ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ – ΤΟΜΕΑΣ ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΓΚΛΗΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΜΕΤΩΠΙΣΗ ΤΗΣ

Διπλωματική Εργασία:

Εικόνες εγκλήματος μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια της εποχής του μεσοπολέμου.

(Ποιοτική και ποσοτική εκδοχή στην ανάλυση περιεχομένου σε δείγμα είκοσι τραγουδιών).

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ Α. ΠΟΛΙΤΟΥ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ : ΙΩΑΝΝΑ ΤΣΙΓΚΑΝΟΥ
ΣΥΝΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ : ΙΑΚΩΒΟΣ ΦΑΡΣΕΔΑΚΗΣ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ



ΑΘΗΝΑ, ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 2010

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή πραγματεύεται τις εικόνες εγκλήματος, όπως παρουσιάζονται στα ρεμπέτικα τραγούδια, κατά τη διάρκεια της πλέον ενδιαφέρουσας περιόδου σε επίπεδο ιστορικό, πολιτικό, κοινωνιολογικό και εγκληματολογικό, αυτής του Μεσοπολέμου. Αναλύοντας είκοσι ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία επιλέξαμε επειδή ακριβώς είχαν αναφορές σε παράνομες και εγκληματικές ενέργειες, καταλήξαμε σε εικόνες εγκλήματος, όπου διακρίνεται πίσω από αυτές η ύπαρξη ενός κόσμου συγκροτημένου με διαφορετικές αξίες, αρχές και πεποιθήσεις από αυτόν της κυρίαρχης τάξης και ο οποίος σχηματίστηκε στο πλαίσιο των αστικών μετασχηματισμών που απαιτούσε η καπιταλιστική ανάπτυξη του εικοστού αιώνα, με τη συσσώρευση των αγροτικών πληθυσμών στα νέο-δομημένα αστικά κέντρα και με τη μετατροπή τους σε αστικό πληθυσμό. Η ύπαρξη των κοινωνικών ανισοτήτων στην κοινωνία που προέκυψε οδήγησε στη δημιουργία μιας κατάστασης ανομίας, με την έννοια που δίνει ο Merton. Ένα μεγάλο μέρος των φτωχών των άστεων τέθηκε στο κοινωνικό περιθώριο και μετατράπηκε σε λούμπεν προλεταριάτο. Στην ανάλυση των τραγουδιών προκύπτει η «ατμόσφαιρα» του χώρου του περιθωρίου, ενώ χαρακτηριστική είναι η θλίψη που φέρουν τα τραγούδια αυτά, σαν ένα βάρος που «κουβαλούν» τα άτομα, το οποίο υπονοείται χωρίς να λέγεται.

Τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την ανάλυση των τραγουδιών επιβεβαιώνουν τις θεωρίες που έχουν σχέση με τη μελέτη παρόμοιων φαινομένων, όπως αυτές της θεωρίας της ανομίας του Merton, του χαρακτηρισμού του Lemert, του συγχρωτισμού του Satherland και τις θεωρίες τις σχετικές με τη δημιουργία υπο-πολιτισμών και σχηματισμών των υπο-ομάδων. Το ρεμπέτικο τραγούδι και ο χώρος του δε διαφέρει επί της ουσίας από παρόμοια πολιτισμικά φαινόμενα σαν αποτέλεσμα σχηματισμού υπο-κουλτούρων τα οποία εμφανίστηκα την ίδια εποχή σε πολλές χώρες του δυτικού καπιταλισμού.

Λέξεις Κλειδιά: *Εικόνες εγκλήματος, ρεμπέτικο τραγούδι, υποκουλτούρα, αστικός μετασχηματισμός, Μεσοπόλεμος, περιθώριο,*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 5

Α' ΜΕΡΟΣ 13

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ 13
1.1 Το Ρεμπέτικο ως Πολιτισμικό Φαινόμενο: Απαρχές - Περίοδοι. 13
1.2 Το Καφέ Αμάν 17
1.3 Ετυμολογία της λέξης 18
1.4 Το Ιστορικό Πλαίσιο 19
1.5 Οι Πρόσφυγες 21
1.6 Η Λογοκρισία – Περίοδος Δικτατορίας του Μεταξά 23
1.7 Το Νομοθετικό Πλαίσιο Απαγόρευσης των Ψυχοτρόπων Ουσιών της Εποχής του Μεσοπολέμου 27

2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ 34
2.1 Μορφές του Ρεμπέτικου Κόσμου: Μάγκες και Κουτσαβάκηδες 34
2.2 Ο Μπαϊρακτάρης 38
2.3 Απόψεις της Κυρίαρχης Τάξης για το Ρεμπέτικο 39
2.4 Το Αστικό Περιβάλλον – Άτυπη Οικονομία και «Απόκληροι» του Καπιταλισμού 41

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Η ΖΩΗ ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΩΝ 44
3.1 Το Καθεστώς της Ημι-παρανομίας 44
3.2 Τρόποι Επιβίωσης – Ασχολίες 45
3.3 Οι Δημιουργοί – Προνομιούχοι «Παίκτες» 48

4ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ – ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ 51

5ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ – ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ .. 57

Β' ΜΕΡΟΣ 61

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ, ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ 61

2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Η ΑΝΑΛΥΣΗ 64
2.1 Θεματική Κατηγορία: Χασίς 64
2.2 Θεματική Κατηγορία: Ηρωίνη 68
2.3 Θεματική Κατηγορία: Βία, βίαιες επιθέσεις, δολοφονίες, αντεκδίκηση 69
2.4 Θεματική Κατηγορία: Κλοπές, απάτες και αστυνομική βία 71
2.5 Θεματική Κατηγορία: Πορνεία 72
2.6 Θεματική Κατηγορία: Εγκλήματα Τιμής και Αδελφοκτονία 74
2.7 Θεματική Κατηγορία: «Βαποράκια» και Λαθρέμποροι Ναρκωτικών 75
2.8 Θεματική Κατηγορία: Φυλακή (Τραγούδι 16 του Παρ. Ι) 76

Γ' ΜΕΡΟΣ 77

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΣΥΣΧΕΤΙΣΗ ΜΕ ΤΙΣ ΘΕΩΡΙΕΣ 77

2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Ο ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΈΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ 84

3^{Ο} ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΞΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΞΙΑΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ 87

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ 91

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΠΟΥ ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΙ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΟΙΧΤΗ ΚΑΙ ΘΕΜΑΤΙΚΗ ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στα ρεμπέτικα τραγούδια της εποχής του μεσοπολέμου μπορούμε να διακρίνουμε ένα πλήθος πληροφοριών και εικόνων που σχετίζονται με κάποια μορφή εγκλήματος, επειδή ο χώρος που κινούνταν τα άτομα που σχετίζονταν με το χώρο του ρεμπέτικου ήταν αυτός που κάλυπτε ένα φάσμα που κυμαίνονταν από την κατάσταση της ημι-παρανομίας έως και το περιβάλλον των φυλακών. Επιπλέον, η περίοδος του Μεσοπολέμου υπήρξε καθοριστική για την Ελλάδα και την μετέπειτα εξέλιξή της, τόσο σε πολιτικό – κοινωνικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο.

Ο λόγος που επιλέξαμε για την εργασία αυτή το θέμα: «Εικόνες εγκλήματος μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια της εποχής του μεσοπολέμου», είναι το γεγονός ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια συνδέονται εκτός από το πολιτισμικό φαινόμενο και με τη μελέτη των υπο-ομάδων και το πώς αυτές λειτουργούν σε σχέση με τις άλλες τάξεις αλλά και με την κυρίαρχη τάξη και κουλτούρα, ενώ εξελίσσονται μέσα στην κρίσιμη περίοδο του Μεσοπολέμου, όπου και εμφανίζονται οι σημαντικότεροι εκπρόσωποί του. Με αυτή την εργασία θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τις εικόνες εγκλήματος όπως παρουσιάζονται στα ρεμπέτικα τραγούδια της εποχής του Μεσοπολέμου. Μέσα από την ποιοτική ανάλυση των τραγουδιών μπορούμε να διερευνήσουμε τις στάσεις των ίδιων των συνθετών αλλά και των ανθρώπων που αποτελούσαν το κοινό τους, τους αποδέκτες των τραγουδιών αυτών, οι οποίοι καθόριζαν με τις προτιμήσεις τους τη θεματολογία και το ύφος τους μέσω των δισκογραφικών εταιρειών.

Μελετώντας το φαινόμενο, διακρίνουμε τις αρχές, αξίες και πεποιθήσεις των ρεμπετών. Η αργκό που χρησιμοποιείται στα τραγούδια προσομοιάζει μ' αυτή των ανθρώπων του περιθωρίου και των φυλακών της εποχής μας. Η αγάπη στη μάνα και στις αρχές της οικογένειας, σα μια επιστροφή σε συντηρητικά πρότυπα αλλά και σαν ανάγκη

συναισθηματικής επιβίωσης. Η φυλακή ακόμα, αποτελεί έναν χώρο για τον οποίο υπάρχουν συνεχείς αναφορές στα τραγούδια αυτής της περιόδου, από τα οποία μαθαίνουμε τις σχέσεις των ρεμπετών με τον θεσμό της φυλακής αλλά και με τους εκπροσώπους της δικαστικής εξουσίας, προέδρους δικαστηρίων, εισαγγελείς και κυρίως με τη «στενή» σχέση μεταξύ αυτών και των αστυνομικών οργάνων που τους καταδιώκουν αλλά και των ανθρωποφυλάκων που τους επιβλέπουν στις φυλακές. Ένα άλλο σημαντικό θέμα το οποίο θα διερευνήσουμε είναι αν υπάρχει σύνδεση ανάμεσα στη φτώχεια και στην περιθωριοποίηση και στο έγκλημα. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τον τρόπο που λειτουργούν αυτές οι ομάδες, τον κοινό κώδικα αξιών, αρχών και πεποιθήσεων βάσει των οποίων λειτουργούσαν και να εξετάσουμε αν τα δικά μας αποτελέσματα έχουν αναφορά στις θεωρίες των Merton, Lemert, Coehn, Becker και άλλων θεωρητικών όσον αφορά στη μελέτη των ομάδων παρόμοιας εγκληματικής κλίμακας και αν υπάρχει σύνδεση με τη σύγχρονη εγκληματικότητα.

Ένα σημαντικό ζήτημα είναι και αυτό που αφορά τα άτομα που βρίσκονται σε μια κατάσταση ημι-παρανομίας, όπου εξετάζουμε την περίπτωση της ύπαρξης ελπίδας εξόδου απ' αυτήν και τις περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει δυνατότητα για καλύτερη ζωή. Συγχρόνως η μελέτη ενός τέτοιου φαινομένου δημιουργεί στον ερευνητή πρόσθετες δυσκολίες εξαιτίας της πολυπλοκότητάς του και αυτό γιατί δεν αφορά μόνο στο μουσικό φαινόμενο και στις επιρροές του, αλλά σχετίζεται με την ιστορία αυτού του τόπου και με τα δεινά του. Επιπλέον σα φαινόμενο έχει συσκοτισθεί και από τους επικριτές αλλά και από τους υπέρμαχους του ρεμπέτικου, σε σημείο που να δυσκολεύεται η επιστημονική του ανάλυση και αυτό αποτελεί επιστημονική πρόκληση. Για την επιτυχή ολοκλήρωση της εργασίας, απαιτείται ο συνδυασμός και η συνεισφορά εκτός από την εγκληματολογία και άλλων κοινωνικών επιστημών όπως είναι η ιστορία, η κοινωνιολογία, η κοινωνιογλωσσολογία, η λαογραφία, και η κοινωνική ανθρωπολογία.

Δεδομένης της δυσκολίας του εγχειρήματος θα προσπαθήσουμε, αναγνωρίζοντας τα όρια των γνώσεων μας σε αυτές τις επιστήμες, να φέρουμε εις πέρας τη συγγραφή της μελέτης αυτής που αφορά στο ρεμπέτικο τραγούδι της εποχής του μεσοπολέμου, συμβάλλοντας έστω και λίγο στην επιστημονική διερεύνηση ενός τόσο σύνθετου όσο και πολύπλοκου θέματος, το οποίο κατά καιρούς απασχόλησε το ενδιαφέρον ειδικών και μη και είχε τόσο υποστηρικτές όσο και πολέμιους.

Θα παρουσιάσουμε το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε το τραγούδι αυτό το οποίο σε μεταγενέστερους χρόνους ονομάστηκε ρεμπέτικο. Εδώ θα γίνει αναφορά στους πιθανούς χρόνους της γέννησης του, στους τόπους που πρωτοεμφανίστηκε και στις ιστορικές, κοινωνικές αλλά και πολιτικές συγκυρίες που συνετέλεσαν στην εμφάνισή του. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στους φορείς διάδοσης του, στις περιόδους ανάπτυξης, καθιέρωσης και παρακμής του αλλά και στις αντιδράσεις που υπήρχαν μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου εκείνης της εποχής. Η διερεύνηση εικόνων εγκλήματος μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια του μεσοπολέμου, που αποτελεί το θέμα της εργασίας μας, δεν απαιτεί την τοποθέτησή μας στο ζήτημα αν το ρεμπέτικο τραγούδι αποτέλεσε το πολιτισμικό δημιούργημα ενός λούμπεν προλεταριάτου[1] ή αν αφορούσε σε ευρύτερες μάζες των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων, όπως υποστηρίζουν οι ίδιοι οι δημιουργοί αλλά και οι μελετητές του φαινομένου.[2] Ωστόσο, θα γίνει εκτενής αναφορά του τι έχει γραφτεί για το ρεμπέτικο, τους ισχυρισμούς που υπάρχουν αλλά και τα δικά μας ευρήματα γιατί θεωρούμε ότι αυτό το ζήτημα συμβάλλει στο να κατανοήσουμε ευρύτερα το φαινόμενο. Συγκεκριμένα στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους υπάρχει αναφορά στο ρεμπέτικο ως πολιτισμικό φαινόμενο καθώς και στις περιόδους εξέλιξης του. Στη συνέχεια κάνουμε μία σύντομη αναφορά στο καφέ-

[1] Α. Βέλλου - Καϊλ, 1978 , *Μάρκος Βαμβακάρης Αυτοβιογραφία*, σ: 11
[2] Π. Κουνάδης , 2000, *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών, τ. Α'*, σ: 400-405

αμάν σαν την ελληνική απάντηση στα ευρωπαϊκά καφε-σαντάν, ενώ παραθέτουμε και στοιχεία που αφορούν στα κοινωνικά και ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής που αποτελούσε την «προϊστορία» του ρεμπέτικου. Κατόπιν αναφερόμαστε στην ετυμολογία της λέξης, και στις πιθανές εκδοχές της. Στο ιστορικό πλαίσιο που ακολουθεί, προσπαθούμε να «αποδώσουμε» τις ιστορικές συγκυρίες που «καθόρισαν» κι επηρέασαν τη ζωή των ανθρώπων της εποχής. Οι πρόσφυγες αποτέλεσαν ορόσημο για την Ελλάδα της εποχής του Μεσοπολέμου. Στη συνέχεια οι ιστορικές - πολιτικές και κοινωνικές συγκυρίες που οδήγησαν στην λογοκρισία σαν ένα «παρεπόμενο» της δικτατορίας του Μεταξά και της γενικότερης πολιτικο-οικονομικής και κοινωνικής κατάστασης όπως διαμορφωνόταν στην Ευρώπη την εποχή του Μεσοπολέμου. Το νομοθετικό πλαίσιο για τα ναρκωτικά σαν δείκτης της αβεβαιότητας και ασάφειας των στόχων της εξουσίας της εποχής, στο θέμα αυτό, θεωρούμε την παράθεση του απαραίτητη για την κατανόηση όλων των πτυχών του θέματος που εξετάζουμε.

Στο 2^{ο} κεφάλαιο αναφερόμαστε στους ίδιους τους «πρωταγωνιστές» του ρεμπέτικου και στις περισσότερο «ιδεοτυπικές» μορφές τους, τους μάγκες και κουτσαβάκηδες, στη συνέχεια για τη μορφή μύθο το Μπαϊρακτάρη αυτόν που «νίκησε» τους κουτσαβάκηδες.

Η φήμη του, σαν «θρύλος», φτάνει στον Μ. Βαμβακάρη, χωρίς να γνωρίζει πότε ακριβώς έδρασε, μέσω της προφορικής διάδοσης μέσα στο χρόνο. Στη συνέχεια θεωρούμε απαραίτητο να συμπεριλάβουμε τις απόψεις της κυρίαρχης τάξης για το ρεμπέτικο, έτσι όπως καταγράφονται μέσα από τα δημοσιεύματα του τύπου της εποχής, γιατί έτσι ουσιαστικά μπορούμε να κατανοήσουμε το πώς τους «έβλεπαν» οι σημαντικοί άλλοι, αλλά και τη θέση που είχαν στην κοινωνία. Στη συνέχεια αναφερόμαστε στον τρόπο που επηρέασε το αστικό περιβάλλον τη ζωή των ανθρώπων αυτών που αποτελούν τη «δεξαμενή» του ρεμπέτικου τραγουδιού. Στο 3^{ο} κεφάλαιο, του

πρώτου μέρους, αναφερόμαστε στο καθεστώς της ημι-παρανομίας σαν συνέπεια της μη εφαρμογής των ψηφισθέντων νόμων της περιόδου του μεσοπολέμου για τα ναρκωτικά, οι οποίοι ωστόσο δημιούργησαν συνθήκες κατάλληλες για την κοινωνική προκατάληψη εναντίον των ανθρώπων που έκαναν χρήση κυρίως χασίς. Ακολουθεί το υποκεφάλαιο 3.2 για τους τρόπους επιβίωσης και τις ασχολίες των ανθρώπων που σχετίζονταν με το ρεμπέτικο με την ευρύτερη έννοια της «ρεμπέτικης ζωής». Στο υποκεφάλαιο 3.3 γίνεται αναφορά στους δημιουργούς και τους προνομιακούς «παίκτες». Στο 4^{Ο} κεφάλαιο, έχουμε τις κοινωνιολογικές και εγκληματολογικές θεωρίες και υποθέσεις εργασίας και στο 5^{ο} κεφάλαιο αναφερόμαστε σε μεθοδολογικά ζητήματα και επιστημολογικές παρατηρήσεις σχετικά με την έρευνα και μελέτη του ρεμπέτικου.

Στο Β' Μέρος θα γίνει η ανάλυση των επιλεγμένων τραγουδιών, τα οποία επιλέχθηκαν βάση της χρονολογικής τους τοποθέτησης εντός της περιόδου του μεσοπολέμου αλλά και των θεμάτων τους που αφορούν σε κάποια μορφή εγκλήματος. Η ανάλυση τους θα γίνει με την ποιοτική μέθοδο της ανάλυσης περιεχομένου, με την ανοικτή και τη θεματική κωδικοποίηση ανά κατηγορία για συλλογή πληροφοριών, προσλήψεων και αξιών που να στηρίζουν τις θεωρίες. Στο 1^{ο} κεφάλαιο έχουμε την περιγραφή της ποιοτικής μεθόδου της ανάλυσης περιεχομένου. Στο 2^{ο} κεφάλαιο έχουμε την ανάλυση των είκοσι ρεμπέτικων τραγουδιών. Στο 3^{ο} κεφάλαιο αναφερόμαστε στα αποτελέσματα αυτής της ανάλυσης.

Στο Γ' Μέρος, θα παρουσιάσουμε τα αποτελέσματα της ανάλυσης και τα συμπεράσματα που απορρέουν από αυτή, ενώ θα εξετάσουμε αν ισχύουν και εδώ οι θεωρίες για τον κοινωνικό συγχρωτισμό, της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, η θεωρία για την τοπογραφία (το περιβάλλον) του εγκλήματος, των υπο-ομάδων, υποκουλτούρες κτλ. Θα αναφερθούμε δε στο θέμα της επιλεκτικότητας, κατά πόσο είναι σε θέση τα άτομα αυτά

να επιλέξουν τον χώρο που βρίσκονται ή όχι. Στο 1^{ο} κεφάλαιο έχουμε τον συνδυασμό των συμπερασμάτων της ανάλυσης με την επαλήθευση των σχετικών με το θέμα θεωριών. Στο 2^{ο} κεφάλαιο προχωράμε στη συσχέτιση με τις θεωρίες για τις υπο-ομάδες. Στη συνέχεια θα παρουσιάσουμε τα συμπεράσματά μας και τον επίλογο. Στο τέλος της εργασίας παρουσιάζονται στο Παράρτημα Ι τα είκοσι τραγούδια που αναλύσαμε και στο Παράρτημα ΙΙ, η κωδικοποίηση των τραγουδιών αυτών.

Η συμβολή μας με αυτή την επιστημονική εργασία σ' αυτό το θέμα είναι πιστεύουμε το γεγονός, ότι προσπαθήσαμε να το αντιμετωπίσουμε διεπιστημονικά, αναγνωρίζοντας και επισημαίνοντας όλες του τις πτυχές όσο ήταν δυνατό, μέσα από την εγκληματολογική σκοπιά και προσπαθώντας να εξετάσουμε αρχές, πεποιθήσεις, αξίες αλλά και πρακτικές των ανθρώπων που βίωναν το περιθώριο την εποχή του μεσοπολέμου στην Ελλάδα.

Η εποχή του μεσοπολέμου ήταν από τις πιο δύσκολες περιόδους της ιστορίας μας σε όλους τους τομείς και σε όλα τα επίπεδα.[3] Για να κατανοήσουμε τις αντιδράσεις της κυρίαρχης τάξης στο θέμα του ρεμπέτικου τραγουδιού, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας την ιστορική συγκυρία που αφορούσε στο ιδεολογικό κενό οραμάτων που δημιουργήθηκε μετά την μικρασιατική καταστροφή και την ολοκληρωτική συντριβή της «Μεγάλης Ιδέας». Έλλειπε πλέον το όραμα, η προοπτική για κάτι καλύτερο. Το μίσος για οτιδήποτε ανατολίτικο αλλά και ο εγγενής πόθος από τη σύσταση ακόμα του ελληνικού κράτους, η Ελλάδα να ακολουθήσει τη Δύση και να αποκόψει οποιαδήποτε σχέση με την Ανατολή και το μαύρο παρελθόν της τουρκοκρατίας, φαίνεται να συνέβαλλε στην δημιουργία του «ηθικού πανικού» που ξέσπασε μέσα από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων, κατά του ρεμπέτικου τραγουδιού λίγο πριν την επιβολή

[3] Ν. Αλιβιζάτος,, 1981, Συνταγματική Ιστορία, σ: 127-130

της δικτατορίας του Μεταξά τον Αύγουστο του ’36. Η απαγόρευση και η λογοκρισία των ρεμπέτικων τραγουδιών που επακολούθησε φάνηκε σαν να ήταν το αποτέλεσμα αυτών των δημοσιευμάτων, όμως αποτέλεσε στη συνέχεια την αρχή της συρρίκνωσης όλων των δημοκρατικών ελευθεριών, ενώ το Μεταξικό καθεστώς κατάφερε μέγα πλήγμα στη δημοκρατία του τόπου με την υπονόμευση του δημοκρατικού ήθους, πράγμα που δεν είχε συμβεί με την ολιγόμηνη δικτατορία του Πάγκαλου το 1926.[4] Η δημοκρατία υπέστη σοβαρή διάβρωση στη χώρα μας έκτοτε.[5]

Ο Σβορώνος υποστηρίζει ότι παρ’ όλο που το Ελληνικό έθνος «κατόρθωσε να συλλάβει και να εμβαθύνει ως ένα σημείο τα διάφορα στοιχεία που το δημιούργησαν και το συνέχουν: αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, χριστιανικό ορθόδοξο και αυτοκρατορικό Βυζάντιο, την ιδιαίτερη λαϊκή του παράδοση και το ρόλο της στη δημιουργία ενός ενιαίου εθνικού πολιτισμού», δεν κατάφερε «να εναρμονίσει τα στοιχεία αυτά, να αφανίσει τις αντιφάσεις τους σε μια νέα σύνθεση και να ιεραρχήσει το ρόλο που έπαιξε το καθένα τους στη διαμόρφωση του, να ζυγιάσει την ακριβή σχέση του περιεχομένου της εθνικής συνείδησης με την αντικειμενική ιστορική πραγματικότητα».[6] Στη συνέχεια αναφέρει ότι η αρχαιολατρία που συνδεόταν στην αρχή της με την ανάπτυξη του απελευθερωτικού κινήματος, μεταβάλλεται σε οπισθοδρομική θεωρία που αρνείται κάθε ζωντανό στοιχείο της λαϊκής παράδοσης ή της σύγχρονης ζωής, κατορθώνει όμως να συμβιβάζεται και να συμβαδίζει με τη «Μεγάλη ιδέα», που κηρύσσει την ανασύσταση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και παραμορφώνει τις εθνικές διεκδικήσεις.

Ο Μουζέλης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι: «Αυτός ο αλλοιωμένος διαφωτισμός ρίζωσε στην Ελλάδα και έπαιξε ηγετικό ρόλο σε βάρος των ζωντανών πολιτιστικών

---

[4] Π. Πετρίδης, 1984, *Πολιτικές Δυνάμεις και Συνταγματικοί Θεσμοί στη Νεώτερη Ελλάδα 1844-1936*, σ:152-153
[5] Ν. Αλιβιζάτος, 1981, σ: 151-152
[6] Ν. Σβορώνος, 2004, *Το Ελληνικό Έθνος, Γένεση και διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού*, σ: 108-109

παραδόσεων και της γλώσσας που μιλούσε ο λαός. Αν και ο πολιτιστικός ιμπεριαλισμός συμβαδίζει με τον οικονομικό ιμπεριαλισμό σε όλους τους περιφερειακούς κοινωνικούς σχηματισμούς, αυτό που χαρακτηρίζει την Ελλάδα ειδικότερα είναι η ολοσχερής έλλειψη επίγνωσης ή σοβαρής αντίστασης στον «πολιτιστικό ιμπεριαλισμό». Αντίθετα: ο παραμερισμός της λαϊκής κουλτούρας (τραγούδια, χοροί, ποίηση, γλώσσα) διευκολύνθηκε από το γεγονός ότι θεωρήθηκε σαν επονείδιστη νοθευμένη κληρονομιά τεσσάρων αιώνων οθωμανικού ζυγού».[7] Μπορούμε να καταλάβουμε τον υπερβολικό φορμαλισμό που επικρατεί σε πολλούς τομείς της ελληνικής ζωής σαν ένα από τα αποτελέσματα της υπανάπτυξης της χώρας μας στο πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο. Από την σκοπιά του «συστήματος» ο φορμαλισμός αποτελεί εκδήλωση της σοβαρής αποδιάρθρωσης ανάμεσα στους πολιτικο-ιδεολογικούς θεσμούς που έχουν εισαχθεί και στους ντόπιους. Από τη σκοπιά των φορέων δράσης, μπορεί να θεωρηθεί σαν αποτελεσματικό πολιτικο-ιδεολογικό όπλο με το οποίο οι κυρίαρχες τάξεις, προσπαθούν να κρατήσουν τις μάζες «στη θέση τους».[8]

Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στους ανθρώπους που δημιούργησαν το ρεμπέτικο τραγούδι, την κοινωνική τους θέση, κατάσταση και καταγωγή, ενώ θα αναφερθούμε και στις απόψεις που υπάρχουν πάνω σε αυτό το θέμα.

---

7 Ν. Μουζέλης, 1978, *Όψεις Υπανάπτυξης*, σ: 323

8 Ν. Μουζέλης, 1978, σ: 324

Α' ΜΕΡΟΣ

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

1.1 Το Ρεμπέτικο ως Πολιτισμικό Φαινόμενο: Απαρχές - Περίοδοι.

Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί το πολιτισμικό φαινόμενο μιας εποχής που χαρακτηρίζεται από μια έντονη κινητικότητα κοινωνική και μεταναστευτική των ανθρώπων μέσα στο χώρο, σε ένα εύρος χώρου που ξεκινάει από τα λιμάνια της Μικράς Ασίας της Πόλης και του Πόντου αλλά και αυτά του νεοϊδρυθέντος ελληνικού κράτους και της Αιγύπτου: Η μίξη αυτή των πολιτισμών, το ανακάτεμα των μουσικών επιρροών αλλά και η λαχτάρα των ανθρώπων να εκφραστούν αλλά και να ξεδώσουν είναι που έδωσε την αρχική μορφή στο ρεμπέτικο. Οι αλλαγές που επέφεραν αυτές οι μετακινήσεις στα νεοϊδρυθέντα αστικά κέντρα συνέβαλαν στη ριζική μεταβολή του τρόπου ζωής και κοινωνικής συμπεριφοράς και έτσι φτάσαμε στη διαμόρφωση μιας νέας ψυχοσύνθεσης των κοινωνικών αυτών στρωμάτων που υφίσταντο - και συμμετείχαν - σ' αυτές τις διαδικασίες.[9] Δημιουργούνται ή επεκτείνονται πόλεις σε βάρος του φυσικού περιβάλλοντος, ενώ ο δομημένος περίγυρος είναι ασφυκτικός για τη δημιουργία μιας αναζωογονητικής ψυχοσύνθεσης. Ξενιτιά, προσφυγιά, φτώχεια, ανεργία, δυστυχία, κοινωνική αδικία, πορνεία, ναρκωτικά, είναι τα χαρακτηριστικά μιας μεγάλης περιόδου στη ζωή των κοινωνικών αυτών στρωμάτων, προβλήματα που μαζί με την αγάπη για τη μάνα, τον έρωτα γίνονται θέματα των ρεμπέτικων τραγουδιών.[10] Μέσα σ' αυτή την περίοδο των βίαιων γεγονότων που συνδέονται με την ανασύσταση και δημιουργία του Νεότερου Ελληνικού κράτους, μεγάλες κοινωνικές ομάδες του πληθυσμού, από τα εξουθενωμένα στρώματα της αγροτιάς, των μεταναστών προς τις άλλες χώρες του κόσμου και ιδιαίτερα των Η.Π.Α., γίνονται δημιουργοί και φορείς των

[9] Π. Κουνάδης, 2000, τ.Α', σ. 385
[10] Ν. Κοταρίδης, 1996, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, στην Εισαγωγή

ρεμπέτικων τραγουδιών. Τα τραγούδια αυτά στηριγμένα στα προηγούμενα πολιτιστικά προϊόντα του ελληνικού λαού, θεωρούνται κατ' ευθείαν απόγονοι των δημοτικών τραγουδιών και της εκκλησιαστικής μουσικής.[11]

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις της ιστορίας των ρεμπέτικων τραγουδιών σχετίζεται με τους «κοινωνικούς φορείς» αυτής της νέας παράδοσης.[12] Η μελέτη των στοιχείων και δεδομένων, για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα αυτής της περιόδου, αποδεικνύει ότι φορείς της νέας αυτής παράδοσης της μουσικής των πόλεων είναι και παραμένουν μέχρι να απορροφηθούν από το «κρατούν σύστημα» εκείνα τα κοινωνικά στρώματα που αρνούνται να ενσωματωθούν.[13] Η κυνηγημένη ελληνική παράδοση εμφανίζεται και πάλι στο προσκήνιο από τη μεριά του περιθωρίου, με φορέα της τα «λουμπενοποιημένα» στοιχεία της νεοελληνικής κοινωνίας. Η απομάκρυνσή τους από τους μηχανισμούς του κοινωνικο - οικονομικού συστήματος, τους δίνει τη δυνατότητα να διατηρούν σε μεγάλο βαθμό ανόθευτα σημαντικά στοιχεία της προηγούμενης πολιτιστικής τους παράδοσης.[14] Αυτά αναπλάθονται και διοχετεύονται δημιουργικά μέσα από νέες φόρμες και τρόπους έκφρασης που αντιστοιχούν στη διαμορφούμενη ψυχοσύνθεσή τους. Σε κρίσιμες στιγμές της ιστορίας φαίνεται ότι φορείς της παράδοσης γίνονται και οι «κοινωνικά εκτοπισμένες»[15] ομάδες που δημιουργούν και το ρεμπέτικο τραγούδι. Με το πέρασμα του χρόνου, και στο βαθμό που προχωρεί η ενσωμάτωση των κοινωνικών αυτών ομάδων στο κρατούν κοινωνικό σύστημα, αφομοιώνονται βαθμιαία τα στοιχεία της παράδοσης, για να αντικατασταθούν από πολιτιστικά μουσικά

[11] Ν. Κοταρίδης, 1996, σ:15
[12] Σ. Δαμανάκος, 1987, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός,* σ:137
[13] ο.π,, σ:139
[14] Κ. Βεργόπουλος , Αυγή 25-12-1974, *Μερικές θέσεις πάνω στο Ρεμπέτικο Τραγούδι*, δημοσιευμένο στον Π. Κουνάδη, 2000, σ: 396-399
[15] Σ. Δαμανάκος, 1987, σ. 140

πρότυπα που δημιουργούνται εκτός Ελλάδας και προβάλλονται από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

Σαν τραγούδι πολλοί θεωρούν ότι μοιάζει με το δημοτικό,[16] ότι αποτελεί συνέχεια του ή ότι έχει τις ρίζες του στο κλέφτικο τραγούδι.[17] Όλοι όμως συμφωνούν ότι πρόκειται για ένα πολιτισμικό φαινόμενο που αφορά στη δημιουργία της πόλης, στον αστικό μετασχηματισμό που οδήγησε τους ανθρώπους στην πόλη και στην προσπάθεια τους να βρουν τρόπους να επιζήσουν. Το αστικό περιβάλλον διαμόρφωσε μια νέα κατάσταση μια νέα ζωή γι' αυτούς που βρέθηκαν σ' αυτό με δύσκολους όρους, αντιμετωπίζοντας τη φτώχεια και τη γκετοποίηση» αλλά και τα στενά όριά της. Έτσι διαμορφώνεται μια νέα κουλτούρα, η κουλτούρα της πόλης η κουλτούρα της σκληρής επιβίωσης.[18] Τα μουσικά όργανα, οι μουσικές αλλάζουν προσαρμόζονται πλέον στην πόλη και στη ζωή της κι όταν φτάνουν οι πρόσφυγες φέρνουν κι αυτοί μαζί τους τις μουσικές και τα όργανά τους αλλά και τη θλίψη για το χαμό της πατρίδας τους και τον πόνο του ξεριζωμού τους,[19] τότε το ρεμπέτικο αρχίζει να αλλάζει να ωριμάζει και να παίρνει τη μορφή της κλασσικής περιόδου, της επώνυμης δημιουργίας, της δεκαετίας δηλαδή του τριάντα κυρίως. Οι περίοδοι εξέλιξης του ρεμπέτικου τραγουδιού σύμφωνα με τους ερευνητές είναι:

- Η πρώτη περίοδος που αφορά στις απαρχές του φαινομένου και περιλαμβάνει τις τρεις τουλάχιστον δεκαετίες του 19ου αιώνα έως το 1922.[20] Οι λαϊκές μελωδίες του δημοτικού τραγουδιού, των τραγουδιών της Μ. Ασίας, οι βυζαντινές μελωδίες, τα

[16] Π. Κουνάδης, 2003, *Από το Δημοτικό στο Ρεμπέτικο*, σ: 318- 321 και Γ. Σκουριώτης, 1957, *Κοινωνιολογική Εξέταση του Δημοτικού Τραγουδιού* στο Κ. Βλησίδης, 2006, *Σπάνια Κείμενα για το Ρεμπέτικο* 1929-1959, σ: 234 - 241

[17] Ν. Κοταρίδης, Ο Κλέφτης Φυλακή στο Χ. Δερμετζόπουλος – Β. Νιτσιάκος (επιμ.), 2007, *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού* σ: 47- 65

[18] ο.π.

[19] Μ. Αθανασάκης, 2002, *Ρεμπέτικο το Τραγούδι των Ξεριζωμένων*, σ: 179 και Ν. Κοταρίδης, 1996, στην Εισαγωγή

[20] Π. Κουνάδης, 2000, σ. 270

τραγούδια των μεταναστών, των ναυτικών τα δίστιχα της φυλακής και των τεκέδων θα αποτελέσουν την πρώτη ύλη των λαϊκών συνθετών της εποχής εκείνης.[21]

- Η δεύτερη περίοδος, η κλασσική περίοδος, αφορά στα χρόνια από την Μικρασιατική καταστροφή και τον ερχομό των προσφύγων έως την επιβολή της Μεταξικής λογοκρισίας, με την άνθηση της δισκογραφίας, την επώνυμη δημιουργία και την εποχή της λογοκρισίας και του μεγαλύτερου ελέγχου του κράτους. Τότε πολλοί δημιουργοί όπως ο Παπάζογλου παύουν να δισκογραφούν τραγούδια για να μην αναγκαστούν να «προσαρμόσουν» τα τραγούδια τους στη λογοκρισία, άλλοι όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης συνεχίζουν. [22]
- Η τελευταία περίοδος και η πιο αμφιλεγόμενη είναι αυτή που φτάνει μέχρι το 1952. Ήδη όμως οι κοινωνικές δομές έχουν αλλάξει και το ρεμπέτικο καταστρέφεται και
- νοθεύεται υπακούοντας στους νόμους του συρμού, προσαρμοζόμενο στις απαιτήσεις των «νεόπλουτων» της μεταπολεμικής περιόδου, γίνεται πιο ελαφρύ,[23] κανταδόρικο, και κάποιοι αναλαμβάνουν την «εξυγίανσή» του, μαζί όμως και τον άδοξο θάνατο του. Σύμφωνα με το Βεργόπουλο, το ρεμπέτικο δεν πέθανε εξαιτίας του εκμοντερνισμού της κοινωνίας μας, απλά απωθήθηκε στις ακρότατες παρυφές της κοινωνίας μας, απ' τη στιγμή που αυτή ξεπέρασε τις αποσυνθετικές διαδικασίες της κρίσης και ξαναοργάνωσε τα διαλυμένα «λουμπενοποιημένα» στοιχεία της μέσα σε ένα σύστημα ενσωματωμένο.[24]

[21] Π. Κουνάδης, 2000, σ: 385
[22] Κ. Βλησίδης, 2004, *Όψεις του Ρεμπέτικου*, σ:43-44
[23] ο.π., σ: 42
[24] Κ. Βεργόπουλος , Αυγή 25-12-1974, *Μερικές θέσεις πάνω στο Ρεμπέτικο τραγούδι*, δημοσιευμένο στον Π. Κουνάδη, 2000, σ: 396-399

1.2 Το Καφέ Αμάν

Εξετάζοντας κανείς τις απαρχές του πολιτισμικού αυτού φαινομένου μπορεί να διαπιστώσει πολλά ενδιαφέροντα θέματα που σχετίζονται μ' αυτό. Για παράδειγμα προσπαθώντας να ανακαλύψουμε την πρωτογενή περίοδο του ρεμπέτικου, ανακαλύπτουμε τη δημιουργία του καφέ σαντούρ και καφέ αμάν αμέσως μετά την έναρξη λειτουργίας των καφέ σαντάν.[25] Η λειτουργία αυτών των ειδικών καφενείων συντελέστηκε την εποχή της αρχής της Βασιλείας του Γεωργίου του Α', και υπάρχουν μαρτυρίες και πηγές από δημοσιεύματα στον Αθηναϊκό τύπο ήδη από το 1873. Το ενδιαφέρον σ' αυτό είναι ο τρόπος πρόσληψης του φαινομένου και ο λόγος αυτής της πρόσληψης. Συγκεκριμένα διαβάζοντας την έρευνα του Χατζηπανταζή για τα καφέ αμάν την εποχή της αρχής της λειτουργίας τους, διαπιστώνουμε τη θετική αντιμετώπιση από τον τύπο, επομένως και από την κοινωνία, εφόσον ο τύπος εκφράζει αλλά και καθοδηγεί αυτό που λέμε «κοινή γνώμη».[26] Στη δεδομένη αυτή περίπτωση το κοινό των Αθηνών αντιμετωπίζει με μια κοσμοπολίτικη διάθεση τα θεάματα αυτά με την «ανατολίτικη» μουσική και το χορό που προσφέρεται στο κοινό. Στη συνέχεια όμως και ανάλογα με το τι συμβαίνει σε επίπεδο τόσο πολιτικής όσο και σχέσεων με γειτονικά κράτη αλλά και εθνικών διεκδικήσεων, τα θεάματα αυτά αρχίζουν να ενοχλούν κι ο τύπος αρχίζει να τα αντιμετωπίζει με καχυποψία. Τα καφέ αμάν απομακρύνονται πλέον από το κέντρο και «εξαφανίζονται» σε περιοχές όπως του Ψυρρή, ειδικά μετά την εθνική πανωλεθρία του 1897.[27] Δεν υπάρχει πια η ανοχή και το ενδιαφέρον γι' αυτή τη μουσική που αφορά στην μίξη των πολιτισμών της ανατολής και της Μεσογείου. Μέχρι

[25] Θ. Χατζηπανταζής, 1986, *Της Ασιάτιδος Μούσης Εραστaί*, σ: 32-34
[26] ο.π., σ: 85-90
[27] ο.π., σ: 94-95

τότε οι Αθηναίοι συνηθίζουν να απολαμβάνουν μουσικές παραστάσεις από εβραϊκά, Σμυρναίικα, Ρουμάνικα- Τσιγάνικα και Αρμένικα συγκροτήματα, όμως όχι πια.[28]

Καθώς ο 19ος αιώνας φτάνει στο τέλος του οι «ανατολίτικοι θίασοι» αποτραβιούνται διαρκώς όλο και περισσότερο στις απόκεντρες λαϊκές συνοικίες, στου Ψυρρή, στο Θησείο και κυρίως στον Πειραιά, όπου και αντιμετωπίζονται πια από τη μόνιμη καχυποψία του τύπου, που τους καταγγέλλει ως ένδειξη οπισθοδρομικότητας και ηθικής κατάπτωσης. Τα «μελίφθογγα» σαντούρια του παρελθόντος ονομάζονται τώρα «ανηλεή σαντούρια». Όταν μεγάλα συγκροτήματα Αράβων, Αρμένηδων και Εβραίων έρχονται να εγκατασταθούν στο χώρο λαϊκής ψυχαγωγίας του Θησείου, αντιμετωπίζονται από τη δημοσιογραφία πλέον ως εξωτικά θεάματα και ακροάματα, όχι σαν κάτι οικείο και συγγενικό με τη δική μας παράδοση.

1.3 Ετυμολογία της λέξης

Στο ετυμολογικό λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας, στην ιστορία των λέξεων ο Μπαμπινιώτης αναφέρει ότι η λέξη ρεμπέτης ίσως να προέρχεται από την τούρκικη λέξη ribat που σημαίνει στρατώνας, προκεχωρημένο φυλάκιο,[29] περσική λέξη rebat «καταυλισμός αλόγων, καραβάν-σαράι», αραβική λέξη ribat «στρατιωτικός καταυλισμός». Πηγές σχετικά με τα αραβικά ribat στην Ιταλία του 10ου αιώνα αναφέρουν ότι όσοι έμεναν εκεί κατέληξαν να ζουν εξαθλιωμένοι και συνήθιζαν να επαιτούν αποκτώντας έτσι κακή φήμη. Βαθμηδόν η λέξη έλαβε τη σημασία «περιθωριακός», όπως θεωρήθηκαν αρχικά οι συνθέτες αυτού του μουσικού είδους.

[28] Θ. Χατζηπανταζής, 1986, σ: 94-95
[29] Γ. Μπαμπινιώτης, 2009, *Ετυμολογικό Λεξικό*, σ: 1211

Ο όρος ρεμπέτης δεν είναι γνωστό από που ακριβώς προέρχεται. Υπάρχουν υποθέσεις που όμως δεν μας οδηγούν στη βεβαιότητα της προέλευσης. Ο Gauntlett κάνει στο βιβλίο του μια αναφορά η οποία όμως δεν οδηγεί σε ένα σίγουρο αποτέλεσμα, όπως και ο ίδιος σχολιάζει, ενώ αναφέρει και τοποθετήσεις άλλων συγγραφέων για το ζήτημα. Σύμφωνα με τον Gauntlett, η ετυμολογία είναι ένα ανεπίλυτο ζήτημα και η χρήση της λέξης είναι διφορούμενη, και αναφέρει σχετικά τραγούδια. Όπως υποστηρίχθηκε πρόσφατα ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια δεν είχε καθιερωθεί πριν από το 1968, όπου πρώτο εμφανίζεται το ομώνυμο βιβλίο του Η. Πετρόπουλου, και παραπέμπει στον Ντ. Χριστιανόπουλο.[30]

Συμπερασματικά στη συνέχεια αναφέρει ότι ο προσδιορισμός του όρου δεν μπορεί προς το παρόν να βασισθεί έγκυρα στην ετυμολογία δεδομένου ότι οι σχολιαστές υπεραπλοποίησαν ένα πολυσύνθετο και ανεπίλυτο ζήτημα, προϋποθέτοντας συχνά ως δεδομένους τους ευλογοφανείς ισχυρισμούς προηγουμένων κριτικών και μάλιστα χωρίς την αναγκαία έρευνα.[31]

1.4 Το Ιστορικό Πλαίσιο

Η ιστορική περίοδος που εξετάζουμε, σε σχέση με το ρεμπέτικο τραγούδι, είναι αυτή του μεσοπολέμου, μια εποχή ορόσημο τόσο για την Ελλάδα όσο και για την Ευρώπη και γενικότερο για ολόκληρο τον κόσμο. Οι αλλαγές τόσο σε οικονομικό - κοινωνικό - πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο είναι σαρωτικές ήδη από τις προηγούμενες τρεις δεκαετίες. Ο εθνικισμός του 19ου αιώνα, οδήγησε στη δημιουργία εθνικών κρατών με σχετικά μεγάλη εθνική ομοιογένεια, πράγμα όμως που σήμαινε την αναγκαστική

[30] Σ. Gauntlett, 2001, *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, σ: 30
[31] ο.π., σ: 43

μετακίνηση πληθυσμών και το προσφυγικό κύμα που εντάθηκε με τους συνεχείς πολέμους και τις γαιο-πολιτικές ανακατατάξεις μεταξύ των χωρών που τις υπέστησαν αναγκασμένες να υπακούσουν στις συνθήκες όπως αυτή της Λωζάννης. Οι ανακατατάξεις αυτές αφορούσαν κυρίως τα κράτη της βαλκανικής χερσονήσου που αποτελούσαν στο άμεσο παρελθόν μέρη της υπό διάλυσης πλέον Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αλλά και της Αυστρο-Ουγγαρίας.[32]

Στην Ελλάδα η ενοποίηση του Ελληνικού κράτους διήρκησε εκατό περίπου χρόνια[33] από την Ελληνική επανάσταση και στοίχισε πολύ στον ελληνικό λαό. Συγκεκριμένα δεν θα πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι από τους βαλκανικούς πολέμους η Ελλάδα πέρασε στον Α' Παγκόσμιο πόλεμο και στη συνέχεια στη Μικρασιατική καταστροφή. Υπήρχαν στρατιώτες που για είκοσι ολόκληρα χρόνια πολεμούσαν. Ένας στρατός χωρίς εφόδια, με ελάχιστη εκπαίδευση που βρισκόταν σε συνεχή πόλεμο και κακουχίες. Ο οριστικός «θάνατος» της Μεγάλης ιδέας του 19ου αιώνα άφησε ένα μεγάλο κενό στην προοπτική των Ελλήνων, ένα ιδεολογικό κενό και μια έλλειψη προοπτικής που τους έκανε να παρουσιάζουν όπως με πίκρα ο Γ. Σεφέρης χαρακτήριζε «ψυχολογικά συμπτώματα πειναλέων ναυαγών σε μια ξυλαρμένη σχεδία»[34]. Ο Βενιζέλος στήριζε αυτές τις ελπίδες καθώς και τις υποσχέσεις για τη δημιουργία ενός κράτους δικαίου. Οι φιλοδοξίες του όμως συνέπλεαν κυρίως με τους πόθους μιας υπό ανάπτυξης αστικής τάξης, ενώ τα φτωχά, λαϊκά στρώματα ελκύονταν από τον βασιλιά και απέδιδαν στον Βενιζέλο το φταίξιμο για όλες τις καταστροφές που υπέστησαν. Εξαίρεση αποτελούσαν οι Μικρασιάτες πρόσφυγες οι οποίοι υποστήριζαν ως επί το πλείστον τον Βενιζέλο και ήταν γενικά περισσότερο φιλελεύθεροι και δημοκρατικοί στις απόψεις τους, ενώ επιπλέον ανανέωσαν με την παρουσία τους στην Ελλάδα το πολιτικό σκηνικό και

[32] Ν. Αλιβιζάτος, 1981, σ: 127
[33] D.Dakin, 1982, *Η Ενοποίηση της Ελλάδας 1770 -1923*, σ: 390
[34] Ν. Αλιβιζάτος, 1981, σ: 128

έφεραν μαζί τους την κουλτούρα τους, τις μουσικές τους και εν προκειμένω, όσον αφορά στο ρεμπέτικο τραγούδι, οι Μικρασιάτες μουσικοί κυριάρχησαν για πάνω από μια δεκαετία μέχρι τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο.

1.5 Οι Πρόσφυγες

Μεταξύ 1918 και 1928, περίπου ενάμιση εκατομμύριο πρόσφυγες[35] εισέρρευσαν και εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα. Αυτό το πληθυσμιακό ρεύμα υπήρξε αποτέλεσμα των μεγάλων πολέμων που έλαβαν χώρα στην περιοχή των κρατικών ανακατατάξεων και της ανταλλαγής πληθυσμών μεταξύ όμορων κρατών. Κυρίως όμως ήταν αποτέλεσμα της μικρασιατικής εκστρατείας και καταστροφής, εξαιτίας των οποίων οι εκεί διαμένοντες Μεταξύ 1918 και 1928, περίπου ενάμιση εκατομμύριο πρόσφυγες[36] εισέρρευσαν και εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα. Αυτό το πληθυσμιακό ρεύμα υπήρξε αποτέλεσμα των μεγάλων πολέμων που έλαβαν χώρα στην περιοχή των κρατικών ανακατατάξεων και της ανταλλαγής πληθυσμών μεταξύ όμορων κρατών. Κυρίως όμως ήταν αποτέλεσμα της μικρασιατικής εκστρατείας και καταστροφής, εξαιτίας των οποίων οι εκεί διαμένοντες από χιλιετίες, ελληνικοί πληθυσμοί αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν τις εστίες τους. Ο Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του, μιλάει για καταστροφή, αναφερόμενος στους πρόσφυγες, λέει ότι μένανε στα βαγόνια των σιδηροδρόμων , σε αποθήκες «Τσαντίρια κάνανε, καταστροφή μεγάλη καταστροφή παιδί μου» .... «Ατιμαστήκανε, γινήκανε χάλια, χάλια, χάλια»..... και στη συνέχεια «Αν ένας πατέρας είχε πέντε έξι παιδιά και κορίτσια, άλλα άρπαγε ένας από δω, αλλά άλλος από κει».[37]

[35] Θ. Σακελλαρόπουλος, 2003, *Κείμενα Οικονομικής και Κοινωνικής Ιστορίας*, σ: 115
[36] ο.π. σ:115
[37] Α. Βέλλου - Καΐλ, 1978, σ: 94-96

Ο ερχομός των προσφύγων στην Ελλάδα προξένησε μια κορυφαία δημογραφική ανατροπή, με εκτεταμένες συνέπειες στην οικονομία, στην κοινωνία, την πολιτική και τον πολιτισμό, με αποτέλεσμα η Ελλάδα να γίνει μια εντελώς διαφορετική χώρα απ' ότι ήταν πριν από αυτό το γεγονός.[38] Σύμφωνα με τον Σακελλαρόπουλο,[39] οι πρόσφυγες συνέβαλλαν στη διεύρυνση των μικροαστικών στρωμάτων, πράγμα που δεν έχει διερευνηθεί αρκετά από τη σύγχρονη έρευνα. Οι πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν σε ποσοστό 46% στα μεγάλα αστικά κέντρα κυρίως της Αθήνας, του Πειραιά και της Θεσσαλονίκης.

Για την Ελλάδα η περίοδος του μεσοπολέμου χαρακτηρίζεται από μια έντονη προσπάθεια να ανασυγκροτηθεί, μετά το μέγα πλήγμα της μικρασιατικής καταστροφής. Γεγονός, ιδιαίτερα δύσκολο δεδομένου ότι τα ήδη υπάρχοντα προβλήματα της είχαν οξυνθεί ιδιαίτερα μετά τα τελευταία τραγικά γεγονότα. Στο κοινωνικό πεδίο η άφιξη ενάμιση εκατομμυρίου «εξαθλιωμένων» κατά κανόνα προσφύγων προερχόμενων απ' τη Μικρά Ασία και την ανατολική Θράκη, επέβαλλε την ανάπτυξη μιας επίμονης κρατικής πολιτικής, προκειμένου να επιτευχθεί η αφομοίωσή τους σε μια πραγματικότητα εντελώς διαφορετική απ' αυτή που άφησαν πίσω τους.[40] Στο ιδεολογικό πεδίο, η μικρασιατική καταστροφή και η οριστική εγκατάλειψη της Μεγάλης Ιδέας δημιούργησαν ένα κενό και μια κρίση ταυτότητας, θέματα τα οποία επέτεινε η επιβίωση του διχασμού, γεγονός που χαρακτηρίζει και σε πολιτικό επίπεδο την Ελλάδα του μεσοπολέμου.

Όσον αφορά τη διεθνή συγκυρία η αισιοδοξία που κυριάρχησε το 1918 με το τέλος του Α' Παγκοσμίου πολέμου έως και το 1920, χρονιά κατά την οποία ιδρύθηκε η κοινωνία

[38] Α.Ε. Βακαλόπουλος, 1994, *Νέα Ελληνική Ιστορία*, σ:386-389
[39] Θ. Σακελλαρόπουλος, 2003, σ. 137
[40] Ν. Αλιβιζάτος, 1981, σ: 127

των εθνών, διαδέχτηκε μία περίοδος διαδοχικών κρίσεων στο εσωτερικό τόσο των νικητών όσο και των ηττημένων. Η επιβολή δικτατορικών καθεστώτων στις περισσότερες Ευρωπαϊκές χώρες αποτέλεσε τη δραματικότερη έκφραση των κρίσεων αυτών. Φασιστικό πολίτευμα επιβλήθηκε στην Ιταλία το 1922[41], θεαματική άνοδος του εθνικοσοσιαλισμού στη Γερμανία το 1933, κατάλυση των κοινοβουλευτικών θεσμών σε Ουγγαρία, ήδη απ' το 1920, Πολωνία το 1926, Ισπανία το 1923-1930 και 1939 και μετά και Πορτογαλία (1923), ενώ καθεστώτα φασιστικού τύπου επιβλήθηκαν σε όλες τις βαλκανικές χώρες. Για όσες χώρες «γλίτωσαν», παρουσιάστηκε το «φαινόμενο» της ενίσχυσης της εκτελεστικής εξουσίας προς αντιμετώπιση της «κρίσης του κοινοβουλευτισμού», όπως αποκαλούσαν οι συνταγματολόγοι του μεσοπολέμου την κατάσταση αυτή, πράγμα που συνέβη και στη χώρα μας.[42]

1.6 Η Λογοκρισία – Περίοδος Δικτατορίας του Μεταξά

Η πολιτική τάση που είχε αρχίσει να εφαρμόζεται στην Ευρώπη μετά το οικονομικό κραχ του 1929, ήταν αυτή της συσπείρωσης γύρω από μια ισχυρή πολιτική εξουσία σε συνδυασμό με έναν εθνικό απομονωτισμό. Αυτή η τάση υπαγόρευε την καλλιέργεια του πολιτικού συγκεντρωτισμού και της μηδενικής διαφοροποίησης σε κοινωνικό επίπεδο από το ενδεδειγμένο παράδειγμα. Στην Ελλάδα η σχετική «χαλαρότητα» των προηγούμενων ετών της εξουσίας λόγω της αδυναμίας της να ελέγξει την κατάσταση, όπως διαμορφωνόταν σε κοινωνικό επίπεδο, έδινε τη θέση της σε μια απαίτηση της αστικής τάξης για μεγαλύτερο «νοικοκύρεμα», σε κοινωνικό επίπεδο, μεγαλύτερο εθνικό απομονωτισμό, αύξηση της εκτελεστικής εξουσίας και τάση συρρίκνωσης των δημοκρατικών ελευθεριών.

[41] Ν. Αλιβιζάτος, 1981, σ. 129
[42] ο.π., σ:130

Το Φεβρουάριο του 1929 και πριν ουσιαστικά η προαναφερόμενη κατάσταση επηρεάσει την Ελλάδα, ο δημοσιογράφος και λόγιος Κώστας Φαλτάιτς επιχειρεί να στρέψει την προσοχή στα ρεμπέτικα τραγούδια της ανώνυμης δημιουργίας, υπογραμμίζοντας την «ειλικρίνεια και τον αυθορμητισμό που εκπλήσσει και γοητεύει σε αυτά τα αριστουργήματα που γράφτηκαν υπό τους ήχους του μπαγλαμά». Από τον επόμενο χρόνο οι αναφορές στον τύπο για το ρεμπέτικο τραγούδι είναι συχνές, τόσο για την επιτέλεση του ρεμπέτικου όσο και για την απήχηση που είχε στο κοινό.[43] Από τον Οκτώβριο όμως του 1931, εξ' αιτίας του επηρεασμού της Ελλάδας από την πολιτική κατάσταση των άλλων Ευρωπαϊκών χωρών, ξεκινάει προσπάθεια στιγματισμού του ρεμπέτικου από εκπροσώπους του επίσημου πολιτισμού όπως η επιφανής μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη, η οποία επιτίθεται εναντίον των «αμανεδοειδών - ρεμπετοειδών», που διαφθείρουν κατά την ίδια, τα μουσικά ήθη του Ελληνικού λαού.[44] Το γεγονός αυτό αποτελεί το αποτέλεσμα της προσπάθειας ανασυγκρότησης του κράτους και επιβολής μεγαλύτερου ελέγχου από την εξουσία, σαν αποτέλεσμα της συρρίκνωσης των δημοκρατικών ελευθεριών με έμμεσο τρόπο. Τον επόμενο χρόνο ο Κώστας Αθάνατος καταγγέλλει την ελευθερία του χασίς αλλά και την αναφορά του στα ρεμπέτικα τραγούδια σαν μέσω διάδοσής του.

Το 1933 ο Κεμάλ απαγορεύει τον αμανέ στην Τουρκία και η είδηση αυτή προκάλεσε την «υστερική» αντίδραση όλων όσων αντιμάχονταν το ρεμπέτικο. Έτσι στο ΕΘΝΟΣ σε πρωτοσέλιδο άρθρο καλούνται οι αρχές να απαγορεύσουν και στην Ελλάδα τον αμανέ ο οποίος κατά τον αρθογράφο οδηγεί σε «μαχαιρώματα λόγω της οινοποσίας» και επιπλέον μεταβάλλει την ταβέρνα σε «προθάλαμο φυλακής».[45] Ο Παύλος Παλαιολόγου

[43] Κ. Βλησίδης, 2004, σ:14-15
[44] ο.π., σ: 16-17
[45] ο.π., σ: 16

φιλοξενούσε στη στήλη του στα «Αθηναϊκά Νέα»[46] τον Νοέμβριο του 1934, κορυφαίους εκπροσώπους της μουσικής ζωής της εποχής για να εκφράσουν τη γνώμη τους πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι, τον αμανέ, όπως το έλεγαν. Όμως τελικά εκτός από τη Σοφία Σπανούδη[47] η οποία ήταν εναντίον του είδους, όλοι οι υπόλοιποι που εξέφρασαν τη γνώμη τους, όπως ο Μ. Καλομοίρης, Κ. Ψάχος, Δ. Σφακιανάκης, Δ. Μητρόπουλος δεν ήταν καθόλου αρνητικοί και μάλιστα ο Κωνσταντίνος Ψάχος υποστήριξε την αρχαιοελληνική καταγωγή του αμανέ από τα σκόλια. Ο Μανώλης Καλομοίρης (9-11-1934) δήλωσε ότι σε καμία περίπτωση δεν κινδύνευε η Ελλάδα από την Ανατολική μουσική, ενώ υποστήριξε ότι αυτή ενδέχεται να προέρχεται από την αρχαία Ελληνική και βυζαντινή μουσική.[48] Ο Παλαιολόγος στη συνέχεια διέκοψε την έρευνα για να μη βρεθούν και άλλοι υποστηρικτές του μουσικού φαινομένου. Ωστόσο τα απαξιωτικά άρθρα στον τύπο για το ρεμπέτικο δεν έλειπαν. Η πρώτη όμως αφορμή μεμονωμένης λογοκριτικής δράσης παρουσιάστηκε με την απαγόρευση κυκλοφορίας της «Βαρβάρας» του Τούντα στις 30 Αυγούστου το 1936. Ο Τούντας συνελήφθη και πλήρωσε μεγάλο πρόστιμο, ενώ έκτοτε η καριέρα του σταμάτησε. Η «Βαρβάρα» αποτέλεσε το πρώτο και εμβληματικό θύμα της λογοκρισίας.[49] Οι αντιδράσεις στον τύπο για το θέμα της λογοκρισίας και της απαγόρευσης του τραγουδιού, ήταν υποστηριχτικές του καθεστώτος, συμφωνούσαν με την «κάθαρση» που θα επέφερε η λογοκρισία σ' αυτά τα τραγούδια.[50] Η λογοκρισία επιβλήθηκε λίγο αργότερα με «την Αστυνομική Διάταξη 12/1937, και κατ' εφαρμογή της, εκδίδεται η υπ' αρ. 659 Απόφαση του Διευθυντού της

[46] ο.π., σ: 17
[47] Κ. Βλησίδης, 2004, σ: 18
[48] ο.π., σ: 27
[49] ο.π., σ: 28
[50] *Ιστορία της Ελλάδας*, 2002. σ: 180

Αστυνομίας, βάσει της οποίας απαγορεύεται το τραγούδι του Κ. Ρούκουνα, «Οι αδικοπνιγμένοι».[51]

Η στάση των ίδιων των συνθετών του ρεμπέτικου διαφέρει. Ο Βαγγέλης Παπάζογλου σταμάτησε να συνθέτει με την επιβολή της λογοκρισίας και αποσύρθηκε από το προσκήνιο.[52] Άλλοι συμφωνούσαν με τη λογοκρισία όπως οΤσιτσάνης και ο Παπαϊωάννου και θεωρούσαν, ειδικά ο Τσιτσάνης, ότι το «λαϊκό τραγούδι» ήταν πλέον «ελληνοπρεπές και καλόγουστο», όπως δήλωσε σε πολύ μεταγενέστερη συνέντευξη του, στις αρχές του 1970.[53] Άλλοι, όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης, συμμορφώθηκαν, όπως λέει ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του: «Η λογοκρισία ήλθε επί Μεταξά. Μόλις ανέβηκε ο Μεταξάς, αμέσως κι η λογοκρισία. Πριν όπως το γράφαμε το τραγούδι έτσι το βγάζαν. Γι' αυτό εγράφαμε και ότι θέλαμε. Μετά αυτά τα κατήργησε η λογοκρισία». Και στη συνέχεια αναφέρει ο Βαμβακάρης: «Εσταμάτησα. Έγραφα εκείνα που έπρεπε να γράφω. Έφτιαξα διαφορετικά το γράψιμό μου τότες, συμμορφώθηκα....»[54]

Έκτοτε το ρεμπέτικο αλλάζει και στην επόμενη δεκαετία η λογοκρισία συνεχίζεται. Το ρεμπέτικο χάνει τον αυθορμητισμό και την αυθεντικότητά του με την επιβολή της λογοκρισίας αλλά και την πίεση από τον έλεγχο που του ασκήθηκε μέσα από τα αρνητικά γι' αυτό δημοσιεύματα του τύπου. Οι περισσότεροι Μικρασιάτες μουσικοί σταμάτησαν να γράφουν, ενώ πολλοί από αυτούς πέθαναν στην κατοχή από πείνα και αρρώστιες όπως ο Β. Παπάζογλου, ο Α. Δελλιάς, ο Κ. Σκαρβέλλης, ο Γ. Κάβουρας και άλλοι.[55] Το ρεμπέτικο «εξυγιάνθηκε» τα επόμενα χρόνια, έγινε πιο «ελαφρύ», «κανταδόρικο» με τη συμβολή και του Β. Τσιτσάνη, αλλά και με τις αλλαγές που

[51] Κ. Βλησίδης, 2004, σ: 35
[52] ο.π., σ: 44
[53] Σ. Gauntlett, 2001,σ: 178 και Κ. Βλησίδης, 2004, σ: 42
[54] Α. Καΐλ – Βέλλου, 1978, σ:279
[55] Π. Κουνάδης, 2003, σ: 84

συνέβησαν σε πολιτικο-κοινωνικό επίπεδο και στις σαρωτικές αλλαγές που επέφερε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος στο πέρασμά του.

1.7 Το Νομοθετικό Πλαίσιο Απαγόρευσης των Ψυχοτρόπων Ουσιών της Εποχής του Μεσοπολέμου

Το νομοθετικό πλαίσιο για τα ναρκωτικά, έχει ενδιαφέρον να το γνωρίζουμε ώστε να αντιληφθούμε πως διαμορφώνονταν η κατάσταση στο χώρο αυτό και να μη κρίνουμε με τα δικά μας δεδομένα εκείνη την εποχή. Δεδομένου ότι η ψήφιση των νόμων αυτών δημιούργησε ένα άλλο «προφίλ» των χρηστών του χασίς κυρίως καθώς και τη στερεοτυπική πρόσληψη του φαινομένου, πράγμα που είχε συμβεί αρχικά με τη ψήφιση του Νόμου του 1906, ο οποίος αποτέλεσε τον πρώτο Νόμο για την Ελλάδα στο θέμα των ναρκωτικών.[56] Κατά τη διάρκεια της περιόδου του μεσοπολέμου ψηφίστηκαν οι παρακάτω σχετικοί Νόμοι:

- Ν. 2107 / 11.3.1920, «Περί απαγορεύσεως της καλλιέργειας της ινδικής καννάβεως (χασίς)»
- Ν. 3070 / 31.3.1924, «Περί τροποποιήσεως του Νόμου 2107 του 1920 'περί της ινδικής καννάβεως»
- Το Νομοθετικό διάταγμα της 27ης Οκτωβρίου 1925, «Περί μονοπωλείου ναρκωτικών φαρμάκων»
- Ν. 5539 / 23.6.1934, «Περί μονοπωλίου ναρκωτικών»
- Ν. 6025 / 2 .2.1934, «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του νόμου 5539 περί μονοπωλίου ναρκωτικών φαρμάκων»[57]

[56] J. Tsiganou, 2003, *Law-making on Drugs and Politics in Greece*, σ: 105
[57] Θ. Χατζηαντωνίου, στο Χ. Ζαραφωνίτου – Ι. Τσίγκανου, 2002, σ: 304

Με την ψήφιση του πρώτου Νόμου 2107 ο Αλέξανδρος, βασιλιάς των Ελλήνων, με απόφασή του, καθιστά ποινικά κολάσιμη την πράξη χρήσης του χασίς. Ειδικότερα στο άρθρο 3 του Νόμου ο χρήστης χασίς τιμωρείται με κράτηση ή πρόστιμο ή και με αμφότερες τις ποινές αυτές, σε περίπτωση δε υποτροπής η κράτηση διπλασιάζεται. Ωστόσο το ενδιαφέρον μ' αυτόν το Νόμο είναι το γεγονός ότι το ζήτημα της χρήσης δε θεωρείται ως θέμα που αφορά στη δημόσια υγεία και προφανώς γι' αυτό το λόγο αρμόδιος υπουργός δεν είναι ο υπουργός που ασχολείται με θέματα που αφορούν στη δημόσια υγεία.[58] Κυρίως το ζήτημα αυτό αποτελεί οικονομικό θέμα που μαζί με την καλλιέργεια και το εμπόριο της ινδικής κάνναβης το διαχειρίζονται οι υπουργοί Οικονομικών και Γεωργίας, σαν αγροτικό προϊόν που ήταν το χασίς

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο του νόμου είναι οι ελαφριές ποινές στους χρήστες χασίς έναντι των ποινών των καλλιεργητών και των εμπόρων. Υπάρχουν αναφορές από τους ίδιους τους ρεμπέτες για χαλαρότητα του Νόμου. Συγκεκριμένα ο Μάρκος Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του αναφέρει ότι οι φυλακίσεις που υπέστη κι ο ίδιος εκείνη την περίοδο ήταν για μια ημέρα το πολύ δύο[59]. Με τον Νόμο 3070 (24 Μαρτίου 1924), μετατίθεται η υλοποίηση του Ν. 2107 για την 1η Ιανουαρίου 1926. Πέντε χρόνια αργότερα, το νομοθετικό διάταγμα του 1925 παρουσιάζει ενδιαφέρον σε σχέση με το καθεστώς των νόμων και των ποινών που επιβάλλονται στην περίπτωση που η διάθεση της ηρωίνης γίνεται παράτυπα. Είναι άξιο λόγου το γεγονός ότι οι υπουργοί που νομοθέτησαν για τη σύνταξη του νομοθετικού διατάγματος είναι οι υπουργοί: Εσωτερικών, Οικονομικών, Γεωργίας, Στρατιωτικών, Ναυτικών, Δικαιοσύνης, Αεροπορίας και Υγιεινής. Το κείμενο αυτό που συνυπογράφουν οι προαναφερόμενοι υπουργοί αποτελεί σταθμό στην ιστορία των νόμων περί ναρκωτικών ουσιών στην

[58] Θ. Χατζηαντωνίου, 2002, σ: 35
[59] Α. Καϊλ - Βέλλου, 1978. σ: 82

Ελλάδα, και αυτό γιατί σηματοδοτεί την εξολοκλήρου μονοπώληση των ουσιών αυτών από το κράτος.[60]

Η αναζήτηση του κινήτρου για μια τέτοια απόφαση μπορεί να οδηγήσει σε υποθέσεις και προβληματισμούς σχετικά με το τεράστιο οικονομικό κέρδος που προκύπτει από το καθεστώς ποινικοποίησης της παραγωγής των ναρκωτικών ουσιών, οι οποίες αφορούσαν το όπιο την κοκαΐνη και όλα τα χημικά σκευάσματα ή παράγωγα αυτών. Επίσης σημαντικό είναι το γεγονός της μη αναφοράς στον χρήστη των ελεγχόμενων ουσιών για το οποίο είναι δεδομένη η αντίληψη, ότι είναι ασθενής ο οποίος έχει ανάγκη τις συγκεκριμένες ουσίες για την αποθεραπεία του - πράγμα που μόνο ο γιατρός μπορεί να διαπιστώσει και να επικυρώσει. Ο Νόμος δεν αναγνώριζε την ύπαρξη των καθ' έξιν ηρωινομανών παρά μόνο των παροδικών χρηστών, για τους οποίους έπαυε η χρήση με την αποθεραπεία τους. Μόνο με τον τρίτο κατά σειρά νόμο, παρουσιάζεται μια ουσιαστική αλλαγή στάσης, όπου αφενός γίνεται παραδεκτή η ύπαρξη του κοινωνικού προβλήματος που οφείλεται στην «τοξικομανία» και αφετέρου ο νομοθέτης έχοντας επίγνωση του προβλήματος λαμβάνει μέτρα αντιμετώπισης.[61]

Ανάμεσα στις ουσίες που θεωρούνται ως ναρκωτικά είναι το χασίς και η ηρωίνη. Για χάρη της δημόσιας υγείας, το ενδιαφέρον του νομοθέτη επικεντρώνεται σε τρία σημεία: πρώτα, στις ηδονιστικές ιδιότητες των ναρκωτικών και κατά δεύτερο λόγο στις ποσότητες και στους τρόπους εφαρμογής της χρήσης. Δημιουργείται η ειδική «επιτροπή των ναρκωτικών», ενώ το αρμόδιο όργανο ελέγχου και εποπτείας είναι το Υπουργείο Υγιεινής. Επίσης γίνεται διάκριση στη χρήση ναρκωτικών που δεν πραγματοποιείται για θεραπευτικούς λόγους και η οποία επιφέρει φυλάκιση μέχρι ενός χρόνου και πρόστιμο. Ένα άλλο χαρακτηριστικό του νόμου αυτού είναι ο στερεοτυπικός τρόπος πρόσληψης

[60] Θ. Χατζηαντωνίου, 2002, σ: 306
[61] Θ. Χατζηαντωνίου, 2002, σ: 308

του χρήστη χασίς ο οποίος δημιουργεί «ανησυχία» στο νομοθέτη με την ηδονιστική του διάθεση και τον έκλυτο βίο που διάγει.[62] Το νόμο αυτό χαρακτηρίζει επίσης μια τάση «ιατρικοποίησης» του ζητήματος των ναρκωτικών και η οποία διαπιστώνεται από την ίδρυση ειδικών θεραπευτηρίων και τη λειτουργία ιδιαίτερων χώρων μέσα στα σωφρονιστικά καταστήματα για τη θεραπεία των εξαρτημένων από τις ουσίες αυτές.[63] Λίγους μήνες αργότερα στο Ν. 6025 η παράγραφος 4 του άρθρου 23 αντικαθίσταται με νέα η οποία αναφέρει ότι θα τιμωρούνται με φυλάκιση από δύο μήνες έως δύο χρόνια όλοι όσοι κάνουν χρήση ναρκωτικών για λόγους πέραν της φαρμακευτικής αγωγής. Έτσι, με τον τρόπο αυτό οι χρήστες όλων των ουσιών μπαίνουν σε μια κατηγορία, συναποτελώντας τους παραβάτες του νόμου περί ναρκωτικών.[64]

Αναφερόμενος στο ίδιο ζήτημα ο Παπαχριστόπουλος, παραθέτει το σύγγραμμα του Κοπανάρη, του 1937, του Υπουργείου Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως.[65] Διακρίνουμε σε αυτό αυτή την αμφιλεγόμενη κρατική τοποθέτηση. Αναφέρει ότι με το νόμο 2107 της 11ης Μαρτίου 1920 το Ελληνικό κράτος απέδειξε ότι άρχισε να αντιλαμβάνεται τον «μέγιστο» κίνδυνο από τη χρήση του χασίς για την υγεία του λαού αλλά και τη δυσφήμιση του ελληνικού ονόματος στο εξωτερικό. Ο νόμος αυτός απαγόρευε σε όλη την ελληνική επικράτεια την καλλιέργεια χασίς και από την 1η Ιανουαρίου 1921 και την αγορά, πώληση και κατοχή, μεταφορά και οποιαδήποτε άλλη πράξη που να σχετίζεται με την ινδική κάνναβη. Ωστόσο μετά την 1η Ιανουαρίου 1921 επετράπησαν όλα τα παραπάνω σιωπηρά, ενώ στη συνέχεια με το νόμο 3070 της 24ης Μαρτίου 1924 «περί τροποποιήσεως του νόμου 2107 του 1920 περί ινδικής

[62] ο,π.., σ: 308
[63] Θ. Χατζηαντωνίου, 2002, σ: 309
[64] ο.π., σ: 312
[65] Φ. Κοπανάρης, *Η Διεθνής προσπάθεια δια την καταπολέμησιν των ναρκωτικών φαρμάκων ως ηδονιστικών μέσων και αι προς τούτο ενέργειαι της Ελλάδος*, Υπουργείο Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως, Αθήναι 1937, σ: 36-39, στον Ν. Παπαχριστόπουλο, 2004, σ:83-84

καννάβεως» επετράπη και πάλι η εξαγωγή του χασίς, απ' την Ελλάδα εκτός της Αιγύπτου. Στη συνέχεια, αναφέρει ο Κοπανάρης, ότι δύο μήνες πριν από τη λήξη της παραταθείσας προθεσμίας που είχε δοθεί για την κυκλοφορία του χασίς, την 7^{ην} Νοεμβρίου του 1925, εκδόθηκε και δημοσιεύτηκε από το Υπουργείο Γεωργίας νομοθετικό διάταγμα «περί τροποποιήσεως του νόμου 3070 του 1924» με το οποίο παρατεινόταν για άλλη μία φορά η κατοχή και εμπορία της ινδικής κάνναβης μέχρι την 1^{η} Ιανουαρίου 1936. Έτσι εξακολούθησε η ανεμπόδιστη κυκλοφορία του χασίς στην Ελλάδα και η εξαγωγή της στο εξωτερικό. Στη συνέχεια ο Κοπανάρης σχολιάζει ότι δεν ίσχυσαν οι ποινικές διατάξεις «των συλλαμβανομένων να καπνίζωσι χασίς» με τις οποίες όπως λέει, θα περιορίζονταν ο ολοένα αυξανόμενος αριθμός των χασισοποτών, και μάλιστα των «κατώτατων στρωμάτων της κοινωνίας» των οποίων την για διάφορους λόγους τάση προς το έγκλημα ενίσχυε ακόμα περισσότερο η τοξικομανία του χασίς. Ενώ συμπληρώνει ότι στις πολιτικές και στις στρατιωτικές φυλακές αποτελούσαν κέντρα απολαύσεως και διδασκαλίας της χρήσης του χασίς. Τον Οκτώβριο του 1927, οι Αστυνομικές διευθύνσεις Αθηνών και Πειραιώς, απαντώντας σε σχετικό ερώτημα του Υπουργείου (Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως) πληροφόρησαν επισήμως (το υπουργείο) ότι στην Αθήνα λειτουργούσαν 35 χασισοποτεία (τεκέδες) και 22 στον Πειραιά. Αυτή ήταν η κατάσταση όταν το 1931 «συνετάγη» από το Υπουργείο Υγιεινής και υποβλήθηκε στη Βουλή για ψήφιση ο νόμος 5539 ο οποίος ψηφίστηκε τον Ιούνιο του 1932 και αφορούσε στην «περί μονοπωλίου των ναρκωτικών φαρμάκων και του ελέγχου αυτών». Ο νόμος 5530 έλυσε οριστικά, τουλάχιστον σε νομοθετικό επίπεδο, το ζήτημα της ινδικής κάνναβης στην Ελλάδα. Στο άρθρο 14 του νόμου ορίζεται η απαγόρευση της καλλιέργειας και κατοχής της ινδικής κάνναβης (χασίς) στην Ελλάδα. Οι κάτοχοί της, πριν της δημοσίευσης του νόμου αποζημιώνονται, σύμφωνα με τα διατάγματα και το χασίς καταστρέφεται.

Το 1937 ο Μ. Στριγγάρης [66] στο σύγγραμμα του αναφέρει ότι «Η καλλιέργεια της ινδικής κάνναβης ως προς παραγωγήν χασίς επιτελείτο εις διάφορα μέρη της Ελλάδος μέχρι του 1920 εις μεγάλην κλίμακα. Το παραγόμενο χασίς απεστέλλετο κυρίως εις το εξωτερικόν. Κατά την υπό των Warnock, Meunier, Mayerhot και άλλων εκφρασθείσαν γνώμην, το μέγιστον μέρος του εις Αίγυπτον εισαγωμένου χασίς προήρχετο εξ Ελλάδος...». Στη συνέχεια αναφέρει ότι 60 χρόνια πριν ήταν σημαντική η εξάπλωση του χασίς στον Πειραιά κι ότι υπήρχε μεγάλος αριθμός «χαμαιτυπείων» και άλλων κέντρων όπου γινόταν η χρήση του χασίς. Υποστηρίζει δε ότι το χασίς εμφανίστηκε στις πολιτικές φυλακές το 1885 και εξαπλώθηκε από κει περισσότερο. Αναφέρει ακόμα ότι από εκείνη την εποχή οι χρήστες χασίς νοσηλεύονταν στο νεοϊδρυθέν Δρομοκαϊτειο θεραπευτήριο, επειδή παρουσίαζαν διανοητικές διαταραχές (σύμφωνα με τον διευθυντή του ιδρύματος Μ. Γιαννήρη). Όπως αναφέρει ο Στριγγάρης είναι λογικό η λέξη χασισοπότης να είναι συνώνυμη του κακοποιού και κακούργου και αυτό γιατί η εξάπλωση της χρήσης του χασίς ξεκίνησε από τις φυλακές, ενώ συνεχίζει, ότι η χρήση χασίς βρήκε πρόσφορο έδαφος μόνο στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. «Κυρίως ανευρίσκοντο χασισοπόται μεταξύ των εργατών λιμένος, των λεμβούχων, των ναυτικών, των αχθοφόρων και των καραγωγέων. Αργότερο προσετέθησαν και οι υπάλληλοι καφενείων και οδηγοί αυτοκινήτων». Σε άλλο σημείο στη συνέχεια παρατηρεί ότι: «Η απόλαυσις του χασίς συναντά παρ' ημίν εις όλας τας κοινωνικάς τάξεις διακρίνουν προσέτι εις αυτήν ένα κοινωνικόν κίνδυνον. Θεωρούν τους χασισοπότας ως άτομα εκπεσμένα και αντικοινωνικά, τα οποία έχουν ήδη στιγματισθεί ηθικώς, αποτελούντα κίνδυνον δια την ασφάλειαν της κοινωνίας, ζώντα εν κρυπτώ και παραβύστω και ικανά δια κάθε είδους κακουργήματα». Ωστόσο αναφέρει ότι αυτή η άποψη είναι κάπως υπερβολική και

[66] Μ. Στριγγάρης, *Χασίς,* Ψυχοπαθολογική Κλινική, Κοινωνιολογική Μελέτη επί των συνεπειών του κανναβισμού, Σαλίβερος, Αθήνα 1937, σ:33-37στο Ν. Παπαχριστόπουλος, 2004, σ: 84-85

αποτέλεσμα της φαντασίας ενώ υποδαυλίζεται από τα συχνά δημοσιεύματα στον ημερήσιο τύπο. Μέσω αυτών των δημοσιευμάτων εξάπτεται η φαντασία και πολλές φορές προκαλούν την περιέργεια των αναγνωστών για την απόλαυση του χασίς.

2^{Ο} ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΜΟΡΦΕΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

2.1 Μορφές του Ρεμπέτικου Κόσμου: Μάγκες και Κουτσαβάκηδες

Ο μάγκας αντιπροσωπεύει έναν κοινωνικό τύπο της πύκνωσης των διαδρομών των περιθωριακών και παράνομων τύπων από την Αθήνα και τον Πειραιά στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας. Ο μάγκας, άλλοτε ως εκδοχή του βίαιου επιθετικού άντρα και άλλοτε του κατά συμβάσεις νοικοκύρη, αναζωογονεί στην πόλη έναν πολιτισμό ανδροπρέπειας που απλώνεται στη Μεσόγειο και χάνεται στο βάθος του χρόνου. Τα ρεμπέτικα τραγούδια, εκεί στα κοινωνικά περιβάλλοντα που παράγονται και στα χρόνια που μορφοποιείται αυτό το μουσικό ρεύμα, μας ενδιαφέρει να διερευνήσουμε τις σημασίες που φέρουν , τις συμπεριφορές που μνημονεύουν, την αξία που έχουν για τους ανθρώπους που τα λένε, όπως και η συσχέτιση με την καθημερινότητά τους.[67] Παρόλο που στα τραγούδια και στα απομνημονεύματα των ρεμπετών γίνεται σύνδεση της μαγκιάς με πράξεις βίας, ωστόσο δεν είναι οι πράξεις αυτές καθ' αυτές που την προσδιορίζουν αλλά είναι και η ίδια η πράξη που ελέγχεται σε αναφορά προς τη μαγκιά που επέδειξε ο δράστης ή αλλιώς η ίδια η μαγκιά μπορεί να νομιμοποιήσει ή όχι μια πράξη στο χώρο που κινούνται οι ρεμπέτες.[68] Η μαγκιά σαν λέξη στο χώρο του ρεμπέτικου, συμπυκνώνει θεμελιακά νοήματα για τη συγκρότηση του κοινωνικού τους «είναι». Πρόκειται για τη διαχείριση της διαφοράς τους από εκείνους που δεν προσδιορίζονται ως μάγκες ενώ ακόμα συνδέεται με τη συγκρότηση μιας διαφορετικής ταυτότητας. Το γεγονός ότι οι μάγκες αλληλο-αναγνωρίζονται ως τέτοιοι δηλώνει το συλλογικό χαρακτήρα του νοήματος της λέξης και την αλληλεγγύη μεταξύ τους. Σχεδόν στα περισσότερα τραγούδια υπάρχει η αναφορά στους μάγκες σαν ομάδα αλλά και η αναφορά στον έναν, στον μάγκα, τα χαρακτηριστικά του οποίου ταιριάζουν στον

[67] Ν. Κοταρίδης, 1996/2007, σ:12-13
[68] Δ. Τζάκης, 1996, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, σ:36

ιδεότυπο του μάγκα. Ο μάγκας κινείται με έναν συγκεκριμένο τρόπο στο χώρο, τα ρούχα του είναι συγκεκριμένα, κοινά στο χώρο της μαγκιάς, δεν διαφοροποιείται από τους άλλους μάγκες ούτε στην συμπεριφορά ούτε στον τρόπο ντυσίματος αλλά ούτε και στον τρόπο που μιλάει, στη γλώσσα που χρησιμοποιεί. Ο μάγκας είναι ήσυχος δεν πειράζει κανέναν και δεν θέλει να τον πειράζουν, γιατί τότε δεν χαρίζει.[69]

Με την χρησιμοποίηση διαφορετικών εκδοχών της λέξης μάγκας όπως είναι οι παράγωγες λέξεις, επιχειρείται ο προσδιορισμός της ιδιαιτερότητας του καθενός μάγκα στο χώρο αυτό, της μαγκιάς, ενώ συγχρόνως ελέγχεται η ταύτισή του με το πρότυπο της ανδροπρέπειας και αξιολογείται η ικανότητα του να κυριαρχεί στους άλλους μάγκες. Στις παράγωγες αυτές λέξεις το πρώτο συνθετικό προσδιορίζει την ποιότητα του μάγκα αλλά επίσης δίνει και πληροφορίες για την ταυτότητά τους. Έτσι ο «πρωτόμαγκας» είναι αυτός που κυριαρχεί, έναντι των άλλων αναγνωρίζεται ως ο πρώτος απ' όλους, πράγμα που μαρτυρά κύρος και εξουσία αναμφισβήτητα. Ο «μαχαλόμαγκας» για παράδειγμα αναφέρεται σ' αυτόν που κάνει το μάγκα μόνο στη γειτονιά του και η προσφώνηση βέβαια αυτή είναι προσβλητική. Η ενσάρκωση της αρνητικής εκδοχής της ανδροπρέπειας είναι οι «αποφάγια μάγκες»[70] οι οποίοι βρίσκονται στον πάτο της αξιολογικής κλίμακας. Όμως τα παράγωγα της λέξης μάγκας αντιστοιχούν επίσης στην ικανότητα που έχουν οι μάγκες να κυριαρχούν και να ελέγχουν δραστηριότητες προσοδοφόρες οι οποίες όμως έχουν ποινικοποιηθεί στην σύγχρονη πόλη και οι οποίες έχουν να κάνουν με την «προστασία», το εμπόριο χασίς, τα τυχερά παιχνίδια, ενώ ανάλογες δραστηριότητες τελούν υπό τον έλεγχο των μαγκών και στη φυλακή. Σύμφωνα με τον Τζάκη,[71] ο μάγκας και η μαγκιά αποδίδουν σημασίες τις οποίες οι

[69] Α. Καϊλ – Βέλλου,1978, σ:124
[70] Ν. Μάθεσης από άρθρο του στον Η. Πετρόπουλο
[71] Δ. Τζάκης,1996, σ:45

ρεμπέτες χρησιμοποιούν για να δημιουργήσουν μια ξεχωριστή ταυτότητα. Αυτές οι σημασίες μετουσιώνονται διαμεσολαβούμενες από το συμβολικό σε παραστάσεις και αξίες, συνδέοντας την ανδροπρέπεια με τη βία. Η σύνδεση αυτή (της ανδροπρέπειας με τη βία) αφορά στην ικανότητα του μάγκα να χειρίζεται αποτελεσματικά τα όπλα και να τα επιδεικνύει σε ένα περιβάλλον το αστικό στο οποίο η χρήση και κατοχή όπλων είναι ποινικά κολάσιμη. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της εμφάνισης του μάγκα είναι το μουστάκι του. Αναφορά σε αυτό υπάρχει σε πολλά τραγούδια, ενώ είναι γνωστή η πρακτική του Μπαϊρακτάρη να κόβει τα μουστάκια των κουτσαβάκηδων, θέλοντας να τους ταπεινώσει, επειδή ακριβώς το μουστάκι θεωρούνταν σύμβολο ανδροπρέπειας. Ο Κουτσαβάκης ,ένας κοινωνικός τύπος της Αθήνας ο οποίος σύμφωνα με τον Κοταρίδη αποτελούσε φορέα ενός πολιτισμού ανδροπρέπειας και επίδειξης. Υιοθέτησε νωρίς να Φράγκικα ρούχα τα οποία και συνδύασε με τα κουμπούρια και τις λάμες. Στην εικόνα που έχουμε γι' αυτόν , ως καρικατούρας, συνέβαλλε τόσο ο Καραγκιόζης όσο και το λαϊκό θέατρο και η σκιτσογραφία. Σαν μορφή παραπέμπει σ' αυτή του επιδεικτικού αλλά και βίαιου και επιθετικού άντρα. Από τον δερβίση φέρει το κομπολόι ενώ το ζωνάρι που κρέμεται συμβολίζει τη βία και την εξουσία των αντρών πάνω στους άλλους άντρες.
Τύπος της πόλης κοροϊδεύει τους «βλάχους τους χωροφυλάκους».[72]

Ο νόμος του 1906 (24 Μαΐου του 1906) από τον υπουργό οικονομικών Α. Σιμόπουλο, αφορούσε στην επιβολή φόρου γης για την ινδική κάνναβη και για τον έλεγχο στις εξαγωγές φορτίου χασίς. Σύμφωνα με τη Τσίγκανου,[73] ο νόμος του 1906 είχε ηθικές και κοινωνικές συνέπειες οι οποίες προκλήθηκαν από την ψήφιση του και σε συνδυασμό με το λόγο των πολιτικών και διπλωματών πάνω στο θέμα, και τη βοήθεια του τύπου, αντισταθμίζοντας τις αναμενόμενες αντιδράσεις με την κατασκευή του προφίλ των

[72] Ν. Κοταρίδης , 1996/2007,σ:11
[73] J. Tsiganou , 2003, σ: 105-109

χρηστών χασίς από τον τύπο. Ο νόμος αυτός που ψηφίστηκε με την πίεση των Αγγλο-Αιγυπτιακών κυβερνήσεων προκειμένου να επιτευχθεί ο έλεγχος στις εξαγωγές χασίς από την Ελλάδα στην Αίγυπτο και την άσκηση πίεσης στον τότε πρωθυπουργό Θεοτόκη, έθιγε οικονομικά και ηθικά όλους αυτούς που ασχολούνταν με την καλλιέργεια - εμπορία και χρήση χασίς. Μέχρι τότε η εικόνα του χρήστη χασίς δεν ήταν αρνητικά φορτισμένη. Όμως ο νόμος αυτός συντέλεσε στην αντιστροφή του κλίματος μέσω του ξεσπάσματος ενός «ηθικού πανικού» μέσω του τύπου της εποχής και της άποψης των πολιτικών πάνω σ' αυτό. Η στερεοτυπική πρόσληψη για τον χρήστη χασίς περιλάμβανε την μετατροπή του σε επικίνδυνο κακοποιό ο οποίος ήταν ψυχικά και πνευματικά διαταραγμένος (insane) και ζούσε στον υπόκοσμο. Παράλληλα χρησιμοποιήθηκε εντέχνως ο φόβος που προκαλούσαν στους ευυπολήπτους πολίτες οι ιστορίες για ευγενείς νέους οι οποίοι «έμπλεξαν» με το χασίς και καταστράφηκαν – μετατράπηκαν σε ανθρώπους του υποκόσμου.

Ο νόμος αυτός του 1906 παρουσιάζει ομοιότητες με τον νόμο του Harrison (Harrison Act) στην Αμερική (Η.Π.Α) το 1914 κι αυτό γιατί όπως στις Η.Π.Α το 1914 οι χρήστες ναρκωτικών συνδέθηκαν με τον υπόκοσμο στο μυαλό των Αμερικανών, έτσι και οι χρήστες χασίς συνδυάστηκαν το ίδιο με τον νόμο του 1906. Έτσι στην περίπτωση των «κουτσαβάκηδων» και των «μαγκών» των οποίων η χρήση χασίς πριν τον νόμο του 1906 δεν επέφερε κάποιο βαρύ ηθικό στίγμα, μετά το νόμο, συνδυάστηκε η χρήση του χασίς που έκαναν ως τότε, με τα άλλα χαρακτηριστικά τους και έδωσε νέο νόημα στην εικόνα τους. Οι ενέργειες τους, με την παράβαση κατά του νόμου επανερμηνεύθηκαν ως εγκληματικές πράξεις πραγματοποιημένες από επικίνδυνους εγκληματίες χρήστες χασίς. Μια εξέταση στην Ακρόπολη, την κύρια πολιτική καθημερινή εφημερίδα της εποχής, μας δείχνει ξεκάθαρα ότι μόνο μετά την ψήφιση του νόμου οι χρήστες του χασίς περιγράφησαν ως ανήθικοι και επικίνδυνοι χαρακτήρες. Γεγονότα από καθημερινά –

κοινά συμβάντα τα οποία επανερμηνεύονται κάτω από μια νέα ηθική ματιά και νέο δόγμα. Συνοψίζοντας αναφέρει η Τσίγκανου ότι ο νόμος του 1906 για τον έλεγχο του χασίς ψηφίσθηκε πριν ψηφισθούν αντίστοιχοι νόμοι σε Η.Π.Α. και Βρετανία κι αυτό όχι επειδή υπήρξε πρόβλημα και απαιτήθηκε η ψήφιση τους (από τον κόσμο) αλλά επειδή υπήρξε πίεση από τις Άγγλο - Αιγυπτιακές κυβερνήσεις.[74]

2.2 Ο Μπαϊρακτάρης

Ο διορισμός από τον Χ. Τρικούπη του ταγματάρχη χωροφυλακής Δ. Μπαϊρακτάρη, ως διευθυντή της αστυνομίας της Αθήνας το 1893 συνέβαλε σημαντικά στην εμπέδωση του κράτους του νόμου στην ελληνική πρωτεύουσα, πράγμα που επιτεύχθηκε με την εκκαθάριση των εστιών εγκληματικότητας που είχαν σαν επίκεντρο τη συνοικία Ψυρρή.[75] Ο Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του αναφέρει τον Μπαϊρακτάρη σχολιάζοντας ότι δεν πρόλαβε τον ίδιο, άκουσε όμως ότι ο Μπαϊρακτάρης «εκυνήγαγε πολύ τους χασικλήδες και πολύ τα κουτσαβάκια τα οποία τότες εκείνο τον καιρό που ντυνόντουσαν, ρίχνανε ανάρριχτο το σακάκι τους απάνω, και βάζαν το 'να μανίκι και τ' άλλο κρεμόντανε. Αυτός το λοιπόν για να καταργήσει αυτή τη μόδα όσους έπιανε τους έκοβε τα σακάκια».[76]

[74] J. Tsiganou , 2003 , σ: 106
[75] *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* ,1977, Τόμος ΙΔ, σ: 44
[76] Α. Καϊλ – Βελλου, 1978, σ. 126-127

2.3 Απόψεις της Κυρίαρχης Τάξης για το Ρεμπέτικο (δημοσιεύσεις στον Τύπο της Εποχής)

Η άποψη της κυρίαρχης τάξης της εποχής του μεσοπολέμου μέσα από δημοσιευμένα άρθρα, στον αθηναϊκό τύπο και αλλού.[77] Ο Κωνσταντίνος Γαρδίκας, στον Α' τόμο της εγκληματολογίας του 1936, καταφέρεται κατά του ρεμπέτικου τραγουδιού, χαρακτηρίζοντάς το χυδαία μουσική, ενώ αναγνωρίζει στη μουσικοκριτικό Σοφία Σπανούδη το γεγονός ότι υπέδειξε πρώτη στον κίνδυνο της μουσικής κατάπτωσης και του εκφυλισμού με τη δημόσια ακρόαση μέσω του γραμμοφώνου τραγουδιών όπως η «παξιμαδοκλέφτρα», η «κακούργα πεθερά», τον «χασικλή» κ.α. Επισημαίνει τέλος ότι πωλούνται στην Αθήνα 32.000 δίσκοι το χρόνο αυτών των τραγουδιών.[78] Ο Κώστας Φαλταΐτς, νομικός, δημοσιογράφος και λόγιος, συγγραφέας και ερευνητής της λαογραφίας γράφει το 1929 για το ρεμπέτικο τραγούδι, ότι «τα τραγούδια του μπαγλαμά τα ξέρουν μόνο λίγοι και ιδίως μια τάξη ανθρώπων που περνά τον καιρό της στη φυλακή και στους λεγόμενους τεκέδες (χασισοποτεία)». Λέει στη συνέχεια μεταξύ άλλων ότι τα μπαγλαμαδάκια είναι όργανα που συνήθως κατασκευάζονται μέσα στις φυλακές από ένα μονοκόμματο ξύλο. Αναφέρεται με θαυμασμό στην ποίηση αυτού του μουσικού οργάνου αλλά και στα εκατοντάδες λαϊκά δίστιχα που τα χαρακτηρίζει «αληθινά αριστουργήματα». Αναφέρει τους αυτοσχεδιασμούς που κάνουν οι «παίκται του μπαγλαμά», οι οποίοι συγχρόνως παίζουν και τραγουδούν. Τα τραγούδια αυτά τα γνωρίζουν πολύ λίγοι επειδή ακριβώς «δημιουργούνται κυρίως στις φυλακές και στους τεκέδες από λωποδύται και χασισοπότας». Σχετικά με τα θέματα των τραγουδιών του μπαγλαμά, ο Φαλταΐτς σημειώνει ότι «περιγράφουν πράγματα που αφορούν την ζωή της παλικαριάς, της φυλακής, των χασισοποτείων και άλλων καταγωγίων, και την πάλη μεταξύ λωποδυτών και χωροφυλάκων», ενώ καταλήγει ότι οι λαογράφοι δεν τα έχουν

[77] Κ. Βλησίδης , 2006 , σ: 57
[78] ο.π., σ:17-18

προσέξει ακόμα, αλλά τα τραγούδια αυτά αξίζουν κάποιας προσοχής γιατί έχουν ειλικρίνεια και αυθορμητισμό που εκπλήσσει και γοητεύει, αλλά και στιχουργική τέχνη αξιοπρόσεχτη.[79] Σε άρθρο δημοσιευμένο στην καθημερινή 17 Σεπτεμβρίου 1936, του Ν. Μοσχόπουλου με τίτλο «Μη τραγουδήτε τουρκικά - να παύση ο αμανές». Ο αρθρογράφος χαρακτηρίζει τα ρεμπέτικα βάρβαρη μουσική τούρκικη που διώχτηκε από την Τουρκία και την περισυνέλλεξαν οι Αθηναίοι.[80]

Με χιουμοριστική διάθεση, ο Δημήτρης Ψαθάς[81] γράφει ένα άρθρο για την επικείμενη δίκη της «Βαρβάρας», του τραγουδιού αυτού που εξαπέλυσε την «μήνιν» του Μεταξικού καθεστώτος. Τα «σεξουαλικά» υπονοούμενα εκλήφθηκαν ως χυδαιότητες οι οποίες προσέβαλαν το κοινό αίσθημα, με αποτέλεσμα τη σύλληψη του συνθέτη Τούντα και την καταστροφή των δίσκων με το τραγούδι αυτό. Ο Ψαθάς αναφέρει ότι μαζί με τον Τούντα κι άλλοι ενενήντα άνθρωποι κατηγορούνταν και οδηγούνταν στο δικαστήριο. Ο Ψαθάς σημειώνει ότι μέχρι εκείνη τη στιγμή είχαν πουληθεί 5.000 δίσκοι της «Βαρβάρας», ενώ σχολιάζει με χιουμοριστικό ύφος, το γεγονός ότι ο Τούντας στο παρελθόν είχε γράψει πολλά τραγούδια που αναφέρονταν σε διάφορες γυναίκες χωρίς να επισύρει καμιά κατηγορία εναντίον του. Στη συνέχεια παραθέτει μια μικρή συνέντευξη με τον ίδιο τον Τούντα ο οποίος «απορεί» για την υπερβολική αντίδραση.

[79] Κ. Φαλταΐτς , *Μπουκέτο* ,τχ. 253, 2/1929, σ:152, στο Κ. Βλησίδης, 2006, σ: 17-20
[80] Κ. Βλησίδης, 2006, σ: 52
[81] Δ. Ψαθάς, *Η Βαρβάρα εις το… εδώλιον*, 20 Δεκ.1936, Αθηναϊκά Νέα στο Κ. Βλησίδη, 2006, σ:54

2.4 Το Αστικό Περιβάλλον – Άτυπη Οικονομία και «Απόκληροι» του Καπιταλισμού

Η «αστική έκρηξη» στον περιφερειακό κόσμο δημιουργείται από την ελπίδα για δουλειά, και όχι από την ύπαρξή της. Είναι αυτή η ελπίδα που δημιουργεί την πλημμυρίδα των μεταναστών, σύμφωνα με τον Jones, όπως αναφέρει η Λεοντίδου.[82] Έτσι αντί για το προλεταριάτο που αναπτυσσόταν το δέκατο ένατο αιώνα στην Ευρώπη, στις περιφερειακές κοινωνίες, όπως η Ελλάδα, οι περιθωριακοί πληθυσμοί πολλαπλασιάζονται. Οι μετανάστες που προέρχονται από την ύπαιθρο, συγκεντρώνονται στα μεγάλα αστικά κέντρα και περιθωριοποιούνται εξαιτίας της έλλειψης επαρκούς εκβιομηχάνισης. Η αδυναμία της οικονομίας της πόλης να απορροφήσει έναν μεγάλο πληθυσμό σε παραγωγική δραστηριότητα, αποτελεί το λόγο της περιθωριοποίησης αυτών των πληθυσμών. Αυτούς λοιπόν που δεν μπορούσε να απορροφήσει η τυπική οικονομία, διοχετεύθηκαν με τη σύμπραξη του κράτους, για την περίπτωση της Ελλάδας, στην άτυπη οικονομία, στην οποία η κατηγορία των εργατών στις μικροϋπηρεσίες: Λούστροι, κουρείς, πραγματευτές, μοδίστρες και υπηρέτες αποτέλεσαν μέρος του υποπρολεταριάτου ή αλλιώς των κυμαινόμενων πληθυσμών. Αυτοί οι πληθυσμοί αποτέλεσαν τις κυριαρχούμενες τάξεις, τους πληθυσμούς που υφίστανται την εκμετάλλευση.[83]

Στην Αθήνα όπως και στον Πειραιά των αρχών του 20ου αιώνα, υπήρχαν εκτεταμένες φτωχογειτονιές. Οι περιοχές αυτές καταλάμβαναν όλο το νοτιοδυτικό και δυτικό τμήμα της πόλης. Αυτός ο διαχωρισμός δημιουργούσε θύλακες φτώχειας και εξαθλίωσης, έτσι το Γκάζι, πρώτη εργατική συνοικία της Αθήνας, είχε τη φήμη επικίνδυνης συνοικίας από την άποψη των ασθενειών και της εγκληματικότητας. Αντίστοιχη περιοχή ήταν τα

[82] Λ. Λεοντίδου, 1989/2001, *Πόλεις της Σιωπής*, σ: 31
[83] Λ. Λεοντίδου, 1989/2001, σ: 35

καμίνια στον Πειραιά.[84] Τα άτομα που ανήκουν σε κοινωνικά αποκλεισμένες ομάδες ζουν, κατά κύριο λόγο, στις «ζώνες μετάβασης», άθλιες ή φτωχιές περιοχές που βρίσκονται, συνήθως στις παρυφές των περιοχών επιχειρήσεων και διασκέδασης στην παλιά πόλη. Οι ζώνες μετάβασης, περιλαμβάνουν ένα μεγάλο ποσοστό ατόμων, που ζουν σε μικρά, υπερπλήρη διαμερίσματα ή πανσιόν, συχνά αυτές οι περιοχές αναγκαστικά προκαλούν το ενδιαφέρον των νεοαφιχθέντων μεταναστών. Για τους μετανάστες αυτές οι περιοχές είναι λιγότερο μεταβατικές.[85]Στην Ελλάδα ήδη από τη δεκαετία του 1920, οι τρόποι που επέλεξαν οι αρχές για να συνδράμουν τους πρόσφυγες, μέσω της ανάπτυξης της άτυπης οικονομίας, είχε σαν αποτέλεσμα την ταχύτατη ανάπτυξη μικρών επιχειρήσεων. Έτσι φθάνοντας στην Αθήνα και στον Πειραιά, πολλοί πρόσφυγες έστησαν τους πρόχειρους εμπορικούς πάγκους και τις ξύλινες παράγκες τους στους κεντρικούς δρόμους. Οι ίδιες οι δημοτικές αρχές άρχισαν να στήνουν περίπτερα και παράγκες πιστεύοντας ότι έτσι θα εξασφάλιζαν την ορθότερη χωροθέτησή τους.[86] Γενικότερα κατά τη δεκαετία του 1920, μια σειρά κοινωνικο-πολιτικές ανακατατάξεις μετέβαλε τη δομή της Αθήνας και του Πειραιά σε σημείο που να συγκρίνονται με τις τριτοκοσμικές πόλεις. Βαλβίδα ασφαλείας αποτελούσε σ' αυτή την κατάσταση η εξωτερική μετανάστευση η οποία απέτρεπε τη φτώχεια στις πόλεις, ωστόσο κι αυτή η εξαγωγή μεταναστών σταμάτησε, σαν αποτέλεσμα της παγκόσμιας οικονομικής ύφεσης, τη δύσκολη εποχή της εισροής των προσφύγων στην Ελλάδα.[87]

Σ' αυτήν λοιπόν την ιστορική συγκυρία γενικευμένων κρίσεων του καπιταλισμού παράγεται αυτόχθονο λούμπεν - προλεταριάτο ή καλύτερα παράγονται κυμαινόμενοι πληθυσμοί. Τα κύρια χαρακτηριστικά τους είναι η συνεχής ένδεια, η κοινωνική

[84] ο.π., σ: 128
[85] Α. Giddens, 1989, *Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία* , σ:132
[86] Λ. Λεοντίδου, 1989/2001, σ:129
[87] Λ. Λεοντίδου, 1989/2001, σ:179

περιθωριοποίηση, η ανασφάλεια εργασίας και κοινωνικής ύπαρξης, οι χαμηλές αμοιβές, και η υπερβολική κόπωση, οι απεριόριστες δυνατότητες χειραγώγησής τους. Πρόκειται σύμφωνα με τον Marx και τον Engels[88] για τα εξαθλιωμένα και εκφυλισμένα μικροαστικά και προλεταριακά στοιχεία, τους αλήτες, τους ζητιάνους κ.τ.λ. που έχασαν την ταξική τους συνείδηση και την ταξική τους θέση μέσα στην κοινωνία και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο είναι πάντα πρόθυμα να πουληθούν για αντιδραστικές ενέργειες. Αυτή η ειρωνεία αφορά την αστική κοινωνία στη φάση ανόδου του καπιταλισμού.

Στην Ελληνική κοινωνία του μεσοπολέμου παρατηρήθηκε η αύξηση των κυμαινόμενων πληθυσμών σαν αποτέλεσμα όλων των προαναφερόμενων λόγων, σχηματίζοντας στα μεγάλα ελληνικά αστικά κέντρα τις λεγόμενες φτωχογειτονιές και όπου γύρω από αυτές και σ' αυτές ωρίμασε το ρεμπέτικο τραγούδι, αφηγούμενο τις ζωές αλλά και τη φυγή των ανθρώπων αυτών, από τη σκληρή ζωής τους. Η δημιουργία του αστικού περιβάλλοντος, ο τρόπος που δομήθηκαν τα αστικά ελληνικά κέντρα, η άφιξη των προσφύγων και η δημιουργία των παραγκουπόλεων για αρκετά χρόνια αλλά και η γκετοποίηση των προσφυγικών καταυλισμών και μετέπειτα οικισμών, αποτελούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο ρίζωσε και εξελίχθηκε ή διαφοροποιήθηκε το ρεμπέτικο τραγούδι, παίρνοντας τη μορφή που είχε στην κλασσική περίοδο, αυτή που ακολούθησε την περίοδο της Μικρασιατικής καταστροφής.

[88] Θ. Βασιλείου - Ν. Σταματάκης, 1992/2000, *Λεξικό Επιστημών του Ανθρώπου*, σ:250

3^{Ο} ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Η ΖΩΗ ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΩΝ

3.1 Το Καθεστώς της Ημι-παρανομίας

«Ο ελληνικός παραβατικός υπόκοσμος των πόλεων, έκφραση του οποίου θεωρείται συνολικά ή εν μέρει το ρεμπέτικο, δεν υπήρξε ποτέ ευκρινώς οριοθετημένο τμήμα της αστικής κοινωνίας. Ενώ μπορεί βασίμως να υποτεθεί ότι ο υπόκοσμος κατά το κύριο σώμα του μετέχει εγγενώς στη παράνομη και αντικοινωνική δραστηριότητα, στις τάξεις του περιλαμβάνει επίσης ποικίλους «παραβατικούς» και «κοινωνικά παράσιτα» (όπως είναι οι τοξικομανείς, οι αλητόβιοι, οι επαίτες), οι οποίοι δεν μπορούν να καταχωρηθούν στους ενεργούς εγκληματίες. Ενώ εκτός από αυτούς στην περιφέρεια του υποκόσμου ζουν οι ανειδίκευτοι και υποαπασχολούμενοι εξαθλιωμένοι, οι οποίοι ενδεχομένως εμπλέκονται ευκαιριακά σε παράνομη δραστηριότητα».[89]

Η σχετικά όψιμη, επίσημη απαγόρευση κάποιων δραστηριοτήτων του υποκόσμου όπως η καλλιέργεια, η εμπορία και χρήση χασίς στην Ελλάδα κατέστησε περισσότερο δυσδιάκριτες τις διαχωριστικές γραμμές, δεδομένου ότι η σχετική νομοθεσία απαγόρευσης της κάνναβης χρονολογείται από το 1920 (Νόμος 2107), και παρόλα αυτά τα τραγούδια με αναφορές στο χασίς κυκλοφορούσαν ελεύθερα έως το 1936, δίνει το μέτρο της ανεπαρκούς εφαρμογής της. Το καθεστώς της ημιπαρανομίας αφορούσε κυρίως στη χρήση ναρκωτικών ουσιών και συγκεκριμένα στην χρήση της ινδικής κάνναβης αλλά και στην καλλιέργεια και εμπορία της. Όπως είδαμε και στο νομοθετικό πλαίσιο που αφορούσε στο χασίς και σε άλλες ουσίες, υπήρχε ένα νομοθετικό πλαίσιο του οποίου η εφαρμογή διαρκώς αναστέλλονταν και μετατίθεντο η εφαρμογή του για το μέλλον. Αυτή η κατάσταση σε επίπεδο εφαρμογής των ήδη ψηφισθέντων αλλά ανεφάρμοστων νόμων, δημιούργησε σε κοινωνικό επίπεδο μια κατάσταση ημι-

[89] Γ. Ζαΐμάκης στο Χ. Δερμετζόπουλος – Β. Νιτσιάκος (επιμ.), 2007, σ: 69

παρανομίας των ανθρώπων αυτών που σχετίζονται μ' αυτές τις δραστηριότητες. Οι ρεμπέτες συνδέονταν μ' αυτές τις δραστηριότητες είτε ως χρήστες της ινδικής κάνναβης, όπως μαρτυρούν τα ρεμπέτικα τραγούδια, είτε και ως λαθρέμποροι (βλ. σχετικό τραγούδι, ο λαθρέμπορας) είτε και ως «βαποράκια», με την μεταφορά μικρής ποσότητας που έφερε το άτομο κρυμμένο «απάνω» του, (βλ. τραγούδι Προύσα). Οι ήδη «στιγματισμένοι» κοινωνικά ρεμπέτες επέσυραν και την «ακαθόριστη» την αμφιλεγόμενη αυτή, εκ μέρους του κράτους, παρανομία.[90] Ενώ είχε ταυτιστεί η χρήση του χασίς με το παίξιμο του μπαγλαμά και του μπουζουκιού. Συγκεκριμένα ο μπαγλαμάς εθεωρείτο απαραίτητο «σύνεργο» των χασισοποτών.[91]

3.2 Τρόποι Επιβίωσης – Ασχολίες

Οι πληροφορίες που έχουμε για τα επαγγέλματα περιστασιακά και μη και τις ασχολίες των ανθρώπων αυτών του χώρου του ρεμπέτικου, προέρχονται κατά πρώτο λόγο από τα ίδια αυτά τραγούδια που μιλούν για λαθρέμπορους, παπατζήδες, λαχανάδες, τουφατζήδες και κασσαδόρους αλλά και για άλλα επαγγέλματα νόμιμα αυτή τη φορά όπως μαναβάκια, χασαπάκια κτλ. Κατά δεύτερο λόγο από τις αυτοβιογραφίες όπως αυτή του Μάρκου Βαμβακάρη (από την Α.Καϊλ-Βέλλου), στην οποία πληροφορούμαστε για όλες τις περιστασιακές δουλειές του «ποδαριού» και του σκληρού μόχθου, όπως καρβουνιάρης στα καράβια, «εκδοροσφαγεύς» στα σφαγεία του Πειραιά και της Αθήνας, λούστρος, εφημεριδοπώλης αλλά και αγαπητικός στις περιοχές με τα «σπίτια» όπως αυτή στα Βούρλα όπου και ο ίδιος ο Μ. Βαμβακάρης για κάποιο
διάστημα εξάσκησε το επάγγελμα αυτό, πράγμα που συνέβη και με πολλούς άλλους μουσικούς του ρεμπέτικου όπως ο Μ. Γενίτσαρης, Ν. Μάθεσης όπως διαπιστώνουμε

[90] Ν. Παπαχριστόπουλος, 2004, σ:83 και J.Tsiganou, 2003, σ:105-109 και Θ. Χατζηαντωνίου, 2002, σ:305-309
[91] Κ. Βλησίδης, 2006, σ:21-22

διαβάζοντας τις βιογραφίες τους.[92] Ωστόσο εκτός από αυτές τις πηγές πληροφόρησης έχουμε στοιχεία και από την έρευνα του Ζαϊμάκη για την περιοχή του Λάκκου στο Ηράκλειο της Κρήτης, μια οριοθετημένη περιοχή, ξεχωριστή από την υπόλοιπη κοινωνία του Ηρακλείου γκετοποιημένη για τις «κοινές» γυναίκες που ζούσαν και εργάζονταν εκεί και τους απαγορευόταν η έξοδος από το χώρο αυτό. Στην περιοχή αυτή λειτουργούσαν χαμαιτυπεία αλλά και ταβέρνες και καφενεία στα οποία μουσικοί της εποχής έπαιζαν τα ρεμπέτικα τραγούδια, λειτουργούσε επομένως και σαν περιοχή αναψυχής. Ωστόσο οι ρεμπέτες του Λάκκου αποτελούσαν μια στιγματισμένη κοινωνική κατηγορία και στα δημοσιεύματα των εφημερίδων της εποχής αλλά και στις αφηγήσεις των ευυπόληπτων πολιτών του παρελθόντος, η εικόνα τους κυριαρχείται από αρνητικά χαρακτηριστικά και επικριτικά σχόλια περιγράφονται ως «νταβατζήδες», «ρουφιάνοι» και «εκμεταλλευτές».[93] Κι αυτή η περιγραφή της εικόνας των ρεμπετών του Λάκκου δεν αποκαταστάθηκε ποτέ, σε αντίθεση με την «αποκατάσταση» μεταπολεμικά των ρεμπετών του Πειραιά. Σαν συνοικία, ο Λάκκος, άρχισε να «λειτουργεί» με αυτό τον χαρακτηρισμό από το 1900, μετά το νόμο 176 της Κρητικής Πολιτείας περί χαμαιτυπείων, όπου προβλεπόταν η απομόνωση των πορνείων της πόλεως σε «απόκεντρες περιοχές».[94] Με την εγκατάσταση των χαμαιτυπείων οργανώθηκαν γύρω από αυτά δίκτυα αλληλοδομούμενων λειτουργιών και των οποίων φορείς άσκησης αυτών των δραστηριοτήτων ήταν μια ιδιαίτερη κοινωνική ομάδα που κατοικούσε στο Λάκκο και τις γύρω περιοχές εξασφαλίζοντας τα εισοδήματα της από τις οικονομικές λειτουργίες του χώρου.[95] Τα επαγγέλματα που εξασκούνταν στο Λάκκο ήταν αυτά των ιερόδουλων των «αγαπητικών» και των μεγαλύτερης ηλικίας και πείρας ιερόδουλων που αναλάμβαναν την οικονομική διαχείριση και σχέσεις με τις αρχές των χαμαιτυπείων

[92] Ν. Παπαχριστόπουλος , 2004, σ:166 - 170
[93] Γ. Ζαϊμάκης, στο Ν. Κοταρίδης, 1996, σ:176
[94] ο.π., σ:176
[95] ο.π., σ:179

και ονομάζονταν «μαντάμες». Οι «αγαπητικοί» εξασκούσαν το ρόλο του προστάτη από τυχόν υπονομευτές των χαμαιτυπείων.

Στο κομμάτι της αναψυχής βρίσκουμε πολλά επαγγέλματα όπως αυτά των πλανόδιων μουσικών, καραγκιοζοπαικτών, λατερνατζήδων, ντεφιτζήδων και τραγουδιστών και μπουζουξήδων.[96] Ενώ στις δραστηριότητες των παράνομων συναλλαγών βρίσκουμε τους χασισέμπορους, τους λαθρέμπορους όπλων και αφορολόγητων ειδών, τους σωματέμπορους αυτούς που είχαν τον έλεγχο τυχερών παιχνιδιών κ.α. Άλλο ένα επάγγελμα ήταν αυτό των τεκετζήδων, ήταν αυτοί που είχαν τα χασισοποτεία, όπως ονομάζονταν οι τεκέδες από τους ανθρώπους των άλλων κοινωνικών τάξεων, στους τεκέδες δούλευε και κανένας φουκαράς, με αντάλλαγμα λίγο φαγητό και κανένα ζευγάρι παπούτσια όπως αναφέρει ο Βαμβακάρης. Στο πλαίσιο αυτών των ασχολιών θεωρούμε ότι υπήρχε ένας σκληρός πυρήνας περιθωρίου που αφορούσε σε κουτσαβάκηδες και μάγκες φυλακόβιους οι οποίοι έμπαιναν στη φυλακή για κακουργήματα και οι οποίοι φαίνεται ότι εκφράζονταν με το ρεμπέτικο τραγούδι αλλά και το τραγουδούσαν με εικόνες από τη ζωή τους.[97] Ο Μ. Βαμβακάρης αναφέρει ότι αυτά τα τραγούδια γράφονταν για τους κουτσαβάκηδες για τη ζωή και το ντέρτι τους. Από την άλλη υπήρχαν κι αυτοί που προσπαθούσαν να επιβιώσουν γλιτώνοντας από το «ελεεινό» μεροκάματο επιχειρώντας μικροκλοπές και απάτες και αυτοί δεν ήταν τόσο σκληροί, ελίσσονταν περισσότερο, θεωρούσαν ότι ήταν πιο ξύπνιοι απ' τους άλλους τους μεροκαματιάρηδες, αλλά είχαν και τη συνείδηση ότι απλά προσπαθούσαν να γλιτώσουν την πείνα και την καταραμένη φτώχεια (λαχανάδες). Αυτοί οι τύποι είτε ήταν σεσημασμένοι είτε περιστασιακοί. Από την άλλη υπήρχαν κι αυτοί που κινούνταν σε μια κατάσταση ημι-παρανομίας με την χρήση χασίς και ηρωίνης. Μια άλλη κατηγορία ήταν

[96] ο.π., σ:182
[97] Α. Κάιλ-Βέλλου, 1978, σ:123-125

αυτή που συνδέεται με την προηγούμενη και αφορά στους λαθρέμπορους που έφερναν ναρκωτικά, χασίς και ηρωίνη, από τις καλύτερες ποιότητες, Προύσα και Αϊβαλί. Τα βαποράκια που μετέφεραν και πουλούσαν μικροποσότητες για να «βγάλουν» τη δόση τους, πράγμα που συμβαίνει και σήμερα.

Ο έλεγχος του χώρου γινόταν από την πρώτη κατηγορία, τους μάγκες τους «σερέτες» οι οποίοι δεν σήκωναν πολλά-πολλά. Έλεγχο έκαναν και μέσα στη φυλακή σε ότι περνούσε αλλά και έξω στα τυχερά παιχνίδια, στα χαμαιτυπεία αλλά και στις κλοπές. Ωστόσο κοινό όλων αυτών των ανθρώπων φαίνεται να ήταν η συνήθεια του ναργιλέ και το αξιακό σύστημα με τη μορφή της ανδροπρέπειας του μάγκα αλλά και την αξία που έπρεπε να αποδεικνύεται συνεχώς. Οι λέξεις και οι σημασίες τους άλλαζαν συχνά,[98] ανάλογα με την ερμηνεία που δίνει ο «μάγκας» αφηγούμενος τα περιστατικά της ζωής του. Έτσι οι έννοιες αποκτούν ένα ευρύ φάσμα σημασιολογικών ερμηνειών. Γύρω και πάνω απ' όλους αυτούς τους ανθρώπους, η ψυχή τους ήταν το ρεμπέτικο τραγούδι. Το μεράκι αυτών που έπαιζαν και τραγουδούσαν και έγραφαν στίχους, αλλά και το μέσο για να ξεφύγουν από το δυσβάσταχτο μεροκάματο, όπως προσπαθούσε και ο Μάρκος Βαμβακάρης, χρησιμοποιώντας το σαν ένα μέσο κοινωνικής κινητικότητας προσπαθώντας μέσα απ' αυτό να καλυτερέψει τη ζωή του, να μην είναι χαμάλης και εκδοροσφαγέας για «ψίχουλα».

3.3 Οι Δημιουργοί – Προνομιούχοι «Παίκτες»

Για τους δημιουργούς του ρεμπέτικου, η δισκογραφία αποτελεί ένα όχημα, τη δυνατότητα εισαγωγής σε έναν χώρο, ο οποίος θα τους εξασφαλίσει οικονομικά οφέλη ή θα τους ανοίξει έναν ευρύτερο επαγγελματικό ορίζοντα, αλλά και θα τους καταξιώσει

[98] Ν. Παπαχριστόπουλος, 2004, σ.135-137

στο χώρο ως επώνυμους ατομικούς δημιουργούς. Πίσω από την μορφική ομοιογένεια που αφορά στις πρώτες ηχογραφήσεις των χασικλίδικων ρεμπέτικων τραγουδιών, υπήρχε και μπορούμε να διακρίνουμε μια ευρύτερη κινητικότητα των δημιουργών, όχι μόνο αυτών για τους οποίους η χρήση του χασίς συνθέτει την καθημερινότητά τους αλλά και των Μικρασιατών καλλιτεχνών οι οποίοι παρουσιάζουν εμφανείς διαφορές ως προς την ενορχήστρωση και τον τρόπο εκτέλεσης των κομματιών τους.[99] Μέσα από το περιεχόμενο των χασικλήδων τραγουδιών, διακρίνουμε τις έννοιες δομή, ομάδα και κλειστός χώρος, ωστόσο διαπιστώνουμε ότι δεν ταυτίζονται αναγκαστικά η εξιστόρηση των τραγουδιών με την πραγματικότητα στην οποία παραπέμπουν. Είναι γεγονός ότι η ύπαρξη, η λειτουργικότητα και η αυθεντικότητα της πρακτικής που αφορά στη χρήση του χασίς, υποχρεώνει τις δισκογραφικές εταιρείες να εστιάσουν σ' αυτό και να το διαχειριστούν. Με τον ίδιο τρόπο συντηρείται και η ανταπόκριση του κοινού, των αποδεκτών του δισκογραφικού προϊόντος. Από τη στιγμή όμως που η πρακτική αυτή υπερβαίνει τις συνθήκες οι οποίες την καθορίζουν, αποκτά την αυτονόμησή της, λειτουργεί η ίδια η εξιστόρηση ως γεγονός, πέρα από την πραγματικότητα που περιγράφει, δημιουργώντας χάσμα μεταξύ της εκτύλιξης και της αναπαράστασης του γεγονότος. Η φαινομενική απλότητα του λόγου των υποκειμένων στην πραγματικότητα δεν υπάρχει, γιατί ο λόγος τους είναι αρκετά πιο σύνθετος και συνδέεται με την ύπαρξη συγκεκριμένων κοινωνικών και οικονομικών απαιτήσεων οι οποίοι (προέρχονται) απορρέουν από παράγοντες εξω-υποκειμενικούς όπως η δισκογραφία, η λογοκρισία ή η παρέμβαση της αστυνομίας.[100] Αλλά και το ίδιο το άτομο αδυνατεί να διαχειριστεί με σαφήνεια την εμπειρία του. Επομένως τόσο οι στίχοι των τραγουδιών όσο και οι αυτοβιογραφίες, σε μια ύστερη χρονική περίοδο, δεν μπορούν να αποδώσουν την πραγματικότητα της εποχής, δεν μπορούν να σταθούν ως μαρτυρίες ικανές αφ' εαυτές

[99] Ν. Παπαχριστόπουλος, 2004, σ: 93
[100] ο.π. σ: 94-96

να μιλήσουν για τα πράγματα να αποδώσουν τα χαρακτηριστικά μιας προσωπικότητας ή να διαλευκάνουν τον ιδεολογικό κόσμο και τα όρια δράσης των φορέων του λόγου. Αντίθετα , πρόκειται για την δυνατότητα έκφρασης ενός ή περισσότερων ατόμων , τα οποία οδηγήθηκαν στη συγκεκριμένη μορφή λόγου όντας τοποθετημένοι σε ένα συγκεκριμένο υλικό πλαίσιο. Τα άτομα επαναδιαπραγματεύονταν τη σχέση τους με το χασίς όντας καταξιωμένοι και επώνυμοι. Έτσι για παράδειγμα ο Τσιτσάνης όταν τον ρωτούν για τα τραγούδια του με σαφώς χασικλίδικο στίχο, αποφεύγει να τοποθετήσει τον εαυτό του στην εκτύλιξη της εμπειρίας που εξιστορεί. [101]

[101] *«Μια Πολυεκδεδομένη συνέντευξη του Τσιτσάνη»*, στο Σ. Gauntlett, 2001, σ:173-181

4ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΓΚΛΗΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ – ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Επιχειρώντας να συνδέσουμε τις εγκληματολογικές θεωρίες που αφορούν στο πολιτισμικό φαινόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών θα πρέπει πρώτα απ' όλα να αναφερθούμε στην κοινωνική κατάσταση των ανθρώπων αυτών. Κατ' αρχήν θα πρέπει να αναφερθούμε εν συντομία στα κοινωνικά χαρακτηριστικά των ατόμων που συνδέονται με το είδος αυτού του τραγουδιού και συγκεκριμένα να αναφέρουμε πρώτα ότι: το ρεμπέτικο τραγούδι προέρχεται από τα φτωχά και τα λιγότερο μορφωμένα στρώματα ενός κοινωνικού συνόλου και συγκεκριμένα στην προκειμένη περίπτωση του πληθυσμού των μεγάλων αστικών κέντρων. Ενώ ο συλλογικός χαρακτήρας των μηχανισμών δημιουργίας των τραγουδιών αυτών παραμένει αμετάβλητος σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας τους ο δημιουργός εκτελεί συλλογικό έργο επειδή ακριβώς δανείζεται από την παράδοση την μορφολογική μήτρα που εκφράζει το πολιτισμικό σύνολο αλλά και γιατί διερμηνεύει τις καταστάσεις που ανήκουν στη δεδομένη κοινότητα και μόνο. Αρχικά τα ρεμπέτικα αποτελούν το αποτέλεσμα μιας συλλογικής και ανώνυμης δημιουργίας παρουσιάζοντας κοινά με το δημοτικό τραγούδι ενώ στην πορεία με την εμφάνιση των δισκογραφικών εταιρειών έχουμε τη μετάβαση στην επώνυμη δημιουργία καθώς και την εμπορευματοποίηση του είδους η οποία μεταπολεμικά θα γίνει μαζικότερη και θα συντελέσει στην παρακμή του ρεμπέτικου τραγουδιού.[102]

Το ρεμπέτικο συνδέεται με τις ομάδες των υποπρολετάριων των αστικών κέντρων στους οποίους περιλαμβάνονται τρεις τουλάχιστον μεγάλες κατηγορίες. Πρώτα είναι οι ομάδες των εκτός νόμου που ζουν σε μια κατάσταση διαρκούς παρανομίας, σχηματίζοντας κλειστούς κύκλους, δύσκολα προσπελάσιμους. Έπειτα είναι η μάζα των

[102] Σ. Δαμιανάκος, 2003, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, σ:105

άεργων και περιπλανώμενων λούμπεν προλετάριων που ζουν σε χρόνια «εξαθλίωση» και οι οποίοι έχουν τεθεί εκτός της κοινωνίας από το κατεστημένο κοινωνικοοικονομικό σύστημα. Στην τελευταία κατηγορία βρίσκονται τα πλατιά στρώματα των υποπρολετάριων που αποτελούνται από ανέργους και από περιστασιακούς εργάτες των οποίων η εξουθενωτική δουλειά, η ανασφάλεια της ύπαρξης και η άκρα ένδεια δεν τους επέτρεπαν να ενταχθούν στην εργατική τάξη. Επιπλέον η θέση των υποπρολετάριων στην υφιστάμενη κοινωνική ιεραρχία φαίνεται μέσω της στάσης που υιοθετούν οι άλλες κοινωνικές τάξεις απέναντι τους μέσω της κυρίαρχης ιδεολογίας, στάση που ο Bourdieu χαρακτηρίζει ως την «ηθική αγανάκτηση του μικροαστού».[103] Οι συνθήκες ζωής των υποπρολετάριων είναι δύσκολες επειδή τις χαρακτηρίζει η μη τακτική απασχόληση, η μόνιμη ανασφάλεια και η «μέρα με τη μέρα» επιβίωση, από τη μια μεριά και από την άλλη μια έντονη τάση για τις απολαύσεις και τη ροπή προς το χρήμα και τον καιροσκοπισμό μέσα στο πλαίσιο της ασταθούς κοινωνικής τους κατάστασης.

Οι εγκληματολογικές θεωρίες που μπορούν να μας βοηθήσουν σ' αυτή την εργασία είναι αφενός αυτές που αφορούν στη μελέτη της δημιουργίας των πολιτισμικών φαινομένων από τις υπο-ομάδες που σχηματίζουν τις υπο-κουλτούρες, και αφετέρου οι θεωρίες που αφορούν στον κοινωνικό έλεγχο, στην θεωρία του χαρακτηρισμού και στην ηγεμονία του Γκράμσι. Όσον αφορά στις θεωρίες υποκουλτούρας, ο τρόπος εργασίας τους ήταν συνδυασμός των συμπερασμάτων της Σχολής του Σικάγο με τη θεωρία της ανομίας του Merton. Σαν θεωρίες εστίασαν στην αστική, της κατώτερης τάξης, ανδρική και συμμοριακή παραβατικότητα. Στην προκειμένη περίπτωση αυτές οι θεωρίες μπορούν να μας βοηθήσουν στο να εξηγήσουμε τον τρόπο λειτουργίας αυτών των υπο-ομάδων οι οποίες όντας περιθωριοποιημένες, ανέπτυξαν έναν δικό τους κώδικα αξιών

[103] Σ. Δαμιανάκος, 2001, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, σ:106

αρχών και πεποιθήσεων, επηρεασμένο από τον κώδικα αξιών του ισχύοντος κοινωνικού συστήματος αλλά τροποποιημένου τελικά στις συνθήκες της ιδιαιτερότητας της ζωής της ομάδας των ρεμπετών.[104]

Σκοπός αυτής της εργασίας, σε θεωρητικό επίπεδο, είναι η ανάδειξη των φαινομένων αυτών που οδηγούν τα άτομα στη δημιουργία υπο-ομάδων και στον τρόπο που γίνεται αυτό. Στην περίπτωση του ρεμπέτικου τραγουδιού της εποχής του μεσοπολέμου οι παράγοντες που οδηγούν στη δημιουργία υποκουλτούρας είναι πρώτα μια έκρυθμη κοινωνική κατάσταση εξαιτίας της ιστορικής συγκυρίας και των συνεπειών του Α' Παγκοσμίου πολέμου και της Μικρασιατικής εκστρατείας και καταστροφής και του κύματος της προσφυγιάς η οποία ενέτεινε την ήδη δύσκολη οικονομική πραγματικότητα της χώρας. Από την άλλη η περιθωριοποίηση των φτωχότερων κοινωνικών στρωμάτων τα οποία οδήγησαν οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί της ελληνικής κοινωνίας υπό την επίδραση του καπιταλισμού, στα αστικά κέντρα, και οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στις φτωχές και πιο απομονωμένες συνοικίες των πόλεων. Ο λαϊκός πολιτισμός που έφεραν μαζί τους, περιθωριοποιήθηκε κι αυτός όπως κι οι ίδιοι εξαιτίας της διαφοροποίησης του απ' αυτόν της κυρίαρχης τάξης. Οι θεωρίες της υποκουλτούρας, εμπεριέχοντας την θεωρία της ανομίας του Merton, μπορούν να μας βοηθήσουν στην κατανόηση και ανάδειξη των φαινομένων αυτών. Την εποχή του μεσοπολέμου στην Ελλάδα μπορούμε να πούμε ότι υπήρχε μια κατάσταση εκτεταμένης ανομίας η οποία δημιουργήθηκε απ' τους παράγοντες που αναφέραμε ήδη και αφορούν στη φτώχεια, στον πόλεμο, στην προσφυγιά και στην περιθωριοποίηση για τους πληθυσμούς αυτούς που προέρχονταν από την ενδοχώρα, τους πρώην αγροτικούς πληθυσμούς οι οποίοι στην πόλη έχασαν τα κοινωνικά δίκτυα υποστήριξης που είχαν στο χωριό. Στην πόλη το άτομο καλείται να

[104] H.S. Becker , 2000, *Οι Περιθωριοποιημένοι*, σ: 18

σταθεί μόνο του.[105] Σύμφωνα με τον Merton, «σε κάθε κοινωνία η προσαρμογή και ο κομφορμισμός τόσο στους πολιτισμικά καθορισμένους στόχους όσο και στα μέσα είναι η πιο συνηθισμένη και η πιο διάχυτη», όταν όμως και όπου δεν συμβαίνει αυτό, παύει να υπάρχει η σταθερότητα και η συνέχεια της κοινωνίας.[106] Το πρώτο στοιχείο που οδηγεί στη δημιουργία του υποπολιτισμού είναι η πολιτισμική διαφοροποίηση, προερχόμενη κυρίως από τις κοινωνικές διακρίσεις που υπάρχουν σε μια κοινωνία.[107] Στην περίπτωση του ρεμπέτικου αυτές οι διακρίσεις υπήρχαν για τους ρεμπέτες της περιόδου που εξετάζουμε, δημιουργώντας τη διάσταση των μελών της υποκουλτούρας με το κυρίαρχο σύστημα αξιών και οδηγώντας τους σε εναλλακτικές μορφές πολιτισμικής έκφρασης. Στην δεύτερη περίπτωση - παράγοντα δημιουργίας υποπολιτισμού, βρίσκεται η αδυναμία της κυρίαρχης κουλτούρας - εξουσίας να επιλύσει κοινωνικά - πολιτισμικά ή υλικά προβλήματα συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Οι υποκουλτούρες επιλέγουν και αναδεικνύουν ή επανερμηνεύουν κοινωνικές αξίες, βασιζόμενες στα ήδη υπάρχοντα πρότυπα του αξιακού συστήματος που βρίσκεται σε ισχύ. Ενώ επιλέγοντας από τις ήδη υπάρχουσες αξίες καταλήγουν σ' αυτές τις αξίες που αφορούν στις απολαύσεις, στην τόλμη και στον επιθετικό ανδρισμό. Είναι χαρακτηριστικές αυτές οι αξίες στο χώρο του ρεμπέτικου, όπου εξυμνείται ο μάγκας σαν ιδανικός τύπος ανδροπρέπειας, αλλά και ο κόσμος των απολαύσεων με τη χρήση του χασίς, την απόλαυση από το «παίξιμο» του μπουζουκιού αλλά και τον έρωτα. Οι αξίες της σχόλης και της απόλαυσης ανάγονται στις κυρίαρχες αξίες του χώρου τους. Κατά τον Marx,[108] «στον τρόπο κέρδους όπως και στις απολαύσεις της, η οικονομική αριστοκρατία δεν είναι τίποτα άλλο από την νεκρανάσταση του λούμπεν-προλεταριάτου στις κορυφές της αστικής κοινωνίας»

[105] Α. Κάιλ –Βέλλου, 1978, σ: 16
[106] Merton , στο *Εγκληματολογική Σκέψη*, 1990, σ: 406
[107] S. Cohen , στο Αστρινάκης, 1996, σ:14
[108] Σ. Δαμιανάκος,2003, σ: 117

Ηγεμονία, ο όρος χρησιμοποιείται με δύο σημασίες με την έννοια της κυριαρχίας, οπότε αποδίδεται συχνότερα ως «ηγεμονισμός» και με την έννοια της ηγεσίας που προϋποθέτει κάποιο βαθμό συναίνεσης και αφορά την πολιτική εξουσία. Η γραμσιανή έννοια της ηγεμονίας, αποτέλεσε σημαντική συνεισφορά στη μαρξιστική θεωρία. Ο A. Gramsci υποστηρίζει ότι στις σύγχρονες συνθήκες μια τάξη διατηρεί την κυριαρχία της όχι μόνο μέσα από την ειδική οργάνωση της εξουσίας αλλά κι επειδή έχει την ικανότητα να υπερβαίνει τα στενά συντεχνιακά της συμφέροντα, ν' ασκεί ηθική και πνευματική ηγεσία και να πραγματοποιεί συμβιβασμούς με μια ποικιλία συμμάχων που ενώνονται σε συγκροτημένο σώμα κοινωνικών δυνάμεων. Το σώμα αυτό αποτελεί τη βάση της συναίνεσης για ένα ορισμένο κοινωνικό καθεστώς, στο οποίο η ηγεμονία της Άρχουσας Τάξης δημιουργείται και ξαναδημιουργείται σ' ένα πλέγμα θεσμών, κοινωνικών σχέσεων και ιδεών. Η ηγεμονία βρίσκει εφαρμογή στη ψήφιση του Νόμου του 1906 για το χασίς.

Για τον Marx και τον Engels, το λούμπεν προλεταριάτο αποτελείται από τα εξαθλιωμένα και εκφυλισμένα μικροαστικά και προλεταριακά στοιχεία, τους αλήτες, τους ζητιάνους κ.τ.λ. που έχασαν την ταξική τους συνείδηση και την ταξική τους θέση μέσα στην κοινωνία και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο είναι πάντα πρόθυμα να πουληθούν για αντιδραστικές ενέργειες. Αυτή η ερμηνεία αφορά την αστική κοινωνία στη φάση ανόδου του καπιταλισμού.[109] Στις σύγχρονες κοινωνίες μόνο σε περιόδους γενικευμένων κρίσεων του καπιταλισμού παράγεται αυτόχθονο λούμπεν-προλεταριάτο. Τα κύρια χαρακτηριστικά του είναι η συνεχής ένδεια, η κοινωνική περιθωριοποίηση, η ανασφάλεια εργασίας και κοινωνικής ύπαρξης, οι χαμηλές αμοιβές και η υπερβολική κόπωση, οι απεριόριστες δυνατότητες χειραγώγησής τους.[110] Το ιδιαίτερο σύστημα αξιών, αρχών, πίστεων, προκαταλήψεων, στάσεων συμπεριφορών και γενικά του τρόπου ζωής των ομάδων που είτε διαφοροποιούνται έντονα από την κοινωνία όπου

[109] Θ.Βασιλείου - Ν.Σταματάκης, 1992/2000, σ: 250,
[110] ο.π, σ: 385

ανήκουν είτε συγκρούονται με την εκφρασμένη κυρίαρχη ιδεολογία και κουλτούρα της.[111]

[111] Α. Κάιλ-Βέλλου, 1978, σ: 94-97

5^{Ο} ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ – ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Είναι γεγονός ότι η μελέτη του ρεμπέτικου έχει βασιστεί σε ένα περιορισμένο πραγματολογικό υλικό το οποίο προέρχεται από τις αυτοσχέδιες έρευνες φίλων του μουσικού είδους καθώς και από τα προϊόντα της μουσικής παραγωγής, ενώ η απουσία μιας στέρεης βάσης δεδομένων για το ρεμπέτικο δημιουργεί ποικίλα μεθοδολογικά προβλήματα στην σχετική έρευνα.[112] Ο Ζαϊμάκης θεωρεί ότι η έλλειψη αξιόπιστου ερευνητικού υλικού, αρχείων και ιστορικών μελετών, οδηγεί τον ερευνητή σε επικίνδυνους δρόμους όπου είναι ορατός ο κίνδυνος της αυθαιρεσίας, της ανακρίβειας και του εμπειρισμού αλλά και της μυθοποίησης του πολιτισμικού και κοινωνικού αυτού φαινομένου. Επιπλέον το γεγονός ότι οι υπάρχουσες πηγές, μεγάλο μέρος των οποίων έχει δημιουργηθεί για εμπορική χρήση και αφορά σε ένα δίκτυο διακίνησης πολιτισμικών προϊόντων σχετικών με το ρεμπέτικο (βιβλιογραφίες ρεμπετών, δίσκοι, άρθρα, βιβλία, ιστοσελίδες στο διαδίκτυο, ταινίες και μουσικές παραστάσεις, δεν φαίνονται αξιόπιστες ή δεν επαρκούν.[113] Μια λύση είναι ο ερευνητής να στραφεί στην έρευνα πεδίου, συγκροτώντας ο ίδιος το πραγματολογικό του υλικό του οποίου στη συνέχεια θα μπορέσει να ερμηνεύσει και να αναλύσει τα δεδομένα, όμως το γεγονός ότι έχει επέλθει πλέον ο βιολογικός θάνατος αυτών των ανθρώπων. δημιουργεί επιπλέον προβλήματα στην έρευνα. Η πρωτογενής έρευνα είναι ιδιαιτέρως περιορισμένη παρόλο που αφθονούν οι λαογραφικές περιγραφές και οι φιλολογικές και αξιολογικές συζητήσεις. Η μελέτη των πηγών, προφορικών και γραπτών παρόλο που αποτελεί ένα αναγκαίο έργο για τη διερεύνηση ενός τόσο σημαντικού φαινομένου του λαϊκού πολιτισμού δεν έχει προσελκύσει τους αναγκαίους επιστημονικούς κλάδους και τους ερευνητικούς φορείς οι οποίοι θα μπορούσαν να δημιουργήσουν μια βάση αξιόπιστων στοιχείων για περαιτέρω

[112] Γ. Ζαϊμάκης , *Όψεις του Λαϊκού πολιτισμού*, 2007 σ: 68-69
[113] ο.π, σ. 70

διερεύνηση – μελέτη για το ρεμπέτικο.[114] Από την άλλη το πραγματολογικό υλικό που υπάρχει για το ρεμπέτικο, είναι ανομοιογενές, προερχόμενο από διαφορετικούς ερευνητές, οι οποίοι έχουν χρησιμοποιήσει ποικίλες τεχνικές συλλογής και χρήσης δεδομένων και τις οποίες σπάνια παρουσιάζουν. Το γεγονός αυτό, καθιστά αναγκαίο τον κριτικό έλεγχο και τη διασταύρωση των στοιχείων που προέρχονται από αυτές προκειμένου να υπάρχουν αξιώσεις επιστημονικής εγκυρότητας.[115] Στην πραγματικότητα όμως αυτό σπάνια συνέβαινε. Ενώ το γεγονός της προσήλωσης στην αναφορικότητα των κειμένων και η ταύτιση του κόσμου του τραγουδιού με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, αλλά και η συγκρότηση θέσεων που είχαν βασισθεί είτε σε προκατασκευασμένες θεωρητικές θέσεις είτε σε σποραδικές πραγματολογικές ενδείξεις, δημιουργούσε επιπλέον προβλήματα στην ασφαλή εξαγωγή συμπερασμάτων.[116]

Όσον αφορά στις μελέτες που ασχολούνται με την κοινωνιολογική προσέγγιση του κόσμου του ρεμπέτικου, αξιοσημείωτη και πρωτοποριακή για την εποχή της ήταν η Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου του Δαμιανάκου το 1976. Μ' αυτή του την εργασία συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός γόνιμου προβληματισμού για το ρεμπέτικο στην επιστημονική κοινότητα και οδήγησε στην αναζήτηση συστηματικών μεθόδων έρευνας για την προσέγγισή του. Η αδυναμία της εργασίας του σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη,[117] έγκειται στο γεγονός ότι στηρίχθηκε σε ένα δευτερογενές, περιορισμένο και σε κάποιες περιπτώσεις αναξιόπιστο, πραγματολογικό υλικό και συγκεκριμένα στην ανθολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών του Πετρόπουλου, ο οποίος είχε επιλέξει εντελώς υποκειμενικά τα τραγούδια των περιόδων του ρεμπέτικου, έχοντας στην πρώτη περίοδο τραγούδια κυρίως της φυλακής και οδηγώντας το μελετητή στο λανθασμένο συμπέρασμα της

[114] ο.π, σ. 69

[115] ο.π., σ: 68-69

[116] Γ. Ζαϊμάκης, 2007, Ο *Κοινωνικός Κόσμος και η Τοπικότητα του Ρεμπέτικου στην Πρώιμη Φάση Ανάπτυξής του*, στο *Όψεις Λαϊκού Πολιτισμού*, σ:72

[117] Σ. Gauntlett, 2001, Ρεμπέτικο Τραγούδι, σ:14

καταγωγής του είδους από τους χώρους των φυλακών και των παρανόμων. Ενώ ο Smith[118] υποστηρίζει, αναφορικά με την τρίτη περίοδο για την οποία ο Δαμιανάκος θεωρεί ότι υπάρχει ενσωμάτωση όψεων της προλεταριακής ιδεολογίας στο μεταπολεμικό ρεμπέτικο, ότι η άποψη αυτή εκφράζει περισσότερο έναν ευσεβή πόθο της αριστεράς, παρά μια πραγματικότητα, δεδομένου ότι δεν υπάρχει ούτε ένα τραγούδι που να εκφράζει μια κάποια αγωνιστική διάθεση. Ένα άλλο δεδομένο το οποίο υποβαθμίζεται στο έργο του Δαμιανάκου είναι η επανάκαμψη της λογοκρισίας στη μεταπολεμική περίοδο όπου κατά συνέπεια «κόβονται» τα τραγούδια που αναφέρονται σε απαγορευμένες ουσίες όπως το χασίς. Ο Gauntlett αναφέρεται κύρια στα θέματα των ρεμπέτικων τραγουδιών σημειώνοντας ότι τα δύο μονιμότερα θέματα είναι σίγουρα πρώτον η περιθωριακή των πόλεων ζωή, με κύριες δραστηριότητες τη χασισοποσία και την εν γένει χρήση ναρκωτικών, τη βία, την κλοπή, το λαθρεμπόριο, τη μαύρη αγορά, την πορνεία, την αλητεία και τον εγκλεισμό στη φυλακή και δεύτερον από την άλλη οι ερωτικές σχέσεις (πολλά δίστιχα ερωτικού περιεχομένου όντας κοινά στο ρεμπέτικο και στο δημοτικό τραγούδι), εννοώντας το κλέφτικο τραγούδι. Στην εξέλιξη με την έννοια της εμπορικής ανάπτυξης του είδους τα χαρακτηριστικά είναι:

- Η θεματολογική διαφοροποίηση και γλωσσική αποκάθαρση, που επήλθε εξαιτίας της λογοκρισίας του Μεταξικού καθεστώτος.(για την περίοδο από το Νόμο 1937).
- Η επίταση του ανταγωνισμού συνθετών και ερμηνευτών του ρεμπέτικου, ως αποτέλεσμα της εκτεταμένης δισκογραφικής δραστηριότητας που σημειώνεται στις αρχές του 1920 στην Ελλάδα.[119]
- Η συνακόλουθη έμφαση στην προσωπική δημιουργία και εκτέλεση εκδηλώνεται με μια αισθητή τάση υπερβολής κατά την αναπαράσταση της ζωής του περιθωρίου με την περίπλοκη της μορφή.

[118] Γ. Ζαΐμάκης στο Χ. Δερμετζόπουλος – Β. Νιτσιάκος (επιμ.), 2007, σ: 72-73
[119] Τ. Σχορέλης, 1981, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ.Δ΄, σ:18

- Αποσύνδεση του περιθωριακού περιεχομένου ρεμπέτικων από το λειτουργικό τους πλαίσιο με την - σε ακαθόριστη ημερομηνία - εισαγωγή τους στα καφωδεία τα ποικιλώνυμα, ανάλογα με το κοινωνικό επίπεδο και το ρεπερτόριο καφέ-αμάν, καφέ-σαντάν, καφέ-σαντούρ. Εδώ για πρώτη φορά η εκτέλεσή τους απογαλακτίσθηκε από τους παραδοσιακούς τους ερευνητές, όργανα και ακροατήριο.

Η υπόθεση ότι αυτές οι συνθήκες επιφέρουν τη θεματολογική σχηματοποίηση των περιθωριακού περιεχομένου ρεμπέτικων ενισχύεται από τον υψηλό βαθμό εκρομαντισμού του τύπου του μάγκα που παρατηρείται στα παλαιότερα σωζόμενα δείγματα περιθωριακών τραγουδιών αυτού του ρεπερτορίου.[120]

[120] Τ. Σχορέλης, 1981, τ.Δ', σ:18

Β' ΜΕΡΟΣ

1ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΠΟΙΟΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟΥ, ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΜΕΘΟΔΟΥ

Σκοπός της μεθόδου της Ποιοτικής Ανάλυσης Περιεχομένου είναι η συστηματική ανάλυση κειμένου, η οποία σέβεται τις ερμηνευτικές υποχρεώσεις και το γλωσσικό πλούτο του υλικού. Χρησιμοποιώντας την Ποιοτική Ανάλυση Περιεχομένου επιδιώκουμε να κατανοήσουμε και λιγότερο να εξηγήσουμε την ανθρώπινη συμπεριφορά. Για να επεξεργαστούμε αυτά τα ποιήματα, όπως είναι τα ρεμπέτικα τραγούδια, θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε τον τρόπο έκφρασης, το ύφος του συνθέτη στιχουργού και κυρίως το ιστορικό πλαίσιο μέσα από το οποίο γεννήθηκαν αυτά τα ποιήματα και τα οποία προσπαθούν να εκφράσουν και να περιγράψουν έμμεσα. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο στην ανάλυση είναι το θέμα της επικοινωνίας μεταξύ του πομπού και του δέκτη, αλλά και η κοινωνική κατάσταση των ατόμων που εμπλέκονται σε αυτή την επικοινωνία.[121] Σύμφωνα με τον Flick,[122] η ανάλυση περιεχομένου είναι μια κλασσική μέθοδος με την οποία μπορεί κανείς να αναλύσει γραπτό υλικό άσχετα από το που μπορεί να προέρχεται αυτό. Ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό της μεθόδου είναι η χρησιμοποίηση κατηγοριών, οι οποίες απορρέουν από θεωρητικά μοντέλα. Οι κατηγορίες αυτές χρησιμοποιούνται στο εμπειρικό υλικό και δεν αναπτύσσονται απαραίτητα απ' αυτό, παρόλο που διαρκώς αξιολογούνται σε σχέση με αυτό και δεν αλλάζουν αν αυτό δεν είναι απαραίτητο. Το πιο σημαντικό όμως στοιχείο της μεθόδου και σ' αντίθεση με άλλες προσεγγίσεις, είναι ότι ο στόχος εδώ είναι να μειωθεί το υλικό.

Η ποιοτική έρευνα θεμελιώνεται σε μια φιλοσοφική θέση η οποία είναι σε γενικές γραμμές «ερμηνευτική», με την έννοια ότι την απασχολεί ο τρόπος με τον οποίο

[121] Ε. Μπότση, 2009, *Μεθοδολογία της Εγκληματολογικής Έρευνας*, Σημειώσεις, σ:55
[122] U. Flick, 2009, *An introduction to Qualitative Research,* Edition 4, σ:323-328

ερμηνεύεται, γίνεται κατανοητός, βιώνεται και παράγεται ο κοινωνικός κόσμος.[123] Τα τραγούδια επιλέχθηκαν βάση δυο κριτηρίων:

- τη χρονολογία που γράφτηκαν τα τραγούδια και
- τη θεματολογία τους που θα έπρεπε να σχετίζεται με κάποιας μορφής εγκλήματος.

Ειδικά ως προς το πρώτο κριτήριο, προσπαθήσαμε να αντιμετωπίσουμε το πρόβλημα της συχνά λανθασμένης αναφοράς, από τις πηγές, στο χρόνο παραγωγής του τραγουδιού, με τη διασταύρωση των πηγών. Το ερευνητικό ερώτημα που μας οδηγεί στην ανάλυση αυτών των αντιπροσωπευτικών τραγουδιών είναι η ανίχνευση εικόνων εγκλήματος, μέσα από τις στιχουργικές αφηγήσεις των δημιουργών, λαμβάνοντας υπόψη τόσο το ιστορικό, πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο παραγωγής τους όσο και αυτό της επικοινωνίας[124] μεταξύ του πομπού (συνθέτης - στιχουργός) και του δέκτη (το κοινό των τραγουδιών - ο άνθρωπος της εποχής) και οι οποίοι είχαν τις προσλαμβάνουσες που αντιστοιχούσαν στην εποχή και στην τάξη – κατάστασή τους.[125] Οι στόχοι της εφαρμογής της συγκεκριμένης μεθόδου είναι:

- η συσχέτιση των εικόνων εγκλήματος που περιγράφονται στα τραγούδια, με την πραγματικότητα του χώρου των ανθρώπων αυτών, και
- η διερεύνηση στάσεων, αρχών και πεποιθήσεων των ανθρώπων του χώρου του ρεμπέτικου.

Ο Παπαχριστόπουλος υποστηρίζει ότι είναι ανέφικτη η θεματική ταξινόμηση των ρεμπέτικων τραγουδιών κι αυτό γιατί οι ανακαλούμενες δραστηριότητες που μέσω του λόγου μεταφέρονται σ' αυτά τα ποιήματα δεν εμφανίζονται πάντα απομονωμένες από κάποιες άλλες, έτσι ώστε να μιλάμε κατηγορηματικά και για μια ανάλογη θεματική

[123] J. Mason, 2003, *Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας*, σ:17
[124] Θ. Ιωσηφίδης, 2003, *Ανάλυση Ποιοτικών Δεδομένων στις Κοινωνικές Επιστήμες*, σ:62-63
[125] Ν. Κυριαζή, 1999/2003, *Η Κοινωνιολογική Έρευνα*, σ:283

διάκριση με βάση το περιεχόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών. Μ' αυτόν τον τρόπο, ένα ρεμπέτικο τραγούδι με ερωτικό θέμα δεν αποκλείεται να συνδυάζει τη θεματική του ανάπτυξη με τη χρήση χασίς, τη χρήση βίας ή με τη διατύπωση μιας αξιολογικής κρίσης για την οικονομική και την κοινωνική κατάσταση του υποκειμένου ή για τον τρόπο λειτουργίας του κοινωνικού συστήματος. Ωστόσο, μπορούμε να απομονώσουμε κάποιες από αυτές τις πρωταρχικές δραστηριότητες από το συνδυασμό τους με τις άλλες, εντοπίζοντας μια κεντρική αφηγηματική διάταξη, η οποία εμφανίζεται σ' ένα σώμα επιμέρους ποιημάτων και αναπλάθει διάφορες μορφές της δραστηριότητας αυτής.[126] Τα ρεμπέτικα τραγούδια έχοντας ως θεματικό άξονα τη χρήση χασίς, μπορούν να αποτελέσουν μια τέτοια αφηγηματική ενότητα.

[126] Ν. Παπαχριστόπουλος, 2004, σ: 71-72, Παραπέμπει στον Η. Πετρόπουλο σ. 20, 45 για το ανέφικτο της θεματικής ταξινόμησης στα ρεμπέτικα τραγούδια

2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Η ΑΝΑΛΥΣΗ

2.1 Θεματική Κατηγορία: Χασίς (Τραγούδια 1, 11, 14, 19 και 20 του Παρ. Ι)

1ο Τραγούδι: *«Πέντε μάγκες», Γιοβάν Τσαούς*

Η σκηνή που περιγράφεται είναι λιτή, υπονοεί την σοβαρότητα των πέντε οι οποίοι δεν είναι τυχαίοι, είναι μάγκες. Με σοβαρότητα αντιμετωπίζουν τον άνθρωπο - κάτοχο του χώρου όπου γίνεται η χρήση του ναργιλέ, τον τεκετζή. Δίνουν την παραγγελία τους υποσχόμενοι να τον προτιμήσουν αν τους ικανοποιήσει. Ζητούν το καλύτερο Περσίας τουμπεκί. Πληρώνουν περισσότερα απ' όσα τους ζητάει, δείχνουν μεγαλοσύνη, οι μάγκες είναι ήσυχοι, σοβαροί, ασκητικές μορφές. Ιεροτελεστία του αργιλέ, «έπρεπε να είσαι μάγκας για να πιάσεις αργιλέ».[127] «Φούμαραν μα ήταν τζούρα φώναξαν τον τεκετζή…», οι μάγκες έπεσαν θύματα απάτης από τον τεκετζή ο οποίος τους υποτίμησε θεωρώντας ότι μπορούσε να τους δώσει κακής ποιότητας χασίς χωρίς να το αντιληφθούν. Φερόμενοι ως «μάγκες» με ηρεμία λένε στον τεκετζή ότι τους εξαπάτησε. Ενώ τονίζουν παρουσιάζοντας τους εαυτούς τους σε αντιδιαστολή με τους πρεζάκηδες, ανθρώπους κατώτερης στάθμης γι' αυτούς ή με τους κορτάκηδες και τα πιτσιρίκια, την ταυτότητά τους. Οι μάγκες αποφασίζουν να μην ξαναπάνε στον τεκέ αλλά να κάνουν χρήση χασίς σε μια σπηλιά όπου ένας από αυτούς έχει κρύψει αργιλέ. Στη συνέχεια αναφέρεται στην παλιά ονομασία της Δραπετσώνας, Κρεμμυδαρού, ενώ αναφέρεται ακόμα στην επικείμενη απαγόρευση της χρήσης και το κλείσιμο των τεκέδων. Θα συνεχίσουν τότε να φουμάρουν αργιλέ στη σπηλιά και θα κουβαλάνε και την κουρελού μαζί για να μη φεύγει ο καπνός. Στο τραγούδι αυτό υπάρχει η αίσθηση της θλίψης από την προδοσία που νιώθουν οι μάγκες για τη συμπεριφορά του τεκετζή απέναντί τους.

[127] Α. Κάιλ-Βέλλου, 1978, σ:123

Αυτό που δεν λέγεται είναι η φτώχεια, η μη επιλεκτικότητα, τα βάσανα και το αδιέξοδο που βίωναν οι άνθρωποι αυτού του χώρου και αποτελεί το κοινωνικό συμφραζόμενο. Ο χώρος που κινούνται τα άτομα είναι οι φτωχογειτονιές του Πειραιά της δεκαετίας του ’30 και η κατάσταση τους, χωρίς να καθορίζεται ακριβώς απ’ το τραγούδι, είναι αυτή των ανθρώπων της μαγκιάς, των ήσυχων, των σοβαρών και η συνήθειά τους είναι αυτή της χρήσης χασίς με ναργιλέ σε τεκέδες. Στο τραγούδι αναδεικνύεται η συλλογικότητα βάση της οποίας ενεργούσαν τα υποκείμενα. Η χρήση του χασίς ανάγεται σε ιεροτελεστία για μυημένους. Η σοβαρότητά τους, υπονοεί τη μεγαλοσύνη αλλά και τη θλίψη αν και δεν κατονομάζεται, είναι παρούσα. Ο συλλογικός χαρακτήρας της πράξης δεν είναι τυχαίος. Η ύπαρξη αλληλεγγύης χαρακτηρίζει τα υποκείμενα και η απόλαυση που προκύπτει από τη χρήση τοποθετείται στο πλαίσιο αυτής της συλλογικότητας. Η καταξίωση που απολαμβάνουν τα άτομα, όντας χρήστες χασίς, είναι δεδομένη στο χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού.

11^{ο} Τραγούδι: *«Μαστούρας», Μ. Βαμβακάρης*

Η επανάληψη των λέξεων μαστουριάσω, μαστούρα, χασίσι, χασισιές, δείχνουν την ιδιαίτερη σημασία που είχε για τη ζωή του «μάγκα» αλλά και την ένταση των συναισθημάτων για τη χρήση του. Όλα περνούν και χάνονται μόνο με το χασίς. Ανάγει τη χρήση του χασίς στη μοναδική διέξοδο για να ξεχνάει τις πίκρες και τα βάσανα για να συνεχίζει να ζει. Είναι απαραίτητη αυτή η πρακτική για να αντέξει τη ζωή. Στο γεγονός της μη ύπαρξης διεξόδου από τη θλιβερή ζωή που ζούσαν οι ρεμπέτες αποδίδεται η χρήση του χασίς. Ωστόσο η χρήση του χασίς, καταλαβαίνουμε ότι (θα πρέπει να) ήταν πολύ διαδεδομένη την εποχή του μεσοπολέμου, δεδομένων των συνεχών αναφορών γενικά στα τραγούδια της περιόδου αυτής, εκτός από αυτά, τα χασικλήδικα, αλλά και της μη εφαρμογής των απαγορευτικών νόμων για τη χρήση με το νόμο του 1920. Όπως

αναφέρει ο Μ. Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του, όταν τους έπιαναν τους κρατούσαν για μια μέρα και τους έδιωχνα, ενώ όταν άλλαξε ο νόμος επί Μεταξά τους έστελναν ακόμη και εξορία. Επομένως η διάδοση του χασίς δεν ήταν ακριβώς παράνομη, εκείνη την εποχή, πριν το νόμο Μεταξά, αλλά ήταν ακαθόριστη, ανεφάρμοστη σε βαθμό που να μην είναι διακριτός ο βαθμός νομιμότητας και παρανομίας. Η «χαλαρή» θα λέγαμε αντιμετώπιση της κρατικής εξουσίας δημιούργησε μια κατάσταση αμφιλεγόμενης παρανομίας.

14ο Τραγούδι: *«Πέντε χρόνια δικασμένος», Β. Παπάζογλου*

Πριν ξεκινήσει το τραγούδι ακούγεται ο διάλογος μεταξύ των δύο φίλων του Βαγγέλη Παπάζογλου και του Στελλάκη Περπινιάδη, γύρω από τον Αργιλέ που «αιωνίως» έχει στο χέρι του ο Στελλάκης και το τραγούδι εξηγεί γιατί το κάνει αυτό. Στο τραγούδι αυτό έχουμε την περιγραφή της χρήσης χασίς μέσα στη φυλακή. Στις φυλακές της εποχής γίνονταν διακίνηση ναρκωτικών και υπάρχουν συνεχείς αναφορές και καταγγελίες για το θέμα στον τύπο της εποχής.[128] Υπάρχει και σε αυτό το τραγούδι αναφορά στη συλλογικότητα της χρήσης αλλά και στη συμπαράσταση που έδειχναν οι άλλοι «μάγκες» στο υποκείμενο της αφήγησης οι οποίοι του πατούσαν «αργιλέ», βοηθώντας τον με αυτόν τον τρόπο να ξεχάσει τα βάσανά του. Ο συχνός σκοπός της χασισοποσίας στα ρεμπέτικα, είναι η λήθη των βασάνων. Τον ναργιλέ τον πίνει «από το πολύ σικλέτι», τη στεναχώρια που του προκαλούσε το γεγονός ότι ήταν φυλακισμένος. Αναφορά στους μάγκες που του πατούσαν τον αργιλέ γιατί ήταν στη φυλακή ξεχασμένος απ' όλους. Παρουσίαση της καθημερινότητάς τους τσίλιες για τους «βλάχους τους δεσμοφυλάκους», ενώ και όταν βγαίνει από το Γεντί – Κουλέ πάλι φουμάρει και τώρα οι τσίλιες είναι για τους πολιτσμάνους. Ο αργιλές παρουσιάζεται από το άτομο σαν η μόνη

[128] Ν. Παπαχριστόπουλος, 2004, σ: 84

λύση – παρηγοριά για τη φυλακή αλλά και για τη ζωή του έξω από τη φυλακή. Ο ναργιλές ανάγεται στην κύρια ασχολία του ατόμου, τη μοναδική απόλαυση στη ζωή του.

19ο Τραγούδι: *«Όσοι έχουνε πολλά λεφτά», Μ. Βαμβακάρης,*

Τα λεφτά δεν έχουν αξία στον κόσμο του ρεμπέτη, δε τα μαζεύουν, τα σκορπούν για να περάσουν καλά, να γλεντήσουν. Διακρίνουμε την ειρωνεία που στρέφεται προς τους μικροαστούς που μαζεύουν χρήματα όντας στερημένοι οι ίδιοι αλλά και την αντίθεση στη νοοτροπία των ρεμπετών. Τονίζεται η ματαιοδοξία του χρήματος «στον άλλο το ντουνιά λεφτά δε θα περνάνε». Προβάλλοντας της αξία της οικονομίας σαν πρακτική των άλλων τάξεων αλλά και την αξία του χρήματος στον κόσμο που ζουν στη διαχωριστική γραμμή, σαν εμπόδιο. Ένα εμπόδιο που η αξία του είναι άχρηστη σαν έρθει ο θάνατος κι επομένως η συσσώρευσή του δεν έχει νόημα. Στην περίπτωση του, όντας αποκλεισμένος από το χρήμα δημιουργεί το δικό του αξιολογικό σύστημα. Στη θέση του χρήματος τοποθετεί το χασίς και το μπουζούκι πετυχαίνοντας με τη χρήση τους ως υποκατάστατα, την ευδαιμονία που οι πλούσιοι απολαμβάνουν με το χρήμα.

20^{ο} Τραγούδι : *«Μανώλης χασικλής», Ι. Δραγάτση ή Ογδοντάκη*

Ο μάγκας συνιστά αξία η υπερηφάνεια αποδεικνύεται με την κατοχή και επιδέξια χρήση των όπλων που παρ' όλο που απαγορεύονται, τολμά ο μάγκας να τα φέρει και να τα χρησιμοποιήσει. Στο τραγούδι αυτό υπάρχει ένας κατακερματισμός του νοήματος. Η εικόνα που αναδεικνύεται απ' αυτό, είναι η σκληρή πραγματικότητα της φυλακής, οι εικόνες μοιάζουν κωδικοποιημένες παραπέμποντας σε ένα κώδικα για μυημένους. Αφορά σε διάλογο μεταξύ των ανθρώπων της μαγκιάς, όπου ένας μάγκας προκαλεί τον άλλο στο ζήτημα της ανδροπρέπειας. Απαραίτητα σύνεργα της μαγκιάς είναι τα μαχαίρια και τα μπεγλέρια. Υπάρχει σαφής αναφορά στην χαρτοπαιξία και η

διαβεβαίωση της φιλίας «για σένα …. τα ρούχα μου πουλώ». Ο μπαγλαμάς, αναφέρεται για τη διάθεση των υποκειμένων να γλεντήσουν, ωστόσο ως μουσικό όργανο, ήταν το πλέον κατάλληλο για το χώρο της φυλακής επειδή κατασκευαζόταν εύκολα σχετικά, από ένα κομμάτι ξύλου αλλά και γιατί «ταίριαζε» στη «στενότητα» του χώρου των φυλακών. Η χρήση χασίς δείχνει την ποιότητα του μάγκα που είναι βαρύς – σερέτης.

2.2 Θεματική Κατηγορία: Ηρωίνη (Τραγούδια 2 και 8 του Παρ. Ι)

2ο Τραγούδι: *«Ο Πρεζάκιας», Γιοβάν Τσαούς*

Ρεαλιστική η απεικόνιση της ζωής του πρεζάκια της εποχής. Υποφέρει, ζει όλους τους εξευτελισμούς και την κοινωνική κατάπτωση αλλά όταν «μαστουρώνει» δική του είναι η Αθήνα. Τότε όπως και τώρα ο χρήστης της ηρωίνης που δεν έχει κοινωνικούς πόρους, φτάνει στην έσχατη εξαθλίωση και στον ατιμωτικό θάνατο «με κάρο σκουπιδιάρικο και κάνει την κηδεία». Η κοινωνία του συμπεριφέρεται με τον ίδιο τρόπο ακολουθώντας την ίδια διαδικασία της αφαίρεσης σκουπιδιών, χρησιμοποιεί το ίδιο μέσο, το «κάρο σκουπιδιάρικο» για να κάνει την κηδεία. Συμβολικά η κοινωνία συμμετέχει και συγχρόνως ολοκληρώνει την ατίμωση του ατόμου που έχει εκπέσει στο χαμηλότερο σκαλί της κοινωνικής κλίμακας και αποβάλλεται απ' αυτήν με τον ίδιο τρόπο που απομακρύνονται και τα «απορρίμματα». Το άτομο έχει αποδεχτεί το χαρακτηρισμό του από την κοινωνία και θεωρεί δίκαιο τον τρόπο που τον αντιμετωπίζουν οι άλλοι. Πρόκειται για την εσωτερίκευση του χαρακτηρισμού που οδηγεί στην απόσυρση.[129] Ο χρήστης της ηρωίνης στην εποχή του Μεσοπολέμου ήταν αποκλεισμένος τόσο από την κοινωνία όσο και από το χώρο του ρεμπέτικου, ενώ ο χρήστης είναι αποκλεισμένος μόνο από τις κυρίαρχες ομάδες και τα ήθη τους. Στο χώρο του ρεμπέτικου, ο χασικλής, ήταν πλήρως και ομαλά ενταγμένος.

[129] Merton: Θεωρία της ανομίας, Lemert: Θεωρία της Ετικέτας - Χαρακτηρισμού

8ο Τραγούδι: *«Από τότε που άρχισα» Α. Δελιάς*

Ο κόσμος του χρήστη τον απαρνήθηκε, τον πειράζει, τον φωνάζει «πρεζά». Τους πρεζάκηδες δεν τους βοηθούσε κανείς απ' ότι μπορούμε να συμπεράνουμε απ' το τραγούδι. Παρόμοιας θεματολογίας με το τραγούδι του Γιοβάν Τσαούς, εστιάζει περισσότερο στο πώς νιώθει ο πρεζάκιας για τον κοινωνικό του αποκλεισμό και στην ντροπή που νιώθει γι' αυτόν το αδιέξοδο. Η κοινωνική του κατάσταση είναι αυτή του αποκλεισμένου και ο ίδιος έχει επίγνωση αυτής της κατάστασης χωρίς να μπορεί να τη διαχειριστεί, επειδή ακριβώς υπάρχει η παράδοση της μη αναστρεψιμότητάς της. Το άτομο αποδέχεται με θλίψη την «κατάντια» του γνωρίζοντας το θλιβερό του τέλος αλλά μη μπορώντας να αντιδράσει σε αυτό. Η έξη του και μόνον αυτή του προσδίδει μια ταυτότητα από την οποία δεν μπορεί να απαλλαγεί. Ο πρεζάκιας είναι απόβλητος τόσο από την κοινωνία, όσο και από το χώρο του ρεμπέτικου.

2.3 Θεματική Κατηγορία: Βία, βίαιες επιθέσεις, δολοφονίες, αντεκδίκηση (Τραγούδια 3, 7, 9 και 12 του Παρ. Ι)

3ο Τραγούδι: *«Νικο(κ)λάκιας», Β. Παπάζογλου*

Το τραγούδι αυτό είναι γεμάτο με λέξεις απ' την αργκό. Το θέμα είναι η χωρίς σοβαρό λόγο επίθεση από τα «τσιράκια» στον δειλό Νικοκλάκια που είναι πρεζάκιας. Τον βάρεσαν για να κάνουν «επίδειξη δυνάμεων» υπονοεί εδώ ο Παπάζογλου. Η αναφορά στο παρελθόν του Νικοκλάκια γίνεται με σεβασμό γι' αυτόν: που ήταν «μαγκιόρος», δηλαδή μάγκας, «τουφατζής» δηλαδή φυλακόβιος και «κασσαδόρος» δηλαδή άνοιγε χρηματοκιβώτια. Δείχνει αυτή η αναφορά τον σεβασμό για τους φυλακόβιους και τους κλέφτες σε αντιδιαστολή με τους πρεζάκηδες οι οποίοι είναι εντελώς αποκλεισμένοι από τον κοινωνικό τους περίγυρο, δεν τους θέλει κανείς. Ενώ ο μάγκας φυλακόβιος που κάνει διαρρήξεις έχει αξία στο χώρο αυτό. Ο αποδέκτης αυτού του τραγουδιού δεν θα

μπορούσε να είναι ένας μικροαστός βέβαια. Περιγραφή της λειτουργίας, των κανόνων και αξιών του περιθωρίου και των παραβατικών εν γένει.

7ο Τραγούδι: *«Μάνα με μαχαιρώσανε», Μ. Βαμβακάρη*

Χαρακτηριστικό των ρεμπέτικων είναι η συχνή αναφορά στη μάνα, η λατρεία στο πρόσωπό της, η μορφή της δείχνει να είναι ιερή σχεδόν. Η ίδια εξιδανικευμένη εικόνα της μάνας προσομοιάζει μ' αυτήν την εικόνα που έχουν για τη μάνα, τα μέλη της ιταλικής μαφίας. Ενώ στα δημοτικά τραγούδια υπάρχει αναφορά στην «κακούργα μάνα» στα ρεμπέτικα έχουμε τη «λατρεία» της μάνας.[130] Το άτομο ζητάει εκδίκηση, απαιτεί από τα μέλη της οικογένειάς του, να σκοτώσουν το φονιά του. Η λεγόμενη βεντέτα ήταν μια συνηθισμένη υπόθεση στην Ελλάδα, ειδικά σε κάποιες περιοχές της όπως η Κρήτη και η Μάνη. Πρακτική προσφιλής σε ομάδες του υπόκοσμου επίσης και εκτός Ελλάδας. Άρα ο στιχουργός του τραγουδιού ο Βαμβακάρης μ' αυτό το τραγούδι αφηγείται ένα κομμάτι της ζωής του κόσμου που ανήκε τόσο αυτός όσο και το κοινό του – ο δέκτης του μηνύματος.

9ο Τραγούδι: *«Ένας μάγκας στον τεκέ μου», Κ. Τζόβενος*

Η προσβολή που φέρνουν οι επιθετικές ενέργειες του άλλου, καταστρέφοντας τα σύμβολα της μαγκιάς οδηγούν στην αιματηρή εκδίκηση. Τιμή, υπερηφάνεια: Το σπάσιμο του μπαγλαμά και του ναργιλέ ισοδύναμα με τη ζωή τη δική του ή του άλλου. Η πρακτική, η αντίδραση αυτή στην επιθετική ενέργεια και το αντίτιμο της προσβολής χαρακτηρίζει τον κόσμο του αυτόν της παρανομίας. Το άτομο αδιαφορεί, δεν διστάζει στο ενδεχόμενο να σκοτωθεί ο ίδιος προκειμένου να πάρει εκδίκηση. Το τραγούδι περιγράφει μια συνήθη, προφανώς, πρακτική της ζωής που ζουν οι μάγκες και η οποία

[130] Ν. Κοταρίδης, 1996 / 2007, σ: 47-64

αποτελεί ίσως μια αποδεκτή πρακτική και για τους αποδέκτες του τραγουδιού αυτού. Σα θέμα είναι πολύ εξειδικευμένο, συνεπώς δεν μπορεί να αφορά άλλα άτομα, εκτός των παραβατικών.

12ο Τραγούδι: *«Οι δυό σερέτες», Ε. Χρυσαφάκης*

Η ευκολία με την οποία οδηγούνται στην αναμέτρηση και το φόνο του ενός απ' τον άλλο, σοκάρει. Πράγμα που σημαίνει ότι αυτές ήταν συνήθεις πρακτικές στο χώρο, όπου ο αποδέκτης των τραγουδιών αυτών ήταν εξοικειωμένος με τις φυλακές, τα ξεκαθαρίσματα, το χασίς κ.τ.λ. Μπορούμε να συμπεράνουμε (για τους αποδέκτες) ότι πρόκειται για ανθρώπους του περιθωρίου οι οποίοι ανακαλούν ανάλογα βιώματά τους, διασκεδάζοντας μ' αυτό το τραγούδι. Η συμπεριφορά των εμπλεκόμενων του τραγουδιού προσομοιάζει με αυτή των κουτσαβάκηδων οι οποίοι δεν δίσταζαν με το παραμικρό να επιτεθούν σ' αυτόν που έστω τυχαία ή κατά λάθος τους πρόσβαλλε έτσι όπως οι ίδιοι το αντιλαμβάνονταν. Ο λόγος όμως ήταν ότι προσπαθούσαν να αποκτήσουν «όνομα» στην «πιάτσα» το όνομα του «σκληρού» μάγκα, απαραίτητο για την επιβίωσή τους στο χώρο του περιθωρίου, γι' αυτό η επιθετικότητα που παρουσιάζουν κρύβει από πίσω την προσπάθεια αναγνώρισης, ύπαρξης εντέλει.

2.4 Θεματική Κατηγορία: Κλοπές, απάτες και αστυνομική βία (Τραγούδια 4 και 15 του Παρ. Ι)

4ο Τραγούδι: *«Οι λαχανάδες» Β. Παπάζογλου*

Ρεαλιστική και συγχρόνως υπερβατική ποιητική περιγραφή της ζωής των πορτοφολάδων και το πάρε - δώσε με την αστυνομία - φυλακή. Δεν φοβίζει ο θάνατος αλλά τρομάζει η πείνα. Πολλές λέξεις αργκό - ρεαλιστική η σκηνή του ξύλου απ' τον αστυνόμο - υπονοεί με το «ρέφα μη γυρεύεις» μερτικό που ζητάει ο αστυνόμος ή

διαφορετικά μπορεί να λέει μη ζητάς το λόγο ή ακόμα να τους ζητάει να προδώσουν. Η κλοπή παρουσιάζεται αναγκαία εφόσον η πείνα τρομάζει ώστε ακόμα κι ο θάνατος φαίνεται αμελητέος. Φτώχεια (έννοια), πείνα, φυλακή. Η περιγραφή της ζωής των «λαχανάδων» και η στιγμή της σύλληψης περιγράφεται με «ντοκιμαντερίστικο» τρόπο.

15^{ο} Τραγούδι: *«Κουβέντες της φυλακής, Β. Παπάζογλου*

Στο 15^{ο} τραγούδι , πρόκειται για μπλόκο σε κρυσφήγετο ή τεκέ ίσως στου «Μαουνιέρη» που αναφέρει το τραγούδι να ήταν κάποιος τεκές. Σ' αυτό το τραγούδι δεν αναφέρεται η λέξη μάγκας-μάγκες αλλά λέει «παιδιά».Η σύλληψη οφειλόταν σε προδοσία και τα άτομα είχαν κάνει χρήση προφανώς χασίς, λέει ότι ήταν μαστουρωμένοι. Τα άτομα αυτά οπλοφορούσαν, είχαν μαζί τους «κάμες», σουγιάδες δηλαδή ή μαχαίρια , πράγμα σύνηθες για τους μάγκες – κουτσαβάκηδες της εποχής αν και παράνομο. Οι «πολιτσμάνοι» τους βάρεσαν αλύπητα, πρακτική προφανώς συνηθισμένη στις συλλήψεις και στη συνέχεια δικάστηκαν και καταδικάστηκαν όλοι σε τέσσερα χρόνια φυλακή .Εκείνο όμως που λέγεται στο τραγούδι είναι κι ο μεγάλος αριθμός των πολιτσμάνων , ήταν δώδεκα ενώ αυτοί υπονοείται ότι ήταν πολύ λιγότεροι αλλά και «μαστουρωμένοι» δηλαδή ήταν άνιση η αναμέτρηση , γιατί δεν είχαν τις δυνάμεις τους και ήταν λιγότεροι. Ο τίτλος ωστόσο του τραγουδιού υπονοεί ότι η ιστορία που αφηγείται ίσως να είναι υπερβολική στην περιγραφή των γεγονότων.

2.5 Θεματική Κατηγορία: Πορνεία (Τραγούδια 5 και 17 του Παρ. Ι)

5^{ο} Τραγούδι: *«Η Βολιώτισσα», Β. Παπάζογλου*

Παρουσιάζει το θέμα της πορνείας αλλά και της «υποκρισίας» της πόρνης η οποία προσπαθεί να βρει παράλληλα κάποιον «αθώο» που θα την παντρευτεί, ενώ εξασκεί κάθε βράδυ το επάγγελμα. Η αναφορά στον τόπο προέλευσης της «πόρνης» δείχνει και

το στιγματισμό του τόπου που θεωρούνταν ένας από τους τόπους προέλευσης των γυναικών αυτών. Η γυναίκα που περιγράφει το τραγούδι ανήκει στην «κατηγορία» αυτών που δεν έχουν κόψει τους δεσμούς τους με την «καθωσπρέπει» κοινωνία, δεν είναι εντελώς στιγματισμένη και μπορεί να υποκριθεί την αθώα χωριατοπούλα σε κάποιον αδαή. Η κοινωνική της κατάσταση επομένως δεν είναι εντελώς παγιωμένη, και το άτομο επιθυμεί, προσπαθεί να ξεφύγει από τη θέση αυτή που βρίσκεται χρησιμοποιώντας την πρακτική αυτή που γνωρίζει, όντας κοινωνικά αποκλεισμένη.

17^{ο} Τραγούδι: *«Ο Παπατζής», Β. Παπάζογλου*

Το ζήτημα της ερωτικής προδοσίας και η απειλή στην γυναίκα που πρόδωσε. Λακωνική και ρεαλιστική περιγραφή όλης της κατάστασης του ζευγαριού το πριν και το μετά της συνειδητοποίησης της απιστίας. Το άτομο αναφέρει το επάγγελμα του αυτό του «παπατζή», σαν να επρόκειτο για ένα οποιοδήποτε συνηθισμένο επάγγελμα, ακολουθώντας την ίδια τακτική όλων των συζύγων που εμπιστεύονται τον «κόπο» τους στην «νοικοκυρά» του σπιτιού. Ενώ αναφέρει ότι εκτός από τον «παπά» έπαιζε και «δαχτυλίθρες» ένα παρόμοιο τυχερό παιχνίδι. Ο μόχθος του όμως και η εμπιστοσύνη του «προδόθηκαν» κι έτσι η απειλή είναι βαριά, υπονοεί ότι θα την σκοτώσει - «ξεκάνω», κι αυτός θα πεθάνει στην φυλακή, «τούφα». Για τους ρεμπέτες ήταν πολύ ιδιαίτερο το θέμα της προδοσίας, έδιναν μεγάλη σημασία σ' αυτό, πράγμα που διαπιστώνουμε από τις συνεχείς αναφορές του θέματος στα ρεμπέτικα τραγούδια. Οι ρεμπέτες μπορεί να συγχωρούσαν τον πρώην «έκλυτο βίο» της συντρόφου τους σε αντιδιαστολή με τους άντρες των άλλων κοινωνικών τάξεων, όμως την απιστία από τη στιγμή αυτή και μετά δεν την συγχωρούσαν, όπως και οι άντρες των άλλων κοινωνικών τάξεων. Όπως αναφέρει ο Βεργόπουλος «ο ρεμπέτης δεν ενοχλείται από τη μοιχεία,

αλλά από την ιδέα της προδοσίας»[131] Ένα άλλο στοιχείο που διακρίνουμε αναλύοντας το τραγούδι αυτό είναι η υπερηφάνεια του υποκειμένου που αναδεικνύεται, απ' τον τρόπο που εκφέρονται τα λόγια του τραγουδιού, τον λιτό κοφτό και περιεκτικό. Η «σιγουριά» των πράξεων και των γεγονότων , ότι είναι έτσι και όχι αλλιώς.

2.6 Θεματική Κατηγορία: Εγκλήματα Τιμής και Αδελφοκτονία (Τραγούδια 10 και 18 του Παρ. Ι)

10ο Τραγούδι: *«Ο ισοβίτης», Μ. Βαμβακάρης*

Όλο το φταίξιμο για τον φόνο είναι της κακούργας / δολοφόνισσας που τον έκανε χωρίς να θέλει να γίνει ισοβίτης. Η γυναίκα ευθύνεται για την κατάστασή του και θεωρεί ότι είναι φυσιολογικό γι' αυτό που του έκανε να την πετσοκόψει, να την λούσει με πετρέλαιο και να την πετάξει στο πηγάδι. Η κακούργα «πλάνεψε» ακόμα και τους δικαστές που τον έστειλαν στη φυλακή , με την «εμορφιά» της. Εδώ ο άντρας παρουσιάζεται σαν να πληρώνει άδικα, σαν θύμα, και ότι για όλα φταίει η γυναίκα που της αξίζει ο θάνατος με οδυνηρά βασανιστήρια και εξευτελισμούς.

18ο Τραγούδι: *«Μάνα μη με καταριέσαι», Κ. Σκαρβέλης*

Στο τραγούδι αυτό έχουμε μια νέα κατηγορία που αφορά στην προδοσία και η οποία για την εποχή που κυκλοφόρησε το τραγούδι απασχολούσε, και τους ανθρώπους των άλλων τάξεων και κοινωνικών καταστάσεων. Πρόκειται για την «τιμή» της οικογένειας που «αναλαμβάνει να καθαρίσει ο αδελφός με αίμα, το παράπτωμα της κόρης και αδερφής που ντρόπιασε το σπίτι τους. Τα εγκλήματα για λόγους τιμής αφορούσαν όλες τις τάξεις λίγο πολύ, όμως τα λαϊκά στρώματα θεωρούσαν ύψιστο αγαθό τη διατήρηση της ηθικής της οικογένειας τους. Σαν νοοτροπία ταιριάζει περισσότερο στους

[131] Κ.Βεργόπουλος, Αυγή 25/12/74,στο Π. Κουνάδης, 2000, σ:399

μικροαστούς της εποχής, ωστόσο βλέπουμε ότι αποτελεί δικαιολογία για το έγκλημα του αδερφού, ο ίδιος λέει ότι δεν φταίει γιατί έφταιγε η αδερφή του, η «άτιμη» που τους «γελούσε» και έκανε τη χειρότερη πράξη να φέρει το φίλο του αδερφού της μέσα στο σπίτι και να του μιλάει και να τον αγκαλιάζει. Φυσικό επακόλουθο της πράξης της θεωρεί ο δράστης την εγκληματική του ενέργεια να τη μαχαιρώσει στην καρδιά. Παρόμοια εγκλήματα γίνονται και στις μέρες μας κυρίως από Τούρκους μετανάστες στη Γερμανία, για λόγους τιμής, αλλά και σε άλλες κλειστές κοινωνίες όπως αυτές των χωρών της Β. Αφρικής όπου λιθοβολούν τις γυναίκες που έχουν ατιμαστεί ακόμα και παρά τη θέλησή τους. Σ' αυτό το τραγούδι βλέπουμε την πραγματικά άνιση και δεινή θέση της γυναίκας και πόσο τελικά απείχε από την εικόνα της ελεύθερης γυναίκας της «ντερμπεντέρισσας» που εξυμνείται σε άλλα ρεμπέτικα τραγούδια. Ο κόσμος, ακόμα και αυτός του περιθωρίου ανήκε σε άντρες και ήταν σκληρός και δεν συγχωρούσε. Στο σημείο μάλιστα αυτό της ηθικής της αδερφής είναι κοινό για την ελληνική κοινωνία της εποχής και ένα σημείο που συμπίπτουν οι απόψεις και πρακτικές των μεν και των δε.

2.7 Θεματική Κατηγορία: «Βαποράκια» και Λαθρέμποροι Ναρκωτικών (Τραγούδια 6 και 13 του Παρ. Ι)

6ο Τραγούδι: *«Ο λαθρέμπορας», Β. Παπάζογλου*

Η τεράστια διάδοση της ηρωίνης, ο τρόπος λειτουργίας της διάδοσης του – μετατροπή του χασικλή σε βαποράκι- λαθρέμπορα και χρήστη ηρωίνης. Αναφορά στον εγκλεισμό σε Αίγινα και εκτοπισμό στην Πύλο. Ήταν τόπος εξορίας για τους «χασικλήδες» σαν αυτόν. Δεν πήγαιναν μόνο κομμουνιστές στην εξορία. Η Ίος και η Πύλος ήταν τόποι εξορίας για τους χασικλήδες και λαθρέμπορους ναρκωτικών.

13ο Τραγούδι: *«Ηρωίνη και μαυράκι»*

Περιγραφή της πρακτικής του βαποράκι - λαθρέμπορα ναρκωτικών των οποίων είναι και ο ίδιος χρήστης. Η προδοσία ήταν ο λόγος που τον έπιασαν. Αν δεν τον έπιαναν τότε όλοι οι «πελάτες» του, οι δερβισάδες θα απολάμβαναν το καλύτερο χασίς αυτό της Προύσας σε συνδυασμό με ηρωΐνη. Το γεγονός όμως της απώλειας αυτής είναι ικανό να προκαλέσει «θρήνους» στους δερβισάδες, που έχασαν αυτή την απόλαυση.

Η χρήση ναρκωτικών παρουσιάζεται σαν υπέρτατη απόλαυση μοναδική σκέψη του υποκειμένου και η έλλειψη τους φέρνει δυστυχία και θρήνο. Ισχύει εδώ η τάση προς την σχόλη και την απόλαυση.

2.8 Θεματική Κατηγορία: Φυλακή (Τραγούδι 16 του Παρ. Ι)

16ο Τραγούδι: *«Ο κατάδικος στενάζει», Αγνώστου*

Τραγούδι για τη φυλακή περιγράφει την κάθοδο σαν έκπτωση του ήρωα, που κατεβαίνει σκάλα – σκάλα στο κελί της φυλακής. Ενώ είναι πολύ σημαντική η άποψη που διαπιστώνεται λιτά «μες στα σίδερα θα σβήσει ένα θύμα της ζωής» σε αντίθεση με άλλα τραγούδια της φυλακής όπου ο υπαίτιος είναι συνήθως κάποια γυναίκα (βλ. Ισοβίτη) που τον οδήγησε στο έγκλημα, εδώ ο κατάδικος είναι «θύμα της ζωής» χωρίς λοιπές περιγραφές. Η περιγραφή της εισόδου στο κελί της φυλακής «ετραβήξαν της αμπάρες, έτριξε η κλειδαριά» παρουσιάζεται ως τελετουργικό με τους στριγκούς ήχους από τα σίδερα όταν τραβάνε τις αμπάρες και όταν τρίζει η κλειδαριά, υποβλητική σκηνή, λιτή, σαν αναπαράσταση δράματος σε σκηνή θεάτρου. Ο φυλακισμένος έχει συνείδηση του γεγονότος ότι μπορεί να μην ξαναδεί το φως του ήλιου. Συνειδητοποίηση της κατάστασης και του δεδομένου ότι αποτελεί «θύμα της ζωής».

Γ' ΜΕΡΟΣ

1^{Ο} ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΣΥΣΧΕΤΙΣΗ ΜΕ ΤΙΣ ΘΕΩΡΙΕΣ

Οι θεωρίες οι οποίες μπορούν να συσχετισθούν με τα αποτελέσματα της ανάλυσης των ρεμπέτικων τραγουδιών και τα συμπεράσματα μας είναι οι θεωρίες που αφορούν στην ανομία όπως έχει διατυπωθεί από τον Merton, του χαρακτηρισμού του Lemert, του κοινωνικού συγχρωτισμού του Satherland, της υποκουλτούρας της βίας του Becker, ενώ συσχέτιση του ανδρικού προτύπου όπως εμφανίζεται στα τραγούδια αυτά, μπορεί να γίνει με τον ανδρικό ρόλο, όπως έχει διατυπωθεί από τους Wolfgang και Ferracuti. Σχετικά με την φυλακή, σαν πραγματικότητα και σαν απειλή, μπορεί να γίνει συσχέτιση με τις παρατηρήσεις του Φουκώ από το έργο του, Επιτήρηση και Τιμωρία. Αναφορά θα γίνει στη φτώχεια, σαν παράγοντα ώθησης, μαζί με άλλους, στο έγκλημα, και τη συνεξέταση του επιπέδου φτώχειας του πληθυσμού του Μεσοπολέμου.

Κατά το Ντυρκαίημ[132] στις σύγχρονες κοινωνίες οι παραδοσιακοί κανόνες και πρότυπα ατονούν χωρίς να αντικαθίστανται από άλλους. Η ανομία υπάρχει όταν δεν υπάρχουν σαφή πρότυπα που προσδιορίζουν τη συμπεριφορά σε μια συγκεκριμένη περιοχή της κοινωνικής ζωής. Πίστευε ότι στις περιπτώσεις αυτές οι άνθρωποι αισθάνονται αποπροσανατολισμένοι και αγχώνονται, επομένως η ανομία είναι ένας από τους παράγοντες που επηρεάζουν τη ροπή προς την αυτοκτονία. Ο Μέρτον τροποποίησε την έννοια της ανομίας ώστε να αναφέρεται στην ένταση που προκαλείται στη συμπεριφορά του ατόμου όταν οι παραδεγμένοι κανόνες συγκρούονται με την κοινωνική πραγματικότητα. Στην αμερικανική κοινωνία – και ως ένα βαθμό και σε άλλες βιομηχανικές κοινωνίες – οι γενικά αποδεκτοί κανόνες δίνουν έμφαση στην υλική επιτυχία, και τα μέσα πραγματοποίησης της επιτυχίας αυτής θεωρούνται πως είναι η αυτοπειθαρχία και η σκληρή δουλειά. Στην πραγματικότητα η αντίληψη αυτή δεν

[132] A. Giddens, 2002, *Κοινωνιολογία,* σ: 255

ευσταθεί γιατί οι περισσότεροι από τους μη προνομιούχους έχουν ελάχιστες, αν όχι και καθόλου συμβατικές ευκαιρίες προόδου. Όμως όσοι δεν «πετυχαίνουν» αντιμετωπίζουν την καταδίκη των άλλων, εξαιτίας της φαινομενικής αδυναμίας τους να κατακτήσουν την υλική επιτυχία. Υπό τις συνθήκες αυτές βρίσκονται υπό μεγάλη πίεση να προσπαθήσουν να προχωρήσουν με κάθε μέσο, νόμιμο ή μη. Επομένως κατά τον Μέρτον η παρέκκλιση είναι υποπροϊόν των οικονομικών ανισοτήτων. Ο Μέρτον διακρίνει πέντε πιθανές αντιδράσεις προς τις εντάσεις που δημιουργούνται μεταξύ των κοινωνικά επιδοκιμαζόμενων αξιών και των περιορισμένων μέσων για την πραγμάτωση τους:

- συμμορφούμενοι
- τυπολάτρες
- οι καινοτόμοι, εξακολουθούν να αποδέχονται τις κοινωνικά παραδεγμένες αξίες, χρησιμοποιούν όμως μη νόμιμα ή παράνομα μέσα για να τις πραγματώσουν. Οι εγκληματίες που αποκτούν πλούτο με παράνομες ενέργειες αποτελούν παράδειγμα του τύπου αυτού.
- οι αναχωρητές
- οι αντάρτες

Σύμφωνα με τη θεωρία της ανομίας του Merton,[133] γίνεται διάκριση μεταξύ πολιτισμικών στόχων, που είναι κοινοί για όλους, πολιτισμική ενότητα, και θεσμικών μέσων για επίτευξη των στόχων, που κατανέμονται διαφορικά μεταξύ των κοινωνικών ομάδων. Η εγκληματικότητα θεωρείτο ως φαινόμενο που αφορούσε αποκλειστικά τις κατώτερες κοινωνικοοικονομικές τάξεις κι η ερμηνεία που δινόταν ήταν των τάξεων στην κατάσταση αποκλεισμού τους δια της νομίμου οδού προς τους πολιτισμικούς στόχους.

[133] A. Giddens, 2002, *Κοινωνιολογία,* σ: 255

Ο Cohen και οι Cloward και Ohlin,[134] στηριζόμενοι στην βασική αυτή ιδέα του Merton διατύπωσαν θεωρίες με τις οποίες εμφάνισαν το έγκλημα ως υποπολιτισμικό φαινόμενο. Όμως η έννοια της υποπολιτισμικής ομάδας που εισαγάγουν δεν ερχόταν σε αντίθεση με την κυρίαρχη ιδέα της καθολικής πολιτισμικής συναίνεσης. Η υποπολιτισμική ομάδα εμφανίζεται ως ανομικό φαινόμενο, ως αντίδραση των νέων των λαϊκών στρωμάτων στην κατάσταση αποκλεισμού τους από τα μέσα πραγμάτωσης των αξιών που είναι προσιτές στις μέσες και ανώτερες τάξεις (Cohen), και ως αποτέλεσμα της προσαρμογής τους στην κατάσταση διαθεσιμότητας παράνομων μέσων για πραγμάτωση των αξιών αυτών. Ο Miller[135] με τη θεωρία του, αντιδρά στη θεωρία της ανομίας και ιδιαίτερα στην αντίληψη της πολιτισμικής ενότητας. Υποστηρίζει ότι οι υποπολιτισμικές ομάδες των κατώτερων κοινωνικο-οικονομικών τάξεων αποτελούν το αποτέλεσμα μιας διαδικασίας κοινωνικοποίησης σε διαφορετικό σύστημα αξιών. Συνεπώς η εγκληματικότητα των τάξεων αυτών αποτελεί έκφραση των αξιών τους οι οποίες βρίσκονται σε «σύγκρουση» με τις αξίες των μέσων και ανώτερων τάξεων, τις οποίες προστατεύει ο ποινικός νόμος.

Η θεωρία της ετικέτας ή χαρακτηρισμού του Lemert,[136] είναι σημαντική γιατί βασίζεται στην παραδοχή ότι καμιά πράξη δεν είναι από τη φύση της εγκληματική. Οι ορισμοί της εγκληματικότητας τίθενται από τους ισχυρούς, με την διατύπωση των νόμων και την ερμηνεία τους από την αστυνομία, τα δικαστήρια και τα σωφρονιστικά ιδρύματα. Οι επικριτές της θεωρίας υποστήριξαν ότι υπάρχουν μερικές πράξεις που απαγορεύονται πάντοτε σε όλους τους πολιτισμούς, όπως ο φόνος, ο βιασμός, και η ληστεία. Η άποψη αυτή είναι σίγουρα εσφαλμένη. Ακόμα και στον δικό μας τον πολιτισμό, το να σκοτώσεις κάποιον δεν θεωρείται πάντοτε φόνος, για παράδειγμα ο φόνος σε καιρό πολέμου δε

[134] Ηλίας Δασκαλάκης , 1985*, Η Εγκληματολογία της Κοινωνικής Αντίδρασης* , σ: 40-41
[135] ο.π , σ: 40
[136] A. Giddens, 2002, σ: 260

θεωρείται έγκλημα, ενώ μέχρι πρότινος στη Βρετανία οι νόμοι δεν θεωρούσαν την συνουσία που επιβάλλεται με το ζόρι από το σύζυγο, βιασμό.[137] Όμως μπορούμε να κρίνουμε πειστικότερα την θεωρία του χαρακτηρισμού για άλλους λόγους. Πρώτα απ' όλα γιατί με την έμφαση που δίνει στην ενεργό διαδικασία του χαρακτηρισμού, οι θεωρητικοί του, παραβλέπουν τις διαδικασίες που οδηγούν στην πράξη, που χαρακτηρίζεται ως παρεκκλίνουσα διότι ο χαρακτηρισμός δεν είναι πάντοτε αυθαίρετος. Οι οπαδοί της θεωρίας ερμηνεύουν την παρέκκλιση όχι ως ένα σύνολο χαρακτηριστικών ατόμων ή ομάδων αλλά ως μια διαδικασία διαντίδρασης μεταξύ παρεκκλινόντων και μη παρεκκλινόντων. Για να καταλάβουμε τη φύση της παρέκκλισης, πρέπει πρώτα να ανακαλύψουμε τους λόγους γιατί σε μερικούς ανθρώπους έχουν κρεμάσει την ταμπέλα του «παρεκκλίνοντος».[138]

Κατά τον Satherland[139], κύριο εκπρόσωπο της θεωρίας του συγχρωτισμού, το έγκλημα εξετάζεται ως ένα φαινόμενο που «μαθαίνεται» μέσα από τις ίδιες τις βασικές διαδικασίες με τις οποίες μαθαίνεται και η συμβατική συμπεριφορά. Αν και οι βασικές διαδικασίες παραμένουν ίδιες, η διαφοροποίηση έγκειται στην κατεύθυνση και στο περιεχόμενο της μάθησης, δηλαδή το κομφορμιστικό και στο παρεκκλίνον. Επομένως, το έγκλημα είναι το αποτέλεσμα της εσωτερίκευσης των παρεκκλινόντων κανόνων και αξιών και ιδιαίτερα αυτών που υιοθετούνται στο πλαίσιο υποκουλτούρας. Υποστηρίζει ο Satherland ότι απαιτείται μια ανάλυση των συγκρουόμενων εγκληματικών και μη κοινωνικών ομαδώσεων ή υποπολιτισμικών ομάδων καθώς και μια κοινωνιοψυχολογική μελέτη των συγκρουόμενων εγκληματικών και μη επαφών. Το 1939 επηρεασμένος από τη σχολή του Σικάγο, αναφέρει ότι η συστηματική συμπεριφορά οφείλεται άμεσα στο διαφορικό συγχρωτισμό και όπου επικρατεί ένα είδος «πολιτισμικής σύγκρουσης» και

[137] A. Giddens, 2002, σ: 260
[138] Ι. Φαρσεδάκης, 1996, *Στοιχεία Εγκληματολογίας*, σ:
[139] Α. Χαίδου, 1996, *Θεωρία της Μάθησης*, σ: 190-191

εντέλει στην «κοινωνική αποδιοργάνωση» που προκύπτει από τέτοιου είδους καταστάσεις. Η θεωρία αν και παρουσιάζει μια υπεραπλουστευμένη εικόνα της διαδικασίας της μάθησης, παρ' όλη την πολυπλοκότητά της, δεν εξηγεί πώς δημιουργούνται οι εγκληματικές ομάδες ούτε και το πώς και γιατί ένα άτομο επιλέγει τις ομάδες τις οποίες εντάσσεται. Ωστόσο, η θεωρία άσκησε μεγάλη επιρροή στην εγκληματική σκέψη και όσον αφορα στη σωφρονιστική πρακτική η θεωρία παραμένει επίκαιρη εφόσον οι έγκλειστοι αποτελούν μια ομάδα περισσότερο εκτεθειμένη σε εγκληματικούς κανόνες.

Όσον αφορά στο θεσμό της φυλακής, ο οποίος είναι συνεχώς παρόν στα ρεμπέτικα τραγούδια είτε σαν απειλή είτε σαν καθημερινότητα, ο Φουκώ υποστηρίζει ότι η φυλακή αναπόφευκτα κατασκευάζει εγκληματίες. Κι αυτό το κάνει με το να τους επιβάλλει τον τρόπο διαβίωσης κατά τον οποίο είτε τους απομονώνει σε κελιά, είτε τους υποχρεώνει σε μια ανώφελη εργασία, εφόσον δεν πρόκειται να τους χρησιμεύσει όταν βγουν στην κοινωνία. Η φυλακή κατασκευάζει εγκληματίες επιβάλλοντας τους βίαιους καταναγκασμούς. Παρόλο που προορισμός της είναι να εφαρμόζει τους νόμους, ολόκληρη η λειτουργία της βασίζεται στην κατάχρηση της εξουσίας. Ο χαρακτήρας των φυλακισμένων γίνεται ανυπότακτος εξαιτίας του αισθήματος αδικίας που νιώθει, όταν αισθάνεται πως εκτίθεται σε οδύνες που ο νόμος ούτε διέταξε ούτε καν προέβλεψε. Εξοργίζεται με όλα όσα τον περιβάλλουν και βλέπει όλους τους φορείς της εξουσίας σαν δήμιους. Ενώ δεν πιστεύει πια ότι είναι ένοχος, θεωρεί ένοχη την ίδια τη δικαιοσύνη.[140] Τα ζητήματα αυτά που θίγει ο Φουκώ διαπιστώνουμε ότι σχετίζονται και με τα αποτελέσματα που προκύπτουν από την ανάλυση των ρεμπέτικων τραγουδιών που αφορούν σε εικόνες φυλακής αλλά και σχέσεων με τους εκπροσώπους του νόμου. Έτσι στα τραγούδια των οποίων συνθέτης είναι ο Παπάζογλου υπάρχει η με πικρή ειρωνεία

[140] Μ. Φουκώ, 1976, *Επιτήρηση και Τιμωρία*, σ: 351

αναφορά στους προέδρους των δικαστηρίων «σαν να μην καλάρεσε στον πρόεδρο το φίλοι» και στις υπερβάσεις που έκαναν στο θέμα των ποινών, στο «φούσκωμά» τους. Ας μην ξεχνάμε ότι σε έναν μεγάλο βαθμό μιλάμε για επιβίωση και όχι για την δυσκολία κατάκτησης του «αμερικάνικου ονείρου» γι' αυτούς τους ανθρώπους. Η κατάστασή τους φαίνεται να ήταν περισσότερο δυσχερής, κατά τη γνώμη μας, από αυτούς ίσως στους οποίους αναφέρεται ο Merton. Δεν πρόκειται απλά για ματαίωση αλλά για «καταραμένη φτώχεια» και για πείνα που «τρομάζει» και βέβαια αναφερόμαστε στα τραγούδια που αναλύσαμε και σ' αυτές τις καταστάσεις που περιγράφουν. Σαφώς δεν θεωρούμε άμοιρο ευθυνών όλο τον υπόκοσμο της εποχής, όμως ένα μεγάλο μέρος των περιθωριοποιημένων ανθρώπων της εποχής του μεσοπολέμου ήταν άμοιρο ευθυνών επειδή ακριβώς αφέθηκε στη δίνη των κάθε είδους κρίσεων και στο έλεος των εκμεταλλευτών της «περιστασιακής» εργασίας του.

Ο Becker [141] σηματοδοτεί την μεταστροφή από την επικέντρωση, στον παραβάτη στην επικέντρωση των μηχανισμών χαρακτηρισμού κάποιου ατόμου ως παραβατικού. Σύμφωνα με αυτό, το ενδιαφέρον μας δεν στρέφεται στα αίτια που οδηγούν το άτομο σε εγκληματικές ενέργειες στη βάση ατομικών χαρακτηριστικών ή αταβιστικών μειονεκτημάτων αλλά αντίθετα μας απασχολεί ο τρόπος με τον οποίο οι κοινωνικοί κανόνες θεσπίζονται και εφαρμόζονται, περιθωριοποιώντας τα άτομα που τους παραβαίνουν. Αξίζει να σημειωθεί η μη ύπαρξη κανόνων με καθολική και διαχρονική ισχύ.

Στην ανάλυση των ρεμπέτικων τραγουδιών αναδεικνύεται έντονα ο ανδρικός ρόλος με τον ιδεότυπο του μάγκα. Επιπλέον ο ανδρικός ρόλος μπορεί να είναι νομικά και λειτουργικά ο ίδιος και στην κυρίαρχη κουλτούρα και στην επιμέρους υποκουλτούρα,

[141] H.S. Becker, 2000, *Οι Περιθωριοποιημένοι*, σ: 23

αλλά η δεύτερη μπορεί να δίνει δικαιώματα στο ρόλο τα οποία αποτελούσαν πριν, αλλά όχι πια, στάσεις του ανδρικού ρόλου και της κυρίαρχης κουλτούρας. Προσδοκίες ρόλου κανονιστικά εισαγμένες. Η διαφοροποίηση των ρόλων υπάρχει σε όλες τις κοινωνίες, όμως μόνο οι ετερογενείς κοινωνίες μπορούν να έχουν υποκουλτούρες.[142] Είναι σημαντικό να αποκαλύψουμε τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές δομές ασκούν μια καθοριστική πίεση πάνω σε συγκεκριμένα άτομα της κοινωνίας ν' αποκτήσουν μια αντικομφορμιστική μάλλον παρά κομφορμιστική συμπεριφορά. Ο τρόπος αυτός συνδέεται με τις λειτουργίες του κοινωνικού αποκλεισμού, όπου τα άτομα αδυνατώντας να ενταχθούν στην κυρίαρχη κουλτούρα ωθούνται στο να διαφοροποιηθούν και να «δημιουργήσουν» την υποκουλτούρα. Η υποκουλτούρα διαφέρει μόνο μερικώς από την κυρίαρχη κουλτούρα ή πατρική κατά τους συγγραφείς του βιβλίου, με την έννοια της ευρύτερης κουλτούρας από την οποία προέρχονται τα στοιχεία της κουλτούρας «σαν άλλες παραφυάδες του συστήματος αξιών της». Σύμφωνα λοιπόν με τους Wolfgang και Ferracuti η έννοια «πατρική» κουλτούρα δείχνει το βαθμό σχέσης και εξάρτησης της υποκουλτούρας με την κυρίαρχη κουλτούρα, σε αναλογία με τη σχέση «γονέα» και «παιδιού».Η υποκουλτούρα σε καμιά περίπτωση δεν είναι διαφορετική εντελώς από την κουλτούρα της οποίας αποτελεί μέρος. Δεδομένου ότι ακόμα και οι κοινωνίες που διαφέρουν από πολιτική και εθνική άποψη παρουσιάζουν μεταξύ τους κοινά συμπεριφορικά πρότυπα είναι ζητούμενο το τι πραγματικά αποτελεί , τι θεωρείται «διαφοροποιό στοιχείο» σε μια κουλτούρα.[143]

[142] M.E. Wolfgang – F.Ferracuti ,χ.χ, *Η Υποκουλτούρα της Βίας*, σ:193
[143] M.E. Wolfgang – F.Ferracuti ,χ.χ, σ:187

2ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: Ο ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΈΝΝΟΙΑΣ ΤΗΣ ΥΠΟΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Με τον όρο «υποκουλτούρα» εννοούμε την κουλτούρα οποιασδήποτε ομαδοποίησης ή συλλογικότητας, η οποία ενώ αποδέχεται την πολιτισμική πραγματικότητα του κοινωνικού συστήματος στο οποίο είναι ενταγμένη και υιοθετεί σημαντικά στοιχεία από το κυρίαρχο σύστημα αξιών, διαφοροποιείται σε ποικίλο βαθμό έντασης και έκτασης ως προς ορισμένες άλλες κοινωνικές αξίες, κοινωνικά νοήματα και εθιμικούς τρόπους ζωής.[144] Το πρώτο σημαντικό στοιχείο που οδηγεί στη δημιουργία του υποπολιτισμού είναι η πολιτισμική διαφοροποίηση, η οποία προέρχεται κατά ένα μεγάλο μέρος, από τις κοινωνικές διακρίσεις που υπάρχουν σε μια κοινωνία.[145] Η πολιτισμική διαφοροποίηση υποδηλώνει τα εξής:

- τα μέλη της υποκουλτούρας αποδέχονται την κυρίαρχη κουλτούρα στις βασικές της προδιαγραφές,
- η διάσταση των μελών της υποκουλτούρας με το κυρίαρχο σύστημα αξιών δεν μπορεί να φτάσει σε ακραίες τάσεις ή θέσεις αναίρεσής του,
- η πολιτισμική διαφοροποίηση δείχνει τις δυνατότητες που υπάρχουν στις σύγχρονες αναπτυγμένες κοινωνίες για εναλλακτικές μορφές πολιτισμικής έκφρασης.

Από αυτή την άποψη, οι υποκουλτούρες αντικατοπτρίζουν την πολιτισμική πολυμορφία στο πλαίσιο μιας κουλτούρας, η οποία εκ πρώτης όψεως, φαίνεται ότι κυριαρχεί πλήρως στα μέλη της κοινωνίας.[146] Το ζητούμενο ερώτημα ήταν αν η υποκουλτούρα μπορεί να φθάσει στην πολιτισμική σύγκρουση, αν λειτουργεί μόνον ως συμβολική κριτική ή αν συνιστά διακριτική πολιτισμική οριοθέτηση, αν δηλαδή λειτουργεί ως «πολιτισμική νησίδα». Αργότερα κατά τη δεκαπενταετία 1970-85, η βρετανική

[144] Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη,1996, σ: 12-13
[145] Α. Χάϊδου, 1996, σ:127
[146] M. Brake, 1985 στο Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη, 1996, σ. 35

υποπολιτισμική θεώρηση κατέληξε ότι είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα των υποπολιτισμών να μην υπερβαίνουν τα όρια της συμβολικής ή πολιτισμικής κριτικής, η οποία αποκτά συχνά παραβατικό χαρακτήρα παρόλο που μακροπρόθεσμα συμβάλλουν στην πολιτισμική ανανέωση. Ο Stanley Cohen[147] έχει επισημάνει ότι όταν εξετάζουμε την υφή και την έκταση της υποπολιτισμικής αμφισβήτησης, δεν πρέπει να προσέχουμε μόνο και να περιοριζόμαστε στα γενικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των υποπολιτισμών αλλά και στο συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο του καθενός. Η υποπολιτισμική καινοτομία είναι μια επινόηση και επεξεργασία απαντήσεων σε κοινωνικές και πολιτισμικές δυσχέρειες ή αντιφάσεις, για τις οποίες δεν υπάρχουν ακόμη πολιτισμικά πρόσφορες λύσεις.

Ο πρώτος παράγοντας που οδηγεί στη δημιουργία υποπολιτισμών είναι η πολιτισμική διαφοροποίηση που απορρέει από τις κοινωνικές διαιρέσεις που υφίστανται σε μια κοινωνία, ο δεύτερος παράγοντας είναι η αδυναμία της κυρίαρχης κουλτούρας-εξουσίας να επιλύσει συγκεκριμένα κοινωνικά, πολιτισμικά ή υλικά προβλήματα συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Η υποκουλτούρα περιλαμβάνει δύο συμπληρωματικές προοπτικές, οι οποίες συγχέονται συχνά. Η μια προοπτική είναι φορμαλιστική όπου η υποκουλτούρα ισούται με την οργανωμένη διάταξη των κοινωνικών σχέσεων, με τη συλλογική μορφή κοινωνικής οργάνωσης, με τη διαφορά ότι αυτή η οργανωμένη συλλογικότητα, βρίσκεται αποσπασμένη από την κοινωνική δομή. Η άλλη προοπτική της υποκουλτούρας παραπέμπει σε ένα σύνολο κοινωνικών νοημάτων, και αποτελεί την ερμηνευτική όψη της πολιτισμικής ανάλυσης και της σημασίας της υποκουλτούρας.[148] Οι οργανωμένες κοινωνικές σχέσεις αναλύονται συσχετιστικά με τη δέσμη των

[147] A.Cohen, 1955, D. Downes, 1966, M. Brake 1985 κ.α στο Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη, 1996, σ:15
[148] M.Brake, 1985 στο Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη,1996,σ: 16

κοινωνικών νοημάτων και αντίστροφα. Σύμφωνα με τον Ν. Δεμερτζή[149] η κουλτούρα ολόκληρης της κοινωνίας, δεν θα πρέπει να εκληφθεί ως αδιαφοροποίητο και ομοιογενές σύνολο. Γιατί εντός του συνόλου υπάρχουν αντιφάσεις σε μια δυναμική σχέση ενότητας και διαφοράς, αντίθεσης και αμοιβαιότητας, υπαγωγής και αντίστασης. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ρεμπέτικου τραγουδιού στο οποίο διακρίνουμε όλα τα παραπάνω στοιχεία.

[149] Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη,1996,σ:18

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟΙ ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΞΙΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΞΙΑΚΟΥ ΣΥΣΤΗΜΑΤΟΣ

Οι κοινωνικές αξίες επιλέγονται, αναδεικνύουvtai και επανερμηνεύονται σύμφωνα με τις κοινωνικές εμπειρίες των υποκειμένων που ανήκουν στις υποκουλτούρες , από τα ήδη υπάρχοντα πρότυπα του ισχύοντος αξιακού συστήματος. Σχετικά με την επιλογή και ανάδειξη των κοινωνικών αξιών που ήδη υπάρχουν, πρόκειται κυρίως για τις «υπόγειες» αξίες της σχολής και της απόλαυσης της τόλμης και του επιθετικού ανδρισμού.[150] Οι αξίες αποτελούν βασικό συστατικό μέρος των συμβολικών συστημάτων. Σύμφωνα με τον J. Alexander (1987), τα συμβολικά συστήματα μας δηλώνουν το νόημα των στοιχείων του κοινωνικού συστήματος και μας παραπέμπουν, μέσα από τις αξιολογήσεις τους, στις κρίσιμες πηγές πάνω στις οποίες οικοδομούνται οι οικονομικές και πολιτικές διαδικασίες, καθώς και οι διαδικασίες κοινωνικής ενσωμάτωσης. Εν τούτοις, τα συμβολικά συστήματα παραμένουν σε κάποια ορισμένη απόσταση από τις θεσμικές διαδικασίες της κοινωνικής ζωής και δεν εισέρχονται στο σύνολό τους στο κοινωνικό σύστημα ως κοινωνικά ενσωματωμένες αιτιώδεις δυνάμεις, εκτός από ένα τους προϊόν, συγκεκριμένα τις κοινωνικές αξίες.[151]

Ως αξία ορίζεται κάθε συλλογικό ή ατομικό κριτήριο με βάση το οποίο ο κοινωνικός άνθρωπος οργανώνει τη ζωή του. Οι υποπολιτισμοί δεν εφευρίσκουν δικές τους νέες κοινωνικές αξίες, αλλά διαφοροποιούνται από τις κυρίαρχες ή επίσημες με δύο τρόπους: Πρώτα επιλέγοντας αξίες οι οποίες κινούνται σε δεύτερο επίπεδο ή παίζουν δευτερεύοντα ρόλο στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή στη λειτουργία του κοινωνικού συστήματος. Κατά δεύτερο λόγο, οι υποκουλτούρες αυτές διαφοροποιούνται μέσα από μα διαδικασία επανερμηνείας ή επανανοηματοποίησης αξιών, οι οποίες μπορεί ακόμη

[150] D.Matza & G. Sykes 1961 στο Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη, 1996, σ:35
[151] J.Alexander 1987 στο Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη, ο.π , σ:33-34

να είναι κομβικές στη λειτουργία του κοινωνικού συστήματος. Επιπλέον, δύσκολα μπορεί να υποστηριχθεί η ύπαρξη παραβατικών ή παρεκκλινόντων κοινωνικών αξιών και αυτό γιατί οι αξίες συνιστούν τα μοναδικά στοιχεία τα οποία θεσμοποιούνται και δρουν ως αυτόνομες αιτιολογικές δυνάμεις στο πλαίσιο του κοινωνικού συστήματος.

Οι υποκουλτούρες, είναι ομογενή υποσύνολα πολιτισμών συγκεκριμένων κοινωνικών τάξεων, στρωμάτων ή ομάδων. Οι υποκουλτούρες είναι συμβολικά συστήματα, τα οποία από την άποψη της σύστασής τους αποτελούνται από κοινωνικές αξίες, τις οποίες επιλέγουν ή και επανερμηνεύουν σύμφωνα με τις κοινωνικές εμπειρίες των μελών τους από τις ενυπάρχουσες στο ρεπερτόριο του ισχύοντος αξιακού συστήματος από κοινωνικά ή συλλογικά νοήματα, τα οποία δημιουργούν και επεξεργάζονται τα μέλη τους, και από μια ιδιόμορφη αισθητική ή τεχνοτροπία ζωής (life-style), η οποία ταυτόχρονα εκφράζει και επεξεργάζεται την υποκείμενη θεματική της συλλογικότητας δηλαδή τις κεντρικές ανησυχίες και ενδιαφέροντα (focal concerns) των μελών της, τις επιλεγμένες κοινωνικές αξίες και τα καινοφανή κοινωνικά νοήματα.[152]

Οι οικονομικές κρίσεις όπως και οι περίοδοι απότομης οικονομικής ευημερίας, μπορούν να οδηγήσουν σε φαινόμενα παραβατικής συμπεριφοράς. Πράγμα που συμβαίνει επειδή ακριβώς οι αλλαγές που προκύπτουν στην κοινωνία, και στις δύο περιπτώσεις, δημιουργούν προβλήματα προσαρμογής των ατόμων στις νέες συνθήκες.[153] Αυτές οι καταστάσεις σύμφωνα με τον Durkheim «προκαλούν» διασάλευση της κοινωνικής συνοχής». Η οικονομική κρίση, ιδιαίτερα, επηρεάζει πιο γρήγορα και πιο έντονα τις ήδη περιθωριοποιημένες κοινωνικο-οικονομικές ομάδες. Κατά τη περίοδο του μεσοπολέμου, εποχή που αφορά στο θέμα μας και συγκεκριμένα για την περίοδο της οικονομικής κρίσης

[152] C.Ceertz 1973 , J.Alexander 1987 στο Α. Αστρινάκης – Λ. Στυλιανούδη, 1996, σ:34
[153] Σ. Μπουγάδη στο Ι. Τσίγκανου , 2002, σ: 525

1928-1932, στην Ελλάδα οι κλοπές αυξήθηκαν κατά 88%, ενώ το 1932 κατά 88,3%, ενώ οι υποτροπές στην κλοπή αυξήθηκαν κατά 164 %.[154]

Ξεκινώντας από τον κοινωνικό αποκλεισμό, για να οριοθετήσουμε την περιθωριοποίηση και τι αυτή συνιστά, θα πρέπει πρώτα να αναφέρουμε το γεγονός της μη οριοθετημένης έννοιας του κοινωνικού αποκλεισμού και τη διαπίστωση μιας επιστημολογικής σύγχυσης όσον αφορά τη «φύση» και τη «θέση» των αποκλεισμένων ατόμων και ομάδων. Το γεγονός της αδυναμίας διατύπωσης ενός γενικά αποδεκτού ορισμού της έννοιας του «κοινωνικού αποκλεισμού» εμποδίζει στο να αποτελέσει αντικείμενο γνώσης η έννοια αυτή. Ωστόσο, η παραδοχή ότι ο όρος καλύπτει φαινόμενα με ποικίλες οικονομικές, πολιτικές , κοινωνικές και πολιτιστικές διαστάσεις αποτελεί επίτευγμα.[155] Ο κοινωνικός αποκλεισμός ως έννοια σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο αναφέρεται στο οικονομικό πλαίσιο, με την παρεμπόδιση συμμετοχής στον κοινωνικό πλούτο, στο νομικό πλαίσιο, πρόκειται για την αποστέρηση της νομικής προστασίας και ενδεχομένως την αδυναμία ενεργοποίησης ενός δικαιώματος. Στο τρίτο πλαίσιο είναι το κοινωνικό, όπου έχουμε το χαρακτηρισμό και την συνακόλουθη περιθωριοποίηση. Η έννοια της φτώχειας στη σύγχρονη εκδοχή της υποδηλώνει ανεπάρκεια εισοδήματος.[156] Η ιδέα της ανεργίας εμφανιζόμενη και σαν πολιτικό ζήτημα, έγινε αντιληπτή σαν ένα διαφορετικό κοινωνικό πρόβλημα από την απορία. Από τον 19^{ο} αιώνα ακόμα η ανεργία αντιμετωπιζόταν με μέτρα κρατικής ασφάλειας και προστασίας.[157] Ένας ορισμός της έννοιας του κοινωνικού υποστρώματος από χαμηλόμισθους, υποαπασχολούμενους και μακροχρόνια ανέργους εξαιτίας της πρωταρχικά πολιτισμικού τύπου λειτουργίας απο-ειδίκευσης στην αγορά εργασίας, επηρεάζει αρνητικά τη θέση στη δομή της απασχόλησης.

[154] Μπακατσούλας, τόμος Α' , 1973, σ: 406-407,στο Μπουγάδη, σ: 525
[155] Ι. Τσίγκανου, 2002, σ: 23
[156] ο.π, σ: 27
[157] ο.π, σ: 27

«Με βάση τη διάγνωση του Ch. Murray, φορείς αυτού του υποπολιτισμικού κοινωνικού στρώματος δεν είναι οι άνεργοι αλλά οι άεργοι. Άνθρωποι που δεν επιθυμούν να εργαστούν, που απορρίπτουν την οικογενειακή ζωή, παραβάτες και εγκληματίες καθ' έξιν. Υψηλά ποσοστά ανεργίας, χαμηλό εισόδημα, μονογονεϊκή μητρότητα και διαπιστωμένο έγκλημα αποτελούν βασικούς δείκτες διόγκωσης του μεγέθους του κοινωνικού αυτού υποστρώματος». Ένα ποσοστό κοινωνικών μελών εκλαμβάνεται πως επιλέγει να ζει στην αεργία , την παρανομία και την οικογενειακή αποστέρηση ταυτόχρονα και καθ' έξιν, ένα άλλο ποσοστό κοινωνικών μελών ζει σε συνθήκες κοινωνικής ανασφάλειας τις οποίες ούτε επιθυμεί ούτε επιλέγει. Η Τσίγκανου σημειώνει ότι οι βασικές παραδοχές αυτής της θέσης, είναι αμφίβολο κατά πόσο μπορούν να επιβεβαιωθούν στη βάση εμπειρικών δεδομένων.[158] Βάση ενός νεοφιλελεύθερου συντηρητικού προβληματισμού ο οποίος στρέφεται εναντίον του κοινωνικού κράτους, επιχειρηματολογεί κατά των κοινωνικών παροχών στην τάξη των απόρων και ανέργων θεωρώντας ότι η κοινωνική τους κατάσταση είναι αποτέλεσμα των επιλογών τους και της ζωή που επέλεξαν να κάνουν και κατά συνέπεια οι ίδιοι είναι υπεύθυνοι για την πορεία και της ζωής των παιδιών τους κι όχι η κοινωνία. Η ευθύνη μετατοπίζεται, έτσι από την κοινωνία / πολιτική στο άτομο.[159]

Τα επιχειρήματα αυτά, όσον αφορά την θεωρητική κατασκευή του υποστρώματος (underclass) του Ch. Murray, της υπόταξης δεν αποτελούν μια νέα κατασκευή αλλά απλώς την επανεισαγωγή αυτής που ίσχυε και στο πιο μακρινό παρελθόν και η οποία επανέρχεται σε περιόδους οικονομικών κρίσεων. Σαν θεωρία και σαν σκεπτικό αντίκειται σε αυτήν του κρατικού παρεμβατισμού του Κέϋνς, θεωρώντας περιττή τη βοήθεια στην «υπόταξη» , «χάσιμο χρημάτων» και πολλά άλλα, γι' αυτό και επιχειρηματολογεί για την επιλεκτικότητα των ατόμων που ανήκουν σ' αυτήν.

[158] Ι. Τσίγκανου, 2002, σ: 29
[159] Ι. Τσίγκανου, 2002, σ: 28

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η εικόνα που προκύπτει απ' την ανάλυση για τον χώρο και για την ζωή, την καθημερινότητα αυτών των ανθρώπων, είναι εξαιρετικά πιεστική. Τα άτομα αυτά στην κυριολεξία «ακουμπούν» στην χρήση του χασίς για να επιβιώσουν. Ο κόσμος τους είναι σκοτεινός, ζοφερός, χωρίς διέξοδο, χωρίς περιθώριο για καλύτερη ζωή, μια επώδυνη ζωή που την ελαφρύνει μόνο η ιεροτελεστία του «ναργιλέ». Κι ύστερα η αυστηρή ιεραρχία του «μαγκόκοσμου», η παράλογη πρόκληση της βίας έχει το λόγο της, γιατί έχει να κάνει με τη θέση του ατόμου στην ομάδα, του μάγκα εν προκειμένω, η οποία είναι συνεχώς υπό αίρεση. Απ' την άλλη οι αναφορές έχουν να κάνουν με τη φυλακή, τον τεκέ, τον χώρο όπου συναλλάσσονται τα άτομα, εκεί που οι «λαχανάδες» «τσιμπάνε» τις «παντόφλες», αλλά και τα τυχερά παιχνίδια, «ο παπατζής»\, οι δαχτυλήθρες. Η πορνεία και οι αγαπητικοί αλλά και τα εγκλήματα τιμής, για την αδελφή που «γέλασε» την οικογένειά της. Τα ξεκαθαρίσματα λογαριασμών στη φυλακή για τον έλεγχο του χώρου και ίσως κάποια υπόνοια για σεξουαλική επίθεση, στο «Γιάννη απ' του Ψυρρή». Η αργκό, δηλωτική του περιθωρίου που ζούσαν, σε μερικές περιπτώσεις, μπορούμε να πούμε ότι δυσκολεύει την ακριβή κατανόηση του τραγουδιού, ή αφήνει κάποια ερωτηματικά, κάποια ασάφεια όπως στο τραγούδι του Μανόλη του χασικλή.

Η αυτοβιογραφία του Μ. Βαμβακάρη, σ' αυτό το σημείο, με την ζωντάνια και τη λιτότητα στην αφήγηση αλλά και με την παραστατικότητά της, βοηθά στην κατανόηση της εποχής, αλλά και της ερμηνείας που δίνει το άτομο για την εποχή και τη ζωή του. Προσφέρει πληροφορίες για τη λειτουργία του κόσμου του ρεμπέτικου αλλά και δίνει την εικόνα του λούμπεν-προλεταριάτου της εποχής, την σκληρή εργασία με τις ελάχιστες αμοιβές, την εκμετάλλευση ακόμα και την παιδική κακοποίηση, την άσχημη αντιμετώπιση των προσφύγων από τους ντόπιους και τις επιθέσεις εναντίον τους.

Το ρεμπέτικο, επιδεικτικά αγνοήθηκε από την άρχουσα τάξη κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου ώσπου απόκτησε μεγάλο ρεύμα στα λαϊκά κυρίως στρώματα και τότε άρχισαν να ασχολούνται μαζί του. Η κριτική όμως που του άσκησαν οδηγούσε στο στιγματισμό του μουσικού είδους. Το ρεμπέτικο δεν υπάρχει σαν πολιτισμικό γεγονός στα ιστορικά βιβλία, την ιστορία της Ελλάδας, αγνοείται ακόμα και σαν απλή αναφορά. Την τελευταία δεκαετία μόνο παρουσιάζεται σε ιστορικά βιβλία που αφορούν στην ιστορία της Ελλάδας.[160] Το ρεμπέτικο εκφράζει, αποτελεί το μεταίχμιο (ιστορική κρίση) και το τέλος μιας εποχής βασισμένης στη συλλογικότητα και την κοινωνική αλληλεγγύη αλλά και στη δέσμευση. Είναι το τραγούδι του κλειστού κόσμου των ανθρώπων που η ύπαρξη τους υπάρχει μέσα από την νοηματοδότηση των άλλων γι' αυτούς. Οι άνθρωποι αυτοί υιοθετούσαν τύπους ανθρώπων με χαρακτηριστικά παγιωμένα από δεκαετίες όπως οι κουτσαβάκηδες του 19ου αιώνα. Ο νόμος τους, άγραφος νόμος, ο νόμος του καλού μάγκα επέβαλε τον συνεχή έλεγχο της συμπεριφοράς του ίδιου και της ομάδας. Οι νόμοι ήταν σκληροί όπως και η επιβίωση, και η ζωή πολύ κοντά με το θάνατο. Αλλά υπήρχαν και καταστάσεις χειρότερες απ' αυτόν, όπως η πείνα, η ατίμωση, η προδοσία, η φυλακή, αν και αυτή ήταν μέσα στην καθημερινότητά τους.

Το ρεμπέτικο σαν μουσικό είδος μπορεί να μην αφορούσε μόνον το περιθώριο και τους παράνομους, αφού οι μαρτυρίες στις εφημερίδες της εποχής μιλούν για τη μεγάλη διάδοση των τραγουδιών αυτών στα λαϊκά κυρίως στρώματα αλλά και στους πλούσιους της εποχής ωστόσο η γλώσσα που χρησιμοποιούσε, δημοτική με λέξεις αργκό και οι εικόνες εγκλήματος είτε που παρουσίαζε με αναφορά σε φόνους, βιαιότητες, κλοπές, πορνεία, χρήση ναρκωτικών παραπέμπουν στο περιθώριο. Δεδομένης δε της εποχής

[160] Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, 2002, σ:181

αυτής των αρχών του 20ου αιώνα όπου κυριαρχούσε η καθαρεύουσα και η ηθική ήταν σκληρή ειδικά για τις γυναίκες με τα αυστηρά πρότυπα συμπεριφοράς που επέβαλε, τόσο όσο η πραγματικότητα, η καθημερινότητα αυτών των ανθρώπων να είναι εκ διαμέτρου αντίθετη μ' αυτή των υπόλοιπων μικροαστών και φτωχών μεροκαματιάρηδων των νεο-δομημένων αστικών κέντρων.

Για τους ίδιους τους δημιουργούς το ρεμπέτικο ήταν η παρηγοριά τους, το μεράκι και η έκφρασή τους, αλλά και ένα μέσο κοινωνικής κινητικότητας, ειδικά στην περίοδο που εξετάζουμε του μεσοπολέμου, η οποία συμπίπτει με τη δεύτερη - την κλασσική περίοδο - του ρεμπέτικου, την περίοδο που το ρεμπέτικο περνά από τη σχετική συλλογικότητα στην επώνυμη δημιουργία με την αλματώδη αύξηση της δισκογραφίας. Ο μετασχηματισμός της ελληνικής κοινωνίας συνεχίζεται με τη μετάβαση και τη μετατροπή των ανθρώπων της υπαίθρου σε αστούς, αλλά και τη συσσώρευση των προσφύγων στα αστικά κέντρα της Ελλάδας, όπου οι συνθήκες διαβίωσης είναι «ελεεινές». Η φτώχεια αποτελεί παράγοντα εγκληματογέννεσης, όχι βεβαίως τον μοναδικό αλλά οπωσδήποτε αυξάνει τον κίνδυνο της παρέκκλισης καθιστώντας ευάλωτα τα άτομα. Ο κοινωνικός αποκλεισμός οδηγεί στη δημιουργία υπο-ομάδων και συντελεί στην ανάπτυξη της υπο-κουλτούρας. Οι ομάδες που βρίσκονται εκτός νόμου δημιουργούν τους δικούς τους νόμους και τύπους συμπεριφοράς υποκαθιστώντας τους νόμους της κυρίαρχης τάξης και αντιβαίνοντας σ' αυτούς. Η επιλεκτικότητα είναι απολύτως σχετική. Τα άτομα δεν μπορούν στην πραγματικότητα να επιλέξουν τον δρόμο που θα ακολουθήσουν στη ζωή τους. Κλειδί για την κατανόηση του πολιτισμικού φαινομένου είναι τόσο η ιστορική κοινωνική και πολιτική συγκυρία όσο και το παγκόσμιο οικονομικό σύστημα του καπιταλισμού το οποίο συντόμευε τις αλλαγές αυτές οι οποίες καθόριζαν τη ζωή όλων αυτών των ανθρώπων. Των φτωχών των λιμανιών που δημιουργούσαν

πολιτισμό. Ο κόσμος άλλαζε γύρω τους, οι νόμοι που άλλαζαν έθεταν εκτός νομιμότητας τις συνήθειές τους. Παρόμοια φαινόμενα και κοινωνικοί εθνικοί μετασχηματισμοί αφορούσαν την ίδια περίπου εποχή όλες τις χώρες οι οποίες εφάρμοζαν τον καπιταλισμό.

Έτσι στη Ν. Ορλεάνη της Αμερικής γεννήθηκε το μπλούζ και η τζάζ από τους αφρο-αμερικάνους σκλάβους με τα γκόσπελ τους, τα θρησκευτικά τους τραγούδια που μετουσιώθηκαν με τις επιρροές που δέχτηκαν από τους άλλους μετανάστες εκεί.[161] Τα Φάντος στην Πορτογαλία,[162] το τάνγκο στην Αργεντινή, όλα αυτά τα πολιτισμικά φαινόμενα αφορούσαν τους φτωχούς και περιθωριοποιημένους, τους απόκληρους της νέας τάξης πραγμάτων, που συσσωρεύονταν στα νέα αστικά κέντρα, και έχουν κοινή τη φτώχεια τη θλίψη, το αδιέξοδο αλλά και τους χώρους όπου ακούγονται. Είναι οι οίκοι ανοχής και τα στέκια των παρανόμων. Θεωρούμε ότι υπήρχε ένα σκληρός πυρήνας περιθωρίου που αφορούσε σε κουτσαβάκηδες και μάγκες φυλακόβιους οι οποίοι έμπαιναν στη φυλακή για κακουργήματα και οι οποίοι φαίνεται ότι εκφράζονταν με το ρεμπέτικο τραγούδι. Το τραγούδι, όσο και αν έχει επέμβει σ' αυτό ο χρόνος, η ιστορία, οι δισκογραφικές εταιρείες και ποιος ξέρει ακόμα τι άλλο, μπορεί και μας φανερώνει τι συμβαίνει στις ζωές των ανθρώπων, τι γινόταν τότε που η ιστορία μιλάει για γεγονότα και για αριθμούς, για χιλιάδες ανθρώπους που πολεμούσαν στους απανωτούς πολέμους, (βαλκανικούς, Α' Παγκόσμιος, Μικρασιατική εκστρατεία), γι' αυτούς που υπέστησαν τους εξευτελισμούς, που επέζησαν απ' τις σφαγές απ' τις πλημμύρες, όταν οι παράγκες τους και τα αντίσκηνά τους τα έπαιρνε η βροχή, όταν γινόταν αποκλεισμός των λιμανιών και η Ελλάδα χωριζόταν στα δύο, πίσω απ' όλα αυτά υπήρχαν άνθρωποι που υπέφεραν και προσπαθούσαν να ζήσουν και να ριζώσουν στις πόλεις που

[161] Ε. Χόμπσμπομ, 1988, σ:47
[162] Σ. Δαμιανάκος , 2005, *Ήθος και Πολιτισμός των Επικίνδυνων Τάξεων στην Ελλάδα*, σ:129

βρέθηκαν στο τέλος της Οδύσσειας τους. Γι' αυτό είναι σημαντικά αυτά τα ποιήματα που δείχνουν όλα αυτά που η επίσημη ιστορία δεν μπορεί να μας κάνει να νιώσουμε, να καταλάβουμε σ' όλες τους τις διαστάσεις. Μέσα από τα προϊόντα της τέχνης μπορούμε να ανακαλύψουμε πτυχές της πραγματικότητας που δεν φανταζόμασταν. Προσεγγίζοντας τα επιλεγμένα ρεμπέτικα τραγούδια για τις εικόνες εγκλήματος που παρουσιάζουν, βλέπουμε έναν άλλο κόσμο, αυτόν του περιθωρίου και των φυλακών από «μέσα». Τα συναισθήματα και η αιτιολόγηση, αφελής πολλές φορές, των εγκληματικών ενεργειών τους μας δίνει την ολοκληρωμένη εικόνα του κόσμου τους μέσα από τη δική τους οπτική και αξιολόγηση και μ' αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται η εικόνα του κόσμου και της εποχής.

Ένα τραγούδι είναι ένα είδος λογοτεχνικό το οποίο δεν μπορεί να παρουσιάζει ρεαλιστικά την πραγματικότητα. Δεν μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα μόνο από την ανάλυσή τους. Ωστόσο, η ανάλυσή τους βοηθά στην ολόπλευρη εξέταση του φαινομένου επειδή ακριβώς αναλύει τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τις στάσεις των ανθρώπων μέσα από την πολλές φορές ευαίσθητη ματιά των συνθετών του ρεμπέτικου τραγουδιού. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτοί οι δημιουργοί ήταν πρόσωπα του χώρου, προνομιακά για την εποχή και τη γενικότερη κατάσταση που επικρατούσε (φτώχεια, πείνα) γιατί και προβεβλημένοι ήταν και έχαιραν της εκτίμησης των ανθρώπων του χώρου τους. Από την άλλη, όσον αφορά στο Μεσοπόλεμο, η σχέση των δημιουργών με το δημιούργημα τους αλλά και με το κοινό αλλάζει, εμπορευματοποιείται, δεν παίζουν πια μόνο για το κέφι τους, αλλά και επαγγελματικά για να βγάλουν χρήματα. Η εμπορευματοποίηση αποτελεί χαρακτηριστικό του καπιταλισμού, ο οποίος εκείνη την εποχή άλλαζε τις ζωές των ανθρώπων. Η συλλογικότητα υποχωρεί, η κοινωνική συνοχή «σπάει», κι ο άνθρωπος αρχίζει να μην

εμπιστεύεται τους άλλους και να νιώθει μόνος. Κι ο στόχος είναι το χρήμα, τα τραγούδια αρχίζουν να γράφονται και για τα χρήματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

1. Αλιβιζάτος Ν., 1981, *Εισαγωγή στην Ελληνική Συνταγματική Ιστορία*, Αθήνα – Κομοτηνή, Αντ. Ν. Σάκκουλα
2. Αρχάκης Α. – Κονδύλη Μ., 2004, *Εισαγωγή σε ζητήματα Κοινωνιογλωσσολογίας*, Αθήνα, Νήσος
3. Αστρινάκης Α.– Μ-Γ Στυλιανούδη Λ. (επιμ), 1996, *Χέβυ Μέταλ, Ροκαμπίλι και Φανατικοί Οπαδοί. Νεανικοί Πολιτισμοί και Υποτιτλισμοί στη Δυτική Αττική*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα
4. Βακαλόπουλος Α., 1994, *Νέα Ελληνική Ιστορία, 1204-1985*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας
5. Βασιλείου Θ.Α. – Σταματάκης Ν., 1992 / 2000, *Λεξικό Επιστημών του Ανθρώπου,* Αθήνα, Gutenberg
6. Βέλλου – Καϊλ Α., 1978, *Μάρκος Βαμβακάρης – Αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Παπαζήση
7. Βλησίδης Κ., 2002, *Για μια Βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου (1873-2001)*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
8. Βλησίδης Κ., 2004, *Ὄψεις του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
9. Βλησίδης Κ., 2006, *Σπάνια Κείμενα για το Ρεμπέτικο (1929 -1959),* Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
10. Δαμιανάκος Σ., Α' Εκδ.1976, 2001, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου,* Αθήνα, Πλέθρο
11. Δαμιανάκος Σ., 2003, *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρο
12. Δαμιανάκος Σ., 2005, *Ήθος και Πολιτισμός των Επικίνδυνων Τάξεων στην Ελλάδα*, Αθήνα, Πλέθρον
13. Δερμετζόπουλος Χ. – Νιτσιάκος Β. (επιμ), 2007, *Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου – Όψεις Λαϊκού Πολιτισμού,* Αθήνα, Πλέθρον
14. Ζαραφωνίτου Χ., Τσίγκανου Ι. (επιμ), 2002, *Ναρκωτικά: Τάσεις και Εγκληματικές Διαστάσεις στη Σύγχρονη Ελληνική Πραγματικότητα*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη
15. Ιστορία της Ελλάδας του 20ο Αιώνα, *Β1: Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Αθήνα, Βιβλιόραμα
16. Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, 1977, Τόμος ΙΔ, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών

17. Ιωσηφίδης Θ., 2003, *Ανάλυση Ποιοτικών Δεδομένων στις Κοινωνικές Επιστήμες*, Αθήνα, Κριτική
18. Κοταρίδης Ν. (επιμ), 1996, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι,* Αθήνα, Πλέθρον
19. Κουνάδης Π., 2000, *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών*, Τόμος Α', Αθήνα, Κατάρτι
20. Κουνάδης Π., 2003, *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών*, Τόμος Β', Αθήνα, Κατάρτι
21. Κυριαζή Ν., 1999, *Η Κοινωνιολογική Έρευνα, Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και Τεχνικών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα
22. Λεοντίδου Λ., 1989, 2001, *Πόλεις της Σιωπής, Εργατικός Εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909 -1940*, 2η Έκδοση, Αθήνα, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ
23. Λυδάκη Α., 2001, *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*, Αθήνα, Καστανιώτης
24. Μπαμπινιώτης Γ., 2009, *Ετυμολογικό Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας*
25. Παπαχριστόπουλος Ν., 2004, *Ρεμπέτικα Τραγούδια, Η Τέχνη των Σημείων*, Αθήνα, Βιβλιόραμα
26. Πετρίδης Π., 1984, *Πολιτικές Δυνάμεις και Συνταγματικοί Θεσμοί στη Νεότερη Ελλάδα 1884-1936,* Θεσσαλονίκη, Σάκκουλα
27. Πετρόπουλος Η., 1979, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, 10η Έκδοση, Αθήνα, Κέδρος
28. Σακελλαρόπουλος Θ., 2003, *Κείμενα Οικονομικής και Κοινωνικής Ιστορίας*, Αθήνα, Διόνικος
29. Σβορώνος Γ.Ν., 1994, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, Αθήνα, Θεμέλιο
30. Σβορώνος Γ.Ν., 2004, *Το Ελληνικό Έθνος, Γένεση και Διαμόρφωση του Νέου Ελληνισμού*, Αθήνα, Πόλις
31. Σχορέλης Τ., 1978, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Τόμος Γ', Αθήνα, Πλέθρον
32. Σχορέλης Τ., 1978, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Τόμος Δ', Αθήνα, Πλέθρον
33. Τσίγκανου Ι. (επιμ), 2002, *Οι Εγκληματολογικές Όψεις του Κοινωνικού Αποκλεισμού,* Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη
34. Φαρσεδάκης Ι., 1990, *Η Εγκληματολογική Σκέψη απ΄ την Αρχαιότητα ως τις Μέρες μας*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη
35. Φαρσεδάκης Ι., 1996, *Στοιχεία Εγκληματολογίας,* Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη
36. Φουκώ Μ., 1976, *Επιτήρηση και Τιμωρία*, Κ. Χατζηδήμου (μτφρ), Αθήνα, Κέδρος

37. Χαίδου Α., 1996, *Θετιστική Εγκληματολογία, Αιτιολογικές Προσεγγίσεις του Εγκληματικού Φαινομένου*, Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη
38. Χατζηπανταζής Θ., 1986, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί,* Αθήνα, Στιγμή
39. Χόλστ Γκ., 1977 / 2001, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας, Ντενίζ Χάρβευ
40. Χομπσμπομ Τζ. Ερ., 1988, *Η Σκηνή της Τζάζ*, Τσήρος Τ. (μτφρ), Αθήνα, Εξάντας
41. Becker S. H., 2000, *Οι Περιθωριοποιημένοι*, Κουτζόγλου Α. – Μπουρλιάσκος Β. (μτφρ), Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη
42. Dakin D., 1982, *Η Ενοποίηση της Ελλάδας*, *1770-1923*, Ξανθόπουλος Α. (μτφρ), Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
43. Gauntlett Στ., 2001, *Ρεμπέτικο Τραγούδι, Συμβολή στην Επιστημονική του Προσέγγιση,* Βλησσίδης Κ. (μτφρ), Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
44. Giddens A., 1989, *Εισαγωγή στην Κοινωνιολογία*, Τριανατφυλλοπούλου Ντ. (μτφρ), Γ' Έκδοση, Αθήνα, Οδυσσέας
45. Giddens A.. 2002, *Κοινωνιολογία*, Τσαούσης Γ.Δ. (μτφρ.), Αθήνα, Οδυσσέας
46. Howard K. - Sharp J., 2001, *Η Επιστημονική Μελέτη*, Αθήνα, Gutenberg
47. Mason J., 2003, *Η Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας*, Κυριαζή Ν. (επιμ), 8η Έκδοση, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα
48. Wolfgang E. M. – Ferracuti F., 1995, *Η Υποκουλτούρα της Βίας*, Μηλιώνη Φ. (μτφρ), Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΕΣ

1. Flick U., 2009, *An Introduction to Qualitative Research, Edition 4*, London, Research Sage Publication Ltd
2. Tsiganou G.J., 2003, *Law - Making on Drugs and Politics in Greece*, Athens, National Centre for Social Research

ΑΡΘΡΑ ΚΑΙ ΔΟΚΙΜΑ ΣΕ ΣΥΛΛΟΓΙΚΟΥΣ ΤΟΜΟΥΣ

1. Βεργόπουλος Κ*., «Μερικές θέσεις πάνω στο Ρεμπέτικο Τραγούδι»,* Αυγή 25/12/1974, αναδημοσίευση στον Πετρόπουλο Η., *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, 1979,

σ:269-270, επίσης αναδημοσίευση στο Χόλστ Γκ., *Δρόμοι για το Ρεμπέτικο*, 1977, σ:231-237 επίσης στο Κουνάδη Π., 2000, σ: 396-399

2. Δερμεντζόπουλος Χρ. *«Η Συγκρότηση της Έννοιας Λαϊκός Πολιτισμός στο έργο του Στάθη Δαμιανάκου: Ιδεολογικά και Μεθοδολογικά Ζητήματα»* στο Δερμεντζόπουλος Χρ. Νιτσιάκος Β, (επιμ.), 2007, *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού* , Αθήνα :Πλέθρον, σ:21-31
3. Δημητρίου Π., *Μύηση στο Ρεμπέτικο*, δημοσιευμένο στην Εκλογή τ.χ. Οκτώβριος 1959, σ:83-86, αναδημοσίευση στο Βλησίδης Κ., 2006, σ:250-253
4. Ζαΐμάκης Γ., *«Ο Κοινωνικός Κόσμος και η Τοπικότητα του Ρεμπέτικου στην πρώιμη Φάση Ανάπτυξης του»*, στο Δερμεντζόπουλος Χρ. – Νιτσιάκος Β. (επιμ.), 2007, *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού*, Αθήνα :Πλέθρον, σ: 67-95
5. Ζαϊμάκης Γ., *«Καταγώγια ακμάζοντα»: Μάγκες και Ρεμπέτικα στα Χαμαιτυπεία του Λάκκου,* στο Κοταρίδης Ν., (επιμ.), 1996/2007, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα :Πλέθρον , σ:173-195
6. Μάθεσης Ν., *Απομνημονεύματα*, Ιανουάριος 1969, δημοσιευμένο στο Πετρόπουλος Η., Ρεμπέτικα Τραγούδια,1979, σ:261-264
7. Μοσχόπουλος Ν., *«Μη τραγουδήτε Τουρκικά – να παύση ο Αμανές»* , Καθημερινή, 17 Σεπτεμβρίου 1936, στο Βλησίδης Κ., 2006, σ:54-56
8. Νιτσιάκος Β. , *Ο Διάλογος του Στάθη Δαμιανάκου με τη Λαογραφία και το Αίτημα της Διεπιστημονικότητας,* στο Δερμεντζόπουλος Χρ. Νιτσιάκος Β, (επιμ.), 2007, *Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού*, Αθήνα :Πλέθρον , σ: 33-46
9. Περπινιάδης Σ., *Ο Τούντας και ο Κάβουρας*, στον Πετρόπουλο Η., *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, 1979, σ:264
10. Πικρός Π., Σύντομο γλωσσάριο, στο Πικρός Π., Τουμπεκί, 1927, δημοσιευμένο στο Πετρόπουλος Η., Ρεμπέτικα Τραγούδια, 1979, σ:227
11. Σπανούδη Σ., Μουσική του ελληνικού λαού, Ελεύθερον Βήμα, 7 Οκτωβρίου 1938, αναδημοσίευση στο Βλησίδης Κ., 2006, σ:80-83
12. Σκουριώτης Γ., *Κοινωνιολογική εξέταση του Δημοτικού Τραγουδιού*, δημοσιευμένο στην κοινωνιολογική έρευνα, τ.χ 1 Απρίλιος – Ιούνιος 1957 και τ.χ 2-3 Σεπτέμβριος- Δεκέμβριος 1957, αναδημοσιευμένο στον Βλησίδη Κ., 2006, σ:234-241

13. Τζάκης Δ., Ο *«Κόσμος της Μαγκιάς»:* παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών, στο Κοταρίδης Ν. (επιμ.),1996/2007, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον , σ:33-69
14. Τσαρούχης Γ., *Μικρό σχόλιο στον Ζεϊμπέκικο*, θέατρο 1963, στο Χολστ Γκ., 1977, σ:201
15. Φαλτάϊτς Κ., *Τα Τραγούδια του Μπαγλαμά*, δημοσιευμένο στο μπουκέτο, τ.χ 253, Φεβρουάριος 1929, σ:152, αναδημοσίευση στο Βλησίδης Κ. , 2006, σ:17-20
16. Χατζηαντωνίου Θ., *«Ο Χασικλής και ο Πρεζάκιας: Δύο ιδιότυπες περιπτώσεις Τοξικομανών στο χώρο και στο χρόνο του Ρεμπέτικου»*, στο Ζαραφωνίτου Χ. – Τσίγκανου Ι. (επιμ.) , 2002, *Ναρκωτικά : Τάσεις και Εγκληματολογικές Διαστάσεις στη Σύγχρονη Ελληνική Πραγματικότητα*, Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη, 2002, σ: 298-333
17. Ψαθάς Μ., *Η «Βαρβάρα» εις το Εδώλιον*, Αθηναϊκά Νέα, το Δεκέμβριο 1936, αναδημοσίευση στο Βλησίδης Κ., 2006, σ:54-56
18. Gauntlett Σ., *Μια συνέντευξη με τον Τσιτσάνη*, δημοσίευση στο περιοδικό Αντίποδας, τεύχος 4/5, 1975-76, Ελληνικός Εκπολιτιστικός Σύνδεσμος Μελβούρνης, αναδημοσίευση στο Πετρόπουλος Η., *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, 1979, σ:273-275