



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΛΟΓΟ
ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1931 - 40

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΜΠΑΓΙΟΚΑΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΑΝΝΑ ΜΑΝΤΟΓΛΟΥ: ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ,
ΣΤΑΜΟΣ ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΥ: ΜΕΛΟΣ, ΝΙΚΟΛΑΣ ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ: ΜΕΛΟΣ

ΑΘΗΝΑ 2008

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΛΟΓΟ
ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1931-40

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΜΠΑΓΙΟΚΑΣ

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ANNA ΜΑΝΤΟΓΛΟΥ: ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ

ΣΤΑΜΟΣ ΠΑΠΑΣΤΑΜΟΥ: ΜΕΛΟΣ

ΝΙΚΟΛΑΣ ΧΡΗΣΤΑΚΗΣ: ΜΕΛΟΣ

ΑΘΗΝΑ 2008

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

Ευχαριστίες	7
Εισαγωγή	9

Μ Ε Ρ Ο Σ Π Ρ Ω Τ Ο

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΛΟΓΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΛΟΓΟ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

1.1	Αναζητώντας την έννοια του ρεμπέτικου	36
1.2.	Ρεμπέτικο και θεωρίες της κοινής λογικής	44
1.3.	Τα τρία συστήματα επικοινωνίας: η διάδοση, η μετάδοση και η προπαγάνδα	56
1.4.	Σημαντικές εξελίξεις που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου από τα μέσα του 19ου αιώνα	66
1.4.1.	Συνθήκες διαμόρφωσης του ρεμπέτικου στα παράλια της Μικράς Ασίας από τα μέσα του 19ου αιώνα	66
1.4.2.	Η εικόνα των μορφών του λαϊκού πολιτισμού στο δημόσιο λόγο κατά την περίοδο (1870-1900).	76
1.4.3.	Η σχέση του ρεμπέτικου με το θέατρο Σκιών από τις αρχές της δεκαετίας του 1890	89
1.4.4.	Η «ιδιαιτέρη» αντιμετώπιση του ρεμπέτικου και του μπουζουκιού στη Θεσσαλονίκη	95

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ ΠΟΥ ΕΜΠΛΕΚΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ: ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

2.1.	Εισαγωγή	110
2.2.	Η προσέγγιση της κοινωνικής ταυτότητας	113
2.2.1.	Η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας	114
2.2.2.	Η θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης	126
2.3.	Η πρόσληψη της ομάδας των «μπουζουξήδων» και της καινοτομίας τους	138
2.4.	Η διαδικασία της ψυχολογιοποίησης και η χρήση της από τους πολέμιους αρθρογράφους του ρεμπέτικου	150

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1	Εισαγωγή	157
3.2.	Μεθοδολογικές επιλογές	158
3.3.	Επισημάνσεις κατά την εξέταση του φύλου των αρθρογράφων των δημοσιευμάτων της περιόδου 1931-40	167
3.4.	Η μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου	169
3.5.	Οι κυριότερες φάσεις της ανάλυσης περιεχομένου	173
3.6.	Η εφαρμογή της ανάλυσης περιεχομένου στο υλικό της έρευνας	177
3.7.	Μονάδα καταγραφής, μονάδα συμφραζομένων, οι μεταβλητές και οι κατηγορίες τους, η μεθοδολογία της στατιστικής ανάλυσης	178
3.8.	Συνοπτικές παρατηρήσεις	193

Μ Ε Ρ Ο Σ Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΛΟΓΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1931-40: ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΑΚΡΟΑΤΩΝ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

1.1	Εισαγωγή	198
1.2	Οι αναφορές για τους «ακροατές» του ρεμπέτικου	200
1.2.1.	Οι «λαϊκές» τάξεις	201
1.2.2.	Διάφορες ομάδες ακροατών	207
1.2.2.1.	Γυναίκες ακροατές	207
1.2.2.2.	Πρόσφυγες ακροατές	208
1.2.2.3.	Άλλοι ακροατές	210
1.2.3.	Αρθρογράφοι ακροατές	214
1.2.4.	Παραβατικές ομάδες ακροατών	218
1.3	Οι χώροι στους οποίους καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου	231
1.3.1.	Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	232
1.3.2.	Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	238
1.3.3.	Παράνομοι χώροι ακρόασης	242
1.4.	Συζήτηση	245

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ-ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

2.1.	Εισαγωγή	250
2.2.	Δημιουργοί-συντελεστές του ρεμπέτικου	252
2.2.1.	Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	253
2.2.2.	Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	256
2.2.3.	Δημιουργοί-συντελεστές άνευ φυλετικού προσδιορισμού	264
2.3.	Τα μουσικά όργανα	269
2.3.1.	Μουσικά όργανα μικρασιάτικου ρεμπέτικου	272
2.3.2.	Μουσικά όργανα «πειραιώτικου» ρεμπέτικου	278
2.3.3.	Άλλο μουσικό όργανο	283
2.4.	Οι αναφορές για τους χορούς	284
2.4.1.	Χοροί του ρεμπέτικου	286
2.4.2.	Γενικά οι χοροί	287
2.5.	Συζήτηση	288

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

3.1	Εισαγωγή	296
3.2	«Ρεμπέτικα» τραγούδια	298
3.2.1.	Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών	300
3.2.2.	Περιεχόμενο μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών	304
3.2.3.	«Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	314
3.3	Οι αναφορές για τον αμανέ	325
3.3.1.	Μουσικολογική μορφή αμανέ	327
3.3.2.	Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	338
3.3.3.	Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	341
3.4.	Τα μέσα μετάδοσης των τραγουδιών του ρεμπέτικου	352
3.4.1.	Γραμμόφωνο	353
3.4.2.	Ραδιόφωνο	361
3.5.	Συζήτηση	364

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

4.1	Εισαγωγή	370
4.2	Η διαμόρφωση της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά τη διάρκεια των τεσσάρων χρονικών υποπεριόδων	371
4.3	Το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου	377
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ		387
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΤΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ		401
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ: ΠΙΝΑΚΕΣ		433
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ		451

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την εκπόνηση της παρούσας διατριβής οφείλονται ευχαριστίες στην τριμελή συμβουλευτική επιτροπή, η οποία συνέβαλε με πολύτιμες παρατηρήσεις στην ολοκλήρωσή της. Με ιδιαίτερη εκτίμηση θα πρέπει να ευχαριστήσουμε την αναπληρώτρια καθηγήτρια Άννα Μαντόγλου, η οποία ως επιβλέπουσα επέδειξε συνεχή και αμέριστη υπομονή καθ' όλη τη διάρκεια της συνεργασίας, συμβάλλοντας ουσιαστικά με γόνιμες παρατηρήσεις. Επίσης, ευχαριστούμε τον καθηγητή Στάμο Παπαστάμου, του οποίου το ερευνητικό και συγγραφικό έργο συνέβαλε καταλυτικά στον προσανατολισμό της ερμηνευτικής προσέγγισης που επιχειρήσαμε. Ευχαριστίες οφείλονται και στον αναπληρωτή καθηγητή Νικόλα Χρηστάκη, ο οποίος ενθάρρυνε την παρούσα προσπάθεια και προσέφερε τις συμβουλές του σε κάθε μας επικοινωνία.

Ακολούθως, οφείλουμε να ευχαριστήσουμε τους εργαζόμενους του Ιστορικού Αρχείου Μακεδονίας, της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Θεσσαλονίκης, του Κέντρου Ιστορίας Θεσσαλονίκης, της Γενναδείου Βιβλιοθήκης και της Βιβλιοθήκης της Βουλής των Ελλήνων για την ουσιαστική τους επικοινωνία και υποστήριξη, καθώς και όσους διέθεσαν το χρόνο τους για την επίλυση πρακτικών προβλημάτων που ανέκυψαν, καθώς και όσους στήριξαν την προσπάθεια αποπεράτωσης της έρευνας.

Για τη σημαντική βοήθειά τους οφείλουμε να ευχαριστήσουμε τον Ντίνο Χριστιανόπουλο (Ποιητή και ερευνητή του ρεμπέτικου), τον Στάθη Gauntlett (Ομότιμο Καθηγητή του Πανεπιστημίου La Trobe της Μελβούρνης), τον πρόσφατα εκλιπόντα Στάθη Δαμιανάκο (Καθηγητή Κοινωνιολογίας, με πολύχρονη παρουσία στην επιστημονική διερεύνηση του ρεμπέτικου), τον Αντώνη Γαρδικιώτη (Επίκουρο Καθηγητή Κοινωνικής Ψυχολογίας στο Α.Π.Θ.) για τη δημιουργική και εποικοδομητική συμβουλευτική στήριξη που μας παρείχε, τον Δημήτρη Χατζόπουλο (Λέκτορα στο τμήμα Τ.Ε.Φ.Α.Α., του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών) για την τεχνική του

υποστήριξη, τον Κώστα Βλησίδη (Συγγραφέα και ερευνητή του ρεμπέτικου) το σημαντικό έργο του οποίου για την αρθροβιβλιογραφία του ρεμπέτικου προσανατόλισε τις αρχικές κατευθύνσεις της εργασίας μας, και ο οποίος με την αδιάκοπη συνδρομή του προσέφερε ιδιαίτερα χρήσιμες πληροφορίες κατά τη φάση της συλλογής του ερευνητικού υλικού, τον Παναγιώτη Σκόνδρα (Μεταφραστή και Φιλόλογο) για τη γλωσσική επιμέλεια του κειμένου καθώς και για την επίλυση μεταφραστικών ζητημάτων, τη Νίκη Μακρυδάκη (Διερμηνέα και φιλόλογο) για τη μεταφραστική της συνδρομή, την Αγγελική Γιαννάκη (Μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο Οικονομικό Πανεπιστήμιο Πειραιά) για την προσφορά της στη στατιστική επεξεργασία των δεδομένων της έρευνας, τον Γιάννη Καλαϊτζίδη (Υπεύθυνο αναγνωστηρίου στο Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας) για την πολύχρονη συνεργασία του.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μουσική δημιουργία και ο λαϊκός πολιτισμός είναι έννοιες οι οποίες αποτελούν συχνά αντικείμενο συζήτησης τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και στο επίπεδο των πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων, διαμέσου των οποίων είναι δυνατόν να αποτυπώνονται οι ιδεολογικές θέσεις καθώς και οι μορφές συμπεριφοράς των ατόμων ή των ομάδων που συμμετέχουν στις διαδικασίες διαμόρφωσης και κατανάλωσης των πολιτισμικών προϊόντων. Αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η εξέταση και ερμηνευτική προσέγγιση του τρόπου με τον οποίο προσελήφθη η εικόνα του ρεμπέτικου από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου μία δεκαετία πριν από την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

Ένας από τους λόγους που προσανατόλισαν την παρούσα εργασία στο να διερευνήσει την εικόνα του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40, αποτελεί η αναμφισβήτητη πλέον συνεισφορά του ρεμπέτικου της συγκεκριμένης περιόδου στην ελληνική μουσική δημιουργία, και κυρίως η καινοτομία της εισαγωγής του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία. Σύμφωνα μάλιστα με τις μαρτυρίες σημαντικών δημιουργών του ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1930, σε αρκετές περιπτώσεις οι «μπουζουξήδες» απειλήθηκαν είτε συνάντησαν βίαιη αντιμετώπιση, τόσο από τις αστυνομικές αρχές της πρωτεύουσας όσο και από το μεταξικό καθεστώς. Το μέγεθος, η δυναμική και οι επιρροές που άσκησε η παραπάνω καινοτομία τόσο σε πολιτισμικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο αποδεικνύονται αφενός από την πληθώρα των δισκογραφικών έργων, στα οποία πιστοποιείται ο πρωταγωνιστικός ρόλος του εν λόγω νεοεμφανιζόμενου από το 1931 «συγκερασμένου»¹ μπουζουκιού, και αφετέρου από τους πολυπληθείς χώρους διασκέδασης στους οποίους διαδόθηκε και κυριάρχησε. Επίσης, το γεγονός ότι περί τα μέσα της συγκεκριμένης δεκαετίας η επικέντρωση της σύγκρουσης, στο πεδίο του δημόσιου λόγου, γύρω από τον αμανέ, αλλά και ο μετέπειτα σταδιακός αποκλεισμός οποιασδήποτε ανατολίτικης επιρροής στις μορφές λαϊκού πολιτισμού από τη μεταξική δικτατορία, φαίνεται ότι συνέβαλε στον «υποχρεωτικό» προσανατολισμό της δισκογραφικής δημιουργίας σε περισ-

¹ Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο πρόγονος του μπουζουκιού κατά το 19^ο αιώνα θύμιζε περισσότερο ανατολίτικα όργανα όπως το σάζι και το ούτι, ενώ το μπουζούκι της δεκαετίας του 1930, ως «συγκερασμένο», είναι καταλληλότερο για να συνεργαστεί με μουσικά όργανα που ακολουθούν τους κανόνες της δυτικότερης μουσικής αρμονίας και πολυφωνίας.

σότερο δυτικότροπες μουσικές φόρμες, και εν τέλει είναι πολύ πιθανό να «συνέβαλε» στην επικράτηση της παραπάνω αναφερόμενης καινοτομίας.

Παράλληλα, μέσα από τη μελέτη και ανάλυση του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 για θέματα που αφορούν τα τραγούδια του ρεμπέτικου, και μέσα από τους μετασχηματισμούς της προβαλλόμενης εικόνας για τους συντελεστές² και τους ακροατές καθώς και για τη θέση τους στην «ελληνική» κοινωνία και την «εθνική συνείδηση»³ – η προσέγγιση της οποίας, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, αποτελεί αντικείμενο αντιπαράθεσης δύο ανταγωνιστικών ιδεολογικών ρευμάτων από τις αρχές του 19ου αιώνα –, είναι δυνατόν να προσεγγίσουμε την πραγματέυση που συνοδεύει τον εκάστοτε προσδιορισμό του περιεχομένου τους, ως μια διαδικασία νέας σημασιοδότησης του λαϊκού πολιτισμού και της διαμορφούμενης πραγματικότητας. Για παράδειγμα, εδώ και αρκετές δεκαετίες, στο πεδίο του γραπτού αλλά και του προφορικού λόγου, ορισμένα από τα ερωτήματα που έχουν διατυπωθεί επανειλημμένα και παραμένουν σχετικώς «αναπάντητα» (βλ. και παρακάτω υποκεφάλαιο 1.1.), και που ο καθένας τα ορίζει, εκλογικεύοντας τα, όπως επιθυμεί, είναι π.χ. το τι ακριβώς προσδιορίζουν οι λέξεις «*ρεμπέτης*», «*κουτσαβάκης*» κτλ., καθώς και ποιες συνέπειες έχουν οι παραπάνω προσδιορισμοί τόσο για την πρόσληψη του ρεμπέτικου, όσο και για τις κοινωνικο-πολιτισμικές αλλά και τις φαντασιακές-συμβολικές σχέσεις των ανθρώπων και τη μεταξύ τους επικοινωνία. Έτσι, τα ερωτήματα τα οποία θα μελετήσουμε υπό το βλέμμα της επιστήμης της Κοινωνικής Ψυχολογίας, θέτουν στο επίκεντρο του προβληματισμού μας το πώς οι άνθρωποι και οι ομάδες «φτιάχνουν» και μοιράζονται τη γνώση και πώς τη μετασχηματίζουν σε συμπεριφορά, έτσι ώστε να επικοινωνήσουν και παράλληλα να διαμορφώσουν την κοινωνική τους πραγματικότητα. Και σύμφωνα με τις θέσεις του Moscovisi (1990), η γνώση δεν αποτελεί απλή περιγραφή ή αντιγραφή μιας κατάστασης πραγμάτων, αλλά ένα προϊόν που παράγεται πάντοτε μέσα από την αλληλεπίδραση και την επικοινωνία.

² Ο όρος «συντελεστές» του ρεμπέτικου περιλαμβάνει τους δημιουργούς, τους τραγουδιστές, αλλά και τους μουσικούς εκτελεστές του ρεμπέτικου.

³ Η εθνική συνείδηση σύμφωνα με τον Κυριακίδη (Kiriakidis, 1955, σ. 11) ορίζεται ως μια μορφή συλλογικού αυτοπροσδιορισμού. Πιο συγκεκριμένα, ως «η συνειδητή γνώση κάθε ατόμου ότι είναι μέρος ενός έθνους, παίρνει μέρος στις ισχυρές ομαδικές ελπίδες, οι οποίες το ενώνουν με τα άτομα που το περιστοιχίζουν, δημιουργώντας έτσι την κοινή θέληση όλων όσων ανήκουν σ' αυτό και σε κανένα άλλο έθνος» (βλ. και στο Herzfeld, 2002, σ. 102).

Ποιες διαδικασίες, όμως, παρεμβαίνουν έτσι ώστε η παραγόμενη κοινωνική γνώση να μετασχηματίζεται και να αναπαράγεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να καθίσταται εφικτή η επικοινωνία μεταξύ των υποκειμένων, και ποια ερμηνεία προσφέρει το κοινωνιοψυχολογικό βλέμμα;

Στις διαδικασίες αυτές, σύμφωνα με την κοινωνική ψυχολογία, η “διπολική” σχέση υποκειμένου-αντικειμένου ή ατόμου-κοινωνίας διαμεσολαβείται από την παρέμβαση της έννοιας του *κοινωνικού υποκειμένου*. Με τον τρόπο αυτό, δηλαδή με την τριαδική θεώρηση των πραγμάτων, η κοινωνική πραγματικότητα μετατρέπεται σε κοινωνιοψυχολογική πραγματικότητα. Έτσι, από τη στιγμή που το υποκείμενο γίνεται δισυπόστατο (δηλ. ατομικό υποκείμενο-κοινωνικό υποκείμενο), η κοινωνική ψυχολογία επιτυγχάνει τη διάρθρωση μεταξύ ατομικού και κοινωνικού, με την έννοια ότι το «κοινωνικό υποκείμενο» αποτελεί τον τόπο διάρθρωσης μεταξύ του ατόμου και της κοινωνίας.

Αναλυτικότερα, και σύμφωνα με τον Παπαστάμου (2001, σ. 335), απέναντι στη δυαδική αντίληψη, που αντιπαραθέτει το ατομικό ή συλλογικό υποκείμενο σε ένα αντικείμενο, «...η κοινωνική ψυχολογία αντιπροτείνει μια “τριαδική” θεώρηση των πραγμάτων, κατά την οποία το υποκείμενο γίνεται δισυπόστατο, προσθέτοντας στην παραδοσιακή ατομικότητά του την κοινωνική του φύση (καταλήγοντας έτσι στο σχήμα: κοινωνικό υποκείμενο-αντικείμενο-ατομικό υποκείμενο) και παρεμβάλλοντας τον εαυτό του ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία (μεταβάλλοντας δηλαδή το κλασικό σχήμα ως εξής: άτομο-κοινωνικό υποκείμενο-κοινωνία, ή ψυχικό-κοινωνιοψυχολογικό-κοινωνικό)». Με τον τρόπο αυτό, τα υποκείμενα δημιουργούν τις προϋποθέσεις εγκαθίδρυσης μιας σχέσης αφενός μεταξύ τους και αφετέρου με το αντικείμενο διαπραγμάτευσης. Επίσης, σύμφωνα με τον Moscovici (2000b, σ. 114), κατά τις διαδικασίες δημιουργίας και μετασχηματισμού της γνώσης τα κοινωνικά υποκείμενα «δημιουργούν την κοινωνική πραγματικότητα (η οποία είναι όντως η μόνη πραγματικότητα), ελέγχουν ο ένας τον άλλο και αναπτύσσουν δεσμούς αλληλεγγύης αλλά και τις μεταξύ τους διαφορές. Οι ιδεολογίες είναι τα προϊόντα τους, η επικοινωνία είναι ο δικός τους τρόπος συναλλαγής και κατανάλωσης, και η γλώσσα είναι το ισχύον νόμισμά τους». Κατά συνέπεια, η προσέγγιση της γνώσης ως κοινωνικής κατασκευής, καθώς και τα κοινωνιοψυχολογικά χαρακτηριστικά του κοινωνικού υποκειμένου μπορούν να αναδείξουν τις διαδικασίες που σχετίζονται με

την αναπαράσταση και τον τρόπο πρόσληψης ενός κοινωνικού αντικειμένου, έτσι ώστε να επιτρέπεται η επικοινωνία μεταξύ των κοινωνικών υποκειμένων. Επιπλέον, και επαναφέροντας τη συζήτηση στο πεδίο της παρούσας έρευνας, θα υποστηρίξουμε ότι μέσα από την ανάλυση και την ερμηνευτική προσέγγιση του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40, θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε τις συνθήκες υπό τις οποίες διαμορφώθηκε η εικόνα του ρεμπέτικου σε συνάρτηση με τις κοινωνικοπολιτισμικές συγκυρίες και τις ιδεολογικές επιλογές των αρθρογράφων, εισάγοντας την παραπάνω οπτική του κοινωνιοψυχολογικού βλέμματος, ώστε να επιχειρήσουμε τη διάρθρωση μεταξύ ατομικού και κοινωνικού.

Παράλληλα, θα θέσουμε υπό εξέταση ορισμένα ακόμη ερωτήματα, τα οποία απασχόλησαν την παρούσα έρευνα μέχρι και τη συγγραφή των συμπερασμάτων. Ποιοι λόγοι συνέβαλαν ώστε το μπουζούκι, που έχει εισαχθεί στην ελληνική δισκογραφία από το 1931 και θεωρείται μουσικό όργανο από ταπεινό έως κακόφημο, να αντιμετωπιστεί με θετικές αξιολογήσεις και να αναγνωριστεί η δημοφιλία του, κατά την τελευταία διετία (1939-40) της διερευνούμενης περιόδου, από ορισμένους αρθρογράφους που μέχρι τότε υπήρξαν φανατικοί πολέμιοι του ρεμπέτικου; Για ποιους λόγους το εμπορικά επιτυχημένο «μικρασιατικό»⁴ ρεμπέτικο και ο αμανές της περιόδου 1922-1933⁵ υποχρεώθηκαν αρχικά σε υποχώρηση και στη συνέχεια σε «εξαφάνιση», ιδιαίτερα μετά την κλιμάκωση της λογοκριτικής δραστηριότητας που επέβαλε η μεταξική δικτατορία; Τα παραπάνω ερωτήματα μπορούν να προσεγγιστούν κοινωνιοψυχολογικά, επειδή, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια, σκοπός της Κοινωνικής Ψυχολογίας δεν είναι απλώς η περιγραφή των υπό εξέταση φαινομένων που λαμβάνουν χώρα σε ένα ενδο-ατομικό, διατομικό, διομαδικό ή ιδεολογικό επίπεδο, αλλά η *εξήγησή* τους (Doise, [1982], 2005, σ. 17-18), δηλαδή η αποκάλυψη των διασυνδέσεων μεταξύ των φαινομένων, καθώς και ο εντοπισμός των μηχανισμών στους οποίους οφείλεται η μορφή και το περιεχόμενό τους, καθώς και οι μεταβαλλόμενες γνώμες, αντιλήψεις, πεποιθήσεις και συμπεριφορές που

⁴ Στο σημείο αυτό θα σημειώσουμε ότι, καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας, σε αρκετές περιπτώσεις γίνεται διάκριση μεταξύ του «μικρασιατικού» ή ανατολίτικου ρεμπέτικου με κυρίαρχα μουσικά όργανα το βιολί, το σαντούρι, το ούτι και το κανονάκι, και του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου στο οποίο κυριαρχούν το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς και η κιθάρα.

⁵ Η περίοδος 1922-1933 εντάσσεται στην περίοδο κυριαρχίας του μικρασιατικού ρεμπέτικου.

συνδέονται με αυτά. Έτσι, η μελέτη της εικόνας του ρεμπέτικου που δόμησε ο δημόσιος λόγος της περιόδου 1931-40 υπό την οπτική της κοινωνικής ψυχολογίας θα μας επιτρέψει να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι αρθρογράφοι κατασκεύασαν και κατανόησαν την πολιτισμική και κοινωνική τους «πραγματικότητα» στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο επέδρασαν σε αυτή.

Ωστόσο, το συγκεκριμένο πλαίσιο έρευνας του ρεμπέτικου παρουσιάζει δύο σοβαρές δυσκολίες. Η πρώτη αφορά το ερώτημα: σε ποιο βαθμό οι αρθρογράφοι άσκησαν μια επίδραση ικανή να προκαλέσει την περιθωριοποίηση ή την ενίσχυση της κοινωνικής θέσης των ίδιων των συντελεστών του ρεμπέτικου καθώς και των ακροατών του. Το δεύτερο ζήτημα που τίθεται είναι: πώς μπορούμε να είμαστε τόσο σίγουροι για τη δική μας αντίληψη που σχετίζεται με το ρεμπέτικο και το λαϊκό πολιτισμό της περιόδου 1931-1940, ώστε να ερμηνεύσουμε χωρίς διαστρεβλώσεις τις θέσεις των αρθρογράφων. Συνεπώς, ένας από τους στόχους μας θα πρέπει να είναι το να ανακαλύψουμε «γιατί» οι αρθρογράφοι προσέλαβαν έτσι όπως προσέλαβαν την εικόνα του ρεμπέτικου, εξετάζοντας και το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της προϊστορίας του, και όχι να υποθέσουμε την απάντηση εκ των προτέρων. Επιπλέον, θα σημειώσουμε ότι στα δημοσιεύματα της περιόδου 1931-40 εμπεριέχονται θέσεις και απόψεις που αφορούν το ρεμπέτικο και το λαϊκό πολιτισμό, αντικατοπτρίζονται σχέσεις και παρέχονται πληροφορίες για σημαντικά γεγονότα που σε ένα ορισμένο βαθμό διαμόρφωσαν τις κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες της συγκεκριμένης εποχής.

Στο χώρο της κοινωνικής ψυχολογίας, συστηματική μελέτη δημοσιευμάτων του Τύπου είχε παρουσιαστεί από τον Moscovici S., στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Στην έρευνά του ο συγγραφέας (Moscovici, [1961],1999) επεξεργάστηκε τον τρόπο με τον οποίο η έννοια της ψυχανάλυσης, αφενός από το ευρύ κοινό και αφετέρου από τους αρθρογράφους του Γαλλικού Τύπου, οικοδομήθηκε, διαμορφώθηκε και μετασχηματίστηκε από επιστημονική έννοια σε *θεωρία της κοινής λογικής*, ή σε *γνώση του κοινού νου* «common sense knowledge» (Moscovici, 1995). Αυτή την ιδιαίτερη μορφή γνώσης ο Moscovici την ονόμασε κοινωνική αναπαράσταση, «της οποίας η ιδιομορφία έγκειται στον κοινωνικό χαρακτήρα των διαδικασιών που τις παράγουν» (Παπαστάμου, 2001, σ. 77-

78). Η παραπάνω μορφή σκέψης αποτελεί αφενός ένα συλλογικό προϊόν, αφού έχει παραχθεί από την κοινότητα στην οποία ανήκει το άτομο, εκφράζει, δηλαδή, την ταυτότητα της ομάδας των αλληλεπιδρώντων υποκειμένων, και αφετέρου αποτελεί ένα θεωρητικό και συχνά «εκλογικευτικό» οικοδόμημα το οποίο έρχεται σε αντίθεση με αυτό του επιστήμονα ή του ειδικού. Επίσης, σύμφωνα με τον Abric (1996, σ, 56): «ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο που πρόκειται να αλληλεπιδράσουν, παρεμβαίνει πρωτίστως – το ίδιο το υποκείμενο αλλά πλέον ως – η οντότητα: *κοινωνικό υποκείμενο* το οποίο έχει ως βασική αποστολή (διαμέσου της κοινωνικής σκέψης ή της κοινωνικής αναπαράστασης) να διαφυλάξει τα συμφέροντα της κοινωνικής ομάδας του». Με βάση τα παραπάνω, γίνεται κατανοητό ότι τα υποκείμενα παράγουν κοινωνική σκέψη και αναπαραστάσεις, για να κατανοήσουν τον κόσμο τους αλλά και παράλληλα για να προστατέψουν την ομάδα υπαγωγής τους. Σύμφωνα επίσης με τον ίδιο συγγραφέα (Abric, 1996), στην αναπαράσταση υπάρχουν τα περιφερειακά στοιχεία, τα οποία είναι δυνατόν να μετασχηματιστούν χωρίς να προκαλέσουν ουσιαστική αλλαγή της κοινωνικής αναπαράστασης⁶, και τα στοιχεία του κεντρικού πυρήνα, τα οποία καθορίζουν και διαφοροποιούν τις αναπαραστάσεις, και ενδεχόμενη απουσία ή αλλαγή τους προκαλεί άμεσα την αποδόμησή της ή της προσδίδει μια σημασία ριζικά διαφορετική από την αρχική.

Σύμφωνα, επίσης, με τον Billig (1987), η νοητική-ρητορική δραστηριότητα του παραπάνω αναφερόμενου «κοινού νου» έχει δύο χαρακτηριστικά. Το πρώτο χαρακτηριστικό αφορά το περιεχόμενο της επιχειρηματολογίας, το οποίο εμπεριέχει αντιλήψεις, αξίες, αντιπαραθέσεις και συγκρούσεις που εξελίσσονται σε συνάρτηση με το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο των δρώντων υποκειμένων. Το δεύτερο χαρακτηριστικό αφορά τη διλημματική μορφή με την οποία εκφράζεται η κοινωνική σκέψη.

Η αντιφατικότητα του κοινού νου και κατ' επέκταση η διλημματική του φύση μπορεί να εντοπιστεί σε θέματα που αφορούν την εθνική συνείδηση και την

⁶ Πιο συγκεκριμένα, και σύμφωνα με τον Abric (1996, σ. 68-69), η οργάνωση των κοινωνικών αναπαραστάσεων, όπως και η λειτουργία τους, καθορίζεται από ένα διπλό σύστημα: «Ένα κεντρικό σύστημα (ο κεντρικός πυρήνας), του οποίου ο καθορισμός είναι καθαρά κοινωνικός, συνδεδεμένος με υποθέσεις ιστορικές, κοινωνιολογικές και ιδεολογικές» και ένα περιφερειακό σύστημα (περιφερειακά στοιχεία) το οποίο δεν είναι «ένα κατώτερο στοιχείο της αναπαράστασης, είναι αντίθετα βασικό και, επειδή είναι συνδεδεμένο στο κεντρικό σύστημα, επιτρέπει την εγκατάσταση του τελευταίου στην πραγματικότητα».

πολιτισμική ταυτότητα των νεοελλήνων, πολύ πριν⁷ από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του νεοελληνικού κράτους «Για τους Έλληνες, όντως, η εμμονή της Δύσης στην εικόνα του κλασικού πολιτισμού θέτει ένα οδυνηρό δίλημμα: σε ποιο βαθμό πρέπει να προσπαθήσουν συνειδητά να την ικανοποιήσουν; Ούτως ή άλλως, υπάρχουν δύο ανταγωνιστικές θεωρήσεις για την Ελλάδα» (Herzfeld, 2002, σ. 14).

Συγκεκριμένα, στις δεκαετίες που ακολουθούν μετά την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, γίνεται εμφανής η διάκριση ανάμεσα στην «ελληνίζουσα» και «ρωμαίικη» αντίληψη, γύρω από τις οποίες λόγιοι, ακαδημαϊκοί δάσκαλοι, λαογράφοι, εκδότες, συγγραφείς και εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου επιχειρήσαν να προσεγγίσουν την έννοια της πολιτισμικής συνέχειας⁸, και του διλήμματος της έναρξης της νεοελληνικής ιστορίας. Συνεπώς, η διάκριση ανάμεσα σε υποστηρικτές του «ελληνισμού» και της «ρωμιοσύνης»⁹ αντιστοιχεί στα δύο κυρίαρχα ιδεολογικά ρεύματα στη νεοελληνική πολιτισμική ιστορία, από τη γέννηση του νεοελληνικού κράτους και έπειτα. Δηλαδή, οι υποστηρικτές της «ελληνίζουσας» ιδεολογίας υποστηρίζουν πως οι Έλληνες έχουν κεντρική θέση στην ευρωπαϊκή οντότητα, ενώ οι εκφραστές της «ρωμαίικης» διάστασης χρησιμοποιούν τον όρο Ευρώπη αποκλείοντας τους εαυτούς τους και την πολιτισμική τους ταυτότητα από αυτήν. Ειδικότερα, σύμφωνα με τους συγγραφείς της «ελληνίζουσας» θέσης, οι κλέφτες, όπως και τα τραγούδια τους που εκπροσωπούν τον ελληνικό ηρωισμό, οι αγρότες, οι οποίοι δεν γνωρίζουν την καθαρεύουσα αλλά ωστόσο διατηρούν στις παραδόσεις τους παγανιστικά στοιχεία του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, όπως και οι υπόλοιπες μειονοτικές ομάδες, θα πρέπει να «εμφανίζονται» –στα προϊόντα του γραπτού λόγου – ως ομάδες που διαθέτουν «τις ανδροπρεπείς συνήθειες των Ευρωπαίων», ώστε να διαθέτουν τα κριτήρια που απαιτούνται για να μοιραστούν την εθνική συνείδηση των Ελλήνων. Αντίθετα, οι εκπρόσωποι της «ρωμαίικης» θέσης «με την προτιμότερη απο-

⁷ Η κατηγορική διάκριση που έκαναν οι λόγιοι μεταξύ «Ελλήνων» και «βαρβάρων» εντάχθηκε στο εθνικιστικό λεξιλόγιο, αρκετούς αιώνες νωρίτερα. Ο ιστοριοδίφης και φιλόλογος Ευστάθιος, επίσκοπος Θεσσαλονίκης, δήλωνε καθαρά, ήδη από τον 12^ο αιώνα, ότι η ανθρωπότητα μπορούσε να διακριθεί στις αντιτιθέμενες κατηγορίες του «Έλληνα» και του «βαρβάρου» (Πολίτης, 1901, σ. 11, στο Herzfeld, 2002, σ. 215).

⁸ Το ζήτημα που τέθηκε μεταξύ των υποστηρικτών του «ελληνισμού» και της «ρωμιοσύνης» ήταν το εξής: πού βρισκόταν το σημαντικότερο (και όχι το «πραγματικό») αφαιρετικό σημείο της ελληνικής ιστορίας, στην κλασική Ελλάδα ή στο χριστιανικό Βυζάντιο; (Herzfeld, 2002, σ. 217).

⁹ Η οποία, ως εναλλακτική λύση, αναπτύχθηκε δεύτερη κατά σειρά.

δοχή του πρόσφατου παρελθόντος της Ελλάδας» (Herzfeld, 2002, σ. 135), επιζητούν τον σεβασμό των προγόνων τους περισσότερο στην πραγματική τους διάσταση. Μία ακόμη σημαντική διαφορά αποτελεί η αντιμετώπιση του γλωσσικού ζητήματος, με τις ποικίλες προεκτάσεις του. Ειδικότερα, οι υποστηρικτές του «ελληνιστικού» μοντέλου και της *καθαρεύουσας* αναδεικνύουν την ύπαρξη γλωσσικών και κοινωνικών στοιχείων από την κλασική εποχή, ενώ οι υπέρμαχοι του «ρωμαϊκού» μοντέλου και της *δημοτικής* γλώσσας επικεντρώνουν την προσοχή τους περισσότερο στο να εντοπίσουν την ύπαρξη ανατολίτικων ή τουρκικών αξιών στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Μάλιστα, σύμφωνα με τις θέσεις του Herzfeld, στην παραπάνω περίπτωση: «Δεν πρόκειται τόσο για μια διάκριση μεταξύ “ιδεώδους” και “πραγματικότητας”, όσο για μια αντίθεση ανάμεσα σε δύο “πραγματικότητες”, δύο αντιλήψεις για το τι έχει σημασία όταν ορίζουμε την ελληνικότητα· κάθε περιγραφή είναι γεμάτη αξιώματα σχετικά με αυτό τον ορισμό. Για να καταλάβουμε λοιπόν τη σύγκρουση των εθνικών εικόνων, θα πρέπει να αναλύσουμε κάθε έκφανση των περιγραφών αυτών... όπως μας προσφέρεται, χωρίς να καταλογίζουμε κακή πίστη στους δημιουργούς τους» (Herzfeld, 2002, σ. 15).

Επιπλέον, και οι δύο παραπάνω θέσεις, τόσο των «ελληνιστών» όσο και των οπαδών της «ρωμιοσύνης», φαίνεται ότι αποτελούν σε ένα βαθμό τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, από τη στιγμή που και οι δύο θέσεις θέτουν όρια ανάμεσα στους «Έλληνες» και τους «άλλους». Για τους μεν πρώτους συγγραφείς, τους «άλλους» διαφαίνεται ότι τους συγκροτούν οι φορείς του ανατολίτικου πολιτισμού, ενώ για τους δεύτερους, οι φορείς του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Έτσι, η συσχέτιση-αντίθεση: Δύση/Ανατολή ή Ευρώπη/Ανατολή, φαίνεται να λειτουργεί ως κεντρικό στοιχείο και να δομεί την κοινωνική αναπαράσταση της πολιτισμικής οντότητας των νεοελλήνων ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανεξαρτησίας του νεοελληνικού κράτους και, σύμφωνα με τον Herzfeld (2002, σ. 50), μέχρι και σήμερα. «Η ένταση μεταξύ των αλληλοαντιτιθέμενων αυτών εικόνων αντικατοπτρίζεται και στον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες αναφέρονται ακόμη και σήμερα στην Ευρώπη. Ο όρος Ευρώπη μπορεί να χρησιμοποιηθεί, με τη γεωγραφική ή την πολιτιστική του έννοια, με τρόπο που να συμπεριλαμβάνει τους Έλληνες. Η χρήση αυτή υπονοεί σιωπηρά την απήχηση της «ελληνίζουσας» ιδεολογίας, της άποψης δηλαδή πως οι Έλληνες έχουν κεντρική θέση στην

ευρωπαϊκή οντότητα. Όταν όμως, όπως γίνεται συχνά, χρησιμοποιούν τον όρο Ευρώπη αποκλείοντας τους εαυτούς τους, εκφράζουν στην πραγματικότητα τη «ρωμαίικη» διάσταση της ταυτότητάς τους».

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι τα διλήμματα που σχετίζονται με την εθνική εικόνα και την πολιτισμική ταυτότητα των νεοελλήνων βρίσκονται σε συνάρτηση με το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο που διαμορφώνεται από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Στις θέσεις που διατυπώνουν οι συγγραφείς, εμπεριέχονται εικόνες και αναπαραστασιακά στοιχεία που υπηρετούν τις ιδεολογικές επιλογές και τις θέσεις των εκάστοτε αρθρογράφων, στην προσπάθεια ανασύστασης της εθνικής συνείδησης και της πολιτισμικής οντότητας των νεοελλήνων.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι και λίγο πριν από το τέλος της δεκαετίας του 1930, αντίστοιχη αντιπαράθεση εξελίχθηκε – λιγότερο ή περισσότερο έντονη κατά περιόδους – και στο πεδίο του αστικού λαϊκού πολιτισμού. Συγκεκριμένα, από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 και μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα η διαμάχη επικεντρώνεται γύρω από: τα καφέ-αμάν και καφέ σαντάν, τον αμανέ, τη βυζαντινή-εκκλησιαστική μουσική και, κατά τη δεκαετία του 1890, γύρω από το θέατρο σκιών. Ειδικότερα, στην ιδεολογική διαμάχη που εξελίσσεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1870, οι πολέμιοι του ρεμπέτικου και παράλληλα υποστηρικτές της φιλοδυτικής προσέγγισης διατυπώνουν θετικές αξιολογικές αναφορές για τη λειτουργία των καφέ-σαντάν – τα οποία φιλοξενούν μουσικά σχήματα δυτικοευρωπαϊκής προέλευσης – και επισημαίνουν σε δημοσιεύματά τους την ανάγκη να αποκαθαρθεί ο ελληνικός «φυλετικός» πολιτισμός από τις «βάρβαρες» ανατολίτικες επιρροές τις οποίες πρεσβεύουν τα καφέ-αμάν και ο αμανές. Παράλληλα, οι συγγραφείς που αποδέχονται ως σημαντική την ανατολίτικη μουσική παράδοση επιχειρηματολογούν υπέρ των καφέ-αμάν – τα οποία φιλοξενούν μουσικά σχήματα που προέρχονται από τα παράλια της Μικράς Ασίας – και καταγράφουν την ευρύτατη αποδοχή του μικρασιατικού ρεμπέτικου και του αμανέ από τις αστικές λαϊκές τάξεις, κυρίως στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας (1873-1894)¹⁰. Ενώ μια τρίτη ομάδα

¹⁰ (βλ. Χατζηπανταζής, 1986, Κουνάδης, 2003).

αρθρογράφων κάνει αισθητή την παρουσία της κυρίως σε περιόδους μη πολιτικής όξυνσης και διαφοροποιείται από τις θέσεις των δύο παραπάνω ομάδων.

Η τελευταία ιδεολογική αντιπαράθεση για το ζήτημα του αμανέ σημειώνεται στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1930. Αφορμή στάθηκε η διάδοση της πληροφορίας που έκανε λόγο για την απαγόρευση του αμανέ στην Τουρκία – σύμφωνα με τους αρθρογράφους, ο αμανές χαρακτηρίστηκε από το κεμαλικό καθεστώς ως αναχρονιστικό μουσικό είδος –, και η οποία πυροδότησε πλήθος δημοσιευμάτων στον εγχώριο ημερήσιο και περιοδικό τύπο, με επίκεντρο τον αμανέ¹¹. Μετά την έλευση της μεταξικής δικτατορίας (1936), και μέχρι να επιβληθεί στο έπακρο η λογοκριτική δραστηριότητα (αρχές 1939), οι υποστηρικτές της ανατολίτικης μουσικής παράδοσης και του αμανέ φαίνεται ότι υποχρεώθηκαν αρχικά να υποχωρήσουν σημαντικά και στη συνέχεια να εκλείψουν.

Συνεπώς, η ανάλυση των γραπτών πηγών που αφορούν το λαϊκό πολιτισμό και το ρεμπέτικο μπορεί να συμβάλει στην ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο οι συγγραφείς αντιλαμβάνονται τον «εαυτό» τους και τους «άλλους» (δηλαδή τους φορείς του δυτικού ή του ανατολίτικου πολιτισμού), καθώς και τις μεταξύ τους σχέσεις και αντιπαραθέσεις, έτσι ώστε να αποκαλυφθεί ο τρόπος με τον οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση διαρθρώνεται το ατομικό με το κοινωνικό, που αποτελεί το ζητούμενο της κοινωνιοψυχολογικής προσέγγισης.

Πέραν αυτών, με βάση την παραπάνω αναφερόμενη έρευνα του Moscovici ([1961] / 1999), στο πλαίσιο της διερεύνησης του δημόσιου λόγου της περιόδου (1931-40) διαβλέπουμε να υλοποιούνται τρία συστήματα επικοινωνίας, που καθορίζουν το περιεχόμενο και τη δομή¹² των δημοσιευμάτων: τη *διάδοση*, τη *μετάδοση* και την *προπαγάνδα*. Στην περίπτωση της *διάδοσης*, σύμφωνα με τον Moscovisi (1999, σ. 336): «το ζητούμενο είναι να διαμορφωθεί ένα είδος ενότητας ανάμεσα στο έντυπο και τον αναγνώστη, χωρίς να πάψει να υπάρχει μια

¹¹ (βλ. Gauntlett, 2001, Βλησίδης, 2004).

¹² «Θεωρούμενα, λοιπόν, από τη σκοπιά της δομής των μηνυμάτων, της επεξεργασίας των κοινωνικών μοντέλων, των συνδέσμων μεταξύ πομπού και δέκτη, της συμπεριφοράς στην οποία στοχεύουν, τα τρία συστήματα επικοινωνίας διατηρούν μια μεγάλη ατομικότητα. Όμως, αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα είναι που μας επιτάσσει να προσεγγίσουμε μία προς μία τη διάδοση, τη μετάδοση και την προπαγάνδα, με τη γνώμη, με τη στάση και με το στερεότυπο» (Moscovici, 1999, σ. 525).

διαφοροποίηση των ρόλων». Με άλλα λόγια, τα κείμενα που εντάσσονται σε αυτή τη μορφή επικοινωνίας δεν αποτελούν πηγές πληροφόρησης που μπορούν ή επιθυμούν να προσανατολίσουν τους αναγνώστες τους προς μία συγκεκριμένη κατεύθυνση, αλλά λειτουργούν ως πλαίσια αναμετάδοσης μιας κοινής γνώσης που επιτρέπουν σε όλους τους αναγνώστες να τη μοιραστούν.

Όσον αφορά τη δεύτερη μορφή επικοινωνίας, τη μετάδοση, αφενός προτίθεται να αφομοιώσει ένα κοινωνικό αντικείμενο (π.χ. το ρεμπέτικο) σε ένα υπάρχον ιδεολογικό ή πολιτισμικό πλαίσιο, και αφετέρου στοχεύει στο να κάνει το σύνολο της κοινότητας να αποδεχτεί μια αντίληψη που είναι κυρίαρχη σε μία συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα. Σύμφωνα με τον Moscovici, «η μετάδοση οικοδομεί στάσεις που μπορούν να σημαδέψουν τόσο τις αναπαραστάσεις όσο και τις συμπεριφορές» (Moscovici, ό.π., σ. 425). Τέλος, η τρίτη μορφή επικοινωνίας, η προπαγάνδα, χρησιμοποιώντας *στερεότυπα*¹³, *διαστρεβλώσεις* και *απλοποιήσεις*, έχει ως στόχο να παράγει δράση και να διαμορφώσει συμπεριφορές, για παράδειγμα με το να εμφανίσει το ρεμπέτικο ως άκρως επικίνδυνο, ανεπιθύμητο και «ανθελληνικό» πολιτισμικό προϊόν, αποσιωπώντας παράλληλα την ευρύτατη δημοφιλία και την μεγάλη εμπορική επιτυχία του. «Ο δόλος της λογικής στην προπαγάνδα συνίσταται στο να μην παρουσιάζει, στην πραγματικότητα, παρά μία και μόνη λύση, μία και μόνη διέξοδο, μία και μόνη δυνατή δράση...» (Moscovici, ό.π., σ. 474) και, στην περίπτωση των πολέμιων αρθρογράφων του ρεμπέτικου, τη μία και μόνη λύση αποτελεί ο προσανατολισμός του λαϊκού πολιτισμού αποκλειστικά προς τη Δύση. Επιπλέον, «η αποτελεσματικότητα της προπαγάνδας δεν συνδέεται με τη στερεότυπη χρήση των στερεοτύπων, αλλά με την αλλαγή μιας αναπαράστασης σε στερεότυπο» (ό.π., σ. 501). Με άλλα λόγια, οι αρθρογράφοι που τη χρησιμοποιούν, επιζητούν να εκφράσουν αλλά και να διαμορφώσουν όχι τόσο έναν αληθινό κόσμο όσο έναν «επιθυμητό» γι' αυτούς κόσμο.

Στο σημείο αυτό θα σημειώσουμε για μία ακόμη φορά ότι η συγκεκριμένη χρονική περίοδος η οποία επιλέχτηκε (1931-40) δεν είναι τυχαία. Αφετηρία της περιόδου διερεύνησης, όπως προαναφέραμε, αποτέλεσε το έτος 1931, επειδή η συγκεκριμένη χρονολογία συνδέεται με την πρώτη παρουσία του

¹³ (π.χ.: το ρεμπέτικο «μολύνει» τον ελληνικό φυλετικό πολιτισμό με ανατολίτικες επιρροές).

μπουζουκιού στην εγχώρια ελληνική δισκογραφία. Η επιλογή αυτή ορίζεται μέσα από την υιοθέτηση του νοήματος της συγκυρίας δηλαδή των πολλαπλών κοινωνικών αντιθέσεων και πολιτικών επιλογών στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, οι οποίες είχαν ως αντικείμενο διαπραγμάτευσης το ρεμπέτικο. Όσον αφορά την επιλογή και την έκταση της εν λόγω χρονικής περιόδου, κρίθηκε επιβεβλημένη προκειμένου να υπάρξει η δυνατότητα σύγκρισης μεταξύ της χρονικής διάρκειας της μεταξικής περιόδου με αυτήν που προηγήθηκε. Επιδιώχθηκε δηλαδή η επίτευξη μιας σχετικής πληρότητας σε σχέση με τα ποικίλα ζητήματα τα οποία προέκυψαν από τις ιδεολογικές συγκρούσεις γύρω από το ρεμπέτικο, καθώς και η ανάδειξη των χαρακτηριστικών τους.

Για να προσανατολιστεί η έρευνα σε σχέση με το χρόνο, χωρίστηκε η εξεταζόμενη περίοδος αρχικά σε δύο υποπεριόδους: α) 1931-1935 και β) 1936-1940. Καθοριστικό στοιχείο για αυτή την επιλογή αποτελεί η ανάγκη να ανιχνευθεί η σχέση μεταξύ του ιδεολογικού λόγου και των πρακτικών, καθώς και η πιθανότητα να διαμορφωθεί η εξέλιξή τους από ένα κεντρικό πολιτικό γεγονός, όπως είναι η επιβολή της μεταξικής δικτατορίας. Στη συνέχεια καθορίστηκε η υποδιαίρεση καθεμιάς από τις παραπάνω υποπεριόδους σε δύο. Τα σημαντικότερα στοιχεία που οδήγησαν σε αυτή την επιλογή είναι: α) η πρώτη παρουσία του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία κατά το έτος 1931, η οποία σηματοδοτεί ουσιαστικά τη «γένεση της ιστορίας του μπουζουκιού» στην εγχώρια ελληνική δισκογραφική παραγωγή και, με βάση την ισχυρή παρουσία του εν λόγω μουσικού οργάνου επί σχεδόν επτά δεκαετίες, θα υποστηρίξουμε ότι αποτελεί πολιτισμικό «ορόσημο» για την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής δημιουργίας του 20ού αιώνα, β) η διάδοση της πληροφορίας, κατά το έτος 1933¹⁴, ότι απαγορεύτηκε ο αμανές στην Τουρκία τροφοδοτεί πληθώρα δημοσιευμάτων από το 1934 στον εγχώριο δημόσιο λόγο, με κύριο θέμα πραγμάτευσης τον αμανέ γ) η έλευση της μεταξικής δικτατορίας κατά το έτος 1936 άσκησε, όπως ήταν φυσικό, σημαντικές επιρροές και στο πεδίο του δημόσιου λόγου. Για παράδειγμα,

¹⁴ «...τον Ιούλιο του 1933, στιγματιστική σειρά παίρνει ο αμανές: με αφορμή αίτημα του τουρκικού συνδέσμου “Τούρκοι εγκρατείς” προς τον Κεμάλ για απαγόρευση των αμανέδων, δημοσιεύεται πρωτοσέλιδο επικριτικό άρθρο στο *Έθνος*, όπου καλούνται οι ελληνικές Αρχές να λάβουν παρόμοια μέτρα. Ο αμανές είναι απαγορευτέος, κατά τον ανώνυμο συντάκτη, διότι αφενός “άγει εις οινοποσίαν και το εξ αυτού μεράκι εις μαχαιρώματα”, και αφετέρου “ως μουσική μεταβάλλει την ταβέρνα εις προθάλαμον φυλακής”» *Έθνος*, 25/7/1933, Χ., «Αμανέδες», στο (Βλησίδης, 2004, σ. 17).

από τον πρώτο μήνα της επιβολής του καθεστώτος οδηγούνται σε δίκη ο μικρασιάτης δημιουργός του τραγουδιού «Βαρβάρα» και αρκετές δεκάδες ιδιοκτήτες δισκοπωλείων που διαθέτουν προς πώληση το συγκεκριμένο δίσκο. Υπό τις νέες συνθήκες, καθίσταται σταδιακά δυσχερέστερη η θέση των υποστηρικτών του μικρασιατικού ρεμπέτικου. Αντιθέτως, οι πολέμιοι του είδους, συμπορευόμενοι με το καθεστώς, φαίνεται ότι ευνοήθηκαν στο να σκληρύνουν ακόμη περισσότερο τη στάση τους, προβάλλοντας ως απαίτηση την ποινικοποίηση του ρεμπέτικου και την επέκταση της λογοκριτικής δραστηριότητας. δ) Τέλος, από τις αρχές του 1939, η ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39, που σηματοδοτεί την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας στο έπακρο, διαφαίνεται ότι διαμόρφωσε συνθήκες «υποχρεωτικής» εξάλειψης των ανατολίτικων επιρροών τόσο στη μουσικολογική μορφή όσο και στο περιεχόμενο του μηνύματος των τραγουδιών του ρεμπέτικου, καθιστώντας αναγκαστική τη «συμμόρφωση» και εκδυτικοποίησή του.

Με βάση τα παραπάνω, για τη συστηματικότερη διερεύνηση του δείγματος της έρευνας προέκυψε η ανάγκη επιμερισμού της περιόδου 1931-40 – και συγχρόνως του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου της συγκεκριμένης περιόδου – σε τέσσερις χρονικές υποπεριόδους. Συγκεκριμένα, το διάστημα 1931-33 αποτέλεσε την πρώτη χρονική υποπερίοδο, η επόμενη διετία 1934-35 αποτέλεσε τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, το διάστημα 1936-38 αποτέλεσε την τρίτη χρονική υποπερίοδο, και η διετία 1939-40 αποτέλεσε την τέταρτη χρονική υποπερίοδο.

Το ρεμπέτικο της δεκαετίας του 1930 έχει απασχολήσει πλήθος συγγραφέων, εκπροσώπων του δημόσιου λόγου καθώς και διακεκριμένων ερευνητών και μελετητών του ρεμπέτικου. Ωστόσο, ειδικότερα με το θέμα ρεμπέτικο και Μεταξάς έχουν ασχοληθεί ο ερευνητής Γεωργιάδης Ν., (1993) και ο φινλανδός δρ. Μουσικολογίας Pennanen P.R., (2003). Η πιο πρόσφατη μελέτη που εστιάζει στη δεκαετία του 1930 και μέσα από την οποία γίνεται λεπτομερής ανάλυση του πώς προσελήφθη το ρεμπέτικο τόσο από τον Τύπο της εποχής όσο και από το μεταξικό καθεστώς, είναι το πρώτο από τα τρία κεφάλαια της εργασίας του Βλησίδη Κ., υπό τον γενικό τίτλο «Όψεις του ρεμπέτικου» (Βλησίδης, Κ., 2004, σ. 11-65). Μάλιστα, η συγκεκριμένη εργασία φέρνει στο φως της δημοσιότητας πληθώρα τίτλων δημοσιευμάτων και αρκετών αποσπασμάτων από κείμενα του

ημερήσιου και περιοδικού τύπου της εποχής, καθώς και έγγραφα της αστυνομικής διεύθυνσης και των επιτροπών λογοκρισίας της εποχής. Συνεπώς, παρέχει, μεταξύ άλλων, τη δυνατότητα αποσαφήνισης των ενεργειών που ανέλαβε η τότε εξουσία για να επιτύχει τον κοινωνικό έλεγχο του λαϊκού πολιτισμού με τους μηχανισμούς λογοκρισίας τους οποίους επέβαλε.

Σκοπός της παρούσας έρευνας είναι η ανάδειξη και η διερεύνηση των κεντρικών στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο της περιόδου (1931-40) υπό τις συνθήκες της πολιτισμικού διλήμματος που κυριαρχεί στο δημόσιο λόγο από τη γέννηση του νεοελληνικού κράτους, δηλαδή: του ιδεολογικού προσανατολισμού προς τη «δύση» ή την «ανατολή». Πιο συγκεκριμένα, στα δημοσιεύματα όπου γίνεται λόγος για τους ακροατές, τους συντελεστές¹⁵ και τα τραγούδια του ρεμπέτικου, αυτό που άλλοτε υπονοείται και άλλοτε δηλώνεται ρητά σε πάρα πολλές αξιολογήσεις των αρθρογράφων είναι η προτίμηση και ο ιδεολογικός προσανατολισμός τους προς τη δύση ή την ανατολή.

Ειδικότερα, επιμέρους σκοποί της έρευνας είναι αρχικά η ανάδειξη της εικόνας των «*ακροατών*» του ρεμπέτικου, συμπεριλαμβανομένης βέβαια και της «*αυτο-εικόνας*» που καταθέτουν οι συγγραφείς ως ακροατές του είδους. Στη συνέχεια, η έρευνά μας επικεντρώνεται στους «*συντελεστές*» του ρεμπέτικου και ο στόχος της είναι να διερευνήσει την εικόνα κυρίως των δημιουργών του είδους – και λιγότερο των τραγουδιστών και των μουσικών εκτελεστών – καθώς και τον τρόπο με τον οποίο προσελήφθη η κοινωνική ταυτότητα αυτών. Επιπλέον, σκοπός της έρευνας είναι να μελετήσει τις επιδράσεις του κοινωνικού πλαισίου, και συγκεκριμένα των ιδεολογιών και των πεποιθήσεων που επικρατούν κατά την παραπάνω περίοδο 1931-40, σε σχέση με την εικόνα των «*τραγουδιών του ρεμπέτικου*». Από τις τρεις παραπάνω εικόνες (των ακροατών, των συντελεστών και των τραγουδιών του ρεμπέτικου) στις οποίες επικεντρώνεται το ενδιαφέρον των αρθρογράφων – και, όπως θα διαπιστώσουμε στο 1ο κεφάλαιο του Μέρους Α', αυτό συμβαίνει και από την εποχή της προϊστορίας του είδους –, καθώς και από την ανάλυση των κεντρικών στοιχείων των αξιολογήσεων που εμπεριέχονται στις αναφορές τους, προσφέρεται η δυνατότητα να αναδειχθούν τα κεντρι-

¹⁵ Στον όρο συντελεστές συμπεριλαμβάνονται: οι δημιουργοί, οι μουσικοί εκτελεστές αλλά και οι τραγουδιστές του ρεμπέτικου.

κά στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου. Έτσι, οι σκοποί της έρευνας επικεντρώνονται, εν τέλει, στην ανάλυση και παρουσίαση των κεντρικών στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά τη διάρκεια των τεσσάρων χρονικών υποπεριόδων, και στο αν τυχόν επέδρασε η παρουσία ή η απουσία αυτών των στοιχείων ώστε να γίνει αποδεκτή η καινοτομία της εισαγωγής του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία.

Οι βασικές υποθέσεις της έρευνάς μας είναι:

- **(Γενική υπόθεση)** Υποθέτουμε ότι οι μορφές επικοινωνίας (διάδοση, μετάδοση, προπαγάνδα) που επιλέγουν οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40, προκειμένου να κάνουν λόγο για το ρεμπέτικο, διαφοροποιούνται ανάλογα με την εκάστοτε χρονική υποπερίοδο και βρίσκονται σε συνάρτηση με σημαντικές κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές εξελίξεις της εποχής. Έτσι, αναμένουμε ότι σε καθεμία από τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους, η επικέντρωση του ενδιαφέροντος των αρθρογράφων θα εμφανίσει διαφορές, που ενδεχομένως να σχετίζονται με την παρουσία των κεντρικών στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου, και ιδιαίτερα του στοιχείου των «ανατολίτικων χαρακτηριστικών».

- Με δεδομένη την έλλειψη κάποιας κοινωνικής ή πολιτισμικής συγκυρίας που θα ενέτεινε την ιδεολογική αντιπαράθεση μεταξύ υποστηρικτών και πολέμιων αρθρογράφων του ρεμπέτικου, κατά την 1η χρονική υποπερίοδο (1931-33), η οποία εντάσσεται στην περίοδο κυριαρχίας του μικρασιατικού ή «ανατολίτικου» ρεμπέτικου, η πρόσληψη της εικόνας του ρεμπέτικου διαφοροποιείται ανάλογα με την ιδεολογική υπαγωγή των αρθρογράφων, και παράλληλα ως επικρατέστερη μορφή επικοινωνίας αναμένεται η **διάδοση**. Επιπλέον, όπως προκύπτει και από την εξέταση της προϊστορίας του είδους και για τα χρονικά διαστήματα όπου απουσίαζε η ένταση στην ιδεολογική αντιπαράθεση μεταξύ πολέμιων και υπέρμαχων του ρεμπέτικου, υποθέτουμε ότι θα αναδυθούν τρεις διαφορετικοί τρόποι αντιμετώπισης του ρεμπέτικου, οι οποίοι εμπεριέχονται στις αντίστοιχες αρνητικές, θετικές αλλά και ουδέτερες αξιολογήσεις. Μάλιστα, για τις ουδέτερες αξιολογήσεις αναμένουμε ότι η ποσοστιαία συχνότητά τους θα είναι υψηλότερη σε αυτή την χρονική υποπερίοδο απ' ό,τι στις τρεις επόμενες χρονικές υποπεριόδους.

- Η αναπαραγωγή της πληροφορίας της απαγόρευσης του «τελευταίου πρόσφυγα της ανατολής», δηλαδή του αμανέ, στην κεμαλική Τουρκία (κατά το δεύτερο εξάμηνο του 1933) φαίνεται ότι δίνει το έναυσμα ώστε κατά τη 2η χρονική υποπερίοδο (1934-35) να πολλαπλασιαστούν σημαντικά τα δημοσιεύματα που αφορούν τον αμανέ και να επικεντρώσουν τη σύγκρουση γύρω από τα «ανατολίτικα» χαρακτηριστικά του, δημιουργώντας την ανάγκη της συστηματικής επανάληψης των επιχειρημάτων των αρθρογράφων στα δημοσιεύματα του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της εποχής. Έτσι, υποθέτουμε ότι και οι πολέμιοι αλλά και οι υπέρμαχοι αρθρογράφοι επιλέγουν τη **μετάδοση** ως μορφή επικοινωνίας, στην προσπάθειά τους να ασκήσουν επιρροές τόσο στις αναπαραστάσεις όσο και στις συμπεριφορές του αναγνωστικού τους κοινού. Συγχρόνως, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις τις οποίες οικοδομούν κατά τη συγκεκριμένη χρονική υποπερίοδο οι παραπάνω συγγραφείς, συντίθενται από τις ιδεολογικές θέσεις που αντανakλούν τις γνώσεις, τις απόψεις, τις στάσεις και τις πεποιθήσεις τους για τον πολιτισμό, την ιστορία, τους προγόνους και τους «άλλους» που δεν ανήκουν στη δική τους ομάδα.
- Κατά την 3η χρονική υποπερίοδο (1936-38), με δεδομένο το πρώτο κρούσμα μεμονωμένης λογοκριτικής δράσης από τις 31 Αυγούστου 1936 (Δημοσίευση Αναγκαστικού Νόμου 45/1936 - «Περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού» βλ. Βλησίδης, 2004, σ. 26) που ουσιαστικά οδηγεί σε δίκη τους δημιουργούς της «Βαρβάρας» (21/12/1936), με συνολικά 90 συγκατηγορούμενους ιδιοκτήτες καταστημάτων δίσκων, υποθέτουμε ότι δημιουργεί συνθήκες εκφοβισμού των υποστηρικτών του μικρασιατικού ή «ανατολίτικου» ρεμπέτικου. Υπό τις διαφαινόμενες συνθήκες της διαμόρφωσης ενός δισκογραφικού «κενού», οι συγκεκριμένοι αρθρογράφοι είναι πιθανόν να μεταθέσουν σταδιακά την υποστήριξή τους από τους μικρασιάτες δημιουργούς, για να προβάλουν συστηματικά και επαναλαμβανόμενα την ευρύτατη δημοφιλία και την τεράστια εμπορική επιτυχία που γνωρίζουν αρκετοί δημιουργοί του πειραιώτικου ρεμπέτικου, επιλέγοντας δηλ. και πάλι ως μορφή επικοινωνίας τη **μετάδοση**. Στη συνέχεια η επίσημη έναρξη της λογοκρισίας (Νοέμβριος 1937) από το μεταξικό καθεστώς αναμένεται ότι θα περιορίσει σταδιακά τη δημοσιοποίηση των θέσεων των υποστηρικτών του ρεμπέτικου· επίσης, οι πολέμιοι αρθρογράφοι, σκληραίνοντας τις θέσεις τους, είναι πιθανόν να ψυχολογιοποιούν στις αναφορές τους

κυρίως τους δημιουργούς του μικρασιατικού ρεμπέτικου και του αμανέ, των οποίων η παρουσία στο πεδίο του λαϊκού πολιτισμού προσλαμβάνεται ως μία διαχρονική «ανθελληνική» απειλή. Παράλληλα, συμπορευόμενοι με τις επιλογές της πολιτικής εξουσίας και επικροτώντας την ποινικοποίηση κυρίως του μικρασιατικού ρεμπέτικου και του «ανατολίτικου» αμανέ, θα επιλέξουν ως μορφή επικοινωνίας την **προπαγάνδα**, έτσι ώστε:

➤ να καθορίσουν εκ νέου μέσα από τα δημοσιεύματά τους το περιεχόμενο της έννοιας της «επιτρεπτής» και «επιθυμητής» πολιτισμικής οντότητας των νεοελλήνων στο πεδίο του δημόσιου λόγου.

➤ να εμφανίσουν την εικόνα των ακροατών, των δημιουργών καθώς και των τραγουδιών του μικρασιατικού ρεμπέτικου και του «ανατολίτικου» αμανέ ως πηγή απειλής για τη μοναδικότητα του ελληνικού πολιτισμού.

■ Οι στάσεις των αρθρογράφων προς τους δημιουργούς του ρεμπέτικου κατά την 4η χρονική υποπερίοδο (1939-40), με δεδομένο την εφαρμογή της λογοκρισίας στο έπακρο – και ειδικότερα την ποινική δίωξη και τον αποκλεισμό κάθε ανατολίτικου χαρακτηριστικού από τα δισκογραφικά τους έργα –, αναμένεται να χαρακτηρίζονται από κάποια αμφιθυμία. Δηλαδή, λόγω του ρεαλιστικού διλήμματος με το οποίο θα βρεθούν αντιμέτωποι, από τη στιγμή που ο διαχρονικός εχθρός της «ανατολής» πλέον έχει οριστικά εκλείψει, θα πρέπει: ή να υποστηρίξουν τους δημοφιλείς δημιουργούς του λογοκριμένου και του «υποχρεωτικά» απαλλαγμένου από ανατολίτικες επιρροές ρεμπέτικου, και κατά συνέπεια να αποδεχθούν την καινοτομία της εμφάνισης του μπουζουκιού τόσο στη δισκογραφία όσο και σε ευρύτερους κοινωνικούς χώρους, ή να παρατείνουν την επικέντρωση της προσοχής τους στο, κατά την πρόσληψή τους, ανατολίτικο και «βάρβαρο» παρελθόν του ρεμπέτικου.

Στο πλαίσιο ελέγχου των παραπάνω υποθέσεων, επιχειρήσαμε την παρούσα έρευνα, η οποία διαπερνάται από τη βασική ιδέα ότι: αφενός η εικόνα του ρεμπέτικου που διαμόρφωσαν οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου διαφοροποιήθηκε κατά την εξέλιξη των τεσσάρων χρονικών υποπεριοδών, και αφετέρου ότι οι μορφές επικοινωνίας των αρθρογράφων συμπορεύτηκαν με σημαντικές εξελίξεις του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου της περιόδου 1931-40.

Όσο για τη βασικότερη μεθοδολογική επιλογή της παρούσας έρευνας, αυτή αφορά το εμπειρικό υλικό το οποίο προέκυψε από το σύνολο του εγχώριου η-

μερήσιου και περιοδικού Τύπου της περιόδου 1931-40. Η συγκεκριμένη μεθοδολογική επιλογή υπαγορεύθηκε από την πεποίθησή μας ότι οι αρθρογράφοι, ζώντας και συμμετέχοντας στην ελληνική κοινωνία, έχουν ενσωματώσει συγκεκριμένες κοινωνικές αναπαραστάσεις για το λαϊκό πολιτισμό και έχουν εγκαθιδρύσει μία σχέση με το ρεμπέτικο, η οποία εκφράζει τόσο τη σχέση τους με την ομάδα υπαγωγής τους, όσο και τη σχέση τους με τις άλλες κοινωνικές ομάδες που εμπλέκονται με αυτό. Στη σχέση αυτή περικλείεται ένα σύστημα αξιών και συμπεριλαμβάνεται ένα δίκτυο σημασιών, που εκφράζει την άποψη των συγκεκριμένων κοινωνικών υποκειμένων για την «αυτο-εικόνα» τους ή την αυτο-κατηγοριοποίησή τους, καθώς και για τους «άλλους». Επομένως, θεωρούμε ότι είναι πολύ ενδιαφέρον να αποκαλύψουμε το περιεχόμενο της κοινωνικής σκέψης που καταθέτουν οι αρθρογράφοι για την κοινωνική τους ταυτότητα, και να αναδείξουμε τους τρόπους με τους οποίους διαχειρίζονται τις επιδράσεις που έχει επιφέρει η συμβίωσή τους με τις ως επί το πλείστον πολιτισμικά διαφορετικές κοινωνικές ομάδες των συντελεστών και των ακροατών του ρεμπέτικου. Επιπλέον, κάθε έρευνα κοινωνιοψυχολογικού ενδιαφέροντος στοχεύει στο να δημιουργήσει περιστάσεις οι οποίες να επιτρέπουν τη διάρθρωση του ατομικού με το κοινωνικό, έτσι ώστε να οριοθετηθεί καλύτερα τη λειτουργία και τις τροποποιήσεις των διαδικασιών του υπό μελέτη φαινομένου. Σύμφωνα με τον Abric (1996, σ. 71), η μελέτη των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι σημαντική: «επειδή προσφέρει ένα πλαίσιο ανάλυσης και ερμηνείας που επιτρέπει να καταλάβουμε την αλληλεπίδραση ανάμεσα στην ατομική λειτουργία και τις κοινωνικές προϋποθέσεις στις οποίες οι κοινωνικοί δράστες εξελίσσονται». Έτσι, για παράδειγμα, ο εκάστοτε πολέμιος αρθρογράφος: επεξεργάζεται μια αναπαράσταση της αντίπαλης ομάδας (που εμπλέκεται με το ρεμπέτικο) βασισμένη πάνω στον ανταγωνισμό, και σε συστήματα σκέψης και ερμηνευτικά σχήματα που έχουν ήδη εγκαθιδρυθεί εκ των προτέρων. Με άλλα λόγια: «η αρνητική αναπαράσταση της άλλης ομάδας δικαιολογεί την υιοθετημένη εχθρική συμπεριφορά απέναντί της, και αυτό ανεξάρτητα με την πραγματική συμπεριφορά της “αντίπαλης ομάδας”» (Abric, 1996, σ. 74).

Έτσι, ένας σημαντικός προβληματισμός που επικρατεί στην έρευνά μας έχει να κάνει με το να αποσαφηνίσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 που δομούν την εικόνα του ρεμπέτι-

κου, μοιράζονται και μετασχηματίζουν τη γνώση προκειμένου να κατανοήσουν τις εμπειρίες τους, την εποχή τους, τον πολιτισμό τους, καθώς και να ερμηνεύσουν τον κόσμο στον οποίο ζουν. Ο προβληματισμός αυτός καθόρισε και τη δομή της εργασίας μας, η οποία αποτελείται από δύο μέρη. Στο *πρώτο μέρος* αποσαφηνίζονται οι θεωρητικοί όροι και οι εννοιολογικές κατηγορίες που έχουν σχέση με τις υποθέσεις της έρευνάς μας καθώς και οι μεθοδολογικές επιλογές της, ενώ στο *δεύτερο μέρος* παρουσιάζονται και αναλύονται τα ερευνητικά μας δεδομένα.

Συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος, *«Ρεμπέτικο και δημόσιος λόγος: Θεωρητικές και Μεθοδολογικές προσεγγίσεις»*, συντίθεται από τρία κεφάλαια. Τα δύο πρώτα παρουσιάζουν τους θεωρητικούς προβληματισμούς και την επιχειρούμενη κοινωνιοψυχολογική προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου της περιόδου 1870-1940. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι μεθοδολογικές επιλογές της έρευνας.

Ειδικότερα, το *πρώτο κεφάλαιο* πραγματεύεται τη δημόσια εικόνα του ρεμπέτικου προσεγγίζοντάς την από ποικίλες και διαφορετικές οπτικές γωνίες. Καταρχήν, παρουσιάζεται η έννοια του ρεμπέτικου, η οποία είναι άμεσα συνυφασμένη με τη σύγχρονη νεοελληνική πολιτισμική πραγματικότητα, αφού χαρακτηρίζει την εξέλιξη του αστικού λαϊκού πολιτισμού, συνδέεται με ιδεολογικές συγκρούσεις και επηρέασε καθοριστικά την ελληνική μουσική δημιουργία των τελευταίων δεκαετιών του 19ου και, σε μεγαλύτερο βαθμό, του 20ού αιώνα. Έτσι, στην παρουσίασή μας επιχειρείται μία αναδρομή στις σκέψεις που αρθρώθηκαν κατά το διάστημα της ιστορικής εξέλιξης του ρεμπέτικου, και παρουσιάζονται ορισμένες σημαντικές συνθήκες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του είδους, από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 μέχρι και την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης, στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζεται η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων, επειδή, μεταξύ άλλων, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις σχετίζονται άμεσα τόσο με την ατομική ιστορία κάθε αρθρογράφου όσο και με την ιστορία της ομάδας ή της κατηγορίας στην οποία αυτός ανήκει, ενώ ως αποτέλεσμα διαδικασιών επικοινωνίας και κοινωνικής επιρροής συμβάλλουν στη συγκρότηση της κοσμοθεωρίας των συγγραφέων, με βάση την οποία αποδίδουν σημασίες στην πραγματικότητα και την εποχή τους, και διαμορφώνουν τις συμπεριφορές τους. Τέλος, παρουσιάζονται οι τρεις μορφές επικοινωνώ-

νίας – όπως τις όρισε ο Moscovici (1999) – τις οποίες χρησιμοποιούν οι αρθρογράφοι κατά την περίοδο 1931-40.

Το *δεύτερο κεφάλαιο* της εργασίας μας πραγματεύεται αρχικά τη σημασία και κατ' επέκταση τις συνέπειες που έχει ο προσδιορισμός ενός ατόμου ως μέλους μιας κοινωνικής ομάδας για την κατασκευή της ταυτότητάς του, αλλά και για την εικόνα του «άλλου». Η διαμόρφωση της εικόνας του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 συνιστά ένα πλαίσιο σκέψης που ορίζει τον τρόπο με τον οποίο οι αρθρογράφοι προσέλαβαν τον «εαυτό» τους, καθώς και την ταυτότητα των υπόλοιπων κοινωνικών ομάδων που εμπλέκονται με αυτό. Η μελέτη της ταυτότητας των παραπάνω κοινωνικών ομάδων πλαισιώνεται θεωρητικά από την προσέγγιση της κοινωνικής ταυτότητας, και ειδικότερα υπό την οπτική των θεωριών της κοινωνικής ταυτότητας και της αυτοκατηγοριοποίησης, επειδή αφενός οι αρθρογράφοι προβαίνουν σε διακρίσεις μεταξύ της δικής τους ομάδας και των υπολοίπων κοινωνικών ομάδων που εμπλέκονται με το ρεμπέτικο, και αφετέρου επειδή αυτο-κατηγοριοποιούνται σε ορισμένες αναφορές τους, άλλοτε σε ατομικό ή ομαδικό επίπεδο και άλλοτε σε ένα υπερκείμενο επίπεδο, προσδιορίζοντας για παράδειγμα τους εαυτούς τους ακόμη και ως «φύλακες» του δυτικοευρωπαϊκού ή ελληνικού φυλετικού πολιτισμού.

Στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζεται η έννοια της σύγκρουσης στο πλαίσιο των διαδικασιών της κοινωνικής επιρροής. Θα πρέπει να σημειώσουμε, όμως, ότι αν και η σύγκρουση μεταξύ «μπουζουξήδων» και μεταξικής εξουσίας αποτυπώνεται σε πολλαπλές μαρτυρίες των δημιουργών του πειραιώτικου ρεμπέτικου της γενιάς του '30, και παράλληλα προκύπτει ως εντύπωση ότι η εικόνα των «μπουζουξήδων» απασχόλησε το ενδιαφέρον ενός τμήματος του αστικού πληθυσμού, ωστόσο φαίνεται ότι δεν προκάλεσε την επικέντρωση του ενδιαφέροντος των αρθρογράφων της περιόδου 1931-40. Η έννοια της σύγκρουσης προτάθηκε για πρώτη φορά στο χώρο της κοινωνικής ψυχολογίας από τον Moscovici (1976). Σύμφωνα με τον συγγραφέα, οποιαδήποτε πηγή (πλειονοτική ή μειονοτική) ενός μηνύματος, κάτω από ορισμένες συνθήκες μπορεί να ασκήσει επιτυχή κοινωνική επιρροή. Η καινοτομία της εισαγωγής του κακόφημου έως ταπεινού μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία από τις συχνά προσλαμβανόμενες ως «περιθωριακές» κοινωνικές ομάδες των συντελεστών και

μουσικών εκτελεστών του είδους προσεγγίζεται με τη συνδρομή των παραπάνω θεωρητικών θέσεων.

Επιπλέον, παρουσιάζεται η διαδικασία της ψυχολογιοποίησης ως στρατηγικής αντίστασης στη μειονοτική επιρροή και την καινοτομία (Παπαστάμου, 1989). Μάλιστα, όπως θα διαπιστώσουμε και κατά την εξέταση της προϊστορίας του ρεμπέτικου, φαίνεται ότι ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα – και ιδιαίτερα σε περιόδους κοινωνικο-πολιτισμικής και οικονομικής όξυνσης – σε αρκετές περιπτώσεις οι πολέμιοι αρθρογράφοι ψυχολογιοποίησαν¹⁶ κυρίως τους δημιουργούς και σε μικρότερο βαθμό τους ακροατές και τα τραγούδια του ρεμπέτικου, στην προσπάθειά τους να προβάλουν αντίσταση στην επιρροή που άσκησαν οι εν λόγω δημιουργοί και τα τραγούδια τους στο πολυπληθές κοινό τους.

Στο *τρίτο κεφάλαιο* παρουσιάζεται η μεθοδολογία που χρησιμοποιήσαμε στην έρευνά μας. Παρουσιάζονται οι μεθοδολογικές επιλογές που ακολουθήθηκαν από τα πρώτα βήματα της έρευνας μέχρι και την ολοκλήρωσή της. Αναφέρονται τα κριτήρια επιλογής και η μεθοδολογία που υιοθετήθηκε για την εξέταση και αποδελτίωση του υλικού. Αναπτύσσεται η μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου και καθορίζονται οι κανόνες, όπως προσαρμόστηκαν, για την εφαρμογή της στην παρούσα έρευνα. Επίσης, καθορίζονται η μονάδα καταγραφής, η μονάδα συμφραζομένων, οι ανεξάρτητες μεταβλητές και οι εξαρτημένες μεταβλητές. Τέλος, παρουσιάζονται οι τεχνικές επεξεργασίας των δεδομένων.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας μας, «*Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40: Ερευνητικά δεδομένα*», συντίθεται από τέσσερα κεφάλαια, στα οποία παρουσιάζονται και αναλύονται τα ερευνητικά μας δεδομένα.

Το *πρώτο κεφάλαιο* αναφέρεται στο περιεχόμενο της κοινωνικής γνώσης που κατασκευάζουν οι αρθρογράφοι αναφορικά με την «*εικόνα των ακροατών*» του ρεμπέτικου. Το ενδιαφέρον μας στο κεφάλαιο αυτό επικεντρώνεται στην περιγραφική ανάλυση των αναφορών (N=149) για τους ακροατές του ρεμπέτικου καθώς και για τους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ένα ερώτημα που τέθηκε ως ζη-

¹⁶ Σύμφωνα με τον Παπαστάμου (1989, σ. 52): «Με τον όρο ψυχολογιοποίηση εννοούμε την εγκαθίδρυση μιας αιτιολογικής σχέσης ανάμεσα στην κοινωνική συμπεριφορά (ή στον ιδεολογικό λόγο) και τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του προσώπου ή των προσώπων που την εκφράζουν». Αναλυτικότερα βλ. παρακάτω υποκεφάλαιο 2.4., μέρους Α'.

τούμενο είναι το γιατί οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τους ακροατές και τους χώρους ακρόασης του ρεμπέτικου σε σημαντικότερο βαθμό κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33).

Στο *δεύτερο κεφάλαιο*, το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στην «εικόνα των συντελεστών» του είδους, όπως αποτυπώνεται στις αναφορές στις οποίες κάνουν λόγο για αυτούς (N=150) οι αρθρογράφοι. Συγκεκριμένα, διερευνάται και αναλύεται η πρόσληψη κυρίως των δημιουργών του (και σε μικρότερο βαθμό των μουσικών εκτελεστών και τραγουδιστών), και τούτο επειδή αυτούς έχει ως αντικείμενο η συντριπτική πλειονότητα των αναφορών των αρθρογράφων. Στη συνέχεια, αναλύονται οι αναφορές σχετικά με τα μουσικά όργανα και τους χορούς. Τα ερευνητικά μας αποτελέσματα αποκάλυψαν ότι οι αρθρογράφοι, ανάλογα με την ιδεολογική τους θέση, τοποθετούνται διαφορετικά ως προς τη κοινή γνώση που εμπεριέχεται στην έννοια των συντελεστών του ρεμπέτικου, και μετά την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας (Νοέμβριος 1937) οι πολέμιοι αρθρογράφοι καταφεύγουν συχνότερα σε απλοποιήσεις και διαστρεβλώσεις προκειμένου να δομήσουν την εικόνα των συντελεστών του είδους. Ωστόσο, η αντιμετώπισή τους από τους αρθρογράφους διαφοροποιείται αξιοσημείωτα κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40). Πιο συγκεκριμένα, η ανάγκη για να προσεγγίσουμε ερμηνευτικά την παραπάνω διαπίστωση συνέβαλε στο να επιχειρήσουμε – κατά την παρουσίαση των συμπερασμάτων της έρευνας – τη διάρθρωση μεταξύ του ατομικού και κοινωνικού, προσπαθώντας να απαντήσουμε στο ερώτημα: για ποιους λόγους η ομάδα των πολέμιων αρθρογράφων, ενώ κατά τις τρεις πρώτες χρονικές υποπεριόδους εξαπολύει δριμύτατες επιθέσεις εναντίον των δημιουργών του ρεμπέτικου, ωστόσο εμφανίζεται κατά την τελευταία χρονική υποπερίοδο ως υπέρμαχος των δημιουργών του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου και των «άσσων» του μπουζουκιού.

Στο *τρίτο κεφάλαιο*, το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στην πρόσληψη της εικόνας των τραγουδιών του ρεμπέτικου (N=277 αναφορές). Συγκεκριμένα, εξετάζεται ο τρόπος πρόσληψης των διάφορων κατηγοριών των τραγουδιών του ρεμπέτικου, όπως λαϊκά, δερβίσις, σερέτικα, μάγκικα, αντάμικα, χασικλίδικα κ.ά. που για την καλύτερη διαχείριση του υλικού ομαδοποιήθηκαν στην κατηγορία «ρεμπέτικα» τραγούδια, όσο και των τραγουδιών του αμανέ που αποτέλεσαν ξεχωριστή κατηγορία λόγω του μεγάλου πλήθους των 106 περιπτώσεων, διαμέσου

των αναφορών που κάνουν λόγο: α) για τη μουσικολογική μορφή των παραπάνω τραγουδιών, β) για το περιεχόμενο του μηνύματός τους, και γ) για την αντιμετώπισή τους ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο. Στη συνέχεια, παρουσιάζουμε τις θέσεις των αρθρογράφων σε σχέση με τα μέσα μετάδοσης του ρεμπέτικου: το γραμμόφωνο και το ραδιόφωνο.

Στο *τέταρτο κεφάλαιο*, αρχικά παρουσιάζεται η Παραγοντική Ανάλυση Αντιστοιχιών, και τα αποτελέσματα που προέκυψαν από το παραγοντικό της διάγραμμα δίνουν συγκεκριμένες απαντήσεις ως προς τις υποθέσεις της παρούσας έρευνας. Στη συνέχεια, και προκειμένου να εντοπιστεί πληρέστερα το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 – με την έννοια της αξιοποίησης περισσότερων πληροφοριών δηλ. με την ποσοτικοποίηση περισσότερων δεδομένων από το υλικό της έρευνας –, προχωρήσαμε σε περαιτέρω στατιστική επεξεργασία του υλικού με τη μέθοδο του χ^2 , την οποία εφαρμόσαμε τόσο στο σύνολο των δεδομένων, όσο και στα υποσύνολά τους, δηλαδή στα δεδομένα που αφορούν την καθεμία χρονική υποπερίοδο.

Τα αποτελέσματά μας έδειξαν ότι οι αρθρογράφοι του δείγματος φαίνεται να ενσωματώνουν στο λόγο τους ένα περιεχόμενο, το οποίο αντανakλά την έννοια του λαϊκού πολιτισμού που συγκροτήθηκε ιστορικά από την εδραίωση του νεοελληνικού κράτους. Αυτή η αντίληψη διαπερνά και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους και τους άλλους. Ωστόσο, οι κοινωνικοπολιτισμικοί παράγοντες που διαμεσολάβησαν κατά τη διάρκεια εξέλιξης των τεσσάρων χρονικών υποπεριοδών της δεκαετίας όπου εστίασε η παρούσα έρευνα, έθεσαν στο προσκήνιο του προβληματισμού την ανάγκη για την επαναδιαπραγμάτευση της διάκρισης του «εμείς» και οι «άλλοι». Η εργασία μας, τέλος, ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των *συμπερασμάτων*.

Συνοψίζοντας, η εικόνα του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο φαίνεται ότι διαφοροποιείται σε σχέση με τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με την εξέλιξη του κοινωνικο-πολιτισμικού τους πλαισίου. Ωστόσο, το ρεμπέτικο – σύμφωνα και με τις θέσεις των εκπροσώπων του δημόσιου λόγου – φαίνεται ότι εξασφάλισε συνθήκες αποδοχής και «επισημοποίησης» της καινοτομίας του: εισαγωγή και, στη συνέχεια, κυριαρχία του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία, γεγονός που επηρέασε τη μετέπειτα ελλη-

νική μουσική δημιουργία του 20^{ου} αιώνα, από τη στιγμή που εξαλείφθηκε «αναγκαστικά» το κεντρικό στοιχείο της αναπαράστασης του ρεμπέτικου (δηλ. τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά), στοιχείο που υπήρξε κυρίαρχο επί αρκετές δεκαετίες κατά το παρελθόν. Η έρευνά μας αναφορικά με την εικόνα του ρεμπέτικου υπό ένα κοινωνιοψυχολογικό «βλέμμα» συμβάλλει στο θεωρητικό προβληματισμό που αναπτύσσεται σχετικά με τα παραπάνω ζητήματα, συνεισφέρει στην πληρέστερη γνώση της νεοελληνικής πολιτισμικής και κοινωνικής πραγματικότητας, και επιχειρεί στην ερμηνευτική της προσέγγιση – αναδεικνύοντας τα κεντρικά στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου – τη διάρθρωση μεταξύ του ατομικού και του κοινωνικού.

ΜΕΡΟΣ

ΠΡΩΤΟ

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΛΟΓΟΣ:
ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΕΣ
ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΛΟΓΟ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Το ρεμπέτικο της περιόδου 1931-40, με την εισαγωγή του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία, επηρέασε καθοριστικά την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής δημιουργίας του 20ού αιώνα. Ωστόσο, η εξέταση της προϊστορίας του αποτελεί βασική προϋπόθεση για την επιχειρούμενη ερμηνευτική προσέγγιση της πρόσληψής του από τους εκπρόσωπους του δημόσιου λόγου της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρήσουμε καταρχάς να προσεγγίσουμε θεωρητικά την έννοια του ρεμπέτικου. Έπειτα, θα παρουσιάσουμε τη θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων και ακολούθως τις τρεις μορφές επικοινωνίας, δηλ. τη διάδοση, τη μετάδοση και την προπαγάνδα, όπως τις έχει προσδιορίσει ο Moscovici. Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε σε ορισμένες σημαντικές εξελίξεις που συνέβαλαν στην ιστορική διαμόρφωση του είδους από τα μέσα του 19ου αιώνα, μέχρι και πριν από την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Πιο συγκεκριμένα, θα προσεγγίσουμε θεωρητικά τον τρόπο πρόσληψης και τη δημόσια προβολή της εικόνας του ρεμπέτικου από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου, καθώς και των μορφών του λαϊκού πολιτισμού που συνδέονται με το είδος, δηλαδή τη λειτουργία των καφέ αμάν, τη βυζαντινή μουσική, τον αμανέ και το θέατρο σκιών, ως μία μορφή κοινωνικής γνώσης στην οποία ενσωματώνονται, συμπυκνώνονται και εκφράζονται οι σχέσεις των αρθρογράφων με το κοινωνικό και πολιτισμικό τους περιβάλλον. Τέλος, θα αναφερθούμε στη διαφορετική αντιμετώπιση του ρεμπέτικου και των «μπουζουξήδων» κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, στη Θεσσαλονίκη.

1.1.Αναζητώντας την έννοια του ρεμπέτικου

Επιχειρώντας με την παρούσα εργασία να διερευνήσουμε την εικόνα του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο, θα πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη μας την ιδιαιτερότητα του εγχειρήματος. Η δυνατότητα ορισμού του ρεμπέτικου και της παράδοσής του – καθώς και του κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε – ως προς τη χρονική τους οριοθέτηση και την κατάταξή τους στο δημοτικό ή στο λαϊκό τραγούδι, συνθέτει μέχρι και σήμερα ένα μωσαϊκό θεωρητικών απόψεων. Αυτό ακριβώς επισημαίνεται μέσα από το παρακάτω απόσπασμα: «Η ενδελχής έρευνα της σχετικής βιβλιογραφίας αποκαλύπτει τέτοια ποικιλομορφία κριτικών απόψεων, ώστε να διερωτάται συχνά κανείς εάν οι σχολιαστές είχαν κατά νου το ίδιο corpus τραγουδιών όταν έγραφαν για το ρεμπέτικο ή εάν επρόκειτο για παρεξήγηση του αντικείμενου συζήτησης¹» (Gauntlett, 2001, σ. 25).

Σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, σε μια προσπάθεια ορισμού του ρεμπέτικου θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας έξι παράγοντες, από τους οποίους οι τρεις πρώτοι αφορούν προβλήματα ονοματολογίας και οι τρεις επόμενοι το κοινωνικό πλαίσιο και την παράδοση του ρεμπέτικου. Οι έξι αυτοί παράγοντες συνοπτικά έχουν ως εξής:

α) Στα σχετικά τραγούδια έχουν δοθεί κατά χρονικά διαστήματα αρκετές άλλες ονομασίες² και ο όρος ρεμπέτικο δεν είναι η πρώτη τους ονομασία.

β) Το ουσιαστικό *ρεμπέτης*, το οποίο σε ορισμένες περιπτώσεις δηλώνει το δημιουργό ή το εκφραζόμενο κοινωνικό υποκείμενο κάποιου τραγουδιού του είδους, χρησιμοποιείται από ορισμένους κριτικούς «ως σημασιολογική

¹ «Ένα κοινό μεθοδολογικό γνώρισμα των περισσότερων, αν όχι όλων, κριτικών προσεγγίσεων που ανασκοπήθηκαν παραπάνω είναι ότι ξεκινούν την ανάλυση με έναν έτοιμο, προσχηματισμένο ορισμό του όρου *ρεμπέτικο τραγούδι*. Οι ορισμοί στηρίζονται συχνά στην επικαζόμενη ετυμολογία: *ρεμπέτης* < **rebet* (Τουρκικά), που σημαίνει, υποτίθεται, τον «εκτός νόμου». Όπως θα δούμε, η ετυμολογία είναι στην πραγματικότητα ένα ανεπίλυτο ζήτημα και η χρήση της λέξης είναι διφορούμενη» (Gauntlett, 2001, σ. 29).

² «...οι επωνυμίες *μάγκικα*, *μόρτικα*, *σερέτικα*, *ισαχπίνικα* και *καρίπικα* φέρονται να συνωνυμούν χονδρικά με τα ρεμπέτικα· οι όροι *βλάμικα*, *κουτσαβάδικα* και *μουρμούρικα* φαίνεται να ενέχουν ιστορικά και γεωγραφικά όρια...· οι όροι *χασικλίδικα* και *της φυλακής* υποδηλώνουν θεματικές ή λειτουργικές υποκατηγορίες· οι όροι *αρειμάνιος* και *αχ-βάχικα* είναι προφανώς επείσακτοι όροι, ο πρώτος λόγιος και ο δεύτερος συγκαταβατικός» (Gauntlett, ό.π., σ. 30-31).

απαξίωση του όρου ρεμπέτικο τραγούδι» και αρκετά συχνά η χρήση του χαρακτηρίζεται αμφισημική³.

γ) Στον ασαφή καθορισμό της λαογραφικής κατάταξης του ρεμπέτικου τραγουδιού συνέβαλε και το πρόβλημα της ανύπαρκτης ενιαίας χρήσης των ειδολογικών όρων δημοτικό τραγούδι και λαϊκό τραγούδι⁴.

δ) Με δεδομένη την ελλιπή οριοθέτηση του παραβατικού υπόκοσμου των ελληνικών αστικών κέντρων, δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί με ασφάλεια η σχέση ανάμεσα στις εμπλεκόμενες με το ρεμπέτικο κοινωνικές ομάδες και στο κοινωνικό περιθώριο (ό.π., σ. 45-46).

ε) «Ακόμα και εάν το ρεμπέτικο αποτελείτο απλώς και μόνο, όπως ορισμένοι επιμένουν, από τραγούδια που αφορούν αποκλειστικά το περιθώριο των πόλεων, δεν θα αποκτούσε την ομοιογένειά του, εάν λάβει κανείς υπόψη τη σύνολη παράδοση τραγουδιών τέτοιας θεματολογίας» (ό.π., σ. 46-52).

στ) Το ρεμπέτικο θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως ένα σύνθετο μόρφωμα μουσικής, στίχων και χορού το οποίο «...καθιστά απαραίτητη την εφαρμογή πολλαπλών κριτηρίων κατά την ανάλυσή του»⁵.

Επιπλέον, η ιδεολογική διάσταση των ερευνητών και μελετητών του ρεμπέτικου γύρω από σημαντικά ζητήματα που αφορούν το είδος, παραμένει πολυποίκιλη μέχρι και σήμερα. Ακόμη και σχετικά πρόσφατα, ο Λιάβας⁶, εκφράζοντας τις απόψεις του για τα κυριότερα συμπεράσματα που αποκομίστηκαν από το «1^ο Πανελλήνιο Συνέδριο για το ρεμπέτικο»⁷ (1996), μετα-

³ «Οι λεξικογράφοι ορίζουν το ρεμπέτι ως “ρεμπεσκέ”, “αλήτη”, “ διεφθαρμένο”... αν και όχι πάντοτε» (Ο.π. σ. 34).

⁴ Σύμφωνα με τον Gauntlett, μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1970, «ο δημόσιος διάλογος για το ρεμπέτικο» δεν ήταν ενήμερος «...των πιο πρόσφατων αντιλήψεων της φύσης και των μηχανισμών της προφορικής σύνθεσης... και βασίζονται κατά μέγα μέρος στην απόρριψη της ανωνυμίας, της υπαιθριότητας, ακόμη και της ανόθευτης προφορικότητας, ως κριτηρίων για τον προσδιορισμό του δημοτικού τραγουδιού (folksong)» (Ο.π., σ. 44-45).

⁵ Σε ορισμένες περιπτώσεις το μπουζούκι και το ζεϊμπέκικο υπηρέτησαν «...μεταπολεμικά, το ευρωπαϊζόν ελαφρό τραγούδι και το επιθεωρησιακό τραγούδι, με αποτέλεσμα τραγούδια από αυτές τις παραδόσεις να πολιτογραφηθούν ρεμπέτικα, ενώ αγνοήθηκαν άλλοι παράγοντες. Και αντιστρόφως, στίχοι περιθωριακού περιεχομένου απαντούν συνταιριασμένοι με όργανα και μουσική εντελώς διαφορετικά από όσα συνήθως συνοδεύουν τα ρεμπέτικα [...]» (Ο.π., σ. 52-54).

⁶ Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών.

⁷ Το συνέδριο οργανώθηκε από το Τμήμα Ψυχολογίας της Σχολής Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Κρήτης, στο Ρέθυμνο (26-28 Απριλίου 1996) σε συνεργασία με το

ξύ άλλων αναφέρει τα εξής: «Έτσι, γι' άλλη μια φορά, βρεθήκαμε να “συμφωνούμε... διαφωνώντας” (και το αντίστροφο) γύρω από τις έννοιες του ρεμπέτικου, του λαϊκού, του έντεχνου-λαϊκού κ.λπ. Συγχέοντας την ιστορία της ιδεολογίας του ρεμπέτικου (που έκλεισε τον κύκλο της) με την ίδια την ιδεολογία (στο μέτρο που αυτή εξακολουθεί να αναφέρεται στη σημερινή μας αισθητική και ιδεολογική θεώρηση)» (www.hri.org, 7/5/1996).

Ωστόσο, σε μια προσπάθεια να σηματοδοτήσουμε μία ελάχιστη θεωρητική βάση εκκίνησης, θα αναφέρουμε έναν από τους ορισμούς της τελευταίας τριακονταετίας που παρατίθενται στη βιβλιογραφία του ρεμπέτικου, σύμφωνα με τον οποίο το ρεμπέτικο μπορεί να οριστεί ως: «το τραγούδι, που εκφράζει τον τρόπο ζωής των στρωμάτων του λαού, που ζουν στην περίοδο μετασχηματισμού της ελληνικής κοινωνίας στο πέρασμά της από την αγροτική στη βιομηχανική δομή της οικονομίας» (Κουνάδης, 2003, τόμος Α', σ. 402).

Με βάση τα παραπάνω αναφερόμενα, η πρόσληψη της εικόνας του ρεμπέτικου από τους εκπρόσωπους του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 για το ρεμπέτικο τραγούδι – περίοδος στην οποία εστίασε η έρευνά μας – δεν θα μπορούσε να κατανοηθεί επαρκώς χωρίς την εξέταση των ζητημάτων που έχουν απασχολήσει την αρθροβιβλιογραφία του ρεμπέτικου από την περίοδο της προϊστορίας του είδους. Έτσι, η περίοδος της ανώνυμης δημιουργίας ρεμπέτικων τραγουδιών κατά την εκτίμηση ερευνητών του είδους εκτείνεται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα – ενώ, κατά την εκτίμηση ορισμένων άλλων, οι ρίζες του μπορούν να αναζητηθούν πολύ νωρίτερα⁸. Επίσης, σύμφωνα με τον Κουνάδη, το γεγονός της διασύνδεσης της προϊστορίας του ρεμπέτικου με *αστικές μουσικές παραδόσεις περιοχών με πληθυσμιακές συγκε-*

Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και τον Πολιτιστικό Τομέα της ΟΤΟΕ.

⁸ «Διότι, το ρεμπέτικο εξελίσσεται σε μια ευρύτερη χρονική περίοδο από αυτήν του 1850 και μετά, αφού πρέπει να αναζητηθούν οι καταβολές του σε προγενέστερες εποχές, όταν αρχίζουν οι πρώτες πληθυσμιακές συγκεντρώσεις Ελλήνων, πρώτα στην Κωνσταντινούπολη και μετά στη Σμύρνη (17^{ος}, 18^{ος} αιώνας), και μορφοποιούνται κοινωνικές και εθνικές ομάδες και τάξεις» (Κουνάδης, τόμος Β', σ. 474).

νιρώσεις Ελλήνων εκτός της ελληνικής επικράτειας, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον και συνιστά φαινόμενο «ανατροπής»⁹.

Ένα σημαντικό κεφάλαιο της προϊστορίας του ρεμπέτικου αποτελεί η περίοδος άνθησης των καφέ-αμάν (1873-1894). Οι συγκεκριμένοι χώροι διασκέδασης σχετίζονται με τις συνεχείς μετακινήσεις των μικρασιατών μουσικών στην ελληνική πρωτεύουσα (αλλά και σε άλλα αστικά κέντρα) κατά το 19^ο αιώνα. Η λειτουργία των καφέ-αμάν συνδέθηκε επίσης με την περίοδο ακμής του αμανέ (δεκαετία 1880), και το πολυπληθές ακροατήριό τους, όπως και οι ταλαντούχοι μικρασιάτες δημιουργοί του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, έγιναν αντικείμενο καταγραφής από τους αρθρογράφους που υποστήριζαν την προσφορά της σπουδαίας έως εξωτικής ανατολίτικης μουσικής παράδοσης (υποστηρικτές της «ρωμιοσύνης»). Παράλληλα, οι αρθρογράφοι που αντίκεινται στην ύπαρξη ανατολίτικων επιρροών στην ελληνική μουσική (υποστηρικτές του «ελληνισμού»), προασπίζουν στα κείμενά τους τη λειτουργία των κέντρων διασκέδασης που φιλοξενούν καλλιτέχνες δυτικοευρωπαϊκής προέλευσης, δηλαδή τα καφέ-σαντάν, ενώ παράλληλα επικρίνουν τα καφέ-αμάν και τον αμανέ.

Επίσης, ένα ακόμη σημαντικό ζήτημα που πρόκειται να αντιμετωπίσει ο κοινωνικός επιστήμονας που διερευνά το ρεμπέτικο, αποτελεί η σχέση του ρεμπέτικου με τις παραβατικές κοινωνικές ομάδες του αστικού υποπρολεταριάτου. Σύμφωνα και με τις θέσεις του Gauntlett (2001), το ρεμπέτικο

⁹ «Το ρεμπέτικο τραγούδι, αν και “σέρνει” πίσω του μια μεγαλύτερη, χρονικά, παράδοση από αυτή των μέσων του προηγούμενου αιώνα, η οποία συνδέεται και με προγενέστερες μουσικές δημιουργίες των Ελλήνων, όπως το δημοτικό τραγούδι και η εκκλησιαστική μουσική, αλλά και με αστικές μουσικές παραδόσεις περιοχών με πληθυσμιακές συγκεντρώσεις Ελλήνων από προηγούμενους αιώνες (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Αλεξάνδρεια, παροικίες ελληνισμού ανά τον κόσμο), πρέπει, για λόγους ουσιαστικούς στην εξέλιξη της έρευνας, να θεωρηθεί ότι την πρώτη παρουσία του κάνει στη Σμύρνη και στην Πόλη, από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα. Εκεί διαμορφώνονται, κατά πρώτον, συνθήκες αστικού τρόπου ζωής και αντίστοιχης κοινωνικής συμπεριφοράς, οι οποίες τροφοδοτούν το νέο είδος τραγουδιού, το οποίο χαρακτηρίζεται από μια ανανεωμένη και – πολλές φορές – νέα θεματολογία και από μουσικές μορφές (κλίμακες, ρυθμοί, όργανα, κινήσεις μελωδίας κ.λπ.) που μπορεί να συνδέονται ιστορικά με τις προγενέστερες δημιουργίες, να θεωρούνται οικείες στα νέα κοινωνικά στρώματα των πόλεων, αλλά ταυτόχρονα να απεικονίζουν και κάτι καινούριο. Η αναγνώριση και επιβεβαίωση πλέον αυτού του γεγονότος σηματοδοτεί μια «ανατροπή» – μοναδική ίσως σε παγκόσμια κλίμακα – αφού έχουμε πρωτογενή δημιουργία πολιτισμικού προϊόντος ενός λαού, πρώτα σε περιοχές όπου δεν ασκείται πολιτική εξουσία του λαού αυτού και που δεν ανήκουν στον απελευθερωμένο εθνικό χώρο» (Κουνάδης, 2003, τόμος Β' σ. 189-190).

έχει θεωρηθεί και μορφή έκφρασης του ελληνικού παραβατικού υποκόσμου των πόλεων, χωρίς όμως να έχει υπάρξει η ευκρινής οριοθέτηση του περιθωρίου. Επισημαίνεται επίσης ότι στον ευρύτερο χώρο του περιθωρίου εντάσσονται και οι «ανειδίκευτοι και υποαπασχολούμενοι εξαθλιωμένοι, οι οποίοι ενδεχομένως εμπλέκονται ευκαιριακά σε παράνομη δραστηριότητα» (Gauntlett, 2001, σ. 45). Για παράδειγμα, φαινόμενα όπως αυτό της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας και απήχησης των χασικλίδικων τραγουδιών της περιόδου 1932-37 είναι δυνατόν να προσεγγιστούν ερμηνευτικά με το εγχείρημα της εξακρίβωσης των πολιτισμικών και κοινωνικο-ιστορικών συνθηκών που επικράτησαν κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, και με την ταυτόχρονη αμφισβήτηση της άποψης ότι το ρεμπέτικο είναι δημιούργημα των περιθωριακών κοινωνικών ομάδων¹⁰. Έτσι, ένα από τα ζητήματα που καλείται να αντιμετωπίσει η παρούσα εργασία, είναι η μυθοποιητική διάσταση που έχει εκλάβει η απόπειρα ταύτισης των κοινωνικών ομάδων των δημιουργών και των ακροατών του ρεμπέτικου με αυτές του υποκόσμου. Μία ακόμη αδιευκρίνιστη σχέση αποτελεί η σχέση του ρεμπέτικου με το δημοτικό τραγούδι. Για το συγκεκριμένο ζήτημα, ο Gauntlett επισημαίνει μεταξύ άλλων τα εξής: «Επομένως, οιαδήποτε παράδοση τραγουδιού καταχωρίζεται στον παραβατικό υπόκοσμο έχει, μοιραία, κοινά χαρακτηριστικά με τις αντίστοιχες παραδόσεις της υπόλοιπης κοινωνίας· η θεματολογία, για παράδειγμα, του ρεμπέτικου και η θεματολογία του δημοτικού τραγουδιού συμπίπτουν, στο μέτρο που ενδεχομένως συμπίπτουν το αντίστοιχο περιβάλλον και ο τρόπος ζωής της κάθε παράδοσης. Έτσι, ερωτικοί και ηρωικοί στίχοι, όπως οι ακόλουθοι, μπορεί να είναι κοινοί και στις δύο παραδόσεις:...»¹¹ (ό.π., σ. 45-46). Σύμφωνα επίσης με τον Κουνάδη, η σύνδεση του

¹⁰ Αρκετοί ερευνητές έχουν επιμείνει στην άποψη ότι το ρεμπέτικο είναι δημιούργημα των περιθωριακών κοινωνικών ομάδων. Για παράδειγμα, βλ. *Αυγή*, 25/12/1974.

¹¹ Παραθέτει τα δίστιχα: “*Βάρα με με το σιλέτο, / κι όσο αίμα βγάλω, πε το*” και “*Το μαντήλι σου διπλώνεις, και θαρρώ πως με μαλώνεις*”, για τα οποία αναφέρει ότι «Το πρώτο δίστιχο απαντά κατ’ αρχάς στη συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Tommaseo (1842), αργότερα το βρίσκουμε στα χείλη ενός αθηναίου *κουτσαβάκη* σε ένα Ρεαλιστικό διήγημα του 1890, και εμφανίζεται ξανά σε ένα ρεμπέτικο ηχογραφημένο στην Αμερική γύρω στο 1925. Το δεύτερο δίστιχο απαντά κατ’ αρχάς στη συλλογή ηπειρώτικων δημοτικών τραγουδιών του Αραβαντινού το 1880, και ξανά κατόπιν στον ίδιο – ηχογραφημένο στην Αμερική– δίσκο» (Gauntlett, ό.π., σ. 46).

ρεμπέτικου με το κοινωνικό περιθώριο ενέχει ελάχιστα υπαρκτή θεωρητική θεμελίωση. Είναι προτιμότερο να ομιλούμε για προλεταριοποίηση των κοινωνικών ομάδων των δημιουργών και των εκτελεστών του ρεμπέτικου, και όχι για περιθωριοποίηση. «Από μια 500άδα βιογραφικών σημειωμάτων της περιόδου 1850-1940 που αφορούν σε δημιουργούς και εκτελεστές του ρεμπέτικου τραγουδιού, μετριώνται στα δάχτυλα του ενός χεριού, αυτοί που είχαν κάποια σχέση, έμμεση ή άμεση με τον “υπόκοσμο”. Υπάρχουν μέσα σ’ αυτούς και μερικοί που στιγμιαία δημιουργήσανε κάποια σχέση ή πέρασαν για λίγο από το χώρο. Αυτό δεν είναι δυνατόν φυσικά να τους κατατάξει σε καμία περίπτωση εκεί» (Κουνάδης, 2003, τόμος Α΄. σ. 403). Παράλληλα, η απουσία οποιασδήποτε εθνομουσικολογικής¹² μελέτης, μέχρι το θεωρούμενο τέλος της εποχής του ρεμπέτικου (αρχές της δεκαετίας 1950)¹³, η οποία θα μπορούσε να φωτίσει ζητήματα προέλευσης και να συμβάλει στη μελέτη των πολυποίκιλων επιδράσεων του συγκεκριμένου λαϊκού μουσικού δημιουργήματος, οδηγεί σε ελλιπή μεθοδολογική διερεύνηση της προϊστορίας του είδους.

Συνεπώς, ο κοινωνικός επιστήμονας που σήμερα εμπλέκεται με τη διερεύνηση του φαινομένου, παρά την πλούσια αρθροβιβλιογραφία που έχει στη διάθεσή του, θα πρέπει να είναι ιδιαίτερα επιφυλακτικός όσον αφορά την ακρίβεια εντυπώσεων οι οποίες συγκροτούνται από μη ασφαλείς πληροφορίες και ετεροχρονισμένες εκτιμήσεις¹⁴. Με βάση τις θέσεις του Χατζη-

¹² «Τα προβλήματα της αναζήτησης της προέλευσης και της μελέτης των επιδράσεων ενός λαϊκού μουσικού είδους, ανάγεται στη σφαίρα της Συγκριτικής Εθνομουσικολογίας. [...] Η έλλειψη εθνομουσικολογικής έρευνας, έχει σαν αποτέλεσμα την ανυπαρξία οποιασδήποτε υπεύθυνης μελέτης πάνω στα προβλήματα της οργάνωσης και της μεθοδολογίας ανάπτυξης της έρευνας αυτής» (Κουνάδης, 2003, τόμος Α΄, σ. 391).

¹³ Σύμφωνα με τον Πετρόπουλο (1968, σ. 26), η περίοδος του «κλασσικού» ρεμπέτικου αφορά το χρονικό διάστημα 1932-1940, και μετά το 1952 ξεκινά το αρχοντορεμπέτικο. Πιο συγκεκριμένα η εξέλιξη του ρεμπέτικου διαιρείται ως εξής: «Σμυρναϊκό» (1922-32), «Κλασσικό» (1932-40), «Λαϊκό» (1940-52), και ακολουθεί το «Αρχοντορεμπέτικο» (μετά το 1952).

¹⁴ «Τα ρεμπέτικα τραγούδια – των “άλλων” εννοείται – ανάγονται, κατ’ αρχήν, σε ένα ιστορικό πλαίσιο, εκεί όπου παράγονται και λειτουργούν στην καθημερινότητα των ανθρώπων, πέρα από τις εικόνες που αναλογούν περισσότερο στα δικά μας ενδιαφέροντα. Εκεί, στα κοινωνικά περιβάλλοντα που παράγονται τα τραγούδια και στα χρόνια που μορφοποιείται αυτό το μουσικό ρεύμα, ας διερευνηθούν οι σημασίες που φέρουν, οι συμπεριφορές που μνημονεύουν, η αξία που έχουν για τους ανθρώπους που τα λένε, όπως και η συσχέτιση με την καθημερινότητά τους. Γιατί τα τραγούδια που έρχονται ως τις μέρες μας λίγα πράγματα

πανταζή, θα υποστηρίξουμε επίσης ότι μπορούμε να σκιαγραφήσουμε έστω και σε περιορισμένο βαθμό¹⁵ την ύπαρξη της ιδεολογικής αντιπαράθεσης ανάμεσα στους εκπροσώπους του γραπτού λόγου της εγχώριας αρθρογραφίας και τις κοινωνικές ομάδες των δημιουργών και των ακροατών του λαϊκού πολιτισμού ήδη από την εποχή της ανώνυμης δημιουργίας και της προφορικής παράδοσης, κατά την οποία το ρεμπέτικο πρωτίστως διαμορφώθηκε στα παράλια της Μικράς Ασίας. Η συγκεκριμένη μορφή λαϊκής μουσικής δημιουργίας, του μικρασιάτικου ρεμπέτικου¹⁶, που, όπως προαναφέραμε, διαδόθηκε στην ελεύθερη Ελλάδα κυρίως με τις συνεχείς επισκέψεις μικρασιατών μουσικών στους χώρους των καφέ αμάν, φαίνεται ότι ξεκίνησε από τις αρχές της δεκαετίας του 1870, με βάση τις μέχρι σήμερα διαθέσιμες πηγές¹⁷. Επιπλέον, ο ίδιος συγγραφέας επισημαίνει την ανάγκη διατήρησης επιφυλάξεων, όσον αφορά την αξιοπιστία των εκπροσώπων του γραπτού λόγου. Συγκεκριμένα, αναφέρει τα εξής: «Οι εκπρόσωποι του γραπτού πολιτισμού – με άλλα λόγια, οι μέτοχοι της αστικής παιδείας – γενικά δύσκολα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ικανοποιητικοί διαμεσολαβητές στην προσπάθεια του ιστορικού να χαρτογραφήσει τις εξελίξεις στην αντίπερα όχθη της πολιτιστικής τάφρου που τους χωρίζει από τον κόσμο του προφορικού λόγου. Στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα... η φυσική ιδεολογική απόσταση ανάμεσα στις δύο κοινότητες είχε πάρει, παρά την άμεση γειννία-

μαρτυρούν για τις διαδικασίες παραγωγής τους και τα περιβάλλοντα που τα παρήγαγαν. Για τον κόσμο αυτόν – που τον οικειοποιούμε με τέτοια ευκολία, λες και ήταν χθες – οι μαρτυρίες είναι έμμεσες, προέρχονται από κάποιον “άλλον”. Ο χρόνος άφησε ίχνη του στα λόγια και τα αντικείμενα, και παραμόρφωσε ό,τι εμείς χρησιμοποιούμε ως τεκμήριο ή μαρτυρία. Ακόμα και στις αυτοβιογραφίες των ρεμπετών οι αναφορές διαμεσολαβούνται από την εμπειρία “αναβάθμισης του ρεμπέτικου”, έρχονται να απαντήσουν σε μια ζήτηση που έχει να κάνει, κυρίως, με τη “γοητεία” του ρεμπέτικου τραγουδιού και τις μυθολογίες που συνόδευσαν την “αποκατάστασή” του. Παρ’ ολίγον, μάλιστα, να κατατάξουμε τα τραγούδια αυτά και τους ανθρώπους σε κάποιο “χαμένο παράδεισο” για την κοινωνία μας και να αποδώσουμε τους καιρούς που έζησαν οι παλιοί ρεμπέτες ως “χρυσή εποχή”!» (Κοταρίδης, 2003, σ. 13-14).

¹⁵ «Οι πηγές μας μας επιτρέπουν μόνο να χαρτογραφήσουμε τις ιδεολογικές διακυμάνσεις της ελληνικής λογιόσύνης γύρω από το ζήτημα της λαϊκής μουσικής» (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 24).

¹⁶ Στο σημείο αυτό θα αναφέρουμε επιγραμματικά – και στη συνέχεια αναλυτικότερα – ότι γίνεται διάκριση μεταξύ του μικρασιάτικου ρεμπέτικου που είχε ως κυρίαρχα μουσικά όργανα το σαντούρι, το βιολί και το ούτι, και του πειραιώτικου ρεμπέτικου, στο οποίο πρωταγωνιστούν: το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς.

¹⁷ «Η πιο παλιά γνωστή μαρτυρία για την ύπαρξη παρόμοιου καταστήματος εμφανίζεται σε εφημερίδα του 1873» (Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 24-25).

σή τους, παρά τη συνοίκηση του ίδιου γεωγραφικού χώρου, τις διαστάσεις δυσγεφύρωτου χάσματος» (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 21-22). Ένα ακόμη ζήτημα, σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη, αποτελεί το γεγονός ότι η ανάπτυξη του νεοελληνικού κράτους βασίστηκε στην προσπάθεια επιβολής μιας ομογενοποιητικής εθνικής κουλτούρας, με ισχυρά στοιχεία παρεμβατικότητας από την πολιτική εξουσία, η οποία σε συνδυασμό με τον μετασχηματισμό του αστικού χώρου συντέλεσε στην περιθωριοποίηση κοινωνικών ομάδων «οι οποίες δεν είχαν θέση στις αστικές αναπαραστάσεις και αντιλήψεις για την πόλη» (Ζαϊμάκης, 1999, σ. 21). Τέλος, η διερεύνηση του ρεμπέτικου από τους κοινωνικούς επιστήμονες, σύμφωνα με την άποψη του Δαμιανάκου, δεν θα πρέπει να έχει ως στόχο της την αναπαράσταση μυθικών¹⁸ πολιτισμικών διαστάσεων, αλλά να μπορεί να συμβάλει στην αποκατάσταση της ιστορικής λειτουργίας του ρεμπέτικου και των μορφών του λαϊκού πολιτισμού που σχετίζονται με το είδος¹⁹.

¹⁸ Η αναγκαιότητα της συγγραφής ορισμένων άρθρων για το ρεμπέτικο δεν είναι πάντα λογική. Πολλές φορές φαίνεται ότι είναι κυρίως ψυχολογική και κοινωνική. Έτσι, σε ορισμένα κείμενα, διαμέσου της χρήσης υπερβολών, ορισμένα στοιχεία «κατασκευασμένα», που εκφράζουν τις στάσεις, τις προσδοκίες και τις προβλέψεις που τις περιβάλλει η συλλογική φαντασία, αποτελούν το υλικό που συντηρεί και διαμορφώνει τους μύθους του ρεμπέτικου.

¹⁹ «Το ζητούμενο δεν είναι πλέον η αποθησαύριση, χάριν της προβολής μιας μυθικής ταυτότητας και συνέχειας στο χώρο είτε στο χρόνο, των “πρωτότυπων” στοιχείων που συγκροτούν ένα “μοναδικό” Πολιτισμό, δεν είναι πλέον η εξόρυξη του “μαργαρίτη” μέσα από το “βόρβορο” (σύμφωνα με τη διάσημη έκφραση των συντακτών του ιδρυτικού μανιφέστου της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας Ελλάδος), αλλά η αποκατάσταση, μέσω της συνδυασμένης προσφυγής στα εργαλεία της προφορικής ιστορίας και της ιστοριογραφίας, μιας παραμελημένης όμως ουσιώδους αντιστοιχίας: της αντιστοιχίας ανάμεσα στους όρους κοινωνικής ύπαρξης και τις ποικίλες κρυσταλλώσεις της επικώριας προφορικής δημιουργίας που χαρακτηρίζουν μια κοινωνική ομάδα» (Δαμιανάκος, 1999, σ. 14).

1.2. Ρεμπέτικο και θεωρίες της κοινής λογικής

Βασική επιδίωξη της παρούσας εργασίας, όπως έχουμε προαναφέρει, είναι να καταδείξει τον τρόπο με τον οποίο οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου προσέλαβαν την κοινωνική αναπαράσταση του ρεμπέτικου, στα πλαίσια της αντιμετώπισης του λαϊκού πολιτισμού της περιόδου 1931-40, συνυπολογίζοντας τις βασικές ιδεολογικές επιλογές που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση της εικόνας του ρεμπέτικου κατά την περίοδο της προϊστορίας του. Συνεπώς, η εργασία οφείλει να επιχειρήσει την αποσαφήνιση του όρου των κοινωνικών αναπαραστάσεων, οι οποίες παράλληλα αποτελούν μία από τις σημαντικότερες θεωρίες της Κοινωνικής Ψυχολογίας.

Η εικόνα που σχηματίζουμε για κάποιο άτομο, ομάδα ή κοινωνικό αντικείμενο, βασιζόμενοι σε ένα πλήθος εσωτερικά δομημένων και επεξεργασμένων πληροφοριών, μπορεί να οριστεί ως η «αναπαράστασή του». Επίσης, η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων επικεντρώνεται στη σχέση αντικειμένου και υποκειμένου, η οποία καθορίζεται από τη μεταξύ τους πραγματική ή φαντασιακή αλληλεπίδραση. Έτσι, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης θεωρίας το αντικείμενο και το υποκείμενο αντιμετωπίζονται ως αλληλοεξαρτώμενες οντότητες, από τη στιγμή που παρεμβάλλεται ανάμεσά τους το κοινωνικό υποκείμενο, το οποίο διαμορφώνει και μετασχηματίζει τα χαρακτηριστικά του αντικειμένου, σύμφωνα με τους κανόνες, τις αξίες, τις ιδέες και το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο που επικρατούν σε μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.

Στο χώρο της κοινωνικής ψυχολογίας ο Moscovici, S. (1961/1976, ελλ. μετ. 1999), από τις αρχές της δεκαετίας του 1960, προτείνει τη χρήση του όρου «κοινωνικές αναπαραστάσεις». Ωστόσο, ο όρος των «αναπαραστάσεων» εμφανίζεται στο χώρο της κοινωνιολογίας για πρώτη φορά από τον Durkheim, E., κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, ο οποίος επιχειρήσε να καταστήσει σαφή τη διάκριση μεταξύ ατομικών και «συλλογικών» αναπαραστάσεων. Σύμφωνα με τον Durkheim, οι ατομικές αναπαραστάσεις είναι το σύνθετο μόρφωμα πνευματικών και ψυχικών διεργασιών, και οι συλλογι-

κές αναπαραστάσεις δεν μπορούν να περιορισθούν και να νοηθούν ως ένα αθροιστικό σύνολο ατομικών αναπαραστάσεων.

Οι δύο όροι των «κοινωνικών» και «συλλογικών» αναπαραστάσεων αναφέρονται στην προσπάθεια των κοινωνικών υποκειμένων να αναπλάσουν την εικόνα της κοινωνικής πραγματικότητας, να την κατανοήσουν και, εφόσον είναι εφικτό, να την ελέγξουν. Θα πρέπει να αναφέρουμε, όμως, ότι το χαρακτηριστικό της συλλογικής αναπαράστασης είναι η συλλογικότητα, η οποία είναι ένα αριθμητικό κριτήριο (δηλαδή ένα σύνολο ατόμων την ασπάζεται και τη χρησιμοποιεί), ενώ χαρακτηριστικό της κοινωνικής αναπαράστασης είναι η κοινωνικότητα, η οποία είναι ποιοτικό κριτήριο (Κατερέλος, 1996, σ. 15). Εκτός αυτού, ο Durkheim «μίλαγε για *συλλογικές αναπαραστάσεις*, υπονοώντας τις καθαρά λογικές και αμετάβλητες πνευματικές κατηγορίες, περικλείοντας σ' αυτές όλες τις μορφές γνώσης» (Παπαστάμου, 1989, σ. 418).

Ο Moscovici ([1961]/1999) στο έργο του *«Η Ψυχανάλυση, η εικόνα της και το κοινό της»* σημειώνει χαρακτηριστικά ότι: μια αναπαράσταση δεν δείχνει μόνο αλλά και μιλάει, δεν εκφράζει μόνο αλλά και επικοινωνεί. Σε ατομικό (ψυχολογικό) επίπεδο: «[...] οι κοινωνικές αναπαραστάσεις συνιστούν μια ψυχολογική οργάνωση, μια μορφή γνώσης που ανήκει ειδικά στην κοινωνία μας και που δεν μπορεί να αναχθεί σε καμιά άλλη» (Moscovici, 1999, σ. 48). Με λίγα λόγια, η κοινωνική αναπαράσταση είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος γνώσης που έχει σαν λειτουργία τη διαμόρφωση συμπεριφορών και την επικοινωνία μεταξύ των ατόμων (ό.π., σ. 28). Επίσης, ο ίδιος συγγραφέας, κάνοντας λόγο για τη συνύπαρξη πραγματικού και φαντασιακού, επισημαίνει ότι: η κοινωνική αναπαράσταση είναι ένα οργανωμένο corpus γνώσεων και μια από τις ψυχικές δραστηριότητες χάρη στις οποίες οι άνθρωποι καθιστούν τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα κατανοήσιμη, μπαίνουν σε μια ομάδα ή σε μια καθημερινή σχέση συναλλαγών, απελευθερώνουν τις δυνάμεις της φαντασίας τους (σ. 30).

Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις, κατά συνέπεια, συνιστούν μία σχεδόν απτή πραγματικότητα, παράλληλα όμως αποτελούν και ένα είδος γνώσης, η

οποία διαμορφώνεται μέσα από την αλληλεπίδραση και εκφράζεται πάντοτε σε σχέση με τις επιδιώξεις ή την εστίαση της προσοχής των ατόμων που εμπλέκονται σε αυτή. Αποτελούν, με άλλα λόγια, προϊόντα παραγωγής των διαδικασιών της επικοινωνίας και της κοινωνικής επιρροής και αποσκοπούν στη διαμόρφωση συμπεριφορών.

Σύμφωνα με τη Μαντόγλου (1995), οι αναπαραστάσεις είναι κοινωνικές από τη στιγμή που διακρίνονται από μία ποσοτική και μία ποιοτική διάσταση. Η ποσοτική διάσταση υφίσταται, επειδή οι αναπαραστάσεις παράγονται συλλογικά. Ενώ η ποιοτική, επειδή η λειτουργία της συνεισφέρει στις διαδικασίες διαμόρφωσης των συμπεριφορών και στον προσανατολισμό των κοινωνικών επικοινωνιών. «Θα λέγαμε, λοιπόν, ότι η κοινωνική αναπαράσταση παράγεται και καταναλώνεται συλλογικά» (σ. 19). Επίσης, σύμφωνα με τον Abric (1987), οι αναπαραστάσεις είναι κοινωνικές από τη στιγμή που επηρεάζονται άμεσα από ιστορικές, ιδεολογικές και οικονομικές συνθήκες κατά τη διάρκεια της παραγωγής και της επεξεργασίας τους. Για παράδειγμα, η πολιτικο-κοινωνική όξυνση που σηματοδότησε η έλευση της δικτατορίας του Μεταξά (4/8/1936), και η σχεδόν ταυτόχρονη έναρξη της λογοκριτικής δραστηριότητας μέχρι και την επιβολή της λογοκρισίας στο έπακρο (Αναγκαστικός Νόμος 1619/1939), πιθανότατα άσκησαν σημαντικές επιδράσεις, ώστε η αντιμετώπιση του ρεμπέτικου από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου να εμφανίσει σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με την προ-μεταξική περίοδο, και ενδεχομένως να οδήγησε στην αλλαγή των κεντρικών στοιχείων της αναπαράστασης του είδους.

Ποιο είναι όμως το περιεχόμενο και ο τρόπος λειτουργίας των κοινωνικών αναπαραστάσεων; Σύμφωνα με τον Moscovici, το περιεχόμενο των «θεωριών της κοινής λογικής» εμφανίζεται ως ένα σύνολο προτάσεων, αντιδράσεων και εκτιμήσεων κατά τη διάρκεια μιας ερευνητικής εργασίας ή μιας συζήτησης. Το σύνολο αυτό ο Moscovici το χαρακτήρισε «κόσμο απόψεων» (ό.π, σ. 71). Αυτός ο «κόσμος των απόψεων» στην οργάνωσή του εξαρτάται τόσο από το αξιολογικό σύστημα κάθε κοινωνίας, όσο και από την κοινωνιοψυχολογική ταυτότητα των υποκειμένων (ηλικία, φύλο, μορφωτικό επίπεδο, κοινωνική

ομάδα, κ.ά.). Σύμφωνα, επίσης, με τον Abric ([1994]/1996, σ. 52): Η αναπαράσταση λειτουργεί ως ερμηνευτικό σύστημα της πραγματικότητας το οποίο διέπει τις σχέσεις των ατόμων με το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον τους και κατ' αυτόν τον τρόπο θα καθορίσει τις συμπεριφορές ή τις πρακτικές τους. Η αναπαράσταση είναι ένας *οδηγός δράσης*, κατευθύνει τις πράξεις και τις κοινωνικές σχέσεις. Είναι ένα σύστημα προ-κωδικοποίησης της πραγματικότητας, διότι καθορίζει ένα σύνολο από *προβλέψεις* και *προσδοκίες*. Η Jodelet (1995) επισημαίνει ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι τρόποι ερμηνείας και σκέψης της πραγματικότητας, που συμβάλλουν στο να καθορίσουν τα άτομα και οι ομάδες τη θέση τους στο κοινωνικό πεδίο, απέναντι σε καταστάσεις, γεγονότα, αντικείμενα και επικοινωνίες που τα αφορούν. Σύμφωνα με την ίδια συγγραφέα, στη διαμόρφωση των κοινωνικών αναπαραστάσεων των ατόμων και των ομάδων, το κοινωνικό επεμβαίνει με διάφορους τρόπους: «μέσα από τις συγκεκριμένες συνθήκες όπου τοποθετούνται πρόσωπα και ομάδες, μέσα από τις επικοινωνίες που εγκαθίσταται ανάμεσά τους, μέσα από τα πλαίσια που τους προμηθεύουν οι πολιτιστικές τους αποσκευές, μέσα από τους κώδικες, τις αξίες και τις ιδεολογίες που συνδέονται με ειδικές κοινωνικές θέσεις ή υπαγωγές. Είναι λοιπόν στο μεσοδιάστημα του ψυχολογικού και του κοινωνικού που μας τοποθετεί η έννοια της κοινωνικής αναπαράστασης» (σ. 129). Έτσι, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι συγχρόνως μια μορφή κοινωνικής αλλά και μια μορφή πρακτικής γνώσης. Αφενός αποτελούν έναν αδιάκοπο τρόπο σκέψης και ερμηνείας της καθημερινής πραγματικότητας και, υπό αυτή την έννοια, μορφή κοινωνικής σκέψης, και αφετέρου αποσκοπούν να ελέγξουν το περιβάλλον, να καταλάβουν και να ερμηνεύσουν τα γεγονότα και τις επιδράσεις αυτών στον εαυτό μας και τους άλλους, λαμβάνοντας έτσι τις διαστάσεις της πρακτικής γνώσης. Με άλλα λόγια, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις μάς επιτρέπουν να ερμηνεύσουμε αυτά που βιώνουμε και μας συμβαίνουν. Συγχρόνως η δράση τους δεν περιορίζεται στη διάσταση του παρόντος, αλλά δημιουργώντας προσδοκίες και προβλέψεις προετοιμάζουν και ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει. Στην ίδια κατεύθυνση, ο Guimelli (1999), επισημαίνο-

ντας όπως και η Jodelet τη συμβολή του κοινωνικού στοιχείου στη διαμόρφωση της «γνώσης του κοινού νου», αναφέρει ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις: «αποτελούν μία ιδιαίτερη εκδοχή της γνώσης που γενικά χαρακτηρίζεται ως “γνώση του κοινού νου”, της οποίας η ιδιομορφία έγκειται στον κοινωνικό χαρακτήρα των διαδικασιών που τις παράγουν. Καλύπτουν λοιπόν το σύνολο των δοξασιών, των γνώσεων και των γνωμών τις οποίες παράγουν και ασπάζονται τα άτομα μιας ίδιας ομάδας για ένα συγκεκριμένο κοινωνικό αντικείμενο. Με την έννοια αυτή άλλωστε, όταν τις ορίζουμε, μιλάμε για “απλοϊκές θεωρίες”, αναφερόμενοι σε λίγο ή πολύ επεξεργασμένα οικοδομήματα, τα οποία όμως έρχονται σε αντίθεση με αυτά του ειδικού ή του επιστήμονα (σ. 63). Η τελευταία επισήμανση σύμφωνα με τον συγγραφέα είναι άξια ιδιαίτερης προσοχής, επειδή οι «απλοϊκές θεωρίες» αποτελούν έναν προνομιακό χώρο έκφρασης της κοινωνικής σκέψης. Οι παραπάνω ορισμοί των κοινωνικών αναπαραστάσεων, αν και προσεγγίζουν την έννοιά τους εστιάζοντας σε διαφορετικά σημεία, εντούτοις συντείνουν στο ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι μία μορφή κοινωνικής γνώσης, η οποία παράγεται συλλογικά και στο μεσοδιάστημα μεταξύ ψυχολογικού και κοινωνικού.

Επίσης, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις σύμφωνα με τον Moscovici, (1999) αναλύονται σε τρεις διαστάσεις: την πληροφορία, τις στάσεις και το πεδίο της αναπαράστασης. Η πληροφορία αφορά το επίπεδο της γνώσης σε ποιότητα και σε ποσότητα που κατέχει ένα άτομο ή μία ομάδα για ένα κοινωνικό αντικείμενο. Η στάση σηματοδοτεί την αρνητική ή θετική προδιάθεση για δράση απέναντι στο αντικείμενο της αναπαράστασης. Και το πεδίο της αναπαράστασης παραπέμπει στην ιδέα της εικόνας του κοινωνικού προτύπου και εκφράζει την οργάνωση και την ποσότητα του περιεχομένου της κοινωνικής αναπαράστασης. Θα πρέπει να επισημανθεί, όμως, ότι από τις τρεις πιο πάνω διαστάσεις συχνότερα συναντιέται η στάση απ’ ό,τι η πληροφορία και το πεδίο αναπαράστασης. Η στάση εν μέρει καθορίζει τις υπόλοιπες δύο διαστάσεις, με την έννοια ότι παρέχει την πληροφόρηση για ένα κοινωνικό αντικείμενο και στη συνέχεια οργανώνει την αναπαράστασή του στο βαθμό που ήδη έχει πάρει μια θετική ή αρνητική στάση απέναντί του.

Ο Moscovici (1999) επισημαίνει ακόμη ότι «εάν η πραγματικότητα των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι εύκολο να γίνει κατανοητή, η έννοια δεν είναι». Για το λόγο αυτό θα επιχειρήσουμε να αποσαφηνίσουμε τρία ζητήματα: α) διαμέσου ποιων διαδικασιών σχηματίζονται οι κοινωνικές αναπαραστάσεις (αντικειμενοποίηση και επικέντρωση) β) πότε προκύπτουν συνθήκες ανάδυσής τους και γ) ποια είναι τα συστατικά στοιχεία και ποιος ο τρόπος οργάνωσης μιας κοινωνικής αναπαράστασης.

Ο Moscovici (1999, σ. 115) αναφέρεται σε δύο διαδικασίες: την αντικειμενοποίηση και την επικέντρωση, μέσω των οποίων δημιουργείται μια κοινωνική αναπαράσταση, έτσι ώστε να αντισταθμίζεται η πιθανή απειλή που αντιπροσωπεύει ένα κοινωνικό αντικείμενο, και παράλληλα να διαφυλάσσεται η ταυτότητα των κοινωνικών υποκειμένων. Η αντικειμενοποίηση συμβάλλει στο να γίνεται ένα ιδεατό σχήμα πραγματικό. Δηλαδή, μέσω της αντικειμενοποίησης οι αφηρημένες έννοιες συγκεκριμενοποιούνται. Παράλληλα η επικέντρωση επιτρέπει την ενσωμάτωση ενός νέου ή άγνωστου αντικειμένου στο υπάρχον δίκτυο κατηγοριών, ώστε να διευκολύνεται η κατανόηση και η εξήγησή του. Όμως, παρά το διαφορετικό τους ρόλο, και οι δύο παραπάνω διαδικασίες επιζητούν την οικειοποίηση του αγνώστου, του «μη οικείου», του παράξενου. Ας εξετάσουμε, όμως, αναλυτικότερα τη λειτουργία των δύο παραπάνω διαδικασιών.

Η σπουδαιότητα της διαδικασίας της αντικειμενοποίησης, όπως έχουμε προαναφέρει έγκειται στο ότι συμβάλλει στη συγκεκριμενοποίηση του αφηρημένου, ή αλλιώς οι αφηρημένες ιδέες αποκτούν ουσία, δηλ. οι έννοιες γίνονται γλωσσικές κατηγορίες, και συντελείται μέσω δύο διεργασιών. Με την πρώτη διεργασία, τη *φυσικοποίηση*, το σύμβολο γίνεται πραγματικό. Η φυσικοποίηση «...είναι ένα άλμα στο φαντασιακό, που μεταφέρει τα αντικειμενικά στοιχεία στον γνωστικό χώρο και ετοιμάζει γι' αυτά μια βασική αλλαγή υπόστασης και λειτουργίας. *Φυσικοποιημένες*, οι έννοιες... υποτίθεται ότι αναπαράγουν το πρόσωπο μιας σχεδόν φυσικής πραγματικότητας» (Moscovici, ό. π., σ. 118). Ενώ με τη δεύτερη διεργασία, την *ταξινόμηση*, εξυπηρετείται η εξής ψυχική ανάγκη: ανακόπτεται η ανεξέλεγκτη ροή ερεθι-

σμάτων, ώστε να έχουμε τη δυνατότητα να «...προσανατολιστούμε και να αποφασίσουμε ποια στοιχεία μάς είναι προσιτά, είτε με τις αισθήσεις είτε με τη νόηση». Συνεπώς η φυσικοποίηση «κάνει το σύμβολο πραγματικό» και η ταξινόμηση «δίνει έναν συμβολικό αέρα στην πραγματικότητα». Από τη στιγμή που θα φυσικοποιηθεί «ο πυρήνας της κοινωνικής αναπαράστασης, πρέπει να εντοπιστούν και να καθοριστούν οι ατομικές συμπεριφορές και να τακτοποιηθούν με τρόπο ώστε να βρίσκονται σε συμφωνία με αυτόν τον πυρήνα. Αυτή τη δουλειά αναλαμβάνει η ταξινομητική σκέψη» (σ. 137).

Όσον αφορά την *επικέντρωση*, αυτή συνεπάγεται την ενσωμάτωση του άγνωστου αντικειμένου σε ένα προϋπάρχον και οικείο δίκτυο κατηγοριών, με σκοπό την κατανόηση και την ερμηνεία του. Με την επικέντρωση «η κοινωνία μετατρέπει το κοινωνικό αντικείμενο σε εργαλείο που μπορεί να το έχει στη διάθεσή της, κι αυτό το αντικείμενο τοποθετείται σε μια κλίμακα προτίμησης μέσα στις υπάρχουσες κοινωνικές σχέσεις» (σ. 183).

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι η αντικειμενοποίηση και η επικέντρωση καταδεικνύουν τον κοινωνικό χαρακτήρα της αναπαράστασης, από τη στιγμή που η αντικειμενοποίηση προσδιορίζει το ρόλο του κοινωνικού αντικειμένου στη διαμόρφωση του περιεχομένου των κοινωνικών αναπαραστάσεων, ενώ η επικέντρωση αποτελεί την παρέμβαση της ίδιας της κοινωνικής αναπαράστασης στην οικειοποίηση του κοινωνικού αντικειμένου. Με άλλα λόγια, οι δύο παραπάνω διαδικασίες λειτουργούν συμπληρωματικά η μία προς την άλλη, έτσι ώστε τα άτομα να μπορούν να συγκεκριμενοποιούν οτιδήποτε άγνωστο, να ερμηνεύουν την πραγματικότητά τους και να διαμορφώνουν τη συμπεριφορά τους.

Πότε όμως δημιουργούνται συνθήκες ανάδυσης των κοινωνικών αναπαραστάσεων; Ο Moscovici (2000β) αναφέρει ότι το άτομο, όταν έρχεται αντιμέτωπο με κάτι παράξενο ή άγνωστο, τότε οι δύο παραπάνω διαδικασίες αναλαμβάνουν να το κάνουν οικείο. Δηλαδή, στην περίπτωση όπου κινδυνεύει η συλλογική ταυτότητα, αναδύεται η κοινωνική αναπαράσταση για να αποφευχθεί η απαγόρευση της επικοινωνίας για το διάστημα κατά το οποίο οι νέες πληροφορίες συγκρούονται με τους υπάρχοντες κοινωνικούς κανόνες.

Σε αυτή την περίπτωση η προκαλούμενη ενεργοποίηση του γνωστικού συστήματος των υποκειμένων από ένα σύνολο κοινωνικών συνθηκών έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση κοινωνικών αναπαραστάσεων. Οι κοινωνικές συνθήκες οι οποίες καθορίζουν την παραγωγή των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι: η *διάχυση της πληροφορίας*, η *εστία προσοχής* και η *πίεση για εξαγωγή συμπεράσματος* (Moscovici, 1999, σ. 263-267). Η διάχυση της πληροφορίας διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη γένεση και την αλληλουχία των συλλογισμών. Αρκετά συχνά, τα υποκείμενα καλούνται να απαντήσουν σε μία ερώτηση ή να σχηματίσουν μια ιδέα γύρω από ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, και πολύ συχνά τα δεδομένα που έχουν στη διάθεσή τους είναι ανεπαρκή και ταυτοχρόνως υπεράφθονα. Μάλιστα, σε αρκετές περιπτώσεις, λόγω της ποιοτικής ανισότητας και της πολλαπλότητας των πηγών πληροφόρησης σε σχέση με τον αριθμό των πεδίων ενδιαφερόντων, απέναντι σε ορισμένα προβλήματα όλα τα άτομα είναι μη καλλιεργημένα. Έτσι, πολύ συχνά, ανεξάρτητα από το επίπεδο μόρφωσης, τα άτομα έχουν τη δυνατότητα να επικοινωνήσουν ή να εκφράσουν μια γνώμη για ένα κοινωνικό αντικείμενο με τον ίδιο τρόπο. Η εστία προσοχής του υποκειμένου είναι πιθανόν να στραφεί σε ορισμένες μόνο πτυχές του αντικειμένου που προκαλεί το ενδιαφέρον του. Επιπλέον, η εστίαση της προσοχής του ατομικού ή συλλογικού υποκειμένου σε μία κοινωνική σχέση ή σε ένα αντικείμενο επηρεάζει το ύψος της σκέψης. Συνεπώς, η σχέση του υποκειμένου με το κοινωνικό αντικείμενο είναι συνάρτηση της *εστίας προσοχής* που θα επιδείξει το πρώτο απέναντι στο δεύτερο. Όπως επίσης και η προσήλωση του υποκειμένου στο αντικείμενο μεταβάλλεται σύμφωνα με το ενδιαφέρον, το βαθμό εμπλοκής και τους ενδόμυχους προσανατολισμούς του. Η *πίεση για την εξαγωγή συμπεράσματος* εκ μέρους των υποκειμένων, η οποία εκτρέπει την αβίαστη πορεία των διανοητικών ενεργειών τους, οφείλεται στην ανάγκη τους να δράσουν, να τοποθετηθούν, να επικοινωνήσουν, καθώς και στο να επιδείξουν ετοιμότητα για απάντηση. Πιο συγκεκριμένα, οι συνθήκες και οι σχέσεις που διαδραματίζονται καθημερινά μεταξύ ομάδων και ατόμων στην κοινωνική πραγματικότητα που βιώνουν, απαιτούν από τα κοινωνικά υπο-

κείμενα να είναι έτοιμα σε κάθε στιγμή να εξηγήσουν ή να απαντήσουν, δηλαδή να πάρουν θέση. Κατά τη συμμετοχή τους σε μία συζήτηση ή σε μία ανταλλαγή ιδεών, θα πρέπει σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα να επιταχύνουν το πέρασμα από τη διαπίστωση στην εξαγωγή συμπεράσματος.

Με βάση τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις, κατά την ανάδυσή τους, αφενός επιτελούν μία γνωστική λειτουργία, η οποία επιτρέπει την επικοινωνία μεταξύ των ατόμων, την κατανόηση και την ερμηνεία της πραγματικότητας, και αφετέρου μία λειτουργία ταυτότητας από τη στιγμή που διαμέσου των κοινωνικών αναπαραστάσεων τα άτομα καθορίζουν τη σκέψη τους για την εικόνα του εαυτού τους και των άλλων, και διαμέσου της κοινωνικής σύγκρισης διαμορφώνουν την ταυτότητά τους. Επίσης, επιτρέπουν στα άτομα και στις ομάδες να τοποθετηθούν στο κοινωνικό πεδίο, διασφαλίζοντας έτσι τη συγκρότηση της ατομικής ή της κοινωνικής ταυτότητας που «είναι συμβατή με τα συστήματα κανόνων και αξιών τα οποία είναι κοινωνικά και ιστορικά καθορισμένα» (Mugny et Carugati, 1985, σ. 183).

Ο Abric (1996), αναφορικά με τη συγκεκριμένη λειτουργία των κοινωνικών αναπαραστάσεων, καταλήγει σε τρία κύρια συμπεράσματα. Αρχικά, υποστηρίζει ότι, επειδή τα άτομα έχουν ως στόχο να διαφυλάξουν τη θετική εικόνα της ομάδας όπου ανήκουν, η συμπεριφορά τους, οι πράξεις τους και η γνωστική προσέγγιση που θα υιοθετήσουν δεν εξαρτώνται από την «αντικειμενική» πραγματικότητα, αλλά από τον τρόπο που προσλαμβάνεται η υπό αντιμετώπιση κατάσταση. Δεύτερον, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις παράγουν προσδοκίες και προβλέψεις, που αποσκοπούν στο να κάνουν την πραγματικότητα ανάλογη με την αναπαράσταση. Δηλαδή, η αναπαράσταση προηγείται μιας αλληλεπίδρασης, και τα συμπεράσματα προκύπτουν πριν ακόμη αυτή αρχίσει. Όπως επισημαίνει και ο συγγραφέας: «το παιχνίδι είναι στημένο απ' την αρχή» (Abric, ό.π., σ. 56). Τρίτον, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις, αντικατοπτρίζοντας τους κανόνες και τους δεσμούς που επικρατούν μεταξύ των ατόμων μίας ομάδας, καθορίζουν και αυτό που μπορεί να είναι ανεκτό ή μη αποδεκτό.

Έτσι, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις επιτρέπουν στα κοινωνικά υποκείμενα να δικαιολογούν τις πράξεις τους τόσο εντός της ομάδας τους όσο και σε επίπεδο διομαδικών σχέσεων. Στην περίπτωση των διομαδικών σχέσεων τα υποκείμενα θα διαμορφώσουν τις αναπαραστάσεις της αντίπαλης εξωομάδας με τέτοιο τρόπο, ώστε να της αποδοθούν χαρακτηριστικά που να είναι σε θέση να δικαιολογήσουν μια επιθετική ή μη φιλική συμπεριφορά απέναντί της. Με αυτό τον τρόπο γίνεται κατανοητό ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο και στις συμβολικές σχέσεις μεταξύ ατόμων και ομάδων.

Σύμφωνα, επίσης, με τον Doise (1992), η συμβολική λειτουργία των κοινωνικών αναπαραστάσεων σχετίζεται με τις οργανωτικές αρχές, με βάση τις οποίες τα άτομα τοποθετούνται, ανάλογα με τις κοινωνικές θέσεις και τις υπαγωγές τους, απέναντι στην κοινή γνώση που εμπεριέχουν οι αναπαραστάσεις. Έτσι, σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, τα άτομα μπορούν να προσεγγίζουν την κοινωνική πραγματικότητα με τρεις διαφορετικούς τρόπους επικέντρωσης. Να επικεντρώνουν τη νέα γνώση σε παλαιότερες αξίες και πεποιθήσεις (ψυχολογική επικέντρωση). Να κατανοούν τη νέα γνώση με παρόμοιους τρόπους, στην περίπτωση που ανήκουν στις ίδιες κοινωνικές κατηγορίες (κοινωνιολογική επικέντρωση). Η επικέντρωση της νέας γνώσης από άτομα που ανήκουν στην ίδια ομάδα και συμμερίζονται περίπου τις ίδιες απόψεις για ένα ζήτημα μπορεί να εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές ρυθμίσεις και τις υπάρχουσες μη-συμμετρικές διαστάσεις στην εξουσία μεταξύ ανθρώπων και ομάδων (κοινωνιοψυχολογική επικέντρωση).

Ένα ακόμη ζήτημα που θα εξετάσουμε, όπως προαναφέραμε, είναι ο προσδιορισμός των συστατικών στοιχείων και του τρόπου οργάνωσης των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Έπειτα από την πρώτη διατύπωση της θεωρίας των κοινωνικών αναπαραστάσεων από τον Moscovici S., κατά τις δεκαετίες που ακολούθησαν αρκετοί ερευνητές έστρεψαν το ενδιαφέρον τους γύρω από τα συστατικά στοιχεία και την οργάνωσή τους. Ο Abric (1976) εισήγαγε και προώθησε την υπόθεση του κεντρικού πυρήνα, σύμφωνα με την οποία

κάθε αναπαράσταση οργανώνεται γύρω από έναν κεντρικό πυρήνα, που αποτελείται από ένα ή μερικά στοιχεία και τα οποία προσδίδουν στην αναπαράσταση τη σημασία της εντός του κοινωνικού πλαισίου όπου διαμορφώθηκε. Γύρω από τον κεντρικό πυρήνα οργανώνονται τα περιφερειακά στοιχεία, τα οποία βρίσκονται σε απευθείας σχέση μ' αυτόν και που η παρουσία τους, η σημασία τους και η λειτουργία τους καθορίζονται από αυτόν. Αποτελούν την ουσία του περιεχομένου της αναπαράστασης, και συγχρόνως το πιο ζωντανό και πιο συγκεκριμένο μέρος της. Έτσι, οι κοινωνικές αναπαραστάσεις (συγκροτούμενες από τον κεντρικό πυρήνα και τα περιφερειακά στοιχεία) μπορούν να προσληφθούν ως μία ολότητα, η οργάνωση και η λειτουργία της οποίας καθορίζεται από ένα διπλό σύστημα: ένα κεντρικό και ένα περιφερειακό.

Το κεντρικό σύστημα μιας κοινωνικής αναπαράστασης συνδέεται με τους κανόνες και τις αξίες της που συγκροτούν το ιδεολογικό περιβάλλον του συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος και της ομάδας, και με αυτό τον τρόπο εξασφαλίζει τόσο μία κοινή βάση επικοινωνίας όσο και την ομοιογένεια της ενδο-ομάδας. Είναι το πιο σταθερό και ανθεκτικό συστατικό της αναπαράστασης, αυτό που αντιστέκεται περισσότερο στην αλλαγή και εξασφαλίζει τόσο τη σταθερότητα της κοινωνικής αναπαράστασης όσο και τη συνέχειά της μέσα σε ένα εξελισσόμενο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο. Εάν ο πυρήνας της αναπαράστασης αλλάξει, μεταβάλλεται όλη η δομή της, και συνεπώς η σημασία της διαφοροποιείται ριζικά (Abric, 1996). Παράλληλα, το περιφερειακό σύστημα ως πιο ευέλικτο είναι αυτό που επιτρέπει την επεξεργασία εξατομικευμένων κοινωνικών αναπαραστάσεων οι οποίες συνδέονται με έναν κοινό κεντρικό πυρήνα, επιτρέποντας στα άτομα να αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα που βιώνουν στην εκάστοτε χρονική στιγμή. Ο Abric (1996) τονίζοντας τη σημασία του περιφερειακού συστήματος υποστηρίζει ότι λειτουργεί «σαν ένα σύστημα άμυνας της αναπαράστασης» (σ. 66), και είναι αυτό που ο Flament αποκάλεσε «προφυλακτήρα» της αναπαράστασης. Σύμφωνα επίσης με τον Flament, η λειτουργία του κεντρικού

πυρήνα μπορεί να γίνει κατανοητή μόνο μέσα από μια διαρκή διαλεκτική με την περιφέρεια (Flament, 1996, σ. 126).

Οι Moscovici & Vignaux (1994) πρότειναν μία ακόμη διαφορετική θεώρηση των κοινωνικών αναπαραστάσεων, όπου αναπτύσσεται η έννοια του Θέματος (Thema). Οι συγγραφείς υποστηρίζουν ότι τα θέματα είναι έννοιες αρχαϊκές, που προέρχονται από βάθος χρόνου, είναι ριζωμένες στην κοινωνική μνήμη την ιστορία και τον πολιτισμό των μελών μιας κοινότητας και καθορίζουν ένα πλήθος κοινωνικών αναπαραστάσεων. Έτσι, η κάθε αναπαράσταση εμφανίζεται να μην είναι τελείως ανεξάρτητη και αυτόνομη, από τη στιγμή που τα θέματα συμβάλλουν, παράγουν και θέτουν τους κανόνες της δημιουργίας τους. Επιπλέον, η Markova (1999), όπως και οι προηγούμενοι δύο συγγραφείς, αναφέρεται στα «*αρχη-θέματα*» (archetemata). Τα αρχη-θέματα αποτελούνται από ορισμένες κατηγορίες θεμάτων τα οποία κληρονομούνται από γενιά σε γενιά και ενεργοποιούνται κάτω από συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες. Τότε μορφοποιούνται ως θέματα και κινητοποιούν τους μηχανισμούς παραγωγής των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Για παράδειγμα, η αναπαράσταση του λαϊκού πολιτισμού στο πεδίο του δημόσιου λόγου από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, και σύμφωνα με τον Herzfeld (2002, σ. 50) μέχρι και σήμερα, εμφανίζεται να μην είναι ανεξάρτητη από τα δύο κυρίαρχα ιδεολογικά ρεύματα της νεοελληνικής πραγματικότητας, δηλαδή του «ελληνισμού» και της «ρωμιοσύνης». Έτσι, είναι πιθανόν ορισμένες έννοιες που εδρεύουν στα ιδεολογικά πεδία του «ελληνισμού» και της «ρωμιοσύνης», από τα μέσα του 19ου αιώνα μέχρι και την έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, να ενεργοποιούνται κάθε φορά που εμφανίζεται μία αναπαράσταση του ρεμπέτικου.

1.3. Τα τρία συστήματα επικοινωνίας: η διάδοση, η μετάδοση και η προπαγάνδα

Από τη στιγμή που η παρούσα έρευνα εστιάζει την προσοχή της κυρίως στην εξέταση του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου της περιόδου 1931-40, οφείλει να κάνει λόγο για το δεύτερο μέρος της εργασίας του Moscovici (1961/1999), όπου ο συγγραφέας πραγματοποιεί ανάλυση περιεχομένου των δημοσιευμάτων του γαλλικού Τύπου τα οποία αναφέρονται στην ψυχανάλυση, και συγχρόνως παρουσιάζει τα τρία συστήματα επικοινωνίας που αναπτύσσονται μεταξύ των αρθρογράφων και του αναγνωστικού κοινού: τη *διάδοση*, τη *μετάδοση* και την *προπαγάνδα*. Δηλαδή, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου, για να προσανατολίσουν το αναγνωστικό κοινό προς την κατεύθυνση η οποία βρίσκεται σε συμφωνία με τα αποτελέσματα που επιδιώκουν, επιλέγουν κάθε φορά την κατάλληλη μορφή επικοινωνίας. Έτσι, αντικείμενο του παρόντος υποκεφαλαίου αποτελεί η παρουσίαση των τριών παραπάνω μορφών επικοινωνίας που, σύμφωνα με τον Moscovici (1999), αντιστοιχούν στην ποικιλία των σχέσεων και των καταστάσεων ενός συγκεκριμένου κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου.

Στην παρουσίαση των μορφών επικοινωνίας που επιλέγουν οι αρθρογράφοι, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη, σύμφωνα με τον Moscovici, τις σχέσεις που τις συγκροτούν και τις καθορίζουν. Δηλαδή: σχέσεις ανάμεσα στον τρόπο οργάνωσης του περιεχομένου και της συμπεριφοράς, ανάμεσα στο υπάρχον πλαίσιο αναφοράς και το αντικείμενο της επικοινωνίας, καθώς και ανάμεσα στον πομπό και τον δέκτη. Εδώ θα σημειώσουμε ότι η σημαντικότερη έλλειψη της εργασίας, που αφορά προφανώς και πλήθος ανάλογων εργασιών, είναι η αδυναμία να μετρηθεί η αλληλεπίδραση μεταξύ πομπού και δέκτη, καθώς και να ελεγχθούν οι επιπτώσεις των μηνυμάτων των δημοσιευμάτων πάνω σε προσδιορισμένες συμπεριφορές. Όμως, καμία εργασία δεν θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι είναι εξαντλητική. Βέβαια, πιθανώς να μπορούμε να εξαγάγουμε κάποια επιμέρους συμπεράσματα, συγκρίνοντας, για παράδειγμα, τις επιλογές και προτάσεις των αρθρογράφων της περιόδου

1931-40 με τη συμπεριφορά των δεκτών των δημοσιευμάτων, από τη στιγμή που διακρίνεται η σταθερή προτίμηση των αναγνωστών να πραγματοποιούν αγορές αρκετών χιλιάδων δίσκων ρεμπέτικων τραγουδιών, με βάση τις πληροφορίες που μας παρέχουν οι ίδιοι οι αρθρογράφοι.

Ας δούμε, όμως, αναλυτικά τα τρία συστήματα επικοινωνίας.

Στη *διάδοση*, σύμφωνα με τον Moscovici (1999, σ. 336), ο πομπός του μηνύματος επιδιώκει να διαμορφωθεί ένα είδος ενότητας ανάμεσα στο έντυπο και τον αναγνώστη, χωρίς να πάψει να υπάρχει μια διαφοροποίηση των ρόλων. Δηλαδή, τα δημοσιεύματα στην περίπτωση της διάδοσης δεν αποτελούν πηγές πληροφόρησης που μπορούν ή επιθυμούν να προσανατολίσουν τους αναγνώστες τους, αλλά λειτουργούν σαν όργανα αναμετάδοσης μιας κοινής γνώσης που πρέπει να μοιραστούν όλοι. Συνεπώς, στη διάδοση ο πομπός είναι υποχρεωμένος να αυτοπροσδιορίζεται σαν αγωγός αναμετάδοσης των μηνυμάτων, για να ανταποκρίνεται στη λειτουργία του και να εκφράζει τους αναγνώστες του, προκειμένου να τους ελκύει και να προκαλεί ταυτίσεις. Με άλλα λόγια, ο πομπός είναι αυτός που προσαρμόζεται και εξαρτάται από τον δέκτη.

Ποια είναι, όμως, τα βασικά χαρακτηριστικά της διάδοσης, σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα;

- Ο πομπός δεν εκδηλώνει καθορισμένες προθέσεις ούτε έντονο προσανατολισμό.
- Τα μηνύματα ενδεχομένως να έχουν πρόθεση να επηρεάσουν κάποιες συμπεριφορές, χωρίς όμως να στοχεύουν επιτακτικά στη σχέση μεταξύ επικοινωνιών και συμπεριφορών.
- Η πηγή της επικοινωνίας προσβλέπει στο να αποτελεί την έκφραση του δέκτη του μηνύματος.
- Ο πομπός και ο δέκτης ορίζονται με γενικό και ασαφή τρόπο.
- Το αναγνωστικό κοινό δεν αποτελεί μια σαφώς προσανατολισμένη ομάδα.
- Κατά τη διάρκεια της επικοινωνίας διατηρείται μια απόσταση μεταξύ του αντικειμένου του δημοσιεύματος και του πομπού της επικοινωνίας.

- Το περιεχόμενο του μηνύματος διατηρεί μια σχετική αυτονομία που συχνά εκδηλώνεται με μια μορφή ασυνέχειας της θεματολογίας.

- Η διάδοση μπορεί να επιφέρει ορισμένα αποτελέσματα, αν και δεν αποσκοπεί στο να παράγει συνολικές συμπεριφορές. (Moscovici, 1999, σ. 350).

Έτσι, με την αποφυγή παραγωγής συγκεκριμένων συμπεριφορών κατά τη διάδοση αποφεύγεται η σύγκρουση με μερίδες του κοινού που θα μπορούσαν να έχουν ιδιαίτερες τοποθετήσεις απέναντι σε ένα κοινωνικό αντικείμενο, για διάφορους κοινωνικο-πολιτισμικούς, πολιτικούς ή ιδεολογικούς λόγους. Σε σχέση, τώρα, με την παρούσα εργασία, η ύπαρξη των θεμάτων που αφορούν το ρεμπέτικο, που ένα άτομο οδηγείται να τα προσλάβει στα άρθρα μιας εφημερίδας ή ενός περιοδικού, κάνει δυνατή τη γενίκευση και την οργάνωση του περιεχομένου των αποσπασμάτων, τα οποία γι' αυτό ακριβώς τείνουν να εδραιωθούν στο γνωστικό και γλωσσικό πεδίο του αναγνωστικού κοινού. Δηλαδή, σε ορισμένα άρθρα το ενδιαφέρον μπορεί να επικεντρωθεί στις προβαλλόμενες πολιτισμικές ιδιαιτερότητες ενός προϊόντος του λαϊκού πολιτισμού (π.χ. μικρασιατικό ρεμπέτικο) και λιγότερο στη διαμόρφωση συμπεριφορών απέναντι στο σύνολο του ρεμπέτικου. Επίσης, σε άλλες περιπτώσεις, ο συμψηφισμός μιας έννοιας του ρεμπέτικου και μιας έννοιας που παραπέμπει στο περιθώριο (π.χ. χασικλίδικα ρεμπέτικα) προϋποθέτει όχι μόνο ότι το κοινό μπορεί πιθανώς να συνδέσει αυτή την έννοια με μια δομούμενη υπολανθάνουσα αναπαράσταση, αλλά και ότι δευτερευόντως μπορεί ο αρθρογράφος να προσδοκά να προσφέρει ένα κίνητρο ενόψει μιας συγκεκριμένης συμπεριφοράς. Παράλληλα, σύμφωνα με τον Moscovici, η διάδοση πασχίζει να κάνει οικείο το αντικείμενο που διαπραγματεύεται, να το εμφυτεύσει και να το στρέψει στην κοινωνική πραγματικότητα, με τρόπο ώστε η «γλώσσα» που χρησιμοποιούν οι συγγραφείς να έχει ένα ύφος σημερινό, αλλά διαποτισμένο με έννοιες και εικόνες του παρελθόντος (Moscovici, ό.π., σ. 352-367). Τέλος, στη διάδοση τα μηνύματα είναι ασυνεχή, αποσπασματικά, και η επανάληψη των ίδιων θέσεων θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι τυχαία. Η απουσία ισχυρής κατεύθυνσης των απόψεων και των πληροφοριών που διαδίδονται επιτρέπει στον δέκτη να τις ταξινομή-

σει ελεύθερα σε συνάρτηση με τις δικές του προοπτικές και στάσεις (ό.π., σ. 387).

Στην περίπτωση της *μετάδοσης*, σύμφωνα με τον Moscovici, οι επικοινωνίες δεν προτίθενται να παράγουν μια συγκεκριμένη συμπεριφορά, αλλά μόνο να δημιουργήσουν κάποιους κανόνες, μια σύγκλιση γύρω από ένα σύστημα ιδεών που να είναι αποδεκτό. Αυτή η σύγκλιση εμπεριέχει μια διαφορετική αντιμετώπιση του κοινωνικού αντικειμένου που δυνητικά επιτρέπει την αφομοίωσή του σε ένα ήδη υπάρχον πλαίσιο αναφοράς. Έτσι, σε περιόδους όπου οι εξελίξεις εντός του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου απαιτούν μία οποιαδήποτε αλλαγή απέναντι, π.χ., στην αντιμετώπιση του λαϊκού πολιτισμού, οι συγγραφείς που έχουν συγκεκριμένες ιδεολογικές τοποθετήσεις απέναντί του υποχρεούνται να πάρουν εκ νέου μία θέση. Συγχρόνως, ως περισσότερο επεξεργασμένη, άλλοτε σύνθετη και άλλοτε αφαιρετική, η μετάδοση απευθύνεται σε ομάδες (για παράδειγμα, σε κοινωνικές ομάδες οι οποίες στοχεύουν να ισχυροποιήσουν εντός του κοινωνικού πεδίου συγκεκριμένες μορφές του λαϊκού πολιτισμού, σύμφωνα με τις προσδοκίες τους) που έχουν ήδη μια κάποια ενότητα, μια ορισμένη γλώσσα και ένα σύστημα δικών τους αξιών.

Σύμφωνα με τον Moscovici, τα χαρακτηριστικά της μετάδοσης έχουν ως εξής:

- α) το πεδίο δράσης της είναι σχετικά περιορισμένο.
- β) προτίθεται να αφομοιώσει ένα κοινωνικό αντικείμενο (όπως, για παράδειγμα, ο αμανές υπό την οπτική των υποστηρικτών αρθρογράφων), σε ένα ήδη υπάρχον πλαίσιο.
- γ) στοχεύει στο να καταστήσει αποδεκτή από το σύνολο της ομάδας μια αντίληψη που είναι κυρίαρχη σε ένα από τα κομμάτια της.
- δ) δεν αποσκοπεί τόσο να προκαλέσει μια καινούρια συμπεριφορά, όσο να ελέγξει και να προσδώσει στις υπάρχουσες ή τις προβλεπόμενες συμπεριφορές μια σημασία που δεν είχαν πριν (ό.π., σ. 395-396).

Σε αντίθεση με τη διάδοση, οι σκοποί της μετάδοσης είναι, από τη μια, να καταλήξει σε μια κοινή και δομημένη (δηλαδή όχι αποσπασματική και α-

συνεχή) αντίληψη και στάση και, από την άλλη, να προσανατολίσει το αναγνωστικό κοινό σε σχέση με αυτή την αντίληψη και αυτή τη στάση. Με λίγα λόγια, η ιδιαιτερότητα της μετάδοσης συνίσταται αφενός στο ότι δημιουργεί ένα συγκεκριμένο μοντέλο που μπορεί να προσανατολίσει τα μέλη μιας ομάδας, και αφετέρου στη δυνατότητα να ελέγχει τη συμπεριφορά φορτίζοντάς την με μια σημασία σύμφωνη με τους βασικούς κανόνες και τις αξίες αυτής της ομάδας. Τέλος, ενώ η διάδοση τείνει να ευνοήσει την αποδέσμευση απόψεων πάνω σε συγκεκριμένα ζητήματα, η μετάδοση οικοδομεί στάσεις που μπορούν να σημαδέψουν τόσο τις αναπαραστάσεις όσο και τις συμπεριφορές των κοινωνικών υποκειμένων (ό.π., σ. 416-425).

Η τρίτη μορφή μετάδοσης, η προπαγάνδα, σύμφωνα με τον Moscovici, είναι πιο συγκεκριμένη και από τη μετάδοση. Δεν αρκείται να τροποποιήσει τη σημασία μιας συμπεριφοράς, αλλά τείνει και να τη δημιουργήσει ασκώντας πιέσεις ή να την ενισχύσει. Τα στερεότυπα που συνήθως χρησιμοποιεί πολιορκούν ασφυκτικά τον συναισθηματικό κόσμο των κοινωνικών υποκειμένων. Και ενώ στη διάδοση η μη-εμπλοκή φαίνεται να είναι ο κανόνας, στην προπαγάνδα (που είναι μια μορφή επικοινωνίας πιο κοντά στη μετάδοση) κυριαρχεί η ίδια χρήση δομημένων μοντέλων, η ίδια εμπλοκή, οι ίδιες σχέσεις με τους αναγνώστες. Θα πρέπει να σημειώσουμε, επίσης, ότι η ανηθικότητα ή η ηθικότητα της προπαγάνδας δεν χρεώνεται, φυσικά, στην ίδια, αλλά σε όσους τη χρησιμοποιούν για τους σκοπούς που προτίθενται να ικανοποιήσουν.

Σύμφωνα με τον Moscovici (1999, σ. 450-453), η προπαγάνδα συνήθως:

- Λειτουργεί με τη χρήση στερεοτύπων. Για παράδειγμα, στην περίπτωση του ρεμπέτικου επιδιώκει να μετατρέψει την αναπαράσταση του είδους, σε στερεότυπο, προβάλλοντας συνεχώς θέσεις, όπως: το ρεμπέτικο υπάρχει μόνο για να προπαγανδίζει το χασίς, ακυρώνοντας κάθε θετική διάστασή του και αποσιωπώντας τη δημοφιλία του.
- Οδηγεί στην ταύτιση διάσπαρτων στοιχείων σε μία και την αυτή κατηγορία, θετική ή αρνητική. Δίνοντας π.χ. έμφαση στην ύπαρξη τούρκικων λέξεων σε ένα ρεμπέτικο τραγούδι, η εντύπωση ταύτισης την οποία επιζητούν να

παράγουν οι πολέμιοι αρθρογράφοι στρέφεται γύρω από την πρόσληψη: της ανατολίτικης-ανθελληνικής και συγχρόνως αναχρονιστικής-απολίτιστης πλευράς του ρεμπέτικου. Και έτσι, ό,τι ισχύει για ένα τραγούδι, εξακολουθεί να ισχύει για όλα.

- Χρησιμοποιεί την αποκαλούμενη μέθοδο της «ονομασίας». Με το να συνυπάρχουν, δηλαδή, πλάι πλάι θετικοί και αρνητικοί χαρακτηρισμοί, συμβάλλει στην καταγγελία και στη δημιουργία μιας κοινωνικής οντότητας στην επιθυμούμενη κατεύθυνση. Για παράδειγμα, οι εκφράσεις «μολύνει την κατακάθαρη ατμόσφαιρα της γειτονιάς», «ξενόφερτο ανατολίτικο τραγούδι που αποχαυνώνει τις αγνές λαϊκές τάξεις» κ.λπ. υποκαθιστούν την κυριολεξία της λέξης ρεμπέτικο. Η λέξη ρεμπέτικο στα κείμενα των πολέμιων αρθρογράφων συνήθως εμφανίζεται συνοδευόμενη από έναν μειωτικό χαρακτηρισμό, π.χ. τα «απεχθή» ή τα «αηδή» ρεμπέτικα.

- Στο οπλοστάσιο της προπαγάνδας εντάσσονται οι απλοποιήσεις και οι διαστρεβλώσεις: Για παράδειγμα, σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* (7/10/1938) υποστηρίζεται από την αρθρογράφο Σπανούδη Σ. αφενός η άποψη ότι την ευθύνη για τον μουσικό εκφυλισμό, τη μουσική κατάπτωση, τη μουσική κατωτερότητα και τη διαστροφή του λαϊκού μουσικού ενστίκτου του ελληνικού λαού φέρουν: α) οι δίσκοι γραμμοφώνου και β) ο αμανέας, και αφετέρου ότι οι φορείς που υλοποίησαν τη μεταξική λογοκριτική δραστηριότητα χρήζουν εθνικής ευγνωμοσύνης.

«Η μουσική κατάπτωσης, η μουσική κατωτερότης, ο μουσικός εκφυλισμός του ελληνικού λαού, έχει συντελεσθή με την καταπληκτική διάδοσι των κακόζηλων δίσκων του γραμμοφώνου, που είναι η μόνη ανέξοδη κι' εύκολη απόλαυσις του διψασμένου μουσικώς κοσμάκη... Ως τώρα κυριαρχούσε ο απαίσιος Ανατολίτικος αμανέας με την αναπόδραστη διαστροφή του λαϊκού μουσικού ενστίκτου, που κατεργάσθηκε επί τόσα χρόνια εις βάρος του ελληνικού λαού. Τώρα τελευταία έχει απαγορευθή. Εκείνοι που έλαβαν αυτό το μέτρον – επί τέλους! – είναι πραγματικά άξιοι εθνικής ευγνωμοσύνης...

Αναλυτικότερα, στο παραπάνω κείμενο η μέθοδος είναι εμφανής, ώστε να θεωρηθεί ότι δεν προχωρούμε σε αυθαίρετες ερμηνείες. Από τη μία, αποτε-

λεί προφανώς διαστρέβλωση η προσέγγιση ότι ένα μέσο μετάδοσης όπως το γραμμόφωνο «διά των κακόζηλων δίσκων του» ευθύνεται αποκλειστικά, ως «η μόνη ανέξοδη κι' εύκολη απόλαυσις», για τη μουσική κατάπτωση του ελληνικού λαού, ή ότι ο ανατολίτικος αμανές, που ηθελημένα αποσιωπάται η ευρύτατη αποδοχή και δημοφιλία του, οδήγησε κατά το παρελθόν στη διαστροφή του λαϊκού μουσικού ενστίκτου. Από την άλλη, είναι δυνατόν να θεωρηθεί τουλάχιστον υστερόβουλη και απλοποιητική η άποψη ότι οι φορείς που επιδίωξαν και πέτυχαν την ποινικοποίηση του λαϊκού πολιτισμού, μέσα από τη λογοκριτική δραστηριότητα του μεταξικού καθεστώτος, θα πρέπει να θεωρούνται «άξιοι εθνικής ευγνωμοσύνης». Έτσι, η συγκεκριμένη αρθρογράφος, που – όπως θα διαπιστώσουμε στο Β' Μέρος της εργασίας και κατά την ανάλυση των ερευνητικών δεδομένων – ταυτίζεται με τις θέσεις του μεταξικού καθεστώτος και με τις απόψεις της ομάδας που προσβλέπει στη φιλοδυτική προσέγγιση του ελληνικού πολιτισμού, επιχειρεί να εμφανίσει τις λογοκριτικές παρεμβάσεις του καθεστώτος ως ανάγκες ολόκληρου του πληθυσμού, δηλαδή του ελληνικού λαού.

Όμως, με το να απευθύνεται ένα άτομο ή μια ομάδα (π.χ. οι αρθρογράφοι) στο σύνολο του πληθυσμού, συμβολίζοντάς τον, προετοιμάζει την εγκαθίδρυση μιας ψευδαίσθησης ότι το «εμείς» εκφράζει το σύνολο (π.χ. του ελληνικού λαού). Υπό μία ακόμα οπτική, οι παραπάνω διαπιστώσεις μας αποκαλύπτουν ότι η εμφάνιση της προπαγάνδας προκύπτει: όταν υπάρχει μια έμμεση αλλά σαφής σύγκρουση μεταξύ διαφορετικών ομάδων (π.χ. μεταξύ πολέμιων αρθρογράφων και δημιουργών του ρεμπέτικου), και συγχρόνως δημιουργούνται κατάλληλες συνθήκες εντός του κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου. Σε αυτή την περίπτωση, το αντικείμενο της σύγκρουσης – τα προϊόντα που παράγουν οι δημιουργοί του ρεμπέτικου, δηλαδή οι «κακόζηλοι» δίσκοι γραμμοφώνου και ο αμανές – εμφανίζεται ως απειλή²⁰, τόσο για την ταυτότητα της ομάδας των πολέμιων αρθρογράφων, όσο και για την επιθυ-

²⁰ Σύμφωνα, με τη Breakwell (1986, 2001), απειλή και ταυτότητα, είναι δύο έννοιες που συνυπάρχουν εντός του κοινωνικο-πολιτισμικού και ιδεολογικού πλαισίου, όπου καθορίζεται το περιεχόμενο της ταυτότητας και η αξία της.

μητή αναπαράσταση της πραγματικότητάς τους. Παράλληλα, η αρθρογράφος θεωρεί ως δεδομένο ότι ο μουσικός εκφυλισμός ολόκληρου του ελληνικού λαού διακυβευόταν μέχρι και την έναρξη της λογοκριτικής δραστηριότητας από το μεταξικό καθεστώς.

Ακόμα, σύμφωνα με τον Moscovici (σ. 464-466), η λειτουργία της προπαγάνδας είναι διττή: ρυθμιστική και οργανωτική.

α) Η ρυθμιστική λειτουργία εκφράζεται με την επιβεβαίωση της ταυτότητας της ομάδας και την αναζήτηση μιας επανεγκαθίδρυσης αυτής της ταυτότητας, εκφράζοντας την ιδιότητα της ομάδας ως οντότητας απελευθερωμένης από τις αντιφάσεις που απειλούν την ισορροπία της και τη δράση της. Είδαμε, π.χ. παραπάνω, να επισημαίνεται ο παρελθοντικός κίνδυνος που διέτρεχε ο ελληνικός λαός και πλέον δεν υφίσταται.

β) Η οργανωτική λειτουργία της προπαγάνδας προϋποθέτει την κατάλληλη διαμόρφωση του περιεχομένου των επικοινωνιών, τον μετασχηματισμό π.χ. της αναπαράστασης του αμανέ και των τραγουδιών του ρεμπέτικου, σε μια συγκεκριμένη κατάσταση. Μία εκ νέου διαμόρφωση της αναπαράστασης του κοινωνικού αντικειμένου είναι ένα από τα βασικά προτάγματα της προπαγάνδας. Δηλαδή, στην παραπάνω περίπτωση, η αρθρογράφος επιχειρεί να τοποθετήσει τον «ανατολίτικο» αμανέ σε ένα ιδεολογικό και όχι μουσικολογικό επίπεδο, αρνούμενη κάθε αποσύνδεση μεταξύ ιδεολογίας και πολιτισμικής έκφρασης. Και αυτό επειδή, χωρίς τη χρήση του ιδεολογικού κριτηρίου, θα ήταν δύσκολο να τον προσδιορίσει ως «ανθελληνική» πολιτισμική απειλή. Έτσι, υπό την οπτική της κοινωνικής ψυχολογίας, η προπαγάνδα μπορεί να οριστεί ως ένας τρόπος έκφρασης ενός ατόμου ή μιας ομάδας που βρίσκεται σε συγκρουσιακή κατάσταση με άλλες κοινωνικές ομάδες, και ως αποτέλεσμα εγχειρηματικής επεξεργασίας, ενόψει μιας δράσης σχετικής με την αναπαράσταση την οποία έχει το άτομο ή η ομάδα για το αντικείμενο της σύγκρουσης (σ. 468).

Ο Moscovici διαπιστώνει ακόμα ότι αυτό που διακρίνει την προπαγάνδα από τη μετάδοση είναι ότι η προπαγάνδα τείνει να προκαλέσει μια πραγματική συμπεριφορά μέσα από τη διαμεσολάβηση της αναπαράστασης του α-

ντικειμένου, και ως εκ τούτου υποκινεί τα άτομα ή τις ομάδες που βρίσκονται σε μια ταυτόσημη κατάσταση ώστε να προβούν σε κοινή δράση. Αντιθέτως η μετάδοση χρησιμεύει μόνο στο να παράγει μια στάση, ασκώντας ένα είδος ελέγχου της συμπεριφοράς (σ. 480-481). Δηλαδή, στην περίπτωση της προπαγάνδας, το ζητούμενο είναι περισσότερο η εκδήλωση δημόσιας άποψης παρά μία εσωτερική άποψη. Παράλληλα, οι ψυχολογικές, γνωστικές ή συναισθηματικές διαδικασίες που είναι ικανές να εγκαθιδρύσουν μια άμεσότερη σχέση μεταξύ ερεθίσματος και απάντησης, φαίνεται ότι καταλήγουν στη δημιουργία στερεοτύπων. Και αυτό επειδή η πίεση για την εξαγωγή συμπεράσματος και την εκδήλωση συμπεριφοράς είναι πιο άμεση, αλλά επίσης επειδή η κατάσταση ορίζεται με τρόπο που να μην παρουσιάζει παρά μόνο δύο δυνατές λύσεις: την αποδοχή ή την απόρριψη της προπαγανδιστικής θέσης.

Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις, ο Moscovici διατυπώνει την άποψη ότι τα στοιχεία της κοινωνικής αναπαράστασης μεταμορφώνονται ως εργαλεία της κοινωνικής ομάδας που κάνει χρήση της προπαγάνδας. Συγκεκριμένα: 1) ενισχύουν τη συμμετοχή των μελών της ομάδας· 2) συμβάλλουν στη δημιουργία στερεοτύπων²¹. 3) υποδεικνύουν την κατάλληλη συμπεριφορά ή δράση.

Τέλος, στην περίπτωση της προπαγάνδας, μία ακόμη επισήμανση σχετίζεται με τη διττή σημασία της επανάληψης. Ο Moscovici κάνει λόγο αφενός για την επανάληψη που οδηγεί στη δημιουργία στερεοτύπων, και αφετέρου για τη γνωστική επανάληψη. Πιο συγκεκριμένα, η επιτυχία μιας προπαγάνδας δεν εξαρτάται μόνο από την επανάληψη ενός στερεοτύπου, αλλά επίσης και από την επανάληψη η οποία αποσκοπεί στη δόμηση ενός περιεχομένου που καθιστά απαραίτητη μια συμπεριφορά (είδαμε, για παράδειγμα, παραπάνω ότι οι φορείς της λογοκρισίας χαρακτηρίζονται ως «άξιοι εθνικής ευ-

²¹ Το στερεότυπο είναι: «μια υπεραπλουστευμένη νοερή εικόνα (συνήθως κάποιας κατηγορίας προσώπων, θεσμών ή γεγονότων), η οποία είναι κοινή, ως προς τα βασικά χαρακτηριστικά της σε πολλούς ανθρώπους. [...] Συχνά, αλλά όχι απαραίτητα, τα στερεότυπα συνοδεύονται από προκατάληψη, δηλαδή από μια ευνοϊκή ή δυσμενή προδιάθεση απέναντι σε κάθε μέλος της υπό συζήτηση κατηγορίας» (Stallybrass, 1977, σ. 601).

γνωμοσύνης», και το μέτρο της απαγόρευσης του αμανέ, συνοδευόμενο με το επιφώνημα «επί τέλους!», φαίνεται ότι το ανέμενε η συγγραφέας ως απαραίτητο). Με αυτό τον τρόπο: «Η επανάληψη κάνει δυνατό το πέρασμα από το γνωστικό επίπεδο στο συγκινησιακό επίπεδο, και δημιουργεί μια “πειστική κατάσταση”, η οποία μοιάζει, στον παροξυσμό της, σε μια παθιασμένη κατάσταση· όμως, όπως ξέρουμε, αυτή η κατάσταση είναι το ιδεολογικό αντίστοιχο της συναισθηματικής κατάστασης» (ό.π., σ. 492).

1.4. Σημαντικές εξελίξεις που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να εστιάσουμε σε ορισμένες σημαντικές εξελίξεις που συνετέλεσαν στη διαμόρφωση της εικόνας του ρεμπέτικου από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπως αυτή αποτυπώνεται σε ένα πλήθος δημοσιευμάτων του ευρωπαϊκού και εγχώριου δημόσιου λόγου, καθώς και σε υπάρχουσες γραπτές πηγές και μαρτυρίες, ορισμένες από τις οποίες – όπως αυτές που πιστοποιούν τη λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Θεσσαλονίκης ως μέσου μετάδοσης ρεμπέτικων τραγουδιών πριν από τη μεταξική περίοδο – δεν έχουν απασχολήσει τη μεταπολεμική (δηλαδή, μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο) αρθροβιβλιογραφία που αφορά το ρεμπέτικο, και επισημαίνονται για πρώτη φορά από την παρούσα έρευνα. Ειδικότερα, η παρούσα εργασία επικεντρώθηκε στην εξέταση των πηγών που αναφέρονται: 1) στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, κυρίως στα παράλια της Μικράς Ασίας και ιδιαίτερα στη Σμύρνη, 2) στη λειτουργία των καφέ σαντάν και των καφέ αμάν των τριών τελευταίων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα, κυρίως στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας, 3) στην παρουσία του θεάτρου σκιών εντός της ελληνικής επικράτειας από τις αρχές της δεκαετίας του 1890, το οποίο ενσωματώνει στις παραστάσεις του στοιχεία των προγενέστερων μορφών μουσικής παράδοσης όπως και του ρεμπέτικου τραγουδιού, και 4) στη διαφορετική αντιμετώπιση του ρεμπέτικου και του «μπουζουκιού» στη Θεσσαλονίκη, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930.

1.4.1. Συνθήκες διαμόρφωσης του ρεμπέτικου στα παράλια της Μικράς Ασίας από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε τις συνθήκες διαμόρφωσης του ρεμπέτικου από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στα παράλια της Μικράς Ασίας, όπως αυτές αναπαριστώνται στα προϊόντα κυρίως του ευ-

ρωπαϊκού δημόσιου λόγου, αλλά και στις διαθέσιμες γραπτές μαρτυρίες. Κι αυτό επειδή οι προγενέστερες ρίζες του συγκεκριμένου μουσικού μορφώματος, με βάση τις μέχρι σήμερα διερευνημένες πηγές, εντοπίζονται κυρίως στη σμυρναϊκή και πολιτική μουσική παράδοση. Για το λόγο αυτό, κρίνεται σημαντική η εξέταση των δημοσιευμάτων που εμπεριέχουν πληροφορίες σχετικά με τις επικρατούσες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες του συγκεκριμένου γεωγραφικού χώρου από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, καθώς και η κατά το δυνατόν αποσαφήνιση του τρόπου με τον οποίο οι συγκεκριμένες συνθήκες άσκησαν επιρροές στη μετέπειτα εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Σύμφωνα με τις θέσεις του Κουνάδη (2003, τόμος Α', σ. 9 και σ. 392-393): «Η πρωτογενής περίοδος του ρεμπέτικου πρέπει να αναζητηθεί στη Σμύρνη, όπου οι κοινωνικές συνθήκες ψυχαγωγίας, ενός τεράστιου ελληνικού πληθυσμού, δημιουργούν ανάγκες τέτοιας μορφής, που υποχρεώνουν να επαγγελματοποιηθεί ένας μεγάλος αριθμός από τους ερασιτέχνες μουσικούς, οι οποίοι μέχρι τότε έπαιζαν στα κλειστά κυκλώματα της οικογένειας και της παρέας [...] Στο ρεμπέτικο της πρώιμης αυτής περιόδου, δηλαδή μέχρι το 1922, περιλαμβάνονται δημιουργίες, που οι περισσότερες αποτελούν τη σμυρναϊκή ή πολιτική παράδοση, αλλά και δημιουργίες επωνύμων από τις περιοχές αυτές».

Ο ίδιος συγγραφέας επισημαίνει ότι, μετά από επεξεργασία σημαντικού δείγματος – περίπου τεσσάρων χιλιάδων²² – ρεμπέτικων τραγουδιών, προέκυψε το συμπέρασμα ότι: «το ρεμπέτικο εκφράστηκε μέσω δύο σημαντικών “σχολών” [...] Είναι η “σχολή” της ηπειρωτικής Ελλάδος²³, με κυριότερα κέντρα ανάπτυξης τα αστικά συγκροτήματα της Αθήνας, του Πειραιά, της Θεσσαλονίκης, καθώς και τις επαρχιακές πρωτεύουσες του Βόλου, των Τρι-

²² Ο Κουνάδης επίσης υποστηρίζει, ότι με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία, ο τελικός αριθμός των ρεμπέτικων τραγουδιών θα πρέπει να είναι πενταψήφιος.

²³ Εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι όσον αφορά την πρώτη σχολή της «ηπειρωτικής Ελλάδας», για το χρονικό διάστημα 1931-40 στο οποίο επικεντρώνεται η εργασία, επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε τον ευρύτατα αποδεκτό όρο «Πειραιώτικο ρεμπέτικο», επειδή για τη διαμόρφωση και διάδοση των συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών, στα οποία κυριαρχούν, το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς και η κιθάρα, καταλυτικό ρόλο διαδραμάτισαν, η πόλη του Πειραιά και πλησίον του συνοικίες όπως π.χ. η Δραπετσώνα, η οποία συνδέεται με την πρώτη εμφάνιση του μπουζουκιού σε πάλλο (1934).

κάλων... και η “σχολή” της Μικράς Ασίας, με κύρια κέντρα τη Σμύρνη και την Πόλη και με επιδράσεις στα κοντινά στη Μικρά Ασία νησιά, Λέσβο, Χίο και Σάμο.» (σ. 392).

Παράλληλα, το ρεμπέτικο του 19^{ου} αιώνα της πρώτης σχολής φαίνεται ότι εμπεριέχει αρκετά κοινά χαρακτηριστικά με το δημοτικό τραγούδι, ενώ για το ρεμπέτικο της δεύτερης σχολής υποστηρίζεται ότι, ενώ υπήρχε πριν από αυτό της πρώτης σχολής, ωστόσο καθίσταται δύσκολος ο προσδιορισμός της έναρξης της δημιουργίας του, λόγω έλλειψης επαρκών πληροφοριών.

«1. Η πρώτη “σχολή”²⁴ δημιουργείται στην ηπειρωτική Ελλάδα από το 1850 περίπου και μετά. Το ρεμπέτικο τραγούδι ακολουθεί εδώ, για ένα μεγάλο διάστημα, μορφολογικά και λειτουργικά όλα τα χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού· με εξαίρεση το στίχο, ο οποίος αλλάζει θεματολογία. Τα υπόλοιπα μουσικολογικά χαρακτηριστικά (κλίμακες, ρυθμοί, σύνθεση ορχήστρας) είναι άμεσα επηρεασμένα από το δημοτικό. Η αποδέσμευση, που αρχίζει με το στίχο, συνεχίζεται γρήγορα και στους ρυθμούς, τη μελωδική γραμμή και τη σύνθεση της ορχήστρας.

2. Η Μικρασιατική “Σχολή” με τους δύο κλάδους της, τον Σμυρνέικο και τον Πολίτικο, προϋπάρχει της “Σχολής” της ηπειρωτικής Ελλάδας, και είναι δύσκολο να τοποθετήσουμε χρονικά την αρχή της δημιουργίας της. Πάντως, στη γεωγραφική αυτή περιοχή βρίσκουμε τις ρίζες των δύο κύριων χορών-ρυθμών, με τους οποίους θα εκφραστεί στην πορεία του το ρεμπέτικο τραγούδι²⁵: Τον ζεϊμπέκικο και τον χασάπικο» (ό.π., σ. 392-393).

²⁴ Ο Κουνάδης Π. μιλώντας για τη σχολή της ηπειρωτικής Ελλάδας διακρίνει τρεις περιόδους: «...Στην πρώτη αυτή περίοδο, έχουμε χαρακτηριστικά τραγούδια αγνώστων συνθετών, βασισμένα σε δημοτικά μουσικά μοτίβα, με δίστιχα ανεξαρτήτων θεμάτων – μέσα στο ίδιο τραγούδι – που κυκλοφορούσαν “αδέσποτα” στα λιμάνια και στις συνοικίες των αστικών κέντρων. [...] Η δεύτερη περίοδος συμπίπτει με την εμφάνιση του Μάρκου Βαμβακάρη και της παρέας του... και τοποθετείται χρονικά στη δεκαετία 1930-40. [...] Στην περίοδο αυτή έχουμε απόλυτη αυτοτέλεια του ρεμπέτικου τραγουδιού, που εκφράζεται με τη λιτότητα και λαϊκότητα του στίχου, την οριστικοποίηση του χασάπικου και ζεϊμπέκικου σαν κύριων χορών-ρυθμών, τη χρησιμοποίηση μουσικών κλιμάκων, όχι άμεσα επηρεασμένων από τις ανατολικές (με εξαίρεση τον Μάρκο Βαμβακάρη που αποτελεί το σύνδεσμο ανάμεσα στις δυο μεγάλες σχολές), και την οριστική αλλαγή της ορχήστρας, που συντίθεται πια, κύρια, από το μπουζούκι, τον μπαγλαμά και την κιθάρα (σ. 392-393).

²⁵ Σύμφωνα με τον Μερακλή Μ. το τραγούδι «...είναι τρισυπόστατο: εκτός από λόγος και μουσική είναι και χορός...» (Μερακλής, 1992, τόμος Γ', σ. 190).

Σύμφωνα με τον Λιάβα Λ. (1987), οι μουσικές επιδράσεις από Ανατολή και Δύση που έλαβαν χώρα στο αστικό κέντρο της Σμύρνης και στα καφέ αμάν – και οι οποίες συνετέλεσαν στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου –, προερχόμενες από την ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου, λειτούργησαν ως συνθετικές συνιστώσες για τη συγκρότηση μιας «ανατολικομεσογειακής» μουσικής έκφρασης και δημιουργίας.

Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι η Σμύρνη, ως κέντρο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής της Μικράς Ασίας, αποτέλεσε μητρόπολη αστικής ανάπτυξης πολύ πριν από την ανάπτυξη των αστικών κέντρων της ελληνικής επικράτειας, με ισχυρότατη την παρουσία του ελληνικού στοιχείου²⁶.

Ο Ενεπεκίδης (1989), στο έργο του *«Τραπεζούντα Κωνσταντινούπολη Σμύρνη»*, καταθέτει γραπτές αναφορές που αφορούν μεταξύ άλλων τις εικόνες που συγκροτούν για την οικονομική, κοινωνική και πολιτισμική ζωή της Σμύρνης, ευρωπαίοι επιστήμονες, διπλωμάτες, δημοσιογράφοι και λόγιοι συγγραφείς για το χρονικό διάστημα 1800-1922. Η πολυτιμότητα των συγκεκριμένων πηγών έγκειται στο γεγονός ότι πιστοποιούν το ενδιαφέρον (μιας πολυπρόσωπης μερίδας) του ευρωπαϊκού δημόσιου λόγου για την αστική ανάπτυξη της Σμύρνης, καθώς και στο ότι αποτυπώνεται η αναγνωρισιμότητα της πολιτισμικής προσφοράς της. Ακόμα, από τις πληροφορίες που παρέχονται αποδεικνύεται η κυριαρχία του ελληνικού στοιχείου στην οικονομική δραστηριότητα της πόλης ήδη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Επίσης, διαπιστώνεται ότι πριν από τη μεγάλη εξόντωση του ελληνικού

²⁶ Οι Έλληνες της Σμύρνης αποτελούσαν το πολυπληθέστερο μέρος των κατοίκων του κέντρου της. Το 1894, επί πληθυσμού 229.165, οι Έλληνες ήταν 96.250, οι Τούρκοι 57.000, οι Αρμένιοι 7.628, οι Εβραίοι 16.450 και οι υπόλοιποι Ευρωπαίοι και άλλων εθνικοτήτων. [...] Αξίζει να σημειώσουμε εδώ πως το 1870, κατά την επίσημη απογραφή της Ελλάδας, η Αθήνα είχε 44.510 κατοίκους και η Σμύρνη 187.000. Ενώ το 1920 η Αθήνα είχε 300.000 κατοίκους και η Σμύρνη 350.000. Δεν κυριαρχούσαν, όμως, μόνο στον πληθυσμό οι Έλληνες κάτοικοι της Σμύρνης αλλά και στην οικονομική ζωή και στον πολιτισμό (εμπόριο, τέχνες, επιστήμες, παιδεία κ.ά.). Γι' αυτό ακριβώς οι Τούρκοι την αποκαλούσαν «Γκιαούρ Ιζμίρ», δηλαδή άπιστη Σμύρνη. Η πολυεθνική σύνθεση της Σμύρνης είχε τις επιπτώσεις της και στον πολιτιστικό τομέα. Η Σμύρνη δεν αποτελούσε μόνο το σταυροδρόμι του εμπορίου αλλά και ένα τεράστιο χωνευτήρι λαών, θρησκειών, πολιτισμών και μουσικών ακουσμάτων. «Εύθυμη καρδιά της Ιωνίας», την χαρακτήρισε εύστοχα ο Π. Κ. Ενεπεκίδης. Οι Έλληνες, οι Τούρκοι, οι Αρμένιοι, οι Γύφτοι, οι Φραγκολεβαντίνοι, οι Πέρσες, οι Ρουμάνοι, οι Ιταλοί, και οι άλλες εθνότητες είχαν τις δικές τους εθνικές μουσικές παραδόσεις, ενώ, στα ανώτερα ιδίως στρώματα, η επιρροή των δυτικοευρωπαϊκών τάσεων στη μουσική ήταν καταφανής» (Καλυβιώτης, 2002, σ. 16).

στοιχείου κατά το έτος 1922, είχε προηγηθεί μια μικρότερης έντασης και διάρκειας διακοπή της ελληνικής κυριαρχίας, κατά το διάστημα 1821-1825²⁷.

Παρόλο λοιπόν που στη Σμύρνη του 19^{ου} αιώνα η πολιτική εξουσία ασκείται από την Οθωμανική αυτοκρατορία, ωστόσο η κοινωνική, οικονομική και πολιτισμική κυριαρχία του ελληνικού στοιχείου αναπαριστάται στο παρακάτω απόσπασμα, σύμφωνα με το οποίο συμπεραίνεται, εκτός των άλλων, ότι η διαμόρφωση της κοινωνικής και πολιτισμικής πραγματικότητας διαμέσου της γλωσσικής επικοινωνίας, ουσιαστικά, είναι κάθε άλλο παρά υπόθεση των Τούρκων. «Παρ' όλη την ποικιλία των εθνών και των θρησκευμάτων παραμένει ωστόσο η Σμύρνη στα βασικά της συστατικά μια ελληνική πολιτεία. Έπειτα από τόσες αλλαγές στο πέρασμα χιλιετηρίδων κάτω από την κυριαρχία Περσών, Ρωμαίων, Βυζαντινών, Σαρακηνών, Φράγκων και Τούρκων – αυτή η πόλη που λέγεται Σμύρνη δεν έπαψε ποτέ να είναι Ιωνία. Οι Τούρκοι είναι απλώς οι αφέντες, οι Έλληνες όμως είναι οι περισσότεροι και η γλώσσα τους είναι η πιο διαδεδομένη – επομένως αυτοί είναι οι αφέντες. Αν εξαιρέσουμε τους Τούρκους που δεν γνωρίζουν παρά μόνο τη γλώσσα τους, όλος ο άλλος πληθυσμός της Σμύρνης, επομένως τουλάχιστο 120.000 ψυχές, καταλαβαίνουν και μιλούν λίγο πολύ καλά τα ελληνικά. Μετά τα ελληνικά έρχονται κατά σειρά σαν γλώσσα συνεννοήσεως γενικά τα τουρκικά και τα ιταλικά. Σε τρίτη γραμμή τα αρμένικα και τα σπανιόλικά, η διάλεκτος των Εβραίων, τελευταία τα γαλλικά και αγγλικά» (Ross, L., 1845, *Eine Skizze von Smyrna*, στο Ενεπεκίδης, 1989, σ. 285).

Η διομαδική συμπεριφορά και συνεργασία μεταξύ διαφορετικών κοινωνικών και πολιτισμικών ομάδων που συνέθεταν το «μωσαϊκό» της πληθυσμια-

²⁷ «Κατά το έτος 1820 είχαν φθάσει οι Έλληνες της Σμύρνης στο σημείο να πάρουν στα χέρια τους σχεδόν ολόκληρο το εμπόριο. Η Ελληνική Επανάσταση και οι φοβέρες της για τον εδώ Ελληνισμό συνέπειες, οι σφαγές, ο οικονομικός μαρasmus και η μετανάστευση των περισσότερων τους άφησαν τα πόστα που τα κατείχαν εκείνοι και πάλι στα χέρια των Ευρωπαίων. Ωστόσο μετά την πτώση των γενιτσάρων (το 1826) επέστρεψαν οι Έλληνες και πάλι στις παλιές τους θέσεις και ανασύνδεσαν τις δουλειές τους που είχαν διακοπεί από το 1821. Η ανεξαρτησία της Ελλάδος θα έχει σαν συνέπεια την ηγεμονία των Ελλήνων στο εμπόριο της Σμύρνης. Οι Έλληνες έμποροι θα παραμερίσουν για χίλιους τοπικούς λόγους τους Ευρωπαίους από την Ανατολή και μόνο το ρωσικό εμπόριο θα μπορέσει να κρατηθεί δίπλα στο ελληνικό και να επεκταθεί στο μεσογειακό χώρο» (Prokesch Von Osten A., 1834, περιοδικό της Βιέννης *Jahrbuecher der Literatur*, στο Ενεπεκίδης, 1989, σ. 284).

κής σύνθεσης της Σμύρνης φαίνεται ότι συνέβαλε στη συγκρότηση μιας πολυπολιτισμικής μουσικής έκφρασης και δημιουργίας. «Οι κάτοικοι ήταν διασπαρμένοι σε συνοικίες ανάλογα με την εθνικότητά τους. Παρ' όλα αυτά οι συνοικίες δεν αποτελούσαν απaráβατο γκέτο για τις άλλες εθνότητες. Επί πλέον, η καθημερινή επαφή όλων των κατοίκων στο εμπορικό κέντρο, στο λιμάνι και στους άλλους χώρους οικονομικής δραστηριότητας αλλά και της διασκέδασης οδηγούσε σε μία καθημερινή πολιτισμική όσμωση» (Καλυβιώτης, 2002, σ. 15).

Επίσης, σε αναφορά του Ανδρέα Συγγρού, που επισκέφθηκε για πρώτη φορά τη Σμύρνη στα μέσα της δεκαετίας του 1840, οι Σμυρνιοί αναπαριστώνται ως κοινωνικές ομάδες με εξωστρεφή χαρακτηριστικά. Σε χειμερινούς και θερινούς χώρους διασκέδασης συμμετέχουν άνδρες και γυναίκες είτε ως ακροατές είτε ως τραγουδιστές. Θα σημειώσουμε, ότι η παρουσία του γυναικείου φύλου σε αρκετές περιπτώσεις, όπως η παρακάτω, εμφανίζεται ως ισότιμη με αυτήν του ανδρικού φύλου. «Εις τας συναναστροφάς ταύτας κατά την τότε σμυρναϊκήν συνήθειαν παρειτίθετο τράπεζα φέρουσα καρπούς τινας ξηρούς ή και νωπούς και μερικάς φιάλας οίνου, πίνοντες δε και πίνουσαι ήρχιζον τραγωδούντες (όσοι δηλαδή και όσαι εκ των παρόντων ήσαν καλλίφωνοι), διασκεδάζοντες εαυτούς και τους ακούοντας. Ούτως εξηκολούθουν μέχρι του μεσονυκτίου και πέραν, εύθυμοι και ολίγον μεριμνώντες περί την αύριον. Ακόμη και σήμερον οι Σμυρναίοι διακρίνονται επί ευθυμίας και αμεριμνησίας. Εις τον μετέπειτα χρόνον πολλάκις εκείσε μεταβάς μετέσχον πολλών σμυρναϊκών διασκεδάσεων χειμερινών και θερινών, των μεν εν τη πόλει των δε εν τοις χωρίοις, και εβεβαιώθην περί του ακριβούς της πρώτης εντυπώσεώς μου, ήτοι του φύσει ευθύμου και φιλοδιασκεδαστικού των Σμυρναίων ανδρών τε και γυναικών» (Συγγρός, [1907] (1998), τόμος Α', σ. 92-93).

Εκτός όμως από την παραπάνω μαρτυρία περί της διαφυλικής συνύπαρξης στους χώρους διασκέδασης, υπάρχουν ορισμένες αναφορές που περιγράφουν διαφυλικές και διομαδικές συνυπάρξεις διαφορετικών εθνοτήτων στους χώρους διασκέδασης. Σε μία από αυτές ο Προκοπίου Σ. περιγράφει

ένα λαϊκό γλέντι Καθαρής Δευτέρας στη Σμύρνη, στο οποίο διασκεδάζουν μαζί Έλληνες και Τούρκοι²⁸. Θα σημειώσουμε εδώ ότι σε αρκετές αναφορές, όπως και στα αποσπάσματα της προηγούμενης και της επόμενης υποσημείωσης, οι χοροί ζεϊμπέκικος, χασάπικος και καρσιλαμάς, καθώς και οι αντηχούμενοι αμανέδες, οι καντάδες και τα ρεμπέτικα, προβάλλονται ως στοιχεία που συμβάλλουν στην πραγμάτωση της διομαδικής συνεργασίας, επικοινωνίας και ψυχαγωγίας μεταξύ των δύο «εθνικών» ομάδων.

Επίσης, αρκετές είναι οι αναφορές και για την ανώτερη αστική τάξη, η οποία εμφανίζεται να διασκεδάζει – με ισχυρότατη την παρουσία του γυναικείου φύλου – σε λαϊκά κέντρα, θέατρα και άλλους κοινωνικούς χώρους με δυτικού τύπου μουσικές δημιουργίες, όπως η διωδία του «Ριγολέτου», η μονωδία του «Δου Κάρλο» κ.ά. [βλ. χρονογράφημα Καρδάρη Σπ. (1911), περιοδικό «Ελλάς»]. Παράλληλα, όμως, σε απόσπασμα του Αρχιγένη Δ. (1979) η παρουσία του γυναικείου φύλου αποκλείεται ρητά από το χώρο του καφενείου, ο οποίος αναπαριστάται ως χώρος διασκέδασης αποκλειστικά του ανδρικού φύλου κυρίως της κατώτερης αστικής τάξης²⁹.

²⁸ *Τα τουμπελέκια δεν αργούν, κιθάρες, μαντολίνα,/ Κόψες, σαντούρια και βιολιά-δεν λείπουνε κι εκείνα-
κι' ο φωνογράφος κάποτες με μία βραχνή φωνή,/ σκορπάει τα μεράκια του απ' το φαρδύ χω-
νί,
και τότες παίρνει πιά φωτιά, που φτάνει κι' ως στα νέφη,/ της εξοχής το πατηντί, το γλέντι και
το κέφι...
Αρχίζουν τον καρσιλαμά –χορεύει εκεί όποιος θέλει,/ κάθε χορό κεμπάρικο –γερλίσιο– τσιφιτέ-
τέλι,
ζεϊμπέκικο, χασάπικο, χτυπάνε τσουπανάκια / και ξεχειλά τόση χαρά, που σβήνει τα μεράκι-
α...
Οι αμανέδες αντηχούν, τραγούδια και καντάδες,/ που τραγουδούν ούλοι μαζί με τσί τραγου-
διστάδες.
Δε λείπουν τα ρεμπέτικα, πόχομε τόσο πλούτο [...]
Βλέπετε να ζυγώνουνε και Τούρκοι μερακλήδες/ π' ακούν τραγούδια τούρκικα και γίνονται
κεφλήδες. [...]» (Προκοπίου, 1949, στο Καλυβιώτης, 2002, σ. 19-22).*

²⁹ «Στισσι καφενέδες ηπαιζανε τα παχνίδια στσι σκόλες. Ο καφενές, που ήτανε κον'τά στην εκκλησιά, παρομονή κι ανήμερα τα βράδια στο πανεϊρι τση, είχε παιχνίδια. Και του μαχαλά τα παληκάρια, του μπάσσο-ράγκου (κάτω τάξης), ηπααίνανε να χορέψουνε. Κι' οι νταήδες για να δείξουνε τα ρε'μπέτικα κι αντρίκια σκέρτσα τως.
Τα Κέντρα, που'χανε παιχνίδια, ήτανε μπουραρίες, καφενέδες, ταβέρνες και μπακαλοταβέρνες (ταβέρνες με μπακάλικο). Τα παιχνίδια ήτανε, προπάντως, σαν'τούρι, βιολί, κον'τρα-μπάσσο, με τραγούδι είτες και με δίκως τραγούδι.

Ο Σμυρνιός γλεντζές του μπάσσο-ράγκου (ιταλ.=κάτω τάξης) και σπάνια του μέτζο-ράγκου (μεσαίας τάξης), άμαν ηβράδιαζε, ύστερις απτή βαριά δουγιά, του άρεσε να πααίνει στα Κέντρα, που είχανε παιχνίδια, με τραγούδι, για να κάτσει να πιει, όχι, όμως, και να μεθύσει, παρά να' ρχει (νά'ρθει) στο τσακίρ-κέφι (τούρκ.=ιλαρή διάθεση). Να ακούσει τα μερα-

Από ένα πλήθος αναφορών όπως οι παραπάνω, προκύπτει ως διαπίστωση ότι κέντρα διασκέδασης όπως ταβέρνες, καφενεία, λέσχες, μπιραρίες έσφυζαν από ζωή και κίνηση. Αναλυτικές αναφορές για τον τρόπο λειτουργίας των κέντρων διασκέδασης της Σμύρνης παρατίθενται σε συγγράμματα των Σ. Προκοπίου, Δ. Αρχιγένη, Α. Παπάζογλου, Λ. Καρακάση, Χ. Σολομωνίδη κ.ά.

Μία πρώτη επισήμανση που μπορούμε να διατυπώσουμε είναι ότι οι Έλληνες της Σμύρνης του 19^{ου} αιώνα κυριαρχούν στο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτισμικό περιβάλλον και επιβάλλουν τον τρόπο ζωής τους χωρίς να έχουν τη δυνατότητα να ασκήσουν πολιτική εξουσία, εκμεταλλευόμενοι την αστική πολυπολιτισμική πραγματικότητα της εποχής, η οποία φαίνεται ότι καθιστά διαπερατά τα όρια μεταξύ των πολυεθνικών αστικών ομάδων της Σμύρνης.

Μία δεύτερη επισήμανση, που προκύπτει από την εξέταση της ελληνικής και ευρωπαϊκής αρθροβιβλιογραφίας του 19^{ου} αιώνα, είναι το γεγονός ότι η ισχυρή παρουσία και συμμετοχή του γυναικείου φύλου στις κοινωνικές εκδηλώσεις των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών τάξεων³⁰ της Σμύρνης εμφανίζεται σχεδόν ισότιμη με αυτή του ανδρικού φύλου. Η σημαντικότητα της παραπάνω διαπίστωσης, σύμφωνα με την Αβδελά (2002, σ. 337), έγκειται στο ότι, «εάν εστιάσουμε στο δημόσιο λόγο περί γυναικών, μέσα από τους μετασχηματισμούς των αναπαραστάσεων για τις γυναίκες και τη θέση τους στην ελληνική κοινωνία, είναι δυνατόν να προσεγγίσουμε τη διαπραγμάτευση που συνοδεύει κάθε πρόσκαιρο προσδιορισμό του περιεχομένου τους ως μια διαδικασία επανασηματοδότησης του πολιτικού».

κλήδικα Σμυρνέϊκα τραγουδία και τσοι αμανέδες. Κι άμα του ερχούν' τανε το κέφι, να σηκωθεί, τότες, να χορέψει καρσιλαμά (τούρκ.=αντικρυστό χορό), χασαποσέρβικο, χασάπικο-πολίτικο, ζείμπέκικο, τσιφτετέλι,κιόρ-ογλού, μοναχός του, για με κανένανε-δυό απτήν παρέα του, αναλοής με το χορό. Γυναίκα δεν ηβρισκούν'τανε εκεί-μέσα για να χορέψει μαζί τση. Γιατίς, στα Κέντρα αυτά δεν ηεπιτρεπού'ντανε να βάλει αυτή το ποδάρι τση μέσα [...]

(Αρχιγένης, 1979, τόμος Β', στο Καλυβιώτης, 2002, σ. 27-29).

³⁰ Βέβαια, η παραπάνω διαπίστωση μετριάζεται σε ένα βαθμό α) από την ύπαρξη «κρυφού» σκλαβοπάζαρου³⁰ και β) από το γεγονός ότι αποκλείεται η παρουσία του γυναικείου φύλου από τις ψυχαγωγικές δραστηριότητες και τους κοινωνικούς χώρους των κατώτερων κοινωνικών τάξεων.

Μία τρίτη επισήμανση είναι ότι η Σμύρνη αναπαριστάται από την πλειοψηφία των συγγραφέων ως ισχυρό πολυπολιτισμικό αστικό κέντρο, το οποίο, όπως αποδεικνύεται από τις γραπτές αναφορές του 19^{ου} αιώνα, ήταν σε θέση να «εξάγει» πολιτισμό, δηλαδή να «εισάγει» νέες μορφές πολιτισμικής έκφρασης σε όλα τα παράλια της Μεσογείου και να προκαλεί αλλαγές στον αστικό τρόπο έκφρασης και διασκέδασης, ενώ σε ελάχιστα κείμενα αναπαριστάται υποτιμητικά από εκπροσώπους του ευρωπαϊκού δημόσιου λόγου³¹, π.χ. ως αστικό παράξενο πολυεθνικό τέρας, ή ως πόλη που δίνει την εντύπωση ότι συγκροτήθηκε εντελώς άναρχα και τυχαία. Έτσι, τα συμριναίικα μουσικά συγκροτήματα και οι μουσικοί των καφέ αμάν, ήδη από τη δεκαετία του 1870, ταξίδευαν αδιάκοπα στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου (Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια, Σμύρνη, Αθήνα, Θεσσαλονίκη κ.ά.). Ειδικότερα για τις επισκέψεις τους στην Αθήνα, με τις οποίες ασχολήθηκαν σε αρκετές περιπτώσεις οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της πρωτεύουσας, γνωρίζουμε ότι από το 1873 μέχρι σχεδόν το τέλος του αιώνα εμφανίζονται αλληπάλληλα στην πρωτεύουσα διάσημοι μικρασιάτες καλλιτέχνες.

Μία τέταρτη επισήμανση είναι ότι τα βασικότερα μουσικά όργανα με τα οποία εκφράστηκε το «μικρασιατικό» ρεμπέτικο τραγούδι από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όπως για παράδειγμα το βιολί και το σαντούρι, κατέχουν κυρίαρχο ρόλο στις μουσικές και ψυχαγωγικές δραστηριότητες των αστικών τάξεων της Σμύρνης και γνωρίζουν, όπως θα διαπιστώσουμε στην εξέλιξη του κεφαλαίου, τη μετέπειτα αναγνώριση από το αθηναϊκό κοινό κατά τις επισκέψεις των μικρασιατών μουσικών συγκροτημάτων στην πρωτεύουσα, από τις αρχές της δεκαετίας του 1870.

Τέλος, μία πέμπτη επισήμανση είναι ότι οι χοροί του ρεμπέτικου ζεϊμπέκικος και χασάπικος, ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στα παράλια της Μικράς Ασίας, είναι ιδιαίτερα δημοφιλείς και λειτουργούν ως στοιχεία που προάγουν τη διομαδική συνεργασία μεταξύ διαφορετικών εθνοτικών ομάδων, στην ψυχαγωγία των οποίων το γυναικείο φύλο συμμετέχει ενεργά είτε

³¹ Για παράδειγμα βλ. Von Löher, F., (1876), *Griechische Küstenfahrten*, στο Ενεπεκίδης, ό.π., σ. 292-293.

στην ομάδα των ακροατών είτε στην ομάδα των συντελεστών. Μάλιστα, ένα πλήθος γυναικών καλλιτεχνών φαίνεται, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια, πως συμμετέχει στις συνεχείς μετακινήσεις μικρασιατών μουσικών από τη Μικρά Ασία στην ελληνική πρωτεύουσα³², συμβάλλει στην προοδευτική άνθηση των καφέ αμάν και στη μεγάλη απήχηση του αμανέ (δεκαετία 1880) και γνωρίζει, σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας παρέχουν τα δημοσιεύματα της εποχής, την αναγνώριση και το θαυμασμό του αθηναϊκού κοινού.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω και με βάση τα δημοσιεύματα κυρίως των δυτικοευρωπαίων αρθρογράφων (1845-1870), αλλά και των γραπτών πηγών και μαρτυριών που έχουν συγκεντρώσει οι μελετητές-ερευνητές του ρεμπέτικου, αποδεικνύεται η ισχυρή διαπολιτισμική αλληλεπίδραση διαφορετικών εθνικών ομάδων στα παράλια της Μικράς Ασίας, καθώς και η ισχυρή ανάπτυξη πολυπολιτισμικής αστικής κουλτούρας³³ στις κοινωνικές ομάδες των μικρασιατών συντελεστών και ακροατών, παρά τις εθνικές διαφοροποιήσεις και τις ενίοτε υπαρκτές κοινωνικές συγκρούσεις. Εκτός αυτού, είναι προφανές ότι το μικρασιατικό ελληνικό στοιχείο, διαθέτοντας υψηλού επιπέδου μουσική καλλιέργεια και επαγγελματική εμπειρία, με τις συνεχείς μουσικές περιοδείες σε αστικά κέντρα της Ελλάδας – αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της ανατολικής Μεσογείου –, διαδραμάτισε πρωταγωνιστικό ρόλο και άσκησε σημαντικές επιδράσεις στη διαμόρφωση της μετέπειτα ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 και έπειτα.

³² Πολυάριθμα δημοσιεύματα του αθηναϊκού τύπου της δεκαετίας του 1880 αναφέρουν σημαντικές Πολίτισσες και Σμυρνιές τραγουδίστριες, οι οποίες κατακτούν το αθηναϊκό κοινό με τις καλλιτεχνικές τους ικανότητες (όπως για παράδειγμα: η Πολίτισσα Φωτεινή και η Σμυρνιά Κίορ Κατίνα).

³³ Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο [1976] (2001), η έννοια της κουλτούρας είναι ευρύτερη από αυτήν του πολιτισμού. «...αρχίζει να επιβάλλεται η ιδέα πως αυτό που ονομάζεται “πολιτισμός” (civilization) δεν είναι παρά επιφαινόμενο της κουλτούρας, πολλές φορές παροδικό, που επιδέχεται σημεία κάμψης ή μεσουρανήματα κατά τη διάρκεια της μακράς ιστορίας των λαών, σε αντίθεση με την τελευταία που αποτελεί τη μόνη διαρκή και καθολικά υπαρκτή βάση κοινωνικής οργάνωσης και τρόπου ζωής ενός ανθρώπινου συνόλου» (Δαμιανάκος, 2001, σ. 30-31).

1.4.2. Η εικόνα των μορφών του λαϊκού πολιτισμού στο δημόσιο λόγο, κατά την περίοδο (1870-1900).

Κατά την προσπάθεια εξέτασης και ανάλυσης των θέσεων που διατύπωσαν οι εκπρόσωποι του εγχώριου δημόσιου λόγου από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 και μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, και που αφορούν την αντιμετώπιση των μορφών του λαϊκού πολιτισμού οι οποίες εμπλέκονται με την εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού, εμπλουτίσαμε την ερμηνευτική μας προσέγγιση με τις σημαντικές πληροφορίες τις οποίες παρέχει η εργασία του Χατζηπανταζή Θ. (1986) «Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...» και η οποία αποτελεί, σύμφωνα και με την επισημάνση του ιδίου, συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου. Τα τέσσερα σημαντικότερα ζητήματα που προκαλούν την επικέντρωση των αντιπαραθέσεων κατά την περίπου τριακονταετή σύγκρουση μεταξύ των εκπροσώπων του εγχώριου δημόσιου λόγου είναι τα ακόλουθα:

α) η εμφάνιση των καφέ σαντάν από το 1871, τα οποία προσφέρουν «εισαγόμενη» δυτικοευρωπαϊκού τύπου ψυχαγωγία και τα οποία λειτουργούν ως χώροι ψυχαγωγίας τμήματος των οικονομικά ανθηρότερων αστικών τάξεων και η λειτουργία τους φαίνεται να ικανοποιεί τους υπέρμαχους του «ελληνισμού» (βλ. εισαγωγή), ενώ επικρίνεται από τους αρθρογράφους που υιοθετούν τις θέσεις της «ρωμιοσύνης», όπως και από την ομάδα των συντηρητικότερων εκπροσώπων της αθηναϊκής διανόησης. Συγκεκριμένα, στα κείμενα που συγγράφονται από την ομάδα των πολέμιων του είδους τα νέα μουσικά ήθη των καφέ σαντάν συνδέθηκαν αναπααραστασιακά με την εξωμαδική ανεπιθύμητη επιρροή των χαλαρών ή ελευθέρων ηθών της δυτικοευρωπαϊκής διασκέδασης, και η οποία σύμφωνα με τους συγγραφείς αποτελεί απειλή για τα ελληνικά ήθη και έθιμα. «Η μουσική αυτή ακροωμένη εγείρει το συναίσθημα και την διάθεσιν εις λυσσωδεις εναγκαλισμούς, φιλήματα, καγχασιμούς, λακτίσματα, ωρυγμούς και πάσαν εν γένει την άγνωστον εν Ελλάδι θύελλαν εκείνην της κραιπάλης και των οργίων, ήτις κοσμεί πε-

φημισμένα καταγώγια εν Παρισίοις»³⁴. Δηλαδή, σε αναφορές όπως η παραπάνω, η ομάδα των γυναικών καλλιτεχνών κατηγοριοποιείται ως «ανήθικη» εξω-ομάδα, η οποία απειλεί να παρασύρει το ακροατήριο σε μη-ελληνικές συμπεριφορές και συνήθειες. Παράλληλα, σε αρκετά δημοσιεύματα των συντηρητικότερων εκπροσώπων του δημόσιου λόγου της πρωτεύουσας, το γυναικείο φύλο αποτελεί προσφιλή στόχο επίθεσης, η οποία, όπως και στην παραπάνω περίπτωση, εξυπηρετεί τον ευρύτερο σκοπό που αφορά την επιχειρηματολογία της διαφύλαξης της ηθικής από τις ανεπιθύμητες «ανθελληνικές» επιρροές. Αντίθετα, σε έντυπα και δημοσιεύματα των εκδοτών και αρθρογράφων που στηρίζουν τη λειτουργία των καφέ σαντάν, όπως για παράδειγμα η «*Εφημερίς*» (1/10/1873) του Κορομηλά, υποστηρίζονται οι μορφές δυτικοευρωπαϊκής μουσικής έκφρασης (π.χ. γαλλική οπερέτα), και η αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου, όπως και της ομάδας των υπολοίπων δυτικοευρωπαίων καλλιτεχνών, σε καμία περίπτωση δεν είναι υποτιμητική.

β) η εμφάνιση των *καφέ αμάν* από το 1873³⁵, τα οποία επανδρώνονται κυρίως από μικρασιάτες μουσικούς και ψυχαγωγούν τους ακροατές που προέρχονται συνήθως από τις λαϊκές αστικές τάξεις, τυγχάνει της υποστήριξης και του θαυμασμού των αρθρογράφων που συντάσσονται με την ομάδα των υποστηρικτών της «ρωμιοσύνης», ενώ όπως είναι φυσικό αντιμετωπίζονται εχθρικά από την ομάδα των υποστηρικτών του «ελληνισμού». Ως χώροι διασκέδασης, τα καφέ αμάν υπήρξαν σε αρκετές περιπτώσεις ακόμη και οικογενειακοί χώροι αναψυχής για τα αστικά λαϊκά στρώματα, στα οποία ακούγονταν δημοτικά και ρεμπέτικα τραγούδια από μουσικές ορχήστρες μικρασιατικής προέλευσης.

Σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή (1986, σ. 25-27), η παλαιότερη μαρτυρία που αφορά τη λειτουργία του συγκεκριμένου χώρου ψυχαγωγίας στην πρω-

³⁴ «Το παράθεμα προέρχεται από άρθρο του γνωστού θεατρικού συγγραφέα Σπυρίδωνα Βασιλειάδη και ανθολογείται, μαζί με άλλα, στην *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919* του Θεόδωρου Ν. Συνοδινού, σ. 207» (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 33).

³⁵ Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί ότι η προσπάθεια σκιαγράφησης της παρουσίας των καφέ αμάν στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, προκύπτει από τις μέχρι τώρα διαθέσιμες και προφανώς όχι επαρκείς πληροφορίες και πηγές.

τεύουσα³⁶ εμφανίζεται το 1873 με την ονομασία «καφέ σαντούρ»³⁷. Μάλιστα, σύμφωνα με την πρώτη αγγελία λειτουργίας του 1873, το υπαίθριο καλοκαιρινό κέντρο με τα «αμίμητα βιολιά» περιγράφεται ως χώρος πολιτισμικής ζύμωσης, από τη στιγμή που ως πολύ τακτικοί πελάτες εμφανίζονται «οι ιεροψάλτες της πρωτεύουσας», στους οποίους ασκούν επιρροές οι καλλιτέχνες ανατολίτικης μουσικής, «...διά να μανθάνωσι τους ήχους και τας αναβασίας και καταβασίας των αμανέδων...». Επίσης, η θετική αξιολόγηση των καφέ αμάν από το δημόσιο λόγο, καθώς και η παράθεση πληροφοριών μεταξύ άλλων και για την εισπρακτική επιτυχία τους, θα συνεχιστούν με δημοσιεύματα και κατά τη διάρκεια της επόμενης χρονιάς. Το μέγεθος της κοινωνικής συμμετοχής και της ευρύτατης αποδοχής των καφέ αμάν γίνεται εμφανές, για παράδειγμα, από καλοκαιρινό δημοσίευμα του 1874³⁸, το οποίο, κάνοντας λόγο για τη σύνθεση του μουσικού σχήματος – που αποτελείται από δύο τραγουδιστές, δύο βιολιστές, ένα λαουτιέρη και ένα σαντουριέρη, των οποίων παρατίθενται και τα ονόματα –, αναφέρεται και στο θαυμασμό που προκαλεί στο ακροατήριό του. Ακόμα, ο αρθρογράφος σημειώνει: «Ότι το πολυπληθέστατο κοινό είναι “φιλήσυχον” και απαρτίζεται βασικά από μικροαστικές οικογένειες “νοικοκυραίων”, που έχουν έρθει να δρέψουν “της εργασίας των τους γλυκείς καρπούς”».

Με βάση επίσης τις θέσεις του Χατζηπανταζή (ό.π., σ. 29-36), η κάλυψη του θέματος από το δημόσιο λόγο κατά τα επόμενα δώδεκα χρόνια κρίνεται μη ικανοποιητική, με εξαίρεση τις πληροφορίες που παρέχονται για τη σταδιακή διείσδυση των σαντουριών σε χώρους ψυχαγωγίας κοντά στο κέντρο της πρωτεύουσας. Παράλληλα, η έναρξη της λειτουργίας των καφέ αμάν

³⁶ Βλ. και στο: (Στασινόπουλος, 1963, σ. 114-124).

³⁷ « “Διάφορα – Καφέ Σαντούρ”, “Αλήθεια”, 3 Ιουλίου 1873. Ο όρος που χρησιμοποιείται εδώ είναι “καφέ σαντούρ” και όχι “καφέ αμάν”. Στα επόμενα δεκαπέντε χρόνια, ο τελευταίος θα παραμείνει άγνωστος στις εφημερίδες, οι οποίες, όταν δεν ονομάζουν τα σχετικά καταστήματα “καφέ σαντούρ”, χρησιμοποιούν περιφραστικότερους χαρακτηρισμούς, όπως “ωδικά καφεενία ανατολικής μουσικής” ή κάτι παραπλήσιο. Η παρούσα έρευνα δεν κατόρθωσε να επισημάνει τον όρο “καφέ αμάν” πριν από το 1886. Ο Χαραλάμπης Άννινος, όμως, που τον χρησιμοποιεί το 1888, ισχυρίζεται ότι βρίσκεται ήδη σε ευρεία κυκλοφορία και εξηγεί ότι δημιουργήθηκε “κατά συνήκην του καφέ σαντάν και ένεκα του θρηνώδους επωδού: αμάν! της ανατολικής μουσικής” (“Τα θερινά θέατρα”, *Εστία*, 30 Οκτ. 1888, σ. 708, στο Χατζηπανταζής, 1986, σ. 25).

³⁸ «Θεατρικόν δελτίον», «*Εφημερίς*», 17 Ιουν. 1874. (βλ. στο Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 28.

στην πρωτεύουσα φαίνεται ότι έχει άμεση σχέση με την εξελισσόμενη ιδεολογική σύγκρουση γύρω από τα καφέ σαντάν, και ότι η πρώτη αποτελεί ένα είδος απάντησης των ιδεολογικών αντιπάλων στην πρόκληση του καφέ σαντάν.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε ότι καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου 1873-1890 σε αρκετά κείμενα που κάνουν λόγο για τη λειτουργία των καφέ-αμάν, εκτός από τις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές και αρνητικές ή ειρωνικές αξιολογήσεις, διαπιστώνεται η καταγραφή αναφορών όπως π.χ. η παρακάτω³⁹, που μπορούν να χαρακτηριστούν ως περιγραφικές ή ουδέτερες ως προς την αξιολόγησή τους, πιθανότατα λόγω έλλειψης έντονης πολιτικής, κοινωνικο-οικονομικής ή ιδεολογικής όξυνσης. Αντιθέτως, από τις αρχές της δεκαετίας του 1890, και ιδιαίτερα μετά την πτώχευση του 1897, στο δημόσιο λόγο καταγράφονται, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, κυρίως προπαγανδιστικές και αρνητικές αξιολογήσεις εναντίον της μικρασιάτικης μουσικής παράδοσης και της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών στις μορφές του λαϊκού πολιτισμού, οι οποίες, σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, θα πρέπει να εκλείψουν οριστικά.

Ειδικότερα, η περίοδος παρακμής των καφέ αμάν αρχίζει να διαγράφεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 και ολοκληρώνεται πριν από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο (1896) και την πτώχευση του ελληνικού κράτους (1897). Σύμφωνα με τις θέσεις του Κουνάδη, η χρονική περίοδος κατά την οποία το ρεμπέτικο τραγούδι έγινε για πρώτη φορά στόχος οργανωμένης προπαγανδιστικής επίθεσης από τους επικριτές του είδους, θα πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά κυρίως μετά την πρώτη εικοσαετή περίοδο ευρύτατης αποδοχής του είδους. «Το ρεμπέτικο τραγούδι, μετά την πρώτη εικοσαετία (1874-1894) μιας ευρύτατης αποδοχής από τις στήλες των αθηναϊκών εφημερίδων υφίσταται την πρώτη σοβαρή και οργανωμένη επίθεση, στην αρχή με μια σειρά δημοσιευμάτων και στη συνέχεια με τη γνωστή μέθοδο της

³⁹ «Είναι τούτο παράπηγμα επί οκτώ λεπτών ποδών ιστάμενον έν μέτρον άνω του εδάφους, άνωθεν διά σανίδων κεκαλυμμένον και με δύο μεγάλα εκατέρωθεν φανάρια». («Καφέ σαντούρ», «Εφημερίς», 17/6/1874). Αναδημοσιεύτηκε στο Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 115-118.

“σιωπής”, που άρχισε να δίνει την εντύπωση – ακόμη και στους μελλοντικούς μελετητές – ότι πλέον δεν υφίσταται ως μουσικό είδος, μετά μάλιστα την εμφάνιση του κωμειδουλλίου και την επικράτηση της επιθεώρησης στο μουσικοθεατρικό χώρο. Η πραγματικότητα όμως ήταν τελείως διαφορετική. Το ρεμπέτικο τραγούδι – το οποίο την εποχή εκείνη ταυτιζόταν επίμονα από τους πολέμιους του με τον “αμανέ”... φαινόταν ότι θα έπαιζε έναν ενωτικό ρόλο, ιδιαίτερα διεισδυτικό και διαταξικό στην κοινωνική πυραμίδα» (Κουνάδης Π., 2003, τόμος Β', σ. 194). Έτσι, παρά τις αντίξοες κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες που επικρατούν αμέσως μετά την παρακμή των καφέ-αμάν, η λαϊκή δημιουργικότητα εξελίσσεται και τροφοδοτείται από νέες πολιτισμικές μορφές έκφρασης. Ποικίλες κοινωνικές ομάδες ψυχαγωγούνται πλέον στους χώρους των παλιών καφέ αμάν από μία νέα μορφή λαϊκής τέχνης, επίσης ανατολίτικης προέλευσης. Πιο συγκεκριμένα, η περίοδος της δεκαετίας του 1890 με τις σημαντικές ιστορικές, εθνικές και κοινωνικοοικονομικές εξελίξεις της – όπως την ταπεινωτική ήττα κατά την ελληνοτουρκική σύρραξη και τη μετέπειτα πτώχευση του ελληνικού κράτους κατά το έτος 1897 –, κατά την οποία συντελείται η σταδιακή παρακμή του καφέ αμάν, αποτελεί ταυτόχρονα αφετηρία για την παρουσία και ανάπτυξη του Θεάτρου Σκιών⁴⁰, που θα αποτελέσει μία νέα μορφή λαϊκής διασκέδασης, για την οποία θα μιλήσουμε στη συνέχεια, και θα ενσωματώσει στις παραστάσεις του σημαντικά στοιχεία από τις προγενέστερες μορφές του λαϊκού πολιτισμού και της ανατολίτικης παράδοσης.

γ) το ζήτημα του εξευρωπαϊσμού της *εκκλησιαστικής μουσικής* και της εισαγωγής πολυφωνικής αρμονικής υποστήριξης στους Χορούς των ψαλμών. Απέναντι στο συγκεκριμένο ζήτημα συγκροτούνται αντίπαλα ιδεολογικά στρατόπεδα, τα οποία διαμέσου των δημοσιευμάτων τους αναπλάθουν διαμετρικά αντίθετες απόψεις και αναπαραστάσεις. Συγκεκριμένα, η πρώτη ομάδα, των υποστηρικτών του εξευρωπαϊσμού, προσδίδει στην υπάρχουσα

⁴⁰ Οι Κωνσταντινουπολίτες караγκιόζοπαίχτες καταφάνουν σε καφεενδάκια της πρωτεύουσας από τις αρχές της δεκαετίας του 1890. Και στη συνέχεια: «Η λήξη του πολέμου του '97 θα βρει τον Καραγκιόζη ριζωμένο στο κέντρο και στις συνοικίες της Αθήνας, να ψυχαγωγεί κάθε βράδυ χιλιάδες θεατές ποικίλης κοινωνικής προέλευσης, σε στέκια που κυριάρχουσε παλιότερα το καφέ αμάν» (Χατζηπαναζής, 1986, σ. 97).

βυζαντινή μουσική ανατολίτικα και βάρβαρα χαρακτηριστικά, για να αιτιολογήσει την ανάγκη της εισαγωγής της τετραφωνίας στην εκκλησιαστική μουσική. Ουσιαστικά, όπως θα διαπιστώσουμε αμέσως παρακάτω, η παραπάνω ομάδα αρθρογράφων, απαξιώνοντας την υπάρχουσα μορφή της εκκλησιαστικής μουσικής, προσπαθεί να εμφανίσει τις επιρροές της ανατολίτικης μουσικής παράδοσης ως ανθελληνική απειλή του ελληνικού πολιτισμού. Έτσι, συμπορεύεται με τις ιδεολογικές θέσεις των υποστηρικτών του «ελληνισμού», που, όπως προαναφέραμε στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, αποσκοπεί στη φιλοδυτική προοπτική του λαϊκού πολιτισμού.

Η δεύτερη ομάδα, που εκφράζεται κυρίως από τους εγχώριους και μικρασιάτες ιεροψάλτες, αντιστέκεται ήδη από το 1873, συνδέοντας με τις συναθροίσεις τους στο πρώτο καφέ αμάν (βλ. ό.π., *Αλήθεια*, 3/7/1873) τη συγγένεια της υπάρχουσας εκκλησιαστικής μουσικής με τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά της μουσικής των καφέ αμάν. Στα κείμενά τους πιστοποιείται ότι ενστερνίζονται τις απόψεις των υποστηρικτών της «ρωμιουσύνης», που, όπως επίσης έχουμε προαναφέρει, τάσσονται υπέρ του σεβασμού της σπουδαίας ανατολίτικης μουσικής παράδοσης και συγχρόνως κατά της φιλοδυτικής προσέγγισης και προοπτικής.

Σύμφωνα με τις πηγές του Χατζηπανταζή (σ.34-39), η αντιδικία γύρω από το ζήτημα της εισαγωγής της πολυφωνίας σε τμήματα της εκκλησιαστικής μουσικής φαίνεται να έχει ως αφετηρία το έτος 1870, όταν στο παρεκκλήσι των ανακτόρων, με την παραίνεση της βασίλισσας Όλγας, ο συνθέτης Κατακουζηνός Ι. εισηγείται τη συγκεκριμένη αλλαγή· η αντιδικία αυτή οξύνεται όσο ποτέ περίπου μία εικοσαετία αργότερα, έπειτα από δημοσίευμα της *Νέας Εφημερίδος*, 21/7/1889. Επίσης, από το 1874, ο πλέον συγκροτημένος αρθρογράφος από τους υποστηρικτές της φιλοευρωπαϊκής μουσικής ομάδας, ο εκ Σμύρνης καταγόμενος και εκπρόσωπος του μεγάλου κινήματος του Διαφωτισμού Σκυλίτσης Ι., παρόλο που γνώριζε τους δεσμούς που υπήρχαν ανάμεσα στην παραδοσιακή εκκλησιαστική μουσική και το λαϊκό τραγούδι, όπως και τον αμανέ και τις προσφερόμενες μουσικές φόρμες των καφέ αμάν, πρότεινε κατά το παραπάνω αναφερόμενο έτος «την εγκατάλει-

ψη της πατροπαράδοτης εκκλησιαστικής μουσικής και την αντικατάστασή της με πολυφωνικό ευρωπαϊκό μέλος», υποστηρίζοντας ότι «η πολυφωνία αποτελεί γνήσια “θυγατέρα” της αρχαίας ελληνικής μουσικής, ενώ η βυζαντινή μουσική δεν είναι παρά ένα βάρβαρο συνονθύλευμα ιουδαϊκών, αραβικών και τουρκικών δανείων» (βλ. *Εφημερίς*, 12/6/1874, «Περί εκκλησιαστικής μουσικής»). Στα επόμενα δεκαπέντε χρόνια ο Σκυλίτσας αρθρογραφεί κατ’ επανάληψη, έχοντας ως στόχο του την απαλλαγή της παράδοσης από τις ανεπιθύμητες ανατολίτικες επιρροές. Η απάντηση από την ομάδα των ιεροψαλτών, η οποία αντέδρασε άμεσα στις παραπάνω θέσεις, διατυπώθηκε σε άρθρο της *Εφημερίδος* 18/6/1874, στο οποίο προβάλλονται οι ιδεολογικά αντίθετες απόψεις του πρωτοψάλτη Μισαηλίδη Μ., από το περιοδικό *Όμηρος* της Σμύρνης.

δ) η μεγάλη απήχηση και αποδοχή του *αμανέ* από τις αστικές λαϊκές τάξεις. Όπως προαναφέραμε, καθ’ όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1870 μέχρι και το 1886, οπότε «σημειώνεται η μεγάλη έκρηξη του αμανέ στην Αθήνα και εγκαινιάζεται η δεκάχρονη περίοδος της απόλυτης κυριαρχίας του», δεν καταγράφεται ιδιαίτερα έντονη αρθρογραφία για την κάλυψη του θέματος, και πιθανότατα αυτό εντάσσεται στην προσπάθεια σημαντικής μερίδας του αστικού τύπου να αποσιωπήσει την ευρύτατη αποδοχή του είδους. Έχει διαπιστωθεί, ωστόσο, ότι χώροι των καφέ αμάν στην περιοχή της Αθήνας και του Πειραιά δέχονται τις επισκέψεις αρκετών ανατολίτικων συγκροτημάτων, για τα οποία όμως δεν παρέχεται η δυνατότητα να αποσαφηνιστεί η συχνότητα της παρουσίας τους. Επιπλέον, στο σημείο αυτό θα σημειώσουμε ότι η αντιμετώπιση του γυναικείου φύλου από την ομάδα των υποστηρικτών των ανατολικών πολιτισμικών επιρροών και των καφέ-αμάν είναι ιδιαίτερα ένθερμη. Για παράδειγμα, ο Κωνσταντινουπολίτης Καμπούρογλου Ι., ιδιοκτήτης της «*Νέας Εφημερίδος*», επιφυλάσσει από τις στήλες του ενθουσιώδη υποδοχή σε συγκρότημα Αρμένιδων και Σμυρνίων μουσικών, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1880. «Εἰς τὸν κήπον τῶν Μουσῶν, ὁ φιλόκαλος κ. Ζούνης ἐγκατέστησεν, ἀντὶ ἐννέα Μουσῶν, τέσσαρας μονάχα, τέσσαραις Ἀρμένισσαις. Ἐγκατέστησε *ντερυέκι*! Καὶ μεταξύ αὐτῶν

Σμυρναία Ελληνίς, Σουλτάνα καλούμενη, ως Σουλτάνα κάθεται, ρεμβώδης την μορφήν και *κουζουρλούδισσα*, περιπαθής το άσμα. Αι δε άλλαι, περί αυτήν νωχελώς καθήμεναι, σχεδόν εξαπλωμέναι, και με *πασουμάκια*, αναπαριστώσιν ηδυπαθές χαρέμιον. Και ένα Αρμενάκι παρεκεί, ουδέ τους πρώτους ιούλους απολαύσαν, έτι, ψάλλει με φωνήν γλυκείαν και κρούει το ντέφι του, το οξύφωνον παιδί, μέλλον να γίνει μίαν ημέραν σπουδαίος *χανεντές*. Με δοξαριάν γλυκόφθογον δυο *βιολιντζήδες* και με *λαγούτον* εύηχον και φωνήν εκ βάθους καρδίας, *λαγουτιέρης* ανατολίτης βαθύς, συνοδεύουσι το άσμα το περιπαθές των Αρμενίων αοιδών και της Σμυρναίας Σουλτάνας» («Θεατρικά», «Νέα Εφημερίς», 6 Ιουλίου 1882, στο Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 45).

Επίσης, σε ορισμένα δημοσιεύματα όπως το επόμενο, που προέρχεται από την ομάδα των πολέμιων αρθρογράφων των καφέ-αμάν, αποτυπώνεται αφενός η προσπάθεια διο-μαδικής σύγκρισης μεταξύ της ομάδας των «Ελλήνων» και των άλλων «βαρβάρων» και συγχρόνως ο αρθρογράφος επιχειρεί να απαξιώσει τους αμανέδες χαρακτηρίζοντάς τους μεταξύ άλλων «βάρβαρα μελωδήματα», τα οποία ευθύνονται για το γεγονός ότι το ελληνικό έθνος δεν είναι προς το παρόν μουσικά εφάμιλλο, με τα υπόλοιπα έθνη της Ευρώπης.

«Ως προς την μουσικήν φύσιν ο Έλλην και' ουδέν είναι υποδεέστερος των άλλων εθνών της Ευρώπης· αν δε καθυστερή μέχρι σήμερον, τούτο αποδοτέον εις τα βάρβαρα έθνη μεθ' ών, κακή μοίρα, ήλθεν εις επιμιξίαν. Ο άνθρωπος είναι ζών μιμητικόν και επομένως οι ακούοντες τον έρρινως άδοντα, έρρινον εξαγουσι το άσμα αυτών· οι ακούοντες τα βάρβαρα μελωδήματα, εις αυτά συνηθίζουν και αυτά αναγκάζονται να μιμηθώσι.[...] Υπάρχουσιν όμως και οι νεωτερίζοντες, δηλαδή οι την ευρωπαϊκήν μουσικήν αγαπώντες. Οπωσδήποτε και αν έχωσιν ταύτα, το αληθές είναι ότι γιγαντιαίοις βήμασιν ο Έλλην σπεύδει να κατάσχη και ως προς την μουσικήν θέσιν ήν ο εξευγενισμός και η καλή ανατροφή απαιτούσιν. [...] Ταύτα πάντα βαθμηδόν επενέργησαν εις τοσούτον, ώστε τώρα αφ' ενός μεν σχεδόν εξέλιπον οι αμανέδες, αφ' ετέρου δε οι νοημονέστεροι και μουσικώτεροι των εκκλησιαστικών ψαλτών παρεισάγουσιν εις τας ιεράς ωδάς αμυδράν ιδέαν αρμονίας [...]

(*Θεατρική επιθεώρησης*, 25/5/1880, “Η εν Ελλάδι μουσική”, στο Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 39-40).

Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση επιχειρείται η *ψυχολογιοποίηση*⁴¹ των «βάρβαρων» λαών της ανατολής, αλλά και των αμανέδων («Βάρβαρα μελωδήματα»), όπως και σε αρκετές ακόμη περιπτώσεις – και κυρίως στα δημοσιεύματα της δεκαετίας του 1890 – επιχειρείται η ψυχολογιοποίηση των ακροατών και των δημιουργών των καφέ αμάν, χρησιμοποιώντας εκφράσεις όπως: «πρωτόγονη αγέλη» και «τα των τραγουδιστών διαρκή αναστενάγματα “Αμάν Μέμο!”...Πόσον αγρίαν επίδρασιν επί της ψυχής προσδίδει αυτή η μουσική». Ως ψυχολογιοποίηση μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι νοείται η προσπάθεια αναγωγής της συμπεριφοράς ενός ατόμου ή μιας ομάδας αποκλειστικά στα ψυχολογικά του χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, ο Παπαστάμου (1989, σ. 52), ορίζει την ψυχολογιοποίηση ως: «...την εγκαθίδρυση μιας αιτιολογικής σχέσης ανάμεσα στην κοινωνική συμπεριφορά (ή στον ιδεολογικό λόγο) και τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του προσώπου ή των προσώπων που την εκφράζουν».

Βέβαια, οι προβλέψεις του παραπάνω αρθρογράφου περί εξαφάνισης των επιρροών της ανατολίτικης μουσικής δεν φαίνεται να επιβεβαιώθηκαν. Ειδικότερα, ορισμένοι λογοτέχνες της δεκαετίας του 1880, με επικεφαλής τον Πολίτη Ν. – ο οποίος υπήρξε ο σημαντικότερος εκπρόσωπος των «ελληνιστών» –, «στην προγραμματισμένη τους στροφή προς το λαϊκό πολιτισμό» φαίνεται ότι μεταβάλλουν τις απόψεις τους, αφού αντιμετωπίζουν και αξιολογούν θετικά τις εξ ανατολών επιρροές στο επίπεδο της μουσικής παράδοσης. Η στάση τους απέναντι σε μουσικά συγκροτήματα πολυεθνικής και διαφυλικής σύνθεσης είναι εγκωμιαστική. Ωστόσο, οι πρώτες ενδείξεις ιδεολογικής *μεταστροφής*⁴² εμφανίζονται από το 1879, οπότε ο Βλάχος Α., που ιδεολογικά πρόσκειται πλησιέστερα στον Σκυλίτη, εκφράζει απροσδόκητα,

⁴¹ (βλ. εκτενέστερα και υποκεφάλαιο 2.4. του Α' Μέρους της εργασίας).

⁴² Σύμφωνα με τη θεωρία της *μεταστροφής* του Moscovici (1976,1980), οι άνθρωποι όταν έρχονται αντιμέτωποι με μια μειονοτική πηγή επιρροής που προτείνει νέες απόψεις, ενδέχεται να αντιλαμβάνονται διαφορετικά την πραγματικότητα, μετά από την αλληλεπίδραση. Στην περίπτωση αυτή, λαμβάνει χώρα μια διαδικασία έμμεσης επιρροής (μεταστροφή), κατά την οποία τα κοινωνικά υποκείμενα προσπαθούν να επικυρώσουν (διαψεύσουν ή επιβεβαιώσουν) τις απόψεις τους.

αλλά υπό την προστασία ενός «ψευδωνύμου» την έντονη συμπάθειά του για την ανατολίτικη μουσική. «Με συγκινεί πολλάκις η ανατολική μελωδία μέχρι μυχών της καρδιάς μου· η μονότονος εκείνη, η κατ' *ελάσσονα τρόπον* (minore) αδιακόπως φερομένη, αλλά εντέχνως όμως ποικιλλομένη διά τρομώδους λαρυγγισμού μουσική φράσις, μου προξενεί ανέκφραστον τινα, αλλά γλυκεία βαρυθυμίαν, και το σὺς μου, όχι μόνον δεν κουράζεται υπό του βαρέως συρομένου ρυθμού, όστις ούτε τέλος έχει πολλάκις ούτε αρχήν, αλλά τον παρακολουθεί τουναντίον ευαρέστως, και όταν το άσμα παύση, τον παρατείνει πολλάκις δι' ενδομύχου τινός ηχούς. Αυτό μου συνέβη προχθές ότε ήκουσα την Ειρήνην ψάλλουσιν...» (*Εστία*, 2/9/1879, «Αθηναϊκαί επιστολαί, IB'». Αναδημοσιεύτηκε στο Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 42-44).

Όμως οι αντιδράσεις στη λογοτεχνική γενιά του 1880 εμφανίζονται από τις αρχές της επόμενης δεκαετίας, καθώς οι συνθήκες της έντονης οικονομικής ανέχειας που επικρατούν κατά τη δεκαετία του 1890, με αποκορύφωμα την πτώχευση του 1897, δεν ήταν δυνατόν να αφήσουν ανεπηρέαστο το ζήτημα της περίπου εικοσαετούς ακμής και ευρύτατης αποδοχής των καφέ αμάν, και κατά προέκταση τον βαθμό έντασης της ιδεολογικής σύγκρουσης. Έτσι, ο δημόσιος λόγος της δεκαετίας του 1890, διά των πολέμιων της Ανατολής, επιχειρεί να εμφανίσει ως γραφικές, απλοϊκές ή και επαρχιώτικες τις αναφορές της προηγούμενης δεκαετίας που αφορούν τη λειτουργία των καφέ αμάν, και επιλέγει να καλλιεργήσει, συστηματικότερα πια, προπαγανδιστικές και απαξιωτικές αναπαραστάσεις για τους ακροατές, τους συντελεστές του μικρασιατικού ρεμπέτικου και τον αμανέ⁴³. Έτσι, υποστηρίζοντας, για παράδειγμα, ότι ο «λαός» που ακροάται τον αμανέ στα καφέ-αμάν, διαθέτει χαρακτηριστικά «χυδαίου όχλου», ή και «πρωτόγονης αγέλης», κατ' ουσίαν ψυχολογιοποιεί και απαξιώνει τη συμπεριφορά των ακροατών του είδους. Παράλληλα, σε άλλες περιπτώσεις επιχειρείται να συνδεθεί η ομάδα των ακροατών των καφέ-αμάν με παρεκκλίνουσες ή και περιθωριακές συμπερι-

⁴³ «Πόσο αγρίαν επίδρασιν επί της ψυχής προσδίδει αυτή η μουσική» («Ο Πειραιεύς κατά την νύκτα», «Ακρόπολις», 25 Αυγούστου 1891).

φορές, όπως αυτή «των κουτσαβάκηδων»⁴⁴. Σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή: «Μετά το 1890, π.χ., αρχίζει να εμφανίζεται σποραδικά ο όρος “κουτσαβάκης”, σε ορισμένες προσπάθειες να προσδιοριστεί το κοινό των λαϊκών κέντρων, κατά κοινωνικές κατηγορίες και επαγγελματική ή πολιτιστική προέλευση. Ακόμη και το κοινό της Κιορ Κατίνας, στο Γεράνι της δεκαετίας του 1880, χαρακτηρίζεται αναδρομικά κουτσαβάκινο, στα 1897, ύστερα από την παρακμή και το κλείσιμο του εκεί καταστήματος» (σ. 84-85).

Με άλλα λόγια, προκύπτει ως πόρισμα ότι η πολιτική και οικονομική όξυνση της δεκαετίας του 1890 διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην έκβαση των μορφών του λαϊκού πολιτισμού, από τη στιγμή που οι μικρασιάτες καλλιτέχνες, τα τραγούδια τους και το πολυπληθές κοινό τους, διαμέσου συστηματικών προπαγανδιστικών θέσεων, αναπαριστώνται σε αρκετές περιπτώσεις στο δημόσιο λόγο της εποχής ως φορείς ηθικής παρακμής, «ανθελληνισμού» και οπισθοδρόμησης. Παράλληλα, θα πρέπει να επισημάνουμε το γεγονός ότι αναφερόμαστε σε μία εποχή η οποία εντάσσεται αποκλειστικά στην περίοδο της ανώνυμης δημιουργίας και όπου αφενός αντιμετωπίζουμε την ύπαρξη λιγοστών γραπτών μαρτυριών, και αφετέρου την έλλειψη οποιουδήποτε τεχνολογικού μέσου (π.χ. γραμμοφώνου, ραδιοφώνου). Έτσι, σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή (σ. 14): «Μαζί με το λαϊκό θέατρο (τον Καραγκιόζη, την Παντομίμα και τον Φασουλή), η λαϊκή μας μουσική ανήκει στα πιο δυσπρόσιτα κεφάλαια της πολιτιστικής ιστορίας του τόπου, επειδή η παραγωγή και η μετάδοσή της δε συνεπάγεται την αυτόματη δημιουργία σχετικών γραπτών μαρτυριών. Συγκεκριμένα, οι μουσικοί του καφέ αμάν... διδάσκονταν και ασκούσαν την τέχνη τους “προφορικά”, χωρίς τη μεσολάβηση οποιουδήποτε είδους σημειογραφίας ή κάποιας άλλης μεθόδου αποτύπωσης του ήχου που θα μπορούσε να ξεπεράσει το φράγμα του χρόνου, για να μεταφέρει στις επόμενες γενιές τα καλλιτεχνικά τους επιτεύγματα.

⁴⁴ Στο πρώτο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους παρατίθενται πληροφορίες, από τις οποίες καθίσταται σαφές ότι οι κουτσαβάκηδες του Ψυρρή λειτούργησαν κατά το 19^ο αιώνα και μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ως περιθωριακές ομάδες με εκδήλωση ιδιαίτερα επιθετικών συμπεριφορών, και σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκαν από πολιτικές δυνάμεις λειτουργώντας ως κομματικοί τραμπούκοι σε προεκλογικές περιόδους.

Μοναδικό αρχείο της παράδοσής τους ήταν η συλλογική μνήμη, οι γνώσεις και η δεξιοτεχνία των εκάστοτε επιμέρους εκπροσώπων της».

Με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι οι κοινωνικές ομάδες καλλιτεχνών και δημιουργών που προσφέρουν καινούριους τρόπους διασκέδασης στα αστικά λαϊκά στρώματα της πρωτεύουσας των τριών τελευταίων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα, «εισάγουν» νέες πολιτισμικές μορφές έκφρασης γνωρίζοντας ευρύτατη αποδοχή από το πολυπληθές ακροατήριό τους. Παράλληλα, ζώντας σε μια εποχή που έχει οργανωθεί με βάση «...τις αρχές του πολιτισμού του γραπτού λόγου» – κυρίως μετά την πρώτη επιτυχή εικοσαετή παρουσία τους – τίθενται φαινομενικά στο «περιθώριο» και στα πλαίσια του «ανεπίσημου» πολιτισμού από τους ευρωπαϊκού προσανατολισμού λόγιους κύκλους, και διαμέσου των δημοσιευμάτων τους αναπαριστώνται ως κοινωνικές ομάδες ανατολίτικες, περιθωριακές, απολίτιστες και βάρβαρες, και εν δυνάμει απειλητικές για τη διαιώνιση των ελληνικών ηθών και εθίμων. Δηλαδή, οι πολέμιοι αρθρογράφοι της μουσικής της «Ανατολής» επιχειρούν μέσω δημοσιευμάτων, όπως το επόμενο που παρατίθεται σε υποσημείωση, να απαξιώσουν τη λαϊκή μουσική, ακόμα και τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί της, προσδίδοντάς τους «βάρβαρα»⁴⁵ και «ανθελληνικά» χαρακτηριστικά.

Πέραν των παραπάνω, άξιο προσοχής είναι το ακόλουθο δημοσίευμα, το οποίο αποδεικνύει ότι η συστηματική ιδεολογική επίθεση εναντίον του αμανέ παραμένει σταθερή επί αρκετές δεκαετίες, και κατ' ουσίαν αναπαράγει την επιχειρηματολογία η οποία εκδηλώνεται οργανωμένα στο δημόσιο λόγο από τις αρχές της δεκαετίας του 1890. Συγκεκριμένα, ο αρθρογράφος επισημαίνει ότι ο αμανές και ο Καραγκιόζης, δηλαδή οι μορφές λαϊκού πολιτι-

⁴⁵ «...Όταν π.χ. το 1891, ο νεαρός διευθυντής του Ωδείου... θέλησε να παρουσιάσει εγχώρια μουσική στην έκθεση της Βιέννης, με χορούς ιεροψαλτών και λαϊκά συγκροτήματα, δέχτηκε επίθεση από ορισμένους κύκλους λογίων, μέσα από τις στήλες της “Νέας Εφημερίδος”: “Όσον διά τα εγχώριά μας μουσικά όργανα, ξενιζόμεθα ολίγον με την πρότασιν του κ. Νάζου. Να στείλωμεν δηλαδή νταούλια, βαρβαρόφωνα, ζουρνάδες, βιολία, σαντούρια, γκάνιτες και ταμπουράδες; Αλλ’ αυτά από πότε εγέννηκαν εθνικά και από πότε ελληνικά; Μήπως ο Σικελός δεν θα παίξη κάλλιον την γκάνιτά του, όπως και ο Καλαβρέζος, μήπως ο Τούρκος χανευντές δεν θα παίξη κάλλιον με το βιολί του και το σαντούρι του, ο δ’ Αθίγγανος τα βαρβαρόφωνα του;” (“Ελληνική μουσική και ποίησις εν τη Βιενναία Εκθέσει”, 11 Οκτ. 1891). [...]» (Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 102).

σμού που εμπλέκονται με το ρεμπέτικο τραγούδι από τις αρχές της δεκαετίας 1870 και του 1890 αντίστοιχα, αποτελούν μια διαχρονικής μορφής και «εξ ανατολών» πολιτισμική απειλή.

«Στα 1919 που ήμουν μέλος της επιτροπής της εκατονταετηρίδος, είχα προτείνει ως ένα από τους θετικούς τρόπους εορτασμού των εκατό χρόνων της ελευθερίας, να καταδιωχθή ο αμανές με την επιβολή βαρύτατης φορολογίας στα τρία κινητά ωδεία του: στον δίσκο του φωνογράφου, γνωστό διαφθορέα της λαϊκής καλαισθησίας, στο καφέ αμάν και στον Καραγκιόζη. Αντί να λάβη όμως τέτοιο μέτρο η Ελλάς – θαύμα! – το έλαβεν η Τουρκία. [...]» (Παπαντωνίου, Ζ., *Ελεύθερον Βήμα*, 3/7/1938). Υπό μία ακόμη οπτική, μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι, στα παραγόμενα προϊόντα του φιλοευρωπαϊκού δημόσιου λόγου (υποστηρικτών του «ελληνισμού») εμφανίζονται έντονα στοιχεία προκατάληψης εναντίον των λαϊκών αστικών τάξεων, επειδή η ιδεολογική απόσταση ανάμεσα στην άρχουσα τάξη και τις κυριαρχούμενες κοινωνικές ομάδες συνίσταται στη «...σφοδρή ιδεολογική αντίθεση της δυτικοθρεμμένης αστικής παιδείας των χρόνων αυτών προς την εγχώρια ανατολίτικη παράδοση των λαϊκών στρωμάτων, και το φράγμα προκαταλήψεων και παρανοήσεων, που αυτόματα δημιουργούσε στους φορείς της, και από τις δύο πλευρές, η παραπάνω διένεξη» (Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 26).

Τέλος, θα σημειώσουμε ότι η λαϊκή και αυτοσχεδιαστική μορφή μουσικής έκφρασης στα πλαίσια της ανώνυμης προφορικής δημιουργίας ενέχει μοναδικότητα, επειδή δεν μπορεί για παράδειγμα ένα τραγούδι να εκτελεστεί με τον ίδιο τρόπο για δεύτερη φορά, γεγονός που αποτελεί μια πραγματικότητα παράξενη και ορισμένες φορές μη κατανοητή, στις αναπαραστάσεις του δημόσιου λόγου της εποχής και στις πολιτισμικές διαστάσεις του «γραπτού λόγου». Όμως, στην πραγματικότητα οι καινοτομίες και τα δημιουργικά επιτεύγματα των ανώνυμων καλλιτεχνών αφομοιώνονταν και εντάσσονταν στον πλούτο της παράδοσης, στο βαθμό που ικανοποιούσαν τις υπό διαμόρφωση νέες μορφές πολιτισμικής έκφρασης, των κοινωνικών ομάδων των ακροατών και δημιουργών τους.

Συνοψίζοντας τα αναφερόμενα του παρόντος υποκεφαλαίου, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι η ιδεολογική διαμάχη γύρω από τις μορφές του λαϊκού πολιτισμού, που έλαβε χώρα στον εγχώριο δημόσιο λόγο της περιόδου 1871-1890, είναι ηπιότερη σε σχέση με αυτή που επακολούθησε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890, και ένδειξη αποτελεί η διαπίστωση ότι στα δημοσιεύματα του πρώτου χρονικού διαστήματος καταγράφονται αναφορές που εμπεριέχουν θετικές, αρνητικές αλλά και ουδέτερες αξιολογήσεις. Ενώ μετά την παρακμή των καφέ-αμάν, και την πολιτική και κοινωνικο-οικονομική όξυνση που προκάλεσε η πτώχευση του 1897, φαίνεται ότι κυριαρχούν κατά κράτος οι πολέμιοι της Ανατολής, που συγγράφουν αρκετές ψυχολογιοποιητικές αναφορές για τους ακροατές, τους συντελεστές και τον αμανέ, αλλά και γενικότερα απαξιωτικές και προπαγανδιστικές θέσεις εναντίον των *ανατολίτικων* χαρακτηριστικών που αποδέχονται ή και προσβεύουν οι παραπάνω κοινωνικές ομάδες και τα τραγούδια τους. Έτσι, φαίνεται ότι η παραπάνω ομάδα αρθρογράφων κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1890, με το να προβάλλει συστηματικά τις «ανεπιθύμητες» και «βάρβαρες» επιρροές της «ανατολίτικης» μουσικής παράδοσης ως κεντρικό στοιχείο της αναπαράστασης του λαϊκού πολιτισμού που θα πρέπει επιτακτικά να εκλείψει, επιδιώκει να θέσει σε ένα πλαίσιο «ανεπίσημου» πολιτισμού τα τραγούδια των μικρασιατών καλλιτεχνών και τους αποδέκτες του, έτσι ώστε να προσληφθούν από το αναγνωστικό κοινό, ως μορφές «απειλής» του ελληνικού πολιτισμού.

1.4.3. Η σχέση του ρεμπέτικου με το θέατρο Σκιών από τις αρχές της δεκαετίας του 1890

Όπως προαναφέραμε, δύο σημαντικά ζητήματα που αντιμετωπίζει ο κοινωνικός επιστήμονας που επιχειρεί να διερευνήσει όψεις του λαϊκού πολιτισμού του 19^{ου} αιώνα, είναι αφενός η ύπαρξη λιγοστών γραπτών μαρτυριών, και αφετέρου η τακτική της «αποσιώπησης». Αυτά τα ζητήματα αφορούν και το «θέατρο σκιών», το οποίο υφίσταται ως μορφή λαϊκού πολιτισμού στην

εγχώρια πολιτισμική πραγματικότητα από τις αρχές της δεκαετίας του 1890. Μάλιστα, λόγω έλλειψης αντικειμενικά τεκμηριωμένων πληροφοριών, για μεγάλο χρονικό διάστημα και μέχρι πριν από λίγες δεκαετίες είχε καλλιεργηθεί η εντύπωση ότι πιθανότατα η παρουσία του Καραγκιόζη στον ελληνικό χώρο είχε απροσδιόριστες ρίζες μέχρι τα βάθη της Τουρκοκρατίας⁴⁶.

Σε ό,τι αφορά τη σχέση του ρεμπέτικου με το θέατρο σκιών, σύμφωνα με τον Δαμιανάκο, ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι κοινωνικές ομάδες αναφοράς του ρεμπέτικου δηλαδή οι ακροατές και οι δημιουργοί του, μοιράζονται την ίδια ταξική θέση με τους θεατές του θεάτρου Σκιών⁴⁷. Παράλληλα, οι πρωταγωνιστές του θεάτρου σκιών, δηλαδή οι караγκιοζοπαίχτες, ως συνεχιστές και παραγωγοί της ανώνυμης παραδοσιακής δημιουργίας μετά την παρακμή των καφέ αμάν, στην προσπάθειά τους να επιτύχουν την καθιέρωση μιας νέας μορφής συλλογικής έκφρασης και να προσελκύσουν το ακροατήριό τους, ενσωματώνουν στοιχεία από προγενέστερες μορφές λαϊκής δημιουργίας, όπως το δημοτικό τραγούδι και το ρεμπέτικο, διαμορφώνοντας παράλληλα μία αμφίδρομη αλληλεπιδραστική σχέση με το ακροατήριό τους. Επίσης, σύμφωνα με τις θέσεις του Κιουρτσάκη (1983, σ. 213), η προφορική παράδοση του Καραγκιόζη φαίνεται ότι λειτουργεί ως μια ολοκληρωμένη συμβολική «γλώσσα» που προσφέρει τη δυνατότητα στο κοινό του όχι μόνο να δεχτεί τα μηνύματα, αλλά και να τα καθορίσει με τη «λογοκρισία» του και να τα φορτίσει με τα δικά του βιώματα, δηλαδή κατά βάθος

⁴⁶ «...Το γνωστό επιστημονικό πρόβλημα της αυτόματης παραμόρφωσης της αλήθειας από τα ατελή όργανα παρατήρησης, που διαθέτει η έρευνα, παίρνει στην ιστοριογραφία ορισμένων τομέων λαϊκής τέχνης απελπιστικές διαστάσεις. Φοβούμαι ότι, σε τελευταία ανάλυση, δεν μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα αποκτήσουμε ποτέ μια επιστημονικά αδιάβλητη ιστορία της λαϊκής μας μουσικής. Μπορούμε μόνο να αποκτήσουμε μια ιστορία των αστικών προβληματισμών γύρω απ' αυτήν. Οι πηγές μας μάς επιτρέπουν μόνο να χαρτογραφήσουμε τις ιδεολογικές διακυμάνσεις της ελληνικής λογισσύνης γύρω από το ζήτημα της λαϊκής μουσικής. [...]» (Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 23).

⁴⁷ «Πράγματι, και τα ρεμπέτικα τραγούδια και ο ελληνικός Καραγκιόζης κάνουν την εμφάνισή τους στη λαϊκή γειτονιά του αστικού κέντρου, στο τέλος του 19^{ου} αιώνα (περίοδο μετάβασης στον καπιταλισμό της ελληνικής κοινωνίας), τη στιγμή ακριβώς που μια αδιαφοροποίητη και αποδιοργανωμένη μάζα κοινωνικών στρωμάτων εισρέει στις πόλεις όπου σύντομα θα ξαναοργανώσει μια νέα κοινωνικότητα. Αν και οι κοινωνικές ομάδες αναφοράς του ρεμπέτικου είναι, γενικά, πιο περιορισμένες την εποχή αυτή, μοιράζονται ωστόσο την ταξική θέση και κατάσταση των ευρύτερων λαϊκών μαζών που αποτελούν το κοινό του Καραγκιόζη. Άλλωστε, οι σταθερές των δύο αυτών πολιτισμικών εκδηλώσεων παραμένουν αισθητά οι ίδιες» (Δαμιανάκος, 1987, σ. 192).

να συντελεί και να συνεισφέρει στη δημιουργία και τη μορφή που θα λάβει η εκάστοτε παράσταση. Έτσι, η συλλογική επιθυμία που αποτυπώνεται εμμέσως στα δίστιχα του δημοτικού τραγουδιού και του ρεμπέτικου ή των κειμένων τα οποία φιλοξενούνται στις παραστάσεις του Καραγκιόζη, δρα επί της ουσίας απελευθερωτικά, ενώ ταυτόχρονα υποβαθμίζεται η ένταση που δημιουργεί η κοινωνική αλλά και η ατομική λογοκρισία (αυτο-λογοκρισία) των παραβατικών επιθυμιών. Δηλαδή, σε αρκετές περιπτώσεις, εντός των πλαισίων της προφορικής παράδοσης, η υπέρβαση των κοινωνικών ορίων κατά τη χρήση περιθωριακών λεκτικών διατυπώσεων (αργκό) δεν αποκαλείται «ύβρις», επειδή το κοινό πρόσκειται συγκαταβατικά στην παρέκκλιση από το κοινωνικά επιτρεπτό, και με τον τρόπο αυτό η ευθύνη δεν προσωποποιείται αλλά αποπροσωποποιείται. Σύμφωνα με τη Σκουτέρη-Διδασκάλου (1991, σ. 127): «[...] η διαδικασία κοινωνικοποίησης (=το πέρασμα της κοινωνικής γνώσης με τη μορφή κωδικών για τη “σωστή” κοινωνική δράση) από τη μια γενιά στην άλλη στηρίζεται στην προφορική παράδοση, οι λεκτικές και μη-λεκτικές, κωδικοποιημένες και συμβατικές δραστηριότητες εξυπηρετούν την αναπαραγωγή της κοινωνικής τάξης (του status quo), αφού επιτρέπουν την αναμετάδοση συγκεκριμένης γνώσης, συγκεκριμένων “λύσεων”». Υπό μία ακόμη οπτική, κατά την εξέλιξη αυτών των παραστάσεων και κατά το σχηματισμό της διαμορφούμενης ομαδικής και κοινωνικής πραγματικότητας, μπορούμε να επικαλεστούμε τις θέσεις του Jacobson: «Ολόκληρη σχεδόν η κοινότητα είναι συνάμα “παραγωγός” και “καταναλωτής” μιας παροιμίας, ενός ανεκδότου ή ορισμένων τραγουδιών» (Jacobson, 1973, σ. 70).

Επίσης, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι τα τραγούδια και τα κείμενα των παραστάσεων του Καραγκιόζη όπως και οι υπόλοιπες μορφές λαϊκής δημιουργίας, από το κλέφτικο τραγούδι μέχρι και τα δίστιχα του δημοτικού ή του ρεμπέτικου της περιόδου της ανώνυμης δημιουργίας, φαίνεται ότι είχαν απήχηση σε διαφορετικές κοινωνικές ομάδες κατά τη ροή των δεκαετιών και το μετασχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας μέχρι και την προοδευτική διόγκωση των αστικών κέντρων. Ωστόσο, αυτό που μπορούμε να αποκαλέ-

σουμε ανώνυμη δημιουργία διατηρεί αμείωτο το ενδιαφέρον του τότε ακροατή αλλά και του σημερινού ερευνητή, εξαιτίας του πλούτου σε αυθεντικότητα και την εκφραστική αμεσότητα την οποία εκπέμπει, παρά τη φαινομενική της απλότητα. Ειδικότερα, τα ρεμπέτικα τραγούδια ή δίστιχα της ανώνυμης δημιουργίας που εντάχθηκαν στις παραστάσεις του Καραγκιόζη αναφέρονται στις ανθρώπινες συνήθειες, στα συναισθήματα, τη φιλία, την αγάπη, τον έρωτα, σε αντιπροσωπευτικές φιγούρες περιθωριακών ομάδων, όπως ο Σταύρακας, ενώ σε λιγότερες περιπτώσεις το περιεχόμενο του μηνύματός του αναφέρεται σε όψεις των διομαδικών και κοινωνικών σχέσεων και συγκρούσεων. Όσον αφορά το δέκτη του μηνύματος, δηλαδή τον ακροατή των παραστάσεων του Καραγκιόζη, με το στοιχείο της μικρασιάτιδος μούσης στη μουσική που ακροάται και αποδέχεται, και με την ιδιαίτερη ή συχνά και περιθωριακή θεματολογία στο στίχο, επιχειρεί να ξεφύγει από τη σύμβαση της πραγματικότητας στις καθημερινές της διαστάσεις. Με άλλα λόγια, το κοινό επιχειρεί να αποδράσει ψυχικά από την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα και να εκφραστεί στην ελληνική πραγματικότητα του 19^{ου} αιώνα αλλά και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} διαμέσου των παραστάσεων του θεάτρου σκιών.

Συνοψίζοντας, με βάση τα παραπάνω αναφερόμενα, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι το περιεχόμενο των τραγουδιών του ρεμπέτικου της ανώνυμης δημιουργίας, μαζί με άλλες μορφές λαϊκής έκφρασης (Καραγκιόζης, Δραματικό Ειδύλλιο κ.ά.), αποτελούν τη συμπύκνωση των απόψεων που είχαν διαμορφώσει οι ανώνυμοι δημιουργοί, διαμέσου της εικόνας που σχημάτισαν για το πολιτισμικό και ιστορικό περιβάλλον όπου έζησαν οι ίδιοι και το κοινό τους, και το οποίο εν τέλει επιχείρησαν να εκφράσουν μέσα από μια αμφίδρομη αλληλεπιδραστική σχέση.

Πέραν των παραπάνω, και όσον αφορά τη χαρακτηριστική φιγούρα του Σταύρακα, η οποία σηματοδοτεί τη συμπεριφορά και τη δραστηριότητα της περιθωριακής ομάδας των κουτσαβάκηδων του Ψυρρή, φαίνεται ότι εισήλθε σε επιθεωρήσεις αλλά και στον μπερντέ του Καραγκιόζη λίγο πριν από την έλευση του 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ποιες

ακριβώς μουσικές φόρμες συνόδευαν την εμφάνισή της κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Όπως δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε και με τι είδους μουσική ήταν επενδυμένα τα τραγούδια των κουτσαβάκηδων που εμφανίζονται στις πρώτες επιθεωρήσεις και στον μπερντέ του Καραγκιόζη. Επιπλέον, και με την έλευση του 20^{ου} αιώνα, υπεισέρχονται σημαντικές αλλαγές στην οργάνωση του κοινωνικού και πολιτισμικού γίνεσθαι, έχοντας ως αποτέλεσμα την «επιχειρούμενη» από την πολιτική εξουσία συμμόρφωση σημαντικών τμημάτων του πληθυσμού των αστικών κέντρων. Το κράτος θεσμοθετεί, και ο αθηναϊκός δημόσιος λόγος στη συντριπτική πλειοψηφία του συμπορεύεται, προσβλέποντας στην επιβίωση συγκεκριμένων πολιτισμικών μορφών έκφρασης και συμπεριφοράς⁴⁸. Σύμφωνα με τον Gauntlett (2001, σ. 72-73): «Αν κρίνουμε από τις απαντήσεις των ειδημόνων στην έρευνα που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Αθήναι* το 1911, η αθηναϊκή διάνοηση φαίνεται πεπεισμένη για το θάνατο της Ασιάτιδος Μούσης και, με αξιοσημείωτη εξαίρεση τον Παλαμά, δεν δίνει εμφανείς ενδείξεις ότι θρηνεί την απώλεια. Αν και πουθενά δεν αναφέρεται ο όρος *ρεμπέτικο*⁴⁹, τόσο οι βεβαιώσεις θανάτου της Ασιάτιδος Μούσης όσο και η έκδηλη αναβιωτική της ικανότητα προαναγγέλλουν τις επερχόμενες εξελίξεις». Έτσι, οι κοινωνικές ομάδες των αστικών λαϊκών τάξεων, διαμέσου της φαινομενικά μόνης επιτρεπτά υπαρκτής μορφής λαϊκού πολιτισμού, δηλαδή του θεάτρου σκιών, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, σε μια περίοδο βαλκανικών εθνικιστικών εξάρσεων και εκκόλαψης των Βαλκανικών Πολέμων του 1912-13, και προσπαθώντας να προσαρμοστούν⁵⁰ στο αστικό περιβάλ-

⁴⁸ «Τον Ιούλιο του 1911, λίγες μόνο εβδομάδες ύστερα από την πανηγυρική ψήφιση του νέου “ανορθωτικού” Συντάγματος του Ελευθέριου Βενιζέλου και την επίσημη, επομένως, εγκαίνιαση της δεύτερης, μετά από του Τρικούπη, εποχής συστηματικού εξευρωπαϊσμού και αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας, η εφημερίδα “Αθήναι” του Γεώργιου Πωπ αρχίζει με τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη μια σειρά συνεντεύξεις, γύρω από το ζήτημα του εξευρωπαϊσμού των μουσικών προτιμήσεων των λαϊκών μαζών. [...]» (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 105).

⁴⁹ Ο Gauntlett, βασιζόμενος στις θέσεις του Χριστιανόπουλου [«Δημοσιεύματα για τα ρεμπέτικα (1947-68)», *Διαγώνιος* 2 (1979), σ. 206], επισημαίνει ότι: «Πράγματι, υποστηρίχτηκε... ότι ο όρος *ρεμπέτικα τραγούδια* δεν είχε καθιερωθεί πριν από το 1968, όταν πρωτοεμφανίζεται το ομώνυμο βιβλίο του Πετρόπουλου» (Gauntlett, ό.π., σ. 30).

⁵⁰ «Ο λαός αξιολογεί τον καινούριο κόσμο που τον περιβάλλει με τα μέτρα του παλιού που πάει να σβήσει· ή αν προτιμάμε δυσκολεύεται να βρει νέους τρόπους για να αναπαραστήσει και νέα κριτήρια για να ερμηνεύσει το καινούριο» (Κιουρτσάκης, 1985, σ. 380).

λον με τις έντονες κοινωνικές και πολιτισμικές αντιθέσεις, επιχειρούν να κατανοήσουν τη νέα πολιτισμική τους πραγματικότητα. Σύμφωνα με τις θέσεις του Κουρή: «...οι πρόσφατα εγκατεστημένοι κάτοικοι των πόλεων, που υποδέχονται και δημιουργούν το ρεμπέτικο και τον караγκιόζη, αποτυπώνουν σ' αυτές τις πολιτιστικές παραγωγές την απορία και τη σύγχυσή τους μπροστά σ' έναν κόσμο που αλλάζει, επενδύουν σ' αυτές μνήμες οριακών αλλά και τραυματικών τομών που συνέβησαν στη ζωή τους, αναπαριστούν τη δυστροπία τους απέναντι σε θεσμούς, σε κρατικές ρυθμίσεις και απαιτήσεις που δε συνάδουν με τα παραδοσιακά τους πρότυπα και τις αρχές της οργάνωσης της καθημερινότητάς τους» (Κουρή, 1996, σ. 200).

Επίσης, κάνοντας λόγο για τις κοινωνικές διαστάσεις και την κοινωνικοποιητική λειτουργία του θεάτρου σκιών, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι συνέβαλε στην ενσωμάτωση διαφορετικών κοινωνικών ομάδων στο αστικό περιβάλλον του 20^{ου} αιώνα. Με άλλα λόγια οι παραστάσεις του θεάτρου σκιών φαίνεται ότι λειτούργησαν καταλυτικά στη «σύγκλιση» των κοινωνικών και πολιτισμικών διαφορών. Σύμφωνα με τον Λουκάτο (1963, σ. 32-34): «Μια άλλη εθνική εξυπηρέτηση που μπορούμε να πούμε πως πρόσφεραν οι караγκιοζοπαίχτες με τις φιγούρες τους, είναι ότι δημιούργησαν συνείδηση της ελληνικής ενότητας και ότι εξοικείωσαν το κοινό με τους άλλους επαρχιώτες αδελφούς του... ο Караγκιόζης τους φέρνει όλους (τους Έλληνες) να περάσουν ισότιμα μπροστά από την κοινή λαϊκή γνώμη του Караγκιόζη...».

Τέλος, στην προσπάθειά του να αξιολογήσει τη συνολική προσφορά και λειτουργία του θεάτρου Σκιών, ο Χατζηπανταζής αναφέρει ότι: «Στα περίπου πενήντα χρόνια της ακμής του, ο Караγκιόζης γίνεται ο κεντρικός αγωγός της πολιορκημένης από την αστική παιδεία λαϊκής καλλιτεχνικής παράδοσης του τόπου, απορροφά και διασώζει σε καιρούς ραγδαίου εξευρωπαϊσμού τα επιμέρους στοιχεία της: τη μεταβυζαντινή λαϊκή ζωγραφική, που δεν ξέρει την προοπτική και τη φωτοσκίαση, τη μονοφωνική μουσική των λαών της ανατολικής Μεσογείου...» (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 100).

1.4.4. Η «ιδιαιτέρη» αντιμετώπιση του ρεμπέτικου και του μπουζουκιού στη Θεσσαλονίκη

Από την πρώτη ανάγνωση σημαντικού τμήματος της αρθροβιβλιογραφίας που αναφέρεται στη διάδοση του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου στη Θεσσαλονίκη, προέκυπτε η εντύπωση ότι, κατά την περίοδο της δεκαετίας του 1930, επισκέπτονταν συχνά και επανειλημμένα την πόλη σημαντικοί δημιουργοί του είδους. Επίσης, μία ακόμη εντύπωση υπήρξε το γεγονός ότι κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας η Θεσσαλονίκη αποτέλεσε τόπο «άτυπης εξορίας» για αρκετούς μπουζουξήδες και δημιουργούς του πειραιώτικου ρεμπέτικου, με τους οποίους όμως, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, διατηρούσε σχέσεις φιλίας και συνεργασίας ο αστυνομικός διευθυντής της πόλης Μουσχουντής Ν. Σύμφωνα επίσης με τον Χριστιανόπουλο (1999, σ. 34), από το 1934 μέχρι και το 1944 μεγάλος αριθμός από τους σημαντικότερους δημιουργούς του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου εργάστηκε περιοδικά σε ένα συγκεκριμένο κέντρο διασκέδασης στην κακόφημη συνοικία «Μπάρα» (στο Βαρδάρη). Πρόκειται για την ταβέρνα του «Κέρκυρα»⁵¹. Ο παραπάνω αναφερόμενος αστυνομικός διευθυντής Θεσσαλονίκης διαφαίνεται ότι προσπάθησε να αξιοποιήσει την παρουσία των δημιουργών του ρεμπέτικου στην πόλη, έτσι ώστε να μειώσει την αυξημένη εγκληματικότητα της περιοχής και την εκδήλωση παραβατικών συμπεριφορών. Μάλιστα, το 1942 προέτρεψε και τον Βασίλη Τσιτσάνη να εργαστεί σε καθημερινή βάση ως μουσικός στο συγκεκριμένο κέντρο.

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη μία πολύ σύντομη και περιεκτική αναφορά στην πληθυσμιακή και πολιτισμική ιδιαιτερότητα της Θεσσαλονίκης, για τη διευκόλυνση του αναγνώστη. Συγκεκριμένα, η Θεσσαλονίκη ήδη

⁵¹ «Στην οδό Ειρήνης, πιο πάνω από τον κινηματογράφο “Ίλιον” και πιο κάτω από το καφενείο του Καφαντάρη, υπήρχε η κακόφημη ταβέρνα του διαβόητου Κέρκυρα (Χρίστου Παπαδόπουλου), από το 1934 ως το 1944. Σ’ αυτήν, με τη μεσολάβηση του Μουσχουντή, έπαιξε για έναν ή δυο μήνες, στις αρχές του 1942, ο Τσιτσάνης... Από του Κέρκυρα πέρασαν επίσης Μπάτης, Μάρκος, Δελιάς, Μπαγιαντέρας, Στράτος, Κερομύτης, Παπαϊωάννου, Καρυδάκις, Σπιτάμπελος, Χατζηχρίστος, Παναγόπουλος, Γενίτσαρης, Μαγνήσαλης, Λορέντζος, Καλδάρης, Κυριαζής. Εκεί απέξω σύχναζε, άγνωστος ακόμα και ο Τσαουσάκης, όπως αναφέρει ο Βαμβακάρης» (Χριστιανόπουλος, 1999, σ. 34).

από τον 19ο αιώνα εμφανίζει πληθυσμιακή σύνθεση ή ένα μωσαϊκό διαφορετικών εθνικών ομάδων, και αντίστοιχες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες με αυτές των μεγάλων αστικών κέντρων της Μικράς Ασίας, όπως της Σμύρνης. Έτσι, μέχρι και την απελευθέρωση του 1912, όπου αριθμητικά κυριαρχεί ο ισραηλίτικος πληθυσμός, αλλά και μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και των ερχομό των προσφύγων, που διαφοροποιεί σημαντικά την πληθυσμιακή σύνθεση της συμπερωτεύουσας υπέρ του ελληνικού στοιχείου, η Θεσσαλονίκη είναι μία πόλη στην οποία συμβιώνουν διαφορετικές εθνικές μειονότητες.

Επιπλέον, ο Χριστιανόπουλος, συνυπολογίζοντας τις πληροφορίες του Καλυβιώτη, αναφέρει ότι η δισκογραφική δραστηριότητα προϋπήρξε για αρκετά χρόνια από αυτήν της πρωτεύουσας: «... στη Θεσσαλονίκη, από το 1903 μέχρι το 1912, υπήρχαν και δρούσαν υποκαταστήματα τουλάχιστον πέντε παγκόσμιων φωνογραφικών εταιρειών. Το 1908, με την ανακήρυξη του νεοτουρκικού συντάγματος, καταργήθηκε η λογοκρισία, και τότε φωνογραφήθηκαν στη Θεσσαλονίκη πατριωτικά τραγούδια... καθώς και τα σμυρνέικα “Μπουρνοβαλιά” και “Χαίδω” (Χριστιανόπουλος, 1999, σ. 22). Επίσης, αναφέρεται στην παρουσία σημαντικών καλλιτεχνών και δημιουργών του ρεμπέτικου και πριν από την δεκαετία 1931-40: «Λίγο πριν από τη δεκαετία του 1930 αρχίζει η συνήθεια να έρχονται στη Θεσσαλονίκη διάφορες ελαφρές, λαϊκές και ρεμπέτικες ορχήστρες από την Αθήνα» (Χριστιανόπουλος, ό.π., σ. 25). Και παρ’ όλο που στη Θεσσαλονίκη του 19ου αιώνα η άσκηση κοινωνικού ελέγχου, η πολιτική εξουσία και μέρος του αναγνώσιμου Τύπου είναι στα χέρια των Τούρκων και χρησιμοποιείται ως προπαγανδιστικό μέσον, ωστόσο, όπως και στην περίπτωση της αστικών κέντρων της Μικράς Ασίας, η ισχυρή κοινωνική και οικονομική δραστηριότητα Ισραηλιτών και Ελλήνων, καθώς και οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ Ισραηλιτών, Ελλήνων, Τούρκων, Βουλγάρων και κοινωνικών ομάδων άλλων εθνικοτήτων, προσδίδουν στην πόλη ιδιαίτερα αφομοιωτική και συνθετική φυσιογνωμία, γεγονός που αντανακλάται και από την πολύγλωσση έκδοση της πρώτης εφημερίδας του ημερήσιου τύπου της Θεσσαλονίκης ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τον Τομανά (1995, σ. 9), το αναγνωστικό κοινό της Θεσσαλονίκης ενημερώνεται για τα εσωτερικά και τα εξωτερικά γεγονότα από τις εφημερίδες, που εκδίδονται στην Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και την Αλεξάνδρεια, «...καθώς και από το περιοδικό *El Lunar*, που εκδίδει στην πόλη μας από το 1865 ο ραβίνος Γιουδά Νεχαμά. Ως πρώτη εφημερίδα της Θεσσαλονίκης μπορούμε να θεωρήσουμε το δελτίο ειδήσεων, που εξέδιδε από το 1869 ο Βαλής και τυπωνόταν στα τουρκικά, τα εβραϊκά, τα ελληνικά και τα βουλγαρικά. Η Νομαρχιακή αυτή Εφημερίδα ονομαζόταν *Σελανίκ* (Θεσσαλονίκη) και κυκλοφορούσε κάθε Δευτέρα και Πέμπτη. Περιείχε τις ειδήσεις που, κατά τον Βαλή, δικαιούνταν να μάθουν οι υπήκοοι του Σουλτάνου».

Συνεπώς, η Θεσσαλονίκη ως αστικό κέντρο που συνθέτει ένα «μωσαϊκό» διαφορετικών εθνικών κοινωνικών ομάδων, και το οποίο βρίσκεται υπό την κατοχή της Οθωμανικής αυτοκρατορίας καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα μέχρι και το 1912, διαθέτει χαρακτηριστικά πολυπολιτισμικού πλουραλισμού, που διαφοροποιούνται τουλάχιστον από τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της πρωτεύουσας. Η συμβίωση των διαφορετικών εθνοτικών ομάδων επιτυγχάνεται σε γενικές γραμμές χωρίς ακραίες κοινωνικές συγκρούσεις. Βεβαίως, σε ορισμένες περιπτώσεις, οι θρησκευτικές, ιδεολογικές και πολιτισμικές αντιθέσεις μεταξύ των διαφορετικών μειονοτικών ομάδων οδηγούν σε ακραίες συμπεριφορές, και συγκεκριμένα στην εκδήλωση έντονων διομαδικών συγκρούσεων ή ακόμα και εγκληματικών συμπεριφορών⁵². Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Τομανά (1997), σε αρκετές περιπτώσεις οι χώροι των καφενείων περιγράφονται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και ως οικογενειακοί χώροι συναντήσεων και επαφής των μικροαστικών κοινωνικών ομάδων. «Στην “Αλάμπρα” έκανε την εμφάνισή του ο φωνογράφος. Έλεγαν μάλιστα οι παλιοί ότι όταν ο ιδιοκτήτης της... άλλαζε δίσκο, οι θαμώνες τον χειροκροτούσαν κι αυτός

⁵² «...η βουλγάρα Βελίκω, που θέλησε ν' αλλαξοπιστήσει, για να παντρευτεί τούρκο, προκάλεσε την σφαγή των Προξένων της Γερμανίας Ερρίκου Άββοτ και της Γαλλίας Ζουλ Μουλέν από τον εξαγριωμένο τουρκικό όχλο» (*Ερμής*, 9/4/1876, Θεσσαλονίκη, στο Τομανάς, 1995, σ. 15).

απαντούσε με υπόκλιση... Στα γεγονότα του 1903 οι Βούλγαροι⁵³ αναρχικοί της ομάδας “Το πλήρωμα” έριξαν βόμβα στην “Αλάμπρα”.... Η “Αμερική” του Κυρ’ Κώστα Μουμούδη ήταν το επίσημο νυφοπάζαρο των μικροαστών... Τόσο η πυρκαγιά του 1890, όσο κι εκείνη του 1917, σταμάτησαν ακριβώς δίπλα απ’ τα δυο αυτά καφενεία, που έπαθαν μικρές ζημιές και λειτουργούσαν ως τα 1925» (Τομανάς, Κ., 1997, σ. 31).

Ας επιστρέψουμε όμως στην περίοδο 1931-40 και στην αντιμετώπιση των «μπουζουξήδων» από τις αστυνομικές αρχές της Θεσσαλονίκης. Οι μαρτυρίες των δημιουργών της δεκαετίας του 1930, όπως του Παπαϊωάννου Γ. στην αυτοβιογραφία του, είναι ενδεικτικές του κλίματος και του βαθμού φιλοξενίας που συνάντησαν οι «μπουζουξήδες», δηλαδή οι δημιουργοί και συντελεστές του πειραιώτικου ρεμπέτικου, κατά τα διαστήματα που εργάστηκαν στη Θεσσαλονίκη.

«Όταν πηγαίναμε στη Θεσσαλονίκη, κάναμε ό,τι θέλαμε, γιατί καθάριζε ο Μουσχουντής... Γουστάριζε πολύ τους πειραιώτες και πιο πολύ τα μπουζούκια ο Μουσχουντής... Φίλος του Μάρκου, του Στράτου, του Μπάτη, του Μπαγιαντέρα, του Κερομύτη, του Τσιτσάνη. Μετά έγινε κουμπάρος του Τσιτσάνη...» (Χατζηδουλής, Αυτοβιογραφία Παπαϊωάννου, 1982, σ. 69).

Η επισήμανση της παραπάνω εντύπωσης, ότι δηλαδή οι δημιουργοί του ρεμπέτικου στη Θεσσαλονίκη απολάμβαναν τη «φιλοξενία» του αστυνομικού διευθυντή της πόλης και παράλληλα διαφορετική αντιμετώπιση ως προς τη χρήση του μπουζουκιού σε σχέση με τις διώξεις που μαρτυρούν ότι υπέστησαν στην πρωτεύουσα κατά τα πρώτα τουλάχιστον χρόνια της μεταξικής δικτατορίας, συνέβαλε – μαζί με δύο πολύ σημαντικές πληροφορίες τις οποίες μάς παρείχαν δύο γεννηθέντες τη δεκαετία του 1920 – στη διερεύνηση δύο ανεξερευνήτων αρχείων και την αναζήτηση περαιτέρω πληροφοριών. Στο σημείο αυτό θα σημειώσουμε ότι για το χρόνο που διήρκεσε η διερεύνηση των παρακάτω αρχείων θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας. Ειδικότερα:

⁵³ «Οι βούλγαροι,... ονειρεύονται να δημιουργήσουν δικό τους κράτος, ιδίως έπειτα από την απόσχιση της εκκλησίας τους από το Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης (1871)» (Τομανάς, 1995, σ. 9).

Α) Μέσω της αναζήτησης τηλεφωνικών καταλόγων εντοπίσαμε τον κ. Μουσχουντή Δ. – γεννηθέντα κατά το έτος 1927 και πρώτο εξάδελφο του εκλιπόντος αστυνομικού διευθυντή – ο οποίος μας παραχώρησε συνέντευξη στις 7/4/2002, στην οικία του στο Μοσχάτο. Μεταξύ άλλων υποστήριξε τα παρακάτω:

«Το Σεπτέμβριο του 1939, οι... (αναφέρεται σε δύο πολύ γνωστούς δημιουργούς⁵⁴ του πειραιώτικου ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1930), ήρθαν στο μαγαζί του πατέρα μου, Ευάγγελου Μουσχουντή, που βρισκόταν στην οδό Μενάνδρου στην Αθήνα, και του εξήτησαν ένα συστατικό γράμμα για τον ανιψιό του και αστυνομικό διευθυντή της Θεσσαλονίκης Νίκο Μουσχουντή. Είχαν δικαστήριο στη Θεσσαλονίκη, και ο Κων/νος Μανιαδάκης (ο υπο-γραμματέας δημόσιας ασφάλειας) τους απαγορεύει να είναι στην Αθήνα. Πράγματι, ο Νίκος Μουσχουντής τους «δίνει» δικηγόρο τον Δ.Π.⁵⁵ και αθρώνονται. Μετά την αθώωσή του πρώτου, μια ολόκληρη νύχτα ήτανε σπίτι του (Μουσχουντή) και οι δύο. Γιατί ήταν λάτρης αυτής της μουσικής»⁵⁶.

Η προσπάθεια εξακρίβωσης της παραπάνω πληροφορίας οδήγησε (κατόπιν λήψεως αδείας από τις αρμόδιες αρχές) στη διερεύνηση ολόκληρου του διαθέσιμου Αρχείου του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσσαλονίκης, το οποίο διατίθεται προς διερεύνηση στο αναγνωστήριο του Ιστορικού Αρχείου Μακεδονίας. Συγκεκριμένα, εξετάσαμε τις υποθέσεις των ετών: 1935 (4.813 υποθέσεις), 1936 (4.432 υποθέσεις), 1937 (4.130 υποθέσεις), 1938 (3.554 υποθέσεις), 1939 (4.363 υποθέσεις) και 1940 (3.705 υποθέσεις) από τον Ιούνιο του 2002 μέχρι και τον Ιούνιο του 2004.

Το υλικό του παραπάνω αρχείου – πρόκειται για 23.997 δικαστικές υποθέσεις –, όπως είναι κατανοητό, αποτελεί από μόνο του ένα ιδιαίτερα ογκώ-

⁵⁴ Για λόγους προστασίας προσωπικών δεδομένων δεν αναφέρουμε τα ονόματα των εν λόγω δημιουργών, αλλά μόνο τα αρχικά τους. Πρόκειται για του Β.Μ. και Μ.Γ.

⁵⁵ Όπως προκύπτει από την έρευνά μας στο αρχείο του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης, ο εν λόγω συνήγορος έχει να επιδείξει πολλές επιτυχίες σε όλο το φάσμα των υποθέσεων που αναλαμβάνει (π.χ. Παραβάσεις Νόμου 5539 [περί ναρκωτικών], παράνομη κατοχή καπνού, παράνομη κατοχή όπλου, μοιχείας, απαγωγής κ.ά.).

⁵⁶ Μουσχουντής, Δ. Απόσπασμα από συνέντευξη που μας παραχώρησε στο Μοσχάτο, 7/4/2002.

δες υλικό. Για το λόγο αυτό τέθηκαν δύο πολύ συγκεκριμένοι στόχοι: α) να επαληθευθούν ή να διαψευσθούν οι παραπάνω πληροφορίες, που αφορούν την εμπλοκή πολύ γνωστού δημιουργού του ρεμπέτικου σε δικαστική υπόθεση του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσσαλονίκης, και β) να εξακριβωθεί εάν οι δημιουργοί του πειραιώτικου ρεμπέτικου κατά την παραμονή τους στη Θεσσαλονίκη είχαν εμπλακεί σε τρεις συγκεκριμένες κατηγορίες παραβατικών συμπεριφορών: 1. Παράβαση του Νόμου 5539 περί Ναρκωτικών [βάση του Π.Δ. της 7/17 Σεπτ. 1932 (Α' 329)] 2. Παράνομη κατοχή όπλου και 3. Παράνομη κατοχή καπνού⁵⁷, για τις οποίες είτε κάνουν λόγο οι στίχοι αρκετών τραγουδιών του ρεμπέτικου είτε έχουν οι δημιουργοί εμπλακεί ποινικά στην περιοχή της πρωτεύουσας⁵⁸.

Όσον αφορά τον πρώτο στόχο, εντοπίστηκε η εμπλοκή του συγκεκριμένου δημιουργού Β.Μ. σε υπόθεση απαγωγής της ανήλικης Π. Τ., σύμφωνα με την οποία ο παραπάνω δημιουργός είχε καταδικαστεί ερήμην, με επτά μήνες φυλάκιση, πρωτόδικα στις 16/6/1938, και στη συνέχεια, με την παρουσία του δικηγόρου Δ.Π. στις 15/4/1940, με τις υπ' αριθμόν αποφάσεις 1539 και 1540/1940, το δικαστήριο: «Κηρύσσει... απεσβεσμένην την κατά του κατηγορουμένου τούτου ποινικήν αγωγήν... Η δε απαγωγή έγινεν επί σκοπώ της μετά της απαχθείσης νυμφεύσεως».

Όσον αφορά το δεύτερο στόχο, και μετά την εξέταση του παραπάνω αρχείου, προκύπτει το συμπέρασμα ότι κανείς απολύτως από τους δημιουργούς του πειραιώτικου ρεμπέτικου δεν διώχθηκε για τις τρεις παραπάνω παραβατικές συμπεριφορές κατά την παραμονή του στη Θεσσαλονίκη. Επιπλέον, το παραπάνω πόρισμα έρχεται να ενισχύσει την άποψη αρκετών ερευνητών του ρεμπέτικου, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι ίσως είναι προτιμότερο να κάνουμε

⁵⁷ Για το συγκεκριμένο εγχείρημα αποδελτιώσαμε και φωτοτυπήσαμε από το σύνολο των δικαστικών υποθέσεων (23.997), τις 1.145 υποθέσεις, τις οποίες παραθέτουμε κωδικοποιημένες, στο 2^ο παράρτημα της εργασίας.

⁵⁸ Για παράδειγμα σε πρόσφατη έκδοση του περιοδικού *λαϊκό τραγούδι* παρατίθενται στοιχεία που αποδεικνύουν δύο ολιγοήμερες καταδικαστικές αποφάσεις, του γνωστού δημιουργού του πειραιώτικου ρεμπέτικου, Μ.Γ., κατά το έτος 1933, από το Πλημμελειοδικείο Πειραιά για παράβαση του Νόμου 5539 περί ναρκωτικών (βλ. *λαϊκό τραγούδι*, Μάρτιος-Απρίλιος 2007, σ. 48).

λόγο για προλεταριοποίηση και όχι για περιθωριοποίηση των δημιουργών και γενικότερα των συντελεστών του ρεμπέτικου.

Β) Επίσης, στα πλαίσια αναζήτησης περισσότερων πληροφοριών, παράλληλα με τη διερεύνηση του παραπάνω δικαστικού αρχείου και κατά την παραμονή μας στη Θεσσαλονίκη, συναντήσαμε τον επί αρκετές δεκαετίες ερευνητή του ρεμπέτικου Χριστιανόπουλο Ν., στις 21.7.2001, από τον οποίο λάβαμε την πληροφορία ότι βρισκόταν εν ζωή ο μπουζουξής Γ.Π., ο οποίος έχει γεννηθεί στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920. Η πρώτη συνάντηση με τον εν λόγω μουσικό πραγματοποιήθηκε περίπου δύο μήνες αργότερα, στις 24.9.2001. Προσωρινά, ισχυρίστηκε ότι βρίσκεται σε επαφή με κάποιον συγγραφέα που συγκεντρώνει βιογραφικό υλικό για τη ζωή του, και ότι δεν επιθυμούσε να παραχωρήσει οποιαδήποτε πληροφορία. Για το λόγο αυτό, η έρευνα προσανατολίστηκε στις βιβλιοθήκες της πόλης.

Ξεκινώντας, το Νοέμβριο του 2001 επισκεφτήκαμε τη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης και το Ιστορικό Κέντρο Μακεδονίας, απ' όπου προμηθευτήκαμε την εργασία του Κοκόλη Ξ. για τα ρεμπέτικα τραγούδια της Θεσσαλονίκης και τη βιογραφία του Μουσχουντή αντίστοιχα. Τον Ιανουάριο του 2002 επισκεφθήκαμε το Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας, απ' όπου λάβαμε την πληροφορία ότι βρίσκεται στη διάθεση του αναγνωστικού κοινού, για πρώτη φορά, το ογκώδες αρχείο: Χατζητάση-Σαλαγκίδη, το οποίο μεταξύ άλλων περιείχε φύλλα αρκετών εφημερίδων του ημερήσιου τύπου της Θεσσαλονίκης, της δεκαετίας του 1930.

Αποφασίσαμε να πραγματοποιήσουμε δειγματοληπτικό έλεγχο στα φύλλα τεσσάρων ημερήσιων εφημερίδων. Πρόκειται για τις εφημερίδες: *Το Φως*, *Μακεδονία*, *Νέα Αλήθεια* και *Εφημερίς των Βαλκανίων*. Από την εξέταση των φύλλων του 1931 δεν προέκυπτε καμία ενδιαφέρουσα πληροφορία.

Αντιθέτως, η απαρχή του αξιοσημείωτου ευρήματος της παρούσας έρευνας έλαβε χώρα με τον εντοπισμό της παρακάτω ανακοίνωσης που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Το Φως*, στις 21/9/1932.

Ο ΣΤΑΘΜΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

«Από τριημέρου ήρχισε λειτουργών κανονικώς, από μηχανικής απόψεως, ο ραδιοφωνικός σταθμός Θεσ/νίκης διευθυνόμενος υπό του κ. Χρ. Τσιγγιρίδου. Ο ελάχιστος συριγμός ο οποίος ηκούετο κατά την ώραν της μεταβιβάσεως έλειψε παντελώς και η απόδοσις δύναται να θεωρηθή ως μία εκ των τελειότερων, διά την οποίαν ξένοι σταθμοί επί μήνας κάμουν πειράματα και δοκιμάς. Το μόνον εις το οποίον υστερεί ο σταθμός, είναι το πρόγραμμα και ο «σπήκερ». Ο κ. Τσιγγιρίδης εγκαταληφθείς μόνος του αγωνίζεται κυριολεκτικώς χωρίς να του παρέχεται η ελαχίστη βοήθεια. Αι μεταβιβάσεις γίνονται από της 1.30 μεσημβρινής μέχρι της 2.30 και από της 11^{ης} νυχτερινής μέχρι της 12^{ης}. Ο σταθμός Θεσ/νίκης πανταχόθεν λαμβάνει συγκαρητήρια των ραδιοφίλων».

Η παραπάνω ανακοίνωση αφήνει να εννοηθεί ότι ο ραδιοφωνικός σταθμός της Θεσσαλονίκης τέθηκε σε λειτουργία για πρώτη φορά στις 18/9/1932 εκπέμποντας καθημερινά συνολικά για δύο ώρες. Το διάστημα λειτουργίας του για το συγκεκριμένο έτος ήταν περίπου πενήντα ημέρες, μέχρι και τις 3/11/1932⁵⁹. Σύμφωνα επίσης με το παραπάνω δημοσίευμα, ο πρώτος ραδιοφωνικός παραγωγός υπήρξε και ο ιδιοκτήτης του ραδιοφωνικού σταθμού Θεσσαλονίκης.

Οι συγκεκριμένες πληροφορίες αποκτούν ενδιαφέρον από τη στιγμή που θα διαπιστωθεί στη συνέχεια ότι ο ραδιοφωνικός σταθμός Θεσσαλονίκης αποτέλεσε μέσον μετάδοσης ρεμπέτικων τραγουδιών, τουλάχιστον από το 1934.

Συνεχίζοντας την παράθεση ορισμένων πληροφοριών που συλλέξαμε, θα αναφέρουμε ότι, ενώ ο ραδιοφωνικός σταθμός Θεσσαλονίκης διανύει τον πρώτο μήνα λειτουργίας του, σε μια προσπάθεια προέκτασης των δραστηριοτήτων του δημοσιοποιείται η παρακάτω δήλωση στις 11/10/1932, στην εφημερίδα «Το Φως»: «Ο ραδιοφωνικός σύλλογος Θεσσαλονίκης ο «Φίλος του Ασυρμάτου» ανακοινεί ότι καθ' εκάστην εβδομάδα θέλει προβαίνει εις

⁵⁹ Ο Ραδιοφωνικός Σύλλογος Θεσ/νίκης με την επωνομασία ο «ΦΙΛΟΣ ΤΟΥ ΑΣΥΡΜΑΤΟΥ» ενημερώνει τους ραδιοφίλους για την προσωρινή διακοπή της λειτουργίας το σταθμού με ανακοινωθέν στην εφημερίδα *Το Φως* στο φύλλο της Παρασκευής 4/11/1932.

την δημοσίευσιν σχεδίων δια την κατασκευήν ραδιοφώνων υπό ερασιτεχνών. Τα σχεδιαγράμματα θα συνοδεύονται και με τας σχετικές οδηγίας».

Κατά το επόμενο έτος, σε μακροσκελές άρθρο της υπό τον τίτλο: «Θα προοδεύσωμεν άραγε;» (19/1/1933), η εφημερίδα *Μακεδονία* επιχειρηματολογεί σχετικά με το γιατί η Θεσσαλονίκη πρέπει να αποκτήσει ραδιοφωνικό σταθμό με μόνιμη λειτουργία. Στη συνέχεια παρουσιάζει με φωτογραφίες τους τρεις πρωτεργάτες του σταθμού.⁶⁰ Παράλληλα όμως ο αρθρογράφος προχωρεί σε διακρατική σύγκριση με τα άλλα βαλκανικά κράτη αφήνοντας πολιτικές αιχμές και υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς για τη λειτουργία του «αθηναϊκού» κράτους.

«Η Ελλάς είναι η μόνη χώρα η οποία δεν έχει ραδιοπομπόν. Η Βουλγαρία εγκατέστησε νεωτάτου συστήματος πομπόν, η Γιουγκοσλαβία εγκαθιστά και τέταρτον πομπόν ισχυρότατης εντάσεως εις... Σκόπια, η Αλβανία τέλος ετοιμάζεται να συναγωνισθή τα λοιπά βαλκανικά κράτη και μόνον η Ελλάς υστερεί και καθυστερεί.... Όπως δεν είναι δυνατόν να νοηθή κράτος χωρίς ταχυδρομεία και τηλεγράφον, ούτω χωρίς πομπόν σήμερον εν κράτος θεωρείται οπισθοδρομικόν και απολίτιστον».

Την επόμενη μέρα σε άρθρο της ίδιας εφημερίδας (*Μακεδονία*, 20/1/33), εντείνεται περισσότερο η επιχειρηματολογία για την αναγκαιότητα της λειτουργίας του ραδιοφωνικού σταθμού, προβάλλοντας τα κοινωνικά, επιστημονικά και οικονομικά οφέλη τα οποία θα προκύψουν για την πόλη. Παράλληλα, όμως, προχωρεί σε σύγκριση της πόλης με την πρωτεύουσα, η οποία, σύμφωνα με τους ισχυρισμούς του αρθρογράφου, παραμένει εν υπνώσει, αμέτοχη, αλλά και αντιστεκόμενη- προβάλλοντας εμπόδια- στην προτεινόμενη καινοτομία. «...Με την λειτουργίαν του πομπού της Θεσσαλονίκης θα δημιουργηθεί μια νέα βιομηχανία, διότι θα κατασκευάζονται ευθηνότατα ραδιόφωνα τα οποία θα διατίθενται κατά χιλιάδες, εκτός δε των μεγάλων κερδών άτινα θα αποκομίσουν οι πωληταί ραδιοφώνων και οι τεχνίται, θα εξελιχθή εις μέγαν βαθμόν η επιστήμη της ραδιοφωνίας, με την

⁶⁰ «Ο κ. Μίμης Τζαμτζής Γεν. Γραμματεύς του συλλόγου ραδιοφίλων Θεσ/νίκης, ο κ. Χρήστος Τσιγγιρίδης ο πρώτος εγκαταστήσας εν Ελλάδι τον ιδιωτικόν του πομπόν εν τη Δ. Εκθέσει, ο κ. Μηνάς Ωρολογάς Πρόεδρος του συλλόγου ραδιοφίλων Θεσσαλονίκης.

ίδρυσιν των εργαστηρίων. Εάν αι Αθήναι κοιμούνται η Θεσσαλονίκη διά των οργανώσεών της, διά των μουσικών ιδρυμάτων, διά των εκπαιδευτικών λειτουργών, ας κινηθή διά να αξιώση να μη παρεμβάλλονται προσκόμματα διά την λειτουργίαν του πομπού...».

Μετά το τέλος του άρθρου, στην ίδια στήλη με επιστολή του, ο ιδιοκτήτης του ραδιοφωνικού σταθμού, για να αποφύγει τη δημιουργία συγκρουσιακής σχέσης με το αρμόδιο υπουργείο, δημοσιοποιεί ότι, παρόλο που ο σταθμός ξεκίνησε τη λειτουργία του την προηγούμενη χρονιά, ωστόσο οι προσπάθειες είχαν ξεκινήσει από τριετίας (δηλ. από το 1930), με την «υποστήριξη του τμηματάρχη Ασυρμάτου του Υπουργείου Συγκοινωνίας».⁶¹

Κατά το έτος 1933 (2^ο έτος λειτουργίας) ο ραδιοφωνικός σταθμός Θεσσαλονίκης λειτούργησε επί τρεις περίπου μήνες στο χώρο της Διεθνούς Εκθέσεως από τις 22/9/33 μέχρι και 11/12/33, όπως προκύπτει από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων *Το φως* και *Νέα Αλήθεια*, τα οποία αποδελτιώσαμε, και των οποίων οι τίτλοι – όπως και του συνόλου των (109) δημοσιευμάτων που αποδεικνύουν τη λειτουργία του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης – παρατίθενται στο 2ο παράρτημα της παρούσης εργασίας.

Την επόμενη χρονιά ο ραδιοφωνικός σύλλογος, με πανομοιότυπη πρόσκληση που δημοσιεύει στις 13/7/1934 στις εφημερίδες *Μακεδονία* και *Εφημερίδα των Βαλκανίων*, ενημερώνει το ραδιόφιλο κοινό ότι πρόκειται να τεθεί υπό έγκριση από τους ραδιόφιλους το καταστατικό του συλλόγου.

Παρασκευή 13 Ιουλίου 1934

Προς άπαντας τους φίλους του ραδιοφώνου

«Διά της παρούσης παρακαλούμεν πάντας τους ραδιοφίλους μας όπως ευαρεστηθώσιν και προσέλθωσιν εις τας αιθούσας του Εμπορικού Επιμελητηρίου την ερχομένην Κυριακήν 15 τρεχ. και ώραν 10 π.μ. προκειμένου να εγκριθή το υπό της προσωρινής συντακτικής επιτροπής συνταχθέν καταστατικόν του υπό ίδρυσιν Ραδιοφωνικού Συλλόγου της πόλεώς μας».

⁶¹ Πρόκειται για τον κ. Ελευθερίου, ο οποίος, όπως προκύπτει από δημοσίευμα της εφημερίδας *Μακεδονία* (15/4/38), αναλαμβάνει τη θέση του διευθυντή της Ραδιοφωνικής Υπηρεσίας του Υπουργείου Συγκοινωνίας από την πρώτη μέρα της επίσημης λειτουργίας του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών (16/4/1938).

Οι πλουραλιστικές επιλογές του μουσικού ρεπερτορίου που μεταδίδει ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσσαλονίκης γίνονται εμφανείς και από το παρακάτω δημοσίευμα της εφημερίδας *Μακεδονία* (3/10/1934).

Διά τους ραδιοφίλους

«Ο Ραδιοφωνικός σταθμός της πόλεώς μας θα μεταβιβάση διά της αυριανής εκπομπής του και ώραν 1.30-2.30 μεταμεσημβρινήν *λαϊκά, εβραϊκά και αραβικά* τραγούδια της Παλαιστίνης, εκ δίσκων, τους οποίους ευγενώς προσέφερεν η εκ Γυεμένης καλλιτέχνης Σάρα Οσνάτ Σαλεντή».

Επίσης, σε ένα μακροσκελές άρθρο της εφημερίδας *Νέα Αλήθεια* υπό τον τίτλο: «Αλλό, Αλλό... Ράδιο Θεσσαλονίκη», του συνεργάτη της εφημερίδας Γ. Κ. Ζωγραφάκη και στο φύλλο που δημοσιεύτηκε στις (27/8/1934), ο ιδιοκτήτης του σταθμού εμφανίζεται να δηλώνει ότι η εμβέλεια του σταθμού εκτείνεται από το σύνολο των βαλκανικών κρατών μέχρι και τη νότιο Ιταλία. Ο διάλογος που ακολουθεί μεταξύ του αρθρογράφου και του ιδιοκτήτη, είναι ενδεικτικός:

- «– Είναι αρκετά ισχυρές οι εκπομπές σας;
- Μας ακούει η νότιος Ιταλία, όλα τα νησιά, όλα τα Βαλκάνια...
- Θαυμάσια, εσυμπλήρωσα.
- Βλέπετε όλα τα γειτονικά Κράτη έχουν ένα ή πολλούς ασυρμάτους. Πρέπει να έχουμε κι εμείς. Ξέρομε πως το Κράτος δεν έχει ακόμη δεσμευθή με καμμιά σύμβαση».

Μάλιστα η απουσία ραδιοφωνικού σταθμού στην περιοχή της πρωτεύουσας φαίνεται ότι γίνεται αντικείμενο σχολιασμού και από έντυπο του εξωτερικού. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του ίδιου αρθρογράφου της εφημερίδας *Νέα Αλήθεια*, στις (1/9/1934), μεταξύ άλλων αναφέρονται τα εξής:

«...Με το δίκηο τους λοιπόν οι Γερμανοί μας τα ψάλλανε ένα χεράκι, σε κάποιο τους περιοδικό. “Η Ελλάς” λέει, είνε η μόνη ευρωπαϊκή χώρα που δεν έχει Ραδιοφωνικό Σταθμό».

Παράλληλα, σε άλλο σημείο του ίδιου άρθρου και περιγράφοντας ανώνυμο ακροατή του ραδιοφώνου κατά τη στιγμή της ακρόασης, παραθέτει μεταξύ άλλων την πληροφορία που αφορά τη μετάδοση ρεμπέτικων τραγουδιών.

«Είχε ραδιόφωνο στο σπίτι του και μεσημέρι-βράδυ, απελάμβανε την εκπομπήν του μονογενούς ελληνικού σταθμού. Άκουε μ' ευχαρίστησι κι' υπερηφάνεια εθνική, τα διάφορα "κλασικά" κομμάτια. Εκείνο όμως που τον έκαμε να κιτρινίζει από συγκίνηση και να τρέμη ήταν το άκουσμα των ελληνικών "ασμάτων". Οι συρτοί, οι κλέφτικοι, οι καλαματιανοί, **τα ρεμπέτικα**, οι μαντινάδες, τα παληά καλά τραγούδια γεμάτα από το άρωμα μιας περασμένης εποχής, του προξενούσαν μια τέτοια χαρά, που...».

Επιπλέον, θα σημειώσουμε ότι κατά το έτος 1935 διαπιστώνεται η πεντάμηνη λειτουργία του σταθμού από τον Ιούλιο μέχρι και τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους, ενώ από τον Απρίλιο του 1936 και μέχρι το Νοέμβριο του 1937 (επίσημη έναρξη της μεταξικής λογοκρισίας) λειτουργεί ανελλιπώς, με τετράωρη λειτουργία, σε ημερήσια βάση.

Επαναφέροντας τη συζήτηση στο προηγούμενο δημοσίευμα, θα σημειώσουμε ότι η διαπίστωση που προκύπτει από τις παραπάνω πληροφορίες είναι ότι ο ραδιοφωνικός σταθμός της Θεσσαλονίκης μετέδιδε μεταξύ άλλων και ρεμπέτικα τραγούδια τουλάχιστον από τον Σεπτέμβριο του 1934, με διαφαινόμενη ακτίνα εμβέλειας πιθανότατα σε αρκετά βαλκανικά κράτη, μέχρι και τη νότιο Ιταλία. Συνεπώς θα υποστηρίξουμε την άποψη ότι, κατά το διάστημα 1932-37 (δηλαδή μέχρι την επίσημη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας), ο Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσσαλονίκης λειτουργήσε ως μέσον μετάδοσης και ενδεχομένως ως μειονοτική πηγή επιρροής, από τη στιγμή που μετέδιδε ρεμπέτικα, εβραϊκά, αραβικά κ.ά. τραγούδια, διαφοροποιούμενος από τις επίσημες επιλογές της κεντρικής εξουσίας. Είναι δε, απ' ό,τι φαίνεται, ο μοναδικός ελληνικός ραδιοφωνικός σταθμός ο οποίος έχει εκπέμπει ρεμπέτικα τραγούδια πριν από την έλευση της μεταξικής δικτατορίας. Θα σημειώσουμε για μία ακόμη φορά ότι ο Ραδιοφωνικός σταθμός Αθηνών εξέπεμψε δοκιμαστικά για πρώτη φορά στις 25/3/1938 – επισήμως στις 15/4/1938 – και αποτελεί δημιούργημα της μεταξικής δικτατορίας⁶².

⁶² Βλ. *Το φως*, (25/3/1938): «Με διάγγελμα της Α. Μ. του Βασιλέως θα γίνη σήμερα η πρώτη εκπομπή υπό του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών», σ. 1.

Το παραπάνω πόρισμα, που αφορά τη λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Θεσσαλονίκης, φέρεται να επιβεβαιώνει και ο μουσικός Γ.Π. – γεννηθείς το 1927 – τον οποίο επιδιώξαμε να συναντήσουμε εκ νέου. Ειδικότερα, οι επόμενες ημιώρες συναντήσεις – οι οποίες δεν έλαβαν τη μορφή συνέντευξης κατόπιν επιθυμίας του ιδίου – με τον εν λόγω μουσικό πραγματοποιήθηκαν στις 15/9/2003, στις 22/10/2004 και στις 12/11/2004 στο Καφενείο «Ολυμπιάδος», που βρίσκεται επί της οδού Ολυμπιάδος 118.

Συγκεκριμένα, κατά τη συνάντηση (15/9/2003), ανέφερε μεταξύ άλλων ότι: «Το μπουζούκι και το ρεμπέτικο δεν κυνηγήθηκε στη Θεσσαλονίκη ως το '40, λόγω του Μουσχουντή. Το παίζαμε και το ακούγαμε ελεύθερα. Αργότερα, μετά τον πόλεμο, το απαγορεύσανε και το κυνηγήσανε το μπουζούκι. Τότε το κρύβαμε κάτω απ' τις καμπαρντίνες. Και στα μαγαζιά που παίζαμε είχαμε τοιλιαδόρους, και μόλις χτυπούσανε το κουδούνι, παίρναμε στα χέρια τις κιθάρες».

Κατά τη δεύτερη συνάντηση (22/10/2004), σε ερώτηση για το εάν γνώριζε κάτι για τη λειτουργία του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης και για τον ιδιοκτήτη του, ανέφερε τα εξής: «Συνέχεια έπαιζε ρεμπέτικα ο Τσιγγιρίδης. Ο Τσιγγιρίδης ήταν ο πρώτος που έβγαλε το μπουζούκι στο σταθμό ζωντανά. Δε θυμάμαι. Δε θυμάμαι αν ήταν πριν από τον πόλεμο ή μετά. Ήταν η πρώτη φορά που ακούστηκε ζωντανά το μπουζούκι στον αέρα. Πρώτος αυτός το έβγαλε».

Κατά τη διάρκεια της τρίτης και τελευταίας συνάντησης (12/11/2004) μεταξύ άλλων επανέλαβε και πάλι τη φράση: «Βέβαια έπαιζε ρεμπέτικα. Συνέχεια έπαιζε ρεμπέτικα ο Τσιγγιρίδης».

Συνοψίζοντας τα παραπάνω αναφερόμενα θα υποστηρίξουμε ότι η πληθυσμιακή και πολιτισμική ιδιαιτερότητα της Θεσσαλονίκης, πιθανότατα συνέβαλε στη διαφορετική αντιμετώπιση των μορφών του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου ήδη από τον 19ο αιώνα, τόσο από τον πληθυσμό όσο και από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου. Αυτή η διαφορετικότητα γίνεται εμφανής και κατά την κρίσιμη περίοδο της δεκαετίας του 1930, οπότε οι δημιουργοί του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου επιχειρούν να εδραιώσουν την

καινοτομία της εμφάνισης του μπουζουκιού. Μάλιστα, κατά τα πρώτα τρία χρόνια της μεταξικής δικτατορίας (1936-38), κατά τα οποία εκδιώκονται ως «ανεπιθύμητοι» από τους φορείς της μεταξικής εξουσίας στην περιοχή της πρωτεύουσας, φαίνεται ότι η διαμονή τους στη Θεσσαλονίκη επέτρεψε τόσο τη διάδοση της καινοτομίας τους όσο και την επαγγελματική τους επιβίωση.

Επίσης, από την εξέταση του αρχείου του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσσαλονίκης προκύπτει ως διαπίστωση η σχεδόν μηδενική εμπλοκή των δημιουργών του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου σε παραβατικές συμπεριφορές κατά τη διαμονή τους στη Θεσσαλονίκη. Όσον αφορά τη διαπίστωση της λειτουργίας του Ραδιοφωνικού Σταθμού της πόλης, φαίνεται ότι ο ραδιοφωνικός σύλλογος «Ο φίλος του Ασυρμάτου», στα πλαίσια της ιδιωτικής πρωτοβουλίας, εισάγει από το 1932 στο χώρο των μέσων μαζικής επικοινωνίας μια πολύ σημαντική καινοτομία για τα δεδομένα της ελληνικής πολιτισμικής πραγματικότητας. Υλοποιεί τη λειτουργία του πρώτου ιδιωτικού ελληνικού ραδιοφωνικού σταθμού με κατά περιόδους εμβέλεια εντός και εκτός συνόρων της ελληνικής επικράτειας – έξι χρόνια πριν από την ίδρυση του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών –, αντιμετωπίζοντας και ξεπερνώντας την αδιαφορία και τις αντιστάσεις που προβάλλει η κεντρική πολιτική εξουσία μέσω του αρμόδιου Υπουργείου Συγκοινωνίας. Μέχρι το 1937 και την επίσημη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας, τα δημοσιεύματα των εφημερίδων της πόλης είναι πολλαπλά και πιστοποιούν τη λειτουργία του σταθμού. Μάλιστα, σε αρκετά από αυτά, οι συγγραφείς προχωρούν σε σύγκριση μεταξύ της καινοτόμου δραστηριότητας που αναπτύσσεται στη Θεσσαλονίκη και της «απραξίας» της πρωτεύουσας, ενώ παράλληλα διατυπώνουν πολιτικές ενστάσεις μέσω των απαιτήσεών τους για ελεύθερη και απρόσκοπτη λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού. Ταυτόχρονα, οι αρθρογράφοι διατυπώνουν θετικές αξιολογήσεις για τις ραδιοφωνικές εκπομπές που ενσωματώνουν από λαϊκά και ρεμπέτικα τραγούδια μέχρι και τραγούδια άλλων εθνικών μειονοτήτων που κατοικούν στην πολυπολιτισμική Θεσσαλονίκη και βρίσκονται σε μακροχρόνια αντιπαράθεση με την κεντρική πολιτική εξουσία. Επιπλέον, με βάση τα παραπάνω πορίσματα, φαίνεται να επιβεβαιώνεται η εντύπωση

ότι τόσο η καινοτομία του ραδιοφώνου όσο και η καινοτομία του μπουζουκιού συνάντησαν λιγότερες αντιστάσεις από τους φορείς εξουσίας της Θεσσαλονίκης σε σχέση με τους αντίστοιχους της πρωτεύουσας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΟΜΑΔΩΝ ΠΟΥ ΕΜΠΛΕΚΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ: ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

2.1. Εισαγωγή

Με βάση τις υπάρχουσες και διαθέσιμες μέχρι σήμερα γραπτές πηγές, που πιστοποιούν ότι κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα αρκετά δημοσιεύματα του εγχώριου δημόσιου λόγου έχουν ως αντικείμενο το ρεμπέτικο τραγούδι, μπορούμε να υποστηρίξουμε την ακόλουθη άποψη: οι πολέμιοι αρθρογράφοι του ρεμπέτικου φαίνεται ότι συντάσσονται και συγχρόνως επιχειρούν να ισχυροποιήσουν τις ιδεολογικές θέσεις των υποστηρικτών του «ελληνισμού», που, όπως προαναφέραμε, προσβλέπει στο φιλοδυτικό προσανατολισμό του λαϊκού πολιτισμού, ενώ οι υπέρμαχοι του ρεμπέτικου, συμπλέοντας περισσότερο με τις θέσεις των υποστηρικτών της «ρωμιοσύνης», αποσκοπούν στη διατήρηση των ανατολίτικων χαρακτηριστικών στις μορφές του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου. Επίσης, σε ορισμένες αναφορές της περιόδου 1870-1940, η πρώτη ομάδα καταθέτει ως στοιχείο της αυτο-εικόνας της την υποχρέωση της διαφύλαξης του ελληνικού φυλετικού πολιτισμού¹, που θα πρέπει να αποκαθαρθεί από κάθε «ανθελληνική» (δηλαδή ανατολίτικη) επιρροή, ενώ η δεύτερη ομάδα προβάλλει στην αυτο-εικόνα της στοιχεία συγκίνησης και θαυμασμού της σπουδαίας ανατολίτικης παράδοσης – που, σύμφωνα με τις θέσεις ορισμένων εκπροσώπων της, θεωρείται ότι έχει τις ρίζες της επίσης στην αρχαία ελληνική μουσική –, στοιχεία τα οποία έχουν ενσωματωθεί κυρίως στη μουσική των καφέ-αμάν, στην εκκλησιαστική μουσική, στον αμανέ και στο θέατρο σκιών. Βέβαια, το οξύμωρο της υπόθεσης έγκειται στη διαπίστωση ότι τόσο οι πολέμιοι όσο και οι υπέρμαχοι του ρεμπέτικου και, ευρύτερα, των μορφών του λαϊκού πολιτισμού επικαλούνται σε αρκετές αναφορές τους την αρχαία Ελλάδα, στην προσπάθεια εκλογίκευσης της πραγματικότητας, με σκοπό την ενίσχυση των θέσεών τους. Έτσι, όπως ήδη έχουμε αναφέρει στην

¹Η *Τδη* (5/12/1937): «Αμανέδες και άσεμνα», Ηράκλειο Κρήτης.
...τέλματα στη ζωή μας δεν πρέπει να υπάρχουν μήτε λασπωμένοι άνθρωποι. Είμεθα όλοι Έλληνες με παραδόσεις πηγαίου φυλετικού πολιτισμού τας οποίας πρέπει να διαφυλάξωμεν».

εισαγωγή, οι δύο αντίπαλες ιδεολογικές ομάδες μοιάζει να υιοθετούν την ίδια αφετηρία, ακολουθώντας όμως διαφορετική διαδρομή.

Ειδικότερα, οι αρθρογράφοι κατά το χρονικό διάστημα (1870-1940) φαίνεται ότι επιχειρούν σε αρκετές περιπτώσεις να κάνουν λόγο για χαρακτηριστικά που έχουν ως στόχο να δομήσουν την εικόνα της κοινωνικής ταυτότητας² τόσο των συντελεστών όσο και των ακροατών του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου, με τρόπο ώστε να εξυπηρετούνται οι ιδεολογικές τους προτιμήσεις. Δηλαδή, οι μεν πολέμιοι αρθρογράφοι επιχειρούν σε αρκετές περιπτώσεις να απαξιώσουν τους συντελεστές του είδους, περιγράφοντάς τους στις αναφορές τους ως ομάδες που διαθέτουν βάρβαρα, πρωτόγονα και ανατολίτικα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, τα οποία μολύνουν τον ελληνικό πληθυσμό μέσω του παραγόμενου έργου τους με «ανθελληνικές» ανατολίτικες επιρροές, και σε ορισμένες περιπτώσεις εξωθούν το κοινό τους στην εκδήλωση παραβατικών συμπεριφορών. Οι ίδιοι αρθρογράφοι περιγράφουν τους ακροατές του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου – χαρακτηρίζοντάς τους π.χ. άλλοτε ως άβουλη ομάδα, άλλοτε ως πρωτόγονη αγέλη, ακόμα και προσπαθώντας να τους αναπαραστήσουν ως παραβατική ομάδα (π.χ. επιχειρώντας να τους συνδέσουν με τους κουτσαβάκηδες) – ως κοινωνική ομάδα που χρήζει πνευματικής καθοδήγησης, και για την οποία απαιτείται η λήψη μέτρων από την πολιτεία, έτσι ώστε να επιτευχθεί η συμμόρφωσή της προς τα ελληνο-ευρωπαϊκά πολιτισμικά πρότυπα. Παράλληλα, οι υπέρμαχοι του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου κάνουν λόγο στις αναφορές τους για την ευρύτατη αποδοχή των συντελεστών του ρεμπέτικου από το πολυπληθές κοινό τους και για τη μεγάλη εμπορική επιτυχία που σημειώνουν τα έργα τους, επισημαίνοντας συγχρόνως ότι η πολυτιμότητα της προσφοράς της πρώτης ομάδας έγκειται στη συγκίνηση που προκαλούν στο προσφυγικό και όχι μόνο κοινό τους, καθώς και ότι οι ρίζες, για παράδειγμα, των αμανέδων που συνθέτουν βρίσκονται στην αρχαία ελληνική μουσική και απαιτούν υψηλό επίπεδο μουσικής καλλιέργειας. Μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις αποφαίνονται ότι τα έργα των μικρασιατών δημι-

² (βλ. αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο 2.2.)

ουργών του ρεμπέτικου είναι προτιμότερα σε σύγκριση με τα έργα φιλοευρωπαϊκής προέλευσης, όπως τη μουσική των καφέ-σαντάν ή τα φοξ-τροτ και τα ταγκό³. Τέλος, οι ίδιοι συγγραφείς, προσπαθώντας να προβάλουν θετικά χαρακτηριστικά της ταυτότητας των ακροατών του είδους, κάνουν λόγο στις αναφορές τους για τη συγκίνηση και τη νοσταλγία που νιώθουν για τις χαμένες πατρίδες στο άκουσμα των τραγουδιών του ρεμπέτικου, και ότι διασκεδάζουν μεταξύ άλλων με λεβεντιά και υπερηφάνεια.

Επίσης θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι αρθρογράφοι, στις αναφορές που περιγράφουν τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουν την ομάδα των ακροατών και την ομάδα των συντελεστών του ρεμπέτικου, χρησιμοποιούν κυρίως τρίτο πληθυντικό πρόσωπο και λιγότερο τρίτο ενικό πρόσωπο, ενώ παράλληλα χρησιμοποιούν κυρίως πρώτο πληθυντικό πρόσωπο και λιγότερο πρώτο ενικό στις περιπτώσεις όπου καταθέτουν την αυτο-εικόνα τους και αυτοπροσδιορίζονται, άλλοτε σε ατομικό, άλλοτε σε ομαδικό, και άλλοτε σε ένα ευρύτερο «υπερκείμενο» επίπεδο (π.χ. όταν οι πολέμιοι αρθρογράφοι αυτοπεριγράφονται ως εκπρόσωποι του δυτικοευρωπαϊκού ή του ελληνικού φυλετικού πολιτισμού). Επίσης, σε αρκετές περιπτώσεις ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, σε περιόδους πολιτικής και κοινωνικο-οικονομικής όξυνσης όπως κατά τη δεκαετία του 1890, αλλά και κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, φαίνεται ότι οι πολέμιοι αρθρογράφοι επιχειρούν μέσω των δημοσιευμάτων τους να μειώσουν την ευρύτατη αποδοχή και επιρροή του ρεμπέτικου. Και αυτό προσπαθούν να το επιτύχουν άλλοτε ψυχολογιοποιώντας τις κοινωνικές ομάδες των συντελεστών και των ακροατών του είδους, με το να κάνουν λόγο για τα ιδιαίτερα ψυχολογικά χαρακτηριστικά τους, π.χ. χαρακτηρίζοντάς τους ως απολίτιστους ή ως βαρβάρους, και άλλοτε αναπαριστώντας τους ως ανεπιθύμητες εξω-ομάδες, οι οποίες «μολύνουν» με ανατολίτικα χαρακτηριστικά τις μορφές του λαϊκού πολιτισμού.

Από τα παραπάνω αναφερόμενα γίνεται κατανοητό ότι οι πολέμιοι αρθρογράφοι προσλαμβάνουν τους συντελεστές και τους ακροατές του είδους

³ Π.χ. στο: Παλαιολόγος Παύλος, «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυγ: ο Αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; Τι λένουν οι κ.κ. Καλομοίρης και Ψάχος», *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934), ο Καλομοίρης, υποστηρίζει μεταξύ άλλων, ότι ο αμανές είναι προτιμότερος από τα φοξ-τροτ και τα ταγκό.

ως αντίπαλη εξω-ομάδα, ενώ οι υπέρμαχοι συγγραφείς φαίνεται ότι τους προσλαμβάνουν ως προσφιλή ενδο-ομάδα και τους εντάσσουν στην ίδια κοινωνική κατηγορία με τη δική τους ομάδα. Έτσι, γίνεται κατανοητή μία πρώτη προσέγγιση για τον τρόπο με τον οποίο αναπαριστώνται στο πεδίο του δημόσιου λόγου οι διομαδικές σχέσεις μεταξύ αρθρογράφων, συντελεστών και ακροατών του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου.

Επίσης, λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, θα σημειώσουμε ότι τα επιχειρήματα και οι προσδοκίες των αρθρογράφων υποδεικνύουν στην παρούσα κοινωνιοψυχολογική έρευνα την ανάγκη να προσεγγιστούν ερμηνευτικά τα όσα υποστηρίζουν στα δημοσιεύματά τους, μέσα από μία θεωρητική οπτική που βασίζεται κυρίως στις θεωρίες της κοινωνικής ταυτότητας και της αυτο-κατηγοριοποίησης, καθώς και στη διαδικασία της ψυχολογιοποίησης.

2.2. Η προσέγγιση της κοινωνικής ταυτότητας

Η προσέγγιση της κοινωνικής ταυτότητας που αναπτύσσεται στο παρόν κεφάλαιο και η οποία συμπεριλαμβάνει τόσο τη θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας όσο και τη θεωρία της αυτοκατηγοριοποίησης, θεωρεί ότι οι ομάδες δεν είναι απλώς ένα παθητικό περιεχόμενο ατομικών συμπεριφορών, και παράλληλα ότι η ψυχολογία του ατόμου θα πρέπει να αντιμετωπίζεται ως παράγωγο προϊόν της ομαδικής ζωής. Σύμφωνα με τον Haslam (2004, σ. 17), αυτό που καθιστά ικανούς τους ανθρώπους να εμπλέκονται σε ένα πλήθος συμπεριφορών είναι: «η ικανότητα να σκέφτονται με όρους του “ε-μείς” και “εμάς” και όχι απλά του “εγώ” και του “εμένα”». Αυτή η δυνατότητα θεμελιώνει την ικανότητα των ανθρώπων να αποκτήσουν κοινωνική συνοχή, να επικοινωνήσουν αποτελεσματικά, να επηρεάσουν και να πείσουν ο ένας τον άλλον, να ενεργήσουν συλλογικά και να κάνουν την υπέρβαση από το απλό κάλεσμα του καθήκοντος. Με αυτό τον τρόπο το γεγονός ότι οι ομάδες μεταβάλλουν την ψυχολογία του ατόμου δεν θεωρείται ένα αναγκαίο κακό, αλλά ένα αναγκαίο καλό».

2.2.1. Η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας

Στο πεδίο του δημόσιου λόγου, το ζήτημα της πρόσληψης της κοινωνικής ταυτότητας των συντελεστών και των ακροατών του ρεμπέτικου από τους αρθρογράφους, όπως έχουμε προαναφέρει, φαίνεται ότι αποτελεί σημείο αντιπαραθέσεων ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, και χρησιμοποιείται συχνά ως επιχείρημα στην προσπάθεια στήριξης ή απαξίωσης του ρεμπέτικου. Έτσι, στο παρόν υποκεφάλαιο επιχειρούμε την αποσαφήνιση της έννοιας της κοινωνικής ταυτότητας.

Η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας αναπτύχθηκε αρχικά σαν μια προσπάθεια να κατανοηθεί η ψυχολογική βάση της διο-ομαδικής διάκρισης. Παράλληλα, μέσα από τις πολυάριθμες ερευνητικές εργασίες που επακολούθησαν, το θεωρητικό οικοδόμημα της κοινωνικής ταυτότητας πλαισιώθηκε από ερευνητικές υποθέσεις που αναφέρονται τόσο στην κατανόηση των διομαδικών σχέσεων – όπως προαναφέραμε –, όσο και, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, στις διαδικασίες της κοινωνικής αλλαγής (Tajfel, 1978a· Tajfel & Turner, 1979).

Σύμφωνα με τον Doise (1982/2005, σ. 176), η προέλευση της συγκεκριμένης θεωρίας του Tajfel θα πρέπει να αναζητηθεί στη θεωρία για τις διαδικασίες κοινωνικής σύγκρισης του Festinger (1954). Ωστόσο, αν με βάση τη θεωρία του Festinger η κοινωνική σύγκριση είναι ουσιαστικά διατομική, η θεωρία του Tajfel αφορά τις συγκρίσεις μεταξύ κατηγοριών υπαγωγής. Δηλαδή, στο πλαίσιο της θεωρίας του Tajfel, η κοινωνική ταυτότητα περιλαμβάνει την κοινωνική σύγκριση, η οποία όμως γίνεται σε επίπεδο ομάδας (σε διομαδικό επίπεδο) και όχι σε διατομικό επίπεδο, όπως στην περίπτωση του Festinger. Με άλλα λόγια, τα μέλη μιας ομάδας ή μιας κατηγορίας αξιολογούνται σε σχέση με την κοινωνική ομάδα ή κατηγορία της οποίας είναι μέλη, και όχι ως άτομα.

Ας εξετάσουμε όμως αναλυτικότερα τις πρώτες ερευνητικές υποθέσεις της θεωρίας, που αφορούσαν τη διομαδική διάκριση.

Συγκεκριμένα, για την αναζήτηση απαντήσεων απέναντι σε ερωτήματα όπως: γιατί τα μέλη των ομάδων μεροληπτούν σε βάρος των άλλων ομάδων, και τι κάνει τους ανθρώπους να πιστεύουν τόσο συχνά ότι η δική τους ομάδα είναι καλύτερη, ικανότερη ή προτιμότερη από τις άλλες, διεξήχθη μία έρευνα από τον Tajfel και τους συνεργάτες του, η οποία αποσκοπούσε στην ταυτοποίηση των ελάχιστων συνθηκών που οδηγούν τα μέλη μίας ομάδας στο να προκαταλαμβάνονται υπέρ της ομάδας στην οποία ανήκουν και εναντίον άλλων εξωομάδων (Tajfel, Flament, Billig & Bundy, 1971).

Τα πειράματα των παραπάνω ερευνητών, γνωστά ως «*Πείραμα των Ελάχιστων Ομάδων*⁴», έδειξαν ότι η απλή κατηγοριοποίηση, ακόμη κι αν στηρίζεται σε ένα μικρής σπουδαιότητας κριτήριο, είναι ικανή συνθήκη για να προκληθεί μεροληπτική συμπεριφορά, δηλαδή η εύνοια προς την ενδο-ομάδα και ταυτόχρονα η αρνητική πρόσληψη της εξω-ομάδας. Αποδείχτηκε, επομένως, ότι η ένταξη σε μία ομάδα αποτελεί τη βάση της διομαδικής συμπεριφοράς. Τα αποτελέσματα αυτά επιβεβαιώθηκαν σε πάρα πολλές μελέτες που έγιναν σε διάφορες χώρες (π.χ. Tajfel & Turner, 1979· Brewer, 1979· Brewer & Brown, 1998· Diehl, 1990· Brown, 2000).

Ας δούμε όμως ποια ήταν τα πρώτα αξιοσημείωτα πορίσματα από τις έρευνες για τις «ελάχιστες» ομάδες. Ο Tajfel διαπίστωσε ότι, όταν οι συμμετέχοντες κατηγοριοποιούσαν τον εαυτό τους ως μέλη μίας ομάδας, αυτό έδινε στη συμπεριφορά τους μία διακριτή σημασία. Όπως το έθεσε ο ίδιος και το παραθέτει ο Haslam (2004, σ. 20-21): «Εύρισκαν αυτή τη σημασία στην υιοθέτηση μίας στρατηγικής για δράση στηριγμένη στην καθιέρωση μέσα από τη δράση, μιας διάκρισης ανάμεσα στη δική τους “ομάδα” και στην άλλη, ανάμεσα στις δύο κοινωνικές κατηγορίες σε ένα πραγματικά μικρό “κοινωνικό σύστημα”. Η διάκριση από την “άλλη” κατηγορία προϋπέθετε ... μία ταυτότητα για την ίδια τους την ομάδα, και επομένως κάποιο είδος σημασί-

⁴ Ο Tajfel και οι συνεργάτες του θέλησαν να μοιράσουν τους συμμετέχοντες σε ομάδες που σκοπό είχαν να είναι όσο το δυνατό περισσότερο μικρές και ασήμαντες. Στις αρχικές μελέτες μοιράζονταν μαθητές στη μία από τις δύο ομάδες. Τα αγόρια καθοδηγούνταν να πιστέψουν ότι η κατανομή αυτή γινόταν σύμφωνα με ασήμαντα κριτήρια – είτε το αν μπορούσαν να εκτιμήσουν τον αριθμό τελειών σε μία οθόνη είτε την προτίμησή τους για τους καλλιτέχνες αφηρημένης τέχνης Klee και Kandinsky. Στην πραγματικότητα, όμως, η κατανομή στις ομάδες ήταν τυχαία.

ας σε μια κατά τα άλλα κενή κατάσταση» (Tajfel, 1972, σελ. 39-40). Στο ίδιο κείμενο ο συγγραφέας όρισε την κοινωνική ταυτότητα ως: «τη γνώση του ατόμου ότι αυτός ή αυτή ανήκει σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες μαζί με κάποια συναισθηματική και αξιολογική σημασία του ή της για αυτή τη συμμετοχή του στην ομάδα» (σ. 31).

Στη συνέχεια, οι Tajfel και Turner (1979) συνέχισαν και ανέπτυξαν μία πληρέστερη εξήγηση των ευρημάτων που προέκυψαν αρχικά από τις μελέτες για τις ελάχιστες ομάδες. Έτσι, σχημάτισαν τη θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας. Πρόκειται για μία σημαντική θεωρία της Κοινωνικής Ψυχολογίας, που στην ουσία υποστηρίζει ότι από τη στιγμή που τα άτομα επιλέξουν σε ποια κοινωνική κατηγορία ανήκουν – δηλαδή κατηγοριοποιηθούν ως μέλη μιας ομάδας και αυτοπροσδιοριστούν σε σχέση με την κοινωνική κατηγοριοποίηση – επιζητούν να αποκτήσουν θετική αυτο-εκτίμηση διαφοροποιώντας την ομάδα τους από μία εξωτερική ομάδα σύγκρισης σε κάποια αξιολογούμενη διάσταση. Αυτή η αναζήτηση της θετικής διάκρισης, σύμφωνα με τον Haslam (2004, σ. 21), σημαίνει ότι: όταν η αίσθηση των ανθρώπων για το ποιοι είναι καθορίζεται περισσότερο με όρους του «εμείς» παρά του «εγώ», θέλουν να θεωρούν το «εμάς» διαφορετικό και καλύτερο από το «αυτούς» για να αισθανθούν καλά για το ποιοι είναι και το τι είναι. Με άλλα λόγια, στο «εμάς» εντάσσεται ο εαυτός ως μέλος μιας κοινωνικής ομάδας ή κατηγορίας, και στην περίπτωση αυτή κάνουμε λόγο για κοινωνική ταυτότητα, ενώ στο «εγώ» αντιστοιχεί ο εαυτός ως άτομο, και στην περίπτωση αυτή κάνουμε λόγο για ατομική ταυτότητα. Επίσης, οι Sherif και Sherif (1969) επισημαίνουν ότι η διομαδική συμπεριφορά σχετίζεται με τις πράξεις των ατόμων που ανήκουν σε μία ομάδα, όταν αυτά αλληλεπιδρούν συλλογικά ή ατομικά με μία άλλη ομάδα ή με τα μέλη της, με βάση την ιδιότητα του μέλους της ομάδας. Δηλαδή, και στην παραπάνω επισήμανση, γίνεται διάκριση ανάμεσα στη συμπεριφορά κάποιου ως μέλους μιας κοινωνικής ομάδας ή κατηγορίας (διομαδική συμπεριφορά) και τη συμπεριφορά κάποιου ως μεμονωμένου ατόμου (διατομική συμπεριφορά).

Έτσι, η κοινωνική ταυτότητα είναι άμεσα συνυφασμένη με την ένταξη του ατόμου σε μία κοινωνική ομάδα με την έννοια ότι ένα άτομο, όταν αυτο-

προσδιορίζεται, συμπεριλαμβάνει σε αυτόν τον προσδιορισμό και τα χαρακτηριστικά της κοινωνικής ομάδας ή κατηγορίας στην οποία θεωρεί ότι ανήκει. Συγχρόνως, η κοινωνική ταυτότητα αποτελεί την ψυχολογική δομή που καθορίζει τους δεσμούς μεταξύ ατόμου και ομάδας, και διαμορφώνει τις διομαδικές συμπεριφορές. Δηλαδή, η ιδιότητα του ανήκειν σε μία κοινωνική ομάδα ή κατηγορία δεν είναι απλώς και μόνο η γνώση των χαρακτηριστικών της, αλλά εμπεριέχει και μία ψυχολογική ταύτιση, η οποία δημιουργεί στα μέλη της την αίσθηση ότι είναι υποχρεωμένα να δρουν ως μέλη της συγκεκριμένης ομάδας και να καθορίζουν τις συμπεριφορές τους απέναντι σε άλλες κοινωνικές ομάδες (Tajfel & Turner, 1979).

Επίσης, ο Tajfel (1979) αναφέρθηκε σε τρία κριτήρια που αντιδιαστέλλουν τη διομαδική από τη διατομική συμπεριφορά. Το πρώτο βασικό κριτήριο είναι η παρουσία, συμβολική ή πραγματική, δύο τουλάχιστον, σαφώς διακριτών, κατηγοριών ή ομάδων. Το δεύτερο κριτήριο αναφέρεται στην υψηλού ή χαμηλού βαθμού διαφοροποίηση ως προς τις αντιλήψεις, τις στάσεις και τη συμπεριφορά των μελών εντός κάθε κατηγορίας ή ομάδας, και, τέλος, το τρίτο κριτήριο σχετίζεται με την υψηλού ή χαμηλού βαθμού διαφοροποίηση ως προς τις αντιλήψεις και τις κρίσεις αναφορικά με τα μέλη της άλλης κοινωνικής κατηγορίας ή ομάδας. Παρατηρούμε, δηλαδή, ότι οι διομαδικές συμπεριφορές λαμβάνουν υπόψη όχι μόνο την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά και τις αναπαραστάσεις της, έτσι όπως αυτές εμπεριέχονται στις πεποιθήσεις που μοιράζονται μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή τα μέλη της κοινωνίας. Υπό αυτήν την έννοια, η διομαδική συμπεριφορά δεν περιορίζεται μόνο σε πράξεις, αλλά αφορά και τις πεποιθήσεις, τις στάσεις ή τις συμπεριφορές των μελών μιας κοινωνικής ομάδας ή κατηγορίας για τα μέλη μιας άλλης κοινωνικής ομάδας ή κατηγορίας. Ακόμα, θα σημειώσουμε ότι αρκετές έρευνες που ασχολήθηκαν με τη διομαδική συμπεριφορά επικεντρώθηκαν σε διάφορες μορφές της, όπως η προκατάληψη, η διάκριση, η διομαδική σύγκρουση, η πολιτική βία κτλ. Η θεωρία της Κοινωνικής Ταυτότητας επιχείρησε να προσεγγίσει ερμηνευτικά τις παραπάνω διομαδικές συμπεριφορές διατυπώνοντας την υπόθεση ότι τα άτομα επιδιώκουν να αποκτήσουν, να διατηρήσουν ή και να διαμορφώσουν μία θετική κοινωνική

ταυτότητα, γιατί αυτό φαίνεται ότι τα βοηθά στην ενδυνάμωση ή τη διατήρηση της αυτο-εκτίμησής τους σε σχέση με τη συγκεκριμένη ταυτότητα. Αυτό επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό μέσω των συγκρίσεων που μπορούν να πραγματοποιηθούν σε σημαντικές διαστάσεις της κοινωνικής ταυτότητας ανάμεσα στην ενδο-ομάδα και τις άλλες σχετικές εξω-ομάδες. Έτσι, μία κοινωνική ταυτότητα με βάση το ευνοϊκό ή δυσμενές αποτέλεσμα της σύγκρισης μπορεί να είναι θετική ή αρνητική αντίστοιχα. Με άλλα λόγια, οι κοινωνικές ομάδες οδηγούνται σε διομαδική κοινωνική διαφοροποίηση εξαιτίας της πίεσης των μελών τους για θετική κοινωνική ταυτότητα.

Πότε όμως προκύπτει ανάγκη εύνοιας της ομάδας και διαμέσου ποιων διαδικασιών διαμορφώνεται η διομαδική συμπεριφορά;

Οι Tajfel και Turner (1979, σ. 41) προσδιορίζουν τρεις μεταβλητές που συνεισφέρουν σημαντικά στην εμφάνιση της εύνοιας της ομάδας. Αυτές είναι: α) ο βαθμός στον οποίο τα άτομα ταυτίζονται με την ομάδα τους, β) η έκταση στην οποία το υπεριοχύν περιεχόμενο παρέχει βάση για σύγκριση ανάμεσα στην ενδο-ομάδα και την εξω-ομάδα, γ) η αντιλαμβανόμενη σχετικότητα της προς σύγκριση ομάδας, την οποία θα σχηματίσει η πρώτη ομάδα, ως προς το σχετικό και απόλυτο κύρος της.

Πιο συγκεκριμένα, τα άτομα είναι πιθανόν να επιδείξουν εύνοια για τη δική τους ομάδα, όταν αυτή είναι κεντρική στον αυτο-προσδιορισμό τους, και η δεδομένη σύγκριση αποκτά σημασία για το κύρος της ομάδας τους, ή το αποτέλεσμα της σύγκρισης είναι αμφισβητήσιμο ή μη επισφαλές. Και αυτό επειδή η κοινωνία αποτελείται από ένα σύνολο κοινωνικών κατηγοριών διαφορετικής κοινωνικής θέσης και δυνατοτήτων επιρροής, οι οποίες διαμορφώνουν την κοινωνική κατηγοριοποίηση εντός του εκάστοτε κοινωνικοπολιτισμικού πλαισίου, και κατ' αυτήν την έννοια η ταυτότητα των κοινωνικών υποκειμένων βρίσκεται σε συνάρτηση με τις υπάρχουσες κοινωνικές κατηγορίες χαμηλού, υψηλού ή ενδιάμεσου κύρους. Πάντως, σε ορισμένες περιπτώσεις, τα μέλη της ενδοομάδας είναι δυνατόν να επιδείξουν εύνοια για την αντίπαλη ομάδα, εάν η σχετική ανωτερότητά της δεν αμφισβητείται, ή εάν το προς εκτέλεση καθήκον είναι άσχετο με την ομάδα τους (βλ. Mummendey & Schreiber 1983, 1984).

Επίσης, στο ερώτημα εάν υπάρχει συσχέτιση ανάμεσα στο βαθμό ταύτισης με την ενδοομάδα και την εκδήλωση ενδοομαδικής εύνοιας, οι Hinkle & Brown (1990), απέδειξαν ότι κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να επιβεβαιώνεται. Για παράδειγμα, ένα άτομο μπορεί να γνωρίζει και να αισθάνεται ότι ανήκει σε μία συγκεκριμένη ομάδα, και παρά ταύτα μπορεί να μη νιώθει την υποχρέωση να συμπεριφέρεται ως δεσμευμένο από αυτήν. Μία ερμηνεία για τη διαπίστωση της παραπάνω έρευνας αποτελεί το γεγονός ότι συνήθως οι μετρήσεις της ταύτισης με την ενδοομάδα ενσωματώνουν δύο ή περισσότερες διαστάσεις σε μία (βλ. Ellemers κ.ά. 2000). Αλλά και απέναντι στο ζήτημα που αφορά την ενδο-ομαδική εύνοια και την αυτο-εκτίμηση, αρκετές μελέτες που διεξήχθησαν έδειξαν επίσης ότι δεν φαίνεται να υπάρχει υψηλού βαθμού συσχέτιση μεταξύ τους. (Messick & Mackie, 1989· Abrams & Hogg, 1988· Rubin & Hewstone, 1998).

Ακόμα, όσον αφορά τη διαμόρφωση της διομαδικής συμπεριφοράς, σύμφωνα με τη θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας είναι υπεύθυνες οι διαδικασίες της *κοινωνικής κατηγοριοποίησης* και της *κοινωνικής σύγκρισης*. Οι δύο αυτές ψυχολογικές διαδικασίες συγκεκριμενοποιούν τις παραμέτρους «εντός των οποίων δρουν οι κοινωνικο-ιστορικοί παράγοντες ή, πιο σωστά, οι υποκειμενικές αντιλήψεις γι' αυτούς» (Hogg & Abrams, 1998, σ. 54). Ας αναφερθούμε όμως αναλυτικότερα στις δύο παραπάνω διαδικασίες.

Η κοινωνική κατηγοριοποίηση

Η λειτουργία της κατηγοριοποίησης συμβάλλει στην απλοποίηση και την ταξινόμηση του πολύπλοκου φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος. Κατά τον Wilder (1990), η σημαντικότητα της διαδικασίας της κατηγοριοποίησης έγκειται στο γεγονός ότι οι άνθρωποι, εντάσσοντας τους εαυτούς τους και τους άλλους σε ομάδες, επιτυγχάνουν να οργανώσουν το κοινωνικό τους περιβάλλον. Επιπλέον, ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι η κατηγοριοποίηση επιτελεί δύο τουλάχιστον λειτουργίες. Αφενός παρέχει τη δυνατότητα απλοποίησης του κοινωνικού περιβάλλοντος, και αφετέρου συμβάλλει στην πρόβλεψη της μελλοντικής συμπεριφοράς. Παράλληλα, στο ευρύτερο θεωρητικό πεδίο της κοινωνικής ταυτότητας και των διομαδικών σχέσεων υποστηρί-

ζεται η θέση ότι η κατηγοριοποίηση επιτελεί δύο λειτουργίες: μια γνωστική λειτουργία και παράλληλα μια λειτουργία ταυτότητας.

Οι γνωστικές συνέπειες της κατηγοριοποίησης μελετήθηκαν πειραματικά από τους Tajfel και Wilkes (1963), οι οποίοι, επιβεβαιώνοντας τις ερευνητικές υποθέσεις τους, έδειξαν ότι το αποτέλεσμα της κατηγοριοποίησης είναι η διαστρέβλωση στην προσληπτική και γνωστική λειτουργία των ατόμων. Συγκεκριμένα οι παραπάνω ερευνητές διαπίστωσαν ότι οι διαφορές μεταξύ των ερεθισμάτων που ανήκουν σε διαφορετικές κατηγορίες μεγιστοποιήθηκαν (επίταση διομαδικών διαφορών) και παράλληλα οι διαφορές μεταξύ των ερεθισμάτων που εντάσσονται στην ίδια κατηγορία ελαχιστοποιήθηκαν (επίταση ενδοκατηγοριακών ομοιοτήτων. Τα ευρήματα των Tajfel & Wilkes (1963) επιβεβαιώθηκαν και από τις εργασίες άλλων ερευνητών (βλ. Doise, Deschamps & Meyer, 1978).

Εκτός, όμως, από τη γνωστική λειτουργία, η κατηγοριοποίηση επιτελεί και μία λειτουργία ταυτότητας. Οι άνθρωποι έχουν την τάση να κατηγοριοποιούν τους άλλους στη βάση των ομοιοτήτων και των διαφορών με τον εαυτό τους: προσλαμβάνουν τους άλλους ως μέλη της ίδιας κατηγορίας με τον εαυτό τους (ενδοομάδα) ή ως μέλη μιας διαφορετικής κατηγορίας από τον εαυτό τους (εξωομάδα).

Συνοψίζοντας, «η απλή και μόνο αντίληψη του ανήκειν σε διακριτές ομάδες – δηλαδή η κοινωνική κατηγοριοποίηση αυτή καθαυτήν – είναι επαρκής για να προκαλέσει ενδοομαδική εύνοια σε βάρος της εξωομάδας. Με άλλα λόγια, η γνώση και μόνο της παρουσίας μιας εξωομάδας επαρκεί για να προκληθούν συμπεριφορές διάκρισης εκ μέρους της ενδοομάδας» (Tajfel και Turner, 1979, σ. 38). Με αυτό τον τρόπο, η ένταξη των ατόμων σε μία ομάδα έχει ως αποτέλεσμα την εξασφάλιση μιας θετικής κοινωνικής ταυτότητας σε σύγκριση με τις άλλες εξωομάδες. Ωστόσο, για να εγκαθιδρυθεί μία θετική διαφορά υπέρ της ενδοομάδας, χρειάζεται να γίνουν σε συλλογικό επίπεδο συγκρίσεις σε διαστάσεις που οι ομάδα θεωρεί σημαντικές.

Κοινωνική σύγκριση

Για να αξιολογηθεί μια κοινωνική κατηγορία η οποία αποτελεί τμήμα του κοινωνικού περιβάλλοντος και βρίσκεται σε αλληλεπιδραστική σχέση με

την ομάδα υπαγωγής μας, απαιτείται να προβούμε σε συγκρίσεις με άλλες κοινωνικές κατηγορίες ή ομάδες άλλων κατηγοριών. Κατά τον Turner (1991), η θεωρία της κοινωνικής σύγκρισης είναι ουσιαστικά μία διαπροσωπική θεωρία του σχηματισμού ομάδων και της προσκόλλησης σε αυτές. Τα άτομα αναζητούν παρόμοιους “άλλους” για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες για κοινωνική πραγμάτωση και αυτοπροσδιορισμό. Οι ενδο-ομάδες απορρέουν από αυτή τη διαδικασία του αμοιβαίου δεσμού ανάμεσα στα άτομα. Επίσης, με βάση τη θεωρία της διακατηγοριακής σύγκρισης, «η τάση να διαμορφώνουμε μια θετική ταυτότητα σε σχέση με μια άλλη κατηγορία γίνεται ισχυρότερη όταν προβαίνουμε στην κατάλληλη σύγκριση με την άλλη κατηγορία» (Doise, 2005, σ. 179). Με άλλα λόγια, σε αρκετές περιπτώσεις επιλέγουμε την ομάδα ή την κατηγορία με την οποία πρόκειται να συγκριθούμε, για να εξασφαλίσουμε τη θετική αξιολόγηση της κοινωνικής ταυτότητας της ομάδας υπαγωγής μας. Σύμφωνα επίσης με τον Abrams (1985), ο στόχος της διάκρισης της ενδο-ομάδας είναι να κατακτήσει ή να διατηρήσει τις διαφορές που αφορούν στην κοινωνική θέση προς όφελος της ενδο-ομάδας, ένας στόχος που ενεργοποιείται σε κάθε περιεχόμενο όπου οι συγκεκριμένες διακρίσεις ενδο-ομάδας και εξω-ομάδας είναι προεξέχουσες και επιτυγχάνουν τη συγκέντρωση της προσοχής των μελών των διαδρωσών κοινωνικών ομάδων. Δηλαδή, οι άνθρωποι δεν περιορίζονται στην αποτίμηση και αξιολόγηση των συγκρίσεων, αλλά επιπλέον προσπαθούν να καταστήσουν θετικές τις συγκρίσεις για την κοινωνική τους ταυτότητα. Συνεπώς, η κοινωνική σύγκριση δεν είναι μία ουδέτερη διαδικασία. Εμπεριέχει μία αξιολογική διάσταση, αφού τα άτομα επιδιώκουν μία θετική ταυτότητα αναφορικά με κάποια εξωομάδα. Αυτό σημαίνει ότι τα άτομα θα προσπαθήσουν να διαφοροποιήσουν την ομάδα τους από μία εξωομάδα μεγιστοποιώντας τις μεταξύ τους διαφορές σε εκείνες τις διαστάσεις, ώστε το αποτέλεσμα της σύγκρισης να είναι ευνοϊκό για την ενδοομάδα. Με άλλα λόγια, η αυτο-ένταξη ή ταύτιση των ατόμων με μία συγκεκριμένη ομάδα οδηγεί στην κοινωνική σύγκριση, η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε κοινωνική διαφοροποίηση, ώστε τα άτομα να αποκτήσουν ή να διατηρήσουν μία θετική κοινωνική ταυτότητα.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι διαδικασίες της κοινωνικής κατηγοριοποίησης και της κοινωνικής σύγκρισης συμβάλλουν αμφότερες τόσο στη διαμόρφωση της κοινωνικής ταυτότητας όσο και στην παραγωγή της διομαδικής συμπεριφοράς. Η κατηγοριοποίηση οδηγεί αφενός στη στερεοτυπική αντίληψη των μελών της ομάδας, και αφετέρου σε μια διαφοροποίηση μεταξύ της ενδοομάδας και της εξωομάδας, ενώ η κοινωνική σύγκριση επισημαίνει την επιλεκτικότητα των συγκρίσεων και ρυθμίζει τις διαφορές ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες.

Επίσης, ο Haslam (2004, σ, 22-27), επιχειρώντας μία ανασκόπηση της συνολικής προσφοράς της παραπάνω θεωρίας, αναφερόμενος σε έρευνες που επικεντρώνονται στην κοινωνική ταυτότητα, σημειώνει ότι, παρόλο που η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας συνήθως καλείται να εξηγήσει σχήματα διάκρισης όπως αυτά στις μελέτες μικρών ομάδων, αυτή δεν είναι η μόνη της συνεισφορά στην ανάλυση της συμπεριφοράς της ομάδας. Δύο άλλα σημαντικά πλαίσια ιδεών, που σχετίζονται με τις διαδικασίες κοινωνικής αλλαγής, εξετάζουν πώς οι γνώσεις και η συμπεριφορά των ανθρώπων επηρεάζονται: α) από την κίνηση κατά μήκος του διαπροσωπικού-δι-ομαδικού συνεχούς και, β) από την αντιληπτή κοινωνική δομή.

Σε σχέση με το πρώτο από τα δύο παραπάνω ζητήματα, ο Tajfel (1978a) υποστηρίζει μεταξύ άλλων ότι το πού ακριβώς τοποθετούν τα άτομα τον εαυτό τους στο διαπροσωπικό-διομαδικό συνεχές, είναι συνέπεια διαντίδρασης κοινωνικών και ψυχολογικών παραγόντων. Επομένως, ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε τον εαυτό μας εξαρτάται και από τα γεγονότα που συμβαίνουν στον κόσμο γύρω μας και από τη θέση που λαμβάνουμε απέναντι σε αυτά. Και τα στοιχεία που καθορίζουν τη στάση των κοινωνικών υποκειμένων βρίσκονται σε ένα ακόμη συνεχές, δηλαδή σε αυτό που εκτείνεται ανάμεσα στην ιδεολογία της κοινωνικής κινητικότητας και σε αυτή της κοινωνικής αλλαγής. Στο πεδίο της κοινωνικής κινητικότητας εντάσσονται τα ιδεολογικά στοιχεία που υποστηρίζουν ότι οι άνθρωποι είναι ελεύθεροι να κινούνται ανάμεσα στις ομάδες για να βελτιώσουν ή να διατηρήσουν την κοινωνική τους θέση. Στο πεδίο της κοινωνικής αλλαγής, από την άλλη, εντάσσονται τα στοιχεία που πρεσβεύουν ότι δεν είναι δυνατόν να δραπετεύσει

κάποιος από την ομάδα του με σκοπό τη βελτίωση της κοινωνικής θέσης του εαυτού του.

Όσον αφορά το τελευταίο ζήτημα που αναφέρεται παραπάνω ως αντιληπτή κοινωνική δομή, αυτό εξετάζει με ποιο τρόπο η αντίληψη του κύρους που έχουν οι άνθρωποι οδηγεί σε διαφορετικές *στρατηγικές αυτο-ενίσχυσης*. Οι Tajfel και Turner (1979) αναγνώρισαν τρεις βασικές στρατηγικές αυτο-ενίσχυσης: την ατομική κινητικότητα, την κοινωνική δημιουργικότητα και τον κοινωνικό ανταγωνισμό. Η ατομική κινητικότητα θεωρείται ότι συνδέεται κυρίως με τη δυνατότητα για πραγμάτωση της κοινωνικής κινητικότητας, ενώ η κοινωνική δημιουργικότητα και ο κοινωνικός ανταγωνισμός συνδέονται με την κοινωνική αλλαγή. Σύμφωνα με τους ίδιους συγγραφείς, η ατομική κινητικότητα είναι πιθανότερο να επιδιωχθεί όταν μία ομάδα έχει σχετικά χαμηλό κύρος και τα όρια της ομάδας εκλαμβάνονται ως διαπερατά. Για παράδειγμα, οι γυναίκες που αντιλαμβάνονται ότι μπορούν να βελτιώσουν τη θέση τους, μπορεί να πιστεύουν ότι η καλύτερη στρατηγική για την κοινωνική τους άνοδο είναι να προσπαθήσουν να προσδεύσουν ως άτομα συμπεριφερόμενες σε ορισμένες περιστάσεις «σκληρότερα» και από τους άντρες⁵, και όχι να προσπαθήσουν να εμπλακούν σε συλλογική δράση⁶ η οποία θα μπορούσε να βελτιώσει τη συμπεριφορά των κυρίαρχων ομάδων απέναντι στο γυναικείο φύλο και να ενισχύσει το κύρος του [από τη στιγμή, μάλιστα, που το ποσοστό των γυναικών που συμμετείχαν στις βαθμίδες εκπαίδευσης μέχρι και τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα – την εποχή, δηλαδή, που και η ίδια η αρθρογράφος υπήρξε μαθήτρια – δεν ξεπερνούσε το 4% του ελληνικού πληθυσμού (βλ. Αβδελά, 2002, σ. 343)].

Παράλληλα, η κοινωνική δημιουργικότητα και ο κοινωνικός ανταγωνισμός είναι στρατηγικές που συνδέονται με τα ιδεολογικά στοιχεία της κοι-

⁵ Όπως π.χ. η αρθρογράφος και μουσικοκριτικός Σπανούδη Σ., η οποία από το 1931 έως το 1938 αντιμετωπίζει με αξιοσημείωτη σκληρότητα το μικρασιατικό ή «ανατολίτικο» ρεμπέτικο και τον αμανέ· και επιλέγοντας να συμπορευτεί με τις επιλογές της άρχουσας τάξης και της μεταξικής εξουσίας, διασφαλίζει τόσο την επαγγελματική της θέση, όσο και τη διαφοροποίησή της από τη θέση και το κύρος που κατείχε το γυναικείο φύλο κατά τη δεκαετία του 1930.

⁶ Π.χ. με το να συγκρουόταν η αρθρογράφος με τις πολλαπλές αντιφεμινιστικές αποφάσεις της μεταξικής εξουσίας. Βλ. και παρακάτω υποκεφάλαιο 3.3., Μέρος Α').

νωνικής αλλαγής, η οποία έχει ως σκοπό να βελτιώσει τις αρνητικές ή να διατηρήσει τις θετικές επικρατούσες συνθήκες της κοινωνικής πραγματικότητας που βιώνει η εκάστοτε ομάδα. Αυτές οι στρατηγικές είναι πιθανότερο να προκύψουν όταν οι άνθρωποι πιστεύουν ότι τα όρια των ομάδων είναι μη διαπερατά, και, επομένως, δεν είναι ικανοί να βελτιώσουν τη θέση του εαυτού τους μέσα από τη μετακίνηση από ομάδα σε ομάδα.

Ειδικότερα, οι ομάδες χαμηλού κύρους επιλέγουν τη στρατηγική της κοινωνικής δημιουργικότητας, έτσι ώστε η χαμηλής θέσης ενδο-ομάδα να επιτύχει θετική διαφοροποίηση σε σχέση με την εξωομάδα υψηλής θέσης, χρησιμοποιώντας τρεις διαφορετικές τακτικές: 1) την εύρεση μιας νέας διάστασης σύγκρισης μεταξύ ενδοομάδας και εξωομάδας, για να διασφαλιστεί μία θετικότερη αξιολόγηση της πρώτης ομάδας, 2) την αλλαγή των αξιών που προσδίδονται στα χαρακτηριστικά της ενδο-ομάδας, ώστε να αξιολογούνται θετικότερα ορισμένα χαρακτηριστικά που κατά το παρελθόν αξιολογούνταν αρνητικά, και 3) την επιλογή διαφορετικών ομάδων προς σύγκριση, για παράδειγμα επιλέγοντας ομάδες χαμηλότερης κοινωνικής θέσης προς σύγκριση.

Όσον αφορά τις ομάδες υψηλού κύρους, είναι πιθανόν να επιδεικνύουν διαφορετικές μορφές κοινωνικής δημιουργικότητας. Σε περίπτωση που το κύρος τους είναι αρκετά ασφαλές, αυτή μπορεί να πάρει μεταξύ άλλων τη μορφή της μεγαλοψυχίας απέναντι στην αντίπαλη ομάδα ή μια φαινομενικά ήπια μορφή διάκρισης (Platow et al., 1999· Ellemers, N., Doosje, B., van Knippenberg, A. and Wilke, H, 1992). Αντίθετα, στις περιπτώσεις που το κύρος των ομάδων υψηλού κύρους είναι μη ασφαλές, για παράδειγμα μη νόμιμο ή μη δημοκρατικό – όπως στην περίπτωση της ομάδας των πολέμιων αρθρογράφων του ρεμπέτικου που συμπορεύονται με τις επιλογές της μεταξικής δικτατορίας –, η κοινωνική δημιουργικότητα των ομάδων υψηλού κύρους είναι πιθανόν να λάβει μία πιο αυστηρή μορφή και να αντανakλάται σε αυταρχικές ιδεολογικές μορφές, όπως π.χ. με την επίμονη απαίτησή τους για την ανάγκη επιβολής της λογοκρισίας, οι οποίες προσπαθούν να δικαιολογήσουν και να εκλογικεύσουν την ανωτερότητα της ενδο-ομάδας

(δηλ. των πολέμιων αρθρογράφων) και την κατωτερότητα της εξω-ομάδας (δηλ. των μικρασιατών δημιουργών του ρεμπέτικου).

Τέλος, ο κοινωνικός ανταγωνισμός είναι η τρίτη στρατηγική, η οποία είναι δυνατόν να προκύψει όταν τα όρια των κοινωνικών ομάδων είναι μη διαπερατά. Επειδή, όμως, ο κοινωνικός ανταγωνισμός αντιπαραθέτει τα συμφέροντα της μίας ομάδας απέναντι στα συμφέροντα ή και τις αξίες της άλλης ομάδας, είναι πιθανόν να εκδηλωθεί κάποιας μορφής κοινωνική σύγκρουση και έμπρακτου ανταγωνισμού, σε σύγκριση με τις στρατηγικές ατομικής κινητικότητας ή κοινωνικής δημιουργικότητας, οι οποίες συνήθως αποφεύγουν την άμεση αντιπαράθεση με τα συμφέροντα και τις αξίες των ομάδων υψηλής θέσης ή κύρους. Δηλαδή, η τρίτη στρατηγική διαφοροποιείται από τις δύο προηγούμενες, επειδή αντιπροσωπεύει μία άμεση και ορατή απόπειρα να προκαλέσει ή να διατηρήσει το υπάρχον καθεστώς με τρόπο που οι άλλες στρατηγικές δεν το πράττουν.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι το είδος της στρατηγικής, ατομικής ή συλλογικής, που θα υιοθετήσουν τα άτομα προκειμένου να αντιμετωπίσουν μία αρνητική κοινωνική ταυτότητα, εξαρτάται από τη δομή του κοινωνικού τους πλαισίου, η οποία μπορεί να χαρακτηρίζεται από μία σειρά μεταβλητών. Τέτοιου είδους μεταβλητές μπορούν να είναι η σταθερότητα της κοινωνικής θέσης της ομάδας, η διαπερατότητα των ορίων της και η νομιμοποίηση της κοινωνικής της θέσης (Ellemers, 1993).

2.2.2. Η θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης

Η θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης μπορούμε να ισχυριστούμε ότι προσφέρει σε σχέση με τη θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας μία πληρέστερη ανάλυση της γνωστικής διαδικασίας που αφορά την προσέγγιση της κοινωνικής ταυτότητας. Ειδικότερα, σύμφωνα με τη θεωρία της αυτοκατηγοριοποίησης, η γνωστική πράξη της κοινωνικής ταύτισης, δηλαδή το να προσδιορίζει κάποιος τον εαυτό του ως μέλος μιας κοινωνικής κατηγορίας, είναι το βασικό στοιχείο της ψυχολογικής διαδικασίας που κάνει εφικτή τη συ-

μπεριφορά των ομάδων (Turner, 1982· Turner, 1985· Turner, Hogg, Oakes, Reicher & Wetherell, 1987· Turner, Oakes, Haslam & McGarrry, 1994). Μάλιστα, πολύ συχνά, οι άνθρωποι προσδιορίζουν τον εαυτό τους κάνοντας κατηγοριοποιήσεις, οι οποίες αντανakλούν την ιδιότητα του μέλους των ποικίλων και πολλαπλών κοινωνικών κατηγοριών στις οποίες ανήκουν.

Έτσι, η αυτοκατηγοριοποίηση του ατόμου στο διομαδικό επίπεδο ενδυναμώνει την πρόσληψη του «εγώ» με τα υποδειγματικά χαρακτηριστικά της ομάδας υπαγωγής, με αποτέλεσμα τα άτομα να συμμερίζονται τις αξίες, τους κανόνες και τα νοήματά της. Επομένως, η προσωπική αυτοαντίληψη αποπροσωποποιείται, ενώ αντίθετα η κοινωνική ταυτότητα που συμμερίζονται τα άτομα γίνεται ευκρινής (Turner, Hogg, Oakes, Reicher, & Wetherell, 1987), πράγμα που σημαίνει ότι τα άτομα τείνουν να προσδιορίζουν τον εαυτό τους λιγότερο ως μοναδικά άτομα και περισσότερο ως μέλη μιας συγκεκριμένης κοινωνικής κατηγορίας (Turner, 1982· Brown & Turner, 1981· Turner, 1999 · Lorenzi- Ciolli, 1991). Για παράδειγμα, ένας αρθρογράφος της ομάδας των πολέμιων αρθρογράφων, όταν κατηγοριοποιεί τον εαυτό του ως Έλληνα-Ευρωπαίο και τον θεωρεί ότι βρίσκεται σε αντίθεση με τους Ανατολίτες – στη συγκεκριμένη περίπτωση κυρίως με τους μικρασιάτες δημιουργούς του ρεμπέτικου –, τότε ενδυναμώνει τις ομοιότητες με τους Έλληνες-Ευρωπαίους και ταυτόχρονα μειώνει τις ατομικές διαφορές που οπωσδήποτε έχει με αυτούς. Αντίθετα, αυξάνει τις στερεοτυπικές του διαφορές από τους Ανατολίτες.

Υπό ποιες συνθήκες, όμως, τα μέλη θα επιδιώξουν να δράσουν με βάση την κοινωνική ταυτότητα που συμμερίζονται; Καταρχήν, το πόσο ευρεία θα είναι η σύμπραξη των μελών θα εξαρτηθεί από το ποιος εντάσσεται στην κοινωνική ομάδα και ποιος όχι. Όσο ευρύτερα είναι, με άλλα λόγια, τα όρια της κοινωνικής κατηγορίας, τόσο περισσότερα άτομα θα δράσουν συλλογικά. Επιπλέον, η κατεύθυνση της σύμπραξης θα εξαρτηθεί και από το ιδεολογικό περιεχόμενο της κοινωνικής κατηγορίας και, κατ' επέκταση, από το εάν η συγκεκριμένη δράση που προτείνεται συμφωνεί ή όχι με αυτό. Με άλλα λόγια, τα μέλη της κατηγορίας θα επιδιώξουν να δράσουν σύμφωνα με

τις αξίες, τους κανόνες και τις πεποιθήσεις που επιτάσσει η ταυτότητά τους, αποσκοπώντας σε μία συλλογική υποστήριξη. Τέλος, η ικανότητα κάθε μέλους της κοινωνικής κατηγορίας να επηρεάσει τη συλλογική δράση θα εξαρτηθεί από το πόσο το άτομο θεωρεί τον εαυτό του υποδειγματικό της μέλος, δηλαδή από το κατά πόσο προσδιορίζει τον εαυτό του σύμφωνα με το περιεχόμενο της κοινωνικής κατηγορίας ή, με άλλα λόγια, κατά πόσο η κατάσταση στην οποία βρίσκεται το άτομο διαφοροποιεί περισσότερο την ενδοομάδα από την εξωομάδα. Έτσι, οι Έλληνες-Ευρωπαίοι, συγκρινόμενοι για παράδειγμα με τους Ανατολίτες-Τούρκους, είναι περισσότερο διαφορετικοί απ' ό,τι οι Έλληνες με τους δυτικοευρωπαίους. Διαπιστώνουμε, επομένως, ότι η αυτοκατηγοριοποίηση δεν σημαίνει απλώς και μόνο το πώς τα άτομα αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους, αλλά καθορίζει και τις μορφές της δράσης τους και, κατ' επέκταση, επηρεάζει την εκδήλωση της διομαδικής συμπεριφοράς.

Ας προχωρήσουμε όμως σε μία αναλυτικότερη παρουσίαση της θεωρίας της αυτο-κατηγοριοποίησης.

Για να απαντηθούν ερωτήματα όπως: α) ποια είναι η σχέση ανάμεσα στην ατομική και την κοινωνική ταυτότητα των κοινωνικών υποκειμένων, β) πώς μεταβάλλεται η ψυχολογία ενός ατόμου από τη σχέση του με την ομάδα υπαγωγής του, γ) πού οφείλεται το γεγονός ότι οι άνθρωποι αυτοπροσδιορίζονται ως μέλη μιας συγκεκριμένης ομάδας και όχι κάποιας άλλης, δ) για ποιους λόγους συγκεκριμένες κοινωνικές ταυτότητες παίρνουν προεξέχουσα θέση, ο Turner και οι συνεργάτες του ανέπτυξαν τη θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης. (Turner, 1982, 1985· Turner et al., 1987· Turner, Oakes, Haslam & McGarty, 1994).

Σύμφωνα με τις θέσεις του Haslam (2004, σ. 29), αν και η θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης έχει ευρύτερο γνωστικό περιεχόμενο από τη θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας και παράλληλα μεγαλύτερο επεξηγηματικό πεδίο, κυρίως επειδή οι κεντρικές της υποθέσεις δεν στοχεύουν αποκλειστικά σε θέματα κοινωνικής δομής και δι-ομαδικών σχέσεων (Turner & Oakes, 1997), και κατ' ουσίαν οι αρχές της αυτο-κατηγοριοποίησης μπορούν να περικλείουν τα περισσότερα από τα φαινόμενα της κοινωνικής δομής στα

οποία εγκύπτει η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας. Βέβαια, στη συνέχεια υποστηρίζει ότι οι δύο θεωρίες συνήθως χρησιμοποιούνται για το χειρισμό ελαφρώς διαφορετικών προβληματικών. Επίσης, μεταφέροντας τις θέσεις του Turner (2004), επισημαίνει ότι, παρόλο που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον όρο «προσέγγιση της κοινωνικής ταυτότητας» σαν μία σύντομη αναφορά στο πλήρες πεδίο των επιχειρημάτων και των υποθέσεων που γεννιούνται από τις δύο θεωρίες, είναι, πάντως, σημαντικό – διανοητικά και πρακτικά – να συνεχίσουμε να τις διακρίνουμε για την αποφυγή παρεξηγήσεων και αυθαιρεσιών.

Η σημαντικότητα των όρων αποπροσωποποίηση και αυτο-στερετυποποίηση

Ο Turner από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 (Turner, 1982), μέσα από τις εργασίες του για τη θεμελίωση της θεωρίας της αυτο-κατηγοριοποίησης, επιχείρησε να συγκλίνει με τις θεωρητικές κατευθύνσεις του οικοδομήματος της κοινωνικής ταυτότητας, και παράλληλα να παρέχει μια πληρέστερη εξήγηση σχετικά με τον προσανατολισμό των ατόμων κατά μήκος του διαπροσωπικού – δι-ομαδικού συνεχούς του Tajfel, στο οποίο έχουμε αναφερθεί παραπάνω. Συγκεκριμένα, διατύπωσε μεταξύ άλλων την υπόθεση ότι η αυτο-αντίληψη ενός ατόμου (αυτοπροσδιορισμός) θα μπορούσε να ορισθεί ως ένα συνεχές που εκτείνεται από το άκρο της ατομικής ταυτότητας μέχρι το άκρο της κοινωνικής ταυτότητας. Με άλλα λόγια, πρότεινε ότι η λειτουργία του αυτο-προσδιορισμού είναι ο γνωστικός μηχανισμός που θεμελιώνει το συμπεριφορικό συνεχές που περιγράφει ο Tajfel (1978a). Έτσι, η διαπροσωπική συμπεριφορά συνδέεται με μία προεξέχουσα προσωπική ταυτότητα και η δι-ομαδική συμπεριφορά με μία προεξέχουσα κοινωνική ταυτότητα. Σύμφωνα με το συγγραφέα (Turner, 1982, σ. 21): «η κοινωνική ταυτότητα είναι ο γνωστικός μηχανισμός που κάνει την ομαδική συμπεριφορά δυνατή».

Επίσης, ο Turner προσδιόρισε την ψυχολογική διαδικασία που συνδέεται με την ενεργοποίηση της κοινωνικής ταυτότητας, χρησιμοποιώντας τον

όρο *αποπροσωποποίηση*. Αναφερόμενοι στον ίδιο όρο, οι Brewer & Miller (1996, σ. 24) σημειώνουν ότι: «Οι κοινωνικές ταυτότητες είναι κατηγοριοποιήσεις του ατόμου σε περισσότερο περιεκτικές κοινωνικές οντότητες, οι οποίες αποπροσωποποιούν την αναπαράσταση του ατόμου. Με αυτή την έννοια, η αποπροσωποποίηση δεν σημαίνει τόσο απώλεια της κοινωνικής ταυτότητας, όσο μία αλλαγή από το προσωπικό στο κοινωνικό επίπεδο της ταυτότητας, με συνεπακόλουθο την αλλαγή στη φύση και στο περιεχόμενο των προεξέχουσών προσλήψεων του ατόμου». Ακόμα, σύμφωνα με τον Turner, η αποπροσωποποίηση μπορεί να θεωρηθεί ως διαδικασία αυτοστερεοτυποποίησης του ατόμου, κατά την οποία το «εγώ» γίνεται αντιληπτό ως κατηγορικά εναλλάξιμο με τα άλλα μέλη της ομάδας. Με τον τρόπο αυτό, προεκτείνοντας την υπόθεση του Tajfel (1978a) σύμφωνα με την οποία τα μέλη της ενδο-ομάδας τείνουν να αντιλαμβάνονται τα μέλη των εξω-ομάδων ως ομογενή, ο Turner πρότείνει ότι ο προεξέχων ρόλος της κοινωνικής ταυτότητας θα πρέπει επίσης να συντελεί ώστε τα μέλη της ενδο-ομάδας να γίνονται αντιληπτά επίσης ως ομογενή. Για παράδειγμα, οι πολέμιοι αρθρογράφοι, ως ομάδα που εκφράζεται με απαξιωτικούς όρους για την ομάδα των δημιουργών του ρεμπέτικου, στις αναφορές τους αποτυπώνουν είτε υπονοούν ένα είδος ομοιότητας, τόσο ανάμεσα στα μέλη της δικής τους ομάδας χρησιμοποιώντας πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, όσο και στα μέλη της εξω-ομάδας των δημιουργών του ρεμπέτικου χρησιμοποιώντας τρίτο πληθυντικό πρόσωπο. Δηλαδή, τείνουν να προσλαμβάνουν τόσο την αντίπαλη εξω-ομάδα όσο και τη δική τους ενδο-ομάδα με όρους στερεοτύπου – παρόλο που η εύνοια στα δύο στερεότυπα διαφέρει σημαντικά. Με άλλα λόγια, κατά την αυτο-στερεοτυποποίηση: «Τα άτομα αντιδρούν στον εαυτό τους και στους άλλους όχι σαν διαφοροποιημένα ανεξάρτητα πρόσωπα, αλλά σαν πρότυπα των κοινών χαρακτηριστικών των ομάδων τους. Μέσα από αυτή τη διαδικασία οι προεξέχουσες ή λειτουργικές κοινωνικές ταυτοποιήσεις βοηθούν να ρυθμιστεί η κοινωνική συμπεριφορά· το καταφέρνουν άμεσα κάνοντας τα μέλη των ομάδων να ενεργούν σύμφωνα με τους όρους των κοινών αναγκών, στόχων και κανόνων τους οποίους αναθέτουν στους εαυτούς τους, και έμμεσα μέσα από την αντιληπτή ομογενοποίηση των άλλων, η οποία ε-

ξάγει ομοιόμορφη αντίδραση από τους αντιλαμβανόμενους» (Brown & Turner, 1981, σελ. 39).

Σύμφωνα με τον Haslam (2004, σ. 30), το επιχείρημα που εμπεριέχεται στο παραπάνω απόσπασμα είναι σημαντικό. Στην ουσία, υποδηλώνει ότι η ομαδική συμπεριφορά συνδέεται: με την αλλαγή στη δομή του εγώ, δηλαδή με την αλλαγή στην αυτο-κατηγοριοποίηση. «Σαν άτομο, “το οποίο είναι ένα”, ορίζεται με όρους των ιδιοσυγκρασιακών προσωπικών χαρακτηριστικών, αλλά σαν μέλος ομάδας το “εγώ” ορίζεται στερεοτυπικά με όρους των κοινών χαρακτηριστικών (όπως αξίες και στόχοι) με τους άλλους, οι οποίοι γίνονται αντιληπτοί σαν εκπρόσωποι της ίδιας κοινωνικής κατηγορίας». Με άλλα λόγια, γίνεται εμφανής ο ρόλος της αυτο-κατηγοριοποίησης τόσο σε σχέση με την αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας όσο και σε σχέση με τη διαμόρφωση της συμπεριφοράς.

Ακόμα, σύμφωνα με τις εργασίες του Turner και των συνεργατών του (Turner, 1985· Turner et al., 1987), οι σημαντικότερες επιπτώσεις της διαδικασίας της αυτο-κατηγοριοποίησης είναι οι ακόλουθες.

α) Η έννοια του εαυτού ή το «εγώ» ως γνωστική αναπαράσταση παίρνει τη μορφή αυτο-κατηγοριοποίησης. Έτσι, στην περίπτωση που ένα άτομο κατηγοριοποιεί τον εαυτό του ως εκπαιδευτικό, αναγνωρίζει το αντίστοιχο του στους άλλους εκπαιδευτικούς και συγκρώνως τις διαφορές του από τους ψυχολόγους ή τους λογοθεραπευτές για παράδειγμα.

β) Η αυτοκατηγοριοποίηση πραγματοποιείται σε πολλά και διαφορετικά επίπεδα αφαίρεσης. Δηλαδή, οι κατηγορίες που εντάσσονται σε χαμηλότερα επίπεδα (όπως οι ψυχολόγοι και οι κοινωνιολόγοι) μπορούν να συμπεριληφθούν σε υψηλότερα επίπεδα (π.χ. κοινωνικοί επιστήμονες), τα οποία είναι πιο περιεκτικά, με την έννοια ότι οποιοδήποτε αφαιρετικό επίπεδο καθορίζεται σε σχέση με τις συγκρίσεις ως προς το υψηλότερο επίπεδο. Για παράδειγμα, τα άτομα μπορούν να προσδιορίζουν τον εαυτό τους κατηγοριοποιώντας τον σε διατομικό επίπεδο (ως μοναδικό άτομο, διαφορετικό από άλλα άτομα), σε διομαδικό επίπεδο (με βάση την ιδιότητα του μέλους κοινωνικών ομάδων) και, τέλος, σε ένα υπερκείμενο επίπεδο (το άτομο ως μέλος της ομάδας του ανθρώπινου είδους), το οποίο επικεντρώνεται στις ο-

μοιότητες μεταξύ των ανθρώπων. Παράλληλα, θα πρέπει να αναφερθούμε σε δύο ακόμη επισημάνσεις των παραπάνω αναφερθέντων συγγραφέων. Πρώτον, όταν ένα από τα επίπεδα αυτο-κατηγοριοποίησης καθίσταται προεξέχον, η αυτο-κατηγοριοποίηση στα άλλα επίπεδα θα πρέπει να γίνεται λιγότερο προεξέχουσα. Δηλαδή, όσο περισσότερο ένας άνδρας – π.χ. κατά τη διάρκεια μίας συζήτησης – προσδιορίζει τον εαυτό του ως δάσκαλο, τόσο λιγότερο θα θεωρεί τον εαυτό του (σε ένα χαμηλότερο επίπεδο) ως άτομο ή (σε ένα υψηλότερο επίπεδο) ως επιστήμονα. Αντίστοιχα, υπό μία άλλη συνθήκη, π.χ. κατά τη διάρκεια των θερινών διακοπών του, όσο περισσότερο θεωρεί τον εαυτό του ως άτομο, τόσο λιγότερο θα θεωρεί τον εαυτό του (σε ένα υψηλότερο επίπεδο) είτε ως δάσκαλο, είτε ως επιστήμονα. Δεύτερον, κανένα επίπεδο αυτο-κατηγοριοποίησης δεν είναι από τη φύση του περισσότερο κατάλληλο ή προνομιακό από τα υπόλοιπα.

γ) Η γνωστική ενεργοποίηση κάθε αυτο-κατηγορίας αποφασίζεται εν μέρει από συγκρίσεις ανάμεσα σε ερεθίσματα. Πιο συγκεκριμένα, η διαδικασία σχηματισμού των αυτο-κατηγοριών είναι μία λειτουργία *μετα-αντίθεσης* (βλ. και Oakes, Haslam & Turner, 1994), σύμφωνα με την οποία οι κατηγορίες του εαυτού δημιουργούνται ή γίνονται προεξέχουσες μετά από συγκρίσεις, οι οποίες δίνουν έμφαση στις διαφορές μεταξύ των ερεθισμάτων. Με άλλα λόγια, αυτό σημαίνει ότι σε κάθε συγκεκριμένο πλαίσιο ένα σύνολο ερεθισμάτων θα γίνει αντιληπτό ως κατηγορική οντότητα – δηλ. ως κατηγορία – στο βαθμό που η διαφορά του ενός ερεθίσματος από το άλλο (εντός του συνόλου) φαίνεται να είναι μικρότερη από τη διαφορά ανάμεσα σε αυτά και σε όλα τα άλλα αντιληπτά ερεθίσματα. Για παράδειγμα, σε ένα πλαίσιο που δεν περιλαμβάνει νομικούς, ένας δικηγόρος και ένας ειρηνοδίκης θα μοιραστούν μια υπερκείμενη ταυτότητα του νομικού επιστήμονα. Στο πλαίσιο του δικαστηρίου, όμως, θα έχουν αυτές τις ταυτότητες έντονα ευκρινείς.

δ) Σημαντικό ρόλο στην αυτο-κατηγοριοποίηση διαδραματίζει το κοινωνικό πλαίσιο. Και αυτό συμβαίνει από τη στιγμή που οι συγκριτικές σχέσεις της μετα-αντίθεσης προσδιορίζονται από αυτό, ενώ το ίδιο άτομο σε διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια ενδεχομένως να προσλαμβάνεται, ή να γίνεται αντιληπτή η συμπεριφορά του, με διαφορετικούς τρόπους. Επίσης, κάθε

συγκεκριμένο μέλος κατηγορίας θα γίνεται αντιληπτό ως πιο πρωτοτυπικό της κατηγορίας του στο βαθμό που διαφέρει λιγότερο από τα άλλα μέλη αυτής της κατηγορίας σε σύγκριση με τα άλλα κοινωνικά ερεθίσματα που προεξέχουν σε ένα δεδομένο κοινωνικό πλαίσιο. Για παράδειγμα, όλοι οι συνδικαλιστές μπορεί να γίνονται αντιληπτοί ως μαχητικοί στις διεκδικήσεις τους, αλλά κάποια μέλη του διοικητικού συμβουλίου της Γ.Σ.Ε.Ε. μπορεί να γίνονται αντιληπτά ως μαχητικότερα των υπολοίπων συναδέλφων τους. Δηλαδή, το κοινωνικό πλαίσιο προσδιορίζει τόσο την ευκρίνεια της κατηγορίας, όσο και την εσωτερική δομή της κατηγορίας που συμμερίζονται τα άτομα. Έτσι, μία ευκρινής ταυτότητα είναι ψυχολογικά ενεργή κατά τον αυτοπροσδιορισμό του ατόμου σε μία συγκεκριμένη κατάσταση, και ταυτόχρονα δημιουργεί κίνητρα, προσδοκίες και αναπαραστάσεις που διαμεσολαβούν τις κοινωνικές σχέσεις και τις συμπεριφορές. Υπό αυτή την έννοια, το επίπεδο της κατηγοριοποίησης που επιλέγεται κάθε φορά, αλλά και το κατά πόσο κατηγοριοποιούμε τον εαυτό μας και τους άλλους ως όμοιους ή διαφορετικούς, ποικίλλει και εξαρτάται από το κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου διαδραματίζεται η σύγκριση. Η ευκρίνεια της κοινωνικής ταυτότητας που συμμερίζονται τα άτομα οδηγεί στην αποπροσωποποίηση της αυτοαντίληψης και ταυτόχρονα παράγει τη συμπεριφορά της ομάδας, οπότε κατ' επέκταση συμβάλλει στην εκδήλωση της διομαδικής συμπεριφοράς. Με άλλα λόγια, η θεωρία της αυτοκατηγοριοποίησης θεωρεί την ευκρίνεια των κοινωνικών κατηγοριών και την υποδειγματικότητα ως πρωταρχικές αντανakλάσεις του περιεχομένου της κοινωνικής πραγματικότητας (Oakes, Haslam & Turner, 1994), ενώ οι κατηγορίες γίνονται αντιληπτές ως μία λειτουργία του κοινωνικού πλαισίου. Όμως, παρά τη διαφαινόμενη συσχέτιση μεταξύ της κατηγοριοποίησης και του κοινωνικού πλαισίου, τα τελευταία χρόνια αμφισβητείται το «αυτονόητο» του κοινωνικού πλαισίου, και κατ' επέκταση ο τρόπος κατασκευής των κοινωνικών κατηγοριών (Reicher & Hopkins, 1996a,b). Συγκεκριμένα, προτείνεται μία περισσότερο ρητορική προσέγγιση των κοινωνικών κατηγοριών, σε περιπτώσεις για παράδειγμα ανάλογες με το αντικείμενο διαπραγμάτευσης της παρούσας έρευνας, όπου το περιεχόμενο των κατηγοριών «κατασκευάζεται» από τους αρθρογράφους,

οι οποίοι επιχειρούν να πραγματοποιήσουν στο μέγιστο βαθμό την αποδοχή των επιχειρημάτων τους από το αναγνωστικό τους κοινό.

ε) Μια κατηγοριοποίηση, από τη στιγμή που γίνεται προεξέχουσα, οδηγεί στον τονισμό των ομοιοτήτων και των διαφορών μεταξύ των ανθρώπων σε διαστάσεις που καθορίζουν την ιδιότητα του μέλους αυτή της κατηγοριοποίησης. Για παράδειγμα, εάν η κοινωνική αυτο-κατηγορία «επιστήμονας» ενός ερευνητή του ρεμπέτικου γίνει προεξέχουσα, οι άλλοι επιστήμονες θα νοούνται περισσότερο παρόμοιοι μεταξύ τους και περισσότερο διαφορετικοί από τους άλλους μη-επιστήμονες «μελετητές του ρεμπέτικου» (των οποίων η ομοιότητα μεταξύ τους, επίσης, θα τονιστεί) σε διαστάσεις που φαίνεται να καθορίζουν την ιδιότητα του μέλους σε αυτές τις κατηγορίες (δέσμευση στην επιστημονική-στατιστική μέθοδο, για παράδειγμα).

Από την παρουσίαση των παραπάνω, γίνεται προφανές ότι η θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης αναπαράγει κάποιες από τις υποθέσεις που υποστηρίζει η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας, σε ένα συναφές αλλά και συγχρόνως ευρύτερο επεξηγηματικό σχήμα.

Πέραν αυτού, με τα όσα αναφέρθηκαν στο παρόν υποκεφάλαιο, είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε ποιοι παράγοντες επενεργούν, ώστε οι άνθρωποι να πράττουν με όρους μιας συγκεκριμένης κοινωνικής αυτο-κατηγοριοποίησης. Δηλαδή, ένας αρθρογράφος της περιόδου 1931-40, κατά τη συγγραφή ενός άρθρου που αφορά το ρεμπέτικο και συντάσσεται στο χώρο της εφημερίδας του, είναι πιθανότερο να σκέφτεται και να ενεργεί με όρους π.χ. της ομάδας των υποστηρικτών της «ρωμιοσύνης» για να υποστηρίξει την παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του ρεμπέτικου, ενώ καθώς περιγράφει μία βραδιά διασκέδασης στην οποία συμμετέχει και ο ίδιος, είναι περισσότερο πιθανόν, όταν κάνει λόγο για τη συγκίνηση που νιώθει, να σκέφτεται και να ενεργεί κυρίως ως άτομο. Έτσι, το συγκεκριμένο επίπεδο στο οποίο ορίζουν κάθε φορά τα κοινωνικά υποκείμενα τους εαυτούς τους, έχει επιπτώσεις τόσο στη δική τους συμπεριφορά όσο και στη λειτουργία της ομάδας τους.

Επίσης, ο Bruner, ήδη από το 1957, υποστήριξε ότι η κατηγοριοποίηση ως βασικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ύπαρξης συνίσταται στην απλοποίηση και την ταξινόμηση του φυσικού και κοινωνικού περιβάλλοντος, κάνοντας λόγο παράλληλα για την επαγωγική και την παραγωγική διάσταση της κατηγοριοποίησης. Η επαγωγική διάσταση αναφέρεται στην ταξινόμηση και την υπαγωγή των μεμονωμένων ερεθισμάτων του περιβάλλοντος σε κατηγορίες, ώστε να διευκολύνεται η διαχείριση και η μεταξύ τους σύνδεση. Η δεύτερη διάσταση, η παραγωγική, σχετίζεται με την απόδοση χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων στα ερεθίσματα με βάση την υπαγωγή τους σε συγκεκριμένες κατηγορίες (Tajfel & Forgas, 1990). Με ποιο τρόπο όμως επιλέγεται η κάθε φορά καταλληλότερη κατηγοριοποίηση; Λαμβάνοντας υπόψη τις εργασίες των (Turner, 1985· Oakes, 1987· Oakes, Turner & Haslam, 1991), θα αναφερθούμε στη *συγκριτική* και *κανονιστική* καταλληλότητα της κατηγοριοποίησης.

Η συγκριτική καταλληλότητα ορίζεται από την αρχή της μετα-σύγκρισης. Για παράδειγμα, εάν μία γυναίκα αρθρογράφος περιτριγυριζόταν από λογοτέχνες και άλλους αρθρογράφους, θα επέλεγε να προσδιορίσει τον εαυτό της σαν αρθρογράφο μόνο εάν οι διαφορές ανάμεσα στις δύο ομάδες φαίνονταν να είναι μεγαλύτερες από τις διαφορές μέσα σε αυτές. Ωστόσο, αυτό είναι περισσότερο πιθανόν να συμβεί και προσφέρεται ως καταλληλότερη επιλογή, στην περίπτωση που η συνεύρεση πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας λογοτεχνικής βραδιάς παρά σε ένα πολυπληθές κέντρο λαϊκής διασκέδασης.

Η κανονιστική καταλληλότητα είναι αποτέλεσμα του συνδυασμού αφενός των αντιληπτών χαρακτηριστικών της κατηγορίας και αφετέρου των αναπαριστώμενων ερεθισμάτων. Έτσι, κατά τη διάρκεια μίας κοινωνικής κατηγοριοποίησης, εκτός από το γεγονός ότι οι διαφορές ανάμεσα στην ενδο-ομάδα και τις εξω-ομάδες πρέπει να φαίνονται μεγαλύτερες από τις διαφορές μεταξύ τους (συγκριτική καταλληλότητα), παράλληλα οι διαφορές αυτές θα πρέπει να συμβαδίζουν με τις προσδοκίες αυτού που προσλαμβάνει. Για παράδειγμα, εάν μια γυναίκα μαθηματικός ήταν πλαισιωμένη από φιλολόγους και άλλους μαθηματικούς, θα είχε την τάση να αυτοκατηγοριοποιηθεί ως

μαθηματικός μόνο εάν οι διαφορές μεταξύ των ομάδων ήταν μεγαλύτερες από τις διαφορές εντός των ομάδων (συγκριτική σχέση μετα-αντίθεσης – «comparative fit»). Επίσης, στις περιπτώσεις όπου είναι εμφανής η συνέπεια ή αντιστοίχιση περιεχομένου μεταξύ των χαρακτηριστικών των κατηγοριών και των ερεθισμάτων που παρουσιάζονται, τότε πιθανώς η κατηγοριοποίηση θα ενδυναμωθεί («normative fit») (Oakes, 1987). Εάν όμως οι φιλόλογοι ενδιαφέρονται κυρίως για μαθηματικά θεωρήματα και οι μαθηματικοί ενδιαφέρονται για τη φιλολογική αρτιότητα του βιβλίου των μαθηματικών – δηλαδή εάν διαφέρουν με μη-αναμενόμενο τρόπο –, τότε δεν θα τους κατηγοριοποιήσει ως φιλόλογους ή μαθηματικούς, επειδή δεν γίνεται αντιληπτή η συνέπεια ή η αντιστοίχιση περιεχομένου μεταξύ των χαρακτηριστικών των κατηγοριών και των ερεθισμάτων που παρουσιάζονται.

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι η κατηγοριοποίηση διαμορφώνεται συχνά τόσο από την αντιληπτή διάταξη ορισμένων χαρακτηριστικών και ερεθισμάτων, όσο επίσης από τις προηγούμενες προσδοκίες, τις ιδέες και τις επιδιώξεις των μελών των κοινωνικών ομάδων. Αλλά και αντιστρόφως, οι διαδικασίες της αυτο-κατηγοριοποίησης φαίνεται ότι έχουν συνέπειες τόσο στην αντίληψη όσο και στη συμπεριφορά των κοινωνικών υποκειμένων. Με άλλα λόγια, η κοινωνική αυτο-κατηγοριοποίηση λειτουργεί ως ρυθμιστής της γνωστικής δραστηριότητας του ατόμου όχι μόνο παρέχοντας μία κοινή αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά επίσης παρέχοντας τις προϋποθέσεις για αμοιβαία κοινωνική αλληλεπίδραση (Turner 1991). Σύμφωνα με τον Haslam (2004, σ. 36), αυτό σημαίνει ότι: «όταν οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται ότι συμμετέχουν ως μέλη σε μία κοινή κατηγορία με κάποιο άλλο άτομο σε ένα δεδομένο περιεχόμενο, δεν περιμένουν μόνο να συμφωνούν με αυτό το άλλο άτομο σε θέματα σχετικά με την κοινή τους ταυτότητα, αλλά επίσης έχουν κίνητρο να επιδιώκουν ενεργά να φτάσουν σε συμφωνία για αυτά τα θέματα». Σύμφωνα, επίσης, με τον Wilder (1990, σ. 363): «Όταν κατηγοριοποιούνται οι άνθρωποι σε ομάδα, θεωρείται ότι έχουν σχετικά όμοιες απόψεις και επιδεικνύουν παρόμοια συμπεριφορά· θεωρείται ότι οι ενέργειές τους δίνουν λίγες πληροφορίες γι' αυτούς ως άτομα· οι αιτιακές αποδόσεις αντικατοπτρίζουν την πιθανότητα να καθοδηγείται η συ-

μπεριφορά τους από την κατηγοριακή ή ομαδική υπαγωγή παρά από τις προσωπικές τους προδιαθέσεις· τέλος, η πειστικότητά τους είναι μικρότερη από την πειστικότητα των ατόμων που δεν κατηγοριοποιούνται ως ομάδα». Δηλαδή, σύμφωνα με τις υποθέσεις της αυτο-κατηγοριοποίησης κάτι τέτοιο φαίνεται ότι είναι αναγκαίο, επειδή δεν είναι εύκολο για ένα άτομο να ισχυροποιήσει την υποκειμενικότητα και την ορθότητα όσων πιστεύει μέσω της ατομικής και «ανεξάρτητης» δράσης του. Γι' αυτό ακριβώς, τα υπόλοιπα μέλη της ενδο-ομάδας υπάρχουν σαν απαραίτητα σημεία αναφοράς για τη δική μας αντίληψη, όπως και εμείς αντίστοιχα για τη δική τους. Και σύμφωνα με τον (Turner, 1991), τόσο η κοινωνική όσο και η ατομική μορφή διανοητικής δραστηριότητες είναι εξίσου σημαντικές αλληλοεξαρτώμενες φάσεις της κοινωνικής γνώσης.

Συνοψίζοντας, η θεωρία της αυτοκατηγοριοποίησης μελετά τον τρόπο με τον οποίο οι γνωστικές διαδικασίες χρησιμοποιούνται για να γίνει κατανοητή η διομαδική συμπεριφορά και για να επιτευχθεί ο αυτο-προσδιορισμός των κοινωνικών υποκειμένων ή, όπως το διατύπωσαν οι (Turner & Haslam, 2001), η αυτο-κατηγοριοποίηση είναι μία σημαντική βάση του κοινωνικού προσανατολισμού μας ως προς τους άλλους.

2.3. Η πρόσληψη της ομάδας των «μπουζουξήδων» και της καινοτομίας τους

Ένα ζήτημα που ξεπερνά το πεδίο ενδιαφέροντος του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 και απασχόλησε, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, όχι μόνο τους φορείς εξουσίας αλλά και σημαντικό τμήμα του πληθυσμού κυρίως των αστικών κέντρων της επικράτειας από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, είναι ο τρόπος πρόσληψης της ομάδας των δημιουργών του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου που χρησιμοποίησαν ως κυρίαρχο μουσικό όργανο στις δημιουργίες τους το μπουζούκι, δηλαδή με μία φράση: η τρόπος πρόσληψης των «μπουζουξήδων».

Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αρκετές δεκαετίες νωρίτερα, από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, παρόλο που το μπουζούκι ως μουσικό όργανο δεν ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένο, ωστόσο δεν ήταν και παντελώς άγνωστο τόσο στους κατοίκους της «Παλαιάς Ελλάδας» όσο και στους μικρασιάτες. Επίσης, οι αναπαραστάσεις που συνόδευαν τόσο τους μουσικούς που το χρησιμοποιούσαν όσο και το ίδιο, το συνέδεαν με περιθωριακούς χώρους που εκτελούσαν παράνομες δραστηριότητες, με χασιμοπότες και άλλα μέλη παραβατικών ομάδων⁷. Παράλληλα, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα συνδέθηκε συμβολικά με την παράδοση των αρματολών και των κλεφτών.

Επίσης, στο σημείο αυτό θα πρέπει να προβούμε σε μία ακόμη διευκρίνιση. Το μπουζούκι του 19^{ου} αιώνα θυμίζει περισσότερο τα ανατολίτικα μουσικά όργανα ταμπουρά και σάζι, και έτσι διαφέρει σημαντικά από το «συγκερασμένο» μπουζούκι της δεκαετίας του 1930, το οποίο είναι περισσότερο δυτικότροπο από τη στιγμή που υιοθετεί στην ταστιέρα του την υποδιαίρεση των μουσικών διαστημάτων που επιβάλλουν οι νόμοι της δυτικής αρμονίας και πολυφωνίας. Ωστόσο, ο τρόπος παιχνιδιού (π.χ. ένα είδος ισοκρατήμα-

⁷ «...η χρήση του είχε επίσης καθιερωθεί στους χώρους δράσης περιθωριακών κοινωνικών ομάδων» (Αθανασάκης, 2002, σ. 174).

τος που το επιτρέπει η συχνότατη χρήση της πάνω χορδής, της αποκαλούμενης «μπουργκάνας») και το κούρδισμα του μπουζουκιού, καθώς και οι μουσικοί «δρόμοι» που εφαρμόζουν στο παίξιμό τους οι «μπουζουξήδες» του '30 (όπως: σαμπάχ, κιουρντί, κουζάμ, χιτζάζ, χιτζασκιάρ κ.ά.) μέχρι και την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας, δημιουργούν παράλληλα μία αίσθηση ανατολίτικης χροιάς.

Όσον αφορά την προαναφερόμενη σύνδεσή του με τους κλέφτες (βλ. υποκεφάλαιο 1.4.), από τα δημοσιεύματα εφημερίδων τα οποία παραθέτει ο Χατζηπανταζής, εξάγεται το συμπέρασμα ότι το μπουζούκι καταγράφεται ως μουσικό όργανο που συνοδεύει ορχήστρες δημοτικής μουσικής πριν από το 1890, οπότε ξεκινά η αξιοποίησή του και σε θεατρικές παραστάσεις που ενσωματώνουν αναπαραστάσεις της ζωής των κλεφτών. Για παράδειγμα, στο παρακάτω απόσπασμα το μπουζούκι εμφανίζεται ως μουσικό όργανο που συμμετέχει σε ορχήστρες δημοτικής μουσικής· διαπιστώνεται η αξιοποίησή του σε παραστάσεις δραματικών ειδυλλιών· και σε δύο περιπτώσεις εντοπίζεται η παρουσία του μπουζουκιού σε καφέ αμάν.

«Εστία», 15 Ιουλ. 1902. Στα χρόνια αυτά, οι ταμπουράδες και η παραλλαγή τους που ονομάστηκε μπουζούκι, είναι όργανα της δημοτικής μουσικής και εμφανίζονται στην Αθήνα και στον Πειραιά αποκλειστικά σχεδόν στα χέρια αγροτών ή νησιωτών που έχουν πρόσφατα μεταναστεύσει στην πόλη. Το μπουζούκι, ιδιαίτερα, συνδέεται με τον αρματωλισμό και στη δεκαετία του 1890, αρχίζει η επαγγελματική του αξιοποίηση, στις παραστάσεις Δραματικών Ειδυλλιών που προσφέρουν αναπαραστάσεις της ζωής των Κλεφτών. Ο φουστανελοφόρος Ρουμελιώτης κουρέας της πλατείας Ομόνοιας και συγγραφέας Δραματικών Ειδυλλιών Πανάγος Μελισιώτης σταδιοδρόμησε στο θέατρο, παίζοντας μπουζούκι, σε παραστάσεις έργων που περιείχαν σκηνές σε κλέφτικα λημέρια. Έξω από τη σκηνή του θεάτρου το μπουζούκι συναντιέται σε καφενεία των χωριών της Αττικής, όπως στο Χαλάνδρι («Νέα Εφημερίς», 19 Αυγ. 1888) και στο Μαρούσι («Νέα Εφημερίς», 10 Σεπτ. 1890), στα χέρια ανθρώπων που δεν έχουν την παραμικρή σχέση με τον κουτσαβακισμό. Η παρούσα έρευνα έχει επισημάνει όμως μόνον δύο σπά-

νιες περιπτώσεις χρήσης μπουζουκιού σε καφέ αμάν (“Ακρόπολις”, 15 Ιουλ. 1888 και “Εστία”, 29 Ιουλ. 1901)» (Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 98-99).

Επίσης, κατά το διάστημα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οπότε και ξεκινούν οι πρώτες ηχογραφήσεις (1896), μέχρι και το 1930 δεν καταγράφεται η ενεργός παρουσία του μπουζουκιού στη δισκογραφία. Δηλαδή, στις ηχογραφήσεις που έχουν πραγματοποιηθεί κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στην εγχώρια δισκογραφία, η παρουσία του μπουζουκιού είναι μπορούμε να πούμε σχεδόν μη ανιχνεύσιμη. Συνεπώς, η εν λόγω παρουσία του δεν μπορεί να συγκριθεί με τη μετέπειτα εισαγωγή του στη δισκογραφία και τη διείσδυση σε περισσότερους χώρους διασκέδασης καθώς και σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, όπως συνέβη κατά τη δεκαετία του 1930.

Συγκεκριμένα, το 1931, ένα χρόνο μετά τη λειτουργία του πρώτου εργοστασίου δίσκων στην Ελλάδα, πραγματοποιείται η πρώτη «εντός συνόρων» ηχογράφιση με μπουζούκι⁸. Ο συγκεκριμένος μουσικός δίσκος φαίνεται πως δεν προκάλεσε εντυπωσιακές αντιδράσεις στις ομάδες των ακροατών του, κάτι που συνέβη την αμέσως επόμενη χρονιά. Έτσι, το έτος που οι ηχογραφήσεις με μπουζούκι σε έναν πρώτο βαθμό συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον του κοινού και των δισκογραφικών εταιρειών είναι το 1932. Εκείνη τη χρονιά η Columbia παρήγαγε ένα δίσκο με ιδιαίτερο άκουσμα για τα μέχρι τότε δεδομένα της ελληνικής δισκογραφίας. Πρόκειται για «Το μινόρε του τεκέ»⁹, βασισμένο σε παλαιότερη μικρασιάτικη μελωδία, το οποίο αρχικά από τον Ιανουάριο του 1932 είχε κυκλοφορήσει στη Νέα Υόρκη, και εντός του ίδιου έτους και στην Αθήνα. Ο συγκεκριμένος δίσκος, με την επιτυχία την οποία σημείωσε, άσκησε καθοριστικές επιρροές στη μετέπειτα παραγω-

⁸ Η πρώτη μέχρι σήμερα γνωστή, ηχογράφιση «εκτός συνόρων» με μπουζούκι, πραγματοποιήθηκε σε στρατόπεδο της Γερμανίας, το έτος 1917, στο τραγούδι «Χήρα ν’ αλλάξεις όνομα». Στη γνωστοποίηση της ηχογράφησης προσέβη η υπεύθυνη του Γερμανικού Μουσείου Ηχογραφήσεων Τσιγκλερ Σ., σε συνέδριο στο Δίον το 1997 (βλ. Βολιώτης-Καπετανάκης Η., «1917: Η πρώτη ηχογράφιση μπουζουκιού», *Ελευθεροτυπία*, Art & Θεάματα, σ. 6-7, 22/11/1998).

Επίσης «...είχε προηγηθεί ηχογράφιση ρεμπέτικων με μπουζούκι στις Η.Π.Α., από τον... μπουζουξή Μανώλη Καραπιπέρη, με τον ίδιο και τον Γιαννάκη Ιωαννίδη, στη Νέα Υόρκη το 1928 και 1929 αλλά πιθανότατα οι δίσκοι αυτοί δεν είχαν έρθει στην Ελλάδα...» (Κουνάδης Π., 2003, Τόμος Β', σ. 173).

⁹ Θα σημειώσουμε ότι ο παραπάνω τίτλος, σε καμία περίπτωση δεν υπήρξε τυχαίος.

γή της ελληνικής δισκογραφίας. Σύμφωνα με τον Κουνάδη (2003, τόμος Β', σ. 173): «Η επιτυχία αυτού του δίσκου δεν αποδόθηκε τότε στο γεγονός της χρησιμοποίησής μιας δημοφιλούς λαϊκής μελωδίας... αλλά στην ύπαρξη του οργάνου μελωδίας, δηλ. του μπουζουκιού... Οι μεγάλες πωλήσεις του δίσκου αυτού και των επανεκτελέσεών του προβλημάτισαν τους εκπροσώπους της Columbia κατ' αρχήν, πάνω στην πιθανή εμπορική επιτυχία δίσκων με μπουζούκια».

Εντός του ίδιου έτους (1932) έχουμε τους πρώτους δίσκους δύο σημαντικών δημιουργών του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου, δηλαδή των δημιουργών που χρησιμοποιούν ως κυρίαρχο όργανο στις συνθέσεις τους το μπουζούκι και τον μπαλαμά, και συγκεκριμένα του Μπάτη Γ. και του Βαμβακάρη Μ. Οι δίσκοι εκδίδονται από τη δισκογραφική εταιρεία Columbia. Ο Βαμβακάρης ηχογραφεί και τους δύο επόμενους του δίσκους στα μέσα του 1933 και στις αρχές του 1934, στην ίδια εταιρεία. Ωστόσο, λόγω της περιθωριακής και κατά βάση χασικλίδικης θεματολογίας¹⁰ των συγκεκριμένων δίσκων η Columbia δεν υποστήριξε αρχικά τη μαζική τους κυκλοφορία, ούτε προέβη σε εκτενή διαφήμισή τους, και η εν λόγω συνεργασία διακόπτεται άμεσα. Έτσι, μπορούμε να πούμε ότι η είσοδος του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία, αλλά και των τραγουδιών που συνόδευε στις ηχογραφήσεις αυτές, πιθανότατα συνδέθηκε με απαξιωτικές αναπαραστάσεις της παρελθοντικής χρήσης του κυρίως από παρεκκλίνουσες ομάδες οι οποίες το χρησιμοποιούσαν σε φυλακές και τεκέδες. Με άλλα λόγια, η αρνητική αναπαράσταση που συνόδευε όσους το χρησιμοποιούσαν, σε συνδυασμό με το χασικλίδικο περιεχόμενο του μηνύματος των πρώτων παραγόμενων δίσκων, φαίνεται ότι συνέβαλαν στη μη υποστήριξή του από τη συγκεκριμένη δισκογραφική εταιρεία, μέχρι και τις αρχές του 1934.

Πέραν των παραπάνω, η διαδρομή και η καθιέρωση του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου συνοδεύτηκε από ποικίλες ιδεολογικές συγκρούσεις και κατά τα επόμενα χρόνια. Συγκεκριμένα, από τις μαρτυρίες σημαντικών μουσικών εκτελεστών του μπουζουκιού και ταυτόχρονα δημιουργών του

¹⁰ Τραγούδια όπως: «Εφουμέρναμ' ένα βράδυ» (1932), «Μόρτισσα χασικλού» και «Μαστούρας» (1933), «Ωρες με θρέφει ο λουλάς» (1934).

«πειραιώτικου» ρεμπέτικου, φαίνεται ότι η ομάδα των μπουζουξήδων συνεχίζει να προσλαμβάνεται ως κοινωνική απειλή και να κατηγοριοποιείται απαξιωτικά από τη στιγμή που ο εκάστοτε μπουζουξής αναπαριστάται σε αρκετές περιπτώσεις ως μέλος παραβατικής ομάδας. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα: «Εγώ αρχικά ξεκίνησα να μάθω μπουζούκι, επειδή άκουγα τον μπαμπά μου. Αλλά αυτός δεν ήθελε να μάθω. Για το λόγο τον εξής: Ότι επειδή ορισμένοι άνθρωποι που 'χανε σκουριασμένα μυαλά, εκείνα τα χρόνια, θεωρούσαν ότι το μπουζούκι, όσοι το παίζουνε, ότι είναι κακοποιοί. Εμείς ναι μεν λέμε ότι το παίζουν και κακοποιοί, αλλά εμείς σαν πιο νεότεροι, το πήραμε από τους κακοποιούς που τ' ακούγαμε, το μάθαμε και το "μορφώσαμε"... του δώσαμε ένα άλλο πρόσωπο... Εγώ όμως μπουζούκι έμαθα απ' το 1922 και 'δω...»¹¹. Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι, λαμβάνοντας υπόψη μαρτυρίες όπως η παραπάνω, φαίνεται πως δεν ήταν μόνο οι φορείς της εξουσίας που κατηγοριοποιούσαν απαξιωτικά τους «μπουζουξήδες», όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω. Ήταν επίσης ένα τμήμα του πληθυσμού, που είχε «σκουριασμένα μυαλά», καθώς επίσης και ορισμένοι μπουζουξήδες, οι οποίοι είχαν διαμορφώσει μία αρνητική αναπαράσταση για τους «μπουζουξήδες» του παρελθόντος, χαρακτηρίζοντάς τους για παράδειγμα ως «κακοποιούς».

Ωστόσο, από το φθινόπωρο του 1934, αφενός το μπουζούκι «διαφεύγει» από την περιορισμένη έως κακόφημη χρήση του και εμφανίζεται ως κυρίαρχο μουσικό όργανο, μαζί με τον μπαγλαμά, στην ταβέρνα του Σαραντόπουλου στην Ανάσταση Δραπετσώνας, και ξεκινά η διάδοσή του σε ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, και αφετέρου φαίνεται ότι αντιμετωπίζεται ως εμπορική λύση αρχικά από δύο δισκογραφικές εταιρείες, καλύπτοντας το εμπορικό κενό που δημιούργησε η μείωση των πωλήσεων των τραγουδιών του μικρασιάτικου ρεμπέτικου. Δηλαδή, η εν λόγω αλλαγή φαίνεται ότι ήρθε την κατάλληλη στιγμή και για εμπορικούς λόγους, προς εξυπηρέτηση των συμφερόντων των δισκογραφικών εταιρειών. «...από τα μέσα της δεκαετίας του '30, η Σμυρναϊκή μουσική δεν πουλούσε τόσο όσο στις αρχές του

¹¹ Από συνέντευξη του Κηρομύτη Σ. στον Κουνάδη Π. Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό «Τετράδιο», τεύχος 7-8, Δεκέμβριος 1974- Ιανουάριος 1975.

1930» (Pennanen, 2003, σ.116). Με βάση τα στοιχεία που παραθέτει ο Κουνάδης, κατά τη συγκεκριμένη χρονιά (1934) ο υπεύθυνος των εταιρειών Odeon και Parlophone προχωρά σε άμεση συνεργασία με τον Βαμβακάρη, που είχε ως αποτέλεσμα την κυκλοφορία δύο δίσκων, συγκρουόμενος μάλιστα με την προκατάληψη που εξέφρασε με τη στάση του σημαντικός συνθέτης του ελαφρολαϊκού τραγουδιού, με τον οποίο η εταιρεία διέκοψε τη μέχρι τότε επαγγελματική της σχέση. Αξίζει μάλιστα να αναφέρουμε ότι την παρέμβαση των συνθετών του ελαφρού τραγουδιού που είχε ως στόχο τον εμπορικό περιορισμό του μπουζουκιού κατά την πρώτη περίοδο της εμφάνισής του στη δισκογραφία, την επιβεβαιώνει και ο Παπαϊωάννου Γ. με την παρακάτω μαρτυρία του: «...Ήτανε και οι άλλες χαμούρες, οι συνθέτες των ελαφρών τραγουδιών, των Ευρωπαϊκών... Εκβιάζανε, όπως έμαθα μετά από τον Περιστέρη και το Σαλονικιό¹², τις εταιρείες ότι άμα κάνουνε δίσκο με μπουζούκι, αυτοί δεν ξαναγραμμοφωνούνε τραγούδια!... Και δόστου εκβιασμούς και σαμποτάζ στις εταιρείες...» (Χατζηδουλής, Αυτοβιογραφία Παπαϊωάννου, 1982, σ. 46-47).

Όμως, οι μεγάλες πωλήσεις των συγκεκριμένων δίσκων είναι αυτές που ουσιαστικά «άνοιξαν» το δρόμο για τις επόμενες ηχογραφήσεις τραγουδιών με μπουζούκι. Παράλληλα, παρατηρείται αλλαγή στάσης των υπευθύνων στις δύο προαναφερθείσες εταιρείες (Columbia και His Master's Voice), οι οποίες υποχρέωσαν τον Μ. Βαμβακάρη με βάση το συμβόλαιο που είχαν στη διάθεσή τους να ηχογραφήσει για λογαριασμό τους άλλα είκοσι τέσσερα τραγούδια για τα επόμενα δύο έτη. Αφού πραγματοποιήθηκε αυτή η υποχρέωση, ο Βαμβακάρης συνεργάστηκε αποκλειστικά για περίπου δύο δεκαετίες με τις εταιρείες Odeon και Parlophone. Συγχρόνως, η προαναφερόμενη πρώτη παρουσία του Μ. Βαμβακάρη και της κομπανίας «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» στην Ανάσταση φαίνεται ότι σήμανε την έναρξη μιας νέας εποχής στο αστικό λαϊκό τραγούδι, και η σπουδαιότητα της επιρροής

¹² Έχουμε ήδη αναφερθεί στους παραπάνω μικρασιάτες μουσικούς και στον πρωταγωνιστικό ρόλο που έπαιξαν στη διαμόρφωση της ελληνικής δισκογραφικής παραγωγής της δεκαετίας του 1930. Ο Περιστέρης Σ. υπήρξε μαέστρος και καλλιτεχνικός διευθυντής της δισκογραφικής εταιρείας Odeon και ο Σέμσης Δ., ή Σαλονικιός, συνθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής της His Master's Voice.

της αποδεικνύεται από το γεγονός ότι: «...τα επόμενα χρόνια οι ορχήστρες με κύριο όργανο μελωδίας το μπουζούκι θα πλημμυρίσουν το λεκανοπέδιο της Αττικής, τη Θεσσαλονίκη και τις μεγάλες επαρχιακές πρωτεύουσες των νομών της χώρας». (Κουνάδης, ό.π., σ. 177).

Επιπλέον, το γεγονός ότι το μπουζούκι από το 1934 και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '30 καταγράφεται πλέον σε νέους κοινωνικούς χώρους, όπως: ταβέρνες, πλατείες, στρατόπεδα κ.ά. – π.χ. ο Τσιτσάνης υπηρετώντας τη στρατιωτική θητεία του γράφει το τραγούδι «Τάγμα τηλεγραφητών» έχοντας μαζί του το μπουζούκι –, προσδίδει στην εν λόγω εμφάνιση και παρουσία χαρακτηριστικά πολιτισμικής αλλά και κοινωνικής καινοτομίας. Ένα μουσικό όργανο που αναπαραστασιακά είχε συνδεθεί, όπως προαναφέραμε, άλλοτε με τη χρήση του σε ορχήστρες δημοτικής μουσικής και άλλοτε με τη χρήση του από παρεκκλίνουσες ομάδες, φαίνεται ότι κατακτά από το 1934 μεγάλο τμήμα του αστικού πληθυσμού, και η διάδοσή του αποκτά διαστάσεις σημαντικής κοινωνικής επιρροής, αν λάβουμε υπόψη μας τον μεγάλο αριθμό πωλήσεων δίσκων όπου κυριαρχεί το μπουζούκι¹³. Και τούτο μάλιστα – όπως προκύπτει από την εξέταση της αρθρογραφίας της περιόδου 1931-40 – διέλαθε αρχικά (μέχρι και την δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35) της προσοχής του δημόσιου λόγου, ο οποίος, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, εξακολουθούσε να επικεντρώνεται κυρίως στη διαμάχη που αφορούσε τον αμανέ και τις ανατολίτικες επιρροές στις μορφές του λαϊκού πολιτισμού.

Επίσης, παρά την εμπορική επιτυχία που σημείωνε και παρόλο που οι ακροατές και υποστηρικτές του αποτέλεσαν σημαντικό και διόλου ευκαταφρόνητο τμήμα του πληθυσμού¹⁴, η πολιτική εξουσία σχεδόν μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1930 συνέχιζε να το αγνοεί: για παράδειγμα, δεν το

¹³ «Πραγματικά η επιτυχία της “Φαληριώτισσας” υπήρξε τεράστια. Και οι πωλήσεις της εκπληκτικές. Οι 44 χιλιάδες δραχμές ποσοστά, που αναφέρει ο μπάρμπα Γιάννης και που αντιπροσώπευαν τον πρώτο μήνα κυκλοφορίας της, μεταφράζονται σε 12.500 αντίτυπα περίπου! Φανταστικός αριθμός...» Το παραπάνω απόσπασμα παραθέτει ο Χατζηδουλής στη σημείωση 4 του Β' μέρους της Αυτοβιογραφίας του Παπαϊωάννου, Γ., σ. 49-50.

¹⁴ « Με τη “Φαληριώτισσα” έγινε λαϊκό προσκύνημα, χάλασε ο κόσμος. Δεν προλαβαίνανε να βγάλουν δίσκους... Όταν πήγα να πάρω τα πρώτα ποσοστά απ' το πρώτο μου τραγούδι, τρελλάθηκα, γιατί ήταν πολλά, πάρα πολλά...» (Αυτοβιογραφία Παπαϊωάννου, Γ., [επ. Χατζηδουλής, Κ.], 1982, σ. 40).

συμπεριλάμβανε στα τουριστικά διαφημιστικά έντυπα που εξάγονταν από το μεταξικό καθεστώς στο εξωτερικό, προβάλλοντας αποκλειστικώς μουσικά όργανα της παραδοσιακής δημοτικής μουσικής [βλ. *Μακεδονία*, (7/10/1939): «Η ελληνική ζωή»].

Μία ακόμη επισήμανση αφορά το γεγονός ότι, με βάση μαρτυρίες των δημιουργών της πρώτης γενιάς του ρεμπέτικου, στην πρωτεύουσα κυνηγήθηκε το μπουζούκι – και μαζί του οι μπουζουξήδες – επειδή απλώς «φέρανε» το συγκεκριμένο όργανο.

«Το 1935 πήγα φαντάρος. Μετά που απολύθηκα πια με το καλό, κάναμε κομπανία και φύγαμε για τη Θεσσαλονίκη, γιατί εδώ μας κυνήγαγε η αστυνομία. Εγώ, ο Μάρκος, ο Κερομύτης, ο Στράτος, το Ανεστάκι, κι ο Μπάτης... Ο Μάρκος, είπαμε ήτανε το κουμάντο. Αυτός είχε κλείσει και τη δουλειά... με πήρε μαζί στη Θεσσαλονίκη. Γιατί εδώ τα πράματα ήτανε σκούρα. Η αστυνομία έσπαζε κάνα όργανο, ήταν ασυδοσία...» (Αυτοβιογραφία Παπαϊωάννου, σ. 41-42).

Παράλληλα, το παραπάνω απόσπασμα κρίνεται κοινωνιοψυχολογικά ενδιαφέρον, επειδή γίνεται σαφές ότι οι μπουζουξήδες (ως κοινωνική ομάδα χαμηλού κύρους) σε αρκετές περιπτώσεις *συγκρούστηκαν* με τις αστυνομικές αρχές (που, ως είθισται, προασπίζονται τα συμφέροντα της πολιτικής εξουσίας και των κυρίαρχων κοινωνικών ομάδων), στην προσπάθειά τους να διαδώσουν την καινοτομία τους (δηλ. την εμφάνιση και μετέπειτα κυριαρχία του μπουζουκιού). Και το ενδιαφέρον αυτό εστιάζει στην έννοια της «σύγκρουσης», η οποία υπήρξε καθοριστική στην ιστορία της κοινωνικής ψυχολογίας ιδιαίτερα από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και έπειτα.

Ειδικότερα, από το τέλος του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970, στην κοινωνική ψυχολογία κυριαρχούσε το «λειτουργικό» μοντέλο, το οποίο ταύτιζε τη μελέτη της κοινωνικής επιρροής με τη διερεύνηση του φαινομένου της συμμόρφωσης και της υποταγής. Δηλαδή, στο πλαίσιο των παραπάνω ερευνών που εντάσσονται στο «λειτουργικό μοντέλο», η σημασία της σύγκρουσης σχεδόν αγνοείται, ενώ το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στις διαδικασίες που εξασφαλίζουν τη διατήρηση του υπάρ-

χοντος κοινωνικού συστήματος και την προστασία του από τους κινδύνους της κοινωνικής αλλαγής. Αντίθετα, σύμφωνα με το μετέπειτα εμφανιζόμενο «γενετικό» μοντέλο, δηλαδή από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, η κοινωνική σύγκρουση θεωρείται η γενεσιουργός αιτία της καινοτομίας και της κοινωνικής αλλαγής. Δηλαδή, το «γενετικό» μοντέλο κοινωνικής επιρροής δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην έννοια της σύγκρουσης και στους μηχανισμούς που ευθύνονται για την αλλαγή των κοινωνικών κανόνων, και ειδικότερα στις διαδικασίες της καινοτομίας και στους τρόπους διάδοσής της, επειδή αυτές θεωρούνται ο ακρογωνιαίος λίθος της διαρκούς κοινωνικής και ιστορικής εξέλιξης. Υπό αυτή την έννοια, η κοινωνική «χρησιμότητα» των μειονοτήτων έγκειται στο γεγονός ότι τα άτομα ή οι ομάδες που παρεκκλίνουν ή δεν συμμορφώνονται προς τους κυρίαρχους κανόνες και αξίες, είναι δυνατόν να προκαλέσουν, μεταξύ άλλων, εκείνες τις κοινωνικές αλλαγές που διασφαλίζουν την αναγκαία προσαρμογή της κοινωνίας σε έναν κόσμο που καθημερινά αλλάζει.

Σύμφωνα επίσης με τον Παπαστάμου (2001, σ. 89), ένα από τα σημαντικότερα «επιτεύγματα» του γενετικού μοντέλου είναι η σαφής διασύνδεση των μηχανισμών κοινωνικής επιρροής με τις κοινωνικές αναπαραστάσεις. Συγκεκριμένα, από μία σειρά πειραματικών ευρημάτων ενισχύεται η υπόθεση ότι ο καθοριστικότερος παράγοντας στη μειονοτική επιρροή δεν είναι τόσο η στρατηγική επιρροής που θα αναπτύξει η μειονότητα, όσο ο τρόπος πρόσληψης της στρατηγικής αυτής από το δέκτη του μειονοτικού μηνύματος και, κατά συνέπεια, η κοινωνική αναπαράσταση που σχηματίζεται – ή ενεργοποιείται – για τη συγκεκριμένη μειονότητα.

Όμως, πέραν των παραπάνω, ο τόπος στον οποίο δημιουργήθηκαν συνθήκες «μη δίωξης» του μπουζουκιού – και ενώ αυτό διένυε τα πρώτα χρόνια της δισκογραφικής του παρουσίας – ήταν η Θεσσαλονίκη. Όπως ήδη έχουμε αναφέρει, σε άρθρο της εφημερίδας *Νέα Αλήθεια* (1/9/34) ο αρθρογράφος επισημαίνει ότι ο ραδιοφωνικός σταθμός Θεσσαλονίκης μεταδίδει ρεμπέτικα τραγούδια, και αυτό φαίνεται ότι προκαλεί τη συγκίνηση των ακροατών του. Επίσης, όπως ήδη έχουμε προαναφέρει, οι δημιουργοί του ρεμπέτικου επισκέπτονται επανειλημμένα την πόλη, αφενός για να εργα-

στούν και αφετέρου για να αποφύγουν τη δίωξή τους από τις αστυνομικές αρχές της πρωτεύουσας. Σύμφωνα μάλιστα με τις πληροφορίες που μας παραχώρησε ο παλαιότερος, ευρέως γνωστός, εν ζωή μπουζουξής της Θεσσαλονίκης, γεννημένος το 1927, «...το μπουζούκι κυνηγήθηκε στη Θεσσαλονίκη μετά τον πόλεμο. Κυνηγήθηκε από το 1947 κι έπειτα» (Π. Γ., 22/11/2003). Έτσι, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι τουλάχιστον κατά τα πρώτα τρίτα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας κατά τα οποία, σύμφωνα με τις μαρτυρίες των δημιουργών του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου, οι αστυνομικές διευθύνσεις της πρωτεύουσας προέβαιναν συχνά σε διώξεις εις βάρος των «μπουζουξήδων», στη Θεσσαλονίκη δημιουργήθηκαν συνθήκες αποδοχής της καινοτομίας που σηματοδοτεί η κυριαρχία του μπουζουκιού.

Επίσης, μία τελευταία επισήμανση αφορά τη μαρτυρία του ρεμπέτη Παπαϊωάννου Γ. Ο συγκεκριμένος δημιουργός αναφέρει ότι επισκέφτηκε τον Ι. Μεταξά στο γραφείο του και του τραγούδησε ορισμένα τραγούδια του, ισχυριζόμενος αφενός ότι η κοινωνική του ομάδα δεν έχει σχέση με παρεκκλίνοσες συμπεριφορές, και αφετέρου ότι τα τραγούδια του χρησιμοποιούν μεν ως μουσικό όργανο το μπουζούκι, ωστόσο το περιεχόμενο του μηνύματός τους δεν είναι επιλήψιμο, για να επιτύχει στη συνέχεια ευμενέστερη αντιμετώπιση του μπουζουκιού και των λογοκριμένων τραγουδιών του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου. Η συμπεριφορά του συγκεκριμένου δημιουργού φαίνεται ότι σκοπό είχε, μέσα από τη διαπροσωπική επικοινωνία με τον δικτάτορα, να μειώσει την προσλαμβανόμενη πολιτισμική «απειλή» την οποία σηματοδοτούσαν το «πειραιώτικο» ρεμπέτικο και το μπουζούκι, καθώς και η ομάδα των δημιουργών και μουσικών εκτελεστών του. Κατόπιν αυτού, και σύμφωνα με τη μαρτυρία του Παπαϊωάννου, οι ρεμπέτες είχαν τη δυνατότητα να χρησιμοποιούν το μπουζούκι σε ελεγχόμενες και λογοκριμένες βέβαια ηχογραφήσεις υπό την επίβλεψη των επιτροπών λογοκρισίας, ώστε η

πολιτική εξουσία να έχει τη δυνατότητα να ασκεί τον επιδιωκόμενο κοινωνικό έλεγχο¹⁵.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω αναφερόμενα, μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι τρία χρόνια μετά την εισαγωγή του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία – δηλαδή από το 1934 – το «πειραιώτικο» ρεμπέτικο επισκίασε εμπορικά την πλειονότητα των εξελισσόμενων ειδών αστικής μουσικής της δεκαετίας του 1930, και αυτό αποδεικνύεται από τον αριθμό των πωλήσεων δίσκων στους οποίους κυριαρχεί το μπουζούκι. Θα πρέπει να υπογραμμιστεί επίσης ότι, με την εισαγωγή της συγκεκριμένης αλλαγής, η ελληνική μουσική διαφοροποιείται υφολογικά από το παρελθόν και αλλάζει ως προς τη μέχρι τότε μορφή της. Έτσι, οι μουσικοί του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου της δεκαετίας του '30, εν μέσω συγκρούσεων με τις προϋπάρχουσες προκαταλήψεις που αφορούσαν τους «μπουζουξήδες» και τη στάση κυρίως των φορέων του επίσημου πολιτισμού και της πολιτικής εξουσίας, αλλά και σε ένα βαθμό του πληθυσμού, επιμένοντας στη χρήση του μπουζουκιού συμβάλλουν στη διάδοση μιας σημαντικής καινοτομίας και διαθέτουν χαρακτηριστικά μειονοτικής ομάδας, από τη στιγμή που, χωρίς να διαθέτουν εξουσία, κατορθώνουν να εισαγάγουν νέες μουσικές φόρμες και να επηρεάσουν καθοριστικά τη μετέπειτα ελληνική μουσική δημιουργία. Τέλος, σύμφωνα με τις μαρτυρίες σημαντικών δημιουργών του ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1930, οι πολέμιοι του μπουζουκιού σε αρκετές περιπτώσεις επιχειρούν να επιτύχουν τον αποκλεισμό των «μπουζουξήδων» από τη μουσική

¹⁵ «Τέρμα, είπε ο Μεταξάς. Και μαζί κι ο Νικολούδης, αυτό έλειπε. Ούτε μπουζούκια, ούτε δίσκοι. Αποφάσισα και πήγα στο γραφείο του Μεταξά... Μόλις μπήκα στο γραφείο του Μεταξά στάθηκα όρθιος και περίμενα να μου μιλήσει. Δίπλα μου στεκόταν ο Νικολούδης κι ο Μανιαδάκης. Αυτοί δενμίλαγαν, μέχρι που ο Μεταξάς με ρώτησε ποιος είμαι και τι θέλω.

- Θα πεθάνουμε, του λέω, κύριε Πρόεδρε, αυτή είναι η δουλειά μας.
- Βγάζετε χασικλίδικα γι' αυτό δεν σας αφήνω, λέει ο Μεταξάς.
- Εγώ δεν βγάζω χασικλίδικα, να σας παίξω να δείτε.
- Βγάζουν οι άλλοι, μου λέει αυτός.

Ούτε κι αυτοί του λέω βγάζουν πια, σταματήσανε, όλα τα τραγούδια μας είναι ωραία. Να, να σας παίξω να δείτε, ξαναλέω και βγάζω το μπαγλαμά μέσα από το παλτό μου, γιατί τον είχα πάρει μαζί. Και του 'παιξα τη "Βαγγελίτσα", μόλις είχα τη "Βαγγελίτσα". Με άκουγε ο Μεταξάς και δενμίλαγε και είχα πάρει θάρρος. Του πούλαγα παραμύθι, στο τέλος τον κατάφερα. Ο Μεταξάς άρχισε να γελάει. Έδωσε εντολή να τα επιτρέψουνε, χωρίς όμως χασικλίδικα λόγια» (Αυτοβιογραφία Παπαϊωάννου, σ. 76-77).

δημιουργία και δισκογραφία της εποχής τους. Επίσης, με βάση την παραπάνω μαρτυρία του Παπαϊωάννου φαίνεται πως ακόμη και ο ίδιος ο δικτάτορας χαρακτηρίζει τους μουσικούς του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου ως παρεκκλίνουσα ομάδα που προπαγανδίζει το χασίς, παρότι η συντριπτική πλειοψηφία των εν λόγω δημιουργών στην πραγματικότητα δεν είχε καμία σχέση με τη χασισοποσία. Και αυτό σε καμία περίπτωση δεν φαίνεται να συνέβη αναίτια. Η αρνητική πρόσληψη της ομάδας των «μπουζουξήδων» πιθανότατα οφείλεται αφενός στις απαξιωτικές αναπαραστάσεις του παρελθόντος, και αφετέρου στην κατηγοριοποίησή τους, κατά την οποία προβαλλόταν ως προεξέχουσα η κοινωνική τους ταυτότητα, που τους συνέδεε με την παρέκκλιση (δηλ. χρήστες χασίς). Συγκεκριμένα, το γεγονός ότι από το 1932 μέχρι το 1936 ηχογραφήθηκαν εκατοντάδες τραγούδια με χασικλίδικο περιεχόμενο δεν επιχειρήθηκε σε καμία περίπτωση να αποδοθεί στο υπάρχον κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο αυτής της περιόδου και στις υπάρχουσες συνθήκες της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά στους «μπουζουξήδες», οι οποίοι μεταξύ άλλων παρεκκλίνουν από το κοινωνικά θεμιτό και «προπαγανδίζουν το χασίς». Μάλιστα, για την πληρέστερη κατανόηση φαινομένων όπως το παραπάνω, όπου δηλαδή μια κοινωνική ομάδα («μπουζουξήδες») προσλαμβάνεται πρωτίστως ως παρεκκλίνουσα, αλλά στη συνέχεια παρά τις «διώξεις» και τις ιδεολογικές αντιστάσεις επιτυγχάνει να ασκήσει κοινωνική επιρροή ή και να εδραιώσει μία καινοτομία, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες όσο και χρήσιμες οι επισημάνσεις του Moscovici (1989, σ. 261): «Η παρέκκλιση θεωρήθηκε πράγματι σαν μειονέκτημα για την πλειοψηφία και όχι σαν ένα ισχυρό ατού. Δεν έγινε δεκτή σαν ένα «περιουσιακό στοιχείο» που θα μπορούσε να βελτιώσει τις πιθανότητες επιτυχίας της ομάδας (αντί να προκαλέσει την αποτυχία της): ούτε και αναγνωρίστηκε πως η ορθή κρίση (και όχι η εσφαλμένη κρίση) μπορεί να εξαρτάται από την ικανότητα των μελών της ομάδας να παρεκκλίνουν όταν αυτό είναι αναγκαίο παρά να συμμορφώνονται σε κάθε ζήτημα. Χωρίς παρεκκλίνοντα μέλη, μια ομάδα δεν μπορεί ούτε να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα ούτε να επιτύχει τους στόχους της. Επιδιώκοντας να εξαφανίσει τα μέλη αυτά, η ομάδα ουσιαστικά αχρηστεύει μια από τις πηγές της, εξανεμίζει κάποιες από τις πι-

θανότητες επιτυχίας της. Κατά συνέπεια, ο μόνος τρόπος για να προχωρήσει η ομάδα περνά μέσα από την ικανότητα αποδοχής των παρεκκλίσεων και όχι μέσα από την εξάλειψη ή τον αποκλεισμό τους».

2.4. Η διαδικασία της ψυχολογιοποίησης και η χρήση της από τους πολέμιους αρθρογράφους του ρεμπέτικου

Η ψυχολογιοποίηση αποτελεί μία από τις σημαντικές θεωρητικές έννοιες της κοινωνικής ψυχολογίας και θεμελιώθηκε από τον Παπαστάμου κατά τη δεκαετία του 1980. Εντάσσεται στο ευρύτερο θεωρητικό πλαίσιο που αφορά την κοινωνική επιρροή, ενώ ειδικότερα μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι ως θεωρία παρέχει υποθέσεις και πειραματικά αποτελέσματα που αφορούν σε μεγαλύτερο βαθμό τη μειονοτική επιρροή.

Ας προχωρήσουμε όμως αρχικά στον ορισμό και στη συνέχεια στην αναλυτικότερη παρουσίαση της διαδικασίας της ψυχολογιοποίησης. Σύμφωνα με τον συγγραφέα: «Με τον όρο ψυχολογιοποίηση εννοούμε την εγκαθίδρυση μιας αιτιολογικής σχέσης ανάμεσα στην κοινωνική συμπεριφορά (ή στον ιδεολογικό λόγο) και τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά του προσώπου ή των προσώπων που την εκφράζουν» (Παπαστάμου, 1989, σ. 52). Μάλιστα, επειδή η εκδήλωσή της είναι κάτι περισσότερο από συχνή, μπορούμε να πούμε ότι πλέον αποτελεί ρυθμιστική όψη της καθημερινής ζωής για τους παρακάτω λόγους (βλ. Παπαστάμου, 1989, σ. 19-20)

- «Κάθε φορά που βρισκόμαστε αντιμέτωποι με ένα νέο γεγονός, με μια ανεξήγητη συμπεριφορά, με μια εκθρική στάση ή με μια ανταγωνιστική ιδεολογία, έχουμε την τάση να αποδίδουμε τα συγκεκριμένα γεγονότα στις ψυχολογικές ιδιαιτερότητες των αυτουργών τους παρά στο πλαίσιο μέσα στο οποίο εμφανίστηκαν» (Παπαστάμου, 1989, σ. 19). Έτσι, στις περιπτώσεις όπου τα κοινωνικά υποκείμενα βρίσκονται αντιμέτωπα με μη αναμενόμενες συμπεριφορές, αντί να αναγνωρίσουν σε αυτές την αντανάκλαση της κοινωνικής τους πραγματικότητας, έχουν την τάση να τις ψυχολογιοποιούν, δη-

λαδή να θεωρούν ότι αποτελούν συνέπειες των ψυχολογικών ιδιαιτεροτήτων αυτών που τις εκδηλώνουν.

- Κατά την αποπειρώμενη «ψυχολογική ερμηνεία μιας ασυνήθιστης ή συγκρουσιακής συμπεριφοράς που αποδίδεται στην αντικοινωνική διαγωγή αυτού που την εκδηλώνει, η ψυχολογιοποίηση καταλήγει στο ίδιο αποτέλεσμα: αφαιρεί κάθε πίστωση – και σοβαρότητα – απ' το άτομο (ή την ομάδα) που τις προκαλούν ή τις διαδίδουν. Με άλλα λόγια, η ψυχολογιοποίηση αποτελεί έναν αποτελεσματικό τρόπο αντίστασης απέναντι «στις απόπειρες πειθούς, στην αλλαγή της γνώμης, ακόμα και στην κοινωνική αλλαγή» (ό.π., σ. 20).

- Η εξορθολογιστική λειτουργία της ψυχολογιοποίησης γίνεται εμφανής σε κάθε περίπτωση κατά την οποία υποστηρίζουμε ότι οι απόψεις ή οι συμπεριφορές που αντιτίθενται στις αρχές και τα πιστεύω μας οφείλουν την ύπαρξή τους και προέρχονται από τη διαταραγμένη ή παθολογική προσωπικότητα των αυτουργών τους. Δηλαδή, για παράδειγμα, κάθε επικριτής του κοινωνικού συστήματος, και κάθε αντικομφορμιστής, υποτίθεται ότι υπακούει τυφλά στον ιδιαίτερο ψυχισμό του, με αποτέλεσμα η συμπεριφορά του να βρίσκεται υπό την επήρεια της διαταραγμένης προσωπικότητάς του.

Έτσι, σύμφωνα με τον (Moscovici, 1989, σ. 13), κάθε φορά που εμφανίζεται κάποια διαφορετική άποψη ή διαφωνία, «ψυχολογιοποιούμε τη διαφωνία».

Σε σχέση με το δημόσιο λόγο, όπως έχουμε προαναφέρει, κατά τη διάρκεια της ιστορικής διαμόρφωσης του ρεμπέτικου η ψυχολογιοποίηση εκδηλώνεται κυρίως σε περιόδους πολιτικής όξυνσης (όπως κατά τη δεκαετία του 1890) και απευθύνεται: α) στους δημιουργούς και τα τραγούδια τους, β) στους ακροατές, ενώ γ) σε ελάχιστες περιπτώσεις σε αρθρογράφους που, ενώ κατά το παρελθόν υπήρξαν πολέμιοι του μικρασιατικού ρεμπέτικου και του αμανέ, στη συνέχεια εκδηλώνουν ιδεολογική μεταστροφή¹⁶ και εμφανίζονται ως υποστηρικτές του.

¹⁶ Σύμφωνα με τη θεωρία της *μεταστροφής* του Moscovici (1976, 1980), οι άνθρωποι όταν έρχονται αντιμέτωποι με μια μειονοτική πηγή επιρροής που προτείνει νέες απόψεις, ενδέχεται να αντιλαμβάνονται διαφορετικά την πραγματικότητα, μετά από την αλληλεπίδραση.

Συγκεκριμένα, για την πρώτη περίπτωση, σε αρκετές αναφορές οι συντελεστές του είδους και τα τραγούδια τους περιγράφονται από τους πολέμιους συγγραφείς ως φορείς ανθελληνικών χαρακτηριστικών, τα οποία μεταξύ άλλων «μολύνουν» τον ελληνικό πολιτισμό και ασκούν *αγρίαν επίδραση επί της ψυχής*. «...με τους απαισίους στόνους, και τους ειδεχθείς των τουρκικών ασμάτων στεναγμούς»¹⁷. Με άλλα λόγια, η ομάδα των πολέμιων αρθρογράφων προσλαμβάνει και περιγράφει ως πολιτισμική απειλή τις ομάδες των δημιουργών, των τραγουδιστών, των μουσικών εκτελεστών και γενικότερα των καλλιτεχνών που εμπλέκονται με το ρεμπέτικο, και τις οποίες φαίνεται ότι επιχειρεί να τις οριοθετήσει άλλοτε στα πλαίσια του ανεπίσημου πολιτισμού και άλλοτε της παρέκκλισης. Στην προσπάθειά τους λοιπόν να επιτύχουν τη μείωση της επιρροής και της ευρύτατης αποδοχής των δημιουργών του ρεμπέτικου, τους ψυχολογιοποιούν. Για παράδειγμα, οι μικρασιάτες μουσικοί δημιουργοί των καφέ-αμάν, οι οποίοι, διαθέτοντας υψηλό επίπεδο μουσικών γνώσεων, καινοτομούν με το να «εισάγουν» νέες μουσικές φόρμες, επηρεάζοντας και αλλάζοντας με τον τρόπο αυτό τις μέχρι τότε μορφές μουσικής έκφρασης και δημιουργίας των μεγαλύτερων αστικών κέντρων της ανατολικής Μεσογείου. Όμως, η εικόνα που δομούν για αυτούς οι πολέμιοι αρθρογράφοι είναι τελείως διαφορετική όσο και διαστρεβλωμένη. Έτσι, ψυχολογιοποιούνται από τους παραπάνω συγγραφείς όταν περιγράφονται ως βάρβαροι ή πρωτόγονοι που μολύνουν τον ελληνικό λαό με ανατολίτικες «ανθελληνικές» επιρροές, έτσι ώστε να ανακοπεί η ευρύτατη δημοφιλία τους και η απήχυσή τους στις λαϊκές αστικές τάξεις της πρωτεύουσας. Επίσης, οι δημιουργοί του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου που διαδίδουν το μπουζούκι ως καινοτομία και το εισάγουν εκτός από τη δισκογραφία και σε ευρύτερους κοινωνικούς χώρους, ψυχολογιοποιούνται όταν αναπαριστώνται από τους πολέμιους συγγραφείς του ρεμπέτικου ως μέλη περιθωριακών ομάδων που με τα μπουζούκια και τους μπαγλαμάδες τους εμπλέκονται σε παραβατικές

Στην περίπτωση αυτή, λαμβάνει χώρα μια διαδικασία έμμεσης επιρροής (μεταστροφή), κατά την οποία τα κοινωνικά υποκείμενα προσπαθούν να επικυρώσουν (διαψεύσουν ή επιβεβαιώσουν) τις απόψεις τους.

¹⁷ *Ακρόπολις*, 25/8/1891, «Ο Πειραιεύς κατά την νύκτα. Αναδημοσιεύτηκε στο Χατζηπαναζής, 1986, σ. 135-138.

συμπεριφορές (π.χ. «προπαγανδίζουν το χασίς») και ταυτίζονται με τους θαμνώνες των φυλακών και των τεκέδων προγενέστερων δεκαετιών.

Όσον αφορά την επόμενη περίπτωση, επιχειρούν επίσης να δομήσουν απαξιωτική αναπαράσταση για τους ακροατές του είδους, έτσι ώστε μεταξύ άλλων να αποφευχθεί ο μελλοντικός κίνδυνος της «διαφθοράς των ηθών της νεολαίας». Δηλαδή, επιχειρούν να πείσουν το αναγνωστικό τους κοινό ότι για τη συμπεριφορά των ακροατών των καφέ αμάν ευθύνονται αποκλειστικά τα αρνητικά ψυχολογικά χαρακτηριστικά τους (χρησιμοποιώντας χαρακτηρισμούς όπως: «βάρβαροι», «κουτσαβάκηδες» κ.λπ.), τα οποία βέβαια, άσχετα με το αν είναι πραγματικά ή όχι, ωστόσο γίνονται «ορατά» από τους συγγραφείς στα κείμενά τους, επειδή εξυπηρετούν τις ανάγκες και τις ιδεολογικές τους επιδιώξεις. Έτσι, σε ορισμένα δημοσιεύματα των πολέμιων αρθρογράφων του ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1890, ο «λαός» απεικονίζεται π.χ. «ως χυδαίος όχλος, ως αγέλη πρωτόγονη και τυφλή» (βλ. και υποκεφάλαιο 1.4.).

Όσον αφορά την τρίτη περίπτωση, ένα παράδειγμα ψυχολογιοποίησης αρθρογράφων αποτελεί η αντιμετώπιση ορισμένων συγγραφέων της λογοτεχνικής γενιάς του 1880 από τη νέα γενιά των εκπροσώπων του δημόσιου λόγου. Συγκεκριμένα, πρόκειται για αρθρογράφους οι οποίοι, ενώ κατά το παρελθόν υιοθετούσαν θέσεις ιδεολογικών ομάδων οι οποίες επέκριναν τα καφέ-αμάν, στη συνέχεια μεταβάλλοντας τις αρχικές τους θέσεις εκδηλώνουν, ακόμη και με κάποιο δισταγμό και συγκάλυψη (π.χ. καθισμένοι «εις γωνίαν σκοτεινήν»¹⁸), την ιδεολογική τους μεταστροφή απέναντι στη μουσική παράδοση της Ανατολής. Στη συνέχεια όμως, από τις αρχές της δεκαετίας του 1890, επιχειρήθηκε η ψυχολογιοποίηση των παραπάνω συγγραφέων, όταν οι νεότεροι πολέμιοι συγγραφείς της «Ανατολής» τους χαρακτήρισαν μεταξύ άλλων αφελείς, απερίσκεπτους και με επαρχιώτικη νοοτροπία, σε μία προσπάθεια να ακυρώσουν την αντικειμενικότητά τους, και παράλληλα την υποστήριξή τους προς την ανατολίτικη μουσική.

¹⁸ «Εκεί και ο φίλος Π., αποσκιρτήσας από των Ολυμπίων, ρίπτεται εις αποχαύνωσιν, ακούων τα ηδυμελή ασιανά άσματα, υπό τα δένδρα εις γωνίαν σκοτεινήν. Και πού και πού, ωσει ανανήφων, εκβάλλει εξ εγκάτων την κραυγήν: Αμάν! (*Νέα Εφημερίς*, 6/7/1882, βλ. στο Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 46).

Θα μπορούσαμε δηλαδή να υποστηρίξουμε ότι η ομάδα των πολέμιων αρθρογράφων επιδιώκει μέσω της διαδικασίας της ψυχολογιοποίησης να παρουσιάσει ως ψυχικά «ιδιαίτερες» ή «παθολογικές» τις άλλες εξω-ομάδες που εμπλέκονται με το ρεμπέτικο, έχοντας ως απώτερο στόχο να ακυρώσει την αποτελεσματικότητα της επιρροής και της αποδοχής του. Και αυτό επειδή, μεταξύ άλλων, «Η ψυχολογιοποίηση διαστρεβλώνει την πραγματικότητα, εισάγει “σφάλματα” στην πρόσληψη των κοινωνικών φαινομένων» (Παπαστάμου, 1989, σ. 21).

Επίσης, διαπιστώνεται από τα παραπάνω ότι κατά την ιστορική διαμόρφωση του ρεμπέτικου οι μορφές ψυχολογιοποίησης που αφορούν τους δημιουργούς, τους ακροατές και τα τραγούδια του ρεμπέτικου (αλλά και σε ελάχιστες περιπτώσεις ορισμένους αρθρογράφους) καταγράφονται κυρίως σε περιόδους κοινωνικο-πολιτισμικής και πολιτικής όξυνσης. Και από τη στιγμή που ως διαχρονικός ιδεολογικός στόχος παρέμενε το γεγονός της αποκάθαρσης των μορφών του λαϊκού πολιτισμού από τις «ανεπιθύμητες» επιρροές, πιθανολογούμε, και αναμένουμε αντίστοιχα, ότι οι μορφές ψυχολογιοποίησης που αφορούν τους δημιουργούς, τους ακροατές και τα τραγούδια του ρεμπέτικου κατά το χρονικό διάστημα 1931-40, στο οποίο επικεντρώνεται η παρούσα εργασία, θα πρέπει να γίνονται εμφανείς ιδιαίτερα κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38), λόγω της έλευσης της μεταξικής δικτατορίας (βλ. και στην εισαγωγή τις υποθέσεις της έρευνας).

Πέραν των παραπάνω, στη συνέχεια οφείλουμε να παρουσιάσουμε ορισμένα σημαντικά σημεία της θεωρίας της ψυχολογιοποίησης, τα οποία έχουν προκύψει από την πειραματική μελέτη της. Πιο συγκεκριμένα, τα πειραματικά αποτελέσματα της ψυχολογιοποίησης αφορούν κυρίως τη λειτουργία της ως αντίσταση στην κοινωνική καινοτομία και στην επιρροή των ενεργών μειονοτήτων.

Σύμφωνα με τον Παπαστάμου (2001, σ. 90-91), μια σειρά πειραματικών ευρημάτων συγκλίνει κατά κύριο λόγο στη διαπίστωση ότι μία μειονότητα που έχει ως στόχο επιρροής τον πληθυσμό, επιτυγχάνει να ασκήσει επιρροή από τη στιγμή που ενεργοποιείται ο μηχανισμός της γνωστικής επικέντρωσης του πληθυσμού στο συγκρουσιακό περιεχόμενο του μειονοτικού μηνύ-

ματος. Και αυτό ακριβώς έρχεται να αποτρέψει η ψυχολογιοποίηση. Συγκεκριμένα, η επιλεκτική εγκαθίδρυση μιας αιτιολογικής σχέσης ανάμεσα στη συγκρουσιακή συμπεριφορά ή τον εκφερόμενο λόγο της μειονότητας και στα αποδιδόμενα ψυχολογικά χαρακτηριστικά της μειονοτικής ομάδας που ενεργεί, με άλλα λόγια η ψυχολογιοποίηση, εμποδίζει την κοινωνιογνωστική «διάζευξη» μεταξύ του μειονοτικού μηνύματος και της ταυτότητας της πηγής του, που καθιστά εφικτή τόσο την επιρροή της μειονότητας, όσο και την ιδεολογική μεταστροφή.

Επίσης, σύμφωνα με το συγγραφέα, ένας ακόμη λόγος για τον οποίο η ψυχολογιοποίηση επιδρά αποσυνθετικά απέναντι στη μειονοτική επιρροή, αλλά συγχρόνως δεν επενεργεί αρνητικά στην επιρροή της πλειοψηφίας, είναι οι παραποιήσεις ή αλλοιώσεις που επιφέρει στο επίπεδο της κοινωνικής αναπαράστασης της πηγής του μηνύματος, οι οποίες συνίστανται κατά βάση στην εξουδετέρωση της μειονοτικής αντικειμενικότητας, έτσι ώστε να ερμηνεύεται ή να προσλαμβάνεται η μειονοτική σταθερότητα συμπεριφοράς ως αδιάλλακτη και άκαμπτη. Έτσι, η σύγκρουση μετατίθεται από το γνωστικό επίπεδο, στο οποίο συνήθως εστιάζεται, σε ένα σχεσιολογικό ή και σε ένα μορφολογικό επίπεδο, και μετατρέπεται σε ανασταλτικό παράγοντα που εμποδίζει τη διάδοση της καινοτομίας και τη δυνατότητα πρόκλησης κοινωνικής αλλαγής. Με άλλα λόγια, «υπό την επήρεια του ψυχολογιοποιητικού τρόπου πρόσληψης, η μειονοτική ομάδα, από σταθερή που επιχειρεί να είναι απέναντι στον πληθυσμό, εμφανίζεται μέσω της ψυχολογιοποίησης ως αδιάλλακτη, και από αντικειμενική γίνεται υποκειμενική, ενώ το κοινωνιογνωστικά συγκρουσιακό περιεχόμενο της διαφορετικής της πρότασης μετατρέπεται σε εμμονή ή σε ορισμένες μη χρήσιμες απόψεις, οι οποίες δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα, αλλά εκφράζουν την ψυχολογική της ιδιοσυγκρασία και ιδιαιτερότητα» (ό.π., σ. 91).

Τέλος, σε σχέση με την παρούσα εργασία, λαμβάνοντας υπόψη τις θέσεις της Μαντόγλου (1995, σ. 56), που σημειώνει ότι «τόσο στις διαδικασίες της κοινωνικής επιρροής όσο και στις διομαδικές σχέσεις και την ψυχολογιοποίηση, αυτό που διακυβεύεται είναι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις», θα διατυπώσουμε την άποψη ότι η ψυχολογιοποίηση των κοινωνικών ομάδων

που εμπλέκονται με το ρεμπέτικο, η οποία στην προκειμένη περίπτωση επιχειρείται από τους πολέμιους αρθρογράφους, προσβλέπει στη διαστρέβλωση της αναπαράστασής τους, έτσι ώστε να προσληφθούν από το αναγνωστικό τους κοινό ως ψυχολογικά «ιδιαίτερες» κοινωνικές ομάδες.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1 Εισαγωγή

Σκοπός του παρόντος κεφαλαίου είναι η παρουσίαση των μεθόδων και των τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν, προκειμένου να αναδειχθούν:

- Ορισμένες σημαντικές εξελίξεις που διαμόρφωσαν την εικόνα του ρεμπέτικου από την έναρξη της θεωρούμενης ιστορικής του διαμόρφωσης, διαμέσου της ποιοτικής ανάλυσης των πληροφοριών που περιέχονται σε κείμενα του ευρωπαϊκού και εγχώριου γραπτού λόγου της περιόδου 1850-1940, ώστε να καθίσταται εφικτή η πληρέστερη ερμηνευτική προσέγγιση και κατανόηση των ιδεολογικών θέσεων των αρθρογράφων. Με άλλα λόγια, αρχικό άξονα της προβληματικής της εργασίας αποτέλεσε η προσπάθεια να προσεγγιστούν ερμηνευτικά τα αίτια της ιδεολογικής σύγκρουσης και διαφοροποίησης που εμπεριέχονται στις αξιολογικές θέσεις των αρθρογράφων, καθώς και η ανάλυση των μορφών επικοινωνίας που επιλέγουν από την περίοδο της προϊστορίας του ρεμπέτικου (μέσα 19^{ου} αιώνα).

- Τα κεντρικά στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου, μέσα από την συστηματική ποιοτική και ποσοτική ανάλυση των πληροφοριών τις οποίες παρέχουν τα δημοσιεύματα του εγχώριου ημερήσιου και περιοδικού τύπου της περιόδου 1931-40, που αποτελεί το κύριο αντικείμενο της παρούσας έρευνας. Συγχρόνως με τον επιμερισμό της παραπάνω χρονικής περιόδου σε τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (1931-33, 1934-35, 1936-38, 1939-40), να διαπιστωθεί σε ποια στοιχεία της αναπαράστασης επικεντρώνεται σε κάθε χρονική υποπερίοδο το ενδιαφέρον των εκπροσώπων του δημόσιου λόγου, καθώς και ποια είναι η πιθανή συσχέτιση μεταξύ των ιδεολογικών επιλογών των αρθρογράφων και των συνθηκών που επικρατούν στο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της καθεμίας χρονικής υποπεριόδου.

Παράλληλα, έχοντας ως άξονα προσανατολισμού τους παραπάνω στόχους, έγινε η επιλογή, η κατάταξη και η μέτρηση των μεταβλητών, ώστε να διερευνηθούν οι θεωρητικές υποθέσεις της έρευνας.

3.2. Μεθοδολογικές επιλογές

Η πρώτη μεθοδολογική επιλογή αφορά την πραγματοποίηση συναντήσεων με (μακροβιότερους από εμάς) ερευνητές-μελετητές του ρεμπέτικου, έτσι ώστε: αφενός, να κατευθυνθεί η ερευνητική δραστηριότητα της παρούσας εργασίας σε συγκεκριμένες βιβλιοθήκες και κρατικά αρχεία, τα οποία πιθανόν να εξυπηρετούσαν τους σκοπούς της, και αφετέρου για το ενδεχόμενο να συλλέξουμε πληροφορίες για πρόσωπα που άμεσα ή έμμεσα είχαν βιωματική σχέση με το ρεμπέτικο της περιόδου 1931-40, και συνεπώς θα έπρεπε να έχουν γεννηθεί το αργότερο κατά τη δεκαετία του 1920, έτσι ώστε να επιδιώξουμε συναντήσεις μαζί τους.

Συγκεκριμένα, από τον Ιούνιο του 2001 μέχρι και τον Νοέμβριο του 2003 πραγματοποιήσαμε ωριαίες συναντήσεις με τους παρακάτω συνομιλητές:

- Με τον ποιητή και συγγραφέα Χριστιανόπουλο Ντίνο, δύο φορές στη Θεσσαλονίκη (1η συνάντηση: στις 21/7/2001, 2η συνάντηση: Ιούνιος 2002, στο βιβλιοπωλείο «Ραγιάς» στην οδό Ερμού).
- Με τον προσφάτως εκλιπόντα Διαμιανάκο Στάθη μία φορά, τον Ιούλιο του 2003, σε συνέδριο στα Τ.Ε.Ι. Άρτας.
- Με τον Ομότιμο Καθηγητή του Πανεπιστημίου La Trobe της Μελβούρνης Gauntlett Στάθη, μία φορά (Νοέμβριος 2003) στην οικία μου στον Πειραιά.
- Με τον Ομότιμο Καθηγητή του Α.Π.Θ. Κοκόλη Ξενοφών, μία φορά τον Σεπτέμβριο του 2003, στην Πλατεία Αριστοτέλους στη Θεσσαλονίκη.
- Με τον συγγραφέα και ερευνητή του ρεμπέτικου Βλησίδα Κώστα, αρκετές φορές στην Αθήνα και στον Πειραιά.

- Με τον συγγραφέα και ερευνητή του ρεμπέτικου Σαββόπουλο Πάνο, μία φορά, στις 15/5/2001 στην Αθήνα.

- Με παραγωγούς τριών δισκογραφικών εταιρειών. Πιο συγκεκριμένα: με την Ντόρα Ρίζου από τη LYRA στις 5/4/2002, στα γραφεία της εταιρείας της, με τον Σταύρο Μουφλουζέλη από την FM Records, στις 15/1/2002, στα γραφεία της εταιρείας του, και με τον Θύμιο Παπαδόπουλο από τη Sony, στις 19/1/2002, στην οικία μου στον Πειραιά, επειδή κατά το παρελθόν είχε ο καθένας τους ασχοληθεί ιδιαίτερα με τη δισκογραφική διερεύνηση του ρεμπέτικου, και μεταξύ άλλων υπήρξαν υπεύθυνοι ανατυπώσεων παλαιότερων δίσκων του ρεμπέτικου, αλλά και σπάνιων ηχογραφημένων βιογραφικών ντοκουμέντων, όπως ο Θ. Παπαδόπουλος.

Επίσης, με τον συγγραφέα και ερευνητή του ρεμπέτικου Κουνάδη Παναγιώτη είχαμε δύο ολιγόλεπτες συναντήσεις, μία φορά στην Αθήνα και μία στα Πετράλωνα.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι από τις παραπάνω συναντήσεις λάβαμε πληροφορίες που άμεσα ή έμμεσα – σε συνδυασμό και με την αναζήτηση τηλεφωνικών καταλόγων Αθήνας και Θεσσαλονίκης – οδήγησαν τελικά στη συνάντηση με τους δύο γεννηθέντες τη δεκαετία του 1920, για τους οποίους ήδη έχουμε κάνει λόγο στο υποκεφάλαιο 1.4.4. (βλ. και παρακάτω: τρίτη μεθοδολογική επιλογή).

Η δεύτερη μεθοδολογική μας επιλογή αφορά την εξέταση της υπάρχουσας αρθροβιβλιογραφίας για το ρεμπέτικο. Συγκεκριμένα, μέσα από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση των εργασιών αρκετών ερευνητών και μελετητών του ρεμπέτικου¹, αξιοποιήθηκαν, προκειμένου για την εξέταση της προϊστορίας του ρεμπέτικου (βλ. Υποκεφάλαια: 1.4.1.-1.4.3. – Μέρους Α'), αναδημοσιεύσεις προγενέστερων δημοσιευμάτων ή αποσπασμάτων που είχαν δημοσιευθεί για πρώτη φορά κατά το χρονικό διάστημα 1845-1940.

¹ Ενδεικτική αναφορά σε ορισμένα έργα ερευνητών, που περιέχουν αναδημοσιεύσεις προγενέστερων δημοσιευμάτων, τα οποία έλαβε υπόψη της η παρούσα έρευνα, στην προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης και κατανόησης της προϊστορίας του ρεμπέτικου: (Χατζηπανταζής, 1986· Ενεπεκίδης, 1989· Τομανάς, 1997· Συγγρός, 1998· Χριστιανόπουλος, 1999· Gauntlett, 2001· Καλυβιώτης, 2002· Βλησίδης, 2004)

Η τρίτη μεθοδολογική επιλογή που υλοποιήθηκε σχεδόν παράλληλα με την πρώτη, και συγκεκριμένα κατά το χρονικό διάστημα Ιούνιος 2001-Ιούνιος 2004, αφορά την πραγματοποίηση πέντε ημίων συναντήσεων (τέσσερις στη Θεσσαλονίκη και μία στο Μοσχάτο)² με δύο γεννηθέντες περί τα μέσα της δεκαετίας του 1920, οι οποίοι μας παρείχαν σημαντικές πληροφορίες όπως: α) η λειτουργία του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης, ως μέσου μετάδοσης ρεμπέτικων τραγουδιών πριν από την έλευση της μεταξικής δικτατορίας και β) η δικαστική υπόθεση, στο Τριμελές Πλημμελειοδικείο Θεσσαλονίκης, σημαντικού δημιουργού του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου.

Η τέταρτη μεθοδολογική επιλογή αφορά την εξέταση δύο συγκεκριμένων αρχείων και προήλθε αφενός ως ανάγκη επαλήθευσης των πληροφοριών που προέκυψαν από την παραπάνω τρίτη μεθοδολογική επιλογή, και αφετέρου επειδή οι πληροφορίες αυτές δεν είχαν επισημανθεί από τη μέχρι σήμερα γνωστή ερευνητική αναζήτηση που αφορά το ρεμπέτικο.

Όσον αφορά το πρώτο αρχείο, τον Ιανουάριο του 2002 επισκεφθήκαμε το Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας, απ' όπου λάβαμε την πληροφορία ότι βρίσκεται στη διάθεση του αναγνωστικού κοινού, για πρώτη φορά, το ογκώδες αρχείο: Χατζητάση-Σαλαγκίδη, το οποίο μεταξύ άλλων περιείχε φύλλα αρκετών εφημερίδων του ημερήσιου τύπου της Θεσσαλονίκης της δεκαετίας του 1930. Για την υλοποίηση του εγχειρήματος πραγματοποιήσαμε 22 εβδομαδιαίες επισκέψεις στη Θεσσαλονίκη κατά τα διαστήματα Ιούνιος-Ιούλιος 2002, Ιούνιος-Ιούλιος 2003, Ιούνιος-Ιούλιος 2004 και Ιούνιος-Νοέμβριος 2005. Κατά τις παραπάνω επισκέψεις, αποφασίσαμε να προβούμε σε δειγματοληπτικό έλεγχο (1 φύλλο ανά εβδομάδα, ξεκινώντας την 1η εβδομάδα από το φύλλο της Δευτέρας, τη 2η εβδομάδα από το φύλλο της Τρίτης κ.ο.κ.) στα διαθέσιμα φύλλα τεσσάρων εφημερίδων του ημερήσιου Τύπου

² 1. Με τον Γ. Π. ή «Καμπουρέλο», γεννηθέντα περί τα μέσα της δεκαετίας του 1920, συναντηθήκαμε στη Θεσσαλονίκη: Στις 24/9/2001, 15/9/2003, στις 22/10/2004 και στις 12/11/2004 στο Καφενείο «Ολυμπιάδος», που βρίσκεται επί της οδού Ολυμπιάδος 118. 2. Με τον Δημήτρη Μουσχουντή, γεννηθέντα το 1927, συναντηθήκαμε στις 7/4/2002, στην *οικία του στο Μοσχάτο*

Θεσσαλονίκης, επειδή στις συγκεκριμένες εφημερίδες η παρουσία άρθρων για την πολιτισμική δραστηριότητα της πόλης υπήρξε σχεδόν καθημερινή. Έτσι, εξετάστηκαν συνολικά 1.571 φύλλα των εφημερίδων: *Το Φως*, *Μακεδονία*, *Νέα Αλήθεια* και *Εφημερίς των Βαλκανίων*³. Από την εξέταση των παραπάνω φύλλων αποδελτιώθηκαν 109 δημοσιεύματα τα οποία καταλαμβάνουν 125 σελίδες και αποδεικνύουν τη λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού της Θεσσαλονίκης από το 1932 μέχρι και το 1939, καθώς και τη μετάδοση ρεμπέτικων τραγουδιών τουλάχιστον από το 1934. Επίσης, αποδελτιώθηκαν και τέσσερα ακόμη δημοσιεύματα στα οποία το ενδιαφέρον των αρθρογράφων επικεντρωνόταν σε θέματα του ρεμπέτικου, και για το λόγο αυτόν τα εντάξαμε στο υλικό της επόμενης μεθοδολογικής επιλογής.

Στον παρακάτω πίνακα 1. παρατίθενται οι αριθμοί των φύλλων που εξετάστηκαν, καθώς και των φύλλων που αποδελτιώθηκαν, ανά εφημερίδα.

Πίνακας 1.

Τα φύλλα των εξετάστηκαν και αποδελτιώθηκαν από τις τέσσερις εφημερίδες του ημερήσιου Τύπου Θεσσαλονίκης

Εφημερίδες	Φύλλα που εξετάστηκαν	Φύλλα που αποδελτιώθηκαν
Το Φως	509	60
Μακεδονία	196	5
Νέα Αλήθεια	508	34
Εφημερίς των Βαλκανίων	358	10
Σύνολο	1571	109

Από την εξέταση των παραπάνω 109 δημοσιευμάτων, οι τίτλοι των οποίων παρατίθενται στο 2ο παράρτημα της εργασίας: α) προσδιορίστηκε επακριβώς το ωράριο και το ανά έτος διάστημα λειτουργίας του Ραδιοφωνικού Σταθμού Θεσσαλονίκης, κατά την περίοδο 1932-1939 (μέχρι δηλαδή και την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39, που σηματοδοτεί την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας στο έπακρο), β) σε αρκετά από τα συγκεκρι-

³ Θα σημειώσουμε εδώ ότι τα φύλλα της: *Εφημερίς των Βαλκανίων* τα εξετάσαμε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης. Αυτό συνέβη κυρίως επειδή το ωράριο λειτουργίας του Ιστορικού Αρχείου Θεσσαλονίκης ήταν 09.00-13.30, και από τις 14.00-20.00 μπορούσαμε να εργαστούμε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, λόγω της ευρύτητας του ωραρίου λειτουργίας της (08.00-20.00).

κριμένα κείμενα αναφέρεται η φράση «λαϊκό πρόγραμμα», χωρίς περαιτέρω προσδιορισμό, γ) αποδείχθηκε ότι ο ραδιοφωνικός σταθμός της πόλης αποτέλεσε μέσον μετάδοσης ρεμπέτικων τραγουδιών τουλάχιστον από την 1/9/1934. Μάλιστα, αν λάβουμε υπόψη τη μαρτυρία του παλαιότερου εν ζωή «μπουζουξή» της Θεσσαλονίκης, Γ.Π., τότε είναι πιθανόν ο παραπάνω σταθμός να μετέδιδε ρεμπέτικα τραγούδια σε καθημερινή βάση.

Συνοψίζοντας, θα υπογραμμίσουμε ότι τα παραπάνω δημοσιεύματα, αν και χρήζουν περαιτέρω διερεύνησης, ωστόσο προσφέρουν νέα γνώση στη μέχρι σήμερα διερεύνηση του ρεμπέτικου και ενδεχομένως μπορούν να προσφέρουν το έναυσμα για νέες ερευνητικές εργασίες στο μέλλον.

Συνεχίζοντας, και κάνοντας λόγο για το δεύτερο αρχείο, δηλαδή αυτό του Τριμελούς πλημμελειοδικείου Θεσσαλονίκης, εξετάστηκαν στο Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας – παράλληλα με την εξέταση των εφημερίδων του ημερήσιου Τύπου Θεσσαλονίκης – 23.997 δικαστικές υποθέσεις, εκ των οποίων αποδελτιώθηκαν οι 1.145.

Ειδικότερα, για τους λόγους που ήδη έχουν αναφερθεί στο υποκεφάλαιο 1.4.4., η αποδελτίωση των 1.145 δικαστικών αποφάσεων, οι οποίες αφορούν το σύνολο των ποινικών υποθέσεων που σχετίζονται με τρεις συγκεκριμένες κατηγορίες παραβατικών συμπεριφορών, δηλαδή: α) την παράβαση του Νόμου 5539 περί ναρκωτικών β) την παράνομη κατοχή καπνού και γ) την παράνομη κατοχή όπλου για το χρονικό διάστημα 1935-40, οδήγησε στη διαμόρφωση του παρακάτω συγκεντρωτικού πίνακα συχνοτήτων:

Πίνακας 2.

Η συχνότητα εμφάνισης των τριών κατηγοριών παραβατικών συμπεριφορών ανά έτος και ως προς το είδος της ποινής

Πλήθος από Ημερομηνία		Ποινή		
Έτος	Κατηγορία	Αθώος	Ένοχος	Σύνολο
1935	καπνός	43	53	96
	ναρκωτικά	8	35	43
	όπλα	19	14	33
Σύνολο - 1935		70	102	172
1936	καπνός	33	45	78
	ναρκωτικά	3	23	26
	όπλα	19	18	37
Σύνολο - 1936		55	86	141
1937	καπνός	43	46	89
	ναρκωτικά	10	56	66
	όπλα	31	15	46
Σύνολο - 1937		84	117	201
1938	καπνός	38	95	133
	ναρκωτικά	15	41	56
	όπλα	21	17	38
Σύνολο - 1938		74	153	227
1939	καπνός	40	61	101
	ναρκωτικά	7	24	31
	όπλα	27	41	68
Σύνολο - 1939		74	126	200
1940	καπνός	75	27	102
	ναρκωτικά	12	18	30
	όπλα	30	42	72
Σύνολο - 1940		117	87	204
Γενικό άθροισμα		474	671	1145

Έτσι, με βάση τους συγκεκριμένους στόχους που θέσαμε – και τους οποίους έχουμε ήδη προαναφέρει – κατά την εξέταση των παραπάνω υποθέσεων: α) επιβεβαιώνεται η ύπαρξη της δικαστικής υπόθεσης του δημιουργού Β. Μ., και παράλληλα επιβεβαιώνεται ότι κανείς από τους «μπουζουξήδες» και δημιουργούς του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου κατά τη διαμονή τους

στην πόλη της Θεσσαλονίκης δεν εμπλέκεται σε παραβατικές συμπεριφορές, ή μάλλον δεν έχει καταδικαστεί από τις δικαστικές αρχές της πόλης.

β) Με τον τρόπο αυτό ισχυροποιείται η άποψη αρκετών ερευνητών του ρεμπέτικου, οι οποίοι υποστηρίζουν ότι, κάνοντας λόγο για τους δημιουργούς του ρεμπέτικου, είναι προτιμότερο να μιλάμε για την προλεταριοποίησή τους που την υπαγόρευε το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής τους, αντί να μιλούμε για την περιθωριοποίησή τους.

γ) Επιπλέον, αν λάβουμε υπόψη μας τη μαρτυρία του Δημήτρη Μουσχουντή (βλ. υποκεφάλαιο 1.4.4.), είναι πιθανόν η «προστασία» και φιλική αντιμετώπιση των «μπουζουξήδων» από τον αστυνομικό διευθυντή της πόλης να αποτέλεσε, τουλάχιστον κατά τα τρία πρώτα χρόνια της μεταξικής δικτατορίας⁴, την αναγκαία και ικανή συνθήκη για την εξασφάλιση της επαγγελματικής επιβίωσης της παραπάνω κοινωνικής ομάδας, για όσο διάστημα δηλαδή πραγματοποιούνταν εκτεταμένες αστυνομικές διώξεις εις βάρος τους στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας, πράγμα που τους εξωθούσε να βρίσκονται πολλές φορές στην πόλη της Θεσσαλονίκης υπό συνθήκες «άτυπης» εξορίας.

Η πέμπτη μεθοδολογική επιλογή αφορά την εφαρμογή της μεθόδου της ανάλυσης περιεχομένου, δηλαδή τη συστηματική ποιοτική και ποσοτική ανάλυση σε 144 δημοσιεύματα, στα οποία αποτυπώνεται η πρόσληψη της εικόνας του ρεμπέτικου από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40. Η έρευνα για τη συγκέντρωση του παραπάνω υλικού πραγματοποιήθηκε κατά το χρονικό διάστημα από τον Ιούνιο του 2003 μέχρι και τον Ιούλιο του 2006, με συνολικά 152 ημερήσιες επισκέψεις που πραγματοποιήθηκαν στη Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης, στο Ιστορικό

⁴ Και αυτό επειδή, στη συνέχεια, δηλαδή από τις αρχές του 1939 και μετά την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39, που σηματοδοτεί τον διά παντός εξοστρακισμό των ανατολίτικων χαρακτηριστικών από τις μορφές του λαϊκού πολιτισμού και τη δισκογραφία, φαίνεται ότι οι φορείς της εξουσίας όπως και οι πολέμιοι αρθρογράφοι του ρεμπέτικου, αλλάζουν τη συμπεριφορά τους απέναντι στην ομάδα των «μπουζουξήδων».

Αρχείο Μακεδονίας και στο Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης. Θα σημειώσουμε επίσης ότι για την εξέταση των φύλλων των εφημερίδων πραγματοποιήσαμε δειγματοληπτικό έλεγχο, εξετάζοντας ένα φύλλο ανά εβδομάδα για κάθε εφημερίδα, επιλέγοντας κυκλικά από την πρώτη εβδομάδα το φύλλο της Δευτέρας, από τη δεύτερη εβδομάδα το φύλλο της Τρίτης κ.ο.κ. Επίσης, εξετάστηκε το σύνολο των βιβλιοδετημένων τόμων για τα περιοδικά που υπήρξαν διαθέσιμα στις παραπάνω βιβλιοθήκες κατά το χρονικό διάστημα που διήρκεσε η έρευνα. Οι τίτλοι των συγκεκριμένων δημοσιευμάτων παρατίθενται στο 2^ο παράρτημα της εργασίας, και στον επόμενο πίνακα 3. παρουσιάζεται η αναλυτική κατανομή του ερευνητικής διαδικασίας.

Πίνακας 3.

Η πραγματοποίηση της ερευνητικής διαδικασίας στις Βιβλιοθήκες ως προς τα αποδελτιωμένα και εξεταζόμενα δημοσιεύματα

Βιβλιοθήκες	Αποδελτιωμένα δημοσιεύματα	Εξεταζόμενα φύλλα	Τόμοι περιοδικών
Βουλής των Ελλήνων	138	4.149	26
Γεννάδειος	3	525	2
Δημοτική Θεσ/νίκης	0	358	0
Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας	3	1.213	4
Κέντρο Ιστορίας Θεσ/νίκης	0	0	2
Σύνολο	144	6.245	34

Συνοψίζοντας, και με βάση την ανάγνωση του πίνακα 3., θα σημειώσουμε ότι η ανάλυση περιεχομένου επικεντρώθηκε σε 144 δημοσιεύματα τα οποία αποδελτιώθηκαν από 6.245 εξεταζόμενα φύλλα εφημερίδων και τριάντα τέσσερις βιβλιοδετημένους τόμους περιοδικών, καταλαμβάνουν 205 σελίδες και περιέχουν 576 αναφορές στις οποίες αποτυπώνεται η πρόσληψη της εικόνας του ρεμπέτικου από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40. Τα δεδομένα κωδικοποιήθηκαν στο πρόγραμμα Excel 2003, και στη συνέχεια υπέστησαν στατιστική επεξεργασία με τα προγράμματα SPSS 14.0 και Spad 5.0.

Πέραν των παραπάνω, στο σημείο αυτό θα επισημάνουμε ότι η συγκεκριμένη μεθοδολογική επιλογή αποτέλεσε τον κυριότερο στόχο της παρούσας έρευνας, από τη στιγμή που, μέσα από την ποιοτική και την ποσοτική ανάλυση των πληροφοριών που μας παρέχουν τα συγκεκριμένα δημοσιεύματα, αφενός επιτεύχθηκε η ανάδειξη των κεντρικών στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου (βλ. Κεφάλαιο 4, Β' μέρους), και αφετέρου, όπως θα διαπιστώσουμε στην παρουσίαση του ίδιου κεφαλαίου, επιχειρήθηκε μία ερμηνευτική προσέγγιση που συμπεριλαμβάνει τη διάρθρωση μεταξύ ατομικού και κοινωνικού, το οποίο αποτελεί καίριο ζητούμενο για κάθε κοινωνιοψυχολογική έρευνα. Επίσης, οφείλουμε να σημειώσουμε ότι η τελική μορφή της παρούσας μεθοδολογικής επιλογής πιθανότατα δεν θα αποκτούσε πληρότητα και επάρκεια χωρίς τον συνυπολογισμό των υπολοίπων μεθοδολογικών επιλογών. Και αυτό από τη στιγμή που ακόμη και η τελική κατηγοριοποίηση των μεταβλητών, η οποία αποτυπώνει τον τρόπο πρόσληψης της εικόνας των ακροατών, των συντελεστών και των τραγουδιών του ρεμπέτικου από τους αρθρογράφους, βρίσκεται σε αλληλεξάρτηση και συνάφεια με τα πορίσματα των υπολοίπων μεθοδολογικών επιλογών, αλλά και των ερευνητικών επισημάνσεων που προέκυψαν. Για παράδειγμα, από την εξέταση ορισμένων σημαντικών εξελίξεων που συνέβαλαν στην ιστορική διαμόρφωση του ρεμπέτικου, γίνεται εμφανές ότι ήδη από τη δεκαετία του 1870 οι αρθρογράφοι, προσπαθώντας να επιχειρηματολογήσουν για το ρεμπέτικο, επιχειρούν να δομήσουν την αναπαράσταση της εικόνας των ακροατών, των συντελεστών και των τραγουδιών του ρεμπέτικου κυρίως συμπορευόμενοι με τις θέσεις των υποστηρικτών του «ελληνισμού» και της «ρωμιοσύνης», όπως και κατά το χρονικό διάστημα όπου εστιάζει το ενδιαφέρον της η παρούσα έρευνα, δηλαδή την χρονική περίοδο 1931-40.

Τέλος, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι σε αρκετά από τα παραπάνω 144 δημοσιεύματα διαπιστώνεται εντός του ίδιου δημοσιεύματος η συνύπαρξη αναφορών που εμπεριέχουν διαφορετικά είδη αξιολογήσεων. Με άλλα λόγια, στο ίδιο δημοσίευμα εμφανίζονται αρκετοί αρθρογράφοι να εκφράζονται π.χ. απαξιωτικά (δηλ. με αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση)

για τους δημιουργούς του ρεμπέτικου, ενώ συγχρόνως να διαφοροποιούν τη θέση τους απέναντι στους ακροατές ή τα μουσικά όργανα του ρεμπέτικου, καταθέτοντας δηλαδή στο ίδιο δημοσίευμα και αναφορές που εμπεριέχουν θετική ή ουδέτερη αξιολόγηση. Για το λόγο αυτό το εγχείρημα να χαρακτηρίσουμε τα δημοσιεύματα ως θετικά, αρνητικά ή ουδέτερα εμπεριείχε τον κίνδυνο της αυθαιρεσίας⁵. Έτσι, η τελική κωδικοποίηση του υλικού πραγματοποιήθηκε στο επίπεδο των αναφορών και όχι των δημοσιευμάτων.

3.3. Επισημάνσεις κατά την εξέταση του φύλου των αρθρογράφων των δημοσιευμάτων της περιόδου 1931-40

Πριν από τη διεξοδική παρουσίαση της μεθόδου της ανάλυσης περιεχομένου, θα σταθούμε σε ορισμένες επισημάνσεις που προέκυψαν από την εξέταση του φύλου των συγγραφέων που αρθρογραφούν για το ρεμπέτικο κατά την περίοδο 1931-40.

Πιο συγκεκριμένα, από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 4. είμαστε σε θέση να υποστηρίξουμε ότι ο δημόσιος λόγος της περιόδου 1931-40 είναι κατεξοχήν ανδρικός σε ποσοστό (60,4%) που αντιστοιχεί σε 87 δημοσιεύματα. Επίσης, έξι άρθρα, ποσοστό (4,2%), υπογράφονται από γυναίκες συγγραφείς, ενώ 51 άρθρα, ποσοστό (35,4%), είναι ανυπόγραφα.

Πίνακας 4

Η κατανομή των δημοσιευμάτων ως προς το φύλο και την υποπερίοδο

	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	Συχνότητα	Ποσοστό
Άνδρες	16	14	49	8	87	60,4
Γυναίκες	1	1	2	2	6	4,2
Ανυπόγραφα	3	6	35	7	51	35,4
Σύνολο	20	21	86	17	144	100,0

⁵ Για παράδειγμα, σε άρθρο της η Σπανούδη Σ., στις 7/10/1938 στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*, ενώ εξαπολύει οξεία επίθεση εναντίον του αμανέ, ωστόσο εκφράζεται θετικά απέναντι σε δύο άλλα ρεμπέτικα τραγούδια.

Ακόμα, στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι τα ανυπόγραφα άρθρα εμφανίζουν μεγάλη αύξηση μετά την έλευση της μεταξικής δικτατορίας, και πιο συγκεκριμένα κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο, πράγμα που πιθανότατα συνδέεται με το γεγονός της έναρξης της λογοκριτικής δραστηριότητας από το καθεστώς. Ακόμα, θα αναφέρουμε ότι η καταγραφή των έξι άρθρων που αντιστοιχούν στο γυναικείο φύλο (4,2%) αφορούν δύο συγκεκριμένα πρόσωπα, τη Σπανούδη Σ. και τη Λαλαούνη Α.

Πώς όμως μπορεί να ερμηνευθεί η παρουσία μόνο δύο γυναικών συγγραφέων; Προφανώς οι λόγοι θα πρέπει να αναζητηθούν στο πολιτικό και κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο των προηγούμενων δεκαετιών. Με άλλα λόγια, η ελάσσων παρουσία των γυναικών στο δημόσιο λόγο και η θέση τους στην ελληνική κοινωνία δεν είναι φαινόμενο του Μεσοπολέμου, αλλά προγενέστερο. Παράλληλα, σύμφωνα με την Αβδελά (2002, σ. 337): «εστιάζοντας στο δημόσιο λόγο περί γυναικών, μέσα από τους μετασχηματισμούς των αναπαραστάσεων για τις γυναίκες και τη θέση τους στην ελληνική κοινωνία, είναι δυνατόν να προσεγγίσουμε τη διαπραγμάτευση που συνοδεύει κάθε πρόσκαιρο προσδιορισμό του περιεχομένου τους ως μια διαδικασία επανασημασιοδότησης του πολιτικού». Σύμφωνα με την ίδια συγγραφέα (2002, σ. 339), ο αναλφαβητισμός των γυναικών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αγγίζει το 80%, η δευτεροβάθμια εκπαίδευση των κοριτσιών έχει περίπου ως την ίδια εποχή αφεθεί αποκλειστικά στην ιδιωτική πρωτοβουλία, και το μόνο επάγγελμα που μπορεί να κάνει μια μορφωμένη γυναίκα είναι εκείνο της δασκάλας. Ωστόσο, μετά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα, η έλευση των μικρασιατών προσφύγων το 1922 σηματοδοτεί μια σημαντική βελτίωση για τη θέση των γυναικών. Εκτός από τα νομοσχέδια του 1913 που κάνουν λόγο για ίδρυση σχολείων, διδασκαλείων και γυμνασίων θηλέων, θα πρέπει να υπολογίσουμε και την αλλαγή της σύνθεσης του ελληνικού πληθυσμού κατά $\frac{1}{4}$ μετά την έλευση των μικρασιατών προσφύγων ως παράγοντα που συνετέλεσε στο ότι: «Οι μαθήτριες της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, από το 4% του μαθητικού πληθυσμού το 1910-11, θα φτάσουν το 30% το 1936-37» (Αβδελά, 2002, σ. 343). Συνεπώς, η περίοδος κατά την οποία οι παραπάνω

γυναίκες αρθρογράφοι υπήρξαν μαθήτριες εντάσσεται στην περίοδο του εμφανούς «αποκλεισμού» του γυναικείου φύλου από τη δυνατότητα της μόρφωσης. Ακόμη, ανασταλτικό παράγοντα στην απόπειρα βελτίωσης και ισχυροποίησης της θέσης του γυναικείου φύλου αποτέλεσε το μεταξικό καθεστώς, το οποίο δεν άφησε, για παράδειγμα, κανένα περιθώριο για τη συνέχιση της λειτουργίας γυναικείων οργανώσεων που είχαν αρχίσει να δραστηριοποιούνται ενεργά μεταξύ 1919-1920, όπως: ο «Σύνδεσμος Ελληνίδων υπέρ των Δικαιωμάτων της Γυναίκας» (με έτος ιδρύσεως το 1920) και ο «Σοσιαλιστικός Όμιλος Γυναικών» (με έτος ιδρύσεως το 1919).

3.4. Η μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου

Η παρούσα έρευνα, όπως προαναφέραμε, εστιάζοντας συστηματικά σε 144 δημοσιεύματα που αποτυπώνουν τον τρόπο πρόσληψης της εικόνας του ρεμπέτικου της περιόδου 1931-40 από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου, επέλεξε ως μέθοδο την ανάλυση περιεχομένου, πραγματοποιώντας ποιοτικές όσο και ποσοτικές αναλύσεις.

Σύμφωνα με τον Ιωσηφίδη (2003, σ. 67), η ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων είναι μια δραστηριότητα που περιλαμβάνει όλες τις διαδικασίες νοηματοδότησης, κατηγοριοποίησης και θεωρητικοποίησης του ποιοτικού υλικού, έχοντας ως στόχο την απάντηση στα ερευνητικά ερωτήματα, τον έλεγχο των ερευνητικών υποθέσεων ή την ερμηνεία και την κατανόηση φαινομένων, διαδικασιών και συμπεριφορών. Επίσης, θα αναφέρουμε ότι η ποιοτική έρευνα και οι ποιοτικές μεθοδολογίες γενικότερα αποτελούν ένα από τα δύο μεγάλα μεθοδολογικά παραδείγματα και ερευνητικά εργαλεία των κοινωνικών επιστημών. Συγχρόνως, η ανάλυση ποιοτικών δεδομένων, εκτός του γεγονότος ότι θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από συστηματικότητα, προϋποθέτει την αποτελεσματική διαχείριση των δεδομένων. Αποτελεί, δηλαδή, μια διαδικασία προσεκτικής επεξεργασίας, η οποία οδηγεί στην κωδικοποίηση των δεδομένων συλλογής, ομαδοποιώντας τα σε θεματικές ενότητες και σκέ-

ψεις, με σκοπό τη διατύπωση ερμηνευτικών και θεωρητικών σχημάτων για τα δεδομένα που διερευνώνται (βλ. Siedel, 1998).

Παράλληλα, η ανάλυση περιεχομένου⁶ για την ποιοτική και ποσοτική μελέτη των προϊόντων του λόγου αποτελεί για κάθε ερευνητή ένα αξιόλογο καθώς και αξιόπιστο μεθοδολογικό εργαλείο. Με το συγκεκριμένο μεθοδολογικό εργαλείο ο ερευνητής συγκεντρώνει και ταξινομεί με αξιοπιστία και αποτελεσματικότητα το θέμα της έρευνάς του. Με άλλα λόγια, αποτελεί ένα εργαλείο που μπορεί να παρέχει αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική περιγραφή του προφανούς (Berelson, 1952), αλλά και του περιεχομένου της επικοινωνίας που δεν είναι άμεσα «αντιληπτό», δηλαδή του συμβολικού (Krippendorff, 1989).

Επίσης, η ανάλυση περιεχομένου (content analysis) είναι μια μέθοδος δευτερογενούς ανάλυσης ποιοτικού υλικού, το οποίο μπορεί να έχει διάφορες μορφές: κείμενα, συνεντεύξεις, εικόνες, φιλμ κ.τ.λ. (Κυριαζή, 1999). Επιπλέον, μπορεί να εφαρμοστεί και στη μελέτη και ανάλυση μη λεκτικών μορφών επικοινωνίας, όπως πίνακες, γλυπτά, σκίτσα κ.ά. (Berelson, 1952). Η Σακαλάκη (2001, σ. 478), συνυπολογίζοντας τις θέσεις του Moscovici, υποστηρίζει επίσης, ότι: «Το πεδίο της ανάλυσης περιεχομένου καλύπτει όλο το φάσμα των γραπτών και προφορικών επικοινωνιών. Μπορούμε να υποβάλουμε σε ανάλυση περιεχομένου οτιδήποτε έχει λεχθεί ή γραφεί... Άρθρα του Τύπου, διαφημίσεις, επικοινωνίες, [...] μπορούν να αναλυθούν με στόχο ή την περιγραφή του περιεχομένου τους ή τη συναγωγή γνώσεων και συμπερασμάτων αναφορικά με τις συνθήκες παραγωγής ή αποδοχής και ερμηνείας του μηνύματος ή και τα δύο».

Ποια είναι όμως τα σημαντικότερα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα της ανάλυσης περιεχομένου; Σύμφωνα με τον Robson (2002, σ. 358), ορισμένα πλεονεκτήματα της μεθόδου αυτής είναι τα ακόλουθα: α) τα ερευνητικά δεδομένα υπάρχουν διαθέσιμα σε σταθερή και μόνιμη μορφή· β) είναι

⁶ Ενδεικτική βιβλιογραφία για την ανάλυση περιεχομένου είναι: α) Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communications Research*, New York: Free Press. β) Krippendorff, K. (1989). *Content Analysis, An Introduction to its Methodology*, U.S.A: Sage Publications.

δυνατόν να εφαρμοστούν συνδυαστικά και ποσοτικές μέθοδοι ανάλυσης· γ) μπορούν να χρησιμοποιηθούν προγράμματα ανάλυσης δεδομένων ποιοτικού και ποσοτικού χαρακτήρα. Αντιστοίχως, ορισμένα μειονεκτήματα της μεθόδου είναι τα ακόλουθα: α) τα διαθέσιμα ντοκουμέντα μπορεί να είναι περιορισμένα· β) είναι υπαρκτός ο κίνδυνος διαστρέβλωσης των συμπερασμάτων εάν δεν ελεγχθεί η αξιοπιστία του υλικού· γ) σε ορισμένες περιπτώσεις είναι δύσκολο να εντοπιστούν αιτιακές σχέσεις.

Επιπλέον, σημαντικό πλεονέκτημα της ανάλυσης περιεχομένου αποτελεί το γεγονός ότι ο ερευνητής και η έρευνά του δεν επηρεάζουν κατά κανέναν τρόπο το μήνυμα της επικοινωνίας. Η έρευνα διεξάγεται σε μεταγενέστερο χρόνο από αυτόν της παραγωγής του μηνύματος, και με τον τρόπο αυτό η αλληλεπίδραση ερευνητή-υποκειμένου δεν μπορεί να επηρεάσει τα δεδομένα της επικοινωνίας. Παράλληλα, στα θετικά της μεθόδου συνυπολογίζεται το γεγονός ότι μπορεί να χειριστεί μεγάλο αριθμό δεδομένων. Ακόμα, θα σημειώσουμε ότι η χρησιμότητα της ανάλυσης περιεχομένου έγκειται στο ότι βοηθά στη μετατροπή υλικού ποιοτικής φύσεως, συνήθως γραπτών κειμένων αλλά και προφορικού λόγου, σε μορφή ποσοτικών δεδομένων. Παρέχει, συνεπώς, τη δυνατότητα στον ερευνητή να οργανώσει κατά τρόπο διεξοδικό και συστηματικό τα πληροφοριακά δεδομένα των κειμένων, που ενδεχομένως δεν μπορούν να διακριθούν εύκολα. Επίσης, ο ερευνητής έχει τη δυνατότητα σε ορισμένες περιπτώσεις να προσεγγίσει τις συνθήκες παραγωγής του μηνύματος που εκπέμπεται, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αυτό κατανοητό από το περιβάλλον αποδοχής (δηλ. τους δέκτες του μηνύματος). Με την προϋπόθεση ότι θα διατυπώνει διαρκώς τα κατάλληλα ερωτήματα τα οποία συνοδεύουν από την έναρξη μέχρι και το τέλος την πορεία της ερευνητικής διαδικασίας.

Η ανάλυση περιεχομένου θέτει συγκεκριμένους κανόνες για τη συστηματική κωδικοποίηση του γραπτού ή προφορικού λόγου και παρέχει τη δυνατότητα ποσοτικής επεξεργασίας των δεδομένων της έρευνας. Με την ποσοτικοποίηση των δεδομένων αποφεύγεται ο κίνδυνος πλάνης του ερευνητή, ο οποίος πλέον δεν είναι δυνατόν να παρασυρθεί από υποκειμενισμό και να

αναδειξεί πλασματικά ως κυρίαρχο ένα στοιχείο το οποίο παρουσιάζει μικρή συχνότητα εμφάνισης. Έτσι, η συστηματική ανάλυση του υλικού καθιστά τη μέθοδο ακριβέστερη, αντικειμενική και πιστή, γιατί η παρατήρηση είναι ελεγχμένη και επαναλήψιμη.

Επίσης, ο Berelson (1952), παρουσιάζοντας αναλυτικά τις δυσκολίες που μπορεί ο ερευνητής να συναντήσει κατά τη διάρκεια της έρευνάς του χρησιμοποιώντας την ποιοτική ανάλυση περιεχομένου, σημειώνει ότι: α) η ποιοτική ανάλυση είναι εν δυνάμει ποσοτική, δηλαδή δεν μιλά με αριθμούς αλλά χρησιμοποιεί λέξεις που ποσοτικοποιούν χωρίς να δίνει ακριβή ποσοστά όπως: κατ' επανάληψη, συχνά, σπάνια κ.τ.λ.· β) η ποιοτική ανάλυση συχνά βασίζεται στην παρουσία ή απουσία ενός ιδιαίτερου περιεχομένου και λιγότερο στην ύπαρξη σχετικών συχνοτήτων· γ) ενδέχεται να πραγματοποιείται σε μικρά, ανακριβή από δειγματοληπτική άποψη, τμήματα του υλικού τα οποία δεν είναι σίγουρο ότι παρουσιάζουν μεγάλη συχνότητα· δ) ορισμένες φορές επιμένει στους σκοπούς του αποστολέα του μηνύματος και τις επιπτώσεις που αυτό επιφέρει στο ακροατήριό του· ε) είναι πιθανόν να ενδιαφέρεται λιγότερο για το περιεχόμενο καθαυτό απ' όσο για τα αντανακλώντα και τα βαθύτερα νοήματα που αυτό περικλείει· στ) η ποιοτική ανάλυση δεν απαιτεί αυστηρά δομημένο σύστημα κατηγοριών όπως η ποσοτική· ζ) τέλος, η ποιοτική ανάλυση χρησιμοποιεί και αναλύει περισσότερο σύνθετα θέματα από την ποσοτική ανάλυση. Είναι προφανές ότι, ενώ στην ποσοτική ανάλυση η συχνότητα εμφάνισης κάποιου στοιχείου αποτελεί δείκτη σημαντικότητας, ωστόσο στην ποιοτική ανάλυση η παρουσία ή η απουσία ενός μηνύματος αποτελεί κριτήριο για την αξία ή την απαξία του στη διενέργεια της έρευνας.

Όσον αφορά την ποσοτική ανάλυση περιεχομένου, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι υποδεικνύει γενικούς κανόνες που πρέπει να ακολουθηθούν με συνέπεια για την ορθή διεξαγωγή της έρευνας, χωρίς να διαθέτει έτοιμα μοντέλα ως πρότυπα εφαρμογής.

Στη συγκεκριμένη έρευνα υπήρχαν σε ορισμένα δημοσιεύματα στοιχεία που, αν και ενδιαφέροντα, δεν θα μπορούσαν να ενταχθούν στην ποσοτική

ανάλυση, επειδή σε ορισμένες περιπτώσεις ο λόγος των αρθρογράφων πλατειαίνει και παρεμβάλλει πληροφορίες και εκφραστικά σχήματα που ελάχιστα ενδιαφέρουν τα θέματα που πραγματεύεται. Για παράδειγμα, σε δημοσίευμα όπου ο λόγος του αρθρογράφου διέθετε χαρακτηριστικά ευαγγελικού κηρύγματος, αποφύγαμε την απόπειρα ποσοτικής ανάλυσης των θεολογικών διαστάσεων των μηνυμάτων. Σε περιπτώσεις όπως η παραπάνω, η μοναδική κατάλληλη προσέγγιση υπήρξε αυτή της ποιοτικής ανάλυσης.

Έτσι, οι στόχοι της συγκεκριμένης έρευνας για τη στιγμή που ολοκληρώθηκε η συγκέντρωση του υλικού, διαμορφώθηκαν ως εξής:

α) Η καταγραφή και η κατάταξη σε κατάλληλες κατηγορίες όλων των αναφορών που εμπεριέχουν θετικές, αρνητικές και ουδέτερες αξιολογήσεις και αφορούν την εικόνα του ρεμπέτικου, όπως την αποτυπώνουν οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40.

β) Η συσχέτιση των παραπάνω κατηγοριών με τις σημαντικές πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια των τεσσάρων χρονικών υποπεριόδων, για να διαπιστωθεί η αλληλεξάρτηση που ενδεχομένως υπάρχει ανάμεσά τους, προκειμένου για την επιβεβαίωση ή τη διάψευση των ήδη διατυπωμένων υποθέσεων.

3.5. Οι κυριότερες φάσεις της ανάλυσης περιεχομένου

Σύμφωνα με την (Bardin, 1993), οι κύριες φάσεις της ανάλυσης περιεχομένου είναι: α) η φάση της *προανάλυσης*, η οποία είναι ιδιαιτέρως σημαντική, επειδή θέτει τα θεμέλια με τον ορισμό των κατάλληλων κριτηρίων τόσο για την επιλογή του υλικού όσο και για τον τρόπο κωδικοποίησης αλλά και συγκρότησης του συστήματος κατηγοριών τα οποία μας εξασφαλίζουν την ορθή εφαρμογή της μεθόδου, β) η φάση της *ανάλυσης* του υλικού, που αφορά την αξιοποίηση του υλικού, την εφαρμογή δηλαδή των τεχνικών που έχουν καθοριστεί στο σώμα του υλικού της έρευνας, γ) η *επεξεργασία και ερμηνεία των αποτελεσμάτων και η συναγωγή συμπερασμάτων*, δηλαδή στο στάδιο αυτό διεξάγεται η στατιστική επεξεργασία αλλά και η ερμηνεία των

αποτελεσμάτων που παράγονται. Στο σημείο αυτό θα σημειώσουμε ότι όλα τα στάδια της μεθόδου αναπτύσσονται από τη Σακαλάκη (2001, σ. 481-491).

Ειδικότερα, κατά τη διαδικασία επιλογής του υλικού και τη διαδικασία της προανάλυσης υπήρξε η φροντίδα να ακολουθηθούν οι κανόνες επιλογής του υλικού όπως παρατίθενται από την Σακαλάκη, (2001, σ. 482-483), προκειμένου για την αποτελεσματικότερη εφαρμογή της μεθόδου ανάλυσης περιεχομένου, με βάση την οποία έγινε η επεξεργασία του υλικού. Συγκεκριμένα, ακολουθήθηκαν οι εξής κανόνες:

Ο κανόνας *της εξαντλητικότητας* του υλικού. Το corpus της εργασίας πρέπει να περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία που σχετίζονται με το θέμα της έρευνας και να μην αποκλείονται πληροφορίες που ενδεχομένως θα τροποποιούσαν το παραγόμενο αποτέλεσμα. Ο ερευνητής δεν αποκλείει κανένα στοιχείο από την έρευνά του για κανένα λόγο, ούτε μπορεί να επικαλεστεί δυσκολίες πρόσβασης. Για την περίπτωση της παρούσας έρευνας, θα αναφέρουμε ότι, αξιοποιώντας τις πληροφορίες που μας παρείχαν οι γνωστές μέχρι την έναρξη της εργασίας αρθροβιβλιογραφίες του ρεμπέτικου (π.χ. Βλησίδης, 2002), καθώς και τις πληροφορίες που προέκυψαν από την επικοινωνία με παλαιότερους ερευνητές του είδους, επιδιώχθηκε η διερεύνηση αρχείων με επισκέψεις σε βιβλιοθήκες και κρατικά αρχεία. Μάλιστα, στις περιπτώσεις που το υλικό βρισκόταν υπό συντήρηση και δεν ήταν αρχικά διαθέσιμο, ακολουθήσαν επανειλημμένες επισκέψεις μέχρι να καταστεί δυνατή η εξέτασή του.

Ο κανόνας *της αντιπροσωπευτικότητας* του υλικού. Στις περιπτώσεις που είναι εφικτό, μπορούμε να εφαρμόσουμε την ανάλυση σε τυχαίο δείγμα, με την προϋπόθεση ότι το υλικό μας είναι αντιπροσωπευτικό. Με αυτό τον τρόπο τα αποτελέσματα του δείγματος μπορούν να γενικευτούν στο σύνολο του υλικού. Συγκεκριμένα, στις περιπτώσεις επιλογής φύλλων εφημερίδων αρχικά ζητήσαμε από τους υπεύθυνους του αναγνωστηρίου των βιβλιοθηκών έναν κατάλογο με όλα τα διαθέσιμα έντυπα της περιόδου 1931-40. Στη συνέχεια επιλέξαμε από τα διαθέσιμα έντυπα τυχαία ένα φύλλο ανά εβδο-

μάδα, ακολουθώντας τη μεθοδολογία που ήδη προαναφέραμε (βλ. παραπάνω: πέμπτη μεθοδολογική επιλογή), τα οποία αποτέλεσαν το δείγμα της έρευνας, δίνοντας με αυτό τον τρόπο σε όλα τα φύλλα την ίδια πιθανότητα να συμπεριληφθούν στο δείγμα⁷.

Ο κανόνας *της ομοιογένειας* του υλικού. Το υλικό σαφώς θα πρέπει να είναι ομοιογενές, δηλαδή θα πρέπει να έχει κοινά χαρακτηριστικά και να έχει συγκεντρωθεί με όμοιο τρόπο και ίδιες τεχνικές ώστε να είναι συγκρίσιμο. Θα αναφερθούμε σε ένα ενδεικτικό παράδειγμα: δεν θα μπορούσαν ενδεχομένως να ενταχθούν στο ίδιο υλικό έρευνας δημοτικά τραγούδια, μαντινάδες και ρεμπέτικα τραγούδια, διότι πρόκειται για διαφορετικές μορφές πολιτισμικής δημιουργίας οι οποίες έχουν παραχθεί κάτω από τελείως διαφορετικές κοινωνικο-πολιτισμικές συνθήκες και εξυπηρετούν διαφορετικές ανάγκες και μορφές έκφρασης και επικοινωνίας.

Ο κανόνας *της καταλληλότητας ή της αρμοδιότητας* του υλικού. Το υλικό πρέπει να χαρακτηρίζεται ως πλούσιο στην παροχή πληροφοριών σχετικών με το θέμα της έρευνας. Η επιλογή του υλικού θα πρέπει να πραγματοποιείται με γνώμονα την ύπαρξη σε αυτό στοιχείων που αφορούν τους στόχους της έρευνας και διευκολύνουν τη διεξαγωγή της. Για παράδειγμα, κατά τη διεξαγωγή της έρευνας εξετάστηκαν έντυπα (εφημερίδες και περιοδικά) που περιέχουν δημοσιεύματα πολιτισμικού περιεχομένου ορισμένα από τα οποία αφορούσαν το ρεμπέτικο, και όχι εφημερίδες ή περιοδικά που η δομή του υλικού τους περιελάμβανε αποκλειστικώς θέματα πολιτικού ή οικονομικού περιεχομένου και το υλικό τους δεν ήταν σχετικό με την παρούσα έρευνα. Ακόμα, τα κριτήρια και οι κανόνες βάσει των οποίων πραγματοποιείται η επιλογή και η κωδικοποίηση του υλικού πρέπει να είναι διαυγή, να αποκλείουν τον παράγοντα του υποκειμενισμού και να παρέχουν τη δυνα-

⁷ «Στην “κατά στρώματα” τυχαία δειγματοληψία, πρώτα, κατηγοριοποιούμε τα μέλη του πληθυσμού, με βάση ένα (ή/ και περισσότερα) χαρακτηριστικά, σε επιμέρους αμοιβαίως αποκλειόμενες ομάδες · και, στη συνέχεια, λαμβάνουμε τυχαία, από κάθε επιμέρους ομάδα του πληθυσμού χωριστά, τον αναλογούντα αριθμό περιπτώσεων του δείγματος» (Παρασκευόπουλος, 1993, τόμος Β', σ. 20).

τότητα να παράγεται το ίδιο αποτέλεσμα από διαφορετικούς ερευνητές που θα ακολουθήσουν τους ίδιους κανόνες σε μελλοντικές έρευνες.

Επιπλέον, θα σημειώσουμε ότι κατά τη φάση της προανάλυσης χρειάστηκε να μελετηθεί αρκετές φορές το υλικό της έρευνας. Και αυτό προέκυψε επειδή ένας από τους βασικούς σκοπούς της έρευνας ήταν να εντοπισθούν οι ιδιαιτερότητες που εμφάνιζε το παρόν εγχείρημα, ώστε να επικαθοριστούν τα κατάλληλα κριτήρια και να πραγματοποιηθεί η μελέτη επί του σώματος του υλικού με αυστηρό, διεξοδικό και επιστημονικά έγκυρο τρόπο. Έτσι, τα τελικά κριτήρια, μετά τη διεξοδική διαδικασία προσαρμογής τους στις ιδιαιτερότητες του εν λόγω υλικού, είναι τα εξής:

α) Η προσπάθεια διερεύνησης και εξέτασης των υπαρχουσών πηγών, αλλά και των διαθέσιμων δημοσιευμένων εφημερίδων και περιοδικών που περιέχουν κείμενα για το ρεμπέτικο της περιόδου 1931-40. Έτσι, το υλικό αντλήθηκε αφού διερευνήθηκαν οι μέχρι τότε δημοσιευμένες εργασίες, οι οποίες αποτελούν «βιβλιογραφικούς οδηγούς» για τα δημοσιεύματα τα σχετικά με το ρεμπέτικο, και οι οποίες παρείχαν πληροφορίες για το ποια έντυπα θα έπρεπε πρωτίστως να εξεταστούν, ώστε να αποδελτιωθούν τα κείμενα και οι πηγές που εμπίπτουν στο σκοπό της έρευνας.

β) Η εξαίρεση λογοτεχνικών κειμένων.

Ο ορισμός του πεδίου της έρευνας απέκλειε εξ αρχής τα μυθιστορήματα και εν γένει τα λογοτεχνικά κείμενα που διαφοροποιούνταν εμφανώς από το ύφος των κειμένων της έρευνας. Συνεπώς, ο τρόπος πρόσληψης της εικόνας του ρεμπέτικου της περιόδου 1931-40 μελετήθηκε σχεδόν αποκλειστικά μέσα από την εξέταση του ημερήσιου και περιοδικού τύπου της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου. Εξάλλου, δεν θα ήταν δυνατόν να ενταχθούν λογοτεχνικά βιβλία, ποιητικές συλλογές, μυθιστορήματα και δημοσιογραφικά άρθρα στο ίδιο δείγμα, διότι έχουν δημιουργηθεί με διαφορετικούς τρόπους και δεν θα εξασφαλιζόταν η *ομοιογένεια* του υπό έρευνα υλικού.

γ) Η αντιπροσώπευση του συνόλου του ελλαδικού χώρου.

Η έρευνα επιχείρησε να συμπεριλάβει το σύνολο των δημοσιευμάτων από όλα τα μέρη της Ελλάδας. Δεν έγινε δηλαδή συγκεκριμένη τοπική επιλογή,

αλλά υπήρξε προσπάθεια να καλυφθεί το σύνολο του ελλαδικού χώρου. Έτσι, υπήρξε η αρχική πρόβλεψη να συμπεριληφθούν στην ποσοτική ανάλυση άρθρα από όλα τα μέρη της Ελλάδας. Με τον τρόπο αυτό τηρείται το κριτήριο της *εξαντλητικότητας* και της *αντιπροσωπευτικότητας*.

δ) Η καταλληλότητα του περιεχομένου.

Από τα εν τέλει συγκεντρωθέντα δημοσιεύματα δεν έγινε λήψη τυχαιού δείγματος, για να μη στερήσουμε τον πλούτο των πληροφοριών από την παρούσα εργασία. Ωστόσο, στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι δεν συμπεριελήφθησαν στο υπό μελέτη υλικό έντεκα άρθρα (τα οποία παρατίθενται υπογραμμισμένα στο 2^ο παράρτημα της εργασίας), που, αναλύοντας το περιεχόμενό τους, διαπιστώσαμε ότι είτε οι αρθρογράφοι δεν είχαν καμία πρόθεση να τα συνδέσουν με το ρεμπέτικο, μιλώντας για παράδειγμα για τη χρήση ναρκωτικών ως κοινωνικό πρόβλημα, είτε υπήρχαν αυτούσια και πανομοιότυπα, για περισσότερες από μία φορές, σε διαφορετικές εφημερίδες και περιοδικά. Όμως τα δημοσιεύματα που περιείχαν κοινά θέματα και περιεχόμενο, έστω και με μικρές τροποποιήσεις στον εκφερόμενο λόγο, εντάχθηκαν στο υπό ανάλυση υλικό.

3.6. Η εφαρμογή της ανάλυσης περιεχομένου στο υλικό της έρευνας

Η κατάσταση στην οποία βρισκόταν σημαντικός αριθμός κυρίως των φύλλων των ημερήσιων εφημερίδων (λόγω φθοράς και πολυκαιρίας), υπήρξε σε ορισμένες περιπτώσεις ιδιαίτερα ευπαθής. Κρίθηκε απαραίτητη, με την έναρξη της φάσης της προανάλυσης, η ψηφιακή φωτογράφιση και στη συνέχεια η αποδελτίωση του υλικού, επιλογή που διευκόλυνε τη συνολική επεξεργασία του θέματος της έρευνας και τη συχνή μελέτη των ιδιαίτερων πλευρών του. Αυτό όμως δεν απέτρεψε την αναγκαιότητα να επανέλθουμε στο υλικό αρκετές φορές, ώστε να μην παραλειφθεί κάποιο χρήσιμο για την έρευνα στοιχείο. Ωστόσο, σε μία περίπτωση που επιχειρήσαμε να επανεξετάσουμε στη Δημοτική Βιβλιοθήκη Θεσσαλονίκης άρθρα της *Εφημερίδος των*

Βαλκανίων (1935), αυτό δεν στάθηκε δυνατόν, επειδή ο τόμος που τα περιλάμβανε είχε αποσυρθεί λόγω ανεπανόρθωτης βλάβης και φθοράς.

Το πρώτο βήμα του δεύτερου σταδίου στη μέθοδο ανάλυσης περιεχομένου, το οποίο είναι η ανάλυση και εκμετάλλευση του υλικού, δηλαδή η *κωδικοποίηση*, δεν πραγματοποιήθηκε αρχικά με τη χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή, για να αποφευχθούν ερμηνευτικές δυσκολίες που τυχόν να προέκυπταν από την αδυναμία του υπολογιστή να διακρίνει διαφορετικά νοήματα που εμπεριέχουν πολλοί συνδυασμοί λέξεων σε σχέση με το συγκεκριμένο θέμα που πραγματεύεται το κάθε δημοσίευμα. Δηλαδή, η χρήση λογισμικών προγραμμάτων ηλεκτρονικού υπολογιστή αξιοποιήθηκε από τη στιγμή που προέκυψε η τελική μορφή της κωδικοποίησης. Εξάλλου, η καταγραφή πολλών άρθρων στην καθαρεύουσα ή και αρχαϊζουσα αλλά ακόμα και σε «ευαγγελική» γλώσσα την οποία σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποίησαν ορισμένοι αρθρογράφοι, ήταν αποτρεπτική για μια τέτοιου τύπου διαδικασία, γιατί οπωσδήποτε θα υπήρχαν πολλές άγνωστες λέξεις για τον υπολογιστή, γεγονός που θα δυσκόλευε αντί να διευκολύνει τη διαδικασία.

3.7. Μονάδα καταγραφής, μονάδα συμφραζομένων, οι μεταβλητές και οι κατηγορίες τους, η μεθοδολογία της στατιστικής ανάλυσης

Κατά το στάδιο της κωδικοποίησης του υλικού καθορίστηκαν ορισμένοι κανόνες⁸ οι οποίοι ήταν ικανοί να διασφαλίσουν την αξιοπιστία και την αντικειμενικότητα της έρευνας.

Σύμφωνα με τη Σακαλάκη (2001, σ. 485): «Εάν πρέπει να υποβάλουμε σε ανάλυση περιεχομένου ένα υλικό που συλλέχθηκε με τη μέθοδο των ελεύθερων συνειρμών και οι απαντήσεις είναι λέξεις, ως μονάδα καταγραφής θα ορίσουμε τη λέξη. Εάν θέλουμε να αναλύσουμε αξίες, την ιδεολογία, τα κίνητρα, τις γνώμες, τις επιθυμίες, τα συναισθήματα κ.τ.λ., ως μονάδα κατα-

⁸ Όπως ήδη προαναφέραμε, ο καθορισμός των κανόνων της συγκεκριμένης έρευνας όπως και η συγκρότηση του συστήματος κατηγοριών πραγματοποιήθηκαν μετά την εξαντλητική και πολλαπλή μελέτη του συγκεντρωθέντος και επιλεγμένου υλικού.

γραφής προτιμούμε συνήθως το θέμα, διότι η κατά θέμα κατάτμηση του περιεχομένου γίνεται σε σημασιολογικό επίπεδο, κάτι που είναι απαραίτητο για τη σωστή κατανόηση και κατηγοριοποίηση του υλικού». Δηλαδή, η μονάδα καταγραφής καθορίζεται από τη φύση του υλικού και το είδος του αντικειμένου της έρευνας.

Με βάση τα παραπάνω, ως μονάδα καταγραφής του υλικού της συγκεκριμένης έρευνας καθορίστηκε η κάθε **αναφορά σε θέμα που αφορά το ρεμπέτικο** και μπορεί για παράδειγμα – σύμφωνα με το τι ενδιαφέρει κάθε φορά τους αρθρογράφους – να επικεντρώνεται στις κοινωνικές ομάδες των συντελεστών και των ακροατών του, στους χώρους ακρόασής του, στα μουσικά όργανα και τους χορούς του ρεμπέτικου, στο περιεχόμενο του μηνύματος των τραγουδιών του, είτε στη μουσικολογική τους μορφή και στα μέσα μετάδοσής τους. Επίσης, σε αρκετά δημοσιεύματα τα οποία περιείχαν πληροφορίες για περισσότερα από ένα εκ των παραπάνω αναφερόμενων θεμάτων του ρεμπέτικου, αυτά αντιμετωπίστηκαν ως διαφορετικές αναφορές, οι οποίες κωδικοποιήθηκαν στις κατάλληλες κατηγορίες.

Ως μονάδα συμφραζομένων, δηλαδή το τμήμα του κειμένου εκείνο που θα πρέπει να κατέχει μεγαλύτερες διαστάσεις από τη μονάδα καταγραφής και το οποίο μας επιτρέπει να κατανοήσουμε όλες τις όψεις των παρεχόμενων πληροφοριών στο κείμενο, μπορεί να είναι: η φράση για τη λέξη, η παράγραφος για το θέμα, ή το ίδιο το κείμενο. Στη μονάδα συμφραζομένων θα εντάξουμε τη μονάδα καταγραφής «για να κατανοήσουμε με ακρίβεια το νόημά της και να μπορέσουμε να την κατατάξουμε σε μία από τις κατηγορίες. [...] Όσο μεγαλύτερη είναι η μονάδα συμφραζομένων, τόσο ακριβέστερη είναι η κατανόηση του νοήματος της μονάδας καταγραφής» (ό.π., σ. 486). Εκτός όμως από τα συμφραζόμενα που μπορεί ο ερευνητής να εντοπίσει στο εσωτερικό του κειμένου, είναι πολύ σημαντικό να κατέχει τη γνώση του αντικειμένου της έρευνας, να γνωρίζει δηλαδή ο ερευνητής την καταγωγή των δεδομένων του, ώστε να μπορεί να εκτιμήσει τη σχέση των δεδομένων και του περιβάλλοντός τους. Για παράδειγμα, δεν μπορεί κανείς να κατανοήσει και να μελετήσει διεξοδικά τα δημοσιεύματα που αναφέρονται στο ρεμπέτι-

κο της περιόδου 1931-40, αν δεν λάβει υπόψη του ορισμένες σημαντικές συνθήκες που επηρέασαν την ιστορική του διαμόρφωση, τις ιδεολογικές συγκρούσεις που το συνόδευσαν, όπως επίσης και τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της υπό έρευνα εποχής.

Παράλληλα, το γεγονός ότι η ανάλυση περιεχομένου είναι ευαίσθητη στα συμφραζόμενα, της προσδίδει την επάρκεια για να πραγματευτεί και να ερμηνεύσει εμμέσως υποδηλούμενα ή συμβολικά μηνύματα που είναι κρυμμένα στο κείμενο. Επίσης, όσον αφορά το μέγεθος που θα πρέπει να έχει η μονάδα συμφραζομένων, αυτό καθορίζεται βάσει δύο κριτηρίων: το κόστος και την καταλληλότητα. Μια αρκετά μεγάλη μονάδα συμφραζομένων απαιτεί την επαναφορά σε μεγάλο ποσοστό του κειμένου, διαδικασία που είναι μεν χρονοβόρα και επίπονη, παρέχει όμως τη δυνατότητα στον ερευνητή να ξανασκεφτεί, να επανεξετάσει και να επαναπροσδιορίσει κάποιες πλευρές του υλικού που ενδεχομένως να μην τις είχε εξετάσει λεπτομερώς σε προηγούμενη ανάγνωση.

Με βάση τα παραπάνω, κατά την παρούσα εργασία ως μονάδα συμφραζομένων καθορίστηκε το κάθε ένα **δημοσίευμα**. Επιπλέον, θα αναφέρουμε ότι κατά τη φάση της προανάλυσης προέκυψε η ανάγκη να πραγματοποιείται εκ νέου η ανάγνωση του συνόλου του υλικού κάθε φορά που υπήρξε η οποιαδήποτε τροποποίηση στο σχεδιασμό ή στην τεχνική επεξεργασία των διαθέσιμων πληροφοριών. Έτσι, μετά τον τερματισμό της φάσης της κωδικοποίησης πραγματοποιήθηκε μια τελευταία επαληθευτική ανάγνωση, ώστε να υπάρχει η βεβαιότητα της ορθότητας των αναλύσεων και των ερμηνειών.

Ως *ανεξάρτητες μεταβλητές* – πρόκειται για τις μεταβλητές εκείνες που μελετά ο ερευνητής με σκοπό να διερευνήσει αν επιδρούν ή όχι στα αποτελέσματα του υπό μελέτη φαινομένου – ορίστηκαν **οι τέσσερις χρονικές υποπερίοδοι** της περιόδου 1931-40, και πιο συγκεκριμένα το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο των τεσσάρων χρονικών υποπεριοδών: 1931-33, 1934-35, 1936-38 και 1939-40.

Ακόλουθη φάση της μεθόδου είναι η *κατηγοριοποίηση* των μεταβλητών, διαδικασία που απαιτεί τη συστηματική ένταξη του μηνύματος του υλικού

σε κατηγορίες κατάλληλες για την αξιοποίησή του. Ορισμένα κριτήρια τα οποία αποτελούν τη βάση για τον καθορισμό των κατηγοριών είναι αυτά τα οποία θα εξασφαλίσουν την ορθή εφαρμογή της μεθόδου και την αποφυγή της παραγωγής λανθασμένων αποτελεσμάτων. Πριν, όμως, από την αναφορά των κριτηρίων της κατηγοριοποίησης θα σημειώσουμε ότι τις κατηγορίες και τις μεταβλητές που συγκροτήθηκαν για τη μελέτη του υλικού τις υπαγόρευσε, όπως είναι φυσικό, σε μεγάλο βαθμό το ίδιο το υλικό, καθώς επίσης και τα θεωρητικά εργαλεία που χρησιμοποιήσαμε για τη διαμόρφωση των θεωρητικών υποθέσεων. Εξάλλου, λαμβάνοντας υπόψη ότι: «Στην κοινωνική ψυχολογία, η ανάλυση του λόγου είναι ιδιαίτερα ενδεδειγμένη για τη μελέτη των ιδεολογικών φαινομένων, ειδικότερα στο πλαίσιο των διομαδικών σχέσεων» (Σακαλάκη, 2001, σ. 492), όπως αυτές των αρθρογράφων με τους ακροατές και δημιουργούς του ρεμπέτικου, η πιθανότητα εναρμόνισης των θεωρητικών εργαλείων με τη φύση του διαθέσιμου υλικού υπήρξε πρόσφορη και εποικοδομητική.

Τα συγκεκριμένα κριτήρια–προϋποθέσεις της κατηγοριοποίησης, όπως έχουν καθοριστεί από τη Laurence Bardin (1977/1993) και όπως παρατίθενται από τη Σακαλάκη (2001), είναι τα ακόλουθα:

Η αποκλειστικότητα: Το σύστημα κατηγοριών πρέπει να συγκροτηθεί έτσι ώστε η κάθε μία μονάδα καταγραφής – η κάθε μία αναφορά στη συγκεκριμένη περίπτωση – να μπορεί να ταξινομηθεί σε μία μόνο κατηγορία. Στην περίπτωση που προκύψει μια μονάδα καταγραφής που οι διαστάσεις της επιτρέπουν να ταξινομηθεί σε περισσότερες από μία κατηγορίες, τότε είναι ορθό να οικοδομηθεί μια «πολυκωδική κατηγορία» κατάλληλη για τη συγκεκριμένη μονάδα καταγραφής (Σακαλάκη, 2001, σ. 489).

Η εξαντλητικότητα: Το σύνολο των μονάδων καταγραφής θα πρέπει να ταξινομηθεί, και μάλιστα σε μία μόνο κατηγορία. Προκειμένου να διασφαλιστεί αυτή η δυνατότητα, προσθέτουμε στο τέλος της μεταβλητής την κατηγορία «Άλλο».

Η ομοιογένεια: Η κατηγοριοποίηση πρέπει να διέπεται από μία αρχή, έτσι ώστε η κάθε κατηγορία να είναι αποκλειστική των άλλων κατηγοριών. Με

άλλα λόγια, οι κατηγορίες (οι τιμές της μεταβλητής) πρέπει να είναι περιεκτικές και αμοιβαία αλληλοαποκλειόμενες, δηλαδή θα πρέπει να καλύπτουν όλο το φάσμα των περιπτώσεων, και ταυτόχρονα κάθε περίπτωση να αντιστοιχεί και να εντάσσεται σε μία μόνο κατηγορία και να μην υπάρχει περίπτωση αλληλοκάλυψης.

Η αντικειμενικότητα: Ένα ικανοποιητικό σύστημα κατηγοριών περιορίζει και ελαχιστοποιεί τον υποκειμενισμό των αναλυτών που προβαίνουν σε κωδικοποίηση.

Η πιστότητα: Συνδεόμενη με την προηγούμενη προϋπόθεση, η πιστότητα διασφαλίζει ότι ένα κατηγοριοποιήσιμο υλικό θα ταξινομηθεί σε κάθε περίπτωση με τον ίδιο τρόπο από διαφορετικούς ερευνητές⁹.

Η καταλληλότητα: Ο σχηματισμός και η διαμόρφωση των κατηγοριών πρέπει να γίνεται με γνώμονα την ιδιαιτερότητα του υλικού και τα θεωρητικά ερωτήματα που έχουν τεθεί, καθώς και με τις προσδοκώμενες επιβαιώσεις ή διαψεύσεις των ερευνητικών υποθέσεων που έχουν διατυπωθεί. Πιο συγκεκριμένα, για τη συγκρότηση των μεταβλητών, των κατηγοριών και των υποθέσεων της έρευνας, συνυπολογίσαμε τη διαχρονική επικέντρωση του ενδιαφέροντος των αρθρογράφων στο να δομήσουν στα κείμενά τους την εικόνα των ακροατών, των συντελεστών και των τραγουδιών του ρεμπέτικου από την εποχή των καφέ αμάν, δηλαδή από τις αρχές της δεκαετίας του 1870.

Η παραγωγικότητα: Πρόκειται για τη δυνατότητα των ικανοποιητικά επιτυχημένων κατηγοριών να παράγουν πλούσια και ενδιαφέροντα δεδομένα, που κινητοποιούν το ερευνητικό ενδιαφέρον και άλλων επιστημόνων. Δηλαδή, τα απρόβλεπτα αποτελέσματα που είναι δυνατόν να προκύψουν από μία επιτυχή κατηγοριοποίηση και που προάγουν τις θεωρητικές υποθέσεις σε νέες ερμηνευτικές διαστάσεις, παρέχουν ως δυνατότητα την οικοδόμηση νέων υποθέσεων και την έναρξη νέων ερευνητικών εργασιών.

⁹ Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ευχαριστήσουμε τον Λέκτορα Χατζόπουλο Δημήτρη, που δέχτηκε να ελέγξει την κατηγοριοποίηση και κωδικοποίηση της παρούσας εργασίας επιλέγοντας ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα του ερευνητικού υλικού κατόπιν δικής του επιλογής.

Επίσης, οφείλουμε να αναφέρουμε ότι η διαδικασία της συγκρότησης του συστήματος κατηγοριών της παρούσας έρευνας διήνυσε διάφορα στάδια διαμόρφωσης, ώστε να αντιμετωπιστούν οι επιμέρους ιδιαιτερότητες του υλικού. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφέρουμε ότι, μετά την ολοκλήρωση της περιγραφικής ανάλυσης, η διαπίστωση της επαναλαμβανόμενης παρουσίας των κεντρικών στοιχείων των αξιολογήσεων που εμπεριέχονται στις αναφορές εντός της ίδιας χρονικής υποπεριόδου, αλλά και κατά τη διάρκεια των τεσσάρων χρονικών υποπεριοδών, έθεσε ένα πολύ ενδιαφέρον ερώτημα: σε ποιους λόγους οφείλεται το γεγονός ότι ο τρόπος με τον οποίο οι αρθρογράφοι προσέλαβαν και προέβαλαν στο δημόσιο λόγο την εικόνα των συντελεστών, των ακροατών και των τραγουδιών του ρεμπέτικου κατά τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους 1931-33, 1934-35, 1936-38, 1939-40, συνδέεται με την επικέντρωση των αξιολογήσεων τους γύρω από τρεις συγκεκριμένες κατηγορίες χαρακτηριστικών. Έτσι, πριν από την αναλυτική παρουσίαση των εξαρτημένων μεταβλητών, θα πρέπει να αναφερθούν οι επιπλέον όροι που τέθηκαν και ακολουθήθηκαν κατά τη διάρκεια της κωδικοποίησης, όσο και οι πρόσθετες τεχνικές επεξεργασίας των δεδομένων που ακολουθήθηκαν μετά την ολοκλήρωση της περιγραφικής ανάλυσης.

1. Η φάση της κωδικοποίησης ήταν τόσο διαρκώς εξελισσόμενη όσο και εποικοδομητική, διότι προσέφερε την ευκαιρία να επανέλθουμε στα κείμενα αρκετές φορές, να αναθεωρήσουμε αρκετές φορές τις απόψεις μας και να τροποποιήσουμε για τις ανάγκες της έρευνας τις κατηγορίες, αλλά και τις διαστάσεις των μεταβλητών. Κατηγορίες που είχαν αρχικά χρησιμοποιηθεί, στη συνέχεια ακυρώθηκαν γιατί διαπιστώθηκε ότι δεν κάλυπταν όλα τα κριτήρια που είχαν τεθεί: α) αποφυγή της επικάλυψης, β) προσπάθεια αποφυγής των επαναλήψεων, γ) αποφυγή της εμπλοκής με στοιχεία που δεν ήταν επαρκώς κατανοητά από το κείμενο, ώστε να δημιουργείται η ανάγκη για εξαγωγή συμπερασμάτων από τα συμφραζόμενα για την ένταξη σε κάποια από τις κατηγορίες.

2. Προβλέφθηκε, επίσης, η κωδικοποίηση όλων των αναφορών στο πρόγραμμα Excel 2003 με τρόπο συστηματικό, ώστε να καθίσταται εφικτή από

κάποιον άλλο ερευνητή η επανάληψη της κωδικοποίησης και ο έλεγχος της ορθότητάς της, αλλά και η δυνατότητα πρόσθετης στατιστικής επεξεργασίας. Ειδικότερα, σε έναν από τους πίνακες που διαμορφώθηκαν, και συγκεκριμένα στον παρακάτω πίνακα 5., παρατίθεται η αναλυτική κατανομή των 576 αναφορών για θέματα που αφορούν το ρεμπέτικο.

Πίνακας 5

Κατηγορίες		Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
		1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
1	Λαϊκές τάξεις	3	5	10	2	20
2	Διάφοροι ακροατές	8	2	15	1	26
3	Αρθρογράφοι ακροατές	2	1	12	1	16
4	Παραβατικές Ομάδες ακροατών	18	4	13		35
5	Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	5	6	14	3	28
6	Υπαίθριοι χώροι διασκέδ.	4	1	7	1	13
7	Παράνομοι χώροι ακρόασης	9		2		11
8	Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	3	1	3	4	11
9	Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	5	3	26	11	45
10	Δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου			15	2	17
11	Μουσικά όργανα μικρασιάτικου ρεμπέτικου	11	2	18	2	33
12	Μουσικά όργανα πειραιώτικου ρεμπέτικου	6	3	13	7	29
13	Άλλο μουσικό όργανο	1		3		4
14	Χοροί του ρεμπέτικου			7		7
15	Άλλοι χοροί-Γενικά οι χοροί			3	1	4
16	Γραμμόφωνο	5	4	25	4	38
17	Ραδιόφωνο		1	4	5	10
18	Μουσικολογική μορφή "ρεμπέτικων" τραγουδιών	2	2	16		20
19	Περιεχόμενο μηνύματος "ρεμπέτικων" τραγουδιών	10	8	20		38
20	"Ρεμπέτικα" τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	3	2	43	17	65
21	Μουσικολογική μορφή αμανέ	3	17	22	1	43
22	Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	1	3	5		9
23	Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	6	16	30	2	54
	Σύνολο	105	81	326	64	576

Με βάση την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 5, θα σημειώσουμε ότι αυτό που ενδιαφέρει τους αρθρογράφους είναι να δομήσουν την εικόνα των

ακροατών του ρεμπέτικου με τις αναφορές που εντάσσονται στις κατηγορίες 1-7 (σε συνολικά 149 περιπτώσεις), την εικόνα των συντελεστών του είδους με τις αναφορές που εντάσσονται στις κατηγορίες 8-15 (σε συνολικά 150 περιπτώσεις), καθώς και την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου με τις αναφορές που εντάσσονται στις κατηγορίες 16-23 (σε συνολικά 277 περιπτώσεις). Για το λόγο αυτό, στο 1ο κεφάλαιο του Β' μέρους παρουσιάζονται και αναλύονται περιγραφικά μία προς μία οι 149 αναφορές που αφορούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου. Ακολουθώντας στο 2ο κεφάλαιο του Β' μέρους αναλύονται οι 150 αναφορές που συγκροτούν την εικόνα των συντελεστών του είδους, και στο 3ο κεφάλαιο αναλύονται περιγραφικά επίσης μία προς μία οι 277 αναφορές που συνθέτουν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

Αυτό όμως που δεν γίνεται άμεσα αντιληπτό και προέκυψε, όπως προαναφέραμε παραπάνω, ως ζήτημα μετά την ολοκλήρωση της περιγραφικής ανάλυσης, αλλά και τα πορίσματα που προέκυψαν από την Παραγοντική Ανάλυση Αντιστοιχιών επί του συνόλου των 576 αναφορών, είναι ότι, με εξαίρεση τις αναφορές που εμπεριέχουν ουδέτερες αξιολογήσεις ($N=37$), οι υπόλοιπες αναφορές που εμπεριέχουν θετικές ($N=213$) και αρνητικές ($N=326$) αξιολογήσεις (σύνολο: $N=539$) οδηγούν σε μία πολύ σημαντική διαπίστωση¹⁰. Συγκεκριμένα, προέκυψε ως πόρισμα ότι οι αρθρογράφοι, ανεξάρτητα από το αν αναφέρονται στους ακροατές, στους συντελεστές ή στα τραγούδια του ρεμπέτικου, επιλέγουν στις αξιολογήσεις που εμπεριέχονται στις συγκεκριμένες αναφορές να επικεντρώνουν τα επιχειρήματά τους γύρω από τρεις κατηγορίες κοινωνικο-πολιτισμικών χαρακτηριστικών: τα ανατολίτικα, τα «λαϊκά» και τα παραβατικά χαρακτηριστικά.

Έτσι, η παραπάνω διαπίστωση οδήγησε σε πρόσθετη στατιστική επεξεργασία του υλικού, που παρουσιάζεται στο 4ο κεφάλαιο του Β' μέρους. Πιο συγκεκριμένα, επεξεργαστήκαμε τις παραπάνω αναφορές ($N=539$) που εμπεριέχουν θετικές ($N=213$) και αρνητικές ($N=326$) αξιολογήσεις, θέτοντας

¹⁰ Για την αναλυτική κατανομή του συνόλου των αναφορών ως προς το είδος αξιολόγησης, βλ. στο 2ο παράρτημα, πίνακα 26).

δύο ερωτήματα: α) για ποιο κοινωνικό υποκείμενο ή αντικείμενο κάνει λόγο στην κάθε μία αναφορά ο συγγραφέας της (ακροατές, δημιουργούς, τραγούδια) και β) σε ποια χαρακτηριστικά επικεντρώνει την αξιολόγησή του (ανατολίτικα, μη ανατολίτικα, παραβατικά χαρακτηριστικά). Συνεπώς, από την παραπάνω μεθοδολογική επιλογή έγινε ευρύτερη αξιοποίηση του ερευνητικού υλικού, με την έννοια ότι ποσοτικοποιήθηκαν περισσότερα ($N=539 \times 2=1078$) δεδομένα – τα οποία επεξεργαστήκαμε με τη μέθοδο χ^2 – έτσι ώστε να προσδιοριστούν σαφέστερα το περιεχόμενο και τα κεντρικά στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου της περιόδου 1931-40, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα και την εξαγωγή παραγωγικότερων συμπερασμάτων τα οποία μεταξύ άλλων παρείχαν τη δυνατότητα μίας ερμηνευτικής προσέγγισης που επικαίρησε τη διάρθρωση μεταξύ ατομικού και κοινωνικού.

Με βάση τα παραπάνω, οι εξαρτημένες μεταβλητές, δηλαδή οι συγκεκριμένες μεταβλητές ιδιότητες που εν τέλει προσδιορίζουν το αντικείμενο μελέτης της παρούσας έρευνας, αφορούν τους ακροατές, τους συντελεστές, τα τραγούδια του ρεμπέτικου, τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά, τα «λαϊκά» χαρακτηριστικά και τα παραβατικά χαρακτηριστικά.

Αναλυτικότερα, το σύστημα των κατηγοριών (με τις υποδιαίρεσεις του), το οποίο συγκροτεί τις εξαρτημένες μεταβλητές της έρευνας, διαμορφώνεται ως εξής:

Α. Οι κατηγορίες που συνθέτουν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου, δηλαδή την πρώτη εξαρτημένη μεταβλητή, περιλαμβάνουν τις αναφορές στις οποίες οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για: 1. τους ακροατές του ρεμπέτικου και 2. τους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία τους.

1. Ακροατές του ρεμπέτικου (N=97)

Οι αρθρογράφοι, στις αναφορές που επικεντρώνουν την προσοχή τους στους ακροατές του ρεμπέτικου, κάνουν λόγο για άτομα και ομάδες που ανήκουν: α) στις λαϊκές τάξεις (N=20), β) σε διάφορες ομάδες ακροατών (N=26), γ) στους αρθρογράφους ακροατές (N=16), δ) στους ακροατές παραβατικών ομάδων (N=35).

Η μεταβλητή των ακροατών του ρεμπέτικου καταδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 το ρόλο και την παρουσία των εν λόγω ομάδων ως δέκτη των μηνυμάτων του ρεμπέτικου.

Στην πρώτη υποδιαίρεση εντάσσονται οι αναφορές που κάνουν λόγο για τους ακροατές του ρεμπέτικου που, σύμφωνα με τους αρθρογράφους, ανήκουν στις «λαϊκές τάξεις», στο λαό ή στον «κόσμο» των λαϊκών συνοικιών.

Στη δεύτερη υποδιαίρεση «διάφορες ομάδες ακροατών» εντάσσονται διαφορετικές ομάδες ακροατών. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για αναφορές όπου οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τις «γυναίκες ακροατές», καθώς και για «πρόσφυγες ακροατές» που ακροώνται το ρεμπέτικο. Επίσης, στη συγκεκριμένη κατηγορία εντάσσονται δεκαεπτά ακόμη περιπτώσεις ακροατών του ρεμπέτικου, που συγκροτούν την υποκατηγορία «Άλλοι ακροατές», οι οποίοι άλλοτε είναι θαμώνες ταβέρνας ή καφενείου, άλλοτε ακροατές του ραδιοφώνου ή φαντάροι, άλλοτε επαρχιώτες ακροατές, και άλλοτε αποκαλούνται «ακροατές» χωρίς ειδικότερο προσδιορισμό, καθώς και για ορισμένες ακόμη διαφορετικές περιπτώσεις ακροατών. Αρχικά η κατηγοριοποίηση ήταν περισσότερο αναλυτική, και έτσι στη συγκεκριμένη περίπτωση προέκυπταν αρκετές διαφορετικές ομάδες ακροατών. Στη συνέχεια όμως, επειδή διαπιστώθηκε ότι οι συγκεκριμένες περιπτώσεις απαντούσαν πολύ λίγες φορές στο υλικό, και προκειμένου για τη διευκόλυνση της έρευνας, ομαδοποιήθηκαν στην εν λόγω κατηγορία.

Στην τρίτη κατηγορία εντάσσονται οι αναφορές στις οποίες οι αρθρογράφοι χρησιμοποιούν για την κατάθεση της αυτο-εικόνας τους πρώτο ενικό και κυρίως πρώτο πληθυντικό πρόσωπο.

Στην τέταρτη κατηγορία εντάχθηκαν οι αναφορές στις οποίες οι συγγραφείς κάνουν λόγο για τους ακροατές του ρεμπέτικου, που παράλληλα τους περιγράφουν ως χρήστες χασίς.

2. Οι χώροι όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου (N=52)

α) Κέντρα λαϊκής διασκέδασης (N=28), β) Υπαίθριοι χώροι ακρόασης (N=13)
γ) Παράνομοι χώροι ακρόασης (N=11).

Στη μεταβλητή αυτή συνοψίζονται σε τρεις υποκατηγορίες οι αναφορές που κάνουν λόγο για ποικίλους χώρους, όπου οι θαμώνες και επισκέπτες ακροώνται ρεμπέτικα τραγούδια. Πιο συγκεκριμένα:

Στην πρώτη υποδιαίρεση εντάχθηκαν οι αναφορές που κάνουν λόγο για την ακρόαση του ρεμπέτικου σε καφενεία, λαϊκά καφωδεία, ταβέρνες, ουζοπωλεία και μπιραρίες.

Στη δεύτερη υποδιαίρεση εντάχθηκαν οι αναφορές που κάνουν λόγο για πλατείες ή υπαίθριους χώρους συνοικισμών.

Στην τρίτη κατηγορία εντάχθηκαν οι αναφορές που κάνουν λόγο για την ακρόαση του ρεμπέτικου σε τεκέδες και φυλακές.

Β. Οι κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου, δηλαδή τη δεύτερη εξαρτημένη μεταβλητή, αφορούν: 1. τους δημιουργούς του ρεμπέτικου, 2. τα μουσικά όργανα που αυτοί χρησιμοποιούν και 3. τους χορούς που σχετίζονται με τις δημιουργίες τους.

1. Δημιουργοί του ρεμπέτικου (N=73)

α) Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες (N=11), β) Δημιουργοί-συντελεστές άντρες (N=45), γ) Δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου (N=17).

Στις συγκεκριμένες αναφορές για τους δημιουργούς του ρεμπέτικου αποτυπώνονται οι στάσεις, οι αντιλήψεις, οι απόψεις και οι ιδεολογικές θέσεις των συγγραφέων για τις συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες που αποτελούν τον πομπό του μηνύματος του ρεμπέτικου. Ειδικότερα, θα αναφέρουμε ότι για τις δύο πρώτες υποδιαίρεσεις: α) γυναίκες δημιουργούς και β) άνδρες δημιουργούς, καταγράφονται αναφορές που περιέχουν κυρίως θετικές αξιολογήσεις, ενώ για την τρίτη υποδιαίρεση: γ) δημιουργοί άνευ προσδιορισμού φύλου, όπου δηλαδή «αποπροσωποποιούνται» οι δημιουργοί του είδους, καταγράφονται κυρίως αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις.

2. Μουσικά όργανα (N=66)

α) Μουσικά όργανα του μικρασιατικού ρεμπέτικου (N=33), β) Μουσικά όργανα του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου (N=29), γ) Άλλο μουσικό όργανο (N=4).

Στη μεταβλητή αυτή συνοψίστηκαν στην ίδια κατηγορία πέντε μουσικά όργανα (σαντούρι, βιολί, ούτι, ντέφι, κανονάκι) που συνδέονται κυρίως με το μικρασιατικό ρεμπέτικο και συγκρότησαν την πρώτη υποδιαίρεση. Επίσης, άλλα τρία μουσικά όργανα (μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα) αποτέλεσαν τη δεύτερη κατηγορία. Στην τρίτη κατηγορία εντάχθηκαν τέσσερα ακόμη μουσικά όργανα που συνδέθηκαν περιστασιακά με δημιουργούς του είδους είτε με τις ορχήστρες τους. Η μεταβλητή αυτή προσφέρει τη δυνατότητα να διαπιστωθεί μεταξύ άλλων εάν το ενδιαφέρον των αρθρογράφων επικεντρώνεται ιδιαίτερα σε κάποια από τα παραπάνω μουσικά όργανα και σε ποια, ή σε ποιες χρονικές υποπεριόδους συμβαίνει αυτό.

3. Χοροί του ρεμπέτικου (N=11)

α) Χοροί του ρεμπέτικου (N=4), β) Άλλοι χοροί-Γενικά οι χοροί (N=7).

Η παραπάνω μεταβλητή περιλαμβάνει αριθμητικά τις λιγότερες αναφορές σε σχέση με τις υπόλοιπες (βλ. παραπάνω, πίνακα 5).

Στην πρώτη υποδιαίρεση περιλαμβάνονται οι αναφορές όπου οι υποστηρικτές αρθρογράφοι καταθέτουν τις θέσεις τους για τους χορούς που οφείλουν την ύπαρξή τους στους δημιουργούς του ρεμπέτικου. Στη δεύτερη υποδιαίρεση περιλαμβάνονται οι αναφορές όπου οι πολέμιοι αρθρογράφοι επικροτούν την επιβολή της λογοκρισίας από τη μεταξική δικτατορία, και συγκεκριμένα την απαγόρευση «παντός σχετικού χορού» που δεν συνάδει με τις φιλοδυτικές επιλογές του καθεστώτος.

Γ. Οι κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου, δηλαδή την τρίτη εξαρτημένη μεταβλητή, αφορούν: 1. τα τραγούδια του «ρεμπέτικου»¹¹ 2. τον αμανέ και 3. τα μέσα μετάδοσης των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

¹¹ Στο σημείο αυτό θα υπενθυμίσουμε, ότι για την καλύτερη διαχείριση του υλικού στη συγκεκριμένη κατηγορία «ρεμπέτικα τραγούδια», εντάχθηκαν με εξαίρεση τις αναφορές για τον αμανέ, που αποτέλεσε ιδιαίτερη κατηγορία λόγω του μεγάλου πλήθους των 106 αναφο-

1. Τα τραγούδια του «ρεμπέτικου» (N=123)

α) Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών (N=20), β) Περιεχόμενο του μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών (N=38), γ) «Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο (N=65).

Στην πρώτη υποδιαίρεση εντάσσονται οι αναφορές στις οποίες οι αρθρογράφοι εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στη μουσικολογική μορφή των «ρεμπέτικων» τραγουδιών.

Στη δεύτερη υποδιαίρεση εντάχθηκαν οι αναφορές που εστιάζουν στο περιεχόμενο του μηνύματος των «ρεμπέτικων» τραγουδιών. Στην τρίτη υποδιαίρεση, όπου καταγράφονται αριθμητικά οι περισσότερες αναφορές, τα «ρεμπέτικα» τραγούδια αντιμετωπίζονται από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου, ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο.

2. Ο αμανές (N=106)

α) Μουσικολογική μορφή αμανέ (N=43), β) Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ (N=9), γ) Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο (N=54).

Στην πρώτη υποδιαίρεση, όπου εντάσσονται οι αναφορές για τη μουσικολογική μορφή του αμανέ, φαίνεται ότι επικεντρώνεται σε υψηλό ποσοστό το ενδιαφέρον των εκπροσώπων του δημόσιου λόγου.

Στη δεύτερη υποδιαίρεση εντάσσονται πολύ λίγες αναφορές. Αυτό πιθανότατα μπορεί να ερμηνευτεί από το γεγονός ότι το περιεχόμενο του μηνύματος των αμανέδων είναι μονοθεματικό, δηλαδή ερωτικό.

Στην τρίτη υποδιαίρεση εντάχθηκαν οι αναφορές όπου ο αμανές αντιμετωπίζεται από τους αρθρογράφους ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο.

3. Τα μέσα μετάδοσης του ρεμπέτικου (N=48)

α) Γραμμόφωνο (N=38), β) Ραδιόφωνο (N=10).

Στην πρώτη μεταβλητή συνοψίστηκαν στην ίδια κατηγορία αναφορές για το γραμμόφωνο και τους δίσκους γραμμοφώνου στις οποίες αποτυπώνονται

ρών, όλες οι άλλες κατηγορίες των τραγουδιών που οι αρθρογράφοι τα προσδιορίζουν ως «λαϊκά» «αντάμικα», «σερέτικα», «μάγκικα», χασικλίδικα κ.ά.

οι θέσεις των αρθρογράφων για το ρόλο που διαδραματίζει το γραμμόφωνο ως μέσον μετάδοσης των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

Στη δεύτερη μεταβλητή, το δημοσίευμα της εφημερίδας *Νέα Αλήθεια* (1/9/1934) αποτελεί την πρώτη καταγραφή του γεγονότος ότι ο ραδιοφωνικός σταθμός Θεσσαλονίκης μεταδίδει μεταξύ άλλων και ρεμπέτικα τραγούδια. Ενώ, οι αναφορές που καταγράφονται κατά την τρίτη και τέταρτη χρονική υποπερίοδο αφορούν τη λειτουργία του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών (25/3/1938). Η μεταβλητή αυτή θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκαν οι ραδιοφωνικές εκπομπές, καθώς και το βαθμό σημαντικότητας που προσέδιδαν οι αρθρογράφοι στο ραδιόφωνο ως μέσον μετάδοσης των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

Δ. Οι κατηγορίες που συγκροτούν τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά, δηλαδή την τέταρτη εξαρτημένη μεταβλητή, αφορούν τα κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων των αναφορών, στα οποία οι αρθρογράφοι, ανάλογα με την ιδεολογική τους προέλευση (υπέρμαχοι ή πολέμιοι), επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους: 1. στην ευρύτατη κοινωνική αποδοχή και δημοφιλία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=29), 2. στη διασκέδαση διάφορων κοινωνικών ομάδων λόγω των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=15), 3. στην προτίμηση, τη συγκίνηση, το θαυμασμό και τη νοσταλγία που προκαλεί η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=54), 4. στη μουσική κατάπτωση που προκαλεί η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=104), 5. στην ανάγκη ποινικής δίωξης όλων των αποδεκτών και των φορέων των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=54).

Ε. Οι κατηγορίες που συγκροτούν τα «λαϊκά» χαρακτηριστικά, δηλαδή την πέμπτη εξαρτημένη μεταβλητή, αφορούν τα κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων των αναφορών, στις οποίες οι αρθρογράφοι, ανάλογα με την ιδεολογική τους προέλευση (υπέρμαχοι ή πολέμιοι), επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους: 1. στην ευρύτατη κοινωνική αποδοχή και δημοφιλία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=42), 2. στη διασκέδαση διάφορων κοινωνικών ομάδων λόγω της παρουσίας των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=12), 3. στην προτίμηση, τη συγκίνηση και το θαυμασμό που προκαλεί η παρουσία των

«λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=61), 4. στη μουσική κατάπτωση που οφείλεται στην παρουσία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=68).

ΣΤ. Οι κατηγορίες που συγκροτούν τα παραβατικά χαρακτηριστικά, δηλαδή την έκτη και τελευταία εξαρτημένη μεταβλητή, αφορούν τα κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων των αναφορών, στις οποίες οι πολέμιοι αρθρογράφοι (και μόνον αυτοί) επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους: 1. στη μουσική κατάπτωση που οφείλεται στην παρουσία των παραβατικών χαρακτηριστικών (N=19), 2. στην ανάγκη ποινικής δίωξης όλων των παραβατικών χαρακτηριστικών (N=61) 3. στην εκδήλωση βίαιων ή παραβατικών συμπεριφορών που οφείλονται στην ύπαρξη περιθωριακών και χασικλίδικων χαρακτηριστικών (N=20).

Μετά την ολοκλήρωση της περιγραφικής ανάλυσης, όπως προαναφέραμε, πραγματοποιήθηκε η Παραγοντική Ανάλυση Αντιστοιχιών, με τη χρησιμοποίηση του λογισμικού προγράμματος SPAD 5.0. Με την παραπάνω μέθοδο Πολυδιάστατης Στατιστικής Ανάλυσης, δηλαδή την Παραγοντική Ανάλυση Αντιστοιχιών, προκύπτει το παραγοντικό διάγραμμα των δύο πρώτων αξόνων, πάνω στο οποίο βλέπουμε τις βασικές ομαδοποιήσεις των κατηγοριών των κατηγοριακών μεταβλητών. Η συγκεκριμένη τεχνική, σύμφωνα με τον Μπεχράκη (1999), μας παρέχει τη δυνατότητα να απεικονίσουμε σε ένα χώρο δύο διαστάσεων τα στοιχεία δύο συνόλων, σε γραμμές και στήλες ενός πίνακα. Έτσι, η Παραγοντική Ανάλυση Αντιστοιχιών οδηγεί σ' ένα μικρότερο αριθμό νέων μεταβλητών-παραγόντων, οι οποίοι δημιουργούνται από τη σύνθεση ομάδων των αρχικών μεταβλητών και είναι ανεξάρτητοι μεταξύ τους ανά δύο, διευκολύνοντας με αυτόν τον τρόπο την αναζήτηση σχέσεων μεταξύ των μεταβλητών (Μπεχράκης, 1999· Παπαδημητρίου, 1994).

Στη συνέχεια, και προκειμένου να εντοπιστεί πληρέστερα το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 – με την έννοια της ποσοτικοποίησης περισσότερων δεδομένων – προχωρήσαμε σε περαιτέρω στατιστική επεξεργασία του υλικού στην οποία αναφερθήκαμε παραπάνω.

3.8. Συνοπτικές παρατηρήσεις

Η επεξεργασία των προϊόντων του δημόσιου λόγου με τη μέθοδο της ανάλυσης περιεχομένου παρέχει τη δυνατότητα συλλογής, κωδικοποίησης, κατάταξης και μέτρησης των πληροφοριακών στοιχείων του υλικού με επιστημονικό και έγκυρο τρόπο, ώστε να ελεγχθούν οι θεωρητικές υποθέσεις της έρευνας. Ως αξιόπιστο μεθοδολογικό εργαλείο, η ανάλυση περιεχομένου υποδεικνύει μια σειρά κανόνων που θα πρέπει να ακολουθηθούν, προκειμένου να επιτευχθεί η ορθή διεξαγωγή της έρευνας. Όσον αφορά την επιλογή του υλικού, κρίνονται απαραίτητοι οι κανόνες της εξαντλητικότητας, της αντιπροσωπευτικότητας, της ομοιογένειας και της καταλληλότητας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση τα κριτήρια επιλογής του υπό μελέτη υλικού ήταν: α) η διερεύνηση όλων των δεδομένων που σχετίζονται με το θέμα της έρευνας χωρίς να αποκλειστούν πληροφορίες που ενδεχομένως θα τροποποιούσαν το παραγόμενο αποτέλεσμα, β) η αντιπροσώπευση του συνόλου του ελληνικού χώρου με τη συγκέντρωση των διαθέσιμων δημοσιευμάτων, γ) ο αποκλεισμός των μυθιστορημάτων και εν γένει των λογοτεχνικών κειμένων, που διαφοροποιούνται εμφανώς από το ύφος των κειμένων της έρευνας, προκειμένου το υλικό να είναι ομοιογενές, δ) η επιλογή του υλικού πραγματοποιήθηκε με γνώμονα την ύπαρξη σε αυτό στοιχείων που αφορούν τους στόχους της έρευνας. Ο καθορισμός της μονάδας καταγραφής (αναφορά σε θέμα που αφορά το ρεμπέτικο), της μονάδας συμφραζομένων (δημοσίευμα), των ανεξάρτητων μεταβλητών (τέσσερις χρονικές υποπερίοδοι) εξασφάλισε τις βάσεις για τη συγκρότηση του συστήματος των κατηγοριών των μεταβλητών. Οι τεχνικές προϋποθέσεις-κριτήρια που ακολουθήθηκαν κατά τη διαδικασία της κατηγοριοποίησης ήταν οι εξής: α) η αποκλειστικότητα, β) η εξαντλητικότητα, γ) η ομοιογένεια, δ) η αντικειμενικότητα, ε) η πιστότητα, στ) η καταλληλότητα, ζ) η παραγωγικότητα. Ο καθορισμός των εξαρτημένων μεταβλητών ακολούθησε μια διαδικασία πολλαπλού επαναπροσδιορισμού. Το ερευνητικό υλικό υποβλήθηκε στην περιγραφική στατιστική ανάλυση, στην Παραγοντική Ανάλυση Αντιστοιχιών και στη μέθοδο του χ^2 .

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ
ΣΤΟ ΔΗΜΟΣΙΟ ΛΟΓΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1931-40:
ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΑΚΡΟΑΤΩΝ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

1.1. Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό θα προχωρήσουμε σε περιγραφική ανάλυση των αναφορών που συνθέτουν την εικόνα των «ακροατών» του ρεμπέτικου, όπως τη δόμησαν στα δημοσιεύματά τους οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40. Θα επισημάνουμε, όμως, ότι οι συγκεκριμένοι αρθρογράφοι, για να δομήσουν τις αναπαραστάσεις των ακροατών του ρεμπέτικου της περιόδου 1931-40, βασιζούν τις σκέψεις, τις απόψεις και τις αντιλήψεις που αποτυπώνουν στα κείμενά τους σε προγενέστερες κοινωνικές αναπαραστάσεις του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου. Ειδικότερα, και σύμφωνα με τον Moscovici (2000a): οι θέσεις που λαμβάνουν τα κοινωνικά υποκείμενα (στην προκειμένη περίπτωση οι αρθρογράφοι) κατά τη διεξαγωγή της κοινωνικής αλληλεπίδρασης συνδέονται άμεσα με τις πολιτισμικές απεικονίσεις, τις οποίες οικειοποιείται και υποστηρίζει η κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκουν (π.χ. υποστηρικτές του «ελληνισμού» ή της «ρωμιοσύνης»). Δηλαδή, η «εικόνα» των ακροατών, υπό την οπτική των αρθρογράφων, μπορεί να αντιμετωπιστεί ως μια μορφή αναπαράστασης, η οποία λειτουργεί στην κατεύθυνση της οργάνωσης και κατανόησης της πραγματικότητάς τους, βασιζόμενη ωστόσο σε παλαιότερες προϋπάρχουσες αναπαραστάσεις, από την εποχή της προϊστορίας του ρεμπέτικου.

Αυτό επίσης που θα πρέπει να επισημάνουμε είναι ότι στην πλειοψηφία των αναφορών που καταθέτουν οι αρθρογράφοι κάνοντας λόγο για θέματα που αφορούν το ρεμπέτικο, επιχειρούν να επικεντρώσουν τις αξιολογήσεις τους σε χαρακτηριστικά τα οποία εκφράζουν τις ιδεολογικές τους επιλογές. Για παράδειγμα, το παρακάτω απόσπασμα είναι χαρακτηριστικό:

«Τι τραγουδάει σήμερα ο Λαός μας...; Τραγουδάει τραγούδια που μας κατεβάζουν στις τελευταίες βαθμίδες του πολιτισμού. Τραγούδια αντάμικα, χασικλίδικα, ξεπεσμένα, βρωμερά». (Σπάλας Π., «Λαϊκά τραγούδια», *Χρονογράφος* (24/6/1937), Πειραιάς). Δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση ο αρθρογράφος δεν αρκείται να διατυπώσει την άποψη ότι για τη μουσική και πολιτισμική κατάπτωση του ελληνικού λαού ευθύνονται το περιθωριακό περιεχόμενο του μηνύματος των ρεμπέτικων, αλλά επιπλέον χρησιμοποιεί ο-

ρισμένα απαξιώτικα χαρακτηριστικά π.χ. 'βρωμερά', 'ξεπεσμένα', τα οποία προφανώς προσδιορίζουν την ιδεολογική του τοποθέτηση απέναντι στο ρεμπέτικο και παράλληλα επιχειρούν να στρέψουν την προσοχή του αναγνωστικού κοινού στα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά που επιθυμεί ο συγγραφέας.

Οι 149 αναφορές που παρουσιάζονται και αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο συνθέτουν, όπως προείπαμε, την «εικόνα των ακροατών» του ρεμπέτικου. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειώσουμε ακόμα ότι στις παραπάνω αναφορές οι αρθρογράφοι έχουν ως θέμα πραγμάτευσης είτε τους ακροατές του είδους είτε τους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου. Δηλαδή, όπως θα διαπιστώσουμε κατά την ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, και όπως προκύπτει από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 1., οι αρθρογράφοι σε 97 αναφορές κάνουν λόγο για τους ακροατές του είδους (1η θεματική κατηγορία: «ακροατές του ρεμπέτικου»), ενώ σε 52 περιπτώσεις εστιάζουν την προσοχή τους στους κοινωνικούς χώρους όπου πραγματοποιείται η ακρόαση του είδους (2η θεματική κατηγορία: «Χώροι ακρόασης»). Επίσης, για την ποσοστιαία κατανομή των παραπάνω αναφορών, βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 4 και πίνακα 5.

Πίνακας 1

Η κατανομή των αναφορών για τις θεματικές κατηγορίες που συνθέτουν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου ανά χρονική υποπερίοδο (N=149)

Θεματικές κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο	Ποσοστό
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40		
Ακροατές του ρεμπέτικου	31	12	50	4	97	65,1
Χώροι ακρόασης	18	7	23	4	52	34,9
Σύνολο	49	19	73	8	149	100

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 1., προκύπτει η αρχική εντύπωση ότι οι αρθρογράφοι ενδιαφέρονται να διαμορφώσουν την «εικόνα των ακροατών» του ρεμπέτικου σε μεγαλύτερο βαθμό κατά την 1η και 3η χρονική υποπερίοδο. Όμως, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, σε σχέση με

το σύνολο των αναφορών της κάθε χρονικής υποπεριόδου, το ποσοστό των αναφορών που αφορούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου ανέρχεται στο $49/105=46,7\%$ κατά την 1η χρονική υποπερίοδο, ενώ κατά την 3η χρονική υποπερίοδο υποχωρεί στο $73/326=22,4\%$ (βλ. παράρτημα 2ο, πίνακα 1.).

1.2. Οι αναφορές για τους «ακροατές» του ρεμπέτικου

Στη μεταβλητή «ακροατές», όπως προαναφέραμε, περιλαμβάνονται συνολικά 97 αναφορές, που αποτελούν το 16,9% του συνολικού δείγματος (576 αναφορές). Αναλυτικότερα, και όπως παρατηρούμε στον πίνακα 2, οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τους ακροατές των λαϊκών τάξεων σε 20 περιπτώσεις (20,6%), για διάφορες ομάδες ακροατών σε 26 περιπτώσεις (26,8%), ενώ περιγράφουν τους εαυτούς τους ως ακροατές του είδους σε 16 περιπτώσεις (16,5%), καθώς επίσης κάνουν λόγο για τους ακροατές παραβατικών ομάδων σε 35 περιπτώσεις (36,1%).

Πίνακας 2

Οι κατηγορίες των ακροατών του ρεμπέτικου (N=97)

Κατηγορίες ακροατών	Συχνότητα	Ποσοστό
Λαϊκές τάξεις	20	20,6
Διάφορες ομάδες ακροατών	26	26,8
Αρθρογράφοι ακροατές	16	16,5
Ακροατές παραβατικών ομάδων	35	36,1
Σύνολο	97	100,0

Στο σημείο αυτό θα υπενθυμίσουμε (βλ. προηγούμενο κεφάλαιο 3) ότι στη δεύτερη υποδιαίρεση «διάφορες ομάδες ακροατών» εντάσσονται αρκετές διαφορετικές ομάδες ακροατών. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για αναφορές όπου οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τις «γυναίκες ακροατές» (3 αναφορές), για «πρόσφυγες ακροατές» (6 αναφορές) που ακροώνται το ρεμπέτικο, καθώς και για αρκετές ακόμη διαφορετικές περιπτώσεις ακροατών. Τέλος,

και πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση και ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, στον επόμενο πίνακα 3 περιέχεται η αναλυτική κατανομή τους (για την ποσοστιαία κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών, βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 2), ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης¹.

Πίνακας 3

*Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των ακροατών του ρεμπέτικου
ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=97)*

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Λαϊκές τάξεις	2	1		1	4		3	6	1	2			20	20,6
Διάφοροι ακροατές	8			1	1		4	9	2	1			26	26,8
Αρθρογράφοι	2				1		3	9			1		16	16,5
Παραβατικές ομάδες ακροατών		16	2		4		1	10	2				35	36,1
Σύνολο	12	17	2	2	10		11	34	5	3	1		97	100.0

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 3 προκύπτει ως διαπίστωση ότι οι αρθρογράφοι στα κείμενά τους κάνουν λόγο για τους «ακροατές» του είδους κυρίως κατά την πρώτη και τρίτη χρονική υποπερίοδο, αλλά και σε ένα βαθμό κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, ενώ το ενδιαφέρον τους για τη συγκεκριμένη θεματική κατηγορία υποχωρεί σημαντικά κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40.

1.2.1. Οι «λαϊκές» τάξεις

Οι 20 περιπτώσεις – που αποτελούν το 20,6% του δείγματος των αναφορών για τους ακροατές του ρεμπέτικου και τις οποίες εντάξαμε στην κατηγορία «Λαϊκές τάξεις» – εστιάζουν την προσοχή τους στους ακροατές που κατά τους αρθρογράφους ανήκουν στις «λαϊκές τάξεις», στον «εργατικό κόσμο», στο μεγάλο «Κοινό» των λαϊκών συνοικιών ή στην ευρύτερη έννοια «λαός». Παράλληλα, από την ανάγνωση του πίνακα 4 γίνεται κατανοητό ότι από τις

¹ Στον πίνακα 4, όπως και σε αρκετούς πίνακες των επόμενων κεφαλαίων, οι θετικές αναφορές συμβολίζονται με Θ., οι αρνητικές με Α. και οι ουδέτερες αναφορές με Ο.

παραπάνω αναφορές: οι 8 εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι 11 εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και μία αναφορά είναι ουδέτερη (βλ. και πίνακα 4).

Πίνακας 4

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «λαϊκές τάξεις» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Λαϊκές τάξεις	2	1		1	4		3	6	1	2			20
Σύνολο	3			5			10			2			

Συγκεκριμένα, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), για την συγκεκριμένη κατηγορία καταγράφονται συνολικά 3 αναφορές (βλ. πίνακα 4). Ειδικότερα, 2 αναφορές που κάνουν λόγο για τις λαϊκές τάξεις και τον εργατικό κόσμο εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι οποίες επικεντρώνονται στο χαρακτηριστικό της ευρύτατης δημοφιλίας και αποδοχής του ρεμπέτικου. Στην πρώτη αναφορά ο αρθρογράφος συνδέει τις λαϊκές τάξεις² με τη δημοφιλία του ρεμπέτικου και με παραστατικό και άμεσο τρόπο επιβεβαιώνει τη συγκεκριμένη διαπίστωση. Επίσης, στη δεύτερη αναφορά ο αρθρογράφος, κάνοντας λόγο για τον εργατικό κόσμο των λαϊκών συνοικιών, σημειώνει ότι: «Όταν φθάσετε στο τέρμα του συνοικισμού και κατεβήτε από το λεωφορείο, στα αυτιά σας θα φτάσουν οι ήχοι ανατολίτικης ορχήστρας [...] Αν κυττάξετε πάρα πέρα, αντίκρυ στο πεζοδρόμιο, θα δήτε ότι υπάρχει εδώ και... γαλαρία! Ένας ολόκληρος κόσμος, όρθιος παρακολουθεί το τραγούδι»³. Δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο αρθρογράφος επικεντρώνει την επιχειρηματολογία του στην ευρύτατη αποδοχή και δημοφιλία των τραγουδιών που παίζουν οι εκάστοτε ανατολίτικες ορχήστρες. Ενώ στη 1 αναφορά της πρώτης υποπεριόδου, που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση σύμ-

² Βραδυνή (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου». «Συγχρόνως, το τραγούδι αυτό ετυπώθη εις φυλλάδιον... και εκυκλοφόρησεν ευρύτατα εις τας λαϊκὰς τάξεις».

³ Γουν. Αντ., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές...- με το πρώτο ούτι της πόλης», Βραδυνή (12/8/1931).

φωνα με τον αρθρογράφο, ο κόσμος των συνοικιών, όπως αυτός που βρίσκεται: «παραπέρα από τα Χαυτεία», ακροάται διά της λαϊκής μούσας χασικλικά σε διάφορα ωδικά κέντρα, όπου «εξυμνή μεγαλοφωνότατα» το χασίς «χωρίς την παραμικρήν τύψιν και προφύλαξιν»⁴. Δηλαδή, ο αρθρογράφος δεν αρκείται στην απλή καταγραφή του γεγονότος της ακρόασης χασικλιδιών, αλλά καταγγέλλει παράλληλα την εντελώς απροκάλυπτη προπαγάνδισή του χασίς.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), καταγράφονται συνολικά 5 αναφορές. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη αναφορά, όπου εμπεριέχεται αρνητική αξιολόγηση, ο «λαός», σύμφωνα με τον αρθρογράφο, εμφανίζεται ως «αδιαπαιδαγώγητος»⁵. Επίσης, σε άρθρο του επόμενου έτους της εφημερίδας *Βραδυνή* (18/5/1935) ο αρθρογράφος εμφανίζει το λαό ως οντότητα που πλήττεται από την απουσία καλού λαϊκού τραγουδιού και «αναγκάζεται»⁶ να στραφεί προς «ντερμπεντέρικα τραγούδια της φυλακής». Στη συνέχεια του άρθρου, αναφερόμενος στην υπάρχουσα μουσική κατάσταση, εμφανίζει δηλώσεις του δήμαρχου Κοτζιά, ο οποίος φέρεται να δηλώνει ότι: «Λαός που δε χαιρείται· λαός που δεν τραγουδάει, είνε λαός καταδικασμένος σε θάνατο». Σε ένα ακόμη άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (28/5/1935) γίνεται λόγος για τον σύγχρονο θαμώνά που πίνει «μόδα» και «για να δείξη πως έγινε λαός, να βγη έξω φαγωμένος κι άπιος και να τραγουδήση σαν τον παληό μπεκρή» Ενώ η 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση καταγράφεται σε συνέντευξη που παραχωρεί ο επιφανής μουσικός Καλομοίρης Μ. διατυπώνοντας τις απόψεις του για την πιθανότητα να έχει επηρεαστεί η ανατολίτικη μουσική και ο αμανές από τη βυζαντινή και την αρ-

⁴ *Ελεύθερος Άνθρωπος* (29/12/1932): «Χασίς».

⁵ Σπανούδη Σ., «Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας», *Αθηναϊκά Νέα* (10/11/1934).

«...ο ελληνικός λαός αφήνεται αδιαπαιδαγώγητος και ανεργατίστος στην τύχη του, και σέρνεται μέσα στο ρεύμα ενός δυσώδους μουσικού οχετού».

⁶ Σκίπης Σ. «Λαός που δεν τραγουδάει», *Βραδυνή* (18/5/1935).

«Πολλές φορές από τη στήλη μου αυτή ασχολήθηκα για την απουσία του τραγουδιού από το λαό μας [...]

...Γιατί υπάρχει κι ένα άλλο μέρος το μεγαλύτερο (σσ. του λαού) που... αναγκάζεται στην απόμνη και μισόφωτη ταβέρνα της γειτονιάς, να τα βάλει πάλι με τον αμανέ ή με κανένα ντερμπεντέρικο τραγούδι της φυλακής που μιλάει για τα σίδερα και για τους λεβέντες, ή για τα «Στενά του Χαροκόπου» και που είνε... για τα σίδερα!...».

χαία ελληνική μουσική, υποστηρίζοντας παράλληλα ότι: «...ο κόσμος που του παρουσιάζουν μουσική ξένη προς την ιδιοσυγκρασία του, καταφεύγει σε ό,τι του θυμίζει το λαϊκό μας τραγούδι, έστω κι αν αυτό προέρχεται από τα βάθη της Ανατολής»⁷. Δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση, ο επιφανής μουσικός αντιμετωπίζει εμμέσως θετικά την παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών στο λαϊκό τραγούδι που ακροάται ο «κόσμος».

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο, καταγράφονται 3 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, 6 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις καθώς και 1 ουδέτερη αναφορά. Στις 3 πρώτες αναφορές οι αρθρογράφοι επισημαίνουν ότι τα λαϊκά στρώματα⁸ και η ομάδα των γλεντζέδων του λαού⁹ αποτελούν φανατικούς θαυμαστές του μικρασιατικού ρεμπέτικου και των δημιουργών του, καθώς επίσης και ότι ο «λαός»¹⁰ επιλέγει και ακροάται τα δικά του τραγούδια.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο, στις αναφορές των πολέμιων αρθρογράφων οι ακροατές «του λαού» ή το «Κοινόν» άλλοτε αναπαριστώνται απαξιωτικά και χαρακτηρίζονται ως παθητικές και «άβουλες» κοινωνικές ομάδες που τις «καταδιώκουν μουσικά άχυρα»¹¹, και αποτελούν «θύματα» των πολιτισμικών προϊόντων που τους σερβίρει η δισκογραφική βιομηχανία, και άλλοτε επικρίνονται μεταξύ άλλων και για τη μουσική παιδεία που διαθέτουν. Επίσης, σε άρθρο του *Χρονογράφου* (24/6/1937) ο αρθρογράφος, στην

⁷ Παλαιολόγος Π., «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυγ - Ο αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; - Τι λένουν οι κ.κ. Καλομοίρης και Ψάχος», *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«...ο κόσμος που του παρουσιάζουν μουσική ξένη προς την ιδιοσυγκρασία του, καταφεύγει σε ό,τι του θυμίζει το λαϊκό μας τραγούδι, έστω κι αν αυτό προέρχεται από τα βάθη της Ανατολής».

⁸ Μιμ. Ψαθ., «Η “Βαρβάρα” εις το... εδώλιον!», *Αθηναϊκά Νέα* (20/12/1936).

«...περί τα εκατόν μουσικά τεμάχια, όλα παιχνιδιάρικα και σκανδαλιάρικα, που εσημείωσαν ιδιαίτεραν επιτυχίαν κυρίως εις τα λαϊκά στρώματα».

⁹ Θ-ς, «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ακρόπολις* (30/1/1937).

«...τον κυνηγά σ’ όσες ταβέρνες αγκυροβολήση από εβδομάδα σ’ εβδομάδα...».

¹⁰ Ρεπόρτερ, «Τα μάγικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* τχ. 644 (2/7/1936).

«Είνε πεία γεγονός αναμφισβήτητο, ότι εις την εποχήν μας, ό,τι ανάγεται εις τον αισθηματικών και συναισθηματικών κόσμον μας, εκφράζεται εμμέτρως και... μουσικώς. Όπως δε ο καλός κόσμος, έτσι και ο λαός έχει τα τραγούδια του, τη μουσική του».

¹¹ Παπαντωνίου Ζ., «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«Και όμως είνε τόση η εύκολη παραγωγή, τέτοιος ο κατακλυσμός της μουσικής προχειρολογίας, τέτοια η ποσότης μουσικών αχύρων που σερβίρουμε στον ελληνικό λαό τα τελευταία χρόνια...»

προσπάθειά του να συνδέσει την εικόνα του «Λαού» με απαξιωτικά χαρακτηριστικά, υποστηρίζει ότι ο συγκεκριμένος τραγουδάει τα σύγχρονα δημοφιλή τραγούδια (δηλαδή κυρίως τα ρεμπέτικα, τα οποία μεταξύ άλλων τα χαρακτηρίζει βρωμερά), τα οποία «μας κατεβάζουν στις τελευταίες βαθμίδες του πολιτισμού», σημειώνοντας επίσης ότι: «Κρίνοντας, λοιπόν, κανείς απ’ τα τραγούδια που καθημερινώς φέρνει ο Λαός μας στο στόμα οδηγούμεθα σε αξιοθρήνητα συμπεράσματα εν σχέσει με την μουσικήν του ανατροφήν»¹². Σε ένα ακόμη άρθρο της ίδιας χρονιάς, το «Κοινόν» περιγράφεται ως οντότητα εξαιρετικά αδύναμη, που χρήζει άμεσης ανάγκης «διαπαιδαγώγησης», επειδή μεταξύ άλλων: «Το θέατρον, οι “ντιζέρ” των κέντρων... σα να έχουν κάμη μίαν μυστικήν συμφωνίαν, σερβίρουν εις το Κοινόν τραγουδάκια της ρουτίνας, μονότονα μοτίβα, ανόητους στίχους...». Με άλλα λόγια, στη συγκεκριμένη περίπτωση το γεγονός της εμπορικής επιτυχίας των ρεμπέτικων, επιχειρείται να αποδοθεί είτε στην ύπαρξη μιας μυστικής συνομωσίας είτε στα παθητικά χαρακτηριστικά του λαού, από τη στιγμή που ο αρθρογράφος προσθέτει ότι: «Όταν του σερβίρουμε αηδίες, θα συνηθίση σ’ αυτές, γιατί αυτές μόνον βρίσκει για να θεραπεύη την ανάγκη ψυχαγωγίας που αισθάνεται»¹³. Σε άρθρο του επόμενου έτους, ο αρθρογράφος επικεντρώνει την επιχειρηματολογία του στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά που συμβάλλουν στη μουσική κατάπτωση του λαού, σημειώνοντας ότι η μουσική βιομηχανία παράγει «μουσικά άχυρα» και τα σερβίρει στο λαό με το θέλγητρο του ανατολικού των χρώματος¹⁴. Επίσης, σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938), η αρθρογράφος υποστηρίζει μεταξύ άλλων ότι η μουσι-

¹² Σπάλας Π., «Λαϊκά τραγούδια», *Χρονογράφος* (24/6/1937), Πειραιάς.

¹³ Ευαγγελίδης Δ. Κ. «Η βιομηχανία του τραγουδιού», *Εθνός*, (25/10/37).

«Από τα εκλαϊκευόμενα τραγούδια – εκείνα που “πιάνουν” κατά την έκφρασιν των ειδικών – τα 80% και περισσότερον είνε ταγκό και ρεμπέτικα. Το βαλς, το φοξ και η καντάδα σπανίως έχουν εμπορικήν επιτυχίαν. Δεν “τραβιούνται” από την κατανάλωσιν. Σ’ αυτό όμως παίζει ρόλο και το σερβίρισμα. Το θέατρον, οι “ντιζέρ” των κέντρων... σα να έχουν κάμη μίαν μυστικήν συμφωνίαν, σερβίρουν εις το Κοινόν τραγουδάκια της ρουτίνας, μονότονα μοτίβα, ανόητους στίχους, χωρίς έμπνευσι, χωρίς πρωιοτυπία, χωρίς τίποτε το καλλιτεχνικό [...]». Έπειτα ο λαός το “μεγάλο Κοινόν” είνε πάντα εύσπλαχνο υλικό, απληροφόρητο κι’ έχει ανάγκη από κάποια καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση. Όταν του σερβίρουμε αηδίες, θα συνηθίση σ’ αυτές, γιατί αυτές μόνον βρίσκει για να θεραπεύη την ανάγκη ψυχαγωγίας που αισθάνεται».

¹⁴ Παπαντωνίου Ζ., «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα*, (3/7/1938).

κή κατάπτωση, η μουσική κατωτερότης και ο μουσικός εκφυλισμός του ελληνικού λαού έχει συντελεστεί με την καταπληκτική διάδοση «κακόζηλων δίσκων»¹⁵. Επίσης, σε κείμενο που αναδημοσιεύτηκε στο (Βλησίδης, 2007, σ. 84-85) και αποτελεί τεκμήριο διετούς απολογισμού της λογοκριτικής δράσης του μεταξικού καθεστώτος, αναφέρεται ότι η μουσική παραγωγή των προηγούμενων ετών «υπήρξε ένα από τα κυριώτερα αίτια της καταπτώσεως του μουσικού αισθήματος του λαού»¹⁶.

Στη 1 ουδέτερη αναφορά, ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τις μουσικές προτιμήσεις μερίδας των λαϊκών τάξεων¹⁷, διατυπώνοντας παράλληλα μία ήπιας και διακριτικής μορφής κριτική απέναντι στις αποφάσεις της μεταξικής δικτατορίας, επειδή προφανώς βρισκόμαστε λίγους μήνες μετά την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40), καταγράφονται 2 θετικές αναφορές. Σύμφωνα με την αρθρογράφο Λαλαούνη Α., ο λαός «προτιμάει τους λαϊκούς... τους αγνούς τραγουδιστάδες»¹⁸. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Θάρρος* (29/2/1939), ο επιφανής μουσικός Καλομοίρης Μ. αναφέρει ότι τα ρεμπέτικα είναι «προτιμότερα» από άλλα μουσικά είδη, όπως τα ταγκό και τα φοξ, τα οποία απειλούν σε μεγαλύτερο βαθμό το μουσικό αίσθημα του ελληνικού λαού.

1.2.2. Διάφορες ομάδες ακροατών

Μεταξύ των 26 αναφορών που εντάσσονται στην κατηγορία «Διάφορες ομάδες ακροατών», όπως προαναφέραμε, 3 περιπτώσεις αφορούν τις «Γυναί-

¹⁵ Σπανούδη Σ., «Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

«...σκέφθηκε ποτέ κανείς άραγε ως τώρα, με τι είδους μουσικά εδέσματα τρέφεται ο ελληνικός λαός, αυτός που αποτελεί τον καθαυτό πυρήνα της εθνικής μας υποστάσεως; Η μουσική κατάπτωσης, η μουσική κατωτερότης, ο μουσικός εκφυλισμός του ελληνικού λαού, έχει συντελεσθή με την καταπληκτική διάδοση των κακόζηλων δίσκων...»

¹⁶ «Φωνοληψία». *Ο απολογισμός μίας διετίας: 4η Αυγούστου 1936-1938*. Εκδόσεις 4ης Αυγούστου, αριθμ. 21, Τύποις Πυρσού Α. Ε., 1938): σ. 214.

¹⁷ *Πρωία* (27/6/38): «Η μουσική μας εξέλκισε».

«Μία μερίς των λαϊκών τάξεων εξακολουθεί να ευρίσκη θέληση εις τα «μακρόσυρτα» ανατολίτικα τραγούδια».

¹⁸ Λαλαούνη Α. «Λαϊκή μουσική-μαέστροι-συνθέται-τραγουδισταί», *Βραδυνή*, 14/10/40.

κες ακροατές» και άλλες 6 τους «Πρόσφυγες ακροατές». Επίσης, στη συγκεκριμένη κατηγορία εντάσσονται 17 ακόμη περιπτώσεις ακροατών του ρεμπέτικου, που συγκροτούν την υποκατηγορία «Άλλοι ακροατές», οι οποίοι άλλοτε είναι θαμώνες ταβέρνας ή καφενείου, άλλοτε ακροατές του ραδιοφώνου ή φαντάροι, άλλοτε επαρχιώτες ακροατές και άλλοτε αποκαλούνται «ακροατές», χωρίς ειδικότερο προσδιορισμό. Στον επόμενο πίνακα 5, παρουσιάζεται η αναλυτική κατανομή των αναφορών της συγκεκριμένης κατηγορίας.

Πίνακας 5

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «διάφορες ομάδες ακροατών» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία: «Διάφορες ομάδες ακροατών»	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Γυναίκες ακροατές	3												3
Πρόσφυγες ακροατές	2						1	2	1				6
Άλλοι ακροατές	3			1	1		3	7	1	1			17
Σύνολο	8			2			15			1			26

1.2.2.1. Γυναίκες ακροατές

Τρεις αναφορές, που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, αποκλειστικά της πρώτης υποπεριόδου (1931-33), αφορούν την υποκατηγορία: «Γυναίκες ακροατές»¹⁹, στις οποίες εμφανίζεται ο γυναικείος πληθυσμός αθηναϊκών συνοικιών να συμμετέχει στην ακρόαση του ρεμπέτικου – παράλληλα ή και χωρίς την παρουσία του ανδρικού φύλου – με ιδιαίτερη συγκινησιακή φόρτιση, η οποία οφείλεται στην παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών των τραγουδιών, που τους γεννούν μνήμες για τις χαμένες πατρίδες. Έτσι, το γεγονός ότι η παρουσία των γυναικών ακροατών καταγράφεται σε συνοικίες

¹⁹ *Βραδυνή* (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου». «Και σε λίγο, όποιος περνούσε τα βραδυνά από τη συνοικία άκουε το τραγούδι επαναλαμβανόμενο από αρσενικούς, θηλυκούς και... ουδέτερους. «...όταν παίζεται ο δίσκος αυτός, γυναικούλες του λαού κοριτσόπουλα της γειτονιάς, ευαίσθητες μοδιστρούλες, παρακολουθούν με δάκρυα στα μάτια το θρήνο αυτό [...]

της Αθήνας²⁰ οδηγεί στην εντύπωση ότι ενδεχομένως το γυναικείο φύλο να αποκλείεται από την ακρόαση του ρεμπέτικου στις περιοχές εκτός πρωτεύουσας. Ακόμα, θα υποστηρίξουμε ότι η καταγραφή της παρουσίας των γυναικών στις μουσικές παραστάσεις των προσφυγικών συνοικιών είναι μία πραγματικότητα η οποία έρχεται σε συμφωνία με τα πορίσματα που προέκυψαν από την εξέταση της προϊστορίας του ρεμπέτικου, όπου δηλαδή ήταν διασφαλισμένη η σχεδόν ισότιμη συμμετοχή του γυναικείου φύλου στην πολιτισμική δραστηριότητα των αστικών κέντρων της Μικράς Ασίας.

1.2.2.2. Πρόσφυγες ακροατές

Στην κατηγορία «Πρόσφυγες ακροατές» εντάσσονται συνολικά 6 αναφορές. Στην πρώτη χρονική υποπερίοδο συναντούμε τις 2 πρώτες αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, διαμέσου των οποίων οι αρθρογράφοι δράττονται της ευκαιρίας να εκδηλώσουν το θαυμασμό τους για τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά. Στην πρώτη περιγράφεται η κορύφωση της ψυχικής ευχαρίστησης «όταν το κέφι έχει ανάψει», και ο ενθουσιασμός των προσφύγων ακροατών, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, οφείλεται στο τραγούδι «Λεϊλά Καντοσουν», το οποίο «είναι βγαλμένο μέσα από την καρδιά της Ανατολής»²¹ και στη δεύτερη οι πρόσφυγες χαρακτηρίζονται ως κόσμος που ξέρει να γλεντάει «σ' όλα τα σπίτια και στη μικρότερη καλύβα»²². Τις επόμενες 4 αναφορές: 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, 1 ουδέτερη αναφορά καθώς και 2 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, τις συναντούμε κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο. Στη 1 αναφορά της τρίτης

²⁰ Γουν. Αντ., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές...- με το πρώτο ούτι της πόλης», *Βραδυνή* (12/8/1931).

«Γέροι, γριές, κοπέλλες αφράτες, νόστιμες, παιδιά, όλοι αραδιασμένοι εκεί ώρες ολόκληρες, ακούνε τα τραγούδια της πατρίδας των. Μια μεγάλη σειρά αναμνήσεων ξεπηδά και σπαράζει τις καρδιές τους...»

²¹ Γουν. Αντ., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές...- με το πρώτο ούτι της πόλης», *Βραδυνή* (12/8/1931).

Αυτό το τραγούδι που θα σας αναφέρω τώρα αμέσως είναι βγαλμένο μέσα από την καρδιά της Ανατολής.

²² Ο.π. *Βραδυνή* (12/8/1931).

«Αρκεί κανείς να δη όλον αυτόν τον κόσμο να ακροάζεται αυτό τον αμανέ, για να μπορέσει να νοιώσει πόσο τον αισθάνεται.

χρονικής υποπεριόδου που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση ο αρθρογράφος περιγράφει τους πρόσφυγες ακροατές ως πολυπαθή κοινωνική ομάδα και παράλληλα ως φανατικούς θαυμαστές και κυνηγούς των ανατολίτικων τραγουδιών του μικρασιατικού ρεμπέτικου και συγκεκριμένου μικρασιάτη δημιουργού²³.

Αντίθετα, σε άρθρο της *Καθημερινής* (Μοσχόπουλος Ν., 17/9/1936), ο αρθρογράφος αρχικά απευθύνει έκκληση στους πρόσφυγες μικρασιάτες ακροατές να αποτινάξουν «την των Αράβων και Περσών και άλλων βαρβάρων» μουσική, η οποία «βάσανος αληθής των Αθηναίων απέβη και τους αστυνόμους εις θέσπισιν ποινών κατ' αυτού ηγάγκασε», και στη συνέχεια τους προτρέπει να πάψουν να ακούνε «την εκ Τουρκίας εκβληθείσαν βαρβαρικήν μουσικήν...». Δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση γίνεται εμφανές ότι ο συγγραφέας επιχειρεί να δημιουργήσει στους πρόσφυγες ακροατές του ρεμπέτικου μία ενοχική διάσταση για το ότι εμπλέκονται σε κάτι βάρβαρο και επιλήψιμο, και συγχρόνως προβαίνει στην ψυχολογιοποίησή τους, από τη στιγμή που η ιδιαίτερη και ανάρμοστη συμπεριφορά τους είναι αυτή που «ηγάγκασε» το μεταξικό καθεστώς στη λήψη κατασταλτικών μέτρων. Επιπλέον, θα σημειώσουμε ότι ο συγγραφέας, χρησιμοποιώντας ύφος ευαγγελικού κηρύγματος και εξορθολογίζοντας την πραγματικότητα, δεν επιτρέπει στους πρόσφυγες το δικαίωμα της διαφορετικότητας. Μάλιστα, ο Παπαστάμου (1989, σ. 21), κάνοντας λόγο για την εξορθολογιστική λειτουργία της ψυχολογιοποίησης, σημειώνει μεταξύ άλλων ότι: «...η διαφορά παίρνει την όψη εξαίρεσης ενώ ο κανόνας και η ομαλότητα είναι – εξ ορισμού – κάθε τι που δεν ξεφεύγει απ' τα τετριμμένα και ακολουθεί τη συνηθισμένη ροή των πραγμάτων».

²³ Θ-ς, «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ακρόπολις* (30/12/1937). «Τον κυνηγά ν' ακούση το ούτι του, την διπλοπενιά του, τα τραγούδια του τα μακρόσυρτα τ' ανατολίτικα, τα παθητικά. Τον κυνηγά γι' αυτά πρό παντός η κατακαημένη προσφυγιά. Οι Πολίτες ακόμη περισσότερο που τον είχαν ζήσει σε καλύτερες γι' αυτούς ημέρες, οι Σμυρνιοί, οι Πόντιοι, οι Λαζοί. Ξέρει όλα τα σεβνταλίδικα τραγούδια τους, τα γιαρεδάκια και τα μπουσελίκια τα λάζικα».

Στη 1 ουδέτερη αναφορά ο αρθρογράφος διατυπώνει την άποψη ότι η παρουσία του αμανέ δεν αποτελεί αποκλειστική ευθύνη των προσφύγων²⁴.

1.2.2.3. Άλλοι ακροατές

Στην υποκατηγορία «Άλλοι ακροατές» εντάχθηκαν 17 ακόμη περιπτώσεις για διάφορες περιπτώσεις ακροατών. Από τις εν λόγω αναφορές, 3 καταγράφονται κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο, 2 κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, 11 αναφορές κατά τη διάρκεια της τρίτης χρονικής υποπεριόδου και 1 κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο.

Στην πρώτη υποπερίοδο (1931-33), συναντούμε 3 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις και στις οποίες οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο μεταξύ άλλων για την ιδιαίτερη συγκέντρωση της προσοχής των ακροατών (ένος ταβερνιάρη και μίας ακόμη ομάδας ακροατών) σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (28/7/1931)²⁵, καθώς και για τους θαμώνες ουζοπωλείου σε άρθρο της ίδιας εφημερίδας²⁶, όπου κατά τη διάρκεια ζωντανών ακροάσεων ρεμπέτικων τραγουδιών ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τη συγκίνηση που αυτοί νιώθουν, η οποία κυρίως αποδίδεται στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά των ακροώμενων τραγουδιών. Στη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), συναντούμε 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση και 1 αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση. Στη συγκεκριμένη θετική αναφορά περιγράφεται η συγκίνηση με την οποία ακροατής του Ραδιοφωνικού Σταθμού της Θεσσαλονίκης απολαμβάνει κάθε μεσημέρι και βράδυ, μεταξύ άλλων, και τη μετάδοση ρεμπέτικων τραγουδιών²⁷. Για τη σημαντικότητα του

²⁴ Παπαντωνίου Ζ., «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«Ας μην αποδώσωμε αποκλειστικά στην προσφυγική συμφορά το πράγμα. Ο αμανές μας δεν είναι δα τόσο νέος!...»

²⁵ *Βραδυνή* (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου».

«Ξαφνικά μας επλησίασεν ο ταβερνιάρης: Είδατε τι συγκινητικό που είναι; μας είπε συγκινημένος κι' ο ίδιος» [...].

«Όλοι τον άκουαν με προσοχή κι' όλοι εύρισκαν πως ήταν συγκινητικό...».

²⁶ Γουν. Αντ., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές...- με το πρώτο ούτι της πόλης», *Βραδυνή* (12/8/1931).

²⁷ Ζωγραφάκης Γ.Κ. «Περίπατοι – Το ραδιόφωνο», *Νέα Αλήθεια* (1/9/1934), Θεσσαλονίκη.

συγκεκριμένου δημοσιεύματος το οποίο πιστοποιεί τη μετάδοση ρεμπέτικων τραγουδιών από μέσο μαζικής ενημέρωσης, αρκετά χρόνια πριν από την ίδρυση του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών, έχουμε ήδη αναφερθεί στο υποκεφάλαιο 1.4.4. του Α' μέρους της εργασίας. Στη 1 αναφορά της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου, που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση, γίνεται λόγος για τη «μεταμόρφωση» ή αλλοίωση των χαρακτηριστικών της σύγχρονης ταβέρνας. Ο αρθρογράφος αναφέρει ότι εκεί όπου η διασκέδαση απευθυνόταν στους πρώην λαϊκούς θαμώνες της ταβέρνας, τους «μερακλήδες και τους σεβδαλήδες» που «εξακρατηριζόταν το λιγότερο ως μεθύστακες», πλέον από μαϊμούδισμό συχνάζουν «οι άνθρωποι του καλού λεγομένου κόσμου»²⁸.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38), καταγράφονται 3 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, άλλες 7 που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και 1 ουδέτερη αναφορά.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η πρώτη λογοκριτική δραστηριότητα της μεταξικής δικτατορίας σημειώθηκε στις 30/8/1936 και αφορά την απαγόρευση της κυκλοφορίας του τραγουδιού «Βαρβάρα» του μικρασιάτη δημιουργού Π. Τούντα (βλ. και στο Βλησίδης, 2004, σ. 27). Δηλαδή, από τις πρώτες μέρες της μεταξικής δικτατορίας γίνεται κατανοητό ότι οι αρθρογράφοι που κατά τις δύο προηγούμενες χρονικές υποπεριόδους υποστήριζαν το μικρασιατικό ρεμπέτικο, από τον Αύγουστο του 1936 βρίσκονται αντιμέτωποι με τη λογοκριτική δραστηριότητα του καθεστώτος.

Στην πρώτη αναφορά της συγκεκριμένης υποπεριόδου που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, ο αρθρογράφος κάνει λόγο μεταξύ άλλων για τους «λεβέντες της γειτονιάς» που, ακροώμενοι τραγούδια σημαντικού δημιουργού του πειραιώτικου ρεμπέτικου, «δείχνουν τη χορευτική τους ικανότητα»²⁹. Στη

«Είχε ραδιόφωνο στο σπίτι του και μεσημέρι – βράδυ, απελάμβανε την εκπομπήν του μονογενοῦς ἐλληνικοῦ σταθμοῦ. Ἄκουε μ' ευχαρίστησι κι' υπερηφάνεια ἐθνική, τα διάφορα «κλασσικά» κομμάτια. Εκείνο ὅμως που, τον ἔκαμε να κιτρινίξη ἀπὸ συγκίνηση και να τρέμη ἦταν τὸ ἀκουσμα τῶν ἐλληνικῶν «ασμάτων». Οἱ συρτοί, οἱ κλέφτικοι, οἱ καλαματιανοί, τὰ ρεμπέτικα, οἱ μαντινάδες, τὰ παληὰ καλὰ τραγούδια, γεμάτα ἀπὸ τὸ ἄρωμα μιᾶς περασμένης ἐποχῆς, τοῦ προξενούσαν μιὰ τέτοια χαρά...».

²⁸ Σκίπης Σ., «Ἡ μεταμόρφωσις τῆς ταβέρνας», *Βραδυνή* (28/5/1935).

«Οἱ ἄνθρωποι τοῦ καλοῦ λεγομένου κόσμου θέλησαν νὰ μιμηθοῦν τοὺς ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ και σιγά-σιγά οἱ πρῶτοι ἐξετόπισαν τοὺς δευτέρους ἀπὸ τὰ καταφύγια τοὺς...».

²⁹ «Ρεπόρτερ», «Τὰ μάγικα και τὰ ρεμπέτικα». Α' μέρος: *Μπουκέτο*, 2/7/1936, τχ. 644.

δεύτερη αναφορά ο αρθρογράφος, αναφερόμενος μεταξύ άλλων στην ποινικοποίηση των ανατολίτικων χαρακτηριστικών και τραγουδιών από τη μεταξική εξουσία, επισημαίνει ότι δεν ευθύνεται το «ακροατήριο» για την παρούσα κατάσταση³⁰. Ενώ στην τρίτη αναφορά ο αρθρογράφος αναγνωρίζει εμφανώς το γεγονός ότι ορισμένοι ακροατές της επαρχίας αρέσκονται στην ακρόαση και δημοφιλία του τραγουδιού «Γελεκάκι»³¹. Επίσης σε μία ουδέτερη αναφορά, ο αρθρογράφος επισημαίνει την παρουσία ακροατών των ασθενών οικονομικά στρωμάτων σε λαϊκά καφωδεία³², λόγω του χαμηλού οικονομικού κόστους. Στις υπόλοιπες 7 αναφορές, που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, οι πολέμιοι αρθρογράφοι του ρεμπέτικου, ευθυγραμμίζονται πλήρως με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της μεταξικής εποχής, επικροτούν τη λήψη κατασταλτικών μέτρων κατά του ρεμπέτικου από την πολιτική εξουσία και ταυτόχρονα κάνουν λόγο για την ανάγκη ποινικής δίωξης, μεταξύ άλλων, και των ακροατών του³³. Ειδικότερα, σε ένα από τα συγκεκριμένα δημοσιεύματα, ο συγγραφέας επισημαίνει ότι ο εισαγγελέας θα πρέπει να είναι αμείλικτος μεταξύ άλλων ακόμη και απέναντι στους ακροατές των απαγορευθέντων τραγουδιών: «Χρειάζεται να συσταθή ένα καλλιτεχνικό-αισθητικό δικαστήριο κι' ένας αμείλικτος εισαγγελέας που να καθίσει στο σκαμνί του κατηγορουμένου όλα τα τραγούδια της τελευταίας εποχής... τους ακροατάς ακόμη όσους ευφραίνονται στο άκουσμα των τραγουδιών αυτών...». [Θάρρος (19/9/1936): «Άρρωστα τραγούδια»]. Συνεπώς, όσοι ακροατές συνεχίζουν να ευφραίνονται με την ακρόαση ρεμπέτικων τραγουδιών,

³⁰ Ασμοδαίος, «Σωτήρια απαγόρευσης», *Ανόρθωσις* (26/6/1938), Ηράκλειο Κρήτης.

³¹ *Καθημερινή* (31/10/1938): «Καθημερινά: η λαϊκή μουσική».

³² Δρόσος Γ. Ν. «Αττικά νύχτες-Εις τα λαϊκά καφωδεία-Εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωΐα* (6/8/1938).

«Εκεί θα υπάγη ο πτωχός επαρχιώτης, ο οποίος είνε περαστικός από την Αθήνα, εκεί ο φαντάρος, ο έχων άδειαν διανυκτερεύσεως, εκεί ο σωφέρ ή ο αχθοφόρος. Θα πληρώση δραχμάς 6 ή το πολύ επτά δια μίαν μπύρα, θ' ακούση μουσική ρεμπετοιειδή, θα κεράση ίσως και την σερβιτόρισσα...».

³³ *Νέοι Καιροί* (11/9/1936): «Απαγόρευσις άσματος».

«Η αστυνομική διεύθυνσις Πειραιώς κατόπιν διαταγής του υπουργού Εσωτερικών εκοινοποίησεν εγκύκλιον προς όλα τα τμήματα της περιφέρειας διά της οποίας απαγορεύεται η χρήσις του δίσκου γραμμοφώνου “Βαρβάρα”. Οι άδοντες ή παίζοντες εις γραμμόφωνα το εν λόγω άσμα θα παραπέμπωνται εις το Πταισματοδικεϊόν».

διαπράττουν πλέον ποινικό αδίκημα³⁴. Επίσης, σε άρθρο του *Χρονογράφου* Πειραιά (4/9/37) επικρίνονται οι ακροατές του ρεμπέτικου ανάλογα με το κύρος που διαθέτει η κοινωνική ομάδα στην οποία εντάσσονται. Αρχικά, ο συγγραφέας δηλώνει ότι δεν εκπλήσσεται για το γεγονός ότι ορισμένες κοινωνικές ομάδες οι οποίες απαρτίζονται από ανθρώπους «κατωτέρας διανοητικότητας» είναι ακροατές του ρεμπέτικου. Στη συνέχεια, όμως, στηλιτεύονται οι «εμφανιζόμενοι με κάποιαν μόρφωσιν» που αρθρογραφούν υπέρ του ρεμπέτικου, γράφοντας γι' αυτό σε «στήλες εφημερίδων», και οι οποίοι, σύμφωνα με την άποψη του ιδίου, υποπίπτουν «σε ασυγχώρητες γκάφες»³⁵.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο καταγράφεται 1 ουδέτερη αναφορά, στην οποία η αρθρογράφος κάνει λόγο για την προτίμηση που εκδηλώνουν οι ακροατές απέναντι σε δημιουργούς του λαϊκού τραγουδιού και του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα αναφέρει, ότι: «Κατά χιλιάδες εξαποστέλλονται οι δίσκοι στις επαρχίες και κάθε επαρχιώτης που θάρθη για ψώνια στην πρωτεύουσα δεν θα φύγη αν δεν διαλέξη και μερικούς δίσκους της προτιμήσεώς του με την “βεντέτα” που προτιμάει»³⁶.

1.2.3. Αρθρογράφοι ακροατές

³⁴ Επιπλέον, η ποινική δίωξη της μουσικής εκτέλεσης καθώς και των ακροατών, αλλά και όσων ευφραίνονται με τραγούδια όπως το μικρασιάτικο ρεμπέτικο «Βαρβάρα», επισημαίνεται και σε αναφορές που παρατίθενται στα ακόλουθα δημοσιεύματα: Απόκοσμος, «Η Βαρβάρα», *Χρονογράφος* (30/9/1936), Πειραιάς, Γεωργάκαλος Ν., «Το ελληνικό τραγούδι», *Νέοι Καιροί* (12/9/1936), Πειραιάς. *Αθηναϊκά Νέα* (14/9/1936): «Τα τραγούδια».

³⁵ Σπάλας Π., «Μουσική», *Χρονογράφος* (4/9/1937), Πειραιάς.

«Ωστε υπάρχουν και άνθρωποι που βρίσκουν μουσικήν ποιήσι στα αηδή αυτά σερέτικα κατασκευάσματα που μας κατακλύζουν και μας καταδιώκουν παντού τον τελευταίο καιρό; Υπάρχουν, φαίνεται. Μέχρι τώρα γνωρίζαμε ανθρώπους κατωτέρας διανοητικότητας, φυσικά, που ως την πεμπουσίαν της μουσικής από πάσης απόψεως θεωρούν όλα τα αμανοειδή και των καταγωγίων την μούχλαν αναδίδοντα σαχλά και αντιαισθητικώτατα κατασκευάσματα.[..]

Οι άλλοι όμως, οι εμφανιζόμενοι με κάποιαν μόρφωσιν και – αλλοίμονον – απασχολούντες καμιά φορά και στήλες εφημερίδων, επιτρέπεται να πέφτουν σε παρόμοιες ασυγχώρητες γκάφες; [...]

³⁶ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική - μαέστροι - συνθέται - τραγουδισταί – Οι “βεντέτες” των δίσκων», *Βραδυνή* (14/10/1940).

Οι 16 αναφορές της πέμπτης κατηγορίας του πίνακα 1.2 «Αρθρογράφοι ακροατές» (16,5%), αφορούν τις περιπτώσεις κατά τις οποίες οι αρθρογράφοι αυτοσυστήνονται άλλοτε ως υπέρμαχοι και άλλοτε ως πολέμιοι συνακροατές του ρεμπέτικου, χρησιμοποιώντας συνήθως στο λόγο τους το πρώτο πληθυντικό πρόσωπο (εμείς). Στον παρακάτω πίνακα 6 παρουσιάζεται η αναλυτική κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών.

Πίνακας 6

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «αρθρογράφοι ακροατές» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Αρθρογράφοι ακροατές	2				1		3	9			1		16
Σύνολο	2			1			12			1			

Κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο, που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, ο αρθρογράφος συνακροάται μαζί με άλλους ακροατές ρεμπέτικα τραγούδια με προσοχή³⁷. Στη δεύτερη αναφορά ο αρθρογράφος, κάνοντας λόγο για το ερωτικό περιεχόμενο του μηνύματος των αμανέδων και τις «ανατολίτικες ερωτικές ιστορίες» που εξυμνούν, σημειώνει μεταξύ άλλων για αυτές ότι: «δεν μπορούν ν' αφήσουν αδιάφορες τις καρδιές μας»³⁸.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο καταγράφεται 1 αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση, στην οποία ο αρθρογράφος κάνει λόγο για την «αηδία» που νιώθει εξαιτίας της προπαγάνδας των χασικλίδικων ρεμπέτικων, σημειώνοντας επίσης ότι «Εμείς δεν μπορούμε να υποφέρουμε μια τέτοια αισχρή προπαγάνδα»³⁹.

³⁷ Βραδυνή (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου».

«Εκαθόμαστε... κείνο το βράδυ και το τσούζαμε, έτσι εφές σαν όλα τα βραδάκια / να πάνε κάτω τα φαρμάκια... Σε λίγο κατέφθασε το γραμμόφωνο... Εντείναμε την προσοχή μας....

³⁸ Αντ. Γουν., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές...», *Η Βραδυνή* (12/8/1931).

«Οι ανατολίτικες ερωτικές ιστορίες, που πολλά ρομάντζα ενέπνευσαν σε τόσους στυλίστες, δεν μπορούν ν' αφήσουν αδιάφορες τις καρδιές μας... Αλλά καλλίτερα ας ακούσουμε...».

³⁹ Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935).

«Εμείς δεν μπορούμε να υποφέρουμε μια τέτοια αισχρή προπαγάνδα».

Κατά την τρίτη υποπερίοδο καταγράφονται 3 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις και ακόμη 9 που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Οι υποστηρικτές αρθρογράφοι εκφράζουν το θαυμασμό τους απέναντι σε δημιουργούς του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Ακρόπολις* (30/12/1937), ο αρθρογράφος ως ακροατής του μικρασιάτη δημιουργού Τομπούλη εκφράζει το θαυμασμό του και ομολογεί ότι: «Πήγα από ενδιαφέρον δημοσιογραφικό και έγινα θύμα στα μεράκια του, θαυμαστής του». Στη συνέχεια, μιλώντας για την εντύπωση που του προκαλεί η φωνή του δημιουργού, η οποία έχει «ολόκληρο το χρώμα του πάθους της Ανατολής», εστιάζει το λόγο του στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά και διατυπώνει τη φράση ότι «όλους θα μας ηλεκτρίζη πάντοτε η προγονική φλόγα της Ανατολής, μ' όλους τους εξευρωπαϊσμούς μας και τις μοντέρνες κατακτήσεις». Συνεπώς, στην προκειμένη περίπτωση ο αρθρογράφος χρησιμοποιώντας πρώτο πληθυντικό πρόσωπο αυτο-κατηγοριοποιείται ως μέλος της κοινωνικής κατηγορίας των υποστηρικτών της Ανατολής, και οι προσδοκίες του μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι εκτείνονται ακόμα και σε ένα υπερκείμενο (human) επίπεδο, χρησιμοποιώντας τη λέξη «όλους». Μάλιστα, σύμφωνα με τη θεωρία της αυτο-κατηγοριοποίησης, η κοινωνική αυτο-κατηγοριοποίηση εξυπηρετεί τη ρύθμιση της γνωστικής δραστηριότητας του ατόμου (εδώ του αρθρογράφου) όχι μόνο παρέχοντας μία κοινή αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας, αλλά επίσης παρέχοντας μία βάση για την αμοιβαία κοινωνική αλληλεπίδραση (Turner, 1991). Επίσης, σε 1 ακόμα αναφορά που καταγράφεται σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο*, ο αρθρογράφος αναφέρεται στην επίσκεψή του στο «Κέντρον των Μουσικών» και εκφράζεται θετικά για τις «καλές συνθέσεις» αξιόλογων συνθετών, οι οποίοι δεν είναι ιδιαίτερα γνωστοί στο μουσικό κοινό⁴⁰.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), οι πολέμιοι αρθρογράφοι υποδέχονται με ενθουσιασμό την επιβολή της λογοκρισίας. Συγκεκριμένα,

⁴⁰ Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (2/7/1936).

«...ευρέθημεν προ δεκάδων συνθετών, που αν δεν είχαν την τύχην να φθάσουν διά του γραμμοφώνου πρό του πολλού κοινού, δεν έπεται με τούτο ότι η συνθέσεις των δεν είνε καλές...».

σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (4/12/1937), ο αρθρογράφος, κάνει λόγο μεταξύ άλλων για τα επιφωνήματα του αμανέ που τους έσπαγαν τα νεύρα και σημειώνει: «Η λέξις αμάν εθεωρείτο πολύ σικ. Εβίντ-αμάν!... ξέσκιζε τα ταλαιπωρημένα μας νεύρα και μας έκανε να φωνάζουμε: - Αμάν πια! Πάψτε!»⁴¹. Επίσης, σε ανώνυμο άρθρο της εφημερίδας *Ιδη* (5/12/1937) ο αρθρογράφος, επικροτώντας την επιβολή της λογοκρισίας στα τραγούδια του ρεμπέτικου, σημειώνει ότι «τέλματα στη ζωή μας δεν πρέπει να υπάρχουν μήτε λασπωμένοι άνθρωποι. Είμεθα όλοι Έλληνες με παραδόσεις πηγαίου φυλετικού πολιτισμού τας οποίας πρέπει να διαφυλάξωμεν»⁴². Δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο αρθρογράφος αυτο-κατηγοριοποιείται σε ένα υπερκείμενο επίπεδο, του ελληνικού φυλετικού πολιτισμού, που σύμφωνα με τους υποστηρικτές του «ελληνισμού» αποτελεί την πνευματική πηγή όλου του πολιτισμένου κόσμου. Σε 1 ακόμα αναφορά γίνεται εμφανής η προσπάθεια του πολέμιου αρθρογράφου να αποτυπώσει μία μορφή αυτοεικόνας στον δημόσιο λόγο, σύμφωνα με την οποία αυτοχαρακτηρίζεται ως διαχρονικός θεματοφύλακας της πολιτισμικής παράδοσης και του ελληνικού μουσικού πολιτισμού και ως ακροατής εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός της λήψης κατασταλτικών μέτρων κατά της ακρόασης του μικρασιατικού ρεμπέτικου αλλά και του ανατολίτικου αμανέ, και παράλληλα εκφράζει τη δυσaréσκειά του για την καθυστερημένη ενεργοποίηση της απαγόρευσης⁴³. Με βάση τα παραπάνω, θα διατυπώσουμε την άποψη ότι οι συγκεκριμένοι αρθρογράφοι επιχειρούν να κατασκευάσουν μια εικόνα πολιτισμικής «κανονικότητας» που συμπλέει με τις επιλογές της μεταξικής εξουσίας και η οποία καθορίζει τι είναι «φυσιολογικό» και επιτρεπτό, και συγχρόνως να α-

⁴¹ Ευαγγελίδης Δ., «Μεράκι και πεντάγραμμοι: ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική», *Έθνος* (4/12/1937).

⁴² *Η Ιδη* (5/12/1937): «Αμανέδες και άσεμνα», Ηράκλειο Κρήτης.

«...έπρεπε λοιπόν και κατηγορήθησαν... τέλματα στη ζωή μας δεν πρέπει να υπάρχουν μήτε λασπωμένοι άνθρωποι. Είμεθα όλοι Έλληνες με παραδόσεις πηγαίου φυλετικού πολιτισμού τας οποίας πρέπει να διαφυλάξωμεν».

⁴³ Παπαντωνίου Ζ., «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«Στα 1919 που ήμουν μέλος της επιτροπής της εκατονταετηρίδος, είχα προτείνει, ως ένα από τους θετικούς τρόπους εορτασμού των εκατό χρόνων της ελευθερίας, να καταδιωχθή ο αμανές, με την επιβολή βαρύτερης φορολογίας στα τρία κινητά ωδεία του... Αντί να λάβη όμως τέτοιο μέτρο η Ελλάδα – θαύμα! – το έλαβεν η Τουρκία».

κυρώσουν τα επιχειρήματα της ομάδας των υποστηρικτών αρθρογράφων που κάνουν λόγο για τη δημοφιλία του ρεμπέτικου, καθώς και για τη συγκίνηση νιώθουν ακούγοντάς το. Δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, αν θεωρήσουμε τους υποστηρικτές και τους πολέμιους αρθρογράφους ως διαφορετικές κοινωνικές ομάδες – που αντιπαραθέτουν τις θέσεις τους σε μία συγκεκριμένη χρονική υποπερίοδο – στη διαμάχη που εξελίσσεται ανάμεσα στις ιδεολογικές επιλογές της δικής τους ομάδας και σε αυτές της αντίπαλης ομάδας, τα μέλη της κάθε ομάδας δίνουν έμφαση στις ομοιότητες που υπάρχουν μεταξύ των μελών και των δύο κοινωνικών ομάδων (δηλ. όχι μόνο της αντίπαλης, αλλά και της δικής τους). Με αυτό τον τρόπο τείνουν να θεωρούν και την αντίπαλη κοινωνική ομάδα και τη δική τους με όρους στερεοτύπου – παρόλο που η εύνοια στα δύο στερεότυπα διαφέρει σημαντικά. Με άλλα λόγια, στην περίπτωση αυτή γίνεται λόγος για την αυτοστερεοτυποποίηση, όπου: «Τα άτομα αντιδρούν στον εαυτό τους και στους άλλους όχι σαν διαφοροποιημένα ανεξάρτητα πρόσωπα, αλλά σαν πρότυπα των κοινών χαρακτηριστικών των ομάδων τους» (Brown & Turner, 1981, σελ. 39).

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40), στη 1 αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση και η οποία καταγράφεται για την εν λόγω κατηγορία, ο αρθρογράφος εκφράζει την έντονη διαμαρτυρία του για την αδιάκοπη μετάδοση δημοφιλούς ρεμπέτικου τραγουδιού της εποχής, και εκφράζει την επιθυμία του για απαλλαγή από την ακρόασή του, λέγοντας: «Ας πάη όπου θέλει. Φθάνει να μας αφήση ήσυχους»⁴⁴.

1.2.4. Παραβατικές ομάδες ακροατών

Στη συγκεκριμένη κατηγορία, εντάσσονται 35 αναφορές που αντιστοιχούν στο (36,1%) επί του συνόλου των αναφορών για τους ακροατές του ρεμπέτικου. Από το γεγονός ότι οι 30 από αυτές εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, ενώ υπάρχει μόλις 1 που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση και άλλες 4

⁴⁴ Δαμόρης Γ., «Ο Αντώνης ο βαρκάρης...», *Μακεδονία* (19/8/1939).

που ως προς την αξιολόγηση είναι ουδέτερες, προκύπτει ως διαπίστωση ότι οι παραβατικές ομάδες ακροατών ενδιαφέρουν κυρίως τους πολέμιους αρθρογράφους του ρεμπέτικου. Και αυτό πιθανότατα συμβαίνει επειδή οι πολέμιοι του είδους, προκειμένου να αποσιωπήσουν τη δημοφιλία και την αποδοχή του ρεμπέτικου, επιχειρούν να επικεντρώσουν τη συζήτηση, όχι τυχαία, σε παρεκκλίνουσες συμπεριφορές. Όσον αφορά την καταγραφή τους στις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους: κατά την πρώτη υποπερίοδο (1931-33), καταγράφονται 16 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και 2 ουδέτερες αναφορές. Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), καταγράφονται 4 αναφορές με αρνητική αξιολόγηση. Τέλος κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38), καταγράφεται 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, 10 αναφορές με αρνητική αξιολόγηση καθώς και 2 ουδέτερες αναφορές. (βλ. παρακάτω πίνακα 7).

Πίνακας 7

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Παραβατικές ομάδες ακροατών» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Παραβατικές ομάδες ακροατών		16	2		4		1	10	2				35
Σύνολο	18			4			13						

Από τα παραπάνω προκύπτει ως εντύπωση ότι, ιδιαίτερα κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο, κυρίως οι πολέμιοι αρθρογράφοι επιθυμούν να συνδέσουν την αναπαράσταση των ακροατών του ρεμπέτικου με παραβατικά χαρακτηριστικά. Δηλαδή, από τις συνολικά 31 αναφορές της πρώτης χρονικής υποπεριόδου (βλ. πίνακα 3), που απευθύνονται σε όλες τις κατηγορίες των ακροατών του ρεμπέτικου, οι 18 αφορούν την κατηγορία παραβατικές

ομάδες ακροατών, ποσοστό $(18/31)=58,1\%$. Επίσης, αξίζει να σημειώσουμε ότι από τις συνολικά 17 αναφορές της πρώτης χρονικής υποπεριόδου που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση (βλ. παράρτημα 2^ο, πίνακα 2) και αφορούν όλες τις κατηγορίες των ακροατών, οι 16, ποσοστό $(16/17)=94,1\%$, αφορούν τις παραβατικές ομάδες ακροατών. Συνεπώς, οι πολέμιοι αρθρογράφοι κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), προσπαθώντας να επικεντρώσουν τη συζήτηση – στη συντριπτική πλειοψηφία των αναφορών τους – στους χρήστες-ακροατές του ρεμπέτικου, προφανώς επιχειρούν να κατηγοριοποιήσουν το σύνολο των ακροατών του είδους ως ανεπιθύμητη και παρεκκλίνουσα εξω-ομάδα, που αναπαριστά μία απειλή τόσο για το αναγνωστικό κοινό των αρθρογράφων όσο και για τον πληθυσμό γενικότερα. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Wilder (1990, σ. 380): Η κοινωνική κατηγοριοποίηση διαιρεί το περιβάλλον σε δυο αμοιβαία αποκλειστικές οντότητες, την ενδο-ομάδα και την εξω-ομάδα.

Κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), όπως προαναφέραμε, καταγράφονται 16 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και 2 ουδέτερες αναφορές.

Στις πρώτες 5 αναφορές της χρονικής υποπεριόδου 1931-33, που καταγράφονται σε δημοσίευμα της *Βραδυνής* (25/8/1931), ο αρθρογράφος αναφέρεται σε τρεις διαφορετικές επισκέψεις του «εις τα ιδιαίτερα» των χασισοποιών. Ξεκινώντας το άρθρο του, αναφέρεται σε τεκετζή που σιγοτραγουδά μαζί με άλλους συγκρατούμενους του χασικλίδικο τετράστιχο⁴⁵ και ο οποίος διαθέτει καθαρή φωνή «που δεν κατώρθωσαν να την «σκουριάνουν» εκατοντάδες «τσιγαριλίκια» και «λουλάδες». Στη συνέχεια ο αρθρογράφος αναφέρεται σε προγενέστερη εξόρμησή του, όπου η χασισική επιτέλεση πραγματοποιείτο υπό την ακρόαση χασικλίδικων, και κάνει λόγο για τους ακροατές-χρήστες χασίς που τους χαρακτηρίζει μεταξύ άλλων ως «υπόκοσμο»⁴⁶. Έπειτα, και μετά την παράθεση ενός ακόμη χασικλίδικου τετράστι-

⁴⁵ ΝΧ-Α, «Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποιών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

«...Ήρθανε οι πολιτομάνοι / και μας βρήκανε χαρμάνι... / Τα μαρκούτσια μας επήραν / το τεκέ μας τον εκλείσαν...».

⁴⁶ Ο.π., *Βραδυνή* (25/8/1931).

χου, αναφέρεται σε περιστατικό εκδήλωσης βίαιης συμπεριφοράς που διεξήχθη μεταξύ δύο χρηστών, σημειώνοντας: «Αλλά, το χασίς είναι δηλητήριο. Εξάπτει τη φαντασία, διεγείρει τα νεύρα. Η “παρεξήγησι” είναι το συχνότερο αποτέλεσμα, που δεν άργησε να δημιουργηθεί... άστραψαν οι λεπίδες δύο καμών... Η “εξήγησις” ήταν δύο μαχαιριές στην πλάτη του Γλαστράκια». Στη συνέχεια του δημοσιεύματος ο αρθρογράφος αναφέρεται σε «μία άλλη καλοκαιρινή βραδιά»⁴⁷, όπου υπό την ακρόαση ρεμπέτικου τραγουδιού πραγματοποιείται συναλλαγή με χασίς μεταξύ των ακροατών-χρηστών και του ιδιοκτήτη μιας λιμουζίνας που, σύμφωνα με τις πληροφορίες που του έδωσε ο τεκετζής, επρόκειτο για ένα «γνωστότατο αριστοκρατικό όνομα». Τέλος, στο τελείωμα του άρθρου του αναφέρεται σε μία ακόμη περίπτωση συμπλοκής, που διεξήχθη όμως μεταξύ ακροατών-χρηστών και της αστυνομίας, επειδή η πρώτη προσπάθησαν να προβάλουν αντίσταση, και στη συνέχεια οι αστυνομικοί ανακάλυψαν τυχαία, μέσα σε πηγάδι ποσότητες ηρωίνης, κοκαΐνης και μορφίνης⁴⁸.

Οι επόμενες 11 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις για του ακροατές-χρήστες χασίς, καταγράφονται σε πέντε δημοσιεύματα, που αποτελούν τμήματα μίας ενιαίας δημοσιογραφικής έρευνας, η οποία διεξάγεται για λογαριασμό του περιοδικού *Εξπρές* από τον δημοσιογράφο Λεβά-

«Ήταν ένας κόσμος ολόκληρος. Ένας υπόκοσμος μάλλον... Ένας ξαπλωμένος, άλλος μισο-ξαπλωμένος κι' όλοι τους θαρείς νυσταλέοι, με κατακκόκινα μάτια κάτι μάτια μικρούτσικα, τόσα δα, κατατσακισμένα, αναπνέουν βαθιά.

⁴⁷ Ό.π., *Βραδυνή* (25/8/1931).

«Μία άλλη καλοκαιρινή βραδυά... έπαιζε το «Κουκλάκι» και η κίνησης ήτο ζωηρή στο καφε-νεδάκι εσταμάτησε στην πόρτα μια κλειστή λιμουζίνα. Οι επιβαίνοντες διέταξαν δύο ούζα. – Θέλετε και μεζέ; ερώτησεν ο Τάσος. Και αφού έλαβε καταφατική απάντησι, επέστρεψε σε λίγο με έναν δίσκο επί του οποίου ευρίσκοντο δύο ποτήρια ούζο και δύο καρύδια. Οι επιβάται τα ήπιαν χωρίς να σταματήσουν, επήραν τα καρύδια κι' ύστερα είδα να πέφτη στο δίσκο ένα χαρτί... Σε λίγο ο Τάσος... μου απεκάλυπτε το μυστικό. Ήταν ο κ. Χ. (και μου είπε ένα γνωστότατο αριστοκρατικό όνομα). Όσο για το “μεζέ”, αυτός είχε τακτοποιηθή από προηγουμένως, αφού τα καρύδια δεν ήταν γεμάτα... Γιατί το περιεχόμενο είχε αντικατασταθή με “μαύρο”».

⁴⁸ Ό.π., *Βραδυνή* (25/8/1931).

«Μα ο Τάσος δεν παραδινόταν τόσο εύκολα και τράβηξε πιστόλι. Στο τέλος αναγκάστηκε να υποκύψει. Παραδόθηκε στους πολλούς μα δεν μίλησε. –Πού είναι το “πράμα” ρώτησεν ο επικεφαλής συνοδεύων την ερώτησί του με ένα ιοχυρό μπάτσο. – Τι λέει ρε! ήταν η απάντησι. Ένας αστυφύλακας, όμως θέλησε να πιη κρύο νερό. Κι' άρχισε να τραβά το “μάγγανο” του πηγαδιού. Αντί όμως για νερό ήλθε στην επιφάνεια μια ογκώδης στάμνα. Και τι δεν βγήκεν από κει μέσα...Χασίς, ηρωίνη, κοκαΐνη, μορφίνη...».

να Χ., και δημοσιεύτηκαν στις: 14/2/1932, 21/2/1932, 6/3/1932, 13/3/1932 και 27/3/1932. Ειδικότερα, στο πρώτο δημοσίευμα (14/2/1932)⁴⁹, περιέχεται μια εισαγωγική παράγραφος που αποτελεί ένα είδος συνολικής αποτίμησης για τους σκοπούς της έρευνας η οποία ήδη έχει ολοκληρωθεί: «Για τη ζωή των ανθρώπων του χασίς δεν αγνοούμε ότι έχουν γραφή πολλά πράγματα εις το παρελθόν. Όλα αυτά ήσαν γραμμένα κατά το πλείστον επί τη βάσει της γονίμου φαντασίας των συγγραφέων των. Η ανάγκη να γίνη μία αληθινή έρευνα μέσα σ' αυτούς τους ανθρώπους που... διαιωνίζουν το είδος των και στην εποχήν μας, από την οποίαν θα προκύψουν συμπεράσματα τέτοια που να διαφωτίζουν την ψυχοπάθειά τους». Συνεπώς, η ψυχολογιοποίηση των χρηστών πραγματοποιείται από την πρώτη παράγραφο του κειμένου – οι οποίοι, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, κάθε βράδυ επιτελούν τη χασισική επιτέλεση, υπό την ακρόαση χασικλίδικων και ρεμπέτικων – και πριν από την παρουσίαση του υλικού και των πληροφοριών της έρευνας. Επιπλέον, η παραπάνω απλουστευτική θέση μπορεί να θεωρηθεί και ως έκφραση διομαδικής προκατάληψης και διάκρισης (απέναντι στην κοινωνική ομάδα των ακροατών-χρηστών), η οποία αποτελεί μία από τις συνέπειες της γνωστικής διαδικασίας της κατηγοριοποίησης, σκοπός της οποίας είναι να απλουστεύσει το υπάρχον κοινωνικό περιβάλλον και να κάνει πιο εύχρηστη την πολυπλοκότητά του (Ashmore & DelBoca, 1981). Στη συνέχεια ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τους ακροατές-χρήστες και τους περιγράφει ως «χλωμούς ανθρώπους που ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας μας... μέσα σε σκοτεινές τρύπες όπου δεν φθάνουν ούτε οι ακτίνες του ήλιου». Δηλαδή, στην παρούσα περίπτωση, ο αρθρογράφος επιχειρεί να συνδέσει την αναπαράσταση της παραπάνω κοινωνικής ομάδας με παρεκκλίνοντα και αντι-κοινωνικά χαρακτηριστικά. Στη συνέχεια παρατίθεται διάλογος μεταξύ του δημοσιογράφου και ενός αστυνομικού: «- Δεν ξέρεις τι μπορεί να σου βρεθή μπροστά σου... μου είπε ο

⁴⁹ Λεβάντας Χ., «Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...», *Εξπρές* (14/2/1932). Μάλιστα, θα αναφέρουμε ότι στο κέντρο της σελίδας, του συγκεκριμένου τετράστιχλου δημοσιεύματος υπάρχει φωτογραφία που απεικονίζει το εσωτερικό κάποιου τεκέ, με δύο πρόσωπα εκ των οποίων το ένα κρατά κάποιο έγχορδο μουσικό όργανο.

υπαστυνόμος κ. Μ... Μπορεί εκείδά που στρίβεις να βρεθής αντιμέτωπος με ένα μαχαίρι. Εδώ τα πράγματα είναι πάντοτε επικίνδυνα...». Από τον παραπάνω διάλογο γίνεται εμφανές ότι για μία ακόμη φορά η αναπαράσταση της διερευνούμενης κοινωνικής ομάδας των ακροατών-χρηστών επιχειρείται να συνδεθεί με παραβατικά χαρακτηριστικά και με την εκδήλωση επικίνδυνων συμπεριφορών.

Στο δεύτερο δημοσίευμα, *Εξπρές*, 21/2/32, ο αρθρογράφος επικεντρώνει τη συζήτηση σε απαξιωτικά και μη-φυσιολογικά χαρακτηριστικά των ακροατών-χρηστών: «Τα μάτια τους καθώς μας κύτταζαν είχαν μια γυάλινη όψη, κάτι που σου θύμιζε νεκρό... Το γέλιο τους, εκείνο το παγωμένο γέλιο που αντηχούσε μέσα σ' αυτό το τάφο ήταν τέτοιο, που η ψυχή σου γέμιζε φρίκη...». Στη συνέχεια του δημοσιεύματος, τους περιγράφει ως ενεργούντες με έντονα επιθετική συμπεριφορά, στις περιπτώσεις που παραβιαστεί κάποιος από τους «αυστηρούς άγραφους νόμους: της “τάξης τους”», που δεν επιτρέπει «καμία προδοσία» κατά τη διάρκεια της «ιεροτελεστίας».

Στο τρίτο δημοσίευμα, *Εξπρές*, 21/2/32, περιγράφοντας αρχικά την επίθεση χασισοποσίας, στη συνέχεια προσθέτει: «... και μέσα στον υπόγειο αυτό τάφον ακούστηκαν αργά, αργά με βραχνά κι' όλο σερετιλίκι τα τραγούδια. Τα συντρόφια τραγουδούσαν, τραγουδούσαν όμως αλλοιώτικα, έτσι που νόμιζε κανείς πώς το τραγούδι βγαίνοντας ξερίζωνε τα στήθη τους...». Δηλαδή, στην προκειμένη περίπτωση, εκτός από τα νεκρόφιλα χαρακτηριστικά του τεκέ, ακόμη και η τραγουδιστική δραστηριότητα των ακροατών-χρηστών διαθέτει ιδιαίτερα και προφανώς ασυνήθιστα χαρακτηριστικά. Στην συνέχεια ο αρθρογράφος, αφού παραθέτει έναν τετράστιχο αμανέ και ένα χασικλίδικο τετράστιχο, επικεντρώνει τη συζήτηση στις παρενέργειες της χασισοποσίας, και κάνει λόγο μεταξύ άλλων για το παραμιλητό «που σου προξενούσε τρόμο», για τους φανταστικούς μονολόγους και το λεκτικό παραλήρημα, καθώς και για το διάχυτο «φρικτό μεγαλείο», συνδέοντας τους ακροατές-χρήστες με ακόμη περισσότερες μη-φυσιολογικές αντιδράσεις και απαξιωτικά χαρακτηριστικά. Με άλλα λόγια, ο αρθρογράφος, τόσο στο δεύτερο και στο τρίτο αλλά, όπως θα διαπιστώσουμε, και στο επόμενο τέταρτο

δημοσίευμα ψυχολογιοποιεί τους ακροατές-χρήστες, αποδίδοντας κάθε διάσταση της συμπεριφοράς τους στις ψυχολογικές ιδιαιτερότητες των αυτουργών τους.

Στο τέταρτο δημοσίευμα, *Εξπρές*, 13/3/32, συνεχίζοντας την παράθεση πληροφοριών και περνώντας στη δεύτερη βραδιά της έρευνας, ο αρθρογράφος αναφέρει ότι βρίσκεται και πάλι ανάμεσα στον κύκλο των «χλωμών ανθρώπων» οι οποίοι μεταξύ άλλων, πίνοντας το κασίς, γελούν σαρκαστικά και «τραγουδάνε αντάμικα τραγούδια...». Στη συνέχεια, ο αρθρογράφος αναπτύσσει διάλογο με έναν ακροατή-χρήστη, ο οποίος περιγράφεται μεταξύ άλλων ως απαιτητικός, επιθετικός και ευέξαπτος απέναντι στον τεκετζή και τους άλλους ακροατές-χρήστες, και έπειτα από έναν μακροσκελή μονόλογο απευθυνόμενος στον αρθρογράφο, του διατυπώνει την εξής φράση: «Μη τρομάξεις αδέρφι... Δεν είμαστε κακοί άνθρωποι και ας ήμαστε φονιάδες...».

Στο τελευταίο από τα πέντε άρθρα *Εξπρές* (27/3/1932), ο ακροατής-χρήστης, απευθυνόμενος στον αρθρογράφο, αφού του προτείνει να τραγουδήσουν «κανένα αμανεδάκι» στη συνέχεια, συνεχίζοντας την αυτοπεριγραφή του, και κάνοντας λόγο για τη δολοφονία της αδερφής του την οποία διέπραξε ο ίδιος, αναφέρει μεταξύ άλλων: «Της έδωσα γροθιές στα παιδιά που την έκανα να μείνη άλαλη πολύ ώρα... ύστερα της όργωσα το κορμάκι της με το μαχαίρι, κι' όσο την έβλεπα που σπάραζε τόσο αγρίευα». Στην συγκεκριμένη περίπτωση, ο αρθρογράφος, εν μέσω ερωτήσεων για την επίμαχη σκηνή της δολοφονίας, προσπαθεί να εκμαιεύσει όλες τις πληροφορίες που κάνουν εμφανή τα βάρβαρα δολοφονικά χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς του παραπάνω ακροατή-χρήστη. Πέραν των παραπάνω, θα σημειώσουμε ότι η παραπάνω εγκληματική συμπεριφορά εκδηλώνεται για λόγους τιμής, μιας και η τιμή εμφανίζεται ως το μόνο «περιουσιακό» στοιχείο που διαθέτει η κοινωνική ομάδα του παραβατικού υποκειμένου⁵⁰. Ο

⁵⁰ Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (27/3/1932), φ. 7^ο : σ.24.

«...Ρε μάννα της λέω... είμαστε φτωχοί έτσι δεν είναι; Το λοιπόν ένα πράγμα μας μένει, το φιλότιμο. Άμα είν' καθαρό το κούτελό σου ο άλλος σε καλημερίζει, άμα δεν είναι στρίβει και σου δίνει και μερικές μούτζες πίσω σου... Τα έλεγα αυτά και κύτταγα την Μαριγούλα. Α την κακομοίρα όταν τη θυμάμαι μού έρχεται... Θέλεις να συνεχίσω αδελφούλη μου; Δεν

φερόμενος ως δράστης, κινούμενος στα πλαίσια μιας ταξικής κοινωνίας και με τη συμπεριφορά του και απέναντι στο γυναικείο φύλο, επικαλείται και ενεργοποιεί έναν ηθικο-ιδεολογικό κώδικα, που καθορίζει τις σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών. Έτσι διαμορφώνονται οι συνθήκες συνύπαρξης των δύο φύλων και η προσαρμογή τους σε κοινωνικούς ρόλους. Ο δημόσιος λόγος αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο το ανδρικό φύλο κυριαρχεί στο γυναικείο, και κατά πόσον αυτός σχετίζεται με την κοινωνική θέση των κοινωνικών υποκειμένων. Δηλαδή, με βάση τα παραπάνω, μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι ο αρθρογράφος, χρησιμοποιεί το περίβλημα των παραβατικών συμπεριφορών για να περιγράψει κοινωνικές σχέσεις και λειτουργίες που αναπαριστούν την κοινωνική πραγματικότητα της συγκεκριμένης εποχής. Τέλος, στο τελείωμα του άρθρου και της διεξαχθείσης έρευνας, ο αρθρογράφος αναφέρει μεταξύ άλλων: «Έφυγα... με την ψυχή γεμάτη θλιβερές σκέψεις για το κατάντημα των ανθρώπων αυτών...», αναπαριστώντας τους για μία ακόμη φορά ως περιθωριακή κοινωνική ομάδα που προκαλεί τουλάχιστον θλίψη.

Η μία ουδέτερη αναφορά της πρώτης υποπεριόδου περιλαμβάνεται σε δημοσίευμα όπου οι χρήστες χασίς κατά τη διάρκεια της χασισοποσίας αρχίζουν «το τραγούδι» υπό τη συνοδεία των απαραίτητων μουσικών οργάνων⁵¹. Η δεύτερη αναφορά καταγράφεται σε διάλογο μεταξύ του δημοσιογράφου του περιοδικού *Εξπρές* και ενός αστυνομικού, ο οποίος, αναφερόμενος σε μία ομάδα ακροατών-χρηστών χασίς που πρόκειται να επισκεφτούν τεκέ

είνε καλλίτερα να τραγουδήσουμε κανένα αμανεδάκι... Η Μαριγούλα λοιπόν έφαγε εκείνη τη βραδυά ένα ξύλο της χρονιάς της... Το κορμάκι της κοκκίνησε... Της έδωσα γροθιές στα παιδιά που την έκανα να μείνη άλαλη πολύ ώρα. Η μάνα μας μπήκε μπροστά, ξέρεις από μάννες αδερφέ μου, και την έσωσε από τα χέρια μου. – Να για να μάθης νάχης αγαπητικό... Οι τίμιοι άνδρες έρχονται στο σπίτι, και ζητάνε επίσημα το κορίτσι, δεν το ρεζίλευσαν στους δρόμους. Τον αγαπάς; Και, τι θα πη αγάπη μωρή;... Έ! ύστερα της όργωσα το κορμάκι της με το μαχαίρι, κι' όσο την έβλεπα που σπάραζε τόσο αγρίευα. Σπαρτάραγε σαν ψάρι κι' αυτό δε θα το ξεχάσω ποτέ, θα με βασανίζη σ' όλη μου τη ζωή».

⁵¹ Βασιλάκης Γ., «Κοινωνικά πληγαί: μορφίνη-κοκαΐνη-ηρωίνη-χασίς», *Ελευθέρα Σκέψις*, (1/11/1932), Ηράκλειο Κρήτης.

«...αρχινά το τραγούδι ο αμανές με τα μεράκια και τα βάσανα, ενώ ένας απ' όλους ή και δύο τρεις θα παίζουν απαραίτητα μπαγλαμαδάκια».

του Πειραιά, διατυπώνει την άποψη, ότι: «– Όχι... Αυτοί δεν είναι επικίνδυνοι ακόμη και όταν βρίσκονται “μαστουρωμένοι”»⁵².

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, καταγράφονται 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Στο πρώτο δημοσίευμα της περιόδου ο αρθρογράφος καταγγέλλει τους ακροατές-χρήστες που «προπαγανδίζουν» τη χρήση χασίς⁵³. Επίσης, σε δημοσίευμα των αρχών του 1935 ο αρθρογράφος, απευθυνόμενος στους υποστηρικτές των χασικλήδικων και τους υποψήφιους ακροατές χρήστες, σημειώνει μεταξύ άλλων ότι: «Κι’ αν θελήσετε να υπακούσετε στις συστάσεις που σας κάνουν για το “μαυράκι” βγάλτε τα μάτια σας»⁵⁴. Τέλος, σε δημοσίευμα του Ιουνίου του 1935 ο αρθρογράφος, περιγράφοντας τη συμπεριφορά του πρωτάρη και υποψήφιου ακροατή-χρήστη, λέει ότι: «... όταν ο οργανισμός του αρχίζει να δηλητηριάζεται τότε το χασίς κάνει την επίδρασή του... και πέφτει σε μία «κατάσταση αποκαυνώσεως... Το πρόσωπο του είναι χλωμό σαν του πεθαμένου, τα μάτια του έχουν κωθή στις κόγχες τους και το μυαλό του έχει σταματήσει να λειτουργή». Στη συνέχεια, αναφέρεται στο γεγονός της αλλαγής της συμπεριφοράς της ομάδας των ακροατών-χρηστών, λόγω της ανεπάρκειας της αρχικής δόσης και του αισθήματος του ανικανοποίητου που συμβάλλει ώστε να: «ζητάει περισσότερη δόση δηλητηρίου», με αποτέλεσμα να καταλήξει στον τεκέ, όπου μεταξύ άλλων αναφέρει ότι: «Όταν τους “πάρουν τα ντουμάνια” (οι καπνοί του χασίς) και γίνουνε “μαστούρηδες” (ζαλισθούνε) αρχίζουν τότε τα “τραγούδια του μπαγλαμά”»⁵⁵.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, άλλες 10 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και 2 ουδέτερες αναφορές. Η μία θετική αναφορά καταγράφεται σε άρθρο περιοδικού (*Μπουκέτο*, Ιούλιος 1936), το οποίο ως κείμενο αποτελεί τεκμήριο θετικής αντιμετώπισης του ρεμπέτικου, λίγες μόνο ημέρες πριν από την έλευση της μεταξικής δικτατορίας (βλ. και Βλη-

⁵² Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (14/2/1932).

⁵³ Γεωργάκαλος Ν., «*Αγοράζετε χασίς!*», *Νέοι Καιροί* (26/11/1934), Πειραιάς.

⁵⁴ Γεωργάκαλος Ν., «*Στράτος και Μανώλης*», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935), Πειραιάς.

⁵⁵ *Αθήνα*, τχ. 9 (Ιούνιος 1935): σ. 30.

σίδης 2004, σ. 23). Ο αρθρογράφος επισημαίνει ότι «οι άνθρωποι του λουλά μαστουρώνονται τραγουδώντας» συνθέσεις γνωστού δημιουργού του πειραιώτικου ρεμπέτικου, που αποδίδονται μεταξύ άλλων από «δεκάδες ορχήστρες».

Στις 10 επόμενες αναφορές όπου εμπεριέχονται αρνητικές αξιολογήσεις επιχειρείται η απαξίωση των ακροατών-χρηστών και σε αρκετές περιπτώσεις της περιθωριακής ομάδας των «κουτσαβάκηδων», οι οποίοι ταλαιπώρησαν την αθηναϊκή κοινωνία κατά την περίοδο της προϊστορίας του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα, σε ανυπόγραφο άρθρο του *Χρονογράφου* (1/8/1936) ο αρθρογράφος περιγράφει σκηνή χασισοποσίας, εν μέσω ακρόασης ρεμπέτικων τραγουδιών, μέχρι τη στιγμή που «Η απαραίτητη αστυνομική περιπολία κάνει τον αιφνιδιασμό της και πιάνει τους μάγκες πάνω στην αισθησιακή τελετουργία μαζί με τις κούρβες», και κατόπιν αυτού συλλαμβάνονται. Σε άρθρο της εφημερίδας *Ακρόπολις* (5/5/1937), όπου ο ανώνυμος αρθρογράφος, παρουσιάζει το βιβλίο του ψυχιάτρου Στριγγάρη Μ. Γ., στο οποίο μεταξύ άλλων περιγράφεται σκηνή τέλεσης χασισοποσίας μεταξύ τοξικομανών στρατιωτών, στην οποία επιστατεί ο «πλέον θρασύς εκ των καπνιστών, όστις τιμωρεί διά ραπίσματος και κακώσεως πάντα παρεκτρεπόμενος», και στη συνέχεια του άρθρου επισημαίνει ότι οι χρήστες, ότι όταν έρθουν στο κέφι, απολαμβάνουν και μουρμουρίζουν με τη συνοδεία ακομπανιαρίσματος «πένθιμους σκοπούς»⁵⁶.

Επίσης, κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), σε τέσσερα δημοσιεύματα – εκ των οποίων το ένα παρατίθεται σε φύλλο της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα*, και τρία ακόμη στην εφημερίδα *Έθνος* – καταγράφονται 8 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και αφορούν την παραβατική ομάδα των κουτσαβάκηδων. Συγκεκριμένα, οι αρθρογράφοι πραγματοποιούν εκτενή αναφορά για τους «μάγκες» του Ψυρρή ή «κουτσαβάκη-

⁵⁶ *Ακρόπολις* (5/5/1937): «Από τον κόσμο των τεχνητών παραδείσων-Τα περίεργα συναισθήματα των χασισοποτών».

«Καταβροχθίζουν γλυκύσματα, λουκούμια ή μπακλαβάδες και τέλος προτού ακόμη επέλθω η συγχυτική επισκόπιση της συνειδήσεως, εμπνεόμενοι από το χασάν κέφι μουρμουρίζουν στο ακομπανιάρισμα του “μπαγλαμά” πένθιμους σκοπούς που διακόπτουν τη στερεότυπη μονοτονία με βαθείς στεναγμούς και ατελεύτητες οιμωγές».

δες», οι οποίοι έδρασαν στη συγκεκριμένη αθηναϊκή συνοικία από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι και τις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα. Στο σημείο αυτό θα υπενθυμίσουμε ότι η παραβατική ομάδα των κουτσαβάκηδων συνδέθηκε με την προϊστορία του ρεμπέτικου, – βλ. κεφάλαιο 1.4., Α' μέρους – και ειδικότερα θα σημειώσουμε ότι ορισμένοι αρθρογράφοι από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 επιχείρησαν σε δημοσιεύματά τους να ταυτίσουν τη συμπεριφορά των ακροατών του ρεμπέτικου με αυτή των κουτσαβάκηδων. Ακόμα, θα επισημάνουμε το γεγονός ότι η είσοδος της φιγούρας του «Σταύρακα» στον μπερντέ του Καραγκιόζη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα είναι υπαρκτή ακόμα και σήμερα σε παραστάσεις του θεάτρου σκιών, και αντιπροσωπεύει το «Κουτσαβάκι» που χορεύει ή και τραγουδά κάποιο ρεμπέτικο τραγούδι.

Συγκεκριμένα, κατά την εισαγωγή του πρώτου άρθρου, ο αρθρογράφος εστιάζει το λόγο του στο άβατο της συνοικίας του Ψυρρή των κουτσαβάκηδων, που συνδεόταν με την εκδήλωση αφιλόξενης συμπεριφοράς εναντίον οποιουδήποτε μέλους του πληθυσμού επισκεπτόταν την περιοχή.⁵⁷ Στη συνέχεια ο αρθρογράφος επισημαίνει ότι η οπλοφορία και η προκλητική όσο και εκκεντρική «μάγκικη» ενδυμασία τους εξασφάλισε μία θέση «εις το πάνθεον των τραμπούκων και των βλάμηδων», γεγονός το οποίο απαθανάτισε και η λαϊκή μούσα⁵⁸.

⁵⁷ Φούφας Α., «Στην παλιά Αθήνα – Η αυτοδιάθεσις και τα σύνορα του Ψυρρή: Τραμπούκοι και Νταήδες», *Αθηναϊκά Νέα* (29/9/1938).

«Κράτος εν κράτει, στην καρδιά της Αθήνας, το απαραβίαστον των συνόρων του οποίου κανένα σύμφωνον και καμμία συνθήκη δεν εγγυάτο.... Όπως το Θιβέτ, έτσι και το Ψυρρή ήτο απάτητο... Εις οιανδήποτε συνομοταξίαν και αν ανήκε ο ανίδεος επισκέπτης, ήτο ανεπιθύμητος εις το Ψυρρή».

⁵⁸ Φούφας Α., «Στην παλιά Αθήνα – Η αυτοδιάθεσις και τα σύνορα του Ψυρρή: Τραμπούκοι και Νταήδες», *Αθηναϊκά Νέα* (29/9/1938).

«Τον αρειμάνιο Ψυρριώτη, που έζησε και έδρασε εις την περίοδον αυτήν του παρθένου και αμιγούς τραμπουκισμού τον απηθανάτισε η λαϊκή μούσα...(ο συγγραφέας παραθέτει κουτσαβάκινο τραγούδι με 6 στροφές των τεσσάρων στίχων) [...]».

Η «οπιτικιά» ήτο αμφίστομος μάχαιρα αλλά και... Εύα επιληψίμων ηθών, η δε «χλίψη» η χαρακτηρηστική κουαφύρ των κουτσαβάκηδων, ένα είδος σημερινής μιζ αν πλι. Διά την κρεατοεληγά πάλιν τι να πούμε; Μπορούσε να νοηθή μάγκας την μίαν του οποίου παρειάν δεν εστόλιζε το σαρκώδες αυτό κόσμημα, που μαζί με το σμιχτό αφρύδι, αποτελούσε το διπτυχον της γνησίας μάγκικης εμφανίσεως και εξασφάλιζαν επίζηλον και ονειρευτήν θέσιν εις το πάνθεον των τραμπούκων και των βλάμηδων;».

Στο πρώτο από τρία άρθρα της εφημερίδας *Έθνος*, που υπογράφει ο Κατηφόρης Π., ο αρθρογράφος εστιάζει την προσοχή του στα αντικοινωνικά χαρακτηριστικά των κουτσαβάκηδων, οι οποίοι μεταξύ άλλων έπιναν τα «σκονάκια» τους ή σιγοτραγουδούσαν αντάμικα και καμιά στροφή «νταϊλίδι-κη» ακόμα και όταν βαδίζαν «κουνάμενοι και σερνάμενοι»⁵⁹. Επίσης, στη συνέχεια του άρθρου ο συγγραφέας τους περιγράφει ως ιδιαίτερα επικίνδυνη παραβατική ομάδα και εστιάζει το λόγο του στην εκδήλωση προκλητικών και τρομοκρατικών συμπεριφορών απέναντι στον πληθυσμό της πρωτεύουσας και στη γενικότερη τρομοκρατική δράση τους, που μάλιστα γινόταν πραγματικότητα με την ανοχή της πολιτικής εξουσίας⁶⁰.

Στο επόμενο δημοσίευμα, *Έθνος* (4/12/1938), που αποτελεί συνέχεια του προηγούμενου, καταγράφονται τρεις ακόμη αναφορές και αφορούν την εκδήλωση εγκληματικών συμπεριφορών της ομάδας των κουτσαβάκηδων εις βάρος των αστυνομικών αρχών, του πληθυσμού της πρωτεύουσας και της ομάδας των «κοινών» γυναικών που εξουσίαζαν. Συγκεκριμένα, και σύμφωνα με τον αρθρογράφο, η αρχή του τέλους της τρομοκρατικής δράσης των κουτσαβάκηδων ολοκληρώθηκε εξαιτίας της επιμονής τριών αστυνομικών διευθυντών της πρωτεύουσας. Ειδικότερα, παρατίθενται πολλές πληροφορίες για αλληπάλληλες συμπλοκές μεταξύ κουτσαβάκηδων και αστυνομικών, που διεξήχθησαν κυρίως μετά τη δολοφονία του γραμματέα του αστυνομικού διευθυντή της πρωτεύουσας: «έπιασαν το γραμματέα της Αστυνομίας Λύτρα μέσα στην πλατεία του Δημοπρατηρίου και τον κομμάτιασαν με τις κάμες τους»⁶¹. Στη συνέχεια του άρθρου, ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τις

⁵⁹ Κατηφόρης Π., «*Παληά αθηναϊκά ήθη: οι κουτσαβάκηδες*», *Έθνος* (1/12/1938).

«Οι κουτσαβάκηδες αυτοί ήσαν νέοι, που δεν ήξεραν τι θα πη πραγματική δουλειά, θρασεΐς και προκλητικοί [...]. Κάθονταν στα καφενεία ή τα ταβερνάκια της συνοικίας τους, έβγαζαν την κάμα τους, μια δηλαδή από τις πολλές που είχαν απάνω τους, την κάρφωναν στην αστραφετή λεπίδα τους έπιναν τον καφέ ή τα σκονάκια τους.

⁶⁰ Ο.π. Κατηφόρης Π., (1/12/1938).

«Οι “αντάμηδες” αυτοί ήταν μία ολόκληρη συνομοταξία, που τρομοκρατούσε τους φιλήσυχους νοικοκυραίους... Κάνανε μάχες με τους αστυνομικούς, ανταλλάσανε πιστολιές και μαχαιριές, εκβίαζαν τους πολίτες και αποτελούσαν το φόβητρο των γυναικών και των κοριτσιών [...]. Εναντίον αυτών των κακοποιών οι αστυνομίες της ανιστόρητης κομματικής συναλλαγής της εποχής εκείνης ήσαν ανίκανες ν' ανταπεξέλθουν.

⁶¹ Κατηφόρης Π., «*Παληά αθηναϊκά ήθη: Του ψυρρή, η ακρόπολις του κουτσαβακισμού*», *Έθνος* (4/12/1938).

διαστάσεις οξύτατου κοινωνικού προβλήματος που είχε λάβει η τρομοκρατία του αθηναϊκού πληθυσμού, και μάλιστα εκτός της περιοχής του Ψυρρή, σε αρκετές συνοικίες της πρωτεύουσας, λόγω της εγκληματικής δραστηριότητας των κουτσαβάκηδων. «Η αθηναϊκή κοινωνία άρχισε να πάσχει φοβερά, γιατί οι κούτσαβοι δεν εσεβόνταν τίποτε, ούτε την οικογένεια, ούτε τις γυναίκες ούτε τα κορίτσια. Η αστυνομία ήταν ανίσχυρη να προστατεύσει τους πολίτες και η οικογένεια εσώζετο μόνον αν διέθετε δικά της όπλα. Έτσι πολλές οικογένειες αναγκάζονταν να συντηρούν οπλοφόρους, που τους κουβαλούσαν από τις επαρχίες και τα μέλη τους έβγαιναν με τη συνοδεία αυτών των μισθωτών συμπατριωτών τους...»⁶². Επίσης, σε μία ακόμη περίπτωση ο αρθρογράφος εστιάζει την προσοχή του – όπως και του αναγνωστικού κοινού – στην εκδήλωση επιθετικής συμπεριφοράς εναντίον των «κοιτών» γυναικών που εξουσίαζαν⁶³.

Τέλος στο τρίτο και τελευταίο δημοσίευμα, με το οποίο ολοκληρώνεται το αφιέρωμα στη συμπεριφορά και τη δραστηριότητα της παραβατικής ομάδας των κουτσαβάκηδων, ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τα χαρακτηριστικά παρακρατικής ομάδας που διατήρησαν μέχρι και τα πρώτα χρόνια της πρωθυπουργίας του Τρικούπη. Μάλιστα, φαίνεται ότι αναλάμβαναν παραπολιτική δράση σε χρονικά διαστήματα προ των εκλογών, διαμέσου σκοτεινών συμφωνιών με την εκάστοτε υποψήφια κυβερνώσα πολιτική παράταξη⁶⁴. Τελικά η εξόντωσή τους επιτεύχθηκε χάρη στις ευφυείς ενέργειες του αστυνομικού διευθυντή Αθηνών Μπαϊρακτάρη Δ.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται, όπως προαναφέραμε, δύο αναφορές με ουδέτερη αξιολόγηση. Συγκεκριμένα, σε αρ-

⁶² Ο.π., Κατηφόρης Π., *Έθνος* (4/12/1938).

⁶³ Ο.π., Κατηφόρης Π., *Έθνος* (4/12/1938). «Μία όμως αθλία τάξις γυναικών... είχε κυριολεκτικώς δουλωθή από τους κακοποιούς εκείνους... Η εσχάτη αυτή σήψις της ανθρωπίνης ψυχής εσημείωσεν εποχήν οικτράν δια την κοινωνικήν εξέλιξιν των Αθηνών και έγγραψε δράματα αληθώς αποτροπαίων σφαγών και δολοφονιών...».

⁶⁴ Κατηφόρης Π., «*Παληά αθηναϊκά ήθη: Ο Μπαϊρακτάρης και οι κουτσαβάκηδες*», *Έθνος* (9/12/1938).

«... οι “κουτσαβάκηδες” ήσαν παράγοντες πολιτικοί μεγάλης σημασίας, γιατί αποτελούσαν τη “σπάθη του Βρέννου” στις μεγάλες εκλογικές διαδηλώσεις, που ήσαν τίποτε περισσότερο, τίποτε λιγότερο προκριματικά του αποτελέσματος των εκλογών, απ’ τις οποίες εκρίνετο η τύχη της Κυβερνήσεως».

θρο του *Χρονογράφου* (1/8/1936) ο αρθρογράφος, αναφερόμενος σε έξοδο διασκέδασης μίας ομάδας ακροατών-χρηστών, σημειώνει ότι ένας εκ της ομάδας προτείνει στην παρέα, «αφού τα καπνίσαμε», να συνεχίσουν τη διασκέδασή τους μεταξύ άλλων με κρασί και “μαυράκι”...»⁶⁵. Επίσης, σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ακρόπολις* (5/5/1937), όπως προαναφέραμε, ο ανώνυμος αρθρογράφος παρουσιάζει το βιβλίο του ψυχιάτρου Στριγγάρη Μ. Γ., στο οποίο παρέχονται ορισμένες πληροφορίες για τις συνήθειες των χασισοποτών: « Άλλοι χασισοπότηι προτιμούν διά το κάπνισμα τας πρωινάς ώρας, άλλοι τας εσπερινάς»⁶⁶.

1.3. Οι χώροι στους οποίους καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο 1.2. παρουσιάσαμε το σύνολο των αναφορών που κάνουν λόγο για τους ακροατές του ρεμπέτικου. Στο παρόν υποκεφάλαιο θα προχωρήσουμε στην παρουσίαση των αναφορών στις οποίες το επίκεντρο του ενδιαφέροντος εστιάζεται στους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου. Με τον τρόπο αυτόν ολοκληρώνεται η παρουσίαση του συνόλου των αναφορών με τις οποίες οι αρθρογράφοι συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του είδους.

Συγκεκριμένα, οι αναφορές για τους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου απασχολούν τον δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 σε 52 περιπτώσεις, ποσοστό 9,0 % επί του συνολικού δείγματος (576 αναφορές). Ειδικότερα, από την ανάγνωση του πίνακα 8 γίνεται εμφανές ότι οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τα «κέντρα λαϊκής διασκέδασης» σε 28 περιπτώσεις, ποσοστό (53,8%), για τους «υπαίθριους χώρους ακρόασης» σε 13 περιπτώσεις, ποσοστό (25,0%) ,και για τους «παρά-

⁶⁵ Μπουκουβάλας Γ., «Νύκτα της λησμονιάς και του τρελλού γλεντιού», *Χρονογράφος* (1/8/1936), Πειραιάς.

«-Θα ρουφήξουν το χασίσι και θα γίνουνε τακί. Η λατέρνα θα παίξη”...».

⁶⁶ *Ακρόπολις* (5/5/1937): «Από τον κόσμο των τεχνητών παραδείσων-Τα περίεργα συναισθήματα των χασισοποτών».

νομους χώρους ακρόασης» του ρεμπέτικου σε 11 περιπτώσεις, ποσοστό (21,2%).

Πίνακας 8

Οι χώροι όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου (N=52)

Κατηγορίες	Συχνότητα	Ποσοστό
Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	28	53,8
Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	13	25,0
Παράνομοι χώροι ακρόασης	11	21,2
Σύνολο	52	100,0

Ως προς την κατανομή τους ανά χρονική υποπερίοδο, σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα 9, οι αναφορές που αφορούν τους χώρους συγκέντρωσης των ακροατών του ρεμπέτικου απασχολούν τον δημόσιο λόγο σε μεγαλύτερο βαθμό κατά την πρώτη και τρίτη χρονική υποπερίοδο. Συγκεκριμένα, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 καταγράφονται 18 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 συνολικά 7 αναφορές, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 καταγράφονται 23 αναφορές, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) συνολικά 4 αναφορές. Επίσης, για την ποσοστιαία κατανομή των συγκεκριμένων 52 αναφορών ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης, βλ. στο παράρτημα 2ο, πίνακας 3.

Πίνακας 9

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των χώρων όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=52)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	4	1			6		5	7	2	1	2		28	53,8
Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	3	1		1			1	5	1	1			13	25,0

Παράνομοι χώροι ακρόασης		7	2					2					11	21,2
Σύνολο	7	9	2	1	6		6	14	3	2	2		52	100,0

1.3.1. Κέντρα λαϊκής διασκέδασης

Η κατηγορία «Κέντρα λαϊκής διασκέδασης» συγκροτείται από 28 αναφορές, ποσοστό 53,8% επί του συνόλου των αναφορών για τους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου. Στον παρακάτω πίνακα 10 παρουσιάζονται οι αναφορές της κατηγορίας «Κέντρα λαϊκής διασκέδασης» ως προς τη χρονική υποπερίοδο και το είδος αξιολόγησης.

Πίνακας 10

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Κέντρα λαϊκής διασκέδασης» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=28)

Κατηγορία	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	4	1			6		5	7	2	1	2		28
Σύνολο	5			6			14			3			

Κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται συνολικά 5 αναφορές για τα κέντρα λαϊκής διασκέδασης, και πιο συγκεκριμένα αφορούν μία ταβέρνα, δύο μπιραρίες, ένα ουζοπωλείο και ένα καφενείο. Στις τέσσερις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο και για τη συγκίνηση που προκαλεί η ακρόαση του ρεμπέτικου στους συγκεκριμένους χώρους.

Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (28/7/31) ο αρθρογράφος εμφανίζεται να έχει επισκεφτεί αρχικά μια συνοικιακή ταβέρνα της πρωτεύουσας και κάνει λόγο για τη συγκίνηση των ακροατών του είδους

από την ακρόαση γνωστού ρεμπέτικου τραγουδιού⁶⁷. Στη συνέχεια, στο ίδιο δημοσίευμα ο αρθρογράφος αναφέρεται σε παλαιότερη επίσκεψή του σε μπιραρία στον Βοτανικό, όπου κάθε βράδυ ένας δημιουργός του ανατολίτικου ρεμπέτικου έθελγε τους θαμώνες. Εκεί, όλοι άκουγαν συντελεστή του μικρασιατικού ρεμπέτικου «με προσοχή κι' όλοι εύρισκαν πως ήταν συγκινητικό». Επίσης, σε άρθρο της ίδιας εφημερίδας (*Βραδυνή*, 12/8/1931), ο αρθρογράφος αναφέρεται στο συζοπωλείο του κ. Στραβαρίδη στην Καισαριανή, όπου είναι «αδύνατο» οι ακροατές ακούγοντας την ορχήστρα γνωστού μικρασιάτη δημιουργού στο συγκεκριμένο κέντρο διασκέδασης να μην παρasyρθούν σε νοσταλγικές μνήμες για τις πατρίδες της Ανατολής⁶⁸. Επίσης, στη μία αρνητική αναφορά, ο αρθρογράφος, κάνει λόγο για το φαινομενικά αθώο καφενείο «Το Κλουπ», που λειτουργεί ως χώρος ακρόασης του ρεμπέτικου και παράλληλα ως παράνομος χώρος κασισοποσίας⁶⁹.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, όπως προαναφέραμε, καταγράφονται 6 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, στις περισσότερες από τις οποίες τα κέντρα λαϊκής διασκέδασης αναπαριστώνται ως χώροι προπαγάνδησης της χρήσης κασίσ. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Νέοι Καιροί* (26/11/1934)⁷⁰ ο αρθρογράφος αναφέρεται σε κεντρικό καφε-συζοζυθοπωλείο του Πειραιά, όπου υποστηρίζει ότι προπαγανδίζεται η χρήση του κασίσ. Σε άρθρο του επόμενου έτους (*Νέοι Καιροί*, 2/2/1935) ο ίδιος αρθρογράφος αναφέρει αρχικά ότι σε μπιραρία της Λεωφόρου Σωκράτους, κάθε βράδυ εκθειάζεται το κασίς, όπου διαμέσου των τραγουδιών προτείνε-

⁶⁷ *Βραδυνή* (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά - Το τραγούδι της Κάστρου». «Εκαθόμαστε σε μια συνοικιακή ταβέρνα κατά τον Κολωνό κείνο το βράδυ και το τσούζαμε... Ξαφνικά μας επλησίασεν ο ταβερνιάρης: - Είδατε τι συγκινητικό που είνε; μας είπε συγκινημένος κι' ο ίδιος.

⁶⁸ *Βραδυνή* (12/8/1931): «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμάνες».

«Είναι αδύνατο να μην παρasyρθή κανείς σ' αυτές τι σκέψεις όταν πλησιάξη στον τόπο αυτό, που είνε ένα κομμάτι από την Ανατολή».

⁶⁹ *Βραδυνή* (25/8/1931): «Εις τα ιδιαίτερα των κασισοποτών...».

«Όμως στη γειτονιά όλοι ήξεραν τι κρύβεται πίσω από το “αθώο” αυτό καφενεδάκι. Το ήξεραν τόσο καλά, όσο και οι ίδιοι οι θαμώνες του. Ήξεραν που βγάζει αυτό το μουσικό παραθυράκι στο βάθος δεξιά του καφενείου... Το ήξερα κι' εγώ. Γιατί παρακολουθώντας από την απέναντι πόρτα του σπιτιού μου έβλεπα να μπαίνει μυρμηκιά ολόκληρη στο καφενείο. Κι' όταν πλησίαζα, τάχα για να πω ένα καφέ, το καφενείο ήταν άδειο! Είχαν όλοι περάσει από το μικρό παραθυράκι στο συνεχόμενο σπίτι-στον τεκέ».

⁷⁰ Γεωργάκαλος Ν., «Αγοράζετε κασίς!», *Νέοι Καιροί* (26/11/1934), Πειραιάς.

ται «στους ακροατές να καπνίζουν “μαυράκι”»⁷¹. Ακόμα, ο αρθρογράφος αναφέρεται σε αρκετούς χώρους λαϊκής διασκέδασης, όπου οι ακροατές ακούνε δύο συντελεστές του ρεμπέτικου να «προπαγανδίζουν... υπέρ του χασισιού!»⁷². Σε άρθρο του ίδιου έτους στην εφημερίδα *Βραδυνή* (18/5/1935), ένας ακόμη συγγραφέας υποστηρίζει ότι: «στην απόμερη και μισόφωτη ταβέρνα της γειτονιάς» ακούγονται μεταξύ άλλων «ντερμπεντέρικα» τραγούδια που είναι για τα σίδερα⁷³. Τέλος, σε ένα ακόμα δημοσίευμα της εφημερίδας *Βραδυνή* (28/5/1935) ο ίδιος αρθρογράφος υποστηρίζει ότι η προγενέστερη μορφή της ταβέρνας διέθετε άθλια χαρακτηριστικά και πολύ συχνά ήταν κάποιο «ακάθαρτο συνοικιακό υπόγειο...»⁷⁴. Στη συνέχεια ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τη σύγχρονη ταβέρνα που μεταξύ άλλων οφείλει τη μορφή της στο «σνομπισμό» και το «μαϊμουδισμό»⁷⁵.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται συνολικά 14 αναφορές, εκ των οποίων: οι 5 εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι 7 αρνητικές αξιολογήσεις και οι 2 είναι ουδέτερες. Στις 5 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι υποστηρικτές αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τα λαϊκά κέντρα, στα οποία μεταξύ άλλων παρατηρείται κοσμοσυρροή των ακροατών του ρεμπέτικου, και παράλληλα πραγματοποιούν την εκπλήρωση συγκεκριμένων αναγκών του διασκεδαστικού κοινού. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936, α' μέρος) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το «επί της οδού Αθηνάς 35 καφενείον “Κέντρον των Μουσικών”, όπου κανείς μπορεί να ακροασθεί συνθέσεις άγνωστες αλλά «καλές». Σε άρθρο του ίδιου περιοδικού *Μπουκέτο* (9/7/1936, β' μέρος), ο αρθρογράφος επιση-

⁷¹ Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/5/1935), Πειραιάς.

«... συνιστώσαι στους ακροατάς να καπνίζουν “μαυράκι” γιατί “σβύνει κάθε νιέρτι και καϋμό”».

⁷² Ό.π., *Νέοι Καιροί* (2/5/1935), Πειραιάς.

«...κάθε βράδυ σε μια μπουραβιά της Λεωφόρου Σωκράτους συνιστώσαι στους ακροατάς να καπνίζουν “μαυράκι” γιατί “σβύνει κάθε νιέρτι και καϋμό”».

⁷³ Σκίπης Σ., «Λαός που δεν τραγουδάει», *Η Βραδυνή* (18/5/1935).

⁷⁴ Σκίπης Σ., «Λαός που δεν τραγουδάει», *Η Βραδυνή* (28/5/1935).

Όπου σύμφωνα με τον αρθρογράφο, ο θαμώνας-ακροατής άκουγε τραγούδια όπως: «Πάλι μεθυσμένος είσαι, πάλι τα ποτήρια σπας».

⁷⁵ Ό.π. Σκίπης Σ., *Η Βραδυνή* (28/5/1935).

Όπου οι σύγχρονοι ακροατές, ακούνε και τραγουδάνε τραγούδια, όπως: «Βαράτε τον σκοτώστε τον / κι' από σεβντά γλυτώστε τον!...».

μαίνει ότι μεταξύ άλλων και «...σ' όλα τα λαϊκά κέντρα» προσφέρεται διασκέδαση γεμάτη καϋμό και μεράκι⁷⁶. Σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου έτους, ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το καφενείον του σταθμού Θεσσαλικόν, το οποίο οι Τρικάλλινοί που θέλουν να διασκεδάσουν τις επόμενες μέρες θα πρέπει να το επισκεφθούν⁷⁷. Επίσης, σε άρθρο του επόμενου έτους της εφημερίδας *Ακρόπολις* (30/12/1937) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τα ταβερνεία της Πλάκας, όπου παρατηρείται κοσμοσυρροή για τις εμφανίσεις γνωστού μικρασιάτη δημιουργού⁷⁸. Ακόμα, σε άρθρο της εφημερίδας *Πρωΐα* (6/8/1938), σύμφωνα με τον αρθρογράφο, στα λαϊκά καφωδεία, όπου μεταξύ άλλων ακούγεται μουσική ρεμπετοειδής, εξυπηρετείται η κοινωνική ανάγκη της εξεύρεσης γυναικείας παρέας, από τη στιγμή που «η γυνή αποτελεί στοιχείον απαραίτητον διά την βραδινήν των διασκέδασιν»⁷⁹.

Στις 7 αρνητικές αναφορές της τρίτης χρονικής υποπεριόδου οι πολέμιοι αρθρογράφοι στις απαξιωτικές αναφορές τους τα περιγράφουν ως κέντρα διασκέδασης όπου συχνάζουν οι ακροατές του ρεμπέτικου και τα οποία προκαλούν μουσική και πολιτισμική κατάπτωση.

Σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (20/1/1936) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το Καμπαρέ «Μαύρος Γάτος», στην πόλη της Δράμας, όπου μεταξύ άλλων προσφέρεται από άθλια μέχρι ενοχλητική ποιότητα μουσικής που προκαλεί «αγανάκτησιν»⁸⁰. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Καθημερινή* (28/9/1936) ο αρθρογράφος κάνει λόγο μεταξύ άλλων για τα καπηλειά «των νεανικών παρεκτροπών και των χυδαίων ερωτικών εκρήξεων»⁸¹. Σε σύγγραμμα εγκληματολογίας του ίδιου έτους, ο συγγραφέας, συνυπολογίζοντας τις απόψεις της μουσικοκριτικού Σπανούδη Σ., αναφέρει μεταξύ άλλων ότι «εις παν λαϊκόν κέντρον, συνοικιακόν καφενείον» συντελείται η μουσική κα-

⁷⁶ Ο Ρεπόρτερ., «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (9/7/1936, β' μέρος).

«... σ' όλα τα λαϊκά κέντρα. Είνε γεμάτα καϋμό και μεράκι».

⁷⁷ *Θάρρος* (24/7/1936): «Απόψε εις το Θεσσαλικόν», Τρίκαλα.

⁷⁸ Θ-ς, «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ακρόπολις* (30/12/1937).

⁷⁹ Δρόσος Γ., «Αττικά νύχτες: εις τα λαϊκά καφωδεία – εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωΐα* (6/8/1938).

⁸⁰ Μπέζος Κ., «Το καμπαρέ των επαρχιακών πόλεων», *Η Βραδυνή* (20/1/1936).

⁸¹ Ψάχος Κ., «Η ασιατική μουσική – ο Αμανές», *Καθημερινή* (28/9/1936).

τάπωση που σύμφωνα, με την αρθρογράφο, αποτελεί «μέγαν κίνδυνον»⁸². Σε άρθρο του επόμενου έτους (*Έθνος*, 25/10/1937), ο αρθρογράφος επικρίνει τα πολυσύχναστα κέντρα λαϊκής διασκέδασης, όπου η «ηχητική και άδουσα Αθήνα» τραγουδεί πλέον (κυρίως ταγκό και ρεμπέτικα), καθώς και ό,τι της δώσουν, χωρίς εκλεκτικότητα και γούστα...»⁸³. Σε άρθρο περιοδικού του ίδιου έτους ο αρθρογράφος εκφράζει κάνει λόγο για τα καφενεία, όπου το υφυπουργείο Τύπου «έθεσεν φραγμόν» στις αηδίες που ακουγόταν⁸⁴. Ακόμα, σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (4/12/1937) ο αρθρογράφος, σε ειρωνικό ύφος, κάνει λόγο για την «εκμοντερνισμένη» ταβέρνα, όπου μεταξύ άλλων ανακατεύονται «νταλκάδες», «σεβντάδες» και κλαπατσιόμπαλα. Επίσης, σε άρθρο του επόμενου έτους της εφημερίδας *Πρωία* (6/8/1938) ο αρθρογράφος, αναφερόμενος σε εξόρμησή του σε λαϊκά καφωδεία, τα χαρακτηρίζει «άθλια, δύσοσμα και ακάθαρτα»⁸⁵.

Στις δύο ουδέτερες περιγραφικές αναφορές της τρίτης χρονικής υποπεριόδου ο αρθρογράφος αναφέρει μεταξύ άλλων ότι κατά την έναρξη του Σαββατόβραδου μία ομάδα εργατών, αφού πληρωθεί, θα συναντηθεί για να ξεκινήσει η διασκέδαση της βραδιάς στο «καπηλειό», και στη συνέχεια του άρθρου αναφέρει ότι μετά τα μεσάνυχτα θα συνεχίσουν στην ταβέρνα του Μουστακία, όπου για τη διασκέδασή τους υπάρχει μεταξύ άλλων και «λατέρνα», όπου ακροώνται μεταξύ άλλων ρεμπέτικη επιτυχία της εποχής⁸⁶.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο – όπου θα υπενθυμίσουμε πως με την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/1939, η μεταξική λογοκρισία επιβάλλεται στο έπακρο – καταγράφονται συνολικά 3 αναφορές. Στη μία αναφορά που εμπεριέχει έμμεση θετική αξιολόγηση η αρθρογράφος υπο-

⁸² Γαρδικας, Γ.Κ. (1936). *Εγκληματολογία*, τόμος Α', Αθήνα: Βασιλική Χωροφυλακή.

⁸³ Ευαγγελίδης Δ., «Πωλείται αίσθημα λιανικώς...» η βιομηχανία του τραγουδιού», *Έθνος* (25/10/1937).

⁸⁴ Σαβαίμ, «Μια αξιέπαινη προσπάθεια: το τραγούδι εξευγενίζεται», *Το Τραγούδι*, (Νοέμβριος 1937), τχ. 35.

⁸⁵ Δρόσος Ν. Γ., «Αττικά νύχτες - Εις τα λαϊκά καφωδεία - Εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωία* (6/8/1938).

«Πώς να κλείσουν, λοιπόν, τα άθλια, δύσοσμα και ακάθαρτα αυτά κέντρα; - Το να τα κλείσουμε, είνε εύκολον να λέγεται, δύσκολον όμως να εκτελεσθή χωρίς να πέσουμε σε άλλο κάτι χειρότερο...».

⁸⁶ Μπουκουβάλας Γ., «Η Πειραϊκή ζωή- Νύχτα της λησμονιάς και του τρελλού γλεντιού», *Χρονογράφος* (1/8/1936), Πειραιάς.

στηρίζει ότι «στις ταβέρνες», εκτός από το δημοτικό τραγούδι, «ακούγεται» επίσης το λαϊκό, «ερμηνεύοντας τους καϋμούς και τις νοσταλγίες του λεβέντη και της κοπέλας...»⁸⁷. Στις δύο αρνητικές αναφορές οι αρθρογράφοι αναφέρονται σε μία εγκύκλιο και μία υπουργική απόφαση της μεταξικής εξουσίας που επεκτείνει την άσκηση κοινωνικού ελέγχου στα κέντρα διασκέδασης. Σε άρθρο της *Πρωίας* (7/9/1939) δημοσιοποιείται η εγκύκλιος του Υπουργού Δημ. Ασφαλείας, σύμφωνα με την οποία απαγορεύεται η σύσταση και λειτουργία νέων κέντρων διασκέδασης, επειδή «η κυβέρνηση εννοεί διά παντός τρόπον και μέσον να αποκρούση πάσαν τάσιν εκλύσεως των ηθών», αλλά και να περιορίσει τις ανεπιθύμητες μορφές ακρόασης⁸⁸. Επίσης, τρεις ημέρες αργότερα, επαναφέρεται το θέμα σε άρθρο της ίδιας εφημερίδας (*Πρωία*, 10/9/1939) και ανακοινώνεται η απόφασις του Υπουργού Δημοσίας Ασφαλείας σύμφωνα με την οποία «περιορίζονται αι ώραι λειτουργίας κέντρων και θεαμάτων», μεταξύ των οποίων και των κέντρων διασκεδάσεως, επειδή «προκύπτει η ανάγκη της από πάσης πλευράς περισυλλογής και η βαθμιαία προσαρμογή της ζωής εντός ορίων», και η παραπάνω συμμόρφωση θα πρέπει να επιτελεσθεί εντός διαστήματος 12 ημερών.

1.3.2. Υπαίθριοι χώροι ακρόασης

Στην κατηγορία «Υπαίθριοι χώροι ακρόασης» εντάξαμε τις αναφορές οι οποίες κάνουν λόγο είτε για υπαίθριους χώρους συνοικιών όπως οι πλατείες, είτε για την ευρύτερη περιοχή κάποιας συνοικίας. Στην συγκεκριμένη κα-

⁸⁷ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική - μαέστροι - συνθέται - τραγουδισταί Οι “βεντέτες” των δίσκων», *Βραδυνή* (14/10/1940).

«Στις ταβέρνες... αντηχεί κυρίαρχο, θριαμβευτικό, το αγνό δημοτικό τραγούδι, αλλά και το λαϊκό, το “σερέτικο”, το “μάγκικο”...».

⁸⁸ *Πρωία* (7/9/1939): «Απαγορεύεται η σύστασις και λειτουργία νέων κέντρων διασκεδάσεως».

«Παρά του υπουργού Δημ. Ασφαλείας κ. Μανιαδάκη απεστάλη προς τους κ.κ. Γεν. Διοικητάς, νομάρχας, επάρχους και τας αστυνομικάς αρχάς του κράτους η κατωτέρω εγκύκλιος: “Από της λήψεως της παρούσης απαγορευόμεν απολύτως καθ’ άπασαν την Ελλάδα την σύστασιν και λειτουργίαν νέων κέντρων διασκεδάσεως, ήτοι καμπαρέ, καφωδείων, μπαρ και ντάνσιγκ άνευ ημετέρας εγκρίσεως, ήτις δεν θα χορηγείται, παρά μόνον εις εξαιρετικάς και δεδικαιολογημένας περιστάσεις. [...]»

Δέον να κατανοηθή παρά πάντων, ότι η κυβέρνηση εννοεί διά παντός τρόπον και μέσον να αποκρούση πάσαν τάσιν εκλύσεως των ηθών».

τηγορία εντάσσονται 13, ποσοστό 25,0%, εκ των οποίων οι 6 αναφορές εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, άλλες 6 αναφορές εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και 1 αναφορά είναι ουδέτερη (βλ. πίνακα 11).

Πίνακας 11

Κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Υπαίθριοι χώροι ακρόασης» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=13)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	3	1		1			1	5	1	1			13
Σύνολο	4			1			7			1			

Κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), καταγράφονται 3 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, καθώς και 1 αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση. Στις τρεις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι υποστηρικτές αρθρογράφοι ενημερώνουν το αναγνωστικό τους κοινό για την κοσμοσυρροή που συνοδεύει την ακρόαση εμπορικά επιτυχημένων ρεμπέτικων τραγουδιών. Ειδικότερα, στο πρώτο δημοσίευμα γίνεται λόγος για την κεντρική πλατεία της Τρίπολης, όπου ακόμα και η μουσική φρουρά της πόλεως έπαιξε ιδιαίτερα δημοφιλές τραγούδι της εποχής⁸⁹. Σε ένα ακόμα δημοσίευμα της ίδιας χρονιάς ο αρθρογράφος προτρέπει το αναγνωστικό του κοινό να μεταβεί εκεί όπου παρατηρείται κοσμοσυρροή των ακροατών του ρεμπέτικου, αφενός σ' όλα τα προάστια και σ' όλους τους συνοικισμούς και αφετέρου στην Καισαριανή, όπου «η Καισαριανή είχε ο

⁸⁹ Βραδυνή (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου».

τόπος που το γλέντι ανάβει παντού σ' όλα τα στέκια...», και από τη στιγμή που φτάνουν στα αυτιά οποιουδήποτε ακροατή οι ήχοι ανατολίτικης ορχήστρας, «οι ήχοι αυτοί άθελα θα σας τραβήξουν κατά κεί. Όσο πλησιάζετε, τόσο ξεκαθαρίζονται οι ήχοι και τόσο η καρδιά σας πλημμυρίζει από νοσταλγία και πόνο...»⁹⁰. Στη μία αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση, ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τα υπαίθρια παλκοσένικα των λαϊκών συνοικιών, όπου μεταξύ άλλων ξεσκισμένες φωνές «τέρπουν τα πυκνά ακροατήρια των συνοικιών».

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35) καταγράφεται μία μόνο αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση. Ο αρθρογράφος, κατά τη διάρκεια δημοσιογραφικής καμπάνιας που διεξάγει το Νοέμβριο του 1934, αναφέρεται «εις τους συνοικισμούς και εις τα τέρματα της πόλεως όπου φιλοξενείται και ακροάται «με όλας τας τιμάς» ο «τελευταίος ανταλλάξιμος» (δηλ. ο αμανές) και πλήθος ακόμη ρεμπέτικων τραγουδιών»⁹¹.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, άλλες 5 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και 1 ουδέτερη αναφορά. Στην πρώτη αναφορά, σε άρθρο περιοδικού (ό.π., *Μπουκέτο*, 9/2/1936), ο αρθρογράφος αναφέρει ότι «σ' όλες τις αθηναϊκές γειτονιές» καταγράφεται η δημοφιλία επώνυμων δημιουργών του ρεμπέτικου.

Στις 5 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση, οι πολέμιοι αρθρογράφοι εκφράζουν την ικανοποίησή τους για το γεγονός της επιβολής της μεταξικής λογοκρισίας, που επιβάλλει δραστηκούς περιορισμούς για την ελεύθερη ακρόαση στους υπαίθριους χώρους ακρόασης του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του *Χρονογράφου* (2/1/1936) η Δραπετσώνα – η οποία όπως έχουμε προαναφέρει αποτελεί αφενός τον δημοφιλέστερο τόπο επίσκεψης των παραβατικών ομάδων ακροατών του ρεμπέτικου και αφετέ-

⁹⁰ *Βραδυνή* (12/8/1931): «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές».

⁹¹ Παλαιολόγος Παύλος, «*Μεράκια της Ανατολής... Ο αμανές υπό διωγμόν έρχεται εις την Ελλάδα. Ο τελευταίος ανταλλάξιμος*», *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

«Οι καϋμοί του αντιλαλούν από πολλού εις τους συνοικισμούς και εις τα τέρματα της πόλεως».

ρου τη συνοικία όπου το μπουζούκι ανέβηκε για πρώτη φορά σε πάλκο – χαρακτηρίζεται από τον αρθρογράφο ως «Πανεπιστήμιον του εγκλήματος» και ως τόπος διαφθοράς που χρειάζεται «ηθικόν αποκαθαρισμόν»⁹². Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Νέοι Καιροί* (10/9/1936) ο πολέμιος αρθρογράφος ισχυρίζεται ότι η «κατακάθαρη ατμόσφαιρα της γειτονιάς» μολύνεται από την ηχορύπανση. Σε σύγγραμμα του ίδιου έτους, στο οποίο αναφερθήκαμε και προηγουμένως, ο συγγραφέας σημειώνει μεταξύ άλλων ότι: «εις τας αυλάς των οικίσκων των συνοικιών καθ’ όλην την ημέραν» ακούγονται τραγούδια «ζωωδών ενστίκτων...»⁹³. Σε άρθρο περιοδικού του επόμενου έτους ο αρθρογράφος, επικροτώντας την εφαρμογή της μεταξικής λογοκρισίας, αναφέρει ότι το υφυπουργείο Τύπου έθεσε φραγμόν στις αηδίες που άκουγε κανείς στα εξοχικά κέντρα, όπως και στις «ακατάληπτες ρεμπέτικες εκφράσεις που είχαν πλημμυρίσει όλην την Ελλάδα»⁹⁴. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938) η αρθρογράφος επισημαίνει μεταξύ άλλων ότι σε κάθε υπαίθριο κέντρο, σε κάθε γωνιά προσφυγικού συνοικισμού προσφέρεται «ανέξοδη κι’ εύκολη απόλαυσις» που μεταξύ άλλων οδηγεί σε μουσική κατάπτωση⁹⁵.

Η μία ουδέτερη αναφορά της εν λόγω υποπεριόδου καταγράφεται σε δημοσίευμα της ίδιας χρονιάς, στην οποία η Δραπετσώνα περιγράφεται ως ο μεταμεσονύκτιος τόπος προορισμού, όπου συνήθως συνεχίζεται το γλέντι⁹⁶.

⁹² Μπουκουβάλας Γ., «Η εγκληματικότητα εις τον Πειραιά κατά το 1935, ο πόλεμος της αστυνομίας κατά των λαθρεμπορών ναρκωτικών, η Δραπετσώνα πάντοτε είνε το χαλκείον του εγκλήματος.», *Χρονογράφος* (2/1/1936), Πειραιάς.

«Η περιλάλητος Δραπετσώνα είνε πάντοτε ο απέραντος ξενών των απαισίων αυτών ανθρών. Εκεί εις τα καταγώγια της απεργάζεται εντατικώς το έγκλημα και η διαφθορά. Η ηρωίνη και το χασίς είνε οι απαραίτητοι σύμβουλοι του εγκεφάλου των κοινωνικών αυτών καθαρμάτων εις την διαγραφήν και την κατοπινήν εκτέλεσιν του εγκλήματος. [...]

Αποδίδομεν μεγάλην σημασίαν εις τον ηθικόν αποκαθαρισμόν της Δραπετσώνας διότι έχει διαπιστωθή απολύτως ότι αυτή είνε το Πανεπιστήμιον του εγκλήματος [...]

⁹³ Γαρδικας, Γ.Κ. (1936). *Εγκληματολογία*, τόμος Α', Αθήνα: Βασιλική Χωροφυλακή.

⁹⁴ Σαβαίμ, «Μια αξιόπαινη προσπάθεια: το τραγούδι εξευγενίζεται», *Το Τραγούδι*, (Νοέμβριος 1937), τχ. 35.

⁹⁵ Σπανούδη Σ., «Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

⁹⁶ Μπουκουβάλας Γ., «Νύκτα της λησμονιάς και του τρελλού γλεντιού», *Χρονογράφος* (1/8/1936), Πειραιάς.

«Μεσάνυχτα. Το καπηλειό κλείνει και τα παιδιά βρίσκονται απ’ έξω βουτηγμένα στην ευθυμία. - Και για πού με το καλό; Το θέλητρο της Δραπετσώνας προβάλλει μπροστά της και τους κατακυριεύει».

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο καταγράφεται μία ουδέτερη αναφορά, σύμφωνα με την οποία τα τραγούδια των δημιουργών του ρεμπέτικου ακούγονται μεταξύ άλλων σε κάθε γειτονιά⁹⁷.

1.3.3. Παράνομοι χώροι ακρόασης

Στην κατηγορία «Παράνομοι χώροι ακρόασης» εντάσσονται 11 αναφορές, εκ των οποίων οι 9 εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και οι 2 είναι ουδέτερες (βλ. πίνακα 12).

Πίνακας 12

Κατανομή των αναφορών της κατηγορίας «Παράνομοι χώροι ακρόασης» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=11)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Παράνομοι χώροι ακρόασης		7	2					2					11
Σύνολο	9						2						

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο «τεκές» και η «φυλακή», από την εποχή της προϊστορίας του ρεμπέτικου, απειτέλεσαν χώρους διάδοσης και ακρόασης χασικλίδικων τραγουδιών, με συνηθέστερο όργανο συνοδείας τον μπαγλαμά. Στις εν λόγω αναφορές οι τεκέδες περιγράφονται ως πρόχειρα καταλύματα, που λόγω της οικονομικής εξαθλίωσης των θαμώνων αλλά και του ιδιοκτήτη τους δεν διαθέτουν πολλά περιθώρια για ύπαρξη συνθηκών άνεσης και υγιεινής.

Ειδικότερα κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), καταγράφονται 7 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση καθώς και 2 ουδέ-

⁹⁷ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική - μαέστροι - συνθέται - τραγουδισταί Οι «βεντέτες» των δίσκων», *Βραδυνή* (14/10/1940).

τερες αναφορές. Η πρώτη αναφορά καταγράφεται σε άρθρο, όπου ο αρθρογράφος επισκέπτεται τη φυλακή της «Παληάς» (ή παλιάς στρατώνας), στην οποία κυριαρχούν η «μελαγχολική σιωπή» και τα χασικλίδικα που, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, ανήκουν στο «βασίλειον του υποκόσμου»⁹⁸. Στη συνέχεια ο αρθρογράφος πραγματοποιεί εκτενή αναφορά σε «μυστικό» τεκέ του Τ. Κ., όπου εξιστορείται πληθώρα παράνομων ενεργειών και συναλλαγών, πάντα υπό την ακρόαση χασικλίδικων. Σε δημοσίευμα του περιοδικού *Εξπρές*⁹⁹ ο αρθρογράφος χαρακτηρίζει τους τεκέδες μεταξύ άλλων ως «σκοτεινές τρύπες όπου δεν φθάνουν ούτε η [sic] ακτίνες του ήλιου»¹⁰⁰. Σε επόμενο δημοσίευμα του ίδιου αρθρογράφου, όπου προχωρεί σε περιγραφή των ενδότερων χώρων του τεκέ ή ντεκέ, κάνει λόγο για τις άθλιες και πρωτόγονες συνθήκες που επικρατούν¹⁰¹. Σε μία ακόμα αναφορά, του ίδιου αρθρογράφου και στα πλαίσια της δημοσιογραφικής καμπάνιας που διεξάγει το περιοδικό *Εξπρές*, ο τεκές χαρακτηρίζεται ως «υπόγειος τάφος»¹⁰². Επίσης, σε άρθρο του ίδιου περιοδικού – αυτή τη φορά άλλου αρθρογράφου – γίνεται λόγος για «τας εγκληματικές φυλακάς», όπου επικρατούσαν στις αρχές του εικοστού αιώνα ιδιαίτερα απάνθρωπες συνθήκες και όπου οι «περισσότερον ψυχραιμοί» μελλοθάνατοι τραγουδούσαν δίστιχα λίγο πριν από την εκτέλεσή τους¹⁰³. Τέλος, σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου περιοδικού η

⁹⁸ Νx-A, «Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποτών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

«Αλλά, καθώς επλησίαζεν η ώρα να κτυπήση το καμπανάκι – άχ! αυτό το καμπανάκι που ξαναφέρνει τη μελαγχολική σιωπή, εκάνετε ποτέ σας φυλακή; - άκουσα το βραχνό αποτέλεσμα του τραγουδιού...».

⁹⁹ Στα δημοσιεύματα του οποίου, έχουμε αναφερθεί εκτενώς και στο προηγούμενο υποκεφάλαιο.

¹⁰⁰ Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (14/2/1932).

¹⁰¹ Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (21/2/1932).

«Από το βάθος του Ντεκέ – έτσι λέγεται στη γλώσσα των πιστών του χασίς το πανάθλιο αυτό παράπηγμα [...]. Όταν καταβήκαμε τα χωμάτινα σκαλιά, βρεθήκαμε μέσα σε ένα είδος υπογείας σπηλιάς...».

¹⁰² Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (21/2/1932).

«Η νύχτα περνούσε μέσα σ' αυτόν τον υπόγειο τάφο με όλο το φρικτό μεγαλείο της».

¹⁰³ Λέκκας Α., «Τα σίδερα της φυλακής... Η ιστορία των ελληνικών φυλακών», *Εξπρές* (13/3/1932).

Στην παραπάνω περίπτωση, ο συγγραφέας αναφέρεται στη φυλακή-«Μπούρτζι», «Ένα νησί... στην είσοδο του λιμένος Ναυπλίου», όπου στις αρχές της δεκαετίας του 1910, «έμενε μονίμως ο δήμιος» και αποφασίστηκε η εκτέλεση τριάντα κρατουμένων μέσα σε μια νύχτα. Μάλιστα, από το παραπάνω γεγονός σύμφωνα με τον συγγραφέα, προέκυψε και το δίστιχο: Τα μάθατε τι γίνηκε / στ' Ανάπλι και στο Μπούρτζι».

φυλακή περιγράφεται ως τόπος διαφθοράς, στον οποίο οι κρατούμενοι μαθαίνουν: «της [sic] ατιμίες, τ' αντάμικα, το χασίς...»¹⁰⁴.

Στη μια ουδέτερη αναφορά της πρώτης χρονικής υποπεριόδου επισημαίνεται από τον αρθρογράφο ότι στον τεκέ εκτός από το χασίς είναι απαραίτητα και τα γλυκά, που χρησιμεύουν «για τον οργανισμό των ανθρώπων αυτών, όπως το λίπος στη μηχανή»¹⁰⁵. Στη δεύτερη αναφορά ο αρθρογράφος περιγράφει τον τεκέ: «Δεν ήταν τίποτα άλλο παρά ένα τενεκένιο παράπηγμα με μερικά καδρόνια στις γωνίες... Ένα μικρό τετράγωνο κλεισμένο έδειχνε την πόρτα»¹⁰⁶

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο, σε μία από τις δύο αρνητικές αναφορές ο αρθρογράφος αναφέρει μεταξύ άλλων και τους «τεκέδες της Δραπετσώνας», οι οποίοι ευθύνονται για την ηχορύπανση και τη «μόλυνση» των γειτονιών της πρωτεύουσας¹⁰⁷. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Ακρόπολις* (5/5/1937) ο αρθρογράφος, αναφερόμενος στο βιβλίο του ψυχιάτρου Στριγγάρη Μ.Γ., παραθέτει και την περιγραφή του συγγραφέα για τους μυστικούς παράνομους τεκέδες¹⁰⁸. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε ότι αρκετά μικρά καφενεία λειτουργούσαν παράλληλα και ως κρυφοί τεκέδες. Μάλιστα, σύμφωνα με το παρακάτω απόσπασμα, η συγκεκριμένη «παράνομη» δραστηριότητα ήταν μεθοδικά και καλά οργανωμένη, ώστε να διαφεύγει από τους αιφνιδιαστικούς αστυνομικούς ελέγχους¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Λεβάντας Χ., «Πειραϊκά Χαρμάνια», *Εξπρές* (27/3/1932).

«Μεγάλο σκολεϊό η φυλακή, μ' έβγαλε τσιράκι. Έμαθα όλες της ατιμίες, τ' αντάμικα, το χασίς...»

¹⁰⁵ Νx-A., «Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποτών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

«Στη μέση ένας ναργιλές με τρία μαρκούτσια τα οποία εδέχοντο αλληλοδιαδόχως τα δέκα στόματα. Ένα πιάτο γλυκά εχρησίμευε για τον οργανισμό των ανθρώπων αυτών, όπως το λίπος στη μηχανή...»

¹⁰⁶ Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (14/2/1932).

¹⁰⁷ Γεωργάκαλος Ν., «Η νότες του αμανέ», *Νέοι Καιροί* (10/9/1936), Πειραιάς.

«... η «φωνή» των τεκέδων της Δραπετσώνας... μολύνουν – αυτή η λέξις ταιριάζει – ...».

¹⁰⁸ *Ακρόπολις* (5/5/1937): «Τα περίεργα συναισθήματα και αι συνήθειαι των χασισοποτών». «... Ενίοτε μικρά καφενεία, τα οποία παρουσιάζουν έξωθεν ειρηνικήν εικόνα... διατηρούν εις το βάθος “ιδιαίτερα” μικρά δωμάτια διά το κάπνισμα...».

¹⁰⁹ «Το καφενεδάκι του Μπάτη στου Καραϊσκάκη, όπως και τα άλλα μαγαζάκια, ήταν πολύ μικρό ιδίως στο βάθος του, χώραγε ίσα-ίσα δύο τρία τραπεζάκια και είχε και ένα πατάρι. [...]».

Το καφενείο είχε δύο πόρτες προς το εσωτερικό δρομάκι και ανάμεσά τους υπήρχε ένα χώρισμα, που δημιουργούσε δύο μικρούς χώρους. Ο ένας έδινε την όψη κανονικού καφε-

1.4. Συζήτηση

Στον δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 η εικόνα των ακροατών του είδους συγκροτείται από το σύνολο των αναφορών που παρουσιάστηκαν και αναλύθηκαν στο παρόν κεφάλαιο. Επίσης, στην αρχή του κεφαλαίου είχαμε σημειώσει ότι το ενδιαφέρον του δημόσιου λόγου για την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου καταγράφεται σε μεγαλύτερο βαθμό κατά την πρώτη και τρίτη χρονική υποπερίοδο¹¹⁰, όπως διαπιστώνεται και από τον παρακάτω πίνακα 13.

Πίνακας 13

Οι αναφορές για τις κατηγορίες που συνθέτουν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (N=149)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
Λαϊκές τάξεις	3	5	10	2	20
Διάφοροι ακροατές	8	2	15	1	26
Αρθρογράφοι ακροατές	2	1	12	1	16
Παραβατικές Ομάδες ακροατών	18	4	13		35
Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	5	6	14	3	28
Υπαιθριοι χώροι ακρόασης	4	1	7	1	13
Παράνομοι χώροι ακρόασης	9		2		11
Σύνολο	49	19	73	8	149

νείου. Στον άλλο μέσα, υπήρχαν τα σύνεργα του χασίς και από μια μικρή τρύπα ενός ρόζου πέρναγε το μαρκούτσι του αργιλέ (τραβηχτό) προς το χώρο του κανονικού καφενείου, απ' όπου τραβούσαν εκ περιτροπής, και στην περίπτωση κινδύνου, απλώς το μαρκούτσι τραβιόταν από μέσα. Και λέγεται πως κάποια φορά, ένας αστυφύλακας μπήκε στο καφεενε-δάκι αιφνιδιαστικά και το μεν μαρκούτσι τραβήχτηκε από τον παραγιο που ήταν στον δι-πλανό χώρο και δεν έγινε αντιληπτό, αλλά ο Μπάτης κατελήφθη με το στόμα γεμάτο κα-πνούς, κλειστό όμως. Και στην παρατήρηση του αστυφύλακα, γιατί κρατάει το στόμα του κλειστό και κοντεύει να σκάσει, ο Μπάτης το άνοιξε, βγάζοντας τους καπνούς ρυθμικά και κάπως τελετουργικά, συνιστώντας να μην τον απασχολούν γιατί ήταν... φακίρης!». (Παπαϊ-ωάννου, 2006, άνευ σελιδομέτρησης. Αναδημοσίευση από το Παπαϊωάννου Σ., κείμενα για το Γιώργο Μπάτη, 1981).

¹¹⁰ Για την κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακες 6, 7 και 8).

Ακόμα, αξίζει να επισημάνουμε ότι οι υποστηρικτές αρθρογράφοι, κάνουν λόγο για τις κατηγορίες των ακροατών του ρεμπέτικου και για τους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία τους, και προσπαθώντας να προβάλουν τις θέσεις τους, επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους σε ορισμένα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων αναφέρονται στην ευρύτατη αποδοχή, τη διασκέδαση, την προτίμηση, τη συγκίνηση, το θαυμασμό και τη νοσταλγία που εμπνέει και προκαλεί η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών σε ομάδες και άτομα των ακροατών του είδους. Επίσης, σε μικρότερο βαθμό κάνουν λόγο για την ευρύτατη αποδοχή, τη διασκέδαση, την προτίμηση, τη συγκίνηση και το θαυμασμό που προκαλεί και εμπνέει η παρουσία ορισμένων χαρακτηριστικών που έμμεσα ή άμεσα επιδρούν σε ευρύτατες κοινωνικές ομάδες ή στο «λαό», και για το λόγο αυτό τα εντάξαμε στην κατηγορία: «λαϊκά» χαρακτηριστικά, όπως η αγνότητα της λαϊκής μουσικής, που συγκινεί και την προτιμούν τα πολυπληθή ακροατήρια, το χαμηλό κόστος των λαϊκών κέντρων διασκέδασης, που επιτρέπει σε πλήθος κοινωνικών ομάδων χαμηλού οικονομικού επιπέδου να διασκεδάσουν, η λαϊκή μουσική και όχι η εξευγενισμένη που προτιμά η επαρχία κ.λπ.

Παράλληλα, οι πολέμιοι αρθρογράφοι, κάνουν λόγο για τις κατηγορίες των ακροατών και των χώρων ακρόασης του είδους, επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους, υπό διαφορετική οπτική, περίπου σε αντίστοιχα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, σε μεγάλο βαθμό των αναφορών τους κάνουν λόγο για τη μουσική κατάπτωση που επιφέρει η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών, τα οποία μεταξύ άλλων προσδιορίζουν και ως «βάρβαρα», «πρωτόγονα», «αηδή» κ.ά., καθώς και για την ανάγκη ποινικής δίωξης των αποδεκτών των ανατολίτικων χαρακτηριστικών. Σε μικρότερο βαθμό κάνουν λόγο για την μουσική κατάπτωση που οφείλεται στην παρουσία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών, όπως η κατωτερότητα του λαϊκού αισθήματος, τα άθλια, βρώμικα και ακάθαρτα λαϊκά κέντρα, η έλλειψη μουσικής παιδείας στις λαϊκές τάξεις, ακόμη και η κατώτερη διανοητικότητα τους. Επίσης, σε ακόμη υψηλότερο βαθμό κάνουν λόγο: για τη

μουσική κατάπτωση η οποία οφείλεται στην παρουσία παραβατικών χαρακτηριστικών όπως ο κασικλιδισμός, για την ανάγκη ποινικής δίωξης των περιθωριακών χαρακτηριστικών και συμπεριφορών, όπως αυτές που προπαγανδίζουν το χασίς, καθώς και για την εκδήλωση βίαιων ή εγκληματικών συμπεριφορών τις οποίες επιδεικνύουν ορισμένες ομάδες ή άτομα των ακροατών του είδους. Επίσης, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου καταθέτουν στα κείμενά τους και ένα πλήθος περιγραφικών ή ουδέτερων αναφορών στις οποίες αναφερθήκαμε αναλυτικά.

Με βάση τα παραπάνω προέκυψε η διαμόρφωση ενός ακόμη πίνακα (πίνακας 14) όπου καταγράφεται η συχνότητα εμφάνισης των κοινωνικοπολιτισμικών χαρακτηριστικών στα οποία επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40, στο σύνολο των παραπάνω αναφορών (N=149), από τις οποίες συγκροτείται η εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου.

Πίνακας 14

Κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων που εμπεριέχονται στις αναφορές για την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου, ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (N=149)

Κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
Ευρύτατη αποδοχή των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	5		4		9
Διασκέδαση λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	3	1	4		8
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός- Νοσταλγία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	10		4	1	15
Ευρύτατη αποδοχή των "λαϊκών" χαρακτηριστικών		1		2	3
Διασκέδαση λόγω των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	1		3	1	5
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός των "λαϊκών" χαρακτηριστικών		1	2	1	4
Μουσική κατάπτωση λόγω των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	2	2	21		25
Ανάγκη ποινικής δίωξης των αποδεκτών των ανατολίτικων χαρακτηριστικών			8	3	11

Μουσική κατάπτωση λόγω της παρουσίας των "λαϊκών" χαρακτηριστικών		3	10		13
Μουσική κατάπτωση εξαιτίας της προπαγάνδης του χασικλιδισμού	2	2	1		5
Ανάγκη ποινικής δίωξης απειλητικών και περιθωριακών χαρακτηριστικών	16	7	3		26
Εκδήλωση βίαιης ή παράνομης συμπεριφοράς	6	2	5		13
Περιγραφικές-ουδέτερες αναφορές	4		8		12
Σύνολο	49	19	73	8	149

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 14 γίνεται κατανοητό ότι οι αρθρογράφοι που καταθέτουν αναφορές με θετική αξιολόγηση επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά σε 32 περιπτώσεις (βλ. τρεις πρώτες γραμμές του παραπάνω πίνακα: $9+8+15=32$) και σε 12 περιπτώσεις στην παρουσία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών. Παράλληλα, οι αρθρογράφοι οι οποίοι καταθέτουν αναφορές με αρνητική αξιολόγηση επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά σε 36 περιπτώσεις, στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά σε 13 περιπτώσεις, καθώς και στα παραβατικά χαρακτηριστικά σε 44 περιπτώσεις. Ακόμα θα σημειώσουμε ότι οι περιγραφικές αναφορές είναι συνολικά 12. Με άλλα λόγια, και εξετάζοντας το σύνολο των παραπάνω αναφορών, προκύπτει ως διαπίστωση ότι την ισχυρότερη παρουσία στις αξιολογήσεις των αρθρογράφων εμφανίζουν τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά $N=(32+36)=68$, ακολουθούν τα παραβατικά χαρακτηριστικά $N=44$ και έπονται τα «λαϊκά» χαρακτηριστικά $N=25$.

Συνοψίζοντας, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 καταθέτουν συνολικά 149 αναφορές με τις οποίες συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου. Οι υπέρμαχοι αρθρογράφοι, αναφερόμενοι στις διάφορες κατηγορίες ακροατών, αποσκοπούν να προβάλουν την ευρύτατη αποδοχή του είδους και να στηρίξουν κυρίως τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου που προκαλούν, μεταξύ άλλων, έντονα συναισθήματα στα πολυπληθή ακροατήριά τους. Ενώ οι πολέμιοι του είδους επιχειρούν στις αναφορές τους να επικεντρώσουν την επιχειρηματολογία τους και να δομήσουν την αναπαράσταση των ακροατών τους είδους σε μεγαλύτερο βαθμό γύρω από τα «ανθελληνικά» και «ανεπιθύμητα» ανατολίτικα χαρα-

κτηριστικά, καθώς επίσης και γύρω από τα παραβατικά χαρακτηριστικά των ακροατών-χρηστών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ-ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

2.1. Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό θα προχωρήσουμε σε περιγραφική ανάλυση των αναφορών που συνθέτουν την «εικόνα των δημιουργών-συντελεστών» του ρεμπέτικου, όπως τη δόμησαν στα δημοσιεύματά τους οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40. Επίσης, όπως και στο προηγούμενο κεφάλαιο, θα επισημάνουμε ότι ο δημόσιος λόγος, στις αναφορές με τις οποίες συγκροτεί την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου, ενσωματώνει στοιχεία και αναπαραστάσεις των προγενέστερων δεκαετιών από την εποχή της προϊστορίας του είδους, προβάλλει κοινωνικο-πολιτισμικά πρότυπα τα οποία σχετίζονται με τις ιδεολογικές επιλογές των συγγραφέων τους, και που, ως προς την πλειοψηφία τους, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι συμβαδίζουν με τις θέσεις των υποστηρικτών της ρωμιοσύνης ή του ελληνισμού. Ειδικότερα, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια, στις περιπτώσεις όπου γίνεται λόγος για τους δημιουργούς-συντελεστές του ρεμπέτικου και επιχειρείται να συνδεθεί η κοινωνική τους ταυτότητα σε συμβολικό επίπεδο με συγκεκριμένα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά, οι αρθρογράφοι τους κατηγοριοποιούν στη βάση των ομοιοτήτων και των διαφορών με τον εαυτό τους. Δηλαδή, είτε ορισμένοι αρθρογράφοι τους προσλαμβάνουν ως μέλη της ίδιας κατηγορίας με τον εαυτό τους (ενδοομάδα), επειδή οι ίδιοι (οι αρθρογράφοι) π.χ. νιώθουν θαυμασμό για αυτούς τους δημιουργούς-συντελεστές ή τους προκαλούν τη συγκίνηση, το θαυμασμό τους κ.λπ., είτε ορισμένοι ακόμη αρθρογράφοι τους προσλαμβάνουν ως μέλη μιας διαφορετικής κατηγορίας (εξω-ομάδα) σε σχέση με την ομάδα υπαγωγής τους, από τη στιγμή που στα κείμενά τους χαρακτηρίζουν σε αρκετές περιπτώσεις την ομάδα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου μεταξύ άλλων και ως απολίτιστη, πρωτόγονη, βάρβαρη κ.λπ. Με άλλα λόγια, οι αρθρογράφοι προσλαμβάνουν την ταυτότητα της ομάδας των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου σε σχέση τη με τη δική τους κοινωνική ταυτότητα, επειδή, όπως προαναφέραμε, σύμφωνα με τον Turner (1982, σ.21), «η κοινωνική

ταυτότητα είναι ο γνωστικός μηχανισμός που κάνει την ομαδική συμπεριφορά δυνατή».

Οι 150 αναφορές που παρουσιάζονται και αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο συνθέτουν, όπως προείπαμε, την «εικόνα των δημιουργών-συντελεστών» του ρεμπέτικου. Επίσης, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στις παραπάνω αναφορές οι αρθρογράφοι εστιάζουν την προσοχή τους σε τρεις θεματικές κατηγορίες: είτε στους δημιουργούς-συντελεστές του είδους, είτε στα μουσικά όργανα που αυτοί χρησιμοποιούν, είτε τους χορούς που άμεσα ή έμμεσα συνδέονται με τις δημιουργίες τους. Δηλαδή, όπως θα διαπιστώσουμε κατά την ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, και όπως προκύπτει από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 1., οι αρθρογράφοι σε 73 αναφορές κάνουν λόγο για τους «δημιουργούς-συντελεστές» του είδους, σε 66 περιπτώσεις εστιάζουν την προσοχή τους στα «μουσικά όργανα», και σε 11 περιπτώσεις στους «χορούς».

Πίνακας 1

Οι αναφορές για τις κατηγορίες που συνθέτουν την εικόνα των Δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου, ως προς τις χρονικές υποπεριόδους (N=150)

Θεματικές κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο	Ποσοστό
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40		
Δημιουργοί-Συντελεστές	8	4	44	17	73	48,7
Μουσικά όργανα	18	5	34	9	66	44
Χοροί			10	1	11	7,3
Σύνολο	26	9	88	27	150	100

Από την ανάγνωση του πίνακα 1 σχηματίζεται η εντύπωση ότι οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου ενδιαφέρονται να διαμορφώσουν την εικόνα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου, κυρίως κατά την πρώτη, την τρίτη και την τέταρτη χρονική υποπερίοδο. Ενώ κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 δεν συμβαίνει το ίδιο, προφανώς λόγω της διάδοσης της πληροφορίας της απαγόρευσης του αμανέ στην Τουρκία, που προκαλεί την

επικέντρωση της συζήτησης γύρω από το ζήτημα του αμανέ. Αυτό που θα πρέπει να επισημάνουμε, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση των θεματικών κατηγοριών και των υποκατηγοριών τους, είναι ότι από τις παραπάνω αναφορές, όπως προκύπτει και από τους πίνακες 13 και 16 που παρατίθενται στο 2ο παράρτημα, είναι ότι 79 αναφορές (ποσοστό 52,7%) εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, 61 αναφορές (ποσοστό 40,7%) εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και 10 αναφορές (ποσοστό 6,7%) είναι ουδέτερες. Μάλιστα, θα σημειώσουμε ότι στη διαμόρφωση του πλειοψηφικού ποσοστού των θετικών αξιολογήσεων, καθώς και στην διαμόρφωση των παραπάνω ποσοστών, συμβάλλουν σε σημαντικό βαθμό, όπως διαπιστώνεται και από τον πίνακα 3, οι θετικές αξιολογήσεις που εμπεριέχονται στις αναφορές της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου, με τις οποίες θα ασχοληθούμε ιδιαίτερα και κατά την παρουσίαση των συμπερασμάτων.

2.2. Δημιουργοί-συντελεστές του ρεμπέτικου

Οι συνολικά 73 αναφορές που αφορούν τους δημιουργούς-συντελεστές του ρεμπέτικου, αποτελούν το 12,7% του συνολικού αριθμού των 576 αναφορών (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 25). Στον επόμενο πίνακα 2 είναι εμφανές ότι οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τις γυναίκες δημιουργούς-συντελεστές σε 11 περιπτώσεις (15,1%), για τους άνδρες δημιουργούς-συντελεστές σε 45 περιπτώσεις (61,6%), καθώς και για τους δημιουργούς-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου σε 17 περιπτώσεις (23,3%).

Πίνακας 2

Οι αναφορές για τις κατηγορίες των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου (N=73)

Κατηγορίες δημιουργών-συντελεστών	Συχνότητα	Ποσοστό
Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	11	15,1
Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	45	61,6
Δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου	17	23,3
Σύνολο	73	100,0

Επίσης, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση και ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, στον επόμενο πίνακα 3 περιέχεται η αναλυτική κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών (N=73) ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης.

Πίνακας 3

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=73)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	2	1			1		2	1		4			11	15,1
Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	5				3		17	9		11			45	61,6
Δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου							4	11		1	1		17	23,3
Σύνολο	7	1			4		23	21		16	1		73	100,0

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 3 γίνεται αντιληπτό ότι στις 73 παραπάνω περιπτώσεις καμία αναφορά δεν είναι ουδέτερη (για την ποσοστιαία κατανομή θετικών-αρνητικών αξιολογήσεων ανά χρονική υποπερίοδο, βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 9). Επίσης αξίζει να επισημάνουμε ότι κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) καταγράφονται συνολικά 17 αναφορές, εκ των οποίων οι 16 (ποσοστό 94,1%) εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, γεγονός που, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον.

2.2.1. Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες

Οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τις γυναίκες δημιουργούς-συντελεστές σε 11 περιπτώσεις, ποσοστό 15,1% επί του συνόλου των αναφορών για τους δημιουργούς-συντελεστές του ρεμπέτικου, και, σύμφωνα με τον παρακάτω

πίνακα 4, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33) καταγράφονται συνολικά 3 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35) μόνον 1 αναφορά, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) ακόμη 3 αναφορές, καθώς και 4 αναφορές κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40).

Πίνακας 4

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	2	1			1		2	1		4			11
Σύνολο	3			1			3			4			

Ειδικότερα, και σύμφωνα με τον πίνακα 4, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 καταγράφονται 2 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, καθώς και 1 αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση. Στην πρώτη αναφορά ο αρθρογράφος επισημαίνει το γεγονός της ερμηνείας μιας δημοφιλούς επιτυχίας της εποχής σε δημόσιο χώρο από κόρη συνταγματάρχου¹. Στη δεύτερη αναφορά ο αρθρογράφος σημειώνει ότι η παρουσία των γυναικών καλλιτεχνών είναι μεταξύ άλλων συνυφασμένη με τη μορφολογία των τραγουδιών της «ανατολής»². Στη μία αρνητική αναφορά της πρώτης περιόδου ο αρθρογράφος περιγράφει ενοχλημένος μεταξύ άλλων το γεγονός ότι στα υπαίθρια παλκοσένικα κυριαρχούν και «αμανετζούδες με ξεσκισμένες φωνές»³.

¹ Βραδυνή (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου».

«... τα δε λόγια του τραγούδησεν η κόρη ενός συνταγματάρχου».

² Αντ. Γουν., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές», Βραδυνή (12/8/1931).

«Και η κοπέλα που κάθεσαι, τραγουδεί με μια φωνή γλυκειά... Πώς θα μπορούσε αλήθεια να εννοηθή τραγούδι ανατολίτικο χωρίς τη γυναίκα...».

³ Σκίπης Σ., «Σαντούρια», Βραδυνή (4/9/1932).

«Επί τρεις βραδυές πέρνω το τραμ και με βγάζει όπου θέλει αυτό. Έτσι βρίσκομαι... σε υπαίθρια παλκοσένικα...μία ή δυο αμανετζούδες με τις ξεσκισμένες τους φωνές...».

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο καταγράφεται μία αρνητική αναφορά. Στη συγκεκριμένη αναφορά ο αρθρογράφος υπενθυμίζει στους αναγνώστες του ότι διαμαρτυρήθηκε προσφάτως επειδή τρεις καλλιτέχνιδες προπαγανδίζουν το χασίς, καθώς και για το γεγονός ότι το δημοσίευσμά του δεν προκάλεσε το παραμικρό ενδιαφέρον των διωκτικών αρχών⁴.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται επίσης 2 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, καθώς και 1 αναφορά με αρνητική αξιολόγηση. Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Πρωία* (6/8/1938) ο αρθρογράφος επισημαίνει τα εξαιρετικά φωνητικά προσόντα συγκεκριμένης τραγουδίστριας⁵. Στο ίδιο άρθρο ο συγγραφέας επισημαίνει την παρουσία πολλών ακόμα γυναικών σε διάφορες ορχήστρες καφωδείων, οι οποίες τραγουδούν «ελληνικά πάντοτε τραγούδια»⁶. Επίσης, στη μία αρνητική αναφορά ο αρθρογράφος επιχειρεί να απαξιώσει τις καλλιτέχνιδες, κάνοντας λόγο για τη «ματαιοπονία» τους και χαρακτηρίζοντάς τις μεταξύ άλλων νωθρές και νυσταχτικές⁷.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40, σε άρθρο της Λαλαούνη Α., (17/10/1940), επισημαίνεται η δημοφιλία και οι επαγγελματικές ικανότητες τεσσάρων γυναικών καλλιτεχνών που συνέβαλαν σημαντικά στη διάδοση του ρεμπέτικου και τις οποίες η αρθρογράφος χαρακτηρίζει μεταξύ άλλων «βεντέτες των δίσκων» και επιτυχημένες λαϊκές τραγουδίστριες⁸.

⁴ Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935), Πειραιάς.

«Προ καιρού αν ενθυμούνται οι αναγνώσται, έγγραφα για τρεις καστανομαλλούσες αδελφές που ξελαρυγκιάζονται κάθε βράδυ... Και ξεσπάθωσα για τη φανερή αυτή προπαγάνδα χωρίς να συγκινηθώ κανένας από τους αρμοδίους».

⁵ Δ. Γ. Σκ. «Αττικά νύχτες - Εις τα λαϊκά καφωδεία - Εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωία* (6/8/1938).

«Μεταξύ των τραγουδιστριών δε αυτών, θέσιν εξέχουσαν κατέχει η Ρόζα η χονδρή, περίφημος διά την πείραν της, την αντοχήν των πνευμόνων της και τας γνώσεις της επί του πεδίου των δημωδών μας ασμάτων».

⁶ Δ. Γ. Σκ. «Αττικά νύχτες - Εις τα λαϊκά καφωδεία - Εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωία* (6/8/1938).

«...εις πολλά εξ αυτών πάρχει και αοιδός, άδουσα... ελληνικά πάντοτε τραγούδια».

⁷ Παπαντωνίου Ζ. «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«...τη ματαιοπονία των δυστυχισμένων γυναικών που βγαίνουν στο πάλκο και τον τραγουδούν νωθρές, άμορφες, νυσταχτικές, χωρίς μιμική...».

⁸ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική-λαϊκά τραγούδια-λαϊκοί τραγουδιστάι», *Βραδυνή* (17/10/1940).

2.2.2. Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες

Οι αρθρογράφοι αναφέρονται στους άνδρες δημιουργούς, όπως προείπαμε, σε 45 περιπτώσεις, ποσοστό 61,6% (βλ. παραπάνω πίνακα 2). Ειδικότερα, όπως προκύπτει και από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 5, οι αρθρογράφοι αναφέρονται στους άνδρες δημιουργούς-συντελεστές του ρεμπέτικου σε 5 περιπτώσεις κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), σε 3 περιπτώσεις κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), σε άλλες 26 περιπτώσεις κατά τη διάρκεια της τρίτης χρονικής υποπεριόδου (1936-38), και σε 11 περιπτώσεις κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40).

Πίνακας 5

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	5				3		17	9		11			45
Σύνολο	5			3			26			11			

Μάλιστα, αυτό που προκύπτει ως διαπίστωση από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 5 είναι ότι το σύνολο των αναφορών για την κατηγορία «Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες» τόσο κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 όσο και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 εμπεριέχουν μόνο θετικές αξιολογήσεις.

Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη αναφορά της πρώτης χρονικής υποπεριόδου ο ανώνυμος αρθρογράφος κάνει λόγο για έναν «σαντουριτζή» ο οποίος

«Ιδού η “Νταιζή”, η πασιγνωστή Νταιζή, που οι δίσκοι της αγοράζονται κατά χιλιάδες. Το όνομά της είναι Νταιζή Σταυροπούλου... Να, η Ιωάννα Γεωργακοπούλου, ένα λεπτό, μελαχροινό, συμπαθητικό κορίτσι 17 ετών. Λιγομίλητη και σεμνή, θάλεγε κανείς πώς ανοίγει την καρδιά της μονάχα σαν τραγουδεί [...], η Ρίτα Αμπατζή, καθιερωμένη «Φίρμα»... Ρόζα Εσκενάζυ με ιδιαίτερη επιτυχία [...].

«έθελγε» τους θαμώνες⁹. Στη συνέχεια του άρθρου, ο συγγραφέας εκφράζεται εγκωμιαστικά για κομπανία οργανοπαιχτών, καθώς και για τους μουσικούς της φρουράς της Τρίπολης¹⁰ οι οποίοι ερμηνεύουν πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία της εποχής, η οποία μεταξύ άλλων «διεδόθη ανά τα τέσσερα σημεία της Ελλάδος». Τέλος, ο αρθρογράφος αναφέρεται εκτενώς στον δημιουργό Μοντανάρη, για τον οποίο σημειώνει μεταξύ άλλων ότι η συγκεκριμένη δημιουργία του, στην οποία αναφέρεται ο τίτλος του δημοσιεύματος, έχει προκαλέσει ιδιαίτερη συγκίνηση και εντός 15 ημερών: «έχουν πωληθή 2.500 δίσκοι!». Επίσης, σε άρθρο της ίδιας εφημερίδας *Βραδυνή* (12/8/1931) ο αρθρογράφος πραγματοποιεί εκτενή αναφορά στον μικρασιάτη δημιουργό Τομπούλη, ο οποίος μεταξύ άλλων «κατορθώνει να συγκινήση και τους πιο ανίδεους της Ανατολίτικης ζωής»¹¹.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται 3 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση. Ειδικότερα, σε άρθρο της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934) ο αρθρογράφος εκφράζει την ειρωνεία και τη δυσαρέσκειά του για έναν «τροβαδούρο»¹². Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Νέοι Καιροί* (2/2/1935) ο αρθρογράφος εκφράζει τη δυσφορία του για τους κ. Στράτο και Μανώλη οι οποίοι, σύμφωνα με την άποψη του συγγραφέα, προπαγανδίζουν το χασίς¹³. Επίσης, σε άρθρο του ίδιου έτους ένας ακόμη αρθρογράφος αναφέρεται σε ειρωνικό ύφος στο γεγονός της εμφάνισης του γνωστού καλλιτέχνη Νταλγκά Α. σε συνοικιακή κοσμική ταβέρνα, ο

⁹ *Βραδυνή* (28/7/1931): «Το τραγούδι της Κάστρου».

¹⁰ Οι οποίοι πλαισιώνονται και από την παρουσία μίας γυναίκας τραγουδίστριας, την «κόρη συνταγματάρχου», για την οποία ήδη έχουμε αναφερθεί στο προηγούμενο υποκεφάλαιο.

¹¹ Αντ. Γουν. «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές», *Βραδυνή* (12/8/1931).

¹² Παλαιολόγος Παύλος, «Ο Αμανές υπό διωγμόν. Έρχεται εις την Ελλάδα. Ο τελευταίος ανταλλάξιμος», *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

«Διότι απεριόριστοι είνε και του τραγουδιστού αι αξιώσεις. Πώς να εύρετε άκρη με τον τροβαδούρον, ο οποίος αφού εστείρευσε του «Μεμέτη το νερό» και έκαμε επιμόνους κρούσεις εις την εξώθυραν της «Ζωντοχήρας» επιστρατεύει και αυτό τον κούκον διά να λαλήση...»

¹³ Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935).

«Και ξεσπάθωσα για τη φανερή αυτή προπαγάνδα χωρίς να συγκινηθή κανένας από τους αρμοδίους Τώρα με τους κ.κ. Στράτο και Μανώλη έρχομαι να κάνω το ίδιο».

οποίος έχει εξευρωπαϊστεί ανάρμοστα την ορχήστρα του, και μεταξύ άλλων τραγουδά «σπανιόλικες καντισονέττες και γλυκανάλατα ταγκό!»¹⁴.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται 17 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση για τους άνδρες δημιουργούς και συντελεστές του ρεμπέτικου, καθώς και 9 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση. Στην πρώτη αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, ο αρθρογράφος, αναφερόμενος σε ιδιαίτερα δημοφιλή δημιουργό της εποχής και κρίνοντάς τον ως συνθέτη μιας μεγάλης εμπορικής επιτυχίας του, σημειώνει ότι: «ο συνθέτης της είναι για τα κονσερβατουάρ»¹⁵. Μέσα σε χρόνο δύο τέταρτα, σε μια μονότονη μελωδία αλλά πρωτότυπη, δίνει όλη τη γλύκα...»¹⁶. Σε άρθρο του επόμενου μήνα του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936), ο αρθρογράφος πραγματοποιεί εκτενείς και ιδιαίτερα ένθερμες αναφορές για τέσσερις επώνυμους και επιτυχημένους δημιουργούς του ρεμπέτικου, τον Μοντανάρη, τον Βαμβακάρη, τον Τούντα και τον Σκαρβέλη, επισημαίνοντας μεταξύ άλλων τη «δόξα» που γνωρίζουν, καθώς και την ιδιαίτερα μεγάλη εμπορική επιτυχία και δημοφιλία τους. Στη συνέχεια αναφέρεται σε δύο ακόμη μη επώνυμους δημιουργούς: τον Κερκυραίο Μεσημέρη και τον Ιάκωβο Ηλία, για τους οποίους σημειώνει ότι «παλεύοντας για το ψωμάκι τους, δεν έχουν τα μέσα να εκβιάσουν την οδόν προς τη φήμη», ενώ οι δημιουργίες του χαρακτηρίζονται από τον αρθρογράφο «καλές». Σε δημοσίευμα του ίδιου έτους ο αρθρογράφος, αναφερόμενος στην εμφάνιση των δημιουργών Περδικόπουλου και Τσιτσάνη στη Θεσσαλία, αναφέρει ότι οι δυο καλλιτέχνες «υπόσχονται να ευχαριστήσουν τους Τρικκαλινούς, μεταξύ άλλων «διά της ωραίας και γλυκειάς φωνής» του πρώτου και «διά του υπέροχου παιξίματος» του δεύτερου δημιουργού.

Επίσης σε ένα ακόμη δημοσίευμα του ίδιου έτους, της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* (20/12/1936), ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τον Τούντα, σημειώνοντας μεταξύ άλλων ότι: «Αρκεί να αναφέρη κανείς του τίτλους των τραγου-

¹⁴ *Έθνος* (9/2/1935): «Ένα ποτήρι ρετσίνα με “ανιό α λα Παριζιέν”».

¹⁵ Ελληνική μετάφραση= τα ωδεία

¹⁶ Γεωργάκαλος Ν., «Η Βαρβάρα», *Νέοι Καιροί* (22/6/1936), Πειραιάς.

διών του για να εννοηθή τι έχει προσφέρει εις την λαϊκὴν μουσικὴν...»¹⁷. Σε δημοσίευμα του ἐπόμενου ἔτους στην εφημερίδα *Θάρρος* (31/8/1937) ο αρθρογράφος αναφέρει μεταξύ ἄλλων ὅτι το ρεμπέτικο τραγούδι ὡς εἶδος τραγουδιοῦ «εἶνε βγαλμένο ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ». Στην ἴδια παράγραφο κάνει λόγο για τοὺς συνθέτες του, οἱ ὁποῖοι «εἶνε πάρα πολλοί» και, σύμφωνα με τὴν ἀποψή του, οἱ καλλίτεροι δημιουργοὶ τοῦ ρεμπέτικου εἶναι πέντε: «οἱ καλλίτεροι, οἱ πιο γνωστοί, εἶνε ὁ περιβόητος «Μάρκος»¹⁸, ὁ Παπαϊωάννου, ἓνα νέο ταλέντο στο εἶδος του, ὁ Κάβουρας, ὁ Στράτος¹⁹, που ἔχει κάνει σύμπραξη με τὸ Μάρκο, και ὁ Π. Τούντας»²⁰. Ὁ ἴδιος αρθρογράφος δέκα μέρες περίπου ἀργότερα θα ἐπανέλθει με νέο δημοσίευμα²¹, τὸ ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένο ἐξολοκλήρου στον Παπαϊωάννου Γ., για τὸν ὁποῖο αναφέρει μεταξύ ἄλλων ὅτι «εἶνε ἓνας ποιητής, που ἀντλεῖ ἀπ’ τοὺς παλμούς τοῦ λαοῦ, τὸ σφυγμό, τὰ ἤθη και πρῶτα ἀπ’ ὅλα μιλάει τὴ γλῶσσα του». Τέλος, σε ἄρθρο τῆς εφημερίδας *Ἀκρόπολις* (30/12/1937) ὁ αρθρογράφος πραγματοποιεῖ ἀφιέρωμα στον Τομπούλη Α., για τὸν ὁποῖο ἐπισημαίνει ὅτι ἡ ευρύτατη δημοφιλία του οφείλεται μεταξύ ἄλλων στη δεξιότεχνία του, στο πολὺ μεγάλο ρεπερτόριό του καθὼς και στη φωνή του, που διαθέτει «ολόκληρο τὸ χρῶμα τοῦ πάθους τῆς Ανατολῆς»²².

Κατὰ τὴν ἴδια χρονικὴ υποπερίοδο (1936-38), στην πρώτη ἀναφορὰ που ἐμπεριέχει ἀρνητικὴ ἀξιολόγηση, ὁ αρθρογράφος, ἀναφερόμενος σε ἰδιαίτερα δημοφιλὴ δημιουργό τῆς ἐποχῆς και κρίνοντάς τὸν ὡς στιχουργό μεγάλης ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας του, σημειώνει ὅτι: «ὁ ποιητής τῆς εἶναι για τὰ κάρρα»²³. Ἐπίσης, σε ἄρθρο που δημοσιεύθηκε λίγες ἡμέρες μετὰ τὴν ἔλευση τῆς μεταξικῆς δικτατορίας, ὁ αρθρογράφος, ἀναφερόμενος στην ἀπαγόρευση τῆς κυκλοφορίας τῆς «Βαρβάρας», κάνει λόγο για τὴν επικείμενη δίκη ὅπου θα δικαστοῦν «και οἱ γονεῖς τῆς: Ὁ στιχουργός και ὁ μουσουργός».

¹⁷ Μιμ. Ψαθ., «Ἡ “Βαρβάρα” εἰς το... ἐδώλιον!», *Ἀθηναϊκά Νέα* (20/12/1936).

¹⁸ Δηλαδή, ὁ Μάρκος Βαμβακάρης.

¹⁹ Δηλαδή, ὁ Στράτος Παγιουμτζής.

²⁰ Γ. Β-ς, «Τι εἶνε ἀλήθεια τὸ ρεμπέτικο τραγούδι – Ὁ Παπαϊωάννου», *Θάρρος* (31/8/1937).

²¹ Γ. Β-ς, «Τὰ λαϊκὰ τραγούδια», *Θάρρος* (9/9/1937).

²² Θ-ς., «Ὁ μερακλὴς τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ἀκρόπολις* (30/12/1937).

²³ Γεωργάκαλος Ν., «Ἡ Βαρβάρα», *Νέοι Καιροί* (22/6/1936), Πειραιάς.

γός», εκφράζοντας στον επίλογο του άρθρου την ικανοποίησή του για την παραπάνω κατάληξη²⁴. Σε άρθρο της επόμενης χρονιάς της εφημερίδας *Θάρρος* (31/8/1936), και στο οποίο αναφερθήκαμε και παραπάνω, όπου αρχικά είχε εκφράσει τη θετική αξιολόγησή του για πέντε δημιουργούς του ρεμπέτικου, στη συνέχεια επικεντρώνει τη συζήτηση στον Κάβουρα, τον οποίο μεταξύ άλλων χαρακτηρίζει ως «μισητό και γελοίο»²⁵. Επίσης, σε εκτενές άρθρο που δημοσιεύεται λίγες μέρες μετά την επίσημη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας (30 Νοεμβρίου 1937), και πιο συγκεκριμένα στην εφημερίδα *Έθνος* (4/12/1937), ο αρθρογράφος προβαίνει σε τέσσερις περιπτώσεις στην αποπροσωποποίηση και ψυχολογιοποίηση των ανδρών δημιουργών του ρεμπέτικου και κυρίως του αμανέ. Ειδικότερα, ο αρθρογράφος στην πρώτη του αναφορά, κάνοντας λόγο για ανώνυμο δημιουργό, σημειώνει μεταξύ άλλων ότι: «... θάχε πολύ περίεργα γούστα η ψυχή του την ώρα που σύρθηκε μαζί μ' αυτό το μουσικό "ρόγχο"»²⁶. Στη συνέχεια του άρθρου αναφέρει ότι η νοοτροπία των συγκεκριμένων συνθετών και συγγραφέων είναι αντίθετη με τον πολιτισμό, περιγράφοντάς τους μεταξύ άλλων και ως απολίτιστους και ως άτομα με σεξιστικές προκαταλήψεις που υποτιμούν το γυναικείο φύλο, αλλά και ως «λαϊκούς στιχουργούς και συνθέτας που δεν ξέρουν... ούτε γράμματα, ούτε μουσική». Αμέσως μετά παραθέτει τα παρακάτω παραδείγματα: «Ένας γράφει: Αμάν, μ' έφαγες μωρή... Του λες ότι αυτό δεν είναι τραγούδι. Είναι βρισιά! Ο συνθέτης – σαντουριέρης και... μάεστρος καταπλήσσεται...». Επίσης, στη συνέχεια του άρθρου παραθέτει ένα ακόμη παράδειγμα και, αναφερόμενος σε δημιουργό, τον αποπροσωποποιεί

²⁴ *Τύπος* (29/8/1936): «Η Βαρβάρες».

«Επί πλέον όμως εισάγονται εις δίκην και οι γονείς της: Ο στιχουργός και ο μουσουργός».

²⁵ Γ. Β-ς, «Τι είναι αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι – Ο Παπαϊωάννου», *Θάρρος* (31/8/1937). «Άλλος πάλι ο Κάβουρας! Αυτός στις πλάκες του έχει κάτι το μακάβριο, σκοτωμούς, μαχαίρια, πεθαμένους, "λόγοι τιμής" και τέλος αυτό που κάνει, ενώ τραγουδάει και σταματάει το τετράστιχο λέει μόνος του το... σήμα κατατεθέν, τον κάνουν μισητό και γελοίο».

²⁶ Ευαγγελίδης Δ., «Μεράκι και πεντάγραμμο: ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική», *Έθνος* (4/12/1937).

«Αν ήταν αυτό το στοιχείο που "έσερνε την ψυχή" του ποιητού μαζί με τα "τραγούδια ανατολίτικα", θάχε πολύ περίεργα γούστα η ψυχή του την ώρα που σύρθηκε μαζί μ' αυτό το μουσικό "ρόγχο" που νομίζεις όταν τον ακούς πως ξεψυχάνε οι νότες πάνω στο πεντάγραμμο».

και πάλι. «Έτερος στιχουργός και συνθέτης ειδικός περί τις “ρεμπέτικες μελωδίες”... θίγει την Εκκλησία». Μάλιστα, στο διάλογο που ακολουθεί, ο αρθρογράφος εμφανίζει τον συγκεκριμένο δημιουργό ως απολίτιστο και ως ανίκανο να επικοινωνήσει μαζί του, όταν στην πρόταση που του κάνει ο αρθρογράφος για να αλλάξει το στίχο που θίγει τη θρησκεία («έμαθα πως με το διάκο πήγες ραντεβού»), ο δημιουργός εμφανίζεται να του απαντάει: - Να τον κάνω «παπά;». Δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, γίνεται εμφανές ότι ο αρθρογράφος επιχειρεί να προσδώσει στην ταυτότητα της ομάδας των δημιουργών του είδους πρωτόγονα, σεξιστικά και βάρβαρα πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Παράλληλα τους αποπροσωποποιεί και τους κατηγοριοποιεί ως ανεπιθύμητη και απολίτιστη εξω-ομάδα που δεν συνάδει με τον «πολιτισμό» του αρθρογράφου και, μεταξύ άλλων, μιλώντας για τη «νοοτροπία τους», επικεντρώνει τη συζήτηση στα ιδιαίτερα ψυχολογικά τους χαρακτηριστικά (ψυχολογιοποίηση)²⁷. Σε κείμενο που αποτελεί απολογισμό της διетуός λογοκριτικής δραστηριότητας του μεταξικού καθεστώτος και στο οποίο έχουμε αναφερθεί και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο συντάκτης κάνει λόγο για την παρελθούσα μουσική κατάπτωση προ του καθεστώτος και σημειώνει: «τόσον οι στιχουργοί των ελαφρών μουσικών ασμάτων και των λαϊκών τοιούτων, όσον και οι συνθέται αυτών, παρήγαγον καθημερινώς σωρείαν χυδαίων συνθέσεων, αίτινες εκολάκευον τα κατώτερα ανθρώπινα ένστικτα, χωρίς καμμίαν πρωτοτυπίαν και πραγματικήν έμπνευσιν»²⁸.

Κατά την επόμενη τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40, όπως προαναφέραμε, καταγράφονται 11 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις. Συγκεκριμένα, σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Πρωία* (22/7/1940), ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τον μπουζουξή του Ναυπλίου Πιτουρά Μ., για τον οποίο αναφέρει ότι υπήρξε «μερακλής» και σημειώνει ότι: «διοχέτευε το μεράκι του, το αίσθημά του, στην αναπλιώτικη μουσική ενός μπουζουκιού

²⁷Ευαγγελίδης Δ., «Μεράκι και πεντάγραμμον - ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική», *Έθνος* (4/12/1937).

²⁸Ο.π., «Φωνοληψίαι», *Ο απολογισμός μίας διετίας: 4η Αυγούστου 1936-1938*, βλ. και παράρτημα 1.

που το θυμόμαστε ακόμα όσοι τ' ακούσαμε...»²⁹. Επίσης, σε δύο εκτενή κείμενα της αρθρογράφου Λαλαούνη Α., καταγράφονται 10 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση για δημιουργούς κυρίως του πειραιώτικου ρεμπέτικου.

Αυτό που οφείλουμε να σημειώσουμε στο σημείο αυτό και που, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, αποδεικνύεται εξαιρετικά ενδιαφέρον, είναι το γεγονός ότι, μετά τη διαφαινόμενη εκδήλωση ιδεολογικής μεταστροφής της αρθρογράφου Σπανούδη Σ. (στην οποία αναφερθήκαμε στο 3ο κεφάλαιο του Α' μέρους και θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο), έχουμε την περίπτωση της Λαλαούνη Α., η οποία, ενώ συνεχίζει να καταδικάζει τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του μικρασιατικού ρεμπέτικου, ωστόσο στηρίζει με σθένος στα συγκεκριμένα δημοσιεύματα, τόσο την τωρινή μορφή του ρεμπέτικου όσο και τους δημιουργούς κυρίως του πειραιώτικου ρεμπέτικου. Μάλιστα, η απάντηση στο ερώτημα γιατί η ομάδα των γυναικών αρθρογράφων, ενώ καταδικάζει ρητά το παρελθόν του ρεμπέτικου, ωστόσο προβαίνει στην υποστήριξη του συμμορφωμένου ρεμπέτικου της μεταξικής περιόδου, θα δοθεί στο τέταρτο κεφάλαιο, όπου επιχειρείται η ανάδειξη των κεντρικών στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου και η παρουσίαση των συμπερασμάτων.

Όπως αναφέραμε παραπάνω, η αρθρογράφος Λαλαούνη Α., ενώ στα συγκεκριμένα δημοσιεύματα απαξιώνει κατηγορηματικά το παρελθόν του ρεμπέτικου, ωστόσο ομολογεί την ευρύτατη δημοφιλία των «συμμορφωμένων» με τις επιταγές της λογοκρισίας δημιουργών του. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο της άρθρο (14/10/1940), αφού αναφέρεται σε αρκετούς δημιουργούς και τραγουδιστές της «ελαφράς ευρωπαϊκής μουσικής» όσο και της λαϊκής μουσικής, στη συνέχεια παραθέτει συνεντεύξεις δύο σημαντικών δημιουργών του ρεμπέτικου, του Τούντα Π. και του Σέμση Δ. ή «Σαλονικιού». Αυτό που επίσης θα πρέπει να σημειώσουμε είναι ότι στο παρόν εκτενές δημοσίευμα η αρθρογράφος κάνει λόγο για την ευρύτατη δημοφιλία και

²⁹ Αναπλιώτης Α., «Τερπναιΐ ιστορία: να βρήτε το μπουζουκάκι...», *Πρωία* (22/7/1940).

εκφράζεται θετικά για «το αγνό δημοτικό τραγούδι, το λαϊκό το “σερέτικο” και το “μάγκικο”», αποφεύγοντας όμως τον όρο ρεμπέτικο. Ακολουθώντας, θα σημειώσουμε ότι, παρά το γεγονός ότι στο πρώτο δημοσίευμα αναφέρεται σε δύο πολύ σημαντικούς μουσικούς και δημιουργούς του ρεμπέτικου – οι οποίοι μάλιστα σημείωναν μεγάλη εμπορική επιτυχία κατά τα προηγούμενα έτη ακόμη και στα χασικλίδικου περιεχομένου τραγούδια τα οποία υπέγραφαν είτε ως δημιουργοί είτε ως δισκογραφικοί παραγωγοί –, καθ’ όλη τη διάρκεια της συνέντευξης τους χαρακτηρίζει ως δημιουργούς «λαϊκής μουσικής», αποφεύγοντας και πάλι την οποιαδήποτε αναφορά για τη σχέση τους με το ρεμπέτικο τραγούδι³⁰. Σε επόμενο εκτενές άρθρο της η Λαλαούνη Α. (17/10/1940) αναφέρεται σε δημιουργούς του ρεμπέτικου και των δύο φύλων, και όσον αφορά το ανδρικό φύλο σε οκτώ δημιουργούς του ρεμπέτικου και σε αρκετούς του δημοτικού τραγουδιού, τους οποίους μεταξύ άλλων χαρακτηρίζει «βεντέτες των δίσκων»³¹. Εδώ θα πρέπει να επισημάνουμε την απουσία οποιασδήποτε αναφοράς στον Βαμβακάρη Μ., τον δημοφιλέστερο ίσως δημιουργό του ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1930, πιθανότατα επειδή από το 1932 μέχρι και την έλευση της μεταξικής δικτατορίας είχε ηχογραφήσει κατά κόρον χασικλίδικου περιεχομένου ρεμπέτικα.

³⁰ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική – μαέστροι – συνθέται – τραγουδισταί», *Βραδυνή* (14/10/1940).

«...ο μαέστρος Παναγιώτης Τούντας, ο δημοφιλής λαϊκός συνθέτης μύριων τραγουδιών, που οι δίσκοι τους γίνονται ανάρπαστοι. Είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής της λαϊκής μουσικής των δίσκων “Κολούμπια”, ενώ ένα άλλος εξ ίσου γνωστός και αγαπητός μουσικός, ο πασίγνωστος Σαλονικιός..., – με το αληθινό του όνομα Δημήτριος Σέμσης – είναι ο καλλιτεχνικός διευθυντής της λαϊκής μουσικής των δίσκων “Χίς Μάιστερ’ς Βόις”».

³¹ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική, λαϊκά τραγούδια, λαϊκοί τραγουδισταί», *Βραδυνή* (17/10/1940).

«Για να ιδούμε τώρα ποιες είναι αυτές οι βεντέτες των δίσκων... Αλλά να και ο Β. Τσιτσάνης: τραγουδιστής, συνθέτης, άσος του μπουζουκιού... Μία συγκινητική εμφάνιση: Ο Στέλλιος Χρυσίνης, τυφλός μουσικός και ποιητής... Άλλος συμπαθητικός τραγουδιστής και συνθέτης: ο Δημήτριος Περδικόπουλος... Να, ο Στράτος Παγιουμτζής, πρώην βαρκάρης ο άσος του ρεμπέτικου τραγουδιού... Άλλος Πειραιώτης είναι ο Στυλιανός Κερομύτης, τραγουδιστής, συνθέτης, και άσος επίσης στο μπουζούκι... Άλλες “βεντέτες των δίσκων”: Στελλάκης Περγινιάδης, συμπαθέστατος τραγουδιστής... Γεώργιος Ντερέμπεης, σωφφέρ στο επάγγελμα αλλά και τραγουδιστής και συνθέτης, Μανώλης Χιώτης... Είναι τόσοι πολλοί αυτοί οι άγνωστοι καλλιτέχνες, αλλά συνάμα και τόσο γνωστοί και τόσο αγαπητοί...».

2.2.3. Δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου

Στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40, για την κατηγορία «δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου» καταγράφονται 17 αναφορές (βλ. και παραπάνω πίνακα 2), ποσοστό 23,3%, επί του συνόλου των αναφορών για τους δημιουργούς-συντελεστές του ρεμπέτικου, οι οποίες παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα 6.

Πίνακας 6

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Δημιουργοί-συντελεστές άνευ προσδιορισμού φύλου							4	11		1	1		17
Σύνολο							15			2			

Από την ανάγνωση του πίνακα 6 γίνεται εμφανές ότι κατά την πρώτη και δεύτερη χρονική υποπερίοδο δεν καταγράφεται καμία αναφορά της συγκεκριμένης κατηγορίας.

Πιο συγκεκριμένα, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται 4 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, καθώς και 11 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση. Σε δύο από τις τέσσερις θετικές αναφορές της τρίτης χρονικής υποπεριόδου ο συγγραφέας – στον οποίο έχουμε αναφερθεί και στο προηγούμενο υποκεφάλαιο και καταθέτει ένα από τα σημαντικότερα κείμενα θετικής αντιμετώπισης του ρεμπέτικου – κάνει λόγο για «δεκάδες λαϊκών μουσικών που, αν και δεν έχουν να επιδείξουν διπλώματα Ωδείων, δεν διατελούν ωστόσο εν αγνοία των κανόνων της αρμονίας και της ενορχηστρώσεως», και παράλληλα επισημαίνει την ευρύτατη δημοφιλία τους (*Μπουκέτο*, Ιούλιος 1936). Στη συνέχεια αναφέρεται σε δεκάδες συνθέτες τους οποίους γνώρισε στα πλαίσια της δημοσιογραφικής

του έρευνας και σημειώνει ότι, αν και δεν είναι ιδιαίτερα γνωστοί στο ευρύ κοινό: «δεν έπεται με τούτο ότι οι συνθέσεις των δεν είναι καλές και δεν παίζονται στις διάφορες διασκεδάσεις»³². Σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τους συνθέτες του ρεμπέτικου οι οποίοι «είνε πάρα πολλοί» και οι τέσσερις δισκογραφικές εταιρείες της εποχής³³ κυκλοφορούν «κατά πολλές χιλιάδες πλάκες» τις δημιουργίες τους³⁴. Επίσης, σε άρθρο που δημοσιεύεται λίγες ημέρες αργότερα ο αρθρογράφος υπενθυμίζει τα όσα είχε αναφέρει στο προηγούμενό άρθρο του και κάνει λόγο για την «πληθώρα» συνθετών του ρεμπέτικου³⁵.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), στις 11 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση, οι αρθρογράφοι επιζητούν ή επικροτούν τη λήψη κατασταλτικών μέτρων. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του *Χρονογράφου* (5/9/1936) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για «στιχοπλόκους της κακής ώρας», καθώς και για «μερικούς επίδοξους μπετόβεν» που προσφέρουν «παντός είδους μουσικά αναγουλιάσματα» διαμέσου των εμπορών της μουσικής και, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, θα πρέπει «να ληφθή κάποια μέριμνα» ώστε να σταματήσει η παρούσα απαράδεκτη κατάσταση³⁶. Σε άρθρο του ίδιου μήνα στην εφημερίδα *Θάρρος* (19/9/36) ο αρθρογράφος επισημαίνει την ανάγκη σύστασης ειδικού δικαστηρίου για τη δίωξη μεταξύ άλλων και των συνθετών και των εκτελεστών από τον εισαγγελέα³⁷. Σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου έτους στην *Καθημερινή* (17/9/1936) ο αρθρογράφος αναφέρεται σε ευαγγελική γλώσσα – εκτός από τους ακροατές-πρόσφυγες για τους οποίους ήδη έχουμε κάνει λόγο στο προηγούμενο κεφάλαιο – στους ερμηνευτές και τραγουδιστές της ανατολίτικης «εκ της Τουρκίας εκβληθείσαν βαρβαρικήν μουσικήν» που, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, είναι: «Άνθρωποι

³² Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (2/7/1936), μέρος α', τχ. 644.

³³ Όπως έχουμε ήδη αναφέρει και στο 1ο κεφάλαιο του Α' μέρους, πρόκειται για τις εταιρείες: «Κολούμπια», «Χις Μάστερ'ς Βόϊς», «Οντεόν» και «Παρλοφών».

³⁴ Γ. Β-ς., «Τι είναι αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι-Ο Παπαϊωάννου», *Θάρρος* (31/8/1937).

³⁵ Γ. Β-ς., «Τα λαϊκά τραγούδια», *Θάρρος* (9/9/1937).

³⁶ Σπάλας Π., «Τα τραγούδια», *Χρονογράφος* (5/9/1936), Πειραιάς.

³⁷ Κ., «Άρρωστα τραγούδια», *Θάρρος* (19/9/1936).

«Χρειάζεται να συσταθή ένα καλλιτεχνικό-αισθητικό δικαστήριο κι' ένας αμείλικτος εισαγγελέας που να καθίση στο σκαμνί του κατηγορουμένου... τους συνθέτας, τους εκτελεστές...

πηχυαίον ανοίγοντες στόμα και πάση τη δυνάμει των πνευμόνων κραυγάζοντες...» και συμπεριφέρονται ως απέλπιδες και μελλοθάνατοι «άφεςιν και σωτηρίαν ικετεύοντες»³⁸. Δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση – όπως και στις περισσότερες αναφορές όπου αποπροσωποποιούνται οι δημιουργοί-συντελεστές του ρεμπέτικου – ο αρθρογράφος ψυχολογιοποιεί τους παραπάνω ερμηνευτές, από τη στιγμή που επικεντρώνει τη συζήτηση για μία ακόμη φορά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, προκειμένου να περιγράψει τη συμπεριφορά τους. Σε δημοσίευμα του επόμενου έτους ο αρθρογράφος, κάνοντας λόγο για τα αηδή κατασκευάσματα που θα πρέπει να εκλείψουν, αναφέρεται μεταξύ άλλων στις «φωνές που τα τραγουδούν» στους δίσκους και θυμίζουν «την κραιπάλη των καταγωγίων»³⁹. Επίσης, σε δημοσίευμα του *Έθνους* (25/10/1937) ο αρθρογράφος σημειώνει ότι οι συνθέτες και οι συγγραφείς «επήραν στραβό δρόμο και ενεκολπώθησαν τον κόσμο που ήθελε αηδίες». Στη συνέχεια του άρθρου του αναφέρεται και πάλι σε συνθέτη και στιχουργόν «της ρουτίνας» καθώς επίσης και στους «ντιζέρ» και «ντιζέζ» (δηλ. τους τραγουδιστές) που διευθύνουν τη μόδα (η οποία σύμφωνα με τον αρθρογράφο σε ποσοστό 80% αφορά τη δισκογραφική παραγωγή ταγκό και ρεμπέτικων)⁴⁰. Επίσης, σε δημοσίευμα του ίδιου έτους ο αρθρογράφος υπεραμύνεται της επιβολής της λογοκρισίας που πλέον βάζει φραγμό «εις τα κουτάς και απολίτιστους αυτάς τάσεις των συνθετών της κακής ώρας»⁴¹. Δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο αρθρογράφος ψυχολογιοποιεί τους αποπροσωποποιημένους δημιουργούς του ρεμπέτικου, από τη στιγμή που επικεντρώνει τη συζήτηση στις κουτάς και απολίτιστες χαρακτηριστικά τους,

³⁸ Μοσχόπουλος Ν., «Μη τραγουδήτε τουρκικά – να παύση ο αμανές», *Καθημερινή* (17/9/1936).

³⁹ Σπάλας Π., «Μουσική», *Χρονογράφος* (4/9/1937), Πειραιάς.

⁴⁰ Ευαγγελίδης Δ., «Πωλείται αίσθημα λιανικώς...» η βιομηχανία του τραγουδιού», *Έθνος* (25/10/1937).

⁴¹ Μαράκης Ν., («Τα γραμμόφωνα» και «Ο αμανές»), *Σημαία* (30/11/1937), Πειραιάς. «Οι αηδίες και οι ηλιθιότητες που εσερβίροντο από τους διάφορους επιχειρηματίας κονσερβαρισμένες θα πάψουν να υφίστανται. Ήτο καιρός το δίχως άλλο... Εάν ένας ξένος ήθελε να κρίνη το ποιόν μας από το περιεχόμενο των κυκλοφορούντων δίσκων θα εξαιρετικήζε τουλάχιστον τα τρία τέταρτα του λαού μας ως χασισοπότας [...] Εχρειάζετο λοιπόν να τεθή ένας φραγμός εις τας κουτάς και απολίτιστους αυτάς τάσεις των συνθετών της κακής ώρας».

τα οποία μεταξύ άλλων ευθύνονται για την πρόκληση της αναπαράστασης των Ελλήνων ως «χασισοποτών» από οποιανδήποτε ξένο επισκέπτεται τη χώρα. Σε άρθρο του επόμενου μήνα της εφημερίδας *Έθνος* (4/12/1937) ο αρθρογράφος, επικροτώντας την πολύ πρόσφατη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας (30/11/1937), κάνει λόγο σε ειρωνικό ύφος για τους ντιζέρ του παρελθόντος (δηλ. τους τραγουδιστές), σημειώνοντας: «Και άρχιζε ο σμοκινοφορών “ντιζέρ” να τραγουδή... μελωδίες γεμάτες “σερετιλίκια” και “ωχ! αμάν!” Η λέξις αμάν εθεωρείτο πολύ σικ». Σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος εμφανίζεται ως ένθερμος υποστηρικτής της εφαρμογής της λογοκρισίας, αναφέροντας ότι η απόφαση του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού προκαλεί «ζωηρότατην ανακούφισιν», επειδή μεταξύ άλλων απαγορεύει την εκτέλεση ρεμπέτικων από τους συντελεστές του είδους, ακόμη και στα επιθεωρησιακά θέατρα⁴². Σε ένα ακόμη άρθρο της ίδιας μέρας ο αρθρογράφος αναφερόμενος και πάλι στην παραπάνω επιβολή της λογοκρισίας που απαγορεύει στους συντελεστές του ρεμπέτικου να εκτελούν τα τραγούδια τους ακόμη και στα θέατρα, σημειώνει μεταξύ άλλων ότι: «Διά των μέτρων τούτων ελπίζεται ότι ταχέως θα εκλείψη η επικρατούσα μέχρι τούδε σύγχυση και η ξένη προς τα ελληνικά ήθη και έθιμα και την λαϊκήν μας παράδοσιν μουσική»⁴³. Επίσης, σε δημοσίευμα του ίδιου έτους ο αρθρογράφος, αναφερόμενος στους δημιουργούς των πολυάριθμων λαϊκών αμανεδοτράδουδων» που προωθεί η δισκογραφική βιομηχανία, σημειώνει ότι τα συγκεκριμένα δημιουργήματα αποτελούν «κατασκευάσματα εύκολα απόμων» οι οποίοι παράγουν μεταξύ άλλων στίχους και ήχους «που καταδιώκουν τον δύστυχον Έλληνα»⁴⁴.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) καταγράφονται μία θετική και μία αρνητική αναφορά. Στη μία θετική αναφορά, σε άρθρο της *Βραδυνής* (14/10/1940), η αρθρογράφος Λαλαούνη Α. παραθέτει αποσπάσματα της συζήτησης με δημιουργούς (στους οποίους έχουμε αναφερθεί στο

⁴² *Έθνος* (22/6/1938): «*Η ζωή: οι αμανέδες*».

⁴³ *Καθημερινή* (22/6/1938): «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες».

⁴⁴ Παπαντωνίου Ζ., «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα*, (3/7/1938).

προηγούμενο υποκεφάλαιο 2.2.2.), και οι οποίοι δηλώνουν ότι διαλέγουν «τους καλλίτερους» τραγουδιστές και οργανοπαίχτες προκειμένου να συμμετέχουν στη δισκογραφική παραγωγή⁴⁵. Η μία αρνητική αναφορά καταγράφεται σε άρθρο της εφημερίδας *Πρωία* (1/3/1939), όπου φιλοξενούνται δηλώσεις του υφυπουργού τύπου κ. Νικολούδη και κοινοποιείται η αυστηρή εφαρμογή της λογοκρισίας, σύμφωνα με την οποία δεν θα έχουν πλέον δικαίωμα παρουσίας στο ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών όσοι μουσικοί δημιουργοί ή συγκροτήματα λαϊκής μουσικής έχουν τεθεί ήδη σε «δοκιμασία»⁴⁶ από τις λογοκριτικές επιτροπές και έχουν θεωρηθεί «αποτυχόντες» κατά το παρελθόν, καθώς και όσοι από τους νέους δημιουργούς δε «συμμορφωθούν» με τις επιταγές του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39.

Με βάση τις παραπάνω αναφορές που παρουσιάστηκαν στο παρόν υποκεφάλαιο 2.2. μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι, στις περιπτώσεις όπου οι αρθρογράφοι καταθέτουν αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, είτε όταν τους κατονομάζουν είτε όταν δεν προσδιορίζουν το φύλο τους και τους αντιμετωπίζουν ως αποπροσωποποιημένη και ομογενή ομάδα, επιχειρηματολογούν γύρω από την ευρύτατη δημοφιλία τους, την εμπορική επιτυχία τους καθώς και τη συγκίνηση που προσφέρει η παρουσία των χαρακτηριστικών της ανατολής κυρίως κατά τις δύο πρώτες χρονικές υποπεριόδους. Ενώ, μετά την έλευση της μεταξικής δικτατορίας, κατά την τρίτη και τέταρτη χρονική υποπερίοδο οι αρθρογράφοι απευθύνονται «υποχρεωτικά» στους πλέον εναπομείναντες και συμμορφωμένους με τις επιλογές της μεταξικής λογοκρισίας δημιουργούς, που ανήκουν κατά πλειοψηφία στην ομάδα των δημιουργών-συντελεστών του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου και ε-

⁴⁵ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική μαέστροι συνθέται τραγουδισταί – Οι “βεντέτες” των δίσκων», *Βραδυνή* (14/10/1940).

«Ακούμε τραγουδιστές και οργανοπαίχτες, διαλέγουμε τους καλλίτερους, φτιάχνουμε τις χορωδίες μας, τις ορχήστρες μας...».

⁴⁶ «Αι επενεχθείσαι τροποποιήσεις εις την ραδιοφωνίαν – Δηλώσεις του Υφυπουργού του Τύπου κ. Νικολούδη», *Πρωία* (1/3/1939).

«...υποβάλλομεν εις δοκιμήν και εκκαθάρισιν την δημόδη μας μουσικήν, τὰς διασκευὰς των γνωστών μας λαϊκῶν τραγουδιῶν και τα διάφορα «συγκροτήματα», απεφασίσαμεν να δεχθῶμεν εφεξῆς μόνον δεδοκιμασμένους καλλιτέχνας ὡς εκτελεστάς, νέους ἐξ αὐτῶν δε μόνον ὅσους ἐπιτυχῶς ὑποστοῦν την σχετικὴν δοκιμασίαν και να απαγορευῶμεν την ἐπανεμφάνισιν εις τον σταθμόν των μέχρι τούδε ἀποτυχόντων».

πικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους γύρω από τα αγνά «λαϊκά» τους χαρακτηριστικά. Στις περιπτώσεις όμως των αναφορών που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, οι αρθρογράφοι συνήθως αποπροσωποποιούν και ομογενοποιούν την ομάδα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου, και είτε την κατηγοριοποιούν ως ανεπιθύμητη εξω-ομάδα – σε σχέση με τη δική τους κοινωνική ομάδα – που δεν συνάδει με τον επιθυμητό φιλοδυτικό προσανατολισμό του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού που προσδοκούν οι φορείς εξουσίας και οι υποστηρικτές του «ελληνισμού», είτε τους ψυχολογιοποιούν επιχειρώντας να επικεντρώσουν τη συζήτηση στα ιδιαίτερα, βάρβαρα και ανατολίτικα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας στα οποία οφείλεται η συμπεριφορά τους, ιδιαίτερα κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38.

2.3. Τα μουσικά όργανα

Οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 κάνουν λόγο για τα μουσικά όργανα που ως επί το πλείστον συνοδεύουν τις εμφανίσεις των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου⁴⁷ σε 66 περιπτώσεις, ποσοστό 11,4% επί του συνολικού δείγματος της έρευνας (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 25).

Στο σημείο αυτό θα σημειώσουμε ότι οι παραπάνω 66 περιπτώσεις αναφέρονται σε δώδεκα διαφορετικά μουσικά όργανα. Πιο συγκεκριμένα, το βιολί καταγράφεται σε 9 περιπτώσεις, το σαντούρι σε 15 αναφορές, το ντέφι σε 3 περιπτώσεις, το ούτι σε 4 αναφορές, το κανονάκι σε 2 αναφορές, ο μπαγλαμάς καταγράφεται σε 11 περιπτώσεις, το μπουζούκι σε 12 αναφορές, καθώς και η κιθάρα σε 6 περιπτώσεις. Επίσης, υπάρχουν 4 μουσικά όργανα τα οποία συνδέονται περιστασιακά με ρεμπέτικες ορχήστρες ή με

⁴⁷ Θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι εκτός των παραπάνω 66 αναφορών, καταγράψαμε και άλλες αναφορές που αφορούσαν ορισμένα μουσικά όργανα, όπως π.χ. άσκαυλος, νταούλι, ή κιθάρα που σύμφωνα με τον αρθρογράφο, χρησιμοποιούσαν οι Φαναριώτες προ του 1821, κ.α., τα οποία δεν εντάξαμε στο δείγμα μας, επειδή κρίναμε ότι οι αρθρογράφοι τους δεν φαίνεται να είχαν την οποιαδήποτε πρόθεση να τα συνδέσουν με τους δημιουργούς του ρεμπέτικου.

κάποιον δημιουργό-συντελεστή του είδους, τα οποία αναφέρονται από μία φορά και είναι το κύμβαλο, το πιάνο, το λαγούτο και η μάντολα.

Στην προσπάθεια να διευκολυνθεί η επεξεργασία των παραπάνω αναφορών που αφορούν τα μουσικά όργανα, προβήκαμε στην ομαδοποίηση των παραπάνω μουσικών οργάνων σε τρεις κατηγορίες. Πιο συγκεκριμένα, τα 5 πρώτα από τα παραπάνω μουσικά όργανα, δηλαδή το βιολί, το σαντούρι, το ούτι, το ντέφι και το κανονάκι – τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί κατά κόρον από τους δημιουργούς του είδους και η παρουσία τους συνδέεται με το μικρασιατικό ρεμπέτικο από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα – τα εντάξαμε στην πρώτη κατηγορία: μουσικό όργανο μικρασιατικού ρεμπέτικου. Όσον αφορά την επόμενη ομάδα μουσικών οργάνων, θα σημειώσουμε ότι, παρόλο που η παρουσία του μπαγλαμά συνδέθηκε κατά το παρελθόν σε αρκετές περιπτώσεις με τους τεκέδες και τις φυλακές, ωστόσο για πρώτη φορά, στο πεδίο της ελληνικής δισκογραφικής παραγωγής της δεκαετίας του 1930 – και κυρίως μετά την είσοδο του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία (1931)⁴⁸ –, συγκροτεί μαζί με το μπουζούκι και την κιθάρα, ένα «νέο» μουσικό σχήμα, το οποίο κυριαρχεί στις ορχήστρες του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου, και τα εντάξαμε στη δεύτερη κατηγορία: μουσικό όργανο «πειραιώτικου» ρεμπέτικου. Τα τέσσερα τελευταία μουσικά όργανα, δηλαδή το κύμβαλο, το πιάνο, το λαγούτο και τη μάντολα, τα οποία καταγράφονται το καθένα σε μία μόνο αναφορά, τα εντάξαμε στην τρίτη κατηγορία: άλλο μουσικό όργανο. Με βάση την παραπάνω ομαδοποίηση των αναφορών για τα μουσικά όργανα, και όπως διαπιστώνεται από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 7, στην πρώτη κατηγορία: μουσικό όργανο «μικρασιατικού» ρεμπέτικου, αντιστοιχούν 33 περιπτώσεις – ποσοστό 50% επί του συνόλου των αναφορών για τα μουσικά όργανα – στη δεύτερη κατηγορία: μουσικό όργανο «πειραιώτικου» ρεμπέτικου εντάσσονται 29 περιπτώσεις (43,9%), ενώ για την κατηγορία «άλλο μουσικό όργανο», καταγράφονται 4 περιπτώσεις (6,1%).

⁴⁸ Όπως έχουμε προαναφέρει, η πρώτη επίσημη παρουσία των τριών οργάνων σε πάλλο καταγράφεται το 1934, στη Δραπετσώνα, από το μουσικό σχήμα «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς», που συγκροτείται από τους Βαμβακάρη Μ., Μπάτη Γ., Παγιουμιτζή Σ. και Δελιά Α.

Πίνακας 7

Η κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των μουσικών οργάνων (N=66)

	Συχνότητα	Ποσοστό
Μουσικό όργανο μικρασιάτικου ρεμπέτικου	33	50,0
Μουσικό όργανο «πειραιώτικου» ρεμπέτικου	29	43,9
Άλλο μουσικό όργανο	4	6,1
Σύνολο	66	100,0

Επίσης, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση και ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, στον επόμενο πίνακα 8 περιέχεται η αναλυτική κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών (N=66) ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης. Για την ποσοστιαία κατανομή θετικών-αρνητικών αξιολογήσεων ανά χρονική υποπερίοδο, βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 10.

Πίνακας 8

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των μουσικών οργάνων του ρεμπέτικου ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=73)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Μουσικό όργανο μικρασιάτικου ρεμπέτικου	7	4		1	1		8	10			2		33	50,0
Μουσικό όργανο “πειραιώτικου” ρεμπέτικου		2	4	1	1	1	5	7	1	4		3	29	43,9
Άλλο μουσικό όργανο			1				2	1					4	6,1
Σύνολο	7	6	5	2	2	1	15	18	1	4	2	3	66	100,0

Από την ανάγνωση του πίνακα 8 διαπιστώνεται ότι κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33) καταγράφονται συνολικά 18 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35) συνολικά 5 αναφορές, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) συνολικά 34 αναφορές, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) καταγράφονται 9 αναφορές.

Επίσης, θα επισημάνουμε ότι οι αναφορές που αφορούν τα μουσικά όργανα και εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις είναι συνολικά 28, οι αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις είναι επίσης 28, ενώ καταγράφονται ακόμη 10 αναφορές, στις οποίες οι αρθρογράφοι προχωρούν σε καταγραφή ή περιγραφή των συγκεκριμένων μουσικών οργάνων. Ειδικότερα θα σημειώσουμε ότι, όσον αφορά τις συνολικά 28 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, οι υποστηρικτές αρθρογράφοι εκφράζουν την υποστήριξή τους σε 16 περιπτώσεις απέναντι σε «μουσικό όργανο του μικρασιατικού ρεμπέτικου», σε 10 περιπτώσεις απέναντι σε «μουσικό όργανο του πειραιώτικου ρεμπέτικου», και σε 2 περιπτώσεις σε μουσικά όργανα της τρίτης κατηγορίας. Επίσης, όσον αφορά τις συνολικά 28 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση, οι αρθρογράφοι καταφέρονται σε 17 περιπτώσεις ενάντια σε μουσικά όργανα του μικρασιατικού ρεμπέτικου, σε 10 περιπτώσεις εναντίον μουσικών οργάνων του πειραιώτικου ρεμπέτικου, και σε 1 περίπτωση απέναντι σε μουσικό όργανο της κατηγορίας «άλλο μουσικό όργανο». Ακόμα, όσον αφορά τις 10 ουδέτερες αναφορές, σε 9 περιπτώσεις οι συγγραφείς τους κάνουν λόγο για μουσικά όργανα του πειραιώτικου ρεμπέτικου και σε 1 περίπτωση για άλλο μουσικό όργανο.

2.3.1. Μουσικά όργανα μικρασιατικού ρεμπέτικου

Οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 κάνουν λόγο για μουσικά όργανα που εντάσσονται στην κατηγορία «μουσικό όργανο του μικρασιατικού ρεμπέτικου», όπως προείπαμε, σε 33 περιπτώσεις, ποσοστό 50%. Από τις εν λόγω αναφορές, και όπως προκύπτει από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 9, οι 11 αναφορές καταγράφονται κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), οι επόμενες 2 αναφορές κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), ακόμη 18 συνολικά αναφορές κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38), και τέλος 2 αναφορές κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40).

Πίνακας 9

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Μουσικό όργανο μικρασιάτικου ρεμπέτικου» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Μουσικό όργανο μικρασιάτικου ρεμπέτικου	7	4		1	1		8	10			2		33
Σύνολο	11			2			18			2			

Ειδικότερα, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται 7 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση καθώς και 4 ακόμη αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση. Συγκεκριμένα, στο πρώτο άρθρο γίνεται λόγος για τη συγκίνηση που προκαλεί ο ήχος ενός δημοφιλούς τραγουδιού από έναν μουσικό δεξιοτέχνη του σαντουριού με το παίξιμο του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου. Στη συνέχεια του άρθρου γίνεται λόγος για σαντούρια και βιολιά μιας κομπανίας που εκτελεί μεγάλη εμπορική επιτυχία της εποχής (πρόκειται για το τραγούδι της Κάστρου)⁴⁹. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (12/8/31) γίνεται λόγος για το «πρώτο ούτι της Πόλης» ενός πολύ δημοφιλούς μικρασιάτη δημιουργού που «γλυκαίνει τους καϋμούς και ξυπνά τις αναμνήσεις· για «το ντέφι που οργιάζει» όταν το κέφι έχει ανάψει, καθώς και για το βιολί και το σαντούρι που συμμετέχουν με τα δύο παραπάνω μουσικά όργανα στην ανατολίτικη ορχήστρα που προσφέρει μεταξύ άλλων συγκίνηση. Ο αρθρογράφος κάνει λόγο επίσης και για τη νοσταλγία που προκαλεί ο ήχος της ανατολίτικης ορχήστρας και προτρέπει τους αναγνώστες της εφημερίδας να την ακροαστούν οπωσδήποτε⁵⁰.

⁴⁹ *Βραδυνή* (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου».

⁵⁰ Αντ. Γουν., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές», *Βραδυνή* (12/8/1931).

«Όταν φθάσετε στο τέρμα του συνοικισμού και κατεβήτε από το λεωφορείο, στα αυτιά σας θα φτάσουν οι ήχοι ανατολίτικης ορχήστρας. Οι ήχοι αυτοί άθελα θα σας τραβήξουν κατά κεί. Όσο πλησιάζετε, τόσο ξεκαθαρίζονται οι ήχοι και τόσο η καρδιά σας πλημμυρίζει από νοσταλγία και πόνο [...].

Στις 4 αναφορές της πρώτης χρονικής υποπεριόδου, που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις για τα μουσικά όργανα του μικρασιατικού ρεμπέτικου, στοχοποιούνται το σαντούρι και το βιολί. Πιο συγκεκριμένα, σε άρθρο της *Βραδυνής* (4/9/32) ο αρθρογράφος αρχικά προσδιορίζει το σαντούρι ως αναχρονιστικό ανατολίτικο μουσικό όργανο και υποστηρίζει ότι δεν ταιριάζει με τη «διάδοσι του ευρωπαϊσμού με τον ομιλούντα κινηματογράφο και το ραδιόφωνο», και για το λόγο αυτό τα σαντούρια θα έπρεπε «να εξαφανισθούν για πάντα», ενώ παράλληλα εκφράζει την έκπληξή του για το γεγονός ότι «ποτέ δεν ήσαν τόσα, όσα σήμερα». Στη συνέχεια και στη δεύτερη στήλη του άρθρου του, μεταφέροντας τη συζήτηση σε συμβολικό επίπεδο, προσομοιάζει την ελληνική πρωτεύουσα με την πόλη του Καΐρου, και την ευθύνη γι' αυτό φέρουν τα σαντούρια, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Κι' είνε πολύ παράξενο πως τα σαντούρια αλλάζουν την ατμόσφαιρα γύρω τους... Έτσι ανεκάλυψα κάτι που μ' εβασάνιζε καιρό. Ότι η Αθήνα είνε περισσότερο από κάθε άλλη φορά πόλις της Ανατολής που έχει τις ευρωπαϊκές και τις διεθνείς να πούμε συνοικίες της, απaráλλαχτα όπως το Κάιρο». Ακόμα, στην επόμενη παράγραφο του άρθρου, ο συγγραφέας εκφράζοντας και πάλι την απέχθειά του για το συγκεκριμένο μουσικό όργανο, προσδίδει στο σαντούρι διαβολικές διαστάσεις και το παρομοιάζει με νυχτερίδα, αναφέροντας ότι: «Παρετήρησα κι' ένα άλλο. Πώς τα σαντούρια σκιάζονται το πολύ φως, όπως ο διάβολος το λιβάνι... Θαρρεί κανείς πως είνε νυχτερίδες». Ενώ, στο ίδιο άρθρο, καταγράφεται και μία αναφορά για το βιολί, που ως μουσικό όργανο στοχοποιείται απαξιωτικά από τον αρθρογράφο, επειδή συνοδεύει ανατολίτικες «ξεσκισμένες» φωνές⁵¹.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι το σαντούρι – όπως έχουμε προαναφέρει και στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου μέρους – μέχρι και το 1934, χρονιά κατά την οποία εμφανίζεται το μπουζούκι σε πάλκο,

Πάνω σε μια εξεδρίτσα είνε τοποθετημένη η ορχήστρα που αποτελείται από ένα σαντούρι, ένα βιολί... ντέφι κ' ένα ούτι. Α, αυτό το άφησα τελευταίο. Και έχω το λόγο μου. Ούτι παίζει ο Αγάπιος Τομπούλης...».

⁵¹ Σκίπης Σ., «Σαντούρια», *Η Βραδυνή* (4/9/1932).

κατέχει πρωταγωνιστικό ρόλο στη ρεμπέτικη δημιουργία επί πολλές δεκαετίες. Και στην εικόνα που επιχειρούν να οικοδομήσουν για τα μουσικά όργανα του ρεμπέτικου οι εκπρόσωποι της ομάδας των πολέμιων αρθρογράφων στο δημόσιο λόγο της πρωτεύουσας, ήδη από τη δεκαετία του 1890 το σαντούρι εμφανίζεται ως αναχρονιστικό «ανατολίτικο» μουσικό όργανο, που «μολύνει» τον λαϊκό πολιτισμό με ανεπιθύμητες και «ανθελληνικές» επιρροές. Η παραπάνω διαπίστωση πιθανότατα ερμηνεύει το γεγονός ότι το σαντούρι συνεχίζει και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 να αποτελεί στόχο των επικριτών του ρεμπέτικου και να δέχεται τις περισσότερες επιθέσεις από κάθε άλλο μουσικό όργανο που χρησιμοποιούν οι δημιουργοί και συντελεστές του είδους.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται συνολικά 2 αναφορές για μουσικά όργανα του μικρασιατικού ρεμπέτικου, εκ των οποίων η μία εμπεριέχει θετική αξιολόγηση για το ντέφι και μία εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση για το σαντούρι. Σε συνέντευξη που παραχωρεί σε άρθρο της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934) ο επιφανής μουσικός Ψάχος Κ. υποστηρίζει μεταξύ άλλων ότι το ντέφι είναι το μοναδικό όργανο που συνοδεύει τον αμανέ της σπουδαίας ανατολίτικης παράδοσης και πιθανότατα αρχαίας ελληνικής καταγωγής, και «εις κάθε στάσιν του κρατεί τον ρυθμόν»⁵². Η μία αρνητική αναφορά για το σαντούρι καταγράφεται σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (9/2/1935), όπου ο αρθρογράφος με εμφανώς ειρωνικό ύφος αναφέρεται στο γεγονός της συμμόρφωσης γνωστού δημιουργού του ρεμπέτικου, ο οποίος ακολουθώντας τη «μόδα», και απαλλάσσοντας την ορχήστρα του από την αναχρονιστική μορφή της, αντικατέστησε μεταξύ άλλων και το ανατολίτικο σαντούρι.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται 8 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση για μουσικά όργανα του μικρασιατικού ρε-

⁵² Παλαιολόγος Π., «Ο αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; - Τι λένουν οι κ.κ. Καλομοίρης και Ψάχος», *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Γαζέλ είνε το πραγματικόν όνομα του αμανέ, που εκτελείται από τον τραγουδιστήν. Δεν τον συνοδεύει παρά ένα μόνον όργανον, το ντέφι, το οποίον εις κάθε στάσιν του κρατεί τον ρυθμόν».

μπέτικου, εκ των οποίων τρεις αφορούν το βιολί, δύο το ούτι, μία το σαντούρι, καθώς και δύο το κανονάκι. Οι 4 αναφορές καταγράφονται σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936), όπου στο εκτενέστατο άρθρο υπέρ του ρεμπέτικου τραγουδιού ο αρθρογράφος επιχειρεί σε τμήμα του κειμένου του να επισημάνει την ευρύτατη δημοφιλία των ορχηστρών που απαρτίζονται και από όργανα του μικρασιατικού ρεμπέτικου, και συγκεκριμένα κάνει λόγο για: σαντούρια, ούτια, κανονάκια και βιολιά, καθώς και την κοινωνικο-πολιτισμική λειτουργία που επιτελούν⁵³. Επίσης, σε άρθρο του ίδιου έτους όπου καταθέτει τις απόψεις του ο επιφανής μουσικός Ψάχος Κ., το βιολί και το κανονάκι συνδέονται με την σπουδαία παραδοσιακή ανατολίτικη μονοφωνική μουσική, και ειδικότερα αναγνωρίζεται η συμβολή τους στα ταξίμια⁵⁴, δηλαδή στα μουσικά αυτοσχεδιαστικά μέρη των «Γαζέλ» ή αμανέδων. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας το *Φως* (23/8/1936) καταγράφεται μία ακόμη εμμέσως θετική αναφορά για το βιολί. Ο αρθρογράφος αναφέρει μεταξύ άλλων ότι: «Ο νέος πρέπει να είναι και λίγο μάγκας», και γενικότερα οι νέοι θα πρέπει να μπορούν «Να κλάψουν καθώς ακούνε το βιολί»⁵⁵. Επίσης σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τη λαϊκή συγκίνηση που προκαλεί το ούτι γνωστού μικρασιάτη δημιουργού⁵⁶.

Κατά την ίδια, τρίτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις για 10 μουσικά όργανα του μικρασιατικού ρεμπέτικου. Ειδικότερα, 3 περιπτώσεις αφορούν το βιολί, 5 το σαντούρι, 1 το ντέφι και 1 το ούτι (βλ. και παραπάνω πίνακα 7).

⁵³ «Ρεπόρτερ», «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα». Α' μέρος: *Μπουκέτο*, τχ. 644 (Ιουλ. 1936). « Όπως δε ο καλός κόσμος, έτσι και ο λαός έχει τα τραγούδια του, τη μουσική του. Και τη μουσική αυτή με τους ιδιόρρυθμους τόνους και στίχους της, που κυκλοφορεί κατά εκατοντάδες σε δίσκους γραμμοφώνων και αποδίδεται από δεκάδες ορχήστρες αποτελούμενες από σαντούρια, ούτια, κανονάκια, βιολιά...».

⁵⁴ Ψάχος Κ., «Η ασιατική μουσική – ο Αμανές», *Καθημερινή* (28/9/1936).

«Ωσαύτως η Ασιατική μουσική, πλήν των ερρυθμών ασμάτων της, έχει τα εις απροσδιόριστον ρυθμόν τοιαύτα, άτινα είναι αυτοσχεδιασμοί των εγκρατών της τέχνης αοιδών, καλούμενοι Γαζέλ, όταν άδονται μετά κειμένου, Ταξίμ δε, όταν εκτελώνται υπό ενός μόνον οργάνου (βιολιού, κανονίου κ.λ.π.)».

⁵⁵ Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Της εποχής», *Το Φως* (23/8/1936).

⁵⁶ Θ-ς., «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ακρόπολις* (30/12/1937). «Τον κυνηγά ν' ακούση το ούτι του, την διπλοπενιά του...».

Σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (20/1/1936)⁵⁷ ο αρθρογράφος, μιλώντας για την κακής ποιότητας μουσική σε επαρχιακό καμπαρέ, διατυπώνει την άποψη ότι η ορχήστρα που αποτελείται από σαντούρι, ούτι και βιολί «ορύεται και σκίζει καρδιές... από αγανάκτησι». Σε άρθρο του επόμενου έτους (1937) ο αρθρογράφος, μιλώντας απαξιωτικά γενικότερα για την ανατολίτικη μουσική, που ακόμα και στην Τουρκία μπήκε «στο χρονοντούλαπο των αναμνήσεων», διατυπώνει σε ειρωνικό ύφος ότι εδώ στην Ελλάδα η μουσική της ανατολής, ανάκατη με «νταλγκάδες», «σεβντάδες» και σαντούρια, εθεωρείτο «σίκ»⁵⁸. Επίσης στο ίδιο άρθρο, κατά την εξέλιξη διαλόγου ενός σαντουριέρη με τον παραπάνω αρθρογράφο, αντιμετωπίζεται ειρωνικά η προσπάθεια του πρώτου να προσφεύγει στο σαντούρι του, έτσι ώστε να πείσει την «κυρία αισθητική» που επέβαλε τη λογοκρισία, διά του μερακλώματος να αλλάξει γνώμη. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Πρωία* (6/8/1938) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τρεις ορχήστρες που η παρουσία τους καταγράφεται σε «άθλια, δύσοσμα και ακάθαρτα» κέντρα. Ειδικότερα, στην ορχήστρα του «Μπάγκειον» συμμετέχουν μεταξύ άλλων το ντέφι και το βιολί. Στη συνέχεια, ο αρθρογράφος κάνει λόγο για την ορχήστρα του κέντρου «Α-ράχωβα» στη σύνθεση του οποίου συμμετέχουν σαντούρι και βιολί και όπου, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, φαίνεται ότι ξεσπούν συχνά καυγάδες. Τέλος, μία ακόμη παρουσία σαντουριού καταγράφεται στην ορχήστρα του τρίτου άθλιου κέντρου: τον «Έλατο».

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται 2 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση και αφορούν το σαντούρι. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Καθημερινή* (29/1/1939), με αφορμή αγγελία σε εφημερίδα της Σάμου, ο αρθρογράφος αρχικά επισημαίνει το γεγονός της μη ζήτησης και παρακμής του εν λόγω μουσικού οργάνου, λέγοντας ότι πλέον «δεν ευρίσκεται αγοραστής» για το σαντούρι και προσθέτοντας ότι

⁵⁷ Μπέζος Κ., « Από την Βόρειον Ελλάδα - Το καμπαρέ των επαρχιακών πόλεων», *Βραδυνή* (20/1/1936).

⁵⁸ Ευαγγελίδης Δ. Κ., «Μεράκι και πεντάγραμμον - Ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική», *Έθνος* (4/12/1937).

«Ο μονυελοφορών ονομπισμός τον εύρισκε “εντεγεσάν”... ανάκατον με “νταλγκάδες”, “σεβντάδες”, σαντούρια και κλαπατσιμπανα».

στην πρωτεύουσα η παρουσία του έχει εκλείψει εδώ και καιρό. Στη συνέχεια επιχαίρει για την επιβεβαίωση της «κηδείας» του σαντουριού και στην επαρχία, όπου έστω και καθυστερημένα «τώρα ήλθεν ασφαλώς και η σειρά της... να κηδεύση το σαντούρι της»⁵⁹.

2.3.2. Μουσικά όργανα «πειραιώτικου» ρεμπέτικου

Ο δημόσιος λόγος της περιόδου 1931-40 επικεντρώνει το ενδιαφέρον σε «μουσικά όργανα του “πειραιώτικου” ρεμπέτικου», όπως έχουμε προαναφέρει σε 29 περιπτώσεις, ποσοστό 43,9% επί του συνόλου των αναφορών για τα μουσικά όργανα. Στον επόμενο πίνακα 10 παρουσιάζεται η αναλυτική κατανομή των αναφορών της συγκεκριμένης κατηγορίας.

Πίνακας 10

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Μουσικό όργανο πειραιώτικου ρεμπέτικου» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Μουσικό όργανο «πειραιώτικου» ρεμπέτικου		2	4	1	1	1	5	7	1	4		3	29
Σύνολο	6			3			13			7			

Από την ανάγνωση του πίνακα 10 διαπιστώνεται ότι οι πρώτες 6 αναφορές καταγράφονται κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33), άλλες 3 κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), συνολικά 13 κατά την τρί-

⁵⁹ Καθημερινή (29/1/1939): «Καθημερινά: το σαντούρι».

«Επί καιρόν τώρα αναγινώσκωμιν εις την καλήν “Σαμιακήν Ηχώ” δημοσιευμένην, με τα μεγαλύτερα πεζά του τυπογραφείου, την ακόλουθον είδησιν: “Πωλείται σαντούρι εις αρίστην κατάστασιν”. Φαίνεται όμως ότι δεν ευρίσκεται αγοραστής. Εδώ εις τας Αθήνας το σαντούρι αποτελεί πολύ παλαιάν πλέον υπόθεσιν και είναι γνωστόν ότι το μουσικόν αυτό όργανον εκηδεύθη κάποιαν χειμερινήν εσπέραν [...].

Τώρα ήλθε ασφαλώς και η σειρά της επαρχίας να κηδεύση το σαντούρι της. Η μικρά μόνιμος πλέον αγγελία της συναδέλφου αποτελεί το αγγελιτήριον του θανάτου...»

τη χρονική υποπερίοδο (1936-38), καθώς και 7 αναφορές κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40).

Κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο, 2 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση αφορούν τον μπαγλαμά. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι ο μπαγλαμάς ως μουσικό όργανο συνδέεται με την προϊστορία του ρεμπέτικου (19^ο αιώνα), από τότε δηλαδή που οι μουσικοί εκτελεστές και ακροατές οι οποίοι συνδέονταν μαζί του φαίνεται να ήταν κυρίως μέλη παραβατικών ομάδων⁶⁰. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (25/8/1931)⁶¹ ο αρθρογράφος κάνει λόγο για «το μπαγλαμαδάκι που το βαρούσεν ένας τσιμπλιάρης» κατά την επιτέλεση παράνομης χασισοποσίας. Επίσης, σε άρθρο του περιοδικού *Εξπρές* (13/3/1932)⁶² ο αρθρογράφος αναφέρει ότι καταγράφεται η παρουσία του «μπαγλαμά» κατά τη διάρκεια της παράνομης χασισοποσίας. Συνεπώς, στις παραπάνω δύο αναφορές οι αρθρογράφοι καταγράφουν την παρουσία του συγκεκριμένου μουσικού οργάνου σε παράνομες δραστηριότητες χασισοποσίας. Οι υπόλοιπες 4 αναφορές της πρώτης χρονικής υποπεριόδου είναι ουδέτερες και αφορούν, οι δύο τον μπαγλαμά, η μία το μπουζούκι, καθώς και μία την κιθάρα. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (28/7/1931) ο αρθρογράφος εμφανίζει τον δημιουργό του ρεμπέτικου Μοντανάρη Ι. να ομιλεί μεταξύ άλλων «...για την κιθάρα του, για τις μελέτες του». Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Ελευθέρα Σκέψις* (28/10/1932)⁶³ ο αρθρογράφος, περιγράφοντας τη διαδικασία χασισικής επιτέλεσης, αναφέρει ότι ένας ή και δύο

⁶⁰ Μπουκέτο (Φεβρουάριος 1929), τχ. 253, σ. 152.

«Οι παίκται του μπαγλαμά που παίζουν συγχρόνως και τραγουδούν, αυτοσχεδιάζουν πολλάκις ιδικά των τραγούδια που τα ακούουν και τα επαναλαμβάνουν οι άλλοι. Τα τραγούδια αυτά δημιουργούνται ως επί το πλείστον στις φυλακές και στους τεκέδες από λωποδύτας και χασισοπότας, και γι' αυτό ο πολὺς κόσμος τα αγνοεί. Πολύ σπάνια θα τα ακούσετε σε οικογενειακές διασκεδάσεις, και σχεδόν ποτέ σε κοσμικώτερας συγκεντρώσεις. Έτσι πολύ λίγοι τα ξέρουν».

⁶¹ Νx-A, «Εἰς τα ἰδιαιτέρα των χασισοποτών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

«... ἓνα μπαγλαμαδάκι, που το βαρούσεν ἓνας τσιμπλιάρης».

⁶² Λεβάντας X., «Πειραϊκά χαρμάνια», *Εξπρές* (13/3/1932).

«... να πίνουν το χασίς, να γελούν σαρκαστικά και να τραγουδούνε αντάμικα τραγούδια με το μπαγλαμαδάκι».

⁶³ Βασιλάκης Γ., «Κοινωνικά πληγαί: μορφίνη-κοκαΐνη-ηρώνη-χασίς», *Ελευθέρα Σκέψις* (28/10/1932), Ηράκλειο Κρήτης.

τρεις χρήστες «θα παίζουν απαραίτητα μπαγλαμαδάκια». Σε μία ακόμη αναφορά, το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς εμφανίζονται να συνοδεύουν χασικλίδικα τραγούδια⁶⁴.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται: 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, άλλη 1 που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση, καθώς και 1 ουδέτερη αναφορά, οι οποίες αναφέρονται αποκλειστικά στον μπαγλαμά. Ειδικότερα, η μία θετική αναφορά για το μπαγλαμά καταγράφεται σε άρθρο της εφημερίδας *Θάρρος* (31/5/1934)⁶⁵, όπου αναδημοσιεύεται άρθρο του Φαλτάιτς Κ. (*Μπουκέτο*, Φεβρουάριος 1929), όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι: «Εκατοντάδες πολλές λαϊκών διστίχων, αληθινών αριστουργημάτων, ενεπνεύσθησαν από τους ήχους του μπαγλαμά». Η μία αρνητική αναφορά καταγράφεται σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (9/2/1935)⁶⁶, όπου ο αρθρογράφος με εμφανώς ειρωνική διάθεση σχολιάζει μεταξύ άλλων το γεγονός ότι στην ορχήστρα που συνοδεύει γνωστό δημιουργό του μικρασιατικού ρεμπέτικου, το μπαγλαμαδάκι αντικαταστάθηκε με μπάντζο, στο νέο «σικ» περιβάλλον όπου εμφανίζεται. Στη μία περιγραφική αναφορά ο αρθρογράφος σημειώνει ότι «το μπαγλαμαδάκι»⁶⁷ είναι μια μικρογραφία του μαντολίνου.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο οι 4 από τις συνολικά πέντε θετικές αναφορές για τα μουσικά όργανα του πειραιώτικου ρεμπέτικου καταγράφονται σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936). Ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι τα τραγούδια του λαού αποδίδονται από δεκάδες ορχήστρες στη σύνθεση των οποίων συμπεριλαμβάνονται «κιθάρες, μπουζούκια... και όχι σπάνια από ένα μπαγλαμαδάκι μόνον...». Επίσης στη συνέχεια του άρθρου ο εν λόγω αρθρογράφος αναφέρεται και πάλι στον μπαγλαμά, σημειώνοντας ότι «δεν υπάρχει μπαγλαμάς που να μη αντελάλησε» τις μελωδίες του σημα-

⁶⁴ *Δράσις* (2/12/1932): «Η κοινωνία χάλασε -το “κόκκινο σπίτι”», Ηράκλειο Κρήτης.

⁶⁵ Φ. Γ., «Ο μπαγλαμάς», *Θάρρος* (31/5/1934).

⁶⁶ *Έθνος* (9/2/1935): «Ένα ποτήρι ρετσίνα με “ανιό α λα Παριζιέν”».

⁶⁷ *Αθήνα*, τχ. 9 (Ιούνιος 1935): «Ναρκωτικά και τοξικομανείς», στο (Βλησιδης, 2007, σ. 39). «Όσο για το “μπαγλαμαδάκι” είναι μια μικρογραφία του μαντολίνου με τρεις χορδές...».

ντικότερου δημιουργού του πειραιώτικου ρεμπέτικου⁶⁸. Σε μία ακόμη αναφορά της τρίτης υποπεριόδου, ο αρθρογράφος εκφράζει την αντίθεσή του για την ευρύτατη διάδοση των καντάδων των δημιουργών του πειραιώτικου ρεμπέτικου, όπου πρωταγωνιστεί το μπουζούκι, όπως της καντάδας «Σουρωμένος θα 'ρθω πάλι», σημειώνοντας όμως ότι για την παρούσα κατάσταση δεν ευθύνεται το μπουζούκι⁶⁹.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), στις 7 αναφορές που εμπειριέχουν αρνητική αξιολόγηση για μουσικά όργανα του πειραιώτικου ρεμπέτικου, οι αρθρογράφοι καταφέρονται δυσμενώς σε 4 περιπτώσεις κατά του μπουζουκιού, σε 2 περιπτώσεις εναντίον του μπαγλαμά και σε 1 κατά της κιθάρας. Στην πρώτη περίπτωση, ο συγγραφέας συνδέει την παρουσία του μπουζουκιού και του μπαγλαμά με το ήμισυ των καταδίκων των στρατιωτικών φυλακών Αθηνών, οι οποίοι κάνουν «κατάχρησιν ναρκωτικών»⁷⁰. Σε ένα ακόμη άρθρο του *Χρονογράφου* (4/9/1937) ο αρθρογράφος συνδέει εμμέσως την παρουσία του μπαγλαμά με τη μουσική κατάπτωση και υποστηρίζει μεταξύ άλλων ότι τα τραγούδια που συνοδεύονται από τον μπαγλαμά «την έννοια της αρμονίας και τον σκοπό της μουσικής στραγγαλίζουν»⁷¹. Επίσης, καταγράφονται τρία δημοσιεύματα [*Χρονογράφος* (23/8/37)· *Η Ίδη* (2/9/1937)· *Πρωία* (13/10/1938)] στα οποία αντιμετωπίζεται με εμφανώς ειρωνική διάθεση το μπουζούκι, από τη στιγμή που ο κακός χειρισμός του ευθύνεται για την εκδήλωση βίαιης συμπεριφοράς που έχει ως αποτέλεσμα

⁶⁸ Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (2/7/1936), τχ. 644.

⁶⁹ Γεωργάκαλος Ν., «Το μπουζούκι», *Νέοι Καιροί* (7/4/1938).

«...δεν φταίει το μπουζούκι. Φταίει η ψυχολογία μας που όσο περνάει ο καιρός αποκτά περίεργα γούστα».

⁷⁰ Παπαϊωάννου Σ. (2006). Ημερολόγιο 2006- Ο Πειραιάς και το ρεμπέτικο τραγούδι, Πειραιάς: Δημιουργικό εργαστήρι, άνευ σελιδομέτρησης. Αναδημοσίευση από το: Στριγγάρης Μ. (1937). Χασίς, Αθήνα: Σαλίβερος.

«Προ ολίγου (Δεκέμβριος 1936) επληροφορήθην από παλαιόν τρόφιμον των στρατιωτικών φυλακών Αθηνών, ότι τουλάχιστον το ήμισυ των καταδίκων κάμνει κατάχρησιν ναρκωτικών και ότι εντός αυτών υπάρχουν όλα τα απαιτούμενα δια την ιεροτελεστίαν της χασισικής μέθης εργαλεία, «λουλάδες, μπαγλαμαδάκια, μπουζούκια...».

⁷¹ Σπάλας Π., «Μουσική», *Χρονογράφος* (4/9/1937), Πειραιάς.

«...και τη συνοδεία μπαγλαμά μάγικα τραγούδια, όχι μονάχα την έννοια της αρμονίας και τον σκοπό της μουσικής στραγγαλίζουν...».

τον τραυματισμό του κακοτέχνη μουσικού εκτελεστή⁷². Όσον αφορά την κιθάρα, η παρουσία της καταγράφεται σε ορχήστρα άθλιου κέντρου, που μεταξύ άλλων προσφέρει μουσική «ρεμπετοειδή» και όπου «...θραύονται συνηθέστερα διάφορα αντικείμενα και ενίοτε ρέει και λίγο αίμα»⁷³.

Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Θάρρος* (24/7/1936) ο αρθρογράφος αναφέρει ότι η κιθάρα θα συνοδεύει έναν από τους δύο δημιουργούς του ρεμπέτικου οι οποίοι θα εμφανιστούν δι' ολίγας ημέρας σε συγκεκριμένο επαρχιακό κέντρο⁷⁴.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, για την κατηγορία «μουσικά όργανα του πειραιώτικου ρεμπέτικου» καταγράφονται, όπως προείπαμε, συνολικά 7 αναφορές, εκ των οποίων οι 4 εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση και οι 3 είναι ουδέτερες. Ειδικότερα, σε άρθρο της εφημερίδας *Πρωία* (22/7/40) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το μπουζούκι ενός δεξιτέχνη του παρελθόντος «που το θυμόμαστε ακόμα όσοι τ' ακούσαμε και θα το διηγώνται χρόνια οι αισθητικές γενιές τ' Αναπλιού»⁷⁵. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (14/10/1940) καταγράφονται από μία θετική αναφορά για την κιθάρα για το μπουζούκι. Συγκεκριμένα, εμφανίζει ως κυρίαρχα όργανα στο «σερέτικο» και «μάγκικο» τραγούδι, την κιθάρα και το μπουζούκι⁷⁶. Επίσης, στο επόμενο άρθρο της η ίδια αρθρογράφος αναφέρει ότι «ενθουσιάζει» με την κιθάρα του ο δημιουργός του ρεμπέτικου Περδικόπουλος⁷⁷.

Οι 3 περιγραφικές αναφορές της συγκεκριμένης χρονικής υποπεριόδου αφορούν σε 2 περιπτώσεις το μπουζούκι και σε 1 την κιθάρα. Σε άρθρο της

⁷² *Πρωία* (13/10/1938): «Όργανον αντί οργάνου».

«Μουσόληπτος κάτοικος του Πειραιώς, ετραυμάτισε σοβαρώς διά σιδηρού οργάνου εις την κεφαλήν τον μεθ' ου συνδιεσκέδαζε, διότι ο δεύτερος, εμπλησθείς πνεύματος Απολλωνείου, επέμενε να ερμηνεύση τας υψηλάς εμπνεύσεις του διά του γνωστού αβροχόρδου οργάνου μπουζουκίου. Να εθεώρει, άραγε, ο πρώτος ότι ο φίλος του αδεξίως χειρίζετο το μπουζούκιον; ...Η μήπως εθεώρει, ότι η μπουζοκομυσταγωγία ετελείτο ακαίρως;».

⁷³ Δρόσος Γ. Ν., «Αττικά νύχτες-Εις τα λαϊκά καφωδεία-Εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωία* (6/8/1938).

⁷⁴ *Θάρρος* (24/7/1936): «Απόψε εις το Θεσσαλικόν», Τρίκαλα.

⁷⁵ Αναπλιώτης Α., «Τερπναι ιστορία: να βρήτε το μπουζουκάκι...», *Πρωία* (22/7/1940).

⁷⁶ Λαλαούνη, Α., «Λαϊκή μουσική - μαέστροι - συνθέται - τραγουδισταί. Οι «βεντέτες των δίσκων»», *Βραδυνή* (14/10/1940).

⁷⁷ Λαλαούνη Α., «Λαϊκή μουσική, λαϊκά τραγούδια, λαϊκοί τραγουδισταί», *Καθημερινή* (17/10/1940).

εφημερίδας *Καθημερινή* (29/1/1939) το μπουζούκι προσδιορίζεται από τον αρθρογράφο ως σύντροφος του σαντουριού κατά το παρελθόν⁷⁸. Επίσης, σε δύο ακόμη αναφορές το μπουζούκι και η κιθάρα αναφέρονται ως μουσικά όργανα που γνωρίζει και πάνω σε αυτά έμαθε να παίζει ένας δημιουργός του ρεμπέτικου⁷⁹.

2.3.3. Άλλο μουσικό όργανο

Στην κατηγορία «άλλο μουσικό όργανο» εντάξαμε 4 αναφορές, ποσοστό 6,1% (βλ. και παραπάνω πίνακα 8) για μουσικά όργανα που περιστασιακά συνδέθηκαν είτε με ρεμπέτικες ορχήστρες είτε με δημιουργούς του ρεμπέτικου. Στη μία περιγραφική αναφορά της πρώτης υποπεριόδου (1931-33) ο αρθρογράφος σημειώνει ότι κατά τη διάρκεια της συνέντευξης με τον δημιουργό του ρεμπέτικου Μοντανάρη Ι., ο τελευταίος αναφέρθηκε μεταξύ άλλων και στο κύμβαλό του⁸⁰.

Οι υπόλοιπες τρεις αναφορές για την κατηγορία «Άλλα μουσικά όργανα», καταγράφονται κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38), εκ των οποίων μία θετική για τη μάντολα, μία θετική για τα λαγούτα και μία αρνητική για το πιάνο. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Θάρρος* (24/7/1936) ο αρθρογράφος αναφέρεται στην επικείμενη ολιγοήμερη εμφάνιση δύο δημιουργών του ρεμπέτικου σε επαρχιακό κέντρο όπου σημειώνει για τον δεύτερο δημιουργό ότι συμμετέχει «διά του υπέροχου παιξίματος της μαντόλας»⁸¹. Σε άρθρο του ίδιου μήνα στο περιοδικό *Μπουκέτο* (2/7/1936) ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι μεταξύ των δημοφιλών οργάνων που συμμετέχουν σε δεκάδες ορχήστρες και αποδίδουν τη λαϊκή μουσική

⁷⁸ *Καθημερινή*, (29/1/1939): «Το σαντούρι».

⁷⁹ Ο.π., *Καθημερινή* (17/10/1940).

«Έμαθε να παίζει κιθάρα και μπουζούκι. Απάνω σ' αυτά τα όργανα αυτοσχεδιάζει τα τραγούδια του...».

⁸⁰ *Βραδυνή* (28/7/1931): «Το τραγούδι της Κάστρου».

«Και ύστερα πάλι άρχισε να μας μιλά για το πάθος του προς τη μουσική, για το κύμβαλό του...».

⁸¹ *Θάρρος* (24/7/1936): «Απόψε εις το Θεσσαλικόν».

είναι και τα λαγούτα⁸². Η μία έμμεση αρνητική αναφορά για το πιάνο καταγράφεται σε άρθρο της εφημερίδας *Πρωία* (6/8/1938), σύμφωνα με την οποία το συγκεκριμένο μουσικό όργανο συμμετέχει σε τριμελή ορχήστρα άθλιου καφωδείου, στο οποίο μεταξύ άλλων η αστυνομία έχει λάβει τον ρόλο να περιορίζη τους καυγάδες και «τας εν αυτοίς ασχημίας»⁸³.

2.4. Οι αναφορές για τους χορούς

Οι συνολικά 11 αναφορές που αφορούν τους χορούς που καταγράφονται στο υλικό της παρούσας έρευνας αποτελούν σε ποσοστό το 1,9% του συνολικού δείγματος (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 25). Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι αρχικά υπήρξε προβληματισμός για το αν θα έπρεπε να εντάξουμε στη θεματική κατηγορία «χοροί» άλλες έντεκα περιπτώσεις, για τις οποίες όμως, έπειτα από προσεκτικότερη ανάλυση, διακρίναμε ότι οι αρθρογράφοι τους δεν είχαν πρόθεση, γράφοντας για παράδειγμα: «Να πρώτα-πρώτα δυο ξεϊμπέκικα τραγούδια του κ. Μάρκου Βαμβακάρη», να αναφερθούν στον συγκεκριμένο χορό, αλλά πρωτίστως στη ρυθμική αγωγή των τραγουδιών, οπότε τους εντάξαμε στην κατηγορία «Μουσικολογική μορφή των ρεμπέτικων τραγουδιών», την οποία αναλύουμε στο επόμενο κεφάλαιο. Από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 11, γίνεται κατανοητό οι 7 από τις συγκεκριμένες αναφορές αναφέρονται σε χορούς του ρεμπέτικου και οι 4 γενικά σε όλους τους «σχετικούς» χορούς τους οποίους η μεταξική εξουσία επιθυμεί να περιορίσει.

⁸² Ό.π., *Μπουκέτο* (2/7/1936).

⁸³ Δρόσος Γ. Ν., «Αττικά νύχτες-Είς τα λαϊκά καφωδεία-Εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωία* (6/8/1938).

Πίνακας 11

Οι αναφορές για τις κατηγορίες των χορών (N=11)

Κατηγορίες	Συχνότητα	Ποσοστό
Χοροί του ρεμπέτικου	7	63,6
Άλλος χορός-Γενικά οι χοροί	4	36,4
Σύνολο	11	100,0

Επίσης, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι αναφορές για τους χορούς του ρεμπέτικου συνδέονται πρωτίστως και στις περισσότερες περιπτώσεις άμεσα με τους δημιουργούς του ρεμπέτικου, ενώ οι τέσσερις αναφορές οι οποίες αφορούν τη γενική απαγόρευση όλων των «σχετικών» χορών που η ύπαρξή τους ενοχλεί τους πολέμιους αρθρογράφους και τη μεταξική εξουσία απευθύνονται με τρόπο έμμεσο και έχουν ως στόχο τη συμμόρφωση και υποταγή των εν λόγω δημιουργών. Στον επόμενο πίνακα 12 παρουσιάζεται η αναλυτική κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών⁸⁴.

Πίνακας 12

*Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των χορών
ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=73)*

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Χοροί του ρεμπέτικου							5	2					7	63,6
Άλλος χορός-Γενικά οι χοροί								3				1	4	36,4
Σύνολο							5	5				1	11	100,0

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 12 παρατηρούμε ότι οι συγκεκριμένες αναφορές για τους χορούς καταγράφονται στη συντριπτική τους πλειοψηφία κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38.

⁸⁴ Για την ποσοστιαία κατανομή θετικών-αρνητικών αξιολογήσεων, ανά χρονική υποπερίοδο βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 11.

2.4.1. Χοροί του ρεμπέτικου

Για την κατηγορία «Χοροί του ρεμπέτικου» καταγράφονται 7 αναφορές, (ποσοστό 63,6%) αποκλειστικά κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1934-35), εκ των οποίων οι 5 εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις και άλλες 2 εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις.

Στις πρώτες αναφορές οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τη λεβεντιά, την υπερηφάνεια και τη δημοφιλία των συγκεκριμένων χορών. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936) καταγράφονται δύο αναφορές, μία για τον ζεϊμπέκικο χορό και μία για το χασάπικο. Ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τη χορευτική ικανότητα που διαθέτουν οι λεβέντες οι οποίοι χορεύουν τα χασάπικα και τα ζεϊμπέκικα γνωστού δημιουργού του πειραιώτικου ρεμπέτικου⁸⁵. Επίσης, σε άρθρο του ίδιου περιοδικού, 6 μέρες αργότερα, ο ίδιος αρθρογράφος αναφέρεται μεταξύ άλλων και στη δημοφιλία ενός καρσιλαμά και ενός αράπικου χορού του γνωστού δημιουργού του μικρασιάτικου ρεμπέτικου⁸⁶. Μία ακόμη θετική αναφορά καταγράφεται σε άρθρο της εφημερίδας *Το φως* (3/8/36), όπου το ζεϊμπέκικο παρουσιάζεται ως χορός που τον χορεύουν τα αρρενωπά «παλληκάρια», γεμάτα λεβεντιά, που κρατάει ψηλά τη σημαία «της περηφάνειας, της αξιοπρέπειας και της αρετής»⁸⁷.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), όπως προαναφέραμε, καταγράφονται και δύο αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Συγκεκριμένα σε άρθρο του *Χρονογράφου* (1/8/1936) ο αρθρογράφος ανα-

⁸⁵ Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (2/7/1936), τχ. 644.

Ο αρθρογράφος αναφερόμενος στις συνθέσεις του Βαμβακάρη, σημειώνει ότι «οι λεβέντες... δείχνουν τη χορευτική τους ικανότητα, βάσει των δικών του χασάπικων και ζεϊμπέκικων»

⁸⁶ Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (9/7/1936), τχ. 645.

«Ίδου ακόμη ένας χορός καρσιλαμάς του κ. Π. Τούντα ...Του ίδιου συνθέτου είνε κι' ο παρακάτω αράπικος χορός».

⁸⁷ Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Μέσα στη νύχτα», *Το φως*, (3/8/1936).

«Ακούοντας το ζεϊμπέκικο, “βλέπομε” να χορεύουν παλληκάρια... Και χόρευαν τα παλληκάρια έντονα, όχι για να παίξουν, αλλά για να διασκεδάσουν. Χόρευαν σά νάκαναν μια ιεροτελεστία, μια επίδειξη της νιότης που βασανίζεται από την αγάπη κι' όμως είναι γιομάτη λεβεντιά και σθένος κι' όμως είνε αρρενωπή, δυνατή, ακατάβλητη, ωραία. Όχι χαρούμενη, διόλου παιχνιδιάρικα και κρατάει ψηλά τη σημαία της περηφάνειας, της αξιοπρέπειας και της αρετής».

φέρεται στην επιτέλεση του ανατολίτικου χορού της κοιλιάς, εν μέσω κασισοποσίας και υπερβολικής φασαρίας⁸⁸. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Το φως* (3/8/1936) ο αρθρογράφος στον επίλογο του άρθρου εμφανίζεται να θεωρεί το ζεϊμπέκικο υπεύθυνο για την υπερβολική έκκριση αδρεναλίνης, επειδή μαζί με το κρασί αποτελεί «δηλητήριο του αίματος και της ψυχής», που ο συνδυασμός τους φαίνεται να οδηγεί σε εκδήλωση επιθετικής συμπεριφοράς, με συχνό αποτέλεσμα να σέρνουν από την ταβέρνα «ένα-δυο πεθαμένους»⁸⁹.

2.4.2. Άλλος χορός-Γενικά οι χοροί

Για την κατηγορία «Άλλος χορός-Γενικά οι χοροί» καταγράφονται συνολικά 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, ποσοστό 36,4% επί του συνόλου των αναφορών για τους χορούς, εκ των οποίων οι 3 καταγράφονται κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38, καθώς και 1 ακόμη κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40. Στις εν λόγω αναφορές οι αρθρογράφοι αντιμετωπίζουν τους χορούς ως είδος που χρήζει περιορισμών, και επικροτούν τα μέτρα καταστολής που έλαβε η μεταξική εξουσία.

Πιο συγκεκριμένα, λίγους μήνες μετά την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας (Νοέμβριος 1937), σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (22/6/1938) ο αρθρογράφος εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός της απαγόρευσης μεταξύ άλλων και κάθε σχετικού χορού με το ρεμπέτικο τραγούδι και τον αμανέ, ακόμα και στα θέατρα⁹⁰. Επίσης, σε ένα ακόμη άρθρο της εφη-

⁸⁸ Μπουκουβάλας Γ., «Νύκτα της λησμονιάς και του τρελλού γλεντιού», *Χρονογράφος* (1/8/1936), Πειραιάς.

«...θα υποχρεωθούν ν' ανέβουν στο τραπέζι και να χορεύουν μισόγυμνες το χορό της κοιλιάς... Προσφέρονται τσιγαριλίκια “και α’ και το μαλλιεβράσι” αποκορυφώνεται. Το καταφύγιο δονείται από τις φωνές ενώ πυκνός καπνός βγαίνει στην επιφάνεια του δρόμου».

⁸⁹ Ο.π., Φωτεινός Π., (3/8/1936).

«Κ’ άξαφνα, άνοιξαν ο καυγάς. Δεν ενδιαφέρει η αιτία. Ενδιαφέρει το ότι βράζει το αίμα. Είχαν ανάγκη από ξέσπασμα τα παλληκάρια...Και τότε άστραφταν τα μαχαίρια κι’ απ’ την ταβέρνα θάσερναν ένα-δυο πεθαμένους. Βέβαια, φταίει και το κρασί, βέβαια, φταίει κ’ η μουσική του ζεϊμπέκικου, αυτά τα δύο δηλητήρια του αίματος και της ψυχής».

⁹⁰ *Έθνος* (22/6/1938): «Οι αμανέδες».

μερίδας *Καθημερινή* (22/6/1938) ο αρθρογράφος αναφέρεται επίσης στο ίδιο θέμα, σημειώνοντας ότι «...απαγορεύεται του λοιπού και η από σκηνής εκτελέσεις παντός σχετικού χορού», και ότι με τις συγκεκριμένες απαγορεύσεις «ελπίζεται ότι ταχέως θα εκλείψει η επικρατούσα μέχρι τούδε σύγχυσις και η ξένη προς τα ελληνικά ήθη και έθιμα και την λαϊκήν μας παράδοσιν μουσική»⁹¹. Σε ένα ακόμη άρθρο ο αρθρογράφος αναφέρει ότι για το γεγονός της πολύ μεγάλης μουσικής παραγωγής και για τα μουσικά άχυρα που σερβίρονται στο λαό, ενδεχομένως ευθύνεται η «μεγάλη διάδοσις του χορού»⁹².

Στη μία αναφορά της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου ο αρθρογράφος αναφέρεται σε επίσκεψη του υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού στον ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών, μεταξύ άλλων «επί σκοπώ εκκαθαρίσεως των ελληνικών χορών... από ξενικάς τάσεις και επιρροάς»⁹³.

2.5. Συζήτηση

Στα δημοσιεύματα που καταθέτουν οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40, η εικόνα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου διαμορφώνεται από τις αναφορές που παρουσιάστηκαν και αναλύθηκαν στο παρόν κεφάλαιο. Επίσης, στην αρχή του κεφαλαίου είχαμε σημειώσει ότι το ενδιαφέρον του δημόσιου λόγου για την εικόνα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου καταγράφεται σε μεγαλύτερο βαθμό κατά

«Ζωηρότατην ανακούφισιν προκαλεί η απόφασις του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού όπως απαγορευτούν εις τα επιθεωρησιακά θέατρα...καθώς και η επί σκηνής εκτελέσεις σχετικών χορών».

⁹¹ *Καθημερινή* (22/6/1938): «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες».

⁹² Παπαντωνίου Ζ., «Επίκαιρα σχεδιάσματα – Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«Και όμως είναι τόσο η εύκολη παραγωγή, τέτοιος ο κατακλυσμός της μουσικής προχειρολογίας, τέτοια η ποσότης των μουσικών αχύρων που σερβίρομε στον ελληνικό λαό τα τελευταία χρόνια, εκμεταλλευόμενοι τη μεγάλη διάδοσις του χορού, ώστε ο έλεγχος είναι απαραίτητος».

⁹³ *Πρωία* (8/2/1939): «Εκκαθάρισις της δημόδους μουσικής».

την πρώτη, την τρίτη και την τέταρτη χρονική υποπερίοδο⁹⁴, όπως διαπιστώνεται και από τον παρακάτω πίνακα 13.

Πίνακας 13

Οι αναφορές για τις κατηγορίες που συνθέτουν την εικόνα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (N=150)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
Δημιουργός γυναίκα	3	1	3	4	11
Δημιουργός άνδρας	5	3	26	11	45
Δημιουργοί χωρίς προσδιορισμό φύλου			15	2	17
Μουσικό όργανο μικρασιάτικου ρεμπέτικου	11	2	18	2	33
Μουσικό όργανο πειραιώτικου ρεμπέτικου	6	3	13	7	29
Άλλο μουσικό όργανο	1		3		4
Χοροί του ρεμπέτικου			7		7
Άλλος χορός-Γενικά οι χοροί			3	1	4
Σύνολο	26	9	88	27	150

Επίσης, θα επισημάνουμε ότι, στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι αρθρογράφοι κάνουντας λόγο για τις κατηγορίες των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου, για τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν, καθώς και για τους χορούς που συνδέονται με τις δημιουργίες τους, και προσπαθώντας να τεκμηριώσουν τις θέσεις τους – όπως διαπιστώσαμε αντίστοιχα και στο προηγούμενο κεφάλαιο – επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους σε συγκεκριμένα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, σε αρκετές περιπτώσεις οι συγκεκριμένοι αρθρογράφοι αναφέρονται στην ευρύτατη αποδοχή, τη διασκέδαση, την προτίμηση, τη συγκίνηση, το θαυμασμό και τη νοσταλγία που προκαλούν τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά των δημιουργών-συντελεστών, των μουσικών οργάνων και των χορών του μικρασιάτικου ρεμπέτικου. Επίσης, σε ακόμη περισσότερες περιπτώσεις, ιδιαίτερα κατά την τρίτη και την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, κάνουν λόγο για την ευρύτατη αποδοχή, τη διασκέδαση, την προτίμηση, τη

⁹⁴ Για την ποσοστιαία κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακες 14, 15 και 16).

συγκίνηση και το θαυμασμό, που προκαλεί και εμπνέει η παρουσία ορισμένων «λαϊκών» χαρακτηριστικών, όπως η αγνότητα των λαϊκών τραγουδιστάδων, οι δεκάδες λαϊκές ορχήστρες που διαδίδουν το ρεμπέτικο σε όλη την επικράτεια, οι λαϊκοί συνθέτες που εμπνέονται από τη ζωή, τα ντέρτια και τα μεράκια του λαού κ.λπ.

Παράλληλα, οι πολέμιοι αρθρογράφοι, κάνοντας λόγο για τις κατηγορίες των δημιουργών-συντελεστών, των μουσικών οργάνων και των χορών, επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους, υπό διαφορετική οπτική, περίπου σε αντίστοιχα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, σε μεγάλο αριθμό των αναφορών τους κάνουν λόγο για την μουσική κατάπτωση που επιφέρει η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών, όπως το ανατολίτικο σαντούρι, που δεν ταιριάζει με τη «διάδοσι του ευρωπαϊσμού», οι κραυγάζοντες την «εκ Τουρκίας εκβληθείσα βαρβαρική μουσική», οι «αμανετζούδες» με τις ξεσκισμένες φωνές κ.λπ. Σε μικρότερο βαθμό κάνουν λόγο για τη μουσική κατάπτωση που οφείλεται σε ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία οι αρθρογράφοι επιλέγουν να τα συνδέουν με την επίδρασή τους στον ελληνικό λαό, ή με τον προσδιορισμό «λαϊκά», και για το λόγο αυτό τα εντάξαμε στην κατηγορία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών, όπως οι «φωνές» των λαϊκών τραγουδιστών που δυσφημίζουν τον «πολιτισμό μας», οι στιχοπλόκοι της κακιάς ώρας που ευθύνονται για τη μουσική διαπαιδαγώγηση του ελληνικού λαού, οι λαϊκοί συνθέτες που ούτε γράμματα ούτε μουσική ξέρουν και η νοοτροπία τους είναι αντίθετη με τον πολιτισμό κ.λπ. Επίσης, σε ακόμη λιγότερες περιπτώσεις κάνουν λόγο: για τη μουσική κατάπτωση η οποία οφείλεται στην παρουσία παραβατικών χαρακτηριστικών, όπως η προπαγάνδισή του χασίς από τραγουδιστές και τραγουδίστριες, η εκδήλωση βίαιης συμπεριφοράς που προκλήθηκε από την κακοτεχνία μπουζουζή κ.λπ.

Επίσης, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου καταθέτουν στα κείμενά τους κι έναν μικρό αριθμό περιγραφικών ή ουδέτερων αναφορών.

Με βάση τα παραπάνω αναφερόμενα, προέκυψε η διαμόρφωση ενός ακόμη πίνακα (πίνακας 14), στον οποίο καταγράφεται η συχνότητα εμφάνισης των κοινωνικο-πολιτισμικών χαρακτηριστικών στα οποία επικεντρώνουν τα

επιχειρήματά τους οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40, στο σύνολο των παραπάνω αναφορών (N=150), από τις οποίες συγκροτείται η εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου.

Πίνακας 14

Κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων που εμπεριέχονται στις αναφορές που διαμορφώνουν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου, ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (N=150)

Κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων	Χρονική υποπερίοδος				ΣΥΝΟΛΟ
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
Ευρύτατη αποδοχή των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	1		10		11
Διασκέδαση λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	2	1	4		7
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός-Νοσταλγία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	9		4		13
Ευρύτατη αποδοχή των "λαϊκών" χαρακτηριστικών			10	9	19
Διασκέδαση λόγω των "λαϊκών" χαρακτηριστικών			1	1	2
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	2	1	14	10	27
Μουσική κατάπτωση λόγω των μικρασιατικών-ανατολίτικων χαρακτηριστικών	5	1	21	1	28
Ανάγκη ποινικής δίωξης των αποδεκτών των ανατολίτικων χαρακτηριστικών			7	2	9
Μουσική κατάπτωση λόγω της παρουσίας των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	2	2	13		17
Μουσική κατάπτωση εξαιτίας της προπαγάνδης του χασικλιδισμού		2			2
Ανάγκη ποινικής δίωξης απειλητικών και περιθωριακών χαρακτηριστικών		1			1
Εκδήλωση βίαιης ή παράνομης συμπεριφοράς			3	1	4
Περιγραφικές-ουδέτερες αναφορές	5	1	1	3	10
Σύνολο	26	9	88	27	150

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 14 γίνεται κατανοητό ότι, στις αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά σε 31

περιπτώσεις (βλ. τις τρεις πρώτες γραμμές του παραπάνω πίνακα: $11+8+15=31$) και σε 48 περιπτώσεις στην παρουσία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (βλ. 4η, 5η και 6η γραμμή του παραπάνω πίνακα: $19+2+27=48$). Παράλληλα, στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση, οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά σε 37 περιπτώσεις, στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά σε 17 περιπτώσεις, καθώς και στα παραβατικά χαρακτηριστικά σε 7 περιπτώσεις. Ακόμα θα σημειώσουμε ότι οι περιγραφικές αναφορές είναι συνολικά 10. Με άλλα λόγια, και εξετάζοντας το σύνολο των παραπάνω αναφορών, προκύπτει ως διαπίστωση ότι, ανεξάρτητα από το είδος αξιολόγησης, οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τόσο στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά $N=(31+37)=68$, όσο και στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά $N=(48+17)=65$, και σε πολύ λιγότερες περιπτώσεις στα παραβατικά χαρακτηριστικά $N=7$.

Μάλιστα, θα προχωρήσουμε σε μία ακόμα επισήμανση. Συγκεκριμένα, με βάση την ανάγνωση του πίνακα 14 του παρόντος κεφαλαίου, καθώς και του πίνακα 1 του 2ου παραρτήματος, διαπιστώνεται ότι η εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου απασχολεί τους αρθρογράφους τελικά σε μεγαλύτερο βαθμό κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο. Ειδικότερα, οι 26 αναφορές με τις οποίες συνθέτουν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου οι αρθρογράφοι κατά την χρονική υποπερίοδο 1931-33, αντιστοιχούν στο 24,8% του συνόλου των αναφορών της πρώτης χρονικής υποπεριόδου. Οι 9 αναφορές της υποπεριόδου 1934-35 αντιστοιχούν στο 11,1% του συνόλου των αναφορών της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου. Ακολούθως, οι 88 αναφορές της υποπεριόδου 1936-38 αντιστοιχούν στο 27,0% του συνόλου των αναφορών της τρίτης χρονικής υποπεριόδου, και τέλος οι 27 αναφορές της υποπεριόδου 1939-40 αντιστοιχούν στο 42,2% του συνολικού αριθμού των αναφορών της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου.

Το αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι η πλειοψηφία των αναφορών της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου καταγράφεται σε δημοσιεύματα στα οποία, ενώ επικρίνεται έντονα το παρελθόν του ρεμπέτικου και τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του, παράλληλα αποτυπώνεται η ευρύτατη δημοφιλία των δημιουρ-

γών-συντελεστών του ρεμπέτικου και των «λαϊκών» χαρακτηριστικών τους, και μάλιστα, στις περιπτώσεις όπου χαρακτηρίζονται ως «άσσοι του μπουζουκιού», συνδέονται με τρόπο θετικό – κατ' ουσίαν για πρώτη φορά – με το μπουζούκι και την καινοτομία που σηματοδοτεί η έναρξη της παρουσίας του στην ελληνική δισκογραφία από το 1931.

Συνοψίζοντας, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 καταθέτουν συνολικά 150 αναφορές με τις οποίες συγκροτούν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου. Στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι αρθρογράφοι, αναφερόμενοι στους δημιουργούς και τους συντελεστές του ρεμπέτικου, στα μουσικά τους όργανα και σε λίγες περιπτώσεις στους χορούς, αποσκοπούν στο να προβάλλουν την ευρύτατη αποδοχή του είδους και να στηρίξουν σε αρκετές αναφορές τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά τους, και σε ακόμα περισσότερες περιπτώσεις επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά τους, ιδιαίτερα μετά την έλευση της μεταξικής δικτατορίας (βλ. και παραπάνω πίνακα 15). Ειδικότερα, οι αρθρογράφοι που καταθέτουν αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, κατηγοριοποιούν και προβάλλουν ως ενδο-ομάδα ανάλογα με τις συνθήκες του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου κατά τις δύο πρώτες υποπεριόδους κυρίως τους μικρασιάτες δημιουργούς-συντελεστές, ενώ κατά την τρίτη και την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (μεταξική δικτατορία) τους δημιουργούς-συντελεστές κυρίως του πειραιώτικου ρεμπέτικου. Με άλλα λόγια, όπως υποστηρίζουν ο Turner και οι συνεργάτες του (1987), το κοινωνικό πλαίσιο των δρώντων υποκειμένων επηρεάζει τις κοινωνικές εκτιμήσεις τους, ενώ η ανάγκη για θετική κοινωνική ταυτότητα, σύμφωνα με τον Turner (1999), αναδύεται από την αλληλεπίδραση ανάμεσα στις ευκρινείς κοινωνικές ταυτότητες, στα συγκεκριμένα πλαίσια σύγκρισης και στο περιεχόμενο των αξιολογικών κοινωνικών διαστάσεων.

Στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι εστιάζουν την επιχειρηματολογία τους κυρίως στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά και σε μικρότερο βαθμό στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά, ενώ σε πολύ λιγότερες περιπτώσεις εστιάζουν στα παραβατικά χαρακτηριστικά. Ιδιαίτερα

κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο επιχειρούν να συνδέσουν την εικόνα των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου με απολίτιστα και πρωτόγονα χαρακτηριστικά, έτσι ώστε να τους κατηγοριοποιήσουν ως ανεπιθύμητη εξω-ομάδα, και ταυτόχρονα σε αρκετές περιπτώσεις τούς ψυχολογιοποιούν προκειμένου να πλήξουν τη δημοφιλία τους και να επιτύχουν τη μείωση της επιρροής τους. Επίσης, στις αναφορές για τα μουσικά όργανα εστιάζουν τις επιθέσεις τους κυρίως απέναντι στο σαντούρι. Όσον αφορά τους χορούς που σχετίζονται με το ρεμπέτικο, επικαίρουν για τις απαγορεύσεις της μεταξικής εξουσίας, οι οποίες οδηγούν στη συμμόρφωση και υποταγή των δημιουργών τους και στην απαλλαγή της λαϊκής μουσικής από «ανεπιθύμητες» πολιτισμικές επιρροές. Τέλος, στις περιγραφικές αναφορές γίνεται λόγος κυρίως για τα μουσικά όργανα του πειραιώτικου ρεμπέτικου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

3.1. Εισαγωγή

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα προχωρήσουμε σε περιγραφική ανάλυση των αναφορών που συνθέτουν την «εικόνα των τραγουδιών» του ρεμπέτικου, όπως τη οικοδόμησαν στα δημοσιεύματά τους οι εκπρόσωποι τους δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40. Πρόκειται δηλ. για τις αναφορές όπου οι αρθρογράφοι εστιάζουν την προσοχή τους στο περιεχόμενο του μηνύματος, στη μουσικολογική μορφή των τραγουδιών του ρεμπέτικου και στα μέσα μετάδοσής του. Επίσης, όπως και στα προηγούμενα δύο κεφάλαια, θα επισημάνουμε ότι ο δημόσιος λόγος στις περιπτώσεις όπου κάνει λόγο για τα θέματα του ρεμπέτικου (εδώ των τραγουδιών του): επικεντρώνει την επιχειρηματολογία του σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που προφανώς εμπεριέχονται και στις αναπαραστάσεις των προγενέστερων δεκαετιών, όπως π.χ. στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά που μολύνουν τον ελληνικό φυλετικό πολιτισμό. Μάλιστα, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, σε ορισμένες περιπτώσεις οι αρθρογράφοι που καταθέτουν αναφορές με αρνητικές αξιολογήσεις, και οι οποίοι προσβλέπουν στις θέσεις του «ελληνισμού» και στον φιλοδυτικό προσανατολισμό της χώρας, χρησιμοποιούν τον ελληνικό φυλετικό πολιτισμό ως διαχρονικό σύμβολο – που αντίκειται σε κάθε «ανθελληνικό» χαρακτηριστικό της ανατολής – και, σύμφωνα με τη Breakwell (1983), τα σύμβολα χρησιμοποιούνται από τις ομάδες για να εκφράσουν τη μοναδικότητα και τη συνέχειά τους στο χρόνο. Αντίθετα, οι αρθρογράφοι που καταθέτουν στις αναφορές τους θετικές αξιολογήσεις κάνουν λόγο για τη σπουδαία μουσική παράδοση της ανατολής και για την ανάγκη σεβασμού των χαρακτηριστικών της, συμπλέοντας με τις ιδεολογικές θέσεις της ρωμιοσύνης. Σύμφωνα με τους Turner et. al. (1987), οι διαφορετικές κοινωνικές εκτιμήσεις όπως οι παραπάνω συνδέονται και εξαρτώνται άμεσα από το εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο, γι' αυτό και πιθανότατα ο λόγος των αρθρογράφων διαφοροποιείται σε κάθε χρονική υποπερίοδο, σε σχέση πάντοτε με τις συνθήκες που επικρατούν εντός του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου.

Έτσι, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου στα κείμενά τους προτείνουν συγκεκριμένα μουσικολογικά και πολιτισμικά πρότυπα που σχετίζονται με τις ιδεολογικές επιλογές τους, και οι οποίες μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι στην πλειοψηφία τους συμβαδίζουν με τις θέσεις των υποστηρικτών της ρωμιοσύνης ή του ελληνισμού.

Οι 277 αναφορές, ποσοστό 48,1% επί του συνολικού δείγματος (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 1), που παρουσιάζονται και αναλύονται στο παρόν κεφάλαιο συνθέτουν, όπως προείπαμε, την «εικόνα των τραγουδιών» του ρεμπέτικου. Επίσης, θα αναφέρουμε ότι στις παραπάνω αναφορές οι αρθρογράφοι εστιάζουν την προσοχή τους σε τρεις θεματικές κατηγορίες: είτε στα «ρεμπέτικα» τραγούδια¹, είτε στον «αμανέ» είτε στα «μέσα μετάδοσης» των τραγουδιών του ρεμπέτικου. Δηλαδή, όπως θα διαπιστώσουμε κατά την ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, και όπως προκύπτει από την ανάλυση του παρακάτω πίνακα 1., οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τα «ρεμπέτικα» τραγούδια σε 123 αναφορές. Επίσης, σε 106 περιπτώσεις εστιάζουν την προσοχή τους στον «αμανέ», και σε 48 περιπτώσεις αναφέρονται στα «μέσα μετάδοσης» των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

Πίνακας 1

Οι αναφορές για τις κατηγορίες που συνθέτουν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου, ως προς τις χρονικές υποπεριόδους (N=277)

Θεματικές κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο	Ποσοστό
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40		
“Ρεμπέτικα” τραγούδια	15	12	79	17	123	44,4
Αμανές	10	36	57	3	106	38,3
Μέσα μετάδοσης	5	5	29	9	48	17,3
Σύνολο	30	53	165	29	277	100

¹ Θα διευκρινίσουμε εδώ (όπως πράξαμε και στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας) ότι, για την καλύτερη διαχείριση του υλικού στη συγκεκριμένη κατηγορία «ρεμπέτικα» τραγούδια, εντάχθηκαν (με εξαίρεση τις αναφορές για τον αμανέ, που αποτέλεσε ιδιαίτερη κατηγορία λόγω του μεγάλου πλήθους των 106 αναφορών) όλες οι άλλες κατηγορίες των τραγουδιών που οι αρθρογράφοι τα προσδιορίζουν ως «λαϊκά» «αντάμικα», «σερέτικα», «μάγκικα», «χασικλίδικα», αλλά ακόμη και τα τραγούδια δημιουργών του μικρασιατικού ρεμπέτικου, όπως π.χ. του Τούντα ή του Τομπούλη, τα οποία οι αρθρογράφοι άλλοτε χαρακτηρίζουν ως «ανατολίτικα» και άλλοτε ως «λαϊκά».

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 1, και παράλληλα συνυπολογίζοντας τα αποτελέσματα του πίνακα 1 του 2ου παραρτήματος, προκύπτει ως διαπίστωση ότι οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στην «εικόνα των τραγουδιών» του ρεμπέτικου, σε υψηλότερο ποσοστό κατά τη δεύτερη, την τρίτη και την τέταρτη χρονική υποπερίοδο. Αναλυτικότερα, οι 30 αναφορές της υποπεριόδου 1931-33 αντιστοιχούν στο 28,6% του συνόλου των αναφορών της πρώτης χρονικής υποπεριόδου. Οι 53 αναφορές της υποπεριόδου 1934-35 αντιστοιχούν στο 65,4% επί του συνόλου των αναφορών της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το παραπάνω ιδιαίτερα υψηλό ποσοστό αποδίδεται, όπως έχουμε προαναφέρει, στην επικέντρωση της ιδεολογικής αντιπαράθεσης γύρω από το ζήτημα του αμανέ, που την προκάλεσε η διάδοση της πληροφορίας στο πεδίο του εγχώριου δημόσιου λόγου ότι ο αμανές απαγορεύτηκε στην Τουρκία. Ακολούθως, οι 165 αναφορές της υποπεριόδου 1936-1938 αντιστοιχούν στο 50,6% επί του συνόλου των αναφορών της τρίτης χρονικής υποπεριόδου. Τέλος, οι 29 αναφορές της υποπεριόδου 1939-40 αντιστοιχούν στο 45,3% του συνολικού ποσοστού των αναφορών της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου. Επίσης, αξίζει να επισημάνουμε ότι στην πλειοψηφία των αναφορών της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου 1939-40 το ενδιαφέρον των αρθρογράφων εστιάζεται στην κατηγορία «“ρεμπέτικα” τραγούδια», ενώ σχεδόν εκλείπουν οι αναφορές για την κατηγορία του «αμανέ», προφανώς λόγω της ψήφισης του Αναγκαστικού Νόμου 1619/1939, που σηματοδοτεί την εφαρμογή της μεταξικής λογοκρισίας στο έπακρο, και που έχει ως απώτερο σκοπό τη διά παντός εξάλειψη των ανατολίτικων χαρακτηριστικών από το πεδίο του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου.

3.2. «Ρεμπέτικα» τραγούδια

Οι συνολικά 123 αναφορές που εντάχθηκαν στη θεματική κατηγορία «“ρεμπέτικα” τραγούδια» αποτελούν το 21,4% του συνολικού αριθμού των 576 αναφορών (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 25). Στον επόμενο πίνακα 2,

γίνεται εμφανές ότι οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τη μουσικολογική μορφή των «ρεμπέτικων» τραγουδιών σε 20 περιπτώσεις (16,3%), για το περιεχόμενο του μηνύματος των «ρεμπέτικων» τραγουδιών σε 38 περιπτώσεις (30,9%), καθώς και για τα «ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο σε 65 περιπτώσεις (52,8%).

Πίνακας 2

Οι αναφορές για τις κατηγορίες των «ρεμπέτικων» τραγουδιών (N=123)

Κατηγορίες	Συχνότητα	Ποσοστό
Μουσικολογική μορφή των «ρεμπέτικων» τραγουδιών	20	16,3
Περιεχόμενο του μηνύματος των «ρεμπέτικων» τραγουδιών	38	30,9
«Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	65	52,8
Σύνολο	123	100,0

Επίσης, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση και ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, στον επόμενο πίνακα 3 περιέχεται η αναλυτική κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών (N=123) ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης.

Πίνακας 3

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των τραγουδιών του ρεμπέτικου ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=123)

Κατηγορίες	Κατανομή των αναφορών ανά υποπερίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών	2					2	10	5	1				20	16,3
Περιεχόμενο μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών	4	4	2	1	6	1	3	15	2				38	30,9
«Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο		2	1		2		18	25		7	10		65	52,8
Σύνολο	6	6	3	1	8	3	31	45	3	7	10		123	100,0

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 3 γίνεται κατανοητό ότι κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 καταγράφονται συνολικά 15 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-1935 άλλες 12 αναφορές, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 καταγράφονται συνολικά 79 αναφορές, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 ακόμη 17 αναφορές (για την ποσοστιαία κατανομή θετικών-αρνητικών αξιολογήσεων ανά χρονική υποπερίοδο βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 17). Στο σημείο αυτό θα σημειώσουμε επίσης ότι οι αναφορές της κατηγορίας «ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» καταγράφονται σε υψηλό ποσοστό κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38). Επίσης, κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο 1936-38, για την κατηγορία «περιεχόμενο μηνύματος “ρεμπέτικων” τραγουδιών» καταγράφονται περισσότερες αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, ενώ για την κατηγορία «μουσικολογική μορφή “ρεμπέτικων” τραγουδιών» καταγράφονται περισσότερες αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις.

3.2.1. Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών

Οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τη μουσικολογική μορφή των “ρεμπέτικων” τραγουδιών (αναφερόμενοι π.χ. στη μουσική ή σκηνική μορφολογία τους) σε 20 αναφορές, ποσοστό 16,3% επί του συνόλου των αναφορών της κατηγορίας «“ρεμπέτικα” τραγούδια», και σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα 4, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33) καταγράφονται 2 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35) καταγράφονται ακόμη 2 αναφορές, και κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται συνολικά 16 αναφορές.

Πίνακας 4

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Μουσικολογική μορφή “ρεμπέτικων” τραγουδιών» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών	2					2	10	5	1				20
Σύνολο	2			2			16						

Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (12/8/1931) ο συγγραφέας υποστηρίζει εμμέσως και σε ερωτηματικό λόγο την άποψη ότι γενικά το ανατολίτικο τραγούδι, εκτός από τη συγκίνηση που προσφέρει, είναι συνυφασμένο και με συγκεκριμένα μουσικολογικά και σκηνικά χαρακτηριστικά, όπως π.χ. τη γυναικεία παρουσία². Στη συνέχεια του άρθρου ο αρθρογράφος αναφέρεται στο τραγούδι «Στην Αθήνα», το οποίο μεταξύ άλλων συγκινεί τη «γαλαρία» που το παρακολουθεί.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), για την ίδια κατηγορία, καταγράφονται δύο ουδέτερες αναφορές. Σε άρθρο του 1935 ο αρθρογράφος, αφού προηγουμένως έχει εξαπολύσει οξύτατη επίθεση κατά ρεμπέτικων τραγουδιών που προπαγανδίζουν το χασικλιδισμό και στα οποία θα αναφερθούμε σε επόμενη ενότητα, στη συνέχεια υποστηρίζει ότι υπάρχουν και ορισμένα τραγούδια που δεν προπαγανδίζουν. «Δόξα τω Θεώ υπάρχουν άλλα σερέτικα και βαρεία τραγούδια που μπορούν να ικανοποιήσουν τα ρωμέϊκα γούστα, χωρίς όμως και να προπαγανδίζουν»³. Επίσης, σε περιγραφικό άρθρο του ίδιου έτους που παρουσιάζει τις λεπτομέρειες της χασισοποσίας, ο συγγραφέας κάνει λόγο για τα «τραγούδια του μπαγλαμά» που συνοδεύουν τη χασισική επιτέλεση⁴.

² Αντ. Γουν., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές», *Βραδυνή* (12/8/1931).

«Πώς θα μπορούσε αλήθεια να εννοηθή τραγούδι ανατολίτικο χωρίς τη γυναίκα, το ντέφι και τα όργανα αυτά;»

³ Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935), Πειραιάς.

⁴ *Αθήνα* (Ιούνιος 1935): «Μια κοινωνική πληγή. Ναρκωτικά και τοξικομανείς».

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται 10 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, 5 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση, καθώς και μία ουδέτερη αναφορά. Στις αναφορές τους οι υποστηρικτές αρθρογράφοι, αναφερόμενοι σε μουσικολογικά χαρακτηριστικά των ρεμπέτικων τραγουδιών, κάνουν λόγο για τη δημοφιλία και τη μεγάλη εμπορική επιτυχία που γνωρίζουν τα χασάπικα, τα ζεϊμπέκικα, τα μακρόσυρτα ανατολίτικα τραγούδια κ.ά. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936) ο αρθρογράφος αρχικά κάνει λόγο για τη δημοφιλία των συνθέσεων του Βαμβακάρη, που οι δισκογραφικές εταιρίες τις περιμένουν εναγωνίως, όπως ένα συγκεκριμένο ζεϊμπέκικο⁵. Στη συνέχεια του άρθρου ο συγγραφέας κάνει λόγο και για «ένα ωραίο αρχοντορεμπέτικο σε χρόνο ταγκό». Σε δημοσίευμα του επόμενου έτους ένας ακόμη αρθρογράφος αρχικά κάνει λόγο για τα χασάπικα και τα ζεϊμπέκικα του Βαμβακάρη, που είναι όλο ντέρτι και μεράκι. Σε επόμενο σημείο του ίδιου άρθρου ο αρθρογράφος αναφέρει μεταξύ άλλων ότι το πλεονέκτημα των τραγουδιών του Παπαϊωάννου είναι ότι πλησιάζουν προς την καντάδα⁶. Και συνεχίζοντας σημειώνει: «Θα ήταν παράλειψη εάν δεν ανέφερα ένα ωραίο ταξίμι που έχει στην άλλη μεριά... ένα περίφημο σέρβικο». Επίσης, σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου αρθρογράφου, που είναι αφιερωμένο σε δημιουργό του πειραιώτικου ρεμπέτικου, δηλαδή τον Παπαϊωάννου, ο αρθρογράφος αρχικά υποστηρίζει ότι τα τραγούδια του είναι οι καλύτερες λαϊκές συνθέσεις⁷. Στη συνέχεια, και επαναλαμβάνοντας σε γενικές γραμμές τις θέσεις και τα επιχειρήματα του προηγούμενου δημοσιεύματος, κάνει λόγο για τις πρωτότυπες συνθέσεις του, που σύμφωνα με τα λεγόμενα του συγγραφέα ορίζονται

⁵ Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (2/7/1936), τχ. 644.

«Η [sic] εταιρίες παραγωγής δίσκων περιμένουν ανυπομόνως τις συνθέσεις του... όπως το ζεϊμπέκικό του:».

⁶ Γ. Β-Σ., «Τι είνε αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι –ο Παπαϊωάννου», *Θάρρος* (31/8/1937), Πειραιάς.

«...έχει κι' αυτό το πλεονέκτημα ότι τα τραγούδια του διασκεδάζουν, είνε έξυπνα, δεν κλαίνε, έχει το δικό του στυλ, που πλησιάζει προς την καντάδα».

⁷ Γ. Β-Σ., «Τα λαϊκά τραγούδια», *Θάρρος* (9/9/1937), Πειραιάς.

«...ξεχωρίζει ο Γιάννης Παπαϊωάννου... Τα τραγούδια του... είνε οι πιο καλλίτερες λαϊκές συνθέσεις».

από τον ίδιο τον δημιουργό ως τραγούδι «ευρωπαϊκορεμπέτικο», εννοώντας τη σύνθεσή του μόνο»⁸. Επίσης, αναφέρεται ξανά στο δημοφιλές ταξίμι για το οποίο σημειώνει μεταξύ άλλων: «ένα περίφημο σέρβικο, τόση μεγάλη επιτυχία έχει, που και οι ρομβίες ακόμη το έχουν “κτυπήσει” στους κυλίνδρους τους».

Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Ακρόπολις* (30/12/1937) ο αρθρογράφος, κάνει λόγο αρχικά για τα ιδιαίτερα δημοφιλή μακρόσυρτα και ανατολίτικα τραγούδια του γνωστού δημιουργού του μικρασιατικού ρεμπέτικου, Τομπούλη⁹. Στη συνέχεια κάνει λόγο για όλα τα «σεβνταλίδικα» τραγούδια, τα «γιαρεδάκια» και τα «μπουσελίκια» τα «λάζικα» που εντάσσονται στο ευρύτατο και δημοφιλές ρεπερτόριο του παραπάνω δημιουργού.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους μεταξύ άλλων στην έλλειψη ανωτερότητας που διαβλέπουν στο λαϊκό τραγούδι, και χαρακτηρίζουν τα ρεμπέτικα τραγούδια από «καθημερινούς μουσικούς καταρράχτες» μέχρι και «μουσικό οχετό». Συγχρόνως επικροτούν τη λήψη κατασταλτικών μέτρων από τη μεταξική εξουσία, βάσει των οποίων υποστηρίζουν ότι πλέον θα βελτιωθεί η εικόνα της λαϊκής μουσικής. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Η Ίδη* (29/6/1937) ο αρθρογράφος, κάνοντας λόγο για την έλλειψη ευγένειας και ανωτερότητας, επισημαίνει την αναγκαιότητα της λογοκρισίας και, πιο συγκεκριμένα, σημειώνει ότι πρέπει να υπάρχει «ένα κόσκινο για να ψιλοκοσκινίζει τους καθημερινούς μουσικούς καταρράχτες»¹⁰. Σε άρθρο του ίδιου έτους ο αρθρογράφος κάνοντας λόγο για τη χωρίς εκλεκτικότητα και γούστο μουσική αναφέρει ότι «Από τα εκλαϊκευόμενα τραγούδια – εκείνα που “πιάνουν” κατά την έκφρασιν των ειδικών – τα 80% και περισσότερο είναι ταγκό και ρεμπέ-

⁸ Ό.π., *Θάρρος* (9/9/1937).

«Το τραγούδι του Παπαϊωάννου είναι ένα πρωτότυπο είδος καντάδας, είναι ένα τραγούδι όπως το ονόμασε κι' ο ίδιος, “ευρωπαϊκορεμπέτικο”, εννοώντας τη σύνθεσή του μόνο».

⁹ Θ-ς., «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ακρόπολις* (30/12/1937).

«Τον κυνηγά ν' ακούση... τα τραγούδια τα μακρόσυρτα τ' ανατολίτικα, τα παθητικά».

¹⁰ *Η Ίδη* (29/6/1937): «Λαϊκά τραγούδια», Ηράκλειο Κρήτης.

τικά»¹¹. Επίσης, σε άρθρο του περιοδικού *Το τραγούδι* (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1937)¹², σχεδόν ταυτόχρονα με την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας, ο αρθρογράφος αφενός ορίζει εμμέσως τα λαϊκά ρεμπέτικα ως ελαφρά μουσική και τη διαχωρίζει από την καθαρά ελληνική μουσική, και αφετέρου υποστηρίζει ότι πλέον θα βελτιωθεί κατά πολύ το σύνολο της μουσικής παραγωγής που μέχρι πρότινος είχε αναμειχθεί με «τουρκικά λαϊκά μοτίβα» υπονοώντας τα ανατολίτικα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου. Σε άρθρο του επόμενου έτους η αρθρογράφος αναφέρεται μεταξύ άλλων στα «ιθαγενή ρεμπέτικα» τα οποία συμβάλλουν στο να διαμορφωθεί «ένα ρεύμα δυσώδους μουσικού οχετού»¹³.

Η μία αναφορά της τρίτης χρονικής υποπεριόδου που περιέχει θετικά αξιολογικά χαρακτηριστικά αλλά ταυτόχρονα και αρνητικά, δύναται να χαρακτηριστεί ως αμφισημική, και για το λόγο αυτό την εντάξαμε στην κατηγορία των ουδέτερων αναφορών. Συγκεκριμένα, λίγο πριν από την έλευση της δικτατορίας ο αρθρογράφος εκφράζεται με αμφισημική διάθεση απέναντι στη μουσικολογική μορφή της «Βαρβάρας»¹⁴.

3.2.2. Περιεχόμενο μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών

Οι αρθρογράφοι αναφέρονται στο περιεχόμενο του μηνύματος των «ρεμπέτικων» τραγουδιών σε 38 αναφορές, ποσοστό 30,9% επί του συνόλου των αναφορών της θεματικής κατηγορίας «“ρεμπέτικα” τραγούδια». Μάλιστα, σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα 5, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο

¹¹ Ευαγγελίδης Δ., «Πωλείται αίσθημα λιανικώς...’ η βιομηχανία του τραγουδιού», *Εθνος* (25/10/1937).

¹² Σαβαίμ., «Μια αξιέπαινη επέμβαση – Το τραγούδι εξευγενίζεται», *Το τραγούδι* (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1937).

«Με τον φραγμό που θέτει το Υφυπουργείον Τύπου και Τουρισμού στις διάφορες αηδίες που εγένοντο μέχρι χθες πρέπει να είμεθα βέβαιοι ότι θα βελτιωθεί κατά πολύ, ιδίως η ελαφρά μουσική παραγωγή μας (λαϊκά ρεμπέτικα) και ιδιαιτέρως η καθαρά Ελληνική μουσική την οποίαν είχαν αναμείξει με ξένα τουρκικά λαϊκά μοτίβα».

¹³ Σπανούδη Σ., «Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

¹⁴ Γεωργάκαλος Ν., «Η Βαρβάρα», *Νέοι Καιροί* (22/6/1936), Πειραιάς.

«Έχει ένα περίεργο σκοπό, που όσο και να θέλουμε να κάνουμε τους λεπτούς φιλόμους, δεν μπορούμε να τα καταφέρουμε. Τον ακούμε ευχάριστα παρ’ όλες τις αηδιαστικές γκριμάτσες που κάνουμε!».

(1931-33) καταγράφονται συνολικά 10 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35), καταγράφονται άλλες 8 περιπτώσεις, και τέλος κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται ακόμη 20 αναφορές.

Πίνακας 5

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Περιεχόμενο μηνύματος “ρεμπέτικων” τραγουδιών» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Περιεχόμενο μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών	4	4	2	1	6	1	3	15	2				38
Σύνολο	10			8			20						

Αναλυτικότερα, και σύμφωνα με τον πίνακα 5, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33) καταγράφονται 4 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, άλλες 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και 2 ουδέτερες αναφορές. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη αναφορά ο αρθρογράφος επισημαίνει το γεγονός ότι στο περιεχόμενο του μηνύματος του ιδιαίτερα δημοφιλούς: «Τραγούδι της Κάστρου», αποτυπώνεται πραγματικό γεγονός της εποχής, το οποίο συγκίνησε βαθύτατα¹⁵. Επίσης, σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (Ιούλιος 1931) ο αρθρογράφος δημοσιεύει το περιεχόμενο 19 δίστιχων της φυλακής που του απέστειλε αναγνώστης από τη φυλακή, και τα οποία χαρακτηρίζει ως «γνήσιο και δυσεύρετο λαογραφικό υλικό»¹⁶. Σε άρθρο της επόμενης χρονιάς του περιοδικού *Εξπρές* (13/3/1932) ο αρθρογράφος αρχικά κάνει λόγο για τη συναισθηματική

¹⁵ *Βραδυνή* (28/7/1931): «Το τραγούδι της Κάστρου».

«Υπάρχουν περιπέτειες και γεγονότα που συγκινούν βαθύτατα τη λαϊκή ψυχή, τόσο δυνατά που την κάνουν και ποιητή. Στην Ελλάδα μάλιστα, το φαινόμενο αυτό θα το συναντήσετε συχνότατα. Προφανώς δε και στην περίπτωσή μας, κάτι παρόμοιο συνέβαινε... Και τη συγκίνησι αυτή ενεσάρκωσε, εξεπροσώπησε και εξέφρασεν ο λαϊκός ποιητής...».

¹⁶ *Μπουκέτο* (Ιούλιος 1931): «Στης φυλακής τα σίδερα... - Τραγούδια των φυλακισμένων». «Αναγνώστης του “Μπουκέτου” μας στέλνει από τις φυλακές Π. Στρατώνος τα παρακάτω δίστιχα... Τα δημοσιεύουμε γιατί αποτελούν γνήσιο και δυσεύρετο λαογραφικό υλικό και τα προσφέρουμε στη Λαογραφική Εταιρεία».

φόρτιση των μελλοθάνατων της φυλακής Μπούρτζι, που λίγο πριν από την εκτέλεσή τους τραγουδούν δίστιχο της φυλακής το οποίο και καταγράφει. Στη συνέχεια του άρθρου αναφέρει ένα ακόμη δίστιχο της φυλακής, που αποτυπώνει την κατάπληξη και συγκίνηση που προκάλεσε το γεγονός της ομαδικής εκτέλεσης στη φυλακή του Ναυπλίου στις αρχές του 20ου αιώνα¹⁷.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1931-33), όπως προείπαμε, καταγράφονται 4 ακόμη αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση και όπου οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την προσοχή τους στους χασικλίδικους στίχους, οι οποίοι αφενός ακούγονται κατά τη διάρκεια της χασισοποσίας, και αφετέρου προπαγανδίζουν το χασίς. Συγκεκριμένα, στην πρώτη αναφορά ο αρθρογράφος, αναφερόμενος σε σκηνή χασισικής επιτέλεσης και στο δηλητήριο του χασίς, παραθέτει χασικλίδικο τετράστιχο: «Αχώριστα συντρόφια μας, / η κάμα και η –τσικά... / η μια σκοτώνει τον οχτρό / κι' η άλλη τρώει την πίκρα». Επίσης, στο τελείωμα του άρθρου, αναφερόμενος στη σύλληψη του τεκετζή Τ. Κουσκούση από την αστυνομία, παραθέτει το δίστιχο που επί 3^{1/2} χρόνια θα πρέπει να τραγουδάει κάθε βράδυ στη φυλακή: «Τα μαρκούτσια μας επήραν / τον τεκέ μας τον εκλείσαν»¹⁸. Επίσης, σε άρθρο του περιοδικού *Εξπρές* (6/3/1932) ο αρθρογράφος-ερευνητής, κατά τη διεξαγωγή της έρευνάς του, αναφέρει ένα χασικλίδικο τετράστιχο που ακούγεται υπό άθλιες συνθήκες¹⁹. Το ίδιο περιεχόμενο χασικλίδικων στίχων καταγράφεται και πάλι λίγους μήνες αργότερα σε άρθρο όπου ένας ακόμη συγγραφέας καταγγέλλει το γεγονός της ελεύθερης κυκλοφορίας του

¹⁷ Λέκκας Α., «Τα σίδερα της φυλακής... Η ιστορία των ελληνικών φυλακών – Εκ των επισημών υπουργικών αρχείων», *Εξπρές* (13/3/1932).

«Η κοινή γνώμη όλης της Ελλάδος... έμεινε κατάπληκτος από τας αθρόας αυτὰς εκτελέσεις και ένα αίσθημα λύπης εκυρίευσε την ψυχή των ανθρώπων. Τόση δε ήτο η κατάπληξις αυτή ώστε η λαϊκή ποίησης απεθανάτισε το γεγονός με τους στίχους: Τα μάθατε τι γίνηκε / στ' Ανάπλι και στο Μπούρτζι κλπ.».

¹⁸ Νx-A, «Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποτών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

¹⁹ Λεβάντας Χ., «Πειραϊκά χαρμάνια», *Εξπρές* (6/3/1932).

«Ο Λουλάς έκανε πάλι την βόλτα του... και μέσα στον υπόγειο αυτό τάφον ακούστηκαν αργά, αργά...

Βρε δε μου λέτε, δε μου λέτε / το χασίσι που πουλιέται. /

Το πουλάνε οι Ντερβισάδες... / Στους απάνω μαχαλάδες...

χασίς, αλλά και το γεγονός ότι «η λαϊκή μούσα το εξυμνή μεγαλοφωνότατα» και το διαφημίζει απροκάλυπτα²⁰.

Στις δύο ουδέτερες αναφορές της πρώτης χρονικής υποπεριόδου οι αρθρογράφοι περιγράφουν σκηνές χασισικής επιτέλεσης και παραθέτουν στίχους χασικλίδικων ρεμπέτικων. Για παράδειγμα, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (25/8/1931) ο αρθρογράφος, κατά την επίσκεψή του σε φυλακή όπου πραγματοποιεί επιτόπια έρευνα, εκδηλώνει στην έναρξη του άρθρου την αλτρουιστική διάθεσή του – την οποία στη συνέχεια διαφοροποιεί αισθητά, όπως διαπιστώσαμε και παραπάνω – για τη συγκεκριμένη επίσκεψη. Έτσι, δηλώνει ότι οφείλει να διαχωρίσει τη θέση του από τους «λεβέντες» της φυλακής και περιγράφει την επικρατούσα αίσθηση μελαγχολίας εντός της φυλακής, παραθέτοντας το τελείωμα ενός χασικλίδικου τετράστιχου, το οποίο είχε ξανακούσει κατά το παρελθόν²¹. Επίσης, σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος περιγράφει σκηνές χασισοποσίας, όπου μεταξύ άλλων τραγουδούν: «Βάλε φωτιά στον αργιλέ / ν' ανάψη και να σβύση / κι έλα να το καπνίσουμε μικρή μου το χασίσι»²².

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35) καταγράφονται 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, άλλες 6 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και μία ουδέτερη αναφορά. Η πρώτη αναφορά καταγράφεται σε άρθρο που αποτελεί αναδημοσίευση μεγάλου μέ-

²⁰ Αθάνατος Κ., «Χασίς», *Ελεύθερος Άνθρωπος* (29/12/1932).

«Αν βγήτε παραπέρα από τα Χαυτεία θα ακούσετε την λαϊκή μούσαν να το εξυμνή μεγαλοφωνότατα χωρίς την παραμικρήν τύψιν και προφύλαξιν ανά τα διάφορα ωδικά κέντρα των συνοικιών».

Δε μου λέτε / δε μου λέτε / το χασίσι που πουλιέται;».

²¹ Νx-A, «Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποτών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

«Αλλά, καθώς επλησίαζεν η ώρα να χτυπήση το καμπανάκι – άχ! αυτό το καμπανάκι που ξαναφέρνει τη μελαγχολική σιωπή, εκάνετε ποτέ σας φυλακή; – άκουσα το βραχνό αποτέλεσμα του τραγουδιού:

...Ήρθαν οι πολιτσίμάνοι / και μας βρήκανε χαρμάνι

Μα η φωνή όσο και το τραγούδι μου ήσαν γνωστά...».

Τα μαρκούτσια μας επήραν / το τεκέ μας τον εκλείσαν...

²² Βασιλάκης Γ., «Κοινωνικά πληγαί: μορφίνη-κοκκαΐνη-ηρωίνη-χασίς», *Ελευθέρα Σκέψις*, 26/10/1932-1/11/1932, Ηράκλειο Κρήτης. (βλ. στο Βλησίδης, 2002, σ. 36).

ρους του άρθρου του Φαλτάιτς Κ. (1929), όπου ο αρθρογράφος χαρακτηρίζει τα λαϊκά δίστιχα αληθινά αριστουργήματα²³.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1934-35), στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι διαμαρτύρονται έντονα εναντίον του περιεχομένου του μηνύματος των χασικλίδικων ρεμπέτικων που «προπαγανδίζουν» το χασίς. Αυτό πιθανότατα συνδέεται με το γεγονός ότι κατά την παρούσα χρονική υποπερίοδο παρατηρείται μείωση των πωλήσεων των δίσκων του μικρασιάτικου ρεμπέτικου, και οι δημιουργοί της πρώτης γενιάς του πειραιώτικου ρεμπέτικου, όπως ο Βαμβακάρης, που ηχογραφούν κατά κόρον χασικλίδικο περιεχόμενο ρεμπέτικα, γνωρίζουν πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία, αντανakλώντας πιθανότατα τις ευρύτατες διαστάσεις που είχε λάβει το φαινόμενο της χασισοποσίας. Συγκεκριμένα, σε άρθρο πειραιώτικης εφημερίδας ο αρθρογράφος με αφορμή χασικλίδικα τραγούδια που ακούγονται σε καφεουζοζυθοπωλείο του Πειραιά, διαμαρτύρεται έντονα για το περιεχόμενο του μηνύματός τους που προπαγανδίζει το χασίς²⁴. Ο ίδιος αρθρογράφος, Γεωργάκαλος Ν., στις αρχές του επόμενου έτους εξαπολύει εκ νέου επίθεση εναντίον των χασικλίδικων ρεμπέτικων που προπαγανδίζουν το χασίς και αναφέρεται σε δύο σημεία του άρθρου του στο περιεχόμενο του μηνύματος δύο χασικλίδικων δίστιχων²⁵. Σε άρθρο επίσης του ίδιου έτους (1935) ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι το μεγαλύτερο μέρος του λαού αρέσκεται και διασκεδάζει με κάποιο «ντερμπεντέρικο τραγούδι της φυλακής» που «μιλάει» για τα σίδερα²⁶. Σε ένα ακόμη άρθρο ο συγγραφέας αρχικά κάνει λόγο για το περιεχόμενο ενός δίστιχου: «Πάλι μεθυσμένος είσαι, / πάλι τα ποτήρια σπας», που απευθύνεται στους «μεθύστακες».

²³ Φ. Γ., «Ο μπαγλαμάς», *Θάρρος* (31/5/1934).

«Εκατοντάδες πολλές λαϊκών διστίχων, αληθινών αριστουργημάτων...».

²⁴ Γεωργάκαλος Ν., «Αγοράζετε χασίς!», *Νέοι Καιροί* (26/11/1934).

²⁵ Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935).

Αρχικά ο αρθρογράφος αναφέρει τους στίχους: «Είναι ο Στράτος κι' ο Μανώλης / από το Γαλατά της πόλης / που φουμάρουν κλπ.», που μεταξύ άλλων αναφέρει ότι προπαγανδίζουν «υπέρ του χασισιού», και στη συνέχεια κάνει λόγο για δεύτερο δίστιχο που με τις φράσεις που περιέχει προπαγανδίζει το «μαυράκι» γιατί «... σβύνει κάθε ντέρτι και καϋμό».

²⁶ Σκίπης Σ., «Λαός που δεν τραγουδάει...», *Βραδυνή* (18/5/1935).

«Γ... με κανένα ντερμπεντέρικο τραγούδι της φυλακής που μιλάει για τα σίδερα... Με άλλους λόγους δηλαδή δε μπορούσε να γίνη πιο αξιοθρήνητη κατάσταση».

Στον επίλογο του άρθρου αναφέρεται στο περιεχόμενο ενός ακόμη δίστιχου: «Βαράτε τον, σκοτώστε τον / κι' από σεβντά γλυτώστε τον!...» που είναι της μόδας και τραγουδιέται από ανθρώπους που μεθάνε από μόδα «σαν τον παληό μπεκρή»²⁷.

Εδώ θα σημειώσουμε ότι στις παραπάνω αναφορές οι αρθρογράφοι επιχειρούν να συνδέουν το περιεχόμενο του μηνύματος των ρεμπέτικων τραγουδιών με παραβατικά και απαξιώτικα χαρακτηριστικά, που ευθύνονται για τη μουσική κατάπτωση της εποχής.

Στη μία ουδέτερη αναφορά της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου (1934-35) ο αρθρογράφος Γεωργάκαλος Ν., που, όπως είδαμε παραπάνω, διαμαρτύρεται εντονότατα για την ύπαρξη των χασικλίδικων τραγουδιών, διαφοροποιεί ελαφρώς τη στάση του απέναντι στο περιεχόμενο του μηνύματος του τραγουδιού «Στα Λεμονάδικα», για το οποίο επισημαίνει ότι ικανοποιεί «τα ρωμέϊκα γούστα», χωρίς όμως να προπαγανδίζει το χασίς²⁸.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται 3 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, άλλες 15 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και δύο ουδέτερες αναφορές. Οι υποστηρικτές αρθρογράφοι σε μία περίπτωση αναφέρονται στην πολύ μεγάλη επιτυχία συγκεκριμένου ρεμπέτικου τραγουδιού που οι στίχοι του είναι πασίγνωστοι, και σε δύο ακόμη περιπτώσεις στο περιεχόμενο δίστιχων δύο διαφορετικών τραγουδιών που είναι αφιερωμένα το πρώτο σε μουσικό όργανο συγκεκριμένου δημιουργού και το δεύτερο στον αυτοπροσδιορισμό του. Συγκεκριμένα, στην πρώτη αναφορά ο αρθρογράφος²⁹ αναφέρει για το τραγούδι «Κακούργα πεθερά» ότι δεν υπήρχε «Νεοέλληνα που να μην υπετονθόρυσε τους στίχους της»³⁰. Επίσης, στις επόμενες δύο αναφορές ο αρθρο-

²⁷ Σκίπης Σ., «Η μεταμόρφωση της ταβέρνας», *Η Βραδυνή* (28/5/1935).

²⁸ Ο.π., *Νέοι Καιροί* (2/2/1935).

²⁹ Εδώ θα πρέπει να αναφέρουμε ότι στη συνέχεια του ίδιου άρθρου ο συγγραφέας παραθέτει στίχους έντεκα ρεμπέτικων τραγουδιών, εστιάζοντας όμως την προσοχή του και στη μουσική τους, και για αυτό το λόγο τα εντάξαμε στην τρίτη κατηγορία «Ρεμπέτικα τραγούδια ως στιχουργικό και μουσικό σύνολο».

³⁰ Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (2/7/1936), α' μέρος, τχ. 644.

γράφος κάνει λόγο για τους στίχους του τραγουδιού «Μπουζούκι μου διπλόχορδο» του Βαμβακάρη καθώς και στο περιεχόμενο ενός ακόμη δίστικου που αναφέρεται στον εαυτό του³¹.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους γύρω από το περιεχόμενο του μηνύματος τραγουδιών που προκαλούν μουσική κατάπτωση λόγω των παραβατικών και ανατολίτικων χαρακτηριστικών τους, καθώς και σε αρκετές περιπτώσεις στο περιεχόμενο ενός τραγουδιού – που αποτελεί το πρώτο θύμα της αρχόμενης λογοκριτικής δράσης της μεταξικής δικτατορίας³² –, της «Βαρβάρας» του Τούντα Π.

Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (20/1/1936) ο αρθρογράφος, περιγράφοντας τις ενοχλητικές έως άθλιες συνθήκες που επικρατούν σε καμπαρέ της Δράμας, αναφέρεται μεταξύ άλλων στο δίστικο: «Αλλά-

«Η κακούργα πεθερά» του Ιάκωβου Μοντανάρη... δεν υπήρχε δε Νεοέλληνας που να μην υπετονθόρισε τους στίχους της, που εκδοθέντες σε βιβλιαράκι, πουλήθηκαν σε 300.000 αντιτύπων!».

³¹ Γ. Β-ς., «Τι είναι αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι –ο Παπαϊωάννου», *Θάρρος* (31/8/1937), Πειραιάς.

«Να ένα ωραίο δίστικο αφιερωμένο στο μπουζούκι του:

μπουζούκι μου διπλόχορδο / μπουζούκι μου καϊμένο. Και παρακάτω, πάλι στο μπουζούκι του: *το ντέρτι που 'χω στην καρδιά / το ξέρεις και λυπάσαι.*

Κάνει και δηλώσεις στον κόσμο ο Μάρκος, όπως τις λέει, σε μια τελευταία πλάκα του:

Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά εμένα μ' αγαπούνε / μόλις θα μ' αντικρύσουνε θυσία θα γινούνε.

Δηλαδή καλούτσικο τετράστιχο».

³² Βλησίδης, Κ., (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 26-27.

«Το σχετικό νομικό πλαίσιο ελέγχου και ποινικοποίησης ενός ολόκληρου πολιτισμικού πεδίου χρονολογείται ήδη από τις 31-8-1936, όταν δημοσιεύεται ο Αναγκαστικός Νόμος 45/1936 “Περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού”. Υπό την ηγεσία του Θεολόγου Νικολούδη, το κρίσιμο αυτό Υφυπουργείο θα αποτελέσει τον καθ’ ύλην αρμόδιο θεσμό σχετικά με οτιδήποτε αφορά τη “διαφώτιση της δημοσίας γνώμης”, δηλαδή τον ελληνικό και ξένο ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, τα παντοειδή συνέδρια και εκθέσεις, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τα βιβλία, και τους δίσκους γραμμοφώνου, οι οποίοι οφείλουν εφεξής να βρίσκονται “εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών”. Πράγματι, βάσει του Βασιλικού Διατάγματος της 12-3-37 (ΦΕΚ 93, Τεύχος Α') που ακολούθησε (“Περί αρμοδιότητας των παρά τω Υφυπουργείω Τύπου και Τουρισμού Διευθύνσεων, Τμημάτων και Γραφείων ως και κατανομής του προσωπικού”), σε εφαρμογή του ΑΝ 45, οριζόταν λεπτομερέστερα ότι στη Διεύθυνση Εσωτερικού Τύπου υπαγόταν μεταξύ άλλων και το “Γραφείον Εποπτείας του Εσωτερικού Τύπου”: στην αρμοδιότητα του Γραφείου αυτού αναγόταν – πέραν της εποπτείας των εφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, εντύπων, θεατρικών και κινηματογραφικών έργων, διαλέξεων, ραδιοφωνικών εκπομπών κ.ά. – και η εποπτεία των δίσκων γραμμοφώνου».

να εγεννήθηκα και μόρτης θα πεθάνω / Γιατί δεν γνώρισα καλλίτερη απ' τη ζωή που κάνω»³³. Επίσης, σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* (28/4/1936) ο αρθρογράφος υποστηρίζει εμμέσως ότι το περιεχόμενο του μηνύματος των τραγουδιών που ακούστηκαν στην παράσταση «Πλούτος» του Κ. Κουν επιτρέπουν «την γελοιοποίησιν και τον καραγκιοζισμόν, τον χασικλιδισμόν»³⁴. Τον επόμενο μήνα, σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (27/5/1936), επικρίνεται έντονα το χασικλίδικο περιεχόμενο του μηνύματος ενός ελαφρολαϊκού τραγουδιού που, σύμφωνα με τον συγγραφέα, παραπέμπει σε πρεζακισμούς³⁵. Μία ημέρα αργότερα, σε άρθρο του *Χρονογράφου* ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το περιεχόμενο του μηνύματος των τραγουδιών που εμπεριέχουν «μάγκικες και αντάμικες» αισχρολογίες και ακούγονται σε ελαφρές επιθεωρήσεις³⁶. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* (30/8/1936), μία μέρα πριν από τη δημοσίευση του Αναγκαστικού Νόμου 45/1936, ο αρθρογράφος επικαίρει για την έναρξη της λογοκριτικής δράσης σημειώνοντας ότι «έχομεν και δίσκους... άσεμνους από τους οποίους φαίνεται ότι θα μας απαλλάξη ο σχετικός νόμος – απόδειξις ο δίσκος της “Βαρβάρας”, του οποίου απηγορεύθη το σερβίρισμα»³⁷. Λίγες μέρες αργότερα, σε δημοσίευμα του *Χρονογράφου* (5/9/1936) ο αρθρογράφος αρχικά σημειώνει ότι στους στίχους των ερωτικών τραγουδιών δεν υπάρχει πλέον «Καμία ανωτερότης, κανένα αίσθημα αναγόμενο σε υψηλότερες λυρικές σφαίρες, ουδεμία αγνότης...». Στη συνέχεια, πραγματοποιεί έμμεση αναφορά στο περιεχόμενο του μηνύματος των τραγουδιών της ευτελούς κατηγορίας της «Βαρβάρας», επισημαίνοντας ότι σε όλη τη χώρα ακούγονται τραγούδια που ενδιαφέρονται για τα καμώματα της Βαρβάρας «που ξενυχτάει στις Γλυφάδες» και από τραγούδια «που αναφέρο-

³³ Μπέζος Κ., «Το καμπαρέ των επαρχιακών πόλεων, *Η Βραδυνή* (20/1/1936).

³⁴ Ροδάς Μ., «Το Θέατρον: ο Πλούτος», *Ελεύθερον Βήμα* (28/4/1936).

³⁵ *Έθνος* (27/5/1936): «Πρεζακισμοί».

Πρόκειται για ελαφρολαϊκό ταγκό των Ριτσιάδη και Σύλβιου, έντονα επηρεασμένου από τα χασικλίδικα ρεμπέτικα της εποχής, και οι στίχοι του (στους οποίους θα αναφερθούμε στη συνέχεια) δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό: *Πάνθεον*, «Χασίς», τχ. 129, Μάιος 1936.

³⁶ Σπάλας Π., «Τα τραγούδια», *Χρονογράφος* (28/5/1936), Πειραιάς.

³⁷ *Αθηναϊκά Νέα* (30/8/1936): «Οι άσεμνοι δίσκοι».

νται ο' εκδικήσεις, σε πάθη, σε φιφτιουδισμό και σε βλακείες»³⁸. Σε άρθρο που δημοσιεύεται μία εβδομάδα αργότερα, ο συγγραφέας εκφράζει τη σύμπνοιά του με τη δίωξη της Βαρβάρας σημειώνοντας: «Δεν θα σταθή σε χλωρό κλαρί η αναισχυντος και άσεμνος «Βαρβάρα»³⁹. Επίσης, σε άρθρο του ίδιου μήνα (Σεπτέμβριος 1936) ο αρθρογράφος, προσωποποιώντας τη Βαρβάρα και αναπαριστώντας την ως παρουσία θηλυκού γένους, πραγματοποιεί έμμεση αναφορά στο περιεχόμενο του μηνύματος και άλλων προσωποποιημένων τραγουδιών σημειώνοντας την ανάγκη ποινικής δίωξης και για «ένα σωρό άλλες χασικλούδες και μερακλούδες που προπαγανδίζουν» το μαυράκι⁴⁰. Σε άρθρο του ίδιου μήνα ο αρθρογράφος αναφέρεται και σε αυτή την περίπτωση εμμέσως στο περιεχόμενο του μηνύματος της «Βαρβάρας» χαρακτηρίζοντάς τη ως «αισχρό» και «πρόστυχο» τραγούδι, σημειώνοντας μεταξύ άλλων ότι: «Απηγορεύθη τώρα το πιο πρόστυχο τραγούδι που έχει γίνη, η Βαρβάρα...»⁴¹. Σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου μήνα, στο περιοδικό *Εβδομάς*, ο αρθρογράφος, αναφερόμενος εμμέσως στο περιεχόμενο του μηνύματος της «Βαρβάρας», σημειώνει ότι «έκανε την εμφάνισή της και στο προσκήνιο» για να γίνει «γαργαλιστικώτερη» και «πιο αναιδής». Στη συνέχεια και προκειμένου να επεκταθεί η δίωξη και σε άλλα παρόμοια τραγούδια, αναφέρει ότι οι αρμόδιοι θα πρέπει να εντοπίσουν το περιεχόμενο του μηνύματος των ακατάλληλων τραγουδιών στις «διάφορες ύποπτες ανθολογίες» που μεταξύ άλλων είναι ακατάλληλα «όχι πια για παιδιά και νεαρούς αλλά και για μεγάλους»⁴². Σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος αναφέρεται για μία ακόμη φορά εμμέσως στο περιεχόμενο του μηνύματος των τραγουδιών που χαρακτηρίζει «αντάμικα, χασικλίδικα, ξεπεσμένα, βρωμερά» και που μεταξύ άλλων οδηγούν σε μουσική κατάπτωση και «στις τελευταίες

³⁸ Σπάλας Π., «Τα τραγούδια», *Χρονογράφος* (5/9/1936), Πειραιάς.

«Ούτε ένας στίχος τους όμως είνε δυνατό να μας κινήση κάπως το ενδιαφέρον. Καμμία ανωτερότης, κανένα αίσθημα αναγόμενο σε υψηλότερες λυρικές σφαίρες, ουδεμία αγνότης, καμμία λυρική φράσις και χρώμα, τίποτα».

³⁹ *Ο Τύπος* (12/9/1936): «Βαρβ...».

⁴⁰ Γεωργάκαλος Ν., «Το ελληνικό τραγούδι», *Νέοι Καιροί* (12/9/1936), Πειραιάς.

⁴¹ Απόκοσμος, «Η Βαρβάρα», *Χρονογράφος* (30/9/1936), Πειραιάς.

⁴² *Εβδομάς*, «Βαρβάρες», Σεπτ. 1936, τχ. 466.

βαθμίδες του πολιτισμού»⁴³. Επίσης, σε άρθρο που χρονικά συμπίπτει με την επιβολή της γενικευμένης λογοκρισίας (Νοέμβριος 1937), ο αρθρογράφος, έχοντας προφανώς υπόψη του την ευρύτατη κυκλοφορία των τραγουδιών χασικλίδικου περιεχομένου κατά τα προηγούμενα χρόνια, θεωρεί το «περιεχόμενο» των εν λόγω τραγουδιών υπεύθυνο για το γεγονός ότι ο ελληνικός λαός αναπαρίσταται ως χασισοπότης⁴⁴. Τέλος σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (1/12/1938) ο αρθρογράφος αντιμετωπίζει με εμφανώς ειρωνική διάθεση την παρακάτω «νταηλίδικη» στροφή: «Τα στήθη μου κατάντησαν / βασάνων κατοικία / που κατοικούν οι λέοντες / και τ' άγρια θηρία, αχ-βαχ!..» που συνοδεύει τους «αδικαιολόγητους» στεναγμούς των κουτσαβάκηδων⁴⁵.

Στη μία από τις δύο ουδέτερες αναφορές της τρίτης χρονικής υποπεριόδου (1936-38) ο αρθρογράφος, αναφερόμενος στην επικείμενη δίκη που θα διεξαχθεί την επόμενη μέρα για τον δημιουργό της «Βαρβάρας» και άλλων ογδόντα εννέα συγκατηγορούμενων στην πλειοψηφία δισκοπωλών, αναφέρεται στο περιεχόμενο των – υπο κατηγορία από το τριμελές πλημμελειοδικείο – στίκων του τραγουδιού, λαμβάνοντας ουδέτερη θέση, για να μην αποτελέσει, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, τον εννενηκοστό πρώτο συγκατηγορούμενο⁴⁶. Επίσης, σε άρθρο του περιοδικού *Πάνθεον* παρατίθενται οι στίχοι ελαφρο-λαϊκού ταγκό, στο οποίο έχουμε αναφερθεί παραπάνω⁴⁷.

⁴³ Σπάλας Π., «Λαϊκά τραγούδια», *Χρονογράφος* (24/6/1937), Πειραιάς.

⁴⁴ Μαράκης Ν., [«Τα γραμμόφωνα» και ο «αμανές»], *Σημαία* (30/11/1937).

«Εάν ένας ξένος ήθελε να κρίνει το ποιόν μας από το περιεχόμενο των κυκλοφορούντων δίσκων θα εξαρακτήριζε τουλάχιστον τα τρία τέταρτα του λαού μας ως χασισοπότης».

⁴⁵ Κατηφόρης Π., «Παληά αθηναϊκά ήθη: οι κουτσαβάκηδες», *Έθνος* (1/12/1938).

⁴⁶ Μιμ. Ψαθ., «Η “Βαρβάρα” εις το... εδώλιον!», *Αθηναϊκά Νέα* (20/12/1936).

«Η Βαρβάρα καλείται αύριο στο τριμελές να δώση λόγον των... λόγων και των έργων της στη Γλυφάδα. Ο πατήρ της μαζί με στρατιάν ενενήντα άλλων συγκατηγορουμένων θα δικασθή για τα ήθη της κόρης του [...]. Η κατηγορία αφορά τρία σημεία τους ψαρεύματος της Βαρβάρας, τα οποία λόγω ευρυτέρας εννοίας που μπορούν να προσλάβουν, εγκρίθηκαν ως θίγοντα το δημόσιον αίσθημα. Και φυσικά γι' αυτόν τον λόγον δεν τα αναφέρωμεν για να μη συμπληρώσωμεν τον αριθμόν των 90 κατηγορουμένων με ένα ακόμη...».

⁴⁷ *Πάνθεον*, «Χασίς», τχ. 129, Μάιος 1936.

3.2.3. «Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο

Οι αρθρογράφοι αναφέρονται στα «ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο σε 65 περιπτώσεις, ποσοστό 52,8% επί του συνόλου των αναφορών της κατηγορίας «ρεμπέτικα» τραγούδια», και σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα 6, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 καταγράφονται 3 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 άλλες 2 αναφορές, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 συνολικά 43 αναφορές, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 ακόμη 17 αναφορές.

Πίνακας 6

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
«Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο		2	1		2		18	25		7	10		65
Σύνολο	3			2			43			17			

Αναλυτικότερα, και σύμφωνα με τον πίνακα 6, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33) καταγράφονται 2 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και 1 ουδέτερη αναφορά. Στις δύο αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις η αρθρογράφος Σπανούδη Σ. αρχικά προσδιορίζει την προέλευση των ρεμπέτικων τραγουδιών «που μεταφυτευθήκαν χωρίς εκλεκτισμό κανένα, από τα χειρότερα bas-fonds της Μικρασίας και Πόντου, μοιραίως και τυχαίως, για να συγκινούν πρόσκαιρα τα πλήθη και να εξεγείρουν μόνον τα ζώδια του ένστικτα», χαρακτηρίζοντάς τα και ως «θλιμμένα απομεινάρια της σκλαβιάς και του χαμού». Στη συνέχεια, προεκτείνοντας τη σκέψη της στο παρόν, τα χαρακτηρίζει μεταξύ άλλων ως «τουρκόφωνα και αλβανόφωνα κομμάτια, ταπεινά, χυδαία και γαιώδη, που

χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής μουσικής ρυπαρογραφίας»⁴⁸. Στη μία ουδέτερη αναφορά της πρώτης χρονικής υποπεριόδου σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (12/8/1931), ο αρθρογράφος καταγράφει στην αναφορά του το τραγούδι «Κουκλάκι μου»⁴⁹.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 καταγράφονται δύο αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση. Συγκεκριμένα, η αρθρογράφος Σπανούδη Σ. επαναλαμβάνει την ίδια επιχειρηματολογία και διατύπωση με αυτήν την πρώτης υποπεριόδου (βλ. παραπάνω ό.π., *Μουσική ζωή*, Οκτώβριος 1931), διατυπώνοντας όμως παράλληλα την επιθυμία της να αναλάβουν πρωτοβουλία τα «*Αθηναϊκά Νέα*» για να επιτευχθεί ο επιβαλλόμενος «μουσικός εξαγνισμός», μέσα από την απομάκρυνση των ανεπιθύμητων επιρροών από το χώρο της λαϊκής μουσικής, που «δυσφημίζουν την Ελλάδα»⁵⁰.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38, για την εν λόγω κατηγορία καταγράφονται 18 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, και 25 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Οι υποστηρικτές αρθρογράφοι επισημαίνουν στις αναφορές τους την πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία και δημοφιλία – ακόμα και στο εξωτερικό – των ρεμπέτικων τραγουδιών, η οποία μεταφράζεται σε χιλιάδες πωλήσεις, επειδή, όπως υποστηρίζουν, τα τραγούδια αυτά μεταξύ άλλων συγκινούν και είναι γεμάτα μεράκι και καϋμό. Ειδικότερα, σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936) αρχικά ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τα δημοφιλή και ιδιαίτερα επιτυχημένα λαϊκά τραγούδια «με τους ιδιόρρυθμους τόνους και στίχους», που κυκλοφορούν και διαδίδονται ευρύτατα. Στη συνέχεια και στο ίδιο άρθρο καταγράφονται 6 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις για τραγούδια έξι δημιουργών του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για τα ιδιαίτερα δημοφιλή και εμπορικά επιτυχημένα τραγούδια «Κακούργα πεθερά» και «Πέντε μάγκες», του Μοντανάρη Ι., που ο αρθρογράφος

⁴⁸ Σπανούδη Σ., «Η μουσική και ο ελληνικός λαός», *Μουσική ζωή* (Οκτώβριος 1931), τχ. 1.

⁴⁹ Nx-A, «Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποτών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

⁵⁰ Σπανούδη Σ., «Μουσικά επιφυλλίδες - Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας», *Αθηναϊκά Νέα* (10/11/1934).

υποστηρίζει ότι «η μουσική τους και οι στίχοι τους... είνε θαυμάσιοι», για τη «Δημητρούλα» του Τούντα Π., που επίσης «έχει πέρασι», για τα ζεϊμπέκικα, χασάπικα και μάγκικα τραγούδια του Βαμβακάρη, όπως η «Φραγκοσυριανή» που «μπιζάρεται αγρίως» και παίζεται ασταμάτητα. Ακόμη, γίνεται λόγος για τα τραγούδια «Μάνα μη με καταριέσαι», «Η μάνα σου θα το πληρώση» και «Είσαι ψεύτης Παναγιώτη» του Σκαρβέλη Κ., που «κυκλοφορούν αθρόως», για τραγούδια μη-επώνυμων δημιουργών όπως: το τραγούδι «Πλακιώτισσα» του Κερκυραίου Μεσημέρη το οποίο ο αρθρογράφος χαρακτηρίζει τέλειο, καθώς και για ένα αρχοντορεμπέτικο του Ιάκωβου Ηλία το οποίο χαρακτηρίζεται «ωραίο»⁵¹. Στο δεύτερο μέρος του αφιερώματος του ίδιου αρθρογράφου που υπογράφει ως «Ο ρεπόρτερ» (*Μπουκέτο*, 9/7/1936), καταγράφονται ακόμη 3 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις για τα τραγούδια τριών δημιουργών του ρεμπέτικου, όπως τα ζεϊμπέκικα «Αντιλαλούν η φυλακές» και «Κάντονε, Σταύρο, Κάντονε του Βαμβακάρη και τα ζεϊμπέκικα «Με ζουρνάδες με νταούλια» και «Έμαθα πώς παντρεύεσαι» του Τούντα, που σύμφωνα με τον συγγραφέα είναι μεταξύ άλλων «γεμάτα καϋμό και μεράκι», καθώς και ένα «ωραιότατο» χασάπικο, «του οποίου δυστυχώς αγνοούμε τον ποιητή και συνθέτη και το οποίο είνε πολύ “αν βόγκ” στους “ρεμπέτικους” κύκλους»⁵². Σε άρθρο της ίδιας χρονιάς, καταγράφεται 1 ακόμη αναφορά, για ένα ζεϊμπέκικο, «...όλο περηφάνεια και χάρη»⁵³. Επίσης, σε άρθρο του ίδιου έτους καταγράφονται 3 ακόμη αναφορές. Μία έμμεση θετική αναφορά για τη «Βαρβάρα», για την οποία ο αρθρογράφος αναφέρει ότι: «Εις 5.000 είχαν φθάσει σε ολίγους μήνας οι πωληθέντες δίσκοι». Μία επίσης θετική αναφορά για τα τραγούδια του συνθέτη Τούντα Π. –και πιο συγκεκριμένα για το εμπορικά επιτυχημένο «Κουκλάκι» καθώς και για άλλα πενήντα ένα δημοφιλή τραγούδια «κουκλάκια» του ίδιου συνθέτη – που όπως σημειώνει ο αρθρογράφος «ποιος δεν ξέρει και δεν έχει ακούσει χιλιά-

⁵¹ Ο ρεπόρτερ, «Τα μάγκικα και τα ρεμπέτικα», *Μπουκέτο* (2/7/1936), μέρος α', τχ. 644.

⁵² Ο. π., *Μπουκέτο* (9/7/1936), μέρος β', τχ. 645.

⁵³ Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Μέσα στη νύχτα», *Το Φως* (3/8/1936).

«Έπαιζεν ένα ζεϊμπέκικο. Τι θρήνο που έκλεινε μέσα και τι λυγμό; Ένα μεράκι, βαθύ, σοβαρό, που δεν κόβεται από κανένα εξαφνικό σκίρτημα χαράς, μια μουσική βαρειά από κυριαρχημένη θλίψη, μια μουσική με κάτι καμπύλες, όλο περηφάνεια και χάρη».

δες φορές». Στη συνέχεια του άρθρου παρατίθεται συνέντευξη του Τούντα, στην οποία ο δημιουργός κάνει λόγο για ένα δημοφιλές τραγούδι του: «Λιλή η σκανταλιάρα» για το οποίο μεταξύ άλλων υπονοεί ότι έκανε καριέρα και στο εξωτερικό και συγκεκριμένα αναφέρει ότι έλαβε «συγχαρητήρια» από την Αμερική⁵⁴. Σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τη μεγάλη επιτυχία των τραγουδιών όπως η «Φαληριώτισσα», «Σιγά-σιγά» και «Μη με στέλνεις μάννα...», δηλαδή τα τραγούδια του Παπαϊωάννου που μεταξύ άλλων σπάνε ταμεία και είναι πολύ μεγάλες εμπορικές επιτυχίες⁵⁵. Επίσης, λίγες μέρες αργότερα, ο ίδιος αρθρογράφος αναφέρεται στα τραγούδια «Φαληριώτισσα», «Η μοδιστρούλα» και «Το ραντεβού», που επίσης είναι του Παπαϊωάννου και για τα οποία αναφέρει μεταξύ άλλων ότι είναι οι καλύτερες λαϊκές συνθέσεις⁵⁶. Τέλος, κατά το επόμενο και τελευταίο έτος τρίτης χρονικής υποπεριόδου (1936-38) καταγράφονται άλλες 2 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, και μάλιστα καταγράφονται σε άρθρα της φανατικής πολέμιας ιδιαίτερα των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του ρεμπέτικου, Σπανούδη Σ.

Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* (27/2/1938) η αρθρογράφος κάνει λόγο για τρία τραγούδια την «Ωμορφη της Βαγδάτης», το «Γιαρούμπι» και το «Ποιος ασίκης σαν και μένα – στα σοκάκια περπατεί», τα οποία υπήρξαν ιδιαίτερα δημοφιλή στα παράλια της Μικράς Ασίας, και μεταξύ άλλων ενθουσίασαν και ενέπνευσαν «τον Μωρίς Ραβέλ μια μέρα που τάκουσε σ' ένα καμπαρέ της Μονμάρτης να το τραγουδά μια παρέα από καλλίφωνους Πολίτες φοιτητές»⁵⁷. Επίσης, σε άρθρο της ίδιας αρθρογράφου λίγους μήνες αργότερα, όπου εξαπολύει για μία ακόμη φορά επίθεση εναντίον του αμανέ και των ρεμπέτικων τραγουδιών, στο τέλος του άρθρου τοποθετείται θετικά για δεύτερη φορά απέναντι στα τραγούδια: «Γιαρούμπι»,

⁵⁴ Μιμ. Ψαθ., «Η “Βαρβάρα” εις το... εδώλιον!», *Αθηναϊκά Νέα* (20/12/1936).

⁵⁵ Γ. Β-ς., «Τι είνε αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι-Ο Παπαϊωάννου», *Θάρος* (31/8/1937).

⁵⁶ Γ. Β-ς., «Τα λαϊκά τραγούδια», *Θάρος* (9/9/1937), Πειραιάς.

«Τα τραγούδια του – γιατί και ο στίχος τους και η μουσική τους είνε δική του – είνε οι πιο καλλιτέρες λαϊκές συνθέσεις».

⁵⁷ Σπανούδη Σ., «Οι κόσμοι της τέχνης-Για το δημοτικό τραγούδι», *Ελεύθερον Βήμα* (27/2/1938).

«Γελεκάκι» και «Αλάνι» που τα χαρακτηρίζει μεταξύ άλλων ως «λαϊκά αριστουργήματα»⁵⁸.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειώσουμε ότι η ιδεολογική μεταστροφή της Σπανούδη Σ. – που υπήρξε φανατική πολέμιος από το 1931, ιδιαίτερα του αμανέ και των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του μικρασιατικού ρεμπέτικου – φαίνεται να εξελίσσεται από τον Φεβρουάριο του 1938, δηλαδή λίγους μήνες μετά την επίσημη έναρξη της μεταξικής λογοκρισίας (30 Νοεμβρίου 1937) και ολοκληρώνεται το 1951⁵⁹. Μάλιστα, την παραπάνω περιπώση θα επιχειρήσουμε να την προσεγγίσουμε ερμηνευτικά στο επόμενο τέταρτο κεφάλαιο και κατά τη συζήτηση των συμπερασμάτων.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο κυρίως για τα «άσεμνα», τα «αισχρά» κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών που «μολύνουν» την ατμόσφαιρα και τον πολιτισμό του ελληνικού λαού και σε αρκετές περιπτώσεις επικαίρουν για τη λήψη κατασταλτικών μέτρων από τη μεταξική εξουσία. Συγκεκριμένα, στο δημοσίευμα – που αναφέρεται στη θεατρική παράσταση ο «Πλούτος» – στο οποίο αναφερθήκαμε και παραπάνω, ο αρθρογράφος επικρίνει έντονα την παρουσία των τραγουδιών της κατηγορίας «Γελεκάκι» και «Κάτω στα λεμονάδικα»⁶⁰. Στο σημείο αυτό θα

⁵⁸ Σπανούδη Σ., «Οι κόσμοι της τέχνης-Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

«Παρόμοια λουλούδια, που άνθησαν αναπάντεχα μέσα στην ιλύ των παντοίων ρευμάτων της λαϊκής μας μουσικής θαύμασαν χωρίς επιφυλάξεις ο Μωρίς Ραβέλ και ο Επτόρε Ρομανιόλι, και τ' ανακήρυξαν με όλο το κύρος τους, αριστουργήματα του είδους. Το «Γιαρούμπι» και το «Γελεκάκι». Θα μου επιτραπή σήμερα να υποδείξω στους μουσικούς μας ένα ακόμα λαϊκό αριστούργημα “Το Αλάνι”...Την ανακάλυψί του χρωστώ σ' ένα νέο καλλιτέχνη, τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη, φανατικό κι' εμπνευσμένο εκζητητή του λαϊκού ωραίου στην κάθε τέχνη».

⁵⁹ Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε ότι η ιδεολογική μεταστροφή της Σπανούδη Σ. φαίνεται να ολοκληρώνεται και να αποτυπώνεται εντυπωσιακά αρκετά χρόνια αργότερα σε άρθρο της [βλ. Σπανούδη Σ., «Οι κόσμοι της λαϊκής τέχνης: ο Τσιτσάνης», *Τα Νέα* (1/2/1951)], όπου αναφέρει: ότι τα ρεμπέτικα του Τσιτσάνη είναι ένα μουσικό είδος «αξιόπροσχετο και μεστό από καλλιτεχνική ουσία», και μεταξύ άλλων θετικών αξιολογήσεων επισημαίνει για τα εν λόγω τραγούδια ότι είναι «ορθόδοξα και σεμνά, με αγνή συναισθηματική προέλευσι», και ότι «αποβλέπουν πριν απ' όλα στην αγνή συναισθηματική συγκίνηση». Πρώτη αναδημοσίευση του εν λόγω άρθρου στην ελληνική γλώσσα, στο (Χολστ, 1977).

⁶⁰ Ροδάς Μ., «Το θέατρον – Ο “Πλούτος”», *Ελεύθερον Βήμα* (28/4/1936).

πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι λίγες μέρες μετά την έλευση της μεταξικής δικτατορίας καταγράφεται η πρώτη μεμονωμένη πράξη λογοκριτικής δραστηριότητας με την απαγόρευση του πρώτου ρεμπέτικου τραγουδιού, της «Βαρβάρας» [βλ. παραπάνω, *Ο Τύπος* (29/8/1936) και *Αθηναϊκά Νέα* (30/8/1936)], που το περιεχόμενο του μηνύματός του καθώς και η ευχάριστα αποδεκτή και ιδιόρρυθμη μελωδία του απασχόλησε έντονα το ενδιαφέρον των αρθρογράφων και του πληθυσμού, και γι' αυτό το λόγο χαρακτηρίστηκε ως ένα από τα δημοφιλέστερα τραγούδια της εποχής του. Ένδειξη της απόπειρας περιθωριοποίησης καθώς και της μετέπειτα λήψης των αστυνομικών μέτρων εναντίον της «Βαρβάρας» είναι το γεγονός ότι παρήχθησαν δεκάδες δημοσιεύματα που αναφέρονται σε αυτήν.

Συγκεκριμένα, σε άρθρο του *Χρονογράφου* (5/9/1936), στο οποίο έχουμε αναφερθεί και πρωτύτερα, και στην τελευταία παράγραφο, ο αρθρογράφος κάνει λόγο για την ανάγκη περιορισμού των τραγουδιών που αποτελούν «μουσικά αναγούλιάσματα», καθώς και για «τις διάφορες αηδίες που προσβάλλουν κάθε έννοιαν μουσικής»⁶¹. Επίσης, σε άρθρο της πειραιώτικης εφημερίδας *Νέοι Καιροί* (10/9/1936) με αφορμή την απαγόρευση της «Βαρβάρας» ο αρθρογράφος διαμαρτύρεται και εναντίον άλλων ρεμπέτικων τραγουδιών, όπως η «Ζωντοχήρα», τα οποία οδηγούν σε μουσική κατάπτωση και «μολύνουν» εξίσου⁶². Σε άρθρο της ίδιας ημέρας, στην εφημερίδα *Η Ίδη* (10/9/1936), ο αρθρογράφος διαμαρτύρεται για τη μουσική κατάπτωση που προκαλούν τα τραγούδια της κατηγορίας της «Βαρβάρας» και επιζητεί να ληφθεί «μέριμνα» από το Κράτος⁶³. Σε άρθρο της επόμενης ημέρας ο αρθρογράφος εκφράζει την ικανοποίησή του για τη δίωξη της «Βαρβάρας» αναφέροντας ότι: «Η λογοκρισία απηγόρευσε την διαβόητη «Βαρβάρα» και καλώς έπραξε»⁶⁴. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Σημαία* (12/9/1936) ο αρθρογράφος επισημαίνει την ανάγκη, όπως εξέλιπε η «Βαρβάρα», να ε-

«Τα διάφορα “γλεκάκια” και τα “λεμονάδικα” απομακρύνουν τους αρχαίους και μας εντοπίζουν απλώς εις τον δρόμον της ρουτίνας και του κατώτερου λαϊκού γούστου».

⁶¹ Σπάλας Π., «Τα τραγούδια», *Χρονογράφος* (5/9/1936), Πειραιάς.

⁶² *Νέοι Καιροί* (10/9/1936): «Η νότες του αμανέ».

⁶³ *Η Ίδη* (10/9/1936): «Τα τραγούδια», Ηράκλειο Κρήτης.

⁶⁴ *Νέοι Καιροί* (11/9/1936): «Απαγόρευσις άσματος», Πειραιάς.

κλείψουν απ' τη μέση και ένα σωρό άλλα τραγούδια⁶⁵. Δύο ημέρες αργότερα, σε άρθρο της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* (14/9/1936) ο αρθρογράφος εκφράζει εμμέσως αρνητική αξιολόγηση, χρησιμοποιώντας την έκφραση «ελλείπει καλλιτέρων» τραγουδιών για να αιτιολογήσει την αστυνομική απαγόρευση της «Βαρβάρας»⁶⁶. Σε ένα ακόμη άρθρο ο αρθρογράφος αρχικά εκφράζει την ικανοποίησή του για την επιβολή της λογοκρισίας κατά της «Βαρβάρας» και κάνει λόγο για την ανάγκη ποινικής δίωξης όλων των τραγουδιών «της τελευταίας εποχής», που εμπεριέχουν «αρρωστημένα αισθήματα»⁶⁷.

Σε άρθρο του επόμενου έτους στην εφημερίδα *Θάρρος* (23/6/1937) δημοσιεύεται – προχρονολογημένη παραδόξως⁶⁸ κατά δύο ημέρες – η απόφαση του Υπουργείου Ασφαλείας που απαγορεύει την κυκλοφορία συγκεκριμένων «άσεμνων» – και ανεπιθύμητων από το καθεστώς – τραγουδιών⁶⁹. Στο σημείο αυτό θα αναφέρουμε ότι, σύμφωνα με τον Βλησίδη (2004, σ. 33-35), κατά τη διάρκεια του συγκεκριμένου έτους καταγράφονται 3 αστυνομικές διατάξεις που αφορούν τη δίωξη «άσεμνων» και «ακατάλληλων» ρεμπέτικων τραγουδιών τα οποία μεταξύ άλλων βλασφημούν και σατιρίζουν ακόμα και τη θρησκεία⁷⁰. Επίσης σε άρθρο του *Χρονογράφου* (4/9/1937), ο συγγρα-

⁶⁵ Μαράκης Ν., «Οι δίσκοι γραμμοφώνου», *Σημαία* (12/9/1936).

«Δεν είναι μόνον η “Βαρβάρα”. Είναι κι’ ένα σωρό άλλοι δίσκοι... που πρέπει το δίχως άλλο να λείψουν απ’ τη μέση. Άπειροι δίσκοι που σου τρυπούν τ’ αυτιά και σου αναστατώνουν τα μέσα [...]. Πρέπει να αποσυρθούν της κυκλοφορίας όλα αυτά και να καταστραφούν το ταχύτερον».

⁶⁶ *Αθηναϊκά Νέα* (14/9/1936): «Τα τραγούδια».

«Η αστυνομία απηγόρευσε αυστηρώς να παίζεται και να άδεται κάποιο τραγούδι, από αυτά που, ελλείπει καλλιτέρων, νέμονται τας Αθήνας».

⁶⁷ Κ., «Άρρωστα τραγούδια», *Θάρρος* (19/9/1936).

«Χρειάζεται να συσταθή ένα καλλιτεχνικό-αισθητικό δικαστήριο κι’ ένας αμείλικτος εισαγγελέας που να καθίση στο σκαμνί του κατηγορουμένου όλα τα τραγούδια της τελευταίας εποχής...».

⁶⁸ βλ. και στο (Βλησίδης, 2004, σ. 34).

⁶⁹ *Θάρρος* (23/6/1937): «Απόφασις του υπ/ργείου Ασφαλείας».

«Δι’ αποφάσεως του Υφυπουργείου Ασφαλείας απηγορεύθη η χρησιμοποίησις και κυκλοφορία των κάτωθι πλακών γραμμοφώνων ως άσεμνων και εν γένει περιεχομένου αντιβαίνοντος τους ισχύοντας Νόμους. “Ο Μεσολογγίτης εις την Αβησσυνίαν”, “Η Βαρβάρα”, “Ο υπομονητικός”, “Της χήρας το καρπούζι”, “Το δικαστήριο”, το “πέσε πρώτη”, και ο “Απόστολος”».

⁷⁰ Ο.π., στο (Βλησίδης Κ., 2004, σ. 33-35).

φέας, κάνοντας λόγο για τα μάγικα τραγούδια, υποστηρίζει ότι «όχι μονάχα την έννοια της αρμονίας και τον σκοπό της μουσικής στραγγαλίζουν, αλλά διά των λέξεων των διαφθείρουν και τα ήθη»⁷¹. Δύο μήνες αργότερα, και περίπου κοντά στην ημερομηνία της επίσημης επιβολής της μεταξικής λογοκρισίας, καταγράφονται 5 δημοσιεύματα τα οποία είτε διαφοροποιούνται ελαφρώς μεταξύ τους στον τίτλο που φέρουν, είτε και σε μεγαλύτερο βαθμό στο περιεχόμενο, ωστόσο περιέχουν 5 αναφορές που μεταξύ άλλων κάνουν λόγο για την απαγόρευση των «άσεμνων» τραγουδιών ή εκείνων που θίγουν την θρησκεία. Πρόκειται για τα δημοσιεύματα: 1) *Έθνος* (29/11/1937): «Αι άσεμνοι πλάκες γραμμοφώνου». 2) *Έθνος* (30/11/1937): «Οι αμανέδες». 3) *Πρωία* (30/11/1937): «Αι απρεπείς πλάκες γραμμοφώνου». 4) *Ελεύθερου Βήμα* (30/11/1937): «Τα άσεμνα άσματα» και 5) *Ακρόπολις* (30/11/1937): «Καταργούνται οι αμανέδες». Μία ημέρα αργότερα σε άρθρο της εφημερίδας *Η Ίδη* (5/12/1937) ο αρθρογράφος κάνει λόγο και για τα δερβίσικα τραγούδια που έπρεπε να καταργηθούν επειδή μεταξύ άλλων, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, αποτελούσαν «παρακαταθήκη από γενεάς κουτσαβάκηδων»⁷².

Σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος κάνει λόγο για την «Ζωηρότατην ανακούφισιν» που προκαλεί «η απόφασις του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού, όπως απαγορευθούν εις τα επιθεωρησιακά θέατρα» μεταξύ

«Η εμβληματική Αστυνομική Διάταξη υπ' αριθμόν 12 της 14^{ης} Απριλίου ("Περί απαγορεύσεως βλαφημιών και χρήσεως πλακών φωνογράφου σατυριζουσών την θρησκείαν"), που βλέπει το φως την εποχή αυτή (με έναρξη ισχύος 25 Ιουνίου), προβλέπει στο άρθρο 3 ότι "επαφίεται ημίν το δικαίωμα όπως δι' αποφάσεων ημών απαγορεύωμεν την χρησιμοποίησιν πλακών φωνογράφου ων το περιεχόμενον κρίνεται παρ' ημίν ως άσεμνον και προσβάλλει γενικώς τα χρηστά ήθη". Υπό την αιγίδα του Υπουργείου Ασφαλείας, λοιπόν, και υπό την ανωτέρω νομοθετική πλατφόρμα, θα δημοσιοποιηθεί η δεύτερη (μετά τη "Βαρβάρα") και πιο εκτεταμένη λογοκριτική δράση: σε ελάχιστο χρόνο, στις 14 Ιουλίου 1937, και κατ' εφαρμογήν της ανωτέρω αστυνομικής διάταξης εκδίδεται η υπ' αριθμ. 52747 Φ 1/12 Απόφαση του Διευθυντού της Αστυνομίας Ιωάννη Βαβούρη, διά της οποίας απαγορεύεται η χρησιμοποίηση "των κάτωθι φωνογραφικών πλακών ως περιεχουσών άσεμνα και ακατάλληλα διά το κοινόν άσματα...". (σ.σ. Η απόφαση αναφέρεται στην απαγόρευση εννέα συγκεκριμένων τραγουδιών).

Σύμφωνα, επίσης με πηγές του συγγραφέα, η επόμενη, τρίτη κατά σειρά, περίπτωση μεμονωμένης λογοκριτικής δραστηριότητας πραγματοποιείται κατά τον Αύγουστο του 1937 και αφορά το τραγούδι του Ρούκουνα Κ., "Οι αδικοπνιγμένοι", με την υπ' αριθμόν 65911 Απόφαση του Διευθυντού της Αστυνομίας».

⁷¹ Σπάλας Π., «Μουσική», *Χρονογράφος* (4/9/1937), Πειραιάς.

⁷² *Η Ίδη* (5/12/1937): «Αμανέδες και άσεμνα», Ηράκλειο Κρήτης.

άλλων «τα “ρεμπέτικα” και τα άλλα παρεμφερή άσματα»⁷³. Σε άρθρο της ίδιας ημέρας στην εφημερίδα *Καθημερινή* (22/6/1938) επαναλαμβάνονται οι πληροφορίες του παραπάνω δημοσιεύματος για την απαγόρευση στα επιθεωρησιακά θέατρα μεταξύ άλλων και των «ρεμπέτικων και παρεμφερών ασμάτων» προκειμένου να διαφυλαχθεί η ελληνικότητα εις την «λαϊκήν μας παράδοσιν»⁷⁴. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Νέοι Καιροί* (27/9/1938) ο συγγραφέας Γεωργάκαλος Ν. εκφράζεται ειρωνικά και απαξιωτικά εις βάρος «θειών τραγουδιών» όπως το «Σουρωμένος θα ῥθω πάλι» και το «Χατζηκυριάκειο», και υποστηρίζει ότι η κατάπτωση του μουσικού αισθήματος του κοινού εν πολλοίς «οφείλεται στα ρεμπέτικα της εποχής»⁷⁵. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Καθημερινή* (31/10/1938) υπό τον τίτλο «Η λαϊκή μουσική» ο ανώνυμος αρθρογράφος κάνει λόγο για τρεις κατηγορίες λαϊκής φωνητικής μουσικής, εκ των οποίων η τρίτη κατηγορία συμπεριλαμβάνει τραγούδια όπως το θρηνώδες «Γελεκάκι», εναντίον των οποίων «πρέπει να γίνη πόλεμος και μάλιστα σκληρός. Από όλους: τας εφημερίδας, την υπηρεσίαν ελέγχου δίσκων γραμμοφώνου, τα μουσικά σωματεία και προ πάντων από την υπηρεσίαν Ραδιοφωνικών Εκπομπών». Σε ένα ακόμη άρθρο της πολέμιου του ρεμπέτικου και του αμανέ Σπανούδη Σ., η αρθρογράφος, εκτός από την επίθεσή της κατά του αμανέ, στην οποία θα αναφερθούμε στο επόμενο υποκεφάλαιο, κάνει λόγο και για την επείγουσα ανάγκη απαγόρευσης συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών. «Μα επείγει ν’ απαγορεύσουν αυστηρά εξ ίσου και την “Παξιμαδοκλέφτρα”, την “Κακούργα πεθερά”, το “Έύσου γέρο”, το “Λάζικο”... τον “Χασικλή”, τον “Γκαρίπ Χετζά”, το “Γκελγκελ Μπαρυσαλούμ” και πλείστα ακατονόμαστα τουρκόφωνα κι’ αλβανόφωνα κομμάτια, ταπεινά, χυδαία και γαιώδη, που χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερώτερα επίπεδα της μουσικής ρυπαρογραφίας...»⁷⁶. Στην προκειμένη περίπτωση η αρθρογράφος επικεντρώνει την επιχειρηματολογία

⁷³ *Έθνος* (22/6/1938): «Η ζωή: οι αμανέδες».

⁷⁴ *Καθημερινή* (22/6/1938): «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες».

⁷⁵ Το παρόν κείμενο αναδημοσιεύθηκε και στην εφημερίδα, *Η Δράσις* (1/10/1938), Ηράκλειο Κρήτης.

⁷⁶ Σπανούδη Σ., «Οι κόσμοι της τέχνης – Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

της στα ανθελληνικά και βρωμερά κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά της εικόνας των τραγουδιών του ρεμπέτικου, ενώ αξιοσημείωτο είναι το γεγονός, στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, ότι στο τέλος του κειμένου της εκφράζει θετικές αξιολογήσεις για τρία συγκεκριμένα ρεμπέτικα τραγούδια. Τέλος, η τελευταία αναφορά καταγράφεται σε κείμενο που αποτελεί τεκμήριο στο οποίο, σύμφωνα με τον Βλησίδη (2006, σ. 84-85), συνοψίζεται η επίσημη θέση και η πολιτική του μεταξικού καθεστώτος και στο οποίο γίνεται λόγος για την εξυγίανση της μουσικής παραγωγής που έχει επιτευχθεί από το μεταξικό καθεστώς: «Χάρης εις τας προσπάθειάς της Επιτροπής η μουσική παραγωγή εξυγιάνθη και εξωστρακίστηκαν όλα τα άσεμνα και κακώχηκα άσματα...»⁷⁷.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40), για την κατηγορία «Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» καταγράφονται 7 αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, καθώς και 10 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση. Για τη συγκεκριμένη χρονική υποπερίοδο θα σημειώσουμε για μία ακόμη φορά ότι κυριαρχούν στον δημόσιο λόγο εκτενή δημοσιεύματα τα οποία καταδικάζουν ρητά το παρελθόν του ρεμπέτικου, όσο και συγκεκριμένα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά του παρελθόντος και ωστόσο περιλαμβάνουν πληθώρα αναφορών που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις για το πλέον υπαρκτό και πλήρως συμμορφωμένο– μετά και την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39 – ρεμπέτικο τραγούδι. Συγκεκριμένα, οι αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις για τα «ρεμπέτικα» τραγούδια καταγράφονται σε δύο άρθρα της Λαλαούνη Α., η οποία στο πρώτο της άρθρο κάνει λόγο για τους ανάρπαστους δίσκους των «μύριων τραγουδιών» του Τούντα Π. Επίσης, στο δεύτερο κείμενό της, που δημοσιεύεται τρεις μέρες αργότερα, καταθέτει 6 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις για τα τραγούδια ισάριθμων δημιουργών του ρεμπέτικου, και συγκεκριμένα για 5 τραγούδια «επιτυχίες» της Σταυροπούλου Ν., για επίσης 5 τραγούδια «μεγάλες επιτυχίες» του Χρυσίνη

⁷⁷ «Φωνοληψία». Αναδημοσιεύθηκε στο Βλησίδης (2006, σ. 84-85), βλ. και παράρτημα 1.

Σ., για τους άπειρους θαυμαστές των δίσκων του Τσιτσάνη, για 6 τραγούδια – εκ των οποίων το ένα πούλησε 26.000 δίσκους – του Περδικόπουλου Δ., για 10 τραγούδια του Παγιουμτζή Σ., καθώς και για 2 τραγούδια, «από τις πιο πετυχημένες εκτελέσεις του», του Κερομύτη Σ.

Στις αναφορές της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, οι αρθρογράφοι αναφέρονται στον τρόπο που θα διενεργούνται πλέον οι νέες «φωνοληψίες» των λαϊκών και των υπολοίπων τραγουδιών αλλά και στον τρόπο που θα ελέγχονται οι παλαιότερες, διασφαλίζοντας μεταξύ άλλων ότι δεν θα κυκλοφορούν πλέον τραγούδια που διαφθείρουν και διαστρέφουν τα δημόσια ήθη, και σε ορισμένες περιπτώσεις εμφανίζονται σασιτισμένοι απέναντι στη δημοφιλή ορισμένων «συμμορφωμένων» ρεμπέτικων που παίζονται ακατάπαυστα, χαρακτηρίζοντάς τα μέχρι και «δικτάτορες» της αναπαύσεώς των και τα οποία δεν μπορούν να τα κατηγορήσουν ούτε για χασικλιδισμό στο περιεχόμενο του μηνύματος, αλλά και ούτε ότι η μουσικολογική μορφή τους παραπέμπει σε ανθελληνικά ή ανατολίτικα χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, σε δύο άρθρα των εφημερίδων *Πρωία* (8/2/1939) και *Καθημερινή* (9/2/1939) γίνεται λόγος από τους αρθρογράφους για την ευεργετική επίδραση της λογοκριτικής δραστηριότητας που πλέον θα απαλλάξει την ελληνική δημόδη μουσική από «ξενικάς τάσεις και επιρροάς» στην πρώτη περίπτωση και από «ξένες επιδράσεις» στη δεύτερη περίπτωση⁷⁸. Επίσης, σε δύο ακόμη άρθρα των εφημερίδων *Καθημερινή* (1/3/1939) και *Πρωία* (1/3/1939), οι αρθρογράφοι αναφέρονται στη δημοσίευση του «νόμου περί ραδιοφωνίας», διαφοροποιώντας μόνο τους τίτλους των άρθρων τους καθώς και τους υπότιτλους του επίμαχου σημείου περί του τρόπου διεξαγωγής των φωνοληψιών, που προσδιορίζει την πλήρη εφαρμογή της λογοκριτικής δραστηριότητας στις ηχογραφήσεις των τραγουδιών⁷⁹. Σε δύο ακόμη άρθρα των επόμενων ημερών, στις εφημερίδες *Πρωία*

⁷⁸ Πρόκειται για τα δημοσιεύματα:

Πρωία (8/2/1939): «Εκκαθάρισις της δημόδους μουσικής» και

Καθημερινή (9/2/1939): «*Καθημερινά*: οι αμανέδες».

⁷⁹ *Καθημερινή* (1/3/1939): «Η λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών – Ανακοινώσεις του υφυπουργού κ. Νικολούδη – Ο τρόπος της φωνοληψίας».

(2/3/1939) και *Ανόρθωσις* (8/3/1939), οι αρθρογράφοι επικαίρουν για τη δημοσιοποίηση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39, που μεταξύ άλλων απαλλάσσει πλέον την ελληνική μουσική από τραγούδια που περιείχαν «τετριμμένες ερωτικές φράσεις» και «κουρέλια ήχων»⁸⁰. Επίσης, σε 4 άρθρα του ίδιου έτους οι αρθρογράφοι, ενώ ομολογούν εμμέσως την ευρύτατη διάδοση και δημοφιλία συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών, ωστόσο αυτό που ενδιαφέρει τους αρθρογράφους και προέχει στις αναφορές τους είναι να εκφράσουν τη δυσaréσκειά τους για τις ακατάπαυστες μεταδόσεις που μεταξύ άλλων έχουν καταντήσει δικτάτορες της αναπαύσεώς τους, ειδικά το τραγούδι «Ο Αντώνης ο βαρκάρης»⁸¹.

3.3. Οι αναφορές για τον αμανέ

Στον δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 καταγράφονται συνολικά 106 αναφορές που αφορούν τον αμανέ, ποσοστό 18,4% επί του συνολικού δείγματος (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 25). Στον επόμενο πίνακα 7 είναι εμφανές ότι οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τη «Μουσικολογική μορφή αμανέ» σε 43 αναφορές (40,6%), για το «Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ» σε

«Εἰς τὸν δημοσιυθέντα τελευταίως νόμον “περὶ ραδιοφωνίας καὶ συμπληρώσεως τῶν περὶ τοῦ ὑφυπουργείου Τύπου καὶ Τουρισμοῦ κειμένων διατάξεων” προβλέπεται δι’ ἰδιαίτερου ἀρθροῦ ὁ τρόπος διενεργείας πάσης φωνοληψίας ἐν Ἑλλάδι [...].

Ἀποφαίνεται δὲ αὕτη ὑπὲρ τῆς χορηγήσεως ἀδείας, εἴτε περὶ τῆς ἀπαγορεύσεως αὐτῶν ἢ τροποποιήσεως ὠρισμένων στίχων, καθὼς καὶ τῆς μεταλλαγῆς ὠρισμένων σημείων τῆς μουσικῆς, ἐφ’ ὅσον ἤθελε κρίνῃ ὅτι ἄσμε τι θίγει ὁποσδήποτε τὰ δημόσια ἤθη, διαφθείρει τὸ καλλιτεχνικὸν αἶσθημα τοῦ κοινοῦ ἢ νοθεύει καὶ διαστρέφει τὸ γνήσιον πνεῦμα τῆς παραδόσεως τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς. Τὰ ἀνωτέρω ἰσχύουν καὶ διὰ πᾶσαν ἐκδοσὶν μουσικῶν τεμαχίων εἰς φυλλάδια. Εἰς τὴν ἀνωτέρω διαδικασίαν ὑπὸ κείναι καὶ οἱ ἤδη ἐν κυκλοφορίᾳ ευρισκόμενοι δίσκοι γραμμοφῶνων. Οἱ κάτοχοι μητρῶν καὶ ἀποτυπωμένων δίσκων ὑποχρεοῦνται ὅπως ἐντὸς εξαμήνου ἀπὸ τῆς ἰσχύος τοῦ παρόντος νόμου ὑποβάλουν εἰς τὴν Δ/σιν Λαϊκῆς Διαφωτίσεως κατὰστασιν τῶν παρ’ αὐτοῖς ευρισκομένων μητρῶν καὶ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ὑπαρχόντων ἀδιαθέτων δίσκων. Ἡ ὡς ἀνω ἐπιτροπὴ δύναται ν’ ἀπαγορεύσῃ τὴν περαιτέρω κυκλοφορίαν ἢ ἐκτύπωσιν δίσκων ὡς καὶ νὰ διατάξῃ τὴν καταστροφὴν τῶν μητρῶν».

⁸⁰ Ἀσμοδαῖος, «Ἑλληνικά τραγούδια», *Ανόρθωσις* (8/3/1939), Ἡράκλειο Κρήτης.

⁸¹ Πρόκειται γιὰ τὰ ἀρθρα:

Γεωργάκαλος Ν., «Ἡ Βαγγελίτσα», *Νέοι Καιροί* (13/1/1939),

Γεωργάκαλος Ν., «Ἀντώνιο Βάρκας», *Νέοι Καιροί* (1/8/1939),

Δαμόρης Γ., «Ὁ Ἀντώνης ὁ βαρκάρης...», *Μακεδονία* (19/8/1939) καὶ

Ἀντώνιος Χ., «Καρμενομανία», *Θάρρος* (2/10/1939).

9 περιπτώσεις (8,5%) καθώς και για την κατηγορία «Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» σε 54 περιπτώσεις (50,9%).

Πίνακας 7

Οι αναφορές για τις κατηγορίες του αμανέ (N=106)

	Συχνότητα	Ποσοστό
Μουσικολογική μορφή αμανέ	43	40,6
Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	9	8,5
Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	54	50,9
Σύνολο	106	100,0

Επίσης, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση και ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, στον επόμενο πίνακα 8 περιέχεται η αναλυτική κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών (N=106) ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης.

Πίνακας 8

*Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες του αμανέ
ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=106)*

Κατηγορίες	Κατανομή των αναφορών ανά υποπερίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Μουσικολογική μορφή αμανέ	1	2		11	6		5	16	1		1		43	40,6
Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	1			2	1			4	1				9	8,5
Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	2	4		9	7			27	3		2		54	50,9
Σύνολο	4	6		22	14		5	47	5		3		106	100,0

Από την ανάγνωση του πίνακα 8 γίνεται κατανοητό ότι το ενδιαφέρον του δημόσιου λόγου για τον αμανέ καταγράφεται σε έναν βαθμό κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο, ενώ κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο πλειοψηφούν οι αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις (για την ποσοστιαία κατανομή θετικών-αρνητικών αξιολογήσεων ανά χρονική υποπερίοδο, βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 18). Εδώ θα πρέπει να υπενθυμίσουμε

ότι την ιδεολογική αντιπαράθεση γύρω από το ζήτημα του αμανέ ενίσχυσε η διάδοση της πληροφορίας για την απαγόρευση του αμανέ στην Τουρκία. Επίσης, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο παρατηρείται η συντριπτική αριθμητική υπεροχή των αρνητικών αναφορών, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, οπότε και έχει συντελεσθεί η εφαρμογή της λογοκρισίας στο έπακρο, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι ο δημόσιος λόγος σχεδόν δεν ασχολείται μαζί του.

3.3.1. Μουσικολογική μορφή αμανέ

Οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τη «Μουσικολογική μορφή του αμανέ», όπως προαναφέραμε, σε 43 αναφορές, ποσοστό 40,6% επί του συνόλου των αναφορών για τον αμανέ, και σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα 9 κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 καταγράφονται 3 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 καταγράφονται συνολικά 17 αναφορές, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 άλλες 22 αναφορές, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 μόνο 1 αναφορά.

Πίνακας 9

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Μουσικολογική μορφή αμανέ» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Μουσικολογική μορφή αμανέ	1	2		11	6		5	16	1		1		43
Σύνολο	3			17			22			1			

Ειδικότερα, και σύμφωνα με τον πίνακα 9, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (1931-33) καταγράφονται: 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, καθώς και 2 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Στην πρώτη αναφορά ο αμανές χαρακτηρίζεται «μακρόσυρτος» που καθώς απλώνεται... ανάβει τα μεράκια. Ο εν λόγω χαρακτηρισμός συνάδει με τη ρυθμική και μελωδική αγωγή του αμανέ και ανταποκρίνεται εύστοχα στη

μουσικολογική μορφή του⁸². Επίσης, στην πρώτη αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση ο αρθρογράφος υπονοεί ότι η μουσικολογική μορφή του αμανέ είναι υπεύθυνη για το γεγονός ότι, ακούγοντάς τον, «νομίζει κανείς πως μεταφέρεται άξαφνα σε καμμία συνοικία του Μισιριού και πως βρίσκεται μέσα σε αλατία: όπου φελλάχες ετοιμάζονται να χορέψουν το χορό της κοιλιάς»⁸³. Στη δεύτερη αναφορά ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι ο αμανές ως μουσική «μεταβάλλει την ταβέρνα εις προθάλαμον φυλακής»⁸⁴.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, για την κατηγορία «Μουσικολογική μορφή του αμανέ» καταγράφονται 11 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, καθώς και 6 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι, κατά τη συγκεκριμένη χρονική υποπερίοδο, στους υποστηρικτές του μικρασιατικού ή ανατολίτικου ρεμπέτικου προστίθεται μία ευθυκρινής ομάδα από τέσσερις επιφανείς μουσικούς «δασκάλους», στην πλειοψηφία τους διευθυντές ωδείων, οι οποίοι, επιχειρώντας να στηρίξουν τον αμανέ, που αποτελεί κεντρικό στόχο επίθεσης των πολέμιων του είδους, κάνουν λόγο επανειλημμένα για την αρχαία ελληνική μουσική καταγωγή του. Το ενδιαφέρον εδώ βρίσκεται στο γεγονός ότι παρά την κλασική μουσική παιδεία που διαθέτει η πλειοψηφία τους (3 από τους 4), ωστόσο αναγνωρίζουν τη σημαντικότητα του είδους του αμανέ. Ειδικότερα, στα πλαίσια δημοσιογραφικής καμπάνιας για τον αμανέ – και με αφορμή την απαγόρευσή του από την κεμαλική εξουσία στην Τουρκία –, ο αρθρογράφος Παλαιολόγος Π. σε τρία διαδοχικά άρθρα του καταγράφει τη στάση τεσσάρων επιφανών μουσικών της εποχής, οι οποίοι προβάλλουν θέσεις υπέρ του αμανέ. Στο πρώτο από τα τρία άρθρα ο αρθρογράφος ανακοινώνει ότι στα επόμενα άρθρα του θα λάβουν θέση οι «ειδικοί», και σε ερωτηματικό λόγο – και συγχρόνως αναφερόμενος στην απαγόρευση του αμανέ στην Τουρκία – καταθέτει έμμεση θετική αναφορά για τη μουσικολογική μορφή του αμανέ, σημειώνοντας μεταξύ άλλων: «Τι τους επείραξεν η

⁸² Αντ. Γουν., «Η λαγγεμένη ανατολή στην Αθήνα – Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές... - Με το πρώτο ούτι της πόλης», *Βραδυνή* (12/8/1931).

⁸³ Σκίπης Σ., «Σκόρπια φύλλα – Σαντούρια», *Βραδυνή* (4/9/1932).

⁸⁴ Χ., «Αμανέδες», *Έθνος* (25/7/1933).

παναρχαία αυτή μουσική;... Όλο το απόσταγμα των καϋμών της φλογισμένης Ανατολής εξεχύνετο από την μελωδίαν της⁸⁵. Στο επόμενο δεύτερο άρθρο του, ο πρώτος επιφανής μουσικός, διευθυντής του Εθνικού Ωδείου Καλομοίρης Μ., εμφανίζεται να δηλώνει ότι ο αμανές αποτελεί «ένα μουσικό είδος» το οποίο υπό προϋποθέσεις «έχει την γοητείαν του, αποτελεί μυσταγωγίαν»⁸⁶. Ο ίδιος μουσικός στη συνέχεια του άρθρου εμφανίζεται να προβαίνει σε μουσικολογική σύγκριση μεταξύ αμανέ και φοξ-τροτ, δηλώνοντας την προτίμησή του στον πρώτο⁸⁷. Επίσης, στη συνέχεια των δηλώσεών του και απαντώντας σε ερώτηση του δημοσιογράφου, προχωρεί και σε μία ακόμα σύγκριση, αυτή τη φορά με τα «αργεντινά ταγκό», εκφράζοντας και πάλι την προτίμησή του στον αμανέ και στην ανατολίτικη μουσική⁸⁸. Συνεχίζοντας τον ειρμό των σκέψεών του εμφανίζεται να δηλώνει επίσης πως κανείς δεν γνωρίζει εάν έχουν ασκηθεί επιρροές στην εν γένει ανατολίτικη μουσική – της οποίας τμήμα αποτελεί ο αμανές – «από την αρχαίαν ελληνικήν μουσικήν και την βυζαντινήν» ή και αντιστρόφως⁸⁹. Στη συνέχεια, τη σκυτάλη στην κατάθεση επιχειρημάτων που αφορούν τη μουσικολογική μορφή του αμανέ λαμβάνει ο επιφανής καθηγητής της ελληνικής μουσικής Ψάχος Κ., ο οποίος χαρακτηρίζει τον αμανέ ως μουσικό είδος αυτοσχεδιαστικό και ε-

⁸⁵ Παλαιολόγος Π., «Μεράκια της ανατολής – Ο αμανές υπό διωγμόν – Ο τελευταίος ανταλλάξιμος», *Βραδυνή* (7/11/1934).

«Τι τους επείραξεν η παναρχαία αυτή μουσική; Υπό τον ρυθμόν της εμεράκωσαν γενεές γενεών. Εις τον μακρόσυρτον τόνον της, όλων των αιώνων οι σεβνταλήδες ενεπιστεύθησαν τους πόνους των. Όλο το απόσταγμα των καϋμών της φλογισμένης Ανατολής εξεχύνετο από την μελωδίαν της».

⁸⁶ Παλαιολόγος Π., «Ένας ανεπιθύμητος προσφυζ – Ο αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; - Τι λένουν οι κ.κ. Καλομοίρης και Ψάχος», *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Ένα είδος μουσικόν είνε και αυτό, το οποίον μάλιστα περισσότερον πλησιάζει την ψυχήν μας από άλλα μουσικά είδη που μας στέλλει το εξωτερικόν. Ο αμανές καλώς εκτελούμενος έχει την γοητείαν του, αποτελεί μυσταγωγίαν...».

⁸⁷ Ό.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Διότι – ομιλεί ο κ. Καλομοίρης – αν επρόκειτο να καταργηθή ο αμανές δια ν' αντικατασταθή με το φόξ-τρότ θα προτιμούσα να μείνη ο πρώτος».

⁸⁸ Ό.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Και η επίδρασις του αμανέ εις την μουσικήν μας ανάπτυξιν; Ο κ. Καλομοίρης είνε κατηγορηματικός. Δεν τον τρομάζει. Δεν θεωρεί, λέγει χειρότερα την διάδοσιν ενός ανατολίτικου τραγουδιού από την διάδοσιν ενός αργεντινού ταγκό».

⁸⁹ Ό.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Και στο κάτω-κάτω διατί η ανησυχία; Κανείς δεν ξέρει αν η ανατολική μουσική δεν έχει επηρεασθή από την αρχαίαν ελληνικήν και την βυζαντινήν, όπως και η τελευταία αυτή, μετά την άλωσιν, είνε πιθανόν να εχρησιμοποίησε στοιχεία της ανατολικής».

ζαιρετικά δύσκολο στη δομή του⁹⁰. Επίσης, στην εξέλιξη του άρθρου ο ίδιος μουσικός εμφανίζεται να δηλώνει ότι η προέλευση του αμανέ είναι ελληνική, και συγκεκριμένα ταυτίζεται με τα αρχαία «σκόλια»⁹¹. Στην τελευταία του μουσικολογική αναφορά για τον αμανέ, αναφέρει ότι ως μουσικό είδος απαιτεί ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και εκτελείται συνήθως από τον τραγουδιστή και ένα συγκεκριμένο μουσικό όργανο⁹². Δύο ημέρες αργότερα, στο επόμενο τρίτο δημοσίευμα, άλλοι δύο διακεκριμένοι μουσικοί επιχειρηματολογούν υπέρ του και, μεταξύ άλλων, υποστηρίζουν και αυτοί με τη σειρά τους ότι ο αμανές έχει σχέση με την αρχαία ελληνική μουσική. Ειδικότερα, ο κ. Μητρόπουλος δηλώνει ότι δεν θεωρεί επικίνδυνη την παρουσία του αμανέ για τη μουσική εξέλιξη του τόπου και ότι, συγκρινόμενος με την τζαζ ή τις κινηματογραφικές οπερέτες, είναι καλύτερος⁹³. Στη συνέχεια, ο αρθρογράφος παραθέτει τις δηλώσεις του διευθυντή του Ελληνικού Ωδείου κ. Σφακιανάκη, ο οποίος και αυτός με τη σειρά του εκφράζεται φιλικά προς τον αμανέ και αναφέρει ότι η «βάση» του βρίσκεται σε ένα από τρία είδη της αρχαίας μουσικής⁹⁴. Στην τελευταία του αναφορά ο ίδιος μουσικός υποστηρί-

⁹⁰ Ο.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Αποτελεί – λέγει –... το δυσκολότερον διότι δεν έχει συνθέτην, δεν έχει νόταν η οποία να διευκολύνη τον τραγουδιστήν. Συνθέτης και εκτελεστής συμπίπτουν εις το ίδιο πρόσωπον. Είνε η έμπνευσις της στιγμής. Ο εκτελεστής αρχίζει από το “αμάν” χωρίς να ξέρη που θα τον οδηγήση τελικώς η έμπνευσις του. Δι’ αυτό και πείραν μεγάλην πρέπει να έχη και όλην την θεωρίαν και την τέχνην του ήχου επί του οποίου πλέκει το αυτόβουλόν μέλος να γνωρίζη».

⁹¹ Ο.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Ο κ. Ψάχος θέλει ελληνικήν την προέλευσιν του αμανέ. Είνε, λέγει, τα αρχαία “σκόλια”, τα οποία, όπως και ο αμανές, εξετέλούντο από ένα και μόνον τραγουδιστήν».

⁹² Ο.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Γαζέλ, είνε το πραγματικόν όνομα του αμανέ... Δεν τον συνοδεύει παρά ένα μόνον όργανον... το οποίον εις κάθε στάσιν του κρατεί τον ρυθμόν».

⁹³ Παλαιολόγος Π., «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυξ – Ο αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; - Ομιλούν οι κ.κ. Μητρόπουλος, Σφακιανάκης», *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

«Μετά τον κ. Καλομοίρην, μετά τον κ. Ψάχον, να και ο κ. Μητρόπουλος, ο οποίος κάθε άλλο παρά επικίνδυνον θεωρεί την παρουσίαν του. – Δεν πιστεύω, μας λέγει, να είνε κακή η επίδρασις του αμανέ εις την μουσικήν εξέλιξιν του τόπου μας. Γιατί τάχα είνε καλλίτερη από τον αμανέ η τζαζ ή τα διάφορα τραγούδια που παίρνουμε από τας κινηματογραφικές οπερέτες;».

⁹⁴ Ο.π., *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

«Ούτε ο κ. Σφακιανάκης εκδηλώνει εκθρότητα εναντίον του αμανέ... Η Ανατολή ανέκαθεν έκαμε μεγάλην εισαγωγήν της μουσικής της εις την Ελλάδα... Κυρίως όμως η Ανατολή τους αμανέδες της έστελνε εις την αρχαίαν Ελλάδα... Τρία ήσαν τότε τα είδη της μουσικής: Το διατονικόν, το εναρμόνιον και το χρωματικόν. Εις τα δύο πρώτα εστηρίζετο η καθαρά

ζει ότι και στη σημερινή εποχή τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του αμανέ πιθανότατα παραμένουν अपαράλλαχτα, όπως αυτά του παρελθόντος, από τη στιγμή που συνεχίζει να βασίζεται σε χρωματική μουσική κλίμακα και να διαθέτει τον ίδιο μακρόσυρτο ρυθμό⁹⁵. Δηλαδή, στις παραπάνω περιπτώσεις οι απόψεις των επιφανών μουσικών φαίνεται να συμπορεύονται με τις ιδεολογικές θέσεις των υποστηρικτών της ρωμιοσύνης, από τη στιγμή που στηρίζουν την παρουσία των ανατολίτικων κοινωνικο-πολιτισμικών χαρακτηριστικών. Συγχρόνως κάνουν λόγο και για τη σπουδαιότητα της ανατολίτικης μουσικής παράδοσης, που σύμφωνα με την άποψή τους είναι πιθανό να έχει τις ρίζες της στην αρχαία Ελλάδα, και είναι σαφώς προτιμότερη από συγκεκριμένες δυτικότροπες μουσικές φόρμες όπως τα ταγκό, η τζαζ και τα φοξ-τροτ.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1934-35), στις 6 αναφορές που εμπειριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καλλιεργείται ένα κλίμα απασίας και στιγματισμού τόσο του αμανέ όσο και των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του, τα οποία μεταξύ άλλων θεωρούνται ανεπιθύμητα και «ανθελληνικά» και παράλληλα συμβάλλουν στην κοινωνικο-πολιτισμική μουσική κατάπτωση, αλλά και σε μία περίπτωση επικρίνεται η σύγχρονη εμπορική μορφή του. Πιο συγκεκριμένα, ο Ψάχος Κ., στον οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, ο οποίος υπεράσπισε τον αμανέ ως μουσικό είδος και συνέδεσε τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του με την αρχαία ελληνική μουσική, ωστόσο τοποθετείται ενάντια στη σύγχρονη εμπορική μορφή του η οποία δεν αποτελεί μυσταγωγία⁹⁶. Στις επόμενες αναφορές γίνεται εμφανής η προσπάθεια επικέντρωσης των επιχειρημάτων στα «τούρκικα» κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά του αμανέ, που αφενός δεν ανήκουν στον ελληνικό πολιτισμό

τέχνη. Το τελευταίο εθεωρείτο «ηδυπαθές και εκτεθηλυμένον». Αυτό απειτέλει την βάση του αμανέ».

⁹⁵Ο.π., *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

«Πρέπει να ήτο απαράλλακτος με τον σημερινόν. Και τότε όπως και σήμερα εβασίζετο εις χρωματικήν κλίμακα. Αργός ήτο και τότε ο ρυθμός του και η μελωδία του πολυποίκιλος... Ίδια λοιπόν η κλίμαξ με την σημερινήν, ίδιον το γένος, ίδιος ο μακρόσυρτος ρυθμός».

⁹⁶Ο.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Οικτρά παρωδία του αμανέ, έχουν τόσην σχέση με το παθητικό γαζέλ όσην και η μουσική του Μπάχ με αυτήν, που εκτελούν τα οργανέτα των αθηναϊκών συνοικιών».

και αφετέρου αποτελούν σημαντική «ανθελληνική» απειλή. Συγκεκριμένα, μία ημέρα μετά τη δημοσίευση του προηγούμενου άρθρου, η Σπανούδη Σ. υποστηρίζει ότι η «διαστροφή του μουσικού ενστίκτου» οφείλεται κυρίως στον «τούρκικο» αμανέ⁹⁷. Πέραν των παραπάνω, σε δύο άρθρα της εφημερίδας *Πρωία* (7/11/1934 και 13/11/1934) οι αρθρογράφοι, αναφερόμενοι στο γεγονός της απαγόρευσης του αμανέ στην Τουρκία, επισημαίνουν αφενός ότι η Τουρκική Εθνοσυνέλευση διά του Κεμάλ αποφάσισε «την οριστική και αμετάκλητον καταδίκη της παλαιάς Τουρκικής μουσικής, δηλαδή του αμανέ»⁹⁸ και αφετέρου ότι, «κατά τας τουρκικάς εφημερίδας», ο πρόεδρος και εξέχοντα μέλη του συνδέσμου της Πρασίνης Ημισελήνου (Αντιαλκοολικός σύνδεσμος) δήλωσαν ότι οι αμανέδες εξωθούν τον λαό «εις την ρακοποσίαν και εις μίαν μελαγχολίαν ίδιον συστατικόν της ανατολίτικης μουσικής»⁹⁹. Σε ένα ακόμη άρθρο της επόμενης χρονιάς γίνεται επίσης αναφορά στην απαγόρευση «των νωχελικών και αφιονισμένων ανατολίτικων αμανέδων, οι οποίοι και σ' αυτήν ακόμη την Τουρκίαν τείνουν να καταργηθούν». Στη συνέχεια ο αρθρογράφος προχωρεί σε έμμεση σύγκριση των αμανέδων με το δημοτικό τραγούδι, για το οποίο βρέθηκαν κάποιοι να αμφισβητήσουν την ελληνικότητά του, ενώ «δεν ευρέθη κανείς να αξιώση εν ονόματι της ελληνικής ψυχής... την απαγόρευσιν του αίσχους των αμανέδων»¹⁰⁰. Στις παραπάνω περιπτώσεις μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι ανασύρεται και προβάλλεται ένα κοινωνικό στερεότυπο¹⁰¹ από την ομάδα των υποστηρικτών του «ελληνισμού», που αντιπαραθέτει τον γηγενή ελληνικό πληθυσμό με αυτόν του εκ Μικράς Ασίας προσφυγικού πληθυσμού, στερεότυπο που φαίνεται ότι το ενίσχυσε η έλευση των μικρασιατών προσφύγων που άλλαξε μετά το 1922 τη σύνθεση του ελληνικού πληθυ-

⁹⁷ Σπανούδη Σ., «Μουσικαί επιφυλλίδες – Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας – Της κ. Σοφίας Κ. Σπανούδη», *Αθηναϊκά Νέα* (10/11/1934).

«Ο τούρκικος αμανές κατεργάζεται ανενόχλητος και εκ του ασφαλούς την αναπόδραστη διαστροφή του μουσικού ενστίκτου... ».

⁹⁸ *Πρωία* (7/11/1934): «Πρόσφυξ και ο αμανές».

⁹⁹ *Πρωία* (13/11/1934): «Η μεταρρύθμισις της Τουρκικής Μουσικής».

¹⁰⁰ *Η Τδη* (24/11/1935): «Οι αμανέδες», Ηράκλειο Κρήτης.

¹⁰¹ Σύμφωνα με τον Tajfel (1990, σ. 135): «ένα στερεότυπο δεν γίνεται κοινωνικό στερεότυπο έως ότου και εάν είναι κοινό σχεδόν σε όλα τα μέλη μιας κοινωνικής οντότητας».

σμού κατά το ¼, καθώς και η παρουσία «του τελευταίου πρόσφυγα της ανατολής» δηλ. του αμανέ. Με άλλα λόγια, η παρουσία των μικρασιατών προσφύγων, όπως και του αμανέ, ενδεχομένως έθεσε σε αμφισβήτηση τη δυνατότητα διατήρησης μιας ενιαίας και μοναδικής όσο και ομοιογενούς πολιτισμικής κληρονομιάς στο συλλογικό φαντασιακό (Άντερσον, 1997) των υποστηρικτών του «ελληνισμού».

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο, για την κατηγορία «Μουσικολογική μορφή του αμανέ» καταγράφονται (βλ. παραπάνω πίνακα 9) 5 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, άλλες 16 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και 1 ουδέτερη αναφορά.

Ειδικότερα, και όσον αφορά τις πρώτες αναφορές, σε άρθρο της εφημερίδας *Καθημερινή* (28/9/1936) ο καθηγητής μουσικής Ψάχος Κ. συνεχίζει όπως και κατά την προηγούμενη χρονική υποπερίοδο να στηρίζει τον αμανέ και αναφέρει ότι «ο Αμανές... ως είδος μουσικόν ιδιαίτερον, ποσώς δεν είναι καταφρονητέος». Συνεχίζοντας την επιχειρηματολογία του υπέρ του καλώς εκτελούμενου αμανέ, υποστηρίζει ότι, αν και μπορεί το όνομά του να έχει συνδεθεί με τις κρασokatανύξεις των «καπηλειοδιαίτων μερακλήδων», ωστόσο είναι άξιος πολλής προσοχής, και επαναλαμβάνει τη θέση του – όπως και κατά την προηγούμενη χρονική υποπερίοδο – ότι έχει κοινές ρίζες με τα αρχαία «Σκόλια», όπως και με τα «επιτραπέζια» ή «της τάβλας» της νεότερης ελληνικής μουσικής¹⁰². Επίσης, κατά την ανάπτυξη του άρθρου του σημειώνει ότι ο αμανές ως μουσικό είδος είναι από τα δυσκολότερα στην εκτέλεσή του, επειδή αυτός που τον εκτελεί θα πρέπει να είναι καλός γνώστης

¹⁰² Ψάχος Α. Κ., «Η ασιατική μουσική – Ο αμανές», *Καθημερινή* (28/9/1936).

«Ο Αμανές, το είδος τούτέστι το μουσικόν, εις το οποίον υπό των υπό την κρασokatάνυξιν καπηλειοδιαίτων μερακλήδων εδόθη το όνομα τούτο, είναι άξιον πολλής προσοχής και μελέτης ακόμη. Ουδείς των λαών της υψηλίου στερείται παρεμφερούς είδους. Το είδος δε τούτο ουδέν άλλο είναι, ειμή τα άνευ χρόνου και ρυθμού εις απροσδιόριστον μουσικόν μέλος αδόμενα άσματα. Τοιαύτα ήσαν τα των αρχαίων Ελλήνων Σκόλια μέλη... και εις την νεωτέραν ελληνικήν μουσικήν, αποτελούν ιδιαίτεραν αυτής τάξιν, την των επιτραπεζίων, ή της Τάβλας λεγομένων, εις την οποίαν υπάγονται όλα τα άνευ ρυθμού ιστορικά, ηρωικά, ποιμενικά, οι κώμοι και άλλα επιτραπέζια άσματα, τα αδόμενα εν τοις συμποσίοις κατά τον αυτόν τρόπον, καθ' όν απαραλλάκτως ήδοντο υπό των αρχαίων τα Σκόλια άσματα».

των τρόπων και των ήχων της «θαυμασίας Ασιατικής μουσικής»¹⁰³. Στο τέλος του άρθρου του ο συγγραφέας, αναφερόμενος στο παρόν και στο μέλλον του αμανέ, διατυπώνει τις επιφυλάξεις του για τον κακώς εκτελούμενο αμανέ, αλλά υποστηρίζει ότι «το είδος τούτο της μουσικής, το κλασικόν και ελληνικώτατον ουδέποτε θα παύση να άδηται και να ακούεται»¹⁰⁴. Επίσης, σε άρθρο του περιοδικού *Νέα Εστία* (Ιούλιος 1938) ο αρθρογράφος, παρότι δηλώνει ότι δεν συμπαθεί τον αμανέ, ωστόσο προτιμάει τη μουσική «γλύκα του» από των «κωμειδυλλίων τα αηδιάσματα», διότι μεταξύ άλλων η απόπειρα εισαγωγής της δυτικοτρόπης μουσικής αρμονίας δεν προσέφερε τίποτε ακόμη και στη Βυζαντινή μουσική¹⁰⁵.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38), στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι, κάνοντας λόγο για τη μουσικολογική μορφή του αμανέ, εστιάζουν την επιχειρηματολογία τους ακόμα και στις υπερφυσικές διαστάσεις του αμανέ χρησιμοποιώντας χαρακτηρι-

¹⁰³ Ό.π., Ψάχος Κ., *Καθημερινή* (28/9/1936).

«Τα κατά το είδος τούτο αδόμενα άσματα-αδιάφορον αν είναι αρεστά ή ου-είναι αμίμητα την τέχνην και την απόδοσιν, αλλά συγχρόνως και τα δυσκολότερα. Διότι ο εκτελών τοιαύτα κατ' αυτοσχεδιασμόν της στιγμής, δέον να κατέχη πλήρως την τέχνην και το δὴ λεγόμενον να παίξη εις τα δάκτυλά του τους τρόπους, τους ήχους δηλονότι και την εν γένει θεωρίαν και τέχνην της Ασιατικής μουσικής. Της θαυμασίας Ασιατικής μουσικής, ήτις, αφ' ου ε-τροφοδότησε την μακρυσμένην ελληνικήν αρχαιότητα καλλιεργηθείσα και θαυμασίως αναπτυχθείσα είναι υπό τον γλυκύν αττικόν ορίζοντα, μετεδόθη ως καθαρώς πλέον ελληνική τέχνη υπό του Μεγάλου Αλεξάνδρου και των διαδόχων του εις τὰς αχανείς της Ασίας και της Αφρικής εκτάσεις. Και ας μη φανή παράδοξον αν είπω, ότι εις την θεωρίαν, εφ' ης στηρίζεται το όλον οικοδόμημα της Ασιατικής μουσικής, διεσώθησαν αυτοῦσι οι τρόποι και οι ρυθμοί της αρχαίας ελληνικής μουσικής, εις βαθμόν μάλιστα άνωτερον παρ' όσον και παρ' ημίν αυτοίς τοίς Έλλησιν! Οι επιτιθέμενοι λοιπόν αβασανίστως κατά της εν γένει Ασιατικής μουσικής ήτις εις το είδος αυτής είναι αξία πολλής μελέτης και σπουδής, δεν έχουσιν υπέρ αυτών το δίκαιον».

¹⁰⁴ Ό.π., Ψάχος Κ., *Καθημερινή* (28/9/1936).

Αλλά το είδος τούτο της μουσικής (αμανές) το κλασσικόν και ελληνικώτατον ουδέποτε θα παύση να άδηται και να ακούηται, εφ' όσον αποτελεί τον μέγιστον εκείνον νόμον της κατά βούλησιν και αυτοσχεδιασμόν απαράμιλλον μελωποιίας και τεχνοτροπίας των ασμάτων του ελληνικού λαού, τα οποία είναι ο πιστότατος καθρέπτης της εποχής, καθ' ήν εποιήθησαν και ποιούνται, μαρτύριον δε των ψυχικών διαθέσεών του, του φυσικού εν γένει βίου του, της πνευματικής αυτού αναπτύξεως και της διαπλάσεως ακόμη της λεπτής και ευγενούς καρδίας και ψυχής του».

¹⁰⁵ Κ., «Περί αμανέδων», *Νέα Εστία* (Ιούλιος 1938).

«Τι δε θα αντικαταστήσει την γλύκα του ελαφρού είδους του Σμυρναϊκού μανέ;... Τι κατωρθώθη δε με την εγκατάλειψιν της παλαιάς ψαλμωδίας της Εκκλησίας μας και με την αντικατάστασιν της με την δήθεν τετραφωνίαν των δρόμων ώστε, ενθαρρυνόμενοι, να αντικαταστήσωμεν και τον μανέ με των κωμειδυλλίων τα αηδιάσματα;».

σμούς όπως: «τελώνιο της Χαλιμάς» (δηλ. δαιμόνιο της Χαλιμάς) ή και «φίδι ήχου». Μάλιστα, στις αναφορές ενός εκτενούς άρθρου, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, ο αρθρογράφος επιχειρεί να συνδέσει την εικόνα του αμανέ με τα ανατολίτικα (τουρκικά και αραβικά) χαρακτηριστικά του, ενοχοποιώντας τον μεταξύ άλλων για την υπάρχουσα μουσική κατάπτωση. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* (28/4/1936), στο οποίο έχουμε αναφερθεί και παραπάνω, ο αρθρογράφος, επικρίνοντας έντονα θεατρική παράσταση του Κ. Κουν, εκφράζει την ένστασή του επειδή περιείχε και «ολίγον... αμανέ ως είδος βυζαντινής μουσικής» και προσδοκά μεταξύ άλλων ότι το συγκεκριμένο «ολίσθημα δεν θα επαναληφθεί»¹⁰⁶. Σε άρθρο του επόμενου έτους στον *Χρονογράφος* (4/9/1937) ο αρθρογράφος επιχειρεί να απαξιώσει τη μουσικολογική μορφή του αμανέ και κάνει λόγο για τους αμανέδες «που απαγορευτήκανε ακόμη και στην Τουρκία, ως προκαλούντες συναισθήματα αντίθετα προς το σκοπό που επιδιώκει η μουσική»¹⁰⁷. Σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (4/12/1937) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το βασανιστήριο του αμανέ που προκαλούσε «το μοιρολογίστικο εκείνο κλάμα του, το μονόηχο το άγριο, το ανατριχιαστικό»¹⁰⁸. Στη συνέχεια ο αρθρογράφος εκφράζει την ικανοποίησή του για τη διαφαινόμενη εξάλειψη της «μακρόσυρτης γκρίνιας» του αμανέ, λόγω της επιβολής της λογοκρισίας, σημειώνοντας ότι: «Πάει πλέον ο πολυθρύλητος αμανές με τη μακρόσυρτη γκρίνια του...».

Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938) ο επί δεκαετίες πολέμιος του αμανέ Παπαντωνίου Ζ. εξαπολύει την εντονότερη και πλέον ευφάνταστη ίσως επίθεση της δεκαετίας για τη μουσικολογική μορφή του αμανέ. Αρχικά χαρακτηρίζει τον αμανέ «ασπόνδυλη μελωδία που δεν της βρίσκεις ούτε αρχή ούτε τέλος!». Στη συνέχεια τη χαρακτηρίζει ως «νυσταλέα μελωδία» και, για να δικαιολογήσει τα λεγόμενά του, αναφέρει ότι,

¹⁰⁶ Ροδός Μ., «Το Θέατρον: ο Πλούτος», *Ελεύθερον Βήμα* (28/4/1936).

¹⁰⁷ Σπάλας Π., «Μουσική», *Χρονογράφος* (4/9/1937), Πειραιάς.

¹⁰⁸ Ό. π., Ευαγγελίδης Δ. Κ., *Έθνος* (4/12/1937).

«... μας εβασάνιζε νύχτα και μέρα με το μοιρολογίστικο κλάμα του, το μονόηχο το άγριο, το ανατριχιαστικό».

εάν οι Άραβες την είχαν λάβει υπόψη τους στις κατακτητικές εκστρατείες τους, «θα είχαν αποκοιμηθή»¹⁰⁹. Σε μία ακόμη αναφορά του χαρακτηρίζει τον αμανέ «ατελεύτητη μελωδία της φλογισμένης ερήμου», η οποία για ιστορικούς λόγους «έγινε στο τέλος και ελληνική»¹¹⁰. Κατόπιν ο αρθρογράφος κάνει λόγο για την παραμονή του αμανέ στον ελληνικό χώρο, ήδη μετά την επανάσταση του 1821, καθώς και ότι για τη διατήρησή του ευθύνεται ο τότε τρόπος ζωής, και τονίζει στους αναγνώστες του ότι, για να είχε εκλείψει προ πολλού η συγκεκριμένη «αραβοτουρκική μελωδία», χρειαζόταν «εκπαιδευτική και κοινωνική εργασία»¹¹¹. Στη συνέχεια, αναφερόμενος σε άκουσμα του αμανέ κατά την επίσκεψή του στην Κωνσταντινούπολη, τον χαρακτηρίζει «άπιαστη και αδειανή μελωδία» και εκφράζει την απορία του για το πώς αυτή μπορεί να συνδέεται «με τις ιδέες του πάθους και του θείου». Στον μετέπειτα ειρμό των σκέψεών του και διά της χρήσεως υπερβολικών και συμβολικών εκφραστικών σχημάτων επιχειρεί να δαιμονοποιήσει την αναπαράστασή του και τον χαρακτηρίζει αφενός «φίδι ήχου» αναφέροντας: «Κουσή ή στραβή κάθε λαϊκή μελωδία έχει μια μορφή, ένα ρυθμό, μια οικονομία επί τέλους της αναπνοής. Μόνο ο αμανές τα κατάργησε όλα! Φίδι ήχου, σέρνεται κουλουριάζεται, ξετυλίγεται και δέρνεται». Επίσης ο αρθρογράφος, προβαίνοντας στη δαιμονοποίησή του, τον χαρακτηρίζει και «ως τελώνιο της Χαλιμάς», και πιο συγκεκριμένα αναφέρει: «Τελώνιο της Χαλιμάς, χυμά στο ύψος, γυρίζει πάλι με το κεφάλι κάτω, ή ακινητεί στο διάστημα καθώς οι καπνοί που χωρίς να πάρουν μορφή αργοσέρνονται ψηλά ώρες πολλές ώ-

¹⁰⁹ Παπαντωνίου Ζ., «Επίκαιρα σχεδιάσματα – Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«Το ότι τώρα τραγουδώντας τόσο νυσταλέα μελωδία ένας λαός σαν τους Άραβες υποδούλωσε τα έθνη της Ανατολής, εξαράβισε την Ισπανία, παρ' ολίγο να σαρώση όλη την Ευρώπη και μελέτησε και τον Αριστοτέλη, αυτό σημαίνει πως η μουσική δεν συνεργάζεται στο κατακτητικό έργο. Αλλιώς, αν έμπαινε στα πολεμικά κι' ο αμανές, οι Άραβες από την πρώτη εξόρμησί τους θα είχαν αποκοιμηθή».

¹¹⁰ Ό.π., Παπαντωνίου Ζ., *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«Η ιστορία έκαμε τέτοιους γύρους, ώστε η ατελεύτητη μελωδία της φλογισμένης ερήμου έγινε στο τέλος κι' ελληνική».

¹¹¹ Ό.π., Παπαντωνίου Ζ., *Ελεύθερον Βήμα* (3/7/1938).

«Είχε μείνη στο βασίλειο μετά το εικοσιένα, και κάθε προσθήκη απελευθερωμένης ελληνικής επαρχίας τον ανανέωνε. Δυστυχώς κι' ο τρόπος της ζωής μας τον συντηρούσε. Οι μιναρέδες πέφτουν κι' οι πελαργοί φεύγουν, για να λείψη όμως η αραβοτουρκική μελωδία χρειαζόταν εκπαιδευτική και κοινωνική εργασία».

σπου χάνονται». Στη συνέχεια επιχειρεί να «μηδενίσει» τη μουσική αξία του αμανέ και να συνδέσει την αναπαράστασή του με πρωτόγονα χαρακτηριστικά, και συγκεκριμένα με τη «παράλυτη καμπύλη», με τη «σπείρα» των πρωτόγονων λαών, σημειώνοντας ότι: «Εΐνε η άβουλη κι' η παράλυτη καμπύλη, η σπείρα, δηλαδή το κέντημα εκείνο των πρωτόγονων λαών που δεν κινείται από καμμιιά ιδέα, εΐνε καταδικασμένο να περιστρέφεται επ' άπειρον γύρω στον εαυτό του. Τη σπείρα την απαντούμε στα κεντήματα, στο κόσμημα των πληθυσμών που δεν είχαν πλαστική ικανότητα. Μεταφερμένη στον ήχο, στην έρημο της Αραβίας, στη ραθυμία και στη μοιρολατρεία της Ανατολής». Επίσης, στον επίλογο του άρθρου του προσδιορίζει τον αμανέ ως «χοχλαστή» μελωδία που «εΐνε, όπως λέμε στην Ευρώπη, εκτός του πολιτισμού». Πέραν των παραπάνω, σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου έτους η μουσικοκριτικός Σπανούδη Σ., αναφερόμενη στην «απολυτρωτική» κατάργηση του αμανέ από τη μεταξική λογοκρισία, επισημαίνει ότι ο ανατολίτικος αμανές ευθύνεται για τη διαστροφή του λαϊκού μουσικού ενστίκτου¹¹². Επίσης, δύο ημέρες αργότερα, σε ανώνυμο άρθρο ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι, για να επιτευχθεί η ανύψωση του μουσικού αισθήματος του Έλληνα, θα πρέπει να περιοριστεί η ακρόαση του κλαυθυρίζοντος αμανέ¹¹³. Σε ένα ακόμη ανώνυμο άρθρο του ίδιου μήνα ο αρθρογράφος υποστηρίζει ότι υπάρχουν τρία είδη λαϊκής φωνητικής μουσικής, εκ των οποίων το τρίτο είναι «το μεταξύ κλέφτικου και αμανέ μακρόσυρτον, έρρινον, ανατολίτικον και μάλιστα κακόν ανατολίτικον τραγούδι»¹¹⁴.

Στη 1 ουδέτερη αναφορά της ίδιας χρονικής υποπεριόδου (1936-38) που αφορά τη «μουσικολογική μορφή του αμανέ», ο αρθρογράφος υποστηρίζει

¹¹² Σπανούδη Σ., «Οι κόσμοι της τέχνης – Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

«Ὡς τώρα κυριαρχούσε ο απαίσιος Ανατολίτικος αμανές με την αναπόδραστη διαστροφή του λαϊκού μουσικού ενστίκτου, που κατεργάσθηκε επί τόσα χρόνια εις βάρος του ελληνικού λαού».

¹¹³ *Καθημερινή* (9/10/1938): «Η λαϊκή μουσική».

«Διότι καθημερινώς πρέπει μάλλον να γίνη προσπάθεια ανυψώσεως του μουσικού αισθήματος του Έλληνα εις τον οποίον δεν είναι και πολλή ανάγκη να υπενθυμίζωμεν διαρκώς τον κλαυθυρίζοντα ήχον της κακής μάλιστα ποιότητος αμανέ».

¹¹⁴ *Καθημερινή* (31/10/1938): «Η λαϊκή μουσική».

ότι ο αμανές και η εν γένει μουσική Ανατολικής τεχνοτροπίας διαφέρει από την ελληνική μουσική των βουνών «εις την θέσιν του ημιτονίου»¹¹⁵.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) για την ίδια κατηγορία καταγράφεται 1 αρνητική αναφορά. Συγκεκριμένα, ο αρθρογράφος συνοπολογίζοντας τις θέσεις του Παπαντωνίου Ζ. χαρακτηρίζει τον αμανέ μεταξύ άλλων «καταρρακτώδες κατρακύλισμα ήχων»¹¹⁶.

3.3.2. Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ

Οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για το «Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ», όπως προαναφέραμε, σε 9 αναφορές, ποσοστό 8,5% επί του συνόλου των αναφορών για τον αμανέ. Από τις εν λόγω αναφορές, και όπως προκύπτει από την ανάγνωση του παρακάτω πίνακα 10, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 καταγράφεται 1 αναφορά, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 άλλες 3 αναφορές, και κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 συνολικά 5 αναφορές.

Πίνακας 10

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	1			2	1			4	1				9
Σύνολο	1			3			5						

¹¹⁵ Κ., «Περί αμανέδων», *Νέα Εστία* (Ιούλιος 1938).

«Και πρώτον, το υπό δίωξιν τραγούδι δεν λέγεται αμανές, εκ του αμάν υποθέτω, αλλά μανές... Πρόκειται περί μουσικής Ανατολικής τεχνοτροπίας με ιδίαν μουσικήν κλίμακα. Αύτη διαφέρει της ελληνικής των βουνών μας, όσον και αυτή της Ευρωπαϊκής μινόρε. Η διαφορά δε έγκειται εις την θέσιν του ημιτονίου».

¹¹⁶ Λαμπελέρ Γ., «Ο Παπαντωνίου φίλος της μελωδίας», *Νέα Εστία*, τχ. 319 (Απρ. 1940).

«...αδιάκοπη fioriture από νότες που γεννούν την εντύπωση ότι δεν αποτελούν μέρος του οργανισμού ενός ορισμένου τύπου μελωδίας, αλλ' είναι σαν καταρρακτώδες κατρακύλισμα ήχων που βγαίνουν από ένα άμορφο και ασπόνδυλο μουσικό κατασκευάσμα, στο άκουσμα του οποίου η μουσική αίσθησις δυσκολεύεται να ξεχωρίση μίαν οποιαδήποτε ευδιάκριτη μουσικήν έννοια, και το οποίον φαίνεται μάλλον ένα φλύαρο μουσικό παραλήρημα».

Ειδικότερα στη μία αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση, της πρώτης χρονικής υποπεριόδου, ο αρθρογράφος αναφέρεται στο ερωτικό περιεχόμενο του μηνύματος του αμανέ «Λεϊλά Καντοσούν», και αφού αναφέρει τους στίχους του, στη συνέχεια σημειώνει ότι είναι γραμμένος για τον έρωτα ενός αγά που αγάπησε πολύ¹¹⁷.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, για την κατηγορία «Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ» καταγράφονται 2 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις και 1 αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση. Στις 2 πρώτες αναφορές οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για την ευρύτατη δημοφιλία του αμανέ, καθώς και για το περιεχόμενο των στίχων τους. Συγκεκριμένα ο αρθρογράφος Παλαιολόγος Π. αναφέρει ότι στους συνοικισμούς της πρωτεύουσας και στα τέρματα αυτής της πόλης ακούγεται και κυριαρχεί προ πολλού ένα συγκεκριμένο δίστιχο αμανέ¹¹⁸. Δύο ημέρες αργότερα ο επιφανής μουσικός Ψάχος Κ. επισημαίνει ότι το περιεχόμενο του μηνύματος του αμανέ είναι σχεδόν πάντοτε ερωτικό, αναφέροντας συγκεκριμένα ότι είναι εμπνευσμένο: «πάντοτε από θέμα ερωτικών και εκτελούμενον επάνω εις λαϊκά ερωτικά δίστιχα».¹¹⁹ Στη 1 αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση, ο μουσικός κ. Σφακιανάκης, ο οποίος, όπως διαπιστώσαμε πρωτύτερα, παρέχει στήριξη στον αμανέ, αναφερόμενος στους υπάρχοντες εμπορικούς αμανέδες σημειώνει ότι: «η ρεμβώδης και μελαγχολική ποίησις του αμανέ» μεταξύ άλλων στερείται «πάσης ενεργείας και δράσεως»¹²⁰.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38), για την κατηγορία «Περιεχόμενο του μηνύματος του αμανέ» καταγράφονται 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις καθώς και 1 ουδέτερη αναφορά. Συγκεκριμέ-

¹¹⁷ Αντ. Γουν., «Η λαγγεμένη Ανατολή στην Αθήνα – Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι' ανάβει τα μεράκια ο αμανές... - Με το πρώτο ούτι της πόλης», *Βραδυνή* (12/8/1931).
«Σασλαρί λουλέ γιάρ κελίρ γκιουλό γκιουλέ μπιρ / Πουσεσενέ αλίντζα νελέρ τσεκτίμ μπιν ελέ, Αμάν, Αμάν, Αμάν / Κασί Γκιοζού σουρμελί γιουζού πουσκιορμού μπενί μιστούμ / Ετίρ μπελερί... Είνε γραμμένος για να εξυμνήση τον έρωτα ενός Αγά που αγάπησε πολύ».

¹¹⁸ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

«Οι καϋμοί του αντιλαλούν από πολλού εις τους συνοικισμούς και εις τα τέρματα της πόλεως. “Ντουνιά πώς με κατάντησες, αμάν, αμάν... Πώς μ' έχεις καταντήση...”».

¹¹⁹ Ό.π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

¹²⁰ Ό.π., *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

να, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (20/1/1936), στο οποίο έχουμε αναφερθεί και στο υποκεφάλαιο του περιεχομένου του μηνύματος των “ρεμπέτικων” τραγουδιών, ο αρθρογράφος, εκφράζοντας την ενόχλησή του για τις άθλιες συνθήκες διασκέδασης, αναφέρεται σε ειρωνικό ύφος και στο περιεχόμενο του μηνύματος του παρακάτω αμανέ: «Πες μου μεμέτη μου πού πας αμάν αμάν / ως και μένα που μ’ απαρατάς / πού πας Μεμέτη και Μαργιώ αμάν αμάν / βαρούν διολιά και πάω να διώ»¹²¹. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (4/12/1937) ο αρθρογράφος κατά τη διάρκεια συνομιλίας με δημιουργούς του ρεμπέτικου αναφέρεται στο περιεχόμενο των στίχων τριών διαφορετικών τετράστίχων. Αρχικά αναφέρεται στο τετράστιχο: «Αμάν μ’ έφαγες μωρή, / Αμαααάν! / Πέθανα μωρή / γιατί τάφτιαξες με όλο τον ντουινιά», χαρακτηρίζοντάς το ως «βρισιά». Στη συνέχεια υποστηρίζει ότι ακροάται σειρά «ατελεύτητος αμανέδων με... χασικλίδικην φιλολογίαν» και αναφέρει χωρίς αιτιολόγηση ένα τετράστιχο σεξιστικού περιεχομένου¹²². Επίσης, στην τελευταία περίπτωση σημειώνει ότι στο περιεχόμενο των στίχων ενός ακόμη αμανέ δίνονται «άνευ λογικής εννοίας συμβουλές»¹²³.

Στη 1 ουδέτερη αναφορά της τρίτης χρονικής υποπεριόδου ο αρθρογράφος επισημαίνει ότι στην ασιατική μουσική οι αμανέδες, όταν άδονται μετά κειμένου, αποκαλούνται «Γαζέλ» και ότι το περιεχόμενο του μηνύματος των συγκεκριμένων τραγουδιών είναι πάντοτε ερωτικό, δηλαδή μονοθεματικό. Όσο για τη δομή του περιεχομένου, υποστηρίζει ότι αρκετές φορές υπεισέρχονται λέξεις άσχετες προς το κείμενο όπως το αμάν¹²⁴.

¹²¹ Μπέζος Κ., «Το καμπαρέ των επαρχιακών πόλεων, *Η Βραδυνή* (20/1/1936).

¹²² Ό. π., Ευαγγελίδης Δ. Κ., *Έθνος* (4/12/1937).

«Υστερα επακολουθεί σειρά ατελεύτητος αμανέδων με... χασικλίδικην φιλολογίαν, εις την οποίαν υποστηρίζεται ότι... “Η αγάπη είνε μπαρμπούτι κι’ έχει ντόρτια ο ανήρ...”!».

¹²³ Ό. π., Ευαγγελίδης Δ. Κ., *Έθνος* (4/12/1937).

«Και ακόμη δίνονται περιέργες κα άνευ λογικής εννοίας συμβουλές, όπως η εξής: Ρε γιατρέ μου τσαρλατάνε, / ρε χειρούργε ντενεκέ, / κλείστο το νοσοκομείο, / κάνε το ντεκέ! Αμαααάν!».

¹²⁴ Ό.π., Ψάχος Κ., *Η Καθημερινή* (28/9/1936).

«... Αμανέδες, διότι εις το κείμενον αυτών, το οποίον κυρίως είναι ερωτικόν πάντοτε, παρενφέρονται πού και πού λέξεις άσχετοι προς το κείμενον και κυρίως το Αμάν».

3.3.3. Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο

Στον δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 για την κατηγορία «Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» καταγράφονται, όπως προείπαμε, 54 αναφορές, ποσοστό 50,9% επί του συνόλου των αναφορών για τον αμανέ. Σύμφωνα επίσης με τον παρακάτω πίνακα 11, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 καταγράφονται 6 αναφορές, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 συνολικά 16 αναφορές, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 άλλες 30 αναφορές, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 ακόμη 2 αναφορές.

Πίνακας 11

Η κατανομή των αναφορών για την κατηγορία «Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Κατανομή αναφορών ανά περίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	2	4		9	7			27	3		2		54
Σύνολο	6			16			30			2			

Ειδικότερα, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται για την παραπάνω κατηγορία 2 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις και άλλες 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Συγκεκριμένα, στην πρώτη αναφορά ο αρθρογράφος, αναφερόμενος στον αμανέ «Λεϊλά Καντοσούν», σημειώνει ότι «είνε ο πλέον δημοφιλής» και παίζεται «όταν το κέφι έχει ανάψει»¹²⁵. Επίσης, σε μία ακόμη αναφορά, ο συζητητής ενός αρθρογράφου εμφανίζεται να εκφράζει την προτίμησή του και να θέτει ερώτηση προς τον αρθρογράφο για το εάν προτιμά όπως ο ομιλών να τραγουδήσουν «κανένα αμανεδάκι»¹²⁶. Από τις 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητι-

¹²⁵ Ό.π., Αντ. Γουν., *Βραδυγή* (12/8/1931).

¹²⁶ Λεβάντας Χ., «Πειραϊκά χαρμάνια», *Εξπρές* (27/3/1932).

κές αξιολογήσεις, η πρώτη καταγράφεται σε άρθρο της μουσικοκριτικού Σπανούδη Σ., στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί και που αποτελεί την πρώτη οξεία επίθεση κατά του αμανέ, της περιόδου 1931-40, και όπου μεταξύ άλλων οι αμανέδες χαρακτηρίζονται τραγούδια «εσχάτης υποστάθμης»¹²⁷. Επίσης, η αρθρογράφος αναφέρεται στον «Ταμπαχανιώτικο» αμανέ, ο οποίος προσδιορίζεται και ως φορέας του χυδαιότερου ανατολισμού. Σε μία ακόμη αρνητική αναφορά, της επόμενης χρονιάς, ο αρθρογράφος Λεβάντας Χ. κατά τη διάρκεια διεξαγωγής έρευνας αναφέρεται στους στίχους του αμανέ, αλλά παράλληλα και στον τρόπο που τραγουδιέται, υποστηρίζοντας ότι «νόμιζε κανείς πως το τραγούδι βγαίνοντας ξερίζωνε τα στήθη...»¹²⁸. Επίσης, σε άρθρο της τελευταίας χρονιάς της πρώτης χρονικής υποπεριόδου ο αρθρογράφος καλεί τις ελληνικές αρχές να λάβουν μέτρα κατά του αμανέ όπως και οι «Τούρκοι εγκρατείς», που υπέβαλαν αίτημα προς τον Κεμάλ για απαγόρευση των αμανέδων, επειδή ο αμανές – όπως υποστηρίζει ο γράφων: «άγει εις οινοποσίαν και το εξ αυτού μεράκι εις μαχαιρώματα»¹²⁹.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35) για την κατηγορία «Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» καταγράφονται 9 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, καθώς και 7 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις (βλ. και παραπάνω πίνακα 11).

Στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις επιχειρείται κυρίως η σύνδεση της εικόνας του αμανέ με τα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά της ανατολίτικης μουσικής παράδοσης. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του Παλαιολόγου Π., που σηματοδοτεί την έναρξη της δημοσιογραφικής καμπάνιας για τον αμανέ, και πριν από την παράθεση των απόψεων των τεσσάρων επιφανών μουσικών της εποχής, ο αρθρογράφος αρχικά επισημαίνει την ταύτιση της έννοιας του αμανέ με αυτήν της Ανατολής και παράλληλα

«Θέλεις να σου συνεχίσω αδελοφούλη μου;... Δεν είνε καλλίτερα να τραγουδήσουμε κανένα αμανεδάκι;»

¹²⁷ Σπανούδη Σοφία, «Η μουσική και ο ελληνικός λαός», *Μουσική ζωή* (Οκτ. 1931), τχ. 1.

¹²⁸ Λεβάντας Χ., «Πειραϊκά χαρμάνια», *Εξπρές* (6/3/1932).

«Αμασαάν... / Την πληγωμένη μου καρδιά... / Αμασαάν... / Όποιος την γιατρεύει»

¹²⁹ Χ., «Αμανέδες», *Έθνος* (25/7/1933).

τη σύνδεσή του με τη μουσική παράδοση της Σμύρνης και της Πόλης¹³⁰. Στη συνέχεια του άρθρου, προσωποποιώντας τον, τον αποκαλεί τελευταίο πρόσφυγα της Ανατολής και προβλέπει ότι μία νέα περίοδος δόξης ανατέλλει για τον αμανέ¹³¹. Επίσης, σε άλλο σημείο του άρθρου, αναφέρεται στη μεγάλη εμπορική επιτυχία και ευρύτατη αποδοχή που γνωρίζει ο αμανές από το κοινό της πρωτεύουσας¹³². Στο επόμενο δεύτερο άρθρο της καμπάνιας που διεξάγει ο αρθρογράφος, ο καθηγητής βυζαντινής μουσικής Ψάχος Κ. εκφράζει την απορία του για το γεγονός ότι ο αμανές διώκεται από τον Κεμάλ, ενώ έχει «τόσην μακράν παράδοσιν και τόσην γοητείαν»¹³³. Στο τρίτο και τελευταίο από τα εν λόγω άρθρα ο μουσικός κ. Μητρόπουλος φέρεται να δηλώνει ότι, επειδή «είμεθα στην Ανατολήν», δεν θα πρέπει να καταδιώκεται ο ακίνδυνος για τη μουσική εξέλιξη του τόπου, επειδή μεταξύ άλλων είναι προτιμότερος από άλλα δυτικότροπα μουσικά είδη. Στην παραπάνω αναφορά θα σημειώσουμε ότι διαφαίνεται εμμέσως μία ακόμη περίπτωση αυτοκατηγοριοποίησης του αρθρογράφου σε ένα υπερκείμενο επίπεδο, του πολιτισμού της Ανατολής. Συνεχίζοντας, ο ίδιος αρθρογράφος υποστηρίζει επίσης ότι είναι προτιμότερο, «αντί να καταδιώκουμε τον αμανέ», να στραφεί η προσοχή όλων προς τον γλωσσικό εκσυγχρονισμό κοινωνικών ομάδων, όπως οι Αρβανίτες¹³⁴. Στη συνέχεια και ο μουσικός κ. Σφακιανάκης συνηγορεί

¹³⁰ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

«Φωτιές άναβε και φωτιές έσβυνε ο αμανές. Τα καραφάκια με το ντούζικο πηγαινοήρχονταν στους βιρχανέδες της Σμύρνης και στα σοκάκια της Πόλης, ευλαβής σπονδή των μερακωμένων ακροατών. Απετέλει την παράδοσιν, την μουσικήν παρακαταθήκην των γενεών. Ανατολή εσήμαινε αμανές».

¹³¹ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

«Εάν κηδεύεται σήμερα εις την κοιτίδα του, μία περίοδος δόξης ανατέλλει δι' αυτόν. Ανταλλάξιμος και αυτός, είνε ο τελευταίος πρόσφυξ που μας έρχεται από την Ανατολίαν διά να συνεχίση υπό την σκιάν της Ακροπόλεως το μοιρολόι που του διέκοψαν. Παλαιός μας γνώριμος θα γίνη δεκτός με όλας τας τιμάς που αξίζουν εις τον πόνον του. Το έδαφος έχει τόσον καλλιεργηθή ώστε να μη επιτρέπεται καμμία ανησυχία δια την πλήρη και οριστικήν αποκατάστασίν του εις την δευτέραν του πατρίδα.

¹³² Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

«Εκείνο όμως που ημπορούμεν να βεβαιώσωμεν, κατόπιν μιας ερεύνης εις τα καταστήματα γραμμοφώνων, είνε ότι πενήντα τοις εκατό από τους πωλουμένους εις τας Αθήνας δίσκους είνε αμανέδες ή μελωδίαι της Ανατολής».

¹³³ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

¹³⁴ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

υπέρ της συνέχισης της ύπαρξης του αμανέ, δίνοντας έμφαση και στην «πανάρχαιαν» ιστορία του¹³⁵. Κατόπιν αναφέρεται στην αρχαία Ελλάδα, όπου, παρότι ο αμανές δεν εύρισκε πάντοτε «θερμήν υποδοχήν», όπως για παράδειγμα από τον Αριστοτέλη και τον Πλάτωνα, ωστόσο και τότε «εθριάμβευε», όπως και σήμερα¹³⁶. Στην τελευταία του θετική επισήμανση ο εν λόγω μουσικός φέρεται να δηλώνει ότι «δεν είναι δυνατόν να λείψει μια μουσική που έχει ζήση χιλιάδες χρόνια» και ότι μπορεί και στο μέλλον να δημιουργήσει «ανώτερον είδος τέχνης»¹³⁷.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1934-35), στις 7 αναφορές που εμπειρεύουν αρνητικές αξιολογήσεις, οι αρθρογράφοι επιχειρούν σε αρκετές περιπτώσεις να συνδέσουν την εικόνα του αμανέ με τον αναχρονισμό και την πολιτισμική διαφθορά που αυτός σηματοδοτεί, λόγω των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του. Επίσης, κάνουν λόγο και για την ανάγκη ποινικής δίωξης του. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Πρωία* (7/11/1934) ο αρθρογράφος παρουσιάζει τον αμανέ ως αναχρονιστικό σύμβολο που μόνο η Ελλάς πλέον θα ανέχεται την παρουσία του, ενώ ακόμα και στην Τουρκία καταργήθηκε, καταθέτοντας ταυτόχρονα και με αφορμή τον αμανέ έμμεση

«Δεν πρέπει να λησμονούμε, προσθέτει ότι είμεθα στην Ανατολήν... Θα ήταν πολύ πρακτικότερον αν, αντί να καταδιώκουμε τον αμανέ, εστρέψαμε την προσοχή μας προς τα πρόθυρα της πρωτεύουσας και καταναλίσκαμε τās δυνάμεις μας για να συγχρονίσουμε, γλωσσικώς τουλάχιστον, ανθρώπους που βρίσκονται πολλούς αιώνας πίσω».

¹³⁵ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

«Ούτε ο κ. Σφακιανάκης εκδηλώνει εκθρότητα εναντίον του αμανέ. Κάθε άλλο. Θεωρεί μάλιστα αδύνατη την κατάργησίν του. Διευθυντής του ελληνικού ωδείου, με ευρείαν θεωρητικήν μόρφωσιν ο κ. Σφακιανάκης είχε την καλωσύνην να μας δώση πολύτιμα στοιχεία διά την καταγωγήν και την ιστορίαν του αμανέ. Ιστορίαν παναρχαία... Νοσταλγικός και βραδύς ο αμανές και τότε έκλειε μέσα του την ψυχήν της Ανατολής. Την ηδυπάθειαν και την μελαγχολίαν».

¹³⁶ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

«Το χαρακτηριστικότερον όμως είνε ότι και εις την αρχαίαν Ελλάδα ο παρείσακτος δεν εύρισκε πάντοτε θερμήν υποδοχή. Ο Αριστοτέλης τον εισάκιζε με την ειρωνείαν του και συχνά τον ωνόμαζεν “ατραπόν μυρμήκων”, ο δε Πλάτων δεν αφήνει ευκαιρίαν να μη εκδηλώση εναντίον του απεριόριστον αντιπάθειαν. Εν τούτοις και τότε όπως και τώρα ο αμανές εθριάμβευε».

¹³⁷ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

«Δεν είνε όμως δυνατόν να λείψη μια μουσική που έχει ζήση χιλιάδες χρόνια. Άλλωστε, προσθέτει, ημπορεί να δημιουργήση ανώτερον είδος τέχνης, διότι υπάρχουν και αμανέδες που έχουν πνευματικώτερον στοιχείον, χωρίς όμως να είνε απηλλαγμένοι και αυτοί από τον μοιρολατρικόν και πένθιμον χαρακτήρα των».

πολιτισμική σύγκριση μεταξύ της Ελλάδας και της γειτονικής χώρας¹³⁸. Τρεις ημέρες αργότερα, η Σπανούδη Σ. υποστηρίζει ότι ο απαίσιος ανατολίτικος αμανές κυριαρχεί παντού¹³⁹. Στον επίλογο του άρθρου επιζητεί εναντίον της λήψη μέτρων καταστολής κατά του αμανέ και θεωρεί την εξόντωσή του εθνική υπόθεση, και παράλληλα αυτοκατηγοριοποιείται σε ένα υπερκείμενο επίπεδο, γράφοντας ότι: «Όλοι είμεθα πρόθυμοι να λάβωμε μέρος στην εθνική αυτή σταυροφορία»¹⁴⁰. Σε ένα ακόμη άρθρο της ίδιας χρονιάς ο αρθρογράφος, με αφορμή και πάλι την απαγόρευση του αμανέ στη γειτονική χώρα, σε έντονα ειρωνικό ύφος σημειώνει ότι τώρα πια αμανέδες «θα ακούουν μόνον οι... Έλληνες εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς»¹⁴¹. Την επόμενη χρονιά καταγράφονται τρεις ακόμη αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, σε ισάριθμα άρθρα. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Θάρρος* (14/1/1935) ο αρθρογράφος συγκροτεί εμμέσως και αυτός με τη σειρά του απαξιωτική και ανθελληνική την αναπαράσταση του αμανέ, και χαρακτηρίζει αποτρόπαιους και βρωμερούς τους αμανέδες, που η ύπαρξή τους λειτουργεί εις βάρος της εθνικής μουσικής των Ελλήνων¹⁴². Σε ένα ακόμη άρθρο της ίδιας χρονιάς καταγγέλλεται η «αμανεδοκρατία», η οποία, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, οφείλεται σε ιστορικούς και κοινωνικούς λόγους και ειδικότερα στο έλλειμμα δημοκρατικής λειτουργίας

¹³⁸ *Πρωία* (7/11/1934): «Πρόσφυξ και ο αμανές».

«Εν πάση περιπτώσει, η “λαγγεμένη Ανατολή” αποδιώκεται τώρα και από το τελευταίον οχυρόν της, τον αμανέ, εις την Τουρκίαν. Και μόνη η Ελλάς του λοιπού θα εντρυφά εις τα “ώχ, αμάν-αμάν!”, όπως μόνη αυτή διατηρεί ακόμη την οκάν και τα δράμια και τον πήχυν, τα οποία η Τουρκική Δημοκρατία αντικατέστησε προ καιρού με τα δεκαδικά μέτρα και σταθμά».

¹³⁹ Ό.π., Σπανούδη Σ., *Αθηναϊκά Νέα* (10/11/1934).

«Ο αμανές, ο απαίσιος ανατολίτικος αμανές κρατεί παντού τα σκήπτρα».

¹⁴⁰ Ό.π., Σπανούδη Σ., *Αθηναϊκά Νέα* (10/11/1934).

«Να χτυπηθή αλύπητα ο αμανές και τα βρωμερά παρακλάδια του. Να εξοστρακιστούν μια για πάντα από τη γη της Ελλάδος. Ας επιβληθούν αυστηρά πρόστιμα όχι μόνον φορολογίες στους απαίσιους αυτούς δίσκους που τροφοδοτούν και την Αίγυπτο και την Αμερική και δυσφημίζουν την Ελλάδα.... Όλοι είμεθα πρόθυμοι να λάβωμε μέρος στην εθνική αυτή σταυροφορία».

¹⁴¹ Εξαντρίκ, *Θάρρος*, 15/11/1934,, στο Βλησίδης, 2004.

¹⁴² *Θάρρος* (14/1/1935): «Ο αμανές».

«Απλούστατα, οι βρωμεροί αμανέδες εξορισθέντες από τον τόπον τους ευρήκαν εις την Ελλάδα μίαν δευτέραν πατρίδα, ενώ η εθνική μουσική των Ελλήνων πηγαίνει περίπατο».

του κράτους¹⁴³. Επίσης, σε ένα ακόμη άρθρο ο αρθρογράφος αναφέρεται σε διαγωνισμό ελληνικών τραγουδιών που προκηρύσσει ο Δήμος Αθηναίων, για να απαλλαγεί ο λαός από τη «συνεχιζόμενη τυραννία του θρηνητικού αμανέ»¹⁴⁴.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) για την κατηγορία «Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο καταγράφονται 27 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και 3 ουδέτερες αναφορές (βλ. παραπάνω πίνακα 11).

Στο σημείο αυτό θα επισημάνουμε ότι η απουσία θετικών αναφορών συνδέεται με το γεγονός της έλευσης της μεταξικής δικτατορίας (4/8/1936), αφού, όπως έχουμε προαναφέρει, εντός του ίδιου μήνα το τραγούδι «Βαρβάρα» του μικρασιάτη δημιουργού Τούντα θα αποτελέσει το πρώτο θύμα της λογοκρισίας. Στη συνέχεια αυτό που γίνεται σαφές με τις επόμενες λογοκριτικές πράξεις και αστυνομικές διατάξεις, στις οποίες ήδη έχουμε αναφερθεί, είναι ότι: η οριστική εξάλειψη του αμανέ και των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του από το πεδίο του λαϊκού πολιτισμού και του ρεμπέτικου, αποτελεί κεντρική επιδίωξη του μεταξικού καθεστώτος.

Η πρώτη αναφορά που εμπεριέχει αρνητική αξιολόγηση καταγράφεται σε άρθρο του *Χρονογράφου* (28/5/1936), όπου ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τις ακατάπαυστες μεταδόσεις και «τας γοεράς κραυγές κάποιου απαγορευμένου στην Τουρκία αμανέ»¹⁴⁵. Επίσης, σε άρθρο του *Χρονογράφου* (1/8/1936) ο αρθρογράφος κάνει λόγο για τον «σερνάμενο» και «κλαψιάρικο» αμανέ¹⁴⁶. Σε ένα ακόμη άρθρο του *Χρονογράφου* (10/9/1936) καταγ-

¹⁴³ Β. Γερ., «Για να νοιώση ο Λαός τη χαρά της μουσικής», *Ηχώ της Ελλάδος* (27/5/1935). «Γιατί κυριαρχεί ο αμανές από την μια άκρη ως την άλλη; Γενικά μπορούμε να πούμε ότι το φαινόμενο αυτό οφείλεται σε ιστορικούς και κοινωνικούς λόγους και συγκεκριμένα στο ότι οι κοινωνικοί θεσμοί και οι κοινωνικές λειτουργίες δεν πήραν μέχρι τα σήμερα ένα βαθύ προοδευτικό-δημοκρατικό μετασχηματισμό».

¹⁴⁴ *Ηχώ της Ελλάδος* (9/6/1935): «Ο Δήμος Αθηναίων προκηρύσσει διαγωνισμό ελληνικών τραγουδιών».

¹⁴⁵ Σπάλας Π., «Πειραϊκά δειλινά – Τα μεγάφωνα», *Χρονογράφος* (28/5/1936).

¹⁴⁶ Μπουκουβάλας Γ., «Νύκτα της λησμονιάς και του τρελλού γλεντιού», *Χρονογράφος* (1/8/1936), Πειραιάς.

«Κι όταν πια θολώσουν τα μάτια... τότε θ' αρχίση το παθιάρικο τραγούδι και ο σερνάμενος και κλαψιάρικος αμανές».

γέλλεται κάθε μορφή έκφρασης και διάδοσης του ρεμπέτικου, μεταξύ των οποίων και η Κωνσταντινούπολη «με τον αιώνιο κλαψιάρικο αμανέ της», επειδή «μολύνουν την ατμόσφαιρα...»¹⁴⁷. Μία εβδομάδα αργότερα, σε άρθρο που έχει ως υπότιτλο: «Προς Καισαρείς και λοιπούς Ανατολίτας γ'επιστολή το ανάγνωσμα», ο αρθρογράφος χαρακτηρίζει τον αμανέ «βάσανο» των Αθηναίων και υποστηρίζει ότι για το λόγο αυτό διώχθηκε ποινικά¹⁴⁸. Σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου μήνα ο μουσικός Ψάχος Κ. ο οποίος, όπως διαπιστώσαμε παραπάνω, στηρίζει τον αμανέ ως μουσικό είδος, διατυπώνει ωστόσο την άποψη ότι ο αμανές που συνδέεται με συμπεριφορές «των καπηλείων των νεανικών παρεκτροπών και των χυδαίων εκρήξεων... βεβαίως πρέπει να μη ακούηται»¹⁴⁹. Επίσης σε σύγγραμμα του ίδιου έτους ο συγγραφέας αναφέρεται σε παλαιότερο δημοσίευμα της Σπανούδη, όπου μεταξύ άλλων αναφέρεται ότι ο κίνδυνος «μουσικής καταπτώσεως ή εκφυλίσεως» οφείλεται στην ύπαρξη τραγουδιών «εσχάτης υποστάθμης», όπως ο «ταμπαχανιώτικος αμανές»¹⁵⁰. Κατά το επόμενο έτος σε άρθρο του *Χρονογράφου* (4/9/1937) ο αρθρογράφος επιτίθεται έντονα εναντίον και του αμανέ, απαξιώνοντας τόσο τη μουσική του όσο και το περιεχόμενο του μηνύματός του¹⁵¹. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι λίγους μήνες αργότερα, η επίσημη έναρξη της γενικευμένης μεταξικής λογοκρισίας (Νοέμβριος 1937) γίνεται η αφορμή για την επίταση των επιθέσεων εναντίον του αμανέ. Συγκεκριμένα, η δημοσιοποίηση της εγκυκλίου του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού,

¹⁴⁷ Γεωργάκαλος Ν., «Η νότες του αμανέ», *Νέοι Καιροί* (10/9/1936), Πειραιάς.

¹⁴⁸ Μοσχόπουλος Ν., «Μη τραγουδήτε τουρκικά ...», *Καθημερινή* (17/9/1936).

«...ο αμανές ούτος βάσανος αληθής των Αθηναίων απέβη και τους αστυνόμους εις θέσπισιν ποινών κατ' αυτού ηνάγκασε. Παύσατε προς θεού, αδελφοί! Την εκ της Τουρκίας εκβληθείσαν βαρβαρικήν μουσικήν μη μετά τόσων άλλων αποφωλίων της βαρβαρικής γης εν τη μουσοτραφεί Αττική περισυλλέγητε. Αφήσατε αυτήν ως τινα προνομίαν των παρά τον Νείλον σεισοπυγίδων και καταπύγων [...].

Η δε χάρις του Κυρίου ειη μετά πάντων υμών».

¹⁴⁹ Ό.π., Ψάχος Κ., *Καθημερινή* (28/9/1936).

¹⁵⁰ Γαρδικας, Γ.Κ. (1936). *Εγκληματολογία*, τόμος Α', Αθήνα: Βασιλική Χωροφυλακή. (Βλ. και παράρτημα 1).

¹⁵¹ Σπάλας Π., «Μουσική», *Χρονογράφος* (4/9/1937), Πειραιάς.

«Οι αμανέδες όμως που απαγορευτήκανε ακόμη και στην Τουρκία, ως προκαλούντες συναισθήματα αντίθετα προς τον σκοπό που επιδιώκει η μουσική... όχι μονάχα την έννοια της αρμονίας και τον σκοπό της μουσικής στραγγαλίζουν, αλλά διά των λέξεών των διαφθείρουν και τα ήθη».

όπου ορίζονται οι αμανέδες ως αναχρονιστικά άσματα: «...απαγορεύεται η εις δημοσίους χώρους χρησιμοποίησις πλακών... ως και αναχρονιστικά άσματα (αμανέδες)», καταγράφεται σε 5 δημοσιεύματα στα οποία έχουμε αναφερθεί και προηγουμένως¹⁵². Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Έθνος* (30/11/1937) ο αρθρογράφος αναφέρει αρχικά ότι: «Ήτο καιρός! Εις την Τουρκίαν, που υπήρξε και η πατρίς των, οι αμανέδες κατηργήθησαν προ ετών... Εις την Ελλάδα όμως εξακολουθούν να θριαμβεύουν και να έχουν μεγίστην διάδοσιν. Τα “αμάν αμάν” κατασπαράζουν αμειλίκτως τα ότα...». Στη συνέχεια του άρθρου κάνει λόγο για την ανάγκη επέκτασης της δίωξής του και υπογραμμίζει ότι: «Ευτυχώς επενέβη το υπουργείον Τύπου και Τουρισμού και μαζί με τα άσεμνα άσματα ή εκείνα που θίγουν την θρησκείαν απηγόρευσε και τους περιέχοντας “αναχρονιστικά” τοιαύτα, ήγουν τους αμανέδες. Θα έπρεπε η απαγόρευσις να γενικευθή... Επιβάλλεται ν’ απαλλαγώμεν οριστικώς από το ξένον αυτό φρούτο»¹⁵³. Την ίδια ημέρα, σε άρθρο της εφημερίδας *Σημαία* (30/11/1937) ο αρθρογράφος προσδίδει επίσης στην εικόνα του αμανέ αναχρονιστικά κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά, αναφέροντας πως είχε «πολιτογραφηθεί από τα έτη της δουλείας» και πως αποτελεί «ντροπή στον αιώνα του αεροπλάνου και του ραδιοφώνου η ύπαρξις του αμανέ»¹⁵⁴. Σε τρία ακόμα άρθρα του επόμενου μήνα, στις εφημερίδες *Ανόρθωσις* (2/12/1937)¹⁵⁵, *Έθνος* (4/12/1937)¹⁵⁶ και *Η Ίδη*

¹⁵² Πρόκειται για τα δημοσιεύματα:

- α) *Έθνος* (29/11/1937): «Αι άσεμνοι πλάκες γραμμοφώνου»,
- β) *Ακρόπολις* (30/11/1937): «Καταργούνται οι αμανέδες»,
- γ) *Ελεύθερον Βήμα* (30/11/1937): «Τα άσεμνα άσματα»,
- δ) *Ελεύθερος Άνθρωπος* (30/11/1937): «Αι άσεμνοι πλάκες γραμμοφώνου»,
- ε) *Πρωία* (30/11/1937): «Αι απρεπείς πλάκες γραμμοφώνου»

¹⁵³ *Έθνος* (30/11/1937): «Οι αμανέδες».

¹⁵⁴ Μαράκης Ν., [«Τα γραμμόφωνα» και «Ο αμανές»], *Σημαία* (30/11/1937).

«Είχε πολιτογραφηθή από τα έτη της δουλείας ο αμανές. Αλλά ήταν αφόρητη η συνέχισις του και αδικαιολόγητος [...]. Ήταν ντροπή στον αιώνα του αεροπλάνου και του ραδιοφώνου η ύπαρξις του αμανέ. Επιτέλους είμαστε ένας λαός με εξέλιξη και πολιτισμό. Δεν μπορούμε να ενθυμούμεθα κάθε τόσο ότι υπήρξαμε επί μίαν σειράν αιώνων σκλάβοι».

¹⁵⁵ Μ., «Ο αμανές», *Ανόρθωσις* (2/12/1937), Ηράκλειο Κρήτης.

Ο αρθρογράφος αφού εκφράζει την ικανοποίησή του για την επιβολή της λογοκρισίας κατά του «πρόσφυγα» αμανέ, διατυπώνει ερώτημα για το πώς θα μπορούσε να συνεχίσει να υπάρχει: «... αυτό το ανατολίτικο, μακρόσυρτο, παραπονιάρικο τραγούδι (σ.σ. που) προϋποθέτει καφάσια και χαρέμια και φερετζέ, οντάδες και χαγιάτια και πάθη και νωχέλεια και μοιρολατρική μακαριότητα».

(5.12.1937)¹⁵⁷ (βλ. αντίστοιχες υποσημειώσεις), οι αρθρογράφοι συνθέτουν τον επικήδειο του αμανέ, συνδέοντας και πάλι την εικόνα του με αναχρονιστικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά, όσο και με παρεκκλίνοντα χαρακτηριστικά, και συγκεκριμένα με τη γενεά των «κουτσαβάκηδων».

Σε άρθρο του επόμενου έτους ο αρθρογράφος εκφράζει τη «ζωηρότατη» ανακούφισή του για την απόφαση του υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού να απαγορευθούν «εις τα επιθεωρησιακά θέατρα» και οι αμανέδες, προσθέτοντας πως με τη συγκεκριμένη απαγόρευση «ολοκληρώνεται η εκστρατεία του ιδίου υφυπουργείου εναντίον του αμανέ, ο οποίος έχει ήδη εξαφανισθή από δημοσίας συγκεντρώσεις». Στη συνέχεια επισημαίνει επίσης πως «αξίζει να εξαρθή η απόφασις του υφυπουργείου», επειδή με τη συγκεκριμένη απαγόρευση και μέσα από την ανάληψη της ευθύνης του ελέγχου των φωνοληψιών δεν θα κινδυνεύουν πλέον τα δημοτικά τραγούδια «να αμανεδοποιούνται»¹⁵⁸. Σε ένα ακόμη άρθρο της ίδιας ημέρας στην εφημερίδα *Καθημερινή* (22/6/1938) ο αρθρογράφος αναφέρεται επίσης στην απαγόρευση των αμανέδων στα θέατρα, σημειώνοντας με τη σειρά του ότι: «Διά των μέτρων τούτων ελπίζεται ότι ταχέως θα εκλείψη η επικρατούσα μέχρι τούδε σύγχυσις και η ξένη προς τα ελληνικά ήθη και έθιμα και την λαϊκήν μας παράδοσιν μουσική»¹⁵⁹. Τέσσερις μέρες αργότερα, σε άρθρο της εφημερίδας *Ανόρθωσις* (26/6/1938) και με αφορμή της επίμαχη απαγόρευση των αμανέδων στα θέατρα, ο αρθρογράφος διατυπώνει την άποψη ότι η εν γένει ανατολίτι-

¹⁵⁶ Ευαγγελίδης Δ., «Μεράκι και πεντάγραμμοι – Ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική», *Εθνος* (4/12/1937).

«Θεός σχωρέστονε, λοιπόν!... ο αμανές είναι βάρβαρο και απολίτιστο πράγμα».

¹⁵⁷ *Η Τδη* (5/12/1937): «Αμανέδες και άσεμνα», Ηράκλειο Κρήτης.

«έτσι κόβεται η από μακράν σειράν ετών κληρονομημένη παρακαταθήκη από γενεάς κουτσαβάκηδων [...]. Έπρεπε λοιπόν και καταργήθησαν οι αμανέδες...»

¹⁵⁸ *Εθνος* (22/6/1938): «Οι αμανέδες».

«Εξ άλλου, αξίζει να εξαρθή η απόφασις του υφυπουργείου, όπως γίνεται υπό τον έλεγχόν του η φωνοληψία δημοτικών μας τραγουδιών, τα οποία τοιουτοτρόπως δεν θα διατρέχουν τον κίνδυνον να αμανεδοποιούνται».

¹⁵⁹ *Καθημερινή* (22/6/1938): «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες».

«Το υφυπουργείον Τύπου και Τουρισμού, εν συνεχεία προηγουμένων του ενεργειών διά των οποίων απηγορεύθη υπό οιονδήποτε τύπον εις υπαιθρίους χώρους δημοσίας συγκεντρώσεως εκτέλεσις “αμανέδων ρεμπέτικων” και παρεμφερών ασμάτων, απηύθυνε χθες εγκύκλιον και προς άπαντας τους θιασάρχας διά της οποίας γνωστοποιείται εις αυτούς ότι το μέτρον επεκτείνεται εφεξής και εις άπαντα τα θέατρα».

κη μουσική έχει πληγεί από τους εκφυλισμένους και κακώς εκτελούμενους αμανέδες¹⁶⁰. Σε ένα ακόμη άρθρο της ίδιας ημέρας ο αρθρογράφος εκφράζει τον ενθουσιασμό του για την παραπάνω απαγόρευση, υποστηρίζοντας μεταξύ άλλων ότι «μας έσωσε από τους κατ' ευφημισμόν αμανέδες, που ήταν μάλλον γοεραί κραυγαί ανθρώπων εγχειριζομένων χωρίς χλωροφόρμιον»¹⁶¹. Επίσης η Σπανούδη Σ. σε άρθρο της επαναλαμβάνει όπως και κατά το παρελθόν απαξιωτικούς χαρακτηρισμούς κατά του αμανέ, σημειώνοντας πως εκείνοι που έλαβαν το μέτρο της απαγόρευσής του είναι «άξιοι ευγνωμοσύνης». Στη συνέχεια διατυπώνει την πρόβλεψη ότι στην εποχή μετά αμανέ θα εκλείψει ο «οχετός» του παρελθόντος και ότι θα «εξυγιανθεί» η μουσική, επιχειρώντας να προσδώσει εμμέσως στην εικόνα του αμανέ μεταξύ άλλων χαρακτηριστικά πολιτισμικής «ασθένειας», κάνοντας λόγο για την προσδοκώμενη πλέον εξυγίανση¹⁶². Μετά την απαγόρευση του αμανέ στα θέατρα, σειρά είχε ο αποκλεισμός του και από το ραδιόφωνο. Σε άρθρο της εφημερίδας *Καθημερινή* (27/12/1938) υπό τον τίτλο «Ραδιοφωνικά» ο ανώνυμος αρθρογράφος εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός της απαγόρευσης του αμανέ και από το ραδιόφωνο, το οποίο πλέον τελεί υπό την ευθύνη του «κ. Υφυπουργού του Τύπου», γράφοντας ότι: «Κατά τας τελευταίας αυτὰς εσπέρας δεν ηκούσθησαν αι γνωσταί “αμανεδοειδείς” μεταδόσεις. Θα είναι ευχάριστον εάν δεν ακουσθούν ποτέ εις το μέλλον». Επίσης, σε ένα ακόμη δημοσίευμα όπου συνοψίζονται οι επιλογές της μεταξικής εξουσίας απέναντι στο λαϊκό τραγούδι και τον αμανέ, και επιχειρείται για μία ακόμη φορά να α-

¹⁶⁰ Ασμοδαίος, «Σωτήρια απαγορεύσεις», *Ανόρθωσις* (26/6/1938), Ηράκλειο Κρήτης. «...ατταβισμοί μακρυνοί, ένστικτα βάρβαρα, άγριες ψυχικότητες, απηχήσεις σχεδόν θηριοτροφείου, επάλλοντο στις αυθαίρετες και καταπληκτικές παραφωνίες του».

¹⁶¹ Στυλίου Π., «Από τη ζωή και την τέχνη – Αμάν!», *Δράσις* (26/6/1938), Ηράκλειο Κρήτης.

¹⁶² Σπανούδη Σ., «Οι κόσμοι της τέχνης – Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

«Τώρα τελευταία έχει απαγορευθή. Εκείνοι που έλαβαν αυτό το μέτρον – επιτέλους!– είναι πραγματικά άξιοι εθνικής ευγνωμοσύνης. Μα επείγει ν' απαγορεύσουν αυστηρά εξ ίσου και... τον “Ταμπαχανιώτικο”... και πλείστα παρόμοια ακατονόμαστα τουρκόφωνα κι' αλβανόφωνα κομμάτια, ταπεινά, χυδαία και γαιώδη...».

Μετά την απολυτρωτική κατάργησι του αμανέ στην ελεύθερη Ελλάδα, δεν έχω αμφιβολία ότι ο οχετός αυτός θα εκλείψει, και θα εξυγιανθή καταλλήλως η μουσική λαϊκή μας ατμόσφαιρα».

παξιωθεί ο αμανές και ταυτόχρονα να εμφανιστεί η εξυγίανση που επιτεύχθηκε μετά την απαγόρευσή του»¹⁶³.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται για την εν λόγω κατηγορία 3 ουδέτερες αναφορές. Συγκεκριμένα, σε υπότιτλο γελοιογραφίας που αναδημοσιεύεται στο (Βλησίδης Κ., 2006, σ. 70), παρατίθεται διάλογος όπου ο ένας εκ των δύο υποκειμένων, μετά «την κατάργησιν του αμανέ», διερωτάται για το εάν πλέον θα τραγουδούν αμανέδες¹⁶⁴. Επίσης, σε άρθρο της εφημερίδας *Πρωία* (27/6/1938) ο αρθρογράφος επιχειρεί να τηρήσει μετριοπαθή στάση απέναντι στην απαγόρευση του αμανέ και αρχικά κάνει λόγο για το ότι: «Η απαγορεύσεις των αμανέδων... ημπορεί να γεννήση μερικάς σκέψεις επί της εξελίξεως του μουσικού μας αισθήματος». Στη συνέχεια του κειμένου διατυπώνει την άποψη ότι η ανάγκη της απαγόρευσης προέκυψε λόγω της πολύ μεγάλης δημοφιλίας του¹⁶⁵.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) για την κατηγορία «Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο» καταγράφονται 2 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Συγκεκριμένα, στη μία από τις δύο αναφορές ο αρθρογράφος εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός ότι ο ίδιος ο Υφυπουργός Τύπου και Τουρισμού ανέλαβε την αποκάθαρση της δημοτικής μουσικής από τις ανεπιθύμητες επιρροές του αμανέ¹⁶⁶. Επί-

¹⁶³ «Φωνοληψίαι», *Ο απολογισμός μίας διετίας: 4^η Αυγούστου 1936-38*, Εκδόσεις 4^{ης} Αυγούστου, αριθμ. 21, Τύποις Πυρσού Α.Ε., 1938, βλ. και παράρτημα 1.

«Χάρις εις τας προσπάθειάς της Επιτροπής η μουσική παραγωγή εξυγιάνθη και εξωστρακίσθησαν όλα τα άσεμνα και κακόηχα άσματα και προ πάντων ο αμανές, η μεγάλη αυτή πληγή, ήτις διά της θρηνωδίας της, υπήρξεν ένα από τα κυριώτερα αίτια της καταπτώσεως του μουσικού αισθήματος του λαού».

¹⁶⁴ *Ο Τύπος* (3/12/1937): «Μετά την κατάργησιν του αμανέ».

«Ο Αγκόπ προς τον Καραμπέτ: (Ακούν το σύγχρονο τραγούδι) Θάρθω μια νύχτα με φεγγάρι – να σε ξυπνήσω – και την παληά μας την αγάπη – να σου θυμίσω!... (και συζητούν) Ιστέ: αμανέ δεν θα ελέομε τώρα, τζάνεμ; Τέτοιο τραγούδι θα ελέομε;».

¹⁶⁵ *Πρωία* (27/6/1938): «Η μουσική μας εξέλιξισ».

«Η απαγορεύσεις των αμανέδων... ημπορεί να γεννήση μερικάς σκέψεις επί της εξελίξεως του μουσικού μας αισθήματος [...]. Μία μερίς... εξακολουθεί να ευρίσκη θέλγητρα εις τα “μακρόσυρτα” ανατολίτικα τραγούδια και τον αμανέν, διά τούτο δε και ο αμανές ηκούετο τόσον συχνά, ώστε να παραστή ανάγκη απαγορευσεώς του».

¹⁶⁶ *Καθημερινή* (9/2/1939): «Οι αμανέδες».

«Ανεγνώσαμεν χθες ότι ο Υφυπουργός του Τύπου και Τουρισμού κ. Νικολούδης μεριμνά προσωπικώς διά την αποκάθαρσιν της δημοτικής μας μουσικής, της μεταδιδομένης διά του ραδιοφωνικού σταθμού από τας ξένας επιδράσεις, αι οποίαι της έχουν δώσει τον γνωστόν

σης η δεύτερη αναφορά καταγράφεται σε άρθρο της Λαλαούνη Α., η οποία, όπως έχουμε προαναφέρει, σε δύο άρθρα του Οκτωβρίου του 1940 εκφράζεται θετικά υπέρ αρκετών δημιουργών του εναπομείναντος πλέον ρεμπέτικου, απαξιώνει όμως ταυτόχρονα τις δισκογραφικές παραγωγές του παρελθόντος, και ιδιαίτερα του αμανέ και των ασιατικών επιδράσεων του¹⁶⁷.

3.4. Τα μέσα μετάδοσης των τραγουδιών του ρεμπέτικου

Στο δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40, για τα μέσα μετάδοσης των τραγουδιών του ρεμπέτικου καταγράφονται συνολικά 48 αναφορές, ποσοστό 8,3% επί του συνολικού δείγματος των 576 αναφορών (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακα 25). Στον επόμενο πίνακα 12 γίνεται εμφανές ότι οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για το γραμμόφωνο σε 38 περιπτώσεις (79,2%) και για το ραδιόφωνο σε 10 περιπτώσεις (20,8%).

Πίνακας 12

Οι αναφορές για τις κατηγορίες των μέσων μετάδοσης του ρεμπέτικου (N=48)

	Συχνότητα	Ποσοστό
Γραμμόφωνο	38	79,2
Ραδιόφωνο	10	20,8
Σύνολο	48	100,0

«αμανοειδή» τόνον. Πόσον χρήσιμος είναι η τοιαύτη πρωτοβουλία το είπεν επανειλημμένως η στήλη αυτή».

¹⁶⁷ Ό.π., Λαλαούνη Α., *Βραδυνή* (17/10/1940).

«Και κάτι άλλο: Άλλοτε υπήρχε πλήρης ασυδοσία στη διάδοσι των δίσκων και ξέρομε πόσες ασχήμιες εκρησσίμευαν για πνευματική τροφή του λαού μας. Σήμερα, μεσ' στην προσπάθεια του νέου Κράτους για την πνευματική εξύψωσι του λαού, κάθε μουσικό κομμάτι, κάθε τραγούδι, θ' ακουσθή πρώτα από μια ειδική επιτροπή που απαρτίζεται απ' τους κ.κ. Ψαρούδα, Καρα, Γεωργιάδη, Δούνια, Πολίτη και Μανταντό κι' έπειτα θα κυκλοφορήση. Οι τέσσερις πρώτοι ελέγχουν τη μουσική που πρέπει νάναι μακριά απ' τον αμανέ και κάθε ασιατική επίδρασι, οι δυο τελευταίοι τους στίχους. Καμμιά ασχήμια, καμμιά ανηθικότης δεν μπορεί να κυκλοφορήση πια».

Επίσης, πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση και ανάλυση των συγκεκριμένων αναφορών, στον επόμενο πίνακα 13 περιέχεται η αναλυτική κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών (N=48) ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης.

Πίνακας 13

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες των μέσων μετάδοσης του ρεμπέτικου ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης (N=48)

Κατηγορίες	Κατανομή των αναφορών ανά υποπερίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο	Ποσοστό
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Γραμμόφωνο	5				4		6	18	1	1	3		38	79,2
Ραδιόφωνο				1				4		1	4		10	20,8
Σύνολο	5			1	4		6	22	1	2	7		48	100,0

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 3 γίνεται εμφανές ότι το ενδιαφέρον των αρθρογράφων εστιάζεται στα μέσα μετάδοσης του ρεμπέτικου κυρίως κατά την τρίτη και την τέταρτη χρονική υποπερίοδο. Επίσης, για την ποσοστιαία κατανομή των συγκεκριμένων 48 αναφορών ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης βλ. στο παράρτημα 2ο, πίνακα 18.

3.4.1. Γραμμόφωνο

Στην κατηγορία «Γραμμόφωνο» εντάσσονται, όπως προείπαμε, 38 αναφορές, στις οποίες γίνεται λόγος είτε για τα γραμμόφωνα, είτε για τα μεγάφωνα που παίζουν δίσκους γραμμοφώνου, είτε για τους δίσκους γραμμοφώνων, καθώς μέσω αυτών, σύμφωνα με τους αρθρογράφους, πραγματοποιούνται οι επαναλαμβανόμενες αναμεταδόσεις των τραγουδιών του ρεμπέτικου. Στον παρακάτω πίνακα 14 παρουσιάζονται οι αναφορές της κατηγορίας «Γραμμόφωνο» ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης.

Πίνακας 14

Η κατανομή των αναφορών για το «Γραμμόφωνο» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Γραμμόφωνο	5				4		6	18	1	1	3		38
Σύνολο	5			4			25			4			

Από την ανάγνωση του πίνακα 14 διαπιστώνουμε ότι στον δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40 για την κατηγορία «Γραμμόφωνο» καταγράφονται 5 αναφορές κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 άλλες 4 αναφορές, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 συνολικά 25 αναφορές, και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 ακόμη 4 αναφορές.

Ειδικότερα, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο καταγράφονται για την εν λόγω κατηγορία 5 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Βραδυνή* (28/7/1931) αναφέρει ότι κατά τη διάρκεια διασκέδασης «κατέφθασε και το απαραίτητο γραμμόφωνο», ώστε να παίξει τραγούδι που προκαλεί συγκίνηση. Στη συνέχεια του άρθρου ο συγγραφέας παραθέτει συζήτηση με τον δημιουργό Μοντανάρη Ι., όπου σε κάποιο σημείο κάνει λόγο για τα τραγούδια του δημιουργού και σημειώνει ότι ο εν λόγω δημιουργός «έχει γράψει κι' άλλα τα οποία έχει δώσει στο γραμμόφωνο». Δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο αρθρογράφος, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω, αναφέρεται στο γραμμόφωνο προσδιορίζοντάς το ως μέσον που αντανάκλα την εμπορική επιτυχία των τραγουδιών. Συγκεκριμένα, σε άλλο σημείο του άρθρου του αναφέρεται και πάλι στο γραμμόφωνο αντιμετωπίζοντάς το αυτή τη φορά ως μέσον διασκέδασης και ταυτόχρονα ως μέσον το οποίο προβάλλει κυρίως τα εμπορικά επιτυχημένα τραγούδια, και κάνει λόγο για κάποιο τραγούδι που «έπιασε» και ανάγκασε τον οίκο γραμμοφώνων να «το εγγράψη»¹⁶⁸. Στο τέλος του αρ-

¹⁶⁸ Ό.π., *Βραδυνή* (28/7/1931).

θρου ο συγγραφέας αναφέρεται στη συγκίνηση που προκαλεί «γύρω από το γραμμόφωνο» το άκουσμα συγκεκριμένου δίσκου¹⁶⁹. Επίσης, σε άρθρο της ίδιας χρονιάς καταγράφεται μία ακόμη αναφορά για το γραμμόφωνο που, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, προσέφερε διασκέδαση με τους δίσκους του¹⁷⁰.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο (1934-35) καταγράφονται για την ίδια κατηγορία 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Στις συγκεκριμένες αναφορές οι αρθρογράφοι συνδέουν το γραμμόφωνο και τους δίσκους του με την αναμετάδοση του «ανεπιθύμητου» αμανέ, με τον «ξεπεσμό» του ελληνικού λαού, με την προπαγάνδισή του χασίς, καθώς και με τη μουσική προχειρότητα. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934) ο μουσικός Ψάχος Κ. εκφράζει την άποψη ότι οι σύγχρονοι δίσκοι του γραμμοφώνου δεν έχουν καμία σχέση με τη μυσταγωγία που κανονικά θα όφειλαν να προσφέρουν¹⁷¹. Την επόμενη μέρα η Σπανούδη Σ. επιχειρεί να αποδώσει¹⁷² στην ευρύτατη διάδοση των δίσκων γραμμοφώνου τον μουσικό «ξεπεσμό» του ελληνικού λαού. Επίσης, σε άρθρο της επόμενης χρονιάς ο αρθρογράφος ενοχοποιεί «το κωνί ενός γραμμοφώνου» ότι προπαγανδίζει «υπέρ του χασισιού»¹⁷³. Σε ένα ακόμη άρθρο

«... η “Κακούργα πεθερά” έπιασε. Και απόδειξις ότι ο οίκος γραμμοφώνων “Η φωνή του Κυρίου του” ηναγκάσθη να το εγγράψη στους δίσκους. Ο κόσμος επήγαινε και το ζητούσε. Όλος ο κόσμος που το είχε ακούσει να παίζεται στις μπύρες, ήθελε να το πάρη και σε “πλάκα” για το γραμμόφωνό του. Θέλοντας και μη, λοιπόν, η εταιρία ηναγκάσθη να το εγγράψη».

¹⁶⁹ Ό.π., *Βραδυνή* (28/7/1931).

«Και γύρω από το γραμμόφωνο, όταν παίζεται ο δίσκος αυτός... παρακολουθούν με δάκρυα στα μάτια το θρήνο αυτό...».

¹⁷⁰ Ό.π., *Βραδυνή* (25/8/1931).

«Ένα γραμμόφωνο διεσκέδαζε τους θαμώνες».

¹⁷¹ Ό.π., Παλαιολόγος Π., *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

«Της μυσταγωγίας αυτής δεν μπορούμε να γίνωμεν κοινωνοί με τους κυκλοφορούντας δίσκους γραμμοφώνων».

¹⁷² Ό.π., Σπανούδη Σ., *Αθηναϊκά Νέα* (10/11/1934).

«Το κορύφωμα του ξεπεσμού στάθηκε η καταπληκτική διάδοσις των δίσκων του γραμμοφώνου, που είχε η μόνη ανέξοδη κι' εύκολη απόλαυσις του διψασμένου μουσικώς κοσμάκη. Ας σημειωθή εν παρόδω ότι τα ελληνικά στούντιο εξαγουν έξ εκατομμύρια (!!) ελληνικών δίσκων κάθε χρόνο... τα γραμμόφωνα από το βράδυ ως το πρωί οργιάζουν».

¹⁷³ Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935).

της ίδιας χρονιάς υποστηρίζεται από τον αρθρογράφο ότι οι γραμμοφωνατζήδες προσφέρουν «μουσικήν ποδαράτην»¹⁷⁴.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) για την κατηγορία «Γραμμόφωνο» καταγράφονται 6 αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, άλλες 18 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, καθώς και 1 ουδέτερη αναφορά (βλ. πίνακα 14). Στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι αναφέρονται στο γραμμόφωνο και στους «δίσκους γραμμοφώνου», κυρίως για να επισημάνουν τη μεγάλη δημοφιλία των τραγουδιών του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του περιοδικού *Μπουκέτο* (2/7/1936) ο αρθρογράφος αναφέρει αρχικά ότι η λαϊκή μουσική «κυκλοφορεί κατά εκατοντάδες σε δίσκους γραμμοφώνων». Σε άλλο σημείο του άρθρου του αναφέρει επίσης ότι «τα γραμμόφωνα δεν προλαβαίνουν να επαναλαμβάνουν» τη «Φραγκοσυριανή κυρά». Δηλαδή, και στο συγκεκριμένο άρθρο ο συγγραφέας αναφέρεται στο γραμμόφωνο, για να επισημάνει την ευρύτατη εμπορική απήχηση των τραγουδιών του ρεμπέτικου. Επίσης, σε άρθρο του επόμενου μήνα το γραμμόφωνο εμφανίζεται ως μέσον που, προφανώς μέσω των δίσκων του, ενισχύει την εξωτερική ερωτικών συναισθημάτων¹⁷⁵. Σε ένα ακόμη άρθρο της ίδιας χρονιάς ο αρθρογράφος κάνοντας λόγο για δημοφιλές ρεμπέτικο τραγούδι – που αποτέλεσε, όπως έχουμε προαναφέρει, το πρώτο θέμα της μεταξικής λογοκρισίας – διερωτάται αν υπάρχει κανείς που δεν έχει ακούσει το τραγούδι «από τους χιλιάδες δίσκους γραμμοφώνων που εκκυκλοφόρησαν προτού επέλβη η Εισαγγελική αρχή;»¹⁷⁶. Σε άρθρο της επόμενης χρονιάς ο αρθρογράφος προβαίνει αρχικά σε σύγκριση μεταξύ φωνογράφου και γραμμοφώνου, για να διατυπώσει την άποψη ότι το γραμμόφωνο υπερτερεί κατά πολύ από τον πρόγονό του, και κάνει λόγο για την εκπληκτική ταχύτητα διάδοσης του γραμμοφώνου, το οποίο, όπως αναφέρει, «μέσα σε ελάχιστον χρονικόν διάστημα» έφτασε

¹⁷⁴ *Η Τδη* (9/4/1935): «Από την ζωήν – ο γραμμοφωνατζής», Ηράκλειο Κρήτης.

¹⁷⁵ Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Μέσα στη νύχτα», *Το φως* (3.8.1936).

«Μέσα στη νύχτα, μέσα στην ερημιά, ακούσθηκεν η φωνή του γραμμοφώνου, μεγάλη, πλουσία, απαρηγόρητη. Αυτού πέρα κάθονταν ένας ερωτευμένος. Και είχε κουρδίσει το γραμμόφωνο, έτσι, για να διαλαλήση την αγάπη του...».

¹⁷⁶ Ό.π., Μιμ. Ψαθ., *Αθηναϊκά Νέα* (20/12/1936).

και στο μικρότερο καμαράκι «συνοικιακής αυλής». Στη συνέχεια προβαίνει σε δεύτερη κατά σειρά σύγκριση, αυτή τη φορά μεταξύ ραδιοφώνου και γραμμοφώνου, για να επισημάνει και πάλι την υπεροχή του γραμμοφώνου¹⁷⁷.

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38) στις 18 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις το γραμμόφωνο στοχοποιείται από τους αρθρογράφους, επειδή ως μέσον μετάδοσης «ανεπιθύμητων» τραγουδιών ευθύνεται για την υπάρχουσα μουσική κατάπτωση, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις χαρακτηρίζεται ως μέσον ιδιαίτερα ενοχλητικό. Συγκεκριμένα, σε άρθρο του *Χρονογράφου* (28/5/1936) ο αρθρογράφος, αναφερόμενος στην αστυνομική διάταξη περί των μεγαφώνων, σημειώνει μεταξύ άλλων: «Είχε τοποθετήσει μεγάφωνο ένας καταστηματάρχης, αμέσως έσπευσαν να τον μιμηθούν και οι πλαγίνοί του και οι αντικρυνοί του, κατ' αυτόν δε τον τρόπον το κακόν είχε γενικευθή και είχε πάρει την έκτασιν επιδημίας μουσικής, αμφιβόλου ψυχαγωγικής αξίας και προελεύσεως. Κι είχαν μοιάσει τα απειροπληθή μεγάφωνα με χίλια-μύρια αναιδή στόματα που ξεφώνιζαν...». Σε άλλο σημείο του άρθρου κάνει λόγο για την προσβολή της αισθητικής που συντελείται από τη μουσική των μεγαφώνων, αναφέροντας ότι: «Η μουσική όμως των μεγαφώνων αντί να θέλγη προσβάλλει και την στοιχειώδη έννοιαν της αισθητικής και αντί να εξευγενίζει εξαγριώνει και τρέπει εις φυγήν όχι μόνον τους ανθρώπους, αλλά και τους γάτους των κεραμιδιών...»¹⁷⁸.

Σε άρθρο του ίδιου μήνα όπου ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το πρώτο θύμα της μεταξικής λογοκρισίας (δηλαδή, τη «Βαρβάρα»), αναφέρει ότι «συ-

¹⁷⁷ Ό.π., Ευαγγελίδης Δ.Κ., *Έθνος* (25/10/1937).

«Όταν εντεμπουτάρισε ο “φωνόγραφος”, με το χονί του, βραχνός σαν γριππιών, Αθηναίος, είχε τόσον κακήν... “ντιζιόν”, που κανείς δεν έπαιρνε λέξιν από το αόρατον στόμα του. Και ο πρόγονος αυτός του σημερινού γραμμοφώνου δεν άφινε τότε καμμίαν ελπίδα ότι θα εξελιχθή εις σπουδαίον μέσον εκλαϊκεύσεως της παραγωγής του πενταγράμμου. Εν τούτοις μέσα σε ελάχιστον χρονικόν διάστημα η εξέλιξις του γραμμοφώνου υπήρξε πραγματικώς εκπληκτική! [...].

«Και ο κάτοχος ραδιοφώνου, για να έχη την ευχέρεια ν' ακούη όποτε θέλη τα τραγούδια της προτιμήσεώς του, υφίσταται τη δαπάνη του «πί-κάπ». Αλλοιώς τον εξυπηρετεί το ραδιόφωνο και αλλοιώς το γραμμόφωνο. Ένα ωρισμένο τραγούδι την ώρα που το θέλει δε θα το βρή στο ραδιόφωνο ποτέ. Ενώ το γραμμόφωνο τώχει στη διάθεσί του».

¹⁷⁸ Σπάλας Π., «Τα τραγούδια», *Χρονογράφος* (28/5/1936), Πειραιάς.

νελήφθη εις κάποια κέντρα διασκεδάσεων ως δίσκος γραμμοφώνου και προσήχθη εις την αστυνομίαν»¹⁷⁹. Επίσης, ήδη από τις 31/8/1936, η μεταξική εξουσία δημοσιοποιεί τον Αναγκαστικό Νόμο 45/1936, ο οποίος σύμφωνα με τον συντάκτη: «διέπει και ρυθμίζει άπαντα τα αφορώντα εις τας πλάκας γραμμοφώνου... ίνα αύται ευρίσκονται εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών»¹⁸⁰. Κατά τον επόμενο μήνα οι αρθρογράφοι σε 4 περιπτώσεις επιτίθενται και πάλι κατά του γραμμοφώνου και το ενοχοποιούν μεταξύ άλλων για προπαγάνδισή του χασίς. Σε άρθρο του Σεπτεμβρίου του 1936 ο αρθρογράφος αναφέρει εκτός του συγκεκριμένου τραγουδιού και αρκετά άλλα ρεμπέτικα, το οποία «βγαίνουν κάθε απόγευμα σχεδόν από το... χωνί του πλανοδίου γραμμοφωνατζή» για να μολύνουν¹⁸¹. Την επόμενη μέρα, σε άρθρο του πειραιώτικου τύπου αναφέρεται εκτός της απαγόρευσης του εν λόγω «δίσκου γραμμοφώνου», και ότι όσοι παίζουν «εις γραμμόφωνα το εν λόγω άσμα» θα παραπέμπονται «εις το Πταισματοδικείον»¹⁸². Μία ημέρα αργότερα ο αρθρογράφος κάνει λόγο για το «χωνί του γραμμοφώνου» το οποίο προπαγανδίζει το «μαυράκι»¹⁸³. Επίσης, σε άρθρο της ίδιας ημέρας γίνεται λόγος και για την ποινική δίωξη των λαθραίων δίσκων γραμμοφώνου¹⁸⁴. Σε ένα ακόμη απόσπασμα βιβλίου του ίδιου έτους το γραμμόφωνο ως μέσον μετάδοσης ρεμπέτικων τραγουδιών απαξιώνεται υπέρμετρα από τον συγγραφέα, ο οποίος αναφέρει ότι: «...καθ' όλην την ημέραν οργιάζει το γραμμόφωνον· τραγωδούσι δε τα γραμμόφωνα ταύτα ρυπαρότητας ζωδών ενστίκτων...»¹⁸⁵. Κατά την επόμενη χρονιά, στην Αστυνομική Διάταξη 12 /14 Απριλίου 1937 (βλ. και στο Βλησίδης, 2004, σ. 33) και στο άρθρο 3, ο συντάκτης αναφέρει ότι: «επαφίεται ημίν το δικαίωμα

¹⁷⁹ *Ο Τύπος* (29/8/1936): «Η Βαρβάρες».

¹⁸⁰ Ήδη από τις 31/8/1936, δημοσιοποιείται ο Αναγκαστικός Νόμος 45/1936, «Περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού», (βλ. και Βλησίδης, 2004, σ. 26).

¹⁸¹ Ό.π., Γεωργάκαλος Ν., *Νέοι Καιροί* (10/9/1936).

¹⁸² *Νέοι Καιροί* (11/9/1936): «Απαγόρευσις άσματος», Πειραιάς.

¹⁸³ Γεωργάκαλος Ν., «Το ελληνικό τραγούδι», *Νέοι Καιροί* (12/9/1936), Πειραιάς.

¹⁸⁴ *Ο Τύπος* (12/9/1936): «Βαρβ...», στο ό.π. (Βλησίδης, 2007, σ. 53).

«Δεν κατεστράφη μόνον όλη η παραγωγή των δίσκων γραμμοφώνου. Αν εξέφυγε και καμιά πλάκα, θα κατάσχεται όπου ευρεθή, ο δε λαθραίος κάτοχος... θα συλλαμβάνεται».

¹⁸⁵ Γαρδίκας, Γ.Κ. (1936). *Εγκληματολογία*, τόμος Α', Αθήνα: Βασιλική Χωροφυλακή. (βλ. και παράρτημα 1).

όπως δι' αποφάσεων ημών απαγορεύσωμεν την χρησιμοποίησιν πλακών φωνογράφου ων το περιεχόμενον κρίνεται παρ' ημίν ως άσεμνον και προσβάλλει γενικώς τα χρηστά ήθη». Με άλλα λόγια η μεταξική εξουσία θέτει στο επίκεντρο των διώξεων και τους δίσκους φωνογράφου τους οποίους χρησιμοποιούν αποκλειστικά τα γραμμόφωνα. Επίσης, κατά την ίδια χρονιά οι αρθρογράφοι που αναφέρονται στο γραμμόφωνο το ενοχοποιούν εμμέσως – διαμέσου των «πλακών» του – για το γεγονός ότι αποτελεί μέσον μετάδοσης ανόητων τραγουδιών ή ασμάτων που θίγουν τη θρησκεία, μέχρι και ότι συμμετέχει σε «συννομωσία». Ειδικότερα, σε άρθρο του Νοεμβρίου το γραμμόφωνο κατηγορείται – συγχρόνως, με άλλους φορείς διασκέδασης – ότι μοιάζει να έχει κάνει μυστικήν συμφωνίαν εις βάρος του «Κοινού»¹⁸⁶. Επίσης, με αφορμή την επιβολή της γενικευμένης μεταξικής λογοκρισίας (Νοέμβριος 1937), δημοσιεύεται πανομοιότυπο σε πέντε – όπως έχουμε προαναφέρει (βλ. παραπάνω υποσημείωση 152) – ημερήσιες εφημερίδες κείμενο του μεταξικού καθεστώτος που κάνει λόγο για την απαγόρευση της χρησιμοποίησης των πλακών γραμμοφώνου, αναφέροντας μεταξύ άλλων ότι «απαγορεύεται η εις δημοσίους χώρους χρησιμοποίησις πλακών γραμμοφώνου με... φράσεις θιγούσας την θρησκείαν...». Σε άρθρο της επόμενης χρονιάς η Σπανούδη Σ. υποστηρίζει για μία ακόμη φορά ότι μεταξύ άλλων «η μουσική κατάπτωσης» του ελληνικού λαού έχει συντελεσθή με την καταπληκτική διάδοσι των δίσκων του γραμμοφώνου¹⁸⁷. Επίσης, σε ένα ακόμα δημοσίευμα το γραμμόφωνο αναπαρίσταται ως μέσο διαστροφής «του μουσικού αισθήματος» σε ολόκληρη την ελληνική επικράτεια¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Ό.π. Ευαγγελίδης Δ. Κ., *Έθνος* (25/10/1937).

«... το γραμμόφωνον και οι εκδότης, σα να έχουν κάμη μίαν μυστικήν συμφωνίαν, σερβίζουν εις το Κοινόν τραγουδάκια της ρουτίνας, μονότονα μοτίβα, ανόητους στίχους χωρίς έμπνευσι, χωρίς πρωτοτυπία, χωρίς τίποτε το καλλιτεχνικό».

¹⁸⁷ Ό.π., Σπανούδη Σ., *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

¹⁸⁸ «Φωνοληψίαι», *Ο απολογισμός μίας διετίας: 4^η Αυγούστου 1936-38*, Εκδόσεις 4^{ης} Αυγούστου, αριθμ. 21, Τύποις Πυρσού Α.Ε., 1938), σ. 214, στο ό.π., (Βλησίδης Κ., 2006, σ. 84). «... ως και το γραμμόφωνον, αντί να εξυπηρετήσουν το μουσικόν αίσθημα, γίνονται φορείς της χυδαιότερας μουσικής, όχι μόνον εις την πρωτεύουσαν αλλ' εις ολόκληρον την Ελλάδα και ιδίως τα χωρία και την ύπαιθρον χώραν, τότε η επίδρασις και η διαστροφή του μουσικού αισθήματος είναι έτσι βαθύτερα».

Κατά την ίδια χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφεται μία ουδέτερη αναφορά. Συγκεκριμένα, σε άρθρο όπου διακρίνεται σε μεγάλο τμήμα του κειμένου η αμφίθυμη διάθεση του συγγραφέα απέναντι στο τραγούδι η «Βαρβάρα», γίνεται λόγος για το χωνί του πλανοδίου γραμμοφωνατζή που κοινοποιεί στους ακροατές την ύπαρξη του εν λόγω τραγουδιού¹⁸⁹.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) για την εν λόγω κατηγορία καταγράφονται 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση και 3 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Στην πρώτη αναφορά, η αρθρογράφος κάνει λόγο για τα πλεονεκτήματα του εν λόγω μέσου αναφέροντας: «Μα το γραμμόφωνο είνε κάτι άλλο: Είνε κάτι δικό σας, το βάζετε να παίξει οποιαδήποτε ώρα θέλετε και, προ παντός, ό,τι θέλετε»¹⁹⁰. Στην πρώτη αναφορά που εμπεριέχει εμμέσως αρνητική αξιολόγηση για τους παρελθοντικούς του γραμμοφώνου, γίνεται αναφορά στις διατάξεις του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39, που σηματοδοτεί – όπως έχουμε προαναφέρει – την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας στο έπακρο. Συγκεκριμένα, σε άρθρο της *Καθημερινής* (1/3/1939), ο αρθρογράφος κάνει λόγο για την επιβολή της λογοκρισίας ακόμη και στους «ήδη εν κυκλοφορία» δίσκους γραμμοφώνου¹⁹¹. Επίσης, μία εβδομάδα αργότερα, σε άρθρο της εφημερίδας *Ανόρθωσις* (8/3/1939) ο αρθρογράφος εκφράζει την ικανοποίησή του για το γεγονός της απαλλαγής από τα «κουρέλια ήχων» που επιτεύχθηκε με την επιβολή της λογοκρισίας στους δίσκους γραμμοφώνου¹⁹². Επίσης, σε μία ακόμη αναφορά το γραμμόφωνο ενοχοποιείται για το γεγονός ότι χρησιμοποιείται

¹⁸⁹ Ό.π., Γεωργάκαλος Ν., *Νέοι Καιροί* (22/6/1936).

«Ποια είναι αυτή η κυρία; Ούτε και εγώ τη ξέρω. Μας την γνωρίζει μόνο φωνητικώς το χωνί του πλανοδίου γραμμοφωνατζή».

¹⁹⁰ Ό.π., Λαλαούνη Α., *Βραδυνή* (14/10/1940).

¹⁹¹ *Καθημερινή* (1/3/1939): «Η λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών – Ανακοινώσεις του Υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού κ. Νικολούδη – Ο τρόπος της φωνοληψίας». «Η επιτροπή διά τον σχηματισμόν πλήρους αντιλήψεως και εφ' όσον κρίνη ότι τα υποβληθέντα αυτή στοιχεία δεν είναι επαρκή, δύναται να απαιτήσει την εκτέλεσιν των προς φωνοληψίαν μουσικών τεμαχίων... εφ' όσον ήθελε κρίνη ότι άσμα τι θίγει οπωσδήποτε τα δημόσια ήθη, διαφθείρει το καλλιτεχνικόν αίσθημα του κοινού ή νοθεύει και διαστρέφει το γνήσιον πνεύμα της παραδόσεως της ελληνικής μουσικής... Εις την ανωτέρω διαδικασίαν υπόκεινται και οι ήδη εν κυκλοφορία ευρισκόμενοι δίσκοι γραμμοφώνων».

¹⁹² Ασμοδαίος, «Ελληνικά τραγούδια», *Ανόρθωσις* (8/3/1939), Ηράκλειο Κρήτης.

για να «πιπιλίζει το μυαλό» με τις συνεχείς επαναλήψεις συγκεκριμένου ρεμπέτικου τραγουδιού¹⁹³.

3.4.2. Ραδιόφωνο

Στην κατηγορία «Ραδιόφωνο» εντάσσονται, όπως προαναφέραμε, συνολικά 10 αναφορές. Στον παρακάτω πίνακα 15 παρουσιάζονται οι αναφορές της κατηγορίας «Ραδιόφωνο» ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης.

Πίνακας 15

Η κατανομή των αναφορών για το «Ραδιόφωνο» ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης

Κατηγορία	Χρονική υποπερίοδος-είδος αξιολόγησης												Σύνολο
	1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40			
	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	
Ραδιόφωνο				1				4		1	4		10
Σύνολο				1			4			5			

Από την ανάγνωση του πίνακα 15 γίνεται εμφανές ότι οι αναφορές για το ραδιόφωνο καταγράφονται κυρίως κατά την τρίτη και την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, και πιο συγκεκριμένα από το 1938 και έπειτα, οπότε λειτουργεί για πρώτη φορά ο ραδιοφωνικός σταθμός Αθηνών. Ωστόσο, η μία αναφορά της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου, στην οποία έχουμε αναφερθεί εκτενώς στο υποκεφάλαιο 1.4.4. του Α' μέρους της εργασίας, είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, επειδή αποτελεί το μοναδικό τεκμήριο μετάδοσης ρεμπέτικων τραγουδιών πριν από την έλευση της μεταξικής δικτατορίας. Πιο συγκεκριμένα, σε άρθρο της εφημερίδας *Νέα Αλήθεια* (1/9/1934) ο αρθρογράφος κάνει λόγο μεταξύ άλλων και για τα «ρεμπέτικα» που μεταδίδει ο ραδιοφωνικός σταθμός Θεσσαλονίκης, προκαλώντας συγκίνηση¹⁹⁴.

¹⁹³ Δαμόρης Γ., «Ο Αντώνης ο Βαρκάρης...», *Μακεδονία* (19/8/1939).

¹⁹⁴ Ζωγραφάκης Γ.Κ., «Περίπατοι – Το ραδιόφωνο», *Νέα Αλήθεια*, (1/9/1934).

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο (1936-38) καταγράφονται 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Πιο συγκεκριμένα, στην πρώτη αναφορά ο αρθρογράφος προσδιορίζει το ραδιόφωνο ως ανασταλτικό παράγοντα που ευθύνεται για τη μείωση της εγχώριας δισκογραφικής παραγωγής και κατανάλωσης¹⁹⁵. Σε άρθρο της επόμενης χρονιάς (1938) – κατά το οποίο λειτουργεί για πρώτη φορά ο ραδιοφωνικός σταθμός Αθηνών – ο αρθρογράφος εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για τη μουσική ποιότητα του προγράμματος του σταθμού, και ειδικότερα κάνει λόγο για το γεγονός της σχεδόν καθημερινής μετάδοσης λαϊκής μουσικής από το ραδιοφωνικό σταθμό Αθηνών¹⁹⁶. Σε ένα ακόμη άρθρο του ίδιου μήνα ο αρθρογράφος αναφέρει ότι εναντίον των ανατολίτικων μουσικών επιρροών θα πρέπει να γίνει «πόλεμος σκληρός», μεταξύ άλλων και από την «υπηρεσίαν των Ραδιοφωνικών Εκπομπών», έτσι ώστε να επιτευχθεί από τις εκπομπές του ραδιοφώνου η εξύψωση του μουσικού αισθήματος¹⁹⁷. Επίσης σε ένα ακόμη άρθρο που καταγράφεται δύο μήνες αργότερα, ο αρθρογράφος επικροτεί την υπαγωγή της λειτουργίας του ραδιοφωνικού σταθμού και το πρόγραμμά του στο Υφυπουργείο Τύπου, που απαλλάσσει πλέον το πρόγραμμα από ανεπιθύμητες και «αμανοειδείς» μεταδόσεις¹⁹⁸.

«Είχε ραδιόφωνο στο σπίτι του και μεσημέρι – βράδυ, απελάμβανε την εκπομπήν του μονογενοῦς ελληνικοῦ σταθμοῦ. Ἄκουε μ' ευχαρίστησι κι' υπερηφάνεια εθνική, τα διάφορα “κλασσικά” κομμάτια. Εκείνο ὅμως που τον ἔκαμε να κιτρινίζη ἀπὸ συγκίνηση και να τρέμῃ ἦταν τὸ ἀκουσμα τῶν ελληνικῶν “ασμάτων”. Οἱ συρτοί, οἱ κλέφτικοι, οἱ καλαματιανοί, τα ρεμπέτικα, οἱ μαντινάδες, τα παληὰ καλὰ τραγούδια...

¹⁹⁵Ο.π., Ευαγγελίδης Δ. Κ., *Ἔθνος* (25/10/1937).

«Σήμερα ἡ κατανάλωσις τῶν δίσκων ἔχει μειωθῇ κατὰ 60% σχεδὸν ἀπὸ ὅ,τι ἦταν πρὸ 5ετίας. Τὶς ευθύνες τὶς ρίχνουν ὅλοι στὴ διάδοσι τοῦ ραδιοφώνου».

¹⁹⁶ *Καθημερινή* (9/10/1938): «*Καθημερινά*: ἡ λαϊκὴ μουσικὴ».

«Κάθε βράδυ ὁ ραδιοφωνικὸς σταθμὸς Αθηνῶν συνηθίζει νὰ μεταδίδῃ λαϊκὴν μουσικὴν τὴ συνοδείᾳ νταουλίων και πνευστῶν ὀργάνων. Καλὴ, βεβαίως, ὡς “τοπικὸν χρῶμα” ἡ μουσικὴ αὐτὴ, ἀλλὰ θὰ ἠδύνατο νὰ μεταδίδεται ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν και ὀχι καθημερινῶς. Διότι καθημερινῶς πρέπει μᾶλλον νὰ γίνῃ προσπάθεια ἀνυψώσεως τοῦ μουσικοῦ αισθήματος τοῦ Ἑλλήνου...».

¹⁹⁷ *Καθημερινή* (31/10/1938): «Ἡ λαϊκὴ μουσικὴ».

¹⁹⁸ *Καθημερινή* (27/12/1938): «Ραδιοφωνικά».

«Θα εἶναι ευχάριστον εἴναι δὲν ἀκουσθῶν ποτὲ εἰς τὸ μέλλον. Τὸ εορταστικόν, εἰς ἄλλου πρόγραμμα τῶν τριῶν τελευταίων ἡμερῶν και αἱ πρωινὰ μεταδόσεις υπῆρξαν ἀπὸ καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως ἀπολύτως ἱκανοποιητικαί».

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο (1939-40) για την κατηγορία «Ραδιόφωνο» καταγράφονται 1 αναφορά που εμπεριέχει θετική αξιολόγηση καθώς και 4 αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Συγκεκριμένα, η πρώτη αναφορά καταγράφεται σε άρθρο όπου η αρθρογράφος αναγνωρίζει τη συμβολή του ραδιοφώνου στη διάδοση της λαϊκής μουσικής και στην επαρχία¹⁹⁹. Στις 4 επόμενες αναφορές γίνεται λόγος κυρίως για την οριστική αποκάθαρση της λαϊκής και «δημώδους» μουσικής από ανεπιθύμητες επιρροές στα προγράμματα του ραδιοφώνου, που έχει επιφέρει ο Αναγκαστικός Νόμος 1619/39, ο οποίος, όπως προείπαμε, σηματοδοτεί την εις το έπακρο επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας. Ειδικότερα, σε άρθρο της εφημερίδας *Καθημερινή* (1/3/1939) φιλοξενούνται δηλώσεις του υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού, ο οποίος μεταξύ άλλων επισημαίνει ότι στα πλαίσια της λειτουργίας του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών και για τη συγκρότηση του προγράμματός του: «Από απόψεως προγράμματος... υποβάλλομεν εις δοκιμήν και εκκαθάρισιν την δημώδη μας μουσικήν...»²⁰⁰. Σε άρθρο της ίδιας ημέρας της εφημερίδας *Πρωία* (1/3/1939), το οποίο διαφοροποιείται από το παραπάνω άρθρο μόνο ως προς τον τίτλο, αλλά και τους επιμέρους υπότιτλους, επαναλαμβάνονται οι δηλώσεις του υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού, όπως και στο προηγούμενο δημοσίευμα²⁰¹. Μία ημέρα αργότερα, σε άρθρο όπου γίνεται επίσης λόγος για τον νέο νόμο, ο αρθρογράφος αναφέρει μεταξύ άλλων ότι: «Χάρις εις τας διατάξεις του δημοσιευθέντος νέου νόμου, του ρυθμιζόντος τα της ραδιοφωνίας, σταματά πλέον η μέχρι τούδε ασυδοσία εις τα της ραδιοφωνικής εμφανίσεως της ελληνικής μουσικής»²⁰². Τέλος, σε μία ακόμη αναφορά το ραδιόφωνο ως μέσον ενοχο-

¹⁹⁹ Ό.π., Λαλαούνη Α., *Βραδυνή* (14/10/1940).

«Υπάρχει βέβαια και το Ραδιόφωνο που στέλνει στην επαρχία τα μουσικά του κύματα».

²⁰⁰ *Καθημερινή* (1/3/1939): «Η λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών – Ανακοινώσεις του Υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού κ. Νικολούδη – Ο τρόπος της φωνοληψίας».

²⁰¹ *Πρωία* (1/3/1939): «Αι επενεχθείσαι τροποποιήσεις εις την Ραδιοφωνίαν. Δηλώσεις του Υφυπουργού του Τύπου κ. Νικολούδη».

²⁰² *Πρωία* (2/3/1939): «Ο έλεγχος των φωνοληψιών».

ποιείται για το γεγονός ότι χρησιμοποιείται για να «πιπιλίζει το μυαλό» με τις συνεχείς επαναλήψεις γνωστού ρεμπέτικου τραγουδιού²⁰³.

3.5. Συζήτηση

Στα δημοσιεύματα που καταθέτουν οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40, η εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου διαμορφώνεται από τις αναφορές που παρουσιάστηκαν και αναλύθηκαν στο παρόν κεφάλαιο και παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα 16.

Πίνακας 16

Οι αναφορές για τις κατηγορίες που συνθέτουν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (N=277)

Κατηγορίες	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών	2	2	16		20
Περιεχόμενο μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών	10	8	20		38
«Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	3	2	43	17	65
Μουσικολογική μορφή αμανέ	3	17	22	1	43
Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	1	3	5		9
Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	6	16	30	2	54
Γραμμόφωνο	5	4	25	4	38
Ραδιόφωνο		1	4	5	10
Σύνολο	30	53	165	29	277

Για την ποσοστιαία κατανομή των συγκεκριμένων αναφορών ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης, βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακες 20, 21 και 22.

Επίσης, θα επισημάνουμε ότι στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι, κάνοντας λόγο για τις κατηγορίες των «ρεμπέτι-

²⁰³ Ό.π., Δαμόρης Γ., *Μακεδονία* (19/8/1939).

κων» τραγουδιών, του αμανέ και των μέσων μετάδοσης τους, στην προσπάθειά τους να αιτιολογήσουν τις θέσεις τους – όπως διαπιστώσαμε αντίστοιχα και στα δύο προηγούμενα κεφάλαια – επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους σε συγκεκριμένα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, σε αρκετές περιπτώσεις οι συγκεκριμένοι αρθρογράφοι αναφέρονται στην ευρύτατη αποδοχή, τη διασκέδαση, την προτίμηση, τη συγκίνηση, το θαυμασμό και τη νοσταλγία που προκαλούν τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά κυρίως του αμανέ και σε ορισμένες περιπτώσεις των υπολοίπων «ρεμπέτικων» τραγουδιών. Επίσης, σε ακόμη περισσότερες περιπτώσεις, ιδιαίτερα κατά την τρίτη και, σε μικρότερο βαθμό, κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, κάνουν λόγο για την ευρύτατη αποδοχή, τη διασκέδαση, την προτίμηση, τη συγκίνηση και το θαυμασμό, που προκαλεί και εμπνέει η παρουσία ορισμένων «λαϊκών» χαρακτηριστικών, όπως η δόξα των «λαϊκών» τραγουδιών, η μεγάλη εμπορική επιτυχία των καλύτερων «λαϊκών» συνθέσεων, τα «λαϊκά» αριστουργήματα, τα «λαϊκά» ερωτικά δίστιχα κ.λπ.

Παράλληλα, οι αρθρογράφοι οι οποίοι καταθέτουν αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, κάνουν λόγο για τις κατηγορίες των «ρεμπέτικων» τραγουδιών, του αμανέ και των μέσων μετάδοσης, επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους, υπό διαφορετική οπτική, περίπου σε αντίστοιχα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, σε μεγάλο αριθμό των αναφορών τους κάνουν λόγο για τη μουσική κατάπτωση που επιφέρει η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών, όπως ο τούρκικος αμανές, το κακόν ανατολίτικον τραγούδι, τα τραγούδια που χαρακτηρίζονται θλιμμένα απομεινάρια του υπόδουλου παρελθόντος, τα ανατολίτικα μακρόσυρτα μοιρολατρικά τραγούδια κ.λπ. Σε μικρότερο βαθμό κάνουν λόγο για τη μουσική κατάπτωση που οφείλεται σε ορισμένα χαρακτηριστικά, τα οποία οι αρθρογράφοι επιλέγουν να τα συνδέουν έμμεσα ή άμεσα με την επίδρασή τους στον ελληνικό λαό, ή με τον προσδιορισμό «λαϊκά», και για το λόγο αυτό τα εντάξαμε στην κατηγορία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών, όπως τα τραγούδια που προκαλούν την ηθική, αισθητική και εθνική διαφθορά του μουσικού ενστίκτου του ελληνικού λαού, τα αισχρά τραγούδια που δι-

αφθείρουν την ελληνική νεολαία, τα λαϊκά τραγούδια που αποτελούν τους καθημερινούς μουσικούς καταρράχτες, την ανάγκη αποκάθαρσης της λαϊκής μουσικής από νοσηρές τάσεις κ.λπ. Επίσης, σε αρκετές περιπτώσεις κάνουν λόγο: για τη μουσική κατάπτωση η οποία οφείλεται στην παρουσία παραβατικών χαρακτηριστικών, όπως τα χασικλίδικα τραγούδια που προπαγανδίζουν το χασίς, ο αμανές που άγει εις οίνοποσίαν και το εξ αυτού μεράκι εις μαχαιρώματα, ο αμανές που μεταβάλλει την ταβέρνα εις προθάλαμον φυλακής, η προπαγάνδισή του χασίς από το χωνί του γραμμοφώνου, κ.λπ.

Επίσης, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου καταθέτουν στα κείμενά τους 15 συνολικά περιγραφικές ή ουδέτερες αναφορές.

Με βάση τα παραπάνω αναφερόμενα προέκυψε η διαμόρφωση ενός ακόμη πίνακα (πίνακας 17), στον οποίο καταγράφεται η συχνότητα εμφάνισης των κοινωνικο-πολιτισμικών χαρακτηριστικών στα οποία επικεντρώνουν τα επιχειρήματά τους οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40, στο σύνολο των παραπάνω αναφορών (N=277), από τις οποίες συγκροτείται η εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

Πίνακας 17

Κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων που εμπεριέχονται στις αναφορές που διαμορφώνουν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου, ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (N=277)

Κεντρικά στοιχεία των αξιολογήσεων	Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
Ευρύτατη δημοφιλία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	2	5	2		9
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός-Νοσταλγία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	5	17	4		26
Ευρύτατη δημοφιλία των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	1		14	5	20
Διασκέδαση λόγω της παρουσίας των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	1		4		5
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	6	2	18	4	30
Μουσική κατάπτωση λόγω των μικρασιάτικων-ανατολίτικων χαρακτηριστικών	4	12	34	1	51
Ανάγκη ποινικής δίωξης των ανατολίτικων χαρακτηριστικών		1	26	7	34
Μουσική κατάπτωση λόγω της παρουσίας των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	2	6	25	5	38
Μουσική κατάπτωση εξαιτίας της προπαγάνδης του χασικλιδισμού	3	4	5		12
Ανάγκη ποινικής δίωξης απειλητικών και περιθωριακών χαρακτηριστικών		2	24	7	33
Εκδήλωση βίαιης ή παράνομης συμπεριφοράς	3	1			4
Περιγραφικές-ουδέτερες αναφορές	3	3	9		15
Σύνολο	30	53	165	29	277

Από την ανάγνωση του παραπάνω πίνακα 17 γίνεται κατανοητό ότι στις αναφορές που εμπεριέχουν θετική αξιολόγηση, οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά σε 35 περιπτώσεις (βλ. τις δύο πρώτες γραμμές του παραπάνω πίνακα: $9+26=35$) και σε 55 περιπτώσεις στην παρουσία των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (βλ. 3η, 4η και 5η γραμμή του παραπάνω πίνακα: $20+5+30=55$). Παράλληλα, στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητική αξιολόγηση, οι αρθρογράφοι επι-

κεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά σε 85 περιπτώσεις, στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά σε 38 περιπτώσεις, καθώς και στα παραβατικά χαρακτηριστικά σε 49 περιπτώσεις. Με άλλα λόγια, και εξετάζοντας το σύνολο των παραπάνω αναφορών, προκύπτει ως διαπίστωση ότι, ανεξάρτητα από το είδος αξιολόγησης, οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους τόσο στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά $N=(35+85)=120$, όσο και στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά $N=(55+38)=93$, και σε λιγότερες περιπτώσεις στα παραβατικά κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά $N=49$.

Συνοψίζοντας, οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 καταθέτουν συνολικά 277 αναφορές με τις οποίες συγκροτούν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου. Στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις, οι αρθρογράφοι, αναφερόμενοι στον αμανέ, αποσκοπούν στο να προβάλλουν την ευρύτατη αποδοχή του και να στηρίξουν σε αρκετές αναφορές τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά τους, κυρίως κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο. Ενώ κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο, αναφερόμενοι κυρίως στα «ρεμπέτικα» τραγούδια επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους σε ακόμη περισσότερες περιπτώσεις στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά (βλ. και παραπάνω πίνακα 17). Επίσης, σε ορισμένες αναφορές προβάλλουν το γραμμόφωνο ως προσφιλές και διαδεδομένο μέσον μετάδοσης των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

Στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις, οι αρθρογράφοι εστιάζουν την επιχειρηματολογία τους κυρίως στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά και σε μικρότερο βαθμό στα παραβατικά χαρακτηριστικά, όπως και στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά. Ιδιαίτερα κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο επιχειρούν να προσδώσουν στην εικόνα του αμανέ αναχρονιστικά και «ανθελληνικά» χαρακτηριστικά, εμφανίζοντάς τον ως «απειλή» για τον ελληνικό πολιτισμό, και διαμέσου αυτής να προβάλουν ως αμετάκλητη και επιβεβλημένη την ανάγκη απαγόρευσης και ποινικής δίωξης κάθε ανατολίτικου κοινωνικο-πολιτισμικού χαρακτηριστικού. Παράλληλα, σε αρκετές περιπτώσεις επιχειρούν να συνδέσουν τα τραγούδια του ρεμπέτικου με παρεκ-

κλίνοντα και πρωτόγονα κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Ακόμη, από τα μέσα μετάδοσης στοχοποιούν κυρίως το γραμμόφωνο, που σε αρκετές περιπτώσεις το εμφανίζουν ως φορέα μόλυνσης του λαϊκού πολιτισμού, και επικροτούν τις αποφάσεις της μεταξικής εξουσίας για την επιβολή της λογοκρισίας τόσο στο γραμμόφωνο όσο και στο ραδιόφωνο.

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

4.1. Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό, και από τη στιγμή που στα τρία προηγούμενα κεφάλαια ολοκληρώθηκε η περιγραφική ανάλυση, θα προχωρήσουμε στη στατιστική ανάλυση του υλικού και στη συνέχεια θα ακολουθήσει η παρουσίαση των συμπερασμάτων. Συγκεκριμένα στο επόμενο υποκεφάλαιο 4.2 παρουσιάζεται η Παραγοντική Ανάλυση Πολλαπλών Αντιστοιχιών που προέκυψε από την αξιοποίηση του συνόλου των 576 αναφορών του υλικού της έρευνας¹, οι οποίες παρατίθενται στον παρακάτω πίνακα 1. Στις γραμμές του συγκεκριμένου πίνακα καταγράφονται οι 23 κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα του ρεμπέτικου της περιόδου 1931-40, έτσι όπως διαμορφώθηκε από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου. Στις στήλες του συγκεκριμένου πίνακα εγγράφονται οι ανεξάρτητες μεταβλητές, δηλ. οι τέσσερις χρονικές υποπερίοδοι: 1931-33, 1934-35, 1936-38, 1939-40, καθώς και τα τρία είδη αξιολογήσεων: Θετική, Αρνητική, Ουδέτερη. Από το παραγοντικό διά-

¹ Πιο συγκεκριμένα, αποτέλεσμα της Παραγοντικής Ανάλυσης Αντιστοιχιών αποτελεί η μετατροπή ενός πίνακα δεδομένων (συνήθως συχνοτήτων) σε μια γραφική αναπαράσταση, έτσι ώστε να γίνονται εμφανείς οι συσχετισμοί ανάμεσα στα κελιά του αρχικού πίνακα ή ανάμεσα στις μεταβλητές. Έχει κυρίως περιγραφικό και όχι επαγωγικό χαρακτήρα. Για την κατασκευή του πίνακα που συγκεντρώνει το σύνολο του δείγματος (576 αναφορές) χρησιμοποιήσαμε, όπως προείπαμε, ως γραμμές τις 23 κατηγορίες στις οποίες έχουμε ταξινομήσει το σύνολο των αναφορών της περιόδου 1931-40 που αφορούν το ρεμπέτικο, και ως στήλες τις 4 χρονικές υποπεριόδους και τις 3 διαφορετικές αξιολογήσεις (θετική, αρνητική, ουδέτερη). Κάθε κελί του παρακάτω πίνακα 1., διαστάσεων [23X(4X3)], περιέχει την απόλυτη συχνότητα εμφάνισης των συγκεκριμένων αναφορών.

γραμμα (1,2) που προέκυψε, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, δίνονται συγκεκριμένες απαντήσεις στις υποθέσεις της έρευνας. Επίσης θα επισημάνουμε ότι η παρουσία όλων των αναφορών, ακόμη και των ουδέτερων που αντιστοιχούν στο 6,4% επί του συνολικού δείγματος, υπήρξε σημαντική, επειδή συνδέεται άμεσα με την πρώτη υπόθεση της έρευνας.

Στη συνέχεια, στο υποκεφάλαιο 4.3. παρουσιάζεται περαιτέρω στατιστική επεξεργασία του υλικού με τη μέθοδο χ^2 έτσι ώστε, διαμέσου της ποσοτικοποίησης περισσότερων δεδομένων να εντοπιστεί πληρέστερα το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου και επιπλέον να επιχειρηθεί, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, το ζητούμενο της διάρθρωσης μεταξύ ατομικού και κοινωνικού. Πιο συγκεκριμένα, λαμβάνοντας υπόψη τα αποτελέσματα των τριών προηγούμενων κεφαλαίων απέναντι σε κάθε μία αναφορά, θέσαμε δύο ερωτήματα, στα οποία ήδη έχουμε αναφερθεί στο κεφάλαιο της μεθοδολογίας, και στα οποία θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο υποκεφάλαιο 4.3.

4.2. Η διαμόρφωση της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά τη διάρκεια των τεσσάρων χρονικών υποπεριόδων

Η Παραγοντική Ανάλυση Πολλαπλών Αντιστοιχιών, όπως προείπαμε, εφαρμόστηκε επί του συνόλου των 576 αναφορών (βλ. παρακάτω πίνακα 1). Οι παραπάνω αναφορές κωδικοποιήθηκαν σε 23 διαφορετικές κατηγορίες, εκ των οποίων από την 1η έως και την 7η συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου, από την 8η έως και την 15η αφορούν την εικόνα των δημιουργών-συντελεστών του είδους, και από τη 16η έως και την 23η συγκροτούν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου.

Πίνακας 1

Οι κατηγορίες που προέκυψαν από την κωδικοποίηση των 576 αναφορών,
ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης

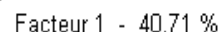
		Κατηγορίες	Κατανομή των αναφορών ανά υποπερίοδο και αξιολόγηση												Σύνολο	
			1931-1933			1934-35			1936-38			1939-40				
			Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.	Θ.	Α.	Ο.		
Ακροατές	1	Λαϊκές τάξεις	2	1		1	4		3	6	1	2			20	N=149
	2	Διάφοροι ακροατές	8			1	1		4	9	2	1			26	
	3	Αρθρογράφοι	2				1		3	9			1		16	
	4	Παραβατικές ομάδες ακροατών		16	2		4		1	10	2				35	
	5	Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	4	1			6		5	7	2	1	2		28	
	6	Υπαίθριοι χώροι διασκέδασης	3	1		1			1	5	1	1			13	
	7	Παράνομοι χώροι ακρόασης		7	2					2					11	
Συντελεστές	8	Δημιουργός γυναίκα	2	1			1		2	1		4			11	N=150
	9	Δημιουργός άνδρας	5				3		17	9		11			45	
	10	Δημιουργοί							4	11		1	1		17	
	11	Μουσικό όργανο μικρασιάτικου ρεμπέτικου	7	4		1	1		8	10			2		33	
	12	Μουσικό όργανο πειραιώτικου ρεμπέτικου		2	4	1	1	1	5	7	1	4		3	29	
	13	Άλλο μουσικό όργανο			1				2	1					4	
	14	Χορός του ρεμπέτικου							5	2					7	
	15	Άλλος χορός								3			1		4	
Τραγούδια	16	Γραμμόφωνο	5				4		6	18	1	1	3		38	N=277
	17	Ραδιόφωνο				1				4		1	4		10	
	18	Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών	2					2	10	5	1				20	
	19	Περιεχόμενο μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών	4	4	2	1	6	1	3	15	2				38	
	20	«Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο		2	1		2		18	25		7	10		65	
	21	Μουσικολογική μορφή αμανέ	1	2		11	6		5	16	1		1		43	
	22	Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	1			2	1			4	1				9	
	23	Αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	2	4		9	7			27	3		2		54	
		Σύνολο	48	45	12	29	48	4	102	206	18	34	27	3	576	

Η Παραγοντική Ανάλυση Πολλαπλών Αντιστοιχιών που εφαρμόστηκε στις παραπάνω κατηγορίες ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και τις τρεις διαφορετικές αξιολογήσεις, ανέδειξε το παραγοντικό διάγραμμα των δύο πρώτων αξόνων² που απεικονίζεται στο Σχήμα 1 (βλ. και παράρτημα 2ο, πίνακες 28, 29 και 30).

² Κάθε γραμμή και κάθε στήλη του πίνακα αποτελεί ένα σημείο σε έναν πολυδιάστατο χώρο. Επειδή η ανθρώπινη αντίληψη δεν μπορεί να αναπαραστήσει με ιδιαίτερη ευκολία τέτοιους πολυδιάστατους χώρους, προσπαθούμε να μειώσουμε τις διαστάσεις αναπαράστασης θυσιάζοντας ένα ποσοστό της πληροφορίας που περιλαμβάνουν τα δεδομένα (βλ. Καρλής, 2005, σ. 388). Η ανάλυση αντιστοιχιών που επιχειρούμε εδώ έχει ως στόχο τη βέλτιστη αναπαράσταση των δεδομένων σε δύο μόνο διαστάσεις. Η εφαρμογή της μεθόδου στα δεδομένα μάς οδήγησε στην επιλογή δύο αξόνων που ερμηνεύουν το 63,44% της συνολικής

Σχήμα 1

Παραγοντικό διάγραμμα (1,2) της εικόνας των ακροατών, δημιουργών και τραγουδιών του ρεμπέτικου ως προς την χρονική υποπερίοδο και το είδος αξιολόγησης



Από την ανάγνωση του Σχήματος 1 παρατηρούμε ότι ο πρώτος παράγοντας, που ερμηνεύει το 40,71% της διακύμανσης, διαφοροποιεί τις αναφορές που περιέχουν ουδέτερες και αρνητικές αξιολογήσεις, της 1^{ης} και 2^{ης} χρονικής υποπεριόδου, από τις αναφορές που περιέχουν θετικές αξιολογήσεις, της τρίτης και τέταρτης χρονικής υποπεριόδου. Οι πρώτες αναφορές αφορούν τους παράνομους χώρους ακρόασης, τις παραβατικές ομάδες ακροατών, το περιεχόμενο του μηνύματος του πειραιώτικου ρεμπέτικου και τον αμανέ ως σύνολο, ενώ οι δεύτερες αναφορές αφορούν τους χορούς του ρεμπέτικου, το ρεμπέτικο τραγούδι ως σύνολο, το ραδιόφωνο, τους άνδρες δημιουργούς και τις γυναίκες δημιουργούς.

αδράνειας (το 40,71% ο πρώτος άξονας και το 22,72% ο δεύτερος). Ο όρος «αδράνεια» χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα μέτρο ανομοιογένειας των παρατηρήσεων, κάτι ανάλογο της διακύμανσης, και στην προκειμένη περίπτωση *αποτελεί γενίκευση της έννοιας της διασποράς* (Μπεχράκης, 1999, σ. 40).

Ο δεύτερος παράγοντας, ο οποίος ερμηνεύει το 22,72% της διακύμανσης, αντιπαραθέτει τις αναφορές που περιέχουν αρνητικές αξιολογήσεις της χρονικής υποπεριόδου 1934-35 και που αφορούν τη μουσικολογική μορφή του αμανέ, τον αμανέ ως σύνολο και το περιεχόμενο του μηνύματος του αμανέ, στις θετικές και ουδέτερες αξιολογήσεις της 1^{ης} και 4^{ης} χρονικής υποπεριόδου που σχετίζονται με τις διάφορες ομάδες ακροατών, μουσικό όργανο μικρασιατικού ρεμπέτικου, μουσικό όργανο πειραιώτικου ρεμπέτικου, παραβατικές ομάδες ακροατών, παράνομοι χώροι ακρόασης, δημιουργός άνδρας και δημιουργός γυναίκα.

Αναλυτικότερα, και σε σχέση με τις υποθέσεις της έρευνας: η καταγραφή του υψηλότερου ποσοστού (11,4%) των ουδέτερων αναφορών κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο (βλ. και παράρτημα 2, πίνακα 26), η σημαντικότητα του οποίου απεικονίζεται και στο 4ο τεταρτημόριο (κάτω δεξιά) του Σχήματος 1, ενισχύει την πρώτη υπόθεση της έρευνας, όπου υποθέσαμε ότι οι αρθρογράφοι επιλέγουν ως επικρατέστερη μορφή επικοινωνίας τη διάδοση. Ειδικότερα, στην πλειονότητα των αναφορών της πρώτης χρονικής υποπεριόδου, οι αρθρογράφοι αφενός δεν ασκούν πιέσεις προκειμένου να δημιουργήσουν συγκεκριμένες συμπεριφορές (όπως συμβαίνει στην περίπτωση της προπαγάνδας), και αφετέρου δεν προβαίνουν σε συστηματική αναπαραγωγή των επιχειρημάτων τους (όπως συμβαίνει στη μετάδοση). Επίσης, σε ορισμένες περιπτώσεις όπου γίνεται λόγος είτε για τις παραβατικές ομάδες ακροατών, είτε για τους παράνομους χώρους ακρόασης, οι αρθρογράφοι εκφράζουν την αλτρουιστική τους διάθεση και συγχρόνως την έμμεση ουδετερότητά τους. Ακόμα, όπως διαπιστώσαμε και κατά τη διεξαγωγή της περιγραφικής ανάλυσης, οι αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις (N=48), όπως και αυτές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις (N=45), φαίνεται να εξισορροπούνται αφήνοντας να διαφανεί παράλληλα μια σημαντική ουδέτερη χροιά στην αξιολόγηση των αναφορών της πρώτης χρονικής υποπεριόδου, αποτέλεσμα που επίσης ενισχύει την πρώτη υπόθεση της έρευνας.

Συνεχίζοντας, όπως απεικονίζεται εμφανώς, στο 1ο τεταρτημόριο (πάνω δεξιά) του Σχήματος 1, το ενδιαφέρον των αρθρογράφων κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο μετατίθεται και επικεντρώνεται γύρω από τον αμανέ σε ποσοστό 44,4% επί του συνόλου των αναφορών της δεύτερης χρονικής υ-

ποπεριόδου (βλ. πίνακα 25, παράρτημα 2ο). Μάλιστα, όπως έχουμε προαναφέρει, στην παραπάνω επικέντρωση φαίνεται ότι συνέβαλε καταλυτικά η διάδοση της πληροφορίας (κατά το Β' εξάμηνο του 1933) ότι ο αμανές απαγορεύτηκε στην Τουρκία. Μάλιστα, συνυπολογίζοντας τα αποτελέσματα της περιγραφικής ανάλυσης, θα επισημάνουμε ότι η συστηματική και επαναλαμβανόμενη επικέντρωση της επιχειρηματολογίας αφενός των υποστηρικτών αρθρογράφων γύρω από την πιθανή αρχαία ελληνική καταγωγή και προέλευση των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του και αφετέρου των πολέμιων αρθρογράφων γύρω από τα αναχρονιστικά, πρωτόγονα και βάρβαρα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του, δείχνουν ως επικρατέστερη μορφή επικοινωνίας τη μετάδοση, πράγμα που ενισχύει τη δεύτερη υπόθεση της εργασίας. Επιστρέφοντας και πάλι στο Σχήμα 1, θα σημειώσουμε ότι και οι τρεις κατηγορίες της μεταβλητής του αμανέ απεικονίζονται πάνω από τον 2^ο παραγοντικό άξονα και κοντά στις αρνητικές αναφορές της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου.

Επίσης, στην επόμενη υπόθεση που σχετίζεται με την τρίτη χρονική υποπερίοδο, είχαμε αναφέρει ότι αναμένουμε την επιλογή τόσο της μετάδοσης από τους υποστηρικτές αρθρογράφους, όσο και της προπαγάνδας από τους πολέμιους αρθρογράφους. Πιο συγκεκριμένα, με βάση τα αποτελέσματα της περιγραφικής ανάλυσης θα υπενθυμίσουμε ότι οι υποστηρικτές αρθρογράφοι, αντιμετωπίζοντας την έναρξη της λογοκριτικής δραστηριότητας του μεταξικού καθεστώτος από τις 30/8/1936, αναγκάζονται να μεταθέσουν την υποστήριξή τους από τον αμανέ και το μικρασιατικό ρεμπέτικο που διώκονται πλέον επίσημα, στην ευρύτατη δημοφιλή του πειραιώτικου ρεμπέτικου. Με τρόπο συστηματικό και επαναλαμβανόμενο που συνάδει με τη μετάδοση, θα παρέχουν τη στήριξή τους σε σημαντικό αριθμό αναφορών (N=102, βλ. και πίνακα 26, παράρτημα 2ο) στους δημιουργούς, τα τραγούδια, ακόμα και τους χορούς του ρεμπέτικου, όπως απεικονίζεται και στο Σχήμα 1, μέχρι και την επίσημη επιβολή της μεταξική λογοκρισίας 30/11/1937. Παράλληλα οι πολέμιοι αρθρογράφοι, συμπορευόμενοι με τις επιλογές της μεταξικής λογοκρισίας, επιζητούν την οριστική εξάλειψη των ανεπιθύμητων κοινωνικο-πολιτισμικών χαρακτηριστικών (δηλ. των ανατολίτικων, των «λαϊκών» και των παραβατικών χαρακτηριστικών) και, ιδιαίτερα μετά την επίσημη επιβολή της λογοκρισίας (30/11/1937), ουσιαστικά

νέγονται κατ' αποκλειστικότητα το πεδίο του δημόσιου λόγου. Μάλιστα, τόσο στις περιπτώσεις όπου δαιμονοποιούν π.χ. τα χαρακτηριστικά του αμανέ, όσο και στις περιπτώσεις όπου προβαίνουν σε έντονες διαστρεβλώσεις ή απλοποιήσεις, επιλέγουν ως μορφή επικοινωνίας την προπαγάνδα, ενώ στις αναφορές που αφορούν τους δημιουργούς-συντελεστές άνευ φύλου, προβαίνουν στην ψυχολογιοποίησή τους, συχνά διά της αποπροσωποποίησής τους.

Επίσης, κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40, ακόμη και μετά την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39, που σηματοδοτεί την επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας στο έπακρο, οι αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις υπερσχύουν αριθμητικά από αυτές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις. Μάλιστα στις περιπτώσεις όπου γίνεται λόγος για τους άνδρες και γυναίκες δημιουργούς-συντελεστές, η διαφορά υπέρ των θετικών αξιολογήσεων είναι καθολική (15 θετικές/0 αρνητικές). Έτσι, και με βάση το Σχήμα 1 (βλ. 3ο τετάρτημόριο), όπου απεικονίζεται η θετική αντιμετώπιση των ανδρών και γυναικών δημιουργών συντελεστών κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, ενισχύεται η τέταρτη και τελευταία υπόθεση της έρευνας. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε ότι το αξιοσημείωτο της υπόθεσης βρίσκεται στο γεγονός ότι οι παραπάνω θετικές αξιολογήσεις κατατίθενται από πολέμιους αρθρογράφους του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα αρθρογράφοι όπως π.χ. ο Γεωργάκαλος, που έστω και εμμέσως αναγνωρίζει την ευρύτατη δημοφιλία των δημιουργών και τραγουδιών του ρεμπέτικου, η Λαλαούνη αλλά και η Σπανούδη, που λίγους μήνες πρωύτερα είχε δώσει ενδείξεις ιδεολογικής μεταστροφής, συγκροτούν μπορούμε να πούμε μία μικρή ομάδα αρθρογράφων οι οποίοι, μετά την επίσημη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας, αλλά και μετά την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/1939, συνεχίζουν να απαξιώνουν τα παρελθοντικά ανατολίτικα χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου και του αμανέ, ωστόσο εμμέσως ομολογούν ή και σε άλλες περιπτώσεις υποστηρίζουν ένθερμα τη δημοφιλία των τραγουδιών και των δημιουργών-συντελεστών του λογοκριμένου και εναπομείναντος ρεμπέτικου. Τέλος, θα σημειώσουμε ότι η ανάγκη ερμηνευτικής προσέγγισης της παραπάνω διαπίστωσης –δηλ. για ποιους λόγους συνέβη αυτό – συνέβαλε καθοριστικά στην επιλογή της περαιτέρω στατιστικής ανάλυσης του υλικού – για την ποσοτικοποίηση περισσότερων δεδομένων,

έτσι ώστε να αναδειχθεί πληρέστερα το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου –, η οποία παρουσιάζεται στο επόμενο υποκεφάλαιο. Με άλλα λόγια, η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα θα δοθεί μετά την ανάδειξη του περιεχομένου της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου και παρατίθεται στη συγγραφή των συμπερασμάτων.

4.3. Το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου

Από τα αποτελέσματα της παραπάνω Παραγοντικής Ανάλυσης Πολλαπλών Αντιστοιχιών επιβεβαιώνονται οι υποθέσεις της έρευνας και απεικονίζεται η διαφοροποίηση της επικέντρωσης του ενδιαφέροντος των αρθρογράφων ανάλογα με το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο της εκάστοτε χρονικής υποπεριόδου. Συγκεκριμένα, κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο οι αρθρογράφοι εστιάζουν την προσοχή τους κυρίως στις κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου, κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο στις κατηγορίες του αμανέ, κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο η μορφή της ιδεολογικής αντιπαράθεσης επηρεάζεται καταλυτικά από τη λογοκριτική δραστηριότητα του μεταξικού καθεστώτος, όπως και κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, όπου αναγκάζονται σχεδόν να εκλείψουν οι υποστηρικτές αρθρογράφοι των προηγούμενων χρονικών υποπεριοδών, και απομένουν στο πεδίο του δημόσιου λόγου μόνον οι πολέμιοι αρθρογράφοι, οι οποίοι όμως αντιμετωπίζουν θετικά τους πλέον εναπομείναντες και «συμμορφωμένους» γυναίκες και άνδρες δημιουργούς-συντελεστές. Γιατί, όμως, ορισμένοι πολέμιοι αρθρογράφοι, ενώ καταδικάζουν το παρελθόν του ρεμπέτικου, στηρίζουν τους δημιουργούς-συντελεστές κυρίως του πειραιώτικου ρεμπέτικου κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο;

Προκειμένου να απαντηθούν ερωτήματα όπως το παραπάνω, προβήκαμε στην περαιτέρω στατιστική επεξεργασία του υλικού. Συγκεκριμένα, ενώ μέχρι τώρα για κάθε μία αναφορά εξετάστηκε το θέμα στο οποίο αναφέρεται ο αρθρογράφος και το είδος της αξιολόγησης, στη συνέχεια και υπό μία διαφορετική οπτική εξετάζεται, εκτός από το θέμα, όχι το είδος αλλά το περιεχόμενο των αξιολογήσεων. Με άλλα λόγια, ενώ στην προηγούμενη στατιστική επεξεργασία κωδικοποιήθηκε το είδος των αξιολογήσεων (θετική, αρνητική, ουδέτερη), τώρα, και υπό μία διαφορετική ποιοτική ανάλυση και προ-

οέγγιση του υλικού, το ενδιαφέρον εστιάζεται στο περιεχόμενο των αξιολο-

*Συχνότητα των στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου.
Διαφοροποιήσεις ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους (N=1078)*

γήσεων, και ειδικότερα ποσοτικοποιείται το κεντρικό στοιχείο του περιεχομένου της εκάστοτε αξιολόγησης.

Προκειμένου, λοιπόν, να αναδειχθεί πληρέστερα το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου στον δημόσιο λόγο της περιόδου 1931-40, και λαμβάνοντας υπόψη τα αποτελέσματα της περιγραφικής ανάλυσης, θέσαμε δύο ερωτήματα απέναντι σε κάθε μία αναφορά: α) σε ποιο κοινωνικό υποκείμενο ή αντικείμενο εστιάζει σε κάθε μία αναφορά το ενδιαφέρον του ο εκάστοτε συγγραφέας και β) σε ποιο κοινωνικο-πολιτισμικό χαρακτηριστικό επικεντρώνει την επιχειρηματολογία του ή την αξιολόγησή του. Απέναντι στα δύο παραπάνω ερωτήματα προέκυψαν δεδομένα που προήλθαν από το πλήθος των αναφορών που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις (N=213), καθώς και από το πλήθος των αναφορών που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις (N=326) (βλ. και στο παράρτημα 2, πίνακα 26). Δηλαδή, αξιοποιήθηκαν συνολικά 539 αναφορές, από τις οποίες προέκυψαν $539 \times 2 = 1078$ δεδομένα. Δεν συμπεριληφθήκαν όμως οι ουδέτερες αξιολογήσεις (N=37), αφενός επειδή δεν παρείχαν απάντηση απέναντι στο δεύτερο ερώτημα και αφετέρου επειδή ποσοστιαία ανέρχονται μόνο στο 3,4% επί του συνόλου των 1078 δεδομένων.

Πίνακας 2

	1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	Σύνολο
Λαϊκές τάξεις	3	5	9	2	19
Διάφοροι ακροατές	8	2	13	1	24
Αρθρογράφοι ακροατές	2	1	12	1	16
Παραβατικές ομάδες ακροατών	16	4	11	0	31
Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	5	6	12	3	26
Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	4	1	6	1	12
Παράνομοι χώροι ακρόασης	7	0	2	0	9
Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	3	1	3	4	11
Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	5	3	26	11	45
Δημιουργοί χωρίς προσδιορισμό φύλου	0	0	15	2	17
Μουσικά όργανα μικρασιάτικου ρεμπέτικου	11	2	18	2	33
Μουσικά όργανα πειραιώτικου ρεμπέτικου	2	2	12	4	20
Άλλο μουσικό όργανο	0	0	3	0	3
Χοροί του ρεμπέτικου	0	0	7	0	7
Γενικά οι χοροί	0	0	3	1	4
Γραμμόφωνο	5	4	24	4	37

Ραδιόφωνο	0	1	4	5	10
Μουσικολογική μορφή "ρεμπέτικων" τραγουδιών	2	0	15	0	17
Περιεχόμενο μηνύματος "ρεμπέτικων" τραγουδιών	8	7	18	0	33
"Ρεμπέτικα" τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	2	2	43	17	64
Μουσικολογική μορφή αμανέ	3	17	21	1	42
Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	1	3	4	0	8
Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	6	16	27	2	51
Ευρύτατη αποδοχή λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	8	5	16	0	29
Διασκέδαση λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	5	2	8	0	15
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός-Νοσταλγία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	24	17	12	1	54
Ευρύτατη αποδοχή λόγω της παρουσίας "λαϊκών" χαρακτηριστικών	1	1	24	16	42
Διασκέδαση λόγω της παρουσίας των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	2	0	8	2	12
Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	8	4	34	15	61
Μουσική κατάπτωση λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών	11	15	76	2	104
Ανάγκη ποινικής δίωξης των αποδεκτών-φορέων των ανατολίτικων χαρακτηριστικών		1	41	12	54
Μουσική κατάπτωση λόγω της παρουσίας των "λαϊκών" χαρακτηριστικών	4	11	48	5	68
Μουσική κατάπτωση εξαιτίας της προπαγάνδης του χασίς	5	8	6	0	19
Ανάγκη ποινικής δίωξης παραβατικών χαρακτηριστικών	16	10	27	7	60
Εκδήλωση βίαιης ή παράνομης συμπεριφοράς	9	3	8	1	21
Σύνολο	186	154	616	122	1078

Με βάση τον παραπάνω πίνακα 2 ο οποίος παρουσιάζει τη συχνότητα των στοιχείων που συνθέτουν την αναπαράσταση του ρεμπέτικου ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους, ομαδοποιήσαμε τις 35 κατηγορίες που παρουσιάζονται σε αυτόν, στις παρακάτω 6 ομάδες δεδομένων:

«Ακροατές»: 1. Λαϊκές τάξεις (N=19), 2. Διάφοροι ακροατές (N=24), 3. Αρθρογράφοι ακροατές (N=16), 4. Παραβατικές ομάδες ακροατών (N=31), 5. Κέντρα λαϊκής διασκέδασης (N=26), 6. Υπαίθριοι διασκέδασης (N=12), 7. Παράνομοι χώροι διασκέδασης (N=9), λαμβάνοντας υπόψη ότι το σύνολο των παραπάνω δεδομένων προέρχεται από τις αναφορές όπου οι αρθρογράφοι επιλέγουν να κάνουν λόγο για την ακρόαση του ρεμπέτικου.

«Συντελεστές»: 8. Δημιουργός γυναίκα (N=11), 9. Δημιουργός άνδρας (N=45), 10. Δημιουργοί άνευ φυλετικού προσδιορισμού (N=17), 11. Μουσικά όργανα του μικρασιατικού ρεμπέτικου (N=33), 12. Μουσικά όργανα πειραιώτικου ρεμπέτικου (N=20), 13. Άλλο μουσικό όργανο (N=3), 14. Χοροί του ρεμπέτικου (N=7), 15. Γενικά οι χοροί (N=4), λαμβάνοντας υπόψη

ότι το σύνολο των παραπάνω δεδομένων περιλαμβάνεται στις αναφορές στις οποίες οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στους παράγοντες που πρωταγωνιστούν στη δημιουργία του ρεμπέτικου, δηλαδή στους δημιουργούς και συντελεστές του, καθώς και τα μουσικά όργανα και τους χορούς που συνδέονται με αυτούς.

«Τραγούδια»: 16. Γραμμόφωνο (N=37), 17. Ραδιόφωνο (N=10), 18. Μουσικολογική μορφή «ρεμπέτικων» τραγουδιών (N=17), 19. Περιεχόμενο μηνύματος «ρεμπέτικων» τραγουδιών (N=33), 20. «Ρεμπέτικα» τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο (N=64), 21. Μουσικολογική μορφή αμανέ (N=42), 22. Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ (N=8), 23. Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο (N=51), λαμβάνοντας υπόψη ότι το σύνολο των παραπάνω δεδομένων προέρχεται από τις αναφορές όπου οι αρθρογράφοι κάνουν λόγο για τα τραγούδια του ρεμπέτικου και τα μέσα μετάδοσής τους.

«Ανατολίτικα χαρακτηριστικά»: 24. Ευρύτατη αποδοχή λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=29), 25. Διασκέδαση λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=15), 26. Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός-Νοσταλγία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=54), 27. Μουσική κατάπτωση λόγω της παρουσίας των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=104), 28. Ανάγκη ποινικής δίωξης των αποδεκτών-φορέων των ανατολίτικων χαρακτηριστικών (N=54), λαμβάνοντας υπόψη ότι στο σύνολο των παραπάνω δεδομένων περιλαμβάνονται τα επιχειρήματα ή οι αξιολογήσεις όπου οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους γύρω από τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά.

«Λαϊκά» χαρακτηριστικά: 29. Ευρύτατη αποδοχή λόγω της παρουσίας των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=42), 30. Διασκέδαση λόγω των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=12), 31. Προτίμηση-Συγκίνηση-Θαυμασμός των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=61), 32. Μουσική κατάπτωση λόγω της παρουσίας των «λαϊκών» χαρακτηριστικών (N=68), λαμβάνοντας υπόψη ότι στο σύνολο των παραπάνω δεδομένων οι αρθρογράφοι θέτουν στο επίκεντρο της επιχειρηματολογίας τους τα κοινωνικο-πολιτισμικά «λαϊκά» χαρακτηριστικά τα οποία συνδέουν είτε άμεσα είτε έμμεσα με την επίδρασή τους στον ελληνικό λαό.

«Παραβατικά χαρακτηριστικά»: 33. Μουσική κατάπτωση εξαιτίας της προπαγάνδης του χασίς (N=19), 34. Ανάγκη ποινικής δίωξης παραβατι-

κών χαρακτηριστικών (N=60), 35. Εκδήλωση βίαιης ή παράνομης συμπεριφοράς (N=21), λαμβάνοντας υπόψη ότι στο σύνολο των παραπάνω δεδομένων οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν την επιχειρηματολογία τους σε παραβατικά χαρακτηριστικά και συμπεριφορές.

Προκειμένου να ελέγξουμε αν υπάρχουν στατιστικά σημαντικές διαφορές μεταξύ της παρουσίας των στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά την περίοδο 1931-40, επιλέξαμε να επεξεργαστούμε τα παραπάνω δεδομένα (N=1078) με τη μέθοδο του χ^2 , και τα αποτελέσματα γίνονται εμφανή στον παρακάτω πίνακα 3.

Στη συνέχεια, και προκειμένου να ελέγξουμε εάν υπάρχουν στατιστικά σημαντικές διαφορές σχετικά με την παρουσία των στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου σε κάθε μία από τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους, εφαρμόσαμε και πάλι την ίδια μέθοδο για κάθε χρονική υποπερίοδο ξεχωριστά.

Πίνακας 3

*Στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου * Χρονική υποπερίοδος Διασταύρωση*
($\chi^2=103,188$, $df=15$, $p<0.001$)

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-33	1934-35	1936-38	1939-40	
Στοιχεία	Ακροατές	Πλήθος	45	19	65	8	137
		Αναμενόμενη συχνότητα	23,6	19,6	78,3	15,5	137,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	24,2%	12,3%	10,6%	6,6%	12,7%
		% επί του συνόλου	4,2%	1,8%	6,0%	,7%	12,7%
	Συντελεστές	Πλήθος	21	8	87	24	140
		Αναμενόμενη συχνότητα	24,2	20,0	80,0	15,8	140,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	11,3%	5,2%	14,1%	19,7%	13,0%
		% επί του συνόλου	1,9%	,7%	8,1%	2,2%	13,0%
	Τραγούδια	Πλήθος	27	50	156	29	262
		Αναμενόμενη συχνότητα	45,2	37,4	149,7	29,7	262,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	14,5%	32,5%	25,3%	23,8%	24,3%
		% επί του συνόλου	2,5%	4,6%	14,5%	2,7%	24,3%
	Ανατολίτικα χαρακτηριστικά	Πλήθος	48	40	153	15	256
		Αναμενόμενη συχνότητα	44,2	36,6	146,3	29,0	256,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	25,8%	26,0%	24,8%	12,3%	23,7%
		% επί του συνόλου	4,5%	3,7%	14,2%	1,4%	23,7%
	"Λαϊκά" χαρακτηριστικά	Πλήθος	15	16	114	38	183
		Αναμενόμενη συχνότητα	31,6	26,1	104,6	20,7	183,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	8,1%	10,4%	18,5%	31,1%	17,0%
		% επί του συνόλου	1,4%	1,5%	10,6%	3,5%	17,0%
	Παραβατικά χαρακτηριστικά	Πλήθος	30	21	41	8	100
		Αναμενόμενη συχνότητα	17,3	14,3	57,1	11,3	100,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	16,1%	13,6%	6,7%	6,6%	9,3%
		% επί του συνόλου	2,8%	1,9%	3,8%	,7%	9,3%
	Σύνολο	Πλήθος	186	154	616	122	1078
		Αναμενόμενη συχνότητα	186,0	154,0	616,0	122,0	1078,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
		% επί του συνόλου	17,3%	14,3%	57,1%	11,3%	100,0%

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αποσαφηνιστεί ότι στον παραπάνω πίνακα 3 έχουν υπογραμμιστεί οι συχνότητες εκείνες, οι οποίες μετά την εφαρμογή της μεθόδου χ^2 εντός κάθε μίας χρονικής υποπεριόδου ξεχωριστά – όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια – προσδιορίζουν σε ποια στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου επικεντρώνεται κυρίως το ενδιαφέρον των εκπροσώπων του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40.

Για την παραπάνω επιλογή συνυπολογίστηκαν οι θέσεις του Βερολινέζου Jurgen Bortz (1993), ο οποίος στο σύγγραμμά του Statistik für Sozialwissenschaftler (δηλαδή, στατιστική για τις κοινωνικές επιστήμες) υποστηρίζει ότι, από τη στιγμή που προκύπτει ένας πίνακας συχνοτήτων ο οποίος περιγράφει την χρονική εξέλιξη ενός φαινομένου και το χ^2 είναι στατιστικά σημαντικό ($\chi^2=103,19$ στην παραπάνω περίπτωση), τότε ενδείκνυται να εφαρμόσουμε χ^2 , τόσο εντός όσο και μεταξύ των στηλών. Έτσι, στην περίπτωση της παρούσας έρευνας και για την ανίχνευση των στατιστικών διαφορών ε-

ντός κάθε μίας από τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους, χρησιμοποιήθηκε, όπως προαναφέραμε, η μέθοδος του χ^2 . Ως όριο στατιστικής σημαντικότητας τέθηκε το $p<.001$.

Από την εφαρμογή της μεθόδου χ^2 στα δεδομένα της πρώτης χρονικής υποπεριόδου 1931-33 και σύμφωνα με τα αποτελέσματα του παρακάτω πίνακα 4, έχουμε $\chi^2 = 27,67$ και $p<.001$. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των αναμενόμενων και των παρατηρούμενων συχνότητων μεταξύ των στοιχείων και της παρουσίας τους εντός της πρώτης χρονικής υποπεριόδου. Πράγματι, στον πίνακα 4 τα στοιχεία «Ακροατές» και «Ανατολίτικα χαρακτηριστικά» εμφανίζουν εντός της πρώτης χρονικής υποπεριόδου τις υψηλότερες συχνότητες σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου. Μάλιστα, θα σημειώσουμε ότι το στοιχείο «Ακροατές» δεν παρουσιάζει υψηλή συχνότητα σε καμία άλλη χρονική υποπερίοδο, ενώ το στοιχείο «Ανατολίτικα χαρακτηριστικά» εξακολουθεί να εμφανίζει υψηλές συχνότητες τόσο κατά τη δεύτερη όσο και κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο.

Πίνακας 4

Παρατηρούμενες και αναμενόμενες συχνότητες των στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 ($\chi^2=27,677$, $p<0.001$)

	Παρατηρούμενες συχνότητες	Αναμενόμενες συχνότητες	Διαφορά
Ακροατές	45	31,0	14,0
Δημιουργοί-Συντελεστές	21	31,0	-10,0
Τραγούδια	27	31,0	-4,0
Ανατολίτικα χαρακτηριστικά	48	31,0	17,0
"Λαϊκά" χαρακτηριστικά	15	31,0	-16,0
Παραβατικά χαρακτηριστικά	30		-1,0
Σύνολο	186		

Συνεχίζοντας, από την εφαρμογή της μεθόδου χ^2 στα δεδομένα της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου 1934-35 και σύμφωνα με τα αποτελέσματα του παρακάτω πίνακα 5, έχουμε $\chi^2 = 49,455$ και $p<.001$. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των αναμενόμενων και των παρατηρούμενων συχνότητων μεταξύ των στοιχείων και της παρουσίας τους εντός της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου. Πράγματι, στον πίνακα 5 τα στοιχεία

«Ανατολίτικα χαρακτηριστικά» και «Τραγούδια» εμφανίζουν εντός της δεύτερης χρονικής υποπεριόδου τις υψηλότερες συχνότητες σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου.

Πίνακας 5

Παρατηρούμενες και αναμενόμενες συχνότητες των στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 ($\chi^2 = 49,455$ και $p < .001$)

	Παρατηρούμενες συχνότητες	Αναμενόμενες συχνότητες	Διαφορά
Ακροατές	19	25,7	-6,7
Δημιουργοί-Συντελεστές	8	25,7	-17,7
Τραγούδια	50	25,7	24,3
Ανατολίτικα χαρακτηριστικά	40	25,7	14,3
"Λαϊκά" χαρακτηριστικά	16	25,7	-9,7
Παραβατικά χαρακτηριστικά	21	25,7	-4,7
Σύνολο	154		

Επίσης, από την εφαρμογή της μεθόδου χ^2 στα δεδομένα της τρίτης χρονικής υποπεριόδου 1936-38 και σύμφωνα με τα αποτελέσματα του παρακάτω πίνακα 6, έχουμε $\chi^2 = 106,883$ και $p < .001$. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των αναμενόμενων και των παρατηρούμενων συχνοτήτων ανάμεσα στα στοιχεία και στην παρουσία τους εντός της τρίτης χρονικής υποπεριόδου. Πράγματι, στον πίνακα 6 τα στοιχεία «Ανατολίτικα χαρακτηριστικά» «Τραγούδια» και «Λαϊκά» χαρακτηριστικά» εμφανίζουν εντός της τρίτης χρονικής υποπεριόδου τις υψηλότερες συχνότητες σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου.

Πίνακας 6

Παρατηρούμενες και αναμενόμενες συχνότητες των στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38 ($\chi^2 = 106,883$ και $p < .001$)

	Παρατηρούμενες συχνότητες	Αναμενόμενες συχνότητες	Διαφορά
Ακροατές	65	102,7	-37,7
Δημιουργοί-Συντελεστές	87	102,7	-15,7
Τραγούδια	156	102,7	53,3
Ανατολίτικα χαρακτηριστικά	153	102,7	50,3
"Λαϊκά" χαρακτηριστικά	114	102,7	11,3
Παραβατικά χαρακτηριστικά	41	102,7	-61,7
Σύνολο	616		

Τέλος, από την εφαρμογή της μεθόδου χ^2 στα δεδομένα της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου 1936-38 και σύμφωνα με τα αποτελέσματα του παρακάτω πίνακα 7, έχουμε $\chi^2 = 36,066$ και $p < .001$. Αυτό σημαίνει ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των αναμενόμενων και των παρατηρούμενων συχνοτήτων ανάμεσα στα στοιχεία και στην παρουσία τους εντός της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου. Πράγματι, στον πίνακα 7 για πρώτη φορά το στοιχείο «Δημιουργοί-συντελεστές» καθώς και τα στοιχεία «Τραγούδια» και «"Λαϊκά" χαρακτηριστικά» εμφανίζουν εντός της τέταρτης χρονικής υποπεριόδου τις υψηλότερες συχνότητες σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου.

Πίνακας 7

Παρατηρούμενες και αναμενόμενες συχνότητες των στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 ($\chi^2 = 36,066$ και $p < .001$)

	Παρατηρούμενες συχνότητες	Αναμενόμενες συχνότητες	Διαφορά
Ακροατές	8	20,3	-12,3
Δημιουργοί-Συντελεστές	24	20,3	3,7
Τραγούδια	29	20,3	8,7
Ανατολίτικα χαρακτηριστικά	15	20,3	-5,3
"Λαϊκά" χαρακτηριστικά	38	20,3	17,7
Παραβατικά χαρακτηριστικά	8	20,3	-12,3
Σύνολο	122		

Συνοψίζοντας:

α) Κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33, ως σημαντικότερα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου εμφανίζονται οι «Ακροατές»

(στοιχείο που εμφανίζει υψηλή συχνότητα μόνο σε αυτή την χρονική υποπερίοδο) και τα «Ανατολίτικα χαρακτηριστικά».

β) Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35, ως σημαντικότερα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου εμφανίζονται τα «Ανατολίτικα χαρακτηριστικά» και τα «Τραγούδια».

γ) Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο 1936-38, ως σημαντικότερα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου εμφανίζονται τα «Τραγούδια», για τρίτη φορά τα «Ανατολίτικα χαρακτηριστικά» και τα «Λαϊκά» χαρακτηριστικά».

δ) Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40, ως σημαντικότερα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου εμφανίζονται τα «Λαϊκά» χαρακτηριστικά», τα «Τραγούδια» και για πρώτη φορά το στοιχείο «Δημιουργοί-Συντελεστές».

Με βάση όλα τα παραπάνω πορίσματα, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι το κεντρικό στοιχείο της αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά τις τρεις πρώτες χρονικές υποπεριόδους είναι το στοιχείο «Ανατολίτικα χαρακτηριστικά», το οποίο καθορίζει την οργάνωση των υπολοίπων στοιχείων. Αυτό παύει να ισχύει κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, οπότε η επιβολή της μεταξικής λογοκρατίας στο έπακρο, ποινικοποιώντας και διώκοντας αυστηρά την παρουσία οποιουδήποτε ανατολίτικου κοινωνικο-πολιτισμικού χαρακτηριστικού τόσο στο ρεμπέτικο όσο και στις υπόλοιπες μορφές λαϊκού πολιτισμού, φαίνεται ότι προκάλεσε την αλλαγή της αναπαράστασης του ρεμπέτικου.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Σκοπός της εργασίας μας ήταν η ανάδειξη των κεντρικών στοιχείων της αναπαράστασης του ρεμπέτικου – όπως αυτή δομήθηκε από τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου της περιόδου 1931-40 – υπό το πρίσμα του θεωρητικού και μεθοδολογικού πεδίου της Κοινωνικής Ψυχολογίας. Πιο συγκεκριμένα, προσεγγίσαμε την κοινωνική αναπαράσταση του ρεμπέτικου υπό τις συνθήκες του πολιτισμικού διλήμματος που κυριαρχεί στον δημόσιο λόγο από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, δηλαδή του ιδεολογικού προσανατολισμού προς τη δύση ή την ανατολή, επιδιώκοντας να αποκαλύψουμε παράλληλα τον τρόπο με τον οποίο οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου αντιλαμβάνονται τόσο τη δική τους κοινωνική ταυτότητα όσο και την ταυτότητα των ομάδων που εμπλέκονται με το ρεμπέτικο της περιόδου 1931-40.

Επίσης, η οπτική που διαπερνά την εργασία μας αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι αρθρογράφοι ως άτομα και ομάδες εκλογικεύουν, κατασκευάζουν και μετασχηματίζουν τη γνώση έτσι ώστε να κατανοήσουν και να ερμηνεύσουν την κοινωνική τους πραγματικότητα και να επικοινωνήσουν με το αναγνωστικό τους κοινό. Ως βασικό στόχο της έρευνας επιλέξαμε την ανάδειξη του περιεχομένου και των κεντρικών στοιχείων της κοινωνικής αναπαράστασης που δομούν οι εκπρόσωποι του δημόσιου λόγου για το ρεμπέτικο της περιόδου 1931-40, συνυπολογίζοντας και εξετάζοντας την προϊστορία του είδους από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα. Επίσης, θα επισημάνουμε ότι το περιεχόμενο της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου εμπεριέχει τις ιδέες, τις απόψεις, τις αντιλήψεις, τις αξίες, τα σύμβολα και την ιδεολογία των εκπροσώπων του δημόσιου λόγου. Και αυτό επειδή, σύμφωνα με τη Jodelet (1995), το περιεχόμενο των κοινωνικών αναπαραστάσεων διαμορφώνεται σε συνάρτηση με το κοινωνικό πλαίσιο και τις συνθήκες από τις οποίες προκύπτει η ανάδειξή τους. Οι συγκεκριμένες κοινωνικές αναπαραστάσεις είναι αποτέλεσμα της κοινωνικής επιρροής και της επικοινωνίας και εντάσσονται στο κοινωνιοψυχολογικό πλαίσιο της ευρύτερης έννοιας του λαϊκού πολιτισμού, το οποίο, ανάλογα με τον ιδεολογικό προσανατολισμό του εκάστοτε αρθρογράφου, προσδιορίζει τελικά ποιος ανήκει σε αυτόν, με απο-

τέλεσμα να προσλαμβάνεται ως μέλος της ενδο-ομάδας και ποιος δεν ανήκει σε αυτόν, ώστε να προσλαμβάνεται ως εξω-ομάδα.

Η έρευνά μας εστίασε το ενδιαφέρον της στην εξέλιξη της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου κατά τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους: 1931-33, 1934-35, 1936-38 και 1939-40. Η βασική ιδέα της εργασίας υπήρξε η υπόθεση ότι το κοινωνικο-πολιτισμικό της κάθε μίας χρονικής υποπεριόδου άσκησε σημαντικές επιδράσεις στη διαμόρφωση της αναπαράστασης του ρεμπέτικου. Επίσης, σύμφωνα με τη Jodelet (1995), η αναπαράσταση αποτελεί μία μορφή πρακτικής γνώσης που επιτρέπει τη σύνδεση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου με βάση την εμπειρία του ατόμου, την οποία το άτομο αποκτά ζώντας σε συγκεκριμένες συνθήκες ενός συγκεκριμένου κοινωνικού πλαισίου.

Η πρώτη χρονική υποπερίοδος 1931-33, που εντάσσεται στην περίοδο κυριαρχίας του μικρασιατικού ρεμπέτικου (1922-1933), μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι υπήρξε η ηπιότερη έναντι των υπολοίπων τριών χρονικών υποπεριοδών, στο επίπεδο της ιδεολογικής αντιπαράθεσης των αρθρογράφων γύρω από την εικόνα του ρεμπέτικου. Τα αποτελέσματά μας καταρχήν ανέδειξαν ότι, στην αναπαράσταση του ρεμπέτικου κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο, κυρίαρχα στοιχεία είναι οι «ακροατές» του ρεμπέτικου και τα «ανατολίτικα» κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά του.

Συγκεκριμένα, οι ακροατές γίνονται θέμα συζήτησης τόσο από τους υποστηρικτές αρθρογράφους, όσο και από τους πολέμιους του είδους. Παράλληλα, αποτελούν το επίκεντρο γύρω από το οποίο στρέφεται συγκριτικά το υψηλότερο ποσοστό των ουδέτερων αξιολογικών αναφορών. Το παραπάνω αποτέλεσμα εναρμονίζεται με την πρώτη υπόθεση της έρευνας, σύμφωνα με την οποία προβλέπαμε ότι η παρουσία των ουδέτερων αναφορών (11,4%) θα είναι σημαντικότερη κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33 (βλ. πίνακα 26, παράρτημα 2ο), και παράλληλα ότι λόγω της έλλειψης κοινωνικο-πολιτισμικής και πολιτικής όξυνσης ως επικρατέστερη μορφή επικοινωνίας αναδεικνύεται η διάδοση. Επίσης, θα σημειώσουμε ότι στις συγκεκριμένες αναφορές που κατατίθενται από τους αρθρογράφους γίνεται λόγος για τους ακροατές του ρεμπέτικου, καθώς και για τους χώρους όπου, σύμφωνα με τους αρθρογράφους, καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του είδους.

Σε σχέση επίσης με την παρουσία των «ανατολίτικων χαρακτηριστικών», στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις γίνεται κυρίως λόγος για τη συγκίνηση, την προτίμηση και το θαυμασμό που προκαλεί η παρουσία τους, καθώς και για την ευρύτατη αποδοχή τους από τους ακροατές του ρεμπέτικου. Με άλλα λόγια, στις συγκεκριμένες αναφορές οι αρθρογράφοι, συμπλέοντας με τις θέσεις των υποστηρικτών της «ρωμιοσύνης», θεωρούν τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά ως αναπόσπαστο τμήμα της πολιτισμικής κληρονομιάς και μουσικής παράδοσης.

Αντίθετα, στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών επιχειρείται να συνδεθεί κυρίως με την υπάρχουσα μουσική κατάπτωση και με ανεπιθύμητες πολιτισμικές συμπεριφορές του υπόδουλου παρελθόντος. Δηλαδή, στις παραπάνω περιπτώσεις οι αρθρογράφοι, συμπλέοντας με τις θέσεις του «ελληνισμού», εκφράζουν την αντίθεσή τους στην παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών. Επειδή, όμως, κατά τη συγκεκριμένη πρώτη χρονική υποπερίοδο επιλέγουν στις περισσότερες περιπτώσεις ως μορφή επικοινωνίας τη διάδοση, δεν επικεντρώνουν συστηματικά και αποκλειστικά την επιχειρηματολογία τους γύρω από τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Έτσι, προκειμένου να υπονομεύσουν την κυριαρχία και την αποδοχή του μικρασιατικού ρεμπέτικου, επιχειρούν σε ένα βαθμό να αποπροσανατολίσουν το αναγνωστικό κοινό συνδέοντας τους ακροατές του ρεμπέτικου με παραβατικά κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά, όπως η χασισοποσία (βλ. και παραπάνω πίνακα 4).

Με βάση τα παραπάνω, γίνεται εμφανές ότι κατά την πρώτη χρονική υποπερίοδο 1931-33, οπότε και απουσιάζουν συνθήκες κοινωνικο-πολιτισμικής και πολιτικής όξυνσης, οι αρθρογράφοι επικεντρώνουν το λόγο τους αφενός στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά επειδή, όπως προείπαμε, βρισκόμαστε στην περίοδο κυριαρχίας του μικρασιατικού ρεμπέτικου, και αφετέρου στην εικόνα των ακροατών του είδους, οι οποίοι ως δέκτης επιρροής του ρεμπέτικου – διαμέσου των πληροφοριών που μας παρέχουν τα δημοσιεύματα της περιόδου 1931-33 – αποτελούν αδιάψευστο κριτήριο της επιρροής που άσκησε το μικρασιατικό ρεμπέτικο σε σημαντικό τμήμα του πληθυσμού των αστικών κέντρων. Απέναντι τώρα στο ερώτημα γιατί το ενδιαφέρον των αρθρογράφων επικεντρώνεται στους ακροατές σε σημαντικό

βαθμό μόνο και την παρούσα υποπερίοδο 1931-33, χωρίς να μπορούμε να υποκαταστήσουμε την κοινωνική σκέψη των αρθρογράφων, θα υποστηρίξουμε ότι ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται και κατά την περίοδο ακμής των καφέ αμάν, δηλ. από το 1873 μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 1890, διάστημα κατά το οποίο απουσίαζε επίσης η κοινωνικο-πολιτισμική και πολιτική όξυνση, η οποία επακολούθησε αμέσως μετά.

Κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο 1934-35 το ενδιαφέρον των αρθρογράφων μετατοπίζεται, όπως προείπαμε, λόγω της διάδοσης της πληροφορίας ότι απαγορεύτηκε ο αμανές στην Τουρκία, γύρω από το ζήτημα του αμανέ και φυσικά των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του. Γι' αυτό και τα αποτελέσματά μας ανέδειξαν ότι στην αναπαράσταση του ρεμπέτικου κατά τη δεύτερη χρονική υποπερίοδο κυρίαρχα στοιχεία είναι τα «τραγούδια» του ρεμπέτικου και τα «ανατολίτικα» κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά του.

Στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις και κάνουν λόγο για τον αμανέ, οι αρθρογράφοι επιχειρηματολογούν συστηματικά και επαναλαμβανόμενα υπέρ της πιθανής αρχαίας ελληνικής καταγωγής του. Επίσης, επισημαίνουν ότι στη μουσικολογική μορφή του αμανέ εμπεριέχονται δύσκολα αυτοσχεδιαστικά τμήματα τα οποία απαιτούν ιδιαίτερες γνώσεις και δεξιότητες, τις οποίες διαθέτουν οι γνώστες της σπουδαίας ανατολίτικης μουσικής παράδοσης. Ακόμα διατυπώνουν την άποψη ότι οι αμανέδες εμφανίζουν αρκετές ομοιότητες με τα αρχαία ελληνικά σκόλια. Αντιθέτως, η ομάδα των πολέμιων του είδους επιχειρεί να ενσωματώσει στις αναπαραστάσεις του αμανέ χαρακτηριστικά βέβηλης ετερότητας και αναχρονιστικού δημιουργήματος ενός ανεπιθύμητου παρελθόντος. Μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι οι πολέμιοι αρθρογράφοι επιχείρησαν, ιδιαίτερα κατά τη συγκεκριμένη δεύτερη χρονική υποπερίοδο, να εκμεταλλευτούν και να εντάξουν στην επιχειρηματολογία τους το γεγονός της απαγόρευσης του αμανέ στην Τουρκία.

Όσον αφορά την παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών κυρίως του αμανέ, στις αναφορές που εμπεριέχουν θετικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι υποστηρίζουν ότι τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά είναι προτιμότερα από τα ξενόφερτα χαρακτηριστικά που εμπεριέχουν οι δυτικότροπες μουσικές δημιουργίες, όπως τα ταγκό, τα φοξ-τροτ και η τζαζ. Ενώ στις αναφορές

που εμπεριέχονται αρνητικές αξιολογήσεις γίνεται επανειλημμένα λόγος για τη διαστροφή του μουσικού ενστίκτου, για την αισθητική, εθνική και ηθική διαφθορά του «ελληνικού λαού», καθώς και για τον εκφυλισμό που προκαλεί η παρουσία των ανατολίτικων χαρακτηριστικών. Με άλλα λόγια, στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις επιχειρείται συστηματικά ώστε τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά να προσδιοριστούν ως ανθελληνική απειλή και ως σύμβολα αναχρονισμού που δεν συνάδουν με τον προσδοκώμενο εξευρωπαϊσμό της χώρας.

Συνεπώς, εδώ διαπιστώνεται η συμβολική λειτουργία των κοινωνικών αναπαραστάσεων, δηλαδή ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο τοποθετούνται οι αρθρογράφοι – διαχρονικά και από την περίοδο της προϊστορίας του είδους –, ανάλογα με την ιδεολογική τους προέλευση, απέναντι στα ίδια κοινωνικά υποκείμενα ή αντικείμενα, όπως και απέναντι στα ίδια κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά τα οποία αφορούν την αναπαράσταση του ρεμπέτικου. Φαίνεται, δηλαδή, ότι στην κοινωνική σκέψη των αρθρογράφων έχει ενσωματωθεί η συμβολική τάξη του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου εντός του οποίου δέχονται επιδράσεις, έτσι ώστε να διαμορφώσουν τις πρακτικές και τις συμπεριφορές τους. Σύμφωνα επίσης με τον Moscovici (1999/1961), η κοινωνική αναπαράσταση είναι η συλλογική επεξεργασία της γνώσης για ένα κοινωνικό αντικείμενο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση ο κάθε αρθρογράφος, δρώντας σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και ιδεολογικό πλαίσιο, έρχεται σε επαφή με διάφορα αντικείμενα. Τα συγκεκριμένα αντικείμενα το άτομο τα επεξεργάζεται σύμφωνα με τις ιδέες, τις αξίες και τις ιδεολογίες της ομάδας υπαγωγής του. Επιπλέον ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι κάθε άτομο, στην αναπαράσταση που διαμορφώνει για ένα αντικείμενο, εκφράζει μία σημασία που απορρέει από την εμπειρία του. Με άλλα λόγια, το κοινωνικό αντικείμενο θεωρείται ως μια επέκταση της συλλογικής συμπεριφοράς τόσο του ατόμου όσο και της ομάδας στην οποία θεωρεί ότι ανήκει.

Κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο, θα σημειώσουμε ότι το κυρίαρχο πολιτικό γεγονός, το οποίο άσκησε καταλυτικές επιδράσεις στο πεδίο του δημόσιου λόγου, είναι η έλευση της μεταξικής δικτατορίας (4/8/1936). Συγκεκριμένα, η πρώτη μεμονωμένη λογοκριτική δραστηριότητα λαμβάνει χώρα στις 30/8/1936 και οδηγεί σε δίκη 90 συγκατηγορούμενους μεταξύ

των οποίων τον δημιουργό του μικρασιάτικου ρεμπέτικου Τούντα για το τραγούδι «Η Βαρβάρα», καθώς και δεκάδες δισκοπώλες επειδή διέθεταν προς πώληση τον συγκεκριμένο δίσκο. Θα ακολουθήσουν αρκετές αστυνομικές διατάξεις που απαγορεύουν συγκεκριμένα «άσεμνα» και «ασεβή» τραγούδια, μέχρι και την επίσημη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας (30 Νοεμβρίου 1937).

Τα αποτελέσματά μας ανέδειξαν ως κυρίαρχα στοιχεία στην αναπαράσταση του ρεμπέτικου κατά την τρίτη χρονική υποπερίοδο τα «τραγούδια» του ρεμπέτικου, τα «ανατολίτικα χαρακτηριστικά» του, καθώς και για πρώτη φορά τα «λαϊκά» χαρακτηριστικά του.

Συγκεκριμένα, οι αρθρογράφοι που καταθέτουν στις αναφορές τους θετικές αξιολογήσεις είχαν τη δυνατότητα σε ορισμένες περιπτώσεις να επικεντρώσουν την επιχειρηματολογία τους στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά κατά τη συγκεκριμένη τρίτη χρονική υποπερίοδο, κυρίως από τις αρχές του 1936 και μέχρι την έναρξη της λογοκριτικής δραστηριότητας. Στη συνέχεια αναγκάζονται εκ των συνθηκών να υποστηρίζουν όχι πλέον το μικρασιάτικο ρεμπέτικο και τον αμανέ καθώς και τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του, τα οποία ποινικοποιούνται σταδιακά, αλλά την πολύ μεγάλη δημοφιλία των τραγουδιών του σχετικά νεοεμφανιζόμενου πειραιώτικου ρεμπέτικου. Έτσι, υποστηρίζοντας με επαναλαμβανόμενο και συστηματικό τρόπο την ευρύτατη αποδοχή των τραγουδιών του πειραιώτικου ρεμπέτικου, καθώς και των «λαϊκών» χαρακτηριστικών που, σύμφωνα με τους συγγραφείς, διαθέτουν κυρίως οι δημοφιλείς δημιουργοί του, οι συγκεκριμένοι αρθρογράφοι επιλέγουν ως μορφή επικοινωνίας τη μετάδοση. Ειδικότερα, στις αναφορές τους κάνουν λόγο κυρίως για την πολύ μεγάλη εμπορική επιτυχία των τραγουδιών κυρίως του πειραιώτικου ρεμπέτικου και τις χιλιάδες πωλήσεις των δίσκων τους. Επίσης, επικεντρώνοντας τη συζήτηση στα «λαϊκά» χαρακτηριστικά κάνουν λόγο για τους προσφιλείς σκοπούς του λαού, που είναι βγαλμένοι από τη ζωή του, για τη συγκίνηση που προσφέρουν οι δεκάδες λαϊκές ορχήστρες και τα δεκάδες λαϊκά μουσικά όργανα, για τη διασκέδαση που προσφέρουν τα γραμμόφωνα, φτάνοντας στο σημείο να εκφράσουν την αποψή τους για πρώτη φορά και απέναντι στους χορούς τους ρεμπέτικου, που είναι όλο λεβεντιά και υπερηφάνεια και συγκινούν το κοινό τους. Με

άλλα λόγια, η υποστήριξη επεκτείνεται εφ' όλης της ύλης μέχρι και την επίσημη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας (Νοέμβριος 1937).

Αντιθέτως, οι αρθρογράφοι που καταθέτουν αρνητικές αναφορές, συμπορευόμενοι με τις επιλογές της μεταξικής εξουσίας, σκληραίνουν τη στάση τους και επιλέγουν ως μορφή επικοινωνίας την προπαγάνδα, προτείνοντας μία και μόνη λύση: την οριστική απαλλαγή του ρεμπέτικου και του λαϊκού πολιτισμού από τα άσεμνα και ασεβή τραγούδια, από ανατολίτικα, βάρβαρα και ανθελληνικά χαρακτηριστικά, καθώς και από πρωτόγονα, απολίτιστα και ανεπιθύμητα «λαϊκά» κοινωνικο-πολιτισμικά χαρακτηριστικά.

Ειδικότερα, στις αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις και κάνουν λόγο για τους δημιουργούς-συντελεστές του ρεμπέτικου, οι αρθρογράφοι αποπροσωποποιούν και γενικεύουν τις αναφορές τους για να επιτύχουν ευκολότερα την ψυχολογιοποίησή τους. Για παράδειγμα, κάνουν λόγο για τους «λαϊκούς στιχουργούς και συνθέτες που δεν ξέρουν ούτε γράμματα», και των οποίων η «νοοτροπία» είναι αντίθετη με τον πολιτισμό. Παράλληλα, επιχειρούν να συνδέσουν την κοινωνική ταυτότητα των εν λόγω λαϊκών δημιουργών με απολίτιστα χαρακτηριστικά, έτσι ώστε να τους κατηγοριοποιήσουν ως πρωτόγονη εξω-ομάδα που ωθεί με τις δημιουργίες της το κοινό π.χ. στην εκδήλωση παραβατικών συμπεριφορών (όπως το μαχαίρωμα στο γλέντι), και η συνέχιση της παρουσίας τους δεν συνάδει με τα δυτικοευρωπαϊκά πολιτισμικά πρότυπα. Επίσης, σε αρκετές αναφορές που εμπεριέχουν αρνητικές αξιολογήσεις οι αρθρογράφοι εμφανίζουν τους ακροατές του ρεμπέτικου ως άβουλες και απροστάτευτες κοινωνικές ομάδες, οι οποίες είναι ανίκανες να αντιδράσουν απέναντι στη μουσική κατάπτωση που προκαλούν τόσο τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά όσο και ορισμένα άθλια και πρωτόγονα «λαϊκά» χαρακτηριστικά. Όσο για τους χώρους όπου καταγράφεται η παρουσία των ακροατών του ρεμπέτικου, αυτοί περιγράφονται ως άθλια, δύσοσμα και βρωμερά κέντρα διασκέδασης όπου προσφέρεται χαμηλής ποιότητας διασκέδαση και συχνά κυριαρχεί η εκδήλωση παραβατικών συμπεριφορών. Επίσης, οι ίδιοι αρθρογράφοι επιχειρούν να προσδώσουν ιδιαίτερα στην αναπαράσταση των μουσικών οργάνων του μικρασιατικού ρεμπέτικου αναχρονιστικά και απαξιωτικά χαρακτηριστικά, στοχοποιώντας σε αρκετές περιπτώσεις το σαντούρι, που συγκεντρώνει τις περισσότερες αρνητικές αξιολογήσεις. Ακόμα, στις αναφορές για τους χο-

ρούς, οι πολέμιοι αρθρογράφοι εμφανίζονται να επικαίρουν για την απαγόρευση που επιβάλλει το μεταξικό καθεστώς στην απαγόρευση παντός σχετικού χορού.

Όσον αφορά την αντιμετώπιση των τραγουδιών, οι ίδιοι αρθρογράφοι επιχειρούν αφενός να επιτύχουν την εις το έπακρο ποινικοποίηση και οριστική εξάλειψη των ανατολίτικων χαρακτηριστικών του αμανέ, και αφετέρου να συνδέσουν τα υπόλοιπα «ρεμπέτικα» τραγούδια με απαξιωτικά «λαϊκά» χαρακτηριστικά κατωτέρας υποστάθμης που, μεταξύ άλλων, μολύνουν την κατακάθαρη ατμόσφαιρα και θίγουν ακόμα και τη θρησκεία. Τέλος, το γραμμόφωνο αναπαριστάται ως φορέας μόλυνσης του πληθυσμού των αστικών κέντρων και το ραδιόφωνο ως μέσον που στις μουσικές μεταδόσεις του χρήζει αποκαθάρσεως από τις ανεπιθύμητες πολιτισμικές επιρροές του παρελθόντος. Με άλλα λόγια, κατά τη συγκεκριμένη χρονική υποπερίοδο οι πολέμιοι αρθρογράφοι με τη χρήση της προπαγάνδας αποσκοπούν, συμπεριεσόμενοι με τη μεταξική εξουσία, να επιτύχουν την οριστική συμμόρφωση και υποταγή όλων των κοινωνικών ομάδων που εμπλέκονται με το είδος. Μάλιστα, για την παραπάνω περίπτωση μπορούμε να πούμε ότι ισχύει αυτό που έχει λεχθεί από τη Δραγώνα (2005), δηλαδή ότι: ο αποδεκτός «άλλος» είναι ο αφομοιωμένος «άλλος». Επίσης οι ίδιοι αρθρογράφοι επιδιώκουν να επιτευχθεί η αποκάθαρση των τραγουδιών του ρεμπέτικου από κάθε κοινωνικο-πολιτισμικό χαρακτηριστικό που προβάλλει ως εμπόδιο απέναντι στον εξευρωπαϊσμό της χώρας. Τέλος, έχοντας τον κυρίαρχο ρόλο στο πεδίο του δημόσιου λόγου, αυτοπροσδιοριζόμενοι ακόμα και ως θεματοφύλακες του ελληνικού φυλετικού πολιτισμού, θεωρούν σε αρκετές περιπτώσεις ότι εκπροσωπούν το σύνολο του ελληνικού λαού και εμφανίζονται να μιλούν εξ ονόματός του.

Κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο 1939-40 το κυρίαρχο γεγονός είναι η ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/1939, που σηματοδοτεί την επιβολή της λογοκρισίας στο έπακρο. Έτσι, η μεταξική εξουσία διασφαλίζει ότι πλέον κανένα ανεπιθύμητο «ανατολίτικο» ή ανθελληνικό χαρακτηριστικό δεν θα υπεισέρχεται ούτε στη μουσικολογική μορφή αλλά ούτε και στο περιεχόμενο του μηνύματος των τραγουδιών του ρεμπέτικου και γενικότερα της λαϊκής δημιουργίας.

Τα αποτελέσματά μας ανέδειξαν ως κυρίαρχα στοιχεία στην αναπαράσταση του ρεμπέτικου, κατά την τέταρτη χρονική υποπερίοδο, για πρώτη φορά τους «δημιουργούς-συντελεστές» του ρεμπέτικου, τα «τραγούδια», καθώς και τα «λαϊκά» χαρακτηριστικά».

Συγκεκριμένα, σε αρκετές αναφορές της τέταρτης υποπεριόδου γίνεται λόγος για την ευρύτατη δημοφιλία των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου που μεταξύ άλλων «παρέχουν στο λαό... τον επιούσιον μουσικόν άρτον του». Επίσης γίνεται λόγος για τα τραγούδια τους, που ερμηνεύουν τους καϋμούς και τις νοσταλγίες του λαού και που οι δίσκοι τους γίνονται ανάρπαστοι. Ακόμα γίνεται λόγος σε αρκετές περιπτώσεις για τα «λαϊκά» χαρακτηριστικά όπως π.χ. για τους λαϊκούς, τους καθαυτό λαϊκούς, τους αγνούς τραγουδιστάδες που προτιμάει ο λαός κ.λπ.

Η ιδιαίτερα εντυπωσιακή διαπίστωση για τη συγκεκριμένη χρονική υποπερίοδο είναι το γεγονός ότι τόσο οι δημιουργοί-συντελεστές, όσο και τα τραγούδια τους αλλά και τα λαϊκά χαρακτηριστικά τους, αντιμετωπίζονται θετικά σε αρκετές αναφορές από αρθρογράφους οι οποίοι συνεχίζουν να καταδικάζουν ρητά το παρελθόν του ρεμπέτικου. Με άλλα λόγια, το αξιολογικό μειώτο της υπόθεσης βρίσκεται στο γεγονός ότι οι παραπάνω αξιολογήσεις κατατίθενται ως επί το πλείστον από πολέμιους αρθρογράφους του ρεμπέτικου. Συγκεκριμένα, αρθρογράφοι όπως π.χ. ο Γεωργάκαλος, που εμμέσως ομολογεί την ευρύτατη δημοφιλία των τραγουδιών του πειραιώτικου ρεμπέτικου, η Λαλαούνη αλλά και η Σπανούδη, που λίγους μήνες πρωύτερα είχε δώσει ενδείξεις ιδεολογικής μεταστροφής, συγκροτούν μπορούμε να πούμε μία μικρή ομάδα αρθρογράφων οι οποίοι, μετά την επίσημη επιβολή της μεταξικής λογοκρισίας, αλλά και μετά την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/1939, συνεχίζουν να απαξιώνουν το παρελθόν του ρεμπέτικου, ωστόσο ομολογούν εμμέσως ή και, σε άλλες περιπτώσεις, υποστηρίζουν ένθερμα τη δημοφιλία των τραγουδιών και των δημιουργών-συντελεστών του ρεμπέτικου. Θα σημειώσουμε επίσης ότι εντός της παραπάνω ομάδας εντάσσεται το σύνολο της ομάδας των γυναικών αρθρογράφων. Συνεπώς, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον να εξετάσουμε τη συμπεριφορά της ομάδας των δύο γυναικών αρθρογράφων, αρχικά σε ατομικό και διατομικό επίπεδο και στη συνέχεια σε διατομικό και ιδεολογικό επίπεδο, προκειμένου να επιχειρηθεί η διάρθρωση μεταξύ ατομικού και κοινωνικού.

Συγκεκριμένα, και όσον αφορά τη Σπανούδη Σ., από την αρθρογραφία της κατά την περίοδο 1931-51 προέκυπτε αρχικά η εντύπωση ότι συντελείται σταδιακά η ιδεολογική μεταστροφή της εν λόγω αρθρογράφου, και από φανατική πολέμιος του είδους κατά το χρονικό διάστημα (1931-1938) εμφανίζεται κατά το επόμενο χρονικό διάστημα (από το 1938 μέχρι και το 1951) ως μη αναμενόμενη υπέρμαχος συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών, όπως το «Γιαρούμπι», το «Γελεκάκι» και το «Αλάνι». Μάλιστα, η ίδια η αρθρογράφος εμφανίζεται να ισχυρίζεται ότι την υποστήριξή της απέναντι στο τρίτο τραγούδι την οφείλει «σ' ένα νέο καλλιτέχνη, τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη»³ Επίσης, η δεύτερη αρθρογράφος, η Λαλαούνη, Α., ενώ συνεχίζει να καταδικάζει ρητά το παρελθόν και τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του αμάνε όπως και κάθε «ασιατική επίδρασι»⁴, εμφανίζεται ωστόσο στα κείμενά της να υποστηρίζει με σθένος τους «μπουζουξήδες» ή «άσσους του μπουζουκιού», και κυρίως τους δημιουργούς του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου, των οποίων η δημοφιλία αξιολογείται, μεταξύ άλλων, σύμφωνα με την αρθρογράφο, από τις χιλιάδες πωλήσεις που πραγματοποιούν τα τραγούδια τους. Και η εκδήλωση της συγκεκριμένης εύνοιας προφανώς συμβαίνει επειδή οι συγκεκριμένοι δημιουργοί έχουν αποκλείσει από τις δημιουργίες τους κάθε ανατολίτικο χαρακτηριστικό, με άλλα λόγια επειδή έχουν «συμμορφωθεί» με τις επιταγές του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39 του μεταξικού καθεστώτος. Έτσι, αρχικά προκύπτει ως διαπίστωση η ιδεολογική μεταστροφή της πρώτης αρθρογράφου και η διλημματική σκέψη της δεύτερης.

Εάν όμως, εκτός από το ενδο-ατομικό και διατομικό επίπεδο, επεκτείνουμε τον προβληματισμό μας και στο διο-μαδικό και ιδεολογικό επίπεδο, τότε μπορούμε να εξετάσουμε τη συμπεριφορά των δύο γυναικών αρθρογράφων σε επίπεδο ομάδας. Πιο συγκεκριμένα, η ομάδα των γυναικών αρθρογράφων φαίνεται ότι μετά την ψήφιση του Αναγκαστικού Νόμου 1619/39 και την «υποχρωτική» εξάλειψη κάθε ανατολίτικου χαρακτηριστικού δεν προσλαμβάνει πλέον την ομάδα των εναπομεινάντων ή εν ενεργεία δημιουργών του ρεμπέτικου ως «απειλή» για την κοινωνική της ταυτότητα.

³ Σπανούδη Σ., «Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938).

«Την ανακάλυψι του χρωστώ σ' ένα νέο καλλιτέχνη, τον ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη, φανατικό κι' εμπνευσμένο εκζητητή του λαϊκού ωραίου στην κάθε τέχνη».

⁴ Λαλαούνη, Α., «Λαϊκή μουσική, λαϊκά τραγούδια, λαϊκοί τραγουδισταί», *Βραδυνή* (17/10/1940).

Επίσης, σε ιδεολογικό επίπεδο, γίνεται κατανοητή η αλλαγή των θέσεών της ομάδας των γυναικών αρθρογράφων, από τη στιγμή που η συμπεριφορά τους συνδέεται με την συμπόρευσή τους με την ιδεολογία της πολιτικής εξουσίας, που προσβλέπει στον φιλοδυτικό προσανατολισμό της χώρας και του πολιτισμού της. Με άλλα λόγια, από τη στιγμή που το μεταξικό καθεστώς επέβαλε την «υποχρεωτική» και οριστική απαλλαγή του ρεμπέτικου και του λαϊκού πολιτισμού από την παρουσία οποιουδήποτε ανατολίτικου χαρακτηριστικού, ουσιαστικά οδήγησε στην αλλαγή της αναπαράστασης του ρεμπέτικου, η οποία πλέον δεν αποτελεί για την ομάδα των πρώην πολέμιων αρθρογράφων «ανθελληνική» πολιτισμική απειλή, όπως συνέβαινε προγενέστερα.

Συνεπώς, στην παραπάνω περίπτωση επιχειρήθηκε η διάρθρωση μεταξύ ατομικού και κοινωνικού. Με τον τρόπο αυτόν έγινε προσπάθεια ώστε οι γυναίκες αρθρογράφοι να αντιμετωπιστούν και να προσεγγιστεί η συμπεριφορά τους τόσο σε ατομικό και διατομικό επίπεδο όσο και σε διομαδικό και ιδεολογικό επίπεδο. Σύμφωνα με τον Doise (1990, σ. 444), παρόλο που αποτελεί ένα άλυτο ζήτημα το ερώτημα κάτω από ποιες συνθήκες υπερσχύουν τα δικαιώματα του ατόμου απέναντι στα συμφέροντα της ομάδας, ωστόσο: «οι κοινωνικοί ψυχολόγοι πρέπει να συμβάλλουν περισσότερο στην κατανόηση των σχέσεων μεταξύ διατομικής και διομαδικής δυναμικής».

Βέβαια, οι δυνατότητες και τα όρια της παρούσας εργασίας δεν επιτρέπουν να επεκταθούμε σε βάθος στο ενδιαφέρον θεωρητικό ζήτημα του προσδιορισμού των κοινωνικών τάξεων στις οποίες ανήκει η κάθε αρθρογράφος, παρά μόνο να υπενθυμίσουμε ότι σε κοινωνικο-πολιτισμικό επίπεδο ανήκουν σε μία ιδιαίτερα μικρή «μειοψηφία» του 4% του γυναικείου πληθυσμού που είχαν πρόσβαση στις βαθμίδες εκπαίδευσης κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Η παραπάνω διαπίστωση πιθανότατα μπορεί να ερμηνεύσει την ιδιαίτερα σκληρή στάση τους απέναντι στα ανατολίτικα χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου, καθώς, συμπορευόμενες πλήρως με τις επιλογές του μεταξικού καθεστώτος, φαίνεται ότι μπόρεσαν να επιτύχουν στην κοινωνική τους ανέλιξη, διαμέσου της στρατηγικής της ατομικής κινητικότητας (Tajfel & Turner, 1979).

Συμπερασματικά, το ρεμπέτικο της περιόδου 1931-40 αποτελεί για τους εκπροσώπους του δημόσιου λόγου μία κοινωνική αναπαράσταση που απει-

κονίζει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους, τους άλλους και τον ελληνικό λαό γενικότερα, και παράλληλα προσανατολίζει τη συμπεριφορά τους. Το κεντρικό στοιχείο «ανατολίτικα χαρακτηριστικά» φαίνεται ότι υπήρξε ιδιαίτερα ανθεκτικό και δημοφιλές κατά τις τρεις πρώτες χρονικές υποπεριόδους, και γύρω του οργανώθηκαν όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της αναπαράστασης του ρεμπέτικου. Όμως η νέα πραγματικότητα που επέβαλε εντός του κοινωνικο-πολιτισμικού πλαισίου το μεταξικό καθεστώς με την ψήφιση του Αναγκαστικού (και κατ' ουσίαν «ανατολιτικοκτόνου») Νόμου 1619/39 από τις αρχές του 1939, προκάλεσε την αλλαγή της κοινωνικής αναπαράστασης του ρεμπέτικου. Παράλληλα, φαίνεται ότι οδήγησε εμμέσως στην ενίσχυση και στην ευρύτερη αποδοχή της καινοτομίας της εισαγωγής του μπουζουκιού στην ελληνική δισκογραφία, η οποία άσκησε καταλυτικές επιδράσεις στη μετέπειτα ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΤΟ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΥΛΙΚΟ

Παράρτημα 1^ο – μέρος α'

Πηγές της έρευνας-δημοσιεύματα που αποδελιτώθηκαν (N=264)

Α. Δημοσιεύματα (N=144) που υποβλήθηκαν σε ανάλυση περιεχομένου

Βραδυνή (28/7/1931): «Στου Χαροκόπου τα στενά...-το τραγούδι της Κάστρου». Αναδημοσιεύτηκε στο: Βλησίσης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το Ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 28-30. Μπουκέτο, «Στης φυλακής τα σίδερα...· τραγούδια των φυλακισμένων», (Ιούλ. 1931), τχ. 383.

Γουν. Αντ., «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμάνες...- με το πρώτο ούτι της πόλης», *Βραδυνή* (12/8/1931). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π. Βλησίδης, 2006, σ. 32-35.

Νx-A, «Εις τα ιδιαίτερα των χασισοποτών...», *Βραδυνή* (25/8/1931).

Σπανούδη Σ., «Η μουσική και ο ελληνικός λαός», *Μουσική ζωή*, έτος Β', τχ. 1 (Οκτ. 1931).

Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (14/2/1932).

Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (21/2/1932).

Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (6/3/1932).

Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (13/3/1932).

Λέκκας Α., «Τα σίδερα της φυλακής... Η ιστορία των ελληνικών φυλακών», *Εξπρές* (13/3/1932).

Λεβάντας Χ., «*Η ζωή στους ντεκέδες- πειραϊκά χαρμάνια...*», *Εξπρές* (27/3/1932).

Σκίπης Σ., «Σαντούρια», *Η Βραδυνή* (4/9/1932).

Βασιλάκης Γ., «Κοινωνικά πληγαί: μορφίνη-κοκκαΐνη-ηρωίνη-χασίς», *Ελευθέρα Σκέψις*, α': 26/10/1932, β': 28/10/1932, γ': 29/10/1932, δ': 1/11/1932, Ηράκλειο Κρήτης.

Δράσις (2/12/1932): «Η κοινωνία έχασε: το “κόκκινο σπίτι”», Ηράκλειο Κρήτης.

Αθάνατος, Κ., «Χασίς», *Ελεύθερος Άνθρωπος* (29/12/1932).

Σκούρας Φώτης, «Οι χασισομανείς», *Ιατρικός Τύπος*, Ιανουάριος 1933.

Χ., «Αμανέδες», *Έθνος* (25/7/1933).

Φ.Γ., «Ο μπαγλαμάς», *Θάρρος* (31/5/1934).

Παλαιολόγος Παύλος, «Ο Αμάνες υπό διωγμόν. Έρχεται εις την Ελλάδα. Ο τελευταίος ανταλλάξιμος», *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

Ζωγραφάκης Γ.Κ., «Περίπατοι – Το Ραδιόφωνο», *Νέα Αλήθεια* (1/9/1934).

Πρωία (7/11/1934): «Εις το περιθώριον των γεγονότων: πρόσφυς και ο αμάνες».

Παλαιολόγος Παύλος, «*Μεράκια της Ανατολής... Ο αμανές υπό διωγμόν έρχεται εις την Ελλάδα. Ο τελευταίος ανταλλάξιμος*», *Αθηναϊκά Νέα* (7/11/1934).

Παλαιολόγος Παύλος, «*Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυξ: ο Αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; Τι λένουν οι κ.κ. Καλομοίρης και Ψάχος*», *Αθηναϊκά Νέα* (9/11/1934).

Σπανούδη Σοφία, «Ο αμανές και η μουσική τροφή του λαού μας», *Αθηναϊκά Νέα* (10/11/1934).

Παλαιολόγος Π., «*Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυξ: ο Αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; Ομιλούν οι κ.κ. Μητρόπουλος, Σφακιανάκης*», *Αθηναϊκά Νέα* (11/11/1934).

Πρωία (13/11/1934): «Η μεταρρύθμισις της τουρκικής μουσικής».

Ε., «Αμανέδες», *Θάρρος* (15/11/1934).

Γεωργάκαλος Ν., «Αγοράζετε χασίς!», *Νέοι Καιροί* (26/11/1934), Πειραιάς.

Θάρρος (14/1/1935): «Ο αμανές».

Γεωργάκαλος Ν., «Στράτος και Μανώλης», *Νέοι Καιροί* (2/2/1935), Πειραιάς. Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 37-38.

Ευαγγελίδης, Δ., «Ένα ποτήρι ρετσίνα με “ανιό α λα Παριζιέν”», *Έθνος* (9/2/1935).

Η Ίδη (9/4/1935). «Από την ζωήν: ο γραμμοφωνατζής», Ηράκλειο Κρήτης.

Σκίπης Σ., «Λαός που δεν τραγουδάει...», *Η Βραδυνή* (18/5/1935).

Γερ. Β., «Για να νοιώση ο Λαός τη χαρά της μουσικής», *Ηχώ της Ελλάδος* (27/5/1935).

Σκίπης Σ., «Η μεταμόρφωσις της ταβέρνας», *Η Βραδυνή* (28/5/1935).

Ηχώ της Ελλάδος (9/6/1935): «Ο Δήμος Αθηναίων προκηρύσσει διαγωνισμόν ελληνικών τραγουδιών».

Αθήνα (Ιούνιος 1935): «Μια κοινωνική πληγή. Ναρκωτικά και τοξικομανείς». Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π. Βλησίδης, 2006, σ. 39.

Μ. Γ., «Λαθρέμποροι και τοξικομανείς εις τον Πειραιά: μια κοινωνική πληγή», *Ηχώ της Ελλάδος* (8/7/1935).

Η Ίδη (24/11/1935): «Οι αμανέδες», Ηράκλειο Κρήτης.

Μπουκουβάλας Γ., «Η εγκληματικότητα εις τον Πειραιά κατά το 1935 - ο πόλεμος της αστυνομίας κατά των λαθρεμπόρων ναρκωτικών», *Χρονογράφος* (2/1/1936), Πειραιάς.

Μπέζος Κ., «Το καμπαρέ των επαρχιακών πόλεων», *Η Βραδυνή* (20/1/1936).

Ροδάς Μ., «Το Θέατρον: ο Πλούτος», *Ελεύθερον Βήμα* (28/4/1936).

Έθνος «Πρεζακισμοί», (27/5/1936).

Σπάλας Π., «Τα τραγούδια», *Χρονογράφος* (28/5/1936), Πειραιάς.

Πάνθεον, «Χασίς», τχ. 129, Μάιος 1936: σ. 1314-1315.

Γεωργάκαλος Ν., «Η Βαρβάρα», *Νέοι Καιροί* (22/6/1936), Πειραιάς. Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 40-41.

Θάρρος (24/7/1936): «Απόψε εις το Θεσσαλικόν», Τρίκαλα.

«Ρεπόρτερ», «Τα μάγικα και τα ρεμπέτικα». Α' μέρος: *Μπουκέτο*, 2/7/1936, τχ. 644. Β' μέρος: *Μπουκέτο*, 9/7/1936, τχ. 645. Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 42-48.

Μπουκουβάλας Γ., «Νύκτα της λησμονιάς και του τρελλού γλεντιού», *Χρονογράφος* (1/8/1936), Πειραιάς.

Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Μέσα στη νύχτα», *Το φως* (3.8.1936).

Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Της εποχής», *Το φως* (23.8.1936).

Ο Τύπος (29/8/1936): «Η Βαρβάρες». Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 49.

Αθηναϊκά Νέα (30/8/1936): «Οι άσεμνοι δίσκοι».

«Βαρβάρα», *Νέα τραγούδια*, Αύγουστος 1936, Αθήνα.

Σπάλας Π., «Τα τραγούδια», *Χρονογράφος* (5/9/1936), Πειραιάς.

Γεωργάκαλος Ν., «Η νότες του αμανέ», *Νέοι Καιροί* (10/9/1936), Πειραιάς.

Η Ίδη (10/9/1936): «Τα τραγούδια», Ηράκλειο Κρήτης.

Νέοι Καιροί (11/9/1936): «Απαγόρευσις άσματος», Πειραιάς.

Θάρρος (11/9/1936): «Η Βαρβάρα», Πειραιάς. Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 50.

Γεωργάκαλος Ν., «Το ελληνικό τραγούδι», *Νέοι Καιροί* (12/9/1936), Πειραιάς.

Σημαία (12/9/1936): «Οι δίσκοι γραμμοφώνου».

Ο Τύπος (12/9/1936): «Βαρβ...». Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 53.

Αθηναϊκά Νέα (14/9/1936): «Τα τραγούδια».

Μοσχόπουλος Ν., «Μη τραγουδήτε τουρκικά – να παύση ο αμανές», *Καθημερινή* (17/9/1936). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 51-52.

Κ., «Άρρωστα τραγούδια», *Θάρρος* (19/9/1936).

Μπουκουβάλας Γ., «Ο πόλεμος των αστυνομικών με τους λαθρεμπόρους ναρκωτικών εισήλθεν εις την τελικήν του φάσιν!», *Χρονογράφος* (23/9/1936), Πειραιάς.

Ψάχος Κ., «Η ασιατική μουσική – ο Αμανές», *Καθημερινή* (28/9/1936).

Απόκοσμος, «Η Βαρβάρα», *Χρονογράφος* (30/9/1936), Πειραιάς.

Εβδομάς, «Βαρβάρες», Σεπτ. 1936, τχ. 466.

Μιμ. Ψαθ., «Η “Βαρβάρα” εις το... εδώλιον!», *Αθηναϊκά Νέα* (20/12/1936). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 54-56.

Γαρδίκας, Γ.Κ. (1936). *Εγκληματολογία*, τόμος Α', Αθήνα: Βασιλική Χωροφυλακή. Αναδημοσίευση αποσπάσματος, στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 57.

Πετρουνάκος, Ι. (1936). *Αι φυλακαί μας και η δικαιοσύνη μας*, Εν Αθήναις: Τύποις Αγγ. Κλεισιούνη.

Ακρόπολις (5/5/1937): «Τα περίεργα συναισθήματα και αι συνήθειαι των χασισοποιών».

Θάρρος (23/6/1937): «Απόφασις του υπ/ργείου Ασφαλείας».

Σπάλας Π., «Λαϊκά τραγούδια», *Χρονογράφος* (24/6/1937), Πειραιάς. Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 59-60.

Ο Τύπος (24/6/1937): «Άσεμνα». Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 65.

Η Ίδη (29/6/1937): «Λαϊκά τραγούδια», Ηράκλειο Κρήτης.

Σπάλας Π., «Ο ναργιλές», *Χρονογράφος* (24/7/1937), Πειραιάς.

Σπάλας Π., «Μουσικοκριτικός», *Χρονογράφος* (23/8/1937), Πειραιάς.

Θάρρος (28/8/1937): «Κατάσχεσις δίσκων γραμμοφώνου».

Γ. Β-ς., «Τι είνε αλήθεια το ρεμπέτικο τραγούδι-Ο Παπαϊωάννου», *Θάρρος* (31/8/1937). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 63-64.

Η Ίδη (2/9/1937): «Μουσικοκριτικός», Ηράκλειο Κρήτης.

Σπάλας Π., «Μουσική», *Χρονογράφος* (4/9/1937), Πειραιάς. Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 66-67.

Γ. Β-ς., «Τα λαϊκά τραγούδια», *Θάρρος* (9/9/1937). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 68-69.

Γεωργάκαλος Ν., «Η αντίθεσις», *Νέοι Καιροί* (22/9/1937), Πειραιάς.

Ευαγγελίδης Δ., «Πωλείται αίσθημα λιανικώς... η βιομηχανία του τραγουδιού», *Έθνος* (25/10/1937).

Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Η ταβέρνα», *Το φως* (11.11.1937).

Έθνος (29/11/1937): «Αι άσεμνοι πλάκες γραμμοφώνου».

Έθνος (30/11/1937): «Οι αμανέδες».

Πρωία (30/11/1937): «Αι απρεπείς πλάκες γραμμοφώνου».

Ελεύθερον Βήμα (30/11/1937): «Τα άσεμνα άσματα».

Ακρόπολις (30/11/1937): «Καταργούνται οι αμανέδες».

Ελεύθερος Άνθρωπος (30/11/1937): «Αι άσεμναι πλάκες γραμμοφώνου».

Μαράκης, Ν., «“Τα γραμμόφωνα” και “Ο αμανές”», *Σημαία* (30/11/1937).

Σαβαίμ, «Μια αξιέπαινη προσπάθεια: το τραγούδι εξευγενίζεται», *Το Τραγούδι*, (Νοέ. 1937), τχ. 35, σ. 24-26.

Μ., «Ο αμανές», *Ανόρθωσις* (2/12/1937), Ηράκλειο Κρήτης.

Ο Τύπος (3/12/1937): «Μετά την κατάργησιν του αμανέ».

Ευαγγελίδης Δ., «Μεράκι και πεντάγραμμον: ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική», *Έθνος* (4/12/1937). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 71-73.

Η Ίδη (5/12/1937): «Αμανέδες και άσεμνα», Ηράκλειο Κρήτης.

Θ-ς., «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ακρόπολις* (30/12/1937). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 74-76.

Κουρέτας Δ., Σκούρας Φ. (1937). *Θέματα ψυχιατρικής εν τω στρατώ*, Θεσσαλονίκη: Τύποις Ελληνικής Ιατρικής.

Σπανούδη Σ., «Για το δημοτικό τραγούδι», *Ελεύθερον Βήμα* (27/2/1938).

Γεωργάκαλος Ν., «Το μπουζούκι», *Νέοι Καιροί* (7/4/1938), Πειραιάς.

Έθνος (22/6/1938): «*Η ζωή: οι αμανέδες*».

Καθημερινή (22/6/1938): «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες».

Ασμοδαίος, «Σωτήρια απαγόρευσις», *Ανόρθωσις* (26/6/1938), Ηράκλειο Κρήτης.

Στυλίτης Π., «Από τη ζωή και την τέχνη: Αμάν!», *Δράσις* (26/6/1938), Ηράκλειο Κρήτης.

Πρωία (27/6/1938): «*Εις το περιθώριον των γεγονότων: η μουσική μας εξελιγίς*».

Παπαντωνίου Ζ., «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα*, (3/7/1938). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 77-79.

Κ., «Περί αμανέδων», *Νέα Εστία*, τχ. 278 (Ιουλ. 1938), σ. 997.

Δρόσος Γ., «*Αττικά νύχτες*: εις τα λαϊκά καφωδεία – εκεί όπου βασιλεύει η φθήνεια», *Πρωία* (6/8/1938).

Γεωργάκαλος Ν., «Το μουσικό μας αίσθημα», *Νέοι Καιροί* (27/9/1938), Πειραιάς.

Φούφας Α., «*Στην παλιά Αθήνα* – Η αυτοδιάθεσις και τα σύνορα του Ψυρρή: Τραμπούκοι και Νταήδες», *Αθηναϊκά Νέα* (29/9/1938).

Σπανούδη Σ., «Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα* (7/10/1938). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 80-83.

Καθημερινή (9/10/1938): «*Καθημερινά*: η λαϊκή μουσική».

Πρωία (13/10/1938): «Όργανον αντί οργάνου».

Καθημερινή (31/10/1938): «*Καθημερινά*: η λαϊκή μουσική».

Κατηφόρης Π., «*Παλιά αθηναϊκά ήθη*: οι κουτσαβάκηδες», *Έθνος* (1/12/1938).

Κατηφόρης Π., «*Παλιά αθηναϊκά ήθη*: του Ψυρρή, η ακρόπολις του κουτσαβακισμού», *Έθνος* (4/12/1938).

Κατηφόρης Π., «*Παλιά αθηναϊκά ήθη*: ο Μπαϊρακτάρης και οι κουτσαβάκηδες», *Έθνος* (9/12/1938).

Καθημερινή (27/12/1938): «*Καθημερινά*: ραδιοφωνικά».

Σαβαίμ, «Γύρω από έναν αδικαιολόγητον θόρυβον», *Το Τραγούδι*, (Νοέ.-Δεκ. 1938), τχ. 44.

«Φωνοληψία». *Ο απολογισμός μίας διετίας: 4η Αυγούστου 1936-1938*. Εκδόσεις 4ης Αυγούστου, αριθμ. 21, Τύποις Πυρσού Α. Ε., 1938): σ. 214. Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 84-85.

Γεωργάκαλος Ν., «*Η Βαγγελίτσα*», *Νέοι Καιροί* (13/1/1939), Πειραιάς.

Καθημερινή (29/1/1939): «*Καθημερινά*: το σαντούρι».

Πρωία (8/2/1939): «Εκκαθάρισις της δημώδους μουσικής».

Καθημερινή (9/2/1939): «*Καθημερινά*: οι αμανέδες».

Καλομοίρης, Μ., «Αμανέδες», *Θάρρος* (29/2/1939).

Καθημερινή (1/3/1939): «Η λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Αθηνών – Ανακοινώσεις του Υφυπουργού Τύπου και Τουρισμού κ. Νικολούδη – Ο τρόπος της φωνοληψίας».

Πρωία (2/3/1939): «Ο έλεγχος των φωνοληψιών».

Ασμοδαίος, «Ελληνικά τραγούδια», *Ανόρθωσις* (8/3/1939), Ηράκλειο Κρήτης.

Γεωργάκαλος Ν., «Αντώνιο Βάρκας», *Νέοι Καιροί* (1/8/1939), Πειραιάς.

Δαμόρης Γ., «Ο Αντώνης ο βαρκάρης...», *Μακεδονία* (19/8/1939).

Πρωία (7/9/1939): «Απαγορεύεται η σύστασις και λειτουργία νέων κέντρων διασκεδάσεως».

Πρωία (10/9/1939): «Περιορίζονται αι ώραι λειτουργίας κέντρων και θεαμάτων».

Αντώνιος, Χ., «Καρμενομανία», *Θάρρος* (2/10/1939).

Λαμπελέτ Γ., «Ο Παπαντωνίου φίλος της μελωδίας», στο Αφιέρωμα στον Ζαχαρία Παπαντωνίου, *Νέα Εστία*, Απρίλιος 1940, τχ. 319, σ. 451-452.

Αναπλιώτης Α., «Τερπναί ιστορίαι: να βρήτε το μπουζουκάκι...», *Πρωία* (22/7/1940).

Λαλαούνη, Α., «Λαϊκή μουσική - μαέστροι – συνθέται - τραγουδισταί. Οι “βεντέτες των δίσκων”», *Βραδυνή* (14/10/1940). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 86-88.
Λαλαούνη, Α., «Λαϊκή μουσική, λαϊκά τραγούδια, λαϊκοί τραγουδισταί», *Βραδυνή* (17/10/1940). Αναδημοσιεύτηκε στο ό.π., Βλησίδης, 2006, σ. 89-91.

Β. Δημοσιεύματα (N=109) που πιστοποιούν τη λειτουργία του ραδιοφωνικού σταθμού Θεσσαλονίκης

Το φως (21.9.1932): «Το ραδιόφωνον – Ο σταθμός Θεσσαλονίκης».
Το φως (22.9.1932): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (11.10. 1932): «Διάφορα ραδιοφωνικά νέα».
Το φως (13.10.1932): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (25.10.1932): «Το ραδιόφωνον».
Ωρολογάς Μ., Τζαμπζής Μ., «Ανακοινωθέν», *Το φως* (4.11.1932).
Το φως (2.12.1932): «Ανακοινωθέν Ραδιοφ. Συλλόγου».
Το φως (4.12.1932): «Ο σταθμός Θεσσαλονίκης».
Μακεδονία (19.1.1933): «Θα προοδεύσωμεν άραγε; - Η Θεσσαλονίκη πρέπει να αποκτήση ραδιοφωνικόν σταθμόν, Τι αξιούν οι ραδιόφιλοι ».
Μακεδονία (20.1.1933): «Θα προοδεύσωμεν άραγε; - Η Θεσσαλονίκη έχει ανάγκην ραδιοπομπού, Και θα τον αποκτήση».
Μακεδονία (21.1.1933): «Το ράδιο».
Το φως (22.9.1933): «Σταθμός Διεθνούς Εκθέσεως».
Το φως (28.9.1933): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (7.10.1933): «Μια εξαιρετική ραδιοφωνική βραδυά».
Το φως (29.10.1933): «Θεσσαλονίκη (Προστασία “Φίλων ραδιοφώνου ” μ.κ. 290).
Το φως (2.11.1933): «Ραδιοφωνικός Σύλλογος Θεσσαλονίκης».
Το φως (5.11.1933): «Ράδιο – Θεσσαλονίκης (μ. κ. 298μ.)».
Το φως (11.11.1933): «Το ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (28.12.1933): «Ο έξω κόσμος».
Εφημερίς των Βαλκανίων (13.7.1934): «Προς άπαντας τους φίλους του ραδιοφώνου».
Μακεδονία (13.7.1934): «Προς άπαντας τους φίλους του Ραδιοφώνου».
Νέα Αλήθεια (21.7.1934): «Η ίδρυσις Ραδιοφωνικού Σταθμού».
Εφημερίς των Βαλκανίων (21.8.1934): «Το ραδιόφωνον».
Ζωγραφάκης, Γ.Κ., «Η νέα Θεσσαλονίκη, Αλλό, Αλλό... Ράδιο-Θεσσαλονίκη!...», *Νέα Αλήθεια* (27.8.1934).
Νέα Αλήθεια (29.8.1934): «Διά τους ραδιοφίλους».
Νέα Αλήθεια (30.8.1934): «Ραδιόφωνον».
Ζωγραφάκης, Γ.Κ., «Περίπατοι – Το ραδιόφωνο», *Νέα Αλήθεια* (1.9.1934).
Νέα Αλήθεια (2.9.1934): «Ραδιόφωνον».
Το φως (2.9.1934): «Αι προτάσεις διά τον Ραδιοφωνικόν Σταθμόν».
Νέα Αλήθεια (4.9.1934): «Ραδιόφωνον».

Νέα Αλήθεια (7.9.1934): «Ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (8.9.1934): «Ραδιόφωνον».
Το φως (9.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (10.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (11.9.1934): «Ραδιόφωνον».
Το φως (11.9.1934): «Ο Ραδιοφωνικός Σύλλογος».
Το φως (11.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (11.9.1934): «“ Ο Ριγολέττος” εις το ραδιόφωνον».
Το φως (14.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (17.9.1934): «Χαβάγιες “Κολούμπια” στο ραδιοφωνικό σταθμό Θεσ/νίκης».
Εφημερίς των Βαλκανίων (19.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Εφημερίς των Βαλκανίων (24.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (26.9.1934): «Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσσαλονίκης “μ. κ. 233,5”».
Το φως (26.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (28.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (28.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (29.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (30.9.1934): «Το ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (2.10.1934): «Ραδιόφωνον».
 Λέσσιος, Χ.Φ., «Προς τους ραδιοφίλους και ερασιτέχνες της Ελλάδος», *Εφημερίς των Βαλκανίων* (12.11.1934).
Το φως (24.9.1935): «Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσσαλονίκης».
Το φως (26.9.1935): «Παρασκευή 27-9-35».
Το φως (29.9.1935): «Ραδιοφωνικός σταθμός Εκθέσεως Θεσσαλονίκης (μ. 235,5)».
Εφημερίς των Βαλκανίων (29.1.1936): «Διότι ήκουσαν ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (25.2.1936): «Η Δ/νίς Φανή Αιδαλή εις το ραδιόφωνον».
Εφημερίς των Βαλκανίων (5.5.1936): «Ελληνικόν ραδιοφωνικόν περιοδικόν».
Εφημερίς των Βαλκανίων (17.5.1936): «Ο Ραδιόκοσμος».
Εφημερίς των Βαλκανίων (24.5.1936): «Ο Ραδιόκοσμος».
Νέα Αλήθεια (26.7.1936): «Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσσαλονίκης».
Εφημερίς των Βαλκανίων (9.6.1936): «Το ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (9.8.1936): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (11.8.1936): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (11.8.1936): «Η μετάδοσις του χθεσινού λόγου του κ. πρωθυπουργού διά του ραδιοσταθμού μας».
Νέα Αλήθεια (12.8.1936): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (16.8.1936): «Η διάδοσις του ραδιοφώνου».
Νέα Αλήθεια (16.9.1936): «Η αποψινή εκπομπή τραγουδιού από τον Ραδ. Σταθμόν μας».
Νέα Αλήθεια (19.9.1936): «Η Κάκια Μενδρή στο ραδιοφωνικό σταθμό».
Νέα Αλήθεια (7.10.1936): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (12.10.1936): «Ραδιοφωνικός Σταθμός Θεσσαλονίκης».

Νέα Αλήθεια, (24.10.1936): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (24.10.1936): «Αι άδειαι κατοχής ραδιοφώνων».
Νέα Αλήθεια (25.10.1936): «Μουσικο-θεατρικά – Η Μαρκοπούλου και ο Ανουσάκης στο Ραδιοφ. Σταθμό».
Νέα Αλήθεια (3.11.1936): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (18.11.1936): «Ράδιο».
Το φως (25.7.1937): «Δήλωσις».
Νέα Αλήθεια (4.8.1937): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (23.8.1937): «“Οι δυο μάγες” εις το θέατρον “Μέγας Αλέξανδρος”».
Το φως (31.8.1937): «Ένα μουσικόδραμα – Οι δύο μάγες».
Το φως (11.9.1937): «Μακεδών καλλιτέχνης».
Το φως (24.12.1937): «Το ραδιόφωνο».
Το φως (25.12.1937): «Το ραδιόφωνο».
Φωτεινός Π., «Σημειώματα – Ελληνικοί χοροί», *Το φως* (28.12.1937).
Το φως (29.12.1937): «Όσοι έχουν ραδιόφωνον».
Το φως (25.3.1938): «Με διάγγελμα της Α.Μ. του Βασιλέων θα γίνη σήμερον η πρώτη εκπομπή υπό του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών».
Το φως (6.7.1938): «Ο ελληνικός ραδιοσταθμός – Το σημερινόν πρόγραμμα».
Το φως (7.7.1938): «Ο ελληνικός ραδιοσταθμός – Το σημερινόν πρόγραμμα».
Το φως (9.7.1938): «Ο ελληνικός ραδιοσταθμός – Το σημερινόν πρόγραμμα».
Το φως (14.7.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (17.7.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (4.8.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (6.8.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (7.8.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (8.8.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (12.8.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (17.8.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (29.8.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (30.9.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (29.11.1938): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (9.12.1938): «Ο ραδιοφωνικός μας σταθμός».
Το φως (30.12.1938): «Το ραδιόφωνον».
Νέα Αλήθεια (3.1.1939): «Ράδιο».
Νέα Αλήθεια (1.6.1939): «Το ραδιόφωνο εξετόπισε το γραμμόφωνο;».
Μακεδονία (10.7.1939): «Η ελληνική ζωή».
Νέα Αλήθεια (30.9.1939): «Ανακοίνωσις διά τους κατόχους ραδιοφώνων».
Νέα Αλήθεια (4.11.1939): «Οι 6 μάγες – Χθες στο σχολείο...και σήμερον στη φυλακή...!!».
Το φως (25.11.1939): «Το ραδιόφωνον».
Το φως (25.11.1939): «Ο ραδιοπομπός Θεσσαλονίκης».

Το φως (10.12.1939): «Το ραδιόφωνον».

Δημοσιεύματα (N=11) που αποδελιτώθηκαν και τελικά δεν εντάχθηκαν στην έρευνα¹

Βάμβας Κ., «Η μορφίνη και η ηρωίνη ως φάρμακον», *Εξπρές* (27/3/1932).
Μπουκουβάλας Γ., «Ο πόλεμος των αστυνομικών με τους λαθρεμπόρους ναρκωτικών εισήλθεν εις την τελικήν του φάσιν!», *Χρονογράφος* (21 και 22/9/1936), Πειραιάς.

Νιρβάνας Π., «Ναρκωτικά», *Εστία* (24/10/1936).

Πρωία (18/1/1935): «*Εις το περιθώριον των γεγονότων*: διά τους τοξικομανείς».

Πρωία (18/5/1935): «*Εις το περιθώριον των γεγονότων*: τα ναρκωτικά».

Λεβάντας Χρήστος, «Πώς εσώθη ο Πειραιεύς εκ των πλοκάμων του “εμπορίου του θανάτου”», *Ακρόπολις* (2/9/1936).

Σημαία (11/9/1936): «Απαγορεύεται ο δίσκος της Βαρβάρας».

Κατσάρας Κ., «Οι τοξικομανείς», *Πρωία* (31/10/1936).

Πρωία (22/7/1937): «Ο ναργιλές».

Η Ίδη (31/7/1937): «Ο Ναργιλές», Ηράκλειο Κρήτης.

Πρωΐα (1/3/1939): «Αι επενεχθείσαι τροποποιήσεις εις την Ραδιοφωνίαν.

Δηλώσεις του Υφυπουργού του Τύπου κ. Νικολούδη».

¹ Πρόκειται για δημοσιεύματα τα οποία δεν υποβλήθηκαν σε ανάλυση περιεχομένου είτε επειδή αποτελούν πανομοιότυπη αναδημοσίευση άλλων άρθρων, είτε επειδή κρίναμε ότι οι συγγραφείς τους, ενώ κάνουν λόγο για το ζήτημα των ναρκωτικών, ωστόσο δεν είχαν καμία πρόθεση να συνδέσουν το περιεχόμενό τους με το ρεμπέτικο.

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

A/A	Τόμος	Αριθμ. Υπόθεσης	Ημερομηνία	Κατηγορία	Ποινή	Έτος
1	513	11	7.01.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
2		18	8.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
3		46	8.01.1935	καπνός	Αθώος	1935
4		46α	8.01.1935	καπνός	Αθώος	1935
5		79	10.01.1935	καπνός	Αθώος	1935
6		99	11.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
7		116	11.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
8		143	12.01.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
9		194	15.01.1935	καπνός	Αθώος	1935
10	514	256	17.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
11		380	24.01.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
12		382	24.01.1935	όπλα	Ένοχος	1935
13		383	24.01.1935	όπλα	Ένοχος	1935
14		399	24.01.1935	καπνός	Αθώος	1935
15	515	419	25.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
16		420	25.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
17		421	25.01.1935	καπνός	Αθώος	1935
18		430	25.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
19		489	29.01.1935	όπλα	Αθώος	1935
20		538	31.01.1935	καπνός	Ένοχος	1935
21	516	644	4.02.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
22		760	8.02.1935	καπνός	Ένοχος	1935
23		760α	8.02.1935	καπνός	Ένοχος	1935
24	517	823	12.02.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
25		904	15.02.1935	καπνός	Αθώος	1935
26		907	16.02.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
27		907α	16.02.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
28		937	18.02.1935	καπνός	Ένοχος	1935
29		939	18.02.1935	καπνός	Αθώος	1935
30		939α	18.02.1935	καπνός	Αθώος	1935
31		958	19.02.1935	όπλα	Αθώος	1935
32		986	21.02.1935	όπλα	Ένοχος	1935
33		994	21.02.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
34		994α	21.02.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
35	518	1122	26.02.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
36		1122α	26.02.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
37		1122β	26.02.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
38		1123	26.02.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
39		1130	1.03.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
40		1131	1.03.1935	όπλα	Αθώος	1935
41	519	1253	8.03.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
42		1263	12.03.1935	καπνός	Ένοχος	1935
43		1392	19.03.1935	καπνός	Ένοχος	1935
44	520	1462	22.03.1935	καπνός	Ένοχος	1935
45		1539	28.03.1935	όπλα	Ένοχος	1935
46		1596	1.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
47		1596α	1.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
48		1596β	1.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
49	521	1623	1.04.1935	όπλα	Ένοχος	1935
50		1625	2.04.1935	όπλα	Ένοχος	1935

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

51		1646	2.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
52		1719	5.04.1935	όπλα	Αθώος	1935
53		1763	8.04.1935	καπνός	Αθώος	1935
54		1763α	8.04.1935	καπνός	Αθώος	1935
55		1783	9.04.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
56	522	1809	11.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
57		1809α	11.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
58		1809β	11.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
59		1809γ	11.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
60		1900	15.04.1935	καπνός	Αθώος	1935
61		1901	15.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
62		1902	15.04.1935	καπνός	Αθώος	1935
63		1903	15.04.1935	καπνός	Αθώος	1935
64		1957	16.04.1935	όπλα	Ένοχος	1935
65	523	2013	19.04.1935	καπνός	Ένοχος	1935
66		2078	2.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
67		2078α	2.05.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
68		2085	4.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
69		2086	4.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
70		2086α	4.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
71		2086β	4.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
72		2086γ	4.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
73		2086δ	4.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
74		2094	6.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
75		2094α	6.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
76		2178	9.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
77		2183	9.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
78	524	2237	10.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
79		2237α	10.05.1935	καπνός	Αθώος	1935
80		2256	10.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
81		2257	10.05.1935	καπνός	Αθώος	1935
82		2313	14.05.1935	καπνός	Αθώος	1935
83		2319	14.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
84		2319α	14.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
85	525	2404	23.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
86		2414	23.05.1935	καπνός	Αθώος	1935
87		2437	24.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
88		2437α	24.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
89		2437β	24.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
90		2437γ	24.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
91		2437δ	24.05.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
92		2442	24.05.1935	όπλα	Ένοχος	1935
93		2452	24.05.1935	καπνός	Αθώος	1935
94		2453	24.05.1935	καπνός	Αθώος	1935
95		2491	31.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
96		2492	31.05.1935	καπνός	Ένοχος	1935
97		2512	12.06.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
98		2526	18.06.1935	όπλα	Αθώος	1935
99		2586	20.06.1935	καπνός	Αθώος	1935
100		2586α	20.06.1935	καπνός	Αθώος	1935
101		2595	20.06.1935	καπνός	Αθώος	1935
102	526	2615	20.06.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

103		2630	21.06.1935	καπνός	Αθώος	1935
104		2654	21.06.1935	καπνός	Ένοχος	1935
105		2658	21.06.1935	καπνός	Ένοχος	1935
106		2658α	21.06.1935	καπνός	Ένοχος	1935
107		2671	24.06.1935	καπνός	Αθώος	1935
108		2792	27.06.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
109	527	2895	11.07.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
110		2895α	11.07.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
111		2957	18.07.1935	καπνός	Ένοχος	1935
112		2957α	18.07.1935	καπνός	Ένοχος	1935
113		2966	18.07.1935	όπλα	Ένοχος	1935
114	528	3048	25.07.1935	όπλα	Ένοχος	1935
115		3051	25.07.1935	όπλα	Αθώος	1935
116		3113	1.08.1935	καπνός	Αθώος	1935
117		3190	22.08.1935	καπνός	Ένοχος	1935
118	529	3215	22.08.1935	καπνός	Αθώος	1935
119		3274	29.08.1935	όπλα	Ένοχος	1935
120		3293	31.08.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
121		3293α	31.08.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
122		3293β	31.08.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
123	530	3521	20.09.1935	καπνός	Ένοχος	1935
124		3597	24.09.1935	όπλα	Αθώος	1935
125	531	3644	26.09.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
126		3672	27.09.1935	καπνός	Ένοχος	1935
127		3679	27.09.1935	καπνός	Αθώος	1935
128		3695	30.09.1935	όπλα	Αθώος	1935
129		3708	30.09.1935	καπνός	Αθώος	1935
130		3711	30.09.1935	καπνός	Ένοχος	1935
131		3712	30.09.1935	καπνός	Ένοχος	1935
132		3727	30.09.1935	καπνός	Αθώος	1935
133		3736	1.10.1935	όπλα	Αθώος	1935
134		3744	1.10.1935	καπνός	Αθώος	1935
135		3745	1.10.1935	καπνός	Αθώος	1935
136		3745α	1.10.1935	καπνός	Αθώος	1935
137		3747	1.10.1935	καπνός	Αθώος	1935
138		3747α	1.10.1935	καπνός	Αθώος	1935
139	532	3820	4.10.1935	όπλα	Αθώος	1935
140		3915	10.10.1935	καπνός	Ένοχος	1935
141		3915α	10.10.1935	καπνός	Ένοχος	1935
142		3930	10.10.1935	καπνός	Ένοχος	1935
143	533	4006	15.10.1935	καπνός	Ένοχος	1935
144		4007	15.10.1935	καπνός	Ένοχος	1935
145		4010	15.10.1935	καπνός	Αθώος	1935
146		4101	21.10.1935	όπλα	Αθώος	1935
147	534	4202	7.11.1935	καπνός	Αθώος	1935
148		4214	11.11.1935	ναρκωτικά	Ένοχος	1935
149		4257	15.11.1935	όπλα	Αθώος	1935
150		4257α	15.11.1935	όπλα	Αθώος	1935
151		4259	15.11.1935	όπλα	Ένοχος	1935
152		4261	15.11.1935	καπνός	Ένοχος	1935
153		4299	18.11.1935	όπλα	Ένοχος	1935
154		4362	21.11.1935	όπλα	Αθώος	1935

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

155		4363	21.11.1935	όπλα	Αθώος	1935
156		4364	21.11.1935	όπλα	Αθώος	1935
157		4365	21.11.1935	καπνός	Αθώος	1935
158		4369	21.11.1935	καπνός	Αθώος	1935
159		4376	21.11.1935	όπλα	Ένοχος	1935
160	535	4425	28.11.1935	καπνός	Ένοχος	1935
161		4434	28.11.1935	καπνός	Ένοχος	1935
162		4441	28.11.1935	καπνός	Αθώος	1935
163		4502	2.12.1935	ναρκωτικά	Αθώος	1935
164		4502α	2.12.1935	καπνός	Ένοχος	1935
165		4517	2.12.1935	καπνός	Ένοχος	1935
166		4534	3.12.1935	καπνός	Αθώος	1935
167		4559	5.12.1935	όπλα	Αθώος	1935
168	536	4614	10.12.1935	καπνός	Αθώος	1935
169		4620	10.12.1935	όπλα	Αθώος	1935
170		4737	17.12.1935	όπλα	Αθώος	1935
171		4810	30.12.1935	καπνός	Αθώος	1935
172		4813	31.12.1935	καπνός	Ένοχος	1935
173	537	2	9.1.1936	καπνός	Ένοχος	1936
174		53	10.1.1936	όπλα	Αθώος	1936
175		91	13.1.1936	καπνός	Ένοχος	1936
176		104	14.1.1936	όπλα	Αθώος	1936
177		119	14.1.1936	όπλα	Αθώος	1936
178		120	14.1.1936	καπνός	Αθώος	1936
179		127	14.1.1936	καπνός	Ένοχος	1936
180		146	16.1.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
181		197	23.1.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
182	538	212	6.2.1936	όπλα	Ένοχος	1936
183		235	6.2.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
184		315	11.2.1936	όπλα	Ένοχος	1936
185		347	14.2.1936	όπλα	Ένοχος	1936
186		365	17.2.1936	καπνός	Αθώος	1936
187	539	426	20.2.1936	όπλα	Αθώος	1936
188		449	20.2.1936	καπνός	Ένοχος	1936
189		465	21.2.1936	όπλα	Αθώος	1936
190		507	25.2.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
191		553	28.2.1936	όπλα	Ένοχος	1936
192	540	606	02.3.1936	καπνός	Ένοχος	1936
193		744	09.3.1936	όπλα	Αθώος	1936
194	541	816	13.3.1936	όπλα	Αθώος	1936
195		830	13.3.1936	καπνός	Αθώος	1936
196		858	16.3.1936	καπνός	Ένοχος	1936
197	542	1056	26.3.1936	καπνός	Ένοχος	1936
198		1086	30.3.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
199		1123	31.3.1936	καπνός	Αθώος	1936
200		1162	2.4.1936	καπνός	Ένοχος	1936
201		1166	3.4.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
202	543	1237	20.4.1936	καπνός	Ένοχος	1936
203		1266	20.4.1936	ναρκωτικά	Αθώος	1936
204		1309	24.4.1936	καπνός	Αθώος	1936
205		1323	24.4.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
206		1345	27.4.1936	όπλα	Αθώος	1936

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

207		1385	28.4.1936	καπνός	Ένοχος	1936
208		1399	28.4.1936	καπνός	Αθώος	1936
209	544	1402	28.4.1936	καπνός	Αθώος	1936
210		1416	30.4.1936	καπνός	Αθώος	1936
211		1467	4.5.1936	όπλα	Αθώος	1936
212		1576	11.5.1936	όπλα	Ένοχος	1936
213		1585	11.5.1936	καπνός	Αθώος	1936
214	545	1634	13.5.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
215		1668	15.5.1936	καπνός	Ένοχος	1936
216		1702	18.5.1936	καπνός	Ένοχος	1936
217		1723	18.5.1936	καπνός	Αθώος	1936
218		1764	23.5.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
219		1790	25.5.1936	καπνός	Ένοχος	1936
220	546	1821	26.5.1936	καπνός	Αθώος	1936
221		1828	26.5.1936	καπνός	Αθώος	1936
222		1858	28.5.1936	καπνός	Ένοχος	1936
223		1904	2.6.1936	ναρκωτικά	Αθώος	1936
224		1907	2.6.1936	όπλα	Ένοχος	1936
225	547	2027	8.6.1936	καπνός	Αθώος	1936
226		2088	11.6.1936	καπνός	Αθώος	1936
227		2130	15.6.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
228		2138	18.6.1936	καπνός	Αθώος	1936
229		2200	18.6.1936	καπνός	Αθώος	1936
230	548	2266	23.6.1936	όπλα	Ένοχος	1936
231		2363	30.6.1936	καπνός	Αθώος	1936
232	549	2419	6.7.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
233		2420	6.7.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
234		2444	9.7.1936	καπνός	Αθώος	1936
235		2487	16.7.1936	καπνός	Αθώος	1936
236		2487α	16.7.1936	όπλα	Ένοχος	1936
237		2567	23.7.1936	όπλα	Αθώος	1936
238	550	2658	3.8.1936	καπνός	Ένοχος	1936
239		2659	3.8.1936	καπνός	Ένοχος	1936
240		2688	6.8.1936	όπλα	Αθώος	1936
241		2695	6.8.1936	όπλα	Ένοχος	1936
242		2695α	6.8.1936	όπλα	Ένοχος	1936
243		2696	6.8.1936	όπλα	Αθώος	1936
244		2697	6.8.1936	όπλα	Αθώος	1936
245		2698	6.8.1936	όπλα	Αθώος	1936
246		2728	13.8.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
247		2731	13.8.1936	καπνός	Αθώος	1936
248		2735	13.8.1936	καπνός	Ένοχος	1936
249		2762	14.8.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
250	552	3001	17.9.1936	καπνός	Αθώος	1936
251		3015	17.9.1936	καπνός	Ένοχος	1936
252		3015α	17.9.1936	καπνός	Ένοχος	1936
253		3015β	17.9.1936	καπνός	Ένοχος	1936
254		3022	18.9.1936	όπλα	Αθώος	1936
255		3078	21.9.1936	καπνός	Αθώος	1936
256		3078α	21.9.1936	καπνός	Αθώος	1936
257		3116	22.9.1936	καπνός	Ένοχος	1936
258		3117	24.9.1936	όπλα	Ένοχος	1936

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

259		3110	24.9.1936	καπνός	Ένοχος	1936
260		3110α	24.9.1936	καπνός	Ένοχος	1936
261	553	3224	29.9.1936	καπνός	Αθώος	1936
262		3297	5.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
263		3298	5.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
264		3299	5.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
265		3322	6.10.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
266		3333	8.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
267	554	3453	16.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
268		3455	16.10.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
269		3478	19.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
270		3479	19.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
271		3491	20.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
272		3508	20.10.1936	ναρκωτικά	Αθώος	1936
273	555	3616	29.10.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
274		3625	30.10.1936	καπνός	Αθώος	1936
275		3625α	30.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
276		3627	30.10.1936	καπνός	Ένοχος	1936
277		3669	3.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
278		3690	5.11.1936	όπλα	Ένοχος	1936
279		3703	6.11.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
280		3736	9.11.1936	όπλα	Ένοχος	1936
281		3738	9.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
282		3753	9.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
283		3756	10.11.1936	όπλα	Αθώος	1936
284		3757	10.11.1936	όπλα	Αθώος	1936
285		3758	10.11.1936	όπλα	Ένοχος	1936
286		3760	10.11.1936	όπλα	Ένοχος	1936
287		3761	10.11.1936	όπλα	Ένοχος	1936
288		3762	10.11.1936	όπλα	Ένοχος	1936
289		3782	12.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
290		3795	13.11.1936	όπλα	Ένοχος	1936
291	556	3806	13.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
292		3817	14.11.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
293		3849	16.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
294		3851	17.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
295		3920	20.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
296		3920α	20.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
297		3942	23.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
298		3948	23.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
299	557	4021	27.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
300		4112	4.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
301		4116	4.11.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
302		4143	7.11.1936	όπλα	Αθώος	1936
303		4167	8.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
304		4172	8.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
305		4178	8.11.1936	καπνός	Αθώος	1936
306		4188	8.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
307		4192	10.11.1936	καπνός	Ένοχος	1936
308	558	4359	18.12.1936	καπνός	Ένοχος	1936
309		4359α	18.12.1936	καπνός	Ένοχος	1936
310		4391	21.12.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

311	559	4406	22.12.1936	όπλα	Αθώος	1936
312		4426	23.12.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
313		4428	24.12.1936	ναρκωτικά	Ένοχος	1936
314	560	61	11.01.1937	καπνός	Αθώος	1937
315		66	11.01.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
316		67	11.01.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
317		78	11.01.1937	καπνός	Ένοχος	1937
318		162	14.01.1937	καπνός	Ένοχος	1937
319		166	14.01.1937	καπνός	Ένοχος	1937
320	561	216	15.01.1937	καπνός	Αθώος	1937
321		241	18.01.1937	καπνός	Αθώος	1937
322		243	18.01.1937	όπλα	Ένοχος	1937
323		244	18.01.1937	όπλα	Ένοχος	1937
324		247	18.01.1937	καπνός	Αθώος	1937
325		358	22.01.1937	όπλα	Αθώος	1937
326	562	428	28.01.1937	όπλα	Αθώος	1937
327		459	29.01.1937	καπνός	Αθώος	1937
328		472	29.01.1937	όπλα	Αθώος	1937
329		509	1.02.1937	όπλα	Ένοχος	1937
330		577	4.02.1937	καπνός	Ένοχος	1937
331		585	5.02.1937	καπνός	Αθώος	1937
332	563	640	9.02.1937	όπλα	Αθώος	1937
333		647	9.02.1937	καπνός	Αθώος	1937
334		647α	9.02.1937	καπνός	Αθώος	1937
335		648	9.02.1937	καπνός	Αθώος	1937
336		675	11.02.1937	καπνός	Ένοχος	1937
337		685	11.02.1937	καπνός	Αθώος	1937
338		703	12.02.1937	όπλα	Αθώος	1937
339		788	18.02.1937	όπλα	Ένοχος	1937
340		795	18.02.1937	όπλα	Ένοχος	1937
341		797	18.02.1937	όπλα	Αθώος	1937
342		798	18.02.1937	όπλα	Αθώος	1937
343	564	801	18.02.1937	καπνός	Ένοχος	1937
344		817	18.02.1937	όπλα	Αθώος	1937
345		823	18.02.1937	καπνός	Ένοχος	1937
346		823α	18.02.1937	καπνός	Ένοχος	1937
347		828	19.02.1937	όπλα	Ένοχος	1937
348		842	19.02.1937	καπνός	Ένοχος	1937
349	565	1020	3.03.1937	όπλα	Ένοχος	1937
350		1040	5.03.1937	όπλα	Αθώος	1937
351		1046	5.03.1937	καπνός	Αθώος	1937
352		1086	9.03.1937	καπνός	Αθώος	1937
353		1098	9.03.1937	καπνός	Αθώος	1937
354	566	1201	16.03.1937	καπνός	Αθώος	1937
355		1212	16.03.1937	καπνός	Αθώος	1937
356		1254	18.03.1937	όπλα	Ένοχος	1937
357		1260	18.03.1937	καπνός	Ένοχος	1937
358		1260α	18.03.1937	καπνός	Ένοχος	1937
359		1286	19.03.1937	όπλα	Αθώος	1937
360		1295	19.03.1937	όπλα	Αθώος	1937
361		1309	19.03.1937	όπλα	Αθώος	1937
362		1312	19.03.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

363		1312α	19.03.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
364		1312β	19.03.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
365		1312γ	19.03.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
366		1313	19.03.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
367		1329	23.03.1937	όπλα	Αθώος	1937
368		1345	23.03.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
369		1346	23.03.1937	καπνός	Ένοχος	1937
370		1383	26.03.1937	καπνός	Ένοχος	1937
371		1395	30.03.1937	όπλα	Αθώος	1937
372	567	1424	30.03.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
373		1425	30.03.1937	καπνός	Ένοχος	1937
374		1425α	30.03.1937	καπνός	Αθώος	1937
375		1453	1.04.1937	όπλα	Αθώος	1937
376		1479	1.04.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
377		1506	2.04.1937	καπνός	Ένοχος	1937
378		1562	6.04.1937	καπνός	Ένοχος	1937
379		1565	6.04.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
380		1599	8.04.1937	καπνός	Αθώος	1937
381	568	1670	15.04.1937	όπλα	Αθώος	1937
382		1676	15.04.1937	καπνός	Ένοχος	1937
383		1676α	15.04.1937	καπνός	Ένοχος	1937
384		1700	15.04.1937	καπνός	Αθώος	1937
385		1701	15.04.1937	καπνός	Ένοχος	1937
386		1702	15.04.1937	καπνός	Ένοχος	1937
387		1748	20.04.1937	όπλα	Αθώος	1937
388		1752	20.04.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
389		1756	20.04.1937	καπνός	Αθώος	1937
390		1757	20.04.1937	καπνός	Αθώος	1937
391	569	1829	22.04.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
392		1895	8.05.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
393		1908	11.05.1937	καπνός	Αθώος	1937
394		1915	11.05.1937	καπνός	Ένοχος	1937
395		1915α	11.05.1937	καπνός	Ένοχος	1937
396		1956	13.05.1937	καπνός	Αθώος	1937
397		1957	13.05.1937	καπνός	Ένοχος	1937
398		1958	13.05.1937	καπνός	Ένοχος	1937
399		1980	13.05.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
400	570	2023	14.05.1937	όπλα	Ένοχος	1937
401		2036	18.05.1937	καπνός	Αθώος	1937
402		2070	18.05.1937	καπνός	Ένοχος	1937
403		2114	25.05.1937	όπλα	Ένοχος	1937
404		2119	25.05.1937	καπνός	Αθώος	1937
405		2174	27.05.1937	καπνός	Ένοχος	1937
406		2175	27.05.1937	όπλα	Αθώος	1937
407		2176	27.05.1937	καπνός	Ένοχος	1937
408	571	2239	1.06.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
409		2239α	1.06.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
410		2172	2.06.1937	καπνός	Ένοχος	1937
411		2278	3.06.1937	καπνός	Ένοχος	1937
412		2308	3.06.1937	όπλα	Ένοχος	1937
413		2308α	3.06.1937	όπλα	Ένοχος	1937
414		2308β	3.06.1937	όπλα	Ένοχος	1937

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

415		2310	3.06.1937	καπνός	Αθώος	1937
416		2345	8.06.1937	καπνός	Αθώος	1937
417		2352	8.06.1937	καπνός	Ένοχος	1937
418		2394	11.06.1937	καπνός	Ένοχος	1937
419	572	2450	15.06.1937	όπλα	Αθώος	1937
420		2463	17.06.1937	όπλα	Ένοχος	1937
421		2572	24.06.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
422		2572α	24.06.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
423	573	2619	25.06.1937	καπνός	Ένοχος	1937
424		2730	8.07.1937	καπνός	Αθώος	1937
425		2730α	8.07.1937	καπνός	Αθώος	1937
426	574	*2808	22.07.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
427		2808α	22.07.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
428		2822	22.07.1937	καπνός	Αθώος	1937
429		2847	22.07.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
430		2847α	22.07.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
431		2854	27.07.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
432		2854α	27.07.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
433		2865	29.07.1937	καπνός	Ένοχος	1937
434		2900	3.08.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
435		2999	17.08.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
436		2999α	17.08.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
437	575	3046	24.08.1937	καπνός	Ένοχος	1937
438		3046α	24.08.1937	καπνός	Αθώος	1937
439		3200	16.09.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
440		3200α	16.09.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
441		3200β	16.09.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
442	576	3201	16.09.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
443		3201α	16.09.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
444		3281	16.09.1937	όπλα	Αθώος	1937
445		3287	21.09.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
446		3397	28.09.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
447	577	3474	1.10.1937	καπνός	Ένοχος	1937
448		3478	1.10.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
449		3514	7.10.1937	καπνός	Αθώος	1937
450		3548	8.10.1937	όπλα	Αθώος	1937
451	578	3610	12.10.1937	καπνός	Ένοχος	1937
452		3624	14.10.1937	καπνός	Ένοχος	1937
453		3641	15.10.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
454		3651	15.10.1937	όπλα	Αθώος	1937
455		3652	15.10.1937	όπλα	Αθώος	1937
456		3730	21.10.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
457		3731	21.10.1937	καπνός	Ένοχος	1937
458		3733	22.10.1937	καπνός	Ένοχος	1937
459		3755	22.10.1937	καπνός	Ένοχος	1937
460		3758	22.10.1937	καπνός	Αθώος	1937
461		3766	22.10.1937	καπνός	Ένοχος	1937
462		3770	28.10.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
463		3797	28.10.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
464	579	3841	1.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
465		3841α	1.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
466		3841β	1.11.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

467		3912	5.11.1937	καπνός	Ένοχος	1937
468		3941	8.11.1937	ναρκωτικά	Αθώος	1937
469		3970	9.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
470		3970α	9.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
471		3985	11.11.1937	όπλα	Αθώος	1937
472		3986	11.11.1937	όπλα	Αθώος	1937
473		3988	11.11.1937	καπνός	Αθώος	1937
474		3990	11.11.1937	καπνός	Αθώος	1937
475	580	4008	12.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
476		4012	12.11.1937	όπλα	Αθώος	1937
477		4013	12.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
478		4014	12.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
479		4014α	12.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
480		4014β	12.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
481		4032	16.11.1937	όπλα	Αθώος	1937
482		4033	16.11.1937	όπλα	Αθώος	1937
483		4034	16.11.1937	όπλα	Αθώος	1937
484		4065	18.11.1937	καπνός	Ένοχος	1937
485		4120	23.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
486		4125	23.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
487		4125α	23.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
488		4130	23.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
489		4160	25.11.1937	όπλα	Αθώος	1937
490	581	4227	30.11.1937	καπνός	Αθώος	1937
491		4233	30.11.1937	καπνός	Αθώος	1937
492		4238	30.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
493		4238α	30.11.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
494		4247	2.12.1937	καπνός	Ένοχος	1937
495		4288	3.12.1937	καπνός	Αθώος	1937
496		4301	3.12.1937	όπλα	Αθώος	1937
497		4313	7.12.1937	καπνός	Ένοχος	1937
498		4337	9.12.1937	καπνός	Αθώος	1937
499		4339	9.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
500		4339α	9.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
501		4342	9.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
502		4342α	9.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
503		4342β	9.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
504		4342γ	9.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
505		4342δ	9.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
506		4355	9.12.1937	καπνός	Αθώος	1937
507		4377	10.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
508		4377α	10.12.1937	ναρκωτικά	Ένοχος	1937
509	582	4420	14.12.1937	καπνός	Αθώος	1937
510		4441	16.12.1937	όπλα	Ένοχος	1937
511		4447	16.12.1937	καπνός	Αθώος	1937
512		4465	17.12.1937	καπνός	Ένοχος	1937
513		4474	17.12.1937	καπνός	Αθώος	1937
514		4474α	17.12.1937	καπνός	Αθώος	1937
515	583	1	3.01.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
516		1α	3.01.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
517		67	14.01.1938	καπνός	Ένοχος	1938
518		115	18.01.1938	όπλα	Αθώος	1938

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

519		159	21.01.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
520		172	21.01.1938	όπλα	Αθώος	1938
521		189	24.01.1938	καπνός	Ένοχος	1938
522	584	201	25.01.1938	όπλα	Αθώος	1938
523		202	25.01.1938	καπνός	Ένοχος	1938
524		242	28.01.1938	καπνός	Αθώος	1938
525		273	1.02.1938	όπλα	Αθώος	1938
526		277	1.02.1938	όπλα	Αθώος	1938
527		295	1.02.1938	καπνός	Αθώος	1938
528		298	1.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
529		298α	1.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
530		298β	1.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
531		298γ	1.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
532		298δ	1.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
533		298ε	1.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
534		298ζ	1.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
535		298η	1.02.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
536		298θ	1.02.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
537		332	4.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
538		346	4.02.1938	καπνός	Ένοχος	1938
539		356	8.02.1938	όπλα	Ένοχος	1938
540		364	8.02.1938	καπνός	Ένοχος	1938
541	585	426	11.02.1938	καπνός	Ένοχος	1938
542		426α	11.02.1938	καπνός	Αθώος	1938
543		432	11.02.1938	όπλα	Ένοχος	1938
544		513	18.02.1938	καπνός	Αθώος	1938
545		513α	18.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
546		515	18.02.1938	καπνός	Ένοχος	1938
547		515α	18.02.1938	καπνός	Ένοχος	1938
548		529	22.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
549		529α	22.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
550		529β	22.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
551		529γ	22.02.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
552		530	22.02.1938	καπνός	Ένοχος	1938
553	586	610	1.03.1938	καπνός	Αθώος	1938
554		623	3.03.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
555		689	8.03.1938	όπλα	Αθώος	1938
556		733	10.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
557		755	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
558		755α	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
559		755β	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
560		755γ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
561		755δ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
562		755ε	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
563		755ζ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
564		755η	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
565		755θ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
566		755ι	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
567		755κ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
568		755λ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
569		755μ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
570		755ν	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

571		755ξ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
572		755ο	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
573		755π	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
574		755ρ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
575		755σ	11.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
576		755ι	11.03.1938	καπνός	Αθώος	1938
577		777	15.03.1938	καπνός	Αθώος	1938
578	587	817	17.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
579		817α	17.03.1938	καπνός	Αθώος	1938
580		821	17.03.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
581		821α	17.03.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
582		832	18.03.1938	καπνός	Αθώος	1938
583		910	24.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
584		922	29.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
585		934	29.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
586		953	29.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
587		961	31.03.1938	καπνός	Ένοχος	1938
588		975	1.04.1938	καπνός	Ένοχος	1938
589		978	1.04.1938	όπλα	Ένοχος	1938
590		997	1.04.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
591	588	1021	5.04.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
592		1028	5.04.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
593		1052	7.04.1938	καπνός	Αθώος	1938
594		1053	7.04.1938	καπνός	Αθώος	1938
595		1054	7.04.1958	καπνός	Αθώος	1938
596		1055	7.04.1938	καπνός	Αθώος	1938
597		1084	8.04.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
598		1084α	8.04.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
599		1091	12.04.1938	όπλα	Ένοχος	1938
600		1091α	12.04.1938	όπλα	Ένοχος	1938
601		1164	19.04.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
602		1164α	19.04.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
603		1186	3.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
604		1186α	3.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
605		1186β	3.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
606		1199	3.05.1938	καπνός	Αθώος	1938
607	589	1231	5.05.1938	καπνός	Ένοχος	1938
608		1243	5.05.1938	καπνός	Ένοχος	1938
609		1247	5.05.1938	καπνός	Ένοχος	1938
610		1266	6.05.1938	καπνός	Αθώος	1938
611		1278	6.05.1938	καπνός	Αθώος	1938
612		1343	13.05.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
613		1344	13.05.1938	καπνός	Ένοχος	1938
614		1354	13.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
615		1354α	13.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
616		1358	13.05.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
617		1394	17.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
618		1394α	17.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
619	590	1512	27.05.1938	καπνός	Ένοχος	1938
620		1513	27.05.1938	καπνός	Αθώος	1938
621		1532	28.05.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
622		1532α	28.05.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

623		1538	31.05.1938	όπλα	Αθώος	1938
624	591	1638	9.06.1938	καπνός	Ένοχος	1938
625		1671	10.06.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
626		1671α	10.06.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
627		1687	10.06.1938	καπνός	Ένοχος	1938
628		1744	17.06.1938	καπνός	Ένοχος	1938
629		1786	17.06.1938	καπνός	Ένοχος	1938
630		1786α	17.06.1938	καπνός	Ένοχος	1938
631		1786β	17.06.1938	καπνός	Αθώος	1938
632		1786γ	17.06.1938	καπνός	Αθώος	1938
633		1764	17.06.1938	καπνός	Ένοχος	1938
634		1787	22.06.1938	όπλα	Ένοχος	1938
635	592	1807	23.06.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
636		1822	23.06.1938	όπλα	Αθώος	1938
637		1836	24.06.1938	όπλα	Ένοχος	1938
638		1869	28.06.1938	καπνός	Ένοχος	1938
639		1879	28.06.1938	όπλα	Ένοχος	1938
640		1942	7.07.1938	καπνός	Ένοχος	1938
641		1945	7.07.1938	όπλα	Ένοχος	1938
642		1949	7.07.1938	καπνός	Αθώος	1938
643		1959	8.07.1938	όπλα	Αθώος	1938
644	593	2033	25.07.1938	καπνός	Αθώος	1938
645		2034	25.07.1938	καπνός	Ένοχος	1938
646		2079	28.07.1938	όπλα	Αθώος	1938
647		2082	28.07.1938	καπνός	Αθώος	1938
648		2083	28.07.1938	καπνός	Ένοχος	1938
649		2098	28.07.1938	καπνός	Ένοχος	1938
650		2117	11.08.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
651		2131	11.08.1938	όπλα	Ένοχος	1938
652		2159	18.08.1938	όπλα	Αθώος	1938
653		2171	18.08.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
654		2175	18.08.1938	όπλα	Αθώος	1938
655		2190	18.08.1938	καπνός	Αθώος	1938
656	594	2227	25.08.1938	καπνός	Ένοχος	1938
657		2228	25.08.1938	καπνός	Ένοχος	1938
658		2228α	25.08.1938	καπνός	Ένοχος	1938
659		2272	8.09.1938	καπνός	Αθώος	1938
660		2283	8.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
661		2284	8.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
662		2288	8.09.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
663		2302	8.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
664		2321	15.09.1938	όπλα	Αθώος	1938
665		2330	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
666		2330α	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
667		2330β	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
668		2330γ	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
669		2330δ	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
670		2330ε	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
671		2330ζ	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
672		2330η	15.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
673		2366	16.09.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
674		2369	20.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

675		2369α	20.09.1938	καπνός	Αθώος	1938
676		2374	20.09.1938	καπνός	Ένοχος	1938
677	595	2414	22.09.1938	καπνός	Αθώος	1938
678		2415	22.09.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
679		2455	23.09.1938	όπλα	Αθώος	1938
680		2489	27.09.1938	όπλα	Ένοχος	1938
681		2494	27.09.1938	καπνός	Αθώος	1938
682		2565	4.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
683		2596	6.10.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
684	596	2610	6.10.1938	όπλα	Ένοχος	1938
685		2612	6.10.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
686		2623	7.10.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
687		2639	7.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
688		2640	7.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
689		2662	11.10.1938	όπλα	Ένοχος	1938
690		2666	11.10.1938	όπλα	Ένοχος	1938
691		2682	11.10.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
692		2691	13.10.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
693		2696	13.10.1938	όπλα	Αθώος	1938
694		2715	13.10.1938	ναρκωτικά	Αθώος	1938
695		2719	14.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
696		2745	14.10.1938	καπνός	Αθώος	1938
697		2750	15.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
698		2796	20.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
699		2796α	20.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
700		2796β	20.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
701		2796γ	20.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
702	597	2818	21.10.1938	καπνός	Αθώος	1938
703		2849	25.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
704		2852	25.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
705		2857	25.10.1938	καπνός	Ένοχος	1938
706		2922	1.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
707		2922α	1.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
708		2922β	1.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
709		2935	3.11.1938	καπνός	Αθώος	1938
710		2983	4.11.1938	όπλα	Αθώος	1938
711		2988	4.11.1938	όπλα	Αθώος	1938
712		2989	5.11.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
713		2989α	5.11.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
714		2989β	5.11.1938	ναρκωτικά	Ένοχος	1938
715		2992	5.11.1938	καπνός	Αθώος	1938
716	598	3005	8.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
717		3008	8.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
718		3027	10.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
719		3033	10.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
720		3066	11.11.1938	όπλα	Ένοχος	1938
721		3067	11.11.1938	όπλα	Ένοχος	1938
722		3126	18.11.1938	καπνός	Ένοχος	1938
723		3170	22.11.1938	καπνός	Αθώος	1938
724		3170α	22.11.1938	καπνός	Αθώος	1938
725		3189	24.11.1938	όπλα	Αθώος	1938
726		3193	24.11.1938	καπνός	Αθώος	1938

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

727	599	3207	24.11.1938	όπλα	Αθώος	1938
728		3311	1.12.1938	όπλα	Αθώος	1938
729		3314	1.12.1938	καπνός	Ένοχος	1938
730		3315	1.12.1938	καπνός	Ένοχος	1938
731		3361	8.12.1938	όπλα	Ένοχος	1938
732	600	3415	13.12.1938	καπνός	Αθώος	1938
733		3420	13.12.1938	καπνός	Αθώος	1938
734		3455	15.12.1938	καπνός	Ένοχος	1938
735		3461	15.12.1938	καπνός	Αθώος	1938
736		3482	16.12.1938	καπνός	Αθώος	1938
737		3486	16.12.1938	όπλα	Αθώος	1938
738		3501	20.12.1938	καπνός	Ένοχος	1938
739		3514	20.12.1938	καπνός	Ένοχος	1938
740		3514α	20.12.1938	καπνός	Ένοχος	1938
741		3514β	20.12.1938	καπνός	Ένοχος	1938
742	601	22	09.01.1939	καπνός	Αθώος	1939
743		68	10.01.1939	καπνός	Αθώος	1939
744		103	12.01.1939	όπλα	Ένοχος	1939
745		130	13.01.1939	καπνός	Αθώος	1939
746		137	13.01.1939	καπνός	Αθώος	1939
747		143	13.01.1939	όπλα	Αθώος	1939
748	602	202	17.01.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
749		202α	17.01.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
750		202β	17.01.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
751		203	17.01.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
752		265	23.01.1939	όπλα	Ένοχος	1939
753		281	23.01.1939	καπνός	Ένοχος	1939
754		283	23.01.1939	όπλα	Αθώος	1939
755		336	24.01.1939	καπνός	Αθώος	1939
756		360	26.01.1939	καπνός	Ένοχος	1939
757		395	27.01.1939	καπνός	Αθώος	1939
758	603	455	02.02.1939	όπλα	Αθώος	1939
759		456	02.02.1939	καπνός	Αθώος	1939
760		463	02.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
761		509	03.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
762		526	06.02.1939	καπνός	Αθώος	1939
763		537	06.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
764		538	06.02.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
765		539	06.02.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
766		568	08.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
767	604	621	13.02.1939	όπλα	Ένοχος	1939
768		627	13.02.1939	όπλα	Ένοχος	1939
769		703	17.02.1939	όπλα	Ένοχος	1939
770		704	17.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
771		711	17.02.1939	όπλα	Ένοχος	1939
772		712	17.02.1939	όπλα	Ένοχος	1939
773		799	24.02.1939	όπλα	Αθώος	1939
774	605	801	24.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
775		813	24.02.1939	ναρκωτικά	Αθώος	1939
776		814	24.02.1939	ναρκωτικά	Αθώος	1939
777		821	27.02.1939	καπνός	Αθώος	1939
778		824	27.02.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

779		830	27.02.1939	ναρκωτικά	Αθώος	1939
780		839	28.02.1939	ναρκωτικά	Αθώος	1939
781		847	28.02.1939	όπλα	Αθώος	1939
782		849	28.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
783		857	28.02.1939	όπλα	Αθώος	1939
784		860	28.02.1939	καπνός	Ένοχος	1939
785		878	02.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
786		888	02.03.1939	καπνός	Αθώος	1939
787		975	07.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
788		979	09.03.1939	καπνός	Αθώος	1939
789		979α	09.03.1939	όπλα	Ένοχος	1939
790	606	1001	09.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
791		1017	10.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
792		1059	10.03.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
793		1062	14.03.1939	καπνός	Αθώος	1939
794		1082	14.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
795		1097	16.03.1939	όπλα	Αθώος	1939
796		1103	16.03.1939	καπνός	Αθώος	1939
797		1109	16.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
798		1110	16.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
799		1111	16.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
800		1113	16.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
801		1136	17.03.1939	όπλα	Αθώος	1939
802		1169	20.03.1939	όπλα	Ένοχος	1939
803		1187	21.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
804	607	1301	28.03.1939	όπλα	Ένοχος	1939
805		1303	28.03.1939	όπλα	Ένοχος	1939
806		1304	28.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
807		1332	30.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
808		1348	31.03.1939	όπλα	Ένοχος	1939
809		1350	31.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
810		1355	31.03.1939	καπνός	Ένοχος	1939
811		1378	04.04.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
812		1386	15.04.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
813		1395	17.04.1939	καπνός	Ένοχος	1939
814	608	1401	17.04.1939	καπνός	Ένοχος	1939
815		1442	18.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
816		1453	18.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
817		1475	20.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
818		1476	20.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
819		1477	20.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
820		1514	21.04.1939	καπνός	Ένοχος	1939
821		1525	24.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
822		1578	25.04.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
823	609	1623	28.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
824		1623α	28.04.1939	καπνός	Αθώος	1939
825		1627	28.04.1939	όπλα	Αθώος	1939
826		1637	02.05.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
827		1646	02.05.1939	όπλα	Ένοχος	1939
828		1676	04.05.1939	καπνός	Ένοχος	1939
829		1685	04.05.1939	όπλα	Ένοχος	1939
830		1700	05.05.1939	όπλα	Αθώος	1939

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

831		1705	05.05.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
832		1732	08.05.1939	όπλα	Αθώος	1939
833		1737	08.05.1939	όπλα	Αθώος	1939
834		1749	09.05.1939	όπλα	Ένοχος	1939
835		1751	09.05.1939	καπνός	Ένοχος	1939
836	610	1853	15.05.1939	καπνός	Ένοχος	1939
837		1860	15.05.1939	καπνός	Αθώος	1939
838		1891	16.05.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
839		1901	19.05.1939	όπλα	Αθώος	1939
840		1916	19.05.1939	καπνός	Αθώος	1939
841		1963	23.05.1939	καπνός	Αθώος	1939
842		1966	23.05.1939	καπνός	Ένοχος	1939
843		1970	23.05.1939	καπνός	Ένοχος	1939
844	611	2013	26.05.1939	όπλα	Ένοχος	1939
845		2048	30.05.1939	καπνός	Ένοχος	1939
846		2096	02.06.1939	όπλα	Αθώος	1939
847		2098	02.06.1939	όπλα	Αθώος	1939
848		2144	06.06.1939	όπλα	Αθώος	1939
849		2169	08.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
850		2172	09.06.1939	όπλα	Αθώος	1939
851		2193	09.06.1939	ναρκωτικά	Αθώος	1939
852		2198	12.06.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
853	612	2205	12.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
854		α2205	12.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
855		2207	12.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
856		2261	15.06.1939	όπλα	Αθώος	1939
857		2279	16.06.1939	όπλα	Ένοχος	1939
858		2324	19.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
859		2386	22.06.1939	όπλα	Ένοχος	1939
860		2390	22.06.1939	καπνός	Αθώος	1939
861	613	2402	22.06.1939	καπνός	Αθώος	1939
862		2465	27.06.1939	καπνός	Αθώος	1939
863		2496	30.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
864		2497	30.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
865		α2497	30.06.1939	καπνός	Ένοχος	1939
866		2507	30.06.1939	καπνός	Αθώος	1939
867		2537	10.07.1939	όπλα	Ένοχος	1939
868		2558	20.07.1939	όπλα	Ένοχος	1939
869		2577	27.07.1939	καπνός	Ένοχος	1939
870		2581	27.07.1939	καπνός	Ένοχος	1939
871	614	2604	03.08.1939	όπλα	Ένοχος	1939
872		2619	03.08.1939	ναρκωτικά	Αθώος	1939
873		2635	10.08.1939	καπνός	Αθώος	1939
874		2662	17.08.1939	καπνός	Ένοχος	1939
875	615	2896	22.09.1939	καπνός	Ένοχος	1939
876		2903	25.09.1939	όπλα	Ένοχος	1939
877		2904	25.09.1939	καπνός	Ένοχος	1939
878		2911	25.09.1939	καπνός	Ένοχος	1939
879		2926	25.09.1939	όπλα	Ένοχος	1939
880		2968	28.09.1939	όπλα	Ένοχος	1939
881		2993	29.09.1939	καπνός	Ένοχος	1939
882	616	3046	03.10.1939	καπνός	Ένοχος	1939

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

883		3047	03.10.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
884		3048	03.10.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
885		α3048	03.10.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
886		3060	03.10.1939	όπλα	Αθώος	1939
887	617	3346	16.10.1939	ναρκωτικά	Αθώος	1939
888		3347	16.10.1939	καπνός	Αθώος	1939
889		3351	16.10.1939	όπλα	Ένοχος	1939
890		3357	16.10.1939	όπλα	Ένοχος	1939
891		3386	17.10.1939	καπνός	Αθώος	1939
892		3387	17.10.1939	καπνός	Ένοχος	1939
893		3389	17.10.1939	καπνός	Αθώος	1939
894	618	3442	20.10.1939	όπλα	Ένοχος	1939
895		3446	20.10.1939	όπλα	Αθώος	1939
896		3464	20.10.1939	όπλα	Ένοχος	1939
897		3470	20.10.1939	όπλα	Ένοχος	1939
898		3486	24.10.1939	καπνός	Ένοχος	1939
899		3523	27.10.1939	καπνός	Αθώος	1939
900		3527	27.10.1939	όπλα	Ένοχος	1939
901		3546	27.10.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
902	619	3610	02.11.1939	καπνός	Αθώος	1939
903		3620	02.11.1939	όπλα	Αθώος	1939
904		3642	03.11.1939	καπνός	Ένοχος	1939
905		3685	06.11.1939	όπλα	Αθώος	1939
906		3738	09.11.1939	όπλα	Αθώος	1939
907		3761	10.11.1939	όπλα	Αθώος	1939
908		3764	10.11.1939	καπνός	Αθώος	1939
909		3792	12.11.1939	όπλα	Ένοχος	1939
910	620	3816	14.11.1939	καπνός	Ένοχος	1939
911		3828	14.11.1939	καπνός	Ένοχος	1939
912		3832	14.11.1939	καπνός	Ένοχος	1939
913		3865	17.11.1939	όπλα	Ένοχος	1939
914		3898	20.11.1939	όπλα	Αθώος	1939
915		3940	23.11.1939	καπνός	Αθώος	1939
916		3954	24.11.1939	όπλα	Ένοχος	1939
917		3958	24.11.1939	καπνός	Ένοχος	1939
918		3984	27.11.1939	όπλα	Ένοχος	1939
919	621	4010	28.11.1939	όπλα	Ένοχος	1939
920		4053	01.12.1939	καπνός	Αθώος	1939
921		4084	05.12.1939	καπνός	Αθώος	1939
922		4095	05.12.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
923		4095α	05.12.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
924		4110	07.12.1939	όπλα	Αθώος	1939
925		4118	07.12.1939	όπλα	Ένοχος	1939
926		4143	08.12.1939	καπνός	Ένοχος	1939
927		4144	08.12.1939	καπνός	Ένοχος	1939
928		4159	11.12.1939	όπλα	Αθώος	1939
929		4189	12.12.1939	καπνός	Αθώος	1939
930		4198	12.12.1939	όπλα	Ένοχος	1939
931	622	4211	12.12.1939	όπλα	Ένοχος	1939
932		4222	14.12.1939	καπνός	Ένοχος	1939
933		4238	14.12.1939	όπλα	Ένοχος	1939
934		4259	15.12.1939	καπνός	Ένοχος	1939

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

935		4260	15.12.1939	καπνός	Ένοχος	1939
936		4264	15.12.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
937		4264α	15.12.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
938		4264β	15.12.1939	ναρκωτικά	Ένοχος	1939
939		4283	18.12.1939	καπνός	Αθώος	1939
940		4341	21.12.1939	όπλα	Ένοχος	1939
941		4355	21.12.1939	όπλα	Ένοχος	1939
942	623	27	9.01.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
943		32	9.01.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
944		32α	9.01.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
945		41	9.01.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
946		95	12.01.1940	όπλα	Ένοχος	1940
947		107	15.01.1940	όπλα	Ένοχος	1940
948		111	15.01.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
949		117	15.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
950		118	15.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
951		123	15.01.1940	όπλα	Ένοχος	1940
952		151	16.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
953		161	16.01.1940	καπνός	Ένοχος	1940
954		169	18.01.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
955		182	18.01.1940	όπλα	Αθώος	1940
956	624	214	19.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
957		228	22.01.1940	όπλα	Ένοχος	1940
958		244	22.01.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
959		267	23.01.1940	καπνός	Ένοχος	1940
960		301	26.01.1940	όπλα	Ένοχος	1940
961		315	29.01.1940	όπλα	Ένοχος	1940
962		326	29.01.1940	όπλα	Αθώος	1940
963		351	30.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
964	625	417	2.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
965		453	5.02.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
966	626	645	15.02.1940	καπνός	Ένοχος	1940
967		646	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
968		647	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
969		648	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
970		649	15.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
971		650	15.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
972		651	15.01.1940	καπνός	Αθώος	1940
973		652	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
974		653	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
975		654	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
976		655	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
977		656	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
978		657	15.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
979	627	817	20.02.1940	όπλα	Αθώος	1940
980		822	20.02.1940	όπλα	Αθώος	1940
981		841	22.02.1940	όπλα	Αθώος	1940
982		928	27.02.1940	καπνός	Αθώος	1940
983		938	27.02.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
984		973	4.03.1940	όπλα	Αθώος	1940
985		997	5.03.1940	όπλα	Αθώος	1940
986	628	1020	7.03.1940	καπνός	Αθώος	1940

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

987		1122	18.03.1940	όπλα	Ένοχος	1940
988		1140	18.03.1940	καπνός	Ένοχος	1940
989		1145	18.03.1940	όπλα	Αθώος	1940
990		1147	19.03.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
991	629	1216	26.03.1940	όπλα	Ένοχος	1940
992		1217	26.03.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
993		1217α	26.03.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
994		1217β	26.03.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
995		1287	29.03.1940	καπνός	Ένοχος	1940
996		1308	1.04.1938	καπνός	Ένοχος	1940
997		1325	2.04.1940	όπλα	Αθώος	1940
998		1331	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
999		1331α	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1000		1331β	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1001		1331γ	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1002		1331δ	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1003		1331ε	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1004		1331ζ	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1005		1331η	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1006		1331θ	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1007		1331ι	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1008		1331κ	2.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1009		1333	2.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1010		1333α	2.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1011		1338	2.04.1940	όπλα	Αθώος	1940
1012		1358	4.04.1940	όπλα	Αθώος	1940
1013		1360	4.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1014		1361	4.04.1940	όπλα	Αθώος	1940
1015		1377	5.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1016		1392	5.04.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
1017		1397	5.04.1940	όπλα	Αθώος	1940
1018		1399	5.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1019	630	1429	8.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1020		1435	9.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1021		1459	11.04.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1022		1493	12.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1023		1546	16.04.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
1024		1556	16.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1025	631	1606	18.04.1940	όπλα	Αθώος	1940
1026		1612	19.04.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1027		1617	19.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1028		1624	19.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1029		1626	19.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1030		1626α	19.04.1940	καπνός	Αθώος	1940
1031		1650	6.05.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1032		1650α	6.05.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1033		1650β	6.05.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1034		1655	6.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1035		1663	6.05.1940	όπλα	Αθώος	1940
1036		1663α	6.05.1940	όπλα	Αθώος	1940
1037		1663β	6.05.1940	όπλα	Αθώος	1940
1038		1719	10.05.1940	καπνός	Ένοχος	1940

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

1039		1728	10.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1040		1734	10.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1041		1735	10.05.1940	όπλα	Αθώος	1940
1042		1747	13.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1043		1755	13.05.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1044		1755α	13.05.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1045		1762	13.05.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1046		1762α	13.05.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1047		1792	14.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1048	632	1816	16.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1049		1834	16.05.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1050		1844	17.05.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
1051		1844α	17.05.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1052		1857	17.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1053		1876	20.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1054		1876α	20.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1055		1880	20.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1056		1880α	20.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1057		1914	23.05.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1058		1933	24.05.1940	καπνός	Αθώος	1940
1059		1989	28.05.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1060	633	2001	29.05.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
1061		2053	31.05.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1062		2065	3.06.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1063		2070	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1064		2070α	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1065		2070β	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1066		2070γ	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1067		2070δ	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1068		2070ε	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1069		2070ζ	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1070		2070η	3.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1071		2091	4.06.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1072		2093	4.06.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1073		2121	7.06.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1074		2135	10.06.1940	όπλα	Αθώος	1940
1075		2142	10.06.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1076		2147	11.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1077		2147α	11.06.1940	καπνός	Αθώος	1940
1078		2157	11.06.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1079		2161	11.06.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1080		2183	13.06.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1081		2184	13.06.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1082	634	2212	14.06.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1083	635	2420	27.06.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1084		2420α	27.06.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1085		2470	4.07.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1086		2494	4.07.1940	καπνός	Αθώος	1940
1087		2515	11.07.1940	καπνός	Αθώος	1940
1088		2523	11.07.1940	καπνός	Αθώος	1940
1089		2525	11.07.1940	καπνός	Αθώος	1940
1090		2526	11.07.1940	καπνός	Αθώος	1940

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

1091		2558	18.07.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1092		2563	18.07.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1093		2581	25.07.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1094		2581α	25.07.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1095		2581β	25.07.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940
1096		2583	25.07.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1097	636	2632	1.08.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1098		2650	8.08.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1099		2650α	8.08.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1100		2650β	8.08.1940	καπνός	Αθώος	1940
1101		2650γ	8.08.1940	καπνός	Αθώος	1940
1102		2650δ	8.08.1940	καπνός	Αθώος	1940
1103		2684	20.08.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1104		2687	20.08.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1105		2716	22.08.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1106		2756	29.08.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1107		2756α	29.08.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1108		2756β	29.08.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1109		2770	29.08.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
1110		2770α	29.08.1940	ναρκωτικά	Ένοχος	1940
1111		2773	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1112		2777	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1113		2777α	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1114		2777β	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1115		2777γ	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1116		2777δ	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1117		2777ε	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1118		2777ζ	5.09.1940	όπλα	Αθώος	1940
1119		2786	5.09.1940	καπνός	Αθώος	1940
1120	637	2872	17.09.1940	καπνός	Αθώος	1940
1121		2890	19.09.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1122		2923	20.09.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1123		2923α	20.09.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1124		2950	23.09.1940	καπνός	Αθώος	1940
1125		2950α	23.09.1940	καπνός	Αθώος	1940
1126		2950β	23.09.1940	καπνός	Αθώος	1940
1127		2970	23.09.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1128		2995	24.09.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1129	638	3009	26.09.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1130		3072	30.09.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1131		3080	1.10.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1132		3085	1.10.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1133		3090	1.10.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1134		3094	1.10.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1135		3095	1.10.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1136		3105	1.10.1940	όπλα	Αθώος	1940
1137		3146	4.10.1940	καπνός	Αθώος	1940
1138		3147	4.10.1940	καπνός	Αθώος	1940
1139		3166	7.10.1940	καπνός	Ένοχος	1940
1140		3175	7.10.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1141	640	3449	21.10.1940	όπλα	Αθώος	1940
1142		3462	22.10.1940	όπλα	Αθώος	1940

Παράρτημα 1ο – Υποθέσεις του Τριμελούς Πλημμελειοδικείου Θεσ/νίκης 1935-40

1143		3538	25.10.1940	καπνός	Αθώος	1940
1144		3643	31.10.1940	όπλα	Ένοχος	1940
1145		3702	19.12.1940	ναρκωτικά	Αθώος	1940

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΙΙ

ΠΙΝΑΚΕΣ

Παράρτημα ΙΙ: Πίνακες

Παράρτημα 2°

Πίνακας 1

Κατανομή αναφορών για: ακροατές, συντελεστές, τραγούδια του ρεμπέτικου * Χρονική υποπερίοδο Διασταύρωση ($\chi^2=51,122$, $df=6$, $p<0,001$).

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Εικόνα	Ακροατών ρεμπέτικου	Πλήθος	49	19	73	8	149
		Αναμενόμενη συχνότητα	27,2	21,0	84,3	16,6	149,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	46,7%	23,5%	22,4%	12,5%	25,9%
	Δημιουργών- συντελεστών ρεμπέτικου	Πλήθος	26	9	88	27	150
		Αναμενόμενη συχνότητα	27,3	21,1	84,9	16,7	150,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	24,8%	11,1%	27,0%	42,2%	26,0%
	Τραγουδιών ρεμπέτικου	Πλήθος	30	53	165	29	277
		Αναμενόμενη συχνότητα	50,5	39,0	156,8	30,8	277,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	28,6%	65,4%	50,6%	45,3%	48,1%
Σύνολο	Πλήθος	105	81	326	64	576	
	Αναμενόμενη συχνότητα	105,0	81,0	326,0	64,0	576,0	
	% ανά χρονική υποπερίοδο	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	

Πίνακας 2

Κατανομή των αναφορών για τους ακροατές του ρεμπέτικου ($N=97$), ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης $p=0,156$

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	12	17	2	31
		% επί του συνόλου	12,4%	17,5%	2,1%	32,0%
	1934-1935	Πλήθος	2	10		12
		% επί του συνόλου	2,1%	10,3%		12,4%
	1936-1938	Πλήθος	11	34	5	50
		% επί του συνόλου	11,3%	35,1%	5,2%	51,5%
	1939-1940	Πλήθος	3	1		4
		% επί του συνόλου	3,1%	1,0%		4,1%
Σύνολο		Πλήθος	28	62	7	97
		% επί του συνόλου	28,9%	63,9%	7,2%	100,0%

Πίνακας 3

Κατανομή των αναφορών για τους χώρους ακρόασης του ρεμπέτικου (N=52), ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης $p=0,653$

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	7	9	2	18
		% επί του συνόλου	13,5%	17,3%	3,8%	34,6%
	1934-1935	Πλήθος	1	6		7
		% επί του συνόλου	1,9%	11,5%		13,5%
	1936-1938	Πλήθος	6	14	3	23
		% επί του συνόλου	11,5%	26,9%	5,8%	44,2%
	1939-1940	Πλήθος	2	2		4
		% επί του συνόλου	3,8%	3,8%		7,7%
Σύνολο		Πλήθος	16	31	5	52
		% επί του συνόλου	30,8%	59,6%	9,6%	100,0%

Πίνακας 4

Κατανομή των αναφορών για τις θεματικές κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου (N=149), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους $p=0,735$

Θεματικές κατηγορίες της εικόνας των ακροατών * Χρονική υποπερίοδος Διασταύρωση

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Θεματικές κατηγορίες	Ακροατές	Πλήθος	31	12	50	4	97
		% επί του συνόλου	20,8%	8,1%	33,6%	2,7%	65,1%
	Χώροι ακρόασης	Πλήθος	18	7	23	4	52
		% επί του συνόλου	12,1%	4,7%	15,4%	2,7%	34,9%
Σύνολο		Πλήθος	49	19	73	8	149
		% επί του συνόλου	32,9%	12,8%	49,0%	5,4%	100,0%

Πίνακας 5

Κατανομή των αναφορών για τις θεματικές κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου (N=149), ως προς το είδος αξιολόγησης p=0,825

Θεματικές κατηγορίες της εικόνας των ακροατών * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Θεματικές κατηγορίες	Ακροατές	Πλήθος	28	62	7	97
		% επί του συνόλου	18,8%	41,6%	4,7%	65,1%
	Χώροι ακρόασης	Πλήθος	16	31	5	52
		% επί του συνόλου	10,7%	20,8%	3,4%	34,9%
Σύνολο		Πλήθος	44	93	12	149
		% επί του συνόλου	29,5%	62,4%	8,1%	100,0%

Πίνακας 6

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου (N=149), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους p=0,009

Κατηγορίες της εικόνας των ακροατών * Χρονική υποπερίοδος Διασταύρωση

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Κατηγορίες εικόνας ακροατών	Λαϊκές τάξεις	Πλήθος	3	5	10	2	20
		% επί του συνόλου	2,0%	3,4%	6,7%	1,3%	13,4%
	Διάφορες ομάδες ακροατών	Πλήθος	8	2	15	1	26
		% επί του συνόλου	5,4%	1,3%	10,1%	,7%	17,4%
	Αρθρογράφοι ακροατές	Πλήθος	2	1	12	1	16
		% επί του συνόλου	1,3%	,7%	8,1%	,7%	10,7%
	Παραβατικές ομάδες ακροατών	Πλήθος	18	4	13		35
Σύνολο		% επί του συνόλου	12,1%	2,7%	8,7%		23,5%
	Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	Πλήθος	5	6	14	3	28
		% επί του συνόλου	3,4%	4,0%	9,4%	2,0%	18,8%
	Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	Πλήθος	4	1	7	1	13
		% επί του συνόλου	2,7%	,7%	4,7%	,7%	8,7%
	Παράνομοι χώροι ακρόασης	Πλήθος	9		2		11
		% επί του συνόλου	6,0%		1,3%		7,4%
Σύνολο		Πλήθος	49	19	73	8	149
		% επί του συνόλου	32,9%	12,8%	49,0%	5,4%	100,0%

Πίνακας 7

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου (N=149), ως προς το είδος αξιολόγησης p=0,003

Κατηγορίες της εικόνας των ακροατών * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Κατηγορίες εικόνας ακροατών	Λαϊκές τάξεις	Πλήθος	8	11	1	20
		% επί του συνόλου	5,4%	7,4%	,7%	13,4%
	Διάφορες ομάδες ακροατών	Πλήθος	14	10	2	26
		% επί του συνόλου	9,4%	6,7%	1,3%	17,4%
	Αρθρογράφοι ακροατές	Πλήθος	5	11		16
		% επί του συνόλου	3,4%	7,4%		10,7%
	Παραβατικές ομάδες ακροατών	Πλήθος	1	30	4	35
		% επί του συνόλου	,7%	20,1%	2,7%	23,5%
	Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	Πλήθος	10	16	2	28
		% επί του συνόλου	6,7%	10,7%	1,3%	18,8%
	Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	Πλήθος	6	6	1	13
		% επί του συνόλου	4,0%	4,0%	,7%	8,7%
	Παράνομοι χώροι ακρόασης	Πλήθος		9	2	11
		% επί του συνόλου		6,0%	1,3%	7,4%
Σύνολο		Πλήθος	44	93	12	149
		% επί του συνόλου	29,5%	62,4%	8,1%	100,0%

Πίνακας 8

Κατανομή των αναφορών που συγκροτούν την εικόνα των ακροατών του ρεμπέτικου (N=149), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης p=0,051

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	19	26	4	49
		% επί του συνόλου	12,8%	17,4%	2,7%	32,9%
	1934-1935	Πλήθος	3	16		19
		% επί του συνόλου	2,0%	10,7%		12,8%
	1936-1938	Πλήθος	17	48	8	73
		% επί του συνόλου	11,4%	32,2%	5,4%	49,0%
	1939-1940	Πλήθος	5	3		8
		% επί του συνόλου	3,4%	2,0%		5,4%
Σύνολο		Πλήθος	44	93	12	149
		% επί του συνόλου	29,5%	62,4%	8,1%	100,0%

Πίνακας 9

Κατανομή των αναφορών για τους δημιουργούς-συντελεστές του ρεμπέτικου (N=73), ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης $p=0,000$

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης		Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	7	1	8
		% επί του συνόλου	9,6%	1,4%	11,0%
	1934-1935	Πλήθος		4	4
		% επί του συνόλου		5,5%	5,5%
	1936-1938	Πλήθος	23	21	44
		% επί του συνόλου	31,5%	28,8%	60,3%
	1939-1940	Πλήθος	16	1	17
		% επί του συνόλου	21,9%	1,4%	23,3%
Σύνολο	Πλήθος	46	27	73	
	% επί του συνόλου	63,0%	37,0%	100,0%	

Πίνακας 10

Κατανομή των αναφορών για τα μουσικά όργανα του ρεμπέτικου (N=66), ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης $p=0,148$

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	7	6	5	18
		% επί του συνόλου	10,6%	9,1%	7,6%	27,3%
	1934-1935	Πλήθος	2	2	1	5
		% επί του συνόλου	3,0%	3,0%	1,5%	7,6%
	1936-1938	Πλήθος	15	18	1	34
		% επί του συνόλου	22,7%	27,3%	1,5%	51,5%
	1939-1940	Πλήθος	4	2	3	9
		% επί του συνόλου	6,1%	3,0%	4,5%	13,6%
Σύνολο		Πλήθος	28	28	10	66
		% επί του συνόλου	42,4%	42,4%	15,2%	100,0%

Πίνακας 11

Κατανομή των αναφορών για τους χορούς (N=11), ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης $p=0,338$

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης		Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	
Χρονική υποπερίοδος	1936-1938	Πλήθος	5	5	10
		% επί του συνόλου	45,5%	45,5%	90,9%
	1939-1940	Πλήθος		1	1
		% επί του συνόλου		9,1%	9,1%
Σύνολο		Πλήθος	5	6	11
		% επί του συνόλου	45.5%	54.5%	100.0%

Πίνακας 12

Κατανομή των αναφορών για τις θεματικές κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου (N=150), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους $p=0,040$

Θεματικές κατηγορίες της εικόνας των συντελεστών * Χρονική υποπερίοδος Διασταύρωση

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Θεματικές κατηγορίες	Δημιουργοί- συντελεστές	Πλήθος	8	4	44	17	73
		% επί του συνόλου	5,3%	2,7%	29,3%	11,3%	48,7%
	Μουσικά όργανα	Πλήθος	18	5	34	9	66
		% επί του συνόλου	12,0%	3,3%	22,7%	6,0%	44,0%
	Χοροί	Πλήθος			10	1	11
		% επί του συνόλου			6,7%	,7%	7,3%
Σύνολο	Πλήθος	26	9	88	27	150	
	% επί του συνόλου	17,3%	6,0%	58,7%	18,0%	100,0%	

Πίνακας 13

Κατανομή των αναφορών για τις θεματικές κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου (N=150), ως προς το είδος αξιολόγησης $p=0,002$

Θεματικές κατηγορίες της εικόνας των συντελεστών * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Θεματικές κατηγορίες	Δημιουργοί-συντελεστές	Πλήθος % επί του συνόλου	46 30,7%	27 18,0%		73 48,7%
	Μουσικά όργανα	Πλήθος % επί του συνόλου	28 18,7%	28 18,7%	10 6,7%	66 44,0%
	Χοροί	Πλήθος % επί του συνόλου	5 3,3%	6 4,0%		11 7,3%
Σύνολο		Πλήθος % επί του συνόλου	79 52,7%	61 40,7%	10 6,7%	150 100,0%

Πίνακας 14

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου (N=150), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους $p=0,068$

Κατηγορίες της εικόνας των συντελεστών * Χρονική υποπερίοδος Διασταύρωση

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Κατηγορίες εικόνας συντελεστών	Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	Πλήθος % επί του συνόλου	3 2,0%	1 ,7%	3 2,0%	4 2,7%	11 7,3%
	Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	Πλήθος % επί του συνόλου	5 3,3%	3 2,0%	26 17,3%	11 7,3%	45 30,0%
	Δημιουργοί-συντελεστές άνευ φύλου	Πλήθος % επί του συνόλου			15 10,0%	2 1,3%	17 11,3%
	Μουσικά όργανα μικρασιάτικου ρεμπέτικου	Πλήθος % επί του συνόλου	11 7,3%	2 1,3%	18 12,0%	2 1,3%	33 22,0%
	Μουσικά όργανα πειραιώτικου ρεμπέτικου	Πλήθος % επί του συνόλου	6 4,0%	3 2,0%	13 8,7%	7 4,7%	29 19,3%
	Άλλο μουσικό όργανο	Πλήθος % επί του συνόλου	1 ,7%		3 2,0%		4 2,7%
	Χοροί του ρεμπέτικου	Πλήθος % επί του συνόλου			7 4,7%		7 4,7%
	Άλλος χορός (γενικά οι χοροί)	Πλήθος % επί του συνόλου			3 2,0%	1 ,7%	4 2,7%
	Σύνολο	Πλήθος % επί του συνόλου	26 17,3%	9 6,0%	88 58,7%	27 18,0%	150 100,0%

Πίνακας 15

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου (N=150), ως προς το είδος αξιολόγησης p=0,000

Κατηγορίες της εικόνας των συντελεστών * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Κατηγορίες εικόνας συντελεστών	Δημιουργοί-συντελεστές γυναίκες	Πλήθος % επί του συνόλου	8 5,3%	3 2,0%		11 7,3%
	Δημιουργοί-συντελεστές άνδρες	Πλήθος % επί του συνόλου	33 22,0%	12 8,0%		45 30,0%
	Δημιουργοί-συντελεστές άνευ φύλου	Πλήθος % επί του συνόλου	5 3,3%	12 8,0%		17 11,3%
	Μουσικά όργανα μικρασιάτικου ρεμπέτικου	Πλήθος % επί του συνόλου	16 10,7%	17 11,3%		33 22,0%
	Μουσικά όργανα πειραιώτικου ρεμπέτικου	Πλήθος % επί του συνόλου	10 6,7%	10 6,7%	9 6,0%	29 19,3%
	Άλλο μουσικό όργανο	Πλήθος % επί του συνόλου	2 1,3%	1 ,7%	1 ,7%	4 2,7%
	Χοροί του ρεμπέτικου	Πλήθος % επί του συνόλου	5 3,3%	2 1,3%		7 4,7%
	Άλλος χορός (γενικά οι χοροί)	Πλήθος % επί του συνόλου		4 2,7%		4 2,7%
Σύνολο		Πλήθος % επί του συνόλου	79 52,7%	61 40,7%	10 6,7%	150 100,0%

Πίνακας 16

Κατανομή των αναφορών που συγκροτούν την εικόνα των συντελεστών του ρεμπέτικου (N=150), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης p=0,000

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος % επί του συνόλου	14 9,3%	7 4,7%	5 3,3%	26 17,3%
	1934-1935	Πλήθος % επί του συνόλου	2 1,3%	6 4,0%	1 ,7%	9 6,0%
	1936-1938	Πλήθος % επί του συνόλου	43 28,7%	44 29,3%	1 ,7%	88 58,7%
	1939-1940	Πλήθος % επί του συνόλου	20 13,3%	4 2,7%	3 2,0%	27 18,0%
Σύνολο		Πλήθος % επί του συνόλου	79 52,7%	61 40,7%	10 6,7%	150 100,0%

Πίνακας 17

Κατανομή των αναφορών για τα τραγούδια του πειραιώτικου ρεμπέτικου (N=123), ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης $p=0,021$

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	6	6	3	15
		% επί του συνόλου	4,9%	4,9%	2,4%	12,2%
	1934-1935	Πλήθος	1	8	3	12
		% επί του συνόλου	,8%	6,5%	2,4%	9,8%
	1936-1938	Πλήθος	31	45	3	79
		% επί του συνόλου	25,2%	36,6%	2,4%	64,2%
	1939-1940	Πλήθος	7	10		17
		% επί του συνόλου	5,7%	8,1%		13,8%
Σύνολο	Πλήθος	45	69	9	123	
	% επί του συνόλου	36,6%	56,1%	7,3%	100,0%	

Πίνακας 18

Κατανομή των αναφορών για τα τραγούδια του μικρασιάτικου ρεμπέτικου και τον αμανέ (N=106), ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης $p=0,000$

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	4	6		10
		% επί του συνόλου	3,8%	5,7%		9,4%
	1934-1935	Πλήθος	22	14		36
		% επί του συνόλου	20,8%	13,2%		34,0%
	1936-1938	Πλήθος	5	47	5	57
		% επί του συνόλου	4,7%	44,3%	4,7%	53,8%
	1939-1940	Πλήθος		3		3
		% επί του συνόλου		2,8%		2,8%
Σύνολο		Πλήθος	31	70	5	106
		% επί του συνόλου	29,2%	66,0%	4,7%	100,0%

Πίνακας 19

Κατανομή των αναφορών για τα μέσα μετάδοσης του ρεμπέτικου (N=48), ως προς τις τέσσε-
ρις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης p=0,

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος % επί του συνόλου	5 10,4%			5 10,4%
	1934-1935	Πλήθος % επί του συνόλου	1 2,1%	4 8,3%		5 10,4%
	1936-1938	Πλήθος % επί του συνόλου	6 12,5%	22 45,8%	1 2,1%	29 60,4%
	1939-1940	Πλήθος % επί του συνόλου	2 4,2%	7 14,6%		9 18,8%
Σύνολο		Πλήθος % επί του συνόλου	14 29,2%	33 68,8%	1 2,1%	48 100,0%

Πίνακας 20

Κατανομή των αναφορών για τις θεματικές κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα
των τραγουδιών του ρεμπέτικου (N=277), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους p=0,000

Θεματικές κατηγορίες της εικόνας των τραγουδιών * Χρονική υποπερίοδος Διασταύρωση

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Θεματικές κατηγορίες	Μέσα μετάδοσης	Πλήθος % επί του συνόλου	5 1,8%	5 1,8%	29 10,5%	9 3,2%	48 17,3%
	"Ρεμπέτικα" τραγούδια	Πλήθος % επί του συνόλου	15 5,4%	12 4,3%	79 28,5%	17 6,1%	123 44,4%
	Αμανές	Πλήθος % επί του συνόλου	10 3,6%	36 13,0%	57 20,6%	3 1,1%	106 38,3%
Σύνολο		Πλήθος % επί του συνόλου	30 10,8%	53 19,1%	165 59,6%	29 10,5%	277 100,0%

Πίνακας 21

Κατανομή των αναφορών των θεματικών κατηγοριών που συγκροτούν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου (N=277), ως προς το είδος αξιολόγησης p=0,359

Θεματικές κατηγορίες της εικόνας των τραγουδιών * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Θεματικές κατηγορίες	Μέσα μετάδοσης	Πλήθος % επί του συνόλου	14 5,1%	33 11,9%	1 ,4%	48 17,3%
	"Ρεμπέτικα" τραγούδια	Πλήθος % επί του συνόλου	45 16,2%	69 24,9%	9 3,2%	123 44,4%
	Αμανές	Πλήθος % επί του συνόλου	31 11,2%	70 25,3%	5 1,8%	106 38,3%
Σύνολο		Πλήθος % επί του συνόλου	90 32,5%	172 62,1%	15 5,4%	277 100,0%

Πίνακας 22

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου (N=277), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους p=0,000

Κατηγορίες της εικόνας των τραγουδιών * Χρονική υποπερίοδος Διασταύρωση

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Κατηγορίες εικόνας τραγουδιών	Γραμμόφωνο	Πλήθος % επί του συνόλου	5 1,8%	4 1,4%	25 9,0%	4 1,4%	38 13,7%
	Ραδιόφωνο	Πλήθος % επί του συνόλου		1 ,4%	4 1,4%	5 1,8%	10 3,6%
	Μουσικολογική μορφή "ρεμπέτικων" τραγουδιών	Πλήθος % επί του συνόλου	2 ,7%	2 ,7%	16 5,8%		20 7,2%
	Περιεχόμενο μηνύματος "ρεμπέτικων" τραγουδιών	Πλήθος % επί του συνόλου	10 3,6%	8 2,9%	20 7,2%		38 13,7%
	"Ρεμπέτικα" τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	Πλήθος % επί του συνόλου	3 1,1%	2 ,7%	43 15,5%	17 6,1%	65 23,5%
	Μουσικολογική μορφή αμανέ	Πλήθος % επί του συνόλου	3 1,1%	17 6,1%	22 7,9%	1 ,4%	43 15,5%
	Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	Πλήθος % επί του συνόλου	1 ,4%	3 1,1%	5 1,8%		9 3,2%
	Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	Πλήθος % επί του συνόλου	6 2,2%	16 5,8%	30 10,8%	2 ,7%	54 19,5%
	Σύνολο	Πλήθος % επί του συνόλου	30 10,8%	53 19,1%	165 59,6%	29 10,5%	277 100,0%

Πίνακας 23

Κατανομή των αναφορών για τις κατηγορίες που συγκροτούν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου (N=277), ως προς το είδος αξιολόγησης p=0,011

Κατηγορίες της εικόνας των συντελεστών * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Κατηγορίες εικόνας τραγουδιών	Γραμμόφωνο	Πλήθος	12	25	1	38
		% επί του συνόλου	4,3%	9,0%	,4%	13,7%
	Ραδιόφωνο	Πλήθος	2	8		10
		% επί του συνόλου	,7%	2,9%		3,6%
	Μουσικολογική μορφή "ρεμπέτικων" τραγουδιών	Πλήθος	12	5	3	20
		% επί του συνόλου	4,3%	1,8%	1,1%	7,2%
	Περιεχόμενο μηνύματος "ρεμπέτικων" τραγουδιών	Πλήθος	8	25	5	38
		% επί του συνόλου	2,9%	9,0%	1,8%	13,7%
Σύνολο	"Ρεμπέτικα" τραγούδια ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	Πλήθος	25	39	1	65
		% επί του συνόλου	9,0%	14,1%	,4%	23,5%
	Μουσικολογική μορφή αμανέ	Πλήθος	17	25	1	43
		% επί του συνόλου	6,1%	9,0%	,4%	15,5%
	Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	Πλήθος	3	5	1	9
		% επί του συνόλου	1,1%	1,8%	,4%	3,2%
	Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	Πλήθος	11	40	3	54
		% επί του συνόλου	4,0%	14,4%	1,1%	19,5%
Σύνολο			90	172	15	277
			32,5%	62,1%	5,4%	100,0%

Πίνακας 24

Κατανομή των αναφορών που συγκροτούν την εικόνα των τραγουδιών του ρεμπέτικου (N=277), ως προς τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης p=0,013

Χρονική υποπερίοδος * Είδος αξιολόγησης Διασταύρωση

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	15	12	3	30
		% επί του συνόλου	5,4%	4,3%	1,1%	10,8%
	1934-1935	Πλήθος	24	26	3	53
		% επί του συνόλου	8,7%	9,4%	1,1%	19,1%
	1936-1938	Πλήθος	42	114	9	165
		% επί του συνόλου	15,2%	41,2%	3,2%	59,6%
	1939-1940	Πλήθος	9	20		29
		% επί του συνόλου	3,2%	7,2%		10,5%
Σύνολο			90	172	15	277
			32,5%	62,1%	5,4%	100,0%

Πίνακας 25

Κατανομή των αναφορών (N=576) που συγκροτούν τις οκτώ θεματικές κατηγορίες του ρεμπέτικου, ως προς τις τέσσερις χρονικές υποπεριόδους ($\chi^2=103,807$, $df=21$, $p=0,000$)

			Χρονική υποπερίοδος				Σύνολο
			1931-1933	1934-1935	1936-1938	1939-1940	
Θεματικές κατηγορίες ρεμπέτικου	Ακροατές	Πλήθος	31	12	50	4	97
		Αναμενόμενη συχνότητα	17,7	13,6	54,9	10,8	97,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	29,5%	14,8%	15,3%	6,3%	16,8%
		% επί του συνόλου	5,4%	2,1%	8,7%	,7%	16,8%
	Χώροι ακρόασης	Πλήθος	18	7	23	4	52
		Αναμενόμενη συχνότητα	9,5	7,3	29,4	5,8	52,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	17,1%	8,6%	7,1%	6,3%	9,0%
		% επί του συνόλου	3,1%	1,2%	4,0%	,7%	9,0%
	Δημιουργοί-συντελεστές	Πλήθος	8	4	44	17	73
		Αναμενόμενη συχνότητα	13,3	10,3	41,3	8,1	73,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	7,6%	4,9%	13,5%	26,6%	12,7%
		% επί του συνόλου	1,4%	,7%	7,6%	3,0%	12,7%
	Μουσικά όργανα	Πλήθος	18	5	34	9	66
		Αναμενόμενη συχνότητα	12,0	9,3	37,4	7,3	66,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	17,1%	6,2%	10,4%	14,1%	11,5%
		% επί του συνόλου	3,1%	,9%	5,9%	1,6%	11,5%
	Χοροί	Πλήθος	0	0	10	1	11
		Αναμενόμενη συχνότητα	2,0	1,5	6,2	1,2	11,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	,0%	,0%	3,1%	1,6%	1,9%
		% επί του συνόλου	,0%	,0%	1,7%	,2%	1,9%
	Μέσα μετάδοσης	Πλήθος	5	5	29	9	48
		Αναμενόμενη συχνότητα	8,8	6,8	27,2	5,3	48,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	4,8%	6,2%	8,9%	14,1%	8,3%
		% επί του συνόλου	,9%	,9%	5,0%	1,6%	8,3%
	"Ρεμπέτικα" τραγούδια	Πλήθος	15	12	79	17	123
		Αναμενόμενη συχνότητα	22,4	17,3	69,6	13,7	123,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	14,3%	14,8%	24,2%	26,6%	21,4%
		% επί του συνόλου	2,6%	2,1%	13,7%	3,0%	21,4%
	Αμανές	Πλήθος	10	36	57	3	106
		Αναμενόμενη συχνότητα	19,3	14,9	60,0	11,8	106,0
		% ανά χρονική υποπερίοδο	9,5%	44,4%	17,5%	4,7%	18,4%
		% επί του συνόλου	1,7%	6,3%	9,9%	,5%	18,4%
Σύνολο	Πλήθος		105	81	326	64	576
	Αναμενόμενη συχνότητα		105,0	81,0	326,0	64,0	576,0
	% ανά χρονική υποπερίοδο		100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	% επί του συνόλου		18,2%	14,1%	56,6%	11,1%	100,0%

Πίνακας 26

Κατανομή του συνόλου των αναφορών για το ρεμπέτικο (N=576), ανά χρονική υποπερίοδο και είδος αξιολόγησης ($\chi^2=23,105$, $df=6$, $p=0,001$)

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Χρονική υποπερίοδος	1931-1933	Πλήθος	48	45	12	105
		% ανά χρονική υποπερίοδο	45,7%	42,9%	11,4%	100,0%
		% ανά είδος αξιολόγησης	22,5%	13,8%	32,4%	18,2%
		% επί του συνόλου	8,3%	7,8%	2,1%	18,2%
	1934-1935	Πλήθος	29	48	4	81
		% ανά χρονική υποπερίοδο	35,8%	59,3%	4,9%	100,0%
		% ανά είδος αξιολόγησης	13,6%	14,7%	10,8%	14,1%
		% επί του συνόλου	5,0%	8,3%	,7%	14,1%
	1936-1938	Πλήθος	102	206	18	326
		% ανά χρονική υποπερίοδο	31,3%	63,2%	5,5%	100,0%
		% ανά είδος αξιολόγησης	47,9%	63,2%	48,6%	56,6%
		% επί του συνόλου	17,7%	35,8%	3,1%	56,6%
	1939-1940	Πλήθος	34	27	3	64
		% ανά χρονική υποπερίοδο	53,1%	42,2%	4,7%	100,0%
		% ανά είδος αξιολόγησης	16,0%	8,3%	8,1%	11,1%
		% επί του συνόλου	5,9%	4,7%	,5%	11,1%
Σύνολο		Πλήθος	213	326	37	576
		% ανά χρονική υποπερίοδο	37,0%	56,6%	6,4%	100,0%
		% ανά είδος αξιολόγησης	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
		% επί του συνόλου	37,0%	56,6%	6,4%	100,0%

Πίνακας 27

Κατανομή των αναφορών (N=576) που συγκροτούν τις οκτώ θεματικές κατηγορίες του ρεμπέτικου, ως προς το είδος αξιολόγησης ($\chi^2=46,328$, $df=14$, $p=0,000$)

			Είδος αξιολόγησης			Σύνολο
			Θετική	Αρνητική	Ουδέτερη	
Θεματικές κατηγορίες ρεμπέτικου	Ακροατές	Πλήθος	28	62	7	97
		Αναμενόμενη συχνότητα	35,9	54,9	6,2	97,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	13,1%	19,0%	18,9%	16,8%
		% επί του συνόλου	4,9%	10,8%	1,2%	16,8%
	Χώροι ακρόασης	Πλήθος	16	31	5	52
		Αναμενόμενη συχνότητα	19,2	29,4	3,3	52,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	7,5%	9,5%	13,5%	9,0%
		% επί του συνόλου	2,8%	5,4%	,9%	9,0%
	Δημιουργοί-συντελεστές	Πλήθος	46	27	0	73
		Αναμενόμενη συχνότητα	27,0	41,3	4,7	73,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	21,6%	8,3%	,0%	12,7%
		% επί του συνόλου	8,0%	4,7%	,0%	12,7%
	Μουσικά όργανα	Πλήθος	28	28	10	66
		Αναμενόμενη συχνότητα	24,4	37,4	4,2	66,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	13,1%	8,6%	27,0%	11,5%
		% επί του συνόλου	4,9%	4,9%	1,7%	11,5%
	Χοροί	Πλήθος	5	6	0	11
		Αναμενόμενη συχνότητα	4,1	6,2	,7	11,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	2,3%	1,8%	,0%	1,9%
		% επί του συνόλου	,9%	1,0%	,0%	1,9%
	Μέσα μετάδοσης	Πλήθος	14	33	1	48
		Αναμενόμενη συχνότητα	17,8	27,2	3,1	48,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	6,6%	10,1%	2,7%	8,3%
		% επί του συνόλου	2,4%	5,7%	,2%	8,3%
	"Ρεμπέτικα" τραγούδια	Πλήθος	45	69	9	123
		Αναμενόμενη συχνότητα	45,5	69,6	7,9	123,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	21,1%	21,2%	24,3%	21,4%
		% επί του συνόλου	7,8%	12,0%	1,6%	21,4%
	Αμανές	Πλήθος	31	70	5	106
		Αναμενόμενη συχνότητα	39,2	60,0	6,8	106,0
		% ανά είδος αξιολόγησης	14,6%	21,5%	13,5%	18,4%
		% επί του συνόλου	5,4%	12,2%	,9%	18,4%
Total	Πλήθος		213	326	37	576
	Αναμενόμενη συχνότητα		213,0	326,0	37,0	576,0
	% ανά είδος αξιολόγησης		100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
	% επί του συνόλου		37,0%	56,6%	6,4%	100,0%

Πίνακας 28
Ιδιοτιμές και ποσοστά αδράνειας για τις αναφορές του ρεμπέτικου

Άξονες	Ιδιοτιμή	Ποσοστά ιδιοτιμών επί της συνολικής αδράνειας	Αθροιστικό ποσοστό
1	0,1254	40,71	40,71
2	0,0700	22,72	63,44
3	0,0493	15,99	79,43
4	0,0372	12,06	91,49
5	0,0262	8,51	100,00
6	0,0000	0,00	100,00

Πίνακας 29
Παραγοντικοί άξονες για τις χρονικές υποπεριόδους και το είδος αξιολόγησης των αναφορών του ρεμπέτικου

Στήλες			Συντεταγμένες					Συνεισφορά στην κατασκευή αξόνων					Ποιότητα απεικόνισης				
Μεταβλητές	Βάρη	D ₂	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Περίοδος 1931-33	9.11	0.73	0.66	-0.47	-0.04	-0.19	-0.19	31.2	29.2	0.3	9.0	12.1	0.59	0.31	0.00	0.05	0.05
Περίοδος 1934-35	7.03	0.66	0.25	0.62	-0.24	0.26	-0.29	3.6	39.2	8.5	12.4	22.2	0.10	0.59	0.09	0.10	0.12
Περίοδος 1936-38	28.30	0.06	-0.13	0.07	-0.02	-0.07	0.18	4.0	1.9	0.2	4.2	33.1	0.30	0.08	0.01	0.09	0.52
Περίοδος 1939-40	5.56	1.05	-0.72	-0.36	0.47	0.37	-0.22	23.0	10.3	24.8	20.3	10.5	0.49	0.12	0.21	0.13	0.05
Θετική αξιολόγηση	18.49	0.25	-0.38	-0.11	-0.28	-0.08	-0.08	21.5	3.3	29.9	3.2	5.1	0.58	0.05	0.32	0.03	0.03
Αρνητική αξιολόγηση	28.30	0.10	0.18	0.13	0.22	-0.03	0.01	7.3	6.4	28.7	0.9	0.2	0.33	0.16	0.50	0.01	0.00
Ουδέτερες αναφορές	3.21	1.41	0.61	-0.46	-0.34	0.76	0.37	9.5	9.7	7.6	49.9	16.8	0.26	0.15	0.08	0.41	0.10

Πίνακας 30
Παραγοντικοί άξονες για τις κατηγορίες του ρεμπέτικου

Γραμμές			Συντεταγμένες					Συνεισφορά στην κατασκευή αξόνων					Ποιότητα απεικόνισης				
Κατηγορίες	Βάρη	D ₂	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
Άλλο μουσικό όργανο	0.69	0.55	0.10	-0.39	-0.44	0.10	0.43	0.1	1.5	2.7	0.2	4.8	0.02	0.28	0.35	0.02	0.33
Αρθρογράφοι	2.78	0.12	-0.06	0.11	0.14	-0.23	0.18	0.1	0.5	1.0	4.0	3.5	0.03	0.10	0.15	0.44	0.27
Γενικά οι χοροί	0.69	0.66	-0.14	0.16	0.73	0.01	0.27	0.1	0.3	7.6	0.0	2.0	0.03	0.04	0.82	0.00	0.11
Γραμμόφωνο	6.60	0.04	-0.05	0.09	0.12	-0.09	0.09	0.1	0.7	2.0	1.5	2.0	0.06	0.18	0.37	0.21	0.19
Δημιουργοί	2.95	0.31	-0.26	0.14	0.25	-0.18	0.35	1.6	0.8	3.9	2.6	13.7	0.23	0.06	0.21	0.11	0.40
Δημιουργός άνδρας	7.81	0.40	-0.56	-0.21	-0.15	-0.07	-0.16	19.3	4.7	3.3	0.9	7.6	0.77	0.10	0.05	0.01	0.06
Δημιουργός γυναίκα	1.91	0.68	-0.46	-0.44	-0.03	0.04	-0.52	3.2	5.3	0.0	0.1	19.6	0.31	0.29	0.00	0.00	0.40
Διάφορες ομάδες ακροατών	4.51	0.15	0.04	-0.23	-0.26	-0.17	0.00	0.1	3.3	6.3	3.5	0.0	0.01	0.34	0.45	0.19	0.00
Κέντρα λαϊκής διασκέδασης	4.86	0.02	0.05	0.08	-0.04	0.08	-0.08	0.1	0.5	0.1	0.8	1.3	0.12	0.28	0.05	0.24	0.30
Λαϊκές τάξεις	3.47	0.05	0.00	0.16	-0.08	0.06	-0.13	0.0	1.3	0.5	0.3	2.3	0.00	0.48	0.13	0.06	0.33
Μουσικό όργανο μικρασιάτικου ρεμπέτικου	5.73	0.15	0.04	-0.18	-0.07	-0.32	-0.10	0.1	2.6	0.6	15.7	2.1	0.01	0.21	0.03	0.68	0.06
Μουσικό όργανο πειραιώτικου ρεμπέτικου	5.03	0.61	0.07	-0.43	-0.12	0.62	0.14	0.2	13.3	1.6	52.1	4.0	0.01	0.30	0.03	0.63	0.03
Μουσικολογική μορφή αμανέ	7.47	0.32	0.04	0.49	-0.20	0.06	-0.18	0.1	25.4	5.9	0.8	9.6	0.01	0.75	0.12	0.01	0.11
Μουσικολογική μορφή ρεμπέτικων τραγουδιών	3.47	0.35	-0.15	-0.07	-0.47	0.01	0.31	0.6	0.2	15.6	0.0	12.8	0.07	0.01	0.64	0.00	0.28
Ο αμανές ως μουσικό και στιχουργικό σύνολο	9.38	0.19	0.19	0.38	0.04	0.07	-0.01	2.8	19.4	0.4	1.3	0.0	0.20	0.76	0.01	0.03	0.00
Παραβατικές ομάδες ακροατών	6.08	0.65	0.75	-0.18	0.20	-0.11	-0.04	27.1	2.8	5.0	1.9	0.3	0.87	0.05	0.06	0.02	0.00
Παράνομοι χώροι ακρόασης	1.91	1.71	1.09	-0.67	0.19	-0.15	-0.13	18.0	12.4	1.5	1.2	1.2	0.69	0.26	0.02	0.01	0.01
Περιεχόμενο μηνύματος αμανέ	1.56	0.22	0.18	0.33	-0.23	0.16	0.00	0.4	2.4	1.8	1.1	0.0	0.14	0.49	0.25	0.12	0.00
Περιεχόμενο μηνύματος ρεμπέτικων τραγουδιών	6.60	0.17	0.39	0.08	-0.07	0.07	0.07	7.9	0.6	0.6	0.8	1.2	0.89	0.04	0.03	0.03	0.03
Ραδιόφωνο	1.74	0.92	-0.45	-0.02	0.73	0.36	-0.24	2.8	0.0	18.8	5.9	3.7	0.22	0.00	0.58	0.14	0.06
Ρεμπέτικο τραγ. ως μουσικό και στιχουργ. σύνολο	11.28	0.22	-0.38	-0.05	0.27	0.02	0.07	12.8	0.4	17.0	0.1	1.9	0.64	0.01	0.33	0.00	0.02
Υπαίθριοι χώροι ακρόασης	2.26	0.09	0.07	-0.22	-0.13	-0.12	-0.02	0.1	1.6	0.8	0.8	0.0	0.05	0.58	0.20	0.16	0.00
Χορός του ρεμπέτικου	1.22	0.65	-0.50	0.04	-0.35	-0.37	0.37	2.4	0.0	3.1	4.4	6.2	0.39	0.00	0.19	0.21	0.21

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αβδελά, Ε. (1997).** Χρόνος, ιστορία και εθνική ταυτότητα στο ελληνικό σχολείο. Στο Α. Φραγκουδάκη & Θ. Δραγώνα (Επιμ.) «Τι είν' η πατρίδα μας;» - Εθνοκεντρισμός στην Εκπαίδευση. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 49-71.
- Αβδελά, (2002).** Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα. Στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα – Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Τόμος Β', Μέρος 1ο, Κεφάλαιο 10, σ. 337-359.
- Abrams, D. (1985).** Focus of attention in minimal discrimination. *British Journal of Social Psychology*, **24**, σ. 65-74.
- Abrams, D., & Hogg, M. A. (1988).** Comments on the motivational status of self-esteem in social identity and intergroup discrimination. *European Journal of Social Psychology*, **18**, σ. 317-334.
- Abrams, D., & Hogg, M. A. (1990a).** Social identification, self-categorization and social influence. Στο W. Stroebe & M. Hewstone (Επιμ.), *European review of social psychology*. Chichester, England: John Wiley and Sons Ltd, (Vol. 1, σ. 195-228).
- Abrams, D., Wetherell, M., Cochrane, S., Hogg, M. A., & Turner, J. C. (1990).** Knowing what to think by knowing who you are: Self-categorization and the nature of norm formation, conformity and group polarization. *British Journal of Social Psychology*, **29**, σ. 97-119.
- Abrie, J.-C. (1987).** Coopération, competitions et representations sociales. Cousset: Del Val.
- Abrie, J.-C. (1995).** Η πειραματική μελέτη των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Στο Στ. Παπαστάμου & Α. Μαντόγλου (Επιμ.) *Κοινωνικές Αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 223-239.
- Abrie, J.-C. (1996).** Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις: θεωρητικές όψεις. Στο Γ. Κατερέλος (Επιμ.) *Δυναμική των Κοινωνικών Αναπαραστάσεων*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 51-77.
- Abrie, J.-C. (1996).** Κοινωνικές πρακτικές, κοινωνικές αναπαραστάσεις. Στο Γ. Κατερέλος (Επιμ.) *Δυναμική των Κοινωνικών Αναπαραστάσεων*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 103-127.

- Abrie, J.-C. (1996).** Μεθοδολογία συλλογής δεδομένων στις κοινωνικές αναπαραστάσεις. Στο Γ. Κατερέλος (Επιμ.) *Δυναμική των Κοινωνικών Αναπαραστάσεων*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 157-183.
- Αγγελικόπουλος, Β. (1999).** *Πες το μ' ένα τραγούδι*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Αδαμίδου, Σ. (1998).** *Σωτηρία Μπέλλου – Πότε ντόρτια πότε εξάρεις*, Αθήνα: Λιβάνης.
- Adorno, T., Arendt, H., Kraus, K. (1991).** *Η Κουλτούρα των Μέσων*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Αθανασάκης, Μ. (2002).** Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων. Στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα – Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Τόμος Β', Μέρος 1ο, Κεφάλαιο 5, σ. 157-187.
- Αλεξίου, Σ. (2001).** *Βασίλης Τσιτσάνης, Η παιδική ηλικία ενός ξεχωριστού δημιουργού*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Altousser, L. (1978).** *Για τον Μαρξ*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Altousser, L. [1976] (1999).** *Θέσεις*, Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 96-121.
- Αναστασιάδης, Γ. (1996).** *Ανεξάντλητη πόλη – Θεσσαλονίκη 1917-1974*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Άντερσον, Μπ. (1997).** Φαντασιακές Κοινότητες, Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ανδριάκαινα, Ε.** «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο **Κοταρίδης, Ν.** (Επιμ.) [1996] (2003). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, Εισαγωγή – Επιμέλεια: Κοταρίδης, Ν., Επίμετρο: Δαμιανάκος, Σ.*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 225-257.
- Ασβέστη, Μ., (1990).** «Το μικρασιατικό τραγούδι *Της Έλλης* – μουσική καταγραφή και παραδείγματα από τον Μάρκο Δραγούμη», *Λαογραφία* (δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας) τόμος ΛΕ' (1987-1989), Αθήνα.
- Asch, S. E. (1952).** *Social psychology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Ashmore, R. D., & DelBoca, F. K. (1981).** Conceptual approaches to stereotypes and stereotyping. Στο D. Hamilton (Επιμ.), *Cognitive proc-*

esses in stereotyping and intergroup behavior. Hillsdale, NJ: Erlbaum, σ. 1-36.

Αυγέρης, Μ. (1972). *Θεωρήματα* (Άρθρα 1956-1963), Αθήνα: Ίκαρος.

Βακαλιός, Θ. (1986). Ιδεολογία και ταξική συνείδηση. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τεύχος 60, σ. 170-207.

Βαμβακάρης, Μ. (2001). *Τα τραγούδια μου – για μπουζούκι* (μεταγραφή: Δομένικος Βαμβακάρης), Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.

Beaton, R. (1980). *Folk poetry of Modern Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bardin, L. (1993). *L'analyse de contenu*, Paris: Presses Universitaires de France (πρώτη έκδοση: Paris: Presses Universitaires de France, 1977).

Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι*, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Belz, C. (1972). *The Story of Rock*, New York: Oxford University Press.

Berelson, B. (1952). *Content analysis in Communication Research*. New York: Hafner Press.

Benzécri J.-P. (1973). *Analyse des Données*. Dunod. Paris.

Bottomore, T. B. (1990). *Κοινωνιολογία, κεντρικά προβλήματα και βασική βιβλιογραφία* [Τσαούση, Δ. Γ., εισαγωγή-μετάφραση-επιμέλεια], Αθήνα: Gutenberg.

Bourdieu, P. (1999). *Γλώσσα και Συμβολική εξουσία*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Billig, M. (1987). *Arguing and thinking: A rhetorical approach to Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Βλησίδης, Κ. (πρόλογος- μετάφραση), στο Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σ. 10-61, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Βλησίδης, Κ. (2002). *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. (275 -292).

Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του ρεμπέτικου*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 11-65.

- Βλησιδης, Κ. (Επιμ.) (2006).** *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1991).** *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, Αθήνα: Λιβάνης.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1997).** «*Η τριλογία της Μουσικής*», 1. *Ελληνικών μούσα λαϊκή*, Αθήνα: Λιβάνης.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1999).** «*Η τριλογία της Μουσικής*», 2. *Αδέσποτες μελωδίες*, Αθήνα: Λιβάνης.
- Bortz, J. (1993).** *Statistik für Sozialwissenschaftler*. Berlin: Springer-Verlag.
- Brady, J. [1976] (1992).** *Η τεχνική της συνέντευξης*, μετάφραση Φακατοέλης Α., Αθήνα: «Νέα Σύνορα» - Α.Α. Λιβάνη.
- Breakwell, G. (1983).** Formulations and searches. Στο G. Breakwell (Επιμ.) *Threatened Identities*. Chichester: John Wiley & Sons, σ. 3-26.
- Breakwell, G. (1986).** *Coping with Threatened Identities*. London – New York: Methuen.
- Breakwell, G. (1993).** Social Representations and Social Identity. *Papers on Social Representations*, 2 (3), σ. 1-20.
- Brewer, M.B. (1979).** Ingroup bias in the minimal intergroup situation: a cognitive motivational analysis. *Psychological Bulletin*, **86**, σ. 307-324.
- Brewer, M.B. (1991).** The social self: On being the same and different at the same time. *Personality and Social Psychology Bulletin*, **17**, 475-482.
- Brewer, M.B. & Miller, N. (1996).** *Intergroup relations*, Buckingham: Open University Press.
- Brewer, M.B. & Brown, R. J. (1998).** Intergroup Relations. Στο D. Gilbert, S. Fiske & G. Lindzey (Επιμ.), *The Handbook of Social Psychology*, 4η έκδ., vol. 2. Boston: Mass: McGraw – Hill, σ. 554-594.
- Butterworth, C. & Schneider, S. (Επιμ.) (1975).** *Rebetika – songs from the old Greek underworld*, Αθήνα: Komboloi.

- Brown, R., (2000).** Group Processes: Dynamics within and between groups. 2^η έκδ. Oxford: Blackwell.
- Brown, R. J. & Turner, J. C. (1981).** Interpersonal and intergroup behaviour. Στο J. C. Turner, & H. Giles (Επιμ.), *Intergroup behaviour*. Oxford: Blackwell.
- Bruner, J. S. (1957).** On perceptual readiness. *Psychological Review*, **64**, σ. 123-151.
- Campbell, D.T. (1990).** Στερεότυπα και αντίληψη των διαφορών μεταξύ των ομάδων. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.) *Διομαδικές σχέσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 55-63.
- Γενίτσαρης, Μ. (1992).** *Μάγκας από μικράκι*, (Επιμ.) Στάθης Gauntlett), Αθήνα: Δωδώνη.
- Γεωργιάδης, Ν. (1993).** Ρεμπέτικο και πολιτική, σ. 84-103, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γεωργιάδης, Ν. (1996).** *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη*, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Γιάνναρης, Γ. (1985).** *Μελοποιημένη ποίηση και μουσικά έργα*, Αθήνα: Θεωρία.
- Γκράμσι, Α. (1972).** *Οι διανοούμενοι*, Αθήνα: Στοχαστής.
- Conway-Morris, R. (1980).** Greek café music. *Recorder Sound*. no 80: 79-117, London: British Institute of Recorder Sound.
- Conway-Morris, R., (2001).** «Bouzouki». Στο S. Sade, J. Tyrell, (Επιμ.) *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmilian Press, **4**, σ. 128-129.
- Γναρδέλης, Χ. (2006).** *Ανάλυση Δεδομένων με το SPSS 14.0 for windows*, Αθήνα: Παπαζήση.
- Δάγκας, Α. (1995).** *Ο χαφιές, Το κράτος κατά του κομμουνισμού. Συλλογή πληροφοριών από τις υπηρεσίες Ασφαλείας Θεσσαλονίκης, 1927*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Δαμιανάκος, Σ. (1976).** *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα: Ερμείας.

Δαριανάκος, Σ. (1987). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα: Πλέθρον.

Δαριανάκος, Σ. (1987). *Ζεϊμπέκικος και χασάπικος, κοινωνιολογική ανάγνωση δύο λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου*, Πρακτικά 1^{ου} Παγκόσμιου Συνεδρίου Δ.Ο.Λ.Τ., στο *Ο λαϊκός χορός σήμερα*, Αθήνα: Ελληνικό Τμήμα Διεθνούς Οργάνωσης Λαϊκής Τέχνης.

Δαριανάκος, Σ. (Επιμ.) (1993). *Θέατρο σκιών, Παράδοση και νεωτερικότητα*, Αθήνα: Πλέθρον.

Δαριανάκος, Σ. (1999). Πρόλογος στο Ζαϊμάκης, Γ., *Καταγωγή ακμάζοντα. Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*. Αθήνα: Πλέθρον.

Δασκαλάκης, Η. (1985). *Η εγκληματολογία της κοινωνικής αντίδρασης*, Αθήνα-Κομοτηνή: Σάκκουλας.

Δαφέρμος, Β. (2005). *Κοινωνική Στατιστική με το SPSS*, Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

Δημητρίου, Σ. & Κοτσώνη-Δημητρίου. (1996). *Ανθρωπολογία και Ιστορία*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Diehl, M. (1990). The minimal group paradigm: theoretical explanations and empirical findings. Στο W. Stroebe & M. Hewstone (Επιμ.), *European Review of Social Psychology*, vol. 1, Chichester: John Wiley.

Doise, W. (1990). «Ατομικές και κοινωνικές ταυτότητες στις διομαδικές σχέσεις». Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.), *Διομαδικές σχέσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 429-444.

Doise, W. (1992). L'acrage sur les études sur les représentations sociales. *Bulletin de Psychologie*, 405, 189-195.

Doise, W. (1997). Organizing social – psychological explanations. Στο C. McGarty & A. Haslam (Επιμ.) *The message of social psychology*. Oxford: Blackwell, σ. 63-76.

Doise, W. (2005). *Η εξήγηση στην κοινωνική ψυχολογία*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

- Doise, W., Deschamps, J.-C., & Meyer, G. (1978).** The accentuation of intracategory similarities. Στο H. Tajfel (Επιμ.), *Differentiation between Social Groups: Studies in the social psychology of intergroup relations*. London: Academic Press, σ. 136-146.
- Doise, W., Mugny, G. (1987).** Η κοινωνική ανάπτυξη της νοημοσύνης. Αθήνα: Πατάκης.
- Dos Santos, J. (1987).** The Gangster reformed. A study in musical parallels. *Musical Traditions*. no 7: 12-20.
- Δραγούμης, Μ. (1984).** Το ισλαμικό στοιχείο στη μουσική μας παράδοση, Αμνητός στη μνήμη Φ. Αποστολόπουλου, Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- Δραγώνα, Θ. (1997).** Όταν η εθνική ταυτότητα απειλείται: ψυχολογικές στρατηγικές αντιμετώπισης. Στο Α. Φραγκουδάκη και Θ. Δραγώνα (Επιμ.) «Τι είν' η πατρίδα μας;» - Εθνοκεντρισμός στην Εκπαίδευση. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 72-105.
- Δραγώνα, Θ. (2004).** Εκπαιδεύοντας τον ανοίκειο «άλλο»: Το παράδειγμα της μειονοτικής εκπαίδευσης. *Ψυχολογία*, 11 (1), σ. 20-33.
- Δραγώνα, Θ. (2005).** Έλληνες έφηβοι και εθνικός εαυτός: Ανάμεσα στην ανατροπή και την εξασφάλιση του οικείου, *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, (υπό δημοσίευση).
- Δραγώνα, Θ., Ersanli, B. & Φραγκουδάκη, Α. (2006).** Πώς οι Έλληνες και Τούρκοι μαθητές αντιλαμβάνονται την ιστορία, το έθνος και τη δημοκρατία. Στο Θ. Δραγώνα & Φ. Μπιρτέκ (Επιμ.) *Ελλάδα και Τουρκία – πολίτης και έθνος-κράτος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 303-350.
- Δραγώνα, Θ., Μπιρτέκ, Φ. (Επιμ.) (2006).** Ελλάδα και Τουρκία – πολίτης και έθνος-κράτος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Ενεπεκίδης Π. Κ. (1989).** Τραπεζούντα Κωνσταντινούπολη Σμύρνη, Τρία κέντρα του μικρασιατικού ελληνισμού 1800-1923, Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Eagleton, T. (1976).** *Critism and Ideology*, London: New Left Books.

- Eagleton, T. (1996).** *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Eco, U. (2001).** *Πώς γίνεται μια διπλωματική εργασία*, Αθήνα: Νήσος.
- Einarsson, M. (1987).** *Grekisk Rebetica – en översiktlig beskrivning av rebetika-kulturen och stilistiska iakttagelser av musiken*, Stockholm: University of Stockholm.
- Einarsson, M. (1990).** «Taximi-improvisation på grekiska. Om den instrumentala improvisationers miljö och praxis på grekiska restauranger och nattklubbar i Stockholm». Στο O. Ronström, *Musik och Kultur*. Lund: Studentlitteratur, σ. 185-209.
- Ellemers, N. (1993).** The Influence of Socio-Structural Variables on Identity Management Strategies. Στο W. Stroebe & M. Hewstone (Επιμ.), *European Review of Social Psychology*, **4**, Chichester: Wiley, σ. 25-27.
- Ellemers, N., Doosje, B., van Knippenberg, A., & Wilke, H. (1992).** Status protection in high status minority groups. *European Journal of Social Psychology*, **22**, σ. 123-40.
- Ellemers, N., Spears, R., Doosje, B. (2000).** *Social Identity, Context, Commitment, Content* (Επιμ.). Oxford: Blackwell.
- Emery, E. (2000).** Introduction. Στο Petropoulos, E., *Songs of the Greek Underworld – The rebetika tradition*, London: Saqi Books, σ. 11-39.
- Επιφανίου-Πετράκη, Σ. (1972).** *Λαογραφικά της Σμύρνης, (5^ο βιβλίο), Λαϊκά και ελαφρά τραγούδια*, β' έκδοση, Αθήνα: Το Ελληνικό Βιβλίο.
- Εσκενάζυ, Ρ. (1982).** *Αυτά που θυμάμαι*, (Επιμέλεια Χατζηδουλής Κ.), Αθήνα: Κάκτος.
- Farr, R. (1995).** Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις. Στο Στ. Παπαστάμου & Α. Μαντόγλου (Επιμ.) *Κοινωνικές αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 107-123.
- Farr, R. (1996).** Η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων: Πόθεν και πού. Στο Γ. Κατερέλος (Επιμ.) *Δυναμική των Κοινωνικών αναπαραστάσεων*, Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 35-48.

- Festinger, L. (1954).** A theory of social comparison processes. *Human Relations*, **7**, σ. 117-140.
- Fhionaghaile, N. (1990).** *The adoption and transformation of greek bouzouki in Irish Musik Tradision*, London: University of London.
- Flament, C. (1996).** Δομή και δυναμική των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Στο Γ. Κατερέλος (Επιμ.) *Δυναμική των Κοινωνικών αναπαραστάσεων*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 80-102.
- Flament, C. (1996).** Περιφερειακές όψεις των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Στο Γ. Κατερέλος (Επιμ.) *Δυναμική των Κοινωνικών αναπαραστάσεων*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 128-158.
- Gage, N. (1987).** *Hellas – a portrait of Greece*, London: Collins Harvill.
- Gauntlett, S. (1976).** «Μια ανέκδοτη συνέντευξη με τον Βασίλη Τσιτσάνη», *Antipodes*, τχ. 4-5, Μεμβούρνη.
- Gauntlett, S. (1985).** *Rebetica Carmina Graeciae Recentioris*, Αθήνα: D. Harvey and Co.
- Gauntlett, Σ. (2001).** *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 10-61.
- Gauntlett, S. (2001).** The discreet charm of greek low life: The fascination of the English speaking world with rebetes and rebetika, σ. 43-58, Θεσσαλονίκη: *Journal of Liberal Arts*. Ανακοίνωση στο American College of Thessaloniki.
- Gauntlett, S. (2003).** Between Orientalism and Occidentalism: The Contribution of Asia minor refugees to Greek popular song, and its reception, σ. 251. Στο H. Berghahn (Επιμ.) *Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey*. Oxford & New York: New Directions in Anthropology, vol. 16.
- Giannaris, G. (1972).** *Mikis Theodorakis – music and social change*, New York: Praeger Publishers.
- Grodent, M. (1982).** *A checklist of 78 rpm foreign-language records, Ethnic recordings in America: a neglected heritage* Washington.

Guimelli, C., (1999). *La pensee sociale*. Paris: Presses Universitaires de France.

Ζαϊμάκης, Γ. (1996/2003). «Καταγωγή ακμάζοντα»: μάγκες και ρεμπέτικα στα χαμαιτυπεία του Λάκκου». Στο **Κοταρίδης, Ν.** (Επιμ.) *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σ. 173-195.

Ζαϊμάκης, Γ. (1999). *Καταγωγή ακμάζοντα. Παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Αθήνα: Πλέθρον.

Ήγκλετον, Τ. (1981). *Ο Μαρξισμός και η Λογοτεχνική κριτική*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Haslam, S. A. (2004). *Psychology in organizations. The social identity approach* (2nd ed.). London: Sage.

Herzfeld, M. (2002). *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Hinkle, S., & Brown, R. (1990). Intergroup comparisons and social identity: Some links and lacunae. Στο G. Breakwell & E. Lyons (Επιμ.), *Social Identity Theory: Constructive and Critical Advances*. London: Harvest Wheatsheaf, σ. 48-70.

Hogg, M. A., & Turner, J. C. (1987). Social identity and conformity: A theory of referent informational influence. Στο W. Doise & S. Moscovici (Επιμ.) *Current issues in European social psychology* Cambridge: Cambridge University Press, **2**, σ. 139-182.

Hogg, M. A. & Abrams, D. (Επιμ.) (1993). *Group motivation: From attraction to social identity*, London: Harvester Wheatsheaf.

Hogg, M. A. & Abrams, D. (1998). *Social Identifications: A Social Psychology of Intergroup Relations and Group Processes*. London: Routledge.

Holst G. [1975] (1994). *Road to rebetika – music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow and hashish*, Αθήνα: Denise Harvey & Co.

- Holst-Warhaft, G. (1998).** «Rebetika: The double-descended deep songs of Greece». Στο W. Washabaugh, *The passion of music and dance – body, gender and sexuality*. Oxford: Berg, σ. 111-126.
- Holst-Warhaft, G. (2000).** «Music». Στο E. Constantinidis, (Επιμ.) *Greece in modern times – an annotated bibliography of works published in English in twenty-two academic disciplines during the twentieth century*. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press, σ. 241-250.
- Holst-Warhaft, G., Holsti, Or. (1969).** Content analysis for the Social Sciences and Humanities. Massachusetts: Addison- Nelson.
- Howard, K. & Sharp J. A. (2001).** *Η επιστημονική μελέτη, Οδηγός σχεδιασμού και διαχείρισης πανεπιστημιακών ερευνητικών εργασιών*, Αθήνα: Gutenberg Βιβλία για το Βιβλίο.
- Howitt, D., Cramer D., [2001] (2005).** *Στατιστική με το SPSS 11 για windows*, Αθήνα: Κλειδάριθμος.
- Hunt, Y. (1996).** *Traditional dance in greek culture*, Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- Ιατρίδης, T. (2003).** Κανονιστικές αρχές και επεξεργασία της διομαδικής περίπτωσης ανάλογα με το status της εξω-ομάδας: Μελέτες πάνω στην ξενοφοβία. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Ιωσηφίδης, Θ. (2003).** *Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες*, Αθήνα: Κριτική.
- Jacobson, R. (1998).** *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας».
- Jacobson, R. Bogatyrev, P. (1973).** Le folklore, forme specifique de creation. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, σ. 59-72.
- Jodelet, D. (1995).** Κοινωνική Αναπαράσταση: Φαινόμενα, έννοια και θεωρία. Στο Παπαστάμου Στ. και Α. Μαντόγλου (Επιμ.) *Κοινωνικές αναπαραστάσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 124-160.
- Jouste, M. (1996).** *Hariklaki – tapaustutkimus makaneihin perustuvan populaa-rimusiikin muutoksesta Kreikassa*. Etnomusikoligian pro gradu-

tutkielma. Tampereen yliopisto [*Hariklaki- A case study of change of the makambased popular music in Greek*. Finland-Tampere: University of Tampere].

Kaës, R. (1976). *L'appareil psychique groupal*, Paris: Dynod.

Καζαμίας, Δ. (1997). *Στα φτωχά χρόνια της δεκαετίας του '30*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Κάιλ, Α. (1978). (Επιμ.). Αυτοβιογραφία Μάρκου Βαμβακάρη, Αθήνα: Παπαζήση.

Καϊμί, Τζ. (1990). *Καραγκιόζης ή η αρχαία κωμωδία στην ψυχή του θεάτρου σκιών*, Αθήνα: Γαβριηλίδης.

Κακριδής, Ι.Θ. (1989). *Οι αρχαίοι Έλληνες στη Νεοελληνική λαϊκή παράδοση*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Καλουδός, Π. (1998). Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού, Λύσσιπος.

Kaloyanides, M. G. (1986). Greek. Στο *The new Grove dictionary of American Music*. London: Macmillan Press, σ. 79-80.

Καλυβιώτης, Α. (2002). *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, (Επιμ.) Διονυσόπουλος, Ν., Αθήνα: Music corner & Τήνελλα.

Καρακάσης, Σ. (1970). *Ελληνικά μουσικά όργανα (Αρχαία-Βυζαντινά-Σύγχρονα)*, Αθήνα: Δίφρος.

Καραμανώλη Β. Ι. (2002). *Οι ερωτικές σχέσεις στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Διδακτορική Διατριβή Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνικής Ψυχολογίας.

Καραντής, Τ. (1999). *Νίκος Μάθησης – ο θρυλικός τρελάκιος του ρεμπέτικου*, Αθήνα: Στοχαστής.

Καργάκος, Ι.Κ., (1987). *Ξαναδιαβάζοντας τη Φόνισσα: μια νέα κοινωνική και πολιτική θεώρηση του Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Gutenberg.

Καρλής, Δ. (2005). Πολυμεταβλητή Στατιστική Ανάλυση, Αθήνα: Σταμούλη, σ. 388-402.

Κασιάρα, Κ. (1993). *Τραγούδια των Μικρασιατών προσφύγων της Ν. Ιωνίας Βόλου*, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη: Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

Καστοριάδης, Κ. [1978] (2004). *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα: Ράππα.

Κατερέλος, Γ. (Επιμ.) (1996). *Δυναμική των Κοινωνικών αναπαραστάσεων*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Κατερέλος, Γ. (1996). Εισαγωγή στο Κατερέλος, Γ. (Επιμ.) *Δυναμική των Κοινωνικών αναπαραστάσεων*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Κατερέλος, Ι. Δ., (2001). Η συνέντευξη και το ερωτηματολόγιο. Στο Στ. Παπαστάμου και συνεργάτες (Σ. Αντωνίου, Ι. Κατερέλος, Α. Μαντόγλου, Γ. Προδρομίτης, Α-Β. Ρήγα, Μ. Σακαλάκη) *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – Επιστημολογικοί Προβληματισμοί και Μεθοδολογικές Κατευθύνσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 433-475.

Κηρομύτης, Σ. (1979). «Η ιστορία του μπουζουκιού». Στο Πετρόπουλος, Η. [1968] (1979). *Ρεμπέτικα τραγούδια*, 2^η έκδοση, Αθήνα: Κέδρος.

Κιουρτσάκης, Γ. (1983). *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Κέδρος.

Κιουρτσάκης, Γ. (1985). *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα: Κέδρος.

Κοκκόλης, Ξ. (1986). «Η Θεσσαλονίκη στα ρεμπέτικα». Στο *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912*, Συμπόσιο 1-3 Νοεμβρίου 1985, Δήμος Θεσσαλονίκης, Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, Αυτοτελείς εκδόσεις αριθμ. 2, Θεσσαλονίκη, σ. 427-447.

Κοκκίνης, Σπ. (1985). *Αντικαραγκιόζης*, Αθήνα: Φιλιππότης.

Κοταρίδης, Ν. (Επιμ.) [1996] (2003). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, Εισαγωγή – Επιμέλεια: Κοταρίδης, Ν., Επίμετρο: Δαμιανάκος, Σ.*, Αθήνα: Πλέθρον, Κείμενα: Ανδριάκατα, Ε., Ζαϊμάκης, Γ., Κουρής, Γ., Παναγιωτόπουλος, Π., Παπαχριστόπουλος, Ν., Σπυριδάκη, Θ., Τζάκης, Δ., Χατζηδάκης, Κ.

- Κουνάδης, Π. (1995).** «Ρεμπέτικο τραγούδι: ιστορική κοινωνιολογική προσέγγιση», *Πρόταση* (περιοδική έκδοση τέχνης και πολιτισμού), τχ. 1, Άρτα: Έκδοση Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Άρτας, σ. 108-112.
- Κουνάδης, Π. (2000).** *Γεια σου περήφανη και αθάνατη εργατιά – μια διαδρομή στο κοινωνικό εργατικό τραγούδι*, Αθήνα: Αρχείο Ιστορίας Συνδικάτων –ΓΣΕΕ.
- Κουνάδης, Π. (2001).** «Το πειραιώτικο ρεμπέτικο και ο Πειραιάς μέσα στο νεότερο λαϊκό τραγούδι», στο συλλογικό τόμο *Πειραιάς –ιστορία και πολιτισμός*, Πειραιάς, Δήμος Πειραιά, σ. 356-373.
- Κουνάδης, Π. (2003).** *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμος Α', Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουνάδης, Π. (2003).** *Εις ανάμνησιν στιγμών*, τόμος Β', Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουρέτας, Δ. – Σκούρας, Φ. (1937).** *Θέματα ψυχιατρικής εν τω στρατώ*, Θεσσαλονίκη: Τύποις Ελληνικής Ιατρικής.
- Κουρής, Γ. [1996] (2003).** «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών». Στο **Κοταρίδης, Ν.** (Επιμ.) *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σ. 197-223.
- Krippendorff, K. (1989).** *Content Analysis, An introduction to its methodology*, U.S.A.: SagePublications.
- Κυριαζή, Ν. (1999).** *Η Κοινωνιολογική Έρευνα, Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κυριακίδου Νέστορος, Α. (1978).** *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1987).** *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης.
- Λαμπελέτ, Γ. (1928).** *Ο εθνικισμός εις την τέχνην και η ελληνική δημώδης Μουσική*, Αθήνα: Ελευθερουδάκης.
- Λεκάκης, Γ. (1992).** *Η Θεσσαλονίκη στο ελληνικό τραγούδι*, Αθήνα: Συνέχεια.

- Λέκκας Π. (1996).** *Η εθνικιστική ιδεολογία. Πέντε υποθέσεις εργασίας στην Ιστορική Κοινωνιολογία*, Αθήνα: Κατάρτι (2η έκδοση).
- Leiwo, M. (1999).** «Linguistic and cultural contact as seen through Rebetika songs» Στο Αργυρίου, Α., Δημάδης, Α.Κ., Λαζαρίδου, Α.Δ., (Επιμ.) *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση (1453-1981)*, Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998, τόμος Α', Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Levine, J. M., & Russo, E. M. (1987).** Majority and minority influence. Στο C. Hendrick (Επιμ.), *Review of personality and social psychology*. Newbury Park, California: Sage, Vol. 8, σ. 13-54.
- Λιάβας, Α. (1987).** «Μουσικές στο Αιγαίο», στον συλλογικό τόμο *Μουσικές στο Αιγαίο*, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού-Υπουργείο Αιγαίου, σ. 23-52.
- Λίποβατς Θ., - Δεμερτζής Ν. (1994).** *Δοκίμιο για την ιδεολογία*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Λουκάτος, Δ. (1963).** *Σύγχρονα λαογραφικά (Folklorica Contemporanea)*, Αθήναι.
- Lorenzi – Cioldi, F. (1991).** Self-stereotyping and self-enhancement in gender groups. *European Journal of Social Psychology*, **21**, σ. 403-417.
- Lyons, J. (1995).** *Εισαγωγή στη Γλωσσολογία, Επικοινωνία και Κουλτούρα*, Αθήνα: Πατάκη.
- Μακρής, Κ. (1929).** *Το ελληνικόν κασίς, (φυτοχημική-δρογογνωστική μελέτη, Φαρμακευτικόν Χημείον Εθνικού Πανεπιστημίου)*, Αθήνα: Τύποις Στέφανου Ταρουσόπουλου, σ. 20-22.
- Μαντόγλου, Α. (1995).** *Η Εξέγερση του Πολυτεχνείου. Η συγκρουσιακή σχέση ατόμου και κοινωνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μαντόγλου, Α. (1995).** Εισαγωγή στο Παπαστάμου, Σ., Μαντόγλου, Α. (Επιμ.) *Κοινωνικές Αναπαραστάσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μαντόγλου, Α. (2005).** *Μνήμες, Ατομικές – Συλλογικές – Ιστορικές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Μαντόγλου, Α. & Προδρομίτης, Γ. (2001). Το πείραμα στην Κοινωνική Ψυχολογία. Στο Στ. Παπαστάμου και συνεργάτες (Σ. Αντωνίου, Ι. Κατερέλος, Α. Μαντόγλου, Γ. Προδρομίτης, Α-Β. Ρήγα, Μ. Σακαλάκη) *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – Επιστημολογικοί Προβληματισμοί και Μεθοδολογικές Κατευθύνσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 495-537.

Μαντόγλου, Α. & Φερντινός, Σ. (2005). Κοινωνικές αναπαραστάσεις και περιγραφική / συναισθηματική διάσταση τα ατομικής και συλλογικής μνήμης του εθνικού «άλλου», του εθνικού «εχθρού» και του εθνικού «αδελφού». *Τετράδια Ανάλυσης Δεδομένων*, **5**, Θεσσαλονίκη, σ. 62-85.

Manuel, P. (1988). *Popular music of the non-western world*, Oxford: Oxford University Press.

Μαρξ, Κ. – Ένγκελς, Φρ. (1973). *Η γερμανική ιδεολογία*, τόμος 1 και 2, Αθήνα: Gutenberg.

Μαρξ, Κ. (1978). *Το κεφάλαιο*, τόμος III, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Markovà, I. (2000). Amédée of how to get rid of it: Social representations from a dialogical perspective. *Culture and Psychology*, **6**, σ. 419-460.

Maass, A., & Clark, R. D. (1983). Internalization versus compliance: Differential processes underlying minority influence and conformity, *European Journal of Social Psychology*, **13**, σ. 197-215.

Marcuse, H. (1970). *Παρατηρήσεις για ένα Ορισμό του Πολιτισμού*, Αθήνα: Μπουκουμάνης.

McGarty, C. (2001). Social identity Theory does not maintain that identification produces bias, and Self-Categorization Theory does not maintain that salience is identification: Two comments on Mummendey, Klink and Brown. *British Journal of Social Psychology*, **40**, σ. 173-176.

McGarty, C., & Haslam, A., (1997). Introduction and a short history of social psychology. Στο C. McGarty & A. Haslam (Επιμ.) *The message of social psychology*. Oxford: Blackwell, σ. 1-19.

McGarty, C., & Haslam, A., (Επιμ.) (1997). *The message of social psychology*. Oxford: Blackwell.

- Medin, D. (1989).** Concepts and conceptual structure. *American Psychologist*, **44**, σ. 1469-1481.
- Μελίστα, Α. (2007).** *Η κατασκευή της ελληνικής ταυτότητας από τους μαθητές της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης σε συνθήκες πολυπολιτισμικότητας*, Διδακτορική Διατριβή Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνικής Ψυχολογίας.
- Μερακλής, Μ. Γ. (2000).** *Θέματα λαογραφίας*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1992).** *Λαϊκή Τέχνη, Ελληνική Λαογραφία Γ' Τόμος*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Messick, D. M. & Mackie, D. (1989).** Intergroup relations. *Annual Review of Psychology*, **40**, σ. 45-81.
- Michael, D. (1998).** *The image of the Modern Popular Musician*, Melbourne: University of Melbourne.
- Milner, D. (1981/1990).** Φυλετική προκατάληψη. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.) *Διομαδικές σχέσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 64-112.
- Mishler, E. G. (1996).** *Συνέντευξη έρευνας, Σειρά: Ανθρώπινα συστήματα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Monos, D. (1987).** Rebetico: the music of the Greek urban working class. *The International Journal of Politics, Culture and Society*. no 1-2: 111-119.
- Moscovici, S., & Nemeth, C. (1974).** Social influence II: Minority influence. Στο C. Nemeth (Επιμ.), *Social psychology: Classic and contemporary integrations*. Chicago: Rand McNally, σ. 217- 249.
- Moscovici, S. (1976).** *Social influence and social change*, London: Academic Press.
- Moscovici, S. (1980).** Toward a theory of conversion behavior. Στο L. Berkowitz (Επιμ.), *Advances in experimental social psychology*. New York: Academic Press, **13**, σ. 209-239.
- Moscovici, S. (1989).** Καινοτομία και μειονοτική επιρροή. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.), *Η κοινωνική επιρροή*, Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 255-315.

Moscovici, S. (1989). Προς μια θεωρία συμπεριφοράς της μεταστροφής. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.) *Η κοινωνική Επιρροή*, Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 571-614.

Moscovici, S. (1990). Social psychology and developmental psychology: extending the conversation. Στο G. Duveen and B. Lloyd (Επιμ.) *Social Representations and the Development of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 209-247.

Moscovici, S. (1995). Η εποχή των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Στο Στ. Παπαστάμου και Α. Μαντόγλου (Επιμ.) *Κοινωνικές αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 65-106.

Moscovici, S., (1999/1961). Η ψυχανάλυση, η εικόνα της και το κοινό της, [Α. Μαντόγλου (Επιμ.)], (Τίτλος Πρωτότυπου: *La Psychanalyse, son image et son public*). Αθήνα: Οδυσσέας.

Moscovici, S. (2000a). The Phenomenon of Social Representations. Στο Gerard Duveen (Επιμ.) *Social Representations: Explorations in Social Psychology*. Oxford: Polity Press, σ. 18-77.

Moscovici, S. (2000b). Society and Theory in Social Psychology. Στο G. Duveen (Επιμ.) *Social Representations: Explorations in Social Psychology*. Oxford: Polity Press, σ. 88-119.

Moscovici, S. (2001). Why a theory of social representations? Στο K. Deaux & G. Philogene (Επιμ.) *Representations of the Social: Bridging theoretical traditions*. Oxford: Blackwell, σ. 8-35.

Moscovici, S. (2002). Η κοινωνία δημιουργός θεών. Αθήνα: Οδυσσέας.

Moscovici, S.- Vignaux G. (1994). «La conception de themata». Στο *Structures et transformations des représentations sociales*, (Επιμ.) Guimelli Ch., Delachaux et Niestle, Lausanne, σ. 26.

Moscovici, S.- Vignaux G. (2000). The concept of themata. Στο G. Duveen (Επιμ.) *Social Representations: Explorations in Social Psychology*. Oxford: Polity Press, σ. 156-183.

- Μιχόπουλος Π. (1972).** «Το καφεενδάκι του Καραγκιόζη». Στο Ι. Μουστάκας, *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα: Ερμείας.
- Μουστάκας, Ι. (1972).** *Πέντε κωμωδίες και δύο ηρωικά*, Αθήνα: Ερμείας.
- Μπένετ, Τ. (1983).** *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Μπεχράκης, Θ. (1994).** Στατιστική I-I I-I I I-IV (Περιγραφική-Επαγωγική-Πολυδιάστατη ανάλυση δεδομένων. Πανεπιστημιακές σημειώσεις. Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Μπεχράκης, Θ. (1996).** Στατιστική με Η/Υ. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις. Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Μπεχράκης, Θ. (1999).** *Πολυδιάστατη ανάλυση δεδομένων*. Αθήνα. Νέα Σύνορα – Λιβάνη.
- Mugny, G., Παπαστάμου, Στ. (1989).** Μειονοτική επιρροή και ψυχοκοινωνική ταυτότητα. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.) *Η κοινωνική Επιρροή*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 428-449.
- Mummendey, A. & Schreiber, H. (1983).** Better or just different? Positive social identity by discrimination against or by differentiation from outgroups. *European Journal of Social Psychology*, **13**, σ. 389-397.
- Mummendey, A. & Schreiber, H. (1984).** “Different” just means “better”: Some obvious and some hidden pathways to in-group favouritism. *British Journal of Social Psychology*, **28**, σ. 363-368.
- Ναρ, Α. (1985).** *Οι Συναγωγές της Θεσσαλονίκης. Τα τραγούδια μας*, Θεσσαλονίκη: Ισραηλιτική Κοινότητα Θεσσαλονίκης.
- Ναυρίδης, Κ., Χρηστάκης, Ν., (1997).** *Ταυτότητες, Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Ναυρίδης, Κ., (1997).** Εισαγωγή στο Ναυρίδης, Κ., Χρηστάκης, Ν.,. *Ταυτότητες, Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Nemeth, C.J. (1989).** Πέρα από τη μεταστροφή: Μορφές σκέψης και λήψη αποφάσεων. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.) *Η κοινωνική επιρροή*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 763-776.

- Ντόκας, Ν., Καλαμαράς, Β. (2001).** Ο «πολυάσχολος» Μεσοπόλεμος, *Ελευθεροτυπία*, 23/5/2001, «βιβλιόραμα», παρουσίαση του Χατζηιωσήφ, Χρ. (Επιστημονική επιμέλεια), Συλλογικό, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα - Ο Μεσοπόλεμος, 1922-1940*, Τόμος Β', Μέρος 1ο, σ.560.
- Oakes, P. J. (1987).** The salience of social categories. Στο J. C. Turner, M.A. Hogga, P. J. Oakes, S. D. Reicher, & M. Wetherell (Επιμ.), *Rediscovering the Social Group: A self-categorization theory*. Oxford: Blackwell, σ. 117-141.
- Oakes, P. J., Turner, J. C., & Haslam, S. A. (1991).** Perceiving people as group members: The role of fit in the salience of social categorization. *British Journal of Social Psychology*, **30**, σ. 125-144.
- Oakes, P. J., Haslam, S. A., & Turner, J. C. (1994).** *Stereotyping and social reality*. Oxford: Blackwell.
- Παναγιωτόπουλος, Ν. (1994).** Για τον Πιερ Μπουρντιέ. *Κείμενα Κοινωνιολογίας*, Αθήνα: Δελφίνι.
- Παναγιωτόπουλος, Ν. (1999).** Εισαγωγή στο Bourdieu, P. *Γλώσσα και Συμβολική εξουσία*, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Παπαγεωργίου, Δ. (1995).** *Οι δρόμοι της Ανατολής στο Αιγαίο, οι μουσικοί και επαγγελματικοί ορίζοντες ενός σύγχρονου λαϊκού μουσικού της Λέσβου*, Πρακτικά Συνεδρίου: Άξονες και προϋποθέσεις για μια διεπιστημονική έρευνα, Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου.
- Παπαδημητρίου, Γ. (1994).** Μέθοδοι Ανάλυσης Δεδομένων. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών.
- Παπάζογλου, Γ. (1986).** «Ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου, Τα χαϊρία μας εδώ», Αθήνα: Επτάλοφος ΑΒΕΕ.
- Παπαϊωάννου Σ. (2005).** *Ο Πειραιάς και το ρεμπέτικο τραγούδι*, Ημερολόγιο 2006, Πειραιάς: Δημιουργικό Εργαστήρι.
- Papastamou, S. (1986).** Psychologization and processes of minority and majority influence. *European Journal of Social Psychology*, **16**, σ. 165-180.

Παπαστάμου, Στ. – Γκαμπριέλ, Μ. (1983). *Μειονότητες και εξουσία*, Αθήνα: Αλέτρι.

Παπαστάμου, Στ. (1989α). (Εισαγωγή-Επιμέλεια) *Η κοινωνική επιρροή*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Παπαστάμου, Στ. (1989 β). *Ψυχολογιοποίηση. Επιπτώσεις των ψυχολογικών ερμηνειών στα φαινόμενα κοινωνικής επιρροής*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Παπαστάμου, Στ. (1989 γ). (Επιμ.) *Διομαδικές σχέσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Παπαστάμου, Στ. (1989δ). *Εγχειρίδιο Κοινωνικής Ψυχολογίας*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Παπαστάμου, Στ. (1990). Εισαγωγή στο Στ. Παπαστάμου. *Διομαδικές σχέσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Παπαστάμου, Στ.,- Μαντόγλου, Α. (1995). (Επιμ.) *Σύγχρονες έρευνες στην κοινωνική ψυχολογία: Κοινωνικές αναπαραστάσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Παπαστάμου, Στ. (1996). Πρόλογος. Στο J.A. Pérez & G. Mugny (Επιμ.) *Θεωρία της Επεξεργασίας της Σύγκρουσης: Διαδικασίες Κοινωνικής Επιρροής*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 17-22.

Παπαστάμου, Στ. (Επιμ.) (2000). *Η Κοινωνική Ψυχολογία στο Κατώφλι του 21^{ου} Αιώνα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Παπαστάμου, Στ. (2000). Κοινωνική ψυχολογία και ιδεολογία. Στο Στ. Παπαστάμου, (Επιμ.) *Η Κοινωνική Ψυχολογία στο Κατώφλι του 21^{ου} Αιώνα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Παπαστάμου, Στ. και συνεργάτες (Αντωνίου, Σ., Κατερέλος, Ι. Δ., Μαντόγλου, Α., Προδρομίτης, Γ., Ρήγα, Α-Β., Σακαλάκη, Μ. (2001). *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – Επιστημολογικοί προβληματισμοί και Μεθοδολογικές Κατευθύνσεις*, τόμος Α, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Παπαστάμου, Στ. (2001). Κοινωνική ψυχολογία και ιδεολογία. Στο Στ. Παπαστάμου και συνεργάτες (Σ. Αντωνίου, Ι. Κατερέλος, Α. Μαντόγλου, Γ. Προδρομίτης, Α-Β. Ρήγα, Μ. Σακαλάκη) *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – Επιστημολογικοί Προβληματισμοί και Μεθοδολογικές Κατευθύνσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 185-288.

Παπαστάμου, Στ. (Με τη συνεργασία των: Αποστολίδη, Θ., Λέτσιου, Κ., Ξενικού, Α., Προδρομίτη, Γ., Χαντζή, Α., Χρηστάκη, Ν., Χρυσόχοου, Ξ.) (2006). Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – Η Παράδοση, τόμος Β'. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Παπαταξιάρχης, Ε. & Παραδέλης, Θ. (Επιμ.) (1992). *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης / Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Παπαταξιάρχης, Ε. (1992). Εισαγωγή στο Παπαταξιάρχης, Ε. & Παραδέλης, Θ. (Επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης / Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (1993). *Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας*, τόμος Α', Αθήνα.

Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (1993). *Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας*, τόμος Β', Αθήνα.

Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (1990). *Στατιστική, τόμος Α', Περιγραφική στατιστική, Εφαρμοσμένη στις επιστήμες της συμπεριφοράς*, Αθήνα.

Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (1990). *Στατιστική, τόμος Β', Επαγωγική στατιστική, Εφαρμοσμένη στις επιστήμες της συμπεριφοράς*, Αθήνα.

Παρασκευόπουλος, Ι.Ν. (1990). *Στατιστική, Εφαρμοσμένη στις επιστήμες της συμπεριφοράς, τόμος Γ', Βιβλίο ασκήσεων περιγραφικής στατιστικής*, Αθήνα.

Pennanen P. R. (1997). The development of chordal harmony in greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s. *British Journal of Ethnomusicology*. London: British Forum for Ethnomusicology, **6**, σ. 65-116.

Pennanen P. R. (1999). *Westernisation and modernization in greek popular music*, Tampere: University of Tampere.

Pennanen P. R. (2003). *Greek Musik Policy under the Dictatorship of Ioannis Metaxas (1936-41)*, στον τελευταίο τόμο της σειράς: *Poikila. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens*, Helsinki, σ. 104-116).

Pérez, J.A. & Mugny, G. (1996). Η Θεωρία της Επεξεργασίας της Σύγκρουσης: Διαδικασίες Κοινωνικής Επιρροής. Αθήνα: Οδυσσέας.

- Pérez, J.A. & Mugny, G. (1996).** Η εξήγηση της κοινωνικής επιρροής. Στο Στ. Παπαστάμου & Α. Μαντόγλου (Επιμ.) *Η θεωρία της Επεξεργασίας της Σύγκρουσης – Διαδικασίες κοινωνικής επιρροής*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 25-82.
- Pérez, J.A. & Mugny, G., Llavata, E. & Fierres, R. (1996).** Το παράδοξο της διάκρισης και η πολιτιστική σύγκρουση: Μελέτες πάνω στο ρατσισμό. Στο Στ. Παπαστάμου & Α. Μαντόγλου (Επιμ.) *Η θεωρία της Επεξεργασίας της Σύγκρουσης – Διαδικασίες κοινωνικής επιρροής*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 167-194.
- Πεσμαζόγλου Σ. (1993).** *Αντανακλάσεις και Διαθλάσεις*, Αθήνα:Θεμέλιο.
- Πετρόπουλος, Η. (1978).** *Υπόκοσμος και καταγκιόζης*, Αθήνα: Γράμματα.
- Πετρόπουλος, Η. [1968] (1979).** *Ρεμπέτικα τραγούδια*, 2^η έκδοση, σ. 32, Αθήνα: Κέδρος.
- Πετρόπουλος, Η. (1982).** *Τα μικρά ρεμπέτικα*, Αθήνα: Κέδρος.
- Πετρόπουλος, Η. (1991).** *Το Άγιο Χασισάκι*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Πετρόπουλος, Η. (2001).** *Καπανταήδες και μαχαιροβγάλτες*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Πικρός, Π. (1979).** *Τουμπεκί*, Αθήνα: Κάκτος.
- Platow, M.J., Durante, M., Williams, N., Garrett, M., Walshe, J., Cincotta, S., Lianos, G., & Barutchu, A. (1999).** The contribution of sport fan social identity to the production of prosocial behavior. *Group Dynamics*, **3**, σ. 161-169.
- Πουланτζάς, Ν. (1982).** *Το κράτος, η εξουσία, ο σοσιαλισμός*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Πουланτζάς, Ν. (1985).** *Πολιτική εξουσία και κοινωνικές τάξεις*, τ. β', σ. 94- 104, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Πουланτζάς, Ν. (1990).** *Οι κοινωνικές τάξεις στο σύγχρονο καπιταλισμό*, Αθήνα: Θεμέλιο.
- Πουλής, Κ. (1996).** «Η παρακμή της προφορικής παράδοσης στη σύγχρονη Ελλάδα –ρεμπέτικο τραγούδι και θέατρο σκιών», *Δοκιμές* (έκδοση μετα-

πτυχιακών φοιτητών – τμήμα κοινωνιολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου
τχ. 4 (φθινόπωρο 1996): σ. 173-188.

Πούχνερ, Β. (1989). *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια, (συγκριτική μελέτη)*, Αθήνα: Πατάκης.

Reicher, S., & Hopkins, N. (1996a). Seeking influence through characterising self-categories: an analysis of anti-abortionist rhetoric. *British Journal of Social Psychology*, **35**, σ. 297-311.

Reicher, S., & Hopkins, N. (1996b). Constructing categories and mobilizing masses: an analysis of Thatcher's and Kinnock's speeches on the British miner's strike 1984-5. *European Journal of Social Psychology*, **26**, σ. 353-371.

Ρήγα, Α-Β., και συνεργάτες. (2001). *Ψυχοκοινωνικές παρεμβάσεις, σε οργανισμούς ομάδες και άτομα, θεωρία-Έρευνα-Εφαρμογές*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ρήγα, Α-Β. (2001). Μεθοδολογικός τριγωνισμός ή τριπλή προσέγγιση στην κοινωνική έρευνα πεδίου και στην έρευνα αξιολόγησης. Στο Στ. Παπαστάμου και συνεργάτες (Σ. Αντωνίου, Ι. Κατερέλος, Α. Μαντόγλου, Γ. Προδρομίτης, Α-Β. Ρήγα, Μ. Σακαλάκη) *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – Επιστημολογικοί Προβληματισμοί και Μεθοδολογικές Κατευθύνσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 539-580.

Ρήγα, Α-Β. [1997] (2001). *Κοινωνικές αναπαραστάσεις & Ψυχοκοινωνική ταυτότητα*, Σύγχρονες ελληνικές μελέτες βασισμένες στην εγω-οικολογική θεωρία, Αθήνα: Γκέλμπεσης Γ.

Ρήγα, Α-Β. (Επιμ.) (2003). *Βασίλης Τσιτσάνης, Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ρήγα, Α-Β. (Επιμ.) (2004). *Τρικαλινή Λαϊκή Μούσα*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Robson, C. (2002). *Real World Research*, Second Edition, Oxford: Blackwell.

Rubin, M., & Hewstone, M. (1998). Social identity theory's self-esteem hypothesis: A review and some suggestions for clarification. *Personality and Social Psychology Review*, **2**, σ. 40-62.

Rubin, M., & Hewstone, M. (2004). Social identity, system justification, and social dominance: Commentary on Reicher, Jost et al., and Sidanius et al. *Political Psychology*, **25**, σ. 823-844.

Rushton, L. (1992). «Η μητρότητα και ο συμβολισμός του σώματος», στο Παπαταξιάρχης, Ε. & Παραδέλης, Θ. (Επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: Καστανιώτης / Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Σαββόπουλος, Π. (2006). *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα... και άλλα*, Αθήνα: Οδός Πανός.

Σακαλάκη, Μ. (1984). *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών*, Αθήνα: Κέδρος.

Σακαλάκη, Μ. (1994). *Ψυχολογία της επικοινωνίας, Θεωρητικά ρεύματα και προοπτικές της έρευνας*, Αθήνα: Παπαζήση.

Σακαλάκη, Μ. (1996). *Ετερότητες, Αναπαραστάσεις του κοινωνικού δεσμού*, Αθήνα: Εξάντας.

Σακαλάκη, Μ. (2001). Η ανάλυση περιεχομένου. Στο Στ. Παπαστάμου και συνεργάτες (Σ. Αντωνίου, Ι. Κατερέλος, Α. Μαντόγλου, Γ. Προδρομίτης, Α-Β. Ρήγα, Μ. Σακαλάκη) *Εισαγωγή στην Κοινωνική Ψυχολογία – Επιστημολογικοί Προβληματισμοί και Μεθοδολογικές Κατευθύνσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 477-493.

Saussure F. (1979). *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα: Παπαζήσης.

Sherif, M., & Sherif, C. (1969). *Social Psychology*. New York: Harper & Row.

Σηφάκης, Γ. (1984). *Η παραδοσιακή δραματουργία του Καραγκιόζη, Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Στιγμή.

Siedel, J.V. (1998). *Qualitative Data Analysis, Qualis Research*, [http://www. Qualisresrach.com](http://www.Qualisresrach.com).

- Simon, B. & Hamilton, D. L. (1994).** Social identity and self-stereotyping: The effects of relative group size and group status, *Journal of Personality and Social Psychology*, **66**, 699-711.
- Σκαμπαρδώνης, Γ. (2001).** *Ουζερί «Τσιτσάνης»*, Αθήνα: Κέδρος.
- Σκουτέρη – Διδασκάλου, Ε. (1991).** *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Αθήνα: Ο Πολίτης.
- Smith, O. (1991).** The chronology of Rebetico – a reconsideration of the evidence. *Byzantine and Modern Greek Studies*. no 15: 318-324.
- Smith, O. (1991).** Rebetica in the United States before World War II. Στο D. Georgakas & C. Moskos (Επιμ.) *New directions in Greek American studies*. New York: Pella publishing company Inc, σ.143-151.
- Smith, O. (1992).** New evidence on Greek music in the U.S.A.: Spottswood's ethnic music on records. *Journal of the Hellenic Diaspora*. no 2: 97-109.
- Smith, O. (1995).** Cultural identity and cultural interaction: Greek music in the United States, 1917-1941. *Journal of Modern Greek Studies*. no 13: 125-138.
- Σολδάτος, Γ. (Επιμ.) (1979).** *Ο Καραγκιόζης των Σπαθάρηδων*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Σπαθάρης, Σ. [1960] (1992).** *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*, Αθήνα: Άγρα.
- Σπαθάρης, Ε.& Σ. (1977).** «Ο Καραγκιόζης γραμματικός». Στο Α. Φωτιάδης, *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*, Αθήνα: Gutenberg.
- Stallybrass, O. (1977).** Stereotype in A. Bullock. & O. Stallybrass (Επιμ.). *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London. Fontana. Collins.
- Strauss, A. L. (1987).** *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Συγγρός, Α. [1907] (1998).** Αγγέλου, Ά., Χατζηιωάννου, Μ.Χ. (Επιμ.). *Απομνημονεύματα*, Βιβλίο Πρώτο – Τόμος Α', Αθήνα. Εστία: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.
- Συγγρός, Α. [1908] (1998).** Αγγέλου, Ά., Χατζηιωάννου, Μ.Χ. (Επιμ.). *Απομνημονεύματα*, Βιβλίο Δεύτερο – Τόμοι Β', Γ', Αθήνα. Εστία: Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη.
- Σχορέλης Τ., Οικονομίδης, Μ. (Επιμ.) (1974).** Ένας ρεμπέτης, Κώστας Ρούκουνας, σ. 3, Αθήνα: Κέδρος.
- Σχορέλης, Τ. (1977-78).** *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τόμοι 1-4, Αθήνα: Πλέθρον.
- Tajfel, H. (1972).** Experiments in a vacuum. Στο J. Israel & H. Tajfel, *The context of social psychology: a critical assessment*. London: Academic Press.
- Tajfel, H. (1972).** La categorisation sociale. Στο S. Moscovici (Επιμ.). *Introduction a la psychologie sociale*. Paris: Larouse.
- Tajfel, H. (1978a).** *Differentiation Between Social Groups: Studies on the Social Psychology of Intergroup Relations*. London: Academic Press.
- Tajfel, H. (1979).** Individuals and groups in social psychology. *British Journal of Social Psychology*, vol 18: 183-190.
- Tajfel, H. (1982).** *Social identity and intergroup relations*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tajfel, H. (1990).** Κοινωνικά στερεότυπα και κοινωνικές ομάδες. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.), *Διομαδικές σχέσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 113-140.
- Tajfel, H., & Wilkes, A. L. (1963).** Classification and quantitative judgment. *British Journal of Psychology*, **54**, σ. 101-114.
- Tajfel, H., Billig, M. Bundy, R. P., & Flament, C., (1971).** Social categorization and Intergroup behaviour. *European Journal of Social Psychology*, **1**, σ. 149-178.

- Tajfel, H., & Turner, J. C. (1979).** An Integrative Theory of Intergroup Conflict. Στο W. G. Austin & S. Worchel (Επιμ.), *The Social Psychology of Intergroup Relations*. Monterey, Ca: Brooks/Cole, σ. 33-47.
- Tajfel, H. & Forgas, J. P. (1990).** Κοινωνική κατηγοριοποίηση: γνώσεις, αξίες και ομάδες. Στο Στ. Παπαστάμου (Επιμ.), *Διομαδικές σχέσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 271-298.
- Taylor, D. M., & Moghaddam, F. M. (1994).** *Theories of intergroup relations: International social psychological perspectives*, London: Praeger.
- Τάτσης, Ν-Χ., (1997).** *Κοινωνιολογία, Ιστορική Εισαγωγή και Θεωρητικές Θεμελιώσεις*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Τζάκης, Δ. [1996] (2003).** «Ο “κόσμος της μαγκιάς”: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπέτων». Στο Κοταρίδης, Ν. (Επιμ.) *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, σ. 33-69.
- Timasheff, N., Theodorson, C. (1983).** *Ιστορία Κοινωνιολογικών Θεωριών*, Αθήνα: Gutenberg.
- Τομανάς, Κ., (1995).** *Χρονικό της Θεσσαλονίκης (1875-1920)*, Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Τομανάς, Κ., (1996).** *Χρονικό της Θεσσαλονίκης (1921-1944)*, Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Τομανάς, Κ., (1997).** *Τα καφενεία της παλιάς Θεσσαλονίκης*, 3^η έκδοση, Σκόπελος: Νησίδες.
- Τομανάς, Κ., (1997).** *Δρόμοι και γειτονιές της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1944*, Σκόπελος: Νησίδες.
- Τσιμούρης, Γ. (1999).** «Τραγούδια μνήμης, διαμαρτυρίας και κοινωνικής ταυτότητας: η περίπτωση των Ρεϊσντεριανών Μικρασιατών προσφύγων». Στο Μπενβενίστε, Ρ., Παραδέλλης Θ. (Επιμ.) *Διαδρομές και τόποι της μνήμης – ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης στο Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, Φεβρουάριος 1995, Αθήνα: Αλεξάνδρεια-Πανεπιστήμιο Αιγαίου, σ. 211-238.

Tsounis, D. (1995). «Metaphons of centre and periphery in the symbolic-ideological narratives of rebetika music-making in Adelaid», *Modern Greek Studies (Australia and New Zealand)*.

Turner, J. C., (1982). Towards a cognitive redefinition of the social group. Στο H. Tajfel (επιμ.) *Social identity and intergroup relations*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 15-40.

Turner, J. C., (1985). Social categorization and the self-concept: A social cognitive theory of group behavior. Στο E. Lawler (Επιμ.), *Advances in group process*. Greenwich, CN: JAI Press, σ. 77-122.

Turner, J. C. (1991). *Social influence*, Buckingham: Open University Press.

Turner, J.C. (1999). Some current issues in research on Social Identity and Self-categorization Theories. Στο N. Ellemers, R. Spears & B. Doosje (Επιμ.), *Social Identity: Context, Commitment, Content*. Oxford: Blackwell, σ. 6-34.

Turner, J. C., Hogg, M., Oakes, P., Reicher, S. & Wetherell, M. (1987). *Rediscovering the social group: A self-categorization theory*, Oxford: Basil Blackwell.

Turner, J.C., Oakes, P.J., Haslam, S.A., & McGarty, C. (1994). Self and Collective: Cognition and Social context. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 20, σ. 454-373.

Turner, J.C., Oakes, P.J. (1997). The socially structured mind. Στο C. McGarty & A. Haslam (Επιμ.), *The message of social psychology*. Oxford: Blackwell, σ. 355-373.

Turner, J.C., & Haslam, S. A. (2001). Social identity, organizations and leadership. Στο M.E. Turner (Επιμ.), *Groups at work: Advances in theory and research*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, (σ. 25-65).

Turner, J. C. (2004). What the social identity approach is and why it is important. Πρόλογος στο S. A. Haslam. *Psychology in organizations: The social identity approach (2nd ed.)*. London: Sage.

Φραγκουδάκη, Α. (1979). *Τα αναγνωστικά βιβλία του δημοτικού Σχολείου*, Αθήνα: Θεμέλιο.

Φραγκουδάκη, Α., (1987). *Γλώσσα και Ιδεολογία*, Αθήνα: Οδυσσέας.

Φραγκουδάκη, Α., (1995). Στερεότυπα των φύλων στην εκπαιδευτική διαδικασία. Στο Παρασκευόπουλος, Ι., Μπεζεβέγκης, Η., Γιαννίτσας, Ν., Καραθανάση, Α. (Επιμ.) *Διαφυλικές σχέσεις. Εισηγήσεις στο Σεμινάριο Κατάρτισης Εκπαιδευτικών – Στελεχών σε θέματα Σεξουαλικής Αγωγής και Ισότητας των Φύλων*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Φραγκουδάκη, Α. & Δραγώνα, Θ. (1997). (Επιμ.) «Τι είν' η πατρίδα μας;»: Εθνοκεντρισμός στην Εκπαίδευση. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Φωτιάδης, Α. (1977). *Καραγκιόζης ο Πρόσφυγας*, Αθήνα: Gutenberg.

Wagner, H. L., MacDonald, C.J. & Masteed, A.S.R. (1986). Communication of individual emotions by spontaneous facial expressions. *Journal of Personality and Social Psychology*. no 50: 747-743.

Weber, R. Ph. (1990). *Basic Content Analysis*. U.S.A.: Sage Publications.

Wood, W., Lundgren, S., Ouellette, J. A. Buscene, S., & Blackstone, T. (1994). Minority influence: A meta-analytic review of social influence processes. *Psychological Review*, **115**, σ. 323-345.

Wilder, D. A. & Thompson, J. E. (1980). Intergroup contact with independent manipulation of ingroup and out-group interaction. *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 38, σ. 589-603.

Wilder, D. A. (1986). Social categorization: Implications for creation and reduction of intergroup bias. Στο L. Berkowitz (Επιμ.), *Advances in Experimental Social Psychology*. New York: Academic Press, σ. 292-355.

Wilder, D. A. (1990). Κοινωνική κατηγοριοποίηση: νύξεις για τη δημιουργία και τη μείωση της διομαδικής διαστρέβλωσης. Στο Σ. Παπαστάμου (Επιμ.), *Διομαδικές σχέσεις – Σύγχρονες έρευνες στην Κοινωνική Ψυχολογία*. Αθήνα: Οδυσσέας, σ. 349-428.

Wilson, W. & Kayatani, M. (1968). Intergroup attitudes and strategies in games between opponents of the same or of different race, (Vol. 9, pp.24-30). *Journal of Personality and social Psychology*.

Χαραλαμπάκης, Χ. (1997). *Νεοελληνικός λόγος, Μελέτες για τη γλώσσα τη λογοτεχνία και το ύφος*, Αθήνα: Τελέθριον.

Χαντζή, Α. (2006). Κοινωνικά στερεότυπα και διομαδικές σχέσεις. Στο Στ. Παπαστάμου και συνεργάτες *Εισαγωγή στην κοινωνική Ψυχολογία: Η παράδοση*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 225-257.

Χατζηδουλής Κ. (Επιμ.) (1982). *Αυτοβιογραφία του Παπαϊωάννου Γ., Ντόμπρα και σταράτα*, Αθήνα: Κάκτος.

Χατζηιωσήφ, Χρ. (2002). Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας. Στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα – Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Τόμος Β', Μέρος 1ο, Κεφάλαιο 1, σ, 9-57.

Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α' - Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου*, Αθήνα: Στιγμή.

Χρηστάκης, Ν. (1994). *Μουσικές ταυτότητες: Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*, Αθήνα: Δελφίνι.

Χρηστάκης Ν. (1997). Ομοιότητα και διαφορά, ομαδικότητα και ατομικότητα: Ορισμένα από τα παράδοξα της ταυτότητας. Στο Κ. Ναυρίδης, Ν. Χρηστάκης, *Ταυτότητες, Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα: Καστανιώτης.

Χριστιανόπουλος, Ντ. (1979). «Δημοσιεύματα για τα ρεμπέτικα (1947-1968). Πρώτη καταγραφή-επισκόπηση», *Διαγώνιος* (περίοδος Δ') τόμος 2, τχ. 1, (Μάιος-Αύγ.), σ. 174-208, Θεσσαλονίκη.

Χριστιανόπουλος, Ντ. (1994). *Ο Βασίλης Τσιτσάνης και τα πρώτα τραγούδια του (1932-1946)*, Θεσσαλονίκη: Διαγώνιος.

Χριστιανόπουλος, Ντ. (1999). *Το ρεμπέτικο και η Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εντευκτηρίου.

Χριστιανόπουλος, Ντ. (2001). *Τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που γράφτηκαν στη Θεσσαλονίκη επί γερμανικής Κατοχής*, Αθήνα – Παιανία: Μπιλιέτο.

Χριστιανόπουλος, Ντ. (2004). *Οι ρεμπέτες του νιουνιά*, Θεσσαλονίκη: Ιανός.

Χρύσης Α. (1993). *Ιδεολογία και κριτική*, Αθήνα: Στάχυ, σ. 134-135.

Χρυσόχου, Ξ. (2005). *Πολυπολιτισμική πραγματικότητα, Οι κοινωνιοψυχολογικοί προσδιορισμοί της πολιτισμικής πολλαπλότητας*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Χρυσόχου, Ξ., Παπαστάμου, Στ. (2006). Η θεωρία της κοινωνικής σύγκρισης. Στο Στ. Παπαστάμου και συνεργάτες *Εισαγωγή στην κοινωνική ψυχολογία: Η παράδοση*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σ. 283-257.

Zavalloni, M. (1996). *Κοινωνική Ταυτότητα και συνείδηση Εισαγωγή στην Εγω-οικολογία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Zerouali, B. (2001). Η μουσική κληρονομιά, στο *Σμύρνη – η μητρόπολη του μικρασιατικού ελληνισμού*, Αθήνα: Έφεσος.