



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ
ΜΑΡΙΚΑΣ ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΠΟΥΛΟΥ

Λίνα Γκοντικούλη

Επιβλέπων: Ηλίας Σκουλίδας

Επίκουρος Καθηγητής

Άρτα, Μάιος 2018



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ
ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ
ΜΑΡΙΚΑΣ ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΠΟΥΛΟΥ

Λίνα Γκοντικούλη

Επιβλέπων: Ηλίας Σκουλίδας

Επίκουρος Καθηγητής

Άρτα, Μάιος 2018

**THE WOMEN DURING THE INTERWAR PERIOD
THROUGH REBETIKO. THE CASE OF MARIKA
FRANTZESKOPOULOU**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή
Άρτα, Μάιος 2018

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Ηλίας Σκουλίδας

Επίκουρος Καθηγητής

2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο,

τίτλος, βαθμίδα

3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο,

τίτλος, βαθμίδα

Ο/Η Προϊστάμενος/η του Τμήματος

Όνομα Επίθετο,

τίτλος, βαθμίδα

Υπογραφή

© Λίνα Γκοντικούλη, 2018.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Λίνα Γκοντικούλη

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ο τετραετής προπτυχιακός κύκλος των σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ολοκληρώνεται με την παρούσα εργασία. Είμαι ευγνώμων στον κ. Ηλία Σκουλίδα καθώς και στον κ. Λάμπρο Ευθυμίου για την συνεργασία και την πολύτιμη καθοδήγηση στην διεκπεραίωση αυτής της εργασίας. Ευχαριστώ ακόμη τους γονείς μου για την στήριξη και τη βοήθεια που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια της εργασίας, και όχι μόνο. Τέλος, ευχαριστώ τις συμφοιτήτριές μου Αρχοντή Μιχαέλα και Μαρδιροσιάν Ρόζα καθώς και όλος όσους με βοήθησαν με τις πολύτιμες συμβουλές τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το βασικό αντικείμενο μελέτης της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας είναι η αποτύπωση / αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου μέσα από τους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών κατά την μεσοπολεμική περίοδο. Αρχικά, πραγματοποιείται μια συνοπτική παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου της περιόδου του ελληνικού μεσοπολέμου, καθώς και η θέση / ρόλος που οι γυναίκες κατέχουν τη συγκεκριμένη περίοδο. Ακολουθεί μια αναφορά στο ρεμπέτικο τραγούδι, το οποίο υπήρξε πρόδρομος του λαϊκού τραγουδιού, από πού προέρχεται, ποιες είναι οι περιόδους εξέλιξής του και τη θέση που αυτό κατέχει, κατά την μεσοπολεμική περίοδο, στην αστική κοινωνία. Εξετάζεται, επίσης, ο τρόπος με τον οποίο το γυναικείο φύλο αποτυπώνεται στους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών, καθώς και οι ρόλοι - μητέρα, αδελφή και ερωμένη - που της αποδίδονται. Τέλος, αναλύονται οι στίχοι συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών και συγκεκριμένα ποιος είναι ο ρόλος / θέση της γυναίκας στο έργο, αλλά και τη ζωή σημαντικών μορφών του ρεμπέτικου τραγουδιού. Τα τραγούδια αυτά ερμηνεύτηκαν με ιδιαίτερο τρόπο από την Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου, η οποία αν και συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο ιστορικής έρευνας ακόμα και τη σημερινή εποχή.

Λέξεις κλειδιά: Μεσοπόλεμος, Ρεμπέτικα τραγούδια, Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου,

ABSTRACT

The main subject of this thesis is a study of the female gender through the lyrics of rebetiko music during the interwar period. Initially, there is a brief presentation of the historical context of the Greek interwar period, as well as the role that women hold during this period. Then there is a reference to the rebetiko music, which was a predecessor of the folk music and where it came from, what its periods of evolution and its position during the interwar period were, in the urban society. Also the way in which the female gender is reflected in the lyrics of rebetiko music is examined, as well as the roles of the mother, sister and mistress which are attributed to it. Finally, the lyrics of specific rebetiko songs are analyzed, namely the role of the woman in the context, as well as the life of important forms of the rebetiko music. These songs were performed in a special way by Marika Frantzeskopoulou, who, although she contributed significantly to the formation of the rebetiko music, she has not been the subject of historical research even to the present day.

Key words: Interwar, Rebetiko songs, Marika Frantzeskopoulou

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	I
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	II
ABSTRACT	III
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	IV
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	V
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ	4
1.1 Πολιτικό πλαίσιο της περιόδου του μεσοπολέμου.....	4
1.2 Κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο της περιόδου του μεσοπολέμου	8
1.3 Οι γυναίκες κατά την περίοδο του μεσοπολέμου	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	16
2.1 Εισαγωγή στο ρεμπέτικο τραγούδι	16
2.2 Το ρεμπέτικο κατά την περίοδο του μεσοπολέμου και η θέση του στην αστική κοινωνία.....	21
2.3 Οι γυναίκες στο ρεμπέτικο τραγούδι	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΦΥΛΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΙΚΑΣ ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΠΟΥΛΟΥ	29
3.1 Ανάλυση στίχων.....	34
<i>Πασαλιμανιώτισσα</i>	37
<i>Δολοφόνισσα</i>	39
<i>Πριγκιπιώτισσα</i>	40
<i>Νέα Χήρα</i>	42
<i>Τραγουδίστρια</i>	43
<i>Στο Καφέ Αμάν</i>	45
<i>Οι γαμπίτσες</i>	47
<i>Καμωματού</i>	48
<i>Κούκλα μου Μαρίκα</i>	50
<i>Τσαχπίνα αραπίνα</i>	51
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	53
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	57
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΡΙΚΑΣ ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΠΟΥΛΟΥ	63

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Σχήμα 3.1: Κατανομή τραγουδιών ανά κατηγορία.....	31
Σχήμα 3.2: Κατανομή ρεμπέτικων τραγουδιών ανά έτος ηχογράφησης.....	31
Σχήμα 3.3: Κατανομή τραγουδιών ανά στιχουργό.....	32
Σχήμα 3.4: Ποσοστά αναφορών που σχετίζονται με τις υπό μελέτη θεματικές κατηγορίες και υποκατηγορίες.....	37

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα που πραγματεύεται η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι να μελετηθεί πως αντιμετωπίζεται η θέση / ρόλος της γυναίκας μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια της περιόδου του ελληνικού μεσοπολέμου. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται συνοπτικά το ιστορικό – τόσο το πολιτικό όσο και το κοινωνικό και οικονομικό – πλαίσιο της συγκεκριμένης περιόδου, καθώς και ποια είναι η θέση των γυναικών, δηλαδή πως αυτές αντιμετωπίζονταν τη μεσοπολεμική περίοδο.

Η περίοδος του μεσοπολέμου (Μικρασιατική Καταστροφή – Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος) είναι ενδεχομένως μια από τις σημαντικότερες περιόδους της ελληνικής ιστορίας, καθώς τοποθετούνται οι βάσεις του σύγχρονου ελληνικού κράτους, όσον αφορά την οικονομία αλλά και την ελληνική κοινωνία συνολικά. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή υλοποιήθηκε μία από τις σημαντικότερες αγροτικές μεταρρυθμίσεις που έχουν καταγραφεί στην παγκόσμια ιστορία, η οποία μελλοντικά είχε σημαντικές πολιτικές, οικονομικές αλλά και κοινωνικές συνέπειες για την εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας.¹ Τη συγκεκριμένη περίοδο επικρατούσαν ιδιαίτερα κρίσιμες συνθήκες στη χώρα, οι οποίες υποχρέωσαν την τότε ηγεσία να πάρει άμεσα αποφάσεις τόσο προς το συμφέρον των προσφύγων που είχαν εισέλθει στην Ελλάδα, όσο και των ακτημόνων, με αποτέλεσμα την αναδιανομή της γης σχεδόν σε ολόκληρη τη χώρα, το οποίο σήμανε και το τέλος εποχής των μεγάλων τσιφλικιών.²

Την περίοδο του Μεσοπολέμου υπήρχε επίσης η επιτακτική ανάγκη να αποκατασταθούν εκατομμύρια πρόσφυγες που είχαν εισέλθει στη χώρα μετά την Καταστροφή της Σμύρνης,³ το οποίο είχε ως αποτέλεσμα να αναδειχθεί η μεγάλη σημασία του κράτους, καθώς η παρέμβασή του στην καθημερινότητα των ανθρώπων ήταν πρωτοφανής τόσο στην οικονομία όσο και στη δημόσια υγεία, στις επικοινωνίες, αλλά και στις συγκοινωνίες.⁴ Ταυτόχρονα το πολιτικό σκηνικό στο εσωτερικό της

¹ Μαυρέας, Κ. (1999). Η αποτυχία της Δημοκρατίας. Στο *Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία Γ΄*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σελ. 267-270.

² Χατζηιωσήφ, Χ. (2002). Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 307.

³ Βερέμης, Θ., & Κολιόπουλος, Ι. (2006). *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Καστανιώτη, σελ. 363.

⁴ Μαυρέας, Κ. (1999). Η αποτυχία της Δημοκρατίας. Στο *Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία Γ΄*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σελ. 267-270.

χώρας, με εξαίρεση την τετραετή διάρκεια διακυβέρνησης του Ελευθέριου Βενιζέλου, περιέρχεται σε συνθήκες αστάθειας εξαιτίας πραξικοπημάτων, δημοψηφισμάτων, κλπ.⁵

Μέσα σε όλα αυτά αναδεικνύεται και η θέση / ρόλος της γυναίκας, καθώς διαμορφώνονται νέες συνθήκες για αυτή μέσα στην ελληνική κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα, την περίοδο του μεσοπολέμου συναντάμε την έναρξη του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα,⁶ τη μαζική είσοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας, τόσο στην γεωργία⁷ όσο και σε διάφορους κλάδους της βιομηχανίας ή στο ελεύθερο επάγγελμα,⁸ ενώ εξίσου σημαντικές ήταν και οι αλλαγές που παρατηρήθηκαν στην εκπαίδευση.⁹ Αν και είναι εμφανές ότι κατά τη μεσοπολεμική περίοδο δημιουργήθηκαν νέες συνθήκες όσον αφορά τη θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία, ωστόσο καθίσταται δύσκολο να αναστραφούν οι βαθιά ριζωμένες αντιλήψεις που επικρατούσαν την εποχή εκείνη και θεωρούσαν ότι η θέση της γυναίκας ανήκει στη μητρότητα και την οικογένεια.¹⁰

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά σε ιστορικά στοιχεία για το ρεμπέτικο τραγούδι, στις ρίζες και την ετυμολογία του ρεμπέτικου, ποια είναι η θέση του στην αστική κοινωνία του μεσοπολέμου, και μελετάται η αναφορά του γυναικείου ρόλου στους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών, καθώς και η θέση / ρόλος της γυναίκας που αποτυπώνεται σε αυτά τα τραγούδια. Στο χρονικό διάστημα του μεσοπολέμου τα ρεμπέτικα τραγούδια έφτασαν στην ακμή τους, καθώς ήταν το καθιερωμένο ρεπερτόριο στα κέντρα διασκέδασης, ενώ ταυτόχρονα κυριαρχούσε στη δισκογραφία των 78 στροφών τόσο της Ελλάδας όσο και της Αμερικής.¹¹

Τα ρεμπέτικα τραγούδια είχαν μεγάλη απήχηση στις λαϊκές μάζες, εντούτοις ερχόταν σε αντίθεση με τους εκπροσώπους των ηθικών και πνευματικών αρχών, ενώ κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας η μουσική αυτή λογοκρίθηκε αυστηρά.

⁵ Βακαλόπουλος, Α. (2005). *Νέα Ελληνική Ιστορία, 1204-1985*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σελ. 371-381.

⁶ Λεοντίδου, Ε., & Sigrid, R. A. (1992). *Η Ελλάδα των γυναικών. Διαδρομές στο χώρο και το χρόνο*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, σελ. 43.

⁷ Βερβενιώτη, Τ. 2013. *Η Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουκκίδα, σελ. 19.

⁸ Παχή, Ο. (2013). Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. *Ανιστόρητον*, 10(38), σελ. 3.

⁹ Βερβενιώτη, Τ. 2013. *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουκκίδα, σελ. 19.

¹⁰ Παχή, Ο. (2013). Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. *Ανιστόρητον*, 10(38), σελ. 6.

¹¹ [http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_\(in_english\)](http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_(in_english)) – ημερομηνία επίσκεψης: 24/10/2017. Το άρθρο αυτό αποτελεί αναδημοσίευση από το βιβλίο: Petropoulos, E., & Emery, E. (2000). *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. London: Saqi Books.

Μολαταύτα, η λογοκρισία δεν κατάφερε να επηρεάσει σημαντικά τη ρεμπέτικη μουσική, καθώς μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο γνώρισε μεγάλη άνθηση στην Ελλάδα που διήρκησε μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '50. Αν και τα τελευταία 20 χρόνια οι κύριοι εκπρόσωποι του ρεμπέτικου, καθώς και οι "κληρονόμοι" των συνθετών και των τραγουδιστών που είχαν έρθει από διάφορες περιοχές της Μικράς Ασίας μετά την Μικρασιατική Καταστροφή έχουν πεθάνει, ωστόσο αφήνουν πίσω τους μια πληθώρα δίσκων, οι οποίοι άρχισαν να συλλέγονται και να ταξινομούνται από τους διάφορους μελετητές του ρεμπέτικου.¹²

Η θεματική της πλειοψηφίας των ρεμπέτικων τραγουδιών διατυπώνει ξεκάθαρα τον τρόπο ζωής, αλλά και συμπεριφοράς των ρεμπετών, οι στίχοι των οποίων περιγράφουν τις συνήθειες και τις σχέσεις των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων αλλά και τα μέρη που οι άνθρωποι αυτοί συχνάζουν, καθώς ζούνε διαφορετικά από τις αντίστοιχες αστικές οικογένειες. Σε αυτό τον τρόπο ζωής είναι σημαντικός ο ρόλος του γυναικείου φύλου μέσα από τη σχέση που αναπτύσσεται με τον άντρα σύζυγο, εραστή, πατέρα και γιο.¹³

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύονται κάποια αντιπροσωπευτικά τραγούδια διαφόρων συνθετών του ρεμπέτικου, τα οποία ερμηνεύτηκαν από τη Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου, μία από τις πλέον αξιόλογες τραγουδίστριες του Σμυρναϊκού τραγουδιού, που συνέβαλε στη διαμόρφωση του ηχητικού κλίματος της δεκαετίας του '30 μαζί με την Ρόζα Εσκενάζυ και την Ρίτα Αμπατζή. Τα τραγούδια που επιλέχθηκαν ανήκουν σε διαφορετικές, αλλά ιδιαιτέρως σπουδαίες μορφές που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση και την περαιτέρω εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού, ενώ μέσα από τους στίχους τους διαφαίνεται η θέση / ρόλος της γυναίκας, καθώς και ο έρωτας ως βασικό γνώρισμα της σχέσης αντρών – γυναικών.

Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από τη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία, η οποία ολοκληρώνεται με την καταγραφή της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε, η οποία συνέβαλε στην ολοκλήρωση της συγγραφής της.

¹² [http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_\(in_english\)](http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_(in_english)) – ημερομηνία επίσκεψης: 24/10/2017. Το άρθρο αυτό αποτελεί αναδημοσίευση από το βιβλίο: Petropoulos, E., & Emery, E. (2000). *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. London: Sagi Books.

¹³ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 107-108.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Το διάστημα που μεσολαβεί μεταξύ του τέλους του Α' Παγκοσμίου πολέμου (1918) και της έναρξης του Β' Παγκοσμίου πολέμου (1939) χαρακτηρίζεται ως μεσοπόλεμος. Συγκεκριμένα, για την Ευρώπη η περίοδος του μεσοπολέμου ξεκινά το 1919-1920, με την υπογραφή των συνθηκών μέσω των οποίων ολοκληρωνόταν ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, και διαρκεί ως την 1^η Σεπτεμβρίου 1939 με την ταυτόχρονη είσοδο του Χίτλερ στην Πολωνία.¹⁴ Ωστόσο, για την Ελλάδα η συγκεκριμένη περίοδος αρχίζει το 1922 με την Μικρασιατική Καταστροφή και το τέλος της Μεγάλης Ιδέας μέχρι και το 1940 που ξεκινάει ο ελληνοϊταλικός πόλεμος.¹⁵ Το μεγαλύτερο διάστημα του ελληνικού μεσοπολέμου χαρακτηρίζεται από την κοινοβουλευτική διακυβέρνηση, τον ερχομό των προσφύγων με αποτέλεσμα την αλλαγή του πληθυσμιακού τοπίου καθώς και από την απουσία πολεμικών συγκρούσεων.

Όπως θα αναλυθεί και στα επόμενα κεφάλαια η περίοδος του μεσοπολέμου υπήρξε για την Ελλάδα μια εποχή βαθύτατης κρίσης. Η Μικρασιατική Καταστροφή με την επακόλουθη συρρίκνωση της "Μεγάλης Ιδέας", η πολιτική όσο και καθεστωτική αστάθεια, καθώς και οι πολιτικοί ανταγωνισμοί, το πρόβλημα της αποκατάστασης των προσφύγων – τόσο επαγγελματικά όσο και στεγαστικά – το οικονομικό τέλμα της χώρας, αλλά και η οικονομική δυσπραγία των διάφορων κοινωνικών ομάδων είναι μερικά από τα γεγονότα που πλαισιώνουν τις εξελίξεις της μεσοπολεμικής περιόδου.

1.1 Πολιτικό πλαίσιο της περιόδου του μεσοπολέμου

Η Ελλάδα μετά την Μικρασιατική Καταστροφή αποτέλεσε μια χώρα η οποία ήταν διχασμένη πολιτικά, εκτός από ηττημένη στρατιωτικά και κλονισμένη οικονομικά. Απειλούνταν από τις γειτονικές χώρες, καθώς ήταν απομονωμένη διεθνώς και δεν τελούσε υπό την προστασία των τριών μεγάλων ευρωπαϊκών δυνάμεων, οι οποίες από την Επανάσταση του '21 μέχρι και τον Α' Παγκόσμιο πόλεμο εγγυόνταν την ανεξαρτησία της. Επιπροσθέτως, οι όμορες της Ελλάδας χώρες είτε διεκδικούσαν

¹⁴ Αρτέμη, Ε. (2001). *Η περίοδος του Μεσοπολέμου και οι κρίσεις στην Ελληνική Κοινωνία*. 24 γράμματα, σελ. 2.

¹⁵ Παπαρρηγόπουλος, Κ. (2005). *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τομ. 25). National Geographic, σελ. 10.

εδάφη εις βάρος της, όπως η Ιταλία, η Βουλγαρία και η Αλβανία, είτε είχαν διάφορες άλλες αξιώσεις, όπως η Ρουμανία και η Γιουγκοσλαβία.¹⁶

Με την υπογραφή της Συνθήκης της Λωζάνης στις 30 Ιανουαρίου του 1923 ξεκινά η υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών με την Τουρκία, συγκεκριμένα των μουσουλμάνων που ζούσαν στο ελληνικό κράτος και των Ελλήνων ορθοδόξων της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ωστόσο, η άφιξη των προσφύγων μέσω της συγκεκριμένης ανταλλαγής δεν ήταν αρκετή προκειμένου να επιτευχθεί η εθνική ομοιογένεια. Στόχος της πολιτικής του Βενιζέλου υπήρξε η αποκατάσταση και αφομοίωση ή έστω η ενσωμάτωση των εθνικών μειονοτήτων ώστε να εξουδετερωθεί οποιαδήποτε απειλή αυτές αντιπροσώπευαν για την εδαφική ακεραιότητα και την εθνική κυριαρχία του ελληνικού κράτους. Το θεμελιώδες μέσο, προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι αυτοί, ήταν η εγκατάσταση των Ελλήνων προσφύγων σε επιλεγμένες παραμεθόριες περιοχές και στη Βόρεια Ελλάδα. Από αυτή την υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών εξαιρέθηκαν αρχικά οι μουσουλμάνοι της Δυτικής Θράκης καθώς και οι Έλληνες της Κωνσταντινούπολης, της Ίμβρου και της Τένεδου και εκ των υστέρων οι (Αλβανοί) Τσάμηδες της Ηπείρου, με αποτέλεσμα να μείνει ανολοκλήρωτος ο μεγάλος στόχος της βενιζελικής πολιτικής.¹⁷

Εκτός από τα προβλήματα που αντιμετώπιζε η χώρα ως προς την εξωτερική πολιτική μετά την κατάρρευση της "Μεγάλης Ιδέας", στο πολιτικό σκηνικό του μεσοπολέμου της Ελλάδας επικρατούσε η διακύμανση του πολιτεύματος ανάμεσα στην αβασίλευτη και τη βασιλευόμενη δημοκρατία, η στροφή της πολιτικής του Βενιζέλου προς το συντηρητισμό, συγκριτικά με την αντίστοιχη της προηγούμενης δεκαετίας (1910-1920), καθώς και η διαρκής διαδοχή τόσο πολιτικών όσο και στρατιωτικών στην εξουσία.^{18 19}

Πιο συγκεκριμένα, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή και την ανατροπή της "Μεγάλης Ιδέας", βενιζελικοί αξιωματικοί, με επικεφαλής τον Νικόλαο Πλαστήρα καταλαμβάνουν την εξουσία, ενώ ταυτόχρονα ότι απέμεινε από την ελληνικό στρατό

¹⁶ Βερέμης, Θ., & Κολιόπουλος, Ι. (2006). *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Καστανιώτη, σελ. 363.

¹⁷ Μαυρογορδάτος, Γ. Θ. (2002). Οι εθνικές μειονότητες. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β2 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 9-19.

¹⁸ Σβορώνος, Ν.Γ. (1999). *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. (13η έκδ.). Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 82.

¹⁹ Καράμπελας, Σ. (2009). *Το περιοδικό τα Νέα Γράμματα (1935-1940, 1944-1945)*. Διδακτορική Διατριβή, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 7-8.

ακολουθούνταν με κάθε μέσο από χιλιάδες πρόσφυγες στα νησιά και τα λιμάνια της χώρας.²⁰ Ο βασιλιάς Κωνσταντίνος παραιτείται προκειμένου να ανέλθει στην εξουσία ο γιος του Γεώργιος Β΄ με αποτέλεσμα τη δημιουργία πολιτικής κυβέρνησης, με την Επαναστατική Επιτροπή να κατέχει ωστόσο την πραγματική εξουσία. Σε μια προσπάθεια να εκτονωθεί η αγανάκτηση για τα γεγονότα, διεξάγεται το Νοέμβριο του 1922 η "δίκη των εξ", που είχε ως αποτέλεσμα την εκτέλεση, με την κατηγορία της εσχάτης προδοσίας, των έξι πρωταιτίων για την Μικρασιατική Καταστροφή, γεγονός που επιδείνωσε έτι περισσότερο την ήδη οξυμένη κατάσταση, δηλητηριάζοντας ανεπανόρθωτα το πολιτικό κλίμα.²¹ ²² Τον Οκτώβριο του 1923 έπεται ένα ακόμα στρατιωτικό κίνημα, η αντεπανάσταση του '23 από αντιβενιζελικούς στρατιωτικούς, οι οποίοι θεωρούσαν ότι βρίσκονταν στο περιθώριο από τις επερχόμενες πολιτικές / εκλογικές εξελίξεις, μια στάση η οποία εξουδετερώθηκε άμεσα και οδήγησε στην αποχώρηση του Γεωργίου από την Ελλάδα.²³

Ταυτόχρονα, στο δημοκρατικό χώρο, εκτός του κόμματος των Φιλελευθέρων, εμφανίζονται σταδιακά νέα πολιτικά σχήματα που προέρχονται τόσο από το χώρο των δεξιών όσο και από το χώρο αριστερών τάσεων. Το αριστερό βενιζελικό κόμμα "Δημοκρατική Ένωση" (1923) του Αλέξανδρου Παπαναστασίου εμφανίζεται περισσότερο δυναμικά, υποστηρίζοντας την προοπτική να δημιουργηθεί ένα δημοκρατικό πολίτευμα με πρόγραμμα κοινωνικών και οικονομικών μεταρρυθμίσεων.²⁴ Την ίδια χρονιά (1923) οι βενιζελικοί θριαμβεύουν στις εκλογές, καθώς τα αντιβενιζελικά κόμματα απέχουν, ο βασιλιάς Γεώργιος Β΄ αναγκάζεται να αναχωρήσει από την Ελλάδα και ο ναύαρχος Κουντουριώτης αναλαμβάνει την αντιβασιλεία.²⁵

Με άλλα λόγια, το πολιτικό σκηνικό στο εσωτερικό της χώρας κατά την περίοδο του μεσοπολέμου διατελεί υπό συνθήκες αστάθειας εξαιτίας πραξικοπημάτων, δημοψηφισμάτων και σκανδάλων, ενώ εξαίρεση αποτελεί η τετραετής διάρκεια

²⁰ Γιαννουλόπουλος, Ι. (1978). Η Επανάσταση του '22. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΕ'. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ, σελ. 251-253.

²¹ Κωστής, Κ. (2014). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος - 21ος αιώνας*. Αθήνα: Πατάκη, σελ. 593-597.

²² Γιαννουλόπουλος, Ι. (1978). Η δίκη των εξ. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΕ'. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ., σελ. 255-259.

²³ Βερέμης, Θ. (1978). Η αντεπανάσταση του '23 και η ανακήρυξη αβασίλευτης δημοκρατίας. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τομ. ΙΕ'. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ., σελ. 273-281.

²⁴ Σβορώνος, Ν.Γ. (1999). *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. (13η έκδ.). Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 127.

²⁵ Κωστής, Κ. (2014). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος - 21ος αιώνας*. Αθήνα: Πατάκη, σελ. 593-597.

διακυβέρνηση του Ελευθέριου Βενιζέλου από το 1928 έως το 1932. Οι κυβερνήσεις δεν έμεναν για πολύ στη χώρα και συγκεκριμένα το διάστημα μεταξύ 1920-1928 η Ελλάδα γνώρισε 34 διαφορετικές κυβερνήσεις. Η παρουσία των προσφυγών συνέβαλε, επίσης, σημαντικά στο πολιτικό σκηνικό της Ελλάδας, καθώς στήριζαν τον Ελευθέριο Βενιζέλο και συνέβαλαν στην άνοδο του κόμματος των Φιλελευθέρων. Στις αρχές του 1930, πολλοί ήταν, ωστόσο, οι πρόσφυγες που ήταν δυσαρεστημένοι από την πολιτική του Βενιζέλου, ενώ στο εξωτερικό παρατηρούνταν μια γενική δυσαρέσκεια που οφειλόταν στην πορεία των εθνικών εξελίξεων. Στα έτη 1933 και 1935 ακολουθούν τα πραξικοπήματα βενιζελικών στρατιωτικών, τα οποία οδήγησαν, τον Νοέμβριο του 1935, στον σχηματισμό κυβέρνησης από τον Κονδύλη, ο οποίος με τη διενέργεια νόθου δημοψηφίσματος υπέρ της βασιλείας επιτυγχάνει την ανατροπή του πολιτεύματος της αβασίλευτης δημοκρατίας και την επαναφορά του βασιλικού καθεστώτος με ταυτόχρονη επάνοδο του Γεωργίου Β΄ στο θρόνο.^{26 27}

Το 1936 και συγκεκριμένα μετά το θάνατο του Βενιζέλου, εξαιτίας της απουσίας κάποιας ηγετικής προσωπικότητας στην εξουσία, αλλά και λόγω της αδράνειας του πολιτικού κόσμου, δίνεται η δυνατότητα στον Ι. Μεταξά, με την ταυτόχρονη υποστήριξη του βασιλιά Γεωργίου Β΄, να επιβάλει δικτατορία. Το καθεστώς του Μεταξά, ακολουθώντας την Ευρωπαϊκή ροπή και συγκεκριμένα βαδίζοντας στα ίχνη των πολιτικών συστημάτων της ναζιστικής Γερμανίας και της φασιστικής Ιταλίας, αναστέλλει τις πολιτικές ελευθερίες των Ελλήνων και προχωρεί σε διώξεις εις βάρος τους. Κατά την επιβολή της δικτατορίας, ο Μεταξάς συνάντησε εκ μέρους του λαού ελάχιστη αντίσταση αλλά και ελλιπή ενθουσιασμό.²⁸ Ωστόσο, είχε επενδύσει πολλά στη νεολαία και βασιζόταν σε αυτή καθώς την προόριζε ως το διάδοχο των ιδεών του, και για το λόγο αυτό ίδρυσε και την ΕΟΝ, την Εθνική Οργάνωση Νεολαίας.²⁹ Η περίοδος της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου ολοκληρώθηκε με το θάνατο του Ιωάννη Μεταξά στις 29 Ιανουαρίου 1941.³⁰

²⁶ Βακαλόπουλος, Α. (2005). *Νέα Ελληνική Ιστορία, 1204-1985*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σελ. 371-381.

²⁷ Κωστής, Κ. (2014). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος - 21ος αιώνας*. Αθήνα: Πατάκη, σελ. 593-597.

²⁸ Βακαλόπουλος, Α. (2005). *Νέα Ελληνική Ιστορία, 1204-1985*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σελ. 395-404 και 412-419.

²⁹ Clogg, R. (2012). *Σύντομη Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας: από την παρακμή και πτώση του Βυζαντίου μέχρι το 1985*. Αθήνα: Καρδαμίτσα, σελ. 169-197.

³⁰ Βακαλόπουλος, Α. (2005). *Νέα Ελληνική Ιστορία, 1204-1985*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σελ. 416.

1.2 Κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο της περιόδου του μεσοπολέμου

Σημαντικές ήταν και οι αλλαγές που παρατηρήθηκαν στον οικονομικό τομέα αρκετών χωρών, μεταξύ των οποίων και η Ελλάδα, κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Η Ελλάδα την περίοδο εκείνη, μετά τη υπογραφή της συνθήκης της Λωζάνης και την επακόλουθη ανταλλαγή των πληθυσμών³¹, εκτός όλων των άλλων οικονομικών προβλημάτων, κλήθηκε να περιβάλει περισσότερο από 1 εκατομμύριο άστεγους και άπορους πρόσφυγες.³² Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την απογραφή του 1928, που μπορεί να θεωρηθεί η πλέον αξιόπιστη, ο αριθμός του ανερχόταν σε 1.221.849 αντιστοιχώντας περίπου στο 20% του συνολικού πληθυσμού της χώρας. Η άφιξη των προσφύγων δεν έγινε ευνοϊκά δεκτή από τους γηγενείς πληθυσμούς, κυρίως στις περιοχές όπου παρατηρήθηκε ανταγωνισμός για τη γη ή τις θέσεις εργασίας, με αποτέλεσμα να αμφισβητείται η ελληνικότητά τους και να αποτελούν αντικείμενο σκληρής εκμετάλλευσης.³³ Σύντομα όμως οι πρόσφυγες κατάφεραν να βγάλουν την οικονομία από τον παραδοσιακό λήθαργο, αποτελώντας σημαντικό παράγοντα για την ενδυνάμωση και ανάπτυξη της ελληνικής οικονομίας, καθώς πολλοί από αυτούς ήταν οικονομικά εύρωστοι, μορφωμένοι, γνώριζαν νέες μεθόδους για την καλλιέργεια των αγροκτημάτων αλλά και για τη λειτουργία του εμπορίου και της κτηνοτροφίας.³⁴

Όσον αφορά τον τομέα της γεωργίας ιδιαίτερως σημαντική υπήρξε η αγροτική μεταρρύθμιση, σύμφωνα με την οποία επιταχύνθηκε η διανομή των κτημάτων, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων ανήκε στους γαιοκτήμονες, τόσο σε κολίγους και αγροτικούς εργάτες όσο και σε πολλούς πρόσφυγες, με αποτέλεσμα η βασική μονάδα για την καλλιέργεια της γης να είναι η μικρή ιδιωτική ιδιοκτησία.^{35 36 37} Σύμφωνα με τον Χατζηιωσήφ (2002) *"η αγροτική αποκατάσταση των προσφύγων συνέπεσε με την τελική φάση της αγροτικής μεταρρύθμισης που εισήγαγε το ν.δ. της 15.2.1923 της*

³¹ Βακαλόπουλος, Α. (2000). *Νέα Ελληνική ιστορία, 1204-1985*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σελ. 381.

³² Βερέμης, Θ., & Κολιόπουλος, Ι. (2006). *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Καστανιώτη, σελ. 363.

³³ Κωστής, Κ. (2014). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος - 21ος αιώνας*. Αθήνα: Πατάκη, σελ. 610-617.

³⁴ Αρτέμης, Ε. (2001). *Η περίοδος του Μεσοπολέμου και οι κρίσεις στην Ελληνική Κοινωνία*. 24 γράμματα, σελ. 4.

³⁵ Μαυρέας, Κ. (1999). Η αποτυχία της Δημοκρατίας. Στο *Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία Γ'*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σελ. 267-270.

³⁶ Βεργόπουλος, Κ. (1973). Η Ελληνική Οικονομία από το 1926 ως το 1935. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τομ. ΙΕ'*. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ, σελ. 331.

³⁷ Λεοντίδου, Λ. (1989). *Πόλεις της σιωπής: Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα Ε.Τ.Β.Α., σελ. 178.

"επαναστατικής", δηλαδή της στρατιωτικής κυβέρνησης, με βάση το οποίο πραγματοποιήθηκε η διανομή των τσιφλικιών και η πύκνωση των τάξεων των μικροϊδιοκτητών γης".³⁸ Ακόμα μια σημαντική συνέπεια του ερχομού των προσφύγων είναι η αύξηση των καλλιεργούμενων εκτάσεων, ενώ τη δεκαετία 1928-38 υπερδιπλασιάζεται ο συνολικός όγκος της αγροτικής παραγωγής, κυρίως σε καπνό και σιτάρι.^{39 40}

Καταλυτικός παράγοντας για την αγροτική μεταρρύθμιση, πέρα από τους πρόσφυγες, αποτέλεσε και ο αναβρασμός που υπήρχε μεταξύ ακτημόνων και γαιοκτημόνων. Ωστόσο η αγροτική μεταρρύθμιση καθυστέρησε εξαιτίας της αποκατάστασης των προσφύγων, η οποία στην Παλαιά Ελλάδα και τη Θεσσαλία αποπερατώθηκε το 1926 με τη Μακεδονία να ακολουθεί λίγα χρόνια αργότερα.⁴¹ Σύμφωνα με τον Μαυρογορδάτο (2002), "*η αγροτική αποκατάσταση των προσφύγων απορρόφησε μεγάλο μέρος των εκτάσεων που κανονικά θα διανεμόνταν σε γηγενείς ακτήμονες. Αυτή ακριβώς ήταν και η πηγή των συγκρούσεων μεταξύ προσφύγων και γηγενών (Ελλήνων και μη) στην ύπαιθρο*".⁴²

Η ολοκλήρωση της αγροτικής μεταρρύθμισης πραγματοποιήθηκε το 1938 και είχε θετικά αποτελέσματα, καθώς παρατηρήθηκε αύξηση των καλλιεργούμενων εκτάσεων, του αγροτικού πληθυσμού, αλλά και του αγροτικού εισοδήματος. Ταυτόχρονα, θετικός ήταν και ο ρόλος των εγγειοβελτικών έργων, της δημιουργίας γεωργικών συνεταιρισμών, καθώς και της ίδρυσης το 1929 της Αγροτικής Τράπεζας, η οποία είχε ως σκοπό τη χρηματοδότηση της γεωργικής παραγωγής.⁴³

Οι πρόσφυγες, διέθεταν εργατικά χέρια, είχαν τις απαραίτητες γνώσεις επιχειρηματικότητας και με το άνοιγμα της εσωτερικής αγοράς συνέβαλλαν στην

³⁸ Χατζηιωσήφ, Χ. (2002). Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 22.

³⁹ Σβορώνος, Ν.Γ. (1999). *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. (13η έκδ.). Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 24.

⁴⁰ Βερβενιώτη, Τ. (2013). *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Κουκκίδα, σελ. 19.

⁴¹ Φουντανόπουλος, Κ. (2002). Εργασία και εργατικό κίνημα στην Ελλάδα. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 307.

⁴² Μαυρογορδάτος, Γ. Θ. (2002). Οι εθνικές μειονότητες. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β2 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 9-19.

⁴³ Μαυρέας, Κ. (1999). Η αποτυχία της Δημοκρατίας. Στο *Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία Γ'*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, σελ. 267-270.

εξέλιξη της βιομηχανίας και της βιοτεχνίας.⁴⁴ Αποτελούσαν ένα φθινό, αλλά εκπαιδευμένο εργατικό δυναμικό για τις διαφόρων ειδών νέες βιομηχανίες, οι οποίες ιδρύονται κυρίως σε περιοχές γύρω από τον Πειραιά, την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη, προσφέροντας ταυτόχρονα ευκολίες στη διακίνηση των προϊόντων. Πολλοί πρόσφυγες επίσης φέρνουν κεφάλαια, εκτός από ικανότητες και γνώσεις πάνω στο εμπόριο και τη βιομηχανία, καταλαμβάνοντας θέσεις σε αυτούς τους τομείς με αποτέλεσμα η ελληνική βιομηχανία να επιδεικνύει εντυπωσιακούς ρυθμούς ανάπτυξης, καθώς εντός της δεκαετίας 1920 – 1930 διπλασιάζεται τόσο ο αριθμός των εργατών όσο και των εργοστασίων.^{45 46}

Το 1928 έχουμε την ίδρυση της Τράπεζας της Ελλάδος, ενώ την ίδια εποχή δημόσια έργα χρηματοδοτούνται από ξένους επενδυτές, όπως π.χ επέκταση του σιδηροδρομικού και οδικού δικτύου. Το 1929 εκδηλώνεται στις Ηνωμένες Πολιτείες η σοβαρότερη οικονομική κρίση, η οποία στη συνέχεια επηρέασε και την ελληνική οικονομία, ακολουθούμενη από το "κραχ" στο χρηματιστήριο της Νέας Υόρκης και κατόπιν τη ραγδαία πτώση της παραγωγής.⁴⁷ Οι επιπτώσεις της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης έγιναν αντιληπτές στην Ελλάδα το 1931, με την ελληνική οικονομία να έρχεται σε απελπιστική θέση τον Ιανουάριο του 1932, όπου είχαμε την υποτίμηση της δραχμής κατά 60%. Προκειμένου να ξεπεραστεί η κρίση αυτή εφαρμόστηκε μια πολιτική που στηριζόταν στο τρίπτυχο "εκσυγχρονισμός – παρεμβατισμός - προστατευτισμός" φέρνοντας θετικά αποτελέσματα.⁴⁸

Μετά την πτώχευση ξεκινάει μια καινούργια φάση οικονομικής πολιτικής, καθώς θεσπίζεται νέο νομισματικό καθεστώς και σταματά ο εξωτερικός δανεισμός. Ταυτόχρονα προωθείται η εγχώρια εκβιομηχάνιση, η οποία την περίοδο 1923 – 1940 αναπτύχθηκε με γρήγορο και συνεχή ρυθμό,^{49 50} με αποτέλεσμα την δημιουργία και τη

⁴⁴ Φουντανόπουλος, Κ. (2002). Εργασία και εργατικό κίνημα στην Ελλάδα. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 307.

⁴⁵ Συλλογικό έργο. (1978). *Τα πρώτα πενήντα χρόνια της Τραπέζης της Ελλάδος*. Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος, σελ. 18-19.

⁴⁶ Βερβενιώτη, Α. (1991). *Οι Συναγωνίστριες. Τα αίτια της συμμετοχής και η δράση των γυναικών στις εαμικές αντιστασιακές οργανώσεις 1941 - 1944*. Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, σελ. 8.

⁴⁷ Βερβενιώτη, Τ. (2013). *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Κουκκίδα, σελ. 20-21.

⁴⁸ Βεργόπουλος, Κ. (1973). Η Ελληνική Οικονομία από το 1926 ως το 1935. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τομ. ΙΕ'*. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ, σελ. 335.

⁴⁹ ο.π. σελ. 338.

σταδιακή επικράτηση μιας αστικής τάξης που προσανατολιζόταν προς παραγωγικές δραστηριότητες και έκανε προσπάθειες να δημιουργήσει ένα εθνικό πρόγραμμα εγχώριας ανάπτυξης.⁵¹ Εκτός, όμως, από τη δημιουργία της αστικής τάξης, εμφανίζεται για πρώτη φορά την περίοδο του μεσοπολέμου και η εργατική τάξη, η οποία αν και αδύναμη στην αρχή διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στις πολιτικές εξελίξεις των επόμενων χρόνων.^{52 53}

Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου και με την έλευση των προσφύγων στη χώρα παρατηρήθηκαν εξελίξεις και στον πολιτιστικό τομέα, καθώς ο πνευματικός ελληνικός χώρος εμπλουτίστηκε από το έργο Μικρασιατών μουσικών, ζωγράφων και λογοτεχνών, συνεισφέροντας σημαντικά στον ελληνικό πολιτισμό.⁵⁴ Ο ερχομός των προσφύγων του Πόντου, της Ιωνίας και της Κωνσταντινούπολης και η ενσωμάτωσή τους στην ελληνική κοινωνία είχε ως αποτέλεσμα την αλλαγή στάσης απέναντι στο γυναικείο φύλο καθώς και τον ερχομό νέων ανακαλύψεων, επιφέροντας αλλαγές στην καθημερινή ζωή των κατοίκων (τηλέφωνο, ηλεκτρισμός, αυτοκίνητο, οικιακές συσκευές, κινηματογράφος κ.ά.) βελτιώνοντας το βιοτικό επίπεδο και επηρεάζοντας τον τρόπο ζωής, τα ήθη και τα έθιμα.⁵⁵

Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου η μουσική ζωή στις σημαντικότερες πόλεις της Ελλάδας επηρεάζεται σημαντικά από τον ερχομό και την εγκατάσταση των προσφύγων σε αυτές, καθώς επιφέρουν νέο αέρα στα μουσικά θεάματα, στα ελαφρά και λαϊκά τραγούδια, αλλά και στη δισκογραφία. Είναι γνωστό ότι το ανατολίτικο στοιχείο της ελληνικής μουσικής ενισχύεται περισσότερο από τον ερχομό των προσφύγων, το οποίο είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση της δημοτικότητας του ρεμπέτικου τραγουδιού. Τα λαϊκά και ρεμπέτικα τραγούδια της εποχής μεταβαίνουν βαθμιαία από τα

⁵⁰ Βερβενιώτη, Τ. (2013). *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Κουκκίδα, σελ. 22.

⁵¹ Τσουκαλάς, Κ. (1984). Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου πολέμου. Στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*. Συλλογικό έργο. Αθήνα: Θεμέλιο, σελ. 563.

⁵² Λεοντίδου, Λ. (1989). *Πόλεις της σιωπής: Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα Ε.Τ.Β.Α., σελ. 185-201.

⁵³ Βερβενιώτη, Α. (1991). *Οι Συναγωνίστριες. Τα αίτια της συμμετοχής και η δράση των γυναικών στις εαμικές αντιστασιακές οργανώσεις 1941 - 1944*. Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, σελ. 10.

⁵⁴ Αρτέμη, Ε. (2001). *Η περίοδος του Μεσοπολέμου και οι κρίσεις στην Ελληνική Κοινωνία*. 24 γράμματα, σελ. 4.

⁵⁵ Η Αθήνα του Μεσοπολέμου: 1922-1940

<https://atenistas.files.wordpress.com/2014/03/fylladiomesopolemou.pdf> – ημερομηνία επίσκεψης: 17/10/2017.

"σαντουροβιόλια" της συμρναϊκής σχολής στους "μπουζουκ-μπαγλαμάδες" της πειραιώτικης, με τον Μάρκο Βαμβακάρη να αποτελεί εξέχουσα προσωπικότητα.⁵⁶

1.3 Οι γυναίκες κατά την περίοδο του μεσοπολέμου

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και τον ερχομό των προσφύγων, η Ελλάδα γνώρισε σημαντικές μεταβολές, κυρίως στον κοινωνικό τομέα, καθώς τη συγκεκριμένη περίοδο ξεκίνησε για τη χώρα η έντονη αστικοποίηση και γεννήθηκε το φεμινιστικό κίνημα, το οποίο και αποτέλεσε την αφύπνιση των γυναικών και τον τρόπο να αρνηθούν να δεχτούν μια κατώτερη θέση στην κοινωνία.⁵⁷ Σύμφωνα με τη Αβδελά⁵⁸, *"Το «γυναικείο ζήτημα», δηλαδή οι προβληματισμοί για τη θέση των γυναικών στην ελληνική κοινωνία και οι παρεμβάσεις για τη βελτίωσή της, δεν είναι φαινόμενο του Μεσοπολέμου· θα αποκτήσει, ωστόσο, την εποχή αυτή διαστάσεις κοινωνικού ζητήματος. ... Η ελληνική ιστοριογραφία έχει τεκμηριώσει τη δημόσια διάσταση που παίρνει στον Μεσοπόλεμο το «γυναικείο ζήτημα», εντοπίζοντας τους ποικίλους λόγους για τη θέση και τα δικαιώματα των γυναικών και το πολλαπλό και δραστήριο φεμινιστικό κίνημα".*

Στις αρχές του το φεμινιστικό κίνημα δεν είχε πολιτικό χαρακτήρα, ωστόσο επηρεάστηκε από τις οργανώσεις της Δύσης προκειμένου να αυτοπροσδιοριστούν οι γυναίκες και να δημιουργηθεί μια νέα εικόνα τους, τόσο στο χώρο της εργασίας, όσο και στην οικογένεια και την εκπαίδευση. Ο Μεσοπόλεμος υπήρξε η περίοδος κατά την οποία οι γυναίκες αντιλήφθηκαν την κατώτερη θέση τους – σε σχέση πάντα με τους άντρες – και το γεγονός ότι αυτή η ανισότητα θα μπορούσε να αλλάξει μόνο μέσω των μαζικών κινητοποιήσεων. Σύμφωνα με την Δήμητρα Σαμίου οι γυναίκες της συγκεκριμένης περιόδου *"δεν διατυπώνουν πια μόνο τα αιτήματά τους αλλά αγωνίζονται γι' αυτά, οργανώνονται και παλεύουν μαζί".*⁵⁹

Συγκεκριμένα, το 1920 ιδρύεται ο "Σύνδεσμος για τα δικαιώματα της Γυναίκας", μια έμπνευση των Μαρία Σβώλου, Μαρία Νεγρεπόντη και Αύρας

⁵⁶ Καρακούσης, Α. (2015). *Η μουσική κίνηση της Καλαμάτας την περίοδο του μεσοπολέμου (1922-1938)*. Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Σχολή Καλλιτεχνών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 7.

⁵⁷ Παχή, Ό. (2013). Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. *Ανιστόρητον*, 10(38), σελ. 1.

⁵⁸ Αβδελά, Ε. (2002). Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 337.

⁵⁹ Σαμίου, Δ. (1992). Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα, 1860-1960. Στο Ε. Λεοντίδου & S. R. Ammer (επιμ.), *Η Ελλάδα των γυναικών*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις/Γαία 1, σελ. 59.

Θεοδωροπούλου. Η τελευταία αποτέλεσε και τη γυναίκα που αναδείχθηκε σε ηγετική φυσιογνωμία του κινήματος για το δικαίωμα ψήφου.⁶⁰ Εν τέλει, ψηφίζεται Διάταγμα το Φεβρουάριο του 1930, με το οποίο δόθηκε στις Ελληνίδες το πρώτο, αλλά με όρους, πολιτικό δικαίωμα. Είχαν, δηλαδή, τη δυνατότητα να εκλέγουν μόνο στις δημοτικές εκλογές, αλλά όχι να εκλέγονται, ενώ δικαίωμα ψήφου δόθηκε μόνο στις εγγράμματες γυναίκες άνω των 30 ετών.⁶¹ Την περίοδο του μεσοπολέμου, πέρα από το δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθαι, οι διεκδικήσεις του φεμινιστικού κινήματος αφορούσαν την εργασία, την ισότητα στην αμοιβή, την εκπαίδευση, την διασφάλιση του δικαιώματος να προσλαμβάνονται σε όλες τις δημόσιες θέσεις, καθώς και την ισότιμη ανέλιξή τους στην ιεραρχία των διαφόρων επαγγελματίων.^{62 63}

Η μαζική είσοδος των γυναικών στην αγορά εργασίας παρατηρείται μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, οι γυναίκες δούλευαν πολύ σκληρά, απολαμβάνοντας όμως τα λιγότερα. Στη γεωργία, εκτός από το σιτάρι και τον καπνό, έκαναν περισσότερα μεροκάματα από τους άντρες. Σε συγκεκριμένα είδη όπως ο αραβόσιτος έκαναν τα διπλάσια, στα μπαμπάκια και στα όσπρια τα τριπλάσια με τη συμμετοχή τους να φτάνει το 48,5% περίπου της απαιτούμενης εργασίας στη δενδροκομία. Ταυτόχρονα όμως με τις αγροτικές τους εργασίες, εργάζονταν και στο σπίτι, καθώς είχαν την ευθύνη του νοικοκυριού, των οικοσπιτών ζώων, αλλά και τη φροντίδα των παιδιών και των ηλικιωμένων.⁶⁴

Εκτός από τις εργαζόμενες στη γεωργία γυναίκες, σημαντική ήταν και η συμμετοχή τους στη χαρτοποιία, την καπνοβιομηχανία και τη χημική βιομηχανία, μια τάση η οποία αυξάνεται ακόμη περισσότερο με την είσοδο των προσφύγων, καθώς το μεγαλύτερο μέρος τους αποτελούνταν από γυναίκες.⁶⁵ Σύμφωνα με εκθέσεις που πραγματοποιήθηκαν την περίοδο 1913 – 1935 από τους Επιθεωρητές Εργασίας, το μεγαλύτερο μέρος των εργατριών προερχότανε από οικογένειες στις οποίες οι άντρες

⁶⁰ Λεοντίδου, Ε., & Sigrid, R. A. (1992). *Η Ελλάδα των γυναικών. Διαδρομές στο χώρο και το χρόνο*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, σελ. 43.

⁶¹ Παχή, Ο. (2013). Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. *Ανιστόρητον*, 10(38), σελ. 1.

⁶² Λεοντίδου, Ε., & Sigrid, R. A. (1992). *Η Ελλάδα των γυναικών. Διαδρομές στο χώρο και το χρόνο*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις, σελ. 59-61.

⁶³ Παχή, Ο. (2013). Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. *Ανιστόρητον*, 10(38), σελ. 2.

⁶⁴ Βερβενιώτη, Τ. (2013). *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Κουκκίδα, σελ. 24.

⁶⁵ Αβδελά, Ε. (1988). Στοιχεία για την εργασία των γυναικών στον Μεσοπόλεμο: Όψεις και θέσεις. Στο Γ. Μαυρογορδάτος & Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σελ. 195.

είτε αυτοαπασχολούνταν, είτε ήταν ανήμποροι να δουλέψουν ή απουσίαζαν από το σπίτι. Το ποσοστό του γυναικείου εργατικού δυναμικού θα αυξηθεί ακόμη περισσότερο την περίοδο αυτή με την έλευση των προσφύγων, καθώς οι γυναίκες πρόσφυγες είτε είναι ορφανές είτε συντηρούν εξαρτώμενα μέλη.⁶⁶

Επίσης η υφαντουργία και ταπητουργία ήταν μερικοί από τους κλάδους οι οποίοι στελεχώνονταν σχεδόν αποκλειστικά από εξειδικευμένες γυναίκες. Εκτός, όμως, από τις γυναίκες που εργαζόταν στο σπίτι ή στην οικογενειακή αγροτική εκμετάλλευση και εκείνες που αμειβόταν με μεροκάματο, υπήρχαν δύο ακόμη βασικές κατηγορίες εργαζόμενων γυναικών.⁶⁷ Η πρώτη κατηγορία περιλάμβανε τις γυναίκες των λαϊκών στρωμάτων που "άνοιγαν" μια δουλειά στη γειτονιά ή αναλάμβαναν "κατ' οίκων" εργασίες, όπως οι ράφτρες, οι κεντήστρες, οι καπελούδες κλπ. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκαν εκείνες που ασκούσαν "ελευθέρα επαγγέλματα", δηλαδή υπηρέτριες, μαίες, νοσοκόμες, δασκάλες και καθηγήτριες, καλλιτέχνιδες και συγγραφείς.⁶⁸

Κατά τη διάρκεια το μεσοπολέμου η τεχνολογία επέφερε νέες ιδέες και νοοτροπίες, με τις σημαντικότερες να παρατηρούνται από την άφιξη ενός νέου λαϊκού θεάματος, τον κινηματογράφο. Οι διάσημες ηθοποιοί της οθόνης έγιναν πρότυπα για τις Ελληνίδες, με αποτέλεσμα οι μοντέρνες γυναίκες να γυμνάζονται, να μη φοράνε κορσέ, να κονταίνουν τις φούστες, εγκαταλείποντας το παραδοσιακό μαντίλι στο κεφάλι και τις τοπικές ενδυμασίες. Τέλος, εμφανίστηκε το φαινόμενο της δίαιτας και καθιερώθηκε ο θεσμός των καλλιστείων.⁶⁹ Το μόνο που παρέμεινε σταθερό τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν ο θεσμός της παρθενίας και της προίκας. Συγκεκριμένα, στην αγροτική κυρίως κοινωνία οι νεαρές γυναίκες έπρεπε να είναι εργατικές, γερές, με προίκα, ηθικές και ταπεινές (δλδ. παρθένες). Ο θεσμός άρχισε να εκφυλίζεται μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, καθώς άρχισε να διαδίδεται η αντισύλληψη και ο γάμος από έρωτα.⁷⁰

Σημαίνουσες ήταν και οι αλλαγές που παρατηρήθηκαν και στην εκπαίδευση. Πιο συγκεκριμένα, το 1929 πραγματοποιήθηκε μια εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, η

⁶⁶ Αβδελά, Ε. (2002). Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 342.

⁶⁷ Παχή, Ο. (2013). Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. *Ανιστόρητον*, 10(38), σελ. 3.

⁶⁸ Αβδελά, Ε. (1999). Όψεις της γυναικείας εργασίας: οι πολύπλευρες βιοποριστικές και επαγγελματικές δραστηριότητες των γυναικών στον μεσοπόλεμο. *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, σελ. 29-31.

⁶⁹ Βερβενιώτη, Τ. (2013). *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Κουκκίδα, σελ. 36-40.

⁷⁰ Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ν. (1991). *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα* (2η εκδ.). Αθήνα: Πολίτης, σελ. 171, 180, 198-209.

οποία είχε ως αποτέλεσμα το διαχωρισμό της εκπαίδευσης σε δημοτικό και γυμνάσιο, με τη βασική εκπαίδευση να καθίσταται υποχρεωτική. Κατ' αυτό τον τρόπο, και ενώ το 1920 το 58% των γυναικών και το 23% των αντρών ήταν αναλφάβητοι, το 1940 τα ποσοστά μειώθηκαν και ήταν 30% για τις γυναίκες και πολύ λιγότερο για τους άντρες. Με λίγο μεγαλύτερο ποσοστό συμμετοχής των κοριτσιών από αυτό των αγοριών συνέχιζε να υφίσταται η ιδιωτική εκπαίδευση, ενώ την ίδια δεκαετία οι φοιτήτριες δεν ξεπερνούσαν το 10%, οι οποίες μαζί με τις δασκάλες της υπαίθρου ήταν από τις πρώτες που εισήλθαν στις εαμικές αντιστασιακές οργανώσεις.⁷¹

Σημαντική θεωρήθηκε και η είσοδος των γυναικών στην Ανώτατη εκπαίδευση, η οποία ξεχώρισε μετά το 1920, όταν άρχισαν να αποφοιτούν οι πρώτες γυναίκες και να εντάσσονται στον εργασιακό χώρο. Συγκεκριμένα, μετά την είσοδο των γυναικών στον εργασιακό χώρο και την έξοδό τους στη δημόσια ζωή, άρχισαν να αυξάνονται οι μορφωμένες γυναίκες, αλλά και οι εκπαιδευτικές ευκαιρίες και να καθίσταται αναγκαία η βελτίωση της κοινωνικής τους θέσης.⁷²

Κατά την περίοδο της διδακτορίας του Μεταξά παρατηρείται μια συντηρητική στροφή στην εκπαίδευση, καθώς απαγορεύεται να φοιτούν μαζί τα αγόρια με τα κορίτσια, ενώ γίνεται διάκριση στα σχολεία της Μέσης Εκπαίδευσης, στα οποία δεν περιλαμβάνονται τα Ανώτερα Παρθεναγωγεία. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με Διάταγμα του 1937, τα κορίτσια που σπουδάζουν στη Μέση Εκπαίδευση μαθαίνουν *"ό,τι χρειάζεται η Ελληνίς δια να γίνη καλή οικοκυρά, αρίστη σύζυγος και μήτηρ και εκλεκτό μέλος της κοινωνίας εις την οποία θα ζήσει"*.⁷³ Με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου οι αλλαγές αυτές σταματούν και επανέρχονται οι προτάσεις της μεταρρύθμισης του 1929.⁷⁴

⁷¹ Βερβενιώτη, Τ. (2013). *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Κουκκίδα, σελ. 40-41

⁷² Δεληγιάννη, Β., & Ζιώγου, Σ. (1999). *Εκπαίδευση και φύλο*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σελ. 95.

⁷³ Ζιώγου - Καραστεργίου, Σ. (2006). *Διερευνώντας το φύλο*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σελ. 206.

⁷⁴ ο.π. σελ. 206.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Γύρω στα 1850, σε διάφορες περιοχές ανά τον κόσμο, είτε σε δημοφιλείς συνοικίες της Κωνσταντινούπολης είτε στα σοκάκια του λιμανιού της Σύρου, στα παράλια της Σμύρνης, στις εργατικές τάξεις του Πειραιά, της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, αλλά και στις Ηνωμένες Πολιτείες όπου είχαν συγκεντρωθεί Έλληνες μετανάστες, ξεκίνησε ένα διαφορετικό μουσικής, τα λαϊκά τραγούδια, το στυλ των οποίων είναι στις μέρες μας περισσότερο γνωστό ως ρεμπέτικο. Η διάδοση του ρεμπέτικου υπήρξε ραγδαία, αρχικά μεταξύ των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, κατόπιν στις κοινότητες των μεταναστών στην Αμερική και εν τέλει, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, στην κυρίως Ελλάδα.⁷⁵

2.1 Εισαγωγή στο ρεμπέτικο τραγούδι

Τη σημερινή εποχή θεωρείται αναμφισβήτητη η συμβολή του ρεμπέτικου στη διαμόρφωση της σύγχρονης ελληνικής μουσικής, καθώς έχει πλέον κατακτήσει την προνομιακή αλλά κυρίως τη νόμιμη πολιτιστική υπόσταση που του αρμόζει στις συνειδήσεις των Ελλήνων.⁷⁶ Το ρεμπέτικο αποτελεί ένα σημαντικό σταθμό που επηρέασε τη μουσική κληρονομιά της Ελλάδας με τις ρίζες του να εντοπίζονται στη μουσική της Ανατολής κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και στη Βυζαντινή μουσική, καθώς μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης (1453) πολλοί μουσικοί της Εκκλησίας και πρωτοψάλτες σχετίζονταν με Οθωμανούς ψάλτες και κατά συνέπεια επηρεάζονταν μεταξύ τους.⁷⁷ Θεωρείται ότι κατάγεται δλδ. από την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική στην οποία ενσωματώνονται ταυτόχρονα διονυσιακά στοιχεία από την αρχαία Ελλάδα και στοιχεία από αραβικούς ρυθμούς, αλλά και από την τούρκικη δημοτική μουσική και το δημοτικό τραγούδι του ελληνικού πληθυσμού της Μικράς Ασίας και των νησιών του Αιγαίου.⁷⁸

⁷⁵ [http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_\(in_english\)](http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_(in_english)) – ημερομηνία επίσκεψης: 24/10/2017. Το άρθρο αυτό αποτελεί αναδημοσίευση από το βιβλίο: Petropoulos, E., & Emery, E. (2000). *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. London: Saqi Books.

⁷⁶ Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόγραμμα, σελ. 157.

⁷⁷ Οικονόμου, Φ. Α. (2006). *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Ιστορικές αναδρομές και η σχέση του με την μουσική παράδοση αναφορά σε όλους ρεμπέτες του ντουινιά*. Αθήνα: Ελίκη, σελ. 21.

⁷⁸ Βολιότης - Καπετανάκης, Η. (1997). *Ελλήνων μούσα λαϊκή* (1η εκδ.). Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη, σελ. 396.

Εκτός, όμως, από την εκκλησιαστική μουσική δημιουργήθηκε ένα νέο είδος μουσικής που ονομαζόταν "Εξωτερική Μουσική", ένας όρος ο οποίος, σύμφωνα με τον Οικονόμου (2006) "επινοήθηκε και καθιερώθηκε από τους Έλληνες μουσικούς της Πόλης για τον προσδιορισμό της κοσμικής μουσικής, σε αντιδιαστολή προς την Εκκλησιαστική μουσική. Και τα δύο είδη όμως ήταν μουσικές εκφράσεις που πήγαζαν από την ίδια πηγή, δηλαδή το Βυζαντινό, όπως επικράτησε να το λέμε, μέλος που είχε τις ρίζες του στην Αρχαία Ελληνική μουσική".⁷⁹

Χρονολογικώς η εμφάνιση και η εξέλιξη των ρεμπέτικων τραγουδιών συμπίπτει με την ανάπτυξη της βιομηχανικής κοινωνίας στην Ελλάδα, με την ιστορία του ρεμπέτικου να συμβαδίζει με την ιστορία της νεότερης Ελλάδας - τέλη του 1800 με αρχές του 1900.⁸⁰ Σύμφωνα με τον Στάθη Δαμιανάκο το ρεμπέτικο τραγούδι εμφανίζεται χρονολογικά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και αποτελεί ένα μουσικό ιδίωμα που διαρκεί για δεκαετίες, το οποίο εξέφραζε τις λαϊκές μάζες, καθώς το περιεχόμενο των τραγουδιών ήταν κοινωνικό και οι τραγουδιστές καθημερινοί άνθρωποι.⁸¹

Ερώτημα αποτελεί μέχρι και σήμερα η προέλευση της λέξης "ρεμπέτης" και "ρεμπέτικο". Μερικοί μελετητές υποστηρίζουν ότι η λέξη "ρεμπέτικο" προέρχεται από τους αρχαιοελληνικούς όρους "ρεμβός" ή "ρέμβος", "ρεμβασμός", "ρέμβω", και "ρέμβομαι" με την τελευταία να θεωρείται η επικρατέστερη και η οποία σύμφωνα με τον Βολιότη - Καπετανάκη (1997) σημαίνει "*στρέφομαι ολόγυρα, περιφέρομαι ασκόπως, περιπλανώμαι και μεταφορικώς, ενεργώ αλογίστως, είμαι άτακτος*".⁸² Σύμφωνα με τον μελετητή Λιάτσο (1985) ο όρος "ρεμπέτικο" έχει τις ρίζες του στις ελληνικές λέξεις "ρέμβη", "ρεμπετός", "ρέμβομαι" "ρεμβάζω", οι οποίες ερμηνεύονται ως περιπλανώμαι άσκοπα, πλανώμαι, αφήνω τη φαντασία μου να πλανηθεί.⁸³

Σύμφωνα με τον ερευνητή Πάνο Σαββόπουλο (2006) η λέξη "ρεμπέτικο" έχει πολλές ετυμολογικές εκδοχές και φέρεται να πρωτοεμφανίζεται στις ετικέτες δύο δίσκων γραμμοφώνου μεταξύ 1910 – 1913. Η ημερομηνία έκδοσης του ενός δίσκου υποστηρίζεται ότι ήταν το 1912 στην Κωνσταντινούπολη από τη δισκογραφική Orfeon

⁷⁹ Οικονόμου, Φ. Α. (2006). *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Ιστορικές αναδρομές και η σχέση του με την μουσική παράδοση αναφορά σε όλους ρεμπέτες του ντουνιά*. Αθήνα: Ελίκη, σελ. 22.

⁸⁰ Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας, σελ. 19.

⁸¹ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 59.

⁸² Βολιότης - Καπετανάκης, Η. (1997). *Ελλήνων μουσα λαϊκή* (1η εκδ.). Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη, σελ. 140.

⁸³ Λιάτσος, Δ. (1985). *Οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι (Μελέτη)*. Αθήνα: Στέφανος Βασιλόπουλος, σελ. 31.

Record, όπου στη μια πλευρά του δίσκου υπάρχει το όνομα του τραγουδιού ("Απονιά"), ενώ στην ετικέτα του δίσκου και δίπλα από τον τίτλο είναι γραμμένη σε παρένθεση η λέξη ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ. Η ηχογράφηση του δεύτερου δίσκου φέρεται να έγινε το 1913 από τη γερμανική δισκογραφική Favorite Record και πάλι στην Κωνσταντινούπολη. Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση στη μια πλευρά του δίσκου υπάρχει το όνομα του τραγουδιού – το γνωστό "Τίκι τίκι τακ" με τραγουδιστή Γιάγκο Ψαμαθιανό και άγνωστο δημιουργό – ενώ κάτω από τον τίτλο αυτή τη φορά υπάρχει η ένδειξη ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ.⁸⁴

Όσον αφορά τη λέξη "ρεμπέτης" θεωρείτε πιθανόν να προέρχεται από την ιταλική λέξη "ρεμπελιό" και "ρέμπελος" ή από την τουρκικής καταγωγής λέξη "ρεμπέτ".⁸⁵ Ο καθηγητής V.L. Menage, ωστόσο, υποδεικνύει ότι η λέξη δύναται να προέρχεται από την τουρκική λέξη "harabati" (έκλυτος αλητήριος, συγκεκριμένα χρόνια μέθυσος), με συνώνυμες αυτού του όρου να αποτελούν και οι σερβοκροατικές λέξεις "rabatan" (παλιός ή καταστροφικός) και "arabatija" (μέθυσος).⁸⁶

Γενικά, το ρεμπέτικο τραγούδι εντάσσεται στην κατηγορία του ελληνικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, το οποίο χαρακτηρίζεται τόσο από πολυστυλιτισμό, όσο και από πολυμορφικότητα,⁸⁷ και το οποίο πρωτοεμφανίστηκε στα μεγάλα λιμάνια ελληνικών πόλεων, όπου κατά κύριο λόγο κυριαρχούσε η εργατική τάξη και μετέπειτα εισήλθε και στα υπόλοιπα αστικά κέντρα⁸⁸ και συγκεκριμένα σε μουσικά καφενεία, ευρέως διαδεδομένα και ως "καφέ αμάν".

Η μουσική που παιζόταν στα "καφέ αμάν" συνέβαλλε σημαντικά στο να αναπτυχθεί το ρεμπέτικο τραγούδι τα προσεχή χρόνια, ενώ ένα ακόμα στοιχείο το οποίο ενίσχυσε τη μορφοποίηση του ρεμπέτικου είναι τα τραγούδια που δημιουργήθηκαν μέσα στη φυλακή. Συγκεκριμένα, μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας από τους Τούρκους και εξαιτίας της καταπιεστική πολιτικής που επικρατούσε στη χώρα, αρκετοί που ήταν αντίθετοι σε αυτή την πολιτική, αλλά και πολλοί από τους επαναστάτες που πολέμησαν την εποχή εκείνη φυλακίστηκαν. Κατά τη διάρκεια αυτής τους της

⁸⁴ Σαββόπουλος, Π. (2006). *Περί της λέξεως "ρεμπέτικο" το ανάγνωσμα... και άλλα* (1η εκδ.). Αθήνα: Οδός Πανός, σελ. 4-21.

⁸⁵ Ταμπούρης, Π. (2008). *Το ρεμπέτικο τραγούδι 1932-1941*. Αθήνα: FM Records, σελ. 6.

⁸⁶ Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 41.

⁸⁷ Ορδουλίδης, Ν. (2017). *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω - Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;* Αθήνα: Fagotto, σελ. 100.

⁸⁸ <https://el.wikipedia.org/wiki/Ρεμπέτικα> - ημερομηνία επίσκεψης: 10/11/2017.

φυλάκισης δημιούργησαν τραγούδια και όργανα και κατά συνέπεια ένα είδος μουσικής γνωστό μόνο από τον υπόκοσμο.⁸⁹

Στο τέλος του 19ου και αρχές 20ου αιώνα δημιουργούνται τα τραγούδια των κατώτερων κοινωνικών ομάδων που ζούσαν στα μεγάλα αστικά κέντρα και λιμάνια. Η έντονη αυτή αστικοποίηση καθώς και η διείσδυση δυτικών συμφερόντων στην ελληνική κοινωνία είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη του ρεμπέτικου τραγουδιού από τους απλούς ανθρώπους των πόλεων, φτωχούς, φυλακισμένους, κοινωνικά αδικημένους, παράνομους και γενικά ανθρώπους του "περιθωρίου".⁹⁰

Όπως έχει ήδη αναφερθεί το 1922, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, εκατομμύρια πρόσφυγες που εισήλθαν στην Ελλάδα μετέφεραν τις μελωδίες και τους ήχους από τη Σμύρνη, εμπλουτίζοντας και ενισχύοντας τα τραγούδια των ανθρώπων του "περιθωρίου" με νέους ήχους συντελώντας στη δημιουργία της λεγόμενης "σμυρναϊκής" μουσικής, καθώς και στην εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού.⁹¹ Ο τρόπος ζωής των προσφύγων ήταν διαφορετικός από των γηγενών Ελλήνων, καθώς ήταν περισσότερο κοινωνικοί και διασκέδαζαν, τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες.

Εξαιτίας, όμως του γεγονότος ότι ζούσαν περιθωριοποιημένοι από τους υπόλοιπους Έλληνες, ξεκίνησαν να δημιουργούν δικά τους μαγαζιά με μουσική στους συνοικισμούς όπου ζούσαν, στα οποία στη συνέχεια πήγαιναν και διάφορες άλλες ομάδες των αστικών κέντρων που ανήκαν στο περιθώριο. Αντίστοιχα, οι πρόσφυγες πήγαιναν στους τεκέδες για να καπνίσουν, όπου άκουγαν ρεμπέτικα, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μια μείξη μεταξύ του ρεμπέτικου τραγουδιού και της προσφυγικής μουσικής.⁹²

Μετά το 1922, εμφανίζεται το "αμανετζίδικο" λαϊκό τραγούδι, το οποίο αποτελεί μίξη των παραπάνω τραγουδιών με εκείνα του Βοσπόρου και της Μικράς Ασίας.⁹³ Σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή (1986) τα "καφέ αμάν" ήταν λαϊκά καφεενία της προπολεμικής Ελλάδας, όπου μια ομάδα τραγουδιστών – δύο ή τριών – οι ευρέως

⁸⁹ Χόλστ, Γ. (1977). *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβεν/ Δόμος, σελ. 24-25.

⁹⁰ Συλλογικό έργο. (1999). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. (Ν. Κοταρίδης, επιμ.). Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 16-19.

⁹¹ Λιάτσος, Δ. (1985). *Οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι (Μελέτη)*. Αθήνα: Στέφανος Βασιλόπουλος, σελ. 26.

⁹² Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας, σελ. 64-65.

⁹³ Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... : Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α' . Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή, σελ. 15.

αποκαλούμενοι "αμανετζήδες", αυτοσχεδίαζαν μεταξύ τους και έλεγαν στίχους σε ελεύθερο ρυθμό και μελωδία και συχνά με τη μορφή διαλόγου. Εκείνοι που εμφανίζονταν στα πρώτα ελληνικά "καφέ αμάν" ήταν περιπλανώμενοι μουσικοί, ενώ πολλές φορές στις εκάστοτε παραστάσεις λάμβαναν μέρος και γυναίκες, οι οποίες είτε τραγουδούσαν είτε χόρευαν τσιφτετέλι χρησιμοποιώντας παράλληλα ντέφια προκειμένου να δώσουν έμφαση στο ρυθμό της μουσικής.⁹⁴

Αρκετοί είναι οι μελετητές του ρεμπέτικου οι οποίοι έχουν ασχοληθεί με την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου μεταξύ των οποίων ο Ηλίας Πετρόπουλος (1991), ο Στάθης Δαμιανάκος (2001), ο Στάθης Gauntlett (2001), κ.α. Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού χωρίζεται σε τρεις περιόδους, σύμφωνα με τον Ηλία Πετρόπουλο, έναν από τους μεγαλύτερους μελετητές του ρεμπέτικου: α) την περίοδο κατά την οποία κυριαρχεί το Σμυρναϊκό και ανατολίτικο στυλ (1922 - 1932), β) την κλασική περίοδο (1932 - 1942), όπου τα ανατολίτικα όργανα αντικαθίστανται με μπουζούκι, μπαγλαμά και κιθάρα και γ) την περίοδο της ευρείας διάδοσης και αποδοχής (1942 - 1952).⁹⁵

Ωστόσο, ο Δαμιανάκος (2001) υποστηρίζει ότι οι περίοδοι του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι οι τρεις ως ακολούθως: α) η πρωτογενής περίοδος (- 1922), όπου η πλειοψηφία των ρεμπέτικων τραγουδιών ήταν "χασικλίδικα", τα οποία γράφονταν κατά κύριο λόγο στους τεκέδες και τη φυλακή, β) η κλασική περίοδος (1922 – 1940), κατά την οποία η βασική θεματική των ρεμπέτικων σχετίζεται με τη γυναίκα, τον έρωτα, τη θλίψη, τη διαμαρτυρία και την απελπισία και γ) η εργατική περίοδος (1940 – 1953), κατά την οποία τα περισσότερα ρεμπέτικα τραγούδια σχετίζονταν με τη γυναίκα και τον ανεκπλήρωτο έρωτα, ενώ συγχρόνως εμφανίζονται και κάποια των οποίων η θεματολογία αφορά τη μετανάστευση, την εργατική ζωή και τη μάνα.⁹⁶

Τα περισσότερα ρεμπέτικα που ηχογραφήθηκαν στη Ελλάδα την περίοδο 1924 - 1933 είναι μέρος της ανώνυμης δισκογραφίας με τους ερμηνευτές τους να κατάγονται κατά κύριο λόγο από τη Μικρά Ασία. Μεταξύ αυτών των ερμηνευτών ξεχώρισαν ο Αντώνης Διαμαντίδης (ή Νταλγκάς) την περίοδο 1925 - 1932 με 500 τραγούδια, ο Ευάγγελος Σωφρονίου με 100 τραγούδια μεταξύ 1927 και 1933, ο Δημήτρης Αραπάκης από το 1928 έως το 1932 με 100 τραγούδια, ο Κώστας Μασέλος ή Νούρος την περίοδο

⁹⁴ Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερρασταί... : Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α'.* Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου. Αθήνα: Στιγμή, σελ. 15.

⁹⁵ Κουνάδης, Π. (1996). Η έρευνα για το ρεμπέτικο τραγούδι. *Διαβάζω, τ/χ.* 362, σελ. 134-136.

⁹⁶ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου.* Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 156-157.

1928 - 1932 με 100 τραγούδια, με 50 τραγούδια ο Κώστας Καρίπης μεταξύ 1927 – 1931 και τέλος, ο Δημήτρης Ατραϊδής την περίοδο 1928 – 1931 με 30 τραγούδια. Την ίδια περίοδο οι δημιουργοί του ρεμπέτικου τραγουδιού που ξεχώρισαν ήταν ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Παναγιώτης Τούντας, ο Δημήτρης Σέμσης και ο Γιάννης Δραγάτσης (ή Ογδοντάκης).⁹⁷

Την κλασική περίοδο, και συγκεκριμένα το 1932, εμφανίζεται στην ελληνική δισκογραφία ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο οποίος αποτέλεσε για την ρεμπέτικη μουσική τον ερμηνευτή και συνθέτη σταθμό, καθώς ηχογραφεί περίπου 100 τραγούδια μέχρι το 1940 και άλλα 85 τραγούδια μεταξύ 1946 – 1952 (περίοδος ευρείας διάδοσης και αποδοχής του ρεμπέτικου), όπου και ολοκληρώνεται η παρουσία του στη δισκογραφία.

Μερικοί ακόμα σημαντικοί συνθέτες που ξεχώρισαν κατά την κλασική περίοδο του ρεμπέτικου (1932 - 1937) ήταν ο Ανέστης Δελιάς, ο Γιώργος Μπάτης και ο Γιοβάν Τσάους, ενώ στα τέλη του 1936 παρουσιάζεται στη δισκογραφία ακόμα ένας σημαντικός συνθέτης για την εξέλιξη του ρεμπέτικου, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο οποίος ηχογραφεί 110 τραγούδια μέχρι το 1941, σε 90 εξ αυτών φαίνεται το όνομά του και κατά την περίοδο της μαζικής αποδοχής χαρακτηρίζεται ως ο παραγωγικότερος συνθέτης στη δισκογραφία του ρεμπέτικου. Άλλοι τραγουδιστές που εμφανίζονται την περίοδο εκείνη είναι ο Πρόδρομος Τσαουσάκης, η Σωτηρία Μπέλλου, ο Ζακ Ιακωβίδης, ο Κώστας Καπνίσης, ο Τάκης Μωράκης, ο Γιώργος Μουζάκης και άλλοι.⁹⁸

2.2 Το ρεμπέτικο κατά την περίοδο του μεσοπολέμου και η θέση του στην αστική κοινωνία

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η εμφάνιση του ρεμπέτικου στην μουσική ζωή των Ελλήνων έγινε σε εποχές δύσκολες και αποτέλεσε έκφραση των κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών αυτής της εποχής. Οι δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι Έλληνες κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, καθώς και η ελπίδα για μια καλύτερη ζωή εκφράζονταν μέσα από τους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών.⁹⁹ Το ρεμπέτικο

⁹⁷ Αλεξίου, Γ. (2014). *Η κοινωνική επιρροή του ρεμπέτικου τραγουδιού και η εξέλιξή του έως το 1955*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής, Α.Τ.Ε.Ι Κρήτης - Παράρτημα Ρεθύμνου, σελ. 31-32.

⁹⁸ ο.π. 32-33.

⁹⁹ Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 9-10.

τραγούδι είναι ένα είδος μουσικής το οποίο βοήθησε να εξελιχθεί η ελληνική μουσική, απασχολώντας ιδιαίτερα την κοινωνία, προκάλεσε ωστόσο διαμάχες / συγκρούσεις μεταξύ των μελετητών. Αυτές οι συγκρούσεις σχετίζονταν κυρίως με την καταγωγή του ρεμπέτικου, αλλά και με τον εάν θα έπρεπε να ενσωματωθεί στη μουσική του ελληνικού πολιτισμού.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα πολλοί είναι οι άνθρωποι που αποφασίζουν να μεταφερθούν στα μεγάλα αστικά κέντρα και λιμάνια του Πειραιά, της Θεσσαλονίκης, της Ερμούπολης κλπ., ενώ το φαινόμενο αυτό εντείνεται περισσότερο μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, με τους περισσότερους να ενσωματώνονται στο ενεργητικό εργατικό δυναμικό αυτών των πόλεων. Υπάρχει, όμως, και μια μεγάλη ομάδα από αυτούς που συμμετέχει σε ευκαιριακές εργασίες με ελάχιστα κέρδη και σε παράνομες δραστηριότητες με αποτέλεσμα οι μάζες αυτές να περιθωριοποιούνται. Πολλοί είναι οι μελετητές, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι το ρεμπέτικο τραγούδι γεννιέται από αυτές τις ομάδες που ονομάζονται "υποπρολετάριοι",¹⁰⁰ και συγκεκριμένα σύμφωνα με το Στάθη Δαμιανάκο (2001) το ρεμπέτικο τραγούδι χαρακτηρίστηκε σαν τη μουσική έκφραση των ανθρώπων που ανήκουν στο περιθώριο, καθώς η τότε άρχουσα τάξη της Ελλάδας θεωρούσε ότι το συγκεκριμένο είδος μουσικής γεννήθηκε από τους παράνομους, τους περιθωριακούς, τον υπόκοσμο και τα καταγώγια. Συγκεκριμένα, ισχυρίζεται πως η ρεμπέτικη μουσική και τα αντίστοιχα τραγούδια χαρακτηριζόταν από τρεις υποκοινοπολίτες, τους υποπρολετάριους, τους προλετάριους και τους παράνομους.¹⁰¹

Υπάρχει, ωστόσο, και η άποψη του Παναγιώτη Κουνάδη¹⁰², ο οποίος θεωρεί ότι το ρεμπέτικο δεν συνδέεται μόνο με την κατηγορία του υποπρολεταριάτου, καθώς πολλοί καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν με αυτό το είδος μουσικής κάθε άλλο παρά περιθωριακοί φάνταζαν. Συγκεκριμένα, σε κείμενο του αναφέρει: *"Η έρευνα μέχρι τώρα, αποδεικνύει ότι είναι ανατρεπτικό.[...] Μέχρι πρόσφατα, η κυρίαρχουσα άποψη ισχυριζόταν ότι, όντως το ρεμπέτικο ως δημιουργία άνηκε σε στρώματα κοινωνικά που ήταν στο περιθώριο της κοινωνίας και ότι τα στρώματα αυτά επέβαλαν αυτό το μουσικό είδος. Η μελέτη όμως αυτού του φαινομένου είναι πια πολύ αυστηρή. Δεν μπορεί ένα περιθωριακό είδος να επιβάλλεται στη δισκογραφία και να καταλαμβάνει χώρους που άνηκαν στο δημοτικό ή στο ελαφρό ή στην οπερέτα. Δεν εξηγείται πώς στη δισκογραφία*

¹⁰⁰ Πετρόπουλος, Η. (1996). *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*. Αθήνα: Νεφέλη, σελ. 59.

¹⁰¹ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 83-93.

¹⁰² Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Αθήνα: Κατάρτι, σελ. 458-459.

του Μεσοπολέμου κυριαρχούν τα ρεμπέτικα τραγούδια και πώς άνθρωποι όπως ο Παναγιώτης Τούντας, ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Δημήτρης Σέμσης που παίρνουν θέσεις στις εταιρίες δίσκων είναι ταυτόχρονα και συνθέτες ρεμπέτικων τραγουδιών και κανείς δεν αμφισβητεί την καλλιτεχνική τους αξία.[...]πώς οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι το τραγούδι αυτό αφορούσε ανθρώπους μιας μικρής κοινωνικής ομάδας; Επομένως, όσοι ισχυρίζονται ότι το ρεμπέτικο ήταν περιθωριακό τραγούδι, σε ποια περίοδο ιστορική αναφέρονται;" ¹⁰³

Κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, ωστόσο ασκήθηκε σφοδρή κριτική για το ρεμπέτικο τραγούδι κυρίως από εκπροσώπους του ημερήσιου τύπου, οι οποίοι απαξίωναν έντονα το συγκεκριμένο μουσικό φαινόμενο και θεωρούσαν ότι δεν υπήρχε λόγος ύπαρξής του. Η μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη ήταν μία από τις σημαντικότερες πολέμιες του ρεμπέτικου τραγουδιού τόσο σε περιεχόμενο όσο και σε μορφή, η οποία θεωρούσε πως *"χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής μουσικής ρυπαρογραφίας"*.¹⁰⁴

Ένας ακόμη προεξάρχοντας πολέμιος του ρεμπέτικου τραγουδιού, ο Νάσος Γεωργάκαλος δείχνει μέσα από άρθρα του, όπως π.χ. *"Εμείς δεν μπορούμε να υποφέρουμε μια τέτοια αισχρή προπαγάνδα. Ούτε θέμε να ακούμε τα χασικλίδικα αυτά τραγούδια, που μας προξενούν αηδία"* την έντονη απαξίωση του για το συγκεκριμένο μουσικό φαινόμενο.¹⁰⁵ Από την άλλη, ο Κώστας Φαλτάιτς, λόγιος δημοσιογράφος του μεσοπολέμου και ερευνητής της λαογραφίας, που αρθρογραφούσε σε διάφορα έντυπα της εποχής, υπήρξε θετικά διακείμενος προς τα ρεμπέτικα τραγούδια. Ανάμεσα στους υποστηρικτές του ρεμπέτικου θεωρείται και ο ανώνυμος αρθρογράφος *Ρεπόρτερ*, ο οποίος χαρακτηρίζει τα ρεμπέτικα ως *"τραγούδια του λαού"*, παραθέτοντας στα άρθρα του ολόκληρους στίχους, ακόμα και ρεμπέτικων τραγουδιών με αναφορές στο χασίσι.¹⁰⁶

Το 1937 θεσμοθετείται η λογοκρισία εκ μέρους των μεταξικών κατασταλτικών μηχανισμών, με αποτέλεσμα τα ρεμπέτικα να αντιμετωπίζουν έναν διαφορετικό τύπο πολεμικής κριτικής τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή. Με τη σύσταση του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού τα προϊόντα του τύπου, των εκδόσεων και της

¹⁰³ Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Αθήνα: Κατάρτι, σελ. 458-459.

¹⁰⁴ Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 16.

¹⁰⁵ ο.π., σελ. 37-38.

¹⁰⁶ Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 42-48.

δισκογραφίας υπέπεσαν σε λογοκριτικό έλεγχο, με αποτέλεσμα οι δημιουργοί να είναι αναγκασμένοι να καταθέτουν στις αντίστοιχες λογοκριτικές επιτροπές, τόσο τους στίχους όσο και τις παρτιτούρες με τη μουσική των τραγουδιών τους.¹⁰⁷

Πιο συγκεκριμένα η Αγγέλα Παπάζογλου σχολιάζοντας τη λογοκρισία του Μεταξά αναφέρει ότι " *Τριανταέξι τραγούδια μαζεμένα τάκοψε η λογοκρισία του Μεταξά. Οι δημόσιοι υπάλληλοι ... τα σκουλήκια που κάνουνε «το καθήκον τους» όχι μόνο στσι δικτατορίες, αλλά και τσι κατοχές ... και όταν ακόμα μας σφάζουν οι Γερμανο-ιταλοί ... του τα κόψανε γιατί δεν δέχτηκε ν' αλλάξει ούτε ένα λόγο ... ούτε ένα λόγο. Στον «μπατίρη» αυτός ο λόγος ήταν όλο το νόημα του τραγουδιού. Εκεί που λέει: «Ελεύθερος να ζήσω» του το σημειώσανε να το σβήσει και να γράψει «χαρούμενος να ζήσω». Και μάλιστα τόγραψε εκεί μπροστά τους . «Έτσι σας αρέσει τους είπε. Τούπανε «Ναι ...» «Ε, εμένα έτσι δεν μ' αρέσει...».*¹⁰⁸

Την περίοδο εκείνη χρήστες χασίς κυνηγήθηκαν από το επίσημο κράτος, το οποίο είχε ως αποτέλεσμα να κλείσουν οι τεκέδες, ενώ ταυτόχρονα άρχισαν να διώκονται και οι ρεμπέτες λόγω της σχέσης που υπήρχε με τους τεκέδες και το χασίς.¹⁰⁹ Οι συγκεκριμένες διώξεις οδήγησαν στην αναγκαστική φυγή των ρεμπετών από την Αθήνα και τον Πειραιά και την εγκατάστασή τους στην επαρχία όπου επικρατούσαν καλύτερες συνθήκες. Πολλοί από αυτούς κατέληξαν στη Θεσσαλονίκη, όπου αρχηγός της αστυνομίας ήταν ο Βασίλης Μουσχουντής, ένας από τους θαυμαστές του ρεμπέτικου, ο οποίος μετέπειτα έγινε και κουμπάρος του Βασίλη Τσιτσάνη.¹¹⁰ Εξαιτίας της λογοκρισίας διαφοροποιήθηκε και το περιεχόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών, στα οποία άρχισε να γίνεται αναφορά στην ξενιτιά, τη ζήλια, την αγάπη, τη ζωή στους συνοικισμούς, τη φτώχεια, κ.ά. και να εκλείπουν αναφορές στους τεκέδες, το χασίσι και τους ναργιλέδες.^{111 112}

¹⁰⁷ Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 181-182.

¹⁰⁸ Παπάζογλου, Γ. Κ. (2003). *Τα χαϊρία μας εδώ : Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου*. Αθήνα: Επτάλοφος, Ταμείον Θράκης, Διεθνής Ακαδημία Πολιτισμού και Επικοινωνίας, σελ. 54.

¹⁰⁹ Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 116.

¹¹⁰ Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας, σελ. 68-69.

¹¹¹ Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 181-183.

¹¹² Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 116.

Τη ίδια εποχή εισάγεται και η έννοια του "απαγορευμένου" ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς καθιερώνεται και επισήμως ο περιορισμός της ελεύθερης έκφρασης ενός ολόκληρου πολιτισμικού πεδίου.¹¹³ Το καθεστώς της εποχής διαχωρίζει τη μουσική και χαρακτηρίζει ως "απαγορευμένα" τα ρεμπέτικα τραγούδια με περιεχόμενο το χασίς, τις διάφορες δραστηριότητες των ρεμπετών και τους αμανέδες. Ωστόσο, αυτός ο χαρακτηρισμός δεν εμπόδισε τον κόσμο να ακούει τα συγκεκριμένα τραγούδια, καθώς τα καθιστούσε περισσότερο γνωστά και ιδιαίτερος ελκυστικά.¹¹⁴ Τέλος, τη συγκεκριμένη περίοδο, οι λόγιοι της εποχής μέσω καταγγελιών τους στην αρθρογραφία του ημερήσιου τύπου, αποκήρυξαν το ανατολίτικο στοιχείο που εμπεριέχεται στα ρεμπέτικα τραγούδια, το οποίο αποτέλεσε και την καταδίκη του αμανέ.¹¹⁵

2.3 Οι γυναίκες στο ρεμπέτικο τραγούδι

Η συμπεριφορά και ο τρόπος ζωής των ρεμπετών εκφράζεται απόλυτα μέσα από τη θεματολογία των τραγουδιών τους, όπου γίνεται αναφορά στις σχέσεις των λαϊκών στρωμάτων και τις συνήθειες τους, στα μέρη που συγκεντρώνονται και γενικά σε ένα τρόπο ζωής εκ διαμέτρου αντίθετος από τον αντίστοιχο των αστικών οικογενειών.¹¹⁶ Στο συγκεκριμένο τρόπο ζωής κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί η γυναικεία παρουσία με διαφορετικές μορφές: η γυναίκα - ερωμένη με τη μορφή της ερωτικής συντρόφου, η γυναίκα με τη μορφή της μάνας ή της αδερφής, καθώς και η γυναίκα με τη μορφή αντιπάλου, η οποία κυριαρχεί στην ερωτική σχέση χωρίς όμως να χρησιμοποιεί βία.

Από όλες τις παραπάνω μορφές η γυναίκα - ερωμένη είναι αυτή που ενέπνευσε τους ρεμπέτες, η οποία με τη σεξουαλικότητα και τον ερωτισμό της κυριαρχεί στα τραγούδια τους.¹¹⁷ Ωστόσο, η γυναίκα – ερωμένη διαχωρίζεται από τη γυναίκα ως μάνα ή ως αδερφή, καθώς οι τελευταίες αποτελούν μια ιδιαίτερη μορφή κοινωνικά και

¹¹³ Pennanen, P. R. (2003). *Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941). Grapta poikila I*. Helsinki: Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens, vol. VIII, (edited by Leena Pietilä- Castren and Marjaana Vesterinen), σελ. 105-109.

¹¹⁴ Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 116.

¹¹⁵ Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 17-19.

¹¹⁶ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 107-108.

¹¹⁷ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 97.

θεωρούνται μορφές όχι μόνο αποδεκτές αλλά και ιερές, που ο άνδρας έχει καθήκον να υπερασπιστεί τη τιμή της.¹¹⁸

Η εικόνα της γυναίκας είναι πηγή θαυμασμού και αισθητικής απόλαυσης για τους ρεμπέτες, γίνεται αντικείμενο οπτικής επεξεργασίας και ταυτίζεται με την νεότητα και την ομορφιά της. Συχνά στη γυναικεία ομορφιά προσδίδονται εξωτικά, έως και υπερφυσικά χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα η όμορφη γυναίκα των ρεμπέτικων να "μαγεύει", καθώς αποκτά υπερφυσικές ικανότητες. Στα ρεμπέτικα τραγούδια ο ρόλος της γυναίκας - ερωμένης έχει ως σημείο αναφοράς τον άνδρα, υπογραμμίζοντας τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται μεταξύ των δύο φύλων. Αυτή η μορφή γυναίκας αναφέρεται συχνά στα ρεμπέτικα τραγούδια με το χαρακτηρισμό γκόμενα, μέσα από τον οποίο φανερώνεται η θέση που έχει δίπλα σε έναν άντρα – μια σχέση κατωτερότητας.¹¹⁹

Ακόμα μια εικόνα που δημιουργείται μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι αυτή της γυναίκας - κακούργας, δηλαδή της άπιστης που είναι κατά κύριο λόγο υπεύθυνη για τα ατοπήματα, τα εγκλήματα και την κατάντια του απατημένου άντρα. Επικρατεί επίσης η γνώμη και παρουσιάζεται μέσα από τα ρεμπέτικα, πως η γυναίκα που εγκαταλείπει τον άντρα δεν έχει φιλότιμο, "μπέσα", αλλά χρησιμοποιεί όλα τα μέσα προκειμένου να επιτευχθούν οι στόχοι της. Επιπροσθέτως, υπάρχουν και οι γυναίκες οι οποίες μπορούν εύκολα να διαλύσουν τους ερωτικούς τους δεσμούς και δεν οριοθετούν τις σεξουαλικές τους επιθυμίες, αλλά ντροπιάζονται και ταυτίζονται με τις πόρνες, και οι οποίες στα ρεμπέτικα χαρακτηρίζονται ως "άτιμες" και "σκύλες".¹²⁰

Υπάρχουν, δηλαδή, πολλά τραγούδια που λέξεις όπως απιστία, μπαμπεσιά, πονηριά, κ.ά. τις χρησιμοποιούν προκειμένου να χαρακτηρίσουν αρνητικά μια γυναίκα, ενώ το βασικό χαρακτηριστικό των αντρών σε αυτά είναι η μαγκιά. Βάσει τέτοιας μορφής χαρακτηριστικών οι γυναίκες κινούνται με ύπουλους και δόλιους τρόπους και λένε ψέματα σε αντίθεση με τους άντρες που μιλάνε καθαρά και σταράτα.¹²¹ Στους στίχους αυτών των τραγουδιών τα χαρακτηριστικά των γυναικών είναι τα εντελώς αντίθετα από εκείνα των αντρών, κάτι το οποίο ως ένα βαθμό υποστηρίζεται ότι είναι

¹¹⁸ Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 33.

¹¹⁹ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 97.

¹²⁰ Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας, σελ. 52-59.

¹²¹ Τζάκης, Δ. (1999). Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπέτικων. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 57.

σκόπιμο για πολλούς λόγους. Σε περίπτωση, π.χ. που μια γυναίκα φέρει μόνο αρνητικά χαρακτηριστικά, τότε η αντίδραση του άντρα απέναντί της, πολλές φορές και βίαιη, δύναται να δικαιολογηθεί ή ακόμα και να νομιμοποιηθεί.¹²²

Στα ρεμπέτικα τραγούδια, εκτός από τις προαναφερθείσες μορφές, η "Ανατολίτισσα" συνιστά την πλέον συνηθισμένη μορφή ξένης γυναίκας και απαντάται κυρίως με δύο μορφές: α) σαν τη "χανούμιστα", μια εξ' ολοκλήρου υποταγμένη γυναίκα, που ζει στο χαρέμι και η επικινδυνότητά της περιορίζεται λόγω της υποταγής αυτής και β) σαν τις "αραπίνες", τις γυναίκες που γλεντούν με μουσική και ποτό, κυκλοφορούν ελεύθερα και συνοδεύουν τους ρεμπέτες στα γλέντια τους.¹²³

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, εκτός από τη γυναίκα με τη μορφή της ερωμένης, συναντάμε σε αντιδιαστολή τη γυναίκα μάνα και αδερφή που της προσδίδεται ιδιαίτερη αξία. Στα ρεμπέτικα τραγούδια γίνεται αναφορά για τη στοργή που μια μάνα φανερώνει στα παιδιά της, η οποία αποτελεί μια ιερή μορφή για την κοινωνία που συμβαδίζει με τις επιταγές της, αποτελώντας για τον ρεμπέτη τη μόνη σταθερή του σύνδεση με αυτή, καθώς ο ίδιος ανήκει στο περιθώριο.

Πλάι σε αυτή τη μορφή βρίσκεται η γυναίκα - αδερφή, μια μορφή πρόσχημα προκειμένου να δοθεί περισσότερο έμφαση στην αγάπη του άνδρα προς τη μητέρα.¹²⁴

¹²⁵ Σύμφωνα με το μελετητή του ρεμπέτικου Ηλία Πετρόπουλο (1991) στα ρεμπέτικα τραγούδια ενώ οι κόρες φέρονται να είναι αναιδείς απέναντι στη μάνα, οι γιοι την αντιμετωπίζουν με σεβασμό.¹²⁶

Εκτός, όμως, από τη μητρότητα που θεωρείται για τις γυναίκες ένα από τα θετικά χαρακτηριστικά, ο γάμος αλλά και η παραμονή της στο χώρο του σπιτιού – κέντημα, νοικοκυριό κλπ. – είναι κάποια ακόμα, με τον άντρα να παραμένει ο κυρίαρχος της διαχείρισης του σπιτιού, αναθέτοντάς της παράλληλα την αποκλειστική ευθύνη για τη ανατροφή των παιδιών, αλλά και για την συζυγική πίστη. Η γυναίκα

¹²² Κουτουλίδου, Α. (2012). *Ο ρόλος της γυναίκας στο ρεμπέτικο τραγούδι (Πειραιάς, 1922-1953)*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, σελ. 19.

¹²³ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 122-123.

¹²⁴ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 198.

¹²⁵ Αστρινάκη, Ρ. (2012). Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του φύλου: Μια επισκόπηση. Στο Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, & Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Μελέτες για το φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ιστορία*. 1η εκδ. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 25.

¹²⁶ Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 33.

θεωρείται το κλειδί για τη διατήρηση της οικογενειακής γαλήνης, το οποίο ωστόσο δύναται να υποδηλώνει και τον αφανισμό της δύναμης της συζύγου.¹²⁷

Με την παρέλευση του χρόνου, ο αριθμός των ρεμπέτικων τραγουδιών που έχουν ως κύριο θέμα τους τις γυναίκες, αυξάνεται ολοένα και περισσότερο. Συγκεκριμένα, στην αρχή της εμφάνισης του ρεμπέτικου, η θεματική των περισσότερων τραγουδιών αφορούσε τους τεκέδες, το χασίσι, τη φυλακή και τελευταία τη γυναικεία παρουσία, ενώ αργότερα τη πρώτη θέση στα ρεμπέτικα τραγούδια καταλαμβάνουν ο έρωτας και η γυναίκα.¹²⁸

Όσον αφορά τους ρεμπέτες, είναι έκδηλο μέσα από τα τραγούδια τους ότι θαυμάζουν τις γυναίκες που τολμούν να ορθώσουν το ανάστημά τους μέσα σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία. Μπορεί, λοιπόν, η γυναίκα να μην ήταν ισότιμη και ισόνομη με τους άντρες, παρ' όλα αυτά είχε καταφέρει να αποκτήσει τη δική της παρουσία και φωνή σε μια κοινωνία και εποχή όπου κυριαρχούσε η αυστηρά πατριαρχική οικογένεια και η οποία την ήθελε παθητικό αποδέχτη της ανδρικής εξουσίας.¹²⁹

Υπάρχουν, ωστόσο, και περιπτώσεις τραγουδιών στις οποίες οι γυναίκες αντιμετωπίζονται ως κατώτερες, ως το δεύτερο φύλο, και ένας από τους λόγους που δύναται να συμβαίνει αυτό είναι ότι ο κοινωνικός προσδιορισμός των γυναικών πραγματοποιείται περισσότερο βάσει του φύλου τους και των δεσμών που αναπτύσσουν με τους άντρες είτε ως σύζυγοι, είτε ως κόρες ή αδερφές, κλπ. και λιγότερο βάσει των επιτευγμάτων τους στην κοινωνία.¹³⁰

¹²⁷ Δημητρίου, Σ. (2001). Καταγωγή και διαπραγμάτευση της ασυμμετρίας των φύλων. Στο Σ. Δημητρίου (επιμ.), *Ανθρωπολογία των φύλων*. Αθήνα: Σαββάλα, σελ. 58 – 59.

¹²⁸ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 181.

¹²⁹ Τσαρμπόπουλος, Χ. (2013). *Η γυναίκα στο ρεμπέτικο τραγούδι -Μαριώ*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων, ΤΕΙ Ιονίων Νήσων.

¹³⁰ Μπακαλάκη, Α. (1994). *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 18.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟΥ ΦΥΛΟΥ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΙΚΑΣ ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΠΟΥΛΟΥ

Η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου, πιο γνωστή και ως Μαρίκα η Πολίτισσα θεωρείται μία από τις πιο αξιόλογες τραγουδίστριες του Σμυρναϊκού τραγουδιού, τραγουδούσε με άνεση σε τρεις γλώσσες - ελληνικά, τουρκικά και αραβικά - και κατάφερε να κατακτήσει με τις περιοδείες της την Ανατολή. Τραγουδούσε με ευχέρεια, χωρίς ερασιτεχνικά τσακίσματα, επιτυγχάνοντας με αυτό τον τρόπο να μεταδώσει – μέσα από την ερμηνεία της – την ψυχή της Ανατολής. Η Μαρίκα ανήκε σε εκείνες τις γυναίκες που είχαν αυτοπεποίθηση, τη σιγουριά του "κατακτητή", αλλά και την ασφάλεια των υλικών αγαθών, έχοντας καταφέρει να ηχογραφήσει τραγούδια σχεδόν σε όλες τις φωνογραφικές εταιρείες.

Μολονότι την περίοδο που μεσουρανούσε πολλοί επαρχιώτες κατέφθαναν στην Αθήνα μόνο για να την ακούσουν, τόσο η συμβολή της στη διαμόρφωση της ρεμπέτικης μουσικής όσο και η παρουσία της δεν έχουν αποτελέσει μέχρι και σήμερα αντικείμενο ιστορικής έρευνας. Θεωρούνταν πολύ καλύτερη στους αμανέδες από οποιαδήποτε άλλη τραγουδίστρια του Σμυρναϊκού, ωστόσο παρέμεινε στην αφάνεια και πέθανε μόνη της τη δεκαετία του 70' στην περιοχή του Βύρωνα χωρίς να ασχοληθεί μαζί της ποτέ κάποιος από τους ερευνητές του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα) ανήκει στη φημισμένη τριάδα των λαϊκών / ρεμπέτικων ερμηνευτριών της πολύ ενδιαφέρουσας δεκαετίας του '30, καθώς μαζί με την Ρίτα Αμπατζή και την Ρόζα Εσκενάζυ, συνέβαλαν στη διαμόρφωση του ηχητικού κλίματος εκείνης της δεκαετίας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, για κάποιους άγνωστους λόγους αποτέλεσε την πιο απόμακρη γοητευτική γυναικεία ύπαρξη στο χώρο της ρεμπέτικης μουσικής, καθώς κανείς δεν φαίνεται να αναζητά να βρει στοιχεία γι' αυτή. Ωστόσο, ο εκ Κωνσταντινούπολης ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος την αναφέρει στο ποίημά του "Αμαζόνες", το οποίο ανήκει στη συλλογή "Μην ομιλείτε εις τον οδηγό", και παρατίθεται στη συνέχεια:

"Η «ωραία Μαρίκα η Πολίτισσα» ήτο η μόνη αναδεκτή του Πάπα Ιννοκεντίου του VIII. Αυτός ήτο τότε μικρό παιδί, ίσως μάλιστα και να μην είχε γεννηθεί ακόμη. Εκείνη ήτο ήδη πανδρεμένη, σύζυγος του εξ ηγεμονικού οίκου Αρτάβαζου Σφυρικτρόπουλου, ανεψιού — επ' αδελφή— του Νώε. Όμως, το έγκλημα τούτο δεν ημπορούσε να μείνη χωρίς σκληράν

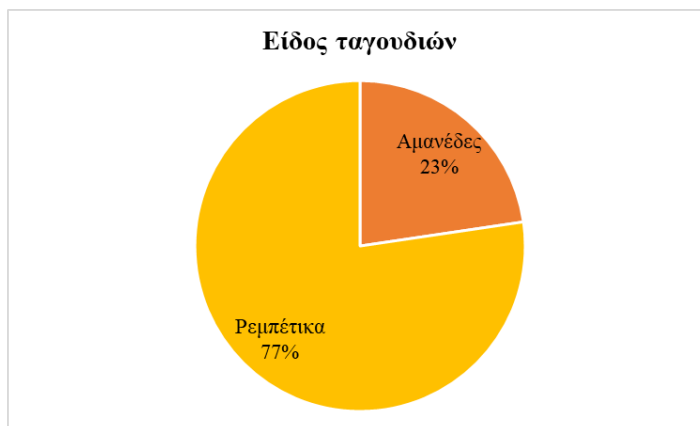
τιμωρίαν, προς παραδειγματισμόν. Πράγματι, αμέσως από της επομένης, εδόθη διαταγή εις ικανόν αριθμόν πλοίων να πλεύσουν εσπευσμένως προς τας Καναρίους Νήσους και τας νήσους Φίτζι, με τον σκοπόν να περισυλλέξουν όσο τον δυνατόν περισσότερας νεφέλας, χειμερινά ψεύδη, λησμονημένας αναμνήσεις, θανάσιμα αμαρτήματα και βελόνας φωνογράφου, ίσως αγγλικής κατασκευής. Τα περί ου ο λόγος πλοία ήσαν εν όλω 7 τον αριθμόν, δήλα δη: 4 σακολέβες, 12 πρεγαντίνια, 2 βασιλικοί ντοναυμάδες και μία πεθαμένη αρρεβωνιαστικιά. Ο στόλος επέρασεν λίαν πρωί κάτω από το παράθυρό μου. Έψαλλε ύμνον ωραιότατον, αλλά κάπως θλιμμένον και μελαγχολικόν. Ενθυμούμαι ακόμη και τώρα, αμυδρά βέβαια, τον σκοπόν: ήτο πολύ ανώτερος από χτύπημα κουδουνιού, αλλά πάντως κατώτερος από σκούπα."

Η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου έχει ερμηνεύσει τραγούδια από διάφορους συνθέτες / στιχουργούς των ρεμπέτικων, με τα ηχογραφημένα να είναι μεταξύ των ετών 1929 και 1935 (Παράρτημα), τα οποία σύμφωνα με τον Δαμιανάκο ανήκουν στην κλασική περίοδο (1922 – 1940), κατά την οποία εμφανίζονται οι πρώτες ηχογραφήσεις και το επώνυμο τραγούδι με τη θεματολογία τους να αφορά τον έρωτα, τη γυναίκα, την απελπισία, τη θλίψη, και τη διαμαρτυρία. Στην αρχή της πορείας της (1929 – 1931) πολλά από τα τραγούδια της δισκογραφίας της ανήκαν στην κατηγορία των αμανέδων, ενώ όσον αφορά τα ρεμπέτικα, ερμήνευσε κυρίως τραγούδια του Παναγιώτη Τούντα.

Τα επόμενα χρόνια (1932 – 1935), πολλοί ήταν οι ρεμπέτες που έγραψαν τραγούδια, τα οποία αναδείχθηκαν εξαιτίας της ερμηνείας της Μαρίκας Φραντζεσκοπούλου, μεταξύ των οποίων ο Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης), ο Ιάκωβος Μοντανάρης, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Μίνωας Μάτσας (Τσάμας), ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Παναγιώτης Τούντας κ.α. Τη συγκεκριμένη περίοδο η φήμη της Μαρίκας Φραντζεσκοπούλου μαζί με τον συνθέτη Γιάννη Δραγάτη (Ογδοντάκης) ήταν πανελλήνια καθώς οι στίχοι του, αλλά και οι φωνές τους είχαν αποτυπωθεί σε πολλές φωνογραφικές πλάκες.

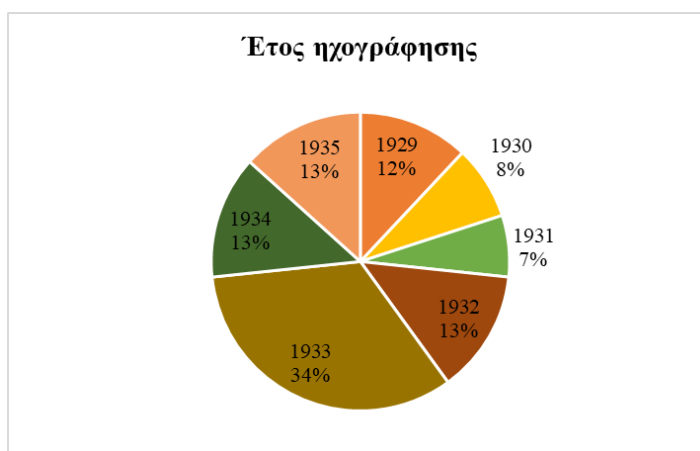
Στο παρόν κεφάλαιο θα αναλυθούν οι στίχοι συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών από το σύνολο της δισκογραφίας της Μαρίκας Φραντζεσκοπούλου. Ωστόσο, πριν ξεκινήσει η ανάλυση των στίχων θα πρέπει να ληφθούν υπόψη διάφοροι παράμετροι, προκειμένου να γίνει η επιλογή των κατάλληλων τραγουδιών. Από το σύνολο της δισκογραφίας της Μαρίκας Φραντζεσκοπούλου (Παράρτημα) το μεγαλύτερο ποσοστό των τραγουδιών ανήκει στην κατηγορία των ρεμπέτικων, υπάρχει

ωστόσο και ένας αριθμός των λεγόμενων "αμανετζίδικων" λαϊκών τραγουδιών (Σχήμα 3.1).



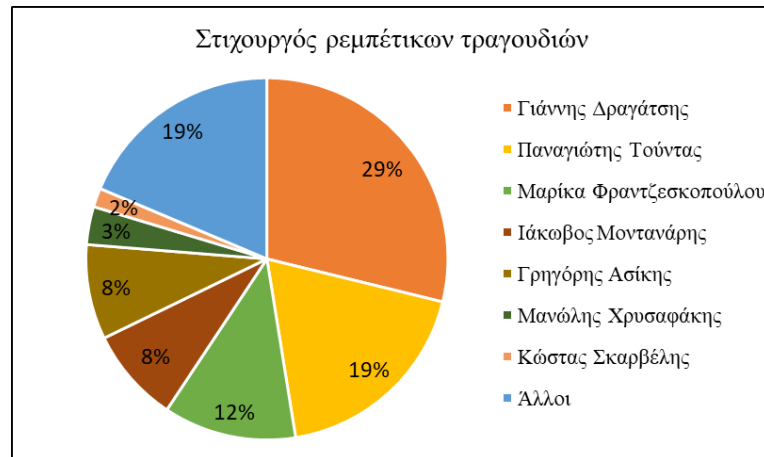
Σχήμα 3.1: Κατανομή τραγουδιών ανά κατηγορία

Από το σύνολο της ρεμπέτικης δισκογραφίας, που είναι μεταξύ 1929 και 1935, έγινε μια ανάλυση και παρατηρήθηκε ότι τα περισσότερα τραγούδια ηχογραφήθηκαν τις χρονιές 1933 και 1934, ενώ λιγότερα ήταν εκείνα των υπόλοιπων ετών (Σχήμα 3.2).



Σχήμα 3.2: Κατανομή ρεμπέτικων τραγουδιών ανά έτος ηχογράφησης

Τέλος, στο Σχήμα 3.3 παρουσιάζεται η κατανομή των ρεμπέτικων τραγουδιών ανά στιχουργό, σύμφωνα με την οποία στα περισσότερα ρεμπέτικα τραγούδια εμφανίζεται ως στιχουργός ο Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης) και ακολουθεί ο Παναγιώτης Τούντας, ενώ σε πολλά από τα τραγούδια υπήρξε στιχουργός η ίδια η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου.



Σχήμα 3.3: Κατανομή τραγουδιών ανά στιχοουργό

Με βάση τα παραπάνω επιλέγονται τραγούδια που ανήκουν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και σημαντικές μορφές του ρεμπέτικου τραγουδιού, ενώ στους στίχους τους αποτυπώνεται ο ρόλος που κατέχει η γυναικεία φιγούρα στη ζωή και το έργο αυτών, καθώς και ο έρωτας ως βασικό γνώρισμα της σχέσης που έχουν οι άνδρες με το γυναικείο φύλο. Συγκεκριμένα, τα τραγούδια των οποίων οι στίχοι θα αναλυθούν είναι τα: *Πασαλιμανιώτισσα* (1929), *Δολοφόνισσα* (1930) και *Πριγκιπιώτισσα* (1930) του Παναγιώτη Τούντα, *Νέα Χήρα* (1932) του Ιάκωβου Μοντανάρη, *Τραγουδίστρια* (1933) του Γρηγόρη Ασίκη, *Οι γαμπίτσες* (1933), *Καμωματού* (1933), *Κούκλα μου Μαρίκα* (1934) και *Τσαχπίνα αραπίνα* (1933) του Γιάννη Δραγάτση (Ογδοντάκης) και τέλος *Στο Καφέ Αμάν* (1933) του Κώστα Σκαρβέλη.

Ο Παναγιώτης Τούντας είναι ένας από τους διασημότερους συνθέτες της Σμυρναϊκής Σχολής, που ανήκει στην ομάδα των Μικρασιατών μουσικών οι οποίοι κατάφεραν, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, να διαμορφώσουν τα ρεμπέτικα τραγούδια στην Ελλάδα. Αποτελεί, αναμφίβολα, τον συνθέτη που ξεχώρισε τόσο με την ποιότητα όσο και με τον όγκο των τραγουδιών του από το σύνολο των καλλιτεχνών της προσφυγιάς – περίπου 350, τα οποία έχουν ερμηνευτεί από σχεδόν όλους τους προπολεμικούς τραγουδιστές της εποχής.¹³¹

Ο Ιάκωβος (Γιακουμής) Μοντανάρης (1893-1965) γεννήθηκε στην Αθήνα από Ελληνίδα μητέρα και Ιταλό πατέρα, άρχισε να ασχολείται με τη μουσική από το 1915 και έκτοτε υπήρξε εξάιρετος λαϊκός μουσικός και συνθέτης. Έγινε γνωστός με το

¹³¹ Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 167.

ψευδώνυμο "Γιακουμής" και εμπίπτει στην κατηγορία των "μορφωμένων" λαϊκών μουσικών της εποχής του. Έπαιζε πολύ καλά σαντούρι, κιθάρα, τσέμπαλο και ούτι, ενώ έγραψε και πολλά τραγούδια, μεταξύ των οποίων ρεμπέτικα, Μικρασιατικά, λαϊκά και δημοτικά πολλά από τα οποία έγιναν μεγάλες επιτυχίες στην εποχή τους.¹³²

Ο Γρηγόρης Ασίκης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1890 από Πολίτισσα μάνα και Μυτιληνιό πατέρα. Είχε ικανότητα και επιδεξιότητα στο παίξιμο του ούτι, το οποίο και ξεκίνησε στην ηλικία των 15 ετών, ενώ την περίοδο του μεσοπολέμου γνώρισε μεγάλη επιτυχία ως τραγουδοποιός του ρεμπέτικου. Μετά την Μικρασιατική Καταστροφή, στα τέλη του 1922, βρέθηκε στην Αθήνα με τη σύζυγο και τα παιδιά του, όπου και ξεκίνησε την επαγγελματική του καριέρα στη μουσική, αρχικά ως τραγουδιστής και οργανοπαίκτης και αργότερα ως τραγουδοποιός. Πολύ γρήγορα εισέρχεται στη δισκογραφία στην αρχή ως τραγουδιστής, και μετά το 1930 με δικά του κομμάτια ερμηνευμένα είτε από τον ίδιο είτε από τους μεγαλύτερους ερμηνευτές και ερμηνεύτριες του μεσοπολέμου. Στην αρχή το ύφος των τραγουδιών του ανήκε στην κατηγορία του σμυρναϊκού ρεμπέτικου, ωστόσο προς το τέλος του 1930 υποχρεώνεται και αυτός, όπως και πολλοί ακόμα συνθέτες του ρεμπέτικου να υιοθετήσουν το πειραιώτικο ύφος.¹³³

Ο Γιάννης Δραγάτσης, γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1886 και προέρχεται από μεγάλη οικογένεια μουσικών, η οποία ήταν στη Σμύρνη γνωστή με το προσωνύμιο "Οι Ογδοντάκηδες". Από πολύ μικρός ασχολήθηκε με τη μουσική και υπήρξε εξάιρετος μουσικός και απaráμιλλος δεξιοτέχνης βιολιστής. Στην Ελλάδα ήρθε το 1923, όπου ξεκίνησε να δουλεύει στις ταβέρνες της εποχής σαν βιολιστής σε συνεργασία με άλλους λαϊκούς δημιουργούς, υπήρξε για αρκετά χρόνια διευθυντής της δισκογραφικής εταιρίας Κολούμπια και τα τραγούδια που συνέθεσε ξεπερνούν τα 100.¹³⁴

Ο Κώστας Σκαρβέλης, γνωστός και με το ψευδώνυμο Παστουρμάς, γεννήθηκε το 1880 στην Κωνσταντινούπολη και ήρθε στην Ελλάδα πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή. Από πολύ μικρός ασχολήθηκε με τη μουσική, καθώς τραγουδούσε και έπαιζε κιθάρα και ανήκει στους κορυφαίους δημιουργούς του ρεμπέτικου τραγουδιού

¹³² Πολίτης, Ν.Α. (2016). Γρηγόρης Ασίκης, Δημήτρης Ατραΐδης, Γιακουμής Μοντανάρης, Κώστας Τζόβενος: Όχι τόσο γνωστοί, αλλά σημαντικοί μουσικοί του Μεσοπολέμου. Στο *8ο Σεμινάριο-Συνάντηση για το Ρεμπέτικο: Το ρεμπέτικο τραγούδι, ως μία από τις βασικές διαχρονικές συνιστώσες του αστικού λαϊκού μας πολιτισμού*. Σκύρος, 17 - 24 Ιουλίου, σελ. 8.

¹³³ ο.π., σελ. 6.

¹³⁴ Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη ανθολογία (τόμος 2)*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 33.

της προπολεμικής και μεσοπολεμικής περιόδου. Η επαγγελματική του ενασχόληση με τη μουσική ξεκίνησε την περίοδο που εισήλθαν οι πρόσφυγες στην Ελλάδα, καθώς έπαιζε στα μαγαζιά που δημιουργήθηκαν για αυτούς, ενώ αργότερα και για πολλά χρόνια διετέλεσε ως διευθυντής στη δισκογραφική εταιρεία Columbia. Η βασική θεματολογία των τραγουδιών του ήταν η γυναίκα και ο έρωτας, ενώ ελάχιστα είχαν ως θέμα τους τα ναρκωτικά.¹³⁵

3.1 Ανάλυση στίχων

Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο¹³⁶, και το βιβλίο του "Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου", δεν είναι απαραίτητο σε κάθε ποιητικό κείμενο να υπάρχει ένα και μοναδικό κεντρικό μοτίβο, πόσο μάλλον στα τραγούδια, όπου υπάρχει η δυνατότητα ύπαρξης διπλού κεντρικού μοτίβου. Για παράδειγμα, σε ένα ρεμπέτικο τραγούδι του οποίου το κεντρικό μοτίβο / θέμα είναι ο έρωτας υπάρχει η δυνατότητα να γίνεται αναφορά και στη μοναξιά ή τη φυγή, χωρίς ωστόσο αυτό να υποδηλώνεται ο αναδιπλασιασμός του κεντρικού θέματος.

Σαν πληθυσμός της παρούσας έρευνας ορίζονται τα δέκα (10) τραγούδια που επιλέχθηκαν – όπως προκύπτει από το προηγούμενο υποκεφάλαιο – προκειμένου να πραγματοποιηθεί η ανάλυση και στα οποία αποτυπώνεται και αναδεικνύεται η θέση / ρόλος των γυναικών στη ζωή και το έργο των ρεμπετών. Η θεματολογική διαίρεση πραγματοποιήθηκε με βάση τους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών και στον Πίνακα 1 παρουσιάζονται οι πέντε βασικές θεματικές κατηγορίες τους με τις αντίστοιχες υποκατηγορίες.

Η πρώτη κατηγορία αφορά την εξωτερική εμφάνιση των γυναικών, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από τα σχόλια και την τραγουδιστική κριτική των αντρών, και διαιρείται σε δύο υποκατηγορίες, καθώς, στα ρεμπέτικα τραγούδια η εικόνα των γυναικών ταυτίζεται με την κατάσταση της νεότητας και με την ομορφιά,¹³⁷ η οποία

¹³⁵ Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη ανθολογία (τόμος 3)*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 239-240.

¹³⁶ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 174.

¹³⁷ Σακαλάκη, Μ. (1984). *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1990-1980*. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 219.

αναφέρεται τόσο στα φυσικά χαρακτηριστικά, όπως τα μάτια, τα μαλλιά, κλπ., όσο και στον τρόπο που μια γυναίκα ντύνεται, δηλαδή στα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά.¹³⁸

Ακόμα μια κατηγορία αποτελεί η θηλυκότητα, η οποία αναδεικνύεται κυρίως από τον τρόπο που μια γυναίκα κινείται και τον τρόπο που συμπεριφέρεται, καθώς και από το σύνολο των γυναικείων χαρακτηριστικών τα οποία δύναται να συνδεθούν με την πρόκληση της ερωτικής διάθεσης. Τόσο η θηλυκότητα, όσο και η σεξουαλικότητα των γυναικών δύναται να επιτευχθεί μέσω της διαρκούς κοινωνικοποίησης τους όσον αφορά τα πρότυπα ομορφιάς της εποχής, τη γλώσσα του σώματος και του καλλωπισμού.¹³⁹ Ταυτόχρονα, μέσω της σεξουαλικότητας αναδεικνύεται ο τρόπος μέσω του οποίου οι άνθρωποι, και στη συγκεκριμένη περίπτωση οι γυναίκες, είτε βιώνουν είτε εκδηλώνουν τον εαυτό τους ως σεξουαλικά όντα, το οποίο δύναται να περιλαμβάνει συναισθηματικές, ερωτικές, βιολογικές, σωματικές, πνευματικές ή και κοινωνικές συμπεριφορές και συναισθήματα.^{140 141}

Η θηλυκότητα, αλλά και η σεξουαλικότητα των γυναικών έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία της επόμενης κατηγορίας που είναι η συμπεριφορά των αντρών απέναντι σε αυτές. Αυτή δύναται να είναι αρνητική, όταν οι άντρες αξιολογούν αυστηρά τις γυναίκες και τους προσδίδουν αρνητικούς χαρακτηρισμούς είτε θετική στις περιπτώσεις που οι άντρες θαυμάζουν αλλά και επιδοκιμάζουν τον τρόπο με τον οποίο μια γυναίκα ζει και συμπεριφέρεται.

Η επόμενη κατηγορία αφορά την ερωτική σχέση μεταξύ των δύο φύλων, η οποία στα ρεμπέτικα τραγούδια παρουσιάζεται με όρους κυριαρχίας, υποταγής και ανταγωνισμού¹⁴², προκαλώντας ποικίλα συναισθήματα στον άντρα, τα οποία δύναται να είναι είτε θετικά είτε αρνητικά. Η τελευταία θεματική κατηγορία αφορά την απασχόληση, τόσο των αντρών όσο και των γυναικών, μια κατηγορία τραγουδιών η

¹³⁸ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 100.

¹³⁹ Vance, C. (2006). Η ανθρωπολογία ανακαλύπτει εκ νέου τη σεξουαλικότητα: ένα θεωρητικό σχόλιο. Στο Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: Θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 108.

¹⁴⁰ Bolin, A., & Whelehan, P. (2009). *Human Sexuality: Biological, Psychological, and Cultural Perspectives*. Taylor & Francis, σελ. 32-42.

¹⁴¹ Greenberg, J. S., Bruess, C. E., & Oswalt, S. B. (2016). *Exploring the Dimensions of Human Sexuality*. Jones & Bartlett Publishers, σελ. 4-10.

¹⁴² Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 98.

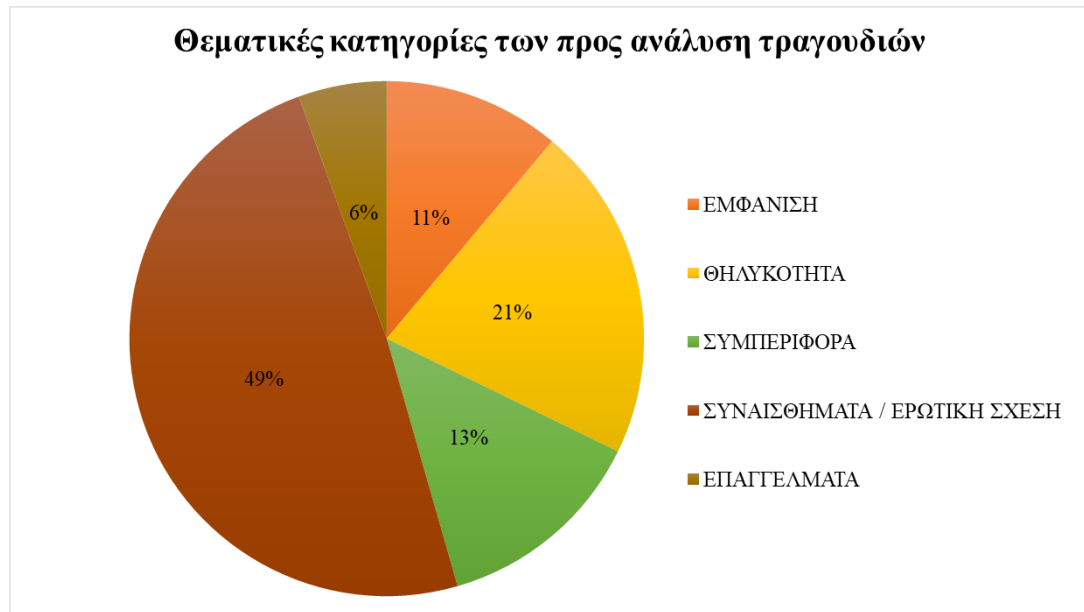
οποία, σύμφωνα με τον Αθανασάκη,¹⁴³ παρουσίαζε "αύξουσα δημοτικότητα... τα οποία απηχούν έμμεσα την αντίληψη του εργατισμού που προωθεί η Αριστερά στο πολιτικό πεδίο".

Πίνακας 1: Βασικές θεματικές κατηγορίες και υποκατηγορίες των προς ανάλυση τραγουδιών

A/A	ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ	ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ ΥΠΟΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ
1	ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ	ΦΥΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ
		ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ
2	ΘΗΛΥΚΟΤΗΤΑ	
3	ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ	ΘΕΤΙΚΗ - ΑΠΟΔΕΚΤΗ
		ΑΡΝΗΤΙΚΗ - ΜΗ ΑΠΟΔΕΚΤΗ
4	ΣΥΝΑΙΣΘΗΜΑΤΑ / ΕΡΩΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ	ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ
		ΥΠΟΤΑΓΗ
5	ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΑ	

Στο σύνολο του δείγματος τραγουδιών εντοπίστηκαν οι στιχουργικές αναφορές σχετικά με τις παραπάνω θεματικές κατηγορίες και υποκατηγορίες και καταγράφηκαν σε ένα αρχείο excel, με αποτέλεσμα να υπολογιστούν τα ποσοστά των στίχων που ανήκουν σε κάθε μία από τις παραπάνω κατηγορίες και τα οποία παρουσιάζονται στο παρακάτω σχήμα.

¹⁴³ Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 172.



Σχήμα 3.4: Ποσοστά αναφορών που σχετίζονται με τις υπό μελέτη θεματικές κατηγορίες και υποκατηγορίες

Στη συνέχεια, ακολουθεί μια πιο λεπτομερής ανάλυση των στίχων του κάθε τραγουδιού ξεχωριστά.

Πασαλιμανιώτισσα

Σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας

Στίχοι: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1929

Δίσκος: Odeon Γερμανίας GA 1460 / GO - 1471

*Βρε Πασαλιμανιώτισσα, τσαχπίνα ζωντοχήρα,
που μ' έριξε στα χέρια σου η άτιμή μου μοίρα,
μου 'χεις ανάψει μια φωτιά και ντέρτι στο κεφάλι
και μια πληγή που δε μπορεί, να γίνει πιο μεγάλη.*

*Μέσα στα χασικλίδικα φουμάρω ολοένα,
αχ, γιατί 'έχω, ζωντοχήρα μου, καρασεβντά με σένα.*

Ζωντοχήρα μου εσύ, με τρέλανες.

*Τον μπαγλαμά μου παίζοντας τον πόνο μου σου λέγω,
βρε Πασαλιμανιώτισσα, σου τραγουδώ και κλαίγω,
άκου με τι παράπονο το ντέρτι μου φωνάζω,
αφού για σένα τραγουδώ και βαριανεστενάζω.*

*Μέσα στα χασικλίδικα φουμάρω ολοένα,
αχ, γιατί 'έχω, ζωντοχήρα μου, καρασεβντά με σένα.*

Ζωντοχήρα μου εσύ με τρέλανε.

Ο τίτλος του τραγουδιού " Πασαλιμανιώτισσα" παραπέμπει κατευθείαν σε γυναίκα που έχει καταγωγή από τον Πειραιά και συγκεκριμένα από το Πασαλιμάνι. Σε πολλά από τα τραγούδια των πρώτων χρόνων μέχρι και το '30 εκφράζεται ο πόθος του άντρα για γυναίκες ποικίλων και κατά προτίμηση προσφυγικών συνοικιών.¹⁴⁴ Εκφράζεται, επίσης, η θηλυκότητά της γυναίκας μέσα από τον φιλοπαίγμων ερωτικό προσδιορισμό του τρόπου συμπεριφοράς της "... τσαχπίνια ζωντοχήρα" ο οποίος καταδεικνύει την γοητεία που ασκεί στον άντρα. Στο συγκεκριμένο τραγούδι κυριαρχεί η εικόνα της γυναίκας ως ερωμένη. Η λέξη "τσαχπίνια" είναι τουρκικής προέλευσης και ανήκει στη ρεμπέτικη αργκό. Η λέξη ζωντοχήρα εμφανίζεται συχνά μέσα στο τραγούδι και τονίζει την κοινωνική υπόσταση αυτής της γυναίκας, ενώ μέσα από το στίχο παρομοιάζεται η γυναίκα, η οποία χρησιμοποιώντας χαριτωμένα καμώματα προκαλεί το ενδιαφέρον των αντρών.¹⁴⁵ Παράλληλα, γίνονται φανερά τα συναισθήματα που δύναται να προκαλέσει στον άντρα μέσω αυτής της θηλυκότητάς – της τσαχπινιάς –, τα οποία είναι συγχρόνως θετικά "...καρασεβντά με σένα", αλλά και αρνητικά "... με τρέλανε", "... και βαριανεστενάζω".

Μέσα από τους στίχους εμφανίζεται σαν μια γυναίκα που μαγεύει και συνεπαίρνει τον άντρα "... εσύ με τρέλανε" με την τσαχπινιά της, ο οποίος πολλές φορές επιθυμεί να εκδηλώσει αυτή του την κατάσταση "...τον πόνο μου σου λέγω...σου τραγουδώ και κλαίγω". Στην μεταξύ τους ερωτική σχέση η γυναίκα κατέχει την κυρίαρχη θέση, ενώ η υποταγή του προς αυτή είναι μερικές φορές πολύ μεγάλη, "...που 'έριξε στα χέρια σου η άτιμη μου η μοίρα".

¹⁴⁴ Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 171.

¹⁴⁵ Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας: <http://www.greeklanguage.gr> – ημερομηνία επίσκεψης: 09/01/2018.

Τέλος, χρησιμοποιούνται κάποιοι στίχοι μεταφορικά "...ντέρτι στο κεφάλι", μέσω των οποίων ο έρωτας παρομοιάζεται με διάφορες άλλες δραστηριότητες των ρεμπετών, όπως είναι το αλκοόλ και το χασίς "...φουμάρω ολοένα", χαρακτηριστικά της απόλαυσης και της διασκέδασης που επιφέρουν τη "ζάλη".¹⁴⁶

Δολοφόνισσα

Σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας

Στίχοι: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1930

Δίσκος: Odeon Ελλάδος GA - 1540 / GO – 1517

*Χωρίς καρδιά δεν πίστευα, χωρίς καρδιά για να 'σαι,
σαν το κεράκι μ' έλιωσες, κακούργα, μ' έκαψες, δε λυπάσαι.
Γιατί με τόση απονιά, μου φαρμακώνεις την καρδιά,
μου παίρνεις την ψυχή μου*

*{Αχ, δολοφόνισσα κακιά, τα ντέρτια όλα του ντουινιά
τα δίνεις στο κορμί μου} (Δις)*

*Κάθε φορά που θα σε ιδώ, θέλω να σε ρωτήσω,
δεν θα μ' αφήσεις μια στιγμή, τον δόλιο δίχως καημό να ζήσω.
Μα εσύ, κακούργα, δεν μπορείς, κάποιο φαρμάκι θε να βρεις
για να με φαρμακώσεις*

*{Αχ, δολοφόνισσα κακιά, με δόλο και με απονιά
στον Χάρο να με δώσεις} (Δις)*

Στους στίχους πολλών ρεμπέτικων τραγουδιών είναι αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο οι άντρες αντιμετωπίζουν, είτε θετικά είτε αρνητικά, τη συμπεριφορά των γυναικών. Στο συγκεκριμένο τραγούδι ο Τούντας παρουσιάζει τα αρνητικά χαρακτηριστικά των γυναικών, αξιολογώντας την με αυστηρότητα και προσδίδοντάς της αρνητικούς χαρακτηρισμούς "...κακούργα, μ' έκαψες...", "Αχ, δολοφόνισσα κακιά, ...", το οποίο γίνεται εμφανές και από τον τίτλο του τραγουδιού "Δολοφόνισσα".

¹⁴⁶ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 103-104.

Στο πρώτο τετράστιχο του τραγουδιού παρουσιάζεται μια γυναίκα, η οποία πιθανώς, δεν έχει θετικά συναισθήματά για αυτόν τον άντρα "*χωρίς καρδιά δεν πίστευα, χωρίς καρδιά για να'σαι*", ο οποίος όντας ερωτευμένος μαζί της είναι ικανός να παρακάμψει τον εγωισμό του και την παρακαλέσει να τον προσέξει "*σαν το κεράκι μ'έλιωσες, κακούργα, μ'έκαψες, δε λυπάσαι*". Ωστόσο, τη θεωρεί υπεύθυνη για τα προβλήματα / δεινά που αντιμετωπίζει με αποτέλεσμα να της χρεώνει σκληρότητα και απονιά "*Γιατί με τόση απονιά ... μου παίρνεις την ψυχή μου*".¹⁴⁷

Ταυτόχρονα, επισημαίνεται η σχέση εξουσίας / κυριαρχίας που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο φύλα, με τον άντρα στη συγκεκριμένη περίπτωση να κατέχει τη θέση του θύματος και να είναι ανίσχυρος να μεταβάλλει αυτή του την κατάσταση "*δεν θα μ'αφήσεις... δίχως καημό να ζήσω*", "*για να με φαρμακώσεις*". Η εικόνα της, με τον τρόπο που αυτή αποτυπώνεται μέσα στους στίχους, παραπέμπει σε παραδοσιακά στερεότυπα συσχετίζοντάς την με το κακό "*Μα εσύ, κακούργα...*", ενώ η εξουσία που αυτή ασκεί στον άντρα έχει ως αποτέλεσμα την ψυχική, αλλά και σωματική καταστροφή του "*...τα ντέρτια όλα του ντουνιά τα δίνεις στο κορμί μου*", και σε πολλές περιπτώσεις το θάνατό του "*...στον Χάρο να με δώσεις*".¹⁴⁸

Πριγκιπιώτισσα

Σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας

Στίχοι: Παναγιώτης Τούντας

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1930

Δίσκος: Odeon Γερμανίας GA-1460 GO-1505

*Εσέ ζητούν τα μάτια μου, εσένα κι η καρδιά μου
μικρή μου Πριγκιπιώτισσα, γλυκιά Πολίτισσά μου*

*Δίχως εσένα πώς μπορώ
πες μου, χανούμι μου γλυκό
που μ'άφησες μονάχο
χανουμάκι μου*

¹⁴⁷ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 116.

¹⁴⁸ Τζάκης, Δ. (1999). Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 57.

*Δίχως εσένα πώς μπορώ
πες μου, χανούμι μου γλυκό
και τον καημό σου να 'χω
αχ, μικράκι μου*

*Πώς να ξεχάσω, φως μου, τα χαϊδάκια σου
τα δυο σου μαύρα μάτια, τα φρυδάκια σου
έλα Πολίτισσά μου, αχ, κι αρρώστησα
τον πόνο μου να γιάνεις, Πριγκιπιώτισσα*

Όπως και στο προηγούμενο τραγούδι, έτσι και εδώ είναι εμφανές από τον τίτλο του, "Πριγκιπιώτισσα", ότι αναφέρεται σε μια γυναίκα με καταγωγή από τα Πριγκηπονήσια. Εκφράζεται ο πόθος του άντρα για μια γυναίκα συγκεκριμένης καταγωγής, χαρακτηριστικό των τραγουδιών της κλασικής περιόδου, μέχρι και το '30.¹⁴⁹ Η εικόνα της γυναίκας που κυριαρχεί είναι αυτή της ερωμένης και στους στίχους του συγκεκριμένου τραγουδιού εκθειάζεται η γυναικεία ομορφιά μέσα από διάφορα εξωτερικά φυσικά χαρακτηριστικά, με αποτέλεσμα να γίνεται το αντικείμενο του πόθου για το αντρικό φύλο, ενώ συγχρόνως καταδεικνύεται και η αδυναμία του άντρα να της αντισταθεί.

Συγκεκριμένα, η θηλυκότητά της εκφράζεται τόσο από τον τρόπο με τον οποίο συμπεριφέρεται "...γλυκιά Πολίτισσά μου", "...χανούμι μου γλυκό", όσο και από τα εξωτερικά φυσικά χαρακτηριστικά της "τα δυο σου μαύρα μάτια, τα φρυδάκια σου", τα οποία και συνιστούν στοιχεία της ελκυστικότητας που δύναται να ασκεί στους άντρες, διεγείροντας παράλληλα τα συναισθήματά τους. Ειδικότερα, ο ρόλος της γυναίκας περιγράφεται στους στίχους με τη μορφή του θύτη που έχει τη δυνατότητα να κυριαρχεί και να σκλαβώνει τους άντρες "Δίχως εσένα πώς μπορώ πες μου...", με τον άντρα να συνυπάρχει σε μια σχέση αθέλητης υποταγής με τη γυναίκα, χωρίς ο ίδιος να μπορεί να αποδεχτεί την εγκατάλειψή του από αυτή "...που μ' άφησες μονάχο...".

Η κυριαρχία της γυναίκας στη μεταξύ τους ερωτική σχέση δύναται να προκαλέσει ισχυρά συναισθήματα στο αντρικό φύλο με αποτέλεσμα την αρρώστια του "...αχ, κι αρρώστησα", χωρίς να μπορεί να αλλάξει ο ίδιος αυτή του την κατάσταση "και

¹⁴⁹ Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 171.

τον καημό σου να 'χω". Μπορεί όμως την κατάστασή του αυτή να την αλλάξει η γυναίκα "...τον πόνο μου να γιάνεις".

Νέα Χήρα

Σύνθεση: Ιάκωβος Μοντανάρης

Στίχοι: Ιάκωβος Μοντανάρης

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1932

Δίσκος: Pathe Γαλλίας X - 80242 / 70418

*Χήρα μου, όταν στολιστείς
και στο σεργιάνι βγαίνεις*

*τρελαίνεις όποιον απαντάς
και σκλάβο σου τον παίρνεις (Δις)*

*ααχ, χήρα μου με το καμάρι
ααχ, χήρα μου, ποιος θα σε πάρει
χήρα, σου λέγω, βγάλ' τα πια
μην τα φορείς τα μαύρα*

*να σβήσουνε, οι πόνοι μου
και της καρδιάς η λαύρα (Δις)*

*ααχ, χήρα μου, βγάλε τα μαύρα
ααχ, σβήσε της καρδιάς την λαύρα*

Ο συνθέτης / στιχουργός Ιάκωβος Μοντανάρης περιγράφει με τον τίτλο του τραγουδιού του "Νέα Χήρα" την οικογενειακή κατάσταση της συγκεκριμένης γυναίκας. Σε ολόκληρο το τραγούδι εξυμνείται η θηλυκότητα της γυναίκας, η οποία ταυτίζεται με την ομορφιά της. Συγκεκριμένα, στη ρεμπέτικη κοινωνία η θηλυκότητα δύναται να εκδηλωθεί μέσα από τη γοητεία που ασκούν οι γυναίκες στους άντρες, καθώς και του έρωτα γενικότερα.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Turner, P. J. (1995). *Βιολογικό φύλο, κοινωνικό φύλο και ταυτότητα του Εγώ*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σελ. 6.

Τα "ενδυματολογικά" χαρακτηριστικά "Χήρα μου, όταν στολιστείς" έχουν την ικανότητα να μαγνητίσουν ερωτικά τον άντρα, καθιστώντας τη γυναίκα επιθυμητή στα μάτια του. Ταυτόχρονα, εκδηλώνεται η επιθυμία του άντρα να συνάψει ερωτική σχέση με τη γυναίκα αλλά παρεμποδίζεται από το πένθος της "... βγάλ' τα πια μην τα φορείς τα μαύρα". Παρόλα αυτά, με το στίχο "...χήρα μου ποιός θα σε πάρει..." γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχει διεκδίκηση προς το πρόσωπό της, και δεν υπάρχει σχέση ανάμεσα στους δύο, οπότε ο έρωτας αυτός πιθανόν να μην έχει απόκριση, κάτι που παρατηρείτε σε αρκετά ρεμπέτικα τραγούδια όπου η θεματολογία τους βασίζεται στην ερωτική εγκατάλειψη, στον χωρίς ανταπόκριση έρωτα αλλά και στην απογοήτευση που δύναται να προκληθεί από τον έρωτα.¹⁵¹

Τραγουδίστρια

Σύνθεση: Γρηγόρης Ασίκης

Στίχοι: Γρηγόρης Ασίκης

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1933

Δίσκος: Odeon Ελλάδος GA-1668 GO-1855

*Ήμουν μια φορά μοδίστρα, τώρα είμαι τραγουδίστρα
Είχα ντέρτια εγώ πικρά, αχ! τη μοίρα μου δε βρήκα
Και γι' αυτό παραπονούμαι. Τραγουδώ παρηγοριούμαι*

Γεια σου μοδιστρούλα μου!

*Κάθε βράδυ ξενοχτάω, τραγουδώ για να ξεχνάω
Πια δε δίνω πενταράκι για τον ψεύτικο κοσμάκη*

Να μας ζήσουν οι κοπέλες! Λεύτερες και παντρεμένες

*Θέλω να σας διασκεδάζω, σε μεράκια να σας βάζω
Γλέντα κόσμε μη σε μέλλει, ότι θέλει τι να μένει*

*Για να φύγ' η στεναχώρια!
Να μας ζήσουνε τ' αγόρια!
Να μας ζήσουνε τ' αγόρια!*

¹⁵¹ Δαμιανάκος, Σ. Β. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 182-183.

Ακόμα μια κατηγορία τραγουδιών της κλασικής περιόδου είναι αυτά στα οποία εξυμνούνται διάφορων ειδών επαγγέλματα, τα οποία παρουσιάζουν και ιδιαίτερα μεγάλη απήχηση στο κοινό.¹⁵² Από τον τίτλο του τραγουδιού "Τραγουδίστρια" γίνεται αντιληπτό ότι αναφέρεται σε μια γυναίκα που το επάγγελμά της είχε σχέση με τον τομέα της διασκέδασης, η οποία δεν ασχολείται με το νοικοκυριό, η οποία ξενυχτάει, διασκεδάζει και γενικά εξωτερικεύει με πάθος τα συναισθήματά της, χωρίς ωστόσο να ενδιαφέρεται για τα λεγόμενα της κοινωνίας *"Πια δε δίνω πενταράκι για τον ψεύτικο κοσμάκη"*.

Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται μια διαφορετική πτυχή της εικόνας της γυναίκας, η οποία εργάζεται, είναι ελεύθερη, ανεξάρτητη και χειραφετημένη *"Ήμουν μια φορά μοδίστρα, τώρα είμαι τραγουδίστρα"* και επιλέγει τον τρόπο με τον οποίο θέλει να συμπεριφερθεί και γενικά να ζήσει. Οι ρεμπέτες γοητεύονται από τις γυναίκες που είναι δραστήριες, γλεντάνε, και χορεύουν *"...τραγουδώ για να ξεχνάω"*, *"Θέλω να σας διασκεδάζω..."* και συγχρόνως επιδοκιμάζουν, θαυμάζουν και πολλές φορές αποδέχονται αυτή τη συμπεριφορά των γυναικών καθώς και την παρουσία και συμμετοχή τους σε χώρους κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενους.

Είναι φανερή η επιθυμία των αντρών να παρίστανται οι γυναίκες σε δραστηριότητες και χώρους που το μεγαλύτερο μέρος της κοινωνίας εκείνης της εποχής απορρίπτει *"Γλέντα κόσμε μη σε μέλλει, ότι θέλει τι να μένει"*, όπως είναι ο "κύκλος της μαγκιάς", το οποίο ως ένα βαθμό υποδηλώνει ότι ο άντρας / ρεμπέτης δημιουργεί μαζί της δεσμούς αλληλεγγύης και αμοιβαιότητας.¹⁵³ Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον σε αυτό το τραγούδι είναι ότι όλα αυτά τα λόγια και τα συναισθήματα προέρχονται από το στόμα μια γυναίκας ερμηνεύτριας.

¹⁵² Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα, σελ. 172.

¹⁵³ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 114.

Στο Καφέ Αμάν

Σύνθεση: Σκαρβέλης Κώστας (Παστουρμάς)

Στίχοι: Σκαρβέλης Κώστας (Παστουρμάς)

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1933

Δίσκος: Columbia Ελλάδος DG - 335 / WG - 533

*Είμαι μια μόρτισσα μικρή καμωματού τσαχπίνα
που τραγουδάω στο καφέ αμάν και την περνάω φίνα
χορεύω και τσιφτετέλι κι όμορφο ζεϊμπεκάκι
με βλέπουν όλοι πίνουν και μεθούν και σπάνουν νταλκαδάκι*

*Μα ένας απ' την αγορά όμορφο χασαπάκι
μου λέει μ' έκαψες μανούλα μου με το τσιφτετελάκι
θέλω να γίνεις ταίρι μου βρε όμορφο κουκλάκι
και πάντοτε να ξεύρεις θα μασάς αρνίσιο κεφαλάκι*

*Κι άλλος μου λέγει με καημό βρε είμαι ψαραδάκι
έλα με μένα πάντα να μασάς μπαρμπούνι με μουστάκι
δεν θέλω εγώ ρε σεβνταλή θέλω να 'μαι τσαχπίνα
να τραγουδάω στο καφέ αμάν και να περνάω φίνα*

Τα "καφέ αμάν" ήταν μουσικά καφεενεία, τα οποία στην αρχή ήταν γνωστά ως καφωδεΐα και στην αρθρογραφία αναφέρονταν με διάφορα ονόματα, όπως "καφέ-σαντούρ", ενώ το όνομά τους οφείλεται στο γεγονός ότι εκεί τραγουδιόνταν οι γνωστοί "αμανέδες". Το πρόγραμμα που κυριαρχούσε στα συγκεκριμένα μαγαζιά ήταν του σμυρναϊκού και ανατολίτικου στυλ, με το κοινό να προέρχεται κατά κύριο λόγο από τα λαϊκά στρώματα.^{154 155}

Σύμφωνα με το Γιώργο Κοκκώνη (2017) "τα καφέ-αμάν, στην ελληνική τουλάχιστον εκδοχή τους, αποτέλεσαν αναμφισβήτητα τα πρώτα τακτικά θέατρα μουσικής πράξης εντός του αστικού ιστού, και γνώρισαν όπως είπαμε τεράστια επιτυχία. Οι γραπτές μαρτυρίες όπως προκύπτουν από τις συστηματικές αποδελιτώσεις του γραπτού τύπου τόσο

¹⁵⁴ ο.π., σελ. 98-99.

¹⁵⁵ Χόλστ, Γ. (1977). *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβευ/ Δόμος, σελ. 31.

στην Αθήνα, όσο και άλλες επαρχιακές πόλεις, προσδιορίζουν την αφετηρία τους στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα." ¹⁵⁶

Στο συγκεκριμένο τραγούδι παρουσιάζεται μια γυναίκα που βρίσκεται εκτός των οικιακών της καθηκόντων, ελεύθερη να επιλέξει τον τρόπο με τον οποίο θα συμπεριφερθεί *"που τραγουδάω στο καφέ αμάν και την περνάω φίνα"*, και η οποία χορεύει, πίνει και γενικά διασκεδάζει όπως και ένας άντρας *"χορεύω και τσιφτετέλι κι όμορφο ζειμπεκάκι"*. Η συγκεκριμένη συμπεριφορά, καθώς και η παρουσία της σε ανδροκρατούμενους χώρους, φαίνεται να είναι όχι μόνο επιθυμητή αλλά και αποδεκτή από τους άντρες, μια εικόνα που είναι αντίθετη εκείνης που θέλει τις γυναίκες να είναι περιορισμένες και να ανήκουν στο σπίτι, ενώ τους άντρες να ανήκουν στους δημόσιους χώρους.¹⁵⁷

Στους στίχους γίνεται αναφορά και σε διάφορα επαγγέλματα *"...όμορφο χασαπάκι", "...βρε είμαι ψαραδάκι"*, μια κατηγορία τραγουδιών ιδιαίτερα δημοφιλή εκείνη την εποχή. Ωστόσο, η αναφορά σε αυτά τα επαγγέλματα είναι προφανές ότι χρησιμοποιείται περιπαικτικά προκειμένου να δελεάσουν τη γυναίκα και να ανταποκριθεί στα συναισθήματα των αντρών.

Και σε αυτό το τραγούδι εκθειάζεται η θηλυκότητα της γυναίκας, η οποία για τον άντρα στιχουργό ταυτίζεται κυρίως με τον τρόπο συμπεριφοράς της και εκφράζεται με τον αστείο και παιχνιδιάρικο χαρακτηρισμό *"τσαχπίνα"*. Επίσης, μέσα από τους στίχους είναι έκδηλο ότι η γυναίκα είναι αυτή που υπερέχει και ελέγχει το ερωτικό παιχνίδι μεταξύ των δύο φύλων *"δεν θέλω εγώ ρε σεβνταλή... και να περνάω φίνα"*, η οποία με τη συμπεριφορά της συνεπαίρνει τους άντρες *"μου λέει μ' έκαψες μανούλα μου με το τσιφτετελάκι"*.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks, σελ. 100-101.

¹⁵⁷ Πομάτα, Τ. (1997). Η ιστορία των γυναικών: ένα ζήτημα ορίων. Στο Έ. Αβδελά & Α. Ψαρρά (επιμ.), *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 157.

¹⁵⁸ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 98.

Οι γαμπίτσες

Σύνθεση: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Στίχοι: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1933

Δίσκος: Columbia Ελλάδος DG - 327 / WG - 519

*Η γαμπίτσα σου, με (ε)'σφάζει,
την καρδιά μου, τη σπαράζει,
{και οι μπούκλες, στα μαλλιά σου,
μ'(ε) έφεραν, στη γειτονιά σου,} (Δις)*

*{Μέσα, στα στενά σοκάκια,
κάνεις, σκέρτσα και ναζάκια} (δις)
{κι όποιον(ε) 'εβρεις, τον σκλαβώνεις,
με τα μάτια, του τη χώνεις,} (Δις)*

*Για τα δυο σου, τα ματάκια,
έχω πάρει, τα σοκάκια,
που τρελαίνουν και (ε)'μαγεύουν
κι όλο το(ν) ντουινιά, μαραίνουν,*

*Ξεμυαλίστικ'(α), ο καημένος,
γιατί είμαι μαγεμένος
και θα γίνω πια, δικός σου,
σκλάβος σου, παντοτινός σου*

Στα ρεμπέτικα τραγούδια η εικόνα της γυναίκας συμπίπτει τόσο με την κατάσταση της νεότητας όσο και με την ομορφιά.¹⁵⁹ Από τον τίτλο του τραγουδιού "Οι γαμπίτσες" γίνεται εμφανές ότι εκθειάζεται το γυναικείο σώμα καθώς μνημονεύονται τα γυναικεία πόδια και συγκεκριμένα οι γάμπες. Στο πρώτο δίστιχο εκφράζονται τα έντονα συναισθήματα που προκαλεί στον άντρα μέσω της θηλυκότητά της, το οποίο είναι εμφανές από την αναφορά σε σημεία του γυναικείου σώματος. Η έννοια της ομορφιάς αναφέρεται στα φυσικά χαρακτηριστικά των γυναικών που δύναται να αποτελέσουν αντικείμενο επιτήδευσης. Ειδικά τα μαλλιά και συγκεκριμένα το χτένισμα

¹⁵⁹ Σακαλάκη, Μ. (1984). *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1990-1980*. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 289.

και το μήκος τους ενισχύονται με λέξεις / εκφράσεις που σχετίζονται με τη γυναικεία φύση. Στους δύο τελευταίους στίχους της πρώτης στροφής προβάλλεται το ερωτικό στοιχείο μέσα από τα φυσικά χαρακτηριστικά της γυναίκας *"και οι μπούκλες, στα μαλλιά σου"*.¹⁶⁰

Παράλληλα εντοπίζεται στους στίχους το "σύμπλεγμα της Δαλιδάς", σύμφωνα με το οποίο οι άντρες συνδέουν το γυναικείο σώμα και τη σεξουαλικότητα που αυτό εκπέμπει με τον κίνδυνο, θεωρώντας ότι, μέσω αυτών, οι γυναίκες έχουν τη δύναμη να τους παρασύρουν και μέσω των συναισθημάτων και του έρωτά τους να χάσουν τη δύναμή τους.¹⁶¹

Η γυναικεία σεξουαλικότητα εκφράζεται μέσα από την κίνηση της γυναίκας *"κάνεις, σκέρτσα και ναζάκια"*, η οποία ήταν κομψή και όχι χυδαία, ωστόσο λογιζόταν άκρως επικίνδυνη καθώς μάγευε και συνέπαιρνε τους άνδρες *"Ξεμυαλίστικ'(α), ο καημένος"*, *"κι όποιον(ε) 'εβρεις, τον σκλαβώνεις"*. Η γυναικεία ελκυστικότητα και θηλυκότητα εκφράζεται μέσα από τα εξωτερικά χαρακτηριστικά τους *"Για τα δυο σου, τα ματάκια"*, ενώ διαπιστώνεται ότι στην μεταξύ τους ερωτική σχέση η γυναίκα έχει τον κυρίαρχο ρόλο *"που τρελαίνουν και (ε)'μαγεύουν"*, *"γιατί είμαι μαγεμένος"*, *"σκλάβος σου, παντοτινός σου"*.

Καμωματού

Σύνθεση: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Στίχοι: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1933

Δίσκος: Columbia Ελλάδος DG - 0327 / WG - 0520

*Ντερτί, σεβντά, μου άναψες, καμωματού και (ε)'λιώνω
και (ε)'πίνω τα φαρμάκια σου, και δεν το φανερώνω
και (ε)'νυχτοξημερώνουμαι, με ντέρτια στην καρδιά μου
{και μια πληγή αγιάτρευτη, έχω στα σωθικά μου,} (Δις)*

¹⁶⁰ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 100.

¹⁶¹ Πομάτα, Τ. (1997). Η ιστορία των γυναικών: ένα ζήτημα ορίων. Στο Έ. Αβδελά & Α. Ψαρρά (επιμ.), *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σελ. 201.

*Αμάν γιάλα, κούζουμ γιάλα,
καμωματού μου, μερακλού, ώπα !,
αμάν γιάλα, κούζουμ γιάλα,
(ε)'συ, μου (ε)'σήκωσες το νου,*

*Θα σ'(ε) έχω στην αγκάλη μου, κρυφά θα σε (ε)'λατρεύω,
χαρά, ελπίδα κι έρωτα, μόνο θα σου γυρεύω
και στα τρελά τα πείσματα, τα σκέρτσα κι ο σεβντάς σου,
{θα μου χαρίζουν τη ζωή, μόν'(ο) τα φιλήματα σου,} (Δις)*

*Αμάν γιάλα, κούζουμ γιάλα,
καμωματού μου μερακλού, ώπα !
αμάν γιάλα, κούζουμ γιάλα,
(ε)'συ, μου πλήγωσες το νου*

Ο συνθέτης / στιχουργός Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης) περιγράφει με τον τίτλο του τραγουδιού "Καμωματού" τη γυναίκα, η οποία με την κάπως προσποιητή, αλλά ταυτοχρόνως χαριτωμένη συμπεριφορά της προσπαθεί να προκαλέσει το ενδιαφέρον των αντρών.¹⁶² Συγχρόνως, εκδηλώνεται η αδυναμία του άντρα να αντισταθεί σε μια όμορφη γυναίκα.

Το συγκεκριμένο τραγούδι περιγράφει τη γυναίκα που της αρέσει να κάνει καμώματα - νάζια, πείσματα, σκέρτσα - και να έλκει το ενδιαφέρον των ανδρών. Μέσα από τις συγκεκριμένες γυναικείες εκφράσεις δηλώνεται η σεξουαλικότητά της η οποία έχει τη δυνατότητα να "τρελάνει" και να "ξεμυαλίσει" τους άντρες, το οποίο γίνεται εμφανές και από τους στίχους του τραγουδιού - "(ε)'συ, μου (ε)'σήκωσες το νου", "(ε)'συ, μου πλήγωσες το νου".

Μέσω αυτής της χαριτωμένης συμπεριφοράς η γυναίκα γίνεται το αντικείμενο του ανδρικού πόθου "Θα σ'(ε) έχω στην αγκάλη μου...", ενώ η ερωτική τους σχέση παρουσιάζεται με έντονα συναισθήματα "θα μου χαρίζουν τη ζωή, μόν'(ο) τα φιλήματα σου".

Μέσα από τους στίχους του τραγουδιού αποκαλύπτεται τόσο η πραγματική δύναμη που ασκεί στον άντρα "χαρά, ελπίδα κι έρωτα, μόνο θα σου γυρεύω" όσο και η σαγήνη "... τα σκέρτσα κι ο σεβντάς σου...".

¹⁶² Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας: <http://www.greeklanguage.gr> – ημερομηνία επίσκεψης: 09/01/2018.

Η ερωτική σχέση μεταξύ των αντρών και των γυναικών είναι πολλές φορές ανταγωνιστική, με το γυναικείο φύλο να είναι κατά κανόνα το θύμα. Ωστόσο, μέσα από το πρώτο τετράστιχο του τραγουδιού είναι φανερό ότι το θύμα στη συγκεκριμένη σχέση είναι ο άντρας, που βρίσκεται σε μια σχέση ακούσιας υποταγής, αλλά δεν θέλει να κάνει φανερά αυτά του τα συναισθήματα "...και δεν το φανερώνω", "...κρυφά θα σε (ε)'λατρεύω", πιθανόν από το φόβο της ντροπής να βρεθεί σε μειονεκτική θέση στον κοινωνικό του περίγυρο.¹⁶³

Κούκλα μου Μαρίκα

Σύνθεση: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Στίχοι: Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1934

Δίσκος: Odeon Ελλάδος GA-1748 GO-2031

*Τι ματάκια ζηλεμένα έχεις, Μαρικόκι μου,
σαν τα βλέπω με τρελαίνουν, λειώνω, μπαρμπουνάκι μου.
Άμαν, άμαν Μαρικόκι, έχεις βάλει νταλκαδάκι,
σπάζεις κέφι, δεν σε μέλλει ο ντουνιάς το τί θα γένει.*

*Για τα σένα, Μαρικόκι, όλο πίνω και μεθώ,
κάθε βράδυ ξενουχτάω γιατί φως μου σ' αγαπώ.
Άμαν, άμαν Μαρικόκι, τα 'μπλεξες μ' ένα μορτάκι,
που σου κάνει ματσαράγκες, να μας ζήσουνε οι μάγκες.*

*Άφησέ με να φιλήσω τα ματάκια σου τα δυο,
Μαρικόκι δεν αντέχω τον σεβντά σου τον τρελό.
Άμαν, άμαν Μαρικόκι, μη με βάζεις σε μεράκι,
κάνε πια το θέλημά μου κι έλα μες την αγκαλιά μου.*

Πολλά από τα τραγούδια της κλασικής περιόδου όχι μόνο έχουν ως βασική τους θεματογραφία τη γυναίκα, αλλά και ο τίτλος τους παρέπεμπε σε γυναικείους χαρακτηρισμούς, είτε από γυναικεία ονόματα. Ένα από αυτά τα τραγούδια είναι και το

¹⁶³ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 98 & 117.

"Κούκλα μου Μαρίκα" του Γιάννη Δραγάτη (Ογδοντάκης), το οποίο κυκλοφόρησε το 1934.

Και σε αυτό το τραγούδι είναι εμφανές ότι κυριαρχεί το ερωτικό στοιχείο. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται μια γυναίκα η οποία διεγείρει το ερωτικό ενδιαφέρον του άντρα και έχει τον κυρίαρχο ρόλο στο ερωτικό παιχνίδι. Η εικόνα αυτής της γυναίκας ταυτίζεται με την ομορφιά, η οποία συνδέεται με τα φυσικά χαρακτηριστικά των γυναικών, όπως είναι τα μάτια *"Τι ματάκια ζηλεμένα..."*, *"Άφησέ με να φιλήσω τα ματάκια σου τα δυο"*, τα οποία φαίνεται να αντιπροσωπεύουν τη γυναικεία σεξουαλικότητα.¹⁶⁴

Σε πολλά ρεμπέτικα τραγούδια τα σεξουαλικά υπονοούμενα χρησιμοποιούνται με προσοχή, ωστόσο ο έρωτας εμφανίζεται μέσα στους στίχους με διακριτικότητα και σεμνότητα, όχι όμως με σεμνοτυφία. Συγχρόνως, ο ερωτισμός αναφέρεται με τρόπο παιγνιώδη *"...λειώνω, μπαρμπουνάκι μου"*. Και σε αυτό το τραγούδι η θηλυκότητα και ο ερωτισμός διατυπώνονται έντονα, ενώ γίνονται αντιληπτά τα δυνατά συναισθήματα αυτού του ανεκπλήρωτου έρωτα στον οποίο παρατηρούμε ότι η γυναίκα αυτή έχει σχέση με ένα "μόρτη" *"...τα 'μπλεξεξ μ' ένα μορτάκι..."* και δεν ανταποκρίνεται στον έρωτα αυτού του άντρα.

Τσαχπίνα αραπίνα

Σύνθεση: Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)

Στίχοι: Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)

Ερμηνεία: Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα

Έτος: 1934

Δίσκος: Columbia Ελλάδος / DG - 2121 / CG - 0938

*Με (ε)'λέν'(ε) τσαχπίνα, γλυκιά αραπίνα,
πολλούς γλεντάω και τους μεθάω, αχ !,
σαν με (ει)'δούν, να χορεύω
και να τους τραγουδάω, αμάν !, το γιαλελέλι,*

*{Όλοι, μου λένε, αραπίνα και (ε)'κλαίνε,} (δις)
{πως μας πλανεύεις και την καρδιά, μας παίρνεις,} (Δις)*

¹⁶⁴ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 97-100.

*Έτσι θέν'(ε) οι άντρες, να τους πλανεύεις,
μέσ'(α) στα γλυκά φιλιά, να τους τρελαίνεις
και την καρδιά σου, να μην τους δίνεις,
και για τους άνδρες, χα !, χα !, ψιλή μη(ν) δίνεις,*

*Σκληρή η καρδιά τους, αχ !, δεν πονάει,
μονό γλεντάει,
άπονοι, άπιστοι, αχ !, αχ !, οι άντρες*

Από τον τίτλο του τραγουδιού "Τσαχπίνα αραπίνα" γίνεται εμφανές ότι το τραγούδι περιγράφει μια γυναίκα διαφορετικής εθνικότητας με τη μορφή της "αραπίνας", ενώ ο χαρακτηρισμός "τσαχπίνα" παρομοιάζει τη γυναίκα, η οποία προκειμένου να προκαλέσει το ερωτικό ενδιαφέρον του άντρα χρησιμοποιεί χαριτωμένα καμώματα.

Η "αραπίνα" είναι μια πολύ συνηθισμένη μορφή ξένης γυναίκας που συναντάται στους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών, και περιγράφεται σαν μια γυναίκα εξωτικής ομορφιάς, η οποία συνοδεύει τους άντρες στα γλέντια "πολλούς γλεντάω και τους μεθάω", κυκλοφορεί ελεύθερα και γλεντά με μουσική και ποτό.¹⁶⁵ Πολλές φορές οι άντρες ρεμπέτες αντιμετωπίζουν θετικά τις γυναίκες που γλεντάνε, χορεύουν "σαν με (ει)δούν να χορεύω", είναι δραστήριες "και να τους τραγουδάω...", και συμπεριφέρονται με τέτοιο δυναμικό τρόπο. Μέσα από τους στίχους παρατηρούμε την άποψη που έχει ο Γιάννης Δραγάτσης για τη γυναίκα αραπίνα, καθώς τον τρόπο που θεωρεί ότι σκέφτεται και ότι είναι πλανεύτρα διότι πιστεύει για τους άντρες ότι "...είναι σκληρή η καρδιά τους..." και "...δεν πονάει".

Τέλος, η θηλυκότητα της γυναίκας γίνεται εμφανής μέσω της ερωτικότητας "μέσ'(α) στα γλυκά φιλιά...", ενώ ταυτόχρονα εκφράζεται θέλησή της να κυριαρχήσει στην ερωτική σχέση "...να τους πλανεύεις/να τους τρελαίνεις και την καρδιά σου, να μην τους δίνεις...".

¹⁶⁵ Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σελ. 123.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου σημειώθηκαν σημαντικά γεγονότα τα οποία είχαν ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν σπουδαίες αλλαγές τόσο στην Ελλάδα, όσο και στον υπόλοιπο κόσμο. Η συγκεκριμένη περίοδος υπήρξε για τον ελληνικό λαό μια εποχή βαθύτατης κρίσης, στην οποία είχε να αντιμετωπίσει, εκτός όλων των άλλων προβλημάτων, και την πολιτική αστάθεια. Οι κυβερνήσεις εκείνη την εποχή διαδεχόταν η μία την άλλη, με το λαό να είναι χωρισμένος στους υποστηρικτές του Βενιζέλου και στους αντιβενιζελικούς, ενώ ταυτόχρονα δεν λείπουν και τα στρατιωτικά κινήματα, τα πραξικοπήματα και τα σκάνδαλα. Ταλαιπωρημένη από τους πολυετείς πολέμους, η Ελλάδα, διανύει μια δύσκολη περίοδο στο εσωτερικό της μετά την κατάρρευση της "Μεγάλης Ιδέας", ενώ ταυτόχρονα έχει να αντιμετωπίσει και το πρόβλημα της αποκατάστασης των χιλιάδων προσφύγων. Ο ερχομός και η εγκατάσταση των προσφύγων στις μεγάλες πόλεις και λιμάνια της Ελλάδας μετά την Μικρασιατική Καταστροφή επηρεάζει σημαντικά τη μουσική ζωή τους, ενώ τα ρεμπέτικα τραγούδια βρίσκονται σε άνθηση.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν ένα από τα σπουδαιότερα και σημαντικότερα κεφάλαια της Ελλάδας αναφορικά με την παράδοση και τη μουσική. Αν και την περίοδο του μεσοπολέμου βρισκόταν κατά κύριο λόγο στο περιθώριο, προκαλώντας διαμάχες μεταξύ των λόγιων της εποχής, ωστόσο άφησε το στίγμα του καθώς οι άνθρωποι αγάπησαν το συγκεκριμένο είδος μουσικής και κατάφεραν εν τέλει να το διασώσουν και να το γνωστοποιήσουν στο ευρύτερο κοινό. Το τελευταίο γίνεται αντιληπτό από τις πολλές διασκευές και επανεκτελέσεις των ρεμπέτικων τραγουδιών, οι οποίες ξεκίνησαν τη δεκαετία του '60 και συνεχίζονται μέχρι και σήμερα από διάφορους καλλιτέχνες, από τη διάσωση πληθώρας τραγουδιών τα οποία ηχογραφήθηκαν τη συγκεκριμένη εποχή, καθώς και από τους μελετητές του ρεμπέτικου, οι οποίοι έκαναν έρευνες και μελέτες για αυτό, ως επί το πλείστον σαν κοινωνικό φαινόμενο και λιγότερο ως μουσικολογικό είδος.

Πολλοί είναι οι μελετητές / ερευνητές που με το έργο τους έχουν συνεισφέρει στην εξέλιξη του ρεμπέτικου, το οποίο κατά τη δεκαετία του '90 εδραιώθηκε στους κύκλους της ακαδημαϊκής κοινότητας. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Νίκο Ορδουλίδη (2014), *"Στην πλειοψηφία τους, οι ακαδημαϊκοί ερευνητές του ρεμπέτικου έχουν εξετάσει το θέμα από σχεδόν όλες τις ενδεχόμενες απόψεις εκτός από τη μουσικολογική (μουσική*

ανάλυση). Συνεπώς, μολονότι έχουμε ανθρωπολογικές, εθνογραφικές και ιστορικές εργασίες, ελάχιστες δημοσιεύσεις ασχολούνται με τη μουσική όπως το κάνει η εργασία του Pennanen. Επιπλέον, τα προβλήματα δεν σταματούν εδώ, επειδή υπάρχουν σημαντικά δημοσιεύματα όπως οι ακαδημαϊκές διατριβές του Stathis Gauntlett και του Pennanen, το παλιό (αλλά ουσιαστικό) άρθρο του Conway Morris σχετικά με τη μουσική των Café και τα πρακτικά της τρίτης συνάντησης του ICTM Maqam Study Group, τα οποία δυστυχώς είναι εξαντλημένα και δύσκολο να εντοπιστούν, κάτι που ισχύει και για παλιές δημοσιεύσεις Ελλήνων συγγραφέων σχετικά με το θέμα, ιδίως σε εφημερίδες και περιοδικά (μνημονεύσιμη περίπτωση συνιστά ο μουσικολόγος Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου που αρκετά πρώιμα (1973) διερεύνησε εκτενώς τα μουσικολογικά ζητήματα που εγείρει το ρεμπέτικο, με το άρθρο του «Η μουσική των ρεμπέτικων – ανανέωση ή επιστροφή στις ρίζες;», Χρονικό '73".¹⁶⁶

Στα πλαίσια της παρούσας πτυχιακής εργασίας επιλέχθηκε να μελετηθεί η εικόνα του γυναικείου φύλου μέσα από την ανάλυση των στίχων επιλεγμένων ρεμπέτικων τραγουδιών της δισκογραφίας της Μαρίκας Φραντζεσκοπούλου κατά την περίοδο του ελληνικού μεσοπολέμου. Αναδείχθηκε το κοινωνικό και ελάχιστα το οικονομικό πλαίσιο της περιόδου του μεσοπολέμου, ενώ ταυτόχρονα προβάλλεται η εικόνα του γυναικείου φύλου στη συγκεκριμένη περίοδο.

Μέσα από την ανάλυση των στίχων των συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών μελετάμε την εξωτερική εμφάνιση των γυναικών, πως γίνεται αντιληπτή από τους άντρες και κατά πόσο είναι ισοδύναμη με την ομορφιά. Ποιος τρόπος συμπεριφοράς είναι αποδεκτός ή όχι και ποια είναι η σχέση της με την εργασία. Ταυτόχρονα, αναλύεται ο ρόλος της ως ερωμένη και πως αυτός προβάλλεται μέσα από τον κατ' εξοχήν ανδρικό λόγο του ρεμπέτικου τραγουδιού, ενώ παράλληλα επισημαίνονται οι σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται μεταξύ των δύο φύλων.

Όσον αφορά την εξωτερική εμφάνιση, γίνεται κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο αυτή αποτελεί αντικείμενο οπτικής επεξεργασίας από τους άντρες, ενώ τόσο τα ενδυματολογικά όσο και τα εξωτερικά φυσικά χαρακτηριστικά (μάτια, μαλλιά, σώμα) των γυναικών είναι αυτά που "υπογραμμίζουν" το ερωτικό στοιχείο.

¹⁶⁶ Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι*. Θεσσαλονίκη: Ιανός ο Μελωδός, σελ. 70.

Ταυτόχρονα, τα χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς των γυναικών τα αντιλαμβανόμαστε μόνο σε σχέση με τους άντρες, καθώς αυτοί είναι κατά κύριο λόγο οι σύντροφοί της. Σε πολλά τραγούδια οι άντρες στιχουργοί αποδέχονται τον ρεμπέτικο τρόπο ζωής και συμπεριφοράς των γυναικών και θεωρούνται θετικά χαρακτηριστικά των γυναικών το νάζι, το σκέρτσο, η τσαχπινιά κλπ. Συναντούμε όμως και πολλά αρνητικά χαρακτηριστικά που αποδίδονται στις γυναίκες όπως η απονιά, η μπαμπεσιά, η κακία κλπ. Ο εγωισμός των αντρών θίγεται στην περίπτωση που απορριφθούν ερωτικά.

Όπως έχει αναφερθεί και προηγουμένως, η ερωτική σχέση μεταξύ των δύο φύλων παρουσιάζεται με όρους εξουσίας, υποταγής και ανταγωνισμού. Μέσα από την ανάλυση των στίχων των συγκεκριμένων τραγουδιών διαπιστώνεται ότι η υποταγή των αντρών στις γυναίκες δεν αποκρύπτεται, αλλά αντίθετα εκφράζεται με έντονα συναισθήματα και εξωτερικεύται. Στα ρεμπέτικα τραγούδια παρατηρείται μια αντιστροφή στην παραδοσιακά ιεραρχημένη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στα δύο φύλα, σύμφωνα με την οποία οι άντρες κατέχουν την κυρίαρχη θέση στη μεταξύ τους σχέση, ενώ οι γυναίκες είναι υποταγμένες.

Τέλος, μέσα από τους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών παρουσιάζεται η σχέση των γυναικών με την εργασία, με αποτέλεσμα να γίνεται αντιληπτό ποια είναι η θέση και ο ρόλος τους τόσο στον εργασιακό, όσο και στον κοινωνικό στίβο, ενώ ταυτόχρονα διαπιστώνεται η όποια διεκδίκηση αυτονομίας των γυναικών, είτε οικονομική είτε ακόμα και συναισθηματική, μέσω της εργασίας.

Είναι πολύ σημαντικό επίσης να αναφερθεί ότι από την ανάλυση των παραπάνω στίχων γίνεται εμφανές ότι ο λόγος των ρεμπέτικων τραγουδιών είναι ανδροκεντρικός, το οποίο οφείλεται στο γεγονός ότι τα περισσότερα ρεμπέτικα ανήκουν σε άντρες στιχουργούς και μόλις ένα μικρό ποσοστό σε γυναίκες, κάτι που είναι εμφανές και από την Σχήμα 3.3.

Η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Μαρίκα η Πολίτισσα) λογίζεται ως μία από τις καλύτερες τραγουδίστριες του Σμυρναϊκού τραγουδιού, η οποία τραγουδούσε σε τρεις γλώσσες, με αποτέλεσμα μέσα από τις περιοδείες της να καταφέρει να κερδίσει την Ανατολή. Ωστόσο, δεν έχουν αποτελέσει μέχρι και σήμερα αντικείμενο μελέτης από τους εκάστοτε μελετητές του ρεμπέτικου, τόσο η παρουσία της όσο και η συμβολή της στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού. Στόχος της συγκεκριμένης πτυχιακής

εργασίας είναι να αποτελέσει το έναυσμα για όσους θελήσουν μελλοντικά να μελετήσουν διεξοδικότερα, τόσο το έργο όσο και τη ζωή της Μαρίκας Φρατζεσκοπούλου.

Ολοκληρώνοντας αυτή την εργασία όπου γίνεται μια προσπάθεια να κατανοήσουμε τη γυναικεία παρουσία στο ρεμπέτικο, συμπεραίνουμε ότι η γυναίκα στο ρεμπέτικο συσχετίζεται με τον ανεκπλήρωτο έρωτα (π.χ. *Καμωματού, Κούκλα μου Μαρίκα*), την ερωτική απελπισία, τη θλίψη, ακόμα και με τη διαμαρτυρία, τα οποία συνάδουν και με την άποψη του Στάθη Δαμιανάκου, όσον αφορά την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου σύμφωνα με την οποία τα συγκεκριμένα τραγούδια ανήκουν στην κλασική περίοδο. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, κατά την περίοδο του μεσοπολέμου δημιουργούνται νέες συνθήκες στην ελληνική κοινωνία όσον αφορά την ανάδειξη της θέσης της γυναίκας. Ο ερχομός του φεμινιστικού κινήματος στην Ελλάδα και η μαζική είσοδος των γυναικών στην αγορά εργασίας είναι εμφανής και από τους στίχους ορισμένων ρεμπέτικων τραγουδιών (Τραγουδίστρια, Καφέ Αμάν). Τέλος, μέσω της βιβλιογραφίας και μέσω της ανάλυσης των στίχων των τραγουδιών που επιλέξαμε, διαπιστώνουμε την αποδοχή της γυναίκας ρεμπέτισσας, σε αντιδιαστολή με τη ζωή των άλλων γυναικών σε μια κατ' εξοχήν ανδροκρατούμενη κοινωνία που δεν συγχωρούσε τη γυναικεία χειραφέτηση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική βιβλιογραφία

- Αβδελά, Ε. (1988). Στοιχεία για την εργασία των γυναικών στον Μεσοπόλεμο: Όψεις και θέσεις. Στο Γ. Μαυρογορδάτος & Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.
- Αβδελά, Ε. (2002). Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα.
- Αβδελά, Ε. (1999). Όψεις της γυναικείας εργασίας: οι πολύπλευρες βιοποριστικές και επαγγελματικές δραστηριότητες των γυναικών στον μεσοπόλεμο. *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*.
- Αθανασάκης, Μ. (2002). Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα.
- Αλεξίου, Γ. (2014). *Η κοινωνική επιρροή του ρεμπέτικου τραγουδιού και η εξέλιξή του έως το 1955*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής, Α.Τ.Ε.Ι Κρήτης - Παράρτημα Ρεθύμνου.
- Αρτέμη, Ε. (2001). *Η περίοδος του Μεσοπολέμου και οι κρίσεις στην Ελληνική Κοινωνία*. 24 γράμματα.
- Αστρινάκη, Ρ. (2012). Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του φύλου: Μια επισκόπηση. Στο Β. Καντσά, Β. Μουτάφη, & Ε. Παπαταξιάρχης (επιμ.), *Μελέτες για το φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ιστορία*. 1η εκδ. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Βακαλόπουλος, Α. (2005).). *Νέα Ελληνική Ιστορία, 1204-1985*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Βερβενιώτη, Α. (1991). *Οι Συναγωνίστριες. Τα αίτια της συμμετοχής και η δράση των γυναικών στις εαμικές αντιστασιακές οργανώσεις 1941 - 1944*. Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών Και Πολιτικών Επιστημών.
- Βερβενιώτη, Τ. (2013). *Η γυναίκα της αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*. Αθήνα: Κουκκίδα.
- Βεργόπουλος, Κ. (1978). Η Ελληνική Οικονομία από το 1926 ως το 1935. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τομ. ΙΕ'*. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ.
- Βερέμης, Θ. (1978). Η αντεπανάσταση του '23 και η ανακήρυξη αβασίλευτης δημοκρατίας. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τομ. ΙΕ'*. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ.

- Βερέμης, Θ., & Κολιόπουλος, Ι. (2006). *Ελλάς. Η σύγχρονη συνέχεια. Από το 1821 μέχρι σήμερα*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Βολιότης - Καπετανάκης, Η. (1997). *Ελλήνων μούσα λαϊκή*. 1η εκδ. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Α. Α. Λιβάνη.
- Γιαννουλόπουλος, Ι. (1978α). Η δίκη των εξ. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τομ. ΙΕ'*. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ.
- Γιαννουλόπουλος, Ι. (1978β). Η Επανάσταση του '22. Στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τομ. ΙΕ'*. Εκδοτική Αθηνών ΑΕ.
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δεληγιάννη, Β., & Ζιώγου, Σ. (1999). *Εκπαίδευση και φύλο*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Δημητρίου, Σ. (2001). Καταγωγή και διαπραγμάτευση της ασυμμετρίας των φύλων. Στο Σ. Δημητρίου (επιμ.), *Ανθρωπολογία των φύλων*. Αθήνα: Σαββάλα.
- Ζιώγου - Καραστεργίου, Σ. (2006). *Διερευνώντας το φύλο*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Καρακούσης, Α. (2015). *Η μουσική κίνηση της Καλαμάτας την περίοδο του μεσοπολέμου (1922-1938)*. Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Σχολή Καλλιτεχνών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Καραμπέλας, Σ. (2009). *Το περιοδικό τα Νέα Γράμματα (1935-1940, 1944-1945)*. Διδακτορική Διατριβή, Τομέας Μεσαιωνικής και Νέας Ελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagottobooks.
- Κουνάδης, Π. (1996). Η έρευνα για το ρεμπέτικο τραγούδι. *Διαβάζω, τ/χ. 362*.
- Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουτουλίδου, Α. (2012). *Ο ρόλος της γυναίκας στο ρεμπέτικο τραγούδι (Πειραιάς, 1922-1953)*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1994). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σέλας.
- Κωστής, Κ. (2014). *Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας: Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους 18ος - 21ος αιώνας*. Αθήνα: Πατάκη.

- Λεοντίδου, Ε., & Sigrid, R. A. (1992). *Η Ελλάδα των γυναικών. Διαδρομές στο χώρο και το χρόνο*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.
- Λεοντίδου, Α. (1989). *Πόλεις της σιωπής: Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*. Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα Ε.Τ.Β.Α.
- Λιάτσος, Δ. (1985). *Οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι (Μελέτη)*. Αθήνα: Στέφανος Βασιλόπουλος.
- Μαυρέας, Κ. (1999). Η αποτυχία της Δημοκρατίας. Στο *Νεότερη και Σύγχρονη Ελληνική Ιστορία Γ'.* Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Μαυρογορδάτος, Γ. Θ. (2002). Οι εθνικές μειονότητες. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β2 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα.
- Μπακαλάκη, Α. (1994). *Ανθρωπολογία, γυναίκες και φύλο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Οικονόμου, Φ. Α. (2006). *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Ιστορικές αναδρομές και η σχέση του με την μουσική παράδοση αναφορά σε όλους ρεμπέτες του ντουνιά*. Αθήνα: Ελίκη.
- Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι*. Θεσσαλονίκη: Ιανός ο Μελωδός.
- Ορδουλίδης, Ν. (2017). *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω - Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;* Αθήνα: Fagotto.
- Παπάζογλου, Γ. Κ. (2003). *Τα χαϊρία μας εδώ: Ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου*. Αθήνα: Επτάλοφος, Ταμείον Θράκης. Διεθνής Ακαδημία Πολιτισμού και Επικοινωνίας.
- Παπαρηγόπουλος, Κ. (2005). *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τομ. 25). National Geographic.
- Παχή, Ο. (2013). Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. *Ανιστόρητον*, 10(38).
- Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πετρόπουλος, Η. (1996). *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Πολίτης, Ν. Α. (2016). Γρηγόρης Ασίκης, Δημήτρης Ατραΐδης, Γιακουμής Μοντανάρης, Κώστας Τζόβενος: Όχι τόσο γνωστοί, αλλά σημαντικοί μουσικοί του Μεσοπολέμου. Στο 8ο Σεμινάριο-Συνάντηση για το Ρεμπέτικο: Το ρεμπέτικο τραγούδι, ως μία από τις βασικές διαχρονικές συνιστώσες του αστικού λαϊκού μας πολιτισμού. Σκύρος, 17 - 24 Ιουλίου.

- Πομάτα, Τ. (1997). Η ιστορία των γυναικών: ένα ζήτημα ορίων. Στο Έ. Αβδελά & Α. Ψαρρά (επιμ.), *Σιωπηρές ιστορίες. Γυναίκες και φύλο στην ιστορική αφήγηση*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σακαλάκη, Μ. (1984). *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1990-1980*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σαμίου, Δ. (1992). Το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα, 1860-1960. Στο Ε. Λεοντίδου & S. R. Ammer (επιμ.), *Η Ελλάδα των γυναικών*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις/Γαία 1.
- Σβορώνος, Ν. Γ. (1999). *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*. 13η έκδ. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ν. (1991). *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*. 2η εκδ. Αθήνα: Πολίτης.
- Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Συλλογικό έργο. (1978). *Τα πρώτα πενήντα χρόνια της Τραπέζης της Ελλάδος*. Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος.
- Συλλογικό έργο. (1999). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. (Ν. Κοταρίδης, επιμ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Σχορέλης, Τ. (1992α). *Ρεμπέτικη ανθολογία (τόμος 2)*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Σχορέλης, Τ. (1992β). *Ρεμπέτικη ανθολογία (τόμος 3)*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Ταμπούρης, Π. (2008). *Το ρεμπέτικο τραγούδι 1932-1941*. Αθήνα: FM Records.
- Τζάκης, Δ. (1999). Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Τσαρμπόπουλος, Χ. (2013). *Η γυναίκα στο ρεμπέτικο τραγούδι -Μαριώ*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Τεχνολογίας Ήχου και Μουσικών Οργάνων, ΤΕΙ Ιονίων Νήσων.
- Τσουκαλάς, Κ. (1984). Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου πολέμου. Στο *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση / Συλλογικό έργο*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Φουντανόπουλος, Κ. (2002). Εργασία και εργατικό κίνημα στην Ελλάδα. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β2 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα.

- Χατζηιωσήφ, Χ. (2002). Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας στον Μεσοπόλεμο. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα Β2 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...: Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ Αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α'.* Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου. Αθήνα: Στιγμή.
- Χόλστ, Γ. (1977). *Δρόμος για το ρεμπέτικο*. Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβεν/ Δόμος.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Bolin, A., & Whelehan, P. (2009). *Human Sexuality: Biological, Psychological, and Cultural Perspectives*. Taylor & Francis.
- Clogg, R. (2012). *Σύντομη Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας: από την παρακμή και πτώση του Βυζαντίου μέχρι το 1985*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Greenberg, J. S., Bruess, C. E., & Oswalt, S. B. (2016). *Exploring the Dimensions of Human Sexuality*. Jones & Bartlett Publishers.
- Pennanen, P. R. (2003). *Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936-1941)*. *Grapta poikila I*. Helsinki: Papers and monographs of the Finnish Institute at Athens, vol. VIII, (edited by Leena Pietilä- Castrén and Marjaana Vesterinen).
- Petropoulos, E., & Emery, E. (2000). *Songs of the Greek Underworld: The Rebetika Tradition*. London: Saqi Books.
- Turner, P. J. (1995). *Βιολογικό φύλο, κοινωνικό φύλο και ταυτότητα του Εγώ*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Vance, C. (2006). Η ανθρωπολογία ανακαλύπτει εκ νέου τη σεξουαλικότητα: ένα θεωρητικό σχόλιο. Στο Κ. Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: Θεωρίες και πολιτικές της ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Ιστοσελίδες στο internet

- [http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα - Συνοπτική ιστορία τους \(in english\)](http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_(in_english)) - ημερομηνία επίσκεψης: 24/10/2017.
- <http://www.greeklanguage.gr> - ημερομηνία επίσκεψης: 09/01/2018.
- <https://atenistas.files.wordpress.com/2014/03/fylladiomesopolemou.pdf> - ημερομηνία επίσκεψης: 17/10/2017.
- <https://el.wikipedia.org/wiki/Ρεμπέτικα> - ημερομηνία επίσκεψης: 10/11/2017.
- [http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα - Συνοπτική ιστορία τους \(in english\)](http://wiki.kithara.gr/Ρεμπέτικα_-_Συνοπτική_ιστορία_τους_(in_english)) - ημερομηνία επίσκεψης: 24/10/2017.

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΡΙΚΑΣ
ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΠΟΥΛΟΥ**

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΡΙΚΑΣ ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΠΟΥΛΟΥ

A/A	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΕΤΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ - ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ
1	Όλα τα μέρη σκοτεινά (Her yer karanlık)	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Odeon Γερμανίας
2	Κατιφέ (Τα τσαχτίνικα σου, μάτια)	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Odeon Γερμανίας
3	Πασαλιμανιώτισ σα	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Odeon Γερμανίας
4	Μάλεχ (Αραπίνα, είσαι νόστιμη)	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Odeon Γερμανίας
5	Το βάσανο του φθισικού (Απελπισμένος βρίσκομαι)	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Odeon Γερμανίας
6	Στον Ποδονίφτη	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Odeon Ελλάδος
7	Ραστ Μανές (Το πήρα πιά απόφαση σ' ένα βουνό)	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Polydor Γερμανίας
8	Νιαβέντ μανές Πολίτικος (Κρυφή πληγή αδύνατο)	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Polydor Γερμανίας
9	Χουζάμ μανές	1929	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Polydor Γερμανίας
10	Πριγκιπιώτισσα	1930	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Odeon Γερμανίας
11	Μαχούρ Μανές (Ως πότε πιά αυτό το αχ θα καίει)	1930	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Odeon Γερμανίας

12	Σαμπάχ Μανές (Έχασα εκείνο που 'λπιζα)	1930	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Odeon Γερμανίας
13	Νινί Μανές (Κοιμήσου ορφανό παιδί)	1930	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Odeon Γερμανίας
14	Νιγρίζ Μανές (Πώς ήθελα να πέθαινα)	1930	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Odeon Γερμανίας
15	Δολοφόνισσα	1930	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Odeon Ελλάδος
16	Μελαχρινούλα	1931	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου	Columbia Ελλάδος
17	Ραστ Ζεργκιλέ Μανές (Εμένα το' χει η μοίρα μου)	1931	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Columbia Ελλάδος
18	Νεβασιρ Μανές (Αν ήξευρες τον πόνο μου και μέσα)	1931	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Columbia Ελλάδος
19	Μοσταάρ Μανές (Σαν τα δικά μου δάκρυα άλλος)	1931	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Columbia Ελλάδος
20	Κακούργα πεθερά	1931	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Ιάκωβος Μοντανάρης	Pathe Γαλλίας
21	Λιλή η σκανταλιάρα	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Pathe Γαλλίας
22	Μου `δωσες την καρδούλα σου (Μάγισσα κακιά)	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Pathe Γαλλίας
23	Νέα Χήρα	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Ιάκωβος Μοντανάρης	Pathe Γαλλίας

24	Χασαπάκι	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Δημήτρης Μπαρούσης	Columbia Ελλάδος
25	Μπελαλής	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδος
26	Μεθυσμένος	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδος
27	Τα Μαστούρια	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Ιάκωβος Μοντανάρης	Columbia Ελλάδος
28	Τζιβαέρι Μανές (Τόσες πληγές που μ' άνοιξε)	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Columbia Ελλάδος
29	Ματζόρε μανές (Ελα βρε Χάρε γρήγορα)	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Columbia Ελλάδος
30	Γι' αυτό φουμάρω κοκαΐνη	1932	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Columbia Ελλάδος
31	Οι γαμπίτσες	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδος
32	Καμωματού	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδος
33	Απ' του Μεμέτη το νερό	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Σωτήρης Γαβαλάς	Columbia Ελλάδος
34	Νέα Πολίτισσα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου	Columbia Ελλάδος
35	Πειραιώτικος Μανές (Στα χρόνια όπου έφτασα)	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Columbia Ελλάδος
36	Πεισματάρικο	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Ιάκωβος Μοντανάρης	Columbia Ελλάδος

37	Το ορφανό κορίτσι	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου	Columbia Ελλάδα
38	Ο καημός του ξενιτεμένου	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Αμανέδες	Columbia Ελλάδα
39	Τσαχπίνια Σμυρνιωπούλα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Σταύρος Παντελίδης	Columbia Ελλάδα
40	Το σαλβάρι του Κιόρογλου	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Σταύρος Παντελίδης	Columbia Ελλάδα
41	Τουμπιώτισσα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδα
42	Χωριατοπούλα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδα
43	Πιτσιρίκος	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδα
44	Εγώ είμαι η μπουλσεβίκα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Columbia Ελλάδα
45	Η Ψεύτρα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδα
46	Γλυκιά αγάπη (ντερντεσίν)	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδα
47	Χήρα και μάγκας	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Ιάκωβος Μοντανάρης	Columbia Ελλάδα
48	Η αρτίστα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μιχαηλίδης Μενέλαος	Parlophone Ελλάδα
49	Εγώ είμαι η Λέλα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Parlophone Ελλάδα

50	Δε με τουμπάρεις	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Ζαχαρίας Κασσιμάτης	Parlophone Ελλάδος
51	Κατεργάρα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτης (Ογδοντάκης)	Odeon Ελλάδος
52	Αραπίνα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μίνωας Μάτσας (Τσάμας) / Νίκος Στάθμας	Odeon Ελλάδος
53	Στο Καφέ Αμάν	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Κώστας Σκαρβέλης	Parlophone Ελλάδος
54	Ελβετιώτισσα	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου	Odeon Ελλάδος
55	Τραγουδίστρια	1933	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γρηγόρης Ασίκης	Odeon Ελλάδος
56	Ο Φθισικός	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου	Columbia Ελλάδος
57	Άντρα θέλω εγώ να πάρω	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου	Columbia Ελλάδος
58	Τα Ξημερώματα	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γρηγόρης Ασίκης	Columbia Ελλάδος
59	Τζοβενάκι	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γρηγόρης Ασίκης	Columbia Ελλάδος
60	Μαστόροι δυο μπεκρήδες	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μανώλης Χρυσάκης	Columbia Ελλάδος
61	Θα σε κάνω γιαβουκλού	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μανώλης Χρυσάκης	Columbia Ελλάδος
62	Μαριανθάκι	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Πάνος Τούντας	Columbia Ελλάδος

63	Κούκλα μου Μαρίκα	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)	Odeon Ελλάδος
64	Εγώ είμαι Χασαπάκι	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου	Odeon Ελλάδος
65	Τσαχπίνα αραπίνα	1934	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)	Columbia Ελλάδος
66	Ο γάμος	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)	Odeon Ελλάδος
67	Μπαγιαντέρα	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γρηγόρης Ασίκης	Odeon Ελλάδος
68	Σ' ένα γλέντι τα 'μπλεξα	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)	Odeon Ελλάδος
69	Της μάνας σου το πείσμα	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)	Odeon Ελλάδος
70	Αγαπώ μανούλα	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)	Odeon Ελλάδος
71	Είσαι φονιάς	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γρηγόρης Ασίκης	Odeon Ελλάδος
72	Το ναυάγιο (Ο πόνος της μάνας)	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Σπύρος Περιστέρης	Parlophone Ελλάδος
73	Μεθάω τα σπάω	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης)	Parlophone Ελλάδος
74	Ο μανάβης της γειτονιάς	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα) / Κώστας Ρούκουνας	Κώστας Ρούκουνας	Parlophone Ελλάδος
75	Βεδουΐνα	1935	Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (Πολίτισσα)	Σπύρος Περιστέρης / Γιώργος Καμβύσης	Odeon Ελλάδος