

Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ «ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ»

Πτυχιακή εργασία
του Αναγνώστου Γιάννη
ΑΦΜ 1524
υπό την εποπτεία του
κ. Σκουλίδα Ηλία

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.	
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ.....	3
Α. Η ένταξη των προσφύγων στον Ελλαδικό χώρο.....	5
Β. Οικονομική ανάπτυξη και συνθήκες διαβίωσης.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	
ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΙΔΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ.....	11
Α. Βία.....	11
Β. Αστυνομία.....	14
Γ. Η φυλακή.....	18
ΕΝΟΤΗΤΑ 1	
ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ.....	18
ΕΝΟΤΗΤΑ 2	
ΘΕΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ.....	25
ΕΝΟΤΗΤΑ 3	
ΜΕΤΑΜΕΛΕΙΑ.....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	
ΣΧΕΣΗ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΑΡΑΒΑΤΙΚΟΥ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟΥ	32
Α. Οργανωμένο έγκλημα και κοινωνικό περιθώριο.....	33
Β. Λούμπεν προλεταριάτο..	34
Γ. Η λειτουργία του ρεμπέτικου τραγουδιού και η κοινωνική ομάδα των ρεμπέτηδων...	35
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	
Η ΔΙΑΜΑΧΗ ΣΤΟ ΛΟΓΙΟ ΚΟΣΜΟ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥΣ.....	39
Α. Διαμάχη του λόγιου κόσμου κατά την περίοδο 1930-1939.....	39
Β. Προσεγγίσεις από τους σύγχρονους ερευνητές.....	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	

<u>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</u>	49
A. Τα κοινωνικά σύμβολα και οι αλλαγές στο χρόνο.....	49
B. Κριτική στην «πολεμική» στο ρεμπέτικο.....	50
Γ. Αλλαγή στάσης της σύγχρονης λαογραφίας.....	53
Δ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ.....	58
<u>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</u>	60

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ρεμπέτικο αποτελεί δημιούργημα του ελληνικού αστικού λαϊκού πολιτισμού την περίοδο 1922 με 1950. Οι συνθήκες που δημιουργήθηκε είναι σύνθετες. Συμπίπτει χρονικά με την ουσιαστική περίοδο ανάπτυξης της βιομηχανικής κοινωνίας στην Ελλάδα. Αυτό εξηγεί σε πολύ μεγάλο βαθμό ότι η δημιουργία των τραγουδιών έγινε σε μεγάλα αστικά κέντρα, όπως Αθήνα και Πειραιά¹.

Το συγκεκριμένο είδος, αποτέλεσε για πολλές δεκαετίες πεδίο σκληρής διαμάχης, π.χ. για το αν είναι εγχώριο ή εισαγόμενο, ηθικό ή ανήθικο. Έτσι, είναι δύσκολο να κατανοηθεί πέρα ως πέρα το πολιτισμικό και αισθητικό γεγονός, λόγω της έλλειψης αντίληψης του κοινωνικού γίνεσθαι την εποχή της δημιουργίας του και από τους μετέπειτα ερευνητές.

Σπουδαία σημασία, έχει στο πρώτο κεφάλαιο, το κοινωνικό πλαίσιο δημιουργίας του ρεμπέτικου αλλά και η κοινωνική ταυτότητα των κύριων συντελεστών. Δεν μπορούμε να αντιληφθούμε πλήρως τις έννοιες «ρεμπέτικο» και «υπόκοσμος» χωρίς τα κοινωνικά δεδομένα, για τους κανόνες της παραγωγής και διάδοσής του. Η γέννηση αυτού του είδους τραγουδιών συμπίπτει με τη περίοδο εκβιομηχάνισης μετά την Μικρασιατική καταστροφή. Στην παρούσα εργασία θα γίνει λόγος για την ιδιαίτερη περίοδο μεταξύ 1922 με 1940, στο αστικό κέντρο της Αθήνας και του Πειραιά, όπου καταφθάνουν ετερογενείς πληθυσμοί.

Ο κοινωνικός χώρος που έζησαν και δημιούργησαν είναι σημαντικό κομμάτι για να κατανοηθεί πως διαμορφώνεται η ομάδα του ρεμπέτικου. Στους χώρους που δρούσε αυτή η ομάδα κυριαρχούν ιδιαίτερες αντιλήψεις προηγούμενων κοινωνικών συστημάτων που επιβιώνουν με τις όποιες ιδιομορφίες τους. Βασικό συστατικό είναι η βία αλλά και η σύγκρουση με την αστυνομία, ως εκτελεστικό όργανο της θέλησης του αστικού κράτους. Το κράτος δεν μπορεί να ανεχτεί την συμπεριφορά των ρεμπετών, επειδή έρχεται σε αντίθεση με τον αστικό εκσυγχρονισμό που θέλει να πετύχει, αλλά και σε πλήρη αντίφαση με τον εξευρωπαϊσμό που επιδιώκει. Η πολιτισμική συμπεριφορά και αντίληψη, οι κανόνες λειτουργίας του ρεμπέτικου κόσμου και η σύγκρουση με το κράτος φανερώνεται μέσα από τους στίχους που θα παρατεθούν στην εργασία.

¹ Κωνσταντίνου Μ., Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου, σέλας, Αθήνα 1994, σελ 19-23

Το βασικό ερώτημα που υπάρχει είναι ποια η σχέση των ρεμπετών με το παραβατικό κόσμο, με τον υπόκοσμο και το λούμπεν προλεταριάτο. Σε αυτά τα ερωτήματα αρκετοί παίρνουν θέση με κατηγορηματικό τρόπο. Από την μια μεριά ταυτίζεται με το υποκοσμικό στοιχείο και από την άλλη με την αντίθεση οποιουδήποτε τέτοιου στοιχείου. Την αντιπαράθεση μπορούμε να την παρακολουθήσουμε μέσα από τον τύπο της εποχής, που υπερτερεί σε μεγάλο βαθμό η θέση για «ανθελληνικό» και «υποκοσμικό» τραγούδι. Αντίθετα, η σύγχρονη μελέτη έχει ανασκευάσει αρκετά την παραπάνω θέση. Ωστόσο, υπάρχει έντονος ρομαντισμός, μια θέληση για κάθαρση του ρεμπέτικου που οδηγεί αναπόφευκτα στη «γραφικοποίηση». Αυτό εκτός από τους κύκλους των λόγιων, έρχεται να επηρεάσει σημαντικά και το σημερινό κοινό. Χωρίς να έχει το φόβο που υπήρχε, κατασκευάζει στερεότυπα, που είναι αρκετά μακριά από την πραγματικότητα. Η αιτία είναι ότι η λαϊκή μουσική αποκλειστικά και μόνο βιώνεται, χωρίς να μπαίνει σε καμία άλλου είδους επεξεργασία, λόγω της ιδεολογικής προκατάληψης από την διάνοηση.

Το ρεμπέτικο όμως, είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο μια μεταβατικής περιόδου, που βαστά ακόμα πολλά στοιχεία του παρελθόντος. Οι όροι «λούμπεν» και «υπόκοσμος» είναι ξεκάθαρα λάθος, επειδή και οι δύο αυτοί όροι στην κοινωνική τους έκφραση υπονοούν διαφορετικές κοινωνικές συμπεριφορές. Οι ρεμπέτες είχαν στοιχεία «υποκοσμικής» συμπεριφοράς, αλλά αυτά δεν ήταν κυρίαρχα. Άλλωστε για παράδειγμα η χρήση ναρκωτικών ουσιών άρχισε να είναι ποινικά κολάσιμη στα αστικά κέντρα της Ελλάδας μετά το 1922. Αντίθετα στα παράλια της Μ.Ασίας ή σε αγροτικές ακόμα κοινωνίες δεν υπήρχε τέτοιου είδους απαγόρευση. Αυτό είναι ένα μικρό παράδειγμα που φανερώνει τον εκσυγχρονισμό που θέλει να πετύχει το κράτος και να αποτινάξει φαινόμενα του παρελθόντος.

Εν κατακλείδι, και οι δύο κυρίαρχες απόψεις είναι λάθος. Κυριαρχεί η μονομέρεια και ο «υποκειμενισμός» που καταλήγουν σε στερεότυπα που δύσκολα μεταβάλλονται. Το ρεμπέτικο είναι πολύ πιο σύνθετο από αυτό που παρουσιάζεται και σήμερα. Είναι αντανάκλαση μιας περιόδου που αλλάζουν εξολοκλήρου οι κοινωνικές σχέσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Κοινωνικό πλαίσιο δημιουργίας

Το κοινωνικό πλαίσιο δημιουργίας του ρεμπέτικου είναι το πρωτεύον σε εξέταση στην παρούσα εργασία, για να μπορέσουμε να το προσεγγίσουμε όσο πιο αποτελεσματικά γίνεται ως κοινωνικό φαινόμενο. Η χρονική περίοδος που θα εξεταστεί είναι από την Μικρασιατική καταστροφή 1922 έως το 1940. Η εξέταση των συγκεκριμένων δεκαετιών μας αιτιολογεί σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας αλλά και του ελληνικού αστικού τραγουδιού, που σιγά-σιγά γίνεται λαϊκό μετά την δεκαετία του 1940. Κύριος γεωγραφικός άξονας η Αθήνα και ο Πειραιάς, γιατί είναι οι κύριοι τόποι δημιουργίας του ρεμπέτικου.

Αρχικά θα εξεταστεί η κοινωνική κατάσταση που διαμορφώνεται με τους πρόσφυγες όταν καταφτάνουν από τα παράλια της Μικράς Ασίας το 1922. Άλλωστε αυτοί είναι και ο κύριος φορέας δημιουργίας του ρεμπέτικου. Η περίοδος του ελληνικού μεσοπολέμου 1923-1940 για το ελληνικό κράτος και τη κοινωνία είναι ίσως μια από τις σημαντικότερες περιόδους στην ελληνική ιστορία, παίζοντας καταλυτικό ρόλο στη μετέπειτα πορεία τόσο της οικονομικής ανάπτυξης, όσο και στη πολιτισμική δημιουργία. Αναμφίβολα η μελέτη της ιστορικής περιόδου του μεσοπόλεμου στην Ελλάδα εδράζεται στην άποψη ότι άφησε βαριά τα σημάδια του πάνω σε όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής. Υπήρξε η εποχή που μπήκαν τα θεμέλια του σύγχρονου αστικού κράτους. Η βιομηχανική ανασυγκρότηση και ανάπτυξη σημάδεψε την πορεία της Ελλάδας. Η ελληνική κοινωνία απότομα πολλές φορές αρχίζει να υιοθετεί συνθήκες βιομηχανικών κοινωνιών και απαλλάσσεται από κατάλοιπα του ασιατικού τρόπου παραγωγής, σχεδόν σε όλους τους τομείς οικονομικούς, πολιτικούς, πολιτιστικούς.²

Κομβικό ζήτημα είναι η μελέτη των κρατικών θεσμών στην αντιμετώπιση του προσφυγικού ζητήματος, αλλά και το πως οι πρόσφυγες επηρεάζουν τη ζωή στην Ελλάδα σε όλους τους τομείς, με σημαντικότερους αυτούς της οικονομικής ανάπτυξης αλλά και της πολιτισμικής. Δεν μπορούμε να παραλείψουμε την πολιτική συμπεριφορά αυτής της πολιτισμικής ομάδας. Για να μπορέσουμε να ερμηνεύσουμε την πολιτική της συμπεριφορά πρέπει να λάβουμε υπ' όψιν μας τρία κομβικά στοιχεία: πρώτο, τις διεργασίες που υπήρξαν στο κεντρικό πολιτικό επίπεδο, δεύτερο, την επίδραση που

²Τσιάλιος Δ, Αστική ανάπτυξη και κοινωνικός διαχωρισμός : το παράδειγμα της Αθήνας του Μεσοπολέμου, Πάντειο Πανεπιστήμιο 2013

ασκούσαν οι τοπικές ελίτ και τρίτο, την εθνική τους κουλτούρα. Όλα τα παραπάνω είναι αλληλένδετα και αλληλοεξαρτώμενα. Οι πρόσφυγες ήθελαν να ενσωματωθούν στην πολιτική οργάνωση του ελληνικού κράτους και αυτό φανερώνεται από το γεγονός ότι δεν έφτιαξαν κάποιο πολιτικό κόμμα, με σκοπό να επηρεάσει τις κρατικές επιλογές³.

Βαρύνουσα σημασία έχουν οι ενέργειες της πολιτικής εξουσίας στον εκσυγχρονισμό του αστικού κράτους σε τομείς όπως η οικονομική ζωή. Όχι μόνο γιατί ήταν μια απαίτηση για εκσυγχρονισμό της καπιταλιστικής παραγωγής, αλλά και γιατί χάραζε επί της ουσίας το μέλλον του καπιταλισμού στην Ελλάδα⁴. Όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια οι παρεμβάσεις του κράτους είναι αδύναμες, διατηρώντας ακόμα αρκετά στοιχεία προαστιακών κοινωνιών που σε σημαντικό βαθμό επηρεάζουν την συσσώρευση κεφαλαίου στην Ελλάδα⁵. Πιο συγκεκριμένα η Ελλάδα σε σχέση με τα ανεπτυγμένα καπιταλιστικά κράτη, αντιμετωπίζει σοβαρό πρόβλημα στην διαμόρφωση ενιαίας εθνικής αγοράς που επηρεάζει την βιομηχανική ανάπτυξη σε σημαντικό βαθμό⁶. Μπορούμε να επισημάνουμε τα εξής χαρακτηριστικά που αποτέλεσαν εμπόδιο στη συγκρότηση ενιαίας αγοράς. Το πρώτο στοιχείο που δηλώνει την ύπαρξη κατάλοιπων αγροτικής κοινωνίας είναι ότι «Στη περίπτωση της Ελλάδας είχαμε να κάνουμε με μικρές αγορές συγκροτημένες σε τοπικό και συνοικιακό επίπεδο. Το χαρακτηριστικό των αγορών αυτών ήταν τα χαμηλά εισοδήματα των καταναλωτών και η ζήτηση για αγαθά πρώτης ανάγκης, κυρίως τρόφιμα και ενδύματα»⁷. Αυτό εμπόδισε τη συγκέντρωση κεφαλαίου, έτσι δόθηκε η δυνατότητα δημιουργίας μικρών επιχειρήσεων με στοιχειώδη μέσα παραγωγής. Δεύτερο χαρακτηριστικό αποτελούν τα δημοτικά τέλη που εμπόδιζαν τον ελεύθερο ανταγωνισμό (μέχρι το 1949), καθώς καθιστούσαν απαγορευτική τη πώληση προϊόντων που είχαν παραχθεί σε συγκεκριμένη πόλη σε άλλες τοπικές αγορές. Τρίτο στοιχείο είναι ότι το μεγαλύτερο κομμάτι της Ελληνικής οικονομίας συγκεντρώνεται στην αγροτική παραγωγή, δίνοντας πιο σίγουρο κέρδος από την νέο αναπτυχθείσα βιομηχανική παραγωγή. Τέταρτο στοιχείο είναι, ότι κυριαρχεί στην ύπαιθρο η μικρή οικογενειακή απασχόληση. Η παραγωγή της αγροτικής

³Μαραντζίδης Ν., Γιασασίν Μιλλέτ: Ζήτω το Έθνος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σελ 32-35

⁴Σακελλαρόπουλος Θ., Κείμενα οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας, Δίονικος, Αθήνα 1991, σελ 56

⁵Ο.π. 59-61

⁶Κρεμυδας Β, Εισαγωγή στην ελληνική οικονομική ιστορία, Τυπωθητώ/Δαρδάνος, Αθήνα 2007, σελ 179

⁷ Ο.π.

οικογένειας έχει χαρακτήρα αυτοκαταναλωτικό⁸ και «[...]τα φτωχά αγροτικά νοικοκυριά έλυναν τα άμεσα προβλήματα επιβίωσης με την αναζήτηση εποχικής απασχόλησης στις μεσαίες και μεγάλες ιδιοκτησίες.» Με συνέπεια να στερεί εργατικό δυναμικό από τις βιομηχανίες.⁹

A. Η ένταξη των προσφύγων στον Ελλαδικό χώρο

Η Ελλάδα προσπαθούσε να ανταπεξέλθει στις νέες οικονομικές αλλαγές και να τις ενσωματώσει στο σύνολο της κοινωνίας. Συντελείται η εκστρατεία στην Μικρά Ασία και η αρνητική έκβαση αυτής, οδηγεί σε ένα τεράστιο κύμα προσφύγων. Το μεγαλύτερο μέρος προσφύγων γύρω στο 57% μετά από τη Συνθήκη της Λωζάννης ήλθε στην Ελλάδα, πράγμα που αποτέλεσε μια σημαντικότατη αλλαγή στα δημογραφικά δεδομένα. Το πρώτο κύμα μετανάστευσης είχε ξεκινήσει από το 1914 με τους διωγμούς του ορθόδοξου πληθυσμού της Μικράς Ασίας. Το τεράστιο κύμα έφτασε με την ήττα του Ελληνικού στρατού. Η Ελλάδα πλέον είναι ένα τελείως διαφορετικό πληθυσμιακά κράτος. Το χαρακτηριστικό αυτό το μαρτυρά το γεγονός, ότι υπήρξε 20% αύξηση του πληθυσμού¹⁰. Η ένταξη του προσφυγικού πληθυσμού δεν έγινε καθόλου ομαλά, προσέκρουε σε πολλούς παράγοντες και οικονομικές αδυναμίες, του κράτους να αποκαταστήσει και να εντάξει όσο πιο ομαλά γίνεται τους πρόσφυγες. Οι ουσιαστικά πρώτες ανάγκες που είχαν οι πρόσφυγες για περίθαλψη καλύφθηκαν από ατομική πρωτοβουλία ή από φιλανθρωπικά ιδρύματα¹¹Γι' αυτό το λόγο υπήρξαν και εντονότερες αντιδράσεις από τους ίδιους. Βασικό πρόβλημα που αντιμετώπιζαν ήταν το ζήτημα της στέγασης και των συνθηκών ζωής. Στην αρχή και λόγω της απίστευτης κόπωσης που είχαν υποστεί ταλαιπωρούνταν από αρρώστιες όπως η φυματίωση και η ελονοσία¹².

Τα αστικά κέντρα της Αθήνας-Πειραιά και Θεσσαλονίκης παρουσίαζαν ενδιαφέρον γιατί συγκεντρώνουν το 60% του πληθυσμού που κατοίκησε σε αυτά τα κέντρα¹³. Η κυβέρνηση μαζί με άλλους οργανισμούς που είχαν δημιουργηθεί για τη προστασία και αποκατάσταση των προσφύγων προσπαθεί να τους εγκαταστήσει κάπου μόνιμα για να απελευθερωθούν οι χώροι που είχαν στεγαστεί προσωρινά, όπως τα

⁸ Η παραγωγή δεν γίνεται με σκοπό το εμπόριο των αγροτικών και κτηνοτροφικών προϊόντων αλλά η στο να καλύπτει της ανάγκης της οικογένειας. Ο συγκεκριμένος τρόπος ανάπτυξης είναι χαρακτηριστικό φεουδαρχικών και ημιφεουδαρχικών κοινωνιών.

⁹Ο.π. σελ 179-180

¹⁰Ο.π. σελ 113- 115

¹¹Χατζιωσηφ Χ, Ιστορία της Ελλάδας του 20^ο αιώνα Τόμος Β ,Βιβλιόραμα, Αθήνα: 2002, σελ. 18

¹²Ο.π. σελ 62

¹³Ο.π. σελ 64

σχολεία. Ο πρώτος συνοικισμός προσφύγων είναι ο Βύρωνας. Άλλες σημαντικές περιοχές που μαζεύονται πρόσφυγες είναι η Δραπετσώνα, η Ν. Ιωνία, η Χαλκηδόνα, το Ν. Ηράκλειο, Νέα Φιλαδέλφεια, το Περιστέρι. Παρατηρείται ότι οι πρόσφυγες στοιβάζονταν κάτω από άθλιες συνθήκες σε παράγκες και σκηνές μακριά από το κέντρο της πόλης¹⁴.

Οι πρόσφυγες ερχόμενοι στην Ελλάδα διατήρησαν τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που είχαν. Η διαφορετική καθημερινότητα, οι πολιτισμικές διαφορές που υπήρχαν ανάμεσα στους πρόσφυγες που ήταν συνηθισμένη σε ένα τελείως διαφορετικό πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον δημιουργούσε διαφορές και ρήξη ανάμεσα σε αυτούς και τους κατοίκους της Παλιάς Ελλάδας. Χαρακτηριστική είναι η αντιμετώπιση από τους ντόπιους πληθυσμούς που τους προσφώνούσαν ειρωνικά «ξένους», «τουρκόσπορους»¹⁵. Από την άλλη οι ίδιοι οι πρόσφυγες νιώθοντας ικανότεροι και με πλούσια εμπειρία σε πολλά ζήτσημα(όπως στη μουσική, για παράδειγμα που με τον ερχομό τους θα καταλάβουν ότι στην Αθήνα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα δεν φαίνεται να υπάρχει αξιόλογη καλλιτεχνική δημιουργία σε σχέση με τη Σμύρνη) τους αποκαλούσαν «Βλάχους»¹⁶. Οι πρόσφυγες έρχονται από μια κοινωνία ιδιαίτερα εξωστρεφή αφενός λόγω των διάφορων εθνοτήτων που κατοικούσαν στα παράλια αλλά και λόγω της έντονης οικονομικής δραστηριότητας που υπήρξε. Έτσι δημιουργήθηκε πολιτισμικό αντάμωμα που επηρέαζε όλες τις πτυχές της ζωής. «Οι κάτοικοι ήταν διασπαρμένοι σε συνοικίες ανάλογα με την εθνικότητά τους. Παρ' όλα αυτά οι συνοικίες δεν αποτελούσαν απαράβατο γκέτο για τις άλλες εθνότητες. Επιπλέον, η καθημερινή επαφή όλων των κατοίκων στο εμπορικό κέντρο, στο λιμάνι και στους άλλους χώρους οικονομικής δραστηριότητας αλλά και της διασκέδασης οδηγούσε σε μία καθημερινή πολιτισμική όσμωση». Αυτή η δεδομένη κοινωνική σχέση με Τούρκους, Εβραίους, Αρμένιους θα προκαλέσει σοβαρά προβλήματα στην ένταξη στον ελλαδικό χώρο¹⁷.

B. Οικονομική ανάπτυξη και συνθήκες διαβίωσης

Το 54% των προσφύγων εγκαταστάθηκε στην Μακεδονία και Θράκη, όπου υπήρχαν διαθέσιμες γαίες, λόγω των μεγάλων τσιφλικιών και των ανταλλάξιμων

¹⁴Ο.π. σελ 65-67

¹⁵ Βουρλιώτη Α, Το προσφυγικό ζήτημα και η καταγωγή του ρεμπέτικου τραγουδιού, Διπλωματική εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο 2006

¹⁶ Ο.π.

¹⁷Ο.π.

περιουσιών των άλλων εθνοτήτων(Μουσουλμάνων, Βουλγάρων). Το υπόλοιπο τμήμα των προσφύγων εγκαταστάθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά. Τα δύο αυτά ρεύματα προσφύγων προκάλεσαν σημαντικές αλλαγές αλλά και δυσκολίες στην οικονομική ανάπτυξη¹⁸. Ωστόσο η προσοχή θα πέσει πάνω στα αστικά κέντρα που θα είναι στο επίκεντρο της παρούσας εργασίας. Οι πρόσφυγες έδωσαν σημαντική ώθηση στην βιομηχανία της Ελλάδας. Οι λόγοι που μπορούμε να εντοπίσουμε είναι κυρίως δύο. Βασικότερος όλων είναι, ότι αποτελούν φθηνή εργατική δύναμη και δεύτερον ότι η αύξηση του πληθυσμού οδηγεί κατά 20% στην διεύρυνση της εσωτερικής αγοράς, που αντικειμενικά βοηθά την βιομηχανική ανάπτυξη¹⁹.Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλούν τα επαγγέλματα που ασκούσαν οι πρόσφυγες στην πατρίδα τους, που σε σημαντικό βαθμό προσπάθησαν να τα διατηρήσουν και στις νέες συνθήκες της ζωής τους. Οι περισσότεροι από αυτούς ήταν ελεύθεροι επαγγελματίες, μικρέμποροι αλλά υπήρξαν και σε μικρό βαθμό κάποιοι από αυτούς βιομήχανοι, εφοπλιστές. Η βιομηχανική ανάπτυξη πάντως υπήρξε ραγδαία με την έλευση των προσφύγων και έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καπιταλιστική παραγωγή και για να προχωρήσει σε εκσυγχρονισμούς . Αυτό μπορούν να το αποδείξουν οι δύο παρακάτω πίνακες:

Πίνακας 1

Μέγεθος επιχειρήσεων σύμφωνα με τον αριθμό των εργαζομένων ως % στο συνολικό αριθμό των επιχειρήσεων μεταποίηση.

ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΟΙ	1920	1930	1940
1-5	91,9%	93,18%	85,60%
6-25	6,8%	5,76%	12,27%
26 και άνω	1,3%	1,06%	2,13%

¹⁸Σακελλαρόπουλος Θ., Κείμενα οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας, Διόνικος, Αθήνα 1991, σελ. 114-116

¹⁹Ο.π. σελ 117

Πίνακας 2

Βιομηχανικές επιχειρήσεις με μηχανική δύναμη

ΕΤΟΣ	ΑΡ.ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΩΝ	ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΩΝ	ΑΚΑΘ. ΠΑΡΑΓΩΓΗ
1920	2.905	60.000	-
1929/30	4.000	110.000	7,210
1938	4.515	140.000	13,565

Η διαδικασία της παραγωγής επηρεάζει και την συγκρότηση την πληθυσμιακή, δηλαδή από τη δεκαετία του 1930 φαίνονται μεταβολές στη κατοίκηση. Περίπου το 13% του πληθυσμού της χώρας κατοικεί στα μεγάλα βιομηχανικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά. Η διόγκωση της πρωτεύουσας εκτός του ότι ήταν αναμενόμενη και λογική, επηρεάζει τις κοινωνικές εξελίξεις την εποχή του Μεσοπολέμου²⁰. Η εξαθλίωση της εργατικής τάξης, η υπερεκμετάλλευση των γυναικών και των παιδιών είναι εμφανής και πολλές φορές προκλητική όπως μας λέει και στην αυτοβιογραφία του ο Μάρκος Βαμβακάρης, περιγράφοντας πολλές φορές και οδυνηρές εικόνες σκληρής παιδικής εκμετάλλευσης στα εργοστάσια, τα μανάβικα κ.α. Παρά το ότι κάποιες φορές τα μεροκάματα ήταν αρκετά υψηλά τις περισσότερες φορές δεν κάλυπταν τις βασικές ανάγκες επιβίωσης.²¹ Κύριος όγκος της εργατικής τάξης είναι οι πρόσφυγες που αποτελούν φτηνή εργατική δύναμη, που μέσω της εντατικοποίησης της εργασίας γίνονται θύματα υπερεκμετάλλευσης. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα στοιχεία για την απασχόληση των προσφύγων στο αστικό κέντρο της Αθήνας. Οι άνδρες πρόσφυγες απορροφήθηκαν κυρίως από την βιομηχανία (49,45%) και στο εμπόριο(23,41%). Στις γυναίκες η συντριπτική πλειοψηφία (71,73%) απασχολήθηκε στη βιομηχανία και ένα ποσοστό 15,52% εργάστηκε ως υπηρετικό προσωπικό.

Από την άλλη μεριά η μακρόχρονη ανεργία και το χαμηλό μεροκάματο αλλά και η βίαιη προλεταριοποίηση κομμάτι των αγροτών, οδηγούν στο να υποπέσουν σε λούμπεν κατάσταση. Το λούμπεν προλεταριάτο δεν οδηγήθηκε σε αυτή τη κατάσταση

²⁰Χατζιωσήφ Χ., Ιστορία της Ελλάδας του 20^ο αιώνα Τόμος Β, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002, σελ. 135-140

²¹Ο.π. σελ 143-144

με τη θέληση του καθώς είναι αποτέλεσμα αδυναμίας της καπιταλιστικής παραγωγής να τους απορροφήσει²².

Η κατάσταση δεν φαίνεται να αλλάζει τη δεκαετία του 1930, στη ποιότητα του βιοτικού επιπέδου των προσφύγων²³. Η παγκόσμια οικονομική κρίση 1929-1930 θα χτυπήσει και την πόρτα της Ελλάδας με καθυστέρηση το 1932, εξαιτίας των αγροτικών δομών που διατηρούσε ακόμα σε υψηλό βαθμό η Ελληνική οικονομία²⁴. Ωστόσο δεν θα επεκταθούμε σε αυτό το κείμενο στις αιτίες της καπιταλιστικής κρίσης στην παγκόσμια αγορά αλλά και στην Ελλάδα πιο συγκεκριμένα. Η εργατική τάξη συγκεντρώθηκε κατά 43% σε μικρά εργαστήρια ενώ το 39% σε μεγάλες επιχειρήσεις. Οι ανειδίκευτοι εργάτες υπερτερούν σε μεγάλο βαθμό σε σχέση με τους καταρτισμένους βιομηχανικούς εργάτες. Το στοιχείο αυτό μπορεί να φανερώσει ότι μια δεδομένη κατάσταση της δεκαετίας του 1920 συνεχίζεται και την επόμενη δεκαετία, ίσως και με μεγαλύτερη πώλωση ανάμεσα στους ειδικευμένους και τους ανειδίκευτους εργάτες²⁵. Οι όροι αγοράς εργασίας δεν μεταβάλλονται σημαντικά. Πιο συγκεκριμένα ακόμα συνεχίζει να υπάρχει σε έντονο βαθμό η εποχικότητα στην εργασία. Παρόλο που μετά το 1922, υπάρχουν περισσότερα εργατικά χέρια, πολλοί εργάτες μετακινούνταν από πόλη σε πόλη. Υπήρχε πλέον η δυνατότητα του κεφαλαιοκράτη να αλλάζει με μεγάλη ευκολία το εργατικό δυναμικό της επιχείρησής του. Το γεγονός αυτό οδήγησε τους εργαζόμενους να μην στέκονται μόνο σε ένα κλάδο, αλλά να αλλάζουν τακτικά²⁶.

Τα χαρακτηριστικά της εργασίας καθ'όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου διατηρούν τα γνωρίσματα της εποχικότητας και της ασυνεχούς εργασίας. Ο λόγος είναι ότι οι εργάτες αναζητούσαν καλύτερους όρους για τη πώληση της εργατικής τους δύναμης, αλλά και οι εργοδότες είχαν την ευκαιρία να αλλάζουν γρήγορα το προσωπικό τους που πίεζε τα ημερομίσθια και αύξανε το χρόνο εργασίας. Ο έντονος αναλφαβητισμός ήταν και αυτός μια από τις αιτίες της ασυνεχούς και της ανειδίκευτης εργασίας. Διαπιστώνεται λοιπόν από την Μ. Δρίτσα «μια μετάβαση προς ένα σχετικά

²²Μάρξ Κ., Το Κεφάλαιο, τόμος Α', κεφάλαιο 25ο, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1985

²³Ακολουθώ την περιοδολόγηση του Δαμιανάκου από το βιβλίο «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου». Ο Δαμιανάκος χωρίζει το ρεμπέτικο στις εξής χρονικές περιόδους: Πρωτογενή περίοδο(-1922), Κλασική(1922-1940), Εργατική(1940-1953). Να διευκρινίσω ότι την Κλασική περίοδο την χωρίζω σε δύο υποπεριόδους πρώτη: 1922-1930 και δεύτερη:1930-1940.

²⁴Σακελλαρόπουλος Θ., Κείμενα οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας, Διόνικος, Αθήνα 1991, σελ 123

²⁵Λιάκος Α, Εργασία και πολιτική στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδας, Αθήνα 1993, σελ 69-71

²⁶Σακελλαρόπουλος Θ., Κείμενα οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας, Διόνικος, Αθήνα 1991, σελ 299-302

λιγότερο ειδικευμένο προλεταριάτο στη δεκαετία του 1930, με μεγάλη συμμετοχή εργατριών πρώτης γενιάς και άρα με όχι πολύ αναπτυγμένη εργατική συνείδηση».

Η υπερεκμετάλλευση που υπήρξε, οι άθλιες συνθήκες ζωής έδωσαν ώθηση στην συλλογική αντιμετώπιση και προάσπιση των δικαιωμάτων. Έτσι για πρώτη φορά αδύναμα κάνουν την εμφάνιση τους συνδικάτα σε εργοστάσια και χώρους δουλειάς, τις περισσότερες φορές με καθαρά οικονομικά αιτήματα και όχι βαθύτερους πολιτικούς στόχους²⁷.

Οι συνθήκες πώλησης της εργατικής δύναμης επηρεάζει και την λαϊκή δημιουργία. Ο Πειραιάς συγκεντρώνοντας μεγάλο μέρος των επιχειρήσεων και επομένως της εργατικής τάξης γίνεται ο κύριος χώρος ζύμωσης της λαϊκής δημιουργίας. Είναι η περιοχή στην οποία δραστηριοποιούνται πιο έντονα επαγγελματίες μουσικοί. Η κύρια τομή είναι η υποχώρηση του σμυρναϊκού ύφους και η εμφάνιση στην δισκογραφία της Πειραιώτικης κομπανίας με βασικό όργανο το τρίχορδο μπουζούκι, που ηγείται πλέον της λαϊκής ορχήστρας. Η κυριαρχία της μουσικής βιομηχανίας που ξεκινά ουσιαστικά στην Ελλάδα από το 1930, μπορεί να θεωρηθεί η βασική αιτία επικράτησης του τρίχορδου μπουζουκιού²⁸. Είναι η περίοδος που ουσιαστικά αλλάζει και το ύφος της ορχήστρας. Ο λόγος που το κοινό στρέφεται με τέτοιο θαυμασμό στον νέο ήχο μπορεί να αναζητηθεί στις συνθήκες της πόλης που διαμορφώνει νέα πρότυπα και αξίες. Η βιομηχανοποίηση παίζει καθοριστικό ρόλο σε αυτό. Το μπουζούκι μπορεί να εκφράσει και να προσαρμοστεί με ευκολία στην περίοδο που η δουλειά στο εργοστάσιο είναι το βασικό μέσο επιβίωσης. Για παράδειγμα ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Μπάτης, ο Δελιάς είναι μουσικοί που προέρχονται από το βιομηχανικό προλεταριάτο. Ωστόσο η παλιά ορχήστρα δεν εξασθενεί τελείως, απλά περιορίζεται σε σημαντικό βαθμό²⁹.

²⁷Ο.π., σελ 177-179

²⁸Χατζιωσήφ Χ, Ιστορία της Ελλάδας του 20ο αιώνα Τόμος ,Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002, σελ. 158

²⁹ Ο.π. σελ 177-178

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Το κοινωνικό περιβάλλον των ρεμπέτηδων και οι συνθήκες παραβατικότητας

Βασικό σκέλος που μας βοηθά να κατανοήσουμε και να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπέρασμα είναι πως συμπεριφέρονται, αντιδρούν και εισπράττουν αυτοί το κοινωνικό περιβάλλον. Η μέθοδος που θα χρησιμοποιηθεί είναι η παρουσίαση και η ανάλυση στίχων. Η επιλογή θα γίνει από την εξεταζόμενη σε αυτή την εργασία δεκαετία 1930. Οι συνθέτες/στιχουργοί που θα παρουσιαστούν είναι: ο Βαμβακάρης, Δελιάς, Γενίτσαρης, Τζόβενος, Καλούμενος, Ροβεράκης, Παπάζογλου, Ιωαννίδης, Ρούκουνας, Δραγάτης, Χρυσάκης, Μπάτης, Μπέζος . Η επιλογή τους έγινε ενδεικτικά. Οι θεματικοί άξονες που θα παρουσιαστούν, αρχικά, είναι η βία, σημείο αναφοράς στο χώρο δημιουργίας του ρεμπέτικου, που φανερώνεται και μέσα από τα τραγούδια. Δεύτερος άξονας είναι η αστυνομία που λειτούργησε σαν κατασταλτικός μηχανισμός του κράτους, παρεμβαίνοντας στις παράνομες πράξεις που διαπράττονταν. Ενδιαφέρον έχει πως αντιμετωπιζόταν από το υποκείμενο που εξετάζεται. Τελευταίος αλλά ιδιαίτερα σημαντικός παράγοντας υπήρξε και η φυλακή. Σε αυτό το υποκεφάλαιο στόχος είναι να αναδειχτεί μέσα από τα επιλεγμένα τραγούδια της περιόδου του μεσοπολέμου η εικόνα του χώρου της φυλακής αλλά και της συμπεριφοράς μέσα σε αυτήν. Μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια παρουσιάζεται μια αντιφατική εικόνα για τη φυλακή. Η εικόνα της φυλακής δίνεται ως κάτι φυσιολογικό, αποτελεί ένα ταυτοτικό στοιχείο της κοινωνικής ύπαρξης των ανθρώπων αυτών. Η «μαγκιά», το χασίς, ο αργιλές, ο τεκές και η δική τους κοινωνική συμπεριφορά έρχονται σε πλήρη αντίφαση με τους επίσημους νομούς του αστικού κράτους αλλά και το «κοινωνικά αποδεκτό». Έτσι η φυλακή έρχεται σαν κάτι αναμενόμενο. Είναι ένα πέρασμα συχνό ,ένα στοιχείο της διαδρομής τους στη ζωή.

A. ΒΙΑ

Ο όρος βία δεν έχει σταθερό περιεχόμενο. Αυτό αλλάζει ανάλογα με την κοινωνική πρακτική, συνθήκη και δεν έχει πάντα αρνητικό πρόσημο. Στο χώρο του ρεμπέτικου δεν υπάρχει σταθερό κριτήριο που να ερμηνεύουν αυτές τις συμπεριφορές άλλα μόνο κάποιοι αόριστοι κανόνες. Οι κανόνες αυτοί έχουν άμεση σχέση με το χώρο, δε φαίνεται παράλογο ούτε στο φορέα της βίας ούτε στο δέκτη. Είναι τρόπος επίλυσης

των διαφορών και των εντάσεων του χώρου³⁰. Όπως μαρτυρά ο Γενίτσαρης: « Δε θέλανε να μας κάνουνε μήνυση, ούτε εμείς σε αυτούς. Τι δουλειά έχει το δικαστήριο και η αστυνομία στη δουλειά μας»³¹. Η χρήση βίας επιβάλλεται από τους κανόνες συμπεριφοράς σε αυτό το χώρο. Οι συντελεστές του χώρου θέλουν «την αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς στο εσωτερικό του, στον βαθμό που η συμπεριφορά αυτή εξυπηρετεί ειδικές πρακτικές και συμβολικές σκοπιμότητες»³². Επίσης, έχει άμεσο σκοπό την επιβίωση όπως χαρακτηριστικά μας λέει ο Μάθησης: «Οπλοφορούσα πάντα, είχα δύο πιστόλια γεμάτα γιατί είπαμε, ότι πάντα, κάθε στιγμή, η ζωή σου κρεμόταν από μια τρίχα, υπήρχε φόβος να σε φάνε σε ένα λεπτό»³³

Οι βίαιες πράξεις και η συχνότητα με την οποία εμφανίζονται σε συνδυασμό με το ιδιαίτερο αξιακό κώδικα δημιουργούν φιγούρες και συμπεριφορές όπως αυτή του μάγκα και του κουτσαβάκη. Οι μάγκες περιγράφονται ως «ήσυχoi στη κοινωνία» αν δεν τους πειράξει κάποιος. Επιπλέον, παρουσιάζονται από τον Βαμβακάρη και σαν άνθρωποι που δεν θέλανε τον τσακωμό «Οι μάγκες ήταν σοβαροί. Εγώ ήμουν μάγκας. Δεν επηρέαζα άνθρωπο. Δεν κοίταζα να κάνω κανένα κακό. Δεν με ενδιέφερε τι έκανε ο καθένας... Πάντως εμείς οι μάγκες δεν πειράζαμε κανέναν κι ούτε θέλαμε να μας πειράζουν»³⁴. Στάδιο πριν προβούν στην βία είναι η κατάσταση της νηφαλιότητας και ηρεμίας που ωστόσο είναι εύθραυστη, για να μπορέσουν να διατηρηθούν και να επιβληθούν.

Από την άλλη ο Μάθησης μας περιγράφει και το κουτσαβάκη: «[...]Κουτσαβάκης. Υπήρχαν πειράγματα που μερικές φορές κατάληγαν και σε σφάξιμο. Πχ, τον πείραζες τον κουτσαβάκη, δεν τον ήξερες να πούμε και του έλεγες, ρε δεν ντρέπεσαι, ρε δεν κάνεις παρά πέρα, τον έβριζες δηλαδή ασκόπως. Δεν σήκωνε στον κουτσαβάκη. Θα σαλτάρανε επάνω σου και θα σου 'βάζε χέρι. Θα σε χτύπαγε με μαχαίρι, είτε και άλλως πάλι να σε σκότωνε. Δεν ήτανε παράδοξο»³⁵. Ο κουτσαβάκης από την περιγραφή είναι πιο επιθετικός, πιο βίαιος και δεν ανέχεται την παραμικρή προσβολή και προχωρά αμέσως στη βία. Παρατηρώντας, ωστόσο τις περιγραφές υπάρχει εξιδανίκευση του μάγκα και απόδοσης μεγαλοπρέπειας στις πράξεις του σε

³⁰ Ο.π. σελ 191-193

³¹ Γενίτσαρης Μ., , Ρεμπέτικη Ιστορία, Κ. Χατζηδούλη(επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα 1979, σελ 155

³² Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, orpoptuna, Αθήνα 2012, σελ 193

³³ Μάθησης Ν., Ρεμπέτικη Ιστορία, Κ. Χατζηδούλη(επιμ.), Νεφέλη, Αθήνα 1979, σελ 92

³⁴ Βαμβακάρης Μ. Αυτοβιογραφία (επιμ Βέλου), Παπαζήσηση, Αθήνα 1978, σελ 122

³⁵ Ο.π. σελ 123

αντίθεση με αυτές από τα κουτσαβάκια. Κατασκευάζεται έτσι, μύθος γύρω από τον ήσυχο μάγκα , που δεν θέλει να τον πειράζουν και αντιδρά μόνο σε αυτό, που εν τέλη δεν επιζητά την βία. Είναι κατασκεύασμα εξιδανικευμένο και προσαρμόζεται πάντα ανάλογα με τις συνθήκες και τον εκφορέα του λόγου³⁶.

Τα όπλα βασικό στοιχείο βίαιης συμπεριφοράς χρησιμεύουν όπως λένε οι μάγκες κυρίως για προστασία δικιά τους μέσα σε αυτό το δύσκολο περιβάλλον και όχι για επιθετικές αναίτιες ενέργειες. Ωστόσο, η πρώτη επιλογή για την επίλυση διαφορών είναι η σωματική δύναμη που θεωρείται κάτι το φυσικό, ενώ τα όπλα ως μια επίκτητη δεξιότητα που παρουσιάζεται όμως ως χρήσιμη για τον μάγκα. Η αξία χρήσης του όπλου καθορίζεται από τον σκοπό που το χρησιμοποιεί κάποιος. Για παράδειγμα όπως μας δείχνουν οι παρακάτω στοίχοι του Α. Δελιά:

Βρε μάγκα το μαχαίρι σου

για να το κουσουμάρεις

Πρέπει να έχεις την ψυχή

φιγουρατζή, καρδιά για να το βγάλεις

Αλλού να πας φιγουρατζή

να κάνεις τη φιγούρα

Γιατί κι εγώ φουμάρισα

φιγουρατζή, κι έχω τρελή μαστούρα

Στο 'πα να κάτσεις φρόνιμα

γιατί θα σε τσακίσω

θα 'ρθω με το κουμπούρι μου

φιγουρατζή και θα σε ξεφτιλίσω

³⁶ Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, orportuna, Αθήνα 2012, σελ 196

Σε μένα δεν περνάν αυτά

και κρύψε το σπαθί σου

Γιατί μαστούρης θα γίνω

φιγουρατζή, και θα 'ρθω στο τσαρδί σου³⁷

Όταν γίνεται η χρήση της φιγούρα τότε είναι μια ανάξια πράξη, ενώ όταν γίνεται για την αφαίρεση ζωής ή κάποιας βλάβης σωματικής αποκτά αξία.

B. ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

Η αστυνομία έχει μόνο αρνητική θέση στη συνείδηση των ρεμπετών. Όργανο εξωτερικής επιβολής στους κόλπους της «μαγκιάς», που εκφράζει την κυρίαρχη κρατική αντίληψη για την νομιμότητα. Η αντιπαράθεση αυτή δεν πρέπει να την αντιλαμβανόμαστε ως κάτι το ατομικό, δηλαδή με το υποκείμενο της παραβατικής πράξης και τον αστυνόμο. Είναι αντιπαράθεση συνολικότερη, αντιπαράθεση κοινωνική και πολιτισμική δύο διαφορετικών κόσμων³⁸. Ο αστυνόμος είναι κάτι εξωτερικό, ξένο και συμβολίζει την αντιπαλότητα με το κράτος.

Τα πρόσωπα του ρεμπέτικου δεν αντιλαμβάνονται πλήρως την παράνομη συμπεριφορά τους, την θεωρούν ως κάτι φυσιολογικό «Εγώ ποτέ δεν έκανα κακό σε κανένα. Τα μόνα μου εγκλήματα για τα οποία με κυνηγούσε και η αστυνομία, το χασίς, οι γυναίκες και το μπουζούκι»³⁹. Οι έννοιες αυτές αποδεικνύουν ότι η νομιμότητα και η παρανομία ερμηνεύονται διαφορετικά. Η χρήση χασίς είναι απαγορευμένη νομικά, γι'αυτό καταστέλλεται. Ο όρος «γυναίκες» μπορεί να παραπέμψει στη σωματεμπορία. Ενώ το μπουζούκι θεωρείται ως κάτι απόλυτα συνδεδεμένο με τα δύο παραπάνω.

Η ποινικοποίηση αυτών των δραστηριοτήτων τους φέρνει σε άμεση επαφή με τα κατασταλτικά όργανα. Ο αστυνόμος εκφράζει τη θεσμοθετημένη εξουσία που παρεμβαίνει στους κανόνες των ρεμπετών που θέλουν να υπάρχει αυτοδιάθεση στο

³⁷ Κουτσαβάκη. Μουσική/στίχοι: Ανέστη Δελιας

³⁸ Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, orpoptuna, Αθήνα 2012, σελ 221

³⁹ Βαμβακάρης Μ. Αυτοβιογραφία (επιμ Βέλου), Παπαζήσηση, Αθήνα 1978, σελ 129

χώρο τους, χωρίς εξωτερική κανονιστική παρέμβαση. Η αστυνομία έχει αναλάβει δηλαδή το ρόλο του ρυθμιστή. Οι ρεμπέτες ξέρουν ότι η αστυνομία είναι θεσμός της εξουσίας και αυτό το περιγράφουν μέσα από τους στίχους τους:

Τούτ' οι μπάτσοι που `ρθαν τώρα, βρε

τούτ' οι μπάτσοι που `ρθαν τώρα, βρε

τούτ' οι μπάτσοι που `ρθαν τώρα,

τι γυρεύουν τέτοιαν ώρα;

Ήρθανε να μας ρεστάρουν, βρε

ήρθανε να μας ρεστάρουν, βρε

ήρθανε να μας ρεστάρουν

και τα ζάρια να μας πάρουν.

Και μας ψάξανε για ζάρια ρε,

και μας ψάξανε για ζάρια, ρε

και μας ψάξανε για ζάρια,

και μας βρίσκουν οχτώ ζευγάρια⁴⁰.

Η αντιπαλότητα είναι έκφραση μεταξύ ρόλων στη σχέση μάγκα και αστυνόμου. Η οποία σχέση έχει επαναληπτικότητα και συνέχεια:

Χτες το βράδυ στο σκοτάδι

Με στριμώξανε δυο μαύροι

έρευνα για να μου κάνουν

και το μαύρο να μου πάρουν

⁴⁰ Τούτοι οι μπάτσοι. Μουσικοί/στίχοι: ανώνυμο

Είχα κάνει φίνα ζούλα
Που τους έπιασε τρεμούλα
Ρε, ψάξανε να μου το βρούνε,
Μάγκα τώρα θα τον πιούμε.

Αγριέψανε οι μαύροι
Μου τη στήνουν τ' άλλο βράδυ,
Βρε, και με κάνουνε πιαστό
Με τραβούνε στο πλεχτό.

Το πρωί στο Διοικητή, αμάν, αμάν,
Και το βράδυ στην Αρχή
Βρέ, κι έτσι μάγκα με δικάζουν,
Και οι μαύροι ησυχάζουν.⁴¹

Η φυλακή είναι χώρος κυριαρχίας του αντιπάλου (αστυνομίας), που είναι αποτέλεσμα της προηγούμενης για το κράτος παραβατικής συμπεριφοράς. Οι ρεμπέτες θέλουν να κυριαρχήσουν και σε αυτό το χώρο και πολλές φορές να συνεχίσουν τις έξω από τη φυλακή δραστηριότητες. Ωστόσο, αυτό γεννά κόντρες με τους δεσμοφύλακες:

Δυο μάγκες μες στη φυλακή,
τα βαλαν με τον Διευθυντή.
Τον αέρα να του πάρουν,
κι ότι θέλουν για να κάνουν.

⁴¹ Χθές το βράδυ στο σκοτάδι. Μουσική/στίχοι Μάρκος Βαμβακάρης

Βάρα μάγκα το μπουζούκι,
κι άσε το μαστουρουλούκι.
Θέλω η πενιά να κλαίει,
και τα ντέρτια μου να λέει.

Κι απ' τα σίδερα σαν βγω,
μάγκα θα σου ζηγηθώ.
Θε να ψήσω τη μικρούλα,
να στα κουβαλάει ούλα.

Θα σου στείλω και μαυράκι,
μέσ' απ' του Καραϊσκάκη.
Πρόσεξε μην την τσιμπήσουν,
και στη Σήμανση την κλείσουν.

Θα σου στείλω στ' όνομά σου,
τέλια για το μπαγλαμά σου.
Μη μιλάς και κάνε μόκο,
θα σου ζηγηθώ μπαγιόκο⁴².

⁴² Δυο μάγκες μες τη φυλακή. Μουσική/στίχοι Κώστας Τζόβενου

Γ. Η ΦΥΛΑΚΗ

Στα περισσότερα κομμάτια διαφαίνεται η αναμενόμενη εικόνα για τη φυλακή όπως είναι η απογοήτευση, η απόγνωση και το αίσθημα στέρησης της ελευθερίας σαν κάτι δυσβάσταχτο. Παρόλα αυτά σε τραγούδια βρίσκουμε και την άποψη ότι η φυλακή είναι κάτι καλό, με δυνατότητα σίτισης και στέγασης. Ότι με καλή παρέα στη φυλακή μπορεί κανείς να περάσει καλά, και έχει τη δυνατότητα να βρει εύκολα ναρκωτικά. Το πιθανότερο ενδεχόμενο είναι ότι αυτά τα τραγούδια περιέχουν το στοιχείο της ειρωνείας.

Τέλος, σε αρκετά τραγούδια φαίνεται ότι δεν παρουσιάζεται κανένα αίσθημα μεταμέλειας αλλά αντίθετα ο δράστης περιμένει βγαίνοντας από τη φυλακή να εκδικηθεί συνήθως κάποιον και να επιστρέψει εκεί όπως και πριν σαν η φυλακή να είναι μια φυσιολογική συνήθεια. Στο σημείο αυτό θα παρατεθούν αυτά τα τραγούδια, να κατηγοριοποιηθούν, ώστε να παρουσιαστούν οι προαναφερόμενες εικόνες της φυλακής.

ΕΝΟΤΗΤΑ 1

ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ

Σε αυτήν την ενότητα θα παρατεθούν τα τραγούδια που μέσα τους μπορούμε να δούμε την αρνητική όψη της φυλακής. Η ενότητα αυτή είναι και η εκτενέστερη καθώς τα περισσότερα τραγούδια παρουσιάζουν αρνητική εικόνα. Επίσης θα γίνει μια προσπάθεια να σχολιαστεί και η συμπεριφορά μέσα στη φυλακή. Από το εξωτερικό κοινωνικό περιβάλλον στη φυλακή και από τη φυλακή πάλι έξω.

Βαρυποινίτης

Ααααχ

Ανάθεμα σε φυλακή

πόσα λεβέντικα κορμιά σαπίζεις

Σεις οι ανύπαντροι το νου σας

να μην παντρευτείτε άμυαλες γυναίκες,

γιατί θα καταντήσετε στα χάλια τα δικά μου...⁴³

Επιάσανε τον Μπάτη

Τώρα στις μαύρες φυλακές, πού λες

βλέπεις το Μπάτη και του σιγο λές

"τι έχεις Μπάτη κι όλο κλαις;"

κι ακούς παραπονιάρικη φωνή

μέσ' απ' τα σίδερα απ' τη στενή τη φυλακή τη σκοτεινή...⁴⁴

Ο κατάδικος στενάζει

Σκάλα-σκάλα κατεβαίνω

Στο κελί της φυλακής

Μες στα σιδερά θα σβήσει

Ένα θύμα της ζωής

Τράβηξαν τις άμπαρες

Έτριξε η κλειδαριά

Ο κατάδικος στενάζει

Είν' βάρια η φυλακή

Κλάψε το γλυκιά μου μανά

Τ άμοιρο σου το παιδί

Τώρα πια το φώς του ηλίου

⁴³ Βαρυποινίτης. Μουσική/Στίχοι Σταύρος Καλούμενος

⁴⁴ Επιάσανε τον Μπάτη(1936). Στίχοι: Αιμίλιος Σαββίδης, Σαβαίμ, Βοσπορινός
Μουσική: Γιώργος Ροβερτάκης

Ίσως δεν το ξαναδεί⁴⁵

Τα παραπάνω τραγούδια αποτυπώνουν χαρακτηριστικά μια αρνητική όψη της φυλακής. Μπορούμε να διακρίνουμε τις αιτίες της φυλάκισης όπως για λαθρεμπόρια, για χασίς ή απλώς για κάποια γυναίκα. Η απελπισία για τη στέρηση της ελευθερίας, η φυλακή παρουσιάζεται σαν αργός θάνατος, κάτεργο. Μια εικόνα σκοτεινή, με κελιά που δεν τα βλέπει ο ήλιος, ο φυλακισμένος απομονωμένος από τον έξω κόσμο νιώθει να πεθαίνει και συνήθως απευθύνεται σε κάποιο οικείο πρόσωπο όπως είναι η μάνα για τον βοηθήσει να γλιτώσει.

Πέντε χρόνια δικασμένος (η φωνή του ναργιλέ)

Πέντε χρόνια δικασμένος μέσα στο Γεντί Κουλέ

από το πολύ σεκλέτι το `ριξα στον αργιλέ

Φύσα, ρούφα, τράβα τότε, πάτα τότε κι άναφτονε

Φύλα τσίλιες για τους βλάχους, κείνους τους δεσμοφυλάκους

Κι άλλα πέντε ξεχασμένος από εσένανε καλέ

για παρηγοριά οι μάγκες μου πατούσαν αργιλέ

Φύσα, ρούφα, τράβα τότε, πάτα τότε κι άναφτονε

Φύλα τσίλιες για τους βλάχους, κείνους τους δεσμοφυλάκους

Τώρα που `χω ξεμπουκάρει μέσα απ' το Γεντί κουλέ

γέμωσε τον αργιλέ μας να φουμάrouμε καλέ

Φύσα, ρούφα, τράβα τότε, πάτα τότε κι άναφτονε

Φύλα τσίλιες για τ' αλάι κι έρχονται δυο πολιτςμάνοι⁴⁶

⁴⁵ Ο κατάδικος στενάζει. Ηλίας Πετρόπουλος, Ρεμπέτικα τραγούδια, εκδόσεις Κέδρος, Αθήνα 1989

⁴⁶ Πέντε χρόνια δικασμένος (η φωνή του αργιλέ). Στίχοι/Μουσική: Βαγγέλης Παπάζογλου, Αγγούρης

Γεντίκουλέ

Πέρα στο Γεντί Κουλέ τα κάστρα γκρεμούν
στον πόνο τους πνιγμένοι μέρα νύχτα τραγουδούν
δερβισάδες κι οι καρδιές βαρυγκωμούν
πέρα κει στις φυλακές κλεισμένος κι εγώ

για σένα καρδιοκλέφτρα τον σεβντά μου τραγουδώ
με λουλάδες μαστουρώνω και μεθώ

Για σένα ισοβίτης στο Γεντί Κουλέ θρηνώ
αμάν αμάν τον σεβντά μου τραγουδώ

μέσα εδώ στις φυλακές ημέρες περνώ
με στεναγμό και πόνο τον σεβντά μου τραγουδώ
και ματώνω μαστουρώνω και μεθώ

Για σένα ισοβίτης στο Γεντί Κουλέ θρηνώ
αμάν αμάν τον σεβντά μου τραγουδώ⁴⁷

Στα παραπάνω τραγούδια εκτός από την αρνητική εικόνα που παρατηρούμε για τη φυλακή μπορούμε να διακρίνουμε και τη συμπεριφορά μέσα στη φυλακή. Οι συνήθειες τους παραμένουν ίδιες ουσιαστικά. Με αιτιολογία την σκληρή εμπειρία της φυλακής, το μαύρο, ο αργιλές, ο λουλάς, τα ζάρια, το μπαρμπούτι, κάνουν συχνά την εμφάνισή τους μέσα στα τραγούδια που περιγράφουν το χώρο της φυλακής. Στην ουσία βλέπουμε την εξωτερική καθημερινή συμπεριφορά να μεταφέρεται και μέσα στη φυλακή παρ' όλο που είναι παράνομη και πολλές φορές είναι και αιτία φυλάκισης.

⁴⁷ Γεντί κουλέ. (1935)Στίχοι: Αιμίλιος Σαββίδης, Σαβαίμ, Βοσπορινός
Μουσική: Σώσος Ιωαννίδης, Ψυριώτης

Οι δυο σερέτες

Σούρας είμαι και χαρμάνης
είμ' ο Γιάννης του Ψυρρή,
δέκα χρόνια δικασμένος
στου Συγγρού τη φυλακή.

Κι εγώ είμαι ο Βαγγέλης
και μ' αυτό τι θες να πεις,
μες στη Σύρα, στο Βροντάδο
σκότωσα ένα, δυο, τρεις.

Βλάμης είσαι ρε Βαγγέλη
και γι' αυτά μη συζητάς,
ούτε καν σε λογαριάζω
και αν είσαι εσύ φονιάς.

Και μ' αυτά τι θες ρε Γιάννη
μήπως θες να `ξηγηθείς,
αν τολμήσεις και απλώσεις
στη στιγμή θε' να χαθείς.

Και τραβάνε τα μαχαίρια

και χτυπιόνται στα γερά
και ο Γιάννης ξεμπερδεύει
το Βαγγέλη το φονιά⁴⁸.

Επίσης συχνά βρίσκουμε τραγούδια τα οποία μιλούν για «ξεκαθάρισμα λογαριασμών» μέσα στη φυλακή. Ακόμη ένα στοιχείο το οποίο είναι ταυτοτικό τους, είναι κάτι συνηθισμένο έξω από τη φυλακή και συνυφασμένο με τον τρόπο ζωής τους και μεταφέρεται και στο χώρο της φυλακής.

Κοντραμπατζήδες

Κοντραμπατζήδες έξι επτά

Μέσα σε ένα καΐκι

Λαθραία εφορτώσανε

Απ' την Θεσσαλονίκη

Απ' την Θεσσαλονίκη

Η λαθρεμπορική ζωή

Έχει πολλά μεράκια

Μα σαν θα μπεις στην φυλακή

Σου γίνονται φαρμάκια⁴⁹

Κάτω στα λεμονάδικα (Οι λαχανάδες)

Κάτω στα λε , βρε κάτω στα λε , κάτω στα λεμονάδικα

κάτω στα λεμονάδικα γίνηκε φασαρία

δυο λαχανάδες πιάσανε

και κάναν την κυρία

⁴⁸ Οι δυο σερέτες. Στίχοι/ Μουσική: Μανώλης Χρυσάφης

⁴⁹ Κοντραμπατσήδες Στίχοι/ Μουσική: Κώστας Ρούκουνας, Σαμιωτάκι

Τα σίδερα, βρε τα σίδερα, τα σίδερα τους φόρεσαν
τα σίδερα τους φόρεσαν και στη στενή τους πάνε
κι αν δε βρεθούν τα λάχανα
το ξύλο που θα φάνε

Κυρ αστυνό , βρε κυρ αστυνό , κυρ αστυνόμε μη βαράς
κυρ αστυνόμε μη βαράς, γιατί κι εσύ το ξέρεις
πως η δουλειά μας είναι αυτή
και ρέφα μη γυρεύεις

Εμείς τρώμε, βρε εμείς τρώμε, εμείς τρώμε τα λάχανα
εμείς τρώμε τα λάχανα, τσιμπούμε τις παντόφλες
για να μας βλέπουν τακτικά
της φυλακής οι πόρτες

Δε μας φοβί βρε δε μας φοβί , δε μας φοβίζει ο θάνατος
δε μας φοβίζει ο θάνατος, δε μας τρομάζει η πείνα
γι' αυτό τσιμπούμε λάχανο
και την περνούμε φίνα⁵⁰

⁵⁰ Κάτω στα λεμονάδικα (Οι λαχανάδες) Στίχου/Μουσική: Βαγγέλης Παπάζογλου, Αγγούρης

Αυτό το τραγούδι αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα για τη σχέση τους με τη φυλακή. Καραδοκεί διαρκώς η πιθανότητα να φυλακιστούν κυρίως λόγω της κοινωνικής τους ταυτότητας και δραστηριότητας.

ΕΝΟΤΗΤΑ 2

ΘΕΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ

Στην ενότητα αυτή θα παρουσιάσουμε τα τραγούδια αυτά που μας δίνουν μια άλλη όψη για το χώρο της φυλακής. Συναντάμε τραγούδια που μιλάνε για το πόσο καλά είναι στη φυλακή, όπου κανείς μπορεί να βρει φαγητό και στέγαση δωρεάν, ναρκωτικά, και με καλή παρέα μπορεί να περάσει καλά. Φυσικά η προσέγγιση αυτή είναι οξύμωρη ως και ειρωνική, θα λέγαμε, καθώς δεν περιγράφεται η στέρηση της ελευθερίας ή οι συνθήκες διαβίωσης.

Μες στη φυλακή που μπήκα

Μες στη φυλακή που μπήκα, βρε

μάγκες μου, εκεί τη βρήκα.

Δεν πληρώνω νοίκι, φώτα,

την περνώ ζωή και κότα.

Όξω μες στην κοινωνία, βρε

την περνούσα μ' αγωνία.

Για δεν είχα να τη βγάλω

μεροκάματο μεγάλο⁵¹

⁵¹ Μες στη φυλακή που μπήκα, Στίχοι/Μουσική: Μιχάλης Γενίτσαρης

Στη φυλακή να `ρθεις να μ' εύρεις

Κοίταξε να τα καταφέρεις

Φέρε μαζί σου και μαυράκι

Για να φουμάrouμε λιγάκι.

Στη φυλακή είναι οι λεβέντες

Που λένε όμορφες κουβέντες

Είναι όλοι τους μάγκες και μαγκιόροι

Κι όλοι τους φίνοι τρακαδόροι.

Στη φυλακή όποιος δεν πάει

Θα πει δεν ξέρει ούτε να φάει

Η φυλακή είναι σχολείο

Που έχει δασκάλους μεγαλείο⁵².

Στα τραγούδια που παρατέθηκαν παραπάνω βλέπουμε μια άλλη όψη της φυλακής. Η εικόνα που συνηθίσαμε στα προηγούμενα τραγούδια του σκοτεινού κελίου που δεν το βλέπει ο ήλιος, η απελπισία του καταδίκου, οι εκλίσεις για βοήθεια σε κάποιο κοντινό πρόσωπο κυρίως στη μάνα, εκλείπουν εδώ. Τη θέση αυτής της εικόνας παίρνει η εικόνα της συνήθειας στη φυλακή, τα ναρκωτικά, ο αργιλές, ο λουλάς! Επίσης, η φυλακή εξιδανικεύεται στους στίχους αυτών των τραγουδιών. Παρουσιάζεται σαν σχολείο, στη φυλακή είναι οι άνθρωποι οι λεβέντες και οι μάγκες. Κατά μια έννοια όπως έχουμε αναφέρει ξανά ο τρόπος ζωής αυτών των ανθρώπων, οι όποιοι κρύβονται στα όρια της κοινωνικής ζωής και ηθικής τηρώντας τους δικούς τους όρους και κανόνες, καταλήγουν κάποια στιγμή στη φυλακή που κατά κάποιο τρόπο είναι ένα πέρασμα, μια ένδειξη "μαγκιάς" και 'κύρους'.

Εκτός των άλλων η φυλακή παρουσιάζεται και ως μια ευκαιρία για σίτιση και στέγαση, προσφέρει δωρεάν βιοτικές ανάγκες που δεν μπορούσαν να καλυφτούν πριν. Σίγουρα η περίοδος του μεσοπόλεμου χαρακτηρίζεται σαν δύσκολη οικονομική

⁵² Η φυλακή είναι σχολείο Στίχοι/ Μουσική: Κωνσταντίνος Μπέζος

περίοδος, όπου η φτώχεια και η ανεργία μάστιζαν. Παρά ταύτα η στέρηση της ελευθερίας δεν μπορεί να είναι ευχάριστη ούτε και κάτω από προνομιακούς όρους όπως παρουσιάζονται. Έτσι καταλήγουμε στην ειρωνική ουσιαστικά απεικόνιση της φυλακής. Μέσα από τους στίχους άλλωστε μπορεί κανείς να διακρίνει την ειρωνεία και την υπερβολή.

«Πέντε ποντικοί βαρβάτοι

μου χάλασαν το κρεβάτι

κι άλλοι τρεις μαστουρωμένοι

μου το στρώσαν οι καημένοι»

αλλά και την πικρία για τον εγκλεισμό και την απομάκρυνση από τα οικεία πρόσωπα,

«Στο κελί τώρα κλεισμένος, βρε

και απ' όλους ξεχασμένος.»

ΕΝΟΤΗΤΑ 3

ΜΕΤΑΜΕΛΕΙΑ

Στην τρίτη και τελευταία, θα προσπαθήσουμε μέσα από τους στίχους των τραγουδιών που μας παρουσιάζουν εικόνες από τη φυλακή να δούμε αν μετά τη φυλακή υπάρχει η αποκαλούμενη μεταμέλεια. Παρ' όλα αυτά πρέπει να επισημανθεί ότι η μεταμέλεια είναι μια σύνθετη προβληματική καθώς όπως έχουμε διαπιστώσει πολλάκις και παραπάνω, στην προσπάθεια να αναλύσουμε τις δυο όψεις της φυλακής, οι άνθρωποι αυτοί φυλακίζονταν ως κοινωνικές ταυτότητες. Η κοινωνική τους δραστηριότητα οδηγούσε αναπόφευκτα στη φυλακή, τα ναρκωτικά, οι τεκέδες, το ξεκαθάρισμα λογαριασμών, ο συσχετισμός με την πορνεία κινούνταν τελείως έξω από τους κοινωνικούς κανόνες. Έτσι λοιπόν η μεταμέλεια έχει να κάνει με την αποδοχή της ενοχής λόγω κοινωνικής ταυτότητας και δραστηριότητας και της αλλαγής στην ουσία του τρόπου ζωής. Ενδεικτικά θα κάνουμε μια προσπάθεια να χωρίσουμε τα τραγούδια σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη θα βάλουμε τραγούδια τα οποία δεν επιδεικνύουν κανένα είδος μεταμελείας, στη δεύτερη τραγούδια που κάνουν έκκληση να βγουν από

τη φυλακή αλλά δεν αποτάσσουν στην ουσία την ταυτότητα άρα στην ουσία δείχνουν εικονική μεταμέλεια και στη τρίτη θα δούμε στίχους που δηλώνουν τελικά μεταμέλεια.

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 1

Σε αυτή την κατηγορία όπως είπαμε και παραπάνω θα παραθέσουμε τα τραγούδια που δεν επιδεικνύουν κανένα είδος μεταμελείας ή απόγνωσης και τα αλλά συναισθήματα που ακολουθούν τη φυλάκιση. Είναι όλα αυτά που έχουμε δει στη πρώτη ενότητα, που παρουσιάζει την αρνητική εικόνα της φυλακής αλλά από την άλλη μέσα από τη φυλακή, αναφέρουν ότι όταν βγουν θα συνεχίσουν τις ενέργειες που έκαναν και πριν παρόλο που αυτές ήταν αιτία φυλάκισης. Δηλαδή, στην ουσία δεν αποτάσσουν την κοινωνική τους ταυτότητα αλλά βγαίνοντας συνήθως την υπερασπίζονται με συνέπεια να ξαναγυρνούν στη φυλακή.

Πέντε χρόνια δικασμένος

Τώρα που `χω ξεμπουκάρει μέσα απ' το Γεντί κουλέ

γέμωσε τον αργιλέ μας να φουμάrouμε καλέ

Φύσα, ρούφα, τράβα τόνε, πάτα τόνε κι άναφτονε

Φύλα τσίλιες για τ' αλάι κι έρχονται δυο πολιτςμάνοι⁵³

Ο ισοβίτης

Στη φυλακή με κλείσανε ισόβια για σένα

τέτοιο μέγáλoνε καημό επότισες εμένα

εσύ `σαι η αιτία του κακού για να με τυραννούνε

οι πίκρες και τα βάσανα να με στριφογυρνούνε

Τώρα θα κάνω έφεση μήπως με βγάλουν όξω

κακούργα δολοφόνισσα για να σε πετσοκόψω

να σου `χυνα πετρέλαιο κι ύστερα να σε κάψω

⁵³Πέντε χρόνια δικασμένος (Γεντί κουλέ) ,Στίχοι/ Μουσική: Βαγγέλης Παπάζογλου

και μέσ' στο ξεροπήγαδο να πάω να σε πετάξω

Εφτά φορές ισόβια τότε να με δικάσουν

και στη κρεμάλα τ' Αναπλιού εκεί να με κρεμάσουν

όλους συνόρκους δικαστές πλάνεψε η ομορφιά σου

με δίκασαν ισόβια για να γενεί η καρδιά σου

Με τη ραδιουργία σου μουζούριασα το Χίτη

χωρίς να θέλω μ' έκανες να γίνω ισοβίτης

τέτοια μεγάλη εκδίκηση να την εξεμπουκάρω

όπως τον Έκτορα ο Αχιλλεύς τον έσερνε στο κάρο⁵⁴

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 2

Στη δεύτερη κατηγορία θα δούμε τραγούδια όπου μέσα από τη φυλακή γίνεται έκκληση για βοήθεια κυρίως στο πρόσωπο της μάνας. Υποφέρουν στη φυλακή και προσπαθούν να αποφύγουν τον εγκλεισμό παρακαλώντας κάποιον να κάνει κάποια ενέργεια που θα τους απαλλάξει, παρά ταύτα δεν ανακαλούν την ταυτότητα τους, και μάλλον δεν φαίνεται να μετανιώνουν για το λόγο για τον οποίο μπήκαν στη φυλακή. Κρατούν άρα την ταυτότητα του μάγκα αλλά δηλώνουν μεταμέλεια με σκοπό να τη 'γλιτώσουν'.

Επίσανε τον Μπάτη

Με φιλντισένιο μπαγλαμά με λάμες και με ζάρια

θα πω στους καρφωτήδες μου σαν θα βγω, "τι χαμπάρια;"

Γι αυτό ο Μάρκος βρε παιδιά κι εσείς χωρίς αστεία

να τρέξετε στον υπουργό, να πάρω αμνηστία

⁵⁴ Ο ισοβίτης (άγνωστος)

Μάγκες караβοτσακισμένοι
Ήρθαν μπάτσοι βρε και μας δείραν
και στου Συγγρού καλέ μας πήγαν
βρε και υπόδικους μας ρίξαν
μωρ' και στην φυλακή μας κλεισαν

Βρε αστυνόμε και ειρηνοδίκη
μωρ' βγάλε γρήγορα τη δίκη
θα 'ρθούνε μπάτσοι να ορκιστούνε
και ψέματα να μη σας πούνε

ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 3

Τέλος, στην τρίτη κατηγορία θα δούμε τραγούδια που μέσα από τους στίχους τους φαίνεται η μεταμέλεια η οποία εν τέλει προέρχεται από την κατανόηση της κοινωνικής έκπτωσης λόγω της ταυτότητας τους αρά και την αποτάσσουν.

Στη φυλακή θα λιώσω

Τρέξε, μανούλα βγάλε με
και δεν το ξανακάνω,
δυο χρόνια μες στη φυλακή
ο δόλιος θα πεθάνω.

Είναι απαραίτητο να τονιστεί ότι η περίοδος του μεσοπόλεμου είναι μια εποχή η οποία χαρακτηρίστηκε από ταραχώδης κοινωνικές ,οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις. Αυτή τη μεγάλη (κοινωνικό-οικονομική και πολιτική) αλλαγή και οι εξελίξεις που συγκλόνισαν την ελληνική κοινωνία του μεσοπόλεμου όπως το προσφυγικό ζήτημα προαναγγέλλουν τη δύση της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας. Η πολιτισμική έκφραση σαφώς δεν μπορεί να μείνει αμέτοχη σ' αυτές τις εξελίξεις. Η τέχνη σαν

καθρέπτης της κοινωνικής ζωής μπορεί πάντα να μας παρουσιάσει με απλότητα και σαφήνεια τον τρόπο που βιώνονται και ενσωματώνονται αυτές οι αλλαγές εκ των έσω της κοινωνίας.

Η συλλογική συνείδηση ανταποκρίνεται στις αλλαγές, δημιουργώντας νέες μορφές πολιτισμικής έκφρασης οι οποίες αντιστοιχούν και εκπροσωπούν κοινωνικές ομάδες δημιουργώντας τελικά μειονότητες. Οι οποίες στις μεγάλες κοινωνικές αλλαγές, όπως αυτή της επιβολής των καπιταλιστικών σχέσεων παράγωγης, που παραγκωνίζουν βίβια την παραδοσιακή κοινωνία, φέρνουν αυτές τις κοινωνικές ομάδες στο περιθώριο της νέας κοινωνικής ζωής, των συνθηκών και των κανόνων της. Καταλήγουν σε αντίθεση με τη νέα αστική κουλτούρα που είναι πλέον η κοινωνικά αποδεκτή.

Λόγω της προφορικής παράδοσης κύριο χαρακτηριστικό της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας είναι το λαϊκό τραγούδι. Η κύρια μορφή πολιτισμικής εκδήλωσης της λαϊκής δημιουργικότητας. Το λαϊκό τραγούδι λοιπόν που αναπτύσσεται στην Αθήνα της εκβιομηχάνισης κατά το μεσοπόλεμο αποτυπώνει τα σημάδια αυτής της μεταβατικής εποχής.

Το ρεμπέτικο τραγούδι λοιπόν του μεσοπολέμου εκφράζει αυτή την κοινωνική αλλαγή. Ο χώρος του ρεμπέτικου είναι ένας χώρος 'υποκουλτούρας' για την αστική κοινωνία. Η ιδεολογία που το συμπεριλαμβάνει είναι αυτή που δίνει ταυτότητα στα άτομα και τα τοποθετεί στο περιθώριο της νέας κοινωνίας. Οι ρεμπέτες, οι μάγκες είναι στην ουσία κοινωνική ομάδα με δικούς της κανόνες διαβίωσης και ηθικής. Ο τρόπος ζωής τους εναντιώνεται στο αστικό κράτος. Οι ενέργειες τους έρχονται σε πλήρη ρήξη με το κοινωνικά αποδεκτό και προκαλούν την αντίδραση των κατασταλτικών μηχανισμών

Κλείνοντας λοιπόν το συγκεκριμένο κεφάλαιο η φυλακή προκύπτει από την αποδοχή και την ενσωμάτωση μιας συγκεκριμένης ταυτότητας, αυτή του ρεμπέτη, του μάγκα. Ο τρόπος ζωής τους λοιπόν μέσω της εναντίωσης στην εξουσία, τους κοινωνικούς κανόνες ουσιαστικά ίσως εκφράζουν αυτή την εναντίωση στην αποδιοργάνωση των παλιών σχέσεων και στη νέα αστική κοινωνία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Σγέση ρεμπέτικου και παραβατικού περιθωρίου

Το ρεμπέτικο ως μορφή δημιουργίας συνδέεται με συγκεκριμένες κοινωνικές σχέσεις, συγκεκριμένου χρόνου και χώρου. Αντανακλά την δυσκολία απορρόφησης κοινωνικών στρωμάτων της ελληνικής πόλης τον 20ο αιώνα. Η εγκατάσταση μεγάλου μέρους του πληθυσμού σε βιομηχανικά κέντρα δεν σημαίνει και αυτόματη ρήξη με συμπεριφορές του παρελθόντος και ενός διαφορετικού κοινωνικού περιβάλλοντος. Στην πορεία ένταξης του πληθυσμού υπάρχουν δύο σκέλη: αρχικά, η τήρηση των κανόνων με το υποδιαμόρφωση αστικό κέντρο και τις όποιες δεσμεύσεις χωροθετικές έχει αυτό και δεύτερον η ζύμωση ανθρώπων με διαφορετικές κοινωνικές συμπεριφορές και η απόκτηση νέων συνηθειών⁵⁵.

Τη χρονική περίοδο που εξετάζουμε, το λιμάνι της πρωτεύουσας είναι πόλος έλξης και αναζήτησης μια καλύτερης ζωής. Μεταναστευτικά ρεύματα από τα νησιά και την ηπειρωτική Ελλάδα καθώς και οι μικρασιάτες πρόσφυγες, συγκροτούν ένα ετερόμορφο πολιτισμικό πλαίσιο. Η αναγκαστική, λοιπόν, επαφή που είχαν αυτοί οι πληθυσμοί μεταξύ τους τους οδηγεί να καθορίσουν δικά τους όρια στο χώρο των προσωπικών και κοινωνικών συναλλαγών στο αστικό περιβάλλον. Η σχέση αυτή δεν πλάθει έναν κοινό τρόπο σκέψης, αλλά το αντίθετο. Η ανάλυση του Κοταρίδη μας πληροφορεί για τον κοινωνικό μετασχηματισμό και τον ουσιαστικό προσδιορισμό του ρεμπέτικου: «Το ρεμπέτικο δεν εντοπίζεται κάπου. Συνοδεύει τους ανθρώπους και τους ακολουθεί σε μια εποχή που πλήθυναν οι δρόμοι και εντάθηκαν οι κινητικότητες. Το ρεμπέτικο απλώνεται άνισα στον χώρο και στην κοινωνία. Διαφορετικές πορείες-ευκαιρίες προσφέρονται ή ανακαλύπτονται από τους δημιουργούς του, και αυτή η κινητικότητα αποτυπώνεται στο τραγούδι και τις αλλαγές του. Αυτές τις διαδρομές μπορούμε να ανιχνεύσουμε στο τραγούδι και έτσι να ανακαλύψουμε στα λόγια του πραγματικές ανθρώπινες περιπέτειες. Οι «απαρχές» και οι «ρίζες» του δεν μας λένε και πολλά πράγματα για κατοπινές εξελίξεις και μετασχηματισμούς του ρεμπέτικου τραγουδιού, τις περιπέτειες των δημιουργών του και την θέση του στον πολιτισμό μας, την διάδοση και οικειοποίηση του από σημαντικά στρώματα της πόλης»⁵⁶.

Κατά συνέπεια, τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι η καταγραφή της ενσωμάτωσης, βίαιης πολλές φορές, αλλά και ομαλής ανθρώπων του αστικού κέντρου. Συνεχίζοντας ο

⁵⁵ Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004, σελ 41

⁵⁶ Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ 19-20

Κοταρίδης αναφέρει ότι: «Το ρεμπέτικο μας πηγαίνει στην συγκρότηση ενός χώρου στην πόλη που δεν ενσωματώνει, δεν απογράφεται και συνεπώς διαφεύγει των οικείων κοινωνικών προσδιορισμών[...]. Δεν είναι ένας ακόμη κόσμος των αστών, των εργατών, των μικρομεσαίων και όσων άλλων κατηγοριών επιστρατεύονται για να αποδοθεί το κοινωνικό ανάγλυφο, η κοινωνική ιεραρχία, η διάκριση στο κοινωνικό συνεχές»⁵⁷. Για αυτό το λόγο δημιουργήθηκε μύθος γύρω από την σύνδεση των ρεμπέτικων τραγουδιών με τις «επικίνδυνες τάξεις». Οι κατηγορίες που προσκολλήθηκαν γύρω από τους ρεμπέτες και τους ακολουθούν μέχρι και σήμερα είναι «υπόκοσμος»⁵⁸, «λούμπεν προλεταριάτο»⁵⁹. Με την έννοια υπόκοσμος περιγράφονται τα άτομα που δραστηριοποιούνται «υπόγεια» και εισέρχονται σε εγκληματικές ενέργειες, όπως η οργανωμένη διακίνηση ναρκωτικών, όπλων κτλπ.

A. ΟΡΓΑΝΩΜΕΝΟ ΕΓΚΛΗΜΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΕΡΙΘΩΡΙΟ

Παράλληλα, σημαντικό στο σημείο αυτό είναι να οριστεί η έννοια του οργανωμένου εγκλήματος. Σύμφωνα και με τη σύγχρονη έρευνα οι ομάδες του οργανωμένου εγκλήματος έχουν οργανωμένη ιεραρχία, έχουν συνέχεια στο χρόνο, έχουν περιορισμούς στη συμμετοχή των μελών. Στοχεύουν στην επίτευξη κερδών μέσω παράνομων επιχειρήσεων, παρέχουν παράνομα αγαθά και υπηρεσίες που ζητούνται από το ευρύ καταναλωτικό κοινό. Επίσης, χρησιμοποιούν τη διαφθορά ώστε να εξουδετερώσουν δημόσιους λειτουργούς και πολιτικούς, επιδιώκοντας και τη μονοπωλιακή θέση ώστε να εξασφαλίσουν τον αποκλειστικό έλεγχο συγκεκριμένων αγαθών και υπηρεσιών. Στα πλαίσια αυτών των ομάδων υπάρχει εξειδίκευση καθηκόντων/εργασιών, καθορίζονται κανόνες δράσης, λειτουργίας και συμπεριφοράς των μελών, καθώς και κώδικας μυστικότητας, ενώ σχεδιάζουν εκτεταμένα ώστε να επιτύχουν και μακροπρόθεσμους στόχους. Για να δώσουμε σαφή ορισμό μπορούμε να πούμε ότι: «[...]Η λέξη ‘έγκλημα’ συνήθως κατανοείται ως το σύνολο των ειδικών ‘εγκλημάτων’, δηλαδή έγκλημα είναι μια ειδική συμπεριφορά ή δράση και το σύστημα των συμπεριφορών που περιλαμβάνουν όλα τα εγκλήματα. Με ανάλογο τρόπο μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως οργανωμένο έγκλημα μια ειδική συμπεριφορά ή δράση. Συγχρόνως, ομιλούμε για οργανωμένο έγκλημα και με τη γενική έννοια,

⁵⁷ Ο.π. σελ 24

⁵⁸ Με τον όρο υπόκοσμο εννοώ τα άτομα που συμμετέχουν στο οργανωμένο έγκλημα.

⁵⁹ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον Καρλ Μαρξ. Χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά στο έργο «Ταξικοί αγώνες στην Γαλλία»(1848), επίσης στο έργο «Η 18 Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη» και πιο αναλυτικά στο «Κεφάλαιο».

αναφερόμενοι όχι σε μία δέσμη συμπεριφορών, αλλά σε μια οντότητα, μια ομάδα (μη-ορισμένων) ατόμων (που πολύ συχνά κατανοούνται σε ανθρωπομορφικούς όρους – για παράδειγμα, το οργανωμένο έγκλημα καλύπτει, ή διεισδύει στη νόμιμη επιχειρηματικότητα κλπ.[...]). Η σύγχυση γύρω από τον όρο οδηγεί σε κυκλικούς τρόπους σκέψης, όπως στην περίπτωση όπου το οργανωμένο έγκλημα ελέγχει τη διακίνηση ναρκωτικών στη Νέα Υόρκη: η διακίνηση των ναρκωτικών είναι οργανωμένο έγκλημα, και όποιος διακινεί ναρκωτικά είναι ipso facto στο οργανωμένο έγκλημα.»⁶⁰.

Έτσι λοιπόν, η κατηγορία του υπόκοσμου μπορεί να χαρακτηριστεί λαθεμένη καθώς το κοινωνικό σώμα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί έτσι με τη σημερινή έννοια, γιατί η περίοδος που ακμάζει είναι μια περίοδος μεταβατική που συντελείται στον ελλαδικό χώρο η βιομηχανοποίηση.⁶¹ Για να μπορέσουμε να πούμε ότι αποτελεί «υπόκοσμο» πρέπει να έχει τα χαρακτηριστικά του οργανωμένου εγκλήματος, όπως αναφέρθηκαν παραπάνω.

B. ΛΟΥΜΠΕΝ ΠΡΟΛΕΤΑΡΙΑΤΟ

Από την άλλη, ο όρος «λούμπεν προλεταριάτο» είναι και αυτός αρκετά ασταθής. Ο λόγος είναι ότι οι λούμπεν αποτελούν περιθωριοποιημένο κομμάτι της εργατικής τάξης. Ουσιαστικά προσπαθούν να επιβιώσουν μεταξύ νομιμότητας και παρανομίας, είναι ολότελα εξαθλιωμένοι (άστεγοι, τοξικομανείς, ζητιάνοι γυρνώντας στους δρόμους ζητώντας ένα κομμάτι ψωμί) και έχουν απολέσει κάθε σκέψη ταξικής συνείδησης. Τα στοιχεία αυτά εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στον πρώιμο καπιταλισμό, όταν δηλαδή ακόμα αναπτύσσονταν η βιομηχανία. Αυτό παρουσιάζεται σε πρώην αγροτικούς πληθυσμούς που πλέον δεν είχαν ιδιοκτησία, αλλά αναζητούσαν, σαν ανειδίκευτοι εργάτες, δουλειά. Λογικό λοιπόν είναι η νέα μέχρι τότε βιομηχανική παραγωγή να μην μπορεί να τους απορροφήσει όλους. Για αυτό το λόγο δεν μπορούμε να αποκλείσουμε τελείως από τους κύκλους των ρεμπετών και λούμπεν στοιχεία, αλλά δεν μπορούμε κοινωνικά να τους χαρακτηρίσουμε με αυτόν τον όρο. Δεν γίνεται να αποκλείσει κανείς, ότι διαμορφώνονταν και τέτοια χαρακτηριστικά, λαμβάνοντας όμως υπόψη ότι δεν είχαν πάρει τη τελική τους μορφή. Ο λόγος είναι ότι η πλειοψηφία της

⁶⁰ Λάζος Γ., Οργανωμένη εγκληματικότητα, Φάκελος σημειώσεων για το μάθημα "Οργανωμένη εγκληματικότητα" του τμήματος Κοινωνιολογίας Πάντειον Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2006

⁶¹ Δαμιανάκος Στ., Κοινωνιολογία του Ρεμπετικού, Πλέθρον, Αθήνα 2001, σελ.17-18

εργατικής τάξης ζούσε με αυτό το τρόπο και σύχναζε στα μέρη που συντελούνταν «η ρεμπέτικη πράξη» .

Η λειτουργία του ρεμπέτικου εξυπηρετεί την επικοινωνία μεταξύ ετερόμορφων στοιχείων. Ο όρος «υπόκοσμος» είναι ιδεολογικά φορτισμένος από τους κατακριτές του ρεμπέτικου. Όπως και όρος «περιθώριο» γιατί «η έννοια του περιθωρίου αφενός μεν με τη σαφή διάκριση μεταξύ των ορίων ενός κοινωνικού συνεχούς, αφετέρου δε με την ουσιαστική εκτόπιση των ιδίων των φορέων της δράσεως πέρα των φαινομενικώς οριακών προσδιορισμών του κοινωνικού συστήματος, καταστάσεις οι οποίες ουδόλως ισχύουν στην περίπτωση των ρεμπέτικων τραγουδιών»⁶² . Ο λόγος του είναι κατακριτέος γιατί δε μπορεί να το ανεχτεί το σύστημα, που θέλει να διαμορφώσει μια ενιαία κρατική κουλτούρα, αλλά και να εναρμονίσει και να κρύψει τις ταξικές αντιθέσεις.

Γ. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΗΔΩΝ

Το περιεχόμενο των τραγουδιών περιγράφουν μια πραγματικότητα που τα περιβάλλει. Αυτό που περιγράφουν είναι η καθημερινότητα των δημιουργών, δεν είναι κάτι ξένο όμως και προς την κοινωνική ομάδα που απευθύνονται. «Οι φορείς του λόγου αναπαράγονται και εξιδανικεύοντας καλλιτεχνικά το ειδικό περιεχόμενο της καθημερινής τους διαβίωσης, ενισχύουν την ειδική κοινωνική τους ταξινόμηση, η οποία δύναται να ερμηνευθεί και ως περιθωριοποίηση από την ευρύτερη κοινωνία, καθώς ο όρος «ρεμπέτικα τραγούδια» χαρακτηρίζει έναν συγκεκριμένο τύπο διαβίωσης, μια συγκεκριμένη συλλογικότητα υποκειμένων»⁶³. Στα ρεμπέτικα τραγούδια διακρίνουμε ετερόκλητες πολιτισμικές καταβολές. Αυτό πραγματοποιείται καθώς ο χώρος που συντελείται η καλλιτεχνική διασταύρωση ευνοεί κάτι τέτοιο. Στα ρεμπέτικα τραγούδια βρίσκουμε στοιχεία της παραδοσιακής ποιητικής και μουσικής έκφρασης προσαρμοσμένα στο αστικό κέντρο. Τα μορφολογικά σχήματα των ρεμπέτικων τραγουδιών χωρίς να υπάρχει ιδεολογική συγγένεια ή κάποια συγγένεια δείχνουν ότι οι δημιουργοί δεν μπορούν να απαλλαγούν από την παράδοση του τόπου αναφοράς τους. Όλα τα παραπάνω προφανώς προσαρμοσμένα στη πόλη- λιμάνι με

⁶² Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004, σελ 47

⁶³ Ο.π. σελ 49

έναν ευρύ κατασταλτικό μηχανισμό να τους περιβάλλει, που και αυτό δημιουργεί μια συλλογικότητα, η οποία εκφράζεται με έναν κοινό αισθητικό τρόπο⁶⁴.

Πάνω σε αυτή την υλική πραγματικότητα, και έχοντας αυτή ως αντικειμενική αναφορά, τα ρεμπέτικα αποκτούν μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική αξία. Η «πρωταρχική» δραστηριότητα, από την οποία αντλείται και ο όρος ρεμπέτικο αποτελεί μια συλλογική συμπεριφορά. Με άλλα λόγια είναι μια συλλογική αντίδραση και όχι μεμονωμένη στους κανόνες του κοινωνικού κατεστημένου. Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι συνέχεια της «πρωταρχικής» δραστηριότητας και όχι κάτι το ξεχωριστό. Για παράδειγμα, η χρήση του χασίς αποτελεί αφετηρία για τη συμπεριφορά και τη ταυτότητα του υποκειμένου. Για πρώτη φορά ίσως δημιουργείται λόγος «με βάση τη συλλογική οικειοποίηση της δραστηριότητας αυτής»⁶⁵. Τα τραγούδια τις περισσότερες φορές είναι αποτέλεσμα συλλογικής επεξεργασίας που μας φέρνει στο νου την παραδοσιακή δημιουργία: «Μια λέξη ο ένας, μια λέξη ο άλλος κι έβγαινε το τραγούδι πάνω στη σούρα»⁶⁶. Από το λόγο των τραγουδιών μπορούμε να διακρίνουμε τις προθέσεις του πρωταγωνιστή ή πρωταγωνιστών, πράγμα που φανερώνει ιδεολογικό υπόβαθρο αρκετές φορές. Δηλαδή, μια συνειδητή πολλές φορές άνομη δραστηριότητα.

Η οικονομική δραστηριότητα και η καθημερινότητα τους μας αποδεικνύει, ότι η ένταξή τους στη παραγωγική διαδικασία έχει φανερά στοιχεία αποκλεισμού. Στο χώρο προέλευσης δίπλα στα θεωρούμενα ως νόμιμα επαγγέλματα μπορούμε να βρούμε και «νόμιμα» μόνο για το συγκεκριμένο χώρο. Υπάρχει συχνή μεταπήδηση από το ένα επάγγελμα στο άλλο είτε νόμιμο είτε παράνομο⁶⁷. Η επιλογή του νόμιμου ή του παράνομου τρόπου διαβίωσης υπακούν σε ευκαιριακές καταστάσεις της υλικής διαβίωσης. Το νόμιμο και το παράνομο φυσικά ορίζεται με βάση τους εξουσιαστικούς κανόνες. Οπότε μπορούμε να δούμε άλλη μια φορά την αντίθεση μεταξύ δύο κόσμων. Ενδεικτικά σύμφωνα και με την μαρτυρία του Γενίτσαρη αναφέρεται : «Μαθαίνω μετά, ότι στο Βοτανικό, στα σίδερα του Μαυρομάτη, το κέντρο Δάσος βάζει μπουζούκια (γιατί πρώτα είχε σαντουροβιόλια)[...]Το Δάσος είχε πολλή δουλειά, κάθε βράδυ γεμάτο κι ο κόσμος που ερχόταν ήταν κάθε καρδιάς καρύδι. Να φανταστείς, ότι το μαγαζί είχε τέσσερις μπράβους. Συνάμα και ο ίδιος ο καταστηματάρχης, ο Βλάχος,

⁶⁴ Ο.π. σελ 48

⁶⁵ Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004, σελ 61-63

⁶⁶ Μουφλουζέλης Γ., Όταν η λήγουσα είναι μακρά, Αθήνα 1978, σελ 175

⁶⁷ Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004, σελ 158

ήταν μούτρο. Όλοι αυτοί οι μπράβοι και ο Βλάχος ήταν εγκληματίας, με φόνους καταδικές και φυλακές, χρόνια στην πλάτη. Αλλά οι φάτσες που μπαίνανε μέσα και τα πίνανε, δεν λογαριάζανε τίποτα κι αυτοί. Κάθε βράδυ αδύνατο να μη γίνουν ξυλοδαρμοί, καβγάδες, μαχαιρώματα, φασαρίες» .Βλέπουμε ότι οργανώνεται μια επιχείρηση η οποία επιδιώκει τη διαφύλαξη της τάξης αλλά θέλει και το κέρδος από την άλλη: «Για την αστυνομία, για το κράτος, οι φορείς των συμπεριφορών είναι παραβάτες του νόμου. Η κατηγοριοποίηση αυτή ενεργοποιεί από την πλευρά του κράτους τους μηχανισμούς κοινωνικού αποκλεισμού των εμπλεκομένων. Οι μηχανισμοί αυτοί δυσχεραίνουν την δυνατότητα ένταξης στην παραγωγική διαδικασία με μέσα κοινώς αποδεκτά από την ευρύτερη κοινωνία. Για τον χώρο όμως ο κοινωνικός αυτός αποκλεισμός, σε συνδυασμό με την πρόθεση (συνειδητή ή όχι) του ίδιου του φορέα δράσης για την εμπλοκή του σε έναν συγκεκριμένο τύπο υλικής διαβίωσης, οδηγεί κατ'ανάγκη σε έναν διαφορετικό σύστημα οικονομικής διαχείρισης της δράσης»⁶⁸. Ο κρατικός μηχανισμός θα λειτουργήσει με το μεγαλύτερο κατασταλτικό του ρόλο την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας. Με τον νόμο 1619/1939 άρθρο 21: «Προ πάσης φωνοληψίας εν Ελλάδι υποβάλλεται εις την Διεύθυνσιν Λαϊκής Διαφωτίσεως του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού αίτησις της ενδιαφερομένης δια ταύτην εταιρείας φωνογραφικών δίσκων, περί χορηγήσεως σχετικής αδείας. (...). Την αίτησιν ταύτην μεθ' όλων των στοιχείων η Δ/σις Λαϊκής Διαφωτίσεως διαβιβάζει εις την προς τούτο αρμοδίαν επιτροπήν, αποτελουμένην α) εκ του Δ/ντού Λ. Διαφωτίσεως ως προέδρου, β) εξ ενός τμηματάρχου του Εσωτερικού Τύπου, γ) εξ ενός τμηματάρχου της Λ. Διαφωτίσεως και δ) εκ δύο καλλιτεχνών ειδικευμένων περί την δημοτικήν και λαϊκήν μουσικήν. (...). Η επιτροπή αποφαινεται υπέρ της χορηγήσεως αδείας, είτε περί της απαγορεύσεως αυτών ή τροποποιήσεως ορισμένων στίχων, καθώς και της μεταλλαγής ορισμένων σημείων της μουσικής, εφ' όσον ήθελε κρίνει ότι άσμα τι θίγει οπωσδήποτε τα δημόσια ήθη, διαφθείρει το καλλιτεχνικό αίσθημα του κοινού ή νοθεύει και διαστρέφει το γνήσιον πνεύμα της παραδόσεως της ελληνικής μουσικής. (...)». Η ερμηνεία καταστολής που ακολούθησε το ελληνικό κράτος μπορεί να απαντηθεί με την επιθυμία της αστικής τάξης να πλησιάσει την Δύση και πολιτισμικά. Θεωρούσε κάθε τι που προερχόταν από την Ανατολή ως «υποανάπτυκτο» και «οπισθοδρομικό». Όταν η χρήση ναρκωτικών παίρνει μέρος στα τραγούδια τότε θα γίνει άμεση σύνδεση με την ανατολίτικη μουσική αλλά

⁶⁸ Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004, σελ 164

και κοινωνικά με τους περιθωριακούς, συμπεριλαμβανομένων και των προσφύγων. Είναι φανερό η αδυναμία που έχει η κυρίαρχη τάξη να αντιληφθεί τη πολιτισμική συνάντηση πληθυσμών στον ελλαδικό χώρο⁶⁹.

Η τέχνη είναι ένας σύνθετος, πολύμορφος και ξεχωριστά πλούσιος τρόπος ανθρώπινης έκφρασης, έτσι, που μιλώντας κανείς γι' αυτήν, να διατρέχει πάντα τον κίνδυνο να στενέψει το περιεχόμενο και το χαρακτήρα της, να πέσει σε απλουστεύσεις, να την αποχυμώσει. Αν, ψάξουμε βαθύτερα θα ανακαλύψουμε ότι πριν απ' αυτό και πριν από κάθε τι άλλο (από το να είναι δηλαδή παιχνίδι, διασκέδαση, γλώσσα συναισθημάτων κ.λπ.) η τέχνη είναι μια μορφή κοινωνικής εργασίας. Ένας ξεχωριστός δηλαδή τρόπος με τον οποίο ο άνθρωπος προσπαθεί να αφομοιώσει την πραγματικότητα, φυσική και κοινωνική, για να μπορέσει να την ελέγξει, να κυριαρχήσει σ' αυτήν, δίπλα στους άλλους δύο τρόπους εργασίας, την πρακτική - τεχνική και την επιστημονική. Όπως δηλαδή η πρακτική - τεχνική ή τεχνολογική εργασία για την παραγωγή υλικών αγαθών είναι ένας αγώνας του ανθρώπου να δαμάσει τη φύση και να την υποτάξει στις ανάγκες του, όπως η επιστημονική εργασία είναι η προσπάθεια του ανθρώπου να ανακαλύψει τις κρυφές, εσωτερικές νομοτέλειες που διέπουν τη φύση και την κοινωνία έτσι και η τέχνη είναι η προσπάθεια να κατακτήσει ο άνθρωπος τον κόσμο με έναν άλλο τρόπο, τον αισθητικό, με το συνδυασμό δηλαδή αισθήσεων, γνώσεων, συναισθημάτων και πρακτικής εργασίας.

⁶⁹ Πολίτης Ν, Η λογοκρισία στο ρεμπέτικο τραγούδι, Αναρτήθηκε στις 10 Μαΐου 2010 από http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.gr/2010/05/blog-post_20.html(προσβαση 10/4/2015)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: «Η διαμάχη στο λόγιο κόσμο γύρω από το ρεμπέτικο και η αντιμετώπιση από τους σύγχρονους»

Δεν μπορούμε να μην αναφερθούμε στο κομμάτι του «λόγιου» κόσμου που ουσιαστικά δεν έχει άμεση επαφή με την δημιουργία του ρεμπέτικου τραγουδιού και διατηρεί απόσταση από τους χώρους που παράγεται. Με τον όρο λόγιο κόσμο⁷⁰ αναφερόμαστε τους ανθρώπους που κατέχουν τον γραπτό λόγο και διαθέτουν μόρφωση, παιδείυση. Υπάρχει αντιδιαστολή του λαϊκού πολιτισμού με τον λόγιο. Ο λαϊκός πολιτισμός έχει ως κύριο μέσο μετάδοσης τον προφορικό λόγο ενώ ο λόγιος έχει ως κύριο χαρακτηριστικό του το γραπτό. Ο προφορικός τρόπος μετάδοσης έχει υποτιμηθεί και τελευταία χρόνια γίνεται πιο συστηματική προσπάθεια να ερευνηθεί. Το εθνοκεντρικό μοντέλο του δυτικού εγγράμματου πολιτισμού ανάγεται σε καθολικό σύστημα. Η εγγράμματη διανοήση άλλωστε είναι ο κύριος φορέας κατασκευής εθνικής ταυτότητας⁷¹. Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί και στην περίπτωση της ελληνικής διανοήσης.

Ο πιο ασφαλής τρόπος για να παρακολουθήσουμε την διαμάχη γύρω από το ρεμπέτικο είναι ο τύπος της εποχής, που μας δίνει ανάγλυφα την κατάσταση στους κόλπους της διανοήσης. Η παρουσίαση των απόψεων, θα γίνει με βάση χρονολογική σειρά, δηλαδή από το 1930 έως την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας. Φυσικά δεν γίνεται να παρατεθούν όλα τα αποσπάσματα από τις εφημερίδες της εποχής. Το κριτήριο επιλογής είναι ποιος το γράφει, η βαρύτητα του λόγου αλλά και αν αποδίδει με ικανοποιητικό τρόπο την κυρίαρχη αντίληψη της διανοήσης της εποχής. Στο δεύτερο σκέλος του κεφαλαίου θα ακολουθήσει παρουσίαση της προσέγγισης από τους σύγχρονους ερευνητές.

A. Διαμάχη του λόγιου κόσμου κατά την περίοδο 1930-1939

Στην αρχή επικρατεί έκπληξη και αμηχανία από αρκετά μεγάλο μέρος της διανοήσης της εποχής απέναντι στο νέο αυτό λαϊκό μουσικό ιδίωμα. Ο λόγος είναι ότι παίρνει ιδιαίτερες διαστάσεις στα λαϊκά στρώματα και ιδιαίτερα σε αυτά του Πειραιά μετά την εμφάνιση της «Τετράς» την δεκαετία του 1930. Με το πέρασμα όμως των

⁷⁰ Στην συγκεκριμένη εργασία παρουσιάζονται κατά κύριο λόγο η θέση των λόγιων μουσικών και μουσικοκριτικών που γνωρίζουν την λόγια δυτική μουσική όπως ο Καλομοίρης και η Σοφία Σπανούδη. Ένα μουσικό σύστημα που έχει καταγεγραμμένη θεωρία και πρακτική.

⁷¹ Ong W., Προφορικότητα και εγγραματοσύνη., Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σελ 24-28

χρόνων έγινε φανερή η τάση για δύο αντιμαχόμενες πλευρές. Τα «ανατολίτικα» στοιχεία γίνονται σημείο έντονου ενδιαφέροντος από τους ερευνητές. Η κρίσιμη δεκαετία είναι αυτή του 1930, που ουσιαστικά τότε ξεκίνησε η ενασχόληση. Πρώτος που αναφέρθηκε στο ρεμπέτικο είναι ο Κ.Φαλτάιτς με θετικά σχόλια⁷²: «[...]Τα τραγούδια όμως του μπαλαμά τα ξέρουν μόνον λίγοι. Και ιδίως μια τάξις ανθρώπων που περνά τον καιρό του στη φυλακή και στους λεγόμενους τεκέδες (χασισοποτεία)[...] Τι ποίησης όμως εις το μουσικό αυτό όργανο; Εκατοντάδες πολλές λαϊκών διστίχων, αληθινών αριστουργημάτων, ενεπνεύσθησαν από τους ήχους του μπαλαμά[....]»⁷³. Όσο χρονικά πλησιάζουμε προς τη δικτατορία του Μεταξά τόσο η ένταση αυτή μεγαλώνει. Τον Οκτώβριο του 1931 έχουμε την πρώτη καυστική επίθεση προς τα ρεμπέτικα τραγούδια από την επιφανή Σοφία Σπανούδη. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι είναι χυδαία, μολύνουν τα μουσικά ήθη του λαού ενώ κάνει λόγο και για χυδαίο ανατολισμό: « χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής ρυπαρογραφίας»⁷⁴. Τον Ιούλιο του 1933 φανερώνεται η άποψη μέσα από την εφημερίδα *Έθνος*, ότι ο Κεμάλ πήρε μέτρα απαγόρευσης του «χυδαίου» αμανέ και ζητάνε οι ελληνικές αρχές να ακολουθήσουν τον ίδιο δρόμο. Πραγματοποιείται ολόκληρη «εκστρατεία» σχετικά με το θέμα του αμανέ την περίοδο αυτή. Μέσα από το *Έθνος* θα τοποθετηθούν μια σειρά από μουσικούς και μουσικοκριτικούς, όπως ο Μανώλης Καλομοίρης, η Σοφία Σπανούδη, ο Ψάχος, ο Μητρόπουλος. Μάλιστα ο Μ. Καλομοίρης εμβληματικός εκπρόσωπος της Εθνικής Μουσικής Σχολής υποστηρίζει την θέση, ότι ο Ελληνικός πολιτισμός δεν απειλείται από την ανατολική μουσική, τα ρεμπέτικα και τον αμανέ, αλλά το αντίθετο ότι κατάγονται από την αρχαία Ελλάδα. Χαρακτηριστικά υποστήριξε ότι τα: «φρικτά και ακατονόμαστα "ταγκό" και "φοξ" που δυσφημούν την ελληνική καλαισθησία και που διαφθείρουν το γούστο και το τονικό αίσθημα του Ελληνικού λαού»⁷⁵.

Αντίθετα, η Σπανούδη είναι ίσως ο πιο φανατικός αντίπαλος της ρεμπέτικης μουσικής και πράξης. Χαρακτηριστικά λέει ότι ο αμανές και το ρεμπέτικο φταίνε για την: «[...]διαστροφή του μουσικού ενστίκτου του ελληνικού λαού[...]». Επίσης, στο κέντρο της επίθεσης μπαίνει η χρήση ναρκωτικών ουσιών από τους ρεμπέτες και ο Κ. Αθάνατος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Αν βγειτε παραπέρα από τα Χαυτεία θα

⁷² Βλησίδης Κ, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σελ 14

⁷³ Φαλτάιτς Κ(Φεβρουάριος 1929), Τα τραγούδια του μπαλαμά, Μπουκέτο, τχ 253, σελ 152

⁷⁴ Βλησίδης Κ, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σελ 14

⁷⁵ Ο.π. σελ 14-15

ακούσετε την λαϊκήν μούσα να το εξυμνεί μεγαλοφώνατα χωρίς την παραμικρή τύψη και προφύλαξιν ανά τα διάφορα ωδικά κέντρα των συνοικιών: Δεν μου λέτε/Δεν μου λέτε/το χασίς/που πουλιέται?»⁷⁶. Με την θεματολογία του ρεμπέτικου έντονα θα ασχοληθεί το 1935 ο Γεωργάκαλος στον πειραιώτικο τύπο αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Λαμβάνω την τιμήν να σας παρουσιάσω...φωνατικά! Είναι δύο αφανείς καλλιτέχναι του άσματος που προπαγανδίζουν από το χωνί ενός γραμμοφώνου υπέρ του χασισιού[...] Η μέθοδος αυτή του «διαφημίζεин» ενός απαγορευμένου είδους με τέτοιο τρόπο, δεν είναι καθόλου νέα[...] Εμείς δεν μπορούμε να υποφέρουμε τέτοια αισχρή προπαγάνδα. Ούτε θέλουμε να ακούμε τα χασικλίδικα αυτά τραγούδια που μας προκαλούν αηδία.»⁷⁷. Ακόμα ο ακαδημαϊκός Σκίπης, μιλώντας για το ρεμπέτικο τραγούδι το χλευάζει, αναφέροντας ότι είναι: «αμανές ή ντερμπεντέρικο τραγούδι της φυλακής που μιλάει για τα σίδερα και για τους λεβέντες ή «Για τα Στενά του Χαροκόπου» και που είναι για τα σίδερα»⁷⁸. Η σχετική αρθρογραφία φανερώνει πιθανό ρεπορτάζ που γινόταν στην Ελλάδα για τους χρήστες οπιοειδών ουσιών μια μακρά περίοδο πριν από την εξέταση του ρεμπέτικου⁷⁹. Επίσης ο ίδιος ο Σκίπης, κατακεραυνώνει τον αμανέ ως ηχορύπανση, είδος που είναι απαγορευμένο στην Τουρκία και βρίσκει στέγη στην Ελλάδα και το ρεμπέτικο ως «μάγικες και αντάμικες αισχρολογίες ελαφρών επιθεωρήσεων»⁸⁰. Από τους επικριτές δεν μπορεί να ξεφύγει το «σουξέ» της εποχής το τραγούδι του Τούντα, η «Βαρβάρα». Ο Ν. Γεωργάκαλος⁸¹ λέει ότι: «Ότι η Βαρβάρα παρόλη την ασυναρτησία της-ως τραγούδι –φυσικά έχει μπει στις καρδιές πολλών ανθρώπων.» Την διαπίστωση αυτή θα την ακολουθήσει μάλλον μια μεταφυσική εξήγηση της αποδοχής της Βαρβάρας και μια ειρωνεία για τη φόρμα του τραγουδιού «αν ο ποιητής της είναι για τα κάρα, ο συνθέτης της είναι για τα κονσερβατουάρ». Όσον αφορά στο σχόλιο του για τη μουσική είναι: «έχει ένα περίεργο σερέτικο σκοπό, που όσο και να θέλουμε να κάνουμε τους λεπτούς φιλοσόφους, δεν μπορούμε να τα καταφέρουμε. Τον ακούμε ευχάριστα, παρ' όλες τις αηδιαστικές γκριμάτσες που κάνουμε!»⁸². Η αιτία που οι παραπάνω κρατάνε πολεμική στάση στο ρεμπέτικο είναι αφενός η μουσική παιδεία που έχουν λάβει(για παράδειγμα η

⁷⁶ Ελεύθερος Άνθρωπος, 29-12-1932(Χασίς)

⁷⁷ Νέοι Καιροί, 2-2-1935

⁷⁸ Βραδινή, 18-5-1935(«Λαός που δεν τραγουδεί»)

⁷⁹ Βλησίδης Κ, Όψεις του Ρεμπέτικου, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σελ 21

⁸⁰ Βραδινή, 18-5-1935(«Λαός που δεν τραγουδεί»)

⁸¹ Ο Γεωργάκαλος(1910-1986) είναι βασικός χρονογράφος του Πειραιώτικου τύπου, όποιος ενοχλήθηκε ιδιαίτερα με την έκταση που είχε πάρει το ρεμπέτικο στην πόλη.

⁸² Νέοι Καιροί, 22-5- 1936, Πειραιάς

Σπανούδη είναι καθηγήτρια στο Εθνικό Ωδείο) και αφετέρου το κύριο είναι το ιδεολογικό ρεύμα που επικρατεί για την καθαρότητα του ελληνικού πολιτισμού, από την απαλλαγή κάθε στοιχείου που μπορεί να θυμίζει «Ανατολή». Κυρίαρχο στη διανοήση της εποχής είναι η ταύτιση κάθε τι προοδευτικού με την «Δύση» και την «Ανατολή» ως οπισθοδρομικό και παλιομοδίτικο. Καλλιεργήθηκε το κλίμα από την κυρίαρχη τάξη, ότι ο αμανές και το ρεμπέτικο για παράδειγμα είναι ξένα προς τον ελληνικό πολιτισμό⁸³. Αυτό βέβαια είναι πιο βαθύ και έχει τις ρίζες του από την εποχή της συγκρότησης του ελληνικού κράτους και στην αναζήτηση ταυτότητας. Οι πρώτοι λαογράφοι ήθελαν να υποστηρίξουν την «πολιτισμική συνέχεια» και να δώσουν στους Ευρωπαίους προστάτες μια αρεστή εικόνα για τον ελληνικό πολιτισμό. Ήθελαν με άλλα λόγια να πείσουν ή να ικανοποιήσουν τους Ευρωπαίους ότι η συνέχεια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού είναι το σύγχρονο κράτος. Σε αυτό το κράτος όμως δεν μπορούσε να έχει θέση ό,τι θυμίζει «Ανατολή» και τα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, που αλλοιώνει «το μεγαλείο» του Αρχαίου πολιτισμού⁸⁴.

Περνώντας στην περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά το γενικό κλίμα που επικρατεί στο τύπο είναι η υποβίβαση της καλλιτεχνικής αξίας του, δημιουργία στερεότυπων που κυνηγούν την λαϊκή μουσική μέχρι σήμερα. Στο σημείο της φόρμας του αποδίδουν την κατηγορία του «χυδαίου ανατολισμού» που δεν έχει καμία σχέση με τον ελληνικό πολιτισμό. Στο περιεχόμενο χαρακτηρίζεται ως «χασικλίδικό» που καταρρακώνει την ανθρώπινη σκέψη. Καλλιεργείται κλίμα ηθικίστικο, πανικού και «σταμπαρίσματος» που προήλθε καθαρά και μόνο από την διανοήση θέλοντας να εξυπηρετήσουν τους στόχους του κράτους. Έτσι μεγάλη μερίδα της έρχεται στη περίοδο της δικτατορίας να υπηρετήσει πιστά την «Εθνική Ιδέα», την ενιαία πολιτισμική ταυτότητα κτλπ.⁸⁵. Το πρώτο τραγούδι που μπήκε στο στόχαστρο της λογοκρισίας είναι η περιβόητη «Βαρβάρα» του Τούντα. Όπως γράφουν τα «Αθηναϊκά Νέα» τον Αύγουστο του 1936 με τίτλο «Άσεμνοι Δίσκοι»: «έχομεν και δίσκους.. άσεμνους. Από τους οποίους φαίνεται ότι θα μας απαλλάξη ο σχετικός νόμος-απόδειξις ο δίσκος της «Βαρβάρας», του οποίου απαγορευθεί το σερβίρισμα». Μερικές μέρες αργότερα ο πειραιώτικος τύπος γράφει το σχετικό διάταγμα για την απαγόρευση του τραγουδιού: «Η αστυνομική Διεύθυνσις Πειραιώς κατόπιν διαταγής του Υπουργού

⁸³ Πολίτης Ν, Η λογοκρισία δίσκων γραμμοφώνου, επί καθεστώτος 4ης Αυγούστου, Αναρτήθηκε στις 10 Απρίλη από <http://www.rembetiko.gr/forums/blog.php?u=16681> (πρόσβαση 10/4/2015)

⁸⁴ Herzfeld M, Πάλι δικά μας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σελ 18-53

⁸⁵ Βλησιδης Κ, Όψεις του Ρεμπέτικου, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σελ

Εσωτερικών εκοινοποίησεν εγκύκλιον προς όλα τα τμήματα της περιφέρειας δια της οποίας απαγορεύεται η χρήσις του δίσκου γραμμοφώνου «Βαρβάρα». Οι άδοντες ή παίζοντες εις γραμμόφωνα το εν λόγω άσμα θα παραπέμπονται εις το Πταισματοδικείον». Επιπλέον, επανέρχεται με οξύτητα το ζήτημα του αμανέ. Στην εφημερίδα «Καθημερινή» το Σεπτέμβριο του 1936 ο Ν. Μοσχόπουλος καταβάλει προσπάθεια στο κείμενο⁸⁶ για να πείσει τους πρόσφυγες να εγκαταλείψουν τον αμανέ και γενικότερα κάθε αραβοπέρσικο και τούρκικο στοιχείο: «Πάυσατε, προς Θεού, αδελφοί! Την και εκ της Τουρκίας εκβληθείσα βαρβαρικήν μουσικήν μη μετά τόσων άλλων αποφωλίων της βαρβαρικής γης εν τη μουσοτραφεί Αττική περισυλλέγητε», που οδηγεί τους μουσικούς σε πολλά δεινά « βάσανος αληθής των Αθηναίων απέβη και τους αστυνόμους εις θέσπισιν ποινών κατ' αυτού ηνάγκασε»⁸⁷.

Απο το 1937 η λογοκρισία αρχίζει και κατακρίνει κάθε τραγούδι που προσβάλλει τα «χρηστά ήθη» και έχει «ηδονιστικό περιεχόμενο». Η λογοκρισία στη μουσική βιομηχανία ξεκίνησε ένα χρόνο μετά την εγκαθίδρυση του δικτατορικού καθεστώτος. Στην αρχή αφορούσε μόνο της εφημερίδες. Ο τύπος αποτέλεσε το πρωτεύον ζήτημα για το καθεστώς, επειδή πιθανά έβλεπε άμεσα το κίνδυνο από πολιτικούς αντιπάλους. Άλλωστε, το διδακτορικό καθεστώς της 4^{ης} Αυγούστου πρώτα από όλα ήθελε να «ξεδιαλύνει» και να περιορίσει στην ανυπαρξία τους πολιτικούς αντιπάλους. Βασικός εχθρός ήταν η κομμουνιστική ιδεολογία και ο φόρεας του το Κ.Κ.Ε και τα υπόλοιπα δημοκρατικά κόμματα⁸⁸.

Επιπλέον , η λογοκρισία δεν περιορίστηκε μόνο στην αμιγώς πολιτική σκηνή αλλά «αγκάλιασε» και τους υπόλοιπους τομείς της ζωής. Ακόμα και η μουσική έπεσε από την αρχή θύμα της. Έτσι λοιπόν, τα λεγόμενα και ως «χασικλίδικα» τραγούδια που ενώ ήταν ιδιαίτερα προσοδοφόρα για τις δισκογραφικές εταιρείες απαγορεύτηκαν. Η απόφαση για απαγόρευση προκάλεσε αντιδράσεις από τις εταιρείες, όπως η Columbia, επειδή έχανε σημαντικό ποσοστών κερδών από ένα προσφιλές «ύφος» στο

⁸⁶ Ενδιαφέρον προκαλεί ο τρόπος που γράφει που θυμίζει Ευαγγελικό κείμενο.

⁸⁷ Καθημερινή 29-9-1936 («Η ασιατική μουσική- ο Αμανές»)

⁸⁸ Ο ίδιος ο Μέταξας (“Τετράδιο των Σκέψεων”) σε προσωπικό τετράδιο περιγράφει αναλυτικά τους σκοπούς του: “Η Ελλάς έγινε από της 4ης Αυγούστου Κράτος αντικομμουνιστικό, Κράτος αντικοινοβουλευτικό, Κράτος ολοκληρωτικό. Κράτος με βάση αγροτική και εργατική, και κατά συνέπεια αντιπλουτοκρατικό. Δεν είχε βέβαια κόμμα ιδιαίτερο να κυβερνά. Αλλά κόμμα ήτανε ο Λαός, εκτός από τους αδιόρθωτους κομμουνιστάς και τους αντιδραστικούς παλαιοκομματικούς”

ακροατήριο⁸⁹. Η πολιτική του Μεταξά στο κομμάτι του πολιτισμού ήταν φασιστική, με την έννοια ότι στα πλαίσια δημιουργίας του Γ' Ελληνικού πολιτισμού δεν έχει θέση το «ταπεινό» ρεμπέτικο⁹⁰. Με Αστυνομική διάταξη το 1937 «επαφίεται ημίν το δικαίωμα όπως δι' αποφάσεων ημών απαγορευώμεν την χρησιμοποίησιν πλακών φωνογράφου των περιεχόμενα κρίνεται παρ' ημίν ως άσεμνον και προσβάλει γενικός τα χρηστά ήθη»⁹¹.

Ωστόσο, μέσα σε αυτό το κλίμα καταδίωξης δεν έλλειψαν και θετικές φωνές υπεράσπισης όπως του Γ.Β-ς που εξυμνεί τον Παπαϊωάννου και πιστεύει ότι το ρεμπέτικο «γεννά τον καϋμό και μεράκι, βγαλμένο από το λαό». Φυσικά αυτό το άρθρο δεν μπορούσε παρά να προκαλέσει σύγχυση σε μεγάλο μέρος του εγγράμματου κόσμου. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ο Σπάλας παλιός πολέμιος του ρεμπέτικου που άμεσα απάντησε στο άρθρο του Γ.Β-ς: «Ώστε υπάρχουν και άνθρωποι που βρίσκουν μουσικήν και ποιήσι στα αηδή αυτά σερέτικα κατασκευάσματα που μας κατακλύζουν και μας καταδιώκουν παντού τον τελευταίο καιρό; Υπάρχουν, φαίνεται. Μέχρι τώρα γνωρίζαμε ανθρώπους κατωτέρας διανοητικότητας, φυσικά, που ως την πεμπτουσίαν της μουσικής από πάσης απόψεως θεωρούν όλα τα αμανοειδή και των καταγωγίων την μούχλαν αναδίδοντα σαχλά και αντισταθμικώτατα κατασκευάσματα. Οι άνθρωποι αυτοί όμως δια πολλούς και ποικίλους λόγους ίσως να έχουν κάποιο δίκαιον. Οι άλλοι όμως, οι εμφανιζόμενοι με κάποιαν μόρφωσιν και-αλλοίμονον-απασχολούντες καμμίαν φορά και στήλες εφημεριδών, επιτρέπεται άραγε να πέφτουν σε παρόμοιες ασυγχώρητες γκάφες; Νομίζουμε, πως όχι. Η μουσική, όπως είναι γνωστο διδάσκει την ψυχή και ρυθμίζει, τα συναισθήματα. Οι αμανέδες όμως που απαγορευτήκανε ακόμη και στην Τουρκία ως προκαλούντες συναισθήματα αντίθετα προς τον σκοπό που επιδιώκει η μουσική, καθώς και τα τραγουδούμενα υπό των δίσκων και τη συνοδεία μπαγλαμά μάγκικα τραγούδια.....»⁹².

Έντονη δυσαρέσκεια προκαλεί το γεγονός ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι αποδεκτά σε ευρύ κοινό και χαρακτηρίζεται ως «πεζό» και «ακαλλιέργητο» το κοινό, από επιφανείς αρθρογράφους, όπως ο Γεωργάκαλος: «δεν φταίει το μουζούκι. Φταίει

⁸⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν γράμματα για ηχογραφήσεις από Έλληνες του εξωτερικού, που φανερώνει την εμπορικότητα του είδους

⁹⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε την ομιλία του Μεταξά το 1936 : «Θέλομεν να κάμωμεν πολιτισμόν Ελληνικόν. Δεν θέλομεν τους ξένους πολιτισμούς. Θέλομεν τον ιδικόν μας πολιτισμόν, τον οποίον να τον ωθήσωμεν και να τον κάμωμεν ανώτερον από όλους τους πολιτισμούς εις την άκρην αυτήν της Ευρώπης....»

⁹¹ Στυλιανός Μ., Ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, πτυχιακή εργασία Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής 2007, σελ 38-46

⁹² Θάρρος, 9-9-1937 (« Τα λαϊκά τραγούδια »)

η ψυχολογία μας που όσο περνάει ο καιρός αποκτά περίεργα γούστα»⁹³. Σε άλλη εφημερίδα αναφέρει ότι «εξακολουθή να ευρίσκει θέλητρα εις τα «μακρόσυρτα» ανατολίτικα τραγούδια και τον αμανέ, δια τούτο δε και ο αμανές ηκούετο τόσο συχνά, ώστε να παραστή ανάγκη απαγόρευσής του....».

B. Προσεγγίσεις από τους σύγχρονους ερευνητές

Στο μεταπολεμικό κόσμο αρχίζει να φαίνεται σταδιακά από μελετητές στροφή στην αντιμετώπιση του ρεμπέτικου. Σ' αυτό καθοριστικό ρόλο έπαιξε η ανάπτυξη της λαογραφίας και το ενδιαφέρον που άρχισε αυτή να δείχνει για τον αστικό λαϊκό πολιτισμό. Οι μελωδίες και οι ρυθμοί του ρεμπέτικου προσεγγίζονταν με τελείως διαφορετική οπτική. Θεωρούνταν ως αυθεντικό αποτέλεσμα των λαϊκών ανθρώπων του μεσοπολέμου.

Υπήρξε με αυτή τη λογική απότομη ανάπτυξη της «ρεμπετοφιλολογίζουσας δημοσιογραφίας». Πρώτη πιο ολοκληρωμένη προσπάθεια έκανε ο Η.Πετρόπουλος με την πρώτη έκδοση των Ρεμπέτικων Τραγουδιών. Εγχείρημα τολμηρό αν σκεφτούμε τότε εκδόθηκε(1968), με την ύπαρξη της δικτατορίας των συνταγματαρχών(1968-1974). Ο ίδιος προσπάθησε να επανεκδόσει την πρώτη έκδοση αυτή τη φορά με προσθήκη πλούσιου φωτογραφικού υλικού. Η κριτική που ασκείται στον Πετρόπουλο είναι σκληρή, γιατί υπάρχουν αρκετά λάθη, με παράβαση μεθοδολογικών κανόνων και φανερή «εμπάθεια του συγγραφέα». Ο Gauntlett το περιγράφει ως «αμέθοδο, λυρικό, συνοθύλευμα ατεκμηρίωτων πληροφοριών θραυσμάτων, πλήρες αντιφάσεων, λαθών, και ενδεχομένως κατασκευών»⁹⁴. Παρά τα λάθη του είμαστε υποχρεωμένοι να αναγνωρίσουμε το τολμηρό πνεύμα του να αγγίζει τέτοια αγκαθωδή ζητήματα την περίοδο της χούντας αλλά και προσφέροντας ένα πλούσιο υλικό (φωτογραφικό και όχι μόνο). Δεύτερη προσπάθεια εξέτασης του ρεμπέτικου ήταν η τετράτομη έκδοση του Σχορέλη «Ρεμπέτικη Ανθολογία». Το συγκεκριμένο έργο οργανώνεται με βάση τα κείμενα των τραγουδιών και βιογραφικά στοιχεία των δημιουργών. Στην κοινωνιολογική προσέγγιση του θέματος πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει ο Δαμιανάκος με την «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου» που ωστόσο πάρα την σοβαρή και σωστή, θεωρητικά ανάλυση που κάνει ακολουθεί σε βασικά συμπεράσματα τον Πετρόπουλο. Τα τελευταία χρόνια στο τομέα αυτό αξιοπρόσεκτο είναι ο συλλογικός τόμος που

⁹³ Νέοι Καιροί, 7-4-1938(« Το μπουζούκι»)

⁹⁴ Gauntlett Σ, Ρεμπέτικο Τραγούδι, Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001, σελ 94

επιμελήθηκε ο Ν. Κοταρίδης «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι» αλλά και οι εργασίες μεταπτυχιακών φοιτητών του Παντείου Πανεπιστημίου. Στο τομέα της καταγραφής και συγκέντρωσης ερευνητικών και επιστημονικών κειμένων σημαντικό ρόλο έχει ο Π. Κουνάδης «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών» αλλά και ο Ντ. Χριστιανόπουλος στο περιοδικό Διαγώνιος με το «Δημοσιεύματα για τα ρεμπέτικα(1947-1968)». Στο στάδιο το μουσικολογικό παραμένουν και εκεί ακόμα αρκετά προβλήματα. Βασικοί συντελεστές είναι ο Ανωγειανάκης, Δραγούμης, Ταμπύρης, Κουνάδης.

Το φαινόμενο ρεμπέτικο απασχόλησε και αρκετούς ερευνητές από το εξωτερικό τόσο στο οργανολογικό του σκέλος (εξέλιξη του μπουζουκιού) με σημαντικότερη την διατριβή του μουσικολόγου R.P.Pennanen «Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music», όσο και στο μουσικό (λαϊκοί δρόμοι-μακάμ) με τον E.Dietrich και M.Einarsson να θεωρούνται από τους σημαντικότερους. Στο πρόβλημα της αισθητικής και κοινωνιολογίας, κομβικές θεωρούνται οι τοποθετήσεις του O. Revault d'Allonnes αλλά και της Gail Holst «Δρόμος για το ρεμπέτικο»⁹⁵.

Όλοι οι παραπάνω κάνανε σοβαρή προσπάθεια να μουν σε λεπτομερή ανάλυση για το ρεμπέτικο τραγούδι αλλά και τι αυτό σηματοδοτεί, τι καινούργιο φέρνει, ποια η συνεισφορά του στη διαμόρφωση του νεοελληνικού πολιτισμού. Οι αντιμαχόμενες απόψεις είναι πολλές και αρκετές φορές διαμέτρου αντίθετες. Αρχικά, ο προσδιορισμός του κοινωνικού πλαισίου. Στην μια άκρη στέκεται η άποψη που το ταυτίζει με τον υπόκοσμο όπως κάνει ο Σκουρλιώτης «Ο θλιβερός υπόκοσμος[...]δεν λείπει να έχει τα τραγούδια του και αυτά είναι –για την Ελλάδα-τα ρεμπέτικά»⁹⁶ αλλά και η ακριβώς αντίθετη που αρνείται κάθε σχέση με τον υπόκοσμο και το περιθώριο όπως αυτή του Σχορέλη που λέει ότι: «Ρεμπέτης δεν θα πει υπόκοσμος, και ρεμπέτικο το τραγούδι του»⁹⁷. Αναλύοντας τις δύο ενδεικτικές αντίθετες απόψεις φανερώνεται το εξής: ότι η λογική των δύο θέσεων είναι καθαρά υποκειμενική προσέγγιση και καθορίζεται απο την σκοπιά του κάθε ερευνητή. Από την λέξη ρεμπέτης πηγάζουν μια σειρά από στερεότυπα και θέσεις, που αλλάζουν κατά καιρούς ανάλογα τον ερευνητή, τη χρονική συγκυρία την οποία ερευνά. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι επειδή ο όρος ρεμπέτης

⁹⁵ Ο.π. σελ. 12-16

⁹⁶ Σκουρλιώτης Γ., Εισαγωγή στην κοινωνιολογική εξέταση του δημοτικού τραγουδιού. Κοινωνιολογική Έρευνα 1, 1957, σελ 64

⁹⁷ Σχορέλης Τ.-Οικονομίδης Μ., Ένας ρεμπέτης, Γ. Ροβεράκης, Αθήνα 1974, σελ. 3

δεν έχει προσδιοριστεί ακόμα, διατηρεί ακόμα αφηρημένη έννοια, όπως για παράδειγμα μη μεταφρασμένες λέξεις όπως ο λεβέντης, παλλικάρι⁹⁸.

Στη συνέχεια αναφορά γίνεται και για την χρονική διάρκεια. Έτσι μερικοί ισχυρίζονται ότι ξεκινά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι το 1952, ενώ άλλοι όπως ο Ντ. Χριστιανόπουλος ισχυρίζεται ότι υπάρχει και συνέχεια μέχρι και σήμερα⁹⁹. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει και η διαμάχη για την «λαογραφική του κατάταξη» καθώς αρκετοί θεωρούν ότι είναι «δημοτικό τραγούδι» όπως Σκουριώτης, αλλά υπάρχουν και άλλοι που το θεωρούν καθαρά λαϊκό τραγούδι¹⁰⁰. Ο χρονικός προσδιορισμός αλλά και η λαογραφική του κατάταξη συνδέονται άμεσα με ένα ευρύτερο γενικευμένο πλαίσιο συζήτησης. Δηλαδή, το ιδεολογικό στην ουσία του σχήμα *alla turca-alla franca*. Στην αφετηρία του εκφράζει το σχήμα Έλλην-Ρωμιός. Οι υποστηρικτές του πρώτου σχήματος κάνουν λόγο για συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού από το Βυζάντιο και το ρεμπέτικο ως συνέχεια του. Ερευνητές που το υποστηρίζουν αυτό είναι ο Ν.Γεωργιάδης, με το βιβλίο «Από το Βυζάντιο στον Μάρκο Βαμβακάρη», ο Γ. Φαίδρος και όχι μόνο. Αυτή η θέση υιοθετεί ακόμα και το θεωρητικό μουσικό σύστημα της Βυζαντινής μουσικής για την ανάλυσή της στα μουσικά κομμάτια¹⁰¹. Από την άλλη το δεύτερο σχήμα ταυτίζεται σε μεγαλύτερο βαθμό με την σύνδεση με την Δύση. Μια Δύση που έχει ως ιδεολογική αφετηρία, διατηρεί θαυμασμό για τον Αρχαίο Ελληνικό πολιτισμό. Γι'αυτό οι υποστηρικτές αυτής της θέσης θέλουν με μεγάλο φανατισμό να αποβληθούν ως μη ελληνικά, ως κατάλοιπα ξένα και χυδαία που δεν έχουν καμία σχέση με τον νέο ελληνικό πολιτισμό που είναι συνέχεια του αρχαίου. Με λίγα λόγια πίσω από την διαμάχη για το ρεμπέτικο μπορούμε να διακρίνουμε ξεκάθαρα ιδεολογικά και

⁹⁸ Gauntlet Σ, Ρεμπέτικο Τραγούδι, Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001, σελ. 66-67

⁹⁹ Ο. π. 26-27

¹⁰⁰ Ο.π. σελ 28

¹⁰¹ « σταδιακά το *alla---turca* υποκαθίσταται από το *alla---byzantina*, όπου ο πρότυπος τρόπος μουσικής ερμηνείας ανάγεται στο σχετικό θεωρητικό μουσικό σύστημα. Είναι χαρακτηριστική η προσπάθεια της καθολικής σύνδεσης της εκκλησιαστικής μουσικής της ορθόδοξης εκκλησίας με το δημοτικό τραγούδι, όπως και η μονοσήμαντη ταύτιση με το Βυζαντινό μέλος και το αντίστοιχο θεωρητικό σύστημα, σκοπών και κυρίως ταξιμίων τα οποία κινούνται σε ιδιαίτερα «μαλακές» Διαστηματικές διαπραγματεύσεις[...] Η Ταύτιση αυτή αφορούσε βέβαια την μουσική παραγωγή μέχρι τις αρχές του 1930, οπότε εμφανίζεται η ορχήστρα του μπουζουκιού η οποία αναιρεί σε μεγάλο βαθμό τις *alla---turca* μουσικές εκφράσεις.» (Κοκκώνης Γ., Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, στο Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου-2 Οκτωβρίου 2010)

ταυτοτικά ζητήματα, όπως «Δυση-Ανταολή», μακριά από αισθητικά, πολιτισμικά κριτήρια¹⁰².

¹⁰² Κοκκώνης Γ., Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, στο Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου-2 Οκτωβρίου 2010

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: «ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ»

Στο κεφάλαιο αυτό θα γίνει αναφορά στις δύο τάσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω και στο γιατί εν τέλει δεν είναι δόκιμες και ορθές. Η μια τάση λοιπόν, που το κατηγορεί ως χυδαίο και υποκοσμικό και η άλλη που ουσιαστικά το «αγιοποιεί». Μπορούμε να καταλήξουμε, ότι είναι λαθεμένος ο ισχυρισμός, ότι το ρεμπέτικο δημιουργήθηκε από τον υπόκοσμο, γιατί το κοινωνικό σώμα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως «υπόκοσμος» με τη σημερινή έννοια, επειδή η περίοδος που ακμάζει είναι στην ουσία μια περίοδος μεταβατική από ένα κοινωνικό-οικονομικό σχηματισμό σε έναν άλλο. Ακόμα και η ακριβώς αντίθετη άποψη κρύβει και αυτή σε μεγάλο βαθμό μονομέρεια, δημιουργεί και αυτή με τη σειρά της, όπως η πρώτη στερεότυπα. Η παντελής άρνηση των λούμπεν χαρακτηριστικών είναι μετέωρη. Δεν γίνεται να αποκλείσει κανείς ότι διαμορφώνονταν και τέτοια χαρακτηριστικά, δεν είχαν πάρει όμως τη τελική τους μορφή. Ο λόγος είναι ότι η πλειοψηφία της εργατικής τάξης ζούσε με αυτό το τρόπο και σύχναζε στα μέρη που συντελούνταν «η ρεμπέτικη πράξη». Η αφετηρία εξέτασης και ανάλυσης των απόψεων θα γίνει με βάση το πρώτο και το τέταρτο κεφάλαιο.

A. Τα κοινωνικά σύμβολα και οι αλλαγές στο χρόνο

Παίρνοντας ως βάση το ιστορικό πλαίσιο δημιουργίας, όπως αναφέρθηκε στο πρώτο κεφάλαιο και παρατηρώντας τις κοινωνικές συγκρούσεις αλλά και τις πολιτισμικές συμπλεύσεις, στο ρεμπέτικο ενώνονται διαφορετικοί «χρονικοί κόσμοι». Πιο συγκεκριμένα, όσο αφορά στο πλαίσιο της πόλης και στο πέρασμα του χρόνου υπάρχει αλλαγή στη χρήση των συμβόλων, που αυτά ενσωματώνονται στα τραγούδια. Ξεκινώντας, θα πάρουμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα που αποδεικνύουν την αλλαγή των συμβόλων, όπως του χώρου που παίζονταν δηλαδή του «τεκέ» κατά κύριο λόγο και των συμβόλων όπως «δερβίσης», «μάγκας», «κουτσαβάκη». Τους δερβίσηδες τους γνώρισε ο τόπος από την «καθ'ημάς Ανατολή» καιρό πριν δημιουργηθούν εθνικά κράτη και ενσωματώθηκαν σαν εικόνες του απλού λαού. Με αυτό το τρόπο ο δερβίσης μπήκε σαν χρήση συμβόλου στο ρεμπέτικο και φυσικά ο τόπος που συντελούνταν η θρησκευτική πράξη του, ο τεκές, με τελείως διαφορετική σημασία και χρήση που συνεχώς μεταβάλλεται στο χρόνο. Ο κουτσαβάκης είναι το σύμβολο της ανδροπρέπειας και του επιθετικού άνδρα, που από νωρίς «πέταξε» το παραδοσιακό ντύσιμο. «[...]συνταίριαξε με τα κουμπούρια και τις λάμες[...] και το ζωνάρι να κρέμεται,

συμβολίζοντας έτσι τη βία και την εξουσία πάνω στους άλλους άνδρες.»¹⁰³. Τέλος, το σύμβολο του μάγκα που επιβιώνει μέχρι τις μέρες μας με τελείως διαφορετική φυσικά χρήση. Η πρώτη έννοια της λέξης ήταν ο άντρας που ζούσε στα όρια της παρανομίας, που ήταν βίαιος και επιθετικός. Με το καιρό θα αποκτήσει και άλλες σημασίες, όπως ο καλός άντρας και ο ωραίος άντρας. Τελικά όπως θα μας πει ο Βαμβακάρης όλα αυτά μετά από ένα χρονικό σημείο σήμαιναν όλα το ίδιο. «Η κουτσαβάκης, ή μάγκας, ή δερβίσης, όλα αυτά είναι το ίδιο».¹⁰⁴

Ο χώρος που δημιουργούνται και παίζονταν δεν μπορεί να προσπεραστεί εύκολα. Δεν μπορούμε να κατανοήσουμε το κοινωνικό σύνολο του ρεμπέτικου αν δεν αναφερθεί όχι γενικά ο χώρος (αστικό κέντρο) αλλά πολύ συγκεκριμένα τα μέρη που σύχναζαν. Το πιο γνωστό και το πιο δημοφιλές μέρος ήταν ο «τεκές». Ο τεκές είναι ιερό μέρος των ταγμάτων των Σούφι που μέσα από μια διαδικασία έρχονται σε έκσταση. Οι χώροι χασισοποτίας και έκστασης στην Ελλάδα πήραν αυτόν τον όρο, πράγμα που φανερώνει αναμνήσεις από έναν μακρινό παρελθόν άμεσης συμβίωσης με άλλους λαούς ετερογενείς πολιτισμικά. Στους συγκεκριμένους χώρους αναπτύσσεται η συλλογική δημιουργία. Τα τραγούδια αποτελούν μια γνώριμη κατάσταση, καθώς αποτελούν μέσω εξωτερίκευσης μια βιωματικής κατάστασης, που είναι γνωστοί στους θαμώνες του τεκέ και γίνεται η συλλογική τους επεξεργασία. Με αυτό το τρόπο καλλιεργείται μια κοινή αισθητική σε αρκετές περιπτώσεις διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης ακροατήρια¹⁰⁵.

B. Κριτική στην «πολεμική» στο ρεμπέτικο

Η κριτική, που συχνά γίνεται και στις μέρες μας, το χαρακτηρίζει ως το τραγούδι του υποκόσμου και του λούμπεν προλεταριάτου. Εν ολίγοις, τραγούδι χυδαίο. Αυτοί οι βαρύγδουποι όροι φανερώνουν επιφανειακή ανάλυση της κοινωνικής κατάστασης και μονομέρεια. Δεν παίρνονται βασικά στοιχεία υπόψη για να καταλήξουν σε αυτό το συμπέρασμα. Τέτοια στοιχεία είναι η εμφάνιση μεγάλων πόλεων που αποτελούν το ισχυρό οικονομικό κέντρο, που έχει ως αποτέλεσμα νέα επαγγέλματα, νέες δραστηριότητες και κοινωνικές συμπεριφορές. Το ρεμπέτικο είναι αποτέλεσμα της καθημερινότητας των ανθρώπων που καταφθάνουν ως πρόσφυγες, πως

¹⁰³ Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ 11

¹⁰⁴ Ο.π. σελ 10-13

¹⁰⁵ Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004, σελ 53-54

την αντιμετωπίζουν και την αντιπαλεύουν.¹⁰⁶ Ο κόσμος της πόλης, που συγκεντρώνεται κυρίως στην Αθήνα και το Πειραιά, έχει ετερόκλητες καταβολές και ιδιαίτερες συνήθειες, που αρκετές επιβιώνουν από τις αγροτικές κοινωνίες και προσπαθεί άλλοτε να προσαρμοστεί και άλλοτε αντιδρά στη διαδικασία της καπιταλιστικής ανάπτυξης.¹⁰⁷ Η σύγκλιση διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων φανερώνεται από το οργανολόγιο, τις μουσικές κλίμακες, τα ποιητικά χαρακτηριστικά, τα ρυθμικά και φυσικά πως αυτά εντάσσονται στη καθημερινότητα αυτών των ανθρώπων. Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα στη διαδικασία της παραγωγής που μπορούν να συνδεθούν με την παραδοσιακή κοινωνία είναι ο τρόπος που δημιουργούνταν, δηλαδή η ομαδική δημιουργία, η προφορική μετάδοση και οι μη εγγράμματες μορφές εκμάθησης. Όλα αυτά πάντα ενταγμένα στο πλαίσιο της πόλης, ξανά ζυμώνονται, ανασκευάζονται και εν τέλει δημιουργούν νέα καλλιτεχνική αξία. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι αυτός ο πολιτισμικός πλούτος εισβάλλει βίαια και επιθετικά παραβλέποντας «τα πολιτισμικά τελωνεία» που στήθηκαν.

Οι άνθρωποι που τα δημιουργούν αποτελούν ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα, που αντιδρούν στη λογική της οργάνωσης μια σύγχρονης κοινωνίας. Είναι άνθρωποι που δεν μπορούν τους θεσμούς του κράτους και δεν θέλουν τελικά οι ίδιοι να τους επιβληθούν κανονιστικά μέτρα ενσωμάτωσης και προσαρμογής. Έτσι αναπόφευκτα καταλήγουν να μπουν στο περιθώριο. Το στοιχείο αυτό σφραγίζει την εξέλιξη αλλά και τις φόρμες του ρεμπέτικου τραγουδιού. Είναι ο λόγος μιας σημαντικής μερίδας του πληθυσμού που ζει σε μια εποχή που στοιχιά «προκαπιταλιστικής οργάνωσης» που αναβιώνουν στον ελλαδικό χώρο και αρχίζουν στο χώρο του αστικού κέντρου να εξασθενούν σημαντικά. Όπως αναφέρει ο Κοταρίδης: «Στο σώμα της, όμως, η πόλη φέρει και τα ίχνη των πλέον ανθεκτικών στοιχείων του πολιτισμού, αυτών που υπερβαίνουν συγκυρίες με τρομερές και βίαιες αλλαγές: στάσεις απέναντι στο θάνατο, η χρήση της βίας και η ανδροπρέπεια, παραστάσεις της γυναίκας και αξίες της συγγένειας, που δεν ακολουθούν καν τα όρια της πόλης από την αγροτική ενδοχώρα, διαπερνούν κοινωνικές διακρίσεις και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες, δοκιμάζονται και λειτουργούν, ενοφθαλμίζονται στη πόλη»¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Βλ. Εργασία κεφάλαιο 1

¹⁰⁷ Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ 18-19

¹⁰⁸ Ο.π. σελ 22

Ο περιθωριακός χώρος που μπαίνουν μπορεί να ερμηνευτεί ως μια εποχή έντονης κινητικότητας, ανοιχτής επικοινωνίας και ρήξης με το κράτος. Οι στίχοι που χαρακτηρίζονται πολλές φορές ως χυδαίοι και ανήθικοι δεν είναι παρά η έκφραση του χώρου που ζουν και δραστηριοποιούνται. Ο χαρακτηρισμός ως «παράνομοι» φανερώνει ότι οι ρεμπέτες είχαν σοβαρό πρόβλημα στην ενσωμάτωση με τους νέους κρατικούς θεσμούς, καθώς εισέρχονταν σε πράξεις παράνομες από τους νόμους που είχε θεσμοθετήσει το κράτος. Όμως στο χώρο των ρεμπετών, ένα ιδιαίτερο περιβάλλον με δικούς του κανόνες συμπεριφοράς και αξίες, οι όροι παρανομίες, αλητεία και χυδαίο είναι κάτι ξένο, γιατί δεν προσλαμβάνονται με τον ίδιο τρόπο και διατηρούν δικό τους αξιακό κώδικα¹⁰⁹. Η περίοδος του μεσοπόλεμου είναι μια εποχή η οποία χαρακτηρίστηκε από ταραχώδης κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές εξελίξεις. Η ελληνική κοινωνία βγαίνοντας από τον πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο βρίσκεται μπροστά στην πρόκληση της εκβιομηχάνισης και της διαδικασίας της αστικοποίησης. Αυτή τη μεγάλη (κοινωνικό-οικονομική και πολιτική) αλλαγή και οι εξελίξεις που συγκλόνισαν την ελληνική κοινωνία του μεσοπόλεμου όπως το προσφυγικό ζήτημα προαναγγέλλουν τη δύση της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας.

Η πολιτισμική έκφραση σαφώς δεν μπορεί να μείνει αμέτοχη σ' αυτές τις εξελίξεις. Η τέχνη σαν καθρέπτης της κοινωνικής ζωής μπορεί πάντα να μας παρουσιάσει με απλότητα και σαφήνεια τον τρόπο που βιώνονται και ενσωματώνονται αυτές οι αλλαγές εκ των έσω της κοινωνίας.

Η συλλογική συνείδηση ανταποκρίνεται στις αλλαγές, δημιουργώντας νέες μορφές πολιτισμικής έκφρασης οι οποίες αντιστοιχούν και εκπροσωπούν κοινωνικές ομάδες δημιουργώντας τελικά μειονότητες. Οι οποίες στις μεγάλες κοινωνικές αλλαγές, όπως αυτή της επιβολής των καπιταλιστικών σχέσεων παράγωγης, που παραγκωνίζουν βίαια την παραδοσιακή κοινωνία, φέρνουν αυτές τις κοινωνικές ομάδες στο περιθώριο της νέας κοινωνικής ζωής, των συνθηκών και των κανόνων της. Καταλήγουν σε αντίθεση με τη νέα αστική κουλτούρα που είναι πλέον η κοινωνικά αποδεκτή.

Λόγω της προφορικής παράδοσης κύριο χαρακτηριστικό της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας είναι το λαϊκό τραγούδι καθώς αποτελεί την κύρια μορφή πολιτισμικής εκδήλωσης της λαϊκής δημιουργικότητας. Το λαϊκό τραγούδι λοιπόν που αναπτύσσεται στην Αθηνά της εκβιομηχάνισης κατά το μεσοπόλεμο αποτυπώνει τα

¹⁰⁹ Ο.π. 16-25

σημάδια αυτής της μεταβατικής εποχής. «Το λαϊκό τραγούδι των αστικών κέντρων, φαινόμενο μιας μεταβατικής εποχής, που αρχίζει ακριβώς με τα πρώτα σημάδια αποδιοργάνωσης των προ καπιταλιστικών σχέσεων και την παρακμή της αγροτικής παράδοσης για να πάρει τέλος με την ολοκληρωτική κυριαρχία των καπιταλιστικών σχέσεων με υψηλό συντελεστή 'ενσωμάτωσης' και τη βιομηχανοποίηση της κουλτούρας είναι καταδικασμένο να σβήσει για να αφομοιωθεί από την άρχουσα κουλτούρα.»

Το ρεμπέτικο τραγούδι λοιπόν του μεσοπολέμου εκφράζει αυτή την κοινωνική αλλαγή. Ο χώρος του ρεμπέτικου είναι ένας χώρος 'υποκουλτούρας' για την αστική κοινωνία. Η ιδεολογία που το συμπεριλαμβάνει είναι αυτή που δίνει ταυτότητα στα άτομα και τα τοποθετεί στο περιθώριο της νέας κοινωνίας. Οι ρεμπέτες, οι μάγκες είναι στην ουσία κοινωνική ομάδα με δικούς της κανόνες διαβίωσης και ηθικής. Ο τρόπος ζωής τους εναντιώνεται με το αστικό κράτος. Οι ενέργειες τους έρχονται σε πλήρη ρήξη με το κοινωνικά αποδεκτό και προκαλούν την αντίδραση των κατασταλτικών μηχανισμών.

Η ρήξη με την αστυνομία, την εξουσία όπως τη βλέπουν αυτοί είναι στην ουσία η αντίσταση αυτής της ομάδας στη νέα τάξη πραγμάτων. Η σχέση που έχουν οι ρεμπέτες με την αστυνομία και τη φυλακή είναι στοιχείο καθημερινό, στοιχείο της ταυτότητας αυτής που τους διαφοροποιεί σαν ομάδα του κοινωνικού περιθωρίου, που τους κάνει 'μάγκες'. Οι ίδιοι γνωρίζουν πολύ καλά ότι ο διωγμός τους από την αστυνομία και εν τέλει η φυλάκιση έχει να κάνει με τη χρήση του χασίς. Παρόλο που τους φαίνεται άδικη και παράλογη, γνωρίζουν όμως πάρα ταύτα ότι είναι μια από τις αιτίες που θα μπουν στη φυλακή.

Γ. Αλλαγή στάσης της σύγχρονης λαογραφίας

Η ελληνική λαογραφία άρχισε να θεωρείται επιστήμη στα τέλη 19ου αιώνα. Υπάρχει άμεση σύνδεση με την ανάγκη κατασκευής μιας εθνικής αφήγησης. Ο ρόλος της λαογραφίας στην αρχή ήταν να δείχνει με κάθε τρόπο την συνέχεια και την ομοιογένεια του ελληνικού έθνους. Υπηρετούσε με κάθε μέσο την εθνικιστική ιδεολογία. Η λαογραφία στόχευε να δώσει πειστικές απαντήσεις τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό. Να δείξει στους Ευρωπαίους συμμάχους την αρχαία καταγωγή του νέο-έλληνα, αλλά και στο να απαντήσει στις απειλητικές θεωρίες αφελληνισμού, όπως του ιστορικού Falmerayer. Στο εσωτερικό, αναλαμβάνει να παραμεριστούν οι

τοπικές ιδιότητες, αναδεικνύοντας την αρχαία καταγωγή και κοινά χαρακτηριστικά που συγκροτούν ενιαία εθνική ταυτότητα. Γι' αυτό το λόγο ιδιαίτερο βάρος πέφτει στο λεγόμενο και ως «παραδοσιακό» πολιτισμό. Με τον όρο παράδοση ορίζονταν ένα φανταστικό επίπεδο και ενιαίο σύνολο του σχήματος αγροτικός πληθυσμός- λαός-έθνος¹¹⁰. Θεωρείται ότι ο αγροτικός τρόπος παραγωγής, η κοινωνική οργάνωση του χωριού ότι είναι ο γνήσιος «λαϊκός» πολιτισμός και «ενσαρκώνει εθνικές αξίες και αρετές». Οι έννοιες «λαϊκός» και «παραδοσιακός» οι λαογράφοι τις θεωρούσαν ταυτόσημες. Αντίθετα μη λαϊκό πολιτισμό θεωρούν το σύγχρονο πολιτισμό των αστικών κέντρων. Η διάκριση αυτή είναι ιδανική για να υπηρετήσει την εθνικιστική αντίληψη¹¹¹.

Οι αλλαγές που συμβαίνουν στο ελλαδικό χώρο μετά το Β παγκόσμιο πόλεμο τόσο στο πεδίο των οικονομικών αλλά και των κοινωνικών εξελίξεων δεν μπορούν να αφήσουν ανεπηρέαστους τους πιο σύγχρονους λαογράφους όπως τη δεκαετία του 1960 το Δ. Λουκάτο. Ο Λουκάτος υποστηρίζει ότι οι αλλαγές στο κοινωνικό πεδίο φέρνουν και αλλαγές στο πολιτισμικό επίπεδο, που η λαογραφία δεν μπορεί να μην μελετήσει και με αυτή την αντίληψη προτείνει την ανάπτυξη της αστικής λαογραφίας. Δηλαδή, την ενασχόληση και με το πολιτισμό των αστικών κέντρων. Σημαντικός υποστηρικτής των θέσεων του Λουκάτου είναι ο Μ. Μερακλής που τονίζει την αναγκαιότητα για τους λαογράφους να μελετήσουν την «κοινωνική και ιστορική εξέλιξη του λαού». ¹¹²

Την αλλαγή στάσης απέναντι στο ρεμπέτικο μπορούμε να την δούμε και στη διανόηση και στο πεδίο της έρευνας. Πλέον η λαογραφία όπως είπαμε και παραπάνω αρχίζει να στρέφει το ενδιαφέρον της και για το πληθυσμό που κατοικεί στην πόλη και όχι μόνο για τον αγροτικό. Μελετά και τις καθημερινές «συνήθειες της πόλης», που σταδιακά αρχίζει να συμπαθεί το τραγούδι των πόλεων και να αναγνωρίζει την καλλιτεχνική του αξία. Δεν καταδικάζει πλέον το ρεμπέτικο ως χυδαίο, δεν επικρίνει με αυστηρότητα τους ρεμπέτες, αλλά τους βλέπει με συμπάθεια, διακρίνοντας και μια αγνότητα, αποτινάζοντας από πάνω του κάθε παλιά «ρετσίνα». Αρχίζουν να γράφονται βιβλία, να γίνονται εκπομπές στη τηλεόραση επαινώντας το, γιατί αποτελεί βασικό

¹¹⁰ Αβδέλα Ε., Ετερότητα και ταυτότητα: ιστορικές προσεγγίσεις, Σύγχρονα Θέματα τχ 54, 1995, σελ. 17-20

¹¹¹ Τουντουσάκη Ε., «Ο παραδοσιακός πολιτισμός ως κατασκευή στην ελληνική λαογραφία. Μια απόπειρα ανθρωπολογικής ερμηνείας», στο συλλογικό τόμο: Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002(επιμ. Κιτρομηλίδης, Σκλαβενίτης), Κέντρο νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2004, σελ. 441-458

¹¹² Ο.π.

στοιχείο της «παράδοσης», «αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτισμού μας». Χτίζοντας με αυτό το τρόπο «μουσειά» για να το «διαφυλάξουμε», για να το «συντηρήσουμε». Αγνοώντας όμως ότι το ρεμπέτικο είναι δημιούργημα μια άλλης εποχής, ενός άλλου και ξένου προς εμάς κοινωνικού περιβάλλοντος. Ερμηνεύοντας έτσι ένα κοινωνικό φαινόμενο, όπως το ρεμπέτικο, στάσιμα και έξω από τις κοινωνικές αντιθέσεις της εποχής, μεταφέροντας στη σημερινή εποχή μια συμπαθητική γραφική φιγούρα του παρελθόντος που δεν μπορεί να γίνει κατανοητή στην εξελικτική διαδικασία του λαϊκού πολιτισμού της χώρας μας. Περιγράφοντας την στάση αυτή ο Κοταρίδης αναφέρει: «Για τον κόσμο αυτόν-που τον οικειοποιούμαστε με τέτοια ευκολία, λες και ήταν χθες-οι μαρτυρίες είναι έμμεσες, προέρχονται από κάποιον «άλλον». Ο χρόνος άφησε ίχνη στα λόγια και τα αντικείμενα, και παραμόρφωσε ό,τι εμείς χρησιμοποιούμε ως τεκμήριο ή μαρτυρία. Ακόμα και στις αυτοβιογραφίες των ρεμπετών οι αναφορές διαμεσολαβούνται από την εμπειρία «αναβάθμισης του ρεμπέτικου», έρχονται να απαντήσουν σε μια ζήτηση που έχει να κάνει, κυρίως, με τη «γοητεία» του ρεμπέτικου τραγουδιού και τις μυθολογίες που συνόδευσαν την «αποκατάσταση» του. Παραλίγο, μάλιστα, να κατατάξουμε τα τραγούδια αυτά και τους ανθρώπους σε κάποιο «χαμένο παράδεισο» για τη κοινωνία μας και να αποδώσουμε τους καιρούς που έζησαν οι παλιοί ρεμπέτες ως «χρυσή εποχή»¹¹³.

Με την στροφή που συντελείται μπαίνουν στην έρευνα ζητήματα όπως λαϊκός πολιτισμός, ζητήματα για την ελληνικότητα του ρεμπέτικου. Ο λόγος και η συζήτηση γύρω από το ρεμπέτικο είναι από την αφετηρία προβληματικός, καθώς το αποκόβει από την κοινωνική κατάσταση που το γέννησε. Σε αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να γίνει αναφορά «στην ελληνικότητα του ρεμπέτικου», «στη πολιτισμική συνέχεια». Η ανάγκη απόδειξης συνέχειας του έθνους, η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας είναι πρόβλημα κατεξοχήν πολιτικής φύσης¹¹⁴. Για παράδειγμα μπορούμε να πάρουμε το παράδειγμα του «αμανέ» που δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τα στοιχεία από την λόγια οθωμανική μουσική. Η κυρίαρχη λογική της αστικής τάξης της εποχής θέλει «ενιαίο» κράτος, με «ενιαία» εθνική ιδεολογία. Τα σχέδια αυτά έρχονται να επιβληθούν με τη λογοκρισία μετά από ένα σημείο με τη Μεταξική δικτατορία. Με αυτό το τρόπο γίνεται η προσπάθεια να δομήσει ενιαία «εθνική» κουλτούρα και το ρεμπέτικο είναι «μιάσμα» σε αυτά τα σχέδια. Η «Ελληνική Ιδέα» δεν μπορεί να ανεχτεί «ανατολίτικα»

¹¹³ Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ 14

¹¹⁴ Herzfeld M, Πάλι δικά μας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σελ 20

στοιχεία που έχουν ταυτιστεί με την Τουρκία. Θεμελιώνεται έτσι στερεότυπο σε δύο επίπεδα: πρώτο στο επίπεδο της μορφής, ως χυδαίο ανατολισμό και δεύτερο στο περιεχόμενο, ως «χασικλίδικο». Με αυτό το τρόπο δεν γίνονται ανεκτά σε καμία περίπτωση οι «ανατολίτικες» κλίμακες, αλλά και οι ρεμπέτες ¹¹⁵.

Η σύγχρονη λαογραφία, όμως έχει αρκετές φορές την τάση να κατασκευάζει στερεοτυπικά σχήματα όπως: αρχαία ελληνική μουσική, βυζαντινή, δημοτικό τραγούδι, ρεμπέτικο, λαϊκό τραγούδι. Παρουσιάζει το ρεμπέτικο ως συνέχεια του δημοτικού τραγουδιού, ως ένα αναπόσπαστο και αυθεντικό κομμάτι του ελληνικού πολιτισμού που έχει τις ρίζες του στα αρχαία χρόνια. Το παραπάνω στερεοτυπικό σχήμα αποκρύβει την ουσία της εξέλιξης του νεοελληνικού λαϊκού πολιτισμού, παραβλέποντας το γεγονός της ζύμωσης διαφορετικών πολιτισμών και την γέννηση καινούργιων, όπως το ρεμπέτικο τραγούδι. Τα πολιτισμικά φαινόμενα δεν εγγράφονται και διαγράφονται με βάση τα κρατικά σύνορα και δεν μπορούν να περιοριστούν σε συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο. Είναι ακόμα πιο δύσκολο να αποδείξουμε την καθαρότητα ενός πολιτισμικού φαινομένου στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου, πόσο μάλλον για το ρεμπέτικο: «[...]που δεν προκύπτουν ως νομοτελειακή εξέλιξη κάποιων μουσικών παραδόσεων, δεν ανήκουν, δηλαδή, στην χαρακτηρισολογία ή την «οντολογία του ελληνισμού». Ό,τι συγκαταλέγεται στα στοιχεία που το συστήνουν ως πολιτισμική κατασκευή ανήκει στη σκέψη όσων βρέθηκαν στην επικράτεια του ελληνικού κράτους και-ιδού τώρα οι Έλληνες-βάλθηκαν να φτιάξουν τη ζωή τους ξανά και ξανά και την πατρίδα, να οικειοποιηθούν, δηλαδή, τη γη που πάνω της θα ριζώσει η συγγένεια.»¹¹⁶. Το συγκεκριμένο είδος μουσικής από την μορφή και το περιεχόμενο του, δηλαδή από την φύση του είναι ξένο προς το προσδιορισμό με βάση τα εθνικά σύνορα. Φανερώνει όμως την ανταλλαγή μεταξύ πληθυσμού που ζούσε χρόνια στην ύπαιθρο και σε αυτόν που ήρθε στην Αθήνα-Πειραιά από τα μεγάλα εμπορικά κέντρα της Μ.Ασίας και έχει ως αποτέλεσμα την αφομοίωση διαφορετικών παραδόσεων.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει επίσης, η άποψη της άρνησης τελείως των λούμπεν και περιθωριακών στοιχείων στους κόλπους της ρεμπέτικης κοινωνίας. Η θέση αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί αφελής, γιατί από τη στιγμή που συντελείται καπιταλιστική ανάπτυξη εκείνη την περίοδο, θα υπάρχουν και στοιχεία που είναι λούμπεν, ωστόσο δεν κυριαρχούν. «Ο λόγος είναι ότι οι λούμπεν αποτελούν ξεπεσμένο

¹¹⁵ Βλησίδης Κ., Όψεις του Ρεμπέτικου, Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004, σελ. 24-25

¹¹⁶ Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ 15

κομμάτι της εργατικής τάξης. Ουσιαστικά προσπαθούν να επιβιώσουν μεταξύ νομιμότητας και παρανομίας, είναι ολότελα εξαθλιωμένοι (άστεγοι, τοξικομανείς, ζητιάνοι γυρνώντας στους δρόμους ζητώντας ένα κομμάτι ψωμί) και έχουν απολέσει κάθε σκέψη ταξικής συνείδησης. Τα στοιχεία αυτά εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στον πρώιμο καπιταλισμό, όταν δηλαδή ακόμα αναπτύσσονταν η βιομηχανία. Αυτό παρουσιάζεται σε πρώην αγροτικούς πληθυσμούς που πλέον δεν είχαν ιδιοκτησία, αλλά αναζητούσαν, σαν ανειδίκευτοι εργάτες, δουλειά. Λογικό λοιπόν είναι η νέα μέχρι τότε βιομηχανική παραγωγή να μην μπορεί να τους απορροφήσει όλους».¹¹⁷

Καταλήγοντας, η εξέλιξη των κοινωνικών και ανθρωπιστικών επιστημών, η μεγαλύτερη αλληλοσύνδεση τους μπορεί να φωτίσει την έρευνα. Η «αναδόμηση» και «αποδόμηση» στερεοτύπων που υπήρχαν και υπάρχουν στην έρευνα γύρω από το λαϊκό πολιτισμό αυτό φανερώνει. Η δυσκολία στην έρευνα για το ρεμπέτικο κόσμο και τραγούδι, άφησε την πόρτα ανοικτή σε «ρεμπετολόγους» ή ερασιτέχνες ιστορικούς και λαογράφους, ώστε να θεμελιώσουν τις υποκειμενικές απόψεις τους και να εδραιώσουν στερεότυπα¹¹⁸. Εξυπηρετώντας πάντα τους στόχους της αστικής τάξης για την κοινωνική συνοχή και διασφάλιση του έθνους/κράτους.

Στις μέρες μας υπάρχει ρεύμα «ρεμπετολατρίας» και κατασκευής μύθων για το ρεμπέτη και τον τρόπο που ζούσε. Η «ηθικίζουσα» λογική τόσο των «επικριτών» που εκφράζουν την αποστροφή τους για την «ηθική έκπτωση» αυτών των στρωμάτων, αλλά και των «υποστηρικτών» που επαινούν «τον αγνό κόσμο του περιθωρίου», όπως ο Η. Πετρόπουλος έχουν κοινή κατάληξη την μη κατανόηση του τρόπου συγκρότησης του νέο-ελληνικού πολιτισμού¹¹⁹. Η αντιεπιστημονική αυτή προσέγγιση μπορεί να έχει τις ρίζες της στον εθνοκεντρισμό και την αποσύνδεση από το ιστορικό πλαίσιο δημιουργίας. «Η ακαταμάχητη ικανότητα της κατεστημένης ιδεολογίας να μετατρέπει την ετερότητα σε ταυτότητα μοιάζει να ακυρώνει εκ των προτέρων τις προσπάθειες του ερευνητή να προσδιορίσει τι ψάχνει κάθε φορά, σε ποια ακριβώς ερωτήματα γυρεύει να δώσει απάντηση»¹²⁰.

Η αποφυγή στραβοπατημάτων στη σύγχρονη έρευνα μπορεί να επιτευχθεί αν αποφύγουμε την ταύτιση με τους πρωταγωνιστές του «κοινωνικού φαινομένου».

¹¹⁷ Βλ. Εργασία κεφαλαίο 3

¹¹⁸ Δαμιανάκος Στ, Επίμετρο, επιμ. Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ 303-305

¹¹⁹ Η θέση μου απέναντι στο βιβλίο του Η. Πετρόπουλου «Ρεμπέτικα Τραγούδια»

¹²⁰ Ο.π. σελ 305

Παίρνοντας πάντα υπόψη τις κοινωνικές σχέσεις και δράσεις, την καθημερινότητα τους και το πεδίο των κοινωνικών συγκρούσεων. Η απομάκρυνση από «ηθικίζουσες» και «ελληνοκεντρικές» αφετηρίες για την έρευνα των φτωχότερων στρωμάτων της πόλης, έδωσε έναυσμα στην έρευνα για την κατανόηση της συγκρότησης του νέο-ελληνικού πολιτισμού. Όπως για τον τρόπο «ενσωμάτωσης των νεηλύδων πληθυσμών» και το πως η ετερότητα μέσα από συγκρούσεις που υπήρχαν στο τέλος οδηγήθηκε στην προσαρμογή και ενσωμάτωση.

Συνοψίζοντας, το ρεμπέτικο δεν είναι κατασκεύασμα του υποκόσμου και του περιθωρίου. Είναι έκφραση της εποχής, της κοινωνίας που αλλάζει. Ένωση πολιτισμικών ετεροτήτων, ανασκευάζοντας προηγούμενες πολιτισμικές συμπεριφορές. Μπορούμε να πούμε «ότι στο άκουσμα τους φωτίζονται λιγότερο οι ρωγμές στο κοινωνικό σώμα κι οι ασυνέχειες στην εξέλιξη, τα σημάδια μιας βιαίας ενοποίησης, το άνοιγμα της κοινωνία μας στην αλλαγή και στην νεοτερικότητα»¹²¹. Η επιλογή όρων όπως: υπόκοσμος, λούμπεν, υποπρολεταριάτο, περιθώριο είναι ιδεολογικά φορτισμένη και δείχνει πως γίνεται η πρόσληψη της ετερότητας. Η κατηγορηματική άρνηση όμως τέτοιων στοιχείων για σκοπούς που εξυπηρετούν την ανάγκη να αποδειχθεί «η ελληνικότητα» πέφτει σε σοβαρές αντιφάσεις και λάθη. Το κοινωνικό σώμα των ρεμπέτικων τραγουδιών είναι κομμάτι του προλεταριάτου που δεν μπορεί να προσαρμοστεί πλήρως στο χώρο του αστικού κέντρου. Υπάρχει συμμετοχή του υπόκοσμου, αλλά όχι καθολική και δεν επηρεάζει εξολοκλήρου τη λαϊκή δημιουργία.¹²² Το σίγουρο είναι ότι οι απόψεις αυτές εδραιώνουν μια σειρά από στερεότυπα που ασπάζονται διάφοροι ερευνητές. Η λογική που κρίνει κάποιος το φαινόμενο ρεμπέτικο και ρεμπέτης είναι προσωρινή και μεταβάλλεται διαρκώς.¹²³

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Συμπερασματικά, μπορεί να αποδειχθεί από την παρούσα εργασία ότι το κοινωνικό σώμα των ρεμπέτηδων δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως «λούμπεν» και περιθώριο, διότι δεν έχει τα απόλυτα χαρακτηριστικά για να προσδιοριστεί έτσι. Οι υποστηρικτές της άποψης ότι αποτελούν το λούμπεν προλεταριάτο της εποχής του μεσοπολέμου είναι φορτισμένη με ιδεοληψίες του παρελθόντος που σε μεγάλο βαθμό επιβιώνουν και σήμερα, χωρίς να αποδεικνύεται η ορθότητα τους με επιστημονικά

¹²¹ Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ 16

¹²² Gauntlett Σ., Ρεμπέτικο Τραγούδι, του Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001, σελ. 26

¹²³ Ο.π. σελ. 66

μέσα. Η βίαιη προσπάθεια για ενσωμάτωση διαφορετικών πολιτισμικά πληθυσμών στο πλαίσιο του εθνικού πολιτισμού που δέχεται το κράτος δημιουργεί την κοινωνική ομάδα που αποκόβεται από το κρατικά κυρίαρχο, δίνοντας την πλαστή εικόνα του λούμπεν στοιχείου. Στην αντίθετη πλευρά, η άρνηση τέτοιων κοινωνικών στοιχείων είναι απόλυτη, διότι ούτε αυτοί δεν παίρνουν σοβαρά υπόψη το κοινωνικό περιβάλλον που διαμορφώνεται. Η ανάπτυξη της αστικής κοινωνίας δεν μπορεί να συμβεί χωρίς να έχει κομμάτι της εργατικής τάξης περιθωριοποιημένο¹²⁴. Μέσα στους κόλπους των ρεμπετών βρήκαν αρκετές φορές και στέγη άτομα που πληρούν τις ιδιότητες του κοινωνικού περιθωρίου. Σε καμία περίπτωση δεν κυριαρχούν. Η ταύτιση με την μία ή την άλλη ομάδα θα αποτελούσε ατόπημα. Διότι, υπάρχει μονομέρεια που δεν οδηγεί σε ασφαλή συμπεράσματα. Η συνέχεια της επιστημονικής έρευνας μπορεί να δώσει χωρίς προκαταλήψεις πιο σαφή συμπεράσματα για την κοινωνική καταγωγή και χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου κόσμου.

¹²⁴ Λένιν Β.Ι., Άπαντα τόμος 3, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1988, σελ 528

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

1. Αβδέλα Ε., Ετερότητα και ταυτότητα: ιστορικές προσεγγίσεις, Σύγχρονα Θέματα τχ 54, 1995
2. Βαμβακάρης Μ, Αυτοβιογραφία (επιμ Βέλου) , Παπαζήσηση, Αθήνα 1978
3. Βουρλιώτη Α., Το προσφυγικό ζήτημα και η καταγωγή του ρεμπέτικου τραγουδιού, Διπλωματική εργασία στο Πάντειο 2006
4. Γενίτσαρης Μ., Ρεμπέτικη Ιστορία(Χατζηδούλη επιμ), Νεφέλη, Αθήνα 1979
5. Κοταρίδης Ν., Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι, Πλέθρον, Αθήνα 2007
6. Κοκκώνης Γ., Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, στο Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου-2 Οκτωβρίου 2010
7. Κρεμυδας Β., Εισαγωγή στη Νεοελληνική Οικονομική Ιστορία. 18ος-20ος αιώνας, Τυπωθητώ/Δάδρανος, Αθήνα 2007
8. Κωνσταντίνου Μ., Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου, σέλας, Αθήνα 1994
9. Κώτσιος Α, Μέθοδος μουσικολογικής ερευνάς, Παπαρηγορίου Κ. - Νάκας Χ. Αθήνα 2000
10. Λάζος Γ., Οργανωμένη εγκληματικότητα, Φάκελος σημειώσεων για το μάθημα "Οργανωμένη εγκληματικότητα" του τμήματος Κοινωνιολογίας Πάντειον Πανεπιστήμιο
11. Λένιν Β.Ι., Άπαντα τόμος 3, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1988
12. Μαραντζίδης Ν., Γιασασίν Μιλλέτ: Ζήτω το Έθνος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012
13. Μαρξ Κ., Το Κεφάλαιο, τόμος Α', κεφάλαιο 25ο, Σύγχρονη Εποχή
14. Μαρξ Κ, Ταξικοί αγώνες στην Γαλλία(1848), Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2000
15. Μαρξ Κ, Η 18 Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1976
16. Μερακλής Μ, Ελληνική λαογραφία Κοινωνική συγκρότηση: Ήθη και έθιμα: Λαϊκή τέχνη, Καρδαμίτσας, Αθήνα 2011
17. Μουφλουζέλης Γ., Όταν η λήγουσα είναι μακρά, Αθήνα 2004, 1978
18. Μάθησης Ν., Ρεμπέτικη Ιστορία (Χατζηδούλη επιμ), Νεφέλη, Αθήνα 1979

19. Παπαχριστόπουλος Ν., Ρεμπέτικα Τραγούδια. Η τέχνη των σημείων, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2004
20. Πετρόπουλος Η., Ρεμπέτικα Τραγούδια, Κέρδος, Αθήνα 2011
21. Σκουρλιώτης Γ., Εισαγωγή στην κοινωνιολογική εξέταση του δημοτικού τραγουδιού. Κοινωνιολογική Έρευνα 1, 1957
22. Στυλιανός Μ., Ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, πτυχιακή εργασία Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής 2007
23. Σχορέλης Τ.-Οικονομίδης Μ., Ένας ρεμπέτης, Γ. Ροβερτάκης
24. Τουντουσάκη Ε., «Ο παραδοσιακός πολιτισμός ως κατασκευή στην ελληνική λαογραφία. Μια απόπειρα ανθρωπολογικής ερμηνείας», στο συλλογικό τόμο: Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002(επιμ. Κιτρομηλίδης, Σκλαβενίτης), Κέντρο νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα 2004
25. Τσιάλιος Δ.(2013), Αστική ανάπτυξη και κοινωνικός διαχωρισμός : το παράδειγμα της Αθήνας του Μεσοπολέμου
26. Χατζιωσηφ Χ, Ιστορία της Ελλάδας του 20^ο αιώνα Τόμος Β, Βιβλιόραμα, Αθήνα: 2002
27. Gauntlett Σ., Ρεμπέτικο Τραγούδι, του Εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001
28. Herzfeld Μ, Πάλι δικά μας, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002
29. Ong W., Προφορικότητα και εγγραματοσύνη., Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005
30. Robson C., Η έρευνα του πραγματικού κόσμου, Gutenberg, Αθήνα 2010
31. Πολίτης Ν, Πότε πρωτοεμφανίζεται η λέξη Ρεμπέτικο; Αναρτήθηκε στις 24 Φεβρουαρίου 2015 από <http://www.rembetiko.gr/forums/entry.php?b=1548>(πρόσβαση 10/4/2015)
32. Πολίτης Ν, Η λογοκρισία στο ρεμπέτικο τραγούδι, Αναρτήθηκε στις 10 Μαΐου 2010 από http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.gr/2010/05/blog-post_20.html(πρόσβαση 10/4/2015)