

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ



Ρεμπέτικα τραγούδια
Η τέχνη των σημείων

Αθήνα


Βιβλιόραμα

2004

Στον Ηλία Πετρόπουλο
που δεν πρόλαβε να προλογίσει

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

1. Η κειμενικότητα της πράξης	11
2. Ο χώρος της δημιουργίας	37
3. Η πρωταρχική δραστηριότητα - ο λόγος για το γεγονός	55
4. Η δομική παγίδα	71
5. Η γλώσσα	99
6. Δραστηριότητες διαβίωσης	129
7. Η βία	159
8. Η αστυνομία	185
9. Ο θάνατος	217
10. Η λογοτεχνία	251
Αντί επιλόγου	277

1.
Η κειμενικότητα της πράξης

Μα εγώ δεν είμαι ποιητής
τραγούδια να ταιριάζω
μου τα φέρνει ο ναργιλές
και τα κατασκευάζω.

Μάρκος Βαμβακάρης

ΣΤΟ ΣΤΙΧΟ ΑΥΤΟ, ΠΟΥ ΑΠΟΔΙΔΕΙ ΜΕ ΤΟΝ ΠΙΟ παραστατικό τρόπο τη σύνδεση της ατομικής προθετικότητας του φορέα του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια και της συνειδητής διαχείρισής της μέσω του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου, συνοψίζεται ο προβληματισμός αυτού του κειμένου. Η στροφή αυτή εμπεριέχει δύο βασικές νοηματικές παραδοχές, η ουσιαστική συνύπαρξη των οποίων επιτρέπει και ευνοεί το πνεύμα της αμφισημίας που διέπει την εκφορά του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια: από τη μία η αναγνώριση πως ο λόγος, πάνω από όλα, αποτελεί μια συντονισμένη και επιτηδευμένη προσπάθεια δημιουργίας («τραγούδια να ταιριάζω»), και από την άλλη η αναγωγή αυτής της παραδοχής, την ίδια τη στιγμή που εκφέρεται, σε μια κανονικότητα που αποδεσμεύεται από την προθετικότητα του δημιουργού («μου τα φέρνει ο ναργιλές»). Στο ευρύτερο σώμα των ρεμπέτικων τραγουδιών μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετές αμφισημίες αυτής της μορφής, διάφορες αντιφατικές σημασιολογικές ακολουθίες, οι οποίες προσφέρουν μια πολλαπλή δυνατότητα πρόσβασης στην καλλιτεχνική παραγωγή. Οι αμφισημίες αυτές οδηγούν σε μια σύνθετη προβληματι-

κή αναφορικά με τον τρόπο που η προθετικότητα του εκάστοτε φορέα του λόγου, στα ρεμπέτικα τραγούδια, διοχετεύεται στο προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας, εγγράφοντας στις λειτουργίες της όλες τις αντιφάσεις μέσω των οποίων εκφέρεται.

Στην προοπτική συνύπαρξης της δράσης με την ιδεατή εξιστόρησή της, μέσω της μεταμόρφωσής της σε καλλιτεχνική πρακτική, διαμορφώνεται ένα ευδιάκριτο αισθητικό αποτέλεσμα, τα ρεμπέτικα τραγούδια, με μια σαφώς υλική βάση, αλλά και με μια καθαρά συμβολική λειτουργικότητα. Η συμβολική διάσταση των ρεμπέτικων τραγουδιών, ως άμεση αντανάκλαση της υλικής πραγματικότητας που την καθορίζει, αναπαράγει μια διττή αναγκαιότητα: αφενός μεν φετιχοποιεί τη μορφή του αισθητικού προϊόντος, το οποίο, εξιδανικευμένο, αξιώνει μια επιθυμητή ερμηνεία της δράσης που ανακαλεί, αφετέρου δε εμπλουτίζει το περιεχόμενο της αισθητικής παραγωγής με μια αμφίσημη σημειολογική βαρύτητα, με ένα πλήθος σημασιών που δυσχεραίνουν κάθε απόπειρα λόγου για το φαινόμενο.

Η φετιχιστική διάσταση των ρεμπέτικων τραγουδιών συνδέεται κυρίως με τη δυνατότητα πρόσληψης του ίδιου του αισθητικού αποτελέσματος από τους δημιουργούς του. Κατά τη διαδικασία παραγωγής του φαινομένου, ο λόγος του δημιουργού, μουσικός, ποιητικός, αισθητικός, κοινωνικός εν γένει, ενώ είναι το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ταυτόχρονα αποσπάται από το ίδιο το αισθητικό προϊόν, το οποίο λειτουργεί ως μια κίνηση επανατροφοδότησης του αισθητικού αλλά κυρίως του ιδεολογικού κόσμου του ίδιου του υποκειμένου. Στην καλλιτεχνική αυτή αυτοτέλεια ο δημιουργός ενεργοποιεί έναν μηχανισμό προβολής: προβολή της μουσικής του ευαισθησίας, της ποιητικής του δεινότητας, της καλλιτεχνικής του ανησυχίας, του κοινωνικού του προβληματισμού, της φοβίας του, της συναισθηματικής του ανασφάλειας, της κοινωνικής του διαμαρτυρίας, της προσωπικής του αντίδρασης, εν γένει της ατομικής του προθετικότητας να εγγράψει σε ένα σύστημα καλλιτεχνικής έκφρασης τη δική του τοποθέτηση στον κόσμο. Παράλληλα όμως, το αποτέλεσμα της δημιουργίας έχει την ικα-

νότητα να αποσπάται από τον ίδιο το δημιουργό του και να του προσφέρει τη δυνατότητα επανεγγραφής στον ιδεολογικό του κόσμο, αντλώντας το δικαίωμα να επαναπροσδιορίζει τον εαυτό του μέσω της συμμετοχής του στο χώρο των συναισθηματικών εξάρσεων και των κοινωνικών συμπεριφορών που ένα ρεμπέτικο τραγούδι αναπαράγει. Εξ ου και ο φετιχισμός των ρεμπέτικων τραγουδιών, ουσιαστικά ταυτόσημος με τη λειτουργικότητα του φαινομένου στο χώρο παραγωγής και διάδοσής του.

Το κείμενο αυτό εμπεριέχει μια διττή θεωρητική κατασκευή: εκλαμβάνει τον όρο ρεμπέτικα τραγούδια ως έννοια, οριοθετώντας έτσι μια συγκεκριμένη περιοχή αναφοράς, και παράλληλα υιοθετεί τη λειτουργία των σημείων και της σημασίας ευρύτερα ως το βασικό μέσο πρόσβασης στην έννοια αυτή. Οι εν λόγω νοηματικές περιοχές, δηλαδή τα ρεμπέτικα τραγούδια και η λειτουργία των σημείων, ανακαλούν ένα γενικευμένο και αντιφατικό περιεχόμενο αναφοράς, τόσο ως προς τον τρόπο χρήσης τους όσο και ως προς τον μεταξύ τους συσχετισμό. Το αντικείμενο και ο τρόπος προσέγγισής του δεν συνιστούν δύο ολοκληρωμένες και ευδιάκριτες ενότητες, διαρθρωμένες κατά τρόπο αυτονόητο ή υπεραπλουστευμένο. Αντίθετα, αντανακλούν την ιδεολογική διάθεση του εκάστοτε υποκειμένου που εμπλέκεται στη διαχείρισή τους, εγκαθιστώντας στη σχέση αντικειμένου και μεθόδου προσέγγισής του μια αναγκαστική αδράνεια, μια ανικανότητα του ομιλητή να μιλήσει δηλωτικά για το ίδιο το γεγονός που διαπραγματεύεται, καθώς ο λόγος του υπερβαίνει την ασφάλεια της ακεραιότητας του σημαίνοντος ως μηνύματος. Αντίθετα, αυτό το Σημαίνον, ως γράμμα (*letter/lettre*) με λακανικούς όρους, δεν μπορεί παρά να λειτουργήσει ως απόβλητο, ως σκουπίδι (*liter/déchet*) προορισμένο για *αχρηστία*.¹ Η μοναδικότητα

1. Βλ. J. Lacan, «Lituraterre», στο *Autres Ecrits*, Seuil, Παρίσι 2001, σσ. 11-20 [1η δημοσίευση στο *Littérature*, 3(1971)] και Ζ.Α. Μιλέρ, «Ασυνείδητο μη αναγνώσιμο», μτφ. Γ. Φουντουλάκη, Ε. Θεοδωρίδης, Β. Σκολίδης, *Ψυχανάλυση*, 3(1998), σσ. 29-40.

του αντικειμένου, η αντιστοιχία μορφής και σημασίας, η σύνδεση αυτού που φαίνεται με αυτό που εννοείται, υπερβαίνει την απλή διάθεση του βλέμματος να σταθεί στα φαινόμενα. Το βλέμμα ξεπερνά το νόημα, ζητάει κάτι παραπάνω: όχι μόνο αυτό που δεν φαίνεται, αλλά μια διαφορετική θέαση του εμφανούς.²

Στην περίπτωση των όρων ρεμπέτικα και ρεμπέτικο τραγούδι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα τέτοιο βλέμμα. Οι όροι αυτοί, ως αποκρυσταλλωμένες περιοχές νοημάτων, αρχικά υπονομεύονται από τους ίδιους τους φερόμενους ως δημιουργούς τους. Τα υποκείμενα που εμπλέκονται στη διαμόρφωση και την καθιέρωση των συγκεκριμένων όρων, ανακαλώντας έναν ορισμένο τύπο υλικής διαβίωσης, φαίνεται να εισπράττουν, χωρίς την άμεση επιδίωξή τους, μια ειδική ονοματοθετική κατηγοριοποίηση: ρεμπέτικος τρόπος ζωής. Οι ίδιοι, τα διαντιδρώντα υποκείμενα, έχουν κατασκευάσει ένα πλήθος παράλληλων εννοιών, όπως μάγκας, κουρμπέτι, νταής, νταβατζιλίκι, μόρτης, αλανιάρης, έννοιες λειτουργικές για τον προσδιορισμό μιας κατάστασης, αλλά παράλληλα θολές για τον ακριβή νοηματικό της εγκλεισμό.

Με την ονομασία ρεμπέτικα ανακαλούμε ένα σύστημα καλλιτεχνικών πρακτικών, το οποίο, όπως επισημαίνει ο Ηλίας Πετρόπουλος, αναφέρεται σε μια τριπλή ενότητα λειτουργιών: μουσική, ποίηση και χορός.³ Ο όρος ανακαλεί ένα συγκεκριμένο σώμα τραγουδιών, τα οποία

2. Βλ. και J. Starobinski για το «ιλιγγιώδες κενό» που διαγράφεται στο αντικείμενο, για τη «διαφυγή» του αντικειμένου σε μια φαντασιακή προοπτική ως συνάρτηση της απαίτησης ενός βλέμματος, το οποίο, «μη βρίσκοντας μέσα στο ορατό πράγμα τη χρήση όλων των ενεργειών του, περνά και χάνεται σ' ένα μηδενικό χώρο, προς ένα επέκεινα χωρίς επιστροφή». J. Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Παρίσι 1961, σσ. 10-11.

3. Η. Πετρόπουλος, *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Κέδρος, Αθήνα 1982, σ. 7 [1η δημοσίευση της εισαγωγής στο K. Butterworth, S. Schneider, *Rebetika, songs from the old Greek underworld*, Κομπολόι, Αθήνα 1975], *Ρεμπετολογία*, Κέδρος, Αθήνα 1990, σ. 73 [1η δημοσίευση *Ιχνηυτής*, 51(1990)], και *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Κέδρος, Αθήνα 1991, σ. 37 [1η έκδοση 1968].

διαθέτουν, μεταξύ άλλων, ευδιάκριτα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Τα χαρακτηριστικά αυτά τα καθιστούν αναγνωρίσιμα σε σχέση με άλλα τραγούδια και δικαιολογούν την ειδική τους ονομασία. Έτσι, αναφερόμαστε σε έναν χαρακτηριστικό τρόπο εκφοράς, σε μια συγκεκριμένη ποιητική γλώσσα, σε μια συγκεκριμένη μουσική φόρμα, σε έναν δεδομένο τρόπο σύνθεσης και εκτέλεσης, στη χρήση ορισμένων μουσικών οργάνων και εν γένει στον ειδικό εκείνο σχεδιασμό που επιβάλλει την εναρμόνιση των επιμέρους πρακτικών για την επίτευξη μιας αισθητικής αυτοτέλειας. Παράλληλα, ο όρος παραπέμπει σε ένα πλέγμα δραστηριοτήτων που συνδέονται με το ίδιο το αισθητικό γεγονός και διευρύνουν τη νοηματική του συνάφεια: στο χορό που συνοδεύει το τραγούδι ως τρόπο εκδήλωση της εκάστοτε συναισθηματικής κατάστασης του υποκειμένου, στον τόπο και στον τρόπο διάδοσής του, στο ρόλο του τραγουδιού σε άλλες δραστηριότητες όπως η χρήση του χασίς.

Εκείνο όμως που καθορίζει και την ιδιαίτερη νοηματική χροιά του όρου δεν είναι τίποτε άλλο παρά οι κοινωνικές συνθήκες που ανακαλεί, δηλαδή οι προϋποθέσεις και οι δυνατότητες παραγωγής και διάδοσής του. Μέσα σε αυτές διαμορφώνεται η έννοια του υποκειμένου, το οποίο ενστερνίζεται λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής, αρκετά ευδιάκριτο από τον κοινωνικό του περίγυρο, ώστε να αποδοθεί στο εν λόγω υποκείμενο ο χαρακτηρισμός του ρεμπέτη.

Στο κείμενο αυτό η ενασχόληση με τα ρεμπέτικα τραγούδια δεν αποσκοπεί στην αποκάλυψη στοιχείων που επιβεβαιώνουν ή διαψεύδουν κάποιες από τις δεσπόζουσες αντιλήψεις για το φαινόμενο. Πέρα από τον καθαγιασμό του μοναδικού, του σημαντικού εκείνου γεγονότος που θα αξιώσει τον χαρακτήρα της ιστορικής αποκάλυψης, αποβλέποντας στο να ενδυναμώσει ή να διαλύσει μυθολογίες και συσχετισμούς για το συγκεκριμένο χώρο, μπορούμε να επιμείνουμε στις δυσλειτουργίες και τις αντιφάσεις των στοιχείων που συγκροτούν αυτό που ονομάζουμε ρεμπέτικα τραγούδια, εμμένοντας στην ίδια την αδυναμία του λόγου να μιλήσει για τα πράγματα. Υπερβαίνοντας την ανάδειξη του καθοριστικού, του ουσιαστικού ή του κυρίαρχου και εμμένοντας στον τρόπο με τον

οποίο αλληλοδιαρθρώνονται τα επιμέρους συγκροτώντας διαβαθμίσεις ή αμοιβαίες συνεμφανίσεις, μπορούμε να εστιάσουμε κυρίως στον τρόπο που λειτουργούν τα ίδια τα πράγματα ως συστήματα σχέσεων, αλλά και στη δυνατότητα πρόσληψής τους ως νοήματα που κινητοποιούν μια περαιτέρω επεξεργασία.

Μια προσέγγιση τέτοιου τύπου παραπέμπει στο λόγο για το γεγονός, είτε πρόκειται για μια συνειδητή κίνηση του υποκειμένου που εκθέτει τη δράση του, είτε αυτός προκύπτει ως μια λανθάνουσα εκδίπλωση των επιμέρους πρακτικών που τον καθορίζουν και διαγράφουν τις συνθήκες εκφοράς του. Πέρα από τις σαφείς και οριοθετημένες περιοχές εμφάνισης των φαινομένων στα οποία αναφερόμαστε, αλλά και υπονομεύοντας την αποκλειστική διαμεσολάβηση μιας καθολικής μεθοδολογικής αρχής, στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να θέσουμε το ζήτημα του λόγου και των αντιφάσεων που αυτός ανασύρει. Το μεμονωμένο ποίημα, οι κοινοί θεματικοί άξονες μιας αφήγησης, η βιογραφία ή η λεκτική διαμάχη, αποτελούν μορφές μιας κειμενικής πραγματικότητας που διέρχεται από τον λόγο και συνδέεται άμεσα με τις δραστηριότητες που ανακαλεί. Προσλαμβάνοντας τις δραστηριότητες αυτές ως μέρος ενός ευρύτερου κειμένου, κοινωνικά προσδιορισμένου, το οποίο τις υπερβαίνει και επιτρέπει την εγγραφή τους στο λόγο, μπορούμε να αναδείξουμε τη λειτουργία των κειμενικών ενδείξεων ως σημείων, ως ειδικών λειτουργικών πρακτικών προορισμένων να σημαίνουν ή να μη σημαίνουν κάτι για τους ίδιους τους φορείς του λόγου, αλλά και για αυτούς που εμπλέκονται στην ερμηνεία του.

Ο λόγος του υποκειμένου στα ρεμπέτικα τραγούδια παραπέμπει σε ένα *Κείμενο*. Κείμενο που σύμφωνα με τον Ντεριντά δεν συνδέεται αποκλειστικά με την ιδέα της εγγράμματης μεταφοράς μιας πράξης μέσω της γραφής της, αλλά αποτελεί την ουσία της εγγραφής μιας δραστηριότητας.⁴ Κείμενο που δεν αποτελεί το μοναδικό προϊόν, τη μονα-

4. Με βάση τη λειτουργικότητα ενός τέτοιου κειμένου θα αναπτύξει ο Ντεριντά την κριτική του για τον λογοκεντρισμό και τον φωνοκεντρισμό της επι-

δική δυνατότητα ανάλυσης ενός συστήματος σημείων,⁵ κείμενο που υπερβαίνει τα στενά όρια της παραδοσιακής σημειολογίας, καθώς οι δραστηριότητες που εγγράφονται σε αυτό υπερβαίνουν χωρικά και χρονικά την ιδιότητά του να σημαίνει.⁶ Κείμενο που συνδέεται κυρίως με τη δυνατότητα παραγωγής στο εσωτερικό του αλλά και στην περαιτέρω χρήση του, παρά με την ικανότητά του να αναπαριστά.⁷

Με αυτό τον τρόπο, η έννοια του κειμένου αποκτά μια υπερκειμενι-

στήμης της γλωσσολογίας. Εισάγοντας την έννοια της γραμματολογίας ως υποκατάσταση του όρου σημειολογία, ο Ντεριντά κατοχυρώνει μια «επιστήμη του γράμματος», η οποία αντιπαράτίθεται στον φωνητικό «λόγο», κυρίαρχο στη δυτική σκέψη από τον Πλάτωνα ως τον Ρουσσώ και τον Σωσσύρ. Βλ. και E. Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France, II*, Seuil, Παρίσι 1986, σ. 393 και F. Dosse, *Histoire du structuralisme, II*, La Découverte, Παρίσι 1992, σσ. 39-42.

5. Στον ορίζοντα του κειμένου αυτού ο Ντεριντά επαναπροσδιορίζει και την έννοια της γραφής ως πρακτική: «Τείνουμε τώρα να αποκαλέσουμε 'γραφή' όλα αυτά και άλλα πράγματα: για να υποδηλώσουμε όχι μόνο τις φυσικές χειρονομίες της γραμματικής, εικονογραφικής ή ιδεογραφικής εγγραφής, αλλά επίσης την ολότητα εκείνου που την καθιστά δυνατή. Κατόπιν, πέρα από τη σημαίνουσα όψη, για να υποδηλώσουμε την ίδια τη σημαινόμενη όψη και ως εκ τούτου ό,τι μπορεί να δώσει αφορμή για μια εγγραφή εν γένει, άσχετα αν είναι ή δεν είναι εγγραφή γραμμάτων και άσχετα από το αν αυτό που κατανέμει μέσα στο χρόνο είναι ξένο στην τάξη της φωνής: κινηματογράφος και χορογραφία, αλλά επίσης ζωγραφική, μουσική, γλυπτική 'γραφή' κ.λπ. Θα μπορούσαμε ακόμα να μιλήσουμε για μιαν αθλητική γραφή και ακόμη πιο σίγουρα, αν αναλογιστούμε τις τεχνικές που κυριαρχούν σήμερα σε αυτούς τους τομείς, για στρατιωτική ή πολιτική γραφή». Ζ. Ντεριντά, *Περί γραμματολογίας*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα 1990, σ. 24 [1η έκδοση Minuit, Παρίσι 1967].

6. «Όλα τούτα χρειάζονται για να περιγράψουμε όχι μόνο το σύστημα σημείωσης, που δευτερευόντως προσκολλάται σε αυτές τις δραστηριότητες, αλλά την ουσία και το περιεχόμενο αυτών των ίδιων των δραστηριοτήτων». Αυτόθι.

7. Για το έργο τέχνης που δεν περιορίζεται μόνο στο να σημαίνει βλ. και G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, Παρίσι 1969, σ. 139.

κή διάσταση: δεν περιορίζει το υπό μελέτη αντικείμενο, τη διάρθρωση δηλαδή του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια, σε ένα κλειστό πεδίο εμφάνισης γραπτών ή προφορικών σημείων που τείνουν να σκιαγραφούν συγκεκριμένους φορείς του λόγου. Στο πλαίσιο του κειμένου αυτού ο λόγος υπερβαίνει τόσο τη λογοτεχνική του διάσταση ως πραγμάτωση μιας δεδομένης ποιητικής φόρμας και σημασίας, όσο και την προφορική του λειτουργικότητα ως προθετικότητα του ομιλούντος υποκειμένου. Ως λόγος-παράγωγο ενός πρωταρχικού, ενός γενικού κειμένου που του επιτρέπει να συγκροτηθεί ως τέτοιος,⁸ υπονομεύει κάθε μονοδιάστατη απόδοση των σημείων από τα οποία διέρχεται, ανάγει την ίδια την έννοια του κειμένου σε μια ιδανική διαδικασία: του προσφέρει τη δυνατότητα επανεγγραφής.⁹

Ο λόγος στα ρεμπέτικα τραγούδια παραπέμπει σε μια τέτοια μορφή κειμένου. Ανασύρει την αμφίσημη λειτουργικότητα των εννοιών του, τόσο για τους φορείς της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο και

8. Για την έννοια του *texte général*, ως υπέρβαση αυτού που «γράφεται» στη σελίδα, βλ. J. Derrida, *Positions*, Minuit, Παρίσι 1972, σ. 82.

9. Πρόκειται στην ουσία για μια πράξη δημιουργίας ενός «νέου» κειμένου μέσω του κειμένου αυτού. Η διάσταση αυτή αναδεικνύεται και από τη διάκριση του Μπαρτ ανάμεσα στο *texte lisible* και το *texte scriptible*. Το *texte lisible* είναι αυτό που μπορεί να διαβαστεί αλλά όχι να γραφεί. Αντίθετα, το *texte scriptible* είναι αυτό που καθιστά τον αναγνώστη όχι καταναλωτή αλλά παραγωγό του κειμένου που «διαβάζει». Η ετερότητά τους αναγγέλλεται μέσω του θεωρητικού σχήματος παραγωγή – παραγόμενο προϊόν. Το *texte scriptible* είναι από τη φύση του παραγωγικό. Καταργεί κάθε κριτική που παράγεται εκ των προτέρων, καθώς αποτελεί το ίδιο μια διαδικασία παραγωγής και όχι ένα προϊόν της διαδικασίας αυτής. Και οι δύο προοπτικές συνδέονται αναπόσπαστα με μια απόπειρα ερμηνείας. Η ερμηνεία όμως ενός κειμένου, όπως υιοθετείται στη συγκεκριμένη περίπτωση, θεσπίζει ένα σύμπλεγμα κινήσεων και όχι μια στατική τοποθέτηση. Η πολλαπλότητα αυτή μας παραπέμπει σε ένα κείμενο «ιδανικό», το οποίο κυριεύεται από ένα συνεχές δίκτυο προσβάσεων και αντιστοιχεί κυρίως σε έναν «γαλαξία σημαινόντων» παρά σε μια δομή σημαιομένων. Βλ. R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Παρίσι 1970, σσ. 9-12.

για ένα ευρύτερο σώμα αναγνωστών-διαντιδρώντων υποκειμένων κατά τη διαδικασία ανάδειξης των νοημάτων του.¹⁰ Στον κειμενικό αυτό ορίζοντα ο λόγος του υποκειμένου υπονομεύει την αυτοτέλεια της πράξης, διασαλεύει κάθε προσπάθεια σταθερής λεκτικής απόδοσής της, είναι ένας «λόγος για την αλλαγή» και παράλληλα αποτέλεσμά της, καθώς στα ρεμπέτικα τραγούδια το ίδιο το υποκείμενο και φορέας του λόγου βρίσκεται κάπου «ανάμεσα»,¹¹ στο ενδιάμεσο.

Έτσι, η σημειωτική, ως μεθοδολογική αρχή των σημείων, αλλά και η έννοια της ιστορικής πραγματικότητας στην οποία παραπέμπει η εκδήλωση της πράξης, μπορούν να προσδιοριστούν εκ νέου ως εννοιολογικές κατηγορίες. Σε έναν πρώτο βαθμό, η έννοια της σημειωτικής, όπως την υιοθετούμε στο συγκεκριμένο κείμενο, είναι αρκετά απομακρυσμένη από την έννοια του σημείου ως απλή διάρθρωση σημαίνοντος και σημαίνόμενου. Μια τέτοια πρόσληψη του σημείου, η οποία εστιάζει στη λειτουργία ενός ορισμένου τύπου γραφής, την ομιλία ή αλλιώς τη φωνητική γραφή, παραβλέπει όλη τη διαδικασία που προϋπάρχει της πράξης της σημειότητας (signifiante).¹² Η διαδικασία αυτή, που προηγείται όχι μόνο της σημείωσης αλλά και της πράξης της συγκρότησης του υποκειμένου, παραπέμπει σε μια σημειωτική χώρα: σε μια περιοχή του λόγου που δεν τίθεται ποτέ οριστικά.¹³ Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της

10. «Η ερμηνεία ενός κειμένου δεν μπορεί να είναι παρά η απόπειρα να προτείνουμε ένα άλλο κείμενο, ισοδύναμο αλλά πιο ικανοποιητικό για οποιοδήποτε λόγο. Μια ανάγνωση εμπεριέχει πάντα, σαν μια ομίχλη που την περικυκλώνει, τις ακαθόριστες αλλά σιωπηρές πιθανότητες ερμηνείας». O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Παρίσι 1969, σσ. 202-203.

11. Ν. Κοταρίδης, Εισαγωγή, στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Πλέθρον, Αθήνα 1996, σ. 23, 29.

12. Βλ. Ζ. Ντεριντά, *Περί γραμματολογίας*, ό.π., σ. 58.

13. Η έννοια της σημειωτικής που υιοθετεί η Κρίστεβα, όπως και η έννοια της γραμματολογίας του Ντεριντά, ανακαλούν μια διαφορετική προοπτική από αυτήν της σημειολογίας. Η Κρίστεβα διαμορφώνει την προβληματική της για τις διαστάσεις της σημειωτικής γύρω από την έννοια της χώρας, όπως την ει-

σημειωτικής, όπως την θέτει η Κρίστεβα ως έκφραση του σημειωτικού (sémiotique) που αντιπαραβάλλεται στο συμβολικό (symbolique), αποτελεί ένα μέρος της διαδικασίας της σημειότητας, μιας διαδικασίας πολύ πιο διευρυμένης από τη διάσταση της σημειωτικής που εμπεριέχεται σε αυτήν.¹⁴

Έτσι, ο όρος σημειωτική αποδίδει αυτήν τη λειτουργική που προηγείται χρονικά αλλά και λογικά όχι μόνο της σύστασης του συμβολικού, αλλά και του ίδιου του υποκειμένου. Εστιάζει στο χώρο του προνόηματος, πριν αυτό δηλαδή τεθεί στη γλώσσα ως λογική και κοινωνική απαίτηση, πριν ενταχθεί σε ένα σύστημα αντιθετικών ή εξισωτικών προσδιορισμών που συστήνουν σταδιακά την έννοια του υποκειμένου.¹⁵

Η γλώσσα είναι το κοινωνικό προϊόν που βρίσκεται «κατατεθειμένο στον εγκέφαλο του καθενός».¹⁶ Με τις εκάστοτε οντολογικές της υποδηλώσεις, ως γλώσσα που θέτει το υποκείμενο στην κοινωνική του

σάγει ο Πλάτων στον *Τίμαιο* και όπως την επαναδιαπραγματεύεται ως νοηματική περιοχή ο Ντερντά. Σύμφωνα με την Κρίστεβα, η σημειωτική χώρα αποδίδει μια «προσωρινή διάρθρωση», μια κίνηση που αποτελείται από βήματα και εφήμερες στάσεις. Η χώρα αυτή, που υπερβαίνει τη χωρικότητα και τη χρονικότητα, προηγείται του προφανούς και του αληθοφανούς. Ο λόγος, ο οποίος συμβαδίζει μαζί της, στηρίζεται επάνω της, ενώ την ίδια στιγμή την απωθεί, αφού η ίδια δεν τίθεται ποτέ οριστικά. Θα μπορούσαμε να την τοποθετήσουμε, να της αποδώσουμε μια τυπολογία, αλλά όχι να την ανάγουμε σε αξίωμα: «χωρίς να είναι ακόμη μια θέση που αναπαριστά κάτι για κάποιον, δηλαδή χωρίς να είναι ένα σημείο, η χώρα δεν είναι πια μια θέση που αναπαριστά κάποιον για μια άλλη θέση, δηλαδή δεν είναι ακόμα ένα σημαίνον, αλλά γεννιέται εν όψει μιας τέτοιας σημαίνουσας θέσης». J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Παρίσι 1974, σσ. 23-24.

14. Αυτόθι, σ. 40.

15. Αυτόθι, σ. 28

16. F. De Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μτφ. Φ. Αποστολόπουλος, Παπαζήσης, Αθήνα 1979, σ. 55 [1η έκδοση Γενεύη 1915].

διάσταση, οδηγεί στον εγκλεισμό των νοηματικών αντιλήψεων του υποκειμένου σε έναν ορίζοντα περιορισμένο, αλλά και ταυτόχρονα μη συνεχή ως προς την απόδοση των σημείων της. Ο φορέας του λόγου, ως φορέας ενός λόγου επινοημένου, βρίσκεται μετέωρος μεταξύ της αναμενόμενης ακολουθίας σημαίνοντος και σημαινόμενου, ως κοινωνικής επιταγής, και της προσωπικής του προ-συνειδητής επεξεργασίας της διάστασης αυτής.

Ενώ λοιπόν στο επίπεδο της γλώσσας, ως σημειακής πρακτικής, ο λόγος του υποκειμένου δεν καταργεί τις διακριτές νοηματικές ενότητες, με βάση τις οποίες το υποκείμενο οργανώνει τη σκέψη του σε διχοτομικούς άξονες (για παράδειγμα οι έννοιες «μάγκας» και «αστυνόμος» για το χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού), η διχοτομική αυτή ταξινόμηση καταργείται στο προεγνωσιολογικό επίπεδο εμφάνισής τους, πριν δηλαδή την αναγωγή τους σε κοινωνικά διαχειρίσιμους γλωσσικούς όρους. Έτσι, ενώ για το υποκείμενο στα ρεμπέτικα τραγούδια η γλωσσική εκφορά του όρου αστυνόμος, ως κοινωνική επιταγή, παραπέμπει πάντα σε μια δεδομένη ιδιότητα ενός προσώπου, στο επίπεδο της προγλωσσικής της διαχείρισης, δηλαδή στο χώρο εκδίπλωσης της ατομικής προθετικότητας του υποκειμένου, ο όρος ανακαλεί αποκλειστικά την προσωπική του επιδίωξη.

Στο χώρο που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια, η επίκληση της σημειωτικής εντάσσεται σε αυτή την προοπτική: συνιστά μια δυνατότητα ανάδειξης του τρόπου με τον οποίο οι προ-συνειδητές νοητικές δομές των φορέων του λόγου αποκτούν μια συγκεκριμένη γλωσσική υπόσταση. Εστιαζόμενοι στο χώρο της προγλωσσικής ρίζας του νοήματος, στο χώρο που οι κοινωνικές νοηματοδοτήσεις δεν έχουν πάρει ακόμη τη μορφή των κοινωνιογλωσσολογικών καταναγκασμών, μπορούμε να επιμείνουμε στις αντιφάσεις που γεννά η μεταφορά κάθε διάστασης της προθετικότητας των υποκειμένων στο λόγο.¹⁷

17. Ο χώρος αυτός της προέννοιας ανακαλεί την έννοια της αρχι-γραφής του Ντεριντά, η οποία, ως χρονική και διαλογική υπέρβαση κάθε γραφικής ή

Σε έναν πρώτο βαθμό, η συγκεκριμένη δυνατότητα της σημειωτικής επιτρέπει να επαναδιαπραγματευτούμε την έννοια και τη λειτουργία του ποιητικού λόγου, την κατεξοχήν μορφή λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια. Επειδή η διάσταση αυτή δεν εκθειάζει μόνο το επίπεδο της εκφοράς του λόγου, καθώς δεν ταυτίζεται με την ανάδειξη ενός και μοναδικού συστήματος απόδοσης της σκέψης, μας ωθεί στην πρόσληψη της ποιητικής γλώσσας ως ένα *δυνητικό άπειρο*: ως ένα ημιτελές σύνολο, ως ένα σύνολο υλοποιήσιμων πιθανοτήτων:

Η ποιητική γλώσσα παρουσιάζεται ως ένα *δυνητικό άπειρο*: το ατελές σύνολο (της ποιητικής γλώσσας) θεωρείται ως σύνολο υλοποιήσιμων πιθανοτήτων. Καθεμία από αυτές τις πιθανότητες είναι υλοποιήσιμη ξεχωριστά, αλλά όλες μαζί δεν είναι υλοποιήσιμες.¹⁸

Στον άξονα αυτό, η ποιητική γλώσσα ενεργοποιεί μια διαλεκτική σχέση μεταξύ των γλωσσικών κανόνων που διέπουν τη συγκρότησή της, τον κώδικα δηλαδή από τον οποίο αντλεί τη σημασία της, και της ατομικής προθετικότητας του φορέα του λόγου.¹⁹

φωνητικής υπόστασης, ως «αρχι-σύνθεση» και «προϋπόθεση κάθε γλωσσολογικού συστήματος, δεν μπορεί να τοποθετηθεί ως αντικείμενο μέσα στο πεδίο του». Ζ. Ντεριντά, *Περί Γραμματολογίας*, ό.π., σσ. 107-108.

18. J. Kristeva, *Σημειωτική Recherches pour une semanalyse*, Seuil, Παρίσι 1969, σ. 119. Στην περίπτωση αυτή το έργο της σημειωτικής συνίσταται στο «να προσπαθήσει να διαβάσει το πεπερασμένο σε σχέση με ένα άπειρο, ανιχνεύοντας μια σημασιодότηση, η οποία θα προέκυπτε από τους τρόπους σύναψης μέσα στο διατεταγμένο σύστημα της ποιητικής γλώσσας. Η περιγραφή της σημαίνουσας λειτουργίας της ποιητικής γλώσσας είναι η περιγραφή του μηχανισμού των συνάψεων εντός ενός δυνητικού απείρου». Αυτόθι.

19. Παράλληλα, η δεσπόζουσα διάσταση της ποιητικής γλώσσας απαιτεί τη μετάβαση από την έννοια του νόμου που την διέπει στην έννοια της τάξης πάνω στην οποία λειτουργεί: «Η ποιητική γλώσσα είναι μια αδιαχώριστη δυάδα του νόμου (αυτού του συνήθους λόγου) και της κατάλυσής του (ιδιάζουσα του

Στη διαλεκτική αυτή βάση, κάθε προσπάθεια αναζήτησης της μονοσήμαντης ιστορικής αλήθειας στο λόγο του υποκειμένου υπονομεύεται από την ίδια της την πρόθεση. Ο λόγος μπορεί να μας προμηθεύσει με ένα σώμα ενδείξεων ή προσδιορισμών που ανακαλούν την, συνειδητή ή μη, προθετικότητα του υποκειμένου να εγγράψει στο προϊόν της δημιουργίας του την προσωπική διαχείριση της πραγματικότητας. Δεν παραπέμπει, όμως, και στην ύπαρξη μιας αδιάσπαστης και αδιαπέραστης δομής που επηρεάζει και κατευθύνει ομοιόμορφα και συλλογικά τη σκέψη των δημιουργών, ώστε να μιλάμε για ένα αδιαφοροποίητο αποτέλεσμα.

Η βασική μορφή εμφάνισης του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια διέρχεται από ένα σώμα ποιητικών κειμένων. Τα κείμενα αυτά βασίζονται σε μια συγκεκριμένη επιλογή και διάταξη λεκτικών στοιχείων. Στη διασπορά τους, ως επιμέρους αφηγηματικές μονάδες, αλλά και στο σύνολό τους, ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων υλικών συνθηκών, απαρτίζουν μια ενότητα ως προς τις νοηματικές και τις μορφολογικές διατάξεις που εμπεριέχουν. Είναι συνυφασμένα με τις συμβολικές πρακτικές του χώρου παραγωγής τους, καθώς συνυπάρχουν με συγκεκριμένες μορφές δράσης των δημιουργών τους, ενώ παράλληλα προσδιορίζονται από αυτές.

ποιητικού κειμένου), και αυτή η αδιαχώριστη συνύπαρξη του '+' και του '-' είναι η συστατική συμπληρωματικότητα της ποιητικής γλώσσας, μια συμπληρωματικότητα που προβάλλει σε όλα τα επίπεδα των μη μονολογικών κειμενικών αρθρώσεων... Μια τέτοια πρόσληψη της ποιητικής γλώσσας προϋποθέτει την αντικατάσταση της έννοιας του γλωσσικού νόμου με εκείνη της γλωσσολογικής τάξης, κατά τρόπο ώστε η γλώσσα να μην θεωρείται ένας μηχανισμός διαχειριζόμενος από ορισμένες αρχές (οι οποίες τίθενται εκ των προτέρων σύμφωνα με κάποιες περιορισμένες χρήσεις του κώδικα), αλλά όπως ένας οργανισμός του οποίου τα συμπληρωματικά μέρη είναι αλληλοεξαρτώμενα και προΐστανται διαδοχικά στις διάφορες συνθήκες χρήσης, χωρίς ωστόσο να απαλλάσσονται από τις ιδιαιτερότητες που οφείλονται στη συνάφειά τους με τον ολικό κώδικα». Αυτόθι, σ. 118.

Το σώμα των ποιημάτων αυτών, όπως αναφέραμε, παραπέμπει σε ένα *Κείμενο*, τόσο ως προς τη συνολική εμφάνιση και λειτουργία του όσο και ως προς το πλαίσιο εκδίπλωσης κάθε ποιήματος ως ξεχωριστού κειμένου. Ως *Κείμενο*, στο σύνολό του, επιδέχεται τον ίδιο χαρακτηρισμό, ρεμπέτικο τραγούδι, και υπάγεται στις εξισωτικές ή αντιθετικές σχέσεις που απαντούν σε ανάλογες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης. Το *Κείμενο* όμως αυτό αποτελείται από ένα σώμα επιμέρους κειμένων, τα ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία αποδίδονται σε ατομικούς δημιουργούς και το καθένα υπακούει στη δική του λεκτική οργάνωση και νοηματική πρακτική.

Στο βαθμό που καταγράφουν μια εμπειρία, η επεξεργασία τους αποτελεί ένα κριτήριο προσέγγισης της εμπειρίας αυτής. Μπορούν να θεωρηθούν ως μαρτυρίες σε σχέση με την εμπειρία για την οποία καλούνται να μιλήσουν, ως κείμενα τα οποία έχουν τη δυνατότητα να «μαρτυρήσουν» γι' αυτό που διατείνονται. Και η έννοια της μαρτυρίας μάς απασχολεί ως χρηστικό εργαλείο μέσα στο πλαίσιο που διαγράφει γι' αυτήν ο Φουκώ: στη μεταμόρφωσή της σε *μνημείο*.²⁰ Ένα μεθοδολογικό εργαλείο μέσω του οποίου δεν αναζητούμε την ανασύσταση του παρόντος στο οποίο μας παραπέμπει, αλλά ούτε και τον ορισμό μιας κατάστασης, τη διατύπωση μιας συνέχειας ή τον εμπλουτισμό και τη διαλεύκανση της εμπειρίας. Οι κατηγορίες αυτές συνδέονται αναπόσπαστα με διχοτομικά σχήματα του

20. «Η ιστορία, στην παραδοσιακή της μορφή, επιχειρούσε να κάνει τα *μνημεία* του παρελθόντος να 'θυμηθούν', να τα μεταμορφώσει σε μαρτυρίες και να κάνει να μιλήσουν αυτά τα ίχνη που από μόνα τους συχνά δεν είναι καν λεκτικά ή λένε σιωπηλά άλλο πράγμα από εκείνο που λένε. Στις μέρες μας η ιστορία μεταμορφώνει τις μαρτυρίες σε *μνημεία* και όπου αποκρυπτογραφούσαν ίχνη αφημένα από τους ανθρώπους, όπου δοκίμαζαν να αναγνωρίσουν στο κενό τι ήταν αυτά τα ίχνη, εκδιπλώνει μια μάζα στοιχείων τα οποία πρέπει να απομονώσει, να οργανώσει σε ομάδες, να τα καταστήσει κατάλληλα, να τα συσχετίσει, να τα βάλει μέσα σε σύνολα». Μ. Φουκώ, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1987, σ. 15 [1η έκδοση Gallimard, Παρίσι 1969].

τύπου αλήθεια-ψέμα, αυθεντικό-μη αυθεντικό, επαρκές-μη επαρκές, κατηγορίες που προσεγγίζουν τη μαρτυρία ως ένα οριοθετημένο σώμα γραπτών, ακουστικών, οπτικών νοημάτων, ικανών να πετύχουν τη δικαίωση της μνήμης ως συλλογικής κατηγορίας της σκέψης. Η υπέρβαση της διστακτικής αυτής αντίληψης μας οδηγεί στην αντιμετώπιση των εν λόγω μαρτυριών ως ένα τεκμήριο σχέσεων βάσει των οποίων προκύπτει το ερώτημα τι θέλουν να πουν. Έτσι, επιδιώκουμε ουσιαστικά μια κίνηση τεμαχισμού και αναδιανομής τους, μια προσπάθεια υπέρβασης ενός συνολικά δομημένου είναι, διασπώντας την έννοια της δομής ως κειμενικού όλου.²¹

Στη βάση αυτής της προβληματικής, το σώμα των μαρτυριών δεν αποτελεί ένα αδιαφοροποίητο σώμα – μνημείο, πάνω στο οποίο εφαρμόζουμε ερμηνευτικά σχήματα για να αναδείξουν την ολότητά τους. Αντίθετα, αποτελείται από επιμέρους μονάδες, από ξεχωριστές μαρτυρίες, που μόνο στον αμοιβαίο τους συσχετισμό μπορούν να συγκροτήσουν ένα ολικό σώμα μαρτυριών, αναδεικνύοντας έτσι τα όρια των μεταξύ τους σχέσεων, τις ετερότητές τους ή τους ενοποιητικούς μηχανισμούς που τις καθιστούν αναγνώσιμες ως ένα μοναδικό σύνολο υπό τον όρο ρεμπέτικα τραγούδια.²² Έτσι, δεν ελέγχεται ο βαθμός αντιπροσω-

21. «Η ιστορία άλλαξε θέση απέναντι στη μαρτυρία. Ως πρώτο καθήκον της θεωρεί όχι την ερμηνεία της, όχι τον καθορισμό του αν λείπει αλήθεια και ποια είναι η εκφραστική της αξία, αλλά τη διερεύνησή της από τα μέσα και την επεξεργασία της: την οργανώνει, την τεμαχίζει, την κατανέμει, τη διευθετεί, τη χωρίζει σε επίπεδα, εγκαθιστά σειρές, διακρίνει το κατάλληλο από το ακατάλληλο, επισημαίνει στοιχεία, περιγράφει σχέσεις. Συνεπώς για την ιστορία η μαρτυρία δεν είναι πλέον η αδρανής ύλη μέσω της οποίας δοκιμάζει να ανασυστήσει ότι είπαν ή έκαναν οι άνθρωποι, ότι παρήλθε αφήνοντας πίσω του σήμερα μόνο μια αύλακα: γυρεύει να καθορίσει μέσα στο υφάδι των τεκμηρίων ενότητες, σύνολα, σειρές, σχέσεις». Αυτόθι, σ. 14.

22. Στη διάσταση αυτή η έννοια της ιστορίας απέχει πολύ από τη μοναδική αντανάκλαση μιας μονοδιάστατης πραγματικότητας: «δεν υπάρχει μια μοναδική ιστορία, μια γενική ιστορία, αλλά διαφορετικές ιστορίες ως προς τον τύπο

πευτικότητα ή το κριτήριο εγκυρότητάς τους σε σχέση με αυτό που καλούνται να αναδείξουν, αλλά αναζητείται ο τρόπος με τον οποίο συστήνουν τάξεις και ανακινούν σημασίες κατά τη διαδικασία αυτής της ανάδειξης.²³

Με τον τρόπο αυτό μετατοπίζεται το ενδιαφέρον της έρευνας από το αντικείμενο, ως αυστηρά συγκροτημένη ενότητα, στη ρήξη και την ασυνέχεια των στοιχείων που καθορίζουν αυτήν τη συγκρότηση. Η ενότητα του αντικειμένου ρεμπέτικα τραγούδια δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση. Αποτελούν το σώμα μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής δραστηριοποίησης, η οποία συνδέεται με συγκεκριμένες πρακτικές: απόληξη θεσμικών μετασχηματισμών και κοινωνικών αλλαγών, χωρικοί και χρονικοί προσδιορισμοί μιας ιστορικής συγκυρίας, διάπλαση και κινητικότητα ιδεών, πράξεων, νοημάτων, ανθρώπινη δράση, ταξικοί – κοινωνικοί προσδιορισμοί, συσχέτιση των φορέων της δράσης με έννοιες, όπως αστικοποίηση, εκβιομηχάνιση, νεωτερικότητα, επαναστατική συνείδηση. Όλες αυτές οι παράμετροι συγκροτούν το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο ορίζεται το αντικείμενό μας ως συνεχής μετατόπιση μιας προβληματικής. Ουσιαστικά, μπορούμε να προτείνουμε μια διαφορετική προσέγγιση αυτής της «ενότητας»: την αναζήτηση όλων εκείνων

τους, τον ρυθμό τους, τον τρόπο εγγραφής τους, ιστορίες μετατοπισμένες, διαφοροποιημένες κ.λπ.». J. Derrida, *Positions*, ό.π., σ. 49. Βλ. επίσης και P. Μπαρτ για την ιδεολογική διάσταση του ιστορικού λόγου: «Ο ιστορικός λόγος είναι ουσιαστικά ιδεολογική επεξεργασία, ή για να είμαστε πιο ακριβείς φαντασική, αν είναι αλήθεια πως το φαντασικό είναι η γλώσσα με την οποία το εκφερόμενο ενός λόγου (οντότητα καθαρά γλωσσολογική) συμπληρώνει το υποκείμενο της εκφοράς (οντότητα ψυχολογική, ιδεολογική)». R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Παρίσι 1984, σ. 174.

23. Βλ. Σ. Ασδραχάς, «Από τα πρόσωπα του ιστορικού», στο *Σχόλια*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993, σσ. 34-36, για την έννοια της ανασηματοδότησης και της διαφορικότητας τόσο στο οντολογικό ιστορικό επίπεδο όσο και στο επίπεδο της ιστορικής γραφής.

των παραμορφωτικών μηχανισμών, των αντιφατικών απολήξεων, των διαφορών που συγκροτούν την ενότητα μιας ετερογένειας.²⁴

Η παραδοχή πως ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια δεν παραπέμπει σε μια κειμενική ολότητα επιβάλλει τη χρήση του στον πληθυντικό: τραγούδια και όχι τραγούδι. Αναμφισβήτητα, ορίζουν μια κοινή περιοχή εντοπισμού των συλλογικών προϋποθέσεων εμφάνισης και λειτουργίας τους, αλλά δεν ανακαλούν έναν ομοιογενή χώρο έκφρασης και υλικών προσδιορισμών για τους δημιουργούς τους. Αυτή η διάσπαση της ολότητας δεν προέρχεται μόνο από την ετερότητα των χρονικών περιόδων – κριτηρίων ως προς την ταξινόμηση, γεγονός που οδηγεί στον εύλογο συλλογισμό ότι μέσω των ρεμπέτικων τραγουδιών σε διαφορετικές χρονικές στιγμές προτάσσονται διαφορετικοί κοινωνικοί συσχετισμοί, αλλά υπερβαίνει αυτήν τη χρονική διαφοροποίηση, καθώς οι ετερότητες μιας τάξης εννοιών μπορεί να ορίζονται μέσα στην ίδια χρονική περίοδο.

Παράλληλα, η απουσία του κειμενικού όλου δεν οδηγεί και στην εξάλειψη του κοινού σημείου αναφοράς – γνώμονα συσχετισμών αναφορικά με την οργάνωση των νοημάτων των κειμένων και της ερμηνείας τους. Η απαγκίστρωση από το σχήμα της μονοδιάστατης δομής, ως προς τη λειτουργικότητα των ρεμπέτικων τραγουδιών, δεν συνεπάγε-

24. Ζ. Ντεριντά, *Περί γραμματολογίας*, ό.π., σ. 39. Στη βάση αυτή, για τους μεθοδολογικούς κινδύνους που ελλοχεύουν στην εγγραφή της προβληματικής του Ντεριντά περί διαφοράς (*différance*) ως εγχειρήματος, το οποίο «καταλήγει να απαιτεί την εννοιολογική ταύτιση της αντικειμενικότητας του ιστορικού τεκμηρίου με το εκάστοτε ιστορικό 'θέσπισμα' περί της κατοπινής σημασίας του», όπου «μέσω μιας σειράς παρανοήσεων καταλήγει να παραγνωρίζει το ντεριντιανό 'αρχείο', ταυτίζοντάς το με τα αρχαιακά σώματα», βλ. Ν. Θεοτοκάς, «Μεταμοντερνισμός και ιστοριογραφία. Περί αλήθειας και αληθειών στην ιστορία», στο *Ο Πολίτης*, 24(2002), σ. 34. Μια τέτοια παρανόηση, σύμφωνα με τον Θεοτοκά, επικαλείται για να εκλογικεύσει την αντίληψη περί ουσιαστικής διάχυσης του αρχικού «νοήματος με το οποίο περιέβαλε το 'πράγμα' ο δημιουργός του κατά το ενέργημα της παραγωγής του στις μετέπειτα προσλήψεις του».

ται και την απαλοιφή των κοινών συστημάτων δράσης και συλλογικής εμπειρίας για τους φορείς του καλλιτεχνικού λόγου. Συνιστά όμως την απομάκρυνση από τα ταξινομητικά σχήματα του τύπου ερέθισμα - αντίδραση και μας ωθεί στην ανάδειξη της ίδιας της πράξης ως κατευθυντήριας πρακτικής.

Η διάσπαση της ολότητας ανάγεται στην απόπειρα ανάδειξης της διαλεκτικότητας του υποκειμένου ως φορέα της δράσης και ουσιαστικά χειριστή της προσωπικής του επιθυμίας, σε σχέση με ένα διαμορφωμένο εκ των προτέρων όλο, στην αντίταξη της δικής του χειρονομίας που μπορεί να συμβαδίζει ή όχι με τη διατήρηση ή την υπονόμευση ενός κοινωνικού συστήματος.²⁵ Σε ένα άλλο επίπεδο, η διάσπαση συνίσταται στην ικανότητα του ερευνητή να αντιτάξει τη δική του ερμηνεία σ' αυτό που έχει ήδη ερμηνευτεί, αναδιπλώνοντας και εντάσσοντας σ' ένα παιχνίδι συνδυασμών και υποκαταστάσεων ερμηνευτικά σχήματα, τάξεις λόγου, συμβολικές πρακτικές και αυτονόητες παραδοχές, χωρίς όμως, εξισώνοντας τη μαρτυρία με το λόγο για αυτήν, να αναζητά την υποκατάστασή της «αλήθειας» της δομικής αυτής ολότητας με την απαίτηση περί «αληθινής πολλαπλότητας» που το εγγείρημά του ανακινεί.²⁶

25. Εξάλλου και στον Μαρξ η λειτουργικότητα της ιστορίας συνίσταται στην ανίχνευση της ζώσας φύσης του ανθρώπου. Οι αφαιρέσεις δεν αποτελούν τίποτα άλλο παρά εξαυλωμένους προσδιορισμούς που πρέπει να ανααιρεθούν από το ιστορικό γίνεσθαι: «η ιστοριογραφία δεν μπορεί να θέσει ως πρόταγμα την αντικειμενικά τετελεσμένη αποτύπωση της πραγματικότητας. Η ανάλυση έχει ως αφετηρία τους πραγματικά δραστήριους ανθρώπους και στη βάση της πραγματικής διαδικασίας της ζωής τους ερευνάται η ανάπτυξη των ιδεολογικών κατασκευών που απηχούν αυτή τη ζωή». «Κάρλ Μαρξ και η κριτική ιστοριογραφία», στο Ν. Θεοδοκάς - Γ. Σταθάκης, *Δοκίμια για τον Μαρξ, Ο Πολίτης*, Αθήνα 1996, σσ. 13-33.

26. Η «αληθινή πραγματικότητα» που προκύπτει από την ισότιμη συνύπαρξη των πολλών βιωμένων «αληθειών», συνέπεια της αδιαφοροποίητης χρήσης των πηγών και του λόγου για τις πηγές ως ταυτόσημων διαμεσολαβημένων

Η ανάλυση που ακολουθεί θέτει έναν προβληματισμό σχετικά με τη λειτουργικότητα των ρεμπέτικων τραγουδιών. Αρχικά επιχειρείται ο συσχετισμός της παραγωγής του λόγου στα ρεμπέτικα με έννοιες όπως υλική πραγματικότητα και καλλιτεχνική δημιουργία, περιεχόμενο του καλλιτεχνικού έργου, πολιτισμικές καταβολές, ατομικό και συλλογικό, αστικοποίηση, αστική ενσωμάτωση. Στον θεωρητικό αυτό ορίζοντα, τα ρεμπέτικα τραγούδια προσλαμβάνονται ως καλλιτεχνικός λόγος, ο οποίος συνυπάρχει με τις διαδικασίες ενσωμάτωσης των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων στη διογκούμενη ελληνική πόλη στην αρχή του 20ού αιώνα. Η καλλιτεχνική αυτή παραγωγή ανακαλεί τις ετερόμορφες πολιτισμικές καταβολές των φορέων της, οι οποίες, στα όρια της πόλης, συγκλίνουν μορφολογικά και νοηματικά σε έναν κοινό τρόπο έκφρασης. Το περιεχόμενο του καλλιτεχνικού έργου συμβαδίζει με την υλική διαβίωση των υποκειμένων, αλλά δεν αποτελεί μια πιστή αντανάκλαση των υλικών τους συνθηκών. Ουσιαστικά, συνίσταται στη δυνατότητα επεξεργασίας των κανονικοτήτων που καθορίζουν τη δράση των υποκειμένων αυτών, της συνειδητής ανάπλασης της καθημερινής τους εμπειρίας με όρους οι οποίοι επιβάλλονται πρωτίστως από την ανάγκη του φορέα του λόγου να αποδώσει, μέσω του καλλιτεχνικού λόγου, την επιδιωκόμενη εικόνα για τον εαυτό του.

Στη συνέχεια εισάγεται η έννοια της πρωταρχικής δραστηριότητας γύρω από τις δεσπόζουσες λειτουργίες του χώρου και επιχειρείται η διάκριση των διαφόρων μορφών λόγου για τις δραστηριότητες αυτές. Ως πρωταρχικές δραστηριότητες, στον εν λόγω χώρο νοηματικών προσδιορισμών, μπορούν να προσληφθούν όλες εκείνες οι μορφές δράσης

παραστάσεων, οι οποίες αξιώνουν του ίδιου δικαιώματος μαρτυρίας, οδηγεί, σύμφωνα με τον Ν. Θεοδοκά, σε μια δογματική τοποθέτηση, καθώς «στον πλουραλισμό των δογμάτων θεμελιώνεται ένας πλουραλισμός αληθειών». Η ετερότητα αυτή των αληθειών σχηματοποιεί μια νέα αλήθεια, η οποία, στο πρόσχημα της ετερότητάς της, δεν καταλήγει παρά να αποτελεί «ζήτημα πίστης ή έστω υποκειμενικής προτίμησης». Ν. Θεοδοκάς, «Μεταμοντερνισμός», ό.π., σσ. 25-26.

που αποκτούν καθολική αξία και ανακαλούν μια υπέρ-κειμενική διάσταση: οι δραστηριότητες αυτές υπερβαίνουν τα όρια αυτών που εμπλέκονται στην εκτύλιξή τους και μετατρέπονται σε εστίες διαρκούς λεκτικής διαμάχης για το χαρακτήρα τους. Ως τέτοιες πρωταρχικές δραστηριότητες μπορούν να θεωρηθούν η χρήση του χασίς, η στάση απέναντι στη γυναίκα, ο ρόλος της βίας, η σχέση με την αστυνομία ή η φυλακή.

Με αφορμή μια τέτοια πρωταρχική δραστηριότητα, τη χρήση του χασίς, επιχειρείται η ανάλυση ορισμένων μορφών λόγου για το ίδιο το γεγονός, μορφών λόγου που προέρχονται από την εκδίπλωση της ίδιας δραστηριότητας, αλλά ενίοτε προκρίνουν μια διαφορετική δυνατότητα διαχείρισής της σε σχέση με το ποιος μιλάει, πότε και κάτω από ποιες συνθήκες. Έτσι, διαφορετικός είναι ο λόγος του υποκειμένου που θεωρείται πως συμμετέχει στην ανακαλούμενη δραστηριότητα τη στιγμή της εκτύλιξής της, διαφορετικός όταν καλείται να την αναπλάσει καλλιτεχνικά και διαφορετικός όταν την εξιστορεί μέσω της αυτοβιογραφίας του. Εξίσου ασυνεχής είναι και ο λόγος αυτών που διαχειρίζονται, σε θεωρητικό βαθμό, τη δραστηριότητα σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Αυτές οι ετερότητες των επιμέρους μορφών λόγου για το ίδιο γεγονός ανάγουν τις συμπεριφορές που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια σε προϊόν ιδεολογικής διαχείρισης.

Εν συνεχεία, η ανάλυση εστιάζει στο ρόλο της δομής ως δυνατότητα προσέγγισης τόσο του περιεχομένου της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο και της σχέσης του καλλιτεχνικού λόγου με τις συνθήκες της υλικής διαβίωσης των φορέων του. Με επίκεντρο και πάλι την πρωταρχική δραστηριότητα της χρήσης του χασίς, αναδεικνύεται η δυσλειτουργία της δομικής αυτής νομοτέλειας. Με την παράθεση ορισμένων από τα πρώτα ηχογραφημένα ρεμπέτικα τραγούδια που αναφέρονται στη χρήση του χασίς και τα οποία καταδεικνύουν την ομοιόμορφη στάση των δημιουργών τους προς το γεγονός, επιχειρείται η ανάδειξη των αντιφατικών πρακτικών που ανασύρει αυτός ο φαινομενικά ομοιογενής ποιητικός λόγος στο σύνολό του. Οι αντιφάσεις αυτές,

οι ανακαλούμενες ετερότητες που αποτρέπουν κάθε απόπειρα δομικής ισοπέδωσης, σχετίζονται με τις ανάγκες της νεοεισαγόμενης στο χώρο των ρεμπέτικων τραγουδιών δισκογραφίας, με τις ατομικές ιστορίες των δημιουργών τους αλλά και με τις ίδιες τις προτεραιότητες της συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας, η οποία προκρίνει την αμφιλεγόμενη τοποθέτηση των φορέων του λόγου έναντι του κοινωνικού συστήματος και των κοινωνικών αναγκαιοτήτων που τους καθορίζουν.

Ακολουθεί μια προβληματική αναφορικά με τον τρόπο που η γλώσσα, ως κοινωνικός θεσμός, καθορίζει τις δυνατότητες των υποκειμένων στο χώρο που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια. Η γλώσσα, η οποία υιοθετείται και στο συγκεκριμένο σύστημα έκφρασης, προκρίνει μια περιοριστική διαχείριση της πραγματικότητας για τους χρήστες της. Στο βαθμό που διέρχεται από ένα σώμα λέξεων ή εκφράσεων, οι οποίες σχετίζονται και με παράνομες δραστηριότητες, αλλά καλλιεργεί παράλληλα και τις προϋποθέσεις διαφοροποίησής της από την καθομιλουμένη, διαμορφώνει για τους χρήστες της ένα λεκτικό σύμπαν, το οποίο εκ των προτέρων αποτελεί μια εστία ετερότητας. Παράλληλα, η γλώσσα αυτή συνδέεται με μια ιδιαίτερη ιδεολογική φόρτιση, καθώς προκρίνει συνεχώς υπεραπλουστευμένες αντιθετικές καταστάσεις, διχοτομικά σχήματα και κυρίως συμβολικούς όρους, οι οποίοι αποτελούν και τα βασικά σημεία αναφοράς του χώρου. Οι όροι αυτοί, οι οποίοι λειτουργούν ως πρωταρχικά σημαίνοντα για αυτούς που τους επικαλούνται, συντηρούν μια νοηματική και κατά συνέπεια ιδεολογική σύγχυση για τους χρήστες τους: δεν συνδέονται με ένα σταθερό περιεχόμενο αναφοράς, αλλά ανακαλούν την αντιφατική τοποθέτηση των υποκειμένων στο χώρο, καθώς η μορφική τους αυτοτέλεια υπερβαίνει κάθε νοηματικό προσδιορισμό.

Εν συνεχεία προσεγγίζονται οι βασικές μορφές υλικής διαβίωσης στο χώρο και ιδιαίτερα οι επαγγελματικές δραστηριότητες που βρίσκονται στο όριο της νομιμότητας ή της κοινωνικής αποδοχής. Αρχικά γίνεται αναφορά στους μηχανισμούς ενσωμάτωσης στην παραγωγική διαδικασία, όπως αυτοί ανακαλούνται από τις σχετικές αφηγήσεις του

χώρου. Τέτοιοι μηχανισμοί είναι η έλλειψη βασικής εκπαίδευσης, το σύστημα της μαθητείας και η συμμετοχή σε επαγγέλματα που δεν εντάσσονται στις «κανονικές» οικονομικές δραστηριότητες. Η ανάλυση επικεντρώνεται σε δύο συγκεκριμένες μορφές επαγγελματικής δραστηριοποίησης, στον κλέφτη και στον σωματέμπορο. Με βάση και πάλι τις σχετικές αφηγήσεις των υποκειμένων, επιχειρείται η ανάδειξη του τρόπου και κυρίως της προοπτικής μέσω της οποίας οι πρακτικές αυτές εγγράφονται ως κανονικότητες στη νοηματοδότηση του χώρου. Παράλληλα, αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο η οικονομική διάσταση των συμπεριφορών αυτών αλληλοδιαρθρώνεται με τη συμβολική τους επεξεργασία. Οι δραστηριότητες αυτές αποβλέπουν πάντα σε μια οικονομική επιδίωξη, στην απόδοση υλικού κέρδους, αλλά ανακαλούν και τη συμβολική ακεραιότητα του υποκειμένου που εμπλέκεται στην οργάνωσή τους. Το γεγονός αυτό εξάλλου τις διαφοροποιεί από τις κοινές παραβιάσεις του ποινικού κώδικα.

Περαιτέρω, η ανάλυση επικεντρώνεται στις μορφές βίας του χώρου και κυρίως στη συμβολική διάσταση που προσλαμβάνουν οι συμπεριφορές αυτές. Η χρήση της βίας είναι μια επιδιωκόμενη πρακτική, καθώς όχι μόνο η προστασία αλλά και η συμβολική ακεραιότητα του υποκειμένου στο χώρο αυτό διέρχεται αναγκαστικά από τέτοιου τύπου συμπεριφορές. Έτσι, όπως και η συμβολική ιεράρχηση του χώρου, η οποία διαμορφώνεται κατά τρόπο καθαρά υποκειμενικό, η εκδήλωση της βίαιης συμπεριφοράς δεν ανακαλεί ένα σταθερό κριτήριο ερμηνείας. Η αποδοχή της ή μη από τον χώρο συνδέεται άμεσα με τη συμβολική ταυτότητα του υποκειμένου που καταφεύγει σε αυτήν και κυρίως με την ικανότητά του να επιβάλλεται στις συναλλαγές του.

Παράλληλα, η ανάλυση του τρόπου με τον οποίο οργανώνεται στο λόγο των υποκειμένων η σχέση τους με την αστυνομία, καταδεικνύει την τάση των φορέων του λόγου για γενίκευση των συμπεριφορών και από τις δύο πλευρές. Η σχέση τους με την αστυνομία οργανώνεται κυρίως σε ένα επίπεδο πολιτισμικής ετερότητας, ως διαφορά αξιολογικών συστημάτων και κυρίως ως μια αντιπαράθεση συμβολικών επιδιώξεων.

Στο βαθμό που η συμπεριφορά τους, σε πολλές περιπτώσεις ως παραβίαση του ποινικού κώδικα, ανάγει τη σχέση τους με την αστυνομία σε αναπόφευκτη επαφή, καθίσταται εμφανής η προσπάθεια των υποκειμένων να προσαρμόσουν την υποχρεωτικότητα αυτή σε προσωπικούς κώδικες ερμηνείας της δράσης τους. Στον άξονα αυτό, η προσέγγιση της ανθρώπινης προθετικότητας δεν συνδέεται με τους κοινωνικούς ρόλους, οι οποίοι καθορίζουν εξάλλου και τα περιθώρια των ατομικών επιλογών, αλλά εννοείται ως απόρροια προσωπικής επιδίωξης. Επιπλέον, τόσο η δράση στο χώρο όσο και η παρέμβαση της αστυνομίας στη διαχείρισή της χαρακτηρίζεται από μια υπέρμετρη προσήλωση στη συμβολική της διάσταση και ιδιαίτερα στον συμβολικό υποβιβασμό του αντιπάλου.

Στην επόμενη ενότητα αναφερόμαστε στις παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια, και ιδιαίτερα στον τρόπο με τον οποίο η ποιητική ενσωματώνει στις λειτουργικότητές της ένα μεταφυσικό γεγονός για την επίτευξη μιας συγκεκριμένης συμβολικής σκοπιμότητας. Η ιδέα του θανάτου, καθώς απεγκλωβίζεται από την υπερβατική της διάσταση και εντάσσεται στο πεδίο των καθημερινών συμβολικών διαπραγματεύσεων του χώρου, τείνει να λαμβάνει μια επιθυμητή διάσταση, να επιτυγχάνει την ιδεατή διαχείριση των βλέψεων και των αναγκαιοτήτων με τις οποίες συμβαδίζει ως πρακτική. Έτσι, στο στίχο μέσω της υπερβατικής αυτής επίκλησης εκθειάζονται συγκεκριμένες πρακτικές του χώρου όπως η χρήση του χασίς, αποδίδονται επιθυμητές ταυτότητες όπως η έννοια του μάγκα και εν γένει ανασυστήνονται όλες εκείνες οι καταστάσεις που θα μπορούσαν να ενισχύσουν την εικόνα του υποκειμένου στο χώρο. Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται μορφολογικά το φαινόμενο φανερώνει την άμεση επίδραση των εκφραστικών σχημάτων της λαϊκής παράδοσης και των δημοτικών τραγουδιών στο συγκεκριμένο λόγο. Η ενσωμάτωση όμως των σχημάτων αυτών στα ρεμπέτικα τραγούδια αναδεικνύει και την προθετικότητα των φορέων του λόγου για την ουσιαστική μετεγγραφή και προσαρμογή τους στη δική τους σκοπιμότητα.

Τέλος, σε σχέση με τα ρεμπέτικα τραγούδια και τις συμπεριφορές που αναπαράγουν τόσο στην ποιητική τους όσο και στις ευρύτερες μορφές αφήγησης του χώρου που ανακαλούν, τίθεται ένας προβληματισμός αναφορικά με τη δυνατότητα ενός λογοτεχνικού κειμένου να αποτελέσει κι αυτό πηγή ανασύστασης μιας δεδομένης κοινωνικής πραγματικότητας στην οποία παραπέμπει, ή, για να το θέσουμε διαφορετικά, για τις προϋποθέσεις οι οποίες επιτρέπουν στη λογοτεχνία να λειτουργήσει ως μαρτυρία παράλληλα με άλλες μορφές μαρτυρίας μιας εποχής. Ο προβληματισμός αυτός αναπτύσσεται στη βάση μιας παράλληλης ανάγνωσης από τη μία του λογοτεχνικού κειμένου, το οποίο αναμφίβολα ανακαλεί την υποκειμενική προθετικότητα του συγγραφέα να αποδώσει με έναν συγκεκριμένο τρόπο την πραγματικότητα και από την άλλη των ίδιων των τραγουδιών, τα οποία, πέραν της νοηματικής τους οργάνωσης παραπέμπουν και σε έναν αναμφίβολο δομικό επικαθορισμό της σκέψης των δημιουργών τους από τις υλικές συνθήκες που τους προσδιορίζουν. Η αντιπαράθεση των δύο αυτών επιπέδων αφήγησης αναδεικνύει τη σημασία της υποκειμενικότητας ως παράγοντα ανασύστασης και εξιστόρησης της δράσης, η οποία επιβάλλει τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση την επιτηδευμένη προσαρμογή του περιβάλλοντος του δημιουργού στις ατομικές του επιδιώξεις. Στη βάση αυτή ανατρέχουμε σε δύο λογοτεχνικά κείμενα, τους *Άθλιους των Αθηνών* του Ιωάννη Κονδυλάκη και το *Τουμπεκί* του Πέτρου Πικρού, στα οποία αναπαράγονται συμπεριφορές που κυριαρχούν τόσο στο στίχο όσο και στις προσωπικές αφηγήσεις των δημιουργών των ρεμπέτικων τραγουδιών και αντιστοιχούν σε πρότυπα συλλογικά αναγνωρίσιμων μορφών δράσης. Τα κείμενα αυτά, σύγχρονα της εποχής που εξιστορούν, παρέχουν αρκετά πραγματολογικά στοιχεία για τον κουτσαβάκη και τον μάγκα ως τύπων κοινωνικής συμπεριφοράς, καθιστώντας, πέραν των άλλων, εμφανές το πλαίσιο της δράσης τους. Στον άξονα αυτό θα αναζητήσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα δυο αυτά κατεξοχήν πρότυπα συμπεριφοράς του χώρου των ρεμπέτικων συστήνονται, έστω και με διαφορετικό ιδεολογικό περιεχόμενο,

Η ΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΡΑΞΗΣ

μέσω της λογοτεχνικής τους κατασκευής, αναπαράγοντας και επιβεβαιώνοντας τόσο τη συμβολική τους βαρύτητα όσο και τη νοηματική τους σύγχυση ως μοντέλων δράσης, η οποία τα χαρακτηρίζει και στο στίχο των ρεμπέτικων τραγουδιών. Στη λογοτεχνική πρόσληψη του μάγκα και του κουτσαβάκη θα δούμε πως τα πρότυπα αυτά ανακινούν την ίδια ακολουθία δράσης που εμπεριέχουν οι αφηγήσεις και οι βιογραφίες των δημιουργών στα ρεμπέτικα, καθώς παραπέμπουν σε έναν δεδομένο βαθμό οργάνωσης της συμβολικής ισορροπίας του χώρου, σε μια ορθολογική διαχείριση της δράσης, σε μια προκαθορισμένη πρόσληψη και ερμηνεία της γυναικείας ύπαρξης, σε έναν σταθερό τύπο συναλλαγής με την αστυνομία.

2. Ο χώρος της δημιουργίας

ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, ΩΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ δημιουργία, ανακαλούν μια δεδομένη σχέση με τις υλικές συνθήκες που καθορίζουν την παραγωγή και τη διάδοσή τους. Συνδέονται με μια ευρύτερη σειρά κοινωνικών διεργασιών, οι οποίες κατευθύνουν την εκδίπλωση της δράσης των υποκειμένων σε ένα συγκεκριμένο χρονικό και χωρικό πλαίσιο: είναι συνυφασμένα με την πορεία και με τον τρόπο ενσωμάτωσης των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων στα όρια της ελληνικής πόλης στο τέλος του 19ου και στην αρχή του 20ού αιώνα. Η πορεία αυτή διέπεται από μια σταθερή κοινωνική αναγκαιότητα που καθορίζει και την έκβαση της δράσης των υποκειμένων: την αναγκαστική διαβίωση και τον τρόπο ρύθμισης της συμπεριφοράς των στρωμάτων αυτών στις απαιτήσεις του νέου τρόπου συνύπαρξης στη σύγχρονη πόλη.¹

1. Για την ανάδειξη ενός γενικότερου πεδίου προβληματικής αναφορικά με τις συμπεριφορές και την ιδεολογική τους διάσταση που ανακαλεί ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια, βλ. την εισαγωγή του Ν. Κοταρίδη στον τόμο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Έννοιες όπως περιοδολόγηση, ταξινόμηση, παράδοση, αστικός λαϊκός πολιτισμός, κινητικότητα ή κοινωνικός μετασχηματισμός, καθώς ανακαλούν στα ρεμπέτικα ένα περιεχόμενο ουσιαστικά μη προσδιορισμένο, τίθενται σε διαρκή επαναδιαπραγματεύση: «... το ρεμπέτικο δεν εντοπίζεται κάπου. Συνοδεύει τους ανθρώπους και τους ακολουθεί σε μια εποχή που πλήθυναν οι δρόμοι και εντάθηκαν οι κινητικότητες. Το ρεμπέτικο απλώνεται άνισα στο χώρο και στην κοινωνία. Διαφορετικές πορείες-ευκαιρίες προσφέρονται ή ανακαλύπτονται από τους δημιουργούς του, κι αυτή η κινητικότητα αποτυπώνεται στο τραγούδι και τις αλλαγές του. Αυτές τις διαδρομές μπορούμε να ανιχνεύ-

Η προσαρμογή στις απαιτήσεις της πόλης συνδέεται με μια διττή αναγκαιότητα: αφενός μεν με την ομαλή ένταξη και την εναρμόνιση της συμπεριφοράς των ατόμων με το υπό διαμόρφωση αστικό περιβάλλον και τις χωροθετικές δεσμεύσεις που επιβάλλει η δόμησή του, αφετέρου δε με την απαίτηση για συλλογική συνύπαρξη στο περιβάλλον αυτό, με συνέπεια τη μεταβολή και τον επαναπροσδιορισμό των διαπροσωπικών σχέσεων και των κοινωνικών επαφών. Η ταυτόχρονη αυτή επανεκτίμηση της σχέσης των υποκειμένων, τόσο με το χώρο που τους περιβάλλει όσο και με τα πρόσωπα που κινούνται σε αυτόν, οδηγεί στη διαμόρφωση νέων κανονικοτήτων στη συμπεριφορά τους, στην απόκτηση νέων συνθησιών, στην επαναδιάρθρωση ενός προηγούμενου και γνώριμου τρόπου ζωής στον υπό διαμόρφωση αστικό χώρο.

Στη βάση αυτή δεν μπορούμε να μιλάμε αναγκαστικά για μια διαδικασία αφομοίωσης σε ένα ήδη διαμορφωμένο κοινωνικό περιβάλλον, για μια προοπτική προσκόλλησης σε έναν πυρήνα αποκρυσταλλωμένων κοινωνικών συμπεριφορών που καταργούν την προθετικότητα του ατόμου ως κινητήρια δύναμη της πράξης του. Η εγκατάσταση στη βιομηχανική πόλη δεν διαγράφει αναγκαστικά και το σχήμα της ρήξης με την προγενέστερη συμπεριφορά των ατόμων, διαμορφωμένη ενδεχομένως στο περιβάλλον της υπαίθρου, παρά μόνο την αναπροσαρμογή της συμπεριφοράς αυτής σε νέες κανονικότητες, με τρόπο που ο επίσημος κοινωνικός λόγος φαίνεται να αγνοεί.²

σου με στο τραγούδι και έτσι να ανακαλύψουμε στα λόγια του πραγματικές ανθρώπινες περιπέτειες. Οι «απαρχές» και οι «ρίζες» του δε μας λένε και πολλά πράγματα για κατοπινές εξελίξεις και μετασχηματισμούς του ρεμπέτικου τραγουδιού, τις περιπέτειες των δημιουργών του και τη θέση του στον πολιτισμό μας, τη διάδοση και οικειοποίησή του από σημαντικά στρώματα της πόλης». Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π. σσ. 19-20.

2. Όπως ανέφερε ο Σ. Ασδραχάς στην παρουσίαση του βιβλίου *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, η ιστορία των ρεμπέτικων τραγουδιών συνδέεται με το μύθο των «επικίνδυνων τάξεων» της ελληνικής πόλης. Η κυρίαρχη διάσταση της λαογραφίας αγνοεί συστηματικά την παραγωγή του αστικού περιθωρίου. Η

Όμως, ο νέος τρόπος συμπεριφοράς που τα υποκείμενα καλούνται να υιοθετήσουν δεν συμβαδίζει αναγκαστικά και με την ομαλή ενσωμάτωση της εμπειρίας στις νέες κανονικότητες της πόλης. Η προσαρμογή πολλές φορές καταλήγει σε ασυνέχεια, σε δυσλειτουργική πρόσληψη του καινούργιου σε σχέση με το παλιό. Η εικόνα για τον κόσμο, διαμορφωμένη στο περιβάλλον προέλευσης των ατόμων, δεν μπορεί να επανεγγραφεί αρμονικά στους όρους της νέας αστικής συνύπαρξης. Ο τρόπος που τα υποκείμενα βιώνουν αυτή την ενσωμάτωση, την απεμπλοκή τους από παλαιότερες μορφές διαχείρισης της εμπειρίας και τη δυνατότητα μετεγγραφής της στους νέους αστικούς κώδικες, καθορίζει και τον ειδικό χαρακτήρα της δράσης τους.

Στο τέλος του 19ου αιώνα και στην αρχή του 20ού, η ελληνική πρωτεύουσα και το κεντρικό λιμάνι της χώρας αποτελούν τον πόλο έλξης διαφόρων πληθυσμιακών στρωμάτων που αναζητούν τις προϋποθέσεις μιας καλύτερης υλικής διαβίωσης. Συγκροτημένα μεταναστευτικά ρεύματα από τα νησιά και την ηπειρωτική χώρα, ατομικές ή οικογενειακές μετακινήσεις αναγκαστικού ή μη χαρακτήρα, προσωρινοί μετανάστες, μικρασιάτες πρόσφυγες αργότερα, συγκροτούν ένα ετερόμορφο ανθρώπινο δυναμικό, το οποίο, μεταξύ άλλων, αναζητά την οριοθέτηση του ατομικού του χώρου.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό του ανθρώπινου αυτού δυναμικού της πόλης είναι η διαρκής αίσθηση του εφήμερου σε όλους τους τομείς της δράσης του. Τόσο η εργασία όσο και ο τόπος εγκατάστασης των νέων πληθυσμιακών στρωμάτων δύσκολα σταθεροποιούνται, καθώς εκλείπουν οι συνθήκες εκείνες που θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν την ομαλή αφομοίωση των ατόμων στην παραγωγική διαδικασία.³

λειτουργικότητα όμως των ρεμπέτικων τραγουδιών αναπόφευκτα δημιουργεί τις διόδους, ευνοεί το πέρασμα και την επικοινωνία μεταξύ των φαινομενικά ετερόμορφων αυτών κόσμων, της ευρύτερης κοινωνίας και του φερόμενου ως κοινωνικού περιθωρίου. Βλ. Π. Κλαυδιανός, Σ. Μπουρνάζος, «Η ιστορία και η κουλτούρα των 'επικίνδυνων τάξεων'», *Εποχή*, 2/6/1996.

3. Βλ. Α. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα

Η πόλη, όμως, δεν αποτελεί μια αδιάβλητη κανονικότητα, η προσαρμογή σε αυτήν δεν είναι μια εξωυποκειμενική διαδικασία. Επιβάλλοντας την αναγκαστική επαφή μεταξύ ατόμων διαφορετικής γεωγραφικής προέλευσης, γλωσσικών ιδιωμάτων, συνηθειών και πολιτισμικών καταβολών, κάτω από την απαίτηση της συλλογικής συνύπαρξης καλεί τα άτομα αυτά να επαναπροσδιορίσουν τα όρια και κυρίως τις δυνατότητες του συμβολικού τους χώρου. Με βάση τη συμμετοχή τους στη διαμόρφωση των ατομικών και των κοινωνικών συσχετισμών στο αστικό αυτό περιβάλλον, τα άτομα ερμηνεύουν με υποκειμενικό τρόπο το πεδίο της δράσης τους, οριοθετούν το χώρο των διαπροσωπικών τους συναλλαγών επιδιώκοντας να προσλάβουν ως κανονικότητα όλη αυτήν τη διαδικασία προσαρμογής. Ιδανική προσαρμογή όμως δεν υπάρχει, αλλά ούτε και ιδεατοί τύποι μιας «κανονικής» συμπεριφοράς. Μπορούμε μόνο να αναφερόμαστε σε επιμέρους τύπους προσκόλλησης σε έναν πυρήνα αστικών προτύπων. Ο πυρήνας αυτός δεν κατοχυρώνει έναν ομοιόμορφο τρόπο σκέψης για το σύνολο των υποκειμένων. Αντιθέτως, διασφαλίζει τη συνύπαρξη των ετεροτήτων κάτω από το ιδεατό περίβλημά του ως δυνατότητα διαφορετικής προσωπικής και κυρίως συλλογικής έκφρασης.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια καταγράφουν αλλά και ταυτόχρονα καθορίζονται από αυτή την πορεία της σταδιακής ενσωμάτωσης, άλλοτε ομαλής και άλλοτε βίαιης, των ανθρώπων στην πόλη. Οι συνθήκες δημιουργίας τους, ο γνωστικός και ο συναισθηματικός κόσμος που αναπαράγουν, συνδέονται με τις απαιτήσεις κατώτερων, ετερόμορφων όμως ως προς τη σύνθεση, κοινωνικών στρωμάτων της πόλης για την

ΕΤΒΑ, Αθήνα 1989, σσ. 115-122, Κ. Μοσκόφ, *Η εθνική και κοινωνική συνείδηση στην Ελλάδα, 1830-1909. Ιδεολογία του μεταπρατικού χώρου*, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 196-197, Β. Τσοκόπουλος, *Πειραιάς 1835-1870. Εισαγωγή στην ιστορία του ελληνικού Μάντσεστερ*, Καστανιώτης, Αθήνα 1984, σσ. 53-61. Επίσης, Α. Μιχελή, *Πειραιάς, από το Πόρτο Λεόνε στη μαγχεστρία της ανατολής*, Δρώμενα, Αθήνα 1988, σσ. 210-226.

οριοθέτηση ενός προσωπικού συστήματος έκφρασης. Στους νοητικούς σχηματισμούς καθώς και στις προσωπικές επιδιώξεις των υποκειμένων του χώρου αυτού το παλιό δεν διαχωρίζεται ευκρινώς από το καινούργιο, ενώ το νόμιμο μπορεί και συνυπάρχει με το παράνομο. Έτσι, συμπεριφορές τις οποίες το περιβάλλον προέλευσης των υποκειμένων, όπως για παράδειγμα το λαθρεμπόριο, η εξουσία τις παραβλέπει ή τις θεωρεί αμελητέες, στα όρια της πόλης επαναπροσδιορίζονται άμεσα ως παράνομες και κατακριτέες.⁴

Τα ρεμπέτικα τραγούδια, καθώς καταγράφουν τις συμπεριφορές αυτές, συντελούν στην οριοθέτηση και της λειτουργικότητάς τους: προσπαθούν να ορίσουν μια πολιτισμική και κυρίως μια συμβολική εμβέλεια, στην οποία το κατακριτέο ή μη δεν υπακούει άμεσα στην επιβολή των νέων πολιτισμικών ή εξουσιαστικών προτύπων, αλλά αντίθετα στους επιμέρους κώδικες, στην προσωπική ερμηνεία των υποκειμένων, τα οποία στο φαντασιακό τους αναγνωρίζουν κοινά σημεία αναφοράς, έναν κοινό κώδικα συνεννόησης. Στον κώδικα αυτό αποδυναμώνεται πλήρως η ισχύς των κοινωνικών ρόλων. Ως ρυθμιστής των σχέσεων αναδεικνύεται η ανθρώπινη ιδιότητα: τα άτομα δεν προσλαμβάνονται ως φορείς των κοινωνικών προσδιορισμών (επαγγελματικών, οικονομικών, ή πολιτικών) που καθορίζουν και το πλαίσιο της δράσης τους, αλλά ως εκφραστές των προσωπικών τους επιλογών. Συγκεκριμένες συλλογικές δεσμεύσεις, έννοιες όπως νόμος και ποινή, εναλλάσσονται ή υποκαθίστανται λειτουργικά από αντίστοιχους γενικευμένους και αόριστους ό-

4. Το βασικό χαρακτηριστικό του χώρου αυτού είναι η υπέρβαση των «οικείων κοινωνικών προσδιορισμών», των διαμορφωμένων εκ των προτέρων κοινωνικών κριτηρίων για την οριοθέτησή του: «Το ρεμπέτικο μας πηγαίνει στη συγκρότηση ενός χώρου στην πόλη που δεν ενσωματώνεται, δεν απογράφεται και συνεπώς διαφεύγει των οικείων κοινωνικών προσδιορισμών... Δεν είναι ένας ακόμα κόσμος στον κόσμο των αστών, των εργατών, των μικρομεσαίων και άλλων άλλων κατηγοριών επιστρατεύονται για να αποδοθεί το κοινωνικό ανάγλυφο, η κοινωνική ιεραρχία, η διάκριση στο κοινωνικό συνεχές». Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες*, ό.π., σ. 24.

ρους, όπως τιμή, μαγκιά, μπέσα, κατηγορίες συμπεριφορών που αναπαράγουν ένα ευρύ πλαίσιο ερμηνείας της ανθρώπινης δράσης.⁵

Η λειτουργικότητα των ρεμπέτικων τραγουδιών συνίσταται σε αυτήν τη δυνατότητα: στην κατοχύρωση ενός συστήματος έκφρασης στο οποίο το παράνομο ή το κατακριτέο των συμπεριφορών αυτών θα μπορεί να συνυπάρχει με το νόμιμο της εκφοράς του. Δημιουργώντας συλλογικά αναγνωρίσιμους τύπους συμπεριφοράς, παρέχουν το περιθώριο στα υποκείμενα που εκφράζονται μέσα από αυτά, καθώς και σε αυτούς που αναγνωρίζουν στη νοηματική τους συνάφεια βασικά στοιχεία της προσωπικότητάς τους, να περιχαρακώνουν και να επαναδιαπραγματεύονται υποκειμενικά σταθερές αξιολογικές και συναισθηματικές καταστάσεις. Η κατοχύρωση όμως του συγκεκριμένου συστήματος έκφρασης δεν είναι μια ανάγκη που εμφυτεύεται έξωθεν στους φορείς του. Το αίτημα για καλλιτεχνική δημιουργία συνυπάρχει και διαμορφώνεται μαζί με το γενικότερο πλαίσιο της δράσης των υποκειμένων, καθώς προκύπτει από σταθερές δεσμεύσεις και αναγκαιότητες που καθορίζουν τις προσωπικές τους δυνατότητες.

Έτσι, τα ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία από άποψη περιεχομένου αναπλάθουν μια δραστηριότητα θεωρούμενη ως παράνομη, όπως το

5. Στη βάση αυτή, η επίκληση του όρου «περιθώριο», για την απόδοση του χώρου στον οποίο παραπέμπουν τα ρεμπέτικα τραγούδια, δεν αποτελεί παρά μια ετεροκατευθυνόμενη και κυρίως μια ιδεολογικά φορτισμένη εννοιολογική κατασκευή. Η έννοια του περιθωρίου προϋποθέτει αφενός μια σαφή διάκριση μεταξύ των ορίων ενός κοινωνικού συνεχούς, και αφετέρου μια ουσιαστική εκτόπιση των ίδιων των φορέων της δράσης εκτός των φαινομενικά οριακών προσδιορισμών του κοινωνικού συστήματος, καταστάσεις οι οποίες ουδόλως ισχύουν στην περίπτωση των ρεμπέτικων τραγουδιών. Βλ. και την υποκατάσταση του όρου *κοινωνικό περιθώριο* με τον όρο *υπόκοσμος*, που προτείνει ο Η. Πετρόπουλος, όρος που παραπέμπει σε έναν χώρο κοινωνικού «υπογείου» με σαφείς δυνατότητες ανάδειξης της προθετικότητας του ίδιου του υποκειμένου ως προς τη δράση και τα αποτελέσματά της. Η. Πετρόπουλος, «Τα Παιδιά της Φάρας», στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, Νεφέλη, Αθήνα 2002, σ. 81.

λαθρεμπόριο ή τη χρήση του χασίς, θέτουν ταυτόχρονα και μια σειρά δεσμεύσεων των δημιουργών τους προς την πραγματικότητα που τους περιβάλλει. Σε έναν πρώτο βαθμό αποτελούν άμεση αντανάκλαση της υλικής υπόστασης των υποκειμένων στο προϊόν της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας. Η πράξη που περιγράφεται δεν είναι επινοημένη, δεν είναι ξένη προς την καθημερινή δράση των υποκειμένων. Αναπαράγει μια μορφή δράσης για το περιβάλλον διάδοσης του τραγουδιού, δημιουργεί ένα συλλογικό τύπο συμπεριφοράς, στον οποίο όχι μόνο ο συνθέτης του, αλλά και μια μεγάλη κατηγορία υποκειμένων του χώρου αναγνωρίζουν τον εαυτό τους.

Επιπλέον, τα ρεμπέτικα τραγούδια ορίζουν μια συγκεκριμένη δέσμευση των δημιουργών τους στο σύστημα της κοινωνικής ιεραρχίας μέσω της συμβολικής διαχείρισής της. Η πολιτισμική έκφραση, άμεσα συνυφασμένη με την υλική δραστηριοποίηση των φορέων της, προσδιορίζει έναν χώρο δημιουργίας φαινομενικά ευδιάκριτο, του οποίου τα όρια διαγράφονται με ευκρίνεια σε σχέση με τα ευρύτερα συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης της κοινωνίας. Οι φορείς του λόγου, αναπαράγοντας και εξιδανικεύοντας καλλιτεχνικά το ειδικό περιεχόμενο της καθημερινής τους διαβίωσης, ενισχύουν την ειδική κοινωνική τους ταξινόμηση, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί και ως περιθωριοποίηση από την ευρύτερη κοινωνία, καθώς ο όρος «ρεμπέτικα τραγούδια» τείνει να χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο τύπο διαβίωσης, μια συγκεκριμένη συλλογικότητα υποκειμένων.

Στον ορίζοντα των δεσμεύσεων αυτών μπορεί να αναζητηθεί η λειτουργικότητα μιας σειράς θεωρητικών κατασκευών, όπως τέχνη, πραγματικότητα, ατομικό, συλλογικό, αυθεντικό, μη αυθεντικό, εννοιολογικές κατηγορίες που δίνουν τη δυνατότητα μιας ευρείας διαχείρισης του όρου ρεμπέτικα τραγούδια σε σχέση με τις εκάστοτε κοινωνικές απαιτήσεις.

Οι φορείς του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια ανάλογα με τον τόπο προέλευσής τους ανακαλούν ετερόκλητες πολιτισμικές καταβολές. Ο νέος τρόπος έκφρασης στο αστικό περιβάλλον είναι το αποτέλεσμα αυ-

τών των πολιτισμικών ετεροτήτων. Ο χώρος που κινούνται τα υποκείμενα, οι δυνατότητες του χώρου αυτού, ευνοούν και συντηρούν αποικρυσταλλωμένα εκφραστικά σχήματα, όπως για παράδειγμα τα δημοτικά τραγούδια. Πάνω στα σχήματα αυτά οι φορείς του λόγου καλούνται να εγγράψουν τους προσωπικούς τους μετασχηματισμούς με τέτοιο τρόπο, ώστε το αισθητικά καλό να προκύπτει από τη δυνατότητα χρήσης και προσαρμογής των βιωμένων μορφών έκφρασης στη νέα τους φόρμα.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν το λειτουργικό αυτό μέσο με το οποίο τα επιμέρους συστήματα της παραδοσιακής ποιητικής και μουσικής έκφρασης υποβάλλονται στις νέες απαιτήσεις της πόλης. Η αναγκαιότητα της ομαδικής συνύπαρξης στην πόλη μεταλλάσσει σταδιακά τις ιδιομορφίες στην έκφραση, οι οποίες σχετίζονται με τον τόπο προέλευσης των φορέων, αλλά παράλληλα διαμορφώνει κι ένα πλαίσιο στο οποίο οι ετερότητες αυτές αναζητούν έναν κοινό τρόπο ανάγνωσης.⁶

Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως μορφολογικά τα ρεμπέτικα τείνουν να υιοθετούν εκφραστικά σχήματα και αφηγηματικά μοντέλα προερχόμενα από τη λαϊκή και τη δημοτική ποίηση. Το γεγονός αυτό, χωρίς να παραπέμπει σε κάποια ιδεολογική συγγένεια ή εξελικτική

6. Στις ίδιες κανονικότητες διάπλασης παραπέμπει και η διάδοση του караγκιόζη στην ελληνική πρωτεύουσα στις αρχές του εικοστού αιώνα. Μεταξύ του караγκιόζη και των ρεμπέτικων τραγουδιών αναγνωρίζεται ένα κοινό πλαίσιο συμπεριφορών. Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και караγκιόζης*, Γράμματα, Αθήνα 1978, Γ. Κουρής, «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών» στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σσ. 197-224 και την εισαγωγή του Ν. Κοταρίδη στο *Φιγούρες και σκηνικά του Θεάτρου Σκιών*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002. Επίσης, τα καφέ-αμάν ως χώροι κοινωνικών συναθροίσεων ορίζουν μια βαθμίδα έντονης κοινωνικής διαφοροποίησης για τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, δημιουργούν και αναπαράγουν καλλιτεχνικές δραστηριότητες οικείες προς το χώρο των ρεμπέτικων τραγουδιών. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986 και Μ. Σικαλτσά, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων*, Θεσσαλονίκη 1983.

συνέχεια μεταξύ των καλλιτεχνικών αυτών δημιουργημάτων, αναδεικνύει εντούτοις τη ροπή των συνθετών των ρεμπέτικων τραγουδιών προς το εύκολα αφομοιώσιμο, δηλαδή τον απλό και απέριττο λόγο, τη βιωμένη εκφραστική φόρμα των λαϊκών στρωμάτων.⁷ Οι δημιουργοί των ρεμπέτικων δεν μπορούν να υπερβούν, τους παραδοσιακούς, τους συλλογικούς τρόπους έκφρασης που έχουν βιώσει ως αυτονόητους για την εξωτερίκευση του συναισθηματικού τους κόσμου, γεγονός εξάλλου που δεν το επιδιώκουν.⁸

Η νέα μουσική και ποιητική γλώσσα παραπέμπει στα βιώματα των φορέων της, καθώς η αρμονική συνύπαρξη της μορφής του καλλιτεχνικού προϊόντος και του χώρου διάδοσής του αναδεικνύει έναν ευρύτερο μηχανισμό ενσωμάτωσης του διαμορφωμένου στο καινούργιο. Η πόλη, το λιμάνι, γενικότερα το περιβάλλον κυκλοφορίας των ρεμπέτικων τραγουδιών απαιτεί μια κοινή γλώσσα, μια κοινή μουσική έκφραση, εύκολα αναγνωρίσιμη από το ετερόμορφο σώμα των υποκειμένων που ε-

7. Μια διεξοδική αντιπαράθεση των χαρακτηριστικών μεταξύ ενός έργου λαϊκής προέλευσης και ενός έργου της λόγιας επινόησης παρουσιάζει ο Στ. Δαμιανάκος με κριτήριο τη λειτουργικότητα της παραγωγής τους. Από τη μία, το λαϊκό έργο διέρχεται από μια συλλογική επεξεργασία μέσω της οποίας «ενεργούν οι δυνάμεις της αέναης προσαρμογής του στην κοινή αισθητική». Από την άλλη, το έργο της προσωπικής έμπνευσης στη λόγια παράδοση «αποκόπτεται από την αρχέγονη κοινωνική του λειτουργία, αυτονομοποιείται και ζώντας σχετικά ανεξάρτητα από θεσμούς ή συλλογικές δραστηριότητες γίνεται εκφραστής των 'καθαρών' πνευματικών-αισθητικών αναγκών του ατόμου». Στ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Πλέθρον, Αθήνα 2001, σ. 77 [1η έκδοση Ερμείας, Αθήνα 1976].

8. Για τα κριτήρια της συλλογικότητας κατά τη σύνθεση και τη διάδοση των ρεμπέτικων τραγουδιών βλ. Στ. Δαμιανάκος, *αυτόθι*, σσ. 72-79. Για το ρόλο της προφορικής παράδοσης σε συστήματα παραδοσιακής καλλιτεχνικής έκφρασης και ιδιαίτερα στον *καραγκιόζη* βλ. Γ. Κιουρτσάκης, *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του караγκιόζη*, Κέδρος, Αθήνα 1983.

μπλέκονται στη διάδοσή τους. Έτσι, οι διαμορφωμένες αξίες για το αισθητικά καλό εισέρχονται στη συγκρότηση του καλλιτεχνικού λόγου ως αυτοματισμός της επανάληψης σε σχέση με μια κεκτημένη γνώση. Ο χώρος, αν και φέρνει σε επαφή τους φορείς του λόγου με ευρύτερα συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης, ευνοεί την υιοθέτηση και την ενσωμάτωση των σχημάτων εκείνων που τους είναι οικεία ως προς την πρόσληψη. Τα υποκείμενα, χωρίς να βιώνουν ή να συμμορφώνονται αναγκαστικά σε αυτήν τη συνέχεια με το παρελθόν, χρησιμοποιούν τους άμεσα διαθέσιμους εκφραστικούς μηχανισμούς, αναπαράγοντας όμως με τους δικούς τους όρους ένα διακριτό, σε σχέση με το παρελθόν, αισθητικό αποτέλεσμα.⁹

Ως προς την ποιητική οργάνωση, τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν μια αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου. Συγκροτούνται με βάση την έμμετρη χρήση του λόγου, έχοντας ως σκοπό την ανάπλαση μιας επιδιωκόμενης γνωστικής και συναισθηματικής κατάστασης. Στηρίζονται σε μια ειδική τεχνική, προϋποθέτουν μια συντονισμένη επινόηση, μια εξειδικευμένη ευαισθησία ως προς τη διαμόρφωση και τη χρήση ενός συγκεκριμένου λεκτικού πεδίου, το οποίο ευνοεί μια ποιητική πρακτική. Εμπεριέχουν μια οικονομική οργάνωση της σκέψης, η οποία, με το πρόσχημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας,

9. Ο Η. Πετρόπουλος εντοπίζει τη μορφική σύνδεση των ρεμπέτικων τραγουδιών με τη δημοτική ποίηση κυρίως στο ομοιοκατάληκτο δίστιχο που αποτελεί και τη βάση των ρεμπέτικων τραγουδιών. Η μετάβαση από το «γύρισμα» των δημοτικών τραγουδιών στο ρεφρέν των ρεμπέτικων είναι το αποτέλεσμα δύο καθοριστικών παραγόντων: του περιορισμένου χρόνου εκτέλεσης των ηχογραφημένων τραγουδιών και των ευρωπαϊκών ταγκό. Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π. σ. 32 και *Ρεμπετολογία*, ό.π. σσ. 74-76. Επιπλέον, στη μορφική διάταξη και το αφηγηματικό περιεχόμενο των μουρμούρικων ρεμπέτικων, ο Η. Πετρόπουλος ανιχνεύει τόσο τα γυρίσματα των δημοτικών τραγουδιών όσο και τα λαϊκά δίστιχα. Βλ. Η. Πετρόπουλος, «Τα μουρμούρικα», στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, ό.π., σσ. 31-35. [1η δημοσίευση Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, 18/6/2000].

ανασύρει μια λεξιλογική επιτήδευση, μια ικανότητα νοητικής αναπαγωγής εικόνων και παραστάσεων που προορίζονται να αναγνωστούν όχι μόνο οπτικά αλλά και ακουστικά, διευρύνοντας έτσι το πλαίσιο της ερμηνείας τους. Το μέτρο, η ομοιοκαταληξία, η νοητική αλληλουχία των εικόνων, σε συνδυασμό με την ηχητική τους εναρμόνιση, παραπέμπουν στη συγκρότηση μιας οργανωμένης γραφής, η οποία, με βάση την κίνηση που διαγράφει, ανακαλεί τον ορισμό του Μπαρτ για την κλασική ποίηση: από τη σκέψη στη γλώσσα.¹⁰

Η σκέψη, σφαιρική και διαμορφωμένη, γεννά την ομιλία, το λόγο για το γεγονός, συγκεκριμένο ή αφηρημένο, που εμπεριέχει εκ των προτέρων τους συνειδητούς ή ασυνείδητους γνωστικούς σχηματισμούς του φορέα του λόγου. Η σκέψη παράγει λέξεις, αξίες χρήσης. Έργο των ποιητών των παραπάνω κειμένων είναι να ανασυστήσουν αυτή την αξία χρήσης και, καθώς απευθύνονται σε έναν χώρο συνύπαρξης υποκειμένων, να δημιουργήσουν μια ανταλλακτική αξία. Με τον τρόπο αυτό οργανώνουν τις προσωπικές νοηματικές αλληλουχίες σε ένα οικονομικό σύνολο, υπό τη μορφή μιας αναγνωρίσιμης συμμετρίας.¹¹

Τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν ένα σώμα συσχετίσεων. Λεκτικές ενότητες ενταγμένες σε ένα ομοιογενές σύνολο, συμμετρικοί εκφραστικοί προσδιορισμοί, λειτουργικά αυθόρμητη χρήση της γλώσσας, νοηματική πυκνότητα, εναλλασσόμενες - προβαλλόμενες σημασίες. Κείμενα δηλαδή που αντανακλούν πρωτίστως την ορθολογική διάταξη της γλώσσας τους. Οι ποιητικές λέξεις, ως γνωστικά αντικείμενα, α-

10. Ρ. Μπαρτ, *Ο βαθμός μηδέν της γραφής*, μτφ. Κ. Παπαϊακώβου, Ράππας, Αθήνα 1983, σ. 45 [1η έκδοση, Seuil, Παρίσι 1953].

11. «Αντί να βυθίζεται σε μια εσωτερική πραγματικότητα συνυπόστατη με το σχέδιό της, απλώνεται, μόλις προφερθεί, προς άλλες λέξεις, έτσι που σχηματίζει μια επιφανειακή αλυσίδα προθέσεων... Δουλειά του κλασικού ποιητή δεν είναι επομένως να βρίσκει καινούριες λέξεις, πιο πυκνές ή πιο φανταχτερές, αλλά να τακτοποιεί ένα παλιό πρωτόκολλο, να τελειοποιεί τη συμμετρία ή τη λιτότητα μιας συσχέτισης, να φέρει ή να περιορίσει μια σκέψη στο ακριβές όριο μιας ρυθμικής μορφής». Αυτόθι, σσ. 45-46.

νακαλούν ένα συγκεκριμένο περιβάλλον αναγνώρισης, εμπεριέχουν μια λειτουργία κοινωνικά προσδιορισμένη. Ο παραγωγός του λόγου αποβλέπει στη διάδοση του μηνύματός του και των σκοπιμοτήτων που αυτό εξυπηρετεί. Επιδιώκει να διαδοθεί το τραγούδι του, να μελετηθεί το κείμενό του.¹² Επιλέγει, λοιπόν, τις τεχνικές εκείνες με τις οποίες θα επιτύχει τον σκοπό του, ενώ ταυτόχρονα εκφράζει την αδυναμία του να απαλλαγεί από τις ήδη διαμορφωμένες κανονικότητες ως προς την έκφραση και τη μετάδοση.

Στον άξονα αυτό και βάσει της επιλεκτικής χρήσης της γλώσσας, ένα ρεμπέτικο τραγούδι ως αισθητικό αντικείμενο ανακαλεί, από άποψη περιεχομένου, μια συγκεκριμένη γνωστική κατάσταση. Συνίσταται στη δυνατότητα απόδοσης, με μια συγκεκριμένη μορφή, της προθετικότητας του δημιουργού, ο οποίος, μέσω του προϊόντος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αναζητά την εξωτερίκευση του προσωπικού του βιώματος. Στο προϊόν όμως αυτό, στο αισθητικό αποτέλεσμα, δεν αντανακλάται μια άμεση και απογυμνωμένη από την υποκειμενική ερμηνεία υλική πραγματικότητα, αλλά η συνειδητή προσπάθεια του δημιουργού να αποδώσει την πραγματικότητα μέσα από μια συγκεκριμένη θέαση. Επομένως, το περιεχόμενο του αισθητικού προϊόντος δεν αντικατοπτρίζει μια αντικειμενική γνωστική κατασκευή, δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο χώρο της ανάπλασης μιας «αληθινής» κατάστασης, αλλά διέρχεται από την αξιολογική κρίση του φορέα του λόγου, ανακαλεί, σύμφωνα με τον Μπαχτίν, την «ηθική» διάσταση της πράξης:

Το μεγαλύτερο σφάλμα μας θα ήταν να φαντασθούμε το περιεχόμενον σαν ένα θεωρητικό σύνολο που μπορεί να αναγνωρισθεί όπως ένας

12. «Η κλασική 'γλώσσα' ανάγεται πάντα σ' ένα πειστικό συνεχές, προϋποθέτει τον διάλογο, φτιάχνει έναν κόσμο όπου οι άνθρωποι δεν είναι μόνοι, όπου οι λέξεις δεν έχουν ποτέ το τρομερό βάρος των πραγμάτων, όπου η ομιλία είναι πάντα η συνάντηση με τον άλλο». Αυτόθι, σ. 49.

στοχασμός, όπως μια ιδέα... Το περιεχόμενο δεν μπορεί να ανήκει αποκλειστικά στο χώρο της γνώσης, να είναι τέλεια απογυμνωμένο από το ηθικό στοιχείο. Μπορούμε να πούμε, επιπρόσθετα, ότι το ηθικό είναι εκείνο που προέχει στο περιεχόμενο.¹³

Η επίκληση ενός ρεμπέτικου τραγουδιού ως μέσο ανασύστασης μιας δεδομένης υλικής πραγματικότητας που καθορίζει σε έναν πρώτο βαθμό τον δημιουργό του δεν είναι επαρκής. Ένα ρεμπέτικο τραγούδι, αν και διαμορφώνεται στο πλαίσιο των κοινωνικών αναγκαιοτήτων που καθορίζουν τη δράση του δημιουργού του, δεν αντανακλά άμεσα τις αναγκαιότητες αυτές: αναπαράγει την επικάλυψη ή τη συνειδητή απομάκρυνση από την πραγματικότητα αυτή, ενταγμένη σε ένα πλαίσιο υποκειμενικής διαχείρισης.

Έτσι, όταν ένα ρεμπέτικο τραγούδι αναφέρεται στη χρήση του χασίς, δεν είναι βέβαιο πως περιγράφει έναν μικρόκοσμο, στον οποίο μια συγκεκριμένη κοινωνική πρακτική, η χρήση του χασίς, είναι το επίκεντρό του. Η χρήση του χασίς, όπως αναπαράγεται στο τραγούδι, είναι μια «πρωταρχική» δραστηριότητα, ένα κυρίαρχο σημαίνον: μια πράξη που δεν συμβαδίζει αναγκαστικά και με την υλική της εκδίπλωση, αλλά επιτρέπει πρωτίστως στον φορέα του λόγου να επιτύχει την επιδιωκόμενη εικόνα για τον εαυτό του και κυρίως να κατοχυρώσει έναν συλλογικά αναγνωρίσιμο τύπο συμπεριφοράς μέσα από ένα σύστημα καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Στην προοπτική αυτή, με επίκεντρο την επιλεκτική απόδοση της υλικής πραγματικότητας βάσει ενός καλλιτεχνικού συστήματος έκφρασης, μπορούμε να επαναπροσδιορίσουμε τη σχέση τέχνης και πραγματικότητας στα ρεμπέτικα τραγούδια. Στο βαθμό που ανακαλούν μια δεδομένη σχέση με την υλική πραγματικότητα που περιγράφουν, αναζητώντας τις κοινωνικές προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής αυ-

13. Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, μτφ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1980, σ. 63 [1η γαλλική έκδοση, Gallimard, Παρίσι 1978].

τής δημιουργίας υπερβαίνουμε το ερώτημα κατά πόσο οι υλικές συνθήκες καθορίζουν την καλλιτεχνική έκφραση ενός χώρου και μετατοπίζουμε το ενδιαφέρον στον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα του χώρου αυτού εγγράφουν στην τέχνη τους τις υλικές προϋποθέσεις της δημιουργίας τους. Στον ορίζοντα αυτό, το έργο τέχνης δεν αποτελεί την ανασύσταση μιας δομικής αναγκαιότητας ή την επαναδιαπραγμάτευση μιας αλήθειας. Αντίθετα, απομακρυσμένο από μια αυθύπαρκτη δομή, από μια τυπική σημειολογική αναγωγή, ανακινεί μια πολυδιάστατη επαναδιαπραγμάτευση τόσο της μορφικής του αυτοτέλειας όσο και των εννοιολογικών κατηγοριών που εμπεριέχει.¹⁴

Έτσι, η προβληματική της σχέσης ατομικού-συλλογικού, αφού διέρχεται από την εκπλήρωση μιας αισθητικής αναγκαιότητας, υπερβαίνει την αναζήτηση της διάρθρωσης των εννοιών αυτών στον τρόπο σύνθεσης και διάδοσης (περιοχές όπου το ατομικό και το συλλογικό δεν διαχωρίζονται ευκρινώς) της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας και μετατοπίζεται στον τρόπο, στη δυνατότητα του καλλιτεχνικού αυτού συστήματος έκφρασης να δημιουργεί συλλογικά αναγνωρίσιμες συμπεριφορές. Η συλλογικότητα του φαινομένου δεν προκύπτει μόνο από την ιδιότητά του ως προϊόν μιας ομαδικής δημιουργίας, ούτε από τη διάσταση της διάδοσής του ως αποτέλεσμα της προφορικής μεταβίβασης. Μια τέτοια συλλογιστική ευνοεί δομικές αντιθέσεις του τύπου αυθεντικό-μη αυθεντικό, δίλημμα το οποίο, μεταξύ άλλων, ανάγει τόσο το αισθητικό αντικείμενο όσο και τη δραστηριότητα του δημιουργού του σε ένα προκαθορισμένο πλαίσιο ερμηνείας. Η συλλογικότητα συνδέεται πρωτίστως με τη δυνατότητα του αντικειμένου να αναπαράγει συλλογικά πρότυπα συμπεριφοράς: να δημιουργεί και να συντηρεί έναν συμβολικό χώρο, όπου μια κοινότητα υποκειμένων αναγνωρίζει τον εαυτό της. Τα πρότυ-

14. «Το αμφιλεγόμενο της τέχνης είναι το να σχετίζεται με σημασιολογήσεις, χωρίς ποτέ να βρίσκει σε αυτές ένα πέρας. Σε αυτή την προοπτική, η τέχνη φτάνει σε αυτή την υπέρτατη έκφραση που είναι ο λόγος της ύπαρξής της». G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, 6.π., σ. 140.

πα αυτά, άλλοτε ευδιάκριτα κι άλλοτε συγκεχυμένα, στο βαθμό που αντικατοπτρίζουν ζωτικές συμπεριφορές για έναν χώρο, επικυρώνουν και τον ειδικό, τον συλλογικό χαρακτήρα του φαινομένου. Καθώς αρχίζουν να εξασθενούν, να μεταλλάσσονται ή να συγχωνεύονται σε νέου τύπου επιδιώξεις, τόσο των δημιουργών όσο και αυτών που ευνοούν την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής παραγωγής, παύει πλέον και το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας να αντανακλά αυτήν τη συλλογικότητα.

Στο πλαίσιο αυτό, ένα χασικλίδικο ρεμπέτικο τραγούδι δεν χάνει το συλλογικό του χαρακτήρα, όταν ξεφεύγει από τον χώρο δημιουργίας στον τεκέ, όταν υπερβαίνει τον χαρακτήρα της ανώνυμης σύνθεσης και αποδίδεται στον επώνυμο συνθέτη ή όταν ακόμη ταυτίζεται με τον ατομικό δημιουργό, ο οποίος αναπαράγει μια νοητική αλληλουχία σύμφωνα με τις απαιτήσεις της δισκογραφικής παραγωγής. Η αποδυνάμωση της συλλογικότητάς του συνδέεται με την υπονόμευση των αξιών που αναπαράγει: όταν η χρήση του χασίς παύει να αποτελεί μια λειτουργική πρακτική για την κοινότητα των υποκειμένων, τότε υποβαθμίζεται και η λειτουργικότητα του αισθητικού προϊόντος ως συλλογική αναγκαιότητα.

Τέλος, αναφορικά με την ταξινόμηση των υποκειμένων που υιοθετούν τον συγκεκριμένο τύπο καλλιτεχνικής έκφρασης στο σύστημα της κοινωνικής ιεραρχίας, μπορούμε να διακρίνουμε πως οι υλικές συνθήκες οι οποίες καθορίζουν τη γένεση και τη διάδοση των ρεμπέτικων τραγουδιών είναι οι ίδιες που κατευθύνουν και τον εγκλεισμό των δραστηριοτήτων των υποκειμένων του χώρου αυτού σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα του κοινωνικού συσχετισμού. Οι υλικές συνθήκες επιβάλλουν σε έναν κοινωνικό χώρο να εκφράζεται μέσω του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού υλικού. Η δυνατότητα πρόσβασης των υποκειμένων του χώρου αυτού σε άλλα συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης είναι δυνατή, στο βαθμό που τους επιτρέπεται και η πρόσβαση σε ευρύτερες μορφές προσωπικής διαχείρισης της ίδιας τους της πράξης, όπως η δυνατότητα εργασίας, πλούτου, ή ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας. Όταν η θέση τους στην κυκλοφορία των αγαθών και των κοινωνικών αποφάσεων είναι παγιωμένη, βρίσκονται δηλαδή έξω από τις διαδικασίες καθο-

ρισμού τους, η ίδια τους η θέση προσδιορίζει και τον τρόπο συμμετοχής τους στο σύστημα λόγου και έκφρασης της κοινωνίας.

Οι φορείς του συγκεκριμένου λόγου αξιώνουν ένα φαινομενικά ομοιόμορφο καλλιτεχνικό πρόταγμα, μέσω του οποίου διατυπώνουν το αίτημα διαχείρισης της πραγματικότητας που τους καθορίζει. Με αυτό τον τρόπο ενσωματώνονται στην ίδια την πραγματικότητα ως δρώντα στοιχεία, οργανώνοντας τη δράση τους γύρω από τον πρακτικό της εξορθολογισμό, στο λόγο για αυτήν. Όμως, το προϊόν της καλλιτεχνικής παραγωγής αποκρυσταλλώνει με τον καλύτερο τρόπο τη θέση του δημιουργού στην αναδιαμόρφωση των κοινωνικών συσχετισμών, προκαθορίζοντας και το πλαίσιο της δράσης του, καθώς αποδίδει συγκεκριμένους τρόπους έκφρασης σε συγκεκριμένα υποκείμενα. Τα ρεμπέτικα τραγούδια, η καλλιτεχνική έκφραση που εξασφαλίζει μια συγκυριακή ανακούφιση σε μια ευρύτερη κατηγορία υποκειμένων, ευνοεί και τις προϋποθέσεις ενός ιδεολογικού εγκλεισμού, μιας μορφής ηθικής αποτίμησης, μιας κοινωνικής απαξίας προς τους φορείς του.

Στον άξονα αυτό, οι δημιουργοί, καθώς και ευρύτερα οι φορείς που αναγνωρίζουν στο συγκεκριμένο είδος καλλιτεχνικής έκφρασης τον εαυτό τους, βρίσκονται παγιδευμένοι στα ίδια τα όρια της δημιουργίας τους. Επειδή αναπαράγουν καλλιτεχνικά, με έναν συγκεκριμένο τρόπο, έναν οικείο για αυτούς κόσμο, περιχαρακώνουν τη λειτουργικότητα του χώρου αυτού σε μια ενδοκειμενική ανάγνωση. Αυτό όμως δεν τους εμποδίζει να διαμορφώσουν ένα αυθόρμητο και πηγαίο σύστημα έκφρασης, το οποίο, εξαιτίας αυτής της υποκειμενικής του διάστασης, αποτελεί μια ιδανική απάντηση, μια αποτελεσματική ενδοκόσμια τοποθέτηση απέναντι στην προσπάθεια περιθωριοποίησής τους από την κοινωνία. Εγγράφοντας μέσω ενός συστήματος τέχνης τον κοινωνικό αποκλεισμό στη δική τους κανονικότητα, αντιστρέφουν με απόλυτη επιτυχία τους όρους του παιχνιδιού της περιθωριοποίησής τους: είναι οι ίδιοι που καθορίζουν την υπόγεια¹⁵ διάσταση της δράσης τους.

15. Η. Πετρόπουλος, «Τα Παιδιά της Φάρας», ό.π., σ. 81.

Οι ίδιοι εξάλλου οι δημιουργοί, σε ένα πρώτο στάδιο, δεν επιδιώκουν μια διαφορετική αντιμετώπιση της δημιουργίας τους. Για να αναγνωριστεί, όμως, η ευρύτερη διάσταση του φαινομένου, πρέπει να παρεμβληθεί ένα ορισμένο χρονικό διάστημα από τη στιγμή της εκτύλιξής του, ικανό να διαμορφώσει νέες συλλογικές ανάγκες του τύπου παράδοσης, λαϊκό, ελληνικότητα, και κατά συνέπεια να μετασχηματίσει ολόκληρη την προβληματική αναφορικά με την περιθωριακότητα ή μη του φαινομένου. Στο διάστημα αυτό, ο ίδιος ο δημιουργός έχει τη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσει τον αρχικό εγχειρισμό της δημιουργίας του και να απαιτήσει και ο ίδιος την αναγνώρισή της ως καθολικό γεγονός.

3.

Η πρωταρχική δραστηριότητα.

Ο λόγος για το γεγονός

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ ΕΚΔΙΠΛΩΣΗ ΤΗΣ υλικής πραγματικότητας, την εκτύλιξη ενός ορισμένου τύπου δράσης και τα αποτελέσματά της τόσο για τους φορείς της σε δεδομένο ιστορικό χρόνο όσο και για αυτούς που την επηρεάζουν, μορφοποιείται ένα αντικείμενο αναφοράς, τα ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία ως ευδιάκριτο καλλιτεχνικό προϊόν προσλαμβάνουν μια καθολική αξία. Η αξία αυτή, σημείο έναρξης περαιτέρω ερμηνειών, κινείται γύρω από την εννοιολογική διαχείριση μιας «πρωταρχικής» δραστηριότητας. Πρόκειται στην ουσία για τη νοηματική επένδυση μιας πρακτικής ως πρωταρχικής δραστηριότητας, είτε διέρχεται από ένα «πρωταρχικό» υποκείμενο, το οποίο χαρακτηρίζεται ως ρεμπέτης ή μάγκας, είτε οριοθετείται από την επαναδιαπραγμάτευση της πρακτικής αυτής με τη μεσολάβηση ενός χρονικού διαστήματος από την εκδίπλωσή της.

Κάθε προσπάθεια πρόσληψης και ερμηνείας των συμπεριφορών που ανασύρει ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια ανακαλεί αυτόν το συμβολικό χώρο εκδίπλωσης της πρωταρχικής δραστηριότητας, πάνω στην οποία συστήνεται και η αντίστοιχη μυθολογία για τα όρια και τις διαστάσεις της. Τέτοιου τύπου πρωταρχικές δραστηριότητες όπως η χρήση του χασίς, η χρήση των όπλων και της βίας, καθώς και άλλες πολλές, αποτελούν συλλογικά αναγνωρίσιμες μορφές συμπεριφοράς. Υπερβαίνουν την απλή, τη μεμονωμένη αντίδραση ενός υποκειμένου προς εκείνους τους κοινωνικούς παράγοντες που καθορίζουν τη δράση του, και ε-

μπλουτίζονται με ένα συμβολικό νόημα που αποκτά μια διυποκειμενική διάσταση. Στη διάσταση αυτή, η εκφορά κάθε πρωταρχικής δραστηριότητας στο λόγο δεν εξαντλείται σε ένα και μοναδικό επίπεδο εμφάνισης του λόγου για αυτήν. Καθώς κινητοποιεί γύρω από την πρόσληψή της μια ευρύτερη κατηγορία υποκειμένων, από διαφορετικούς χώρους και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, ανασύρει μια πολυδιάστατη λεκτική απόδοση της λειτουργικότητάς της.

Η αναγωγή στην έννοια της πρωταρχικής δραστηριότητας σηματοδοτεί τη χρηστική αξία της δραστηριότητας ως αντικειμένου αναφοράς και δεν συνεπάγεται την ποιοτική της διάκριση από μια ενδεχόμενη δευτερογενή ή τριτογενή δραστηριότητα, καθώς η υιοθέτηση κριτηρίων ποιοτικής σύγκρισης θα ευνοούσε τη μορφοποίηση ενός σχήματος του τύπου γνήσιο - μη γνήσιο, αυθεντικό - μη αυθεντικό. Έτσι, η αναφορά σε μια ενδεχόμενη δευτερογενή δραστηριότητα δεν υποδηλώνει μια δραστηριότητα παρασιτική ή επικουρική ως προς την πρώτη, αλλά μια δραστηριότητα εξίσου σημαντική, η οποία ορίζεται με σημείο αναφοράς την πρωταρχική. Πρόκειται ουσιαστικά για μια συνέχεια της πρωταρχικής δραστηριότητας, η οποία, χωρίς να οδηγεί σε ρήξεις ή αντιθετικές διατάξεις, έχει τη δυνατότητα να προκρίνει τρόπους επαναπρόσληψής της.

Ας πάρουμε μια τέτοια πρωταρχική δραστηριότητα, τη χρήση του χασίς. Το χασίς αποτελεί ένα σημείο αναφοράς, γύρω από το οποίο συγκροτείται η ταυτότητα του υποκειμένου στα ρεμπέτικα τραγούδια. Η πράξη της χρήσης και της διακίνησης του χασίς προϋπάρχει, αλλά και υπερβαίνει χρονικά το πλαίσιο της παραγωγής και της διάδοσης των ρεμπέτικων τραγουδιών. Ως αυτόνομη πρακτική, με νομικές ή μη απαγορεύσεις σε σχέση με τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες, αγγίζει ευρύτερα πληθυσμιακά σύνολα και εκτείνεται σε μεγαλύτερες χρονικές περιόδους. Στην περίπτωση όμως των ρεμπέτικων τραγουδιών, βρισκόμαστε μπροστά στη διαδικασία συγκρότησης ενός λόγου με βάση τη συλλογική οικειοποίηση της δραστηριότητας αυτής. Το γεγονός της χρήσης του χασίς ξεφεύγει από την εκδίπλωση της ατομικής προ-

θετικότητας και αποκτά μια διυποκειμενική διάσταση, καθώς σχετίζεται με μια συλλογικότητα υποκειμένων. Η προσωπικότητα του «χασικλή», η οποία σκιαγραφείται με σταθερά χαρακτηριστικά και της αποδίδονται συγκεκριμένες ιδιότητες, τείνει να χαρακτηρίζει με τρόπο ευδιάκριτο υποκείμενα του χώρου αυτού, ή, αντίστροφα, στα υποκείμενα του χώρου τείνει να αποδίδεται ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός.

Στην πρωταρχική αυτή ταύτιση μεταξύ ρεμπέτη και χασικλή, η πράξη της χρήσης του χασίς υπερβαίνει το πλαίσιο της πρακτικής της εκτύλιξης: αποκτά μια υπερβατική διάσταση, παραπέμπει στην εκδίπλωση μιας πρωταρχικής δραστηριότητας, η οποία, εκτός από την ουσιαστική της ή μη αντιστοιχία με την πραγματικότητα που ανακαλεί, κινητοποιεί διαρκώς μια διαδικασία συμβολικού επαναπροσδιορισμού. Στο συμβολικό της αυτόν ορίζοντα, η δραστηριότητα παρουσιάζεται κατακερματισμένη, καθώς απομακρύνεται από τα όρια της εκδήλωσής της. Τόσο η ταυτότητα του χασικλή, όσο και η έννοια του ρεμπέτη που ορίζονται μέσω της δραστηριότητας αυτής, ανάγονται σε προϊόντα μιας συμβολικής διαπραγμάτευσης, η οποία καθορίζει και τον τρόπο πρόσληψης των εννοιών από τους εμπλεκόμενους στη διαχείρισή τους.

Στο χώρο που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να διακρίνουμε, ως προς το γεγονός της χρήσης του χασίς, μια διαρκή ανακύκλωση ενός λόγου, ο οποίος προέρχεται είτε από τους φερόμενους ως συμμετέχοντες στη διαδικασία αυτή, είτε από το περιβάλλον ενσωμάτωσής τους, το οποίο καθορίζει και τις δυνατότητες της δράσης τους. Ο λόγος αυτός διασπά συνεχώς την ενότητα του φαινομένου, καθώς, με βάση τη χρονική στιγμή που εκφέρεται, την προθετικότητα του υποκειμένου ή τις επιδιώξεις που ανακινεί, προάγει διαρκώς μια ιδεολογική διάσταση της δραστηριότητας αυτής.

Η πρωταρχική δραστηριότητα της χρήσης του χασίς, όπως εξιστορείται σε ένα μεμονωμένο ρεμπέτικο τραγούδι, αποτελεί μία μόνο μορφή εμφάνισης του λόγου αυτού. Ο λόγος σε αυτό το επίπεδο διαφέρει από τον λόγο που εκφέρεται στο επίπεδο εκτύλιξης της δραστηριότητας, καθώς πρόκειται για μια διαδικασία αισθητικής ανάπλασης της

δραστηριότητας αυτής. Διαφέρει επίσης και από άλλα επίπεδα λόγου, τα οποία έπονται της αισθητικής του εκφοράς, γιατί η ίδια η δραστηριότητα έχει τη δυνατότητα να ανακινεί συνεχώς διαφορετικές μορφές λόγου για τη φύση της, καθώς ως συλλογική κατηγορία της δράσης προδικάζει και τη συμβολική της διαχείριση.

Στη βάση αυτή, η λειτουργικότητα των ρεμπέτικων τραγουδιών, ως αισθητική απαίτηση των δημιουργών τους στις υλικές συνθήκες που τους καθορίζουν, δεν εξαντλείται σε μια μονοδιάστατη αντανάκλαση της υλικής και συμβολικής πραγματικότητας που αναπαράγουν. Διέρχεται από τη διαφορετική και συχνά αντιφατική στάση αυτών που επιβάλλουν την πραγματικότητα αυτή, αλλά και των θεωρούμενων ως εκφραστών πρωταρχικών δραστηριοτήτων που αναπαράγονται στα όριά της. Τα διαφορετικά επίπεδα πρόσληψης της πραγματικότητας αυτής συμπίπτουν με τις επιμέρους μορφές εμφάνισης του λόγου για τις κυρίαρχες δραστηριότητες που την προσδιορίζουν.

Έτσι, η λεκτική απόδοση της πρωταρχικής δραστηριότητας της χρήσης του χασίς μπορεί και ανακινεί τη συνεχή εμφάνιση διαφόρων μορφών λόγου. Μια πρώτη μορφή λόγου για τη δραστηριότητα μπορεί να συμπίπτει με την εκδήλωση του γεγονότος και να αναφέρεται σε ένα υποκείμενο που ενεργεί. Στη χρονική αυτή στιγμή έχουμε την εκτύλιξη μιας πράξης, η οποία προηγείται της καταγραφής της: η χρήση του χασίς, αποκομμένη από την περαιτέρω επεξεργασία της, πριν ακόμα αποδοθεί ποιητικά, κατοχυρώνεται ως κανονικότητα από μια συλλογικότητα υποκειμένων. Το υποκείμενο ενεργεί, επιδίδεται σε μια ορισμένου τύπου δραστηριότητα και διαμορφώνει ένα λόγο για τη διαχείριση της δραστηριότητας αυτής.

Στο σημείο αυτό, η πρωταρχική δραστηριότητα ανακινεί μια πρώτη μορφή λόγου, ο οποίος ορίζει τους συλλογικούς περιορισμούς και τις δυνατότητες των υποκειμένων που συμμετέχουν σε αυτήν. Ο λόγος περιορίζεται σε ένα επίπεδο ενδοκατανάλωσης, στη διευθέτηση των αναγκών της διαντίδρασης. Το γεγονός θα μπορούσε και να αποσιωπηθεί. Η μαζικότητά του όμως αξιώνει ένα νομιμοποιητικό λόγο για αυ-

τό στο πλαίσιο της λειτουργίας του, αποβλέποντας στην πρωταρχική του κατοχύρωση ως γεγονόςτος έναντι ενός συστήματος κατασταλτικών πρακτικών που το δυσχεραίνουν. Η χρήση του χασίς είναι μια πράξη νομικά απαγορευμένη και κοινωνικά μη αποδεκτή. Συνεπώς, οι εμπλεκόμενοι σε αυτήν, καθώς τίθενται στο περιθώριο της νομιμότητας ή της κοινωνικής ανοχής, έχουν την ανάγκη να διαμορφώσουν ένα λόγο, ο οποίος πρωτίστως θα κατοχυρώνει την πράξη τους ως κανονικότητα. Είναι ο λόγος για την πράξη από τους ίδιους τους φορείς της, ο οποίος συμπίπτει χρονικά με την εκτύλιξή της και προορίζεται για αυτή την ενδοϋποκειμενική κατανάλωση. Ο λόγος αυτός στηρίζεται, αλλά και διαμορφώνει έναν συγκεκριμένο κώδικα ενδοεπικοινωνίας, ο οποίος συνδέεται με μια ορισμένου τύπου ανάγνωση.¹

Αρχικά, αποβλέπει στην οριοθέτηση, στην κατοχύρωση του ίδιου του γεγονότος. Ορίζει τις κανονικότητες που συνοδεύουν μια δραστη-

1. Αυτό το επίπεδο εκφοράς του λόγου τείνει να χαρακτηρίζει μια συλλογικότητα υποκειμένων, τα οποία, καθώς επιδίδονται στην ίδια πρακτική, διαχειρίζονται κατά τρόπο συλλογικό το λόγο για το γεγονός, συμπληρώνοντας πολλές φορές ο ένας το λόγο του άλλου κατά το πρότυπο της παραδοσιακής δημιουργίας: «... μια λέξη ο ένας, μια λέξη ο άλλος κι έβγαине το τραγούδι απά στη σούρα ...». Γιώργος Μουφλουζέλης, *Όταν η λήγουσα είναι μακρά*, επιμ. Φ. Μεσθεναίος, Δωδώνη, Αθήνα 1978, σ. 175. Επίσης: «Ένα απόγευμα έχω πάει εγώ, ο Ανέστος ο Δελιάς κι ο Μπάτης στο βουνό, εδώ κοντά στο Κερατσίνι, μαζί με τα όργανα. Και από κοντά και όλα τα σύνεργα για να γεμίσουμε την κεφάλια μας. Στο δρόμο, πήραμε και τον Καρυδάκια ... Κάτσαμε στο βουνό, τους έδειξε ο Ανέστος τη μουσική και άρχισαν και οι τρεις να παίζουν. Εγώ άκουγα. Λέει ο Μπάτης: ‘... Ρε μάγκα το μαχαίρι σου για να το κογιονάρεις ...’ κι εκεί σταμάτησε, σκάλωσε. Αρπάξαμε όλοι το θέμα του τραγουδιού, πάνω εκεί έπρεπε να γραφτούν οι στίχοι... Το θυμήθηκε ο Ανέστος και κάνω εγώ το ‘κογιονάρεις’ ‘κουσουμάρεις’, κι ο Καρυδάκιας συμπληρώνει το ‘πρέπει να έχεις την ψυχή καρδιά για να το βγάλεις’. Ο πρώτος στίχος ήταν έτοιμος. Οι άλλοι τρεις στίχοι που έχει το τραγούδι, οι δυο είναι του Μπάτη κι ο τελευταίος δικός μου και του Καρυδάκια. Έτσι γράφτηκε αυτό». Νίκος Μάθεσης, στο Κ. Χατζηδουλής (επιμ.), *Ρεμπέτικη ιστορία*, Νεφέλη, Αθήνα 1979, σσ. 102-103.

ριότητα, τις προϋποθέσεις συμμετοχής σε αυτήν και γενικότερα τους όρους πραγμάτωσής της. Είναι ένας λόγος αξιολογικός, ιεραρχικός, που συνδέεται με το τελετουργικό της πράξης: ποιος και πώς θα καπνίσει (οργάνωση του χώρου, αποτύπωση της ιεραρχίας στο εσωτερικό μιας ομάδας, προσδιορισμός της έννοιας του μάγκα), που θα καπνίσει (οριοθέτηση του χώρου όπως η φυλακή, ο τεκές, ο στρατώνας, η βάρκα, η σπηλιά). Ένας λόγος άμεσα αναγνωρίσιμος στο περιβάλλον του, καθώς διέρχεται από σταθερά σύμβολα-αντικείμενα αναφοράς προορισμένα να δηλώσουν κάτι (το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς) ή και να αποκρυσταλλώσουν την ιεραρχία (το σωστό παίξιμο του οργάνου, το καλής ποιότητας χασίς). Ο λόγος αυτός, ο οποίος δεν υπερβαίνει τους φορείς του, είναι καθαρά υποκειμενικός αλλά και άμεσος, αυθόρμητος, πλήρως εναρμονισμένος με τον εσωτερικό χειρισμό μιας κατάστασης. Ο λόγος δεν προορίζεται στο να διαδοθεί, αλλά στο να επιτελέσει τις λειτουργίες βάσει των οποίων επινοήθηκε.

Μια άλλη μορφή λόγου για τη δραστηριότητα συμπίπτει με την αναπαράσταση του γεγονότος και εκφράζει ένα υποκείμενο που εξιστορεί τη δράση του μέσω του προϊόντος της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Στο επίπεδο αυτό ο λόγος ξεφεύγει από το στενό πλαίσιο εκτύλιξης της δραστηριότητας και αποκτά μια ευρύτερη διάσταση. Το υποκείμενο δεν είναι πλέον ο απλός φορέας της δράσης που εγκλωβίζεται στα όρια της λειτουργίας της, αλλά μέσω της συμμετοχής του στη δράση αποκτά την ιδιότητα του εκπροσώπου της σε ένα ευρύτερο περιβάλλον.

Ο λόγος στο επίπεδο αυτό συνίσταται στο να εκθέσει, να διαδώσει μια κατάσταση ακόμη και σε χώρους που υπερβαίνουν τη λειτουργικότητά της. Είναι ο λόγος του υποκειμένου που καλείται να καταγράψει, να αναπλάσει τη δράση του ως παράσταση. Ο λόγος αυτός επικυρώνεται ως καλλιτεχνική δημιουργία, ως αισθητικό αποτέλεσμα και αποδίδεται σε συγκεκριμένους δημιουργούς επώνυμους ή και ανώνυμους.²

Με τον όρο ρεμπέτικα τραγούδια επικαλούμαστε κυρίως τον λόγο

2. Το χαρακτηριστικό σε αυτό το στάδιο είναι η μετάβαση από το εκτενές

αυτού του επιπέδου: μια καταγεγραμμένη ενότητα λεκτικής και μουσικής ομοφωνίας, η οποία αναπαριστά μια εμπειρία. Στο επίπεδο αυτό, το υποκείμενο – φορέας της δράσης του προηγούμενου επιπέδου καταγράφει την εμπειρία του. Μια μορφή καταγραφής είναι και η καλλιτεχνική της αποτύπωση. Σε έναν χώρο που έχει δημιουργηθεί αποκλειστικά για αυτόν το σκοπό, όπως το δωμάτιο μιας δισκογραφικής εταιρείας, η ταβέρνα, ή το κέντρο διασκέδασης, ο δημιουργός, ως φορέας μιας άλλης μορφής λόγου, συμμετέχει σε μια διαδικασία εξιστόρησης, σε μια διαδικασία αναπαράστασης του βιωμένου του κόσμου. Η εξιστόρηση αυτή συνίσταται στη μεταφορά της φερόμενης ως πρωταρχικής εμπειρίας σε χώρους που μπορεί και να μη συνδέονται άμεσα με την εκδήλωσή της, επιβάλλοντας έτσι την αναπροσαρμογή της στη λειτουργία των χώρων αυτών.³

Ο φορέας του λόγου έχει τη δυνατότητα να αναπλάσει την εμπειρία

και συλλογικό, ως προς τη σύλληψη, περιεχόμενο του τραγουδιού του προηγούμενου σταδίου σε μια νέα μορφή σύνθεσης. Στο επίκεντρο αυτής της νέας μορφής είναι η περιορισμένη διάρκεια του τραγουδιού και η ταύτισή του με έναν συγκεκριμένο δημιουργό. Βλ. και Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία*, ό.π. σσ. 74-76.

3. Στο στάδιο αυτό ο φορέας του λόγου διατυπώνει μια μορφή λόγου, η οποία θα έχει ευρεία απήχηση. Η απήχηση αυτή συνήθως τον οδηγεί σε αμηχανία, καθώς συνδέεται με την υπέρβαση του εσωστρεφούς λόγου του προηγούμενου επιπέδου εκφοράς του: «Αποφάσισα και την άλλη μέρα το πρωί, με τον φίλο μου τον Κιάφα, παίρνουμε ζούλα το μπουζούκι απ' το σπίτι και γραμμή για την 'Κολούμπια'. Εκεί βρίσκουμε κάποιον Παναγιώτη Τούντα, που ήταν τότε μαέστρος της 'Κολούμπια' και γενικό κουμάντο στους δίσκους και στις φωνοληψίες. Μας βλέπει με το μπουζούκι, με πάει σ' ένα δωμάτιο και μου λέει: 'Παίξε να σ' ακούσω'. Του παίζω δυο τραγούδια το 'Εγώ μάγκας φαινόμενα' (Ζειμπέκικο) και το 'Της φυλακής τον πλάτανο' (χασάπικο) που του άρεσαν. Μου λέει: την Πέμπτη το πρωί στις οκτώ, θα είσαι στο εργοστάσιο, στην 'Κολούμπια' στο στούντιο, να τα τραγουδήσεις στο δίσκο... Η φωνοληψία έγινε, και έπαιζε κιθάρα ο Στέλιος, μπαγλαμά ο Παναγιώτης και μπουζούκι εγώ. Σε δέκα μέρες ήταν έτοιμος ο δίσκος. Μόλις άκουσα εγώ τα γραμμόφωνα να παί-

του με όρους ευρύτερα αποδεκτούς, καθώς η μετάδοσή της υπερβαίνει τις στενές πρακτικές της ενδοομαδικής της κατανάλωσης. Ο λόγος γίνεται ευρύτερα ανακοινώσιμος, εύκολα αναγνώσιμος, διαχειρίζεται την εμπειρία κατά τρόπο ώστε να υπακούει και στις απαιτήσεις του ακροατή.⁴ Έτσι, ο ακροατής, ο αποδέκτης της εμπειρίας, καθώς την προσλαμβάνει ως καλλιτεχνικά παραγόμενο λόγο, αναγνωρίζει στον φορέα του λόγου μια αυθεντικότητα, την ικανότητά του να φέρεται ως ενσάρκωτης της εμπειρίας αυτής. Παράλληλα όμως, ο φορέας του λόγου δεν έχει κατ' ανάγκη αποκοπεί από τη φερόμενη ως πρωταρχική εμπειρία. Η εμπειρία κατοχυρώνει και συντηρεί το βιωματικό κόσμο του υποκειμένου, το οποίο δεν παύει να είναι προσκολλημένο, ως ένα βαθμό, σε μια ορισμένου τύπου υλική διαβίωση. Η προσαρμογή του υποκειμένου στις απαιτήσεις της διάδοσης του λόγου του δεν ενεργοποιεί ταυτόχρονα και την αποκοπή του από την άμεση υλική πραγματικότητα, από τις κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν την ύπαρξή του.

Μια επιπλέον μορφή λόγου για τη δραστηριότητα, που κι αυτή αποτελεί μια λεκτική αναπαράσταση του γεγονότος, διέρχεται από το υποκείμενο, το οποίο καταγράφει τη δράση του μέσω της βιογραφίας του. Στο επίπεδο αυτό, ο φορέας της δράσης έχει τη δυνατότητα να επαναδιατυπώσει ένα λόγο για το γεγονός,⁵ σε διαφορετικές κοινωνικές συνθήκες. Η βιογραφία, η συνέντευξη, ή η αυτοβιογραφία, είναι μορφές

ζουν το δίσκο μου, είχα τρελαθεί, αλλά ο πατέρας μου και η μάνα μου τά 'χασαν». Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 135-136. Βλ. επίσης και Μιχάλης Γενίτσαρης, *Μάγκας από μικράκι. Αυτοβιογραφία*, επιμ. Στ. Gauntlett, Δωδώνη, Αθήνα 1992.

4. Μια τέτοια σκηνή περιγράφει ο Κ. Τομανάς στο βιβλίο του για τις ταβέρνες της Θεσσαλονίκης. Στο εσωτερικό της ταβέρνας του Στάθη Καρδάρα υπήρχε ειδικά διαμορφωμένος χώρος για τους χασικλήδες, όπου και με την ανοχή της αστυνομίας οι δίσκοι στο γραμμόφωνο αποτελούσαν την απαραίτητη προϋπόθεση για το κάπνισμα. Βλ. Κ. Τομανάς, *Οι ταβέρνες της παλιάς Θεσσαλονίκης*, Εξάντας, Αθήνα 1991, σ. 16.

5. Πρέπει να επισημάνουμε ότι στο επίπεδο αυτό ο λόγος δεν συνίσταται

που ανασυστήνουν την εμπειρία σε ένα άλλο επίπεδο, ορίζονται σε έναν χώρο αφήγησης που υπακούει σε μια τελολογική αυτοτέλεια της διηγούμενης εμπειρίας. Κανένας δεν αμφισβητεί πλέον στο υποκείμενο τη σχέση αυθεντικότητας ως προς την πρωταρχική δραστηριότητα. Η αναγνώριση της συμβολής του στη διαμόρφωση της εμπειρίας που περιγράφει, του δίνει το δικαίωμα να αξιώνει μια νέα μορφή λόγου για την εμπειρία αυτή. Το υποκείμενο νομιμοποιείται να μιλάει ως ο κύριος χειριστής της δράσης του, ως ο αποκλειστικός κάτοχός της, επομένως και ως ο ιδανικός εκπρόσωπος της εμπειρίας.⁶

Ο λόγος, στο συγκεκριμένο επίπεδο εμφάνισής του, έχει ευδιάκριτες διαφορές από τον λόγο των προηγούμενων επιπέδων. Αρχικά είναι ένας λόγος που υπερβαίνει τις δεσμεύσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αποτελεί ουσιαστικά μια μορφή αφήγησης που ξεπερνά την ανάγκη της μορφικής επιτήδευσης, που μπορεί και ενσωματώνει στη λειτουργικότητά της πιο αποτελεσματικά οποιαδήποτε απομάκρυνση από την πραγματικότητα.⁷ Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τον λόγο αυτό ως μυθοποίηση της εμπειρίας. Το υποκείμενο μπορεί να επα-

στη γραπτή ανασύσταση της εμπειρίας από το ίδιο το υποκείμενο που εξιστορεί τη δράση του, αλλά σε μια διαδικασία διαχείρισης του λόγου του υποκειμένου από αυτόν που επιμελείται την καταγραφή της. Το υποκείμενο αφηγείται τη δράση του και ο επιμελητής, σε σχέση με τις δικές του σκοπιμότητες, αναλαμβάνει να της αποδώσει μια συγκεκριμένη διάσταση. Έτσι, η διαδικασία αυτή αποτελεί ουσιαστικά μια μετεγγραφή του λόγου του υποκειμένου από αυτόν που αναλαμβάνει να την χειριστεί γραπτά. Για τον χαρακτήρα μιας τέτοιας παρέμβασης, σύμφωνα με τον Ph. Lejeune μιας μετεγγραμμένης αυτοβιοφωνίας, βλ. Ph. Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, Παρίσι 1980 και κυρίως το κεφάλαιο «*L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas*», σσ. 229-319.

6. Για τη χρήση της συνέντευξης και της βιογραφίας ως μέσων προσέγγισης συμπεριφορών παρόμοιων με αυτές που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια, βλ. και Γ. Ζαϊμάκης «*Καταγωγή ακμάζοντα*», *παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999.

7. «Τα πολιτικά και αυτοβιογραφικά κείμενα έχουν από κοινού μια στιγμή αναφορικής ανάγνωσης ρητά προγραμματισμένης μέσα στο πεδίο των σημα-

ναπροσδιορίσει τη δράση του. Μπορεί να την αλλοιώσει, να τη μετασχηματίσει, να την ηρωποιήσει, να την προσαρμόσει στις απαιτήσεις ενός νέου κοινωνικού ρόλου, να την επεξηγήσει, να τη συσκοτίσει ή ακόμη και να την αποποιηθεί. Το δικαίωμα αυτό το αντλεί από την ίδια τη λειτουργικότητα του βιογραφικού λόγου: το υποκείμενο που καλείται να εξιστορήσει τη δράση του μπορεί να διακρίνει στους άλλους, στους ακροατές του (αυτούς που το επεδίωξαν), την αναγνώριση της καταξίωσης για το πρόσωπό του. Οι άλλοι, αυτοί που επιθυμούν να ακούσουν, του έχουν αποδώσει την ιδιότητα του ιδανικού ομιλητή, του πλέον κατάλληλου δηλαδή να μιλήσει για μια δραστηριότητα, η οποία, αφού ενδιαφέρει κάποιους, θα είναι αναγκαστικά και σπουδαία.⁸

Παράλληλα, από το αφηγούμενο γεγονός έως και τη στιγμή της εξιστόρησης έχει μεσολαβήσει ένα χρονικό διάστημα ικανό για τον ομιλητή να κατοχυρώσει τον μνημειακό χαρακτήρα της πράξης του, στο βαθμό που η πράξη αυτή σταματά να αποτελεί ένα συνηθισμένο φαινόμενο για την εποχή στην οποία την αναπαράγει η αφήγηση. Η νοηματοδότηση αυτή ανάγει τον φορέα του λόγου σε μια ζωντανή μαρτυρία για την ίδια την πράξη, η οποία, αν εκλείψει ή αν αποσιωπηθεί, θα στερήσει την ερμηνεία της.⁹

Μια άλλη μορφή λόγου για την πρωταρχική δραστηριότητα συμπί-

σιών τους, όσο απατηλή μπορεί να είναι αυτή η στιγμή στον τρόπο της και στο θεματικό της περιεχόμενο». P. de Man, *Allegories of reading*, Yale University Press, 1979, σ. 278.

8. Σύμφωνα με τον Τοντόροφ, στην αυτοβιογραφία εμπεριέχονται δύο ταυτότητες, δύο περιοχές σημασιολογικών συμπτώσεων: του συγγραφέα με τον αφηγητή και του αφηγητή με το κεντρικό πρόσωπο. Ουσιαστικά πρόκειται για μια μορφή λόγου στην οποία κωδικοποιούνται τόσο οι σημασιολογικές ιδιότητες που προκύπτουν από την ταυτότητα αφηγητή-προσώπου (το γεγονός ότι κάποιος πρέπει να μιλήσει για τον εαυτό του), όσο και οι πραγματολογικές ιδιότητες που προέρχονται από την ταυτότητα συγγραφέα-αφηγητή (το γεγονός ότι κάποιος ισχυρίζεται πως λει την αλήθεια και όχι μια επινόηση). Βλ. T. Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, Παρίσι 1978, σ. 59.

9. Στο συγκεκριμένο επίπεδο εκφοράς είναι χαρακτηριστική η τάση του φο-

πτει με έναν εξωυποκειμενικό λόγο για το γεγονός. Στα τρία προηγούμενα επίπεδα εμφάνισης του λόγου για την ίδια εμπειρία, για την ίδια πρωταρχική δραστηριότητα, αναγνωρίζουμε τρεις διαφορετικές δυνατότητες του ίδιου του υποκειμένου να μιλήσει για αυτήν. Ο λόγος αφενός μεν είναι ενιαίος, καθώς προέρχεται και στις τρεις περιπτώσεις από το

ρέα του λόγου να αξιώνει για τον εαυτό του την ταυτότητα του ιδανικού ομιλητή για την εμπειρία, που συνήθως καταλήγει στην απαίτηση της κηδεμονίας του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου στο σύνολό του: «Αυτά που λέω είναι όλα σημαδιακά. Μιλάει ο Μάθησης, η βιβλιοθήκη του ρεμπέτικου... Το μπουζούκι έγινε περιζήτητο, το ζήταγε ο κόσμος, το ήθελε στα μαγαζιά για να πηγαίνουν να το ακούνε. Γι' αυτό λέω, ότι εγώ είμαι ο πατέρας του μπουζουκιού, γιατί χωρίς εμένα δεν ξέραμε πότε θα γινόταν δίσκος με μπουζούκι... Μετά, άρχισαν όλοι να κάνουν δίσκους. Άρχισε και η 'Κολούμπια' να φωνάζει μπουζουξήδες για δίσκους, το μπουζούκι, από τα καταγώγια και τον τσαμπουκά, γινόταν απαραίτητο για κάθε άνθρωπο... Είμαι από τους πρώτους γνήσιους ρεμπέτες, το ληξιαρχείο, λέμε, και η βιβλιοθήκη του Ρεμπέτικου. Έχω τα 'μητρώα' όλων, γιατί τους γνώρισα στο ξεκίνημά τους, ξέρω πότε βγήκε ο καθένας και με ποιο τραγούδι κι από πρώτο χέρι. Μιλάει ο Μάθησης... Έχω παράπονα από πολλούς, γιατί κανείς δεν ρωτάει τι κάνει ο Μάθησης. Τώρα που θα πεθάνω κι εγώ, θα πάρω μαζί μου την ιστορία του Ρεμπέτικου». Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 101, 102, 108, 111. Επίσης: «...παίρνω το θάρρος να εκθέσω τα αμαρτήματά μου στον κόσμο. Σε έναν κόσμο που εγώ πρώτος του τραγούδησα τις χαρές και τις λύπες του, τα πλούτη και τη φτώχεια του, την ορφάνια του και την ξενιτιά του». Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Α. Βέλλου-Κάιλ, Παπαζήσης, Αθήνα 1978, σσ. 33-34. Και: «Γι αυτό λέω ότι άμα πεθάνουμε εμείς δεν πρόκειται να ξαναγραφτεί αληθινό ρεμπέτικο, λαϊκό τραγούδι. Γιατί αυτό δεν μπορεί να το γράψει όποιος -όποιος ή όποτε του καπνίσει. Πρέπει να το ζήσει, να το νοιώθει, να τό 'χει στο αίμα του». Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Κάκτος, Αθήνα 1996, σ. 73 [1η έκδ. 1982]. Και: «Όταν βγήκαν τα δικά μου τραγούδια ήταν κάτι το νέο, κάτι το επαναστατικό για την προπολεμική εκείνη εποχή και γι' αυτό έκαναν εντύπωση. Γι' αυτό και ο Στελάκης λέει ότι εξευγένισα το ρεμπέτικο». Βασίλης Τσιτσάνης. *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Νεφέλη, Αθήνα 1980, σ. 33.

ίδιο υποκείμενο, αφετέρου δε κατακερματισμένος, στο βαθμό που κάθε νέο επίπεδο εμφάνισής του, αν και συνυπάρχει, επικαλύπτει το προηγούμενο. Κάθε φορά που εκφέρεται, συγκροτεί μία νέα πράξη, η οποία, εκ νέου, εγείρει έναν λόγο για αυτήν. Φτάνοντας έτσι στο τελευταίο επίπεδο της εκφοράς του, ενώ επικεντρώνεται πάνω στο ίδιο γεγονός, στην ίδια πρωταρχική δραστηριότητα, στην ουσία κατασκευάζει ένα πλήθος εικόνων που αποτελούν φαντάσματα και ομοιώματα της δραστηριότητας αυτής.

Παράλληλα με τα συγκεκριμένα επίπεδα του λόγου τα οποία σχετίζονται άμεσα με το υποκείμενο-φορέα της δράσης, διακρίνουμε και κάποιες άλλες μορφές λόγου, που διέρχονται βέβαια από την ίδια δραστηριότητα, αλλά διατυπώνονται από φορείς, οι οποίοι δεν διεκδικούν για τον εαυτό τους την άμεση συμμετοχή στη δραστηριότητα αυτή. Ο λόγος των φορέων αυτών έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για τη διαχείριση της εμπειρίας, καθώς με αφετηρία τη θέση αυτού που τον εκφέρει, προκρίνεται και μια συγκεκριμένη πρακτική ή συμβολική διαπραγμάτευση της δραστηριότητας.

Στο πλαίσιο αυτό μπορούμε να αναφέρουμε και ένα σώμα διαφορετικών επιπέδων εκφοράς ενός λόγου για την ίδια εμπειρία, ο οποίος προέρχεται από φορείς που δεν συμμετέχουν στη δραστηριότητα, μπορούν όμως να της αποδίδουν ένα ειδικό περιεχόμενο. Σε ένα πρώτο επίπεδο μπορούμε να εντάξουμε τους λόγους των φορέων εκείνων που σχετίζονται κυρίως με τον καθορισμό των πρακτικών δυνατοτήτων της δραστηριότητας. Μια τέτοια μορφή λόγου είναι ο λόγος των φορέων της κρατικής εξουσίας ως προς τη διαχείριση της δραστηριότητας: αστυνόμοι, δικαστές, ψυχίατροι, δεσμοφύλακες. Μια άλλη μορφή λόγου, στο ίδιο επίπεδο διατύπωσης, είναι και αυτή των φορέων που καθορίζουν τις οικονομικές προεκτάσεις της δραστηριότητας: ο χασισέμπορος, ο τεκετζής, ο υπεύθυνος μιας δισκογραφικής εταιρείας, ή ο ιδιοκτήτης ενός κέντρου διασκέδασης. Τη δική του βαρύτητα έχει και ο λόγος των προσώπων εκείνων που σχετίζονται με το άμεσο περιβάλλον των φερόμενων ως ενσάρκωτων της δραστηριότητας και την επηρεάζουν: πρό-

σωπα του συγγενικού περιβάλλοντος, υποκείμενα ερωτικών συναλλαγών, εργοδότες, ή επαγγελματίες του ευρύτερου χώρου. Όλες αυτές οι μορφές λόγου προκρίνουν τη δική τους εκδοχή για τη δραστηριότητα, εκδοχή ενδιαφέρουσα από κάθε άποψη να αναλυθεί.

Ένα δεύτερο επίπεδο εκφοράς του λόγου περιλαμβάνει τις μορφές εκκίνησης που σχετίζονται κυρίως με τη θεωρητική διαχείριση της εμπειρίας. Το υποκείμενο που μιλάει, ο θεωρητικός, εκφράζει αρχικά την πρόθεση να αποδεσμευτεί πρακτικά από τα γεγονότα που εξιστορεί. Επιφορτίζοντας τον εαυτό του με την ιδιότητα του ερευνητή, αξιώνει έναν καθολικό λόγο για τη δραστηριότητα. Μπορεί να συνδέεται με μια σχέση συμπάθειας ή αντιπάθειας προς το αντικείμενο της έρευνάς του, αλλά διατηρεί τη σχέση αυτή μόνο σε αυτό το πλαίσιο, στο επίπεδο της καταγραφής και της ερμηνείας της δραστηριότητας. Με τη διερεύνηση ενός γνωστού ή άγνωστου για αυτόν πεδίου, εκτός από τη σκοπιμότητα της έρευνάς του, δεν διεκδικεί την εισαγωγή του σε αυτό. Η ιδιότητα του ερευνητή του επιβάλλει ενδεχομένως κάποια συναλλαγή με τον χώρο για την οργάνωση του υλικού του. Η εισχώρησή του όμως στον χώρο της ανακαλούμενης δραστηριότητας εξαντλείται σε αυτά τα όρια. Ο λόγος αυτού του επιπέδου αποτελεί ένα είδος ερμηνευτικού λόγου για τη δραστηριότητα από υποκείμενα που θεωρούν τον εαυτό τους έξω από αυτήν, όπως και οι φορείς της προηγούμενης κατηγορίας.¹⁰ Ο θεωρητικός, όμως, με το πρόσχημα του ιδανικού κριτή αξιώνει με το λόγο του μια καθολική ερμηνεία.¹¹ Τέτοιες μορφές λόγου μπορεί να είναι: ο λόγος του θεωρητικού που περιγράφει χωρίς να θεω-

10. Μια αξιοσημείωτη συγκέντρωση των πρώτων δημοσιευμάτων για τα ρεμπέτικα τραγούδια έχει γίνει από τον Ντ. Χριστιανόπουλο στη Διαγώνιο. Βλ. Ντ. Χριστιανόπουλος, «Δημοσιεύματα για τα ρεμπέτικα (1947-1968). Πρώτη καταγραφή - κριτική επισκόπηση», *Διαγώνιος*, 1(1979), σσ. 174-208. Η πιο πρόσφατη και συστηματική προσπάθεια καταγραφής των αναφορών στα ρεμπέτικα τραγούδια έγινε από τον Κ. Βλησίδη στο *Για μια βιβλιογραφία του Ρεμπέτικου (1873-2001)*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2002.

11. Για την ιδεολογική διάσταση του θεωρητικού λόγου γύρω από τα ρεμπέ-

ρεί ότι ερμηνεύει τη δραστηριότητα, ο λόγος του θεωρητικού που επιχειρεί μια ερμηνεία πάνω σε αυτά που έχουν ήδη περιγραφεί ως αντικειμενικά γεγονότα από το θεωρούμενο ως υποκείμενο της δράσης, από κάποιον άλλο θεωρητικό ή και από τον ίδιο, ο λόγος του θεωρητικού που επιχειρεί την επαναδιαπραγμάτευση, τον επαναπροσδιορισμό ή την αναίρεση της ερμηνείας άλλων θεωρητικών.¹²

Μια άλλη μορφή λόγου είναι αυτός του θεωρητικού, ο οποίος, με αφορμή τη δραστηριότητα που ανακαλεί, συστήνει έναν ευρύτερο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό λόγο για το γεγονός, προσαρμόζοντάς τον στις απαιτήσεις της δικής του σκοπιμότητας. Στην περίπτωση αυτή, που αναπαράγεται και η πιο ελεύθερη χρήση της ανακαλούμενης πρω-

τικά τραγούδια βλ. Ε. Ανδριάκαινα, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σσ. 225-257, και Π. Παναγιωτόπουλος, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας», *αυτόθι*, σσ. 259-301. Μια θεωρητική διαπραγμάτευση διαφόρων μορφών λόγου που έχουν συσταθεί με βάση τα ρεμπέτικα τραγούδια επιχειρεί και ο Λ. Οικονόμου στο άρθρο «Τα ρεμπέτικα τραγούδια στο ελληνικό σύστημα τέχνης και πολιτισμού», *δοκιμές*, 8(1999), σσ. 225-246. Για τη διαχρονική διαχείριση του όρου «ρεμπέτικο τραγούδι» και τη μυθολογία που ο όρος και η παραγωγή του ανακαλούν, βλ. Στ. Gauntlett, «Ο ειδολογικός όρος 'ρεμπέτικο τραγούδι'», στο *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, μτφ. και πρόλογος Κ. Βλησίδης, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001, σσ. 23-59. Στο κεφάλαιο «Το ρεμπέτικο στην ψηφιακή εποχή», σσ. 129-171, αναλύεται η ρεμπετολογία της τελευταίας δεκαετίας.

12. Σύμφωνα με τον Στ. Δαμιανάκο, σε κάθε απόπειρα τοποθέτησης του θεωρητικού ελλοχεύουν κίνδυνοι άμεσα συνυφασμένοι με τη δομική ανάλυση του περιεχομένου ή την ιστορική επίκληση της ατομικής μαρτυρίας. Οι κίνδυνοι αυτοί συνδέονται αφενός με την παρερμηνεία του λεξιλογίου του χώρου, ως αποτέλεσμα της πολυσημικής του διάστασης, και αφετέρου με την επιλεκτική ανακατασκευή της εμπειρίας μέσω της παρεμβολής του μύθου στην εξιστορούμενη δράση. Στ. Δαμιανάκος, *Επίμετρο*, στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σσ. 316-317.

ταρχικής δραστηριότητας, ο θεωρητικός στοχασμός, σύγχρονος ή μη του περιγραφόμενου γεγονότος, συνίσταται στην ανάδειξη ενός προσωπικού ύφους ως προς την περιγραφή, στην αναπαράσταση καθαρά φανταστικών εμπειριών (όπως η εικόνα του μάγκα στον караγκιόζη, στον κινηματογράφο ή στη λογοτεχνία).¹³ Έτσι μπορούμε να μιλάμε για την ανασύσταση της εμπειρίας και τον επαναπροσδιορισμό της, θετικό, αρνητικό ή και ασαφές, μέσω μιας νέας αισθητικής πράξης.

Η αλληλοδιάρθρωση των επιμέρους αυτών επιπέδων εμφάνισης του λόγου για το ίδιο γεγονός, μικρής ή μεγαλύτερης βαρύτητας, είτε διέρχονται από το ίδιο το υποκείμενο-φορέα της εμπειρίας είτε συστήνονται έξω από αυτό, καθορίζουν και την ειδική χροιά του όρου ρεμπέτικο τραγούδια. Το πλήθος των δραστηριοτήτων, οι οποίες εκ των υστέρων έχουν αναχθεί σε πρωταρχικές δραστηριότητες από το ίδιο το υποκείμενο που ενεργεί ή από αυτούς που τις διαχειρίζονται, αποτελούν πρωτίστως μια υποκειμενική προσαρμογή, ένα πεδίο άσκησης της προσωπικής ελευθερίας των υποκειμένων στις υλικές συνθήκες που τους καθορίζουν. Μία από τις επιλογές των υποκειμένων είναι και αυτή: όχι μόνο να συμμορφωθούν αναγκαστικά ή μη με έναν τρόπο ζωής, ο οποίος από την αρχή θεωρήθηκε ως ετερότητα, αλλά και να προτάξουν έναν καλλιτεχνικό λόγο για την ίδια τους την εμπειρία. Η διαχείριση της ετερότητάς τους, για την οποία δεν δύνανται να συγκροτήσουν έναν ολοκληρωμένο λόγο, επανατροφοδοτεί την αμφισημία των όρων που έχουν επινοηθεί εκ των υστέρων για να την περιγράψουν, όπως περιθώριο, παρανομία ή λούμπεν. Οι όροι αυτοί, οι οποίοι επικαλούνται για να προσδιορίσουν μια συγκεκριμένη πολιτισμική δημιουργία, ενισχύουν τη συμβολική διάσταση του φαινομένου, καθώς αποσπών το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα από τις ιστορικές αναγκαιότητες που το πα-

13. Βλ. χαρακτηριστικά για τη σχέση της επιθεώρησης με το ρεμπέτικο στο Π. Κουνάδης, «Επιθέωση και Ρεμπέτικο. Μια μοιραία συνάντηση», στο *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμ. Β', Κατάρτι, Αθήνα 2003, σσ. 185-235 [1η δημοσίευση Δίφωνο 9,10,11 (1996)].

ράγουν ή εγγράφουν τις αναγκαιότητες αυτές σε μια επιθυμητή προς το φαινόμενο προοπτική.

Καθώς εγείρονται ερωτήματα του τύπου τι είναι το ρεμπέτικο τραγούδι, τι είναι ο ρεμπέτης, τι είναι ο μάγκας, συστήνεται μια αμφιλεγόμενη προβληματική που φτάνει έως τις μέρες μας. Τα ερωτήματα, όμως, αυτής της μορφής καθαγιάζουν ορισμένα από τα επίπεδα του λόγου και θεωρούν αμελητέα τα υπόλοιπα. Συντελούν στην παγιοποίηση μιας κειμενικής ολότητας, καθώς επιδέχονται απαντήσεις που ταυτίζουν συγκεκριμένες πράξεις με συγκεκριμένους φορείς. Όμως, ο λόγος για το ίδιο το γεγονός δεν είναι ενιαίος. Επαναπροσδιορίζεται συνεχώς, ακόμη και από το ίδιο το υποκείμενο που θεωρεί τον εαυτό του μέρος της εμπειρίας, με αποτέλεσμα να διαφαίνεται ένα σύστημα αντιφάσεων και ασυνεχειών ικανών να συσκοτίσουν κάθε απόπειρα ανάδειξης μίας και μοναδικής πραγματικότητας. Η διάρθρωση των λόγων αυτών, καθώς και η σκοπιμότητα της χρονικής στιγμής στην οποία εκφέρονται, αναδεικνύει ότι το ρεμπέτικο τραγούδι, πέρα από ολοκληρωμένο αισθητικό προϊόν, είναι αυτό που ο καθένας ενδιαφέρεται να προσλάβει ως ρεμπέτικο τραγούδι στην εκάστοτε χρονική στιγμή, φетиχοποιώντας και αυτός με τη σειρά του τη φύση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά κυρίως τις διαστάσεις της δράσης των φορέων της που επιθυμεί να αναγνωρίσει σε αυτήν.

4. Η δομική παγίδα

Η ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΚΑΘΕ ΠΡΩΤΑΡΧΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ στο λόγο, η αναγωγή της μέσω της ποιητικής των ρεμπέτικων τραγουδιών σε αισθητικό αποτέλεσμα δημιουργεί, στο πλαίσιο ανάπτυξης ενός μεμονωμένου ρεμπέτικου τραγουδιού ή ενός ευρύτερου σώματος ποιημάτων, αφηγηματικές ενότητες, οι οποίες θεματικά μπορούν να συσταθούν γύρω από το ίδιο γεγονός. Οι ανακαλούμενες δραστηριότητες δεν εμφανίζονται πάντα απομονωμένες από κάποιες άλλες, έτσι ώστε να μιλάμε κατηγορηματικά και για μια ανάλογη θεματική διάκριση με βάση το περιεχόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών.¹ Έτσι, ένα ρεμπέτικο τραγούδι που αναφέρεται στην ερωτική εγκατάλειψη μπορεί να συνδυάζει τη θεματική του ανάπτυξη με τη χρήση του χασίς, με τη χρήση της βίας, ή με τη διατύπωση μιας αξιολογικής κρίσης για την οικονομική ή την κοινωνική κατάσταση του υποκειμένου, για τον τρόπο λειτουργίας του κοινωνικού συστήματος. Αν απομονώσουμε όμως κάποιες από αυτές τις πρωταρχικές δραστηριότητες από το συνδυασμό τους με τις άλλες, και με την επιφύλαξη πως δεν εξαντλούμε ούτε την απομονωμένη δραστηριότητα στο σύνολό της, αλλά ούτε και τις ενδεχόμενες παραλλαγές της εμφάνισής της στο λόγο, μπορούμε να εντοπίσουμε μια κεντρική αφηγηματική διάταξη, η οποία εμφανίζεται σε έ-

1. Για το ανέφικτο της θεματικής ταξινόμησης στα ρεμπέτικα τραγούδια, βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σσ. 20, 45 και *Ρεμπετολογία*, ό.π., σ. 63.

να σώμα επιμέρους ποιημάτων και αναπλάθει διάφορες μορφές της δραστηριότητας αυτής.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία έχουν ως θεματικό άξονα τη χρήση του χασίς, μπορούν να αποτελέσουν μια τέτοια αφηγηματική ενότητα. Τα ποιήματα αυτά στηρίζονται σε έναν συγκεκριμένο αφηγηματικό πυρήνα, τον οποίο και αναπαράγουν, καθώς ενισχύουν τη λειτουργικότητά του ως εκφραστική δυνατότητα. Στη λειτουργία τους ενσωματώνουν την ατομική προθετικότητα του δημιουργού να μετατρέψει σε λόγο μια εικόνα καθορισμένη συλλογικά, καθώς η αποκαλούμενη ως πρωταρχική δραστηριότητα, ακόμη και όταν ταυτίζεται με την ανάπλαση μιας προσωπικής εμπειρίας, ανακαλεί έναν χώρο συλλογικά αναγνωρίσιμων συμπεριφορών.

Η προβληματική που μπορεί να τεθεί στη θεωρητική αυτή βάση είναι αρκετά σύνθετη. Εάν επιμείνουμε αποκλειστικά στην αφηγηματική διάταξη των ποιημάτων, και κυρίως στον τρόπο με τον οποίο η διάταξη αυτή αναδεικνύει ομοιόμορφες συμπεριφορές, τότε τα ρεμπέτικα τραγούδια παραπέμπουν σε μία και μοναδική δομή, η οποία καθορίζει τόσο την αισθητική προθετικότητα των δημιουργών τους όσο και τα όρια της πράξης τους. Αν υιοθετήσουμε τη δομή ως κινητήρια δύναμη της πράξης, τότε ο λόγος εξαντλείται στην ανάπλαση μιας δραστηριότητας, έναντι της οποίας τα υποκείμενα στερούνται οποιασδήποτε δυνατότητας αντίταξης του προσωπικού: η δυναμική της δραστηριότητας αυτής επιβάλλεται από μια απρόσωπη και γενικευμένη δομική αναγκαιότητα, η οποία υπερβαίνει τους φορείς του λόγου. Ο λόγος εμφανίζεται ομοιογενής, συνολικός, παραπέμπει σε μια σταθερή συμπεριφορά ανακαλώντας διαρκώς ένα μονοδιάστατο υποκείμενο.

Στον άξονα αυτό μπορούμε να θέσουμε τα ακόλουθα ερωτήματα:

– μπορούμε να μιλάμε στα ρεμπέτικα τραγούδια, και στη συγκεκριμένη περίπτωση στα τραγούδια με θεματικό περιεχόμενο τη χρήση του χασίς, για μια αδιαπέραστη δομή που επικαλύπτει την ανακαλούμενη δραστηριότητα στο σύνολό της και παρουσιάζει το γεγονός ως τη μοναδική δυνατότητα χειρισμού της πράξης και της σκέψης του υποκειμένου;

Η ΔΟΜΙΚΗ ΠΑΓΙΔΑ

– μπορούμε να αναζητήσουμε, με βάση τις προϋποθέσεις εμφάνισης της συνολικής αυτής δομής στο καλλιτεχνικό έργο, μια άμεση αντανάκλαση της υλικής πραγματικότητας στην οποία παραπέμπει, να θεωρήσουμε δηλαδή τη δομή ως κατευθυντήρια δύναμη, αλλά και ως πιστή αντιγραφή της καθημερινής υλικής διαβίωσης του υποκειμένου, η οποία επιβάλλει και τη μεταφορά της σε έναν ομοιόμορφο αισθητικά λόγο;

Η αντιπαράθεση των δύο επιμέρους επιπέδων εκτύλιξης της δραστηριότητας, αναγόμενη στον άξονα υποκείμενο που ενεργεί — υποκείμενο που αναπαριστά, όπως τον παρουσιάσαμε προηγουμένως, συνίσταται ουσιαστικά στην ανάδειξη της ετερότητας των δύο διαφορετικών επιπέδων εκφοράς του λόγου. Τα επίπεδα αυτά, τα οποία δεν αποτελούν μια κατακερματισμένη και ασύνδετη πραγματικότητα, καθώς διέρχονται από το ίδιο υποκείμενο, συγκροτούν την ενότητα μιας ετερογένειας. Η μεταξύ τους αντιπαράθεση αναδεικνύει τη δυνατότητα του συστήματος έκφρασης των ρεμπέτικων τραγουδιών, ως καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου, να ενσωματώνει στη μορφική του πραγμάτωση τις ετερότητες των υποκειμένων που το υιοθετούν.

Με βάση αυτή την προβληματική θα αμφισβητήσουμε άμεσα την ιδέα της δομικής αναγκαιότητας στα ρεμπέτικα τραγούδια, εμμένοντας στις αντιφάσεις που γεννά αυτός ο φαινομενικά ομοιογενής λόγος, καθώς και στον προβληματικό χαρακτήρα των δομικών εξισώσεων που φαίνεται να συντηρεί: θα αναζητήσουμε τις ετερότητες, τους παραμορφωτικούς μηχανισμούς, τα στοιχεία εκείνα που σχετίζονται με τις συνθήκες παραγωγής του λόγου αυτού και τα οποία διασπούν τη συνέχεια της μορφικής του ομοιομορφίας.

Για το λόγο αυτό επιλέξαμε ορισμένα τραγούδια που αναφέρονται στη χρήση του χασίς και εκ πρώτης όψεως φαίνονται να παραπέμπουν σε αυτήν τη δομική αναγκαιότητα. Αν, όμως, αναζητήσουμε μέσα στη δομική αυτή συνάφεια τη διάταξη των επιμέρους επιπέδων, από τα οποία διέρχεται ο φαινομενικά ομοιογενής στο σύνολό του λόγος, μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε τη διασπαστική λογική του.

Όταν μπουκάρω στον τεκέ
το ναργιλέ τσακώνω
και με τα φυλλοκάρδια μου
τραβώ τον ξελιγώνω.

Του τεκετζή ξηγήθηκα
να τον ξαναπατήσει
κατά κακή μου σύμπτωσης
σώθηκε το χασίσι.

Και ξεμπουκάρω απ' τον τεκέ
μες στην ταβέρνα πάω
δυο ποτηριές εφετινό
κάθομαι κοπανάω.

Σούρα τρελός κι αν έγινα
και βγήκα απ' την ταβέρνα
για το τσαρδί μου πάγαινα
είχα γενεί στην πένα.²

Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε
τρεις μάγκες φιλαράκοι
τον αργιλέ σκαρώσανε
με Προυσιανό μαυράκι.

Τεκέ βρε που σκαρώσανε
που δούλευε ρολόι
και πήγαινε και φούμερνε
όλο το σκυλολόι.

2. Ανέστης Δελιάς, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τομ. Α', Πλέθρον, Αθήνα 1992, σ. 315 [1η έκδ. 1978].

Η ΔΟΜΙΚΗ ΠΑΓΙΔΑ

Και η Γιωργία η τρανή
με κέφι και μεράκι
σαμπαχαδάκι έλεγε
με φίνο μπουζουκάκι.

Κι αφού την πήραν έξυπνη
οι μάγκες οι λεβέντες
τον τεκετζή edιάταζαν
τις λουλαδιές ντουμπλέδες.³

Μπουκάραν μάγκες στον τεκέ
για να φουμάρουν ναργιλέ
και ν' ακούσουνε μπαγλαμαδάκι
και πενιές απ' το μπουζουκάκι.

Πίναν και μαστουρώνανε
κι ότι είχανε τα δώνανε
στην πενιά και στο μαυράκι
για να σπάσουν νταλκαδάκι.

Μπήκαν να τους μπλοκάρουνε
τα σέα να τους πάρουνε
στην μαστούρα τους την τόση
τους την είχανε καρφώσει.

Κορόδα δεν πιαστήκανε
γιατί την ψιλιαστήκανε
ζούλα γίναν οι λουλάδες
τα μπουζούκια, οι μπαγλαμάδες.⁴

3. Βασίλης Τσιτσάνης, στο *Βασίλης Τσιτσάνης, Η ζωή μου*, ό.π., σ. 201.

4. Γιώργος Ροβερτάκης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 141.

Εφουμέρναμε ένα βράδυ
ναργιλέ σπαγάνι μαύρη
δίχως νά 'χουμε στην πόρτα
τσιλιαδόρους όπως πρώτα

Έρχονται δυο πολιτσίμάνοι
μας εβρίσκουνε ντουμάνι
ζούλα όλοι οι αργιλέδες
φυλαχτή από τους τζέδες

Γεια σου πόλισιμαν λεβέντη
κι ασ' τον αργιλέ να καίει
να φουμάρει το τουρκάκι
πού 'ναι φίνο ντερβισάκι.⁵

Χαρμάνης είμαι απ' το πρωί
και πάω να φουμάρω
μέσ' του Νικήτα τον τεκέ
πούχει το φίνο μαύρο

Σα μαστουριάσω στα γερά
και έρθω σε μεράκι
σπάω νταλκά στο σπλάγνο μου
με το μπαγλαμαδάκι

Οι μπάτσοι μας πλακώσανε
και πιάσαν το καλάμι
και το Νικήτα πήρανε
και μείναμε χαρμάνι.⁶

5. Μάρκος Βαμβακάρης, αυτόθι, σ. 137.

6. Νίκος Μάθησης, Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης), Γιώργος Παπασιδέ-
ρης, αυτόθι, σ. 136.

Η ΔΟΜΙΚΗ ΠΑΓΙΔΑ

Άντε χτες το βράδυ στου Καρύπη
άντε νεφουμάραμε χασίσι
άντε νεφουμάραμε την τσίκα
άντε μ' ένα μάγκα απ' τη Σύρα.

Άντε κι ήρθε κι ένας απ' την Πάτρα
άντε και τον κάναμε σαλάτα
άντε κι άλλος ένας απ' το Βόλο
άντε και φουμάρισε έναν τόνο.

Ρε ήρθανε κι απ' τον Περαία
άντε μας τη σκάσανε ωραία
άντε μας αρχίσανε στα ζάρια
άντε δεν μας αφήσανε πεντάρα.

Ρε ρίξανε γεμάτο ζάρι
και δεν τους πήραμε χαμπάρι
άντε δεν τους πήραμε χαμπάρι
άντε ρίξανε γεμάτο ζάρι.⁷

Μες του Συγγρού τη φυλακή
βρίσκεις λουλά και τουμπεκί
έχει χίλιους χασικλήδες
που ναι όλοι μερακλήδες

Βρε συ Γιάννη Αχειλλά
γέμισέ μας το λουλά.

Σαν φουμάρω ναργιλέ
λέω την αγάπη μου μανέ
μα εκείνη δεν μ' ακούει
και με κάνει πιο μαστούρη.

7. Γιώργος Κατσαρός, *αυτόθι*, σ. 128.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Σα φουμάρω το λουλά
έχω κούκλα μου το μπαγλαμά
παίζω και διώχνει το μεράκι
σαν θυμάμαι το Ελενάκι.⁸

Ζούλα σε μια βάρκα μπήκα
και στη σπηλιά του δράκου βγήκα.

Βλέπω τρεις μαστουρωμένοι
και στην άμμο ξαπλωμένοι.

Ήταν ο Μπάτσης κι ο Αρτέμης
και ο Στράτος ο τεμπέλης.

Βρε συ Στράτο, βρε συ Στράτο
σάξε ναργιλέ αφράτο.

Να φουμάρει το Μπατάκι
Πούναι χρόνια ντερβισάκι.

Να φουμάρει κι ο Αρτέμης
όπου πάει και μας φέρνει.

Μας φέρνει μαύρο από την Πόλη
και μαστούρια είμαστε όλοι.

Τουμπεκί απ' την Περσία
πίνει ο μάγκας με ησυχία.⁹

8. Κωστής, *αυτόθι*, σ. 127.

9. Γιώργος Μπάτσης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τομ. Α, ό.π., σ. 189.

Το μέσα και το έξω: η ατυχής δομική αναγκαιότητα

Η ιδέα της δομής, παρούσα τόσο μέσα στο κείμενο ως ακριβής επικαθορισμός της διάταξης των στοιχείων του και ως άμεση αντανάκλαση των δεσμεύσεων των δημιουργών του, όσο και έξω από αυτό ως μονοδιάστατη απόδοση της δράσης του υποκειμένου, δεν είναι τίποτα άλλο παρά μια αφαιρετική, μια θεωρητική κατασκευή ή, σύμφωνα με τον Ντεριντά, μια μεταφυσική απειλή:

Η μέριμνα και η φροντίδα του δομισμού, όταν γίνονται μεθοδικές, κερδίζουν μόνο την αυταπάτη της τεχνικής ελευθερίας. Στην πραγματικότητα, αναπαράγουν, μέσα στα κατάστιχα της μεθόδου, μια μέριμνα και μια παρακίνηση του είναι, μια ιστορικο-μεταφυσική απειλή των θεμελίων.¹⁰

Στη βάση αυτή, στα ρεμπέτικα τραγούδια η αναζήτηση της φαινομενικής ομοιομορφίας, η επιδίωξη της δομικής αυτοτέλειας υπονομεύεται αρχικά από το ίδιο το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας:

Ο λουλάς με το καλάμι
μ' έφεραν σ' αυτό το χάλι
ο λουλάς με το χασίσι
μ' έφεραν σ' αυτή την κρίση.¹¹

Αν και η χρήση του χασίσις εκθειάζεται, αλλά και επιβάλλεται από το στίχο ως πρακτική, δεν εκλείπουν και οι αναφορές εκείνες που προκρίνουν μια διαφορετική διαχείριση. Η πλήρης αποδοχή της πρακτικής

10. Ζ. Ντεριντά, *Η γραφή και η διαφορά*, μτφ. Κ. Παπαγιώργη, Καστανιώτης, Αθήνα 2003. [1η έκδοση Seuil, Παρίσι 1967].

11. Ανώνυμο, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 132.

αυτής, ως αδιαμφισβήτητο στοιχείο θετικής απόδοσης της ταυτότητας του υποκειμένου, μπορεί να μεταβληθεί και να καταγραφεί στο στίχο και ως μια μη επιθυμητή κατάσταση:

Τα σπλάχνα μου σαπίσανε
 απ' το πολύ ντουμάνι
 χωρίς να θέλω σ' έπινα
 τώρα ποιός θα με γιάνει.¹²

Παράλληλα, η εικόνα της φαινομενικής συνοχής, η οποία απορρέει από τη συλλογική διαχείριση μιας κοινής εμπειρίας, όπως η χρήση του χασίς, δεν παραμένει πάντα στο στίχο ως αναλλοίωτη πρακτική. Αφενός μεν η συλλογικότητα εκθειάζεται ως απαραίτητη προϋπόθεση για την εκτύλιξη της πράξης:

Ντερβίση μου να 'ρχόσουνα
 μια μέρα στο τσαρδί μας
 να βρισκες τους φίλους μας
 πού 'ναι όλοι δικοί μας.

Ν' ακούσεις φίνο μπαγλαμά
 και το καραντουζέني
 κι αμέσως θα διάταζες
 ο αργιλές να γένει.

Και φιλικό θα κάνουμε
 και συ καλός ντερβίσης
 μόνο ο Χάρος ο σκληρός
 αυτός θα μας χωρίσει.¹³

12. Νίκος Μάθησης, αυτόθι, σ. 137.

13. Μάρκος Βαμβακάρης, αυτόθι.

Αφετέρου δεν εκλείπει και η ατομοκεντρική προσέγγιση της εμπειρίας, η διάσπαση του συλλογικού υπόβαθρου που την θεμελιώνει, η συνειδητοποίηση ή η ουσιαστική ανάδειξη της μοναχικότητας του αφηγητή:

Σταμάτησε ο τσαμπουκάς
μαύρο καλάμι κι ο λουλάς
σε ξέχασα ταλμίρα
για θά 'ρθει η αστυνομία.

Κι αν πεις και για τους φίλους μου
που αγάπαγα σαν ρόιδο
οπότε κι αν με πιάσανε
μου κάναν το κορόιδο.¹⁴

Επιπλέον, η χρήση του χασίς καθώς και το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα μπορούν να οδηγήσουν, σύμφωνα πάντα με τις ανάγκες του στίχου, στην πρόκληση του άλλου ή και στη διάλυση των μορφών συλλογικής τοποθέτησης στο χώρο:

Θέλω νά 'μαι μουρμουράκι,
για να σπάω νταλκαδάκι
σαν γεμίζω το λουλά μου
μαστουρώνω τα μυαλά μου.

Ύστερα σα μαστουρώσω
τον καβγά θέλω να στρώσω
σαν με πιάσει το πολιτμανάκι
είμαι πάλι μουρμουράκι.¹⁵

14. Νίκος Μάθησης, σε συνεργασία με τον Πέτρο Κυριακού, αυτόθι.

15. Ρίτα Αμπατζή, Χ. Μαρίνος, αυτόθι, σ. 139.

Στον ορίζοντα αυτό της αντιφατικής τοποθέτησης των υποκειμένων, ακόμη και ως προς τη δραστηριότητα που θεωρείται σημείο αναφοράς για το χώρο, μπορούμε να διακρίνουμε την ουσιαστική αδυναμία του φορέα του λόγου να μιλήσει με σαφήνεια για τα ίδια τα πράγματα που τον καθορίζουν. Πίσω από τον φαινομενικά δομικό επικαθορισμό της πράξης του, που προδιαγράφει και τα όρια της εκτύλιξής της, διαφαίνεται η έλλειψη ικανότητας εκφοράς ενός σταθερού λόγου γι' αυτήν. Αν και τις περισσότερες φορές το ίδιο το υποκείμενο υιοθετεί ολικά ερμηνευτικά σχήματα για την πρόσληψη της δράσης του, αδυνατεί να διατυπώσει έναν λεπτομερή λόγο για την ερμηνεία της.

Όταν στο χώρο των ρεμπέτικων τραγουδιών πρωταρχικές δραστηριότητες, όπως η χρήση του χασίς, τείνουν να προσλαμβάνουν μια ευδιάκριτη δομική υπόσταση, να σκιαγραφούν συγκεκριμένους τύπους συλλογικών συμπεριφορών και να αποκρυσταλλώνουν παράλληλα αντιθετικούς χώρους νοημάτων, ουσιαστικά δημιουργούν μια συσκότιση ως προς τους όρους της αντίθεσης που φαινομενικά διαγράφουν. Το υποκείμενο στα ρεμπέτικα τραγούδια κινείται συνεχώς σε ένα όριο: στο όριο του παλιού και του καινούργιου, του νόμιμου και του παράνομου, του παραδεκτού και του κατακριτέου, του εφικτού και του ανέφικτου, του περιθωριακού ή μη. Εντάσσεται βίαια στις κανονικότητες ενός κοινωνικού συστήματος, το οποίο, ενώ διαχωρίζει πλήρως τις οικονομικές και τις πολιτισμικές δυνατότητες των ατόμων, καταλείπει ασαφή και απροσδιόριστα τα όρια της δράσης τους.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια αναπαράγουν θεματικά αυτήν ακριβώς την αδυναμία, την ανησυχία, την ασάφεια, τη μεταβαλλόμενη προθετικότητα του υποκειμένου, το οποίο, αν και ανασυστήνει συνεχώς την εμπειρία του, δεν καταφέρνει να την διαχειριστεί απόλυτα. Πέρα από την προσκόλληση ή την απομάκρυνση από έναν ορισμένο τύπο συλλογικής συμπεριφοράς, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση τη χρήση του χασίς, οι σκοπιμότητες της οποίας μεταβάλλονται σε πολύ μικρά χρονικά διαστήματα, το υποκείμενο τοποθετείται συγκεκριμένα ή και αντιφατικά απέναντί της.

Επιπλέον, η χρήση του χασίς, την περίοδο κυκλοφορίας των συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών, είναι μια πράξη που δεν εμπίπτει σε ένα σαφή νομικό ορισμό περί του νόμιμου ή του παράνομου της εκδήλωσής της. Είναι μια πρακτική που ακολουθεί την ευρύτερη πολιτική σκοπιμότητα ή αδυναμία του κράτους να καθορίσει τα όρια της παρέμβασής του στη συγκυρία.¹⁶

16. Η αντιφατική αυτή τοποθέτηση των υποκειμένων στο χώρο δεν είναι ανεξάρτητη από την ασάφεια που καλλιεργεί και το ίδιο το κράτος γύρω από την οριοθέτηση των ανακαλούμενων πρακτικών. Η ασάφεια αυτή μπορεί να διαφανεί από την εφαρμογή των νόμων για τη χρήση του χασίς. Στο σύγγραμμα του Φ. Κοπανάρη, το οποίο εκδόθηκε το 1937 από το Υπουργείο Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως, διακρίνουμε αυτή την αμφιλεγόμενη κρατική τοποθέτηση. Ο συγγραφέας αναφέρει μεταξύ άλλων: «Δια του Νόμου 2107 της 11 Μαρτίου 1920 το Ελληνικόν Κράτος το πρώτον απέδειξεν ότι ήρξατο αντιλαμβάνομενον τον εκ της ινδικής καννάβευς μέγιστον κίνδυνον της υγείας του λαού και την δυσφήμισιν του ελληνικού ονόματος εις το εξωτερικόν. Ο Νόμος ούτος, φέρων τον τίτλον ‘περί απαγορεύσεως της καλλιεργείας, της εμπορίας και της καταναλώσεως της ινδικής καννάβευς (χασίς)’, περιλαμβάνει εν τω 1ω άρθρω αυτού τα επόμενα: ‘Απαγορεύεται καθ’ όλον το Κράτος, η καλλιέργεια της ινδικής καννάβευς (χασίς), από 1ης δε Ιανουαρίου 1921 και η αγορά, πώλησις, κατοχή, μεταφορά αυτής και πάσα άλλη δικαιοπραξία επ’ αυτής... Δυστυχώς μετά μεν την 1ην Ιανουαρίου 1921 επετράπησαν άπαντα τα ανωτέρω σιωπηρώς, την δε 24ην Μαρτίου 1924 δια του Νόμου 3070 ‘περί τροποποιήσεως του Νόμου 2107 του 1920 περί ινδικής καννάβευς’ και επισήμως μέχρι της 1ης Ιανουαρίου 1926 και επανεφέροντο εν ισχύ αι διατάξεις του καταργηθέντος νόμου ΓΡΚΓ’ ‘περί φορολογίας της εκ της Ελλάδος εξαγωγής της ινδικής καννάβευς μέχρι της 1ης Ιανουαρίου 1926. Ούτω, επετράπη και πάλιν η εξαγωγή εκ της Ελλάδος του χασίς πλην της Αιγύπτου... Την 7ην Νοεμβρίου του 1925, ήτοι δύο μήνας προ της λήξεως της παραταθείσης προθεσμίας δια την εν γένει κυκλοφορίαν της ινδικής καννάβευς, εξεδόθη και εδημοσιεύθη παρά του Υπουργείου Γεωργίας νομοθ. Διάταγμα υπό τον συγκεκριαλυμμένον τίτλον ‘περί τροποποιήσεως του νόμου 3070 του 1924’, δια του οποίου η κατοχή και εμπορία της ινδικής καννάβευς παρετείνετο μέχρι της 1ης Ιανουαρίου 1936. Ούτω και πά-

Παράλληλα, η σύσταση της συλλογικότητας, η αναφορά στην έννοια της ομάδας, όπως συγκροτείται μέσα από τις παραστάσεις των ρεμπέτικων τραγουδιών, δεν διέρχεται αποκλειστικά και μόνο από τη χρήση του χασίς. Η χρήση του χασίς είναι μια πρακτική που μπορεί να συνυπάρχει με ένα σύνολο δραστηριοτήτων που χαρακτηρίζουν το χώρο. Μόνη της όμως, όπως και οποιαδήποτε άλλη μεμονωμένη συμπεριφορά διωκόμενη νομικά ή απορριπτόμενη ηθικά, όπως η κλοπή, ο φόνος, ή η βία, χωρίς τη συμβολική της επεξεργασία, δεν μπορεί να αποδώσει μια ξεχωριστή ταυτότητα.¹⁷

λιν εξηκολούθησεν η ακώλυτος σχεδόν κυκλοφορία του χασίς εν Ελλάδι και η εξαγωγή αυτού εις το εξωτερικόν. Αι ποινικαί διατάξεις κατά των συλλαμβανόμενων να καπνίζωσι χασίς ουδόλως ίσχυσαν δια να περιορίσουν τον ολοέν αυξανόμενον αριθμό των χασισοποτών, εις τα κατώτατα ιδίως στρώματα της Κοινωνίας, των οποίων την προς το έγκλημα εκ διαφόρων λόγων τάσιν ενίσχυνεν έτι πλέον η εκ του χασίς τοξικομανία. Αι φυλακαί, πολιτικάί και στρατιωτικάί, ουδέποτε εστερούντο αυτού και κατέστησαν κέντρα απολαύσεως και διδασκαλίας της χρήσης του χασίς... Κατά τον Οκτώβριον του 1927 αι Αστυνομικαί Διευθύνσεις Αθηνών και Πειραιώς, απαντώσαι εις σχετικόν ερώτημα ημών μας επληροφόρουν επισήμως, ότι εν Αθήναις μεν ελειτούργουν 35 χασισοποτεία εν Πειραιεί δε 22... Τοιαύτη ήτο η κατάστασις ότε κατά το έτος 1931 συνετάγη παρά του Υπουργείου Υγιεινής και υπεβλήθη εις τας Βουλάς προς ψήφισιν ο κατά Ιούνιον του 1932 υπ' αριθ. 5539 νόμος 'περί μονοπωλίου των ναρκωτικών φαρμάκων και του ελέγχου αυτών'... Ο νόμος 5530 έλυσε τελειωτικώς, τουλάχιστον νομοθετικώς, το ζήτημα της ινδικής καννάβεως εν Ελλάδι. Το άρθρον 14 του Νόμου διαλαμβάνη τα επόμενα 'η καλλιέργεια της ινδικής καννάβεως ως και η κατοχή αυτής εν Ελλάδι απαγορεύεται. Η προ της δημοσιεύσεως του παρόντος κάτοχοι ινδικής καννάβεως αποζημιούνται κατά τα δια διατάγματος ορισθισόμενα και η ινδική κάνναβις καταστρέφεται». Φ. Κοπανάρης, *Η Διεθνής προσπάθεια δια την καταπολέμησιν των ναρκωτικών φαρμάκων ως ηδονιστικών μέσων και αι προς τούτο ενέργειαι της Ελλάδος*, Υπουργείον Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως, Αθήνα 1937, σσ. 36-39.

17. Ενδιαφέρον έχει σε αυτό το σημείο να παραθέσουμε και την τοποθέτηση

Αν εντάξουμε την παραπάνω προβληματική στις κοινωνικές απαιτήσεις της εποχής για τη διατύπωση ενός ορισμένου τύπου πολιτισμικού λόγου, θα αποκτήσουμε πιο ξεκάθαρη εικόνα για τον ρόλο της ποι-

του Μ. Στριγγάρη από το σύγγραμμά του, το οποίο εκδόθηκε το 1937. Ο συγγραφέας, εξυπηρετώντας βέβαια με το σύγγραμμα αυτό συγκεκριμένες σκοπιμότητες, αναφέρει μεταξύ άλλων: «Η καλλιέργεια της Ινδικής καννάβειως προς παραγωγή χασίς επετελείτο εις διάφορα μέρη της Ελλάδος μέχρι του 1920 εις μεγάλην κλίμακα. Το παραγόμενο χασίς απεστέλλετο κυρίως εις το εξωτερικόν. Κατά την υπό των Wagnock, Meunier, Mayerhof και άλλων εκφρασθείσαν γνώμην, το μέγιστον μέρος του εις Αίγυπτον εισαγομένου χασίς προήρχετο εξ Ελλάδος... Ήδη προ 60 περίπου ετών η εξάπλωσις του χασίς εις τον Πειραιά ήτο σημαντική και υπήρχε μέγας αριθμός χαμαιτυπειών και άλλων κέντρων, όπου εκαπνίζετο το χασίς. Ο Κουρέτας αναφέρει εις μελέτην του περί των παρατηρουμένων εν τω Ελληνικώ στρατώ τοξικομανιών, ότι το χασίς ενεφανίσθη κατά το 1885 εις τας πολιτικές φυλακάς και έλαβεν από εκεί μαγαλυτέραν εξάπλωσιν. Από της εποχής ταύτης αριθμούνται και αι προσλήψεις χασισοποτών εις το τότε νεωστή ιδρυθέν Δρομοκαίτειον Θεραπευτήριον, οίτινες παρουσιάζον διανοητικής διαταραχάς (κατά πληροφορίας οφειλομένας εις τον Διευθυντήν αυτού κ. Μ. Γιαννήρη). Εκ της διαδόσεως του χασίς μεταξύ των τροφίμων των φυλακών δυνάμεθα να αντιληφθώμεν την κατεύθυνσιν, την οποίαν έλαβε τούτο από κοινωνικής απόψεως μεταξύ των τάξεων του λαού. Είναι ευνόητον σήμερα, διατί η έκφρασις 'χασισοπότης' είναι συνώνυμος με κακοποιόν στοιχείον ή κακούργον. Η χρήσις του χασίς εύρε κατάλληλον έδαφος εξαπλώσεως μόνον εις τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Κυρίως ανευρίσκοντο χασισοπόται μεταξύ των εργατών λιμένος, των λεμβούχων, των ναυτικών, των αχθοφόρων και των κερραγωγέων. Αργότερον προσετέθησαν και οι υπάλληλοι καφφενείων και οδηγοί αυτοκινήτων. Ιδίως εις τους τελευταίους λέγεται, ότι επ' εσχάτων παρετηρήθη εξαιρετική εξάπλωσις της απολαύσεως του χασίς. Εις το Άσυλον των αλητών και των αστέγων εύρεν ο Γεωργιάδης 35% χασισοπότας. Η απόλαυσις του χασίς συναντά παρ' ημίν εις όλας τας κοινωνικάς τάξεις την απέχθειαν και την περιφρόνησιν. Αι αστικάί τάξεις διακρίνουν προσέτι εις αυτήν ένα κοινωνικόν κίνδυνον. Θεωρούν τους χασισοπότας ως άτομα εκπεσμένα και αντικοινωνικά,

ητικής των συγκεκριμένων τραγουδιών, για τη λειτουργικότητα των νοημάτων τους, καθώς και για τον τρόπο που αποτυπώνουν τη σχέση της υλικής διαβίωσης των φορέων και της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Τα τραγούδια αυτά δισκογραφήθηκαν και κυκλοφόρησαν τη δεκαετία του 1930 και συγκεκριμένα πριν από την επιβολή της λογοκρισίας του Μεταξά.¹⁸ Ανήκουν ουσιαστικά στο πρώτο σώμα των ηχογραφημένων ρεμπέτικων τραγουδιών που κυκλοφορούν μαζικά μετά το 1932-33, και των οποίων η προσφιλής θεματική δεν είναι άλλη από τη χρήση του χασίς. Βρισκόμαστε, λοιπόν, στο μεταβατικό εκείνο στάδιο, στο

τα οποία έχουν ήδη στιγματισθή ηθικώς, αποτελούντα κίνδυνον δια την ασφάλειαν της κοινωνίας, ζώντα εν κρυπτώ και παραβύστω και ικανά δια κάθε είδους κακουργήματα. Η κάπως υπερβολική αυτή άποψις είναι φανταστική και εξημμένη και υποδαυλίζεται δια συχνών δημοσιεύσεων εις τον καθημερινόν τύπον. Αι δημοσιεύσεις αύται, αι οποίαι εξάπτουν την φαντασίαν, προκαλούν ενίοτε την περιέργειαν εις τινας των αναγνωστών των επί της ιδιορρυθμίας και του ελκυστικού της απολαύσεως του χασίς. Την ιδίαν αντίθεσιν προς την χασισοποσίαν τηρεί και η μεγάλη μάζα του λαού. Προ 10 περίπου ετών ηύξησεν η διάδοσις του χασίς εις την Ελλάδα δια δύο κυρίως λόγους. Αφ' ενός παρέμεινεν ο ελληνικός στρατός επί σειράν ετών επί του Μικρασιατικού εδάφους, όπου και η απόλαυσις του χασίς ήτο πολύ συχνή και η παραγωγή του μεγάλη. Ούτως έλαβε μεγάλην εξάπλωσιν εις τον στρατόν η συνήθεια του καπνίσματος του χασίς, όπως με πληροφόρησαν πολλοί παλαιοί στρατιώται και όπως αναφέρει επίσης ο Κουρέτας. Αφ' ετέρου δε επεσυνέβη η εκτόπισις των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, οίτινες εγκατεστάθησαν εις την παλαιάν Ελλάδα. Μεταξύ του πληθυσμού αυτού ήτο επίσης διαδεδομένον το χασίς. Η αύξησις όμως αύτη γενικώς ήτο παροδική και μικράς διάρκειας». Μ. Στριγγάρης, *Χασίς. Ψυχοπαθολογική, Κλινική, Κοινωνιολογική Μελέτη επί των συνεπειών του κανναβισμού*, Σαλίβερος, Αθήνα 1937, σσ. 33-37.

18. Για τη λογοκρισία του Μεταξά στο στίχο βλ. τις αφηγήσεις των ίδιων των συνθετών στα: Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 279, Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, ό.π., σσ. 84, 75-77 και Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 157-166.

οποίο ο συνθέτης ενός ρεμπέτικου τραγουδιού συνειδητοποιεί ότι το προϊόν της δημιουργίας του, συλλογικής ή ατομικής επινόησης, έχει τη δυνατότητα να υπερβεί το περιορισμένο πλαίσιο της διάδοσής του και να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο σώμα «αναγνωστών». Ανεξάρτητα από την επίτευξη ή μη της σκοπιμότητας που επέβαλε την ανάγκη δημιουργίας ενός συγκεκριμένου τραγουδιού, όπως και ανεξάρτητα από τη διατήρηση ή μη της συνέχειας σε σχέση με τις προηγούμενες συνθήκες παραγωγής του, από τη στιγμή που το τραγούδι αυτό εντάσσεται σε μια διαδικασία διάδοσης, στην οποία κινητήρια δύναμη είναι η ατομική καταξίωση ή και το χρήμα, ο δημιουργός του είναι υποχρεωμένος, κατά κάποιο τρόπο, να ακολουθήσει τις επιταγές μιας εκχρηματισμένης πράξης ανταλλαγής. Χωρίς να μετασχηματίζει αναγκαστικά και τη συμβολική ακεραιότητα της προσωπικότητάς του ή και του προϊόντος της δημιουργίας του, είναι αναγκασμένος να ενταχθεί σε μια διαδικασία, στην οποία το δημιούργημά του αποτελεί κυρίως καταναλωτικό προϊόν.¹⁹ Η εμπορευματοποιημένη αυτή διάσταση του καλλιτεχνικού προϊόντος μπορεί να συνυπάρχει με οποιαδήποτε άλλη αξία

19. Η δυνατότητα της μετάβασης στον εκχρηματισμό του καλλιτεχνικού προϊόντος αποτυπώνεται παραστατικά στη διήγηση του Βαμβακάρη. Πριν την εμφάνιση του καλλιτέχνη στη δισκογραφία, η ανταλλακτική αξία της δημιουργίας του μπορούσε να επιτευχθεί και με άλλους τρόπους, εκτός από το χρήμα: «Ένας Μάρκος Συριανός στον Πειραιά μπουζούκι». 'Ο Μάρκος ο Συριανός στον Πειραιά μπουζούκι, μαζεύει τον κόσμο όπου πάει'. Και έτσι ήτανε όπου πήγαινα και καθόμωνα και με ξέρανε. - 'Μάρκο θα παίξουμε κανά κομμάτι;' - 'Θα παίξουμε'. Και γω πήγαινα για αυτή τη δουλειά, να παίξω δηλαδή. Δεν πληρωνόμωνα τότες. Δεν ήτανε επάγγελμα. Ερασιτεχνικώς. Μπορεί κεράσματα να μου δίνανε. - 'Κάνε του Μάρκου έναν καφέ'. Αλλά δεν έπινα και τίποτε άλλο. - 'Δως του Μάρκου μια μπίρα'. - 'Όχι σ' ευχαριστώ, δεν πίνω'». Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 158. Με τη δυνατότητα όμως εισαγωγής στη δισκογραφία, η καλλιτεχνική του δραστηριότητα υπόκειται, με τις ανάλογες βέβαια τροποποιήσεις, σ' έναν αναμενόμενο εκχρηματισμό: «Ήμωνα πολύ εύκολος δηλαδή. Τα έλεγα σωστά απ' όλα, κι όχι να τους στεναχωρήσω

χρήσης του, καθώς οι επιλογές του δημιουργού δεν εξαντλούνται στην ηχογράφηση των τραγουδιών του.

Ο ρόλος της δισκογραφικής εταιρείας επικεντρώνεται και σε αυτή την επιδίωξη: να διαπιστώσει εάν οι εν δυνάμει και ενδεχομένως αμφιλεγόμενες συμβολικές νοηματοδοτήσεις, οι οποίες διέρχονται μέσα από ένα είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχουν τη δυνατότητα να προσλάβουν τη μορφή συλλογικών τάσεων, ανάγοντας το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε ένα είδος αυτονόητης έκφρασης για ευρύτερες κατηγορίες υποκειμένων.

Στην περίπτωση των ρεμπέτικων τραγουδιών μπορούμε να διακρίνουμε μια τέτοια κίνηση. Δεν είναι τυχαίο ότι τα πρώτα ηχογραφημένα ρεμπέτικα τραγούδια είναι τα επονομαζόμενα «χασικλίδικα». Η αναφορά στη χρήση του χασίς, η χρήση των συγκεκριμένων μουσικών οργάνων για την εκτέλεση του τραγουδιού, δηλαδή το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς, καθώς και η επίτευξη του ανάλογου ερμηνευτικού ύφους αποτελούν για την εταιρεία την τέλεια επιχειρηματική κίνηση.

Τα πρώτα χασικλίδικα ρεμπέτικα τραγούδια που κυκλοφορούν μέσω της δισκογραφίας εκφράζουν αυτή την αμεσότητα, τον αυθορμητισμό και ταυτόχρονα την αμηχανία των δημιουργών τους έναντι της μαζικής καταξίωσης. Το πέρασμα αυτό στη δισκογραφία, χωρίς να σηματοδοτεί αναγκαστικά και την υπέρβαση του προηγούμενου τύπου υλικής διαβίωσης, παρέχει στους δημιουργούς έναν ευρύτερο ορίζοντα επαγγελματικών επιλογών: κέντρα διασκέδασης, περιοδείες, δραστηριότητες ικανές να συντηρήσουν και υλικά τον καλλιτέχνη:

Λοιπόν μ' αυτούς εγύριζα στους τεκέδες και έπαιζα και εξασκήθηκα και έγινα τέλειος στο μπουζούκι. Όπου γυρίζαμε εγώ έβλεπα ότι τραβούσα τον κόσμο. Μόλις άραξα κάπου και άρχισα να παίζω μαζεύονταν ο κόσμος. Και ήρθαν και με βρήκαν οι ανθρώποι που με εξητού-

στο γράψιμο και να τους κουράσω. Κι έτσι το λοιπόν τά 'βγαλα αυτά τα τραγούδια. Έτσι άρχισα να βγάζω τραγούδια και να κοινομάω». Αυτόθι, σ. 159.

Η ΔΟΜΙΚΗ ΠΑΓΙΔΑ

σαν για δουλειά... Έπαιξα για πρώτη φορά στην Ανάσταση του Πειραιώς... Αυτό έγινε το 1934-35... Εκεί εσεργιανούσε όλος ο κόσμος. Ερχόντουσαν πολλοί από διάφορα μέρη, δηλαδή από την Αθήνα και απ' όλες τις συνοικίες, από τις επαρχίες, και εκαθόντουσαν και εγλεντούσαν. Δηλαδή ήταν η πρώτη φορά που έγινε αυτό στον Πειραιά με τη λαϊκή ορχήστρα. Ήταν για πρώτη φορά ε; Μεγάλη δουλειά... Κάθε ημέρα τραγουδούσα και κάθε ημέρα ήμουν μαστούρης, δηλαδή όλη η τετράδα, εγώ, ο Μπάτσης, ο Στράτος και ο Ανέστης... Όταν πια είδα ότι αρχινήσανε και ανεβήκανε και βγάζανε λεφτά από τους δίσκους, αποφάσισα να σταματήσω τελείως από τα σφαγεία των Αθηνών. Κι έτσι και έγινε. Το 36-37 έφυγα, σταμάτησα. Με το μπουζούκι που έμαθα τα παράτησα όλα σύξυλα κάτω κι έδωσα των οματιών μου... Ήμουν είπαμε μουσικός. Αν δε δούλευα σε μαγαζί εγύριζα σε διάφορες επαρχίες. Πότε ήμουν στη Λάρισα, πότε στην Τρίπολη, πότε στα Τρίκαλα, πότε στο Γύθειο και πότε στα νησιά και σε όλη την επικράτεια της Ελλάδος. Έπαιρνα τον Μπάτση, τον Παπαϊωάννου, αυτούνους, και τους λέω π.χ. πάμε στη Σαλονίκη... Αυτά γινόνταν το 37-38-36, εκεί.²⁰

Παράλληλα με τη δισκογραφία, για την καταξίωση του ατομικού καλλιτέχνη σε συλλογικό επίπεδο, καθώς και για την ευρύτερη αποδοχή του προϊόντος της δημιουργίας του, είναι αναγκαία η εκ των προτέρων αναγνώρισή του από το στενό κύκλο του χώρου που εντάσσει τη δραστηριότητά του, στον ίδιο το χώρο δηλαδή που δύναται να κρίνει και να αξιολογεί τις καλλιτεχνικές του δυνατότητες. Ο χώρος αυτός, αν και υιοθετεί τη δισκογραφία ως μέσο έκφρασης και εγγράφει στη διάσταση αυτή με έναν διαφορετικό τρόπο την ίδια του τη δράση, δεν απεμπλέκεται και από τη λειτουργικότητα της δράσης αυτής. Η χρήση του χασίς, παρόλο που μέσω της δισκογραφίας αποκτά μια εξιδανικευμένη διάσταση, συνεχίζει ως πρακτική να κατευθύνει τις κανονικότη-

20. Αυτόθι, σσ. 152-154, 162, 187.

τες των υποκειμένων ενός χώρου, ο οποίος την προσλαμβάνει, πάνω από όλα, ως μια πρωταρχική δραστηριότητα:

Τότες ήπρεπε όλο αργιλέ να φουμέρνω και γράψιμο και μουσική. Αυτή ήταν η δουλειά μου συνέχεια. Και να πάω να κάνω εκτελέσεις. Δεν είχα άλλη δουλειά. Όταν δεν είχα άλλη δουλειά καθόμουνα κει έξω από το σπίτι μου και μ' έτρωγε το πεζοδρόμιο.²¹

Τα πρώτα ηχογραφημένα ρεμπέτικα τραγούδια, εστιασμένα θεματικά στη χρήση του χασίς, εξυπηρετούν και ταυτόχρονα στηρίζονται πάνω σε αυτή την ισορροπία. Αφενός μεν λειτουργούν ως καταναλωτικό προϊόν, διευρύνοντας τα όρια διάδοσης ενός συγκεκριμένου είδους καλλιτεχνικής δημιουργίας το οποίο συνδέεται μ' έναν περιορισμένο χώρο παραγωγής, αφετέρου δε φροντίζουν να αναπαράγουν με τρόπο φυσικό τις αναγκαιότητες του χώρου αυτού, έτσι ώστε να προσδώσουν αμεσότητα στην εξιστόρηση. Οι πρώτες ηχογραφήσεις προσφέρουν στους καλλιτέχνες έτοιμη τη μορφή του προϊόντος τους: μια συγκεκριμένη θεματική, μπουζούκι, μπαγλαμάς, επιβλητική φωνή, με λίγα λόγια η πιστή μεταφορά του κλίματος του τεκέ στον δίσκο:

Μα έτσι, μα αλλιώς, επί τέλους με βάλανε και ετραγούδησα για πρώτη φορά το έπρεπε να 'ρχόσουνά μάγκα μες στον τεκέ μας. Μόλις το ετραγούδησα εμείνανε άναυδοι. Εγώ δεν πίστευα ότι είχα καλή φωνή γιατί όταν επήγαινα σχολείο στην ωδική με είχανε στη δεύτερη φωνή. Δεν ήμουνα στην πρώτη φωνή. Τέλος πάντων, δεν ήξερα ότι και η δεύτερη φωνή έχει αξία. Δεν το ήξερα. Και έβλεπα εδώ που ήταν οι τενόροι, ενώ η δική μου φωνή έπιανε μπάσα. Αλλά ήτανε αυτή η φωνή που ζητάγανε αυτοί. Όπως το λοιπόν το τραγούδησα μου λένε.

- Αυτό θέλουμε, έχεις άλλο;

21. Αυτόθι, σσ. 285-286.

Η ΔΟΜΙΚΗ ΠΑΓΙΔΑ

- Πως δεν έχω.
- Ποιό είναι;
- Λέω, έχω ένα άλλο χασάπικο. Το Χαρμάνης είμαι απ' το πρωί.
- Όπως μας τα τραγουδάς έτσι εδώ, το ίδιο να μας τα βάλεις και στο μηχάνημα. Θα μπορέσεις;
- Άμα θέλετε έτσι.²²

Στην επιδίωξη της συγκεκριμένης εκφραστικής φόρμας συνυπάρχουν κατά βάση δημιουργοί, για τους οποίους η χρήση του χασίς αποτελεί μια καθημερινή εμπειρία, αλλά και κάποιοι άλλοι οι οποίοι εκλαμβάνουν τη συγκεκριμένη πρακτική ως το έναυσμα, ως τη δυνατότητα ευρύτερης καλλιτεχνικής καταξίωσης στο χώρο.

Μια τέτοια προοπτική υπονομεύει, αποδιαιθρώνει πλήρως τη λειτουργικότητα της δομής ως προς την απόδοση διαχωριστικών ορίων στο συγκεκριμένο χώρο. Και αυτό γιατί το υλικό, βάσει του οποίου μπορεί να υποστηριχθεί μια τέτοια προβληματική, προέρχεται αποκλειστικά από τη δισκογραφία, από το χώρο δηλαδή που προκρίνει μια συγκεκριμένη διαχείριση της εμπειρίας, καθώς την υποβάλλει στις σκοπιμότητες της εγγραφής της.

Έτσι, στο σώμα των ποιημάτων που επιλέξαμε σε σχέση με τη μορφική τους ενότητα, στο βαθμό που ακολουθούν την ίδια αφηγηματική διάταξη, και με βάση τα οποία θέσαμε την προβληματική για τις ομόλογες νοητικές δομές και για τα διαχωριστικά όρια του χώρου που ανακαλούν, μπορούμε να διακρίνουμε, πρωτίστως, μια ετερότητα ως προς τις ατομικές ιστορίες των δημιουργών τους:

- Ο **Μάρκος Βαμβακάρης** (Σύρος 1905 - Πειραιάς 1972) είναι από τους πρώτους καλλιτέχνες που έζησαν στην περιοχή του Πειραιά και ηχογράφησε χασικλίδικα τραγούδια με μπουζούκι και μπαγλαμά. Ο ίδιος δεν αρνείται στην αυτοβιογραφία του τη συνέπεια μεταξύ της υλικής

22. Αυτόθι, σ. 159.

του διαβίωσης και της καλλιτεχνικής της αποτύπωσης, τη σχέση δηλαδή μεταξύ της χρήσης του χασίς, ως πρακτικής για τον εαυτό του, και του περιεχομένου των τραγουδιών του.²³

– Ο **Γιώργος Μπάτης** (Πειραιάς 1895 - 1967) κινείται στο ίδιο χωρικό και χρονικό πλαίσιο. Συνεργάστηκε με τον Μάρκο Βαμβακάρη, και στις σχετικές αφηγήσεις αναφέρεται ως ο οργανωτής πολλών παράνομων και συχνά γραφικών δραστηριοτήτων.²⁴

– Ο **Ανέστης Δελιάς** (Σμύρνη 1912 - Αθήνα 1944), ο οποίος σχημάτισε μαζί με τον Βαμβακάρη, τον Μπάτη και τον Στράτο Παγιουμτζή την πρώτη ρεμπέτικη κομπανία, πέθανε από χρήση ηρωίνης.²⁵

– Ο **Νίκος Μάθεςης** (Αίγινα 1907 - Πειραιάς 1975) αποτελεί έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς στιχουργούς των ρεμπέτικων τραγουδιών. Στις σχετικές αφηγήσεις, όπως και στην αυτοβιογραφία του, καταλαμβάνει κεντρικό ρόλο σε σχέση με τη χρήση της βίας και τη διαφύλαξη της συμβολικής του εικόνας στο χώρο.²⁶

– Ο **Γιάννης Δραγάτσης ή Ογδοντάκης** (Σμύρνη 1886 - Αθήνα 1958) ήταν ένας καταξιωμένος Σμυρναίος μουσικός και διευθυντής της δισκογραφικής εταιρείας Κολούμπια. Ανήκει στη λεγόμενη Σμυρναϊκή σχολή.²⁷

– Ο **Γιώργος Ροβερτάκης** (Σμύρνη 1911 - Αθήνα 1978) συνεργάστηκε ως πιανίστας με τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του χώρου.²⁸

23. Βλ. τα σχετικά σημεία στην αυτοβιογραφία του καθώς και στο Π. Κουνάδης, «Μάρκος Βαμβακάρης. Ο κύκλος του πάθους», στο *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμ. Β', ό.π., σσ. 170-181 [1η δημοσίευση Δίφωρο 41(1999)].

24. Βλ. και Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 173-185.

25. Αυτόθι, σσ. 307-315.

26. Βλ. και Τ. Καραντής, *Νίκος Μάθεςης, ο θρυλικός τρελάκιος του ρεμπέτικου*, Στοχαστής, Αθήνα 1999.

27. Βλ. Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμ. Β', Πλέθρον, Αθήνα 1992 [1η έκδοση 1978].

28. Βλ. *Γιώργος Ροβερτάκης*, επιμ. Τ. Σχορέλης - Μ. Οικονομίδης, Αθήνα 1973.

- Για τον **Βασίλη Τσιτσάνη** (Τρίκαλα 1915 - Αθήνα 1984) το συγκεκριμένο τραγούδι προέρχεται από την περίοδο των πρώτων του ηχογραφήσεων. Στη συνέχεια θα τροποποιήσει το ύφος και τη θεματική του.²⁹

- Ο **Γιώργος Κατσαρός** (Αμοργός 1888 - Φλόριντα 1997) έζησε στην Αμερική εργαζόμενος σε κέντρα και κάνοντας περιοδείες σε όλο τον κόσμο. Άρχισε να ηχογραφεί από το 1919.³⁰

- Τέλος, πίσω από το όνομα **Α. Κωστής**, με το οποίο έχουν ηχογραφηθεί χαρακτηριστικά χασικλίδικα ρεμπέτικα τραγούδια, σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη βρίσκεται ο Κώστας Μπέζος (Κόρινθος 1905 - Αθήνα 1943), σκιτσογράφος, ηθοποιός και διευθυντής ορχήστρας με χαβάγιες.³¹

Για τους δημιουργούς αυτούς με τις ετερόκλητες ατομικές ιστορίες, η δισκογραφία, ανεξάρτητα από τις πρακτικές τους προτεραιότητες, αποτελεί ένα όχημα, τη δυνατότητα εισαγωγής σε έναν χώρο, ο οποίος θα

29. Βλ. Ντ. Χριστιανόπουλος, *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του. 1932-1946. Πρώτη καταγραφή, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1994*, Π. Κουνάδης, «Βασίλης Τσιτσάνης - 10 χρόνια από τον θάνατό του», στο *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμ. Β', ό.π., σσ. 76-83, Δ. Μανιάτης, *Βασίλης Τσιτσάνης, ο ατελείωτος, Πιτσιλός, Αθήνα 1994*, Θ. Αναστασίου, *Παιδάκι με ψυχή και ζηλεμένο. 329 τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη, Τρίκαλα, Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Τρικαίων, 1995*, Σ. Αλεξίου, *Βασίλης Τσιτσάνης. Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού, Καστανιώτης, Αθήνα 1998*.

30. Βλ. Π. Κουνάδης, «Γιώργος Κατσαρός, ο αιώνιος εφηβος», στο *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμ. Β', ό.π., σσ. 94-111 [1η δημοσίευση *Δίφωνο*, 5,6(1996)] και «Γιώργος Κατσαρός, Ένας ρεμπέτης με 90 χρόνια καριέρας στην Αμερική», στο Π. Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμ. Α', Κατάρτι, Αθήνα 2000, σσ. 220-229.

31. Βλ. Π. Κουνάδης, «Κώστας Μπέζος, ένας ευγενής μάγκας», στο *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμ. Β', ό.π., σσ. 112-123 [1η δημοσίευση *Δίφωνο*, 7(1996), σσ. 90-93].

τους εξασφαλίσει οικονομικά οφέλη ή θα τους ανοίξει έναν ευρύτερο επαγγελματικό ορίζοντα, αλλά και θα τους καταξιώσει στον χώρο ως επώνυμους ατομικούς δημιουργούς. Πίσω από τη μορφική ομοιογένεια των πρώτων ηχογραφημένων χασικλίδικων ρεμπέτικων τραγουδιών μπορούμε να διακρίνουμε μια ευρύτερη κινητικότητα των ατομικών δημιουργών, όχι μόνο αυτών για τους οποίους η χρήση του χασίς αποτελεί καθημερινή πρακτική, αλλά και άλλων που κινούνται ήδη σε παράλληλα καλλιτεχνικά πεδία και βρίσκουν την αφορμή να εισέλθουν δυναμικά στο συγκεκριμένο χώρο έκφρασης.³²

32. Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται πρωτίστως οι Μικρασιάτες καλλιτέχνες, οι οποίοι παρουσιάζουν εμφανείς διαφορές από τους πειραιώτες δημιουργούς ως προς την ενορχήστρωση και τον τρόπο εκτέλεσης των κομματιών τους. Είναι χαρακτηριστικές οι αφηγήσεις των συνθετών που ηχογράφησαν τα πρώτα ρεμπέτικα τραγούδια με μπουζούκι και μπαγλαμά. Οι συνθέτες αυτοί, με των οποίων το όνομα έχει συνδεθεί και η διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού, διεκδικούν μια σαφή διαφοροποίηση από το λεγόμενο Σμυρναϊκό ύφος, παρ' όλο που και τα δύο αυτά πεδία μπορεί να εξαντλούνται θεματικά στην ανάπλαση της ίδιας εμπειρίας: «Όλο μου έλεγε, 'δεν μου κάνεις και μένα το χατίρι να τον πας να βγάλη μια πλάκα, νακούσουμε καμιά δυπλοπενιά από μπουζούκι. Όλο τα Τσιφτετέλια θα ακούμε, Σμυρνοί ήμαστε ρε Νικολί;', 'αυτά που Βγάζω εγώ Ντίνο είνε όλα Ρεμπέτικα' του είπα. 'Ναι αλλά Ρεμπέτικα και Σμυρναίικα μουσική δεν μπάη, το μόρτικο Τραγούδι θέλει μπουζούκι να είνε αδελφάκια'. 'Θα προσπαθήσω γιατί όλοι αυτοί είνε Γέροι, και τους έχει Βαρεθή ο κόσμος απ' το 1922 νακούει τα ίδια και τα ίδια'... πήραν φωτιά τα μπουζούκια και ελατόθηκαν η Σμυρναίικες φωνολιψές, ο κόσμος είχε βαρεθή νακούει Όλο τα Σμυρναίικα. Άκουγε τώρα τραγούδια που τα καταλάβανε Πειραιώτχη μέσα απ' τη ζωή του». Νίκος Μάθησης, «Αυτοβιογραφία», στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σσ. 261, 263... «Τη μουσική την ωφέλησαν οι πρόσφυγες. Βέβαια. Όταν ήρθαν από την Μικρά Ασία ασφαλώς ήρθαν και οι μουσικοί τους... Πρώτα είχαμε δω πέρα, οι δικοί μας οι μουσικοί παίζανε σχεδόν μόνο τα δημοτικά. Πότε κανένα μανεδάκι. Ενώ αυτοί εδώ όταν ήρθαν αρχινήσανε τσιφτετέλια, συρτά, πολλά, πολλά πράματα. Μανέδες, τζιβαέρια, αϊβαλιώτικα, πολλά.

Ολοκληρώνοντας αυτή την προβληματική σχετικά με τις έννοιες δομή, ομάδα και κλειστός χώρος, όπως αυτές διαμορφώνονται μέσα από το περιεχόμενο των χασικλιδικών τραγουδιών, διακρίνουμε την έλλειψη μιας αναγκαστικής ταύτισης μεταξύ αυτού που εξιστορείται και αυτού στο οποίο η εξιστόρηση παραπέμπει. Αναμφισβήτητα η ύπαρξη, η λειτουργικότητα και η αυθεντικότητα μιας συγκεκριμένης πρακτικής, όπως η χρήση του χασίς, είναι αυτή που υποχρεώνει τις δισκογραφικές

Όχι και τόσο λαϊκά. Λαϊκά όχι. Λαϊκά είπαμε ότι ήταν τα δικά μου. Ενώ αυτοί παίζαν παλαιά μουσική. Εμένα δεν μού 'κανε τίποτες ο ερχομός τους. Εμένα ήτανε τα λαϊκά. Τα ζεμπέχικα και τα χασάπικα που χορεύανε οι κουτσαβάκηδες οι μεγάλοι από τη Σύρο». Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 95-96... «Όσο για το Συμυρνέικο είναι γνωστό πως ποτέ δε μου άρεσε. Αντιπαθούσα φοβερά εκείνες τις κλαψιάρικες μελωδίες που έγραφαν οι Μικρασιάτες συνθέτες της εποχής. Βέβαια οι συνθέτες και οι τραγουδιστές των Συμυρνέικων τραγουδιών μπορεί να ήταν αξιόλογοι (και μερικοί πράγματι ήταν), αλλά εμένα μου φαινόταν σαν κάτι το ξένο από το δικό μου μουσικό κόσμο». Βασίλης Τσιτσάνης, *Η ζωή μου, το έργο μου*, ό.π., σσ. 10-11... «Επί Μεταξά η λογοκρισία έκοψε όλα τα χασικλιδικά. Κατά τα άλλα μπορώ να πω ότι ήσκησεν ευεργετική επίδραση, διότι μουσικές αμανοειδείς και νότες κλαυθμηρίζουσες απορίπτοντο. Αποτέλεσμα αυτής της τακτικής ήταν το λαϊκό μας τραγούδι να είναι ελληνοπρεπές και καλόγουστο». «Μια πολυεκδεδομένη συνέντευξη του Τσιτσάνη», στο Στ. Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 178. Αλλά και στην αφήγηση της Ρόζας Εσκενάζυ αναφέρεται αυτή η διαφοροποίηση: «Τότες, μετά από λίγο βγήκανε στη δουλειά και οι μπουζουξήδες και αρχινήσανε κι αυτοί να κάνουνε δίσκους σε όλες τις εταιρείες. Εμείς δεν ξέραμε τι είναι το μπουζούκι, απ' αυτούς το μάθαμε... Άλλα όργανα είχαμε εμείς, αυτά τα αλα - Τούρκα, σαντούρια, βιολιά, ούτια, τέτοια... Πάρε-δώσε δεν είχα εγώ μ' αυτούς τότε, ύστερα τους γνώρισα... Όλους αυτούς τους μπουζουξήδες τους γνώρισα και ήτανε όλοι τους καλοί και είχανε όμορφα τραγουδάκια. Παίζανε όλοι τους μπουζούκι και τραγουδάγανε καλά...Κι αυτούς τους αγάπαγε ο κόσμος και τους ήθελε πολύ, αλλά άλλοι ερχόντουσαν σε μένα, άλλοι σ' αυτούς». Ρόζα Εσκενάζυ, *Αυτά που θυμάμαι*, επιμ. Κώστας Χατζηδουλής, Κάκτος, Αθήνα 1982, σσ. 24-25.

εταιρείες να επικεντρωθούν στη διαχείρισή της. Η ίδια πρακτική συντηρεί και την ανταπόκριση του κοινού, στο οποίο απευθύνεται το προϊόν της δισκογραφικής παραγωγής. Από τη στιγμή, όμως, που η πρακτική αυτή υπερβαίνει τις συνθήκες που καθορίζουν την εκτύλιξη και την αναπαραγωγή της και μετατρέπεται σε μια διηγούμενη ιστορία, υπακούει στις ανάγκες της διήγησης, συντηρώντας ένα ενδεχόμενο χάσμα μεταξύ της εκτύλιξης και της αναπαράστασης του γεγονότος.

Ο λόγος του υποκειμένου στα συγκεκριμένα τραγούδια είναι αρκετά πιο σύνθετος από τη φαινομενική απλότητα στην οποία παραπέμπει. Συνδέεται αφενός με την ύπαρξη των συγκεκριμένων κοινωνικών και οικονομικών απαιτήσεων που πηγάζουν από εξωυποκειμενικούς παράγοντες, όπως η δισκογραφία, η λογοκρισία, ή η παρέμβαση της αστυνομίας, και αφετέρου με την ίδια την αδυναμία του υποκειμένου να διαχειριστεί με σαφήνεια την εμπειρία του. Έτσι, τόσο ο στίχος όσο και η αυτοβιογραφία, σε μια ύστερη χρονική περίοδο, δεν μπορούν να σταθούν ως μαρτυρίες ικανές απ' εαυτές 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, μπορούν να προσληφθούν ως δυνατότητα έκφρασης ενός ή περισσότερων υποκειμένων, τα οποία κάτω από συγκεκριμένες υλικές συνθήκες οδηγήθηκαν στη δημιουργία μιας συγκεκριμένης μορφής λόγου.

Η χρήση του χασίς κυριαρχεί στο χώρο ως πρακτική, κινητοποιεί τα υποκείμενα σε μια συγκεκριμένη διαχείριση της δράσης τους, όμως η μεταφορά της δράσης αυτής στο στίχο ταιριάζει περισσότερο με την επιθυμητή της εκφορά. Στις βιογραφίες, στις αυτοβιογραφίες ή στις συνεντεύξεις συνθετών του χώρου, όταν είναι ήδη καταξιωμένοι και επώνυμοι, μπορούμε να διακρίνουμε μια πλήρη επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης τους με το χασίς: άλλοι περιγράφουν τη χρήση του χασίς από τους ίδιους ως μια κανονικότητα, άλλοι δεν αρνούνται τη χρήση αλλά ταυτόχρονα δεν την ενθαρρύνουν ως πράξη, άλλοι, με την παρέμβαση πάντα του «μοντάζ» του συνομιλητή ο οποίος τους καθοδηγεί στη συνέντευξη, την αποσιω-

πούν ως γεγονός, ενώ άλλοι δηλώνουν τη μη συμμετοχή τους ή την πλήρη αποστροφή τους για το γεγονός.³³

33. Έτσι, όταν καλείται ο Τσιτσάνης να επεξηγήσει τις αναφορές των τραγουδιών του με τον σαφώς χασικλίδικο στίχο, δεν τοποθετεί ποτέ τον εαυτό του μέσα στην εκτύλιξη της εμπειρίας που εξιστορεί. Βλ. *Βασίλης Τσιτσάνης, Η ζωή μου, το έργο μου*, ό.π., σσ. 204-205, και «Μια πολυεκδομημένη συνέντευξη του Τσιτσάνη», ό.π., σσ. 176-177. Βλ. και *Γιώργος Ροβερτάκης*, ό.π., σσ. 17, 23, 24: «Δεν το λέω για να μου πούνε μπράβο, αλλά αυτά τα πράγματα δεν μου αρέσαν. Κι ούτε φουμάρισα στη ζωή μου. Γι αυτό και πολλοί δεν με κάναν κέφι. Έπρεπε να φουμάρεις για να σε έχουν για δικό τους... Το ρεμπέτικο ήταν το τραγούδι της εποχής του, του κόσμου του. Γράφτηκε από ρεμπέτες για ρεμπέτες. Για τους προδομένους, τους αδικημένους, τους πικραμένους. Ρεμπέτης δεν ήταν ο κλέφτης, ο χασικλής, ο αγαπητικός. Ήταν εκείνος που είχε ένα σεκλέτι και το ριχνε όξω. Σεκλέτι απ' αγάπη, από φτώχεια, από αναδουλειά, από κατατρεγμό. Πολλές φορές το ντέρτι του τον έκανε 'παράνομο'. Έπερνε λάθος δρόμο. Μπορεί να φουμάρε και χασίσι. Ε και τι μ' αυτό; Τον εαυτό του έβλαφε. Που ξέρεις; Μπορεί και να τον σπρώχναν κατά-κει». Βλ. επίσης και *Κώστας Ρούκουνας*, επιμ. *Τ. Σχορέλης - Μ. Οικονομίδης*, Αθήνα, 1974, σσ. 44-45: «Για το χασίσι έχουνε πη πολλά. Τα πιότερα είναι ψέματα. Για τούτο φταίνε και κάτι παλιοί δικοί μας. Ου, σου λένε, εγώ που με βλέπεις έχω φουμάρη σαράντα καντάρια προυσαλιό. Κι άμα τους αρωτήσης ούτε πως είναι το πράμα ξέρουν να σου πούνε, πανάθεμά τους. Και με κάτι τέτοια σεγκοντάρησαν τους οχτρούς μας. Γιατί αυτού βλέπανε, το λοιπόν, πως το πράμα φούντωνε και γινότανε βουνό και σου λέει κάτσε και θα δης. Γιατί αυτοί δεν θέλανε να αρέσει στον κοσμάκη το ρεμπέτικο και πειάσανε και σκαρώσανε το παραμυθάκι. Έτσι ούτε λίγο, ούτε πολύ μας κάνανε όλους χασικλήδες. Τώρα βέβαια γράψαμε και εμείς για χασίσια και τέτοια αλλά ας πούμε πως ήντουσαν και δέκα ντερβισόπαιδα πελάτες που το κάνανε κέφι και τους αρέσανε τα τέτοια τραγουδάκια. Τ' ακούγανε, μερακονόντουσαν και αφίνανε τα λεφτά τους. Το οποίον γιατί να τους χαλάσουμε το κέφι».

5. Η γλώσσα

Η ΓΛΩΣΣΑ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΙ και προσδιορίζει τη δράση του υποκειμένου. Ο τρόπος χρήσης της καθορίζει τη σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο, ενώ παράλληλα συστηματοποιεί τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο αντιλαμβάνεται την ερμηνεία του κόσμου αυτού.¹

Η επικοινωνία μέσω ενός συγκεκριμένου συστήματος γλωσσικής έκφρασης δεν είναι αποτέλεσμα προσωπικής επιλογής. Η γλώσσα απηχεί ευρύτερες συλλογικές δεσμεύσεις, προϋπάρχει του ίδιου του υποκειμένου, το οποίο, για να επιτύχει τις απαραίτητες προϋποθέσεις επικοινωνίας με το περιβάλλον, διέρχεται αναγκαστικά από τις δεδομένες εκφραστικές δυνατότητες του περιβάλλοντος αυτού.²

Παράλληλα, η χρήση της γλώσσας από μια ευρύτερη κοινότητα αποκρυσταλλώνει το αξιολογικό σύστημά της. Η γλώσσα είναι ένας θε-

1. Σύμφωνα με την Κρίστεβα, όλες οι ανθρώπινες πρακτικές, έχοντας ως σκοπό να οριοθετήσουν, να σημασιοδοτήσουν και να επικοινωνήσουν, αποτελούν μορφές γλώσσας, στο βαθμό που η οριοθέτηση, η σημασιοδότηση και η επικοινωνία ορίζουν και τις διαστάσεις της γλώσσας. Βλ. J. Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, Seuil, Παρίσι 1981, σ. 10.

2. «Η γλώσσα δεν μπορεί να θεωρείται σαν ένα απλό όργανο, ιδιοτελές ή διακοσμητικό της σκέψης. Ο άνθρωπος δεν προϋπάρχει της γλώσσας, ούτε φυλογενετικά ούτε οντογενετικά. Δε φτάνουμε ποτέ σε μια κατάσταση όπου ο άνθρωπος θα ήταν χωρισμένος από τη γλώσσα, την οποία θα επεξεργαζόταν για να 'εκφράσει' αυτό που του συμβαίνει: είναι η γλώσσα που υποδεικνύει τον ορισμό του ανθρώπου όχι το αντίθετο». R. Barthes, *Le bruissement*, ό.π., σ. 23.

σμός ιδεολογικά φορτισμένος, αντικατοπτρίζει και παγιώνει κοινωνικές αξίες που βιώνονται από την κοινότητα ως αυτονόητες παραδοχές για το σύνολο των συμπεριφορών που ανακαλούν.

Στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να διακρίνουμε την περιοριστική αυτή σχέση μεταξύ ενός δεδομένου γλωσσικού περιβάλλοντος και του ατομικού φορέα του λόγου, όπως αυτή ενσωματώνεται στο προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το σώμα των λεκτικών επιλογών των υποκειμένων του χώρου συνδέεται με μια διττή δέσμευση: αφενός μεν δομείται γύρω από έναν άξονα παγιωποιημένων γνωστικών, συναισθηματικών και αξιολογικών καταστάσεων, οι οποίες ανακαλούν τις συλλογικές αντιδράσεις μιας κοινότητας υποκειμένων σε δεδομένα ερεθίσματα, αφετέρου δε οι λεκτικές αυτές επιλογές συνιστούν το σώμα μιας ιδιάζουσας γλώσσας, διαφοροποιημένης σε πολλά σημεία από την καθομιλουμένη, η οποία δεν γίνεται εύκολα κατανοητή σε άτομα που δεν την χρησιμοποιούν. Ο λεκτικός αυτός ορίζοντας λειτουργεί ως μια μορφή ειδικής γλώσσας: ορίζει μια συλλογικότητα ως προς την έκφραση, ενώ παράλληλα αναδεικνύει και την ιδεολογική τοποθέτηση των φορέων του λόγου προς την κοινωνική πραγματικότητα, καθώς διέρχεται από ένα δεδομένο σώμα συμβόλων και αναγνωρίσιμων πρακτικών για τους χρήστες της.

Η ειδική αυτή γλώσσα, η κοινωνιόλεκτος, αντανακλά την ιδεολογική διάσταση της γλώσσας των υποκειμένων, ενώ παράλληλα καθορίζει το περιθώριο και τις δυνατότητες της επικοινωνίας τους, αφού διαμορφώνει και το πεδίο ενδοσυνεννόησης του χώρου.³ Η έννοια της κοινω-

3. Σύμφωνα με τον Μπαρτ, η κοινωνιόλεκτος, σε αντίθεση με την ατομική γλώσσα που αφορά το μοναδικό υποκείμενο, συνδέεται με ένα σύνολο υποκειμένων. Στον άξονα αυτό, σύμφωνα με τον P. Zima, η κοινωνιόλεκτος ανακαλεί τρεις διαστάσεις: ένα λεξιλογικό ρεπερτόριο, ειδικό για μια ομάδα υποκειμένων, έναν κώδικα που λειτουργεί ως ταξινομητική αρχή, καθώς και τις διαλογικές δομές, οι οποίες υλοποιούνται και αναπαράγονται κάθε φορά από τα ομιλούντα υποκείμενα, δεδομένου ότι η κοινωνιόλεκτος προϋπάρχει των ίδιων των υποκει-

νιολέκτου συνδέεται με την ιδεολογική πρόσληψη της πραγματικότητας, όπως αυτή ενσωματώνεται στις γλωσσικές επιλογές του υποκειμένου. Η κοινωνιόλεκτος αναπαριστά τη βιωμένη εμπειρία μιας κοινότητας, η οποία, μέσω του γλωσσικού της ορίζοντα, αποκρυσταλλώνει μια συνειδητή ή μη τοποθέτηση, μια ιδιόμορφη και χαρακτηριστική αντίδραση των χρηστών της προς τις απαιτήσεις της πραγματικότητας. Έτσι, η κοινωνιόλεκτος αποτελεί μια γλωσσική αναπαράσταση, ενώ παράλληλα οριοθετεί και τα ενδιαφέροντα της κοινότητας, καθώς παράγει μια δεδομένη αξιολογική βάση.

Στα ρεμπέτικα τραγούδια, η αναγκαστική αυτή σχέση μεταξύ γλώσσας και πραγματικότητας διέρχεται από την επίδραση σταθερών κοινωνικών δεσμεύσεων που διαμορφώνουν κατά τρόπο μονομερή τον γλωσσικό ορίζοντα των φορέων του λόγου, αλλά καθορίζουν και τις εκφραστικές δυνατότητες του καλλιτεχνικού λόγου. Ένας τέτοιος κοινωνικός προσδιορισμός είναι η περιορισμένη δυνατότητα πρόσβασης στην εκπαίδευση. Τα υποκείμενα περιορίζουν τη θεωρητική τους κατάρτιση στους χώρους της επαγγελματικής τους δραστηριότητας, μακριά από την αναζήτηση των προϋποθέσεων μιας ευρύτερης και κοινωνικά αποδεκτής πνευματικής καλλιέργειας.

Ο κοινωνικός αυτός αποκλεισμός, ο οποίος παράγει και συντηρεί τον γλωσσικό περιορισμό, συνδέεται άμεσα με τον εργατικό εποικισμό της ελληνικής πόλης τον 20ό αιώνα. Συναρτάται με την ανάγκη διαμόρφωσης ενός συγκεκριμένου τύπου εργατικού δυναμικού, του οποίου η συγκρότηση και η πνευματική οργάνωση δεν διέρχεται αναγκαστικά από το θεσμό του σχολείου. Στον ορίζοντα αυτό η επαγγελματική γλώσσα αναδεικνύεται σε κυρίαρχο όργανο συνεννόησης.

Μια άλλη γλωσσική αναγκαιότητα που διαμορφώνει τον ορίζοντα των λεκτικών επιλογών του χώρου είναι η εμπλοκή των υποκειμένων σε ένα σύνολο παράνομων ή περιθωριακών δραστηριοτήτων. Οι δρα-

μένων. Βλ. R. Barthes, *Le bruissement*, ό.π., σ. 127 και P.V. Zima, *L'indifférence romanesque*, Sartre, Moravia, Camus, *Le Sycamore*, Παρίσι 1982, σ. 19.

στηριότητες αυτές απαιτούν μια συγκεκριμένη λεκτική εκφορά, ένα ειδικό λεξιλόγιο, το οποίο συνδέεται αφενός με τους όρους οργάνωσης μιας παράνομης επαγγελματικής δραστηριότητας και αφετέρου με τις διαδικασίες συγκάλυψής της. Μια παράνομη επαγγελματική δραστηριότητα απαιτεί συνήθως και μια ειδικά επεξεργασμένη γλώσσα, η οποία εμπεριέχει κατά τρόπο μη φανερό την οργάνωση των σημασιών σε λέξεις. Οι λέξεις αυτές ευνοούν τις προϋποθέσεις ενός γλωσσικού αποκλεισμού, καθώς οργανώνουν τον γλωσσικό ορίζοντα των υποκειμένων γύρω από τη χρήση τους. Έτσι, καθώς ενσωματώνονται στην καθημερινή τους ζωή, αποτελούν έναν βασικό παράγοντα ερμηνείας της ίδιας της πραγματικότητας που κατασκευάζουν.

Οι μη κοινωνικά αναγνωρισμένες αυτές δραστηριότητες, που προάγουν μια συγκεκριμένη λεκτική διαχείριση της πραγματικότητας, δεν σχετίζονται μόνο με τις παράνομες επαγγελματικές δραστηριότητες των ατόμων, αλλά και με την ευρύτερη τοποθέτησή τους στο χώρο. Η χρήση του χασίς, η πορνεία, η φυλακή, ή ο τεκές, εγγράφουν στον γλωσσικό ορίζοντα των υποκειμένων μια ιδιαίτερη διαχείριση της πραγματικότητας, η οποία μπορεί να διευκολύνει τις συνθήκες της ενδοσυνεννόησης, αλλά παράλληλα διευρύνει και το χάσμα από την καθομιλουμένη.

Ο γλωσσικός περιορισμός μπορεί να αναζητηθεί και στον τρόπο που οργανώνεται ο συναισθηματικός και ο αξιολογικός κόσμος των υποκειμένων. Η χρήση της βίας, η ανδροπρέπεια, ή ο ρόλος της γυναίκας σε ένα ανδροκρατούμενο σύστημα ερμηνείας της δράσης, είναι παράγοντες που διαμορφώνουν εξίσου έναν περιοριστικό γλωσσικό ορίζοντα. Στον ορίζοντα αυτό η γλώσσα αποκρυσταλλώνει σταθερές συναισθηματικές ή αξιολογικές κρίσεις σε ένα λεξιλόγιο ασυνήθιστο για τον ευρύ πληθυσμό, οδηγώντας έτσι τους χρήστες της στην ιδιόμορφη εκφορά μιας κατάστασης στον λόγο.

Υπό την επίδραση των παραγόντων αυτών, η γλώσσα των ρεμπέτικων τραγουδιών αποτελεί έναν ιδεολογικό προσανατολισμό για τους χρήστες της. Η ιδεολογική της διάσταση ανάγεται κυρίως σε δύο διαστάσεις:

– στη διχοτομική της υφή, η οποία περιορίζει την ερμηνεία της πραγματικότητας σε διαζευτικά σχήματα και αντιθετικές καταστάσεις,

– στην αξιολογική της φόρτιση, η οποία ευνοεί τις απόλυτες αξιολογικές κρίσεις, καθώς υπερβαίνει το διαφορούμενο, τη διαφοροποίηση, το ενδιάμεσο.

Στη βάση αυτή, η γλώσσα εγκλωβίζει τα υποκείμενα σε μια προκαθορισμένη ερμηνεία της πραγματικότητας, καθώς τα αναγκάζει μέσα από ένα δεδομένο και απόλυτο εκφραστικό περιβάλλον να χειριστούν γνωστικές και συναισθηματικές καταστάσεις αρκετά πιο σύνθετες.

Η παραδοχή αυτή μπορεί να γίνει αντιληπτή και στο προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ένα ρεμπέτικο τραγούδι αναπαράγει νοηματικά απλές και πρωταρχικές ανθρώπινες καταστάσεις, όπως την εικόνα για τη θέση του υποκειμένου στο χώρο, τη διαμόρφωση των σχέσεων ετερότητας με τους άλλους, τον έρωτα, ή την ιδέα για το θάνατο. Με βάση τη δυνατότητα της εγγενούς επεξεργασίας στο λόγο των δημιουργών οι καταστάσεις αυτές εμφανίζονται με μια λιτή μορφική υπόσταση, παρόλο που ανακαλούν μια εικόνα πολυσύνθετη.

Η χρήση της εικόνας ως ερμηνευτικό εργαλείο της σκέψης του φορέα του λόγου δεν είναι τυχαία. Στο βαθμό που η περιορισμένη δυνατότητα γλωσσικής έκφρασης δεν επιτρέπει τη λεπτομερή και επεξεργασμένη αποτύπωση των νοηματικών καταστάσεων στο λόγο, πρωταρχική επιδίωξη είναι η σύσταση της αφηγούμενης πραγματικότητας μέσω μιας έντονης και συναισθηματικά φορτισμένης ποιητικής εικόνας, η οποία υπερβαίνει τη διάσταση της γνώσης.

Η εικόνα αυτή πρέπει να αναγνωρίζεται με ευχέρεια από το γλωσσικό περιβάλλον στο οποίο απευθύνεται το προϊόν της δημιουργίας. Το συγκεκριμένο γλωσσικό περιβάλλον διαμορφώνει έναν δεδομένο ορίζοντα λεκτικών επιλογών. Με βάση το λεξιλόγιο αυτό, ο δημιουργός καλείται να εκφράσει εκ των ένδον τις ανάγκες ενός χώρου, παγιδεύοντας την ίδια του την πράξη στον περιοριστικό λόγο για αυτήν. Έτσι, ενώ

το μεμονωμένο ρεμπέτικο τραγούδι συνίσταται, μεταξύ άλλων, στη λεκτική ανάπλαση μιας εικόνας, η εικόνα είναι πολύ πιο σύνθετη από την απλότητα της γλώσσας μέσω της οποίας εκφέρεται. Η γλώσσα εκφράζει όρια, και τα όρια αυτά καθορίζουν την τοποθέτηση των ομιλητών στο ευρύτερο σύστημα κοινωνικών σχέσεων. Η περιορισμένη λεκτική διαχείριση της πραγματικότητας οργανώνει σε συστηματικά απλοποιημένο λόγο τα περίπλοκα αντιληπτικά σχήματα, επιφορτίζει αξιολογικά τις φαινομενικά ουδέτερες και απαθείς συναισθηματικές καταστάσεις.

Στον ορίζοντα της λεκτικής και ταυτόχρονα σημασιολογικής αυτής υπεραπλούστευσης, παγιοποιούνται μέσω της εκφοράς τους αντιθετικές καταστάσεις, εξισωτικοί μηχανισμοί, διχοτομικά σχήματα και εν γένει στερεότυπες συμπαραδηλώσεις. Παραδείγματος χάριν στο πρότυπο της καλής γυναίκας αντιτίθεται γλωσσικά το πρότυπο της κακής γυναίκας. Κάτω από τη χρήση των δύο αυτών (εξισωτικών ως προς τον σχηματισμό αλλά αντιθετικών ως προς τη λειτουργία) επιθέτων εγκλωβίζονται όλες οι ενδιαμέσες νοηματικές καταστάσεις που ενδεχομένως υπάρχουν εν δυνάμει στις νοηματοδοτήσεις της προεγγραφής τους στη γλώσσα. Ελλείψει όμως της δυνατότητας περαιτέρω γλωσσικής επεξεργασίας και εκφοράς της διαφοράς τους εξαντλούνται στη γενικευμένη ετερότητά τους, στη γλωσσική τους χρήση μέσω συγκεκριμένων ονομάτων και επιθετικών προσδιορισμών. Κατά αυτό τον τρόπο σχηματίζεται ένα πλήθος συμβολικών ονομάτων για την καλή ή την κακή γυναίκα, δημιουργούνται δηλαδή πολλαπλοί τρόποι εκφοράς της ίδιας αξιολογικής ή συναισθηματικής κατάστασης, χωρίς όμως να εμφανίζονται και οι προϋποθέσεις ανάγνωσης του ενδιαμέσου, αυτού που μπορεί και ενσωματώνει στη χρήση του τις αντιφατικές λειτουργίες του όρου. Ακόμη όμως κι όταν επισημαίνεται το αντιφατικό, όπως για παράδειγμα, η διπροσωπία της γυναίκας, αυτό εισάγεται στον λόγο ως μια κατάσταση καθολική, δεδομένη και όχι ως μια γλωσσική διαπραγμάτευση.

Το υποκείμενο αυτού του αξιολογικού λόγου περιορίζει τη συμβολή

του, την παρέμβασή του, στην ερμηνεία της κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς δεν επαναδιαπραγματεύεται τις επιλογές ή τις σημασιολογικές ταξινομήσεις που υιοθετεί. Στηρίζεται σε ένα αυτονόητο σώμα παραδοχών που παγιοποιούν μια τμηματική αντίληψη του κόσμου, υπεραπλουστευμένη και εύκολα προσδιορίσιμη με βάση τις σχέσεις ομοιότητας ή διαφοράς. Συχνά, η γλώσσα των ρεμπέτικων τραγουδιών δημιουργεί θεμελιώδεις κατηγορίες πρωταρχικών σημαίνοντων, όπως το χασίς, ο αστυνόμος, η γυναίκα, ο φίλος, ο αντίπαλος, ο πλούσιος, ο φτωχός, ο θάνατος, η ζωή. Τα σημαίνοντα αυτά, τα οποία ορίζουν βασικά σημεία αναφοράς για τα υποκείμενα, αποτυπώνουν γενικές και αναλλοίωτες καταστάσεις, καθώς επιχειρούν να συσχετίσουν στη γλώσσα μια πρωταρχική τάξη συμβολισμών, η οποία οδηγεί φαινομενικά στις παραδοχές του τύπου *το Α είναι καλό, το Β δεν είναι*.⁴

Στην πραγματικότητα όμως, ο συναισθηματικός και ο αξιολογικός κόσμος των υποκειμένων είναι αρκετά πιο σύνθετος από τη μονοδιάστατη γλωσσική εκφορά του, μια σχέση που συχνά αποτυπώνεται και στο προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ενώ η γλώσσα εφοδιάζει τον φορέα του λόγου με ένα συγκεκριμένο σώμα λέξεων και εκφράσεων για τη λεκτική αποτύπωση της βιωμένης του εμπειρίας, το ίδιο το γλωσσικό περιβάλλον δημιουργεί κενά στην απόδοση αυτή. Τα κενά αυτά, οι ασυνέχειες, δεν βιώνονται από τον φορέα του λόγου ως αδυναμία έκφρασης, ούτε ως έλλειψη δυνατότητας απόδοσης της πραγματικότητας μέσω του λόγου. Αντίθετα, καταλείπουν το περιθώριο μιας χαλαρής σύνδεσης μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, οδηγούν σε μια ανοικτή διάσταση μεταξύ μορφής και σημασίας ενός λεκτικού προσδιορισμού που υιοθετεί στον λόγο του το υποκείμενο, φανερώνουν

4. Για τη χρήση διχοτομικών σχημάτων στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Κ. Χατζηδάκης, «Διχοτομικές παραστάσεις στο ρεμπέτικο τραγούδι», *δοκιμές*, 1(1994), σσ. 133-150 και «Από το σπίτι στο δρόμο: μια προσέγγιση των δομών χώρου-χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σσ. 71-96.

αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε φετιχισμό του σημαίνοντος. Στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να διακρίνουμε τον εκθειασμό της λέξης, την επικράτηση της μορφής. Η διάσταση αυτή μπορεί να συσχετισθεί με δύο παραδοχές:

– Η πλειοψηφία των λέξεων που χρησιμοποιούνται έχουν ένα υπερβολικό συμβολικό νόημα, είναι ιδεολογικά φορτισμένες.

– Πολλές από τις λέξεις αυτές απαντώνται μόνο στο συγκεκριμένο γλωσσικό περιβάλλον.

Στον ορίζοντα αυτό, οι λέξεις επιφορτίζονται με μια ιδιαίτερη βαρύτητα, συνδέονται με ένα ευρύτερο φάσμα προσδιορισμών, μπορούν να αποκτήσουν πολλαπλή σημασία, η οποία υπερβαίνει τη μονοδιάστατη σύνδεσή τους με την πραγματικότητα. Έτσι, η αμφισημία, το διφορούμενο, το ανολοκλήρωτο, το ενδιάμεσο, αν και δεν κατοχυρώνονται στο λόγο ως πρακτικές, ανάγονται σε βασικό γνώρισμα των ρεμπέτικων τραγουδιών: ένα χαρακτηριστικό που μπορεί να συνυπάρχει με το απόλυτο της γλωσσικής εκφοράς μιας κατάστασης.

Η αξιολογικά φορτισμένη γλώσσα του χώρου, η οποία αποτυπώνεται και στο σώμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αν και αποκρυσταλλώνει επιμέρους διχοτομικά σχήματα και αντιθετικές σημασιολογικές κατηγοριοποιήσεις, ενσωματώνει πλήρως στη λειτουργικότητά της τον αντιφατικό γνωστικό και συναισθηματικό κόσμο των φορέων του λόγου. Άλλοτε από σύγχυση, άλλοτε από αδιαφορία, άλλοτε από άγνοια ή αδυναμία, οι φορείς του λόγου, υιοθετώντας ένα μονοδιάστατο γλωσσικό σύστημα εκφοράς της σκέψης, διασαλεύουν συνεχώς τη σταθερή αντιστοιχία με την πραγματικότητα των εννοιών που το απαρτίζουν.

Για την ανάδειξη της διάστασης αυτής μπορούμε να επικαλεστούμε το ειδικό γλωσσικό περιβάλλον που η γλώσσα του χώρου ανακαλεί: είναι μια γλώσσα ειδική, η οποία σε πολλά σημεία διαφέρει από την καθομιλουμένη και χρησιμοποιείται από μια συλλογικότητα υποκειμένων. Το κύριο γνώρισμα μιας τέτοιας γλώσσας είναι η αμφισημία των όρων της. Οι όροι της ανακαλούν μια άμεση και αυθόρμητη σύνδεση με την

πραγματικότητα, αντικατοπτρίζουν σταθερές ενδείξεις ενός δεδομένου τύπου υλικής διαβίωσης, επιφορτίζονται με την ιδιότητα να αποδίδουν έντονα μια συναισθηματική κατάσταση, μια αξιολογική κρίση. Τα χαρακτηριστικά αυτού του συστήματος διέπουν, σε γενικές γραμμές, κάθε αρχκό:⁵ μια γλώσσα διαφορετική αλλά ταυτόχρονα σε άμεση σχέση με την κοινή, η οποία προάγει συνεχώς το φετιχισμό των όρων της.⁶ Ως ειδικό σύστημα επικοινωνίας, στο βαθμό που διαφέρει σημαντικά από τη γλώσσα της ευρύτερης κοινωνίας, τείνει να χαρακτηρίζει μια ομάδα υποκειμένων.

Σε έναν πρώτο βαθμό, η γλώσσα που υιοθετείται στα ρεμπέτικα τραγούδια συνδέεται με το φαινόμενο της έντονης γεωγραφικής κινητικότητας. Στην ελληνική πρωτεύουσα των αρχών του 20ού αιώνα μπορούν να συνυπάρχουν τοπικές διάλεκτοι από διάφορες περιοχές του ελληνικού κράτους, καθώς η ευρεία αστική συνύπαρξη ευνοεί αυτή την επιμειξία των επιμέρους γλωσσών.

Τα γλωσσικά αυτά ιδιώματα προσαρμόζονται σταδιακά σε ένα πιο γενικό εκφραστικό μοντέλο, όπως αυτό προκύπτει από τις νέες παραγωγικές ανάγκες και γενικότερα από την υιοθέτηση του νέου τρόπου ζωής. Ενώ, όμως, στην κοινή γλώσσα οι τοπικοί ιδιωματοισμοί τείνουν

5. Για την αρχκό και τη λειτουργικότητά της ως επικοινωνιακή πρακτική βλ. D. Fr. Geiger, «Οι αρχκό», μτφ. Φ. Καβουκόπουλος, στο *Θέματα κοινωνικής και θεωρητικής γλωσσολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1991, σσ. 211-236 [1η δημοσίευση στο A. Martinet (επιμ.), *Le langage*, Gallimard, Παρίσι 1973].

6. Για τις αρχκό βλ. Η. Πετρόπουλος, *Καλιαρντά*, Νεφέλη, Αθήνα 1993 [1η έκδοση 1971] και *Η τραγιάσκα*, Πατάκης, Αθήνα 2001, σσ. 185-201. Για τη χρήση, την προέλευση, τις διαστάσεις και κυρίως την αμφισημία της αρχκό στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. επίσης Η. Πετρόπουλος, *Γλωσσάριο των ρεμπέτηδων*, ανάπτυπο, 1968, *Ρεμπετολογία*, ό.π., σσ. 30-33, *Υπόκοσμος και παραγκιόζης*, ό.π., σ. 50, καθώς και τα άρθρα «Η ακατανοησία» και «Η διδασκαλία της αρχκό» στο Άγιο Χασισάκι, Νεφέλη, Αθήνα 1991, σσ. 121-129 και 180-189 [1ες δημοσιεύσεις *Ιχθυεύτης*, Απρίλιος 1987 και Δεκέμβριος 1990, αντίστοιχα].

σταδιακά να εξαλειφθούν, στα ειδικά συστήματα επικοινωνίας, όπως σε αυτό που αναφερόμαστε, τα γλωσσικά ιδιώματα διατηρούνται ως ενεργοί μηχανισμοί συνεννόησης, τροφοδοτώντας συνεχώς τους φορείς του λόγου με όρους που η κοινή γλώσσα αποφεύγει. Έτσι, η αρχικό, υπερβαίνοντας τον χαρακτήρα μιας τοπικής διαλέκτου, ενσωματώνει στη λειτουργία της όλες εκείνες τις επιμέρους μορφές έκφρασης που ευνοούν μια πολυδιάστατη και περίπλοκη απόδοση της πραγματικότητας από τους χρήστες της.

Ένας άλλος παράγοντας της γλωσσικής αυτής αμφισημίας είναι η χρήση λέξεων και εκφράσεων που συνδέονται με παράνομες δραστηριότητες. Η γλώσσα των ρεμπέτικων τραγουδιών, χωρίς να αποτελεί αποκλειστικά μια γλώσσα παρανόμων, υιοθετεί όρους που παραπέμπουν συνεχώς σε δραστηριότητες αυτού του τύπου, όπως η κλοπή, η βία, το χασίς. Οι όροι αυτοί, πέρα από το γεγονός ότι διευκολύνουν την επικοινωνία των φορέων του λόγου, αλλάζουν συνεχώς μορφή και περιεχόμενο, καθώς επινοούνται πρωτίστως για να διασφαλίσουν την ακεραιότητα και την προστασία των υποκειμένων που τις χρησιμοποιούν. Στη βάση αυτή ενεργοποιούνται νεολογισμοί, έτσι ώστε να μεταβάλλονται διαρκώς οι όροι εκείνοι που μπορούν να γίνουν γνωστοί σε όσους βρίσκονται έξω από το περιβάλλον κυκλοφορίας τους.

Μια άλλη διάσταση της αρχικό, που διευρύνει τον ορίζοντα της πολυσημίας των όρων της, είναι η άμεση σχέση της με την κοινή. Οι φορείς του λόγου δεν δημιουργούν ένα καινούργιο σύστημα έκφρασης, αλλά στηρίζονται στη μεταβολή και την τροποποίηση του ήδη υπάρχοντος. Εξάλλου, η δράση των υποκειμένων, όπως και η ερμηνεία που τα ίδια αποδίδουν στη συμπεριφορά τους, δεν μπορεί να θεωρηθεί περιθωριακή. Διαβιώνοντας στο όριο κάθε μορφής ερμηνείας του νόμιμου και του παράνομου, μετεγγράφουν μια δεδομένη εκφραστική δυνατότητα της κοινής γλώσσας στην προοπτική ενός ειδικού και προσωπικού για αυτούς λόγου.

Έτσι, η γλώσσα που υιοθετείται στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορεί να πηγάζει από την καθομιλουμένη και να συνυπάρχει με αυτήν, στη-

ρίζεται όμως σε όρους διαστρέβλωσης ή υποκατάστασης των νοημάτων της. Το χαρακτηριστικό της γνώρισμα είναι το παιχνίδι με τα σημαίνοντα της κοινής γλώσσας, στα οποία, ανάλογα με το πλαίσιο χρήσης τους, αποδίδεται ένα πλήθος ετερόμορφων σημασιών. Οι υποκαταστάσεις, οι παραφράσεις, οι μεταφορές των σημαιόντων, ενταγμένες πάντα στον άξονα διευκόλυνσης της επικοινωνίας των φορέων του λόγου, ευνοούν παράλληλα και τις προϋποθέσεις της νοηματικής σύγχυσης ακόμη και για τους ίδιους τους χρήστες τους, καθώς το λεξιλόγιό τους διέπεται από έναν ταχύ ρυθμό ανανέωσης. Ένας όρος ανακαλεί ένα πλήθος σημασιών, άλλοτε ευρύτερα γνωστές στο περιβάλλον κυκλοφορίας του και άλλοτε περιορισμένης διάδοσης.⁷

Στον άξονα αυτό όχι μόνο οι λέξεις της καθομιλουμένης, αλλά και οι όροι που επινοούνται αποκλειστικά μέσα στο συγκεκριμένο σύστημα έκφρασης αποκτούν μια γενικευμένη χρηστική αξία: λειτουργούν ως πρωταρχικά σημαίνοντα που προσαρμόζονται στις περιστασιακές ανάγκες του υποκειμένου το οποίο εκφέρει έναν λόγο, συντελώντας στην εξιδανίκευση των σημασιών που επιδιώκει να αποδώσει στα σημαίνοντα αυτά.

Η διάσταση αυτή μπορεί να γίνει εύκολα κατανοητή από τη χρήση των όρων που αναφέρονται κυρίως στο χαρακτηρισμό μιας κατάστασης ή αποδίδουν μια ιδιότητα ενός προσώπου. Όταν οι όροι αυτοί επικαλούνται για να εισάγουν στο λόγο βασικά πρότυπα συμπεριφοράς του χώρου, όπως οι έννοιες μάγκας, αλανιάρης, ντερβίσης, κουτσαβάκης, ή ρεμπέτης, προσφέρουν έναν διευρυμένο ορίζοντα ερμηνείας στους χρήστες τους. Στον ορίζοντα αυτό, ο φορέας του λόγου επενδύει αποκλει-

7. Παράλληλα με την ασάφεια και τη σημασιολογική αστάθεια των όρων της αρχή, ο Στ. Δαμιανάκος κάνει λόγο και για την ανάπλαση μιας επιτηδευμένης «αφέλειας» στο ύφος των ρεμπέτικων τραγουδιών, η οποία σχετίζεται τόσο με την έξαψη της φαντασίας του δημιουργού, όσο και με την προσπάθεια συγκερασμού του λόγιου και του λαϊκού, με μια σαφή τάση προσαρμογής του κράματος αυτού στο ύφος των έργων του. Στ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, ό.π., σ. 62.

στικά τη δική του προθετικότητα στην εκφορά τους, καθώς τις αποδεσμεύει από ένα σταθερό περιεχόμενο αναφοράς. Ως δυνατότητες παραλλαγής ενός πρωταρχικού σημαίνοντος που ανακαλεί μια ιδανική ταυτότητα ενός προσώπου, συνδέονται μεταξύ τους με μια αυθαίρετη ιεραρχική σχέση:

Ἡ κουτσαβάκης, ἡ μάγκας, ἡ δερβίσης, ὅλα αὐτὰ εἶναι ἓνα. Με τὴ διαφορὰ ὅτι ἀνώτερος ἀπ' ὅλους εἶναι ὁ δερβίσης.⁸

Βγαίνω στη μορτιά. Μόρτης, ε, ὄχι ρεμπέτης. Ὁ ρεμπέτης εἶναι ἓνας ἄνθρωπος ἄσωτος, ἓνας χαμένος, ὁ τελευταῖος ἄνθρωπος τοῦ κόσμου. Ἐνας χασομέρης, δὲν πάει στὴ δουλειά του... [Ὁ μόρτης] εἶναι ὁ καλὸς ἄνθρωπος, ὁ ἀλανιάρης. Βοηθάει τοὺς φτωχοὺς. Ἀν δεῖ και χτυπάνε ἓναν ἀδύνατο ἄνθρωπο, θὰ πάει νὰ τον υπερασπιστεῖ ὁ μάγκας.⁹

Οι λέξεις αυτές είναι συμβολικά παρεμφερείς. Παραπέμπουν σημασιολογικά σε ένα εξιδανικευμένο πρότυπο συμπεριφοράς του χώρου, στην ανάκληση μιας ιδανικής ταυτότητας, ικανής να προσλαμβάνει ένα ειδικό περιεχόμενο στις εκάστοτε συνθήκες εμφάνισής της. Το ακριβές όμως περιεχόμενο της ταυτότητας αυτής, η σημασιολογική της αντιστοιχία με

8. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ὁ.π., σ. 123. Στὴν περίπτωση αὐτὴ διαπιστώνουμε τὴ μεταφορὰ καὶ τὴν ἐναρμόνιση ἑνὸς τύπου συμπεριφοράς στὶς ἰδιαιτέρες ἀξιολογήσεις τοῦ χώρου. Ὁ δερβίσης, ὁ τύπος τοῦ περιπλανώμενου μοναχοῦ, ἐφοδιάζει τὸ λεκτικὸ πεδίο τοῦ χώρου τῶν ρεμπέτικων με ἓνα σύνολο συμβολισμῶν (ὁ ὅρος τεκέ, τὸ τελετουργικὸ μῆσης στὸν τεκέ, ἡ χρῆση τοῦ χασίς στὸν τεκέ, οἱ ἐνδεχόμενες ὁμοφυλοφιλικές συμπεριφορές), οἱ ὁποῖοι, ἀφοῦ προηγουμένως ἀπομονωθοῦν ἀπὸ τὶς ἀρχικὲς συμπεριφορές που συνοδεύουν, προσφέρουν ἓνα θετικὸ πρότυπο πρὸς ταύτιση. ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΔΕΡΒΙΣΗΔΕΣ βλ. Ν. Σαρρῆς, *Ὁσμανικὴ πραγματικότητα. Συστηματικὴ παρά-θεση δομῶν καὶ λειτουργιῶν. I. Τὸ δεσποτικὸ κράτος*, Ἀρσενίδης, Ἀθήνα 1990, σσ. 51-58 καὶ Β. Μιρμίρογλου, *Οἱ δερβίσοι*, Ἐκάτη, Ἀθήνα 1940.

9. Μιχάλης Γενίτσαρης, *Ελευθεροτυπία*, 29/6/1996.

τον όρο της εκφοράς της, δεν προσδιορίζεται. Καθώς προϋποθέτει ένα συλλογικό αρχέτυπο, μια κοινά αναγνωρισμένη αξιολογική τοποθέτηση, κάθε υποκείμενο μπορεί να προσθέσει και τη δική του ερμηνεία στην πρόσληψή της.

Ο όρος «αλανιάρης» αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα.¹⁰ Σε έναν πρώτο βαθμό, η χρήση του όρου παραπέμπει σε μια ευρύτερη συλλογικότητα υποκειμένων, των οποίων το γλωσσικό σύστημα επικοινωνίας διαφέρει σε πολλά σημεία από την κοινή γλώσσα. Παράλληλα, το περιεχόμενο του όρου σκιαγραφεί μια ικανή και σκληραγωγημένη προσωπικότητα, έναν χαρακτήρα δυναμικό που δεν δεσμεύεται με έναν τόπο, με μια συγκεκριμένη συναισθηματική ή επαγγελματική κατάσταση.

Στο περιβάλλον των ρεμπέτικων τραγουδιών ο όρος αλανιάρης εισάγεται σε αυτήν τη θετική προοπτική, εμπλουτισμένος με τις επιμέρους αξιολογικές προτεραιότητες του χώρου:

Χρόνια μες στην Τρούμπα
μαγκίτης κι αλανιάρης
ρώτησε να μάθει
κι ύστερα να με πάρεις.

Στην πιάτσα που μεγάλωσα
όλοι μ' έχουν θαυμάζει
γιατ' είμαι μάγκας έξυπνος
και σ' όλα μου εντάξει.¹¹

10. Βλ. τις χρήσεις των όρων αλάνα, αλανιάρης, αλάνι, αλάνης στο Ε. Ζάχος, *Λεξικό της πιάτσας*, Κάκτος, Αθήνα 1981, σσ. 46-47.

11. Μάρκος Βαμβακάρης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 120.

Ο όρος ανακαλεί ένα θετικό αξιολογικό πρότυπο, καθώς λειτουργεί ως συνώνυμο της έννοιας του μάγκα. Αποδίδει έναν χαρακτήρα επιβλητικό, αναγνωρίσιμο από το περιβάλλον του, το οποίο αξιολογεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο τις πράξεις και τις κινήσεις του υποκειμένου. Επιπλέον, ο όρος επιφορτίζεται και με μια ειδική συναισθηματική βαρύτητα. Ορίζει το περιθώριο της έκβασης μιας σχέσης μεταξύ άνδρα και γυναίκας, πριμοδοτώντας τον άνδρα με μια δυνατότητα επιλογών, με μια προτεραιότητα στη σχέση, η οποία αρμόζει στον χαρακτήρα του ως αλάνη ή μάγκα.

Παράλληλα, ο όρος εισάγεται ως εξιδανίκευση μιας συγκεκριμένης δραστηριότητας του υποκειμένου:

Είμαι αλανιάρης
 στους δρόμους και γυρίζω
 κι απ' την πολλή μαστούρα μου
 κανέναν δε γνωρίζω.

Τσοντάρισε αδελφούλα μου
 να πιούμε τσιμπουκάκι
 μαζί να μαστουριάσουμε
 να παίζω μπουζουκάκι.¹²

Ο φορέας του λόγου, επικαλούμενος μια εικόνα, παραπέμποντας σε μια πράξη που χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη συλλογικότητα υποκειμένων, επιφορτίζει τον όρο με τη συμβολική βαρύτητα της πράξης που εξιστορείται. Έτσι, επιτυγχάνεται μια σημασιολογική αντιστοιχία μεταξύ της πράξης και της ιδιότητας του προσώπου που συμμετέχει σε αυτήν: το κάπνισμα συνδέεται με έναν αλανιάρη, ενώ ταυτόχρονα η ιδιότητα του αλανιάρη επιτρέπει σε κάποιον να καπνίζει.

12. Μάρκος Βαμβακάρης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τομ. Α', ό.π., σ. 213.

Με τον ίδιο τρόπο, ο όρος αποδίδει και μια ευρύτερη δυνατότητα επιλογών στο υποκείμενο:

Στου Πειραία το λιμάνι
μου συστήσαν ένα αλάνι
τζογαδούρα και στιβάλι
και μεταξωτό ζουνάρι.

Αλάνι μες στην παραλία
χρόνια μες στην αμαρτία
ο μπαγλαμάς και το μπουζούκι
δεν του λείπει το τσιμπούκι.

Φουμάρει πίνει και μεθάει
όμορφα χωρίς να σπάει
κι αν του λάχει να μαλώσει
δεν το νιάζει να σκοτώσει.¹³

Οι ιδιότητες αυτές, άλλοτε υπερβολικές και άλλοτε εγγύτερες προς την πραγματικότητα, ανακαλούν έναν κώδικα συμπεριφοράς. Ο κώδικας εμπεριέχει μια ευρύτερη τοποθέτηση προς τη ζωή: από απλές ενδυματολογικές προτιμήσεις έως τη συγκεκριμένη διαχείριση του θανάτου. Ο όρος αλάνης καλείται να αποδώσει τη γενικευμένη αυτή εικόνα. Ενσωματώνει στη χρήση του όλο το φάσμα των δραστηριοτήτων που τείνουν να χαρακτηρίζουν έναν χώρο, αφήνοντας όμως πάντα ανοικτά τα όρια της αναφοράς του στην πραγματικότητα.

Έως αυτό το σημείο μπορούμε να διακρίνουμε τη λειτουργικότητα ενός όρου σε ένα συγκεκριμένο γλωσσικό περιβάλλον: ένας όρος με ανοικτό το πεδίο των σημασιολογικών του ενδείξεων, που ποτέ όμως δεν

13. Νίκος Μάθεσης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 121.

αμφισβητείται ως θετικό αξιολογικό πρότυπο συμπεριφοράς του χώρου. Μπορούμε όμως να διαπιστώσουμε ότι την ίδια χρονική περίοδο, ακόμη και από τους ίδιους δημιουργούς, ο όρος χρησιμοποιείται για να αποδώσει την ακριβώς αντίθετη αξιολογική τοποθέτηση προς τη ζωή:

Μπουζούκι μου διπλόχορδο
μπουζούκι μου καημένο
μονάχα συ παρηγορείς
κάθε φαρμακωμένο.

Το ντέρτι πού 'χω στην καρδιά
το ξέρεις και λυπάσαι
πριν να με κάψεις άπιστη
ποιος ήμουν το θυμάσαι.

Τώρα με αποστρέφονται
με λένε αλανιάρη
τι θέλω τέτοια μια ζωή
ο Χάρος να με πάρει.¹⁴

Ενώ στις προηγούμενες αναφορές ο όρος αλανιάρης παρέπεμπε σαφώς σε μια συμβολική ανωτερότητα του υποκειμένου ως προς το αντικείμενο της ερωτικής του επιθυμίας, αλλά και ως προς την ευρύτερη κοινωνία που ενδεχομένως αξιολογεί τις πράξεις του, στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο φορέας του λόγου τροποποιεί αυτόν το συμβολικό συσχετισμό. Ο όρος σηματοδοτεί μια αντιστροφή στην πρόσληψη του εξωτερικού κόσμου, την αποδοχή και ταυτόχρονα την άρνηση της ταυτότητας του υποκειμένου, μια άρνηση που θεωρητικά μπορεί να φτάσει έως και στην αναζήτηση των προϋποθέσεων ενός άλλου τύπου υλικής διαβίωσης:

14. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 185.

Η ΓΛΩΣΣΑ

Τώρα θα πάψω να γυρνώ
στους δρόμους σαν αλάνης
γιατί η ζωή που έκανα
για μένα πια δεν κάνει.

Με ήξεραν με πείραζαν
και το χαν παρακάνει
κι όπου με βλέπαν τα παιδιά
με φώναζαν αλάνη.

Γι' αυτό τη μόρτικια ζωή
θα τηνε παρατήσω
θα γίνω αρχοντόπαιδο
τον κόσμο να γνωρίσω.

Θ' αρχίσω πια να ντύνομαι
θα γίν' αριστοκράτης
κι ούτε στους δρόμους θα γυρνώ
σα μόρτης σαν μπερμπάντης.¹⁵

Η λειτουργικότητα του όρου καταλήγει να υπονομεύει το συμβολικό υπόβαθρο του χώρου. Από τη μερική αμφισβήτηση περνάμε στην πλήρη αποστροφή των βασικών προτύπων συμπεριφοράς του χώρου («μόρτης», «μπερμπάντης»), ενώ παράλληλα εκθειάζονται και αναζητούνται οι ακριβώς αντίθετες για τους ερμηνευτικούς μηχανισμούς του υποκειμένου συμβολικές συμπεριφορές («αριστοκράτης», «αρχοντόπαιδο»). Όταν η υπονόμηση αυτή συνδέεται με μια εξωτερική αναγκαιότητα, όπως η έλλειψη πλούτου, οι συμβολικές αξίες του χώρου αποδυναμώνονται ακόμη πιο πολύ:

15. Μιχάλης Γενίτσαρης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 120.

Αλάνης πια δεν είμαι εγώ
δεν θέλω να γελούνε
οι όμορφες της γειτονιάς
να με περιφρονούνε.

Γι' αυτό και το αποφάσισα
να γίνω αριστοκράτης
κάθε μικρή που θα με δει
να χάνει τα μυαλά της.

Μεταξωτό πουκάμισο
γραβάτα και κολάρο
και θα διαλέξω μόνος μου
γυναίκα για να πάρω.

Εντάξει τα κανόνισα
μα μένει η απορία
πως θα γίνουνε όλα αυτά
μ' αυτή την αφιλία.¹⁶

Μια τέτοια συλλογιστική υποβιβάζει τον τρόπο ζωής του υποκειμένου σε αναγκαστική επιλογή και όχι σε συνειδητή επιδίωξη, καθώς ο συγκεκριμένος τρόπος διαβίωσης συνδέεται με την έλλειψη πλούτου. Η ενδεχόμενη οικονομική άνεση θα μπορούσε να οδηγήσει το υποκείμενο στην υιοθέτηση κάποιων προτύπων συμπεριφοράς, έναντι των οποίων ο τρόπος ζωής του φαινομενικά αντιτίθεται.

Η αντιφατική αυτή τοποθέτηση ως προς την αξιολογική διαχείριση του όρου μπορεί να αναδειχθεί και μέσω της αφήγησης του ίδιου του υποκειμένου: χρησιμοποιεί τον όρο αλανιάρης για να αποδώσει άλλοτε θετικά και άλλοτε αρνητικά δύο παρόμοιες συμπεριφορές:

16. Παναγιώτης Τούντας, *αυτόθι*, σ. 121.

Ήταν βρωμόσκυλο. Τη βραδιά που ήρθε —με άλλους τρεις— στο μαγαζί, μ' έβρισε και με ζοριλίκι μού 'πε να κατέβω από το πάλκο, γιατί θα μου έσπαγε το μπουζούκι. Νταηλίκια του καιρού. Εγώ τον έβρισα γιατί δε χάριζα κάστανα και του φώναξα: «Για τον τελευταίο αλανιάρη παίζω, για σένα και την παρέα σου δεν παίζω». Και σηκώθηκα να φύγω.¹⁷

Η ιδιότητα του αλανιάρη προσλαμβάνει μια σαφώς αρνητική αξιολογική φόρτιση, καθώς απορρίπτεται ως αξία ακόμη και εντός του περιβάλλοντος στο οποίο θεωρητικά μπορεί να εκδηλωθεί. Την ίδια όμως στιγμή, για τη σκιαγράφηση μιας άλλης προσωπικότητας, αν όχι με θετικό τουλάχιστον όχι με αρνητικό τρόπο, επικαλείται η ίδια ακριβώς ιδιότητα:

Τότε κινήθηκε με το πιστόλι προς το πάλκο. Ένας όμως άλλος, πολύ σκυλόμαγκας, ο Βλάσσης, Κορίνθιος στην καταγωγή και αλάνι που είχε περπατήσει μαζί μου πολλά χρόνια, έβγαλε το πιστόλι του και πυροβόλησε τον Δανήλο. Τού 'σπασε το πόδι.¹⁸

Στο ίδιο νοηματικό πλαίσιο εντάσσεται και ο πιο χαρακτηριστικός όρος του χώρου, η έννοια του «μάγκα». Ο όρος μάγκας αποτελεί το κατεξοχήν σημείο αναφοράς του χώρου: μια καθαρά εννοιολογική κατηγορία της σκέψης, η απόληξη της συμβολικής διαχείρισης της συμπεριφοράς, ένα υπερβατικό πρόσχημα ένταξης της δράσης στα ερμηνευτικά σχήματα ενός χώρου.¹⁹ Μάγκας είναι ο ενσαρκωτής, ο φορέας

17. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 62.

18. Αυτόθι. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η έννοια του «σκυλόμαγκα» λειτουργεί ως κομπλιμέντο και όχι ως υποτιμητικός χαρακτηρισμός.

19. Βλ. τη διεξοδική αναφορά και τον ενδεικτικό κατάλογο του Η. Πετρό-

μιας πρωταρχικής δραστηριότητας, ένας χαρακτηρισμός, μια ιδιότητα ενός προσώπου που συνδέεται με την εκδίπλωση μιας επιθυμητής συμπεριφοράς και εστιάζει στο συμβολικό της εγκλεισμό. Ως γλωσσική κατασκευή συνδέει τους φορείς του λόγου με μια δεδομένη σχέση προς την πραγματικότητα, καθώς τους προσφέρεται ως λειτουργική ένδειξη προσανατολισμού σε αυτήν.

Η λειτουργικότητά του αναγνωρίζεται σε διάφορα επίπεδα της σκέψης. Αρχικά, λειτουργεί ως προσδιορισμός, ως κριτήριο απόδοσης της ταυτότητας ενός υποκειμένου. Στην περίπτωση αυτή δημιουργούνται στη γλώσσα καταστάσεις του τύπου *μάγκας είναι αυτός που...*:

Πάντως εμείς οι μάγκες δεν πειράζαμε κανέναν κι ούτε θέλαμε άλλοι να μας πειράζουνε.²⁰

Ήταν, ας πούμε, ο Δίας της μαγκιάς. Ήσυχος, καλός άντρας, ζόρικος στην ώρα του, και όταν αποφάσιζε να καθαρίσει, καθάριζε. Όλοι οι μάγκες έτσι ήταν.²¹

Κατ' ακολουθία, η έννοια του μάγκα λειτουργεί ως ταξινομητική αρχή, διχοθετώντας τους αντιληπτικούς μηχανισμούς των υποκειμένων με διχοτομικά σχήματα του τύπου *είναι μάγκας - δεν είναι*:

Ήξερε να ξηγιέται μάγκικα στον κάθε άνθρωπο, είτε μάγκας ήτανε είτε τίποτα.²²

Παράλληλα, ο όρος χρησιμεύει και ως ιεραρχικό κριτήριο στο εσωτερικό περιβάλλον του χώρου που θεωρητικά οριοθετεί, καθώς η χρήση του

πουλου για την ιεραρχική διάσταση των χαρακτηρισμών του χώρου στο «Τα Παιδιά της Φάρας», ό.π., σσ. 81-90.

20. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 122.

21. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 87.

22. *Αυτόθι*.

ευνοεί την αποκρυστάλλωση μιας εσωτερικής ιεραρχίας του τύπου είναι πιο μάγκας από...:

Πέρασαν μάγκες απ' τον Πειραιά και μόρτηδες αλλά και νταήδες που τ' όνομά τους κουβεντιάζεται ακόμα για την παλικαριά τους. Και άλλοι, άλλοι λέμε, αποφάγια μάγκες, που πέρασαν και τ' όνομά τους κουβεντιάζεται, όταν θέλουμε να δώσουμε παραδείγματα για αποφάγια της μαγκιάς.²³

Στη βάση αυτή, ο όρος αποτελεί μια πρωταρχική γλωσσική αναγκαιότητα του συστήματος επικοινωνίας των υποκειμένων, λειτουργεί ως κυρίαρχο σημαίνον: ανακαλεί μια διαδικασία ατέρμονης εναλλαγής σημασιών, μια διαρκή υποκατάσταση νοημάτων, τα οποία, αν και καταλήγουν σε έναν και μοναδικό τρόπο εκφοράς, παραπέμπουν συνεχώς σε κάτι άλλο. Η διαδικασία αυτή διασαλεύει κάθε μονοδιάστατη σύνδεση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, υπονομεύει την ίδια την έννοια του γλωσσικού σημείου, διαπλάθει για τον φορέα του λόγου μια εκφραστική δυνατότητα που υπερβαίνει τη συνειδητή προθετικότητά του. Ως πρωταρχικό σημαίνον που διέπει το λόγο του υποκειμένου συνδέεται με ένα διευρυμένο περιθώριο χρήσης, αφήνοντας συνεχώς αβέβαια και ασαφή τα όρια της ερμηνείας του. Η εφαρμογή του εκτείνεται από την απόδοση της ιδιότητας ενός προσώπου έως την οριοθέτηση μιας κατάστασης:

Μπουζούκι στον Πειραιά έπαιζαν πάμπολλοι, Μάγκες, άνθρωποι εργατικοί, Μοσχόμαγκες της φυλακής, Σκυλόμαγκες, Όχι κοπρίτες της συνηκίας, μαχαλόμαγκες, Που έκαναν τον Μάγγα γύρω στον μαχαλάτους αυτή την ακτίνα δράσεως είχαν αποχτύση! Ο πειραιάς τότε ήταν μικρός και το μαγγιλίχι της Μόδας! Μάγκες, Σαχλαρόμαγκες και

23. Αυτόθι, σ. 86.

Σκυλόμαγγες, υπήρχαν, οι Μάγγες και οι Σκυλόμαγγες δεν είχαν Ωρόσιμα, όλος ο Πειραιάς ήταν δηκός τους, ήταν ανεγνωρισμένοι ανεξάρτητων Συνηκιών, τους εθαύμαζαν και edίλοναν επί τη εμφανίση τους, υποταγή οι φυγουραντζήδες της Συνηκίας οι Σαχλαρόμαγγες. Τέτιους Σκυλόμαγγες θα μπορούσα να ονομάσω πολλούς αλλά θα κάνω ιεροσιλία στην Μνήμυντους, και δεν μου το επιτρέπη ο Άγραφτος Νόμος... αυτοί ως επιτόπλοιστον είχαν καφενεία και μέσα κρυφά Λέσχες (Ζάργια) με τσιλιαδόρους διατί η Αστυνομία δεν αστυεβώταν ούτε ελάβενεν υπόψει τους Νταήδες, οι Ντεκετζίδες ήταν μάγγες αλλά όχι Νταΐδες δεν ήταν Σκυλόμανκες ποτέ, ένας Σκυλόμαγκας που είχε κάνει χρόνια φυλακή δεν έκανε αυτή τη δουλειά να γεμίση τον λουλά να τον ανάψη και να τον δώσει σε αυτόν που τον παρίγγηλε σε ένα μαγκάκι που θέλει να βγή κι αυτός κάτι, να του κάνη τον υπηρέτη, πιος! Αυτός που είχε κρεμάση την κάπα του στην φυλακή!²⁴

Ο όρος μάγκας, το κυρίαρχο σημαίνουν στο λόγο του υποκειμένου, αποτελεί μια καθολική έννοια, μέσω της οποίας επιχειρείται η συναρμογή μιας πράξης με την ερμηνεία της. Με την αναγωγή της όμως στη γενικευμένη αυτή αρχή, ο συμβολικός εγκλεισμός της πράξης, στο βαθμό που ανακαλεί ένα καθολικό κριτήριο απόδοσής της, προηγείται της εκδήλωσής της.

Στον άξονα αυτό, η σχέση του υποκειμένου με την ιδιότητα που ενσαρκώνει, ο τρόπος που συσχετίζεται με το πρωταρχικό σημαίνουν το οποίο και το καθορίζει, αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα από την ίδια την πράξη. Έτσι, μια κατάσταση, μια πράξη, νοηματοδοτείται εκ των προτέρων, πριν από την εκδήλωσή της, καθώς οι φορείς των ιδιοτήτων που εμπλέκονται σε αυτήν (ιδιότητες - παράγωγα ενός και μοναδικού σημαίνοντος) διαγράφουν και τις διαστάσεις της:

24. Νίκος Μάθησης, «Αυτοβιογραφία», ό.π., σ. 263.

Ήταν κοροϊδόμαγκας, απ' την καλή ψυχή του, αλλά ήτανε και ζόρικος άντρας... σκυλόμαγκας αυτός ο Στρίγκλας, σκότωνε με το παραμικρό... μόνο κάτι παλιοί μάγκες έπαιζαν μπουζούκι, παλιοί κατάδικοι, γεροντόμαγκες, παλιοί τεκετζήδες, μόρτηδες και άλλοι της πιάτσας... ήταν μάγκας, έξυπνος, έκανε δουλειές του ποδαριού για την κονόμα, ήταν λιγάκι σαχλαμάρας, έκανε караγκιοζιλίκια, αλλά ήτανε καλός μαγκίτης... ζόρικος άντρας ο Μπαγιαντέρας, καλός μάγκας, από τους λίγους στον Πειραιά. Χρόνια αλανιάρης ο Μπαγιαντέρας και με πολλούς τσαμπουκάδες στην καμπούρα του²⁵... ήτανε αυτός ένας παλιός μάγκας στη Δραπετσώνα, μελαχρινός και όμορφος... έβαλαν έναν πορδόμαγκα, ένα χάλια της κακιάς ώρας, κι όπως πέραγε, τού 'ριξε από πίσω και τον άνοιξε στη μέση... ούτε αποφάγια μάγκας δεν ήτανε αυτός... ήταν ένα παλιό και πολύ καλό αλάι, μέσα στον Πειραιά. Ήσυχος μάγκας, όμορφος μόρτης και καλό παιδί, πολύ καλό παιδί, με εξηγήσεις μάγκικες.²⁶

Καθώς ο όρος αναπαράγει στο εσωτερικό του ένα πλήθος διαβαθμίσεων, κάθε φορά που επικαλείται ως έννοια συνδέεται και με ένα διαφορετικό κριτήριο εκφοράς. Τα γλωσσικά παράγωγα του όρου, τα οποία έχουν πάντα αξιολογική φόρτιση, άλλοτε θετική, άλλοτε αρνητική, άλλοτε μονοδιάστατη ή πολύ πιο σύνθετη, λειτουργούν ως βασικές κατηγορίες της σκέψης, ως εννοιολογικά εργαλεία που κατευθύνουν το υποκείμενο προς την ερμηνεία της πραγματικότητας. Στο βαθμό που τα

25. Εδώ ο όρος «τσαμπουκάδες» χρησιμοποιείται με τη σημασία του βεβαρημένου ποινικού μητρώου, πρακτική σαφώς αναγνωρίσιμη για την κατασκευή της ταυτότητας του υποκειμένου. Βλ. το άρθρο του Η. Πετρόπουλου «Τσαμπουκαλίκια» στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, ό.π., σσ. 27-30 [1η δημοσίευση Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, 20/2/2000].

26. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 86, 89, 91, 93, 96, 114.

παράγωγα αυτά δεν ανακαλούν μια σταθερή σύνδεση μεταξύ πράξης και ερμηνείας, η αξία ή η απαξία μιας συμπεριφοράς προσαρμόζεται στον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο εγγράφει ένα γεγονός στη δική του προθετικότητα. Για παράδειγμα, όταν η πράξη του φόνου αποδίδεται σε ένα πρόσωπο-φορέα ενός αρνητικού σύνθετου του όρου μάγικας, θεωρείται πράξη κατακριτέα:

Κάτι απ' αυτούς που είπα, τους αποφάγια μάγικες, που ζήλευαν τον Κεφάλα, γιατί τους καρπάζωνε κάθε μέρα, έβαλαν έναν πορδόμαγκα, ένα χάλια της κακιάς ώρας, κι όπως πέρναγε, τού 'ριξε από πίσω και τον άνοιξε στη μέση.²⁷

Στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με τις ανάγκες του αφηγητή, ο φόνος που αποδίδεται σε έναν «αποφάγια μάγκα» ή σε έναν «πορδόμαγκα», έννοιες σαφώς αρνητικές για το περιβάλλον της αφήγησης, προσλαμβάνεται ως απαξία. Ο φόνος όμως που αποδίδεται στον «ήσυχο μάγκα»,²⁸ στο θετικό πρότυπο εκφοράς του όρου, δεν ορίζει σε καμιά περίπτωση μια πράξη κατακριτέα. Συμβαδίζει με το ακέραιο της προσωπικότητας του υποκειμένου, ανακαλεί την ιδανική ταυτότητα του μάγκα. Έτσι, η προσωπικότητα του μάγκα συνδέεται με ένα σύνολο ιδιοτήτων που προηγούνται της εκδίπλωσης κάθε επιμέρους συμπεριφοράς:

Ήταν πολύ παλικάρι. Όπου να πήγαινε στις φυλακές τον εσεβόντουσαν όλοι οι φυλακωμένοι. Εμάλωνε, σκότωνε, δεν άφηνε, ήτανε όμως ήσυχος, ήσυχος είπαμε.²⁹

27. Αυτόθι, σ. 86.

28. Η κατασκευή της θετικής εικόνας του «ήσυχου μάγκα» δεν μπορεί να θεωρηθεί αποκομμένη από την επίδραση της χρήσης του χασίς στη συμπεριφορά του υποκειμένου.

29. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 124.

Η έννοια, λοιπόν, του μάγκα αποδίδει γενικευμένες και συνολικές καταστάσεις, σκιαγραφεί μια προσωπικότητα ανεξάρτητη από τα επιμέρους χαρακτηριστικά ενός υποκειμένου ή τις ειδικές συνθήκες εκτύλιξης της δράσης. Κατά τη διαδικασία αυτή και με τρόπο καθαρά αφαιρετικό, η έννοια του μάγκα, ως θετικό αξιολογικό πρότυπο του χώρου, περιβάλλεται από μια γενικευμένη αλλά επιδιωκόμενη αφέλεια, ανακαλεί την εξιδανικευμένη εικόνα για τον καλό, τον ήσυχο άνδρα:

Σας διαβεβαιώ ότι ο μάγκας είναι ήσυχος, πολύ ήσυχος άνθρωπος. Δεν πειράζει κανένα. Άμα είναι καλός άνθρωπος εννοείται. Άμα είναι παλιάνθρωπος, θά 'ναι παλιάνθρωπος.³⁰

Στην πρωταρχική αυτή ταύτιση μεταξύ μάγκα και καλού ανθρώπου, οι ερμηνευτικοί μηχανισμοί των υποκειμένων συστήνουν ένα πλαίσιο θετικής ερμηνείας για κάθε επιμέρους μορφή δράσης. Στο αφαιρετικό αυτό πλαίσιο, που λειτουργεί με όρους καθαρά υποκειμενικούς για αυτόν που το επικαλείται, το υποκείμενο μπορεί να εκλογικεύσει και να υπερασπίσει κάθε επιλογή του: από μια παράνομη δραστηριότητα έως την απλή ενδυματολογική προτίμηση:

Ντυνόμουνα έτσι μάγκικα, αλανιάρικα να πούμε. Δεν εντυνόμουνα έτσι αριστοκρατικά, να φορέσω γραβάτα, να φορέσω ρεπούμπλικα και τέτοια. Α όχι. Καμιά φορά που έβαζα και τραγιάσκα. Ντυνόμουνα πάντα δηλαδή καλά, ιδίως αργότερα που είχα λεφτά, εγγλέζικα κοστούμια, αλλά εφαινόμουνα αλανιάρης. Δηλαδή, μπορεί να φορούσα ένα άριστο κοστούμι, χίλια, δυο χιλιάρικα, κι από μέσα να φοράω φανέλα. Ενώ άλλος μ' αυτό το κοστούμι θα φόραγε παπιόν.³¹

30. Αυτόθι, σ. 122.

31. Αυτόθι.

Σύμφωνα με το περιβάλλον της αφήγησης, η φανέλα, ως ενδυματολογική επιλογή, αποτελεί μια σταθερή αναφορά της ενδυμασίας του μάγκα. Με τους όρους όμως μιας άλλης αφήγησης, κάτω από την πρόθεση μιας διαφορετικής ανασύστασης της έννοιας, ο ίδιος τύπος ενδυμασίας αποτελεί αρνητική ένδειξη για την ταυτότητα του υποκειμένου:

Ήμουνα ντερβισόπαιδο και πάντα ντυμένος στην πένα. Στην πιάτσα του Πειραιά μπήκα από μικρός κι έγινα από τους πρώτους και καλύτερους μάγκες... Εγώ δε σύχναζα όμως στα χαμαιτυπεία και κάτι τέτοια, ούτε έκανα παρέα με σωματέμπορους, κακοποιούς και κάτι άλλους χάληδες που φοράγανε μια ναυτική φανέλα χειμώνα καλοκαίρι. Είπαμε: παρέα με μάγκες, με τους μεγαλύτερους μάγκες της εποχής και με κουτσαβάκια, που δε σήκωναν απ' τους άλλους ούτε χαμόγελο.³²

Ολοκληρώνοντας αυτή την προβληματική μπορούμε να επαναδιατυπώσουμε την άποψη πως στη γλώσσα των υποκειμένων η εισαγωγή όρων, οι οποίοι αναφέρονται στην ιδιότητα ενός προσώπου και απεικονίζουν θεμελιώδη πρότυπα συμπεριφοράς του χώρου, ανακαλούν ένα γενικό τρόπο δράσης και όχι συγκεκριμένες ενέργειες ή πράξεις. Φαινomenικά συνδέονται με συγκεκριμένες δραστηριότητες, καθώς εκφέρονται ως συνοδευτικοί όροι ειδικών λειτουργιών. Στην πράξη, όμως, ανακαλούν μια ακολουθία νοηματικής απόδοσης αρκετά πιο σύνθετη, καθώς, ενταγμένοι σε ένα πλαίσιο νοηματικής ασάφειας, λειτουργούν ως πρωταρχικά σημαίνοντα, ως βασικές σημασιακές ενδείξεις των οποίων η απόδοση και η χρηστικότητα εξαρτάται από την προθετικότητα του φορέα του λόγου.

Οι όροι αυτοί τείνουν να διαμορφώνουν συμβολικές διχοτομικές καταστάσεις του τύπου καλός - κακός. Όμως, τα διχοτομικά αυτά σχή-

32. Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 84-85.

ματα ισχύουν μόνο ως αντιθετικές καταστάσεις του λόγου, καθώς οι φορείς της δράσης είναι ενταγμένοι σε ένα πλαίσιο ανταλλαγής συμπεριφορών πολύ πιο σύνθετο και περίπλοκο από ό,τι λεκτικά μπορεί να εκφραστεί. Στο πλαίσιο αυτό, οι όροι της αντίθεσης, τόσο δηλαδή η έννοια του αποδεκτού όσο και η έννοια του απορριπτέου, δεν έχουν μια σταθερή αντιστοιχία με δεδομένα μοντέλα συμπεριφοράς, αλλά ανακαλούν το ειδικό περιεχόμενο που ο εκάστοτε φορέας του λόγου τείνει να τους αποδίδει. Είναι χαρακτηριστική εξάλλου η τάση να γεφυρώνονται ή να μεταφέρονται μονομερώς στο στίχο βασικές διχοτομικές καταστάσεις αυτού του τύπου, καθώς οι δραστηριότητες που χαρακτηρίζουν τον ένα πόλο της αντίθεσης μετεγγράφονται ως καθολικές πρακτικές:

Παραπονούνται οι μάγκες μας
κι οι αριστοκράτες όλοι
που δεν τους φέρνουνε να πιούν
μαυράκι από την Πόλη.

Έλα βρε μάγκα μου να πιεις
από τον αργιλέ μας
που έχουμε πολιτικό
μαυράκι στον τεκέ μας.

Ν' ακούσεις τον Γιοβάν Τσαούς
που παίζει το μπουζούκι
και με τις έμορφες πενιές
ανάβει το τσιμπούκι.

Και χανουμάκια έμορφα
θα μας τον επατάνε
με μαύρη τσίκα έξυπνη
και τσίλιες να φυλάνε.

Γλυκιές πενιές θα ακούγανε

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

να χάσουν το μυαλό τους
πλούσιοι βιομήχανοι
να κάμουν το σταυρό τους.

Κι αυτοί θα διατάζανε
κάντε κι ένα τσιμπούκι
μάγκες να μαστουριάσουμε
ν' ακούσουμε μπουζούκι.

Και όλα τα ανφάν γκατέ
μες στον τεκέ θα κάτσουν
μπουζούκι για ν' ακούσουνε
και για να μαστουριάσουν.

Γι' αυτό σε λίγο βρε παιδιά
σε τούτη 'δω τη φύση
όλος ο κόσμος σαν θα ζει
θα βρίσκεται χασίσι.³³

Η σημασιολογική αυτή ελαστικότητα βρίσκεται σε άμεση σχέση με την υλική διαβίωση των υποκειμένων. Διαβιώνοντας συνεχώς στο όριο της νομιμότητας και της παρανομίας, του περιθωρίου και της κοινωνικά αποδεκτής συμπεριφοράς, των συνηθειών της επαρχίας και των νέων απαιτήσεων της πόλης, της λειτουργικότητας των τυπικών και των άτυπων κανόνων συμπεριφοράς, υιοθετούν τρόπους και πρότυπα δράσης, τα οποία συνεχώς διασαλεύουν τη μονομερή τοποθέτησή τους ως προς τον καταμερισμό των κοινωνικών ρόλων. Η τοποθέτηση αυτή υπονομεύει κάθε απόπειρα απόδοσης μιας μονοδιάστατης ερμηνείας των συμπεριφο-

33. Γιοβάν Τσαούς, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 134.

ρών του χώρου, κάθε δομική αντίθεση του τύπου μέσα - έξω, καθώς αναδεικνύει τη σύνθετη πλευρά του φαινομένου.

Κατά τον ίδιο τρόπο, η μονομερής ανάλυση του περιεχομένου της ποιητικής των ρεμπέτικων τραγουδιών, η οποία προσπαθεί να διαγνώσει σημασιολογικές διχοτομίες και συμβολικές αντιθέσεις, αναιρεί τη λειτουργικότητά της ως δυνατότητα ασφαλούς ανάγνωσης των συμπεριφορών, καθώς η διατυπωμένη μέσω του στίχου νοηματική κατάσταση του υποκειμένου δεν αντικατοπτρίζει μια σταθερή αντιστοιχία με την πραγματικότητα. Ο στίχος προσφέρει στο υποκείμενο κάποιες δεδομένες εκφραστικές δυνατότητες, οι οποίες σε πολλά σημεία υπερσκελίζουν την πολυσημική λειτουργία των νοηματικών προσδιορισμών που ανακαλούν.

Παράλληλα, καθώς το περιεχόμενο των ποιημάτων διέπεται από όλη αυτή την αντιφατική τοποθέτηση των φορέων του λόγου προς την καθημερινή τους διαβίωση, αναιρεί συνεχώς κάθε σταθερή σημασιολογική ένδειξη για το βιωμένο κόσμο τους. Στο ίδιο χρονικό διάστημα και από τους ίδιους δημιουργούς μπορούμε να παρατηρήσουμε στο στίχο τον εκθιασμό και ταυτόχρονα την απόρριψη ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής, την εξοικείωση και ταυτόχρονα την προσπάθεια αποσύνδεσης από μια δεδομένη συναισθηματική κατάσταση.

6. Δραστηριότητες διαβίωσης

ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΤΩΝ οικονομικών δραστηριοτήτων στο χώρο των ρεμπέτικων τραγουδιών δεν αρκεί η επίκληση μιας μονομερούς ταξινόμησης των υποκειμένων σε σχέση με τις συνθήκες παραγωγής. Κι αυτό γιατί η ένταξή τους στο σύστημα των παραγωγικών σχέσεων διέπεται από έναν υπέρμετρο συμβολικό εγκλεισμό, ο οποίος δεν αποτελεί μόνο την αντανάκλαση της θέσης τους στην παραγωγική διαδικασία, αλλά ταυτόχρονα αποτελεί και την προϋπόθεσή της.

Στις αφηγήσεις του χώρου διαγράφεται ένα πεδίο επαγγελματικών συμπεριφορών, για των οποίων τη βαρύτητα στις συνθήκες παραγωγής τα υποκείμενα δείχνουν να αγνοούν ή να αδιαφορούν. Ο προσδιορισμός του εαυτού επιτυγχάνεται χωρίς την άμεση επίκληση των παραγωγικών σχέσεων: οι φορείς της δράσης φέρονται να εξαντλούν την επαγγελματική τους δραστηριότητα μέσα στο πλαίσιο της λειτουργίας της, να την προσλαμβάνουν ως μια αυτόνομη πρακτική που δεν μπορεί να συσχετισθεί με τη λειτουργικότητα του ευρύτερου παραγωγικού συστήματος.

Η άγνοια αυτή, η αδυναμία ένταξης του μερικού στο γενικό, συμβαδίζει με τη διαχείριση της δράσης τους από το ίδιο το κοινωνικό σύστημα, το οποίο ευνοεί και τις προϋποθέσεις ενός οικονομικού και κυρίως ενός πολιτισμικού αποκλεισμού. Ουσιαστικά, οι ανάγκες του κοινωνικού αυτού χώρου, οι οποίες σχετίζονται με τις δραστηριότητες της καθημερινής διαβίωσης, ευνοούν τη λειτουργία ενός συστήματος υπεραπλουστευμένης σκέψης, μια περιοριστική λογική που θα μπορούσαμε

να την ερμηνεύσουμε ως ορθολογισμό της επόμενης ημέρας. Ο χώρος εξαντλείται σε οικονομικές δραστηριότητες, οι οποίες μακροπρόθεσμα, αλλά και βραχυπρόθεσμα, δεν μπορούν να διασαλεύσουν τον οικονομικό συσχετισμό και κατά συνέπεια την κοινωνική ιεράρχηση του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος.

Στο περιβάλλον αυτό, η ορθολογική δραστηριοποίηση για την εξασφάλιση των απαραίτητων προϋποθέσεων υλικής διαβίωσης δεν διέρχεται αναγκαστικά από το σχήμα εργάτης - ιδιοκτήτης. Το σχήμα αυτό προϋποθέτει μια συγκεκριμένη σχέση με τα μέσα παραγωγής, ενώ παράλληλα συνδέεται και με την ανάδειξη ευδιάκριτων χαρακτηριστικών στη συμπεριφορά των ατόμων, χαρακτηριστικών ικανών να τους εντάξουν στη μία ή την άλλη κατηγορία. Οι συμπεριφορές, όμως, του χώρου συσκοτίζουν συνεχώς τα όρια αυτού του σχήματος. Πλάι στα φερόμενα ως νόμιμα επαγγέλματα συνυπάρχει ένα πλήθος επαγγελμάτων, τα οποία αναγνωρίζονται μόνο στο χώρο προέλευσής τους. Η λειτουργική οργάνωση των επαγγελμάτων αυτών απαιτεί μια ταξινόμηση των συμπεριφορών, μια κατανομή των ρόλων, οι οποίοι στο περιβάλλον αναγνώρισής τους υπερβαίνουν την κλασική αντίθεση του σχήματος ορίζει - δεν ορίζει.

Μια βασική διάσταση των συμπεριφορών αυτών συνδέεται με τη συχνή αλλαγή του επαγγέλματος, καθώς οι φορείς μεταπηδούν με ευκολία από το ένα επάγγελμα στο άλλο. Η αλλαγή όμως αυτή δεν συνδέεται αναγκαστικά και με τη δυνατότητα κοινωνικής ανέλιξης, καθώς περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας. Τα επαγγέλματα αυτά, που απαιτούν ελάχιστη εξειδίκευση, εγκλωβίζουν τα άτομα στον άξονα μιας οριζόντιας επαγγελματικής κινητικότητας, δημιουργώντας επιλογές διαβίωσης αναγκαστικού χαρακτήρα.

Η προσκόλληση σε μια τέτοιου τύπου επαγγελματική συμπεριφορά ευνοείται από την ύπαρξη μηχανισμών, οι οποίοι αποτελούν κανονικότητες για το χώρο. Ένας τέτοιος μηχανισμός είναι η εκμάθηση του επαγγέλματος πέρα από την επίσημη εκπαίδευσης, καθώς η δυνατότητα πρόσβασης στον κατεξοχήν μηχανισμό κοινωνικής ανέλιξης, στο σχολείο, είναι περιορισμένη:

Τα γράμματα τα λίγα του σχολείου πού 'χα μάθει, εκείνα με βοηθήσανε ολίγο να πούμε. Κι επειδή μ' αρέσανε τα γράμματα πάρα πολύ, και κατάντησα να γίνω εφημεριδοπώλης αργότερα για να διαβάζω τα μεγάλα γράμματα στις εφημερίδες που επούλαγα... Κατόπι, μόλις έμαθα κάτι γράμματα και ήξερα και διάβαζα, πήρα δρόμο και έφυγα γιατί έπρεπε να πα να βγάλουμε το ψωμί. Τότες, το 1912, πριν να τελειώσω την τετάρτη τάξη, πήραν τον πατέρα μου στρατιώτη και άφησα το σχολείο για να πάμε με τη μάνα για δουλειά.¹

Η σύνδεση επαγγέλματος - σχολικής μόρφωσης είναι αρκετά χαλαρή, ώστε να περιορίζεται στην εκμάθηση πρωταρχικών κανόνων γραφής και ανάγνωσης, ενώ άλλοτε δεν παρέχει ούτε τη στοιχειώδη αυτή κατάρτιση. Σε μια εποχή κατά την οποία ο εγγραμματισμός της κοινωνίας προχωρά με γοργό ρυθμό, η συνειδητή αλλά ουσιαστικά αναγκαστική απομόνωση των υποκειμένων από τη σχολική μόρφωση μπορεί να τους αποδεσμεύει από το εξουσιαστικό πρότυπο που καλλιεργεί η εκπαίδευση, δημιουργεί όμως και συντηρεί τις προϋποθέσεις του κοινωνικού τους αποκλεισμού.

Η απομάκρυνση αυτή δύναται να ευνοεί υποκατάστατους μηχανισμούς απόκτησης της γνώσης, η οποία είναι αναγκαία για την εξάσκηση ενός επαγγέλματος, όπως τη μαθητεία:

Τα παράτησα στο λιμάνι και σηκώθηκα και έφυγα, και πήγα κάτω εκεί στην αγορά πού 'τανε ένα κρεοπωλείο, του Παράσχου Κονδύλη, Συριανός, πατριώτης μας. Του είπα να με πάρει υπάλληλο. Με πήρε ο άνθρωπος και μ' έβαλε στο μαγαζί του μέσα, και πήγαινα και έσφαζα... ετράβηξα και εκεί τα πάνδεινα, μια και δεν ήμουν ειδικευμένος εκδορεύς αλλά μόνο φουσκωτής... στην αρχή που πήγαινα δεν ήξερα να κάνω τίποτες... εγώ έκανα για πρώτη φορά αυτή τη δουλειά να πούμε... όταν όμως έμαθα τη δουλειά... είδα ότι δεν ήμουν άνθρωπος

1. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 46-47.

γι' αυτή τη δουλειά... όμως εδούλεψα για χρόνια σ' αυτή τη δουλειά, εκδορεύς. Από το είκοσι τρία ως το είκοσι εννιά με τριάντα στα σφαγεία Πειραιώς, κι από το τριάντα ως το τριάντα πέντε στα σφαγεία Αθηνών.²

Η λειτουργία αυτών των μηχανισμών εξωσχολικής κατάρτισης συνδέεται, όπως και η σχολική μόρφωση, με την αναπαραγωγή ενός συγκεκριμένου μοντέλου εξουσίας και υπακοής σε κάποια αρχή. Στην περίπτωση της μαθητείας, η αναπαραγωγή της εξουσιαστικής σχέσης μπορεί να μη διέρχεται από το σύστημα της γραφής ή της ανάγνωσης, προκρίνει όμως και υποθάλλει την υπακοή, τη συμμόρφωση του μαθητευόμενου στις κανονικότητες μιας αναμενόμενης από τον διδάσκοντα συμπεριφοράς. Όπως και στην περίπτωση του σχολείου, η εμφύτευση ιδεολογικών προτύπων στον μαθητευόμενο, από αυτόν που δύναται να διαχειρίζεται την κατάρτισή του, ευνοεί την καθήλωση σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας. Το αφεντικό, ο μάστορας, είναι οι ουσιαστικοί ρυθμιστές μιας συναλλαγής, στην οποία επιβάλλουν πάντα τους όρους τους.

Ένας άλλος καθοριστικός μηχανισμός που ευνοεί την προσκόλληση σε μια ορισμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας, με κριτήριο την επαγγελματική δραστηριότητα, είναι και η άσκηση επαγγελμαμάτων τα οποία δεν αναγνωρίζει η κοινωνία:

Ήτανε εργατικοί σε καλές τέχνες. Ράφτες, καζαντζήδες, δηλαδή σε καράβια να δουλεύουνε, να σιάχνουνε τα καράβια, όχι ναυπηγοί, τα καράβια μέσα να τα κτυπάνε, να ματσακωνίζουνε, μηχανικοί. Διάφορες τέχνες και σε διάφορες δουλειές. Άλλοι ψαράδες, μανάβηδες, χασάπηδες, μπακάληδες, διάφορα. Οι οποίοι, άλλοι είχανε πολλά λεφτά άλλοι δεν είχαν. Άλλοι ήτανε υπάλληλοι... Βέβαια υπήρχαν και μά-

2. Αυτόθι, σ. 97.

γκες και κουτσαβάκηδες που δεν ήταν εργάτες, δε βγάζαν το ψωμί τους με τον ιδρώτα αλλά πχ, με τη διάρρηξη. Όπως έναν άλλον που γνώρισα, ο Σχίζας ο Αλέκος με τ' όνομα. Διαρρήκτης που μόλις έριχνε ματιά στα λουκέτα άνοιγαν μοναχά τους.³

Με την κατηγορία των επαγγελματιών αυτών, νομικά μη αναγνωρίσιμων αλλά και ηθικά απαξιωτικών, εισερχόμαστε στη λειτουργία δύο παράλληλων περιοχών δραστηριοτήτων. Στη βάση της ετερότητάς τους ορίζονται δύο διαφορετικά αξιολογικά συστήματα, των οποίων, όμως, οι πρακτικές δεν συνδέονται αναγκαστικά και με μια σχέση αντίθεσης. Σύμφωνα με την ταξινόμηση του κράτους, ο άνεργος, ως στατιστική μονάδα μέτρησης, εντάσσεται σε μια ορισμένη επαγγελματική κατηγορία: είναι αυτός που δεν εργάζεται. Όμως, στις αντιληπτικές δυνατότητες ενός άλλου αξιολογικού χώρου, ο φερόμενος επίσημα ως άνεργος μπορεί να επιβιώνει ως λαθρέμπορος, διαρρήκτης ή τοκογλύφος. Η συνύπαρξη των δύο αυτών αξιολογικών συστημάτων, η από κοινού λειτουργία τους, οδηγεί πολύ συχνά στην ενσωμάτωση του ενός στο άλλο, καθώς τα όρια της νομιμότητας και της παρανομίας, όπως και αυτά της ηθικής αποδοχής ή της απόρριψης μιας συμπεριφοράς, ανακατασκευάζονται πολύ εύκολα από τα υποκείμενα που τα διαχειρίζονται.

Οι συγκεκριμένοι μηχανισμοί ενσωμάτωσης στην παραγωγική διαδικασία, δηλαδή η μάθηση εκτός σχολείου, η μαθητεία και η εμπλοκή σε επαγγέλματα κοινωνικά μη αναγνωρίσιμα, μηχανισμοί που ανακαλούνται συνεχώς στις αφηγήσεις του χώρου, παραπέμπουν σε έναν χώρο ειδικών επαγγελματικών συμπεριφορών, σε ένα πεδίο δυνάμει συμπεριφορών ετερότητας. Οι συμπεριφορές αυτές δεν εξαντλούνται σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, δεν περιχαράκωνουν έναν ομοιογενή χώρο δραστηριοτήτων με ευδιάκριτα όρια, ώστε να μιλάμε για συμπεριφορές παρέκκλισης. Αντίθετα, αποτελούν μια γενικευμένη τυπολογία μηχανι-

3. Αυτόθι, σ. 124.

σμών προσαρμογής στο ευρύτερο αστικό περιβάλλον στη συγκεκριμένη συγκυρία, σε ένα περιβάλλον το οποίο ευνοεί συνεχώς τις προϋποθέσεις απόρριψης της πολιτισμικής ετερότητας και ενίσχυσης του κοινωνικού αποκλεισμού. Η ερμηνεία, όμως, των συμπεριφορών αυτών από τους ίδιους τους φορείς της δράσης, καθώς ανάγεται σε ένα καθαρά συμβολικό επίπεδο πρόσληψης, αποτελεί έναν συμβολικό προσανατολισμό, ο οποίος συμβαδίζει με τις ευρύτερες επιλογές διαβίωσης των υποκειμένων του συγκεκριμένου χώρου.

Το κύριο χαρακτηριστικό του προσανατολισμού αυτού είναι η αναπαραγωγή ενός πλαισίου συσχότισης που αγγίζει την αντίληψη των υποκειμένων για τον εαυτό τους, την πρόσληψη της σχέσης τους με τους άλλους και κυρίως, αφού αναφερόμαστε σε παράνομες συμπεριφορές, τη σχέση τους με τους φορείς της εξουσίας. Η συσχότιση, που συχνά προκύπτει ως αδυναμία κατανόησης της λειτουργίας του ευρύτερου εξουσιαστικού συστήματος, είναι αυτή που μας παραπέμπει και στην εικόνα της φαινομενικής ενότητας και συνοχής του χώρου.

Οι φορείς της δράσης ορίζουν τον εαυτό τους με βάση συνολικά αναγνωρίσιμα πρότυπα, καθώς διαμορφώνουν ένα πλαίσιο συμβολικής διαντίδρασης. Ο χώρος της δράσης του υποκειμένου, όπως και η περιοχή της δράσης του άλλου, είναι συμβολικά οριοθετημένος. Με τον τρόπο αυτό υιοθετείται μια υπεραπλουστευμένη εικόνα για τη διάρθρωση των ρόλων, μέσα σε ένα σύστημα του οποίου ο καταμερισμός των ρόλων είναι πολύ πιο σύνθετος. Έτσι, η διαφορά, η ετερότητα μεταξύ των διαφορετικών περιοχών εκδήλωσης της συμπεριφοράς, ορίζεται ως πολιτισμική αντιπαράθεση, ως αδυναμία ταύτισης των αξιολογικών προτύπων δύο χώρων. Το καλό ή το κατακριτέο, ζωτικές συμβολικές ενότητες για το πλαίσιο λειτουργίας του φερόμενου ως οικείου χώρου, καθώς και ευρύτερες κοινωνικές σηματοδοτήσεις, όπως η πρόσληψη του νόμιμου ή του παράνομου, υπακούουν σε ευκαιριακές απαιτήσεις, σε αυτοσχέδιους κώδικες συνεννόησης, στους άτυπους κανόνες των τυπικών όμως διαδικασιών συναλλαγής που αναπροσαρμόζονται στις περιστασιακές ανάγκες του εκάστοτε υποκειμένου. Με πρόσχημα

τη διατήρηση μιας συμβολικής τάξης καταστρώνεται ένας πλήρως ορθολογικός σχεδιασμός της δράσης στη βάση της μεγιστοποίησης της δυνατότητας απόδοσης κέρδους, μια δυνατότητα που δεν ταυτίζεται πάντα με την υλική της διάσταση.

Έτσι, στις κανονικότητες της αναγνωρισμένης ως κυρίαρχης παραγωγικής διαδικασίας παρεμβάλλεται μια παράλληλη οργάνωση οικονομικών δραστηριοτήτων, η οποία απαιτεί έναν βασικό σχηματισμό κανόνων και παγιωποιημένων συμπεριφορών, καθώς αποβλέπει στην ιδανικότερη διαχείριση της δράσης των υποκειμένων για την επίτευξη κάποιου υλικού αποτελέσματος:

Μαθαίνω μετά, ότι στο Βοτανικό, στα σίδερα του Μαυρομμάτη, το κέντρο Δάσος βάζει μπουζούκια (γιατί πρώτα είχε σαντουροβιολιά)... Το Δάσος είχε πολλή δουλειά, κάθε βράδυ γεμάτο κι ο κόσμος που ερχόταν ήταν κάθε καρδιάς καρύδι. Να φανταστείς, ότι το μαγαζί είχε τέσσερις μπράβους... Συνάμα και ο ίδιος ο καταστηματάρχης, ο Βλάχος ήταν μούτρο. Όλοι αυτοί οι μπράβοι και ο Βλάχος ήταν εγκληματίες, με φόνους, καταδικές και φυλακές, χρόνια στην πλάτη. Αλλά οι φάτσες που μπαίνανε μέσα και τα πίνανε, δε λογαριάζανε τίποτα κι αυτοί. Κάθε βράδυ αδύνατο να μη γίνουν ξυλοδαρμοί, καβγάδες, μαχαιρώματα, φασαρίες.⁴

Στην αφήγηση αυτή αναγνωρίζουμε την οικονομική οργάνωση της δράσης, το στήσιμο μιας επιχείρησης που συνδέεται με μια διττή λειτουργικότητα: αφενός επιδιώκει τη διαφύλαξη της ισορροπίας ενός χώρου και αφετέρου αποβλέπει στην απόδοση οικονομικού κέρδους.

Επιπλέον, διαγράφονται ολοφάνερα οι δύο διαφορετικές περιοχές δράσης στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε. Για την αστυνομία, για το επίσημο κράτος, οι φορείς των παραπάνω συμπεριφορών δεν είναι τίποτα άλλο παρά εγκληματίες. Η κατηγοριοποίηση αυτή ενεργοποιεί, από την

4. Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 143-144.

πλευρά του κράτους, τους μηχανισμούς κοινωνικού αποκλεισμού των εμπλεκόμενων στις συγκεκριμένες μορφές δράσης. Οι μηχανισμοί αυτοί απαλείφουν τη δυνατότητα προσχώρησης των υποκειμένων στην παραγωγική διαδικασία με ενέργειες κοινά αποδεκτές από την ευρύτερη κοινωνία. Για τον ανακαλούμενο, όμως, χώρο της ερμηνείας των συμπεριφορών, ο κοινωνικός αυτός αποκλεισμός, σε συνδυασμό με την πρόθεση (συνειδητή ή μη) του ίδιου του φορέα της δράσης για την εμπλοκή του σε έναν συγκεκριμένο τύπο υλικής διαβίωσης, οδηγεί αναγκαστικά τα υποκείμενα σε ένα διαφορετικό σύστημα οικονομικής διαχείρισης της δράσης τους.

Έτσι, σε έναν πρώτο βαθμό, στην αφήγηση καθορίζεται η οικονομική διαφοροποίηση σε σχέση με τη θέση που κατέχουν τα υποκείμενα στην οργάνωση της συγκεκριμένης δραστηριότητας. Από τη μία πλευρά υπάρχει αυτός που διαθέτει το κεφάλαιο, αυτός που δύναται να στήσει και να διευθύνει την οικονομική επιχείρηση, ενώ από την άλλη αυτοί που δεν διαθέτουν τα ανάλογα οικονομικά μέσα και συνδέονται μαζί του με μια σχέση οικονομικής υποτέλειας. Έτσι, πέρα από τη διαχείριση μιας συμβολικής ισορροπίας (στο βαθμό που η διαμόρφωση της ιεραρχίας διέρχεται κατά κύριο λόγο από τη χρήση της βίας και ιδιαίτερα της συμβολικής βίας), αποκρυσταλλώνεται μια οικονομική ιεράρχηση, στην οποία ο καταστηματοάρχης προηγείται των μουσικών και των μπράβων.

Παράλληλα, μπορούμε να διακρίνουμε σε όλα τα μέρη της συναλλαγής έναν ορθολογισμό ως προς την επιλογή των κινήσεών τους. Ο καταστηματοάρχης σχεδιάζει με τον πιο αποδοτικό τρόπο τη διαχείριση του κεφαλαίου του: επιλέγει τον τρόπο διάθεσης («βάζει μπουζούκια», «είχε σαντουροβιολιά»), ανιχνεύει την πρόθεση του πελάτη («κάθε καρδιάς καρύδι», «δε λογαριάζανε τίποτα») και στη βάση αυτή εξασφαλίζει τη λειτουργικότητα της επένδυσής του («το μαγαζί είχε τέσσερις μπράβους»). Αλλά και οι μουσικοί («μαθαίνω ότι το κέντρο Δάσος βάζει μπουζούκια»), όπως ενδεχομένως και οι μπράβοι, δραστηριοποιούνται με βάση το αναμενόμενο κέρδος των επιλογών τους.

Ο οικονομικός αυτός σχεδιασμός δεν μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητος από τη λειτουργία του μηχανισμού κατανομής της συμβολικής εξουσίας στο χώρο των υποκειμένων. Η θέση κάθε ατόμου σε αυτού του τύπου την παραγωγική διαδικασία δεν είναι τυχαία. Για την κατοχύρωση του ρόλου του καταστηματοάρχη, του μουσικού ή του μπράβου, απαιτείται η ύπαρξη αντιστοιχίας με τη θέση του υποκειμένου στην κλίμακα της συμβολικής ιεράρχησης του χώρου, μια ταύτιση με την εικόνα που έχουν οι άλλοι για αυτό («φόβητρο»). Η ανάληψη οικονομικών δραστηριοτήτων από συγκεκριμένους φορείς, παράλληλα με την επίτευξη υλικού κέρδους, ενισχύει την ίδια την ιεραρχική ταξινόμηση, καθώς πηγάζει από αυτήν, και ταυτόχρονα σταθεροποιεί τις διαστάσεις της. Κατά συνέπεια, η ένταξη ή η αποχώρηση του υποκειμένου από την οικονομική δραστηριότητα συμβαδίζει με την ικανότητά του να διασφαλίσει την ιδανική εικόνα για τον εαυτό του στα μάτια των άλλων, να επικυρώσει τη διαφορά του σε σχέση με κάποιον άλλο ενισχύοντας τη συμβολική του εικόνα.

Στον ορίζοντα των δυνατοτήτων αυτών, οι αξιολογικές κρίσεις των υποκειμένων, ο στοχασμός πάνω στα όρια και τον χαρακτήρα της πράξης τους, διέρχεται από τη λειτουργία ενός συστήματος σκέψης, το οποίο τοποθετεί τους φορείς του σε έναν συμπληρωματικό για το ευρύτερο κοινωνικό σύστημα χώρο. Τα ίδια τα υποκείμενα δεν φέρονται να προβληματίζονται για τις κανονικότητες της δράσης τους, να την προσλαμβάνουν έξω από το πλαίσιο λειτουργίας της, να την ερμηνεύουν με βάση κάποιους εξωτερικούς κανόνες αξιολόγησης, αλλά επιδιώκουν η δράση αυτή να υπακούει στις λειτουργικότητες ενός χώρου, του δικού τους χώρου, συμβαδίζοντας με το σύστημα κατανομής των ρόλων στο χώρο αυτό.

Οι όροι «κατάδικος», «εγκληματίας», «μούτρο» ή «φονιάς», καθώς προσλαμβάνονται από τους φορείς του λόγου ως τυπικές μορφές συμπεριφοράς, λειτουργούν ενίοτε ενισχυτικά για τον χαρακτηρισμό μιας προσωπικότητας. Ενώ για το κράτος οι χαρακτηρισμοί αυτοί είναι καταλυτικοί για την ταξινόμηση των ατόμων εκτός των κανονικο-

τήτων του, στο πλαίσιο του χώρου αυτού λειτουργούν και ως αναγνωρίσιμες συμπεριφορές, ως συμπληρωματικές ιδιότητες των ατόμων, οι οποίες δεν εμποδίζουν την οργάνωση μιας οικονομικής συνδιαλλαγής, αλλά συχνά αποτελούν προϋπόθεσή της.

Ο σχεδιασμός της οικονομικής δραστηριότητας, εφόσον δεν ορίζεται με βάση τα κριτήρια αξιολόγησης των φορέων της εξουσίας, επιβάλλει μια μορφή συνεξάρτησης, έναν ουσιαστικό καταμερισμό των ρόλων, των οποίων η λειτουργικότητα γίνεται πλήρως αποδεκτή από τους εμπλεκόμενους φορείς. Παραδείγματος χάριν στην περίπτωση της κλοπής ή του λαθρεμπορίου, η αλληλεξάρτηση των συμπεριφορών, η ανάγκη καταμερισμού των ρόλων είναι εμφανής: υπάρχει κάποιος που κλέβει, κάποιος που αναλαμβάνει να μεταφέρει τα κλοπιμαία ή τα λαθραία σε ένα συγκεκριμένο σημείο προς πώληση, ο αποδέκτης του παράνομου εμπορεύματος, ο κλεπταποδόχος, ο πωλητής που θα διαθέσει το προϊόν. Αν αναλογιστούμε ότι στον κύκλο αυτό μπορεί να παρεμβάλλεται και ένα πλήθος ενδιάμεσων, όπως ο ιδιοκτήτης του καφεενείου, ο οποίος έναντι ανταλλάγματος παρέχει την ιδιοκτησία του ως χώρο συναλλαγής, ή ο σύνδεσμος μεταξύ των παρανόμων και των κρατικών οργάνων για την εξασφάλιση της απαιτούμενης ανοχής, μπορούμε να διαπιστώσουμε μια καλοστημένη οικονομική επιχείρηση, η οποία, για να αποδώσει το αναμενόμενο κέρδος, προϋποθέτει μια αυστηρά τυπική οργάνωση των συμπεριφορών. Σε όλη αυτήν τη διαδικασία μπορεί να συμμετέχουν λίγα ή πολλά άτομα, η επιτυχία της όμως εξαρτάται από τη δυνατότητα ανταπόκρισης των εμπλεκόμενων στις απαιτήσεις των διαφορετικών ρόλων.

Αυτή η οικονομία οργάνωσης που χαρακτηρίζει μια παράνομη επαγγελματική συμπεριφορά διέπει και τον σχεδιασμό δραστηριοτήτων, οι οποίες δεν είναι αναγκαστικά παράνομες. Η οικονομική αποδοτικότητα ενός πορνείου, μιας οικονομικής επιχείρησης που παραπαίει μεταξύ του νόμιμου και του παράνομου, προϋποθέτει την ίδια αλυσίδα συνεξάρτησης, τον ίδιο συντονισμό ενεργειών: κάποιος αναλαμβάνει να βρει το διαθέσιμο προϊόν, την εκδιδόμενη γυναίκα, κάποιος άλλος ανα-

λαμβάνει τη διάθεση και την προστασία του, κάποιος τη διαφύλαξη του χώρου που κυκλοφορεί το προϊόν, και κάποιος ρυθμίζει τις συναλλαγές με τους φορείς της εξουσίας. Όλοι κινούνται στην προοπτική κυκλοφορίας του προϊόντος, αποβλέπουν στον τελικό αγοραστή, επιδιώκουν την επίτευξη οικονομικού κέρδους.

Στο χώρο αυτό μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι ο οικονομικός σχεδιασμός της δράσης συμβαδίζει με έναν μηχανισμό συμβολικής ερμηνείας των συμπεριφορών. Η οργάνωση μιας οικονομικής δραστηριότητας σχετίζεται άμεσα και με τη διατήρηση της συμβολικής ισορροπίας του χώρου. Παράλληλα με την οικονομική δραστηριοποίηση ενεργοποιείται και ο μηχανισμός ιεραρχικής ταξινόμησης των υποκειμένων, καθώς σε κάθε άτομο αναγνωρίζεται μια συγκεκριμένη δυνατότητα επιλογών σε σχέση με τη συμβολική του καταξίωση, ένα πλαίσιο κινήσεων που δεν μπορεί να το υπερβεί. Στο πλαίσιο αυτό, η σχέση εκδιδόμενης-προστάτη, πέρα από την οικονομική της διάσταση, αντανακλά και επικυρώνει τη σχέση μεταξύ του άνδρα και της γυναίκας, όπως ορίζεται στο χώρο, μια σχέση που βασίζεται στην εναρμόνιση των συμπεριφορών και των δύο μερών προς τις απαιτήσεις του ρόλου τους. Η διαφορά αυτών των μορφών οικονομικής δραστηριοποίησης έναντι των αναγνωρισμένων ως νόμιμων επαγγελματικών συμπεριφορών έγκειται στο ότι η θεσμοθέτηση των κανόνων του χώρου, οι οποίοι και τις καθορίζουν, στηρίζεται σε μια άτυπη βάση. Οι κανόνες αυτοί, οι οποίοι στερούνται σταθερού περιεχομένου, καθώς αναπροσαρμόζονται στις συνθήκες της εκάστοτε ιεραρχικής αντιπαράθεσης, προσλαμβάνουν μια καθολική αξία και ανάγονται σε άτυπους νόμους. Οι άτυποι νόμοι, ουσιαστικά καθ' όλα τυπικοί, αποβλέπουν πάντα στην κατοχύρωση της ισχύος αυτού που μπορεί και τους επιβάλλει.

Η σχέση σωματέμπορου - εκδιδόμενης στηρίζεται σε έναν τέτοιο καθολικό νόμο, σε έναν γενικό και αόριστο κανόνα: η γυναίκα υπακούει πάντα στον άνδρα. Ο κανόνας αυτός αντλεί την ισχύ του από ένα παραδοσιακό περιβάλλον ανδροκρατούμενης κοινωνίας, στην οποία η βιολογική διαφορά καθορίζει και τα όρια δράσης των ατόμων. Η μετα-

φορά του όμως στο αστικό περιβάλλον, στις λειτουργίες του χώρου που ανακαλούν οι αφηγήσεις των ρεμπέτικων τραγουδιών, διατηρεί το ιδεολογικό του περίβλημα και αναπροσαρμόζεται στις απαιτήσεις του υποκειμένου που δύναται να τον χρησιμοποιεί.⁵ Η συλλογιστική αυτού του κανόνα προϋποθέτει τη διαφύλαξη της ηθικής ακεραιότητας του άνδρα, του φερόμενου ως μάγκα, την οποία ενδεχομένως κινδυνεύει να υπονομεύσει η γυναικεία αστάθεια.

Όταν οι άτυπες συμπεριφορές του χώρου εναρμονίζονται με τις απαιτήσεις των ρόλων, το σύστημα καταμερισμού των ρόλων εξασφαλίζει τη λειτουργικότητά του, καθορίζοντας παράλληλα και τη διαβάθμιση της κοινωνικής ιεραρχίας. Αντίθετα, η παραβίαση των κανόνων, η ενδεχόμενη αμφισβήτησή τους από κάποιο μέρος της συναλλαγής, και κυρίως το ασθενέστερο, οδηγεί στην αναπροσαρμογή των σχέσεων, κατοχυρώνει στον φερόμενο ως θιγόμενο στη συναλλαγή το δικαίωμα να αποκαταστήσει την ισορροπία επιβάλλοντας τους δικούς του όρους.

Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο στην τήρηση των κανόνων όσο και στην ανυπακοή, η θέση ισχύος αυτού που μπορεί και επιβάλλεται δεν υπονομεύεται, ενώ παράλληλα κατοχυρώνεται και το κυριαρχικό του δικαίωμα στη θέσμιση των κανόνων:

Εκεί στο Δάσος εγώ, έμπλεξα με μια γκόμενα που τη λέγανε Σοφία.
Ήταν γυναίκα ελευθέρων ηθών. Αυτή εμένα με ξεμυάλισε κι όπως ή-

5. Για την εικόνα της γυναίκας στα ρεμπέτικα τραγούδια βλέπε Θ. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σσ. 97-124. Το πρότυπο της σχέσης του άνδρα με τη γυναίκα, όπως αναπαράγεται μέσα από τις σχετικές αφηγήσεις, είναι κυρίως το μοντέλο προστάτη και εκδιδόμενης. Για τον τρόπο που τα ρεμπέτικα τραγούδια παρουσιάζουν τη σχέση αυτή υπερβαίνοντας τις δεσμεύσεις της λογοκρισίας βλ. Η. Πετρόπουλος, *Το μπουρδέλο, Γράμματα*, Αθήνα 1980, σ. 92. Σε αντίθεση με την ερωμένη, ο ρόλος της μάνας ορίζεται σε μια τελείως διαφορετική διάσταση. Για τη μάνα στα ρεμπέτικα βλ. το άρθρο του Ντ. Χριστιανόπουλου, «Η μορφή της μάνας στα ρεμπέτικα τραγούδια», στο *Πυρσός*, 9/10(1954).

μουνα τρελός, μαζί της απόγινα. Ήταν γυναίκα που μου κανε τα γούστα. Ένα βράδυ έρχεται στο μαγαζί ο Διαμαντής ο Χιώτης (ο πατέρας του Μανόλη Χιώτη), μαζί με έναν άλλο. Εγώ τον ήξερα τον Διαμαντή – τον άλλοτε όχι. Με φωνάξανε στην παρέα τους και ο Διαμαντής μας σύστησε με τον άλλο. Μου λένε τότε ότι ο άλλος, που είχε παρέα ο Διαμαντής, είχε ένα καλό μπουρδέλο στη Θήβα και ήθελε γυναίκες από δω, να τις πάει στο νταραβέρι που είχε. Και με ψήγανε κι εμένα, να αφήσω τη Σοφία να πάει στη Θήβα. Έπεσε όλη η σωματεμπορία πάνω μου, για να με ψήσουνε ν' αφήσω τη Σοφία να πάει στο μπουρδέλο. Μου είπανε, ότι κάθε βδομάδα θα έρχεται να με βλέπει εδώ στον Πειραιά. Μου πέσανε και με καταφέρανε και της είπα να πάει.⁶

Από την αφήγηση αναδεικνύονται οι όροι διαμόρφωσης μιας οικονομικής συναλλαγής. Η συναλλαγή αυτή απαιτεί έναν συγκεκριμένο χώρο εκτύλιξης της δράσης και μια προκαθορισμένη διάρθρωση των επιμέρους συμπεριφορών, άμεση απόρροια των δυνατοτήτων των υποκειμένων. Η οργάνωση της δραστηριότητας συνδέεται με έναν χώρο του οποίου η νομιμότητα ή έστω η ηθική αποδοχή του από τους άλλους δεν είναι ξεκάθαρη: από τη μία το κέντρο διασκέδασης, το οποίο, σύμφωνα με το προηγούμενο απόσπασμα της αφήγησης, αποτελεί μεταξύ άλλων και χώρο συγκέντρωσης παράνομων και κακοποιών, και από την άλλη το πορνείο, του οποίου η νομική αλλά και η ηθική διάσταση ως θεσμού τίθεται πάντα υπό αμφισβήτηση.

Στη βάση αυτή, το στήσιμο μιας τέτοιας επιχείρησης διασφαλίζει την ετερότητα του χώρου ως του μόνου κατάλληλου να επιτρέψει την οργάνωση και την υλοποίηση μιας οικονομικής συναλλαγής, η οποία δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με τους όρους λειτουργίας του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος. Στο χώρο αυτό, οι αναμενόμενες μορφές δράσης των υποκειμένων που εμπλέκονται στη συναλλαγή είναι παγιοποιημένες.

6. Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 146.

Καθένας συμπεριφέρεται με βάση τη θέση του σε μια συμβολική ιεραρχική κλίμακα. Το διαθέσιμο προϊόν, το αντικείμενο της συναλλαγής, η γυναίκα, κινητοποιεί μια δραστηριοποίηση γύρω από τη διάθεσή της, ενώ παράλληλα επικυρώνει και ενισχύει τη συμβολική λειτουργία των κινήσεων των υποκειμένων: υπάρχει αυτός που φέρεται να ορίζει τη χρήση της γυναίκας, αυτός που φροντίζει για τη διάθεσή της ή αυτός που αναλαμβάνει ρόλο μεσολαβητή μεταξύ των δύο προηγούμενων.⁷

Η δράση των υποκειμένων ακολουθεί τους άτυπους κανόνες συμπεριφοράς του χώρου. Αυτός που ορίζει τη γυναίκα θεωρείται αδιαμφισβήτητος ως ο κυρίαρχος της συναλλαγής. Αφού κατοχυρώνει την ερωτική υπακοή της γυναίκας, στη συνέχεια, με βάση τους άτυπους πάντα κανόνες του χώρου, αναλαμβάνει την προστασία της και συνεπώς τη διάθεσή της. Τα άλλα μέρη της συναλλαγής αναγνωρίζουν στον κάτοχο του προϊόντος το δικαίωμα αυτό. Για τον λόγο αυτό, οι κινήσεις τους ως προς την εκμετάλλευση της γυναίκας ακολουθούν το αναγκαίο τελετουργικό: ο σύνδεσμος, ο μεσολαβητής, ενδεχομένως με κάποιο αντάλλαγμα, αναλαμβάνει να φέρει σε επαφή τους ενδιαφερόμενους. Ο ιδιοκτήτης του πορνείου ζητά από τον φερόμενο ως κάτοχο τη διάθεση της γυναίκας. Με τον τρόπο αυτό επικυρώνονται οι συμβολικές διαστάσεις των ρόλων: το υποκείμενο που ελέγχει τη γυναίκα διασφαλίζει την αδιαμφισβήτητη ισχύ του («μου πέσανε», «με ψήνανε», «με καταφέρανε»). Η διάθεση της γυναίκας εξαρτάται αποκλειστικά από το δικό του οικονομικό σχέδιο, από τις δικές του συμβολικές απαιτήσεις. Στη βάση αυτή εξετάζει τους όρους της συναλλαγής («μου λένε ότι

7. Η εκμετάλλευση της εκδιδόμενης αποτελεί μια δραστηριότητα γύρω από την οποία κινητοποιούνται τρεις «επαγγελματικές ειδικότητες»: ο προαγωγός, το πρόσωπο που εξωθεί μια γυναίκα στην πορνεία, ο σωματέμπορος, αυτός που αναλαμβάνει να την προωθήσει και ο αγαπητικός, που αποτελεί και το κατεξοχήν πρόσωπο εκμετάλλευσης της γυναίκας. Οι ρόλοι αυτοί μπορούν να ενσαρκώνονται από το ίδιο ή και από περισσότερα πρόσωπα. Η. Πετρόπουλος, *Το μπουρδέλο*, ό.π., σσ. 100-104.

είχε ένα καλό μπουρδέλο») και εξασφαλίζει για τον εαυτό του τη συμβολική υπεροχή («μου είπαν ότι κάθε βδομάδα θα έρχεται να με βλέπει εδώ στον Πειραιά»).

Όλη αυτή η διαντίδραση στηρίζεται και παράλληλα ενισχύει τους άτυπους κανόνες που επικαλούνται για να την εκλογικεύσουν. Η γυναίκα μεταβάλλεται σε προϊόν. Με βάση τις κανονικότητες που καθορίζουν τη συμπεριφορά της, η διάθεσή της εξαρτάται από την επιθυμία του άνδρα. Η αξιολόγηση της συμπεριφοράς της δεν συμβαδίζει με την ιδιότητά της ως γυναίκα («ήταν γυναίκα ελευθέρων ηθών»), αλλά με τη προδιάθεσή της για υπακοή στον άνδρα, για επικύρωση του κυριαρχικού ανδρικού ρόλου. Ο άνδρας ενδιαφέρεται όχι μόνο για την ανάδειξη της κυριαρχίας του σε σχέση με τη γυναίκα, αλλά κυρίως για τη διατήρηση της συμβολικής του ισχύος στο χώρο.

Στην προοπτική αυτή, το βασικό κριτήριο αξιολόγησης για την ευρύτερη κοινωνία γυναίκα του σπιτιού - γυναίκα ελευθέρων ηθών μετεγγράφει τη λειτουργικότητά του στον συμβολικό άξονα υπάκουη - μη υπάκουη στον άνδρα. Βάσει αυτής της αβέβαιης ταξινόμησης, αυτός που έχει τη δυνατότητα να κρίνει τη γυναίκα μπορεί να αναπροσαρμόζει τους όρους της αντίθεσης στις εκάστοτε συνθήκες έκφρασης της επιθυμίας του:

Εκεί που πήγε όμως η Σοφία, ο Μιράς (γιατί έτσι τονέ λέγανε αυτόνε που χε το μπουρδέλο) έβαλε εκεί έναν ενωματάρχη, να ερωτευθεί τη Σοφία. Ο ενωματάρχης αυτός, που τονέ φώναζαν Δημητράκη, ερωτεύθηκε τη Σοφία και σε δέκα μέρες παίρνω εγώ ένα γράμμα απ' αυτή, που μου λέει ότι δεν πρόκειται να ξανάρθει, γιατί θα παντρευτεί στη Θήβα έναν ενωματάρχη.⁸

Η γυναικεία παρουσία συνεχίζει να προσαρμόζεται στις απαιτήσεις ενός ρόλου εξάρτησης, καθώς η γυναίκα δεν ελέγχει ποτέ την επιθυμία της

8. Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 147.

(κάποιος άλλος κι όχι αυτή η ίδια «έβαλε έναν ενωματάρχη να ερωτευθεί τη Σοφία»). Στον κώδικα του υποκειμένου που διαχειρίζεται τη διάθεση της γυναίκας δεν μπορεί να εισχωρήσει το γεγονός πως η γυναίκα δύναται να διαμορφώσει κατά τρόπο αυτόνομο μια επιλογή. Η απόφασή της να εγκαταλείψει τον αφηγητή και να προσκολληθεί σε κάποιον άλλο υπερβαίνει το χαρακτήρα της απλής προσωπικής επιθυμίας. Αναγόμενη στις συμβολικές λειτουργίες του χώρου προσλαμβάνεται ως προσπάθεια κάποιου άλλου να υπερβεί τους όρους της σύμβασης, να διασαλεύσει δηλαδή τη θεσμισμένη συμβολική ισορροπία. Η γυναικεία ανυπακοή συνδέεται άμεσα με την άρνηση του κυριαρχικού δικαιώματος του προστάτη, ανακινεί τον κίνδυνο αμφισβήτησης ή και διάλυσης μιας συμβολικής εικόνας σε έναν ευρύτερο κύκλο υποκειμένων. Στην περίπτωση αυτή επιστρατεύεται ο αυτοσχέδιος κώδικας τιμής, ο πρωταρχικός κανόνας (η γυναίκα πρέπει να υπακούει στον άνδρα), ένα πρωταρχικό σημαίνον που δεν έχει βέβαια σταθερό περιεχομένο αναφοράς:

Εγώ, μόλις έλαβα το γράμμα, μού 'ρθε ο ουρανός ανάποδα. Την άλλη μέρα φωνάζω έναν παλιατζή και πουλάω όλα τα πράγματα που είχε στο σπίτι της (μέχρι και τις φωτογραφίες της μάνας της που είχε)... Παίρνω τα λεφτά, παίρνω και τον ανεψιό του Βλάχου τον Αντώνη, παίρνω και το Χρήστο ένα Μενιδιάτη (παιδί κι αυτό, λουλούδι!) που ήτανε φυγόδικος τότες γιατί χτύπησε στο Μενίδι έναν ενωματάρχη και τονέ κυνηγούσανε και τον έκρυβα εγώ στο σπίτι της γκόμενας... Βρίσκω κι ένα φίλο μου Στράτο Κουτσομπόλη, που ήτανε κι αυτός ίδια φάρα μ' εμάς, και αρχινάμε το ούζο, μέχρι που βγάζω συμπέρασμα εγώ, ότι πρέπει να πάμε στη Θήβα με ταξί και να πάρουμε τη Σοφία και με το ζόρι, αν δεν ήθελε να έρθει. Έτσι κι έγινε... Πάω στην Καβάντζα που είχα στο μαγαζί και παίρνω το πιστόλι ένα κόλτς-38 που είχα ζούλα, και μια ξιφολόγχη του στρατού. Παίρνει κι ο Μαρήνης (ο Μενιδιάτης) ένα πιστόλι που είχε, και ο Κουτσομπόλης μαζί, είμαστε έτοιμοι για το ταξίδι στη Θήβα.⁹

9. Αυτόθι.

Η άμεση αντίδραση του υποκειμένου στην καταστρατήγηση της σύμβασης αποβλέπει στην επαναφορά της γυναίκας («γχόμενα» σύμφωνα με την αφήγηση) στην τάξη, αλλά και στη διαφύλαξη της συμβολικής του υπόστασης στο χώρο. Στο χώρο αυτό, ο φορέας του λόγου αναγνωρίζει μια κοινότητα υποκειμένων με ανάλογες συμπεριφορές («ίδια φάρα με εμάς»). Ο χώρος, που δεν συγχωρεί την υπέρβαση των άτυπων κανόνων του, διαλύει και ανασκευάζει παράλληλα τη συμβολική εικόνα του υποκειμένου, όταν αυτό δεν δύναται να προστατευτεί ή να ενεργοποιήσει τους μηχανισμούς διασφάλισης της συμβολικής του καταξίωσης.

Στον άξονα αυτό, η αντίδραση του υποκειμένου οργανώνεται με τα διαθέσιμα μέσα του χώρου, τη χρήση δηλαδή των όπλων και της βίας ως πρακτικής. Με αφορμή την αντιμετώπιση της γυναικείας ανυπακοής αποβλέπει στην αποκατάσταση της ισορροπίας, στην επαναφορά των πραγμάτων στην προηγούμενη κατάσταση. Η πράξη αυτή υπερβαίνει τον χαρακτήρα της απλής αντίδρασης εν όψει μιας οικονομικής συναλλαγής, στην οποία το υποκείμενο φέρεται να θίγεται. Η οικονομική διάσταση της πράξης (η γυναίκα που ξεφεύγει από την επιρροή του) συμβαδίζει με τη συμβολική της ερμηνεία, με την αμφισβήτηση δηλαδή της κυριαρχίας του. Καθώς το υποκείμενο κινητοποιείται, για να διαφυλάξει την ατομική του ακεραιότητα μέσω της επαναφοράς της γυναικείας φύσης στις απαιτήσεις του ρόλου της, αναλαμβάνει να αποκαταστήσει και τη συμβολική του εικόνα στο χώρο. Η χρήση των όπλων συνδέεται με την επιβολή της τιμωρίας, η οποία δεν αποβλέπει μόνο στη διαχείριση της γυναικείας ανυπακοής, αλλά στρέφεται και έναντι αυτών που μέσω της ανυπακοής αμφισβήτησαν την τιμή του.

Στη συνέχεια της αφήγησης η δράση του υποκειμένου κατευθύνεται προς αυτόν το σκοπό. Αφού επιβάλλει τους κανόνες που διασφαλίζουν τη συμβολική του ανωτερότητα, υπερβαίνοντας διαχειρίσιμους ή μη κινδύνους, επαναφέρει την κατάσταση στην αρχική της ισορροπία:

Εν τω μεταξύ η Σοφία το έχει μετανοιώσει, κι έχει πάρει ένα ταξί κι

έρχεται να με βρει... Μόλις την είδα, αυτή έκλαιγε. Έλεγε πως δεν φταίει. Ήτανε, όμως, χέρια, πόδια και μούρη, όλο πληγές, γιατί όταν έφυγε στο σκοτάδι απ' το σπίτι κι έτρεχε να κρυφτεί -για να μη τη σκοτώσω, όπως έλεγε — έπεσε απάνω σ' ένα πεύκο και κτύπησε.¹⁰

Εκ νέου, η κοινωνική διάσταση του ρόλου της γυναίκας επιβεβαιώνει τη συμβολική αλλά και την πρακτική της εξάρτηση από τον άνδρα. Η υπέρβαση της ανδρικής προστασίας δεν είναι μια κατάσταση ομαλότητας. Η γυναίκα πρέπει να αναπροσαρμόσει τον ρόλο της και να επιστρέψει στο στάδιο της κανονικότητας, στην υπακοή. Έτσι, στη συγκεκριμένη περίπτωση οι γυναικείοι χειρισμοί επιβεβαιώνουν τον κανόνα: διασφαλίζουν τη συμβολική κυριαρχία του υποκειμένου της αφήγησης, του οποίου η νομιμοποιητική εξουσία αναγνωρίζεται όχι μόνο από τη γυναίκα, το αντικείμενο δηλαδή της συναλλαγής, αλλά και από τον ευρύτερο χώρο που καθορίζει τη συμβολική του ταυτότητα.

Στο γενικό αυτό πλαίσιο διακρίνουμε μια προσπάθεια συμβολικού εγκλεισμού της πράξης. Ενώ ουσιαστικά πρόκειται για μια οικονομική δραστηριοποίηση, η νοηματική της αναγωγή στις κανονικότητες του χώρου την απεγκλωβίζει από το οικονομικό της περίβλημα: την εκλογικεύει και την ερμηνεύει ως αναγκαιότητα. Η χρήση του κανόνα (η γυναίκα υπακούει στον άνδρα), η ένταξή του στις αυθαίρετες ιδεολογικές κατηγοριοποιήσεις του χώρου, νομιμοποιεί την αναγκαιότητα της παρέμβασης, ενώ παράλληλα διευρύνει το πλαίσιο της ασάφειας, της μη σταθερής ερμηνείας της δράσης. Το νόμιμο ή το παράνομο της δράσης, βασικές κατηγοριοποιήσεις για τη λειτουργία του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος, μετασχηματίζονται σε επιτρεπτό - μη επιτρεπτό. Οι κατηγορίες αυτές αποβλέπουν αποκλειστικά και μόνο στη διαφύλαξη του κυριαρχικού δικαιώματος αυτού που μπορεί και διαμορφώνει το περιεχόμενό τους, επικαλούμενος τους εκάστοτε αυτονόητους κανόνες συμπεριφοράς.

10. Αυτόθι, σ. 152.

Αυτή η αυθαιρεσία ως προς την κατηγοριοποίηση οργανώνεται παράλληλα με τη λειτουργία των ευρύτερων μηχανισμών ερμηνείας των συμπεριφορών του χώρου. Συμβαδίζει με την ασάφεια των ταξινομητικών μοντέλων σχετικά με την πρόσληψη της δράσης, όπως τα κριτήρια για την ταυτότητα του μάγκα, ή την έννοια του καλού αστυνόμου. Το υποκείμενο, για να εξασφαλίσει τη νομιμότητα, το επιτρεπτό της δράσης του, καταφεύγει σε αυθαίρετους σημασιοδοτικούς μηχανισμούς, οι οποίοι στερούνται ειδικού περιεχομένου αναφοράς για την απόδοση των σημασιών που διαμορφώνουν. Δημιουργεί κατά αυτό τον τρόπο μια συμβολική κατηγοριοποίηση, της οποίας το περιεχόμενο και ιδιαίτερα τα κριτήρια ταξινομήσεως δεν είναι σταθερά. Έτσι, μια οικονομική δραστηριότητα, όπως αυτή του σωματέμπορου, η οποία αφ' εαυτής είναι παράνομη για την κρατική ερμηνεία, στους ερμηνευτικούς μηχανισμούς των εμπλεκόμενων εγγράφεται με τον ίδιο τρόπο που προσλαμβάνουν και το συμβολικό ερώτημα τι είναι μάγκας.

Στον συγκεκριμένο χώρο, ο καλός σωματέμπορος δεν υπόκειται ως έννοια στο ταξινομητικό σχήμα νόμιμο-παράνομο, γιατί σε αυτή την περίπτωση ένας σωματέμπορος δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι καλός. Η κατηγοριοποίηση υπερβαίνει τη νομική ερμηνεία της συμπεριφοράς, καθώς οι κανόνες της καθημερινής συναλλαγής του χώρου επιβάλλουν πρωτίστως τον εξορθολογισμό της δράσης. Απαιτούν δηλαδή την επινόηση νέων κανόνων που να κατοχυρώνουν, σε πρακτικό αλλά και σε συμβολικό επίπεδο, την κανονικότητα της δράσης.

Σε αυτήν τη συλλογιστική, η έννοια του καλού και του κακού σωματέμπορου διασφαλίζει πρωτίστως την ίδια τη δραστηριότητα. Η σωματεμπορία ως δραστηριότητα μπορεί να είναι και καλή, άρα αναγνωρίζεται ως επάγγελμα σε κάποιον χώρο. Εν συνεχεία και αφού κατοχυρωθεί ως επάγγελμα, θα αναζητηθούν οι κανόνες (άτυποι πάντα) που θα ορίζουν σε έναν συγκεκριμένο χώρο συναλλαγών πότε ο σωματέμπορος είναι καλός και πότε όχι. Στον άξονα αυτό, η έννοια του καλού σωματέμπορου είναι ταυτόσημη της έννοιας του μάγκα:

Δεκαεννιά χρονών έγινα αγαπητικός στο μπορντέλο μιας Ειρήνης απ' τη Σύμη. Ήτανε στο δεύτερο διαμέρισμα των Βούρλων, η πρώτη μου ερωτική επαφή. Μεγαλύτερη είκοσι εφτά, είκοσι οχτώ χρονών, μού 'δινε και λεφτά και κουστούμια. Αγάπησα την άλλη, τη Μανιάτισσα τη Ζιγκοάλα, και την απαράτησα. Όμως και μετά το γάμο μου, πηγαίναμε, εγώ αν και νιόπαντρος, σε κοινές γυναίκες που ακμάζανε τότες στα Βούρλα. Εκεί έκανα και εγώ τον κουτσαβάκη. Ήμουνα κι αγαπητικός. Ό,τι έβλεπα από τους άλλους έκανα κι εγώ.¹¹

Η έννοια του προστάτη, του αγαπητικού, είναι μια μορφή πρακτικής συμπεριφοράς, την οποία επιβάλλει ο χώρος σε καθαρά συμβολική βάση. Ο καλός σωματέμπορος, η επιτρεπτή δηλαδή διάσταση της έννοιας του σωματέμπορου, που την αναγνωρίζει και ο χώρος, είναι αυτός που κατά κύριο λόγο καταφέρνει να επιβιώσει αξιοπρεπώς στο κύκλωμα: επιβάλλει τους όρους του στα εμπλεκόμενα μέλη της οικονομικής συναλλαγής, εξασφαλίζει υπακοή από την εκδιδόμενη, μπορεί και αποσπά, με κριτήριο πάντα τη μαγκιά του, την εκδιδόμενη από κάποιον άλλο σωματέμπορο.

Αυτή η διαδικασία αξιολόγησης της συμπεριφοράς στο εσωτερικό του χώρου καταργεί τον αμφιλεγόμενο νομιμοποιητικό χαρακτήρα της πράξης. Η δραστηριότητα του καλού σωματέμπορου έχει όλα τα απαραίτητα γνωρίσματα, ώστε να θεωρείται μια κανονικότητα. Ο φορέας της δράσης δεν είναι σωματέμπορος κατά περίπτωση, δεν είναι φορέας μιας μονοδιάστατης ιδιότητας, αλλά αντίθετα η ιδιότητά του αυτή αποτελεί συστατικό της συνολικής του ταυτότητας ως μάγκα:

Του Σακαφλιά του άρεσε το λούσο. Δέκα γκόμενες την ημέρα είχε, όταν ήτανε όξω. Πάντα ήτανε ντυμένος στην πένα. Κι ομορφόπαιδο, πολύ όμορφο παιδί: κι από τις γυναίκες τά 'παιρνε.¹²

11. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 91.

12. Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 89.

Στην περίπτωση αυτή ο σωματέμπορος είναι ο μάγκας, αυτός δηλαδή που δύναται να διατηρεί και να ενισχύει τη συμβολική του εικόνα με έναν συμβολικά αναγνωρίσιμο, για το χώρο, τρόπο. Όταν όμως η συμπεριφορά του δεν συμβαδίζει με την ικανότητά του να επιβάλλεται συμβολικά στο χώρο, τότε επιφορτίζεται άμεσα με την ιδιότητα του κακού σωματέμπορου. Είναι αυτός ο οποίος για τους νοσηματοδοτικούς μηχανισμούς του χώρου ανακαλεί την αρνητική απόδοση του όρου: είναι αυτός που φέρνει την κοπέλα από την επαρχία και την εκδίδει με μη αποδεκτό τρόπο, αυτός που δεν της αποσπά τα χρήματα με τη μαγκιά του, αυτός που δεν μπορεί να υποτάξει τις επιθυμίες της, ή αυτός που δεν δεσμεύεται με τους άτυπους κανόνες της μαγκιάς στις συναλλαγές του. Αυτός ο σωματέμπορος διαφέρει από τον μάγκα, από τον καλό δηλαδή σωματέμπορο. Σύμφωνα με τις νοσηματοδοτήσεις του χώρου, μόνο αυτό τον σωματέμπορο δικαιούται να τον συλλάβει η αστυνομία.

Τα κριτήρια ταξινόμησης της συμπεριφοράς σε μία εκ των δύο κατηγοριών δεν υπακούουν σε κάποιους σταθερούς κανόνες. Εξυπηρετούν, όπως πάντα, συγκεκριμένες περιστασιακές λειτουργικότητες, την ανάγκη του υποκειμένου που εκφέρει τον λόγο να εκλογικεύσει και να υπερασπίσει τη δράση του.

Η ίδια εκλογικευτική διαδικασία, η επίκληση της ταυτολογίας μεταξύ της δράσης και της ερμηνείας της, μπορεί να εντοπιστεί και στην οργάνωση της οικονομικής δραστηριότητας της κλοπής:

Βέβαια υπήρχαν και μάγκες και κουτσαβάκηδες που δεν ήταν εργάτες, δε βγάζαν το ψωμί τους με τον ιδρώτα, αλλά πχ. με τη διάρρηξη.¹³

Όπως και στην περίπτωση του σωματέμπορου, η ιδιότητα του κλέφτη πρέπει να κατοχυρωθεί ως επάγγελμα, ως επιτρεπτή οικονομική δρα-

13. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 124.

στηριότητα του χώρου. Η αφήγηση επιβεβαιώνει τον επιτρεπτό χαρακτήρα της δραστηριότητας, καθώς σκιαγραφεί το πλαίσιο λειτουργίας ενός χώρου, ο οποίος, εκτός από τις προϋποθέσεις μιας παραδεκτής νομικά οικονομικής επιβίωσης («με τον ιδρώτα»), αναγνωρίζει και τις διαδικασίες του παράνομου πλουτισμού («με τη διάρρηξη»). Η διάρρηξη, όπως και γενικότερα η απάτη, είναι μορφές δράσης στις οποίες μπορεί να καταφύγει το υποκείμενο, όταν δεν επιθυμεί ή δεν έχει τη δυνατότητα να διέλθει από τις διαδικασίες της νόμιμης επένδυσης της εργατικής του δύναμης ή του κεφαλαίου του. Στο βαθμό που οι οικονομικές δυνατότητες του συγκεκριμένου χώρου είναι περιορισμένες, αλλά και τα ίδια τα υποκείμενα σε αρκετές περιπτώσεις δείχνουν να προτιμούν την ανώδυνη επιβίωση ή τον εύκολο πλουτισμό, η κλοπή αναγνωρίζεται ως μια επαγγελματική δραστηριότητα, η οποία μπορεί να συνυπάρχει με τις ευρύτερες κατηγορίες επαγγελμάτων.

Σε ένα άλλο επίπεδο και αφού η δραστηριότητα αναγνωριστεί ως κανονικότητα, θα αναζητηθούν οι προϋποθέσεις εκείνες που καθορίζουν τον θετικό ή τον αρνητικό της χαρακτήρα. Κλέφτης, σύμφωνα με την κρατική ερμηνεία, είναι αυτός που με παράνομο τρόπο στερεί την ιδιοκτησία κάποιου άλλου. Η κλοπή είναι μια πράξη παράνομη και πάντα ποινικοποιήσιμη.

Η κατηγοριοποίηση αυτή γίνεται αποδεκτή και από τα υποκείμενα του χώρου που ανακαλεί η αφήγηση. Οι φορείς της δράσης δεν διαφορούν για το ποινικοποιήσιμο της πράξης, παρόλο που στους νοσηματοδοτικούς τους μηχανισμούς την αναγνωρίζουν ως κανονικότητα. Κι αυτό γιατί το αξιολογικό τους σύστημα δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αντίθετο του κράτους, καθώς διαβιούν στο όριο της νομιμότητας και της παρανομίας. Το αξιολογικό τους σύστημα είναι συμπληρωματικό σε μια κυρίαρχη αξιολόγηση, γι' αυτό και η συμπεριφορά τους δεν αποβλέπει στην αναίρεση της αξιολόγησης αυτής. Αυτό που επιδιώκεται είναι η αντίταξη ενός παράλληλου συστήματος αξιολόγησης στην κυρίαρχη και μονοδιάστατη ερμηνεία της δράσης τους. Το σύστημα αυτό συμβαδίζει με τις ανάγκες ενός χώρου, ο οποίος δεν αναλώνεται μόνο στην ανάδει-

ξη της ετερότητάς του, αλλά επιδιώκει πρωτίστως να κατοχυρώσει ένα πρακτικό και κυρίως ένα συμβολικό πεδίο εκτύλιξης της δράσης του.

Κατά συνέπεια δεν ορίζονται δύο αντιθετικά ως προς τη λειτουργία τους συστήματα, το μέσα και το έξω, δύο περιοχές που οριοθετούνται με βάση ευδιάκριτα μεταξύ τους χαρακτηριστικά, αλλά δύο παράλληλες μορφές ερμηνείας της δράσης. Για τον συγκεκριμένο χώρο η έννοια της ετερότητας συνδέεται με την ιδιόμορφη πολιτισμική διαχείριση της δράσης του. Η διαχείριση όμως αυτή δεν είναι ξεκάθαρη, καθώς, ενώ διατηρεί τη συμβολική ταξινόμηση της δράσης σε αξία - απαξία, επικαλείται διαρκώς ένα ελαστικό κριτήριο ερμηνείας για τα όρια των κατηγοριών αυτών.

Με βάση αυτή την ελαστικότητα, τόσο στην περίπτωση της κλοπής όσο και της σωματεμπορίας, ο νομικά ρυθμιστικός κανόνας της δράσης (η κλοπή είναι κακό) δεν αναιρείται ούτε αντιστρέφεται, αλλά μετασχηματίζεται και προσαρμόζεται στις αναγκαιότητες του ανακαλούμενου χώρου συμπεριφορών. Η κλοπή ως απαξία, ως πράξη ποινικοποιήσιμη, διατηρεί ακόμη και για το χώρο αυτό τον αποτρεπτικό της χαρακτήρα. Παράλληλα, όμως, αναζητούνται και οι προϋποθέσεις εκείνες, τα κριτήρια που της επιτρέπουν, κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις, να μην ορίζεται ως απαξία.

Για την επίτευξη του σκοπού αυτού, όπως και στην περίπτωση της σωματεμπορίας, επικαλείται το γενικευμένο και αόριστο πρότυπο συμπεριφοράς του μάγκα. Με την επίτευξη ενός συμβολικού προτύπου το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να αναπροσαρμόσει την ερμηνεία της δράσης του, ως κανονικότητα, στις εκάστοτε συνθήκες εκφοράς του λόγου:

Ο Γάλι Γάλι πείραζε τους μάγκες, δηλαδή τους κουτσαβάκηδες, δηλαδή τους κλέφτες τους πορτοφολάδες. Δαιμόνιος αστυνομικός.¹⁴

14. Αυτόθι, σ. 127.

Εάν η ιδιότητα του κλέφτη, ως φορέα της δράσης, αναχθεί στην ιδιότητα του μάγκα, τότε και η διάρρηξη, ως οικονομική δραστηριότητα, αναζητείται στο όριο της δράσης ενός μάγκα. Κατ' αυτό τον τρόπο το υποκείμενο εξασφαλίζει τη νομιμότητα της δράσης του σε έναν χώρο στον οποίο η μαγκιά αναγνωρίζεται ως θετική αξιολογική κατηγορία. Έτσι, η ερμηνεία της δράσης υπερβαίνει τον οικονομικό της χαρακτήρα, όπως και τη νομική της διάσταση, καθώς μεταφέρεται σε έναν χώρο συμβολικής ετερότητας: στη σχέση μάγκα - αστυνόμου. Στη συμβολική αυτή αντιπαλότητα ενσωματώνεται κάθε ενδιαμέσο κριτήριο ερμηνείας.

Για τη λειτουργικότητα του χώρου αυτού, ο οποίος έχει ανάγκη να κατοχυρώσει την κλοπή ως πρακτική και δεν μπορεί αλλά ούτε και επιδιώκει να αντιστρέψει το κυρίαρχο μοντέλο ερμηνείας της δράσης (νόμιμο - παράνομο), το μοντέλο αυτό μετασχηματίζεται στο αφαιρετικό και αβέβαιο σχήμα επιτρεπό - μη επιτρεπτό:

Πάντως οι μάγκες τότες, εκτός από αυτούς που ήταν αιμοβόροι, ακόμα κι αυτοί που ήταν κλεφταράδες, ήταν άνθρωποι καλοί.¹⁵

Ο μάγκας, η μαγκιά, ως υπερβατική κατηγορία προσέγγισης της δράσης, ενσωματώνει στη διάστασή της και την περίπτωση της κλοπής. Ο μάγκας είναι ο καλός άνθρωπος, ο καλός κλέφτης, αυτός που ουσιαστικά δεν θα έπρεπε να θεωρείται κλέφτης με την αρνητική σημασία του όρου. Αντίθετα, ο κλέφτης που δεν είναι μάγκας θα είναι αναγκαστικά ο κακός κλέφτης, αυτός που δικαιολογημένα θεωρείται κλέφτης και κατά συνέπεια μόνο αυτόν επιτρέπεται να καταδιώκει η αστυνομία.

Σε αυτό το σχήμα δεν αναιρείται η σημασία της κλοπής ως απαξίας: δεν αμφισβητείται η τυποποίηση του συστήματος, δεν επιδιώκε-

15. Αυτόθι, σ. 130.

ται η ανατροπή μιας κατεστημένης τάξης συμπεριφορών, δεν περιχαρακώνονται τα όρια του μέσα και του έξω. Αντίθετα, ενεργοποιείται ένα αόριστο συμβολικό πρόταγμα, επιστρατεύεται το γενικευμένο πρότυπο συμπεριφοράς του μάγκα, για να συσκοτίσει περισσότερο τα όρια αυτά. Κατά συνέπεια, οι συμπεριφορές που φαινομενικά χαρακτηρίζονται βάσει της τυπικής τους εκδήλωσης δεν μπορούν να ενταχθούν με σαφήνεια στη μία ή στην άλλη κατηγορία. Οι περιστασιακές συνθήκες ερμηνείας της δράσης, η εκάστοτε δυνατότητα εκφοράς του λόγου, καθορίζουν τότε ένας κλέφτης είναι μάγκας και συνεπώς τότε είναι κλέφτης.

Επομένως, για την απόδοση της κανονικότητας στην πράξη, οι εξορθολογιστικοί μηχανισμοί των υποκειμένων ανασύρουν στην επιφάνεια διάφορα περιστασιακά και αόριστα κριτήρια. Ένα τέτοιο κριτήριο είναι η αποτελεσματικότητα και η ικανότητα του κλέφτη, η δυνατότητά του να καταξιώνεται στο χώρο:

Όπως έναν άλλον που γνώρισα, ο Σχίζας ο Αλέκος με τ' όνομα. Διαρρήκτης που μόλις έριχνε ματιά στα λουκέτα άνοιγαν μοναχά τους... Εκεί γνώρισα διάφορους, πολλούς. Εκεί γνώρισα τον Γραβαρα τον Παναγιώτακα. Ο μεγαλύτερος τεκετζής και κλέφτης και παλικάρι.¹⁶

Ο ρόλος του καλού κλέφτη απαιτεί υπέρμετρα χαρίσματα. Συνδέεται με την ικανότητά του να ανταποκρίνεται στις σκληρές απαιτήσεις της δραστηριότητας, ενίοτε ανακαλεί μαγικές ή υπερφυσικές ιδιότητες, οι οποίες μόνο σε έναν μάγκα μπορούν να αποδοθούν.

Ένα άλλο κριτήριο είναι η εξομοίωση της δραστηριότητας της κλοπής με αυτήν της απονομής κοινωνικής δικαιοσύνης:

Αυτός ο Σχίζας ήταν από μεγάλη οικογένεια των Αθηνών η οποία τον έκανε αποπαίδι για αυτή την δουλειά. Αλλά όσα λεφτά κινόμαγε, τι έ-

16. Αυτόθι, σ. 124.

κανε, από δω από κει, τα μοίραζε όλα στους φτωχούς που πεινάγανε. Ήξερε πχ., ότι μια οικογένεια πείναγε πολύ. Πέρναγε από κει και τους παράταγε και λεφτά, τους έστελνε και πράματα. Δε λεγόταν η απλοχεριά του. Μπορεί να τα κλέβανε, αλλά τα δίνανε. Έκανε πολλά τέτοια καλά αυτός ο Αλέκος. Τους φτωχούς τους λυπότανε... Ήταν καλός άνθρωπος, ας ήτανε κλέφτης. Σας λέω έκλεβε τα λεφτά και τα φύλαγε και τα χάριζε μετά στους φτωχούς. Όχι σε μια οικογένεια και σε δυο. Σε πολλές, τριάντα, σαράντα οικογένειες... Είναι Σχίζες στην Αθήνα με καταστήματα μεγάλα, οι μπαρμπάδες του, τα αδέρφια του, τα ξαδέρφια του. Ενώ αυτός ήταν αποπαίδι, από την οικογένεια. Από καλή οικογένεια. Αυτός φουμάριζε και έπαιζε και μπουζουκάκι. Σου λέω ήταν καλός άνθρωπος.¹⁷

Στην αφήγηση ο κλέφτης ανατρέπει την κλασική φόρμα καταμερισμού του πλούτου, καθώς μπορεί να διακρίνει την κοινωνική αδικία και τις διαστάσεις που αυτή προσλαμβάνει σε πρακτικό επίπεδο. Με τη δράση του αφαιρεί το πλεόνασμα από μια περιοχή κορεσμού και άσκοπης διάθεσής του και το μεταφέρει σε μια άλλη περιοχή, σε μια περιοχή έλλειψης. Ως εκ τούτου, ο κλέφτης οικειοποιείται το συμβολικό πρότυπο του ήρωα, του κοινωνικού εκδικητή, του οποίου η σκοπιμότητα της δράσης διέπεται από την τάση προστασίας των αδυνάτων. Ο ηρωικός χαρακτήρας της δράσης ενισχύεται από το γεγονός ότι ο φορέας της προέρχεται από εκείνη την περιοχή καταμερισμού του πλούτου έναντι της οποίας κατευθύνει τη διαβρωτική του προσπάθεια. Ο κλέφτης κατάρχεται από πλούσια οικογένεια, δεν κλέβει για τον εαυτό του, αλλά για τους φτωχούς. Επομένως, η πράξη του δεν έχει οικονομικό χαρακτήρα, δεν κινητοποιείται για κάποιο άμεσο οικονομικό όφελος, αλλά για την αποκατάσταση μιας κοινωνικής δυσαρμονίας.

Παράλληλα στην αφήγηση, η αναγωγή της συμπεριφοράς του κλέφτη στο σχήμα αξία - απαξία γίνεται μέσω της επίκλησης των κανο-

17. Αυτόθι, σ. 126.

νιστικών προτύπων ερμηνείας της συμπεριφοράς του συγκεκριμένου χώρου. Η κλοπή, ως πράξη, συμβαδίζει με τη χρήση του χασίς και με το μπουζούκι, σύμβολα εξοβελιστέα από τις παραδοχές του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος. Τα σύμβολα αυτά τοποθετούν αυτόν που τα χρησιμοποιεί έξω από τις κανονικότητες του συστήματος, ακόμη κι αν κριτής είναι το άμεσο οικογενειακό του περιβάλλον («αποπαίδι»).

Ένα άλλο κριτήριο εξορθολογισμού της δράσης αποτελεί η επίκληση του μοντέλου της αυταπάρνησης και της αυτοθυσίας:

Πρώτα πρώτα δεν έπαιρνε άνθρωπο μαζί του να πα να κλέψει. Δεν είχε σύντροφο. Ό,τι έκανε, μόνος του. Τον εκτυπάγανε οι ασφάλειες. Μαρτύρα, κάνε, τίποτα. Δέκα χρόνια φυλακή. Δέκα. Πήγαινε, τά 'κανε. Έβγαινε τα ίδια. Είχε τα κλεμμένα, τά 'παιρνε, τά 'τρωγε, τα χάριζε, τά 'κανε.¹⁸

Το παρακινδυνευμένο της δράσης του κλέφτη συνδέεται αφενός με τον αποφασιστικό του χαρακτήρα, με την ικανότητά του να φέρει εις πέρας μια αποστολή, και αφετέρου αντανακλά την ανθρωπιστική της διάσταση, τη μέριμνα για την προστασία των άλλων. Αναλαμβάνοντας ο ίδιος τον σχεδιασμό αλλά και την ευθύνη των αποτελεσμάτων της δράσης του, κατοχυρώνει το επιβλητικό της προσωπικότητάς του και ταυτόχρονα προφυλλάσσει ή απεμπλέκει τους άλλους από τα ανεπιθύμητα αποτελέσματα μιας ενδεχόμενης ατυχούς έκβασής της.

Ένα άλλο κριτήριο ταξινόμησης της δράσης είναι η ικανότητα του κλέφτη να αψηφεί κάθε περιορισμό που τα επίσημα κατασταλτικά όργανα του επιβάλλουν:

Όσπου τώρα αυτόν τον εζήταγε η ασφάλεια των Αθηνών για κάτι κλοπές που γινόντανε. Και ξέρανε αυτοί ότι άλλος δεν μπορεί να τις κάνει ειμή αυτός, αλλά δεν ξέρανε που βρίσκεται. Εκεί το λοιπόν επη-

18. Αυτόθι.

γαίναμε εγώ, ένας άλλος Δασκαλέας, ένας άλλος Κωνσταντινίδης, ένας άλλος Γάτος, γέρος κλεφταράς, μεγάλος κλέφτης. Μας πιάσανε ως σπείρα και μας βάλανε στην Παλιά Στρατώννα ως σπείρα. Εδημοσιεύσανε οι εφημερίδες ότι πιάσαμε μια σπείρα, επικεφαλής ο Αλέκος ο Σχίζας... Την άλλη μέρα με δέσανε και πήγα φυλακή μια δόση οχτώ μήνες υπόδικος εκεί μέσα... Χωρίς δίκη, χωρίς τίποτε. Όπως εγώ και οι άλλοι. Ενώ τον άλλο τον δικάσανε, τον Σχίζα. Του δώσανε δυόμισι χρόνια, τρία... Ο οποίος ήτανε παντοτινώς στη ζωή του υπό την παρακολούθηση της ασφαλείας... Μέχρι που τον εσκοτώσανε οι Γερμανοί. Έβαλε η ασφάλεια και τον εσκοτώσανε οι Γερμανοί, και έλειψε από τη φύση αυτός το σαράντα τρίο.¹⁹

Σε αυτό το απόσπασμα ανακαλείται ένα σύνθετο επίπεδο ερμηνείας και εξορθολογισμού της συμπεριφοράς του κλέφτη, εναρμονισμένο με τη συμβολική ισορροπία του χώρου. Αρχικά είναι εμφανής η μεταβίβαση του αποτελέσματος της δράσης από την ίδια την πράξη στον φορέα της. Αυτό που διώκεται, αυτό που ποινικοποιείται, δεν είναι η κλοπή ως παράνομη δραστηριότητα, αλλά η προσωπικότητα του υποκειμένου, το οποίο εμπλέκεται σε αυτήν. Και όσο πιο μεγάλο είναι το μέγεθος της ποινής που ανακινεί η πράξη, τόσο πιο πολύ ενισχύεται η συμβολική εικόνα του υποκειμένου στο χώρο. Με βάση την ερμηνεία αυτή, η τακτική της αστυνομίας να αποδίδει το αδίκημα στους σεσημασμένους ή στους εκάστοτε φερόμενους ως υπόπτους μετασχηματίζεται πλήρως σε ενισχυτικό παράγοντα της προσωπικότητας: κλοπές μεγάλης σπουδαιότητας μπορούν να αποδοθούν μόνο σε συμβολικά καταξιωμένα υποκείμενα, έστω κι αν η κατηγοριοποίηση αυτή προέρχεται από έναν κατασταλτικό φορέα και ουσιαστικά λειτουργεί εις βάρος του υποκειμένου που εκθειάζεται. Οι ποινές που επιβάλλονται συμβαδίζουν όχι μόνο με τη σοβαρότητα της πράξης, αλλά κυρίως με το όνομα και τη φήμη του υποκειμένου.

19. Αυτόθι, σσ. 125-126.

Η αναγωγή της ποινής σε ένα συμβολικό επίπεδο ερμηνείας συμβαδίζει με την πρόσληψη της αστυνομίας ως προσωποποιημένου κατασταλτικού μηχανισμού. Για το χώρο η αντιπαλότητα κλέφτη και αστυνόμου δεν ορίζεται ως διαφορά μεταξύ του υποκειμένου που εμπλέκεται σε μια παράνομη δραστηριότητα και του εκπροσώπου του μηχανισμού επίσημης αναχαίτισης της δραστηριότητας αυτής, αλλά ως συμβολικός αγώνας μεταξύ δύο προσωποποιημένων αντιπάλων: του ήρωα και του συμβολικού εχθρού. Στη μάχη αυτή ο ήρωας επιβάλλει πάντα τη συμβολική του ισχύ, έστω κι αν στο τέλος αναγκάζεται να σκοτωθεί.

Στο συμβολικό αυτό πλαίσιο ερμηνείας της συμπεριφοράς, το υποκείμενο μπορεί να αποφύγει τον πρακτικό κίνδυνο χάρη στη συμβολική του ανωτερότητα. Έχοντας την ευχέρεια να εκτελεί πράξεις υψηλής αποτελεσματικότητας, κλοπές σημαντικές οι οποίες μόνο σε αυτόν θα μπορούσαν να αποδοθούν, με την ίδια ευχέρεια δύναται, σύμφωνα με τις αναγκαϊότητες της αφήγησης, να ξεφεύγει και από την αστυνομία. Η συμβολική του ταυτότητα ενισχύεται περισσότερο από το γεγονός πως ο συμβολικός αντίπαλος, ενώ γνωρίζει την εμπλοκή του στις πράξεις αυτές, δεν μπορεί να τον συλλάβει. Η αναχαίτιση της δράσης του, όπως και σε κάθε μυθολογική διήγηση που σκιαγραφεί μια ηρωική συμπεριφορά, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά μόνο με δόλιο τρόπο. Ο συμβολικός αντίπαλος δεν μπορεί να αντιμετωπίσει τον ήρωα με όρους ισότιμης αντιπαράθεσης, παρά μόνο να τον εμποδίσει προσωρινά. Έτσι, αναθέτει σε μια αδιαφιλονίκητη δύναμη («οι Γερμανοί»), μη διαχειρίσιμη από τον ήρωα, την εξόντωσή του.

Γίνεται φανερό από τα προηγούμενα πως παράλληλα με την οικονομική διάσταση των δραστηριοτήτων αυτών, που εκτυλίσσονται πάντα στο όριο της νομιμότητας και της παρανομίας, συνυπάρχει ένα πεδίο συμβολικού τους εγκλεισμού. Οι δραστηριότητες αναμφισβήτητα συνδέονται με την απόδοση οικονομικού κέρδους, αλλά δεν μπορούν να θεωρηθούν αποκομμένες από το ευρύτερο συμβολικό σύστημα του χώρου. Το γεγονός αυτό τις διαφοροποιεί από τις κοινές περιπτώσεις παράβα-

σης του ποινικού κώδικα. Η ύπαρξη του συμβολικού αυτού συστήματος αφενός εκλογικεύει την παράνομη, σύμφωνα με τον ποινικό κώδικα, δραστηριότητα των υποκειμένων, και αφετέρου αποκρυσταλλώνει την ιεράρχηση των συμπεριφορών στο εσωτερικό του χώρου, διαμορφώνοντας μια διαβάθμιση των ρόλων. Αυτό μπορεί να γίνει κατανοητό και στις περιπτώσεις εκείνες στις οποίες η δραστηριότητα δεν συνδέεται αναγκαστικά και με την επίτευξη οικονομικού κέρδους, όπως στην περίπτωση του φόνου. Και εδώ η επίκληση ενός συμβολικού κριτηρίου (όπως η διαφύλαξη της τιμής), το οποίο θεωρείται πως κινητοποιεί τη δράση του υποκειμένου, εκλογικεύει τον παράνομο χαρακτήρα της πράξης, αλλά και διαφυλάσσει τη συμβολική ισχύ αυτού που το επικαλείται.

Με τη λειτουργία αυτών των μηχανισμών εκλογίκευσης της δράσης μπορούμε να διακρίνουμε τη συνύπαρξη δύο παράλληλων αξιολογικών συστημάτων. Τα συστήματα αυτά δεν ορίζονται στο πλαίσιο του μέσα και του έξω, αλλά διαρθρώνονται ως δύο συμπληρωματικές περιοχές δράσης. Στον άξονα αυτό, τόσο τα όρια επέμβασης ή ανοχής της κρατικής καταστολής, όσο και η δυνατότητα απαίτησης ή κατοχύρωσης ενός ανοικτού πεδίου δράσης για τους φερόμενους ως παράνομους ή περιθωριακούς, υπερβαίνουν τον απλό χαρακτήρα μιας φορμαλιστικής αντιπαράθεσης θεμελιωμένης σε νομικούς όρους. Η αντίθεση είναι μια σύγκρουση πολιτισμικών διαφορών που αντικατοπτρίζει τις γενικότερες συνθήκες διαβίωσης στην ελληνική πρωτεύουσα και το λιμάνι της στην αρχή του 20ού αιώνα. Οι συνθήκες αυτές, μεταξύ άλλων, δημιουργούν την ανάγκη διαμόρφωσης μιας συλλογικής ταυτότητας, έστω κι αν η ταυτότητα αυτή απέχει πολύ από την καθημερινή ατομική διαβίωση των υποκειμένων.

7. Η Βία

Η ΧΡΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΑΣ, ΟΠΩΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ στους στίχους των ρεμπέτικων αλλά και στις σχετικές αφηγήσεις του χώρου, υπακούει σε μια οικονομία που διέπει τόσο το σχεδιασμό όσο και την εκτέλεση της βίαιης πράξης. Όπως και στην περίπτωση της εκδήλωσης μιας παράνομης συμπεριφοράς δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αυτόνομη πρακτική, αφού συνδέεται με συγκεκριμένες συμβολικές προσλήψεις του χώρου: μια βίαιη πράξη οργανώνεται πρωτίστως στο πλαίσιο κατοχύρωσης της συμβολικής ακεραιότητας του υποκειμένου που καταφεύγει σε αυτήν.

Συμβαδίζοντας με τους ευρύτερους μηχανισμούς που καθορίζουν το σύστημα ιεράρχησης του χώρου, η ερμηνεία της βίαιης πράξης ανακαλεί ένα ασαφές και αυθαίρετο κριτήριο, τόσο για αυτούς που φέρονται να ασκούν βίαιη συμπεριφορά όσο και για αυτούς, που με βάση τη συμπεριφορά αυτή, καλούνται να αποδώσουν έναν συγκεκριμένο χαρακτηρισμό στον φορέα της.

Πέρα από το περιβάλλον των ρεμπέτικων τραγουδιών, η αναφορά στη βία, ως διαδικασίας αλλά και ως αποτέλεσμα, δεν συνδέεται με μια σταθερή διαχρονικά απόδοση του όρου. Το ειδικό περιεχόμενο της βίας, ως κοινωνικής πρακτικής, προσδιορίζεται με βάση τις απαιτήσεις κάθε εποχής, ενώ παράλληλα το αποτέλεσμα της βίαιης συμπεριφοράς δεν είναι πάντα ποινικοποιήσιμο, στο βαθμό που η βία δεν συμπίπτει αναγκαστικά με την παράνομη συμπεριφορά.

Στο περιβάλλον που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια, η απόδοση του όρου καθίσταται ακόμη πιο αβέβαιη, καθώς συνδέεται με ιδιόμορ-



φες για το χώρο πρακτικές απόδοσης συμβολικού νοήματος σε κάθε βίαιη πράξη. Στο χώρο αυτό, η χρήση της βίας είναι καθοριστική για την ταυτότητα του υποκειμένου. Η εξοικείωση με τα όπλα, η ανδροπρεπής συμπεριφορά, η πρόκληση, η ετοιμότητα για αντίδραση, είναι χαρακτηριστικά που δεν συντελούν μόνο στην ενδεχόμενη συμβολική ενίσχυση ή αποδυνάμωση της ταυτότητας του υποκειμένου, αλλά, πρωτίστως, αποτελούν απαραίτητα εφόδια για την προστασία της ζωής του.¹

Για την εκλογίκευση κάθε είδους βίαιης συμπεριφοράς, η οποία συχνά έρχεται και αντιμέτωπη με το νόμο, δεν υπάρχει ένα σταθερό κριτήριο ερμηνείας, παρά κάποιοι πρωταρχικοί και αόριστοι κανόνες. Οι κανόνες αυτοί, οι οποίοι συνδέονται με την κατανομή της συμβολικής ισχύος στο χώρο, προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του ισχυρού, του υποκειμένου που δύναται να επιβληθεί σε μια συναλλαγή, ενώ παράλληλα συσκοτίζουν τόσο τη διαμόρφωση των σχέσεων μεταξύ των υποκειμένων, όσο και τον ειδικό χαρακτήρα της βίαιης πράξης σε σχέση με τις απαιτήσεις και τις απαγορεύσεις του ποινικού συστήματος.

Όπως και με άλλες μορφές δράσης του χώρου, η χρήση ή η πρόσληψη της βίας ως πρακτικής δεν θέτει το αίτημα αντιστροφής της κυρίαρχης ερμηνείας του φαινομένου. Αντίθετα, επιδιώκεται η ενίσχυση του συστήματος εκλογίκευσης της δράσης, το οποίο οργανώνεται στο εσωτερικό του χώρου αυτού και συνδέεται με μια ιδιόμορφη λειτουργία του μηχανισμού απονομής δικαιοσύνης. Στο σύστημα αυτό, οι συμπεριφορές, οι οποίες ως προς το αποτέλεσμά τους εμπίπτουν ενίοτε στην

1. Για τη βία και την αναπόφευκτη σύνδεσή της με τα όπλα στο χώρο των ρεμπέτικων τραγουδιών βλ. το λεπτομερέστατο άρθρο του Η. Πετρόπουλου «Μαχαίρια και κουμπούρια», στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, ό.π., σσ. 37-76. Για τη βία και την κατασκευή της ταυτότητας στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Δ. Τζάκης, «Ο 'κόσμος της μαγκιάς': παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σσ. 33-69.

κατασταλτική δικαιοδοσία του επίσημου συστήματος απονομής δικαιοσύνης, εγγράφονται σε μια διαφορετική προοπτική αξιολόγησης:

Δε θέλανε να μας κάνουνε μήνυση, ούτε εμείς σε αυτούς. Τι δουλειά έχει το δικαστήριο και η αστυνομία στη δουλειά μας.²

Στην αφήγηση γίνεται εύκολα αντιληπτή η προσπάθεια περιορισμού του φαινομένου στο πλαίσιο της ενδοομαδικής κατανάλωσής του. Η βία αποτελεί μια κανονικότητα για το υποκείμενο, η οποία και εξαντλείται στα όρια του χώρου που την παράγει. Ο χώρος αυτός, χωρίς να διαθέτει τα εξουσιαστικά μέσα του επίσημου κατασταλτικού μηχανισμού, επιθυμεί την αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς στο εσωτερικό του, στο βαθμό που η συμπεριφορά αυτή εξυπηρετεί ειδικές πρακτικές και συμβολικές σκοπιμότητες. Η επιδίωξη αυτή δεν υπονομεύει την κυρίαρχη ερμηνεία της συμπεριφοράς του χώρου. Συνδέεται, όμως, με την ανάγκη κατοχύρωσης ενός παράλληλου συστήματος αξιολόγησης, το οποίο πηγάζει από το χώρο που το ενσωματώνει στη λειτουργικότητά του και υπακούει στις αναγκαιότητες του χώρου αυτού. Το σύστημα αυτό καθορίζει με έναν διαφορετικό τρόπο την κανονικότητα ή μη της βίαιης πράξης.

Στο χώρο, η λειτουργία του συστήματος αξιολόγησης μιας βίαιης συμπεριφοράς συνδέεται με τη συμβολική εκφορά του φαινομένου, καθώς η ερμηνεία μιας βίαιης πράξης απορρέει από τη συμβολική διαχείρισή της. Η βία είναι μια καθημερινή πραγματικότητα του χώρου: εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους, εξυπηρετεί πολλαπλές σκοπιμότητες, απευθύνεται σε διαφορετικούς αποδέκτες. Ανεξάρτητα από τις πρακτικές ή τις οικονομικές της διαστάσεις, η καταφυγή σε μια βίαιη πράξη συμβαδίζει με το πρόσχημα της συμβολικής κατοχύρωσης του υποκειμένου, διέρχεται από το γενικευμένο πρότυπο συμπεριφοράς του

2. Μιχάλης Γενίσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 155.

μάγκα. Κάθε μορφή βίας ενσωματώνεται στην καθημερινή δράση του χώρου, ακόμη και στις περιπτώσεις που δεν είναι εμφανής, αλλά αποσιωπάται:

Οι μάγκες ήταν σοβαροί. Εγώ ήμουνα μάγκα. Δεν επείραζα άνθρωπο. Δεν εκοίταζα να κάνω κανένα κακό. Δεν με ενδιέφερε τι έκανε ο καθένας... Πάντως εμείς οι μάγκες δεν πειράζαμε κανέναν κι ούτε θέλαμε άλλοι να μας πειράζουνε.³

Όλοι οι μάγκες έτσι ήταν. Δεν πειράζαν ούτε κουνούπι, άμα δεν τους πειράζες. Ποτέ δεν έκαναν νταηλίκια χωρίς λόγο.⁴

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η αναφορά στη σωματική βία ανακαλεί μια κατάσταση επιφανειακής ηρεμίας: όλα κινούνται γύρω από μια ευμετάβλητη προθετικότητα, ικανή να προσαρμοστεί στις ανάγκες της στιγμής. Η έλλειψη βίας συντηρεί μια κατάσταση ομαλότητας, η οποία όμως κάθε στιγμή είναι έτοιμη να διαρραγεί. Με την επιφανειακή αυτή ηρεμία η βία εξοβελίζεται ως πρακτική, καθώς οι συμπεριφορές ρυθμίζονται ειρηνικά βάσει της συμβολικής τους βαρύτητας. Η αναφορά, όμως, στη βία δεν παραλείπεται, παρόλο που η βία δεν μπορεί να αποδοθεί λεκτικά ως κανονικότητα («ήσυχος στην κοινωνία»). Η πρωταρχική κατάσταση εμφάνισης του τύπου του μάγκα είναι η ηρεμία, η νηφαλιότητα. Οι προϋποθέσεις αυτές σκιαγραφούν έναν επιβλητικό και μεγαλοπρεπή χαρακτήρα, ικανό να επιβληθεί στις συναλλαγές του μόνο με τη βαρύτητα της προσωπικότητάς του. Στην κατάσταση αυτή όλα ρυθμίζονται με τη θεσμισμένη κατανομή ισχύος στο χώρο, στον οποίο η βία δεν έχει καμιά θέση ως πρακτική.

Η επίκληση της βίας προϋποθέτει αυτό το αναγκαίο στάδιο της νη-

3. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 122.

4. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 87.

φαλιότητας, καθώς σηματοδοτεί το πέρασμα από μια κατάσταση ισορροπίας σε μια κατάσταση αναταραχής, για να οδηγήσει και πάλι στην αρχική εξισορρόπηση. Η επαναφορά στην τάξη, σε αυτό που κάθε φορά προσλαμβάνεται ως κανονικότητα, κινητοποιεί τους μηχανισμούς παρέμβασης στην εκτροπή, κατοχυρώνει τη βία ως δυνατότητα του υποκειμένου που θεωρεί πως η εκτροπή συνδέεται με την καταπάτηση της προσωπικής του επιθυμίας. Το στάδιο αυτό της αρχικής ηρεμίας, της ομαλότητας, δεν είναι παρά μια εκλογικευμένη επίκληση του υποκειμένου για να εισάγει στο λόγο του τη βία ως κανονικότητα, για να αποποιηθεί δηλαδή την ουσιαστική σκοπιμότητα της πράξης στην οποία καταφεύγει.

Στο στάδιο αυτό η βία, αν και δεν εκθειάζεται ως δυνατότητα, κυριαρχεί ως λανθάνον συναίσθημα, πάνω στο οποίο εισάγεται και η προληπτική της χρήση:

Μαχαίρια κρατούσανε πάντα. Είχανε στη μέση τους ένα μικρό μαχαίρι, ένα λεπιδάκι, ένα σουγιά, ένα κατσαβίδι. Δηλαδή δεν ήτανε άνθρωποι να μαλώνουνε. Μαλώνανε, αλλά μόνο όταν τους πείραζες.⁵

Οπλοφορούσα πάντα, είχα δυό πιστόλια γεμάτα, γιατί είπαμε, ότι πάντα, κάθε στιγμή, η ζωή σου κρεμόταν από μια τρίχα, υπήρχε φόβος να σε φάνε σε ένα λεπτό.⁶

Αν δεν ήμουν και λίγο άγριος, μπορεί να γινόντουσαν κάθε μέρα φασαρίες στο μαγαζί, λόγω του κόσμου που ερχόταν.⁷

Η χρήση της βίας προσλαμβάνεται ως μια προληπτική πρακτική, μια πρακτική που έρχεται σε αντίφαση με το προηγούμενο στάδιο της φαινομενικής ηρεμίας. Η βία ανάγεται σε αναγκαιότητα, τόσο για την επιβίωση σε ένα χώρο συμπεριφορών όπου αυτή χρησιμοποιείται ως κα-

5. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 123.

6. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 92.

7. Αυτόθι, σ. 138.

θημερινή γλώσσα, όσο και για τη συμβολική κατοχύρωση του υποκειμένου που δύναται να την χρησιμοποιεί. Ο μύθος του ήσυχου μάγκα, που δεν πειράζει και δεν θέλει να τον πειράζουν, αποτελεί μια αναφορά χωρίς σταθερό περιεχόμενο, ένα εξιδανικευμένο σχήμα, ένα πρωταρχικό σημαίνον οργάνωσης των συμπεριφορών, οι οποίες προσαρμόζονται στις εκάστοτε συνθήκες εκφοράς του λόγου. Ο τύπος της προσωπικότητας που σκιαγραφείται από τις αφηγήσεις του χώρου δεν αποποιείται ποτέ τη βία. Τη χρησιμοποιεί ως μέσο, ως αυτονόητη παραδοχή, ως λανθάνουσα πρόθεση, ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που επιδιώκει να κρατηθεί μακριά από αυτήν.

Η σύνδεση της βίας με τη συγκρότηση της συμβολικής ταυτότητας του μάγκα την ανάγει, πέρα από την πρακτική της διάσταση, σε ένα καθαρά συμβολικό αγαθό, το οποίο επιτελεί πολλαπλή λειτουργικότητα. Μια τέτοια λειτουργία της βίαιης συμπεριφοράς είναι η απάντηση στην πρόκληση:

Ήσυχος στην κοινωνία, δεν επείραζε κανέναν αλλά ούτε ήθελε να τό-
νε πειράζουν. Κουτσαβάκης. Υπήρχαν πειράγματα που μερικές φορές
καταλήγαν και σε σφάξιμο. Πχ. τον πείραζες τον κουτσαβάκη, δεν τον
ήξερες να πούμε και τού 'λεγες, ρε δεν ντρέπεσαι, ρε δεν κάνεις παρά
τέρα, τον έβριζες δηλαδή ασκόπως. Δε σήκωνε στον κουτσαβάκη. Θα
σαλτάραινε απάνω σου και θα σου 'βαζε χέρι. Θα σε χτύπαγε με μα-
χαίρι, είτε και άλλως πάλι να σε σκότωνε. Δεν ήτανε παράδοξο.⁸

Το πρότυπο του μάγκα, ως εξιδανικευμένο μοντέλο δράσης, αποδίδει έναν μεγαλοπρεπή χαρακτήρα που δεν επιδιώκει ποτέ τη βία («ήσυχος στην κοινωνία»). Σύμφωνα με τις συμβολικές ανάγκες του χώρου, η βία ως πρακτική, ως αναγκαία συμπεριφορά, ενεργοποιείται μόνο όταν απαιτείται μια αντίδραση σε ένα εξωτερικό ερέθισμα.

8. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 123.

Η απάντηση στην πρόκληση, η ενεργοποίηση της κατάστασης ετοιμότητας που προηγείται της εκδήλωσης του ερεθίσματος, δεν περιορίζεται μόνο στις συμβολικές αντιπαλότητες του χώρου. Η αναγκαιότητά της την ανάγει σε καθολική συμπεριφορά, η οποία μπορεί να απευθύνεται και προς τους φορείς της εξουσίας:

Μας σταματάει ξαφνικά στο δρόμο ένας αστυφύλακας και μας ρωτάει: «για που πάτε παιδιά»; «Αυτό που κρατάς εσύ τί είναι»; λέει σ' εμένα. Του λέω «μπουζούκι». Χωρίς όμως να το προσέξω, έχει πλησιάσει κοντά και δίνει μια κλωτσιά, όπως το βαστάω και μου το σπάει. «Γιατί, του λέω, κύριε Πόλισμαν το έσπασες»; «Δεν ξέρεις, μου λέει, ότι το όργανο αυτό είναι χασικλίδικο; Πήγαινε, φύγε», λέει, «για να μην σας πάω όλους μέσα». Το αποτέλεσμα το λέω τώρα, τον έσπασα στο ξύλο μέχρι του θανάτου, τον έστειλα για καιρό στο νοσοκομείο, εγώ δικάστηκα, την πλήρωσα άσχημα και άστα... Ευτυχώς η ζημιιά ήταν μικρή και το πήγα στον Κυριάκο Λαζαρίδη και το ξανάφτιαξε.⁹

Ο συμβολικός αντίπαλος, ο άλλος, το πρόσωπο μέσω του οποίου συγκροτείται η πολιτισμική ετερότητα του δρώντος υποκειμένου, σε διαπροσωπικό πάντα επίπεδο, προσαρμόζεται σε αυτή την ανάγκη κατοχύρωσης μιας συμβολικής ταυτότητας. Το υποκείμενο δεν προκαλεί. Αντιδρά όμως στην εξωτερική πρόκληση, ανεξάρτητα από τον φορέα της.

Μια άλλη διάσταση της βίαιης συμπεριφοράς είναι η εξασφάλιση της συνέχειας σε ένα σύστημα κατανομής και ανακατανομής των ρόλων. Στην περίπτωση αυτή, η βία συνδέεται με την εδραίωση και την ενίσχυση των ρόλων, με τη διαμόρφωση των ορίων και των δυνατοτήτων που ορίζουν την εκάστοτε συμπεριφορά, αποβλέποντας άλλοτε στη διατήρηση ενός δεδομένου συσχετισμού και άλλοτε στη μεταβολή του. Στον ορίζοντα αυτό, ένας λόγος επίκλησης της βίας είναι η εισαγωγή

9. Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 137.

του υποκειμένου και η ανέλιξή του στο εσωτερικό του συστήματος ιεράρχησης των ρόλων:

Αποφάσισα να μπω κι εγώ στον κύκλο της μαγικιάς. Ημouνα πολύ μικρός. Έπρεπε όμως να κάνω σεφτέ, δηλαδή να μαλώσω με έναν καλό μάγκα για να κάνω κι εγώ όνομα, να ακουστώ στο μαγκόκοσμο. Άμα ο μάγκας που θα του την έβγαίνα είχε όνομα στην πιάτσα, θα κάνα κι εγώ... Εγώ, είπα, πήγα να πειράξω το Σκριβάνο για σεφτέ, για να ακουστεί το όνομά μου ότι μπήκα στη μαγικιά, για βάπτισμα... Ο Σκριβάνος είχε προϋπηρεσία στη μαγικιά, γεμάτη δάφνες και κατορθώματα θρυλικά, που, μόνο που τ' άκουγες, νόμιζες ότι είναι παραμύθια... Και με τον Σκριβάνο τά 'βαλα πρώτα κι έκανα σεφτέ. Πήγα στο μαγαζί του, γυρεύοντας για καβγά. Τον προκάλεσα, αλλά ήταν ξύπνιος άντρας και γίναμε φίλοι αμέσως.¹⁰

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η βία καθιερώνεται ως πρακτική ανεξάρτητα από την έκβαση της πράξης. Για την ένταξη του υποκειμένου σε έναν χώρο συμβολικών συσχετισμών, η πρόκληση δεν ξεκινά από τον άλλο, τον εσωτερικό ή εξωτερικό, σύμφωνα με τις συμβολικές κατηγοριοποιήσεις του χώρου, αντίπαλο, αλλά από τον ίδιο το φορέα της δράσης. Το υποκείμενο σκόπιμα, με δική του δηλαδή πρόθεση, επιδιώκει να χρησιμοποιήσει τη βία, αποσκοπώντας στην αναγνώρισή του στο χώρο. Η αποτελεσματικότητα της βίαιης συμπεριφοράς, στο βαθμό που αποβλέπει στη συμβολική κατοχύρωση του υποκειμένου, εξαρτάται από το μέγεθος της συμβολικής αξίας του αντιπάλου. Ακόμη όμως και μετά την επίτευξη του επιδιωκόμενου αποτελέσματος, η επίκληση της βίας συνεχίζει να υφίσταται ως πρακτική για τη διατήρηση της διαμορφωμένης ισορροπίας:

10. Νίκος Μάθησης, *αυτόθι*, σσ. 87, 88, 91.

Μόλις λοιπόν έκανα όνομα στη μαγκιά, έπρεπε να είμαι πάντα έτοιμος να κρατήσω το όνομα που είχα. Οπλοφορούσα πάντα.¹¹

Και σε αυτή την περίπτωση η εμμονή στη βία εμφανίζεται ως αναγκαία και αναπόφευκτη προϋπόθεση που συνδέεται με την προστασία του κεκτημένου, με τη διασφάλιση μιας ιεραρχίας, με την εδραίωση της ταυτότητας του υποκειμένου σε έναν χώρο, στον οποίο η ικανότητα προσφυγής στη βία αναγνωρίζεται ως προτέρημα.

Στη διάσταση αυτή δεν πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός ότι η συμβολική επιβολή και η κυριαρχία στο χώρο μέσω της βίας δεν είναι ανεξάρτητη και από την οικονομική δραστηριοποίηση των υποκειμένων. Όταν οι φορείς της δράσης απειλούνται ως οικονομικά δρώντα υποκείμενα, μη δυνάμενοι να προστατεύσουν τη δραστηριότητά τους με κοινά παραδεκτά μέσα, υιοθετούν τη βία ως αναγκαία προϋπόθεση οικονομικής επιβίωσης:

Είπαμε, ο Αντωνίτσος την έφερε και πούλαγε στη φυλακή από σκόνη μέχρι μαύρο - ότι ήθελε. Κι έκανε κι άλλα, και από όλους τους κατάδικους τά 'παιρνε. Πονηρόμουτρο. Δωδεκάδα... Έβγαينه, φορτωνότανε, και άρχιζε τα δικά του μέσα στη φυλακή. Ρουφιανόπουστας. Ο Σακαφλιάς τέτοια δεν σήκωνε, δηλαδή νταβατζιλίκια και βάλε. Κι ήθελε να πάρει όλη τη δουλειά από τα χέρια του Αντωνίτση, κι ανοίξανε προηγούμενα.¹²

Η οικονομική δραστηριότητα και η συμβολική της διαχείριση εμπλέκονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να συνιστούν μια αδιάσπαστη ενότητα. Σε ένα περιβάλλον ερμηνείας των συμπεριφορών στο οποίο συχνά ο εμπρόθετος εγκλεισμός στις κανονικότητές του ή η αφήγηση αυτού του

11. Αυτόθι, σ. 92.

12. Αυτόθι, σ. 89.

εγκλεισμού συνιστούν κριτήρια καταξίωσης και αναγνώρισης, ο έλεγχος των συμπεριφορών στο χώρο είναι γεγονός καθοριστικής σημασίας για τη συμβολική κατοχύρωση των υποκειμένων. Αυτός που δύναται να επιβάλλεται στον υποχρεωτικό μικρόκοσμο των φυλακών, στο χώρο της αναγκαστικής συνύπαρξης με υποκείμενα τα οποία ενδέχεται να συνδέονται και με τις ίδιες συμβολικές παραδοχές, μπορεί να απολαμβάνει τα συμβολικά προνόμια της πράξης του ακόμη και έξω από τη φυλακή. Η επιβολή του προϋποθέτει την υπέρβαση όλων εκείνων που αμφισβητούν τη δύναμή του, αλλά και την ικανότητά του να διαχειρίζεται κατάλληλα ή να εξασφαλίζει την ανοχή των φορέων καταστολής συμπεριφορών του χώρου.

Σε αυτήν τη βάση μπορεί να ενεργοποιηθεί μια οικονομική δραστηριοποίηση, η οποία, εκτός από τη συμβολική επιβεβαίωση του υποκειμένου που εμπλέκεται σε αυτήν, αποτελεί και πηγή άμεσου οικονομικού κέρδους. Η αξία του οικονομικού αυτού σχεδιασμού γίνεται ακόμη πιο εμφανής εάν αναλογιστούμε ότι το περιοριστικό από το νόμο περιβάλλον ρύθμισης των συμπεριφορών εντός της φυλακής δεν ανέχεται καμιά νόμιμη δραστηριότητα απόδοσης κέρδους μέσα στα όριά του, παρά μόνο αυτές που υπερβαίνουν τη νομιμότητα, κινούνται όμως υπό την επίβλεψή του. Για την επίτευξη του συγκεκριμένου αποτελέσματος, για την κατοχύρωση της συμβολικής κυριαρχίας, αλλά και για την εξασφάλιση της οικονομικής διαβίωσης στη φυλακή, το μόνο διαθέσιμο μέσο είναι η βία. Όποιος δύναται να την χρησιμοποιεί με τον κατάλληλο τρόπο είναι αυτός που θα μπορέσει να επιβιώσει, αλλά και να εξασφαλίσει την επιβολή στις συναλλαγές του.

Η επικέντρωση σε τέτοιου τύπου μηχανισμούς διαφοροποίησης δεν περιορίζεται στην επιβίωση μέσα στο χώρο της φυλακής, αλλά χαρακτηρίζει το ευρύτερο περιβάλλον που ανακαλούν οι αφηγήσεις.¹³ Η

13. Στο έργο του Δ. Αρχιγένη *Οι νταήδες στη Σμύρνη*, που αναφέρεται σε ατομικές ιστορίες και αναπλάσεις σχετικών μορφών δράσης στη Σμύρνη πριν το 1922, μπορούμε να βρούμε συμπεριφορές και τελετουργικά κινήσεων παρόμοια

σωματική δύναμη, η ανδρική ρώμη, τα σωματικά προσόντα είναι οι κατεξοχήν αρετές του ανδρικού φύλου, του οποίου η κυριαρχική ικανότητα θεωρείται αυτονοήτη στο χώρο:

Ο Κεφάλας ο Κώτσος, μάγκας με τα όλα του αυτός, δεν καθάριζε ποτέ με τίποτε άλλο εκτός από τα χέρια του. Πριν τα βάλεις μαζί του, έπρεπε να περάσεις να μεταλάβεις από καμιά εκκλησιά. Άφησε εποχή αυτός. Μπαμπέσικα τον έφαγαν στου Καραϊσκάκη, το 1933. Κάτι από αυτούς που είπα, τους αποφάγια μάγκες, που ζήλευαν τον Κεφάλα, γιατί τους καρπάζωνε κάθε μέρα, έβαλαν έναν πορδόμαγκα, ένα χάλια της κακιάς ώρας, κι όπως πέρναγε, τού 'ριξε από πίσω και τον

με αυτά που ανακαλούνται στα ρεμπέτικα τραγούδια. Ο συγγραφέας αναφέρει, μεταξύ άλλων, τη διάκριση ανάμεσα στους αληθινούς νταήδες (κυμπαρονταήδες - αρχοντονταήδες, μορτονταήδες - αλανιαρονταήδες) και τους ψεύτικους νταήδες ή κουτσαβάκια (γιαλανταήδες - ψευτονταήδες, καμπανταήδες - ευτελείς νταήδες). Οι νταήδες αυτοί ασκούσαν διάφορα επαγγέλματα: «πλεβολάρηδοι, χασάπηδοι, ψαράδες, μπαρμπερήδοι, καφενετζήδες, τραμπουξήδες, κατασηματζήδες, αγαπητικοί». Παράλληλα, ακολουθούσαν έναν συγκεκριμένο ενδυματολογικό κώδικα ανάλογα με το είδος της εργασίας και τον τόπο καταγωγής τους: βράκες, κυρίως για τους ψαράδες και τους νησιώτες που συνοδεύονταν από γιλέκο και σιλίκι κοντό, πατατούκα για το χειμώνα, τουζλούκια (γκέτες), γόβες μαύρες με χοντρή μύτη, πουκάμισο χωρίς γιακά, ζωνάρι σφιχτό στη μέση, φέσι κόκκινο και καμπανί (μαντήλι) κιτρινολαδί. Από την άλλη, τα φράγκικα για τους κουτσαβάκηδες που «επιμέναν στην παλιά μόδα»: παντελόνι τζογέ, τζιλέες, σακάκι (ριχτό στην πλάτη ή στον ώμο), πουκάμισο άσπρο καλοπλυμένο, ζωνάρι, μαντήλι κρεμ μεταξωτό, κομπολόι, μποτίνες μαύρες μυτερές με τακούνι «Λουί Κενζ», καπέλο, κασκέτο ή ρεμπούμπλικα. Επιπλέον, τα παρατσούκλια ήταν απαραίτητα για την απόδοση της ταυτότητας, αλλά και για την επικοινωνία μεταξύ τους. Βλ. Δ. Αρχιγένης, *Λαογραφικά, Α', Οι Νταήδες της Σμύρνης*, Αθήνα 1977, σσ. 15-27. Επίσης, για τους καπανταήδες της Πόλης βλ. το άρθρο του Η. Πετρόπουλου «Οι προπαππούδες των καπανταήδων», στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, ό.π., σσ. 11-26. [1η δημοσίευση στο *Είκοσι χρόνια Νεφέλη*, Νεφέλη, Αθήνα 2000].

άνοιξε στη μέση. Στην αγορά ήμουνα, όταν έγινε ο φόνος, λίγο πιο κάτω, έτρεξα και είδα τον Κώτσο πεσμένο κάτω. Ήταν τόσο πολύ παλιγκάρι, που ανοιγμένος στη μέση και ανάπνεε. Μετά από λίγο πέθανε.¹⁴

Η αξιολόγηση της συμπεριφοράς επιτυγχάνεται και πάλι με τη χρήση περιστασιακών και αυθαίρετων κριτηρίων ερμηνείας. Μέσω της ταυτότητας του μάγκα αποδίδεται το πρότυπο της ικανής προσωπικότητας, η οποία ταυτίζεται με τον δυνατό άνδρα. Στον άξονα αυτό ορίζεται ένα κριτήριο ερμηνείας της συμπεριφοράς, το οποίο εκφράζεται μέσω της συμβολικής αντίθεσης *σωματική ικανότητα - σωματική αδυναμία* και οργανώνει την ιεραρχία στο χώρο. Σύμφωνα με το μοντέλο αυτό, ο μάγκας συνδέεται πάντα με υπέρμετρα σωματικά χαρίσματα, απαραίτητη προϋπόθεση για την απάντηση σε μια βίαιη πρόκληση.

Ενισχυτικά ως προς την προσωπικότητα του υποκειμένου μπορεί να λειτουργήσει και η εξοικείωσή του με τα όπλα. Αν και γενικότερα η οπλοφορία και η χρήση των όπλων εκθειάζεται ως πρακτική, στο συγκεκριμένο απόσπασμα εκλαμβάνεται ως απαξία, ως η μόνη ικανή κατάσταση να υπερσκελίσει τη σωματική δύναμη ως αρετή.¹⁵ Έτσι,

14. Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 86.

15. Είναι χαρακτηριστική η αναφορά για τους κουτσαβάκηδες στη Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια του Πυρσού (1933), σε ένα άρθρο που υπογράφεται από τον Π.Ι. (και υπακούει βέβαια σε συγκεκριμένες σκοπιμότητες). Το άρθρο αυτό, που επαναδημοσιεύεται στο *Υπόκοσμος και караγκιόζης* του Η. Πετρόπουλου, αποτυπώνει με παραστατικό τρόπο διάφορες πλευρές αυτής της σχέσης: «Είχον δε και άλλην συνήθειαν οι κουτσαβάκηδες. Καθήμενοι εις τα καφενεία ή τα ταβερνεία της συνοικίας των εξήγον την μάχαιράν των, μίαν από τας πολλές, και την ενεπήγγυον καθέτως επί της τραπέζης, παρά την απαστράπτουσαν δε αυτής λεπίδα έπινον τον καφέ των ή την ρετσίνα των. Τούτο απετέλει πρόκλησιν κατά παντός εχθρού ή απλώς διερχομένου, όστις εάν δεν εχαιρέτα μετά σεβασμού τον ιδιοκτήτην και την μάχαιράν του έπρεπε να εξευτελισθή». Η. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και караγκιόζης*, ό.π., σ. 16.

για άλλη μια φορά ανασυστήνεται το αφηγηματικό μοντέλο του ήρωα, της ισχυρής προσωπικότητας της οποίας ο αντίπαλος δεν μπορεί με κανέναν άλλο τρόπο να περιορίσει τη δράση της, παρά μόνο με τον δόλιο θάνατο. Ακόμη και τη στιγμή του θανάτου, η αφήγηση συνεχίζει να εκθειάζει το μεγαλοπρεπές της προσωπικότητας του υποκειμένου μέσω της χρήσης ενός άλλου παραδοσιακού μοντέλου αφήγησης, της ψυχής που δεν εγκαταλείπει το σώμα.

Η βία που διέρχεται από τη χρήση των όπλων ανακαλεί μια διαφορούμενη σημασιολογία. Ανάλογα με τη σκοπιμότητα του υποκειμένου που ενεργεί, όπως και αυτού που αφηγείται μια βίαιη πράξη, συστήνεται ένας αόριστος κανόνας που διευθετεί τις πιθανές περιοχές εμφάνισης του επιτρεπτού.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η χρήση των όπλων αποτελεί μια πρακτική επίδειξη.¹⁶ Αυτός που οπλοφορεί επιδιώκει τη διαμόρφωση μιας συ-

16. Η βία, η επίδειξη και η χρήση των όπλων αποτελούν καθιερωμένη πρακτική για τους νταήδες της Σμύρνης: «Οι νταήδες είχανε απάνω τως κρυμμένα μπιστόγια και κάμες, τα δίκοπα αυτά μαχαίρια μέσα σε φεκάρια (θηκάρια) που αυτά ήτανε ασημένια και πλουμιστά. Οι κάμες τως είχανε λογιώς λογιώς μανίκια. Από λαγοπόδαρο με μπόλιχο μαλλί, από κέρατο, φίλντισι (ελεφαντόδοντο), σι' ντέφι (μάργαρο) κα. Οι ζωναράδες ηκρύβανε την κάμα τως φεκαρισμένη μέσ' στο παχύ ζωνάρι. Εκείνοι όμως που δεν ηκαταδεχού'ντοστε να φορούνε ζωνάρι, τηνέ κρεμνούσανε φεκαρισμένη αποπίσ' από ζερβί πέτο του σακακιού, χωρίς να φαίν'ται. Κι άμαν ήπρεπε να τήνε χρειαστούνε, τότες ηχώνανε το δεξί τως χέρι οπίσ' από πέτο, τηνέ ξεφεκαρίζανε, κ' ευτύς τηνέ πετούσανε όζω. Ηλάχαινε όμως φορά, που, χωρίς να τηνέ σύρουνε όζω, ηθέλανε ωστόσο να τήνε δείξουνε στον άλλονε με τρόπο για φοβέρα. Ήτανε ένα σκέρτσο που το συνηθίζανε οι μορτο'νταήδες. Και να πως: Ένας μορτο'νταής, άμαν ή'μπαινε στον καφενέ κ' ήβλεπε κανένανε ψευτο'νταή που τονέ 'χε άχτι να τότε φοβερήσει, ηπάαινε κ' ηκαθού'ντανε σε μια διπλανή καρέγλα. Δε τού 'πιανε τα λόγια, παρά ήβαζ' το 'να γόνατο πάνω στ' άλλο κ' ήχανε πως ήσκυβε τάχατις να δέση τα κορδόνια του παπουτσιού του. Με το σκύψιμο λοιπόν, ηάνοιε ο'μπροστά του το αζεκού'μπωτο σακάκι κ' ηφαινού'ντανε το γυαλιστό ασημί φεκάρι με την κά-

γκεκριμένης εικόνας για τον εαυτό του και κυρίως την αποδοχή του από τους άλλους μέσω της εικόνας αυτής.¹⁷ Τα όπλα προσφέρουν δύναμη στον κάτοχό τους. Ο χώρος, πλήρως εξοικειωμένος με αυτή την παραδοχή, στο βαθμό που δεν μπορεί ή δεν επιθυμεί να διευθετήσει τις διαφορές του με νόμιμες διαδικασίες, φαίνεται να προσλαμβάνει αυτή την τοποθέτηση ως αυτονόητο κανόνα. Τα όρια, όμως, και οι δυνατότητες ερμηνείας αυτού του κανόνα δεν υπακούουν σε μια σταθερή αξιολόγηση της συμπεριφοράς, αλλά προσαρμόζονται στην προθετικότητα του ισχυρού. Έτσι, ενώ η οπλοφορία προσλαμβάνεται ως βασική προϋπόθεση επιβίωσης στο χώρο, αλλά και ως μέσο καταξίωσης, δεν είναι ικανή από μόνη της, ως πρακτική, να κατοχυρώσει τη συμβολική ακεραιότητα ενός υποκειμένου:

Βρε μάγκα το μαχαίρι σου
για να το κουσουμάρεις

μα μέσα, που μόλις το αντιληβού'ντανε καπνός. Γιατίς ήξερε, πως ένας τέτοιος ρεκλαματζής μουρμούρης, αφορμή ηγύρευε για να μπήξει στη σάρκα του αλλουνού την κάμα του, που αυτή ήκοβε κ' απτσι δύο μεριές. Όσο για τα μπιστόγια τως, αυτά ήτανε λιβόρβερα και μπιστόλες ρούσικες. Και, καμιά φορά, α'ντίς για κουρσούμι (μολυβένια σφαίρα) ηβάζανε μέσα καρφιά. Κι' άμαν ηφοβερίζανε οι μουρμούρηδοι κανένανε, του λέανε: 'Θα σου αδειάσω το μπιστόλι στον αφαλό, με καρφιά πού 'χει μέσα σου, να βερεμιάσεις' (να χτικιάσεις). Δ. Αρχιγένης, *Οι Νταήδες τση Σμύρνης*, ό.π., σσ. 20-21.

17. Είναι χαρακτηριστική και η χρήση της βίας με σκοπό τον αυτοτραυματισμό. Τα ανάλια, η κίνηση με την οποία ο κουτσαβάκης, καθώς χορεύει, περνάει το μαχαίρι στα πόδια του, όπως και το χαρακίρι, που ο μάγκας χαράζει το λαιμό του ή το μπράτσο του με επακόλουθο τους τσαμπουκάδες, τα εναπομείναντα δηλαδή σημάδια, αποτελούν κατεξοχήν συμβολικές πρακτικές αναγνώρισης. Βλ. σχετικά Η. Πετρόπουλος, «Οι χαρακίριδες» και «Πιάστα με το κουλό», στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, ό.π., σσ. 35-36, 252-254 [1ες δημοσιεύσεις Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία, 11/4/2000 και 6/2/2000, αντίστοιχα].

πρέπει να έχεις την ψυχή
καρδιά για να το βγάλεις.

Σε μένα δεν περνάν αυτά
και κρύψε το σπαθί σου
γιατί μαστούρης θα γενώ
και θά 'ρθω στο τσαρδί σου.

Αλλού να πας φιγουρατζή
να κάνεις τη φιγούρα
γιατί κι εγώ φουμάρισα
κι έχω τρελή μαστούρα

Στό 'πα να κάτσεις φρόνιμα,
γιατί θα σε τσακίσω,
θά 'ρθω με το κουμπούρι μου
και θα σε ξεφτιλίσω.¹⁸

Η απόδοση της εικόνας του υποκειμένου που οπλοφορεί είναι μια πρωταρχική λεκτική αναγκαιότητα. Οι διαφορές του χώρου συχνά επιλύονται με τη διαμεσολάβηση των όπλων. Η χρήση όμως του όπλου, ως πρακτική, δεν προσλαμβάνεται ως κανονικότητα και σε όλες τις περιπτώσεις εμφάνισής της. Σε αντίθεση με τη σωματική δύναμη, η οποία θεωρείται ως μια έμφυτη ικανότητα, η χρήση του όπλου αποτελεί μια επίκτητη δεξιότητα. Για να αιτιολογήσει και να αναγνωρίσει ο χώρος τη δεξιότητα αυτή σε ένα υποκείμενο, ο φορέας της δράσης είναι υποχρεωμένος να εξασφαλίσει τη σύνδεση μεταξύ της δεξιότητας και της συμπεριφοράς του εν γένει.

Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται ένας εξορθολογισμός της δράσης, ο οποίος προσαρμόζεται στις περιστασιακές συνθήκες εκφοράς

18. Ανέστης Δελιάς, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 311.

του λόγου για αυτήν. Αν και υπάρχει ένας σταθερός σημασιολογικός μηχανισμός ερμηνείας της πράξης, ο οποίος παρουσιάζει μια βίαιη συμπεριφορά ως αξία ή απαξία, τα κριτήρια της ερμηνείας δεν αποτελούν παρά μια ταυτολογία: «πρέπει να έχεις την ψυχή, καρδιά για να το βγάλεις». Η ένοπλη βία, ως επίκτητη δεξιότητα, εκθειάζεται ως αξία, αφού η εξοικείωση με τα όπλα θεωρείται απαραίτητο προσόν που συνάδει με το συμβολικό πρότυπο του μάγκα. Η θετική ή η αρνητική της όμως αξιολόγηση συνδυάζεται με τις προϋποθέσεις που εκδηλώνεται.

Επιπλέον, μπορούμε να διακρίνουμε και περιπτώσεις στις οποίες η χρήση των όπλων δεν συνδέεται αναγκαστικά με το φόνο ή με την πρόκληση σωματικής βλάβης. Λειτουργεί πρωτίστως ως πρακτική επίδειξης, ως μια δυνατότητα του υποκειμένου η οποία ενεργοποιείται, όταν το απαιτούν οι συνθήκες:

- Σαν είσαι μάγκας και νταής
και θέλεις να με πάρεις
πρέπει κουμπούρι και σταθί
μάγκα να κουσουμάρεις.

- Εγώ 'μαι μάγκας και νταής
και θα ρθω να σε πάρω
Ξέρεις για σένα επάλεψα
εφτά φορές το Χάρο.¹⁹

Αυτός ο μηχανισμός συγκρότησης της ταυτότητας του υποκειμένου, ο οποίος συνδέεται και με τη διατήρηση της συμβολικής ισορροπίας του χώρου, ορίζεται σε ένα υπερβατικό πλαίσιο. Η βία εισάγεται ως αναγκαιότητα, ως υπερβατική εκλογίκευση, ως μεταφυσικός θεσμός στη-

19. Μάρκος Βαμβακάρης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 139.

ριζόμενος σε μια εξωυποκειμενική δέσμευση, η οποία υπερβαίνει κάθε υποκειμενική επιδίωξη. Σύμφωνα με τους εκλογικευτικούς μηχανισμούς του χώρου, το υποκείμενο ακολουθεί τις επιταγές των άτυπων κανόνων, των άγραφων νόμων που επιβάλλουν τη χρήση των όπλων, και όχι αναγκαστικά τη δική του προθετικότητα. Η βία, ως ρυθμιστικός κανόνας της συμπεριφοράς, είναι πρακτική συνώνυμη της μαγκιάς:

Και να ξέρεις ότι ο Στρίγκλας ήταν φίλος μου, παλιός και καλός φίλος μου. Αυτά όμως στη μαγκιά δεν παίζουνε ρόλο. Παρεξηγηθήκαμε κι έπρεπε να καθαρίσουμε τους λογαριασμούς. Και καθαρίσαμε, άσχετα ποιος σχόλασε από τους δυο.²⁰

Το υποκείμενο, για να αποποιηθεί την ευθύνη του φόνου, επικαλείται αυτή την υπερβατική αρχή, βάσει της οποίας δημιουργεί ένα θετικό αξιολογικό κριτήριο για τη συμπεριφορά του. Στη βάση αυτή, ο φόνος δεν είναι φόνος: είναι ενδεχομένως η απάντηση στην πρόκληση, μια κίνηση προστασίας της ταυτότητας του υποκειμένου, ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών ή η επαναφορά στην τάξη, αλλά όχι η πράξη της αφαίρεσης της ζωής κάποιου άλλου, μια πράξη που προσλαμβάνεται σαφώς ως απαξία.

Σε αυτή την προοπτική, η βία δεν αποτελεί παρά ένα αναγκαστικό μέσο που υπερβαίνει τις προσωπικές επιδιώξεις στην εφαρμογή του και αντλεί την αναγκαιότητά του από την τήρηση ενός άτυπου τελετουργικού. Οι διαπροσωπικές διαφορές και η βίαιη διευθέτησή τους θεμελιώνονται στο υπερβατικό αυτό σύστημα αξιολόγησης, στη διαφύλαξη του τελετουργικού, της άτυπης κανονιστικής αρχής, βάσει της οποίας ο καθένας συμπεριφέρεται σύμφωνα με την παγιωποιημένη διάσταση του ρόλου του:

Άλλη μια βραδιά, ένας άλλος —μεγάλο μούτρο και αυτός— μπαίνει

20. Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 94.

στο μαγαζί, πίνει, χορεύει, και πως ξεγελιέται και σπάει ένα ποτήρι. Το σπάσιμο τότε ήταν προσβολή για όλους. Πάει κοντά ένα γκαρσόνι γίγαντας και τον ρωτάει αν το πέταξε ή αν του έπεσε. Αυτός του λέει: «δε θα σου δώσω το λόγο». Σηκώνεται ο Μπουχός (που, είπα, ήταν ένας από τους μπράβους του μαγαζιού) και του λέει: «ρε τό 'σπασες ή σου 'πεσε, γιατί αν τό 'σπασες θα πληρώσεις 500 δρχ. αν σου 'πεσε δεν θα πληρώσεις ούτε φράγκο». Αυτός (ο πελάτης δηλαδή) το θεώρησε προσβολή, γιατί μέσα στο μαγαζί ήταν γυναίκες από οίκους ανοχής, ήταν φίλοι του, γνωστοί του, άλλοι μάγκες, και επειδή έκανε και αυτός λίγο τον νταή (ήτανε και μούτρο είπαμε) του λέει του Μπουχού: «τό 'σπασα γιατί έτσι γούσταρα». Ε, ρε, μανούλα μου, ποιος είδε Θεό και δε φοβήθηκε. Μέχρι να το πει ο άνθρωπος, είχε φάει 30 ξυλιές με ρόπαλα. Τον αρπάζει το γκαρσόνι στο τέλος και τον πετάει σε ένα χαντάκι έξω από το μαγαζί. Βγήκαμε και εμείς έξω και τον είδαμε ακίνητο νομίζαμε ότι πέθανε. Μας λέει ο Βλάχος, το αφεντικό: «άντε τώρα στη δουλειά σας». Πήγαμε μέσα σαν να μην έτρεχε τίποτα... Μετά από λίγο, ξαναμπαίνει αυτός, με τα αίματα, κι άρχισε να βρίζει. Τον ξαναδείρανε και τον ρίξανε πάλι στο χαντάκι. Ήταν κι αυτός σκληρό καρύδι, μούτρο μεγάλο και δεν έπαιρνε χαμπάρι όλους αυτούς που τον κοπανάγανε. Τρεις φορές έγινε αυτό και την τελευταία φορά; που είχε φύγει και ο κόσμος, τα φτιάξανε, τον βάλανε μέσα, τον καθάρισαν από τα αίματα, του φτιάξανε καφεδάκι κι έφυγε σαν να μην έτρεχε τίποτα. Άλλος, με τέτοιο ξύλο, θα πέθαινε στα σίγουρα από την πρώτη φορά. Αυτός τρεις φορές τον κοπανίσανε (είχανε πέσει όμως όλοι απάνω του με τα ρόπαλα) και τρεις φορές ξαναμπήκε μέσα, να λάβει το λόγο. Αυτός ο άνθρωπος, λοιπόν, που έφαγε αυτό το ξύλο μα τό 'λεγε η καρδιά του, ήταν ο Νίκος ο Μάθησης, αυτός που τον λέμε Τρελάκια.²¹

Η επίκληση του υπερβατικού αυτού κανόνα για την εκλογίκευση της βίαιης πράξης καθίσταται ακόμη πιο κατανοητή στις περιπτώσεις ε-

21. Μιχάλης Γενίτσαρης, *αυτόθι*, σ. 144.

κείνες στις οποίες η βίαιη συμπεριφορά δεν αποβλέπει στο φόνο. Η αφήγηση των πράξεων που ανακαλούνται κινείται γύρω από τον εκθειασμό του τελετουργικού αυτού: όλα ξεκινούν από ένα γεγονός, τυχαίο ή μη. Με το πρόσχημα της διαφύλαξης μιας συμβολικής ισορροπίας ακολουθεί η απάντηση στην πρόκληση, με τη μορφή της προειδοποίησης για το που μπορεί να οδηγήσει η πρόκληση. Για τη διατήρηση και πάλι μιας συμβολικής ισορροπίας, στην οποία ο καθένας δεν πρέπει να υπερβεί τις διαστάσεις του ρόλου του, έπεται η εκφορά της προειδοποίησης. Στη συνέχεια έχουμε την απάντηση στην πρόκληση, την προσπάθεια αντίδρασης στην απάντηση, η οποία επαναλαμβάνεται ανεπιτυχώς, για να καταλήξουμε στην οριστική διευθέτηση. Η τελική διευθέτηση, η επαναφορά στην τάξη είναι εξάλλου και η σκοπιμότητα που κινεί όλο το τελετουργικό.

Το τελετουργικό αυτό, η λογική συνοχή και η ακολουθία των πράξεων που συνδέονται με μια αναγκαστική αιτιότητα, φαίνεται να υπερβαίνουν το υποκείμενο ως φορέα της δράσης. Το άτομο δεν επιδιώκει να κατοχυρώσει μια δυνατότητα επιβίωσης, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση θα ήταν η διαφύλαξη της σωματικής του ακεραιότητας, αλλά αντιδρά ως φορέας μιας μηχανιστικής αναπαραγωγής της δράσης που θεμελιώνεται σε μια υπερβατική νομοτέλεια. Το τελετουργικό, πλήρως εναρμονισμένο με τη λειτουργικότητα του χώρου, δεν προκαλεί κανένα αίσθημα ασυνέχειας («πήγαμε μέσα σα να μην έτρεχε τίποτα», «έφυγε σαν να μην έτρεχε τίποτα»). Αυτό που εξασφαλίζει τη συνέχεια είναι η καθολική αποδοχή της έκβασης της συναλλαγής. Έτσι επιβεβαιώνεται και η διαφύλαξη του τελετουργικού ως προϋπόθεση της πράξης, καθώς τα υποκείμενα του χώρου εναρμονίζουν τη συμπεριφορά τους με τη συμβολική ανακατανομή των ρόλων τους.

Ο τελετουργικός χαρακτήρας της βίαιης πράξης μπορεί να εντοπισθεί και στον τρόπο που αυτή εκδηλώνεται. Η αντιπαράθεση λαμβάνει δημόσιο χαρακτήρα, τη μορφή μιας μονομαχίας σε κοινή θέα, στην οποία όλα ακολουθούν μια πρακτική επίδειξης:

Τόνε πρόσβαλα στον τεκέ, και ήτανε μπροστά κι άλλοι μάγκες και τότε πείραζε πολύ. Ένα μεσημέρι ήρθε στην αγορά στον Πειραιά, εκεί που είχαμε εμείς τον πάγκο, και ήρθε να καθαρίσει τους λογαριασμούς που είχαμε.²²

Αυτός με μισούσε εμένανε λόγω του ότι νόμιζε ότι θα του πάρω τη γκόμενα. Λοιπόν ένα βράδυ, ζούλα, με χτύπησε στο χέρι με ένα ξύλο και μού 'βγαλε το χέρι από τη θέση του. Στην αγορά του Πειραιώς, μέσα στον κόσμο.²³

Το ξεκαθάρισμα λογαριασμών, υπακούοντας στη λογική του τελετουργικού, ανάγεται στις μυθολογικές διαστάσεις της μονομαχίας. Η μονομαχία όμως αυτή, σε αντίθεση με τον κλασικό τύπο εκφοράς της (ως αντιπαράθεση σε απομονωμένο μέρος και με τη χρήση θεμιτών μέσων), είναι πλήρως προσαρμοσμένη στις λειτουργικότητες του χώρου: πραγματοποιείται σε έναν χώρο όπου σίγουρα ως συμβάν θα γίνει αντιληπτό, ενώ παράλληλα δεν αποκλείει και τα αθέμιτα μέσα. Η πρακτική αυτή οργανώνεται στη βάση της συμβολικής κατοχύρωσης των μονομάχων, καθώς η επιτυχής έκβασή της δεν διασφαλίζει μόνο την ικανοποίηση της ανταπόδοσης στην προσβολή, αλλά και τη συμβολική καταξίωση του ισχυρού, αυτού που θα καταφέρει να επιβληθεί. Βέβαια, σκοπός της αντιδικίας δεν είναι πάντοτε ο φόνος, αλλά η προσπάθεια προσαρμογής της ανεξέλεγκτης διάστασης των ρόλων στις συμβολικές διαθέσεις του υποκειμένου που αντιδρά.

Η αποσύνδεση της βίαιης συμπεριφοράς από το φόνο μπορεί να γίνει εμφανής όταν η βία δεν διέρχεται αναγκαστικά από τη χρήση των όπλων ή δεν ταυτίζεται με την πρόκληση σωματικής βλάβης. Μια τέτοια μορφή βίας, διαρκώς παρούσα στις αφηγήσεις του χώρου, είναι η σεξουαλική βία:

22. Νίκος Μάθησης, *αυτόθι*, σ. 93.

23. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 129.

Και ο Αντωνίτσας πήγε με κάτι άλλους να γαμήσει το Σακαφλιά, να τονέ γαμήσει για να τονέ ξεφτιλίσει. Είπαμε μομορφόπαιδο ο Σακαφλιάς, και ο Αντωνίτσας, κωλομπαρας μεγάλος — βλέπετε ήτανε παλιός κατάδικος.²⁴

Σε έναν χώρο ανδροκρατούμενων συμπεριφορών, στον οποίο ο εκθειασμός των αρετών του ανδρικού φύλου αποτελεί καθοριστικό στοιχείο για τη σκιαγράφηση μιας ικανής προσωπικότητας, κάθε προσπάθεια υποβάθμισης του ανδρικού ρόλου οδηγεί στη συμβολική αποδυνάμωση του υποκειμένου.²⁵ Η βίαιη σεξουαλική συμπεριφορά, απευθυνόμενη σε άτομο του ίδιου φύλου, χωρίς να λειτουργεί αναγκαστικά ως ενισχυτικό στοιχείο της προσωπικότητας αυτού που την ανακινεί, μπορεί να επιτύχει τη συμβολική εξασθένιση του ρόλου αυτού που την υφίσταται. Παράλληλα, ο σεξουαλικός βιασμός συνδέεται με την υπονόμηση της κυριαρχικής ικανότητας ενός προσώπου, καθώς οδηγεί στην εκθήλυνση, στην αναίρεση της επιβλητικότητας της ανδρικής υπόστασης, αμφισβητεί δηλαδή άμεσα τη δυνατότητα του υποκειμένου να επιβάλλεται σε έναν συγκεκριμένο χώρο ως άνδρας, ως μάγκας.²⁶

Μια άλλη μορφή βίας, συχνά αναφερόμενη στις αφηγήσεις του χώρου, είναι και η λεκτική βία. Η πρακτική αυτή μπορεί να συμπέσει χρονικά με την εκδήλωση μιας άλλης βίαιης ενέργειας ή και να λειτουργήσει α-

24. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 90. Αν και η ομοφυλοφιλική ερωτική πράξη υφίσταται ως πρακτική στο χώρο που αντανακλούν οι αφηγήσεις, ο αναγκαστικός της χαρακτήρας, ο εξαναγκασμός, αποτελεί εξευτελισμό ή ποινή για αυτόν που την υφίσταται. Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και καραγκιόζης*, ό.π., σ. 56.

25. Για την ιστορία του Σακαφλιά, η οποία έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τις αφηγήσεις του χώρου, βλέπε το άρθρο του Η. Πετρόπουλου «Ο μυστήριος Σακαφλιάς», στο *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, ό.π., σσ. 95-98. [1η δημοσίευση *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, 17/4/2000].

26. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 103.

ποκομμένα, ικανή να δώσει από μόνη της μια συγκεκριμένη έκβαση στη διαμάχη. Ανεξάρτητα όμως από την αποτελεσματικότητά της, τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση, επιστρατεύεται κυρίως ως μηχανισμός επίδειξης ή συμβολικής αναγνώρισης του υποκειμένου:

Σηκώνεται ο Μπουντρούμης, και του λέει επί λέξη: «βρε πούστη, παλιοκαργιόλη, ήθελες να ήσουνα στη θέση αυτουνού εσύ και να σου ξηγούντουσαν έτσι; Όποιος το κάνει θα του βγάλω το μάτι». Φαίνεται ότι ο τύπος αυτός εισακουγότανε σε όλους και του λένε: «Νικολάκη εντάξει». Κι έπαψε κάθε συζήτηση.²⁷

Η λεκτική βία, ως πρακτική, εισάγεται με τον ψυχολογικό μηχανισμό της απειλής, της διαμόρφωσης δηλαδή εκ των προτέρων μιας προσπάθειας διατήρησης της επιθυμητής ισορροπίας, η οποία, εάν διαταραχθεί, θα οδηγήσει στην τιμωρία. Στην περίπτωση αυτή, η επίκληση της λεκτικής βίας είναι ικανή να προλάβει την περαιτέρω ανακατανομή της δράσης:

Στη συνέχεια άρχισε να με απειλεί και να λέει το ένα και το άλλο, ό-τι θα μου κάνει και θα μου δείξει. «Δεν ρωτάς», του λέω, «αυτόνε που είναι δίπλα σου, να σου πει για μένα»; Εννοούσα τον Μπουχό. Γιατί εγώ και ο Μπουχός, το πρωτοπαλίκαρο του Βλάχου, είχαμε κά-νει μαζί φυλακή. Και μάλιστα τα κρεβάτια μας ήταν δίπλα δίπλα. Ήξερε λοιπόν ο Μπουχός ποιος είμαι και τι καπνό φουμάρω. Ήξερε πως δεν σηκώνω νταηλίκια και απειλές. Μπήκε στη μέση ο Μπουχός και το θέμα έληξε, γιατί τον είχαν πληροφορήσει από πιο μπροστά με ποιον είχε να κάνει. Ο Βλάχος προσπάθησε να με φοβερήσει. Νόμιζε πως είμαι ο γερο Μπάτης, ή ο φοβητσιάρης ο Μάρκος. Τού 'κανα τη ζωή άσχημη του Βλάχου.²⁸

27. Αυτόθι.

28. Μπαγιαντέρας, στο Γ. Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, ό.π., σσ. 84-85.

Το υποκείμενο που αντιδρά κατά αυτό τον τρόπο εναρμονίζει τη συμπεριφορά του με τις συμβολικές απαιτήσεις του ρόλου του, επιτυγχάνει τη συμβολική του αναγνώριση, αλλά κυρίως οδηγεί την κατάσταση στο επιδιωκόμενο αποτέλεσμα. Εάν η λεκτική βία δεν μπορεί να λειτουργήσει ως αυτόνομη πρακτική, τότε συνδυάζεται με μια άλλη βίαιη ενέργεια:

Παίρνω το πιρούνι, αρχίζω το Μάρκο στα μπινελίκια και του καρφώνω το πιρούνι στον κώλο. Παίρνω κι άλλο μετά και του το καρφώνω κι αυτό στον κώλο. Και λίγο του ήτανε.²⁹

Στο επίπεδο αυτό, η αφήγηση επιτυγχάνει την ανάπλαση μιας σκηνής με βάση έναν συγκεκριμένο κώδικα συνεννόησης. Σύμφωνα με τον κώδικα αυτό, οι σχέσεις, αν και ανταγωνιστικές, μπορούν να ρυθμίζονται με λεκτικές ή μικρής έντασης αντιδράσεις. Σε ένα άλλο όμως επίπεδο, η λεκτική βία λειτουργεί ως απλή συνοδευτική ενέργεια μιας βίαιης αντίδρασης, η οποία προηγείται χρονικά της λεκτικής συνοδείας της και οδηγεί στο φόνο:

Σκότωσε έναν ενκοματάρχη, κάτι χωροφύλακες, τον προκαλέσανε και τους καθάρισε. Τους είπε: «γαμώ το στέμμα σας' και τους έριξε. Σε ένα λεπτό, Τρένο για τον Άδη και οι τρεις.³⁰

Η λεκτική βία έρχεται ως επικύρωση της πράξης που προηγείται, επιτυγχάνοντας, όπως πάντα, τη συμβολική κατοχύρωση του υποκειμένου που ενεργεί. Η επίκλησή της διασφαλίζει την προθετικότητα για την εκδήλωση της συμπεριφοράς, ενώ παράλληλα διευρύνει και μεγεθύνει τη συμβολική της απήχηση.

29. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 95.

30. Αυτόθι, σ. 90.

Με βάση όσα αναφέρθηκαν μπορούμε να διακρίνουμε την αμφισημία των ερμηνειών που συνοδεύουν μια βίαιη ενέργεια τόσο στο επίπεδο της εκδήλωσής της, όσο και στο επίπεδο της συμβολικής της κατοχύρωσης ως πρακτικής. Η βία ανευρίσκεται διάχυτη στη δράση των υποκειμένων, καθώς οι δραστηριότητες διαβίωσης αλλά και οι μηχανισμοί συμβολικής ανάδειξης διέρχονται αναγκαστικά από ένα πεδίο βίαιης διευθέτησης των διαφορών. Η λειτουργία του μηχανισμού ανακατανομής των ρόλων, στη βάση της μόνιμης αμφισβήτησης ενός σταθερού περιεχομένου ερμηνείας της δράσης, ανάγει και τη χρήση της βίας σε μεταβαλλόμενα κριτήρια ερμηνείας. Σταθερό κριτήριο ταξινόμησης μιας βίαιης συμπεριφοράς δεν υπάρχει. Αντίθετα, υπάρχουν οι συμβολικές κατηγορίες αποτίμησής της, οι οποίες διαμορφώνουν και το ηθικό πρόταγμα του καλού και του κακού, της αξίας και της απαξίας, του επιτρεπτού ή μη. Έτσι, ενώ κατακρίνεται το μη επιτρεπτό, δεν καθορίζονται ποτέ τα όριά του, με τον ίδιο τρόπο που δεν διευκρινίζεται ποτέ το ειδικό περιεχόμενο της ταυτότητας ενός μάγκα:

Ο Σκριβάνος ήταν πολύ παλικάρι. Όπου να πήγαινε στις φυλακές τον εσεβόντουσαν όλοι οι φυλακωμένοι. Εμάλωνε, σκότωνα, δεν άφηνε, ήτανε όμως ήσυχος, ήσυχος είπαμε.³¹

Έναν αδελφό είχε ο Αντωνίτσας, έναν καμπούρη, καλό μάγκα και φίνο παιδί. Ένα βράδυ σε ένα τεκέ, του μπήκανε κάτι μάγκες και καθάρισε μόνος του. Του μπήκανε γιατί του είπανε για τον αδελφό του κι αυτός σηκώθηκε να φύγει, αλλά οι άλλοι τονέ τον προκαλέσανε πιο πολύ. Ήτανε ήσυχος μάγκας αυτός... Αυτός που τον σκότωσε ήταν Μανιάτης κι αυτοί που τον έβαλαν, τα ίδια. Τους ξέρω, Αποφάγια.³²

Τα ανωτέρω αποσπάσματα είναι αντιπροσωπευτικά για την ανάδειξη αυτής της συλλογιστικής. Η βία επιτρέπεται, ο φόνος εκθειάζεται ως

31. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 124.

32. Νίκος Μάθεσης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 86, 90.

αξία, αφού ποτέ δεν διατυπώνονται ευκρινώς τα κριτήρια ερμηνείας του. Η ερμηνεία του φόνου βασίζεται πάνω σε μια φαινομενική αντίθεση: ο ήσυχος μάγκας καθαρίζει. Η αντίφαση αυτή όμως διαλύεται, αν συσχετισθεί με τη λειτουργικότητά της στο σύστημα ερμηνείας της δράσης του χώρου. Τόσο η έννοια του μάγκα, ως συμβολική κατασκευή της ήσυχης προσωπικότητας, όσο και του «αποφάγια», ως αρνητική συμπεριφορά, δεν είναι παρά κυρίαρχα σημαίνοντα χωρίς σταθερό περιεχόμενο αναφοράς. Έτσι, ο μάγκας, ο ήσυχος μάγκας δεν σκοτώνει, αλλά καθαρίζει, συμπεριφορά επιτρεπτή στα όρια της δυνατότητας του ρόλου του, σε αντίθεση με τον αποφάγια μάγκα, του οποίου η δράση δεν δικαιολογεί το φόνο, παρά μόνο ως απαξία.

8. Η αστυνομία

ΣΤΟ ΧΩΡΟ ΤΩΝ ΡΕΜΠΕΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ η επαφή με την αστυνομία αποτελεί μια εξίσου πρωταρχική δραστηριότητα. Στο βαθμό που τα αποτελέσματα της δράσης των υποκειμένων εμπίπτουν αρκετά συχνά στη δικαιοδοσία του επίσημου κατασταλτικού μηχανισμού, οι φορείς της έρχονται αναγκαστικά σε επαφή με τα όργανα εκτέλεσης των κατασταλτικών αποφάσεων:

Τότε μας έδινε δυο τρεις μέρες κράτηση και όσες φορές κι αν μας πιάνανε το ίδιο.¹

Το χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης διαντίδρασης είναι η τάση για γενίκευση της συμπεριφοράς. Για τα υποκείμενα του χώρου, η δράση υπερβαίνει το προσωπικό, το ατομικό επίπεδο εκτύλιξής της και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο ερμηνείας, το οποίο συστήνεται για άλλη μια φορά μέσω της αόριστης εικόνας του μάγκα. Η σχέση του φορέα της δράσης με τον αστυνόμο δεν προσλαμβάνεται ως αντιπαράθεση μεταξύ ενός ατόμου του οποίου η δράση υπερβαίνει τα όρια της νομιμότητας (όπως αυτή ορίζεται από τη νομοθεσία) και των εκπροσώπων της κρατικής εξουσίας, οι οποίοι καλούνται να επιβάλλουν το νόμο (να παρέμβουν δηλαδή κατασταλτικά στην παράνομη συμπεριφορά). Η αντιπαράθεση ερμηνεύεται ως πολιτισμική αντίθεση, ως ετερό-

1. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, β.π., σ. 92.

τητα δύο παράλληλων κόσμων που εγγράφουν τη δράση τους σε διαφορετικό πλαίσιο ερμηνείας, συγκροτώντας μια συμβολική αντιπαλότητα μεταξύ ενός μάγκα και ενός αστυνόμου. Ο αστυνόμος είναι η συμβολική ετερότητα, ο συμβολικός αντίπαλος που επεμβαίνει και καταστέλλει τη δράση του μάγκα.

Η σχηματοποίηση, όμως, των δύο αυτών προτύπων δράσης δεν καθορίζει και τα ακριβή όριά τους. Η ερμηνεία ανακατασκευάζεται και αναπροσαρμόζεται συνεχώς στους εκλογικευτικούς μηχανισμούς των δρώντων υποκειμένων, τα οποία, με βάση τις επιμέρους απαιτήσεις κατοχύρωσης της δράσης τους, αναγκάζονται να επαναπροσδιορίσουν τη δυναμική της. Η γενικευμένη τοποθέτηση, η άρνηση αντιμετώπισης της ετερότητας σε επίπεδο νομικών απαγορεύσεων, απορρέει και προσκολλάται ταυτόχρονα στην αντίληψη των υποκειμένων για τη θέση τους στο σύστημα των ευρύτερων κοινωνικών συμπεριφορών.

Τα αξιολογικά πρότυπα του χώρου είναι ικανά να συστήσουν κατά τρόπο αυτόνομο την έννοια της ετερότητας. Η κατηγορία της ετερότητας, η οποία δύναται να εμπεριέχει και την έννοια της παράνομης συμπεριφοράς, συνυπάρχει με την ευρύτερη δραστηριοποίηση των υποκειμένων που δεν την προσλαμβάνουν αναγκαστικά ως παράνομη:

Εγώ ποτέ δεν έκανα κακό σε κανένα. Τα μόνα μου εγκλήματα για τα οποία με κυνηγούσε και η αστυνομία, το χασίσι, οι γυναίκες και το μπουζούκι.²

Οι έννοιες αυτές, ως όροι της αντιπαράθεσης, δεν λειτουργούν παρά ως γενικευμένες αξιολογικές κατηγορίες που μπορούν να εντάξουν τη συμπεριφορά στο όριο της νομιμότητας και της παρανομίας, διαμορφώνοντας έτσι δύο διαφορετικούς άξονες ερμηνείας. Για την κρατική ερμηνεία, ο όρος «χασίσι» συνδέεται με την παράβλεψη της νομικής επιταγής περί απαγόρευσης της χρήσης του, ενώ αντίστοιχα ο όρος «γυναί-

2. Αυτόθι, σ. 129.

κες» παραπέμπει στο ποινικό αδίκημα της σωματεμπορίας. Για το υποκειμένο, όμως, το οποίο καλείται να προσδιορίσει τη συγκεκριμένη μορφή δράσης τη χρονική στιγμή που εμπλέκεται σε αυτήν, αλλά και όταν του δίνεται η ευκαιρία να την επαναπροσδιορίσει μέσω της αφήγησης του, η κατασταλτική επέμβαση προηγείται των ίδιων των πράξεων που ενδέχεται να την προκαλούν, είναι ανεξάρτητη από την ίδια τη δράση και τα αποτελέσματά της.

Αυτό γίνεται εμφανές στη χρήση του τρίτου όρου της αντιπαράθεσης, στην έννοια «μπουζούκι» και στις σημασιοδοτήσεις που ο όρος αυτός ανακαλεί. Στο λόγο του υποκειμένου ο όρος μπουζούκι, ως περιοχή επέμβασης του κρατικού κατασταλτικού μηχανισμού, δεν διαχωρίζεται από τη χρήση του χασίς ή τη σωματεμπορία. Η ερμηνεία της απαγόρευσης είναι καθαρά συμβολική, αφού η κατοχή και η χρήση ενός μουσικού οργάνου δεν είναι ποινικοποιήσιμη. Η αναγκαστική όμως σύνδεση του οργάνου με συγκεκριμένους φορείς το ανάγει σε σύμβολο προσδιορισμού μιας προσωπικότητας, σε κριτήριο ερμηνείας της δράσης και ταξινόμησής της στις ανάλογες αξιολογικές κατηγορίες.

Στην περίπτωση της γυναίκας ή του χασίς οι συμπεριφορές είναι νομικά διαχειρίσιμες. Αυτός που παραβαίνει τις νομικές απαγορεύσεις υπάγεται άμεσα στην κατασταλτική δικαιοδοσία του κρατικού μηχανισμού, παρόλο που και σε αυτή την περίπτωση τα ακριβή όρια της ανοχής ή της παρέμβασης ρυθμίζονται πολλές φορές σε διαπροσωπικό επίπεδο. Όμως, η δυνατότητα παρέμβασης της εξουσίας για την καταστολή μιας συμπεριφοράς σχετικής τη χρήση ενός μουσικού οργάνου σχετίζεται αποκλειστικά μόνο με τη συμβολική της εγγραφή. Για τον κατασταλτικό μηχανισμό, το μουσικό όργανο χαρακτηρίζει συγκεκριμένους φορείς και είναι τόσο ισχυρό ως σύμβολο, ώστε να ανασύρει μια ολόκληρη σειρά προσδιορισμών:

Μας σταματάει ξαφνικά στο δρόμο ένας αστυφύλακας και μας ρωτάει: «για που πάτε παιδιά; Αυτό που κρατάς εσύ τί είναι;» λέει σ' εμένα. Του λέω «μπουζούκι». Χωρίς όμως να το προσέξω, έχει πλη-

σιάσει κοντά και δίνει μια κλωτσιά, όπως το βαστάω και μου το σπάει. «Γιατί», του λέω, «κύριε Πόλισμαν το έσπασες;» «Δεν ξέρεις», μου λέει, «ότι το όργανο αυτό είναι χασικλίδικο; Πήγαινε, φύγε», λέει, «για να μην σας πάω όλους μέσα.» Το αποτέλεσμα το λέω τώρα. Τον έσπασα στο ξύλο μέχρι του θανατά, τον έστειλα για καιρό στο νοσοκομείο, εγώ δικάστηκα, την πλήρωσα άσχημα και άστα... Ευτυχώς η ζημιά ήταν μικρή και το πήγα στον Κυριάκο Λαζαρίδη και το ξανάφτιαξε.³

Η διατήρηση της συμβολικής αυτής αντιπαράθεσης είναι μια πρακτική που ευνοεί και τα δύο μέρη της αντίθεσης. Για τον αστυνόμο νομιμοποιεί τη δυνατότητα εφαρμογής της εξουσιαστικής του ισχύος. Από έναν συμβολικό συνειρμό, ο οποίος προσλαμβάνει ευρύτερες διυποκειμενικές διαστάσεις, στήνει και αποκρυσταλλώνει έναν ορισμό («δεν ξέρεις ότι είναι...»), για τον οποίο απαιτεί καθολική πρόσληψη. Επειδή αυτός ο ορισμός της συμπεριφοράς δεν προκύπτει από μια νομική αλλά από μια καθαρά συμβολική διαχείριση, η αποδοχή ή η εφαρμογή του ως κανόνα λειτουργεί ενισχυτικά ή αποδυναμωτικά για το συμβολικό κύρος αυτών που τον διαχειρίζονται.

Στη βάση αυτή, το υποκείμενο της δράσης, πλήρως εναρμονισμένο με τη συμβολική του υπόσταση, υπερασπίζεται το δικαίωμά του στην κατοχή του οργάνου, κατοχυρώνει δηλαδή για τον εαυτό του την απειλούμενη συμβολική ακεραιότητα. Παράλληλα, επαναπροσδιορίζει την ερμηνεία και τη λειτουργικότητα του όρου «χασικλίδικο», καθώς την επανεγγράφει σε μια άλλη διάσταση. Στη διάσταση αυτή ο όρος δεν συνδέεται με μια αρνητικά σημασιοδοτημένη κατάσταση, η οποία θα δικαιολογούσε την αυθαίρετη παρέμβαση του κατασταλακτικού μηχανισμού, αλλά εντάσσεται σε μια ευρύτερη πρακτική κανονικότητων που διέπει τη λειτουργία του χώρου.

3. Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, β.π., σ. 137.

Ο χώρος, σύμφωνα με τα ίδια τα υποκείμενα που εναρμονίζονται με τις απαιτήσεις του, συνιστά ένα πλαίσιο εκτύλιξης της δράσης, μια αυτόνομη περιοχή δραστηριοτήτων, η οποία δεν διώκεται από την κρατική εξουσία για τα αποτελέσματά της, αλλά για τις κανονικότητες που την συντηρούν. Η δίωξη δεν διέρχεται από το επίπεδο υπέρβασης του νομικού κανόνα, ως απάντηση δηλαδή σε μια παράβαση που προηγείται χρονικά, αλλά, αντίθετα, είναι αυτή που αποδίδει ποινικό χαρακτήρα στη δραστηριότητα, αφού τείνει να χαρακτηρίζει συγκεκριμένα υποκείμενα.

Η σχέση του χώρου με την αστυνομία διέρχεται αναπόφευκτα από ένα επίπεδο πρακτικών συναλλαγών. Η ποινικοποίηση μιας σειράς δραστηριοτήτων οδηγεί τα υποκείμενα σε αναγκαστική επαφή με τους φορείς της εξουσίας. Στο βαθμό που η δράση τους και γενικά η τοποθέτησή τους στο ευρύτερο κοινωνικό σύστημα δυσχεραίνει την πρόσβαση και τη συναλλαγή με τους φορείς που τη διαχειρίζονται κατά τρόπο πιο ουσιαστικό, καθώς η επαφή τους με τα κέντρα των αποφάσεων του κοινωνικού συστήματος που τους κατηγοριοποιεί είναι περιορισμένη, αναγκαστικά συναλλάσσονται μόνο με τους εκτελεστές των αποφάσεων αυτών, στα πρόσωπα των οποίων αναγνωρίζουν τον χαρακτήρα του ίδιου του συστήματος. Έτσι η αντίδραση ή η σύγκρουση μετατίθεται σε καθαρά προσωπικό επίπεδο, μετατρέπεται σε σύγκρουση προσώπων - φορέων ιδιοτήτων, τα οποία, μέσα από το συμβολικό πρόσχημα της αντιπαλότητας μεταξύ μάγκα και αστυνόμου, καλούνται να εκλογικεύσουν τη δράση τους.

Στο επίπεδο αυτό, ο αστυνόμος, το όργανο της τάξης, είναι πρόσωπο συγκεκριμένο, είναι αυτός που θα καταστείλει τη δραστηριότητα των υποκειμένων. Η ερμηνεία, όμως, της συμπεριφοράς του αντιπάλου φτάνει έως αυτό το σημείο, καθώς δεν συστήνονται ερωτήματα του τύπου γιατί ο αστυνόμος ακολουθεί τη συγκεκριμένη πολιτική δίωξης, ποια είναι η φύση των εντολών στις οποίες υπακούει, ποιοι και με ποιο σκεπτικό ρυθμίζουν τις εντολές αυτές. Ένας τέτοιος προβληματισμός δεν είναι αναγκαίος για το χώρο, στο βαθμό που οι συμπεριφορές των

υποκειμένων εξαντλούνται στη συγκρότηση μιας συμβολικής ταυτότητας με βάση το άμεσο, το ορατό, την καθημερινή εμπειρία και την ιδεατή διαχείρισή της.

Στον ορίζοντα αυτό, ο αστυνόμος, το υπαρκτό πρόσωπο και όχι ο απρόσωπος κατασταλτικός μηχανισμός, ενσαρκώνει και επενδύεται συμβολικά με όλη αυτή τη γενικευμένη αδιαφορία ή την άγνοια που περιβάλλει τα υποκείμενα για τη λειτουργία του κοινωνικού συστήματος. Το σύστημα ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, αποκτά ανθρώπινη και συγχρόνως συμβολική διάσταση. Η στάση αυτή εκφράζεται με την πλήρη αποστροφή προς τον εκπρόσωπο της νόμιμης εξουσίας:

Εμείς είχαμε δικούς μας νόμους, δικιά μας ταρίφα, δεν υπολογίζαμε ούτε το Θεό —και πιο πολύ τους μπάτσους— δεν τους γουστάρω τους μπάτσους. Αυτό που γουστάρουμε το κάνουμε, χωρίς να δίνουμε λογαριασμό σε κανένα.⁴

Τα υποκείμενα ενδιαφέρονται πρωτίστως να κατοχυρώσουν τη συμπεριφορά τους, να διασφαλίσουν το αναγκαίο πλαίσιο εκτύλιξής της, στο οποίο δεν θα είναι αναγκασμένοι να απολογούνται για αυτήν. Το πλαίσιο αυτό δεν μπορεί να λειτουργήσει παρά στη βάση κάποιων άτυπων και αυθαίρετων κανόνων («δικούς μας νόμους»), οι οποίοι προσαρμόζονται στις απαιτήσεις αυτών που μπορούν και τους χειρίζονται. Ο αστυνόμος εκπροσωπεί τη θεσμοθετημένη εξουσία, είναι υπεύθυνος για την παρεμπόδιση της αυτοδιαχείρισης του χώρου, λειτουργεί ως κατασταλτική αρχή, ως εκφραστής ενός εξωτερικού κανονιστικού συστήματος το οποίο έρχεται να διασαλεύσει την αυτοδιάθεση των υποκειμένων. Ο χώρος αναζητά την αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς του. Καθώς όμως αυτό δεν είναι δυνατό, στο βαθμό που τα αποτελέσματά της συνιστούν

4. Νίκος Μάθησης, αυτόθι, σ. 85.

πράξεις ποινικοποιήσιμες, ο αστυνόμος καθίσταται ουσιαστικός ρυθμιστής της.

Αυτό φαίνεται να το γνωρίζουν πολύ καλά τα υποκείμενα που συντηρούν τις κανονικότητες του χώρου. Ο αστυνόμος είναι ο φορέας της εξουσίας, είναι αυτός που διαχειρίζεται κατά τρόπο ουσιαστικό τις κανονικότητες αυτές, καθώς οποιαδήποτε δική τους ενέργεια, εάν αφήφά τις νομικές δεσμεύσεις, έρχεται αντιμέτωπη με τον κρατικό κατασταλτικό μηχανισμό. Αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς, εσωτερική διαχείριση των συγκρούσεων, εγκλεισμός των πράξεων στον συμβολικό χώρο εκδίπλωσής τους δεν είναι δυνατό να υπάρξει, στο βαθμό που το χασίς, ο φόνος, η πρόκληση σωματικής βλάβης ή η οπλοχρησία συνιστούν παραβάσεις του ποινικού κώδικα. Για τις λειτουργικότητες όμως του χώρου, εφόσον όλα ρυθμίζονται βάσει της κατασκευής και της διατήρησης μιας συμβολικής ισορροπίας, ο μη διαχειρίσιμος αυτός κίνδυνος μετασχηματίζεται και αναπροσαρμόζεται στις ανάγκες της εσωτερικής του χρήσης:

Τους ντεκέδες τότες που τους πρόκανα εγώ, όταν πηγαίναμε και τους έδενε η αστυνομία και τους έπαιρνε, η μεγαλύτερη ποινή που τους δικάζανε δύο μέρες, τρεις μέρες φυλακή. Τις οποίες τις πληρώνανε και βγαίνανε... Τότες όταν σε πιάνανε ήπρεπε να βρούνε την πηγή. Ποιος σου το δωσε. Που το αγόρασες και από που το πήρες. «Που το πήρες Μάρκο αυτό το χασίσι που φουμάρεις;» Δεν έλεγα τίποτες. Ξύλο. Με ότι θέλεις, με κουρμπάτσιο, με κλόμπ, με μαρτύρια. «Θα μαρτυρήσεις που το πήρες, ποιος στο φερε, που το βρήκες;» «Μου το φερε ο τάδε». Τον φέρνανε τον άλλον. Πήγαιναν τον πιάνανε. «Πες μας που το βρήκες, ποιος σου το φερε;» Και βρίσκανε την πηγή... Μαρτυράνε δεν αντέχουν από το ξύλο. Ε, λίγοι είναι εκείνοι που δεν λένε. Υπάρχουν κι άνθρωποι, τους χτυπάνε και δεν λένε. Αλλά κάνουν τον άνθρωπο, από τα τόσα βάσανα που του κάνουνε, τα λένε όλα. Έτσι, τέτοια πράγματα τι να τα κάνω εγώ. Έφυγα, άραξα από αυτή τη δουλειά.⁵

5. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 127-128.

Η συναλλαγή με τους φορείς της εξουσίας ορίζει μια σχέση μονόπλευρης υποταγής. Σε καμία περίπτωση η αφήγηση δεν αμφισβητεί την προτεραιότητα του ισχυρού, αυτού που δύναται να χρησιμοποιεί τη δύναμη του ρόλου του για να εγγράψει στις κανονικότητες του εξουσιαστικού μηχανισμού κάθε πράξη που αποκλίνει από την ερμηνεία του. Επιπλέον, η εξουσία δεν περιορίζεται στο πλαίσιο της ατομικής εκδήλωσης ενός γεγονότος, αλλά αποβλέπει στη σφαιρική πρόσληψή του. Επιδιώκει ευρύτερα και γενικότερα ερμηνευτικά σχήματα, αναζητά τις αιτίες των πράξεων, συστήνει ένα πλαίσιο ερμηνείας που ξεφεύγει από τους ίδιους τους φορείς της δράσης. Στη σχέση αυτή ο ανίσχυρος δεν έχει τη δυνατότητα αντίταξης της προσωπικής του επιθυμίας ή υπεράσπισης της πράξης, η οποία γι' αυτόν αποτελεί μια κανονικότητα. Στο βαθμό που η πράξη του αυτή συνιστά την παραβίαση μιας νομικής επιταγής, αναπόφευκτα τον οδηγεί και σε άμεση επαφή με τα επιφορτισμένα όργανα για την καταστολή της.

Στην προοπτική αυτή, η αναγκαστική επαφή με την αστυνομία αποτελεί από τη φύση της μια κανονικότητα για το χώρο:

Τότε μας έδινε δυο τρεις μέρες κράτηση, και όσες φορές κι αν μας πιάνανε το ίδιο.⁶

Η επαφή είναι μέρος της ίδιας της δραστηριότητας. Το υποκείμενο της δράσης υπολογίζει τους κινδύνους της, γνωρίζει ότι πάντα έχει να αντιμετωπίσει τον φορέα καταστολής της επιθυμίας του, έναντι του οποίου θα βρίσκεται σε σχέση υποταγής. Έτσι, κάθε προσπάθεια απομάκρυνσης του κινδύνου αυτού δεν εστιάζει στο χώρο της πρακτικής του διαχείρισης, αλλά, αντίθετα, μετατοπίζεται σε ένα πεδίο συμβολικής αντιμετώπισης, στο οποίο αυτό που επιδιώκεται είναι η αποφυγή («έφυγα», «άραξα») του αναγκαστικού χαρακτήρα της συνδιαλλαγής:

6. Αυτόθι, σ. 92.

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

Παρατάω, στη συνέχεια, τη δουλειά του λεβητοποιού και ανοίγω ένα καφέ ουζερί στην οδό Αίμου και Βάσου. Εκεί, στο ουζερί μου, ερχόντουσαν όλοι οι μπουζουξήδες... Ερχόταν όλος ο κόσμος των Βούρλων, γιατί το μαγαζί μου ήτανε κέντρο, ας πούμε του υπόκοσμου. Μόλις έκλειναν τα Βούρλα, όλες οι γυναίκες αυτές με τους νταβατζήδες τους ερχόντουσαν στο μαγαζί... Ήρθαν όμως έτσι τα πράγματα που το μαγαζί το έκλεισα, γιατί δεν κρατούσα καλή κεφαλή. Μετά από ένα διάστημα ανοίγω άλλο μαγαζί, περίπου κοντά στα Βούρλα, στην οδό Υαρών, και Ολύnthου, με το ίδιο σύστημα - δηλαδή με μπουζούκια... Μαζευόταν όλη η μαγκιά του Πειραιά και της Αθήνας... Το μαγαζί δεν είχε πολύ φιλικές παρτίδες με την εξουσία. Δηλαδή, εγώ δεν ήμουνα πολύ φίλος με την εξουσία. Δεν παίζει ρόλο αν μου αρέσει η εξουσία ή όχι, λέω τώρα ότι δεν τους γουστάρω, αλλά ούτε και αυτοί εμένα. Για αυτό αποφάσισα να το κλείσω και αυτό το μαγαζί, επειδή φαινότανε μεγάλη θύελλα ότι θα ξέσπαγε, μεταξύ εξουσίας και εμένα... Στη συνέχεια ανοίγω κι άλλο μαγαζί, το τρίτο στη σειρά, στην Αγια-Σοφία, που ήτανε όμως καφενείο, και λεγόταν ο Κρίνος. Ήτανε αυτό μαγαζί πολυτελείας, χωρίς μπουζούκια, και είχα μόνο ένα γραμμόφωνο με χωνί. Αλλά δεν άργησε και αυτό να πάρει το δρόμο του, γιατί εγώ δεν ήμουνα για τέτοια πράγματα.⁷

Η αποφυγή της επαφής δεν θίγει τη συμβολική ακεραιότητα του υποκειμένου στο χώρο ερμηνείας της συμπεριφοράς του, καθώς το ίδιο το υποκείμενο δεν συμμορφώνεται, δεν υποκύπτει στις απαιτήσεις ενός μη διαχειρίσιμου για τις δυνατότητές του κινδύνου. Αφού ο κίνδυνος προσλαμβάνεται ως εξωπραγματικός, η ερμηνεία του απομακρύνεται από το επίπεδο στο οποίο το υποκείμενο επιδιώκει να κατοχυρώσει τη συμβολική του αναγνώριση. Ο κίνδυνος, και ιδιαίτερα ο φορέας από τον οποίο απορρέει, μετατοπίζεται σε ένα πλαίσιο, στο οποίο ως ιδεα-

7. Μιχάλης Γενίτσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 137.

τή διαχείρισή του εκλαμβάνεται η άρνηση της συμμόρφωσης στις επιταγές του («δεν κρατούσα καλή κεφαλή», «δεν ήμουνα πολύ φίλος με την εξουσία», «εγώ δεν ήμουνα για τέτοια πράγματα»).

Αυτός ο σχεδιασμός της δράσης, ανακινώντας μια ακολουθία πρακτικών κινήσεων, οργανώνεται σε έναν πρακτικό άξονα, σε μια καθαρά οικονομική βάση. Για τις λειτουργικές, όμως, ανάγκες του χώρου μετατοπίζεται στη συμβολική του αποτελεσματικότητα. Στο επίπεδο της πρακτικής διαχείρισης της δράσης, κάθε προσπάθεια συνδιαλλαγής με τη θεσμοθετημένη εξουσία, με όρους βέβαια που ευνοούν την προθετικότητα των υποκειμένων, είναι σίγουρο πως θα καταλήξει στη συμμόρφωση:

Πάνε ρωτάνε και μαθαίνουνε ότι πάω εξορία σαν Δημόσιος Επικίνδυνος, όπως είπανε, και με διαταγή του ίδιου του Μανιαδάκη. Είχα κάνει πολλές μανούρες και στο τέλος δεν μου τη χάρισανε άλλο. Οι τσαμπουκάδες αυτά έχουνε.⁸

Η συμβολική όμως διαχείριση της σχέσης, τόσο από τη μία όσο και από την άλλη πλευρά, δεν είναι ξεκάθαρη. Οι συμπεριφορές, η αμοιβαία εκτύλιξη των ρόλων, πέρα από το χώρο του νομικού τους προσδιορισμού, ανακινούν έναν μηχανισμό συμβολικής επεξεργασίας, στη βάση του οποίου και τα δύο μέρη, αν και γνωρίζουν την άνιση κατανομή της ισχύος, προσπαθούν να εγγράψουν τη θέση τους στη δική τους συμβολική λειτουργικότητα. Η συμπεριφορά και των δύο πλευρών είναι συμπεριφορά επίδειξης που εξυπηρετεί διαφορετικές σκοπιμότητες:

Και μια μέρα με τσακώνουνε μέσα στον τεκέ του Σωτηράκη με πέντε άλλους και μου δίνουνε τον αργιλέ και τα καλάμια και τα χασίσια και τα τουμπεκιά στα χέρια και δεμένον με περνούσαν, μαζί με τους άλλους, από την παραλία του Πειραιώς, της Ζέας και μας πηγαίνανε

8. Αυτόθι, σ. 157.

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

για το τρίτο που ήταν στην οδό Ρετσίνα. Κάτι ξυλιές, κάτι κλωτσιές και την άλλη μέρα για το πλημμελειοδικείο.⁹

Η ποινικοποίηση της πράξης επιβάλλει στους φορείς της εξουσίας μια ειδική αντιμετώπιση του παραβάτη. Η ποινή δεν μπορεί να αποφευχθεί ως πρακτική, γεγονός που το γνωρίζουν όλοι οι εμπλεκόμενοι. Πέρα όμως από αυτή την πρακτική αντιμετώπιση, αυτό που επιδιώκεται από την πλευρά της αστυνομίας είναι ο συμβολικός υποβιβασμός του υποκειμένου που διώκεται, η αναγωγή της αντιπαράθεσης στο επίπεδο συγκρότησης της συμβολικής ταυτότητας, γεγονός που καθιστά ακόμη πιο μεγαλειώδη την επικράτηση του ισχυρού. Η δημόσια έκθεση του υποκειμένου σε μια κατάσταση πλήρους υποταγής στον συμβολικό αντίπαλο είναι μια πρακτική που αποδυναμώνει πλήρως τη συμβολική εικόνα του αποκαλούμενου ως μάγκα. Η συμβολική επικράτηση είναι ακόμη πιο έντονη όταν η διαπρόμπευση διέρχεται από τον οριοθετημένο χώρο δράσης του υποκειμένου, καθώς το φέρνει σε άμεση οπτική επαφή με τα πρόσωπα εκείνα που συντελούν στη συμβολική του αποδυνάμωση ή αναγνώριση. Παράλληλα, η συναισθηματική αποφόρτιση και ο εξευτελισμός των αντικειμένων - συμβόλων του χώρου γελοιοποιούν με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο το συμβολικό σύστημα αξιολόγησης του χώρου αυτού.

Η ίδια πρακτική ανακαλείται και στη γλαφυρή εικόνα του αστυνομικού διευθυντή, ο οποίος κόβει το μανίκι από το σακάκι του κουτσαβάκη:

Εκ των υστέρων άκουσα ότι ο Μπαραχτάρης εκυνήγαγε πολύ τους χασικλήδες και πολύ τα κουτσαβάκια. Τα οποία τότες, εκείνον τον καιρό που ντυνόntonτουσαν, ρίχνανε ανάριχτο το σακάκι τους απάνω, και

9. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 92.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

βάζαν το να μανίκι και το άλλο κρεμόντανε. Αυτός το λοιπόν, για να καταργήσει αυτή τη μόδα, όσους έπιανε τους έκοβε τα σακάκια.¹⁰

10. Αυτόθι, σ. 126. Η αναφορά του Π.Ι. αποτυπώνει με χαρακτηριστικό τρόπο διάφορες πλευρές αυτής της σχέσης: «...Βαρύτατοι ήταν οι εξευτελισμοί των κακοποιών μετά την σύλληψίν των. Την επαύριον, μετά νύκτα φυλακής και πείνης, τους παρέτασεν εις το προαύλιον της Αστυνομίας, παραπλεύρως της διευθύσεως, επί της μεσημβρινής πλευράς του κήπου του 'Κλαυθμώνος', εκεί δε ετελείτο κωμικοτραγική παράστασις. Εις το μέσον του προαυλίου εστήνετο ένα βαρύτατο σιδηρούν 'αμόνι', από τα γνωστά των παλαιών σιδηρουργείων, παραπλεύρως δε σιδηρά σφύρα σιδηρουργική. Πλησίον των δύο τούτων εργαλείων οι κλητήρες παρέτασσαν τα όπλα των κακοποιών, άτινα είχαν κατάσχει επ' αυτών κατά την σύλληψίν των, αγγέμαχα και εκηβόλα, πιστόλας, ρεβόλβερ, μαχαίρας, γιαταγάνια και φοβεράς αμφιστόμους κάμας. Επί των εγχεμάχων ήσαν πάντοτε σκαλισμένοι εις τας πλευράς του χάλυβος στίχοι περιπαθείς ή απειλαί ή συνήθως δύο αναστεναγμοί 'αχ' και 'βαχ'. Αφού εγένετο η παράταξις, οι κακοποιοί εκαλούντο ονομαστί και διετάσσοντο ένας ένας να παραλάβη τα όπλα του και να τα θραύση ιδία χειρί, δια της βαρείας σφύρας, επί του σιδηρού άκμονος. Όστις εδυστρέπει ή ηρνείτο εδέχετο επί κεφαλής τον βαρύν βούρδουλαν του Μπαίρακτάρη και υπέκυπτεν εκών άκων ή ωδηγείτο εις το νοσοκομείον λόγω των μωλώπων. Κατόπιν αι σπασμένα μάχαιραι και τα πιστόλια και τα ρεβόλβερ επωλούντο με την οκάν εις το δημοπρατήριον ως παλιοσίδερα. Οποίος εξευτελισμός δια τα όπλα των κακοποιών και δια την γενναιότητα των υποκειμένων εκείνων. Αλλά δεν εσταματούσε μέχρι του σημείου εκείνου η ταπείνωσις και η χλεύη. Επηκολούθουν και άλλαι βαρύτεραι. Αφεώρουν αύται την ενδυμασίαν, την υπόδησιν και την κόμμωσιν των κακοποιών. Εις ενίσχυσιν δε της εξυγιαντικής του εργασίας ο Μπαίρακτάρης ειχεν εις την διεύθυνσιν της αστυνομίας και μίαν μεγάλην ψαλίδα, την οποία εχειρίζετο ένας μετριώτατος κουρεύς. Η ψαλίς είχε καταστεί φόβητρον των κακοποιών, διότι δι' αυτής υφίσταντο άλλας συμφοράς. Η εξυγιάνσις δια της ψαλίδος ήρχιζεν από 'τις αφέλειες' και έφθανε μέχρι των σουβλερών υποδημάτων. Εις τας εκτελέσεις αυτάς της τραγικής φαιδρότητος ο Μπαίρακτάρης επέβλεπε προσωπικώς. Η φοβερά ψαλίς απέκοπτε τις 'λαδωμένες' ή 'ξυγκωμένες' αφέλειες. Αλλά ήτο τόσοσ οικτρών το κούρευμα, ώστε το κεφάλι του κούτσαβου παρεμορφούτο και το θέαμα απέβαινε θυμηδέστατον. Έπειτα ήρχετο η

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

Στη σκηνή αυτή έχει επιτευχθεί το πρακτικό μέρος της συναλλαγής. Η αστυνομία, με οποιοδήποτε πρόσχημα, έχει συλλάβει τον παραβάτη μιας νομικής επιταγής. Πέρα όμως από την εφαρμογή της νόμιμης διαδικασίας περί καταλογισμού της ποινής, η οποία αναγκαστικά και θα εφαρμοστεί, η αντιμετώπιση του κουτσαβάκη ενισχύει τη συμβολική αυτή αντιπαράθεση. Ο αστυνόμος επιλέγει ένα συμβολικό αγαθό, μια συμβολική αξία για τον αντίπαλο, και το διαχειρίζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να επιτύχει τη συμβολική του αποδυνάμωση:

Μπάτσοι και χωροφυλάκοι
μας ξουρίσαν το μουστάκι.¹¹

Ο ίδιος όμως αυτός συμβολικός υποβιβασμός του αντιπάλου, και με τους ίδιους ακριβώς όρους, οργανώνεται και από την αντίπαλη πλευρά:

Ο Σκριβάνος μου τα πε αυτά, όπως και το άλλο, που πήγανε οι δυο τους, τότε παλιά, σε κάποιο τεκέ και όπως τα πίνανε, μπουκάρανε δέκα μπάτσοι οπλισμένοι. Και οι δυό τους, ο Σακαφλιάς και ο Σκριβά-

σειρά του σακκακιού. Συνήθως οι κακοποιοί εκείνοι έφερον το σακκάκι των με το ένα μανίκι, το άλλο δε το έρριπτον επί των ώμων. Η ψαλίς απέκοπτε και το περισσεύον μανίκι και το ζωνάρι και το ρύγχος των υποδημάτων. Μετά τους βαρυτάτους τούτους εξευτελισμούς οι κακοποιοί απελύοντο της αστυνομίας ή απεστέλλοντο εις τας φυλακάς, εάν διευτυπούτο κατ' αυτών κατηγορία συγκεκριμένη. Αλλά μετά τα δραματικά παθήματα και τας παραμορφώσεις οι 'κούτσαβοι' επροτίμων την φυλακήν δια να αποφύγουν το αίσχος της χλεύης κατά την έξοδόν των». Η. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και παραγκιόζης*, ό.π., σσ. 20-21.

11. Ανώνυμο, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 115. Το ξουρισμένο μουστάκι αποτελεί την ύψιστη προσβολή κατά του ανδρισμού. Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπετολογία*, ό.π., σ. 49, *Υπόκοσμος και παραγκιόζης*, ό.π., σ. 26 και *Ο μύσταξ*, Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ. 54 [1η δημοσίευση *Ιχνηυτής*, 1989].

νος, τους βάλανε τους μπάτσους στη γραμμή και τους δέκα και αφού τους δώσανε με το ζόρι και ήπιανε αργιλέδες, τους πήγανε στη γραμμή πάλι, όπως ήτανε, έτσι μαστούρηδες, στο τμήμα απ' έξω και φωνάζανε το Διοικητή και του λένε: «παρ τους μαλάκες σου». Αυτό το ξερε και ο Μπάτης, το είδε ο Μπάτης και μου το λεγε κάθε τόσο.¹²

Και σε αυτή την περίπτωση, αυτό που αναδεικνύεται είναι η συμπεριφορά επίδειξης. Ενώ ο εξωτερικός κίνδυνος θα μπορούσε να διαχειριστεί με έναν πιο αθόρυβο και εξίσου αποτελεσματικό τρόπο, οι φορείς της δράσης επιλέγουν τον πιο επιδεικτικό, αυτόν που ενδεχομένως σε πρακτικό επίπεδο θα αποδειχθεί ως ο πιο ριψοκίνδυνος. Η συμβολική αντιμετώπιση της κατασταλτικής εξουσίας, όπως αυτή προσωποποιείται ταυτιζόμενη με συγκεκριμένους φορείς, διέρχεται από την ανάδειξη των προτύπων εκείνων που στηρίζουν τη συμβολική αντιπαλότητα. Ο αντίπαλος αποδυναμώνεται συμβολικά με τον ίδιο τρόπο που και αυτός υποβαθμίζει τα υποκείμενα του χώρου σε ανάλογες περιπτώσεις. Υποχρεώνεται να συμμετάσχει στην πρακτική την οποία διώκει, εξαναγκάζεται να γελοιοποιήσει τον ρόλο του ως φορέα εξουσίας, παρουσιάζεται ανίσχυρος και υποταγμένος στην επιθυμία και την περιστασιακή συμβολική απαίτηση του φορέα της δράσης.¹³

Σε καθαρά πρακτικό επίπεδο, η έκβαση της συναλλαγής με την α-

12. Νίκος Μάθεςης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 88.

13. Στην ίδια διαπροσωπική διάσταση οργανώνεται και η συμβολική ταυτότητα του μάγκα:

Μάγκες πιάστε τα γεφύρια
να μην έχουμε τα ίδια.

Μάγκες πιάστε τα γεφύρια
μπάτσοι κλάστε μας τ' αρχίδια.

Ανώνυμο, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 115

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

στυνομία είναι προκαθορισμένη. Η αστυνομία έχει τη δυνατότητα να καταστείλει τη συμπεριφορά, να επιβάλει τον καταναγκασμό της και το κυριότερο να καθορίσει τη διαμόρφωση της συμβολικής εικόνας των υποκειμένων:

Άψε σβήσε γινόντουσαν όλες οι δουλειές στον τεκέ. Γρήγορα, γιατί φοβόμαστε το δέσιμο, την αστυνομία... Αν πάλι μας κάνανε τσακωτούς την ώρα που φουμάραμε, πιάνανε τους ναργιλέδες μαζεμένους και μας πήγαιναν όπως ήμαστε στο τμήμα κει κάτω, με τον ναργιλέ. Τα χέρια δεμένα και περπατώντας ο ένας μπροστά ο άλλος από πίσω.¹⁴

Πέρα όμως από το πρακτικό επίπεδο, η αναγωγή του κινδύνου σε συμβολική απειλή ανακαλεί ένα πλέγμα στερεότυπων αντιδράσεων που αρμόζουν στη συμβολική διάσταση του χαρακτήρα του απειλούμενου. Ο φορέας της δράσης καταφεύγει σε αυτές τις αντιδράσεις όχι μόνο για να απομακρύνει τον υπαρκτό κίνδυνο, αλλά και για να διαφυλάξει τη συμβολική του ακεραιότητα. Μια τέτοια στερεότυπη αντίδραση είναι η προσπάθεια του υποκειμένου να ξεγελάσει τον αντίπαλο:

Αφού μαστουριάζαμε, ο τεκετζής έλεγε σε έναν εκεί: «Βίρα Απόστολε, βάλε τα στη ζούλα τους, σε ένα μέρος οπουδήποτε που να μην φαίνεται. Και να ρθει η αστυνομία να ψάξουνε, να μην τα βρούνε»... Και θέλαμε να φουμάρουμε και να βγούμε να κάτσουμε απ' όξω. Και νά 'ρθει η αστυνομία και να μη μας βρει μέσα. Η αστυνομία μπορεί νά 'κανε μπλόκο και νά 'ψαχνε να βρει τον ναργιλέ, αλλά τότε τον έβρισκε και τότε δεν τον έβρισκε. Και μεις που καθόμαστε απ' έξω μόλις βλέπαμε την αστυνομία, παίρναμε μαύρο δρόμο.¹⁵

14. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 119.

15. Αυτόθι.

Και τα δύο μέρη της συναλλαγής γνωρίζουν τον προδικασμένο χαρακτήρα της πράξης. Η αντιπαλότητα, όμως, πέρα από τη δίωξη μιας πράξης μετατοπίζει το παιγνίδι σε έναν χώρο συμβολικής αντιπαράθεσης, σε ένα επίπεδο κατοχύρωσης συμβολικών προσδιορισμών, στο οποίο αυτό που προέχει είναι ποιος θα ξεγελάσει ποιον. Το παιγνίδι αυτό προσδίδει μια ηρωική διάσταση στην προσωπικότητα του αδύναμου, αφού μπορεί και επιβάλλει τους όρους του, αφού επιτυγχάνει και ξεγελά τον αντίπαλο μέσα στον ίδιο του το χώρο:

Κάποτε είμαστε στο σπίτι του Μουστάκια και Ξαφνικά έκανε μπλόκο η Ασφάλεια. Άλλοι την κοπανίσανε και άλλοι πιαστήκανε από τους μπάτσους. Μας πήγανε μέσα, δικαστήκαμε, πληρώσαμε και φύγαμε. Οι μπάτσοι φχαριστηθήκανε. Βλέπεις κάνουν τους μάγκες και τους ζύπνιους μετά από κανα μπλόκο. Αλλά στα κελιά που μας κρατήσανε μια νύχτα στην Ασφάλεια, εμείς ήπιαμε και μαστουρώσαμε πιο πολύ και από τον τεκέ. Γιατί είχανε πιάσει και άλλους χασικλήδες από αλλού και τεκετζήδες πολλούς – ήτανε μέρα όλο μπλόκους. Τα κάνανε αυτά ταχτικά. Κι ένας από αυτούς τεκετζής, φίλος μας, είχε ένα κομμάτι μαύρο, μεγάλο, κρυμμένο στον πάτο του. Και με αυτό μαστουρώσαμε μέσα στην Ασφάλεια κάτω από τη μύτη τους.¹⁶

Και σε αυτή την περίπτωση η έκβαση της συναλλαγής είναι δεδομένη. Οι φορείς της δράσης βρίσκονται πλήρως υποταγμένοι στις εξουσιαστικές αρμοδιότητες του κατασταλτικού μηχανισμού, ως προς τον οποίο δεν μπορούν να αντιτάξουν καμία πρακτική αντίσταση. Η αναγωγή, όμως, της σχέσης σε μια συμβολική αντιπαλότητα αναδεικνύει τη συμβολική ακεραιότητα του διωκόμενου, ο οποίος, αν και βρίσκεται εγκλωβισμένος στο χώρο της αδιαμφισβήτητης κυριαρχίας του ισχυρού, στο περιβάλλον της φυλακής, μπορεί να αντιτάσσει τους όρους της δικής του ιδιαιτερότητας.

16. Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 92.

Ο εγκλεισμός της διαντίδρασης στην καθαρά συμβολική της διάσταση συντελεί στην πλήρη προσωποποίηση του συστήματος καταστολής. Το σύστημα αυτό δεν είναι ο απρόσωπος μηχανισμός που λειτουργεί σε μια αφαιρετική βάση, αλλά το υπαρκτό πρόσωπο, ο συγκεκριμένος αστυνόμος, ο οποίος μεταβιβάζει τη σύγκρουση ή την απαγόρευση σε ένα πεδίο προσωπικής αντιπαράθεσης. Ο αστυνόμος, ως πρόσωπο με ανθρώπινες αδυναμίες, ενδεχομένως τις ίδιες με τα υποκείμενα που τοποθετούνται απέναντί του, δεν προσλαμβάνεται ως άκαμπτη προσωπικότητα με ευδιάκριτα και αμετάβλητα χαρακτηριστικά. Στις συμβολικές απαιτήσεις των υποκειμένων ο αστυνόμος δεν συμπεριφέρεται πάντα σύμφωνα με έναν συγκεκριμένο κώδικα απαγορεύσεων, ο οποίος ισχύει και για τον ίδιο, έναν κώδικα που του είναι αδύνατο να τον υπερβεί, δεν χαρακτηρίζεται από μια συνέπεια μεταξύ της δράσης του και της αναγκαιότητας που την ανακινεί. Ο αστυνόμος, πέρα από τον ρόλο του, προσλαμβάνεται ως πρόσωπο που υπακούει στη δική του προθετικότητα.

Η τοποθέτηση αυτή διασαλεύει εκ νέου τη δομική αντίθεση του μέσα και του έξω, με αφορμή το πλαίσιο εμφάνισης του έξω. Με τον τρόπο που τα υποκείμενα υιοθετούν τα συμβολικά πρότυπα ενός κλειστού χώρου, οργανώνοντας στον στίχο ή στην καθημερινή λεκτική συμπεριφορά τους διχοτομικές καταστάσεις για τον εαυτό τους οι οποίες δεν ανταποκρίνονται στην υλική πραγματικότητα, αφού ο χώρος που επικαλούνται δεν είναι ένας απομονωμένος χώρος, με τον ίδιο τρόπο, αν και αποδίδουν στον συμβολικό άλλο, στον προσωποποιημένο αντίπαλο, την εικόνα της άκαμπτης και ακέραιης αντιθετικής προσωπικότητας, στην πράξη ανακαλούν μια συνδιαλλαγή που καταργεί κάθε υποχρεωτική αντίθεση.

Ο αστυνόμος, η συγκεκριμένη προσωποποιημένη οντότητα και όχι ο φορέας ενός απρόσωπου και άκαμπτου εξουσιαστικού μηχανισμού, λόγω της φύσης του επαγγέλματός του έρχεται καθημερινά σε επαφή με αυτούς που διώκει. Στην αντίληψη των υποκειμένων, η επαφή, ως ανταλλαγή ανθρώπινων συμπεριφορών, δεν μπορεί να αφήσει άθικτο

τον φορέα της προσωποποιημένης εξουσίας, δεν είναι δυνατό να μην κληροδοτήσει στον αστυνόμο κάποια από τα χαρακτηριστικά των συμπεριφορών, οι οποίες από τους ίδιους τους φορείς δεν προσλαμβάνονται ως μη κανονικότητα:

Ο Μιράς (γιατί έτσι τονέ λέγανε αυτόνε πού 'χε το μπουρδέλο) έβαλε εκεί έναν ενωματαρχη να ερωτευθεί τη Σοφία... Μας έχουν πει όμως (από εδώ που ξεκινήσαμε), ότι αδύνατον κάθε βράδυ να μην υπάρχει ένας χωροφύλακας στο μπουρδέλο, ο οποίος, όπως μας είπανε, κοιμότανε εκεί... Για καλή μας τύχη όμως, δεν είχε εκείνο το βράδυ χωροφύλακες παρά μόνο έναν ανθυπολοχαγό, που τον βλέπω να κατεβαίνει τις σκάλες βάζοντας το χιτώνιό του... Επικεφαλής στους χωροφύλακες ήτανε ο Μοίραρχος ο Κητσέας, ένας απάνθρωπος, που όποιον έπιανε έφτυνε αίμα... Ήξερε ο Μοίραρχος ότι ο ανθυπολοχαγός κοιμότανε κάθε βράδυ στο μπουρδέλο, και ότι ήτανε αγαπητικός μιας πουτάνας εκεί και της τά 'παιρνε. Όλα τά 'ξερε.¹⁷

Για τους αντιληπτικούς μηχανισμούς των υποκειμένων, η υιοθέτηση από τον συμβολικό αντίπαλο συμπεριφορών, για τις οποίες οι ίδιοι οι φορείς της δράσης διώκονται, αποτελεί μια κανονικότητα. Τα ίδια τα υποκείμενα δεν θεωρούν τη δράση τους περιθωριοποιημένη, αλλά ανάγκουν την ερμηνεία της σε μια ευρύτερη και καθολική αξία, και στη συγκεκριμένη περίπτωση στην αξία «η γυναίκα υπακούει στον άνδρα», ως προς την οποία εκλογικεύουν κάθε επιλογή τους σε προσωπικό επίπεδο. Οι καθολικές αυτές αξίες υπερβαίνουν τη διάκριση του μέσα και του έξω, διότι δεν αποδίδονται μόνο στους ίδιους, σε συγκεκριμένους δηλαδή φορείς, μια ερμηνεία που θα τους οδηγούσε στην προοπτική αποκλεισμού και απομάκρυνσής τους από τη θέση τους στο ευρύτερο κοινωνικό σύστημα, αλλά αγγίζουν και τον άλλο, τον εξωτερικό αντίπαλο, αναιρώντας του το αντιθετικό περίβλημα. Σχηματίζεται έτσι το

17. Μιχάλης Γενίσαρης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σσ. 147-152.

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

πρότυπο του αστυνόμου, ο οποίος εμπλέκεται στις ίδιες δραστηριότητες με αυτούς που διώκει.

Η αντίληψη αυτή αποτελεί μια αμφίδρομη κίνηση: αντλεί την ερμηνεία της συμπεριφοράς από ένα καθαρά προσωπικό επίπεδο και ταυτόχρονα συντηρεί και ενισχύει το προσωπικό αυτό επίπεδο, προκειμένου να ερμηνεύσει τη συμπεριφορά. Στην υποκειμενική αυτή βάση, στο χώρο της καθημερινής διαντίδρασης ενός μάγκα και ενός αστυνόμου, ενδεχομένως ενός σωματέμπορου και ενός φορέα της κρατικής εξουσίας, η αντιπαλότητα δεν οργανώνεται στον άξονα παραβάτη - κατασταλτικού οργάνου, αλλά ως διαφορά διαχείρισης και προσωπικής ανάμειξης στο αντικείμενο της επιθυμίας. Για τις συμβολικές ερμηνείες των υποκειμένων ο αστυνόμος μπορεί να είναι και σωματέμπορος. Έτσι, η διαφορά τους δεν είναι ουσιαστική αλλά πολιτισμική: η δίωξη τους οργανώνεται σε επίπεδο προσωπικών αξιών, γιατί είναι μάγκες και όχι γιατί βρίσκονται στο περιθώριο ή είναι φορείς μιας παράνομης δραστηριότητας.

Στην προσωπική αυτή διαντίδραση μεταξύ των φορέων μιας παράνομης δραστηριότητας και της αστυνομίας, στη βάση της αμοιβαίας αποδοχής των συμπεριφορών, δεν αποκλείονται οι συνδιαλλαγές που προβλέπουν στην κατοχύρωση των εμπλεκόμενων πλευρών:

Ο Αντωνίτσης έφαγε τον Σακαφλιά μπαμπέσικα εκεί στη φυλακή, στη στενή, τονέ ξαπόστειλε στον άλλο κόσμο – και με την αβάντα της Διεύθυνσης της φυλακής. Μιλάω εγώ ο Μάθεςης. Είπαμε, ο Αντωνίτσης την έφερνε και πούλαγε στη φυλακή από σκόνη μέχρι μαύρο — ό,τι ήθελε... Οι φύλακες κρατάγανε πλάτες του Αντωνίτση, αλλά είχε και δικιά του κλίκα και εκεί μέσα: άλλους κατάδικους.¹⁸

Αυτός ο τύπος της συμμαχίας, ο οποίος φέρει σε συνεργασία τους φο-

18. Νίκος Μάθεςης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, β.π., σσ. 89-90.

ρείς δύο ετερόκλητων μορφών δράσης, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των συμπεριφορών του χώρου. Οι φορείς της δράσης επιδιώκουν κάποια κυριαρχικά δικαιώματα στις συναλλαγές τους. Για να κατοχυρώσουν το ίδιο το περιθώριο εκτύλιξης της δράσης τους, είναι υποχρεωμένοι να εξασφαλίσουν την ανοχή ή τη σύμπραξη αυτών που ελέγχουν τη δράση αυτή.

Αυτός ο μηχανισμός συσχέτισης και σύμπλευσης των αντιφατικών χώρων δράσης διασαλεύει τις στερεότυπες διαζευκτικές κατηγορίες του εαυτού και του άλλου στους αντιληπτικούς κώδικες των δρώντων υποκειμένων, καθώς η πρόσβαση στον άλλο, στον συμβολικό αντίπαλο, παρόλο που είναι μη διαχειρίσιμη, υποβάλλεται τελικά στις κυριαρχικές ικανότητες του υποκειμένου, το οποίο δύναται να υπερασπίσει την επιθυμία του στις συναλλαγές του. Είναι χαρακτηριστικό το περιεχόμενο των στίχων που αναφέρονται στην ύπαρξη ή έστω στην προσδοκία ενός αμοιβαίου κώδικα αναγνώρισης της συμπεριφοράς και από τα δύο μέρη:

Κάτω στα Λεμονάδικα
έγινε φασαρία
δυο λαχανάδες πιάσανε
και κάναν την κυρία.

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

Κυρ-αστυνόμη μη βαράς,
αφού κι εσύ το ξέρεις
πως η δουλειά μας είν' αυτή
και ρέφα μη γυρεύεις.

Εμείς τρώμε τα λάχανα
τσιμπάμε τις παντόφλες

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

για να μας βλέπουν ταχτικά
της φυλακής οι πόρτες.

Δε μας τρομάζει ο θάνατος
φοβόμαστε την πείνα
γι' αυτό τσιμπάμε λάχανα
να την περνάμε φίνα.¹⁹

Ο φορέας μιας παράνομης δραστηριότητας βρίσκεται πάντα σε θέση κυριαρχούμενου προς τον εκπρόσωπο του νόμου. Η σχέση αυτή είναι εκ των προτέρων γνωστή. Για να εξασφαλίσει έτσι την αδιαφορία ή την ανοχή των κατασταλτικών οργάνων, είναι υποχρεωμένος να συμμορφωθεί στις επιταγές τους, να υιοθετήσει δηλαδή ένα προτεινόμενο πρότυπο συμπεριφοράς:

Εγώ εσύχναζα σε πολλούς τεκέδες. Στο Κωλομπότση, στου Μίχαλου, στου Σάλωνα, στου Αβίγλη κλπ... Λένε, έμαθα εκ των υστέρων, ότι ο Σάλωνας την έφερε στην αστυνομία, άλλο τόσο και ο Μίχαλος, ενώ αυτός όχι (ο Πολυκανδριώτης). Και τον είχε η αστυνομία από μπάτσο και από κλώτσο. Δεν τον άφηνε να σταθεί. Στη φυλακή, εξορία σε διάφορα νησιά γιατί δεν τους έλεγε τίποτα, ενώ οι άλλοι την εφέρνανε.²⁰

Στην πρόσληψη αυτή, η λειτουργία ενός τεκέ, ως χώρου υπόθαλψης και πραγμάτωσης συγκεκριμένων μορφών συμπεριφοράς από μια κοινότητα υποκειμένων, δεν καθορίζεται από νομικές υπαγορεύσεις, αλλά εξαρτάται από την αδιαπραγμάτευτη ισχύ των φορέων της εξουσίας, οι

19. Βαγγέλης Παπάζογλου, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 118.

20. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 110, 113.

οποίοι ρυθμίζουν τις προϋποθέσεις και επιβάλλουν τις κανονικότητες της λειτουργίας του. Αυτό το γνωρίζουν πολύ καλά τα υποκείμενα του χώρου. Κάθε προσπάθεια διαχείρισης του ανυπέρβλητου αυτού εμποδίου, του φορέα που αντλεί την εξουσιαστική του ισχύ από την ιδιότητά του να εκπροσωπεί τη νόμιμη τάξη πραγμάτων, είναι ανέφικτη. Κατά συνέπεια η διαντίδραση μετατοπίζεται σε ένα καθαρά προσωπικό επίπεδο, στο πλαίσιο της συμβολικής ανασύστασης των σχέσεων, στο οποίο οι συμπεριφορές, αν και είναι παγιωποιημένες σε υλική βάση, στη συμβολική τους διαχείριση παρουσιάζονται σύμφωνα με την επιδιωκόμενη εικόνα του υποκειμένου που τις ανακινεί:

Έκανα χαρτιά για να μου δώσουν άδεια για το μαγαζί, επέρασαν από τον καιρό που το άνοιξα εννιά μήνες και δεν ημπόρεσα να την πάρω, διότι αν έπαιρνα την άδεια ήπρεπε να γένω εγώ άνθρωπός τους. Δηλαδή να λέγω ό,τι βρομοδουλειά έκαναν οι μάγκες και ό,τι εγίνονταν, και παράνομα μες στο μαγαζί. Αλλά εγώ εμπορούσα να κάνω τέτοια πράγματα; Οι μάγκες θα με σκότωναν. Πραγματικά. Και έτσι εστεναχωριόμουν πολύ με το μαγαζί αυτό. Έτρεξα, πήγα εδώ, πήγα εκεί, και που δεν επήγα μήπως μου δώσουν την άδεια. Αλλά δε μου την έδωσαν.²¹

Στον άξονα αυτό, στην επιδίωξη της συμβολικής κατοχύρωσης του υποκειμένου που συναλλάσσεται με την αστυνομία, εντάσσεται και η ερμηνεία της φράσης «δεν ήμουν εγώ για τέτοια», που συναντήσαμε προηγουμένως. Καθώς η σχέση με τους φορείς της εξουσίας επιβάλλει περιορισμό στην επιλογή των κινήσεων, αυτό που προέχει για τον φορέα της δράσης, εκτός από την αναζήτηση της οικονομικής διαχείρισης της συμπεριφοράς του, είναι η ανάδειξη της συμβολικής του ταυτότητας.

Έτσι, μια διαρκής δέσμευση, μια κατασταλτική απειλή, ο εκβιασμός από τον αστυνόμο, εγγράφεται στην προοπτική διαμόρφωσης της

21. Αυτόθι, σ. 156.

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

επιθυμητής εικόνας του φορέα της δράσης για τον εαυτό του, όπως αυτή προκύπτει από την ικανότητά του να επιβάλλει την επιθυμία του στη συναλλαγή με τους φορείς της απαγόρευσης: επιλέγει να αποσυρθεί από αυτή την άνιση αντιπαράθεση ισχύος, έστω κι αν απειλούνται τα οικονομικά του συμφέροντα, παρά να ενδώσει στον ισχυρό αντίπαλο, να αλλοιώσει δηλαδή τη συμβολική του ακεραιότητα. Η ικανότητα του υποκειμένου να υπερασπίζεται, αλλά και παράλληλα να ενδυναμώνει την προσωπικότητά του στη συναλλαγή με την αστυνομία αποτελεί μια πρακτική, η οποία στο περιβάλλον αποτίμησης της συμπεριφοράς του λειτουργεί ενισχυτικά προς τη συμβολική του εικόνα.

Η υπέρβαση των συμβολικών ορίων στην αμοιβαία εκδίπλωση των αντιτιθέμενων συμπεριφορών, η οποία υπονομεύει στα υποκείμενα την εικόνα του άκαμπτου και μονοδιάστατου αντιπάλου, δημιουργεί ένα πλήθος ενδιάμεσων συμπεριφορών, στις οποίες το μέσα εμπλέκεται με το έξω, καθώς η δράση ρυθμίζεται με βάση έναν αντιθετικό ως προς την πρόσληψη αλλά κοινό ως προς τη λειτουργία άτυπο κώδικα. Ο κώδικας αυτός βρίσκεται εν δυνάμει διαμορφωμένος στην αντίληψη των δρώντων υποκειμένων. Δεν έχει μια λογική ή τυπική βάση, αλλά, αντίθετα, επιτρέπει σε αυτόν που τον επικαλείται να τον αναπροσαρμόζει στις περιστασιακές του ανάγκες, εκλογικεύοντας κατά αυτό τον τρόπο τη δράση του:

Σε λίγο πλησιάσανε κάτι μπάτσοι της Ασφαλείας, που με γνωρίζανε, να μας λάβουνε το λόγο γιατί γράφαμε έτσι. Λέγανε: «Δεν φτάνει που σας αφήνουμε αβέρτα, μας βάζετε και στα γραμμόφωνα και μας προκαλείται;» Είπανε, ό, τι νομίζανε πως το κάναμε επίτηδες γι' αυτούς.²²

Η λειτουργικότητα ενός τέτοιου κώδικα επικοινωνίας είναι πολλαπλή.

22. Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 105.

Αρχικά κατοχυρώνει μια δυνατότητα επικοινωνίας με τον αντίπαλο: συντηρεί τις προϋποθέσεις της επικοινωνίας, αναφέρεται σε ένα κοινό πλαίσιο αναγνώρισης της δράσης, στο οποίο και ο αντίπαλος είναι σε θέση να αποκωδικοποιεί με ανάλογο τρόπο τα μηνύματα της διαντίδρασης. Παράλληλα λειτουργεί ενισχυτικά για την προσωπικότητα του υποκειμένου: ο αντίπαλος, παρά την αδιαμφισβήτητη ισχύ του που απορρέει από τον ρόλο του ως φορέα καταστολής, είναι αναγκασμένος να διαπραγματεύεται με το υποκείμενο τη δράση του. Στη συνδιαλλαγή αυτή το υποκείμενο αποκτά τη δυνατότητα να αντιτάξει τη δική του προθετικότητα, να υπερασπίσει την επιθυμία του και ενδεχομένως να επιβάλει κάποιους όρους στη συναλλαγή. Επιπλέον, καταργεί τον αυτονόητο χαρακτηρισμό της πράξης του υποκειμένου ως πράξης παράνομης: ο τελικός της προσδιορισμός, ως επιτρεπτής ή μη, είναι το αποτέλεσμα της διαπραγμάτευσης μεταξύ του υποκειμένου που ενεργεί και του φορέα που κρίνει και καταστέλλει.

Στη βάση του κώδικα αυτού, στην αντίληψη των υποκειμένων, η ποινικοποίηση της δράσης τους και η ακόλουθη δίωξή τους δεν στηρίζεται στη ίδια τη φύση της δράσης, στο ποινικοποιήσιμο του περιεχομένου της, αλλά, αντίθετα, η δίωξή της επέρχεται μόνο όταν δεν έχουν εξασφαλιστεί οι προϋποθέσεις εκτύλιξής της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η χρήση του χασίς μπορεί να λειτουργήσει για τον χώρο και ως κανονικότητα, αρκεί ο φορέας της δράσης να επιτύχει την επιθυμητή διαχείριση της συμπεριφοράς, την ιδανική διαπραγμάτευση των όρων εκτύλιξής της με τα κατασταλτικά όργανα.

Η αντίληψη για τη λειτουργία ενός τέτοιου κώδικα αποτελεί μια τεχνική διαπραγμάτευσης και ουσιαστικά οικειοποίησης της συμπεριφοράς του αντιπάλου. Πρόκειται για τη συγκρότηση ενός διαφορετικού επιπέδου ερμηνείας της συναλλαγής, στην οποία τα εμπλεκόμενα μέρη ενσαρκώνουν μεν τις απαιτήσεις των ρόλων τους ως διώκτη και διωκόμενου, συντηρούν δε και ένα άτυπο πεδίο αναμενόμενων συμπεριφορών, στο οποίο καθένας συμπεριφέρεται σύμφωνα με έναν κώδικα αμοιβαίων δικαιωμάτων και υποχρεώσεων:

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

Μάθανε οι μπάτσοι ποιος είμαι και κάναν έτσι, να με πιάσουνε. Κάνω λιγάκι πίσω, βγάζω δυο πιστόλια που είχα γεμάτα και τους λέω: «Θα σας ρίξω και μετά θα σκοτωθώ. Πηγαίνετε να πείτε στο Διοικητή, ό-τι θά 'ρθω μόνος μου». Έφυγε ο ένας, ειδοποίησε, και μετά ήρθε και λέει: «Εντάξει». Πήγα μόνος μου και παραδόθηκα.²³

Στην αφήγηση, το τυπικό μέρος της συναλλαγής δεν υποβαθμίζεται. Ο φορέας της δράσης, διωκόμενος για ένα ποινικό αδίκημα, δεν μπορεί να αποφύγει την κατασταλτική παρέμβαση του εξουσιαστικού μηχανισμού, ο οποίος, όπως ήδη αναφέραμε, ταυτίζεται πάντα με συγκεκριμένα πρόσωπα. Στο περιθώριο, όμως, της συναλλαγής καλλιεργείται η εικόνα ενός άλλου επιπέδου εκτύλιξης της δράσης, στο οποίο οι συμπεριφορές των αντιπάλων, καθώς υπερβαίνουν τη στενή λειτουργία των ρόλων τους, διέπονται από ένα πνεύμα κατανόησης και ανοχής.

Η τεχνική της συντήρησης μιας συμβολικής συναλλαγής είναι ο μόνος μηχανισμός που διαθέτει το υποκείμενο της δράσης για να μεταβιβάσει την αντιπαλότητα από ένα επίπεδο πλήρους αποδυνάμωσης του ρόλου του σε ένα άλλο, στο οποίο ο συμβολικός αντίπαλος αναγκαστικά τον υπολογίζει:

Η Ασφάλεια γύριζε μέρα νύχτα, κάθε τόσο έκανε μπλόκο, ό,τι προλάβαινε έκανε και ό,τι πέραγε από το χέρι τους -είπαμε, ότι και αυτοί το μετράγανε τι θα κάνουνε, σε ποιόνε και πότε, γιατί κινδύνευε η ζωή τους.²⁴

Με τον τρόπο αυτό το υποκείμενο σχηματίζει για τον εαυτό του την εικόνα της ισχυρής προσωπικότητας, ικανής να απειλήσει τον αντίπαλο. Το χαρακτηριστικό αυτό δικαιολογεί και τη μεταξύ τους αλληλοκα-

23. Αυτόθι, σ. 94.

24. Αυτόθι, σ. 93.

τανόηση στο συμβολικό επίπεδο, κατοχυρώνοντας έτσι και τη λειτουργικότητα του συμβολικού κώδικα επικοινωνίας. Όταν αυτός ο κώδικας δεν τηρηθεί από την πλευρά του ισχυρού, τότε και ο ανίσχυρος μπορεί να αναδειχθεί σε καθοριστικό παράγοντα της συναλλαγής:

Σκότωσε έναν ενωματάρχη, κάτι χωροφύλακες, γιατί είχε πάει μακριά από τα στέκια του και οι χωροφύλακες δεν τον γνώριζαν, τον προκαλέσανε και τους καθάρισε. Τους είπε: «γαμώ το στέμμα σας» και τους έριξε. Σ' ένα λεπτό Τρένο για τον Άδη και οι τρεις.²⁵

Στην περίπτωση αυτή ο κώδικας συνδέεται με μια άτυπη συμφωνία, η οποία εκφράζεται μέσω του κανόνα ο αστυνόμος δεν προκαλεί έναν μάγκα.²⁶ Στο τυπικό μέρος της συναλλαγής η σχέση μάγκα και αστυνόμου δεν είναι παρά μια σχέση παραβάτη και εκπροσώπου του νόμου (όταν υπάρχουν οι προϋποθέσεις ποινικής δίωξης), η οποία οργανώνεται πάντα σε μια σταθερή βάση. Στο άτυπο, όμως, επίπεδο της λειτουργίας της προϋποθέτει την ύπαρξη αυτού του κώδικα, του γενικευμένου κανόνα, του οποίου η παράβαση (συνειδητή ή μη) οδηγεί σε

25. Αυτόθι, σ. 90.

26. Στη συμβολική ανάπλαση της επαφής, η προθετικότητα των υποκειμένων εξασφαλίζει πάντα την εικόνα του δυνατού και υπολογισμού μάγκα, ο οποίος αποτελεί πηγή φόβου για τον αντίπαλό του: «Ξαφνικά πλησιάζει ένας της Ασφαλείας και λέει του Μάθησης ότι 'εσείς μας βάζετε και στο γραμμόφωνο — εννοούσε τους δίσκους— και μας προκαλείτε'. Κουβέντα στην κουβέντα, ο Μάθησης είπαμε τρελλός, αρπάχτηκε μ' αυτόνε. Χάλασε ο κόσμος εκείνη τη μέρα! Έβρισε άσχημα ο Μάθησης. 'Θα σου βάλω έναν αργιλέ στον πάτο, ρε πούστη, γαμώ το στέμμα σου' τού 'λεγε ο Μάθησης! Τελικά ο αστυφύλακας έφυγε άρον άρον χωρίς να προσπαθήσει να πιάσει τον Μάθησης. Τον φοβότανε γιατί ο Μάθησης μόλις είχε βγει από τη φυλακή, από ένα φόνο που είχε κάνει στην φαραγορά, μέρα μεσημέρι! Δεν κώλωνε ο Μάθησης, ήταν παλληκάρι». Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, ό.π., σ. 42.

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

συγκεκριμένα αποτελέσματα. Ο φορέας της δράσης μεταθέτει την ερμηνεία της στον κανόνα αυτό, εκλογικεύοντας με αυτό τον τρόπο τη συμπεριφορά του και επιτυγχάνοντας παράλληλα την επιθυμητή κατασκευή της συμβολικής του ταυτότητας:

Μανούριασε και πλάκωσε κάτι χωροφύλακες και τον βάλανε στο μάτι. Αλλά τι τους έκανε! Πήρε μετά έναν χωροφύλακα τον έδειρε και του πήρε το πιστόλι! Ναι! Και πάει στο τμήμα χωροφυλακής στη Νιο και τους πλακώνει στο μπινελίκι! Μπαίνει μέσα και με το πιστόλι στο χέρι απειλούσε το διοικητή και τους άλλους χωροφύλακες ώστε ν' αφήσουνε ήσυχους τους εξόριστους που τους φερνόντουσαν άσχημα! Κλαρίνο είχανε κάτση όλοι τους! Μετά απ' αυτό ησυχάσανε τα πράματα και τους φερνόντουσαν πιο ωραία, πιο ανθρώπινα. Γενίτσαρης ήτανε αυτός! Όχι παίζουμε!²⁷

Μια τέτοιου τύπου τοποθέτηση μεταβιβάζει την εκτύλιξη της δράσης σε επίπεδο προσωπικής αντιπαράθεσης. Για την εκλογίευση της συμπεριφοράς, για τη συγκρότηση ενός ευρύτερου πλαισίου ερμηνείας της δράσης, οι φορείς της καταφεύγουν στην απλουστευμένη αντίθεση, στη γενικευμένη αντιπαλότητα μεταξύ του μάγκα και του αστυνόμου, προκειμένου να αποδώσουν μια σχέση αρκετά πιο σύνθετη. Με αυτό τον τρόπο η διαντίδραση ανακαλεί μια συμβολική αντιπαράθεση μεταξύ συγκεκριμένων προσώπων - φορέων σταθερών ιδιοτήτων. Στην πράξη, όμως, η συμβολική κατασκευή έρχεται συχνά αντιμέτωπη με την ίδια την υλική πραγματικότητα που την συντηρεί. Τόσο η έννοια του μάγκα όσο και η έννοια του αστυνόμου δεν λειτουργούν παρά ως πρωταρχικά σημαίνοντα που διαγράφουν τη σταθερή απαίτηση για τον εναρμονισμό της δράσης με τον φορέα της, μια απαίτηση η οποία συχνά αψηφάται. Έτσι, στον αντίποδα του κακού αστυνόμου, όπως του Μπαϊραχτάρη ή

27. Αυτόθι, σσ. 99-100.

του Γάλι-Γάλι που συναντήσαμε προηγουμένως, αναπλάθεται στις αφηγήσεις του χώρου το πρότυπο του καλού αστυνόμου, ενσαρκωμένο στο πρόσωπο του Μουσχουντή.²⁸

Στη Θεσσαλονίκη γνώρισα και τον περίφημο διευθυντή της Αστυνομίας, τον Νικόλαο Μουσχουντή... Ήταν δε πολύ καλό παιδί και δεν μπορώ να σου πω την αγάπη που μας είχε. Όχι μόνο εμένα και του Μπάττη, αλλά όσοι επηγαίνανε από δω στη Θεσσαλονίκη και του λέγανε ότι είναι από δω από τον Πειραιά κι από την Αθήνα.²⁹

Με τον τρόπο που στήνεται στον συμβολικό κόσμο των υποκειμένων η εικόνα του κακού αστυνόμου ως αντιπάλου, του κακού αστυνόμου που χρηματίζεται, του αστυνόμου σωματέμπορου και γενικότερα του αστυνόμου που εμπλέκεται στις ίδιες τις δραστηριότητες για τις οποίες άδικα τους διώκει, ανάλογα σχηματίζεται και η εικόνα του καλού αστυνόμου, ο οποίος ανέχεται τη συμπεριφορά τους ή δείχνει να συμμερίζεται τη σκοπιμότητα της δράσης τους χωρίς την επιδίωξη οποιασδήποτε μορφής κέρδους. Μια τέτοια αντιμετώπιση της δράσης τους αναιρεί με τον πιο ουσιώδη τρόπο το περιθωριακό της περίβλημα, την ανάγκη για άλλη μια φορά στην αντίληψή τους σε κανονικότητα και κατά συνέπεια εκλογικεύει τον άδικο χαρακτήρα της εκδίωξής της:

Ήτανε μερακλής άνθρωπος ο Μουσχουντής, του άρεζε το όργανο αλλά ο ίδιος δε φούμερνε. Εάν φούμερνε θα τό 'ξερα εγώ διότι μας έπαιρνε με το μπουζούκι εμένα και τον Μπάττη και του παίζαμε. Πηγαίναμε κάπου πιο όξω σε κανένα καφεεντάκι, να μη φαίνεται κιάλας, να μη μας γνωρίζουνε. Εμάς να μας γνωρίζουνε δηλαδή αλλά αυτόνε να μην

28. Για τον Μουσχουντή βλ. Η. Πετρόπουλος, «Ο Νίκος Μουσχουντής», στο *Άγιο Χασισάκι*, ό.π., σσ. 111-120.

29. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 164.

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

τον γνωρίζουνε. Απόφευγε δηλαδή. Φουμέρναμε εμείς μπροστά του και μας έδινε πράμα αυτός να φουμάρουμε. Ελάτε εδώ κάθε μέρα, μας έλεγε, να περνάτε από δω να πιούμε καφέ. Αλλά μποράγαμε μεις κάθε μέρα να πηγαίνουμε; Μάγκες εμείς τώρα, να μας βλέπουν οι άλλοι με τον Μουσχουντή; Μα του τα λέγαμε εμείς αυτά τα πράγματα. Ήταν έξυπνος. Τι νά 'ρθουμε Νίκο από κει; Μας αγάπαγε εξαιρετικά.³⁰

Ο κώδικας, ο οποίος στην προηγούμενη περίπτωση ανακαλούσε δύο αντίπαλες περιοχές δραστηριοτήτων που επεδίωκαν ένα σύστημα συνεννόησης, στην περίπτωση αυτή προηγείται της διαπραγματεύσεως για τον καθορισμό του: είναι μια αυτονόητη παραδοχή. Το όργανο της τάξης, ο ιδανικός αστυνόμος, όχι μόνο δεν διώκει το υποκείμενο για τη δραστηριότητά του, αλλά αντίθετα επικροτεί ή υποβοηθά τις προϋποθέσεις εκτύλιξής της. Δείχνει να συμμαρίζεται πλήρως τον συμβολικό τρόπο επικοινωνίας των υποκειμένων, καθώς αναγνωρίζει τις κανονικότητες και τις προτεραιότητές τους.

Η διαντίδραση αυτή, η οποία οργανώνεται καθαρά σε επίπεδο ανταλλαγής ατομικών συμπεριφορών, επικυρώνεται με την εμπλοκή και του άμεσου περιβάλλοντος των ενδιαφερομένων:

Από κει που πηγαίναμε εγνώρισα και τον μπάρμπα του τον Βαγγέλη ο οποίος τώρα είχε πλαστιγοποιείο. Εγνώρισα τ' ανήψια, τα ξαδέλφια του, τα παιδιά του Βαγγέλη. Εγνώρισα και τον ίδιο τον Βαγγέλη, τον μπάρμπα του, ο οποίος όταν έπαιζα στο Δάσος ερχόντανε και χόρευε ζεμπέκινο. Ο μπάρμπα του, ένας άντρακλας μέχρι κει πάνω, δηλαδή γεροδεμένος άντρας. Και κοντά στο Μουσχουντή γνωρίσαμε και άλλοι αστυνομικοί. Τότες ήταν ένας υπασπιστής, ένας Κωστόπουλος, Καλαματιανός. Κι αυτός μας αγάπαγε. Αυτός ήρθε και μας ήβρε και δω πέρα.³¹

30. Αυτόθι, σ. 166.

31. Αυτόθι.

Με την τοποθέτηση αυτή, το υποκείμενο της δράσης, ο χασικλής, αναδεικνύει την «κανονική» διάσταση της προσωπικότητάς του. Δεν προσλαμβάνει τον εαυτό του ως μη κανονικότητα, ως περιθωριακή προσωπικότητα που εξοβελίζεται από το καθιερωμένο κοινωνικό πλαίσιο, αλλά μπορεί και συναναστρέφεται με το άμεσο οικογενειακό ή επαγγελματικό περιβάλλον αυτών που είναι επιφορτισμένοι να τον διώκουν για τη δράση του. Στη βάση αυτή, η σκιαγράφηση του διώκτη ξεφεύγει από τον άκαμπτο και στερεότυπο ρόλο του συμβολικού αντιπάλου και προσαρμόζεται στο πρότυπο του ορθού κριτή. Το πρότυπο αυτό δεν θα ταίριαζε σε άλλον παρά στον καλό αστυνόμο, ο οποίος διώκει τους κακούς και στηρίζει τους καλούς:

Αλλά τους ρουφιάνους δεν τους εσήκωνε το στομάχι του. Ήταν ένας εκεί Πειραιώτης που είχε τεκέ. Νίκο τον λέγανε, έχω ξεχάσει το επώνυμο, και τον αμαχόντανε πολύ. Μα θα μου πεις, γιατί τον αμαχόντανε πολύ κι ήτανε κι από τον Πειραιά ενώ όλους τους αγάπαγε; Διότι τον είχε πάρει από κακό μάτι. Ήτανε κακός. Επρόδωνε. Κι αφού επρόδωνε, κακός ήτανε. Και δεν τον άφηγε σε χλωρό κλαδί.³²

Στον άξονα αυτό ορίζονται και τα πρότυπα του καλού και του κακού τόσο στο χώρο των υποκειμένων που διώκονται για τη δράση τους, όσο και στο χώρο της αστυνομίας. Οι συμπεριφορές χαρακτηρίζονται από μια ποιοτική διαβάθμιση, η οποία διακρίνει τον καλό από τον κακό. Επομένως, δεν απορρίπτονται όλες οι συμπεριφορές του χώρου ως κατακριτέες ή διώξιμες. Με τον ίδιο τρόπο που υπάρχει ο καλός και ο κακός σωματέμπορος, ο καλός και ο κακός κλέφτης, έτσι υπάρχει και ο καλός ή ο κακός χασικλής.

Με αυτή την κατηγοριοποίηση το υποκείμενο της δράσης που εκφέρει μια αξιολογική κρίση για τον εαυτό του, εντάσσοντας βέβαια τη

32. Αυτόθι, σ. 165.

συμπεριφορά του στην αυθαίρετη κατηγορία του καλού, αποποιείται τα αποτελέσματά της, μεταθέτει στον άλλο, στον κακό, όλες τις συνέπειες που ανακινεί. Αυτός, ο κακός, είναι το πρόσωπο που διώκει και η αστυνομία. Στον αντίποδα του κακού συγκροτείται το συμβολικό πρότυπο του καλού, μια κατηγορία στην οποία εντάσσει και το υποκείμενο τη δράση του, βάσει της οποίας εκλογικεύει και την ευνοϊκή αντιμετώπιση από τον καλό αστυνόμο:

Ο Μουσχουντής μόλις άκουγε άνθρωπος πως είναι από την Αθήνα, απ' τον Πειραιά, ήτανε δικιά του, του τη χάριζε τη Θεσσαλονίκη. Και βαδίζαμε δε στη Θεσσαλονίκη όλοι εμείς, πηγαίναμε με κάτι φτερά πολύ ανοικτά ε; Δεν πειράζαμε όμως και κανέναν εμείς. Το μόνο που πειράζαμε ήταν οι γυναίκες. Τρέχαμε, τις παίρναμε, τις πηγαίναμε στο ξενοδοχείο. Αυτή ήτανε η μόνη μας η δράση και κανένα ναργιλέ που πίναμε. Αυτοί τα ξέρανε.³³

Με βάση τις επιμέρους αυτές προσλήψεις μπορούμε να διακρίνουμε ότι η σχέση των υποκειμένων με τους αδιαμφισβήτητους διώκτες τους, σε επίπεδο ανταλλαγής πρακτικών συμπεριφορών, λειτουργεί πρωτίστως σε ένα άλλο επίπεδο διαμόρφωσης σημασιών, σε ένα επίπεδο συμβολικής διαπραγματεύσεως. Στο επίπεδο αυτό η κατανομή των ρόλων και των δυνατοτήτων υπακούει σε μια άτυπη λογική, η οποία αναπροσαρμόζεται διαρκώς σε περιστασιακούς κανόνες εκτίμησής της συμπεριφοράς. Με τον τρόπο αυτό η έννοια του καλού αστυνόμου μπορεί να συνυπάρχει με τον κακό αστυνόμο, όπως η έννοια του καλού μάγκα μπορεί να συνυπάρχει με το αρνητικό της πρότυπο. Έτσι, κάθε εκ των προτέρων αναγωγή των συμπεριφορών σε ένα δομικά επικαθορισμένο σύστημα διαντιδράσεων παραβλέπει το ενδιαμέσο, την αντίφαση της συμπεριφοράς, αυτό που ουσιαστικά αποτελεί και το καθοριστικό στοιχείο της οργάνωσης των σχέσεων των αντιθετικών αυτών χρώρων.

33. Αυτόθι.

9. Ο θάνατος

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ, ΟΠΩΣ ΚΑΙ Ο ΕΡΩΤΑΣ, αποτελούν προσφιλή θέματα της τέχνης. Καθώς ανακαλούν, πέρα από την ορθολογική τους διαχείριση, μια μεταφυσική ανησυχία του ανθρώπου για τη φύση και τα όριά τους, δεν παύουν να ανακινούν μια διαρκή ενασχόληση με τις διαστάσεις τους. Η τέχνη είναι η κατεξοχήν μορφή λόγου που επιτρέπει στον φορέα της να υπερβεί τη νομοτελειακή και ορθολογιστική χρήση των συγκεκριμένων εννοιών, να τις ανάγει σε αισθητικό προβληματισμό, δημιουργώντας μέσα από την επεξεργασία τους μια επιθυμητή εικόνα για τον εαυτό του, για τον άλλο, αλλά και για το κοινωνικό σύστημα που τον περιβάλλει. Προσπαθώντας να αναλύσουμε μια μορφή λόγου για το θάνατο στην τέχνη δεν έχουμε να προσεγγίσουμε μια κατάσταση γνώσης ή πολύ περισσότερο μια κατάσταση μηχανιστικής αποτύπωσης μιας εξορθολογισμένης πρακτικής, αλλά αντίθετα βρισκόμαστε μπροστά στην προθετικότητα του δημιουργού να αποδώσει με μια άλλη κανονικότητα την ίδια του την ύπαρξη.

Η ανάλυση του λόγου για το θάνατο στα ρεμπέτικα τραγούδια ανακαλεί αυτή την προοπτική. Είναι μια μορφή λόγου για ένα γεγονός που απασχολεί τους δημιουργούς κυρίως ως ποιητικό στερεότυπο, ως μια αναλλοίωτη λογοτεχνική και καλλιτεχνική θεματική, η οποία προσλαμβάνει στη χρήση της μια καθαρά μεταφυσική διάσταση. Πλάι όμως στην υπερβατική αυτή χρήση, ο δημιουργός έχει τη δυνατότητα να προβάλλει τη δική του καθημερινότητα, να εγγράψει σε μια άλλη μορφή λόγου πρακτικές που προσδιορίζουν την καθημερινή του διαβίωση, να επαναδιαπραγματευτεί συμβολικά τη θέση του ή να διατυπώσει μια α-

ξιολογική κρίση για τον εαυτό του και γενικότερα για το σύνολο των κοινωνικών καταναγκασμών που υφίσταται. ▮

Στην προοπτική αυτή, η ανάλυση του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται στα ρεμπέτικα τραγούδια η σχέση με το θάνατο δεν ευνοεί τη συναγωγή συμπερασμάτων για τον τρόπο με τον οποίο η διαχείριση αυτή τοποθετεί τους φορείς του λόγου στη ζωή. Αντίθετα, αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτεχνικά παραγόμενος λόγος για ένα υπερβατικό γεγονός επιτυγχάνει τις συμβολικές επιδιώξεις των φορέων του. Παράλληλα, η ανάλυση φανερώνει την άμεση επίδραση κάποιων τυποποιημένων ποιητικών εκφραστικών σχημάτων αναφορικά με το θάνατο στο λόγο των δημιουργών, σχήματα τα οποία υιοθετούνται κυρίως από τα δημοτικά τραγούδια, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τα εκφραστικά και νοηματικά αυτά στερεότυπα προσαρμόζονται στην προθετικότητα των φορέων του λόγου για την ανάδειξη ή την υπεράσπιση της δικής τους εκφραστικής φόρμας.

Στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να διακρίνουμε μια προσπάθεια διαχείρισης της καθημερινής εμπειρίας μέσω του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου για αυτήν, μια δυνατότητα επαναδιαπραγμάτευσης της δράσης του υποκειμένου με τους όρους της επιθυμητής ανάγνωσής της από μια ευρύτερη συλλογικότητα αναγνωστών. Καθώς από τη στιγμή εκδίπλωσης της δράσης έως τη διαδικασία της καλλιτεχνικής της απόδοσης μεσολαβεί ένα χρονικό διάστημα, προσαρμοσμένο πλήρως στην πρόθεση του υποκειμένου για μια συγκεκριμένη απόδοση της πράξης του αυτής, το περιεχόμενο του στίχου λειτουργεί ως μια θεωρητική, μια υποκειμενική κατασκευή, η οποία προσφέρει στον δημιουργό τη δυνατότητα της προσωπικής παρέμβασης στην εξιστόρηση της ανακαλούμενης εμπειρίας.

Έτσι, ένα συγκεκριμένο ρεμπέτικο τραγούδι ή μια ενότητα τραγουδιών που συστήνονται γύρω από το ίδιο θέμα δεν αποτελούν μια άμεση αντανάκλαση της πραγματικότητας στην οποία παραπέμπουν, δεν ανακαλούν μια πιστή ανασύστασή της. Αναμφίβολα διαχειρίζονται μια πρακτική που αποτελεί σημείο αναφοράς για την καθημερινή διαβίωση

στο χώρο (χασίς, βία, αστυνομία, γυναικεία παρουσία), μια πρακτική η οποία συνιστά και την πηγή έμπνευσης των δημιουργών τους. Δεν μπορούν όμως να υπάρξουν ως απομονωμένα λεκτικά σχήματα, τα οποία εμπεριέχουν μια αδιαπραγμάτευτη γνωστική κατασκευή ανεξάρτητη της συνειδητής διαχείρισής της από τον φορέα του λόγου.

Στον ορίζοντα αυτό, η καλλιτεχνική παραγωγή δεν αποτελεί μια μορφή λόγου για τον τρόπο που το υποκείμενο αντιλαμβάνεται τη δράση του μέσα σε ένα σύστημα ανταλλαγής συμπεριφορών, αλλά συνιστά έναν λόγο, ο οποίος προκρίνει την επιθυμητή διαχείριση της δράσης από τον φορέα της. Η ανακαλούμενη δράση δεν εξαντλείται στο υποκείμενο που την εξιστορεί, καθώς ο λόγος του υποκειμένου δεν αναφέρεται αυστηρά και μόνο σε προσωπικά του βιώματα. Αντανακλά ένα σύνολο πρωταρχικών δραστηριοτήτων, ένα πλαίσιο συλλογικά αναγνωρίσιμων συμπεριφορών, στο οποίο μια εξατομικευμένη δράση προσλαμβάνεται από το χώρο ως μια καθολική δυνατότητα αντίδρασης σε δεδομένα ερεθίσματα.

Μέσω του καλλιτεχνικού λόγου επικυρώνεται η ανάγκη κατοχύρωσης και εξιδανίκευσης των λογικών συνεπειών της καθημερινής δράσης, ενώ παράλληλα οργανώνεται ο χώρος στον οποίο συστηματοποιείται η συμβολική σκέψη, αλλά και η γλώσσα των δημιουργών του. Όταν οι ποιητές των ρεμπέτικων τραγουδιών διαπραγματεύονται λεκτικά μια δραστηριότητα που τείνει να χαρακτηρίζει, αν όχι προσωπικά τους ίδιους, αλλά μια συλλογικότητα υποκειμένων τα οποία για την ερμηνεία της δράσης τους ανακαλούν έναν χώρο συμβολικών συμπεριφορών, οι ποιητές αυτοί διαχειρίζονται τη συνειδητή ανάπλαση μιας εμπειρίας, την οποία ο χώρος αυτός την προσλαμβάνει ως καθημερινή πρακτική.

Η ενασχόληση των ποιητών των ρεμπέτικων τραγουδιών με την έννοια του θανάτου αποτελεί την ποιητική διαπραγμάτευση ενός καθολικού και αναπόφευκτου βιολογικού φαινομένου, το οποίο δεν περιορίζεται στο να χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη συλλογικότητα υποκειμένων. Με αφορμή την ένταξη του μερικού στο γενικό, ο φορέας του λόγου ε-

νεργοποιεί τη δυνατότητα υπέρβασης της περιοριστικής λογικής που αποδίδει στα υποκείμενα του χώρου συγκεκριμένες επιδιώξεις, οι οποίες εξαντλούνται σε παράνομες ή περιθωριακές δραστηριότητες. Το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας αγγίζει μια ευρύτερη θεματική, η οποία μπορεί να συνυπάρχει σε ανάλογα ή και σε αντιθετικά συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης, καθώς επικεντρώνεται σε διαχρονικούς προβληματισμούς της ανθρώπινης φύσης.

Παράλληλα, δίνεται η ευκαιρία στον ποιητή να επιμείνει στο μερικό με τον πιο παραστατικό τρόπο. Η ποιητική διαπραγμάτευση κοινών και μη αποφευκτέων καταστάσεων, όπως ο θάνατος, και κυρίως η πρόσληψή τους ως καταστάσεις συνύπαρξης με την ευρύτερη δραστηριοποίηση των υποκειμένων του χώρου, μπορεί να επιτύχει την ανάδειξη των ιδιαίτερων πρακτικών και των καθοριστικών συμβόλων του χώρου αυτού. Στη διάσταση αυτή, η οργάνωση της συμβολικής σκέψης του δημιουργού, η δυνατότητα καλλιτεχνικής αποτύπωσης μιας πρακτικής που αναγνωρίζεται ως βασικός προβληματισμός για τον χώρο, προσφέρει στον φορέα του λόγου μια πρόσθετη δυνατότητα επαναπροσδιορισμού του ίδιου του εαυτού μέσω του προϊόντος της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Σε έναν πρώτο βαθμό, οι παραστάσεις για το θάνατο στα ρεμπέτικα τραγούδια ανακαλούν τη διάκριση μεταξύ πάνω και κάτω κόσμου, όπως αυτή παρουσιάζεται στη λαϊκή παράδοση και στα δημοτικά τραγούδια:¹

1. Για το θάνατο στη λαϊκή παράδοση βλ. Μ. Μερακλής, *Ελληνική λαογραφία. Ήθη και έθιμα, Οδυσσέας*, Αθήνα 1998, σσ. 64-77. Για τις παραδόσεις σχετικά με το θάνατο βλ. Ν. Πολίτης, *Παραδόσεις*, τ. Α', Εργάνη, Αθήνα 1965, σσ. 610-616 [1η έκδοση 1904]. Για τα έθιμα του θανάτου βλ. Δ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική λαογραφία*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1978 και Π. Λεκατσάς, *Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας και τα έθιμα του θανάτου*, Αθήνα 1957. Για τα μοιρολόγια βλ. Γ. Μότσιος, *Το ελληνικό μοιρολόγι*, Κώδικας, Αθήνα 1995.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Δυο τρεις μπεκρήδες βρήκανε
το Χάρο σ' ένα δρόμο
και τον ρωτούσαν πως περνούν
στον άλλο τον κόσμο.²

Η εικόνα του κάτω κόσμου προσλαμβάνεται ως η αντιστροφή του πάνω κόσμου με αρνητικό σημασιολογικό περιεχόμενο: από τη μία ο πάνω κόσμος, ο κόσμος των ζωντανών, ο οικείος κόσμος, και από την άλλη ο κόσμος των νεκρών, ο άλλος κόσμος, ο κάτω κόσμος.³ Η ανάκληση των παραστάσεων των δημοτικών τραγουδιών για την εκφορά της εικόνας του θανάτου δεν εξισώνει βέβαια και το ειδολογικό περιεχόμενο ή τις σκοπιμότητες των πολιτιστικών αυτών δημιουργιών.

Ο θάνατος στα ρεμπέτικα τραγούδια σημαίνεται ως αρνητικό γεγονός:

2. Παναγώτης Τούντας, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 159, Η διάκριση του πάνω από τον κάτω κόσμο, ως διάκριση του οικείου κόσμου από τον άλλο, είναι χαρακτηριστική στα δημοτικά τραγούδια:

Για φάτε πιέτε βρε παιδιά
χαρείτε να χαρούμε
τούτον τον χρόνο τον καλό
τον άλλο ποιος το ξέρει,
για ζούμε για πεθαίνουμε
για σ' άλλον κόσμο πάμε.

Ν. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Αθήνα 1914, σ. 38.

3. Για το θάνατο στα δημοτικά τραγούδια βλ. Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, Αθήνα 1984. Για τη χρήση ερμηνευτικών σχημάτων αναφορικά με την προσέγγιση του θανάτου στα δημοτικά τραγούδια βλ. Ε. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αρσενίδης, Αθήνα 1990, σσ. 210-237.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Πληθύνανε τα βάσανα
που έχω στο κορμί μου
βγαίνουν αγιάτρευτες πληγές
και σβήνει η ζωή μου.⁴

Στηριζόμενος σε αυτή την αρνητική σημασιολόγηση, ο ποιητής βρίσκει την ιδανική ευκαιρία για να διαμορφώσει έναν καθαρά υποκειμενικό λόγο, απαλλαγμένο από κάθε είδους νομοτελειακή δέσμευση:

Χτυπώ νεκροί κι ανοίχτε μου
να μπω για να σκουπίσω
τον τόπο τον παντοτινό
όπου θα κατοικήσω.⁵

Ο λόγος αυτός, με τη ναρκισσιστική του χροιά, δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να ενισχύει τη συμβολική υπόσταση του υποκειμένου σε σχέση με τα σημεία αναφοράς του χώρου του, να αναδεικνύει δηλαδή την επιθυμητή εικόνα του εαυτού του στα όρια της καθημερινής δράσης. Στον άξονα αυτό, είναι φανερή η διάθεση για την ανάδειξη, μέσω του λόγου, της ιδέας του θανάτου ως πρακτικής που υπερβαίνει την περιορισμένη διάρκεια της ζωής:

Τι να την κάνεις τη ζωή
κι αν είναι άλλη τόση
αφού υπάρχει θάνατος
και το κορμί θα λιώσει.⁶

4. Στελλάκης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 162.

5. Στράτος Παγιουμτζής, *αυτόθι*, σ. 171.

6. Ανώνυμο, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Η λεκτική αυτή διατύπωση αποτελεί μια πρωτογενή εκλογίκευση κά-
θε μη επιθυμητής διάστασης της καθημερινής διαβίωσης του υποκει-
μένου. Η έλλειψη κάθε μη θετικά σημασιοδοτημένης κατάστασης στη
ζωή μπορεί να επιτευχθεί με την αναγωγή της στη μονιμότητα και
στη μεγάλη διάρκεια του θανάτου. Στο ποιητικό αυτό σχήμα ο δημι-
ουργός τείνει να εξομοιώνει το θάνατο με τη ζωή, αντλώντας ή μετα-
φέροντας χαρακτηριστικά από τη μία κατάσταση στην άλλη. Έτσι, η
αναγωγή στο θάνατο δεν διαταράσσει καμία συνέχεια, δεν διακόπτει
την εμμονή του υποκειμένου σε ένα συγκεκριμένο τύπο υλικής διαβίω-
σης:

Πες μας βρε Χάρε να χαρείς
τι κάνουνε τ' αλάνια
στον Κάτω Κόσμο πίνουνε
ή κάθονται χαρμάνια.⁷

Η ιδέα του θανάτου δεν προσλαμβάνεται στο στίχο ως εμμονή, αλλά
ως αναγκαιότητα. Έναντι αυτής της αναγκαιότητας ο φορέας του λό-
γου συνδέεται με μια σταθερή απραξία. Η λεκτική αυτή τοποθέτηση
προσαρμόζεται πλήρως στην προθετικότητα του υποκειμένου για την
ανάδειξη της επιδιωκόμενης συμβολικής ταυτότητας:

Άντε σαν ποθάνω τι θα πούνε
πέθανε κι ένας μπεκρής
άντε πέθανε κι ένας ντερβίσης
κι ένας νυχτογυριστής.

Άντε της τριανταφυλλιάς τα φύλλα
θα τα κάνω φορεσιά
άντε να τα βάλω να περάσω
άντε να σου κάψω την καρδιά.

7) Ανώνυμο, αυτόθι, σ. 159.

Άντε σαν ποθάνω στο καράβι
 ρίξτε με μέσ' το γυαλό
 άντε να με φαν τα μαύρα ψάρια
 άντε και το αλμυρό νερό.⁸

Η πρώτη στροφή προσανατολίζει το περιεχόμενο της αφήγησης ακριβώς προς αυτήν τη συμβολική καταξίωση. Η αναγωγή στην έννοια της υστεροφημίας («σαν πεθάνω τι θα πούνε») δεν αναφέρεται σε μια μελλοντική κατάσταση, αλλά κυρίως στην επιδίωξη του φορέα του λόγου να διασφαλίσει μια αναγνωρίσιμη εικόνα του εαυτού του στο παρόν, σε μια παροντική διάρκεια δραστηριοτήτων.

Η συμβολική αυτή επιδίωξη ενισχύεται στην επόμενη στροφή, στην οποία η αναγνώριση της αδυναμίας του Χάρου να επιβάλει την ισχύ του αφαιρεί από το θάνατο και το παραμικρό περιθώριο αντίστασης στις επιθυμίες του υποκειμένου. Ο θάνατος ορίζεται σε ένα πεδίο δράσης το οποίο δεν διαφέρει από αυτό της ζωής, καθώς αποτελεί συνέχειά της. Στο στίχο το υποκείμενο μπορεί και συνεχίζει ακόμη και μετά το θάνατο την ερωτική του δραστηριότητα, με την ίδια άνεση επιλογών που την χειρίζεται και στη ζωή. Έτσι, η προσωπική του βούληση εκλαμβάνεται ως κυρίαρχη βούληση, η οποία δεν υπόκειται στις υπερβατικές δεσμεύσεις ή στις επιταγές μιας ανώτερης πνευματικής αρχής.

Η συμβολική αναζήτηση προεκτείνεται και στην τελευταία στροφή, καθώς ανάγει την παράσταση του θανάτου σε δύο συγκεκριμένες περιοχές νοημάτων: στο καράβι και στο άταφο πτώμα. Το καράβι, ως σύμβολο του θανάτου, αποτελεί μια καθολική παράσταση.⁹ Φέρεται ως

⁸ Γιώργος Κατσαρός, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 59.

⁹ Στα δημοτικά τραγούδια το καράβι αποτελεί τον κατεξοχήν τρόπο μεταφοράς της ψυχής στον Άδη:

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

το μέσο που επιτελεί τη σύνδεση, το πέρασμα από τη μια περιοχή στην άλλη, από τον έναν κόσμο στον άλλο. Η σήμανσή του προσδιορίζεται σε δύο επίπεδα: αφενός το καράβι μοιάζει ως προς την εξωτερική μορφή με το φέρετρο και αφετέρου συνδέει τη ζωή με το θάνατο. Η άλλη περιοχή νοημάτων, το άταφο πτώμα, ανακινεί ένα ευρύτερο πλέγμα σημασιοδοτήσεων. Η πρόσληψη του σημαίνοντος άταφο πτώμα επικυρώνει τη βασική τοποθέτηση των υποκειμένων, τα οποία αδιαφορούν να πεθάνουν όπως πεθαίνουν οι άλλοι και την οριστικοποιεί με την επεξήγηση αδιαφορούν να ζουν όπως ζουν οι άλλοι. Το άταφο πτώμα ενισχύει αυτήν τη σύνδεση ανακαλώντας μια ακολουθία επιμέρους παραστάσεων:

– Την προτροπή για μια συγκεκριμένη διαχείριση του πτώματος («ρίξτε με» = προστακτική). Με αυτό τον τρόπο επικυρώνεται η σύμβαση προσταγή - εκπλήρωση της προσταγής, η οποία διέπει τη σχέση του υποκειμένου με το χώρο. Η μη αναίρεση της σύμβασης, ακόμη και μετά το θάνατο, ισχυροποιεί τη χρήση της κατά τη διάρκεια της ζωής.

– Τη χρήση του αντιθετικού σχήματος σκληρός-ήπιος θάνατος. Το σχήμα αυτό επικυρώνει την ισχύ του υποκειμένου. Ο σκληρός θάνατος, μέσω των επιμέρους σημάνσεων όπως το αλμυρό νερό και τα μαύρα ψάρια, ενισχύει την αντιστοιχία του νεκρού σώματος του υποκειμένου με τις σκληρές συνθήκες της ζωής, προϋποθέτει έναν άκαμπτο και σκληρό βίο, αρμόζει αποκλειστικά σε έναν μάγκα, ο οποίος αδιαφορεί για τον τρόπο με τον οποίο η ψυχή θα αφήσει το σώμα.¹⁰

Καράβι μου τρικάρταρο κι ασημαρματωμένο
το που θα ρίξεις σίδερο, θα δέσεις παλαμάρι
Στην κάτω γης το σίδερο, στον Άδη παλαμάρι,
και μέσ' στην Παναγιά μπροστά θ' αράξει το καράβι.

Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, ό.π., σ. 274.

10. Το αντιθετικό αυτό σχήμα παραπέμπει άμεσα στα δημοτικά τραγούδια.

– Τη συνειδητή τοποθέτηση του νεκρού σώματος έξω από τις κανονικότητες (στο γιαλό) και όχι σύμφωνα με τις κοινωνικές συμβάσεις (ταφή). Η καταστροφή του σώματος εκτός του προσδιορισμένου, του κοινά αποδεκτού χώρου, απομυθοποιεί και την κυρίαρχη αξιολόγηση σε σχέση με την αναγκαιότητα της ταφής, ορίζοντας παράλληλα ένα κριτήριο διαφοροποίησης του χώρου:

Στο υψηλότερο βουνό
θέλω να βγει η ψυχή μου
και άνθρωπος να μη βρεθεί
να κλάψει το κορμί μου.¹¹

Σ' εμένα πρέπει μια σπηλιά
μ' αραχνιασμένο χώμα,
εκεί ν' αφήσω κόκαλα,
ζωή ψυχή και σώμα.¹²

Πλάι όμως σε αυτήν τη φαινομενική αδιαφορία για τη μεταθανάτια τύχη του πτώματος, η οποία επικαλείται για να αποδώσει την εικόνα ενός σκληραγωγημένου και συμβολικά ακέραιου υποκειμένου, δεν εκλείπουν και οι αναφορές για τη θέση του υποκειμένου στο ευρύτερο σύστημα κατανομής των ρόλων, οι οποίες παραπέμπουν στην πλήρη ε-

Βλ. τη διαφορετική διάσταση που μπορεί να προσλάβει στους κλέφτες ο θάνατος στη μάχη σε σχέση με τον ήρεμο θάνατο στο κρεβάτι στο απόσπασμα «ο Γάλλος φιλόλογος Fauviel περιγράφει τις πολεμικές ασκήσεις των κλεφτών», στο Α. Πολίτης, *Κλέφτικα, Ερμής*, Αθήνα 1981, σσ. 154-155. Ο εξιδανικευμένος θάνατος, που εκθειάζεται στα κλέφτικα τραγούδια, είναι αυτός ακριβώς που περιγράφει την αυταπάρνηση του ήρωα.

11. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Δ', Πλέθρον, Αθήνα 1992, σ. 362 [1η έκδ. 1981].

12. Κώστας Νούρος, *αυτόθι*, σ. 165.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

πίγνωση της μεταχείρισής του από τις θεσμοθετημένες μορφές εξουσίας:

Σαν αποθάνω φίλε μου
έρχεται η αστυνομία
με κάρο σκουπιδιάρικο
μου κάνουν την κηδεία.¹³

Η σχέση του υποκειμένου με το θάνατο, καθώς ανάγεται σε μια αναπόφευκτη συναλλαγή, λειτουργεί ως ένα ποιητικό στερεότυπο, μέσω του οποίου ο φορέας του λόγου επαναδιαπραγματεύεται τη συμβολική του θέση στο χώρο. Έτσι, μεταξύ άλλων, μπορούμε να διακρίνουμε τις παρακάτω μορφές έκβασης αυτής της συναλλαγής:

– το υποκείμενο επιλέγει συνειδητά να πεθάνει:

Τέρμα θα ρίζω στη ζωή
χρυσή μου να ποθάνω
γιατί βαρέθηκα να ζω
στον κόσμο τον απάνω.¹⁴

– το υποκείμενο δεν επιλέγει να πεθάνει, αλλά γνωρίζει την ώρα του θανάτου του:

Δε μού 'μεινε πλέον ζωή
στον κόσμο για να ζήσω

13) Γιοβάν Τσαούς, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 138.

14. Γιώργος Μπάτσης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 168.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

και λίγο-λίγο φθείρομαι
ώσπου να ξεψυχήσω.¹⁵

– το υποκείμενο πεθαίνει με δόλιο τρόπο:

Ζούλα τον εφάγαν ζούλα
σαν τον γέρο το Μασούρα.¹⁶

Και οι τρεις αυτές μορφές πρόσληψης της σχέσης του υποκειμένου με το θάνατο ενισχύουν τη συμβολική του κατοχύρωση ανεξάρτητα από την έκβαση της σχέσης. Στις δύο πρώτες μορφές, την επιλογή ή τη γνώση του θανάτου, η συμβολική ανάδειξη του φορέα του λόγου ορίζεται μέσω της σχέσης υπεροχής προς το θάνατο, στο βαθμό που το υποκείμενο έχει επίγνωση της συναλλαγής, έστω κι αν δεν δύναται να καθορίσει την τελική της έκβαση. Αλλά και στην τρίτη μορφή πρόσληψης της σχέσης, στο δόλιο θάνατο, που ορίζεται ως μια σχέση υπεροχής του θανάτου έναντι του φορέα του λόγου, η συμβολική αναγνώριση του υποκειμένου επικυρώνεται μέσω της διαδικασίας του θανάτου: το υποκείμενο δεν μπορεί να θανατωθεί παρά μόνο με δόλιο τρόπο («ζούλα»).

Πέρα από τον άξονα αυτό, η σχέση του υποκειμένου με το θάνατο ορίζεται και σε μια καθαρά διαπροσωπική βάση, με τον ίδιο δηλαδή τρόπο που προσλαμβάνονται και οι σχέσεις του υποκειμένου με τις απρόσωπες μορφές εξουσίας. Στο στίχο, ο θάνατος αποτελεί μια προσωποποιημένη οντότητα, από την οποία αφαιρείται το μεταφυσικό της περίβλημα και προσαρμόζεται πλήρως στα όρια μιας καθημερινής και

15. Παναγής, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Δ', ό.π., σ. 368.

16. Μπαγιαντέρας, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 218.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

ανθρώπινης συναλλαγής. Πάνω ακριβώς σε αυτή την προσωποποίηση του θανάτου ενεργοποιείται μια σειρά από ποιητικά στερεότυπα - ιδιότητες του θανάτου, όπως ο θάνατος τύραννος, ο θάνατος λυτρωτής ή ο θάνατος εξισωτής, τα οποία, καθώς επικαλούνται, προσαρμόζονται στην ανάδειξη της επιθυμίας του φορέα του λόγου.

Έτσι, είναι συχνή η αναγωγή του θανάτου στην ιδέα του τυράννου. Στην περίπτωση αυτή το αναπόφευκτο του θανάτου εκφέρεται με δύο διαφορετικές μορφές:

– το υποκείμενο δεν θέλει να πεθάνει:

Τίποτα δε μ' απόμεινε
στον κόσμο για να κάνω
αφού η πρέζα μ' έκανε
στους δρόμους να πεθάνω.¹⁷

Μάνα μου είμαι φθισικός
πεθαίνω πια στο λέω,
άσε με μάνα μ' έρημο
να βήχω και να κλαίω.¹⁸

Ο επικείμενος θάνατος, ως πράξη μη επιδιωκόμενη, λειτουργεί αντιθετικά προς τη βούληση του υποκειμένου.

– το υποκείμενο θέλει να πεθάνει, αλλά δεν μπορεί:

Οι τάφοι δε με θέλουνε
και οι νεκροί φωνάζουν
εμείς δε θέλουμε ψυχές
να βαριαναστενάζουν.¹⁹

17. Ανέστης Δελιάς, *αυτόθι*, σ. 138.

18. Αμανές, *αυτόθι*, σ. 157.

19. Αμανές, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 157.

Ο προσδοκώμενος θάνατος, ως μια κατάσταση εν δυνάμει λύτρωσης από έναν μη επιθυμητό βίο, θα μπορούσε να επιλύσει μια αρνητική σύμβαση στη ζωή. Στο βαθμό, όμως, που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί, επιφορτίζεται με αρνητικό σημασιολογικό περιεχόμενο.

Η εμφάνιση του θανάτου με την ιδιότητα του τυράννου προκαλεί μια σειρά αντιδράσεων, οι οποίες θα μπορούσαν να προσδιοριστούν ως αντίσταση στο θάνατο. Οι εν λόγω ποιητικές λειτουργίες εισάγονται κλιμακωτά, από την παθητική αποδοχή έως την ενεργητική συμμετοχή του υποκειμένου στον καθορισμό των όρων της συνθήκης του θανάτου και εναρμονίζονται πάντα με το πλαίσιο ανάδειξης της επιδιωκόμενης συμβολικής εικόνας.

Μια πρωταρχική μορφή εκφοράς της αντίστασης στο θάνατο είναι η πρόταξη της προσωπικής επιθυμίας του φορέα του λόγου απέναντι στην απόλυτη κυριαρχία του θανάτου. Το υποκείμενο αναγνωρίζει το αδιαπραγμάτευτο του θανάτου, αλλά προσπαθεί να μετριάσει τη δύναμή του μέσω της μεταφοράς του δικού του υλικού αλλά και συμβολικού περιβάλλοντος στον χώρο της κυριαρχίας του αδιαφιλονίκητου αντιπάλου:

– Μπάρμπα-Γιάννη σαν πεθάνεις
το λουλά τί θα τον κάνεις;

– Θα τον βάλω προσκεφάλι
να φουμάρω και στον Άδη.²⁰

– Μπάρμπα-Γιάννη σαν πεθάνεις
το «μπουζού» τί θα το κάνεις;

– Το «μπουζού» το μπαγλαμά μου
θα το πάρω από κοντά μου

20. Ανώνυμο, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 132.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

να τα βάλω προσκεφάλι
να γλεντώ και μέσ' τον Άδη.²¹

Η κατοχή και η διατήρηση στον άλλο κόσμο των προσωπικών αντικειμένων, τα οποία καθορίζουν την υπόσταση του υποκειμένου στη ζωή, ανακινεί ένα σύνθετο πλέγμα σημασιολογήσεων:

– Ενισχύει τη σημαντικότητα των αντικειμένων ως συμβόλων για τη ζωή και παρέχει τη δυνατότητα στον ποιητή να προβάλλει την εξοικείωσή του με τις συγκεκριμένες συμβολικές αξίες. Τα σύμβολα καθίστανται αναπόσπαστο μέρος της προσωπικότητας του υποκειμένου, υπερτονίζουν την ισχύ του και υποδηλώνουν την καταξίωσή του στο χώρο.

– Λειτουργεί ως κριτήριο διαφοροποίησης, προσδιορίζοντας ένα συμβολικό σύστημα οργανωμένο γύρω από αξιολογήσεις διαφορετικές από αυτές των άλλων ατόμων, το οποίο μπορεί να ερμηνεύεται μόνο μέσα στον συγκεκριμένο χώρο. Τα υποκείμενα του χώρου επιλέγουν να έχουν στο θάνατό τους τα προσωπικά τους αντικείμενα, όπως τον μπαγλαμά, το μπουζούκι, τα σύνεργα του καπνίσματος, αντικείμενα προορισμένα να σημαίνουν κάτι, αλλά και να τους διακρίνουν από τους άλλους.

– Συστήνει ένα τελετουργικό θανάτου, το οποίο μετατρέπει τον θάνατο σε γιορτή. Ο θάνατος από ένα σχετικά σιωπηλό γεγονός μετατρέπεται σε μια θορυβώδη διαδικασία, επιφορτισμένη με λειτουργίες ιδιαίτερης βαρύτητας, όπως τη χρήση του χασίς και το γλέντι:

Δε θέλω να με κλάψετε
φίλοι μου σαν πεθάνω
θέλω μπουζούκια και λουλά
στον τάφο μου απάνω.

21. Ανώνυμο, αυτόθι, σ. 348.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Και το γλέντι αρχινάτε
να φουμάρετε να σπάτε.²²

Μια άλλη μορφή εκφοράς της αντίστασης στο θάνατο είναι το σχήμα του διαλόγου με τον Χάρο, ένα μοντέλο δράσης διάχυτο στα δημοτικά τραγούδια και στη λαϊκή παράδοση. Ο διάλογος με τον Χάρο, ως πρακτική δυνατότητα του ποιητή, καθώς εμπεριέχει την παραδοσιακή εικόνα για τον Χάρο ως αντίμαχο, ανακινεί μια κλιμάκωση συμπεριφορών, από την απλή παθητικότητα έως την πλήρη ενεργητικότητα:

– αρχικά εισάγει μία διάθεση συμβιβασμού με τον θάνατο:

Πες μου βρε Χάρε να χαρείς
το μαύρο σου σκοτάδι
σαν αποθάνω ο πόνος μου
θα γιατρευτεί στον Άδη.²³

Ενώ η υπεροχή του θανάτου δεν αναιρείται, ο ποιητής προσπαθεί να μετριάσει την κατασταλτική του λειτουργία, να συμβάλει όσο είναι δυνατό στην αντιμετώπιση μιας αρνητικής κατάστασης.

– εν συνεχεία, η διάθεση συμβιβασμού τείνει προς τη σύσταση ενός διαπραγματευτικού λόγου:

Το Χάρο τον αντάμωσαν
πεντέξι μερακλήδες
να τον ρωτήσουν πώς περνούν
στον Άδη οι χασικλήδες.

Πες μας βρε Χάρε να χαρείς

22. Ανώνυμο, αυτόθι, σ. 337.

23. Ανώνυμο, αυτόθι, σ. 159.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

τι κάνουνε τ' αλάνια
έχουν χασίσι και λουλά
ή κάθουνται χαρμάνια.

Πάρε δυο δράμια μπρούσαλι
και πέντε μυρωδάτο
και δώσε να φουμάρουνε
τ' αδέρφια μας κει κάτω.²⁴

Το υποκείμενο, από απλός παθητικός δέκτης μιας ετεροκατευθυνόμενης πραγματικότητας, ως προς την οποία δεν μπορεί παρά να συμβιβαστεί, φτάνει στο σημείο να αντιτάσσει τους προσωπικούς όρους της ύπαρξής του. Μέσω της ερώτησης - προτροπής («πες μας βρε Χάρε») δεν αναμένει από τον Χάρο μια απάντηση, αλλά την πρόσληψη της προτροπής. Η προτροπή ανάγεται σε άμεση απαίτηση για την επιβολή της επιθυμίας στον Χάρο («πάρε», «δώσε»).

– τέλος, ο λόγος του υποκειμένου ανάγεται σε μια προσπάθεια ουσιαστικού καθορισμού της συνθήκης με τον θάνατο:

Χάρε στον ύπνο μου να 'ρθείς
χωρίς να με ξυπνήσεις,
νά 'ρθεις με το χαμόγελο
κι ούτε πολύ ν' αργήσεις.²⁵

Ο λόγος εκφέρεται με τη μορφή προσταγής («στον ύπνο μου να 'ρθείς», «ούτε πολύ ν' αργήσεις») και προσδιορίζει μια σειρά επιθυμητών ενεργειών («χωρίς να με ξυπνήσεις»). Ο φορέας του λόγου, γνωρίζοντας πως θα πεθάνει, δεν αναιρεί την ισχύ του Χάρου, αλλά διατηρεί απο-

24. Ανώνυμο, αυτόθι, σ. 160.

25. Γιώργος Ροβερτάκης, αυτόθι.

κλειστικά για αυτόν τη διαχείριση του δικού του θανάτου. Αυτή η κλιμάκωση των ενεργειών υπακούει στη λογική της συμβολικής κατοχύρωσης του φορέα του λόγου στο χώρο αναφοράς του. Για τη συμβολική καταξίωση του υποκειμένου, ο θάνατος μετατρέπεται σε μια πραγματικότητα με την οποία είναι άμεσα εξοικειωμένος. Κατά συνέπεια και ο προσωποποιημένος θάνατος, ο Χάρος, είναι σύμβολο, το οποίο μπορεί να χειριστεί. Η δυνατότητα χειρισμού της εικόνας του Χάρου εισάγεται με δύο τρόπους:

– Με την άγνοια της ισχύος και της επιβλητικότητας του Χάρου. Το υποκείμενο προσλαμβάνει τον Χάρο ως υποχρεωτικότητα, ως αναγκαία κατάσταση, ως αρχή που το υπερβαίνει, αλλά δεν φαίνεται να έχει την αίσθηση του δέους που εκπέμπει η υπερβατική αυτή αρχή. Έτσι, φέρεται να τον συναντά όποτε θέλει, να συνδιαλέγεται μαζί του, να τον προσφωνεί ωσάν κάποιο γνώσιμο πρόσωπο. Η συγκεκριμένη τοποθέτηση αναγόμενη στο επίπεδο της ζωής, συνδέει τον φορέα του λόγου με μια σταθερή στάση: αναιρεί τον επιβλητικό χαρακτήρα του Χάρου, αδιαφορεί για την επιβαλλόμενη ισχύ του, με τον ίδιο τρόπο που αδιαφορεί και για πολλές κοινά παραδεκτές αξίες ζωής. Έτσι, αποσυνδέεται από την αίσθηση της επιβλητικότητας ή της σημαντικότητας που συνδέει τους ανθρώπους με διάφορα σύμβολα (χρήμα, νόμος, αστυνομία), καθώς αυτός δεν τα αναγνωρίζει ή δεν τα σημασιοδοτεί ως αξίες.

Στο βαθμό, λοιπόν, που δεν επιζητείται κάποια φυσική ή ηρωική καταξίωση, ούτε η αντίταξη προς την ενδοκόσμια κυριαρχία ενός παράλληλου συστήματος ορθολογιστικής συμπεριφοράς, αλλά η επικύρωση ενός συμβολικού κόσμου, η εικόνα του Χάρου προσαρμόζεται αποκλειστικά στην εμπειρία του υποκειμένου που κάνει λόγο για αυτήν:

Πέντε Έλληνες στον Άδη
 ανταμώναν ένα βράδυ
 και το γλέντι αρχινάνε
 κι όλα γύρω τους τα σπάνε.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Με μπουζούκια μπαγλαμάδες
τρέλαναν τους σατανάδες
κι απ' το κέφι ζαλισμένοι
χόρευαν κι οι κολασμένοι.

Ὡς κι ο διάβολος ακόμα
μένει μ' ανοιχτό το στόμα
και του έρχεται ζαλάδα
στων Ρωμιών την εξυπνάδα.²⁶

Ο φορέας του λόγου, για να προσεγγίσει μια άγνωστη για αυτόν πραγματικότητα, την εικόνα του Άδη, ανακαλεί ένα γνώριμο συμβολικό υλικό, την εικόνα του τεκέ. Με αυτό τον τρόπο συσχετίζει την πρακτική εμπειρία με την υπερβατική σύλληψή της. Ο θάνατος προσαρμόζεται στην εικόνα που έχει το υποκείμενο για αυτόν. Ο Χάρος εξισώνεται με τον αστυνόμο, την εικόνα του οποίου μπορεί και διαχειρίζεται, αφού και η ζωή στον Άδη εξομοιώνεται με την τελετουργία του τεκέ. Η αδιαφορία για την υπερβατική υπόσταση του Χάρου είναι αντίστοιχη με την αδιαφορία για την εξουσιαστική δράση του αστυνόμου.

– Στην άλλη περίπτωση, η δυνατότητα διαχείρισης της εικόνας του Χάρου εισάγεται με τη γνώση της ισχύος του και ταυτόχρονα με τη συνειδητή προσπάθεια αναίρεσης της επιβλητικότητάς του:

Με χίλια χρόνια φυλακή
τιμώρησα το Χάρο
να'σαι πάντα λεύτερη
μαζί σου να γουστάρω.²⁷

26. Γιάννης Παπαϊωάννου, *αυτόθι*, σ. 161.

27. Κωστής, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 73.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Ο Χάρος αντιπροσωπεύει τη φυσική αναγκαιότητα, τη φυσική τάξη έναντι της οποίας το υποκείμενο δεν συμβιβάζεται με την υποταγή, αν και την αποδέχεται ως αναγκαιότητα. Αναγόμενη εκ νέου στο επίπεδο της ζωής, η συγκεκριμένη τοποθέτηση επιτρέπει στον ποιητή την έκφραση της αμφισβήτησης της υποταγής στην κατεστημένη κοινωνική πραγματικότητα. Η μη συμμόρφωση προς τη φυσική τάξη, που αν και υποχρεωτικότητα το υποκείμενο αρνείται να συμβιβαστεί μαζί της, υπερτονίζει την απόρριψη της κοσμικής τάξης, η οποία δεν θεωρείται αναγκαία ή αμετάβλητη.

Μια άλλη μορφή εμφάνισης του προσωποποιημένου θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια είναι η αναγωγή του στην ιδέα του λυτρωτή, καθώς ο επερχόμενος θάνατος εισάγει τη λύση μιας αρνητικά σημασιοδοτημένης κατάστασης που αναφέρεται στη ζωή:

Είναι πικρός ο θάνατος
μα είναι κι ησυχία
γιατί γλιτώνει το κορμί
από την τυραννία.²⁸

Το ειδικό περιεχόμενο του θανάτου ως τυράννου ή ως λυτρωτή καθορίζεται πάντα με σημείο αναφοράς το περιεχόμενο της ζωής. Όταν η ζωή αξιολογείται θετικά και δεν υπάρχει λόγος εμφάνισης του θανάτου, ο θάνατος, που αντιτίθεται στη βούληση του υποκειμένου, λειτουργεί ως τύραννος. Αντίστροφα, όταν η ζωή εκφράζει μια αρνητικά προσδιορισμένη κατάσταση, η επίκληση του θανάτου - λυτρωτή επιτυγχάνει τη λύση αυτής της κατάστασης:²⁹

28. Μάρκος Βαμβακάρης, αυτόθι, σ. 150.

29. Το σχήμα αυτό υπάρχει και στα δημοτικά:
γλήγορα έλα θάνατε να πάρεις τη ζωή μου...

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Ο Χάρος μόνον ημπορεί
να γιάνει την πληγή μου
να μ' αναπάψει το κορμί
να σβήσουν οι καημοί μου.³⁰

Η προσδοκώμενη, μέσω του θανάτου, λύτρωση συνδέεται με μια γενικευμένη τάση δυσφορίας ή έλλειψης ικανότητας για την αντιμετώπιση των εν ζωή καταστάσεων:

Σαν κλείσουνε τα μάτια μου
κι ετοιμαστεί ο τάφος
τότε θα πάψουν οι καημοί
και το δικό μου πάθος.³¹

Στα ρεμπέτικα τραγούδια, εκτός από τη γενικευμένη αυτή τοποθέτηση, η εναλλαγή της ιδιότητας του θανάτου ως τυράννου ή ως λυτρωτή προσφέρει στον ποιητή την αφορμή να διατυπώσει έναν λόγο αναφορικά με τη διαχείριση της ερωτικής του επιθυμίας.

Ο θάνατος τύραννος συνδέεται με τη μη ικανοποίηση της ερωτικής επιθυμίας:

ω θάνατε λυπήσου με, λυπήσου με και φτάσε...
θάνατε και τι έγινες θάνατε τι προσμένεις...
παρηγοριά έχει ο θάνατος κι ελεημοσύνη ο χάρος...

Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, ό.π., σ. 73

30. Στελλάκης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158.

31. Ανώνυμο, αυτόθι.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Μα εγώ πολύ την αγαπώ
κι αν δεν την αποκτήσω
τί να την κάνω τη ζωή
τί μ' ωφελεί κι αν ζήσω.³²

Αντίθετα, ο θάνατος λυτρωτής αναφέρεται στην εκπλήρωση της επιθυμίας:

Κι αν μ' αγαπάς στ' αλήθεια
άσε με να πεθάνω
στο στήθος σου επάνω
σαν πάρω δυο φιλιά.³³

Η σύνδεση του έρωτα με το θάνατο, φαινόμενο καθολικό στη λογοτεχνία και τη μυθολογία, προσδίδει στον φορέα του λόγου τη δυνατότητα να υπερτονίσει την έκταση της ερωτικής του επιθυμίας και με βάση τη συμβολική του ανωτερότητα έναντι του αντικειμένου της να ορίσει μια συνδιαλλαγή, της οποίας το αποτέλεσμα το επιβάλλει από την αρχή:

Μεσ' τα μαχαίρια θα μπλεχτώ
το αίμα μου θα χύσω
για σένα βρε μικρούλα μου
για να σε αποκτήσω.³⁴

32. Μάρκος Βαμβακάρης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 206.

33. Μ. Βαμβακάρης, αυτόθι, σ. 223.

34. Γιώργος Κατσαρός, στο δίσκο Γιώργος Κατσαρός, 21/2893/88, Αφοί Φαληρέα.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Η εμπλοκή του αντικειμένου της επιθυμίας με την ιδέα του θανάτου ενισχύει την κυριαρχία του φορέα του λόγου πάνω σε αυτό. Η μη κατοχή του αποτελεί μια κατάσταση που αναπόφευκτα οδηγεί στο θάνατο:

Φονιάς θα γίνω μα δε σ' αφήνω
για θα σε πάρω για θα χαθώ.³⁵

Παράλληλα, ο αρνητικά σημασιοδοτημένος λόγος για το θάνατο επιτρέπει στον ποιητή να υπερτονίσει το αρνητικό περιεχόμενο της ερωτικής κατάστασης, επιβάλλοντας την ανάγκη απαλλαγής από αυτήν:

Μη με πληγώνεις και πονώ
άσε με πια να γιάνω
καθημερινώς αιστάνομαι
πως τη ζωή μου χάνω.³⁶

Αντίθετα, η ενδεχόμενη εκπλήρωση της ερωτικής επιθυμίας μπορεί να οδηγήσει στη λύτρωση:

Λαχταρώ να ρθείς κοντά μου
να μου γιάνεις την καρδιά μου.³⁷

35. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 138.

36. Μάρκος Βαμβακάρης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 62.

37. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 294. Βλ. και «Ετοιμοθάνατος εξ έρωτος σώζεται από την επίσκεψιν της αγαπητικής του» στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Α', Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 1962, σσ. 406-409.

Η πιο λειτουργική, όμως, χρήση της παράστασης του προσωποποιημένου θανάτου για την απόδοση της ταυτότητας του υποκειμένου είναι η επίκληση του με το ρόλο του εξισωτή. Η ιδιότητα του θανάτου - εξισωτή επιτρέπει στον ποιητή να εντάξει ένα μεταφυσικό γεγονός στις κανονικότητες της καθημερινής του εμπειρίας, να επικυρώσει την πρακτική του δράση και να θεμελιώσει το αξιολογικό του σύστημα. Με σημείο αναφοράς την εξισωτική δράση του θανάτου, το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσει και να απαλείψει αξίες ευρύτερα αποδεκτές και παράλληλα να εκλογικεύσει τη συμπεριφορά του με βάση το αξιολογικό σύστημα του χώρου.

Έτσι, η ιδιότητα του θανάτου - εξισωτή αποτελεί το ιδανικό πρόσχημα για την έκφραση της αδιαφορίας του χώρου έναντι ενός καθολικά αποδεκτού προτύπου υλικής διαβίωσης, καθώς στο πρόσχημα αυτό ο φορέας του λόγου αναγνωρίζει την έννοια της ματαιότητας που διέπει όλα τα επίπεδα της πραγματικότητας:

– ματαιότητα στο επίπεδο της επιστήμης:

Βάλτε φωτιά στις συνταγές
γιατροί και στα βιβλία
είναι άχρηστα πετάχτε τα
όλα τα εργαλεία.

Γιατρός εμένα δεν μπορεί
κανείς να με γιατρέψει
ο Χάρος πια την πόρτα μου
την έχει σημαδέψει.³⁸

Η δυσπιστία προς την ευεργετικότητα της επιστήμης είναι ένα σχήμα

38. Γιώργος Ροβερτάκης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 160.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

που απαντάται ευρύτερα στη λαϊκή παράδοση. Η επιστήμη, η οποία και δεν δύναται να επιτελέσει την επιδιωκόμενη λειτουργία, τη λύτρωση, βρίσκεται σε μειονεκτικότερη θέση έναντι των φυσικών αναγκαιοτήτων:

Όσοι πονούν και δεν μπορούν
το φάρμακο να βρούνε
η μαύρη γη είν' ο γιατρός
κι εκεί θα γιατρευτούνε.³⁹

Στη συνέχεια, η δυσπιστία μετατρέπεται σε ειρωνεία και χλευασμό για την επιστήμη, ορίζοντας ένα ακόμη κριτήριο διαφοροποίησης:

Αμάν ντόκτορ πες μου τί να κάνω
δεν αισθάνομαι καλά
η αγάπη μου με απαρήθη
έφυγε στα μακριά.⁴⁰

Πάρε γιατρέ τα γιατρικά
και άμε στη δουλειά σου
τον πόνο πού 'χω στην καρδιά
δεν γράφουν τα χαρτιά σου.⁴¹

Η αποτελεσματικότητα ή μη της επιστήμης καθορίζεται από τη δυνα-

39. Κώστας Ρούκουνας, *αυτόθι*, σ. 159.

40. Γιώργος Κατσαρός, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 107.

41. Σορτίτα του Σταύρακα, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 102.

τότητα θετικής παρέμβασης στην ερωτική επιθυμία.⁴² Έτσι, ο ρόλος του γιατρού, καθώς εξισώνεται με τη δραστηριότητα του μάγου, οδηγεί στη γελοιοποίηση.⁴³

– ματαιότητα στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας:

42. Η διάσταση αυτή δεν μπορεί να προσεγγιστεί αποκομμένα από το ευρύτερο σκωπτικό πνεύμα των ρεμπέτικων τραγουδιών. Για την ειρωνεία στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Β. Βαμβακάς, «Χιούμορ, ειρωνεία και διακωμώδηση στα ρεμπέτικα τραγούδια: μέσα πραγμάτωσης ενός διασκεδαστικού υποδείγματος», *δοκιμές*, 8(1999), σσ. 7-53.

43. Με τον ίδιο τρόπο εκθειάζεται ο ρόλος του γιατρού και στον *καραγκιόζη*. Ο Γ. Κιουρτσάκης αναφέρει ένα δείγμα προφορικής υπαίθριας διαφήμισης: «Ο γιατρός κύριοι είναι εδώ. Εδώ ο καλός των καλών τους καλούς, που κάνει αρρώστους. Όποιος θέλει να δει τον Παράδεισο, εδώ κύριοι. Τσάμπα. Μόνο τα έξοδα χαρτοσήμου δια το διαβατήριο. Αίτησις και διαβατήριο για τον άλλο κόσμο δωρεάν, χάριν ρεκλάμας. Άλλος, άλλος...». Παρατηρεί: «'η ρεκλάμα' του ψευτογιατρού μας μεταφέρει με απόλυτη φυσικότητα στο κέντρο της Αθήνας των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, αλλά και των ημερών μας, καθώς 'αντιγράφει' την πραγματική ρεκλάμα κάποιου αυτοσχέδιου γραμματικού, αιτησιογράφου ή μικρομεσίτη – από εκείνους που *καραδοκούν*, στην είσοδο μιας δημόσιας υπηρεσίας, τον αγράμματο διοικούμενο για να του βγάλουν διαβατήριο ή κάποιο πιστοποιητικό: εικόνα που συμπυκνώνεται μέσα σε λίγες λέξεις, με *σπαρταριστή αίσθηση της πιάτσας*». Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και *καραγκιόζης**, ό.π., σσ. 247-248. Εξάλλου, οι ίδιοι οι φορείς της δράσης στο χώρο των ρεμπέτικων τραγουδιών ενσαρκώνουν ταυτόχρονα το ρόλο του γιατρού, του μάγου του θαυματουργού και του *σαρλατάνου*: «Ο Μπάτης, όπως συνήθιζε, είχε μαζί του και τα *κουτάκια* με τη σκόνη για τον *πονόδοντο*. Τα πρωινά είχε *νοικιάσει* μια *σούστα*, είχε βάλει *απάνω* μία *καρέκλα* και την *άραζε* σε κάποιο *κεντρικό σημείο* της πόλης όπου και *διαλαλούσε* το *θαυματουργό φάρμακό* του. Όποιος *υπέφερε* και *ήθελε* να *γιατρευτεί* *ανέβαινε* στη *σούστα*, *καθότανε* στην *καρέκλα* και ο Μπάτης *αφού* τον *εξέταζε* του *υποδείκνυε* τον *τρόπο* *χρήσης* της *σκόνης*». Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 173.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Τι να την κάνεις τη ζωή
κι αν είναι κι άλλη τόση
αφού υπάρχει ο θάνατος
και το κορμί θα λιώσει.⁴⁴

Ο επερχόμενος θάνατος δίνει τη δυνατότητα στον ποιητή να εκφράσει την αδιαφορία του προς τη ζωή, καθώς απαλλάσσεται από τις κανονικότητες που την καθορίζουν. Συμβιβασμένος με το εφήμερο της παρουσίας του, ως νεκρός σε αναστολή, εγκαταλείπει τις επιδιώξεις για έναν μεγαλοπρεπή και επιβλητικό ενδοκόσμιο βίο, αντιμετωπίζει τη ζωή ως εύκολη υπόθεση:

Θα τη γλεντήσω και θα τη ζήσω
τούτη την παλιοζωή
γιατί τα πάντα στη ζωή
το χώμα θα τα φάει.⁴⁵

Παράλληλα, η ματαιότητα της ζωής επιτρέπει στον ποιητή να εκλογικεύσει και τις κανονικότητες της καθημερινής του πρακτικής. Το εφήμερο της παρουσίας ανάγει τη ζωή σε πέρασμα, σε εύκολη υπόθεση, όπως το ίδιο εύκολη είναι και η υπόθεση του θανάτου:

Τέτοια ζωή που έκανα
κι αυτή θα ξανακάνω
σ' αυτό τον ψεύτικο ντουινιά
ντερβίσης θ' αποθάνω.⁴⁶

44. Ανώνυμο, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158.

45. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Δ', ό.π., σ. 347.

46. Μάρκος Βαμβακάρης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 137.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Το υποκείμενο, επιβάλλοντας την επιθυμία του στο θάνατο («ντερβίσης θ' αποθάνω»), απαλλάσσεται από τη βαρύτητα που συνδέει τους πολλούς με το θάνατό τους, με τον ίδιο τρόπο που αποδεσμεύεται και από το βάρος της ζωής. Η συμπεριφορά του προσλαμβάνεται ως μια κανονικότητα, την οποία και αποδέχεται συνειδητά:

Θα προτιμήσω θάνατο
το μαύρο δεν τ' αφήνω
κι όταν καπνίζει ο λουλάς
τη τζούρα μου θα πίνω.⁴⁷

Ο φορέας του λόγου εκλογικεύει κατά αυτό τον τρόπο τη δράση του και διατηρεί αποκλειστικά για αυτόν τη δυνατότητα σχεδιασμού της. Έτσι, απαλείφει κάθε μορφή κριτικής αντιμετώπισης της συμπεριφοράς του:

Να μη τον συγχωρέσετε
δεν έχει κάνει κρίμα
μόν' θέλει να τον θάψετε
με μπαγλαμά στο μνήμα.⁴⁸

Με τον τρόπο αυτό, η θετική αξιολόγηση της συμπεριφοράς απομακρύνει τον φορέα του λόγου από μια ενδεχόμενη απολογία σε μία κοσμική ή και σε μία υπερβατική αρχή.

– ματαιότητα στο οικονομικό επίπεδο:

Ανοίξατε τα μνήματα
τα κόκαλα σκορπίστε

47. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτόθι*.

48. Γιώργος Μπάτσης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α', ό.π., σ. 375.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

τον πλούσιο απ' τον φτωχό
να δούμε αν θα γνωρίστε.⁴⁹

Με αφετηρία την ιδέα του θανάτου, η αδιάφορη στάση του υποκειμένου προς τον πλούτο εξισώνει δύο κοινά αποδεκτές ως αντιθετικές έννοιες, τον πλούσιο και τον φτωχό. Η αναίρεση της αντίθεσης των δύο εννοιών επιτυγχάνεται με την υποβάθμιση της λειτουργικότητάς τους στη ζωή, στη στιγμή μέσα στην αιωνιότητα, και παράλληλα με την αναγωγή τους στη μεγάλη διάρκεια, στο θάνατο.

Με τον ίδιο τρόπο εξισώνονται επώνυμοι και ανώνυμοι:

Πρέπει να σκέφτεται κανείς
την ώρα του θανάτου
ότι θα μπει στη μαύρη γης
και σβήνει τ' όνομά του.⁵⁰

Και στις δύο περιπτώσεις ο φορέας του λόγου κατασκευάζει μια εικόνα για το θάνατο. Απαλλαγμένος από τα πλούτη ή την ανάγκη για επώνυμη καταξίωση δεν ανησυχεί για το θάνατό του, τη στιγμή που για τον πλούσιο ή τον επώνυμο ισχύει μια διαρκής δέσμευση ζωής, μια συνεχής προσκόλληση στην υλική συσσώρευση:

Όσοι έχουνε πολλά λεφτά
νά 'ξερα τί τα κάνουν
άραγες σαν πεθάνουνε
μαζί τους θα τα πάρουν.

49. Ανώνυμο, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158.

50. Ρίτα Αμπατζή, *αυτόθι*, ό.π., σ. 159.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

Εγώ φιλή στην τσέπη μου
ποτές δεν αποτάζω
κι όλα τα ντέρτια μου περνούν
μόνο σα μαστουριάζω.

Γιατί στον άλλοτε ντουινιά
λεφτά δε θα περνάνε
τά 'χουν και τα θυμιάζουνε
δεν ξέρουν να τα φάνε.⁵¹

Η προσκόλληση στον πλούτο εκτοπίζει κάποιον από το ουσιαστικό περιεχόμενο της ζωής («δεν ξέρουν να τα φάνε»), καθώς επικεντρώνεται αποκλειστικά στο μέσο, το χρήμα, και όχι στην αποτελεσματική χρήση του μέσου αυτού. Αντίθετα, σύμφωνα με το εξιδανικευμένο πρότυπο που παράγει για τον εαυτό του, ο φορέας του λόγου αδιαφορεί για τον πλούτο. Χρησιμοποιώντας υποκατάστατες αξίες του χρήματος μπορεί να επιτύχει μια αντίστοιχη κατάσταση υλικής ευδαιμονίας σε σχέση με αυτή των πλουσίων.

Σε αυτό το πλαίσιο ανάδειξης μιας επιθυμητής και εξιδανικευμένης κατάστασης για την εικόνα του εαυτού, μπορούμε να αναφέρουμε και δύο άλλες πρακτικές που σχετίζονται με τον θάνατο και με τους τρόπους διαχείρισής του. Η πρώτη είναι η χρήση της εικόνας του τάφου ως συμβόλου:

Εγώ μάγκας γεννήθηκα
και μάγκας θα πεθάνω
και ας φυτρώσουν χασισιές
στον τάφο μου από πάνω.⁵²

51. Μάρκος Βαμβακάρης, αυτόθι, σ. 102.

52. Μάρκος Βαμβακάρης, αυτόθι.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Στην περίπτωση αυτή, η αναφορά στον μεταθανάτιο τρόπο διαβίωσης λειτουργεί αποκλειστικά ως ενισχυτικός παράγοντας του υλικού περιβάλλοντος και των συμβολικών αξιών του υποκειμένου. Παράλληλα, η αναφορά στον τάφο επικαλείται όχι μόνο στον στίχο, αλλά και σε άλλες μορφές αφήγησης του χώρου για την ανάδειξη της συμβολικής ανωτερότητας του υποκειμένου προς τον εκάστοτε συμβολικό αντίπαλο:

Και να ξέρεις ο Στρίγκλας ήτανε φίλος μου, παλιός και καλός φίλος μου. Αυτά όμως στην μαγκιά δεν παίζουνε ρόλο. Παρεξηγηθήκαμε κι έπρεπε να καθαρίσουμε τους λογαριασμούς. Και καθαρίσαμε, άσχετα ποιος σχόλασε από τους δυο. Και μετά τη Μεγάλη Παρασκευή, πήγα στον τάφο του και μαστούριασα και μετά έχεσα. Γιατί τό 'χαμε πει, ότι όποιος καθαρίσει από τους δύο, θα πάει να χέσει στον τάφο του αλλουνού. Και έτσι έκανα.⁵³

Η άλλη συμβολική πρακτική είναι η έννοια της υστεροφημίας, η οποία βέβαια δεν αναφέρεται στη συμβατική χρήση του όρου, αλλά κατευθύνεται πρωτίστως προς την ανάδειξη της συμβολικής ανωτερότητας στο χώρο της καθημερινής διαβίωσης:

Στα Τρίκαλα στα Δυό Στενά
σκοτώσανε τον Σαρκαφλιά.

Τέτοιο ντερβίσικο παιδί
το κλαίμε όλοι μας μαζί.⁵⁴

53. Νίκος Μάθησης, στο *Ρεμπέτικη ιστορία*, β.π., σ. 94.

54. Βασίλης Τσιτσάνης, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, β.π., σ. 217.

Ο αντίκτυπος του θανάτου στο χώρο αποτελεί κριτήριο για τη θέση του φορέα του λόγου σε αυτόν. Η κυριαρχία ενός υποκειμένου επικυρώνεται από τον θρήνο που θα προκαλέσει στο σινάφι ο θάνατός του:

Μες τον Περαία ρε παιδιά
 στου Τζελεπιού τη σκάλα
 έναν λεβέντη σκότωσαν
 τον Κώτσο τον Κεφάλα.

Κι όλοι τους για κείνον λένε
 και τη λεβεντιά του κλαίνε.⁵⁵

Ολοκληρώνοντας αυτή την παρουσίαση σχετικά με τις παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια, μπορούμε να επαναδιατυπώσουμε την άποψη ότι ο φορέας του λόγου επιχειρεί μια διαπραγμάτευση της καθημερινής του εμπειρίας μέσω της καλλιτεχνικής της αποτύπωσης. Ο λόγος, όμως, αυτός αποτελεί μια εξιδανίκευση της εμπειρίας, μια ιδεατή διαχείρισή της, η οποία διέρχεται από την προθετικότητα του υποκειμένου να κατοχυρώσει έναν επιθυμητό εαυτό. Ο στίχος του προσφέρει τη δυνατότητα να διαχειριστεί καταστάσεις με τρόπο συμβολικό, να ενδυναμώσει ή να υπεραπλουστεύσει μια αξιολογική αποτίμηση ή απλά και μόνο να εξωτερικεύσει ένα ενδόμυχο συναίσθημα.

Στις παραστάσεις του θανάτου, ο λόγος του υποκειμένου κυριαρχείται από την προσπάθειά της συνειδητής ανάδειξη μιας συγκεκριμένης στάσης προς τη ζωή: μια στάση ιδεατή που καθαγιάζει και εκλογικεύει όλες τις κανονικότητες που πλαισιώνουν την καθημερινή διαβίωση του φορέα του λόγου. Ο λόγος διέρχεται από την ανάπλαση ατομικών και μοναδικών εμπειριών, από τη διατύπωση αξιολογικών συσχετι-

55. Μπαγιαντέρας, αυτόθι, σ. 113.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

σμών που ταυτίζονται με έναν συγκεκριμένο φορέα, ανακαλεί όμως και ένα συλλογικό πλαίσιο ως προς την πρόσληψή του, καθώς οι εμπειρίες αυτές προσλαμβάνονται από το χώρο κυκλοφορίας του καλλιτεχνικού προϊόντος ως πρωταρχικές δραστηριότητες.

Τέλος, στον στίχο μπορούμε να διακρίνουμε την έντονη επιρροή ή την αδυναμία υπέρβασης των εκφραστικών σχημάτων και των εννοιολογικών συσχετισμών για το θάνατο που υιοθετούνται από τη λαϊκή παράδοση και τα δημοτικά τραγούδια. Η σύνδεση αυτή, χωρίς να παραπέμπει σε κάποια προοπτική νοηματικής συνέχειας των δημιουργιών αυτών, καθώς και των κοινωνικών συνθηκών που ευνοούν την παραγωγή τους, αναδεικνύει τη δυνατότητα του υποκειμένου να ενσωματώνει στο λόγο του τις περισσότερες οικείες εκφραστικές δυνατότητες για την υπεράσπιση της δικής του εκφραστικής φόρμας.

10.

Η λογοτεχνία

Ο κουτσαβάχης και ο μάγκας είναι τύποι κοινωνικής συμπεριφοράς άμεσα συνυφασμένοι με την έννοια του υποκειμένου ως φορέα της δράσης στο ευρύτερο περιβάλλον παραγωγής και κυκλοφορίας των ρεμπέτικων τραγουδιών. Άλλοτε σε πλήρη αντιστοιχία με μια συγκεκριμένη μορφή υλικής διαβίωσης, άλλοτε ως αντανάκλαση μιας δεδομένης ενδοκόσμιας τοποθέτησης και ευδιάκριτης κοινωνικής επιλογής, αλλά το κυριότερο ως φαντασιακή κατασκευή, η οποία εν είδει κατοχυρωμένης ταυτότητας εξασφαλίζει μια ευρύτερη κοινωνική αναγνώριση από το υποκείμενο που την ενστερνίζεται στο χώρο αναφοράς του, οι έννοιες αυτές τείνουν να χαρακτηρίζουν πολλές συμπεριφορές που αναπαράγονται στα ρεμπέτικα τραγούδια. Η φαντασιακή τους αυτή διάσταση, ως γενικευτική και συγκεκριμένη δυνατότητα ένταξης της συμπεριφοράς στη λειτουργικότητά τους, χωρίς κάποιο σταθερό περιεχόμενο αναφοράς, συντελεί στη διατήρησή τους πέραν του ιστορικού πλαισίου στο οποίο εμφανίζονται και στην αναδιαμόρφωσή τους ως εννοιών στο εκάστοτε περιβάλλον διαχείρισης.

Πέρα όμως από τη διαχρονική τους εξέλιξη, την ιδεολογική τους συγγένεια με άλλες κοινωνικές συμπεριφορές ή την ομοιότητά τους με σχετικές μορφές δράσης, οι έννοιες αυτές τείνουν να χαρακτηρίζουν πρωτίστως έναν συγκεκριμένο χώρο υποκειμένων. Ο κουτσαβάχης είναι ο τύπος κοινωνικής συμπεριφοράς που απαντάται στην ελληνική πρωτεύουσα στο τέλος του 19ου αιώνα, με επίκεντρο δράσης κυρίως την περιοχή του Ψειρή. Υιοθετεί έναν συγκεκριμένο ενδυματολογικό κώδικα, διακρίνεται από έναν ιδιαίτερο τύπο κίνησης και βαδίσματος, μεταχειρίζεται έναν ειδικό κώδικα επικοινωνίας, χρησιμοποιεί κατα-

σκευασμένα και άκρως εκφραστικά ονόματα, οπλοφορεί, εμπλέκεται σε ένα σύνολο παράνομων δραστηριοτήτων, συναλλάσσεται με χαρακτηριστικό τρόπο με τους φορείς της εξουσίας. Παρομοίως, ο μάγκας, ως μορφή δράσης, συνδέεται με την περιοχή του Πειραιά και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ο μάγκας αποτελεί μια εξέλιξη της ταυτότητας του κουτσαβάκη, με λιγότερο εμφανή εξωτερικά χαρακτηριστικά σε σχέση με αυτόν, υιοθετεί όμως ένα παρόμοιο γλωσσικό ιδίωμα με αυτό του κουτσαβάκη, καπνίζει χασίς, συμμετέχει ή οργανώνει παράνομες δραστηριότητες και διατηρεί μια ιδιόμορφη σχέση με τα όργανα καταστολής της συμπεριφοράς του.¹

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

Στην περίπτωση, όμως, των ρεμπέτικων τραγουδιών, τα οποία αποτελούν μια μορφή σύνδεσης της καλλιτεχνικής δημιουργίας με τη συνειδητή ή μη τοποθέτηση των δημιουργών τους στην πραγματικότητα που

1. Μια διεξοδική αναφορά στην εικόνα του κουτσαβάκη και του μάγκα γίνεται από τον Η. Πετρόπουλο στο *Υπόκοσμος και караγκιόζης*, ό.π. Επίσης, στα «Οι προπαπούδες των καπανταήδων» και «Τα Παιδιά της Φάρας», ό.π., παρουσιάζεται αναλυτικά η ιδεολογική τους συνέχεια, η δράση τους στο χώρο καθώς και οι πρακτικές διαμόρφωσης της ταυτότητάς τους.

τους καθορίζει, βρισκόμαστε μπροστά σε μια σειρά υποκειμενικών αποκλειστικά μορφών λόγου για τη δράση των δημιουργών αυτών. Οι υποκειμενικές μορφές λόγου σχετίζονται τόσο με το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο και με κάθε απόπειρα θεωρητικής διαπραγμάτευσής της.

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

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

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

Στον άξονα αυτό, καθώς δεν μπορούμε να μιλάμε για μια αντικειμενική κατ' αποκλειστικότητα διάσταση των θεωρούμενων ως πηγών για τη θεωρητική διαπραγμάτευση του φαινομένου, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ή να αντικρούσουμε ως υποκειμενική κατασκευή το λόγο ενός συγγραφέα σύγχρονου με την εκτύλιξη του γεγονότος, ο οποίος και αυτός με το πρόσχημα της παραγωγής ενός τύπου αλήθειας διαμορφώνει έναν λογοτεχνικό ορίζοντα, στον οποίο εμπεριέχεται, πέρα από τα πραγ-

ματολογικά στοιχεία για την εποχή και τις φιγούρες που κινούνται σε αυτήν, και η αναπαραγωγή, έστω και ιδεολογικά επεξεργασμένη, κάποιων σχετικών μορφών δράσης.

Έτσι, με βάση δύο λογοτεχνικά κείμενα, τους *Άθλιους των Αθηνών*, του Ιωάννη Κονδυλάκη και το *Τουμπεκί*, του Πέτρου Πικρού, και με επίκεντρο τις παραστάσεις του μάγκα και του κουτσαβάκη που κυριαρχούν στην αφήγηση, θα διατυπώσουμε έναν λόγο για το χώρο των κοινωνικών συμπεριφορών και δη των παράνομων που αναπαράγονται σε αυτά.² Τα δύο αυτά κείμενα είναι σύγχρονα των γεγονότων που εξιστορούν. Το μυθιστόρημα του Κονδυλάκη γράφτηκε το 1894, εποχή της κυριαρχίας του κουτσαβάκη, ως μορφή κοινωνικής δράσης στο χώρο, ενώ το αντίστοιχο κείμενο του Πικρού εκδόθηκε το 1927, εποχή που παραπέμπει στην εξελιγμένη μορφή του κουτσαβάκη, τον τύπο του μάγκα. Τα κείμενα αυτά δεν αναπαράγουν, κατά τρόπο απόλυτο, τον τύπο της κοινωνικής συμπεριφοράς ο οποίος ανακαλείται στα ρεμπέτικα τραγούδια, τόσο στο επίπεδο των δημιουργών τους όσο και στο επίπεδο των αναπαραστάσεων που εμπεριέχουν. Παραπέμπουν, όμως, σε έναν χώρο κοινωνικής δράσης σχεδόν παρόμοιο με αυτόν που εξιστορεί ο στίχος των ρεμπέτικων τραγουδιών, αλλά και οι σχετικές αφηγήσεις των δημιουργών τους αναφορικά με τα όρια της δράσης τους.

Στο έργο του Κονδυλάκη, ηθογραφικού κατ' ουσίαν περιεχομένου, εμπεριέχεται μια άμεση σύνδεση του κουτσαβάκη με το χρονικό και το χωρικό πλαίσιο της δράσης του. Η αφήγηση αναφέρεται στη δεκαετία

2. Για το χώρο των κοινωνικών αυτών συμπεριφορών παραπέμπουμε στην ουσιώδη και οξυδερκή αναφορά του Η. Πετρόπουλου, ο οποίος τον διαχωρίζει από την έννοια του κοινωνικού περιθωρίου. Ο όρος κοινωνικό περιθώριο αποτελεί έναν έξωθεν κατασκευασμένο χαρακτηρισμό, ιδεολογικά επεξεργασμένο, ο οποίος αγνοεί τη λειτουργικότητα του χώρου αυτού ως υπο-κόσμου, λειτουργικότητα που παραπέμπει, σύμφωνα με τον Πετρόπουλο, σε έναν χώρο κοινωνικού υπογείου, μιας σαφώς κατευθυνόμενης πρακτικής από τα ίδια τα υποκείμενα που αναγνωρίζονται στις κανονικότητές του. Η. Πετρόπουλος, «Τα Παιδιά της Φάρας», ό.π., σ. 81.

του 1870, περιλαμβάνει ως επίκεντρο της δράσης το κέντρο της Αθήνας και οργανώνεται γύρω από δραστηριότητες προσφιλείς στο μοντέλο δράσης ενός κουτσαβάκη. Αντίθετα, το μυθιστόρημα του Πικρού, αριστερού συγγραφέα, με μια στοχαστική διάθεση για τη φύση, τα κίνητρα και ουσιαστικά την κοινωνική εκλογίκευση της δράσης, αποτελεί μια αφαιρετική απόπειρα καταγραφής κάποιων συμπεριφορών ή ακριβέστερα της απόδοσης των χαρακτηριστικών μιας δεσπίζουσας προσωπικότητας που εμπλέκεται σε ένα σύνολο παράνομων δραστηριοτήτων έξω, αλλά και κυρίως μέσα στο χώρο της φυλακής. Το μυθιστόρημα αυτό δεν παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο χρονικό ή χωρικό ορίζοντα. Περιγράφει όμως την εποχή του συγγραφέα και, το κυριότερο, καταγράφει κάποιες συμπεριφορές, οι οποίες τόσο από την ιστορία όσο και από τη λογοτεχνία θεωρούνται, αν όχι απαξιωτικές, τουλάχιστον αμελητέες για θεωρητική διαπραγμάτευση.

Με βάση την αφηγηματική διάταξη των συγκεκριμένων κειμένων θα εστιάσουμε στα χαρακτηριστικά ενός τύπου δράσης, ο οποίος αποτελεί σημείο αναφοράς σε έναν χώρο που κυριαρχεί η εικόνα του μάγκα και του κουτσαβάκη και θα αναζητήσουμε στις συμπεριφορές του χώρου αυτού τις εξής διαστάσεις: το γεγονός πως αποτελούν πρωτίστως μια οικονομική πρακτική, πως παράλληλα και ταυτόχρονα με την οικονομική τους διάσταση έχουν μια συμβολική λειτουργικότητα, πως ορίζουν ένα πλαίσιο διαπροσωπικών επαφών μεταξύ του υποκειμένου της δράσης και του φορέα της εξουσίας σε μια καθαρά διυποκειμενική βάση και όχι μια σχέση μεταξύ ατόμου και θεσμού και τέλος πως αν και μπορεί να αποτελούν μια ηθική απαξία, δεν είναι όμως πάντα ποινικοποιήσιμες.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η παράσταση του μάγκα και του κουτσαβάκη στα λογοτεχνικά αυτά κείμενα, και κυρίως στο κείμενο του Κονδυλάκη, παραπέμπει σε έναν χώρο κοινωνικών συμπεριφορών, στον οποίο η καθημερινή διαβίωση των υποκειμένων που κινούνται στις κανονικότητες του συνδέεται πρωτίστως με την επίτευξη οικονομικού κέρδους. Άλλοτε ως συνειδητή επιδίωξη, άλλοτε ως αναγκαστική αντίδραση στην εκτόπισή του από το ευρύτερο σύστημα κατανομής των επαγγελ-

ματικών ρόλων, το υποκείμενο, ως φορέας μιας οικονομικής δραστηριότητας, φροντίζει για την αποτελεσματικότερη διαχείριση της δράσης του. Διαμορφώνεται, έτσι, ένας ορίζοντας επαγγελματικών δραστηριοτήτων, ο οποίος εμπεριέχει μια πολύπλοκη και αναγκαστική σύνθεση προσώπων, επαγγελμάτων και χαρακτηριστικών.

Αρχικά, υπάρχουν επαγγέλματα κατεξοχήν παράνομα, όπως ο κλέφτης, τα οποία ασκούνται από πρόσωπα που περιορίζουν τη δράση τους στον συγκεκριμένο χώρο. Υπάρχει όμως και μια άλλη κατηγορία παράνομων οικονομικών δραστηριοτήτων, όπως ο σωματέμπορος, οι οποίες δεν συνδέονται αποκλειστικά με άτομα του χώρου αυτού, αλλά αντίθετα αποτελούν την προσφιλή ενασχόληση και ατόμων που ασκούν κάποια από τα θεωρούμενα ως επαγγέλματα που αρμόζουν σε προσωπικότητες με κοινωνική υπόληψη, όπως ο αστυνομικός, ο πολιτευτής, ο δημόσιος υπάλληλος. Παράλληλα, υπάρχει ένα πλήθος επαγγελματιών που κινούνται στο όριο του νόμιμου και του παράνομου, όπως η μάντισσα, η χαρτορίχτρα, η γυναίκα που πουλάει εικόνες, η γυναίκα που κάνει εκτρώσεις. Τα επαγγέλματα αυτά μπορεί να οργανώνονται σε μια πιο περιστασιακή βάση, αποτελούν όμως κάποιες από τις σταθερές δυνατότητες οικονομικής επιβίωσης στο χώρο.

Σε σχέση με την οικονομική αυτή διάσταση των συμπεριφορών δημιουργείται μια καθαρά οικονομική διαστρωμάτωση, σχετιζόμενη με την ικανότητα συσσώρευσης πλούτου, ανεξαρτήτως του θεμιτού ή του αθέμιτου των μέσων πρόσκτησής του. Από τη μία εξαθλιωμένα στρώματα της πόλης, ελεύθεροι μικρο-επαγγελματίες, κατώτεροι δημόσιοι υπάλληλοι (κατά βάση αστυνομικοί), ανώτεροι δημόσιοι υπάλληλοι (κατά βάση πολιτικοί και πολιτευτές) και από την άλλη πλούσιοι έμποροι, αλλά και πλούσιοι και διάσημοι κλέφτες. Η διαστρωμάτωση αυτή καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια του χώρου που τείνει να ονομάζεται περιθώριο, καθώς και τη λειτουργικότητα της αποκλειστικής σύνδεσης του περιθωρίου με την οργάνωση παράνομων δραστηριοτήτων. Η συχνή διαπροσωπική επαφή και συναλλαγή των υποκειμένων του χώρου με φορείς της εξουσίας, ενίοτε η συμμετοχή των φορέων αυτών σε παράνο-

μες δραστηριότητες, αλλά και η ταυτόχρονη ανάληψη παράνομων και νόμιμων δραστηριοτήτων, καθιστά δυσχερή την απόπειρα ασφαλούς ταξινόμησής τους σε έναν ευδιάκριτο περιθωριακό χώρο.

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

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

Το μέγα ονειροπόλημα του Αριστοτέλη ήτο να βγάλει όνομα παλληκαρά και ως τι ιδεώδες εθεώρει τον Μπάκαν, του οποίου τον θάνατον εξύμνησε η δημώδης μούσα... Την ημέραν καθ' ην θα του έβγαζαν τραγούδι και αυτού θα έφθανεν εις την αποθέωσιν... Εννοήσας δε τους πόθους του ο Κεφάλας τον απεκάλει «Λαχταράκη», προσθέτων: 'Αι, μωρέ, και δεν έχουν να κλάψουν μανάδες, άμα που 'μπης'ς τα πράματα Λαχταράκη!... Εσπέραν τινά ενοχληθείς δια φράσεων προσβλητικών υπό τινος αγρίου κρεωπάλου, ο οποίος τον είχε γνωρίσει άλλοτε και του το ενεθύμιζε με διαφόρους υπαινιγμούς, επετέθη κατ' αυτού τον αφώπλισε και τον αφήκε ξυλοκοπημένον και με σοβαρόν δια μαχαίρας τραύμα εις τον μηρόν. Έκτοτε ο Αριστοτέλης εξησφάλισε την φήμην του ως παλληκαρά και οι αρχιτραμπούκοι ήρχισαν να τον λαμβάνωσιν υπό σπουδαίαν έποψιν.³

3. Ι. Κονδυλάκης, *Οι άθλιοι των Αθηνών*, Δαρεμά, Αθήνα, σ. 86 [1η δημοσίευση *Εστία*, Ιούνιος- Νοέμβριος 1894].

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

Με αστραπιαίαν κίνησιν ήρπασε την μαγκούραν του Θεμιστοκλή και του κατήνεγκε δεινόν κατά της κεφαλής κτύπημα. Ο κούκος του παλληκαρά κατέπεσε και εφάνη ο όγκος της ούλης κόμης του με της πίτιαις κολλημέναις επί του μετώπου. «Το Χριστό σου!» εβρυχήθη αλλά πριν συνέλθη εκ της ζάλης του πρώτου κτυπήματος, δεύτερον δυνατώτερον εσχημάτισεν επιμήκη ρωγμήν ακριβώς κατά μήκος της χωρίστρας... Ο υποδηματοποιός έρριψεν εις την οδόν ως πτώμα σκύλου τον παλληκαράν. Τότε δε μόνον οι διαβάται ανεγνώρισαν μετ' εκπλήξεως ευνοήτου ότι ο ούτω ξυλοκοπηθείς και εξουθενωθείς υπό ενός τσαγκάρη Τηνιακού ήτο ο διαβόητος υιός της μαγίσσης τον οποίον έτρεμε η Αθήνα... «Καλό, ρε, θα τα βρούμε!» ανεφώνησε. Και κατεβάσας τον πύλον μέχρις οφρύων, όπερ σημαίνει παρά τοις κουτσαβάοις, ό,τι παρά τοις σκύλοις η τοποθέτησις της ουράς υπό τα σκέλη, απήλθεν.⁴

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

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

Αυτήν την τέχνη την είχε μάθει καλά τότες ο Αράπης απ' το Σεβαχθαλασσινό... Ο Σεβαχθαλασσινός του στάθηκε σα δεύτερος πατέ-

4. Αυτόθι, σσ. 41-43.

ρας... Τον βρήκε νέο και έξυπνο και τον έκανε άνθρωπο... Ο Σεβαχθασσινός τον βάφτισε και τον έβγαλε Αράπη. Τούδωσε αυτό τ' όνομα, όπως τούδωσε και την πείρα του, την τιμή και την υπόληψη στην πιάτσα.⁵

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

Εκείνους τους χρωστούσε πάντα χάρη. Τους ανάφερνε με σεβασμό, με ευλάβεια. Γιατί Αυτοί τον είχανε μπάσει στα μυστικά της τέχνης. Το ίδιο θάκαμε κι αυτός, σ' εκείνους που έρχονται κατά πόδι του συνεχίζοντας την παράδοση. Ήθελε κι αυτοί μια μέρα, να τον αναφέρουν με τον ίδιο σεβασμό, με την ίδια ευλάβεια: τα τσιράκια του.⁶

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

Εγώ, που λες, άυριο μεθαύριο – δηλαδή ο λόγος το φέρνει... μπορεί να γείρω στο κρεββάτι... άνθρωποι είμαστε... Μπορεί κιόλας να πέσω φυλακή... όλα γίνονται... Ε! Τι διάβολο;... Κάποιον πρέπει ν' αφίσω στο πόδι μου... Τι μαγγιόρο θα με πει ο κόσμος ά δεν αφίσω κ' εγώ ένα άλλο μάστορη στο πόδι μου; ε;⁷

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

6. Αυτόθι, σ. 26.

7. Αυτόθι, σσ. 27-28.

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

Σύμφωνα με την αντίληψη της πιάτσας ο Αράπης είτανε... δίκαιος άνθρωπος: ένας τίμιος, ένας ηθικός... Αυτή του η μεγάλη αρετή τούδινε ένα γόητρο στην πιάτσα... Δεμένος ακόμη με την παλιά παράδοση, προτιμούσε τα μερδικά: Τέσσερα κι ένα, αν δούλευε μονάχα μ' ένα βοηθό. Τέσσερα εκείνος, κ' ένα ο βοηθός... Όταν όμως η δουλειά σήκωνε νερό... κ' είχε προετοιμασίες, και πήγαινε με τις μέρες, τότες ο Αράπης —που πονούσε τα παιδιά της ταραφας— έκανε τη μεγάλη χειρονομία: τρία και τρία, τρία μερδικά ελόγου του, και τρία όλοι οι άλλοι. Ο κόσμος είχε να λείει για τον ανοιχτοχέρη τον Αράπη.⁸

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

Όλα αυτά που είχε δει, του δίνανε στα νεύρα, τονέ σεκλετίζανε. Του

8. Αυτόθι, σσ. 49-50.

φαινότανε άσκημο, πολύ άσκημο, άνθρωποι που θέλουνε να λέγονται άντρες να μαζεύονται πέντε έξη μαζί για να δείρουν έναν άλλον άντρα, απροστάτευτο, ανίκανο να υπερασπίσει τον εαυτό του. Ο Αράπης, και φόνους είχε κάνει στη ζωή του, και κουμπότρυπες είχε ανοίξει, και κόκκαλα είχε τσακίσει. Όμως αυτά όλα τάκανε και θα τα ξανακάνει ακόμη, όσες φορές το θέλει, το απαιτεί η δουλειά... Όταν το θέλει η δουλειά ένα πράμα, το θέλει... Τελείωσε! Δεύτερος λόγος δε χωρεί. Έξω απ' τη δουλειά όμως, ο Αράπης δε θυμότανε ποτέ νάκανε καμμιά μπαμπεσιά, να έκαμε τίποτα που να μην ταίριαζε σ' έναν άντρα... Το κούτελό του μια φορά, το μουστάκι του, ποτές τίποτα δεν το είχε πιτσιλίζει, τίποτα δεν το είχε λερώσει. Αυτός, ο επαγγελματίας του εγκλήματος, δεν έπαψε ποτέ να βλέπει τον εαυτό του: άντρα τίμιο.⁹

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

Μπορεί πολύ καλά, μέσα στους όρους της δουλειάς τους, να είτανε απαραίτητη και η μπαμπεσιά, και η ανανδρεία. Μ' αυτό, δεν είταν αρκετό να τους εξιλεώσει στα μάτια ενός άντρα ακόμα κι' ας είναι ότι είναι ο άντρας αυτός. Γιατί το κάτω κάτω... κανείς δε σ' αναγκάζει να κάνεις μιαν άτιμη δουλειά... μια δουλειά που εναντιώνεται στο αντρίκειο σου αίστημα!... Τίποτα!... Δεν είναι άντρες αυτοί.¹⁰

Έτσι, το πρόσχημα της ηθικής ακεραιότητας παγιοποιεί και το σύστημα της συμβολικής ταξινόμησης στο χώρο, καθώς αναγνωρίζεται η

9. Αυτόθι, σσ. 158-159.

10. Αυτόθι, σ. 159.

δύναμη του ισχυρού, το προσωπικό γόητρο και η ικανότητα να επιβάλλεται στις συναλλαγές του.

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

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

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

δικαιοσύνη... Το δικαστήριό του σωστός Άρειος Πάγος, η απόφασή του ασυζήτητη.¹¹

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

Η συμβολική αυτή αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς συνδέεται και με το ιδιόμορφο σύστημα απονομής δικαιοσύνης στο εσωτερικό του χώρου. Στη διάσταση αυτή, ο ίδιος ο χώρος θεωρεί πως μπορεί να διακρίνει καλύτερα από την αστυνομία τον δράστη ενός εγκλήματος. Στο κείμενο του Πικρού είναι χαρακτηριστική η σκηνή του άτυπου δικαστηρίου μέσα στη φυλακή. Πέραν του επίσημου δικαστηρίου, το οποίο συνδέεται με το σύστημα κατανομής των ποινών με βάση τους νόμους, οι εγκλειστοί συντηρούν μια ανάλογη μορφή δικαστηρίου, πιστή αναπαράσταση της νόμιμης διαδικασίας. Η σύνθεση του άτυπου δικαστηρίου των εγκλειστων περιλαμβάνει τον πρόεδρο, πρώην δικαστικό αλλά και πλαστογράφο και καταχραστή, τους δικαστές, τον εισαγγελέα, επίσης πρώην δικαστικό, τους ενόρκους, φημισμένους κατάδικους, τον κατηγορούμενο, τους δικηγόρους και τους μάρτυρες υπεράσπισης και κατηγορίας. Σε ένα δωμάτιο μεταμορφωμένο σε αίθουσα δικαστηρίου οι εμπλεκόμενοι βρίσκονται τοποθετημένοι στο χώρο κατ' αναλογία μιας κανονικής δίκης, ενώ τα δικαιώματά τους στη δίκη δεν υπερβαίνουν τη διάσταση του άτυπου θεσμικού τους ρόλου. Ορίζεται δικάσιμος ημερο-

11. Αυτόθι, σσ. 220-221.

μηνία, δίνεται στον κατηγορούμενο η δυνατότητα να προετοιμάσει την απολογία του και να πείσει το δικαστήριο για την αθωότητά του. Στην αφηγηματική αυτή διάταξη δυο σκηνές είναι χαρακτηριστικές: η ύπαρξη της εικόνας του Χριστού πάνω από τα κεφάλια των δικαστών καθώς και του ευαγγελίου στο ράφι μπροστά από τον πρόεδρο, όπως και το γεγονός πως κανένας από τους εγκλείστους δεν θέλει να υποδυθεί τον ρόλο του αστυνόμου που θα έπρεπε να παρίστατο σε μια ανάλογη δίκη.

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

Σε ένα άλλο επίπεδο, η σχέση των υποκειμένων του χώρου με τους επιφορτισμένους για τη δίωξή τους, δηλαδή τα όργανα του κατασταλτικού μηχανισμού, υπερβαίνει τη θεσμική διάσταση των ρόλων και οργανώνεται σε ένα επίπεδο διαπροσωπικών επαφών. Αρχικά υπάρχει ένας κοινός κώδικας συνεννόησης, ο οποίος ρυθμίζει τη συμπεριφορά των αντιτιθέμενων πλευρών. Στο *Τουμπεκί* κατά τη διαδικασία της ανάκρισης τόσο ο ήρωας όσο και ο αστυνόμος, ενώ γνωρίζει καθένας τις βαθύτερες σκέψεις του άλλου, επιδίδονται σε ένα παιχνίδι ετοιμότητας, στο οποίο ο ένας προσπαθεί να υπερβεί τους ελιγμούς του άλλου. Όταν παγιωποιηθούν οι ρόλοι, όταν δηλαδή η παράνομη πράξη αποδοθεί σε έναν συγκεκριμένο φορέα, τότε το υποκείμενο, αποδεχόμενο την καινούργια κατάσταση στο περιβάλλον της φυλακής πλέον, προσπαθεί και πάλι ως ατομική προσωπικότητα να επιβληθεί στον φορέα της καταστολής με βάση τη συμβολική του ισχύ.

Το παιχνίδι του χώρου με την αστυνομία διαδραματίζεται σε ένα πεδίο συμβολικής αντιπαλότητας. Και στα δύο μέρη είναι γνωστό πως

βασική επιδίωξη του αντιπάλου είναι η διαφύλαξη της συμβολικής του ακεραιότητας στο χώρο αναφοράς του. Η συμβολική αυτή προτεραιότητα μπορεί να οδηγήσει την έκβαση της συναλλαγής, εκτός από το πρακτικό μέρος της διαχείρισης της πράξης, στην προσπάθεια συμβολικής υποτίμησης του αντιπάλου. Στο κείμενο του Κονδυλάκη σκιαγραφείται η εικόνα του κουτσαβάκη, ο οποίος αρνείται τη δημόσια διαπόμευσή του από τους φορείς της εξουσίας, ιδιαίτερα όταν αυτή διέρχεται από το χώρο της συμβολικής του αναγνώρισης:

Κάτω δε εις την οδόν έκαμεν νέαν αντίστασιν, και απειλάς απηύθυνε κατά του ενωματάρχου, δια να μη ίδουν οι εκεί συνηθρισμένοι περίεργοι ότι ένας Λαχταράκης απήγετο, ως πρόβατον, υπό των οργάνων της εξουσίας. Αλλά γρονθοκοπήματά τινα και διπλαριάς τον ηνάγκασαν να παύση τους παλληκαρισμούς.¹²

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

Ο Αράπης νοίκιαζε τον ηλεκτρικό σιδηρόδρομο απ' τα κατώτερα όργανα της Αστυνομίας. Πλέρωνε να πούμε ένα τόσο τη βδομάδα. Κι' απ' την τάδε ώρα ίσαμε την τάδε ώρα – αναλόγως η συμφωνία κι' αναλόγως η πλερωμή – είχε το δικαίωμα να δουλέψει ανενόχλητα στο σιδηρόδρομο, η ταράφα του, – τέσσερεις νοματαίοι. Κι' όχι μονάχα είχε το ελεύθερο, αλλά δε φοβώτανε και το συναγωνισμό. Γιατί μόλις ξεμυτή-

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

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

ζανε τίποτ' άλλοι πορτοφολάδες, τα απιδιά της Καταδίωξης τους τσιμπούσανε στο πι και φι.¹³

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

Την επιούσαν της συλλήψεως του Τηνιακού τρεις βουλευταί Αττικής, δύο συμπολιτευόμενοι και εις αντιπολιτευόμενος, μετέβησαν εις το κατάστημα της αστυνομίας χάριν του σπουδαίου κομματάρχου των Θεμιστοκλή Κάρκαλου και παρεκάλεσαν τον διευθυντή να εξευρεθή τρόπος ώστε να τιμωρηθή... Επικίνδυνος άνθρωπος! Δεν είχαν την αξίωση να παραβή ο κύριος αστυνόμος το καθήκον του, αλλ' αφού ο νόμος δεν προστατεύη δεόντως τας γυναίκας κατά της σκληρότητος των ανδρών των, έπρεπε να εξευρίσκηται πλάγιός τις τρόπος δια να συμπληρούται ο νόμος. Ο κ. αστυνόμος γνωρίζων οποίας προστασίας απήλαυεν ο Θεμιστοκλής εκ μέρους των πολιτευομένων Αττικής εφάνη πρόθυμος να υποβοηθήση τον νόμον εις την ατέλειάν του.¹⁴

Αντίστοιχα, και στο κείμενο του Πικρού έχουμε την εικόνα του φυλακισμένου, ο οποίος δωροδοκεί τον γιατρό της φυλακής για να του επιτρέψει να βγαίνει από το περιβάλλον της φυλακής, ή του αστυνόμου που

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

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

χρηματίζεται από τον ήρωα για τη ρύθμιση των υποθέσεών του εκτός φυλακής:

- Θεε λεπτά βρε συ;... ρωτάει τραχειά ο Αράπης... Ρώτημα ήταν αυτό; Ποιος χωροφύλακας δε θέλει λεπτά;... - Να!... πάρε!... έκανε πάλι με τραχύ ύφος ο Αράπης, δίνοντάς του ένα δυο χαρτονομίσματα που τα είχε βγάλει απ' την τσέπη του. Σαστισμένος ακόμη ο χωροφύλακας, δεν τολμούσε ν' απλώσει χέρι. Παραπονήθηκε μονάχα κλαψιάρικα. - Γιατί βρε αδερφέκι Αράπη;... Γιατί δε με βάζεις στο μερδικό και μένα;... Δίχως να γυρίσει να τον κοιτάξει ο Αράπης είπε περιφρονητικά - Πάρε είπα... Δεν πρόκειται!... Κι' όταν πήρε τα λεφτά ο χωροφύλακας, τότες ο Αράπης ξαναπρόσταξε: - Παρ' κι' αυτό!... - Τ' είσαι αυτό;... - Γραμμή για την Παρθενόπη!... Και τώρα γλήγορα.¹⁵

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

Στη βάση αυτή, στην ταύτιση δηλαδή μιας οικονομικής συμπεριφοράς με τη συμβολική της εκλογίκευση, δημιουργείται ένα πλαίσιο ασάφειας, το οποίο υπερβαίνει τη λειτουργικότητα της αντίθεσης νόμιμο - παράνομο για την ερμηνεία της δράσης. Στο βαθμό που οι συμπεριφορές δεν καθορίζονται από τη θεσμική διάσταση των ρόλων και ανάγονται σε

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

ένα επίπεδο διαπροσωπικών επαφών, συντηρείται ένα γενικευμένο πεδίο ανοχής της δράσης πέρα από το νομικό της ορισμό. Δημιουργείται, έτσι, ένα αυθαίρετο κριτήριο ερμηνείας της δράσης, προσαρμοσμένο στην ταυτότητα του υποκειμένου και δη στη συμβολική του ταυτότητα, στην ικανότητά του δηλαδή να διαχειρίζεται επιτυχώς τις συναλλαγές του λόγω της συμβολικής του αναγνώρισης από τους άλλους:

– Να! Και τώρα γλήγορα, ε; – Αμέσως!... βεβαίωσε ο χωροφύλακας. – Να είσαι σίγουρος! Ακούς Αράπη;... Μα ο Αράπης μήτε καταδέχτηκε να δώσει απάντηση σ' αυτό. Ήξαιρε πολύ καλά πως, και φυλακισμένο ακόμα, κανείς δε θα τολμούσε να τον πάρει για κορόιδο έναν Αράπη. Κανείς δε θα τολμούσε να του πάρει τα λεφτά και να μη του κάνει τη δουλειά του. Μήτε κ' ένας χωροφύλακας.¹⁶

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

Το ιδεατό πρότυπο της συμπεριφοράς του χώρου είναι η εικόνα του υποκειμένου που μπορεί και επιβάλλεται στις συναλλαγές του. Η ικανότητα αυτή διέρχεται από θεμιτά ή και αθέμιτα μέσα, αγγίζει νόμιμες ή παράνομες δραστηριότητες, αλλά, το κυριότερο, του επιφέρει τη συμ-

16. Αυτόθι, σ. 171.

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

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

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

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

Αλλά και η ίδια η φύση αρκετών επαγγελματιών, καθ' όλα νόμιμων, που απαντώνται σε αυτά τα λογοτεχνικά κείμενα, ευνοεί μια σειρά από συμπεριφορές, οι οποίες εφοδιάζουν τον συμβολικό κόσμο των υποκειμένων με αρετές που εκθειάζονται και σε αυτόν τον θεωρούμενο ως περιθωριακό χώρο. Ο χασάπης, ο μανάβης, ο ιχθυοπώλης, ο ιδιοκτήτης καφενείου, προκειμένου να επιβιώσουν επαγγελματικά στο χώρο τους, πρέπει να αναπτύξουν μια δυναμική παρουσία, να έχουν την ικανότητα να επιβάλλονται στις συναλλαγές τους: να μπορούν να συνδυάζουν ή να ενσωματώνουν στη νόμιμη πλευρά της δράσης τους ενδεχομένως και μια σειρά από παράνομες κινήσεις αναφορικά με την προμήθεια ή τη διακίνηση των εμπορευμάτων τους, να μπορούν να χειρίζονται αποτελεσματικά τη σχέση τους με την αστυνομία και τα θεσμοθετημένα όργανα άσκησης ελέγχου στις εμπορευματικές τους δραστηριότητες, με λίγα λόγια να αναπτύξουν μια συμπεριφορά που να αντιστοιχεί στο μοντέλο της ανδρικής προσωπικότητας, το οποίο εκθειάζεται και στα ρεμπέτικα τραγούδια. Το γεγονός αυτό καθιστά αρκετά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ μιας συνειδητής επαγγελματικής κίνησης

και της συμβολικής διαχείρισής της, καθώς στην ουσία το ένα αποτελεί μια προέκταση άλλου, πέρα από κάθε αναγωγή σε μια περιθωριακή ταξινόμηση.

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

Ο υπαστυνόμος σιωπών πάντοτε, ήρchiσε να βηματίζη, επί τέλους δε πλησιάσας εστάθη ενώπιον της νεανίδος ήτις συνεκάλυπτε το πρόσωπο με τας χείρας, δακρύουσα εισέτι, και της είπε ταπεινώσας ολίγον την φωνήν: «Άκουσε, κορίτσι μου. Εγώ σε λυπούμαι, γιατί είσαι καλό

ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ

και όμορφο κορίτσι, και δεν θέλω να χαθής. Θέλω να σε σώσω, αλλά πρέπει να θέλεις κ' εσύ»... «Μόνον εγώ», εξηκολούθησεν ο αστυνόμος μετά νευρικής ταραχής, «ημπορώ να σε σώσω και να σου πω άντε, κόρη μου, πήγαινε στο καλό. Και να σε προστατεύσω μάλιστα όσον καιρό θα μείνης 'ς την Αθήνα κ' επιτέλους νάβρω και κανένα καλό παιδί να σε αποκαταστήσω... Αλλά... Δια να το κάμω αυτό είναι μεγάλη δουλειά... Πώς να σου πω; Θα πάω ενάντια εις τα χρέη μου και ημπορεί να έχω μεγάλαις μπλεξιαίς!...» ... Και πλησιάσας εψιθύρισεν εις το ους της νεανίδος: «Λοιπόν, θα πας 'ς την Εισαγγελία και 'ς τη φυλακή θάρθης σπίτι;... Έλα στο νου σου, κορίτσι μου, μην είσαι κουτή. Για το ψύλλο μη κάψης το πάπλωμα».¹⁷

Στην εκλογικευτική της βάση η συμπεριφορά αυτή του αστυνόμου δεν διαφέρει από την ανάλογη συμπεριφορά των υποκειμένων του χώρου, σύμφωνα με την οποία η διαχείριση της γυναικειάς υπόστασης διέρχεται από μια σχετική πρακτική:

Είτανε απ' τους πρώτους που είχε βαλθεί να βάλει σύστημα στο εμπόριο της σάρκας και του αιμάτου. Ίσαμε τότες, κουτσά στραβά, η γυναίκα δούλευε μόνη της το κορμί της. Είχε δουλειά, έτρωγε. Δεν είχε, ψόφαγε της πείνας. Αυτός, τις πήρε, τις συμμαζέψε, τις έφερε από την άκρη του κόσμου... Ξόδεψε πρώτα για να βγάλει ύστερα.¹⁸

Έτσι, κάθε απόπειρα αναζήτησης και ερμηνευτικής προσέγγισης των συμπεριφορών, με βάση τη λειτουργικότητά τους στο εσωτερικό του θεωρούμενου ως ομοιογενούς χώρου, συντηρεί και αμβλύνει δομικές αντιθέσεις του τύπου μέσα - έξω, εμείς - οι άλλοι, ονοματοθετικές κατηγορίες οι οποίες απομακρύνονται από την ίδια τη δράση, εντάσσο-

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

18. Π. Πικρός, *Τουμπεκί*, σ. 42.

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

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

Κλείνοντας αυτή την προβληματική μπορούμε να διακρίνουμε πως στα λογοτεχνικά αυτά κείμενα, τα οποία ανακαλούν πολλές παραστά-

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

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

Αντί επιλόγου

ΣΤΟΝ ΟΡΙΖΟΝΤΑ ΤΗΣ ΑΛΛΗΛΟΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ τέχνης και κοινωνίας, ποια μπορεί να είναι η λειτουργικότητα ενός συστήματος καλλιτεχνικής έκφρασης και ιδιαίτερα όταν αυτό αντανακλά, μέσω της φετιχοποίησης της μορφής του, έναν χώρο συλλογικά αναγνωρίσιμων συμπεριφορών; Η λειτουργικότητα αυτή δεν είναι τίποτα άλλο παρά η δυνατότητα κατοχύρωσης ενός πεδίου εκφοράς του λόγου για τους ίδιους τους φορείς του καλλιτεχνικού συστήματος.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια, η καλλιτεχνική δημιουργία που συνυπάρχει με ένα ευρύτερο σώμα δραστηριοτήτων, επιτρέπει την αναγνώριση των δραστηριοτήτων αυτών αρχικά ως μορφών λόγου. Τις απεγκλωβίζει από το στενό πλαίσιο εκτύλιξής τους, από την καθαρά υποκειμενική τους διάσταση και τις ανάγει σε σημεία, τα οποία πάντα σημαίνουν κάτι, όχι μόνο για τους φορείς της δράσης, αλλά και για όλους τους άλλους που προσλαμβάνουν τα αποτελέσματά της.

Προσπαθώντας να μιλήσει κάποιος για τα ρεμπέτικα τραγούδια και τις συμπεριφορές που αναπαράγουν στο χώρο που ανακαλούν, διέρχεται και αυτός αναπόφευκτα από το στήσιμο μιας μορφής λόγου για το φαινόμενο. Ο λόγος, όμως, για τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι ένας λόγος που υπερβαίνει τις διαστάσεις του φαινομένου για το οποίο επινοείται, καθώς ενσωματώνει στη λειτουργικότητά του την αντιφατική τοποθέτηση των φερόμενων ως υποκειμένων της δράσης: την αποδοχή αλλά και την άρνηση αυτονόητων πρακτικών, την επιδίωξη αλλά και τον εγκλεισμό του φορέα της δράσης σε έναν δεδομένο τύπο υλικής διαβίω-

σης, την αφομοίωση αλλά και την απόρριψη από το σύστημα, την υιοθέτηση αλλά και την αδυναμία αποφυγής ενός συγκεκριμένου τρόπου καλλιτεχνικής έκφρασης.

Επιπλέον, ο λόγος αυτός έρχεται αντιμέτωπος με τις ίδιες τις κανονικότητες που ευνοούν το στήσιμό του, καθώς αποτελεί μια θεωρητική κατασκευή που απομακρύνεται από την πληροφορία,¹ ή ακόμη και όταν επικεντρώνεται αποκλειστικά σε αυτήν, τείνει να την εντάσσει σε ένα ταξινομητικό ή εξελικτικό ερμηνευτικό σύστημα.²

Όλες αυτές οι αντιφάσεις αναδεικνύουν μια πολύπλευρη δυνατότητα θέασης του φαινομένου, προσφέρουν μια πολλαπλή δυνατότητα πρόσβασης στις κανονικότητές του. Όμως, κάθε μορφή λόγου για το γεγονός δεν μπορεί να παραβλέπει την ίδια τη λειτουργικότητα του φαινομένου: τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν ένα προϊόν καλλιτεχνικής έκφρασης, μια ενότητα μουσικής, ποίησης και χορού, συνυφασμένης άμεσα με μια συλλογικότητα υποκειμένων, ενώ παράλληλα αντανάκλουν έναν χώρο συμπεριφορών, ο οποίος, πέρα από την αντιφατική και καθαρά υποκειμενική του οργάνωση, συνδέεται πρωτίστως με τη συμβολική αυτορρύθμιση των σχέσεων στα όριά του.

1. Η. Πετρόπουλος, «Πιάστα με το κουλό», ό.π., σ. 252.

2. Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 16.