήριο, είτε δεν μπορεί να ακούσει την ομοιότητα της επίμαχης μελωδίας, είτε ενδίδει στην πλάκα...

Λίγες μέρες μετά, αρχές Οκτωβρίου, οι αθωωθέντες Ρεμπέτες γιορτάζουν το γεγονός στο στούντιο της Odeon, ηχογραφώντας το sequal με τους ίδιους συντελεστές[5]. Η «Κάρμεν στην Αθήνα» είναι μια επίδειξη θράσους: όχι μόνο αναφέρεται ονομαστικά στην πρωταγωνίστρια της

7313) στα τέλη του 1940, με την φωνή του Μάρκου Βαμβακάρη.

[5] Odeon GA 7230. Τη θέση του Απόστολου Χατζηχρήστου ως δεύτερη φωνή έχει πάρει ο Στράτος Παγιουμτζής.

ταινίας, όχι μόνο την βάζει να έρχεται να διεκδικήσει «κληρονομιά» στην Αθήνα, αλλά προπαντός χρησιμοποιεί ξανά το επίμαχο γύρισμα της μελωδίας του «Antonio Vargas Heredia». Οι Ρεμπέτες φαίνεται να το διασκεδάζουν.

Τον ίδιο μήνα, ο Παναγιώτης Τούντας κλείνει το μάτι στους προηγούμενους με μια ακόμα ρεμπέτικη ανάγνωση της ίδιας ιστορίας, το «Τηλεγράφημα στην Κάρμεν»[6]. Ο δίσκος κυκλοφορεί από την ανταγωνίστρια εταιρεία, την Columbia, που έχει ήδη πληρώσει τα δικαιώματα της ελληνικής εκδοχής με την Λανάη Στρατηγοπούλου. Για μια ακόμη φορά, ένα ρεμπέτικο τραγούδι αναφέρεται στα πρόσωπα της ταινίας «Carmen la de Triana», χωρίς όμως να δανείζεται αυτή τη φορά μελωδικά στοιχεία. Τους στίχους υπογράφει ο Βασίλης Μαυροφρύδης, και τραγουδούν οι Στράτος Παγιουμτζής και Στελλάκης Περπινιάδης.

Για τα δισκογραφικά δεδομένα που σχετίζονται με την υπόθεση, σημειώνουμε επιπλέον τα εξής:

Ως γνωστόν, η Columbia με τη His Master's Voice διευθύνονται από τους αδελφούς Λαμπρόπουλους και ανταγωνίζονται τις Odeon και Parlophone του Μάτσα. Στον κατάλογο του Μανιάτη[7] φέρεται να υπάρχει το 1939 μια ακόμα εκτέλεση του «Αντώνη του βαρκάρη» από τον Στελλάκη Περπινιάδη, στο όνομα του Σπύρου Περιστέρη. Αυτή ηχογραφείται για λογαριασμό της Columbia, με την οποία ο Περπινιάδης είχε συμβόλαιο συνεργασίας, χωρίς αναφορά στον ανταγωνιστή Μάτσα της Odeon.

Επίσης στον Μανιάτη καταχωρίζεται, πάντα το 1939, ηχογράφηση του «Αντόνιο Βάργκας Χερέντια» με εκτελέστρια την Μαριάννα Λάζου, από την Odeon (δίσκος Odeon Ελλάδος, GA-7208, GO-3296). Στην άλλη όψη του δίσκου, GO-3295, υπάρχει το «Πες μου το ναι μια φορά», δηλαδή η ελληνική απόδοση του «Los piconeros», στο όνομα των Mostazo, Γαϊτάνου, επίσης με την Μαριάννα Λάζου.

Η εκτέλεση των Περιστέρη - Βαμβακάρη - Χατζηχρήστου έχει αριθμό μήτρας GO-3312. Αν συγκρίνουμε με τον GO-3296, προκύπτει ότι οι δύο δίσκοι έχουν ηχογραφηθεί πολύ κοντά χρονικά. Συγκρίνοντας τους δυο αριθμούς, φαίνεται ότι ο «Αντώνης» της Odeon είναι ο όγδοος

---

[6] Columbia DG 6493.

[7] Διονύσης Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα, 2006.

σε σειρά δίσκος που εξέδωσε η εταιρεία έπειτα από την ηχογράφηση του «Αντόνιο Βάργκας Χερέντια».

Με άλλα λόγια, η Odeon, η οποία δισκογράφησε πρώτη το επίμαχο τραγούδι του «Αντώνη του βαρκάρη», είχε ήδη δισκογραφήσει κι αυτή το ισπανικό σε μετάφραση, ενώ τα δικαιώματα τα είχαν πάρει οι Λαμπρόπουλοι για λογαριασμό της His Master's Voice. Οι ίδιοι οι Λαμπρόπουλοι απάντησαν ξαναχτυπώντας σε δίσκο τον «Αντώνη το βαρκάρη» (ο οποίος υποτίθεται ότι ήταν προϊόν αντιγραφής) στην άλλη τους εταιρεία, την Columbia. Αυτή τη φορά, ίσως μετά τη δίκη, είναι εκείνοι που αντιγράφουν και μάλιστα δίχως να αναφέρουν το όνομα του στιχουργού Μάτσα.

Τέλος, το 1940 οι Περιστέρης - Βαμβακάρης - Χατζηχρήστος ηχογραφούν για μια ακόμη φορά τη μελωδία του «Αντώνη του βαρκάρη» με επικαιροποιημένους σκωπτικούς στίχους υπό τον τίτλο «Το όνειρο του Μπενίτο», ειρωνευόμενοι τον επεκτατισμό του Μουσολίνι (Δίσκος Odeon GA-7313/GO-3601).

Το σύντομο αυτό χρονικό κλείνει με την παράθεση των στίχων των τριών ρεμπέτικων κομματιών και του ισπανικού πρωτότυπου:

Odeon GA 7213:

Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης
έπαψε να ζει ρεμπέτης
θέλει πλούτη και παλάτια
και της Κάρμεν τα δυο μάτια

Επαράτησε τη βάρκα στο λιμάνι
κάτω στο Πασαλιμάνι
τραγουδάει κι όλο πίνει
ταυρομάχος πάει να γίνει

Μα ο άκαρδος ο ταύρος τον σκοτώνει
και στη γης τονε ξαπλώνει
σαν τον βλέπει η Κάρμεν κλαίει
πάει κοντά του και του λέει

Αχ Αντώνη μου, βαρκάρη μου σερέτη
τώρα μένω νέτη σκέτη
μες στον κόσμο η καημένη
χήρα παραπονεμένη

Odeon GA 7230:

Ήρθε η Κάρμεν στην Αθήνα
η Ιμπέριο Αρτζεντίνα
την κληρονομιά να πάρει
του Αντώνη του βαρκάρη

Απ' το τρένο μόλις φτάνει
τρέχει στο Πασαλιμάνι
την βαρκούλα ν' αντικρίσει
τα κουπιά της να φιλήσει

Κει που γύριζε η καημένη
βλέπει κατατρομαγμένη
μες στην βάρκα τον Αντώνη
τα πανιά του να απλώνει

Αντωνάκη μου βαρκάρη
ταυρομάχε παλικάρι
ζεις ακόμη ή γελιέμαι
σε θωρώ κι αναρωτιέμαι

Κάρμεν Κάρμεν μη φωνάζεις
μη με βλέπεις και τρομάζεις
να πεθάνω ήταν κρίμα
κι έκανα το ψευτοθύμα

Columbia DG 6493:

Απόψε Καρμεντσίτα μου
μπαρκάρω απ' τον Περαία
και στη Σεβίλλη έρχομαι
να κάνουμε παρέα

Γλυκιά μου Κάρμεν έρχομαι
κοντά να γνωριστούμε
και δίχως άλλο κούκλα μου
ταιράκια θα γενούμε

Θα δεις μπουζούκι να σταθείς
με ανοιχτό το στόμα
που θα ξεχάσεις ξέρε το
και τον Χερέδια ακόμα

Κι από τον ταύρο μάθε το
δε θά 'χω αβαρία
γιατί έξι χρόνια έκανα
χασάπης στα σφαγεία

Antonio Vargas Heredia[8]

Con un clavel grana sangrando en la boca	Μ' ένα στόμα σαν ματωμένο γαρίφαλο
con una varita de mimbre en la mano	μ' ένα κλαδί πιάς στο χέρι
por una verea que llega hasta el rio	κατά μήκος του μονοπατιού που οδηγεί στο ποτάμι
iba Antonio Vargas Heredia el gitano	πήγαινε ο Antonio Vargas Heredia, ο τσιγγάνος
Entre los naranjos, la luna lunera	Ανάμεσα στις πορτοκαλιές, το φεγγάρι
ponía en su frente la luz de azahar	έβαλε στο μέτωπό του το φως του πορτοκαλανθού
y cuando apuntaban las claras del día	και καθώς χάραζε το φως της ημέρας
llevaba reflejos del verde olivar	του απόθεσε ανταύγειες της πράσινης ελιάς
Antonio Vargas Heredia	Antonio Vargas Heredia
flor de la raza calé	λουλούδι της τσιγγάνικης φυλής
cayó el mimbre de tu mano	το κλαδί έπεσε απ' το χέρι σου
y de tu boca el clavel	και το γαρίφαλο απ' το στόμα σου
De Puentegenil a Lucena	Απ' το Puentegenil ως τη Lucena
de Loja a Benamejí	απ' τη Loja ως το Benamejí
las mocitas de Sierra Morena	τα κορίτσια της Sierra Morena
se mueren de pena, llorando por ti	πεθαίνουν από θλίψη, κλαίνε για σένα
Era Antonio Vargas Heredia el gitano	Ήταν ο Antonio Vargas Heredia, ο τσιγγάνος
el mas arrogante y el mejor plantao	ο πιο περήφανος, ο πιο άξιος
y por los contornos de Sierra Morena	και στα περίχωρα της Sierra Morena
no lo hubo mas bueno, mas guapo y honrao	δεν υπήρχε κανείς πιο καλός, όμορφος και ντόμπρος
Pero por culpita de una hembra gitana	Αλλά εξαιτίας μιας τσιγγάνας
su faca en el pecho de un hombre se hundió	το μαχαίρι του χώθηκε στο στήθος ενός άνδρα
los celos malditos nublaron sus ojos	η καταραμένη ζήλια τύφλωσε τα μάτια του
y preso en la trena de rabia lloró	και φυλακισμένος, έκλαιγε με οργή

[8] Η μετάφραση από τα ισπανικά έγινε από την Itziar Navarro-Ibanez, φοιτήτρια Erasmus στο ΤΛΠΜ.

Λεωνίδας Οικονόμου

Αναπληρωτής καθηγητής
Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο

Παράδοση, νεωτερικότητα και δισκογραφία στο ρεμπέτικο

Το ρεμπέτικο διέγραψε μια πραγματικά εντυπωσιακή πορεία στη διάρκεια του 20ού αιώνα και από υβριστικός χαρακτηρισμός και εξοβελιστέο είδος κατάφερε να κατακτήσει μια σεβαστή θέση στον ελληνικό πολιτισμό. Στην πορεία αυτή ο όρος μυθοποιήθηκε και χρησιμοποιήθηκε με διαφορετικούς τρόπους, που δεν βοηθούν στην κατανόηση της μουσικής και κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία αναφέρεται. Θα προσπαθήσω λοιπόν να φωτίσω τη φυσιογνωμία, τους τρόπους παραγωγής και την δημόσια υποδοχή του, ώστε να σας βοηθήσω στην κρίση σας.

Η μορφή του ρεμπέτικου, που μελετήθηκε περισσότερο και το αντιπροσώπευσε κατ' εξοχήν στη δημόσια σφαίρα, είναι η παράδοση του λεγόμενου «πειραιώτικου» ρεμπέτικου, στην οποία πρωταγωνιστεί το μπουζούκι. Ο Μάρκος Βαμβακάρης θεωρείται ο γενάρχης του είδους και η πρώτη γενιά των ρεμπετών, που εμφανίζεται στη δισκογραφία στις αρχές της δεκαετίας του 1930, περιλαμβάνει ακόμα μουσικούς όπως ο Γιώργος Μπάτης, ο Ανέστης Δελιάς, ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Δημήτρης Γκόγκος ή Μπαγιαντέρας, ο Στέλιος Κηρομύτης και ο Μιχάλης Γενίτσαρης. Η δεύτερη γενιά, που πιστώνεται την μετεξέλιξη του ρεμπέτικου σε «λαϊκό» τραγούδι, εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και στη δεκαετία του 1940 και περιλαμβάνει μουσικούς όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Μανώλης Χιώτης, ο Απόστολος Καλδάρας, και ο Απόστολος Χατζηχρήστος.

Το ρεμπέτικο καταδικάστηκε στο Μεσοπόλεμο από το μεγαλύτερο μέρος της λόγιας κοινής γνώμης και καταδιώχθηκε από το κράτος. Οι κριτικοί το παρουσίασαν ως μία χυδαία, «χθαμαλή» και αφόρητα ανατολική μορφή λαϊκού πολιτισμού, που πηγάζει από τον υπόκοσμο και διαφθείρει τα μουσικά και κοινωνικά ήθη του ελληνικού λαού και συχνά εισηγήθηκαν τον περιορισμό της διάδοσής του. Η καταδίκη του ρεμπέτικου από τους λογίους και το κατεστημένο ακολουθεί τις κυρίαρχες αντιλήψεις της εποχής, που από τη μια μεριά αυθεντικο-

ποιούσαν τον παραδοσιακό πολιτισμό του αγροτικού χώρου ενώ από την άλλη καταδίκαζαν το λαϊκό πολιτισμό ως μια μορφή αγοραίου, υβριδικού και ελευθεριακού πολιτισμού που απειλεί την κοινωνική και πολιτική τάξη (Storey 2003, Shiach 1989).

Το ρεμπέτικο παρ' όλα αυτά ρίζωσε, εξελίχθηκε, και στη διάρκεια της δεκαετίας του 1940 διαδόθηκε ευρέως στα λαϊκά στρώματα και τον ευρύτερο πληθυσμό. Οι ανακατατάξεις αυτές οδήγησαν στην αναθεώρηση της εικόνας και της πρόσληψής του. Μια σειρά διανοούμενοι της δεξιάς και της αριστεράς που αναζητούσαν καινούργιους ορισμούς της ελληνικότητας και της λαϊκότητας στο νέο μεταπολεμικό περιβάλλον ανακάλυψαν τη μουσική του μπουζουκιού και κατασκεύασαν το ρεμπέτικο ως μια μορφή παραδοσιακής μουσικής που εκφράζει τα αισθήματα και το χαρακτήρα του ελληνικού λαού (Ανδριάκαινα 1996, Tragaki 2005). Οι νέες αντιλήψεις βεβαίωσαν την ελληνικότητα του ρεμπέτικου, που θεωρήθηκε γνήσιος απόγονος του δημοτικού τραγουδιού και της βυζαντινής μουσικής, ενώ ορισμένες φορές οι πηγές του εκτάθηκαν ως τα αρχαία χρόνια. Στη συνέχεια, το ρεμπέτικο ανακαλύφθηκε από ευρύτερες ομάδες και συγκέντρωσε το ενδιαφέρον Ελλήνων και ξένων καλλιτεχνών, διανοουμένων, δημοσιογράφων και ερευνητών, που το αντιμετώπισαν με διαφορετικούς τρόπους που αλλάζουν στο χρόνο. Οι πρώτες συστηματικές επιστημονικές προσπάθειες κατανόησής του ξεκινούν από τη δεκαετία του 1960, και η τεράστια πλέον σχετική βιβλιογραφία εξακολουθεί να αναπτύσσεται.

Σύμφωνα με την κυρίαρχη αφήγηση της πρώτης γενιάς των ερευνητών, το ρεμπέτικο γεννήθηκε στις φυλακές και τους τεκέδες και τα θέματά του (η αναζήτηση της ηδονής και του έρωτα, ο επιθετικός ανδρισμός και η αντίσταση στην εξουσία, η κατανάλωση χασίς και η εμπλοκή σε παράνομες δραστηριότητες, ο πόνος και η σκληρή μοίρα των εξαθλιωμένων) εκφράζουν κατ' εξοχήν τον τρόπο ζωής και την κοσμοθεωρία των ημιπαράνομων περιθωριακών στρωμάτων του αστικού χώρου (Πετρόπουλος 1968, Δαμιανάκος 1971, 1974, Βέλλου-Κάϊλ 1973, Χολστ 1975). Στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 –σύμφωνα πάντα με την κυρίαρχη αφήγηση– το ρεμπέτικο ξεφεύγει από τους κλειστούς κύκλους του περιθωρίου, ανακαλύπτεται από τη δισκογραφία, επιτελείται σε καφενεία και ταβέρνες, μετατρέπεται σε επάγγελμα και αποκτά ένα ευρύ εργατικό κοινό. Η λογοκρισία του Μεταξικού καθεστώτος, η είσοδος νέων δημιουργών από τα τέλη της δεκαετίας

του 1930 και τα μεγάλα γεγονότα της δεκαετίας του 1940 μετασχηματίζουν το ρεμπέτικο, που αποβάλλει τα πιο έντονα περιθωριακά στοιχεία του, αγγίζει ευρύτερα κοινωνικά θέματα (φτώχεια, ξενιτιά, πολιτική), αγκαλιάζεται από ευρύτερες λαϊκές μάζες, και μετατρέπεται σε «λαϊκό» ή «εργατικό» τραγούδι. Την ίδια περίοδο αποκτά ένα μεγάλο αστικό κοινό, εμπορευματοποιείται σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό, και δέχεται πολλές νεωτερικές επιδράσεις, που θεωρείται ότι οδηγούν στην παρακμή και την εξαφάνισή του.

Παρά τις διαφορές στις επιμέρους προσεγγίσεις μοιάζει να υπάρχει μεταξύ των πρώτων ερευνητών μια μάλλον γενική συμφωνία στην εννοιολόγηση του ρεμπέτικου ως ενός είδους «δημώδους», «παραδοσιακής» μουσικής. Το ρεμπέτικο θεωρήθηκε έκφραση και προϊόν προκαπιταλιστικών κοινωνικών και πολιτισμικών διαδικασιών, που επιβίωσαν μεταξύ των περιθωριακών στρωμάτων των πόλεων κατά την διάρκεια μιας μεταβατικής προς την καπιταλιστική ολοκλήρωση περίοδο. Τα τραγούδια θεωρήθηκαν προϊόν ανώνυμης προφορικής δημιουργίας, που συνέχιζε μια μακρά παράδοση και λειτουργούσε έξω από τα εμπορικά κυκλώματα, ενώ οι κύκλοι που το παρήγαγαν εννοιολογήθηκαν ως ένας αυτόνομος και συνεκτικός υποπολιτισμός που παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά των παραδοσιακών κοινοτήτων. Τα χαρακτηριστικά αυτά θεωρήθηκε ότι μεταφέρθηκαν από τον αγροτικό χώρο στην πόλη, όπου κατόρθωσαν να αναπαραχθούν σε κλειστούς, απομονωμένους θύλακες που αναπτύχθηκαν κυρίως ανάμεσα στα κατώτερα και περιθωριακά στρώματα. Οι περισσότεροι ερευνητές σημείωσαν τα νεωτερικά στοιχεία, τον υβριδικό χαρακτήρα και τις διαρκείς αλλαγές του ρεμπέτικου τραγουδιού και πολιτισμού, που θεωρείται, όμως, ότι δεν επηρεάζουν ουσιαστικά τον παραδοσιακό του χαρακτήρα ως τις αρχές της δεκαετίας του 1950, οπότε πιστεύεται ότι επέρχεται ο πλήρης εκμοντερνισμός και η αποφασιστική του αλλοίωση.

Η εννοιολόγηση αυτή του ρεμπέτικου είναι προϊόν της εποχής της και μοιάζει πολύ με τον τρόπο με τον οποίο κατανοήθηκαν το ίδιο διάστημα λαϊκά μουσικά ιδιώματα όπως το αγγλικό εργατικό τραγούδι, το πορτογαλέζικο φάντο ή το αμερικάνικο μπλουζ (Middleton 1990, Manuel 1998, Steingress 2002). Το αστικό λαϊκό τραγούδι ανακαλύπτεται αρχικά σαν μια μορφή παράδοσης που έχει μεταφερθεί στην πόλη και έχει διατηρηθεί σε σχετικά ομοιογενείς και απομονωμένες νησίδες. Οι ερευνητές έχουν ξεπεράσει τις ηθικές ή αισθητικές

προκαταλήψεις που εμπόδιζαν το βλέμμα να στραφεί προς το λαϊκό πολιτισμό, αλλά δεν μπορούν ακόμα να σκεφτούν και να κατανοήσουν την δημιουργικότητα των επιδράσεων και των επιμειξιών και τη δυναμική της δισκογραφίας.

Η εικόνα όμως που αναδύεται από τις πρώτες μελέτες του ρεμπέτικου ελέγχεται ως ανιστορική και ανακριβής με τον ίδιο περίπου τρόπο με τον οποίο ελέγχονται οι μονογραφίες της κλασικής ανθρωπολογικής περιόδου. Η «παραδοσιακότητα» (όπως και η κλασική έννοια του πολιτισμού ως ενός συνεκτικού, αναλλοίωτου όλου) αναδεικνύεται σαν κάτι που κατασκευάζεται από τους ερευνητές, κάτι που ενέχει παραδοχές και αξίες με συγκεκριμένες συνέπειες. Η μουσική και κοινωνική πραγματικότητα αποδεικνύεται συνήθως πολύ πιο ετερογενής, ρευστή και περίπλοκη απ' όσο παρουσιάζεται, ενώ οι αλληλεπιδράσεις τόσο με την λόγια/νεωτερική παράδοση όσο και με άλλες παραδόσεις φαίνεται να είναι πολύ πιο σημαντικές απ' όσο αναγνωρίζεται. Η ίδια η έννοια της παραδοσιακής κοινωνίας ως μιας οργανικής, αυτόνομης, και συνεκτικής οντότητας τίθεται σε αμφιβολία. Οι πολιτισμοί δεν είχαν ποτέ τη σταθερή ή «αιώνια» ουσία που τους αποδίδεται και αποτελούν πάντα αβέβαιες κρυσταλλώσεις, ιστορικά προσδιορισμένους τρόπους με τους οποίους οι διάφορες ομάδες επινοούν και ξανα-επινοούν τον πολιτισμό τους. Οι περισσότερες γνωστές κοινωνίες δέχονται επιρροές από άλλες κοινωνίες, έχουν πολλαπλές παραδόσεις και είναι χωρισμένες σε τμήματα με διαφορετικά συμφέροντα και ιδέες. Οι διαδικασίες αυτές εντατικοποιούνται μετά το 1800 σε ολόκληρο τον κόσμο επιτείνοντας τη ρευστότητα, την πολλαπλότητα και την υβριδικότητα των τοπικών πολιτισμών. Όλα τα κριτήρια που όριζαν την παραδοσιακότητα αμφισβητούνται και προβληματοποιούνται και αναγνωρίζεται ότι ανάμεσα στη παράδοση και την νεωτερικότητα δεν υπάρχει μια απόλυτη ρήξη, αλλά μια διαλεκτική συνέχειας και ασυνέχειας.

Παράλληλα αναθεωρείται η ιστορική και πολιτισμική οπτική που προέβλεπε το τέλος της παράδοσης και αντιλαμβανόταν με απαξιωτικό τρόπο τις υβριδικές συνθέσεις των λαϊκών δημιουργών. Η νεωτερικότητα δεν πρέπει να νοηθεί σαν μια ενιαία δύναμη που καταστρέφει πάντα και τελείως τις εντόπιες παραδόσεις οδηγώντας σε μια παγκόσμια ομοιομορφία, αλλά σαν μια ασυμμετρική και ποικιλόμορφη διαδικασία που παίρνει διαφορετικές τοπικές μορφές και οδηγεί σε νέες

πολιτισμικές συνθέσεις και διαφορές. Οι λαοί, οι ομάδες και τα άτομα οικειοποιούνται με δικούς τους τρόπους τις ξένες επιρροές δημιουργώντας τη δική τους εκδοχή, ή το δικό τους δρόμο στη νεωτερικότητα. Η απαξίωση των λαϊκών δημιουργιών ως προϊόντων επιμειξίας, μίμησης ή εμπορευματικής νόθευσης δίνει έτσι τη θέση της στην αναγνώριση της πρωτοτυπίας, του πλούτου και της σύνδεσής τους με την παράδοση.

Η «παραδοσιακότητα» του ρεμπέτικου, για να επανέλθουμε στο παράδειγμα που μας ενδιαφέρει, αποδεικνύεται, ακόμα κι αν βασιστεί κανείς στα στοιχεία που δίνουν οι πρώτοι ερευνητές, σαν κάτι που κατασκευάζεται στο κείμενο και αποτυγχάνει να λάβει υπόψη του πολλά από τα στοιχεία της ετερόκλητης, πολυεπίπεδης και ανοιχτής διαδικασίας που υπήρξε το ρεμπέτικο. Ο ισχυρισμός περί της ανώνυμης δημιουργίας του ρεμπέτικου μπορεί εύκολα να δειχθεί ότι δεν ευσταθεί. Η κοινωνία των ρεμπετών παρουσιάζεται συνήθως ως μια «μικρή κοινότητα» που λειτουργεί συλλογικά και παράγει τραγούδια τα οποία ακολουθούν παμπάλαιους μουσικούς δρόμους και αντανακλούν κοινές ανησυχίες και συναισθήματα. Η εικόνα αυτή απέχει τόσο πολύ από την πραγματικότητα που οι ρεμπετολόγοι αναγκάστηκαν να την τροποποιήσουν και να διαπιστώνουν αλλότριες επιδράσεις και νεωτερικά στοιχεία, χωρίς όμως να εγκαταλείψουν τον λόγο περί της παραδοσιακότητας του ρεμπέτικου και της ριζικής διαφοροποίησής του από την υπόλοιπη λαϊκή μουσική. Ο Πετρόπουλος, από το πρώτο κείμενο του 1968, αναγνωρίζει τις ποικίλες μουσικές και άλλες επιδράσεις που συνέτειναν στη γέννηση του ρεμπέτικου, ενώ συνολικά το αντιδιαστέλλει προς το δημοτικό, σε όρους που παραπέμπουν στην κλασική διάκριση αστικού και αγροτικού πολιτισμού, αναδεικνύοντας κατ' αυτό τον τρόπο τα νεωτερικά του χαρακτηριστικά. Ο ίδιος διακρίνει ακόμα τρεις φάσεις εξέλιξης του ρεμπέτικου με διαφορετικό ύφος, παρατηρεί τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα πολλών τραγουδιών, ενώ σε μεταγενέστερα έργα του, παρέχει πλήθος στοιχείων που δείχνουν τον μεταβαλόμενο και «μωσαϊκό» χαρακτήρα του ρεμπέτικου πολιτισμού (Πετρόπουλος 1976, 1990, 1991). Ο Δαμιανάκος (1974), ακολουθώντας τον Πετρόπουλο, διακρίνει επίσης τρεις φάσεις εξέλιξης των ρεμπέτικων και επισημαίνει πλήθος καινοτομιών και επιδράσεων. Μερικές από τις αλλαγές που παρατηρεί ήδη από τη δεύτερη φάση –επαγγελματική παραγωγή του τραγουδιού, διάδοση μέσω εγγραφών

σε δίσκους των 78 στροφών, εμφάνιση των πρώτων ονομάτων των «μεγάλων του μπουζουκιού», μετριασμός της αργκό– θέτουν σε σοβαρή αμφιβολία το επιχείρημα της ανώνυμης δημιουργίας, που παρ' όλ' αυτά υποστηρίζει. Η Βέλλου-Κάϊλ (1973), τέλος, σημειώνει με έμφαση τον ατομικισμό των ρεμπετών (ο ρεμπέτης «δεν πειράζει κανένα και δεν θέλει να τον πειράζουνε»), και υποστηρίζει ότι αποτελεί τη μία από τις δύο βασικές τους αξίες, «που δεν είναι παραδοσιακή». Η ίδια εξάλλου παρατηρεί με προσοχή ότι η «Συριανή λαϊκή παράδοση», που έφτασε μέχρι το Μάρκο, «αποτελεί ένα σχετικά νέο μίγμα από τις ειδικές παραδόσεις της εργατιάς της Ερμούπολης, που μαζεύτηκε στο λιμάνι σχεδόν από όλη την Ελλάδα, με ένα μεγάλο ποσοστό από τον Ελληνισμό της Πόλης, της Μοσχονήσου και της Σμύρνης».

Οι παρατηρήσεις αυτές οδηγούν σε μια πολύ διαφορετική κοινωνιολογική και πολιτισμική εικόνα του ρεμπέτικου που αποδεικνύεται πιο σύνθετο, πιο υβριδικό και πιο επηρεασμένο από τη νεωτερικότητα και τους τρόπους της[1]. Από κοινωνιολογική άποψη είναι προφανές ότι οι ρεμπέτες είχαν αναπτυγμένη ατομικότητα και αναζητούσαν μάλλον τους δικούς τους δρόμους, παρά ακολουθούσαν παραδοσιακά προδιαγεγραμμένες πορείες. Μια προσεκτική ανάγνωση της αυτοβιογραφίας του Βαμβακάρη δείχνει τη σταθερή του πίστη, το όραμά του και τις συστηματικές προσπάθειες που κατέβαλε για την καθιέρωση της μουσικής του μπουζουκιού· δείχνει, δηλαδή, την εμπρόθετη δράση ενός καλλιτέχνη που οδήγησε στη δημιουργία ενός νέου μουσικού είδους.

Από μουσικολογική επίσης άποψη, η πραγματικότητα που ονομάζουμε ρεμπέτικο φαίνεται ότι ήταν πολύ πιο σύνθετη και υβριδική και πολύ πιο συνδεδεμένη με την ατομική δημιουργία από όσο συνήθως εννοείται (Gauntlett 2001). Τα τραγούδια φαίνεται έτσι ότι αποτελούν έκφραση τόσο συλλογικοτήτων όσο και ατόμων, ενώ το ρεμπέτικο αναδεικνύεται τόσο συνέχεια μιας παλιάς παράδοσης όσο και συγκεκριμένη αντίδραση συγκεκριμένων ανθρώπων απέναντι

[1] Ο Φ. Ανωγειανάκης (1961) έχει πρώτος κατατάξει το ρεμπέτικο στο «αστικό λαϊκό τραγούδι» και έχει επισημάνει τις μουσικολογικές του διαφορές από το δημώδες. Το ρεμπέτικο θεωρείται «προϊόν έμπνευσης ενός ατόμου, [που] ακολουθεί, στη καθιέρωση και τη διάδοσή του, τους νόμους της έντεχνης προσωπικής δημιουργίας». Ο Ανωγειανάκης σημειώνει την επίδραση των νέων συνθηκών καταγραφής, παραγωγής και διάδοσης του ρεμπέτικου τραγουδιού (μουσική σημειογραφία και παραγωγή δίσκων) και τις μουσικές επιρροές από την «ξένη λαϊκή μουσική» και την «έντεχνη λαϊκοφανή ελαφρά μουσική, ντόπια ή ξένη».

στις αντιφατικές δυνάμεις και περιορισμούς της κοινωνίας του καιρού τους. Το ρεμπέτικο, τέλος, δεν μπορεί να θεωρηθεί αμιγές προϊόν της προφορικής παράδοσης. Συχνά ξεχνάμε ότι το ρεμπέτικο είναι από τα πρώτα ηχογραφημένα λαϊκά μουσικά είδη, που οφείλει τη θέση του στον ελληνικό πολιτισμό σε αυτό ακριβώς το γεγονός. Είναι όμως πλέον σαφώς αντιληπτό ότι οι επαγγελματικές εμφανίσεις και η δισκογραφία έπαιξαν τεράστιο ρόλο στην διαμόρφωση του ρεμπέτικου, ενώ το υποτιθέμενο «ανόθευτο» ρεμπέτικο μοιάζει να υπάρχει πιο πολύ στη σφαίρα της θεωρητικής αφαίρεσης παρά της πραγματικότητας (Gauntlett 2001).

Ο ρόλος και οι υποτιθέμενες επιδράσεις της πολιτιστικής βιομηχανίας στην παραγωγή της λαϊκής τέχνης έχουν, τις τελευταίες δεκαετίες, σημαντικά αναθεωρηθεί. Η δισκογραφική βιομηχανία, αντιμετωπίζεται όχι σαν μια μονολιθική εξουσιαστική δομή, που καθορίζει με μονοσήμαντο τρόπο τα μουσικά προϊόντα, αλλά σαν ένα πεδίο διαπραγματεύσεων στο οποίο εκφράζονται και διαμεσολαβούνται ευρύτερες τάσεις και συγκρούσεις (Manuel 1988, Middleton 1990, Storey 2003, Gebesmair 2002). Όπως δείχνουν διάφορες μελέτες, η δισκογραφική παραγωγή μπορεί να πάρει διάφορες μορφές (ανάλογα με την εποχή, την τεχνολογία και τις περιστάσεις) και οι αποφάσεις για το τι θα παραχθεί λαμβάνονται μέσα από μια σύνθετη διαδικασία που έχει ποικίλες οικονομικές, πολιτικές, καλλιτεχνικές, και ιδεολογικές συνιστώσες (Middleton 1990, Ohmann 1996, Mahon 2000). Στο πλαίσιο αυτό η δισκογραφία και ειδικότερα ο διευθυντής τότε της Odeon-Parlophone Μίνωας Μάτσας μπορεί να θεωρηθεί ότι συνέβαλε στην καθιέρωση του ρεμπέτικου, καθώς αποφάσισε πρώτος να κυκλοφορήσει τα τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη και άλλων ρεμπετών, αψηφώντας την πιθανή κατακραυγή και τις σημαντικές αντιδράσεις των μουσικών του ελαφρού τραγουδιού με τους οποίους συνεργαζόταν (Κουνάδης 2007).

Το τραγούδι που εξετάζουμε δείχνει καθαρά τον υβριδικό χαρακτήρα του ρεμπέτικου, τη σημασία της δισκογραφικής του παραγωγής και την αλληλεπίδρασή του με τον «αστικό» πολιτισμό της εποχής. Πρόκειται για μια σύνθεση που εκμεταλλεύεται τον αντίκτυπο που προκλήθηκε από την εντόπια προβολή μιας διεθνούς κινηματογραφικής επιτυχίας. Οι δημιουργοί χρησιμοποιούν, τόσο στο στίχο όσο και στη μουσική, διάφορα στοιχεία από την ταινία, τα οποία μετα-

πλάθουν και εντάσσουν σε ένα διαφορετικό ιδίωμα, δημιουργώντας μια νέα σύνθεση. Ανάλογα παραδείγματα υπάρχουν πάρα πολλά τόσο στο ρεμπέτικο όσο και σε πολλά άλλα λαϊκά μουσικά είδη. Με την ευκαιρία αυτή αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ένα σημαντικό τμήμα της θεματολογίας του ρεμπέτικου, όπως είναι τα τολμηρά σεξουαλικά θέματα και τα θέματα του χασίς και των ναρκωτικών, τα οποία γνωρίζουμε ότι προωθήθηκαν ιδιαίτερα από τις δισκογραφικές εταιρείες (Κουνάδης 2007, Gauntlett 2001), αντανακλούν όχι μόνο τον κόσμο των περιθωριακών αστικών στρωμάτων, αλλά και ευρύτερες τάσεις στην αστική κοινωνία της εποχής (χειραφέτηση των γυναικών, σεξουαλική απελευθέρωση, διάδοση της πολιτισμού των ναρκωτικών). Τα θέματα αυτά εμφανίζονται σε όλο σχεδόν το φάσμα της αστικής λαϊκής μουσικής (σμυρναίικο, ελαφρό τραγούδι), γεγονός που καταδεικνύει, σύμφωνα με τον Raymond Williams, ότι αποτελούν τμήμα της δομής της αίσθησης της εποχής.

Βιβλιογραφία

Ανδριάκαινα, Ελένη, 1996, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 225-257

Ανωγειανάκης, Φοίβος, 1977, «Για το Ρεμπέτικο Τραγούδι», *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ιούλιος 1961, αναδημοσιεύεται στο Γ. Χόλστ, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας: Εκδόσεις Ντεβίζ Χάρβεϋ, σ. 184-200

Βέλλου-Κάϊλ, Αγγελική, 1973, «Εισαγωγή» στο Α. Βέλλου-Κάϊλ (επιμ.), *Μάρκος Βαμβακάρης. Αυτοβιογραφία.* Αθήνα: Παπαζήσης

Δαμιανάκος, Στάθης, 1974, «Λαϊκός πολιτισμός και περιθωριακές ομάδες. Με αφορμή το ελληνικό ρεμπέτικο», αναδημοσιεύεται στο Δαμιανάκος, 1987, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 153-169

Δαμιανάκος, Στάθης, 1971, «Το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνολογικές και ταξικές συνιστώσες», αναδημοσιεύεται στο Δαμιανάκος, 1987, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 109-152

Κουνάδης, Παναγιώτης, 2007, *Ο Αινιγματικός κος Μίνως,* Αθήνα: Κατάρτι

Πετρόπουλος, Ηλίας, 1991, *Το Αγιο Χασισάκι*, Αθήνα: Νεφέλη, 1991

Πετρόπουλος, Ηλίας, 1990, *Ρεμπετολογία*, Αθήνα: Κέδρος, 1990

Πετρόπουλος, Ηλίας, 1976, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα: Νεφέλη, 1976

Πετρόπουλος, Ηλίας, 1968, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα: Κέδρος, 1979

Χόλστ, Γκαίηλ, 1975, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας: Εκδόσεις Ντενίζ Χάρβεϋ

Gauntlett, Στάθης, 2001, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου

Gebesmair, Andreas, 2002, "Hybrids in the global economy: How the major labels define the latin music market" στο Gerhard Steingress (επιμ.), 2002, *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Munster-Hamburg-London: LIT Verlag, σ. 1-20

Mahon, Maureen, 2000, "The visible evidence of cultural producers" στο *Annual Review of Anthropology*, Vol. 29, σ. 467-492

Manuel, Peter, 1998, *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York και Oxford: Oxford University Press

Middleton, Richard, 1990, *Studying Popular Music*, Milton Keynes U.K.: Open University Press

Ohmann, Richard, (επιμ.), 1996, *Making and Selling Culture*, Hanover N.H.: Wesleyan University Press

Shiach, Morag, 1989, *Discourse on Popular Culture. Class, Gender and History in Cultural Analysis*, 1730 to the Present, Stanford Ca.: Stanford University Press

Steingress, Gerhard (επιμ.), 2002, *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, Munster-Hamburg-London: LIT Verlag

Storey, John, 2003, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Malden Mass.: Blackwell

Tragaki, Dafni, 2005, "'Humanizing the masses'. Enlightened Intellectuals and the Music of the People", in David Cooper and Kevin Dawe (eds), *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Lanham: Oxford, p. 49-75

Ανθούλα Παπαδοπούλου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Τμήμα Νομικής, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Η πρωτοτυπία στο μουσικό έργο

Ι. Εισαγωγικά

Το ζήτημα της πρωτοτυπίας αποτελεί ένα διαχρονικό ζήτημα του δικαίου πνευματικής ιδιοκτησίας και αντικείμενο προβληματισμού για νομικούς, φιλοσόφους και κριτικούς τέχνης. Η έννοια της πρωτοτυπίας προσαρμοζόμενη στις εκάστοτε κοινωνικές, αισθητικές και πολιτισμικές αντιλήψεις, δεν έχει διαχρονικά το ίδιο εννοιολογικό περιεχόμενο. Βασική παράμετρο αποτελεί η εκάστοτε επιλογή της κοινωνίας να διευρύνει ή να περιορίσει το πεδίο εφαρμογής του δικαίου πνευματικής ιδιοκτησίας[1]. Η πρωτοτυπία, ως νομική έννοια, ανάγεται στο κρισιμότερο στοιχείο για να διαμορφωθεί η έννοια του έργου πνευματικής ιδιοκτησίας[2]. Με βάση το νομοθετικό ορισμό του έργου στο α. 2 παρ. 1 ν. 2121/1993, «ως έργο νοείται κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης που εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή». Κάθε λογοτεχνικό, επιστημονικό ή καλλιτεχνικό έργο οφείλει να διαθέτει πρωτοτυπία η οποία γίνεται αντιληπτή από τη μορφή που ο δημιουργός προσδίδει στο έργο του. Το μουσικό έργο αναφέρεται στην ενδεικτική απαρίθμηση που περιλαμβάνεται στο α. 2 ν. 2121/1993, όπου γίνεται ειδικότερα αναφορά σε *μουσικές*

---

[1] Αναφορικά με τις θεωρίες που παραδοσιακά έχουν διατυπωθεί σε σχέση με την πρωτοτυπία βλ. παρακάτω. Ιδιαίτερα έντονα ανακύπτει ο προβληματισμός αυτός σήμερα σε σχέση με έργα που παράγονται από υπολογιστές (computer generated works) ή σε σχέση με τα έργα που χωρίς τέλος αναδιατυπώνονται/αναδιαμορφώνονται στο διαδίκτυο στην αντίληψη ενός είδους αναπροσανατολισμού του έργου. Βλ. ενδεικτικά για τα τελευταία, K. Fitzpatrick, The digital future of authorship: Rethinking originality, Culture Machine 2011 (v. 12) προσβάσιμο από http://www.culturemachine.net.

[2] Βλ. γενικά Λ. Κοτσίρη, Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας και κοινοτικό κεκτημένο, (6η) Εκδόσεις Σάκκουλα 2011, σ. 71-76, Δ. Καλλινίκου, Πνευματική Ιδιοκτησία και Συγγενικά Δικαιώματα, (3η) Δίκαιο & Οικονομία 2008, σ. 34-38, Μ-Θ. Μαρίνο, Πνευματική Ιδιοκτησία, (2η) Εκδόσεις Σάκκουλα 2004, σ. 76-80. Βλ. σχετικά με την πρόσφατη νομολογία του ΔΕΕ στο ζήτημα της πρωτοτυπίας, Ε. Σταματούδη, Η πρωτοτυπία στο Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης, ΔιΜΕΕ 2016, σ. 49-64.

συνθέσεις με κείμενο ή χωρίς και αντίστοιχα, αναφέρεται και στο α. 2 της ΔΣΒ σε *μουσικές συνθέσεις μετά ή άνευ λόγων*.

Αν θέλαμε να διατυπώσουμε έναν ορισμό από μουσικολογική άποψη, θα λέγαμε ότι μουσικό έργο είναι ο συνδυασμός ήχων για ακρόαση που, σε αντίθεση με τον απλό θόρυβο, σκοπό έχει να προκαλέσει στον ακροατή κάποιου είδους εντύπωση συναισθηματική ή νοητική[3]. Ο ορισμός αυτός, ωστόσο, δεν αντανακλά τα κριτήρια για τη νομική προστασία του. Από την άλλη, νομικός ορισμός για το μουσικό έργο ορθά δεν διατυπώνεται ούτε στο εθνικό/ενωσιακό δίκαιο, ούτε στις Διεθνείς Συμβάσεις. Ένας τέτοιος ορισμός θα ήταν αναμφίβολα περιοριστικός και ασύμβατος με την ευρύτητα και την ιδιομορφία του μουσικού έργου[4]. Τα κριτήρια για να θεωρηθεί μια σειρά ήχων ως «μουσικό έργο» είναι τα κοινά συμβατικά κριτήρια για κάθε πνευματική δημιουργία, δηλαδή, να πηγάζει από το ανθρώπινο πνεύμα, να έχει προσλάβει μια μορφή και να διαθέτει πρωτοτυπία. Πέρα από αυτά δεν ενδιαφέρει το είδος της μουσικής, αν δηλαδή πρόκειται για κλασική μουσική, για μουσική ρόκ, για λαϊκή ή οποιαδήποτε άλλη μουσική. Επίσης, δεν ενδιαφέρει ο σκοπός για τον οποίο έχει δημιουργηθεί το μουσικό έργο ή ο τρόπος με τον οποίο πρόκειται να καταστεί γνωστό στο κοινό, δηλαδή, εάν προορίζεται για τη μουσική επένδυση μιας ταινίας, μιας τηλεοπτικής εκπομπής, ενός θεατρικού έργου ή εάν προορίζεται για ηχογράφηση και αναπαραγωγή ή για δημόσια εκτέλεση.

ΙΙ. Πρωτοτυπία μορφής ή ιδέας;

Το ζήτημα που θα επιχειρήσω να σας αναπτύξω αφορά το στοιχείο της πρωτοτυπίας υπό το πρίσμα της ιδιαιτερότητας του μουσικού έργου. Της πρωτοτυπίας, ωστόσο, προηγείται η μορφοποίηση του έργου. Δεν νοείται νομική προστασία εάν το έργο δεν αποτυπώνεται σε έναν φορέα -σταθερό ή φευγαλέο- που να το καθιστά αντιληπτό από τις αισθήσεις[5]. Ειδικά στο μουσικό έργο, μέσο έκφρασης μπορεί να

---

[3] Βλ. υπόθεση Hyperion, [2005] EWCA civ. 565, [2005] RPC 32, A. Rahmatian, The concepts of musical work and originality in U.K Copyright Law – Sawkins v. Hyperion as a test case, ΠΣ (v. 40) 5/2009, 560.

[4] Γενικά για τη σχέση δικαίου και μουσικής βλ. Ελ. Μουσταΐρα, Το έργο τέχνης ως κείμενο προς εξερεύνηση νομικών ιδεών, Σύμμεικτα Γ. Κουμάντου, σ. 807-808.

[5] A. Lucas/H.J. Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique (3ed.) Lexis – Nexis/Litec 2006, σ. 59-64.

αποτελεί τόσο η γραπτή αποτύπωσή του με μουσικούς φθόγγους ή άλλα μουσικά σημεία όσο εξίσου και η ακουστική αποτύπωσή του σε ένα μουσικό δίσκο ή σε ένα video. Μέσο έκφρασης ακόμη, μπορεί να είναι και ένας φορέας μη σταθερός, δηλαδή, φευγαλέος, όπως ο ήχος που παράγεται από μια φωνή ή ένα μουσικό όργανο ή μια σειρά ήχων που παράγονται από άλλα μη μουσικά αντικείμενα (π.χ. κρυστάλλινα ποτήρια ή μεταλλικά αντικείμενα)[6]. Η αποτύπωση σε ένα σταθερό υλικό φορέα πραγματώνει αποτελεσματικά την απόδειξη του προστατευόμενου μουσικού έργου. Ωστόσο, από πουθενά δεν συνάγεται ότι η προστασία του έργου εξαρτάται από τη μονιμότητα και τη βιωσιμότητα του υλικού φορέα. Αντικείμενο προστασίας είναι το άυλο αγαθό της συγκεκριμένης μουσικής σύνθεσης, όπως αυτή έχει μορφοποιηθεί από το δημιουργό της και όχι ο φορέας του έργου που αποτελεί απλά το μέσο έκφρασης.

Η αναφορά του νόμου στη μορφή του έργου, αντικατοπτρίζει την κλασική θεωρία περί διάκρισης *μορφής* και *ιδέας* του έργου[7]. Η ιδέα κατά την κλασική και κρατούσα αντίληψη δεν προστατεύεται. Οι ιδέες κυκλοφορούν ελεύθερες, αποτελούν την πρώτη ύλη κάθε δημιουργικής διαδικασίας και δεν είναι δυνατόν να μονοπωλούνται

---

[6] Η αποτύπωση του έργου σε φορέα αντιληπτό από τις αισθήσεις δεν τίθεται ως προϋπόθεση για την έννοια του προστατευόμενου έργου. Ωστόσο αυτό προκύπτει εκ των πραγμάτων μέσα από τη μορφοποίηση του έργου. Ο Έλληνας νομοθέτης προκειμένου να τονίσει ότι προστατεύεται η μορφή με οποιοδήποτε τρόπο ή μέσο έκφρασης και αν εξωτερικεύεται, χρησιμοποιεί τον επιθετικό προσδιορισμό «οποιαδήποτε μορφή» στο α. 2 παρ. 1 ν. 2121/1993. Βλ. Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 30-13 υποσημ. 11. Επίσης, σύμφωνα με πρόσφατη νομολογία του ΔΕΕ που αναφέρεται στην πρωτοτυπία, προκύπτει ότι το έργο προστατεύεται εφόσον είναι πρωτότυπο και δεν απαιτείται κάποια άλλη προϋπόθεση. Βλ. σχετικά Σταματούδη, Η πρωτοτυπία, *ό.π.*, σ. 63. Για το μουσικό έργο βλ. M. Rehbinder, Urheberrecht (15 auf.) C. H. Beck 2008, §14, σ. 74. Βλ. επίσης Κ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, Το αντικείμενο του δικαίου του δημιουργού στο μουσικό τομέα, Θεσσαλονίκη 1990, 49 επ.

[7] Η αρχή της διάκρισης μεταξύ μορφής και ιδέας εκφράζεται ρητά και στο α. 2 παρ.3 σε σχέση με την προστασία του προγράμματος Η/Υ. Γενικά για τη διάκριση μορφής και ιδέας βλ. Γ. Κουμάντο, Πνευματική Ιδιοκτησία, εκδ. Σάκκουλα 2002, σ. 110, Κοτσίρη, *ό.π.*, σ. 67-71, Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 30-34, Μ-Θ. Μαρίνο, *ό.π.*, σ. 71-76, Ε. Σταματουδη, Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία – Κατ' άρθρο Ερμηνεία (επιμ. Κοτσίρης/Σταματούδη), Εκδόσεις Σάκκουλα 2012, άρθρο 2 ν. 2121/93, αρ. 22-26, σε Τ.-Ε. Συνοδινού, Η εξορία των ιδεών από το δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας: κριτική αποτίμηση της διάκρισης ιδέας/μορφής στον 21ο αιώνα, σε «Το έργο του Γιώργου Κουμάντου και τα σύγχρονα θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας», Εκδόσεις Σάκκουλα 2011, 351-362. Βλ. επίσης ενδεικτικά U. Loewenheim, σε Schricker/Loewenheim, Urheberrecht Kommentar, (4 aufl.) CH Beck 2010, §2 UrhG, αρ. 51-60.

με την αναγνώριση επ' αυτών απόλυτων και αποκλειστικών δικαιωμάτων. Όση πρωτοτυπία, επομένως, και αν διαθέτει μια ιδέα δεν προστατεύεται (τουλάχιστον από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας). Αντίθετα η μορφή -η οποία και προστατεύεται- είναι ο τρόπος που ο δημιουργός συγκεκριμενοποιεί την ιδέα, της προσδίδει ορισμένα χαρακτηριστικά με βάση τις πνευματικές ικανότητες ή ιδιομορφίες του, τη φαντασία του, την καλλιτεχνική του έκφραση και γενικά με βάση την υποκειμενικότητά του. Η αρχή της προστασίας της μορφής και της μη προστασίας της ιδέας αποτυπώνεται ήδη και σε διεθνή νομοθετικά κείμενα, όπως στο α. 9 της Συμφωνίας TRIPS[8] και στο α. 2 της Συνθήκης WIPO για την Πνευματική Ιδιοκτησία[9].

Το στοιχείο της πρωτοτυπίας με βάση την κλασική διάκριση μορφής και ιδέας θα το αναζητήσει κανείς στη μορφή κάθε πνευματικού δημιουργήματος. Η παραδοχή αυτή μπορεί να αποτελεί τον κανόνα, ωστόσο, δεν είναι απόλυτη στο βαθμό που σε αρκετές κατηγορίες έργων -μεταξύ αυτών και τα μουσικά έργα- η διάκριση μεταξύ μορφής και ιδέας δεν είναι ούτε προφανής ούτε πολλές φορές δυνατή. Τι αποτελεί ιδέα σε ένα έργο αφηρημένης τέχνης, ή σε μια μουσική σύνθεση; Πού σταματά η ιδέα και που αρχίζει η πρωτότυπη έκφραση; Υπάρχει πραγματικά μια γκρίζα ζώνη όταν η ιδέα συγκεκριμενοποιείται σε μια μόνο μορφή. Αλλά και σε άλλες κατηγορίες έργων, όταν το περιεχόμενο αντανακλά τη δημιουργική συμβολή του δημιουργού ή όταν η φαντασία δημιουργεί μια μοναδική πλοκή τίθεται το ερώτημα, εάν το περιεχόμενο στις παραπάνω περιπτώσεις εξισώνεται με την ιδέα και ως εκ τούτου δεν μπορεί να προστατευτεί(;).

Το ζήτημα της διάκρισης μορφής και ιδέας είναι σημαντικό γιατί καθορίζει τα στοιχεία που προστατεύονται ή δεν προστατεύονται σε ένα έργο[10]. Η ανάγκη να ξεπεραστούν οι δυσκολίες που προανέφερα, οδήγησε την επιστήμη να διατυπώσει κριτήρια για το πλάτεμα των στοιχείων που προστατεύονται σε ένα έργο, κάτι που βρίσκει σύμφωνο και το κοινό αίσθημα περί δικαίου. Έτσι, το στοιχείο της πρωτοτυπίας

---

[8] Βλ. Ν. 2290/1995 «Κύρωση της Τελικής Πράξης που περιλαμβάνει τα αποτελέσματα των πολυμερών εμπορικών διαπραγματεύσεων στο πλαίσιο του Γύρου της Ουρουγουάης».

[9] Βλ. Ν. 3184/2003 «Κύρωση της Συνθήκης του Παγκόσμιου Οργανισμού Διανοητικής Ιδιοκτησίας για την πνευματική ιδιοκτησία».

[10] Βλ. σχετική αναφορά παρακάτω, υποσημείωση αρ. 14.

αναζητείται φυσικά στη μορφή αλλά και στην *επεξεργασμένη ιδέα* που διαμορφώνει το *περιεχόμενο* του έργου. Ο διαχωρισμός μεταξύ ιδέας και επεξεργασμένης ιδέας δεν είναι εύκολος. *Ιδέα* είναι η προαντίληψη ενός πράγματος που είναι κοινό κτήμα, όπως είναι οι τεχνοτροπίες στις εικαστικές τέχνες (π.χ. ο κυβισμός ή ο εξπρεσιονισμός)[11] ή η αφηρημένη και ανεπεξέργαστη ιδέα για ένα μυθιστόρημα, για ένα κινηματογραφικό σενάριο, όπως για παράδειγμα η ιδέα της εξιχνίασης μιας δολοφονίας ή του νεαρού μάγου που φοιτά σε ειδικό κολέγιο. Αντίθετα σε μια επεξεργασμένη ιδέα, όπως είναι αντίστοιχα η πλοκή των έργων της Αγκάθα Κρίστι ή οι περιπέτειες του Harry Potter είναι εμφανής η δημιουργική συμβολή στη συγκεκριμένη ανάπτυξη και επεξεργασία της ιδέας. Αυτή, λοιπόν, η *επεξεργασμένη ιδέα αποτελεί το περιεχόμενο του έργου που προστατεύεται ως οργανική ενότητα μορφής και περιεχομένου*. Εάν όμως το περιεχόμενο εκφράζει δεδομένα ή στοιχεία που είναι κοινό πολιτιστικό κτήμα (π.χ. ο μύθος του Σίσυφου) και δεν ενέχει καμία δημιουργική συμβολή, τότε το περιεχόμενο αυτό δεν προστατεύεται.

Για να μεταφερθούμε στο μουσικό έργο, θα πρέπει να διακρίνουμε τη *μουσική ιδέα* η οποία συνίσταται στην κατάταξη των μουσικών φθόγγων (ή ήχων), στην επιλογή του ρυθμού, στους πιθανούς συνδυασμούς των μουσικών φθόγγων, κλπ. Αυτή η μουσική ιδέα διακρίνεται πλήρως από την αφηρημένη ιδέα που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για να δημιουργήσει ο συνθέτης ένα ρέκβιεμ ή ένα ρεμπέτικο. Η μουσική ιδέα αποτελεί μια επεξεργασμένη από το δημιουργό ιδέα που διαμορφώνει το περιεχόμενο του μουσικού έργου. Το περιεχόμενο αυτό, εκφραζόμενο μέσω ενός υλικού φορέα, προσλαμβάνει μια μορφή που είναι και η μόνη που μπορεί να αποδώσει το συγκεκριμένο περιεχόμενο. Για το λόγο αυτό λέμε ότι στο μουσικό έργο, η μουσική ιδέα και η μορφή είναι σφικτά δεμένα και δύσκολα μπορούν να διακριθούν[12]. Ένας βασικός λόγος αυτού του δεσίματος είναι ο περιορισμένος αριθμός των μουσικών φθόγγων σε μια σταθερή κλίμακα π.χ. ματζόρε. Από την άλλη πλευρά, ορισμένες εκφράσεις μουσικών φράσεων ή ορισμένα ακόρντα που είναι ευρέως γνωστά εμπίπτουν στην έννοια

[11] Έτσι Κοτσίρης, *ό.π.*, σ. 69.

[12] L. T. McDonagh, Is the Creative Use of Musical Works Without a Licence Acceptable Under Copyright Law?, ΙΙΟ 2012 (v. 43), σ. 410.

ενός μουσικού περιεχομένου που είναι κοινότυπο ή αποτελεί κοινό πολιτιστικό κτήμα και ως εκ τούτου δεν προστατεύεται. Ως παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί απόφαση γερμανικού δικαστηρίου που αφορούσε τη διαμάχη μεταξύ μουσικού, που συνέθεσε ένα μουσικό περιεχόμενο για να πλαισιώσει διαφήμιση των McDonalds, και της ίδιας εταιρίας η οποία τελικά χωρίς τη συναίνεσή του χρησιμοποίησε την εν λόγω σύνθεση για διαφήμισή της σε παγκόσμια κλίμακα. Το δικαστήριο έκρινε ότι οι τρεις νότες που είχε χρησιμοποιήσει ο ενάγων συνθέτης ήταν πολύ απλές με αποτέλεσμα η μουσική ακολουθία να στερείται το απαιτούμενο επίπεδο δημιουργικότητας[13].

III. Η έννοια της πρωτοτυπίας στο ελληνικό δίκαιο

Το στοιχείο της πρωτοτυπίας επομένως -την έννοια της οποίας θα προσδιορίσουμε αμέσως στη συνέχεια- επιτελεί διπλή λειτουργία: από τη μια αποτελεί το κριτήριο για τον χαρακτηρισμό ενός δημιουργήματος ως έργου πνευματικής ιδιοκτησίας (που εμπίπτει στο πεδίο εφαρμογής του ν. 2121/1993) αλλά, παράλληλα, διακρίνει στο κάθε έργο τα στοιχεία που προστατεύονται ή δεν προστατεύονται[14].

Πώς προσδιορίζεται η έννοια της πρωτοτυπίας στο ελληνικό δίκαιο;

Πρόκειται για μια αόριστη και νεφελώδη έννοια, η οποία δεν εξειδικεύεται από το νόμο[15]. Εξαίρεση αποτελούν τα προγράμματα Η/Υ για τα οποία παρέχεται ειδικός ορισμός κοινοτικής προέλευσης, στο α. 2 παρ. 3 ν. 2121/1993 ο οποίος, ωστόσο, δεν μπορεί να γενικευτεί. Επίσης αναφορά στην πρωτοτυπία γίνεται και σε σχέση με τα συλλεκτικά έργα και τις συλλογές και τις βάσεις δεδομένων (α. 2 παρ. 2 και 3 ν. 2121/1993) χωρίς, ωστόσο, αυτή να εξειδικεύεται εννοιολογικά.

Όπως προαναφέρθηκε, η πρωτοτυπία αποτελεί μια εύπλαστη έννοια συναρτώμενη από τη μία με τις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτιστικές και αισθητικές αντιλήψεις περί του τι είναι έργο και από την άλλη με τα συστήματα προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας[16]. Το σύστημα του copyright θεωρεί πρωτότυπο ό,τι δεν είναι αντιγραφή, θέτοντας

---

[13] Landgericht (LG) München I, 177/09 (18.8.2010), ΔιΜΕΕ 2011, σ. 124, παρατ. Κατσούλη.

[14] Βλ. σχετικά Κουμάντο, *ό.π.*, σ. 113 επ. και ιδίως σ.116, Μαρίνο, *ό.π.*, σ. 82.

[15] Για την έννοια της πρωτοτυπίας βλ. και παραπάνω υποσημείωση αρ. 2.

[16] Έτσι Marinos, *ό.π.*, σ.76.

τον πήχη της πρωτοτυπίας χαμηλά και διευρύνοντας έτσι το πεδίο εφαρμογής της πνευματικής ιδιοκτησίας και σε δημιουργήματα που δεν παρουσιάζουν δημιουργικό χαρακτήρα αλλά είναι απλά αποτέλεσμα προσπάθειας και κόπου. Αντίθετα, στο σύστημα του δικαίου της ηπειρωτικής Ευρώπης, η πρωτοτυπία εκτιμάται σε υψηλότερο επίπεδο.

Στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού συστήματος στο οποίο ανήκει και η Ελλάδα διατυπώθηκε αρχικά η υποκειμενική προσέγγιση σύμφωνα με την οποία η πρωτοτυπία συνδέεται με την ατομικότητα του δημιουργού και αποτελεί εξέλιξη της παλαιότερης αντίληψης που συνέδεε την πρωτοτυπία με τη σφραγίδα της προσωπικότητας του δημιουργού στο έργο[17]. Η ατομικότητα του δημιουργού σήμερα συνοψίζεται στη δημιουργική συμβολή του η οποία εκδηλώνεται μέσω της επιλογής του θέματος, της κατάταξης του υλικού, του ιδιαίτερου χαρακτήρα και έντασης που επιλέγει να δώσει, κ.λπ. Η ατομικότητα του δημιουργού συνδέεται και με ένα ελάχιστο δημιουργικό ύψος (έννοια αντίστοιχη του εφευρετικού ύψους στις εφευρέσεις) που κάνει το έργο να ξεχωρίζει από το αναμενόμενο και το σύνηθες. Δεν νοείται πρωτοτυπία και άρα δεν υπάρχει έργο σε καθημερινές και αυτονόητες μορφές έκφρασης λόγου (π.χ. μια κοινή επιστολή), σε ένα πρόχειρο και αναμενόμενο σχέδιο, σε μια απλοϊκή μουσική. Η υποκειμενική προσέγγιση ωστόσο, δεν μπορούσε να καλύψει σύγχρονα έργα από το χώρο της αφηρημένης τέχνης ή νεώτερων καλλιτεχνικών και μουσικών ρευμάτων στα οποία η ιδέα και η δημιουργική διαδικασία αποτελούν γκρίζες περιοχές. Κατά μια νεώτερη προσέγγιση, η πρωτοτυπία συνδέεται με την ατομικότητα του έργου[18]. Η ατομικότητα του έργου ταυτίζεται με τη μοναδικότητα της μορφής και αυτό προϋποθέτει σύγκριση με εκείνο που θα μπορούσε να υπάρξει. Το στοιχείο της πρωτοτυπίας, συνεπώς, αναζητείται στη στατιστική μοναδικότητα της μορφής του έργου, δηλαδή, στην κρίση ότι άλλος δεν θα έκανε ένα έργο ακριβώς όμοιο υπό τις ίδιες συνθήκες. Η προσέγγιση αυτή, παρόλο που παρέχει ένα χρήσιμο κριτήριο, φτάνει σε ένα επικίνδυνο

---

[17] Βλ. Κοτσίρη, *ό.π.*, σ. 60 επ. και 71 επ., Καλλινίκου, *ό.π.*, 36 επ., Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 107 επ., Schulze, σε Dreier/Schulze, UrhG Kommentar (4 auf.) CH Beck 2012, §2, αρ. 18-22, A. Lucas/H.J. Lucas, *ό.π.*, σ. 71-87.

[18] Βλ. Κοτσίρη, *ό.π.*, σ. 62 επ. και 73, Κουμάντο, *ό.π.*, σ. 107 επ., Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία*, *ό.π.*, αρθρο 2 ν. 2121/93, αρ. 28-29.

πλάτεμα ώστε κάθε ανθρώπινο δημιούργημα να μπορεί να θεωρηθεί έργο αρκεί να είναι διαφορετικό από τα προϋπάρχοντα ανεξάρτητα αν εμπεριέχει κάποια δημιουργική συμβολή.

Τελικά η νομολογία μας εκτιμά την έννοια της πρωτοτυπίας συνθετικά, υπό την έννοια ότι την αναζητά είτε στην ατομικότητα του δημιουργού είτε στην ατομικότητα του έργου[19]. Τα τελευταία χρόνια διαφαίνεται μια τάση της νομολογίας μας να προκρίνει την αντικειμενική προσέγγιση της ατομικότητας του έργου υπό την έννοια της στατιστικής μοναδικότητας. Η αντίληψη αυτή πλέον, υπό το φως της πρόσφατης νομολογίας του ΔΕΕ, δεν μπορεί να δικαιολογηθεί. Μέσα από μια σειρά αποφάσεων το Δικαστήριο του Λουξεμβούργου αποφαίνεται ότι η έννοια της πρωτοτυπίας αποτελεί αυτόνομη έννοια του Δικαίου της Ένωσης και πρέπει να ερμηνεύεται κατά τρόπο ενιαίο, αυτόνομο και ομοιόμορφο σε όλα τα κράτη μέλη, ανεξάρτητα από τη φύση ή τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε έργου[20]. Επίσης, προκύπτει με σαφήνεια ότι το ευρωπαϊκό κριτήριο πρωτοτυπίας είναι περισσότερο ποιοτικό παρά ποσοτικό[21] και ειδικότερα η πρωτοτυπία πρέπει να προκύπτει από την προσωπική δημιουργική συμβολή του δημιουργού του έργου που αναπτύσσεται μέσα από ελεύθερες και δημιουργικές επιλογές[22].

Η πρωτοτυπία του έργου πρέπει να διακρίνεται από το αντικειμενικό στοιχείο του νέου[23]. Ένα πνευματικό δημιούργημα μπορεί να είναι και νέο και να διαθέτει πρωτοτυπία, όπως π.χ. το επιστημονικό έργο ερευνητή ο οποίος είναι ο πρώτος που μελετά ένα συγκεκριμένο

---

[19] Ειδικότερα, όπως αναφέρουν πολλές αποφάσεις, πρωτοτυπία συντρέχει όταν κάτω από παρόμοιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους κανένας άλλος δημιουργός -κατά λογική πιθανολόγηση- δεν θα ήταν σε θέση να δημιουργήσει έργο όμοιο ή ότι το έργο παρουσιάζει μια ατομική ιδιομορφία ή ένα ελάχιστο όριο δημιουργικού ύψους έτσι ώστε να ξεχωρίζει και να διαφοροποιείται από τα έργα της καθημερινότητας ή άλλα παρεμφερή γνωστά έργα. Βλ. ενδεικτικά, ΑΠ 257/1995, Νοβ 43, 895, ΑΠ 446/1999, Νοβ 47, σ.1184, ΕφΑθ. 8138/2000, ΔΕΕ 2001, σ.60. Βλ. επίσης, Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, *ό.π.*, άρθρο 2 ν. 2121/93, αρ.30-31.

[20] Βλ. εκτενώς τη νομολογία του ΔΕΕ στο ζήτημα της πρωτοτυπίας σε Σταματούδη, Η πρωτοτυπία, *ό.π.*, σ. 52 επ.

[21] ΔΕΕ C-5/2008 Infopaq International, ΔιΜΕΕ 2009, σ. 426, παρατ. Σταματούδη.

[22] ΔΕΕ συνεκδικαζόμενες υποθέσεις C-403/2008 Football Association & C-429/2008 Karen Murphy, ΔιΜΕΕ 2011, σ. 406.

[23] Βλ. Μαρίνο, *ό.π.*, σ. 82, Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, *ό.π.*, άρθρο 2 ν. 2121/93, αρ. 32.

ανθρώπινο γονίδιο. Ωστόσο, πιο σύνηθες είναι ένα δημιούργημα να διαθέτει πρωτοτυπία αλλά να μην είναι νέο, π.χ. όταν ένας άλλος ερευνητής μεταγενέστερα εκδίδει το δικό του επιστημονικό έργο που μελετά το ίδιο γονίδιο. Η πρωτοτυπία που μας ενδιαφέρει συνδέεται με τη συγκεκριμένη μορφή του έργου και όχι με το καινοφανές της ιδέας ή της έμπνευσης. Η έννοια της πρωτοτυπίας, επίσης, δεν πρέπει να ταυτίζεται με το πρωτότυπο έργο. Η πρωτοτυπία πρέπει να χαρακτηρίζει τόσο τα πρωτότυπα έργα όσο και τα παράγωγα έργα[24]. Το πρωτότυπο έργο αντιδιαστέλλεται από ένα παράγωγο έργο, στο βαθμό που αποτελεί εξ ολοκλήρου πνευματική εισφορά του δημιουργού του. Αντίθετα, στην κατηγορία των παραγώγων έργων, που επίσης προστατεύονται κάτω από τις προϋποθέσεις του ν. 2121/93, ανήκουν οι διασκευές, οι προσαρμογές, τα συλλεκτικά έργα κ.ά. Στα έργα αυτά ο δημιουργός κάποια στοιχεία τα δανείζεται από ένα προϋπάρχον έργο ενώ κάποια άλλα πρέπει να αποτυπώνουν τη δική του δημιουργική συμβολή.

Το στοιχείο της πρωτοτυπίας του έργου αποτελεί το αναγκαίο πρόκριμα σε κάθε δίκη με αντικείμενο δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας. Η κρίση του δικαστή σχετικά με την πρωτοτυπία ενέχει αναπόφευκτα στοιχεία υποκειμενικότητας, παρά την γενικά αποδεκτή αρχή περί απαγόρευσης αξιολογικών κρίσεων στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας[25]. Πάντως, δεν πρέπει να επηρεάζεται από τις καλλιτεχνικές, μουσικές ή αισθητικές αντιλήψεις του. Ειδικά

---

[24] Η δημιουργία παράγωγων μουσικών έργων αποτελεί ούτως ή άλλως ένα μεγάλο κομμάτι της μουσικής παραγωγής λόγω της ιδιόμορφης φύσης του μουσικού έργου. Τα παράγωγα μουσικά έργα, από τα διάφορα mix που κάνουν ζωντανά οι D.J. μέχρι τις διασκευές γνωστών μελωδιών για ήχους κινητών τηλεφώνων, αποτελούν μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα θεματική. Η μεταδημιουργία αυτή έχει πλέον πάρει ανεξέλεγκτες διαστάσεις με τη χρήση της ψηφιακής τεχνολογίας που επιτρέπει σε κάθε χρήστη να «αναδημιουργεί» χωρίς τέλος οποιαδήποτε μουσική που διακινείται στο διαδίκτυο. Το γερμανικό δίκαιο ελέγχει τις παραγωγές αυτές στο πλαίσιο της ελεύθερης χρήσης των έργων, βλ, σχετικά P.-Yv. Gautier, Propriété littéraire et artistique (6ed.) PUF droit, σ. 104 επ., A. Lucas/H. J. Lucas, *ό.π.*, σ. 122-123, Möhring/Nicolini, Urheberrecht (3 aufl.) C. H. Beck 2014, §24 UrhG , σ. 325-326., Κ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, 122 επ.. Στο ελληνικό δίκαιο, εφόσον μια μεταδημιουργία εμπίπτει στην έννοια του παράγωγου έργου, θα πρέπει να υπάρχει η άδεια του δημιουργού του αρχικού έργου προκειμένου το παράγωγο να αξιοποιηθεί οικονομικά.

[25] Βλ. Κουμάντο, *ό.π.*, σ. 112, Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 47-48., Κ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 80-83. Βλ. επίσης, P.-Yv. Gautier, *ό.π.*, σ. 68 επ. όπου κάνει λόγο για την ισότητα των δημιουργών στην έννομη προστασία.

στην περίπτωση του μουσικού έργου η κρίση αυτή είναι ακόμη πιο επισφαλής στο βαθμό που η διάκριση ιδέας και μορφής καταρρέει και ο δικαστής αναζητά τη δημιουργική συμβολή σε στοιχεία του μουσικού έργου που συνήθως είναι άγνωστα σε αυτόν και για το λόγο αυτό τις περισσότερες φορές ζητείται η συνδρομή μουσικολόγου. Με βάση τη θεωρία της μουσικής είναι δυνατό να διακρίνουμε σε ποια στοιχεία του μουσικού έργου υπάρχει περιθώριο να αναπτυχθεί η πρωτοτυπία και σε ποια όχι. Τα στοιχεία αυτά είναι η μελωδία, η αρμονία και ο ρυθμός ενώ έχει διατυπωθεί ότι και το στοιχείο της χροιάς του ήχου αποτελεί ένα αυτοτελές σημαντικό στοιχείο εξατομίκευσης ενός μουσικού έργου.

IV. Πρωτοτυπία και μουσικά στοιχεία που συνθέτουν το μουσικό έργο

Η πρωτοτυπία μιας μουσικής σύνθεσης βρίσκεται ως επί το πλείστον στην μελωδία. *Μελωδία* είναι η αλληλουχία μουσικών φθόγγων και ήχων που δημιουργούν μια ενότητα, ένα μουσικό θέμα καθαυτό που γίνεται αντιληπτό από κάθε ακροατή[26]. Η μελωδία, ως μουσικό σύνολο, δεν μπορεί να αποτελείται από ένα ή δύο μουσικούς φθόγγους αλλά απαιτείται μια επαρκής ακολουθία μουσικών φθόγγων ικανή να δώσει το μουσικό θέμα του έργου[27]. Εξάλλου, και το στοιχείο της πρωτοτυπίας μπορεί να αναπτυχθεί και να γίνει αντιληπτό όταν υπάρχει μια επαρκής μουσική ακολουθία. Γύρω από τη μελωδία οικοδομείται συνήθως όλη η σύνθεση (τουλάχιστον στα κλασικά έργα). Η μελωδία εμπίπτει στην επεξεργασμένη μουσική ιδέα που μορφοποιείται μέσω ενός φορέα κατά τρόπο μοναδικό και διακριτό. Η πρωτοτυπία που εντοπίζεται στη μελωδία, συνήθως κορυφώνεται στο ρεφρέν που αποτελεί και την τελική αισθητική απόληξη της μελωδίας. Το ρεφρέν σε μια μελωδία είναι αυτό που προσδίδει αναγνωρισιμότητα στο έργο. Η πρωτότυπη μελωδία τελικά σε μια μουσική σύνθεση είναι αυτή που χαρακτηρίζει και εξατομικεύει το μουσικό έργο και φυσικά ένα από τα κύρια στοιχεία που προστατεύονται.

---

[26] Βλ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 28 επ., Κοτσίρης, *ό.π.*, σ. 79, Καλλιωίκου, *ό.π.*, σ. 42-43.

[27] Όπως αναφέρεται, ωστόσο, από την Παπαϊωάννου-Σίλτς, υποστηρίζεται σήμερα και η άποψη ότι μπορεί να υπάρξει μουσικό θέμα με δύο ή τρεις νότες ή ακόμη και η ίδια η σιωπή να θεωρείται μουσική, βλ. σχετικά, Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 28-29 και την εκεί υποσημείωση.

Αρμονία είναι η συνήχηση, ο τρόπος που περισσότεροι μουσικοί φθόγγοι και ήχοι ενώνονται ή διαχωρίζονται και γενικότερα συνδυάζονται με τρόπο που να πλαισιώνουν, αναδεικνύουν και προβάλλουν τη μελωδία[28]. Γίνεται δεκτό ότι η αρμονία από μόνη της δεν προστατεύεται, αφού αδυνατεί να αποτυπώσει το στοιχείο της πρωτοτυπίας αυτοτελώς[29]. Εξάλλου, η ρυθμική βάση πάνω στην οποία εδράζεται η αρμονία δεν αποκλείεται να είναι μια ηλεκτρονική βάση ηχητικών δεδομένων που κυκλοφορεί στο εμπόριο.

Ρυθμός στη μουσική είναι η ταξινόμηση και η οργάνωση των μουσικών φθόγγων και ήχων μέσα στο χρόνο[30]. Ειδικότερα, γίνεται δεκτή η διάκριση μεταξύ εξωτερικού ρυθμού και εσωτερικού. Εξωτερικός ρυθμός είναι ο καταμερισμός του μουσικού κομματιού σε ισόχρονα και ανισόχρονα μέρη (το μέτρο). Το μέτρο είναι ένα κοινό και δοτό στοιχείο και πολλοί δημιουργούν συνθέσεις στο ίδιο μέτρο ιδίως όταν αυτό επιτάσσει η μόδα της εποχής. Ο ρυθμός επομένως που περιβάλλει εξωτερικά το μουσικό κομμάτι (το μέτρο) δεν μπορεί να παρουσιάζει κάποια ατομικότητα ή πρωτοτυπία και δεν μπορεί αυτοτελώς να προστατευτεί. Σε αντίθεση με τον εξωτερικό ρυθμό υπάρχει και ο εσωτερικός ρυθμός που χαρακτηρίζει τις σχέσεις που υπάρχουν μεταξύ των διαδοχικών μουσικών φθόγγων ή ήχων και αφορά τη διάρκεια, τον τονισμό, και την έκταση του καθενός φθόγγου χωριστά και σε σύγκριση με τους άλλους. Ο εσωτερικός ρυθμός σε ένα μουσικό έργο μπορεί να είναι τόσο χαρακτηριστικός και ιδιότυπος ώστε να μεταβάλλει τη σημασία του μουσικού θέματος και να είναι αυτός που προσδίδει την ιδιαίτερη ατομικότητα στο έργο παραμερίζοντας τη μελωδία. Αναφέρονται παραδείγματα[31] μουσικών που δημιούργησαν συνθέσεις (ιδίως συνθέσεις για ορχήστρα κρουστών) που χαρακτηρίζονταν από έναν ιδιαίτερο/πρωτότυπο εσωτερικό ρυθμό που υπερκάλυπτε τα άλλα στοιχεία ακόμη και τη μελωδία, το μουσικό θέμα του έργου. Αναφέρεται, επίσης, περίπτωση δημιουργίας μουσικής σύνθεσης βασιζόμενη σε ένα μόνο

[28] Βλ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 37 επ.

[29] Βλ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 37-38 και τις εκεί παραπομπές.

[30] Βλ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 33 επ., όπου αναφέρει ότι η έννοια του ρυθμού είναι γενική και δεν αποτελεί αποκλειστικότητα της μουσικής τέχνης. Στη γενική του έννοια, ο ρυθμός είναι το στοιχείο που δίνει μορφή στον αόριστο χρόνο επιβάλλοντας τάξη και αναλογία.

[31] Βλ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 36.

μουσικό φθόγγο όπου η ατομικότητα του έργου πήγαζε μόνον από τον εσωτερικό ρυθμό[32]. Σε ανάλογες, λοιπόν, περιπτώσεις ο εσωτερικός ρυθμός δεν αποκλείεται να εμπίπτει στα προστατευόμενα στοιχεία του έργου.

Τέλος, η *χροιά* του ήχου είναι το ιδιαίτερο χρώμα που παίρνει ο ίδιος ήχος όταν παίζεται από διαφορετικά όργανα ή όταν τον επηρεάζουν άλλοι εξωτερικοί ή εσωτερικοί παράγοντες. Η ακουστική εντύπωση που προκαλεί ένας μουσικός φθόγγος παιγμένος σε μαντολίνο είναι διαφορετικός από την εντύπωση που προκαλεί ο ίδιος φθόγγος παιγμένος σε τρομπέτα ή παιγμένος σε ένα ηλεκτρονικό μουσικό μέσο. Η χροιά ενός μουσικού συνόλου μπορεί να επηρεάσει τη μελωδία, στο βαθμό που ένας και μόνο μουσικός φθόγγος που επαναλαμβάνεται με διαφορετική μορφή και χροιά μπορεί να δώσει την ακουστική εντύπωση μιας μελωδικής γραμμής. Αρμονία και χροιά ήχου συνδέονται υπό την έννοια ότι τόσο ή αρμονία όσο και η χροιά σκοπό έχουν να πλουτίσουν να αναπτύξουν η πρώτη τη μελωδία και δεύτερη τον ήχο. Οι αποχρώσεις που παίρνει ό ήχος όταν επεξεργαστεί κατάλληλα δεν αποκλείεται να εμπεριέχει δημιουργική συμβολή, ωστόσο, είναι μάλλον δύσκολο να διαθέτει αυτοτελώς την αναγκαία πρωτοτυπία ώστε να τυγχάνει και αυτοτελούς προστασίας[33].

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η ένταση της πρωτοτυπίας δεν είναι η ίδια σε κάθε μουσικό έργο και μάλιστα σε ορισμένες κατηγορίες, όπως π.χ. τα μπλουζ ή το χιπ-χοπ, το στοιχείο αυτό μπορεί να είναι στο ελάχιστο επίπεδο που μόνο ένας θεωρητικός μουσικός ίσως μπορεί να διακρίνει[34]. Η πρωτοτυπία μπορεί να αποτυπώνεται σε περισσότερα στοιχεία του έργου, π.χ. στη μελωδία όσο και στο ρυθμό, ενώ σε άλλες περιπτώσεις να περιορίζεται σε ένα από τα μουσικά στοιχεία, όταν π.χ. πρόκειται για μια μουσική παραλλαγή. Το επίπεδο της πρωτοτυπίας δεν σχετίζεται με το εάν μια μουσική σύνθεση είναι

---

[32] Βλ. Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, σ. 36, όπου αναφέρεται στον Pierre Boulez που έγραψε την "Etude" στηριγμένη σε ένα μόνο φθόγγο.

[33] Βλ. ωστόσο, Παπαϊωάννου-Σίλτς, *ό.π.*, 41-42, η οποία υποστηρίζει την αυτοτελή προστασία της χροιάς.

[34] Βλ. L. T. McDonagh, *ό.π.*, σ. 403 επ. σχετικά με κατηγορίες μουσικών έργων, όπως τα blues, Jazz και Hip-Hop που αποτελούν σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα δημιουργική χρήσης προηγούμενων έργων και, συνεπώς, το στοιχείο της πρωτοτυπίας είναι δύσκολο να προσδιοριστεί.

πρωτότυπη ή παράγωγη και φυσικά δεν διαφοροποιείται η νομική τους προστασία. Παρουσιάζει, ωστόσο, μουσικολογικό ενδιαφέρον επειδή όχι σπάνια αναφέρονται περιπτώσεις που το παράγωγο έργο εμφάνισε δείκτη πρωτοτυπίας πολύ ανώτερο του πρωτοτύπου. Πάντως, όσο πιο έντονο βαθμό πρωτοτυπίας έχει ένα μουσικό έργο τόσο μεγαλύτερη απόσταση πρέπει να διατηρείται από τα στοιχεία που το χαρακτηρίζουν. Αντίθετα, εάν ο βαθμός πρωτοτυπίας είναι χαμηλός διευρύνεται ο κύκλος των πιθανών μεταγενέστερων ελεύθερων μουσικών δημιουργιών που έχουν κοινά στοιχεία με το αρχικό έργο.

V. Πρωτοτυπία και μουσική τεχνολογία

Τέλος θα ήθελα, ακροθιγώς, να αναφερθώ στην ειδική κατηγορία των μουσικών έργων που δημιουργούνται με βάση ένα πρόγραμμα Η/Υ[35]. Η μουσική τεχνολογία σήμερα έχει ανατρέψει τα δεδομένα αναφορικά τόσο με τον τρόπο δημιουργίας ενός μουσικού έργου όσο και τον τρόπο αναπαραγωγής ή παρουσίασής του[36]. Ένας υπολογιστής, ένα λογισμικό μουσικής δημιουργίας και ένας *κατά φαντασία συνθέτης*, είναι αρκετά για τη δημιουργία μιας μουσικής σύνθεσης με φαινομενικά στοιχεία πρωτοτυπίας που, ωστόσο, αυτά δεν πηγάζουν από την ανθρώπινη δημιουργικότητα αλλά από ένα τυχαίο δεδομένο που αλλάζει στο λογισμικό δημιουργίας. Εδώ, η αδυναμία διάκρισης στο μουσικό έργο μεταξύ μορφής και ιδέας αίρεται και επανερχόμαστε στον κανόνα. Συγκεκριμένα, ένα τέτοιο πρόγραμμα που παρέχει τη μέθοδο σε κάθε χρήστη να δημιουργήσει μουσικές συνθέσεις, αποτελεί την ιδέα. Η ιδέα αυτή δεν εκφράζεται αναγκαστικά με μια μορφή -όπως σε μια σύνθεση που έχει δημιουργηθεί με τον παραδοσιακό τρόπο- αλλά επιτρέπει στο χρήστη του προγράμματος αλλάζοντας ένα ή περισσότερα δεδομένα με τυχαίο τρόπο να *δημιουργήσει* περισσότερες μουσικές συνθέσεις που στηρίζονται στην ίδια ιδέα/μέθοδο αλλά με διαφορετική μορφή. Η χρήση του ηλεκτρονικού υπολογιστή ως το μέσο έκφρασης μιας μουσικής σύνθεσης δεν δημιουργεί πρόβλημα,

[35] Υπό τον όρο computer generated work καλύπτονται όλα τα έργα που προέρχονται από προγράμματα Η/Υ.

[36] Είναι πλέον κοινός τόπος ότι η εκπληκτική ανάπτυξη του διαδικτύου και η εισβολή του στην καθημερινότητα έχει επιφέρει δομικές αλλαγές στον τρόπο δημιουργίας αλλά κυρίως στον τρόπο αναπαραγωγής και διάδοσης όλων των έργων και όχι μόνο των μουσικών.

παρόλο που δεν εξισώνεται με μουσικό όργανο. Το βασικό ζήτημα που ανακύπτει, ωστόσο δεν θα μας απασχολήσει στο πλαίσιο της παρούσης μελέτης, είναι κατά πόσο ο κάθε χρήστης που αγοράζει ή βρίσκει ελεύθερο στο διαδίκτυο ένα λογισμικό μουσικής δημιουργίας και *παράγει* μια μουσική ακολουθία μπορεί να αξιώνει την προστασία του πνευματικού δημιουργού εφόσον καμία δημιουργική συμβολή δεν υπάρχει στη σύνθεση που έκανε. Το ζήτημα που συνδέεται με τα προλεγόμενα, είναι εάν υπάρχει πρωτοτυπία σε μια σύνθεση που έχει παραχθεί και όχι δημιουργηθεί μέσω της μουσικής τεχνολογίας. Αν προσέγγιζε κανείς την πρωτοτυπία αποκλειστικά υπό το πρίσμα της στατιστικής μοναδικότητας του έργου δεν αποκλείεται μια μουσική σύνθεση που βασίζεται σε λογισμικό μουσικής να θεωρηθεί ότι διαθέτει πρωτοτυπία. Και πραγματικά πιθανόν να μην είναι η πρωτοτυπία που απουσιάζει από μια ηλεκτρονική μουσική, αυτό που απουσιάζει είναι ότι αυτή προκλήθηκε τυχαία, μηχανικά χωρίς την παρέμβαση της ανθρώπινης διάνοιας[37]. Αντίθετα, εάν η μουσική τεχνολογία έχει αναπτύξει λογισμικά που αφήνουν περιθώρια για κάποια -έστω μικρή- δημιουργική συμβολή, τότε θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο για μουσικό έργο πνευματικής ιδιοκτησίας.

[37] Στο δίκαιό μας, το γεγονός ότι ένα έργο μπορεί να προέρχεται μόνο από άνθρωπο (ανθρώπινη διάνοια) συνάγεται από την αναφορά στο α. 2 παρ. 1 ν. 2121/93 σε «πνευματικό δημιούργημα», καθώς, επίσης και από το α. 6 παρ. 1 ν. 2121/93 που εισάγει την αρχή του δημιουργού. Πρβλ. το άρθρο 2 (2) του γερμανικού νόμου για την πνευματική ιδιοκτησία όπου γίνεται ρητή αναφορά σε προσωπική δημιουργία (Persönliche Schöpfung), U. Loewenheim, *ό.π.*, §2 UrhG, αρ. 11-17.

Νίκος Ορδουλίδης

Δρ. Μουσικολογίας, Πανεπιστημιακός υπότροφος

Μαρία Ζουμπούλη

Επίκουρη καθηγήτρια

Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

«Για τον τεχνίτη και το δάνεισμα είν' έν' από τα όργανα της πρωτοτυπίας του»

Από την ώρα που μας χτυπάει η ιδέα του έργου ως τον τελευταίο του στίχο, βαλσίματα, πλουτίσματα, αλλαγές, χτενίσματα. Με το μεθύσι και με την ορμή ενός έρωτα, η ήσυχη δουλειά και υπομονετική, το πάθος και η μελέτη, το όνειρο και το βιβλίο, ταιριάζουνε για να κάμουν το έργο μας πιο όμορφο και πιο άξιο πλάσμα. Τίποτε δε μας φαίνεται πως δανειστήκαμε, μα και τίποτε δεν θα μπορούσαμε να πούμε ως είναι δικό μας. Τα μέτρια κινδυνεύουν να χαντακωθούν από το θησαύρεμα των ξένων ιδεών· οι φτωχοί χάνονται από τα δανεικά, γιατί είν' αδύνατο να τα εξοφλήσουν. Για τον τεχνίτη και το δάνεισμα είν' έν' από τα όργανα της πρωτοτυπίας του. Από την ώρα που θα μπορούσε κριτής να μου πη πως το ποίημά μου είναι κάτι πρωτάκουστο, που δεν θυμίζει τίποτε παρόμοιο, θα υποψιαζόμουν ή πως δεν αξίζω εγώ ή πως δεν αξίζει ο κριτής μου. Οι φωνές που απλώνονται βασταγερές δεν είναι παρά αντίλαλοι. Και όμως. Ο ήρωάς μου (σ.σ. ο Γύφτος) δύσκολα θα ταίριαζε το δικό του περπάτημα με τα βήματα των ομοφύλων του που έτυχε να τους γνωρίσω στων ποιητών τα έργα, και των πιο μεγάλων, και των ταπεινότερων...

Η εισαγωγή του Παλαμά από τον «Δωδεκάλογο του Γύφτου» φέρνει στο τραπέζι μία έννοια-κλειδί για το ζήτημα της πνευματικής ιδιοκτησίας: πρωτοτυπία είναι το διακριτό ίχνος που αφήνει η προσωπικότητα ενός δημιουργού σε ένα πνευματικό έργο με όρους απόλυτους (μοναδικότητα) αλλά και σχετικούς (καινοτομία)[1]. Αυτό το ίχνος είναι που

[1] Βλ. Jean-Marie Schaeffer, «Originalité et expression de soi», *Communications* 64, 1997 (La création), p. 89-115.

τον δένει με το έργο και κατοχυρώνει τα δικαιώματα του δημιουργού πάνω του. Αυτό το ίχνος είναι που καθιστά τον δημιουργό ορατό σε μία λιγότερο ή περισσότερο ευρεία κοινότητα, εκθέτοντας το έργο με τρόπο προνομιακό ανάμεσα σε ένα μεγάλο δυνητικό αποθετήριο προϋπαρχόντων έργων.

Όμως η «πρωτοτυπία», όπως και το αντίθετό της, η «μίμηση», είναι όροι ασαφείς. Πότε η πρωτοτυπία είναι αντικειμενική; Πότε η μίμηση είναι αντιγραφή[2]; Είναι δυνατόν να υπάρξει δημιουργία ex nihilo, χωρίς προηγούμενο και χωρίς αναφορά σε άλλα έργα; Δεν μας έχουν πείσει οι σημειολόγοι ότι κάθε κείμενο είναι διακείμενο[3];

Η λίστα των παραδειγμάτων από την ιστορία της μουσικής είναι μακρά: από τα πιο εκλεπτυσμένα έργα του Μπετόβεν είναι οι διασκευές από το ντουέτο "Là ci darem la mano" του "Don Giovanni" του Μότσαρτ. Ο Μπραμς διασκευάζει μελωδίες του Παγκανίνι, ο Σκαλκώτας γράφει το κοντσέρτο για ορχήστρα και δύο βιολιά χρησιμοποιώντας τη «Μάγισσα της αραπιάς» του Τσιτσάνη. Μέσα από την επεξεργασία αυτή, τα πρωτότυπα κείμενα δεν αλλάζουν απλώς *τόπο*, δηλαδή περιβάλλον, αισθητική και ύφος, αλλά συμβάλλουν στην δημιουργία αυτού του νέου *τόπου* ως οργανικό στοιχείο του. Τον οριοθετούν και τον σηματοδοτούν με τον πλέον δυναμικό τρόπο. Είναι συγχρόνως αφορμή και προορισμός της δημιουργικότητας των συνθετών που καθώς αναστοχάζονται την ιστορία της τέχνης τους μπαίνουν σε διάλογο με άλλους συνθέτες.

Η διασκευή είναι συνώνυμη με σχολιασμό, αναδημιουργία, μετακείμενο. Εμπλέκει επομένως ένα προ-κείμενο (pretext), που παραμένει παρόν, στην ολότητα ή σε κάποιες ισχυρές εκφάνσεις του - αυτές που ενέπνευσαν έναν άλλον καλλιτέχνη να τις επεξεργαστεί και να τις αναπλάσει, δημιουργώντας ένα νέο έργο. Αλλά τι είναι «νέο», αν δεν προβληθεί πάνω στο φόντο του παλιού, του δεδομένου; Ακόμα και για τη μαθηματική επιστήμη, «επινοώ σημαίνει επιλέγω», λέει ο Henri

---

[2] Robert Kopp, « La fabrique de l'originalité », *Revue Medium: Copie, modes d'emploi*, n° 32-33 (juillet-décembre 2012), p. 66-80.

[3] Η βιβλιογραφία περί διακειμενικότητας είναι ογκωδέστατη. Για μια σύντομη επισκόπηση στην ελληνική γλώσσα, βλ. την μετάφραση (από τις Παναγιώτα Καραβία και Κωνσταντίνα Τσακοπούλου) της εισαγωγής των Judith Still και Michael Worton στο *Intertextuality: theories and practice*, Manchester University Press 1990, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Άλως* 3-4, Φθινόπωρο 1996, σ. 21-57.

Poincaré[4].

Αυτό που περιπλέκει δε ακόμα περισσότερο τα πράγματα είναι ο βαθμός της συνειδητότητας, αλλά και το είδος της πρόθεσης που ενέχονται σε τέτοιες επιλογές. Εδώ ανοίγει ένα πολύ μεγάλο θέμα, που απαιτεί την επίκληση της περιπτωσιολογίας. Όπως και να έχει όμως, θα πρέπει να δεχτούμε ότι η πρωτοτυπία στην τέχνη δεν αφορά αποκλειστικά μία νέα μορφή, αλλά και τον πρωτότυπο «σχολιασμό» μιας προγενέστερης μορφής.

Στην ιστορία των πολιτισμών, το βάρος που δίνεται στην μίμηση και στην πρωτοτυπία είναι σχετικό[5]. Υπάρχουν πολιτισμοί για τους οποίους το ζητούμενο είναι η μονιμότητα και η σταθερότητα των μορφών και οι οποίοι θεωρούν την καινοτομία διαστροφή[6]. Διότι η πρωτοτυπία είναι τελικά μία πολιτισμική κατηγορία. Ανάλογα με την θέση που έχει στο αξιακό σύστημα μιας κοινωνίας το κεφάλαιο «παράδοση», η μίμηση μπορεί να είναι λιγότερο ή περισσότερο δεσμευτική, η καινοτομία λιγότερο ή περισσότερο δυσπρόσιτη και η εντύπωση που αφήνει λιγότερο ή περισσότερο ριζοσπαστική.

Η Αναγέννηση μιμείται την Αρχαιότητα με την ελπίδα να την ξεπεράσει. Η νεωτερικότητα πάλι έχει σημαδευτεί από την ρήξη με το παλιό και από την λατρεία του νέου[7], οπότε «πρωτότυπο» δεν είναι το «πρωτογενές», αλλά το «καινό». Η εμμονή με την πρωτοτυπία έχει μάλιστα ερμηνευτεί ως συντηρητισμός: μετά την βιομηχανική επανάσταση, οι πλατιές μάζες περιμένουν το έργο τέχνης να τις εκπλήσσει, να τις ξαφνιάζει - περισσότερο από το να τις συγκινεί... Σε σημείο που η «αυθεντικότητα» να ανάγεται σχεδόν σε πρώτη και κύρια αξία

---

[4] Henri Poincaré, « L'invention mathématique », in *Science et méthode*, Flammarion, Paris 1920, p. 43-63.

[5] Βλ. την εισαγωγή του Roland Mortier στο *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Droz, Genève 1982.

[6] Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα διαφορετικής πολιτισμικής στάσης δίνεται από την διαχείριση της εικαστικής μορφής στο Βυζάντιο, βλ. Maria Zoubouli, « L'icône e(s)t l'original », in Kristina Mitalaïté et Anca Vasiliu (coord.), *L'icône dans la pensée et dans l'art: Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien*, Studies in Byzantine History and Civilization, 10, Brepols publishers, Turnhout 2017, p. 89-106.

[7] Βλ., ενδεικτικά, J. Rasula, "Make it New", *Modernism/Modernity* 17/4, 2011, p. 713-733.

του καλλιτεχνήματος[8]. Και κάθε «αντιγραφή» να κλονίζει το ίδιο το δίδυμο «δημιουργός» - «έργο», όπου το δεύτερο θεωρείται μορφή κλειστή, σταθερή και τετελεσμένη, που αποτελεί την αισθητική παραγωγή του πρώτου, η οποία λαμβάνει χώρα με τρόπο μοναδικό, «αυθεντικό». Ισχύει όμως αυτό, αναρωτιέται ο Φουκώ[9], ή μήπως η σχέση μας με τα κείμενα υπόκειται στην αυταπάτη της μονιμότητας της αναγωγής τους σε συγκεκριμένα και πεπερασμένα σημαίνοντα;

Ακόμα και έτσι, ωστόσο, η πρωτοτυπία είναι δύσκολο να εννοηθεί ως «αποκλειστικότητα». Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση της σάτιρας, που καταφεύγει στη μίμηση του κοινού τόπου (ενίοτε δε και του συρμού) προκειμένου να ασκήσει κριτική και να αποδομήσει τους κοινωνικούς αυτοματισμούς με τον πιο αιχμηρό τρόπο. Πρόκειται για μια από τις πιο ενδιαφέρουσες μορφές πολιτικής λειτουργίας της τέχνης. Στη μουσική, ο κατάλογος των ενεχόμενων ειδών είναι μακρύς: opera buffa, ελαφρό τραγούδι, musical comedy, comedy rock, minstrel show κ.λπ. Η επιστράτευση της ανατρεπτικής λειτουργίας του γέλιου είναι κοινωνικά ακαταμάχητη, ακόμα και στα λιγότερο ανεκτικά πολιτισμικά περιβάλλοντα[10].

Ο κόσμος του ρεμπέτικου τον οποίο καλούμαστε να επισκεφτούμε σήμερα είναι σαφώς ένας κόσμος ιδιαίτερος, με τη δική του κοινωνιολογία και τη δική του αισθητική. Μουσικολογικά όμως, η τέχνη του ρεμπέτικου είναι διακειμενική, όπως κάθε τέχνη, αρθρώνοντας τον πρωτότυπο λόγο της μέσα από διασταυρώσεις αισθητικών, επιρροών και δανείων. Και δίνεται στο κοινό της αφού σφυρηλατήσει μέσα σε ένα πρωτότυπο καλούπι όλα τα πολιτισμικά παραθέματα που συνιστούν τον πλούτο και την μοναδικότητά της. Και μάλιστα με τρόπο ενεργητικό και κριτικό, συντονισμένο με τα διακυβεύματα της εποχής της.

Μπορεί το είδος να έχει ταυτιστεί πρωτίστως με την περιθωρια-

---

[8] Ειδικά στην σύγχρονη τέχνη, η πρωτοτυπία μοιάζει να έχει περισσότερη αξία από την δημιουργικότητα, βλ. Jon Elster, «Conventions, Originalité, Creativité», *Espaces Temps* 55-56/1994, p. 18-29.

[9] Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (διάλεξη του 1969), στο *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris, 1994, t. I, p. 789-821.

[10] Βλ. για παράδειγμα το κλασικό σχόλιο του Μιχαήλ Μπαχτίν, «Το έργο του Φρανσουά Ραμπελαί και η λαϊκή κουλτούρα στο Μεσαίωνα και την Αναγέννηση», *Ουτοπία* 43, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2001, σ. 149-160.

κότητα και την παραβατικότητα, ωστόσο η σοβαροφάνεια με την οποία αντιμετωπίζονται οι ως άνω παράμετροι κλονίζεται σοβαρά αν υπολογίσουμε το μεγάλο εύρος των σατιρικών του διαστάσεων. Πράγματι, ο αστεϊσμός στους στίχους αλλά και η σκωπτική διάθεση στη μουσική συγκρότηση (αρμονία, μελωδία, ρυθμός, ενορχήστρωση) είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την ιστορία του είδους. Η πλέον χαρακτηριστική φιγούρα του Μεσοπολέμου είναι ο πολυπράγμων Κώστας Μπέζος, που εντυπωσιάζει ακόμα και σήμερα με την ευστοχία και την τόλμη των μουσικών του σχολίων. Ο Περιστέρης, ο Μάτσας, ο Τούντας, ο Σκαρβέλης, μετά ο Βαμβακάρης, ο Τσιτσάνης, ο Μητσάκης και σχεδόν όλοι οι κλασικοί συνθέτες του ρεμπέτικου και του λαϊκού συχνά-πυκνά αποδεικνύονται «τζουμίστες», επιρρεπείς στην πλάκα που σχετίζεται με το συνάφι τους, έτοιμοι ανά πάσα στιγμή για σκωπτικά μουσικά μετασχόλια.

Ο Περιστέρης με το ευρύτερο έργο του αποδεικνύει ότι δεν είναι αποκλειστικός οπαδός ενός είδους, αφού συνθέτει τραγούδια σε ποικίλα μουσικά στυλ και αισθητικές, φέρνοντας στη δισκογραφία όλους σχεδόν τους ρεμπέτες[11]. Επιπλέον, γνωρίζει εκ των έσω τους κανόνες της οικονομίας της αγοράς του δίσκου, εφόσον από το 1931 έως το 1965 κατέχει το πόστο του καλλιτεχνικού διευθυντή της Odeon-Parlophone. Δείχνει συνεχώς στις συνθέσεις του πως κατανοεί αμέσως την φύση ενός σουξέ, ακόμα κι αν εκφράζεται με διαφορετικά χρώματα, όπως στην περίπτωσή μας τα ισπανικά. Διαρκώς εμπνέεται από την επικαιρότητα, στην οποία αναφέρεται συχνά. Καμιά καλλιτεχνική του στιγμή δεν προδίνει έναν μουσικό ανασφαλή, που θα κατέφευγε σε κλοπή για να επωφεληθεί οικονομικά από ένα τραγούδι του συρμού. Ο τρόπος με τον οποίο προκύπτουν συνθετικά «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» και «Η Κάρμεν στην Αθήνα» δεν μπορεί να περιγραφεί μέσα από μια στενή λογική «δανείου», αλλά μάλλον από μια δημιουργική λογιστική «παραθέματος». Αυτό όχι μόνο τα αποστασιοποιεί από το πρωτότυπο, που είναι η αδιαμφισβήτητη πηγή τους, αλλά και τους προσδίδει μια νέα αυθεντικότητα.

---

[11] Για τον πολυστυλισμό στο έργο του Περιστέρη βλ. Nikos Ordoulidis, "Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko", in *Creating music across cultures in the 21st century*, The Centre for Advanced Studies in Music (25/5-27/5, 2017). Istanbul Technical University [υπό έκδοση].

Αν προσθέσουμε στα παραπάνω το πλαίσιο μιας «λαϊκής» λειτουργίας της μουσικής, η εθνογραφία έρχεται να φωτίσει μια πολύ σημαντική διεργασία που σχετίζεται με πρακτικές «κλοπής» στη μουσική. Η λέξη «κλέβω» είναι αυτή που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι λαϊκοί μουσικοί ενσωματώνουν γνώσεις και δεξιότητες, τόσο μεταξύ τους όσο και σε σχέση με το ρεπερτόριο που έχουν να συγκροτήσουν. Και αν έτσι εννοούν την πρόσβαση στην τέχνη τους, πώς είναι δυνατόν να αποδεχτούν οποιαδήποτε έννοια «ιδιοκτησίας»[12];

Ή μήπως πάλι όλα αυτά είναι απλώς προβολή μιας εθνογραφικής υπερευαισθησίας, ενώ στην πραγματικότητα τα ρεμπέτικα της Κάρμεν δεν είναι τίποτε άλλο, παρά ο εμπορικός πόλεμος ανάμεσα στην εταιρία που κατέχει τα νόμιμα δικαιώματα αναπαραγωγής της διεθνούς επιτυχίας του "Antonio Vargas Heredia" και της ανταγωνίστριάς της, την οποία διευθύνουν Περιστέρης και Μάτσας;

Είναι δεδομένο ότι δεν πρόκειται να μάθουμε ποτέ την απάντηση, ούτε τι ακριβώς διημείφθη στο μυαλό των μουσικών που μπήκαν σε δικαστικές περιπέτειες με τα τραγούδια τους. Για τον λόγο αυτό, ας μας επιτραπεί εδώ να εκθέσουμε ως υποκατάστατο την υποκειμενική άποψη ενός σημερινού καλλιτέχνη, που έχει ορίσει ως αφετηρία της δημιουργίας του το ιστορικό υπόβαθρο του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Ο Νίκος Ορδουλίδης προσωπικά, όπως και πολλοί άλλοι συνάδελφοί του στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, έχει βρει στη μελέτη των λαϊκών μουσικών μία αστείρευτη πηγή έμπνευσης για την προσωπική του καλλιτεχνική έκφραση. Η επανεκτέλεση ενός χιλιοπαιγμένου κομματιού είναι από μόνη της μία πρόκληση. Αν σε αυτή προσθέσει κανείς και τον πειρασμό της διασκευής, και μόνη η νοητική επεξεργασία, πριν ακόμα τα δάχτυλα ακουμπήσουν καν το μουσικό όργανο, είναι μία διαδικασία όπου τίποτε δεν είναι αυτονόητο και προκαθορισμένο. Είναι επίσης μία διαδικασία που απαιτεί πολλή μελέτη, γνώση, φαντασία και έμπνευση – όλα τα συστατικά δηλαδή μιας πρωτότυπης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η φάση αυτή βέβαια, εφόσον γίνεται σύννομα, μας υποχρεώνει σε διάδραση με τον δημιουργό ή τους δικαιούχους των έργων του, μέσα σε ένα πλαίσιο που είναι λίγο - πολύ σαφές. Όμως η πολύχρονη

[12] Βλ. Victor A. Stoichita, «Les 'voleurs intelligents'», *Gradhiva* (Διαδικτυακά) 12, 2010, URL : http://gradhiva.revues.org/1856, πρόσβαση 5/1/2014.

μελέτη που ο Ορδουλίδης έχει αφιερώσει στο αστικό λαϊκό τραγούδι έχει διαποτίσει τις βαθύτερες στιβάδες του μυαλού του· τον έχει εγκλωβίσει σε μουσικές έξεις και νοοτροπίες που αναπόφευκτα αναδύονται σε κάθε πτυχή της προσωπικής του έκφρασης, ακόμα και όταν αποσύρεται από τον διάλογο με το πρωτογενές υλικό. Είναι αδύνατο να δημιουργήσει ελεύθερα, αν αυτολογοκριθεί ακρωτηριάζοντας την δυναμική παρουσία του υλικού αυτού στην καλλιτεχνική του υπόσταση. Αλλά και αν μπορούσε να το κάνει, θα το ήθελε; Η απάντηση είναι όχι, εφόσον η αισθητική συγγένεια με το συγκεκριμένο είδος είναι αυτή που κατ' αρχήν τον οδήγησε στην ακρόαση και τη μελέτη του[13].

Αυτός είναι και ο λόγος της επίκλησης των λόγων του Παλαμά στην προμετωπίδα: το δάνεισμα από τις αστικές λαϊκές μουσικές (και όχι μόνο) είναι ένα από τα όργανα της πρωτοτυπίας του ως καλλιτέχνη. Είναι λοιπόν δάνεισμα ανεκτίμητο, που δεν έχει αντίτιμο: Δύσκολα η νομική επιστήμη θα αποτιμήσει τα δικαιώματα που ένας νέος μουσικός οφείλει σε αυτούς που πρώτοι του έδωσαν μορφή.

[13] Για το εξαιρετικά ενδιαφέρον ζήτημα της διακειμενικότητας, των δανείων, των διασκευών κ.λπ. βλ.: Joanna Demers, 2006. Steal this Music - How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity. Athens, Georgia: The University of Georgia Press· George Plasketes (ed.), 2010. Play it Again: Cover Songs in Popular Music. Routledge.

Νίκος Διονυσόπουλος

Επιμελητής μουσικών εκδόσεων

Τίνος είναι το τραγούδι;[1]

Νομίζω ότι είναι σαφής σε όλους τους παρευρισκόμενους στην αίθουσα η πολυπλοκότητα των θεμάτων που άπτονται της πνευματικής ιδιοκτησίας. Υπάρχουν δηλαδή θέματα που σχετίζονται με την σύλληψη και την υλοποίηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας τα οποία εμφανίζονται με πολλαπλές όψεις και εκδοχές, και ως εκ τούτου δεν επιδέχονται πάντοτε καθολικά αποδεκτές ερμηνείες.

Αν και δεν κατέχω τα εργαλεία της νομικής επιστήμης, θα ήθελα να καταθέσω μερικές σκέψεις μου σχετικά με το θέμα -εστιασμένες στη μουσική δημιουργία-, με την ελπίδα πως ίσως συμβάλλουν στον πολυδιάστατο προβληματισμό γύρω από τα νομικά και ηθικά ζητήματα που θέτει η καλλιτεχνική δημιουργία, και πιο συγκεκριμένα το λαϊκό τραγούδι.

Και λέω «λαϊκό τραγούδι» καθόσον τούτο δεν είναι ένα δημιούργημα κάποιου συνθέτη εκεί μακριά, έξω και ερήμην του κοινωνικού συνόλου στο οποίο απευθύνεται. Εκεί άλλωστε πρόκειται να δοκιμαστεί, να τύχει μικρότερης ή μεγαλύτερης αποδοχής, να εκφράσει μικρότερες ή μεγαλύτερες κοινωνικές ομάδες, να αποκτήσει την αναγκαία «λαϊκότητα» και να αντέξει στον χρόνο ή να πέσει σε αχρηστία και να ξεχαστεί για πάντα.

Και παρότι το κάθε τραγούδι αποκτά μια παγιωμένη μορφή με την δισκογράφησή του, στην ουσία το λαϊκό τραγούδι συνιστά ένα ζωντανό οργανισμό που αναπνέει, εξελίσσεται εξελίσσεται, και λαμβάνει την ουσιαστική μορφή του μέσα από την υποδοχή και τη χρήση που του επιφυλάσσουν οι αποδέκτες, όπου επανανοηματοδοτείται και εξατομικεύεται κάθε φορά που ερμηνεύεται στο πάλκο ή σιγοτραγουδιέται στις παρέες.

Βεβαίως το κάθε λαϊκό τραγούδι έχει κάποιον συγκεκριμένο και επώνυμο συνθέτη που έγραψε τη μελωδία, συγκεκριμένο και επώνυμο στιχουργό, συγκεκριμένο και επώνυμο τραγουδιστή, συγκεκριμένους και επώνυμους/ανώνυμους μουσικούς, ηχολήπτες, παραγωγούς και

---

[1] Είναι παιδιά πολλών ανθρώπων τα λόγια μας. Γ. Σεφέρης, *Τρία κρυφά ποιήματα.*

τόσους άλλους που συμπράττουν για να πραγματωθεί μια ηχογράφηση/μια δισκογράφηση. Και όλοι αυτοί έχουν το ομολογημένο ή ανομολόγητο μερίδιό τους στο τελικό ηχογράφημα.

Όμως αυτό το «όποιο» ηχογράφημα μένει ένα μετέωρο δημιούργημα και δεν αποτελεί κατ' ουδένα τρόπο λαϊκό τραγούδι, εάν δεν επικοινωνηθεί με τους εν δυνάμει αποδέκτες του, οι οποίοι και θα αποτελέσουν το κατάλληλο κοινωνικό περιβάλλον, την αναγκαία κοινότητα που θα του δώσει νόημα και λόγο ύπαρξης μέσα από τη χρήση του, και θα το πάει παραπέρα. Μέσα από αυτές τις διεργασίες κοινωνικοποίησης θα έχει την ευκαιρία είτε να κερδίσει το στοίχημα της δικής του ζωής και συνέχειας ερήμην των δημιουργών του, ή να το χάσει πέφτοντας στην αιώνια λήθη.

Κάτω από αυτή την θεώρηση, όσο και αν σε πρώτη ανάγνωση φαίνεται παράδοξο, οι κοινωνικές ομάδες/χρήστες των λαϊκών τραγουδιών λειτουργούν ως ιδιότυποι συνδημιουργοί νοήματος, στο πλαίσιο μιας δυναμικής αλληλεπίδρασης. Ιδιαίτερα τα τραγούδια που επιδέχονται κοινωνική, ιδεολογική ή/και πολιτική φόρτιση, σε κατάλληλες συνθήκες μπορεί να ανανοηματοδοτηθούν και να ενσωματωθούν ως λειτουργικό και εκφραστικό συστατικό μιας ομάδας, αποτελώντας ταυτόχρονα κοινό κώδικα επικοινωνίας και παράγοντα συγκρότησής της, υπερβαίνοντας τις προθέσεις ή την εξατομικευμένη περίπτωση του δημιουργού τους.

Τέτοια τραγούδια, εντός των ορίων της ομάδας που τα έχει υιοθετήσει, αποκτούν τοπικοχρονικά ένα ιδιαίτερα σημαντικό συμβολικό ειδικό βάρος, από την «προστιθέμενη αξία» (αν μου επιτρέπεται ο όρος) που προκύπτει από την υιοθέτηση, την χρήση και από την κατάθεση ψυχής ενός εκάστου από τα μέλη της ομάδας κάθε φορά που θα τα τραγουδήσει.

Έτσι αυτά τα -με την ευρύτερη έννοια- λαϊκά τραγούδια ανάγονται στα «δικά τους» τραγούδια αφού πάνω σε αυτά έχουν επενδύσει ένα κομμάτι από τα εσώψυχά τους, δίνοντας και ταυτόχρονα παίρνοντας νόημα και κουράγιο για να πάνε παρακάτω τη ζωή.

- Άντεξα και ζω μέχρι σήμερα, γιατί όσο δούλευα σκληρά για να τα βγάλω πέρα τραγούδαγα τα τραγούδια του Καζαντζίδη, θα μου πει σε ανύποπτο χρόνο ένας εργάτης από τη Μυτιλήνη,

- Τα τραγούδια που λέγαμε μετά τη Χούντα είναι ένα κομμάτι του εαυτού μου και με συγκινούν ακόμα, θα εξομολογηθεί κάποιος/κάποια

σε ένα blog.

Τα τραγούδια του Θεοδωράκη, του Καζαντζίδη, του όποιου Καζαντζίδη, έτσι όπως τα γνωρίζουμε, είναι *και* δημιούργημα της ομάδας που τα ενσωμάτωσε, που τα δικαίωσε, που τα τραγούδησε, που τα γλέντησε, που τα κράτησε ζωντανά. Τα ίδια τραγούδια εάν μεταφερθούν σε άλλα κοινωνικά συμφραζόμενα, σε άλλες κοινωνικές ομάδες, ή ακόμα και στις ίδιες κοινωνίες σε τελείως διαφορετικές εποχές ίσως να μην αποτελέσουν κάτι σημαντικό, και πάντως δεν θα έχουν το ίδιο βάρος. Σίγουρα θα είναι κάτι διαφορετικό. Ξανασκεφτείτε τα τραγούδια του Θεοδωράκη τότε και σήμερα, μόλις 3-4 δεκαετίες αργότερα...

Ως εκ τούτου, η κάθε κοινωνική ομάδα θα μπορούσε να νομιμοποιείται στην διεκδίκηση ενός άτυπου «ηθικού δικαιώματος» για τα «δικά της» λαϊκά τραγούδια, πέρα και ανεξάρτητα από τα δικαιώματα των φυσικών δημιουργών τους.

Αναφέρομαι σε άτυπο «ηθικό δικαίωμα», το οποίο φυσικά δεν μεταφράζεται ούτε σε χρηματική διεκδίκηση (πώς άλλωστε θα μπορούσε να εννοηθεί κάτι τέτοιο), ούτε σε κανονιστική διαχείριση της κυκλοφορίας των τραγουδιών, αλλά σε ένα δικαίωμα που θα εξαντλείται στον δημόσιο διάλογο, εν είδει κοινωνικού ελέγχου (όπου και όσο υπάρχει ακόμα) σε θέματα ύφους και ήθους.

Αναφέρω για τον σχετικό προβληματισμό το παράδειγμα του τραγουδιού του Δ. Σαββόπουλου «Δημοσθένους λέξις». Ένα τραγούδι του οποίου οι στίχοι μας παραπέμπουν στην ιδεολογική διαμάχη ολιγαρχικών και δημοκρατικών στην αρχαία Αθήνα, και στον μάταιο αγώνα του Δημοσθένη όπου μόνος υπερασπίζεται τις αξίες και τα ιδανικά της πόλης του Αθήνας και της Δημοκρατίας. Εδώ φαντάζει ως τραγικός ήρωας, του οποίου ο αγώνας είναι καταδικασμένος να αποτύχει (αντίστοιχα με τα όσα υπέστη η δημοκρατική Όλυνθος από τον Φίλιππο) αν και μεγαλειώδης για τις ιδέες που υπερασπίζεται. Στο τραγούδι του Σαββόπουλου όλη αυτή η προϊστορία εμπλουτίζεται με την εμπειρία του πολιτικού κρατούμενου που στα χρόνια της Δικτατορίας φυλακίζεται, για να διαπιστώσει με την αποφυλάκισή του ότι όλα αυτά για τα οποία αγωνίστηκε δεν υπάρχουν πια. Όταν λοιπόν ο Σαββόπουλος, ως δημιουργός και έχοντας κατοχυρωμένη την πατρότητα του τραγουδιού, δίνει την άδεια να το τραγουδήσει ο Νότης Σφακιανάκης, αν και νομιμοποιείται (από την νομική άποψη) δεν παίρνει υπ' όψιν του ότι αυτό το τραγούδι (όπως και η «Συγκέντρωση της ΕΦΕΕ», το «Καλημέρα

ήλιε» του Λοΐζου και τόσα άλλα, κυρίως του Θεοδωράκη) είναι και «δικά μας» τραγούδια μέσα από τη χρήση τους. Έχουν επενδύσει σε αυτά ιδεολογικοπολιτικά και τα έχουν επανανοηματοδοτήσει όσοι τα τραγούδησαν φορτίζοντάς τα και συνδέοντάς τα με μια ολόκληρη εποχή, ανάγοντάς σε τα «τραγούδια-σύμβολα», που υπερβαίνουν τον δημιουργό τους. Λόγω αυτής της συμβολικής διάστασης (εμμέσως πλην σαφώς) επιλέγει το τραγούδι ο Σφακιανάκης, και όχι για την μουσική του ιδιαιτερότητα (η οποία έτσι και αλλιώτικα δεν συνάδει με το ύφος του). Αυτή η διάσταση όμως δεν ανήκει (μόνο) στον Σαββόπουλο, αλλά σε μια ολόκληρη γενιά. Με την νομότυπη όμως άδεια που εξασφαλίζει, υποκλέπτει όλο το αξιακό της περιεχόμενο και προσβάλει ουκ ολίγους, χωρίς βέβαια να υπάρχει από τη μεριά της κάποιος «νόμιμος» διεκδικητής. Θριαμβευτικά λοιπόν ο Σφακιανάκης δρέπει τους καρπούς της πολιτικοποίησης μιας ολόκληρης εποχής, για να δηλώσει αργότερα, ευθαρσώς και νομιμοποιημένος πλέον, ότι είναι χρυσαυγίτης και μάλιστα από συνειδητή επιλογή.

Και τα παραπάνω σε αντιδιαστολή με τις συνήθεις διεκδικήσεις των φυσικών δημιουργών των τραγουδιών, οι οποίες κατά κανόνα έχουν ως μοναδικό αντικείμενο χρηματικές διαφορές και το εμπορικό κέρδος, αφήνοντας κατά μέρος τις διαφοροποιήσεις σε θέματα ερμηνείας (οι ελάχιστες περιπτώσεις εφαρμογής του ηθικού δικαιώματος των δημιουργών σε θέματα διατήρησης της ακεραιότητας του έργου και άλλες συναφείς περιπτώσεις, όπως λ.χ. η περίπτωση του Μάνου Χατζιδάκι, αποτελούν μόνο εξαιρέσεις που επιβεβαιώνουν τον κανόνα).

Η οικονομική διεκδίκηση και μόνον οδηγεί και τους δικαιούχους (τους Ισπανούς Juan Mostazo και Francisco Merenciano) του κύριου μουσικού θέματος της ταινίας του 1938 "Carmen la de Triana" του Florián Rey, στα ελληνικά δικαστήρια το 1939, εναντίον του Σπύρου Περιστέρη και του Μίνωα Μάτσα για το τραγούδι «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» με τον Μάρκο Βαμβακάρη και Απόστολο Χατζηχρήστο.

Όπως μπορούμε να υποθέσουμε, σε αυτή τη διεκδίκηση οδηγούνται λόγω της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας του τραγουδιού (στο πλαίσιο της ελληνικής αγοράς με το μικρό μάλλον οικονομικό ενδιαφέρον που παρουσίαζε), και πάντα σε σύγκριση με το αντίστοιχο νομότυπο και πιστά μεταφερμένο μουσικά και στην ελληνική γλώσσα από την Δανάη Στρατηγοπούλου.

Αν και κινδυνεύω να χαρακτηριστώ ότι υποστηρίζω απροκάλυπτα

την πλευρά των Περιστέρη-Μάτσα, θα εκθέσω εν συντομία τις απόψεις μου, αφού δεχτώ προκαταβολικά ότι:

- Πράγματι χρησιμοποίησαν ένα μικρό μέρος της μελωδικής γραμμής στο τραγούδι που «σκάρωσαν».

- Πράγματι υπάρχει απ' ευθείας αναφορά στο πρωτότυπο τραγούδι με την κατά λέξη παρήχηση (και όχι μετάφραση για τον Τσιγγάνο Antonio) επί το ελληνικότερο στον τίτλο του τραγουδιού (Antonio > βλ. Αντώνης, Vargas > βλ. βαρκάρης, Heredia (προφ. Σερέδια) > βλ. σερέτης)

- Πράγματι υπάρχει πρόθεση εκμετάλλευσης του λατινοαμερικάνικου συρμού (βλ. ταγκό κτλ) και της απήχησης που είχε στο ελληνικό κοινό η ταινία "Carmen la de Triana", όπου ακούγεται το εν λόγω τραγούδι. Ο στόχος τους ήταν να «δανειστούν» το κοινό που λάτρευε το ισπανόφωνο πάθος.

Όμως μέχρι εδώ, καθόσον:

- Από μόνη της η μελωδία, και μάλιστα ένα πολύ μικρό μέρος μόνον, δεν είναι ικανή να αποτελέσει τη βασική παράμετρο της επιτυχίας. Εάν αυτό ήταν αληθές, τότε η πιστή μεταφορά του τραγουδιού, με την εξαιρετική πράγματι ερμηνεία της Δανάης, συγκρίσιμη κατά τη γνώμη μου με την πρωτότυπη της Imperio Argentina, θα έπρεπε να είχε την σαρωτική εμπορική επιτυχία και να μην άφηνε περιθώρια σε άλλες συναφείς εκδοχές.

- Η δημοφιλία που δημιουργείται γύρω από το τραγούδι του «Αντώνη του βαρκάρη», απ' όπου και το όποιο εμπορικό ενδιαφέρον, δεν νοείται να αποδοθεί κατ' αποκλειστικότητα στον συνθέτη του «πρωτοτύπου» τραγουδιού, καθ' όσον -πάντα κατά την γνώμη μου- η συμβολή των συντελεστών με την δημιουργία της «ελληνικής» εκδοχής είναι κατ' απόλυτο τρόπο καθοριστική. Επί πλέον το τραγούδι του «Αντώνη του βαρκάρη» ανατροφοδοτεί την εμπορικότητα της ταινίας (αν και δεν είναι μετρήσιμη η συμβολή του, άρα και μη διεκδικήσιμη), με την οποία στοιχειοθετεί μιαν ιδιότυπη συνομιλία, αποτελώντας ένα άρρητο δίπολο μαζί της, σε ελληνικό έδαφος.

- Ο «Αντώνης ο βαρκάρης» κινείται σε μια γκρίζα ζώνη ανάμεσα στην πρωτότυπη δημιουργία και στην δευτερογενή δημιουργική επεξεργασία στο πλαίσιο ενός φαντασιακού που διαμορφώνεται στο ελληνικό κοινό μετά την ιδιαίτερα επιτυχημένη προβολή της ταινίας. Η Carmen γίνεται ένας μύθος, και με τη διαμεσολάβηση του «Αντώνη

του βαρκάρη» τροφοδοτεί το ελληνικό φαντασιακό, υπερβαίνει την ταινία, και φυσικά παίρνει άλλες, πιο ελληνοποιημένες δραματουργικές διαστάσεις από αυτές που εξιστορούνται στην ταινία. Από αυτή την οπτική, το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελεί ένα δημιούργημα με στοιχεία και έμπνευση από την ταινία μεν, αλλά ταυτόχρονα ενσωματώνοντας νέα μουσικά και μυθοπλαστικά/στιχουργικά στοιχεία, έτσι ώστε να αποτελεί ένα νέο καλλιτεχνικό προϊόν. Εάν αυτό το νέο δημιούργημα θεωρήσουμε ότι αντιγράφει το πρωτότυπο τραγούδι, το οποίο λειτουργεί αρχετυπικά, τότε ένα σημαντικό πεδίο δημιουργίας και δημιουργικής επεξεργασίας αρχετυπικών θεμάτων θα πρέπει να υπαχθεί κάτω από τον χαρακτηρισμό «αντιγραφή». Αυτό βέβαια δεν αφορά μόνον τα τραγούδια ή την μουσική γενικότερα, αλλά και την λογοτεχνία, την ζωγραφική, την γλυπτική και πλείστες όσες εκφάνσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μάλιστα δε, στο πλαίσιο της διακειμενικότητας, θα πρέπει να επεκτείνουμε τις υπαγόμενες περιπτώσεις και στις διάφορες μορφές τέχνης μεταξύ τους (λ.χ. μεταξύ ζωγραφικής-μουσικής: «Ζωγραφιές από τον Θεόφιλο» του Ν. Μαυρουδή, «Εικόνες από μία έκθεση» του Mussorgsky κ.ο.κ.). Βέβαια σε αυτές τις περιπτώσεις επειδή δεν είναι δυνατόν να καταστεί μετρήσιμη η συμβολή του πρωτοτύπου πάνω στο παράγωγο, δεν στοιχειοθετείται οικονομική αξίωση.

- Οι συντελεστές του «Αντώνη του βαρκάρη» γνώριζαν πολύ καλά να κάνουν επιτυχίες, και έχουν δώσει αρκετά δείγματα αυτής της ικανότητας. Νομίζω ότι δεν θα ήταν πολύ δύσκολο να χρησιμοποιήσουν μια κάποια άλλη μελωδική εκδοχή που να παραπέμπει σε «ισπανικότητα» και να πετύχουν κάποιο αντίστοιχο αποτέλεσμα χρησιμοποιώντας αυτούς τους συγκεκριμένους στίχους με τις προφανείς αναφορές, στοχεύοντας στο ίδιο κοινό. Εξ άλλου και η «ισπανικότητα» του πρωτότυπου τραγουδιού πιθανόν να αντλεί και αυτή από αρχετυπικές ισπανικές μελωδικές γραμμές, που συνειρμικά παραπέμπουν στα συμφραζόμενα της υπόθεσης ταινίας.

- Το να συνθέτει ή να αυτοσχεδιάζει κάποιος σε «ύφος Σατί» ή σε «ύφος Μπαχ», δεν σημαίνει ότι αντιγράφει τον Σατί ή τον Μπαχ, αλλά ενσυνειδήτως και σκοπίμως υιοθετεί τον τρόπο που σκέφτεται μουσικά ο Σατί, ο Μπαχ κτλ. Ενδεχομένως να χρησιμοποιήσει και κάποιες φράσεις που ήδη έχουν χρησιμοποιηθεί από τους αρχικούς δημιουργούς, αλλά αυτό δεν είναι το κρίσιμο θέμα. Το πώς τα χρησιμοποιεί είναι

το σημαντικό. Όμως, το κατά πόσον και σε τι βαθμό αυτό είναι νέα δημιουργία είναι ένα ερώτημα, αν και στα χρόνια που μεσολάβησαν από τον «Αντώνη τον βαρκάρη» μέχρι σήμερα έχει αλλάξει η θεώρησή μας για το τι θεωρείται μουσική δημιουργία, αφού λ.χ. είναι πλέον είναι κοινώς αποδεκτό πως και οι «dj» είναι όχι μόνον καλλιτέχνες αλλά και δημιουργοί.

Έτσι, στην περίπτωσή μας, δηλ. του Περιστέρη-Μάτσα, με όρους της εποχής τους μπορούμε να μιλάμε για καιροσκοπισμό (μιας και εκμεταλλεύτηκαν την συγκυρία μιας κατάστασης στην οποία είχαν συμβάλλει κάποιοι άλλοι), μπορούμε να μιλάμε για εμπορική κίνηση ανήθικη, μιας και στόχευε στο εμπορικό κέρδος και στα εύκολα χρήματα, αλλά δεν μπορούμε να στερήσουμε την ελευθερία στη φαντασία και το δικαίωμα στην αναδημιουργία και τον μουσικό σχολιασμό μιας ατμόσφαιρας που επλανάτο. Ίσως εδώ θα πρέπει να δούμε μάλιστα μια εκδοχή της μουσικής δημιουργίας από την πλευρά της ευαισθητοποίησης και της δημιουργικής ανταπόκρισης σε μια υπαρκτή περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Και αυτό σίγουρα το έκαναν με θαυμαστή επιτυχία.

- Η παιγνιώδης κυρίως διάσταση και η οικεία ελληνική «λαϊκότητα» της εκτέλεσης στο χασάπικο του «Αντώνη του βαρκάρη» σφραγίζουν αδιαμφισβήτητα το τραγούδι και το ανάγουν και αυθύπαρκτη δημιουργία. Λόγω των στίχων του δε, που δεν περιστρέφονται στα συνήθη θέματα του ρεμπέτικου, γίνεται ένα από τα ρεμπέτικα που τραγουδιέται από ευρύτερες κοινωνικές ομάδες και γίνεται του συρμού. Για αυτό εξάλλου οι ίδιες μουσικές φράσεις με αντίστοιχη παιγνιώδη διάθεση ξαναχρησιμοποιούνται λίγο αργότερα, το 1940, στο «Όνειρο του Μπενίτο» με στίχους προσαρμοσμένους στην περίπτωση. Αντίστοιχη χρήση παρωδίας («Κατ' αγρι-γι-αθρώπ' μας φέραν») γίνεται και σε μια τοπική εκδοχή του τραγουδιού στην Μυτιλήνη, που αναφέρεται στην προσπάθεια κατάληψης της Μυτιλήνης από τους Άγγλους το Δεκέμβρη του 1944.

- Τέλος, το κάθε τραγούδι δεν είναι απλά το άθροισμα των επί μέρους συστατικών του (στίχοι - μουσική = λέξεις + νότες). Είναι ο τρόπος που αυτά συναρθρώνονται τόσο καθοριστικός, που το αποτέλεσμα είναι κάτι περισσότερο και σίγουρα διαφορετικό από το άθροισμά τους. Ο κατακερματισμός και η προσπάθεια αποστασιοποιημένης ποσοστιαίας απόδοσης στη βαρύτητα της συμμετοχής του κάθε συστατικού φαντάζει άκρως μηχανιστική, μιας και δεν παίρνει υπ' όψη της όλες

εκείνες τις ποιοτικές και ρευστές συνιστώσες που λειτουργούν ως καταλύτες και χαρακτηρίζουν την καλλιτεχνική δημιουργία. Και αυτές δεν μετριούνται με ποσοτικά κριτήρια. Έτσι και η μουσική δεν υπολογίζεται με νότες και με μέτρα, γιατί θα βρει τον τρόπο, πάντα και παντού![2]

---

[2] Παράφραση του Σαίξπηρ, *Σονέτο 116*, μετάφραση Βασίλης Ρώτας:
Η αγάπη δεν πηγαίνει με ώρες και με μίλια
Γιατί θα βρει την άκρη, πάντα και παντού.

ΕΝΟΤΗΤΑ ΙΙ

Η ΔΙΚΗ

Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη

Δικηγόρος, Διδάκτωρ Νομικής

Ανασύσταση μιας έγκλησης

Η «αναπαράσταση» της Δίκης των Ρεμπετών που επιχειρήθηκε στην ημερίδα της Νομικής Σχολής του ΕΚΠΑ και του ΤΛΠΜ του ΤΕΙ Ηπείρου στηρίχτηκε στα ιστορικά στοιχεία του Τύπου της εποχής, καθώς παρά τις επίμονες έρευνες στα δικαστικά αρχεία του Πρωτοδικείου Αθηνών και Πειραιώς και στα Γενικά Αρχεία του Κράτους[1] δεν κατέστη δυνατόν να βρεθεί η επίμαχη απόφαση. Ως εκ τούτου, για την εκκίνηση της ποινικής διαδικασίας συντάχθηκε η παρούσα έγκλιση στηριζόμενη στα διαθέσιμα ιστορικά στοιχεία και το νομικό περιβάλλον της εποχής.

Η άσκηση της έγκλησης από (υποθετικό) οργανισμό συλλογικής διαχείρισης πνευματικών δικαιωμάτων -αντί των ίδιων των δημιουργών- αποτελεί παραδοχή στην οποία καταλήξαμε, δεδομένου ότι από τις ιστορικές πηγές δεν μαρτυρείται η αυτοπρόσωπη παρουσία στην Ελλάδα των δικαιούχων για την υποστήριξη της υπόθεσης, άλλωστε ο συνθέτης Juan Mostazo πέθανε το 1938.

Περαιτέρω, για διδακτικούς και μόνον λόγους, και ιδίως προκειμένου οι φοιτητές να συμμετάσχουν ενεργά στη διεξαγωγή της δίκης, ώστε να κατανοήσουν το νοητικό περιεχόμενο των νομικών διατάξεων και να μεταφράσουν τις υλικές πράξεις σε νομική σκέψη, επιλέχθηκε η δικονομικά αυθαίρετη κατασκευή του Μικτού Ορκωτού Δικαστηρίου, παρόλο που το αδίκημα της προσβολής πνευματικού έργου στην απλή του μορφή κατά το προϊσχύσαν δίκαιο υπαγόταν στην αρμοδιότητα του Μονομελούς Πλημμελειοδικείου, ενώ πλέον εισάγεται στο Τριμελές Πλημμελειοδικείο.

Η σύνθεση του Μικτού Ορκωτού Δικαστηρίου κατά την «αναπαράσταση» είχε ως εξής:

---

[1] Και από τη θέση αυτή ευχαριστώ την Διευθύντρια των ΓΑΚ κα Μαριέττα Μινώτου για την αμέριστη βοήθειά της στην προσπάθεια ανεύρεσης της απόφασης.

Πρόεδρος: Π. Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Δικηγόρος, Δ.Ν.
Πρωτοδίκες: Ε. Βαγενά, Δικηγόρος, Δ.Ν. και Ε. Σακέλλιος, Δικηγόρος, Νομικός Σύμβουλος ΤΕΙ Ηπείρου
Γραμματέας: Λ. Κολοτούρου, Δικηγόρος, Δ.Ν.
Ένορκοι: Φοιτητές ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου & ΝΟΠΕ ΕΚΠΑ
Εισαγγελέας: Σ. Τσούκος, Δικηγόρος, Νομικός Σύμβουλος ΦΟΙΒΟΥ.

Τέλος, η διεξαγωγή της δίκης έγινε σύμφωνα με την ισχύουσα Ποινική Δικονομία.

ΕΝΩΠΙΟΝ ΤΟΥ κου ΕΙΣΑΓΓΕΛΕΩΣ ΠΛΗΜΜΕΛΕΙΟΔΙΚΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΕΓΚΛΗΣΗ

Της Ένωσης Προστασίας Δικαιωμάτων Συγγραφέων και Συνθετών, με έδρα την Αθήνα, οδός Σταδίου 403, νομίμως εκπροσωπούμενης.

ΚΑΤΑ

1. Σπυρίδωνος Περιστέρη, μουσικοσυνθέτη, κατοίκου Αθηνών.
2. Μίνωος Μάτσα, στιχουργού, κατοίκου Αθηνών.

Η Ένωσή μας λειτουργεί σύμφωνα με τις διατάξεις του άρθρου 5 του ν. 4301/1929[1] και έχει ως καταστατικό σκοπό τη δικαστική και εξώδικο προστασία των συμφερόντων των Ελλήνων πνευματικών δημιουργών. Ειδικότερα, οι δημιουργοί, Συγγραφείς και Συνθέτες, όπως επίσης οι δικαιοδόχοι τους μας αναθέτουν την άσκηση των εξουσιών που απορρέουν από την πνευματική ιδιοκτησία επί των έργων τους για την αποτελεσματικότερη προστασία τους σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Επιπλέον, η Ένωσή μας παρέχει αντίστοιχη προστασία σε αλλοδαπούς δικαιούχους δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας, μέσω αμοιβαίων συμβάσεων εκπροσώπησης με ομόλογες εταιρίες του εξωτερικού.

Οι Juan Mostazo και Francisco Merenciano είναι δημοφιλείς μουσικοσυνθέτες με αμέτρητες επιτυχίες στην Ισπανία και ο Ramón Perelló

---

[1] Με το άρθρο 5 του ν. 4301/1929 αναγνωρίζονται για πρώτη φορά από την ελληνική έννομο τάξη εξουσίες και δικονομικές διευκολύνσεις σε εταιρίες, συνδέσμους, ομάδες ή σωματεία που έχουν ως σκοπό την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας. Προηγουμένως το άρθρο 11 του ν. ΓΥΠΓ/1909 αναγνώριζε περιορισμένες εξουσίες μόνο στην Εταιρία Θεατρικών Συγγραφέων για την απαγόρευση αναγγελθείσας παράστασης θεατρικού έργου χωρίς την άδεια των δικαιούχων, βλ. αναλυτικά Δ. Καλλινίκου, Πνευματική Ιδιοκτησία και Συγγενικά Δικαιώματα, 3η εκδ., Αθήνα 2008, σ. 321επ., Τ. Ιωάννου/ Κ. Λυκιαρδόπουλου, Η Πνευματική Ιδιοκτησία, 2η εκδ., Αθήναι 1962, σ. 149επ. Αμέσως μετά τη θέσπιση του ν. 4301/1929 συστήθηκε η Ελληνική Εταιρεία Προστασίας Πνευματικής Ιδιοκτησίας - ΑΕΠΠΙ (ΦΕΚ 9/1930), στη νομολογία δε της εποχής μαρτυρείται και η παρουσία στην Ελλάδα της Γαλλικής Εταιρείας Συγγραφέων, Συνθετών και Εκδοτών Μουσικής (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, SACEM) δια του Γενικού Πράκτορα και Αντιπροσώπου της στην Ελλάδα, έτσι π.χ. Βούλευμα Πλημ/κων Αθηνών 1100/1939, Δικαστική 11, σ.501επ., ΠρωτΑθηνών 4557/1939 (αδημ.).

καταξιωμένος στιχουργός, άπαντες δε τυγχάνουν μέλη της ισπανικής ένωσης πνευματικών δημιουργών με την επωνυμία "Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)"[2], με την οποία η Ένωσή μας έχει συνάψει την από 8/1/1939[3] σύμβαση αμοιβαίας εκπροσώπησης.

Μεταξύ άλλων οι συνθέτες Juan Mostazo και Francisco Merenciano συνεργάστηκαν και συνέθεσαν τέσσερις πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις για την ισπανο-γερμανικής παραγωγής κινηματογραφική ταινία του διάσημου σκηνοθέτη Florián Rey, με τίτλο "Carmen la de Triana", τους στίχους των οποίων συνέγραψε ο Ramón Perelló, τα οποία ερμηνεύει η περίφημη ηθοποιός και τραγουδίστρια Imperio Argentina σε ενορχήστρωση Joaquín de la Oliva. Η ταινία αυτή παρουσιάστηκε το 1938 και γνωρίζει τεράστια επιτυχία παγκοσμίως, πρόσφατα δε προβλήθηκε με εξίσου μεγάλη επιτυχία και στην Ελλάδα.

Μεγαλύτερη επιτυχία και από την ίδια την ταινία γνωρίζουν τα πρωτότυπα τραγούδια της με τίτλους: "Antonio Vargas Heredia", "Los Piconeros", "Triana Triana" και "Carceleras del Puerto", τα οποία περιέχουν απολύτως πρωτότυπες μελωδίες, ιδιότυπους ρυθμούς και μοναδική χροιά, σε τρόπο που να αντανακλούν την ιδιαιτερότητα της προσωπικής δημιουργικής έκφρασης και των ρυθμικών επιλογών των δημιουργών τους, ακριβώς δε γι' αυτό το λόγο κατέστησαν αμέσως αναγνωρίσιμα και έγιναν αποδεκτά με ενθουσιασμό από το ευρύ κοινό.

Λόγω αυτής ακριβώς της τεράστιας επιτυχίας οι δημιουργοί των ως άνω μουσικών συνθέσεων παραχώρησαν σχετική άδεια για την ελληνική απόδοση των τραγουδιών της ταινίας, με στίχους του Μιχάλη Σουγιούλ, την δημόσια εκτέλεση τους στην ελληνική επιθεώρηση «Κάρμεν» στο θέατρο Μικάδο της Θεσσαλονίκης, καθώς και για την εγγραφή των τραγουδιών σε δίσκους γραμμοφώνου με ερμηνεύτρια την τραγουδίστρια Δανάη Στρατηγοπούλου. Αντίστοιχες άδειες έχουν παραχωρηθεί και σε πολλές άλλες χώρες, όπως π.χ. στις ΗΠΑ, την Γαλλία, κ.λπ.

Στις 10 Ιουνίου 1939[4] η δισκογραφική εταιρία Odeon έθεσε σε κυκλοφορία στην Αθήνα δίσκους γραμμοφώνου με αριθμό μητρώου

---

[2] Η SGAE συστήθηκε στην Ισπανία το 1899 με κυριότερα μέλη συγγραφείς και μουσικοσυνθέτες.

[3] Υποθετική σύμβαση.

[4] Υποθετική ημερομηνία.

GA 7213 που περιείχαν το μουσικό έργο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», το οποίο ερμηνεύουν οι τραγουδιστές Μάρκος Βαμβακάρης και Απόστολος Χατζηχρήστος και το οποίο αποτελεί εκ προθέσεως παράνομο παράγωγο έργο, προερχόμενο από δόλια αναπαραγωγή, μετάφραση και παραποίηση των πρωτότυπων μουσικών συνθέσεων και των πρωτότυπων στίχων των ως άνω μελών της Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), τα οποία εκπροσωπεί η Ένωσή μας. Μουσικοσυνθέτης του επίδικου τραγουδιού φέρεται ο 1ος των εγκαλουμένων Σπυρίδων Περιστέρης και στιχουργός ο 2ος εξ αυτών Μίνωας Μάτσας, καίτοι στο εξώφυλλο του δίσκου ο τελευταίος παρουσιάζεται με το ψευδώνυμο[5] «Πιπίτσα Οικονόμου».

Ειδικότερα: α) ο πρώτος των εγκαλουμένων αντέγραψε και παραποίησε εκ προθέσεως χωρίς δικαίωμα και χωρίς την απαιτούμενη εκ του νόμου άδεια τμήματα των πρωτότυπων μουσικών συνθέσεων των Juan Mostazo και Francisco Merenciano με τίτλους "Antonio Vargas Heredia" και "Los Piconeros" και β) ο δεύτερος των εγκαλουμένων μετάφρασε και παραποίησε εκ προθέσεως, χωρίς δικαίωμα και χωρίς την απαιτούμενη εκ του νόμου άδεια, τους πρωτότυπους στίχους του Ramón Perelló για τη μουσική σύνθεση με τίτλο "Antonio Vargas Heredia", συγγράφοντας στίχους οι οποίοι όλως παρανόμως και αυθαιρέτως, χωρίς δηλαδή την απαιτούμενη εκ του νόμου άδεια και χωρίς δικαίωμα, είτε προσομοιάζουν στο συνολικό περιεχόμενο των πρωτότυπων στίχων του Ramón Perelló, είτε αποτυπώνουν τμήματα αφηγηματικών στοιχείων από το σενάριο και την πλοκή της ταινίας "Carmen la de Triana", στη συνέχεια δε γ) αμφότεροι οι εγκαλούμενοι δημιούργησαν από κοινού, εκ προθέσεως και αντιθέτως προς τον νόμο, χωρίς δικαίωμα και χωρίς άδεια το παράγωγο μουσικό έργο με τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», προσβάλλοντας βάναυσα τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας των προαναφερομένων δημιουργών σε σχέση με:

- την μορφολογία και την αισθητική της κύριας μελωδικής φράσης των μουσικών συνθέσεων "Antonio Vargas Heredia" και "Los

[5] Και κατά το προϊσχύσαν δίκαιο ο δημιουργός μπορούσε να παρουσιάζει τα έργα του με ψευδώνυμο, σύμφωνα με τη διάταξη του άρθρου 4 του ν. 2387/1920 βλ. Γ. Κουμάντο, Πνευματική Ιδιοκτησία, Αθήνα 1982, 3η εκδ., σ. 154επ. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η ρύθμιση δεν ισχύει, όταν δεν υφίσταται αμφιβολία για την ταυτότητα του προσώπου, όπως στην παρούσα υπόθεση.

Piconeros" των μουσικοσυνθετών Juan Mostazo και Francisco Merenciano, εμμέσως δε σε σχέση με την μορφολογία και την αισθητική των λοιπών μελωδικών φράσεων της μουσικής σύνθεσης "Antonio Vargas Heredia" των ιδίων μουσικοσυνθετών και

- την μορφολογία, το νόημα, την αισθητική, την γλώσσα και το ύφος των στίχων του τραγουδιού "Antonio Vargas Heredia" του Ramón Perelló για τη μουσική σύνθεση των Juan Mostazo και Francisco Merenciano με τίτλο "Antonio Vargas Heredia" σύμφωνα με το σενάριο της κινηματογραφικής ταινίας "Carmen la de Triana".

Η ως άνω εκ προθέσεως παράνομη αντιγραφή, παραποίηση και απόδοση σε ρεμπέτικη έκδοση των πρωτότυπων μουσικών συνθέσεων των Mostazo, Merenciano και η εκ προθέσεως παράνομη μετάφραση, παραποίηση και απόδοση των στίχων του Perelló αποδεικνύονται από τα κάτωθι λεπτομερώς αναλυόμενα στοιχεία, ήτοι:

1. Η κύρια μελωδική φράση της επίδικης μουσικής σύνθεσης είναι σχεδόν αυτούσιο αποτέλεσμα δύο μελωδικών φράσεων της σύνθεσης του τραγουδιού "Antonio Vargas Heredia" εκ των οποίων η μία εμπεριέχεται και στη μουσική σύνθεση του τραγουδιού "Los Piconeros", από την ίδια ταινία των ίδιων δημιουργών. Η φράση αυτή αποτελείται από 3 μέτρα και επανέρχεται: α) σε κάθε επανάληψη της Εισαγωγής της σύνθεσης (5 φορές) και β) σε κάθε επανάληψη του δεύτερου μελωδικού θέματος με στίχους (8 μουσικά μέτρα, 4 φορές). Η «μελωδική φράση», ως γνωστόν, είναι απόσπασμα μιας μελωδικής σύνθεσης που έχει μια σχετική αυτοτέλεια (όπως μια λογοτεχνική φράση) και μπορεί να είναι σύντομη ή εκτενής, καθώς επίσης να έχει λιγότερο ή περισσότερο διακριτό αισθητικό στίγμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η κύρια «μελωδική φράση» της επίδικης μουσικής σύνθεσης βασίζεται στις προαναφερόμενες πρωτότυπες «μελωδικές φράσεις», οι οποίες συνιστούν κυρίαρχα χαρακτηριστικά των ως άνω μουσικών συνθέσεων.

2. Η αρμονία της μελωδίας του επίδικου τραγουδιού είναι απολύτως όμοια με την πρωτότυπη αρμονία του τραγουδιού "Antonio Vargas Heredia".

3. Ο ρυθμός του επίδικου τραγουδιού ταυτίζεται, αλλού σε μέτρο 4/4 και αλλού σε μέτρο 2/4, με το ρυθμό του τραγουδιού "Antonio Vargas Heredia".

4. Ακολούθως, η αντιγραφή και παραποίηση του τραγουδιού

"Antonio Vargas Heredia" συνεχίζεται και στο λεκτικό μέρος, δηλαδή στους στίχους του ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς αυτοί συνιστούν παράνομη παραποίηση των στίχων του πρωτότυπου τραγουδιού με τίτλο "Antonio Vargas Heredia" και βασίζονται στο συνολικό περιεχόμενο των πρωτότυπων στίχων, ενώ συγχρόνως αποτυπώνουν και τμήματα αφηγηματικών στοιχείων από την πλοκή του σεναρίου της ως άνω κινηματογραφικής ταινίας, τα οποία αποδίδονται παραποιημένα στα ελληνικά, με σαφή όμως αναφορά στους χαρακτήρες της ταινίας και ευθεία χρήση των ονομάτων των πρωταγωνιστών, δηλαδή της Carmen (Κάρμεν) και του Antonio Vargas (Αντώνιο Βάργκας), του οποίου το ονοματεπώνυμο παραλλάσσεται κι «εξελληνίζεται» σε «Αντώνη Βαρκάρη».

5. Επιπλέον, η πλοκή και η έκβαση της ιστορίας, που διηγείται το επίδικο ρεμπέτικο τραγούδι, αντιγράφει παραποιημένα το αφήγημα του πρωτότυπου τραγουδιού, καθώς αναφέρεται στον θάνατο του Antonio Vargas σε ταυρομαχία, όπως ακριβώς συμβαίνει στην ταινία Carmen la de Triana του Florián Rey, και τούτο σε αντίθεση με την συνήθη έκβαση του γνωστού μύθου της Κάρμεν, σύμφωνα με τον οποίο η ηρωίδα είναι αυτή που βρίσκει τον θάνατο από το χέρι του Ντον Χοσέ, τη στιγμή που ο αντίζηλός του ταυρομάχος, όχι μόνο δεν σκοτώνεται, αλλά θριαμβεύει στην αρένα.

6. Περαιτέρω, οι εγκαλούμενοι επιδιώκουν να συγκαλύψουν τις ως άνω δόλιες και παράνομες πράξεις τους μέσω της επίσης παράνομης διασκευής του πρωτότυπου μουσικού έργου, επιλέγοντας διαφορετικό ύφος στη μουσική σύνθεση και στους στίχους. Έτσι το επίδικο εκ προθέσεως παράνομο παράγωγο μουσικό έργο αποδίδεται σε ρεμπέτικο ύφος, οπότε παρουσιάζει άλλη ρυθμική αγωγή, παραλλαγμένη φωνητική εκτέλεση και διαφορετικό οργανολόγιο από τα πρωτότυπα τραγούδια της ταινίας "Carmen la de Triana".

7. Τέλος, τον δόλιο σκοπό της απόκρυψης της αντιγραφής και της παραποίησης υπηρετεί η σαφής διαφοροποίηση των μουσικών οργάνων, καθώς οι πρωτότυπες ισπανικές συνθέσεις εκτελούνται από μεγάλη ορχήστρα οργάνων κλασικής μουσικής, ενώ η επίδικη μόνο από μπουζούκι και κιθάρα.

Επειδή, εξ όλων των ανωτέρω απεδείχθη πλήρως ότι ο πρώτος των εγκαλουμένων αναπαρήγαγε και παραποίησε παρανόμως και εκ προθέσεως τις ως άνω πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις των διακεκριμένων

μουσικοσυνθετών - μελών της SGAE, ο δεύτερος εξ αυτών αναπαρήγαγε και παραποίησε αυθαιρέτως, παρανόμως και εκ προθέσεως τους στίχους του διακεκριμένου στιχουργού και μέλους της SGAE, καθώς και στοιχεία από το σενάριο της προαναφερόμενης κινηματογραφικής ταινίας, εν συνεχεία δε αυτοί από κοινού συνεργάστηκαν, με ειδικές γνώσεις και τεχνικές, για την τελική εκ προθέσεως παράνομη δημιουργία του παράγωγου επίδικου τραγουδιού, επομένως για τον λόγο τούτο τυγχάνουν συναυτουργοί.

Επειδή εξ όλων των ανωτέρω απεδείχθη επίσης πλήρως ότι οι εγκαλούμενοι ενεργήσαν με δόλια προαίρεση[6], διότι είναι παγκοίνως γνωστό, αλλά και λόγω της επαγγελματικής τους ιδιότητας γνωρίζουν -άλλως οφείλουν να γνωρίζουν, ότι, χωρίς την άδεια των αρχικών δημιουργών δεν επιτρέπεται να χρησιμοποιηθεί πρωτότυπο έργο για την δημιουργία νέου παράγωγου έργου, αυτοί δε επιδιώκουν δια των ως άνω παρανόμων και υπαίτιων ενεργειών τους να καρπωθούν σε φήμη και οικονομικό κέρδος μέρος της τεράστιας επιτυχίας των πρωτότυπων μουσικών έργων της ταινίας "Carmen la de Triana".

Επειδή οι ως άνω παράνομες και δόλιες ενέργειες των εγκαλουμένων συνιστούν την αντικειμενική υπόσταση του εγκλήματος της προσβολής πνευματικής ιδιοκτησίας και δη της παράνομης αναπαραγωγής, μετάφρασης και παραποίησης των πνευματικών δημιουργιών των μελών μας, σύμφωνα με τις διάταξη των άρθρων 1, 2, 3, 6 και 16 του ν. 2387/1920, και δη κατά συναυτουργία και κατ' επάγγελμα, καθ' όσον η αντικειμενική υπόσταση του ως άνω εγκλήματος έχει πραγματωθεί με τις από κοινού δόλιες και παράνομες ενέργειες των εγκαλουμένων.

Επειδή, όπως προκύπτει από τον προσκομιζόμενο νομίμως υπογεγραμμένο από τον Διευθυντή της Ένωσής μας κατάλογο[7], οι δικαιούχοι των πνευματικών δικαιωμάτων των ως άνω μουσικών έργων τυγχάνουν άπαντες μέλη της Ισπανικής ένωσης πνευματικών δημιουργών

---

[6] Γενικά για τις ποινικές κυρώσεις κατά το προϊσχύσαν δίκαιο, σύμφωνα με τους νόμους 2387/1920 και ΓΥΠΓ/1909, βλ. Γ. Κουμάντο, οπ. π., σ. 325επ. και Τ. Ιωάννου/Κ. Λυκιαρδόπουλου, οπ. π., σ. 259επ.

[7] Η διάταξη αυτή εισάγει τεκμήριο νομιμοποίησης με την επίδειξη καταλόγου των μελών των Οργανισμών Προστασίας συντεταγμένου εφ' απλού χάρτου και υπογεγραμμένου από τον Διευθυντή ή Πρόεδρο των Οργανισμών, λόγω του κύρους το οποίο χαίρουν αυτοί οι οργανισμοί διεθνώς, έτσι Τ. Ιωάννου/Κ. Λυκιαρδόπουλος, οπ. π., σ. 128, υποσ. 3.

με την επωνυμία "Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)", με την οποία η Ένωσή μας έχει συνάψει την από 8/1/1939 σύμβαση αμοιβαίας εκπροσώπησης.

Επειδή επομένως η Ένωσή μας νομιμοποιείται πλήρως σύμφωνα με το άρθρο 5 του ν. 4301/1929 και τις σχετικές διατάξεις του καταστατικού της για την άσκηση της παρούσας έγκλησης.

ΔΙΑ ΤΑΥΤΑ

επιφυλασσόμενοι παντός εν γένει νομίμου δικαιώματός μας

ΕΓΚΑΛΟΥΜΕ[8]

Τους: 1) Σπυρίδωνα Περιστέρη και 2) Μίνωα Μάτσα και αιτούμεθα την παραδειγματική τιμωρία τους, παριστάμεθα δε ως πολιτική αγωγή ενώπιόν Σας για ποσόν 44 δρχ. εναντίον εκάστου εξ αυτών, επιφυλασσόμενοι για την απαίτηση του υπολοίπου ενώπιον των Πολιτικών Δικαστηρίων σχετικά με την ηθική βλάβη, την οποία έχουν υποστεί και εξακολουθούν να υφίστανται τα ως άνω μέλη της SGAE, τα οποία νομίμως εκπροσωπούνται από την Ένωσή μας, μέσω της ανωτέρω σύμβασης αμοιβαιότητας.

Πληρεξούσιο και αντίκλητό μας διορίζουμε τον Δικηγόρο Αθηνών και λέκτορα της Νομικής Σχολής του ΕΚΠΑ Παναγιώτη Νικολόπουλο, αμ ΔΣΑ 000000, κάτοικο Αθηνών.

Μάρτυρα μας δε προτείνουμε τον Γεώργιο Κοκκώνη, μουσικολόγο, κάτοικο Άρτας Ηπείρου.

Αθήνα, 24 Ιουνίου 1939

Για την εγκαλούσα

Ο Πρόεδρος της

«Ένωσης Προστασίας Δικαιωμάτων Συγγραφέων και Συνθετών»

Συνημμένα έγγραφα:

1. Αντίτυπο του υπό στοιχεία Odeon GA 7213 επίδικου δίσκου γραμμοφώνου.
2. Γραφική παράσταση και στίχοι των πρωτότυπων και επίδικων

[8] Κατά το προϊσχύσαν δίκαιο τα αδικήματα κατά της πνευματικής ιδιοκτησία εδιώκοντο κατ' έγκληση, ενώ πλέον με τον ν. 2121/1993 διώκονται αυτεπαγγέλτως.

μουσικών έργων.

3. Καταστατικό της Ένωσης Προστασίας Δικαιωμάτων Συγγραφέων και Συνθετών.

4. Κατάλογος μελών κατ' άρθρο 5 του ν. 4301/1929 της Ένωσης Προστασίας Δικαιωμάτων Συγγραφέων και Συνθετών.

5. Η από 8/1/1939 σύμβαση αμοιβαίας εκπροσώπησης της Ένωσης Προστασίας Δικαιωμάτων Συγγραφέων και Συνθετών με την εταιρία "Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)".

Γιώργος Κοκκώνης, Μουσικολόγος

Επίκουρος καθηγητής

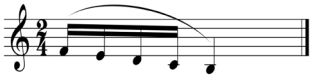
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Μαρτυρία μάρτυρα πολιτικής αγωγής

Πριν δεχτώ τις ερωτήσεις σας, επιτρέψτε μου να προτάξω τις εξής διαπιστώσεις:

Η σύνθεση «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», των Σπύρου Περιστέρη και Μίνωα Μάτσα, θεωρώ πως έχει χαρακτηριστικές ομοιότητες με 2 σημεία-μουσικές φράσεις της σύνθεσης "Antonio Vargas Heredia" των Juan Mostazo και Francisco Merenciano, όπως αυτή χρησιμοποιείται στην ταινία "Carmen la de Triana".

Η πρώτη εκ των δύο μουσικών φράσεων, συγκεκριμένα το θέμα Β της σύνθεσης "Antonio Vargas Heredia", υπάρχει επίσης και σε ένα άλλο κομμάτι του Juan Mostazo που χρησιμοποιείται στην ίδια ταινία, και συγκεκριμένα στη σύνθεση "Los piconeros". Με άλλα λόγια ο Mostazo χρησιμοποιεί την ίδια μουσική φράση ως βασική μελωδική μήτρα την οποία παραλλάσσει, πράγμα απολύτως σύνηθες στην μουσική κινηματογράφου. Η μελωδική φράση αυτή έχει μια ιδιαιτερότητα, διότι η κατάληξή της (τελευταίο μέτρο) έχει χαρακτηριστικά ισπανικό χρώμα:

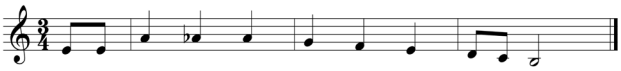


Απόσπασμα 1: Μοτίβο «ισπανικότητας»

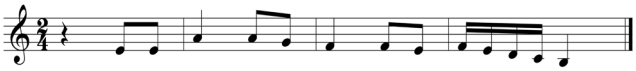
Το μοτίβο αυτό αξιοποιείται αισθητικά ως δείκτης (marker) «ισπανικότητας»[1] και στις δύο συνθέσεις, "Antonio Vargas Heredia" και "Los

[1] Ο όρος, "hispanidad" στα ισπανικά, παραπέμπει σε μουσικές αναπαραστάσεις της Ισπανίας και φυσικά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των λαϊκών παραδόσεων. Στα στοιχεία αυτά επένδυσαν συχνά οι λόγιοι συνθέτες προκειμένου να τα ταυτίσουν, ειδικά στον κινηματογράφο, με πρόσωπα-πρωταγωνιστές του δράματος. Η διεθνής βιβλιογραφία είναι μεγάλη. Ενδεικτικά βλ. Bailey W. Diffie, "The ideology of Hispanidad", *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 23, No. 3 (Aug., 1943), σ. 457-482, Utrera Macías, Rafael, "El teatro clásico español transformado en género cinematográfico popular: dos ejemplos", in Jose Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la television en la segunda mitad del siglo XX*, Visor, Madrid 2001, σ. 71-89, Jo Labanyi (ed.),

piconeros”[2] (αποσπάσματα 2 και 3):



Απόσπασμα 2: Βασικό μελωδικό μοτίβο θέματος Β του κομματιού “Antonio Vargas Heredia”



Απόσπασμα 3: Βασικό μελωδικό μοτίβο του κομματιού “Los piconeros”

Όπως διαπιστώνουμε από τα παραπάνω, το μελωδικό μοτίβο «ισπανικότητας» είναι περισσότερο αναπτυγμένο στο απόσπασμα 2, δηλαδή στο τραγούδι “Antonio Vargas Heredia”. Και τα δύο αποσπάσματα, των οποίων αποδίδεται εδώ η ακριβής μεταγραφή, έχουν μεταφερθεί στην τονικότητα Λα, που είναι η τονικότητα της ρεμπέτικης εκδοχής, ώστε να καταστεί ευκολότερη η σύγκριση και η ανάδειξη των ομοιοτήτων.

Η δεύτερη εκ των δύο κοινών μουσικών φράσεων είναι η χαρακτηριστική φράση που παίζεται από την κιθάρα στην Εισαγωγή του «Αντόνιο Βάργκας Χερέδια» των Σουγιούλ-Γαϊτάνου που ερμηνεύει η Δανάη Στρατηγοπούλου, και που είναι η νόμιμα εκδοθείσα διασκευή

Constructing Identity in Twentieth-Century Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice, Oxford University Press, Oxford, New York 2002.

[2] Οι δύο συνθέσεις αναφέρονται ως Zambra η πρώτη και ως Bulerías del siglo XVIII η δεύτερη. Οι όροι παραπέμπουν στο χορευτικό ρεπερτόριο της παράδοσης του φλαμένκο. Βλ. Israel J. Katz, “Flamenco”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09780 (πρόσβαση στις 19/01/2017) και Anita Volland, “Bulerías: Form and Context of a Gitano Music-Dance Genre”, in Joanne Grumet (ed.), *Papers from the Fourth and Fifth Annual Meetings, Gypsy Lore Society*, New York 1982 and 1983, New York 1985, σ. 151–163. Η χρήση τους επιβεβαιώνει τόσο την επίκληση της ισπανικότητας και της τσιγγανικότητας, όσο και την οικειοποίησή τους από τον συνθέτη στο πλαίσιο της ταινίας. Βλ. Lou Charnon-Deutsch, “Travels of the Imaginary Spanish Gypsy”, στο Jo Labanyi (ed.), *Constructing...*, *ό.π.*, σ. 22-40. Ανάλογη χρήση έγινε γενικότερα στο ισπανικό σινεμά της εποχής. Βλ. Jover Oliver Rafael, “Andalucía desde Berlín: Carmen la de Triana”, in *Andalucía, una Civilización para el Cine*, Padilla Libros Editores y Libreros, Sevilla, 2001 σ. 13-34, Joaquín López González, *Música y cine en la España del franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, PhD, Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte y Música, Granada 2009, σ. 34, 101-114.

του ως άνω ισπανικού τραγουδιού "Antonio Vargas Heredia"[3]. Η φράση αυτή έχει ομοιότητες με αντίστοιχη που εκτελείται από το μπουζούκι στην Εισαγωγή του κομματιού «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», των Σπύρου Περιστέρη και Μίνωα Μάτσα. Θυμίζω πως η έκδοση της διασκευής των Σουγιούλ-Γαϊτάνου προηγείται σχεδόν κατά έναν μήνα της έκδοσης των Περιστέρη και Μάτσα, αφού η πρώτη έγινε τον Μάιο και η δεύτερη τον Ιούνιο του 1939. Στην έκδοση αυτή, η δεύτερη όψη του δίσκου περιέχει την διασκευή του "Los piconeros", με προσαρμογή των στίχων στα ελληνικά και τίτλο «Πες μου το ναι μια φορά», ερμηνευμένη και πάλι από την Δανάη. Ας σημειωθεί εν παρόδω ότι, παρόλο που στην ετικέτα του δίσκου εμφανίζεται ως στιχουργός ο Μίμης Γαϊτάνος, εικάζεται πως την στιχουργική προσαρμογή έκανε είτε ο συνεργάτης του και φημισμένος στιχουργός Πωλ Μενεστρέλ[4], είτε το δίδυμο των Κώστα Κιούση και Σώτου Πετρά.

Η πρώτη μουσική φράση

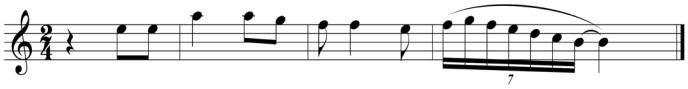
Το θέμα Β (που σημειώνεται πιο πάνω ως απόσπασμα 2) χρησιμοποιείται δύο φορές στη σύνθεση "Antonio Vargas Heredia" και τρεις φορές στη σύνθεση "Los piconeros".

Στην ρεμπέτικη εκδοχή («Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης»), το θέμα αυτό χρησιμοποιείται στην Εισαγωγή, και επαναλαμβάνεται συνολικά πέντε φορές καθ' όλη την έκταση του κομματιού. Η σύνθεση έτσι εκμεταλλεύεται σε πιο μεγάλη έκταση το μοτίβο της «ισπανικότητας» που απομονώσαμε πιο πάνω, πάντα στην ίδια θέση, δηλαδή στο τέλος της μουσικής φράσης του δεύτερου θέματος της πρωτότυπης σύνθεσης. Εδώ εντοπίζεται κατά τη γνώμη μου το πρώτο «δάνειο», που είναι και το πιο ισχυρό μελωδικά. Αυτό λόγω της μικρής του διάρκειας, της ευκρινούς μελωδικής εξέλιξης, και κυρίως λόγω της χαρακτηριστικής κατάληξης, η οποία παραπέμπει στα ισπανικά λαϊκά μοτίβα, όπως αυτά «διερμηνεύτηκαν» από λόγιους συνθέτες όπως ο Mostazo.

---

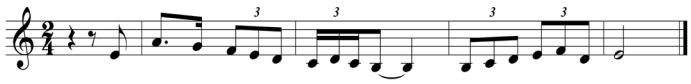
[3] Πρέπει να επισημανθεί πως η εκδοχή της Δανάης Στρατηγοπούλου εκδίδεται στην Ελλάδα από την His Master's Voice (OGA-906, AO 2562), τον βασικό ανταγωνιστή δηλαδή της Odeon, στην οποία εκδόθηκε το «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» (GO-3312, GA-7213).

[4] Ο Πωλ Μενεστρέλ ήταν το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Ιωάννη Χιδίρογλου (1903-1992), συνθέτη και της μεγάλης επιτυχίας της εποχής, «Μπαρμπα-Γιάννης Κανατάς».



Απόσπασμα 4: Βασικό μελωδικό μοτίβο της Εισαγωγής στο κομμάτι «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» των Περιστέρη-Μάτσα

Η ίδια ακριβώς φράση, με μικρή παραλλαγή, ακούγεται και στην Εισαγωγή της διασκευής των Σουγιούλ-Γαϊτάνου με την Δανάη Στρατηγοπούλου:

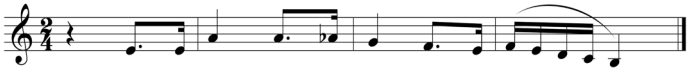


Απόσπασμα 5: Βασικό μελωδικό μοτίβο της Εισαγωγής του κομματιού «Αντόνιο Βάργκας Χερέδια» των Σουγιούλ-Γαϊτάνου

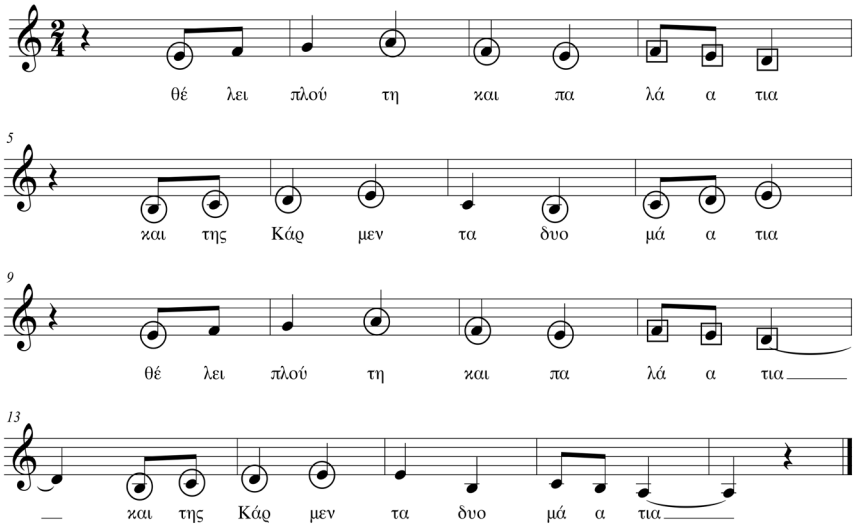
Εδώ παρατηρούμε τη μελωδική ανάπτυξη να ακολουθεί επακριβώς το ισπανικό πρωτότυπο. Το ίδιο συμβαίνει και με το μοτίβο της «ισπανικότητας».

Η δεύτερη μουσική φράση

Το δεύτερο «δάνειο» προκύπτει από το πρώτο θέμα της σύνθεσης "Antonio Vargas Heredia", το οποίο αξιοποιείται ως δεύτερο τραγουδιστικό θέμα στη σύνθεση «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης»:



Απόσπασμα 6: Βασικό μελωδικό μοτίβο του θέματος Α του ισπανικού κομματιού "Antonio Vargas Heredia"



Απόσπασμα 7: Βασικό μελωδικό μοτίβο του δεύτερου τραγουδιστικού θέματος του ρεμπέτικου κομματιού "Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης"

Παρατηρούμε ότι στα αποσπάσματα 6 και 7 οι ομοιότητες δεν είναι προφανείς, διότι ο δανεισμός υλοποιείται εύσχημα, εξαιτίας της προσαρμογής του μελωδικού υλικού στο στίχο, καθώς και λόγω του διπλασιασμού της μελωδίας με διαφορετική κατάληξη κάθε φορά. Εντούτοις η προσεκτική ακρόαση των δύο μουσικών φράσεων προδίδει την αντιστοιχία: Στο απόσπασμα 7, μέσα σε κύκλο είναι οι νότες οι οποίες μεταφέρονται αυτούσια από το πρωτότυπο, ενώ μέσα σε τετράγωνο οι νότες που διαφοροποιούνται μεν, ακολουθούν όμως την ίδια πορεία (εδώ κατιούσα). Μπορεί η συνθετότητα της παραπάνω διασκευής να παραπλανά το μη παιδευμένο αυτί, όμως το βασικό μελωδικό κύτταρο είναι αναγνωρίσιμο, τόσο ως προς το ποσοστό χρήσης των ίδιων νοτών, όσο και ως προς την δομή και πορεία της μελωδικής ανάπτυξης.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως το πρώτο «δάνειο», που θα ονόμαζα «κύρια μελωδική φράση», μεταφέρεται αυτούσιο και αξιοποιείται πλήρως, ενισχυμένο από την επανάληψή του, αφού εκτελείται συνολικά πέντε φορές κατά τη διάρκεια του τραγουδιού, ισχυροποιώντας την θέση του στη συνολική φόρμα. Παράλληλα,

τα ευκολομνημόνευτα μελωδικορυθμικά χαρακτηριστικά του το καθιστούν άμεσα αναγνωρίσιμο, δημιουργώντας τις προσδοκώμενες προϋποθέσεις για την ευχερή διάδοση και εμπορευματοποίησή του.

Πρέπει ωστόσο να υπογραμμιστεί ότι το «δάνειο» αυτό δεν έχει την ίδια θέση με αυτή που έχει στο πρωτότυπο τραγούδι, ούτε ποσοτικά, ούτε ποιοτικά. Για να το διατυπώσουμε διαφορετικά, οι Περιστέρης και Μάτσας το αποσπούν από μια σύνθεση μεγαλύτερης και συνθετότερης δομής και το αναδεικνύουν αξιοποιώντας (και κεφαλαιοποιώντας εντέλει) τη δύναμη της μελωδικής του διαύγειας, την οποία ενισχύουν μέσω της επανάληψης. Στη νέα, μικρότερης δομής φόρμα, η μελωδική αυτή φράση μεταλλάσσεται μορφολογικά και αισθητικά. Μορφολογικά, αποκτά μια νέα αυτονομία και αισθητικά ενδύεται μια άλλου τύπου λαϊκότητα, μέσω της «ρεμπέτικης» εκτέλεσης. Πρόκειται για μια πολύ έξυπνη και εύστοχη μεταφορά από το λόγιο πλαίσιο στο λαϊκό, στο οποίο η συγκεκριμένη μελωδική φράση αποκτά περισσότερη ορατότητα και δυναμική.

Σε ό,τι αφορά το δεύτερο «δάνειο», αυτό είναι μεν καμουφλαρισμένο λόγω της νέας προσαρμογής του μελωδικού υλικού, όμως είναι πάρα πολύ κοντά στο πρωτότυπο, και με μια προσεκτική ή επαναλαμβανόμενη ακρόαση γίνεται αντιληπτή η ομοιότητα των δύο αποσπασμάτων. Συνιστά δε αυτή μια επιπλέον απόδειξη του τρόπου με τον οποίο οι Ρεμπέτες αφέθηκαν να «εμποτιστούν» από τη μουσική της ταινίας, είτε στον κινηματογράφο, είτε μέσα από την ακρόαση της ελληνικής της διασκευής.

Εισαγγελέας:

Είναι πρωτότυπο έργο ο Αντώνης ο βαρκάρης; Και αν όχι, γιατί;

Κοκκώνης:

Έχει συνολικά πρωτοτυπία, σε ό,τι αφορά και τη φόρμα και το περιεχόμενο, και προπαντός διότι αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα δάνεια που ενσωματώθηκαν. Σε τέτοιο βαθμό, που είναι δύσκολο να τα αναγνωρίσουμε.

Εισαγγελέας:

Μιλήσατε για μια «κύρια μελωδική φράση», που επαναλαμβάνεται, όπως ισχυρίζονται και οι εγκαλούντες, στον «Αντώνη το βαρκάρη το σερέτη». Σε τι ποσοστό επαναλαμβάνεται;

Κοκκώνης:

Με στατιστική λογική, δεδομένης της έκτασης των δυο δανείων και της επανάληψής τους στο σύνολο των μέτρων του κομματιού, ένας πρόχειρος υπολογισμός θα μας οδηγούσε περίπου στο 30%.

Εισαγγελέας:

Αυτό το 30% μπορεί να προσδώσει ταυτότητα στο ρεμπέτικο κομμάτι σε σχέση με το ισπανικό; Πώς θα το χαρακτηρίζατε; Πανομοιότυπο, ίδιο, παρόμοιο;

Κοκκώνης:

Νομίζω ότι έχουμε τυπικό παράδειγμα μιας ευφυούς ενσωμάτωσης δανείου, που καθίσταται σχεδόν μη αναγνωρίσιμο στο νέο περιβάλλον.

Εισαγγελέας:

Η «κύρια μελωδική φράση» αυτή επηρεάζει σε κάποιο βαθμό την πρωτοτυπία του ρεμπέτικου τραγουδιού;

Κοκκώνης:

Ναι, του προσδίδει εξωτισμό, ο οποίος προστίθεται στον εξωτισμό των στίχων.

Εισαγγελέας:

Εντοπίσατε έναν «δείκτη ισπανικότητας» για τον οποίον είπατε ότι είναι ευρέως γνωστός και απαντάται συχνά στα ισπανικά τραγούδια. Θα μπορούσε λοιπόν να είναι γνωστός και στον κατηγορούμενο Περιστέρη;

Κοκκώνης:

Η συγκυρία, με την κυκλοφορία της ταινίας και την έκδοση του δίσκου της Στρατηγοπούλου, δεν επιτρέπει να υποθέσουμε ότι το είχε ακούσει στο παρελθόν και το θυμήθηκε την συγκεκριμένη χρονική στιγμή.

Εισαγγελέας:

Θα μπορούσε λοιπόν να είχε χρησιμοποιήσει κάποια άλλη κύρια μελωδική φράση;

Κοκκώνης:

Φυσικά.

Εισαγγελέας:

Γιατί δεν το έκανε κατά τη γνώμη σας;

Κοκκώνης:

Πιθανόν να ωθήθηκε από την επιτυχία της ταινίας, ή να θέλησε να «απαντήσει» στην μόδα που έφερε αυτή. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ήθελε επίσης να απαντήσει στην μοναδική δισκογραφική εταιρία

που ανταγωνίζεται εμπορικά τη δική του, και που συμπτωματικά κυκλοφορεί την νόμιμη ελληνική διασκευή της μουσικής της ταινίας.

Εισαγγελέας:

Συνεπώς το έκανε για λόγους ανταγωνισμού;

Κοκκώνης:

Δεν ανταγωνίζεται ο ίδιος, υλοποιεί, ας το διαχωρίσουμε. Και μάλιστα, ως καλλιτέχνης, υλοποιεί ευφυώς, ευφυέστατα.

Εισαγγελέας:

Ποια είναι η αρμονία της μελωδίας του «Αντώνη του βαρκάρη»; Έχει ομοιότητα με το "Antonio Vargas Heredia";

Κοκκώνης:

Είναι μια αρμονία πολύ απλή, και στα δύο κομμάτια. Πρόκειται για λαϊκές μελωδίες, όπου η αρμονία ακολουθεί την αυτονόητη έξη. Δεν νομίζω ότι μπορεί κάποιος να ισχυριστεί ότι εκεί υπάρχει δάνειο.

Εισαγγελέας:

Ταυτίζεται ο ρυθμός του «Αντώνη του βαρκάρη» με εκείνον του "Antonio Vargas Heredia";

Κοκκώνης:

Ναι, και μάλιστα σε βαθμό μεγαλύτερο από τις νότες.

Εισαγγελέας:

Τι μέτρο είναι;

Κοκκώνης:

Για να μην υπάρξει παρεξήγηση, πρέπει να διευκρινιστεί ότι το μέτρο και ο ρυθμός είναι διακριτές οντότητες. Το μέτρο είναι μια σύμβαση που ορίζει τις συνολικές νότες μέσα στο πεντάγραμμο. Ο ρυθμός είναι η διαδοχή των αξιών διάρκειας. Στην προκείμενη περίπτωση, οι αξίες αυτές είναι κατά 90% ίδιες.

Εισαγγελέας:

Οι στίχοι του «Αντώνη του βαρκάρη» δεν είναι ίδιοι με τους στίχους του "Antonio Vargas Heredia". Γνωρίζετε αν ο Αντώνης ο βαρκάρης είναι υπαρκτό πρόσωπο;

Κοκκώνης:

Προσωπικά δεν γνωρίζω τέτοιο πρόσωπο, αλλά όλο και κάποιος βαρκάρης θα υπάρχει που να λέγεται Αντώνης... (γέλια)

Πολιτική αγωγή:

Αναφερθήκατε σε κάποια ποσοστά. Τα ποσοστά αυτά έχουν τέτοια

βαρύτητα ώστε να μπορεί κανείς να πει ότι έχουμε απομίμηση του ισπανικού τραγουδιού;

Κοκκώνης:

Θα προσπαθήσω να απαντήσω με ακρίβεια, αν και δεν είναι αυτονόητο. Οι ιδέες του πρωτότυπου που χρησιμοποιεί ο Περιστέρης καταλαμβάνουν περίπου το 30% του κομματιού του. Όμως στο πρωτότυπο το ποσοστό αυτών των ιδεών είναι πολύ μικρότερο. Η σύνθεση είναι πολύ πιο πολύπλοκη και δεν αξιοποιεί στον ίδιο βαθμό τις εν λόγω ιδέες και το συγκεκριμένο μοτίβο ισπανικότητας. Με αποτέλεσμα το δάνειο στην ρεμπέτικη εκδοχή να μην είναι άμεσα αναγνωρίσιμο.

Πολιτική αγωγή:

Όμως αυτή η αντιγραφή «δίνει τον τόνο»; Χαρακτηρίζει το τραγούδι του Περιστέρη;

Κοκκώνης:

Ακριβώς επειδή πρόκειται για τραγούδι, για λαϊκό τραγούδι, ο στίχος είναι πολύ σημαντικός, και «δίνει τον τόνο». Παρ' όλο που μίλησα για «μουσικό εξωτισμό», το περιεχόμενο των στίχων είναι τέτοιο που επιτείνει την απομάκρυνση από το πρωτότυπο, το οποίο εξυπηρετεί μια εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα. Ο Περιστέρης αντίθετα προβάλλει το ήθος του ρεμπέτικου. Επιλέγει μάλιστα ανεπιτήδευτους τραγουδιστές, σε αντίθεση με την ισπανική εκδοχή, που αποδίδεται από μια έκτακτη τραγουδίστρια με εξαιρετική δεξιοτεχνία. Το συνολικό άκουσμα είναι εντελώς διαφορετικό.

Πολιτική αγωγή:

Ο Περιστέρης είναι ένας συνθέτης που έχει γράψει 280 τραγούδια, ελληνικά, ρεμπέτικα, λαϊκά. Με όλη την εμπειρία του, αν δεν είχε αυτά τα ισπανικά ακούσματα θα το είχε γράψει έτσι το συγκεκριμένο κομμάτι;

Κοκκώνης:

Ο Περιστέρης είναι γόνος μιας μεγάλης οικογένειας μουσικών της εξευρωπαϊσμένης Σμύρνης. Είναι γνώστης πολλών λαϊκών παραδόσεων της Μεσογείου, που αποτελούν ένα δίκτυο, και που φτάνουν στο λιμάνι της Σμύρνης. Όταν λέω ότι ευφυέστατα ενσωμάτωσε το περί ού η δίκη δάνειο, το κάνει ακριβώς διότι γνωρίζει πώς να χρησιμοποιεί διαφορετικές παραδόσεις.

Υπεράσπιση:

Θεωρώ ότι ήδη από τον μάρτυρα κατηγορίας προδικάζεται το αποτέλεσμα, που πιστεύω ότι θα είναι αθωωτικό για τον πελάτη μου. Αναφερθήκατε στον μουσικό πολιτισμό της Μεσογείου. Δεν έχω μουσικολογικές γνώσεις, αλλά πιστεύω ότι οι λαϊκές μουσικές της Ισπανίας και οι ελληνικές έχουν σίγουρα κοινούς προγόνους, από την βυζαντινή εποχή, την αραβική κατάκτηση κ.λπ. Είναι έτσι;

Κοκκώνης:

Όχι, δεν το πιστεύω αυτό. Δεν μίλησα για κοινό πολιτισμό, είπα απλώς ότι ο Περιστέρης είναι ενήμερος, είναι κοινωνός του μεσογειακού δικτύου μουσικών και δίσκων.

Υπεράσπιση:

Εντάξει. Αποκλείετε λοιπόν, λόγω της μεγάλης του εμπειρίας και της μορφώσεώς του ο κύριος Περιστέρης να άντλησε στοιχεία από τον χώρο της Ισπανίας;

Κοκκώνης:

Ο Περιστέρης όπως είπα είναι ευφυέστατος και μπορεί να αντλήσει στοιχεία από οπουδήποτε. Πιστεύω όμως ότι δεν είναι τυχαία η σύμπτωση της προβολής της ταινίας και της κυκλοφορίας του επίμαχου τραγουδιού.

Υπεράσπιση:

Το επίμαχο τραγούδι, αν το ακούσει κάποιος μη ειδήμων, θα το χαρακτηρίσει ως ρεμπέτικο;

Κοκκώνης:

Σίγουρα, γιατί έχει όλους τους markers, τα σύμβολα του ρεμπέτικου: μπουζούκι και κιθάρα, την τραχιά φωνή του Μάρκου, με την οποία έχει ταυτιστεί το είδος...

Υπεράσπιση:

Επομένως δεν παραπέμπει στην αισθητική του ισπανικού;

Κοκκώνης:

Με κανέναν τρόπο.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Αναφερθήκατε πολλές φορές στον ευφυή τρόπο με τον οποίον έγινε η ενσωμάτωση αυτού του δανείου. Αυτό είναι αποτέλεσμα της μεταφοράς σε ένα νέο αισθητικό περιβάλλον ή υπήρξε και πρόθεση συγκάλυψης;

Κοκκώνης:

Δεν νομίζω ότι υπήρξε πρόθεση συγκάλυψης. Το ρεμπέτικο έγινε με σκωπτική διάθεση. Έβαλε έναν ψαρά στην θέση του ταυρομάχου γιατί παίζει με τα σύμβολα. Ο Περιστέρης δεν είναι ένας αυτοδίδακτος συνθέτης από το υποπρολεταριάτο. Είναι από μεγάλη οικογένεια, έχει σπουδάσει μουσική, μιλάει ξένες γλώσσες... Χρησιμοποιεί έξυπνα τη μελωδία γιατί με τον τρόπο αυτό κάνει σχόλιο.

Πρόεδρος:

Εννοείτε ότι συνειδητά θέλει να φανεί ότι δανείζεται από το συγκεκριμένο τραγούδι;

Κοκκώνης:

Απολύτως. Ο συγκεκριμένος συνθέτης, επειδή τον ξέρω και τον μελετώ χρόνια, θα είχε την δυνατότητα πολύ εύκολα, αν ήθελε, να συγκαλύψει το δάνειο. Χρησιμοποιεί επίτηδες έτσι την μελωδία, γιατί η πρόθεσή του είναι να την σχολιάσει.

Λευτέρης Παύλου

Μουσικός, Ειδικό Διδακτικό Προσωπικό
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Μαρτυρία υπεράσπισης

Πρόεδρος:

Να προσέλθει ο μάρτυς Αντώνιος Παύλου. Ο κύριος Παύλου;

Αντώνης:

Παρών κυρία μου.

Πρόεδρος:

Ελάτε. Το χέρι σας στο Ευαγγέλιο, ορκίζεστε να πείτε την αλήθεια και να μην αποκρύψετε κάτι;

Αντώνης:

Ορκίζομαι. Φωτιά να με κάψει.

Πρόεδρος:

Πέστε μας εσείς τι ξέρετε για την υπόθεση, τι σχέση έχετε πρώτα απ' όλα με τους κατηγορούμενους;

Αντώνης:

Και με τον κύριο Μίνωα και με τον κύριο Σπύρο είμαστε γνωστοί και φίλοι από παλιά και αυτό που μπορώ να πω για να βοηθήσω το δικαστήριο είναι ότι εκεί που πίναμε κάτι ούζα κάποια στιγμή με τον γείτονα τον φίλο το Σπύρο, μου λέει δεν πάμε να δούμε κι εμείς την Κάρμεν; Λέω ας πάμε να δούμε και την Κάρμεν. Λοιπόν, είδαμε την ταινία, μας άρεσε, μας άρεσαν τα τραγούδια, και η Κάρμεν ήτανε καλή, πολύ καλή, και ώσπου να πάμε στο επόμενο τετράγωνο, ο μαέστρος με πείραζε επειδή μου άρεσε πολύ, να με την Κάρμεν, να θα γίνεις ταυρομάχος, να τό 'να να τ' άλλο, έτσι έγινε περίπου κι έφτιαξε το τραγούδι, καθότι με λένε και Αντώνη, είμαι και βαρκάρης, πάππου προς πάππου...

Πρόεδρος:

Εννοείτε δηλαδή ότι ο κατηγορούμενος Περιστέρης έτσι εν ριπή οφθαλμού μπόρεσε και ολοκλήρωσε μια μουσική σύνθεση;

Αντώνης:

Ασκαρδαμυκτί.

Πρόεδρος:

Είπατε όμως ότι μόλις βγαίνατε από την συγκεκριμένη ταινία.

Αντώνης:

Ναι, τραγουδούσαμε και σφυρίζαμε το τραγούδι, λέγαμε και κάποιες κουβέντες, σχολιάζαμε και την ταινία και τους ηθοποιούς και την Κάρμεν...

Πρόεδρος:

Άρα λοιπόν, ίσως επηρεάστηκε από τα τραγούδια και από τις μουσικές που άκουσε στην ταινία.

Αντώνης:

Πιθανότατα. Ξέρετε... εγώ βέβαια μουσικός δεν είμαι, βαρκάρης είμαι, αλλά το μυαλό καμιά φορά για να λειτουργήσει πρέπει να σκαλώσει κάπου.

Πρόεδρος:

Αυτή τη φορά όμως μήπως σκάλωσε λίγο παραπάνω απ' όσο έπρεπε;

Αντώνης:

Ας το πουν οι ειδικοί, εγώ αυτό που ξέρω είναι ότι έφτιαξε ένα ωραίο ρεμπέτικο, σαν αυτά που ξέρει και γράφει.

Πρόεδρος:

Το έχετε ακούσει δηλαδή εσείς το τραγούδι;

Αντώνης:

Πολύ.

Πρόεδρος:

Δεν σας θυμίζει αυτό που ακούσατε στην ταινία;

Αντώνης:

Εεε... ναι, μια εικόνα μου έδωσε, μια εικόνα μου έδωσε...

Πρόεδρος:

Μια εικόνα... Δεν μου λέτε, το τραγούδι, η ιστορία, πού αναφέρεται; Και ποιος την έφτιαξε πρώτα απ' όλα; Ποιος έγραψε τους στίχους;

Αντώνης:

Ο Μίνωας.

Πρόεδρος:

Ο Μίνωας ο Μάτσας.

Αντώνης:

Ο Μάτσας.

Πρόεδρος:

Ο κατηγορούμενος Μάτσας, μάλιστα. Ήτανε δηλαδή μαζί σας, ήρθε μαζί σας;

Αντώνης:

Ναι! Ήμασταν τριάδα.

Πρόεδρος:

Τους σκάρωσε τους στίχους στο επόμενο τετράγωνο;

Αντώνης:

Καλά, μπορεί να ήταν και στο μεθεπόμενο, αλλά πάντως εκείνο το βράδυ.

Πρόεδρος:

Και τι αναφέρουν οι στίχοι;

Αντώνης:

Ότι ο Αντώνης ο βαρκάρης, που είναι και σερέτης, γιατί είναι λίγο βαρύς...

Πρόεδρος:

Τι σημαίνει σερέτης;

Αντώνης:

Εμένα ο πατέρας μου ήρθε από την Τουρκία. Εκεί «σερέτ» σημαίνει σκληρός. Τώρα, στα ελληνικά, πώς να πω, είναι ο πολλά βαρύς. Ο σερέτης είναι αυτός που, μπορεί να τον πατάς στο κεφάλι δεκατέσσερις φορές και να μην κάνει τίποτα, αλλά την δέκατη πέμπτη φορά να πάρει το μαχαίρι και να σου βγάλει τα άντερα!

Πρόεδρος:

Αυτή είναι η ιστορία των σερέτηδων δηλαδή; Η σκληράδα;

Αντώνης:

Ναι.

Πρόεδρος:

Εγώ δεν έχω τίποτε άλλο. Οι συνάδελφοι;

Πρωτοδίκης Β:

Κύριε μάρτυς πόσα χρόνια είσαστε φίλοι με τον κύριο Περιστέρη;

Αντώνης:

Πολλά. Από παιδιά.

Πρωτοδίκης Β:

Άλλο τραγούδι για σας έχει γράψει;

Αντώνης:

Όχι.

Πρωτοδίκης Β:

Πώς έτυχε το πρώτο τραγούδι που έγραψε για σας να ήταν αμέσως

μόλις βγήκε η Κάρμεν η Τσιγγάνα;

Αντώνης:

Προφανώς τον επηρέασε γιατί μας άρεσε.

Πρωτοδίκης Α:

Κύριε μάρτυς, δεν καταλαβαίνω τι «σκάλωμα» φάγανε και οι δύο για να τους εμπνεύσει να γράψουν αυτομάτως ένα τέτοιο τραγούδι.

Αντώνης:

Το σκάλωμα ήταν λίγο η Κάρμεν, λίγο το καλαμπούρι, μια διάθεση περιπαιχτική...

Πρωτοδίκης Α:

Πήγατε κάπου μετά την προβολή; Έγραψε αμέσως ο ένας ο κύριος τους στίχους και ο άλλος τη μουσική;

Αντώνης:

Εκεί που βαδίζαμε λοιπόν, αρχίσανε κάτι οι στίχοι, κάτι η μουσική... Βγήκαν πρώτα τα λόγια να πω την αλήθεια και κάποια στιγμή ολοκληρώθηκε.

Εισαγγελέας:

Γνωρίζετε από ποιον πληρώνεται ο κύριος Περιστέρης; Πού δουλεύει;

Αντώνης:

Γνωρίζω ότι είναι μουσικός και ότι γράφει πολύ ωραία τραγούδια. Όχι, δεν γνωρίζω πού δουλεύει.

Εισαγγελέας:

Αφού είσαστε χρόνια φίλοι. Δεν γνωρίζετε από πού παίρνει τα λεφτά του;

Αντώνης:

Τα λεφτά του τα παίρνει από τα μαγαζιά όπου δουλεύει και από τα τραγούδια που γράφει.

Εισαγγελέας:

Συνεργάζεται οικονομικά με τον κύριο Μάτσα;

Αντώνης:

Νομίζω πως ναι.

Εισαγγελέας:

Εσείς κάνετε καμιά δουλειά για τον κύριο Μάτσα;

Αντώνης:

Όχι. Εμείς είμαστε φίλοι και ψαρεύουμε.

Εισαγγελέας:

Είπατε ότι μόλις βγήκατε έξω πρώτα ακούσατε τους στίχους από τον κύριο Μάτσα. Περπατούσατε στον δρόμο και τους έλεγε; Σε σας απευθυνόταν;

Αντώνης:

Απευθυνόταν στον εαυτό του, απευθυνόταν σε μένα, απευθυνόταν στον Σπύρο... Και καθώς έλεγε έναν στίχο να και ο Σπύρος έλεγε λίγο τη μελωδία και το ένα έφερνε το άλλο. Κάπως έτσι τα θυμάμαι.

Εισαγγελέας:

Οι στίχοι και η μουσική κλείσανε εκεί, μέχρι να περπατήσετε τα ένα - δύο τετράγωνα;

Αντώνης:

Δεν θυμάμαι καλά, νομίζω πως όχι.

Εισαγγελέας:

Δηλαδή ολοκληρωμένο το τραγούδι εσείς πότε το ακούσατε;

Αντώνης:

Όταν χτυπήθηκε στην πλάκα.

Εισαγγελέας:

Άλλα τραγούδια έχετε ακούσει από πλάκες;

Αντώνης:

Αρκετά.

Εισαγγελέας:

Τα παίζει ο Σπύρος για σας ή έχετε δικό σας γραμμόφωνο;

Αντώνης:

Τα παίζει ο Σπύρος. Εγώ πού να αγοράσω γραμμόφωνο...

Εισαγγελέας:

Αυτά τα τραγούδια που παίζει ο Σπύρος κυκλοφορούνε πολύ στην αγορά;

Αντώνης:

Μα είναι φίρμα. Και πολύ δικαιολογημένα, γιατί είναι πρώτος μουσικός.

Εισαγγελέας:

Έχετε ακούσει σε άλλη πλάκα να παίζει αυτό το τραγούδι του Σουγιούλ, που το έχουνε πάρει με νόμιμο τρόπο;

Αντώνης:

Ναι, κάτι άκουσα.

Εισαγγελέας:

Το ακούσατε από δίσκο γραμμοφώνου ή περαστικά, από κάποιον άλλον βαρκάρη;

Αντώνης:

Περαστικά, από γραμμόφωνο σε κάποιον καφενέ.

Εισαγγελέας:

Έχετε την αίσθηση ότι μοιάζουνε τα δυο τραγούδια; Στο αυτί... Γιατί εκεί δεν έχουμε Αντώνη βαρκάρη...

Αντώνης:

Τώρα βέβαια, μουσικός δεν είμαι. Η αίσθησή μου λέει ότι το χρώμα και τα όργανα και ο ρυθμός που χρησιμοποιεί είναι εντελώς διαφορετικά. Αλλά πάλι, εγώ βαρκάρης είμαι...

Υπεράσπιση:

Είπατε ότι γνωρίζετε τον κύριο Περιστέρη από την παιδική σας ηλικία. Ξέρετε αν ασχολείται με τη μουσική από τότε;

Αντώνης:

Ναι. Νομίζω από πολύ μικρός.

Υπεράσπιση:

Και μια και ασχολείται με την μουσική, έχει και ξένους δίσκους και ακούει;

Αντώνης:

Νομίζω ότι έχει κάποιους, αλλά και πάλι δεν είμαι σίγουρος.

Υπεράσπιση:

Απλαδή αποκλείετε εσείς να ήξερε αυτή την ισπανική μελωδία, το θέμα ή τη φράση από παλιά και εκείνη τη στιγμή, με αφορμή την ταινία και τον σχολιασμό αυτόν, τον ειρωνικό κατά κάποιον τρόπο που ήθελε να κάνει, να εμπνεύστηκε και από όσα ήξερε στο παρελθόν;

Αντώνης:

Το αποκλείω. Όπως σας είπα, γνωριζόμαστε πολλά-πολλά χρόνια. Έστω μια φορά, κάτι θα έπαιρνε το αφτί μου. Εγώ τουλάχιστον πρώτη φορά το άκουσα το κομμάτι εκείνο το βράδυ. Αφού ήταν τέτοια η διάθεσή μας και τόσο μας επηρέασε η ταινία, ό,τι είδαμε και ό,τι ακούσαμε, που...

Υπεράσπιση:

Ήταν κάτι σαν σκωπτικό σχόλιο; Είχατε μια διάθεση διακωμώδησης της ταινίας;

Αντώνης:
Ε, ναι.

Πολιτική αγωγή:
Αντώνης ο Βαρκάρης, Αντόνιο Βάργκας Χερέδια. Έχουν καμία σχέση το ένα με το άλλο;
Αντώνης:
Ποιος ξέρει;
Πολιτική αγωγή:
Εσείς τι καταλάβατε;
Αντώνης:
Εγώ αυτό που κατάλαβα είναι ότι εμένα με λένε Αντώνη χρόνια!.. Βέβαια και τον άλλον μάλλον, Αντώνη τον λέγανε χρόνια... (γέλια)
Πολιτική αγωγή:
Αν δεν είχατε πάει μετά τα ούζα οι τρεις φίλοι να δείτε την ταινία, θα έβγαινε αυτό το τραγούδι;
Αντώνης:
Δεν ξέρω αν πήγαινε ο Σπύρος ο Περιστέρης μόνος του στην ταινία τι θα έγραφε. Αν δεν πήγαινα εγώ νομίζω δεν θα το έγραφε, γιατί εγώ ήμουνα η αφορμή.

Δημήτρης Μυστακίδης

Μουσικός, Ειδικό Διδακτικό Προσωπικό
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Απολογία κατηγορούμενου Σπυρίδωνος Περιστέρη, μουσικού

Πρόεδρος:
Να προσέλθει ο κατηγορούμενος Σπυρίδων Περιστέρης.
Περιστέρης:
Παρών.
Πρόεδρος:
Κατηγορείστε ότι έχετε χρησιμοποιήσει ένα μουσικό δάνειο από την ταινία Κάρμεν Λα Ντε Τριάνα, δίχως να αποδώσετε δικαιώματα, είναι αλήθεια;
Περιστέρης:
Όχι.

Εισαγγελέας:
Ωστόσο εδώ κατατέθηκε ότι υπάρχει μια φράση στο τραγούδι της ταινίας που είναι αυτούσια και στο δικό σας τραγούδι.
Περιστέρης:
Δεν πρόκειται για ολοκληρωμένη φράση, αλλά για τέσσερις νότες.
Εισαγγελέας:
Ναι, αλλά πώς γίνεται αυτές οι νότες να μοιάζουν τόσο πολύ με ένα ισπανικό τραγούδι;
Περιστέρης:
Μα γιατί είναι μια πολύ κοινή μελωδία, δανεισμένη από την παράδοση. Λόγω της θέσης μου στην δισκογραφική παραγωγή, έχω πρόσβαση σε δίσκους από πάρα πολλές περιοχές του κόσμου. Αυτή η μελωδία είναι πολύ συνηθισμένη σε διάφορες παραδοσιακές μουσικές. Δηλαδή, αυτό που θα έπρεπε να δείτε εδώ είναι η σύνδεση που έχουν τα δύο τραγούδια όχι μόνο μεταξύ τους, αλλά και με πολλά λαϊκά τραγούδια από όλο τον κόσμο.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Μα υπάρχει μια συγκεκριμένη φράση που επαναλαμβάνεται, σε τακτά χρονικά διαστήματα και αποτελεί υπό μια έννοια το σήμα κατατεθέν του πρωτότυπου κομματιού. Δηλαδή είναι αυτό που ανακαλεί όποιος ακούει αυτή τη φράση, διότι έχει μια εξέχουσα σημασία, παρά το μικρό της μέγεθος.

Περιστέρης:

Όχι, δεν είναι έτσι. Είναι μια συνηθισμένη φράση, που οδηγεί από την πέμπτη στην πρώτη. Είναι κοινότατη τεχνικά, απλώς έτυχε να υπάρχει και στο συγκεκριμένο τραγούδι, που έγινε πολύ μεγάλη επιτυχία. Θα μπορούσα να δημιουργήσω άλλους δεκαπέντε χιλιάδες τρόπους για να καταλήξω στη συγκεκριμένη σύνθεση. Χρησιμοποίησα μόνο τέσσερις νότες. Απλώς ο Ισπανός συνάδελφος τις έχει βάλει ακριβώς στο ίδιο σημείο, στην κατάληξη μιας μελωδικής φράσης. Εγώ βέβαια έχω χιλιάδες επιλογές... φαντάζομαι και αυτός το ίδιο, εκτός αν δεν είναι τόσο καλός σαν κι εμένα. Εγώ λοιπόν, ενώ είχα πάρα πολλές επιλογές, επέλεξα να βάλω αυτή την συγκεκριμένη φράση για να δείξω την σύνδεση που έχουν τα δύο κομμάτια, είναι πάρα πολύ μικρή όμως στο σύνολο της σύνθεσης.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Άρα είναι καθαρά ποσοτικό το ζήτημα.

Περιστέρης:

Ναι.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Είπατε κύριε Περιστέρη, στην ουσία, ότι καταθέτετε ένα πολιτικό σχόλιο, θέλοντας να καυτηριάσετε το δίπολο της εποχής, ανάμεσα στην ανατολικότητα και τον εξευρωπαϊσμό. Αν στέκει ο ισχυρισμός σας, γιατί η εκδοχή της Δανάης δεν παρουσίασε τόσο μεγάλη επιτυχία όσο η ρεμπέτικη εκδοχή του Αντώνη του βαρκάρη του σερέτη;

Πρόεδρος:

Δεν είναι αντικείμενο της δίκης μας η σύγκριση των δυο τραγουδιών, αλλά απαντήστε....

Περιστέρης:

Καταρχάς, ας μην ξεχνάμε ότι είμαστε σε φασιστικό καθεστώς, το οποίο δίνει εξαιρετική σημασία στον εξευρωπαϊσμό και τον προωθεί με κάθε τρόπο. Από την άλλη, ο απλός λαός, στην συντριπτική του

πλειοψηφία, αντιδράει, διότι συναισθάνεται τον βεβιασμένο τρόπο. Γι' αυτό δεν είχε επιτυχία το τραγούδι της Δανάης της Στρατηγοπούλου και είχε το δικό μου.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Μπορείτε να μας τραγουδήσετε το τραγούδι χωρίς την επίμαχη φράση;

Περιστέρης:

Μπορώ να πάρω ένα όργανο; (παίρνει μπουζούκι και παίζει το τραγούδι «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης»).

Αυτή είναι η πρωτότυπη φράση, είναι πάρα πολλά που μπορείς να κάνεις με αυτή...(παίζει διάφορες εναλλακτικές προτάσεις καταλήξεων).

Πρόεδρος:

Και χωρίς αυτή τη φράση; Αυτή ήταν η ερώτηση.

Περιστέρης:

Κάπως έτσι... να πάει εδώ. (παίζει μια παρεμφερή μελωδία).

Πρόεδρος:

Αυτό που μας παίξατε τώρα είναι διαφορετικό.

Περιστέρης:

Ρυθμικά είναι οι ίδιες ακριβώς αξίες όμως.

Πρόεδρος:

Μιλάμε για τον απλό ακροατή, σαν εμένα που δεν είμαι εμπειρογνώμων, αυτό είναι κάτι διαφορετικό, ενώ το πρώτο παραπέμπει στο πρωτότυπο τραγούδι. Επομένως, μπορούσατε να χρησιμοποιήσετε κάτι άλλο που να παραλλάσσει;

Περιστέρης:

Φυσικά...

Πρόεδρος:

Άρα συνειδητά κλέψατε...

Περιστέρης:

Μα σας είπα για ποιο λόγο πήρα τη συγκεκριμένη φράση.

Πρόεδρος:

Μας ενδιαφέρει και ο λόγος, αλλά μας ενδιαφέρει και το αποτέλεσμα.

Περιστέρης:

Αν τέσσερις συνηθισμένες νότες συνιστούν αντιγραφή, τότε ναι

αντέγραψα...

Πρόεδρος:

Μας αποδείξατε ότι μπορούσατε να κάνετε διαφορετικά.

Περιστέρης:

Σας είπα ότι μπορώ να το κάνω με χίλιους τρόπους.

Πρόεδρος:

Δεν το κάνατε όμως...

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Σύμφωνα με όσα είπε ο μάρτυρας πολιτικής αγωγής, δεν πήρατε μόνο τέσσερις νότες. Είπε ότι και ρυθμικά είναι ο ίδιος...

Περιστέρης:

Λοιπόν, μιας και μίλησε με στατιστικές ο μάρτυς πολιτικής αγωγής, θα σας πω το εξής: Μαθηματικώς, σε μια δωδεκάφθογγη κλίμακα, στην ίδια ταχύτητα και ίδιο ρυθμό, οι πιθανότητες να παίξεις τα ίδια ακριβώς πράγματα είναι μηδέν κόμμα πενήντα τρία τοις εκατό. Είναι μικρή η πιθανότητα αλλά υπάρχει. Αυτό δεν συνιστά κλοπή, μπορεί να γράψαμε το ίδιο πράγμα.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Οι τέσσερις νότες είναι λίγες λοιπόν, πόσες συνιστούν κλοπή για σας;

Περιστέρης:

Δεν μπορώ να το προσδιορίσω ακριβώς αλλά εγώ θα θεωρούσα ότι με κλέβουν αν μου είχαν πάρει ένα ολόκληρο θέμα. Το θέμα ολοκληρώνεται ας πούμε σε ένα οκτάμετρο, ή σε ένα δεκαεξάμετρο. Αν αυτό το πράγμα υπήρχε, έστω και με ελαφριά παραλλαγή, θα θεωρούσα ότι με αντιγράφουν.

Πρόεδρος:

Αυτές οι νότες είναι μεν τέσσερις, αλλά επαναλαμβάνονται πέντε φορές, είναι τέσσερις επί πέντε...

Περιστέρης:

Ναι, αλλά ο πολλαπλασιασμός αφορά το ίδιο πράγμα, δηλαδή δεν προκύπτει φόρμα με 20 νότες...

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Ως μουσικός, θα γνωρίζετε ότι η ταινία έχει πολλά θέματα, τα οποία

δεν επαναλαμβάνονται, πώς γίνεται με μια φορά που ακούσατε το κομμάτι να απομονώσετε τη συγκεκριμένη φράση;

Περιστέρης:

Αυτά τα είπε ο Αντώνης, δεν το είπα εγώ. Το πώς αντιλήφθηκε ο Αντώνης, που είναι και βαρκάρης, τις δικές μου συνθέσεις είναι δικό του θέμα. Εγώ τη μελωδία αυτή μπορεί να την δούλευα στο κεφάλι μου πάρα πολύ καιρό...

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Και με μια φορά που την ακούσατε στο σινεμά την απομονώσατε;

Περιστέρης:

Πολλά περισσότερα μπορώ να κάνω... (γέλια)

Πολιτική αγωγή:

Ας διευκρινίσουμε κάτι: Τελικά γράφτηκε εκείνο το βράδυ ο κορμός του τραγουδιού ή αργότερα, ύστερα από καιρό;

Περιστέρης:

Μια σύνθεση μπορεί να γίνει σε ένα λεπτό μπορεί να γίνει και σε ένα χρόνο. Παίζει κανένα ρόλο αν η συγκεκριμένη έγινε σε πέντε μήνες;

Υπεράσπιση:

Όταν πήγατε στην ταινία και πριν ακούσετε τη μουσική της, είχατε αντίστοιχες μουσικές φράσεις στο συγκινησιακό σας χώρο;

Περιστέρης:

Σαφώς, ακούω πάρα πολλή μουσική...

Υπεράσπιση:

Άρα, αυτό το έναυσμα που σας έδωσε η ταινία για να πάρετε αυτές τις τέσσερις νότες, ουσιαστικά ήρθε αυτόματα με βάση την γενική γνώση του χώρου που είχατε και τις γνώσεις που μπορεί να αφορούν και άλλη λαϊκή παράδοση...

Περιστέρης:

Ακριβώς...

Υπεράσπιση:

Τώρα όσον αφορά την πρόθεσή σας, υπάρχει και μία σκωπτική διάθεση, όπως ανέφερε και ο κύριος Αντώνης; Μπορείτε αυτήν να μας διαπιστώσετε, πέραν των στίχων, πώς εκφράζεται αυτή;

Περιστέρης:

Εννοείτε με τον τρόπο που έχω συνθέσει το κομμάτι;

Υπεράσπιση:

Ναι.

Περιστέρης:

Νομίζω ότι ο ρυθμός, αυτά τα δύο τέταρτα και η συγκεκριμένη κλίμακα, σε συνδυασμό πάντα με τον στίχο, βγάζει ένα κλίμα.

Υπεράσπιση:

Αυτό λέτε δημιουργεί μια ατμόσφαιρα που λειτουργεί ως μια κριτική, που ξεπερνάει την απλή λειτουργία ενός μουσικού κομματιού, και έχει έναν συγκεκριμένο σκοπό σχολίου πολιτικού ή σκωπτικού;

Περιστέρης:

Κοιτάξτε, κάθε τραγούδι, κάθε έργο τέχνης όταν το φτιάχνει ο δημιουργός του το φτιάχνει με μια συγκεκριμένη λογική, από κει και μετά το πώς θα το προσλάβει ο κάθε ακροατής είναι δικό του ζήτημα.

Απόστολος Τσαρδάκας

Μουσικός, Ειδικό Διδακτικό Προσωπικό
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Απολογία κατηγορούμενου Μίνωος Μάτσα, στιχουργού

Πρόεδρος:
Να προσέλθει ο κατηγορούμενος Μίνως Μάτσας.
Μάτσας:
Παρών.
Πρόεδρος:
Για όλα αυτά που σας κατηγορούν, τι έχετε να πείτε;
Μάτσας:
Αθώος. Με κατηγορούν πως οι στίχοι μου αντιγράφουν τον στίχο του τραγουδιού «Αντόνιο Βάργκας Χερέδια». Αυτό δεν ισχύει. Το τραγούδι του Ισπανού συναδέλφου μιλάει για πορτοκαλιές και γαρούφαλα. Δεν αναφέρει θάνατο στην αρένα, δεν αναφέρεται καν απ' ό,τι θυμάμαι σε ταύρους και ταυρομάχους. Τώρα αν γίνεται αναφορά στους χαρακτήρες της ταινίας, ναι, η αναφορά είναι προφανής, δεν την αρνούμαι, αλλά ωστόσο δεν ξέρω τι πνευματικά δικαιώματα έχουν οι δημιουργοί του έργου πάνω σε μια Τσιγγάνα που τη λένε Κάρμεν.
Πρόεδρος:
Απ' ό,τι ξέρουμε γράφετε στίχους κατ' επάγγελμα.
Μάτσας:
Ναι.
Πρόεδρος:
Δεν έχετε ενδιαφερθεί να δείτε τι δικαιώματα έχουνε; Εσείς σαν στιχουργός δεν ενδιαφέρεστε κι εσείς τι δικαιώματα έχετε, δηλαδή αν πρέπει να πάρετε δάνεια, αν δεν πρέπει, πώς λειτουργούν παρόμοιες περιπτώσεις;
Μάτσας:
Ναι, απλώς αναρωτιέμαι: Αν υπάρχει ένα έννομο συμφέρον σε αυτήν την υπόθεση, ποιον αφορά; Τους δημιουργούς του μουσικού κομματιού που με κατηγορούν, ή ενδεχομένως τον σεναριογράφο της ταινίας ή τον πάλαι ποτέ συγγραφέα της νουβέλας, τον Προσπέρ Μεριμέ; Αυτός είναι που θα είχε έννομο συμφέρον από την ιστορία που έχω γράψει εγώ. Οι στίχοι του τραγουδιού «Αντόνιο Βάργκας Χερέδια» δεν έχουν

καμία σχέση με τον στίχο που έχω γράψει εγώ.

Πρόεδρος:

Τι εννοείτε, είναι διασκευή;

Μάτσας:

Όχι, όχι, καμία, καμία σχέση. Δεν έχει να κάνει... Το ισπανικό τραγούδι μιλάει για τον Αντόνιο Βάργκας Χερέδια ο οποίος περπατάει στα λιβάδια ένα ξημέρωμα και του έπεσε το γαρίφαλο, δε λέει για ποιον λόγο, σκόνταψε, δεν ξέρω, πάντως του πέφτει το γαρίφαλο, κλαίνε οι κοπέλες, κι ούτε καν γίνεται λόγος για την Κάρμεν.

Πρόεδρος:

Τότε γιατί θεωρείς ότι είσαι εδώ σήμερα ανάμεσα στους κατηγορουμένους;

Μάτσας:

Παρεξήγηση! Αν και έχει ενδιαφέρον αυτό που συμβαίνει, ή μάλλον που φαινομενικά συμβαίνει εδώ πέρα, πρόκειται μάλλον για ένα παράδοξο. Αν υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα στην πρωτότυπη ιστορία και σ' αυτό που έχω γράψει εγώ, είναι περισσότερο στον στίχο, αλλά με έμμεσο τρόπο, επειδή έχουν και τα δύο αναφορά στον ίδιο μύθο. Μεταμυθοπλασία κάνουν και οι Ισπανοί συνάδελφοι, μεταμυθοπλασία κάνω και εγώ, με εντελώς διαφορετικό τρόπο και για εντελώς διαφορετικούς λόγους. Το δικό μου έρεισμα είναι καθαρά σατιρικό. Και αφορά, όπως είπε και ο συνάδελφος, μια πολύ συγκεκριμένη κατάσταση την οποία βιώνουμε ως Έλληνες πολίτες, αφορά την ξενομανία η οποία έχει ενσκήψει, αυτός ο εξωτισμός, η εμμονή με τις Κάρμεν του ισπανικού κινηματογράφου. Και επίσης, επιτρέψτε μου να πω ότι, στην συγκεκριμένη συγκυρία είμαστε πάρα πολύ στριμωγμένοι, γιατί ενώ στην πραγματικότητα είμαστε οι φορείς ενός λαϊκού τραγουδιού το οποίο έχει βαθιές ρίζες και βιώματα σε αυτόν τον τόπο, στην πραγματικότητα κατηγορούμαστε ανοιχτά για υποκουλτούρα και μάλιστα από συναδέλφους οι οποίοι απλώς αντιγράφουν ξένα τραγούδια για να διασκεδάσουν την ματαιοδοξία της αστικής τάξης.

Πρόεδρος:

Επομένως δεν θα χαρακτηρίζατε αυτό που εσείς κάνετε παραποίηση των στίχων του πρωτότυπου τραγουδιού;

Μάτσας:

Όχι, έχουν κοινή αναφορά στην ταινία και τυχαίνει το πρωτότυπο τραγούδι να περιλαμβάνεται στην ταινία, αλλά ο δικός μου στίχος

αφορά το θέμα της ταινίας και όχι το θέμα που πραγματεύεται ο στίχος του συγκεκριμένου τραγουδιού.

Πρωτοδίκης Β:
Πότε δώσατε τους στίχους σας στον κύριο Περιστέρη;
Μάτσας:
Οι στίχοι, όπως ανέφερε και ο φίλτατος Αντώνης, υπήρξαν σε πολύ μεγάλο βαθμό αυθόρμητοι. Ξεκίνησαν από μία έντονη φόρτιση αμέσως μετά την ταινία, αλλά βεβαίως, επειδή είμαστε επαγγελματίες, χρειάστηκε να το επεξεργαστούμε αυτό το πρώτο υλικό.
Πρωτοδίκης Β:
Αυτός είναι συνήθως ο τρόπος σας;
Μάτσας:
Συνήθως ναι, γράφουμε πρώτα τον στίχο και μετά τη μουσική.
Πρωτοδίκης Β:
Σε πόσα τραγούδια έχετε συνεργαστεί με τον κύριο Περιστέρη;
Μάτσας:
Σε πάρα πολλά, είμαστε δίδυμο.
Πρωτοδίκης Β:
Και για πρώτη φορά ήρθατε εδώ σαν κατηγορούμενοι;
Μάτσας:
Ναι.

Πρωτοδίκης Α:
Πιστεύετε ότι οι στίχοι σας θα είχαν την ίδια σχετική εμπορική ή οικονομική αξία εάν δεν υπήρχε το πρωτότυπο τραγούδι; Από μόνοι τους θα είχαν την ίδια απήχηση;
Μάτσας:
Κοιτάξτε, δεν έχουμε βέβαια στατιστικά στοιχεία και τέτοια, αλλά η εμπορική επιτυχία που έκανε ο Αντώνης ο βαρκάρης είναι δύσκολο να συσχετιστεί με την αντίστοιχη του πρωτότυπου τραγουδιού. Κατ' αρχάς είναι προφανές ότι το κοινό δεν είναι το ίδιο στις δυο περιπτώσεις. Τα τραγούδια που γράφουμε εμείς δεν τα ακούνε οι ξενομανείς που τρέχουν να παρακολουθήσουν ένα έργο του συρμού σαν την Κάρμεν. Το δικό μας κοινό έχει άλλη αισθητική και δεν ακούει σε καμία περίπτωση τραγούδια σαν αυτό της ταινίας, το οποίο απευθύνεται σε έναν τελείως διαφορετικό κόσμο.

Πρωτοδίκης Α:

Να αναδιατυπώσω λίγο για να γίνει σαφές ένα πράγμα. Θα μπορούσατε να είχατε γράψει αυτούς τους στίχους δύο χρόνια πριν βγει αυτή η ταινία, με αυτή τη μουσική σύνθεση και αυτούς τους στίχους;

Μάτσας:

Όχι βέβαια, άμα δεν έχω κάτι να μου έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον, πώς θα γράψω; Η λαϊκή δημιουργία αντλεί από την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων.

Πρωτοδίκης Α:

Η ταινία λοιπόν σας κέντρισε το ενδιαφέρον, έστω και αν την είδατε κριτικά.

Μάτσας:

Όχι εμένα το ενδιαφέρον δεν μου το προξένησε η ταινία, μου το προξένησε η ξενομανία, η οποία βλέπω να φουντώνει γύρω μου. Όλος αυτός ο εξωτισμός, τα νέα ήθη.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Κύριε Μάτσα μήπως όμως εσείς στους στίχους σας χρησιμοποιείτε τελικά το ίδιο πρότυπο άντρα; Γιατί αν δεν κάνω λάθος ο Αντόνιο Βάργκας Χερέδια στην ταινία και στο πρωτότυπο τραγούδι μπαίνει στη φυλακή και ειπώθηκε προηγουμένως ότι και ο σερέτης του δικού σας στίχου είναι επιρρεπής στα ζοριλίκια.

Μάτσας:

Όχι σε καμιά περίπτωση. Νομίζω ότι ο Βάργκας Χερέδια είναι ένας ωραίος νέος για τον οποίο λιώνουν οι κοπέλες. Ο Αντώνης ο βαρκάρης, τον είδατε εξάλλου (γέλια), δεν έχει καμιά σχέση με αυτό. Είναι ένας άνθρωπος ο οποίος παρατάει τη βάρκα του, νομίζει ότι επειδή ερωτεύτηκε την Κάρμεν μπορεί να μεγαλοπιαστεί και να γίνει ταυρομάχος. Και τον τρώει η μαρμάγκα.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Εκφράζετε μια αντιπάθεια προς τον ξένο κινηματογράφο που έλκει την αστική τάξη, αλλά παρ' όλα αυτά πάτε να δείτε την ταινία μαζί με έναν λαϊκό μουσικό κι έναν βαρκάρη, δεν είναι λίγο αντιφατικά αυτά;

Μάτσας:

Όχι, αυτό είναι επαγγελματική διαστροφή.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Πήγατε δηλαδή καθαρά για επαγγελματικούς λόγους;

Μάτσας:

Κοιτάξτε, σε έναν στιχουργό τα πάντα είναι επαγγελματικός λόγος, τα πάντα. Αν ένας στιχουργός δεν εμπνέεται από γεγονότα και καταστάσεις, δεν μπορεί να γράψει τίποτα άλλο εκτός από δύση και ανατολή.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Κύριε Μάτσα, είναι σαφές ότι το δικό σας τραγούδι αναφέρεται σε διαφορετικό θέμα από το πρωτότυπο, έχει διαφορετικό νόημα, όμως, ο τίτλος είναι Αντόνιο Βάργκας Χερέδια, ή Σερέδια όπως προφέρεται στην Μαδρίτη, και στο δικό σας τραγούδι το Αντόνιο γίνεται Αντώνης, το Βάργκας γίνεται βαρκάρης, το Σερέδια γίνεται σερέτης. Δεν είναι αυτή άμεση αναφορά στο πρωτότυπο, και βασικό στοιχείο για την επιτυχία του τραγουδιού;

Μάτσας:

Μα, αν υπάρχει κάτι σε όλο αυτό το δημιούργημα που έχει πραγματικά ενδιαφέρον είναι ακριβώς η προληπτική σχέση ανάμεσα στα δύο ονόματα. Αυτό όμως είναι θεμελιώδες στοιχείο της σάτιρας, η οποία απαιτεί κάτι ηχηρό, που θα κεντρίσει τον ακροατή με την πρώτη.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Ναι αλλά με αυτό τον τρόπο κάνετε χρήση ενός στοιχείου χωρίς να έχετε λάβει την άδεια από τον δημιουργό του, αυτό είναι το περίεργο...

Μάτσας:

Έχετε δίκιο, απλώς ήμουν σίγουρος ότι αν πήγαινα στον δημιουργό να του πω πως θα μετατρέψω τον γοητευτικό ταυρομάχο του σε αποτυχημένο βαρκάρη, δεν θα συμφωνούσε...

Πρόεδρος:

Δεν είναι επιχείρημα αυτό.

Μάτσας:

Μπορεί να μην είναι επιχείρημα νομικό, αλλά έτσι λειτουργεί η σάτιρα, αλλιώς λογοκρίνεται. Δεν έχω το δικαίωμα να σατιρίσω;

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Αν τον πληρώνατε; Γιατί εδώ οικειοποιείστε την περιουσία άλλου.

Αντίδραση από το ακροατήριο:

Μα αυτό είναι δικαίωμα του καλλιτέχνη...

Πρόεδρος:

Περιουσιακό δικαίωμα δεν έχετε, άρα υποσυνείδητα αντιλαμβάνεστε ότι αυτό που κάνατε δεν είναι νόμιμο.

Μάτσας:

Όχι, όχι προσέξτε, το περιεχόμενο των στίχων μου δεν προσβάλλει κανένα πνευματικό δικαίωμα του στιχουργού ο οποίος με κατηγορεί. Η Κάρμεν δεν είναι δικό του έργο, είναι έργο του Μεριμέ του 1847.

Ερώτηση από φοιτητή στο ακροατήριο:

Κύριε Μάτσα, αναπτύξατε ολόκληρη επιχειρηματολογία κι εσείς κι ο κύριος Περιστέρης ότι κάνετε στίχο με πολιτικό νόημα. Θα ήθελα να μου πείτε άλλο ένα τραγούδι, δύο, τρία, που έχετε γράψει με αυτή τη στάση, π.χ. απέναντι στη ξενομανία.

Μάτσας:

Δεν μπορώ να έχω συγκεκριμένα στοιχεία τώρα για το πότε γράφτηκαν τα τραγούδια, καλύτερα να μην απαντήσω στην ερώτηση.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Ισχυρίζεστε ότι το τραγούδι σας είναι σχόλιο σχετικά με την ξενομανία, αλλά πόσο ελληνική είναι η δική σας η μουσική; Γιατί είστε ενάντια στην ξένη;

Μάτσας:

Δεν είμαι ενάντια στην ξένη γενικώς, είμαι ενάντια στην ξένη η οποία δεν είναι βιωμένη. Είναι άλλο πράγμα η γόνιμη συνδιαλλαγή ανάμεσα σε παραδόσεις οι οποίες συνυπάρχουν σε ένα χώρο και αλληλοεπιδρούν και άλλο να έρχεται και να επιβάλλεται μια μουσική εκ των έξω, ως συρμός.

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Ήθελα να αναφερθώ σε αυτό που είπατε για τις επιρροές. Υπάρχει όμως μια σαφής διαφορά, θα σας δώσω ένα παράδειγμα. Όταν ο Τσιτσάνης γράφει τη Σεράχ, και την περιγράφει να γυρνά σαν τη δαιμονισμένη πίσω από τα καφασωτά, αποτυπώνει μια σκηνή που παραπέμπει στον Σεΐχη με τον Ροδόλφο Βαλεντίνο. Δεν δανείζεται όμως κάτι άμεσα. Εκεί είναι και το σκοτεινό σημείο, το ότι παίρνετε το Αντόνιο Βάργκας Χερέδια και το κάνετε ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης. Είναι μια απόλυτη πρόθεση...

Μάτσας:

...να σατιρίσω.

Ερώτηση από το ακροατήριο (συνεχίζει):

Μόνο να σατιρίσετε; Να σατιρίσετε λοιπόν, ναι, αφού ζητήσετε την άδεια του δημιουργού.

Μάτσας:

Εσείς ποια είστε είπαμε; (Γέλια, γιατί πρόκειται για την Δήμητρα Γαλάνη)

Ερώτηση από το ακροατήριο:

Καταλαβαίνω ότι αντλήσατε την έμπνευσή σας από την συγκεκριμένη συνθήκη. Επομένως, αν δεν υπήρχε το συγκεκριμένο έργο θα μπορούσατε ένα εξάμηνο πριν, χωρίς την Κάρμεν, να γράψετε το ίδιο έργο ή έστω ένα παρεμφερές για το ίδιο θέμα, την ξενομανία της ελληνικής κοινωνίας. Το ερώτημα είναι, αυτό που εσείς έχετε γράψει είναι πρωτότυπο;

Μάτσας:

Φυσικά και είναι, απλώς δεν μπορώ να μιλήσω εγώ για τον εαυτό μου σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Απευθύνομαι σε ένα κοινό γράφοντας στίχους, αυτοί οι στίχοι χρησιμοποιούν πάρα πολλές λέξεις, πολλές εκφράσεις από τη καθημερινότητα. Είναι μάλιστα πολύ συνηθισμένο και άλλα τραγούδια του ρεμπέτικου να χρησιμοποιούν με παρόμοιο τρόπο τα ίδια λεκτικά μοτίβα, τις ίδιες θεματικές. Το κάθε έργο, έτσι όπως το αντιλαμβάνομαι εγώ, αποτελεί μία σύνθεση. Πρόκειται για σύνθεση στοιχείων που δεν είναι μόνο ιδέες, είναι και γυμνάσματα. Από τότε που ένας άνθρωπος αποφασίζει να ασχοληθεί με τον λόγο ή με τη μουσική, γυμνάζεται σε αυτά τα στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά προϋπάρχουν, ρυθμός, μελωδία, γλώσσα, στίχος, τεχνικές τέλος πάντων με ομοιοκαταληξίες και λοιπά. Και πώς τα εμπεδώνει αυτά τα στοιχεία, πώς τα εντάσσει μέσα στη δημιουργία του; Αναγκαστικά ερχόμενος σε επαφή με άλλους, ανταλλάσσοντας και αναπλάθοντας. Αν δεν γινόταν όλο αυτό, δεν θα είχαμε καλλιτεχνικά ρεύματα, μουσικά είδη, λογοτεχνικά είδη.

Πρόεδρος:

Ναι, αλλά ο δημιουργός πρέπει και να ξεχωρίζει.

Μάτσας:

Ως προς τι ξεχωρίζει λοιπόν μία σύνθεση που είναι πρωτότυπη; Ως προς τον τρόπο με τον οποίο συνδυάζει όλα αυτά τα στοιχεία, συνολικά.

Πρόεδρος:

Ποιος είναι ο τρόπος του συγκεκριμένου έργου που εξετάζουμε που το κάνει πρωτότυπο και μοναδικό σε σύγκριση με τα υπόλοιπα έργα, τι είναι αυτό το συνολικό που λέτε;

Μάτσας:

Ότι μπορεί να έχει τα τέσσερα δέκατα έκτα της μελωδίας του συναδέλφου από την Ισπανία, μπορεί να έχει λόγια τα οποία μπορεί να ακούστηκαν σε μία ταινία, αλλά ο τρόπος που συνδυάζονται όλα αυτά μέσα στην συγκεκριμένη αυτή δημιουργία, είναι πρωτότυπος στο σύνολό του.

Περιστέρης:

Μπορώ κυρία πρόεδρε να πω μια κουβέντα σε αυτό το σημείο; Όταν δημιουργείς κάτι, στη μουσική ή στο στίχο ή οπουδήποτε, έχεις κάποια τεχνικά δεδομένα, έχεις μια πρώτη ύλη. Το θέμα είναι πώς εσύ σαν καλλιτέχνης όλα αυτά τα δεν τα παίρνεις απλώς και τα συναρμολογείς, αλλά βάζεις καινούριες ισορροπίες σε αυτό που βγαίνει συνολικά και η πρωτοτυπία είναι η νέα αίσθηση που αυτό αφήνει. Ναι, μπορεί κάποιο κομμάτι να μοιάζει με κάτι άλλο, αλλά οι ισορροπίες είναι το πιο σημαντικό, και έτσι μόνο μπορεί να τεθεί το θέμα για το πού ανήκει η πνευματική ιδιοκτησία. Ολιστικά.

Πρόεδρος:

Όταν σε όλα αυτά που παίρνετε βάζετε και κάτι δικό σας, που είναι πολύ περισσότερο από αυτά που παίρνετε, τότε βγαίνει μία μοναδικότητα. Το θέμα είναι το δικό σας να προσδίνει μία μοναδικότητα, μια διαφορετικότητα σε όλα αυτά τα προϋπάρχοντα στοιχεία που είναι διάσπαρτα. Εκεί βρίσκεται νομίζω η ουσία.

Περιστέρης:

Το πρόβλημα είναι νομίζω πως αυτό είναι αίσθηση, δεν είναι κάτι αντικειμενικό.

Πρόεδρος:

Πρέπει να καταστεί με κάποιον τρόπο αντικειμενικό για το κάθε δικαστήριο, γιατί αν δεν γίνει, πώς θα δικάζει;

Σεραφείμ Τσούκος

Δικηγόρος

Αγόρευση Εισαγγελέα

Κυρία Πρόεδρε, Κυρία και Κύριε Δικαστές, Κυρίες και Κύριοι Ένορκοι,

Η συγκεκριμένη ήταν μια δύσκολη υπόθεση. Το δείχνει η ώρα που αναλώσαμε. Το έργο μου είναι δύσκολο, πρέπει να ανιχνεύσω δύσβατα τεχνικά μονοπάτια της δημιουργίας καλλιτεχνών αλλά και τους λόγους που βρέθηκαν ενώπιόν μας. Θα πρέπει να δώσουμε φως στην υπόθεση, χωρίς επηρεασμό, που μπορεί να προκαλούν τα αντίθετα συναισθήματα των δυο αντιδίκων πλευρών.

Κυρία Πρόεδρε,

Εκφράζω την ευαρέσκειά μου για το γεγονός ότι αυτή τη μακρά και δύσκολη δίκη τη διευθύνατε με την βοήθεια και των υπολοίπων μελών της έδρας με άψογο τρόπο. Μια δίκη με σοβαρά νομικά ζητήματα που μάλιστα χρήζει δημοσίευσης στον νομικό τύπο. Μια δίκη που ζητά με αγωνία την αποκάλυψη της ουσιαστικής αλήθειας και δεν αποζητά με τυπολατρική και θεωρητική μανία να υποστηριχθούν ή να απορριφτούν οι κατηγορίες.

Η ποινική δίκη είναι η εικόνα της Δικαιοσύνης, παρά τις αδυναμίες αυτών που την διακονούν. Εμείς, λοιπόν, που την διακονούμε, θα πρέπει να κρίνουμε, με βάση τα πραγματικά περιστατικά, την ουσία της υπόθεσης, να παλέψουμε ανάμεσα στην αλήθεια και στην αληθοφάνεια.

Στην παρούσα υπόθεση που έχει απασχολήσει την ελληνική κοινή γνώμη, στοχοποιήθηκε ένα τμήμα της ελληνικής κοινωνίας των πνευματικών δημιουργών. Ειδικότερα, φάνηκε να στοχοποιείται ο τρόπος δημιουργίας και λειτουργίας τους και στην ουσία να στοχοποιείται η αντισυμβατικότητά τους. Χωρίς, όμως, αυτή την αντισυμβατικότητα, οι άνθρωποι του πνεύματος δεν θα είχαν βασικό έρεισμα για την πνευματική δημιουργία τους. Άλλωστε, η στοχοποίηση των δημιουργών και καλλιτεχνών απαντάται συχνά, σε όλες τις εποχές. Αντικείμενο της συγκεκριμένης ποινικής δίκης, όμως, δεν είναι ο τρόπος καλλιτεχνικής δημιουργίας και λειτουργίας των πνευματικών δημιουργών

και καλλιτεχνών εκτελεστών ρεμπέτικων τραγουδιών. Εδώ, δεν δικάζονται οι Έλληνες δημιουργοί εν γένει, ούτε οι δημιουργοί και καλλιτέχνες μουσικοί ρεμπέτικων τραγουδιών, αλλά συγκεκριμένοι άνθρωποι, για συγκεκριμένες συμπεριφορές. Δεν πρέπει, συνεπώς, να επικρατήσουν στη σκέψη μας τεχνικά ή κοινωνικά στερεότυπα ή επιχειρηματικοί ρεβανσισμοί.

Η πλευρά της πολιτικής αγωγής θέλει μια δίκαιη απόφαση, όπως δίκαιη απόφαση θέλει και η πλευρά των κατηγορουμένων. Το δικαστήριο οφείλει να εκδώσει μια απόφαση κοντά στην αλήθεια, αν όχι πάνω στην αλήθεια.

Επί της νομιμοποιήσεως της πολιτικής αγωγής, είναι πρωτοποριακή η διάταξη του άρθρου 5 του νόμου 4301/1929, σύμφωνα με την οποία αναγνωρίζονται, για πρώτη φορά, από την ελληνική έννομη τάξη, εξουσίες και οικονομικές διευκολύνσεις σε εταιρείες, συνδέσμους, ομάδες, σωματεία, που έχουν ως σκοπό την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας και, επίσης, επιτρέπεται η εκπροσώπηση στην Ελλάδα και τέτοιων αλλοδαπών οργανισμών συλλογικής διαχείρισης και προστασίας δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Αρκεί, βέβαια, αυτοί οι οργανισμοί να είναι ανεξάρτητοι από συμφέροντα μεσαζόντων της αγοράς πνευματικής ιδιοκτησίας που παρεισφρέουν -ιδιαίτερα λόγω των νεότερων τεχνολογιών- μεταξύ δημιουργών/καλλιτεχνών και τελικών καταναλωτών. Εν έτει 1939, είναι νωρίς ακόμη να θεωρήσουμε ως τέτοιους μεσάζοντες τους εκδότες μουσικής, τους εκδότες κινηματογράφου, τους εκδότες εντύπου ή τους παρόχους άλλου περιεχομένου.

Ποιος ξέρει, άραγε;

Ίσως με την πάροδο του χρόνου αποκτήσουν κι αυτοί συγγενικό δικαίωμα, όλοι.

Σε κάθε περίπτωση, θα πρέπει να ελέγχεται η ανυπαρξία σύγκρουσης συμφερόντων μεταξύ οργανισμών συλλογικής διαχείρισης και προστασίας των εξ ορισμού αδυνάμων δημιουργών συγγενικών δικαιωμάτων και οργανισμών συλλογικής διαχείρισης και προστασίας, καθώς και ανεξαρτήτων οντοτήτων διαχείρισης των οικονομικά κι επιχειρηματικά ισχυρών εκδοτών μουσικής, κινηματογράφου, εντύπων ή παρόχων άλλων περιεχομένων.

Επίσης, θα πρέπει να υφίσταται επαρκής και αποτελεσματικός έλεγχος ώστε να απαγορεύεται και να τιμωρείται διά νόμου ο άμεσος

ή έμμεσος επηρεασμός, ο επιδέξιος χειρισμός, η χειραγώγηση και χρησιμοποίηση οργανισμών συλλογικής διαχείρισης και προστασίας δικαιωμάτων πνευματικών δημιουργών και συγγενικών δικαιούχων για την κάλυψη, με τη μορφή ενός «μανδύα», μιας «προβιάς», και για την κατάλληλη προώθηση των συμφερόντων κάποιων οικονομικά ισχυρών επιχειρηματιών, που εισφέρουν το χρήμα και αναδεικνύουν, παράγουν ή δημοσιεύουν το δημιουργημένο έργο ή την εκτέλεσή του, σε βάρος των, συνήθως, οικονομικά αδυνάμων δημιουργών ή/και συγγενικών δικαιούχων. Σε μερικές περιπτώσεις, τέτοιοι οργανισμοί συλλογικής διαχείρισης και προστασίας δικαιωμάτων πνευματικών δημιουργών και καλλιτεχνών συγγενικών δικαιούχων ίσως χρησιμοποιούνται, χειραγωγούμενοι από τους μεσάζοντες της πνευματικής ιδιοκτησίας και για οικονομικές συγκρούσεις των διαφορετικών επιχειρηματικών συμφερόντων αυτών των μεσαζόντων, μέσω επιμέρους νομικών συγκρούσεων, επί παραδείγματι, μεταξύ δημιουργών, μουσικοσυνθετών και στιχουργών, ενώ στη πραγματικότητα πρόκειται για οικονομικές και επιχειρηματικές συγκρούσεις μεσαζόντων της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Για τους λόγους αυτούς, θα πρέπει να υπάρχει νομοθετημένη δυνατότητα ελέγχου της διαφάνειας, όχι μόνον των οργανισμών της συλλογικής διαχείρισης, αλλά και των ανεξαρτήτων, αμιγώς επιχειρηματικού χαρακτήρα, οντοτήτων διαχείρισης δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας, μέσω της ονομαστικοποίησης των μετοχών και των μεριδίων τους, μέχρι φυσικού προσώπου. Αυτός ο έλεγχος είναι απαραίτητος για την διακρίβωση της τυχούσας εμπλοκής τους σε ευρύτερα εθνικά ή διεθνή επιχειρηματικά σχήματα μεσαζόντων της αγοράς πνευματικής ιδιοκτησίας, τα οποία δύνανται έτσι να παρακολουθούνται και να ελέγχονται, ανά πάσα στιγμή, από τις κρατικές εποπτικές αρχές για παράνομη και καταχρηστική σύσταση ολιγοπωλιακών ή μονοπωλιακών σχημάτων και για εφαρμογή αντίστοιχων πρακτικών και μεθοδεύσεων.

Αυτές οι σκέψεις, όμως, θα μπορούσε κάποιος να ισχυρισθεί ότι, δεν αφορούν το εφαρμοστέο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας, σύμφωνα με το οποίο κρίνεται η υπό εξέταση ποινική υπόθεση, αλλά αφορούν μόνο το υβριδικό, ακόμη, εν έτει 1939, δίκαιο της συλλογικής διαχείρισης. Είναι βάσιμος άραγε αυτός ο ισχυρισμός;

Στη συγκεκριμένη περίπτωση αποδείχθηκε ότι, οι Χουάν Μοστάζο,

Φρανσίσκο Μερεντσιάνο και Ραμόν Περελό, που είναι δικαιούχοι των μουσικών συνθέσεων της κινηματογραφικής ταινίας, ισπανογερμανικής παραγωγής, εν έτει 1938, του διάσημου σκηνοθέτη Φλοριάν Ρέι, με τίτλο «Κάρμεν λα ντε Τριάνα», και τις οποίες μουσικές συνθέσεις ερμηνεύει η γνωστή αλλοδαπή ηθοποιός και τραγουδίστρια Ιμπέριο Αρτζεντίνα, σε ενορχήστρωση Χοακίν ντε λα Ολίβα, παραχώρησαν, σε ελληνική εταιρεία παραγωγής δίσκων γραμμοφώνου, τη σχετική άδεια για την ελληνική απόδοση του χαρακτηριστικού τραγουδιού της ταινίας με στίχους του Μιχάλη Σουγιούλ:

- αφ' ενός για την δημόσια εκτέλεσή του στην ελληνική επιθεώρηση «Κάρμεν» στο θέατρο «Μικάδο» Θεσσαλονίκης
- αφ' ετέρου για την εγγραφή του σε δίσκους γραμμοφώνου με ερμηνεύτρια την τραγουδίστρια Δανάη Στρατηγοπούλου.

Αντίστοιχες άδειες έχουν παραχωρηθεί από τους παραπάνω αλλοδαπούς δικαιούχους και σε λοιπές εταιρείες παραγωγής δίσκων γραμμοφώνου που εδρεύουν και δραστηριοποιούνται σε άλλες χώρες όπως π.χ. στις Ηνωμένες Πολιτείες, στη Γαλλία κ.λπ.

Η αδειοδοτημένη παραγωγός δίσκων γραμμοφώνου στην Ελλάδα ήταν η εταιρεία His Master's Voice, όπως αποδείχθηκε. Αυτή πλήρωσε δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας και κυκλοφόρησε την επίσημη εκδοχή των τραγουδιών της παραπάνω κινηματογραφικής ταινίας.

Οι κατηγορούμενοι, Μάτσας και Περιστέρης, άραγε δημιούργησαν και ερμήνευσαν, αντίστοιχα, μια ρεμπέτικη παρωδία βασισμένοι σε χαρακτηριστικές μουσικές συνθέσεις, που δημιούργησαν οι πολιτικοί ενάγοντες ή παραποίησαν κι εκμεταλλεύτηκαν οι ίδιοι, δόλια και παράνομα, αυτές τις μουσικές συνθέσεις των αλλοδαπών πολιτικών εναγόντων, ώστε να τη διαθέσουν επ' ωφελεία τους στο ελληνικό κοινό; Αυτό είναι το βασικό ερώτημα που εξετάζεται κατά την παρούσα δίκη.

Επιπλέον, εξετάζεται αν υπάρχει εμπλοκή τρίτων, μεσαζόντων, μεταξύ των αρχικών δημιουργών αυτών των έργων μουσικής και του κοινού τους, ελληνικού και διεθνούς. Ποιοι είναι αυτοί οι τρίτοι και ποιος ο ρόλος καθενός στη δημιουργία αυτού του ρεμπέτικου τραγουδιού;

Ο κατηγορούμενος, Μίνωας Μάτσας, ως στιχουργός του εξεταζόμενου ρεμπέτικου τραγουδιού, με τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο

σερέτης», είναι, παράλληλα, βασικός μέτοχος της εταιρείας παραγωγής δίσκων γραμμοφώνου «Οντεόν», που δεν πλήρωσε οιαδήποτε δικαιώματα και κυκλοφόρησε το εν λόγω τραγούδι υπό την μορφή ρεμπέτικης παρωδίας των χαρακτηριστικών μουσικών συνθέσεων της κινηματογραφικής ταινίας με τίτλο «Κάρμεν λα ντε Τριάνα», που ερμηνεύει η αλλοδαπή ηθοποιός και τραγουδίστρια Ιμπέριο Αρτzεντίνα. Σε αυτές τις μουσικές συνθέσεις, φέρεται πως βασίσθηκε ο κατηγορούμενος Μάτσας για τη δημιουργία των στίχων του τραγουδιού με τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης».

Ο κατηγορούμενος Περιστέρης φέρεται ως ο μουσικοσυνθέτης του τραγουδιού με τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», που οι στίχοι του παρουσιάσθηκαν σε αυτόν από το Μάτσα.

Τα αποδεικτικά μέσα της υπόθεσης ήταν περισσότερο τεχνικά και δεόντως αναλυτικά. Πρώτα απ' όλα, όμως, τεχνικά, είναι πλήρως αλληλοαντικρουόμενοι όλοι οι ισχυρισμοί που παρατέθηκαν επ' ακροατηρίω από την πλευρά της πολιτικής αγωγής και από την πλευρά των κατηγορουμένων. Άλλοι ισχυρισμοί προβλήθηκαν με ιδιαίτερη τεχνική παρουσίαση και άλλοι με παρουσίαση απλοϊκή, σαν να ήξεραν αμφότερες οι πλευρές, τι να αντικρούσουν και τι να στηρίξουν.

Είναι διαφορετικό το περιεχόμενο κάθε τεχνικής έκθεσης που αναγνώσθηκε και με διαφορετική αξία για το Δικαστήριο, στο μέτρο που αυτό το Δικαστήριο είναι σε θέση από μόνο του να εκτιμήσει τις εν λόγω αναλύσεις, τεχνικά. Αλλά το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας δεν επιτρέπει αξιολογικές κρίσεις στο Δικαστή. Ούτε για την ποιότητα, ούτε για την αξία του κάθε έργου ξέρουμε. Ούτε θα πρέπει, άλλωστε να κρίνουμε με βάση την όποια υποκειμενική αξία ή ποιότητα αποδίδουμε ενδεχόμενα εμείς! Κάθε έργο έχει την ποιότητα και την αξία που του αποδίδει ο δημιουργός, ο εκτελεστής του, όπως και το κοινό του!

Ενδεικτικά, σύμφωνα με την αξιολόγηση που έκανα, με βάση την παρουσίαση των τεχνικών ζητημάτων, κατά την ακροαματική διαδικασία, από τους αντίστοιχους τεχνικούς συμβούλους, το υλικό αυτών των αναλύσεων είναι υποστηρικτικό κάποιων εκ των ισχυρισμών της πολιτικής αγωγής, αλλά δεν αποδεικνύονται πολλά πράγματα με αυτό το υλικό.

Αντίθετα, διαπιστώθηκε ότι η μουσική ακολουθία μιας κύριας μελωδικής φράσης δεν καλύπτει το σύνολο του μουσικού έργου. Επίσης,

η αφηρημένη ιδέα που «γέννησε» τους στίχους του ρεμπέτικου τραγουδιού με τίτλο «ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» δεν ταυτίζεται με την μουσική και στιχουργική ιδέα και μορφή του αρχικού πρότυπου μουσικού έργου της κινηματογραφικής ταινίας με τίτλο «Κάρμεν λα ντε Τριάνα». Επιπλέον, από την τεχνική ανάλυση, που έγινε επ' ακροατηρίω, διακρίνεται στατιστική μοναδικότητα και πρωτοτυπία του ρεμπέτικου τραγουδιού μελωδικά και στιχουργικά.

Όσον αφορά τις μαρτυρικές καταθέσεις, ως αποδεικτικό μέσο, αυτές είναι ιδιαίτερα τεχνικές ή υπερβολικά απλοϊκές, αλλά, εν κατακλείδι, διαπιστώνεται πως αποφεύγουν να προχωρήσουν σε βάθος, όσον αφορά στα ζητήματα ουσίας που έφεραν αυτή την υπόθεση ενώπιόν μας.

Οι μαρτυρικές καταθέσεις, σε συνάρτηση με κάποια άλλα στοιχεία από την διαδικασία, πολύ λίγο διευκόλυναν την κρίση μας. Οι φειδωλές απαντήσεις των μαρτύρων σε ζητήματα ουσιαστικής σημασίας, πέραν των τεχνικών λεπτομερειών της υπόθεσης, μας οδηγούν σε κατευθυνόμενες εξειδικευμένες τεχνικές αξιολογήσεις, θα μπορούσα να πω, που εκτέθηκαν ενώπιόν μας με βάση τα συμφέροντα της κάθε πλευράς και που μας φέρνουν ενώπιον ενός «μεμονωμένου τεχνικού αντικειμένου» προς εξέταση, για τη στενή εφαρμογή του δικαίου της ιδιοκτησίας, χωρίς ουσιαστική δυνατότητα περαιτέρω εκτίμησης της πληθώρας των αποδεικτικών στοιχείων, που διακρίνονται πως υπάρχουν και καλύπτουν τα πραγματικά αίτια και το περιεχόμενο αυτής της έγκλησης.

Όσον αφορά τα συμπεράσματα από τις εκθέσεις των τεχνικών συμβούλων, κάποια από αυτά διευκόλυναν λίγο την αποδεικτική διαδικασία. Κατατέθηκε πως η αρμονία, από μόνη της, δεν προσδίδει πρωτοτυπία σε ένα μουσικό έργο, όπως επίσης, από μόνος του, ο εξωτερικός ρυθμός/το μέτρο δεν προσδίδει πρωτοτυπία. Ο εσωτερικός, όμως, ρυθμός δύναται να μεταβάλει τη σημασία του μουσικού έργου και να παραμερίσει ακόμη και τη μελωδία, υπερκαλύπτοντας τα λοιπά στοιχεία αυτού του έργου και προσδίδοντάς του πρωτοτυπία ακόμη και από μόνος του. Επίσης, η «χροιά» ενός συνολικού μουσικού έργου επηρεάζει τη μελωδία και δύναται να προσδώσει διαφορετική μελωδική γραμμή προσφέροντας ακόμη ένα στοιχείο πρωτοτυπίας σε αυτό το μουσικό έργο.

Όσον αφορά, όμως, τα λοιπά αποδεικτικά στοιχεία, αν και ήταν ιδιαίτερα τεχνικά δεν στήριξαν επαρκώς την έγκληση της πολιτικής

αγωγής και τους ισχυρισμούς της.

Οι απολογίες των κατηγορουμένων ήταν κενές περιεχομένου. Ήταν επιλεκτικές, όπως άλλωστε είχαν το δικαίωμα να κάνουν, αλλά δεν βοήθησαν στην κρίση μας και απέφυγαν επιμελώς να μας δείξουν την πλήρη εικόνα.

Δεν γνωρίζω αν κάποια επιχειρηματικά ή ατομικά συμφέροντα συνεκράτησαν τους κατηγορουμένους από το να μας δώσουν περισσότερες εξηγήσεις, παρ' όλες τις εξειδικευμένες ερωτήσεις που τους υποβλήθηκαν!

Δεν γνωρίζω τους κατηγορούμενους και το λοιπό δημιουργικό έργο τους καθόλου!

Κατέληξα στο συμπέρασμα, όμως, ότι ο ρόλος τους, ίσως, είναι κάπως παρεξηγημένος!

Από την ακροαματική διαδικασία διαπιστώθηκε πως, οι κατηγορούμενοι δεν κατάφεραν να πάρουν την άδεια επίσημης παραγωγής των τραγουδιών της κινηματογραφικής ταινίας με τίτλο «Κάρμεν λα ντε Τριάνα» και θέλησαν για τους δικούς τους λόγους να αναλάβουν μια πρωτοβουλία αντίθεσης.

Θα μπορούσε κάποιος να υποστηρίξει ότι είναι κάπως σκωπτικό το ύφος του ρεμπέτικου τραγουδιού με τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», σε σχέση με τους στίχους του ισπανικού τραγουδιού, αλλά και σε σχέση με την πλοκή και το σενάριο της κινηματογραφικής ταινίας με τίτλο «Κάρμεν λα ντε Τριάνα».

Φαίνεται πως οι κατηγορούμενοι προσπαθούν να κοροϊδέψουν την ξενομανία και τον φεμινισμό που κομίζει στην ελληνική κοινωνία η εν λόγω αλλοδαπή κινηματογραφική ταινία. Ίσως οι κατηγορούμενοι να ήθελαν και να εντυπωσιάσουν το ελληνικό κοινό. Όχι όλο πάντως, αλλά μόνο το κοινό των ρεμπέτικων τραγουδιών. Το δικό τους κοινό!

Σύμφωνα με το νόμο, η διασκευή ή η επεξεργασία κάποιου έργου για τη δημιουργία ενός άλλου πρωτότυπου έργου είναι απαραίτητες προϋποθέσεις για να γίνει δεκτό αυτό το νέο έργο ως παράγωγο έργο. Σε κάθε περίπτωση, η έμπνευση από προϋφιστάμενο έργο δεν αναιρεί την πρωτοτυπία ενός παράγωγου έργου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, είναι δεδομένο ότι η βάση της έμπνευσης του ρεμπέτικου τραγουδιού ήταν τα τραγούδια της κινηματογραφικής ταινίας με τίτλο «Κάρμεν λα ντε Τριάνα», αλλά επιπρόσθετα είναι ξεκάθαρα αντιληπτές οι διαφορές του ρεμπέτικου τραγουδιού, σε σύγκριση με τα προϋφι-

στάμενα τραγούδια της κινηματογραφικής ταινίας και δεν επιδέχεται αμφισβήτηση το «χιούμορ» που χαρακτηρίζει το υπό εξέταση ρεμπέτικο τραγούδι. Αυτό το «χιούμορ» του προσδίδει μία ελαφρά σκωπτική μορφή παρωδίας, η οποία αν και, νομικά, δεν απαιτεί πρωτοτυπία, την εμπεριέχει αυτή την πρωτοτυπία μέσω της απαιτούμενης ικανής ισορροπίας των στίχων και της μουσικής του σύνθεσης.

Από την άλλη πλευρά, αρκεί, άραγε, η παραποίηση μιας, αμφισβητούμενα, κύριας μελωδικής φράσης για την καταδίκη των κατηγορουμένων;

Ελέγχοντας, κατά τα ανωτέρω, την πρωτοτυπία εκείνου του μέρους των μουσικών συνθέσεων της κινηματογραφικής ταινίας που ισχυρίζεται η πολιτική αγωγή ότι προσβάλλεται, διαπιστώνεται πως, επιπλέον του μεταλλαγμένου σκωπτικού ύφους του ρεμπέτικου τραγουδιού, σε σύγκριση με τα τραγούδια της ταινίας, το γεγονός ότι αυτό το «προσβαλλόμενο» μουσικό μέρος τους απαντάται σε πολλά άλλα αλλοδαπά μουσικά έργα, αυτούσιο ή ελαφρά τροποποιημένο, όπως καταδείχθηκε στο ακροατήριο, σημαίνει ότι πάσχει ενδεχόμενα και η πρωτοτυπία του αρχικού μουσικού τμήματος των έργων της ταινίας, που ισχυρίζεται η πολιτική αγωγή ότι παραποιήθηκε.

Επιπρόσθετα, δεν κατέστη δυνατό η πολιτική αγωγή να υποστηρίξει τεκμηριωμένα ότι οι υπόλοιποι στίχοι, από το υπό εξέταση μουσικό έργο, δηλαδή το ρεμπέτικο τραγούδι δημιουργίας των κατηγορουμένων, στερείται πρωτοτυπίας και μοναδικότητας.

Κυρία Πρόεδρε, Κυρία και Κύριε Δικαστές, Κυρίες και Κύριοι Ένορκοι,

Το συνολικό αποτέλεσμα της τεχνικής εξέτασης του εν λόγω ρεμπέτικου τραγουδιού παρουσιάστηκε αναλυτικά σήμερα ενώπιόν σας!

Λαμβάνοντας υπόψη ότι στις μουσικές παραλλαγές αρκεί κι ένα στοιχείο για να κριθούν αυτές ως πρωτότυπες, σε συνδυασμό με την ύπαρξη κοινωνικής χροιάς στο σκωπτικό ύφος του εν λόγω μουσικού έργου και με το ύψος των πωλήσεων των δίσκων του, που προκάλεσαν την εξετάζόμενη έγκληση της πολιτικής αγωγής, ενδεχόμενα, το ρεμπέτικο τραγούδι με τίτλο «ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» παρουσιάζει δείκτη υψηλότερης πρωτοτυπίας από τα αρχικά πρωτότυπα μουσικά έργα της κινηματογραφικής ταινίας, για το συγκεκριμένο ελληνικό κοινό της ρεμπέτικης μουσικής!

Το δικονομικό τέλος της υπόθεσης που είναι η απόφαση του δικαστηρίου πλησιάζει!

Με βάση όσα εκτέθηκαν ενώπιόν μας, επ' ακροατηρίω, έχω, συνεπώς, εύλογες αμφιβολίες και δεν μπορώ να προτείνω την ενοχή των κατηγορουμένων!

Εύχομαι η απόφαση που θα εκδώσετε να ακουμπήσει την αλήθεια, ακόμη κι αν είναι αντίθετη με τη δική μου πρόταση! Έξω από τα συναισθήματα και τη φόρτιση εύχομαι το μυαλό σας να καταστάλαξει στην αλήθεια, κατά την ώρα της απόφασής Σας! Κάποιοι δεν θα ικανοποιηθούν από την απόφαση αλλά κάποιοι άλλοι θα ικανοποιηθούν.

Μην λάβετε, Σας παρακαλώ, υπόψη σας τα κοινωνικά, επιχειρηματικά και καλλιτεχνικά στερεότυπα. Ο επηρεασμός του Δικαστή από την κοινή γνώμη είναι εχθρός του.

Η απόφασή σας θα πρέπει να είναι απόφαση-μήνυμα και να διδάξει ότι η εφαρμογή του νόμου, που γίνεται μέσα στις αίθουσες των Δικαστηρίων, λαμβάνει υπόψη της ιδιαίτερες συνθήκες της καθημερινής πραγματικότητας που είναι συνεχώς εξελισσόμενες και, που, συνήθως, δεν απαντώνται ούτε λαμβάνονται υπόψη σε αίθουσες θεωρητικών νομικών συζητήσεων.

Εύχομαι να είναι απόφαση που θα πείθει ότι μόνο οι Δικαστές κρίνουν ανθρώπινες συμπεριφορές.

Σας ευχαριστώ.

Παναγιώτης Νικολόπουλος

Δικηγόρος, Λέκτορας
Νομική Σχολή Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Αγόρευση συνηγόρου πολιτικής αγωγής

Κύριοι δικαστές και μόνο από τις αρμονίες που ακούσαμε και τις παρτιτούρες που είδαμε, δεν θα έχει μείνει αμφιβολία σε κανένα ότι η μελωδία του κατηγορουμένου είναι πιστή αντιγραφή της ισπανικής μελωδίας. Το παραδέχθηκε άλλωστε και ο ίδιος ο κατηγορούμενος συνθέτης. Αλλά και ο μάρτυρας κατηγορίας μας περιέγραψε παραστατικότατα πως εμπνεύστηκε την επίμαχη μελωδία ο κατηγορούμενος συνθέτης αμέσως μόλις τελείωσε η προβολή της κινηματογραφικής ταινίας, την οποία παρακολούθησαν μαζί ο μάρτυρας και οι κατηγορούμενοι.

Ο ίδιος ο κατηγορούμενος συνθέτης επίσης μας έδωσε μία σαφέστατη εικόνα του πως κατανοεί την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας. Κατά την αντίληψή του λοιπόν οι μουσικές μελωδίες αποτελούν κατά κάποιο τρόπο κοινό κτήμα του καλλιτεχνικού κόσμου παγκοσμίως και ο κάθε μουσικοσυνθέτης μπορεί, χωρίς άδεια του αρχικού συνθέτη, να αναπαράγει μία μελωδία, να την εντάσσει σε άλλο δικό του έργο, να την επαναλαμβάνει όσες φορές το κρίνει αναγκαίο ή να την διασκευάζει. Μας διατύπωσε όμως και μία άλλη αιτιολόγηση της πράξης του ο κατηγορούμενος. Ισχυρίσθηκε ότι το τραγούδι του έχει πολιτικό χαρακτήρα και μέσω αυτού θέλησε να διακωμωδήσει τη φρενίτιδα, που έχει καταλάβει τους σύγχρονους Έλληνες με την πρωταγωνίστρια της ταινίας και τα τραγούδια της και για να πετύχει το στόχο του ήταν αναγκαίο να αντιγράψει την επίμαχη μελωδία. Ακόμη όμως κι αν η δικαιολογία του είναι αληθινή, θα έπρεπε και πάλι να απευθυνθεί στην εγκαλούσα και να ζητήσει την σχετική άδεια, η οποία πάντως είχε κάθε δικαίωμα να αρνηθεί, γνωρίζοντας ότι ο δημιουργός της αυθεντικής μελωδίας δεν θα επιθυμούσε να περιληφθεί το έργο του σε άλλο έργο, που θα το διακωμωδούσε.

Εφόσον, επομένως, ο ίδιος ο κατηγορούμενος ομολόγησε την αντιγραφή της επίμαχης μελωδίας, ο μάρτυρας κατηγορίας κατέθεσε ότι την εμπνεύστηκε μόλις παρακολούθησε την κινηματογραφική ταινία, ο συγκατηγορούμενός του στιχουργός δεν αμφισβήτησε την ομοιότητα των δύο μελωδιών και από κανένα άλλο αποδεικτικό μέσο δεν

προέκυψε ότι η επίμαχη μελωδία διαφοροποιείται από την ισπανική ή ότι χορηγήθηκε άδεια από την εγκαλούσα ή τον δημιουργό, στοιχειοθετείται η αντικειμενική υπόσταση του εγκλήματος και πρέπει ο κατηγορούμενος συνθέτης να κηρυχθεί ένοχος.

Όσον αφορά στον κατηγορούμενο στιχουργό, προέκυψε από την ακροαματική διαδικασία ότι η πλοκή της υπόθεσης, που παρουσιάζεται στο επίμαχο τραγούδι είναι περίπου η ίδια με το ισπανικό, ενώ είναι ολοφάνερος οπτικά και ακουστικά ο συνειρμός μεταξύ του ελληνικού και του ισπανικού τίτλου του τραγουδιού, «ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» και «Antonio Vargas Heredia». Και ο κατηγορούμενος στιχουργός άλλωστε ομολόγησε ότι ουδέποτε ζήτησε και έλαβε άδεια από την εγκαλούσα ή τον αρχικό δημιουργό για οποιαδήποτε χρήση των στίχων και του τίτλου του τραγουδιού. Κατά την κατάθεση δε του μάρτυρα κατηγορίας και ο κατηγορούμενος στιχουργός εμπνεύστηκε τους στίχους αμέσως μετά την παρακολούθηση της ταινίας συντροφιά με τον συνθέτη και το μάρτυρα. Εφόσον, επομένως, από κανένα άλλο αποδεικτικό μέσο δεν προέκυψε ότι οι επίμαχοι στίχοι διαφοροποιούνται από τους αντίστοιχους ισπανικούς και εμφανίζουν κάποια πρωτοτυπία έναντι αυτών, δε νομίζουμε ότι καταλείπεται αμφιβολία για την ενοχή και του κατηγορούμενου στιχουργού.

Εν κατακλείδι, το έργο των κατηγορουμένων ως σύνολο, τίτλος, στίχοι και μουσική, κατά το χρόνο που ηχογραφήθηκε και εμφανίσθηκε στο κοινό, δηλαδή λίγο καιρό μετά την προβολή της ταινίας στους κινηματογράφους της Αθήνας, δημιουργεί εύκολα στον κάθε ακροατή, που είτε παρακολούθησε την ταινία, είτε έχει ακούσει τα ισπανικά τραγούδια, την εντύπωση ότι πρόκειται για έργο-αντιγραφή του ισπανικού τραγουδιού.

Για όλους αυτούς τους λόγους ζητούμε να κηρυχθούν ένοχοι και οι δύο κατηγορούμενοι.

Αριστείδης Χιωτέλλης

Δικηγόρος, Επίκουρος καθηγητής
Νομική Σχολή Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Αγόρευση συνηγόρου υπεράσπισης

Πολύ σωστά η Εισαγγελική Αρχή, αναπτύσσοντας τα λογικά ζητήματα, έθεσε τα ζητήματα και τις αρχές σχετικά με τη συλλογική διαχείριση στη σωστή τους διάσταση. Και προφανώς είχε την απαλλακτική πρόταση, διότι δεν πείστηκε, αν κατανόησαν καλά σε επίπεδο υποκειμενικής διαστάσεως δηλαδή για το στοιχείο του δόλου για το οποίο πρέπει να υπάρχει και να το μοιραστούν οι κατηγορούμενοι.

Θέλω να ξεκινήσω με έναν κανόνα ο οποίος ισχύει ανέκαθεν: Παρθενογένεση δεν υπάρχει ούτε στην τέχνη ούτε στην επιστήμη, αλλά πάντα αντλούμε, όταν λειτουργούμε ως δημιουργοί, από την ιστορία που έχουμε ζήσει ως προσωπικότητες και βιώσει και έχει καταστεί ένα τμήμα του εαυτού μας, αντλούμε στοιχεία για να κάνουμε το επόμενο βήμα. Αλλά για το λόγο αυτό το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας, και από τότε ισχύον και σήμερα ισχύον, απαιτεί την πρωτοτυπία ως ένα από τα στοιχεία τα ικανά, από τα αναγκαία στοιχεία για να υπάρξει προστασία του πνευματικού έργου. Για την συγκεκριμένη περίπτωση εκείνο το οποίο δεν αποδείχθηκε από την διαδικασία είναι ότι το έργο το οποίο φαίνεται ότι αντιγράφουν οι κατηγορούμενοι είναι πρωτότυπο. Από την αποδεικτική διαδικασία προέκυψε, και από τον μάρτυρα κατηγορίας, ότι καταρχάς το μουσικό τμήμα που θεωρείται ότι αντιγράφηκε, αποδείχθηκε ότι αυτό δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια μουσική φράση που είναι κοινότοπη στο χώρο της Ισπανίας, λέγεται μάλιστα, ότι είναι κοινότυπη και στις βαλκανικές χώρες, αν δεν κάνω λάθος. Άρα, άπαξ και λείπει το στοιχείο της πρωτοτυπίας για την μουσική αυτή φράση, δεν μπορεί να τίθεται θέμα περί πνευματικής ιδιοκτησίας και αντιπαρέρχομαι εδώ τις αιτιάσεις που μπορούσε να κάνει κανείς όσον αφορά την πραγματική νομιμοποίηση της πολιτικής αγωγής. Επομένως θεωρώ ότι ήδη λόγω ελλείψεως κατά το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας πρωτοτυπίας της επίμαχης μουσικής φράσης, δεν υπάρχει παράνομο και ως εκ τούτου θα πρέπει να αθωωθεί ο συνθέτης.

Ένα δεύτερο σημείο, το οποίο ήθελα να θίξω, αλλά δεν θα επε-

κταθώ σε αυτό είναι ότι η ποινική διάταξη του άρθρου 16 του νόμου 1920 όπως έχει τροποποιηθεί με το 431 του '29 είναι ατελής και με το γράμμα της δεν καλύπτει επί τη υποθέσει ότι είχαμε πρωτότυπο έργο το οποίο αντιγράφεται στην συγκεκριμένη περίπτωση.

Αλλά, εάν υποθέσουμε ότι ήταν πρωτότυπο το έργο και σύμφωνα με το άρθρο 16 θα μπορούσε να κατηγορηθεί ως αντιγράφων ο μουσικοσυνθέτης, και εδώ δεν έχει στοιχειοθετηθεί από την ακροαματική διαδικασία και από τα αποδεικτικά μέσα το στοιχείο της κρίσιμης αντιγραφής. Προσέξτε, εκείνο το οποίο φαίνεται να γίνεται δεκτό είναι ότι έχουμε τέσσερις νότες από ένα έργο, το οποίο έχει μια πληθώρα από νότες τις οποίες συνδυάζουν μεταξύ τους για να δημιουργήσει τη μελωδία και όλα τα άλλα στοιχεία του μουσικού έργου, τέσσερις νότες μόνο, οι οποίες, όπως μας είπε ο μάρτυρας κατηγορίας, είναι μη αναγνωρίσιμες από έναν μέσο ακροατή του έργου, είναι μη αναγνωρίσιμες στο νέο έργο, το οποίο έχει δημιουργηθεί από τον μουσικοσυνθέτη τον κύριο Περιστέρη. Επομένως δεν αποδείχθηκε ότι υπάρχει αυτή η προσβολή του μουσικού έργου. Πολύ περισσότερο δε, με την εκδοχή ότι είναι πρωτότυπο το έργο το αρχικό, το ισπανικό, και η ισπανική μελωδία, λέμε ότι είναι, δεν αποδείχθηκε, είναι συνειδητή η αναφορά στις τέσσερις νότες, αλλά πρόκειται για χρήση αποσπάσματος, τέσσερις νότες που χρησιμοποιούνται ως απόσπασμα. Η αναφορά στο τραγούδι αυτό το συγκεκριμένο, της συγκεκριμένης ταινίας, γίνεται αποσπασματικά για να ασκηθεί μια κριτική στην σύνδεση και στην ένταξη της σύνδεσης αυτής του ισπανικού τραγουδιού στην ταινία και σ' όλο το κλίμα που δημιουργείται, στις κοινωνικοπολιτικές επιπτώσεις τις οποίες έχει. Εδώ λοιπόν ο μουσικοσυνθέτης, εάν υποθέσουμε το συνθετικό έργο και τα λοιπά, ασκεί την ελευθερία του λόγου και της γνώμης αφενός και αφετέρου ασκεί την καλλιτεχνική ελευθερία και την σάτιρα. Για το λόγο αυτό επί τη υποθέσει της παρανομίας έχουμε άρση του παρανόμου χαρακτήρα της πράξης. Τέλος δε, αναφέρομαι πάντα στον μουσικοσυνθέτη, δεν υπήρχε δόλος αντιγραφής, υπήρχε σκοπιμότητα να ασκηθεί κριτική, η άσκηση ενός συνταγματικού του δικαιώματος, η οποία αίρει τον χαρακτήρα της πράξεως και σε κάθε περίπτωση αποκλείει τον καταλογισμό. Αυτά όσον αφορά τον μουσικοσυνθέτη.

Όσον αφορά τον στιχουργό, αναρωτιέμαι, γιατί κατηγορήθηκε και γιατί συντάχθηκε το κατηγορητήριο μετά την έγκληση. Η έγκληση

πάσχει, το κατηγορητήριο πάσχει, διότι αναφέρεται ότι «βασίστηκε», δεν φαινόταν αντιγραφή ή μετάφραση, και παραποίησε τους στίχους. «Βασίστηκε» στον μύθο, δεν σημαίνει ότι αντιγράφω, όταν βασίζομαι σε στοιχεία ενός έργου. Αλλά προσβολή του δικαιώματος δεν υπάρχει. Και δεν στοιχειοθετείται ούτε από το κατηγορητήριο, ούτε προέκυψε από την ακροαματική διαδικασία. Τα της ασκήσεως κριτικής και σκωπτικότητας, τα οποία αναφέρονται, ισχύουν το ίδιο και για τον στιχουργό, όπως αναπτύχθηκαν και προηγουμένως, άρα έχουμε εδώ και άρση του παρανόμου. Κατ' αρχάς δεν έχουμε παράδειγμα, γιατί δεν υπάρχει αντιγραφή και παραποίηση. Αν θεωρηθεί ότι έχουμε παράνομο, επειδή πρόκειται για άσκηση κριτικής, έχουμε άρση του παρανόμου, λόγω εκφράσεως της καλλιτεχνικής και της ελευθερίας γνώμης και του νόμου και βεβαίως δεν έχουμε δόλο αντιγραφής που απαιτείται. Δεν υπάρχει πλάνη.

Υπενθυμίζω επιπροσθέτως κάτι το οποίο κάπως έμεινε μετέωρο κατά τη γνώμη μου, το όνομα «Αντόνιο Βάργκας κ.λπ.» δεν υπάρχει στο αρχικό κείμενο του 19ου αιώνα από το οποίο αντλείται η υπόθεση του έργου, άρα είναι τίτλος πρωτότυπος. Όμως το να παραποιήσεις έναν τίτλο με σκοπό την σάτιρα, βεβαίως δεν συνιστά παράνομη πράξη κατά το δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας. Αν ήταν έτσι ο Τζίμης ο Πανούσης θα έπρεπε να είναι συνεχώς φυλακή.

Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη

Δικηγόρος, Διδάκτωρ Νομικής

Αντί απόφασης

Η Δίκη των Ρεμπετών στήθηκε με αντικειμενικό σκοπό να εισάγει τους φοιτητές του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, μελλοντικούς δημιουργούς ή εκτελεστές-μουσικούς, στις έννοιες του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας και τους φοιτητές της Νομικής Σχολής του ΕΚΠΑ στις ιδιαιτερότητες της πρωτοτυπίας της μουσικής δημιουργίας και σύνθεσης.

Μετά τις εισαγωγικές θεωρητικές προσεγγίσεις του ζητήματος, επιλέχθηκε η μεθοδολογία της εικονικής δίκης και δη η δικονομικά αυθαίρετη κατασκευή του Μικτού Ορκωτού Δικαστηρίου, προκειμένου οι φοιτητές στον ρόλο των ενόρκων να συμμετάσχουν ενεργά και υπεύθυνα στην ακροαματική διαδικασία, να κατανοήσουν το νοητικό περιεχόμενο των κανόνων δικαίου και να μεταφράσουν τις υλικές πράξεις σε νομική σκέψη.

Τους δόθηκε επομένως η δυνατότητα να απευθύνουν ερωτήσεις στους μάρτυρες και στον κατηγορούμενο για την εξακρίβωση της αλήθειας, να ακούσουν προσεκτικά τις αγορεύσεις των συνηγόρων υπεράσπισης και κατηγορίας και του Εισαγγελέα και να συν-αποφασίσουν μαζί με τους τακτικούς δικαστές για την ενοχή ή την αθωότητα των κατηγορούμενων.

Η πρακτική διάσταση της συμβολής των φοιτητών ως οιονεί ενόρκων στη διαδικασία αναζήτησης του δικαίου βοήθησε στη σύζευξη δύο παράλληλων κόσμων: του κόσμου της καθημερινής πραγματικότητας -εν προκειμένω της μουσικής δημιουργίας- με τον κόσμο του δικαίου.

Ειδικότερα οι φοιτητές, έχοντας ως υπόβαθρο τις εισηγήσεις του α΄ μέρους σχετικά με τη νομική προσέγγιση στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας, τη μουσικολογική γνώση, τη συζήτηση γύρω από τα άυλα πολιτιστικά προϊόντα και τον αναστοχασμό γύρω από τον κόσμο των ρεμπετών, κλήθηκαν με την ετυμηγορία τους να απαντήσουν στα εξής ερωτήματα:

- καλώς αθωώθηκαν οι Ρεμπέτες το 1939;
- πώς πρέπει να προσεγγίζουμε τα ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας και ιδίως της πρωτοτυπίας στη μουσική και την τέχνη;

- ποια θα ήταν η έκβαση της δίκης σήμερα;

Μετά την ολοκλήρωση της ακροαματικής διαδικασίας, η οποία διεξήχθη με την ισχύουσα Ποινική Δικονομία, το Δικαστήριο αποσύρθηκε για διάσκεψη, στην οποία αποφάσισε την αθώωση των κατηγορουμένων. Σημειωτέον ότι οι τακτικοί δικαστές, αποτελούμενοι από νομικούς εξειδικευμένους στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας, ψήφισαν ομόφωνα υπέρ της ενοχής των κατηγορουμένων, ενώ οι φοιτητές ψήφισαν κατά πλειοψηφία υπέρ της αθώωσής τους, με αποτέλεσμα τελικώς οι κατηγορούμενοι να αθωωθούν.

Ο ιστορικοκοινωνικός περίγυρος της υπόθεσης επηρέασε την κρίση των ενόρκων: η ισπανο-γερμανική κινηματογραφική ταινία Carmen la de Triana, που περιείχε την επίδικη μουσική σύνθεση, προερχόταν από δυο χώρες με φασιστικό καθεστώς. Η αντιγραφή/παραποίηση της μουσικής σύνθεσης από τους Ρεμπέτες ήταν μια αντίδραση στην ξενομανία, ένας εμπαιγμός των πολιτικών καθεστώτων, ίσως και μια διακωμώδηση της χειραφετημένης πρωταγωνίστριας που ανασκευάζει στερεότυπα.

Στο πλαίσιο αυτό οι φοιτητές-ένορκοι επέλεξαν να διατυπώσουν την ετυμηγορία τους χωρίς άμεση υπαγωγή των περιστατικών στον ισχύοντα κανόνα δικαίου, χωρίς αντικειμενική προσήλωση στη διάταξη του νόμου, ώστε εντέλει να ικανοποιήσουν το «κοινό περί δικαίου αίσθημα», παρά να εφαρμόσουν την κείμενη νομοθεσία.

Άραγε αργότερα ως καταξιωμένοι πλέον δημιουργοί, εάν βρεθούν προ μιας προσβολής έργου τους θα διατηρήσουν την ίδια θέση;

ΕΝΟΤΗΤΑ ΙΙΙ

ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΗΝ ΑΠΟΦΑΣΗ

Χάρις Σ. Τσίγκου

Δικηγόρος, DEA Propriété Intellectuelle Paris II
Ειδικός Επιστήμονας ΕΣΡ

Το ρεμπέτικο τραγούδι συνιστά παράγωγο έργο του ισπανικού πρωτοτύπου και αποτελεί προϊόν παράνομης αναπαραγωγής

Α. Ιστορικό

Σύμφωνα με το κατηγορητήριο στη συγκεκριμένη υπόθεση ο πρώτος των κατηγορουμένων υπό την ιδιότητα του συνθέτη αντέγραψε και παραποίησε εκ προθέσεως και άνευ αδείας τμήματα των πρωτότυπων ισπανικών μουσικών συνθέσεων "Antonio Vargas Heredia" και "Los Piconeros", έργα των Ισπανών συνθετών Juan Mostazo και Francisco Merenciano, ενώ ο δεύτερος των κατηγορουμένων υπό την ιδιότητα του στιχουργού μετέφρασε και παραποίησε εκ προθέσεως και άνευ αδείας τους πρωτότυπους στίχους του ισπανικού τραγουδιού με τίτλο "Antonio Vargas Heredia", έργο του Ισπανού στιχουργού Ramón Perelló, όπως μεταδόθηκε στην κινηματογραφική ταινία "Carmen de la Triana" του διάσημου σκηνοθέτη Florián Rey.

Οι κατηγορούμενοι δημιούργησαν από κοινού το παράγωγο σύνθετο μουσικό έργο με τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» που κυκλοφόρησε στο εμπόριο ως ρεμπέτικο τραγούδι ερμηνευμένο από τους Μάρκο Βαμβακάρη και Απόστολο Χατζηχρήστο.

Στην εικονική αναπαράσταση της ιστορικής δίκης αντικείμενο απόδειξης αποτέλεσε η διερεύνηση της πρωτοτυπίας του συγκεκριμένου ρεμπέτικου τραγουδιού ως προς το αντίστοιχο ισπανικό.

Β. Το τραγούδι ως σύνθετο έργο και η κρίση περί πρωτοτυπίας αυτού

Το τραγούδι ως σύνθετο έργο[1] αποτελεί συνένωση δύο αυτοτελών

---

[1] Γ. Κουμάντος, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, 8η έκδ., Αθήνα 2002, 145 επ. και 163 επ., Δ. Καλλινίκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία και Συγγενικά Δικαιώματα*, 2η έκδ., Αθήνα 2005, 93 επ., Λ. Κοτσίρης, *Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας*, 4η έκδ., Θεσσαλονίκη 2005, 93 επ., Μ.-Θ. Μαρίνος, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, 2η έκδ., Αθήνα 2004, 126 επ. Η νομολογία εμφανίζεται διχασμένη ως προς το νομικό χαρακτηρισμό των τραγουδιών. Ορισμένες αποφάσεις εκλαμβάνουν το τραγούδι ως σύνθετο έργο (βλ. ενδεικτικά ΜΠρΑθ 2288/2015, ΔιΜΕΕ 2015, 411 με σημείωμα Ζ. Μαυροσκότη, ΕφΑθ 6520/2008, ΔΕΕ 2009, 325), ενώ άλλες το θεωρούν έργο συνεργασίας (βλ. ΕφΑθ 9040/200, Δ/νη 2002, 217, ΑΠ 1251/2003 Δ/νη 205, 453, ΕφΠατρ 352/2005, ΕπισκΕμπΔ 2005,

έργων διαφορετικού είδους (μουσική και στίχοι) που δημιουργούνται χωριστά, μπορεί να τύχουν χωριστής οικονομικής εκμετάλλευσης, αλλά αποτελούν μία οργανική ενότητα. Στα σύνθετα έργα ο κάθε δημιουργός είναι αρχικός συνδικαιούχος των δικαιωμάτων επί του σύνθετου έργου (άρθρο 7 παρ. 3 του ν. 2121/1993) και παράλληλα είναι αποκλειστικός δικαιούχος των δικαιωμάτων επί του τμήματος του έργου που εκείνος δημιούργησε[2], εφόσον το τμήμα αυτό είναι δεκτικό χωριστής εκμετάλλευσης και δεν υπάρχει αντίθετη συμβατική ρύθμιση[3]. Η εκμετάλλευση του σύνθετου έργου ως σύνολο, για παράδειγμα η εκμετάλλευση μουσικής και στίχων ως ενιαίο σύνολο τραγουδιού, προϋποθέτει συμφωνία των μερών[4]. Δεδομένης όμως της αυτοτέλειας των επιμέρους συμβολών, σε περίπτωση προσβολής του σύνθετου έργου οι δημιουργοί του κάθε τμήματος προσβάλλονται αυτοτελώς[5].

1017).

[2] Τα έργα συνεργασίας δημιουργούνται με τη σύμπραξη δύο ή περισσότερων φυσικών προσώπων και κατά μία άποψη, η συνεργασία απολήγει σε έργο ενιαίας μορφής και είδους επί του οποίου δεν διακρίνονται οι επιμέρους συμβολές κάθε δημιουργού. Έτσι Γ. Κουμάντος, ό.π., 170, Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 124, Λ. Κοτσίρης, ό.π., 96. Σε αντίθεση με τα σύνθετα έργα, στα έργα συνεργασίας οι συνδημιουργοί είναι εκ του νόμου αρχικοί συνδικαιούχοι κατά ίσα μέρη των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας (περιουσιακού και ηθικού) επί του έργου, εκτός εάν συμφωνήθηκε άλλως (άρθρο 7 παρ. 1 β΄ του ν. 2121/1993).

[3] Βλ. Χ. Τσίγκου σε Π. Κοριατοπούλου, Χ. Τσίγκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία, Λημματογραφημένη Ερμηνεία*, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2008, 225. Έτσι η ΜΠρΑθ 11923/98 ΕΕμπΔ 1999, 153 κατά την οποία «σύνθετο έργο είναι εκείνο που προέρχεται από τη συνένωση δύο ή περισσότερων έργων, που τίθενται υπό κοινή εκμετάλλευση (λ.χ. το σχολικό βιβλίο ως συνένωση κειμένου και απεικονίσεων). Ο δημιουργός κάθε έργου-μέρους του σύνθετου έργου, καίτοι δεν είναι στην πραγματικότητα συνδημιουργός του σύνθετου έργου, είναι συνδικαιούχος των δικαιωμάτων στο νέο (και όχι ενιαίο) έργο και συγχρόνως αποκλειστικός αρχικός δικαιούχος των δικαιωμάτων στο δικό του έργο. Το εν λόγω έργο μπορεί να καταστεί ανεπίδεκτο χωριστής εκμετάλλευσης με συμφωνία των μερών ή κατά τις αρχές της συναλλακτικής πίστης και των χρηστών ηθών χάριν της κοινής εκμετάλλευσης του σύνθετου έργου. Οι σχέσεις των συνδικαιούχων του σύνθετου έργου διέπονται από τις διατάξεις της αστικής εταιρίας του ΑΚ, ή αν δεν υπάρχει μεταξύ τους συμβατικός δεσμός, από τις διατάξεις της κοινωνίας του ΑΚ, που έχουν αναλογική εφαρμογή».

[4] Για το καθεστώς δικαιωμάτων των δημιουργών τμημάτων σύνθετου έργου βλ. Α. Παπαδοπούλου σε Λ. Κοτσίρη/Ε. Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Κατ' άρθρο ερμηνεία*, Σάκκουλας, 2009, 240 επ.

[5] Η ΕφΠατρ 352/2005 (ΕΕμπΔ 2005, 1018) με αφορμή την άνευ αδείας χρήση των στίχων ορισμένου σατιρικού τραγουδιού σε διαφημιστικό μήνυμα, έκρινε ότι «εφόσον κάθε ενάγων ως συνδημιουργός του έργου προσβάλλεται αυτοτελώς από την πράξη της εναγομένης».

Το μουσικό έργο, άλλως η μουσική σύνθεση, που αποτελεί το πρώτο συστατικό στοιχείο του τραγουδιού, γίνεται αντιληπτό ως μία σειρά ήχων που εμφανίζει μελωδία, αρμονία και ρυθμό. Η μελωδία συνιστά το ιδιαίτερο ηχητικό αποτέλεσμα που παρέχεται από τη διαδοχή των ήχων εκείνων που αποτελούν ένα ορισμένο μουσικό θέμα[6], η αρμονία προκύπτει από τη συνήχηση περισσότερων ήχων του μουσικού θέματος, ενώ ο ρυθμός (tempo) προκύπτει από την ταχύτητα με την οποία κάθε ήχος διαδέχεται τον επόμενο.

Σύμφωνα με τη θεμελιώδη στην πνευματική ιδιοκτησία αρχή της ελεύθερης κυκλοφορίας των ιδεών[7], οι ιδέες, οι προτάσεις ή οι απόψεις στις οποίες βασίστηκε η δημιουργία ενός έργου του πνεύματος δεν τυγχάνουν προστασίας[8]. Προστατευόμενο στοιχείο κάθε έργου, άρα και του μουσικού έργου, αποτελεί η μορφή[9] στην οποία ο συνθέτης μετασχημάτισε την αρχική του ιδέα προσδίδοντάς της συγκεκριμένη μελωδία, αρμονία και ρυθμό. Επιπροσθέτως, σε εφαρμογή της αρχής της αξιολογικής ουδετερότητας[10], όπως διατυπώνεται στο άρθρο 2 παρ. 4 του ν. 2121/1993, για την προστασία ενός έργου δεν λαμβάνονται υπόψη η καλλιτεχνική ή αισθητική του αξία, ο εμπορικός

---

[6] Δ. Καλλινίκου, ό.π., 35-36.

[7] Γ. Κουμάντος, ό.π., 113 επ., Δ. Καλλινίκου, ό.π., Λ. Κοτσίρης, ό.π., 54 επ., Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 71 επ., του ιδίου, *TV format: προστασία κατά την πνευματική ιδιοκτησία και τον αθέμιτο ανταγωνισμό*, ΔιΜΕΕ 2006, 160 επ. Έτσι κατά το ΜΠρΑθ 18539/1996 (ΕΕμπΔ 1997, 132) η υποβολή γραπτής πρότασης με την ανάπτυξη της ιδέας και του σχεδιασμού τηλεοπτικής σειράς δεν συνιστά προστατευόμενο οπτικοακουστικό έργο ή πρωτότυπο σενάριο, αφού δεν περιέχει την πλοκή και την υπόθεση του έργου, την αλληλουχία σκέψεων ή εικόνων, τη διάθρωση και ανάπτυξη των διαλόγων. Βλ. επίσης ΕφΑθ 1410/1959 ΝΔ 1960, 134, ΠρΠρΑθ 5606/1963 ΕΠΒΙ 1963, 64, ΜΠρΑθ 2264/1996 ΕλλΔ/νη 1996, 1444, ΠΠρΑθ 7518/2000, ΔΕΕ 2001, 708, ΕφΑθ 8138/2000 ΔΕΕ 2001, 62, ΠΠρΑθ 7518/2000, ΕΕμπΔ 2001, 366.

[8] Έτσι και το άρθρο 2 WCT 1996 (WIPO Copyright Treaty) "copyright protection extends to expressions and not to ideas, procedures, methods of operation or mathematical concepts as such". Πρβλ. άρθρο 102 (b) USA Copyright Act 1976 «in no case does copyright protection for an original work of authorship extend to any idea, procedure, process, system, method of operation, concept, principle, or discovery, regardless of the form in which it is described, explained, illustrated, or embodied in such work».

[9] Στην ΜΠρΑθ 3163/2005 (ΔιΜΕΕ 2005, 416 με σχόλιο Π. Κοριατοπούλου) επισημαίνεται ότι «κάθε έκφραση μίας ιδέας προστατεύεται με ξεχωριστό δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας διότι θεωρείται από το δίκαιο ως διαφορετική δημιουργία».

[10] Την ίδια αρχή υιοθετεί και το γαλλικό δίκαιο στο άρθρο L 112-1 CPI. Βλ. Pollaud-Dulian Fr., *Le droit d'auteur*, Paris, Economica 2005, 113-114, Lucas A.-Lucas H-J., *Propriété Littéraire et Artistique*, Paris, Litec, 1994, 80-82.

του προορισμός, η οικονομική του επιτυχία, ο σκοπός ή ο τρόπος δημιουργίας του, καθώς και ο τυχόν ανήθικος ή παράνομος χαρακτήρας του[11] με αποτέλεσμα να προστατεύονται εξίσου τα μικρής αξίας έργα, τα λιγότερο εμπορικά, τα έργα με ανήθικο περιεχόμενο ή εκείνα η δημιουργία των οποίων προσβάλλει δικαιώματα τρίτων.

Εφόσον μορφοποιηθεί, η μουσική σύνθεση προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία υπό την προϋπόθεση της πρωτοτυπίας. Η πρωτοτυπία της μουσικής σύνθεσης εδράζεται στα προαναφερόμενα διακριτά στοιχεία της, δηλαδή τη μελωδία, την αρμονία και το ρυθμό. Ωστόσο, κατά την κρατούσα στη χώρα μας θεωρία καθοριστικό στοιχείο για την ύπαρξη πρωτοτυπίας στη μουσική είναι πρωτίστως η μελωδία[12] και δευτερευόντως η αρμονία και ο ρυθμός[13]. Εξετάζεται, επομένως, κατά πόσον η διαδοχή των φθόγγων που αποτελούν το βασικό μουσικό θέμα ορισμένης σύνθεσης φέρει τη σφραγίδα της προσωπικής συμβολής του δημιουργού της με τρόπο που να προσδίδει στο έργο στατιστική μοναδικότητα.

Ομοίως, οι στίχοι, που αποτελούν το δεύτερο συστατικό στοιχείο του τραγουδιού, προστατεύονται ως έργο του λόγου[14] από τη στιγμή που θα μορφοποιηθούν υλοποιώντας την ιδέα του στιχουργού και υπό την προϋπόθεση της πρωτοτυπίας.

---

[11] Γ. Κουμάντος, ό.π., 118 επ, Δ. Καλλινίκου, ό.π., 40επ., Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 115 επ.

[12] Γ. Κουμάντος, ό.π., 129, Δ. Καλλινίκου, ό.π., 36. Βλ. ΕφΑθ 9040/2000 (Δ/νη 2002, 217) κατά την οποία η μουσική σύνθεση, ακόμη και χωρίς κείμενο, θεωρείται αυτόνομο μουσικό έργο και τυγχάνει προστασίας εφόσον εμφανίζει πρωτοτυπία.

[13] Στη γαλλική θεωρία σε εφαρμογή της διδασκαλίας του H. Desbois η πρωτοτυπία της μουσικής σύνθεσης αναζητείται και στα τρία διακριτά της στοιχεία. Βλ. σε Lucas A.-Lucas H-J., ό.π. 145. Ωστόσο, η γαλλική νομολογία για την κατάφαση της πρωτοτυπίας και συνακόλουθα της απομίμησης ενός έργου από άλλο μεταγενέστερο, δίνει το προβάδισμα στη μελωδία και δευτερευόντως στην αρμονία ή το ρυθμό ορισμένης μουσικής σύνθεσης. Βλ. Cour d'Appel de Paris 1ère Ch. 25.4.1972, RIDA 3/1972, 222 και Cour d'Appel de Paris 21.2.1996, RIDA 3/1996, 231.

[14] Ως έργα του λόγου θεωρούνται όλα τα κείμενα του προφορικού ή του γραπτού λόγου που εμφανίζουν πρωτοτυπία, όπως τα λογοτεχνικά έργα (μυθιστορήματα, διηγήματα, ποιήματα, βιογραφίες, παιδικά παραμύθια), τα θεατρικά έργα, οι στίχοι τραγουδιών, οι επιστημονικές μελέτες, τα επιστημονικά ή δημοσιογραφικά άρθρα, τα χρονογραφήματα, οι γραπτές συνεντεύξεις, τα δοκίμια, οι κριτικές έργων, τα κινηματογραφικά και τηλεοπτικά σενάρια, τα διαφημιστικά έντυπα ή slogan, τα κείμενα των τραγουδιών, οι δικηγορικές προτάσεις, οι διαλέξεις, οι δημόσιες τοποθετήσεις και οι διακηρύξεις, τα θρησκευτικά κηρύγματα, οι προφορικές συνεντεύξεις, οι προφορικές πανεπιστημιακές παραδόσεις, τα προφορικά διαφημιστικά slogan κ.ά. Βλ. Χ. Τσίγκου σε Π. Κοριατοπούλου, Χ. Τσίγκου, ό.π., 209 επ.

Τέλος, προστασίας μπορεί να τύχει και ο τίτλος ενός τραγουδιού. Ο τίτλος δεν περιλαμβάνεται[15] στην ενδεικτική απαρίθμηση του ν. 2121/1993, γίνεται όμως δεκτό ότι προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία εφόσον είναι πρωτότυπος[16]. Πρωτοτυπία εμφανίζει ο τίτλος όταν επιτυγχάνει να εξατομικεύσει το έργο στο οποίο αφορά προσδιορίζοντας επαρκώς το περιεχόμενό του κατά τρόπο διακριτό και μοναδικό. Αντιθέτως, δεν θεωρείται ότι εμφανίζει πρωτοτυπία όταν περιέχει γενικούς χαρακτηρισμούς που αποδίδονται κατά λογική αναγκαιότητα στη συγκεκριμένη κατηγορία έργων ή στο περιεχόμενο του συγκεκριμένου έργου. Στη θεωρία κατά μία άποψη η πρωτοτυπία του τίτλου πρέπει να κρίνεται με επιεικέστερα κριτήρια[17], ενώ σύμφωνα με άλλη άποψη η επιείκεια δεν δικαιολογείται[18]. Τα κριτήρια της νομολογίας για την πρωτοτυπία του τίτλου δεν είναι πάντοτε σαφή και σταθερά, εφόσον έχουν θεωρηθεί πρωτότυποι τίτλοι που δεν εμφανίζουν στοιχεία ατομικότητας[19]. Ωστόσο, ορθώς απορρίφθηκε η πρωτοτυπία τίτλων που χρησιμοποιούνται κατά λογική αναγκαιότητα σε συγκεκριμένη κατηγορία έργων ή αποτελούνται από λέξεις και εκφράσεις της καθομιλουμένης[20].

---

[15] Αντιθέτως, στο γαλλικό δίκαιο καθιερώνεται ρητά η διττή προστασία του τίτλου (άρθρο L. 112-4 Code de la Propriété Intellectuelle, Loi n° 92-597 du 1er juillet 1992) καταρχήν με τις διατάξεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας, όταν είναι πρωτότυπος και επικουρικώς με τις διατάξεις περί αθέμιτου ανταγωνισμού, όταν χρησιμοποιείται για τη διάκριση ομοειδούς έργου υπό συνθήκες ικανές να προκαλέσουν σύγχυση. Ως τμήμα του έργου προστατεύεται ο πρωτότυπος τίτλος από τον ισπανικό νόμο του 1996/1998 (άρθρο 10 παρ. 2). Με τον ιταλικό νόμο του 1941/1977 (άρθρο 100) ο τίτλος προστατεύεται ως αντικείμενο συγγενικού δικαιώματος.

[16] Όταν δεν συντρέχουν οι προϋποθέσεις για την προστασία του τίτλου ως έργο, είναι δυνατή η προστασία του με τις διατάξεις περί αθέμιτου ανταγωνισμού (άρθρα 1 και 13, εδ. α΄ του ν. 146/1914). Κατά μία άποψη οι δύο μορφές προστασίας δεν μπορεί να συντρέχουν (έτσι ο Γ. Κουμάντος, ό.π., 149), ενώ κατά άλλη άποψη είναι δυνατή η παράλληλη προστασία (έτσι η Α. Δεσποτίδου, *Η προστασία του τίτλου*, ΕΕμπΔ 1995, 719). Επιπροσθέτως, εάν ο τίτλος εφημερίδας ή περιοδικού έχει καταχωρηθεί ως σήμα προστατεύεται και από το δίκαιο των σημάτων (άρθρο 121 του ν. 4072/2012).

[17] Έτσι ο Γ. Κουμάντος, ό.π., 149.

[18] Έτσι οι Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 106 και Α. Δεσποτίδου, *Η προστασία του τίτλου*, ό.π., 728.

[19] Σύμφωνα με την ΠΠρωτΑθ 9052/1957 (ΝΔ 1957, 550) θεωρήθηκε πρωτότυπος ο τίτλος «Η ζωή ενός ανθρώπου» για τη βιογραφία του Βαν Γκόγκ, ενώ με την ΠΠρΑθ 3402/1968 (ΝοΒ 1969, 572) θεωρήθηκε πρωτότυπος ο τίτλος «Ένα κορίτσι αλλοιώτικο από τ' άλλα» για ραδιοφωνική εκπομπή.

[20] Βλ. ενδεικτικά ΜΠρΑθ 13115/1973, ΝοΒ 1974, 1207 («Εγκυκλοπαίδεια της Γυναίκας»), ΜΠρΑθ 8753/1995, ΕΕμπΔ 1995, 708 («Εισαγωγή στα Λειτουργικά

α) Το συγκριτικό κριτήριο της πρωτοτυπίας στο ελληνικό δίκαιο

Η προϋπόθεση της πρωτοτυπίας, βάσει της οποίας παρέχεται η προστασία από την πνευματική ιδιοκτησία, αναφέρεται στη διάταξη του άρθρου 2 παρ. 1 του ν. 2121/1993 και ανάγεται σε δομικό στοιχείο της έννοιας του έργου, χωρίς όμως να προσδιορίζεται. Αποτελεί έννοια ανοικτού περιεχομένου[21] που καθορίζεται από τη θεωρία και τη νομολογία σε συνάρτηση με τα δεδομένα της εποχής[22], τη φύση του έργου[23] και τη νομική παράδοση της κάθε χώρας[24]. Ως αποτέλεσμα, τα κριτήρια προσδιορισμού της πρωτοτυπίας διαφέρουν ανά εποχή και έννομη τάξη.

Στο αγγλοσαξονικό και αμερικανικό δίκαιο (copyright law) γίνεται χρήση ελαστικότερων και λιγότερο ανθρωποκεντρικών κριτηρίων, εφόσον σύμφωνα με τη θεωρία για τον ιδρώτα του προσώπου ("sweat of the brow doctrine") πρωτότυπο θεωρείται απλώς ένα έργο που δεν αποτελεί αντιγραφή άλλου προγενέστερου[25].

Συστήματα»), «ΠλημμΑθ 1047/1994, ΠοινΧρ 1994, 1294) («Ύψηλαί Τάσεις»), ΜΠρΑθ 15500/1971, ΑρχΝ 1971, 238 («Επί εσχάτη προδοσία»), ΜΠρΑθ 3982/1986, ΕΕμπΔ 1986, 542 («Μανία») και ΠΠρΑθ 7147/2000, ΑρχΝ 2003, 671. Πρόσφατα το ΕφΑθ 4793/2009 (ΔΕΕ 2010, 50) έκρινε ότι ο τίτλος «Λογομαχίες» για ορισμένη τηλεοπτική εκπομπή δεν εμφανίζει την απαιτούμενη πρωτοτυπία, εφόσον «ήταν ανέκαθεν γνωστός στους Έλληνες και θα μπορούσε ο καθένας να τον σκεφθεί και χρησιμοποιήσει, ως τίτλο τηλεοπτικής εκπομπής ανάλογου περιεχομένου», ενώ παράλληλα «είναι λογικά αναγκαίος για την υποδήλωση του περιεχομένου της».

[21] Βλ. Χ. Τσίγκου, *Η πρωτοτυπία τηλεοπτικού σεναρίου και το ζήτημα της ομοιότητας*, Σχόλιο στην απόφαση ΕφΑθ 2932/2006, ΕφΑΔ 7/2008, 799. «Έννοια-πλαίσιο» (notion cadre) χαρακτηρίζει την έννοια της πρωτοτυπίας ο P. Sirinelli. Βλ. Sirinelli P., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Mémento Dalloz, Paris, 1992, 14.

[22] Τ. Συνοδινού, *Το κριτήριο της πρωτοτυπίας στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας στην Ευρώπη*, Αρμ. 2001, 759 επ.

[23] Ο κοινοτικός και εθνικός νομοθέτης φαίνεται να διαχωρίζουν ορισμένες κατηγορίες έργων, των οποίων η πρωτοτυπία κρίνεται με επιεικέστερα κριτήρια, όπως οι φωτογραφίες (άρθρο 6 της Οδηγίας 2006/116/ΕΚ για την εναρμόνιση της διάρκειας προστασίας του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας), οι βάσεις δεδομένων (άρθρο 3 της Οδηγίας 96/6/ΕΟΚ) και τα προγράμματα ηλεκτρονικών υπολογιστών (άρθρο 2 παρ. 3 του ν. 2121/1993 και άρθρο 1 παρ. 3 της Οδηγίας 91/250/ΕΟΚ).

[24] Πλέον παρατηρείται αποδοχή της έννοιας της δημιουργικότητας και από τη νομολογία των αμερικανικών δικαστηρίων. Εκτενέστερα βλ. σε Γ. Κουμάντο, ό.π., 107 επ., Δ. Καλλινίκου, ό.π., 27-29, Μ.-Θ. Μαρίνο, ό.π., 76 επ., Λ. Κοτσίρη, ό.π., 58 επ.

[25] Βλ. Miller A. and Davis M., Intellectual Property, Thomson West, 2007 (4th ed.), 299επ. Ωστόσο η θεωρία αυτή δέχθηκε κάμψη με την απόφαση Feist Publications v. Rural Telephone Service (1991), όπου έγινε δεκτό ότι η κατάφαση περί πρωτοτυπίας ενός έργου απαιτεί έναν ελάχιστο βαθμό δημιουργικότητας πέραν της απλής παραδοχής ότι

Αντιθέτως, στις χώρες του ηπειρωτικού ευρωπαϊκού δικαίου (droit d'auteur) ο σκληρός πυρήνας του κριτηρίου της πρωτοτυπίας διαμορφώθηκε με βάση την ανθρωποκεντρική αντίληψη της πνευματικής ιδιοκτησίας, που στρέφεται στην αναζήτηση του αποτυπώματος της προσωπικής συμβολής του δημιουργού στο έργο. Αρχικώς, αντανακλώντας τη διδασκαλία του γερμανικού[26] και γαλλικού δικαίου[27] το κριτήριο της πρωτοτυπίας συνδέθηκε με την ατομικότητα, με τη σφραγίδα της ιδιαίτερης προσωπικής συμβολής του δημιουργού του. Η θεωρία αυτή, που εισάγει ένα κριτήριο υποκειμενικής φύσεως[28] για την αναζήτηση των στοιχείων της πρωτοτυπίας ενός έργου, παραμένει κυρίαρχη στη γαλλική θεωρία και υποστηρίζεται από τη νομολογία, παρά την τάση της να εγκαταλείπει, τουλάχιστον για ορισμένες κατηγορίες έργων, τον όρο της «προσωπικής συμβολής» έναντι του όρου της «πνευματικής εισφοράς»[29] στο έργο ή της ιδιαίτερης «εννοιολογικής προσέγγισης» αυτού.

Έτσι, εφαρμόζοντας το κριτήριο της «ιδιαίτερης προσωπικής συμβολής του δημιουργού» το γαλλικό Ακυρωτικό στην πολυσυζητημένη υπόθεση «Paradis» έκρινε ότι η τοποθέτηση της λέξης «Παράδεισος» (Paradis) με επιχρυσωμένα πατιναρισμένα γράμματα ιδιαίτερου σχεδιασμού πάνω από μια ερειπωμένη πόρτα τουαλέτας ευρισκόμενη στον

αποτελεί το προϊόν εργασίας ορισμένου προσώπου: «the primary objective of copyright is not to reward the labor of authors, but "to promote the Progress of Science and useful Arts" (...) As a constitutional matter, copyright protects only those constituent elements of a work that possess more than a de minimis quantum of creativity».

[26] Το κριτήριο της ατομικότητας προτάθηκε από τον γερμανό H. Hubmann. Εφαρμόστηκε παλαιότερα από την ελληνική θεωρία και νομολογία. Βλ. Κ. Ασπρογέρακα-Γρίβα, *Θέματα πνευματικής ιδιοκτησίας και νομολογιακή έρευνα αυτών εν Ελλάδι,* Αθήναι, 1975, 16-17 και Τ. Ιωάννου, Κ. Λυκιαρδόπουλου, *Η Πνευματική Ιδιοκτησία*, Αθήναι, 1962, 82-83. Ομοίως ΜΠρΑθ 13689/1971, ΕΕμπΔ 1971, 620, ΜΠρΑθ 3689/1971, ΕΕΝ 1972, 87, ΑΠ 576/1974, ΑρχΝ 1975, 54, ΜΠρΑθ 10429/1977, ΕΕΝ 1978, 2554, ΜΠρΘεσ 3412/1985, ΕΕμπΔ 1986, 146, ΕφΘεσ 3321/1998, ΕπισκΕΔ 1999, 565 με σχόλιο Δ. Βεζακίδου.

[27] Βλ. Desbois H., *Le droit d'auteur en France*, Paris, Dalloz, 1978, 5 επ., Colombet C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Dalloz, 1992, 24 επ., Pollaud-Dulian Fr., ό.π., 98επ., Τάσεις προβληματισμού για τη δυνατότητα εφαρμογής του κλασικού ανθρωποκεντρικού κριτηρίου σε όλες τις κατηγορίες σύγχρονων έργων και εισαγωγή της θεωρίας περί μεταβλητού κριτηρίου της πρωτοτυπίας (originalité à géométrie variable) βλ. σε Lucas A. - Lucas H.-J., ό.π., 86 επ.

[28] Βλ. Δ. Καλλινίκου, ό.π., 28.

[29] P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, Paris PUF (2e éd.), 1996, 46-47 («l'originalité constitue l'apport artistique propre à l'auteur de la création»).

ξεθωριασμένο τοίχο του πρώην κοιτώνα αλκοολικών ενός ψυχιατρικού νοσοκομείου, λειτουργεί ως καλλιτεχνικό έργο εγκατάστασης (installation) που μαρτυρά μια «ιδιαίτερη εννοιολογική προσέγγιση» (approche conceptuelle) του θέματος εκ μέρους του δημιουργού του και επομένως φέρει στοιχεία πρωτοτυπίας[30].

Ομοίως, κρίθηκαν ως πρωτότυπες οι μουσικές συνθέσεις του τσιγγάνου κιθαριστή Manitas de Plata που ενσωμάτωνε με παραλλαγές και αυτοσχεδιασμούς γνωστά θέματα φολκλορικών τραγουδιών. Το γαλλικό Ακυρωτικό Δικαστήριο επικυρώνοντας απόφαση του Εφετείου δέχθηκε ότι τα φολκλορικά μουσικά θέματα αποτέλεσαν απλώς πηγή έμπνευσης για τον συνθέτη που απέφυγε την πλήρη αναπαραγωγή τους και τη δουλική απομίμηση. Κατά συνέπεια, οι μουσικές συνθέσεις του Manitas de Plata εμφάνιζαν πρωτοτυπία, εφόσον έφεραν το αποτύπωμα της ιδιοσυγκρασίας και του ύφους του δημιουργού τους[31].

Μεταγενέστερα, η έννοια της πρωτοτυπίας διευρύνθηκε και το αυστηρό κριτήριο της ατομικότητας αντικαταστάθηκε από το κριτήριο της στατιστικής μοναδικότητας[32] που συμπλέει με την αυξανόμενη επίδραση των νέων τεχνολογιών στη μεταβολή της σχέσης του δημιουργού με το έργο[33]. Πρόκειται για ένα κριτήριο συγκριτικής φύσεως[34], σύμφωνα με το οποίο πρωτότυπο θεωρείται ένα έργο εφόσον κρίνεται ότι οποιοσδήποτε τρίτος, πέραν του δημιουργού, δεν θα ήταν σε θέση κάτω από τις ίδιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους να οδηγηθεί στο ίδιο ή σε παρόμοιο αποτέλεσμα[35]. Από τη θεωρία του δικαίου μας

---

[30] Cour de Cassation, chambre civil, 13 novembre 2008, D. 2009, chron. 263, note B. Edelman.

[31] Cour de Cassation, chambre civil, 1 juillet 1970, Bull civ. n° 228, 185.

[32] Για την έννοια του κριτηρίου αυτού, που προτάθηκε από τον Ελβετό M. Kummer, βλ. σε Γ. Κουμάντο, ό.π., 108 και Λ. Κοτσίρη, ό.π., 45 επ.

[33] Για την τάση εμπορευματοποίησης του έργου βλ. αναλυτικότερα σε Μ-Θ. Μαρίνο, *Η προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας και των συγγενικών δικαιωμάτων*, Δ/νη 1994, 1443-1444 και Λ. Κοτσίρη, *Προς αποπροσωποποίηση του έργου πνευματικής ιδιοκτησίας*, ΕΕΑρμ 1985, 83επ. Ως αποτέλεσμα, αναζητείται νέος ορισμός της πρωτοτυπίας ικανός να συμπεριλάβει και τα έργα χαμηλής στάθμης (low art). Για τον προβληματισμό αυτό στη γαλλική θεωρία βλ. σε Lucas A-Lucas H.-J., (Traité), ό.π., 101 επ.

[34] Βλ. Χ. Τσίγκου, *Τροποποίηση φωτογραφίας και αναπαραγωγή της στο διαδίκτυο*, Σχόλιο στην απόφαση ΜΠρΑθ 2122/2004, ΔιΜΕΕ 1/2005, 105.

[35] Εκτενώς σε Γ. Κουμάντο, ό.π., 108-109. Έτσι οι αποφάσεις ΠΠρΑθ 5235/1992, ΕΕμπΔ 1992, 675, ΑΠ 257/1995, ΝοΒ 1995, 893, ΜΠρΑθ 14106/1995, ΔΕΕ 1995, 963, ΕφΑθ 8138/2000, ΔΕΕ 2001, 60, ΕφΑθ 3252/2002, ΔΕΕ 2003, 293, ΠΠρΑθ

αμφισβητείται κατά πόσον το κριτήριο της στατιστικής μοναδικότητας διαφέρει ουσιωδώς από εκείνο της ιδιαίτερης προσωπικής συμβολής του δημιουργού[36]. Υποστηρίζεται ότι με το κριτήριο της στατιστικής μοναδικότητας η έννοια της πρωτοτυπίας αποδεσμεύεται από την αναζήτηση της προσωπικής σφραγίδας του δημιουργού και κατ΄ επέκταση από την αντίληψη ότι «μέσω του έργου μπορεί κανείς αναγκαστικά να εντοπίσει και τον δημιουργό» προς όφελος των σύγχρονων κατηγοριών έργων όπου συχνά κυριαρχεί η προσπάθεια εξαφάνισης της προσωπικότητας του δημιουργού μέσα από το έργο[37].

Για να περιφρουρηθεί, ωστόσο, η καθαρότητα του κριτηρίου της στατιστικής μοναδικότητας και να επιτευχθεί η διάκριση του πνευματικού έργου από τα κοινότυπα προϊόντα, μεταγενέστερα εισήχθη και το κριτήριο του δημιουργικού ύψους[38], σύμφωνα με το οποίο ένα έργο θεωρείται πρωτότυπο εφόσον διαφοροποιείται επαρκώς από τα απλά προϊόντα της καθημερινότητας. Έτσι, κατά τη θεωρία του δικαίου μας η διαπίστωση της στατιστικής μοναδικότητας αποτελεί την αναγκαία, αλλά όχι επαρκή προϋπόθεση για την ύπαρξη πρωτοτυπίας[39]. Απαιτείται, επιπροσθέτως, το έργο να παρουσιάζει ένα ελάχιστο δημιουργικό ύψος, που το διαχωρίζει από τα προϊόντα της καθημερινότητας (σωρευτική εφαρμογή των κριτηρίων).

Στην ελληνική νομολογία τα κριτήρια της στατιστικής μοναδικότητας και του δημιουργικού ύψους εφαρμόζονται άλλοτε διαζευκτικώς[40]

2028/2003, ΑρχΝ 2004, 21, ΜΠρΘεσ 19928/2004, ΔιΜΕΕ 4/2004, 559.

[36] Έτσι ο Γ. Κουμάντος, ό.π., 109.

[37] Έτσι ο Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 79-80. Για την τάση της αποπροσωποποίησης του έργου στη σύγχρονη τέχνη και τη συνεπαγόμενη μετακίνηση του κριτηρίου της ατομικότητας από τον δημιουργό στο δημιούργημα βλ. Λ. Κοτσίρη, (Προς αποπροσωποποίηση), ό.π., 75 επ.

[38] Η έννοια του δημιουργικού ύψους δεν ταυτίζεται με εκείνη του εφευρετικού ύψους. Βλ. σε Γ. Κουμάντο, ό.π., σ. 111-112, Δ. Καλλιωίκου, ό.π., 27-28, Μ.-Θ. Μαρίνο, ό.π., 82 επ.

[39] Βλ. σε Γ. Κουμάντο, ό.π., σ. 108-112, Μ-Θ. Μαρίνο, ό.π., 76-78, Λ. Κοτσίρη, ό.π., 48.

[40] Στις αποφάσεις που αποδέχονται τη διαζευκτική εφαρμογή, ως έργο νοείται το δημιούργημα το οποίο παρουσιάζει «ατομική ιδιομορφία ή ένα ελάχιστο όριο δημιουργικού ύψους», άλλως ένα «ελάχιστο όριο δημιουργικής πρωτοτυπίας». Βλ. ΜΠρΑθ 13760/1988, Δ/νη 1989, 371, ΑΠ 257/1995, ΝοΒ 1995, 893, ΑΠ 113/1989, ΝοΒ 1989, 1086, ΕφΑθ 8153/1999, ΔΕΕ 2000, 383, ΕφΑθ 8138/2000, ΔΕΕ 2001, 60, ΕφΑθ 3252/2002, ΔΕΕ 2003, 293 και ΧρΙΔ 2003, 465, ΠΠρΑθ 2028/2003, ΑρχΝ 2004, 210, ΠΠρΑθ 4661/2004, ΔιΜΕΕ 4/2004, 563, ΕφΠειρ 281/2005, ΠειρΝομ 2005, 174, ΑΠ 152/2005, ΔΕΕ 2005, 1177, ΕφΑθ 6193/2006, Δ/νη 2007, 1461.

και ἀλλοτε σωρευτικῶς[41] κατά τρόπο που δεν αποκλείει την εννοιολογική σύγχυση[42]. Για το σχηματισμό εδραίας δικανικής πεποίθησης ορθότερη θα ήταν, κατά τη γνώμη μας, η σωρευτική εφαρμογή των δύο κριτηρίων, όπως δέχεται η κρατούσα θεωρία[43]. Τούτο διότι για την προστασία ενός έργου από την πνευματική ιδιοκτησία δεν αρκεί μόνο η διαπίστωση ότι διαφέρει από τα προϊόντα της καθημερινότητας, εφόσον καίτοι «νέο» μπορεί να στερείται οποιασδήποτε προσωπικής συμβολής. Δεν αρκεί, επίσης, μόνο η διαπίστωση ότι χαρακτηρίζεται από στατιστική μοναδικότητα, εφόσον καίτοι «μοναδικό» μπορεί να μην διαφοροποιείται από τα ήδη γνωστά και αυτονόητα. Έτσι, ορθότερο θα ήταν σε πρώτο επίπεδο να διαπιστώνεται το δημιουργικό ύψος του έργου, που το διαφοροποιεί από τα προϊόντα της καθημερινότητας και σε δεύτερο επίπεδο να ερευνάται η στατιστική του μοναδικότητα, που πιστοποιεί την προσωπική συμβολή του δημιουργού. Σε κάθε περίπτωση η κρίση περί της πρωτοτυπίας ή μη ενός έργου είναι ζήτημα πραγματικό και υποκείμενο σε απόδειξη, επί του οποίου αποφαίνεται το δικαστήριο της ουσίας[44].

β) Η προσωπική σφραγίδα του δημιουργού ως προϋπόθεση της πρωτοτυπίας στην ενωσιακή νομολογία

Σε κοινοτικό επίπεδο, παρά την επί μακρόν αποχή του ευρωπαϊκού δικαστηρίου από την ερμηνεία της θεμελιώδους έννοιας της πρωτοτυπίας, με αφορμή την απόφαση *Infopaq* της 16ης Ιουλίου 2009[45] διαμορφώθηκε μια τάση προσδιορισμού του κριτηρίου της πρωτοτυπίας με τρόπο ενιαίο για όλα τα κράτη μέλη στη βάση της αρχής της ομοιόμορ-

---

[41] Στις αποφάσεις που αποδέχονται τη σωρευτική εφαρμογή, ως έργο νοείται το δημιούργημα το οποίο «παρουσιάζει πρωτοτυπία και ένα στοιχείο δημιουργικού ύψους» ή «ατομική ιδιομορφία και δημιουργικό ύψος». Βλ. ΠΠρΑθ 3976/1986, Δ/νη 1987, 917, ΜΠρΑθ 4526/1988, ΝοΒ 1988, 1469, ΕφΑθ 3403/1988, ΝοΒ 1989, 441, ΜΠρΘεσ 1571/1989, Αρμ. 1990, 642, ΠΠρΑθ 5235/1992, ΕΕμπΔ 1992, 675, ΑΠ 20/2005, ΧρΙΔ 2005, 453.

[42] Βλ. σε Δ. Καλλινίκου, *Τα Θεμελιώδη Θέματα του Ν. 2121/1993 για την Πνευματική Ιδιοκτησία και τα Συγγενικά Δικαιώματα*, Π. Σάκκουλας, 1994, σ. 23, σημ. 17 με αναφορά στις ΠΠρΑθ 3402/2968, ΝοΒ 1969, σ. 572 και ΒουλΕφΑθ 1989/1937, ΕΕΝ 1938, σ. 216.

[43] Έτσι ο Γ. Κουμάντος (ό.π., 111-112) που επισημαίνει την εννοιολογική σύγχυση των δύο κριτηρίων.

[44] Έτσι και οι ΑΠ 1248/2003, Δ/νη 2005, 488, ΑΠ 20/2005, ΧρΙΔ 2005, 453.

[45] Υπόθεση C5/08, Infopaq International A/S v Danske Dagblades Forening της 19ης Ιουλίου 2009.

φης εφαρμογής του δικαίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης και της αρχής της ισότητας[46].

Εν προκειμένω, η επαγγελματική οργάνωση των δανικών ημερησίων εφημερίδων DDF στράφηκε κατά της εταιρείας Infopaq, η οποία προέβαινε σε σάρωση και ψηφιοποίηση άρθρων εφημερίδων χωρίς την άδεια των δικαιούχων τους, με σκοπό να δημιουργήσει και να εμπορευτεί σύνοψη των άρθρων αυτών αποτελούμενη από έντεκα λέξεις κλειδιά. Στο πλαίσιο της υπόθεσης, το ΔΕΚ έκρινε καταρχήν ότι ένα έργο θεωρείται πρωτότυπο όταν αποτελεί «αποτέλεσμα προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού του» ("author's own intellectual creation", σκέψη 37) υπό την έννοια ότι ο δημιουργός καταφέρνει μέσω του έργου να καταλήξει σε ένα αποτέλεσμα που αποτελεί πνευματική δημιουργία. Στη συνέχεια εξετάζοντας την ουσία της υπόθεσης το ΔΕΚ αποφάνθηκε ότι τμήματα ενός έργου του λόγου, όπως ένα δημοσιογραφικό κείμενο, μπορούν επίσης να εμφανίζουν πρωτοτυπία και να προστατεύονται από την πνευματική ιδιοκτησία εάν «βάσει της επιλογής, της διευθετήσεως και του συνδυασμού των λέξεων καθίσταται δυνατό στον δημιουργό να εκφράσει το δημιουργικό του πνεύμα με πρωτότυπο τρόπο» επιτυγχάνοντας να μεταδώσει την πρωτοτυπία του συνολικού έργου[47] (σκέψεις 45 και 47).

Αυτή η προσέγγιση του κριτηρίου της πρωτοτυπίας αφενός φέρει σαφή την επιρροή της ανθρωποκεντρικής αντίληψης του ηπειρωτικού δικαίου για την αναζήτηση της προσωπικής σφραγίδας του δημιουργού και αφετέρου τονίζει τη βαρύνουσα σημασία της ποιοτικής διάστασης

---

[46] Υπόθεση C5/08, Infopaq International A/S v Danske Dagblades Forening, σκέψη 27: «Εισαγωγικά, υπενθυμίζεται ότι, όπως προκύπτει από τις επιταγές τόσο της ομοιόμορφης εφαρμογής του κοινοτικού δικαίου όσο και της αρχής της ισότητας, στο περιεχόμενο μιας διατάξεως του κοινοτικού δικαίου η οποία, όπως η διάταξη του άρθρου 2 της οδηγίας 2001/29, δεν παραπέμπει ρητώς στο δίκαιο των κρατών μελών για τον προσδιορισμό της εννοίας και του περιεχομένου της, πρέπει κατά κανόνα να αποδίδεται, εντός του συνόλου της Κοινότητας, αυτοτελής και ενιαία ερμηνεία (βλ., μεταξύ άλλων, αποφάσεις της 6ης Φεβρουαρίου 2003, C-245/00, SENA, Συλλογή 2003, σ. I-1251, σκέψη 23, και της 7ης Δεκεμβρίου 2006, C-306/05, SGAE, Συλλογή 2006, σ. I-11519, σκέψη 31)».

[47] Βλ. σκέψη 45 στην Υπόθεση C-5/08, Infopaq v Danske Dagblades Forening της 19ης Ιουλίου 2009: "Regarding the elements of such works covered by the protection, it should be observed that they consist of words which, considered in isolation, are not as such an intellectual creation of the author who employs them. It is only through the choice, sequence and combination of those words that the author may express his creativity in an original manner and achieve a result which is an intellectual creation".

του κριτηρίου της πρωτοτυπίας[48], εφόσον για πρώτη φορά επεκτείνει ρητώς την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας και στα πρωτότυπα τμήματα ενός έργου «υπό την προϋπόθεση ότι περιλαμβάνουν ορισμένα από τα στοιχεία που αποτελούν την έκφραση της προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού του έργου αυτού» (σκέψη 39).

Σε εφαρμογή του ανωτέρω κριτηρίου περί πρωτοτυπίας, το ΔΕΚ στην υπόθεση *Murphy* έκρινε, αντιθέτως, ότι η διοργάνωση αγώνων ποδοσφαίρου δεν αποτελεί έργο[49], εφόσον ο χαρακτηρισμός ενός αντικειμένου ως έργου προϋποθέτει ότι το εν λόγω αντικείμενο «αποτελεί προϊόν προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού του»[50] (σκέψεις 96 και 97). Στη συνέχεια το δικαστήριο διευκρίνισε ότι η παραγωγή πνευματικού έργου προϋποθέτει ένα «περιθώριο για δημιουργική ελευθερία» το οποίο δεν υφίσταται στην περίπτωση των αθλητικών διοργανώσεων, εφόσον διέπονται από συγκεκριμένους κανόνες διεξαγωγής (σκέψη 98), διαχωρίζοντας με τον τρόπο αυτό την έννοια της προσωπικής πνευματικής εργασίας από εκείνη του μόχθου (labour).

Η υπόθεση *Murphy* προσφέρει ένα *a contrario* νομολογιακό επιχείρημα για τον εμπλουτισμό του κριτηρίου της πρωτοτυπίας με όλες τις απαραίτητες για τη στοιχειοθέτησή του παραμέτρους. Έτσι, στην υπόθεση *Painer* το ΔΕΚ αρχικώς αποφαίνεται, με βάση το *a contrario* επιχείρημα των αντικειμένων που δεν αποτελούν έργα, ότι το κριτήριο της πρωτοτυπίας συνδέεται με την αποτύπωση της προσωπικής συμβολής του δημιουργού στο έργο, η οποία έγκειται στη δυνατότητά του να πραγματοποιεί «ελεύθερες και δημιουργικές επιλογές» (σκέψεις 88 και 89)[51]. Στη συνέχεια διαπιστώνει ότι κατά τη δημιουργία ενός φωτογραφικού πορτραίτου, όπως του πορτραίτου που η φωτογράφος Eva-Maria Painer δημιούργησε για τη νεαρή Natasha K. πριν την

---

[48] Βλ. Ε. Σταματούδη, *Η Πρωτοτυπία στο Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης*, ΔιΜΕΕ 1/2016, 49 επ.

[49] Για τη νομική φύση των αθλητικών διοργανώσεων βλ. Μ.-Θ. Μαρίνος, *Ζητήματα μεταδόσεως ποδοσφαιρικών αγώνων μεταξύ πνευματικής ιδιοκτησίας, δικαίου ΜΜΕ και δικαίου κατά των περιορισμών του ανταγωνισμού*, ΔιΜΕΕ 2011, 451 επ. και Χ. Τσίγκου, *Το δικαίωμα ραδιοτηλεοπτικής μετάδοσης των αθλητικών εκδηλώσεων υπό το πρίσμα της νέας Οδηγίας* 2007/65/ΕΕ, ΔιΜΕΕ 3/2009, 328.

[50] Υποθέσεις FA Premier League v QC Leisure and others (C-403/08) and Karen Murphy v Media Protection Services (C-429/08) της 4ης Οκτωβρίου 2011.

[51] Υπόθεση C145/10 Eva-Maria Painer v Standard VerlagsGmbH and others της 1ης Δεκεμβρίου 2011.

απαγωγή της, «ο δημιουργός μπορεί να πραγματοποιήσει τις ελεύθερες και δημιουργικές του επιλογές με πλείονες τρόπους και σε διάφορα χρονικά σημεία» (σκέψη 90) και συνεπώς τα φωτογραφικά πορτραίτα εμπίπτουν στην κατηγορία των πρωτότυπων πνευματικών δημιουργημάτων.

Σε κοινοτικό επίπεδο διαμορφώνεται, επομένως, ένα ενιαίο κριτήριο περί πρωτοτυπίας, το οποίο αποκρούει τη θεωρία για τον ιδρώτα του προσώπου του αγγλοσαξωνικού δικαίου (significant labour and skill)[52] και ενστερνίζεται τη θεωρία του ηπειρωτικού δικαίου περί της προσωπικής συμβολής του δημιουργού στο έργο (κριτήριο υποκειμενικής φύσεως)[53].

Γ. Παράγωγο έργο και σχέση με το πρωτότυπο

Σύμφωνα με τη θεωρία του δικαίου μας παράγωγα θεωρούνται τα έργα που προήλθαν από τη μετατροπή είτε προγενέστερων πρωτότυπων έργων, είτε μη προστατευόμενων εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης και εμφανίζουν δημιουργικό ύψος σε σχέση με το αρχικό έργο[54]. Το παράγωγο έργο δανείζεται ουσιώδη στοιχεία από το αρχικό πρωτότυπο σχετικά με τη μορφή, την κεντρική ιδέα, το περιεχόμενο, τους χαρακτήρες ή τη δομή του, αλλά χρειάζεται να εμφανίζει διακριτή πρωτοτυπία ως προς τη σύνθεση των στοιχείων αυτών.

Κατά τη θεωρία δεν υφίσταται παράγωγο έργο και δεν απαιτείται άδεια εκμετάλλευσης αυτού όταν ένα προγενέστερο πρωτότυπο έργο λειτουργεί μόνο ως πηγή έμπνευσης για ένα μεταγενέστερο διαφορετικού είδους και κατηγορίας έργο[55]. Ομοίως, δεν απαιτείται άδεια όταν το αποτέλεσμα της μετατροπής ή της διασκευής δεν αποτελεί έργο

---

[52] Το ΔΕΚ επαναλαμβάνει τη θεωρία περί της προσωπικής συμβολής του δημιουργού και στην Υπόθεση C-604/10 Football Dataco Ltd and Others v Yahoo! UK Ltd της 1ης Μαρτίου 2012, όπου αποφαίνεται ότι «η σημαντική εργασία και η ικανότητα δημιουργίας που απαιτούνται για τη δημιουργία αυτής της βάσεως (δεδομένων) δεν μπορούν αυτές καθαυτές να δικαιολογήσουν τέτοιου είδους προστασία αν δεν εκφράζουν πρωτοτυπία κατά την επιλογή ή τη διευθέτηση των περιλαμβανόμενων σε αυτήν δεδομένων» (σκέψη 46).

[53] Για τον αντίκτυπο της απόφασης Infopaq βλ. B. Michaux, *L'originalité en droit communautaire après l'arrêt Infopaq*, [http://www.upp-auteurs.fr/DATA/documents/11_T2_Benoit_MICHAUX.pdf].

[54] Βλ. Χ. Τσίγκου σε Π. Κοριατοπούλου, Χ. Τσίγκου, ό.π., 366επ.

[55] Για παράδειγμα, ένα μουσικό έργο αποτελεί πηγή έμπνευσης για έναν πίνακα ζωγραφικής ή ένα λογοτεχνικό έργο δίνει αφορμή για μια σειρά φωτογραφικών έργων. Βλ. Γ. Κουμάντος, ό.π., 138.

κατά την έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας διότι δεν παρουσιάζει πρωτοτυπία[56]. Τέλος, δεν υφίσταται προσβολή του προγενέστερου πρωτότυπου έργου και επομένως δεν απαιτείται άδεια όταν το παράγωγο έργο βασίζεται είτε σε προγενέστερο μη προστατευόμενο υλικό (πχ. έργα της λαϊκής παράδοσης), είτε σε πρωτότυπο έργο του οποίου έληξε η διάρκεια προστασίας.

Η εξουσία μετατροπής του πρωτότυπου έργου ανήκει στο δημιουργό του, τόσο ως προς τα περιουσιακά (άρθρο 3 παρ. 1, στ. β΄, γ΄ του ν. 2121/1933), όσο και ως προς τα ηθικά δικαιώματα (άρθρο 4 παρ. 1 γ΄ του ν. 2121/1993) που απορρέουν από αυτό. Παρόλα αυτά γίνεται δεκτό ότι καθένας μπορεί ελεύθερα να προχωρήσει στην υλική πράξη δημιουργίας παράγωγου έργου χωρίς να απαιτείται άδεια από τον δημιουργό ή τον δικαιούχο του αρχικού πρωτότυπου έργου, διότι η πράξη δημιουργίας εδράζεται στη συνταγματικώς κατοχυρωμένη αρχή της ελεύθερης ανάπτυξης της προσωπικότητας και της οικονομικής δραστηριότητας του ατόμου (άρθρο 5 παρ. 1 Σ). Άδεια απαιτείται για την παρουσίαση του παράγωγου έργου στο κοινό και την οικονομική εκμετάλλευση αυτού[57], άλλως η χωρίς άδεια δημοσίευση και εκμετάλλευση του παράγωγου έργου προσβάλλει το περιουσιακό και ηθικό δικαίωμα του δημιουργού του αρχικού πρωτότυπου έργου[58].

Στα παράγωγα έργα ανήκουν η μετάφραση[59], η διασκευή και οι κάθε είδους προσαρμογές[60]. Ως μετάφραση νοείται η απόδοση ορισμένου κειμένου από μία γλώσσα, ιδίωμα ή διάλεκτο σε άλλη γλώσσα φυσική ή τεχνητή χωρίς άλλες αλλαγές εκτός από εκείνες που επιβάλλονται από τη δομή της γλώσσας και το ύφος του μεταφραζόμενου κειμένου[61]. Η μετάφραση θεωρείται ότι ενέχει πρωτοτυπία όταν αναδεικνύει τις δημιουργικές ικανότητες του μεταφραστή[62]. Ως διασκευή

---

[56] Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 94.

[57] Έτσι ο Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 95.

[58] Ε. Σταματούδη σε Λ. Κοτσίρη, Ε. Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Κατ' άρθρο ερμηνεία*, ό.π., 57-58.

[59] ΕφΑθ 7909/2002, ΧρΙΔ 2003, 463, ΠΠρΑθ 1322/1997, ΝοΒ 2000, 286, ΜΠρΑθ 66/1995, ΝοΒ 1996, 233.

[60] Γ. Κουμάντος, ό.π., 137επ., Δ. Καλλινίκου, ό.π., 54επ., 69 και 126, Μ-Θ Μαρίνος, ό.π., 94 και 166, Λ. Κοτσίρης, ό.π., 78επ.

[61] Γ. Κουμάντος, ό.π., 137, Λ. Κοτσίρης, ό.π., 81επ., Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 96-97, Δ. Καλλινίκου, ό.π., 54-55 και 125-126.

[62] Βλ. Χ. Τσίγκου σε Π. Κοριατοπούλου, Χ. Τσίγκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία, Λημματογραφημένη Ερμηνεία*, ό.π., 314επ. Σύμφωνα με την ΕφΑθ 7909/2002 (ΔΕΕ

νοείται κάθε μετατροπή ενός πρωτότυπου έργου νομίμως δημοσιευμένου είτε στη μορφή, είτε στη δομή του με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός νέου έργου που χρησιμοποιεί στοιχεία από το αρχικό πρωτότυπο έργο. Διασκευή αποτελούν, για παράδειγμα, η περίληψη έργου του λόγου ή της επιστήμης, η δεύτερη βελτιωμένη έκδοση έργου από τον ίδιο το δημιουργό ή άλλο πρόσωπο, η μεταφορά λογοτεχνικού έργου σε θεατρικό, οπτικοακουστικό ή ραδιοφωνικό, η μετατροπή μυθιστορήματος σε κόμικ ή η επανέκδοση κινηματογραφικού έργου (remake). Για την οικονομική εκμετάλλευση της διασκευής απαιτείται, όπως αναφέρθηκε, άδεια του δημιουργού του αρχικού έργου ή των δικαιοδόχων του. Αντιθέτως, είναι ελεύθερη η χρήση στοιχείων του πρωτότυπου έργου που αποτελούν πολιτιστική κληρονομιά, καθώς και η αναφορά σε οποιαδήποτε κοινή με το πρωτότυπο έργο ιδέα σε εφαρμογή της αρχής της ελεύθερης κυκλοφορίας των ιδεών[63].

Δ. Τα ποιοτικά και ποσοτικά κριτήρια εκτίμησης της ομοιότητας στην πνευματική ιδιοκτησία

Η ομοιότητα εμφανίζεται είτε ως δουλική απομίμηση, είτε ως αθέμιτη προσαρμογή που απολήγει σε μερική αντιγραφή και τροποποίηση[64]. Στην ελληνική νομολογία η κρίση περί παράνομης μετατροπής πρωτότυπου έργου από άλλο μεταγενέστερο παράγωγο έργο βασίζεται στην ανεύρεση των ομοιοτήτων μεταξύ των δύο έργων και όχι στη διαπίστωση των διαφορών τους. Το ίδιο ισχύει και στη γαλλική νομολογία, όπου γίνεται δεκτό ότι εάν οι ομοιότητες που παρατηρούνται μεταξύ δύο έργων αφορούν σε χαρακτηριστικά ζωτικής σημασίας για την πρωτοτυπία του αρχικού έργου, οι τυχόν διαφορές τους δεν επηρεάζουν την κρίση περί παράνομης μετατροπής[65].

2003, 298 με παρατηρήσεις Ν. Κυπρούλη) η μετάφραση εφόσον εμφανίζει πρωτοτυπία με την έννοια της στατιστικής μοναδικότητας αποτελεί παράγωγο έργο και παρέχει στο μεταφραστή τα περιουσιακά και ηθικά δικαιώματα που απορρέουν από αυτή κατά το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας.

[63] Βλ. Π. Κοριατοπούλου σε Π. Κοριατοπούλου, Χ. Τσίγκου, ό.π., 265. Η ΜΠρΑθ 3859/2001 (ΕΕμπΔ 2001, 601) έκρινε ότι η υπόθεση του επίδικου θεατρικού έργου, που αφορούσε στις ερωτικές εξωσυζυγικές σχέσεις δύο φιλικών ζευγαριών, δεν είναι ένας πρωτότυπος μύθος, επομένως δεν θεωρείται αντικείμενο προστασίας από την πνευματική ιδιοκτησία και δικαιολογείται η ελεύθερη ανάληψη και αναπαραγωγή αυτού από τρίτο.

[64] ΑΠ 20/2005, ΧρΙΔ 2005, 453.

[65] A. Kéréver, *Chronique de la Jurisprudence*, RIDA 2/2001, 269-270.

Κατά τη διαδικασία αναζήτησης των ομοιοτήτων, ο εφαρμοστής του δικαίου καλείται να ανιχνεύσει τα στοιχεία της εξωτερικής ή εσωτερικής μορφής του αρχικού έργου που εμφανίζουν πρωτοτυπία και να αποφανθεί ως προς την ποσοτική και ποιοτική έκταση των δανείων στο παράγωγο έργο[66]. Βεβαίως, για την προστασία ορισμένου έργου δεν απαιτείται ολόκληρο να είναι πρωτότυπο, αλλά μπορεί να περιλαμβάνει «και στοιχεία τα οποία δεν είναι αποτέλεσμα πρωτοτύπου πνευματικής δημιουργίας»[67]. Κατά συνέπεια, μη πρωτότυπα στοιχεία του αρχικού έργου αποκλείονται από τη διαδικασία της σύγκρισης. Ομοίως, αποκλείονται όσα στοιχεία των δύο έργων ανάγονται στο πεδίο των ιδεών ή των απλών πληροφοριών και στοιχείων, εφόσον δεν προστατεύονται από την πνευματική ιδιοκτησία, όπως προαναφέρθηκε.

Έτσι, για τη κρίση περί ομοιότητας μεταξύ δύο έργων αναζητείται ο αριθμός των δανείων (ποσοτικό κριτήριο), καθώς και η σπουδαιότητα αυτών (ποιοτικό κριτήριο). Το ποιοτικό κριτήριο διαθέτει κατά τη θεωρία μας προβάδισμα έναντι του ποσοτικού κριτηρίου[68] και επομένως εάν στο παράγωγο έργο αναπαράγεται δάνειο ζωτικής και βαρύνουσας σημασίας από το αρχικό πρωτότυπο έργο, έστω και μικρής έκτασης, τότε υφίσταται ομοιότητα[69]. Επισημαίνεται, ωστόσο, ότι η κρίση περί ομοιότητας βασίζεται εκ των πραγμάτων σε υποκειμενικά και αξιολογικά κριτήρια[70], εφόσον ο εφαρμοστής του δικαίου καλείται να αξιολογήσει τα χαρακτηριστικά και ουσιαστικά στοιχεία του αρχικού έργου

---

66 Έτσι ρητώς η ΜΠρΑθ 4870/1990, ΕΕμπΔ 1990, 535. Περί της ομοιότητας βλ. σε ΑΠ 1438/2004, ΝοΒ 2005, 331, ΑΠ 20/2005, ΧρΙΔ 2005, 453 με παρατ. Δ. Καλλινίκου, ΑΠ 1118/2006, ΝοΒ 2006, 1140.

67 ΜΠρΑθ 7448/1985, ΕΕμπΔ 1985, 361, ΕφΑθ 3214/2007, ΔιΜΕΕ 4/2007, 539 με σχόλιο Χ. Τσίγκου.

68 Μ.-Θ. Μαρίνος, (Η προσβολή), ό.π., 1454, Γ. Τζωρτζάκης, *Το κριτήριο της ομοιότητας στη διεθνή προστασία του πνευματικού έργου*, ΝοΒ 1985, 592επ.

69 Έτσι ρητώς η ΕφΑθ 2932/2006 (ΕφΑΔ 7/2008, 794 με σχόλιο Χ. Τσίγκου) όπου με αφορμή τη σύγκριση ενός τηλεοπτικού σεναρίου και μιας μεταγενέστερης τηλεοπτικής σειράς αποφάνθηκε ότι «για τη διακρίβωση της ομοιότητας μεταξύ δύο έργων, σε περιπτώσεις που δεν υπάρχει «δουλική αντιγραφή» αλλά «υποτιθέμενη» αντιγραφή στοιχείων ή μέρους, δεν θα ληφθούν υπόψη μόνο ποσοτικά αλλά και ποιοτικά/αξιολογικά κριτήρια ως προς το αναληφθέν μέρος του έργου και ως εκ τούτου περίπτωση προσβολής θα συντρέχει εφόσον έχει αντιγραφεί το «χαρακτηριστικό», το «νέο» κομμάτι του έργου».

70 Μ.-Θ. Μαρίνος, (Η προσβολή), ό.π., 1454. Η παρατήρηση αυτή σχετίζεται με την εφαρμογή του ποιοτικού κριτηρίου μέσω του οποίου ερευνάται η απομίμηση του ουσιώδους τμήματος του ξένου έργου. Αντιθέτως, μέσω του ποσοτικού κριτηρίου ερευνάται ο ακριβής αριθμός των δανείων από το ξένο έργο.

που αποτέλεσαν προϊόν αντιγραφής ή μετατροπής.

Εν προκειμένω, επιχειρήθηκε η σύγκριση του προγενέστερου ισπανικού τραγουδιού με το μεταγενέστερο ρεμπέτικο τραγούδι προκειμένου να διαπιστωθεί εάν πρόκειται για παράγωγο έργο με δάνεια στοιχεία από το αρχικό ή για ένα νέο πρωτότυπο έργο με διακριτά τα στοιχεία της προσωπικής συμβολής των δημιουργών του. Λόγω της φύσης του τραγουδιού ως σύνθετου έργου η αναζήτηση δανείων εκτείνεται σε τρία επίπεδα, καταλαμβάνοντας τη μουσική, τους στίχους και τον τίτλο αυτού. Κάθε στοιχείο του τραγουδιού, που αποτελεί σύνθετο έργο, εξετάζεται αυτοτελώς.

α) Κρίση περί της ομοιότητας στη μουσική σύνθεση

Στο χώρο της μουσικής ως διασκευές θεωρούνται η μεταβολή του ρυθμού ή της αρμονίας ενός μουσικού έργου με τη δημιουργία μιας παραλλαγής (variation) κατά την οποία το μουσικό έργο αλλάζει ύφος[71], η μεταβολή της μελωδίας ή της αρμονίας ενός μουσικού έργου με την τεχνική της μίξης (remix) κατά την οποία προστίθενται ή αφαιρούνται στοιχεία από το αρχικό έργο, η αλλαγή της ενορχήστρωσης, η συμπύκνωση έργου προορισμένου για ορχήστρα σε κομμάτι για ένα όργανο[72]. Η δημιουργία παράγωγου έργου συχνά εγείρει ζητήματα ομοιότητας και ενδεχομένως δουλικής απομίμησης σε σχέση με το προγενέστερο πρωτότυπο. Σε αυτήν την περίπτωση χρειάζεται να ερευνηθεί η έκταση και η σημασία των δανείων, ώστε να εκτιμηθεί ο βαθμός της ομοιότητας των συγκρινόμενων έργων. Επομένως αναζητούνται, όπως προαναφέρθηκε, τα ποιοτικά και ποσοτικά στοιχεία του πρωτότυπου έργου που εμφιλοχωρούν στο παράγωγο. Εάν τέτοια δάνεια στοιχεία δεν ανευρεθούν, τότε δεν πρόκειται για παράγωγο έργο, αλλά για αυτοτελές πρωτότυπο έργο, ο δημιουργός του οποίου δεν υποχρεούται να λάβει άδεια για την κυκλοφορία και την εμπορική του εκμετάλλευση.

Ειδικά στη μουσική σύνθεση η κρίση περί πρωτοτυπίας παρουσιάζει δυσχέρειες λόγω της πολυπλοκότητας των στοιχείων που την απαρτίζουν. Στην ελληνική θεωρία, όπως αναφέρθηκε, γίνεται δεκτό ότι η μελωδία αποτελεί το πλέον διακριτό στοιχείο της μουσικής

---

[71] Για παράδειγμα ένα τραγούδι μπλουζ μετατρέπεται σε αργό βαλς. Βλ. σε Lucas A.-Lucas H.-J., ό.π., 146 με αναφορά στη γαλλική νομολογία.

[72] Ι. Λεμπέση-Ανδρέου, *Η εκμετάλλευση των μουσικών έργων*, ΕΕμπΔ 1985, 609-610.

σύνθεσης και ως εκ τούτου η σύγκριση μεταξύ δύο παρόμοιων έργων εδράζεται πρωτίστως στη μελωδία και δευτερευόντως στην αρμονία και τον ρυθμό.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση και κατά την ακροαματική διαδικασία ο μάρτυρας κατηγορίας υποστήριξε ότι στο ρεμπέτικο τραγούδι χρησιμοποιήθηκε η βασική μουσική φράση του ισπανικού τραγουδιού «με χαρακτηριστική ομοιότητα». Αυτή δε η φράση, όπως και ο μάρτυρας υπεράσπισης παραδέχτηκε, μπορεί να φέρει διακριτά στοιχεία ισπανικότητας, αλλά δεν αποτελεί προϊόν της λαϊκής μουσικής παράδοσης της χώρας, ούτε ήταν δυνατό στον Έλληνα συνθέτη να τη γνωρίζει με βάση «γενικότερες μουσικές γνώσεις».

Η επίμαχη μουσική φράση, που αποτελείται από 10 νότες, εμφανίζεται στην εισαγωγή και στο κύριο σώμα του ρεμπέτικου τραγουδιού επηρεάζοντας τη μελωδία και το ρυθμό του. Συγκεκριμένα, τα δύο από τα οκτώ συνολικά μέτρα του ρεμπέτικου τραγουδιού βασίζονται στην επίμαχη μουσική φράση, η οποία ακούγεται σε πέντε επαναλήψεις καταλαμβάνοντας ένα ποσοστό 30% της συνολικής έκτασης αυτού. Το ρεμπέτικο τραγούδι δανείζεται, όπως ο μάρτυρας κατηγορίας ισχυρίστηκε, ένα μικρό απόσπασμα της συνολικής μουσικής φράσης του ισπανικού τραγουδιού, το οποίο όμως επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές και καθίσταται έτσι το βασικό μουσικό του θέμα. Κατά την εκτίμησή του, επομένως, το παράγωγο ρεμπέτικο τραγούδι βασίζεται «πολύ στη δάνεια φράση» και η αλλαγή της τεχνικής, που μετατρέπει την ισπανική τονικότητα στην τονικότητα του ρεμπέτικου, «δεν αρκεί για να καλύψει την ομοιότητα της μουσικής φράσης». Έτσι, η επίμαχη μουσική φράση ενσωματώνεται μεν στο ρεμπέτικο τραγούδι με τρόπο «που την κάνει μη αναγνωρίσιμη», αλλά λόγω της χαρακτηριστικής της τονικότητας και μελωδίας επηρεάζει τη ρεμπέτικη μελωδία κάνοντάς την πιο εξωτική. Εκτός από τη μελωδία, τα δάνεια στοιχεία επηρεάζουν και το ρυθμό του ρεμπέτικου τραγουδιού, εφόσον γίνεται χρήση των ίδιων μέτρων (2/4 και 4/4). Εν κατακλείδι, ο μάρτυρας κατηγορίας υποστήριξε ότι καίτοι χρησιμοποιήθηκε μικρό τμήμα του ισπανικού τραγουδιού, αυτό αποτέλεσε το βασικό μουσικό θέμα του ρεμπέτικου, στο οποίο «ενσωματώθηκε με ευφυή τρόπο» επηρεάζοντας τη συνολική του μορφή.

Η κρίση περί ομοιότητας ή μη του τμήματος της ισπανικής μουσικής σύνθεσης που χρησιμοποιήθηκε στο ρεμπέτικο τραγούδι συναρτάται με την κρίση περί πρωτοτυπίας αυτού. Καίτοι το ισπανικό τραγούδι φέρει έντονα τα στοιχεία της μελωδίας που χαρακτηρίζουν τη μουσική παράδοση της χώρας καταγωγής του, ωστόσο δεν αποτελεί,

όπως και ο μάρτυρας υπεράσπισης αποδέχθηκε, αντιγραφή έργου της λαϊκής ισπανικής παράδοσης. Τυχόν χρήση παραδοσιακών μουσικών στοιχείων δεν μπορεί να αποκλειστεί, αλλά σε κάθε περίπτωση το γεγονός αυτό δεν επηρεάζει την αναγνώριση της προσωπικής συμβολής του Ισπανού συνθέτη στο συγκεκριμένο τραγούδι. Συνεπώς, το ισπανικό τραγούδι θεωρείται ότι διαθέτει την απαιτούμενη από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας στατιστική μοναδικότητα που το καθιστά πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα. Για το λόγο αυτό, εξάλλου, η μετάφρασή του σε ελληνικούς στίχους και η κυκλοφορία του με την πρωτότυπη ισπανική μουσική στην ελληνική αγορά από άλλη δισκογραφική εταιρεία πραγματοποιήθηκε κατόπιν σχετικής άδειας των Ισπανών δημιουργών.

Απομένει, επομένως, να ερευνηθεί ο αριθμός και η βαρύτητα των δανείων που η ρεμπέτικη μελωδία απέσπασε από την ισπανική μελωδία, προκειμένου να αποδειχθεί εάν υφίσταται ή όχι ομοιότητα. Η επίμαχη μουσική φράση καταλαμβάνει, όπως αποδείχθηκε, σημαντική έκταση στο ρεμπέτικο τραγούδι με αρκετές επαναλήψεις. Ικανοποιείται επομένως το ποσοτικό κριτήριο του δανείου. Επιπροσθέτως, το δάνειο αποτελεί χαρακτηριστικό και ουσιώδες τμήμα του ισπανικού τραγουδιού, εφόσον προσδιορίζει τη μελωδία του και αναπαράγεται αυτούσιο στο ρεμπέτικο τραγούδι με μια επουσιώδη αλλαγή ως προς την τεχνική του απόδοση. Η διαφοροποίηση στην ενορχήστρωση και την ανάπτυξη των λοιπών μουσικών μέτρων του ρεμπέτικου τραγουδιού δεν επαρκεί για να καλύψει τη χρήση του ζωτικού τμήματος της ισπανικής μελωδίας τουλάχιστον έναντι του ενημερωμένου ακροατή[73]. Κατά συνέπεια, το δάνειο, καίτοι μικρό, είναι ποιοτικώς σημαντικό και αποτελεί τον κορμό της ρεμπέτικης μελωδίας. Το γεγονός ότι η ενσωμάτωση του δανείου αυτού συντελείται κατά τρόπο ενδεχομένως μη αναγνωρίσιμο στο μέσο ακροατή, συνεπικουρεί την κρίση περί παράγωγου έργου με στοιχεία ομοιότητας. Τούτο διότι ο έμπειρος συνθέτης του ρεμπέτικου τραγουδιού Σπύρος Περιστέρης[74] ήταν απο-

---

[73] Αναφορά στον ενημερωμένο ακροατή γίνεται στη γαλλική νομολογία, όπου υποστηρίζεται ότι υφίσταται παράνομη αναπαραγωγή όταν ο μέσος ενημερωμένος καταναλωτής («le public moyennement averti») μπορεί να αναγνωρίσει τα στοιχεία ομοιότητας μεταξύ δύο έργων (βλ. TGI Paris, 30 oct. 1970, RIDA 1971, n° 67, 195, TGI Nanterre, 16 mars 1994, RIDA 4/1994, 484).

[74] Για τις γνώσεις, τις μουσικές ικανότητες και την εμπειρία του συνθέτη Σπύρου Περιστέρη βλ. στοιχεία της βιογραφίας του από τον Π. Κουνάδη [http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.gr/2010/07/blog-post.html].

λύτως ικανός να δημιουργήσει τόσο μια τελείως διαφορετική μελωδία, όσο και μια μελωδία με στοιχεία ισπανικότητας εάν το επιθυμούσε, χωρίς διόλου να καταφύγει στο μουσικό τμήμα του συγκεκριμένου ισπανικού τραγουδιού. Το γεγονός ότι χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο μουσικό τμήμα και μάλιστα φρόντισε να το ενσωματώσει στη δική του σύνθεση κατά τρόπο που να μην καθίσταται άμεσα αναγνωρίσιμο από το μέσο ακροατή, συνεπικουρεί την κρίση περί δανείου ζωτικής και ουσιώδους σημασίας, η χρήση του οποίου επιβαλλόταν να αποσιωπηθεί, εφόσον δεν είχε ζητηθεί, ούτε είχε δοθεί άδεια εμπορικής εκμετάλλευσης του επίμαχου ρεμπέτικου τραγουδιού. Κατά συνέπεια, πληρούται και το ποιοτικό κριτήριο της ομοιότητας των δύο μουσικών συνθέσεων.

Από τα ανωτέρω εκτεθέντα συνάγεται ότι η ρεμπέτικη σύνθεση αποτελεί παράγωγο μουσικό έργο, το οποίο εμφανίζει μεν πρωτοτυπία ως προς τη συνολική σύνθεση των στοιχείων που το απαρτίζουν, αλλά παρανόμως έγινε αντικείμενο οικονομικής εκμετάλλευσης, εφόσον καμία σχετική άδεια δεν είχε δοθεί προς το σκοπό αυτό από τον Ισπανό συνθέτη, δημιουργό της αρχικής μελωδίας. Η ανάληψη μικρού (ποσοτικά) τμήματος από την ισπανική μελωδία που ενσωματώθηκε στην παράγωγη ρεμπέτικη μελωδία, δεν επηρεάζει τον παράνομο χαρακτήρα της πράξης, εφόσον όπως δέχεται και η απόφαση Infopaq υπάρχει παράνομη αναπαραγωγή πρωτότυπου έργου ακόμη και όταν υπάρχει αντιγραφή μικρού τμήματος αυτού.

Αντιστοίχως, στη γαλλική νομολογία κρίθηκε ότι υφίσταται απομίμηση της μελωδίας του τραγουδιού «Nuit d'été à Yxos» από το τραγούδι «Je ne t'écrirai plus» καίτοι διαπιστώθηκε ανάληψη μόνο των πρώτων 7 μέτρων του ρεφρέν. Τούτο διότι το δάνειο, αν και ποσοτικώς μικρό, θεωρήθηκε ως ποιοτικώς σημαντικό. Το δικαστήριο έκρινε ότι η μελωδία του ρεφρέν αρκεί για την ταυτοποίηση ενός τραγουδιού από το μέσο ακροατή[75], επομένως η ανάληψη του μεγαλύτερου τμήματος του ρεφρέν αρκούσε για να διαπιστωθεί η απομίμηση. Ομοίως, το γαλλικό Ακυρωτικό Δικαστήριο, ακυρώνοντας απόφαση του Εφετείου του Παρισιού, έκρινε προσφάτως με αφορμή την υπόθεση απομίμησης του τραγουδιού "For Ever" από τα τραγούδια «Aicha» και «Aicha 2» ότι η πρωτοτυπία μιας μουσικής σύνθεσης βασίζεται στην ολότητα των στοιχείων που την απαρτίζουν, τα οποία ακόμη και εάν είναι κοινότυπα μπορούν να προσδώσουν ατομικότητα εξαιτίας του τρόπου που

[75] Βλ. TGI Nivelles, 21 février 1997, RIDA 2/1997, 273.

ο δημιουργός τα έχει συνδυάσει. Με αυτό το σκεπτικό έκρινε στη συνέχεια ότι υφίσταται απομίμηση του τραγουδιού "For Ever", καίτοι η ομοιότητα εντοπίστηκε σε ορισμένη αρμονία, συνιστώμενη από 4 μόνο νότες κοινές και στα δύο τραγούδια[76].

β) Κρίση περί της ομοιότητας στους στίχους

Οι στίχοι ενός τραγουδιού ως έργο του λόγου προστατεύονται από την πνευματική ιδιοκτησία εφόσον εμφανίζουν πρωτοτυπία. Οι στίχοι μαζί με τη μουσική σύνθεση αποτελούν τμήμα του τραγουδιού, ως σύνθετο έργο. Ως τμήμα σύνθετου έργου οι στίχοι μπορούν να τύχουν χωριστής εμπορικής εκμετάλλευσης και προσβάλλονται αυτοτελώς[77].

Υπό την προϋπόθεση της πρωτοτυπίας προστατεύονται και οι διασκευασμένοι ή μεταφρασμένοι στίχοι. Η μετάφραση αποδίδει πιστά ορισμένο κείμενο από μία γλώσσα σε μία άλλη συμπεριλαμβάνοντας τις γλωσσικές και εννοιολογικές παραχωρήσεις που κρίνονται από τον μεταφραστή αναγκαίες για την σωστή απόδοση του πνεύματος του αρχικού κειμένου. Όταν το μεταφρασμένο κείμενο δεν ακολουθεί πιστά τη δομή και το περιεχόμενο του πρωτότυπου κειμένου, αλλά το αποδίδει σε γενικές γραμμές διατηρώντας τα βασικά χαρακτηριστικά του και παραλλάσσοντας κάποια άλλα, τότε πρόκειται για ελεύθερη απόδοση του πρωτότυπου κειμένου που λογίζεται ως μορφή διασκευής[78].

Στην προκειμένη περίπτωση οι στίχοι του πρωτότυπου ισπανικού τραγουδιού, που ακούστηκε στην ταινία με τίτλο "Carmen la de Triana" του σκηνοθέτη Florián Rey αναφέρονται στον τσιγγάνο Αντόνιο Βάργκας Χερέδια και την όμορφη τσιγγάνα αγαπημένη του (Κάρμεν). Οι στίχοι εξυμνούν τη ζηλευτή ομορφιά του Αντόνιο και το πάθος του με την Κάρμεν, για χάρη της οποίας τυφλός από ζήλια μαχαιρώνει τον ερωτικό του αντίζηλο και φυλακίζεται.

Στο αντίστοιχο ρεμπέτικο τραγούδι οι βασικοί πρωταγωνιστές παραμένουν οι ίδιοι και μάλιστα τα ονόματά τους αποτελούν ακριβή απόδοση των ονομάτων του ισπανικού τραγουδιού (Αντώνης και Κάρμεν). Παρομοίως, τα βασικά στοιχεία της πλοκής παραμένουν τα ίδια,

---

[76] Cour de Cassation, chambre civil, arrêt no 1024, 30 septembre 2015 M. JEAN-FRANÇOIS X C/ M. ERIC Y ET AUTRES [https://www.courdecassation.fr].

[77] Βλ. υποσημείωση 5.

[78] Ε. Σταματούδη σε Λ. Κοτσίρη, Ε. Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Κατ' άρθρο ερμηνεία*, ό.π., 60.

εφόσον εξιστορείται ο έρωτας του Αντώνη για την Κάρμεν, για χάρη της οποίας εγκαταλείπει τη ζωή του ρεμπέτη και γίνεται ταυρομάχος. Ωστόσο, η ιδιότητα του ταυρομάχου, ως απόφαση του βαρκάρη Αντώνη προκειμένου να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις της αγαπημένης του Κάρμεν, αποτελεί επιλογή απολύτως ξένη προς όλη τη θεματολογία του ρεμπέτικου τραγουδιού, ο κόσμος του οποίου αφορά κυρίως στο χωρισμό, την αγάπη, τη φτώχεια, την ξενιτιά, την παρανομία και τη φυλακή.

Παρά τα κοινά στοιχεία της πλοκής και των χαρακτήρων, οι στίχοι του ρεμπέτικου τραγουδιού δεν αποτελούν πιστή μετάφραση των ισπανικών στίχων στην ελληνική γλώσσα, αλλά ελεύθερη απόδοση του περιεχομένου τους και του νοήματος που εκφράζουν. Με άλλα λόγια, ο έλληνας στιχουργός προχώρησε σε μια ελεύθερη διασκευή των ισπανικών στίχων χρησιμοποιώντας τους ίδιους πρωταγωνιστές, αναπαράγοντας τα βασικά στοιχεία της πλοκής και αποδίδοντας το πνεύμα της τραγικής κατάληξης του ερωτικού πάθους, έστω και αν στη ρεμπέτικη διασκευή του τραγουδιού ο Αντώνης πεθαίνει από έναν ταύρο και δεν φυλακίζεται.

Επομένως, οι στίχοι του ρεμπέτικου τραγουδιού, ακόμη και αν γίνει δεκτό ότι εμφανίζουν πρωτοτυπία ως προς ορισμένα στοιχεία τους, φέρουν τα χαρακτηριστικά του παράγωγου έργου της διασκευής, εφόσον αντλούν τα περισσότερα και ουσιώδη στοιχεία τόσο των χαρακτήρων, όσο και της πλοκής από τους πρωτότυπους ισπανικούς στίχους.

γ) Κρίση περί της ομοιότητας στον τίτλο

Η άποψη περί ομοιότητας των στίχων συνεπικουρείται από την κραυγαλέα ομοιότητα του τίτλου, ηχητικά και νοηματικά. Το πρώτο συνθετικό του ονόματος του ισπανικού τίτλου (Antonio) έχει αποδοθεί στα ελληνικά κατά ακριβή μετάφραση (Αντώνης), ενώ τα επόμενα δύο συνθετικά αποδίδονται με ηχητική απομίμηση, η οποία δίχως να δημιουργεί νοηματική συγγένεια παραπέμπει με άμεσο ηχητικό συνειρμό στον πρωτότυπο τίτλο («βαρκάρης» για το "Vargas" και «σερέτης» για το "Heredia"). Ο τίτλος του ρεμπέτικου τραγουδιού φέρει, επομένως, στοιχεία δουλικής απομίμησης.

Από όσα ήδη εκτέθηκαν προκύπτει ότι τα δάνεια στο ρεμπέτικο στίχο, συμπεριλαμβανομένου του τίτλου, εντοπίζονται στους χαρακτήρες των πρωταγωνιστών, τις ιδιότητές τους και την πλοκή της ιστορίας, επομένως κρίνονται ως δάνεια ποσοτικώς επαρκή και ποιο-

τικώς σημαντικά. Κατά συνέπεια, τόσο οι στίχοι, όσο και ο τίτλος του ρεμπέτικου τραγουδιού αποτελούν διασκευή[79] του ισπανικού πρωτότυπου έργου και έτυχαν παρανόμως οικονομικής εκμετάλλευσης ελλείψει σχετικής αδείας από τον δημιουργό τους.

Ε. Απόρριψη των ισχυρισμών της υπεράσπισης περί παρωδίας

Κατά τη διαδικασία στο ακροατήριο ο μάρτυρας υπεράσπισης ισχυρίστηκε πως ακόμη και αν γίνει δεκτό ότι χρησιμοποιήθηκε για τη μουσική σύνθεση του ρεμπέτικου τραγουδιού αυτούσιο ορισμένο τμήμα της πρωτότυπης ισπανικής μουσικής σύνθεσης, η ανάληψη αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί θεμιτή ως προσπάθεια του συνθέτη να σατιρίσει το ισπανικό τραγούδι, σατιρίζοντας εμμέσως και την καινοφανή για τα δεδομένα της εποχής ξενομανία σημαντικού τμήματος του ελληνικού πληθυσμού, γεγονός που δικαιολογούσε εξάλλου την επιτυχία τόσο της κινηματογραφικής ταινίας όταν προβλήθηκε στην Ελλάδα, όσο και του επίμαχου ισπανικού τραγουδιού που τραγουδήθηκε από τη Δανάη Στρατηγοπούλου σε ελληνική μετάφραση. Προβλήθηκε έτσι ο ισχυρισμός της θεμιτής δημιουργίας και οικονομικής εκμετάλλευσης ενός έργου παρωδίας.

Σε κοινοτικό επίπεδο προβλέπεται η δυνατότητα τρίτου να δημιουργήσει και να εκμεταλλευτεί οικονομικά έργο παρωδίας χωρίς την άδεια του αρχικού δημιουργού. Συγκεκριμένα, με το άρθρο 5 παρ.3 ια΄ της Οδηγίας 2001/29 για την κοινωνία της πληροφορίας προβλέπεται δυνατότητα των κρατών-μελών να εισαγάγουν περιορισμό της εξουσίας του δημιουργού να επιτρέπει ή να απαγορεύει την αναπαραγωγή και χρήση του έργου του, εφόσον η αναπαραγωγή επιχειρείται με σκοπό τη γελοιογραφία, την παρωδία ή τη μίμηση.

Πρόσφατα το ΔΕΚ στην υπόθεση των κληρονόμων του W. Vandersteen, δημιουργού ιστοριών κόμικ Suske en Wiske, έκρινε ότι η έννοια της παρωδίας, που πρέπει να προσδιορίζεται κατά τρόπο ενιαίο εντός της κοινότητας (σκέψεις 14-15), προϋποθέτει τη σύμπλευση

[79] Κατά την απόφαση ΑΠ 20/2005 (ΕΕμπΔ 2006, 152) με αφορμή υπόθεση αντιγραφής βασικών τμημάτων διδακτορικής διατριβής από τον συνδημιουργό και επιβλέποντα καθηγητή, «η προσβολή του πνευματικού έργου που έχει τη μορφή κειμένου μπορεί να γίνει είτε με πιστή αντιγραφή είτε με διασκευή, αρκεί να υπάρχει ομοιότητα μεταξύ των δύο έργων κατά το κύριο περιεχόμενό τους, μπορεί δε να είναι παράνομη πράξη ενός ή κοινή πράξη περισσοτέρων, με συνέπεια, όταν είναι και υπαίτια να συνιστά αδικοπραξία και να γεννά υποχρέωση προς αποζημίωση ή χρηματική ικανοποίηση ηθικής βλάβης».

ορισμένων προϋποθέσεων στο έργο παρωδίας. Το έργο παρωδίας πρέπει να «αναφέρεται σε υφιστάμενο έργο, εμφανίζοντας παραλλήλως αντιληπτές διαφορές σε σχέση με αυτό, και (να) συνιστά εκδήλωση χιούμορ ή διακωμωδήσεως»[80] (σκέψη 20). Ωστόσο, δεν απαιτείται να πρόκειται για πρωτότυπο έργο (σκέψη 21).

Ο περιορισμός του άρθρου 5 παρ. 3 ια΄ της Οδηγίας 2001/29 δεν ενσωματώθηκε στην ελληνική έννομη τάξη και έτσι η παρωδία δεν απαριθμείται στο ν. 2121/1993[81]. Ωστόσο, από τη θεωρία του δικαίου μας γίνεται δεκτό ότι η παρωδία αποτελεί είδος παράγωγου έργου[82], η δημιουργία του οποίου εδράζεται στη συνταγματική ελευθερία ανάπτυξης της προσωπικότητας (άρθρο 5 παρ. 1 Σ). Για τη δημιουργία και οικονομική εκμετάλλευση του έργου παρωδίας τίθενται ορισμένες θετικές και αρνητικές προϋποθέσεις.

Ως προς τις θετικές προϋποθέσεις, το έργο παρωδίας οφείλει να συνδέεται στενά με τη μορφή και το περιεχόμενο ορισμένου προγενέστερου έργου, στο οποίο παραπέμπει κατά τρόπο σκωπτικό. Επομένως, η παρωδία πρέπει να γίνεται αντιληπτή από το κοινό ως ένα νέο έργο με διακριτά χαρακτηριστικά που αποτελεί σκωπτική, κριτική, σατιρική ή περιπαικτική ανάγνωση του παρωδούμενου έργου[83]. Ωστόσο,

---

[80] Στην Υπόθεση C201/2013 VZW της 3ης Σεπτεμβρίου 2014, οι κληρονόμοι του W. Vandersteen, δημιουργού των ιστοριών κόμικ Suske en Wiske (στη γαλλική γλώσσα Bob et Bobette), στράφηκαν εναντίον της εταιρείας VZW με αφορμή την κυκλοφορία ημερολογίου με σατιρική αναπαράσταση ενός σκίτσου παρόμοιου με σκίτσο ενός εκ των επεισοδίων της σειράς Suske en Wiske. Στο σατιρικό ημερολόγιο, που κυκλοφόρησε από πολιτικό κόμμα του Βελγίου, το πρόσωπο ενός χαρακτήρα είχε αντικατασταθεί από το πρόσωπο του δημάρχου της Γάνδης. Το ΔΕΚ έκρινε ότι «το άρθρο 5, παράγραφος 3, στοιχείο ια΄, της οδηγίας 2001/29 έχει την έννοια ότι ουσιαστικά χαρακτηριστικά της παρωδίας είναι, αφενός, ότι αναφέρεται σε υφιστάμενο έργο, εμφανίζοντας παραλλήλως αντιληπτές διαφορές σε σχέση με αυτό, και, αφετέρου, ότι συνιστά εκδήλωση χιούμορ ή διακωμωδήσεως. Η έννοια της «παρωδίας», κατά τη διάταξη αυτή, δεν υπόκειται σε προϋποθέσεις σύμφωνα με τις οποίες η παρωδία πρέπει να έχει δικό της πρωτότυπο χαρακτήρα, πέραν του να παρουσιάζει αντιληπτές διαφορές σε σχέση με το παρωδούμενο πρωτότυπο έργο, πρέπει να μπορεί εύλογα να αποδοθεί σε πρόσωπο άλλο από τον δημιουργό του πρωτότυπου έργου, πρέπει να αφορά το ίδιο το πρωτότυπο έργο ή πρέπει να αναφέρει την πηγή του παρωδούμενου έργου». Βλ. Υπόθεση C201/2013 VZW της 3ης Σεπτεμβρίου 2014, Δ/νη 2015, 1577, ΧρΙΔ 2014, 752.

[81] Αντιθέτως ρητώς απαριθμείται στο άρθρο L 122-5 του γαλλικού νόμου της 1ης Ιουλίου 1992 και στο άρθρο 39 του ισπανικού νόμου της 12ης Απριλίου 1996.

[82] Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 97-98.

[83] Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 98. Η γαλλική νομολογία, με αφορμή την υπόθεση του κινηματογραφικού έργου «Presque Rien» όπου χρησιμοποιήθηκαν παραλλαγμένοι οι στίχοι ορισμένου τραγουδιού για να εκφράσουν με ωμό τρόπο τον ομοφυλοφυλικό

και σε αντίθεση με την κοινοτική νομολογία, στην ελληνική έννομη τάξη και εφόσον θεωρείται παράγωγο έργο η παρωδία για να αποτελέσει αντικείμενο προστασίας με την πνευματική ιδιοκτησία πρέπει να εμφανίζει πρωτοτυπία, ήτοι στοιχεία της προσωπικής συμβολής του δημιουργού της[84].

Ως προς τις αρνητικές προϋποθέσεις και υπό την επήρεια του ισπανικού δικαίου[85] γίνεται δεκτό ότι η δημιουργία και η εμπορική εκμετάλλευση της παρωδίας δεν πρέπει να δημιουργεί σύγχυση στο κοινό σε σχέση με το παρωδούμενο έργο, ούτε να παραβλάπτει την κανονική εκμετάλλευση αυτού[86]. Έτσι, το έργο παρωδίας δεν μπορεί να αποτελεί αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης στον ίδιο τομέα με το παρωδούμενο έργο γιατί τότε θεωρείται ότι δημιουργείται με σκοπό να εκμεταλλευτεί την οικονομική επιτυχία αυτού.

Αντιθέτως, η γαλλική νομολογία δέχεται την κυκλοφορία έργου παρωδίας στο αυτό οικονομικό πεδίο με το αρχικό πρωτότυπο έργο εφόσον δεν υφίσταται κίνδυνος σύγχυσης του κοινού ως προς την ταυτότητα και την προέλευση των έργων. Έτσι, στην περίπτωση δημιουργίας σειράς κινουμένων σχεδίων με ήρωα τον επιθεωρητή Crémèr, του οποίου η φιγούρα, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και η ενδυμασία παρέπεμπαν στον ηθοποιό Bruno Y που είχε υποδυθεί για χρόνια τον επιθεωρητή Maigret σε τηλεοπτικές σειρές, το Ακυρωτικό Δικαστήριο έκρινε ότι ο αδέξιος και ατάλαντος χαρακτήρας των κινουμένων σχεδίων διέφερε ουσιωδώς από τον σοβαρό και αποτελεσματικό τηλεοπτικό ήρωα. Επομένως, τα κινούμενα σχέδια ως έργο παρωδίας παρουσίαζαν αφενός έναν εμφανή σκωπτικό χαρακτήρα σε σχέση με τα πα-

---

έρωτα δύο νέων, έκρινε ότι το έργο παρωδίας μπορεί να αποτελεί ακραία περιπαικτική απόδοση του πρωτότυπου έργου, αρκεί να μην προκαλείται σύγχυση στο κοινό. Βλ. TGI Paris 29 nov. 2000, Sté BMG Music Pub, Laurent Boutonnat, J-C Dequeant et Sté Universal Music Pub c/ Sté Lancelot Films, RIDA 2/20001, 377.

84 Χ. Τσίγκου σε Π. Κοριατοπούλου, Χ. Τσίγκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία, Λημματογραφημένη Ερμηνεία*, ό.π., 366, Ε. Σταματούδη σε Λ. Κοτσίρη, Ε. Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Κατ' άρθρο ερμηνεία*, ό.π., 61, όπου η παρωδία αναφέρεται ως μορφή διασκευής.

85 Έτσι ο Μ.-Θ. Μαρίνος, ό.π., 98. Πρβλ. το άρθρο 39 του ισπανικού νόμου κατά το οποίο "The parody of a disclosed work shall not be considered a transformation that requires the consent of the author, provided that it involves no risk of confusion with that work and does no harm to the original work or its author".

86 Μ.-Θ. Μαρίνος, (Η προσβολή), ό.π., 1455, Ε. Σταματούδη σε Λ. Κοτσίρη, Ε. Σταματούδη, *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Κατ' άρθρο ερμηνεία*, ό.π., 61, Χ. Τσίγκου σε Π. Κοριατοπούλου, Χ. Τσίγκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία, Λημματογραφημένη Ερμηνεία*, ό.π., 367.

ρωδούμενα τηλεοπτικά έργα και αφετέρου εξαιτίας της διαφορετικής προσωπικότητας του επιθεωρητή Crémèr απομάκρυναν κάθε κίνδυνο σύγχυσης του κοινού με το χαρακτήρα του επιθεωρητή Maigret, όπως είχε ερμηνευτεί από τον ηθοποιό Bruno Y[87].

Εφόσον πληρούνται οι ανωτέρω θετικές και αρνητικές προϋποθέσεις, δεν απαιτείται κατά το ελληνικό δίκαιο άδεια για την κυκλοφορία και οικονομική εκμετάλλευση του έργου παρωδίας.

Το σύνθετο έργο αποτελεί, όπως αναφέρθηκε, συνένωση δύο αυτοτελών έργων διαφορετικού είδους που μπορεί να τύχουν χωριστής οικονομικής εκμετάλλευσης, αλλά αποτελούν μία οργανική ενότητα. Ως οργανική ενότητα το σύνθετο έργο γίνεται αντιληπτό από το κοινό ως ενιαίο σύνολο. Κατά συνέπεια, στην περίπτωση δημιουργίας τραγουδιού με σκοπό τη διακωμώδηση προγενέστερου αντίστοιχου έργου, τα κριτήρια ύπαρξης παρωδίας (σχέση με προϋφιστάμενο έργο, διακριτές διαφορές από αυτό, κριτική ή σατιρική διάθεση εύκολα αντιληπτή από το κοινό) εφαρμόζονται και στα δύο αυτόνομα μέρη του σύνθετου έργου, ήτοι στη μουσική σύνθεση και τους στίχους.

Στη προκείμενη περίπτωση, ακόμη και εάν γίνει δεκτό, όπως η υπεράσπιση και ο κατηγορούμενος Σπύρος Περιστέρης επικαλέστηκαν, ότι η χρήση μουσικού τμήματος της μελωδίας του ισπανικού τραγουδιού στο ρεμπέτικο τραγούδι επιχειρήθηκε για λόγους διακωμώδησης τόσο του ίδιου του τραγουδιού, όσο και της εντονότατης ξενομανίας του ελληνικού πληθυσμού την εποχή εκείνη, δεν ευσταθεί ο ισχυρισμός περί δημιουργίας νόμιμου έργου παρωδίας. Τούτο καταρχήν διότι η χρήση του μουσικού τμήματος της μελωδίας που αναλήφθηκε από την ισπανική μελωδία δεν χρησιμοποιήθηκε από τον συνθέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού με εμφανή για το κοινό περιπαικτικό τρόπο, όπως οφείλει να συμβαίνει στο σκωπτικής φύσεως έργο παρωδίας, αλλά ενσωματώθηκε, όπως αποδείχθηκε, έντεχνα στην υπόλοιπη μελωδία.

Επιπροσθέτως, ουδεμία περιπαικτική διάθεση του αρχικού έργου προκύπτει από τους στίχους του ρεμπέτικου τραγουδιού, εφόσον μπορεί μεν να αναγνωσθούν ως διακωμώδηση σχετικά με τα τρέχοντα ήθη και συνήθειες της ελληνικής κοινωνίας την εποχή εκείνη (μιας κοινωνίας που όπως ο βαρκάρης Αντώνης «θέλει πλούτη και παλάτια»), αλλά δεν μπορούν να αναγνωσθούν ως διακωμώδηση της γνώριμης

[87] Cour de Cassation, chambre civil, 10 sept. 2014, CONSORT Y C/ LA SOCIETE LES EDITIONS DARGAUD [https://www.courdecassation.fr].

ερωτικής ιστορίας του Αντόνιο και της Κάρμεν, την τραγικότητα της οποίας αντιθέτως ο στιχουργός φαίνεται ότι ενστερνίζεται πλήρως, εφόσον επιλέγει ένα εξίσου δραματικό και διόλου ειρωνικό τέλος της ερωτικής ιστορίας των ηρώων του. Ο ίδιος ο κατηγορούμενος στιχουργός Μ. Μάτσας ισχυρίστηκε κατά την ακροαματική διαδικασία ότι «οι στίχοι αποτελούν πολιτικό μήνυμα για την αλλαγή της ελληνικής κοινωνίας».

Κατά συνέπεια, τόσο ως προς τη μουσική σύνθεση, όσο και ως προς τους στίχους δεν πληρούνται ούτε η πρώτη προϋπόθεση της άμεσης αναφοράς της παρωδίας στο παρωδούμενο, ούτε η δεύτερη προϋπόθεση του εμφανούς από το κοινό σκωπτικού χαρακτήρα του έργου παρωδίας. Επιβαρυντική συνθήκη θα πρέπει, τέλος, να θεωρηθεί το γεγονός ότι παρωδία και παρωδούμενο έργο ανήκουν στην ίδια κατηγορία πνευματικών έργων, επομένως έτυχαν οικονομικής εκμετάλλευσης στην ίδια αγορά κατά τρόπο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως προσπάθεια του έργου παρωδίας να συμμετάσχει στην οικονομική επιτυχία του πρωτότυπου έργου[88].

Στ. Συμπερασματικά

Το ρεμπέτικο τραγούδι των κατηγορουμένων Σπύρου Περιστέρη και Μίνωα Μάτσα με τον τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» αποτελεί παράγωγο έργο χωρίς στοιχεία παρωδίας, που βασίστηκε στο πρωτότυπο τραγούδι με τίτλο “Antonio Vargas Heredia” που μεταδόθηκε στην κινηματογραφική ταινία “Carmen la de Triana” και παρανόμως έτυχε εμπορικής εκμετάλλευσης από τους κατηγορουμένους, ελλείψει σχετικής άδειας από τους Ισπανούς δημιουργούς.

[88] Μ.-Θ. Μαρίνος, (Η προσβολή), ό.π., 1455.

Όλγα Δ. Γαρουφαλιά

Δικηγόρος, Διδάκτωρ Νομικής
Ειδικός Επιστήμονας ΕΣΡ

Η δημιουργία μουσικών έργων βασιζόμενων σε στοιχεία προγενέστερων έργων. Παράγωγα ή ανεξάρτητα έργα;*

Ι. Εισαγωγή

Αφορμή για τις σκέψεις που ακολουθούν αποτέλεσε η «αναπαράσταση» της δίκης με αντικείμενο το ερώτημα κατά πόσο το τραγούδι με τίτλο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» (εφεξής καλούμενο «ρεμπέτικο τραγούδι») συνιστούσε αντιγραφή ή παραποίηση του προγενέστερου τραγουδιού με τίτλο "Antonio Vargas Heredia, el Gitano" (εφεξής καλούμενο «ισπανικό τραγούδι»). Καθοριστικό ρόλο για την διερεύνηση του ζητήματος αυτού παίζει η απάντηση στο ερώτημα αν το ρεμπέτικο αντλεί, και αν ναι σε ποιο βαθμό, στοιχεία από το ισπανικό τραγούδι, ώστε να συνδέεται με αυτό, αν είναι δηλαδή παράγωγο, και άρα απαιτείται η άδεια του δημιουργού του ισπανικού τραγουδιού, ή εάν, αντιθέτως, δεν στηρίζεται σ' αυτό και είναι ανεξάρτητο – πρωτότυπο έργο.

Η απομίμηση ενός έργου[1] εκτιμάται καταρχήν βάσει των ομοιοτήτων που εμφανίζει το δεύτερο έργο σε σχέση με το προγενέστερο έργο και στη συνέχεια εξετάζονται οι διαφορές τους[2]. Γι' αυτό, θα πρέπει να

---

* Η υπόθεση που αποτέλεσε αφορμή για την παρούσα μελέτη εξετάστηκε στο πλαίσιο επιστημονικής ημερίδας που διοργανώθηκε από τη Νομική Σχολή Αθηνών και το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου την 14.4.2016 στο Αμφιθέατρο Δρακοπούλου του Πανεπιστημίου Αθηνών.

[1] Βλ. ΜΠρΑθ 18539/1996, ΕΕμπΔ 1997, 132 που έκρινε ότι προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας ενός έργου μπορεί να υπάρξει όταν η πλοκή, η υπόθεση, η αλληλουχία σκέψεων ή εικόνων ενός έργου εξακολουθούν να υπάρχουν σε δεύτερο έργο που δημιουργεί τρίτος που είτε απομιμείται, είτε εκμεταλλεύεται το αρχικό έργο στην ίδια ακριβώς μορφή που του έδωσε ο δημιουργός του, είτε αλλάζει μερικά από τα στοιχεία του έργου διασκευάζοντάς το.

[2] ΕφΑθ 6234/2007, Δ/νη 2008, 589. Βλ. ΠΠρΘεσ 22651/2007 [Αρμ 2008, 1650] που έκρινε ότι σε περίπτωση προσβολής με αντιγραφή, διασκευή ή προσαρμογή έργου, ο δικαιούχος υποχρεούται να επικαλεστεί και να αποδείξει το γεγονός ότι είναι φορέας του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας, την ταυτότητα ή ουσιαστική ομοιότητα μεταξύ των έργων και την πράξη προσβολής των ηθικών ή περιουσιακών εξουσιών.

εξετασθεί εάν τα επιμέρους μέρη που απαρτίζουν τα επίμαχα μουσικά έργα, δηλαδή η μουσική σύνθεση και οι στίχοι τους εμφανίζουν τέτοιας έκτασης ομοιότητες, ώστε να υπάρξει συσχετισμός μεταξύ των δύο τραγουδιών ή όχι.

Αν τα χαρακτηριστικά στοιχεία του δεύτερου μουσικού έργου είναι καθαρά δικά του, τότε πρόκειται για πρωτότυπο έργο και δεν υπάρχει απομίμηση[3]. Αν, όμως, αυτά αποτελούν δάνειο από προϋπάρχον έργο, τότε καθοριστικό ρόλο παίζει η πρωτοτυπία των τμημάτων που περιλήφθηκαν στο δεύτερο έργο, για να κριθεί αν απαιτείται άδεια του δημιουργού του αρχικού έργου ή αν η χρήση είναι ελεύθερη[4]. Απομίμηση ενός μουσικού έργου συντρέχει όταν αποδειχθεί η ταυτότητα της αρμονικής δομής και οι ομοιότητες των μελωδικών φράσεων ή η επανάληψη των ίδιων αρμονικών στοιχείων. Αντίθετα, εάν οι ομοιότητες στα δύο μουσικά έργα προέρχονται από «τυχαία κοινά στοιχεία» που προκύπτουν από την κοινή πηγή έμπνευσης των δύο δημιουργών ή αν η μελωδική και ρυθμική γραφή του δεύτερου έργου είναι διαφορετική, παρά την ταυτότητα των νοτών σε μία πολύ σύντομη ακολουθία που μπορεί να είναι τυχαία, τότε θα πρέπει να γίνει δεκτό ότι δεν υπάρχει απομίμηση[5].

Στη συνέχεια, θα επιχειρηθεί ένας προσδιορισμός της έννοιας της πρωτοτυπίας του έργου και της έννοιας του παράγωγου έργου.

II. Η πρωτοτυπία ως θεμελιώδης προϋπόθεση για την προστασία ενός έργου από την πνευματική ιδιοκτησία

Η πνευματική ιδιοκτησία προστατεύει τη μορφή του έργου, ενώ η ιδέα είναι ελεύθερη, αποτελεί κοινό κτήμα και μπορεί να την χρησιμοποιεί ο καθένας[6]. Το έργο αποκτά μορφή όταν μία ιδέα συγκε-

---

[3] Βλ. όμως Tribunal de Commerce de Nanterre, 25.6.1995, RIDA janvier 1997, 402, που έκρινε ότι η απομίμηση ενός έργου μπορεί να προκύψει όχι μόνο από την αναπαραγωγή χαρακτηριστικών στοιχείων του πρώτου έργου, αλλά επίσης από την αναπαραγωγή της συνολικής του σύλληψης, δηλαδή όταν το δεύτερο έργο αποπνέει την ίδια εντύπωση με το πρώτο έργο. Αυτή η ομοιότητα προκύπτει και από το ότι η μουσική των δύο έργων προέρχεται από το ίδιο είδος.

[4] Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, 2004, 797 και σημείωση Delafaye στην CA de Paris, 21.11.1990, RIDA janvier 1991, 330.

[5] Lucas, *Propriété Littéraire, Artistique et Industrielle*, 2006, σ. 254.

[6] Καλλινίκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία & Συγγενικά Δικαιώματα*, 2008, σ. 33· ΕφΑθ

κριμενοποιείται μέσω προσωπικής επεξεργασίας της από τον εκάστοτε δημιουργό, με στόχο το αποτέλεσμα αυτής της δημιουργικής εργασίας να γίνεται αντιληπτό στις αισθήσεις είτε στην ακοή, είτε στην όραση μέσω της απόδοσής της ως συγκεκριμένης έκφρασης απτής στις αισθήσεις[7]. Η μορφή εμφανίζεται ως μέσο έκφρασης του πνευματικού δημιουργού, ως τρόπος εξωτερίκευσης της σύλληψης, της ιδέας του δημιουργού, ενώ η ιδέα αποτελεί το ερέθισμα, το έναυσμα για τη δημιουργία ενός έργου, χωρίς την οποία δεν μπορεί να υπάρξει και μορφή[8].

Από τη θεωρία επιχειρείται μία διάκριση εξωτερικής και εσωτερικής μορφής, σύμφωνα με την οποία ως εξωτερικά γνωρίσματα ενός έργου νοούνται π.χ. η λεκτική διατύπωση, η μελωδία, η ενορχήστρωση, το σχέδιο, οι χρωματικοί συνδυασμοί, οι διαστάσεις κ.λπ., ενώ ως εσωτερικά γνωρίσματα ενός έργου νοούνται η πλοκή ή η υπόθεση του έργου, η αλληλουχία σκέψεων ή εικόνων, η διάρθρωση και ανάπτυξη μελωδιών κ.λπ.[9]. Τα εσωτερικά γνωρίσματα ενός έργου εξακολουθούν να υπάρχουν σ' αυτό και μετά τη διασκευή ή τη μετάφρασή του, γι' αυτό και μ' αυτές τις ενέργειες προσβάλλεται η πνευματική ιδιοκτησία[10]. Η μουσική από τη φύση της είναι απρόσφορη για κάθε διάκριση μορφής και ιδέας, επειδή αυτή είναι δυσχερής και δυσδιάκριτη[11].

Ένα έργο αφού αποκτήσει συγκεκριμένη μορφή για να αποτελέσει αντικείμενο πνευματικής ιδιοκτησίας πρέπει να εμφανίζει πρωτοτυπία[12] σύμφωνα και με το άρθρο 2 του Ν. 2121/1993. Ο νόμος δεν προβλέπει ορισμό της πρωτοτυπίας, εκτός από την περίπτωση των

2969/2012 ΔΕΕ 2012, 756· ΕφΑθ 4793/2009, ΔΕΕ 2010, 50· ΜΠρΑθ 2264/1996, ΕλλΔνη 1996, 1444· ΕφΘεσ 1929/2007, Αρμ 2008, 216· ΕφΑθ 2768/2003, ΝοΒ 2004, 52.

[7] Βλ. Σταματούδη στην κατ' άρθρο ερμηνεία του Ν. 2121/1993, (επιμ.: Κοτσίρη/Σταματούδη), 2009, άρ. 2, σ. 27-28, αρ. 21.

[8] Γαρουφαλιά, *Τα εικαστικά έργα και η νομική τους προστασία*, 2001, σ. 26· Edelman, *Création et banalité*, Dalloz 1983, chronique, 73-77· Κοτσίρης, *Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας*, 1999, σ. 52.

[9] Κουμάντος, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, 1995, σ. 106.

[10] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 107· ΜΠρΑθ 18539/1996, ΕΕμπΔ 1997, 132.

[11] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 106.

[12] ΕφΑθ 4793/2009, ΔΕΕ 2010, 50. Η ύπαρξη πρωτοτυπίας ενός έργου αποτελεί πραγματικό ζήτημα, βλ. ΑΠ 1248/2003, ΕΕμπΔ 2004, 176.

προγραμμάτων ηλεκτρονικών υπολογιστών (άρθρο 2 παρ. 3 εδ. δ΄ του Ν. 2121/1993), ο προσδιορισμός του οποίου επιχειρείται από την επιστήμη και τη νομολογία. Σύμφωνα με τα κριτήρια και τις θεωρίες που έχουν επικρατήσει πρωτότυπο είναι το έργο, το οποίο κατά τη σύνθεση, την έκφραση και τη διατύπωση αποτελεί προϊόν προσωπικής δημιουργικής συμβολής του δημιουργού, χωρίς να έχει αντλήσει στοιχεία από άλλο προϋπάρχον έργο. Το πρωτότυπο έργο είναι το αντίθετο του παραγώγου έργου[13]. Ένα έργο είναι πρωτότυπο όταν κάτω από παρόμοιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους κανένας άλλος δημιουργός κατά λογική πιθανολόγηση δεν θα δημιουργούσε όμοιο έργο (θεωρία της στατιστικής μοναδικότητας)[14] ή όταν ένα έργο εμφανίζει ένα ελάχιστο όριο δημιουργικού ύψους[15], ώστε να διαφοροποιείται από τα έργα της καθημερινότητας ή από άλλα παρεμφερή γνωστά έργα εκφράζοντας ταυτόχρονα και κάτι από τη μοναδικότητα της προσωπικότητας του δημιουργού[16]. Η πρωτοτυπία ενός έργου δεν ταυτίζεται με τον κόπο, την επιμέλεια, την έκταση, τη χρησιμότητα, τη δαπάνη ή τη χρονική διάρκεια που απαιτήθηκαν για την εκπόνησή του[17].

Απαραίτητο στοιχείο της πρωτοτυπίας ενός έργου δεν αποτελεί το να είναι αυτό και νέο[18]. Συνεπώς, ένα έργο που ασχολείται με το

---

[13] Γαρουφαλιά, *ό.π.*, σ. 38.

[14] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 100· Μαρίνος, *Πνευματική Ιδιοκτησία*, 2004, σ. 77 επ.

[15] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 101· ΜΠρΑθ 328/2010, ΔιΜΕΕ 2010, 89· ΜΠρΑθ 18539/1996, ΕΕμπΔ 1997, 132· ΕφΑθ 6193/2006, ΕλλΔνη 2007, 1461· ΕφΑθ 4793/2009, ΔΕΕ 2010, 50· ΜΠρΓιαν 451/2009, Αρμ 2010, 1152· ΕφΛαρ 245/2013, ΔΕΕ 2013, 956· ΕφΘεσ 1710/2011, ΔιΜΕΕ 2012, 74· ΕφΑθ 2969/2012, ΔΕΕ 2012, 756· ΠΠρΑθ 7147/2000, ΑρχΝ 2003, 671· ΕφΑθ 1036/2011, ΔΕΕ 2011, 1144· ΜΠρΑθ 4087/1995, ΕλλΔνη 1998, 222· ΕφΑθ 8138/2000, ΔΕΕ 2001, 60· ΕφΘεσ 1929/2007, Αρμ 2008, 216.

[16] ΕφΑθ 6234/2007, ΕλλΔνη 2008, 589· ΠΠρΑθ 3141/2015, ΧρΙΔ 2016, 59· ΕφΑθ 2969/2012, ΔΕΕ 2012, 756· ΜΠρΓιαν 451/2009, Αρμ 2010, 1152· ΕφΘεσ 1710/2011, ΔιΜΕΕ 2012, 74· ΕφΑθ 2768/2003, ΝοΒ 2004, 52· ΕφΘεσ 488/2015, ΔΙΜΕΕ 2016, 90. Σημειώνεται ότι η χρήση τεχνολογικών μέσων, όπως ηλεκτρονικού υπολογιστή, για τη δημιουργία έργων (π.χ. μουσικών συνθέσεων) δεν αποκλείει την προστασία του έργου από την πνευματική ιδιοκτησία εφόσον αυτό εμφανίζει πρωτοτυπία (ΜΠρΑθ 30766/1996, ΔΕΕ 1997, 94· Lucas, *ό.π.*, σ. 121). Δεν προστατεύεται, όμως, από την πνευματική ιδιοκτησία το στυλ της μουσικής, π.χ. τζαζ, ροκ, ντίσκο, παραδοσιακή μουσική (Βλ. Σταματούδη *ό.π.*, άρ. 2, σ. 30, αρ. 26).

[17] ΕφΑθ 1036/2011, ΔΕΕ 2011, 1144.

[18] Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 36· Μαρίνος, *ό.π.*, σ. 82· Γαρουφαλιά, *ό.π*, σ. 36-38· Tribunal

ίδιο θέμα, με το οποίο έχει ασχοληθεί και ένα προϋπάρχον αυτού προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία, εφόσον εμφανίζει πρωτοτυπία, παρόλο που δεν είναι νέο. Επομένως, και στην προκειμένη περίπτωση εφόσον αποδειχθεί ότι το ρεμπέτικο εμφανίζει στοιχεία πρωτοτυπίας προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία, παρά το ότι δεν είναι νέο και έχει ως κοινό σημείο αφετηρίας με το ισπανικό μία ιστορία αγάπης μεταξύ ενός άνδρα και μίας γυναίκας.

Σε ευρωπαϊκό επίπεδο υπήρξε εναρμόνιση της έννοιας της πρωτοτυπίας μόνο σε σχέση με τις φωτογραφίες (Οδηγία 93/98, άρθρο 6), το λογισμικό (Οδηγία 91/250, άρθρο 1 [3]) και τις βάσεις δεδομένων (Οδηγία 96/99 άρθρο 3 [1]). Γίνεται, πάντως, δεκτό από το Δικαστήριο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (ΔΕΕ) ότι η διάταξη του άρθρου 2 της Οδηγίας 2001/29 που αφορά στην πρωτοτυπία, επειδή παραπέμπει ρητώς στο δίκαιο των κρατών μελών για τον προσδιορισμό της έννοιας και του περιεχομένου της, αυτό πρέπει κατά κανόνα να ερμηνεύεται εντός του συνόλου της Κοινότητας κατά αυτοτελή και ενιαίο τρόπο[19].

Το ΔΕΕ στο ενωσιακό δίκαιο επιχείρησε να προσδιορίσει την έννοια της πρωτοτυπίας σε ορισμένες αποφάσεις του: Στην υπόθεση Infopaq έκρινε ότι απόσπασμα προστατευόμενου έργου (άρθρου εφημερίδας) που αποτελείται από ένδεκα λέξεις δύναται να εμπίπτει στην έννοια του άρθρου 2 της Οδηγίας 2001/29/ΕΚ, όταν τα ούτως αναπαραγόμενα στοιχεία αποτελούν την έκφραση της προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού, γεγονός που θα κριθεί από το εθνικό δικαστήριο [20]. Στην υπόθεση Painer[21] το ΔΕΕ έκρινε ότι ένα φωτογραφικό πορτραίτο μπορεί δυνάμει του άρθρου 6 της Οδηγίας 93/98 να προστατεύεται από δικαίωμα δημιουργού, υπό την προϋπόθεση ότι είναι αποτέλεσμα πνευματικής εργασίας του δημιουργού που αντανακλά την προσωπικότητά του και εκδηλώνεται με τις ελεύθερες και δημιουργικές επιλογές του κατά την παραγωγή της φωτογραφίας αυτής.

---

de 1e Instance de Nivelles, 21.2.1997, RIDA juillet 1997, 271, 273.

[19] ΔΕΕ, Υπόθεση C-5/08, Infopaq International A/S κατά Danske Dagbla des Forening.

[20] ΔΕΕ, Υπόθεση C-5/08, Infopaq International A/S κατά Danske Dagbla des Forening.

[21] ΔΕΕ, Υπόθεση C-145/10, Eva-Maria Painer κατά Standard VerlagsGmb H και λοιπών.

Στην υπόθεση Murphy[22] το ΔΕΕ έκρινε ότι οι αθλητικές εκδηλώσεις δεν μπορούν να θεωρηθούν πνευματικές δημιουργίες δυνάμενες να χαρακτηριστούν έργα κατά την έννοια της Οδηγίας για το δικαίωμα του δημιουργού· το ίδιο ισχύει και για τους ποδοσφαιρικούς αγώνες, οι οποίοι διέπονται από τους κανόνες του παιχνιδιού, διότι δεν αφήνουν περιθώριο για δημιουργική ελευθερία, όπως νοείται στο πλαίσιο του δικαιώματος του δημιουργού. Στην υπόθεση Football Dataco[23] το ΔΕΕ έκρινε ότι η κατάρτιση προγραμμάτων συναντήσεων για τα πρωταθλήματα ποδοσφαίρου της Αγγλίας και της Σκωτίας, βάσει συγκεκριμένων κανόνων και διαδικασιών, θα κριθεί από το αιτούν δικαστήριο εάν πληροί τα στοιχεία της πρωτοτυπίας ώστε να προστατευθεί ως βάση δεδομένων. Εφόσον ο τρόπος κατάρτισης των προγραμμάτων αυτών δεν συμπληρώνεται με στοιχεία που εκφράζουν πρωτοτυπία κατά την επιλογή ή τη διευθέτηση των περιλαμβανομένων σ' αυτά δεδομένων, δεν μπορεί να προστατευθεί η επίμαχη βάση δεδομένων βάσει του δικαιώματος του δημιουργού. Θα πρέπει, δηλαδή, η επιλογή ή η διευθέτηση των περιλαμβανομένων σε αυτές δεδομένων να αποτελεί πρωτότυπη έκφραση της δημιουργικής ελευθερίας του δημιουργού τους[24].

Από τις προαναφερθείσες αποφάσεις του ΔΕΕ προκύπτει, συνεπώς, ότι τα στοιχεία που καθορίζουν την έννοια της πρωτοτυπίας ενός έργου είναι η προσωπική πνευματική εργασία του δημιουργού που εκδηλώνεται με τις ελεύθερες και δημιουργικές επιλογές του και εκφράζει τη δημιουργική του ελευθερία. Συνάγεται, επομένως, ότι στο ενωσιακό δίκαιο υιοθετείται ένα υποκειμενικό κριτήριο για τον καθορισμό της πρωτοτυπίας ενός έργου. Η υποκειμενική έννοια που προσδίδεται στην πρωτοτυπία[25] δικαιολογείται από την αποτύπωση

---

[22] ΔΕΕ, Υπόθεση C-429/08 Football Association Premier League Ltd και λοιποί κατά QC Leisure και λοιπών και Karen Murphy κατά Media Protection Services Ltd, παρ. 96-99.

[23] ΔΕΕ Υπόθεση C-604/10, Football Dataco Ltd, Football Association Premier League Ltd, Football League Ltd, Scottish Premier League Ltd, Scottish Football League, PA Sport UK Ltd κατά Yahoo UK Ltd, Stan James Ltd, Stan James plc, Enetpulse ApS, παρ. 43-46.

[24] Βλ. επίσης ΔΕΕ, C-393/09, BSA Ministerstvo Kultury· ΔΕΕ, C-168/09, Flos SpA κατά Semeraro Casa e Famiglia SpA· ΔΕΕ, C-355/12, Nintendo Co Ltd κατά PC Box Srl· ΔΕΕ, C- 406/10, SAS κατά World Programming Ltd.

[25] Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 36· Lucas, *ό.π.*, σ. 121· Pollaud Dulian, *Le Droit d'Auteur*,

στο έργο της σφραγίδας της προσωπικότητας του δημιουργού, της αναγνώρισης δηλαδή σ' αυτό της προσωπικής έκφρασης του δημιουργού και άρα του δεσμού που τον συνδέει με το έργο.

III. Η έννοια του παράγωγου έργου

Η άντληση στοιχείων από προϋπάρχοντα έργα για τη δημιουργία άλλων έργων αποτελεί το έναυσμα για τη συνέχιση της δημιουργικής διαδικασίας και συναντάται συχνά σε όλους τους χώρους της τέχνης. Ο δανεισμός στοιχείων από προϋπάρχον έργο για τη δημιουργία άλλου έργου δεν απαγορεύεται. Όταν τα στοιχεία αυτά είναι πρωτότυπα, το έργο που δημιουργείται αποτελεί παράγωγο έργο και προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία εφόσον εμφανίζει πρωτοτυπία είτε είναι νόμιμο, είτε παράνομο[26]. Τα άρθρα 2 παρ. 3 της Διεθνούς Σύμβασης της Βέρνης και το άρθρο 1 του Ν. 2387/1920 προστατεύουν τα παράγωγα έργα προβλέποντας αντίστοιχα ότι «*προστατεύονται ως πρωτότυπα έργα, επιφυλασσομένων των δικαιωμάτων του δημιουργού του πρωτοτύπου έργου, οι μεταφράσεις, οι προσαρμογαί, διαρρυθμίσεις μουσικής και άλλαι μετατροπαί λογοτεχνικών ή καλλιτεχνικών έργων*» και ότι «*οι μουσικοί συνθέτες εκ πρωτοτύπων ή εκ διασκευής ή αντιγραφής ή μετάφρασης έργων*». Ο Ν. 2121/1993 στο άρθρο 2 παρ. 2 προβλέπει ότι «*νοούνται επίσης ως έργα οι μεταφράσεις, οι διασκευές, οι προσαρμογές και άλλες μετατροπές έργων ή εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης ή απλών γεγονότων και στοιχείων ....., εφόσον η επιλογή ή η διευθέτηση του περιεχομένου τους είναι πρωτότυπη. Η προστασία των έργων της παραγράφου γίνεται με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋπάρχοντα έργα, που χρησιμοποιήθηκαν ως αντικείμενο των μετατροπών ή των συλλογών*».

Η δημιουργία παράγωγου έργου είναι, συνεπώς, ελεύθερη, απαιτεί-

---

σ. 101· Geiger, *Droit d'auteur et droit du public* à *l'information*, 2004, σ. 213, 291-292· σημείωση Delafaye, *ό.π.*, 329· Tribunal de 1e Instance de Nivelles, 21.2.1997, RIDA juillet 1997, 266. Ακόμα, όμως, και όταν υποστηρίζεται η αντικειμενική προσέγγιση της πρωτοτυπίας γίνεται δεκτό ότι αυτή δεν είναι εντελώς απαλλαγμένη από υποκειμενικές αξιολογικές κρίσεις, βλ. Σταματούδη, *ό.π.* σ. 33, αρ. 30 και ΜΠρΑθ 4087/1995, ΕλλΔνη 1998, 221. Βλ. αντίθετη άποψη Κυπρούλη, στη σημείωσή της στην ΕφΑθ 1036/2011 (ΔΕΕ 2011, 1144), όπου αναφέρει ότι το δικαστήριο πρέπει να κρίνει την πρωτοτυπία ενός έργου με όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικά κριτήρια.

[26] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 129.

ται όμως άδεια του δημιουργού του αρχικού πρωτότυπου έργου για την οικονομική εκμετάλλευση του παράγωγου έργου, το οποίο προκύπτει από τη δραστηριότητα της μετατροπής[27]. Τα παράγωγα έργα βρίσκονται σε σχέση υποτέλειας προς το έργο απ' το οποίο προήλθαν[28]. Δεν απαιτείται άδεια του δημιουργού του αρχικού έργου: α) εάν το αρχικό έργο λειτούργησε μόνο ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία του δεύτερου έργου, χωρίς να αποτελεί μετατροπή του αρχικού, επειδή δεν πρόκειται για παράγωγο έργο[29], β) εάν έχει λήξει η διάρκεια προστασίας του αρχικού έργου από την πνευματική ιδιοκτησία και αυτό έχει πέσει στο δημόσιο τομέα, γ) εάν δεν είναι πρωτότυπο γιατί τότε δεν προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία ή δ) εάν η διασκευή προβλέπεται ρητά από το νόμο ως εξαίρεση όπως ισχύει για τα προγράμματα ηλεκτρονικού υπολογιστή (άρθρο 42 παρ. 1 Ν. 2121/1993).

Η διαφορά μεταξύ πρωτοτύπου και παράγωγου έργου έγκειται στο ότι το πρωτότυπο έργο παρουσιάζει κατά τη σύνθεσή του εντελώς διαφορετική μορφή από όλα τα προηγούμενα έργα, ενώ το παράγωγο έργο προέρχεται από μετατροπή ή προσαρμογή κάποιου προϋπάρχοντος πρωτότυπου έργου, από το οποίο δανείζεται ορισμένα στοιχεία[30]. Για να είναι, συνεπώς, το δεύτερο έργο πρωτότυπο και ανεξάρτητο από άλλο προϋπάρχον θα πρέπει, αυτό να διαφέρει σημαντικά από το προγενέστερο έργο ως προς το περιεχόμενο, τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων που έχει συλλάβει και επεξεργαστεί ο δημιουργός και κατά συνέπεια την τελική του μορφή[31], ώστε το αρχικό έργο να λειτουργεί μόνο ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία του δεύτερου έργου. Η εκτίμηση, πάντως, της πρωτοτυπίας στα μουσικά έργα είναι δύσκολη

---

[27] Μαρίνος, *ό.π.*, σ. 95· Κοριατοπούλου/Τσίγκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία, Λημματογραφημένη Ερμηνεία*, 2008, σ. 366-367, Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 148.

[28] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 130.

[29] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 148.

[30] Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 64. Βλ. Delafaye, *ό.π.*, 329, ο οποίος κάνει λόγο για απόλυτη και σχετική πρωτοτυπία ενός έργου και αναφέρει ότι σχετική πρωτοτυπία υπάρχει όταν ένα έργο δανείζεται στοιχεία σύνθεσης ή έκθεσης από ένα προϋπάρχον έργο.

[31] Ο Γάλλος συγγραφέας Malraux γράφει στο «Le Musée imaginaire» ότι «κάθε πνευματικό δημιούργημα είναι η μάχη μίας ισχυρής μορφής ενάντια σε μία μορφή που αναπαράχθηκε».

γιατί δεν επικεντρώνεται παρά μόνο σε αλλαγές στη λεπτομέρεια[32].

Η εξάρτηση του παράγωγου έργου από το αρχικό έργο δεν μπορεί να υπάρξει εάν το δάνειο, αντί να αφορά στα στοιχεία, η επεξεργασία των οποίων έδωσε μορφή στο έργο, αφορά στην ιδέα, γιατί η ιδέα βρίσκεται εκτός του πεδίου εφαρμογής της πνευματικής ιδιοκτησίας[33]. Η ελευθερία της σκέψης είναι απόλυτη και η ιδέα ανήκει κατά κάποιο τρόπο στο δημόσιο τομέα και ο καθένας μπορεί να τη χρησιμοποιεί ελεύθερα[34]. Επομένως, οι ιδέες, τα καθαρά δεδομένα, τα θέματα, τα γεγονότα και οι πληροφορίες και τα διαφορετικά κείμενα δεν μπορεί να τα μονοπωλήσει η πνευματική ιδιοκτησία, η οποία αντίθετα στοχεύει στην ενθάρρυνση της διάδοσής τους στο κοινό για τη διαρκή ανάπτυξη της πνευματικής δημιουργίας του ατόμου[35]. Συχνά, η δημιουργία έργων του πνεύματος στηρίζεται στην άντληση στοιχείων από προϋπάρχοντα έργα, τα οποία λειτουργούν ως πηγή έμπνευσης για τους δημιουργούς. Η γαλλική νομολογία έχει θέσει τρεις περιορισμούς όσον αφορά στο θεμιτό χαρακτήρα των δανείων. Καταρχήν, τα δάνεια δεν πρέπει να είναι δουλικά, με την έννοια ότι δεν πρέπει να έχει γίνει πιστή αντιγραφή των στοιχείων ενός έργου σε ένα άλλο. Έπειτα, δεν πρέπει να είναι σημαντικά κατ' εφαρμογή ενός ποιοτικού κριτηρίου ως προς το τμήμα του έργου που περικλείεται στο δεύτερο έργο και τέλος, το δεύτερο έργο πρέπει να αποτελεί προσωπικό πνευματικό δημιούργημα του δημιουργού του[36], δηλαδή να εμφανίζει πρωτοτυπία.

Το ΔΕΕ έχει κρίνει σχετικά στην υπόθεση Painer ότι η ύπαρξη επεξεργασίας ή ελεύθερης χρήσης ενός προϋπάρχοντος έργου για τη δημιουργία μεταγενέστερου έργου εξαρτάται από τη δημιουργική προσπάθεια, η οποία εκφράζεται στο προϋπάρχον έργο. Όσο μεγαλύτερη είναι η δημιουργική προσπάθεια (δηλαδή η πρωτοτυπία), τόσο μικρότερη η πιθανότητα να υπάρχει ελεύθερη χρήση[37].

Παράγωγα έργα αποτελούν οι διασκευές, οι μεταφράσεις και άλλες

---

[32] Lucas, *ό.π.*, σ. 121.

[33] Delafaye, *ό.π.*, 329.

[34] Delafaye, *ό.π.*, 330, Geiger, *ό.π.*, σ. 211.

[35] Geiger, *ό.π.*, σ. 210.

[36] Delafaye, *ό.π.*, 331.

[37] Υπόθεση Painer, παρ. 42.

προσαρμογές έργων προϋπαρχόντων (άρθρα 2 παρ. 3 ΔΣΒ και 2 παρ. 2 Ν. 2121/1993). Έχει κριθεί από τη θεωρία και τη νομολογία ότι αποτελεί διασκευή μουσικού έργου η μεταβολή του ρυθμού ή της αρμονίας ενός μουσικού έργου[38], η σημαντική μεταβολή του ρυθμού και της μελωδίας ενός μουσικού έργου[39] και ο δανεισμός από μία προϋπάρχουσα μουσική σύνθεση ενός θέματος ή περισσότερων μελωδιών, χωρίς όμως αυτά να τοποθετούνται σε προκαθορισμένη διάταξη, όπως συμβαίνει στην περίπτωση των "variations" και των "remix"[40]. Αντίθετα, εκτιμάται ότι δεν συνιστά διασκευή η μεταφορά μουσικού έργου από μία κλίμακα σε άλλη, γιατί δεν υπάρχουν στοιχεία πρωτότυπης προσωπικής δημιουργίας[41]. Επίσης, δεν συνιστά παράγωγο έργο η μεταφορά ενός κειμένου σε μουσικό έργο, γιατί δεν υπάρχει μετατροπή, αλλά ένα έργο μίας κατηγορίας συνιστά απλή έμπνευση για τη δημιουργία έργου διαφορετικής κατηγορίας[42].

IV. Έλεγχος ύπαρξης ομοιοτήτων μεταξύ των δύο συγκρινόμενων μουσικών έργων

Στην εξετάζόμενη υπόθεση τα δύο έργα που πρέπει να συγκριθούν για τη διαπίστωση τυχόν αντιγραφής του ενός από το άλλο συνιστούν μουσικά έργα – τραγούδια. Τα μουσικά έργα αποτελούν σύνθετα έργα ως προς τη δομή τους κατά την έννοια του άρθρου 7 παρ. 3 του Ν. 2121/1993 και αποτελούνται από δύο έργα διαφορετικού είδους, τη μουσική σύνθεση και τους στίχους που έχουν δημιουργηθεί χωριστά και συνιστούν αυτοτελή μέρη, τα οποία διατηρούν τη νομική τους αυτοτέλεια[43]. Ο μουσικοσυνθέτης και ο στιχουργός είναι αρχικοί συνδικαιούχοι των δικαιωμάτων επί του σύνθετου έργου και αποκλειστικοί αρχικοί δικαιούχοι των δικαιωμάτων του τμήματος που δημιούργησε ο

---

[38] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 130.

[39] ΕφΑθ 6520/2008, ΔΕΕ 2009, 325.

[40] Μαρίνος, *ό.π.*, σ. 95· Lucas, *ό.π.*, σ. 122.

[41] Κουμάντος, *ό.π.*, σελ. 150.

[42] Βλ. σχετικά και Γαρουφαλιά, *ό.π.*, σ. 255.

[43] Καλλιωίκου, *ό.π.*, σ. 43· Σταματούδη, *ό.π.*, αρ. 2, σ. 62, αρ. 100 και 103 και σ. 64, αρ. 104· Α. Παπαδοπούλου, κατ' άρθρο ερμηνεία του Ν. 2121/1993, σε Κοτσίρη/Σταματούδη (επιμ.), 2009, άρ. 7, σ. 225, αρ. 21· ΜΠρΑθ 2264/1996, ΕλλΔνη 1996, 1444· ΕφΘεσ 1929/2007, Αρμ. 2008, 216· ΜΠρΑθ 328/2010, ΔιΜΕΕ 2010, 89.

καθένας, εφόσον είναι δεκτικό χωριστής εκμετάλλευσης[44]. Γι' αυτό και σε περίπτωση προσβολής της πνευματικής ιδιοκτησίας επί ενός μουσικού έργου, ο μουσικοσυνθέτης και ο στιχουργός αυτού ως συνδημιουργοί προσβάλλονται αυτοτελώς[45]. Κάθε μέρος του σύνθετου έργου αξιολογείται αυτοτελώς για την διαπίστωση τυχόν αντιγραφής του από τρίτον. Τόσο η μουσική, όσο και οι στίχοι συνιστούν πρωτότυπα πνευματικά έργα, εφόσον στο τελικό δημιουργικό αποτέλεσμα αποτυπώνεται η προσωπικότητα των δημιουργών τους και κάτω από τις ίδιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους κανείς άλλος δεν θα δημιουργούσε κατά τη συνήθη πορεία των πραγμάτων τα ίδια έργα[46]. Αναφέρεται σχετικά ότι και το ΔΕΕ έκρινε στην υπόθεση Infopaq ότι τα τμήματα ενός έργου προστατεύονται από τα δικαιώματα του δημιουργού εφόσον μετέχουν καθεαυτά στην πρωτότυπη δημιουργία όλου του έργου[47] και ότι τα τμήματα ενός έργου απολαύουν προστασίας δυνάμει του άρθρου 2 στοιχείο α΄ της Οδηγίας 2001/29 υπό την προϋπόθεση ότι περιλαμβάνουν ορισμένα από τα στοιχεία που αποτελούν την έκφραση της προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού του έργου αυτού[48].

Στη γαλλική νομολογία υιοθετείται η άποψη ότι η ομοιότητα δύο τραγουδιών και ο ενδεχόμενος κίνδυνος πρόκλησης σύγχυσης στο κοινό μεταξύ αυτών κρίνεται από τον μετρίως ειδικευμένο ακροατή[49], γεγονός που δεν έχει ακόμα κριθεί από τα ελληνικά δικαστήρια.

α. Σύγκριση των δύο μουσικών συνθέσεων

Η μουσική σύνθεση αποτελεί μία σειρά ήχων απλών ή σε συν-

---

[44] Βλ. ΕφΑθ 8138/2000, ΔΕΕ 2001, 60· ΑΠ 1251/2003, ΕΕμπΔ 2004, 174, σύμφωνα με την οποία ο στιχουργός ενός τραγουδιού νομιμοποιείται να ασκήσει τις προστατευτικές του δικαιώματός του αγωγές και στην περίπτωση εκείνη που γίνεται παράνομη χρήση της μελωδίας και μόνο του τραγουδιού. Σημειώνεται, όμως, ότι σ' αυτή την περίπτωση το δικαστήριο έκρινε ότι το μουσικό έργο ήταν έργο συνεργασίας.

[45] ΕφΠατρ 352/2005, ΕπισκΕΔ 2005, 1017.

[46] ΜΠρΑθ 328/2010, ΔιΜΕΕ 2010, 89.

[47] Υπόθεση Infopaq, παρ. 38.

[48] Infopaq, παρ. 39.

[49] CA de Paris, 12.12.1989, RIDA avril 1990, 211· Tr. de 1e Instance de Nivelles, 21.2.1997, RIDA juillet 1997, 273· TGI de Nanterre, 16.3.1994, RIDA octobre 1994, 484.

δυασμό μεταξύ τους και σε μία σχέση διάρκειας. Η σειρά των ήχων αποτελεί τη μελωδία, ο συνδυασμός τους την αρμονία και η σχέση διάρκειας το ρυθμό. Από τα τρία αυτά στοιχεία μόνο η μελωδία είναι αντικείμενο αυτοτελούς εξουσίασης. Η αρμονία και ο ρυθμός δεν γίνονται αντικείμενο εξουσίασης, παρά σε συνδυασμό με ορισμένη μελωδία[50]. Η κρατούσα θεωρία υποστηρίζει ότι κύριο στοιχείο πρωτότυπου μουσικού έργου είναι η μελωδία και δευτερευόντως η αρμονία και ο ρυθμός[51], ενώ είναι αδιάφορα για την προστασία η αξία και ο προορισμός αυτού[52]. Υποστηρίζεται, όμως, και η άποψη ότι τα κύρια συστατικά μίας μουσικής σύνθεσης (μελωδία, αρμονία και ρυθμός) καθορίζουν την πρωτοτυπία του[53]. Οι ήχοι συμπεριλαμβανομένων των μουσικών φράσεων, μπορούν να προστατευθούν και ως σήμα δυνάμει του άρθρου 121 παρ. 2 του Ν. 4072/2012.

Στην εξετάζόμενη υπόθεση, κατά την ακροαματική διαδικασία ο πραγματογνώμονας υποστήριξε ότι «*υπήρξε ισχυρό δάνειο σε 10 μουσικές νότες» του ισπανικού τραγουδιού στο ρεμπέτικο και συγκεκριμένα ότι «επρόκειτο για μία μουσική φράση του ισπανικού τραγουδιού που διαρκούσε 8 μέτρα και περιλήφθηκε στο ρεμπέτικο 5 φορές στην εισαγωγή της μουσικής σύνθεσης και 4 φορές σε κάθε επανάληψη του δεύτερου μελωδικού θέματος*». Ο πραγματογνώμονας ανέφερε ότι υπήρξε δάνειο στη μελωδία και όχι στην αρμονία και ότι ο ρυθμός

---

[50] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 121· Desbois, *Le droit d'auteur en France,* 3e édition, σ. 140, ο οποίος υποστήριζε ότι «η μελωδία προστατεύεται από μόνη της, ενώ η αρμονία και ο ρυθμός δεν μπορούν να προστατευθούν παρά μόνο εφαρμοσμένα σε μία μελωδία». Βλ. CA de Paris, 26.1.1996, RIDA jurisprudence, juillet 1996, 231. Στην υπόθεση αυτή ο πραγματογνώμονας έκρινε ότι οι ομοιότητες αφορούσαν τις «αρμονικές δομές» και όχι τις μελωδίες, γι' αυτό και το Εφετείο έκρινε ότι δεν υπήρχε προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας του μουσικού έργου υποστηρίζοντας ότι μόνο το μελωδικό θέμα προσδίδει στο έργο πρωτοτυπία και ότι αυτό το ουσιώδες χαρακτηριστικό δεν αναπαράχθηκε στην προκειμένη περίπτωση.

[51] Βλ. Κουμάντο, *ό.π.*, σ. 109, ο οποίος αναφέρει ότι ο ρυθμός και το μέτρο είναι εκτός πνευματικής ιδιοκτησίας και σημείωση Desbois στην απόφαση του TGI de Paris, 21.1.1977, RIDA 1977, 169, ο οποίος αναφέρει ότι «μία διαφορά στο ρυθμό δεν αρκεί για να προσδώσει στο έργο πραγματική πρωτοτυπία». Αντίθετα, όμως, το Εφετείο του Παρισιού έκρινε ότι η διαφορά ρυθμού σε δύο τραγούδια, παρά τη μελωδική τους ομοιότητα, αποτρέπει την απομίμηση του ενός από το άλλο (CA de Paris, 29.1.1978, RIDA 1/1979, 179).

[52] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 121· Κοριατοπούλου/Τσίγκου, *ό.π.*, σ. 320· Σταματούδη, *ό.π.*, άρ. 2, σ. 45, αρ. 56.

[53] Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 43· Lucas, *ό.π.*, σ. 75· Gautier, *ό.π.*, σ. 100.

ήταν ίδιος. Επίσης, έκανε λόγο για «δάνειο δύσκολα αναγνωρίσιμο» και ανέφερε ότι «είναι ευφυής ο τρόπος που ενσωματώνεται το δάνειο», ότι «αλλάζει η συνολική μορφή και το περιεχόμενο του τραγουδιού», ότι «πρόκειται για ευφυή ολοκλήρωση της μουσικής σύνθεσης που ενώ δανείζεται μία μουσική φράση, ο τρόπος που την ενσωματώνει την καθιστά μη αναγνωρίσιμη».

Καθοριστικό ρόλο εν προκειμένω παίζει κατά πόσο το μικρό αυτό τμήμα της μουσικής σύνθεσης του ισπανικού τραγουδιού που περιλήφθηκε στο ρεμπέτικο, εμφανίζει πρωτοτυπία, ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί ως έργο προστατευόμενο από την πνευματική ιδιοκτησία, για τη χρήση του οποίου απαιτείτο η άδεια του δημιουργού του ισπανικού τραγουδιού. Τυχόν πρωτοτυπία ενός τμήματος έργου εξαρτάται: α) από την καταγωγή του τμήματος, αν δηλαδή προέρχεται από προγενέστερο έργο, το οποίο προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία ή όχι, διότι αν δεν προστατεύεται η χρήση του είναι ελεύθερη από όλους[54] και β) αν το τμήμα αυτό αποτελεί αποτέλεσμα της δημιουργικής έκφρασης και αποτύπωσης στοιχείων της προσωπικότητας του δημιουργού του[55]. Δύσκολα, πάντως, ένα πολύ μικρό τμήμα ηχητικό μπορεί να αποτυπώσει την προσωπικότητα του δημιουργού του· συνεπώς, καταρχήν αυτό θα πρέπει να είναι ελεύθερο προς χρήση από όλους. Η έλλειψη μονοπωλίου δικαιολογείται από την ελευθερία δημιουργίας, δηλαδή το δικαίωμα του καθενός να εκφραστεί

---

[54] Χαρακτηριστική υπόθεση που απασχόλησε τα ελληνικά δικαστήρια και αφορούσε την πρωτοτυπία ή μη ενός τραγουδιού που ηχογραφήθηκε από τρίτον χωρίς άδεια του αρχικού δημιουργού είναι η υπόθεση του γνωστού τραγουδιού με τίτλο «Ντιρλαντά» του Παντελή Γκίνη, το οποίο ηχογράφησε σε δίσκο ο Διονύσης Σαββόπουλος, ισχυριζόμενος ότι το τραγούδι ήταν παραδοσιακό και δεν ανήκε σε κανέναν. Το δικαστήριο, όμως, δικαίωσε τον Γκίνη και ο Σαββόπουλος ανέφερε τελικά στον δίσκο του ότι η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού ανήκε στον Γκίνη (www.mixanitouxronou.gr/ntirlanta). Το Εφετείο του Mons έκρινε, αντίθετα, ότι η Madonna δεν αντέγραψε το τραγούδι με τίτλο «Ma vie fout l'camp» του μουσικοσυνθέτη Salvatore Acquaviva για τη δημιουργία του τραγουδιού της με τίτλο "Frozen", γιατί οι ομοιότητες που υπήρχαν στα δύο τραγούδια και συγκεκριμένα κάποια μέτρα σχεδόν ίδια που επαναλαμβάνονταν αρκετές φορές συναντώνται σε πολλά έργα προγενέστερα του τραγουδιού του Acquaviva. Ειδικότερα, το δικαστήριο έκρινε ότι πέρα από τα έργα κλασικής μουσικής ή τα παλιά τραγούδια ή τα φολκλορικά, συναντάμε προϋπάρχοντα έργα πιο πρόσφατα, ειδικά τραγούδια μπλουζ ή ροκ, τα οποία στερούνται πρωτοτυπίας, γι' αυτό και έκρινε ότι το τραγούδι με τίτλο «Ma vie fout l'camp» δεν ήταν αρκετά πρωτότυπο (http://www.rtl.be/info/regions/hainaut/mons-madonna-n-a-pas-plagie-ma-vie-fout-l-camp-cette-chanson-n-etant-pas-assez-originale--406053.aspx).

[55] Lefranc, *Fragments sonores et création musicale*, Dalloz 2000, chronique, 499.

ελεύθερα[56]. Το κριτήριο της πρωτοτυπίας δεν είναι μεν ποσοτικό[57], όμως μία νότα ή μία λέξη δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί έργο προστατευόμενο από την πνευματική ιδιοκτησία, γιατί δεν εμφανίζει επαρκή πρωτοτυπία. Επίσης, σε μικρούς συνδυασμούς λέξεων ή ήχων είναι δύσκολο να υπάρξει πρωτοτυπία[58]. Παρόλα αυτά, το ΔΕΕ έκρινε ότι αποτελούν έργο προστατευόμενο από την πνευματική ιδιοκτησία 11 λέξεις ενός άρθρου εφημερίδας, επειδή συνιστούν έκφραση της προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού[59]. Θα πρέπει, συνεπώς, να γίνει δεκτό ότι και εν προκειμένω βαρύνουσα σημασία για τον χαρακτηρισμό ενός μικρού τμήματος μουσικού έργου ως πρωτότυπου παίζει όχι τόσο το ποσοτικό, όσο το ποιοτικό κριτήριο του τμήματος του αρχικού τραγουδιού που περιέχεται στο νέο[60]. Δεν

---

[56] Lefranc, *ό.π.*, 499 και 501.

[57] Σταματούδη, *Η πρωτοτυπία στο Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης*, ΔιΜΕΕ 2016, 63.

[58] Βλ. Σταματούδη στην κατ' άρθρο ερμηνεία Κοτσίρη/Σταματούδη, 2009, άρ. 2, σ. 35, αρ. 34 και ΠΠρΑθ 7147/2000, ΑρχΝ 2003, 671.

[59] Υπόθεση Infopaq C-5/08.

[60] Σταματούδη, *Η πρωτοτυπία στο Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης*, ΔΙΜΕΕ 2016, 63. Βλ. Tribunal de 1e Instance de Nivelles, 21.2.1997, RIDA juillet 1997, 266, 273, που σύγκρινε δύο τραγούδια που προέρχονταν από το ίδιο είδος μουσικής και είχαν ομοιότητες ως προς τις 13 πρώτες νότες που ήταν κοινές και στα δύο, σε νοηματικό, ρυθμικό και αρμονικό επίπεδο· Το δικαστήριο έκρινε δε ότι υπήρχε αντιγραφή του πρώτου τραγουδιού από το δεύτερο, γιατί έγινε χρήση ενός μικρού μεν, αλλά χαρακτηριστικού τμήματος του ρεφρέν του πρώτου τραγουδιού, το οποίο είχε αποτυπωθεί στη μνήμη του κοινού, ώστε να αναγνωρίζεται από αυτό, και επαναλαμβανόταν πολλές φορές στο δεύτερο τραγούδι. Επίσης, βλ. CA de Paris, 29.9.1995, RIDA avril 1995, 300 που έκρινε ότι το δεύτερο τραγούδι συνιστούσε απομίμηση του πρώτου κατά τα 2/3, επειδή το δεύτερο επαναλάμβανε το κεντρικό θέμα του ρεφρέν του πρώτου τραγουδιού, το οποίο ήταν πρωτότυπο και δεν είχε δανειστεί στοιχεία από παλαιότερο τραγούδι. Όσον αφορά στην ελληνική νομολογία, αναφέρουμε ότι το Πολυμελές Πρωτοδικείο Αθηνών, με την υπ' αριθμ. 4729/2013 απόφασή του, αναγνώρισε την προσβολή των πνευματικών δικαιωμάτων του Μάνου Ψαλτάκη εκ μέρους του Δάντη και έκρινε ότι τα κουπλέ του τραγουδιού του τελευταίου με τίτλο "My number One" είναι έργο του Μάνου Ψαλτάκη. Περαιτέρω, το 18ο Τμήμα Πνευματικής Ιδιοκτησίας του Τριμελούς Εφετείου Αθηνών έκρινε στο πλαίσιο υπόθεσης προσβολής πνευματικής ιδιοκτησίας που αφορούσε την αντιγραφή της μουσικής του τραγουδιού του Δημήτρη Παναγόπουλου με τίτλο «Αύρα» από τον Μιχάλη Χατζηγιάννη στο τραγούδι του με τίτλο «Κάτι λείπει» ότι: «Το πρώτο τετράμετρο της στροφής (couplet) του τραγουδιού 'Κάτι λείπει' είναι ταυτόσημο με το αντίστοιχο της 'Αύρας' και ότι ο κ. Χατζηγιάννης αποδεικνύεται ότι γνώριζε τη σύνθεση αυτή και αποφάσισε να αντιγράψει παράνομα τη μελωδική της ιδέα κατά τη σύνθεση του δικού του τραγουδιού με τον τίτλο 'Κάτι λείπει', προσβάλλοντας έτσι την πνευματική ιδιοκτησία του δημιουργού του τραγουδιού 'Κάτι λείπει'» (www.

αποκλείεται, πάντως, ο δημιουργός του δεύτερου έργου να προσδώσει πρωτοτυπία στο μικρό τμήμα μίας μουσικής σύνθεσης που δεν εμφανίζει από μόνο του πρωτοτυπία, μέσα από το συνδυασμό του με άλλα πρόσθετα στοιχεία που εντάσσει σ' αυτό[61].

Κατά την ακροαματική διαδικασία υποστηρίχθηκε ότι το δεύτερο έργο (το ρεμπέτικο) δανείστηκε ένα μικρό τμήμα από τη μουσική σύνθεση του ισπανικού τραγουδιού, το οποίο υπήρχαν βάσιμες ενδείξεις ότι συνιστούσε ένα μελωδιότυπο ευρέως γνωστό στην Ισπανία, ο οποίος ήταν ελεύθερος προς χρήση[62] και στόχος της ενσωμάτωσης ήταν να δοθεί στο έργο ένα αναγνωριστικό σύμβολο ισπανικότητας. Εάν όντως γίνει δεκτή αυτή η άποψη, τότε δεν επρόκειτο για πρωτότυπο έργο και άρα η χρήση αυτού από τρίτους ήταν ελεύθερη χωρίς να χρειάζεται η άδεια των δημιουργών του ισπανικού τραγουδιού για τη δημιουργία του ρεμπέτικου.

Η μελωδική φράση του ισπανικού τραγουδιού που περιλήφθηκε στο ρεμπέτικο ήταν πολύ μικρή σε σχέση με το συνολικό τραγούδι και δεν αποτελούσε ουσιώδες τμήμα αυτού. Ο μουσικοσυνθέτης του ρεμπέτικου επέλεξε ένα σύντομο μουσικό κομμάτι, δέκα νότες, το οποίο στο αρχικό τραγούδι περιεχόταν στην εισαγωγή και σε ένα σημείο στο κυρίως τμήμα του τραγουδιού· εκείνος δε επιλέγοντάς το, το ανέδειξε σε βασικό κομμάτι του έργου του, προσδίδοντάς του στοιχεία της προσωπικότητάς του, τα οποία το διαφοροποίησαν αισθητά από την προγενέστερη μουσική σύνθεση. Συνεπώς, ο τρόπος που συνδυάστηκαν όλα τα στοιχεία του τραγουδιού, η συνολική αίσθηση και εντύπωση που αυτό δημιούργησε στο κοινό, δηλαδή η μορφή που δόθηκε στο δάνειο για τη δημιουργία του ρεμπέτικου, προσέδωσαν πρωτοτυπία σε αυτό και το διαφοροποίησαν ουσιωδώς από το ισπανικό

---

lifo.gr).

[61] Lefranc, *ό.π*, 499.

[62] Βλ. απόφαση του γαλλικού Αρείου Πάγου CC 16.5.2006, RIDA octobre 2006, 321, που αφορούσε την αντιγραφή χαρακτηριστικών στοιχείων του τραγουδιού "Obi oba" του μουσικού γκρουπ "El principe Gitano" στο τραγούδι "Diobi Dioba" του μουσικού γκρουπ "Gipsy Kings". Το γαλλικό ακυρωτικό παρέπεμψε την υπόθεση για νέα εκδίκαση στο Εφετείο των Βερσαλλιών, επειδή το Εφετείο είχε κρίνει ότι λόγω της περιορισμένης διάδοσης του αρχικού τραγουδιού οι δημιουργοί του δεύτερου τραγουδιού δεν το γνώριζαν και ότι οι ομοιότητες στα δύο τραγούδια, που συνιστούσαν δάνεια από μία κοινή βάση που αποτελεί το τσιγγάνικο φολκλόρ, δεν στοιχειοθετούν προγενέστερη γνώση του τραγουδιού αυτού.

τραγούδι. Επομένως, ο τρόπος που ενσωματώθηκε το δάνειο στο ρεμπέτικο τραγούδι του προσέδωσε δική του πρωτοτυπία και το κατέστησε μη αναγνωρίσιμο.

Από τα παραπάνω στοιχεία και από τη σύγκριση των μουσικών συνθέσεων των δύο τραγουδιών προκύπτει ότι ο δημιουργός του ρεμπέτικου δανείστηκε μία μικρή μελωδική φράση του ισπανικού τραγουδιού που δεν αποδείχθηκε ότι ήταν πρωτότυπη, η οποία λειτούργησε σε συνδυασμό με το ισπανικό τραγούδι και την ισπανική ταινία ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία ενός ανεξάρτητου τραγουδιού, το οποίο απλά άντλησε ορισμένα στοιχεία που δεν εμφάνιζαν πρωτοτυπία από προϋπάρχον έργο για να καταλήξει στο δημιουργικό αποτέλεσμα της προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού του. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, ο δημιουργός του ρεμπέτικου, είτε επειδή το δάνειο είχε αντληθεί από τη λαϊκή παράδοση, η χρήση της οποίας είναι ελεύθερη σε όλους, είτε επειδή ήταν πολύ μικρό και επουσιώδες σε σχέση με το σύνολο του μουσικού έργου, με τον τρόπο που το ενσωμάτωσε στο έργο του και με τα στοιχεία που προσέθεσε και συνδύασε για την ολοκλήρωσή του, προσέδωσε στο έργο του ατομικότητα μέσα από την προσωπική πνευματική εργασία και τις ελεύθερες και δημιουργικές επιλογές που εξέφρασε στο πλαίσιο της δημιουργικής του ελευθερίας, καθιστώντας το γι' αυτούς τους λόγους πρωτότυπο.

β. Σύγκριση των στίχων των δύο τραγουδιών

Οι στίχοι που συνοδεύουν μία μουσική σύνθεση συνιστούν έργο του λόγου (κείμενο ή λογοτεχνικό έργο) που το περιεχόμενό του εκφράζεται με τη γλώσσα γραπτά ή προφορικά[63]. Προστατεύονται ως αυτόνομο έργο από την πνευματική ιδιοκτησία, ανεξαρτήτως του αν δεν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο χωριστής εκμετάλλευσης, εφόσον αποτελούν χωριστό τμήμα ενός σύνθετου έργου.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το ισπανικό τραγούδι που περιέχεται στην ισπανική ταινία με τίτλο "Carmen la de Triana" του Φλοριάν Ρέι αναφέρεται σε έναν τσιγγάνο ταυρομάχο, που τον λένε «Αντόνιο», ο οποίος κάνει βόλτες μες στις πορτοκαλιές. Είναι όμορφος, καλός, ντόμπρος και περήφανος, αλλά επειδή σκότωσε με ένα μαχαίρι

[63] Σταματούδη, στην κατ' άρθρο ερμηνεία του Ν. 2121/1993, Κοτσίρη/Σταματούδη (επιμ.), 2009, άρθρ. 2, σ. 42, αρ. 48, σ. 46, αρ. 56.

στο στήθος έναν άλλο άντρα από τη ζήλια που τον τύφλωσε εξαιτίας μίας τσιγγάνας, πήγε στη φυλακή. Συνεπεία αυτού του γεγονότος ο τσιγγάνος και όλα τα κορίτσια κλαίνε από τη θλίψη. Το ρεμπέτικο τραγούδι, αντίθετα, αναφέρεται σε έναν βαρκάρη που τον λένε «Αντώνη» και επιθυμεί πλούτη, παλάτια και την Κάρμεν, γι' αυτό και παρατάει τη βάρκα του στο Πασαλιμάνι και αρχίζει να τραγουδάει και να πίνει και πάει να γίνει ταυρομάχος. Τελικά, όμως, σκοτώνεται από έναν ταύρο και η Κάρμεν κλαίει επειδή έμεινε χήρα.

Από τη σύγκριση διαπιστώνεται ότι οι στίχοι των δύο τραγουδιών είναι τελείως διαφορετικοί και άρα δεν υπάρχει πιστή μετάφραση των στίχων του ισπανικού τραγουδιού στα ελληνικά στο ρεμπέτικο υπό την έννοια της απόδοσης κειμένου σε άλλη φυσική γλώσσα, χωρίς άλλες τροποποιήσεις πλην εκείνων που επιβάλλονται από την υφή της γλώσσας[64]. Το μόνο κοινό σημείο στους στίχους των δύο τραγουδιών είναι τα δύο κύρια πρόσωπα στα οποία αναφέρεται η αφηγούμενη ιστορία, η Κάρμεν και ο Αντώνης (Antonio), ενώ η κατάληξη του άνδρα πρωταγωνιστή είναι εντελώς διαφορετική στα δύο τραγούδια. Πρόκειται για ελεύθερη απόδοση μίας ιστορίας αγάπης μεταξύ δύο προσώπων που έχουν ίδια ονόματα, ενώ το ύφος, η μορφή και το στυλ των δύο τραγουδιών είναι εντελώς διαφορετικά.

Το ρεμπέτικο εμπνέεται από την ξένη ισπανική ταινία "Carmen, la de Triana", αλλά πρόκειται καθαρά για μεταμυθοπλασία. Άλλο είναι το θέμα και η υπόθεση της ταινίας και του ισπανικού τραγουδιού, άλλη η υπόθεση των στίχων του ρεμπέτικου. Εξάλλου, και το τέλος του πρωταγωνιστή είναι διαφορετικό. Στο μεν ισπανικό, ο εγκλεισμός του στη φυλακή επειδή σκότωσε έναν αντίζηλό του, στο δε ρεμπέτικο, ο θάνατός του από έναν ταύρο. Επίσης, υπάρχει διαφορά στους πρωταγωνιστές των δύο τραγουδιών ως προς τον χαρακτήρα και την ιδιότητα, γι' αυτό και δεν μπορεί να υποστηριχθεί τυχόν αντιγραφή του προτύπου του ήρωα της ξένης ταινίας στο ρεμπέτικο. Εξάλλου,

---

[64] Μαρίνος, *ό.π.*, σ. 96· Σταματούδη, *ό.π.*, άρθρ. 2, σ. 60, αρ. 91. Η μετάφραση συνιστά παράγωγο έργο. Ο μεταφραστής οφείλει να σεβαστεί τη δομή και το ύφος του πρωτότυπου κειμένου, να το προσαρμόσει στη γλώσσα του, ώστε να αποδίδει το ίδιο αποτέλεσμα, με την ισοδύναμη απόδοση του νοηματικού και συναισθηματικού περιεχομένου του πρωτότυπου έργου. Η διαφορά μεταξύ διασκευής και μετάφρασης, που και τα δύο είναι παράγωγα έργα, έγκειται στο ότι η διασκευή προϋποθέτει μεταβολή της μορφής του έργου, ενώ η μετάφραση χρησιμοποιεί τα ίδια τεχνικά μέσα του πρωτοτύπου. Βλ. Καλλινίκου, *Πνευματική Ιδιοκτησία & Βιβλιοθήκες*, 2007, σ. 89.

το συνολικό ύφος και ο χαρακτήρας του ρεμπέτικου είναι σκωπτικό, χιουμοριστικό και καυστικό, ενώ η ταινία και το ισπανικό τραγούδι έχουν δραματικό ύφος. Διαπιστώνεται, συνεπώς, ότι δεν υπάρχει ομοιότητα στους στίχους των δύο τραγουδιών, οι οποίοι διακρίνονται από πρωτοτυπία.

V. Συμπεράσματα μετά τον έλεγχο των ομοιοτήτων των δύο μουσικών έργων

Ο στιχουργός του ρεμπέτικου, ασχολούμενος με ένα κοινότυπο και τετριμμένο θέμα, τον έρωτα ενός νέου άντρα για μία νέα γυναίκα, η ιδέα του οποίου δεν προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία[65] και εμπνευσμένος από την επίκαιρη τότε ισπανική κινηματογραφική ταινία με τίτλο "Carmen, la de Triana" που είχε κυκλοφορήσει ένα μήνα πριν από την κυκλοφορία του ρεμπέτικου, χρησιμοποίησε τους δύο πρωταγωνιστές αυτής τον Αντόνιο και την Κάρμεν, και αφήνοντας ελεύθερη τη φαντασία του δημιούργησε ένα έργο προσωπικό και πρωτότυπο. Η γενική σύλληψη και το πνεύμα των δύο τραγουδιών, το ύφος και το περιεχόμενο των στίχων τους είναι τελείως διαφορετικά. Ένας δημιουργός μπορεί να εμπνευστεί από μία κατάσταση, με την οποία έχει ήδη ασχοληθεί άλλος· έχοντας ως αφετηρία κοινά δεδομένα, μπορούν δύο έργα, χωρίς να πάψουν να είναι πρωτότυπα, να εμφανίσουν ομοιότητες στην επιλογή των χαρακτήρων, σε ορισμένα στοιχεία της υπόθεσης ή ακόμα και σε λεπτομέρειες του διαλόγου[66].

---

[65] Χαρακτηριστική είναι η υπόθεση «La bicyclette bleue» που αφορούσε την πιθανή αντιγραφή του λογοτεχνικού έργου «Όσα παίρνει ο άνεμος» από το λογοτεχνικό έργο «La bicyclette bleue», που και τα δύο παρουσίαζαν μια ιστορία αγάπης, ένα τετριμμένο θέμα που καταρχήν στερείτο πρωτοτυπίας. Το Εφετείο των Βερσαλιών, στο οποίο παρέπεμψε την υπόθεση το γαλλικό ακυρωτικό, έκρινε ότι παρόλο που τα δύο λογοτεχνικά έργα περιέγραφαν συγκρίσιμες σχέσεις μεταξύ των πρωταγωνιστών, οι σκηνές, οι διάλογοι, οι καταστάσεις και τα επεισόδια του δεύτερου βιβλίου δεν ήταν δυνατόν να θεωρηθούν αναπαραγωγή ή διασκευή του πρώτου βιβλίου, αφού η σύνθεση και η έκφρασή τους, οι οποίες ενσωματώνονταν σε μία πρωτότυπη λογοτεχνική δημιουργία, δεν παρουσίαζαν σημαντικές ομοιότητες με το πρώτο βιβλίο, γι' αυτό και δεν υπήρξε προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας (Ca de Versailles, 15.12.1993, RIDA avril 1994, 255).

[66] Βλ. Delafaye, *ό.π.*, αναφορικά με την υπόθεση που εξέτασε το TGI Seine, 21.2.1963. Βλ. απόφαση του ΜΠρΑθ 3859/2001, ΕΕμπΔ 2001, 601 που έκρινε ότι από το συσχετισμό των κειμένων του θεατρικού έργου του αιτούντος και του σεναρίου της κινηματογραφικής ταινίας του καθού προκύπτει ότι κανένα από αυτά δεν παρουσι-

Συνεπώς, δύο έργα έχοντας ένα κοινό σημείο αφετηρίας που αρχικά τους προσδίδει ένα βαθμό ομοιότητας, αλλά έχοντας διαφορετική πλοκή και κατάληξη στην υπόθεση και αυτονομία στους χαρακτήρες τους, ώστε η μορφή που τελικά δίνεται στο δεύτερο έργο να είναι διαφορετική από το πρώτο, καθίστανται ουσιωδώς διαφορετικά. Η πρωτοτυπία του ρεμπέτικου έγκειται στην από μέρους του δημιουργού του μουσική επιλογή, έκφραση και απόδοση με συγκεκριμένο, προσωπικό τρόπο μιας ιδέας. Η επιλογή, η αλληλουχία και ο συνδυασμός των νοτών αποτελούν τα μέσα, διά των οποίων ο δημιουργός μπορεί να εκφράσει τη δημιουργικότητά του με πρωτότυπο τρόπο, έτσι ώστε το δημιουργικό του έργο να συνιστά αποτέλεσμα προσωπικής πνευματικής εργασίας. Το μουσικό δάνειο που το ρεμπέτικο χρησιμοποιεί από το ισπανικό τραγούδι επιδέχεται τέτοια επεξεργασία κατά την ενσωμάτωσή του σ' αυτό που η τελική μορφή του τραγουδιού το διαφοροποιεί από το ισπανικό και το καθιστά πρωτότυπο και ανεξάρτητο από αυτό. Επίσης, οι στίχοι του ρεμπέτικου εμφανίζουν νοηματικές αναφορές στην ταινία, όχι όμως τόσες ώστε να καταλήγουμε σε δανεισμό στοιχείων. Το ισπανικό τραγούδι λειτουργεί ως πηγή έμπνευσης για το ρεμπέτικο και παραπέμπει σ' αυτό με σκωπτική και επικριτική διάθεση εν είδει μουσικού μετασχολίου. Επιπλέον, η ερμηνεία του κάθε τραγουδιού είναι εντελώς διαφορετική. Το μεν ισπανικό ερμηνεύεται από μία λυρική τραγουδίστρια, την Ιμπέριο Αρτζεντίνα, με λεπτή, στεντόρεια φωνή, ενώ το ρεμπέτικο από έναν λαϊκό τραγουδιστή με βαριά, τραχειά φωνή, ενώ και το είδος των δύο τραγουδιών είναι διαφορετικό. Τέλος, και η εκτέλεση της μουσικής σύνθεσης είναι διαφορετική, καθότι στο ισπανικό τραγούδι γίνεται από μεγάλη ορχήστρα οργάνων κλασικής μουσικής, ενώ στο ρεμπέτικο από μπουζούκι και κιθάρα.

Από τα παραπάνω προκύπτει, συνεπώς, ότι οι ομοιότητες μεταξύ

άζει έντονη πρωτοτυπία ως προς την κεντρική ιδέα της υπόθεσής του, με την έννοια ότι αυτή συναντάται σε παρόμοια έργα (θεατρικά - κινηματογραφικά) άλλων δημιουργών. Και τα δύο έργα κινούνται φανταστικά στο επίπεδο προσωπικών συμπεριφορών των ηρώων τους και των διαπροσωπικών τους σχέσεων που έχουν αποτελέσει τη βάση δημιουργίας παρόμοιων έργων του θεατρικού και κινηματογραφικού ρεπερτορίου, ελληνικού και ξένου. Έτσι η κινηματογραφική ταινία του καθού δεν αντιγράφει κάποια «ιδέα» ή «περιεχόμενο» που να αποτελεί πρωτότυπο προσωπικό εύρημα του θεατρικού έργου του αιτούντος. Η υπόθεση αυτή δεν είναι ένας πρωτότυπος μύθος, ώστε να μη δικαιολογείται η ελεύθερη χρησιμοποίησή του από τρίτο και δη τον καθού και να θεωρείται αντικείμενο προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας.

των στίχων των δύο τραγουδιών είναι ελάχιστες και προκύπτουν από την άντληση κοινών στοιχείων από ένα κοινό σημείο αναφοράς που λειτουργεί ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία των δύο έργων (στίχων), τα οποία στοιχεία αξιοποιούνται και συντίθενται κατά εντελώς διαφορετικό τρόπο, ώστε το τελικό αποτέλεσμα και η συνολική μορφή των δύο έργων και των επιμέρους τμημάτων που τα συνθέτουν να είναι εντελώς διαφορετικά και το δεύτερο να μην αποτελεί απομίμηση του πρώτου[67].

Διαπιστώνεται, άρα, ότι και τα δύο τμήματα του ρεμπέτικου, δηλαδή τόσο η μουσική σύνθεση, όσο και οι στίχοι, εμφανίζουν πρωτοτυπία και συνιστούν έργα ανεξάρτητα από προϋπάρχοντα, δηλαδή έργα που δανείστηκαν μεν στοιχεία από προϋπάρχοντα έργα, τα οποία όμως είτε δεν χαρακτηρίζονται ως πρωτότυπα, είτε λειτούργησαν μόνο ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία του ρεμπέτικου τραγουδιού. Γι' αυτό, θα πρέπει να γίνει δεκτό ότι το ρεμπέτικο τραγούδι δεν συνιστά πιστή αντιγραφή του ισπανικού τραγουδιού, ως προς τη μουσική σύνθεση και τους στίχους του, ούτε το δάνειο που έγινε είναι σημαντικό σε έκταση και σημασία, ενώ τέλος το δεύτερο έργο εμφανίζει ατομικότητα και δημιουργική ελευθερία που του προσδίδει πρωτοτυπία και το διαφοροποιεί ουσιωδώς από το ισπανικό τραγούδι.

VI. Τίτλος

Τμήμα ενός μουσικού έργου (τραγουδιού) με αυτόνομο χαρακτήρα και αυτοτελή νομική προστασία αποτελεί ο τίτλος του, που συνιστά χαρακτηριστικό στοιχείο ενός τραγουδιού και το προσδιορίζει. Ο τίτλος δεν περιλαμβάνεται στην ενδεικτική απαρίθμηση των έργων που προστατεύονται από την πνευματική ιδιοκτησία, ούτε προβλεπόταν η προστασία του στον Ν. 2387/1920. Κριτήριο για την προστασία ενός τίτλου από την πνευματική ιδιοκτησία αποτελεί η μη χρήση του ίδιου ή παρόμοιου τίτλου σε προηγούμενα έργα, να μην είναι δηλαδή κοινότυπος, αλλά να εμφανίζει πρωτοτυπία[68], εκφράζοντας την προσωπικότητα του δημιουργού. Γίνεται δεκτό από τη θεωρία και τη νομολογία ότι μονολεκτικοί τίτλοι και συνδυασμοί λέξεων δεν

---

[67] Βλ. CA de Versailles 15.12.1993, RIDA avril 1994, 255.

[68] Βλ. Καλλινίκου, *ό.π.*, σ. 45· Σταματούδη *ό.π.*, άρ. 2, σ. 78-79, αρ. 140· ΜΠρΑθ 8753/1995, ΕΕμπΔ 1995, 708.

προστατεύονται όταν χρησιμοποιούνται ως τίτλοι για έργα ανάλογου περιεχομένου ή όταν είναι λογικά αναγκαίοι για την υποδούλωση του περιεχομένου αυτού, παρά μόνο όταν η χρήση αυτών είναι πρωτότυπη[69]. Ο τίτλος μπορεί, επίσης, να προστατευθεί ως σήμα, εφόσον εμφανίζει διακριτική δύναμη σύμφωνα με τα άρθρα 1 και 13 του Ν. 146/1914 περί αθέμιτου ανταγωνισμού. Ο τίτλος ενός τραγουδιού προστατεύεται ανεξάρτητα από τα υπόλοιπα στοιχεία που συνθέτουν ένα τραγούδι (μουσική σύνθεση και στίχοι), εφόσον χαρακτηρίζεται από πρωτοτυπία.

Στην προκειμένη περίπτωση, εύλογο είναι να εξεταστεί εάν οι τίτλοι των δύο τραγουδιών εμφανίζουν επαρκείς ομοιότητες, ώστε ο ένας να αποτελεί αντιγραφή του άλλου. Ο τίτλος του ισπανικού τραγουδιού ήταν "Antonio Vargas Heredia, el Gitano" («Αντόνιο Βάργκας Χερέδια, ελ Χιτάνο») και ο τίτλος του ρεμπέτικου «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης». Και στους δύο τίτλους είναι κοινό το όνομα Αντώνης στα ισπανικά και στα ελληνικά αντίστοιχα, το οποίο ηχητικά είναι όμοιο («Αντώνης» και «Αντόνιο»), ενώ οι υπόλοιπες λέξεις διαφέρουν, τόσο ηχητικά («βαρκάρης» και «βάργκας», «σερέτης» και «Χερέδια» και «ελ Χιτάνο»), όσο και εννοιολογικά («Βάργκας Χερέδια, ο Τσιγγάνος» και «ο βαρκάρης ο δύστροπος»). Σημειώνεται ότι η εννοιολογική διαφορά των τίτλων των δύο τραγουδιών έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από την ενδεχόμενη ηχητική τους ομοιότητα[70].

---

[69] Κουμάντος, *ό.π.*, σ. 137-138. Βλ. ΠΠρΑθ 7147/2000, ΑρχΝ 2003, 671 και ΕφΑθ 4793/2009, ΔΕΕ 2010, 50 που έκρινε ότι ο τίτλος «ΛΟΓΟΜΑΧΙΕΣ» δεν εμφανίζει πρωτοτυπία, γιατί ήταν ανέκαθεν γνωστός στους Έλληνες και θα μπορούσε ο καθένας να τον σκεφθεί και χρησιμοποιήσει ως τίτλο τηλεοπτικής εκπομπής αναλόγου περιεχομένου. Βλ. CA de Versailles, 11.1.2001, RIDA janvier 2002, 280 που έκρινε ότι ο τίτλος «Αγγελική» που είχε χρησιμοποιήσει μία συγγραφέας για να προσδιορίσει ένα μυθιστόρημά της που είχε κυκλοφορήσει σε 13 βιβλία της ίδιας σειράς, είχε πρωτοτυπία γιατί αντιστοιχούσε στο όνομα της κεντρικής ηρωίδας του μυθιστορήματος, η οποία ήταν συγκεκριμένο πρόσωπο, αναγνωρίσιμο από το κοινό· γι' αυτό και η χωρίς άδεια χρήση του ίδιου τίτλου για τον προσδιορισμό μίας κασέτας βίντεο συνιστούσε προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας επί του τίτλου του μυθιστορήματος.

[70] Βλ. TGI de Paris, 30.6.2000, RIDA octobre 2000, 311 που έκρινε ότι ένας τίτλος μίας κινηματογραφικής ταινίας που ήταν σχεδόν ίδιος με τον τίτλο ενός λογοτεχνικού έργου (βιβλίου) δεν μπορεί να προκαλέσει καμία σύγχυση με τον τίτλο του βιβλίου του οποίου ζητείται η προστασία, όχι γιατί τα δύο έργα προέρχονται από διαφορετικές τέχνες (λογοτεχνία και κινηματογράφο), αλλά γιατί τα δύο έργα, εκ των οποίων το ένα είναι ένα κοινωνιολογικό δοκίμιο και το άλλο ένα έργο επιστημονικής φαντασίας που περιγράφει μία ίντριγκα, εμπίπτουν σε διαφορετικά πλαίσια.

Από τη σύγκριση των τίτλων των δύο τραγουδιών διαπιστώνεται, επομένως, ότι δεν υπάρχει ομοιότητα μεταξύ των δύο τίτλων ικανή να συνδέσει τα δύο τραγούδια και άρα δεν υπάρχει αντιγραφή του ισπανικού τίτλου και προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας επ' αυτού.

Στη συνέχεια, θα γίνει ένας σύντομος σχολιασμός δύο ζητημάτων που διατυπώθηκαν κατά την ακροαματική διαδικασία και αφορούσαν στην ύπαρξη θεμιτής παράθεσης αποσπάσματος του ισπανικού τραγουδιού στο ρεμπέτικο και στον χαρακτηρισμό του ρεμπέτικου ως παρωδίας.

VII. Μη δυνατότητα εφαρμογής του περιορισμού της παράθεσης αποσπάσματος στην εξεταζόμενη υπόθεση

Κατά τη διάρκεια της ακροαματικής διαδικασίας διατυπώθηκε από τον συνήγορο υπεράσπισης των δημιουργών του ρεμπέτικου η άποψη ότι η μελωδική φράση του ισπανικού τραγουδιού που περιλήφθηκε στο ρεμπέτικο συνιστούσε παράθεση αποσπάσματος. Επισημαίνεται ότι το απόσπασμα ενός έργου που παρατίθεται σε άλλο έργο πρέπει να είναι σύντομο, δηλαδή ένα μικρό τμήμα του έργου[71]. Κριτήρια για τη συντομία του παρατιθέμενου έργου συνιστούν ο αριθμός, η έκταση, η αναλογία του αποσπάσματος σε σχέση με το υπόλοιπο έργο, καθώς και σε σχέση με την έκταση του έργου στο οποίο ενσωματώνεται το συγκεκριμένο απόσπασμα[72]. Η θεωρία υιοθετεί ένα ποιοτικό και όχι ποσοτικό κριτήριο, με την έννοια ότι έχει βαρύνουσα σημασία το ουσιώδες του παρατιθέμενου αποσπάσματος σε σχέση με το έργο από το οποίο αντλείται[73]. Στην προκειμένη περίπτωση, εάν γινόταν δεκτό ότι υπήρχε δάνειο από τη μουσική σύνθεση του ισπανικού τραγουδιού στο ρεμπέτικο, το δάνειο αυτό αφορούσε ένα επουσιώδες τμήμα της ισπανικής μουσικής σύνθεσης που δεν επαναλαμβανόταν πολλές φορές στο ισπανικό τραγούδι, ενώ απέκτησε ουσιώδη θέση

---

[71] Γαρουφαλιά, *ό.π.*, σ. 237· Μ. Δ. Παπαδοπούλου, *ό.π.*, σ. 504, αρ. 28-29.

[72] Μ. Δ. Παπαδοπούλου, *ό.π.*, άρ. 19, σ. 504, αρ. 12· Γαρουφαλιά, *ό.π.*, σ. 239.

[73] Μαρίνος, *Η αναπαραγωγή έργων για εκπαιδευτικούς σκοπούς. Συμβολή στην ερμηνεία του άρθρου 21 του Ν. 2121/1993 για την πνευματική ιδιοκτησία*, ΕλλΔνη, 1995, 23· Γαρουφαλιά, *ό.π.*, σ. 239-240· Μ. Δ. Παπαδοπούλου, *ό.π.*, άρ. 19, σ. 504, αρ. 13.

στο ρεμπέτικο. Αυτό το δάνειο, όμως, δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως θεμιτός περιορισμός της εξουσίας αναπαραγωγής ενός έργου μέσω παράθεσης αποσπάσματος αυτού δυνάμει του άρθρου 19 του Ν. 2121/1993 για τους εξής λόγους: καταρχήν, αμφισβητείται από τη θεωρία, ενώ νομολογιακά δεν έχει ακόμα κριθεί το κατά πόσο ο συγκεκριμένος περιορισμός, πέρα από τα έργα λόγου εφαρμόζεται και στις λοιπές κατηγορίες έργων συμπεριλαμβανομένων των μουσικών[74]. Επίσης, ο σκοπός που βάσει του νόμου επιδιώκεται με την παράθεση αποσπάσματος που έγκειται στην υποστήριξη της γνώμης εκείνου που παραθέτει ή στην κριτική της γνώμης άλλου, αφενός δεν προκύπτει στην εξεταζόμενη περίπτωση και αφετέρου πολύ δύσκολα θα μπορούσε να εφαρμοστεί στα μουσικά έργα και ειδικά στις μουσικές συνθέσεις. Ενδεχομένως να μπορούσε να εφαρμοστεί στους στίχους του τραγουδιού, αλλά επειδή δεν διαπιστώθηκε πιστή μετάφραση αυτών από τα ισπανικά στα ελληνικά, ούτε αυτή η περίπτωση θα μπορούσε να γίνει δεκτή.

VIII. Μη δυνατότητα ύπαρξης παρωδίας

Κατά τη διάρκεια της ακροαματικής διαδικασίας υποστηρίχθηκε η άποψη ότι το ρεμπέτικο είχε σκωπτικό χαρακτήρα, ότι διακωμωδούσε το ισπανικό τραγούδι και ότι συνιστούσε παρωδία. Η παρωδία προϋποθέτει ένα ήδη γνωστό έργο, το παρωδούμενο πρωτότυπο, και επιπλέον ότι οι αποδέκτες είναι σε θέση να αντιληφθούν με αντικειμενικά κριτήρια τη συσχέτιση μεταξύ παρωδούμενου και παράγωγου έργου[75]. Απαιτείται, συνεπώς, σύνδεση, σχέση μεταξύ παρωδούμενου πρωτότυπου και παράγωγου έργου, η οποία πρέπει να γίνεται αντιληπτή από το κοινό[76]. Πρέπει, δηλαδή, η παρωδία να αφήνει απόλυτα ευδιάκριτο και αναγνωρίσιμο το παρωδούμενο έργο[77].

Η παρωδία συνδέεται στενά με τη μορφή και το περιεχόμενο ήδη

---

[74] Μ. Δ. Παπαδοπούλου, *ό.π.*, σ. 504, αρ. 28-29. Βλ., όσον αφορά στα εικαστικά έργα, Γαρουφαλιά, *ό.π.*, σ. 235, 237.

[75] Σταματούδη στην κατ' άρθρο ερμηνεία του Ν. 2121/1993, Κοτσίρη/Σταματούδη (επιμ.), 2009, άρ. 2, σ. 61, αρ. 97.

[76] Μαρίνος, *ό.π.*, σ. 97-98.

[77] Παπαδοπούλου, *ό.π.*, σ. 106.

γνωστού έργου, στο οποίο παραπέμπει κατά τρόπο σκωπτικό[78], ενώ συχνά χρησιμοποιείται και ως μέσο άσκησης κριτικής. Στην παρωδία αλλοιώνεται το περιεχόμενο του αρχικού έργου, στα ουσιώδη χαρακτηριστικά του οποίου προσδίδονται κωμικά ή σατιρικά στοιχεία[79]. Γίνεται δεκτό ότι δεν υπάρχει προσβολή, αφού η αναγνώριση του παρωδούμενου μέσα από το κωμικά παραλλαγμένο περιεχόμενο αποτελεί την ουσία της έννοιας της παρωδίας[80].

Το άρθρο 5 παρ. 3 ια΄ της Οδηγίας 2001/29 προβλέπει μία δεύτερη κατηγορία περιορισμών με δυνητικό χαρακτήρα στην εξουσία αναπαραγωγής και παρουσίασης στο κοινό έργου με σκοπό τη γελοιογραφία, την παρωδία και τη μίμηση. Ο περιορισμός αυτός δεν περιλήφθηκε στον ελληνικό νόμο κατά την υιοθέτηση της Οδηγίας. Παρόλα αυτά, όμως, η παρωδία ως παράγωγο έργο επιτρέπεται καταρχήν δυνάμει της ελευθερίας της έκφρασης, της τέχνης και της ελεύθερης ανάπτυξης της προσωπικότητας του ατόμου, αρκεί να μην προσβάλει την περιουσιακή εξουσία της προσαρμογής[81]. Εύλογο είναι η παρωδία να μην προκαλεί σύγχυση με το παρωδούμενο έργο και να μην προκαλεί βλάβη στο πρωτότυπο έργο ή το δημιουργό του[82]. Επίσης, πρέπει η παρωδία να μην συμμετέχει στην οικονομική επιτυχία του πρωτοτύ-

---

[78] Κοριατοπούλου/Τσίγκου, *ό.π.*, σ. 367.

[79] Παπαδοπούλου, *ό.π.*, σ. 107.

[80] Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα παρωδίας τραγουδιού αναφέρουμε την παρωδία του τραγουδιού της Adele με τίτλο "Hello" από την Emily Mills, η οποία τροποποίησε τους στίχους του αρχικού τραγουδιού με στόχο να το διακωμωδήσει με παιγνιώδη διάθεση και να δημιουργήσει τελικά το παρωδούμενο τραγούδι με τίτλο "Hello from the Mother Side", το οποίο έγινε ύμνος προς τις μαμάδες που βιώνουν καθημερινά στρες και εξάντληση για την ανατροφή των παιδιών τους.

[81] Μαρίνος *ό.π.*, σ. 44, 97-98· και Κοριατοπούλου/Τσίγκου, *ό.π.*, σ. 367· Geiger, *ό.π.*, σ. 231-232.

[82] Σταματούδη άρ. 2, σ. 61, αρ. 96 και Μ. Δ. Παπαδοπούλου στην κατ' άρθρο ερμηνεία του ν. 2121/1993, Κοτσίρη/Σταματούδη (επιμ.), 2009, άρ. 19, σ. 505, αρ. 31· Gautier, *ό.π.*, σ. 397· Lucas, *ό.π.*, σ. 319, 320· Geiger, *ό.π.*, σ. 232. Βλ. TGI Paris 29.11.2000, RIDA juillet 2001, σ. 377, που αφορούσε τη χρήση από τρίτο κατόπιν αδείας ενός τμήματος τραγουδιού σε μία κινηματογραφική ταινία μετά από τροποποίηση των στίχων του αρχικού τραγουδιού με χιουμοριστικό τρόπο, έτσι ώστε το αρχικό έργο να είναι άμεσα αναγνωρίσιμο και να μη δημιουργείται σύγχυση. Το δικαστήριο έκρινε ότι η χρήση αυτή του έργου δεν στόχευε στη γελοιοποίηση ή την πρόκληση βλάβης στο αρχικό έργο, αλλά στην πρόκληση γέλιου στο θεατή και η χρήση συνεπώς υπήγετο στη θεμιτή εξαίρεση της παρωδίας.

που έργου[83].

Το ΔΕΕ στην υπόθεση C-201/13 έκρινε καταρχήν ως προς τον περιορισμό του άρθρου 5 παρ. 3 ια΄ της Οδηγίας 2001/29/ΕΚ ότι η έννοια της παρωδίας αποτελεί αυτοτελή έννοια του δικαίου της Ένωσης και τα κράτη μέλη δεν είναι ελεύθερα να καθορίσουν τις παραμέτρους αυτής κατά τρόπο μη εναρμονισμένο που θα διαφέρει ανάλογα με το κράτος μέλος. Επίσης, έκρινε ότι τα ουσιαστικά χαρακτηριστικά της παρωδίας είναι να αναφέρεται σε υφιστάμενο έργο, να εμφανίζει παραλλήλως αντιληπτές διαφορές σε σχέση με αυτό και να συνιστά εκδήλωση χιούμορ ή διακωμωδήσεως. Τέλος, η εφαρμογή της εξαίρεσης της παρωδίας πρέπει να επιτυγχάνει μία δίκαιη ισορροπία μεταξύ αφενός των συμφερόντων και δικαιωμάτων των αναφερόμενων στα άρθρα 2 και 3 της Οδηγίας και αφετέρου της ελευθερίας της έκφρασης του χρήστη ενός προστατευόμενου έργου, ο οποίος επικαλείται την εξαίρεση λόγω παρωδίας.

Στην εξετάζόμενη υπόθεση δεν μπορεί να γίνει δεκτό ότι το ρεμπέτικο τραγούδι συνιστά παρωδία του ισπανικού τραγουδιού, διότι λείπουν οι πιο πάνω αναφερθείσες προϋποθέσεις, δηλαδή η σύνδεση και η συσχέτιση παρωδούμενου και παράγωγου έργου, διότι στα δύο έργα δεν υπάρχουν κοινά σημεία ικανά να τα συνδέσουν μεταξύ τους. Υπάρχει ένα σκωπτικό ύφος στο ρεμπέτικο τραγούδι, το οποίο όμως δεν αρκεί για να αποδοθεί σ' αυτό ο χαρακτηρισμός της παρωδίας του ισπανικού τραγουδιού. Το ρεμπέτικο αποτελεί ένα ανεξάρτητο έργο με δικά του χαρακτηριστικά στοιχεία, για τη δημιουργία του οποίου ο δημιουργός του εμπνεύστηκε από το ισπανικό τραγούδι, χωρίς πρόθεση όμως αυτό να αποτελέσει παρωδία του ισπανικού τραγουδιού.

IX. Επίλογος

Συνοψίζοντας όσα αναφέρθηκαν στην παρούσα μελέτη αναφέρουμε ότι καθοριστικό ρόλο για την ύπαρξη παράγωγου ή ανεξάρτητου έργου παίζει η πρωτοτυπία των στοιχείων του αρχικού έργου που περιέχονται στο δεύτερο έργο και ο τρόπος που αυτά έχουν ενσωματωθεί σ' αυτό κατόπιν επεξεργασίας τους από το δημιουργό του. Εξάρτηση μεταξύ παράγωγου και αρχικού έργου δεν υπάρχει εάν το δάνειο, αντί να αφορά τη σύνθεση και το στυλ, τις φράσεις και τον τύπο, αφορά την

[83] Μαρίνος, *ό.π.*, σ. 97-98.

ιδέα, γιατί η ιδέα βρίσκεται εκτός του πεδίου εφαρμογής της πνευματικής ιδιοκτησίας και είναι ελεύθερη[84]. Η ελευθερία της σκέψης και της ιδέας είναι απόλυτη και κατά κάποιο τρόπο αποτελεί μέρος του δημόσιου τομέα, απ' όπου ο καθένας μπορεί ελεύθερα να αντλεί[85]. Ένα έργο, επομένως, μπορεί να λειτουργήσει ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία ενός νέου έργου όταν αντλεί απλά ορισμένα επουσιώδη, μη πρωτότυπα και άρα ελεύθερα προς χρήση από όλους στοιχεία.

Το ερώτημα, συνεπώς, που εύλογα τίθεται είναι ποιο είναι το περιθώριο ελευθερίας που μπορούμε να αναγνωρίσουμε στους καλλιτέχνες[86], δεδομένου ότι στόχος της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι η διαφύλαξη των δικαιωμάτων των δημιουργών επί των έργων τους, αλλά και η ελευθερία έκφρασης οποιασδήποτε καλλιτεχνικής μορφής στο πλαίσιο εξέλιξης του πολιτισμού, χωρίς να περιορίζεται η δημιουργικότητα του ατόμου.

Για την επίτευξη του στόχου της πνευματικής ιδιοκτησίας που συνίσταται στην ενίσχυση της δημιουργικής ελευθερίας του ατόμου, χωρίς όμως να απειλείται η πνευματική δημιουργία μέσα από την άντληση στοιχείων προϋπαρχόντων έργων, απαιτείται η διατήρηση ισορροπίας μεταξύ των δικαιωμάτων των πνευματικών δημιουργών και της ελευθερίας της τέχνης και της ελεύθερης ανάπτυξης της προσωπικότητας κάθε ατόμου. Η ισορροπία αυτή εξασφαλίζεται όταν η άσκηση των δικαιωμάτων της κάθε πλευράς γίνεται με σεβασμό στα δικαιώματα της άλλης πλευράς, χωρίς να καταλήγει σε προσβολή αυτών. Κάθε περίπτωση πρέπει να εξετάζεται χωριστά βάσει των ιδιαίτερων κάθε φορά χαρακτηριστικών και στοιχείων που τη συνθέτουν.

---

[84] Delafaye, *ό.π.*, 329.

[85] Delafaye, *ό.π.*, 330.

[86] Lefranc, *ό.π.*, 503.

Σπήλιος Κούνας

Μουσικολόγος, Υποψήφιος διδάκτωρ
Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας & Επικοινωνίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Μουσικολογικά σχόλια

Η πρακτική της επανάληψης προϋπάρχοντος μουσικού υλικού αποτελεί φαινόμενο το οποίο έχει να επιδείξει μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων στα λαϊκά μουσικά ιδιώματα. Πρόκειται για την εκ νέου συμπερίληψη σε καινούριες συνθέσεις τμημάτων μικρής ή μεγάλης έκτασης από ήδη υπάρχουσες επώνυμες ή ανώνυμες μουσικές συνθέσεις. Παρατηρείται με τη μορφή είτε της απλής επανάχρησης στην προϋπάρχουσα μορφή, ως απλή δηλαδή επανάληψη, είτε κατόπιν επεξεργασίας του υλικού σε βαθμό που να παραμένει ή όχι διακριτή η προέλευση από μια αρχική εκδοχή[1].

Η εκτενής εμφάνιση του φαινομένου μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι δεν πρόκειται απλώς για μια σειρά μεμονωμένων εμφανίσεων και δημιουργεί την ανάγκη διερεύνησης του αν και κατά πόσο το εύρος της ύπαρξης του φαινομένου είναι τέτοιο που να συνιστά μια μορφή πολιτισμικής πρακτικής στη σύνθεση και επιτέλεση της μουσικής.

Το γεγονός ότι πρόκειται για φαινόμενο που παράλληλα εντοπίζεται και σε λόγιες μουσικές αλλά ακόμα και στις παραστατικές τέχνες ενισχύει την επιχειρηματολογία περί της αναγνώρισής του ως πρακτικής σύνθεσης, πολλώ μάλλον δε με διευρυμένη εφαρμογή στο πεδίο των τεχνών εν γένει.

Η παραπάνω παραδοχή μπορεί να τροφοδοτήσει τη συζήτηση περί ζητημάτων πνευματικής ιδιοκτησίας, καθώς αναδεικνύει τη δυσκολία και τους ιδιαίτερους όρους που απαιτούνται προκειμένου να οριοθετηθεί το τι ανήκει στον δημιουργό και το τι αφορά μια πρακτική διακίνησης υλικού κοινής χρήσης ακόμα και εντός, με την έννοια του συστατικού στοιχείου, ενός επώνυμου καλλιτεχνικού έργου. Η συζήτηση γεννά ερωτήματα σχετικά με την κατοχύρωση πνευματικών δικαιωμάτων εξ ολοκλήρου επί ενός έργου, στο απόλυτο δηλαδή εκατό τοις εκατό της

[1] Στην τελευταία περίπτωση η μεταποίηση είναι εκτεταμένη σε τέτοιο βαθμό ώστε η αρχική μορφή να είναι πλέον δυσδιάκριτη και κατά συνέπεια η προέλευση και ταυτοποίηση του αρχικού υλικού να καθίσταται πρακτικά μη ανιχνεύσιμη.

ιδέας και του περιεχομένου του. Η έννοια μιας οιονεί «ποσόστωσης» στην κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων συνιστά βέβαια μέγεθος μη μετρήσιμο. Ωστόσο, ως συμβολική μόνο έννοια μπορεί να αμφισβητεί, υπό συνθήκες, την αξίωση της καθολικής κυριότητας επί ενός έργου. Κατά προέκταση, δύναται να επαναπροσδιορίσει τα όρια όσον αφορά ζητήματα κρίσης σε περιπτώσεις ενδεχόμενης λογοκλοπής.

Φυσικά μια ανάγνωση υπό αυτό το πρίσμα οφείλει να διαφυλάσσει τις ισορροπίες, καθώς δεν μπορεί να παραγνωρίζεται ο ρόλος και η ιδιότητα του δημιουργού, όπως και το ότι το προϊόν της δημιουργίας του δεν θα προέκυπτε ως αυτοφυές και αυτούσιο, με μια αυθύπαρκτη υπόσταση και σε κατάσταση αυτονομίας, υπό την έννοια της πλήρους αποσύνδεσης και ανεξαρτησίας από τον δημιουργό του.

Η περαιτέρω διερεύνηση των διαφορετικών ειδών πρακτικών επανάληψης θα μπορούσε να συμβάλλει σε μια πιο ακριβή περιγραφή και κατανόηση των τρόπων παραγωγής ενός έργου και των συστατικών στοιχείων που χρησιμοποιούνται. Με τον τρόπο αυτό θα μπορούσε να διευκολυνθεί η συμπερίληψη στο σκεπτικό του νομοθέτη των πραγματικών διεργασιών της δημιουργικής διαδικασίας και των κοινωνικών πρακτικών επανάληψης πολιτισμικών προϊόντων. Συνεπώς, δύναται να επανατεθεί σε συζήτηση υπό νέο πρίσμα το εύρος των δικαιωμάτων κατοχύρωσης κυριότητας, μερικής ή ολικής, που αφορά καλλιτεχνικά προϊόντα που χρησιμοποιούν συστατικά στοιχεία από νοητές δεξαμενές πρώτων υλών κοινής χρήσης, στοιχεία επώνυμης προέλευσης ή ανώνυμης, κοινωνικά διασκεδασμένα και στην πράξη «μή-πατενταρισμένα», δίχως δηλαδή να χαίρουν απόδοσης πνευματικών δικαιωμάτων σε φυσικά πρόσωπα.

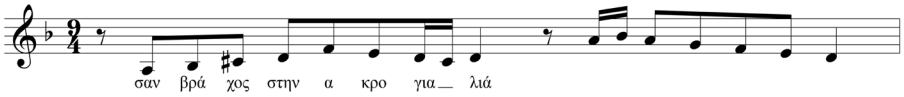
Στη συνέχεια του κειμένου, προκειμένου να αναδειχθούν οι παραπάνω διαστάσεις επιχειρείται η παρουσίαση μορφών της πρακτικής της επαναληψιμότητας στο λαϊκό μουσικό ρεπερτόριο, με παράλληλες αναφορές σε λόγιες μουσικές αλλά και στις παραστατικές τέχνες. Παρατίθενται ενδεικτικά συγκεκριμένα παραδείγματα που επιβεβαιώνουν την ύπαρξη αλλά και την έκταση του φαινομένου.

1. Επανάληψη ως συνθετικό κύτταρο

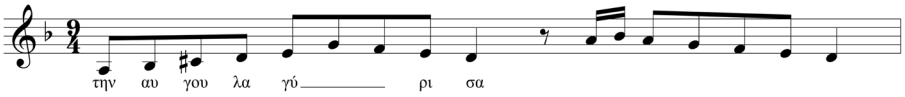
1α) Επανάληψη σε συνθέσεις ενός δημιουργού

Πρόκειται για το φαινόμενο της επανάληψης αυτούσιων[2] ή επεξεργασμένων, π.χ. με τη μορφή της παραλλαγής, μουσικών φράσεων, συγχορδιακών ακολουθιών, τυποποιημένων πτώσεων, καταλήξεων, ανταποκρίσεων σε σημεία σύζευξης θεμάτων κ.ά. Τα εν λόγω μουσικά στοιχεία χρησιμοποιεί ο συνθέτης εν είδει κωδικοποιημένων δομικών μονάδων. Οι δομικές αυτές μονάδες δείχνουν να τυποποιούνται σε κάποιο βαθμό και να χρησιμοποιούνται κατ' επανάληψη σε διαφορετικές συνθέσεις, σαν ένα είδος κυττάρων σύνθεσης.

Ακολουθεί παράδειγμα στο οποίο ο συνθέτης Γιάννης Παπαϊωάννου χρησιμοποιεί στο τραγούδι «Είμαι στον καημό σου θύμα»[3] δυο διαδοχικές φράσεις, η πρώτη με κείμενο και στη συνέχεια μια οργανική καταληκτική φράση προς τη βάση που εκτελείται από το μπουζούκι[4].



Τις ίδιες διαδοχικές φράσεις χρησιμοποίησε και στο τραγούδι του «Πριν το χάραμα»[5]. Η πρώτη έχει παραλλαχθεί ενώ η καταληκτική εκτελείται στην ίδια μορφή.



Είναι προφανές ότι παρόμοιες περιπτώσεις δεν εγείρουν ζητήματα

[2] Προφανώς η έννοια του αυτούσιου έχει εδώ μια διεσταλμένη «αυστηρότητα», καθώς κάθε νέα επιτέλεση, ακόμα και από το ίδιο υποκείμενο είναι μοναδική. Αναφέρεται στο πρωτογενές μελωδικό υλικό και υπονοεί υψηλό βαθμό ομοιότητας ως προς αυτό.

[3] Παπαϊωάννου Γιάννης, «Είμαι στον καημό σου θύμα», δίσκος His Master's Voice Ελλάδος, αρ. δίσκου AO-2771, αρ. μήτρας OGA-1290, εκτέλεση Οδυσσέας Μοσχονάς, Στελλάκης Περπινιάδης, 1947.

[4] Πολλά από τα μουσικά παραδείγματα που ακολουθούν έχουν αναχθεί σε διαφορετική τονική βάση προκειμένου να διευκολυνθούν οι επιθυμητές συγκρίσεις από τον αναγώστη.

[5] Παπαϊωάννου Γιάννης, «Πριν το χάραμα», δίσκος Columbia Ελλάδος, αρ. δίσκου DG-6692, αρ. μήτρας CG-2343, εκτέλεση Οδυσσέας Μοσχονάς, Στελλάκης Περπινιάδης, 1948.

πνευματικής ιδιοκτησίας καθώς ο συνθέτης επαναλαμβάνει δικές του οντότητες, αλλά είναι ενδεικτικές μιας ευρύτερης πρακτικής επαναληψιμότητας και επανάχρησης προϋπάρχοντος μουσικού υλικού. Ο συνθέτης δείχνει να διατηρεί κάποιο μουσικό υλικό σε τυποποιημένες μορφές τις οποίες αντιλαμβάνεται ως κύτταρα σύνθεσης που επαναχρησιμοποιεί.

Φυσικά στην παραπάνω κατηγορία θα μπορούσαμε να εντάξουμε και γνωστές τεχνικές σύνθεσης σε λόγιες μουσικές, όπως για παράδειγμα στην ευρωπαϊκή κλασική μουσική. Ως γνωστό, στη βάση των τεχνικών επανάληψης έχουν αναπτυχθεί κάποιες από τις πιο σημαντικές μουσικές φόρμες, όπως η Συμφωνία και η Φούγκα, οι οποίες βασίζονται στην επανάληψη αυτούσιου θέματος ή παραλλαγής του (Buelow, 2001)[6].

Μορφές επανάληψης εξάλλου χρησιμοποιούνται και στις εικαστικές τέχνες. Για παράδειγμα, στη ζωγραφική η επανάληψη μπορεί να λειτουργεί και ως μια από τις τεχνικές οπτικής κατεύθυνσης-εστίασης της ματιάς του θεατή. Η επανάληψη μορφών, χρωμάτων και σκιών χρησιμοποιείται για τη δημιουργία του εφέ της οπτικής ηχούς, προκαλώντας με τεχνητό τρόπο την εστίαση του θεατή σε συγκεκριμένα σημεία ενός πίνακα. Επιπλέον, με αντίστοιχη τεχνική, ο καλλιτέχνης μπορεί να προκαθορίζει την πορεία που θα ακολουθήσει το μάτι του θεατή, δημιουργώντας την επιθυμητή αίσθηση του χώρου καθώς και μια τεχνητή οιονεί αφήγηση[7].

1β) Επανάληψη ως κυτταρική οντότητα σε έργα διαφορετικών συνθετών από δεξαμενές μουσικών φράσεων ή γενικά μουσικών στοιχείων ευρείας κοινής χρήσης

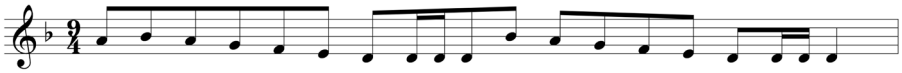
Δείξαμε στο προηγούμενο παράδειγμα τον τρόπο με τον οποίο ένας

---

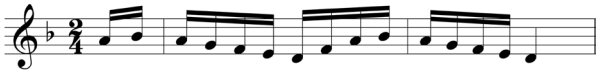
[6] Στην περίπτωση της φόρμας της Συμφωνίας μπορεί να αναφερθεί ως παράδειγμα το "θέμα του Προμηθέα", μελωδία που χρησιμοποιεί ο Μπετόβεν σαν βασικό μελωδικό μοτίβο πάνω στο οποίο χτίζει μεγάλο μέρος της 3ης Συμφωνίας του. Επίσης στην περίπτωση της Φούγκας χρησιμοποιούνται τεχνικές επανάληψης όπως η μίμηση, ο κανόνας κ.ά. καθώς επίσης και η χρήση μελωδικού θέματος ως κύτταρο σύνθεσης το οποίο επανεμφανίζεται με τις μορφές της έκθεσης, αντέκθεσης, ανάπτυξης και επανέκθεσης (Bartel, 1997).

[7] Βλ. την επανάληψη μορφών και χρωμάτων στον πίνακα "Palazzo da Mula, Venice 1908" του Claude Monet. Οι επαναλήψεις προκαλούν την εστίαση στο επιθυμητό σημείο όπως και την αίσθηση της αφήγησης (Foley, 2005).

συνθέτης μπορεί να επαναλαμβάνει σε διαφορετικά έργα του την ίδια μουσική φράση. Το φαινόμενο επανάχρησης τυποποιημένων φράσεων μπορεί σε αρκετές περιπτώσεις να διαπιστωθεί και μεταξύ συνθέσεων διαφορετικών καλλιτεχνών. Αξίζει να σημειωθεί ότι η δεύτερη, καταληκτική φράση που χρησιμοποιεί ο Παπαϊωάννου εντοπίζεται σε μεγάλο αριθμό επώνυμων και ανώνυμων συνθέσεων. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, ο Βασίλης Τσιτσάνης χρησιμοποιεί αυτή τη φράση με παραλλαγές για τα εισαγωγικά οργανικά μέρη των τραγουδιών του «Για μια γυναίκα χάθηκα»[8],



και «Είσαι αριστοκράτισσα κι ωραία»[9].



Η παραπάνω πρακτική είναι σε τέτοιο βαθμό εκτεταμένη ώστε να συναντάμε το φαινόμενο ακόμα και σε αυτοσχεδιαστικές φόρμες. Χαρακτηριστικά μπορεί να αναφερθούν περιπτώσεις διαφορετικών αμανέδων στους οποίους επαναλαμβάνονται από τον ίδιο εκτελεστή ή ακόμα και από διαφορετικούς καλλιτέχνες τυποποιημένα λεκτικο-ρυθμικά μελωδικά μοτίβα και στερεοτυπικές μελωδικές φράσεις (Κούνας 2010, σσ. 130-135)[10].

Η πρακτική της επανάχρησης δεν παρατηρείται μόνο σε μελωδικές φράσεις αλλά και σε άλλα μουσικά στοιχεία. Για παράδειγμα, μια από τις πλέον χρησιμοποιημένες τυποποιήσεις είναι οι συγχορδιακοί κύκλοι, όπως η συγχορδιακή ακολουθία IV-V-I σε πολλά λαϊκά μουσικά

---

[8] Τσιτσάνης Βασίλης, «Για μια γυναίκα χάθηκα», δίσκος His Master's Voice Ελλάδος, αρ. δίσκου AO-2984, αρ. μήτρας OGA-1743, εκτέλεση Πρόδρομος Τσαουσάκης, Μαρίκα Νίνου, 1951.

[9] Τσιτσάνης Βασίλης, «Είσαι αριστοκράτισσα κι ωραία», δίσκος Odeon Ελλάδος, αρ. δίσκου GA-7322, αρ. μήτρας GO-3588, εκτέλεση Απόστολος Χατζηχρήστος, 1940.

[10] Φυσικά εδώ δεν γίνεται λόγος για περιπτώσεις αμανέδων οι οποίοι έχουν τυποποιηθεί εξολοκλήρου και επαναλαμβάνονται ως παγιωμένες πια συνθέσεις, ως δηλαδή τραγούδια. Το φαινόμενο της επανάληψης μουσικών φράσεων εντοπίζεται και μεταξύ εκτελέσεων αμανέδων αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα.

ιδιώματα ή η, κατά κάποιο τρόπο αντίστοιχη, II-V-I στη jazz, οι οποίες καθορίζουν τη σύνθεση και τον αυτοσχεδιασμό. Ακόμα και σε περιπτώσεις λιγότερο συνηθισμένων, ακόμα και σπάνιων συγχορδιακών ακολουθιών είναι εξαιρετικά δύσκολο να υποστηρίξει κανείς ότι τίθεται ζήτημα λογοκλοπής. Αντίστοιχα, σε αυτή την κατηγορία μπορεί να ενταχθεί ένα πλήθος από μουσικές κωδικοποιήσεις, όπως λ.χ. οι πτώσεις, οι λύσεις συγχορδιών, οι αντικαταστάσεις συγχορδιών κ.ά. οι οποίες παρουσιάζουν εξαιρετικά διαδεδομένη χρήση.

Πρακτικές παρόμοιου τύπου δεν αφορούν αποκλειστικά τη μουσική, αντίθετα εντοπίζονται και στις εικαστικές τέχνες. Για παράδειγμα, είναι συχνή η επανάληψη θέματος ή μιας τεχνοτροπίας μεταξύ διαφορετικών καλλιτεχνών. Ο Pablo Picasso ολοκλήρωσε τον πίνακα "Le Guitariste" το 1910. Λίγα χρόνια αργότερα έχουμε τα έργα του Georges Braque, "Femme à la guitare" του 1913 και "L'homme à la guitare" του 1914. Τα τρία έργα εκτός από τη χρήση κοινής τεχνοτροπίας και του ίδιου θέματος παρουσιάζουν χαρακτηριστική ομοιότητα, σε σημείο που να υπερβαίνει την επανάληψη μιας ιδέας ή κάποιων μεμονωμένων στοιχείων και να γίνεται λόγος για επανάληψη μιας ολόκληρης οντότητας. Αντίστοιχης έκτασης ομοιότητα έργων φυσικά υπάρχουν και στη μουσική, περίπτωση που εξετάζεται στη συνέχεια.

2. Επανάληψη ολοκληρωμένων οντοτήτων μεταξύ συνθέσεων διαφορετικών δημιουργών

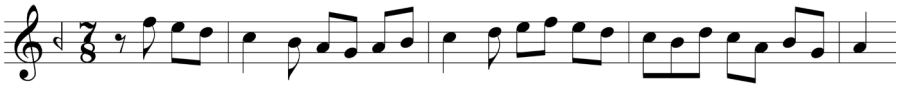
2α) Επανάληψη η οποία αφορά υλικό που εμφανίζει μια ευρεία χρήση

Πρόκειται για το φαινόμενο επανεμφάνισης σε ένα νέο έργο ολοκληρωμένων οντοτήτων, π.χ. ένα ολόκληρο πια μελωδικό θέμα και όχι απλώς μια φράση, που αποτελούν μέρος ενός έργου που έχει παρουσιαστεί στο παρελθόν από άλλο συνθέτη ή ως μέρος μιας ανώνυμης συλλογικής δημιουργίας. Η παρούσα είναι από τις πλέον συνηθισμένες περιπτώσεις όπου μπορεί να προκύψει αμφισβήτηση της κυριότητας του συνθέτη επί του νέου έργου.

Μια περίπτωση αφορά την χρήση τυποποιημένων μοτίβων ή μεγάλων φράσεων, τα οποία παρουσιάζουν παράλληλη εμφάνιση σε πολλά τραγούδια ή οργανικούς σκοπούς. Τα λαϊκά μουσικά ιδιώματα ανακυκλώνουν πολύ συχνά τυποποιημένες αυτόνομες μουσικές

οντότητες. Πιο συγκεκριμένα, δεν είναι σπάνια η εμφάνιση ολόκληρων οργανικών εισαγωγικών θεμάτων σε τραγούδια που ανήκουν στην προφορική παράδοση, αλλά συχνά επαναχρησιμοποιούνται και σε επώνυμες συνθέσεις.

Ενδεικτική είναι η περίπτωση της οργανικής εισαγωγής από το τραγούδι «Θαλασσάκι», που εντοπίζεται στο ρεπερτόριο πολλών περιοχών κυρίως του νησιωτικού ελλαδικού χώρου. Το τραγούδι συνήθως φέρεται ως παραδοσιακό, εκδοχή που φαίνεται η πιο πιθανή, δίχως όμως να απουσιάζουν και περιπτώσεις που παρουσιάζεται ως επώνυμη σύνθεση[11].



Το ίδιο εισαγωγικό οργανικό θέμα εμφανίζεται με διάφορες παραλλαγές σε τραγούδια της ηπειρωτικής Ελλάδας, όπως το «Τί έχεις Ρήνα κι αρρωσταίνεις»[12] και το «Μου παρήγγειλε τ' αηδόνι»[13] στις οποίες αναφέρεται επίσης ως παραδοσιακό, ενώ σε κάποιες μεταγενέστερες εκτελέσεις του δηλώνεται ως επώνυμη δημιουργία[14].

---

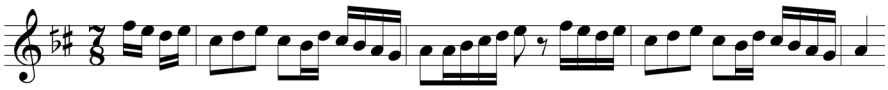
[11] Ενδεικτικά αναφέρουμε περίπτωση που περιγράφεται ως παραδοσιακό της Καλύμνου ενώ σε δύο τουλάχιστον ηχογραφήσεις φέρεται ως σύνθεση του Σταμάτη Χατζηδάκη, δίσκος His Master's Voice Ελλάδος, αρ. δίσκου AO-2775, αρ. μήτρας OGA-1303, εκτέλεση Άννα και Αιμιλία Χατζηδάκη, 1947 και Καλός Δίσκος Αμερικής, αρ. δίσκου 303, αγνώστου αρ. μήτρας, εκτέλεση Θεόδωρος Καβουράκης και Αγγελική Πελαγούδη κ.ά.

[12] Αναφέρονται τρεις εκτελέσεις: α) του Δημήτρη Αραπάκη, δίσκος Pathé Γαλλίας, αρ. δίσκου X-80171, αρ. μήτρας 70388, 1931, β) οργανικό (κλαρίνο Αποστόλης Σταμέλος), δίσκος Parlophone Ελλάδος, αρ. δίσκου B-21665, αρ. μήτρας 101288, 1932 γ) της Ρίτας Αμπατζή, δίσκος Parlophone Ελλάδος, αρ. δίσκου B-74005, αρ. μήτρας GO-3283, 1939. Το τελευταίο αναγράφεται ως συνδημιουργία της Γεωργίας Μηττάκη και του Σπύρου Περιστέρη.

[13] Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εκτελέσεις: α) Λευτέρης Μενεμενλής, δίσκος Odeon Γερμανίας, αρ. δίσκου GA-1134, αρ. μήτρας GO-274, 1926 και β) Αντώνης Νταλγκάς, δίσκος Columbia Αγγλίας, αρ. δίσκου 8393, αρ. μήτρας 20557, 1929. Στις προηγούμενες εκτελέσεις αναγράφεται στην ετικέτα δίσκου ότι πρόκειται για παραδοσιακό τραγούδι.

[14] Πρόκειται για εκτελέσεις σε δίσκους 45 στροφών, όπως αυτή του Στέλιου Καζαντζίδη του 1960 σε δίσκο της His Master's Voice, αρ. δίσκου AO-5671, στην οποία είναι καταχωρημένο στο όνομα του Θεόδωρου Δερβενιώτη και αυτές της Γεωργίας Μηττάκη, στους δίσκους της Minos MIN-5737 και Parlophone Ελλάδος GDSP-2974, στις οποίες το κομμάτι δηλώνεται μία στο όνομα του Περιστέρη και μία στο όνομα της Μηττάκη.

Την επιχειρηματολογία περί επανάληψης τυποποιημένων μουσικών οντοτήτων ενισχύει το γεγονός ότι το παραπάνω οργανικό θέμα, το οποίο αναπτύσσεται πάνω στη διαστηματική δομή του τρόπου ουσάκ, εμφανίζεται επίσης στον τρόπο του χιτζάζ στα τραγούδια «Μ' έκαψες γειτόνισσα»[15] και «Το παπάκι πάει στην ποταμιά»[16].



2β) Επανάληψη ως αντιγραφή μουσικού θέματος ή ολόκληρης επώνυμης σύνθεσης

Στη δισκογραφία του λαϊκού τραγουδιού υπάρχουν πολλές περιπτώσεις επανεκτελέσεων, στις οποίες μια παλιότερη σύνθεση επανεμφανίζεται με παραποίηση των στοιχείων, και παρουσιάζεται ως σύνθεση ενός εκ των συντελεστών της νεότερης ηχογράφησης[17]. Πρόκειται για τις περιπτώσεις που επαναηχογραφείται εξ ολοκλήρου μια επώνυμη σύνθεση και συνοδεύεται με μερική ή ολική παραποίηση των ταυτοτικών στοιχείων του πρωτότυπου έργου, με συνηθέστερο να δηλώνεται εκ νέου στο όνομα νέου συνθέτη.

Το τραγούδι «Ο Μπουφετζής» ηχογραφήθηκε το 1935. Στην ετικέτα του δίσκου αναγράφεται ως συνθέτης ο Γιώργος Μπάτης[18]. Πρόκειται για ένα από τα πλέον εξώφθαλμα παραδείγματα χρήσης μελωδίας άλλου συνθέτη, από προγενέστερη ηχογράφηση, και μάλιστα από

---

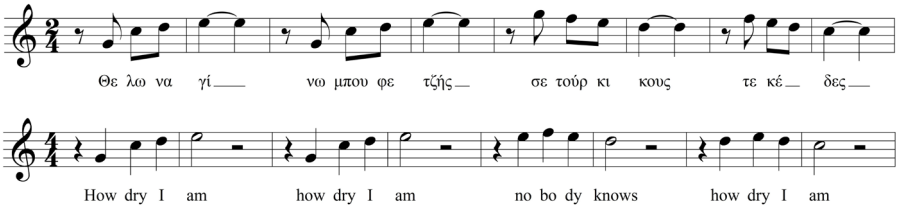
[15] Σε εκτέλεση του Κώστα Ρούκουνα σε δίσκο 45 στροφών χρησιμοποιείται η εν λόγω οργανική εισαγωγή. Το τραγούδι υπάρχει και στη δισκογραφία των 78 στροφών με διαφορετικά οργανικά εισαγωγικά θέματα.

[16] Το συγκεκριμένο μελωδικό θέμα χρησιμοποιείται σε εκτέλεση του Γιώργου Παπασιδέρη, δίσκος His Master's Voice Ελλάδος, αρ. δίσκου AO-1056, αρ. μήτρας OT-1618, 1934 και σε εκτέλεση από τον Στέλιο Καζαντζίδη σε δίσκο 45 στροφών. Σε αρκετές από τις ηχογραφήσεις στη δισκογραφία των 78 στροφών το τραγούδι εκτελείται με διαφορετικό εισαγωγικό θέμα. Δεν θα ήταν άτοπο να παρατηρήσουμε ότι η επαναχρησιμοποίηση των ίδιων εισαγωγικών θεμάτων σε πολλά τραγούδια, πέρα από την πρακτική της επανάληψης, συνδέεται και με μια τάση ομογενοποίησης του ρεπερτορίου, ενδεχομένως εξαιτίας της προσπάθειας διατήρησης ενός αρκετά μεγάλου ρεπερτορίου από τους σολίστες μουσικούς λόγω των επαγγελματικών τους αναγκών.

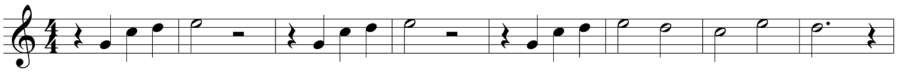
[17] Σχετικές περιπτώσεις έχουν ενίοτε απασχολήσει και τη σχετική αρθρογραφία, όπως για παράδειγμα κείμενα του Παναγιώτη Κουνάδη σχετικά με τις επανεκτελέσεις του Δημήτρη Ράνιου (Κουνάδης, 2003).

[18] Δίσκος His Master's Voice Ελλάδος, αρ. δίσκου AO-2258, αρ. μήτρας OGA-257.

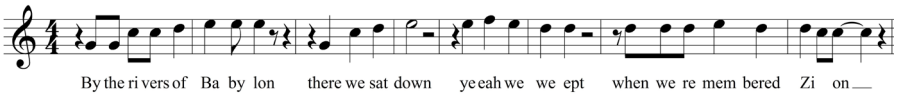
μη όμορη περιοχή του εξωτερικού. Ο Μπάτης χρησιμοποιεί σχεδόν αυτούσια τη μελωδία από το jazz τραγούδι "The Near Future"[19].



Με τη σειρά του το φερόμενο ως μητρώο "The Near Future" εμφανίζει μεγάλη ομοιότητα με την παλαιότερη πολύ γνωστή μελωδία με τίτλο "When The Saints Go Marching In"[20].



Σχετικά με την προέλευσή του έχουν γραφτεί αρκετές εκδοχές, με πιο επικρατούσα αυτή που θεωρεί ότι έχει επηρεαστεί από παλιότερη gospel μελωδία. Υπάρχουν διάφορες επανεκτελέσεις του τραγουδιού, αλλά και άλλες περιπτώσεις δήλωσης διαφορετικών στοιχείων. Μία από τις πιο γνωστές ηχογραφείται στις αρχές της δεκαετίας του 1980 με τον τίτλο "Rivers of Babylon" από το τζαμαϊκανό reggae μουσικό συγκρότημα The Melodians. Στον δίσκο όχι μόνο δεν αναφέρεται η προέλευση της βασικής μελωδίας, αλλά αντίθετα φέρεται ως σύνθεση των Brent Dowe και Trevor McNaughton, δύο εκ των μελών του συγκροτήματος[21].



Η «εισαγωγή» μελωδιών από το εξωτερικό δεν είναι σπάνιο φαινό-

[19] Το τραγούδι "The Near Future" αναφέρεται στην ποτοαπαγόρευση στην Αμερική και είναι σύνθεση του Irving Berlin του έτους 1919. Είναι επίσης γνωστό και ως "How dry I am", λόγω του πρώτου στίχου του.

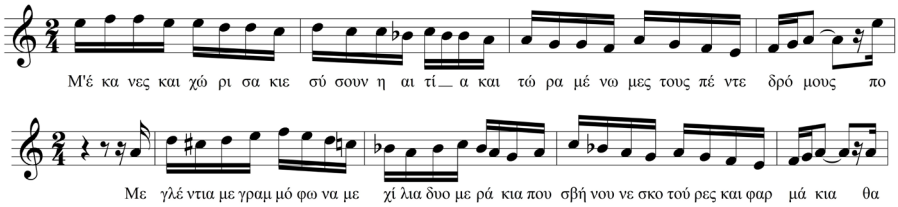
[20] Πρόκειται για αμερικανικό gospel. Έγινε ιδιαίτερα γνωστό έπειτα από την ηχογράφηση του από το συγκρότημα του Louis Armstrong το 1938.

[21] Το τραγούδι ως "Rivers of Babylon" έγινε ιδιαίτερα γνωστό έπειτα από νέα ηχογράφησή του από το συγκρότημα Boney M. το 1978.

μενο. Από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα κομμάτια που εισάγονταν από την μουσική βιομηχανία της Ινδίας, κυρίως κατά την περίοδο 1950-1965, επαναηχογραφούνταν με ελληνικό στίχο και φυσικά δηλώνονταν ως συνθέσεις Ελλήνων επίδοξων συνθετών. Είναι τα κομμάτια που έπειτα από χρόνια χαρακτηρίστηκαν ως «ινδοπρεπή λαϊκά» (Αμπατζή & Τασούλας, 1998), με χαρακτηριστικά παραδείγματα τα «Μαντουβάλα», «Όσο αξίζεις εσύ», «Όχι, όχι μη με παρατάς», «Αυτή η νύχτα μένει» κ.ά.[22].

Εκτός από την αντιγραφή τραγουδιών από το εξωτερικό υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις εκτεταμένης ομοιότητας μεταξύ τραγουδιών Ελλήνων συνθετών του λαϊκού και όχι μόνο μουσικού ρεπερτορίου. Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα του «Μ' έκανες και χώρισα»[23] του Μάρκου Βαμβακάρη με το «Στον Άγιο Κωνσταντίνο»[24] του Βασίλη Τσιτσάνη (Μπαρμπάτσης, 2016). Φυσικά σε αυτές τις περιπτώσεις είναι πολύ δύσκολο να υποστηριχθεί ότι δεν έχουμε να κάνουμε με περιπτώσεις άμεσης αντιγραφής, καθώς τα δύο κομμάτια εκτός από την ίδια δομή έχουν παρόμοιες τις δυο βασικές τους μελωδίες, η ομοιότητα δηλαδή είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη και αφορά τη σύνθεση στο σύνολό της.

Μελωδία α:

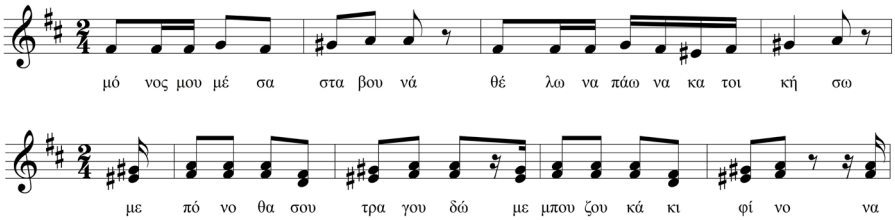


[22] Ο μουσικός Χρήστος Στυλιανέας, σε προσωπική αφήγηση στον γράφοντα, περιέγραψε χαρακτηριστικά ότι στο εργοστάσιο της Columbia έφθαναν «φορτηγά γεμάτα με δίσκους από την Ινδία». Στη συνέχεια ακολουθούσε ξεδιάλεγμα και ηχογράφηση αυτών που θεωρούνταν υποψήφιες εμπορικές επιτυχίες.

[23] Βαμβακάρης Μάρκος, «Μ' έκανες και χώρισα», δίσκος Parlophone Ελλάδος, αρ. δίσκου B-21898, αρ. μήτρας GO-2642, εκτέλεση Μάρκος Βαμβακάρης, 1936.

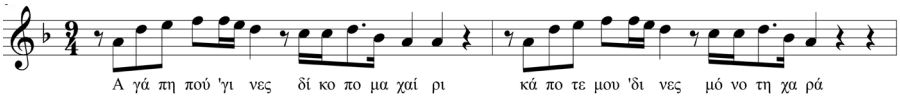
[24] Τσιτσάνης Βασίλης, «Στον Άγιο Κωνσταντίνο», δίσκος Columbia Ελλάδος, αρ. δίσκου DG-6617, αρ. μήτρας CG-2192, εκτέλεση Ντάιζη Σταυροπούλου, Βασίλης Τσιτσάνης, 1946.

Μελωδία β:

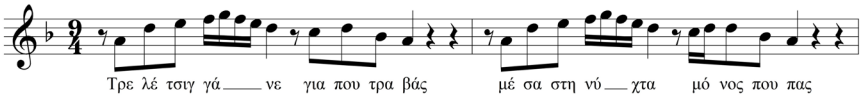


Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι και η επόμενη περίπτωση, του πολύ γνωστού τραγουδιού «Αγάπη πού 'γιες δίκοπο μαχαίρι» και της ομοιότητάς του με το τραγούδι «Ο τρελός τσιγγάνος».

«Αγάπη πού 'γιες δίκοπο μαχαίρι», εκτέλεση Μελίνας Μερκούρη[25].



«Ο τρελός τσιγγάνος», εκτέλεση Ιωάννας Γεωργακοπούλου[26].



Σε συνέντευξή της η Ιωάννα Γεωργακοπούλου αναφέρει ότι έγραψε η ίδια το στίχο και τη μελωδία του τραγουδιού «Ο τρελός τσιγγάνος», ενώ ο Τσιτσάνης πρόσθεσε την οργανική εισαγωγή και για το λόγο αυτό κατοχυρώθηκε στο όνομά της (Γεραμάνης, 1997). Παρόλο που το τραγούδι είναι κατοχυρωμένο στο όνομά της (Μανιάτης, 2006), ο Τσιτσάνης δάνεισε τη μελωδία στον Μάνο Χατζιδάκι για το τραγούδι «Αγάπη πού 'γιες δίκοπο μαχαίρι». Ο Χατζιδάκις σε κάποιες περιπτώσεις φέρεται ως ο συνθέτης ενώ σε κάποιες από τις εκτελέσεις

[25] Το τραγούδι δημιουργήθηκε από τον Μάνο Χατζιδάκι, σε στίχους Μιχάλη Κακογιάννη, για την ταινία «Στέλλα» του 1955, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη. Ηχογραφήθηκε την ίδια χρονιά με εκτελέστρια την Ζωζώ Σαπουντζάκη, δίσκος His Master's Voice Ελλάδος, αριθμός δίσκου AO-5298. Ακολούθησε μεγάλος αριθμός ηχογραφήσεων από διάφορους εκτελεστές.

[26] «Ο τρελός τσιγγάνος», His Master's Voice Ελλάδος, αριθμός δίσκου AO-2737, αριθμός μήτρας OGA-1229, εκτέλεση Ιωάννας Γεωργακοπούλου, Στελλάκη Περπινιάδη, 1947. Στην ετικέτα του δίσκου το κομμάτι φέρεται ως σύνθεση της Ιωάννας Γεωργακοπούλου.

αναφέρει ως μοναδικό δημιουργό τον Βασίλη Τσιτσάνη. Επίσης, ένα χρόνο μετά την προβολή της ταινίας «Στέλλα», το περιοδικό της εποχής «Μοντέρνο Τραγούδι»[27] παρουσιάζει ως αποκλειστικό συνθέτη του «Αγάπη πού 'γινες δίκοπο μαχαίρι» τον Βασίλη Τσιτσάνη.

Η πρακτική της διακίνησης μελωδιών, έως και ολόκληρων τραγουδιών ή σκοπών, είναι ευρύτατα διαδεδομένη στην περιοχή των Βαλκανίων. Πολλά από αυτά συμπεριλαμβάνονται σε διαφορετικές παραλλαγές στα διαφορετικά τοπικά ρεπερτόρια. Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα είναι ο οργανικός σκοπός ο οποίος στην περιοχή της Πρέβεζας είναι γνωστός ως «Πλεύρα», στη Μυτιλήνη ως «Τα ξύλα» και στην Τουρκία ως "Çeçen Kızı". Μια εξίσου χαρακτηριστική περίπτωση διακίνησης τραγουδιών ανά τη βαλκανική αλλά και εξάπλωσης ακόμα και έξω από τα όριά της είναι αυτή του τραγουδιού «Από ξένο τόπο»[28].

Το πολιτισμικό φαινόμενο της εκτεταμένης διακίνησης μελωδιών ακόμα και υπερβαίνοντας τα εθνικά όρια μιας κρατικής οντότητας επιβεβαιώνει την ύπαρξη ευρέων μουσικών δικτύων στα οποία η πρακτική της επανάχρησης μουσικού υλικού φαίνεται να τυποποιεί και να ανακυκλώνει.

Σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρείται η δισκογράφηση τραγουδιών ανώνυμων συνθετών, από αυτά δηλαδή που ανήκουν στην προφορική παράδοση δίχως στοιχεία συνθέτη, με ταυτόχρονη προσπάθεια να καταχωρηθούν σε έναν από τους εκτελεστές ή συντελεστές της ηχογράφησης.

Ως δείγμα μπορούμε για να αναφερθούμε στην περίπτωση του Μάρκου Βαμβακάρη. Ο Βαμβακάρης συνθέτει και ηχογραφεί στο μεταίχμιο της ανώνυμης δημιουργίας στο λαϊκό τραγούδι και της νέας περιόδου κατοχύρωσης πνευματικής ιδιοκτησίας μέσω της δισκογρα-

---

[27] *Μοντέρνο Τραγούδι*, αρ. φύλλου 125, Ιούλιος 1956, εκδότης Κώστας Μάνεσης. Η πηγή αναδημοσιεύεται στο περιοδικό *Λαϊκό Τραγούδι* (Κοντογιάννης, 2011).

[28] Ως παράδειγμα διακίνησης τραγουδιών ανά τη βαλκανική χερσόνησο η Buchanan αναφέρει το τραγούδι «Από ξένο τόπο» σε μια διεξοδική και πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση (Buchanan, 2007). Το συγκεκριμένο τραγούδι έχει επίσης δισκογραφηθεί το 1945 στην Αμερική και πιο συγκεκριμένα στο Λος Άντζελες υπό τον τίτλο "Tee Say Malee", από τον διάσημο μουσικό Slim Gaillard, ο οποίος το έμαθε σε ταξίδι του στην Κρήτη. Το τραγουδάει ο ίδιος σε σπαστά ελληνικά (Σαββόπουλος, 2013). Επίσης σχετικά με την εξάπλωση τραγουδιών και σκοπών σε διαφορετικά μουσικά ρεπερτόρια βλ. το ντοκιμαντέρ "Whose is the song?" (Peeva, 2003).

φίας. Αυτός είναι ένας παράγοντας που πρέπει να ληφθεί υπόψη για να κατανοηθεί η διεργασία σύνθεσης και πνευματικής κατοχύρωσης μέσα στο δικό της κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Στα κομμάτια που ηχογραφεί στο όνομά του περιλαμβάνονται παραδοσιακά τραγούδια της νησιωτικής περιοχής του Αιγαίου. Χαρακτηριστικά ο ίδιος αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ότι κάποια από τα κομμάτια που καταγράφηκαν ως συνθέσεις του είναι παραδοσιακά τραγούδια που παίζονταν στη Σύρο, όπως το «Στο Φάληρο που πλένεσαι», το «Να πεθάνεις» και άλλα (Βέλλου-Κάιλ, 1978). Επίσης το δίστιχο του τραγουδιού «Ήθελα να σ' αντάμωνα» υπάρχει στη συλλογή του Passow (περίπου 1860) και έχει καταγραφεί ως παραδοσιακό της Σαμοθράκης (Δραγούμης, 1991, σ. 84)[29].

3. Επανάληψη ως διακειμενικότητα, σχόλιο σε έργο

Μια διαφορετικού είδους πρακτική επαναλήψεων θεματικής ή τμήματος ενός έργου αποτελεί η εκούσια χρήση προγενέστερου υλικού ή αναφορά σε αυτό και εμπεριέχει εμπρόθετο σχολιασμό, λεκτικό ή με άλλους τρόπους έκφρασης, πάνω σε έργο άλλου δημιουργού.

Το φαινόμενο στη λογοτεχνία είναι γνωστό ως *διακειμενικότητα*. Για παράδειγμα, ο συγγραφέας James Joyce γράφει το μυθιστόρημα «Οδυσσέας» (Joyce, 1922) στο οποίο περιγράφει τις περιπέτειες του κεντρικού προσώπου του βιβλίου του κάνοντας ευθεία αναφορά σε αυτές του ομηρικού Οδυσσέα. Αντίστοιχα στις εικαστικές τέχνες, ο Andy Warhol στο γνωστό έργο του "Marylin" χρησιμοποιεί ως συνθετικό κύτταρο μια φωτογραφία της Marilyn Monroe, την οποία στη συνέχεια επαναλαμβάνει εν είδει μοτίβου.

Το φαινόμενο της επανάληψης ως μορφής διακειμενικότητας δεν είναι ασυνήθιστο και στη μουσική. Ο Μάνος Χατζιδάκις στο έργο του «Χασάπικο 40» αντιγράφει τη μελωδία από τη «Συμφωνία Νο 40» του Mozart[30]. Για το συγκεκριμένο τραγούδι του Χατζιδάκι έχουν γραφτεί κριτικές για λογοκλοπή. Πράγματι στο δίσκο με την πρώτη ηχογράφηση του τραγουδιού του ο Χατζιδάκις δεν αναφέρει ότι δανείζεται τη μελωδία από το γνωστό κλασικό έργο, εντούτοις ο τίτλος και μόνο που δίνει στη σύνθεσή του είναι αρκετός για να δείξει ότι δεν υπάρχει

---

[29] Τα στοιχεία αντλούνται από το ένθετο του δίσκου (Μωραΐτης,Θανάσης, 2002).

[30] Wolfgang Amadeus Mozart, Συμφωνία Νο. 40 σε Σολ ελάσσονα, K. 550.

πρόθεση κλοπής παρά σχολιασμού του έργου του Mozart[31].

Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι η απόφανση για το αν μια σύνθεση που επαναχρησιμοποιεί τμήματα προγενέστερων δημιουργημάτων συνιστά λογοκλοπή δεν είναι καθόλου εύκολη υπόθεση. Η κυριότερη ίσως δυσκολία έχει να κάνει με την ανίχνευση της πρόθεσης του δημιουργού, καθώς η εκούσια αντιγραφή μπορεί να υποτεθεί ότι συνοδεύεται με συγκεκριμένα κίνητρα άντλησης οικονομικής απόδοσης ή άλλων μορφών υπεραξίας. Η δυσκολία αυτή μεγεθύνεται αν ληφθεί υπόψη το φαινόμενο της κρυπτομνησίας, της ακούσιας δηλαδή αντιγραφής, έπειτα από την από μνήμης ανάκληση και επανάληψη, διαδικασία η οποία δεν αντιγράφει συνειδητά και η οποία εμφανίζεται σε όλες τις τέχνες, στη συγγραφή ενός κειμένου, στην αναπαραγωγή μιας ιδέας[32].

Εκτός των περιπτώσεων κρυπτομνησίας δεν θα μπορούσε να αποκλειστεί και το ενδεχόμενο μιας τυχαίας οιονεί αντιγραφής. Φυσικά η επανευφεύρεση του ίδιου πράγματος ή ιδέας από δυο διαφορετικούς δρώντες αποτελεί περίπτωση πολύ λίγων πιθανοτήτων εμφάνισης αλλά πάντοτε δυνητικά υπαρκτής.

Μια διαφορετική οπτική ενδεχομένως θα υποστήριζε ότι η διαπίστωση λογοκλοπής μπορεί να προσδιοριστεί με όρους ποσοτικούς, εξετάζοντας για παράδειγμα το τί ποσοστό επί του συνολικού έργου καλύπτει μια αντιγραφόμενη μελωδία. Κάθε όμως μελωδία, όπως οποιοδήποτε δομικό στοιχείο, φέρει μια λειτουργική και συμβολική αξία εντός ενός έργου η οποία δεν μπορεί να αποτυπωθεί με όρους ποσοτικούς. Για παράδειγμα, σε περίπτωση που κάποιος αναπαράγει το «μοτίβο του Μπαχ»[33], αντιγράφει μια φράση εξαιρετικά μικρής έκτασης

---

[31] Εξάλλου ο ίδιος ο Χατζιδάκις δήλωσε σε τηλεοπτική εκπομπή ότι πράγματι η σύνθεσή του βασίστηκε στο συγκεκριμένο θέμα του Mozart.

[32] Ο Paul McCartney υποστήριξε ότι η μελωδία του τραγουδιού "Yesterday" δημιουργήθηκε στον ύπνο του. Παρόλο που προσπάθησε να ελέγξει αν η μελωδία προερχόταν από άλλο τραγούδι, δεν εντόπισε κάποιο παρόμοιο. Έπειτα από χρόνια διαπιστώθηκε σημαντική μουσική και στιχουργική ομοιότητα με το τραγούδι του Nat King Cole "Answer Me, My Love" (King Cole 'influenced', 2003).

[33] Ο Bach συνήθιζε να υπογράφει τα έργα του με μια συγκεκριμένη καταληκτική μουσική φράση, της οποίας οι φθόγγοι σχημάτιζαν τα αρχικά του ονόματός του. Η φράση που χρησιμοποιούσε είναι γνωστή ως «Μοτίβο του Bach». Τα λατινικά γράμματα που

αλλά υψηλής συμβολικής σημασίας.

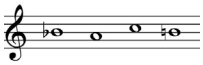
Οι παραπάνω δυσκολίες γίνονται περίπλοκες αν ληφθούν υπόψη ζητήματα που στο παρελθόν δεν έχουν απασχολήσει τη σχετική συζήτηση. Για παράδειγμα, μπορούν να αξιώνονται πνευματικά δικαιώματα επί των τεχνικών που αφορούν την εκτελεστική δεξιότητα σε ένα μουσικό όργανο; Ή αντίστοιχα για μια τεχνική σύνθεσης, συνήθως πρωτοποριακή, που στη συνέχεια αντιγράφεται από άλλους συνθέτες; Τέλος, τα πράγματα περιπλέκονται ακόμα περισσότερο αν συμπεριληφθούν και άλλου είδους ζητήματα όπως ο ήχος ενός καλλιτέχνη. Μπορεί αλήθεια ένας καλλιτέχνης να κατοχυρώσει πνευματικά δικαιώματα για τον ήχο του; Ως γνωστό, υπάρχουν καλλιτέχνες των οποίων ο ήχος αποτελεί σήμα κατατεθέν, βλ. κιθαρίστες της rock τον ήχο των οποίων προσπαθούν να «αντιγράψουν» νεότεροι μουσικοί[34]. Τέλος, μπορεί να προστατεύεται η πνευματική ιδιοκτησία ως προς συνιστώσες που αφορούν την αισθητική;

Η διαπίστωση ενός πολιτισμικού φαινομένου διαρκούς και εκτενούς επαναληψιμότητας, ως επανένταξης τμήματος έργου σε νέο έργο, έπειτα από επεξεργασία ή μη, εγείρει νέους προβληματισμούς όσον αφορά την ύπαρξη ή όχι λογοκλοπής. Αποκαλύπτονται διαστάσεις που προβληματίζουν σχετικά με τον προσδιορισμό των ορίων στα οποία τελειώνει η περιοχή μιας παράδοσης δανείων, μίμησης, επανάληψης και αρχίζει να γίνεται λόγος για φαινόμενο κλοπής. Φυσικά η κάθε είδους οριοθέτηση που επιχειρείται να εφαρμοστεί σε σχέση με ένα έργο τέχνης και ενός άυλου συμβολικού κεφαλαίου που το συνοδεύει καλείται να διαχειριστεί ένα πολυδιάστατο και πολύσημο πεδίο και όχι απλώς μια περιοχή που μπορεί να περιγραφεί εύκολα με τεχνικούς όρους και με οριστικό τρόπο.

Μια έννοια κλειδί, η οποία ενδεχομένως θα μπορούσε να λειτουργήσει θεραπευτικά στον υπό εξέταση προβληματισμό, είναι αυτή της συλλογικής πνευματικής ιδιοκτησίας, σχετικής με αυτά τα καλλιτε-

---

αντιστοιχούν στους μουσικούς φθόγγους σχηματίζουν τη λέξη B-A-C-H.



[34] Σημειώνεται ότι υπάρχουν στο διαδίκτυο ατελείωτες συζητήσεις σε φόρα και βίντεο οδηγιών, ως και εξειδικευμένος εξοπλισμός, για το πώς θα αναπαραχθεί πιστά ο ήχος ενός κιθαρίστα, όπως του Jimmy Hendrix, του Slash, του Steve Vai κ.ά.

χνικά προϊόντα που αποτελούν μέρος μιας πολιτισμικής πρακτικής, ενός corpus δημιουργημάτων που διακινούνται ελεύθερα και χαίρουν ευρείας συλλογικής χρήσης.

Βιβλιογραφία

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Buchanan, D. (2007). "Oh, Those Turks!" Music, Politics, and Interculturality in the Balkans and Beyond. Στο D. Buchanan (επιμ.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse* (σσ. 3-56). Lanham: Scarecrow Press.

Buelow, G. (2001). Rhetoric and Music (I,2-4). Στο S. Sadie & J. Tyrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2η έκδ.), τ. 21, (σσ. 262-70). Oxford: Oxford University Press.

Foley, J. (2005). Repetition in the Visual Arts. Ανακτήθηκε 29 Νοεμβρίου, 2016, από https://edsitement.neh.gov/lesson-plan/repetition-visual-arts

Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Paris: Shakespeare & Co.

King Cole 'influenced' Beatles hit. (2003, 7 Ιουλίου). *BBC News*. Ανακτήθηκε 5 Δεκεμβρίου, 2016, από http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3050614.stm

Peeva, A. (Director) (2003). *Whose is the song?* [Documentary]. Sofia: Adela Media.

Αμπατζή, Ε., & Τασούλας, Μ. (1998). *Ινδοπρεπών αποκάλυψη, Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*. Αθήνα: Περιβολάκι και Ατραπός.

Βέλλου-Κάιλ, Α. (1978). *Βαμβακάρης Μάρκος, Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Γεραμάνης, Π. (1997, 29 Νοεμβρίου). Ιωάννα Γεωργακοπούλου, ο «Τρελός Τσιγγάνος» ήταν αντάρτης του ΕΛΑΣ! *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε 5 Δεκεμβρίου, 2016, από http://www.tanea.gr/news/greece/article/3991884/?iid=2

Δραγούμης, Φ. (1991). *85 Δημοτικές Μελωδίες από τα κατάλοιπα του Νικολάου Φαρδύ*. Αθήνα: Μουσικό Λαογραφικό Μουσείο.

Κοντογιάννης, Γ. (2011, 23 Ιανουαρίου). Πατρότητες και θεωρίες συνομωσίας. [Weblog]. Ανακτήθηκε 10 Δεκεμβρίου, 2016, από http://laikotragoydi.blogspot.gr/2011/01/blog-post_23.html

Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Αθήνα: Κατάρτι.

Κούνας, Σ. (2010). *Οι ουσάκ μανέδες στους δίσκους 78 στροφών, σχέσεις τροπικών συμπεριφορών μελωδικής ανάπτυξης και μουσικής φόρμας*. (πτυχιακή εργασία), Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.

Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.

Μπαρμπάτσης, Α. (2016). *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη*. Αθήνα: Fagotto.

Μωραΐτης, Θ. (2002). *Καταμεσιός στη θάλασσα, τραγούδια της Σαμοθράκης*. [CD]. Σαμοθράκη: Δήμος Σαμοθράκης.

Σαββόπουλος, Π. (2013, 22 Δεκεμβρίου). Ρεμπέτικα και Blues δρόμοι παράλληλοι, Από τη Σμύρνη και τον Πειραιά ως τον Μισισιπή και την Νέα Ορλεάνη. *24 γράμματα*. Ανακτήθηκε 5 Δεκεμβρίου, 2016, από http://www.24grammata.com/?p=43932

Σπυροπούλου, Ε. (2010, 2 Ιανουαρίου). Γιώργος Μουφλουζέλης: Βιογραφικό Σημείωμα. *Η κλίκα*. Ανακτήθηκε 1 Δεκεμβρίου, 2016, από http://www.klika.gr/index.php/afierwmata/mouflouzelis/197-mouflouzelis-viografiko-simioma.html

Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας, Πανεπιστημιακός υπότροφος
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Εθνογραφικά σχόλια

Μια που τα πάντα σε αυτήν την «δίκη» ήταν επινοημένα (από το δικονομικό σχήμα μέχρι τις απολογίες), η φαντασία δεν θα μπορούσε να λείπει και από το εθνογραφικό σχόλιο. Η δική μου ματιά, του εθνομουσικολόγου, ο οποίος μελετά τον λαϊκό μουσικό πολιτισμό ως ολικό κοινωνικό φαινόμενο, υιοθετεί στην αφήγηση αυτή το πρώτο πρόσωπο.

Δεν μπορούσα να φανταστώ ότι παρακολουθώντας την Δίκη των Ρεμπετών θα βίωνα όλη αυτήν την ένταση. Όσο και αν η λογική μου έλεγε ότι αυτό που ελάμβανε χώρα στο αμφιθέατρο Δρακόπουλου δεν ήταν ακριβώς «δίκη», αλλά περισσότερο μια αναπαράσταση με έντονο το στοιχείο της θεατρικότητας, όσο και αν γνώριζα ότι οι τοποθετήσεις του «Περιστέρη», του «Μάτσα» και του «Αντώνη» ήταν εντελώς φανταστικές και ότι οι συνάδελφοί μου που ενσάρκωναν τους παραπάνω ρόλους δεν κινδύνευαν να καταδικαστούν στον πραγματικό κόσμο, τι προκάλεσε αυτήν την αναστάτωση μέσα μου;

Ποιο είναι τελικά το διακύβευμα της «δίκης» αυτής; Είναι μόνον το επίμαχο τραγούδι; Είναι τα νομικά δικαιώματα των «αντιδίκων»; Πέρα από τις ιστορικές λεπτομέρειες, στο αμφιθέατρο Δρακόπουλου μοιάζει να αναβιώνει η συμβολική σύγκρουση δύο κόσμων: Ο ένας είναι η βουερή, άτακτη κι ατίθαση λαϊκή κουλτούρα, που παραμένει εν πολλοίς αχαρτογράφητη, και όχι μόνο για τους εθνολόγους. Ο άλλος είναι το άνωθεν κανονιστικό πλαίσιο, με τις συντεταγμένες του αρχές, που προσπαθεί να επιβάλει στον πρώτο την έξωθεν ισχύ του, χωρίς να διαθέτει ατραπούς για την προσπέλαση της ουσίας του. Στην πρώτη της έκβαση, όπως και στην σύγχρονη, η κλίση της ζυγαριάς δεν είναι αυτονόητη: Κερδίζει η δύναμη του Νόμου ή το ανατρεπτικό λαϊκό χιούμορ, που καταφέρνει να αποσυντονίσει και τον πιο αυστηρό δικαστή;

Μια σύντομη περιγραφή

Αν κανείς επιχειρήσει να σημειολογήσει τους δύο αυτούς κόσμους, θα έβλεπε, από τη μια, το Δικαστήριο και από την άλλη τους κατηγορουμένους ως εξής:

Το Δικαστήριο προσπαθεί να παραμετροποιήσει, με τεχνικά και μετρήσιμα μεγέθη, το ζήτημα της μουσικής δημιουργίας. Αυτό τους φέρνει στην δύσκολη θέση του να οριοθετήσουν σύνθετα πεδία, όπως την πρωτοτυπία και την έμπνευση, στον στίχο και στη μουσική, ώστε να αποφανθούν, με θετικό τρόπο, κατά πόσο υφίσταται κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας.

Οι κατηγορούμενοι, από την πλευρά τους είναι φορείς μιας μακράς παράδοσης λαϊκής δημιουργίας, που βασικό της συστατικό είναι οι άγραφοι κώδικες μιας προφορικής κουλτούρας. Αυτό ισχύει τόσο για τους ιστορικούς πρωταγωνιστές της δίκης, όσο και για τους σύγχρονους μουσικούς που τους «ενσαρκώνουν»: Ο Απόστολος Τσαρδάκας ως Μίνως Μάτσας και ο Δημήτρης Μυστακίδης ως Σπύρος Περιστέρης προσπαθούν να δείξουν, σε πρώτο επίπεδο, ότι δεν τίθεται θέμα «κλοπής» με την έννοια που δίνει στη λέξη το αστικό δίκαιο και, σε δεύτερο, ότι ο όλος τρόπος σκέψης του δικαστηρίου κινείται προς λάθος κατεύθυνση.

Όταν ο Απόστολος Τσαρδάκας ερωτάται από το Δικαστήριο κατά πόσον οι στίχοι του είναι πρωτότυποι ή αποτελούν προϊόν κλοπής πνευματικής ιδιοκτησίας, η απάντησή του είναι κατηγορηματική: Το περιεχόμενο των στίχων είναι εμφανώς διαφορετικό στα δύο τραγούδια. Το ισπανικό πρωτότυπο και «Ο Αντώνης ο βαρκάρης» (Odeon GA 7213) μοιράζονται ελάχιστα στο αφηγηματικό επίπεδο. Ο Τσαρδάκας επικαλείται το σατιρικό στοιχείο, που καυτηριάζει την ξενομανία της εποχής. Παραδέχεται ότι επηρεάστηκε από την ταινία, αλλά με τον συνήθη τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες εμπνέονται από την επικαιρότητα, για να κεντρίσουν τους ακροατές. Τονίζει ότι οι στίχοι του αφορούν το θέμα της ταινίας και όχι το θέμα του πρωτότυπου τραγουδιού και ότι ο κατήγορος δεν δικαιούται να αξιώνει πνευματικά δικαιώματα πάνω στους χαρακτήρες, οι οποίοι προέρχονται από μια πολυχρησιμοποιημένη νουβέλα του 19ου αιώνα.

Το Δικαστήριο προβληματίζεται παρ' όλα αυτά από την ομοιοχία των τίτλων «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» και "Antonio Vargas Heredia", επισημαίνοντας την εμφανέστατη ηχητική εξάρτηση του

ελληνικού τίτλου από τον ισπανικό. Ο Τσαρδάκας αντιδρά υπενθυμίζοντας το διαφορετικό νόημα του κάθε τίτλου: από τη μια, ένα κοινότυπο ισπανικό ονοματεπώνυμο, περί του οποίου δεν μπορεί να εγερθεί θέμα πνευματικών δικαιωμάτων, από την άλλη ένα όνομα (Αντώνης), ένα επάγγελμα (βαρκάρης) και μια ιδιότητα (σερέτης), εξίσου κοινότυπα για τα καθ' ημάς. Αν το όνομα είναι η αφετηρία για «να ξεδιπλωθεί το κουβάρι» του τραγουδιού, ποιος μπορεί να αμφισβητήσει την βεβαιότητα της δήλωσης του Λευτέρη Παύλου: «Εμένα με λένε Αντώνη χρόνια...»;

Το δεύτερο ζήτημα που επιχειρεί να διαλευκάνει το Δικαστήριο είναι το κατά πόσον η μελωδία είναι κλεψίτυπη. Η γνωμάτευση του εμπειρογνώμονα Γιώργου Κοκκώνη δημιουργεί προβληματισμό. Μέσα από την μουσικολογική ανάλυση των δυο τραγουδιών, εντοπίζεται η ομοιότητα σε ένα απλό κατιόν πέρασμα δεκάτων έκτων, δηλαδή ένα ελάχιστο μέρος ενός πολυσύνθετου κομματιού. Τονίζεται, ωστόσο, ότι το πέρασμα αυτό χρησιμοποιείται κατά τρόπον ώστε να κερδίζει τις εντυπώσεις και να ανάγεται σε σήμα κατατεθέν του τραγουδιού. Από την άλλη, αναγνωρίζει ότι το κατιόν αυτό πέρασμα είναι στερεότυπο στις ισπανικές παραδοσιακές μουσικές και έχει χρησιμοποιηθεί από πολλούς συνθέτες ως στοιχείο «ισπανικότητας».

Ο Εισαγγελέας προσπαθεί να κεφαλαιοποιήσει αυτή την πραγματογνωμοσύνη διά του ποσοτικού επιχειρήματος: Αποτιμά εν τέλει το «δανεικό» μέρος σε ποσοστό περίπου 30%. Το τελικό συμπέρασμα είναι κατηγορηματικό: ο Περιστέρης «κλέβει», και μάλιστα απόλυτα συνειδητά και με πολύ έξυπνο τρόπο.

Η απολογία του Δημήτρη Μυστακίδη ως Σπύρου Περιστέρη όχι μόνο δεν αρνείται, αλλά επιβεβαιώνει την κατάθεση του εμπειρογνώμονα. Αναγνωρίζει ευθαρσώς ότι όντως χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο κατιόν πέρασμα, επισημαίνοντας όμως ότι πρόκειται για μια πολύ συνηθισμένη φράση, η οποία οδηγεί στη βαθμίδα ΙΙ (του συγκεκριμένου αρμονικού μουσικού περιβάλλοντος). Αν την επέλεξε, ενώ θα μπορούσε να πραγματοποιήσει την κατάληξη αυτή με πάρα πολλούς τρόπους, είναι προκειμένου να παραπέμψει άμεσα στο ισπανικό πρότυπο. Η απάντησή του προκαλεί αίσθηση και δίνει λαβή για μια σειρά από ερωτήσεις, τόσο από το Δικαστήριο, όσο και από τους «ενόρκους», τους φοιτητές που παρακολουθούν την διαδικασία. Ο Μυστακίδης δανείζεται ένα μπουζούκι για να δείξει εναλλακτικούς τρόπους κατάληξης της

επίμαχης μελωδίας, υπογραμμίζοντας ότι το διακύβευμα είναι μόλις τέσσερις νότες. Στην επίμονη ερώτηση αν «αντέγραψε» ή «έκλεψε» τις τέσσερις αυτές νότες, η απάντηση αποδομεί την ποσοτική προσέγγιση: «Αν κλοπή θεωρείται να παίρνεις τέσσερις νότες, τότε ναι, έκλεψα!».

Στο σημείο αυτό ανοίγει μια μεγάλη συζήτηση: «Από πόσες νότες και πάνω θεωρείται ότι κάποιος κλέβει;» ρωτά κάποιος από το ακροατήριο. Ο Μυστακίδης απαντά ότι δεν μπορεί να στοιχειοθετηθεί κλοπή αν αυτή δεν αφορά την αντιγραφή μιας ολοκληρωμένης μουσικής φράσης. Ο Τσαρδάκας επιμένει ότι η διαδικασία της σύνθεσης δεν μπορεί να ποσοτικοποιηθεί: «Μπορώ να κλέψω και να μην πάρεις χαμπάρι, μπορώ να αντιγράψω τρεις νότες και η αντιγραφή αυτή να 'βγάζει μάτι'». Η περίπτωση του Περιστέρη φαίνεται να εμπίπτει στην δεύτερη κατηγορία.

Οι αγορεύσεις που ακολουθούν κινούνται με δισταγμό ανάμεσα στα εκτεθέντα επιχειρήματα των κατηγορουμένων, αλλά και των μαρτύρων. Άλλοτε με αυστηρότητα και άλλοτε με συγκατάβαση, προσπαθούν να δείξουν συνέπεια, στοιχειοθετώντας έναν ουδέτερο κανόνα. Πόσο εύκολο είναι να συγκροτηθεί αυτός έναντι μιας ζωντανής μουσικής κουλτούρας, που την χαρακτηρίζει η ρευστότητα και ο αυθορμητισμός; Την τελική απόφαση, φαίνεται να την υπαγορεύει περισσότερο η αμφιβολία παρά η βεβαιότητα.

Μια δεύτερη ανάγνωση: Το διακύβευμα της «αντικειμενικότητας»

Σε όλη την ακροαματική διαδικασία, ομολογώ ότι μου ήταν πολύ δύσκολο να διακρίνω τα όρια ανάμεσα στα πραγματικά πρόσωπα και τους ρόλους: ο Μυστακίδης και ο Τσαρδάκας, ως λαϊκοί μουσικοί, μου φάνηκαν να ευθυγραμμίζονται αβίαστα με τον τρόπο που λειτούργησαν οι συνάδελφοί τους οκτώ δεκαετίες νωρίτερα. Με εντιμότητα προσπαθούν να αναδείξουν την ιδιοσυστασία της τέχνης τους, όπως εκείνοι την βιώνουν. Δεν επιχειρούν να κατασκευάσουν άλλοθι, ούτε δικονομικά πυροτεχνήματα. Ο Τσαρδάκας εξηγεί ότι κάθε νέο μουσικό κομμάτι είναι μια διακειμενική κατασκευή. Τα συστατικά της κυκλοφορούν «εκεί έξω», και όλη η ζωή του λαϊκού μουσικού αφιερώνεται στην αφομοίωσή τους μέσα από την πράξη. Μια νέα σύνθεση είναι μια νέα σύνδεση αυτών των συστατικών: «τέσσερις νότες από εδώ, δύο λέξεις από εκεί, μια φράση από παραπέρα, κάνουν ένα

έργο πρωτότυπο στο σύνολο». Όταν ο Μυστακίδης ισχυρίζεται ότι το μουσικό «δάνειο» δεν μπορεί να ποσοτικοποιηθεί, διακηρύσσει ότι η λαϊκή μουσική δεν είναι τόσο απλή όσο νομίζουμε, και ότι η σύνθεσή της δεν είναι απλά η συναρμολόγηση ενός παζλ. Τα στοιχεία που την συγκροτούν, η πρώτη ύλη, μπορεί να μοιάζουν ή όχι με κάτι άλλο, το τελικό αποτέλεσμα δεν υφίσταται όμως αυτοτελώς χωρίς την πνοή που του δίνει ο δημιουργός του: «Αυτό που μετρά για την πνευματική ιδιοκτησία είναι η αίσθηση που αφήνει αυτό που έχεις φτιάξει. Αυτή η αίσθηση δεν είναι κάτι το αντικειμενικό».

Αν και αυτό ισχύει για όλες τις μουσικές, δεν μπορώ να μην σταθώ εδώ στον ιδιαίτερο τόπο της τροπικής μουσικής και της προφορικής παράδοσης. Η ίδια η φύση τους προτρέπει τον νέο μουσικό να μαθητεύσει στις φράσεις και τις φόρμες που έχουν «σμιλευτεί» από τους παλιότερους. Κάθε μουσικός σκοπός είναι πάνω απ' όλα ένα σύμπλεγμα κανόνων αισθητικής, που μεταδίδεται όχι μέσα από θεωρητικά σχήματα, αλλά μέσα από την πράξη. Καλός μουσικός είναι εκείνος που εκμεταλλεύεται στο έπακρο την συλλογική κιβωτό των μελωδιών, που είναι συγχρόνως και κιβωτός τεχνικών και υφών[1]. Η «κλοπή» είναι συστατικό στοιχείο αυτής της διαδικασίας, το οποίο όχι μόνον δεν καταδικάζεται, αλλά αντιθέτως επιδιώκεται. Στο παραδοσιακό πλαίσιο μαθητείας, το πρώτο που διδάσκεται ένας μαθητής είναι «να μάθει να κλέβει»[2]. Το αντικείμενο της κλοπής όμως είναι στην διάθεσή του κάθε φορά ανάλογα με τις προσωπικές του δυνατότητες και επιλογές, και όχι ως στατικό δεδομένο. Ένας μουσικός δρόμος (μακάμ, ήχος, ράγκα) δεν είναι ένα αυθαίρετα καθορισμένο σύνολο από νότες, αλλά ένα αισθητικό πλαίσιο μέσα στο οποίο το μουσικό υλικό ανακλώθεται και υλοποιείται με καινούρια κάθε φορά μορφή. Η μορφή αυτή θυμίζει, και πρέπει να θυμίζει, τα υπόλοιπα κομμάτια που κινούνται στο ίδιο πλαίσιο. Ενώ δε εδράζεται στα προφανή, συνάμα φωτίζεται από τις λιγότερο εμφανείς πτυχές του πλαισίου αυτού.

Ίσως αυτό να είναι το σημείο της Δίκης όπου φάνηκε πιο ξεκάθαρα ότι οι δύο πλευρές μιλούσαν διαφορετική γλώσσα. Η αντίδραση της Προέδρου επαναφέρει στο προσκήνιο μια οπτική εκ διαμέτρου αντίθετη από εκείνη των λαϊκών μουσικών: «Πρέπει να γίνει αυτή η

[1] Για το ζήτημα αυτό βλ. και Ορδουλίδης (2014, 152).

[2] Βλ. χαρακτηριστικά Μαζαράκη (1959, 59 και 79-81).

αίσθηση κάτι το αντικειμενικό για κάποιο Δικαστήριο, διαφορετικά πώς θα δικάσει»;

Πώς είναι δυνατόν να εξαντικειμενικεύσει κανείς την συγκεκριμένη αίσθηση; Θα αναζητούσε κανείς μια κάποια λύση στην μουσική παιδεία των Δικαστών, οι περισσότεροι από τους οποίους δήλωσαν ότι δεν είχαν ιδιαίτερες γνώσεις μουσικής. Θα ήταν βέβαια υπερβολή να απαιτήσει κανείς από εκείνους να είναι εμπειρογνώμονες για κάθε αντικείμενο των υποθέσεων που δικάζουν, ωστόσο δεν μπορώ να μην επισημάνω εδώ ότι ο λαϊκός μουσικός πολιτισμός δεν έχει βρει τη θέση που του αρμόζει στην τυπική ελληνική εκπαίδευση. Η θεσμική κυριαρχία της «δυτικής» τονικής μουσικής έχει ενσταλάξει μια σειρά από στερεότυπα γύρω από τη μελωδία και την αρμονία, που απομακρύνουν τον φιλόμουσο από την έντιμη αποτίμησή του.

Απόρησα μόλις άκουσα στην αίθουσα ότι, σύμφωνα με την νομοθεσία, σε έλεγχο για ενδεχόμενη κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας υπόκειται μόνον η μελωδία και όχι η αρμονία ενός κομματιού. Αυτό σημαίνει ότι ο Νομοθέτης αναγνωρίζει την μελωδία ως πεδίο προσωπικής δημιουργίας και την αρμονία ως κανονιστικό πλαίσιο, το οποίο είναι λίγο – πολύ κοινό, και συνεπώς κανείς δεν μπορεί να προβάλει σε αυτό αξιώσεις πνευματικής ιδιοκτησίας. Αυτή η «αντικειμενικότητα» κρύβει μέσα της μια προκρούστεια λογική, η οποία φέρνει στα μέτρα της ό,τι δεν χωράει στις a priori προδιαγραφές;

Όχι μόνο στις συνθέσεις του Περιστέρη, αλλά σε όλες τις αστικές λαϊκές μουσικές της Μεσογείου, παρατηρείται μια δημιουργική ώσμωση στοιχείων τα οποία ταξιδεύουν στα μουσικά και εμπορικά δίκτυα της περιοχής. Η ώσμωση αυτή είναι οριζόντια (διαπολιτισμική) και κάθετη (μίξη λαϊκών και λόγιων κουλτούρων)[3], και τα λαϊκά τραγού-

[3] Η διαδεδομένη λογική της κατάταξης της μουσικής σε δίπολα έχει αμφισβητηθεί έντονα. Η αποδόμηση του δίπολου Ανατολή-Δύση για τις μουσικές των Βαλκανίων ήταν το θέμα συνεδρίου στο Βελιγράδι το 2014 (Medić & Tomašević, 2015). Ομοίως, ο διαχωρισμός ανάμεσα σε λαϊκή και λόγια μουσική φαίνεται ότι είναι σχετικά πρόσφατη υπόθεση για την Δυτική Ευρώπη, από τον 18ο αι. κι εξής. Ειδικό λόγο για τη θολή και ρευστή αυτή διάκριση για την περίπτωση του Σοπέν κάνει ο Milewski (1999). Το ίδιο ζήτημα, τη φορά αυτή για συνθέσεις του πρώιμου 19ου αιώνα ιδωμένων υπό το πρίσμα του γερμανικού εθνικισμού, εξετάζεται από την Applegate (1998), ενώ ο Gelbart (2007) αναφέρεται στην «ανακάλυψη» των εννοιών της λαϊκής και της έντεχνης μουσικής κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Το φαινόμενο της όσμωσης λαϊκών και λόγιων στοιχείων σε σημείο που να μην είναι διακριτό το ένα γένος από το άλλο εξετάζεται (ενδεικτικά) από τους Applegate (1998), Milewski (1999) και Gelbart (2007).

δια είναι οι αδιάψευστοι μάρτυρές της. Ο «Αντώνης ο βαρκάρης», για παράδειγμα, είναι ένα αμάλγαμα τροπικής μελωδικής σκέψης, δυτικότροπης αρμονικής συνοδείας, και συνέργειας μουσικών οργάνων όπως το μπουζούκι και η κιθάρα, τα οποία έχουν εκφράσει διάφορες μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου. Σε τραγούδια όπως αυτό, οι μελωδίες έχουν μεγαλύτερο ποσοστό αυθυπαρξίας ακολουθώντας τροπικές συμπεριφορές, με την έννοια ότι η ανάπτυξή τους ακολουθεί διαφορετικούς αισθητικούς κανόνες από αυτούς που ορίζουν οι «δυτικές» νόρμες. Με τα μάτια του εθνομουσικολόγου, αυτό που βλέπω είναι ότι το Δικαστήριο δεν θα έχει πόρους για να αποδώσει δικαιοσύνη αν δεν λαμβάνει υπόψη του τους εγγενείς μηχανισμούς με τους οποίους συγκροτείται το αντικείμενο της έριδας, μηχανισμούς που δεν μπορούν να τυποποιηθούν ως αφηρημένο υπερ-σύστημα κανόνων, που θα μπορούσε να τυποποιηθεί ερήμην των πολλαπλών ιστορικών τους πραγματώσεων.

Δεν είναι όμως μόνο αυτή η πιο ουσιαστική διάσταση του ζητήματος όπου βρίσκει εφαρμογή η έκκληση της Προέδρου για «αντικειμενικότητα». Ακόμα πιο σημαντικό αναδύεται το ερώτημα: Τι πραγματικά περιμένουμε από μια νομοθεσία περί πνευματικής ιδιοκτησίας;

Αν το ζητούμενο είναι να προστατευτούν τα δικαιώματα των μουσικών, τότε επιβάλλεται να ανοίξει μια συστηματική και σε βάθος θεωρητική συζήτηση γύρω από το ζήτημα της λαϊκής τέχνης. Η χαρτογράφηση και η σπουδή του λαϊκού μουσικού κόσμου πιο συγκεκριμένα μπορεί να αποτρέψει την αντιμετώπισή του ως πεδίου για την επιβολή κανόνων έξωθεν και άνωθεν. Για το λόγο αυτό είναι καταλυτικής σημασίας η θεώρησή του πρωτίστως ως «τέχνη» και μετά ως «άθροισμα φθόγγων», «εμπορεύσιμο προϊόν» κ.λπ. Από αυτή και μόνο θα προκύψει το τι πρέπει να υπόκειται σε έλεγχο για πνευματικά δικαιώματα και τι όχι. Όπως είπαμε πιο πάνω, η ανάπτυξη μουσικών οι οποίες είναι κατά βάση τροπικές υπακούει σε γενικές νόρμες πάνω στις οποίες κανείς δεν μπορεί να εγείρει ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας. Με την υψιστάμενη λογική, ένα συντριπτικό ποσοστό των λαϊκών και ρεμπέτικων κομματιών είναι εκτεθειμένο στον καλόβουλο ή κακόβουλο έλεγχο για κλοπή, και τα δικαστήρια θα αναζητούν μάταια «αντικειμενικά» κριτήρια για να αποφανθούν σχετικά.

Μια τρίτη ανάγνωση:
Η ποιητική του «τζουμ»

Καθώς το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ετοιμαζόταν να κατέβει στην Αθήνα για τη Δίκη των Ρεμπετών, στην Άρτα επικρατούσε ζωηρή ατμόσφαιρα προετοιμασίας, με ακροάσεις τραγουδιών, μουσικολογικές αναλύσεις, αναζητήσεις στο ίντερνετ, συζητήσεις, σχόλια για τους ρόλους. Μέσα σ' αυτό το κλίμα ακουγόταν ολοένα και συχνότερα η λέξη «τζουμ»: «ο Μάτσας κι ο Περιστέρης τους τζουμάρουν», «όλο το τραγούδι είναι ένα τζουμ» κ.λπ. Στην αργκό των μουσικών, η λέξη αποδίδει σε γενικές γραμμές την διακωμώδηση, την παρωδία, αλλά η χρήση της ενέχει πολλά περισσότερα συμφραζόμενα από όσα της αποδίδονται με την απλή αυτή «μετάφραση».

Το γέλιο έχει εννοηθεί από πολύ νωρίς ως μια κοινωνική λειτουργία[4]. Είναι όμως ιδιαίτερα σημαντικό να προσδιοριστεί ποια είναι η λειτουργία αυτή όταν πρόκειται για την λαϊκή κουλτούρα, η οποία την καλλιέργησε διαχρονικά μέσα από ιδιαίτερους μηχανισμούς. Είναι κλασικές οι προσεγγίσεις που αφορούν τον ελληνορωμαϊκό κόσμο (Cèbe 1966), και προπαντός τον Μεσαίωνα, στην μελέτη του οποίου στηρίχθηκε ο θεωρητικός λόγος του Bakhtin (1984). Εστιάζοντας στο γέλιο και στις ανατροπές που λαμβάνουν χώρα στο μεσαιωνικό καρναβάλι, το ερμηνεύει ως μια «δεύτερη ζωή» των ανθρώπων, η οποία έρχεται σε σύγκρουση με την κυρίαρχη ιδεολογία και το εξουσιαστικό της μοντέλο. Στο καρναβάλι έχουν την ευκαιρία φωνές οι οποίες βρίσκονται σε σιγή, να «πάρουν την εκδίκησή τους». Έτσι, η βία και ο φόβος του συστήματος κατανικάται από τη δύναμη της λαϊκής ανατροπής (Robinson, 2011). Ανάλογη είναι και η χρήση του χιούμορ από τους πολιτικούς διαδηλωτές της σύγχρονης Τουρκίας, όπου η διακωμώδηση της πολιτικής και των επίσημων θεσμών είναι συγχρόνως μια υψηλή πολιτική πράξη αντίστασης (Dağtaş 2016).

Τζουμ είναι ένα αστείο, μια αφήγηση, μια πράξη, οι πραγματικές διαστάσεις του οποίου γίνονται αντιληπτές μόνον στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης, κλειστής κατά κανόνα, ομάδας που αποτελείται από

[4] Ήδη από το 1899, ο φιλόσοφος Henri Bergson έχει αφιερώσει στο θέμα αυτό τρία δοκίμια, που δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο Le Rire : essai sur la signification du comique. Από τις πολυάριθμες επανεκδόσεις, παραπέμπουμε σε αυτή των Presses Universitaires de France, Παρίσι 1940.

«μυημένους». Τέτοιες είναι οι συντεχνίες, με την στενή ή την ευρεία έννοια, τέτοια ομάδα είναι και το σινάφι των μουσικών. Όσο πιο επιτυχημένο είναι ένα τζουμ, τόσο πιο πολύ προκαλεί γέλιο στους μυημένους και σύγχυση στους απέξω.

Στην σημερινή εποχή, το τζουμ αποτελεί αγαπημένο τόπο σύγκλισης μεταξύ των μουσικών, που μέσα από το γέλιο σχολιάζουν και αναπαράγουν στη συλλογική μνήμη πρόσωπα, καταστάσεις, συμπεριφορές. Ο τόπος αυτός είναι ιδιαίτερα σημαντικός στον χάρτη των κωδίκων τους, που περιλαμβάνει επίσης πλείστα όσα εξωλεκτικά στοιχεία (χειρονομίες, κινήσεις, μορφασμούς κ.λπ.). Όπως και οι λοιποί κώδικες, ο τόπος του τζουμ λειτουργεί και ως άμυνα απέναντι στις ενάντιες συνθήκες, που δεν λείπουν από ένα επάγγελμα επισφαλές, με διαφορετικές φυσικά δυσκολίες και προκλήσεις ανά τόπο και χρόνο, που περιλαμβάνουν καβγάδες, κακομεταχείριση, προσβολές, αθέμιτο ανταγωνισμό... Πέρα από την «καταγγελτική» του αξία, το τζουμ έχει στο πλαίσιο αυτό και χαρακτήρα ψυχοθεραπευτικό, καθώς μέσα από το γέλιο οι μουσικοί όχι μόνον αποφορτίζονται, αλλά και συσφίγγουν τις μεταξύ τους σχέσεις απέναντι σε εργοδότες και κοινό.

Η έρευνα γύρω από τον κόσμο του ρεμπέτικου και την κοινωνιολογία του έχει δείξει ότι τα χαρακτηριστικά αυτά είναι διαχρονικά. Η παρουσία τους είναι άλλωστε εμφανής στην λαϊκή ποιητική του είδους, όπου το σκωπτικό στοιχείο κατέχει μια διόλου ευκαταφρόνητη θέση.

Συλλαμβάνοντας τον σχεδιασμό της Δίκης των Ρεμπετών, το πνεύμα του σύγχρονου τζουμ της «αναπαράστασης» ερχόταν να συναντηθεί με το τζουμ της πρωτογενούς ιστορίας.

Στην πρώτη δίκη, το Δικαστήριο είναι διπλά φορτισμένο για τους υπόδικους: Από τη μια, λειτουργεί μέσα στο ολοκληρωτικό καθεστώς της δικτατορίας του Μεταξά, που έχει εγκαταστήσει μια πρωτόγνωρου εύρους και αυθαιρεσίας λογοκρισία στον κλάδο τους. Από την άλλη, τους εγκαλεί για κάτι το οποίο δεν έχει για εκείνους εξαιρετικό χαρακτήρα, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της καλλιτεχνικής κουλτούρας τους. Μια γρήγορη ματιά στο συνολικό υλικό της περιόδου αυτής, αποκαλύπτει άφθονες οικειοποιήσεις «αδέσποτων» μελωδιών, και πάσης φύσεως «δάνεια», λιγότερο ή περισσότερο επεξεργασμένα και μετασχηματισμένα. Ωστόσο δεν έχει διασωθεί κάποια μαρτυρία ανάλογης δίκης κατά την προπολεμική περίοδο.

Νομιμοποιούμαστε λοιπόν να υποθέσουμε ότι η έγκληση σίγουρα θα προξένησε εντύπωση και προβληματισμό στους κατηγορούμενους και θα ήταν πραγματικά εξαιρετικά ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς τις αντιδράσεις τους κατά τη διαδικασία. Καθώς όμως δεν σώθηκαν τα πρακτικά, μπορούμε μόνο να υποθέσουμε ότι οι δικαστές της εποχής θα έκαναν στοχευμένες ερωτήσεις για να δουν αν ο «Αντώνης», που ηχογραφήθηκε στην Odeon, σχετίζεται είτε στον στίχο, είτε στη μελωδία με το "Antonio Vargas Heredia" του Juan Mostazo ή με την νόμιμη διασκευή του στα ελληνικά από τον Μιχάλη Σουγιούλ σε στίχους Μιχάλη Γαϊτάνου, που δισκογραφήθηκε με τη Δανάη Στρατηγοπούλου από την ανταγωνίστρια εταιρεία His Master's Voice (AO 2562). Στις ερωτήσεις αυτές, η προφορική παράδοση διασώζει μια αντίδραση που κύριο χαρακτηριστικό της είναι το τζουμ.

Το σκηνικό παραπέμπει στο κλίμα που περιγράφει ο Bakhtin: Από τη μια στέκονται οι εκπρόσωποι της δικαστικής εξουσίας, και πίσω από αυτούς, οι κατήγοροι που θα μπορούσαν να ταυτιστούν με μια συγκεκριμένη αστική ελίτ των Αθηνών, η οποία επιδιώκει τον «εξευρωπαϊσμό» της. Από την άλλη βρίσκονται δύο σημαντικοί λαϊκοί δημιουργοί, που με τα τραγούδια τους εκφράζουν κυρίως τη ματιά των πλατιών λαϊκών στρωμάτων, εν ονόματι των οποίων αναλαμβάνουν ρόλο εξουσιαζόμενου. Στη μέση, στέκεται με τρόπο εμβληματικό ένας βαρκάρης... Η όλη «δραματουργία» είναι προφανές ότι αποσκοπεί στην αποδόμηση του συστήματος μέσα από το τζουμ, το κλειδί του οποίου κρατά ο Αντώνης, η ενσάρκωση της στιχουργικής παρωδίας, εμφανώς επινοημένη, αλλά ακαταμάχητα αληθοφανής. Στην σύγχρονη εκδοχή της δίκης, ο Λευτέρης Παύλου ανέλαβε με απόλυτη φυσικότητα τον ρόλο του περιθωριοποιημένου που ομολογεί αφοπλιστικά: «Το τραγούδι ήταν όλο ένα καλαμπούρι, που γράφτηκε για μένα. Είμαι ο Αντώνης, ο βαρκάρης, ο σερέτης με τ' όνομα». Καμιά προσποίηση, ο Λευτέρης Παύλου είναι γνωστός τζουμίστας...

Δεν ξέρουμε τίποτα περισσότερο για τον Αντώνη. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν απλώς ένας ψευδομάρτυρας. Όπως επίσης μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν όντως *σερέτης* και κατέθεσε στο Δικαστήριο από *σερετιλίκι*...

Το σερετιλίκι δεν είναι συνδεμένο μόνο με τη βία, όπως ειπώθηκε στη Δίκη, αλλά και με την λαϊκή αντίληψη περί δικαίου και ηθικής. Σύμφωνα με τον Πετρόπουλο (1991, 138-146), η ιδιότητα του σερέτη

γίνεται ολοένα και πιο συχνή όσο ανεβαίνουμε στην ιεραρχία αυτού που με μια ετεροπροσδιοριστική λογική έχει ονομαστεί ως «υπόκοσμος» και ότι βασική έννοια του κάθε σερέτη είναι, όταν η αρχή του τίθεται σε αμφισβήτηση, να διαφυλάττει το σερετιλίκι του. Φαίνεται λοιπόν ότι το σερετιλίκι είναι κάτι σαν συμβολικό κεφάλαιο για τον σερέτη.

Εικάζω, λοιπόν, ότι αν ο Αντώνης κατέθεσε στο Δικαστήριο από σερετιλίκι, θα το έκανε για να προστατεύσει δύο ανθρώπους από ένα Δικαστήριο εξ ορισμού εχθρικό, τόσο για τους κατηγορούμενους, όσο και για εκείνον. Θα το έκανε επειδή το αδίκημα για το οποίο κατηγορούνταν ήταν πέραν της κοσμοαντίληψης και της ηθικής του. Όλα αυτά, βέβαια, ηχούν από ξένα ως ύποπτα στον κόσμο ενός δικαστηρίου. Ίσως γι' αυτό, άλλωστε, να έγινε στην δεύτερη «δίκη» η ερώτηση: «Τι σημαίνει σερέτης;». Η απάντηση θα μπορούσε να εκθέσει τον μάρτυρα στο Δικαστήριο ως άνθρωπο του υποκόσμου και, συνεπώς, αφερέγγυο.

Η πανηγυρική αθώωση των Μάτσα και Περιστέρη το 1939 ανοίγει το δρόμο για το επόμενο τζουμ, την σύνθεση ενός νέου κομματιού με τίτλο «Η Κάρμεν στην Αθήνα» (Odeon GA 7230). Το τραγούδι αναφέρεται ονομαστικά πλέον στην πρωταγωνίστρια της επίμαχης ταινίας, την Ιμπέριο Αρτζεντίνα. Την κατεβάζει από το βάθρο της σταρ και την σκηνοθετεί ως τεθλιμμένη χήρα, που έρχεται στην Αθήνα προκειμένου να διεκδικήσει την κληρονομιά (τα δικαιώματα;) του Αντώνη του βαρκάρη, που πλήρωσε με τη ζωή του την ισπανική του φαντασίωση. Όπως σημειώνεται και στην εισαγωγή του παρόντος τόμου, πρόκειται για επίδειξη θράσους, το αποκορύφωμα του οποίου είναι η εκ νέου ενσωμάτωση του γυρίσματος της μελωδίας του "Antonio Vargas Heredia" που προκάλεσε την παραπομπή των δημιουργών σε δίκη. Μάτσας και Περιστέρης σαρκάζουν και αυτοσαρκάζονται, δίνοντας συνέχεια σε ένα στιχουργικό αφήγημα που είναι πλέον τραβηγμένο από τα μαλλιά. Οι νέοι στίχοι ομολογούν την πανουργία: Ο θάνατος του βαρκάρη ήταν μπλόφα, η ζωή συνεχίζεται, χωρίς τα χρήματα της κληρονομιάς, αλλά με αισθήματα. Οι ρεμπέτικες αξίες επιβεβαιώνονται.

Λίγο πιο σύνθετη είναι η φύση του τζουμ που έρχεται από την ανταγωνιστική δισκογραφική εταιρία, με το «Τηλεγράφημα της Κάρμεν» (Columbia DG 6493). Να πιστέψουμε ότι ο συνθέτης Παναγιώτης Τούντας κλείνει συνωμοτικά το μάτι στους συναδέλφους του; Ή μήπως η εταιρία του, που έχει καταβάλει πνευματικά δικαιώματα για την ελληνική εκδοχή της Δανάης, κάνει ρελάνς πιάνοντας τον σφυγμό

της επικαιρότητας και το αντίκρισμα που έχει το θέμα στο αγοραστικό κοινό;

Η όλη ιστορία άφησε οπωσδήποτε σημαντικές παρακαταθήκες στον χώρο της αστικής λαϊκής μουσικής. Είναι τόσο μεγάλη η διάδοση και η αποδοχή της μελωδίας του σερέτη Αντώνη, που με το ξέσπασμα του ελληνοϊταλικού πολέμου, λίγους μήνες αργότερα, χρησιμοποιείται για προπαγανδιστικούς λόγους σε μια νέα ηχογράφηση, το «Όνειρο του Μπενίτο» (Odeon GA 7313), που στρέφει την σάτιρα εναντίον του Μουσολίνι.

Εν τέλει, φαίνεται, ότι ο Μάτσας και ο Περιστέρης όχι μόνο κέρδισαν τη δίκη το 1939, αλλά άφησαν ανεξίτηλο το στίγμα τους στο χρόνο, με ένα τζουμ που οκτώ δεκαετίες αργότερα προκαλεί ακόμα το γέλιο. Οι φοιτητές του ΤΛΠΜ, μετά την ανακοίνωση της «ετυμηγορίας» της δικής τους «δίκης», σηκώθηκαν στα έδρανα και τραγούδησαν μια διασκευή της εμβληματικής χαμπανέρας από την αρχετυπική Κάρμεν του Μπιζέ, διαπλέκοντας στίχους και διαφημιστικά συνθήματα ως ένα χιουμοριστικό σχόλιο για τον κλέψαντα του κλέψαντος, με ρυθμική υπόκρουση «τζουμ - τα - ρα - τα - τζουμ»[5]...

Βγαίνοντας από το αμφιθέατρο Δρακόπουλου, η ένταση που ένιωθα καθ' όλη τη διαδικασία είχε εξατμιστεί. Ο προβληματισμός όμως παρέμεινε: Προσωπικά, έχω την πεποίθηση ότι, έστω και διά της τεθλασμένης, αποδόθηκε δικαιοσύνη τόσο στην πρώτη, όσο και στη δεύτερη δίκη. Δεν είμαι σίγουρος όμως ότι οι βαθύτερες στιβάδες του θέματος ανακινήθηκαν επαρκώς.

Το 1939, η δισκογραφία έκανε ακόμη τα πρώτα της βήματα και η συζήτηση για τα πνευματικά δικαιώματα των ηχογραφημάτων ήταν σε άγουρο στάδιο. Το 2016 έχει διανυθεί πάρα πολύς δρόμος, τόσο από την πλευρά της μουσικής βιομηχανίας, όσο και από την πλευρά της νομικής επιστήμης. Όμως ελάχιστη είναι η πρόοδος σε ό,τι αφορά τα θεωρητικά ζητήματα που σχετίζονται με την λαϊκή κουλτούρα. Οι λόγοι είναι πολλοί και δεν είναι του παρόντος η εξέτασή τους. Η ουσία πάντως είναι ότι και σε αυτή τη δίκη, όπως και σε πολλές άλλες περιπτώσεις, ένας ολόκληρος κόσμος αντιπροσωπεύεται θεσμικά διά μεσολαβήσεων, σαν να μην έχει δική του φωνή ή σαν να είναι αυτή η

[5] Διασκευή του πρωτότυπου, ενορχήστρωση και διδασκαλία του Νίκου Ορδουλίδη.

φωνή λιποβαρής και αναξιόπιστη.

Είναι αλήθεια ότι στην πλειοψηφία τους τα μέλη του ΤΛΠΜ έλαβαν στην διάρκεια της δίκης μια στάση συναισθηματική, υπερασπιζόμενα περισσότερο τον λαϊκό κόσμο εν γένει και λιγότερο κάποια συγκεκριμένα και στοχευμένα επιχειρήματα. Βιώνοντας την περιθωριακή συνθήκη της ακαδημαϊκής τους ειδικότητας περί την λαϊκή και παραδοσιακή μουσική, διεκδίκησαν ένα άλλο βλέμμα πάνω στην καλλιτεχνική της δυναμική. Μέσα στην έδρα του πρώτου τη τάξει ακαδημαϊκού ιδρύματος της χώρας, με τον τρόπο αυτό νομίζω ότι υπερασπίστηκαν συμβολικά έναντι των θεσμών την προαγωγή των σπουδών για την λαϊκή κουλτούρα. Διότι μόνο η άρση των απαξιώσεων και των πάσης φύσεως στερεοτύπων που χαρακτηρίζουν την πρόσληψή της μπορεί να εγγυηθεί την αυθεντικότητα των δημιουργημάτων και την κατοχύρωση των δημιουργών, και όχι μόνο από τη σκοπιά της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Βιβλιογραφία

Μαζαράκη, Δ. (1959). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών (δεύτερη έκδοση: Κέδρος 1984)

Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη 1926-1983*. Αθήνα: Ιανός

Πετρόπουλος, Η. (1991). *Το Άγιο χασισάκι*. Αθήνα: Νεφέλη

Applegate, C. (1998). "How German is it?": Nationalism and the idea of serious music in the early Nineteenth Century. *Nineteenth-Century Music*, 21(3), 274-296

Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his World*. Bloomigton: Midland Books, Indiana University Press

Bergson, H. (1940). *Le Rire: essai sur la signification du comique*. (1η έκδ: 1899). Παρίσι: Presses Universitaires de France.

Cèbe, J.-P. (1966). *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*. Paris: Editions de Boccard

Dağtaş, M. S. (2016). 'Down With Some Things!' The Politics of Humour and Humour as Politics in Turkey's Cezi Protests. *Etnofoor*, 28/1, 11-34

Gelbart, M. (2007). *The invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press

Medić, I. & Tomašević, K. (eds.). (2015). *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of Attraction*. Belgrade: Institute of Musicology, Department of

Fine Arts and Music, Serbian Academy of Sciences and Arts

Milewski, B. (1999). Chopin's Mazurkas and the myth of the folk. *Nineteenth-Century Music*, 23 (2), 113-135

Robinson, A. (2011, September 11). *In Theory Bakhtin: Carnival against Capital, Carnival against Power*. https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-2/

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Φοιτητές

που πήραν ενεργητικά μέρος στην διαδικασία ως «ένορκοι»

Αγγελιωάς Ιάσων
Αγγέλου Άγγελος
Αθανασίου Γιάννης
Αναγνωστοπούλου Νικολέτα
Αποστολόπουλος Νίκος
Αποστολοπούλου Θεοδώρα-Μαρίνα
Αρβανίτη Κωνσταντίνα
Αχιτζάνοβα-Πεταλά Ανδριάνα
Βαβαρέτου Μιρένα
Βαενά Ιωάννα
Βαρδοπούλου-Γαλάνη Αελλώ
Βάσιου Ευαγγελία
Βενετικίδου Μαρία
Βέρδης Στέφανος
Βλέτσης Δημήτριος
Βρούβα Ελένη
Βώρος Χαράλαμπος
Γατσάκου Στεφανία
Γεμελιάρη Αικατερίνη
Γεωργιάδου Τριανταφυλλιά
Γκάγκα Θωμαή
Γκέκας Γιώργος
Γκοντικούλη Λίνα
Δελατόλας Ελευθέριος
Δεσπολλάρι Ενέα
Δημοπούλου Ειρήνη
Δήμος Θεόδωρος
Ζούζουλα Σοφία
Καγιά Μελσίντα
Καλλής Ανδρέας
Καραθανάση Ειρήνη
Καρανάτση Ευαγγελία
Καρατζιώλης Τρύφων
Καραχάλιος Μάριος
Καραχάλιου Ελένη
Καρυοφύλλης Δημήτριος
Κοζυράκης Γιάννης
Κοίλια Μαριάνθη
Κολύβα Βαΐα
Κοντοκώστας Παναγιώτης
Κούρου Σοφία
Κουτσιρός Μιλτιάδης
Κουτσοκώστα Παρασκευή
Κουτσούνης Θανάσης
Κουφιδάκη Ελένη
Κρεμμύδα Θεοδώρα
Κριεζή Χριστίνα
Κριτσίνη Στυλιανή
Κωνσταντόπουλος Περικλής
Κωστοπούλου Κωνσταντίνα
Λαζάρου Άννα
Λάζογλου Ιωάννα
Λαΐνη Κωνσταντίνα
Λέκκας Βασίλειος
Λιάσκου Ελένη
Μάκκα Στεργιανή
Μαντζάνα Βασιλεία
Μουστάκα Δήμητρα
Μπάμπας Ευάγγελος
Μπαφέτη Αντιγόνη
Μπουτσιούλης Κωνσταντίνος
Μωυσίδης Γεώργιος
Νάκος Χρήστος
Navarro-Ibanez Itziar
Νεστούρη Λαμπρινή
Νικολοπούλου Αναστασία
Νικολοπούλου Μαρίνα
Νταλούκα Σπυριδούλα

Ντινόπουλος Βαγγέλης
Ντουσάκη Εμμανουηλία
Παναγου Κωνσταντίνος
Παπαγεωργίου Έλλη
Παπασωτηρίου Κωνσταντίνος
Παπαχρήστος Γεώργιος
Πασχούδης Γιώργος
Πολατίδου Αριστέα
Πούλου Μαρίνα-Ηλέκτρα
Πράπα Βασιλική
Προκόπος Γιάννης
Σαγάνης Άκης
Σαλαμαλίκης Γιάννης
Σέγγης Ηλίας
Σερέφας Νικόλαος
Σημαντήρης Αγαθάγγελος
Σιάγας Κωνσταντίνος
Σίσιου Ελένη
Σκιαδαρέσης Παντελής
Σλημιστινού Αικατερίνη
Στάμου Άννα
Σταυρόπουλος Απόστολος
Στεργιάννης Δημοσθένης
Τασούλα Κατερίνα
Τριάντου Βαρβάρα
Τσακίρη Ιωάννα
Τσανάι Κριστιάνα
Τσαντάνης Νικόλαος
Τσιασιώτη Γεωργία
Τσιάτσος Ιωάννης
Τσοκάνης Σταμάτης
Τσούκα Λήδα
Τσουλουφίδης Αλέξανδρος
Φασούλα Μαρία
Χαρισόπουλος Γιάννης
Χατζηελευθερίου Αθανασία
Χονδροπήδας Στέφανος
Ωρολογοπούλου Θεοδώρα

Ευχαριστούμε εγκάρδια:

- το Πανεπιστήμιο Αθηνών και το ΤΕΙ Ηπείρου, που υποστήριξαν την διοργάνωση
- τον Σύλλογο των φοιτητών του ΤΛΠΜ για την ενθουσιώδη συμμετοχή του και την ενεργή ανάμειξη στην προετοιμασία
- τον φοιτητή Κωνσταντίνο Μπουτσιούλη, για την κατασκευή του ιστοχώρου και την όλη τεχνική υποστήριξη
- τους φοιτητές Γιώργο Γκέκα και Παντελή Βρύση, για την βοήθειά τους στην απομαγνητοφώνηση της ακροαματικής διαδικασίας
- τον συνάδελφο Στάθη Σαββίδη, που οργάνωσε την μετάβαση στην Αθήνα και όλες τις λεπτομέρειες της συμμετοχής των φοιτητών
- την κ. Δήμητρα Παπανίκου, μέλος της Γραμματείας του ΤΛΠΜ, για την εκτός υπηρεσιακού χρόνου συνεισφορά της
- τους χορηγούς από την Άρτα, που προσέφεραν εδέσματα και ποτά, ώστε να καταστεί εφικτή η παραμονή των συμμετεχόντων στο Αμφιθέατρο Δρακόπουλου όλη την ημέρα, χωρίς διακοπή: Αρτοποιεία Γιολδάση, Ποτοποιία Γάτσιου.

Η συγκεκριμένη μουσική φράση με αναγωγή στο ΛΑ,
που είναι η τονικότητα της ρεμπέτικης εκδοχής:
Antonio Vargas Heredia
Los piconeros
Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης
Εισαγωγή - Δανάη Στρατηγοπούλου

ISBN: 978-960-89323-6-4