

Η ποιητική του ρεμπέτικου τραγουδιού και οι κοινωνιογλωσσικές προϋποθέσεις της ομαδικής δημιουργίας

Νίκος Παπαχριστόπουλος

Τα χασικλίδικα τραγούδια αποτελούν μία ιδιαίτερη θεματική κατηγορία των ρεμπέτικων τραγουδιών. Ως προϊόντα έκφρασης μιας ευρύτερης υποπολιτισμικής ομάδας περιλαμβάνουν, τόσο το αποτέλεσμα της συλλογικής δημιουργίας των τεκέδων και των φυλακών, που θεωρούνται χώροι παραγωγής των ρεμπέτικων τραγουδιών, όσο και την θεματολογία των πρώτων επώνυμων ρεμπέτικων δίσκων. Στην ακόλουθη μελέτη επιχειρείται μία ερμηνευτική προσέγγιση του μηχανισμού της ποιητικής των χασικλίδικων-ρεμπέτικων τραγουδιών και των ιδιαίτερων γλωσσικών σχημάτων, μέσω των οποίων καθορίζεται η παραγωγή τους (των ρεμπέτικων τραγουδιών), και η λειτουργικότητα των μηνυμάτων τους. Ο χαρακτήρας της σύνθεσης των τραγουδιών του τεκέ και της φυλακής είναι συλλογικός, ο δημιουργός παραμένει ανώνυμος και μέσο διάδοσης είναι μόνο η προφορική παράδοση.

Στα πλαίσια αυτά της ομαδικής δημιουργίας διερευνώνται οι κοινωνιογλωσσικές προϋποθέσεις, που καθορίζουν τα περιθώρια δράσης και έκφρασης του μέλους της ομάδας που αναλαμβάνει να μορφοποιήσει σε μουσικά-γλωσσικά σχήματα τα συλλογικά προστάγματα και επιταγές. Η γλώσσα αποτελεί κοινωνικό δεσμό που οργανώνει και διαφοροποιεί επιμέρους κοινωνικά σύνολα, και συγκροτεί ξεχωριστές γλωσσικές κοινότητες. Η επικοινωνία των μελών μιας ομάδας συντελείται με την δεσμοδότηση ενός κώδικα ενδοσυνεννόησης, μιας κοινής γλώσσας που χαρακτηρίζεται ως γλώσσα της κοινότητας και λειτουργεί ως σύστημα σημείων. Σχηματοποιείται έτσι ένας πυρήνας πρωταρχικών λέξεων και εκφράσεων που αναπαριστά ιδιαίτερες σημασίες και είναι απόρροια ενός συγκεκριμένου συνδυασμού μορφής και σημασίας, σημαίνοντος και σημαινόμενου.

Η μορφή και η σημασία συνδέονται κατά τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να νοούνται μόνο στη μεταξύ τους σχέση.

Η ιδιότητα αυτή της γλώσσας επιτρέπει την αποκρυπτογράφηση των γλωσσικών μηνυμάτων μόνο από τους χρήστες της. Ιδιαίτερα, όταν πρόκειται για «υποπολιτισμικές» ομάδες, (ναρκομανείς, ομοφυλόφυλοι, πόρνες κ.ά.) οι γλωσσικοί όροι που χρησιμοποιούν είναι σχετικά απρόσιτοι για τους αμύητους στον τρόπο ζωής της ομάδας. Ο F. de Saussure κάνει λόγο και για άλλα συστήματα σημείων, πέρα του γλωσσικού (εικόνες, χειρονομίες, μουσικά σύμβολα και όροι), που αποτελούν συνειδητοποιημένους ή μη κώδικες επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπων.¹ Οι διαφορετικοί τρόποι έκφρασης του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκής παράδοσης απαρτίζουν συστήματα σημείων καθώς αποτελούν κώδικες επικοινωνίας.² Στους κόλπους των ρεμπέτιν συγκροτείται ένα ιδιόμορφο γλωσσικό ιδίωμα, η ρεμπέτικη αργκό που επιτελεί πολλαπλούς σκοπούς: α) συμβάλλει στην διαμόρφωση της ταυτότητας των μελών της ομάδας, β) εξασφαλίζει μυστικότητα κινήσεων στα μέλη της ομάδας και γ) λειτουργεί ως αμυντικός μηχανισμός έναντι της επίσημης κρατικής γλώσσας. Η ρεμπέτικη αργκό παρουσιάζει παραλλαγές ως προς τη χρήση της αφού ο υπόκοσμος συγκροτείται από άτομα διαφορετικών επαγγελματιών και ειδικοτήτων, που όλοι όμως περιστρέφουν την ομιλία τους γύρω από έναν κεντρικό άξονα ονομάτων και σημασιών.³

Τα ρεμπέτικα τραγούδια ως είδος λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας απαρτίζουν ένα συνολικό σημειακό σύστημα που προέρχεται από δύο επιμέρους αλληλένδετα συστήματα: το ποιητικό και το μουσικό. Η διαδικασία της κατασκευής τους διέπεται από κανόνες και οργανωτικά σχήματα, που βασίζονται στο συνδυασμό ποιητικών και μουσικών σημείων διαμορφώνοντας το συνολικό σύστημα σημείων «ρεμπέτικο τραγούδι». Για την μελέτη τους ως μουσικό σύστημα σημείων πρέπει να ερευνηθούν ορισμένοι παράγοντες και ο τρόπος με τον οποίο αυτοί καθορίζουν την τελική μορφή των τραγουδιών:

α) οι βυζαντινές μελωδίες και τα παραδοσιακά δημοτικά τραγούδια (νησιώτικα, ηπειρωτικά, πελοποννησιακά κλπ.) όπως αυτά διατηρούνται ζωντανά στις συνειδήσεις των μετακινούμενων εργατών στα μεγάλα βιομηχανικά κέντρα από την ελληνική ύπαιθρο.

β) οι ανατολίτικες μονωδίες (αμανέδες, διάφοροι μουσικοί δρόμοι) που κατακλύζουν την Αθήνα και τον Πειραιά από επαγγελματίες μουσικούς της

1. F. Saussure, *Cours de linguistique generale*. Παρίσι, Payot, 1979, σσ. 99 κ.ε.

2. Γ. Σηφάκης, στο ίδιο *Για μια ποιητική του Ελληνικού Δημοτικού τραγουδιού*, Ρέθυμνο, 1988, σσ. 27-29.

3. Στ. Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέδρον, 1987, σ. 116.

Σμύρνης και της Πόλης, επιβάλλοντας τα Καφέ-Αμάν πριν από τον 20ό αιώνα, και η καθοριστική τους επιρροή μετά το 1922.⁴

γ) τα ευρωπαϊκά πολυφωνικά σχήματα (οπερέτες, ιταλικές καντσονέτες, αυστριακά βαλς) και η ταχεία εισαγωγή τους στον Ελλαδικό χώρο από τα ανώτερα αστικά στρώματα στα πλαίσια δυτικοποίησης και «εκπολιτισμού» της Ελληνικής κοινωνίας.

Η μελέτη της ποιητικής των ρεμπέτικων λαμβάνει τα συγκεκριμένα τραγούδια ως ξεχωριστά ποιήματα. Πριν όμως τη διερεύνηση του ποιητικού λόγου θα επιχειρήσουμε μια σύντομη αναφορά στην κοινωνιογλωσσική πραγματικότητα της εποχής, καθώς και στα περιδώρα προσωπικής έκφρασης και δημιουργίας του ποιητή του ρεμπέτικου. Οι καλλιτέχνες που δρουν και δημιουργούν στο πλαίσιο της ρεμπέτικης ομάδας και γενικότερα σε ένα παραδοσιακό σύστημα τέχνης, δεν είναι αυτοί που έχουν δημιουργήσει το σύστημά τους. Η ανάγκη για επικοινωνία με τα άλλα μέλη της ομάδας και για καθολική αποδοχή των έργων τους, επιβάλλει να κινηθούν μέσα στα όρια του δοσμένου από την ομάδα γλωσσικού σημειακού συστήματος, χωρίς αυτό να σημαίνει, πως δεν είναι οι ίδιοι δημιουργοί της ποίησης τους. Η προσωπική έκφραση, χωρίς να ταυτίζεται με την έννοια της πρωτοτυπίας, οδηγεί τον ποιητή σε υψηλό βαθμό δημιουργικότητάς.⁵

Σε αυτό το σημείο, διαφαίνεται η σύγχυση, στην οποία μπορούμε να οδηγηθούμε χρησιμοποιώντας σύγχρονες τάσεις γλωσσικής έκφρασης στη μελέτη ενός παραδοσιακού συστήματος γλώσσας. Αν θεωρηθούν ως κριτήριο σύγκρισης οι σύγχρονες μορφές ποίησης (μετρική αποδέσμευση, ανισοσυλλαβία, ανομοιοκατάληκτοι στίχοι κλπ.) μπορούμε να διατυπώσουμε την εσφαλμένη υπόθεση πως τα περιδώρα προσωπικής έκφρασης είναι ασφυκτικά στενά. Αν όμως ξεκινήσουμε την μελέτη μέσα από το ίδιο το σύστημα της γλωσσικής κοινότητας και τους χρήστες της, θα δούμε πως η ατομική πρωτοβουλία, δεν είναι και τόσο πολύ περιορισμένη. Η δημιουργικότητα του καλλιτέχνη εξαρτάται από την ετοιμότητά του να συνδυάζει και να αξιοποιεί τα μουσικά και ποιητικά σημεία που κατέχει. Προυποθέτει άμεση γνώση του συστήματος στο οποίο κινείται, βαθιά αντίληψη των επιμέρους δραστηριοτήτων της ομάδας και της ιδιαίτερης κοσμοθεωρίας της, και παράλληλα ικανότητα για εκμετάλλευση των γλωσσικών δομών και των αφαιρετικών σημείων του συστήματος, ώστε να διαμορφώσει το προσωπικό του ύφος με την ιδιόρρυθμη χρήση λεκτικών σχημάτων, χωρίς όμως να υπερβεί τους γλωσσικούς περιορισμούς του συστήματος. Η καταναγκαστική

4. Θ. Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερρασαί*, Αθήνα, Στιγμή. 1986.

5. Γ. Σηφάκης, στο ίδιο *Για μια ποιητική*, ό.π., «Οι παραδοσιακές τέχνες ως σημειωτικά συστήματα-έννοια και προϋποθέσεις της δημιουργίας», σσ. 30-2.

ισχύς της αργκό, μέσω της λειτουργίας της ως κοινωνικού δεσμού, δεν σημαίνει και το αδιαπέραστο των ορίων της. Βασίζεται σε έναν κεντρικό πυρήνα λεκτικών σχηματισμών και εννοιών, αλλά ως άθροισμα ιδιολέκτων δεν αποκλείει τη διαμόρφωση ξεχωριστού τρόπου ομιλίας και έκφρασης για το κάθε άτομο, πολύ περισσότερο για τον ίδιο τον ποιητή. Ο ποιητής του ρεμπέτικου οφείλει να λάβει υπόψη του κατά την σύνθεση άλλη μία αναγκαιότητα: πως είναι φορέας συλλογικού πνεύματος, πως αναλαμβάνει να περιγράφει συλλογικά γεγονότα, ομαδικές καταστάσεις. Πρέπει λοιπόν να διατηρήσει στα ποιήματά του ζωντανές οπτικές και ακουστικές εικόνες που αναφέρονται στις δραστηριότητες της ομάδας, να αποτυπώσει παραστατικά στα τραγούδια την διεργασία του καπνίσματος, να υπερτονίσει ή να αποσιωπήσει πράξεις και γενικότερα να προσαρμόσει το σημααινόμενο των έργων του στις ανάγκες της ομάδας για έκφραση του τρόπου ζωής της.

Όπως προαναφέρθηκε η ποιητική ανάλυση εκλαμβάνει τα ρεμπέτικα τραγούδια ως ξεχωριστά ποιήματα. Στο ποίημα διακρίνουμε την μορφή και το περιεχόμενο. Το περιεχόμενο αναφέρεται στην ειδική θεματολογία του ποιήματος, στο σύνολο των ιδεών και των καταστάσεων που διέπουν τη σκέψη του ποιητή και τον οδηγούν στη σύνθεση του συγκεκριμένου ποιήματος.⁶ Η μετρική αναφέρεται στην ειδική γλωσσική αποτύπωση των θεμάτων του περιεχομένου, σχηματοποιώντας το λόγο σε γλωσσικά σημαίνοντα ώστε να συμβάλλουν καλύτερα στη διάδοση του μηνύματος. Η μορφή καθορίζει και την ειδοποιό διαφορά ενός ποιήματος από ένα άλλο.⁷ Αποκτά δε το τελικό της σχήμα μέσω μιας σειράς αποκλίσεων και επιλογών. Οι επιλογές αποτελούν τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του ποιητή για την χρήση ειδικών κατά την περίπτωση λέξεων και εκφράσεων έναντι άλλων, μέσα πάντα από τον γλωσσικό πλούτο της κοινότητας, για την διαφορετική κάθε φορά έκβαση του περιεχομένου. Όταν οι επιλογές αυτές αποκλίνουν από την συμβατική χρήση της γλώσσας της κοινότητας, λειτουργούν ως αποκλίσεις που διαμορφώνουν προσωπικό ύφος και ξεχωριστή ποιητική γραμματική. Ο ποιητικός λόγος διαρδώνεται ως μία σειρά αποκλίσεων από την πρώτη-επιφανειακή-σημασία σε μία δεύτερη-ουσιαστικότερη, που για να την αποκρυπτογραφήσει ο αναγνώστης/ακροατής στην συγκεκριμένη περίπτωση, χρειάζεται να εντοπίσει το νόημα των αποκλίσεων και να αποκωδικοποιήσει την λειτουργία τους.⁸ Τα μέλη της ομάδας στα οποία απευθύνεται ο λαϊκός ποιητής

6. M. Corti, *An Introduction to Literary Semiotics*, Indiana University Press, 1978, σ. 70.

7. Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ποίηση και γλώσσα*, Αθήνα, 1982, σ. 5.

8. G. Bruns, *Modern poetry and the idea of language*, London, Yale University Press, 1974, σ.

του ρεμπέτικου, οδηγούνται στην αποκωδικοποίηση αυτή με ασυνείδητες-μηχανικές διαδικασίες.

Η επικοινωνία συντελείται μέσω της λειτουργίας της γλώσσας του ποιήματος ως κώδικα σημείων. Η επικοινωνία πραγματώνεται μεταξύ του πομπού και του δέκτη, δημιουργού και ευρύτερου κοινωνικού συνόλου. Ο ποιητής, απευθύνει ένα μήνυμα στον ακροατή. Το μήνυμα γίνεται κώδικας, παίρνει δηλαδή μέσω μιας σειράς αποκλίσεων και επιλογών του ποιητή συγκεκριμένη μορφή σημείων.⁹ Στη συνέχεια, με την μελοποίησή του, που και αυτή αποτελεί ένα σύστημα σημείων, γίνεται η μεταβίβαση του μηνύματος, για να φτάσουμε στην αντίστροφη λειτουργία του μηνύματος, στη λήψη του από τον ακροατή, την ομάδα. Ο ακροατής, μέλος της συνάθροισης ενεργεί την αποκωδικοποίηση βάσει της κοινής σημασίας του κώδικα και με αυτόν τον τρόπο του γίνεται κατανοητό. Η χρήση των αποκλίσεων, ειδικά στο σημασιολογικό επίπεδο, περιορίζει τη διάδοση του μηνύματος μόνο μέσα στα όρια της ομάδας που μπορεί και τις αποκρυπτογραφεί. Οι αποκλίσεις οργανώνονται στα δύο βασικά επίπεδα του λόγου: στο ηχοφωνητικό, την οργανική δηλαδή μορφή του ποιήματος και στο σημασιολογικό, τον κώδικα των μηνυμάτων που αναδύονται από την ηχοφωνητική μορφή.¹⁰

Ι. Αποκλίσεις στο ηχοφωνητικό επίπεδο

Στο ηχοφωνητικό επίπεδο, τα ρεμπέτικα ποιήματα, έχοντας την μορφή παραδοσιακού ποιήματος, αποκλίνουν από τις αρχές της γλώσσας ως συστήματος με την χρήση του μέτρου, της ομοιοκαταληξίας και της ισοσυλλαβίας.

1) Το Μέτρο

Το μέτρο προκύπτει από την εναλλαγή τονισμένων και άτονων συλλαβών με σκοπό την παραγωγή ενός ορισμένου ρυθμού. Τα μέτρα που συναντάμε στα χασικλίδικα ρεμπέτικα είναι το τροχαϊκό και το ιαμβικό.

- το τροχαϊκό μέτρο προυποδέτει μία τονούμενη και μία άτονη συλλαβή:

ζού λα | ό λοι | να ργι | λε δεσ

φυ λα | χτήτ' α | πό τους | τζέ δεσ ¹¹

Θα γε | μί ζαν | οι λου | λά δεσ

9. R. Jakobson, *Linguistics and poetics*, 1981, σσ. 22 κ.ε.

10. Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, *Ποίηση και γλώσσα* ό.π., σ. 9.

11. Δίσκος του 1935 - Βαμβακάρης, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα. Κέδρος, 1991, σ. 137.

κλά υτε | τώ ρα | ντε ρβι | σά δες 12

- το ιαμβικό μέτρο στηρίζεται στην εναλλαγή άτονης και τονούμενης συλλαβής:

του τε | κε τζή | ζη γή | θη κα

να τον | ζα να | γε μί | σει 13

ώ ρες | με θρέ | φει ο | λου λας

κι ώρες | α δυ | να τά | ω 14

Η ηχητική ομοιομορφία των σημαίνοντων, που επιτυγχάνεται με την χρήση του μέτρου, τον ίδιο αριθμό τόνων και στην ίδια πάντοτε θέση, επιχειρεί να μετριάσει και την σημασιολογική διαφορά των σημανόμενων.

2) Ισοσυλλαβία

Στα πλαίσια εξομοίωσης σημαίνοντος-σημαινόμενου, ο έμμετρος στίχος εισάγει στο φωνητικό επίπεδο των σημαίνοντων τον ίδιο αριθμό συλλαβών, σχηματίζοντας ισοσύλλαβους στίχους. Τα ρεμπέτικα τραγούδια σχηματίζουν δίστιχα δεκαπεντασύλλαβα, με επτά συνήδως συλλαβές στο πρώτο ημιστίχιο και οχτώ στο δεύτερο, ή τετράστιχα αποτελούμενα από δύο δίστιχα. Στην αρχή ή το τέλος των στίχων τοποθετούνται συχνά κλητικές προσφωνήσεις ή επιφωνήματα (ωχ αμάν, αμάν, θρε, ρε, άιντε, κλπ.), για να προσδώσουν ιδιαίτερο ύφος στο ποίημα ή να συμπληρώσουν ελλειπή αριθμό συλλαβών και να καλύψουν κενά μεταξύ στίχου και μουσικής.

«τον αργιλέ και το λουλά
τονε φυλάω από ζημιά, ωχ»¹⁵

12. Δίσκος του 1925, Στελλάκης, στο *ίδιο*, ό.π., σ. 134.

13. Δίσκος του 1934, - Δελιάς, στο *ίδιο*, ό.π., σ. 138.

14. Δίσκος του 1936, - Βαμβακάρης, στο *ίδιο*, ό.π., σ. 140.

15. Δίσκος του 1920, - Κατσαρός, στο *ίδιο*, ό.π., σ. 128.

«άντε χτές το βράδυ στου Καρύππ
αντε νέφουμάραμε χασίσι»¹⁶

«το πρωί στο διοικητή, αμαν αμάν
και το βράδυ φυλακή»¹⁷

Συχνή είναι και η χρήση του συμπλεκτικού συνδέσμου «και» στην αρχή των στίχων:

«και ξεμπουκάρω απ' τον τεκέ»¹⁸

«και θα κάτσω στη γωνία»¹⁹

«και το λουλά μας πιάσανε»²⁰

3) Ομοιοκαταληξία

Η ομοιοκαταληξία είναι καθολικό φαινόμενο στη ρεμπέτικη ποίηση. Η φωνητική σύμπτωση των τελευταίων συλλαβών του στίχου προσδίδει ομοφωνία στις ομοιοκατάληκτες λέξεις, δημιουργώντας ηχητικό συμφυρμό και στο επίπεδο των νοημάτων. Ομοιοκαταληξία έχουμε:

α) μεταξύ ουσιαστικού και ουσιαστικού

- . χασίσι - ζήση
- . μπαγλαμάδες - λουλάδες
- . βαγόνα - στραώνα
- . τεκέ - αργιλέ
- . τζούρα - μαστούρα

β) μεταξύ ρήματος και ρήματος

- . φουμάρω - κορτετζάρω
- . σκάσανε - πιάσανε
- . μπαφιάσω - πιάσω

γ) μεταξύ ρήματος και ουσιαστικού

- . μπορούσα - Προύσα
- . πάρει - ταγάρι
- . παλαβή - βρει
- . κακομοίρα - πήρα
- . ντουμάνι - φτάνει

δ) μεταξύ επιθέτου και επιθέτου

16. Μουρμούρικο των αρχών του αιώνα, *στο ίδιο*, ό.π., σ. 128.

17. Δίσκος του 1936, - Βαμβακάρης, *στο ίδιο*, ό.π., σ. 140.

18. Δίσκος του 1934, - Δελιάς, *στο ίδιο*, ό.π., σ. 139.

19. Δίσκος του 1935, - Βαμβακάρης, *στο ίδιο*, ό.π., σ. 138.

20. *Στο ίδιο*

Νίκος Παπαχριστόπουλος

- . τεκετζής - χασικλής
- . σεβνταλής - μερακλής
- ε) μεταξύ επιθέτου και ουσιαστικού
 - . μπαγλαμάδες - ντερβισάδες
 - . τεκετζής - τουμπεκί
- στ) μεταξύ μετοχής και μετοχής
 - . μαστουριασμένοι - ξεχασμένοι
 - . ζαλισμένος - χαμένος
- ζ) μεταξύ ουσιαστικού και επιρρήματος
 - . μολόχα - πρώτα
 - . στόμα - ακόμα
 - . αλεπού - που και που

Οι ομοιοκαταληξίες αυτές παρουσιάζονται στο μεγαλύτερο ποσοστό γραμματικά ομόφωνες. Ο συνδυασμός ρήματος - ρήματος, ουσιαστικού - ουσιαστικού κλπ. συναντάται συχνότερα από τον συνδυασμό λέξεων προερχόμενες από διαφορετική γραμματική κατηγορία (ρήμα - ουσιαστικό, μετοχή - επίρρημα κλπ.). Δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο μία ηχητική ομοιομορφία, ένα είδος «άτεχνης» ομοιοκαταληξίας, που αντιπαράβαλλοντας λέξεις ηχητικά συνώνυμες ταυτίζει και το περιεχόμενό τους στη σημασιολογική τους διάσταση.

II. Αποκλίσεις στο σημασιολογικό επίπεδο

Στο σημασιολογικό επίπεδο, οι αποκλίσεις εμφανίζονται ως απροσδόκητες σχέσεις ανάμεσα στα διάφορα μέρη του λόγου. Οι συντακτικοί όροι συνδέονται με σχέσεις που υπερβαίνουν την λογική, επιτυγχάνοντας την μείωση νοηματικών αποστάσεων.²¹ Σημασιολογικές αποκλίσεις αποτελούν και τα ιδιόρρυθμα λεκτικά σχήματα που επινοεί ο ίδιος ο δημιουργός. Ειδικότερα:

1. Αποκλίσεις μεταξύ ρήματος και υποκειμένου:

- «κι αν η γκράβα μας γεμίσει
θα σε προτιμήσουμε»²²
- «μαύρο κελί και σκοτεινό,
μου `χεις κάτσει ντέρτι στο πλευρό»²³
- «θέλω και πενιά να κλαίει

21. Γ. Μπαμπινιώτης, *Θεωρητική Γλωσσολογία*, Αθήνα, 1992, σσ. 81-83.

22. Ανώνυμο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 133.

23. Μουρμούρικο, στο ίδιο, ό.π., σ. 132.

και τα ντέρτια μου να λέει»,²⁴

Το υποκείμενο και το ρήμα εμφανίζονται να συνδέουν καταστάσεις που είναι εκ φύσεως ασύνδετες. Η πενιά, που «κλαίει» και «λέει» τα ντέρτια προσλαμβάνει ανθρωπίνη διάσταση, ταυτίζεται με τον ποιητή σε τέτοιο σημείο, ώστε να αποτελεί συνέχεια των ιδιαίτερων ψυχικών του συναισθημάτων και μάλιστα άσχημων.

2) Αποκλίσεις μεταξύ ρήματος και αντικειμένου:

«κι έτσι σπάγανε μεράκι»,²⁵

«ζεβρακώσαμε δυο κάμερες»,²⁶

«κι όλους από τέσσερα χρονάκια μας φορτώσανε»,²⁷

«έσπαγα νταλκαδάκι»,²⁸

Φραστικά σχήματα αυτής της μορφής απαντώνται με μεγάλη συχνότητα και στην καθημερινή ομιλία γιατί αποτελούν στερεότυπες εκφράσεις.

3) Αποκλίσεις ανάμεσα στο ρήμα και τον ετερόπρωτο προσδιορισμό:

«και με τις όμορφες πενιές άναβα το τσιμπούκι»,²⁹

«μάγκικα θα ξεγυχήσω»,³⁰

«σ' αρέσει να κολλάς φωτιά στους ναργιλέδες»,³¹

«κι έτσι σπάγανε μεράκι»,³²

«ζεβρακώσαμε δυο κάμερες»,³³

«κι όλους από τέσσερα χρονάκια μας φορτώσανε»,³⁴

«έσπαγα νταλκαδάκι»,³⁵

24. Ανώνυμο πριν το 1920, στο ίδιο, ό.π., σ. 146.

25. Δίσκος του 1920, στο ίδιο, ό.π., σ. 153.

26. Ρούτσος - 1918, στο ίδιο, ό.π., σ. 133.

27. Δίσκος του 1932, - Τούντας, στο ίδιο, ό.π., σ. 133.

28. Δίσκος του 1931, Καρίπης, στο ίδιο, ό.π., σ. 136.

29. Μουρμούρικο 1920, στο ίδιο, ό.π., σ. 132.

30. Ρούτσος 1918, στο ίδιο, ό.π., σ. 133.

31. Δίσκος του 1932, - Τούντας, στο ίδιο, ό.π., σ. 133.

32. Δίσκος του 1931, - Καρίπης, στο ίδιο, ό.π., σ. 136.

33. Δίσκος του 1920, - Γιωβάν Τσαούς, στο ίδιο, ό.π. σ. 134.

34. Ρούτσος - 1918, στο ίδιο, ό.π., σ. 133.

35. Δίσκος του 1936, - Μπαγιαντέρας, στο ίδιο, ό.π., σ. 116.

Νίκος Παπαχριστόπουλος

Φραστικά σχήματα αυτής της μορφής απαντώνται με μεγάλη συχνότητα και στην καθημερινή τους ομιλία, γιατί αποτελούν στερεότυπες εκφράσεις.

4) Αποκλίσεις ανάμεσα στο ουσιαστικό και το επίθετο που το προσδιορίζει:

«τσίκα μαύρη, έξυπνη»
«γλυκιές πενιές»
«περήφανε αργιλέ μας»
«στις νύχτες τις αόρατες»

Ιδιότητες από έμψυχα όντα, κυρίως ανθρώπινες (έξυπνοι, περήφανος κλπ.) μεταβαίνουν σε άψυχα αντικείμενα (τσίκα, αργιλέ κλπ.).

5) Το Ρήμα

Το ρήμα αναδεικνύεται σε κυρίαρχη μορφή συντακτικής έκφρασης στα χασικλίδικα ρεμπέτικα. Σωρεία ρημάτων δημιουργούν συνεχείς προτάσεις, κύριες και δευτερεύουσες, που στο σημασιολογικό επίπεδο ερμηνεύονται ως ταχεία εναλλαγή ενεργειών.

«Πέντε μάγκες του Περαία πέρναγαν απ' τον τεκέ
κι ένας είπε απ' την παρέα πα να πιούμε ναργιλέ»³⁶
«κι αυτοί θα διατάζανε κάντε κι ένα τσιμπούκι
μάγκες να μαστουρώσουμε ν' ακούσουμε μπουζούκι»³⁷
«τα γκλοπ βαρούσαν δώδεκα και μεις μαστουρωμένοι
τρεις κάμες ξεβρακώσαμε και βγήκαμε χαμένοι»³⁸

Συχνή είναι η χρήση βουλητικών προτάσεων: (θέλω, μπορώ) να + ρήμα, ως ένδειξη θέλησης, επιθυμίας, δυνατότητας:

«τον θέλω νά 'ναι μερακλής
και ζόρικός και μπελαλής»³⁹
«θέλω μαστούρης να γενώ
να 'ρθω να 'μαι μαζί σου»⁴⁰

36. Ανώνυμο, στο ίδιο, ό.π., σ. 133.

37. Δίσκος του 1920, - Γιοθάν Τσαούς, στο ίδιο, ό.π., σ. 134.

38. Δίσκος του 1932, - Τούντας, στο ίδιο, ό.π., σ. 133.

39. Δίσκος του 1935, - Βαμβακάρης, στο ίδιο, ό.π., σ. 120.

40. Μουρμούρικο, στο ίδιο, ό.π., σ. 129.

«να ξεφύγω δεν μπορούσα
καθώς γύριζα απ' την Προύσα»⁴¹
«φέρτε μου να την φουμάρω
για να πάω να κορτεντσάρω»⁴²

Χαρακτηριστικός είναι και ο σχηματισμός ρήματος που παράγεται από ουσιαστικό: (πρεζάρω, κορτεντσάρω, νταλκαδιάζω, μαστουρώνω, σουγιαδιάζω, βολτατζάρω κλπ.).

6) Επανάληψη

Η επανάληψη δηλώνει την σταθερή επανεμφάνιση λέξεων (σημασιών) ή άλλων δομικών στοιχείων του λόγου (συντακτικά, μορφολογικά, φωνολογικά), που μένουν σταθερά σε ένα ποιητικό κείμενο. Ο παραλληλισμός μορφολογικών και σημασιολογικών στοιχείων συμβάλλει στην αποτύπωση των μηνυμάτων του ποιήματος στην μνήμη του ακροατή.⁴³ Επανάληψη παρατηρούμε και στο συντακτικό επίπεδο που ακολουθεί την ακόλουθη δομική διάταξη:

όνομα + και + όνομα
ρήμα + εμπρόθετος προσδιορισμός

όπως και στο ηχοφωνητικό επίπεδο με τη χρήση της ομοιοκαταληξίας:

-άμι, -άλι, -ίσι, -ήση, -άμι, -Αδη, -ίσι, -ίση

Ο μηχανισμός αυτός των συνεχών επαναλήψεων στα διαφορετικά επίπεδα του λόγου έχει εμφανή αισθητικά αποτελέσματα στη διαδικασία λήψης του μηνύματος από τον ακροατή.⁴⁴ Τραγούδια που αναφέρονται σε συγκεκριμένους τεκέδες και εμπεριέχουν στον τίτλο τους και το όνομα του τεκετζή, έχουν ως κοινό σημείο αναφοράς την εμφάνιση κοινών σημαινόμενων στους στίχους τους:

-Στου Μάνθου τον τεκέ:

«Μέσα στου Μάνθου τον τεκέ
πίνουν οι μάγκες ναργιλέ»⁴⁵

-Στου Ζαμπίκου τον τεκέ:

41. Δίσκος του 1925, - Στελλάκης, στο *ίδιο*, ό.π., σ. 134.

42. Ανώνυμο 1928, στο *ίδιο*, ό.π., σ. 135.

43. Γ. Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και λογοτεχνία*, Αθήνα, 1991, σσ. 265-269.

44. Μουρμούρικο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 129.

45. Ανώνυμο 1930, στο *ίδιο*, ό.π., σ. 132.

παρουσιάζονται με την μορφή διαλόγου και την εναλλαγή ερωτήσεων - απαντήσεων, που κρατούν το λόγο ζωντανό.

8) Φωνολογικές αλλοιώσεις

Στο φωνολογικό - μορφολογικό επίπεδο, εμφανίζεται μεγάλος αριθμός αλλοιωμένων λέξεων: αφεντάδες, ξουρίσαν, υπόγα, κεπαρίσι, να ποθάνεις, ντερβισάδες ή τας γυναίκες, στην κατάστασις, κατά σύμπτωσις κλπ. Παραποιημένες λέξεις και εκφράσεις της καθαρεύουσας αναδεικνύουν, ως ένα βαθμό, την διακωμώδηση και την τάση απεξάρτησης της ομάδας, από τους επίσημους γλωσσικούς καταναγκασμούς.

Για την πλήρη κατανόηση και ερμηνεία της ρεμπέτικης ποιητικής, απαιτείται η γνώση της αργκό,⁵³ η ετυμολογική και κοινωνιογλωσσική διερεύνηση των όρων και των συμβόλων που την απαρτίζουν και την αποκρυσταλλώνουν σε δεσμό. Η μελέτη της αργκό απαιτεί λεπτομερή έρευνα για την ανάδειξη των ειδικών σημασιών που αποδίδει η ρεμπέτικη κοινότητα στις υιοθετημένες, από την καθαρεύουσα και τα ξενόγλωσσα λεξιλόγια (ιδιαίτερα τα Τούρκικα), λέξεις, όπως και την χρήση νεολογισμών για την άμεση έκφραση των αναγκών της. Η μεθοδολογία που στηρίζεται αποκλειστικά στην ερμηνεία της μορφής των ποιημάτων και παραβλέπει το ειδικό τους περιεχόμενο δεν μπορεί να αναστήσει το περιεχόμενο και την σημασία των ρεμπέτικων τραγουδιών. Η γλωσσική ανάλυση αποκομμένη από τις κοινωνικές παραμέτρους που καθορίζουν τη λειτουργία του είδους, δεν επαρκεί να δώσει ικανοποιητικά συμπεράσματα, για τη φύση του ρεμπέτικου και των μηνυμάτων που εκπέμπει η γλώσσα του. Η γλώσσα πρέπει να εξεταστεί στη σχέση αλληλεπίδρασης των κοινωνικών και γλωσσικών υποσυστημάτων που συγκροτούν το συνολικό σημειακό σύστημα: «ρεμπέτικο τραγούδι».

53. Για την αργκό, βλ. Η. Πετρόπουλος, *Το Άγιο Χασισάκι*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, η ακατανόησις, σσ. 121-129. Π. Πικρός, *Τουμπεκί*, Αθήνα, 1927.