

Η λογοτεχνική κατασκευή της εικόνας του
κουτσαβάκη και του μάγκα στους Άθλιους των
Αθηνών του Ι. Κονδυλάκη και στο
Τουμπεκί του Π. Πικρού

Ο ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗΣ ΚΑΙ Ο ΜΑΓΚΑΣ ΕΙΝΑΙ ΤΥΠΟΙ κοινωνικής συμπεριφοράς άμεσα συνυφασμένοι με την έννοια του υποκειμένου ως φορέα της δράσης στο ευρύτερο περιβάλλον παραγωγής και κυκλοφορίας των ρεμπέτικων τραγουδιών.¹ Άλλοτε σε πλήρη αντιστοιχία με συγκεκριμένες μορφές υλικής διαβίωσης, άλλοτε ως αντανάκλαση μιας δεδομένης ενδοκόσμιας τοποθέτησης και ευδιάκριτης κοινωνικής επιλογής, αλλά κυρίως ως φαντασιακή κατασκευή, η οποία, εν είδει κατοχυρωμένης ταυτότητας, εξασφαλίζει μια ευρύτερη κοινωνική αναγνώριση από το υποκείμενο που την ενστερνίζεται στο χώρο αναφοράς του, οι έννοιες αυτές τείνουν να χαρακτηρίζουν ποικίλες συμπεριφορές που αναπαράγονται στα ρεμπέτικα τραγούδια.² Η φαντασιακή τους αυτή διάσταση, ως γενικευτική και συγκεχυμένη δυνατότητα ένταξης της συμπεριφοράς

1. Μια διεξοδική αναφορά στην εικόνα του κουτσαβάκη και του μάγκα γίνεται από τον Η. Πετρόπουλο στο *Υπόκοσμος και παραγκιόζης*, Γράμματα, Αθήνα 1978. Επίσης στα «Οι προπαπούδες των καπανταήδων» και «Τα Παιδιά της Φάρας», στον τόμο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, Νεφέλη, Αθήνα 2001, παρουσιάζεται αναλυτικά η ιδεολογική τους συνέχεια, η δράση τους στο χώρο καθώς και οι πρακτικές διαμόρφωσης της ταυτότητάς τους.

2. Για τις κοινωνικές συμπεριφορές που ανακαλούνται στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Στ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001 [1η έκδοση Ερμείας, 1976].

στη λειτουργικότητά τους, χωρίς κάποιο σταθερό περιεχόμενο αναφοράς, συντελεί στη διατήρησή τους, πέραν του ιστορικού πλαισίου όπου παράγονται και στην αναδιαμόρφωσή τους, ως εννοιών, στο εκάστοτε περιβάλλον διαχείρισης.

Πέρα όμως από τη διαχρονική τους εξέλιξη, την ιδεολογική τους συγγένεια με άλλες κοινωνικές συμπεριφορές ή την ομοιότητά τους με ομόλογες μορφές δράσης, οι έννοιες αυτές τείνουν να χαρακτηρίζουν πρωτίστως έναν συγκεκριμένο χώρο υποκειμένων.³ Ο κουτσαβάκης είναι ο τύπος κοινωνικής συμπεριφοράς που απαντάται στην ελληνική πρωτεύουσα στο τέλος του 19ου αιώνα, με επίκεντρο δράσης κυρίως την περιοχή του Ψειρή. Υιοθετεί έναν συγκεκριμένο ενδυματολογικό κώδικα, διακρίνεται από έναν ιδιαίτερο τύπο κίνησης και βαδίσματος, μεταχειρίζεται έναν ειδικό κώδικα επικοινωνίας, χρησιμοποιεί κατασκευασμένα και άκρως εκφραστικά ονόματα, οπλοφορεί, εμπλέκεται σε ένα σύνολο παράνομων δραστηριοτήτων, συναλλάσσεται με χαρακτηριστικό τρόπο με τους φορείς της εξουσίας. Παρομοίως, ο μάγκας, ως μορφή δράσης, συνδέεται με την περιοχή του Πειραιά στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ο μάγκας αποτελεί μια εξέλιξη της ταυτότητας του κουτσαβάκη, με λιγότερο εμφανή εξωτερικά χαρακτηριστικά σε σχέση με αυτόν, υιοθετεί όμως ένα ανάλογο γλωσσικό ιδίωμα με αυτό του κουτσαβάκη, καπνίζει χασίς, συμμετέχει ή οργανώνει παράνομες δραστηριότητες και διατηρεί κι αυτός μια ιδιόμορφη σχέση με τα όργανα καταστολής της συμπεριφοράς του.

Στο κείμενο αυτό, μας ενδιαφέρει η εικόνα του κουτσαβάκη και του μάγκα στη λογοτεχνία, κυρίως, σε σχέση με την οργάνωση παράνομων

3. Για το ετερόμορφο του κοινωνικού χώρου που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια κατά τη διαδικασία ενσωμάτωσης των ετερόκλητων πληθυσμιακών στρωμάτων στις αστικές απαιτήσεις διαβίωσης τη συγκεκριμένη εποχή βλ. την εισαγωγή του Ν. Κοταρίδη στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα 1996, καθώς και στο *Φιγούρες και σκηνικά του θεάτρου Σικιών*. Μάρκος Αθηναίος, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

δραστηριοτήτων, ή, για να το θέσουμε διαφορετικά, το πώς, με βάση λογοτεχνικές αναφορές, μπορούμε να κάνουμε λόγο για την εικόνα του κουτσαβάκη και του μάγκα ως υποκειμένων παράνομης ή περιθωριακής δράσης. Στη βάση αυτή τίθεται το ερώτημα κατά πόσο ένα λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να αποτελέσει πηγή για την προσέγγιση ενός τύπου κοινωνικής συμπεριφοράς, στο βαθμό που το κείμενο ενσαρκώνει αποκλειστικά και μόνο την προθετικότητα του δημιουργού του, του συγγραφέα, για μια συγκεκριμένη απόδοση της πραγματικότητας. Διαπίστωση αυτονόητη, η οποία ανάγει τη λογοτεχνική πρόθεση σε ένα καθαρά υποκειμενικό βλέμμα ως προς το υπό εξιστόρηση γεγονός και συνεπώς σε μια επιτηδευμένη απόπειρα λόγου για την ανακαλούμενη δράση.

Στην περίπτωση, όμως, των ρεμπέτικων τραγουδιών, τα οποία αποτελούν μια μορφή σύνδεσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη συνειδητή ή μη τοποθέτηση των δημιουργών τους στην πραγματικότητα που τους καθορίζει, βρισκόμαστε μπροστά σε μια σειρά υποκειμενικών, αποκλειστικών, μορφών λόγου για τη δράση των δημιουργών αυτών. Οι υποκειμενικές αυτές μορφές λόγου σχετίζονται τόσο με το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο και με κάθε απόπειρα θεωρητικής διαπραγματεύσεώς της.

Αρχικά, το ίδιο το περιεχόμενο, ο στίχος ενός ρεμπέτικου τραγουδιού, πέρα από τη νοηματική του συνάφεια και την επιλογή μιας συγκεκριμένης θεματικής, δεν αποτελεί παρά τη συνειδητή πρόθεση του δημιουργού για μια εξιδανικευμένη απόδοση της δράσης του, απαλλαγμένη τόσο από τις συναισθηματικές ανασφάλειες, όσο κυρίως από τις κοινωνικές δεσμεύσεις που την καθορίζουν.

Παράλληλα, η βιογραφία του δημιουργού, ο οποίος καλείται να εξιστορήσει τη δράση του, εμπεριέχει την ίδια πρόθεση υποκειμενικής παρέμβασης στο εξιστορούμενο γεγονός. Καθώς προσδιορίζεται από το βάρος της επώνυμης αναγνώρισης, αξιώνει για τον εαυτό του την ιδιότητα του κατάλληλου πλέον προσώπου να μιλήσει για τη δράση αυτή, εξαγνίζοντας ή προσαρμόζοντάς την στη μυθολογική διάσταση που ο ίδιος της αποδίδει.

Επιπλέον, ο λόγος του θεωρητικού, ο οποίος απαιτεί και αυτός με τη σειρά του, με το πρόσχημα της επιστημονικής, της ερασιτεχνικής ή όποιας άλλης παρέμβασης στο γεγονός, την ιδιότητα του ιδανικού ομιλητή, εμπεριέχει τον αξιολογικό του προσανατολισμό, ταυτόσημο κυρίως της αγωνίας του να προβάλλει ή να αναγνωρίσει, με τρόπο λανθάνοντα ή μη, κάποιες από τις δομικές συνιστώσες των ενδιαφερόντων του στο αντικείμενο της έρευνάς του.

Στον άξονα αυτό, καθώς δεν μπορούμε να μιλάμε για μια αντικειμενική κατ' αποκλειστικότητα διάσταση των θεωρούμενων ως πηγών για τη θεωρητική διαπραγμάτευση του φαινομένου, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ή να αντικρούσουμε ως υποκειμενική κατασκευή το λόγο ενός συγγραφέα σύγχρονου με την εκτύλιξη του γεγονότος, ο οποίος και αυτός με το πρόσχημα της παραγωγής ενός τύπου αλήθειας διαμορφώνει έναν λογοτεχνικό ορίζοντα, στον οποίο εμπεριέχεται, πέρα από τα πραγματολογικά στοιχεία για την εποχή και τις φιγούρες που κινούνται σε αυτήν, και η αναπαραγωγή, έστω και ιδεολογικά επεξεργασμένη, κάποιων σχετικών μορφών δράσης.

Έτσι, με βάση δύο λογοτεχνικά κείμενα, τους *Άθλιους των Αθηνών*, του Ιωάννη Κονδυλάκη και το *Τουμπεκί*, του Πέτρου Πικρού, και με επίκεντρο τις παραστάσεις του μάγκα και του κουτσαβάκη που κυριαρχούν στην αφήγηση, θα διατυπώσουμε έναν λόγο για το χώρο των κοινωνικών συμπεριφορών και δη των παρανόμων που αναπαράγονται σε αυτά τα κείμενα.⁴ Τα δύο αυτά έργα είναι σύγχρονα των γεγονότων που

4. Για το χώρο των κοινωνικών αυτών συμπεριφορών παραπέμπουμε στην ουσιαστική αναφορά του Η. Πετρόπουλου, ο οποίος τον διαχωρίζει από την έννοια του κοινωνικού περιθωρίου. Ο όρος κοινωνικό περιθώριο αποτελεί έναν έξωθεν κατασκευασμένο χαρακτηρισμό, ιδεολογικά επεξεργασμένο, ο οποίος αγνοεί τη λειτουργικότητα του χώρου αυτού ως υπό-κοσμου, λειτουργικότητα που παραπέμπει, σύμφωνα με τον Πετρόπουλο, σε έναν χώρο κοινωνικού υπογείου. Η. Πετρόπουλος, «*Τα Παιδιά της Φάρας*», στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, ό.π., σ. 81.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

εξιστορούν. Το μυθιστόρημα του Κονδυλάκη γράφτηκε το 1894, εποχή της κυριαρχίας του κουτσαβάκη, ως μορφή κοινωνικής δράσης στο χώρο, ενώ το αντίστοιχο κείμενο του Πικρού εκδόθηκε το 1927, εποχή που παραπέμπει στην εξελιγμένη μορφή του κουτσαβάκη, τον τύπο του μάγκα. Τα κείμενα αυτά δεν αναπαράγουν, κατά τρόπο απόλυτο, τον τύπο της κοινωνικής συμπεριφοράς ο οποίος ανακαλείται στα ρεμπέτικα τραγούδια, τόσο στο επίπεδο των δημιουργών τους όσο και στο επίπεδο των αναπαραστάσεων που εμπεριέχουν. Παραπέμπουν, όμως, σε έναν χώρο κοινωνικής δράσης ανάλογο με αυτόν που εξιστορεί ο στίχος των ρεμπέτικων τραγουδιών, αλλά και οι σχετικές αφηγήσεις των δημιουργών τους αναφορικά με τα όρια της δράσης τους.

Στο έργο του Κονδυλάκη, ηθογραφικού κατ' ουσίαν περιεχομένου, εμπεριέχεται μια άμεση σύνδεση του κουτσαβάκη με το χρονικό και το χωρικό πλαίσιο της δράσης του. Η αφήγηση αναφέρεται στη δεκαετία του 1870, έχει ως επίκεντρο της δράσης το χώρο του κέντρου της Αθήνας και οργανώνεται γύρω από δραστηριότητες προσφιλείς στο μοντέλο δράσης ενός κουτσαβάκη. Αντίθετα, το μυθιστόρημα του Πικρού, αριστερού συγγραφέα, με μια στοχαστική διάθεση για τη φύση, τα κίνητρα και ουσιαστικά την κοινωνική εκλογίκευση της δράσης, αποτελεί μια αφαιρετική απόπειρα καταγραφής κάποιων συμπεριφορών ή ακριβέστερα της απόδοσης των χαρακτηριστικών μιας δεσπόζουσας προσωπικότητας που εμπλέκεται σε ένα σύνολο παράνομων δραστηριοτήτων, και έξω, αλλά κυρίως μέσα στο χώρο της φυλακής. Το μυθιστόρημα αυτό δεν παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο χρονικό ή χωρικό ορίζοντα. Περιγράφει όμως την εποχή του συγγραφέα και, το κυριότερο, καταγράφει κάποιες συμπεριφορές, οι οποίες τόσο από την ιστορία όσο και από την λογοτεχνική κριτική θεωρούνται, αν όχι απαξιωτικές, τουλάχιστον αμελητέες για θεωρητική διαπραγμάτευση.

Με βάση την αφηγηματική διάταξη των συγκεκριμένων κειμένων θα εστιάσουμε στα χαρακτηριστικά ενός τύπου δράσης, ο οποίος κυριαρχεί σε έναν χώρο όπου δεσπόζει η εικόνα του μάγκα και του κουτσαβάκη και θα διερευνήσουμε τις συμπεριφορές του χώρου, αυτού υπό τις εξής

οπτικές: πρώτον, το γεγονός ότι οι συμπεριφορές αυτές αποτελούν πρωτίστως μια οικονομική πρακτική. Δεύτερον, ότι παράλληλα και ταυτόχρονα με την οικονομική τους διάσταση έχουν και μια συμβολική λειτουργικότητα. Τρίτον, ότι ορίζουν ένα πλαίσιο διαπροσωπικών επαφών μεταξύ του υποκειμένου της δράσης και του φορέα της εξουσίας σε μια καθαρά διυποκειμενική βάση και όχι μια σχέση μεταξύ ατόμου και θεσμού. Και, τέλος, ότι μπορεί οι πρακτικές να αποτελούν μια ηθική απαξία, δεν είναι όμως πάντα ποινικοποιήσιμες.

Στα λογοτεχνικά αυτά κείμενα και κυρίως στο κείμενο του Κονδυλάκη, η παράσταση του μάγκα και του κουτσαβάκη, παραπέμπει, σε ένα πρώτο επίπεδο, σε ένα χώρο κοινωνικών συμπεριφορών, στον οποίο η καθημερινή διαβίωση των υποκειμένων που κινούνται στις κανονικότητες του συνδέεται πρωτίστως με την επίτευξη οικονομικού κέρδους. Άλλοτε ως συνειδητή επιδίωξη, άλλοτε ως αναγκαστική ένταξη στο ευρύτερο σύστημα κατανομής των επαγγελματικών ρόλων, το υποκείμενο, ως φορέας μιας οικονομικής δραστηριότητας, στοχεύει στην μεγιστοποίηση των αποτελεσμάτων της δράσης του. Διαμορφώνεται, έτσι, ένας ορίζοντας οικονομικών δραστηριοτήτων, ο οποίος εμπεριέχει μια πολύπλοκη και αναγκαστική αλληλοσυσχέτιση προσώπων, επαγγελματιών και χαρακτηριστικών.

Αρχικά, υπάρχουν —ας πούμε κατ' οικονομίαν— επαγγέλματα κατεξοχήν παράνομα, όπως ο κλέφτης, τα οποία ασκούνται από πρόσωπα που περιορίζουν τη δράση τους στο συγκεκριμένο χώρο. Υπάρχει όμως και μια άλλη κατηγορία παράνομων οικονομικών δραστηριοτήτων, όπως η σωματεμπορία, οι οποίες δεν συνδέονται αποκλειστικά με άτομα του χώρου αυτού, αλλά αποτελούν επιπλέον προσφιλή ενασχόληση και ατόμων που ασκούν κάποια από τα θεωρούμενα ως ευυπόληπτα επαγγέλματα, όπως ο αστυνομικός, ο πολιτευτής, ο δημόσιος υπάλληλος. Παράλληλα, υπάρχει ένα πλήθος επαγγελματιών που κινούνται στο όριο του νόμιμου και του παράνομου, όπως η μάντισσα, η χαρτορίχτρα, η γυναίκα που πουλάει εικόνες, η γυναίκα που κάνει εκτρώσεις. Τα επαγγέλματα αυτά μπορεί να οργανώνονται σε μια πιο περιστασιακή βάση,

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

αποτελούν όμως κάποιες από τις σταθερές δυνατότητες οικονομικής επιβίωσης στο χώρο.

Σε σχέση με την οικονομική αυτή διάσταση των συμπεριφορών, δημιουργείται μια καθαρά οικονομική διαστρωμάτωση, σχετιζόμενη με την ικανότητα συσσώρευσης πλούτου, ανεξαρτήτως του θεμιτού ή του αθέμιτου των μέσων πρόσκτησής του. Από τη μια πλευρά, εξαθλιωμένα στρώματα της πόλης, ελεύθεροι μικρο-επαγγελματίες, κατώτεροι δημόσιοι υπάλληλοι (κατά βάση αστυνομικοί), ανώτεροι δημόσιοι υπάλληλοι (κατά βάση πολιτικοί και πολιτευτές) και, από την άλλη, πλούσιοι έμποροι, όπως και πλούσιοι, διάσημοι κλέφτες. Η διαστρωμάτωση αυτή καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια του χώρου που ονομάζεται περιθώριο, καθώς και τη λειτουργικότητα της αποκλειστικής σύνδεσης του περιθωρίου με την οργάνωση παράνομων δραστηριοτήτων. Η συχνή διαπροσωπική επαφή και συναλλαγή των υποκειμένων του χώρου με φορείς της εξουσίας, οι οποίοι συμμετέχουν ενίοτε σε παράνομες δραστηριότητες, αλλά και η ανάληψη παράνομων και ταυτόχρονα νόμιμων δραστηριοτήτων, καθιστά δυσχερή μια απόπειρα ασφαλούς ταξινόμησής τους σε έναν ευδιάκριτο περιθωριακό χώρο.

Το χαρακτηριστικό γνώρισμα των συμπεριφορών του χώρου αυτού, που τις καθιστά διακριτές από τις κοινές παραβιάσεις του ποινικού κώδικα, είναι η συμβολική τους βαρύτητα. Τόσο οι φορείς παράνομων δραστηριοτήτων, όσο και αυτοί που εμπλέκονται στο σύστημα αυτορρύθμισης των ιδιόρρυθμων πρακτικών του χώρου, ανάγουν τις συμπεριφορές αυτές σε ένα πλαίσιο συμβολικής ερμηνείας. Στο πλαίσιο αυτό, το οποίο συνδέεται με μια αυστηρή συμβολική ταξινόμηση των υποκειμένων, καθένας έχει αποκτήσει μια συμβολική ταυτότητα, αναγνωρίσιμη απ' όλους τους άλλους.

Στο κείμενο του Ι. Κονδυλάκη μπορούμε να διακρίνουμε πολλές από τις συμπεριφορές που αναπαράγονται στους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών, όπως και στις βιογραφίες των δημιουργών τους. Αρχικά, έχουμε την εικόνα του υποκειμένου που επιδιώκει να εισέλθει και να καταξιωθεί συμβολικά στο χώρο:

Το μέγα ονειροπόλημα του Αριστοτέλη ήτο να βγάλη όνομα παλληκαρά και ως τι ιδεώδες εθεώρει τον Μπάκαν, του οποίου τον θάνατον εξύμνησε η δημόδης μούσα... Την ημέραν καθ' ην θα του έβγαζαν τραγούδι και αυτού θα έφθανεν εις την αποθέωσιν... Εννοήσας δε τους πόθους του ο Κεφάλας τον απεκάλει «Λαχταράκη», προσθέτων: Άι, μωρέ, και δεν έχουν να κλάψουν μανάδες, άμα που ίμπης' ς τα πράματα Λαχταράκη!... Εσπέραν τινά ενοχληθείς δια φράσεων προσβλητικών υπό τινος αγρίου κρεωπώλου, ο οποίος τον είχε γνωρίσει άλλοτε και του το ενεθύμιζε με διαφόρους υπαινιγμούς, επετέθη κατ' αυτού τον αφώπλισε και τον αφήκε ξυλοκοπημένον και με σοβαρόν δια μαχαίρας τραύμα εις τον μηρόν. Έκτοτε ο Αριστοτέλης εξησφάλισε την φήμην του ως παλληκαρά και οι αρχιτραμπούκοι ήρχισαν να τον λαμβάνωσιν υπό σπουδαίαν έποψιν.⁵

Επιπλέον, αναπλάθεται η εικόνα του κουτσαβάκη που διέπεται από μια αντιστοιχία μεταξύ της συμβολικής του μεγαλοπρέπειας και της αντικειμενικής του υπόστασης στο χώρο:

Με αστραπιαίαν κίνησιν ήρπασε την μαγκούραν του Θεμιστοκλή και του κατήνεγκε δεινόν κατά της κεφαλής κτύπημα. Ο κούκος του παλληκαρά κατέπεσε και εφάνη ο όγκος της ούλης κόμης του με τις πίπταις κολλημέναις επί του μετώπου. «Το Χριστό σου!» εβρυχήθη, αλλά πριν συνέλθη εκ της ζάλης του πρώτου κτυπήματος, δεύτερον δυνατώτερον εσχημάτισεν επιμήκη ρωγμήν ακριβώς κατά μήκος της χωρίστρας... Ο υποδηματοποιός έρριψεν εις την οδόν ως πτώμα σκύλου τον παλληκαράν. Τότε δε μόνον οι διαβάται ανεγνώρισαν μετ' εκπλήξεως ευνοήτου ότι ο ούτω ξυλοκοπηθείς και εξουθενωθείς υπό ενός τσαγκάρη Τηνιακού ήτο ο διαβόητος υιός της μαγίσσης τον οποίον έτρεμε η Αθήνα... «Καλό, ρε, θα τα βρούμε!» ανεφώνησε. Και κατεβάσας τον πύλον μέχρις οφρύων, όπερ σημαίνει παρά τοις κουτσαβάοις, ό,τι παρά τοις σκύλοις η τοποθέτησις της ουράς υπό τα σκέλη, απήλθεν.⁶

5. Ι. Κονδυλάκης, *Οι άθλιοι των Αθηνών*, Δαρεμά, σ. 86.

6. Αυτόθι, σσ. 41-43.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

Η συμβολική αυτή διάσταση είναι εμφανής και στο κείμενο του Πικρού στο οποίο η συμβολική ανάδειξη της προσωπικότητας κατοχυρώνεται μέσω των επαγγελματιών του χώρου όπως κλέφτης, σωματέμπορος, αβανταδόρος.

Αρχικά, για την εκμάθηση του επαγγέλματος ακολουθείται η διαδικασία της μαθητείας, της πρόσκτησης δηλαδή των δεξιοτήτων μέσω της προσκόλλησης σε μια έμπειρη και καταξιωμένη προσωπικότητα του χώρου:

Αυτήν την τέχνη την είχε μάθει καλά τότες ο Αράπης απ' το Σεβαχθαλασσινό... Ο Σεβαχθαλασσινός του στάθηκε σα δεύτερος πατέρας... Τον βρήκε νέο και έξυπνο και τον έκανε άνθρωπο... Ο Σεβαχθαλασσινός τον βάφτισε και τον έβγαλε Αράπη. Τούδωσε αυτό τ' όνομα, όπως τούδωσε και την πείρα του, την τιμή και την υπόληψη στην πιάτσα.⁷

Ο Αράπης, η κεντρική φιγούρα στο μυθιστόρημα του Πικρού, καταξιωμένος κλέφτης, φέρεται να μιλά με σεβασμό και ευλάβεια για αυτούς που τον μύησαν στο επάγγελμα του κλέφτη, μέσω της διαδικασίας της μαθητείας δίπλα τους. Παράλληλα, απαιτεί τον ίδιο σεβασμό και την ίδια υπακοή από τον φερόμενο ως βοηθό του, το τσιράκι του, τον Ταρζάν, κατά την άσκηση του καθ' όλα αποδεκτού, σύμφωνα με τον ίδιο, επαγγέλματός του:

Εκείνους τους χρωστούσε πάντα χάρη. Τους ανάφερνε με σεβασμό, με ευλάβεια. Γιατί Αυτοί τον είχανε μπάσει στα μυστικά της τέχνης. Το ίδιο θάκαμε κι αυτός, σ' εκείνους που έρχονται κατά πόδι του συνεχίζοντας την παράδοση. Ήθελε κι αυτοί μια μέρα, να τον αναφέρουν με τον ίδιο σεβασμό, με την ίδια ευλάβεια: τα τσιράκια του.⁸

7. Π. Πικρός, *Τουμπεκί, Κάκτος*, Αθήνα 1976, σσ. 42-43.

8. *Αυτόθι*, σ. 26.

Επιπλέον, με τη μορφή της διαδοχής, ο Ταρζάν, μετά την κατάλληλη μαθητεία δίπλα στον Αράπη, θα μπορέσει να τον ακολουθήσει στη συμβολική εποπτεία του χώρου:

Εγώ, που λες, αύριο μεθαύριο – δηλαδή ο λόγος το φέρνει... μπορεί να γείρω στο κρεβάτι... άνθρωποι είμαστε... Μπορεί κιόλας να πέσω φυλακή... όλα γίνονται... Ε! Τι διάβολο;... Κάποιον πρέπει ν' αφήσω στο πόδι μου... Τι μαγγιόρο θα με πει ο κόσμος ά δεν αφήσω κ' εγώ ένα άλλο μάστορη στο πόδι μου; ε;⁹

Ο καταξιωμένος κλέφτης του χώρου, που εμπλέκεται και σε ένα ευρύτερο σύνολο παράνομων δραστηριοτήτων όπως η σωματεμπορία ή η παροχή προστασίας, είναι εξοικειωμένος με τη βία, με τη χρήση των όπλων, καταφεύγοντας ενίοτε και στο φόνο, σε πρακτικές δηλαδή οι οποίες ενισχύουν και αυτές με τη σειρά τους τη συμβολική διάσταση της προσωπικότητάς του. Στην αφήγηση είναι χαρακτηριστικό πως στην περίπτωση της κλοπής η διανομή των μερισμάτων ακολουθεί τη συμβολική δυναμικότητα των εμπλεκόμενων, καθώς καθέννας, ανάλογα με τη συνεισφορά του, αλλά κυρίως ανάλογα με τη θέση του στη συμβολική ιεραρχία, λαμβάνει και το αντίστοιχο μερίδιο:

Σύμφωνα με την αντίληψη της πιάτσας ο Αράπης είτανε... δίκαιος άνθρωπος: ένας τίμιος, ένας ηθικός... Αυτή του η μεγάλη αρετή τούδινε ένα γόητρο στην πιάτσα... Δεμένος ακόμη με την παλιά παράδοση, προτιμούσε τα μερδικά: Τέσσερα κι ένα, αν δούλευε μονάχα μ' ένα βοηθό. Τέσσερα εκείνος, κ' ένα ο βοηθός... Όταν όμως η δουλειά σήκωνε νερό... κ' είχε προετοιμασίες, και πήγαινε με τις μέρες, τότες ο Αράπης —που πονούσε τα παιδιά της ταραφας— έκανε τη μεγάλη χειρονομία: τρία και τρία, τρία μερδικά ελόγου του, και τρία όλοι οι άλλοι. Ο κόσμος είχε να λέει για τον ανοιχτοχέρη τον Αράπη.¹⁰

9. Αυτόθι, σσ. 27-28.

10. Αυτόθι, σσ. 49-50.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

Η διαδικασία αυτή επικυρώνει για άλλη μια φορά τη συμβολική αναγνώριση του ισχυρού, γιατί του κατοχυρώνει την πρόθεση περί δίκαιης κατανομής του πλούτου, τον περιβάλλει με ένα αίσθημα ηθικής ακεραιότητας, απαραίτητο στοιχείο για τη λειτουργία τέτοιου τύπου συναλλαγών. Γενικότερα, η έννοια της ηθικής, ως αναγκαία κανονικότητα για το χώρο, είναι διάχυτη στο μυθιστόρημα:

Όλα αυτά που είχε δει, του δίνανε στα νεύρα, τονέ σεκλετίζανε. Του φαινότανε άσκημο, πολύ άσκημο, άνθρωποι που θέλουνε να λέγονται άντρες να μαζεύονται πέντε έξη μαζί για να δείρουν έναν άλλον άντρα, απροστάτευτο, ανίκανο να υπερασπίσει τον εαυτό του. Ο Αράπης, και φόνους είχε κάνει στη ζωή του, και κουμπότρυπες είχε ανοίξει, και κόκκαλα είχε τσακίσει. Όμως αυτά όλα τάκανε και θα τα ξανακάνει ακόμη, όσες φορές το θέλει, το απαιτεί η δουλειά... Όταν το θέλει η δουλειά ένα πράμα, το θέλει... Τελείωσε! Δεύτερος λόγος δε χωρεί. Έξω απ' τη δουλειά όμως, ο Αράπης δε θυμότανε ποτέ νόκανε καμιιά μπαμπεσιά, να έκαμε τίποτα που να μην ταίριαζε σ' έναν άντρα... Το κούτελό του μια φορά, το μουστάκι του, ποτές τίποτα δεν το είχε πιτσιλίσει, τίποτα δεν το είχε λερώσει. Αυτός, ο επαγγελματίας του εγκλήματος, δεν έπαψε ποτέ να βλέπει τον εαυτό του: άντρα τίμιο.¹¹

Και η έννοια της ηθικής ακολουθεί τα κριτήρια της συμβολικής αυτοτέλειας του χώρου. Αν και αναγκαιότητα, ερμηνεύεται κατά τρόπο αυθαίρετο και περιστασιακό, προσαρμόζεται στις απαιτήσεις της ισχυρής προσωπικότητας και ευνοεί και αυτή με τη σειρά της την οργάνωση της συμβολικής ιεραρχίας:

Μπορεί πολύ καλά, μέσα στους όρους της δουλειάς τους, να είτανε απαραίτητη και η μπαμπεσιά, και η ανανδρεία. Μ' αυτό, δεν είταν αρκετό να τους εξιλεύσει στα μάτια ενός άντρα ακόμα κι' ας είναι ότι

11. Αυτόθι, σσ. 158-159.

είναι ο άντρας αυτός. Γιατί το κάτω κάτω... κανείς δε σ' αναγκάζει να κάνεις μιαν άτιμη δουλειά... μια δουλειά που εναντιώνεται στο αντρίκειο σου αίστημα!... Τίποτα!... Δεν είναι άντρες αυτοί.¹²

Έτσι, το πρόσχημα της ηθικής ακεραιότητας παγιποιείται και το σύστημα της συμβολικής ταξινόμησης στο χώρο, καθώς αναγνωρίζεται η δύναμη του ισχυρού, το προσωπικό γόητρο και η ικανότητα να επιβάλλεται στις συναλλαγές του.

Η αναγνώριση αυτή προέρχεται τόσο από τον χώρο αναφοράς του υποκειμένου, όσο και από τον χώρο που διώκει τη συμπεριφορά αυτή, τα όργανα δηλαδή της εξουσίας. Κλοπές μεγάλης σημασίας τείνουν να αποδίδονται από την αστυνομία σε φημισμένες προσωπικότητες του χώρου, αλλά και ο ίδιος ο χώρος συνδέει συγκεκριμένες περιοχές δράσης με συγκεκριμένα υποκείμενα. Η συμβολική αυτή ιεράρχηση διέπει και το περιβάλλον της φυλακής, στο οποίο η αναγνώριση και η αποδοχή των ρόλων είναι εμφανής. Η διαβίωση οργανώνεται με βάση έναν άτυπο κώδικα συμπεριφοράς, στον οποίο οι ρόλοι διανέμονται σύμφωνα με τη συμβολική ισχύ των υποκειμένων.

Στο Τουμπεκί αναπλάθεται μια τέτοια συμβολική ιεράρχηση στο χώρο της φυλακής. Κατά την είσοδο του ήρωα της αφήγησης στη φυλακή υπάρχει μια σιωπηρή αναγνώριση της συμβολικής κατανομής των ρόλων, τόσο από τη διοίκηση της φυλακής, όσο και από την ηγετική φυσιογνωμία μεταξύ των κρατουμένων, του τσιρίμπαση, ο οποίος επιδίδεται σε μια επίδειξη δύναμης και συμβολικής εξουσίας. Η ηγετική αυτή διάσταση της προσωπικότητας του τσιρίμπαση, θέση κατακτημένη με βάση τους άτυπους κανόνες επιβολής στους συγκρατούμενούς του, του επιτρέπει να λειτουργεί ως μια παράλληλη αρχή σε σχέση με την επίσημη, ικανή να επιβάλλεται στις συναλλαγές του με εφόδιο τα πρόνομια που του κατοχυρώνει η ταυτότητά του:

12. Αυτόθι, σ. 159.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

Δεν είτανε στου καθενός το χέρι να κάνει τέτοιες δουλειές. Δεν έφτανε το να είναι κανείς εφευρετικός στα τέτοια, όπως λίγο πολύ οι πιότεροι απ' τους φυλακισμένους. Έπρεπε ακόμη νάχει και την υποστήριξη της μεγάλης ταράφας, μ' επικεφαλής τον τσιρίμπαση που διοικούσε πραγματικά τη φυλακή... Πραγματικός διευθυντής, πραγματικός διοικητής, πραγματικός νομοθέτης της πιάτσας: ο τσιρίμπασης. Το γνέψιμό του προσταγή, η θέλησή του νόμος, τα κέφια του κατάσταση, το γούστο του εντολή, ο λόγος του αλήθεια και η δικαιοσύνη του δικαιοσύνη... Το δικαστήριό του σωστός Άρειος Πάγος, η απόφασή του ασυζήτητη.¹³

Για να ανατραπεί αυτός ο συσχετισμός δυνάμεων, να αμφισβητηθεί δηλαδή το κυριαρχικό δικαίωμα του τσιρίμπαση πάνω στα υπόλοιπα μέλη της πιάτσας, πάντα μέσα στο περιβάλλον της φυλακής, πρέπει να εμφανιστεί κάποια άλλη προσωπικότητα, όπως γίνεται με τον Αράπη, τον ήρωα της αφήγησης, η οποία υπομονετικά και με υπερβολική προσοχή θα οργανώσει μεθοδικά την αμφισβήτηση της έως τότε κυρίαρχης προσωπικότητας, οδηγώντας την στον συμβολικό εξευτελισμό, πράγμα το οποίο πρέπει να γίνει αποδεκτό από τη διοίκηση της φυλακής, αλλά το κυριότερο από το περιβάλλον των κρατουμένων.

Η συμβολική αυτή αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς συνδέεται και με το ιδιόμορφο σύστημα απονομής δικαιοσύνης στο εσωτερικό του χώρου. Στη διάσταση αυτή, ο ίδιος ο χώρος θεωρεί πως μπορεί να διακρίνει καλύτερα από την αστυνομία τον δράστη ενός εγκλήματος. Στο κείμενο του Πικρού είναι χαρακτηριστική η σκηνή του άτυπου δικαστηρίου μέσα στη φυλακή. Πέραν του επίσημου δικαστηρίου, το οποίο συνδέεται με το σύστημα κατανομής των ποινών με βάση τους νόμους, οι έγκλειστοι συντηρούν μια ανάλογη μορφή δικαστηρίου, πιστή αντανάκλαση της νόμιμης διαδικασίας. Η σύνθεση του άτυπου δικαστηρίου των εγκλείστων περιλαμβάνει τον πρόεδρο, πρώην δικαστικό αλλά και πλαστογράφο και καταχραστή, τους δικαστές, τον εισαγγελέα, επίσης

13. Αυτόθι, σσ. 220-221.

πρώην δικαστικό, τους ενόρκους, φημισμένους κατάδικους, τον κατηγορούμενο, τους δικηγόρους υπεράσπισης και κατηγορίας, όπως και τους μάρτυρες. Σε έναν χώρο μεταμορφωμένο σε αίθουσα δικαστηρίου, οι εμπλεκόμενοι βρίσκονται τοποθετημένοι στο χώρο κατ' αναλογία μιας κανονικής δίκης, ενώ τα δικαιώματά τους στη δίκη δεν υπερβαίνουν τη διάσταση του ρόλου τους. Ορίζεται δικάσιμος ημερομηνία, δίνεται στον κατηγορούμενο η δυνατότητα να προετοιμάσει την απολογία του και να πείσει το δικαστήριο για την αθωότητά του. Στην αφηγηματική αυτή διάταξη δυο σκηνές είναι χαρακτηριστικές: η ύπαρξη της εικόνας του Χριστού πάνω από τα κεφάλια των δικαστών καθώς και του ευαγγελίου στο ράφι μπροστά από τον πρόεδρο, όπως και το γεγονός πως κανένας από τους εγγλείστους δεν θέλει να υποδυθεί τον ρόλο του χωροφύλακα που θα έπρεπε να παρίστατο σε μια ανάλογη δίκη.

Η λειτουργία του δικαστηρίου αυτού, καθώς και η δοκιμασία στην οποία υποβάλλεται ο κατηγορούμενος, είναι σαφώς ανάλογης, αλλά και μεγαλύτερης σημασίας από την αντίστοιχη της τυπικής του δίκης. Οι άτυποι νόμοι της πιάτσας μπορούν να μετριάσουν την πρόσληψη μιας τυπικής καταδικαστικής απόφασης από το επίσημο δικαστήριο, ενώ ταυτόχρονα συντελούν στην ενίσχυση ή την αποδυνάμωση της ταυτότητας του υποκειμένου στο όριο του χώρου αναφοράς, στο βαθμό που ο υπόλογος καλείται να αποδείξει την εναρμόνιση της συμπεριφοράς του με το περιεχόμενο των άτυπων κανόνων του δικαστηρίου της φυλακής.

Σε ένα άλλο επίπεδο, η σχέση των υποκειμένων του χώρου με τους επιφορτισμένους για τη δίωξή τους, τα όργανα δηλαδή του κατασταλτικού μηχανισμού, υπερβαίνει τη θεσμική διάσταση των ρόλων και οργανώνεται σε ένα επίπεδο διαπροσωπικών επαφών. Αρχικά υπάρχει ένας κοινός κώδικας συνεννόησης, ο οποίος ρυθμίζει τη συμπεριφορά των αντιτιθέμενων πλευρών. Στο *Τουμπεκί*, κατά τη διαδικασία της ανάκρισης, τόσο ο ήρωας όσο και ο αστυνόμος, ενώ γνωρίζει καθένας τις βαθύτερες σκέψεις του άλλου, επιδίδονται σε ένα παιχνίδι ετοιμότητας, στο οποίο ο ένας προσπαθεί να υπερβεί τους ελιγμούς του άλλου. Όταν παγιωποιηθούν οι ρόλοι, όταν δηλαδή η παράνομη πράξη αποδοθεί σε έ-

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

ναν συγκεκριμένο φορέα, τότε το υποκείμενο, αποδεχόμενο την καινούργια κατάσταση, στο περιβάλλον της φυλακής πλέον, προσπαθεί και πάλι ως ατομική προσωπικότητα να επιβληθεί στον φορέα της καταστολής με βάση τη συμβολική του ισχύ.

Το παιχνίδι του χώρου με την αστυνομία διαδραματίζεται σε ένα πεδίο συμβολικής αντιπαλότητας. Και στα δύο μέρη είναι γνωστό πως βασική επιδίωξη του αντιπάλου είναι η διαφύλαξη της συμβολικής του ακεραιότητας στο χώρο αναφοράς τους. Η συμβολική αυτή προτεραιότητα μπορεί να οδηγήσει την έκβαση της συναλλαγής, πέρα από το πρακτικό μέρος της διαχείρισης της πράξης, στην προσπάθεια συμβολικής υποτίμησης του αντιπάλου. Στο κείμενο του Κονδυλάκη διαφαίνεται η εικόνα του κουτσαβάκη, ο οποίος αρνείται τη δημόσια διαπόμπευσή του από τους φορείς της εξουσίας, ιδιαίτερα όταν αυτή διέρχεται από το χώρο της συμβολικής του αναγνώρισης:

Κάτω δε εις την οδόν έκαμεν νέαν αντίστασιν, και απειλάς απηύθυνε κατά του ενωματάρχου, δια να μη ίδουν οι εκεί συνηθροισμένοι περίεργοι ότι ένας Λαχταράκης απήγετο, ως πρόβατον, υπό των οργάνων της εξουσίας. Αλλά γρονθοκοπήματά τινα και διπλωριαίς τον ηνάγκασαν να παύση τους παλληκαρισμούς.¹⁴

Σε ένα άλλο επίπεδο, ενώ βλέπουμε την αντίθεση των συμπεριφορών στο πρακτικό τους επίπεδο, έχουμε ουσιαστικά την εγγραφή τους σε έναν κοινό κώδικα ερμηνείας, στον οποίο προέχει η αμοιβαία εμπιστοσύνη. Στο κείμενο του Πικρού υπάρχει η εικόνα του αστυνόμου, ο οποίος παραχωρεί τον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο σε συγκεκριμένες συμμαχίες κλεφτών για αποκλειστική εκμετάλλευση ανά διαστήματα:

Ο Αράπης νοίκιαζε τον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο απ' τα κατώτερα όργανα της Αστυνομίας. Πλέρωνε να πούμε ένα τόσο τη βδομάδα. Κι' απ'

14. Ι. Κονδυλάκης, *Οι άθλιοι των Αθηνών*, ό.π., σ. 140.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

την τάδε ώρα ίσαμε την τάδε ώρα —αναλόγως η συμφωνία κι' αναλόγως η πλερωμή— είχε το δικαίωμα να δουλέψει ανενόχλητα στο σιδηρόδρομο, η ταράφα του, — τέσσερεις νοματαίοι. Κι' όχι μονάχα είχε το ελεύθερο, αλλά δε φοβώτανε και το συναγωνισμό. Γιατί μόλις ξεμυτήζανε τίποτ' άλλοι πορτοφολάδες, τα απιδιά της Καταδίωξης τους τσιμπούσανε στο πι και φι.¹⁵

Έτσι, παράλληλα με το συμβολικό αυτό πλαίσιο διαντίδρασης, η σχέση των υποκειμένων του χώρου με τους φορείς της εξουσίας, ως διαπροσωπική επαφή, αγγίζει και το χώρο ανταλλαγής πρακτικών συμπεριφορών. Στο κείμενο του Κονδυλάκη συναντάμε την εικόνα του αστυνόμου, ο οποίος δωροδοκείται από τον κουτσαβάκη για να παραβλέπει τη δράση του, για να του επιτρέψει να βγαίνει τα βράδια έξω από τη φυλακή, την εικόνα του αστυνόμου που εκβιάζει τον κουτσαβάκη, ή την εικόνα του αστυνόμου που δωροδοκείται για να αποδίδει κατηγορίες επιλεκτικά και κατ' εντολή:

Την επιούσαν της συλλήψεως του Τηνιακού τρεις βουλευταί Αττικής, δύο συμπολιτευόμενοι και εις αντιπολιτευόμενος, μετέβησαν εις το κατάστημα της αστυνομίας χάριν του σπουδαίου κομματάρχου των Θεμιστοκλή Κάρκαλου και παρεκάλεσαν τον διευθυντή να εξευρεθή τρόπος ώστε να τιμωρηθή... Επικίνδυνος άνθρωπος! Δεν είχαν την αξίωση να παραβή ο κύριος αστυνόμος το καθήκον του, αλλ' αφού ο νόμος δεν προστατεύη δεόντως τας γυναίκας κατά της σκληρότητος των ανδρών των, έπρεπε να εξευρίσκειται πλάγιός τις τρόπος δια να συμπληρούται ο νόμος. Ο κ. αστυνόμος γνωρίζων οποίας προστασίας απήλαυεν ο Θεμιστοκλής εκ μέρους των πολιτευομένων Αττικής εφάνη πρόθυμος να υποβοηθήση τον νόμον εις την ατέλειάν του.¹⁶

15. Π. Πικρός, *Τουμπεκί*, ό.π., σ. 57.

16. Ι. Κονδυλάκης, *Οι άθλιοι των Αθηνών*, ό.π., σ. 75.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

Αντίστοιχα και στο κείμενο του Πικρού έχουμε την εικόνα του φυλακισμένου, ο οποίος δωροδοκεί τον γιατρό της φυλακής για να του επιτρέψει να βγαίνει από το περιβάλλον της φυλακής, ή του αστυνόμου που χρηματίζεται από τον ήρωα για τη ρύθμιση των υποθέσεών του εκτός φυλακής:

- Θες λεφτά βρε συ;... ρωτάει τραχειά ο Αράπης... Ρώτημα ήταν αυτό; Ποιος χωροφύλακας δε θέλει λεφτά;... - Να!... πάρε!... έκανε πάλι με τραχύ ύφος ο Αράπης, δίνοντάς του ένα δυο χαρτονομίσματα που τα είχε βγάλει απ' την τσέπη του. Σαστισμένος ακόμη ο χωροφύλακας, δεν τολμούσε ν' απλώσει χέρι. Παραπονέθηκε μονάχα κλαψιάρικα. - Γιατί βρε αδερφάκι Αράπη;... Γιατί δε με βάζεις στο μερδικό και μένα;... Δίχως να γυρίσει να τον κοιτάξει ο Αράπης είπε περιφρονητικά - Πάρε είπα... Δεν πρόκειται!... Κι' όταν πήρε τα λεφτά ο χωροφύλακας, τότες ο Αράπης ξαναπρόσταξε: - Παρ' κι' αυτό!... - Τ' είναι αυτό;... - Γραμμή για την Παρθενότη!... Και τώρα γλήγορα.¹⁷

Το χαρακτηριστικό όμως της πρακτικής αυτής συναλλαγής είναι πως δεν βρίσκεται αποκομμένη από τη συμβολική διάσταση της προσωπικότητας του φερόμενου ως ανίσχυρου πόλου της αντίθεσης. Ο κουτσαβάκης ή ο ήρωας της αφήγησης μπορεί και επιβάλλεται στις συναλλαγές του μόνο όταν και ο αντίπαλος τον αποδέχεται ως συμβολικά ισχυρή προσωπικότητα. Έτσι, στο περιβάλλον της φυλακής η διοίκηση είναι διατεθειμένη να συναλλάσσεται με τον τσιρίμπαση και τους οικείους του, με τη συμβολική δηλαδή αναγνωρισμένη προσωπικότητα του χώρου, ο οποίος αφενός έχει καταφέρει να επιβληθεί πάνω στους ομοίους του, και αφετέρου να διαπραγματεύεται τα προνόμιά του με τους διώκτες του.

Στη βάση αυτή, στην ταύτιση δηλαδή μιας οικονομικής συμπεριφοράς με τη συμβολική της εκλογίκευση, δημιουργείται ένα πλαίσιο ασά-

17. Π. Πικρός, *Τουμπεκί*, ό.π., σσ. 169-170.

φειας, το οποίο υπερβαίνει τη λειτουργικότητα της αντίθεσης νόμιμο - παράνομο για την ερμηνεία της δράσης. Στο βαθμό που οι συμπεριφορές δεν καθορίζονται από τη θεσμική διάσταση των ρόλων και ανάγονται σε ένα επίπεδο διαπροσωπικών επαφών, συντηρείται ένα γενικευμένο πεδίο ανοχής της δράσης πέρα από τον νομικό της ορισμό. Δημιουργείται, έτσι, ένα αυθαίρετο κριτήριο ερμηνείας της δράσης, προσαρμοσμένο στην ταυτότητα του υποκειμένου και δη στη συμβολική του ταυτότητα, στην ικανότητά του δηλαδή να διαχειρίζεται επιτυχώς τις συναλλαγές του λόγω της συμβολικής αναγνώρισης από τους άλλους:

– Να! Και τώρα γλήγορα, ε; – Αμέσως!... βεβαίωσε ο χωροφύλακας. – Να είσαι σίγουρος! Ακούς Αράπη;... Μα ο Αράπης μήτε καταδέχτηκε να δώσει απάντηση σ' αυτό. Ήξαιρε πολύ καλά πως, και φυλακισμένο ακόμα, κανείς δε θα τολμούσε να τον πάρει για κορόιδο έναν Αράπη. Κανείς δε θα τολμούσε να του πάρει τα λεφτά και να μη του κάνει τη δουλειά του. Μήτε κ' ένας χωροφύλακας.¹⁸

Η διάσταση αυτή είναι εμφανής όχι μόνο στη σχέση των υποκειμένων με τα όργανα εξουσίας, αλλά και στον τρόπο αυτορρύθμισης των συμπεριφορών του χώρου. Στην πράξη της κλοπής και πάλι, τόσο στο *Τουμπεκί* όσο και στους *Άθλιους των Αθηνών*, το υποκείμενο προσπαθεί να κατοχυρώσει για τον εαυτό του μια επιθυμητή ταυτότητα, η οποία θα του επιτρέψει να οργανώνει την παράνομη δράση του, χωρίς να θεωρείται από τον χώρο αναφοράς κατακριτέα. Ο χώρος αυτός, αν και δεν προσλαμβάνει την κλοπή ως κανονικότητα, συντηρεί ένα πλαίσιο ανοχής, στο οποίο η κλοπή, εάν θεωρηθεί σύμφυτη με τη μεγαλοπρέπεια ή τη συμβολική ακεραιότητα του υποκειμένου που δρα, προσλαμβάνεται ως καθ' όλα αποδεκτή δραστηριότητα.

Το ιδεατό πρότυπο της συμπεριφοράς του χώρου είναι η εικόνα του

18. Αυτόθι, σ. 171.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

υποκειμένου που μπορεί και επιβάλλεται στις συναλλαγές του. Η ικανότητα αυτή διέρχεται από θεμιτά ή και αθέμιτα μέσα, αγγίζει νόμιμες ή παράνομες δραστηριότητες, αλλά, το κυριότερο, του επιφέρει τη συμβολική καταξίωση. Είναι χαρακτηριστικός ο μονόλογος του ήρωα στο *Τουμπεκί*, στον οποίο τονίζει τη δική του και μόνο συμβολή για την ατομική του καταξίωση στο χώρο. Στην εκδίπλωση της ατομικής του ιστορίας ξεκινά και αυτός από τον θεσμό της μαθητείας. Σύμφωνα με τους άτυπους κανόνες του χώρου, περνά μια περίοδο δοκιμασίας πλάι σε καταξιωμένες στο χώρο προσωπικότητες, μέσω των οποίων αποκτά τόσο την επαγγελματική του κατάρτιση, αλλά και το κυριότερο υιοθετεί πρότυπα συμβολικής ταύτισης. Στη συνέχεια και αφού περάσει ένα μεγάλο διάστημα, οργανώνει πλέον μόνος του τη δράση του στο χώρο, προτάσσοντας και αυτός με τη σειρά του τη συμβολική του ακεραιότητα στις συναλλαγές του. Η δράση του περιλαμβάνει κλοπές μεγάλης σπουδαιότητας, σωματεμπορία, προστασία, συναλλαγές με τα όργανα της εξουσίας. Είναι χαρακτηριστική και η εικόνα που έχει για τον εαυτό του. Το νόμιμο ή το παράνομο της δράσης του μετασχηματίζεται για τους ερμηνευτικούς μηχανισμούς τόσο του ίδιου όσο και του χώρου αναφοράς του, σε τίμιο ή άτιμο. Η «μπέσα», η «τιμή», η «αντρίκεια» συμπεριφορά του εν γένει, στοιχεία απαραίτητα για την καταξίωσή του στο χώρο, υπερβαίνουν τον παράνομο χαρακτήρα της δράσης του και την ανάγουν σε ένα επίπεδο ιδεαλιστικής διαχείρισής της.

Μια άλλη διάσταση της σύγχυσης και της ασάφειας που εμπεριέχουν τα κριτήρια ερμηνείας των συμπεριφορών του χώρου είναι και η ετερόμορφη σύνθεση των υποκειμένων, τόσο ως προς την προέλευσή τους όσο και ως προς την επαγγελματική τους ιδιότητα. Στο κείμενο του Κονδυλάκη η προέλευση του κουτσαβάκη εκτείνεται σε όλο το εύρος της κοινωνικής ιεραρχίας: ο γιος μιας γυναίκας που επιδίδεται στη μαντική τέχνη, ένας νόθος νεαρός, ικανότατος κλέφτης που εγκαταλείφθηκε μικρός στη Σμύρνη, ο γιος ενός καθηγητή αρχαιολογίας στο πανεπιστήμιο ο οποίος είναι ταυτόχρονα και αρχαιοκάπηλος. Παράλληλα, οι βιοποριστικές πηγές του κουτσαβάκη εκτείνονται σε έναν ευρύτερο ε-

παγγελματικό χώρο: κλέφτης, σωματέμπορος, χασάπης, ιδιοκτήτης χαρτοπαικτικής λέσχης, ιδιοκτήτης τεκέ, επιλοχίας του στρατού με ανατροφή Ιησούτη.

Τα κριτήρια αυτά διασαλεύουν κάθε απόπειρα ταξινόμησης των συμπεριφορών του χώρου σε σταθερές κατηγορίες ερμηνείας, και κυρίως την αναγωγή τους στον άξονα περιθωριακό ή μη. Οι φορείς της δράσης κινούνται διαρκώς σε ένα όριο: στο όριο του νόμιμου ή του παράνομου, του ηθικά αποδεκτού ή του κατακριτέου, στη συνύπαρξη του παλιού με το καινούργιο. Η αναγωγή της δράσης τους κατά αποκλειστικότητα σε έναν χώρο περιθωρίου αποτελεί μια μονομερή ταξινόμηση, έναν κατευθυνόμενο προσδιορισμό, που στην ουσία αφαιρεί από το ίδιο το υποκείμενο κάθε δυνατότητα αυτοπροσδιορισμού. Και αυτό, γιατί μια τέτοια ταξινόμηση εμμένει σε μια πτυχή της δράσης του υποκειμένου, στην πλευρά που και το ίδιο βέβαια συντηρεί μέσω της δημιουργίας της συμβολικής του ταυτότητας, για να εκλογικεύσει προφανώς τον μη αποδεκτό χαρακτήρα της, και παραβλέπει τη συνολική του παρουσία, την τοποθέτησή του δηλαδή στο ευρύτερα αποδεκτό σύστημα επαγγελματικών ή εν γένει κοινωνικών επιλογών και επιδιώξεών του.

Αλλά και η ίδια η φύση αρκετών επαγγελμαμάτων, καθ' όλα νόμιμων, που απαντώνται σε αυτά τα λογοτεχνικά κείμενα που χαρακτηρίζουν έναν χώρο όπου συναντάται και στα ρεμπέτικα τραγούδια, ευνοεί μια σειρά από συμπεριφορές, οι οποίες εφοδιάζουν τον συμβολικό κόσμο των υποκειμένων με αρετές που εκθειάζονται και σε αυτόν τον φερόμενο ως περιθωριακό χώρο. Ο χασάπης, ο μανάβης, ο ιχθυοπώλης, ο ιδιοκτήτης καφενείου, προκειμένου να επιβιώσουν επαγγελματικά στον χώρο τους, πρέπει να αναπτύξουν μια δυναμική παρουσία, να έχουν την ικανότητα να επιβάλλονται στις συναλλαγές τους: να μπορούν να συνδυάζουν ή να ενσωματώνουν στη νόμιμη πλευρά της δράσης τους ενδεχομένως και μια σειρά από παράνομες κινήσεις αναφορικά με την προμήθεια ή τη διακίνηση των εμπορευμάτων τους, να μπορούν να χειρίζονται αποτελεσματικά τη σχέση τους με την αστυνομία και τα θεσμοθετημένα όργανα άσκησης ελέγχου στις εμπορευματικές τους δραστηριότητες, με λίγα

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

λόγια να αναπτύξουν μια συμπεριφορά που ομοιάζει με το μοντέλο της αντρικής προσωπικότητας, το οποίο εκθειάζεται και στα ρεμπέτικα τραγούδια. Το γεγονός αυτό καθιστά αρκετά δυσδιάκριτο το όριο μεταξύ μιας συνειδητής επαγγελματικής κίνησης και μιας συμβολικής διαχείρισης της δράσης, καθώς στην ουσία το ένα αποτελεί μια προέκταση του άλλου, πέρα από κάθε αναγωγή σε μια περιθωριακή ταξινόμηση.

Εξάλλου, αρκετές από τις συμπεριφορές που φέρονται να είναι αποκλειστικά προνόμιο του μάγκα ή του κουτσαβάκη, ή γενικότερα του υποκειμένου του χώρου, στα λογοτεχνικά αυτά κείμενα αποδίδονται και σε πρόσωπα τα οποία κινούνται σε εντελώς διαφορετικό πλαίσιο. Οι συμπεριφορές αυτές, αν όχι παράνομες τουλάχιστον ηθικά κατακριτέες, εκφράζουν το γενικότερο κλίμα αμηχανίας ή αβεβαιότητας ευρύτερων κοινωνικών στρωμάτων, κατά την προσπάθεια ενσωμάτωσης ενός οικείου τρόπου σκέψης στις νέες απαιτήσεις του αστικού περιβάλλοντος της εποχής. Είναι χαρακτηριστική η σκηνή με την οποία ανοίγει το μυθιστόρημα του Κονδυλάκη: η νέα από την Τήνο φτάνει στο λιμάνι του Πειραιά, σε έναν άγνωστο για αυτήν τόπο (απλά έχει ακούσει για την Αθήνα). Προσπαθεί να ενταχθεί στις κανονικότητες της αστικής διαβίωσης στηριζόμενη αποκλειστικά και μόνο στον απαραίτητο διάυλο με βάση την τοπικότητα, έναν τηνιακό υποδηματοποιό που ζει στην Αθήνα. Γύρω όμως από τη συγκεκριμένη ηρωίδα, αλλά και ευρύτερα από τη γυναικεία παρουσία στο χώρο, κινητοποιείται μια σειρά ατόμων, με μοναδικό σκοπό την εκμετάλλευσή της, για διαφορετικούς ο καθένας λόγους: η ιδιοκτήτρια πορνείου, η οποία περιμένει στο λιμάνι τις κοπέλες που έρχονται από τα νησιά αποκλειστικά για οικονομική εκμετάλλευση, ο σωματέμπορος που εκμεταλλεύεται όχι μόνο οικονομικά αλλά και σεξουαλικά τη γυναίκα, ο αστυνόμος, ο παπάς, ο πολιτευτής και μέλλον βουλευτής για προσωπικό τους όφελος, ο κουτσαβάκης για τη συμβολική του κατοχύρωση ή για να την προωθήσει, όπως και ο αστυνόμος που την εκβιάζει, στην πορνεία:

Ο υπαστυνόμος σιωπών πάντοτε, ήρχισε να βηματίζει, επί τέλους δε

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

πλησιάσας εστάθη ενώπιον της νεανίδος ήτις συνεκάλυπτε το πρόσωπο με τας χείρας, δακρύουσα εισέτι, και της είπε ταπεινώσας ολίγον την φωνήν: «Άκουσε, κορίτσι μου. Εγώ σε λυπούμαι, γιατί είσαι καλό και όμορφο κορίτσι, και δεν θέλω να χαθής. Θέλω να σε σώσω, αλλά πρέπει να θέλεις κ' εσύ»... «Μόνον εγώ», εξηκολούθησεν ο αστυνόμος μετά νευρικής ταραχής, «ημπορώ να σε σώσω και να σου πω άιντε, κόρη μου, πήγγαινε στο καλό. Και να σε προστατεύσω μάλιστα όσον καιρό θα μείνης 'ς την Αθήνα κ' επιτέλους νάβρω και κανένα καλό παιδί να σε αποκαταστήσω... Αλλά... Δια να το κάμω αυτό είναι μεγάλη δουλειά... Πώς να σου πω; Θα πάω ενάντια εις τα χρέη μου και ημπορεί να έχω μεγάλαις μπλεξιαίς!...»... Και πλησιάσας εψιθύρισεν εις τους της νεανίδος: «Λοιπόν, θα πας 'ς την Εισαγγελία και 'ς τη φυλακή θάρθης σπίτι;... Έλα στο νου σου, κορίτσι μου, μην είσαι κουτή. Για το ψύλλο μη κάψης το πάπλωμα».¹⁹

Η συμπεριφορά αυτή του αστυνόμου δεν διαφέρει, στην εκλογικευτική της βάση, από την ανάλογη συμπεριφορά των υποκειμένων του χώρου, όπου η διαχείριση της γυναικείας υπόστασης διέρχεται από μια σχετική πρακτική:

Είτανε απ' τους πρώτους που είχε βαλθεί να βάλει σύστημα στο εμπόριο της σάρκας και του αιμάτου. Ίσαμε τότες, κουτσά στραβά, η γυναίκα δούλευε μόνη της το κορμί της. Είχε δουλειά, έτρωγε. Δεν είχε, ψόφαγε της πείνας. Αυτός, τις πήρε, τις συμμαζέψε, τις έφερε από την άκρη του κόσμου... Έδεδε πρώτα για να βγάλει ύστερα.²⁰

Έτσι, κάθε απόπειρα αναζήτησης και ερμηνευτικής προσέγγισης των συμπεριφορών με βάση τη λειτουργικότητά τους στο εσωτερικό του θεωρούμενου ως ομοιογενούς χώρου, συντηρεί και αμβλύνει δομικές αντι-

19. Ι. Κονδυλάκης, *Οι άθλιοι των Αθηνών*, ό.π., σσ. 52-53.

20. Π. Πικρός, *Τουμπεκί*, σ. 42.

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

θέσεις του τύπου μέσα - έξω, εμείς - οι άλλοι, ονοματοθετικές κατηγορίες, οι οποίες απομακρύνονται από την ίδια τη δράση, εντάσσοντάς την στις εκ των υστέρων αλληλουχίες που έχουν επινοηθεί για την ταξινόμησή της. Παραδείγματος χάριν, η σωματεμπορία και γενικότερα η εκμετάλλευση της γυναικείας προσωπικότητας, το δικαίωμα επιβολής και κυριαρχίας στη γυναικεία παρουσία, γεγονός που ενίοτε, σιωπηλά ή μη, εκθειάζεται στα ρεμπέτικα τραγούδια και στις αυτοβιογραφίες των δημιουργών τους, στο βαθμό που αποτελεί μεταξύ άλλων και κριτήριο συμβολικής καταξίωσης του υποκειμένου στο χώρο, δεν αποτελεί μοναδικό και αποκλειστικό φαινόμενο του χώρου αυτού. Στις λειτουργικές ανάγκες του χώρου αυτού, ενσωματώνεται και μετασχηματίζεται μια γενικότερη κοινωνική αντίληψη, ο ρόλος και η δυνατότητα αυτοδιαχείρισης της γυναίκας στο ευρύτερο σύστημα κοινωνικών επιλογών, η αδιαμφισβήτητη δηλαδή ισχύς του κανόνα «η γυναίκα αποτελεί κτήμα του άντρα». Είναι χαρακτηριστική η σκηνή στο *Τουμπεκί*, όπου η διαχείριση και ουσιαστικά η εκμετάλλευση της γυναικείας παρουσίας, η οποία μπορεί να ανασκευάσει ολόκληρη τη συμβολική ισορροπία του χώρου, δεν απέχει και πολύ από τη θέση της γυναίκας της εξιστορούμενης εποχής στην ευρύτερη κοινωνία. Ο Ταρζάν, το τσιράκι του Αράπη, έχει παραχωρήσει την αδερφή του στο σπίτι της Παρθενόπης, το οποίο τελεί υπό την προστασία του Αράπη. Ο σύζυγος της αδερφής του Ταρζάν, ο Νώντας, βρίσκεται στη φυλακή. Η επικείμενη έξοδος του Νώντα από τη φυλακή είναι δυνατόν να προκαλέσει μια ακολουθία συμβολικών ανακατατάξεων με βάση τους άτυπους κανόνες του χώρου. Οι ανακατατάξεις, όμως, αυτές προβλέπονται και αποφεύγονται, καθώς οι ερμηνείες που επιδέχονται οι νόμοι της πιάτσας προσαρμόζονται πάντα στις επιταγές της πιο ισχυρής προσωπικότητας. Ο Ταρζάν εκφράζει την υπέρμετρη ανησυχία του πως με την έξοδο του Νώντα από τη φυλακή το προνόμιο της εκμετάλλευσης της γυναίκας, της συζύγου του δηλαδή και αδελφής του Ταρζάν, θα πρέπει να παραχωρηθεί σε αυτόν, στον άντρα της, γιατί σύμφωνα με τους άτυπους κανόνες της πιάτσας η γυναίκα παραμένει στην ιδιοκτησία του αδερφού ή του πατέρα της μόνο

μέχρι το γάμο της. Στη συνέχεια, τα κυριαρχικά της δικαιώματα μεταβιβάζονται στο σύζυγό της. Επιπλέον, ένας άλλος άτυπος αλλά απαράβατος κανόνας του χώρου είναι το γεγονός πως, όταν κάποιος μπαίνει στη φυλακή, οι άλλοι δεν καταπατούν την ιδιοκτησία του. Και οι δύο όμως αυτοί άτυποι κανόνες δεν μπορούν να λειτουργήσουν ανεξάρτητα από το σύστημα κατανομής της συμβολικής ισχύος του χώρου. Ο Αράπη, ως συμβολική αρχή ανώτερη τόσο του Ταρζάν όσο και του Νώντα, καλείται να προσδώσει την προσωπική του ερμηνεία στο περιεχόμενο των κανόνων αυτών, ταυτίζοντάς την απόλυτα με το ίδιον του όφελος, το δίκαιο δηλαδή του ισχυρού. Έτσι, καθησυχάζει τον Ταρζάν, διαβεβαιώνοντάς τον πως η ιδιότητα του αδελφού και συνεπώς η δυνατότητα διαχείρισης της γυναίκας, έστω και αν αυτή κυριαρχικά ανήκει πλέον στο σύζυγό της, δεν αντιβαίνει στους νόμους της πιάτσας. Αλλά και ο νόμος που ορίζει τα κυριαρχικά δικαιώματα στο χώρο του υποκειμένου που βρίσκεται στη φυλακή μπορεί να καταστρατηγηθεί, στο βαθμό που το έγκλειστο υποκείμενο δεν δείξει τη δέουσα για τον ρόλο του συμπεριφορά, σύμφωνα με τις απαιτήσεις της πιάτσας. Πέραν όμως αυτής της συλλογιστικής, και η ίδια η θέση των συγκεκριμένων προσωπικότητων στο σύστημα κατανομής της συμβολικής δύναμης στο χώρο υπαγορεύει, κατά τρόπο δεσμευτικό, τη δυνατότητα των κινήσεών τους. Από τη μία ο Ταρζάν εκφράζει τη σκέψη πως η ενδεχόμενη παραίτηση του Νώντα από την εκμετάλλευση της γυναίκας και συνεπώς η εγκατάλειψή της στον αδερφό της και τον Αράπη θα ερχόταν σε σύγκρουση με τις δεσμεύσεις που του επιβάλλει η πιάτσα. Έτσι, για την υπεράσπιση της τιμής του και την κατοχύρωση της συμβολικής του ακεραιότητας, θα υποχρεωνόταν στη διεκδίκηση της γυναίκας. Με την ίδια λογική όμως, και η πρόθεση του Αράπη, ως έκφραση του δίκαιου του ισχυρού, θα έπρεπε αναγκαστικά να υλοποιηθεί ως απαραίτητη προϋπόθεση για τη διατήρηση της συμβολικής του ανωτερότητας, μια επίτευξη όμως που δεν θα αντιβαίνει στους άτυπους νόμους του χώρου, οι οποίοι στο βάθος διατηρούν την ιδιότυπη ηθική τους βάση.

Κλείνοντας αυτή την προβληματική, μπορούμε να διακρίνουμε πως

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΚΟΥΤΣΑΒΑΚΗ

στα λογοτεχνικά αυτά κείμενα, τα οποία ανακαλούν πολλές παραστάσεις του περιεχομένου των ρεμπέτικων τραγουδιών και των σχετικών αφηγήσεων του χώρου, βασική προτεραιότητα των υποκειμένων της δράσης είναι η αναζήτηση ενός κριτηρίου αυτοπροσδιορισμού. Η γοητεία ανάδυσης του κριτηρίου αυτού από το χώρο του περιθωρίου, ακόμα και για τους ίδιους, λειτουργεί ως μια δυνατότητα αντιδραστικής μετεγγραφής της πραγματικότητας στους δικούς τους αντιληπτικούς μηχανισμούς και παράλληλα ως ένα ιδεατό πρόσχημα εξορθολογισμού της παράνομης συμπεριφοράς τους και όχι ως συνειδητή εκτόπιση στο περιθώριο της πραγματικότητας αυτής. Ο χαρακτηρισμός, όμως, μιας δραστηριότητας ως περιθωριακής, ανεξάρτητα από το νόμιμο ή μη του χαρακτήρα της, όσο καταδηλωτικά και αν λειτουργεί για τον αυτοπροσδιορισμό του υποκειμένου, δεν είναι ικανή ως κριτήριο ταξινόμησης να ορίσει και το όριο ενός χώρου, κυρίως με κοινωνικά κριτήρια τοποθέτησης των υποκειμένων που φέρονται να στηρίζουν τη λειτουργικότητά του.

Αντίθετα, η έννοια του περιθωρίου λειτουργεί σε μια μυθολογική διάσταση για όλους αυτούς που εμπλέκονται στη διαχείρισή της. Από τη μία το δρών υποκείμενο, τόσο τη στιγμή της δράσης του όσο και κατά τη διάρκεια της εξιστόρησής της στο στίχο ή στη βιογραφία του, διατηρώντας την αίγλη της περιθωριακότητας απαλείφει κάθε ίχνος παρανομίας που απορρέει από αυτήν, ενώ παράλληλα επαναπροσδιορίζει, σύμφωνα με τις υποκειμενικές του ανάγκες, τα κριτήρια αποδοχής της από αυτούς που υιοθετούν έναν ομόλογο τρόπο σκέψης. Από την άλλη, αυτοί που καλούνται να τοποθετηθούν απέναντι στις κανονικότητες του χώρου αυτού, με την επίκληση των όρων περιθώριο ή υπόκοσμος, δεν κάνουν τίποτε άλλο παρά να παραβλέπουν την ίδια τη δράση ή την πρόθεση των φορέων της και να την εντάσσουν σε γενικευτικά σχήματα που οι ίδιοι έχουν κατασκευάσει πριν την εκδήλωσή της, πέρα από τη λειτουργικότητα που τη συντηρεί.