



Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΝΑΒΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΜΦΥΛΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

Ζήση Περσεφόνη Χριστίνα
(Α.Μ. 804)

Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Ευαγγέλου

Άρτα, Σεπτέμβριος 2026

REVIVALS AND GENDER ISSUES IN REMPETIKO

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, ___ / ___ / 2026

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής: Γιώργος Ευαγγέλου
2. Μέλος επιτροπής: Νίκος Ανδρίκος
3. Μέλος επιτροπής: Αντώνης Βερβέρης

© Ζήση, Περσεφόνη Χριστίνα, 2026.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Ζήση Περσεφόνη Χριστίνα

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους και όλες όσες με βοήθησαν να ολοκληρώσω τη διπλωματική μου εργασία. Ευχαριστώ θερμά όλες τις συνεντευξιαζόμενες που με εμπιστεύτηκαν και μοιράστηκαν μαζί μου την εμπειρία τους: Μαρία Σταυρακάκη, Ηλέκτρα Τράκα, Αναστασία Πίπη, Νένα Δούρου, Χαρούλα Τσαλπαρά, Ειρήνη Ζώγαλη, Μαρία Φραγκούλη, Ανατολή Μαργιόλα, Ruth Hunter και Σέβη Βλέτση.

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω τους επιβλέποντες καθηγητές μου κ. Ασπασία Θεοδοσίου και τον κ. Γιώργο Ευαγγέλου για την επίβλεψη την υπομονή και καθοδήγησή τους.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα από την καρδιά μου την Λυδία και την Άρια, τις φίλες και τους φίλους μου, τη μαμά μου, τη θεία μου και την υπόλοιπη οικογένειά μου για την βοήθεια και την άνευ όρων αγάπη και στήριξη τόσο στην ακαδημαϊκή μου πορεία όσο και σε οποιονδήποτε άλλον δρόμο επιλέγω σε αυτή τη ζωή.

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία διερευνά τη σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα από τις εμπειρίες και τις αφηγήσεις γυναικών μουσικών που δραστηριοποιούνται στον χώρο του ρεμπέτικου και του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Παράλληλα, εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιες αντιλαμβάνονται τη θέση της γυναίκας στο σύγχρονο μουσικό πεδίο, καθώς και τις στρατηγικές που υιοθετούν για την προσέγγιση και την ερμηνεία ενός ρεπερτορίου που συχνά περιλαμβάνει έμφυλες στερεοτυπικές αναπαραστάσεις, σεξιστικό λόγο ή αναφορές στη βία κατά των γυναικών.

Το θεωρητικό μέρος της εργασίας παρουσιάζει την ιστορική εξέλιξη του ρεμπέτικου, τις διαφορετικές φάσεις της αναβίωσής του και τις κυριότερες επιστημονικές προσεγγίσεις σχετικά με την πολιτισμική του σημασία. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην ιστορική παρουσία των γυναικών στο ρεμπέτικο, καθώς και στις έμφυλες αναπαραστάσεις που αναδεικνύονται μέσα από τη θεματολογία των τραγουδιών. Η μελέτη προσεγγίζει το ρεμπέτικο ως μια δυναμική πολιτισμική πρακτική, η οποία διαμορφώνεται και αποκτά εκ νέου νόημα μέσα από τις κοινωνικές και ιστορικές εξελίξεις.

Η έρευνα ακολουθεί ποιοτική μεθοδολογική προσέγγιση και βασίζεται σε ημιδομημένες συνεντεύξεις με γυναίκες μουσικούς που διαθέτουν ενεργή παρουσία στη σύγχρονη ρεμπέτικη σκηνή. Τα δεδομένα αναλύθηκαν με τη μέθοδο της θεματικής ανάλυσης, επιτρέποντας την ανάδειξη των κυρίαρχων θεματικών αξόνων που διαμορφώνουν τις εμπειρίες και τις αντιλήψεις των συμμετεχουσών.

Τα ευρήματα καταδεικνύουν ότι το ρεμπέτικο δεν βιώνεται ως ένα στατικό ή μουσειακό μουσικό είδος, αλλά ως μια ζωντανή πολιτισμική παράδοση που διαμορφώνεται μέσα από τη σύγχρονη μουσική πράξη. Παράλληλα, αναδεικνύονται οι δυσκολίες που εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στον χώρο, όπως η ανάγκη συνεχούς απόδειξης της επαγγελματικής τους αξίας και η παρουσία έμφυλων στερεοτύπων. Ωστόσο, οι συμμετέχουσες δεν αντιμετωπίζουν παθητικά το παραδοσιακό ρεπερτόριο, αλλά προχωρούν σε κριτική διαπραγμάτευση και επανανοηματοδότησή του, προσαρμόζοντάς το στις σύγχρονες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες. Συνολικά, η μελέτη αναδεικνύει ότι η αναβίωση του ρεμπέτικου αποτελεί μια δυναμική διαδικασία πολιτισμικής συνέχειας και μετασχηματισμού, μέσα στην οποία οι γυναίκες μουσικοί διαδραματίζουν ενεργό και ουσιαστικό ρόλο.

Λέξεις-κλειδιά: ρεμπέτικο, αναβίωση, γυναίκες μουσικοί, έμφυλες αναπαραστάσεις, ποιοτική έρευνα, θεματική ανάλυση.

Abstract

This thesis explores the contemporary revival of rebetiko song through the experiences and narratives of female musicians active in the field of rebetiko and urban folk song. At the same time, it examines the way in which they themselves perceive the position of women in the contemporary musical field, as well as the strategies they adopt for approaching and interpreting a repertoire that often includes gender-stereotypical representations, sexist discourse or references to violence against women.

The theoretical part of this dissertation presents the historical development of rebetiko, the different phases of its revival and the main scientific approaches regarding its cultural significance. Particular emphasis is given to the historical presence of women in rebetiko, as well as to the gender representations that emerge through the themes of the songs. The study approaches rebetiko as a dynamic cultural practice, which is shaped and acquires new meaning through social and historical developments.

The research follows a qualitative methodological approach and is based on semi-structured interviews with female musicians who are active in the contemporary rebetiko scene. The data were analyzed using the thematic analysis method, allowing the emergence of the dominant thematic axes that shape the experiences and perceptions of the participants.

The findings demonstrate that rebetiko is not experienced as a static or museum-like musical genre, but as a living cultural tradition that is shaped through contemporary musical practice. At the same time, the difficulties that women in the field continue to face are highlighted, such as the need to constantly prove their professional value and the presence of gender stereotypes. However, the participants do not passively approach the traditional repertoire, but proceed to critically negotiate and reinterpret it, adapting it to contemporary social and cultural conditions. Overall, the study highlights that the revival of rebetiko constitutes a dynamic process of cultural continuity and transformation, in which female musicians play an active and essential role.

Keywords: rebetiko, revival, female musicians, gendered representations, qualitative research, thematic analysis.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	6
Περίληψη.....	7
Abstract.....	9
Εισαγωγή	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Σύντομη ιστορική αναδρομή στο ρεμπέτικο	17
1.1 Η ιστορική εξέλιξη του ρεμπέτικου	18
1.2 Παρατηρήσεις σχετικά με την ιστορία και την πολιτισμική ιδιοποίηση του ρεμπέτικου.....	20
1.3 Η συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο	23
1.3.1 Μεσοπόλεμος: Η απαρχή της διαμάχης (1920–1936).....	24
1.3.2 Η δικτατορία του Μεταξά και η λογοκρισία (1936–1941)	26
1.3.3 Μεταπολεμική περίοδος και η διαμόρφωση της διανοητικής συζήτησης (1945–1960)	28
1.3.4 Δεκαετία 1960–1970: Μετασχηματισμός της συζήτησης και απαρχή της αναβίωσης	30
1.3.5 Μεταπολίτευση και δεκαετία 1980: Θεσμική αναγνώριση και πολιτισμική εδραίωση	32
1.3.6 Σύγχρονες προσεγγίσεις του ρεμπέτικου: από την ιδεολογική διαμάχη στην πολιτισμική πρακτική	34
1.4 Πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου (τέλη δεκαετίας 1960–μέσα δεκαετίας 1970).....	36
1.4.1 Πλαίσιο: κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό υπόβαθρο.....	36
1.4.2 Χαρακτηριστικά της αναβίωσης: φορείς, χώροι και μορφές έκφρασης	38
1.4.3 Συνολική πρόσληψη και κριτική της πρώτης αναβίωσης	40
1.5 Δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου (δεκαετία 1980–1990)	42
1.5.1 Πλαίσιο: κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό υπόβαθρο.....	42
1.5.2 Χαρακτηριστικά της δεύτερης αναβίωσης.....	43
1.5.3 Συνολική πρόσληψη και κριτική της δεύτερης αναβίωσης	45
1.6 Τρίτη αναβίωση του ρεμπέτικου (2000–σήμερα).....	47
1.6.1 Πλαίσιο: κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό υπόβαθρο.....	47
1.6.2 Χαρακτηριστικά: φορείς, χώροι και μορφές έκφρασης	48

1.6.3 Συνολική πρόσληψη του είδους	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι γυναίκες στο ρεμπέτικο τραγούδι.....	50
2.1 Σύντομη ιστορική αναδρομή και έμφυλο πλαίσιο.....	50
2.2 Έμφυλοι ρόλοι όπως αυτοί προβάλλονται μέσα από το στίχο του ρεμπέτικου.....	52
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Μεθοδολογία της έρευνας.....	55
3.1 Ερευνητική προσέγγιση	55
3.2 Συμμετέχουσες της έρευνας	56
3.3 Μέθοδος συλλογής δεδομένων	58
3.4 Ανάλυση δεδομένων	60
3.5 Δεοντολογικά ζητήματα.....	61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Αποτελέσματα.....	63
4.1 Αποτελέσματα Α' σκέλους	63
4.1.1 1ος θεματικός άξονας: Η διαμόρφωση της σχέσης με το ρεμπέτικο μέσα από προσωπικές διαδρομές, μουσική εκπαίδευση και συλλογικά βιώματα	63
4.1.2 2ος θεματικός άξονας: Το ρεμπέτικο ως φορέας βιώματος, κοινωνικής αλήθειας και πολιτισμικοπολιτικής έκφρασης.....	65
4.1.3 3ος θεματικός άξονας: Το ρεμπέτικο ως ζωντανή και μεταβαλλόμενη μουσική παράδοση	67
4.1.4 4ος θεματικός άξονας: Το ρεμπέτικο ως συλλογική εμπειρία, κοινωνική συνάντηση και χώρος συναισθηματικής επικοινωνίας	69
4.2 Αποτελέσματα Β' σκέλους	70
4.2.1 1ος θεματικός άξονας: Η έμφυλη ανισότητα και η ανάγκη διαρκούς απόδειξης της γυναικείας αξίας στον χώρο του ρεμπέτικου	70
4.2.2 2ος θεματικός άξονας: Οι έμφυλες αναπαραστάσεις της γυναίκας στους στίχους του ρεμπέτικου και η σύγχρονη κριτική επαναδιαπραγμάτευση του ρεπερτορίου	73
4.2.3 3ος θεματικός άξονας: Διαπραγμάτευση, λογοκρισία και επανανοηματοδότηση του ρεμπέτικου ρεπερτορίου στο σήμερα.....	77
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Συμπεράσματα.....	81
Βιβλιογραφία.....	85

Εισαγωγή

Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή αστικής λαϊκής μουσικής, η οποία φέρει έντονα τα ίχνη των κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών της νεότερης ελληνικής ιστορίας. Αναδυόμενο στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα μέσα από τα αστικά κέντρα, και ιδίως μετά τις μεγάλες μετακινήσεις πληθυσμών που ακολούθησαν τη Μικρασιατική Καταστροφή, το ρεμπέτικο διαμορφώθηκε ως ένα πεδίο έκφρασης εμπειριών που σχετίζονται με την προσφυγιά, τη φτώχεια, τον κοινωνικό αποκλεισμό, αλλά και τον έρωτα, την απώλεια και την επιθυμία. Ως τέτοιο, δεν αποτελεί απλώς ένα μουσικό είδος, αλλά έναν ιδιαίτερο τρόπο αφήγησης της καθημερινότητας και των αντιφάσεων της ελληνικής κοινωνίας.

Η πορεία του ρεμπέτικου δεν υπήρξε γραμμική ούτε αδιατάρακτη. Αντιθέτως, το είδος βρέθηκε επανειλημμένα στο επίκεντρο έντονων ιδεολογικών και αισθητικών αντιπαράθεσεων, με αποτέλεσμα να μετασχηματίζεται συνεχώς τόσο ως μουσική πρακτική όσο και ως πολιτισμικό σύμβολο. Από την αρχική του σύνδεση με περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες έως τη σταδιακή του ενσωμάτωση στην «επίσημη» πολιτιστική κληρονομιά, το ρεμπέτικο υπήρξε αντικείμενο διαφορετικών και συχνά αντικρουόμενων αναγνώσεων. Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της «αναβίωσης» αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς δεν αφορά απλώς την επαναφορά ενός μουσικού ύφους, αλλά τη διαδικασία μέσω της οποίας το παρελθόν ανακατασκευάζεται, ερμηνεύεται και εντάσσεται σε σύγχρονα πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Η παρούσα έρευνα προέκυψε από προσωπική ενασχόληση με το ρεμπέτικο, τόσο ως φοιτήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών όσο και ως μουσικός και ακροάτρια. Παράλληλα, ως γυναίκα που δραστηριοποιείται στον χώρο της μουσικής, εντόπισα έναν προβληματισμό σχετικά με τη θέση της γυναίκας στο ρεμπέτικο τραγούδι, τόσο ως ιστορικού υποκειμένου όσο και ως αναπαριστώμενης μορφής μέσα από τους στίχους. Μέσα από αυτή τη διπλή οπτική, της βιωματικής εμπλοκής και της ερευνητικής απόστασης, προέκυψαν βασικά ερωτήματα που αφορούν τον τρόπο με τον οποίο το ρεμπέτικο «μιλά» για

τις γυναίκες, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο οι ίδιες οι γυναίκες συνομιλούν σήμερα με αυτό το ρεπερτόριο.

Στο πλαίσιο αυτό, η εργασία επιχειρεί να διερευνήσει τα μοτίβα απεικόνισης της γυναίκας στους στίχους του ρεμπέτικου τραγουδιού, εστιάζοντας ιδιαίτερα σε θεματικές όπως ο έρωτας, ο χωρισμός, η ζήλια, αλλά και η έμφυλη βία και η καταπίεση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το κατά πόσον οι αναπαραστάσεις αυτές αντανακλούν και αναπαράγουν έμφυλα στερεότυπα της εποχής ή αν, αντίθετα, αφήνουν περιθώρια για εναλλακτικές αναγνώσεις και μορφές γυναικείας δράσης. Παράλληλα, τίθεται το ερώτημα κατά πόσο τα στερεότυπα αυτά εξακολουθούν να υφίστανται στη σύγχρονη εποχή, είτε μέσα από τη συνέχιση της ερμηνευτικής πρακτικής είτε μέσα από την πολιτισμική κανονικοποίησή τους.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σχέση παρελθόντος και παρόντος, όπως αυτή αναδεικνύεται μέσα από τις διαδικασίες αναβίωσης του ρεμπέτικου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η αναβίωση προσεγγίζεται όχι μόνο ως μουσική πρακτική, αλλά και ως πολιτισμική διαδικασία επιλογής, αναπαράστασης και απόδοσης εκ νέου νοήματος. Υπό αυτή την έννοια, η αναβίωση συνδέεται άμεσα με ζητήματα πολιτισμικής ιδιοποίησης, μνήμης και αυθεντικότητας, καθώς το ρεμπέτικο επανέρχεται στο παρόν μέσα από συγκεκριμένα φίλτρα και αφηγήσεις που αντανακλούν σύγχρονες ανάγκες και ιδεολογίες.

Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θέση των σύγχρονων γυναικών μουσικών στη ρεμπέτικη σκηνή και ο τρόπος με τον οποίο οι ίδιες διαχειρίζονται το συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Εξετάζεται συγκεκριμένα, το πώς βιώνουν την ερμηνεία στίχων που ενδέχεται να εμπεριέχουν έμφυλα στερεότυπα ή ακόμη και κακοποιητικές συμπεριφορές, ποιες στρατηγικές υιοθετούν για να διαπραγματευτούν το περιεχόμενο αυτών των τραγουδιών, καθώς και ο βαθμός στον οποίο η σύγχρονη ερμηνευτική πρακτική επιτρέπει την επανανοηματοδότηση του υλικού.

Η παρούσα έρευνα επιδιώκει να διερευνήσει τη σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα από τις εμπειρίες και τις αφηγήσεις γυναικών μουσικών που δραστηριοποιούνται στον χώρο του ρεμπέτικου και του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Παράλληλα, εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιες προσεγγίζουν τις έμφυλες αναπαραστάσεις που εμφανίζονται στους στίχους του

ρεμπέτικου, καθώς και τις σύγχρονες μορφές διαχείρισης και επανανοηματοδότησης του ρεπερτορίου.

Με βάση τα παραπάνω, τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης είναι τα εξής:

1. Πώς βιώνουν και νοηματοδοτούν οι γυναίκες μουσικοί τη σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού;
2. Πώς αντιλαμβάνονται οι συμμετέχουσες τη θέση της γυναίκας στον σύγχρονο χώρο του ρεμπέτικου και της λαϊκής μουσικής;
3. Πώς προσεγγίζουν και διαχειρίζονται οι γυναίκες μουσικοί τις έμφυλες αναπαραστάσεις και τους σεξιστικούς ή βίαιους στίχους του ρεμπέτικου ρεπερτορίου στο σήμερα;

Μεθοδολογικά, η έρευνα βασίζεται σε δύο άξονες. Ο πρώτος αφορά τη βιβλιογραφική επισκόπηση της σχετικής ελληνικής και διεθνούς βιβλιογραφίας, με στόχο την κατανόηση της ιστορικής εξέλιξης και των θεωρητικών προσεγγίσεων του ρεμπέτικου. Ο δεύτερος άξονας αφορά την εμπειρική διερεύνηση του θέματος μέσω ποιοτικών μεθόδων, και συγκεκριμένα μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων με γυναίκες μουσικούς που δραστηριοποιούνται στη σύγχρονη ρεμπέτικη σκηνή. Μέσα από τη συνδυαστική αυτή προσέγγιση επιχειρείται να αναδειχθεί ο διάλογος ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη.

Τέλος, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι όροι όπως «ρεμπέτικο»¹ και «αναβίωση» χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία ως αναλυτικά εργαλεία, παρά την εννοιολογική τους ρευστότητα και την απουσία ενός ενιαίου και καθολικά αποδεκτού ορισμού. Η χρήση τους βασίζεται στη σχετική βιβλιογραφία, αλλά και στις ανάγκες της συγκεκριμένης ερευνητικής προσέγγισης.

Η εργασία περιλαμβάνει πέντε κεφάλαια. Πέραν του παρόντος εισαγωγικού κεφαλαίου, στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το ιστορικό πλαίσιο του ρεμπέτικου και οι φάσεις της αναβίωσής του, στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται η θέση της γυναίκας στο ρεμπέτικο, τόσο ιστορικά όσο και μέσα από τη

¹ Βλέπε ενδεικτικά Νίκος Ορδουλίδης, «Πότε ξεκινά η ετικέτα του ρεμπέτικου», *Τα Νέα*, 14-15/5/2022, 6.

στιχουργική ανάλυση, ενώ ακολουθεί η παρουσίαση και ανάλυση των ποιοτικών ερευνητικών δεδομένων και, τέλος, διατυπώνονται τα βασικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Σύντομη ιστορική αναδρομή στο ρεμπέτικο

Το ρεμπέτικο τραγούδι εμφανίζεται στα τέλη του 19ου αιώνα ως μορφή αστικής λαϊκής μουσικής, η οποία συνδέεται στενά με τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες της εποχής. Η διαμόρφωσή του σχετίζεται με τη συγκρότηση των αστικών κέντρων, όπως ο Πειραιάς, η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη, καθώς και με τη συνάντηση διαφορετικών μουσικών παραδόσεων, ιδιαίτερα μετά τις μεγάλες μετακινήσεις πληθυσμών των αρχών του 20ού αιώνα. Η προσφυγική εμπειρία, σε συνδυασμό με τις ήδη υπάρχουσες λαϊκές μουσικές πρακτικές, συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου ως ιδιαίτερου μουσικού ιδιώματος (Holst-Warhaft, 1977:25–27, Δαμιανάκος, 2001:154 και Pennanen, 1999:45–48).

Οι απαρχές του ρεμπέτικου εντοπίζονται σε ένα περιβάλλον έντονης κοινωνικής κινητικότητας και πολιτισμικής αλληλεπίδρασης. Η προφορική μετάδοση της μουσικής, καθώς και η περιορισμένη ύπαρξη ηχογραφημένων τεκμηρίων από τον 19ο αιώνα, καθιστούν την ιστορική ανασύνθεση της πρώιμης περιόδου του είδους ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία (Tragaki, 2009:30–35). Οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής πραγματοποιούνται στις αρχές του 20ού αιώνα, κυρίως σε μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της ελληνικής διασποράς, γεγονός που επιβεβαιώνει τον διαπολιτισμικό χαρακτήρα της ρεμπέτικης μουσικής.

Παράλληλα, η μελέτη του ρεμπέτικου επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τις κοινωνικές και ιδεολογικές προκαταλήψεις των πηγών. Οι πρώιμες γραπτές αναφορές προέρχονται κυρίως από μορφωμένους αστούς, οι οποίοι συχνά αντιμετώπιζαν τη λαϊκή μουσική με καχυποψία ή απαξίωση. Ως εκ τούτου, η εικόνα που διαμορφώνεται για το ρεμπέτικο δεν είναι ουδέτερη, αλλά εντάσσεται σε ευρύτερες πολιτισμικές και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις (Δαμιανάκος, 2001:154–155 και Βλησίδης, 2004:122–123).

Σε επίπεδο ιστοριογραφίας, η πορεία του ρεμπέτικου περιγράφεται συχνά μέσω σχηματοποιημένων περιοδολογήσεων, οι οποίες αναφέρονται σε φάσεις «γέννησης», «ακμής» και «παρακμής» (Gauntlett, 2001:13–15 και Tragaki,

2009:37). Παρότι τέτοιου είδους προσεγγίσεις προσφέρουν ένα χρήσιμο εργαλείο οργάνωσης του υλικού, ενέχουν τον κίνδυνο απλουστευτικών αναγνώσεων, καθώς αντιμετωπίζουν ένα σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο με όρους γραμμικής εξέλιξης. Για τον λόγο αυτό, η περιοδολόγηση αξιοποιείται κυρίως ως αναλυτικό εργαλείο και όχι ως απόλυτο ερμηνευτικό σχήμα.

Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο δεν αντιμετωπίζεται ως ένα στατικό μουσικό είδος, αλλά ως μια δυναμική μορφή πολιτισμικής έκφρασης, η οποία μετασχηματίζεται ανάλογα με τα κοινωνικά και ιστορικά συμφραζόμενα. Η εξέλιξή του συνδέεται τόσο με τις αλλαγές στη μουσική πρακτική όσο και με τις μεταβολές στον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό και αξιολογείται από την κοινωνία. Από ένα μουσικό ιδίωμα που συνδέθηκε με το περιθώριο και στιγματίστηκε ως «παρακμιακό», το ρεμπέτικο οδηγήθηκε σταδιακά σε διαδικασίες επαναξιολόγησης και ενσωμάτωσης στον ευρύτερο πολιτισμικό κανόνα, γεγονός που σχετίζεται άμεσα με τις μεταγενέστερες φάσεις της αναβίωσής του.

1.1 Η ιστορική εξέλιξη του ρεμπέτικου

Η απόπειρα συγκρότησης μιας ιστορικής αφήγησης για το ρεμπέτικο τραγούδι θέτει εξ αρχής μεθοδολογικά ζητήματα που σχετίζονται με την επιλογή του κατάλληλου ερμηνευτικού σχήματος. Η ιστοριογραφία, ως επιστημονικός κλάδος που διαμορφώθηκε κατά τον 19ο αιώνα, υιοθέτησε σε σημαντικό βαθμό εξελικτικά μοντέλα σκέψης, επηρεασμένα από τις φυσικές επιστήμες (Morin, 1998:39–51). Στο πλαίσιο αυτό, η πορεία πολιτισμικών φαινομένων αποδίδεται συχνά με όρους όπως «γένεση», «ακμή» και «παρακμή», μια πρακτική που έχει επηρεάσει και τη μελέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού (Tragaki, 2009:37–38).

Ωστόσο, η εφαρμογή τέτοιων σχηματοποιημένων και γραμμικών μοντέλων σε ένα σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο, όπως το ρεμπέτικο, ενέχει τον κίνδυνο απλουστευτικών ερμηνειών, καθώς παραβλέπει τη δυναμική και πολυεπίπεδη φύση του. Παρά τις επιφυλάξεις αυτές, η χρήση μιας περιοδολόγησης κρίνεται αναγκαία για λόγους αναλυτικής σαφήνειας και οργάνωσης του υλικού.

Στην παρούσα εργασία υιοθετείται η περιοδολόγηση που προτείνει ο Gauntlett (2001:17), καθώς αποτελεί ένα από τα πλέον καθιερωμένα και ευρέως

χρησιμοποιούμενα σχήματα στη σχετική βιβλιογραφία. Η επιλογή αυτή δεν προϋποθέτει την αποδοχή της ως απόλυτα ερμηνευτικού μοντέλου, αλλά αξιοποιείται ως εργαλείο συστηματοποίησης της ιστορικής εξέλιξης του είδους. Επιπλέον, η συγκεκριμένη περιοδολόγηση παρουσιάζει το πλεονέκτημα ότι συνδυάζει μουσικολογικά, κοινωνικά και ιστορικά κριτήρια, επιτρέποντας μια πιο σύνθετη προσέγγιση της πορείας του ρεμπέτικου (Holst-Warhaft, 1977:27–28 και Δαμιανάκος, 2001:156).

Με βάση τα παραπάνω, διακρίνονται οι ακόλουθες φάσεις:

1. **Τέλη 19ου αιώνα–1920:** Περίοδος λήξης της αμιγώς προφορικής παράδοσης και η έναρξη της δισκογραφικής αποτύπωσης, κατά την οποία διαμορφώνονται τα πρώτα χαρακτηριστικά του αστικού λαϊκού τραγουδιού.
2. **1920–1936:** Περίοδος εμφάνισης προσωπικών δημιουργών και ερμηνευτών, με έντονη επίδραση της προσφυγικής μουσικής παράδοσης.
3. **1936–1941:** Περίοδος λογοκρισίας υπό το καθεστώς Μεταξά, κατά την οποία το ρεμπέτικο υφίσταται θεματικούς και υφολογικούς περιορισμούς (Βλησίδης, 2004).
4. **1941–1946:** Τα χρόνια της Κατοχής. Κατά την περίοδο αυτή δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία για τη συνολική μουσική παραγωγή. Ωστόσο, είναι γνωστό ότι η δισκογραφική δραστηριότητα δεν περιορίστηκε απλώς, αλλά διακόπηκε πλήρως, λόγω του κλεισίματος του εργοστασίου της Columbia και της επίταξής του από τις ναζιστικές αρχές. Παρά τις συνθήκες αυτές, το μουσικό είδος συνέχισε να υφίσταται ως μορφή λαϊκής έκφρασης.
5. **1946–1952:** Περίοδος εκλαΐκευσης και μετασχηματισμού, με τη σταδιακή μετάβαση προς το λαϊκό τραγούδι και την εμφάνιση του λεγόμενου «αρχοντορεμπέτικου».
6. **Δεκαετίες 1960–1970:** Πρώτη φάση αναβίωσης, με την επανανακάλυψη του ρεμπέτικου από διανοούμενους και καλλιτέχνες.

7. **Δεκαετία 1980:** Δεύτερη φάση αναβίωσης, κατά την οποία το ρεμπέτικο εντάσσεται πλέον στη σφαίρα της πολιτισμικής κληρονομιάς και της θεσμικής αναγνώρισης.²

Η παραπάνω διάκριση δεν αντιμετωπίζεται ως αυστηρό ή απόλυτο σχήμα, αλλά ως ένα ενδεικτικό πλαίσιο κατανόησης της εξέλιξης του ρεμπέτικου. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται όχι μόνο στα ίδια τα ιστορικά γεγονότα, αλλά και στον τρόπο με τον οποίο αυτά προσλαμβάνονται, ερμηνεύονται και ενσωματώνονται στο συλλογικό φαντασιακό. Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο προσεγγίζεται ως ένα δυναμικό πολιτισμικό πεδίο, στο οποίο οι κοινωνικές εμπειρίες, οι ιδεολογικές συγκρούσεις και οι αισθητικές επιλογές αλληλεπιδρούν και συνδιαμορφώνουν την ίδια τη μορφή του είδους (Zaimakis, 2010:2–4).

1.2 Παρατηρήσεις σχετικά με την ιστορία και την πολιτισμική ιδιοποίηση του ρεμπέτικου

Η μελέτη του ρεμπέτικου τραγουδιού δεν περιορίζεται στην καταγραφή της ιστορικής του εξέλιξης ως μουσικού είδους, αλλά προϋποθέτει την εξέταση των τρόπων με τους οποίους το ίδιο το φαινόμενο έχει κατασκευαστεί, ερμηνευτεί και επανανοηματοδοτηθεί στο πλαίσιο της νεοελληνικής πολιτισμικής παραγωγής. Υπό αυτή την έννοια, η ιστορία του ρεμπέτικου δεν μπορεί να θεωρηθεί ουδέτερη ή αυτονόητη, αλλά συνιστά αποτέλεσμα συγκεκριμένων ιστοριογραφικών επιλογών, ιδεολογικών τοποθετήσεων και πολιτισμικών πρακτικών.

Η ιστοριογραφία του ρεμπέτικου επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από γενικότερα σχήματα ερμηνείας της νεοελληνικής ταυτότητας. Η έννοια της

² Για την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου βλέπε επίσης: Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2001), 172–276, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2003), 99–137, Γιώργος Κοκκώνης, “Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας». Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου. Αθήνα, Pennanen, “Westernisation and modernisation in Greek popular music”, 68, Conway Roderick Morris, “Greek cafe music”, *Journal of the British Institute of recorded sound* 80 (1980), 81 και Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμος Α, 285–288.

«ελληνικότητας» αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες γύρω από τους οποίους οργανώνεται η πρόσληψη του είδους. Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο άλλοτε προβάλλεται ως αυθεντική έκφραση του λαϊκού στοιχείου και άλλοτε απορρίπτεται ως ξένο, περιθωριακό ή και «αντιεθνικό» στοιχείο. Οι αντιφατικές αυτές αποτιμήσεις αντανακλούν ευρύτερες εντάσεις που χαρακτηρίζουν τη νεοελληνική πνευματική παραγωγή, ιδιαίτερα ως προς τη σχέση μεταξύ Ανατολής και Δύσης (Κοκκώνης, 2017:77–79).

Η αντιπαράθεση αυτή δεν λειτουργεί μόνο σε επίπεδο αισθητικών προτιμήσεων, αλλά συγκροτεί ένα σύστημα πολιτισμικών ιεραρχήσεων. Το «ανατολικό» στοιχείο, το οποίο συνδέεται με τις μικρασιατικές και οθωμανικές καταβολές του ρεμπέτικου, αντιμετωπίζεται σε ορισμένες ιστορικές περιόδους ως ένδειξη καθυστέρησης ή πολιτισμικής υστέρησης, ενώ σε άλλες επαναπροσδιορίζεται ως φορέας αυθεντικότητας και ιδιαίτερης πολιτισμικής αξίας (Tragaki, 2009:42). Η μετατόπιση αυτή καταδεικνύει ότι οι κριτικές αναγνώσεις του ρεμπέτικου δεν βασίζονται αποκλειστικά στα μουσικά του χαρακτηριστικά, αλλά εξαρτώνται από το εκάστοτε ιδεολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η διαδικασία ένταξης του ρεμπέτικου σε ευρύτερες αφηγήσεις της ελληνικής ιστορίας. Συχνά επιχειρείται η σύνδεσή του με προγενέστερες πολιτισμικές περιόδους, όπως η αρχαιότητα ή το Βυζάντιο, με στόχο τη δημιουργία μιας ενιαίας και συνεχούς εθνικής αφήγησης. Ωστόσο, τέτοιου είδους προσεγγίσεις ενέχουν τον κίνδυνο αναχρονισμών και απλουστεύσεων, καθώς επιχειρούν να εντάξουν ένα φαινόμενο του αστικού 20ού αιώνα σε ιστορικά συμφραζόμενα που διαφέρουν ριζικά ως προς τις κοινωνικές και πολιτισμικές τους συνθήκες (Κοταρίδης, 1996:97–101).

Η έννοια της πολιτισμικής ιδιοποίησης αποτελεί χρήσιμο εργαλείο για την κατανόηση αυτών των διαδικασιών. Η πολιτισμική ιδιοποίηση δεν αναφέρεται μόνο στη μεταφορά ενός πολιτισμικού στοιχείου από ένα πλαίσιο σε ένα άλλο, αλλά και στον μετασχηματισμό της σημασίας και της αξίας του στο νέο του περιβάλλον. Στην περίπτωση του ρεμπέτικου, η μετάβαση από μια μουσική πρακτική που συνδέεται με περιθωριακές κοινωνικές ομάδες σε ένα αναγνωρισμένο πολιτισμικό σύμβολο συνεπάγεται την ανακατασκευή του ίδιου του νοήματός του.

Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει την παραγωγή αφηγήσεων, γενεαλογιών και ερμηνευτικών σχημάτων, τα οποία λειτουργούν ως μορφές «κωδικοποιημένης» γνώσης γύρω από το ρεμπέτικο. Οι αφηγήσεις αυτές δεν είναι ουδέτερες, αλλά αντανακλούν τις αξίες και τις προτεραιότητες των ομάδων που τις παράγουν. Όπως επισημαίνεται στη σχετική βιβλιογραφία, η γνώση γύρω από το ρεμπέτικο συγκροτείται μέσα από λόγους που το οριοθετούν, το κατηγοριοποιούν και τελικά το καθιστούν κατανοητό στο παρόν (Tragaki, 2009:42-44).

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτών των αφηγήσεων διαδραματίζει η διανόηση, η οποία προσεγγίζει το ρεμπέτικο μέσα από διαφορετικά θεωρητικά και ιδεολογικά πρίσματα. Ιδιαίτερα κατά τη μεταπολεμική περίοδο, η ανάπτυξη του αριστερού λόγου συνέβαλε στην επαναξιολόγηση του ρεμπέτικου ως μορφής αυθεντικής λαϊκής έκφρασης, συνδέοντάς το με ζητήματα ταξικής ταυτότητας και κοινωνικού αποκλεισμού (Zaimakis, 2010:7-9). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το ρεμπέτικο εντάσσεται σε ένα νέο ερμηνευτικό πλαίσιο, στο οποίο προβάλλεται ως φωνή των «από κάτω» και ως μορφή πολιτισμικής αντίστασης.

Παράλληλα, η ίδια διαδικασία οδηγεί σε έναν βαθμό εξιδανίκευσης του είδους, καθώς συγκεκριμένα στοιχεία του αναδεικνύονται ως αντιπροσωπευτικά της «αυθεντικής» λαϊκής κουλτούρας, ενώ άλλα παραμερίζονται ή αποσιωπώνται. Με τον τρόπο αυτό, το ρεμπέτικο μετατρέπεται σε σύμβολο, το οποίο μπορεί να αξιοποιηθεί για τη διαμόρφωση πολιτισμικών και ιδεολογικών ταυτοτήτων.

Η μεταπολεμική περίοδος χαρακτηρίζεται επίσης από την ενίσχυση της θεσμικής και επιστημονικής ενασχόλησης με το ρεμπέτικο. Από τη δεκαετία του 1960 και εξής, παρατηρείται αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη συλλογή, καταγραφή και αρχειοθέτηση του υλικού, γεγονός που συμβάλλει στη μετατροπή του ρεμπέτικου σε αντικείμενο επιστημονικής μελέτης (Κουνάδης, 1974:61-64). Η διαδικασία αυτή, αν και συμβάλλει στη διάσωση σημαντικού πολιτισμικού υλικού, εντάσσεται ταυτόχρονα σε ένα πλαίσιο διαχείρισης της πολιτισμικής κληρονομιάς, το οποίο επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο το είδος γίνεται αντιληπτό.

Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της «αναβίωσης» αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Η αναβίωση δεν αφορά μόνο την επανεκτέλεση παλαιότερων τραγουδιών, αλλά

συνιστά μια ευρύτερη πολιτισμική πρακτική που σχετίζεται με την ανακατασκευή του παρελθόντος και τη διαχείριση της συλλογικής μνήμης. Συχνά συνοδεύεται από μια λογική «διάσωσης», η οποία αντιμετωπίζει το ρεμπέτικο ως ένα στατικό και ολοκληρωμένο σύνολο, παραβλέποντας τη δυναμική και εξελισσόμενη φύση του (Tragaki, 2009:18–25).

Υπό αυτή την έννοια, η αναβίωση μπορεί να θεωρηθεί ως μορφή πολιτισμικής ιδιοποίησης, καθώς προϋποθέτει επιλογές σχετικά με το ποια στοιχεία του παρελθόντος θα αναδειχθούν και πώς θα παρουσιαστούν στο παρόν. Οι επιλογές αυτές επηρεάζονται από σύγχρονες ανάγκες ταυτότητας, αισθητικής και πολιτισμικής κατανάλωσης, γεγονός που οδηγεί σε μια αναδιαμόρφωση του ίδιου του αντικειμένου.

Η εμπορική αξιοποίηση του ρεμπέτικου αποτελεί ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο αυτής της διαδικασίας. Από τη δεκαετία του 1970 και εξής, το ρεμπέτικο και τα συναφή μουσικά ιδιώματα προβάλλονται συχνά ως «αυθεντική ελληνική εμπειρία», ιδιαίτερα στο πλαίσιο του τουρισμού και της πολιτισμικής βιομηχανίας. Στο πλαίσιο αυτό, συγκεκριμένα σύμβολα, όπως ο ζεϊμπέκικος χορός ή ο ήχος του μπουζουκιού, αποκτούν εμβληματικό χαρακτήρα και αποσπώνται από το αρχικό τους κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο (Tragaki, 2009:25–27).

Από όσα αναφέρθηκαν στην παρούσα ενότητα καθίσταται σαφές ότι η ιστορία του ρεμπέτικου δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες το ίδιο το φαινόμενο έχει ερμηνευτεί και αναπαρασταθεί. Η πολιτισμική ιδιοποίησή του δεν αποτελεί απλώς δευτερεύον φαινόμενο, αλλά βασικό στοιχείο της ιστορικής του πορείας. Μέσα από διαρκείς επαναπροσδιορισμούς, το ρεμπέτικο μετασχηματίζεται και αποκτά νέες σημασίες, αντανakλώντας τις εκάστοτε ανάγκες και αντιφάσεις της ελληνικής κοινωνίας.

1.3 Η συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο

Στην παρούσα ενότητα εξετάζεται η δημόσια και διανοητική συζήτηση που αναπτύχθηκε γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι από τον Μεσοπόλεμο έως και τη σύγχρονη εποχή. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στις μετατοπίσεις των αξιολογήσεων και των ιδεολογικών πλαισίων μέσα στα οποία τοποθετήθηκε το είδος, καθώς και

στον τρόπο με τον οποίο η συζήτηση αυτή συνδέθηκε με ευρύτερα ζητήματα εθνικής ταυτότητας, λαϊκού πολιτισμού και κοινωνικής συγκρότησης. Όπως επισημαίνεται στη σχετική βιβλιογραφία, οι πολιτισμικές μορφές, όπως το ρεμπέτικο, δεν αποτελούν ουδέτερα αντικείμενα, αλλά συγκροτούνται μέσα από κοινωνικές αναπαραστάσεις και λόγους που αντανακλούν σχέσεις εξουσίας, ταυτότητας και ιδεολογίας (Οικονόμου, 2005:361–363). Η ανάλυση οργανώνεται σε χρονολογική βάση, προκειμένου να καταδειχθεί η εξέλιξη των σχετικών θέσεων και η μεταβολή της πρόσληψης του ρεμπέτικου στον χρόνο.

1.3.1 Μεσοπόλεμος: Η απαρχή της διαμάχης (1920–1936)

Η δημόσια συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι διαμορφώνεται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, σε ένα πλαίσιο έντονων κοινωνικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών που συνδέονται με την αστικοποίηση, τη Μικρασιατική Καταστροφή και τη συγκρότηση νέων κοινωνικών στρωμάτων στα μεγάλα αστικά κέντρα. Το ρεμπέτικο, ως μορφή αστικής λαϊκής μουσικής, εντάσσεται εξ αρχής σε ένα πεδίο αντιπαράθεσης που υπερβαίνει τα στενά μουσικά όρια και αφορά ευρύτερα ζητήματα πολιτισμικής ταυτότητας και αισθητικής αξιολόγησης, καθώς, όπως επισημαίνεται στη σχετική βιβλιογραφία, οι συζητήσεις γύρω από τη λαϊκή μουσική εντάσσονται σε ευρύτερα πεδία λόγου που συνδέονται με κοινωνικές αναπαραστάσεις, πολιτισμικές ιεραρχήσεις και σχέσεις εξουσίας (Οικονόμου, 2005: 361–363).

Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, η προσπάθεια οριοθέτησης του αστικού λαϊκού τραγουδιού συνοδεύεται από την αντιπαράθεση μεταξύ Ανατολής και Δύσης, η οποία λειτουργεί ως βασικό ερμηνευτικό σχήμα (Κοκκώνης, 2017: 81). Οι δύο αυτοί πόλοι δεν προσδιορίζουν απλώς γεωγραφικές ή μουσικολογικές κατηγορίες, αλλά συγκροτούν ένα σύστημα πολιτισμικών αντιθέσεων, όπως το παλιό και το νέο, το εγχώριο και το εισαγόμενο, το αυθεντικό και το επιτηδευμένο, το λαϊκό και το λόγιο. Οι αντιθέσεις αυτές δεν είναι ουδέτερες, αλλά διαμορφώνονται ιστορικά μέσα από ιδεολογικούς και επιστημονικούς λόγους που αποδίδουν διαφορετικές αξίες στις πολιτισμικές μορφές (Οικονόμου, 2011: 364). Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο συχνά ταυτίζεται με το «ανατολικό» στοιχείο, το οποίο αντιμετωπίζεται από μέρος της

διανόησης ως πολιτισμικά κατώτερο ή μη συμβατό με το πρότυπο της εθνικής ταυτότητας.

Η συστηματική δημόσια αντιπαράθεση για το ρεμπέτικο εκδηλώνεται μέσα από τον Τύπο της εποχής. Ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί το άρθρο του Φαλτάιτς «Τα τραγούδια του μπαγλαμά» (1929)³, στο οποίο διατυπώνεται μια θετική αποτίμηση του είδους και αναγνωρίζεται η αξία του ως μορφής λαϊκής έκφρασης (Βλησίδης, 2004: 14–15). Η παρέμβαση αυτή σηματοδοτεί την απαρχή μιας ευρύτερης συζήτησης, η οποία θα εξελιχθεί σε έντονη διαμάχη κατά τις επόμενες δεκαετίες. Η διαμάχη αυτή εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο δημόσιου λόγου, μέσα από το οποίο διαμορφώνονται και διαδίδονται οι αντιλήψεις για τη λαϊκή μουσική (Οικονόμου, 2011: 364).

Στον αντίποδα, σημαντικές μορφές της διανόησης υιοθετούν μια έντονα επικριτική στάση απέναντι στο ρεμπέτικο. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της Σοφίας Σπανούδη, η οποία για μεγάλο χρονικό διάστημα αντιμετωπίζει το είδος με επιφυλακτικότητα ή και απόρριψη, θεωρώντας το συνδεδεμένο με χαμηλής ποιότητας αισθητικά και κοινωνικά στοιχεία (Βλησίδης, 2004: 72–75). Η στάση αυτή αντανακλά μια ευρύτερη τάση της εποχής, σύμφωνα με την οποία το ρεμπέτικο ταυτίζεται με το περιθώριο, την ηθική χαλαρότητα και την κοινωνική παρακμή.

Ιδιαίτερη ένταση αποκτά η διαμάχη γύρω από τον αμανέ, ένα μουσικό είδος που συνδέεται άμεσα με την ανατολική μουσική παράδοση. Κατά τη δεκαετία του 1930, ο αμανές γίνεται αντικείμενο έντονων επιθέσεων, καθώς θεωρείται ότι εκφράζει στοιχεία ξένα προς την ελληνική μουσική ταυτότητα και ενισχύει μια «παρακμιακή» αισθητική. Η κριτική προς το συγκεκριμένο είδος εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ιδεολογικών κατασκευών που επιχειρούν να ορίσουν τα όρια της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας (Οικονόμου, 2005: 364–365). Η συζήτηση γύρω από τον αμανέ λειτουργεί ως προπομπός της ευρύτερης αντιπαράθεσης για το ρεμπέτικο, καθώς συγκεντρώνει βασικά επιχειρήματα που θα επαναληφθούν και θα επεκταθούν στα επόμενα χρόνια.

³ Κώστας Φαλτάιτς, *Περιοδικό Μπουκέτο*, τχ. 253, Φεβρουάριος 1929, 152. Στο Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδας, 245.

Συνολικά, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου διαμορφώνονται τα βασικά ερμηνευτικά σχήματα μέσα από τα οποία θα προσεγγιστεί το ρεμπέτικο στις επόμενες δεκαετίες. Η σύνδεσή του με την Ανατολή, το περιθώριο και την κοινωνική «παρακμή», αλλά και η παράλληλη αναγνώρισή του ως αυθεντικής λαϊκής έκφρασης, συγκροτούν ένα πεδίο έντασης που θα καθορίσει την εξέλιξη της σχετικής συζήτησης. Η αντιπαράθεση αυτή δεν αφορά μόνο τη μουσική, αλλά αντανakλά βαθύτερες αγωνίες της ελληνικής κοινωνίας σχετικά με την ταυτότητα, την παράδοση και τη θέση της στο μεταίχμιο μεταξύ Ανατολής και Δύσης και εντάσσεται σε διαδικασίες μέσα από τις οποίες συγκροτούνται και επαναπροσδιορίζονται οι πολιτισμικές κατηγορίες και οι συλλογικές ταυτότητες (Οικονόμου, 2005: 365).

1.3.2 Η δικτατορία του Μεταξά και η λογοκρισία (1936–1941)

Η επιβολή της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά το 1936 σηματοδοτεί μια καθοριστική καμπή για την εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού και για τη δημόσια συζήτηση που το περιβάλλει. Σε αντίθεση με την περίοδο του Μεσοπολέμου, κατά την οποία η αντιπαράθεση εκφραζόταν κυρίως μέσα από τον Τύπο και τη διανοήση, κατά τη διάρκεια του καθεστώτος η αντιμετώπιση του ρεμπέτικου αποκτά σαφώς θεσμικό και πολιτικό χαρακτήρα, μέσω της επιβολής λογοκρισίας και της άμεσης παρέμβασης στη μουσική παραγωγή, καθώς οι πολιτισμικές μορφές και οι πρακτικές που τις συνοδεύουν εντάσσονται σε μηχανισμούς ρύθμισης και ελέγχου που αντανakλούν τις κυρίαρχες ιδεολογικές επιδιώξεις (Οικονόμου, 2005: 372).

Η λογοκρισία που επιβλήθηκε από το καθεστώς δεν αφορούσε αποκλειστικά το ρεμπέτικο, αλλά εντάσσόταν σε μια ευρύτερη προσπάθεια ελέγχου της πολιτισμικής έκφρασης και διαμόρφωσης ενός ενιαίου εθνικού ιδεολογικού προτύπου, στο πλαίσιο διαδικασιών μέσα από τις οποίες το κράτος επιχειρεί να ορίσει τα αποδεκτά όρια της πολιτισμικής έκφρασης (Οικονόμου, 2005: 372). Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο θεωρήθηκε ότι δεν ανταποκρίνεται στις αξίες που προωθούσε το καθεστώς, καθώς συνδεόταν με τον υπόκοσμο, τη χρήση ναρκωτικών και γενικότερα με μορφές ζωής που θεωρούνταν «ανήθικες» ή «αντικοινωνικές» (Βλησίδης, 2004: 97–98).

Παράλληλα, η έντονη παρουσία ανατολικών μουσικών στοιχείων ενίσχυε την αντίληψη ότι το είδος αποκλίνει από το επιθυμητό πρότυπο της «ελληνικής» μουσικής, καθώς οι πολιτισμικές κατηγορίες συγκροτούνται μέσα από ιστορικά και ιδεολογικά φορτισμένες διακρίσεις μεταξύ «εθνικού» και «ξένου» (Οικονόμου, 2005: 372–374). Ως αποτέλεσμα, επιβλήθηκαν περιορισμοί τόσο στη θεματολογία όσο και στη μορφή των τραγουδιών. Αναφορές σε χασίς, φυλακές ή παραβατικές συμπεριφορές αφαιρούνται ή τροποποιούνται, ενώ παράλληλα επιχειρείται η προσαρμογή της γλώσσας και της αισθητικής του ρεμπέτικου σε πιο «αποδεκτά» πρότυπα. Η διαδικασία αυτή έχει συχνά χαρακτηριστεί ως «εξευγενισμός» του είδους, καθώς οδηγεί στη σταδιακή απομάκρυνσή του από τα στοιχεία που το συνέδεαν με το περιθώριο και στην προσαρμογή του σε ένα ευρύτερο κοινωνικό ακροατήριο (Βλησίδης, 2004: 99–103). Η διαδικασία αυτή συνδέεται με ευρύτερες πρακτικές πολιτισμικής ρύθμισης και επαναπροσδιορισμού των ορίων του λαϊκού πολιτισμού (Οικονόμου, 2005: 372–376).

Ωστόσο, η παρέμβαση του καθεστώτος δεν είχε ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση του ρεμπέτικου, αλλά τον μετασχηματισμό του. Η μουσική πρακτική συνεχίζεται, προσαρμοσμένη στους νέους περιορισμούς, ενώ παράλληλα δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη μετάβαση προς μορφές που θα αποκτήσουν ευρύτερη κοινωνική αποδοχή στις επόμενες δεκαετίες. Υπό αυτή την έννοια, η περίοδος της δικτατορίας δεν αποτελεί μόνο φάση καταστολής, αλλά και φάση αναδιάρθρωσης του είδους (Κοταρίδης, 1996: 187–191).

Σε επίπεδο δημόσιας συζήτησης, η επιβολή της λογοκρισίας περιορίζει τις ανοιχτές αντιπαραθέσεις που χαρακτήριζαν την προηγούμενη περίοδο. Ωστόσο, οι βασικές ιδεολογικές κατηγορίες που είχαν ήδη διαμορφωθεί, όπως η αντίθεση μεταξύ «υγιούς» και «παρακμιακής» μουσικής ή μεταξύ «εθνικού» και «ξένου» στοιχείου, δεν εξαφανίζονται, αλλά ενσωματώνονται πλέον στον επίσημο λόγο του κράτους. Με τον τρόπο αυτό, η αξιολόγηση του ρεμπέτικου παύει να αποτελεί αποκλειστικά αντικείμενο αισθητικής κρίσης και μετατρέπεται σε ζήτημα πολιτισμικής και εθνικής νομιμότητας.

Από τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας καθίσταται σαφές ότι η περίοδος της δικτατορίας του Μεταξά συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση των όρων μέσα από τους οποίους θα συνεχιστεί η συζήτηση για το ρεμπέτικο στις επόμενες

δεκαετίες. Οι συζητήσεις αυτές λαμβάνουν χώρα στο πλαίσιο μεταβαλλόμενων κοινωνικών και ιδεολογικών συμφραζομένων που επαναπροσδιορίζουν το νόημα και την αξία της λαϊκής μουσικής (Οικονόμου, 2005: 372–374). Η σύνδεση του ρεμπέτικου με ζητήματα ηθικής, εθνικής ταυτότητας και κοινωνικής τάξης παγιώνεται, ενώ ταυτόχρονα τίθενται οι βάσεις για τον μετασχηματισμό του σε μια πιο «αποδεκτή» μορφή λαϊκής μουσικής. Η διπλή αυτή διαδικασία, καταστολής και προσαρμογής, θα επηρεάσει καθοριστικά τόσο την εξέλιξη του ίδιου του είδους όσο και τον τρόπο με τον οποίο θα προσεγγιστεί από τη μεταπολεμική διανόηση.

1.3.3 Μεταπολεμική περίοδος και η διαμόρφωση της διανοητικής συζήτησης (1945–1960)

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, η συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι αποκτά μεγαλύτερη ένταση και συστηματικότητα, καθώς εντάσσεται πλέον σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ιδεολογικών και θεωρητικών αναζητήσεων. Σε αντίθεση με τον Μεσοπόλεμο, κατά τον οποίο η αντιπαράθεση εκφραζόταν κυρίως μέσα από αποσπασματικές παρεμβάσεις στον Τύπο, μετά το 1945 διαμορφώνεται ένας πιο συνεκτικός λόγος γύρω από το ρεμπέτικο, στον οποίο πρωταγωνιστεί η διανόηση και ιδιαίτερα οι κύκλοι της Αριστεράς.

Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο παύει να αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως αισθητικό ή μουσικό φαινόμενο και μετατρέπεται σε αντικείμενο θεωρητικής επεξεργασίας. Η συζήτηση επικεντρώνεται σε ζητήματα όπως η κοινωνική του καταγωγή, η ιδεολογική του σημασία, το περιεχόμενο των στίχων και η σχέση του με την έννοια του «λαού». Όπως επισημαίνεται στη σχετική βιβλιογραφία, βασικό ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο το ρεμπέτικο μπορεί να θεωρηθεί αυθεντική έκφραση του ελληνικού λαού ή αν αποτελεί προϊόν κοινωνικής παρακμής και αλλοτρίωσης (Κοταρίδης, 1996: 235–240).

Η αριστερή διανόηση, η οποία διαδραματίζει κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση της συζήτησης, προσεγγίζει το ρεμπέτικο μέσα από ένα μαρξιστικό ερμηνευτικό πλαίσιο. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, το είδος συνδέεται με τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα των αστικών κέντρων και ερμηνεύεται ως αντανάκλαση των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που διαμορφώθηκαν κατά τη διαδικασία εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης (Tragaki, 2009: 58–61). Το

ρεμπέτικο θεωρείται προϊόν μιας αλλοτριωτικής πραγματικότητας, μέσα στην οποία οι λαϊκές τάξεις βιώνουν την περιθωριοποίηση και την κοινωνική αποξένωση.

Ωστόσο, η στάση της αριστερής διάνοησης δεν είναι ενιαία, αλλά χαρακτηρίζεται από έντονη αμφιθυμία. Από τη μία πλευρά, διατυπώνεται έντονη κριτική απέναντι στο περιεχόμενο των τραγουδιών, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τη θεματολογία που σχετίζεται με το χασίς, τη φυλακή και τον υπόκοσμο, στοιχεία που θεωρείται ότι προάγουν μια «ανθυγιεινή» και αντικοινωνική στάση ζωής (Βλησίδης, 2004: 134–138). Από την άλλη πλευρά, αναγνωρίζεται ότι το ρεμπέτικο αποτελεί μια μορφή λαϊκής έκφρασης, η οποία αποτυπώνει με αυθεντικό τρόπο τις εμπειρίες και τις αντιφάσεις των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων.

Η ένταση αυτή αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στις συζητήσεις που διεξάγονται σε έντυπα όπως η *Επιθεώρηση Τέχνης* και η εφημερίδα *Αυγή*, στα οποία διατυπώνονται αντικρουόμενες απόψεις σχετικά με τη θέση του ρεμπέτικου στην ελληνική μουσική και πολιτισμική παραγωγή. Στο πλαίσιο αυτό, αναπτύσσονται βασικά δίπολα, όπως «λαϊκό–ρεμπέτικο», «υγιές–ανθυγιεινό», ενώ επιχειρείται ο προσδιορισμός των εννοιών «λαός», «παράδοση» και «ελληνικότητα» (Κοταρίδης, 1996: 241–243).

Σημαντικό στοιχείο της περιόδου αποτελεί επίσης η προσπάθεια ένταξης του ρεμπέτικου σε ένα ευρύτερο ιστορικό και πολιτισμικό σχήμα. Στο πλαίσιο αυτό, διατυπώνονται απόψεις που επιχειρούν να συνδέσουν το είδος με προγενέστερες μουσικές παραδόσεις, όπως το δημοτικό τραγούδι, τη βυζαντινή μουσική ή ακόμη και την αρχαία ελληνική μουσική. Οι προσεγγίσεις αυτές αποσκοπούν στην ενίσχυση της «ελληνικότητας» του ρεμπέτικου, αλλά συχνά οδηγούν σε αναχρονισμούς και απλουστευτικές ερμηνείες (Gauntlett, 2001: 49–51).

Παράλληλα, η συζήτηση για το ρεμπέτικο συνδέεται με το ευρύτερο ζήτημα της συγκρότησης του «λαού» ως ιστορικού και ιδεολογικού υποκειμένου. Στο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας, στην οποία η ανάπτυξη ενός συγκροτημένου βιομηχανικού προλεταριάτου υπήρξε περιορισμένη, η έννοια του «λαού» αποκτά έναν περισσότερο ασαφή και ιδεολογικά φορτισμένο χαρακτήρα. Το ρεμπέτικο εντάσσεται σε αυτή τη συζήτηση ως πιθανή μορφή έκφρασης του «λαϊκού

στοιχείου», γεγονός που ενισχύει τη σημασία του αλλά ταυτόχρονα περιπλέκει την ερμηνεία του (Tragaki, 2009: 62–63).

Συνοψίζοντας, κατά τη μεταπολεμική περίοδο διαμορφώνεται το βασικό θεωρητικό πλαίσιο μέσα από το οποίο θα προσεγγιστεί το ρεμπέτικο στις επόμενες δεκαετίες. Η ένταξή του σε ιδεολογικές και θεωρητικές συζητήσεις, η αμφιθυμία ως προς την αξιολόγησή του και η προσπάθεια σύνδεσής του με την έννοια της ελληνικότητας συνιστούν βασικά χαρακτηριστικά της περιόδου. Υπό αυτό το πρίσμα, το ρεμπέτικο αναδεικνύεται σε πεδίο που διασταυρώνονται ζητήματα ταξικής ταυτότητας, πολιτισμικής αξίας και εθνικής αυτοσυνείδησης.

1.3.4 Δεκαετία 1960–1970: Μετασχηματισμός της συζήτησης και απαρχή της αναβίωσης

Κατά τη δεκαετία του 1960, η συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι εισέρχεται σε μια νέα φάση, καθώς παρατηρείται μια σταδιακή μετατόπιση από την έντονα επικριτική στάση των προηγούμενων δεκαετιών προς μια πιο σύνθετη και συχνά θετική επαναξιολόγηση του είδους. Η μεταβολή αυτή συνδέεται τόσο με ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές όσο και με τη συμβολή συγκεκριμένων προσωπικοτήτων της διανόησης και της μουσικής δημιουργίας.

Κομβικό ρόλο στη μεταστροφή αυτή διαδραματίζει η διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο τραγούδι το 1949 στο Θέατρο Τέχνης, η οποία, αν και προηγείται χρονικά, αποκτά ιδιαίτερη σημασία κατά τις επόμενες δεκαετίες, καθώς λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για τη θετική επαναπροσέγγιση του είδους. Ο Χατζιδάκις αναδεικνύει την αισθητική αξία του ρεμπέτικου, προσεγγίζοντάς το όχι ως έκφραση κοινωνικής παρακμής, αλλά ως μορφή αυθεντικής λαϊκής δημιουργίας που φέρει στοιχεία βαθιάς συναισθηματικής και καλλιτεχνικής ποιότητας (Holst-Warhaft, 1977: 24–28). Η προσέγγιση αυτή συμβάλλει στην απομάκρυνση από τις αυστηρά ηθικολογικές και ιδεολογικές αξιολογήσεις της προηγούμενης περιόδου.

Παράλληλα, η συμβολή του Μίκη Θεοδωράκη υπήρξε καθοριστική για τη διεύρυνση της αποδοχής του ρεμπέτικου. Μέσα από τη δημιουργία του λεγόμενου «έντεχνου λαϊκού τραγουδιού», ο Θεοδωράκης ενσωματώνει στοιχεία του ρεμπέτικου και του λαϊκού σε ένα νέο μουσικό πλαίσιο, το οποίο απευθύνεται σε

ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και αποκτά υψηλό καλλιτεχνικό κύρος. Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο παύει να συνδέεται αποκλειστικά με το περιθώριο και εντάσσεται σταδιακά σε έναν ευρύτερο πολιτισμικό κανόνα (Βλησίδης, 2004: 167–171).

Κατά την ίδια περίοδο, το έργο συνθετών όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης συμβάλλει στον περαιτέρω μετασχηματισμό του είδους. Η θεματολογία των τραγουδιών μετατοπίζεται προς ζητήματα της καθημερινότητας, του έρωτα και των κοινωνικών δυσκολιών, γεγονός που επιτρέπει τη μεγαλύτερη ταύτιση ενός ευρύτερου ακροατηρίου με το ρεμπέτικο. Η εξέλιξη αυτή οδηγεί στη σταδιακή μετάβαση προς το λαϊκό τραγούδι και ενισχύει τη διαδικασία «εξευγενισμού» που είχε ήδη ξεκινήσει από την περίοδο της λογοκρισίας (Κουνάδης, 2003: 214–218).

Στο πλαίσιο αυτό, καθίσταται αναγκαίο να οριστεί η έννοια της «αναβίωσης», η οποία αποκτά ιδιαίτερη σημασία κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Η αναβίωση δεν αναφέρεται απλώς στην επανεκτέλεση παλαιότερων τραγουδιών, αλλά σε μια ευρύτερη διαδικασία επαναπροσέγγισης και επανερμηνείας του ρεμπέτικου από νέα κοινωνικά και πολιτισμικά υποκείμενα. Το είδος αποσπάται σταδιακά από το αρχικό του κοινωνικό πλαίσιο και επανεντάσσεται σε νέα συμφραζόμενα, αποκτώντας διαφορετικές σημασίες. Υπό αυτή την έννοια, η αναβίωση μπορεί να θεωρηθεί ως μορφή πολιτισμικής ιδιοποίησης, καθώς προϋποθέτει επιλογές, αξιολογήσεις και ανακατασκευές του παρελθόντος (Tragaki, 2009: 72–74).

Η διαδικασία αυτή δεν εμφανίζεται αιφνίδια, αλλά αποτελεί το αποτέλεσμα προγενέστερων διεργασιών. Ήδη από τον Μεσοπόλεμο και τη μεταπολεμική περίοδο είχαν τεθεί τα βασικά ερωτήματα σχετικά με την αξία, την καταγωγή και την κοινωνική λειτουργία του ρεμπέτικου. Η αναβίωση των δεκαετιών του 1960 και 1970 μπορεί επομένως να ιδωθεί ως συνέχεια και ταυτόχρονα ως μετασχηματισμός αυτής της συζήτησης, σε ένα νέο ιστορικό πλαίσιο.

Κατά την περίοδο αυτή, αναπτύσσεται επίσης αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη συλλογή, καταγραφή και αρχειοθέτηση του ρεμπέτικου υλικού. Η δραστηριότητα ερευνητών και συλλεκτών, καθώς και η επανέκδοση παλαιών ηχογραφήσεων, συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας νέας σχέσης με το είδος, η οποία βασίζεται στη μνήμη και τη διατήρηση της πολιτισμικής κληρονομιάς (Βλησίδης, 2004: 178–180). Παράλληλα, η έκδοση του έργου του Ηλία Πετρόπουλου *Ρεμπέτικά*

Τραγούδια, το 1968, ενισχύει την αντίληψη του ρεμπέτικου ως μορφής «αυθεντικής» λαϊκής έκφρασης και συμβάλλει στη δημιουργία ενός νέου ενδιαφέροντος γύρω από αυτό.

Συνολικά, κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970, η συζήτηση για το ρεμπέτικο μετατοπίζεται από την απόρριψη προς την επαναξιολόγηση, ενώ παράλληλα τίθενται οι βάσεις για τη συγκρότηση της έννοιας της «αναβίωσης». Το ρεμπέτικο παύει να αποτελεί αποκλειστικά αντικείμενο ιδεολογικής διαμάχης και μετατρέπεται σε πεδίο πολιτισμικής διαχείρισης, μνήμης και ανακατασκευής του παρελθόντος.

1.3.5 Μεταπολίτευση και δεκαετία 1980: Θεσμική αναγνώριση και πολιτισμική εδραίωση

Η περίοδος της Μεταπολίτευσης και ιδιαίτερα η δεκαετία του 1980 αποτελεί καθοριστική φάση για την εξέλιξη τόσο του ρεμπέτικου τραγουδιού όσο και της συζήτησης που το περιβάλλει. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες, κατά τις οποίες το ρεμπέτικο υπήρξε αντικείμενο έντονης ιδεολογικής αντιπαράθεσης, κατά την περίοδο αυτή παρατηρείται μια σταδιακή αποφόρτιση της συζήτησης και ταυτόχρονα η εδραίωση του είδους ως αναγνωρισμένου στοιχείου της ελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς.

Η μεταβολή αυτή συνδέεται άμεσα με τις ευρύτερες πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές που ακολούθησαν την πτώση της δικτατορίας το 1974. Η αποκατάσταση των δημοκρατικών θεσμών και η αναδιαμόρφωση της πολιτιστικής πολιτικής του κράτους δημιούργησαν ένα νέο πλαίσιο μέσα στο οποίο το ρεμπέτικο μπορούσε να επαναπροσδιοριστεί. Στο πλαίσιο αυτό, η μέχρι τότε περιθωριοποιημένη μουσική πρακτική εντάσσεται σταδιακά σε θεσμούς, πολιτιστικά προγράμματα και μορφές επίσημης αναγνώρισης.

Ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1980, η πολιτιστική πολιτική συμβάλλει ενεργά στην αποκατάσταση του ρεμπέτικου ως σημαντικού στοιχείου της εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Το είδος προβάλλεται πλέον ως μέρος της «λαϊκής παράδοσης», ενώ παράλληλα εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο πολιτισμικής διαχείρισης και προβολής. Η μετατόπιση αυτή, από την απόρριψη στην αποδοχή, σηματοδοτεί μια ουσιαστική αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο το

ρεμπέτικο γίνεται αντιληπτό τόσο από τη διανόηση όσο και από το ευρύ κοινό (Βλησίδης, 2004: 245–247).

Παράλληλα, ενισχύεται η επιστημονική και ερευνητική ενασχόληση με το ρεμπέτικο. Η συστηματική συλλογή και αρχειοθέτηση του δισκογραφικού υλικού, η έκδοση σχετικών μελετών και η ίδρυση φορέων που ασχολούνται με την έρευνα του είδους συμβάλλουν στη συγκρότηση ενός νέου πεδίου γνώσης. Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο παύει να αποτελεί απλώς αντικείμενο ιδεολογικής διαμάχης και μετατρέπεται σε αντικείμενο επιστημονικής μελέτης και πολιτισμικής τεκμηρίωσης (Κουνάδης, 2003: 67).

Η διαδικασία αυτή συνδέεται άμεσα με την έννοια της πολιτισμικής κληρονομιάς. Το ρεμπέτικο αντιμετωπίζεται πλέον ως στοιχείο που πρέπει να διατηρηθεί, να προστατευθεί και να μεταδοθεί στις επόμενες γενιές. Ωστόσο, η ένταξή του σε ένα τέτοιο πλαίσιο δεν είναι ουδέτερη, καθώς προϋποθέτει επιλογές σχετικά με το ποια στοιχεία του παρελθόντος θεωρούνται άξια διατήρησης και πώς αυτά παρουσιάζονται στο παρόν. Με τον τρόπο αυτό, η διαδικασία της αναβίωσης συνεχίζεται, αποκτώντας πλέον πιο θεσμικά και οργανωμένα χαρακτηριστικά (Tragaki, 2009: 112–115).

Ταυτόχρονα, το ρεμπέτικο ενσωματώνεται όλο και περισσότερο στην πολιτισμική βιομηχανία και την εμπορική παραγωγή. Οι επανεκδόσεις παλαιών ηχογραφήσεων, οι ζωντανές εμφανίσεις και η αυξανόμενη παρουσία του σε χώρους διασκέδασης συμβάλλουν στη διεύρυνση του κοινού του. Η εμπορική αυτή διάσταση, αν και ενισχύει την προβολή του είδους, εγείρει παράλληλα ζητήματα σχετικά με την αυθεντικότητα και τη σχέση του με το αρχικό του κοινωνικό πλαίσιο.

Συμπερασματικά, κατά την περίοδο της Μεταπολίτευσης και της δεκαετίας του 1980, το ρεμπέτικο παγιώνεται ως αναγνωρισμένο και θεσμικά κατοχυρωμένο στοιχείο της ελληνικής μουσικής και πολιτισμικής ταυτότητας. Η συζήτηση γύρω από αυτό μετατοπίζεται από την έντονη ιδεολογική αντιπαράθεση προς ζητήματα διαχείρισης, ανάδειξης και ερμηνείας της πολιτισμικής κληρονομιάς. Η εξέλιξη αυτή δημιουργεί το υπόβαθρο για τις

σύγχρονες προσεγγίσεις του ρεμπέτικου, οι οποίες εστιάζουν όλο και περισσότερο σε ζητήματα ταυτότητας, επιτέλεσης και πολιτισμικής πρακτικής.⁴

1.3.6 Σύγχρονες προσεγγίσεις του ρεμπέτικου: από την ιδεολογική διαμάχη στην πολιτισμική πρακτική

Στη σύγχρονη εποχή, η συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο τραγούδι παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τις προηγούμενες δεκαετίες. Ενώ κατά τον Μεσοπόλεμο και τη μεταπολεμική περίοδο το ενδιαφέρον επικεντρωνόταν κυρίως σε ζητήματα ηθικής, κοινωνικής τάξης και εθνικής ταυτότητας, στη σημερινή βιβλιογραφία και πολιτισμική πρακτική το ρεμπέτικο προσεγγίζεται κυρίως ως δυναμικό πεδίο πολιτισμικής έκφρασης, μνήμης και ταυτότητας.

Η μετατόπιση αυτή συνδέεται με την ευρύτερη στροφή των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών προς ερμηνευτικά σχήματα που δίνουν έμφαση στην επιτέλεση, την εμπειρία και τη βιωμένη διάσταση του πολιτισμού. Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως «αντικείμενο προς αξιολόγηση», αλλά ως ζωντανή μουσική πρακτική, η οποία επαναανοηματοδοτείται συνεχώς μέσα από τη χρήση, την ερμηνεία και την κοινωνική της λειτουργία (Zaimakis, 2010: 10–12).

Παράλληλα, η έννοια της αυθεντικότητας, η οποία απασχόλησε έντονα τη μεταπολεμική διάνοηση, επαναπροσδιορίζεται. Στη σύγχρονη προσέγγιση, η αυθεντικότητα δεν θεωρείται σταθερό και αντικειμενικό χαρακτηριστικό, αλλά αποτέλεσμα κοινωνικών και πολιτισμικών διεργασιών. Το ρεμπέτικο, ως μουσικό είδος που έχει υποστεί πολλαπλούς μετασχηματισμούς, δεν μπορεί να αναχθεί σε μια «καθαρή» ή «αρχική» μορφή, αλλά κατανοείται μέσα από τις διαφορετικές εκδοχές και χρήσεις του στο παρόν (Tragaki, 2009: 132–134).

Σημαντική διάσταση της σύγχρονης συζήτησης αποτελεί επίσης η σχέση του ρεμπέτικου με την πολιτισμική κληρονομιά και τη διαχείρισή της. Η αναγνώριση

⁴ Για την αναβίωση του ρεμπέτικου βλέπε επίσης: Ζανταρίδου Ελένη, «Η “αναβίωση” των ρεμπέτικων κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του ’70 και τις αρχές της δεκαετίας του ’80», Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2012 και Χαράλαμπος Καρανίκας, «Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974–1990): Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση», Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2011.

του ρεμπέτικου ως στοιχείου άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς ενισχύει την προβολή και τη διάδοσή του, αλλά ταυτόχρονα εγείρει ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο το είδος «παγιοποιείται» και παρουσιάζεται ως αντιπροσωπευτικό είδος μιας σταθερής παράδοσης. Στο πλαίσιο αυτό, η αναβίωση αποκτά νέα σημασία, καθώς συνδέεται όχι μόνο με την καλλιτεχνική πρακτική, αλλά και με θεσμικές και πολιτισμικές διαδικασίες ανάδειξης και προβολής.

Επιπλέον, η σύγχρονη έρευνα στρέφεται προς νέες θεματικές που δεν είχαν αποτελέσει κεντρικό αντικείμενο της παλαιότερης συζήτησης. Ζητήματα όπως το φύλο, η επιτέλεση της ταυτότητας και η θέση των γυναικών στη ρεμπέτικη σκηνή αναδεικνύονται ως σημαντικά πεδία μελέτης. Η προσέγγιση αυτή επιτρέπει την ανάδειξη πτυχών του ρεμπέτικου που είχαν παραμείνει στο περιθώριο της παραδοσιακής βιβλιογραφίας και ανοίγει νέους δρόμους ερμηνείας του είδους.

Ταυτόχρονα, το ρεμπέτικο συνεχίζει να αποτελεί ζωντανή μουσική πρακτική, με παρουσία σε μουσικές σκηνές, φεστιβάλ και χώρους διασκέδασης, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Η διεθνοποίηση αυτή συμβάλλει στη διαμόρφωση νέων τρόπων πρόσληψης του είδους, οι οποίοι δεν περιορίζονται στο εθνικό πλαίσιο, αλλά εντάσσονται σε ένα ευρύτερο παγκόσμιο πολιτισμικό περιβάλλον (Pennanen, 1999: 112–114).

Από τα παραπάνω γίνεται ορατό ότι στη σύγχρονη εποχή το ρεμπέτικο δεν αποτελεί πλέον αντικείμενο έντονης ιδεολογικής διαμάχης, αλλά πεδίο πολυεπίπεδης ερμηνείας και πολιτισμικής πρακτικής. Η έμφαση μετατοπίζεται από το ερώτημα της «αξίας» προς την κατανόηση των τρόπων με τους οποίους το είδος βιώνεται, αναπαράγεται και επανανοηματοδοτείται. Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο παραμένει ένα δυναμικό και εξελισσόμενο πολιτισμικό φαινόμενο, το οποίο συνεχίζει να αντανakλά και να διαμορφώνει τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες του παρόντος.

1.4 Πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου (τέλη δεκαετίας 1960–μέσα δεκαετίας 1970)

1.4.1 Πλαίσιο: κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό υπόβαθρο

Η πρώτη φάση αναβίωσης του ρεμπέτικου τραγουδιού τοποθετείται χρονικά στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και εκτείνεται έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970. Η εμφάνισή της συνδέεται άμεσα με το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της περιόδου, και ιδίως με τη δικτατορία των συνταγματαρχών (1967–1974), αλλά και με τις πολιτισμικές διεργασίες που αναπτύσσονται διεθνώς κατά την ίδια εποχή.

Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από έντονη πολιτική καταπίεση στο εσωτερικό της Ελλάδας, αλλά και από την ανάπτυξη κινημάτων αντικουλτούρας και νεολαιίστικης αμφισβήτησης στη Δύση. Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο αρχίζει να επαναπροσδιορίζεται όχι απλώς ως μουσικό είδος, αλλά ως φορέας μιας εναλλακτικής πολιτισμικής ταυτότητας, η οποία συνδέεται με έννοιες όπως η αντίσταση, η αυθεντικότητα και η απόρριψη των κυρίαρχων κοινωνικών προτύπων (Tragaki, 2009: 134-135 και Zaimakis, 2010: 13–16).

Όπως προαναφέρθηκε, καθοριστικό ρόλο στην ανάδυση της πρώτης αναβίωσης διαδραμάτισε το έργο του Ηλία Πετρόπουλου, ο οποίος υπήρξε από τους πρώτους μελετητές που αντιμετώπισαν το ρεμπέτικο ως άξιο επιστημονικής και πολιτισμικής διερεύνησης. Το βιβλίο του *Ρεμπέτικα τραγούδια* (1968) αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τη μετέπειτα πορεία του είδους, καθώς ανέδειξε και συστηματοποίησε ένα εκτεταμένο σώμα τραγουδιών που μέχρι τότε διακινούνταν κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης και της δισκογραφίας.

Η σημασία του έργου του Πετρόπουλου δεν περιορίζεται στη συλλεκτική του διάσταση, αλλά επεκτείνεται και στον τρόπο με τον οποίο προσέγγισε το ρεμπέτικο. Μέσα από μια οπτική που συνδύαζε λαογραφικά, κοινωνιολογικά και εν μέρει προκλητικά στοιχεία, ανέδειξε πτυχές της ρεμπέτικης κουλτούρας που έως τότε θεωρούνταν «ακατάλληλες» για δημόσια συζήτηση, όπως η χρήση αργκό, η σχέση με τον υπόκοσμο και η θεματολογία γύρω από τα ναρκωτικά και τη σεξουαλικότητα (Holst-Warhaft, 1977: 52–55 και Tragaki, 2009: 134–135). Παράλληλα, το έργο του έχει αποτελέσει αντικείμενο κριτικής ως προς τη

μεθοδολογική του συγκρότηση και τον τρόπο ερμηνείας του υλικού. Ορισμένοι μελετητές επισημαίνουν ότι οι προσεγγίσεις του χαρακτηρίζονται από γενικεύσεις, αντιφάσεις και μια τάση εξιδανίκευσης συγκεκριμένων όψεων της κουλτούρας του ρεμπέτικου, γεγονός που δημιουργεί προβληματισμούς σχετικά με την ιστορική και επιστημονική τεκμηρίωση των συμπερασμάτων του.

Παράλληλα με το έργο του Ηλία Πετρόπουλου, σημαντική υπήρξε και η συμβολή της δισκογραφίας, καθώς οι επανεκδόσεις παλαιών ηχογραφήσεων έφεραν το ρεμπέτικο σε επαφή με ένα νέο κοινό, ιδιαίτερα στους φοιτητικούς και διανοουμενίστικους κύκλους της εποχής. Η διαδικασία αυτή συνέβαλε στην επαναξιολόγηση του είδους ως σημαντικής μορφής αστικής λαϊκής έκφρασης (Οικονόμου, 2005: 372–373).

Η απαγόρευση και η δίωξη του έργου του από το καθεστώς της δικτατορίας ενίσχυσε περαιτέρω τη σημασία του, προσδίδοντας στο ρεμπέτικο έναν έντονο συμβολικό χαρακτήρα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, το είδος άρχισε να προσλαμβάνεται ως μορφή πολιτισμικής αντίστασης, όχι τόσο λόγω του ίδιου του περιεχομένου του, όσο λόγω της σχέσης του με τη λογοκρισία και την καταστολή (Tragaki, 2009: 135–137).

Παράλληλα, η επανανακάλυψη του ρεμπέτικου συνδέεται με τη νεολαιίστικη κουλτούρα της εποχής, και ιδιαίτερα με φοιτητικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους, οι οποίοι αναζητούσαν εναλλακτικές μορφές έκφρασης έξω από τα κυρίαρχα πολιτισμικά πρότυπα. Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο επαναπροσδιορίζεται ως μορφή «αντικουλτούρας», αποκτώντας νέα σημασία για κοινωνικές ομάδες που δεν είχαν άμεση σχέση με το αρχικό του περιβάλλον (Roszak, 2008: 42–46 και Zaimakis, 2010).

Η διαδικασία αυτή εντάσσεται σε ένα ευρύτερο φαινόμενο επαναξιολόγησης της λαϊκής κουλτούρας, το οποίο παρατηρείται τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Η στροφή προς το «λαϊκό» και το «περιθωριακό» δεν αφορά μόνο αισθητικές επιλογές, αλλά συνδέεται με την αναζήτηση αυθεντικών μορφών έκφρασης σε μια περίοδο έντονων κοινωνικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών.

Συνολικά, η πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από το πολιτικό και ιδεολογικό της πλαίσιο. Αντιθέτως, αποτελεί προϊόν της συνάντησης μεταξύ καταστολής και αμφισβήτησης, παράδοσης και

νεωτερικότητας, καθώς και το σημείο εκκίνησης για τη μεταγενέστερη μετατροπή του ρεμπέτικου σε ευρύτερα αναγνωρισμένο πολιτισμικό φαινόμενο.

1.4.2 Χαρακτηριστικά της αναβίωσης: φορείς, χώροι και μορφές έκφρασης

Η πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου δεν περιορίζεται στο ιδεολογικό της υπόβαθρο, αλλά εκδηλώνεται μέσα από συγκεκριμένες πρακτικές, χώρους και κοινωνικούς φορείς, οι οποίοι συμβάλλουν ενεργά στη διαμόρφωση της νέας του ταυτότητας. Σε αντίθεση με την αρχική ιστορική περίοδο του ρεμπέτικου, όπου το είδος συνδέεται με λαϊκά και περιθωριακά στρώματα, κατά την αναβίωση το κοινό και οι φορείς του μετατοπίζονται σημαντικά.

Καταρχάς, κεντρικό ρόλο αναλαμβάνει η αστική νεολαία, και ιδιαίτερα οι φοιτητικοί και καλλιτεχνικοί κύκλοι των μεγάλων πόλεων. Οι ομάδες αυτές προσεγγίζουν το ρεμπέτικο όχι ως βιωμένη μουσική πρακτική, αλλά ως πολιτισμικό «εύρημα», το οποίο επανανοηματοδοτείται στο πλαίσιο της αντικουλτούρας και της αναζήτησης αυθεντικών μορφών έκφρασης (Tragaki, 2009 και Zaimakis, 2010: 46–48). Η πρόσληψη αυτή διαφοροποιείται ριζικά από εκείνη των αρχικών φορέων του είδους, καθώς το ρεμπέτικο μετατρέπεται σε επιλογή και όχι σε κοινωνική αναγκαιότητα.

Η μεταστροφή αυτή συνδέθηκε με ευρύτερες αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές επιστήμες και ο δημόσιος λόγος αντιλαμβάνονταν τον λαϊκό πολιτισμό και τη λαϊκή μουσική. Το ρεμπέτικο άρχισε σταδιακά να αντιμετωπίζεται όχι ως περιθωριακή ή υποδεέστερη μουσική έκφραση, αλλά ως σημαντικό στοιχείο της νεότερης ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας (Γεωργιάδης, 2009: 179–180).

Η αλλαγή αυτή αντανακλάται και στους χώρους επιτέλεσης της μουσικής. Κατά την περίοδο της αναβίωσης, αναπτύσσονται νέοι μουσικοί χώροι, όπως μικρές ταβέρνες, υπόγεια στέκια και αυτοσχέδιοι χώροι διασκέδασης, στους οποίους το ρεμπέτικο παρουσιάζεται ως «αυθεντική» εμπειρία. Οι χώροι αυτοί λειτουργούν συχνά ως τόποι κοινωνικής συνάντησης και ιδεολογικής ζύμωσης, συνδέοντας τη μουσική πρακτική με ευρύτερες μορφές πολιτισμικής και πολιτικής έκφρασης (Holst-Warhaft, 1977: 58–62).

Παράλληλα, σημαντικό στοιχείο της αναβίωσης αποτελεί η επανεμφάνιση παλαιότερων μουσικών του ρεμπέτικου, οι οποίοι καλούνται να συμμετάσχουν στη νέα αυτή πολιτισμική σκηνή. Οι μουσικοί αυτοί, που σε πολλές περιπτώσεις είχαν περιθωριοποιηθεί ή λησμονηθεί, επαναπροβάλλονται ως «αυθεντικοί φορείς» της παράδοσης. Ωστόσο, η συμμετοχή τους δεν είναι ουδέτερη, καθώς εντάσσεται σε ένα νέο πλαίσιο προσδοκιών και αναπαραστάσεων, το οποίο διαμορφώνεται κυρίως από τη διανόηση και το νέο κοινό (Tragaki, 2009: 143–146).

Σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρείται μια διαδικασία επιτέλεσης της «ρεμπέτικης ταυτότητας», τόσο από τους παλαιούς όσο και από τους νεότερους μουσικούς. Η εικόνα του «μάγκα», οι αναφορές σε τεκέδες και η χρήση συγκεκριμένων συμβόλων αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, όχι απαραίτητα ως αυθεντικά βιώματα, αλλά ως στοιχεία μιας ανακατασκευασμένης πολιτισμικής αφήγησης. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Γιώργου Ζαμπέτα στους νέους ακροατές του ρεμπέτικου ως «κουλτουριάρηδες», όρος που υποδηλώνει την απόσταση ανάμεσα στους αρχικούς φορείς του είδους και στο νέο κοινό της αναβίωσης (Tragaki, 2009: 146–149).

Επιπλέον, η δισκογραφία και τα μέσα ενημέρωσης συμβάλλουν καθοριστικά στη διάδοση του ρεμπέτικου κατά την περίοδο αυτή. Επανεκδόσεις παλαιών ηχογραφήσεων, αφιερώματα στον Τύπο και ραδιοφωνικές εκπομπές ενισχύουν το ενδιαφέρον για το είδος και συμβάλλουν στη συγκρότηση ενός ευρύτερου ακροατηρίου (Βλησίδης, 2004: 248–251). Μέσα από αυτές τις πρακτικές, το ρεμπέτικο αποσπάται από το αρχικό του πλαίσιο και εντάσσεται σε ένα νέο πεδίο πολιτισμικής κατανάλωσης.

Η αναβίωση εκδηλώνεται επίσης μέσα από την επιλογή συγκεκριμένου ρεπερτορίου, το οποίο προβάλλεται ως αντιπροσωπευτικό του «αυθεντικού» ρεμπέτικου. Συχνά προτιμώνται τραγούδια της πρώτης περιόδου, ιδιαίτερα εκείνα που συνδέονται με τον υπόκοσμο ή με θεματικές όπως η φτώχεια, η παρανομία και η κοινωνική περιθωριοποίηση. Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία, αλλά αντανακλά τη ρομαντική εξιδανίκευση του περιθωρίου που χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη περίοδο (Gauntlett, 2001: 51–53).

Συνοψίζοντας, τα χαρακτηριστικά της πρώτης αναβίωσης δείχνουν ότι το ρεμπέτικο μετατρέπεται σε ένα νέο πολιτισμικό αντικείμενο, το οποίο δεν

ταυτίζεται πλέον με τις αρχικές κοινωνικές του συνθήκες. Αντίθετα, ανακατασκευάζεται μέσα από τις ανάγκες και τις προσδοκίες ενός διαφορετικού κοινού, γεγονός που καθιστά την αναβίωση μια κατεξοχήν διαδικασία πολιτισμικής ιδιοποίησης.

1.4.3 Συνολική πρόσληψη και κριτική της πρώτης αναβίωσης

Η πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου δεν υπήρξε μια ομοιογενής ή αδιαμφισβήτητη διαδικασία, αλλά συνοδεύτηκε από διαφορετικές και συχνά αντιφατικές προσλήψεις του είδους. Από τη μία πλευρά, το ρεμπέτικο αναδείχθηκε ως φορέας αυθεντικότητας και πολιτισμικής αντίστασης, από την άλλη, αποτέλεσε αντικείμενο κριτικής για τον τρόπο με τον οποίο επανανοηματοδοτήθηκε και εντάχθηκε σε νέα πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Μία βασική διάσταση της περιόδου αφορά την τάση ρομαντικής εξιδανίκευσης του ρεμπέτικου. Το είδος παρουσιάζεται συχνά ως «καθαρή» λαϊκή έκφραση, αποκομμένη από τις ιστορικές και κοινωνικές της αντιφάσεις. Η εικόνα του μάγκα, των τεκέδων και της περιθωριακής ζωής μετατρέπεται σε σύμβολο ελευθερίας και αυθεντικότητας, γεγονός που οδηγεί σε μια επιλεκτική ανάγνωση του παρελθόντος (Tragaki, 2009: 146–149 και Gauntlett, 2001: 51–53). Μέσα από αυτή τη διαδικασία, το ρεμπέτικο παύει να αντιμετωπίζεται ως σύνθετο κοινωνικό φαινόμενο και μετατρέπεται σε πολιτισμικό «μύθο».

Η κριτική προς αυτή την τάση εκφράζεται ήδη από την ίδια την εποχή. Χαρακτηριστική είναι η στάση του Κώστα Ταχτσή, ο οποίος ειρωνεύεται τη νέα μόδα γύρω από το ρεμπέτικο εισάγοντας τον όρο «μπουζοκο-τεκές». Με τον όρο αυτό, ασκείται κριτική στα νέα μουσικά στέκια της αναβίωσης, τα οποία, ενώ επιχειρούν να αναπαραστήσουν την «αυθεντική» ρεμπέτικη κουλτούρα, στην πραγματικότητα αποτελούν χώρους κατανάλωσης ενός ήδη εξιδανικευμένου και εμπορευματοποιημένου προϊόντος (Tragaki, 2009: 146–149).

Παράλληλα, η αναβίωση συνδέεται με την ανάπτυξη ενός λόγου περί «αυθεντικότητας», ο οποίος επιχειρεί να ορίσει ποιο ρεμπέτικο είναι «γνήσιο» και ποιο όχι. Η συζήτηση αυτή δεν αφορά μόνο μουσικολογικά ζητήματα, αλλά εμπλέκει ευρύτερα ερωτήματα ταυτότητας και πολιτισμικής νομιμοποίησης. Η επιλογή συγκεκριμένων τραγουδιών και αισθητικών στοιχείων ως

αντιπροσωπευτικών του είδους αντανακλά τις αξίες και τις ιδεολογικές τοποθετήσεις των φορέων της αναβίωσης (Zaimakis, 2010: 49–50).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η διεθνής πρόσληψη του ρεμπέτικου κατά την ίδια περίοδο. Το είδος προσελκύει το ενδιαφέρον ξένων ερευνητών και ακροατών, οι οποίοι συχνά το προσεγγίζουν μέσα από συγκριτικά σχήματα. Ένας από τους πιο διαδεδομένους χαρακτηρισμούς είναι αυτός του «ελληνικού μπλουζ», μια αναλογία που επιχειρεί να καταστήσει το ρεμπέτικο κατανοητό στο δυτικό κοινό. Ωστόσο, η σύγκριση αυτή έχει δεχθεί κριτική, καθώς τείνει να απλουστεύει και να παραγνωρίζει τις ιδιαίτερες ιστορικές και μουσικές συνθήκες που διαμόρφωσαν το είδος (Holst-Warhaft, 1977: 58–62).

Η διεθνής αυτή πρόσληψη συνδέεται συχνά και με μια μορφή εξωτικοποίησης του ρεμπέτικου. Το «ανατολικό» στοιχείο, η θεματολογία γύρω από το χασίς και η σύνδεση με τον υπόκοσμο προβάλλονται ως στοιχεία «ετερότητας», τα οποία καθιστούν το είδος ελκυστικό για ένα δυτικό κοινό που αναζητά το διαφορετικό και το «αυθεντικό» (Tragaki, 2009: 152–153 και Roszak, 2008: 46–49). Η τάση αυτή εντάσσεται σε ευρύτερα πολιτισμικά ρεύματα της εποχής, όπως η στροφή προς την Ανατολή και η αναζήτηση εναλλακτικών τρόπων ζωής.

Ως εκ τούτου, η πρώτη αναβίωση του ρεμπέτικου συνιστά μια διαδικασία βαθιάς αναδιαμόρφωσης του είδους. Το ρεμπέτικο αποσπάται από το αρχικό του κοινωνικό πλαίσιο και επαναπροσδιορίζεται μέσα από νέες αφηγήσεις, αισθητικές επιλογές και ιδεολογικές χρήσεις. Η διαδικασία αυτή, αν και συνέβαλε καθοριστικά στη διάσωση και διάδοσή του, ταυτόχρονα οδήγησε σε μια ανακατασκευή της συλλογικής μνήμης γύρω από το είδος.

Υπό αυτή την έννοια, η πρώτη αναβίωση μπορεί να θεωρηθεί κατεξοχήν μορφή πολιτισμικής ιδιοποίησης, καθώς το ρεμπέτικο επανέρχεται στο παρόν μέσα από φίλτρα που αντανακλούν τις ανάγκες και τις επιθυμίες μιας διαφορετικής εποχής. Η κατανόηση της διαδικασίας αυτής αποτελεί βασική προϋπόθεση για την ερμηνεία των μεταγενέστερων φάσεων αναβίωσης και της σύγχρονης παρουσίας του ρεμπέτικου.

1.5 Δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου (δεκαετία 1980–1990)

1.5.1 Πλαίσιο: κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό υπόβαθρο

Η δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου τοποθετείται χρονικά από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 έως και τη δεκαετία του 1990 και διαφοροποιείται ουσιαστικά από την πρώτη, τόσο ως προς το κοινωνικοπολιτικό της πλαίσιο όσο και ως προς τον τρόπο πρόσληψης του είδους. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο, η οποία χαρακτηριζόταν από αντιστασιακή και αντικουλτουρική διάθεση, η δεύτερη αναβίωση συνδέεται με τη διαδικασία θεσμικής αναγνώρισης και ενσωμάτωσης του ρεμπέτικου στον εθνικό πολιτισμικό κανόνα.

Πιο συγκεκριμένα, η δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου συνδέθηκε άμεσα με το πολιτικό και πολιτισμικό κλίμα της Μεταπολίτευσης, μέσα στο οποίο αναζητήθηκαν νέες μορφές συλλογικής μνήμης, πολιτισμικής αυθεντικότητας και επαναπροσδιορισμού της ελληνικότητας (Βαμβακάς & Παναγιωτόπουλος, 2010: 554–556).

Κεντρικό ρόλο στο νέο αυτό πλαίσιο διαδραματίζει η πολιτική και ιδεολογική συγκυρία της Μεταπολίτευσης και ιδιαίτερα η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία το 1981. Η πολιτιστική πολιτική της περιόδου αυτής προσανατολίζεται στην ανάδειξη του «λαϊκού» πολιτισμού ως θεμελιώδους στοιχείου της εθνικής ταυτότητας, επιχειρώντας να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στην επίσημη πολιτισμική παραγωγή και τις λαϊκές μορφές έκφρασης (Tragaki, 2009: 160–163 και Kallimoroulou, 2009: 87–91).

Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο παύει να αντιμετωπίζεται ως περιθωριακή ή ύποπτη μουσική και επαναπροσδιορίζεται ως πολύτιμο πολιτισμικό κεφάλαιο. Η μετατόπιση αυτή συνδέεται με μια ευρύτερη αναθεώρηση της έννοιας του «λαού» και του «λαϊκού», η οποία αποκτά θετικό πρόσημο και εντάσσεται σε ένα εθνοπολιτισμικό αφήγημα που προβάλλει τη συνέχεια και την αυθεντικότητα της ελληνικής παράδοσης (Herzfeld, 2020: 201–205).

Παράλληλα, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την ενίσχυση της πολιτισμικής βιομηχανίας και τη διεύρυνση των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Η τηλεόραση, η δισκογραφία και ο κινηματογράφος συμβάλλουν καθοριστικά στη

διάδοση του ρεμπέτικου σε ένα ευρύτερο κοινό, μετατρέποντάς το σε στοιχείο μαζικής κατανάλωσης (Tragaki, 2009: 163–164). Ενδεικτική είναι η επιτυχία της ταινίας Ρεμπέτικο (1983), η οποία συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση μιας συλλογικής εικόνας για το είδος και τους φορείς του.

Σε αντίθεση με την πρώτη αναβίωση, κατά την οποία το ρεμπέτικο λειτουργεί ως σύμβολο αντίστασης και αντικουλτούρας, στη δεύτερη φάση του αποκτά χαρακτήρα «πολιτισμικής κληρονομιάς». Η μετατόπιση αυτή συνεπάγεται και μια αλλαγή στον τρόπο πρόσληψής του: από μουσική του περιθωρίου μετατρέπεται σε αναγνωρισμένο και, σε μεγάλο βαθμό, εξημερωμένο στοιχείο της εθνικής κουλτούρας (Zaimakis, 2010: 52–55).

Η έννοια της αναβίωσης στη συγκεκριμένη περίπτωση συνδέεται στενά με τη λογική της «διάσωσης» και της «διατήρησης» της παράδοσης. Το ρεμπέτικο αντιμετωπίζεται ως ένα πολιτισμικό παρελθόν που πρέπει να προστατευτεί και να αναπαραχθεί, γεγονός που οδηγεί συχνά σε μια στατικοποιημένη αντίληψη του είδους (Tragaki, 2009: 168–169). Παράλληλα, η διαδικασία αυτή συνοδεύεται από έντονα στοιχεία νοσταλγίας, τα οποία αναδεικνύουν το παρελθόν ως αυθεντικότερο και πολιτισμικά ανώτερο σε σχέση με το παρόν (Lipovetsky, 2012: 63–64).

Η ανάδυση της δεύτερης αναβίωσης συνδέεται επίσης με την ανάγκη αντιπαραβολής του ρεμπέτικου με άλλες σύγχρονες μουσικές μορφές, οι οποίες συχνά θεωρούνται πολιτισμικά υποδεέστερες. Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο προβάλλεται ως «ποιοτική» και «αυθεντική» μουσική, σε αντίθεση με εμπορικά είδη που χαρακτηρίζονται ως «κιτς» ή «εκφυλισμένα» (Pennanen, 1999: 118–121).

Συμπερασματικά, η δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου εντάσσεται σε ένα πλαίσιο θεσμικής αναγνώρισης, πολιτισμικής διαχείρισης και μαζικής κατανάλωσης. Η μετατροπή του από περιθωριακή πρακτική σε στοιχείο εθνικής πολιτιστικής κληρονομιάς συνιστά μια βαθιά μεταβολή, η οποία επηρεάζει καθοριστικά τόσο τη μορφή όσο και τη σημασία του είδους.

1.5.2 Χαρακτηριστικά της δεύτερης αναβίωσης

Η δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου εκφράζεται σε επίπεδο μουσικής πρακτικής και πολιτισμικής παραγωγής μέσα από συγκεκριμένους φορείς, χώρους και

τρόπους επιτέλεσης, οι οποίοι διαφοροποιούνται ουσιαστικά από εκείνους της πρώτης φάσης. Σε αντίθεση με την προηγούμενη περίοδο, όπου κυριαρχούσαν άτυπες μορφές έκφρασης και μικρής κλίμακας μουσικά στέκια, κατά τη δεκαετία του 1980 παρατηρείται μια σαφής διεύρυνση και οργάνωση της παρουσίας του ρεμπέτικου στη δημόσια σφαίρα.

Καταρχάς, το ρεμπέτικο εντάσσεται σε ένα ευρύ φάσμα μουσικών χώρων, που εκτείνεται από παραδοσιακές ταβέρνες και μικρά «κουτούκια» έως οργανωμένα νυχτερινά κέντρα και ρεμπετάδικα. Οι χώροι αυτοί δεν αποτελούν απλώς τόπους επιτέλεσης, αλλά διαμορφώνουν και τον τρόπο πρόσληψης του είδους, καθώς απευθύνονται σε διαφορετικά κοινωνικά στρώματα και διαφοροποιημένες προσδοκίες ακρόασης. Ιδιαίτερα τα ρεμπετάδικα, ως νέοι αστικοί χώροι διασκέδασης, συνδέονται με μια πιο «σκηνική» και επιμελημένη παρουσίαση του ρεμπέτικου, σε αντίθεση με την πιο άμεση και συμμετοχική πρακτική προηγούμενων περιόδων.

Παράλληλα, ενισχύεται η επαγγελματική μορφή των μουσικών σχημάτων και των ερμηνευτών. Το ρεμπέτικο παρουσιάζεται πλέον από οργανωμένες κομπανίες, με σταθερή σύνθεση και συγκεκριμένο ρεπερτόριο, ενώ οι εμφανίσεις πραγματοποιούνται σε πλαίσια που προϋποθέτουν προγραμματισμό, σκηνική παρουσία και καλλιτεχνική επιμέλεια. Η μετατόπιση αυτή υποδηλώνει τη μετάβαση από μια κουλτούρα αυθόρμητης συμμετοχής σε μια κουλτούρα παρουσίας και ακρόασης.

Σημαντικό χαρακτηριστικό της περιόδου αποτελεί επίσης η ένταξη του ρεμπέτικου σε εκπαιδευτικά και ερευνητικά πλαίσια. Η διδασκαλία του σε ωδεία, μουσικά σχολεία και πανεπιστημιακά τμήματα συμβάλλει στη συστηματοποίηση της γνώσης γύρω από το είδος και στη συγκρότηση μιας πιο «επίσημης» μουσικολογικής προσέγγισης. Ωστόσο, η διαδικασία αυτή συνεπάγεται και έναν βαθμό τυποποίησης, καθώς η μουσική πρακτική αποσπάται από τα αρχικά της συμφραζόμενα και μετατρέπεται σε αντικείμενο διδασκαλίας και αναπαραγωγής.

Επιπλέον, κατά τη δεύτερη αναβίωση παρατηρείται μια πιο σαφής οριοθέτηση του ρεπερτορίου που θεωρείται αντιπροσωπευτικό του ρεμπέτικου. Μέσα από επανεκδόσεις δίσκων, αφιερώματα και συναυλίες, συγκεκριμένοι δημιουργοί και τραγούδια αναδεικνύονται ως «κλασικά», συμβάλλοντας στη

διαμόρφωση ενός άτυπου αλλά ευρέως αποδεκτού κανόνα. Η διαδικασία αυτή δεν είναι ουδέτερη, καθώς αντανακλά επιλογές και ιεραρχήσεις που σχετίζονται με αισθητικά και ιδεολογικά κριτήρια (Kallimoroulou, 2009: 144–145).

Τέλος, παρατηρείται η αισθητική αναδιαμόρφωση του είδους, με έμφαση στην καθαρότητα του ήχου, την τεχνική αρτιότητα και τη συναισθηματική έκφραση. Στοιχεία που συνδέονται με το περιθώριο ή την «ακατέργαστη» διάσταση του ρεμπέτικου υποχωρούν, ενώ ενισχύεται μια πιο εξευγενισμένη και ενορχηστρωτικά επεξεργασμένη προσέγγιση. Η εξέλιξη αυτή αντανακλά ευρύτερες πολιτισμικές τάσεις της εποχής, που ευνοούν την ανακατασκευή του παρελθόντος μέσα από αισθητικά επιμελημένες μορφές (Lipovetsky, 2012: 71).

Σε κάθε περίπτωση, τα χαρακτηριστικά της δεύτερης αναβίωσης αναδεικνύουν μια μετάβαση από το ρεμπέτικο ως βιωματική πρακτική σε ένα περισσότερο οργανωμένο και επιτελεστικά διαμορφωμένο μουσικό πεδίο. Μέσα από τους νέους χώρους, τους επαγγελματίες μουσικούς και τη συγκρότηση ενός αναγνωρίσιμου ρεπερτορίου, το είδος αποκτά σταθερότερη μορφή και διευρυμένη παρουσία στη σύγχρονη πολιτισμική ζωή.

1.5.3 Συνολική πρόσληψη και κριτική της δεύτερης αναβίωσης

Η δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου συνιστά μια περίοδο κατά την οποία το είδος παγιώνεται ως αναγνωρισμένο και θεσμικά κατοχυρωμένο στοιχείο της ελληνικής πολιτισμικής κληρονομιάς. Σε αντίθεση με την πρώτη αναβίωση, η οποία χαρακτηρίζεται από έντονα στοιχεία αμφισβήτησης και αντικουλτούρας, η δεύτερη φάση συνδέεται με διαδικασίες κανονικοποίησης, τυποποίησης και ευρείας κοινωνικής αποδοχής. Το ρεμπέτικο εντάσσεται πλέον σε ένα σταθερό πολιτισμικό πλαίσιο, στο οποίο η αξία του θεωρείται δεδομένη και δεν αποτελεί αντικείμενο έντονης ιδεολογικής διαμάχης.

Ωστόσο, η εδραίωση αυτή δεν συνεπάγεται ουδετερότητα ως προς τον τρόπο με τον οποίο το είδος γίνεται αντιληπτό και αναπαρίσταται. Αντιθέτως, η ένταξη του ρεμπέτικου στη σφαίρα της πολιτισμικής κληρονομιάς συνοδεύεται από διαδικασίες επιλογής, ιεράρχησης και ανακατασκευής του παρελθόντος. Όπως επισημαίνεται στη σχετική βιβλιογραφία, η συγκρότηση ενός «κανόνα» του ρεμπέτικου προϋποθέτει την ανάδειξη συγκεκριμένων δημιουργών, τραγουδιών και αισθητικών χαρακτηριστικών ως αντιπροσωπευτικών του είδους, ενώ άλλα

στοιχεία παραμένουν στο περιθώριο ή αποσιωπώνται (Kallimoroulou, 2009: 145–146).

Η διαδικασία αυτή συνδέεται άμεσα με τη διαχείριση της συλλογικής μνήμης. Το ρεμπέτικο παρουσιάζεται συχνά ως ένα συνεκτικό και ολοκληρωμένο πολιτισμικό σύνολο, το οποίο αποσπάται από τις ιστορικές του αντιφάσεις και εντάσσεται σε αφηγήσεις συνέχειας και αυθεντικότητας. Η τάση αυτή οδηγεί σε έναν βαθμό εξιδανίκευσης του είδους, καθώς το παρελθόν προβάλλεται ως περισσότερο «γνήσιο» ή «καθαρό» σε σχέση με το παρόν (Lipovetsky, 2012: 74–76).

Παράλληλα, η ενσωμάτωση του ρεμπέτικου στην πολιτισμική βιομηχανία ενισχύει τη διάδοσή του, αλλά ταυτόχρονα μεταβάλλει τους όρους πρόσληψής του. Η μαζική αναπαραγωγή και κατανάλωση του είδους οδηγεί σε μια απομάκρυνση από το αρχικό του κοινωνικό πλαίσιο, μετατρέποντάς το σε πολιτισμικό προϊόν που απευθύνεται σε ευρύ και ετερογενές κοινό (Tragaki, 2009: 178–180). Στο πλαίσιο αυτό, η εμπειρία του ρεμπέτικου μετατοπίζεται από τη βιωματική συμμετοχή προς την αισθητική κατανάλωση.

Επιπλέον, η έμφαση στη διατήρηση και «ορθή» αναπαραγωγή του ρεμπέτικου ενδέχεται να περιορίζει τη δυναμική και εξελισσόμενη φύση του. Η προσέγγιση του είδους ως σταθερού πολιτισμικού αντικειμένου μπορεί να οδηγήσει σε μορφές τυποποίησης που δυσχεραίνουν τη δημιουργική του ανανέωση και την προσαρμογή του σε σύγχρονα συμφραζόμενα (Zaimakis, 2010: 20–22). Με τον τρόπο αυτό, η ίδια η έννοια της αυθεντικότητας μετατρέπεται σε κανονιστικό κριτήριο, το οποίο καθορίζει τι θεωρείται αποδεκτό και τι όχι.

Η δεύτερη αναβίωση του ρεμπέτικου χαρακτηρίζεται από μια διπλή δυναμική. Από τη μία πλευρά, συμβάλλει καθοριστικά στη διάσωση, διάδοση και αναγνώριση του είδους ως σημαντικού στοιχείου της ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Από την άλλη πλευρά, συνεπάγεται τον μετασχηματισμό του σε ένα θεσμικά και πολιτισμικά ρυθμιζόμενο αντικείμενο, του οποίου η σημασία αναδιαμορφώνεται μέσα από σύγχρονες ανάγκες, αξίες και ιδεολογίες.

Υπό αυτή την έννοια, η δεύτερη αναβίωση δεν αποτελεί απλώς συνέχεια της πρώτης, αλλά μια διαφορετική φάση στην ιστορική πορεία του ρεμπέτικου, κατά την οποία το είδος παγιώνεται ως πολιτισμική κληρονομιά, ενώ ταυτόχρονα επαναπροσδιορίζεται ως ζωντανή μουσική πρακτική στο παρόν.

1.6 Τρίτη αναβίωση του ρεμπέτικου (2000–σήμερα)

1.6.1 Πλαίσιο: κοινωνικό, πολιτικό και ιδεολογικό υπόβαθρο

Η τρίτη φάση αναβίωσης του ρεμπέτικου μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά από τα τέλη της δεκαετίας του 2000 έως και σήμερα και συνδέεται στενά με τις ευρύτερες κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές μεταβολές που σημειώνονται στην Ελλάδα κατά την ίδια περίοδο. Σε αντίθεση με τη δεύτερη αναβίωση, η οποία χαρακτηρίζεται από θεσμική εδραίωση και πολιτισμική κανονικοποίηση, η σύγχρονη φάση αναδεικνύει ένα πιο ρευστό, πολυφωνικό και συχνά αντιφατικό πλαίσιο πρόσληψης του είδους.

Κομβικό σημείο αποτελεί η οικονομική και κοινωνική κρίση που εκδηλώνεται μετά το 2008, η οποία συνοδεύεται από έντονη πολιτική αστάθεια, κοινωνικές ανισότητες και ευρεία αμφισβήτηση των κυρίαρχων θεσμών. Η κρίση αυτή δεν λειτουργεί μόνο ως ιστορικό γεγονός, αλλά και ως ερμηνευτικό πλαίσιο μέσα από το οποίο επαναπροσδιορίζονται μορφές πολιτισμικής έκφρασης και συλλογικής ταυτότητας (Stamatis, 2011: 45–48). Στο πλαίσιο αυτό, το ρεμπέτικο επανέρχεται ως ένα πολιτισμικό πεδίο που επιτρέπει την άρθρωση εμπειριών κρίσης, αβεβαιότητας και κοινωνικού αποκλεισμού.

Όπως επισημαίνεται, η έννοια της «κρίσης» δεν αφορά μόνο μια αντικειμενική κατάσταση, αλλά και έναν τρόπο κατανόησης της ιστορικότητας και της κοινωνικής αλλαγής (Roitman, 2014: 112). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η αναβίωση του ρεμπέτικου συνδέεται με μια αναζήτηση νοήματος, αυθεντικότητας και εναλλακτικών μορφών έκφρασης, ιδιαίτερα από νεότερες γενιές μουσικών και ακροατών.

Παράλληλα, αυτή η σύγχρονη φάση αναβίωσης εντάσσεται σε ένα ευρύτερο διεθνές πολιτισμικό περιβάλλον, στο οποίο η επιστροφή σε παραδοσιακές μορφές μουσικής συνυπάρχει με την πειραματική τους επεξεργασία. Το ρεμπέτικο, ως ήδη αναγνωρισμένο στοιχείο πολιτισμικής κληρονομιάς, προσφέρει ένα εύφορο πεδίο για τέτοιου είδους επαναπροσεγγίσεις (Tragaki, 2009: 178–180 και Zaimakis, 2010: 20–22).

1.6.2 Χαρακτηριστικά: φορείς, χώροι και μορφές έκφρασης

Η τρίτη αναβίωση χαρακτηρίζεται από σημαντική διαφοροποίηση ως προς τους φορείς, τους χώρους επιτέλεσης και τα μουσικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου. Σε αντίθεση με τη θεσμικά οργανωμένη δεύτερη φάση, η σύγχρονη σκηνή εμφανίζει μεγαλύτερη πολυμορφία και αποκέντρωση.

Κεντρικό ρόλο διαδραματίζουν νεότεροι μουσικοί, άνδρες και γυναίκες, οι οποίοι προσεγγίζουν το ρεμπέτικο τόσο ως ερμηνευτές όσο και ως ερευνητές και δημιουργοί. Η εμπλοκή τους δεν περιορίζεται στην αναπαραγωγή του παλαιού ρεπερτορίου, αλλά επεκτείνεται σε πρακτικές επανερμηνείας, διασκευής και σύνθεσης νέου υλικού, γεγονός που αναδεικνύει τη δυναμική και εξελισσόμενη φύση του είδους.

Ιδιαίτερη σημασία έχουν οι χώροι επιτέλεσης, οι οποίοι ποικίλλουν σημαντικά: μικρά μουσικά στέκια, ταβέρνες, αυτοοργανωμένα γλέντια, πανεπιστημιακοί χώροι, συναυλίες, ακόμη και δημόσιοι χώροι. Η ποικιλία αυτή υποδηλώνει ότι το ρεμπέτικο λειτουργεί τόσο ως μορφή ψυχαγωγίας όσο και ως μέσο κοινωνικής συνάντησης και πολιτισμικής έκφρασης (Zaimakis, 2010:23–24).

Παράλληλα, παρατηρούνται δύο βασικές τάσεις ως προς την αισθητική προσέγγιση του είδους, από τη μία πλευρά, η επιδίωξη «πιστής» αναπαραγωγής των πρώιμων εκτελέσεων, η οποία συνδέεται με την έννοια της αυθεντικότητας και τον σεβασμό προς την παράδοση· από την άλλη, η πειραματική προσέγγιση, που ενσωματώνει στοιχεία από άλλα μουσικά είδη, όπως η τζαζ, η ροκ ή η ηλεκτρονική μουσική, οδηγώντας σε υβριδικές μορφές έκφρασης (Stamatis, 2011: 167–169).

Η διάδοση του ρεμπέτικου ενισχύεται επίσης από τη λειτουργία ψηφιακών μέσων και δικτύων, όπως διαδικτυακές πλατφόρμες και συλλογικές πρωτοβουλίες (π.χ. ημερολόγια εκδηλώσεων), τα οποία συμβάλλουν στη συγκρότηση μιας ευρύτερης κοινότητας γύρω από το είδος.

Τέλος, σημαντικό ρόλο στη διάδοση του ρεμπέτικου διαδραματίζουν οι εκπαιδευτικοί θεσμοί, όπως τα μουσικά σχολεία και τα πανεπιστημιακά τμήματα μουσικών σπουδών, τα οποία έχουν συμβάλει καθοριστικά στη διαμόρφωση μιας νέας γενιάς μουσικών με συστηματική γνώση του ρεπερτορίου.

1.6.3 Συνολική πρόσληψη του είδους

Στη σύγχρονη εποχή, το ρεμπέτικο προσεγγίζεται ως ένα πολυδιάστατο πολιτισμικό φαινόμενο, το οποίο δεν περιορίζεται σε μία ενιαία ή σταθερή μορφή. Η πρόσληψή του χαρακτηρίζεται από μια έντονη συνύπαρξη διαφορετικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων, που εκτείνονται από τη νοσταλγική αναπαράσταση του παρελθόντος έως τη δημιουργική επανερμηνεία του στο παρόν.

Από τη μία πλευρά, το ρεμπέτικο αντιμετωπίζεται ως «παράδοση» που απαιτεί σεβασμό και πιστότητα, λειτουργώντας ως φορέας ιστορικής μνήμης και πολιτισμικής συνέχειας. Από την άλλη, αναγνωρίζεται ως ζωντανή μορφή τέχνης, η οποία προσαρμόζεται στα σύγχρονα κοινωνικά και αισθητικά συμφραζόμενα. Παράλληλα, η επιστροφή στο ρεμπέτικο συνδέεται και με την ανάγκη επανασυγκρότησης μορφών συλλογικότητας και κοινωνικής συνεύρεσης σε μια περίοδο έντονης αποδιάρθρωσης του κοινωνικού ιστού. Μέσα από τις μουσικές πρακτικές και τις συμμετοχικές μορφές διασκέδασης, το ρεμπέτικο επανανοηματοδοτείται ως χώρος κοινότητας και βιωμένης εμπειρίας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση του ρεμπέτικου με μορφές πολιτισμικής και κοινωνικής κριτικής. Σε ορισμένες περιπτώσεις, η επιτέλεσή του λειτουργεί ως πεδίο έκφρασης αντισυστημικών ή εναλλακτικών λόγων, ενσωματώνοντας στοιχεία «καρναβαλικού» σχολιασμού της πραγματικότητας (Herzfeld, 2020: 108–110). Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο διατηρεί τη δυνατότητα να λειτουργεί ως χώρος συμβολικής αντίστασης και επαναδιαπραγμάτευσης της κοινωνικής εμπειρίας.

Παράλληλα, η σύγχρονη αναβίωση αναδεικνύει τη σημασία της επιτέλεσης και της βιωμένης εμπειρίας, μετατοπίζοντας την έμφαση από το ίδιο το μουσικό «αντικείμενο» προς τις πρακτικές μέσα από τις οποίες αυτό αποκτά νόημα. Το ρεμπέτικο δεν αποτελεί πλέον μόνο αντικείμενο μελέτης ή διατήρησης, αλλά ενεργό πεδίο πολιτισμικής δράσης.

Συνολικά, η τρίτη αναβίωση δεν συνιστά απλώς συνέχεια των προηγούμενων φάσεων, αλλά μια νέα συνθήκη, στην οποία το ρεμπέτικο επαναπροσδιορίζεται διαρκώς μέσα από τη συνάντηση παρελθόντος και παρόντος. Η δυναμική αυτή καθιστά το είδος ένα ιδιαίτερα γόνιμο πεδίο για τη μελέτη ζητημάτων ταυτότητας, μνήμης και πολιτισμικής πρακτικής στη σύγχρονη Ελλάδα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι γυναίκες στο ρεμπέτικο τραγούδι

2.1 Σύντομη ιστορική αναδρομή και έμφυλο πλαίσιο

Το ρεμπέτικο τραγούδι διαμορφώνεται μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον έντονα ανδροκρατούμενο, το οποίο συνδέεται με τα λαϊκά και συχνά περιθωριοποιημένα στρώματα των αστικών κέντρων. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική παραγωγή, σύνθεση, στιχουργία και δισκογραφία κυριαρχείται σχεδόν αποκλειστικά από άνδρες, γεγονός που επηρεάζει καθοριστικά τόσο τη θεματολογία όσο και τον τρόπο αναπαράστασης των γυναικών στους στίχους (Δαμιανάκος, 2001: 189–190).

Οι γυναίκες συμμετέχουν κυρίως ως ερμηνεύτριες, ενώ η παρουσία τους στους τομείς της δημιουργίας παραμένει περιορισμένη και εξαιρετική. Παρά την αριθμητική τους μειονεκτική θέση, η συμμετοχή τους στο ρεμπέτικο αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς λαμβάνει χώρα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο όπου οι γυναίκες είναι σε μεγάλο βαθμό αποκλεισμένες από τον δημόσιο χώρο.

Για να κατανοηθεί επαρκώς η θέση των γυναικών στο ρεμπέτικο, είναι αναγκαίο να εξεταστεί το ευρύτερο έμφυλο καθεστώς της νεοελληνικής κοινωνίας. Κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα, η συγκρότηση του ελληνικού κράτους συνοδεύεται από την εδραίωση ενός πατριαρχικού κοινωνικού μοντέλου, στο οποίο η ανδρική κυριαρχία θεσμοθετείται τόσο σε επίπεδο ιδεολογίας όσο και σε επίπεδο κοινωνικών πρακτικών (Καντσά et al., 2008: 199–200). Οι γυναίκες περιορίζονται στον ιδιωτικό χώρο της οικογένειας, ενώ η πρόσβασή τους στην εκπαίδευση, την εργασία και την πολιτική συμμετοχή παραμένει εξαιρετικά περιορισμένη έως τα μέσα του 20ού αιώνα (Μαυροειδή, 2010).

Στο πλαίσιο αυτό, θεσμοί όπως η οικογένεια, η θρησκεία και το κράτος λειτουργούν ως μηχανισμοί αναπαραγωγής των έμφυλων ιεραρχιών. Ο γάμος και η μητρότητα προβάλλονται ως βασικοί άξονες της γυναικείας ταυτότητας, ενώ πρακτικές όπως η προίκα ενισχύουν την αντίληψη της γυναίκας ως αντικειμένου οικονομικής και κοινωνικής ανταλλαγής. Η έμφυλη ανισότητα δεν περιορίζεται

σε επίπεδο δικαιωμάτων, αλλά διαπερνά το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων και πολιτισμικών αναπαραστάσεων.

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η παρουσία των γυναικών στο ρεμπέτικο αποκτά έναν αντιφατικό χαρακτήρα. Από τη μία πλευρά, η συμμετοχή τους σε χώρους όπως τα καφενεία, οι τεκέδες και τα μουσικά στέκια υποδηλώνει μια σχετική υπέρβαση των κυρίαρχων έμφυλων περιορισμών. Οι λεγόμενες «ρεμπέτισσες» εμφανίζονται συχνά ως πιο αυτόνομες και κοινωνικά ενεργές σε σύγκριση με τις γυναίκες της κυρίαρχης αστικής κοινωνίας, συμμετέχοντας σε πρακτικές που θεωρούνταν ανδρικές, όπως η δημόσια διασκέδαση, η κατανάλωση αλκοόλ ή η μουσική επιτέλεση (Δαμιανάκος, 2001: 204–205).

Από την άλλη πλευρά, αυτή η σχετική «ελευθερία» δεν συνεπάγεται την άρση των έμφυλων ανισοτήτων. Όπως επισημαίνεται, οι γυναίκες του ρεμπέτικου εξακολουθούν να λειτουργούν μέσα σε ένα πλαίσιο έμφυλων διακρίσεων, όπου η κοινωνική τους θέση παραμένει ευάλωτη και συχνά στιγματισμένη (Δαμιανάκος, 2001: 211–213). Η συμμετοχή τους στον χώρο του ρεμπέτικου συχνά συνοδεύεται από ηθικές αξιολογήσεις και κοινωνική περιθωριοποίηση, γεγονός που αναδεικνύει τα όρια της χειραφέτησης που τους αποδίδεται.

Η διττή αυτή συνθήκη αποτυπώνεται και στο ίδιο το ρεπερτόριο. Τα ρεμπέτικα τραγούδια λειτουργούν ως φορείς πολιτισμικών αναπαραστάσεων, μέσα από τις οποίες καταγράφονται και αναπαράγονται αντιλήψεις για τις σχέσεις των φύλων, τον έρωτα, την εξουσία και την κοινωνική θέση των γυναικών. Αν και υπάρχουν τραγούδια που παρουσιάζουν γυναίκες ως ανεξάρτητες και δυναμικές μορφές, γυναίκες που πίνουν, διασκεδάζουν ή αμφισβητούν κοινωνικούς κανόνες, αυτά αποτελούν μειοψηφία σε σχέση με το συνολικό σώμα του ρεπερτορίου (Δαμιανάκος, 2001: 211–213).

Η κυρίαρχη εικόνα που αναδύεται από τους στίχους τείνει να αναπαράγει παραδοσιακά έμφυλα στερεότυπα, παρουσιάζοντας τις γυναίκες μέσα από ρόλους που συνδέονται με την ερωτική επιθυμία, την προδοσία, τη ζήλια ή την ηθική αξιολόγηση. Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο δεν λειτουργεί απλώς ως χώρος έκφρασης, αλλά και ως μηχανισμός αναπαραγωγής κοινωνικών αντιλήψεων για το φύλο (Δαμιανάκος, 2001: 211–213).

Είναι αποδεκτό ότι η θέση των γυναικών στο ρεμπέτικο τραγούδι δεν μπορεί να προσεγγιστεί μονοδιάστατα ως είτε «χειραφετημένη» είτε ως

«καταπιεσμένη». Αντιθέτως, πρόκειται για ένα πεδίο στο οποίο συνυπάρχουν στοιχεία σχετικής αυτονομίας και βαθιάς έμφυλης ανισότητας. Η κατανόηση αυτής της πολυπλοκότητας αποτελεί βασική προϋπόθεση για την περαιτέρω ανάλυση των αναπαραστάσεων της γυναίκας στους στίχους του ρεμπέτικου (Δαμιανάκος 2001: 214).

2.2 Έμφυλοι ρόλοι όπως αυτοί προβάλλονται μέσα από το στίχο του ρεμπέτικου

Οι έμφυλοι ρόλοι που αναπαρίστανται στο ρεμπέτικο τραγούδι συνδέονται άμεσα με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε το είδος. Το ρεμπέτικο αναπτύσσεται σε μια έντονα πατριαρχική κοινωνία, στην οποία οι σχέσεις ανάμεσα στα φύλα οργανώνονται μέσα από σαφώς καθορισμένες ιεραρχίες και κοινωνικές προσδοκίες. Οι αναπαραστάσεις των ανδρών και των γυναικών στους στίχους αντανακλούν αυτές τις κοινωνικές δομές, ενώ παράλληλα λειτουργούν και ως μηχανισμοί αναπαραγωγής τους (Δαμιανάκος, 2001: 214–216).

Στο μεγαλύτερο μέρος του ρεμπέτικου ρεπερτορίου, ο άνδρας εμφανίζεται ως το ενεργό υποκείμενο της αφήγησης. Είναι εκείνος που επιθυμεί, ερωτεύεται, ζηλεύει, εγκαταλείπει ή εγκαταλείπεται. Παρουσιάζεται συχνά ως «μάγκας», δηλαδή ως μια ανδρική φιγούρα που συνδέεται με την αυτονομία, τη σκληρότητα, την τιμή και τον έλεγχο του δημόσιου χώρου. Η συγκεκριμένη μορφή ανδρισμού συγκροτείται μέσα από πρακτικές όπως η νυχτερινή διασκέδαση, η χρήση αργκό, η συμμετοχή σε ανδροπαρέες και η επίδειξη συναισθηματικής αντοχής (Ζαϊμάκης, 2010: 15–22). Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο λειτουργεί και ως πεδίο επιτέλεσης μιας συγκεκριμένης μορφής λαϊκής ανδρικής ταυτότητας.

Αντίθετα, οι γυναίκες παρουσιάζονται συχνότερα ως αντικείμενα της ανδρικής επιθυμίας ή αξιολόγησης. Οι γυναικείες μορφές στους στίχους οργανώνονται συνήθως γύρω από ορισμένους επαναλαμβανόμενους τύπους, που εστιάζουν στην πιστή και τίμια γυναίκα, τη μητέρα, τη γυναίκα που προδίδει, τη μοιραία γυναίκα ή τη γυναίκα που συνδέεται με τη νυχτερινή ζωή και την «ανηθικότητα» (Δαμιανάκος, 2001: 224–230). Οι κατηγοριοποιήσεις αυτές

αντανakλούν βαθύτερες κοινωνικές αντιλήψεις σχετικά με τη γυναικεία συμπεριφορά και τη σεξουαλικότητα.

Ιδιαίτερα συχνή είναι η ηθική αξιολόγηση των γυναικών. Οι γυναίκες που αποκλίνουν από τα κυρίαρχα πρότυπα θηλυκότητας παρουσιάζονται συχνά ως επικίνδυνες, άπιστες ή καταστροφικές. Η ερωτική προδοσία αποτελεί επαναλαμβανόμενο μοτίβο, μέσα από το οποίο η γυναίκα εμφανίζεται ως υπεύθυνη για τη συναισθηματική οδύνη του άνδρα. Με αυτόν τον τρόπο, οι στίχοι συχνά αναπαράγουν στερεοτυπικές αντιλήψεις που συνδέουν τη γυναικεία αυτονομία με την απειλή και την κοινωνική αποσταθεροποίηση (Δαμιανάκος, 2001: 227–230). Παράλληλα, η ζήλια και ο έλεγχος της γυναικείας συμπεριφοράς παρουσιάζονται ως φυσιολογικά ή ακόμη και δικαιολογημένα στοιχεία των ερωτικών σχέσεων.

Σημαντική θέση στο ρεμπέτικο κατέχει και η μορφή της μητέρας, η οποία προβάλλεται σχεδόν πάντοτε με θετικό πρόσημο. Η μητέρα συνδέεται με τη θυσία, τη φροντίδα και την ανιδιοτελή αγάπη, λειτουργώντας ως ηθικό αντίβαρο απέναντι στις υπόλοιπες γυναικείες μορφές. Η εξιδανίκευση της μητρότητας αντανakλά το κυρίαρχο πατριαρχικό πρότυπο της εποχής, σύμφωνα με το οποίο η κοινωνική αξία της γυναίκας ταυτίζεται κυρίως με τον οικογενειακό και αναπαραγωγικό της ρόλο (Δαμιανάκος, 2001: 228–230).

Παράλληλα, στους στίχους του ρεμπέτικου εντοπίζονται και μορφές έμφυλης βίας ή συμβολικής επιβολής. Απειλές, προσβολές, σκληρές ελέγχου και αναφορές σε βίαιες συμπεριφορές απέναντι στις γυναίκες εμφανίζονται σε αρκετά τραγούδια, γεγονός που αντανakλά την κανονικοποίηση της ανδρικής κυριαρχίας στο κοινωνικό πλαίσιο της εποχής. Αν και οι αναφορές αυτές δεν μπορούν να αποκοπούν από τα ιστορικά τους συμφραζόμενα, η παρουσία τους αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο το ρεμπέτικο λειτουργεί και ως φορέας αναπαραγωγής έμφυλων ανισοτήτων (Ζαϊμάκης, 2010: 18–22). Σύγχρονες προσεγγίσεις της μουσικής και των στίχων επισημαίνουν ότι τα τραγούδια αποτελούν σημαντικό μέσο διάδοσης κοινωνικών στερεοτύπων και πολιτισμικών αντιλήψεων γύρω από το φύλο.

Ωστόσο, η εικόνα των γυναικών στο ρεμπέτικο δεν είναι απόλυτα μονοδιάστατη. Υπάρχουν τραγούδια στα οποία οι γυναίκες εμφανίζονται περισσότερο ανεξάρτητες και ενεργητικές, συμμετέχοντας στη νυχτερινή ζωή,

εκφράζοντας ερωτική επιθυμία ή αμφισβητώντας κοινωνικούς περιορισμούς. Οι λεγόμενες «ρεμπέτισσες» αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα γυναικών που κινούνται σε χώρους παραδοσιακά ανδρικούς και αποκτούν μεγαλύτερη ορατότητα στον δημόσιο χώρο (Δαμιανάκος, 2001: 228–230). Παρότι αυτές οι περιπτώσεις είναι περιορισμένες σε σχέση με το συνολικό ρεπερτόριο, αποκαλύπτουν ότι το ρεμπέτικο δεν αναπαράγει αποκλειστικά κυρίαρχες πατριαρχικές αντιλήψεις, αλλά εμπεριέχει και στοιχεία σχετικής έμφυλης διαπραγμάτευσης.

Επιπλέον, η παρουσία σημαντικών γυναικών ερμηνευτριών, όπως η Μαρίκα Πολίτισσα, η Ρόζα Εσκενάζυ και η Ρίτα Αμπατζή, συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας πιο σύνθετης εικόνας της γυναικείας παρουσίας στο είδος. Οι γυναίκες αυτές δεν υπήρξαν απλώς «φωνές» ανδρικών δημιουργιών, αλλά ενεργά πρόσωπα της μουσικής σκηνής, που απέκτησαν σημαντική δημοσιότητα και επηρέασαν τη διαμόρφωση του ρεμπέτικου ως πολιτισμικού φαινομένου.

Συνολικά, οι έμφυλοι ρόλοι στο ρεμπέτικο τραγούδι αντανakλούν τις αντιφάσεις της νεοελληνικής κοινωνίας του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Από τη μία πλευρά, οι στίχοι αναπαράγουν πατριαρχικά στερεότυπα και μορφές ανδρικής κυριαρχίας, από την άλλη, καταγράφουν κοινωνικές μεταβολές και μορφές γυναικείας παρουσίας που υπερβαίνουν, έστω μερικώς, τα κυρίαρχα πρότυπα της εποχής. Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο λειτουργεί όχι μόνο ως μουσική έκφραση, αλλά και ως πολύτιμο πεδίο κατανόησης των έμφυλων σχέσεων και των κοινωνικών αντιλήψεων της περιόδου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Μεθοδολογία της έρευνας

3.1 Ερευνητική προσέγγιση

Η παρούσα έρευνα βασίζεται στην ποιοτική ερευνητική μεθοδολογία, καθώς κύριος στόχος της είναι η εις βάθος κατανόηση των εμπειριών, των αντιλήψεων και βιωμάτων γυναικών που δραστηριοποιούνται στον χώρο του ρεμπέτικου και του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Η ποιοτική προσέγγιση επιλέχθηκε επειδή δίνει έμφαση στη διερεύνηση των προσωπικών αφηγήσεων, των νοημάτων και των κοινωνικών εμπειριών των συμμετεχόντων, επιτρέποντας την κατανόηση σύνθετων κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων μέσα από την οπτική των ίδιων των υποκειμένων της έρευνας (Creswell & Poth, 2018: 43–47).

Σε αντίθεση με τις ποσοτικές μεθόδους, οι οποίες επικεντρώνονται κυρίως στη μέτρηση και στη στατιστική γενίκευση, η ποιοτική έρευνα επιδιώκει να αναδείξει την πολυπλοκότητα της ανθρώπινης εμπειρίας και να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα ερμηνεύουν την κοινωνική πραγματικότητα στην οποία συμμετέχουν (Denzin & Lincoln, 2018: 8–12). Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η συγκεκριμένη προσέγγιση κρίθηκε κατάλληλη, καθώς το ενδιαφέρον της έρευνας εστιάζεται στις βιωμένες εμπειρίες των γυναικών μουσικών, στις μορφές έκφρασης και ταυτότητας που αναπτύσσονται μέσα από το ρεμπέτικο, καθώς και στις έμφυλες διαστάσεις που εξακολουθούν να υπάρχουν στον μουσικό χώρο.

Η έρευνα υιοθετεί ερμηνευτικό προσανατολισμό, σύμφωνα με τον οποίο η κοινωνική πραγματικότητα δεν αντιμετωπίζεται ως αντικειμενική και σταθερή, αλλά ως αποτέλεσμα κοινωνικών εμπειριών, πολιτισμικών πρακτικών και αλληλεπιδράσεων (Bryman, 2016: 29–30). Μέσα από τις αφηγήσεις των συμμετεχουσών επιχειρείται η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι ίδιες αντιλαμβάνονται τη θέση τους στο ρεμπέτικο και τον ευρύτερο μουσικό χώρο, καθώς και η σημασία που αποδίδουν στο συγκεκριμένο μουσικό είδος σε προσωπικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο. Σκοπός της έρευνας είναι η απάντηση στα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

1. Πώς βιώνουν και νοηματοδοτούν οι γυναίκες μουσικοί τη σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού;

2. Πώς αντιλαμβάνονται οι συμμετέχουσες τη θέση της γυναίκας στον σύγχρονο χώρο του ρεμπέτικου και της λαϊκής μουσικής;
3. Πώς προσεγγίζουν και διαχειρίζονται οι γυναίκες μουσικοί τις έμφυλες αναπαραστάσεις και τους σεξιστικούς ή βίαιους στίχους του ρεμπέτικου ρεπερτορίου στο σήμερα;

3.2 Συμμετέχουσες της έρευνας

Η επιλογή των συμμετεχουσών πραγματοποιήθηκε με σκόπιμη δειγματοληψία, καθώς επιλέχθηκαν άτομα που διαθέτουν άμεση εμπειρία και ουσιαστική σχέση με το αντικείμενο της έρευνας. Η συγκεκριμένη μορφή δειγματοληψίας χρησιμοποιείται συχνά στις ποιοτικές έρευνες, όταν στόχος είναι η εις βάθος διερεύνηση ενός συγκεκριμένου κοινωνικού ή πολιτισμικού φαινομένου (Patton, 2015: 264–267).

Στην παρούσα έρευνα συμμετείχαν δέκα γυναίκες μουσικοί, τραγουδίστριες και ερμηνεύτριες που δραστηριοποιούνται στον χώρο του ρεμπέτικου, του λαϊκού και του δημοτικού τραγουδιού. Οι συμμετέχουσες προέρχονται από διαφορετικές ηλικιακές ομάδες, γεωγραφικές περιοχές και μουσικές διαδρομές, γεγονός που συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός πολυφωνικού και πολυδιάστατου ερευνητικού υλικού.

Το ηλικιακό εύρος των συμμετεχουσών κυμαίνεται από 24 έως 64 ετών, ενώ οι τόποι καταγωγής τους περιλαμβάνουν περιοχές όπως η Κόρινθος, η Μυτιλήνη, η Θεσσαλονίκη, η Κρήτη, η Καβάλα, η Σπάρτη και η Αθήνα. Παράλληλα, αρκετές από τις συμμετέχουσες διαμένουν σήμερα σε διαφορετικές πόλεις της Ελλάδας ή του εξωτερικού, όπως η Κοπεγχάγη της Δανίας και το Λιτόχωρο Πιερίας. Η γεωγραφική αυτή ποικιλία συνέβαλε στην καταγραφή διαφορετικών εμπειριών και αντιλήψεων σχετικά με τη σύγχρονη παρουσία και αναβίωση του ρεμπέτικου.

Σε επαγγελματικό επίπεδο, πέντε από τις συμμετέχουσες δήλωσαν ότι βιοπορίζονται κυρίως ή αποκλειστικά από τη μουσική, μέσω ζωντανών εμφανίσεων, διδασκαλίας, μουσικών συνεργασιών ή καλλιτεχνικών προγραμμάτων. Τρεις συμμετέχουσες περιέγραψαν τη μουσική ως ημιαπαγγελματική δραστηριότητα, συνδυάζοντάς την με άλλες μορφές εργασίας, ενώ δύο ανέφεραν ότι βρίσκονται ακόμη σε μεταβατικό στάδιο επαγγελματικής

ταυτότητας, επιδιώκοντας να ασχοληθούν αποκλειστικά με τη μουσική στο μέλλον. Παράλληλα, αρκετές συμμετέχουσες αναφέρθηκαν στις δυσκολίες βιοπορισμού στον χώρο της μουσικής και ειδικότερα στη σκηνή του ρεμπέτικου και της παραδοσιακής μουσικής, επισημαίνοντας ζητήματα περιορισμένων επαγγελματικών ευκαιριών, ασταθών συνθηκών εργασίας και ανάγκης παράλληλης απασχόλησης.

Όσον αφορά τη μουσική εκπαίδευση, παρατηρήθηκε σημαντική διαφοροποίηση μεταξύ των συμμετεχουσών. Επτά από τις δέκα διαθέτουν οργανωμένη μουσική εκπαίδευση μέσω ωδείων, μουσικών σχολείων ή πανεπιστημιακών μουσικών σπουδών, ενώ αρκετές φοίτησαν στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής (ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα) ή σε άλλα τμήματα μουσικών σπουδών. Ορισμένες διαθέτουν εκτεταμένη θεωρητική και κλασική μουσική κατάρτιση, όπως σπουδές πιάνου, ανώτερων θεωρητικών και άλλων μουσικών μαθημάτων, ενώ άλλες κινήθηκαν περισσότερο βιωματικά μέσα από σεμινάρια, μουσικές κοινότητες και προσωπική μελέτη. Δύο συμμετέχουσες περιέγραψαν την πορεία τους ως κυρίως αυτοδίδακτες, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη βιωματική μάθηση, στην ακρόαση, στη συμμετοχή σε μουσικές παρέες και στη χρήση διαδικτυακών μέσων, όπως βίντεο και ζωντανές εκτελέσεις.

Επιπλέον, έξι από τις δέκα συμμετέχουσες ασχολούνται κυρίως με το τραγούδι και την ερμηνεία, ενώ οι υπόλοιπες συνδυάζουν το τραγούδι με την οργανική εκτέλεση ή δραστηριοποιούνται κυρίως ως οργανοπαίκτριες. Τα μουσικά όργανα που αναφέρθηκαν συχνότερα ήταν το μπουζούκι, η κιθάρα, το ακορντεόν και το πιάνο, ενώ ορισμένες συμμετέχουσες ασχολούνται επίσης με το λαούτο, το κανονάκι, τον μπαγλαμά και τα κρουστά. Παράλληλα, επτά από τις δέκα συμμετέχουσες δήλωσαν ότι δραστηριοποιούνται και σε άλλα μουσικά ιδιώματα πέρα από το ρεμπέτικο, όπως το δημοτικό τραγούδι και, γενικότερα, μουσικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι περισσότερες συμμετέχουσες δεν προέρχονται από μουσικές οικογένειες επαγγελματιών. Συγκεκριμένα, μόνο τρεις ανέφεραν άμεση οικογενειακή σχέση με επαγγελματίες ή ενεργούς μουσικούς. Ωστόσο, σχεδόν όλες περιέγραψαν ένα οικογενειακό περιβάλλον όπου υπήρχε έντονη παρουσία της μουσικής, του τραγουδιού ή των λαϊκών και παραδοσιακών ακουσμάτων. Σε αρκετές περιπτώσεις, η σχέση αυτή

συνδεόταν με τοπικές μουσικές παραδόσεις και πολιτισμικές πρακτικές, όπως η κρητική μουσική, τα αρβανίτικα τραγούδια ή οι οικογενειακές μουσικές συνευρέσεις.

Ως προς τη σχέση τους με το ρεμπέτικο, έξι από τις δέκα συμμετέχουσες ανέφεραν ότι η ουσιαστική επαφή τους με το είδος ξεκίνησε κατά τη διάρκεια των φοιτητικών τους χρόνων, μέσα από μουσικές παρέες, ζωντανά παιξίματα, φοιτητικά στέκια και πανεπιστημιακές μουσικές σπουδές. Τρεις συμμετέχουσες περιέγραψαν ότι το ρεμπέτικο υπήρχε ήδη ως άκουσμα στο οικογενειακό ή κοινωνικό τους περιβάλλον από την παιδική ηλικία, μέσα από συγγενικά πρόσωπα, οικογενειακές συνευρέσεις ή τοπικές μουσικές παραδόσεις. Τέλος, μία συμμετέχουσα ανέφερε ότι συνδέθηκε πιο ουσιαστικά με το είδος κυρίως μέσα από την επαγγελματική της δραστηριότητα, τη συμμετοχή της σε μουσικά σχήματα και τις ζωντανές εμφανίσεις.

Επιπλέον, μέσα από τις αφηγήσεις των συμμετεχουσών αναδείχθηκε η πολυμορφία των τρόπων με τους οποίους οι ίδιες αυτοπροσδιορίζονται ως μουσικοί. Κάποιες δήλωσαν με σαφήνεια ότι θεωρούν τη μουσική βασικό στοιχείο της επαγγελματικής και προσωπικής τους ταυτότητας, ενώ άλλες εμφανίστηκαν πιο επιφυλακτικές απέναντι στον όρο «μουσικός», παρότι δραστηριοποιούνται ενεργά στον χώρο. Η διαφοροποίηση αυτή φαίνεται να συνδέεται τόσο με τις εργασιακές συνθήκες και την οικονομική επισφάλεια του μουσικού επαγγέλματος όσο και με ευρύτερα ζητήματα καλλιτεχνικής αναγνώρισης και επαγγελματικής ταυτότητας.

Από τα παραπάνω καθίσταται ορατό ότι οι συμμετέχουσες της έρευνας συγκροτούν ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον και πολυσύνθετο δείγμα, το οποίο επιτρέπει τη διερεύνηση διαφορετικών εμπειριών και οπτικών γύρω από τη σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου, τη γυναικεία παρουσία στον μουσικό χώρο και τις έμφυλες διαστάσεις της μουσικής εμπειρίας.

3.3 Μέθοδος συλλογής δεδομένων

Για τη συλλογή των δεδομένων της παρούσας έρευνας επιλέχθηκε η μέθοδος της ημιδομημένης συνέντευξης, η οποία χρησιμοποιείται ευρέως στις ποιοτικές έρευνες όταν στόχος είναι η εις βάθος διερεύνηση προσωπικών εμπειριών,

στάσεων και αντιλήψεων. Η συγκεκριμένη μέθοδος κρίθηκε ιδιαίτερα κατάλληλη για την παρούσα μελέτη, καθώς επέτρεψε στις συμμετέχουσες να αναπτύξουν με ελευθερία τις προσωπικές τους αφηγήσεις σχετικά με τη μουσική τους πορεία, τη σχέση τους με το ρεμπέτικο τραγούδι και τις εμπειρίες τους ως γυναίκες στον μουσικό χώρο. Σύμφωνα με τους Kvale και Brinkmann (2015: 31–35), η ημιδομημένη συνέντευξη δίνει τη δυνατότητα ανάπτυξης ενός ανοιχτού διαλόγου, μέσα από τον οποίο αναδεικνύονται βιώματα και νοήματα που δεν μπορούν εύκολα να αποτυπωθούν μέσω περισσότερο τυποποιημένων ερευνητικών εργαλείων.

Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν σε ατομικό επίπεδο και βασίστηκαν σε έναν οδηγό συνέντευξης που περιλάμβανε βασικούς θεματικούς άξονες. Οι ερωτήσεις οργανώθηκαν σε δύο σκέλη όπως παρουσιάζονται παρακάτω:

Α' σκέλος: Η σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου

1. Βιογραφικά στοιχεία
2. Προσωπική διαδρομή και σχέση με το ρεμπέτικο
3. Νέες μορφές και σύγχρονες μουσικές πρακτικές
4. Χώροι επιτέλεσης και κοινό
5. Ταύτιση και κοινωνικό πλαίσιο
6. Η θέση της γυναίκας στη σύγχρονη αναβίωση

Β' σκέλος: Έμφυλες αναπαραστάσεις στον στίχο του ρεμπέτικου

1. Αναπαραστάσεις της γυναίκας
2. Προσωπική τοποθέτηση και ιδεολογική διαχείριση
3. Ερμηνεία, βίωμα και διαχείριση στίχου

Παρά το γεγονός της ύπαρξης κοινού πλαισίου ερωτήσεων, η δομή των συνεντεύξεων παρέμεινε ευέλικτη, ώστε να δίνεται η δυνατότητα ανάπτυξης νέων θεμάτων που προέκυπταν αυθόρμητα κατά τη διάρκεια της συζήτησης. Η ευελιξία αυτή θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική στην ποιοτική έρευνα, καθώς επιτρέπει στον ερευνητή να εμβαθύνει σε ζητήματα που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ή συναισθηματική σημασία για τις συμμετέχουσες (Bryman, 2016: 9).

Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων δόθηκε έμφαση στη δημιουργία ενός κλίματος εμπιστοσύνης και ανοιχτής επικοινωνίας, προκειμένου οι συμμετέχουσες να αισθάνονται άνετα να μοιραστούν προσωπικές εμπειρίες και προβληματισμούς. Μέσα από τη διαδικασία αυτή αναδείχθηκαν όχι μόνο ζητήματα που σχετίζονται με τη μουσική και το ρεμπέτικο, αλλά και ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις που αφορούν το φύλο, την επαγγελματική αναγνώριση και τη θέση των γυναικών στον καλλιτεχνικό χώρο.

Οι συνεντεύξεις καταγράφηκαν με τη συναίνεση των συμμετεχουσών και στη συνέχεια απομαγνητοφωνήθηκαν, ώστε να διασφαλιστεί η ακριβής αποτύπωση των αφηγήσεων και των εκφράσεων των συμμετεχουσών. Η απομαγνητοφώνηση αποτέλεσε βασικό στάδιο της ερευνητικής διαδικασίας, καθώς επέτρεψε τη συστηματική ανάλυση και ερμηνεία του υλικού.

3.4 Ανάλυση δεδομένων

Η ανάλυση των δεδομένων πραγματοποιήθηκε μέσω θεματικής ανάλυσης, μιας από τις πιο διαδεδομένες μεθόδους επεξεργασίας ποιοτικών δεδομένων. Η θεματική ανάλυση στοχεύει στον εντοπισμό, την οργάνωση και την ερμηνεία επαναλαμβανόμενων θεμάτων και νοημάτων μέσα στο ερευνητικό υλικό (Braun & Clarke, 2006: 79–82). Η επιλογή της συγκεκριμένης μεθόδου κρίθηκε κατάλληλη, καθώς επέτρεψε τη συστηματική διερεύνηση των εμπειριών και των αντιλήψεων των συμμετεχουσών σχετικά με το ρεμπέτικο και τη γυναικεία παρουσία στον μουσικό χώρο.

Στο πρώτο στάδιο της ανάλυσης πραγματοποιήθηκε επανειλημμένη ανάγνωση των απομαγνητοφωνημένων συνεντεύξεων, προκειμένου να επιτευχθεί εξοικείωση με το υλικό και να εντοπιστούν βασικά νοήματα, εκφράσεις και επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Στη συνέχεια ακολούθησε η διαδικασία κωδικοποίησης, κατά την οποία επισημάνθηκαν συγκεκριμένα αποσπάσματα που σχετίζονταν με τα ερευνητικά ερωτήματα της μελέτης.

Μέσα από τη διαδικασία αυτή δημιουργήθηκαν θεματικές κατηγορίες που αφορούσαν τη μουσική ταυτότητα των συμμετεχουσών, τη σχέση τους με το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι, τις εμπειρίες αποδοχής ή αποκλεισμού στον μουσικό χώρο, τις έμφυλες διαστάσεις της μουσικής επαγγελματικής εμπειρίας,

καθώς και τη σύνδεση του ρεμπέτικου με ζητήματα πολιτισμικής μνήμης και συλλογικής έκφρασης.

Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στον τρόπο με τον οποίο οι ίδιες οι συμμετέχουσες περιγράφουν το ρεμπέτικο ως μέσο προσωπικής έκφρασης, κοινωνικής επικοινωνίας και πολιτισμικής ταυτότητας. Παράλληλα, αναδείχθηκαν προβληματισμοί σχετικά με τις έμφυλες ανισότητες και τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες στον χώρο της μουσικής, ιδιαίτερα σε ένα μουσικό είδος που ιστορικά συνδέθηκε με ανδροκρατούμενα κοινωνικά περιβάλλοντα.

Η θεματική ανάλυση επέτρεψε όχι μόνο την καταγραφή κοινών εμπειριών μεταξύ των συμμετεχουσών, αλλά και την ανάδειξη διαφοροποιήσεων στις προσωπικές αφηγήσεις και στις μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Μέσα από τη διαδικασία αυτή κατέστη δυνατή η εις βάθος κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι γυναίκες μουσικοί βιώνουν και νοηματοδοτούν τη σχέση τους με το ρεμπέτικο τραγούδι και τον ευρύτερο μουσικό χώρο.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, σε πρώτο στάδιο πραγματοποιήθηκε πολλαπλή ανάγνωση των συνεντεύξεων και ακολούθησε διαδικασία ανοικτής κωδικοποίησης, κατά την οποία εντοπίστηκαν βασικές έννοιες, επαναλαμβανόμενα θέματα και κοινές εμπειρίες. Στη συνέχεια, οι επιμέρους κώδικες οργανώθηκαν σε ευρύτερες θεματικές κατηγορίες και θεματικούς άξονες, οι οποίοι αποτυπώνουν τόσο τις προσωπικές εμπειρίες των συμμετεχουσών όσο και τις κοινωνικές, πολιτισμικές και έμφυλες διαστάσεις του ρεμπέτικου τραγουδιού. Η διαδικασία της ανάλυσης ήταν δυναμική και αναστοχαστική, καθώς οι θεματικοί άξονες επανεξετάζονταν και αναδιαμορφώνονταν καθ' όλη τη διάρκεια της ερμηνείας του υλικού.

3.5 Δεοντολογικά ζητήματα

Κατά τη διεξαγωγή της έρευνας τηρήθηκαν βασικές αρχές ερευνητικής δεοντολογίας. Οι συμμετέχουσες ενημερώθηκαν αναλυτικά για τον σκοπό και το περιεχόμενο της έρευνας και συμμετείχαν εθελοντικά, έχοντας το δικαίωμα αποχώρησης οποιαδήποτε στιγμή χωρίς καμία συνέπεια.

Ιδιαίτερη σημασία δόθηκε στην προστασία της ιδιωτικότητας και των προσωπικών δεδομένων των συμμετεχουσών. Σε όλες δόθηκε η δυνατότητα

επιλογής ανάμεσα σε επώνυμη ή ανώνυμη συμμετοχή, ανάλογα με την προσωπική τους επιθυμία. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν επώνυμα, με τη συναίνεση των συμμετεχουσών, καθώς αρκετές από αυτές δραστηριοποιούνται δημόσια στον χώρο της μουσικής και επιθυμούσαν να συμμετάσχουν με την επαγγελματική ή καλλιτεχνική τους ιδιότητα. Ωστόσο, για λόγους προστασίας της ιδιωτικότητας και διασφάλισης της ερευνητικής δεοντολογίας, κατά τη διαδικασία της ανάλυσης και παρουσίασης των δεδομένων οι συμμετέχουσες κωδικοποιήθηκαν με τη χρήση συμβόλων (Σ1, Σ2, Σ3 κ.λπ.), ώστε να μην είναι δυνατή η άμεση ταυτοποίησή τους μέσα από τα αποσπάσματα των συνεντεύξεων. Οι συνεντεύξεις χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά για ακαδημαϊκούς σκοπούς και το περιεχόμενο των αφηγήσεων αποδόθηκε με σεβασμό προς τις εμπειρίες και τις προσωπικές τοποθετήσεις των συμμετεχουσών.

Επιπλέον, η έρευνα επιχείρησε να προσεγγίσει ζητήματα φύλου και μουσικής ταυτότητας με μη στιγματιστικό και αναστοχαστικό τρόπο, αναγνωρίζοντας τη σημασία της ηθικής ευθύνης του ερευνητή κατά τη διαχείριση προσωπικών εμπειριών και κοινωνικά ευαίσθητων θεμάτων (Orb et al., 2001: 93).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Αποτελέσματα

4.1 Αποτελέσματα Α' σκέλους

4.1.1 1ος θεματικός άξονας: Η διαμόρφωση της σχέσης με το ρεμπέτικο μέσα από προσωπικές διαδρομές, μουσική εκπαίδευση και συλλογικά βιώματα

Ένας από τους βασικότερους θεματικούς άξονες που αναδύονται από τις συνεντεύξεις αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχουσες οδηγήθηκαν στο ρεμπέτικο και διαμόρφωσαν τη σχέση τους με αυτό. Η επαφή με το είδος δεν παρουσιάζεται ως μια αυτονόητη ή κληρονομημένη μουσική πορεία, αλλά ως αποτέλεσμα προσωπικής αναζήτησης, μουσικής εκπαίδευσης, κοινωνικών συναναστροφών και βιωματικών εμπειριών. Για αρκετές συμμετέχουσες, το ρεμπέτικο αποτέλεσε μια συνειδητή επιλογή που συνδέθηκε με την ανάγκη μουσικής και προσωπικής ταυτότητας.

Η Σ1 περιγράφει ότι η επαφή της με το ρεμπέτικο δεν υπήρχε αρχικά στο οικογενειακό της περιβάλλον και ότι οδηγήθηκε σε αυτό μέσα από τις μουσικές της σπουδές και την ενασχόλησή της με το τρίχορδο μπουζούκι:

«Το ρεμπέτικο δεν ήτανε κάτι το οποίο υπήρχε στην οικογένεια γενικά σαν ήχος. Ήρθα σε επαφή θα έλεγα αρκετά αργά σε εισαγωγικά. Δηλαδή θα έλεγα δεκαεφτά, δεκαοχτώ χρονών κάπου εκεί. Ξεκίνησε όταν εγώ κατάλαβα ότι ήθελα να συνεχίσω μετά το μουσικό σχολείο σε βαθύτερο επίπεδο τις σπουδές μου στη μουσική και ήθελα να κάνω μπουζούκι».

Αντίστοιχα, η Σ3 συνδέει την επαφή της με το ρεμπέτικο με τη μετανάστευση και τη νοσταλγία, αναδεικνύοντας τη σχέση του είδους με την πολιτισμική μνήμη και την ανάγκη επανασύνδεσης με την καταγωγή:

«Με το ρεμπέτικο; Ήρθα σε επαφή αρκετά μεγάλη. Θα έλεγα ότι γύρω στα 24–25, όντας στο εξωτερικό, στο Ντούισμπουργκ, με έπιασε η νοσταλγία της πατρίδας. Και τότε θα έλεγα ότι ήταν η πρώτη φορά που ήρθα σε επαφή αρχικά με τα παραδοσιακά της Μικρασίας, που είναι και τα πιο κοντινά στον τόπο καταγωγής μου και από εκεί ουσιαστικά στα ρεμπέτικα, κυρίως στον κλάδο του σμυρνέικου».

Παράλληλα, η μουσική κοινότητα, οι παρέες και οι φοιτητικοί κύκλοι λειτουργούν ως καθοριστικοί χώροι μύησης στο είδος. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει η Σ5, η μετάβαση από το οικογενειακό άκουσμα στην ενεργή ενασχόληση με το ρεμπέτικο πραγματοποιήθηκε μέσα από φοιτητικές παρέες και μουσικά σχήματα. Συγκεκριμένα, αναφέρει ότι η επαφή της με το ρεμπέτικο πραγματοποιήθηκε τα πρώτα φοιτητικά χρόνια, ενώ βρισκόταν σε ηλικία δεκαοχτώ με είκοσι ετών. Αρχικά δεν τραγουδούσε, ωστόσο άκουγε λαϊκή αστική μουσική.

Η Σ6 διαφοροποιείται, καθώς αναδεικνύει περισσότερο τον συλλογικό και επαγγελματικό χαρακτήρα της διαδρομής στο ρεμπέτικο, περιγράφοντας πως το ρεμπέτικο προέκυψε αρχικά ως ανάγκη βιοπορισμού αλλά στη συνέχεια εξελίχθηκε σε βασικό κομμάτι της μουσικής της ταυτότητας, χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Ήρθα εδώ δεκαοχτώ χρονών, ήμουν φοιτήτρια, φτιάξαμε μια ορχηστρούλα τότε φοιτητές και είχαμε και ένα stage δικό μας, τα ρεμπέτικα ήτανε τότε και πιο παλιά και τώρα και μετά θα είναι, πολύ ζωντανό είδος, ρε παιδί μου και που το αγαπούσαν πάρα πολύ οι νέοι άνθρωποι».

Επιπλέον, αρκετές συμμετέχουσες περιγράφουν τη σχέση τους με το ρεμπέτικο ως ανοιχτή, ρευστή και εξελισσόμενη. Η ενασχόληση με το είδος δεν περιορίζεται σε μια αυστηρή «αναπαραγωγή» του παρελθόντος αλλά συνδέεται με πειραματισμούς, διασταυρώσεις με άλλα μουσικά ιδιώματα και προσωπικές αισθητικές αναζητήσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η Σ1 επισημαίνει:

«Με βλέπω περισσότερο σαν μουσικό παρά σαν μπουζουξή, τώρα είμαι σε μια φάση που μπαίνω σε μια περίοδο πειραματισμού θα έλεγα, με συνθέματα με jazz, με άτομα με jazz background. Με την περσική μουσική ασχολούμαι αρκετά και γενικά οτιδήποτε σε folk στοιχείο και Ανατολική Μεσόγειο μου αρέσει και το μελετάω».

Αντίστοιχα, η Σ7 αντιμετωπίζει το ρεμπέτικο ως ζωντανό υλικό που οφείλει να μετασχηματίζεται:

«Όπως και η ίδια αυτή η μουσική, όταν γράφτηκε ήταν μια καινούργια μουσική που αντικατόπτριζε τα ζητήματα της εποχής. Κατ' επέκταση νομίζω ότι πρέπει να κάνουμε κάτι παρόμοιο και σήμερα και να, ανακυκλώνοντας όλα αυτά τα υλικά, να φτιάξουμε κάτι το οποίο σχετίζεται με το ότι ζούμε σήμερα».

Συνολικά, από τις απαντήσεις των συμμετεχουσών προκύπτει ότι η σχέση με το ρεμπέτικο συγκροτείται μέσα από προσωπικές εμπειρίες, εκπαιδευτικές και επαγγελματικές διαδρομές, αλλά και μέσα από συλλογικές μουσικές πρακτικές.

4.1.2 2ος θεματικός άξονας: Το ρεμπέτικο ως φορέας βιώματος, κοινωνικής αλήθειας και πολιτισμικοπολιτικής έκφρασης

Ένας δεύτερος ισχυρός θεματικός άξονας αφορά την αντίληψη του ρεμπέτικου ως μουσικής που κουβαλά βιώματα, κοινωνικές εμπειρίες και μορφές πολιτισμικής ή πολιτικής έκφρασης. Οι συμμετέχουσες αντιλαμβάνονται το είδος ως βαθιά συνδεδεμένο με την ιστορική εμπειρία, την εργατική τάξη, την προσφυγιά, το περιθώριο και τις κοινωνικές αντιθέσεις, ενώ ταυτόχρονα αναγνωρίζουν τη διαχρονική του δύναμη να εκφράζει προσωπικά και συλλογικά συναισθήματα.

Η Σ1 περιγράφει το ρεμπέτικο ως προϊόν κοινωνικής και ιστορικής ανάγκης:

«Πιστεύω για τότε ήταν μια φυσική ανάγκη της εργατικής τάξης και το εννοώ και των ατόμων τα οποία τα περισσότερα έχουν έρθει από ιστορίες προσφυγιάς [...] αφού ούτως ή άλλως το ρεμπέτικο άνθισε στα λιμάνια, το

οποίο δεν είναι τυχαίο. Ναι, πιστεύω ότι ήρθε από φυσική ανάγκη η δημιουργία αυτού του είδους, από θέμα έκφρασης».

Αντίστοιχα, η Σ6 αναφέρεται στον βιωματικό χαρακτήρα του είδους και στη σύνδεσή του με τη «λαϊκή σοφία», όπως αναφέρει:

«Αναγνωρίζω επειδή είναι βιωματικό, επειδή οι άνθρωποι γράφανε τα βιώματά τους, είναι λαϊκό τραγούδι, έτσι κι αλλιώς, και γι' αυτό είναι και πολύ ζουμερό, κάποια τραγούδια έχουν να μας πουν κάτι ή να μας θυμίσουν κάτι και από τα δικά μας βιώματα. Νομίζω ότι είναι φιλοσοφία, λαϊκή σοφία νομίζω ότι είναι. Που είναι πολύ κοντά σε όλους τους ανθρώπους».

Η Σ4 προσδίδει στο ρεμπέτικο μια έντονα συναισθηματική και υπαρξιακή διάσταση, παρομοιάζοντάς το με τα αμερικάνικα blues. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι η αθωότητα, ο πόνος, η ειλικρίνεια γίνονται αντιληπτά ακόμα και ο ακροατής δεν κατανοεί τη γλώσσα στην οποία ερμηνεύεται το τραγούδι. Παράλληλα, οι συμμετέχουσες αναγνωρίζουν στο ρεμπέτικο πολιτικές και κοινωνικές διαστάσεις, χωρίς ωστόσο να το αντιμετωπίζουν μονοδιάστατα. Η Σ3 απορρίπτει τη στερεοτυπική σύνδεση του ρεμπέτικου αποκλειστικά με την παρανομία ή τις ουσίες:

«Η ταύτιση του ρεμπέτικου με τη ζωή του περιθωρίου ή με την κατάχρηση ουσιών με αυτή την πλευρά του ρεμπέτικου, της μαγκιάς και της παρανομίας και των ναρκωτικών δεν μπορώ να πω ότι ταυτίζομαι καθόλου. Σίγουρα όμως κουβαλάει αλήθειες πολύ πηγαίες που τις έχουμε ανάγκη να ακούγονται σήμερα».

Η Σ7 συνδέει το ρεμπέτικο με ζητήματα προσωπικής και πολιτισμικής ταυτότητας:

«Οδηγήθηκα στην έρευνα αυτού του πράγματος ψάχνοντας στην ουσία την προσωπική μου ταυτότητα, κοινωνική ταυτότητα, πολιτική ταυτότητα,

πολιτισμική ταυτότητα, φυλετική ταυτότητα. Ψάχνοντας όλα αυτά τα πράγματα, έβρισκα πολλές απαντήσεις μέσα σε αυτή τη μουσική».

Τέλος, αρκετές συμμετέχουσες θίγουν κριτικά ζητήματα φύλου και σύγχρονης πολιτικής ανάγνωσης του είδους. Η Σ6 αναφέρεται στη θέση της γυναίκας: «*Η θέση της γυναίκας ήτανε άθλια. Έχει πολλά τραγούδια δηλαδή που υποτιμούνε τη γυναίκα και αυτό είναι ένα θέμα*», ενώ η Σ1 μιλά για μια σύγχρονη πολιτικοποίηση και εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου:

«Πλέον πιστεύω ότι υπάρχει μια εμπορευματοποίηση του ρεμπέτικου ως προς τον αριστερό χώρο, το ότι τα περισσότερα άτομα που ασχολούνται με αυτό είναι αριστεροί το πιστεύω πάντως».

Από όσα αναφέρονται παραπάνω γίνεται εμφανές ότι ο συγκεκριμένος θεματικός άξονας αναδεικνύει ότι το ρεμπέτικο δεν βιώνεται μόνο ως μουσικό είδος αλλά ως πολιτισμικό και κοινωνικό πεδίο, μέσα στο οποίο οι συμμετέχουσες επεξεργάζονται ζητήματα ιστορίας, ταυτότητας, φύλου, συλλογικής μνήμης και προσωπικής αλήθειας.

4.1.3 3ος θεματικός άξονας: Το ρεμπέτικο ως ζωντανή και μεταβαλλόμενη μουσική παράδοση

Οι συμμετέχουσες αντιλαμβάνονται το ρεμπέτικο όχι ως ένα «μουσειακό» είδος που αναβιώνει έπειτα από περιόδους εξαφάνισης, αλλά ως μια ζωντανή μουσική πρακτική που συνεχίζει να μετασχηματίζεται μέσα στον χρόνο. Η έννοια της «αναβίωσης» αμφισβητείται συχνά, καθώς αρκετοί συνομιλητές θεωρούν ότι το ρεμπέτικο δεν έπαψε ποτέ πραγματικά να υπάρχει, αλλά διατηρήθηκε μέσα από διαφορετικές μορφές επιτέλεσης, κοινότητες και μουσικές πρακτικές. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Σ1, «*δεν το βλέπω σαν κάτι που έχει πεθάνει απαραίτητα για να αναβιωθεί*», ενώ στη συνέχεια τονίζει ότι «*τη σκηνή τη βλέπω ακόμα πολύ ζωντανή*», αναφερόμενη στην καθημερινή παρουσία του ρεμπέτικου σε ταβέρνες, συναυλίες και μουσικές παρέες.

Παράλληλα, οι αφηγήσεις αναδεικνύουν μία διαρκή διαπραγμάτευση ανάμεσα στη διατήρηση της «αυθεντικότητας» και στον πειραματισμό. Οι

συμμετέχουσες περιγράφουν δύο διακριτές τάσεις: από τη μία, μουσικούς που επιχειρούν να αναπαράγουν το ρεμπέτικο όσο το δυνατόν πιο κοντά στις παλιές ηχογραφήσεις και, από την άλλη, μουσικούς που επιδιώκουν συγχωνεύσεις με άλλα μουσικά είδη ή χρήση νέων οργάνων και ενορχηστρώσεων. Η Σ2 περιγράφει ότι:

«Υπάρχουν οι μουσικοί οι οποίοι προσπαθούν να διατηρήσουν και να συντηρήσουν το ρεμπέτικο όπως ήταν μια εποχή και υπάρχει και ένα άλλο ρεύμα που επιχειρεί καινοτομία στα όργανα και πειραματισμούς».

Αντίστοιχα, η Σ9 αναφέρεται σε μουσικούς που το αντιμετωπίζουν με μια ευλάβεια, μια θρησκευτικότητα, διατηρώντας τις ίδιες πενιές και τα ίδια περάσματα, ενώ άλλοι προσπαθούν να το εκφράσουν *«με τη δική τους φωνή»* και *«με άλλες ενορχηστρώσεις»*.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι πειραματισμοί δεν γίνονται αντιληπτοί απαραίτητα ως απειλή για το είδος. Αντίθετα, αρκετές συμμετέχουσες θεωρούν αναγκαίο στοιχείο για τη συνέχιση και την οικειοποίηση του ρεμπέτικου από τις νεότερες γενιές. Η Σ9 σημειώνει πως *«οι νέοι μουσικοί έχουν την ανάγκη αυτό το πράγμα να το κάνουν κτήμα τους»*, ενώ η δέκατη συμμετέχουσα περιγράφει τη δική της επιθυμία να *«τρυπήσει το μπουζούκι και να χρησιμοποιήσει πεταλάκι»*, εντάσσοντας ηλεκτρικά στοιχεία στον ήχο του. Παράλληλα, η Σ1 αναγνωρίζει ότι οι συγχωνεύσεις με το hip hop ή με τις διάφορες εκφράσεις της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής υφίστανται, αν και παρατηρεί πως ακόμη *«και αυτές οι απόπειρες έχουν πλέον τυποποιηθεί»*.

Συνολικά, οι αφηγήσεις αναδεικνύουν το ρεμπέτικο ως ένα δυναμικό και ανοιχτό πολιτισμικό πεδίο, στο οποίο η έννοια της παράδοσης δεν νοείται ως στατικότητα, αλλά ως συνεχής επανερμηνεία μέσα από τις σύγχρονες εμπειρίες, τα προσωπικά βιώματα και τις αισθητικές αναζητήσεις των μουσικών και του κοινού.

4.1.4 4ος θεματικός άξονας: Το ρεμπέτικο ως συλλογική εμπειρία, κοινωνική συνάντηση και χώρος συναισθηματικής επικοινωνίας

Ο τελευταίος θεματικός άξονας του πρώτου σκέλους των ερωτήσεων αφορά τον κοινωνικό χαρακτήρα του ρεμπέτικου και τη λειτουργία του ως πεδίου συλλογικότητας, επικοινωνίας και κοινής συναισθηματικής εμπειρίας. Οι συμμετέχοντες περιγράφουν το ρεμπέτικο όχι απλώς ως μουσικό είδος, αλλά ως μια μορφή κοινωνικής συνεύρεσης που δημιουργεί ιδιαίτερους δεσμούς μεταξύ αγνώστων ανθρώπων.

Η εμπειρία αυτή συνδέεται άμεσα με τον χώρο επιτέλεσης της μουσικής. Οι ταβέρνες, τα κουτούκια, τα στέκια και οι καταλήψεις παρουσιάζονται ως περιβάλλοντα που επιτρέπουν μεγαλύτερη εγγύτητα και συμμετοχή του κοινού. Η Σ1 αναφέρει ότι οι ταβέρνες αποτελούν χώρους όπου το ρεμπέτικο βιώνεται με ιδιαίτερη αμεσότητα και συμμετοχικότητα, ενώ η εγγύτητα και η συμμετοχή του κοινού αποτελούν σημαντικούς παράγοντες ερμηνείας. Η Σ9 συμφωνεί με την άποψη της πρώτης συμμετέχουσας, ενώ αναφέρει ότι στα κουτούκια *«ο κόσμος θα κάνει την ησυχία πιθανότατα, θα τραγουδήσει μαζί με τους μουσικούς και θα φτιαχτεί μια άλλη συνθήκη, πιο μυσταγωγική, πιο παρειΐστικη»*. Αντίστοιχα, η πέμπτη συμμετέχουσα αναφέρεται σε χώρους όπως τα «ταβερνάκια» και οι καταλήψεις, όπου δημιουργείται μια «μυσταγωγική» ατμόσφαιρα και μια μορφή συλλογικής προσοχής γύρω από τη μουσική.

Οι αφηγήσεις αναδεικνύουν ιδιαίτερα τη σημασία της συμμετοχής του κοινού ως βασικό στοιχείο της εμπειρίας του ρεμπέτικου τραγουδιού. Η Σ8 αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στη συμμετοχή του κοινού όπου *«τραγουδάς και τραγουδάνε από κάτω πενήντα άτομα»* ως *«άλλη ατμόσφαιρα»*, ενώ η Σ10 αναφέρεται σε μια ξεκάθαρη κλιμάκωση κατά τη διάρκεια των ζωντανών εμφανίσεων, όπου *«ο κόσμος όντως στα τελευταία κομμάτια είναι πάρα πολύ εκεί»*. Μέσα από αυτή τη συλλογική συμμετοχή, το ρεμπέτικο λειτουργεί ως κοινό βίωμα που ενώνει ανθρώπους διαφορετικών ηλικιών και κοινωνικών εμπειριών.

Παράλληλα, πολλές συμμετέχουσες συνδέουν τη σημερινή δυναμική του ρεμπέτικου με σύγχρονες κοινωνικές ανάγκες. Η Σ5 αναφέρει ότι η αποδοχή και αναβίωση του ρεμπέτικου συνδέεται με την ανάγκη των ανθρώπων για ειλικρινή και άμεση επικοινωνία. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει: *«οι άνθρωποι ψάχνουν να επικοινωνήσουν απλά, άμεσα, με άλλους όρους, σε αντίθεση με τον έντονο ρυθμό*

και την πληροφοριακή υπερφόρτωση της καθημερινότητας». Αντίστοιχα, η Σ9 θεωρεί ότι το ρεμπέτικο «φέρει μια αλήθεια κοινώς αποδεκτή», καθώς μιλά για ζητήματα τα οποία απασχολούν τον άνθρωπο διαχρονικά. Η ερωτική απογοήτευση, η οικονομική ανέχεια, η κοινωνική κατακραυγή και ο κοινωνικός αποκλεισμός, εξακολουθούν να απασχολούν τις ανθρώπινες κοινωνίες. Αυτά τα απλά, καθημερινά προβλήματα, επιτρέπουν στους ανθρώπους να ταυτιστούν προσωπικά με τους στίχους. Με την παραπάνω άποψη συντάσσεται και η Σ2, η οποία σημειώνει ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια «μιλάνε στον άλλον άνθρωπο, εκφράζοντας συναισθήματα και βιώματα που συμβαίνουν και σήμερα».

Μέσα από αυτές τις αφηγήσεις, το ρεμπέτικο αναδεικνύεται ως μια μορφή πολιτισμικής και συναισθηματικής κοινότητας. Η συλλογική ακρόαση, το τραγούδι, η κοινή εμπειρία του χώρου και η αναγνώριση κοινών βιωμάτων συγκροτούν μια διαδικασία κοινωνικής σύνδεσης, μέσα στην οποία οι συμμετέχοντες βιώνουν στιγμές επικοινωνίας, οικειότητας και προσωρινής συλλογικότητας.

4.2 Αποτελέσματα Β' σκέλους

4.2.1 1ος θεματικός άξονας: Η έμφυλη ανισότητα και η ανάγκη διαρκούς απόδειξης της γυναικείας αξίας στον χώρο του ρεμπέτικου

Ένας από τους σημαντικότερους θεματικούς άξονες που αναδείχθηκαν μέσα από τις συνεντεύξεις αφορά τη θέση της γυναίκας μουσικού στο σύγχρονο ρεμπέτικο και γενικότερα στο πεδίο του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Οι συμμετέχουσες περιγράφουν μια σύνθετη πραγματικότητα, μέσα στην οποία συνυπάρχουν αφενός η αυξημένη γυναικεία παρουσία και η μεγαλύτερη κοινωνική αποδοχή των γυναικών μουσικών και αφετέρου η συνέχιση έμφυλων στερεοτύπων, ανισοτήτων και μορφών αμφισβήτησης. Μέσα από τις αφηγήσεις τους αναδεικνύεται ότι το φύλο εξακολουθεί να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες βιώνουν τη συμμετοχή τους στον μουσικό χώρο, την επαγγελματική αναγνώριση που λαμβάνουν, αλλά και τις ίδιες τις συνθήκες ύπαρξής τους στο πάλκο.

Η Σ9 συνδέει το ζήτημα με το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, υποστηρίζοντας ότι το έμφυλο ζήτημα αποτελεί μια εμπειρία που διαπερνά συνολικά τη ζωή των γυναικών και συνεπώς δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από τον χώρο του ρεμπέτικου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: *«Το έμφυλο ζήτημα είναι ένα ζήτημα που ενυπάρχει σχεδόν στα πάντα στη ζωή μιας γυναίκας»*. Η τοποθέτησή της αναδεικνύει ότι το ρεμπέτικο δεν λειτουργεί έξω από τις κοινωνικές δομές και τις πατριαρχικές αντιλήψεις της ευρύτερης κοινωνίας, αλλά επηρεάζεται άμεσα από αυτές. Την ίδια στιγμή, η ίδια συμμετέχουσα επισημαίνει ότι οι ιστορικοί όροι συγκρότησης του ρεμπέτικου συνεχίζουν να επηρεάζουν τη σημερινή πραγματικότητα του μουσικού χώρου. Όπως σημειώνει, στα πρώτα χρόνια του ρεμπέτικου οι γυναίκες εμφανίζονταν κυρίως ως τραγουδίστριες και πολύ λιγότερο ως οργανοπαίκτριες. Η ιστορική αυτή συνθήκη φαίνεται, σύμφωνα με την ίδια, να επιβιώνει μέχρι σήμερα ως κοινωνική αντίληψη:

«Τα πρώτα χρόνια του ρεμπέτικου οι γυναίκες κυρίως υπήρχαν στο πάλκο ως τραγουδίστριες. Δεν υπήρχαν γυναίκες που έπαιζαν κάποιο όργανο. Αυτό σαν μια αλήθεια του ρεμπέτικου έχει έρθει στο τώρα, σαν μια αλήθεια ότι οι γυναίκες δεν παίζουν όργανα, κυρίως τραγουδάνε».

Η παραπάνω θέση συνδέεται άμεσα με την ανάγκη συνεχούς απόδειξης της αξίας και της επάρκειας των γυναικών μουσικών. Η Σ1 περιγράφει ότι οι γυναίκες χρειάζεται συχνά να καταβάλουν μεγαλύτερη προσπάθεια ώστε να αντιμετωπιστούν ως ισότιμες μέσα σε μουσικές παρέες, πρόβες, συναυλίες και επαγγελματικά σχήματα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Για να καταφέρει μια γυναίκα να υπάρξει ισάξια, με ίδιους όρους, σε ένα παίξιμο, σε μια πρόβα, σε μια συναυλία, πρέπει να αποδείξει ίσως δύο και τρεις φορές παραπάνω την αξία της».

Η εμπειρία αυτή παρουσιάζεται όχι ως μεμονωμένο περιστατικό αλλά ως επαναλαμβανόμενο βίωμα που αφορά πολλές γυναίκες μουσικούς. Η ίδια μάλιστα περιγράφει ότι ακόμη και όταν μια γυναίκα διαθέτει υψηλό επίπεδο τεχνικής κατάρτισης, συχνά αντιμετωπίζεται με μεγαλύτερη επιφυλακτικότητα

σε σχέση με έναν άντρα μουσικό: «Υπάρχει μία δεύτερη σκέψη: “Μήπως δεν είσαι τόσο καλή; Μήπως να βρω κάποιον άλλον;”».

Μέσα από τις αφηγήσεις αυτές αναδεικνύεται ότι η έμφυλη αμφισβήτηση δεν εκφράζεται πάντοτε ανοιχτά ή άμεσα, αλλά συχνά λειτουργεί υπόγεια μέσα από μηχανισμούς υποτίμησης, αμφιβολίας ή μειωμένης εμπιστοσύνης απέναντι στις οργανοπαίκτριες. Ιδιαίτερα τα όργανα που συνδέονται παραδοσιακά με ανδρικές φιγούρες του ρεμπέτικου, όπως το μπουζούκι ή η λαϊκή κιθάρα, φαίνεται να αποτελούν ακόμη πεδία όπου οι γυναίκες χρειάζεται να διεκδικήσουν πιο ενεργά την αναγνώρισή τους.

Αντίστοιχα, η Σ6 αναφέρεται στις ιστορικές διαστάσεις της γυναικείας θέσης στο ρεμπέτικο, επισημαίνοντας ότι η γυναίκα βρισκόταν διαχρονικά σε μειονεκτική θέση τόσο κοινωνικά όσο και μουσικά. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Η θέση της γυναίκας ήτανε άθλια*». Η συγκεκριμένη τοποθέτηση συνδέεται με την ευρύτερη κοινωνική πραγματικότητα της εποχής κατά την οποία διαμορφώθηκε το ρεμπέτικο, αναδεικνύοντας ότι οι έμφυλες ανισότητες που αποτυπώνονται στον μουσικό χώρο αντανακλούν βαθύτερες κοινωνικές δομές και αντιλήψεις.

Παρά τις δυσκολίες αυτές, αρκετές συμμετέχουσες αναγνωρίζουν ότι τα τελευταία χρόνια παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές ως προς τη γυναικεία παρουσία στο ρεμπέτικο. Η Σ8 περιγράφει ότι σήμερα υπάρχουν ολοένα και περισσότερες γυναίκες που ασχολούνται ενεργά με όργανα τα οποία παλαιότερα θεωρούνταν κυρίως ανδρικά. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει: «*Παρατηρούμε πάρα πολλά κορίτσια που ασχολούνται, παίζουν μπουζούκι και κιθάρα, ακορντεόν*». Η ίδια εμφανίζεται περισσότερο αισιόδοξη ως προς τη σημερινή κατάσταση, υποστηρίζοντας ότι πλέον το φύλο δεν καθορίζει απαραίτητα την αξία ενός μουσικού: «*Δεν έχει να κάνει με το φύλο. Άμα έχεις ταλέντο, έχεις ταλέντο*».

Η συγκεκριμένη τοποθέτηση διαφοροποιείται από τις εμπειρίες άλλων συμμετεχουσών, οι οποίες εξακολουθούν να περιγράφουν μορφές έμφυλης ανισότητας και αμφισβήτησης. Ωστόσο, η διαφοροποίηση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αναδεικνύει ότι οι γυναίκες δεν βιώνουν όλες με τον ίδιο τρόπο τη θέση τους στο μουσικό πεδίο. Οι διαφορετικές εμπειρίες φαίνεται να σχετίζονται τόσο με την ηλικία και τη διαδρομή της κάθε συμμετέχουσας όσο

και με τα διαφορετικά μουσικά και επαγγελματικά περιβάλλοντα μέσα στα οποία δραστηριοποιούνται.

Παράλληλα, μέσα από τις αφηγήσεις αναδεικνύεται και μια νέα μορφή γυναικείας συλλογικότητας στον χώρο του ρεμπέτικου. Οι συμμετέχουσες αναφέρονται έμμεσα ή άμεσα σε δίκτυα γυναικών μουσικών, σε συνεργασίες, αλλά και σε μια αίσθηση κοινής εμπειρίας γύρω από τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν. Η αυξανόμενη παρουσία γυναικών στα πάλκα, στις κομπανίες και στις μουσικές σκηνές φαίνεται να δημιουργεί σταδιακά νέες συνθήκες ορατότητας και αποδοχής.

Συνοψίζοντας, οι αφηγήσεις των συμμετεχουσών δείχνουν ότι η θέση της γυναίκας στο σύγχρονο ρεμπέτικο παραμένει ένα δυναμικό και διαρκώς μεταβαλλόμενο πεδίο. Παρότι οι γυναίκες έχουν πλέον πολύ πιο ενεργή παρουσία ως μουσικοί και οργανοπαίκτριες, εξακολουθούν συχνά να έρχονται αντιμέτωπες με στερεοτυπικές αντιλήψεις, αμφισβήτηση και την ανάγκη συνεχούς επαγγελματικής επιβεβαίωσης. Ταυτόχρονα όμως, αναδεικνύεται μια νέα γενιά γυναικών μουσικών που διεκδικεί ενεργά χώρο, καλλιτεχνική αναγνώριση και ισότιμη συμμετοχή στον χώρο του ρεμπέτικου και της λαϊκής μουσικής.

4.2.2 2ος θεματικός άξονας: Οι έμφυλες αναπαραστάσεις της γυναίκας στους στίχους του ρεμπέτικου και η σύγχρονη κριτική επαναδιαπραγμάτευση του ρεπερτορίου

Ο δεύτερος θεματικός άξονας του δεύτερου σκέλους των ερωτήσεων, που αναδύεται μέσα από τις συνεντεύξεις αφορά τον τρόπο με τον οποίο προβάλλεται η γυναίκα στους στίχους του ρεμπέτικου και του αστικού λαϊκού τραγουδιού, καθώς και στις κοινωνικές και έμφυλες σημασίες που φέρουν αυτές οι αναπαραστάσεις στο σήμερα. Οι περισσότερες συμμετέχουσες αναγνωρίζουν ότι το ρεμπέτικο αποτελεί ένα βαθιά ανδροκεντρικό μουσικό πεδίο, μέσα στο οποίο η γυναικεία μορφή έχει ιστορικά κατασκευαστεί κυρίως μέσα από την ανδρική ματιά. Παρότι αναγνωρίζεται η ιστορικότητα και η πολιτισμική αξία του είδους, οι συμμετέχουσες εντοπίζουν επαναλαμβανόμενα μοτίβα που συνδέουν τη γυναίκα είτε με την επιθυμία και τη σαγήνη είτε με την προδοσία, την «απιστία»,

τη συναισθηματική ευθύνη και, σε ορισμένες περιπτώσεις, ακόμη και με τη νομιμοποίηση της βίας εις βάρος της.

Η Σ5 αναφέρεται εκτενώς στους τρόπους με τους οποίους απεικονίζεται η γυναίκα στους στίχους του ρεμπέτικου, επισημαίνοντας ότι κυριαρχεί έντονα η έμφαση στην εξωτερική εμφάνιση και στη γυναικεία προκλητικότητα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: *«υπάρχει πολύ όλο το εμφανισιακό. Να είναι κάποια ωραία, θελκτική, αφράτη, άσπρος λαιμός, κόκκινα χείλη, μαύρα μάτια, μπούκλες»*. Η ίδια εξηγεί ότι η εικόνα αυτή συνδέεται συχνά με τη φιγούρα της παιχνιδιάρας και «τσαχπίνας» γυναίκας, η οποία παρουσιάζεται ταυτόχρονα ως ποθητή αλλά και ως πιθανώς «άπιστη» ή «σκληρή» απέναντι στον άντρα. Σύμφωνα με την ίδια, η συγκεκριμένη αναπαράσταση λειτουργεί ως μια διαβάθμιση που *«ξεκινάει από το ποθητή, θελκτική, παιχνιδιάρα, τσαχπίνα και φτάνει μέχρι το κακιά και άπονη και άπιστη»*. Παράλληλα όμως, η συμμετέχουσα αναγνωρίζει ότι σε μικρότερο βαθμό εμφανίζεται και μια διαφορετική μορφή γυναικείας παρουσίας, αυτή της *«δυναμικής γυναίκας»*, η οποία *«είναι μάγκισσα και δε φοβάται και θα πάει κόντρα σε όποιον σταθεί εμπόδιο στο δρόμο της»*.

Παρόμοια είναι και η τοποθέτηση της Σ9, η οποία εντοπίζει ως κυρίαρχο μοτίβο τη γυναίκα που παρουσιάζεται ως υπεύθυνη για τον πόνο και τη δυστυχία του άντρα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: *«ειδικά στο ρόλο της ερωμένης υπάρχει ένα μοτίβο το οποίο λέει ότι η γυναίκα φταίει για όλα. Που είναι έτσι και με πλήγωσε, τι μου έκανες ξέρω εγώ και πίνω και εγώ»*. Η ίδια εξηγεί ότι στους στίχους αυτούς η γυναίκα εμφανίζεται ως η αιτία της συναισθηματικής απορρύθμισης του άντρα και ως εκείνη που *«ευθύνεται για όλα τα κακά που συμβαίνουν στον άντρα όσον αφορά τη σχέση ενός άντρα και μιας γυναίκας»*. Μάλιστα, σημειώνει ότι σε αρκετές περιπτώσεις η ρητορική αυτή γίνεται ιδιαίτερα επιθετική, καθώς *«αυτή να φύγει, αυτή να πάει να πνιγεί»*, αναδεικνύοντας έτσι την παρουσία ενός έντονου μισογυνικού λόγου μέσα σε μέρος του ρεπερτορίου.

Η Σ3 προσεγγίζει το ζήτημα περισσότερο μέσα από τη σκοπιά της ιστορικής και κοινωνικής κατασκευής του στίχου. Η ίδια επισημαίνει ότι *«υπάρχει σε πολύ μεγάλο βαθμό σεξισμός στον στίχο του αστικού λαϊκού»*, τονίζοντας πως ακόμη και οι πιο «ρομαντικές» αναφορές στη γυναίκα παραμένουν γραμμένες σχεδόν αποκλειστικά μέσα από ανδρική οπτική. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: *«δεν θα λέγαμε ότι η γυναίκα είχε αντιπροσώπευση στον στίχο από την πλευρά της*

γυναίκας». Παράλληλα, συνδέει το γεγονός αυτό με τη μικρή παρουσία γυναικών στιχουργών και δημιουργών στο συγκεκριμένο μουσικό πλαίσιο, σημειώνοντας ότι «δεν είχαμε οργανοπαίκτριες, δεν είχαμε και ελάχιστες γυναίκες στιχουργούς». Η συμμετέχουσα θεωρεί ότι η συγκεκριμένη ανδροκεντρική παραγωγή του λόγου επηρέασε βαθιά τον τρόπο με τον οποίο συγκροτήθηκε η εικόνα της γυναίκας στο ρεμπέτικο.

Επιπρόσθετα, πολλές συμμετέχουσες αναφέρονται στην παρουσία στίχων που περιλαμβάνουν αναφορές σε βία, ξυλοδαρμό ή γυναικοκτονίες. Η Σ2 περιγράφει ότι υπάρχουν «πάρα πολλά κομμάτια τα οποία παραπέμπουν σε γυναικοκτονίες», ενώ αναφέρεται αναλυτικά στην προσωπική της εμπειρία επανεξέτασης ορισμένων τραγουδιών που αρχικά άκουγε χωρίς να εστιάζει στο περιεχόμενό τους. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα φέρνει το τραγούδι *Κορόιδο άδικα γυρνάς*⁵, λέγοντας ότι όταν άκουσε προσεκτικά τον στίχο «θέλω να μαστουρώνεται, για μένα να τσακώνεται, έξυπνο σαν την αλεπού και να με δέρνει πού και πού», ένιωσε σοκ και αμηχανία. Όπως αναφέρει: «ήταν από τα πρώτα τραγούδια που είχα μάθει και που είχα ακούσει όταν είχα πρωτοξεκινήσει να ακούω ρεμπέτικο. Μετά όταν το είδα σε δεύτερη ανάλυση κάπως με σόκαρε». Η ίδια σημειώνει ότι υπάρχουν πάρα πολλά τέτοια τραγούδια και ότι πλέον προσπαθεί να αποφεύγει κομμάτια που νιώθει ότι αναπαράγουν βίαιες ή προβληματικές αναπαραστάσεις.

Αντίστοιχα, η Σ5 περιγράφει ότι συχνά αισθάνεται εσωτερική σύγκρουση όταν έρχεται αντιμέτωπη με τέτοιους στίχους. Η ίδια αναφέρει χαρακτηριστικά: «μπορεί να με ενοχλούν κάποιοι στίχοι όταν υπάρχει μέσα σε ένα τραγούδι το “θα σε σκοτώσω”». Ωστόσο, προσπαθεί πολλές φορές να διαχειριστεί αυτή τη δυσφορία μέσα από διαφορετικά πρίσματα, είτε αντιμετωπίζοντας το τραγούδι ως ιστορικό προϊόν μιας άλλης εποχής είτε επιχειρώντας να «ελαφρύνει» το περιεχόμενο αλλάζοντας ορισμένες λέξεις. Όπως εξηγεί:

«Άλλες φορές νιώθω ότι λέω μια ιστορία σαν να λέω ένα παραμύθι όπως ήταν, άρα η σκληρότητα ή τα πρότυπα της γυναίκας και του άντρα να μη με

⁵ *Κορόιδο άδικα γυρνάς*, His Master's Voice OGA-67 – AO-2194, Αθήνα, 1934.

πειράζει να τα πω όπως τα άκουσα. Άλλες φορές όμως μπορεί να έχω ανάγκη να αλλάξω μια λέξη αν φαίνεται πάρα πολύ ακραία».

Η κοινωνική σημασία αυτών των μοτίβων αναδεικνύεται ιδιαίτερα έντονα στις αφηγήσεις των συμμετεχουσών. Η Σ3 υποστηρίζει ότι η διαρκής αναπαραγωγή τέτοιων στίχων «κανονικοποιεί κάποιες καταστάσεις με έναν τρόπο που δεν το καταλαβαίνουμε». Η ίδια διευκρινίζει ότι δεν θεωρεί πως κάποιος θα γίνει βίαιος μόνο και μόνο επειδή ακούει τέτοια τραγούδια, ωστόσο πιστεύει ότι η συνεχής παρουσία τους στη συλλογική κουλτούρα συμβάλλει στη διατήρηση συγκεκριμένων αντιλήψεων γύρω από τη θέση της γυναίκας. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει:

«Δεν λέω απαραίτητα ότι κάποιος που διασκεδάζει με έναν στίχο που λέει “σκύλα θα σε σφάξω” θα γίνει δολοφόνος. Απλά για μένα καλό είναι να αποκτήσουμε επίγνωση του πώς συντηρήθηκε αυτή η αντίληψη για τη γυναίκα μέσα από δεκαετίες».

Αντίστοιχα, η Σ9 συνδέει άμεσα τα συγκεκριμένα μοτίβα με τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα και ιδιαίτερα με τα φαινόμενα έμφυλης βίας και γυναικοκτονιών. Όπως αναφέρει: «είναι κάτι που πρέπει να το ξανασυζητήσουμε, να τεθεί στο τραπέζι, να ακουστεί, να γίνει ορατό». Η ίδια υποστηρίζει ότι οι γυναίκες μουσικοί που επιλέγουν να ασχοληθούν με αυτό το ρεπερτόριο καλούνται να επαναπροσδιορίσουν «με ποιο τρόπο αυτά τα κομμάτια τα φέρνουμε στο σήμερα», ακριβώς επειδή «υπάρχουν ακόμα οι γυναικοκτονίες, υπάρχει ακόμα η έμφυλη βία». Παράλληλα, επισημαίνει ότι στους κύκλους γυναικών μουσικών το ζήτημα αυτό συζητιέται συχνά, ακόμη κι αν παραμένει δύσκολο να τεθεί δημόσια.

Από όσα αναφέρουν οι συμμετέχουσες γίνεται κατανοητό ότι οι στίχοι του ρεμπέτικου λειτουργούν ως πεδίο όπου αποτυπώνονται πατριαρχικές αντιλήψεις, ιστορικά έμφυλα στερεότυπα και κοινωνικές σχέσεις εξουσίας. Ταυτόχρονα όμως, μέσα από τη σύγχρονη επαναδιαπραγμάτευση του ρεπερτορίου από γυναίκες μουσικούς, διαμορφώνεται και ένας νέος τρόπος προσέγγισης του είδους, όπου η ιστορική μνήμη συνυπάρχει με την ανάγκη

κριτικής ανάγνωσης και επανανοηματοδότησης των στίχων υπό το πρίσμα των σημερινών έμφυλων και κοινωνικών συνθηκών.

4.2.3 3ος θεματικός άξονας: Διαπραγμάτευση, λογοκρισία και επανανοηματοδότηση του ρεμπέτικου ρεπερτορίου στο σήμερα

Ο τρίτος θεματικός άξονας που αναδύεται από τις συνεντεύξεις αφορά στον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχουσες διαχειρίζονται σήμερα το ρεμπέτικο ρεπερτόριο όταν αυτό περιλαμβάνει στίχους που θεωρούνται βίαιοι, σεξιστικοί ή προβληματικοί ως προς τις έμφυλες αναπαραστάσεις. Οι αφηγήσεις τους αναδεικνύουν μια διαρκή διαπραγμάτευση ανάμεσα στον σεβασμό προς την ιστορικότητα του είδους και στην ανάγκη κριτικής επανεξέτασης των στίχων μέσα στις σύγχρονες κοινωνικές συνθήκες. Μέσα από τις εμπειρίες τους προκύπτει ότι η επιλογή, η αποφυγή ή ακόμη και η αλλαγή στίχων δεν αποτελεί απλώς αισθητική επιλογή, αλλά συνδέεται με προσωπικά, ηθικά, πολιτικά και επαγγελματικά διλήμματα.

Ένα από τα βασικά ζητήματα που αναδεικνύονται είναι η συνειδητή επιλογή αποφυγής συγκεκριμένων τραγουδιών. Πολλές συμμετέχουσες περιγράφουν ότι υπάρχουν κομμάτια τα οποία αποφεύγουν να τραγουδήσουν επειδή αισθάνονται άβολα με το περιεχόμενό τους ή επειδή θεωρούν ότι αναπαράγουν βίαιες ή υποτιμητικές αναπαραστάσεις της γυναίκας. Η Σ2 αναφέρει χαρακτηριστικά: *«κάποια κομμάτια συνειδητά επιλέγω να μην τα τραγουδάω γιατί μπορεί ο στίχος να μη με εκφράζει»*. Η ίδια εξηγεί ότι αποφεύγει ορισμένα τραγούδια επειδή δεν γνωρίζει *«τι αντίκτυπο μπορεί να έχει αυτό σε ένα ακροατήριο και πώς μπορεί να επηρεάσει κάποιον»*. Παρότι αναγνωρίζει ότι τα τραγούδια αποτελούν ιστορικά τεκμήρια της εποχής τους, θεωρεί πως η δημόσια ερμηνεία τους στο σήμερα δεν είναι ουδέτερη διαδικασία.

Αντίστοιχα, η Σ3 δηλώνει ότι είναι ιδιαίτερα «κάθετη» στο ζήτημα του ρεπερτορίου και ότι, όταν έχει τη δυνατότητα επιλογής, προτιμά τραγούδια που *«κουβαλάνε κάτι όμορφο και φωτεινό»*. Η ίδια τονίζει ότι αποφεύγει ακόμη και τραγούδια που δεν περιλαμβάνουν ακραία βία αλλά αναπαράγουν πατριαρχικές αντιλήψεις ή ελεγκτικές στάσεις απέναντι στις γυναίκες. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: *«ακόμα και το να προτρέπεις μια κοπέλα λέγοντάς της “αυτό μην το κάνεις γιατί θα καταλήξεις στην ψάθα”, εγώ αν μπορώ να το αποφύγω, το*

αποφεύγω». Μέσα από αυτή τη στάση, η συμμετέχουσα αναδεικνύει ότι η κριτική προσέγγιση του ρεμπέτικου δεν περιορίζεται μόνο σε ακραίες περιπτώσεις βίας αλλά επεκτείνεται και σε πιο “κανονικοποιημένες” μορφές έμφυλης επιτήρησης ή υποτίμησης.

Παρόμοια θέση διατυπώνει και η Σ9, η οποία αναφέρει ότι αποφεύγει συνειδητά συγκεκριμένα κομμάτια ή αλλάζει στίχους όταν νιώθει ότι το περιεχόμενό τους συγκρούεται με τις προσωπικές της αξίες. Η ίδια συνδέει την επιλογή αυτή με μια συνολικότερη ανάγκη επαναπροσδιορισμού του τρόπου με τον οποίο το ρεμπέτικο μεταφέρεται στο σήμερα, ιδιαίτερα σε σχέση με ζητήματα έμφυλης βίας και γυναικοκτονιών.

Ένα δεύτερο σημαντικό στοιχείο του άξονα αφορά την πρακτική αλλαγής ή «πειράγματος» των στίχων. Ορισμένες συμμετέχουσες αντιμετωπίζουν την τροποποίηση στίχων ως έναν τρόπο διατήρησης του μουσικού υλικού χωρίς όμως να αναπαράγονται άκριτα προβληματικές αναφορές. Η Σ5 περιγράφει ότι αρκετές φορές νιώθει την ανάγκη *«να λογοκρίνει λίγο και να αλλάξει κάποιες λέξεις, να τις ελαφρύνει»*. Η ίδια εξηγεί ότι άλλοτε αισθάνεται πως αφηγείται μια ιστορία άλλης εποχής, ενώ άλλες φορές βιώνει το τραγούδι πιο προσωπικά, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να αποστασιοποιηθεί από τους στίχους. Όπως αναφέρει: *«άλλες φορές νιώθω ότι το φέρω μέσα μου αυτό το κομμάτι και δεν είναι ότι λέω απλά μια ιστορία αλλουνού σήμερα στον κόσμο που έχω απέναντί μου»*.

Παράλληλα, η Σ2 αναφέρει ότι έχει αλλάξει στίχους σε τραγούδια που *«θίγουν διάφορα ευαίσθητα ζητήματα»*, αλλά και σε κομμάτια που αναφέρονται σε ανήλικα κορίτσια ή σε σχέσεις με έντονη ανισορροπία δύναμης. Η ίδια σημειώνει ότι *«χιλιάδες φορές το κάνω»*, παρότι αναγνωρίζει πως δεν συμφωνούν όλοι οι μουσικοί με αυτή την πρακτική. Όπως εξηγεί, υπάρχουν μουσικοί που θεωρούν ότι *«ο στίχος πρέπει να μένει αναλλοίωτος όπως τον έχει γράψει ο συνθέτης»*, ενώ άλλοι θεωρούν θεμιτό να αλλάζουν ορισμένα σημεία όταν θίγονται λεπτά ζητήματα.

Η διαφωνία αυτή ανάμεσα στη διατήρηση της «αυθεντικότητας» και στην ανάγκη επανανοηματοδότησης του ρεπερτορίου εμφανίζεται συχνά στις αφηγήσεις των συμμετεχουσών. Η Σ5 περιγράφει ότι όταν έχει επιχειρήσει να αλλάξει στίχους, έχει συναντήσει αντιδράσεις ή ειρωνικά σχόλια από συνεργάτες και φίλους, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι *«έτσι ήτανε»* και ότι *«πρέπει να ακούσει ο*

κόσμος το κομμάτι όπως γράφτηκε». Ωστόσο, η ίδια εξηγεί ότι αισθάνεται συχνά αμφιταλάντευση, καθώς άλλοτε θεωρεί σημαντικό να διατηρείται η ιστορικότητα του τραγουδιού και άλλοτε νιώθει ότι η αλλαγή ενός στίχου είναι απαραίτητη για να μπορέσει η ίδια να τον ερμηνεύσει.

Στο ίδιο μήκος κύματος, η Σ9 αναφέρεται στις δυσκολίες που προκύπτουν όταν τίθενται δημόσια τέτοια ζητήματα, σημειώνοντας ότι πολλές φορές οι άντρες μουσικοί αντιδρούν αμυντικά απέναντι στην κριτική των στίχων. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει: *«όσες φορές έχει τεθεί αυτό το ζήτημα, υπάρχει πολύ μεγάλη αντίδραση από τους άντρες, κυρίως αμυντική»*. Παράλληλα όμως, τονίζει ότι στους κύκλους γυναικών μουσικών υπάρχει μεγαλύτερη αναγνώριση και διάθεση συζήτησης γύρω από αυτά τα θέματα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο οι συμμετέχουσες συνδέουν τις επιλογές ρεπερτορίου με τις εργασιακές συνθήκες του επαγγέλματος. Η Σ2 αναφέρει ότι η εργασία σε μουσικά μαγαζιά δημιουργεί συχνά πιέσεις και συμβιβασμούς, καθώς οι μουσικοί καλούνται να ικανοποιήσουν τόσο το κοινό όσο και τον ιδιοκτήτη του καταστήματος. Όπως χαρακτηριστικά λέει: *«πολλές φορές νιώθεις ότι δεν πρέπει να δυσαρεστήσεις τον άλλον γιατί θέλεις να ξανάρθει και ταυτόχρονα θέλεις να σε πάρει ξανά ο μαγαζάτορας»*. Η ίδια περιγράφει ότι σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να τραγουδηθεί ένα κομμάτι παρότι δεν συμφωνεί με τους στίχους του, απλώς *«για να τελειώνουμε κάπως»*.

Από την άλλη πλευρά, ορισμένες συμμετέχουσες προσπαθούν να διατηρήσουν μεγαλύτερο έλεγχο πάνω στο ρεπερτόριό τους. Η Σ9 αναφέρει ότι επειδή παίζει κυρίως στον δρόμο ή σε μικρότερα πλαίσια όπου έχει μεγαλύτερη αυτονομία, θεωρεί ότι αν της ζητούσαν ένα τραγούδι με στίχους που δεν αποδέχεται, θα προτιμούσε να απαντήσει ότι δε γνωρίζει το συγκεκριμένο κομμάτι ή ότι για προσωπικούς λόγους δεν το ερμηνεύει. Αντίστοιχα, η Σ4 εξηγεί ότι ως μη επαγγελματίας μουσικός αισθάνεται πως έχει μεγαλύτερη ελευθερία να αποφεύγει τραγούδια που δεν επιθυμεί να ερμηνεύσει.

Τέλος, αρκετές συμμετέχουσες αντιμετωπίζουν θετικά τις σύγχρονες απόπειρες αλλαγής ή επανερμηνείας στίχων από γυναίκες μουσικούς. Η Σ9 αναφέρεται θετικά σε γυναικείες κομπανίες που άλλαξαν στίχους σε τραγούδια, ενώ η Σ3 σχολιάζει, επίσης, με θετικό τρόπο αντίστοιχες παρεμβάσεις από γυναίκες καλλιτέχνιδες, θεωρώντας ότι δεν «θάβουν» τα τραγούδια αλλά τα

επαναφέρουν στο προσκήνιο με μια νέα οπτική. Μέσα από αυτές τις τοποθετήσεις αναδεικνύεται μια προσπάθεια όχι λογοκρισίας ή διαγραφής του παρελθόντος, αλλά κριτικής συνομιλίας με αυτό.

Σε γενικές γραμμές, ο συγκεκριμένος θεματικός άξονας αναδεικνύει ότι η σύγχρονη ενασχόληση με το ρεμπέτικο συνοδεύεται από συνεχή ηθικά, αισθητικά και πολιτικά διλήμματα σχετικά με τη διαχείριση του ιστορικού ρεπερτορίου. Οι γυναίκες μουσικοί δεν προσεγγίζουν το είδος παθητικά ή ουδέτερα, αλλά το επαναδιαπραγματεύονται ενεργά μέσα από επιλογές, απορρίψεις, τροποποιήσεις και νέες ερμηνείες, επιχειρώντας να ισορροπήσουν ανάμεσα στην ιστορική μνήμη και στις σύγχρονες κοινωνικές και έμφυλες ευαισθησίες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Συμπεράσματα

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να διερευνήσει τη σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα από τις εμπειρίες και τις αφηγήσεις γυναικών μουσικών που δραστηριοποιούνται στον χώρο, καθώς και να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο οι ίδιες προσεγγίζουν τις έμφυλες αναπαραστάσεις που εμφανίζονται στους στίχους του ρεμπέτικου. Μέσα από την ποιοτική ανάλυση των συνεντεύξεων αναδείχθηκαν σημαντικές πτυχές που αφορούν τόσο τη σημερινή θέση του ρεμπέτικου στη σύγχρονη πολιτισμική πραγματικότητα όσο και τις έμφυλες εμπειρίες των γυναικών μουσικών στο πλαίσιο αυτού του μουσικού πεδίου.

Σε σχέση με το πρώτο ερευνητικό ερώτημα, που αφορά τον τρόπο με τον οποίο βιώνεται και νοηματοδοτείται η σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου από γυναίκες μουσικούς, τα αποτελέσματα δείχνουν ότι το ρεμπέτικο δεν αντιμετωπίζεται ως ένα «μουσειακό» ή παγιωμένο είδος, αλλά ως μια ζωντανή και διαρκώς μεταβαλλόμενη μουσική πρακτική. Οι συμμετέχουσες περιέγραψαν το ρεμπέτικο ως ένα δυναμικό πολιτισμικό πεδίο που συνεχίζει να αποκτά νέα νοήματα μέσα από σύγχρονες κοινωνικές εμπειρίες, προσωπικές αναζητήσεις και συλλογικές μουσικές πρακτικές. Η αντίληψη αυτή συνδέεται με θεωρητικές προσεγγίσεις που αντιμετωπίζουν την παράδοση όχι ως στατικό πολιτισμικό κατάλοιπο αλλά ως διαδικασία συνεχούς επανανοηματοδότησης και πολιτισμικής διαπραγμάτευσης (Tragaki, 2009: 179–180 και Zaimakis, 2010: 21–22).

Οι αφηγήσεις των συμμετεχουσών ανέδειξαν ότι η σχέση τους με το ρεμπέτικο συγκροτήθηκε μέσα από πολλαπλές διαδρομές, όπως οι μουσικές σπουδές, οι μουσικές παρέες, τα φοιτητικά στέκια, η βιωματική συμμετοχή σε μουσικές κοινότητες, αλλά και προσωπικές εμπειρίες αναζήτησης ταυτότητας και πολιτισμικής έκφρασης. Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η ανάδειξη του συλλογικού χαρακτήρα του ρεμπέτικου, καθώς πολλές συμμετέχουσες το περιέγραψαν ως μορφή κοινωνικής συνάντησης, επικοινωνίας και κοινής συναισθηματικής εμπειρίας. Το στοιχείο αυτό συνδέεται με προσεγγίσεις που

αντιλαμβάνονται το ρεμπέτικο ως χώρο συγκρότησης μορφών κοινότητας, συλλογικότητας και βιωμένης πολιτισμικής εμπειρίας (Herzfeld, 2020: 201–205).

Παράλληλα, οι συμμετέχουσες δεν προσέγγισαν το ρεμπέτικο αποκλειστικά μέσα από τη λογική της πιστής αναπαραγωγής του παρελθόντος. Αντίθετα, αρκετές αναφέρθηκαν σε πειραματισμούς, συγχωνεύσεις με άλλα μουσικά ιδιώματα και σύγχρονες αισθητικές αναζητήσεις, γεγονός που αναδεικνύει ότι η τρίτη αναβίωση του ρεμπέτικου χαρακτηρίζεται από πολυμορφία, ρευστότητα και συνύπαρξη διαφορετικών μουσικών και ιδεολογικών προσεγγίσεων (Kallimoroulou, 2009: 179–181 και Tragaki, 2009:180–181). Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνει και το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας, σύμφωνα με το οποίο η σύγχρονη αναβίωση του ρεμπέτικου διαφοροποιείται ουσιαστικά από τις προηγούμενες φάσεις, καθώς συνδέεται με νέες μορφές πολιτισμικής έκφρασης, συμμετοχής και ταυτότητας.

Σε σχέση με το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, που αφορά τη θέση της γυναίκας στον σύγχρονο χώρο του ρεμπέτικου, τα αποτελέσματα ανέδειξαν μια αντιφατική και σύνθετη πραγματικότητα. Από τη μία πλευρά, οι συμμετέχουσες αναγνώρισαν ότι σήμερα υπάρχει σαφώς μεγαλύτερη γυναικεία παρουσία στον χώρο του ρεμπέτικου, τόσο ως τραγουδίστριες όσο και ως οργανοπαίκτριες, γεγονός που διαφοροποιείται σημαντικά από την ιστορική συγκρότηση του είδους. Από την άλλη πλευρά, πολλές συμμετέχουσες περιέγραψαν εμπειρίες έμφυλης αμφισβήτησης, υποτίμησης και ανάγκης συνεχούς απόδειξης της επαγγελματικής τους αξίας, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά όργανα που ιστορικά συνδέθηκαν με ανδρικές μορφές μουσικής έκφρασης, όπως το μπουζούκι και η λαϊκή κιθάρα.

Τα ευρήματα αυτά συνδέονται άμεσα με τη βιβλιογραφία που αναδεικνύει ότι το ρεμπέτικο συγκροτήθηκε ιστορικά μέσα σε ένα έντονα ανδροκρατούμενο και πατριαρχικό κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο οι γυναίκες συμμετείχαν κυρίως ως ερμηνεύτριες και λιγότερο ως δημιουργοί ή οργανοπαίκτριες. Παρότι η σύγχρονη πραγματικότητα παρουσιάζει σημαντικές αλλαγές ως προς τη γυναικεία παρουσία, οι αφηγήσεις των συμμετεχουσών δείχνουν ότι αρκετές πατριαρχικές αντιλήψεις και έμφυλες ιεραρχίες εξακολουθούν να επιβιώνουν στον μουσικό χώρο. Οι γυναίκες μουσικοί συχνά καλούνται να αποδείξουν περισσότερο την τεχνική τους επάρκεια και να διαχειριστούν μορφές αμφισβήτησης που δεν

αντιμετωπίζουν στον ίδιο βαθμό οι άνδρες μουσικοί. Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνει ότι οι έμφυλες ανισότητες δεν αποτελούν μόνο ιστορικό χαρακτηριστικό του ρεμπέτικου αλλά συνεχίζουν, έστω με διαφορετικές μορφές, να επηρεάζουν και τη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα (Zaimakis, 2010: 20–22).

Ταυτόχρονα όμως, οι αφηγήσεις ανέδειξαν και νέες μορφές γυναικείας παρουσίας και συλλογικότητας στον χώρο του ρεμπέτικου. Η αυξανόμενη συμμετοχή γυναικών σε μουσικά σχήματα, κομπανίες, συναυλίες και δίκτυα μουσικών φαίνεται να δημιουργεί σταδιακά νέες συνθήκες ορατότητας, αποδοχής και καλλιτεχνικής διεκδίκησης. Υπό αυτή την έννοια, η σύγχρονη γυναικεία παρουσία στο ρεμπέτικο δεν περιορίζεται πλέον στον ρόλο της ερμηνεύτριας, αλλά επεκτείνεται ενεργά στη μουσική δημιουργία, την οργανική εκτέλεση, τη διδασκαλία και την καλλιτεχνική διαμόρφωση του είδους.

Σε σχέση με το τρίτο ερευνητικό ερώτημα, που αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες μουσικοί προσεγγίζουν τις έμφυλες αναπαραστάσεις στους στίχους του ρεμπέτικου, τα αποτελέσματα έδειξαν ότι οι περισσότερες συμμετέχουσες αναγνωρίζουν την ύπαρξη έντονων πατριαρχικών και συχνά μισογυνικών στοιχείων μέσα στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο. Οι γυναίκες στους στίχους παρουσιάζονται συχνά μέσα από στερεοτυπικούς ρόλους που συνδέονται με την ερωτική επιθυμία, την προδοσία, την «ανηθικότητα», τη συναισθηματική ευθύνη ή ακόμη και τη νομιμοποίηση της βίας απέναντί τους. Τα ευρήματα αυτά συμφωνούν με τη σχετική βιβλιογραφία, σύμφωνα με την οποία το ρεμπέτικο λειτουργεί ως φορέας πολιτισμικών αναπαραστάσεων και κοινωνικών αντιλήψεων γύρω από το φύλο και τις σχέσεις εξουσίας (Δαμιανάκος, 2001: 179–181 και Σπυριάδου, 2023: 76).

Ιδιαίτερα σημαντικό εύρημα της έρευνας αποτελεί το γεγονός ότι οι συμμετέχουσες δεν προσεγγίζουν το συγκεκριμένο ρεπερτόριο παθητικά ή ουδέτερα. Αντίθετα, πολλές περιέγραψαν διαδικασίες κριτικής επαναδιαπραγμάτευσης των στίχων μέσα από επιλογές αποφυγής συγκεκριμένων τραγουδιών, αλλαγές στίχων ή διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Η στάση αυτή αναδεικνύει ότι η σύγχρονη σχέση με το ρεμπέτικο δεν περιορίζεται στην άκριτη αναπαραγωγή του παρελθόντος αλλά περιλαμβάνει ενεργές διαδικασίες επανανοηματοδότησης υπό το πρίσμα των σημερινών

κοινωνικών και έμφυλων ευαισθησιών (Kallimopoulou, 2009: 22–23 και Tragaki, 2009: 176–178).

Παράλληλα, οι συμμετέχουσες ανέδειξαν έντονους προβληματισμούς σχετικά με τη σχέση ανάμεσα στην ιστορικότητα του ρεμπέτικου και στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Παρότι αρκετές αναγνώρισαν ότι οι στίχοι αποτελούν προϊόν της εποχής τους, πολλές υποστήριξαν ότι η συνεχής αναπαραγωγή βίαιων ή σεξιστικών αναφορών μπορεί να συμβάλλει στην κανονικοποίηση συγκεκριμένων αντιλήψεων γύρω από το φύλο και τη βία απέναντι στις γυναίκες. Η διαπίστωση αυτή συνδέεται με σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις που επισημαίνουν ότι τα πολιτισμικά προϊόντα, συμπεριλαμβανομένων των τραγουδιών, λειτουργούν ως φορείς κοινωνικών νοημάτων και στερεοτύπων.

Σε γενικές γραμμές, η έρευνα ανέδειξε ότι το ρεμπέτικο εξακολουθεί να αποτελεί ένα ιδιαίτερα ζωντανό και δυναμικό πολιτισμικό πεδίο, μέσα στο οποίο διασταυρώνονται ζητήματα μουσικής παράδοσης, συλλογικής μνήμης, φύλου, ταυτότητας και κοινωνικής εμπειρίας. Η σύγχρονη αναβίωση του είδους δεν συνιστά απλή επιστροφή στο παρελθόν αλλά διαδικασία συνεχούς πολιτισμικής διαπραγμάτευσης και επανανοηματοδότησης. Παράλληλα, οι γυναίκες μουσικοί δεν εμφανίζονται ως παθητικές φορείς της παράδοσης αλλά ως ενεργά υποκείμενα που συμμετέχουν δυναμικά στη διαμόρφωση της σύγχρονης ρεμπέτικης σκηνής, επαναπροσδιορίζοντας τόσο τη μουσική πρακτική όσο και τις ίδιες τις έμφυλες σημασίες του ρεπερτορίου.

Υπό αυτή την έννοια, το ρεμπέτικο αναδεικνύεται όχι μόνο ως μουσικό είδος ή πολιτισμική κληρονομιά, αλλά και ως πεδίο εντός του οποίου επαναδιαπραγματεύονται διαρκώς κοινωνικές σχέσεις, πολιτισμικές ταυτότητες και ζητήματα φύλου στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία (Zaimakis, 2010: 20–22 και Herzfeld, 2020: 201–205).

Βιβλιογραφία

- Βαμβακάς, Βασίλης & Παναγιωτόπουλος, Παναγής, (2010). *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Εκδόσεις Το Πέρασμα, Αθήνα.
- Βλησίδης, Κώστας (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου.
- Γεωργιάδης, Νέαρχος (2009), *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Τρίτη έκδοση βελτιωμένη, Αθήνα.
- Δαμιανάκος, Στάθης (1987), *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Δαμιανάκος, Στάθης (2001), *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Ζανταρίδου, Ελένη (2012). «Η “αναβίωση” των ρεμπέτικων κομπανιών στα τέλη της δεκαετίας του '70 και τις αρχές της δεκαετίας του '80», Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2012.
- Καντσά, Βενετία, Μουτάφη-Γαλάνη, Βασιλική & Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος (επιμ.) (2010). *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Καρανίκας, Χαράλαμπος (2011). «Η αναβίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης (1974–1990): Θεωρητική και μουσικολογική προσέγγιση», Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Κοκκώνης, Γιώργος (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις / λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto.
- Κοκκώνης, Γιώργος (2006). «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας». *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου. Αθήνα.
- Κοταρίδης, Νίκος (επιμ.), (1996). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Κουνάδης, Παναγιώτης (2000). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Τόμος Α'. Αθήνα, Κατάρτι.

- Κουνάδης, Παναγιώτης (1974). «Η σμυρναϊκή σχολή στο ρεμπέτικο τραγούδι» – *Τετράδιο*.
- Οικονόμου, Λεωνίδα (2005). «Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: Όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα». *Δοκίμες*, τχ. 13–14, σσ. 361–398.
- Ορδουλίδης, Νίκος (2022). «Πότε ξεκινά η ετικέτα του ρεμπέτικου», *Τα Νέα*, 14–15/5/2022.
- Παπαγεωργίου, Γιώτα (2008). *Φύλο και κοινωνία στη σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαχριστόπουλος, Νίκος (2012). *Το ρεμπέτικο και η κοινωνιολογία του: Κοινωνικές ταυτότητες, αποκλεισμός και πολιτισμικές πρακτικές*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Bryman, Alan (2016). *Social research method*. Oxford University Press.
- Gauntlett, Στάθης (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, μτφ. Βλησίδης, Κώστας. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Herzfeld, Michael (2020). *Ours once more: Folklore, ideology, and the making of modern Greece*. Νέα Υόρκη: Berghahn Books.
- Holst-Warhaft, Gail. (1977). *Road to rebetika: Music of a Greek subculture, songs of love, sorrow and hashish*. Athens: Denise Harvey.
- Kallimopoulou, Eleni. (2009). *Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece*. Farnham: Ashgate.
- Lipovetsky, Gilles (2012). *Hypermodern times*. Cambridge: Polity Press.
- Morin, Edgar (1998). *On complexity*. Cresskill: Hampton Press.
- Morris, Conway R. (1980). "Greek Cafe music". *Journal of the British institute of recorded sound* 80.
- Pennanen, Risto P. (1999). *Westernisation and modernisation in Greek popular music*. Helsinki: Finnish Ethnomusicological Society.
- Roitman, Janet (2014). *Anti-crisis*. Durham: Duke University Press.
- Roszak, Theodore (2008). *The making of a counter culture: Reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. Berkeley: University of California Press.

- Stamatis, Yiona (2011). *Rebetiko nation: Hearing Pavlos Vassiliou's alternative Greekness through rebetiko song*. University of Michigan, διδακτορική διατριβή.
- Tragaki, Dafni (2009). *Rebetiko worlds: Ethnomusicology and ethnography in the City*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Zaimakis, Yiannis (2010). "Forbidden fruits and the communist paradise: Marxist thinking on Greekness and class in rebetika". *Music and Politics*, 4 (1).