

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

Νικόλαος Παπαχριστόπουλος

Ρεμπέτικα Τραγούδια
Η σημειωτική ενός αντιφατικού λόγου

Διδακτορική διατριβή

Αθήνα 1999

Κ.Ε.Ε: 8310
Μ.Δ.: 11381



06 ΣΕΠ. 1999

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΑΣ

Νικόλαος Παπαχριστόπουλος

Ρεμπέτικα Τραγούδια
Η σημειωτική ενός αντιφατικού λόγου

Διδακτορική διατριβή

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:
Νεοκλής Σαρρής, Επιβλέπων Καθηγητής
Νικόλαος Κοταρίδης, Παντελής Λέκκας, Μέλη

Αθήνα 1999

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή: η κειμενικότητα της πράξης	5
2. Τα όρια της δημιουργίας	28
3. Η πρωταρχική δραστηριότητα. Ο λόγος για το γεγονός	48
4. Η δομική παγίδα	66
5. Η γλώσσα	106
6. Δραστηριότητες διαβίωσης	139
7. Η βία	173
8. Η αστυνομία	200
9. Ο θάνατος	233
Βιβλιογραφία	290

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: Η ΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΠΡΑΞΗΣ

Ο τίτλος της εργασίας αυτής εμπεριέχει μια διττή θεωρητική προοπτική: εισάγει τον όρο ρεμπέτικα τραγούδια ως έννοια, οριοθετώντας κατά συνέπεια μια συγκεκριμένη περιοχή έρευνας, ενώ παράλληλα επικαλείται μια μεθοδολογική βάση, τη λειτουργία των σημείων και της σημασίας ευρύτερα, ως το βασικό τρόπο προσέγγισης του αντικειμένου.

Οι συγκεκριμένες νοηματικές περιοχές, τα ρεμπέτικα τραγούδια και η σημειωτική, ανακαλούν ένα γενικευμένο και αντιφατικό περιεχόμενο αναφοράς, τόσο ως προς τον τρόπο χρήσης τους όσο και ως προς τον μεταξύ τους συσχετισμό. Το αντικείμενο όπως και ο τρόπος προσέγγισής του δε συνιστούν δύο ολοκληρωμένες και ευδιάκριτες ενότητες, διαρθρωμένες κατά τρόπο αυτονόητο. Αντίθετα, σε σχέση με τον τρόπο χρήσης τους αντανakλούν ιδεολογικές διαθέσεις, αποκρυσταλλώνοντας στους μεταξύ τους συσχετισμούς μια αναγκαστική αδράνεια, μια ανικανότητα του ομιλητή να μιλήσει με ασφάλεια για το ίδιο το γεγονός που διαπραγματεύεται.

Η μοναδικότητα του αντικειμένου, η αντιστοιχία μορφής και σημασίας, η απλουστευτική σύνδεση αυτού που φαίνεται και αυτού που εννοείται, υπερβαίνει την απλή διάθεση ενός βλέμματος που στέκεται στα φαινόμενα. Το βλέμμα ξεπερνά το νόημα, ζητάει κάτι παραπάνω: όχι μόνο αυτό που δε φαίνεται αλλά μια διαφορετική θέαση του εμφανούς.¹

1. «Είναι η επιθυμία μου να δω παραπάνω, να αποκηρύξω και να διασχίσω τα προσωρινά μου όρια, η οποία με παρακινεί να θέσω υπό αμφισβήτηση αυτό που έχω μόλις δει και να το κρατήσω σαν ένα παραπλανητικό σκηνικό.... Μέσα στο απαιτητικό βλέμμα υπάρχει μια ολόκληρη κριτική των πρώτων δεδομένων της όρασης. Αυτή η κριτική

Στην περίπτωση των όρων ρεμπέτικα και ρεμπέτικο τραγούδι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα τέτοιο βλέμμα.² Οι έννοιες αυτές, ως αποκρυσταλλωμένες περιοχές νοημάτων, υπονομεύονται πρώτα από όλα από τους ίδιους τους φερόμενους ως δημιουργούς τους. Τα υποκείμενα που εμπλέκονται στη διαμόρφωση και την καθιέρωση των συγκεκριμένων εννοιών, ανακαλώντας έναν ορισμένο τύπο υλικής διαβίωσης, φαίνεται να εισπράττουν, χωρίς την άμεση επιδίωξή τους, μια ειδική ονοματοθετική κατηγοριοποίηση: ρεμπέτικος τρόπος ζωής. Οι ίδιοι, τα διαντιδρώντα υποκείμενα, έχουν κατασκευάσει ένα πλήθος παράλληλων εννοιών, όπως μάγκας, κουρμπέτι, νταής, νταβατζιλίκι, μόρτης, αλανιάρης κλπ., έννοιες σαφώς πιο λειτουργικές για τον προσδιορισμό μιας κατάστασης, αλλά παράλληλα θολές για τον ακριβή νοηματικό της εγκλεισμό.

Με την ονομασία ρεμπέτικο ανακαλούμε ένα σύστημα πολλαπλών προσδιορισμών. Αρχικά, ένα συγκεκριμένο σώμα τραγουδιών που διαθέτει

δεν μπορεί παρά να ανατρέξει στις διάφορες μορφές του λόγου: ... ο ποιητικός λόγος αναζητά να μεταθέσει το ορατό φαινόμενο σε μια καινούργια ουσία, αφού το να μιλάς, το να ονομάζεις τα πράγματα, τείνει να επιμηκύνει (αν όχι να περατώνει) το έργο της διασφάλισης, το οποίο μέσα στο βλέμμα μένει πάντα ημιτελές και προσωρινό». J. Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, σσ. 15-16.

2. «Το βλέμμα μας παρασύρεται από το ιλιγγιώδες κενό που διαγράφεται στο θελκτικό αντικείμενο. Ένα άπειρο σχηματίζεται, καταβροχθίζοντας το πραγματικό αντικείμενο από το οποίο έχει γίνει αισθητό. Στην πραγματικότητα, αν το θελκτικό αντικείμενο ανακαλεί την παραίτηση της θέλησής μας, είναι γιατί το ίδιο είναι εκμηδενισμένο από την απουσία την οποία έχει προκαλέσει. Αυτή η παράξενη δύναμη οφείλεται κατά κάποιο τρόπο σε μια έλλειψη, σε μια ανεπάρκεια από την πλευρά του αντικειμένου: αντί να μας κρατήσει, αφήνεται να διαφύγει σε μια φαντασιακή προοπτική και σε μια σκοτεινή διάσταση. Αλλά τα αντικείμενα δεν μπορούν να εμφανιστούν ανεπαρκή, παρά ως απάντηση σε μια απαίτηση του βλέμματός μας, το οποίο αφυπνισμένο στην επιθυμία από μια υπαινικτική παρουσία και μη βρίσκοντας μέσα στο ορατό πράγμα τη χρήση όλων των ενεργειών του, περνά και χάνεται σ' ένα μηδενικό χώρο προς ένα επέκεινα χωρίς επιστροφή». *Αυτόθι*, σσ. 10-11.

μεταξύ των άλλων ευδιάκριτα μορφολογικά χαρακτηριστικά. Τα χαρακτηριστικά αυτά τα κάνουν να ξεχωρίζουν από άλλα είδη τραγουδιών και δικαιολογούν την ειδική τους ονομασία. Έτσι, αναφερόμαστε σε μια συγκεκριμένη ποιητική γλώσσα, μια συγκεκριμένη μουσική φόρμα, σ' ένα δεδομένο τρόπο σύνθεσης και εκτέλεσης, σε ένα χαρακτηριστικό τρόπο εκφοράς, στη χρήση ορισμένων μουσικών οργάνων και εν γένει στον ειδικό εκείνο σχεδιασμό που επιβάλλει στο όλο εγχείρημα την εναρμόνιση των επιμέρους πρακτικών για την επιδίωξη μιας αισθητικής αυτοτέλειας.

Από την άλλη, ο όρος μας παραπέμπει σε ένα πλέγμα δραστηριοτήτων που συνδέονται με το ίδιο το αισθητικό γεγονός και διευρύνουν τις νοηματικές του συνάψεις: ο χορός, που συνοδεύει το τραγούδι ως τρόπος εκδήλωσης της εκάστοτε συναισθηματικής κατάστασης του υποκειμένου, ο τόπος και ο τρόπος διάδοσής του, ο συνοδευτικός ή υποβοηθητικός ρόλος του τραγουδιού σε άλλες δραστηριότητες κλπ.

Εκείνο όμως που καθορίζει και την ιδιαίτερη νοηματική χροιά του όρου δεν είναι τίποτε άλλο παρά οι κοινωνικές συνθήκες που ανακαλεί, οι προϋποθέσεις δηλαδή και οι δυνατότητες της παραγωγής και της διάδοσής του. Μέσα σε αυτές διαμορφώνεται η έννοια του υποκειμένου, το οποίο φέρεται να ενστερνίζεται συνειδητά ή εν αγνοία του ένα συγκεκριμένο τρόπο ζωής, αρκετά ευδιάκριτο κατά πολλούς ώστε να του αποδοθεί ο χαρακτηρισμός του ρεμπέτη.

Με τη συγκεκριμένη εργασία δε στοχεύουμε στην αποκάλυψη των στοιχείων που επιβεβαιώνουν ή διαψεύδουν κάποιες από τις πλευρές του φαινομένου. Πέρα από τον καθαγιασμό του μοναδικού, του σημαντικού, του καθοριστικού εκείνου γεγονότος που θα αξιώσει το χαρακτήρα της ιστορικής ανακάλυψης, αποβλέποντας στο να ενδυναμώσει ή να διαλύσει μυθολογίες και συσχετισμούς για ένα χώρο, θα επιμείνουμε στις δυσλειτουργικές και αντιφατικές προεκτάσεις των στοιχείων που συγκροτούν αυτό που ονομάζουμε ρεμπέτικα τραγούδια, αναδεικνύοντας

κάθε φορά την αδυναμία του λόγου να μιλήσει για τα ίδια τα πράγματα. Υπερβαίνοντας δηλαδή την ανάδειξη του καθοριστικού, του ουσιαστικού ή του δεσπόζοντος και επιμένοντας στον τρόπο που αλληλοδιαρθρώνονται τα επιμέρους, συγκροτώντας διαβαθμίσεις ή αμοιβαίες συνεμφανίσεις, θα εστιαστούμε κυρίως στον τρόπο που λειτουργούν τα ίδια τα πράγματα στο εσωτερικό τους ως συστήματα σχέσεων, αλλά και στη δυνατότητα πρόσληψής τους ως νοήματα που πηγάζουν αλλά και παραπέμπουν σε μια περαιτέρω επεξεργασία.

Μια τέτοιου τύπου ανάλυση παραπέμπει στο λόγο για το γεγονός, είτε πρόκειται για μια συνειδητή κίνηση του υποκειμένου που εκθέτει τη δράση του είτε καθώς προκύπτει ως λανθάνουσα εκδίπλωση των επιμέρους πρακτικών που τον καθορίζουν και διαγράφουν τις συνθήκες εκφοράς του. Πέρα από τις σαφείς και οριοθετημένες περιοχές εμφάνισης του αντικειμένου, αλλά και υπονομεύοντας την αποκλειστική διαμεσολάβηση μιας καθολικής μεθοδολογικής αρχής, μπορούμε να θέσουμε το θέμα του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια και των αντιφάσεων που αυτός ανασύρει. Το μεμονωμένο ποίημα, οι κοινοί θεματικοί άξονες μιας αφήγησης, η βιογραφία, η λεκτική διαμάχη κλπ., αποτελούν μορφές μιας κειμενικής πραγματικότητας που διέρχεται από το λόγο και συνδέεται άμεσα με τις δραστηριότητες που ανακαλεί. Προσλαμβάνοντας τις δραστηριότητες αυτές ως μέρος ενός ευρύτερου *κειμένου*, κοινωνικά προσδιορισμένου, που τις υπερβαίνει και επιτρέπει την εγγραφή τους ως λόγο, μπορούμε να αναδείξουμε τη λειτουργία των κειμενικών ενδείξεων ως σημεία: ως ειδικές λειτουργικές πρακτικές, προορισμένες να σημαίνουν ή να μην σημαίνουν κάτι για τους φορείς του λόγου, αλλά και για αυτούς που εμπλέκονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην ερμηνεία του.

Ο λόγος του υποκειμένου στα ρεμπέτικα τραγούδια παραπέμπει σε ένα *Κείμενο*. Κείμενο που σύμφωνα με τον Ζ. Ντεριντά δε συνδέεται αποκλειστικά με την ιδέα της γραμματικής μεταφοράς μιας πράξης μέσω

της γραφής της, αλλά αποτελεί την ουσία της εγγραφής μιας δραστηριότητας.³ Κείμενο που δεν αποτελεί το μοναδικό προϊόν ανάλυσης ενός σημειωτικού συστήματος, καθώς οι δραστηριότητες που εγγράφονται σε αυτό υπερβαίνουν χωρικά αλλά και χρονικά την ιδιότητά του να σημαίνει⁴. Κείμενο που συνδέεται κυρίως με μια δυνατότητα παραγωγής παρά με την ικανότητα του να αναπαριστά.⁵

Έτσι, η έννοια του κειμένου αποκτά μια διακειμενική διάσταση: δεν περιορίζει το υπό μελέτη αντικείμενο, τη διάρθρωση δηλαδή του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια, σε ένα κλειστό πεδίο εμφάνισης γραπτών ή προφορικών σημείων που τείνουν να σκιαγραφούν συγκεκριμένους φορείς του λόγου. Στα πλαίσια του κειμένου αυτού, ο λόγος υπερβαίνει τόσο τη λογοτεχνική του διάσταση, ως πραγμάτωση μιας δεδομένης ποιητικής φόρμας και σημασίας, όσο και την προφορική του λειτουργικότητα, ως

3. Στον ορίζοντα αυτό, η έννοια της γραφής επαναπροσδιορίζεται ως πρακτική: «Τείνουμε τώρα να αποκαλέσουμε «γραφή» όλα αυτά και άλλα πράγματα: για να υποδηλώσουμε όχι μόνο τις φυσικές χειρονομίες της γραμματικής, εικονογραφικής ή ιδεογραφικής εγγραφής, αλλά επίσης την ολότητα εκείνου που την καθιστά δυνατή. Κατόπιν, πέρα από τη σημαίνουσα όψη, για να υποδηλώσουμε την ίδια τη σημαίνουσα όψη, και ως εκ τούτου ό,τι μπορεί να δώσει αφορμή για μια εγγραφή εν γένει, άσχετα αν είναι ή δεν είναι εγγραφή γραμμάτων και μάλιστα άσχετα από το αν αυτό που κατανέμει μέσα στο χρόνο είναι ξένο στην τάξη της φωνής: κινηματογράφος και χορογραφία, βέβαια, αλλά επίσης ζωγραφική, μουσική, γλυπτική «γραφή» κλπ. Θα μπορούσαμε ακόμα να μιλήσουμε για μιαν αθλητική γραφή, και ακόμα πιο σίγουρα, αν αναλογιστούμε τις τεχνικές που κυριαρχούν σήμερα σε αυτούς τους τομείς, για στρατιωτική ή πολιτική γραφή». Ζ. Ντεριντά, *Περί Γραμματολογίας*, Αθήνα, Γνώση, 1986, σ. 24
4. «Όλα τούτα χρειάζονται για να περιγράψουμε όχι μόνο το σύστημα σημείωσης, που δευτερευόντως προσκολλάται σε αυτές τις δραστηριότητες, αλλά την ουσία και το περιεχόμενο αυτών των ιδίων των δραστηριοτήτων». *Αυτόθι*, σ.24.
5. Βλ. και G. Rosolato για το έργο τέχνης που δεν περιορίζεται στο να σημαίνει. G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, σ. 139.

προθετικότητα του ομιλούντος υποκειμένου. Ως λόγος-παράγωγο ενός πρωταρχικού, ενός γενικού κειμένου, που του επιτρέπει να συγκροτηθεί ως τέτοιος,⁶ υπονομεύει κάθε μονοδιάστατη απόδοση των σημείων από τα οποία διέρχεται, ανάγει την ίδια την έννοια του κειμένου σε μια ιδανική διαδικασία: του προσφέρει τη δυνατότητα επανεγγραφής.⁷

Ο λόγος στα ρεμπέτικα τραγούδια παραπέμπει σε μια τέτοια μορφή κειμένου. Ανασύρει μια αμφίσημη λειτουργικότητα των εννοιών, τόσο για τους φορείς της ίδιας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, όσο και για ένα ευρύτερο σώμα αναγνωστών-διαντιδρώντων υποκειμένων κατά τη διαδικασία ανάδειξης των νοημάτων του.⁸ Στον κειμενικό αυτό ορίζοντα, ο

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

7. Πρόκειται στην ουσία για μια πράξη δημιουργίας μέσω του κειμένου αυτού. Για να γίνει κατανοητή αυτή η διάσταση θα χρησιμοποιήσουμε τη διάκριση του P. Μπαρτ ανάμεσα στο *texte lisible* και το *texte scriptible*. Το *texte lisible* είναι αυτό που μπορεί να διαβαστεί αλλά όχι να γραφεί. Αντίθετα, το *texte scriptible* είναι αυτό που κάνει τον αναγνώστη όχι έναν καταναλωτή αλλά παραγωγό του κειμένου που «διαβάζει». Η ετερότητά τους αναγγέλλεται μέσω του θεωρητικού σχήματος παραγωγή - παραγόμενο προϊόν. Το *texte scriptible* είναι από τη φύση του παραγωγικό. Καταργεί κάθε εκ των προτέρων κριτική, καθώς το ίδιο είναι μία διαδικασία παραγωγής και όχι ένα προϊόν της διαδικασίας αυτής, διαδικασία που στην ουσία καταγράφεται μέσω μιας κίνησης επανεγγραφής του. Και οι δύο προοπτικές συνδέονται αναπόσπαστα με μια απόπειρα ερμηνείας. Η ερμηνεία όμως ενός κειμένου, όπως υιοθετείται στη συγκεκριμένη περίπτωση, θεσπίζει ένα σύμπλεγμα κινήσεων και όχι μια στατική τοποθέτηση. Η πολλαπλότητα αυτή μας παραπέμπει σε ένα κείμενο ιδανικό, που κυριεύεται από ένα συνεχές δίκτυο εισόδων και εξόδων, που αντιστοιχεί περισσότερο σε ένα γαλαξία σημαίνοντων παρά σε μια δομή σημαινομένων. Βλ. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, σσ. 9-12.

8. «Η ερμηνεία ενός κειμένου δεν μπορεί να είναι παρά η απόπειρα να προτείνουμε ένα άλλο κείμενο, ισοδύναμο αλλά πιο ικανοποιητικό για οποιονδήποτε λόγο. Μια ανάγνωση εμπεριέχει πάντα, σαν μια ομίχλη που την περικυκλώνει, τις ακαθόριστες

λόγος του υποκειμένου υπονομεύει κατά κάποιο τρόπο την αυτοτέλεια της πράξης, ενώ παράλληλα διασαλεύει κάθε προσπάθεια σταθερής λεκτικής απόδοσής της.⁹ Έτσι, η σημειωτική, ως μεθοδολογική αρχή των σημείων, όπως και η έννοια της ιστορικής πραγματικότητας στην οποία παραπέμπει η εκδήλωση της πράξης, μπορούν να επαναδιαπραγματευτούν ως εννοιολογικές κατηγορίες.

Σε ένα πρώτο βαθμό, η έννοια της σημειωτικής όπως την υιοθετούμε στη συγκεκριμένη εργασία είναι αρκετά απομακρυσμένη από την έννοια του σημείου ως απλή διάρθρωση σημαίνοντος και σημαινόμενου.¹⁰ Μια τέτοια πρόσληψη του σημείου, η οποία εστιάζεται σύμφωνα με τον Ζ. Ντεριντά στη λειτουργία ενός ορισμένου τύπου γραφής, την ομιλία ή αλλιώς τη φωνητική γραφή, παραβλέπει όλη τη διαδικασία που προϋπάρχει

αλλά σιωπηρές πιθανότητες ερμηνείας.» Oc. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* Paris, Seuil, 1969, σσ. 202-203. Βλ. και G. Poulet για τη «συνύπαρξη» στην πράξη της γραφής τόσο του συγγραφέα όσο και του αναγνώστη. G. Poulet, *La conscience critique*, Paris, Corti, 1971, σ. 9. Βλ. και H. Meschonnic για την έννοια του ρυθμού, ο οποίος, ως «σύνθεση» της ανάγνωσης και της γραφής, αναδιαμορφώνει τη σχέση αναγνώστη-συγγραφέα στο εσωτερικό του ποιητικού κειμένου. H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, σσ. 165-168 και *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, σσ. 178, 213.

9. Βλ. Ζ. Λακάν για τις έννοιες *littérature* και *lituraterre*, στο J. Lacan, *Lituraterre*, στο Ornica(41), 1987, σσ. 5-13. Ο αναγραμματισμός της λέξης *littérature* σε *lituraterre*, η οποία εμπεριέχει τη λατινική λέξη *litura* (σκουπίδι), παραπέμπει στο συσχετισμό του Τζ. Τζόους μεταξύ *letter* και *litter* (σκουπίδι). Σύμφωνα με τον Ζ. Α. Μιλλέρ, ο αναγραμματισμός αυτός των λέξεων από τον Λακάν συνίσταται στην αναμόρφωση της λογοτεχνίας, καθώς «διαλύει το προσποιητό, τα θέλγητρα τα φαντασιακά, τα θέλγητρα του νοήματος, και αναδεικνύει στον πυρήνα της το σκληρό πραγματικό, που βρίσκεται σαν φυλακισμένο στην κατηγορία του ανέφικτου.» J. A. Miller, «Ασυνείδητο μη αναγνώσιμο», *Η Ψυχανάλυση*, 3(1998), σ. 39.

10. Βλ. F. De Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1979, σσ. 99-101.



της πράξης της σημείωσης.¹¹ Η διαδικασία αυτή, που ανακαλεί το «σημειωτικό», όπως το ορίζει η Τζ. Κρίστεβα, παραπέμπει στην έννοια της σημειωτικής χώρας, σε μια περιοχή του λόγου που δεν τίθεται ποτέ οριστικά.¹² Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της σημειωτικής, σύμφωνα με τη Τζ. Κρίστεβα, αποτελεί ένα μέρος της διαδικασίας της σημείωσης: μιας διαδικασίας πολύ πιο διευρυμένης από τη διάσταση του «σημειωτικού» που εμπεριέχεται σε αυτή:

Ο όρος "σημειωτικό" προσφέρεται σαν ένα μέρος μιας διαδικασίας πιο διευρυμένης που τον εμπεριέχει και η οποία είναι η πρόβαση της σημείωσης. Η ετυμολογική συγγένεια των όρων σημειωτικό (sémiotique), συμβολικό (symbolique) και σημείωση (signifiance) φανερώνει αυτή τη διαφοροποιημένη ενότητα, η οποία σε τελική ανάλυση είναι αυτή της πρόβασης του υποκειμένου. Το σημειωτικό είναι λοιπόν ένας τρόπος της πρόβασης της σημείωσης, εν όψει του υποκειμένου που τίθεται (αλλά ως απόν) από το συμβολικό.¹³

11. Βλ. Ζ. Ντερριντά, *Περί Γραμματολογίας*, ό.π., σ. 58.

12. Η Τζ. Κρίστεβα διαμορφώνει την προβληματική της αναφορικά με τις διαστάσεις της σημειωτικής, γύρω από την έννοια της χώρας, όπως την εισάγει ο Πλάτων στον *Τίμαιο*, και όπως την επαναδιαπραγματεύεται ο Ζ. Ντερριντά στο *Positions*. Σύμφωνα με την Τζ. Κρίστεβα, η σημειωτική χώρα αποδίδει μια «προσωρινή διάρθρωση», μια κίνηση που αποτελείται από βήματα και εφήμερες στάσεις. Η χώρα αυτή, υπερβαίνει τη χωρικότητα και τη χρονικότητα, προηγείται του προφανούς και του αληθοφανούς. Ο λόγος, βαδίζει απέναντί της, στηρίζεται πάνω της και την ίδια στιγμή την απωθεί, αφού η ίδια δεν τίθεται ποτέ οριστικά. Θα μπορούσαμε να την τοποθετήσουμε, να της αποδώσουμε μια τυπολογία αλλά όχι να την ανάγουμε σε αξίωμα: «Χωρίς να είναι ακόμα μία θέση που αναπαριστά κάτι για κάποιον, δηλαδή χωρίς να είναι ένα σημείο, η χώρα δεν είναι πια μια θέση που αναπαριστά κάποιον για μια άλλη θέση, δηλαδή δεν είναι ακόμα ένα σημαίνον, αλλά γεννιέται εν όψει μιας τέτοιας σημαίνουσας θέσης.» J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, σσ. 23-24.

13. *Αυτόθι*, σ. 40.

Έτσι, ο όρος *σημειωτική* αποδίδει αυτή τη λειτουργική που προηγείται χρονικά αλλά και λογικά της σύστασης του συμβολικού, όπως και του υποκειμένου. Εστιάζεται στο χώρο του προ-νοήματος, πριν αυτό δηλαδή τεθεί στη γλώσσα ως λογική και κοινωνική απαίτηση, πριν ενταχθεί σε ένα σύστημα αντιθετικών ή εξισωτικών προσδιορισμών που συστήνουν σταδιακά την έννοια του υποκειμένου.¹⁴

Η γλώσσα είναι το κοινωνικό προϊόν που βρίσκεται «κατατεθειμένο στον εγκέφαλο του καθενός».¹⁵ Με τις εκάστοτε οντολογικές της υποδηλώσεις, ως γλώσσα που *θέτει* το υποκείμενο στην κοινωνική του διάσταση, οδηγεί στον εγκλεισμό των νοηματικών αντιλήψεων του υποκειμένου σε έναν ορίζοντα περιορισμένο αλλά και ταυτόχρονα μη συνεχή ως προς την απόδοση των σημείων της. Ο φορέας του λόγου, ως φορέας ενός λόγου επινοημένου, έρχεται συχνά σε αντίφαση μεταξύ της αναμενόμενης ακολουθίας σημαίνοντος και σημαινόμενου ως κοινωνικής επιταγής και της προσωπικής του προ-συνειδητής επεξεργασίας της διάστασης αυτής.

Έτσι, ενώ στο επίπεδο της γλώσσας, ως σημειακής πρακτικής, ο λόγος του υποκειμένου φέρεται να μην καταργεί κάποιες διακριτές νοηματικές ενότητες με βάση τις οποίες το υποκείμενο οργανώνει τη σκέψη του σε διχοτομικούς άξονες (π.χ. οι έννοιες *μάγκας* και *αστυνόμος* για το χώρο του ρεμπέτικου), η διχοτομική αυτή ταξινόμηση καταργείται σε ένα προεγνωσιολογικό επίπεδο, πριν δηλαδή την αναγωγή τους σε κοινωνικά

14. «Όλες αυτές οι διαδικασίες και οι σχέσεις, προ-σημείο και προ-σύνταξη, μόλις τελευταία τοποθετούνται σε μια γενετική οπτική, ως προηγούμενα και απαραίτητα για την πρόσκτηση της γλώσσας με την οποία δεν συγχέονται. Κι όμως, αν η θεωρία μπορεί έτσι να τα "τοποθετεί" διαχρονικά στην πρόβαση της θέσμησης του υποκειμένου είναι γιατί λειτουργούν συγχρονικά μέσα στην πρόβαση της σημείωσης του ίδιου του υποκειμένου, δηλαδή του υποκειμένου της *cogitatio*.» *Αυτόθι*, σ. 28.

διαχειρίσιμους γλωσσικούς όρους. Έτσι, ενώ στη συγκρότηση του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια η γλωσσική εκφορά του όρου αστυνόμος, ως κοινωνική επιταγή, παραπέμπει πάντα σε μια δεδομένη ιδιότητα ενός προσώπου, στο επίπεδο της προγλωσσικής του διαχείρισης, στο χώρο εκδίπλωσης της ατομικής προθετικότητας του υποκειμένου, ο όρος ανακαλεί αποκλειστικά την προσωπική του επιδίωξη.

Η έννοια της σημειωτικής στη συγκεκριμένη εργασία ανακαλεί αυτήν την προοπτική: τη δυνατότητα ανάδειξης του τρόπου με τον οποίο οι προ-συνειδητές νοητικές δομές των φορέων του λόγου στον ανακαλούμενο χώρο αποκτούν μια συγκεκριμένη γλωσσική υπόσταση. Εστιαζόμενοι στο χώρο της προγλωσσικής ρίζας του νοήματος, στο χώρο όπου οι κοινωνικές παράμετροι δεν έχουν πάρει ακόμα τη μορφή των κοινωνιογλωσσολογικών καταναγκασμών, μπορούμε να επιμείνουμε στις αντιφάσεις που γεννά η μεταφορά στο λόγο κάθε διάστασης της προθετικότητας των υποκειμένων.¹⁶

Σε έναν πρώτο βαθμό, η διάσταση αυτή της σημειωτικής μας επιτρέπει να επαναδιαπραγματευτούμε την έννοια και τη λειτουργία του ποιητικού λόγου, την κατεξοχήν μορφή λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια. Καθώς η διάσταση αυτή δεν εκθειάζει μόνο το επίπεδο της εκφοράς του λόγου, καθώς δεν ταυτίζεται με την ανάδειξη ενός και μοναδικού συστήματος απόδοσης της σκέψης, μας ωθεί στην πρόσληψη της ποιητικής

15. F. De Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, ό.π., σ. 55.

16. Ο χώρος αυτός της προέννοιας ανακαλεί την έννοια της *αρχι-γραφής* του Ζ. Ντερριντά, η οποία, ως χρονική και διαλογική υπέρβαση κάθε γραφικής ή φωνητικής υπόστασης, ως αρχι-σύνθεση και προϋπόθεση κάθε γλωσσολογικού συστήματος, δεν μπορεί να τεθεί ως αντικείμενο μέσα στο πεδίο του. Βλ. σχετικά J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, σ. 399 και *Περί Γραμματολογίας*, ό.π., σσ. 107-108. Βλ. επίσης R. Gasche, *Le tain du miroir. Derrida, et la philosophie de la réflexion*, Paris, Galilée, 1995.

γλώσσας όπως την παρουσιάζει η Τζ. Κρίστεβα: σαν ένα ημιτελές σύνολο, σαν ένα σύνολο υλοποιήσιμων πιθανοτήτων:

Η ποιητική γλώσσα παρουσιάζεται ως ένα *δυνητικό άπειρο* (*infinité potentielle*): το ατελές σύνολο [της ποιητικής γλώσσας] θεωρείται ως σύνολο υλοποιήσιμων πιθανοτήτων. Καθεμία από αυτές τις πιθανότητες είναι υλοποιήσιμη ξεχωριστά, αλλά όλες μαζί δεν είναι υλοποιήσιμες.¹⁷

Στον άξονα αυτό, η ποιητική γλώσσα διαγράφει μια διαλεκτική σχέση μεταξύ των γλωσσικών κανόνων που διέπουν τη συγκρότησή της, τον κώδικα δηλαδή που καθορίζει τις σημασίες της και την ατομική προθετικότητα του φορέα του λόγου.¹⁸

17. J. Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, σ. 119.

Στην περίπτωση αυτή βέβαια, το έργο της σημειωτικής συνίσταται στο: «να προσπαθήσει να διαβάσει το πεπερασμένο σε σχέση με ένα άπειρο, ανιχνεύοντας μια σημασιодότηση, η οποία θα προέκυπτε από τους τρόπους σύναψης μέσα στο διατεταγμένο σύστημα της ποιητικής γλώσσας. Η περιγραφή της σημαίνουσας λειτουργίας της ποιητικής γλώσσας είναι η περιγραφή του μηχανισμού των συνάψεων εντός ενός δυνητικού απείρου.» *Αυτόθι*.

18. «Η ποιητική γλώσσα είναι μια αδιαχώριστη δυάδα του νόμου (αυτού του συνήθους λόγου) και της κατάλυσης του (ιδιάζουσα του ποιητικού κειμένου) και αυτή η αδιαχώριστη συνύπαρξη του «+» και του «-» είναι η *συστατική συμπληρωματικότητα* της ποιητικής γλώσσας, μια συμπληρωματικότητα που προβάλλει σε όλα τα επίπεδα των μη μονολογικών κειμενικών αρθρώσεων... Μια τέτοια πρόσληψη της ποιητικής γλώσσας προϋποθέτει την αντικατάσταση της έννοιας του γλωσσικού νόμου με εκείνη της γλωσσολογικής τάξης, κατά τρόπο ώστε η γλώσσα να μην θεωρείται ένας μηχανισμός διαχειρισμός υπό ορισμένες αρχές (οι οποίες τίθενται εκ των προτέρων σύμφωνα με κάποιες περιορισμένες χρήσεις του κώδικα), αλλά όπως ένας οργανισμός, του οποίου τα συμπληρωματικά μέρη είναι αλληλοεξαρτώμενα και προΐστανται διαδοχικά στις διάφορες συνθήκες χρήσης, χωρίς ωστόσο να

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

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

Το σώμα των κειμένων αυτών παραπέμπει σε ένα *κείμενο*, τόσο ως προς τη συνολική του εμφάνιση και λειτουργία όσο και ως προς τα πλαίσια εκδίπλωσης του κάθε ποιήματος-κειμένου. Ως *κείμενο* στο σύνολό του, επιδέχεται τον ίδιο χαρακτηρισμό, *ρεμπέτικο τραγούδι* και υπάγεται στις εξισωτικές ή αντιθετικές σχέσεις του είδους με ανάλογες μορφές έκφρασης. Το *κείμενο* όμως αυτό αποτελείται από ένα σώμα επιμέρους κειμένων, τα *ρεμπέτικα τραγούδια*, που αποδίδονται σε ατομικούς δημιουργούς και το

απαλλάσσονται από τις ιδιαιτερότητες που οφείλονται στη συνάφειά τους με τον ολικό κώδικα.». Αυτόθι, σ. 118.

καθένα ξεχωριστά υπακούει στη δική του λεκτική οργάνωση και νοηματική πρακτική.

Στο βαθμό που καταγράφουν μια εμπειρία, η επεξεργασία τους αποτελεί ένα κριτήριο προσέγγισης της εμπειρίας αυτής. Μπορούν έτσι να θεωρηθούν ως μαρτυρίες σε σχέση με την εμπειρία για την οποία καλούνται να μιλήσουν, ως κείμενα, τα οποία έχουν τη δυνατότητα να «μαρτυρήσουν» γι αυτό που συστήνονται. Και η έννοια της μαρτυρίας μας απασχολεί ως χρηστικό εργαλείο στην προοπτική που διαγράφει γι αυτή ο Μ. Φουκώ: στη μεταμόρφωσή της σε μνημείο.¹⁹ Ένα μεθοδολογικό εργαλείο μέσω του οποίου δεν αναζητούμε την ανασύσταση του χαρακτήρα της ιστορικής συγκυρίας στην οποία μας παραπέμπει, αλλά ούτε και τον ορισμό μιας κατάστασης, τη διατύπωση μιας συνέχειας, ή τον εμπλουτισμό και τη διαλεύκανση της εμπειρίας. Οι κατηγορίες αυτές συνδέονται αναπόσπαστα με διχοτομικά σχήματα του τύπου *αλήθεια-ψέμα*, *αυθεντικό-μη αυθεντικό*, *επαρκές-μη επαρκές* κ.λ.π., κατηγορίες που προσεγγίζουν τη μαρτυρία ως διατυπωμένο σώμα γραπτών, ακουστικών, οπτικών νοημάτων, ικανών να πετύχουν τη δικαίωση της μνήμης ως συλλογικής κατηγορίας της σκέψης.

Η υπέρβαση αυτής της δυιστικής αντίληψης μας οδηγεί στην αντιμετώπιση των εν λόγω μαρτυριών ως ένα τεκμήριο σχέσεων, πάνω στις οποίες επενδύεται το ερώτημα *τι θέλουν να πουν*. Έτσι, επιδιώκουμε

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

ουσιαστικά μία κίνηση τεμαχισμού και αναδιανομής τους, μια προσπάθεια υπέρβασης ενός συνολικά δομημένου είναι, διασπώντας την ίδια την έννοια της δομής ενός κειμενικού όλου.²⁰

Στο πλαίσιο αυτής της προβληματικής, το σώμα των μαρτυριών δεν αποτελεί ένα αδιαφοροποίητο σώμα - μνημείο, πάνω στο οποίο εφαρμόζουμε ερμηνευτικά σχήματα για να αναδείξουμε την ολότητά τους. Αποτελείται από επιμέρους μονάδες, από ξεχωριστές μαρτυρίες, που μόνο στον αμοιβαίο τους συσχετισμό μπορούν να συγκροτήσουν ένα ολικό σώμα μαρτυριών, αναδεικνύοντας έτσι όρια των μεταξύ τους σχέσεων, τις ετερότητές τους ή τους ενοποιητικούς μηχανισμούς που τις κάνει να αναγιγνώσκονται ως ένα μοναδικό σύνολο υπό τον όρο *ρεμπέτικα τραγούδια*. Έτσι, δεν ελέγχεται ο βαθμός αντιπροσωπευτικότητάς τους ή το κριτήριο εγκυρότητάς τους σε σχέση με αυτό που καλούνται να αναδείξουν, αλλά αναζητείται ο τρόπος με τον οποίο συστήνουν τάξεις κατά τη διαδικασία ανάδειξης των νοημάτων τους.

Με τον τρόπο αυτό, μετατοπίζεται το ενδιαφέρον της έρευνας από το αντικείμενο, ως αυστηρά συγκροτημένη ενότητα, στις ρήξεις και τις ασυνέχειες των στοιχείων που καθορίζουν αυτή τη συγκρότηση. Η ενότητα του αντικειμένου *ρεμπέτικα τραγούδια* δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση. Αποτελούν το σώμα μιας ευρύτερης καλλιτεχνικής δραστηριοποίησης που συνδέεται με συγκεκριμένες πρακτικές προέλευσης: απόληξη θεσμικών

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

μετασχηματισμών και κοινωνικών αλλαγών, χωρικοί και χρονικοί προσδιορισμοί μιας ιστορικής συγκυρίας, διάπλαση και κινητικότητα ιδεών, πράξεων, νοημάτων, ανθρώπινη δράση, ταξικοί - κοινωνικοί προσδιορισμοί, συσχέτιση των φορέων της δράσης με έννοιες όπως αστικοποίηση, εκβιομηχάνιση, νεωτερικότητα κλπ. Όλες αυτές οι παράμετροι συγκροτούν την ιστορική συνάφεια στην οποία ορίζεται το αντικείμενό μας ως συνεχής αναδιάρθρωση μιας προβληματικής. Ουσιαστικά όμως, μπορούμε να προτείνουμε μια διαφορετική προσέγγιση αυτής της «ενότητας»: την αναζήτηση όλων εκείνων των παραμορφωτικών μηχανισμών, των αντιφατικών απολήξεων, των διαφορών που συγκροτούν την *ενότητα μιας ετερογένειας*.²¹

Η παραδοχή πως ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια δεν παραπέμπει σε μια κειμενική ολότητα επιβάλλει τη χρήση του όρου στον πληθυντικό: τραγούδια και όχι τραγούδι. Αναμφισβήτητα, τα τραγούδια αυτά ορίζουν συναφείς περιοχές εντοπισμού των συλλογικών προϋποθέσεων της εμφάνισης και της λειτουργίας τους, αλλά δεν ανακαλούν μια ομοιογενή κίνηση εκφραστικών αποτελεσμάτων και υλικών προσδιορισμών για τους δημιουργούς τους.

Η διάσπαση αυτή της ολότητας δεν προέρχεται μόνο από την ετερότητα των διαφορετικών χρονικών περιόδων - κριτηρίων ως προς τη ταξινόμηση, γεγονός που οδηγεί στον εύλογο συλλογισμό πως μέσω των ρεμπέτικων τραγουδιών σε διαφορετικές χρονικές στιγμές παρατάσσονται διαφορετικά κοινωνικά προτάγματα, αλλά υπερβαίνει αυτή τη χρονική διαφοροποίηση, καθώς οι ετερότητες μιας τάξης εννοιών μπορεί να ορίζονται και στην ίδια χρονική περίοδο.

Από την άλλη, η υιοθέτηση μιας προοπτικής που δεν αντιμετωπίζει τα ρεμπέτικα τραγούδια ως ένα κειμενικό όλο δεν οδηγεί και στην απάλειψη ενός κοινού σημείου αναφοράς - γνώμονα συσχετισμών σε σχέση

21. Βλ. Ζ. Ντεριντά, *Περί Γραμματολογίας*, ό.π., σ. 39.

με την οργάνωση των νοημάτων των κειμένων και της ερμηνείας τους. Η απαγκίστρωση από το σχήμα της μονοδιάστατης δομής αναφορικά με τη λειτουργία και την προσέγγιση των ρεμπέτικων τραγουδιών δε συνεπάγεται και την απαλοιφή κοινών συστημάτων δράσης και συλλογικής εμπειρίας από τους φορείς του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου. Η προοπτική αυτή αποστασιοποιείται από ταξινομητικά σχήματα του τύπου ερέθισμα - αντίδραση και αναδुकνει στο επίκεντρο της προσέγγισης την ίδια την πράξη ως κατευθυντήρια πρακτική.²²

Η διάσπαση της ολότητας συνδέεται με την απόπειρα κατάδειξης της διαλεκτικότητας του υποκειμένου ως φορέα της δράσης και ουσιαστικά χειριστή της προσωπικής του επιθυμίας σε σχέση με ένα διαμορφωμένο εκ των προτέρων όλο, την αντίταξη της δικής του χειρονομίας που μπορεί να συμβαδίζει ή όχι με τη διατήρηση ή την υπονόμηση ενός κοινωνικού συστήματος.²³ Σε ένα άλλο επίπεδο, η διάσπαση συνίσταται στη

22. Στη διάσταση αυτή η έννοια της ιστορίας απέχει πολύ από τη μοναδική αντανάκλαση μιας μονοδιάστατης πραγματικότητας: «δεν υπάρχει μια μοναδική ιστορία, μια γενική ιστορία, αλλά διαφορετικές ιστορίες ως προς τον τύπο τους, το ρυθμό τους, τον τρόπο εγγραφής τους, ιστορίες μετατοπισμένες, διαφοροποιημένες κλπ.» J. Derrida, *Positions*, ό.π., σ. 49. Βλ. επίσης και P. Μπάρτ για την ιδεολογική διάσταση του ιστορικού λόγου: «Ο ιστορικός λόγος είναι ουσιαστικά ιδεολογική επεξεργασία, ή για να είμαστε πιο ακριβείς φαντασιακή, αν είναι αλήθεια πως το φαντασιακό είναι η γλώσσα με την οποία το εκφερόμενο ενός λόγου (οντότητα καθαρά γλωσσολογική) συμπληρώνει το υποκείμενο της εκφοράς (οντότητα ψυχολογική, ιδεολογική).» R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, σ. 174.

23. Εξάλλου και από τον Κ. Μαρξ η λειτουργικότητα της ιστορικής επιστήμης συνίσταται στην ανίχνευση της ζώσας φύσης του ανθρώπου. Οι αφαιρέσεις δεν αποτελούν τίποτα άλλο παρά εξαλωμένους προσδιορισμούς που πρέπει να αναιρεθούν από το ιστορικό γίνεσθαι: «η ιστοριογραφία δε μπορεί να θέσει ως πρόταγμα την αντικειμενικά τετελεσμένη αποτύπωση της πραγματικότητας. Η ανάλυση έχει ως αφετηρία τους πραγματικά δραστήριους ανθρώπους και στη βάση της πραγματικής διαδικασίας της ζωής τους ερευνάται η ανάπτυξη των ιδεολογικών κατασκευών που απηχούν αυτή τη

συνδυαστική ικανότητα του ερευνητή να αντιτάξει μια δική του ερμηνεία σε αυτό που έχει ήδη ερμηνευτεί, αναδιπλώνοντας και εντάσσοντας σε ένα παιχνίδι άπειρων συνδυασμών και υποκαταστάσεων ερμηνευτικά σχήματα, τάξεις λόγου, συμβολικές πρακτικές και αυτονόητες παραδοχές.²⁴

Η ανάλυση που ακολουθεί είναι χωρισμένη σε οκτώ επιμέρους ενότητες.

Στο πρώτο μέρος γίνεται μια προσπάθεια συσχετισμού της παραγωγής του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια με έννοιες όπως υλική πραγματικότητα και καλλιτεχνική δημιουργία, περιεχόμενο του καλλιτεχνικού έργου, πολιτισμικές καταβολές, ατομικό και συλλογικό, αστικοποίηση, αστική ενσωμάτωση κλπ. Στο θεωρητικό αυτό ορίζοντα, τα ρεμπέτικα τραγούδια προσλαμβάνονται ως καλλιτεχνικός λόγος που συνυπάρχει με τις διαδικασίες ενσωμάτωσης κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων στη διογκούμενη ελληνική πόλη των αρχών του 20ου αιώνα. Η καλλιτεχνική αυτή παραγωγή ανακαλεί τις ετερόμορφες πολιτισμικές καταβολές των φορέων της, οι οποίες, στα όρια της πόλης, εγγράφονται σε ένα κοινό όχημα έκφρασης. Το περιεχόμενο του καλλιτεχνικού έργου συμβαδίζει με την υλική διαβίωση των υποκειμένων από τα οποία διέρχεται, δεν αποτελεί όμως και μια πιστή αντανάκλαση των υλικών τους συνθηκών. Ουσιαστικά, συνίσταται στη δυνατότητα μιας επιθυμητής επεξεργασίας των κανονικοτήτων που καθορίζουν τη δράση των

ζωή». «Κ. Μαρξ και η κριτική ιστοριογραφία», στο Ν. Θεοτοκάς - Γ. Σταθάκης, *Δοκίμια για τον Μαρξ*, Αθήνα, Ο Πολίτης, 1996, σσ. 13-33.

²⁴. «Δεν υπάρχει ιστορικός που να αρνείται την αντικειμενικότητα της πραγματικότητας. Το πρόβλημα είναι ότι η αντικειμενικότητα της πραγματικότητας δεν έχει απολύτως «αντικειμενική καταγραφή» στη συνείδηση». Σπ. Ασδραχάς, «Το αντίκρισμα της ιστορίας», στο *Ζητήματα ιστορίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1983, σ. 131.

υποκειμένων, μια συνειδητή ανάπλαση της καθημερινής τους εμπειρίας, με όρους οι οποίοι επιβάλλονται πρωτίστως από την ανάγκη του φορέα του λόγου να αποδώσει, μέσω του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου, μια επιδιωκόμενη εικόνα για τον εαυτό του.

Στο δεύτερο μέρος εισάγεται αρχικά η έννοια της *πρωταρχικής δραστηριότητας*, ενώ στη συνέχεια γίνεται μια προσπάθεια διάκρισης των διαφόρων μορφών λόγου για τις δραστηριότητες αυτές. Ως πρωταρχικές δραστηριότητες στον εν λόγω χώρο νοηματικών προσδιορισμών μπορούν να προσληφθούν όλες εκείνες οι μορφές δράσης που αποκτούν μια καθολική αξία, που ανακαλούν μια υπερκειμενική διάσταση, οι οποίες ξεφεύγουν από τα όρια αυτών που εμπλέκονται στην εκτύλιξή τους και μετατρέπονται σε εστίες μιας διαρκούς λεκτικής διαμάχης για το χαρακτήρα τους. Ως τέτοιες πρωταρχικές δραστηριότητες μπορούν να θεωρηθούν η χρήση του χασίς, ο ρόλος της γυναίκας, η επίκληση της βίας, η σχέση με την αστυνομία κλπ. Με αφορμή μια τέτοια πρωταρχική δραστηριότητα, τη χρήση του χασίς, επιχειρείται στη συνέχεια η παρουσίαση ορισμένων μορφών λόγου πάνω στο ίδιο το γεγονός, μορφές λόγου που προέρχονται από την εκδίπλωση της ίδιας δραστηριότητας αλλά προκρίνουν κάθε φορά μια διαφορετική διαχείρισή της σε σχέση με το ποιος μιλάει, πότε και κάτω από ποιες συνθήκες. Έτσι, διαφορετικός είναι ο λόγος του υποκειμένου που θεωρείται πως συμμετέχει στην ανακαλούμενη δραστηριότητα τη στιγμή της εκτύλιξής της, διαφορετικός όταν καλείται να την αναπλάσει καλλιτεχνικά και διαφορετικός επίσης όταν την εξιστορεί μέσω της αυτοβιογραφίας του. Εξίσου ασυνεχής είναι και ο λόγος αυτών που διαχειρίζονται σε θεωρητικό επίπεδο τη δραστηριότητα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Οι ετερότητες αυτές των επιμέρους μορφών λόγου για το ίδιο γεγονός, αναδεικνύουν τις συμπεριφορές που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια σε προϊόν μιας ιδεολογικής διαχείρισης.

Στο τρίτο μέρος, η ανάλυση εστιάζεται στην έννοια της δομής ως θεωρητική επίκληση για την προσέγγιση τόσο του περιεχομένου της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και της σχέσης του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου με τις συνθήκες υλικής διαβίωσης των φορέων του. Με επίκεντρο και πάλι την πρωταρχική δραστηριότητα της χρήσης του χασίς, γίνεται μια προσπάθεια ανάδειξης της δυσλειτουργίας της δομικής αυτής νομοτέλειας. Με την παράθεση ορισμένων από τα πρώτα ηχογραφημένα ρεμπέτικα τραγούδια που αναφέρονται στη χρήση του χασίς και τα οποία φέρονται να διαχειρίζονται ομοιοτρόπως το γεγονός, επιχειρείται η ανάδειξη των αντιφατικών πρακτικών που ανασύρει αυτός ο φαινομενικά ομοιογενής ποιητικός λόγος στο σύνολό του. Οι αντιφάσεις αυτές, οι ανακαλούμενες ετερότητες που διασπούν κάθε μορφή δομικής ισοπέδωσης, κάθε μορφή δομικής αναγωγής σε ένα ολικό σχήμα, σχετίζονται με τις ανάγκες της νεοσύστατης στον εν λόγω χώρο δισκογραφικής παραγωγής, με τις διαφορετικές ατομικές ιστορίες των δημιουργών, αλλά και με τις ίδιες τις προτεραιότητες της συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας, η οποία προκρίνει την αμφιλεγόμενη τοποθέτηση των φορέων του λόγου προς το κοινωνικό σύστημα και ευρύτερα προς τις κοινωνικές αναγκαιότητες που τους καθορίζουν.

Στην επόμενη ενότητα, η ανάλυση επικεντρώνεται στον τρόπο που η γλώσσα, ως κοινωνικός θεσμός, καθορίζει τις δυνατότητες των υποκειμένων στο χώρο που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια. Η γλώσσα που υιοθετείται και στο συγκεκριμένο σύστημα έκφρασης προκρίνει μια περιοριστική διαχείριση της πραγματικότητας για τους χρήστες της. Στο βαθμό που διέρχεται από ένα σώμα λέξεων ή εκφράσεων οι οποίες σχετίζονται με παράνομες ή περιθωριακές δραστηριότητες, αλλά και καλλιεργεί παράλληλα τις προϋποθέσεις διαφοροποίησης από την καθομιλουμένη, διαμορφώνει για τους χρήστες της ένα λεκτικό σύμπαν, το οποίο αποτελεί εκ των προτέρων μια ενδοκόσμια ετερότητα. Παράλληλα, η

γλώσσα αυτή συνδέεται με μια ιδιαίτερη ιδεολογική φόρτιση, καθώς προκρίνει συνεχώς υπεραπλουστευμένες αντιθετικές καταστάσεις, διχοτομικά σχήματα και κυρίως συμβολικά επιφορτισμένους όρους, που αποτελούν εξάλλου και τα βασικά σημεία αναφοράς του χώρου. Οι όροι αυτοί λειτουργούν ως πρωταρχικά σημαίνοντα για αυτούς που τους επικαλούνται, συντηρούν μια νοηματική και κατά συνέπεια μια ιδεολογική σύγχυση για τους χρήστες τους: δε συνδέονται με ένα σταθερό περιεχόμενο αναφοράς αλλά ανακαλούν την αντιφατική τοποθέτηση των υποκειμένων στο χώρο, αφού στη μορφική τους αυτοτέλεια επενδύεται αποκλειστικά η προθετικότητα αυτών που τους επικαλούνται.

Στο επόμενο μέρος γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης ορισμένων μορφών υλικής διαβίωσης του χώρου και ιδιαίτερα επαγγελματικών δραστηριοτήτων που βρίσκονται στο περιθώριο της νομιμότητας ή της κοινωνικής αποδοχής. Αρχικά, γίνεται μια αναφορά σε ορισμένους μηχανισμούς ενσωμάτωσης στην παραγωγική διαδικασία, όπως αυτοί ανακαλούνται από τις σχετικές αφηγήσεις του χώρου. Τέτοιοι μηχανισμοί είναι η απομάκρυνση από τη σχολική μόρφωση, το σύστημα της μαθητείας και η συμμετοχή σε επαγγέλματα που δεν τα αναγνωρίζει η κοινωνία. Στη συνέχεια, η ανάλυση επικεντρώνεται σε δύο συγκεκριμένες μορφές επαγγελματικής δραστηριοποίησης, τον κλέφτη και τον σωματέμπορο. Μέσω και πάλι των σχετικών αφηγήσεων του χώρου, επιχειρείται η ανάδειξη του τρόπου και κυρίως των προοπτικών μέσω των οποίων οι πρακτικές αυτές εγγράφονται στις νοηματοδοτήσεις του χώρου ως κανονικότητες. Παράλληλα, γίνεται μια προσπάθεια παρουσίασης του τρόπου με τον οποίο η οικονομική διάσταση των συμπεριφορών αυτών αλληλοδιαρθρώνεται με τη συμβολική τους επεξεργασία. Οι δραστηριότητες αυτές αποβλέπουν πάντα σε μια οικονομική επιδίωξη, στην απόδοση υλικού κέρδους, αλλά ανακαλούν και τη συμβολική ακεραιότητα του υποκειμένου που εμπλέκεται στην οργάνωσή τους. Το γεγονός αυτό

εξάλλου τις κάνει να ξεχωρίζουν από κοινές παραβιάσεις του ποινικού κώδικα.

Στην ενότητα που αναφέρεται στη χρήση της βίας, η ανάλυση επικεντρώνεται στις διάφορες μορφές βίας του ανακαλούμενου χώρου και κυρίως στις συμβολικές διαστάσεις που προσλαμβάνουν οι συμπεριφορές αυτές. Η χρήση της βίας είναι μια επιδιωκόμενη πρακτική, καθώς όχι μόνο η προστασία αλλά και η συμβολική ακεραιότητα του υποκειμένου στο χώρο αυτό διέρχεται αναγκαστικά από τέτοιου τύπου συμπεριφορές. Έτσι, όπως και οι συμβολικές ιεραρχήσεις του χώρου, οι οποίες διαμορφώνονται κατά τρόπο εντελώς υποκειμενικό, η εκδήλωση της βίαιης συμπεριφοράς δεν ανακαλεί ένα σταθερό κριτήριο ερμηνείας. Η αποδοχή της ή μη από το χώρο συνδέεται άμεσα με τη συμβολική ταυτότητα του υποκειμένου που καταφεύγει σε αυτή και κυρίως με την ικανότητά του να επιβάλλεται στις συναλλαγές του.

Στην επόμενη ενότητα, στην οποία προσεγγίζεται ο τρόπος που οργανώνεται στο λόγο των υποκειμένων η σχέση τους με την αστυνομία, μπορούμε να διακρίνουμε την τάση των φορέων του λόγου για ολική πρόσληψη των συμπεριφορών. Η σχέση τους με την αστυνομία, καθώς διέρχεται από την αντιληψη του εαυτού τους, προσλαμβάνεται ως πολιτισμική ετερότητα, ως διαφορά αξιολογικών συστημάτων και κυρίως ως μια συμβολική αντιπαράθεση. Στο βαθμό που οι συμπεριφορές τους, σε πολλές περιπτώσεις ως παραβιάσεις του ποινικού κώδικα, ανάγουν τη σχέση τους με την αστυνομία σε αναγκαστική επαφή, γίνεται εμφανής η προσπάθεια των φορέων του λόγου να προσαρμόσουν την υποχρεωτικότητα αυτή στους προσωπικούς τους κώδικες ερμηνείας. Στον άξονα αυτό, η προσέγγιση της ανθρώπινης δράσης από τους φορείς του λόγου δεν συνδέεται με τους κοινωνικούς ρόλους, οι οποίοι καθορίζουν εξάλλου και τα περιθώρια των ατομικών επιλογών, αλλά προσλαμβάνεται ως απόρροια προσωπικής επιδίωξης. Παράλληλα, τόσο οι συμπεριφορές

του συγκεκριμένου χώρου όσο και η παρέμβαση της αστυνομίας στη διαχείρισή τους, χαρακτηρίζονται από μια υπέρμετρη προσήλωση στη συμβολική τους διάσταση και ιδιαίτερα στο συμβολικό υποβιβασμό του αντιπάλου.

Στο τελευταίο μέρος αναφερόμαστε στις παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια, με σκοπό την ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο η ποιητική της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας ενσωματώνει στις λειτουργικότητές της ένα μεταφυσικό γεγονός για την επίτευξη μιας συγκεκριμένης συμβολικής σκοπιμότητας. Η ιδέα του θανάτου, καθώς απεγκλωβίζεται από την υπερβατική της διάσταση και εντάσσεται στο πεδίο των καθημερινών συμβολικών διαπραγματεύσεων του χώρου, τείνει να αποδίδει επιθυμητές διαστάσεις, να επιτυγχάνει μια επιδιωκόμενη διαχείριση των βλέψεων και των σκοπιμοτήτων αυτών που την επικαλούνται στον καλλιτεχνικά παραγόμενο λόγο ως πρακτική. Έτσι, μέσω της υπερβατικής αυτής επίκλησης στο στίχο, εκθειάζονται συγκεκριμένες πρακτικές του χώρου όπως η χρήση του χασίς, η χρήση μουσικών οργάνων, αποδίδονται επιθυμητές ταυτότητες όπως η έννοια του μάγκα και εν γένει ανασυστήνονται όλες εκείνες οι καταστάσεις που θα μπορούσαν να ενισχύσουν την εικόνα του υποκειμένου στο χώρο. Παράλληλα, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται μορφολογικά το φαινόμενο στο στίχο, φανερώνει την άμεση επίδραση στο λόγο των δημιουργών εκφραστικών σχημάτων από άλλες μορφές έκφρασης, όπως τις λαϊκές παραδόσεις και τα δημοτικά τραγούδια. Η ενσωμάτωση όμως των σχημάτων αυτών στο συγκεκριμένο χώρο αναδεικνύει και την προθετικότητα των φορέων του λόγου για την ουσιαστική μεταγραφή και προσαρμογή της εν λόγω παράστασης στις δικές τους σκοπιμότητες.

ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ

Τα ρεμπέτικα τραγούδια, ως μια μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας, ανακαλούν μια δεδομένη σχέση με τις υλικές συνθήκες που καθορίζουν την παραγωγή και τη διάδοσή τους. Συνδέονται με μια ευρύτερη σειρά κοινωνικών διεργασιών, οι οποίες κατευθύνουν την εκδίπλωση της δράσης των υποκειμένων σε συγκεκριμένα χρονικά και χωρικά πλαίσια: είναι συνυφασμένα με την πορεία, με τον τρόπο ενσωμάτωσης κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων στα όρια της ελληνικής πόλης στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα. Η πορεία αυτή διέπεται από μια σταθερή κοινωνική αναγκαιότητα που καθορίζει και την έκβαση της δράσης των υποκειμένων: την αναγκαστική διαβίωση και τη ρύθμιση των συμπεριφορών των στρωμάτων αυτών στις απαιτήσεις του νέου τρόπου συνύπαρξης.²⁵

25. Για την ανάδειξη ενός γενικότερου πεδίου προβληματικής, αναφορικά με τις ιδεολογικές διαστάσεις και τις υλικές συμπεριφορές που ανακαλεί ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια, παραπέμπουμε στην «εισαγωγή» του Ν. Κοταρίδη στο συλλογικό τόμο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Στο πεδίο αυτό, έννοιες όπως περιοδολόγηση, ταξινόμηση, παράδοση, αστικός λαϊκός πολιτισμός, αγροτική προέλευση, εγκατάσταση στην πόλη, κινητικότητα, μετασχηματισμοί κλπ. τίθενται σε μια διαρκή επαναδιαπραγμάτευση, καθώς ανακαλούν ένα περιεχόμενο ουσιαστικά μη προσδιορισίμο: «... το ρεμπέτικο δεν εντοπίζεται κάπου. Συνοδεύει τους ανθρώπους και τους ακολουθεί σε μια εποχή που πλήθυναν οι δρόμοι και εντάθηκαν οι κινητικότητες. Το ρεμπέτικο απλώνεται άνισα στο χώρο και στην κοινωνία. Διαφορετικές πορείες-ευκαιρίες προσφέρονται ή ανακαλύπτονται από τους δημιουργούς του, κι αυτή η κινητικότητα αποτυπώνεται στο τραγούδι και τις αλλαγές του. Αυτές τις διαδρομές μπορούμε να ανιχνεύσουμε στο τραγούδι και, έτσι, να

Η προσαρμογή στα όρια της πόλης συνδέεται με μια διπλή απαίτηση: από τη μία, με την ανάγκη για ομαλή ένταξη και εναρμόνιση των συμπεριφορών των ατόμων με το υπό διαμόρφωση αστικό περιβάλλον και τις χωροθετικές δεσμεύσεις που επιβάλλει η δόμησή του. Από την άλλη, η προσαρμογή διέρχεται από το επίπεδο της συλλογικής συνύπαρξης στο περιβάλλον αυτό, κάτω από την απαίτηση για μεταβολή και επαναπροσδιορισμό των διαπροσωπικών σχέσεων και των κοινωνικών επαφών.

Η ταυτόχρονη αυτή επανεκτίμηση της σχέσης των υποκειμένων, τόσο με το χώρο που τους περιβάλλει όσο και με τα πρόσωπα που κινούνται σε αυτόν, οδηγεί στη διαμόρφωση νέων κανονικοτήτων στη συμπεριφορά τους, στην απόκτηση νέων συνηθειών, στην επαναδιάρθρωση ενός προηγούμενου και γνώριμου τρόπου ζωής.

Στη βάση αυτή δε μπορούμε να μιλάμε αναγκαστικά για μια διαδικασία αφομοίωσης σ' ένα ήδη διαμορφωμένο κοινωνικό περιβάλλον, για μια προοπτική προσκόλλησης σ' έναν πυρήνα αποκρυσταλλωμένων κοινωνικών συμπεριφορών που καταργούν την προθετικότητα του ατόμου ως κινητήρια δύναμη της πράξης του. Η εγκατάσταση στη βιομηχανική πόλη δεν διαγράφει και το σχήμα μιας ρήξης με την προηγούμενη συμπεριφορά των ατόμων, που προέρχονται ενδεχομένως από το περιβάλλον της υπαίθρου, παρά την αναπροσαρμογή της συμπεριφοράς αυτής σε νέες κανονικότητες.²⁶

ανακαλύψουμε στα λόγια του πραγματικές ανθρώπινες περιπέτειες. Οι «απαρχές» και οι «ρίζες» του δε μας λένε και πολλά πράγματα για κατοπινές εξελίξεις και μετασχηματισμούς του ρεμπέτικου τραγουδιού, τις περιπέτειες των δημιουργών του και τη θέση του στον πολιτισμό μας, τη διάδοση και οικειοποίησή του από σημαντικά στρώματα της πόλης.» Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 19-20.

26. Είναι χαρακτηριστική η θέση του Μ. Castells αναφορικά με τη διαχείριση των όρων αστικός τρόπος συμπεριφοράς, αστικές στάσεις και κουλτούρα της πόλης: «Πρώτα απ'

Οι νέοι τρόποι συμπεριφοράς που τα υποκείμενα καλούνται να υιοθετήσουν δε συμβαδίζουν αναγκαστικά και με την ομαλή ενσωμάτωση της προηγούμενης εμπειρίας στις νέες κανονικότητες της πόλης. Η προσαρμογή πολλές φορές καταλήγει στη δυσαναλογία, στη δυσλειτουργική πρόσληψη του καινούργιου σε σχέση με το παλιό. Η διαμορφωμένη εικόνα για τον κόσμο στο περιβάλλον της προέλευσής τους πολλές φορές δεν μπορεί να επανεγγραφεί αρμονικά στους όρους της νέας αστικής συνύπαρξης. Ο τρόπος που τα υποκείμενα βιώνουν αυτήν την ενσωμάτωση, την απεμπλοκή τους από παλιότερες μορφές διαχείρισης της εμπειρίας και τη δυνατότητα μετεγγραφής της στους νέους αστικούς κώδικες καθορίζει και τον ειδικό χαρακτήρα της δράσης τους.²⁷

όλα, δεν μπορούμε πια να εξακολουθούμε να μιλούμε για «αστ(υ)ικούς τρόπους συμπεριφοράς» (*comportements urbains*) ή για «αστ(υ)ικές στάσεις» απέναντι στα πράγματα (*attitudes citadines*). Αυτό είναι φενάκη ή, στην καλύτερη περίπτωση, κάτι που κολλάει παντού. Η ορολογία αυτή προϋποθέτει την ύπαρξη μιας «κουλτούρας της πόλης» που να είναι εντελώς ειδική και χαρακτηριστική για την πόλη, αφού θα αναφέρεται σ' αυτήν, και η οποία κατά συνέπεια, θα αντιτίθεται υποχρεωτικά σε μια άλλη κουλτούρα, την αγροτική. Αλλά όπως έχουμε ήδη πει η κουλτούρα της πόλης είναι μια απατηλή ονομασία της κουλτούρας του βιομηχανικού πολιτισμού... θα ήταν παράλογο να αρνηθούμε ότι υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στις πόλεις και την ύπαιθρο. Αυτό που υποστηρίζουμε είναι πως τα θεμελιώδη γνωρίσματα αυτής της κουλτούρας των πόλεων αποτελούν την άμεση συνέπεια της διαδικασίας εκβιομηχάνισης και ορισμένα από αυτά, της καπιταλιστικής εκβιομηχάνισης.» Μ. Castells, *Πόλη και Κοινωνία*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, σσ. 45-46.

27. Βλ. και Λ. Λεοντίδου, *Πόλεις της σιωπής*, Αθήνα, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα, ΕΤΒΑ, 1989, σ. 78 κ.ε., αναφορικά με τις μαζικές μετακινήσεις αγροτικών πληθυσμών στη νεοελληνική πόλη το 19ο και τον 20ο αιώνα. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, τα νέα αυτά πληθυσμιακά στρώματα δεν θεωρούσαν τη μετακίνησή τους αναγκαστικού χαρακτήρα, δεν αντιμετώπιζαν την πόλη ως κάτι το αντιθετό τους, αλλά ως το χώρο που θα επέτρεπε τη διαμονή και την εργασία της οικογένειάς τους. Μ'

Στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα, η ελληνική πρωτεύουσα καθώς και το κεντρικό λιμάνι της χώρας αποτελούν τον πόλο έλξης διαφόρων πληθυσμιακών στρωμάτων που αναζητούν τις προϋποθέσεις μιας καλύτερης υλικής διαβίωσης. Συγκροτημένα μεταναστευτικά ρεύματα από τα νησιά και την ηπειρωτική χώρα, ατομικές ή οικογενειακές μετακινήσεις αναγκαστικού ή προαιρετικού χαρακτήρα, προσωρινοί μετανάστες πριν την αναχώρησή τους για την Αμερική, Μικρασιάτες πρόσφυγες στη συνέχεια, συγκροτούν ένα ετερόμορφο ανθρώπινο δυναμικό, το οποίο μεταξύ των άλλων αναζητά την οριοθέτηση του ατομικού του χώρου.

Ένα βασικό χαρακτηριστικό του ανθρώπινου αυτού δυναμικού της πόλης είναι η διαρκής αίσθηση του προσωρινού που την βιώνει σε όλους τους τομείς της δράσης του. Τόσο η εργασία όσο και ο ακριβής τόπος εγκατάστασης των νέων πληθυσμιακών στρωμάτων διαρκώς μεταβάλλονται, καθώς εκλείπουν οι συνθήκες εκείνες που θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν την ομαλή αφομοίωση των ατόμων στην παραγωγική διαδικασία.²⁸

Η πόλη όμως δεν αποτελεί μια αδιαπέραστη κανονικότητα, η προσαρμογή σ' αυτή δεν είναι μια εξωυποκειμενική διαδικασία. Καθώς φέρνει σε αναγκαστική επαφή άτομα διαφορετικής γεωγραφικής προέλευσης, διαφορετικών γλωσσικών ιδιωμάτων, διαφορετικών συνηθειών και πολιτισμικών καταβολών, κάτω από την απαίτηση της

αυτόν τον τρόπο, η σύγκρουση πόλης και υπαίθρου, σε επίπεδο ιδεολογίας και κουλτούρας, αποτρεπόταν.

28. Αξίζει να αναφερθεί το γεγονός πως η Αθήνα και ο Πειραιάς κατά το διάστημα 1880-1922 αποτελούν τον ενδιάμεσο σταθμό των μεταναστών από τις αγροτικές και τις νησιωτικές περιοχές, πριν την οριστική τους μετανάστευση για το εξωτερικό και ιδιαίτερα για την Αμερική. Βλ. Α. Λεοντίδου, *Πόλεις της Σιωπής*, ό.π., σσ. 115-122. Επίσης, Κ. Μοσκόφ, *Η Εθνική και Κοινωνική Συνείδηση στην Ελλάδα, 1830-1909: Ιδεολογία του μεταπρατικού χώρου*, Θεσσαλονίκη, 1972, σσ. 196-197.

αναγκαστικής συνύπαρξης, τα καλεί να επαναπροσδιορίσουν τα όρια και κυρίως τις δυνατότητες του συμβολικού τους χώρου. Με βάση τη συμμετοχή τους στη διαμόρφωση των ατομικών και κοινωνικών συσχετισμών στο αστικό αυτό περιβάλλον, τα άτομα ερμηνεύουν ανάλογα και το πεδίο της δράσης τους, οριοθετούν το χώρο των διαπροσωπικών τους συναλλαγών, επιδιώκοντας να προσλάβουν ως κανονικότητες, ο καθένας με τον τρόπο του, όλη αυτή τη διαδικασία προσαρμογής.²⁹

Όμως, η ιδανική προσαρμογή δεν υπάρχει ούτε οι ιδεατοί τύποι της κανονικής συμπεριφοράς: μπορούμε να μιλάμε για επιμέρους τύπους

29. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός πως στην πόλη του Πειραιά οι πληθυσμιακές εισροές οργανώνονται αρχικά με βάση τον τρόπο προέλευσης, ενώ στη συνέχεια, στο επίκεντρο της εγκατάστασης βρίσκεται η φύση του επαγγέλματος. Έτσι λοιπόν, έχουμε τη μαζική μετάβαση κατοίκων της Χίου και της Ύδρας στα πρώτα χρόνια της ίδρυσής του δήμου, στη συνέχεια των κατοίκων της Σάμου, της Κρήτης, της Μάνης, κλπ. Τα πληθυσμιακά αυτά στρώματα δίνουν και το όνομά τους στις γειτονιές της πόλης. Στη συνέχεια βέβαια και με την μεγάλη ανάπτυξη της βιομηχανιάς, ο οικιστικός χώρος συγκροτείται με βάση τη θέση των νέων αυτών κατοίκων στη διαδικασία της παραγωγής. Βλ. Β. Τσοκόπουλος, *Πειραιάς 1835-1870, Εισαγωγή στην Ιστορία του Ελληνικού Μάντσεστερ*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1984, σσ. 53-61. Επίσης Λ. Μιχελή, *Πειραιάς, από το Πόρτο Λεόνε στη Μαγχεστρία της Ανατολής*, Δρώμενα, σσ. 210-226. Βλ. επίσης και την αφήγηση του Μάρκου Βαμβακάρη: «Όταν έφυγα από την Σύρα και ήρθα στον Πειραιά, έμεινα σε μία θεία μου που τη λέγανε Ειρήνη Αλτουβά, στην οδόν Φωτίου Κορυτσάς, τέρμα στα Ταμπούρια. Εκεί ε γνώρισα κάτι πατριώτες μου Φραγκοσυριανούς. Αν και μικρός, το βραδάκι στο καφενείο τους γνώρισα, και συναναστράφηκα μαζί τους. Αυτού, ήταν κι αυτοί γαιανθρακεργάτες. Τους παρακάλεσα και με πήραν μαζί τους, αν και μικρός, επειδή γνώριζανε τον πατέρα μου.» Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Α. Βέλλου-Κάλ, Αθήνα, Παπαζήσης, 1978., σ. 81. Επιπλέον, για τη διαμόρφωση των κοινωνικών χώρων, καθώς και για την κοινωνική τους σύνθεση στην Αθήνα του 19ου αιώνα, βλ. Μ. Σκαλτσά, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων*, Θεσσαλονίκη, 1983.

προσκόλλησης σε έναν πυρήνα αστικών προτύπων. Ο πυρήνας αυτός δεν κατοχυρώνει έναν ομοιόμορφο τρόπο σκέψης για το σύνολο των υποκειμένων. Αντιθέτως, διασφαλίζει τη συνύπαρξη των ετεροτήτων κάτω από το ιδεατό περίβλημά του, ως δυνατότητα διαφορετικής προσωπικής και κυρίως συλλογικής έκφρασης.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια καταγράφουν αλλά και ταυτόχρονα καθορίζονται από αυτή την πορεία της σταδιακής ενσωμάτωσης, άλλοτε ομαλής και άλλοτε βίαιης, των ανθρώπων στην πόλη.³⁰ Οι συνθήκες δημιουργίας τους, ο γνωστικός και συναισθηματικός κόσμος που αναπαράγουν συνδέεται με τις απαιτήσεις κατώτερων -ετερόμορφων όμως ως προς τη σύνθεση- κοινωνικών στρωμάτων της πόλης για την οριοθέτηση ενός προσωπικού συστήματος έκφρασης.

Στους νοητικούς σχηματισμούς καθώς και στις προσωπικές επιδιώξεις των υποκειμένων του χώρου αυτού το παλιό δε διαχωρίζεται ευκρινώς από το καινούργιο, το νόμιμο μπορεί και συνυπάρχει με το παράνομο. Έτσι, συμπεριφορές που στο περιβάλλον προέλευσης των υποκειμένων, όπως π.χ. το λαθρεμπόριο, η εξουσία τις παραβλέπει ή τις

³⁰. Βλ. σχετικά Ν. Κοταρίδης, «Εισαγωγή», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, όπ., σ.

24. Η ενσωμάτωση αυτή, η οποία συνδέεται με τη συγκρότηση ενός δεδομένου χώρου εκτύλιξης των συμπεριφορών, συνίσταται σε μια διαδικασία που δεν μπορεί να αναγνωστεί με όρους ανάγνωσης ενός κοινωνικού συνεχούς: «Ο χώρος του ρεμπέτικου τραγουδιού, όπου παράγεται και σε ό,τι αναφέρεται, δεν είναι ένας ακόμα κόσμος δίπλα στον κόσμο των αστών, των εργατών, των μικρομεσαίων, και όσων άλλων κατηγοριών επιστρατεύονται για να αποδοθεί το κοινωνικό ανάγλυφο, η κοινωνική ιεραρχία, η διάκριση στο κοινωνικό συνεχές. Ας το πούμε αλλιώς: το ρεμπέτικο μας πηγαίνει στην συγκρότηση ενός χώρου στην πόλη που δεν ενσωματώνεται, δεν απογράφεται και, συνεπώς, διαφεύγει των οικείων κοινωνικών προσδιορισμών. Μας οδηγεί στην ιδιαίτερη διαχείριση, στο πλαίσιο αυτού του χώρου, των διαδικασιών της αστικοποίησης, των συνεπαγόμενων αλλαγών και κοινωνικών μετασχηματισμών, των επιπτώσεών τους στην καθημερινότητα των ανθρώπων».

θεωρεί αμελητέες, στα όρια της πόλης επαναπροσδιορίζονται άμεσα ως παράνομες και κατακριτέες.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια, καθώς καταγράφουν τις συμπεριφορές αυτές, συντελούν στο να περιχαράκωνουν τα όρια και τη λειτουργικότητά τους: προσπαθούν να ορίσουν μια πολιτισμική και κυρίως μια συμβολική εμβέλεια, όπου το κατακριτέο ή μη δεν υπακούει άμεσα στην εμφύτευση των νέων πολιτισμικών ή εξουσιαστικών προτύπων, αλλά στους επιμέρους κώδικες, στην προσωπική ερμηνεία των υποκειμένων, που στο φαντασιακό τους αναγνωρίζουν κοινά σημεία αναφοράς, κοινούς κώδικες συνεννόησης.

Στους κώδικες αυτούς αποδυναμώνεται πλήρως η ισχύς των κοινωνικών ρόλων. Ως ρυθμιστής των σχέσεων αναδεικνύεται η ανθρώπινη ιδιότητα: τα άτομα δεν προσλαμβάνονται ως φορείς, ως ενσαρκωτές των κοινωνικών προσδιορισμών (επαγγελματικών, οικονομικών, πολιτικών κλπ.) που καθορίζουν και τα πλαίσια της δράσης τους, αλλά ως εκφραστές των προσωπικών τους επιλογών. Έννοιες, συγκεκριμένες συλλογικές δεσμεύσεις, όπως νόμος, ποινή κλπ., εναλλάσσονται ή υποκαθίστανται λειτουργικά από αντίστοιχους γενικευμένους όρους όπως τιμή, μαγκιά, μπέσα κλπ. Οι κατηγορίες αυτές των συμπεριφορών αφήνουν ένα μεγάλο περιθώριο ερμηνείας της ανθρώπινης δράσης από τους ίδιους τους χειριστές της αλλά και από αυτούς που την επηρεάζουν με οποιοδήποτε τρόπο.

Η λειτουργικότητα των ρεμπέτικων τραγουδιών συνίσταται ακριβώς σε αυτή τη δυνατότητα: στην κατοχύρωση ενός συστήματος έκφρασης όπου το παράνομο ή το κατακριτέο των συμπεριφορών αυτών θα μπορεί να συνυπάρχει με το νόμιμο της εκφοράς του. Δημιουργώντας συλλογικά αναγνωρίσιμους τύπους συμπεριφορών, δίνουν το περιθώριο στα υποκείμενα που εκφράζονται μέσα από αυτά, καθώς και σε αυτούς που διαβιώνουν στο ευρύτερο περιβάλλον κυκλοφορίας τους, να

περιχαράκωνουν και να επαναδιαπραγματεύονται υποκειμενικά σταθερές αξιολογικές και συναισθηματικές καταστάσεις.

Η κατοχύρωση όμως του συγκεκριμένου συστήματος έκφρασης δεν είναι μια ανάγκη που εμφυτεύεται εξωυποκειμενικά στους φορείς του. Το αίτημα για καλλιτεχνική δημιουργία συνυπάρχει και διαμορφώνεται μαζί με το γενικότερο πλαίσιο της δράσης των υποκειμένων, καθώς προκύπτει από σταθερές δεσμεύσεις και υποχρεωτικότητες που καθορίζουν τις προσωπικές τους δυνατότητες.

Έτσι, ρεμπέτικα τραγούδια που από άποψη περιεχομένου εστιάζονται σε μια δραστηριότητα θεωρούμενη ως παράνομη, όπως π.χ. το λαθρεμπόριο ή η χρήση του χασίς, προκρίνουν ταυτόχρονα και μια σειρά δεσμεύσεων των δημιουργών τους προς την πραγματικότητα που τους περιβάλλει.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, αποτελούν μια άμεση αντανάκλαση της υλικής πραγματικότητας των φορέων του λόγου στο προϊόν της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας. Η πράξη που περιγράφεται δεν είναι επινοημένη, δεν είναι ξένη προς την καθημερινή δράση των υποκειμένων. Αναπαραγάγει μια μορφή δράσης για το περιβάλλον διάδοσης του τραγουδιού, δημιουργεί ένα συλλογικό δηλαδή τύπο συμπεριφοράς, στον οποίο (αν όχι αναγκαστικά ο συνθέτης του) μια μεγάλη κατηγορία υποκειμένων του χώρου αναγνωρίζει τον εαυτό της.

Σε ένα άλλο επίπεδο, τα τραγούδια αυτά ορίζουν μια συγκεκριμένη δέσμευση για τους δημιουργούς τους και γενικότερα για τους φορείς τους στο σύστημα της κοινωνικής ιεραρχίας. Η πολιτισμική έκφραση, άμεσα συνυφασμένη με την υλική δραστηριοποίηση των φορέων της, προσδιορίζει ένα χώρο δημιουργίας φαινομενικά ευδιάκριτο, του οποίου τα όρια διαγράφονται με ευκρίνεια σε σχέση με τα ευρύτερα συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης της κοινωνίας. Οι φορείς του λόγου, με το να αναπαράγουν και να εξιδανικεύουν καλλιτεχνικά το ειδικό περιεχόμενο της

καθημερινής τους διαβίωσης, ενισχύουν την ειδική κοινωνική τους ταξινόμηση, που μπορεί να ερμηνευτεί και ως περιθωριοποίηση από την ευρύτερη κοινωνία, καθώς ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια τείνει να χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο τύπο διαβίωσης, μια συγκεκριμένη συλλογικότητα υποκειμένων.

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

Οι φορείς του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια ανακαλούν ετερόκλητες πολιτισμικές καταβολές που σχετίζονται με διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα. Και σε ένα πρώτο βαθμό, ο νέος τρόπος έκφρασης στο αστικό περιβάλλον είναι το αποτέλεσμα αυτών των πολιτισμικών ετεροτήτων. Ο χώρος που κινούνται τα υποκείμενα, οι δυνατότητες του χώρου αυτού, ευνοούν και διατηρούν αποκρυσταλλωμένα εκφραστικά σχήματα, όπως π.χ. το δημοτικό τραγούδι. Πάνω σε αυτά, οι φορείς του λόγου καλούνται να εγγράψουν το μετασχηματισμό των προσωπικών τους εμπειριών.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια συγκροτούν το συλλογικό αυτό πλαίσιο όπου τα επιμέρους συστήματα παραδοσιακής ποιητικής και μουσικής έκφρασης υποβάλλονται στις λειτουργικές απαιτήσεις της πόλης. Οι απαιτήσεις της ομαδικής συνύπαρξης στο χώρο της πόλης αλλοιώνουν σταδιακά τις ιδιομορφίες στην έκφραση, οι οποίες σχετίζονται με τον τόπο προέλευσης των φορέων του λόγου, αλλά παράλληλα, διαμορφώνουν κι ένα πλαίσιο όπου οι ετερότητες αυτές αναζητούν ένα κοινό τρόπο ανάγνωσης.

Στην απαίτηση αυτή, το αισθητικά καλό προκύπτει από τη δυνατότητα χρήσης και ικανής προσαρμογής βιωμένων μορφών έκφρασης σε μια νέα φόρμα. Έτσι, π.χ. η χρήση του έμμετρου ομοιοκατάληκτου ποητικού λόγου, το δίστιχο, το τετράστιχο, ανακαλούν αυτή τη σύνδεση με την προηγούμενη εμπειρία. Το σχήμα του ομοιοκατάληκτου 15σύλλαβου είναι το σημείο τομής της ποιητικής των νησιώτικων, των κλέφτικων, των σμυρναϊκών, κλπ.

Το μορφικά αυτά σχήματα αποτελούν και τη βάση των ρεμπέτικων τραγουδιών. Οι δημιουργοί τους δεν μπορούν να υπερβούν, γεγονός εξάλλου που δεν το επιδιώκουν, τους παραδοσιακούς, τους συλλογικούς τρόπους έκφρασης που έχουν βιώσει ως αυτονόητους για την εξωτερίκευση του συναισθηματικού τους κόσμου.³¹ Η νέα μουσική και ποιητική γλώσσα παραπέμπει στα βιώματα των φορέων της, κ'θώς η αρμονική συνύπαρξη της μορφής του καλλιτεχνικού προϊόντος με τον χώρο διάδοσής του αναδεικνύει έναν ευρύτερο μηχανισμό ενσωμάτωσης του ήδη διαμορφωμένου στο καινούργιο. Η πόλη, το λιμάνι, γενικότερα το περιβάλλον κυκλοφορίας των ρεμπέτικων τραγουδιών, ευνοεί μία κοινή γλώσσα, μία κοινή μουσική έκφραση, εύκολα αναγνωρίσιμη από το ετερόμορφο σώμα των υποκειμένων που εμπλέκονται στη διάδοσή τους.

Έτσι, οι διαμορφωμένες αισθητικά αξίες αναφορικά με το αισθητικά καλό εισέρχονται στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού λόγου ως αυτοματισμός της επανάληψης σε σχέση με μια κεκτημένη γνώση. Η θέση των υποκειμένων στο χώρο, αν και τους φέρνει σε επαφή με ευρύτερα

31. Είναι χαρακτηριστικό εξάλλου το γεγονός πως από άποψη μορφής τα ρεμπέτικα τραγούδια τείνουν να υιοθετούν εκφραστικά σχήματα και αφηγηματικά μοντέλα προερχόμενα από τη λεγόμενη δημοτική ποίηση. Το γεγονός αυτό, χωρίς να παραπέμπει σε κάποια ιδεολογική συγγένεια ή εξελικτική συνέχεια μεταξύ των καλλιτεχνικών αυτών δημιουργιών, φανερώνει τη ροπή των συνθετών στα ρεμπέτικα προς αυτό που τους είναι εύκολα αφομοιώσιμο, δηλαδή τον απλό και λιτό λόγο, τη βιωμένη εκφραστική παράδοση λαϊκών στρωμάτων.

συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης, ευνοεί την υιοθέτηση και την ενσωμάτωση στη δημιουργία τους των σχημάτων εκείνων που τους είναι οικεία ως προς την πρόσληψη. Χωρίς να βιώνουν ή να συμμορφώνονται αναγκαστικά σε αυτή τη συνέχεια με το παρελθόν, χρησιμοποιούν τους εκφραστικούς μηχανισμούς που τους είναι άμεσα διαθέσιμοι, αναπαράγοντας με τους δικούς τους όρους ένα διακριτό, σε σχέση με το παρελθόν, αισθητικό αποτέλεσμα.

Από άποψη ποιητικής οργάνωσης, τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν μια αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου. Συγκροτούνται με βάση την επιλεκτική χρήση του λόγου, με σκοπό την ανάπλαση μιας επιδιωκόμενης γνωστικής και συναισθηματικής κατάστασης. Στηρίζονται σε μια «ειδική τεχνική», προϋποθέτουν μια συντονισμένη επινόηση, μια εξειδικευμένη ευαισθησία ως προς τη διαμόρφωση και τη χρήση ενός συγκεκριμένου λεκτικού πεδίου, που ευνοεί μια «ποιητική πρακτική». Εμπεριέχουν μια οικονομική οργάνωση της σκέψης, η οποία με το πρόσχημα της καλλιτεχνικής δημιουργίας ανασύρει μια λεξιλογική επιτήδευση, μια ικανότητα νοητικής αναπαραγωγής εικόνων και παραστάσεων που προορίζονται να αναγνωστούν όχι μόνο οπτικά αλλά και ακουστικά, διευρύνοντας έτσι το πλαίσιο της ερμηνείας τους.

Το μέτρο, η ομοιοκαταληξία, η νοητική αλληλουχία των εικόνων σε συνδυασμό με την ηχητική τους εναρμόνιση παραπέμπουν στη συγκρότηση μιας *οργανωμένης γραφής*, η οποία, με βάση την κίνηση που διαγράφει, εγκαλεί τον ορισμό για τη κλασσική ποίηση του Ρ. Μπάρτ: από τη σκέψη στη γλώσσα.³²

32. Η κλασσική τέχνη, σύμφωνα με τον Ρ.Μπαρτ, αν και διατηρεί τις ίδιες κοινωνιολογικές προθέσεις με την επονομαζόμενη «σύγχρονη», αντιστρέφει τις υποτιθέμενες συσχετίσεις μεταξύ σκέψης και γλώσσας, καθώς μια ολοκληρωτικά διαμορφωμένη σκέψη γεννά μια ομιλία, που την εκφράζει και τη μεταφράζει. Πρόκειται στην ουσία για μια διαφορετική πορεία: «Η κλασσική σκέψη δεν έχει

Η σκέψη, σφαιρική και διαμορφωμένη, γεννά την ομιλία, το λόγο για το γεγονός, συγκεκριμένο ή αφηρημένο, που εμπεριέχει εκ των προτέρων τους συνειδητούς ή ασυνειδητούς γνωστικούς σχηματισμούς του φορέα του λόγου. Η σκέψη παράγει λέξεις, αξίες χρήσης. Έργο των ποιητών των παραπάνω κειμένων είναι να αποσπάσουν αυτή την αξία χρήσης και καθώς απευθύνονται σε ένα χώρο συνύπαρξης υποκειμένων να δημιουργήσουν ανταλλακτική αξία. Με αυτόν τον τρόπο, οργανώνουν σε ένα οικονομικό σύνολο τις προσωπικές τους νοηματικές αλληλουχίες, υπό τη μορφή μιας αναγνωρίσιμης συμμετρίας.³³

Σε ένα πρώτο βαθμό, τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν ένα σώμα συσχετίσεων. Λεκτικές ενότητες ενταγμένες σε ένα σύνολο, συμμετρικά εκφραστικοί προσδιορισμοί, λειτουργικά αυθόρμητη χρήση της γλώσσας, νοηματική πυκνότητα, εναλλασσόμενες-προβαλλόμενες σημασίες. Κείμενα δηλαδή που αντανακλούν πρωτίστως μια ορθολογική διάταξη της γλώσσας τους.³⁴

διάρκεια, η κλασσική ποίηση έχει μόνο αυτή που της χρειάζεται για την τεχνική της διευθέτηση. Στη νεότερη ποιητική, αντίθετα, οι λέξεις παράγουν ένα είδος μορφικού συνεχούς απ' όπου εκπορεύεται λίγο λίγο μια διανοητική ή συναισθηματική πυκνότητα, που χωρίς αυτές θα ήταν ανέφικτη». Ρ. Μπαρτ, *Ο βαθμός μηδέν της γραφής*, Αθήνα, Ράππας, 1983, σ. 45.

33. Κατ' αυτόν τον τρόπο, στην «κλασσική» γλώσσα οι λέξεις δεν έχουν βάθος από μόνες τους αλλά αποτελούν το μέσο μιας σύνδεσης: «Αντί να βυθίζεται σε μια εσωτερική πραγματικότητα συνυπόστατη με το σχέδιό της, απλώνεται, μόλις προφερθεί, προς άλλες λέξεις, έτσι που σχηματίζει μια επιφανειακή αλυσίδα προθέσεων... Δουλειά του κλασσικού ποιητή δεν είναι επομένως να βρίσκει καινούριες λέξεις, πιο πυκνές ή πιο φανταχτερές, αλλά να τακτοποιεί ένα παλιό πρωτόκολλο, να τελειοποιεί τη συμμετρία ή τη λιτότητα μιας συσχέτισης, να φέρει ή να περιορίσει μια σκέψη στο ακριβές όριο μιας ρυθμικής μορφής». *Αυτόθι*, σσ. 45-46.

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

Οι ποιητικές λέξεις, ως γνωστικά αντικείμενα, ανακαλούν ένα συγκεκριμένο περιβάλλον αναγνώρισης, εμπεριέχουν μια λειτουργία κοινωνικά προσδιορισμένη. Ο φορέας του λόγου αποβλέπει στη διάδοση του μηνύματός του, στην επίτευξη των σκοπιμοτήτων που αυτό εξυπηρετεί στο χώρο της ανάγνωσής του. Επιδιώκει να διαδοθεί το τραγούδι του, να διαβαστεί το κείμενό του. Επιλέγει κατά συνέπεια τις τεχνικές εκείνες με τις οποίες θα επιτύχει το σκοπό του, ενώ ταυτόχρονα εκφράζει την αδυναμία του να απαλλαγεί από ήδη διαμορφωμένες κανονικότητες ως προς την έκφραση και τη μετάδοση.

Στον άξονα αυτό και με βάση την επιλεκτική χρήση της γλώσσας, ένα ρεμπέτικο τραγούδι, ως αισθητικό αντικείμενο, ανακαλεί από άποψη περιεχομένου μια συγκεκριμένη γνωστική κατάσταση. Αποτελεί τη δυνατότητα απόδοσης σε μια συγκεκριμένη μορφή της προθετικότητας του δημιουργού, που μέσω του προϊόντος της καλλιτεχνικής δημιουργίας αναζητά την εξωτερίκευση του προσωπικού του βιώματος. Στο προϊόν όμως αυτό, στο αισθητικό αποτέλεσμα, δεν αντανακλάται μια άμεση και απογυμνωμένη από την υποκειμενική ερμηνεία υλική πραγματικότητα, αλλά η συνειδητή προσπάθεια του δημιουργού να αποδώσει την πραγματικότητα μέσα από μια συγκεκριμένη πλευρά θέασης. Κατά αυτόν τον τρόπο, το περιεχόμενο του αισθητικού προϊόντος δεν αντικατοπτρίζει μια αντικειμενική γνωστική κατασκευή, δεν περιορίζεται αποκλειστικά στο χώρο της ανάπλασης μιας «αληθινής» κατάστασης, αλλά διέρχεται από την

με τον άλλο. Η κλασσική «γλώσσα» είναι κομιστής ευφορίας, γιατί είναι μια «γλώσσα» άμεσα κοινωνική. Δεν υπάρχει κανένα λογοτεχνικό είδος, κανένα γραπτό κλασσικό κείμενο, που να μην προϋποθέτει μία συλλογική και κατά κάποιο τρόπο καθομιλούμενη κατανάλωση. Η κλασσική λογοτεχνία είναι ένα αντικείμενο, που κυκλοφορεί ανάμεσα σε ταξικά συναγμένους ανθρώπους, είναι ένα προϊόν που προορίζεται για την προφορική μεταβίβαση, για μια κατανάλωση ρυθμισμένη σύμφωνα με τις εγκόσμιες συγκυρίες: είναι ουσιαστικά μία ομιλούμενη «γλώσσα», παρά την αυστηρή της κωδικοποίηση». *Αυτόθι*, σ. 49.

αξιολογική κρίση του φορέα του λόγου, ανακαλεί σύμφωνα με τον Μ. Μπαχτίν την «ηθική» διάσταση της πράξης:

Το μεγαλύτερο σφάλμα μας θα ήταν να φαντασθούμε το περιεχόμενο σαν ένα θεωρητικό σύνολο που μπορεί να αναγνωρισθεί, όπως ένας στοχασμός, όπως μια ιδέα... Το περιεχόμενο δεν μπορεί να ανήκει αποκλειστικά στο χώρο της γνώσης, να είναι τέλεια απογυμνωμένο από το ηθικό στοιχείο. Μπορούμε να πούμε, επιπρόσθετα, ότι το ηθικό είναι εκείνο που προέχει στο περιεχόμενο.³⁵

Στη βάση αυτή, η επίκληση ενός ρεμπέτικου τραγουδιού ως μέσο ανασύστασης μιας δεδομένης υλικής πραγματικότητας που καθορίζει σε ένα πρώτο βαθμό το δημιουργό του δεν είναι επαρκής. Ένα ρεμπέτικο τραγούδι διαμορφώνεται στο πλαίσιο των κοινωνικών αναγκαιοτήτων που καθορίζουν τη δράση του δημιουργού του, δεν αντανακλά όμως άμεσα τις αναγκαιότητες αυτές: αναπαράγει την επικάλυψη ή τη συνειδητή απομάκρυνση από την πραγματικότητα αυτή, ενταγμένη σε ένα πλαίσιο μιας καθαρά υποκειμενικής διαχείρισης.³⁶

35. Μ. Μπαχτίν, *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Αθήνα, Πλέθρον, 1980, σ. 63.

Η ενότητα αυτή του γνωστικού με το ηθικό στοιχείο που παρουσιάζεται από τον Μ. Μπαχτίν σαν περιεχόμενο του αισθητικού αντικειμένου, πρέπει να διαχωριστεί σύμφωνα με τον συγγραφέα από τις αξιολογικές και ηθικές κρίσεις που μπορούν να εκφραστούν σχετικά με το περιεχόμενο, αλλά δεν εντάσσονται αποκλειστικά στο αισθητικό αντικείμενο.

36. «Μια θεωρητική μεταγραφή, μια διατύπωση της ηθικής πράξης είναι ήδη μια μεταφορά της στο χώρο της γνώσης, δηλαδή μια παράγωγη όψη της, ενώ η καλλιτεχνική μορφή (λόγου χάρη η μορφή που πραγματώνεται με την αφήγηση μιας δράσης, με την επική ηρωοποίησή της σε ένα ποίημα ή με τη λυρική της ενσάρκωση κ.λπ.) σχετίζεται με την ίδια την πράξη στην πρωταρχική ηθική της φύση. Την κατακτά συμπάσχοντας με τη βουλευτική, αισθητή και δρώσα συνείδηση, ενώ το

Έτσι, όταν ένα ρεμπέτικο τραγούδι αναφέρεται π.χ. στη χρήση του χασίς δεν είναι βέβαιο πως περιγράφει στην πραγματικότητα μια κοινωνική πρακτική όπου η χρήση του χασίς, ως υλική δραστηριότητα, είναι το επίκεντρο του κόσμου για μια κοινότητα υποκειμένων. Η χρήση του χασίς, όπως αναπαράγεται στο περιεχόμενο του τραγουδιού, είναι μια «πρωταρχική» δραστηριότητα, ένα κυρίαρχο σημαίνον: μια πράξη που δε συμβαδίζει αναγκαστικά και με την υλική της εκδίπλωση, αλλά επιτρέπει πρωτίστως στο φορέα του λόγου να επιτύχει μια επιδιωκόμενη εικόνα σχετικά με τον εαυτό του και κυρίως να κατοχυρώσει ένα συλλογικά αναγνωρίσιμο τύπο συμπεριφοράς μέσα από ένα σύστημα καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Στο πλαίσιο αυτό και με επίκεντρο την επιλεκτική απόδοση της υλικής πραγματικότητας με βάση ένα καλλιτεχνικό σύστημα έκφρασης, μπορούμε να επαναπροσδιορίσουμε τις σχέσεις του τύπου *τέχνη και πραγματικότητα*, *ατομικό και συλλογικό* κλπ. στα ρεμπέτικα τραγούδια. Στο βαθμό που ανακαλούν μια δεδομένη σχέση με την υλική πραγματικότητα που περιγράφουν, αναζητώντας τις κοινωνικές προϋποθέσεις της καλλιτεχνικής αυτής δημιουργίας υπερβαίνουμε το ερώτημα κατά πόσο οι υλικές συνθήκες καθορίζουν την καλλιτεχνική έκφραση ενός χώρου και μετατοπίζουμε το ενδιαφέρον μας στον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα του χώρου αυτού εγγράφουν στην τέχνη τους τις υλικές προϋποθέσεις της δημιουργίας τους.³⁷

παράγωγο γνωστικό στοιχείο δεν μπορεί να έχει παρά τη βοηθητική σημασία ενός μέσου». *Αυτόθι*, σσ. 63-64.

37. Στον ορίζοντα αυτό, το έργο τέχνης δεν αποτελεί την ανασύσταση μιας δομικής αναγκαιότητας ή την επανατύπωση μιας αλήθειας. Αντίθετα, απομακρυσμένο από μια αυθύπαρκτη δομή, μια στείρα σημειολογική αναγωγή, ανακινεί μια πολυδιάστατη επαναδιαπραγμάτευση, τόσο της μορφικής του αυτοτέλειας όσο και των εννοιολογικών κατηγοριών που εμπεριέχει: «το ιδιαίτερο αμφιλεγόμενο της τέχνης είναι το να σχετίζεται με σημασιολογήσεις, χωρίς ποτέ να βρίσκει σε αυτές ένα πέρας.

Έτσι, η προβληματική της σχέσης ατομικού-συλλογικού, στο βαθμό που διέρχεται από την εκπλήρωση μιας αισθητικής αναγκαιότητας, υπερβαίνει την αναζήτηση της διάρθρωσης των εννοιών αυτών στον τρόπο σύνθεσης και διάδοσης (περιοχές όπου το ατομικό και το συλλογικό δεν διαχωρίζονται ευκρινώς) της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής δημιουργίας και μετατοπίζεται στον τρόπο, στις δυνατότητες του καλλιτεχνικού αυτού συστήματος έκφρασης να δημιουργεί συλλογικά αναγνωρίσιμες συμπεριφορές.

Η συλλογικός χαρακτήρας του φαινομένου δεν προκύπτει αναγκαστικά από τον προσδιορισμό του ως προϊόν ομαδικής δημιουργίας, ούτε από τη διάσταση της διάδοσής του ως αποτέλεσμα προφορικής μεταβίβασης. Μια τέτοια συλλογιστική ευνοεί δομικές αντιθέσεις του τύπου *αυθεντικό-μη αυθεντικό, γνήσιο-μη γνήσιο*, διλήμματα που μεταξύ άλλων εντάσσουν τόσο το αισθητικό αντικείμενο όσο και τη δραστηριότητα των δημιουργών του σε προκαθορισμένα πλαίσια ερμηνείας. Η συλλογικότητα συνδέεται πρωτίστως με τη δυνατότητα του αντικειμένου να αναπαράγει συλλογικά πρότυπα συμπεριφοράς: να δημιουργεί και να συντηρεί ένα συμβολικό χώρο στον οποίο μια κοινότητα υποκειμένων αναγνωρίζει τον εαυτό της. Τα πρότυπα αυτά, άλλοτε ευδιάκριτα κι άλλοτε συγκεχυμένα, στο βαθμό που αντικατοπτρίζουν ζωτικές συμπεριφορές για ένα χώρο, διατηρούν και τον ειδικό, το συλλογικό χαρακτήρα του φαινομένου. Από τη στιγμή που αρχίζουν να εξασθενούν, να μεταλλάσσονται ή να συγχωνεύονται σε νέου τύπου επιδιώξεις, τόσο των δημιουργών όσο και αυτών που ευνοούν την

Σε αυτή την προοπτική, η τέχνη φτάνει σε αυτή την υπέρτατη έκφανση που είναι ο λόγος της ύπαρξής της.» G. Rosolato, *Essais sur le symbolique*, ό.π., σ. 140. Βλ. και Γ. Βέλτσος, *Η μη-κοινωνιολογία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988, σ. 129, για την Τέχνη, που «περισσότερο από την αλήθεια της, ενδιαφέρεται για την υποδοχή του θεμελιακού της υπαινιγμού που ενυπάρχει σε ότι δεν μπορεί να διατυπώσει».

ανάπτυξη της καλλιτεχνικής παραγωγής, παύει πλέον και το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας να αντανακλά αυτή τη συλλογικότητα.

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

Τέλος, αναφορικά με τον τρόπο ταξινόμησης των υποκειμένων αυτών στο ευρύτερο σύστημα της κοινωνικής ιεραρχίας, μπορούμε να διακρίνουμε πως οι υλικές συνθήκες που καθορίζουν τη γέννηση και τη διάδοση του συγκεκριμένου συστήματος έκφρασης είναι οι ίδιες συνθήκες που προκαλούν και τον εγκλεισμό των δραστηριοτήτων των υποκειμένων του χώρου αυτού σε μια ανάγνωση ορισμένου τύπου. Η ανάγνωση αυτή δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ταξινόμηση των υποκειμένων και των δραστηριοτήτων τους σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεράρχησης.

Οι υλικές συνθήκες επιβάλλουν σε έναν κοινωνικό χώρο να εκφράζεται μέσω του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού υλικού. Η δυνατότητα πρόσβασης για τα υποκείμενα του χώρου αυτού σε άλλα συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης είναι δυνατή στο βαθμό που τους επιτρέπεται και η πρόσβαση σε ευρύτερες μορφές προσωπικής διαχείρισης της ίδιας τους της πράξης, όπως π.χ. η δυνατότητα εργασίας, πλούτου, ανοδικής κοινωνικής κινητικότητας κλπ. Όταν η θέση τους στην κυκλοφορία των αγαθών και των κοινωνικών αποφάσεων είναι παγιωμένη, βρίσκονται

δηλαδή έξω από τις διαδικασίες καθορισμού τους, η ίδια τους η θέση προσδιορίζει και τον τρόπο συμμετοχής τους στο σύστημα λόγου και έκφρασης της κοινωνίας.

Οι φορείς του συγκεκριμένου λόγου αξιώνουν ένα φαινομενικά ομοιόμορφο καλλιτεχνικό πρόταγμα μέσω του οποίου διατυπώνουν ένα αίτημα διαχείρισης της πραγματικότητας που τους καθορίζει. Με αυτόν τον τρόπο, ενσωματώνονται στην ίδια την πραγματικότητα ως δρώντα στοιχεία, συσπειρώνοντας τη δραστηριότητά τους γύρω ένα πρακτικό εξορθολογισμό, στο λόγο για αυτήν, στον καλλιτεχνικό της εγκλεισμό.

Όμως, το προϊόν της καλλιτεχνικής παραγωγής αποκρυσταλλώνει με τον καλύτερο τρόπο τη θέση του παραγωγού του στη διαμόρφωση των κοινωνικών συσχετισμών, επικαθορίζοντας και τα πλαίσια της δράσης του, καθώς αποδίδει συγκεκριμένους τρόπους έκφρασης σε συγκεκριμένα υποκείμενα.³⁸ Το ρεμπέτικο τραγούδι, η καλλιτεχνική έκφραση που εξασφαλίζει μια συγκυριακή διέξοδο για μια ευρύτερη κατηγορία υποκειμένων, ευνοεί και τις προϋποθέσεις ενός ιδεολογικού εγκλεισμού, μιας μορφής ηθικής αποτίμησης, μιας κοινωνικής απαξίας προς τους φορείς του.

Η αποτίμηση βέβαια αυτή προκύπτει από αυτούς που καλούνται κι είναι εφοδιασμένοι με τη δυνατότητα να κρίνουν μια συλλογική πρακτική, αναγνωρίζοντας τόσο στη χρονική στιγμή της εξέλιξης αλλά και σε μια μεταγενέστερη αποτίμηση του φαινομένου την αποκλειστική έκφραση μιας συγκεκριμένης συλλογικότητας, ενός συγκεκριμένου κλειστού χώρου συμπεριφορών.

38. Για το διαλεκτικό συσχετισμό των πρωταρχικών όρων της ανθρώπινης δραστηριότητας, του υποκειμενικού και του αντικειμενικού, αναφορικά με τη διαδικασία *αντικειμενοποίησης του υποκειμένου*, στην οποία οι αντικειμενικές συνθήκες βιώνονται ως ιδιόμορφες υποκειμενικές καταστάσεις, βλ. Ζ. Π. Σαρτρ, *Το πρόβλημα της μεθόδου*, Αθήνα, Εξάντας, 1988, σσ. 114-122.

Στον άξονα αυτό, οι δημιουργοί καθώς και ευρύτερα οι φορείς που αναγνωρίζουν στο συγκεκριμένο είδος καλλιτεχνικής έκφρασης τον εαυτό τους, βρίσκονται παγιδευμένοι στα ίδια τα όρια της δημιουργίας τους. Κι αυτό, γιατί καθώς αναπαράγουν καλλιτεχνικά, με ένα συγκεκριμένο τρόπο, έναν οικείο για αυτούς κόσμο, περιχαρακώνουν σε μια ενδοκειμενική ανάγνωση τη λειτουργικότητα του χώρου αυτού.

Οι ίδιοι εξάλλου οι δημιουργοί, σε ένα πρώτο στάδιο, δεν επιδιώκουν μια διαφορετική αντιμετώπιση της δημιουργίας τους. Για να αναγνωριστούν όμως οι ευρύτερες διαστάσεις του φαινομένου πρέπει να μεσολαβήσει ένα ορισμένο χρονικό διάστημα από τη στιγμή της εκτύλιξής του, ικανό να διαμορφώσει νέες συλλογικές ανάγκες του τύπου *παράδοση, λαϊκό, ελληνικότητα*, κλπ. και κατά συνέπεια να μετασχηματίσει ολόκληρη την προβληματική αναφορικά με την περιθωριακότητα ή μη του φαινομένου. Στο στάδιο αυτό βέβαια, ο ίδιος ο δημιουργός, έχει τη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσει τον αρχικό εγκλεισμό της δημιουργίας του και να απαιτήσει και ο ίδιος για αυτή την αναγνώρισή της ως καθολικό γεγονός.

**Η ΠΡΩΤΑΡΧΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ
Ο ΛΟΓΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΓΕΓΟΝΟΣ**

Με αφορμή την εκδίπλωση στο λόγο μιας συγκεκριμένης υλικής πραγματικότητας, την εκτύλιξη ενός ορισμένου τύπου δράσης και τα αποτελέσματά της, τόσο για τους φορείς της σε δεδομένο ιστορικό χρόνο όσο και για αυτούς που την επηρεάζουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, σχηματοποιείται ένα νοητικό αντικείμενο, τα ρεμπέτικα τραγούδια, που προσλαμβάνει μια καθολική αξία. Η αξία αυτή, σημείο αναφοράς για ένα πλήθος ερμηνειών, κινείται γύρω από την εννοιολογική διαχείριση μιας «πρωταρχικής» δραστηριότητας. Πρόκειται στην ουσία για μια τακτική νοηματικής επένδυσης μιας πρακτικής ως πρωταρχικής δραστηριότητας, είτε διέρχεται από ένα «πρωταρχικό» υποκείμενο το οποίο χαρακτηρίζεται ως ρεμπέτης, μάγκας κλπ., είτε από την επαναδιαπραγμάτευση της πρακτικής αυτής, με τη μεσολάβηση μιας χρονικής ή τοπικής απόστασης από την εκδίπλωσή της.³⁹

Κάθε προσπάθεια πρόσληψης και ερμηνείας των συμπεριφορών που παραπέμπει ο όρος ρεμπέτικα τραγούδια ανακαλεί αυτόν το συμβολικό

39. Η αναγωγή στην έννοια της πρωταρχικής δραστηριότητας της αποδίδει τη χρηστική αξία ενός αντικειμένου αναφοράς και όχι μια αναγκαστική διάκριση από μια ενδεχόμενη δευτερογενή, τριτογενή δραστηριότητα κλπ. Η υιοθέτηση μιας τέτοιας διάκρισης θα ευνοούσε το στήσιμο ενός σχήματος του τύπου γνήσιο - μη γνήσιο, αυθεντικό - μη αυθεντικό κλπ. Έτσι, η αναφορά σε μια δευτερογενή δραστηριότητα δεν υποδηλώνει μια παρασιτική ή εξαρτητική ως προς την πρώτη, αλλά μια δραστηριότητα εξίσου σημαντική με την πρώτη, που ορίζεται με σημείο αναφοράς αυτή. Πρόκειται ουσιαστικά για μια διαδικασία συνέχειας της πρωταρχικής δραστηριότητας, η οποία, χωρίς να οδηγεί σε ρήξεις ή αντιθετικές διατάξεις, προκρίνει τρόπους επαναπρόσληψής της.

χώρο εκδίπλωσης της πρωταρχικής δραστηριότητας, γύρω από την οποία συστήνεται και η ανάλογη μυθολογία αναφορικά με τα όρια και τις διαστάσεις της. Τέτοιου τύπου πρωταρχικές δραστηριότητες είναι η χρήση του χασίς, η χρήση των όπλων, η χρήση της βίας κλπ.

Οι δραστηριότητες αυτές αποτελούν μορφές συμπεριφοράς συλλογικά αναγνωρίσιμες. Υπερβαίνουν την απλή, τη μεμονωμένη αντίδραση ενός υποκειμένου προς τους κοινωνικούς προσδιορισμούς που καθορίζουν τη δράση του, εμπλουτίζονται με ένα συμβολικό νόημα που αποκτά μια διυποκειμενική διάσταση. Στη διυποκειμενική αυτή διάσταση, η εκφορά στο λόγο κάθε πρωταρχικής δραστηριότητας δεν εξαντλείται σε ένα μοναδικό επίπεδο εμφάνισης του λόγου για αυτήν. Καθώς κινητοποιεί γύρω από την πρόσληψή της μια ευρύτερη κατηγορία υποκειμένων, από διαφορετικούς χώρους και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, ανασύρει μια πολυδιάστατη λεκτική απόδοση της λειτουργικότητάς της.

Ας πάρουμε μια τέτοια πρωταρχική δραστηριότητα, τη χρήση του χασίς. Το χασίς είναι ένα βασικό σημείο αναφοράς γύρω από το οποίο συγκροτείται η ταυτότητα του υποκειμένου στα ρεμπέτικα τραγούδια. Η πράξη της χρήσης και της διακίνησης του χασίς προϋπάρχει αλλά και υπερβαίνει χρονικά το πλαίσιο της παραγωγής και της διάδοσης των ρεμπέτικων τραγουδιών. Ως αυτόνομη πρακτική, με νομικές ή μη απαγορεύσεις σε σχέση με τις εκάστοτε κοινωνικές συνθήκες, αγγίζει ευρύτερα πληθυσμιακά σύνολα και μεγαλύτερες χρονικές περιόδους.

Στην περίπτωση όμως των ρεμπέτικων τραγουδιών, βρισκόμαστε μπροστά στη διαδικασία συγκρότησης ενός λόγου με βάση τη συλλογική οικειοποίηση της δραστηριότητας αυτής. Το γεγονός της χρήσης του χασίς ξεφεύγει από την εκδίπλωση της ατομικής προθετικότητας, αποκτά μια διυποκειμενική διάσταση, σχετίζεται με μια ομοιογενή συλλογικότητα υποκειμένων. Η προσωπικότητα του «χασικλή», που σκιαγραφείται με ευδιάκριτα χαρακτηριστικά και στην οποία αποδίδονται συγκεκριμένες

ιδιότητες, τείνει να χαρακτηρίζει κατά αποκλειστικότητα υποκείμενα του χώρου αυτού, ή αντίστροφα, στα υποκείμενα του χώρου τείνει να αποδίδεται κατά τρόπο συνολικό ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός.

Στην πρωταρχική αυτή ταύτιση μεταξύ «ρεμπέτη» και «χασικλή», η πράξη της χρήσης του χασίς υπερβαίνει το πλαίσιο της πρακτικής της εκτύλιξης: αποκτά μια υπερβατική διάσταση, παραπέμπει όπως είπαμε στην εκτύλιξη μιας πρωταρχικής δραστηριότητας, η οποία, πέρα από την ουσιαστική ή μη αντιστοιχία της με την πραγματικότητα που ανακαλεί, κινητοποιεί μια διαδικασία διαρκούς συμβολικής της διαπραγμάτευσης.

Στο συμβολικό αυτό ορίζοντα, η δραστηριότητα παρουσιάζεται κατακερματισμένη, καθώς απομακρύνεται από τα πλαίσια της εκδήλωσής της. Τόσο η ταυτότητα του χασικλή όσο και η έννοια του ρεμπέτη που ορίζεται διαμέσου της δραστηριότητας αυτής, συνιστούν παράγωγα μιας συμβολικής διαπραγμάτευσης, η οποία καθορίζεται από τον τρόπο που οριοθετούν στο λόγο τους τις έννοιες αυτές οι εμπλεκόμενοι στη διαχείρισή τους.

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

Έτσι, η πρωταρχική δραστηριότητα της χρήσης του χασίς, όπως εξιστορείται σε ένα μεμονωμένο ρεμπέτικο τραγούδι, αποτελεί μια μόνο μορφή εμφάνισης του λόγου για αυτή. Ο λόγος σε αυτό το επίπεδο διαφέρει από το λόγο που εκφέρεται στο επίπεδο της εκτύλιξης της δραστηριότητας,

καθώς πρόκειται για μια διαδικασία αισθητικής ανάπλασης της δραστηριότητας, όπως διαφέρει επίσης και από άλλα επίπεδα λόγου τα οποία έπονται της αισθητικής του εκφοράς. Κι αυτό, γιατί η ίδια η δραστηριότητα έχει τη δυνατότητα να ανακινεί συνεχώς διαφορετικές μορφές λόγου για αυτή, στο βαθμό, που ως συλλογική κατηγορία της δράσης, προδικάζει μια συμβολική της διαχείριση.

Στη βάση αυτή, τα ρεμπέτικα τραγούδια, ως αισθητική απαίτηση των δημιουργών τους στις υλικές συνθήκες που τους καθορίζουν, δεν εξαντλούνται σε μια μοναδική διάσταση της πραγματικότητας που ανακαλούν. Διέρχονται από την αντιθετική και πολλές φορές αντιφατική προθετικότητα τόσο αυτών που διαχειρίζονται την πραγματικότητα ως έννοια όσο και των φερόμενων ως ενσαρκωτών των πρωταρχικών δραστηριοτήτων που νοηματικά αναπαράγουν. Τα διαφορετικά επίπεδα πρόσληψης της πραγματικότητας αυτής συμπίπτουν με τις επιμέρους μορφές εμφάνισης του λόγου για την ανακαλούμενη δραστηριότητα.

Έτσι, πάνω στη λεκτική απόδοση της πράξης της χρήσης του χασίς, μπορούμε, μεταξύ των άλλων, να αναφέρουμε ορισμένα επίπεδα του λόγου αυτού:

A. Εκδίπλωση του γεγονότος -το υποκείμενο που ενεργεί.

Στη χρονική αυτή στιγμή έχουμε την εκδίπλωση μιας πράξης, τη χρήση του χασίς, η οποία προηγείται της καταγραφής της: αποκομμένη από την περαιτέρω επεξεργασία της, πριν ακόμα καταγραφεί σε ποιητικό λόγο, κατοχυρώνεται ως κανονικότητα από μια συλλογικότητα υποκειμένων. Το υποκείμενο ενεργεί, επιδίδεται σε μια ορισμένου τύπου δραστηριότητα και διαμορφώνει ένα λόγο πάνω στη δραστηριότητα αυτή.

Στο σημείο αυτό, η πρωταρχική δραστηριότητα συνδέεται με μια πρώτη μορφή λόγου που ορίζει τους συλλογικούς περιορισμούς και τις

δυνατότητες των υποκειμένων που συμμετέχουν σε αυτή. Ο λόγος περιορίζεται σε ένα πλαίσιο ενδοκατανάλωσης, στη διευθέτηση των αναγκών της διαντίδρασης. Το γεγονός θα μπορούσε και να αποσιωπηθεί. Η μαζικότητά του όμως αξιώνει ένα νομιμοποιητικό λόγο για αυτό στα στενά πλαίσια της λειτουργίας του, αποβλέποντας στην πρωταρχική του κατοχύρωση ως γεγονός, ως προς ένα σύστημα κατασταλτικών ή γενικότερα εχθρικών πρακτικών.

Η χρήση του χασίς είναι μια πράξη νομικά απαγορευμένη και κοινωνικά μη αποδεκτή. Συνεπώς, οι εμπλεκόμενοι σε αυτή καθώς τίθενται στο περιθώριο της νομιμότητας ή της κοινωνικής ανοχής έχουν την ανάγκη να διαμορφώσουν ένα λόγο που πρωτίστως θα κατοχυρώνει την πράξη τους. Είναι ο λόγος για την πράξη από τους ίδιους τους φορείς της, που συμπίπτει χρονικά με την εκτύλιξή της και προορίζεται για αυτή την ενδοϋποκειμενική κατανάλωση. Ο λόγος αυτός στηρίζεται αλλά και διαμορφώνει έναν συγκεκριμένο κώδικα ενδοεπικοινωνίας, ο οποίος συνδέεται με μια ορισμένου τύπου ανάγνωση.⁴⁰

40. Το επίπεδο αυτό εκφοράς του λόγου τείνει να χαρακτηρίζει μια συλλογικότητα υποκειμένων, τα οποία, καθώς επιδίδονται στην ίδια πρακτική, διαχειρίζονται κατά τρόπο συλλογικό το λόγο για το γεγονός, συμπληρώνοντας πολλές φορές ο ένας τον λόγο του άλλου: «... μια λέξη ο ένας, μια λέξη ο άλλος κι έβγαине το τραγούδι απά στη σούρα...». Γ. Μουφλουζέλης, *Όταν η Αήγουσα είναι μακρά*, Αθήνα, Δωδώνη, 1978, σ. 175. Επίσης: «Ένα απόγευμα, έχω πάει εγώ, ο Ανέστος ο Δελιάς, κι ο Μπάτης, στο βουνό, εδώ κοντά στο Κερατσίνι, μαζί με τα όργανα, ο Ανέστος κι ο Μπάτης. Και από κοντά και όλα τα σύνεργα για να γεμίσουμε την κεφαλα μας. Στο δρόμο, πήραμε και τον Καρυδάκια... Κάτσαμε στο βουνό, τους έδειξε ο Ανέστος τη μουσική και άρχισαν και οι τρεις να παίζουν. Εγώ άκουγα. Λέει ο Μπάτης: "... Ρε μάγκα το μαχαίρι σου για να το κογιονάρεις..." κι εκεί σταμάτησε, σκάλωσε. Αρπάξαμε όλοι το θέμα του τραγουδιού, πάνω εκεί έπρεπε να γραφτούν οι στίχοι... Το θυμήθηκε ο Ανέστος και κάνω εγώ το "κογιονάρεις" "κουσουμάρεις", κι ο Καρυδάκιας συμπληρώνει το "πρέπει να έχεις την ψυχή καρδιά για να το βγάλεις". Ο πρώτος στίχος ήταν έτοιμος. Οι άλλοι τρεις στίχοι που έχει το τραγούδι, οι δυο είναι του Μπάτη κι ο τελευταίος δικός μου

Αρχικά, αποβλέπει στην οριοθέτηση, στην προστασία του ίδιου του γεγονότος. Ορίζει τις κανονικότητες που συνοδεύουν μια πράξη, τις προϋποθέσεις συμμετοχής σε αυτή, τους όρους της λειτουργίας της. Είναι ένας λόγος αξιολογικός, ιεραρχικός, που συνδέεται με το τελετουργικό της πράξης: ποιος και πώς θα καπνίσει (οργάνωση του χώρου, αποτύπωση της ιεραρχίας στο εσωτερικό μιας ομάδας, προσδιορισμός της έννοιας του μάγκα κλπ.), που θα καπνίσει (οριοθέτηση του χώρου όπως φυλακή, τεκές, στρατώνας, αυτοσχέδιος τεκές, βάρκα, σπηλιά, κλπ). Ένας λόγος άμεσα αναγνωρίσιμος στο περιβάλλον του, καθώς διέρχεται μέσα από σταθερά σύμβολα-αντικείμενα αναφοράς προορισμένα μεταξύ των άλλων να δηλώσουν κάτι (μπουζούκι, μπαγλαμάς κλπ.), ή και να αποκρυσταλλώσουν τις ιεραρχίες (σωστό παίξιμο του οργάνου, καλής ποιότητας χασίς κλπ). Ο λόγος αυτός, ο οποίος δεν ξεφεύγει από τους χρήστες του, είναι καθαρά υποκειμενικός αλλά και άμεσος, αυθόρμητος, εναρμονισμένος πλήρως με τον εσωτερικό χειρισμό μιας κατάστασης. Ο λόγος δεν προορίζεται να διαδοθεί αλλά να επιτελέσει τις λειτουργίες στο πλαίσιο της δραστηριότητας που επινοήθηκε.

B. Αναπαράσταση του γεγονότος-το υποκείμενο που καταγράφει

Στο επίπεδο αυτό, ο λόγος ξεφεύγει από τα στενά πλαίσια εκτύλιξης της δραστηριότητας και αποκτά μια ευρύτερη διάσταση. Το υποκείμενο δεν είναι πλέον ο απλός φορέας της δράσης που εγκλωβίζεται στους όρους της λειτουργίας της, αλλά μέσω της συμμετοχής του στη δράση αποκτά την ιδιότητα του εκπροσώπου της σε ένα ευρύτερο περιβάλλον. Ο λόγος στο επίπεδο αυτό συνίσταται στο να εκθέσει, να διαδόσει μια κατάσταση, ακόμα και σε χώρους που υπερβαίνουν τη λειτουργικότητά της. Είναι ο

και του Καρυδάκια. Έτσι γράφτηκε αυτό.» Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1979, σσ. 102-103.

λόγος του υποκειμένου που καλείται να καταγράψει, να αναπλάσει τη δράση του ως παράσταση. Ο λόγος αυτός επικυρώνεται ως καλλιτεχνική δημιουργία, ως αισθητικό αποτέλεσμα και αποδίδεται επώνυμα ή ανώνυμα σε συγκεκριμένους δημιουργούς.

Με τον όρο ρεμπέτικα τραγούδια τείνουμε να ανακαλούμε το λόγο αυτού του επιπέδου: μια καταγραμμένη ενότητα λεκτικής και μουσικής ομοφωνίας που αναπαριστά μια εμπειρία. Στο επίπεδο αυτό, το υποκείμενο-φορέας της δράσης του προηγούμενου επιπέδου καταγράφει την εμπειρία του. Μια μορφή καταγραφής είναι και η καλλιτεχνική της αποτύπωση. Σε ένα χώρο που έχει δημιουργηθεί αποκλειστικά για αυτόν το σκοπό (το δωμάτιο μιας δισκογραφικής εταιρείας, η ταβέρνα, το κέντρο διασκέδασης κλπ.), ο δημιουργός, ως φορέας μιας άλλης μορφής λόγου, συμμετέχει σε μια διαδικασία εξιστόρησης, μια διαδικασία αναπαράστασης του βιωμένου κόσμου. Η εξιστόρηση αυτή συνίσταται στη μεταφορά της φερόμενης ως πρωταρχικής εμπειρίας σε χώρους όπου δεν συνδέονται άμεσα με την εκδήλωσή της, επιβάλλοντας έτσι την αναπροσαρμογή της στη λειτουργία των χώρων αυτών.⁴¹

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

Σε αυτό το επίπεδο, ο φορέας του λόγου έχει τη δυνατότητα να αναπλάσει την εμπειρία με όρους ευρύτερα αποδεκτούς, καθώς η μετάδοση της υπερβαίνει πλέον τις στενές πρακτικές μιας ενδοομαδικής κατανάλωσης. Ο λόγος γίνεται ευρύτερα ανακοινώσιμος, πιο εύκολα αναγνώσιμος, διαχειρίζεται την εμπειρία με τέτοιο τρόπο ώστε να υπακούει και στις απαιτήσεις του ακροατή. Ο αποδέκτης της εμπειρίας, καθώς την προσλαμβάνει ως καλλιτεχνικά παραγόμενο λόγο, μπορεί και αναγνωρίζει στο φορέα του λόγου μια αυθεντικότητα, την ικανότητά του να φέρεται ως ενσαρκωτής της εμπειρίας αυτής. Παρόλα αυτά, ο φορέας του λόγου δεν έχει αναγκαστικά αποκοπεί από τη φερόμενη ως πρωταρχική εμπειρία. Η εμπειρία επιβεβαιώνεται ενώ παράλληλα συντηρεί το βιωματικό κόσμο του υποκειμένου προσκολλημένο ως προς ένα βαθμό σε μια ορισμένου τύπου υλική διαβίωση. Η προσαρμογή του υποκειμένου στις απαιτήσεις της διάδοσης του λόγου του δεν ενεργοποιεί ταυτόχρονα και την αποκοπή του από την άμεση υλική του πραγματικότητα, από τις κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν την ύπαρξή του.

Γ. Βιογραφία-υποκείμενο που εξιστορεί τη δράση του.

Στο επίπεδο αυτό, ο φερόμενος ως φορέας της δράσης έχει τη δυνατότητα να επαναδιατυπώσει ένα λόγο για το γεγονός⁴² μέσα σε διαφορετικά και

γραμμόφωνα να παίζουν το δίσκο μου, είχα τρελαθεί, αλλά ο πατέρας μου και η μάνα μου τα 'χασαν.» Μ.Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ. 135-136.

42. Ο λόγος στο επίπεδο αυτό δε συνίσταται στη γραπτή ανασύσταση της εμπειρίας από το ίδιο το υποκείμενο που εξιστορεί τη δράση του, αλλά σε μια διαδικασία διαχείρισης του λόγου του υποκειμένου από αυτόν που επιμελείται την καταγραφή της. Το υποκείμενο αφηγείται τη δράση του και ο επιμελητής, σε σχέση με τις δικές του σκοπιμότητες, αναλαμβάνει να της αποδώσει μια συγκεκριμένη διάσταση. Η διαδικασία αυτή αποτελεί ουσιαστικά μια μεταγραφή του λόγου του υποκειμένου από

πάλι κοινωνικά συμφραζόμενα.⁴³ Η βιογραφία, η συνέντευξη, η αυτοβιογραφία κλπ., είναι μορφές που ανασυστήνουν την εμπειρία σε ένα άλλο επίπεδο, ορίζοντας ένα χώρο αφήγησης που υπακούει σε μια τεολογική αυτοτέλεια της διηγούμενης πλέον εμπειρίας.⁴⁴

Κανένας δεν αμφισβητεί πλέον στο υποκείμενο τη σχέση αυθεντικότητας ως προς την πρωταρχική δραστηριότητα. Η αναγνώριση της συμβολής του με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στη διαμόρφωση της εμπειρίας που περιγράφει του δίνει το δικαίωμα να αξιώνει μια νέα μορφή λόγου πάνω στην εμπειρία αυτή. Το υποκείμενο νομιμοποιείται πλέον να

αυτόν που αναλαμβάνει να την χειριστεί γραπτά, μια μεταγραμμένη αυτοβιοφωνία σύμφωνα με τον Ph. Lejeune. Για το χαρακτήρα μιας τέτοιας παρέμβασης βλ. Ph. Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980 και κυρίως το κεφάλαιο «L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas», σσ. 229-319.

43. Ο P. Ricœur, στην ανασύσταση μιας μορφής δράσης ως πλοκή ενός κειμένου αναγνωρίζει την αλληλοδιάθρωση τριών παραγόντων: των δομικών χαρακτηριστικών μιας πράξης, των συμβολικών της προσδιορισμών και του χρονικού της εγκλεισμού. Έτσι, η διήγηση, στη βάση της δομικής συνάφειας της πράξης, ανάγεται σε ένα πρώτο βαθμό, στην ικανότητα απόδοσης της πράξης μέσω των γενικών της χαρακτηριστικών. Παράλληλα, ανακαλεί μια συμβολική επεξεργασία της πράξης, την ανάγκη επίκλησης ενός συμπληρωματικού, του επιλεκτικού νοήματος για το γεγονός. Τέλος, η συμβολική διάθρωση συνδέεται με ένα χαρακτήρα χρονικότητας της πράξης, με τη δυνατότητα της ίδιας της πράξης να είναι προς διήγηση. P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, σσ. 87-100.

44. «Η αφήγηση είναι ίσως το είδος λόγου στο οποίο η ετερογένεια των φραστικών ρυθμών και ακόμα αυτή των ειδών λόγου βρίσκουν καλύτερο το να ξεχαστούν. Από τη μία η αφήγηση διηγείται μία ή περισσότερες διαφορές (différends) και της ή τους επιβάλλει ένα τέλος, μία περάτωση που είναι το δικό της πέρας. Η περατότητά της συνίσταται στο ότι παίρνει τέλος (παράξενη γαλλική έκφραση). (Είναι όπως μια παρτίδα σε ένα τουρνουά). Όπου και αν σταματήσει μέσα στο χρόνο της διήγησης το τέλος της έχει νόημα, οργανώνει αναδρομικά τα αφηγούμενα γεγονότα.» J. Fr. Lyotard, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983, σσ. 218-219.

μιλάει ως κύριος χειριστής της δράσης του, ως αποκλειστικός κάτοχός της, άρα και ως ιδανικός εκπρόσωπος της εμπειρίας.

Ο λόγος, στο συγκεκριμένο επίπεδο της εμφάνισής του, έχει ευδιάκριτες διαφορές από το λόγο των προηγούμενων επιπέδων.⁴⁵

Αρχικά, είναι ένας λόγος που υπερβαίνει τις δεσμεύσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αποτελεί ουσιαστικά μια μορφή αφήγησης που ξεπερνά την ανάγκη επιτήδευσης ως προς τη μορφή, που μπορεί και ενσωματώνει στη λειτουργία της πιο αποτελεσματικά οποιαδήποτε απομάκρυνση από την πραγματικότητα. Θα μπορούσαμε με άλλα λόγια να τον χαρακτηρίσουμε ως λόγο μυθοποίησης της εμπειρίας.⁴⁶ Το υποκείμενο μπορεί να επαναπροσδιορίσει τη δράση του. Μπορεί να την αλλοιώσει, να την μετασχηματίσει, να την ηρωποιήσει, να την προσαρμόσει στις απαιτήσεις ενός νέου κοινωνικού ρόλου, να την επεξηγήσει, να την συσκοτίσει ή ακόμα και να την αποποιηθεί. Το δικαίωμα αυτό, το αποκτά από την ίδια τη λειτουργικότητα του βιογραφικού λόγου: το υποκείμενο που καλείται να εξιστορήσει τη δράση του μπορεί να διακρίνει στους άλλους, σε αυτούς που καλούνται να την ακούσουν (και είναι αυτοί που το επιδιώξαν) την αναγνώριση μιας καταξίωσης για το πρόσωπό του. Οι

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

46. «Τα πολιτικά και αυτοβιογραφικά κείμενα έχουν από κοινού μια στιγμή αναφορικής ανάγνωσης ρητά προγραμματισμένης μέσα στο πεδίο των σημασιών τους, όσο απαιτηλή μπορεί να είναι αυτή η στιγμή στο τρόπο της και στο θεματικό της περιεχόμενο.» P. de Man, *Alégories de la lecture*, Paris, Galilée, 1989, σ. 333.

άλλοι, αυτοί που επιθυμούν να ακούσουν, του έχουν αποδώσει την ιδιότητα του ιδανικού ομιλητή, του πλέον κατάλληλου δηλαδή να μιλήσει για μια δραστηριότητα, η οποία, αφού ενδιαφέρει κάποιους σε τέτοιο βαθμό, θα είναι σπουδαία.

Παράλληλα, από το αφηγούμενο γεγονός μέχρι τη στιγμή της εξιστόρησης έχει μεσολαβήσει ένα χρονικό διάστημα, ικανό για τον ομιλητή να κατοχυρώσει το μνημειακό χαρακτήρα της πράξης του, στο βαθμό που η πράξη αυτή σταματά να αποτελεί ένα συνηθισμένο φαινόμενο για τη εποχή που την αφηγείται. Η νοηματοδότηση αυτή ανάγει το φορέα του λόγου σε μια ζωντανή μαρτυρία για την ίδια την πράξη, που αν εκλείψει ή αν σιωπήσει, θα στερήσει την ερμηνεία της.⁴⁷

47. Είναι χαρακτηριστική η τάση, στο συγκεκριμένο επίπεδο εκφοράς του λόγου, ο φορέας του λόγου να αξιώνει για τον εαυτό του την ταυτότητα του ιδανικού ομιλητή για την εμπειρία, που συνήθως καταλήγει στην απαίτηση κηδεμονίας του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου στο σύνολό του: «Αυτά που λέω είναι όλα σημαδιακά. Μιλάει ο Μάθешς, η βιβλιοθήκη του ρεμπέτικου... Το μπουζούκι έγινε περιζήτητο, το ζήταγε ο κόσμος, το ήθελε στα μαγαζιά για να πηγαίνουν να το ακούνε. Γι' αυτό λέω, ότι εγώ είμαι ο πατέρας του μπουζουκιού, γιατί χωρίς εμένα δεν ξέραμε ποτέ θα γινόταν δίσκος με μπουζούκι... Μετά, άρχισαν όλοι να κάνουν δίσκους. Άρχισε και η "Κολούμπια" να φωνάζει μπουζουξήδες για δίσκους, το μπουζούκι, από τα καταγώγια και τον τσαμπουκά, γινόταν απαραίτητο για κάθε άνθρωπο... Είμαι από τους πρώτους γνήσιους ρεμπέτες, το ληξιαρχείο, λέμε, και η βιβλιοθήκη του Ρεμπέτικου. Έχω τα "μητρώα" όλων, γιατί τους γνώρισα στο ξεκίνημά τους, ξέρω πότε βγήκε ο καθένας και με ποιο τραγούδι κι από πρώτο χέρι. Μιλάει ο Μάθешς... Έχω παράπονα από πολλούς, γιατί κανείς δεν ρωτάει τι κάνει ο Μάθешς. Τώρα που θα πεθάνω κι εγώ, θα πάρω μαζί μου την ιστορία του Ρεμπέτικου.» Ν. Μάθешς, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ.101-102, 108, 111. Επίσης: «... παίρνω το θάρρος να εκθέσω τα αμαρτήματά μου στον κόσμο. Σε έναν κόσμο που εγώ πρώτος του τραγούδησα τις χαρές και τις λύπες του, τα πλούτη και τη φτώχεια του, την ορφάνια του και την ξενιτιά του.» Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 33-34. Επίσης: «Γι αυτό λέω ότι, άμα πεθάνουμε εμείς, δεν πρόκειται να

Ο εξωνοκείμενικός λόγος

Στα τρία αυτά επίπεδα της εμφάνισης ενός λόγου για την ίδια εμπειρία, για μια πρωταρχική δραστηριότητα, βλέπουμε και τρεις διαφορετικές δυνατότητες του ίδιου του υποκειμένου να μιλήσει για αυτήν. Ο λόγος είναι αφ' ενός ενιαίος, καθώς προέρχεται και στις τρεις περιπτώσεις από το ίδιο υποκείμενο, αλλά παράλληλα και κατακερματισμένος, στο βαθμό που κάθε νέο επίπεδο εμφάνισής του, αν και συνυπάρχει, επικαλύπτει το προηγούμενο. Κάθε φορά που εκφέρεται συγκροτεί ουσιαστικά μια νέα πράξη, η οποία και πάλι στη συνέχεια εγείρει ένα λόγο γι αυτή. Φτάνοντας έτσι στο τελευταίο επίπεδο της εκφοράς του, ενώ επικεντρώνεται πάνω στο ίδιο γεγονός, στην ίδια την πρωταρχική δραστηριότητα, στην ουσία κατασκευάζει ένα πλήθος εικόνων που αποτελούν απεικασματα της δραστηριότητας αυτής.

Παράλληλα με τα συγκεκριμένα επίπεδα του λόγου, που σχετίζονται άμεσα με το υποκείμενο-φορέα της δράσης, μπορούμε να διακρίνουμε και ένα χώρο εμφάνισης κάποιων άλλων μορφών λόγου, που διέρχονται βέβαια από την ίδια δραστηριότητα, αλλά διατυπώνονται από φορείς που δεν διεκδικούν για τον εαυτό τους την άμεση συμμετοχή στη δραστηριότητα αυτή. Ο λόγος των φορέων αυτών έχει μια σημαντική βαρύτητα για τη διαχείριση της εμπειρίας. Με βάση τη θέση αυτού που τον εκφέρει

ξαναγραφτεί αληθινό ρεμπέτικο, λαϊκό τραγούδι. Γιατί αυτό δεν μπορεί να το γράψει όποιος -όποιος ή όποτε του καπνίσει. Πρέπει να το ζήσει, να το νοιώθει, να το 'χει στο αίμα του». Γ. Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Αθήνα, Κάκτος, 1996, σ. 73. Επίσης: «Όταν βγήκαν τα δικά μου τραγούδια ήταν κάτι το νέο, κάτι το επαναστατικό για την προπολεμική εκείνη εποχή και γι' αυτό έκαναν εντύπωση. Γι' αυτό και ο Στελάκης λέει ότι εξευγένισα το ρεμπέτικο.» Β. Τσιτσάνης, *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Αθήνα, Νεφέλη, 1980, σ. 33.

προκρίνεται και μια συγκεκριμένη πρακτική ή συμβολική διαχείριση της δραστηριότητας.

Στο πλαίσιο αυτό μπορούμε να αναφέρουμε δύο ακόμα επίπεδα εκφοράς ενός λόγου για την ίδια εμπειρία, ο οποίος προέρχεται από φορείς που αποδεσμεύονται από τη συμμετοχή τους στη δραστηριότητα, αλλά μπορούν να αποδίδουν στη δραστηριότητα ένα ειδικό περιεχόμενο.

Στο ένα επίπεδο μπορούμε να εντάξουμε τους λόγους των φορέων εκείνων που σχετίζονται κυρίως με τον καθορισμό των πρακτικών δυνατοτήτων της δραστηριότητας. Μια τέτοια μορφή λόγου είναι ο λόγος των φορέων της κρατικής-νομικής διαχείρισης της δραστηριότητας: αστυνόμοι, δικαστές, ψυχίατροι, δεσμοφύλακες κλπ. Μια άλλη μορφή λόγου στο ίδιο επίπεδο είναι αυτή των φορέων της οικονομικής διαχείρισης της δραστηριότητας: ο χασισέμπορος, ο τεκετζής, ο υπεύθυνος μιας δισκογραφικής εταιρείας, ο ιδιοκτήτης ενός κέντρου διασκέδασης κλπ. Τη δική του βαρύτητα έχει και ο λόγος των προσώπων εκείνων που σχετίζονται με το άμεσο περιβάλλον των φερόμενων ως ενσάρκωτών της δραστηριότητας και την επηρεάζουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο: πρόσωπα του συγγενικού περιβάλλοντος, εργοδότες, επαγγελματίες του ευρύτερου χώρου κλπ. Όλες αυτές οι μορφές λόγου στο συγκεκριμένο επίπεδο παρουσιάζουν τη δική τους εκδοχή για τη δραστηριότητα, ενδιαφέρονσα από κάθε άποψη να αναλυθεί.

Σε ένα άλλο επίπεδο εκφοράς του λόγου, μπορούμε να εντάξουμε τις μορφές εκείνες που σχετίζονται κυρίως με τη θεωρητική διαχείριση της εμπειρίας. Το υποκείμενο που μιλάει σε αυτό το επίπεδο, ο θεωρητικός, εκφράζει αρχικά την πρόθεση να αποδεσμευτεί πρακτικά από τα γεγονότα που εξιστορεί. Επιφορτίζοντας τον εαυτό του με την ιδιότητα του ερευνητή, αξιώνει με τη σειρά του ένα καθολικό λόγο για τη δραστηριότητα. Μπορεί να συνδέεται με μια σχέση συμπάθειας ή αντιπάθειας προς το αντικείμενο της έρευνάς του, αλλά διατηρεί τη σχέση

αυτή μόνο σε αυτό το πλαίσιο, στο επίπεδο της καταγραφής και ερμηνείας της δραστηριότητας. Με τη διερεύνηση ενός γνωστού ή άγνωστου για αυτόν πεδίου, πέρα από την σκοπιμότητα της έρευνάς του, δε διεκδικεί καμιά πιθανότητα εισαγωγής σε αυτό. Η ιδιότητα του ερευνητή επιβάλλει ενδεχομένως μια συναλλαγή με το χώρο για την οργάνωση του υλικού του (επιτόπια συλλογή στοιχείων, παρατήρηση, συνέντευξη κλπ.). Η εισδοχή του όμως στο χώρο της ανακαλούμενης δραστηριότητας εξαντλείται σε αυτά τα όρια. Ο λόγος δηλαδή αυτού του επιπέδου αποτελεί ένα είδος ερμηνευτικού λόγου για τη δραστηριότητα από υποκείμενα που θεωρούν τον εαυτό τους έξω από αυτή, όπως και οι φορείς της προηγούμενης κατηγορίας. Ο θεωρητικός όμως με το πρόσχημα του ιδανικού κριτή, αξιώνει με το λόγο του μια καθολική ερμηνεία.⁴⁸

Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε κάποιες μορφές του λόγου αυτού, όπως:

- Ο λόγος του θεωρητικού που περιγράφει χωρίς να θεωρεί πως ερμηνεύει τη δραστηριότητα. Είναι παρών σε αυτό που έγινε, ή ακούει για αυτό από αυτούς που ήταν παρόντες και καλείται να το περιγράψει, χωρίς να θεωρεί ποτέ τον εαυτό του υποκείμενο της δράσης.
- Ο λόγος του θεωρητικού που επιχειρεί μια ερμηνεία πάνω σε αυτά που έχουν περιγραφεί ως αντικειμενικά γεγονότα από τον θεωρούμενο ως υποκείμενο της δράσης, από κάποιον άλλο θεωρητικό ή και από τον ίδιο.
- Ο λόγος του θεωρητικού που επιχειρεί μια επαναδιαπραγμάτευση, έναν επαναπροσδιορισμό ή μια αναίρεση της ερμηνείας άλλων θεωρητικών.

48. Για την ιδεολογική σύσταση του θεωρητικού λόγου αναφορικά με τα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Ελ. Ανδριάκαϊνα, «Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου-Πάθους», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π σσ. 225-257 και Π. Παναγιωτόπουλος, «Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας», *αυτόθι*, σσ. 259-301.

– Ο λόγος του θεωρητικού που με αφορμή τη δραστηριότητα στήνει έναν ευρύτερο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό λόγο για το γεγονός, προσαρμόζοντάς το στις απαιτήσεις της δικής του σκοπιμότητας. Στην περίπτωση αυτή, που πρόκειται εξάλλου και για την πιο ελεύθερη χρήση της ανακαλούμενης ως πρωταρχικής δραστηριότητας, ο θεωρητικός στοχασμός, σύγχρονος ή μη του περιγραφόμενου γεγονότος, συνίσταται στην ανάδειξη ενός εντελώς προσωπικού ύφους ως προς την περιγραφή, στην αναπαράσταση καθαρά φανταστικών εμπειριών (π.χ. η έννοια του μάγκα στον караγκιόζη,⁴⁹ στον κινηματογράφο, σε σχετικά λογοτεχνικά έργα κλπ.). Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να μιλάμε για την ανασύσταση της εμπειρίας και τον επαναπροσδιορισμό της, θετικό, αρνητικό ή και ασαφές, μέσω μιας νέας αισθητικής πράξης.

Σε γενικές γραμμές, η αλληλοδιάρθρωση των επιμέρους αυτών επιπέδων εμφάνισης του λόγου για το ίδιο γεγονός, μικρότερης ή μεγαλύτερης βαρύτητας, είτε διέρχονται από το ίδιο το υποκείμενο-φορέα της εμπειρίας είτε συστήνονται έξω από αυτό, καθορίζουν και την ειδική χροιά του όρου ρεμπέτικα τραγούδια. Το πλήθος των δραστηριοτήτων, οι οποίες εκ των υστέρων έχουν αναχθεί σε πρωταρχικές δραστηριότητες από το ίδιο το υποκείμενο που ενεργεί ή από άλλους που τις διαχειρίζονται, αποτελούν πρωτίστως μια προσωπική προσαρμογή, ένα πεδίο άσκησης της προσωπικής ελευθερίας των υποκειμένων στις υλικές συνθήκες που τους καθορίζουν. Μία από τις δυνατές επιλογές τους ήταν και αυτή: όχι μόνο να συμμορφωθούν αναγκαστικά ή όχι με έναν τρόπο ζωής που από την αρχή θεωρήθηκε ως ετερότητα, αλλά και να συγκροτήσουν έναν καλλιτεχνικό λόγο για την ίδια τους την εμπειρία. Η διαχείριση όμως της ετερότητάς τους αυτής, που στο σύνολό της δεν είναι δυνατό να συγκροτήσει έναν

49. Για την εικόνα του κουτσαβάκη και του μάγκα στον караγκιόζη βλ. Γ. Κουρής, «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π σσ. 197-224 και *Δοκιμές*, 1(1994), σσ. 173-186.

ολοκληρωμένο λόγο για την ίδια, επανατροφοδοτεί την αμφισημία των όρων περιθώριο, παρανομία, ταξική συνείδηση κλπ. Οι όροι αυτοί, οι οποίοι επινοούνται για να προσδιορίσουν μια συγκεκριμένη πολιτισμική δημιουργία, αποσπών το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα από τις ιστορικές αναγκαιότητες που το παράγουν και το ανάγουν αποκλειστικά σε ένα πολιτισμικό σημείο αναφοράς.

Στη βάση αυτή, καθώς εγείρονται ερωτήματα του τύπου *τι είναι το ρεμπέτικο τραγούδι, τι είναι ο ρεμπέτης, τι είναι ο μάγκας κλπ.*, συστήνεται μια αμφιλεγόμενη προβληματική που φτάνει μέχρι τις μέρες μας. Τα ερωτήματα όμως αυτής της μορφής καθαγιαίνουν ορισμένα από τα επίπεδα του λόγου και θεωρούν αμελητέα τα υπόλοιπα. Συντελούν στην παγιοποίηση μιας κειμενικής ολότητας, καθώς τείνουν να δέχονται απαντήσεις που ταυτίζουν συγκεκριμένες πράξεις με συγκεκριμένους φορείς.⁵⁰

Όπως είδαμε, ο λόγος για το ίδιο γεγονός δεν είναι ενιαίος. Επαναπροσδιορίζεται συνεχώς ακόμα και από το ίδιο το υποκείμενο που θεωρεί τον εαυτό του μέρος της εμπειρίας, με αποτέλεσμα να διαφαίνεται

50. Βλ. και Χ. Άρεντ για την πραγματοποίηση και την υλοποίηση του έργου τέχνης. Το ποίημα, αν και η εγγύτητά του στη ζωντανή μνήμη το καθιστά ικανό να διατηρεί τη διαχρονικότητά του πέρα από την τυπωμένη σελίδα, δεν παύει, όπως και κάθε έργο τέχνης, να αποτελεί ένα πράγμα: «Τα έργα τέχνης είναι πράγματα της σκέψης, αυτό όμως δεν τα εμποδίζει να είναι πράγματα... Ακόμα και ένα ποίημα, ανεξαρτήτως του πόσον καιρό υπήρξε ως ζωντανός ομιλούμενος λόγος στη μνήμη του βάρδου και των ακροατών του, τελικά θα "κατασκευαστεί", δηλαδή θα γραφεί και θα μετατραπεί σε ένα χειροπιαστό πράγμα μεταξύ άλλων πραγμάτων, διότι η ανάμνηση και το χάρισμα της μνήμης, από όπου πηγάζει όλος ο πόθος για αφθαρσία, χρειάζονται χειροπιαστά πράγματα για να θυμίζουν και την πρώτη και το δεύτερο, έτσι ώστε να μην χαθούν... Η ιδιωματική έκφραση "φτιάχνω ένα ποίημα" ή *faire des vers*, σχετικά με τη δραστηριότητα του ποιητή, αναφέρεται ήδη σε αυτή την πραγματοποίηση.» Χ. Άρεντ, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, Αθήνα, Γνώση, 1986, σσ. 233-235.

ένα σύστημα αντιφάσεων και ασυνεχειών, ικανών να συσκοτίσουν κάθε απόπειρα ανάδειξης μιας και μοναδικής πραγματικότητας. Η διάρθρωση των λόγων αυτών και βέβαια η σκοπιμότητα της χρονικής στιγμής στην οποία εκφέρονται αναδεικνύει πως ρεμπέτικο τραγούδι, πέρα από το ολοκληρωμένο αισθητικό προϊόν, είναι αυτό που ο καθένας ενδιαφέρεται να προσλάβει ως ρεμπέτικο τραγούδι στην εκάστοτε χρονική στιγμή.⁵¹

⁵¹. «Το ρεμπέτικο είναι ένας λόγος της εποχής, αλλά και ένας λόγος για την εποχή. Ενώ μιλάει για την αλλαγή, είναι ταυτόχρονα παράγωγο και στοιχείο αυτής της αλλαγής... Η “χρυσή εποχή” του ρεμπέτικου, η “αρχική” αυτή και τελειωμένη συνθήκη δεν υπήρξε ποτέ. Δημιούργημα ήταν των καιρών κατοπινό, αναπλήρωση, ίσως, αυτής της ανυπόφορης αίσθησης της ασυνέχειας, εξορκισμός της ίδιας της ιστορίας, αποσιώπηση του κόσμου μας που αλλάζει...». Ν. Κοταρίδης, *Εισαγωγή στο Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, όπ., σσ. 16, 29.

Η ΔΟΜΙΚΗ ΠΑΓΙΔΑ

Λένε ότι χάρη στην άσκηση ορισμένοι βουδιστές καταφέρνουν να δουν ένα ολόκληρο τοπίο μέσα σε ένα κουκί. Αυτό είναι κάτι που πολύ θα ήθελαν οι πρώτοι αναλυτές της αφήγησης: να δουν όλες τις αφηγήσεις του κόσμου (υπάρχουν και υπήρξαν πολλές) σε μία μοναδική δομή.⁵²

Η μεταφορά κάθε πρωταρχικής δραστηριότητας στο λόγο, η αναγωγή της μέσω της ποιητικής των ρεμπέτικων τραγουδιών σε αισθητικό αποτέλεσμα, δημιουργεί μέσα στα πλαίσια της ανάπτυξης ενός μεμονωμένου ρεμπέτικου τραγουδιού ή ενός ευρύτερου σώματος ποιημάτων αφηγηματικές ενότητες, όπου θεματικά μπορούν να συσταθούν γύρω από το ίδιο γεγονός. Οι ανακαλούμενες βέβαια δραστηριότητες δεν εμφανίζονται πάντα απομονωμένες από κάποιες άλλες, έτσι ώστε να μιλάμε κατηγορηματικά για μια ανάλογη θεματική διάκριση με βάση το περιεχόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών. Έτσι, ένα ρεμπέτικο τραγούδι που αναφέρεται π.χ. σε μια ερωτική εγκατάλειψη μπορεί να συνδυάζει την θεματική του ανάπτυξη με τη χρήση του χασίς, με την καταφυγή στη βία, με τη διατύπωση μιας αξιολογικής κρίσης για την οικονομική ή την κοινωνική κατάσταση του υποκειμένου, τον τρόπο λειτουργίας του κοινωνικού συστήματος κλπ. Αν απομονώσουμε όμως κάποιες από αυτές τις πρωταρχικές δραστηριότητες από τον συνδυασμό τους με τις άλλες και με την επιφύλαξη πως δεν εξαντλούμε ούτε την απομονωμένη δραστηριότητα στο σύνολό της, αλλά ούτε και τις ενδεχόμενες δυνατότητες παραλλαγής

52. R. Barthes, *S/Z*, ό.π., σ. 9.

της εμφάνισής της στο λόγο, μπορούμε να εντοπίσουμε μια κεντρική αφηγηματική διάταξη, που διέρχεται από ένα σώμα επιμέρους ποιημάτων και εστιάζεται στην ανάπτυξη διαφόρων μορφών της δραστηριότητας αυτής.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια που από άποψη περιεχομένου συστήνονται γύρω από τη χρήση του χασίς μπορούν να αποτελέσουν μια τέτοια δυνατότητα αφηγηματικής ενότητας. Τα ποιήματα αυτά στηρίζονται σε έναν συγκεκριμένο αφηγηματικό πυρήνα, τον οποίο και αναπαράγουν, καθώς ενισχύουν τη λειτουργικότητά του ως εκφραστική διέξοδο. Στη λειτουργία τους ενσωματώνουν την ατομική προθετικότητα του δημιουργού, ως δυνατότητα παραλλαγής σε ένα θέμα που καθορίζεται όμως συλλογικά, καθώς η αποκαλούμενη ως πρωταρχική δραστηριότητα, ακόμα και όταν ταυτίζεται με την ανάπλαση μιας προσωπικής εμπειρίας, ανακαλεί ένα πλαίσιο συλλογικά αναγνωρίσιμων συμπεριφορών.

Η προβληματική που μπορεί να τεθεί στη θεωρητική αυτή βάση είναι αρκετά σύνθετη. Αρχικά μπορούμε να επιμείνουμε στις διαστάσεις της αφηγηματικής διάταξης των ποιημάτων αυτών και κυρίως στον τρόπο που η διάταξη αυτή αναδεικνύει ομοιόμορφες συμπεριφορές για τα υποκείμενα που ανακαλεί. Στην περίπτωση αυτή, τα ρεμπέτικα τραγούδια φέρονται να παραπέμπουν σε μία και μοναδική δομή που καθορίζει την αισθητική προθετικότητα των δημιουργών τους καθώς και τα όρια της πράξης τους. Με την υιοθέτηση της δομής ως κινητήριας δύναμης τη πράξης, ο λόγος εξαντλείται στην ανάπλαση μιας δραστηριότητας, ως προς την οποία τα υποκείμενα φέρονται να στερούνται οποιασδήποτε δυνατότητας αντίταξης του προσωπικού: οι διαστάσεις της δραστηριότητας αυτής επιβάλλονται από μια απρόσωπη και γενικευμένη δομική αναγκαιότητα που υπερβαίνει τους φορείς του λόγου. Έτσι, ο λόγος εμφανίζεται ομοιογενής, συνολικός, που παραπέμπει σε μια σταθερή συμπεριφορά και ανακαλεί συνεχώς ένα μονοδιάστατο υποκείμενο.

Στον άξονα αυτό μπορούμε να θέσουμε τα ακόλουθα ερωτήματα:

- μπορούμε να μιλάμε στα ρεμπέτικα τραγούδια και στη συγκεκριμένη περίπτωση στα τραγούδια που το περιεχόμενό τους εστιάζεται στη χρήση του χασίς, για μια αδιαπέραστη δομή, που καλύπτει την ανακαλούμενη δραστηριότητα στο σύνολό της και παρουσιάζει το γεγονός ως τη μοναδική δυνατότητα χειρισμού της πράξης καθώς και της σκέψης του υποκειμένου;⁵³
- μπορούμε να αναζητήσουμε, με βάση τις προϋποθέσεις εμφάνισης της συνολικής αυτής δομής στο καλλιτεχνικό έργο, μια άμεση αντανάκλαση της υλικής πραγματικότητας στην οποία παραπέμπει, να θεωρήσουμε δηλαδή τη δομή ως προυπόθεση αλλά και ως πιστή απεικόνιση της

53. Οι κατευθυντήριες αρχές μιας δομικής ανάλυσης αποτυπώνονται στα έργα του Cl. Lévi -Strauss. Ο Lévi -Strauss, επηρεασμένος από τον τρόπο ανάλυσης των φωνολογικών συστημάτων στη γλωσσολογία, προσπαθεί να κατοχυρώσει μια ανάλογη μεθοδολογία έρευνας στην κοινωνιολογία και την ανθρωπολογία. Προσεγγίζοντας τους μύθους ως μια μορφή γλώσσας, αναγνωρίζει πίσω από αυτούς, κατά αναλογία με τη γλώσσα, ένα πλαίσιο καθολικών δομών. Οι μύθοι αναλύονται σε ατομικές μονάδες, τα μυθήματα, που αντλούν τη λειτουργικότητά τους μόνο στη συνδυαστική τους συνεμφάνιση, κατ' ακολουθία δηλαδή με τα φωνήματα στη γλώσσα. Έτσι, κάτω από το επιφανειακό στρώμα μιας αφήγησης διακρίνει ένα άλλο επίπεδο νοήματος, το πραγματικό νόημα του μύθου, το οποίο, όπως και η γραμματική, ρυθμίζεται με βάση ένα σύνολο σχέσεων. Με την ανάλυση του μύθου δεν εξετάζουμε, σύμφωνα με τον Lévi-Strauss, μια αφηγηματική τεχνική, αλλά ουσιαστικά το σύστημα των βαθύτερων σχέσεων που ρυθμίζουν καθαρά νοητικές λειτουργίες. Οι μύθοι συγκροτούνται από αυτό το σώμα των λειτουργιών, όπως πχ. τις σχέσεις αντιθετικότητας, βάσει των οποίων κατανέμουμε και ταξινομούμε την πραγματικότητα ως νοητική πρόσληψη. Η αφήγηση μιας ιστορίας, η εκτύλιξη ενός γεγονότος αποτελεί το πρόσχημα, τη δίοδο για την έκφραση αυτής της δομικής αναγκαιότητας. Βλ. Cl. Lévi -Strauss, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1996 και ιδιαίτερα τα κεφάλαια «L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie» και «La structure des mythes».

καθημερινής υλικής διαβίωσης του υποκειμένου, η οποία επιβάλλει και τη μεταφορά της σε έναν ομοιόμορφο αισθητικό λόγο;⁵⁴

Στην ανάπτυξη της προβληματικής αυτής μπορούμε να επαναδιαπραγματευτούμε εκ νέου την ιδέα και κυρίως την αναγκαιότητα της δομής: μπορούμε να επιμείνουμε στις αντιφάσεις που γεννά αυτός ο φαινομενικά ομοιογενής λόγος στο σύνολό του, καθώς και στον προβληματικό χαρακτήρα των δομικών εξισώσεων που συντηρεί. Παράλληλα, μπορούμε να αναζητήσουμε τις ετερότητες, τους παραμορφωτικούς μηχανισμούς, τα στοιχεία εκείνα που σχετίζονται με τις συνθήκες παραγωγής του λόγου αυτού και διασπούν τη συνέχεια της μορφικής του ομοιομορφίας.

Η αντιπαράθεση των δύο επιμέρους επιπέδων εκτύλιξης της δραστηριότητας, που ανάγεται στον άξονα *υποκείμενο που ενεργεί - υποκείμενο που αναπαριστά*, όπως παρουσιάστηκε προηγουμένως, συνίσταται ουσιαστικά στην ανάδειξη της ετερότητας των δύο διαφορετικών επιπέδων εκφοράς του λόγου. Τα επίπεδα αυτά, χωρίς να

54. Η δομική ανάλυση θέτει ως επίκεντρο της αναζήτησής της την ιδέα της δομής. Ξεκινώντας από τις ιδιότητες ενός συνόλου, το οποίο διέπεται από μια διάταξη στοιχείων με ακαθόριστη σχέση, που θεωρούνται ως μια δεδομένη διάταξη δομής, αναζητά το πολιτισμικό περιεχόμενο στο οποίο ανάγεται η δομή αυτή. Η δομή, ως ιδιότητα του πραγματικού, αντικατοπτρίζει το πολιτισμικό αυτό περιεχόμενο, το οποίο αποτελεί πρότυπο ή παράστασή της. Με αυτόν τον τρόπο, η ανάλυση του πολιτισμικού περιεχομένου, του καλλιτεχνικού έργου, της αποτυπωμένης σκέψης, αναδημιουργεί μία κίνηση: τη μετάβαση από τη δομή στο πρότυπο, αναπαράγοντας έτσι ένα πρωταρχικό δεδομένο, μια προηγούμενη εμπειρία την οποία πρόκειται να αναλύσει. Η δομή δεν μπορεί να εφαρμοστεί μεμονωμένα σε ένα αντικείμενο, όπως στην περίπτωση μας στη μελέτη ενός ποιητικού κειμένου, χωρίς την αναγωγή στο «πρωτότυπο», στο οποίο παραπέμπει αυτή η καλλιτεχνική παραγωγή, χωρίς την αναφορά στο «σύνολο», του οποίου η δομή αποτελεί μια παράσταση. Βλ. και Fr. Dosse, *Histoire du structuralisme I,II*, Paris, La Decouverte, 1992. Επίσης V. Descombes, *Το ίδιο και το άλλο*, Αθήνα, Πράξις, 1984.

αποτελούν μια διασπασμένη και ασύνδετη πραγματικότητα, καθώς διέρχονται από το ίδιο υποκείμενο, συγκροτούν την ενότητα μιας ετερογένειας. Η μεταξύ τους αντιπαράθεση αναδεικνύει τη δυνατότητα του συστήματος έκφρασης των ρεμπέτικων τραγουδιών ως καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου να συσπειρώνει γύρω από τη μορφική του πραγμάτωση τις ετερότητες των υποκειμένων που το υιοθετούν.

Η δομική παγίδα: το μέσα και το έξω.

Όταν μπουκάρω στον τεκέ
τον αργιλέ τσακώνω
και μεσ' τα φυλλοκάρδια μου
τραβώ τον ξελιγώνω.

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

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

Σούρα τρελός κι αν έγινα
και βγήκα απ' την ταβέρνα
για το τσαρδί μου πάγαινα
είχα γενεί στην πένα.⁵⁵

Εφουμερναμε ένα βράδυ
ναργιλέ, σπαγάνι μαύρη
δίχως να 'χουμε στην πόρτα
τσιλιαδόρους όπως πρώτα

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

Γεια σου πόλισμαν λεβέντη
κι ασ' τον αργιλέ να καίει
να φουμάρει το τουρκάκι
που' ναι φίνο ντερβισάκι.⁵⁶

55. Α. Δελιάς, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α, Αθήνα, Πλέθρον, 1992, σ. 315.

56. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1991, σ. 137.

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

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

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

Κι αφού την πήραν έξυπνη
οι μάγκες, οι λεβέντες
τον τεκετζή εδιάταζαν
τις λουλαδιές ντουμπλέδες.⁵⁷

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

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

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

Κορόιδα δεν πιαστήκανε
γιατί την ψλιαστήκανε
ζούλα γίναν οι λουλάδες
τα μπουζούκια, οι μπαγλαμάδες.⁵⁸

57. Β. Τσιτσάνης, *Η ζωή, το έργο μου*, ό.π., σ. 201.

58. Γ. Ροβεράκης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 141.

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

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

Οι μπάτσοι μας πλακώσανε
και πιάσαν το καλάμι
και το Νικήτα πήρανε
και μείναμε χαρμάνι.⁵⁹

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

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

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

Ρε ρίζανε γεμάτο ζάρι
και δεν τους πήραμε χαμπάρι
άντε δεν τους πήραμε χαμπάρι
άντε ρίζανε γεμάτο ζάρι.⁶⁰

59. Ν. Μάθησης, Ογδοντάκης, Παπασιδέρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 136.

60. Γ. Κατσαρός, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 128.

Μες του Συγγρού τη φυλακή
βρίσκεις λουλά και τουμπεκί
έχει χίλιους χασικλήδες
που ναι όλοι μερακλήδες
βρε συ Γιάννη Αχειλλά
γέμισέ μας το λουλά.

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

Σα φουμάρω το λουλά
έχω κούκλα μου το μπαγλαμά
παίζω και διώχνει το μεράκι
σαν θυμάμαι το Ελενάκι.⁶¹

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

Βλέπω τρεις μαστουρωμένοι
και στην άμμο ξαπλωμένοι.

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

Βρε συ Στράτο, βρε συ Στράτο
σάξε ναργιλέ αφράτο.

Να φουμάρει το Μπατάκι
που 'ναι χρόνια ντερβισάκι.

Να φουμάρει κι ο Αρτέμης
όπου πάει και το φέρνει.

Μας φέρνει μαύρο από την Πόλη
και μαστούρια είμαστε όλοι.

Τουμπεκί απ' την Περσία
πίνει ο μάγκας με ησυχία.⁶²

61. Κωστής, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 127.

62. Γ. Μπάτης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 189.

Τα παραπάνω ρεμπέτικα τραγούδια προέρχονται από την ίδια περίπου χρονική περίοδο. Έχουν δισκογραφηθεί τη δεκαετία του 1930 και αποδίδονται σε χαρακτηριστικούς συνθέτες ή στιχουργούς του είδους. Αρχικά, θα προσπαθήσουμε να τα προσεγγίσουμε ως μια αφηγηματική-δομική ενότητα, αφού εξαντλούνται στη διαχείριση της ίδιας εμπειρίας. Στη συνέχεια, θα αναπτύξουμε την ευρύτερη προβληματική αναφορικά με τη μεθοδολογική αυτή υπεραπλούστευση, όπως τη θέσαμε προηγουμένως.

Στα ποιήματα αυτά μπορούμε να διακρίνουμε έναν κεντρικό αφηγηματικό πυρήνα, γύρω από τον οποίο οργανώνεται η ίδια η ανακαλούμενη δραστηριότητα, η χρήση του χασίς. Σε σχέση με τη δραστηριότητα αυτή, η εκτύλιξη της οποίας παραπέμπει σ' ένα συλλογικό υποκείμενο, υπάρχει ένας πρωταρχικός φορέας της δράσης που διατυπώνει ένα λόγο για αυτήν. Η δράση του υποκειμένου, με τον τρόπο που εκφέρεται λεκτικά, συνδυάζεται με τη διασφάλιση μιας λειτουργίας: την εισαγωγή σε ένα χώρο. Παράλληλα, συνδέεται με την κατοχύρωση μιας διχοτομίας: την ύπαρξη του *μέσα* σε σχέση με το *έξω*. Για την παρουσίαση της διχοτομικής αυτής ενότητας επιστρατεύονται ρήματα κίνησης και ενίοτε βίαιης εισόδου (μπήκαν, μπούκαραν κλπ.), ρήματα που φανερώνουν τη ρήξη μιας συνέχειας. Βνώ παράλληλα σηματοδοτούν την εισαγωγή σ' ένα χώρο ετερότητας.

Με βάση τις σημασιολογικές αυτές ενότητες του *μέσα* και του *έξω*, συγκροτείται, σύμφωνα με το αφηγηματικό πρόταγμα κατά τρόπο αντιθετικό, η ταυτότητα αυτού που βρίσκεται *μέσα* σε σχέση με αυτόν που είναι *έξω*. Έτσι, η αντίθεση αυτή διαμορφώνει τον αντιθετικό συμβολικό τύπο *μάγκας-μη μάγκας*, ο οποίος οργανώνεται σε μια αντιπαράθεση συμβολικών ενδείξεων και επικυρώνει τις αντιθετικές ταυτότητες των υποκειμένων. Η ικανότητα δηλαδή κάποιων να βρίσκονται στο χώρο που προσλαμβάνεται ως *μέσα* και παράλληλα η αδυναμία κάποιων άλλων να περιορίζονται σε αυτό που εννοείται ως *έξω*, δίνει το δικαίωμα σ' αυτούς

που θεωρούν τους εαυτούς τους στα όρια του μέσα να οικειοποιούνται τη συμβολική ταυτότητα του μάγκα.

Σ' έναν πρώτο λοιπόν βαθμό μπορούμε να ορίσουμε την εξής σημασιολογική αντιστοιχία:

μάγκας - μέσα στο χώρο

μη μάγκας - έξω από το χώρο

Η ενεργοποίηση όμως της χωρικής αυτής αντίθεσης, που προσλαμβάνει βέβαια έναν καθαρά συμβολικό χαρακτήρα, επιτυγχάνεται με την αναγωγή της σε μια λειτουργία που διαφοροποιεί το μέσα από το έξω κ·Θ κ·Ωά συνέπεια το μάγκα από τον μη μάγκα. Η λειτουργία αυτή δεν είναι άλλη από τη χρήση του χασίς. Η χρήση του χασίς, ως λειτουργική πρακτική, μπορεί να επιτελεστεί μόνο στα όρια του μέσα, καθώς συνδέεται με τις κανονικότητες μιας ενδοομαδικής δράσης, μπορεί να κατοχυρωθεί ως αναγκαιότητα μόνο από μια ομάδα υποκειμένων που εμπλέκονται στην οργάνωσή της. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται ένας συμβολικός διαχωρισμός, καθώς διαφοροποιούνται αυτοί που δεν αναγνωρίζουν τη λειτουργικότητά της σε σχέση με αυτούς που την προσλαμβάνουν ως μια αυτονόητη πρακτική.

Η αντίθεση τώρα μπορεί να πάρει την ακόλουθη μορφή:

μάγκας - μέσα στο χώρο - κάνει χρήση χασίς

μη μάγκας - έξω από το χώρο - δεν κάνει χρήση χασίς

Το διαζευκτικό αυτό πλέγμα των σημαινόντων που παραπέμπει φαινομενικά και στην ανάλογη εμφάνιση των σημαινομένων τους παρουσιάζεται να καθοδηγεί τους αντιληπτικούς μηχανισμούς των υποκειμένων του χώρου. Ενεργοποιείται ως συμβολική κατηγορία της

σκέψης που πηγάζει όμως από μια συγκεκριμένη αντιπαράθεση, καθώς ανακαλεί πάντα έναν υπαρκτό κίνδυνο, στη συγκεκριμένη περίπτωση τον αστυνόμο. Ο αστυνόμος, ο φορέας της κατασταλτικής ισχύος, αποτελεί το εμφανές εξωτερικό ερέθισμα που επενδύεται με το συμβολικό μανδύα του άλλου, καθιστώντας έτσι φανερά τα όρια της αντίθεσης μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου. Πάνω στον άξονα της σημασιολογικής αυτής διχοτομίας, το υποκείμενο της αφήγησης διαμορφώνει έναν προσωπικό λόγο με σκοπό να κατοχυρώσει τη δυνατότητα διαχείρισης της δράσης του σε σχέση με τον άλλο, να οριοθετήσει το χώρο της συμβολικής του κυριαρχίας, επικυρώνοντας παράλληλα την ισχύ των συμβολικών προσλήψεων του χώρου αυτού.

Σε ένα πρώτο βαθμό γίνεται εμφανής η προσπάθεια ανάδειξης της συμβολικής αξίας των αντικειμένων - συμβόλων του χώρου. Τα σύμβολα αυτά (μπουζούκι, μπαγλαμάς, ζάρια κλπ.), αποτελούν τα βασικά κριτήρια για τη διαμόρφωση της συμβολικής ταυτότητας στο χώρο. Η ικανότητα στη χρήση τους, όπως και η εξοικείωση με τις ειδικές τους λειτουργίες στο εσωτερικό του χώρου, ισχυροποιεί τη θέση του υποκειμένου στην ιεραρχική διαβάθμιση των συμπεριφορών του χώρου αυτού. Έτσι, τα αντικείμενα αυτά αναγνωρίζονται ως πρωταρχικά σημαίνοντα, ως καταστάσεις ικανές να σημαίνουν κάτι για ένα χώρο: από τη μία συνιστούν ενδείξεις αναγνώρισης των μέσα από τους έξω ενώ παράλληλα ρυθμίζουν την ιεραρχία στα όρια του μέσα. Αυτός που μπορεί να εξοικειωθεί με τη χρήση τους διαφέρει από τους άλλους, αυτούς που δεν δύνανται να τα εγγράψουν στις κανονικότητές τους. Αντίστοιχα, αυτός που δείχνει μια υπέρμετρη δεξιότητα στο χειρισμό τους υπερβαίνει αξιολογικά αυτούς που θεωρητικά ανήκουν στο χώρο του μέσα, αλλά δεν μπορούν να τα χειρίζονται με την ίδια ικανότητα.

Στη συνέχεια βλέπουμε να διαγράφονται τα πλαίσια του μέσα και του έξω π.χ. παραστατικά, καθώς οι δύο αυτές περιοχές των συμβολικών

συμπεριφορών οριοθετούνται χωρικά, με όρια ευδιάκριτα μεταξύ τους. Η χρήση του χασίς, ως πρωταρχική δραστηριότητα, που αποδίδεται αποκλειστικά σ' αυτούς που θεωρούν τον εαυτό τους στην ενότητα του μέσα, φέρεται να επιτελείται, κατά απόλυτη ανάγκη, σε χωρικά οριοθετημένους χώρους. Με τον τρόπο αυτό και με βάση πάντα τη χωρική δέσμευση, συγκεκριμένες πράξεις σε συγκεκριμένους χώρους τείνουν να αποδίδονται σε συγκεκριμένα υποκείμενα.

Έτσι, σύμφωνα πάντα με τις ανάγκες της αφήγησης, ο χώρος που επιτρέπει την εκδήλωση της δραστηριότητας μπορεί να είναι:

- ένας χώρος αποκλειστικά διαμορφωμένος για τη δραστηριότητα αυτή, όπως ο τεκές.
- ένας χώρος ουδέτερος που μετασχηματίζεται όμως σε κατάλληλο για την οργάνωση της δραστηριότητας, όπως η σπηλιά, η βάρκα κλπ.
- ένας χώρος αρνητικός για τη δραστηριότητα, όπως η φυλακή, που όμως αντιστρέφεται σημασιολογικά. Με την κατάλληλη διαχείριση από την πλευρά του υποκειμένου, η φυλακή, ως χώρος απαγόρευσης της δραστηριότητας, μπορεί και να υποβοηθήσει την εκτύλιξή της.

Στις παραπάνω περιπτώσεις, η έννοια του χώρου, ως περιοχή εγκλεισμού της δραστηριότητας, από παράγοντα βοηθητικό για την εκτύλιξη της δραστηριότητας ανάγεται σε καθοριστικό στοιχείο για τον προσδιορισμό της. Κι αυτό, γιατί η συμβολική ανάδειξη της δραστηριότητας, μέσω της οποίας διαμορφώνεται και η ιδεατή ταυτότητα του υποκειμένου, μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσα στα πλαίσια του προσδιορισμένου χώρου και όχι έξω από αυτόν. Ο χώρος, ως οριοθετημένη περιοχή συμπεριφορών και νοημάτων, συνδέεται με μια πολλαπλή λειτουργία:

- επιβάλλει μια συγκεκριμένη διάταξη των υποκειμένων.
- ευνοεί την αποκρυστάλλωση της ιεραρχίας στο εσωτερικό του.

– απαιτεί έναν ειδικό συντονισμό κινήσεων για τη διαφύλαξη των ζωτικών λειτουργιών του σε σχέση με τους έξω.⁶³

Έτσι, η ποιητική πρακτική, αναζητώντας να κατοχυρώσει τη ζωτικότητα ενός οριοθετημένου χώρου συμπεριφορών, αναδεικνύει τη λειτουργικότητά του ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες όπου χωρικά το μέσα φαίνεται να συμπίπτει με τα όρια του έξω. Στο κειμενικό περιβάλλον, το υποκείμενο φέρεται να επιτελεί με την ίδια άνεση τη δραστηριότητα τόσο μέσα στον τεκέ όσο και μέσα στη φυλακή. Μέσω της αντιστροφής στη σημασιодότηση, οικειοποιείται, καθώς εγγράφει στις λειτουργίες του μέσα, το φαινομενικό έξω, τη φυλακή, το χώρο δηλαδή του υποχρεωτικού εγκλεισμού και καταστολής της δραστηριότητας. Ο μετασχηματισμός αυτός συνδέεται με την τάση αναίρεσης της επιβλητικότητας του εξωπραγματικού κινδύνου. Οι λειτουργίες του χώρου καταστολής αναπροσαρμόζονται και μεταγράφονται στις απαιτήσεις μιας ενδοχρηστικής για το υποκείμενο πρακτικής: το υποκείμενο υπερασπίζεται τη δραστηριότητα, μπορεί και τη συνεχίζει ακόμα και εκεί που χωρικά είναι αδύνατο να επιτελεστεί. Στα όρια λοιπόν αυτά του μέσα και του έξω, που όπως βλέπουμε υπερβαίνουν τις θεωρούμενες ως χωρικές διαστάσεις, διαμορφώνεται, σε καθαρά συμβολικό επίπεδο, η σχέση του υποκειμένου με τον άλλο, το συμβολικό αντίπαλο, ως σχέση ετερότητας. Για τη διαχείριση της σχέσης αυτής, σύμφωνα πάντα με τις κανονικότητες της αφήγησης, στο υποκείμενο προσφέρονται οι εξής δυνατότητες:

– το υποκείμενο ξεγελάει τον αντίπαλο («κορόιδα δεν πιαστήκανε», «την ψιλιαστήκανε»).

63. Χαρακτηριστικός σε αυτή την περίπτωση είναι ο ρόλος του τσίλιαδόρου. Το πρόσωπο αυτό διαφυλάσσει στο αφηγηματικό πρόταγμα την ετερότητα των δύο κόσμων, του μέσα και του έξω, καθώς επιδιώκει να αποτρέψει την αμοιβαία τους συνύπαρξή. Σε μια τέτοια βέβαια προοπτική, τα αποτελέσματα θα ήταν σαφώς αρνητικά για τα υποκείμενα στα όρια του μέσα.

- το υποκείμενο δεν μπορεί να υπερβεί τον αντίπαλο («οι μπάτσοι μας πλακώσανε»).
- το υποκείμενο παίρνει με το μέρος του τον αντίπαλο («γεια σου πόλιτςμαν λεβέντη, άσ' τον αργιλέ να καίει»).

Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις έχουμε την αντιμετώπιση ενός υπαρκτού κινδύνου, του φορέα δηλαδή της καταστολής της δραστηριότητας. Ως προς τον κίνδυνο αυτό, το υποκείμενο, προκειμένου να διαφυλάξει την ακεραιότητα του χώρου του, να διασφαλίσει το δικαίωμά του για συμμετοχή στη δραστηριότητα, είναι αναγκασμένο να αναπροσαρμόσει την προσωπική του δράση.

Στην πρώτη περίπτωση, το υποκείμενο μπορεί να διαχειρίζεται με επιτυχία την εξωτερική παρέμβαση, κατοχυρώνοντας μια σχέση συμβολικής ανωτερότητας σε σχέση με τον αντίπαλο, στο βαθμό που μπορεί και τον ξεγελάει.

Στη δεύτερη περίπτωση, ο αντίπαλος, σε πρακτικό επίπεδο, εμφανίζεται πιο δυνατός από το υποκείμενο. Η ουσιαστική του όμως αυτή προτεραιότητα μετριάζεται στο συμβολικό επίπεδο, καθώς ο κίνδυνος για το υποκείμενο εμφανίζεται ως εξωπραγματικός, υπερβολικός, άρα μη διαχειρίσιμος.

Παρ' όλα αυτά, στην τρίτη περίπτωση(κι εκεί ακριβώς είναι που ο φορέας της δράσης καλείται να αναδείξει τη συμβολική του ανωτερότητα), το υποκείμενο παρουσιάζεται να διαχειρίζεται επιτυχώς το αδιαχείριστο, καθώς παίρνει με το μέρος του τον αντίπαλο. Η αναγκαιότητα για την υπεράσπιση της δραστηριότητας καθώς και η συμβολική ανωτερότητα του υποκειμένου που συμμετέχει σ' αυτήν υπερβαίνει ακόμα και τους κατασταλτικούς μηχανισμούς που την περιορίζουν.

Από τα προηγούμενα λοιπόν γίνεται φανερό πως:

- με βάση μια ορισμένη διάταξη του μέσα και του έξω ορίζονται δύο διαφορετικές περιοχές δραστηριοτήτων, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους

με μια αδυναμία συνύπαρξης: αυτός που είναι στο χώρο του έξω δε μπορεί να ανήκει ταυτόχρονα και στο χώρο του μέσα. Η προσωρινή απόπειρα επαναδιαπραγμάτευσης αυτής της αντίθεσης (η περίπτωση που η φυλακή, ως χώρος του έξω, φαίνεται να πλαισιώνεται από δραστηριότητες του μέσα) δε συνιστά και λόγο διάλυσής της, καθώς η συμβολική αντίθεση παραπέμπει σε μια βαθύτερη δομή, όπου το μέσα και το έξω δεν εξαντλούνται στις πιθανές μορφές επιφανειακής τους πρόσληψης αλλά εξετάζονται στις βαθύτερες νοηματοδοτήσεις που εγκαλούν. Σε αυτή την προοπτική, οι δομικές αντιθέσεις προκύπτουν στο συσχετισμό τους με τις διαδικασίες πρόσληψης των εννοιών για τα μέλη του χώρου. Τα υποκείμενα καθορίζουν τις περιοχές εμφάνισης του μέσα και του έξω σύμφωνα με τις δικές τους νοηματοδοτήσεις. Έτσι, η κατάλληλη διαχείριση της έννοιας της φυλακής μπορεί για τα υποκείμενα του χώρου να λειτουργήσει ως μέσα, μόνο όμως στις περιπτώσεις που το ίδιο το περιβάλλον τους έχει καθορίσει ως τέτοια την εγγενή λειτουργία του όρου και όχι σε κάποιες άλλες.

– Η λειτουργική αυτή χρήση του μέσα και του έξω είναι συνάρτηση μιας σειράς κινήσεων - λειτουργιών που καθορίζουν ποια είναι τα όρια του μέσα και ποια τα όρια του έξω. Ένα υποκείμενο που κινείται στα όρια του μέσα δε φέρεται να αναλαμβάνει λειτουργίες παρόμοιες με αυτού που κινείται στα όρια του έξω. Η διαβαθμιστική τοποθέτηση των λειτουργιών, που οδηγεί στη διαμόρφωση της ιεραρχίας των ρόλων τόσο στα όρια του μέσα όσο και στα όρια του έξω, δε φαίνεται και πάλι να διαταράσσει την ισχύ και αυτής της αντιθετικής ταξινόμησης. Ανεξάρτητα από την έκτασή τους, οι κινήσεις και οι δυνατότητες των υποκειμένων δε μπορούν να υπερβούν ένα προκαθορισμένο χώρο. Έτσι, η μεγαλύτερη επιδεξιότητα στη χρήση ορισμένων συμβόλων, στο παράδειγμά μας ο χειρισμός των ζαριών, δεν ορίζει και την πιθανότητα πως αυτός που δεν ξέρει να χειρίζεται καλά τα ζάρια ανήκει στο χώρο του έξω, καθώς μια μεμονωμένη κίνηση ανάγεται

πάντα σε ένα πλαίσιο συμπληρωματικότητας ως προς τις άλλες κινήσεις στο χώρο. Η μη επιδεξιότητα στα ζάρια μπορεί να αντισταθμιστεί με την ικανότητα στην τεχνική του καπνίσματος (επιλογή καπνού, ευκολία χρήσης σκευών κλπ.) ή με τη δεξιοτεχνία στο μουσικό όργανο («φίνο μπουζουκάκι») κλπ.

– Η συνέπεια στην εμφάνιση ορισμένων κινήσεων - λειτουργιών στο χώρο καθορίζει και τη δυνατότητα συγκρότησης μιας συμβολικής ταυτότητας των υποκειμένων, της ταυτότητας του μάγκα, η οποία λειτουργεί σε ένα πλαίσιο συσχετίσεων και αμοιβαίων αποκλεισμών. Η έννοια του μάγκα αντιστοιχεί σε μια ορισμένη εμπειρική κατηγορία της σκέψης. Αποτελεί σημείο αναφοράς για την ένταξη, την ταξινόμηση ή την αποχώρηση των υποκειμένων από το χώρο. Και βέβαια, ένας μάγκας δε μπορεί να συμπεριφερθεί όπως ένας μη μάγκας.

Οι συμβολικές αυτές αναγωγές, που φέρονται να συντηρούν κατά τρόπο υπεραπλουστευτικό τις παραπάνω ευδιάκριτες περιοχές νοημάτων, μπορούν να προκύψουν μόνο από μια αφαιρετική ανάλυση του λόγου των ρεμπέτικων τραγουδιών.

Μια τέτοιου τύπου ανάλυση δε φαίνεται να διαχωρίζει τα όρια του πραγματικού από το επινοημένο, καθώς παραβλέπει το γεγονός πως το υποκείμενο που αναπαριστά λεκτικά τη δραστηριότητά του υπακούει πάνω από όλα στην ανάγκη για συντήρηση ενός συγκεκριμένου σημασιολογικού πεδίου ανάγνωσής της. Στο πεδίο αυτό, συγκεκριμένες πράξεις αποδίδονται σκόπιμα σε συγκεκριμένους φορείς, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου του ομιλούντος. Έτσι, οι επιμέρους συμπεριφορές του χώρου και στη συγκεκριμένη περίπτωση η χρήση του χασίς, αποκρυσταλλώνονται σε σταθερές μορφές δράσης, αποβλέποντας στη συμβολική διαφοροποίηση του εν λόγω χώρου συμπεριφορών από άλλους. Οι συμπεριφορές όμως

αυτές, όπως αναπαριστώνται λεκτικά στα πλαίσια ενός ποιήματος ή όπως εξιστορούνται από υποκείμενα του χώρου στην αυτοβιογραφία τους, διαμορφώνονται και αξιολογούνται ακριβώς πάνω σ' αυτόν τον συμβολικό άξονα, που δεν συμπίπτει αναγκαστικά και με τις πραγματικές διαστάσεις της εκτύλιξής τους.

Η συνειδητή αυτή διαχείριση του λόγου από το υποκείμενο που καταγράφει την εμπειρία του αναδεικνύει πως η πρωταρχική λειτουργία της δράσης του, στα πλαίσια του συγκεκριμένου χώρου, συνίσταται στο να σημαίνει. Ανεξάρτητα από τις μορφές και τις προϋποθέσεις εκδήλωσής της, η δράση εξομοιώνεται με το συμβολικό της νόημα, επιδιώκει την προοπτική μιας ιδανικής αξιολόγησης από ένα ευρύτερο περιβάλλον υποκειμένων που έχουν επιφορτιστεί με τη δυνατότητα να κρίνουν. Η επιδίωξη όμως αυτή απέχει αρκετά από την παραδοχή ενός σταθερού και αμετάβλητου αξιολογικού πλαισίου, μιας βαθύτερης δομής που καθορίζει τις δυνατότητες των υποκειμένων του χώρου και με βάση την οποία οι ατομικές συμπεριφορές εμφανίζονται ως επιμέρους προοπτικές ενός αδιαπέραστου δομικού όλου.

Μια τέτοια θεωρητική κατασκευή δεν μπορεί να σταθεί παρά σαν ένα επινοημένο εκ των υστέρων ερμηνευτικό μοντέλο, το οποίο δεν διαχωρίζει τα όρια της δράσης από αυτά της συνειδητής προθετικότητας του υποκειμένου που την διαχειρίζεται λεκτικά. Καθώς διατείνεται την ύπαρξη ενός βαθύτερου επιπέδου συμβολικής σκέψης, μιας βαθιάς δομής που αντανακλάται στη σχέση αντικειμένου και καλλιτεχνικής δημιουργίας, νάγει την προσέγγιση του έργου, του μεμονωμένου ρεμπέτικου τραγουδιού, της επιδιωκόμενης δηλαδή προθετικότητας του δημιουργού του, σε μια διαδικασία ατέρμονης αναζήτησης της δομής που διέπει την κατασκευή του και καλύπτει παράλληλα όλες τις άλλες περιοχές εμφάνισης της δράσης του ίδιου του δημιουργού.

Έτσι, η ολική αυτή εννοιολογική κατασκευή, από μόνη της, ως μεθοδολογική αφαίρεση, καλείται να επιβεβαιώσει:

- την ύπαρξη μιας δομής, παρούσας έξω από το υποκείμενο ως υλική αναγκαιότητα και μέσα σε αυτό ως κατευθυντήρια αρχή της σκέψης του.⁶⁴
- τη λειτουργικότητα του ερμηνευτικού σχήματος *σημαίνον - σημαινόμενο*, στη βάση του δομικού αυτού συστήματος, όπου κάθε απόπειρα ερμηνείας της πράξης στηρίζεται στην αναζήτηση των συσχετίσεων μορφής και σημασίας.
- την επικράτηση μιας ομοιόμορφης κειμενικής ανάγνωσης, την ενότητα των ρεμπέτικων τραγουδιών ως ομοιογενές κειμενικό σώμα, ως κειμενικό όλο που προηγείται των μερών του. Προς το σύνολο αυτό, τα επιμέρους ποιήματα αποκτούν νόημα μόνο στους μεταξύ τους συσχετισμούς, ως

64. Ο σημειολογικός ορίζοντας του δομισμού, σε θεωρητικό επίπεδο, διαμορφώνεται γύρω από τη συλλογή μηνυμάτων που έχει καταγράψει ο ανθρωπολόγος, όπως αφηγήσεις, λαϊκοί μύθοι, παραμύθια, κλπ. Τα μηνύματα αυτά ανάγονται σε ένα επόμενο στάδιο επεξεργασίας για την ανακάλυψη του κώδικα, ο οποίος επιτρέπει την παραγωγή τους και περιέχει όλα αυτά που ενδεχομένως δεν έχουν καταγραφεί ή είναι πιθανά. Αφού καταταμηθούν σε ελάχιστες σημασιολογικές ενότητες, συσχετίζονται σε μια προοπτική οργανικής ενοποίησης σε σχέση με ένα κέντρο, ένα γενικευμένο όλο, τη δομή. Με αυτόν τον τρόπο ερευνάται ο τρόπος ένταξης του μερικού στο γενικό. Στη βάση αυτή, ο κώδικας είναι μια δεδομένη πραγματικότητα, ένα απροσπλάστο συμβολικό όλο, ως προς το οποίο, τα στοιχεία που εμπεριέχει αντανακλούν μια ορισμένη δυνατότητα συνδυασμών, σύμφωνα με νόμους αντιθέσεων. Η σημειολογική αυτή προοπτική, ως εργαλειακή διευθέτηση της ανθρώπινης επικοινωνίας, διερχόμενη από το επίπεδο της δομής, επιφέρει σύμφωνα με την κριτική του V. Descombes μια θεωρητική συνύπαρξη τριών κανόνων, οι οποίοι αποτελούν και τη θεμέλια βάση της δομικής ανάλυσης: ο κώδικας προηγείται του μηνύματος, ο κώδικας είναι ανεξάρτητος από το μήνυμα, ο κώδικας είναι ανεξάρτητος από τον εκπέμποντα. V. Descombes, *Το ίδιο και το άλλο*, ό.π., σσ. 100-138.

μονάδες σε σχέσεις ομοιομορφίας, αντίθεσης, συμπληρωματικότητας, κλπ.⁶⁵

– τη διατήρηση μιας σταθερής αντιστοιχίας μεταξύ της πολιτισμικής δημιουργίας και των φορέων της, όπου οι δομές του καλλιτεχνικού έργου

65. Η επίδραση της διδασκαλίας του F. De Saussure αναφορικά με τη διάρθρωση του γλωσσικού σημείου, καθώς και με τη συγκρότηση της γλώσσας ως συστήματος διαφορών, υπήρξε καταλυτική για τη διαμόρφωση της δομικής ανάλυσης στον ευρύτερο χώρο προσέγγισης της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η διάρθρωση του γλωσσικού σημείου ως αυθαίρετου συνδυασμού μιας αντίθεσης, του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκε το οικοδόμημα της δομιστικής ερμηνείας, ανάγοντας συνολικά την ανθρώπινη πράξη σε αυτό το τελετουργικό οργάνωσης. Εξίσου ισχυρή μεθοδολογική αναφορά της δομικής ερμηνείας αποτελεί η άλλη διάκριση του Saussure σε γλώσσα και ομιλία, ως διαφορά έκφρασης του ατομικού από το κοινωνικό, ως οριοθέτηση του χώρου ενός κοινωνικού συστήματος (langage), μιας παραγωγής του συστήματος (langue) και της εφαρμογής αυτού του συστήματος (parole). Η διαφορά συλλογικού συστήματος - ατομικής εκδήλωσης μεταφέρεται στη δομική ανάλυση ως αντίθεση ανάμεσα στο συμβάν και τη δομή. Το σχήμα langage, langue, parole, γίνεται ευρύτερα αποδεκτό σε οποιουδήποτε τύπου δομική ανάλυση. Θα επιχειρηθεί κατά αυτόν τον τρόπο μια συνολική αναγωγή των κοινωνικών πρακτικών στον άξονα κοινωνικό / ατομικό και θα αναζητηθούν από τη δομική ερμηνεία οι τρόποι συσχέτισης αυτών των δύο περιοχών εμφάνισης της δράσης. Οι δύο αυτές περιοχές δε θα θεωρηθούν ως δύο απομονωμένοι πόλοι, αλλά αντίθετα θα αντιμετωπιστούν από τον Lévi-Strauss με βάση την αρχή της συμπληρωματικότητας, καθώς αντιστοιχούν σε μια ατομική και μια φυσιολογική συμπεριφορά. Ατομικό και κοινωνικό, σύμφωνα με το δομισμό, αντανακλούν το πρωταρχικό, τη βαθύτερη δομή οργάνωσης ενός συστήματος, αναπαράγουν τη συνδυαστική οργάνωση των στοιχείων, συγκροτούν ένα σύνολο συμπληρωματικών σχέσεων. Βλ. Cl. Lévi-Strauss, «Εισαγωγή στο έργο του Marcel Mauss», στο M. Mauss, *Σχεδιάγραμμα μιας γενικής θεωρίας για τη μαγεία*, Αθήνα, Πράξις, 1990.

φέρονται να είναι ανάλογες των νοητικών δομών του συνόλου των υποκειμένων που εκφράζονται μέσα απ' αυτό.⁶⁶

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

ο δομικός ζήλος και η δομική παράκληση, όταν γίνονται μεθοδικόι, δεν προσφέρουν στους εαυτούς τους παρά την ψευδαίσθηση της τεχνικής ελευθερίας. Στην πραγματικότητα, αναπαράγουν στο ύφος

66. Στο χώρο της ανάλυσης του λογοτεχνικού περιεχομένου, μια κατεξοχήν δομική προσέγγιση είναι αυτή του γενετικού δομισμού του L. Goldmann. Σύμφωνα με το γενετικό δομισμό, η λογοτεχνική κριτική αναζητά τις σχέσεις ανάμεσα στην ταξική κατάσταση και την καλλιτεχνική παραγωγή: Η ανθρώπινη συμπεριφορά είναι μία προσπάθεια σημασιοδοτικής απάντησης σε μία κατάσταση, μία τάση εξισορρόπησης ανάμεσα στο υποκείμενο της δράσης και το αντικείμενο, τον περιβάλλοντα κόσμο. Η πολιτιστική δημιουργία είναι μια συλλογική δημιουργία που προκύπτει από λογικές ανάγκες-εμπόδια της πραγματικότητας. Το λογοτεχνικό έργο δεν είναι ατομική δημιουργία αλλά μία συλλογική δημιουργία ενός διατομικού υποκειμένου. Η ομάδα αποτελεί, μέσω του δημιουργού, το πραγματικό υποκείμενο της δημιουργίας. Η κοινωνική ομάδα συνιστά μία διαδικασία δόμησης, η οποία επεξεργάζεται στη συνείδηση των μελών της συναισθηματικές, διανοητικές και πρακτικές δομές, οι οποίες τείνουν να σχηματίσουν μια συναφή απάντηση στα προβλήματα που θέτουν οι σχέσεις τους με τη φύση καθώς και οι διαπροσωπικές τους σχέσεις. Στον ορίζοντα αυτό, οι δομές ενός πολιτιστικού έργου, ως έργου συνολικού, είναι ομόλογες με τις νοητικές δομές συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων ή βρίσκονται σε νοητική συνάφεια μαζί τους. Βλ. L. Goldmann, *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, Αθήνα, Πλέθρον, 1979. και *Διαλεκτικές έρευνες*, Αθήνα, Γνώση, 1986.

της μεθόδου ένα ζήλο και μια παράκληση του είναι, μια ιστορικο-μεταφυσική απειλή των θεμελίων.⁶⁷

Έτσι, η αναζήτηση αυτής της φαινομενικής ομοιομορφίας υπονομεύεται σε ένα πρώτο βαθμό από το ίδιο το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας:

Ο λουλάς με το καλάμι
μ' έφεραν σ' αυτό το χάλι
ο λουλάς με το χασίσι
μ' έφεραν σ' αυτή την κρίση.⁶⁸

Παρόλο που σε γενικές γραμμές η χρήση του χασίς εκθειάζεται αλλά και επιβάλλεται από το στίχο ως πρακτική, δεν εκλείπουν και οι αναφορές εκείνες που προκρίνουν μια εντελώς διαφορετική διαχείριση. Από την πλήρη αποδοχή της πρακτικής, ως αδιαμφισβήτητο στοιχείο θετικής απόδοσης της ταυτότητας του υποκειμένου, μπορεί να καταγραφεί στο στίχο και ως μια μη επιθυμητή κατάσταση:

Τα σπλάχνα μου σαπίσανε
απ' το πολύ ντουμάνι
χωρίς να θέλω σ' έπινα
τώρα ποιός θα με γιάνει,⁶⁹

Παράλληλα, η εικόνα της φαινομενικής συνοχής η οποία απορρέει από τη συλλογική διαχείριση μιας κοινής εμπειρίας, όπως η χρήση του

67. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, ό.π., σσ. 13-14.

68. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 132.

69. Ν. Μάθησης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 137.

χασίς, δεν παραμένει πάντα στο στίχο ως αναλλοίωτη πρακτική. Από τη μία, η συλλογικότητα εκθειάζεται ως απαραίτητη προϋπόθεση για την εκτύλιξη της πράξης:

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

Ν' ακούσεις φίνο μπαγλαμά
και το καραντουζένι
κι αμέσως θα διάταζες
ο αργιές να γένει.

Και φιλικό θα κάνουμε
και συ καλός ντερβίσης
μόνο ο Χάρος ο σκληρός
αυτός θα μας χωρίσει.⁷⁰

Από την άλλη όμως, δεν εκλείπει η ατομοκεντρική προσέγγιση της εμπειρίας, η διάσπαση του συλλογικού υπόβαθρου που τη στηρίζει, η συνειδητοποίηση ή η ουσιαστική ανάδειξη της μοναχικότητας του αφηγητή:

Σταμάτησε ο τσαμπουκάς
μαύρο, καλάμι κι ο λουλάς
σε ξέχασα ταλμίρα
για θα ρθει η αστυνομία.

Κι αν πεις και για τους φίλους μου
που αγάπαγα σαν ρόιδο
οπότε κι αν με πιάσανε
μου κάνουν το κορόιδο.⁷¹

70. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 137.

71. Ν. Μάθησης, Π. Κυριακού, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 137.

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

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

Ύστερα σαν μαστουρώσω
τον καβγά θέλω να στρώσω
σαν με πιάσει το πολιτςμανάκι,
είμαι πάλι μουρμουράκι.⁷²

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

Έτσι, όταν στο χώρο των ρεμπέτικων τραγουδιών πρωταρχικές δραστηριότητες, όπως η χρήση του χασίς, τείνουν να προσλαμβάνουν μια σαφή δομική υπόσταση, σκιαγραφώντας συγκεκριμένους τύπους συλλογικών συμπεριφορών και αποκρυσταλλώνοντας παράλληλα αντιθετικούς χώρους νοημάτων, δεν κάνουν τίποτα άλλο παρά να συσκοτίζουν τα όρια της αντίθεσης που φαινομενικά διαγράφουν.

72. Χ. Μαρίνος, Ρ. Αμπατζή, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 139.

Το υποκείμενο που σκιαγραφείται στα ρεμπέτικα τραγούδια κινείται συνεχώς στο όριο: στο όριο του παλιού και του καινούργιου, του νόμιμου και του παράνομου, του παραδεκτού και του κατακριτέου, του εφικτού ή του ανέφικτου, του περιθωριακού ή μη. Εντάσσεται βίαια στις κανονικότητες ενός κοινωνικού συστήματος, το οποίο, ενώ διαχωρίζει πλήρως τις οικονομικές και τις πολιτισμικές δυνατότητες των μελών του, αφήνει ασαφή και απροσδιόριστα τα όρια της δράσης τους.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια αναπαράγουν θεματικά αυτή ακριβώς την αδυναμία, την ανησυχία, την ασάφεια, τη συνεχώς μεταβαλλόμενη προθετικότητα του υποκειμένου, που αν και αλλάζει συνεχώς τις παραστάσεις του δεν καταφέρνει να τις διαχειριστεί απόλυτα. Πέρα από την προσκόλληση ή την απομάκρυνση από έναν ορισμένο τύπο συλλογικής συμπεριφοράς, όπως στη συγκεκριμένη περίπτωση τη χρήση του χασίς, οι σκοπιμότητες της οποίας μεταβάλλονται σε πολύ μικρά χρονικά διαστήματα, ακόμα και στην ίδια χρονική περίοδο, το υποκείμενο τοποθετείται συγκεχυμένα, αν όχι αντιφατικά απέναντί της.

Επιπλέον, η πράξη της χρήσης του χασίς, τουλάχιστον μέχρι τη χρονική στιγμή της κυκλοφορίας των συγκεκριμένων ρεμπέτικων τραγουδιών, είναι μια πράξη που δεν εμπίπτει σ' ένα σαφή κρατικό ορισμό περί του νόμιμου ή του παράνομου της εκδηλώσεώς της. Είναι μια πρακτική που ακολουθεί την ευρύτερη πολιτική σκοπιμότητα ή αδυναμία του κράτους να καθορίζει τα όρια της παρέμβασής του στη συγκυρία.⁷³

73. Η αντιφατική τοποθέτηση των υποκειμένων στο χώρο που διαγράφεται μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια, στο βαθμό που ανακαλούν τα όρια της νομιμότητας και της παρανομίας, δεν είναι ανεξάρτητη από την ασάφεια που καλλιεργεί και το ίδιο το κράτος γύρω από την οριοθέτηση επιμέρους πρακτικών. Η ασάφεια αυτή μπορεί να φανεί στην εφαρμογή των νόμων για τη χρήση του χασίς. Στο σύγγραμμα του Φ. Κοπανάρη *Η Διεθνής προσπάθεια δια την καταπολέμησιν των ναρκωτικών φαρμάκων ως ηδονιστικών μέσων και αι προς τούτο ενέργειαι της Ελλάδος*, το οποίο εκδόθηκε το 1937 από το Υπουργείο Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως, μπορούμε να

διακρίνουμε την αμφιλεγόμενη κρατική τοποθέτηση ως προς το ζήτημα. Ο συγγραφέας αναφέρει μεταξύ άλλων: «Δια του Νόμου 2107 της 11 Μαρτίου 1920 το Ελληνικόν Κράτος το πρώτον απέδειξεν ότι ήρξατο αντιλαμβανόμενον τον εκ της ινδικής καννάβεως μέγιστον κίνδυνον της υγείας του λαού και την δυσφήμισιν του ελληνικού ονόματος εις το εξωτερικόν. Ο Νόμος ούτος, φέρων τον τίτλον "περί απαγορεύσεως της καλλιέργειας, της εμπορίας και της καταναλώσεως της ινδικής καννάβεως (χασίς), περιλαμβάνει εν τω 1ω άρθρω αυτού τα επόμενα: "Απαγορεύεται καθ' όλον το Κράτος, η καλλιέργεια της ινδικής καννάβεως (χασίς), από 1ης δε Ιανουαρίου 1921 και η αγορά, πώλησις, κατοχή, μεταφορά αυτής και πάσα άλλη δικαιοπραξία επ' αυτής... Δυστυχώς μετά μεν την 1ην Ιανουαρίου 1921 επετράπησαν άπαντα τα ανωτέρω σιωπηρώς, την δε 24ην Μαρτίου 1924 δια του Νόμου 3070 "περί τροποποιήσεως του Νόμου 2107 του 1920 περί ινδικής καννάβεως" και επισήμως μέχρι της 1ης Ιανουαρίου 1926 και επανεφέροντο εν ισχύι αι διατάξεις του καταργηθέντος νόμου ΓΡΚΓ' "περί φορολογίας της εκ της Ελλάδος εξαγωγής της ινδικής καννάβεως μέχρι της 1ης Ιανουαρίου 1926. Ούτω, επετράπη και πάλιν η εξαγωγή εκ της Ελλάδος του χασίς πλην της Αιγύπτου... Την 7ην Νοεμβρίου του 1925, ήτοι δύο μήνας προ της λήξεως της παραταθείσης προθεσμίας δια την εν γένει κυκλοφορίαν της ινδικής καννάβεως, εξεδόθη και εδημοσιεύθη παρά του Υπουργείου Γεωργίας νομοθ. Διάταγμα υπό τον συγκεκριαλυμμένον τίτλον "περί τροποποιήσεως του νόμου 3070 του 1924", δια του οποίου η κατοχή και εμπορία της ινδικής καννάβεως παρετείνετο μέχρι της 1ης Ιανουαρίου 1936. Ούτω και πάλιν εξηκολούθησεν η ακώλητος σχεδόν κυκλοφορία του χασίς εν Ελλάδι και η εξαγωγή αυτού εις το εξωτερικόν. Αι ποινικαί διατάξεις κατά των συλλαμβανομένων να καπνίζωσι χασίς ουδόλως ίσχυσαν δια να περιορίσουν τον ολοέν αυξανόμενον αριθμό των χασισοποτών, εις τα κατώτατα ιδίως στρώματα της Κοινωνίας, των οποίων την προς το έγκλημα εκ διαφόρων λόγων τάσιν ενίσχυεν έτι πλέον η εκ του χασίς τοξικομανία. Αι φυλακαί, πολιτικά και στρατιωτικά, ουδέποτε εστερούντο αυτού και κατέστησαν κέντρα απολαύσεως και διδασκαλίας της χρήσης του χασίς... Κατά τον Οκτώβριον του 1927 αι Αστυνομικά Διευθύνσεις Αθηνών και Πειραιώς, απαντώνσαι εις σχετικόν ερώτημα ημών μας επληροφορούν επισήμως, ότι εν Αθήναις μεν ελειτούργουν 35 χασισοποτεία εν Πειραιεί δε 22... Τοιαύτη ήτο η κατάστασις ότε κατά το έτος 1931 συνετάγη παρά του Υπουργείου Υγιεινής και υπεβλήθη εις τας Βουλάς προς ψήφισιν ο κατά Ιούνιον του 1932 υπ' αριθ. 5539 νόμος "περί

Παράλληλα, η σύσταση της συλλογικότητας, η αναφορά στην έννοια της ομάδας, όπως συγκροτείται μέσα από τις παραστάσεις στα ρεμπέτικα τραγούδια, δε διέρχεται αποκλειστικά και μόνο από τη χρήση του χασίς. Η χρήση του χασίς είναι μια πρακτική που μπορεί να συνυπάρχει με ένα σύνολο δραστηριοτήτων που χαρακτηρίζουν το χώρο αυτό. Μόνη της όμως, όπως και οποιαδήποτε άλλη μεμονωμένη συμπεριφορά, διωκόμενη νομικά ή και ηθικά, όπως η κλοπή, ο φόνος, η βία, κλπ., χωρίς τη συμβολική της επεξεργασία δεν μπορεί να αποδώσει μια ξεχωριστή ταυτότητα.⁷⁴

μονοπωλίου των ναρκωτικών φαρμάκων και του ελέγχου αυτών"... Ο νόμος 5530 έλυσε τελειωτικώς, τουλάχιστον νομοθετικώς, το ζήτημα της ινδικής καννάβεως εν Ελλάδι. Το άρθρον 14 του Νόμου διαλαμβάνη τα επόμενα "η καλλιέργεια της ινδικής καννάβεως ως και η κατοχή αυτής εν Ελλάδι απαγορεύεται. Η προ της δημοσιεύσεως του παρόντος κάτοχοι ινδικής καννάβεως αποζημιούνται κατά τα δια διατάγματος ορισθισόμενα και η ινδική κάνναβις καταστρέφεται» Φ. Κοπανάρη, *Η Διεθνής προσπάθεια δια την καταπολέμησιν των ναρκωτικών φαρμάκων ως ηδονιστικών μέσων και αι προς τούτο ενέργειαι της Ελλάδος*, Υπουργείον Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως, Αθήνα, 1937, σσ. 36-39.

74. Ενδιαφέρον θα έχει σε αυτό το σημείο να παραθέσουμε και τις αναφορές του Μ. Στριγγάρη στο έργο του *Χασίς, Ψυχοπαθολογική, Κλινική, Κοινωνιολογική Μελέτη επί των συνεπειών του κανναβισμού*, το οποίο εκδόθηκε το 1937. Ο συγγραφέας αναφέρει μεταξύ άλλων: «Η καλλιέργεια της Ινδικής καννάβεως προς παραγωγήν χασίς επετελείτο εις διάφορα μέρη της Ελλάδος μέχρι του 1920 εις μεγάλην κλίμακα. Το παραγόμενο χασίς απεστέλλετο κυρίως εις το εξωτερικόν. Κατά την υπό των Warnock, Meunier, Mayerhof και άλλων εκφρασθείσαν γνώμην, το μέγιστον μέρος του εις Αίγυπτον εισαγομένου χασίς προήρχετο εξ Ελλάδος... Ήδη προ 60 περίπου ετών η εξάπλωσις του χασίς εις τον Πειραιά ήτο σημαντική και υπήρχε μέγας αριθμός χαμαιτυπείων και άλλων κέντρων, όπου εκαπνίζετο το χασίς. Ο Κουρέτας αναφέρει εις μελέτην του περί των παρατηρουμένων εν τω Ελληνικώ στρατώ τοξικομανιών, ότι το χασίς ενεφανίσθη κατά το 1885 εις τας πολιτικές φυλακάς και έλαβεν από εκεί μαγαλυτέραν εξάπλωσιν. Από της εποχής ταύτης αριθμούνται και αι προσλήψεις χασισοποτών εις το τότε νεωστή ιδρυθέν Δρομοκαΐτειον Θεραπευτήριον, οίτινες

παρουσίαζον διανοητικές διαταραχές (κατά πληροφορίας οφειλομένες εις τον Διευθυντήν αυτού κ. Μ. Γιαννήρη). Εκ της διαδόσεως του χασίς μεταξύ των τροφίμων των φυλακών δυνάμεθα να αντιληφθώμεν την κατεύθυνσιν, την οποίαν έλαβε τούτο από κοινωνικής απόψεως μεταξύ των τάξεων του λαού. Είναι ευνόητον σήμερον, διατί η έκφρασις "χασισοπότης" είναι συνώνυμος με κακοποιόν στοιχείον ή κακούργον. Η χρήσις του χασίς εύρε κατάλληλον έδαφος εξαπλώσεως μόνον εις τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Κυρίως ανευρίσκοντο χασισοπόται μεταξύ των εργατών λιμένος, των λεμβούχων, των ναυτικών, των αχθοφόρων και των καρραγωγέων. Αργότερον προσετέθησαν και οι υπάλληλοι καφενείων και οδηγοί αυτοκινήτων. Ιδίως εις τους τελευταίους λέγεται, ότι επ' εσχάτων παρετηρήθη εξαιρετική εξάπλωσις της απολαύσεως του χασίς. Εις το Άσυλον των αλητών και των αστέγων εύρεν ο Γεωργιάδης 35% χασισοπότας. Η απόλαυσις του χασίς συναντά παρ' ημίν εις όλας τας κοινωνικάς τάξεις την απέχθειαν και την περιφρόνησιν. Αι αστικάί τάξεις διακρίνουν προσέτι εις αυτήν ένα κοινωνικόν κίνδυνον. Θεωρούν τους χασισοπότας ως άτομα εκπεσμένα και αντικοινωνικά, τα οποία έχουν ήδη στιγματισθή ηθικώς, αποτελούντα κίνδυνον δια την ασφάλειαν της κοινωνίας, ζώντα εν κρυπτώ και παραβύστω και ικανά δια κάθε είδους κακουργήματα. Η κάπως υπερβολική αυτή άποψις είναι φανταστική και εξημμένη και υποδαυλίζεται δια συχνών δημοσιεύσεων εις τον καθημερινόν τύπον. Αι δημοσιεύσεις αύται, αι οποίαι εξάπτουν την φαντασίαν, προκαλούν ενίοτε την περιέργειαν εις τινας των αναγνωστών των επί της ιδιορρυθμίας και του ελκυστικού της απολαύσεως του χασίς. Την ιδίαν αντίθεσιν προς την χασισοποσίαν τηρεί και η μεγάλη μάζα του λαού. Προ 10 περίπου ετών ηύξησεν η διάδοσις του χασίς εις την Ελλάδα δια δύο κυρίως λόγους. Αφ' ενός παρέμεινεν ο ελληνικός στρατός επί σειράν ετών επί του Μικρασιατικού εδάφους, όπου και η απόλαυσις του χασίς ήτο πολύ συχνή και η παραγωγή του μεγάλη. Ούτως έλαβε μεγάλην εξάπλωσιν εις τον στρατόν η συνήθεια του καπνίσματος του χασίς, όπως με πληροφόρησαν πολλοί παλαιοί στρατιώται και όπως αναφέρει επίσης ο Κουρέτας. Αφ' ετέρου δε επεσυνέβη η εκτόπισις των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, οίτινες εγκατεστάθησαν εις την παλαιάν Ελλάδα. Μεταξύ του πληθυσμού αυτού ήτο επίσης διαδεδομένον το χασίς. Η αύξησις όμως αύτη γενικώς ήτο παροδική και μικράς διαρκείας.» Μ. Στριγγάρης, *Χασίς, Ψυχοπαθολογική, Κλινική, Κοινωνιολογική Μελέτη επί των συνεπειών του κανναβισμού*, Αθήνα, Σαλίβερος, 1937, σσ. 33-37.

Αν προσπαθήσουμε στη συνέχεια να εντάξουμε την παραπάνω προβληματική στις κοινωνικές απαιτήσεις της εποχής για τη διατύπωση ενός ορισμένου τύπου πολιτισμικού λόγου, ίσως μπορέσουμε να αποκτήσουμε πιο ξεκάθαρη εικόνα για το ρόλο της ποιητικής των συγκεκριμένων τραγουδιών, τη λειτουργικότητα των νοημάτων τους καθώς και τον τρόπο που αποτυπώνουν τη σχέση υλικής διαβίωσης και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Τα τραγούδια αυτά, πάνω στα οποία αναπτύχθηκε η προηγούμενη προβληματική, δισκογραφήθηκαν και κυκλοφόρησαν τη δεκαετία του 1930 και συγκεκριμένα πριν από την επιβολή της λογοκρισίας του Ι. Μεταξά.⁷⁵ Προέρχονται ουσιαστικά από το πρώτο σώμα των ηχογραφημένων ρεμπέτικων τραγουδιών που αρχίζουν να κυκλοφορούν μαζικά μετά το 1932-33 και των οποίων βέβαια η προσφιλής θεματική δεν είναι άλλη από τη χρήση του χασίς. Βρισκόμαστε λοιπόν στο μεταβατικό εκείνο στάδιο, στο οποίο ο συνθέτης ενός ρεμπέτικου τραγουδιού συνειδητοποιεί πως το προϊόν της δημιουργίας του, συλλογικής ή ατομικής επινόησης, έχει τη δυνατότητα να υπερβεί τα περιορισμένα πλαίσια της παραγωγής του και να απευθυνθεί σε ένα ευρύτερο σώμα «αναγνωστών». Πέρα από το γεγονός της επίτευξης ή μη της σκοπιμότητας που επέβαλε και την ανάγκη δημιουργίας ενός συγκεκριμένου τραγουδιού, όπως και ανεξάρτητα από τη διατήρηση ή μη μιας συνέχειας, σε σχέση με τις προηγούμενες συνθήκες παραγωγής του, από τη στιγμή που το τραγούδι αυτό εντάσσεται σε μια διαδικασία προώθησης στην οποία κινητήρια δύναμη είναι το χρήμα, ο συνθέτης του είναι υποχρεωμένος, κατά κάποιο τρόπο, να ακολουθήσει τις

75. Για τη λογοκρισία του Ι. Μεταξά στο στίχο βλ. τις αφηγήσεις των ίδιων των συνθετών. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 279, Γ. Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, ό.π., σσ. 84, 75-77 και Μ. Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ. 157-166.

επιταγές της εκχρηματισμένης ανταλλαγής του. Χωρίς να μετασχηματίσει αναγκαστικά και τη συμβολική ακεραιότητα τόσο της προσωπικότητάς του όσο και του προϊόντος της δημιουργίας του, είναι αναγκασμένος να ενταχθεί σε μια διαδικασία, όπου πάνω από όλα, το δημιούργημά του είναι ένα καταναλωτικό προϊόν.⁷⁶ Η εμπορευματική αυτή διάσταση του καλλιτεχνικού προϊόντος μπορεί να συνυπάρχει με οποιαδήποτε άλλη αξία χρήσης του, καθώς βέβαια οι επιλογές του δημιουργού δεν εξαντλούνται στην ηχογράφηση των τραγουδιών του.

Ο ρόλος της δισκογραφικής εταιρείας εντοπίζεται, μεταξύ άλλων και σ' αυτή την επιδίωξη: να διαπιστώσει κατά πόσο οι δυνάμει και ενδεχομένως αμφιλεγόμενες συμβολικές νοηματοδοτήσεις, οι οποίες διέρχονται μέσα από ένα είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας, έχουν τη δυνατότητα να προσλάβουν τη μορφή συλλογικών τάσεων, ανάγοντας το

76. Η δυνατότητα αυτή μετάβασης στον εκχρηματισμό του προϊόντος της δημιουργίας του φορέα του λόγου, αποτυπώνεται παραστατικά στη διήγηση του Μ. Βαμβακάρη. Σ' ένα πρώτο στάδιο, πριν δηλαδή την εμφάνισή του στη δισκογραφία, η ανταλλακτική αξία της δημιουργίας του μπορεί να επιτευχθεί και με άλλους τρόπους, εκτός από το χρήμα: « "Ένας Μάρκος Συριανός στον Πειραιά μπουζούκι". "Ο Μάρκος ο Συριανός στον Πειραιά μπουζούκι, μαζεύει τον κόσμο όπου πάει". Και έτσι ήτανε όπου πήγαινα και καθόμουνα και με ξέρανε. -"Μάρκο θα παίζουμε κανά κομμάτι; " -"Θα παίζουμε". Και γω πήγαινα για αυτή τη δουλειά, να παίζω δηλαδή. Δεν επληρωνόμουνα τότες. Δεν ήτανε επάγγελμα. Ερασιτεχνικώς. Μπορεί κεράσματα να μου δίνανε. "Κάνε του Μάρκου έναν καφέ". Αλλά δεν έπινα και τίποτες άλλο. - "Δως του Μάρκου μια μπίρα". "-Όχι σ' ευχαριστώ, δεν πίνω".» Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 158. Με τη δυνατότητα όμως εισαγωγής στη δισκογραφία, η καλλιτεχνική του δραστηριότητα υπόκειται, με τις ανάλογες βέβαια τροποποιήσεις, σ' έναν αναμενόμενο εκχρηματισμό: «Ημουνά πολύ εύκολος δηλαδή. Τα έλεγα σωστά απ' όλα, κι όχι να τους στεναχωρήσω στο γράψιμο και να τους κουράσω. Κι έτσι το λοιπόν τα 'βγαλα αυτά τα τραγούδια. Έτσι άρχισα να βγάζω τραγούδια και να κονομάω.» Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 159.

προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας σε ένα είδος αυτονόητης έκφρασης για ευρύτερα κοινωνικά περιβάλλοντα.

Στην περίπτωση των ρεμπέτικων τραγουδιών βρισκόμαστε μπροστά σε μια τέτοια κίνηση. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που τα πρώτα ηχογραφημένα τραγούδια του είδους είναι τα επονομαζόμενα «χασικλίδικα». Η αναφορά, από άποψη περιεχομένου, στη χρήση του χασίς, η χρήση των συγκεκριμένων μουσικών οργάνων στην εκτέλεση του τραγουδιού, δηλαδή το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς, που τείνουν να χαρακτηρίζουν την πρακτική αυτή, καθώς και η επίτευξη του ανάλογου ύφους στην ερμηνεία από την πλευρά του τραγουδιστή, αποτελεί για την εταιρεία την τέλεια επιχειρηματική κίνηση.

Έτσι, τα πρώτα χασικλίδικα τραγούδια που κυκλοφορούν μέσω της δισκογραφίας εκφράζουν αυτή την αμεσότητα, τον αυθορμητισμό και ταυτόχρονα την αμηχανία των δημιουργών τους που βρίσκονται μπροστά σε μια κατάσταση μαζικής καταξίωσης. Το πέρασμα αυτό στη δισκογραφία, χωρίς να σηματοδοτεί αναγκαστικά την υπέρβαση ενός προηγούμενου τύπου υλικής διαβίωσης, ανοίγει στους δημιουργούς έναν ευρύτερο ορίζοντα επαγγελματικών επιλογών: κέντρα διασκέδασης, περιοδείες, κλπ., δραστηριότητες ικανές να συντηρήσουν και υλικά τον καλλιτέχνη:

Λοιπόν μ' αυτούς εγύριζα στους τεκέδες και έπαιζα και εξασκήθηκα και έγινα τέλειος στο μπουζούκι. Όπου γυρίζαμε εγώ έβλεπα ότι τραβούσα τον κόσμο. Μόλις άραξα κάπου και άρχισα να παίζω μαζεύονταν ο κόσμος. Και ήρθαν και με βρήκαν οι άνθρωποι που με εξητούσαν για δουλειά... Έπαιξα για πρώτη φορά στην Ανάσταση του Πειραιώς... Αυτό έγινε το 1934-35... Εκεί εσεργιανούσε όλος ο κόσμος. Ερχόντουσαν πολλοί από διάφορα μέρη, δηλαδή από την Αθήνα και απ' όλες τις συνοικίες, από τις επαρχίες, και εκαθόντουσαν και εγλεντούσαν. Δηλαδή ήταν η πρώτη φορά που έγινε αυτό στον

Πειραιά με τη λαϊκή ορχήστρα. Ήταν για πρώτη φορά ε; Μεγάλη δουλειά... Κάθε ημέρα τραγουδούσα και κάθε ημέρα ήμουν μαστούρης, δηλαδή όλη η τετράδα, εγώ, ο Μπάτης, ο Στράτος και ο Ανέστης... Όταν πια είδα ότι αρχινήσανε και ανεβήκανε και βγάζανε λεφτά από τους δίσκους, αποφάσισα να σταματήσω τελείως από τα σφαγεία των Αθηνών. Κι έτσι και έγινε. Το 36-37 έφυγα, σταμάτησα. Με το μπουζούκι που έμαθα τα παράτησα όλα σύζυλα κάτω κι έδωσα των οματιών μου... Ήμουν είπαμε μουσικός. Αν δε δούλευα σε μαγαζί εγύριζα σε διάφορες επαρχίες. Πότε ήμουν στη Λάρισα, πότε στην Τρίπολη, πότε στα Τρίκαλα, πότε στο Γύθειο και πότε στα νησιά και σε όλη την επικράτεια της Ελλάδος. Έπαιρνα τον Μπάτη, τον Παπαϊωάννου, αυτουνούς, και τους λέω π.χ., Πάμε στη Σαλονίκη... Αυτά γινόνταν το 37-38-36 εκεί.⁷⁷

Για την καταξίωση όμως του ατομικού καλλιτέχνη σε συλλογικό επίπεδο, καθώς και για την ευρύτερη αποδοχή του προϊόντος της δημιουργίας του, είναι αναγκαία προηγουμένως η αναγνώρισή του στο στενό κύκλο του χώρου που εντάσσει τη δραστηριότητά του, στον ίδιο χώρο δηλαδή που δύναται να κρίνει και να αξιολογεί τις καλλιτεχνικές του δυνατότητες. Ο χώρος αυτός, παρόλο που αρχίζει να υιοθετεί και τη δισκογραφία ως εκφραστικό μέσο και ενδεχομένως στη διάσταση αυτή να παρουσιάζει με ένα διαφορετικό τρόπο την ίδια του τη δραστηριότητα, δεν αχρηστεύει και τις λειτουργικότητες της δραστηριότητας αυτής. Η χρήση του χασίς, παρόλο που μέσω της δισκογραφίας αρχίζει να αποκτά μια εξιδανικευμένη διάσταση, συνεχίζει να κατευθύνει ως πρακτική τις κανονικότητες των υποκειμένων ενός χώρου που την προσλαμβάνει πάνω από όλα ως μια πρωταρχική δραστηριότητα:

77. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 152,153,154,162,187.

Τότες ήπρεπε όλο αργιλέ να φουμέρνω και γράψιμο και μουσική. Αυτή ήταν η δουλειά μου συνέχεια. Και να πάω να κάνω εκτελέσεις. Δεν είχα άλλη δουλειά. Όταν δεν είχα άλλη δουλειά καθόμουνα και έξω από το σπίτι μου και μ' έτρωγε το πεζοδρόμιο.⁷⁸

Τα πρώτα ηχογραφημένα ρεμπέτικα τραγούδια, εστιασμένα θεματικά γύρω από τη χρήση του χασίς, εξυπηρετούν και ταυτόχρονα στηρίζονται πάνω σε αυτήν την ισορροπία. Από τη μία, λειτουργούν ως ένα καταναλωτικό προϊόν, διευρύνοντας τα όρια διάδοσης ενός συγκεκριμένου είδους καλλιτεχνικής δημιουργίας που συνδέεται μ' έναν περιορισμένο χώρο παραγωγής, ενώ από την άλλη, φροντίζουν να αναπαράγουν με τρόπο φυσικό τις αναγκαιότητες του χώρου αυτού, πετυχαίνοντας έτσι την αμεσότητα στην εξιστόρηση.

Στην επιδίωξη αυτή, οι πρώτες ηχογραφήσεις προσφέρουν στους εκάστοτε καλλιτέχνες έτοιμη τη μορφή του προϊόντος τους: μια συγκεκριμένη θεματική, μπουζούκι, μπαγλαμάς, επιβλητική φωνή, με λίγα λόγια η πιστή μεταφορά στο δίσκο του κλίματος του τεκέ:

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

- Αυτό θέλουμε, έχεις άλλο;

78. *Αυτόθι*, σσ. 285-286.

- Πως δεν έχω.

- Ποιό είναι;

Λέω, έχω ένα άλλο χασάπικο. Το «Χαρμάνης είμαι απ' το πρωί».

- Όπως μας τα τραγουδάς έτσι εδώ, το ίδιο να μας τα βάλεις και στο μηχανήμα. Θα μπορέσεις;

- Άμα θέλετε έτσι.⁷⁹

Στην επιδίωξη της συγκεκριμένης εκφραστικής φόρμας μπορούν να συνυπάρξουν κατά κύριο λόγο δημιουργοί για τους οποίους η χρήση του χασίς αποτελεί μια καθημερινή εμπειρία, αλλά και κάποιοι άλλοι που θεωρούν την εν λόγω πρακτική ως το έναυσμα, τη δυνατότητα για μια ευρύτερη καλλιτεχνική καταξίωση στο χώρο.

Μια τέτοια προοπτική υπονομεύει, αποδιαρθρώνει όλη την προηγούμενη προβληματική που αναπτύξαμε σχετικά με τη λειτουργικότητα της δομής σε σχέση με την απόδοση διαχωριστικών ορίων στο συγκεκριμένο χώρο. Και αυτό, γιατί το υλικό στο οποίο μπορεί να τεθεί μια τέτοια προβληματική προέρχεται κατά αποκλειστικότητα από τη δισκογραφία, το χώρο δηλαδή που προκρίνει μια συγκεκριμένη διαχείριση της εμπειρίας, καθώς υποβάλλεται στις σκοπιμότητες της εγγραφής της.

Έτσι, στο σώμα των ποιημάτων που επιλέξαμε σε σχέση με τη μορφική τους ενότητα, αφού διέρχονται από την ίδια αφηγηματική διάταξη και με βάση τα οποία θέσαμε όλη αυτή την προβληματική αναφορικά με τις ομόλογες νοητικές δομές καθώς και τα διαχωριστικά όρια του χώρου που ανακαλούν, μπορούμε να διακρίνουμε, σε έναν πρώτο βαθμό, μια ετερότητα ως προς τις ατομικές ιστορίες των δημιουργών τους.⁸⁰

79. *Αυτόθι*, σ. 159

80. -Ο Μ. Βαμβακάρης (Σύρος 1905-Πειραιάς 1972) είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που ζει στην περιοχή του Πειραιά και ηχογραφεί χασικλίδικο τραγούδι με μπουζούκι και μπαγλαμά. Ο ίδιος δεν αρνείται στην αφήγησή του τη συνέπεια μεταξύ της υλικής του

Για τους δημιουργούς αυτούς, ανεξάρτητα από τις πρακτικές τους προτεραιότητες, η δισκογραφία είναι ένα όχημα, μια δυνατότητα εισαγωγής σε ένα χώρο, που αφενός θα τους εξασφαλίσει κάποια οικονομικά οφέλη ή θα τους ανοίξει ευρύτερους επαγγελματικούς ορίζοντες, αλλά κυρίως, θα

διαβίωσης και της καλλιτεχνικής της αποτύπωσης. Βλ. Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία τ. Α*, Αθήνα, Πλέθρον, 1980, σσ. 196-201.

- Ο Μπάτης (Πειραιάς 1890 - 1967) κινείται στα ίδια χωρικά και χρονικά πλαίσια και συνεργάζεται με τον Μ. Βαμβακάρη. Βλ. Τ. Σχορέλης, *αυτόθι*, σσ. 173-177.
- Ο Α. Δελιάς (Σμύρνη 1912 - Αθήνα 1941), ο οποίος σχημάτισε μαζί με τον Μ. Βαμβακάρη, το Μπάτη και το Στρ. Παγιουμτζή την πρώτη ρεμπέτικη κομπανία, πεθαίνει από χρήση ηρωίνης. Βλ. Τ. Σχορέλης, *αυτόθι*, σσ. 307-308.
- Ο Ν. Μάθεσης (Αίγινα 1907 - Πειραιάς 1975) αποτελεί έναν από τους πιο χαρακτηριστικούς στιχουργούς των ρεμπέτικων τραγουδιών. Βλ. Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία τ. Β*, ό.π., σσ. 235-236.
- ο Γ. Δραγάτσης ή Ογδοντάκης (Σμύρνη 1886 - Αθήνα 1958) ήταν ένας καταξιωμένος Σμυρναίος μουσικός και διευθυντής της δισκογραφικής εταιρείας Κολούμπια. Ανήκει στη λεγόμενη Σμυρναϊκή σχολή. Βλ. Τ. Σχορέλης, *αυτόθι*, σσ. 33-34.
- Ο Γ. Ροβερτάκης (Σμύρνη 1911 - Αθήνα 1978) συνεργάστηκε ως πιανίστας με τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του χώρου. Βλ. Τ. Σχορέλης - Μ. Οικονομίδης, *Γιώργος Ροβερτάκης*, Αθήνα, 1973.
- Για τον Β. Τσιτσάνη (Τρίκαλα 1917 - Αθήνα 1986), το συγκεκριμένο τραγούδι αποτελεί, σύμφωνα με την αφήγησή του την πρώτη του ηχογράφιση. Στη συνέχεια θα αλλάξει ύφος και θεματική. Βλ. Β. Τσιτσάνης, *Η ζωή μου, το έργο μου*, ό. π.
- Ο Γ. Κατσαρός (Αμοργός 1888 - Αμερική 1997) έζησε στην Αμερική εργαζόμενος σε κέντρα και κάνοντας περιοδείες σε όλο τον κόσμο. Άρχισε να ηχογραφεί το 1919. Βλ. Π. Κουνάδης, «Γ. Κατσαρός, ο αιώνιος έφηβος», *Δίφωνο*, 5(1996), σσ. 66-71 και 6(1996), σσ. 42-47.
- Τέλος, πίσω από το όνομα Α. Κωστής, με το οποίο έχουν ηχογραφηθεί χαρακτηριστικά χασικλίδικα ρεμπέτικα τραγούδια, σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη βρίσκεται ο Κ. Μπέζος, (Κόρινθος 1905 - Αθήνα 1923), ένας σκιτσογράφος, ηθοποιός και διευθυντής ορχήστρας με χαβάγιες. Βλ. Π. Κουνάδης, «Κ. Μπέζος, ένας ευγενής μάγκας», (*Δίφωνο*), 7(1996), σσ. 90-93.

τους καταξιώσει στο χώρο, αφού φυσικά το επιτύχουν, ως επώνυμους ατομικούς δημιουργούς.

Έτσι, κάτω από τη μορφική ομοιομορφία των πρώτων ηχογραφημένων χασικλίδικων ρεμπέτικων τραγουδιών μπορούμε να διακρίνουμε μια ευρύτερη κινητικότητα ατομικών δημιουργών, όχι αναγκαστικά μόνο αυτών για τους οποίους η χρήση του χασίς αποτελεί μια καθημερινή πρακτική, αλλά και κάποιων άλλων που κινούνται ήδη σε παράλληλα καλλιτεχνικά πεδία και βρίσκουν την αφορμή να εισέλθουν δυναμικά στο συγκεκριμένο χώρο έκφρασης.⁸¹

81. Είναι χαρακτηριστικές εξάλλου οι αφηγήσεις των συνθετών που ηχογράφησαν τα πρώτα ρεμπέτικα με μπουζούκι και μπαγλαμά. Οι συνθέτες αυτοί, με των οποίων το όνομα έχει συνδεθεί και η διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού, διεκδικούν μια σαφή διαφοροποίηση από το λεγόμενο Σμυρναϊκό ύφος, παρ' όλο που και τα δύο αυτά πεδία μπορεί να εξαντλούνται θεματικά στην ανάπλαση της ίδιας εμπειρίας:

- «Όλο μου έλεγε, "δεν μου κάνεις και μένα το χατίρι να τον πας να βγάλει μια πλάκα, νακούσουμε καμιά δυπλοπενιά από μπουζούκι. Όλο τα Τσιφτετέλια θα ακούμε, Σμυρνοί ήμαστε ρε Νικολί; " "αυτά που Βγάζω εγώ Ντίνο είνε όλα Ρεμπέτικα" του είπα. "Ναι αλλά Ρεμπέτικα και Σμυρναίικα μουσική δεν μπάη, το μόρτικο Τραγούδι θέλει μπουζούκι να είνε αδελφάκια". "Θα προσπαθήσω γιατί όλοι αυτοί είνε Γέροι, και τους έχει Βαρεθή ο κόσμος απ' το 1922 νακούει τα ίδια και τα ίδια"... πήραν φωτιά τα μπουζούκια και ελατόθηκαν η Σμυρναίικες φωνολιψήες, ο κόσμος είχε βαρεθή νακούει Όλο τα Σμυρναίικα. Άκουγε τώρα τραγούδια που τα καταλάβενε Πειραιώτικα μέσα απ τη ζωή του.» Ν. Μάθησης, Αυτοβιογραφία, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σσ. 261,263.

- «Τη μουσική την ωφέλησαν οι πρόσφυγες. Βέβαια. Όταν ήρθαν από την Μικρά Ασία ασφαλώς ήρθανε και οι μουσικοί τους... Πρώτα είχαμε δω πέρα, οι δικοί μας οι μουσικοί παίζανε σχεδόν μόνο τα δημοτικά. Πότε κανένα μανεδάκι. Ενώ αυτοί εδώ όταν ήρθαν αρχινήσανε τσιφτετέλια, συρτά, πολλά, πολλά πράματα. Μανέδες, τζιβαέρια, αϊβαλιώτικα, πολλά. Όχι και τόσο λαϊκά. Λαϊκά όχι. Λαϊκά είπαμε ότι ήταν τα δικά μου. Ενώ αυτοί παίζαν παλαιά μουσική. Εμένα δεν μου 'κανε τίποτε ο ερχομός τους. Εμένα ήτανε τα λαϊκά. Τα ζεμπέκικα και τα χασάπικα που χορεύανε οι

Κλείνοντας αυτή την προβληματική αναφορικά με τις έννοιες δομή, ομάδα, κλειστός χώρος κλπ. όπως αυτές διαμορφώνονται μέσα από τα χασικλίδικα τραγούδια, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως δεν υπάρχει μια αναγκαστική ταύτιση μεταξύ αυτού που εξιστορείται και αυτού στο οποίο παραπέμπει. Αναμφισβήτητα, η ύπαρξη, η λειτουργικότητα και η αυθεντικότητα μιας συγκεκριμένης πρακτικής, όπως η χρήσης του χασίς, είναι αυτή που οδηγεί τις δισκογραφικές εταιρείες να επικεντρωθούν στη διαχείρισή της. Η ίδια πρακτική συντηρεί και την ανταπόκριση του κοινού στο οποίο απευθύνεται το προϊόν της δισκογραφικής παραγωγής. Από τη στιγμή όμως που η πρακτική αυτή υπερβαίνει τις συνθήκες που καθορίζουν την εκτύλιξη και την αναπαραγωγή της και μετατρέπεται σε μια διηγούμενη ιστορία, υπακούει στις ανάγκες της διήγησης αυτής, συντηρώντας ένα ενδεχόμενο χάσμα μεταξύ της εκτύλιξης και της αναπαράστασης του γεγονότος.

Ο λόγος λοιπόν του υποκειμένου στα συγκεκριμένα τραγούδια είναι αρκετά πιο σύνθετος από τη φαινομενική απλότητα στην οποία παραπέμπει. Συνδέεται αφενός με την ύπαρξη των συγκεκριμένων κοινωνικών και οικονομικών απαιτήσεων που πηγάζουν από εξωυποκειμενικούς παράγοντες, όπως η δισκογραφία, η λογοκρισία, η αστυνομία κλπ., αλλά και με την ίδια την αδυναμία του υποκειμένου να διαχειριστεί με σαφήνεια την ίδια του την εμπειρία. Έτσι, τόσο ο στίχος, όσο και η αυτοβιογραφία σε μια ύστερη χρονική περίοδο, δεν μπορούν να

κουτσαβάκηδες οι μεγάλοι από τη Σύρο». Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 95-96.

- «Όσο για το Σμυρνέικο είναι γνωστό πως ποτέ δε μου άρεσε. Αντιπαθούσα φοβερά εκείνες τις κλαψιάρικες μελωδίες που έγραφαν οι Μικρασιάτες συνθέτες της εποχής. Βέβαια οι συνθέτες και οι τραγουδιστές των Σμυρνέικων τραγουδιών μπορεί να ήταν αξιόλογοι (και μερικοί πράγματι ήταν), αλλά εμένα μου φαίνονταν σαν κάτι το ξένο από το δικό μου μουσικό κόσμο». Β. Τσιτσάνης, *η ζωή μου, το έργο μου*, ό.π., σσ. 10-11.

σταθούν ως μαρτυρίες που από μόνες τους είναι ικανές να μιλήσουν για τα πράγματα που διατείνονται, να αποδώσουν την προσωπικότητα ή να διαλευκάνουν τον ιδεολογικό κόσμο και τα όρια της δράσης των φορέων του λόγου.⁸² Αντίθετα, μπορούν να προσληφθούν ως δυνατότητα έκφρασης

82. Στις βιογραφίες, στις αυτοβιογραφίες ή τις διάφορες συνεντεύξεις συνθετών του χώρου, σ' ένα χρονικό διάστημα βέβαια που είναι ήδη καταξιωμένοι και επώνυμοι, μπορούμε να διακρίνουμε μια πλήρη επαναδιαπραγμάτευση της σχέσης τους με το χασίς. Έτσι, άλλοι φέρονται να περιγράφουν τη χρήση του χασίς από τους ίδιους ως μια κανονικότητα, άλλοι να μην αρνούνται τη χρήση αλλά και να μην την ενθαρρύνουν ως πράξη, άλλοι, με την παρέμβαση βέβαια του «μοντάζ» του συνομιλητή τους που τους καθοδηγεί στη συνέντευξη, να την αποσιωπούν ως γεγονός, και άλλοι να δηλώνουν τη μη συμμετοχή τους ή την πλήρη αποστροφή τους για το γεγονός. Έτσι, πχ. ο Β. Τσιτσάνης όταν καλείται να επεξηγήσει τις αναφορές των τραγουδιών του με σαφώς χασικλίδικο στίχο δεν τοποθετεί ποτέ τον εαυτό του στην εκτύλιξη της εμπειρίας που εξιστορεί. Βλ. Κ. Χατζηδουλής, *Β. Τσιτσάνης, η ζωή μου, το έργο μου*, ό.π., σσ. 204-205.

Βλ. και Τ. Σχορέλης - Μ. Οικονομίδης, *Γιώργος Ροβερτάκης*, ό. π., σσ. 17,23-24: «Δεν το λέω για να μου πούνε μπράβο, αλλά αυτά τα πράγματα δεν μου αρέσαν. Κι ούτε φουμάρισα στη ζωή μου. Γι αυτό και πολλοί δεν με κάναν κέφι. Έπρεπε να φουμάρεις για να σε έχουν για δικό τους...Το ρεμπέτικο ήταν το τραγούδι της εποχής του, του κόσμου του. Γράφτηκε από ρεμπέτες για ρεμπέτες. Για τους προδομένους, τους αδικημένους, τους πικραμένους. Ρεμπέτης δεν ήταν ο κλέφτης, ο χασικλής, ο αγαπητικός. Ήταν εκείνος που είχε ένα σεκλέτι και το ριχνε όξω. Σεκλέτι απ' αγάπη, από φτώχεια, από αναδουλειά, από κατατρεγμό. Πολλές φορές το ντέρτι του τον έκανε "παράνομο". Έπερνε λάθος δρόμο. Μπορεί να φούμαρε και χασίσι. Ε και τι μ' αυτό; Τον εαυτό του έβλαφτε. Που ξέρεις; Μπορεί και να τον σπρώχναν κατά - κει».

Επίσης, βλ. Τ. Σχορέλης - Μ. Οικονομίδης, *Κώστας Ρούκουνας*, Αθήνα, 1974, σσ. 44-45: «Για το χασίσι έχουνε 'πη πολλά. Τα πιότερα είναι ψέματα. Για τούτο φταίνε και κάτι παλιοί δικοί μας. Ου, σου λένε, εγώ που με βλέπεις έχω φουμάρη σαράντα καντάρια προυσαλιό. Κι άμα τους αρωτήσης ούτε πως είναι το πράμα ξέρουν να σου πούνε, πανάθεμά τους. Και με κάτι τέτοια σεγκοντάρησαν τους οχτρούς μας. Γιατί αυτού βλέπανε, το λοιπόν, πως το πράμα φούντωνε και γινότανε βουνό και σου λέει

ενός ή περισσότερων υποκειμένων, που κάτω από συγκεκριμένες υλικές συνθήκες οδηγήθηκαν στο να αναπτύξουν μια συγκεκριμένη μορφή λόγου. Η χρήση του χασίς κυριαρχεί στο χώρο ως πρακτική, κινητοποιεί τα υποκείμενα του χώρου αυτού για μια συγκεκριμένη διαχείριση της δράσης τους, όμως η μεταφορά της δράσης αυτής στο στίχο ταιριάζει πιο πολύ στην επιθυμητή εκφορά της.

κάτσε και θα δης. Γιατί αυτοί δεν θέλανε να αρέσει στον κοσμάκη το ρεμπέτικο και πειάσανε και σκαρώσανε το παραμυθάκι. Έτσι ούτε λίγο, ούτε πολύ μας κάνανε όλους χασικλήδες. Τώρα βέβαια γράψαμε και εμείς για χασίσια και τέτοια αλλά ας πούμε πως ήντουσαν και δέκα ντερβισόπαιδα πελάτες που το κάνανε κέφι και τους αρέσανε τα τέτοια τραγουδάκια. Τ' ακούγανε, μερακονόντουσαν και αφίνανε τα λεφτά τους. Το οποίοι γιατί να τους χαλάσουμε το κέφι;»

Η ΓΛΩΣΣΑ

Η γλώσσα είναι ένας θεσμός που μπορεί να κατασκευάσει και να προσδιορίσει τα πλαίσια της δράσης του υποκειμένου.⁸³ Η χρήση της καθορίζει τη σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο που το περιβάλλει, ενώ παράλληλα συστηματοποιεί για το υποκείμενο τον τρόπο που αντιλαμβάνεται την ερμηνεία του κόσμου αυτού.⁸⁴

Η επικοινωνία μέσω ενός συγκεκριμένου συστήματος γλωσσικής έκφρασης δεν είναι αποτέλεσμα προσωπικής επιλογής του υποκειμένου. Η γλώσσα, ως κοινωνικός θεσμός που απηχεί ευρύτερες συλλογικές δεσμεύσεις, προϋπάρχει του ίδιου του υποκειμένου, το οποίο, για να επιτύχει τις απαραίτητες προϋποθέσεις επικοινωνίας με το άμεσο

83. «Ένα σημαντικό μέρος από τις σημασίες μιας κοινωνίας, αυτές που εκφράζονται ή δύνανται να εκφραστούν ρητά, θεσμίζονται επίσης, άμεσα ή έμμεσα, μέσα και χάρη στη γλώσσα. Αλλά επίσης και συγχρόνως, η συνόλιση ή ταυτιστική οργάνωση του κόσμου που θεσμίζει η κοινωνία γίνεται μέσα και χάρη στο *λέγειν* (δηλ. το διαλέγω-επιλέγω-θέτω-συλλέγω-μετρώ-λέγω). Το *λέγειν* είναι η συνολιστική-συνολίζουσα διάσταση του κοινωνικού παριστάνειν-λέγειν, όπως το *τεύχειν* (δηλ. το συλλέγω-προσαρμόζω-τεχνουργώ-κατασκευάζω) είναι η συνολιστική-συνολίζουσα διάσταση του κοινωνικού πράττειν. Και τα δύο ερείδονται στην ταυτιστική πλευρά της πρώτης φυσικής στιβάδας - αλλά και τα δύο είναι ήδη από μόνα τους, κοινωνικές δημιουργίες, πρωταρχικοί και εργαλειακοί θεσμοί κάθε θεσμού (πράγμα που δεν συνεπάγεται καμία λογική ή χρονική προτεραιότητα)». Κ. Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα, Ράππας, 1985, σ. 341.

84. Για την έννοια της υποκειμενικότητας στη γλώσσα, που ταυτίζεται με την ικανότητα του ομιλητή να τίθεται ως υποκείμενο μέσω της γλώσσας, καθώς και για τη διάσταση των όρων *εγώ* και *εσύ* στη χρήση τους στη γλώσσα, βλ. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, σσ. 258-266.

περιβάλλον του διέρχεται αναγκαστικά από τις δεδομένες εκφραστικές δυνατότητες του περιβάλλοντος αυτού.⁸⁵

Παράλληλα, η ειδική χρήση της γλώσσας από μια κοινότητα υποκειμένων αποκρυσταλλώνει το αξιολογικό σύστημα της κοινότητας αυτής. Η γλώσσα είναι ένας θεσμός αξιολογικά φορτισμένος, αντικατοπτρίζει και παγιοποιεί κοινωνικές αξίες που βιώνονται από τους φορείς του λόγου ως αυτονόητες παραδοχές σχετικά με μια τάξη εννοιών.⁸⁶

Στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να διακρίνουμε σε μεγάλο βαθμό την περιοριστική αυτή σχέση μεταξύ ενός δεδομένου γλωσσικού περιβάλλοντος και του ατομικού φορέα του λόγου, όπως αυτή ενσωματώνεται στο προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁸⁷ Το σώμα των λεκτικών επιλογών του υποκειμένου που κινείται στο ευρύτερο περιβάλλον κυκλοφορίας των ρεμπέτικων τραγουδιών συνδέεται με μια διπλή δέσμευση: από τη μία δομείται γύρω από έναν άξονα παγιοποιημένων γνωστικών, συναισθηματικών και αξιολογικών καταστάσεων, οι οποίες

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

86. Βλ. σχετικά V. Volochinov, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977. Επίσης, J.-L. Houdebine, *Langage et marxisme*, Paris, Klincksieck, 1977.

87. Βλ. και R. Jakobson για τον τρόπο που συστήνεται η προβληματική μεταξύ λέξης και κόσμου στο ποιητικό κείμενο. Η σχέση αυτή, σύμφωνα με τον Jakobson, δεν αφορά μόνο τη γλώσσα αλλά όλες τις μορφές του λόγου. Έτσι, η γλωσσολογία επικεντρώνεται στη διάρθρωση της σχέσης μεταξύ του λόγου και του «σύμπαντος του λόγου»: τι δηλαδή και πως από αυτό το σύμπαν παίρνει μορφή μέσω ενός δεδομένου λόγου. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, σ. 211.

ανακαλούν συλλογικές αντιδράσεις σε δεδομένα ερεθίσματα για μια κοινότητα υποκειμένων.

Επιπλέον, οι λεκτικές αυτές επιλογές συνιστούν το σώμα μιας ιδιάζουσας γλώσσας, μιας γλώσσας διαφοροποιημένης σε πολλά σημεία από την κοινή, η οποία δεν γίνεται εύκολα κατανοητή πέρα από τους χρήστες της. Ο λεκτικός αυτός ορίζοντας των υποκειμένων λειτουργεί ως μια μορφή ειδικής γλώσσας: ορίζει μια συλλογικότητα ως προς την έκφραση ενώ παράλληλα αναδεικνύει μια ιδεολογική τοποθέτηση των φορέων του λόγου προς την κοινωνική πραγματικότητα, καθώς διέρχεται από ένα δεδομένο σώμα συμβόλων και εξιδανικευμένων πρακτικών για τους χρήστες της.

Η ειδική αυτή γλώσσα, η κοινωνιόλεκτος,⁸⁸ που ανακαλεί μια συλλογικότητα ως προς την έκφραση, συνδέεται με μια διττή λειτουργικότητα: αντανακλά την ιδεολογική διάσταση της γλώσσας των υποκειμένων και καθορίζει τα περιθώρια και τις δυνατότητες της επικοινωνίας τους καθώς συγκροτεί το πεδίο ενδοσυνεννόησης.

Σ' ένα πρώτο επίπεδο η έννοια της κοινωνιολέκτου συνδέεται με την ιδεολογική πρόσληψη της πραγματικότητας, όπως αυτή ενσωματώνεται στις γλωσσικές επιλογές του υποκειμένου. Η κοινωνιόλεκτος αναπαριστά τη βιωμένη εμπειρία μιας κοινότητας υποκειμένων, η οποία, μέσω του γλωσσικού της ορίζοντα, αποκρυσταλλώνει μια συνειδητή ή μη τοποθέτηση, μια ιδιόμορφη και χαρακτηριστική αντίδραση για τους χρήστες της προς τις απαιτήσεις της πραγματικότητας. Έτσι, η κοινωνιόλεκτος αποτελεί μια γλωσσική αναπαράσταση αλλά παράλληλα

88. Η έννοια της κοινωνιολέκτου σύμφωνα με τον Ρ. Μπαρτ συνδέεται με μια γλώσσα που είναι κοινή για ένα σύνολο υποκειμένων, σε αντίθεση με την ατομική γλώσσα που αφορά το μοναδικό υποκείμενο. R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, ό.π., σ. 127.

και μια οριοθέτηση των ενδιαφερόντων της κοινότητας, καθώς στηρίζεται αποκλειστικά σε μια αξιολογική βάση.⁸⁹

Στα ρεμπέτικα τραγούδια, η περιοριστική αυτή σχέση μεταξύ γλώσσας και πραγματικότητας διέρχεται από την επίδραση σταθερών κοινωνικών αναγκαιοτήτων που διαμορφώνουν κατά τρόπο απόλυτο τον γλωσσικό ορίζοντα των φορέων του λόγου, αλλά καθορίζουν και τις εκφραστικές δυνατότητες του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου.

Ένας τέτοιος κοινωνικός προσδιορισμός είναι η περιορισμένη δυνατότητα πρόσβασης σχολική μόρφωση. Για τα υποκείμενα του συγκεκριμένου χώρου, η θεωρητική τους παιδεία συμπίπτει με την επαγγελματική τους κατάρτιση, καθώς περιορίζεται στο χώρο της επαγγελματικής τους δραστηριότητας, μακριά από την αναζήτηση των προϋποθέσεων μιας ευρύτερης και κοινωνικά αποδεκτής πνευματικής καλλιέργειας.

Η κοινωνική αυτή διαφοροποίηση, που παράγει και συντηρεί το γλωσσικό περιορισμό, συνδέεται άμεσα με τον εργατικό εποικισμό της ελληνικής πρωτεύουσας στις αρχές του 20ου αιώνα: με την ανάγκη διαμόρφωσης ενός συγκεκριμένου τύπου εργατικού δυναμικού, του οποίου η συγκρότηση και η πνευματική του οργάνωση δε διέρχεται αναγκαστικά από το θεσμό του σχολείου. Στον ορίζοντα αυτό, η επαγγελματική γλώσσα αναδεικνύεται σε κυρίαρχο όργανο συνεννόησης.

89. Η κοινωνιολέκτος, σύμφωνα με τον P.Zima, ανακαλεί τρεις διαστάσεις:

- α) ένα λεξιλογικό ρεπερτόριο, που είναι ειδικό για μια ομάδα υποκειμένων.
- β) έναν κώδικα που λειτουργεί ως ταξινομητική αρχή, ως σημαντική βάση της κοινωνιολέκτου.
- γ) τις διαλογικές δομές, που υλοποιούνται και αναπαράγονται κάθε φορά από τα ομιλούντα υποκείμενα, καθώς η έννοια της κοινωνιολέκτου προϋπάρχει των ίδιων των υποκειμένων. P.V. Zima, *L'indifférence romanesque, Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Le Sycomore, 1982, σ.19.

Μια άλλη γλωσσική αναγκαιότητα που διαμορφώνει τον ορίζοντα των λεκτικών επιλογών των υποκειμένων του χώρου αυτού είναι η εμπλοκή των φορέων του λόγου σε ένα σύνολο παράνομων ή περιθωριακών δραστηριοτήτων. Οι δραστηριότητες αυτές απαιτούν μια συγκεκριμένη λεκτική εκφορά, ένα ειδικό λεξιλόγιο, που συνδέεται τόσο με τους όρους οργάνωσης μιας παράνομης επαγγελματικής δραστηριότητας όσο και με τις διαδικασίες ομαλής συγκάλυψής της.

Μια παράνομη επαγγελματική δραστηριότητα απαιτεί συνήθως μια ειδικά επεξεργασμένη γλώσσα, η οποία εμπεριέχει κατά τρόπο μη φανερό την οργάνωση των σημασιών σε λέξεις. Οι λέξεις αυτές ευνοούν τις προϋποθέσεις ενός γλωσσικού αποκλεισμού, καθώς οργανώνουν το γλωσσικό ορίζοντα των υποκειμένων γύρω από τη χρήση τους. Έτσι, καθώς ενσωματώνονται στην καθημερινή ζωή των φορέων του λόγου, αποτελούν ένα βασικό παράγοντα ερμηνείας της ίδιας της πραγματικότητας που κατασκευάζουν.

Οι μη αναγνωρισμένες όμως κοινωνικά δραστηριότητες, που προάγουν μια συγκεκριμένη λεκτική διαχείριση της πραγματικότητας, δε σχετίζονται μόνο με την παράνομη επαγγελματική δραστηριοποίηση των υποκειμένων αλλά και με την ευρύτερη κινητικότητα τους στο χώρο του περιθωρίου. Η χρήση του χασίς, η πορνεία, η φυλακή, ο τεκές κλπ., μεταβιβάζουν στο γλωσσικό πλούτο των υποκειμένων μια ιδιαίτερη διαχείριση της πραγματικότητας, η οποία μπορεί να συστήνει τις συνθήκες μιας ενδοσυνεννόησης, αλλά παράλληλα διευρύνει και το χάσμα από την καθομιλουμένη.

Ο γλωσσικός περιορισμός μπορεί να αναζητηθεί και στον τρόπο που οργανώνεται ο συναισθηματικός και ο αξιολογικός κόσμος των υποκειμένων. Η χρήση της βίας, οι σχέσεις ανταγωνισμού, η ανδροπρέπεια, ο ρόλος της γυναίκας μέσα σε ένα ανδροκρατούμενο σύστημα ερμηνείας της δράσης κλπ., είναι παράγοντες που διαμορφώνουν εξίσου έναν

περιοριστικό γλωσσικό ορίζοντα. Στον ορίζοντα αυτό, η γλώσσα αποκρυσταλλώνει σταθερές συναισθηματικές ή αξιολογικές κρίσεις σε ένα λεξιλόγιο ασυνήθιστο για τον ευρύ πληθυσμό, οδηγώντας έτσι τους χρήστες της στην ιδιόμορφη εκφορά μιας κατάστασης στο λόγο.

Κάτω από την επίδραση των παραγόντων αυτών, που κατά κύριο λόγο καθορίζουν τις διαστάσεις και τις δυνατότητες του γλωσσικού πεδίου του συγκεκριμένου χώρου, η γλώσσα των ρεμπέτικων τραγουδιών αποτελεί έναν ιδεολογικό προσανατολισμό για τους χρήστες της. Η ιδεολογική της διάσταση ανάγεται κυρίως σε δύο περιοχές:

- στη διχοτομική της υφή, που περιορίζει την ερμηνεία της πραγματικότητας σε διχοτομικά σχήματα και αντιθετικές καταστάσεις
- στην αξιολογική της φόρτιση, που ευνοεί τις απόλυτες αξιολογικές κρίσεις, καθώς αρνείται το διφορούμενο, τη διαφοροποίηση, το ενδιάμεσο.

Στη διάσταση αυτή, η ίδια η γλώσσα εγκλωβίζει τα υποκείμενα σε μια προκαθορισμένη ερμηνεία της πραγματικότητας, μια ερμηνεία που προηγείται της ύπαρξής τους, καθώς αναγκάζονται μέσα από ένα δεδομένο και περιοριστικά εκφραστικό περιβάλλον να χειριστούν γνωστικές και συναισθηματικές καταστάσεις αρκετά πιο σύνθετες.

Η παραδοχή αυτή μπορεί να γίνει αντιληπτή και στο προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ένα ρεμπέτικο τραγούδι συσπειρώνεται νοηματικά γύρω από απλές, πρωταρχικές ανθρώπινες καταστάσεις, όπως η εικόνα για τη θέση του υποκειμένου στο χώρο, η εικόνα για τους άλλους, η διαμόρφωση των σχέσεων ετερότητας με τους άλλους, ο έρωτας, η ιδέα για το θάνατο κλπ. Οι καταστάσεις αυτές, με βάση τη δυνατότητα εγγενούς επεξεργασίας στο λόγο των δημιουργών τους, εμφανίζονται με μια λιτή μορφική υπόσταση, παρόλο που νοηματικά ανακαλούν μια εικόνα αρκετά πιο σύνθετη.

Η χρήση της εικόνας από το φορέα του λόγου, ως επεξηγηματικό εργαλείο της σκέψης του, δεν είναι τυχαία.⁹⁰ Στο βαθμό που η περιορισμένη δυνατότητα γλωσσικής έκφρασης δεν του επιτρέπει μια λεπτομερή και επεξεργασμένη αποτύπωση των νοηματικών καταστάσεων στο λόγο, πρωταρχική του επιδίωξη είναι το στήσιμο της πραγματικότητας που αφηγείται μέσω μιας εικόνας. Η εικόνα αυτή πρέπει να αναγνωρίζεται εύκολα από το επίσης περιορισμένης ευχέρειας γλωσσικό περιβάλλον στο οποίο απευθύνεται το προϊόν της δημιουργίας. Το συγκεκριμένο γλωσσικό περιβάλλον διαμορφώνει έναν δεδομένο ορίζοντα λεκτικών επιλογών. Με βάση το λεξιλόγιο αυτό, ο δημιουργός καλείται να εκφράσει εκ των έndon τις ανάγκες ενός χώρου, παγιδεύοντας την ίδια του την πράξη στον περιοριστικό του λόγο για αυτή. Έτσι, ενώ το μεμονωμένο ρεμπέτικο τραγούδι συνίσταται, μεταξύ των άλλων, στην λεκτική ανάπλαση μιας εικόνας, η εικόνα είναι πολύ πιο σύνθετη από την απλότητα και την αφέλεια της γλώσσας μέσω της οποίας εκφέρεται.⁹¹

90. «Στο επίπεδο της ποιητικής ο δυασμός υποκειμένου-αντικειμένου δεν παύει να αντιφέγγει, κατοπτρικώς, σε αδιάκοπη δράση στις αναστροφές του... Η εικόνα, μέσα στην απλότητά της, δεν έχει ανάγκη από μία γνώση. Είναι το αγαθό μιας απλοϊκής συνείδησης. Στην έκφρασή της είναι μια νέα γλώσσα. Στην κενотоμία των εικόνων του ο ποιητής είναι πάντα πηγή γνώσης... Δεν μας φαίνεται πια παράδοξο το να πούμε ότι το ομιλούν υποκείμενο βρίσκεται ολόκληρο μέσα στην ποιητική εικόνα, γιατί αν δεν παραδοθεί χωρίς επιφυλάξεις σε αυτήν δε μπαίνει στον ποιητικό χώρο της εικόνας. Πολύ καθαρά, η ποιητική εικόνα φέρνει μια από τις απλές εμπειρίες βιωμένης γλώσσας.» G. Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1982, σσ. 8,9,17.

91. «Στην ποίηση, η μη γνώση αποτελεί πρωταρχική προϋπόθεση. Αν ο ποιητής κατέχει μια τεχνική αυτή εκδηλώνεται στην υπάλληλη προσπάθειά του να συνδυάσει τις εικόνες. Αλλά όλη η ζωή της εικόνας βρίσκεται στην σαν την αστραπή λάμψη της, στο απλό γεγονός ότι μία εικόνα ξεπερνά όλα τα δεδομένα της ευαισθησίας. Έτσι γίνεται σαφές ότι το έργο παίρνει μια τέτοια διάσταση που ξεπερνά τη ζωή, που η ζωή δε μπορεί πια να εξηγήσει.» *Αυτόθι*, σ. 22.

Η γλώσσα εκφράζει όρια και τα όρια αυτά καθορίζουν την τοποθέτηση των ομιλητών στο ευρύτερο σύστημα των κοινωνικών σχέσεων. Η περιορισμένη λεκτική διαχείριση της πραγματικότητας οργανώνει σε συστηματικά απλοποιημένο λόγο περίπλοκα αντιληπτικά σχήματα, επιφορτίζει αξιολογικά φαινομενικά ουδέτερες και απαθείς συναισθηματικές καταστάσεις.

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

Στην διάσταση αυτή, το υποκείμενο του αξιολογικού λόγου περιορίζει σε ένα μικρό βαθμό τη συμβολή του, την παρέμβασή του στην

ερμηνεία της κοινωνικής πραγματικότητας, καθώς δεν επαναδιαπραγματεύεται τις εκλογές ή τις σημαντικές ταξινομήσεις που υιοθετεί. Στηρίζεται σε ένα αυτονόητο σώμα παραδοχών, που παγιτοποιούν μια τμηματική αντίληψη του κόσμου, υπεραπλουστευμένη και εύκολα προσδιορίσιμη, με βάση τις σχέσεις ομοιότητας ή διαφοράς.

Πολύ συχνά, η γλώσσα στα ρεμπέτικα τραγούδια δημιουργεί βασικές κατηγορίες πρωταρχικών σημαίνοντων, όπως το χασίς, ο αστυνόμος, η γυναίκα, ο φίλος, ο αντίπαλος, ο πλούσιος, ο φτωχός, ο θάνατος, η ζωή κλπ.⁹² Τα σημαίνοντα αυτά, που ορίζουν βασικά σημεία αναφοράς για τα υποκείμενα που υιοθετούν το συγκεκριμένο σύστημα λόγου, αποτυπώνουν γενικές και αναλλοίωτες καταστάσεις, καθώς προσπαθούν να συσχετίσουν στη γλώσσα μια πρωταρχική τάξη συμβολισμών, που οδηγεί φαινομενικά στις παραδοχές του τύπου: το Α είναι καλό, το Β δεν είναι.

Στην πραγματικότητα όμως, ο συναισθηματικός και ο αξιολογικός κόσμος των υποκειμένων είναι αρκετά πιο σύνθετος από τη μονοδιάστατη γλωσσική του εκφορά, μια σχέση που πολλές φορές αποτυπώνεται και στο προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ενώ η γλώσσα εφοδιάζει το φορέα του λόγου με ένα συγκεκριμένο σώμα λέξεων και εκφράσεων για τη λεκτική αποτύπωση της βιωμένης του εμπειρίας, το ίδιο το γλωσσικό περιβάλλον δημιουργεί κενά στην απόδοση αυτή. Τα κενά αυτά, οι ασυνέχειες, δε βιώνονται από το φορέα του λόγου ως αδυναμία έκφρασης ούτε ως συσκότιση της πραγματικότητας με τη μεσολάβηση του λόγου. Αντίθετα, αφήνουν το περιθώριο μιας χαλαρής σύνδεσης μεταξύ

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

σημαίνοντος και σημαινόμενου, οδηγούν σε μια ανοικτή διάσταση μεταξύ μορφής και σημασίας ενός λεκτικού προσδιορισμού που το υποκείμενο υιοθετεί στο λόγο του, φανερώνουν αυτό που θα μπορούσαμε διαφορετικά να ονομάσουμε κυριαρχία του σημαίνοντος.

Στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να διακρίνουμε το φετιχισμό της λέξης, την επικράτηση της μορφής. Η διάσταση αυτή πρέπει να συσχετισθεί με δύο παραδοχές:

- με το γεγονός πως η πλειοψηφία των λέξεων που χρησιμοποιούνται έχουν ένα υπερβολικό συμβολικό νόημα, είναι ιδεολογικά φορτισμένες.
- πολλές από τις λέξεις αυτές απαντώνται μόνο στο συγκεκριμένο γλωσσικό περιβάλλον.

Στον ορίζοντα αυτό, οι λέξεις επιφορτίζονται με μια ιδιαίτερη βαρύτητα, συνδέονται μ' ένα ευρύτερο φάσμα προσδιορισμών, μπορούν να αποκτήσουν μια πολλαπλή σημασία που υπερβαίνει τη μονοδιάστατη σύνδεσή τους με την πραγματικότητα. Έτσι, η αμφισημία, το διφορούμενο, το ανολοκλήρωτο, το ενδιάμεσο, ανάγονται σε βασικό γνώρισμα των ρεμπέτικων τραγουδιών: ένα χαρακτηριστικό που μπορεί να συνυπάρχει με το απόλυτο της γλωσσικής εκφοράς μιας κατάστασης. Η αξιολογικά φορτισμένη γλώσσα του χώρου, που αποτυπώνεται και στο σώμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, παρόλο που αποκρυσταλλώνει επιμέρους διχοτομικά σχήματα και αντιθετικές σημασιολογικές κατηγοριοποιήσεις, δεν ενσωματώνει πλήρως στη λειτουργικότητά της τον αντιφατικό γνωστικό και συναισθηματικό κόσμο των φορέων του λόγου. Άλλοτε από σύγχυση, άλλοτε από αδιαφορία, άλλοτε από άγνοια ή αδυναμία, οι φορείς του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια, υιοθετώντας ένα μονοδιάστατο γλωσσικό σύστημα εκφοράς της σκέψης τους, διασαλεύουν συνεχώς τη σταθερή του αντιστοιχία με την πραγματικότητα, καθώς παρεμβαίνουν κατά τρόπο υποκειμενικό στη διαδικασία της μεταξύ τους επικοινωνίας.

Για την απόδοση της διάστασης αυτής μπορούμε να επικαλεστούμε το ειδικό γλωσσικό περιβάλλον που ανακαλεί η συγκεκριμένη γλώσσα: είναι μια γλώσσα ειδική, που σε πολλά σημεία διαφέρει από την καθομιλουμένη και χρησιμοποιείται από μια συλλογικότητα υποκειμένων.

Το κύριο γνώρισμα μιας γλώσσας τέτοιου τύπου είναι η αμφισημία των όρων της. Οι όροι αυτής της γλώσσας ανακαλούν μια άμεση και αυθόρμητη σύνδεση με την πραγματικότητα, αντικατοπτρίζουν σταθερές ενδείξεις ενός δεδομένου τύπου υλικής διαβίωσης, επιφορτίζονται με την ιδιότητα να αποδίδουν έντονα μια συναισθηματική κατάσταση, μια αξιολογική κρίση.

Ως ειδικό σύστημα επικοινωνίας, στο βαθμό που διαφέρει σημαντικά από το γλωσσικό σύστημα της ευρύτερης κοινωνίας, τείνει να χαρακτηρίζει μια ομάδα υποκειμένων, μια ειδική κατηγορία φορέων του λόγου. Τα χαρακτηριστικά αυτού του συστήματος είναι αυτά που διέπουν σε γενικές γραμμές τις αργκό: μια γλώσσα διαφορετική αλλά ταυτόχρονα σε άμεση σχέση με την κοινή, η οποία προάγει συνεχώς το φετιχισμό των όρων της.⁹³

Σ' ένα πρώτο βαθμό, η γλώσσα που υιοθετείται και στα ρεμπέτικα τραγούδια συνδέεται με το φαινόμενο της έντονης γεωγραφικής κινητικότητας. Στην ελληνική πρωτεύουσα των αρχών του 20ου αιώνα

93. Σύμφωνα με την D. François-Geiger οι αργκό διακρίνονται από τις τεχνικές και τις ειδικές γλώσσες ενώ παράλληλα διατηρούν μια άμεση σχέση με την κοινή. Διέπονται από ένα ταχύ ρυθμό ανανέωσης του λεξιλογίου τους, καταφεύγουν στις σημασιολογικές μετατοπίσεις, στις μεταπλάσεις των σημαινόντων, στις υποκαταστάσεις εννοιών, χρησιμοποιούν βραχύνσεις, αναστροφές, παραμορφώσεις κοινών λέξεων κλπ. Οι γλώσσες αυτές ακμάζουν ιδιαίτερα σε περιόδους που ευνοούν τη γεωγραφική κινητικότητα και χαρακτηρίζονται από μια έντονη γλωσσική επιμειξία. Βλ. D. François-Geiger, «Οι αργκό», στο *Θέματα κοινωνικής και θεωρητικής γλωσσολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σσ. 211-236. Βλ. επίσης P. Guiraud, *L'argot*, Paris, PUF, 1958.

μπορούν να συνυπάρχουν άνετα τοπικές διάλεκτοι από όλα τα μέρη του ελληνικού κράτους, λέξεις και εκφράσεις τούρκικες, ευρωπαϊκές, ιδιοματισμοί που μεταφέρουν ναυτικοί από λιμάνια της Ανατολής κλπ. Η ευρεία αστική συνύπαρξη ευνοεί αυτή την επιμειξία των επιμέρους γλωσσών, τη γλωσσική κινητικότητα. Οι επιμέρους όμως αυτές γλώσσες προσαρμόζονται σταδιακά σε ένα πιο γενικό εκφραστικό μοντέλο, όπως αυτό προκύπτει από τις νέες παραγωγικές ανάγκες και γενικότερα από την υιοθέτηση του νέου τρόπου ζωής.

Ενώ όμως στην κοινή γλώσσα οι τοπικοί ιδιοματισμοί τείνουν σταδιακά να εξαλειφθούν, στα ειδικά συστήματα επικοινωνίας, όπως και σε αυτό που αναφερόμαστε, τα γλωσσικά αυτά ιδιώματα διατηρούνται ως λανθάνοντες αλλά και ως φανεροί τρόποι συνεννόησης, τροφοδοτώντας συνεχώς τους φορείς του λόγου με όρους που η κοινή γλώσσα αποφεύγει. Έτσι, η αργκό, υπερβαίνοντας το χαρακτήρα της τοπικής διαλέκτου, ενσωματώνει στη λειτουργία της όλες εκείνες τις τοπικές διαλέκτους που ευνοούν μια πολυδιάστατη και περίπλοκη απόδοση της πραγματικότητας από τους χρήστες της.

Ένας άλλος παράγοντας της γλωσσικής αυτής αμφισημίας είναι η ενσωμάτωση λέξεων και εκφράσεων που συνδέονται με παράνομες δραστηριότητες. Η γλώσσα των ρεμπέτικων τραγουδιών, χωρίς να αποτελεί αποκλειστικά μια γλώσσα παράνομων, υιοθετεί όρους που παραπέμπουν συνεχώς σε δραστηριότητες τέτοιου τύπου, όπως την κλοπή, τη φυλακή, το χασίς, το φόνο κλπ. Οι όροι αυτοί, πέρα από το γεγονός ότι διευκολύνουν την επικοινωνία των φορέων του λόγου, αλλάζουν συνεχώς μορφή και περιεχόμενο, καθώς επινοούνται πρωτίστως για να διασφαλίσουν την ακεραιότητα και την προστασία των υποκειμένων που τις χρησιμοποιούν. Στον ορίζοντα αυτό παρατηρούνται συνεχώς λεκτικοί νεολογισμοί, ώστε να μεταβάλλονται διαρκώς οι όροι εκείνοι που μπορούν να γίνουν γνωστοί σε αυτούς που βρίσκονται έξω από το περιβάλλον κυκλοφορίας τους.

Μια άλλη διάσταση της συγκεκριμένης γλώσσας, που διευρύνει τον ορίζοντα της πολυσημίας των όρων της, είναι η άμεση σχέση της με την κοινή. Οι φορείς του λόγου δε δημιουργούν ένα νέο σύστημα έκφρασης αλλά στηρίζονται στη μεταβολή και την τροποποίηση του ήδη υπάρχοντος. Εξάλλου, η δράση των υποκειμένων, όπως και η ερμηνεία που τα ίδια δίνουν στην συμπεριφορά τους, δε μπορεί να θεωρηθεί αποκλειστικά περιθωριακή. Διαβιώνοντας στο όριο κάθε μορφής ερμηνείας του νόμιμου και του παράνομου, μεταγράφουν, για το σύστημα της γλωσσικής τους επικοινωνίας, μια δεδομένη εκφραστική δυνατότητα της κοινής γλώσσας στις προοπτικές ενός ειδικού και προσωπικού γι' αυτούς λόγου.

Έτσι, η γλώσσα που υιοθετείται στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορεί να πηγάζει και να συνυπάρχει με την καθομιλουμένη αλλά στηρίζεται σε όρους διαστρέβλωσης ή υποκατάστασης των νοημάτων της. Το χαρακτηριστικό της γνώρισμα είναι το παιχνίδι με τα σημαίνοντα της κοινής γλώσσας, στα οποία, ανάλογα με το πλαίσιο χρήσης τους, αποδίδεται ένα πλήθος ετερόμορφων σημασιών.

Οι υποκαταστάσεις, οι παραφράσεις, οι μεταφορές των σημαινόντων, ενταγμένες πάντα στον άξονα διευκόλυνσης της επικοινωνίας των φορέων του λόγου, ευνοούν παράλληλα και τις προϋποθέσεις νοηματικής σύγχυσης ακόμα και για τους ίδιους τους χρήστες τους, καθώς το λεξιλόγιο τους διέπεται από έναν ταχύ ρυθμό ανανέωσης. Έτσι, ένας όρος (σταθερός ή αλλοιωμένος) ανακαλεί ένα πλήθος σημασιών, άλλοτε ευρύτερα γνωστές για το περιβάλλον κυκλοφορίας του και άλλοτε περιορισμένης διάδοσης.

Στον άξονα αυτό, όχι μόνο οι λέξεις της καθομιλουμένης, αλλά και όροι που επινοούνται αποκλειστικά μέσα στο συγκεκριμένο σύστημα έκφρασης, αποκτούν μια γενικευμένη χρηστική αξία: λειτουργούν ως πρωταρχικά σημαίνοντα που προσαρμόζονται στις εκάστοτε ανάγκες του

υποκειμένου που εκφέρει ένα λόγο, συντελώντας στην εξιδανίκευση των σημασιών που επιδιώκει να αποδώσει σε αυτά.

Η διάσταση αυτή μπορεί να γίνει εύκολα κατανοητή στη χρήση των όρων που αναφέρονται κυρίως στο χαρακτηρισμό μιας κατάστασης ή αποδίδουν μια ιδιότητα ενός προσώπου. Όταν οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται για να εισάγουν στο λόγο βασικά πρότυπα συμπεριφοράς του χώρου, όπως π.χ. οι έννοιες μάγκας, αλανιάρης, ντερβίσης, κουτσαβάκης, ρεμπέτης κλπ., αφήνουν ένα διευρυμένο πλαίσιο ερμηνείας για τους χρήστες τους. Στο πλαίσιο αυτό, ο εκάστοτε φορέας του λόγου επενδύει αποκλειστικά στην εκφορά τους τη δική του προθετικότητα.

Οι έννοιες αυτές, στην ομιλία των υποκειμένων, αποδεσμεύονται από ένα σταθερό περιεχόμενο αναφοράς και προσαρμόζονται στις ανάγκες εκφοράς του λόγου του εκάστοτε υποκειμένου. Ως βασικές παραλλαγές ενός πρωταρχικού σημαίνοντος, μιας ανακαλούμενης ιδανικής ταυτότητας, συνδέονται μεταξύ τους με μια αυθαίρετη ιεραρχική σχέση:

Η κουτσαβάκης, ή μάγκας, ή δερβίσης, όλα αυτά είναι ένα. Με τη διαφορά ότι ανώτερος απ' όλους είναι ο δερβίσης.⁹⁴

Βγαίνω στη μορτιά. Μόρτης, ε, όχι ρεμπέτης. Ο ρεμπέτης είναι ένας άνθρωπος άσωτος, ένας χαμένος, ο τελευταίος άνθρωπος του κόσμου. Ένας χασομέρης, δεν πάει στη δουλειά του... [Ο μόρτης] είναι ο καλός άνθρωπος, ο αλανιάρης. Βοηθάει τους φτωχούς. Αν δει

94. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 123. Για την προέλευση και τις κοινωνικές διαστάσεις της έννοιας του δερβίση, βλ. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα Ι, Το δεσποτικό κράτος*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990, σσ. 54-57. Βλ. επίσης και Ι. Μυρμήρογλου, *Οι δερβίσσαι*, Αθήνα, Εκάτη. Για τη χρήση του όρου στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Ν. Κοταρίδης, «Εισαγωγή» στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, όπ., σ. 11 και Κ. Χατζηδάκης, «Από το σπίτι στο δρόμο», αυτόθι, σσ. 84-85.

και χτυπάνε έναν αδύνατο άνθρωπο, θα πάει να τον υπερασπιστεί ο μάγκας.⁹⁵

Οι λέξεις αυτές είναι ιδεολογικά συνώνυμες. Παραπέμπουν σημασιολογικά σε ένα εξιδανικευμένο πρότυπο συμπεριφοράς του χώρου, στην ανάκληση μιας ιδανικής ταυτότητας, ικανής να προσλαμβάνει ένα ειδικό περιεχόμενο στα εκάστοτε πλαίσια εμφάνισής της. Το ακριβές της όμως περιεχόμενο, η σημασιολογική της αντιστοιχία με τον όρο της εκφοράς της, δεν προσδιορίζεται ποτέ. Προϋποθέτει ένα συλλογικό αρχέτυπο, μια κοινά αναγνωρισμένη αξιολογική τοποθέτηση, ως προς την οποία το κάθε υποκείμενο μπορεί να προσθέτει και τη δική του ερμηνεία.

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

Στο περιβάλλον των ρεμπέτικων τραγουδιών εισάγεται κάτω από αυτή την προοπτική, εμπλουτισμένος βέβαια με τις επιμέρους αξιολογικές προτεραιότητες του χώρου:

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

Στην πιάτσα που μεγάλωσα
όλοι μ' έχουν θαυμάζει,
γιατ' είμαι μάγκας έξυπνος

95. Μ. Γενίτσαρης, εφ. *Ελευθεροτυπία*, 29 Ιουνίου 1996.

και σ' όλα μου εντάξει.⁹⁶

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

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

Είμαι αλανιάρης
στους δρόμους και γυρίζω
κι απ' την πολλή μαστούρα μου
κανέναν δε γνωρίζω.
Κι απ' την πολλή τη σούρα μου
το νου μου δεν ορίζω.
Είμαι αλανιάρης
στους δρόμους και γυρίζω.

Τσοντάρης' αδελφούλα μου
να πιούμε τσιμπουκάκι
μαζί να μαστουριάσουμε
να παίζω μπουζουκάκι.⁹⁷

Ο φορέας του λόγου, επικαλούμενος μια εικόνα, παραπέμποντας σε μια γενικευμένη πράξη που χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη συλλογικότητα υποκειμένων, επιφορτίζει τον όρο με τη συμβολική βαρύτητα της πράξης που εξιστορείται. Έτσι, επιτυγχάνεται μια σημασιολογική αντιστοιχία

96. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 120.

μεταξύ της πράξης και της ιδιότητας του προσώπου που συμμετέχει σε αυτή: το κάπνισμα συνδέεται με έναν αλανιάρη, ενώ παράλληλα η ιδιότητα του αλανιάρη επιτρέπει σε κάποιον να καπνίζει.

Με τον ίδιο τρόπο, ο όρος αποδίδει και μια ευρύτερη δυνατότητα επιλογών του υποκειμένου:

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

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

Φουμάρει, πίνει και μεθάει
όμορφα, χωρίς να σπάει
κι αν του λάχει να μαλώσει
δεν το νιάζει να σκοτώσει.⁹⁸

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

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

97. Μ. Βαμβακάρης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ.Α., ό.π., σ. 213.

98. Ν. Μάθησης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 121.

ποτέ όμως δεν αμφισβητείται ως θετικό αξιολογικό πρότυπο συμπεριφοράς του χώρου.

Στη συνέχεια όμως, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως στην ίδια χρονική περίοδο, ακόμα και από τους ίδιους δημιουργούς, ο όρος χρησιμοποιείται για να αποδώσει μια ακριβώς αντίθετη αξιολογική τοποθέτηση προς τη ζωή:

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

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

Τώρα με αποστρέφονται
με λένε αλανιάρη
τι θέλω τέτοια μια ζωή
ο Χάρος να με πάρει.⁹⁹

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

99. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 185.

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

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

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

Θ' αρχίσω πια να ντύνομαι
θα γίν' αριστοκράτης
κι ούτε στους δρόμους θα γυρνώ
σα μόρτης σαν μπερμπάντης.¹⁰⁰

Η λειτουργικότητα του όρου φτάνει σε σημείο να υπονομεύσει το συμβολικό υπόβαθρο του χώρου. Από τη μερική αμφισβήτηση περνάμε στη πλήρη αποστροφή βασικών προτύπων συμπεριφοράς του χώρου (μόρτης, μπερμπάντης), ενώ παράλληλα εκθειάζονται και αναζητούνται οι ακριβώς αντίστροφες, για τους ερμηνευτικούς μηχανισμούς του υποκειμένου συμβολικές συμπεριφορές (αριστοκράτης, αρχοντόπαιδο). Όταν η υπονόμηση αυτή συνδέεται με μια εξωτερική αναγκαιότητα, όπως η έλλειψη πλούτου, οι συμβολικές αξίες του χώρου αποδυναμώνονται ακόμα πιο πολύ:

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

Γι αυτό και το αποφάσισα
να γίνω αριστοκράτης
κάθε μικρή που θα με δει

100. Μ. Γενίτσαρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 120.

να χάνει τα μυαλά της.

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

Εντάξει τα κανόνισα
μα μένει η απορία
πως θα γενούνε όλα αυτά
μ' αυτή την απιλία.¹⁰¹

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

Η αντιφατική αυτή προσέγγιση ως προς την λεξιλογική φόρτιση του όρου μπορεί να αναδειχθεί και μέσα από την αφήγηση του ίδιου του υποκειμένου: χρησιμοποιεί τον όρο αλανιάρης άλλοτε για να αποδώσει θετικά και άλλοτε αρνητικά δύο παρόμοιες συμπεριφορές:

Ήταν βρωμόσκυλο. Τη βραδιά που ήρθε - με άλλους τρεις - στο μαγαζί, μ' έβρισε και με ζοριλίκι, μου 'πε να κατέβω από το πάλκο, γιατί θα μου έσπαγε το μπουζούκι. Νταηλίκια του καιρού. Εγώ τον έβρισα, γιατί δεσ χάριζα κάστανα και του φώναξα: «Για τον τελευταίο αλανιάρη παίζω, για σένα και την παρέα σου δεν παίζω». Και σηκώθηκα να φύγω.¹⁰²

101. Π. Τούντας, Β. Μαυροφρύδης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 121.

102. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 62.

Η ιδιότητα του αλανιάρη προσλαμβάνει μια σαφή αρνητική φόρτιση, στο βαθμό που απορρίπτεται ως αξία, ακόμα και μέσα στα πλαίσια του περιβάλλοντος που θεωρητικά μπορεί να εκδηλωθεί. Την ίδια όμως στιγμή, για την σκιαγράφηση μιας άλλης προσωπικότητας, αν όχι θετικά, τουλάχιστον όχι αρνητικά, επικαλείται η ίδια ιδιότητα:

Τότε κινήθηκε με το πιστόλι προς το πάλκο. Ένας όμως άλλος, πολύ σκυλόμαγκας, ο Βλάσσης, Κορίνθιος στην καταγωγή και αλάνι που είχε περπατήσει μαζί μου πολλά χρόνια, έβγαλε το πιστόλι του και πυροβόλησε τον Δανήλο. Του 'σπασε το πόδι.¹⁰³

Στα ίδια νοηματικά πλαίσια εντάσσεται και ο πιο χαρακτηριστικός όρος του χώρου, η έννοια του μάγκα. Ο όρος μάγκας είναι το κατεξοχήν σημείο αναφοράς του χώρου: μια καθαρά εννοιολογική κατηγορία της σκέψης, η απόληξη μιας συμβολικής διαχείρισης της συμπεριφοράς, ένα υπερβατικό πρόσχημα ένταξης της δράσης στα ερμηνευτικά σχήματα ενός χώρου. Μάγκας είναι ο ενσαρκωτής, ο φορέας μιας πρωταρχικής δραστηριότητας, ένας χαρακτηρισμός, μια ιδιότητα ενός προσώπου που συνδέεται με την εκδίπλωση μιας επιθυμητής συμπεριφοράς και εστιάζεται στο συμβολικό της εγκλεισμό.

Ως γλωσσικό κατασκευάσμα συνδέει τους φορείς του λόγου με μια δεδομένη σχέση προς την πραγματικότητα, καθώς τους προσφέρεται ως λειτουργική ένδειξη προσανατολισμού σε αυτή. Η λειτουργικότητά του αναγνωρίζεται σε διάφορα επίπεδα της σκέψης:

- λειτουργεί ως προσδιορισμός, ως κριτήριο απόδοσης της ταυτότητας ενός υποκειμένου. Στην περίπτωση αυτή, στη γλώσσα δημιουργούνται καταστάσεις του τύπου *μάγκας είναι αυτός που...*:

103. *Αυτόθι*, σ. 62.

Πάντως εμείς οι μάγκες δεν πειράζαμε κανέναν κι ούτε θέλαμε άλλοι να μας πειράζουνε.¹⁰⁴

Ήταν, ας πούμε, ο Δίας της μαγκιάς. Ήσυχος, καλός άντρας, ζόρικός στην ώρα του, και όταν αποφάσιζε να καθαρίσει, καθάριζε. Όλοι οι μάγκες έτσι ήταν.¹⁰⁵

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

ήξερε να ξηγιέται μάγκικα στον κάθε άνθρωπο, είτε μάγκας ήτανε, είτε τίποτα.¹⁰⁶

- παράλληλα, ο όρος χρησιμεύει και ως ιεραρχικό κριτήριο στο εσωτερικό του χώρου που θεωρητικά οριοθετεί, καθώς η χρήση του ευνοεί την αποκρυστάλλωση μιας εσωτερικής ιεραρχίας του τύπου *είναι πιο μάγκας από...*:

Πέρασαν μάγκες απ' τον Πειραιά και μόρτηδες, αλλά και νταήδες, που τ' όνομά τους κουβεντιάζεται ακόμα, για την παλικαρία τους. Και άλλοι, άλλοι λέμε, αποφάγια μάγκες, που πέρασαν και τ' όνομά τους κουβεντιάζεται, όταν θέλουμε να δώσουμε παραδείγματα για αποφάγια της μαγκιάς.¹⁰⁷

Στη βάση αυτή, ο όρος αποτελεί μια πρωταρχική γλωσσική αναγκαιότητα του συστήματος επικοινωνίας των υποκειμένων, λειτουργεί

104. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 122.

105. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 87.

106. *Αυτόθι*, σ. 87.

107. *Αυτόθι*, σ. 86.

με λακανικούς όρους ως κυρίαρχο Σημαίνον:¹⁰⁸ ανακαλεί μια διαδικασία ατέρμονης εναλλαγής σημασιών, ένα «γλίστρημα της σημασίας», μια διαρκή υποκατάσταση νοημάτων, που αν και καταλήγουν σε έναν μοναδικό τρόπο εκφοράς παραπέμπουν συνεχώς σε κάτι άλλο. Η διαδικασία αυτή διασαλεύει κάθε μονοδιάστατη σύνδεση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου, υπονομεύει την ίδια την έννοια του γλωσσικού σημείου, δημιουργεί για τον φορέα του λόγου μια εκφραστική δυνατότητα που υπερβαίνει τη συνειδητή προθετικότητα του. Ως πρωταρχικό σημαίνον, που διέπει το λόγο του υποκειμένου, συνδέεται με ένα διευρυμένο περιθώριο χρήσης, αφήνοντας συνεχώς αβέβαια και ασαφή τα όρια της ερμηνείας του. Η εφαρμογή του εκτείνεται από την απόδοση της ιδιότητας ενός προσώπου μέχρι την οριοθέτηση μιας κατάστασης:

Μπουζούκι στον Πειραιά έπαιζαν πάμπολλοι, Μάγγες, άνθρωποι εργατικοί, Μοσχόμαγγες της φυλακής, Σκυλόμαγγες, Όχι κοπρίτες της συνηκίας, μαχαλόμαγγες, Που έκαναν τον Μάγγα γύρω στον μαχαλάτους αυτή την ακτίνα δράσεως είχαν αποχτύση! Ο πειραιάς τότε ήταν μικρός και το μαγγιλίκι της Μόδας! Μάγγες, Σαχλαρόμαγγες και Σκυλόμαγγες, υπήρχαν, οι Μάγγες και οι Σκυλόμαγγες δεν είχαν Ωρόσιμα, όλος ο Πειραιάς ήταν δηκός τους, ήταν ανεγνωρισμένοι ανεξάρτητων Συνηκιών, τους εθαύμαζαν και εδίλωναν επί τη εμφανίση τους, υποταγή οι φυγουραντζήδες της Συνηκίας οι Σαχλαρόμαγγες. Τέτιους Σκυλόμαγγες θα μπορούσα να ονομάσω πολλούς αλλά θα κάνω ιεροσιλία στην Μνήμυντους, και δεν μου το επιτρέπη ο Άγραφτος Νόμος... αυτοί ως επιτόπλοιστον είχαν καφενεία και μέσα κρυφά Λέσχες (Ζάργια) με τσιλιαδόρους διατί η Αστυνομία δεν αστυεβόταν ούτε ελάβενεν υπόψει τους Νταήδες, οι Ντεκετζίδες ήταν μάγγες αλλά όχι Νταϊδες δεν ήταν

108. J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 και *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*, Paris, Seuil, 1981.

Σκυλόμανκες ποτέ, ένας Σκυλόμαγκας που είχε κάνει χρόνια φυλακή δεν έκανε αυτή τη δουλειά να γεμίση τον λουλά να τον ανάψη και να τον δώσει σε αυτόν που τον παρίγγηλε σε ένα μαγκάκι που θέλει να βγή κι αυτός κάτι, να του κάνη τον υπηρέτη, πιος! Αυτός που είχε κρεμάση την κάπα του στην φυλάκη!¹⁰⁹

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

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

Ήταν κοροϊδόμαγκας, απ' την καλή ψυχή του, αλλά ήτανε και ζόρικός άντρας... Σκυλόμαγκας αυτός ο Στρίγκλας, σκότωνε με το παραμικρό... Μόνο κάτι παλιοί μάγκες έπαιζαν μπουζούκι, παλιοί κατάδικοι, γεροντόμαγκες, παλιοί τεκετζήδες, μόρτηδες και άλλοι της πιάτσας... ήταν μάγκας, έξυπνος, έκανε δουλειές του ποδαριού για την κονόμα, ήταν λιγάκι σαχλαμάρας, έκανε караγκιοζιλίκια, αλλά ήτανε καλός μαγκίτης... Ζόρικός άντρας ο Μπαγιαντέρας, καλός μάγκας, από τους λίγους στον Πειραιά. Χρόνια αλανιάρης ο

109. Ν. Μάθησης, Αυτοβιογραφία, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 263.

Μπαγιαντέρας και με πολλούς τσαμπουκάδες στην καμπούρα του... ήτανε αυτός ένας παλιός μάγκας στη Δραπετσώνα, μελαχρινός και όμορφος... έβαλαν έναν πορδόμαγκα, ένα χάλια της κακιάς ώρας, κι όπως πέρναγε, του 'ριξε από πίσω και τον άνοιξε στη μέση... Ούτε αποφάγια μάγκας δεν ήτανε αυτός... Ήταν ένα παλιό και πολύ καλό αλάνι, μέσα στον Περαία. Ήσυχος μάγκας, όμορφος μόρτης και καλό παιδί, πολύ καλό παιδί, με εξηγήσεις μάγκικες.¹¹⁰

Καθώς ο όρος αναπαράγει στο εσωτερικό του ένα πλήθος διαβαθμίσεων, κάθε φορά που επικαλείται ως έννοια συνδέεται με ένα διαφορετικό κριτήριο εκφοράς.¹¹¹ Τα γλωσσικά παράγωγα του όρου, που έχουν πάντα μια αξιολογική φόρτιση, άλλοτε θετική, άλλοτε αρνητική, άλλοτε μονοδιάστατη και άλλοτε πολύ πιο σύνθετη, λειτουργούν ως βασικές κατηγορίες της σκέψης, ως εννοιολογικά εργαλεία που κατευθύνουν την ερμηνεία του υποκειμένου για την πραγματικότητα:

110. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ. 91, 93, 96, 86, 89, 114.

111. «Τι είναι μια σημασία; Δεν μπορούμε να την περιγράψουμε παρά σαν μια αόριστη δέσμη ατέλειωτων παραπομπών σε κάποιο άλλο πράγμα από (αυτό που θα φαινόταν ως άμεσα ειπωμένο). Αυτά τα άλλα κάποια είναι πάντοτε και σημασίες και μη σημασίες - αυτό στο οποίο οι σημασίες αναφέρονται ή παραπέμπονται. Το λεξικό των σημασιών μιας γλώσσας δεν περιστρέφεται περί τον εαυτό του, δεν κλείνεται στον εαυτό του, όπως ειπώθηκε ρηχά. Αυτό που κλείνεται στον εαυτό του, πλασματικά, είναι ο κώδικας, το λεξικό των ταυτιστικών-συνολιστικών σημαινομένων, που το καθένα επιδέχεται έναν ή μερικούς ορισμούς. Το λεξικό όμως των σημασιών είναι παντού ανοιχτό, γιατί η πλήρης σημασία μιας λέξης είναι καθετί που, με αφετηρία ή με αφορμή αυτή τη λέξη, μπορεί κοινωνικά να ειπωθεί, να νοηθεί, να παρασταθεί, να φτιαχτεί. Με άλλα λόγια, δεν μπορούμε καθόλου να της αποδώσουμε καθορισμένα όρια, ένα πέρας.» Κ. Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση*, ό.π., σσ. 348-349.

Αλλά πρώτο-πρώτο να ξεχωρίσουμε τι είναι μάγκας... εγώ έχω γράψει ένα τραγούδι που τα λέει όλα. Άμα το αναλύσεις, θα δεις είναι σαφέστατο, τα τραγούδια τα ρεμπέτικα είναι σαφή, δεν θέλουν ερμηνείες:

ένας μάγκας πρέπει να 'ναι άνθρωπος αληθινός
στη ζωή του μετρημένος και πολύ προσεκτικός.

Ο μάγκας δεν ανήκει σε κανένα στρώμα κοινωνικό, είναι εντελώς άλλο πράγμα... Όταν είσαι ωραίος δεν πειράζεις κανένα, σέβεσαι τον εαυτό σου και τον άλλον, δεν είναι μαγκιά; ... Ψωρόμαγκες και οι κουραδόμαγκες ήταν αυτοί οι οποίοι δεν είχαν κανένα προσόν από αυτά που λέω εγώ, και κάνανε το μάγκα. Τζάμπα μάγκες... Δηλαδή άλλο να κάνεις το μάγκα και άλλο να είσαι. Δεν μπορείς να κάνεις το μάγκα και μετά να φέρεσαι διαφορετικά από το πρέπον... Και αυτό φαινότανε... Γιατί τους ξέραμε όλους εμείς. Και τους λέγαμε: «Άσε, μην κάνεις το μάγκα, γιατί προχθές ήσουν λάθος, μην κάνεις το μάγκα, αφού προχθές έκανες φασαρία στο μαγαζί του τάδε. Μαγκιά μας πουλάς;» Με κατάλαβες, τους ξέραμε. Δεν ξέρω βέβαια η λέξη μάγκας από που προέρχεται. Είναι πολύ παλιά... Άλλο μάγκας, άλλο ρεμπέτης.¹¹²

Στο βαθμό που τα παράγωγα αυτά δεν ανακαλούν μια σταθερή σύνδεση μεταξύ πράξης και ερμηνείας, η αξία ή η απαξία μιας συμπεριφοράς προσαρμόζεται στον τρόπο που το εκάστοτε υποκείμενο εγγράφει ένα γεγονός στη δική του προθετικότητα.¹¹³ Όταν π.χ. η πράξη

¹¹². Ν. Περγιάλης, «Για το θέατρο σκιών στις λαϊκές γειτονίες και τον караγκιοζοπαίχτη Δημήτρη Μανωλόπουλο», επιμ. Γ. Κουρή, *Δοκίμες*, 5(1997), σσ. 239-240.

¹¹³. Για τον τρόπο που οργανώνονται οι συμβολικές διαβαθμίσεις στο χώρο που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια, βλ. Δ. Τζάκης, «Ο κόσμος της μαγκιάς: Παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), όπ., σσ. 33-70.

του φόνου αποδίδεται σε ένα πρόσωπο - φορέα ενός αρνητικού σύνθετου του όρου μάγκα, η πράξη θεωρείται κατακριτέα:

Κάτι απ' αυτούς που είπα, τους αποφάγια μάγκες, που ζήλευαν τον Κεφάλα, γιατί τους καρπάζωνε κάθε μέρα, έβαλαν έναν πορδόμαγκα, ένα χάλια της κακιάς ώρας, κι όπως πέρναγε, του 'ριξε από πίσω και τον άνοιξε στη μέση.¹¹⁴

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

Ήταν πολύ παλικάρι. Όπου να πήγαινε στις φυλακές τον εσεβόντουσαν όλοι οι φυλακωμένοι. Εμάλωνε, σκότωνε, δεν άφηνε, ήτανε όμως ήσυχος, ήσυχος είπαμε.¹¹⁵

Η έννοια λοιπόν του μάγκα τείνει να αποδίδει γενικευμένες και συνολικές καταστάσεις, να σκιαγραφεί μια προσωπικότητα στο σύνολό της, ανεξάρτητα από τα επιμέρους χαρακτηριστικά ενός υποκειμένου ή τις ειδικές συνθήκες εκτύλιξης της δράσης. Κατά τη διαδικασία αυτή και με τρόπο καθαρά αφαιρετικό, η έννοια του μάγκα, ως θετικό αξιολογικό

114. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 86.

115. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 124.

πρότυπο για το χώρο, περιβάλλεται από μια γενικευμένη αλλά επιδιωκόμενη αφέλεια, ανακαλεί την εξιδανικευμένη εικόνα για τον καλό, τον ήσυχο άντρα:

Σας διαβεβαιώ ότι ο μάγκας είναι ήσυχος, πολύ ήσυχος άνθρωπος. Δεν πειράζει κανένα. Άμα είναι καλός άνθρωπος εννοείται. Άμα είναι παλιάνθρωπος, θα 'ναι παλιάνθρωπος.¹¹⁶

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

Ντυνόμουνα έτσι μάγκικα, αλανιάρικα να πούμε. Δεν εντυνόμουνα έτσι αριστοκρατικά, να φορέσω γραβάτα, να φορέσω ρεπούμπλικα και τέτοια. Α όχι. Καμιά φορά που έβαζα και τραγιάσκα. Ντυνόμουνα πάντα δηλαδή καλά, ιδίως αργότερα που είχα λεφτά, εγγλέζικα κοστούμια, αλλά εφαινόμουνα αλανιάρης. Δηλαδή, μπορεί να φορούσα ένα άριστο κοστούμι, χίλια, δυο χιλιάρικα, κι από μέσα να φορώ φανέλα. Ενώ άλλος μ' αυτό το κοστούμι θα φόραγε παπιόν.¹¹⁷

Η «φανέλα» ως ενδυματολογική επιλογή, σύμφωνα με το περιβάλλον της αφήγησης είναι μια σταθερή αναφορά για το ντύσιμο του μάγκα. Με τους όρους όμως μιας άλλης αφήγησης, κάτω από την πρόθεση

116. *Αυτόθι*, σ. 122.

117. *Αυτόθι*, σ. 122.

μιας διαφορετικής ανασύστασης της έννοιας, ο ίδιος τύπος ενδυμασίας αποτελεί μια αρνητική ένδειξη για την ταυτότητα του υποκειμένου:

Ήμουν ντερβισόπαιδο και πάντα ντυμένος στην πένα. Στην πιάτσα του Πειραιά μπήκα από μικρός κι έγινα από τους πρώτους και καλύτερους μάγκες... Εγώ δε σύχναζα όμως στα χαμαιτυπεία και κάτι τέτοια, ούτε έκανα παρέα με σωματέμπορους, κακοποιούς και κάτι άλλους χάληδες που φοράγανε μια ναυτική φανέλα χειμώνα καλοκαίρι. Είπαμε: παρέα με μάγκες, με τους μεγαλύτερους μάγκες της εποχής και με κουτσαβάκια, που δε σήκωναν απ' τους άλλους ούτε χαμόγελο.¹¹⁸

Συμπερασματικά λοιπόν μπορούμε να κάνουμε τις εξής παρατηρήσεις:

- Η εισαγωγή στη γλώσσα των υποκειμένων όρων που αναφέρονται στην ιδιότητα ενός προσώπου, απεικονίζοντας βασικά πρότυπα συμπεριφοράς του χώρου, ανακαλούν ένα γενικό τρόπο ζωής και όχι συγκεκριμένες ενέργειες ή πράξεις. Φαινομενικά, συνδέονται με συγκεκριμένες δραστηριότητες, καθώς εκφέρονται ως συνοδευτικοί όροι ειδικών λειτουργιών. Στην πράξη όμως ανακαλούν ένα ευρύτερο πλαίσιο νοηματικής απόδοσης. Έτσι, οι όροι αυτοί, ενταγμένοι σε ένα πλαίσιο νοηματικής ασάφειας, λειτουργούν ως πρωταρχικά σημαίνοντα, ως βασικές σημασιακές ενδείξεις, των οποίων η απόδοση και η χρησιμότητα εξαρτάται από την προθετικότητα του φορέα του λόγου.¹¹⁹

118. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ. 84-85.

119. Σε αυτόν τον άξονα ερμηνείας εντάσσεται και η χρήση του ψευδώνυμου για την απόδοση της ταυτότητας του υποκειμένου. Το «παρατσούκλι» δεν είναι παρά μια αυθαίρετη διαδικασία κατασκευής μιας επιθυμητής ή ανεπιθυμητής εικόνας για τον φορέα του. Βλ. Ηλ. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Κραγκιόζης*, ό.π., σσ. 28-31 για τα παρατσούκλια στους κουτσαβάκηδες. Βλ. επίσης Γ.Ζαϊμάκης, «Καταγώγια

- Οι όροι αυτοί τείνουν να διαμορφώνουν συμβολικές διχοτομικές καταστάσεις του τύπου μάγκας - αριστοκράτης κλπ. Όμως, τα διχοτομικά αυτά σχήματα ισχύουν μόνο ως αντιθετικές καταστάσεις του λόγου, καθώς στην πραγματικότητα τα υποκείμενα είναι ενταγμένα σε ένα πλαίσιο ανταλλαγής συμπεριφορών πολύ πιο σύνθετο και περίπλοκο από ότι λεκτικά μπορεί να εκφραστεί. Στο πλαίσιο αυτό, οι όροι της αντίθεσης, τόσο δηλαδή η έννοια του μάγκα όσο και η έννοια του αριστοκράτη, δεν έχουν μια σταθερή αντιστοιχία με δεδομένα μοντέλα συμπεριφοράς, αλλά προσλαμβάνουν το ειδικό περιεχόμενο που ο εκάστοτε φορέας του λόγου τείνει να τους αποδίδει.¹²⁰

ακμάζοντα: μάγκες και ρεμπέτικα στα χαμαιτυπεία του Λάκκου», στο Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), ό. π., σσ 173-196, για τα παρατσούκλια που συνδέονται με ανάλογες μορφές δράσης στο Λάκκο της Κρήτης. Βλ. και Δ. Αρχιγένης, Λαογραφικά, Οι νταήδες της Σμύρνης, Αθήνα, 1977, σ. 21.

120. Είναι χαρακτηριστική εξάλλου η τάση στο στίχο να γεφυρώνονται ή να μεταφέρονται μονομερώς, προς τη μία πλευρά των σημασιολογικών αναγνωρίσεων, βασικές διχοτομικές καταστάσεις αυτού του τύπου, καθώς δραστηριότητες που τείνουν να χαρακτηρίζουν τον ένα πόλο της αντίθεσης μεταγράφονται ως καθολικές πρακτικές:

Παραπονούνται οι μάγκες μας / κι οι αριστοκράτες όλοι
που δεν τους φέρνουνε να πιούν / μαυράκι από την Πόλη
έλα βρε μάγκα μου να πεις / από τον αργιλέ μας
που έχουμε πολίτικο / μαυράκι στον τεκέ μας.

Ν' ακούσεις τον Γιοβάν Τσαούς / που παίζει το μπουζούκι
και με τις έμορφες πενιές / ανάβει το τσιμπούκι
και χανουμάκια έμορφα / θα μας τον επατάνε
με μαύρη τσίκα έξυπνη / και τσίλιες να φυλάνε.

Γλυκιές πενιές θα ακούγανε / να χάσουν το μυαλό τους
πλούσιοι, βιομήχανοι / να κάμουν το σταυρό τους

- Η γλωσσική αυτή ελαστικότητα βρίσκεται σε άμεση σχέση με την υλική διαβίωση των υποκειμένων. Ζώντας στο όριο της νομιμότητας και της παρανομίας, του περιθωρίου και της κοινωνικά αποδεκτής συμπεριφοράς, των συνηθειών της αγροτικής ενδοχώρας και των νέων απαιτήσεων της πόλης, των δυνατοτήτων εργασίας και της ανεργίας, της λειτουργικότητας των τυπικών και των άτυπων κανόνων συμπεριφοράς κλπ., υιοθετούν τρόπους και πρότυπα συμπεριφοράς που συνεχώς διασαλεύουν μια μονομερή τοποθέτηση στον καταμερισμό των κοινωνικών ρόλων. Η τοποθέτηση αυτή υπονομεύει κάθε απόπειρα απόδοσης μιας μονοδιάστατης ερμηνείας των συμπεριφορών του χώρου, κάθε δομική αντίθεση του τύπου μέσα - έξω, καθώς αναδεικνύει μια σύνθετη πλευρά του φαινομένου.

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

-Παράλληλα, το περιεχόμενο των ποιημάτων, καθώς διέπεται από όλη αυτή την αντιφατική τοποθέτηση των φορέων του λόγου προς την καθημερινή

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

Και όλα τα ανφάν γκατέ / μες στον τεκέ θα κάτσουν
μπουζούκι για ν' ακούσουνε / και για να μαστουριάσουν
γι αυτό σε λίγο βρε παιδιά / σε τούτη δω τη φύση
όλος ο κόσμος σαν θα ζει / θα βρίσκεται χασίσι.

τους διαβίωση, αυτοαναιρεί συνεχώς κάθε σταθερή σημασιολογική ένδειξη για το βιωμένο τους κόσμο. Έτσι, στο ίδιο χρονικό διάστημα και από τους ίδιους δημιουργούς, μπορούμε να παρατηρήσουμε στο στίχο τον εκθειασμό και ταυτόχρονα την απόρριψη ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής, την εξοικείωση και ταυτόχρονα την προσπάθεια αποσύνδεσης από μια δεδομένη συναισθηματική κατάσταση κλπ.

Γ. Τσαούς, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 134.

ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΔΙΑΒΙΩΣΗΣ

Η οργάνωση των οικονομικών δραστηριοτήτων στο χώρο που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια μπορεί να προσεγγιστεί σ' έναν διττό θεωρητικό άξονα: από τη μία, με βάση το σχήμα ταξινόμησης ως προς τις συνθήκες παραγωγής και κυρίως ως προς την κατοχή των μέσων παραγωγής, ενώ την άλλη, μπορεί να ανιχνευθεί στη συμβολική πρόσληψη των παραγωγικών αυτών σχέσεων, από τα ίδια τα υποκείμενα, στο χώρο της καθημερινής τους διαβίωσης.

Στις αφηγήσεις των υποκειμένων του χώρου αυτού, βλέπουμε να διαμορφώνεται ένα πεδίο επαγγελματικών συμπεριφορών, οι οποίες στο σύνολό τους, δείχνουν να αγνοούν ή να προσπερνούν τη βαρύτητά τους στη διαδικασία παραγωγής. Οι φορείς της δράσης φέρονται να εξαντλούν την επαγγελματική τους δραστηριότητα στα ίδια τα πλαίσια της λειτουργίας της, να την προσλαμβάνουν ως μια αυτόνομη πρακτική που δεν μπορεί να συσχετισθεί με τη λειτουργικότητα του ευρύτερου παραγωγικού συστήματος. Έτσι, ο προσδιορισμός της οικονομικής διάστασης των συμπεριφορών γίνεται χωρίς την άμεση αναγωγή στις ευρύτερες παραγωγικές σχέσεις.

Η άγνοια αυτή, η αδυναμία ένταξης του μερικού στο γενικό, συμβαδίζει με τη διαχείριση που επιφυλάσσει για τη δράση τους το ίδιο το κοινωνικό σύστημα. Το σύστημα αυτό καλλιεργεί για τα υποκείμενα τις προϋποθέσεις ενός οικονομικού και κυρίως ενός πολιτισμικού αποκλεισμού.¹²¹

¹²¹. Για την έννοια της περιθωριοποίησης και του κοινωνικού περιθωρίου στο χώρο αυτό βλ. Ν. Κοταρίδης, «Εισαγωγή», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 26: «Το

Στην ουσία, οι ανάγκες του κοινωνικού αυτού χώρου, που σχετίζονται με την καθημερινή διαβίωση, ευνοούν τη λειτουργία ενός συστήματος υπεραπλουστευμένης σκέψης, μιας περιοριστικής λογικής, που θα μπορούσαμε να την ερμηνεύσουμε ως ορθολογισμό της επόμενης ημέρας. Ο χώρος αυτός εξαντλείται σε οικονομικές δραστηριότητες που μακροπρόθεσμα, αλλά ουσιαστικά ούτε και βραχυπρόθεσμα, δε μπορούν να διασαλεύσουν τις οικονομικές λειτουργίες και κατά συνέπεια τις κοινωνικές ιεραρχήσεις του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος.

Στο περιβάλλον αυτό, η ορθολογική δραστηριοποίηση για την εξασφάλιση των προϋποθέσεων υλικής διαβίωσης δε διέρχεται αναγκαστικά από το σχήμα εργάτης - ιδιοκτήτης. Το σχήμα αυτό προϋποθέτει μια συγκεκριμένη σχέση με τα μέσα παραγωγής, ενώ παράλληλα συνδέεται και με την ανάδειξη ευδιάκριτων χαρακτηριστικών στη συμπεριφορά των ατόμων, τα οποία θα μπορούσαν να τους εντάξουν στη μία ή την άλλη κατηγορία. Οι συμπεριφορές όμως του χώρου συσκοτίζουν συνεχώς τα όριά τους. Πλάι στα φερόμενα ως νόμιμα επαγγέλματα συνυπάρχει ένα πλήθος ειδικών επαγγελμάτων που αναγνωρίζονται μόνο στο χώρο της προέλευσής τους. Η λειτουργική

κοινωνικό περιθώριο δε συστήνεται και δεν προσδιορίζεται μονάχα από την παρανομία, από τη μη εξοικείωση και συμμόρφωση με τις κανονιστικές ρυθμίσεις του κράτους στην πόλη... Περιθωριοποίηση σημαίνει κοινωνική έκπτωση, δηλαδή αρνητική θέση στις διαδικασίες αποκλεισμού και καταστολής που ενεργούνται στο πλαίσιο του σύγχρονου αστικού κράτους και της καπιταλιστικής οικονομίας. Περιθωριοποίηση δε σημαίνει μόνον την έκπτωση στη διαδικασία της μετάβασης κανόνων και αξιών που διέπουν την οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων. Δε σημαίνει μόνον ότι αυτή η κατάσταση της ανομίας, του «αποπολιτισμού» προσδιορίζει άτομα και ομάδες που συστήνουν το κοινωνικό περιθώριο της πόλης. Αποτελεί, ταυτόχρονα, προσδιοριστικό στοιχείο της ανάπτυξης και του εκσυγχρονισμού, είναι προϊόν της βίας που υποστηλώνει την ενσωμάτωση στη ζωή της πόλης και τους κανόνες της καπιταλιστικής οικονομίας».

οργάνωση των επαγγελμάτων αυτών απαιτεί μια ταξινόμηση των ατόμων, μια κατανομή των ρόλων, που στο περιβάλλον αναγνώρισής τους υπερβαίνουν την κλασσική αντίθεση του σχήματος *ορίζει - δεν ορίζει*.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των συμπεριφορών αυτών είναι η συχνή αλλαγή του επαγγέλματος. Τα υποκείμενα με ευκολία μπορούν και μεταπηδούν από το ένα επάγγελμα στο άλλο. Η αλλαγή όμως αυτή δεν προκαλεί καμία ασυνέχεια ως προς τις δυνατότητες κοινωνικής ανέλιξης, καθώς περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας. Τα επαγγέλματα αυτά, που απαιτούν μια ελάχιστη εξειδίκευση, εγκλωβίζουν τα άτομα στον άξονα μιας οριζόντιας επαγγελματικής κινητικότητας, δημιουργώντας επιλογές διαβίωσης αναγκαστικού χαρακτήρα.

Στους μηχανισμούς που ευνοούν την προσκόλληση σε μια τέτοιου τύπου επαγγελματική συμπεριφορά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και τους εξής:

– *Το επάγγελμα μαθαίνεται εκτός σχολείου*: Η δυνατότητα πρόσβασης στον κατ'εξοχήν μηχανισμό κοινωνικής ανέλιξης, το σχολείο, είναι περιορισμένη:

Τα γράμματα τα λίγα του σχολείου που 'χα μάθει, εκείνα με βοηθήσανε ολίγο να πούμε. Κι επειδής μ' αρέσανε τα γράμματα πάρα πολύ, και κατάντησα να γίνω εφημεριδοπώλης αργότερα για να διαβάσω τα μεγάλα γράμματα στις εφημερίδες που επούλαγα... Κατόπι, μόλις έμαθα κάτι γράμματα και ήξερα και διάβαζα, πήρα δρόμο και έφυγα γιατί έπρεπε να πα να βγάλουμε το ψωμί. Τότες το 1912, πριν να τελειώσω την τετάρτη τάξη, πήραν τον

πατέρα μου στρατιώτη και άφησα το σχολείο για να πάμε με τη μάνα για δουλειά.¹²²

Η σύνδεση επαγγέλματος - σχολικής μόρφωσης είναι αρκετά χαλαρή, έτσι ώστε άλλοτε περιορίζεται στην εκμάθηση κάποιων πρωταρχικών κανόνων γραφής και ανάγνωσης ενώ άλλοτε δεν παρέχει ούτε τη στοιχειώδη αυτή κατάρτιση. Σε μια εποχή όπου ο εγγραμματισμός της κοινωνίας προχωρά με γρήγορους ρυθμούς, η συνειδητή αλλά ουσιαστικά αναγκαστική απομόνωση των υποκειμένων από τη σχολική μόρφωση μπορεί να μην τους φέρνει σε επαφή με τα εξουσιαστικά πρότυπα που καλλιεργεί η σχολική εκπαίδευση, δημιουργεί όμως και συντηρεί προϋποθέσεις κοινωνικού αποκλεισμού.

— *Η μαθητεία.* Η απομάκρυνση από τη σχολική μόρφωση ευνοεί υποκατάστατες διαδικασίες απόκτησης της γνώσης που είναι αναγκαία για την εξάσκηση ενός επαγγέλματος:

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

122. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία, ό.π.*, σσ. 46-7.

εννιά με τριάντα στα σφαγεία Πειραιώς, κι από το τριάντα ως το τριάντα πέντε στα σφαγεία Αθηνών.¹²³

Η λειτουργία όμως των μηχανισμών αυτών, η μαθητεία, η εξωσχολική κατάρτιση εν γένει, δε διαφέρει ουσιαστικά από το χαρακτήρα της σχολικής μόρφωσης ως αναπαραγωγή ενός συγκεκριμένου μοντέλου εξουσίας και υπακοής σε κάποια αρχή. Στην περίπτωση της μαθητείας, η αναπαραγωγή μιας εξουσιαστικής σχέσης δε διέρχεται μέσα από το σύστημα της γραφής ή της ανάγνωσης, προκρίνει όμως και υποθάλλει την υπακοή, τη συμμόρφωση για τον μαθητευόμενο στις κανονικότητες μιας αναμενόμενης από το διδάσκοντα συμπεριφοράς. Έτσι, όπως και στην περίπτωση του σχολείου, η εμφύτευση ιδεολογικών προτύπων στον μαθητευόμενο από αυτόν που διαχειρίζεται την κατάρτισή του, ευνοεί την καθήλωση σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας. Το αφεντικό, ο μάστορας, είναι οι ουσιαστικοί ρυθμιστές μιας συναλλαγής, στην οποία επιβάλλουν πάντα τους όρους τους.

- Ασκηση επαγγελματιών που δεν τα αναγνωρίζει η κοινωνία:

Ήτανε εργατικοί σε καλές τέχνες. Ράφτες, καζαντζήδες, δηλαδή σε καράβια να δουλεύουνε, να σιάχνουνε τα καράβια, όχι ναυπηγοί, τα καράβια μέσα να τα κτυπάνε, να ματσακωνίζουνε, μηχανικοί. Διάφορες τέχνες και σε διάφορες δουλειές. Άλλοι ψαράδες, μανάβηδες, χασάπηδες, μπακάληδες, διάφορα. Οι οποίοι, άλλοι είχανε πολλά λεφτά άλλοι δεν είχαν. Άλλοι ήτανε υπάλληλοι... Βέβαια υπήρχαν και μάγκες και κουτσαβάκηδες που δεν ήταν εργάτες, δε βγάζαν το ψωμί τους με τον ιδρώτα αλλά πχ με τη διάρρηξη. Όπως έναν άλλον που γνώρισα, ο Σχίζας ο Αλέκος με τ'

123. Αυτόθι, σ. 97.

όνομα. Διαρρήκτης που μόλις έρριχνε ματιά στα λουκέτα άνοιγαν μοναχά τους.¹²⁴

Με την κατηγορία των επαγγέλμάτων αυτών, που από το κράτος δε θεωρούνται βέβαια επαγγέλματα αλλά ποινικά διώξιμες πράξεις, αλλά και για την ευρύτερη κοινωνία αποτελούν μια ηθική απαξία, βρισκόμαστε μπροστά στη λειτουργία δύο παράλληλων περιοχών δραστηριοτήτων. Στη βάση της ετερότητάς τους ορίζονται δύο διαφορετικά αξιολογικά συστήματα, των οποίων όμως οι πρακτικές δε συνδέονται πάντα με σχέση αντίθεσης. Ο άνεργος, σύμφωνα με την επαγγελματική ταξινόμηση του κράτους, ως στατιστική μονάδα μέτρησης, εντάσσεται σε μια ορισμένη επαγγελματική κατηγορία: είναι αυτός που δεν εργάζεται. Στις αντιληπτικές δυνατότητες όμως ενός άλλου αξιολογικού χώρου, ο φερόμενος επίσημα ως άνεργος μπορεί να επιβιώνει ως λαθρέμπορος, διαρρήκτης, τοκογλύφος κλπ. Η συνύπαρξη των δύο αυτών αξιολογικών συστημάτων οδηγεί πολύ συχνά στην ενσωμάτωση του ενός στο άλλο, στην κοινή τους λειτουργία, καθώς τα όρια της νομιμότητας και της παρανομίας, όπως και αυτά της ηθικής αποδοχής ή απόρριψης μιας συμπεριφοράς, ανακατασκευάζονται πολύ εύκολα από τα υποκείμενα που τα διαχειρίζονται.

Οι συγκεκριμένοι μηχανισμοί ενσωμάτωσης στην παραγωγική διαδικασία, η μάθηση δηλαδή εκτός σχολείου, η μαθητεία όπως και η εμπλοκή σε επαγγέλματα κοινωνικά μη αναγνωρίσιμα, μηχανισμοί που ανακαλούνται συνεχώς στις αφηγήσεις καθώς και στο στίχο των ρεμπέτικων τραγουδιών, παραπέμπουν σε ένα χώρο ειδικών επαγγελματικών συμπεριφορών, σ' ένα πεδίο δυνάμει συμπεριφορών ετερότητας. Οι συμπεριφορές όμως αυτές δεν εξαντλούνται σ' ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, δεν κατοχυρώνουν έναν ομοιογενή χώρο δραστηριοτήτων με όρια ευδιάκριτα, έτσι ώστε να μιλάμε αυστηρά για

124. *Αυτόθι*, σ. 124.

συμπεριφορές παρέκκλισης. Αντίθετα, αποτελούν μια γενικευμένη ενότητα μηχανισμών προσαρμογής στο ευρύτερο αστικό περιβάλλον στη συγκεκριμένη συγκυρία, ένα περιβάλλον που ευνοεί συνεχώς τις προϋποθέσεις της πολιτισμικής ετερότητας και του κοινωνικού αποκλεισμού. Η ερμηνεία όμως των συμπεριφορών αυτών από τους ίδιους τους φορείς της δράσης ανάγεται σ' ένα καθαρά συμβολικό επίπεδο, μια συμβολική αναγωγή που συμβαδίζει με τις ευρύτερες επιλογές διαβίωσης των υποκειμένων του συγκεκριμένου χώρου.

Το βασικό γνώρισμα της αναγωγής αυτής είναι η αναπαραγωγή ενός πλαισίου συσκότισης που αγγίζει αντίληψη των υποκειμένων για τον εαυτό τους, την πρόσληψη της σχέσης τους με τους άλλους και κυρίως, στο βαθμό που αναφερόμαστε σε παράνομες συμπεριφορές, της σχέσης τους με τους ευρύτερους φορείς εξουσίας. Η συσκότιση, που πολλές φορές προκύπτει ως αδυναμία κατανόησης της λειτουργίας του ευρύτερου εξουσιαστικού συστήματος, είναι αυτή που μας παραπέμπει και στη φαινομενική εικόνα για την ενότητα και τη συνοχή του χώρου αυτού.

Έτσι, στο χώρο αυτό, οι φορείς της δράσης ορίζουν τον εαυτό τους με βάση συνολικά αναγνωρίσιμα πρότυπα, καθώς διαμορφώνουν ένα πλαίσιο συμβολικής διαντίδρασης. Ο χώρος της δράσης του υποκειμένου, όπως και η περιοχή της δράσης του άλλου, είναι συμβολικά οριοθετημένος. Με τον τρόπο αυτό υιοθετείται μια υπεραπλουστευμένη εικόνα για τη διάρθρωση των ρόλων, σε ένα σύστημα όμως όπου ο καταμερισμός των ρόλων είναι πολύ πιο σύνθετος.

Στον ορίζοντα αυτό, η διαφορά, η ετερότητα μεταξύ των διαφορετικών περιοχών εκδήλωσης της συμπεριφοράς ορίζεται ως πολιτισμική αντιπαράθεση, ως αδυναμία ταύτισης των αξιολογικών προτύπων δύο χώρων. Το καλό ή το κατακριτέο, ζωτικές συμβολικές ενότητες για το πλαίσιο λειτουργίας του φερόμενου ως οικείου χώρου, καθώς και ευρύτερες κοινωνικές σηματοδοτήσεις όπως η πρόσληψη του

νόμιμου ή του παράνομου, υπακούουν σε ευκαιριακές απαιτήσεις, σε αυτοσχέδιους κώδικες συνεννόησης, στους άτυπους κανόνες τυπικών όμως διαδικασιών συναλλαγής, που αναπροσαρμόζονται στις περιστασιακές ανάγκες του εκάστοτε υποκειμένου. Με πρόσχημα πάντα τη διατήρηση μιας συμβολικής τάξης, καταστρώνεται ένας πλήρως ορθολογικός σχεδιασμός της δράσης με σκοπό την μεγιστοποίηση της δυνατότητας απόδοσης κέρδους, μια δυνατότητα που δεν ταυτίζεται πάντα με την υλική της διάσταση.¹²⁵

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

Μαθαίνω μετά, ότι στο Βοτανικό, στα σίδερα του Μαυρομμάτη, το κέντρο Δάσος βάζει μπουζούκια (γιατί πρώτα είχε σαντουροβιολιά)... Το Δάσος είχε πολλή δουλειά, κάθε βράδυ γεμάτο κι ο κόσμος που ερχόταν ήταν κάθε καρδιάς καρύδι. Να φανταστείς, ότι το μαγαζί είχε τέσσερις μπράβους... Συνάμα και ο ίδιος ο καταστηματάρχης, ο Βλάχος ήταν μούτρο. Όλοι αυτοί οι μπράβοι και ο Βλάχος ήταν εγκληματίες, με φόνους, καταδίκες και φυλακές, χρόνια στην πλάτη. Αλλά οι φάτσες που μπαίνανε μέσα και τα πίνανε, δε λογαριάζανε τίποτα κι αυτοί. Κάθε βράδυ αδύνατο να μη γίνουν ξυλοδαρμοί, καβγάδες, μαχαιρώματα, φασαρίες.¹²⁶

¹²⁵. Για την έννοια του πλούτου στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Κ. Χατζηδάκης, «Από το σπίτι στο δρόμο», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), ό.π., σσ. 86-91.

¹²⁶. Μ. Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ.143-4.

Στην αφήγηση αυτή βλέπουμε έναν οικονομικό σχεδιασμό της δράσης, την οργάνωση μιας επιχείρησης που συνδέεται με μια διττή λειτουργικότητα: από τη μία επιδιώκει τη διαφύλαξη της ισορροπίας ενός χώρου ενώ παράλληλα αποβλέπει στην απόδοση οικονομικού κέρδους.

Επιπλέον, βλέπουμε να αποδίδονται ξεκάθαρα οι δύο διαφορετικές περιοχές δράσης για τις οποίες μιλήσαμε προηγουμένως. Από την μία, για την αστυνομία, για το επίσημο κράτος, οι φορείς των παραπάνω συμπεριφορών δεν μπορεί παρά να είναι εγκληματίες. Η κατηγοριοποίηση αυτή ενεργοποιεί από την πλευρά του κράτους τους μηχανισμούς κοινωνικού αποκλεισμού για τους εμπλεκόμενους στις συγκεκριμένες μορφές δράσης. Οι μηχανισμοί όμως αυτοί απαλείφουν για τα εν λόγω υποκείμενα και τις δυνατότητες προσχώρησης στην παραγωγική διαδικασία με ενέργειες κοινά αποδεκτές από την ευρύτερη κοινωνία.

Για τον ανακαλούμενο όμως χώρο ερμηνείας των συμπεριφορών, ο κοινωνικός αυτός αποκλεισμός, σε συνδυασμό με την επιλογή (αναγκαστική ή όχι) του ίδιου του φορέα της δράσης για την εμπλοκή του σε έναν συγκεκριμένο τύπο υλικής διαβίωσης, οδηγεί αναγκαστικά τα υποκείμενα σε ένα διαφορετικό σύστημα οικονομικής διαχείρισης της δράσης τους.

Έτσι, σε έναν πρώτο βαθμό, στην αφήγηση ορίζονται οι οικονομικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με την θέση που κατέχουν τα υποκείμενα στην οργάνωση της συγκεκριμένης δραστηριοποίησης. Υπάρχει από τη μία αυτός που διαθέτει το κεφάλαιο, αυτός που δύναται να στήσει και να διευθύνει την οικονομική επιχείρηση. Από την άλλη, αυτοί που δε διαθέτουν τα ανάλογα οικονομικά μέσα συνδέονται μαζί του με μία σχέση οικονομικής υποτέλειας. Έτσι, πέρα από τη διαχείριση μιας συμβολικής ισορροπίας (στο βαθμό που η διαμόρφωση της ιεραρχίας διέρχεται κατά κύριο λόγο από τη χρήση της βίας και κυρίως της συμβολικής), βλέπουμε

να αποκρυσταλλώνεται μια οικονομική ιεράρχηση, όπου ο καταστηματάρχης προηγείται των μουσικών και των μπράβων.

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

Ο οικονομικός όμως αυτός σχεδιασμός δε μπορεί να θεωρηθεί ανεξάρτητος από τη λειτουργία του μηχανισμού ανακατανομής της συμβολικής εξουσίας στο χώρο των υποκειμένων. Η θέση του κάθε ατόμου σε αυτού του τύπου την παραγωγική διαδικασία δεν είναι τυχαία. Για την κατοχύρωση του ρόλου του καταστηματάρχη, του μουσικού ή του μπράβου, απαιτείται μια αντιστοιχία με την θέση του υποκειμένου στην κλίμακα της συμβολικής ιεράρχησης του χώρου, μια ταύτιση με την εικόνα που έχουν οι άλλοι για αυτόν (φόβητρο). Η ανάληψη των οικονομικών δραστηριοτήτων από συγκεκριμένους φορείς, παράλληλα με την επίτευξη του υλικού κέρδους, λειτουργεί ενισχυτικά προς την ίδια την ιεραρχική ταξινόμηση, καθώς πηγάζει από αυτή και παράλληλα σταθεροποιεί τις διαστάσεις της. Στη βάση αυτή, η ένταξη ή η αποχώρηση του υποκειμένου από την οικονομική δραστηριότητα συμβαδίζει με την ικανότητά του να διασφαλίσει την ιδανική εικόνα για τον εαυτό του στα μάτια των άλλων, να επικυρώσει τη διαφορά του σε σχέση με κάποιον άλλο, ενισχύοντας τη συμβολική του ισχύ.

Στα πλαίσια των δυνατοτήτων αυτών, οι αξιολογικές κρίσεις από μέρους των υποκειμένων, ο στοχασμός πάνω στα όρια και το χαρακτήρα της πράξης τους, διέρχεται από τη λειτουργία ενός αφανούς και γενικευμένου συστήματος σκέψης, που σύμφωνα με την ερμηνεία τους τους τοποθετεί σε έναν συμπληρωματικό για το ευρύτερο σύστημα χώρο. Τα ίδια τα υποκείμενα δε φέρονται να προβληματίζονται πάνω στις κανονικότητες της δράσης τους, να την προσλαμβάνουν έξω από τα πλαίσια της λειτουργίας της, να την ερμηνεύουν με βάση κάποιους εξωτερικούς κανόνες αξιολόγησης. Φροντίζουν μόνο να υπακούει στις λειτουργικότητες ενός χώρου, να συμβαδίζει με το ευρύτερο σύστημα κατανομής της δράσης στο χώρο αυτό.

Στο πλαίσιο αυτό, οι όροι κατάδικος, εγκληματίας, μούτρο, φονιάς κλπ., καθώς αντιμετωπίζονται από τους φορείς του ανακαλούμενου χώρου ως τυπικές μορφές συμπεριφοράς, λειτουργούν συνήθως ενισχυτικά για το χαρακτηρισμό μιας προσωπικότητας. Έτσι, ενώ για το επίσημο κράτος οι χαρακτηρισμοί αυτοί είναι καταλυτικοί για την ταξινόμηση των ατόμων εκτός των κανονικοτήτων του, στα πλαίσια αυτού του χώρου λειτουργούν και ως κανονικότητες, ως συμπληρωματικές ιδιότητες των ατόμων, που δεν εμποδίζουν την οργάνωση μιας οικονομικής συνδιαλλαγής, αλλά πολλές φορές είναι προϋπόθεσή της.

Ο σχεδιασμός της οικονομικής δραστηριότητας, στο βαθμό που δεν ταυτίζεται με τα κριτήρια αξιολόγησης των επίσημων φορέων της εξουσίας, επιβάλλει μια μορφή συνεξαρτήσεων, έναν ουσιαστικό καταμερισμό των ρόλων, η λειτουργικότητα του οποίου αναγνωρίζεται πλήρως από τους εμπλεκόμενους φορείς. Έτσι, πχ., στην περίπτωση της κλοπής ή του λαθρεμπορίου, η αλληλεξάρτηση των συμπεριφορών, η ανάγκη καταμερισμού των ρόλων είναι εμφανής: υπάρχει κάποιος που κλέβει, κάποιος που αναλαμβάνει να φέρει τα κλοπιμαία ή τα λαθραία σε ένα συγκεκριμένο σημείο προς πώληση, ο αποδέκτης του παράνομου

εμπορεύματος, ο κλεπταποδόχος, ο πωλητής που θα διαθέσει το προϊόν κλπ. Αν αναλογιστούμε πως στον κύκλο αυτό μπορεί να παρεμβάλλεται και ένα άλλο πλήθος ενδιάμεσων, όπως ο ιδιοκτήτης ενός καφενείου, ο οποίος έναντι ανταλλάγματος παρέχει την ιδιοκτησία του ως χώρο συναλλαγής, ο σύνδεσμος μεταξύ των παρανόμων και των κρατικών οργάνων για την εξασφάλιση της απαιτούμενης ανοχής κλπ., μπορούμε να διαπιστώσουμε μια καλοστημένη οικονομική επιχείρηση, η οποία, προκειμένου να αποδώσει, προϋποθέτει μια αυστηρή οργάνωση. Σε όλη αυτή τη διαδικασία μπορεί να συμμετέχουν κάθε φορά λιγότερα ή περισσότερα άτομα, η επιτυχία της όμως εξαρτάται από τη δυνατότητα ανταπόκρισης των επιμέρους στις απαιτήσεις των διαφορετικών ρόλων.

Η ίδια αυτή οικονομία οργάνωσης που συνδέεται με μια παράνομη επαγγελματική συμπεριφορά διέπει και το σχεδιασμό δραστηριοτήτων που δεν είναι αναγκαστικά παράνομες. Η οικονομική αποδοτικότητα ενός πορνείου, μιας οικονομικής επιχείρησης που παραπαίει μεταξύ του νόμιμου και του παράνομου, προϋποθέτει την ίδια αλυσίδα συνεξαρτήσεων, τον ίδιο συντονισμό ενεργειών: κάποιος αναλαμβάνει να βρει το διαθέσιμο προϊόν, την εκδιδόμενη γυναίκα, κάποιος άλλος αναλαμβάνει τη διάθεση και την προστασία του, κάποιος άλλος τη διαφύλαξη του χώρου που κυκλοφορεί το προϊόν, κάποιος άλλος ρυθμίζει τις συναλλαγές με τους φορείς της εξουσίας κλπ. Όλοι κινούνται μέσω μιας διαδικασίας κυκλοφορίας του προϊόντος, αποβλέπουν στον τελικό αγοραστή, επιδιώκουν την επίτευξη οικονομικού κέρδους.

Στο χώρο λοιπόν αυτό μπορούμε να διαπιστώσουμε πως ο οικονομικός σχεδιασμός της δράσης συμβαδίζει με ένα μηχανισμό συμβολικής ερμηνείας των συμπεριφορών. Η οργάνωση μιας οικονομικής δραστηριότητας σχετίζεται άμεσα και με τη διατήρηση της συμβολικής ισορροπίας του χώρου. Παράλληλα με την οικονομική δραστηριοποίηση ενεργοποιείται και ο μηχανισμός της ιεραρχικής ταξινόμησης των

υποκειμένων του χώρου, όπου στον καθένα, σε σχέση με τη συμβολική του καταξίωση, αναγνωρίζεται ένα συγκεκριμένο πλαίσιο κινήσεων που δεν μπορεί να το υπερβεί. Στο πλαίσιο αυτό, η σχέση εκδιδόμενης-προστάτη, πέρα από την οικονομική της διάσταση αντανακλά και επικυρώνει τη σχέση μεταξύ του άντρα και της γυναίκας όπως ορίζεται στο συγκεκριμένο χώρο, μια σχέση που βασίζεται στην εναρμόνιση των συμπεριφορών και από τα δύο μέρη προς τις απαιτήσεις του ρόλου τους.

Η διαφορά αυτών των μορφών οικονομικής δραστηριοποίησης σε σχέση με τις αναγνωρισμένες ως νόμιμες οικονομικές δραστηριότητες έγκειται στο ότι η θεσμοθέτηση των κανόνων συμπεριφοράς αυτού του χώρου στηρίζεται σε μια άτυπη βάση. Οι κανόνες αυτοί στερούνται ενός σταθερού περιεχομένου καθώς αναπροσαρμόζονται στις εκάστοτε συνθήκες της ιεραρχικής αντιπαράθεσης. Προσλαμβάνουν μια καθολική αξία, ανάγοντας τη ρυθμιστική τους ισχύ σε κάποιους άτυπους νόμους. Οι νόμοι αυτοί βέβαια, που στην ουσία είναι καθ' όλα τυπικοί, αποβλέπουν πάντα στην κατοχύρωση της ισχύος αυτού που μπορεί και τους διαχειρίζεται.

Η σχέση σωματέμπορου - εκδιδόμενης στηρίζεται σε έναν καθολικό νόμο, σε έναν γενικευμένο και αόριστο κανόνα: η γυναίκα υπακούει πάντα στον άντρα. Ο κανόνας αυτός αντλεί την ισχύ του από ένα παραδοσιακό περιβάλλον αντροκρατούμενης κοινωνίας όπου οι γενετικές διαφορές καθορίζουν και τα όρια της δράσης των ατόμων. Η μεταφορά του όμως στο αστικό περιβάλλον, στις λειτουργίες του χώρου που ανακαλούν οι αφηγήσεις των ρεμπέτικων τραγουδιών, διατηρεί το ιδεολογικό του περίβλημα και αναπροσαρμόζεται στις απαιτήσεις του υποκειμένου που δύναται να τον χρησιμοποιεί. Στην ουσία όμως, η συλλογιστική αυτού του κανόνα προϋποθέτει τη διαφύλαξη της ηθικής ακεραιότητας του άντρα, του φερόμενου ως μάγκα, που ενδεχομένως κινδυνεύει να την υπονομεύσει η γυναικεία αστάθεια.

Στο βαθμό που οι άτυπες συμπεριφορές του χώρου εναρμονίζονται με τις απαιτήσεις των ρόλων, το σύστημα καταμερισμού των ρόλων εξασφαλίζει τη λειτουργικότητά του, καθορίζοντας παράλληλα και τις διαβαθμίσεις μιας κοινωνικής ιεραρχίας. Η παραβίαση αντίθετα των κανόνων, η ενδεχόμενη αμφισβήτησή τους από κάποιο μέρος της συναλλαγής (και κυρίως το ασθενέστερο) οδηγεί στην αναπροσαρμογή των σχέσεων, προικοδοτεί τον φερόμενο ως θιγόμενο στη συναλλαγή να αποκαταστήσει την ισορροπία επιβάλλοντας τους δικούς του όρους (ο προστάτης χαρακώνει την εκδιδόμενη).

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

Εκεί στο Δάσος εγώ, έμπλεξα με μια γκόμενα που τη λέγανε Σοφία. Ήταν γυναίκα ελευθέρων ηθών. Αυτή εμένα με ξεμύαλιζε κι όπως ήμουνα τρελός, μαζί της απόγινα. Ήταν γυναίκα που μου κανε τα γούστα. Ένα βράδυ έρχεται στο μαγαζί ο Διαμαντής ο Χιώτης (ο πατέρας του Μανώλη Χιώτη), μαζί με έναν άλλονε. Εγώ τον ήξερα τον Διαμαντή - τον άλλονε όχι. Με φωνάζανε στην παρέα τους και ο Διαμαντής μας σύστησε με τον άλλο. Μου λένε τότε ότι ο άλλος, που είχε παρέα ο Διαμαντής, είχε ένα καλό μπουρδέλο στη Θήβα και ήθελε γυναίκες από δω, να τις πάει στο νταραβέρι που είχε. Και με ψήνανε κι εμένα, να αφήσω τη Σοφία να πάει στη Θήβα. Έπεσε όλη η σωματεμπορία πάνω μου, για να με ψήσουνε ν' αφήσω τη Σοφία να πάει στο μπουρδέλο. Μου είπανε, ότι κάθε βδομάδα θα έρχεται να με βλέπει εδώ στον Πειραιά. Μου πέσανε και με καταφέρανε και της είπα να πάει.¹²⁷

127. Μ. Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 146.

Από την αφήγηση βλέπουμε τους όρους διαμόρφωσης μιας οικονομικής συναλλαγής. Η συναλλαγή αυτή απαιτεί συγκεκριμένους χώρους εκτύλιξης της δράσης καθώς και μια προκαθορισμένη διάρθρωση των επιμέρους συμπεριφορών, άμεση απόρροια της δυνατότητας των ρόλων των υποκειμένων. Η οργάνωση της δραστηριότητας συνδέεται με έναν χώρο του οποίου η νομιμότητα ή έστω η ηθική του αποδοχή δεν είναι ξεκάθαρη: από τη μία το κέντρο διασκέδασης, όπου σύμφωνα με το προηγούμενο απόσπασμα της αφήγησης είναι μεταξύ των άλλων και χώρος συγκέντρωσης παράνομων και κακοποιών και από την άλλη το πορνείο, του οποίου οι νομικές αλλά και οι ηθικές διαστάσεις ως θεσμού τίθενται πάντα υπό αμφισβήτηση.

Έτσι, αυτόματα, το στήσιμο της οικονομικής αυτής επιχείρησης κατοχυρώνει την ετερότητα ενός χώρου ως του μόνου κατάλληλου να επιτρέπει τη διαπραγμάτευση και την εκτέλεση μιας οικονομικής συναλλαγής, η οποία δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί με όρους λειτουργίας του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος. Στο χώρο αυτό, οι αναμενόμενες μορφές δράσης για τα ίδια τα υποκείμενα που εμπλέκονται στη συναλλαγή είναι παγιοποιημένες. Ο καθένας συμπεριφέρεται με βάση την τοποθέτησή του σε μια συμβολική ιεραχική κλίμακα. Το διαθέσιμο προϊόν, το αντικείμενο της συναλλαγής, η γυναίκα, κινητοποιεί μια δραστηριοποίηση γύρω από τη διάθεσή της, ενώ παράλληλα επικυρώνει και ενισχύει τη συμβολική λειτουργία των κινήσεων: υπάρχει αυτός που φέρεται να ορίζει τη χρήση της γυναίκας, αυτός που αναλαμβάνει τη διαθεσή της, αυτός που εκτελεί το ρόλο του μεσολαβητή μεταξύ των δύο προηγούμενων κλπ.

Η δράση των υποκειμένων ακολουθεί κάποιους άτυπους κανόνες δέσμευσης. Αυτός που ορίζει τη γυναίκα αδιαμφισβήτητα θεωρείται ως ο κυρίαρχος της συναλλαγής. Αφού κατοχυρώνει την ερωτική υπακοή της γυναίκας, στη συνέχεια, με βάση τους άτυπους πάντα κανόνες,

αναλαμβάνει την προστασία της και συνεπώς τη διάθεσή της. Τα άλλα μέρη της συναλλαγής αναγνωρίζουν στον κάτοχο του προϊόντος το δικαίωμα αυτό. Για το λόγο αυτό, οι κινήσεις τους αναφορικά με την εκμετάλευση της γυναίκας ακολουθούν το αναγκαίο τελετουργικό: ο σύνδεσμος, ο μεσολαβητής, ενδεχομένως με κάποιο αντάλλαγμα, αναλαμβάνει να φέρει σε επαφή τους ενδιαφερόμενους. Ο ιδιοκτήτης του πορνείου ζητά από τον φερόμενο ως κάτοχο τη διάθεση της γυναίκας.

Με αυτόν τον τρόπο επικυρώνονται οι συμβολικές διαστάσεις των ρόλων: το υποκείμενο που ελέγχει τη γυναίκα διασφαλίζει την αδιαμφισβήτητη ισχύ του («μου πέσανε», «με ψήνανε», «με καταφέρανε»). Η διάθεση της γυναίκας εξαρτάται αποκλειστικά από τα δικά του οικονομικά σχέδια, από τις δικές του συμβολικές απαιτήσεις. Στη βάση αυτή, εξετάζει τους όρους της συναλλαγής («μου λένε ότι είχε ένα καλό μπουρδέλο») και κατοχυρώνει για τον εαυτό του, για άλλη μία φορά, τη συμβολική καταξίωση («μου είπανε ότι κάθε βδομάδα θα έρχεται να με βλέπει εδώ στον Πειραιά»).

Έτσι, όλη αυτή η διαντίδραση στηρίζεται αλλά και διαιωνίζει τους άτυπους κανόνες που επικαλούνται για να την εκλογικεύσουν. Η γυναίκα μεταβάλλεται σε προϊόν. Με βάση τις άτυπες κανονικότητες που καθορίζουν τη συμπεριφορά της, η διαθεσή της εξαρτάται από την επιθυμία του άντρα. Η αξιολόγηση της συμπεριφοράς της δε συμβαδίζει με την ιδιότητά της ως γυναίκα («ήταν γυναίκα ελευθέρων ηθών»), αλλά με τη διάθεσή της για υπακοή στον άντρα, για επικύρωση του κυριαρχικού αντρικού ρόλου. Ο άντρας ενδιαφέρεται όχι μόνο για την ανάδειξη της κυριαρχίας του σε σχέση με τη γυναίκα αλλά κυρίως για τη διατήρηση της συμβολικής του ισχύος στο χώρο.

Στην προοπτική αυτή, το βασικό κριτήριο αξιολόγησης για την ευρύτερη κοινωνία *γυναίκα του σπιτιού - γυναίκα ελευθέρων ηθών* μεταγράφει τη λειτουργικότητά του στον συμβολικό άξονα *υπάκουη - μη*

υπάκουη στον άντρα.¹²⁸ Πάνω σε αυτή την αβέβαιη ταξινόμηση, αυτός που έχει τη δυνατότητα να κρίνει τη γυναίκα μπορεί να αναπροσαρμόζει τους όρους της αντίθεσης στις εκάστοτε συνθήκες έκφρασης της επιθυμίας του:

Εκεί που πήγε όμως η Σοφία, ο Μιράς (γιατί έτσι τονέ λέγανε αυτόνε που' χε το μπουρδέλο) έβαλε εκεί έναν ενωματάρχη, να ερωτευθεί τη Σοφία. Ο ενωματάρχης αυτός, που τονέ φώναζαν Δημητράκη, ερωτεύθηκε τη Σοφία και σε δέκα μέρες παίρνω εγώ ένα γράμμα απ' αυτή, που μου λέει ότι δεν πρόκειται να ξανάρθει, γιατί θα παντρευτεί στη Θήβα έναν ενωματάρχη.¹²⁹

Η γυναικεία παρουσία συνεχίζει να προσαρμόζεται στις απαιτήσεις ενός ρόλου εξάρτησης καθώς η γυναίκα δεν ελέγχει ποτέ την επιθυμία της (κάποιος άλλος κι όχι αυτή η ίδια «έβαλε έναν ενωματάρχη να ερωτευθεί τη Σοφία»). Στους κώδικες του υποκειμένου που διαχειρίζεται τη διάθεση της γυναίκας δε μπορεί να εισχωρήσει το γεγονός πως η γυναίκα μπορεί να διαμορφώσει κατά τρόπο αυτόνομο μία επιλογή. Η απόφασή της να εγκαταλείψει τον αφηγητή και να προσκολληθεί σε κάποιον άλλον υπερβαίνει το χαρακτήρα μιας απλής προσωπικής επιθυμίας. Αναγόμενη στις συμβολικές λειτουργίες του χώρου προσλαμβάνεται ως προσπάθεια κάποιου άλλου να υπερβεί τους όρους μιας σύμβασης, να διασαλεύσει δηλαδή μια θεσμισμένη συμβολική ισορροπία. Η γυναικεία ανυπακοή συνδέεται άμεσα με την άρνηση του κυριαρχικού δικαιώματος του προστάτη, ανακινεί έναν κίνδυνο αμφισβήτησης ή και διάλυσης μιας συμβολικής εικόνας σε έναν ευρύτερο κύκλο υποκειμένων. Στην περίπτωση αυτή επιστρατεύονται οι αυτοσχέδιοι κώδικες τιμής, ο

128. Για την εικόνα της γυναίκας στα ρεμπέτικα τραγούδια βλέπε Θ. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», στο *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, ό.π., σσ. 97-124.

πρωταρχικός κανόνας, (η γυναίκα πρέπει να υπακούει στον άντρα) ένα πρωταρχικό σημαίνον που δεν έχει βέβαια σταθερό περιεχόμενο αναφοράς:

Εγώ, μόλις έλαβα το γράμμα, μου 'ρθε ο ουρανός ανάποδα. Την άλλη μέρα φωνάζω έναν παλιατζή και πουλάω όλα τα πράγματα που είχε στο σπίτι της, (μέχρι και τις φωτογραφίες της μάνας της που είχε)... Παίρνω τα λεφτά, παίρνω και τον ανεψιό του Βλάχου τον Αντώνη, παίρνω και το Χρήστο ένα Μενιδιάτη (παιδί κι αυτό, λουλούδι!) που ήτανε φυγόδικος τότες γιατί χτύπησε στο Μενίδι έναν ενωματάρχη και τονέ κυνηγούσανε και τον έκρυβα εγώ στο σπίτι της γκόμενας... Βρίσκω κι ένα φίλο μου Στράτο Κουτσομπόλη, που ήτανε κι αυτός ίδια φάρα μ' εμάς, και αρχινάμε το ούζο, μέχρι που βγάζω συμπέρασμα εγώ, ότι πρέπει να πάμε στη Θήβα με ταξί και να πάρουμε τη Σοφία και με το ζόρι, αν δεν ήθελε να έρθει. Έτσι κι έγινε... Πάω στην Καβάντζα που είχα στο μαγαζί και παίρνω το πιστόλι ένα κόλτς-38 που είχα ζούλα, και μια ξιφολόγχη του στρατού. Παίρνει κι ο Μαρήνης (ο Μενιδιάτης) ένα πιστόλι που είχε, και ο Κουτσομπόλης μαζί, είμαστε έτοιμοι για το ταξίδι στη Θήβα.¹³⁰

Η άμεση αντίδραση του υποκειμένου στην καταστρατήγηση της σύμβασης αποβλέπει τόσο στην επαναφορά στην τάξη της γυναίκας («γκόμενα» σύμφωνα με την αφήγηση) αλλά και στη διαφύλαξη της συμβολικής του υπόστασης στο χώρο, στον οποίο. ο φορέας του λόγου αναγνωρίζει μια κοινότητα ομοιογενών συμπεριφορών («ίδια φάρα με εμάς»). Στο χώρο αυτό, όπου δεν συγχωρείται η υπέρβαση των φερόμενων ως άτυπων κανόνων, διαλύεται και ανασκευάζεται η συμβολική εικόνα του υποκειμένου όταν δε δύναται να προστατευτεί ή να διασφαλίσει την ενεργοποίηση των μηχανισμών της συμβολικής του καταξίωσης.

129. Μ.Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ.147.

130. *Αυτόθι*, σ. 147.

Στον άξονα αυτό, η αντίδραση του υποκειμένου οργανώνεται με τα διαθέσιμα μέσα του χώρου, τη χρήση δηλαδή των όπλων και της βίας εν γένει ως πρακτικής. Με αφορμή την αντιμετώπιση της γυναικείας ανυπακοής αποβλέπει στην αποκατάσταση των πραγμάτων, στην επαναφορά τους στην προηγούμενη κατάσταση ισορροπίας. Αυτή η πράξη υπερβαίνει το χαρακτήρα της απλής αντίδρασης σε μία οικονομική συναλλαγή, ως προς την οποία το υποκείμενο φέρεται να θίγεται. Η οικονομική διάσταση της πράξης (η γυναίκα που ξεφεύγει από την επιρροή του) συμβαδίζει με τη συμβολική της ερμηνεία, με την αμφισβήτηση δηλαδή της κυριαρχίας του.

Καθώς λοιπόν το υποκείμενο κινητοποιείται για να διαφυλάξει τη συμβολική του προτεραιότητα μέσω της επαναφοράς της γυναικείας φύσης στις απαιτήσεις του ρόλου της, αναλαμβάνει να αποκαταστήσει και τη συμβολική του ισχύ στο χώρο. Η χρήση των όπλων συνδέεται με την επιβολή μιας αυτοσχέδιας τιμωρίας που αποβλέπει όχι μόνο στη διαχείριση της γυναικείας ανυπακοής, αλλά και σ' αυτούς που μέσω της ανυπακοής αυτής αμφισβήτησαν την τιμή του.

Στη συνέχεια της αφήγησης, η δράση του υποκειμένου προσανατολίζεται προς αυτό το σκοπό. Αφού επιβάλλει τους κανόνες της συμβολικής του ανωτερότητας, υπερβαίνοντας διαχειρίσιμους ή μη κινδύνους, επαναφέρει την κατάσταση στην αρχική της ισορροπία:

Εν τω μεταξύ η Σοφία το έχει μετανιώσει, κι έχει πάρει ένα ταξί κι έρχεται να με βρει... Μόλις την είδα, αυτή έκλαιγε. Έλεγε πως δεν φταίει. Ήτανε, όμως, χέρια, πόδια και μούρη, όλο πληγές, γιατί όταν έφυγε στο σκοτάδι απ' το σπίτι κι έτρεχε να κρυφτεί -για να μη τη σκοτώσω, όπως έλεγε - έπεσε πάνω σ' ένα πεύκο και κτύπησε.¹³¹

131. *Αυτόθι*, σ. 152.

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

Μπορούμε λοιπόν, στο γενικό αυτό πλαίσιο της αφήγησης, να διακρίνουμε μια προσπάθεια από το ίδιο το υποκείμενο της αφήγησης για έναν συμβολικό εγκλεισμό της πράξης του, της οποίας η νοηματική απόδοση στις κανονικότητες του χώρου την απαλλάσσει από το οικονομικό της περίβλημα: την ορθολογικοποιεί και την ερμηνεύει ως αναγκαιότητα. Η χρήση του κανόνα («η γυναίκα υπακούει στον άντρα»), η ένταξή του στις αυθαίρετες ιδεολογικές κατηγοριοποιήσεις του χώρου, νομιμοποιεί την αναγκαιότητα της παρέμβασης, όπου βέβαια είναι αναγκαίο, ενώ παράλληλα διευρύνει το πλαίσιο της ασάφειας, της μη σταθερής ερμηνείας της δράσης. Το νόμιμο ή το παράνομο της δράσης, βασικές κατηγοριοποιήσεις για τη λειτουργία του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος, για τις λειτουργικότητες του χώρου αυτού μετασχηματίζονται σε επιτρεπτό - μη επιτρεπτό. Οι κατηγορίες αυτές αποβλέπουν αποκλειστικά στη διαφύλαξη του κυριαρχικού δικαιώματος αυτού που μπορεί και διαμορφώνει το περιεχόμενό τους, επικαλούμενος τους εκάστοτε αυτονόητους κανόνες συμπεριφοράς.

Η αυθαιρεσία αυτή ως προς την κατηγοριοποίηση είναι παράλληλη με τη λειτουργία των ευρύτερων μηχανισμών συσκότισης των συμπεριφορών του χώρου. Συμβαδίζει με την ασάφεια των ταξινομητικών

μοντέλων ως προς την ερμηνεία της δράσης, όπως, πχ., η ταυτότητα του μάγκα, η έννοια του καλού αστυνόμου κλπ. Το υποκείμενο για να εξασφαλίσει τη νομιμότητα, το επιτρεπτό της δράσης του, καταφεύγει σε αυθαίρετους σημασιοδοτικούς μηχανισμούς, οι οποίοι στερούνται ειδικού περιεχομένου αναφοράς στην απόδοση των σημασιών. Δημιουργούνται κατά αυτόν τον τρόπο συμβολικές κατηγοριοποιήσεις των οποίων το περιεχόμενο, αλλά κυρίως τα κριτήρια ταξινόμησης, δεν είναι σταθερά. Έτσι, μια οικονομική δραστηριότητα, όπως αυτή του σωματέμπορου που από τη φύση της είναι παράνομη σε μια ευρύτερη ερμηνεία, στους ερμηνευτικούς μηχανισμούς των εμπλεκόμενων εγγράφεται με τον ίδιο τρόπο που προσλαμβάνουν και το συμβολικό ερώτημα *τι είναι μάγκας*.

Ο καλός σωματέμπορος για το χώρο δεν υπόκειται ως έννοια στο ταξινομητικό σχήμα *νόμιμο - παράνομο*, γιατί τότε ένας σωματέμπορος δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι καλός. Η κατηγοριοποίηση υπερβαίνει την κρατική ερμηνεία της συμπεριφοράς, καθώς οι κανόνες της καθημερινής συναλλαγής του χώρου επιβάλλουν πάνω από όλα τον εξορθολογισμό της δράσης. Απαιτούν δηλαδή την ανάγκη επινόησης νέων κανόνων που να κατοχυρώνουν σε πρακτικό αλλά κυρίως σε συμβολικό επίπεδο την κανονικότητα της δράσης.

Σε αυτή τη συλλογιστική, η έννοια του καλού και του κακού σωματέμπορου διασφαλίζει πρωτίστως την ίδια τη δραστηριότητα. Η σωματεμπορία ως δραστηριότητα μπορεί να είναι και καλή, άρα αναγνωρίζεται ως επάγγελμα σε έναν χώρο. Στη συνέχεια και αφού κατοχυρωθεί ως επάγγελμα, θα αναζητηθούν οι κανόνες (άτυποι πάντα) που θα ορίζουν σε ένα χώρο συναλλαγών πότε ο σωματέμπορος είναι καλός και πότε όχι.

Στον άξονα αυτό, η έννοια του καλού σωματέμπορου είναι συνώνυμο της έννοιας του μάγκα:

Δεκαεννιά χρονών έγινα αγαπητικός στο μπορντέλο μιας Ειρήνης απ' τη Σύμη. Ήτανε στο δεύτερο διαμέρισμα των Βούρλων, η πρώτη μου ερωτική επαφή. Μεγαλύτερη είκοσι εφτά, είκοσι οχτώ χρονών, μου 'δινε και λεφτά και κουστούμια. Αγάπησα την άλλη, τη Μανιάτιστα τη Ζιγκοάλα, και την απάρτησα. Ομως και μετά το γάμο μου, πηγαίναμε, εγώ αν και νιόπαντρος, σε κοινές γυναίκες που ακμάζανε τότες στα Βούρλα. Εκεί έκανα και εγώ τον κουτσαβάκη. Ημουν κι αγαπητικός. Ο,τι έβλεπα από τους άλλους έκανα κι εγώ.¹³²

Η έννοια του προστάτη, του αγαπητικού, είναι μια μορφή πρακτικής συμπεριφοράς που την επιβάλλει ο χώρος πάνω σε μια καθαρά συμβολική βάση. Ο καλός σωματέμπορος, η επιτρεπτή δηλαδή διάσταση της έννοιας του σωματέμπορου που αναγνωρίζει εξάλλου και ο χώρος, είναι αυτός που κατά κύριο λόγο καταφέρνει να επιβιώσει «αξιοπρεπώς» κατά τις συμβάσεις στο κύκλωμα: επιβάλλει τους όρους του προς τα εμπλεκόμενα μέλη στην οικονομική συναλλαγή, εξασφαλίζει υπακοή από την εκδιδόμενη, μπορεί και αποσπά, με κριτήριο πάντα τη «μαγκιά» του, την εκδιδόμενη από κάποιον άλλο σωματέμπορο κλπ.

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

132. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 91.

Του Σακαφλιά του άρεσε το λούσο. Δέκα γκόμενες την ημέρα είχε, όταν ήτανε έξω. Πάντα ήτανε ντυμένος στην πένα. Κι ομορφόπαιδο, πολύ όμορφο παιδί: κι από τις γυναίκες τα' παιρνε.¹³³

Στην περίπτωση αυτή, ο σωματέμπορος είναι ο μάγκας, αυτός δηλαδή που διαφυλλάσσει και ενισχύει τη συμβολική του ισχύ με έναν συμβολικά για το χώρο κατοχυρωμένο τρόπο. Όταν όμως η συμπεριφορά του δε συμβαδίζει και με την ικανότητά του να επιβάλλεται στο χώρο, τότε παραπέμπει αυτόματα σε αυτή του κακού σωματέμπορου. Είναι αυτός που για τους νοηματοδοτικούς μηχανισμούς του χώρου συνδέεται με την αρνητική απόδοση του όρου. Είναι αυτός, πχ., που φέρνει την κοπέλα από την επαρχία και την εκδίδει με πλάγιο τρόπο, αυτός που δεν της αποσπά τα χρήματα με τη «μαγκιά» του, αυτός που δεν μπορεί να της επιβληθεί, αυτός που δε δεσμεύεται με τους άτυπους κανόνες της μαγκιάς στις συναλλαγές του κλπ. Αυτός ο σωματέμπορος διαφέρει από το μάγκα, από τον καλό δηλαδή σωματέμπορο και είναι αυτός βέβαια που σύμφωνα με τις νοηματοδοτήσεις του χώρου δικαιούται να συλλάβει και η αστυνομία. Τα κριτήρια βέβαια ταξινόμησης της συμπεριφοράς στη μία ή στην άλλη κατηγορία δεν υπακούουν σε κάποιους σταθερούς κανόνες. Εξυπηρετούν όπως πάντα κάποιες περιστασιακές λειτουργικότητες, την ανάγκη του υποκειμένου που εκφέρει ένα λόγο, να εκλογικεύσει και να υπερασπίσει τη δράση του.

133. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 89.

Βέβαια υπήρχαν και μάγκες και κουτσαβάκηδες που δεν ήταν εργάτες, δε βγάζαν το ψωμί τους με τον ιδρώτα, αλλά πχ., με τη διάρρηξη.¹³⁴

Σε ένα πρώτο βαθμό, όπως και στην περίπτωση του σωματέμπορου, η ιδιότητα του κλέφτη πρέπει να κατοχυρωθεί ως επάγγελμα, ως επιτρεπτή οικονομική δραστηριότητα για ένα χώρο. Η αφήγηση επιβεβαιώνει τον επιτρεπτό χαρακτήρα της δραστηριότητας, καθώς σκιαγραφεί τα πλαίσια λειτουργίας ενός χώρου, που πέρα από τις προϋποθέσεις μιας παραδεκτής νομικά οικονομικής επιβίωσης (με τον ιδρώτα) αναγνωρίζει και τις διαδικασίες του παράνομου πλουτισμού (με τη διάρρηξη). Η διάρρηξη, όπως και γενικότερα η απάτη, είναι μορφές δράσης στις οποίες μπορεί να καταφύγει το υποκείμενο όταν δεν επιθυμεί ή δεν έχει τη δυνατότητα να διέλθει από τις διαδικασίες νόμιμης επένδυσης της εργατικής του δύναμης ή του κεφαλαίου του. Έτσι, στο βαθμό που οι οικονομικές δυνατότητες του συγκεκριμένου χώρου είναι περιορισμένες, αλλά και τα ίδια τα υποκείμενα δείχνουν να προσανατολίζονται σε αρκετές περιπτώσεις στην ανώδυνη επιβίωση ή το εύκολο πλουτισμό, η κλοπή αναγνωρίζεται ως μια δραστηριότητα διαβίωσης που μπορεί να συνυπάρχει με τις ευρύτερες κατηγορίες επαγγελμάτων. Στη συνέχεια και αφού η δραστηριότητα αναγνωρίζεται ως κανονικότητα για το χώρο, θα αναζητηθούν οι προϋποθέσεις εκείνες που καθορίζουν το θετικό ή τον αρνητικό της χαρακτήρα.

134. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 124.

Κλέφτης, σύμφωνα με την επίσημη κρατική ερμηνεία, είναι αυτός που με παράνομο τρόπο αποσπά την ιδιοκτησία κάποιου άλλου. Η κλοπή είναι μια πράξη παράνομη και για αυτό το λόγο είναι πάντα ποινικοποιήσιμη.

Η κατηγοριοποίηση αυτή γίνεται αποδεκτή και από τα υποκείμενα του χώρου που ανακαλεί η αφήγηση. Οι φορείς της δράσης δεν αδιαφορούν για το ποινικοποιήσιμο της πράξης, παρόλο που στους νοηματοδοτικούς τους μηχανισμούς την αναγνωρίζουν ως κανονικότητα. Κι αυτό, γιατί το αξιολογικό τους σύστημα δε μπορεί να θεωρηθεί ως αντίθετο του κράτους, αφού ζουν και διαβιώνουν στα όρια της νομιμότητας και της παρανομίας. Το αξιολογικό τους σύστημα είναι συμπληρωματικό προς μια κυρίαρχη αξιολόγηση, γι' αυτό και η συμπεριφορά τους δεν αποβλέπει στην αναίρεση της αξιολόγησης αυτής. Αυτό που επιδιώκεται είναι η αντίταξη στην κυρίαρχη και μονοδιάστατη ερμηνεία της δράσης τους ενός παράλληλου συστήματος αξιολόγησης. Το σύστημα αυτό συμβαδίζει με τις ανάγκες ενός χώρου, στον οποίο τα υποκείμενα δεν αναλώνεται μόνο στην ανάδειξη της ετερότητάς τους αλλά επιδιώκουν πρωτίστως να κατοχυρώσουν ένα πρακτικό και κυρίως ένα συμβολικό πεδίο εκτύλιξης της δράσης τους.

Στη βάση αυτή δεν ορίζονται δύο αντιθετικά λειτουργικά συστήματα, το μέσα και το έξω, περιοχές που μπορούν να οριστούν από ευδιάκριτα μεταξύ τους χαρακτηριστικά, αλλά δύο παράλληλες μορφές ερμηνείας της δράσης. Έτσι, η ετερότητα για το συγκεκριμένο χώρο συνδέεται με την ιδιόμορφη πολιτισμική διαχείριση της δραστηριότητας που αναπαράγει. Η διαχείριση βέβαια αυτή δεν είναι ξεκάθαρη. Ενώ διατηρεί τη συμβολική ταξινόμηση της δράσης σε *αξία* - *απαξία*, τα όρια των κατηγοριών αυτών επιδέχονται συνεχώς μια ελαστική ερμηνεία.

Στην περίπτωση λοιπόν της κλοπής, όπως και στη σωματεμπορία, ο νομικός ρυθμιστικός κανόνας της δράσης *η κλοπή είναι κακό* δεν αναιρείται

ούτε αντιστρέφεται. Μετασχηματίζεται όμως και προσαρμόζεται στις αναγκαιότητες του ανακαλούμενου χώρου συμπεριφορών. Η κλοπή ως απαξία, ως πράξη ποινικοποιήσιμη, διατηρεί και για το χώρο αυτό τον αποτρεπτικό της χαρακτήρα, αλλά παράλληλα αναζητούνται και οι συνθήκες εκείνες, τα κριτήρια, που επιτρέπουν κάτω από ορισμένες προϋποθέσεις να μην είναι απαξία.

Για τη σκοπιμότητα αυτή, όπως και στην περίπτωση της σωματεμπορίας, επικαλείται το γενικευμένο και αόριστο πρότυπο συμπεριφοράς του μάγκα. Με την αναγωγή σε μια συμβολική συμπεριφορά, το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να αναπροσαρμόσει την ερμηνεία της δράσης του ως κανονικότητα στις εκάστοτε συνθήκες εκφοράς του λόγου:

Ο Γάλι Γάλι πείραζε τους μάγκες, δηλαδή τους κουτσαβάκηδες, δηλαδή τους κλέφτες τους πορτοφολάδες. Δαιμόνιος αστυνομικός.¹³⁵

Στο βαθμό που η ιδιότητα του κλέφτη, ως φορέα δράσης, είναι ταυτόσημη με αυτή του μάγκα, τότε και η διάρρηξη ως οικονομική δραστηριότητα εμπεριέχεται στα περιθώρια της δράσης ενός μάγκα. Έτσι, το υποκείμενο εξασφαλίζει τη νομιμότητα της δράσης του για ένα χώρο όπου η μαγκιά αναγνωρίζεται ως θετική αξιολογική κατηγορία. Κατά αυτόν τον τρόπο, η ερμηνεία της δράσης υπερβαίνει τον οικονομικό της χαρακτήρα, όπως και τη νομική της διάσταση, καθώς μεταφέρεται αποκλειστικά σ' έναν χώρο συμβολικής ετερότητας: στη σχέση μάγκα - αστυνόμου. Στη συμβολική αυτή αντιπαλότητα ενσωματώνεται κάθε ενδιάμεσο κριτήριο ερμηνείας.

Για τις λειτουργικότητες του χώρου που έχει ανάγκη να κατοχυρώσει την κλοπή, αλλά δεν μπορεί και ούτε επιδιώκει να

135. *Αυτόθι*, σ. 127.

αντιστρέψει το κρατικό μοντέλο ερμηνείας της δράσης νόμιμο - παράνομο, το μοντέλο αυτό μετασχηματίζεται στο αβέβαιο σχήμα επιτρεπό - μη επιτρεπτό.

Πάντως οι μάγκες τότες, εκτός από αυτούς που ήταν αιμοβόροι, ακόμα κι αυτοί που ήταν κλεφταράδες, ήταν άνθρωποι καλοί.¹³⁶

Ο μάγκας, η μαγκιά ως υπερβατική κατηγορία ενσωματώνει στις κανονικότητές της και την περίπτωση της κλοπής. Ο κλέφτης που είναι και μάγκας είναι ο καλός κλέφτης, ο καλός άνθρωπος, αυτός που ουσιαστικά δεν πρέπει να θεωρείται κλέφτης. Αντίθετα, ο κλέφτης που δεν είναι μάγκας θα είναι αναγκαστικά ο κακός κλέφτης, αυτός που δικαιολογημένα θεωρείται κλέφτης και κατά συνέπεια μόνο αυτόν επιτρέπεται να καταδιώκει η αστυνομία.

Με το σχήμα αυτό η κλοπή δεν εκθειάζεται ως αξία: δεν αμφισβητείται η τυποποίηση του συστήματος, δεν επιδιώκεται η ανατροπή μιας κατεστημένης τάξης συμπεριφορών, δεν περιχαράκωνονται τα όρια του μέσα και του έξω. Αντίθετα, ενεργοποιείται ένα αόριστο συμβολικό πρόταγμα, επιστρατεύεται το γενικευμένο πρότυπο συμπεριφοράς του μάγκα για να συσκοτίσει περισσότερο τα όρια αυτά. Έτσι, συμπεριφορές που φαινομενικά χαρακτηρίζονται με βάση την τυπική τους εκδήλωση, δεν μπορούν να ενταχθούν με σαφήνεια στη μία ή στην άλλη κατηγορία. Οι περιστασιακές συνθήκες ερμηνείας της δράσης, οι εκάστοτε δυνατότητες εκφοράς του λόγου, καθορίζουν πότε ένας κλέφτης είναι μάγκας και συνεπώς πότε είναι καλός.

Για την απόδοση της κανονικότητας στην πράξη, οι εξορθολογιστικοί μηχανισμοί των υπόκειμένων ανασύρουν στην επιφάνεια διάφορα περιστασιακά και αόριστα κριτήρια. Ένα τέτοιο κριτήριο είναι η

136. *Αυτόθι*, σ. 130.

αποτελεσματικότητα και η ικανότητα του κλέφτη, η δυνατότητά του να καταξιώνεται στο χώρο:

Όπως έναν άλλον που γνώρισα, ο Σχίζας ο Αλέκος με τ' όνομα. Διαρρήκτης που μόλις έρριχνε ματιά στα λουκέτα άνοιγαν μοναχά τους... Εκεί γνώρισα διάφορους, πολλούς. Εκεί γνώρισα τον Γραβαρά τον Παναγιώτακα. Ο μεγαλύτερος τεκετζής και κλέφτης και παλικάρι.¹³⁷

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

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

Αυτός ο Σχίζας ήταν από μεγάλη οικογένεια των Αθηνών η οποία τον έκανε αποπαίδι γι αυτή την δουλειά. Αλλά όσα λεφτά κινόμαγε, τι έκανε, από δω από κει, τα μοίραζε όλα στους φτωχούς που πεινάγανε. Ήξερε πχ., ότι μια οικογένεια πείναγε πολύ. Πέρναγε από κει και τους παράταγε και λεφτά, τους έστελνε και πράματα. Δε λεγόταν η απλοχεριά του. Μπορεί να τα κλέβανε, αλλά τα δίνανε. Έκανε πολλά τέτοια καλά αυτός ο Αλέκος. Τους φτωχούς τους λυπότανε..... Ήταν καλός άνθρωπος, ας ήτανε κλέφτης. Σας λέω έκλεβε τα λεφτά και τα φύλαγε και τα χάριζε μετά στους φτωχούς. Όχι σε μια οικογένεια και σε δυό. Σε πολλές, τριάντα, σαράντα οικογένειες..... Είναι Σχίζες στην Αθήνα με καταστήματα μεγάλα, οι μπαρμπάδες του, τα αδέρφια του, τα ξαδέρφια του. Ενώ αυτός ήταν αποπαίδι, από την οικογένεια.

137. *Αυτόθι*, σ. 124.

Από καλή οικογένεια. Αυτός φουμάριζε και έπαιζε και μπουζουκάκι.
Σου λέω ήταν καλός άνθρωπος.¹³⁸

Ο κλέφτης ανατρέπει μια κλασσική φόρμα καταμερισμού του πλούτου, καθώς είναι σε θέση να διακρίνει την κοινωνική αδικία και τις διαστάσεις που προσλαμβάνει σε πρακτικό επίπεδο. Με τη δραστηριότητά του αφαιρεί το πλεόνασμα από μια περιοχή κορεσμού και άσκοπης διάθεσής του και το μεταφέρει σε μια άλλη περιοχή έλλειψης. Έτσι, ο κλέφτης οικειοποιείται το συμβολικό πρότυπο του ήρωα, του κοινωνικού εκδικητή, του οποίου η σκοπιμότητα της δράσης διέπεται από την τάση προστασίας των αδυνάτων. Ο ηρωικός χαρακτήρας της δράσης ενισχύεται από το γεγονός πως ο φορέας της προέρχεται από την περιοχή εκείνη του πλούτου ως προς την οποία κατευθύνει τις διαβρωτικές του προσπάθειες. Ο κλέφτης είναι πλούσιος, κατάγεται από πλούσια οικογένεια, δεν κλέβει για τον εαυτό του αλλά για τους φτωχούς. Έτσι η πράξη του δεν έχει οικονομικό χαρακτήρα, δεν κλέβει για τα χρήματα, αλλά για να αποκαταστήσει μια κοινωνική δυσαρμονία.

Παράλληλα, στην αφήγηση, η εν λόγω συμπεριφορά εντάσσεται στο σχήμα *αξία - απαξία* του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος, πάλι όμως μέσω της αναφοράς στα κανονιστικά πρότυπα του χώρου. Η κλοπή ως πράξη συμβαδίζει με τη χρήση του χασίς και με το μπουζούκι, σύμβολα εξοβελιστέα από τις παραδοχές του ευρύτερου κοινωνικού χώρου. Τα σύμβολα αυτά κατατάσσουν αυτόν που τα χρησιμοποιεί έξω από τις κανονικότητές του, ακόμα και αν ο κριτής είναι το άμεσο οικογενειακό του περιβάλλον («αποπαίδι»).

Άλλο ένα κριτήριο εξορθολογισμού της δράσης είναι η επίκληση του μοντέλου της αυταπάρνησης και της αυτοθυσίας:

138. *Αυτόθι*, σ. 126.

Πρώτα πρώτα δεν έπαιρνε άνθρωπο μαζί του να 'πα να κλέψει. Δεν είχε σύντροφο. Ό,τι έκανε, μόνος του. Τον εκτυπάγανε οι ασφάλειες. Μαρτύρα, κάνε, τίποτα. Δέκα χρόνια φυλακή. Δέκα. Πήγαινε, τα 'κανε. Έβγαινε τα ίδια. Είχε τα κλεμένα, τα 'παιρνε, τα 'τρώγε, τα χάριζε, τα 'κανε.¹³⁹

Το παρακινδυνευμένο της δράσης του κλέφτη συνδέεται κυρίως με τον αποφασιστικό του χαρακτήρα, με την ικανότητά του να φέρνει σε πέρας μια αποστολή, ενώ παράλληλα αντανακλά την ανθρωπιστική διάσταση του χαρακτήρα του, τη μέριμνά του για την προστασία των άλλων. Αναλαμβάνοντας μόνο για τον εαυτό του το σχεδιασμό αλλά και τα αποτελέσματα της δράσης, αφενός κατοχυρώνει τον επιβλητικό του χαρακτήρα ως προσωπικότητα και αφετέρου προφυλλάσσει ή απεμπλέκει τους άλλους από την τυχόν ατυχή έκβασή της.

Ένα άλλο κριτήριο ταξινόμησης της δράσης είναι η ικανότητα του κλέφτη να υπερβαίνει τους περιορισμούς των επίσημων κατασταλτικών οργάνων:

Όσπου τώρα αυτόν τον εξήταγε η ασφάλεια των Αθηνών για κάτι κλοπές που γινόντανε. Και ξέρανε αυτοί ότι άλλος δεν μπορεί να τις κάνει ειμή αυτός, αλλά δεν ξέρανε που βρίσκεται. Εκεί το λοιπόν επηγαίναμε εγώ, ένας άλλος Δασκαλέας, ένας άλλος Κωνσταντινίδης, ένας άλλος Γάτος, γέρος κλεφταράς, μεγάλος κλέφτης. Μας πιάσανε ως σπείρα και μας βάλανε στην Παλιά Στρατώνα ως σπείρα. Εδημοσιεύσανε οι εφημερίδες ότι πιάσαμε μια σπείρα, επικεφαλής ο Αλέκος ο Σχίζας... Την άλλη μέρα με δέσανε και πήγα φυλακή μια δόση οχτώ μήνες υπόδικος εκεί μέσα. Χωρίς δίκη, χωρίς τίποτε. Όπως εγώ και οι άλλοι. Ενώ τον άλλο τον δικάσανε, τον Σχίζα. Του δώσανε δυόμισι χρόνια, τρία... Ο οποίος ήτανε παντοτινώς στη ζωή

139. *Αυτόθι*, σ. 126.

του υπό την παρακολούθηση της ασφαλείας... Μέχρι που τον εσκοτώσανε οι Γερμανοί. Έβαλε η ασφάλεια και τον εσκοτώσανε οι Γερμανοί, και έλειψε από τη φύση αυτός το σαράντα τρία.¹⁴⁰

Στο σημείο αυτό της αφήγησης ανακαλείται ένα σύνθετο επίπεδο ερμηνείας και εξορθολογισμού της συμπεριφοράς του κλέφτη, ανασκευασμένο πάντα για τη συμβολική ισορροπία του χώρου. Αρχικά, είναι εμφανής η μεταβίβαση του αποτελέσματος της δράσης από την ίδια την πράξη στον φορέα της. Αυτό που διώκεται, αυτό που ποινικοποιείται, δεν είναι ουσιαστικά η κλοπή ως παράνομη δραστηριότητα, αλλά η προσωπικότητα του υποκειμένου που εμπλέκεται σε αυτή. Και όσο πιο μεγάλο βέβαια είναι το μέγεθος της ποινής που συνδέεται με την πράξη τόσο περισσότερο ενισχύεται η συμβολική ισχύς του υποκειμένου στο χώρο. Στη βάση αυτής της ερμηνείας, η παραδοσιακή τακτική της αστυνομίας να αποδίδει το αδίκημα στους σεσημασμένους ή στους εκάστοτε φερόμενους ως ύποπτους μετασχηματίζεται πλήρως σε ενισχυτικό παράγοντα της προσωπικότητας: κλοπές μεγάλης σπουδαιότητας μπορούν να αποδίδονται μόνο σε συμβολικά καταξιωμένα υποκείμενα, έστω κι αν η κατηγοριοποίηση αυτή προέρχεται από ένα κατασταλτικό φορέα και ουσιαστικά λειτουργεί σε βάρος του υποκειμένου που εκθειάζεται. Οι ποινές που επιβάλλονται συμβαδίζουν όχι μόνο με τη σοβαρότητα της πράξης, αλλά κυρίως με το όνομα και τη φήμη του υποκειμένου.

Η αναγωγή αυτή της ποινής σε ένα προσωπικό επίπεδο ερμηνείας, συμβαδίζει με την πρόσληψη της αστυνομίας ως προσωποποιημένου κατασταλτικού μηχανισμού. Η αντιπαλότητα μεταξύ κλέφτη και αστυνόμου, για τον εν λόγω χώρο, δεν ορίζεται ως διαφορά μεταξύ του υποκειμένου που εμπλέκεται σε μια παράνομη δραστηριότητα και του

140. *Αυτόθι*, σσ. 125-6.

μηχανισμού επίσημης αναχαίτισης της δραστηριότητας αυτής, αλλά ως συμβολικός αγώνας μεταξύ δύο προσωποποιημένων αντιπάλων: του ήρωα και του συμβολικού εχθρού. Στη μάχη αυτή βέβαια, έστω κι αν στο τέλος αναγκάζεται να σκοτωθεί, ο ήρωας επιβάλλει πάντα τη συμβολική του ισχύ.

Έτσι, το υποκείμενο χάρη στη συμβολική του ανωτερότητα μπορεί να αποφύγει τον πρακτικό κίνδυνο. Με την άνεση που μπορεί και εκτελεί πράξεις μεγάλης σπουδαιότητας, κλοπές που μόνο σ' αυτόν μπορούν να αποδοθούν, με την ίδια άνεση μπορεί, σύμφωνα με τις αναγκαιότητες της αφήγησης, να ξεφεύγει και από την αστυνομία. Η συμβολική του ταυτότητα ενισχύεται ακόμα πιο πολύ από το γεγονός πως ο συμβολικός αντίπαλος, ενώ γνωρίζει την εμπλοκή του στις πράξεις αυτές, δεν μπορεί να τον συλλάβει. Η αναχαίτιση της δράσης του, όπως και σε όλες τις μυθολογικές διηγήσεις που ανακαλούν μια ηρωποιημένη συμπεριφορά, δε μπορεί να πραγματοποιηθεί παρά μόνο με δόλιο τρόπο. Ο συμβολικός αντίπαλος δε μπορεί να αντιμετωπίσει τον ήρωα με όρους ισότιμης αντιπαράθεσης, παρά μόνο να τον εμποδίσει προσωρινά. Έτσι, αναθέτει σε μια εξωπραγματική δύναμη («οι Γερμανοί»), μη διαχειρίσιμη από τον ήρωα, την εξόντωσή του.

Κλείνοντας, μπορούμε να αναφέρουμε και πάλι πως παράλληλα με την οικονομική διάσταση των δραστηριοτήτων αυτών, που εκτυλίσσονται πάντα στα όρια της νομιμότητας και της παρανομίας, συνυπάρχει ένα πεδίο συμβολικού τους εγκλεισμού. Οι δραστηριότητες αυτές αναμφισβήτητα συνδέονται με την απόδοση οικονομικού κέρδους, αλλά δεν μπορούν να θεωρηθούν αποκομμένες από το ευρύτερο συμβολικό σύστημα του χώρου. Το γεγονός αυτό εξάλλου τις κάνει να διαφοροποιούνται από κοινές περιπτώσεις παράβασης του ποινικού κώδικα. Η ύπαρξη του συμβολικού αυτού συστήματος αφ' ενός εκλογικεύει την παράνομη, σύμφωνα με τον ποινικό κώδικα, δραστηριότητα των υποκειμένων, αλλά παράλληλα,

αποκρυσταλλώνει την ιεράρχηση των συμπεριφορών στο εσωτερικό του, διαμορφώνοντας διαβαθμίσεις των ρόλων. Αυτό εξάλλου μπορεί να γίνει κατανοητό και στις περιπτώσεις εκείνες όπου η δραστηριότητα δε συνδέεται αποκλειστικά με την επίτευξη οικονομικού κέρδους, όπως, πχ., στην περίπτωση του φόνου. Η επίκληση του συμβολικού συστήματος που θεωρείται πως κινητοποιεί τη δράση του υποκειμένου (πχ. η διαφύλαξη της τιμής), εκλογικεύει τον παράνομο χαρακτήρα της πράξης αλλά και διαφυλάσσει τη συμβολική ισχύ αυτού που το επικαλείται.

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

H BIA

Η χρήση της βίας που αναφέρεται στα ρεμπέτικα τραγούδια υπακούει σε μια οικονομία που διέπει τόσο το σχεδιασμό όσο και την εκτέλεση της βίαιης πράξης. Όπως και στην περίπτωση εκδίπλωσης μιας παράνομης δραστηριότητας, δε μπορεί να θεωρηθεί ως αυτόνομη πρακτική, καθώς συνδέεται με συγκεκριμένες συμβολικές προσλήψεις του χώρου, αφού μια βίαιη πράξη οργανώνεται κυρίως στο πλαίσιο κατοχύρωσης της συμβολικής ακεραιότητας του υποκειμένου που καταφεύγει σε αυτήν.

Παράλληλα, όπως και με τους ευρύτερους νοηματοδοτικούς μηχανισμούς που ταξινομούν τα υποκείμενα σ' ένα σύστημα ιεράρχησης των ρόλων, έτσι και στην ερμηνεία της βίαιης πράξης ανακαλείται ένα ασαφές και αυθαίρετο περιεχόμενο, τόσο για αυτούς που φέρονται να εξασκούν μια βίαιη συμπεριφορά, όσο και για αυτούς, που με βάση τη συμπεριφορά αυτή, καλούνται να αποδώσουν ένα συγκεκριμένο χαρακτηρισμό στο φορέα της.¹⁴²

Η αναφορά στον όρο βίαια, ως διαδικασία και ως αποτέλεσμα, δε συνδέεται διαχρονικά με μια σταθερή απόδοση του όρου. Το ειδικό περιεχόμενο της βίας, ως κοινωνικής πρακτικής, προσδιορίζεται με βάση τις επιμέρους ιστορικές νοηματοδοτήσεις κάτω από τις οποίες εμφανίζεται. Παράλληλα, το αποτέλεσμα της βίαιης συμπεριφοράς δεν είναι πάντα ποινικοποιήσιμο, στο βαθμό που η βία δε καταγράφεται αναγκαστικά και πάντοτε ως παράνομη συμπεριφορά.

142. Για την έννοια της κυριαρχικής ικανότητας βλ. Σπ. Ασδραχάς, «Από τη συγκρότηση του αρματολισμού. Ένα ακαρνανικό παράδειγμα» στο *Ελληνική κοινωνία και οικονομία, ιη' και ιθ' αιώνες*, Αθήνα, Ερμής, 1982, σσ. 232-233, 241-245.

Η γενικευμένη αυτή απόδοση του όρου, στο περιβάλλον που ανακαλούν τα ρεμπέτικα τραγούδια, γίνεται ακόμα πιο αβέβαιη καθώς συνδέεται με ιδιόμορφες πρακτικές απόδοσης συμβολικού νοήματος σε κάθε βίαιη πράξη. Στο χώρο αυτό, η αναγωγή στη χρήση της βίας είναι καθοριστική για την απόδοση της ταυτότητας του υποκειμένου.¹⁴³ Η εξοικείωση με τη βία, η ανδροπρεπής συμπεριφορά, είναι χαρακτηριστικά που δεν συντελούν μόνο στην ενδεχόμενη συμβολική ενίσχυση ή αποδυνάμωση της ταυτότητας του υποκειμένου, αλλά συνιστούν πρωτίστως απαραίτητα εφόδια για την προστασία της ζωής.

Για την ερμηνεία όμως και την εκλογίκευση κάθε είδους βίαιης συμπεριφοράς, που πολλές φορές έρχεται και αντιμέτωπη με το νόμο, δεν υπάρχει ένα σταθερό κριτήριο. Όπως και στην περίπτωση μιας παράνομης δραστηριότητας, επικαλούνται κάποιοι πρωταρχικοί και ασαφείς κανόνες για την ερμηνεία της. Οι κανόνες αυτοί, που στη βάση τους συνδέονται με την κατανομή της συμβολικής ισχύος στον εν λόγω χώρο, δεν έχουν ένα σταθερό περιεχόμενο αναφοράς, προσαρμόζονται αποκλειστικά στις απαιτήσεις του ισχυρού, του υποκειμένου που δύναται να επιβληθεί σε μια συναλλαγή και να ορίσει την κατάσταση. Παράλληλα, συσκοτίζουν τόσο τη διαμόρφωση των σχέσεων μεταξύ των υποκειμένων όσο και τον ειδικό χαρακτήρα της βίαιης πράξης σε σχέση με τις απαιτήσεις και τις απαγορεύσεις του ποινικού συστήματος.

Όπως και σε άλλες μορφές δράσης του χώρου, η ερμηνεία της βίας από τα ίδια τα υποκείμενα δε θέτει το ζήτημα της αντιστροφής της κυρίαρχης ερμηνείας για το φαινόμενο. Αυτό που επιδιώκεται είναι η ενίσχυση ενός συστήματος εκλογίκευσης της δράσης, το οποίο

143. Για τη βία και τη διαδικασία κατασκευής της ταυτότητας στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Δ. Τζάκης, «Βία και ανδροπρέπεια στο χώρο των ρεμπετών», *Δοκιμές*, 1(1994), σσ. 81-98 και «Ο κόσμος της μαγκιάς», στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σσ. 33-69.

οργανώνεται στο εσωτερικό του χώρου αυτού και συνδέεται με μια ιδιόμορφη λειτουργία του μηχανισμού απονομής δικαιοσύνης. Στο σύστημα αυτό, συμπεριφορές που ως προς τα εξωτερικά τους γνωρίσματα εμπίπτουν στην κατασταλτική δικαιοδοσία του επίσημου συστήματος απονομής δικαιοσύνης εγγράφονται σε μια διαφορετική προοπτική αξιολόγησης:

Δε θέλανε να μας κάνουνε μήνυση, ούτε εμείς σε αυτούς. Τι δουλειά έχει το δικαστήριο και η αστυνομία στη δουλειά μας.¹⁴⁴

Σ' ένα πρώτο βαθμό, γίνεται εύκολα αντιληπτή η προσπάθεια περιορισμού του φαινομένου στο πλαίσιο ενός ενδοομαδικού συστήματος σχέσεων. Η βία αποτελεί μια κανονικότητα για το υποκείμενο, που εξαντλείται όμως στα όρια του χώρου που την παράγει. Ο χώρος αυτός, που στην ουσία είναι αδύναμος σε σχέση με την εξουσιαστική ισχύ του κατασταλτικού μηχανισμού, θα επιθυμούσε την αυτορύθμιση της συμπεριφοράς του, στο βαθμό που αυτή είναι ποινικοποιήσιμη, αλλά και γιατί η συμπεριφορά αυτή εξυπηρετεί κάποιες ειδικές πρακτικές, κάποιες συμβολικές σκοπιμότητες. Η επιδίωξη αυτή δε θέτει θέμα υπονόμησης της κυρίαρχης ερμηνείας για τη συμπεριφορά του. Συνδέεται όμως με την ανάγκη κατοχύρωσης ενός παράλληλου συστήματος αξιολόγησης, το οποίο θα πηγάζει από τον ίδιο χώρο που το ενσωματώνει στις λειτουργικότητές του και θα υπακούει στις αναγκαιότητες του χώρου αυτού. Το σύστημα αυτό θα καθορίζει με έναν διαφορετικό τρόπο την κανονικότητα ή μη της βίαιης πράξης.

Έτσι, η λειτουργία του συστήματος αξιολόγησης μιας βίαιης συμπεριφοράς συνδέεται με τη συμβολική εκφορά του φαινομένου. Η ερμηνεία μιας βίαιης πράξης είναι αποτέλεσμα συμβολικής διαχείρισης. Η

144. Μ. Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 155.

βία είναι μια καθημερινή πραγματικότητα για τον ανακαλούμενο χώρο: εκδηλώνεται με διάφορους τρόπους, εξυπηρετεί μια πολλαπλή σκοπιμότητα, απευθύνεται σε διαφορετικούς αποδέκτες. Ανεξάρτητα όμως από τις πρακτικές ή τις οικονομικές της διαστάσεις, η καταφυγή σε μια βίαιη πράξη συμβαδίζει με το πρόταγμα της συμβολικής κατοχύρωσης του υποκειμένου, όπως αυτό συγκροτείται για άλλη μια φορά γύρω από το γενικευμένο πρότυπο συμπεριφοράς του μάγκα.

Η βία ενσωματώνεται με διάφορους τρόπους στην καθημερινή δράση του χώρου, ακόμα και στις περιπτώσεις που δεν είναι εμφανής αλλά αποσιωπάται:

Οι μάγκες ήταν σοβαροί. Εγώ ήμουν μάγκας. Δεν επείραζα άνθρωπο. Δεν εκοίταζα να κάνω κανένα κακό. Δεν με ενδιέφερε τι έκανε ο καθένας... Πάντως εμείς οι μάγκες δεν πειράζαμε κανέναν κι ούτε θέλαμε άλλοι να μας πειράζουνε.¹⁴⁵

Όλοι οι μάγκες έτσι ήταν. Δεν πείραζαν ούτε κουνούπι, άμα δεν τους πείραζες. Ποτέ δεν έκαναν νταηλίκια χωρίς λόγο.¹⁴⁶

Σε ένα πρώτο επίπεδο, η αναφορά στη βία διέρχεται από μία κατάσταση επιφανειακής ηρεμίας: όλα κινούνται γύρω από μια ευμετάβλητη προθετικότητα, ικανή να προσαρμοστεί στις ανάγκες της στιγμής. Η απουσία της βίας φαίνεται να συντηρεί μια κατάσταση ομαλότητας, έτοιμη όμως κάθε στιγμή να εκραγεί. Στην επιφανειακή αυτή ηρεμία η βία εξωβελίζεται ως πρακτική, καθώς οι συμπεριφορές ρυθμίζονται ειρηνικά με βάση τη συμβολική τους βαρύτητα.

Η αναφορά όμως στη βία δεν παραλείπεται, παρ' όλο που η βία δε μπορεί να αποδοθεί λεκτικά ως κανονικότητα («ήσυχος στην κοινωνία»). Η

145. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 122.

146. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 87.

πρωταρχική κατάσταση εμφάνισης του τύπου του μάγκα είναι η ηρεμία, η νηφαλιότητα. Οι προϋποθέσεις αυτές σκιαγραφούν έναν επιβλητικό και μεγαλοπρεπή χαρακτήρα, ικανό να επιβληθεί στις συναλλαγές του με την βαρύτητα της προσωπικότητας του. Στην κατάσταση αυτή, όλα ρυθμίζονται με βάση κάποια θεσμισμένη απόδοση ισχύος σε ένα χώρο, στον οποίο η βία δεν έχει καμιά θέση ως πρακτική.

Η επίκληση όμως της βίας προϋποθέτει αυτό το στάδιο της νηφαλιότητας, καθώς σηματοδοτεί το πέρασμα από μια κατάσταση ισορροπίας σε μια άλλη κατάσταση αναταραχής, για να οδηγήσει και πάλι στην αρχική εξισορρόπηση. Η επαναφορά στην τάξη, σε αυτό που κάθε φορά προσλαμβάνεται ως κανονικότητα, κινητοποιεί τους μηχανισμούς παρέμβασης στην εκτροπή, κατοχυρώνει τη βία ως πρακτική για το υποκείμενο που θεωρεί πως η εκτροπή συνδέεται με την καταπάτηση της προσωπικής του επιθυμίας. Έτσι, το στάδιο αυτό της πρωταρχικής ηρεμίας, της ομαλότητας, δεν είναι παρά μια εκλογικευμένη πρακτική για να εισάγει το υποκείμενο στο λόγο του τη βία ως κανονικότητα, να αποποιηθεί δηλαδή την αιτιότητα μιας πράξης στην οποία καταφεύγει αποκλειστικά από δικούς του χειρισμούς.

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

Μαχαίρια κρατούσανε πάντα. Είχανε στη μέση τους ένα μικρό μαχαίρι, ένα λεπιδάκι, ένα σουγιά, ένα κατσαβίδι. Δηλαδή δεν ήτανε άνθρωποι να μαλώνουνε. Μαλώνανε, αλλά μόνο όταν τους πείραζες.¹⁴⁷

147. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 123.

Οπλοφορούσα πάντα, είχα δυό πιστόλια γεμάτα, γιατί είπαμε, ότι πάντα, κάθε στιγμή, η ζωή σου κρεμόταν από μια τρίχα, υπήρχε φόβος να σε φάνε σε ένα λεπτό.¹⁴⁸

Αν δεν ήμουν και λίγο άγριος, μπορεί να γινόντουσαν κάθε μέρα φασαρίες στο μαγαζί, λόγω του κόσμου που ερχόταν.¹⁴⁹

Στον άξονα αυτό, η βία δομείται ως προληπτική πρακτική, μια πρακτική που έρχεται σε αντίφαση με το προηγούμενο στάδιο της φαινομενικής ηρεμίας. Η βία είναι μια αναγκαιότητα: αρχικά για την επιβίωση του ατόμου σ' ένα χώρο συμπεριφορών όπου η βία χρησιμοποιείται ως καθημερινή γλώσσα και επιπλέον για τη συμβολική κατοχύρωση του υποκειμένου που δύναται να τη χρησιμοποιεί.

Ο μύθος του ήσυχου μάγκα, που δεν πειράζει και δεν θέλει να τον πειράζουν, είναι μια αναφορά χωρίς σταθερό περιεχόμενο, ένα εξιδανικευμένο σχήμα, ένα πρωταρχικό σημαίνον οργάνωσης των συμπεριφορών που προσαρμόζεται στις εκάστοτε συνθήκες της εκφοράς του. Αυτός ο τύπος της προσωπικότητας που σκιαγραφούν οι αφηγήσεις του χώρου δεν αποποιείται ποτέ τη βία. Τη χρησιμοποιεί ως μέσο, ως αυτονόητη παραδοχή, ως λανθάνον περιεχόμενο ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες που επιδιώκει να κρατηθεί μακριά από αυτήν.

Έτσι, η σύνδεση της βίας με τη συγκρότηση της συμβολικής ταυτότητας του μάγκα την ανάγει πέρα από την πρακτική της διάσταση, σε ένα καθαρά συμβολικό αγαθό, το οποίο επιτελεί μια πολλαπλή λειτουργικότητα.

Μια τέτοια λειτουργία της βίαιης συμπεριφοράς είναι η απάντηση στην πρόκληση:

148. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 92.

149. *Αυτόθι*, σ. 138.

Ήσυχος στην κοινωνία, δεν επείραζε κανέναν αλλά ούτε ήθελε να τότε πειράζουν. Κουτσαβάκης. Υπήρχαν πειράγματα που μερικές φορές καταλήγαν και σε σφάξιμο. Πχ. τον πείραζες τον κουτσαβάκη, δεν τον ήξερες να πούμε και του 'λεγες, ρε δεν ντρέπεσαι, ρε δεν κάνεις παρά πέρα, τον έβριζες δηλαδή ασκόπως. Δε σήκωνε στον κουτσαβάκη. Θα σαλτάραινε απάνω σου και θα σου 'βαζε χέρι. Θα σε χτύπαγε με μαχαίρι, είτε και άλλως πάλι να σε σκότωνε. Δεν ήτανε παράδοξο.¹⁵⁰

Το πρότυπο του μάγκα, ως εξιδανικευμένο μοντέλο δράσης, αποδίδει ένα μεγαλοπρεπή χαρακτήρα που δεν επιδιώκει ποτέ τη βία («ήσυχος στην κοινωνία»). Η βία ως πρακική, ως αναγκαία συμπεριφορά, επιστρατεύεται, σύμφωνα με τις συμβολικές ανάγκες του χώρου, μόνο στις περιπτώσεις εκείνες όπου απαιτείται μια αντίδραση σ' ένα εξωτερικό ερέθισμα. Η απάντηση στην πρόκληση, η ενεργοποίηση της κατάστασης ετοιμότητας που προηγείται της εκδήλωσής του ερεθίσματος, δεν περιορίζεται μόνο στις συμβολικές αντιπαλότητες του χώρου. Η αναγκαιότητά της την ανάγει σε καθολική συμπεριφορά, που μπορεί να απευθύνεται και στους φορείς της εξουσίας:

Μας σταματάει ξαφνικά στο δρόμο ένας αστυφύλακας και μας ρωτάει, «για που πάτε παιδιά, Αυτό που κρατάς εσύ τί είναι» λέει σ' εμένα. Του λέω «μπουζούκυ» χωρίς όμως να το προσέξω, έχει πλησιάσει κοντά και δίνει μια κλωτσιά, όπως το βαστάω και μου το σπάει. «Γιατι, του λέω, κύριε Πόλισμαν το έσπασες» «Δεν ξέρεις, μου λέει, ότι το όργανο αυτό είναι χασικλίδικο, Πήγαινε, φύγε, λέει, για να μην σας πάω όλους μέσα». Το αποτέλεσμα το λέω τώρα, Τον έσπασα στο ξύλο μέχρι του θανατά, τον έστειλα για καιρό στο νοσοκομείο, εγώ δικάστηκα, την πλήρωσα άσχημα και άστα...

150. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 123.

Ευτυχώς η ζημιά ήταν μικρή και το πήγα στον Κυριάκο Λαζαρίδη και το ξανάφτιαξε.¹⁵¹

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

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

Αποφάσισα, να μπώ κι εγώ στον κύκλο της μαγκιάς. Ήμουνα πολύ μικρός. Έπρεπε όμως να κάνω σεφτέ, δηλαδή να μαλώσω με έναν καλό μάγκα για να κάνω κι εγώ όνομα, να ακουστώ στο μαγκόκοσμο. Άμα ο μάγκας που θα του την έβγαينا είχε όνομα στην πιάτσα, θα κάνα κι εγώ... Εγώ, είπα, πήγα να πειράξω το Σκριβάνο για σεφτέ, για να ακουστεί το όνομά μου ότι μπήκα στη μαγκιά, για βάπτισμα... Ο Σκριβάνος είχε προϋπηρεσία στη μαγκιά, γεμάτη δάφνες και κατορθώματα θρυλικά, που, μόνο που τ' άκουγες, νόμιζες ότι είναι παραμύθια... Και με τον Σκριβάνο τα 'βαλα πρώτα κι έκανα σεφτέ.

151. Μ. Γενίσαρης, στο Κ.Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 137.

Πήγα στο μαγαζί του, γυρεύοντας για καβγά. Τον προκάλεσα, αλλά ήταν ξύπνιος άντρας και γίναμε φίλοι αμέσως.¹⁵²

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η βία καθιερώνεται ως πρακτική ανεξάρτητα από την έκβασή της. Για την ουσιαστική ένταξη σε ένα χώρο συμβολικών συσχετισμών, η πρόκληση ξεκινά αυτή τη φορά όχι από τον άλλο, τον εσωτερικό ή εξωτερικό, σύμφωνα με τις συμβολικές κατηγοριοποιήσεις του χώρου, αντίπαλο, αλλά από τον ίδιο το φορέα της δράσης. Το υποκείμενο τώρα σκόπιμα, με δική του δηλαδή πρόθεση, επιδιώκει μια κατάσταση βίας αποσκοπώντας στην αναγνώρισή του στο συμβολικό αυτό χώρο. Η αποτελεσματικότητα της βίαιης συμπεριφοράς, στο βαθμό που αποβλέπει στη συμβολική κατοχύρωση του υποκειμένου, εξαρτάται βέβαια από το μέγεθος της συμβολικής αξίας του αντιπάλου.

Έτσι, αφού επιτευχθεί το συμβολικό αυτό αποτέλεσμα, η επίκληση της βίας συνεχίζει να υφίσταται ως πρακτική για τη διατήρηση αυτή τη φορά της διαμορφωμένης ισορροπίας:

Μόλις λοιπόν έκανα όνομα στη μαγκιά, έπρεπε να είμαι πάντα έτοιμος να κρατήσω το όνομα που είχα. Οπλοφορούσα πάντα.¹⁵³

Και σ' αυτή την περίπτωση, η εμμονή στη βία εμφανίζεται ως αναγκαία και αναπόφευκτη προϋπόθεση που συνδέεται με την προστασία του κερκτημένου, τη διασφάλιση της ιεραρχίας, την εδραίωση της ταυτότητας ενός υποκειμένου σε ένα χώρο όπου η ικανότητα προσφυγής στη βία αναγνωρίζεται ως προτέρημα.

Στη διάσταση όμως αυτή δεν πρέπει να παραβλέπεται το γεγονός πως η συμβολική επιβολή και η κυριαρχία στο χώρο μέσω της βίας δεν

152. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ. 87, 88, 91.

153. *Αυτόθι*, σ. 92.

αποσυνδέεται πάντα από την υπεράσπιση μιας οικονομικής δραστηριότητας. Πολλές φορές, οι επιλογές υλικής διαβίωσης στον ανακαλούμενο χώρο, καθώς κινούνται μεταξύ νομιμότητας και παρανομίας, δεν μπορούν να κατοχυρωθούν με μέσα που εμπίπτουν πάντα στα όρια της νομιμότητας. Οι φορείς της δράσης, όταν βλέπουν να απειλούνται ως οικονομικά δρώντα υποκείμενα, καθώς δεν μπορούν να προστατεύσουν την δραστηριότητά τους με κοινά παραδεκτά μέσα, είναι αναγκασμένοι να υιοθετούν τη βία ως αναγκαία προϋπόθεση οικονομικής επιβίωσης:

Είπαμε, ο Αντωνίτσης την έφερνε και πούλαγε στη φυλακή από σκόνη μέχρι μαύρο - ότι ήθελε. Κι έκανε κι άλλα, και από όλους τους κατάδικους τα 'παιρνε. Πονηρόμουτρο. Δωδεκάδα... Έβγαινε, φορτωνότανε, και άρχιζε τα δικά του μέσα στη φυλακή. Ρουφιανόπουστας. Ο Σακαφλιάς τέτοια δεν σήκωνε, δηλαδή νταβατζιλίκια και βάλε. Κι ήθελε να πάρει όλη τη δουλειά από τα χέρια του Αντωνίτση, κι ανοίζανε προηγούμενα.¹⁵⁴

Η οικονομική δραστηριότητα και η συμβολική της διαχείριση εμπλέκονται με τέτοιο τρόπο ώστε συνιστούν μια αδιάσπαστη ενότητα. Σε ένα περιβάλλον ερμηνείας των συμπεριφορών, στο οποίο, πολλές φορές, ο εμπρόθετος εγκλεισμός ή η αφήγηση του εγκλεισμού συνιστούν κριτήρια καταξίωσης και αναγνώρισης, ο έλεγχος των συμπεριφορών στο χώρο αυτό είναι γεγονός καθοριστικής σημασίας για τη συμβολική κατοχύρωση των υποκειμένων. Αυτός που δύναται να επιβάλλεται στον υποχρεωτικό μικρόκοσμο των φυλακών, στο χώρο της αναγκαστικής συνύπαρξης υποκειμένων, τα οποία ενδέχεται να συνδέονται και με τις ίδιες συμβολικές παραδοχές, μπορεί να απολαμβάνει τα συμβολικά προνόμια της πράξης του ακόμα και έξω από τη φυλακή. Η επιβολή του προϋποθέτει την υπέρβαση

154. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 89.

όλων αυτών που αμφισβητούν τη δύναμή του, αλλά και την ικανότητα να διαχειρίζεται κατάλληλα ή να εξασφαλίζει την ανοχή των επίσημων κατασταλτικών οργάνων του χώρου.

Στη βάση αυτή, μπορεί να ενεργοποιηθεί μια οικονομική δραστηριοποίηση που πέρα από τη συμβολική επιβεβαίωση του υποκειμένου που εμπλέκεται σε αυτή αποτελεί και πηγή άμεσου οικονομικού κέρδους. Η σπουδαιότητα του οικονομικού αυτού σχεδιασμού γίνεται ακόμα πιο εμφανής αν αναλογιστούμε πως το περιοριστικό περιβάλλον της νομικής διαχείρισης των φυλακών δεν είναι δυνατό να επιτρέψει καμιά νόμιμη δραστηριότητα απόδοσης κέρδους μέσα στα όριά του, παρά μόνο αυτές που υπερβαίνουν τα όρια της νομιμότητας και κινούνται βέβαια κάτω από την επίβλεψή του. Για την επίτευξη του συγκεκριμένου αποτελέσματος, για την κατοχύρωση της συμβολικής κυριαρχίας αλλά και την εξασφάλιση της οικονομικής διαβίωσης στον εν λόγω χώρο, τα μόνα διαθέσιμα μέσα δεν είναι άλλα από τη σωματική δύναμη και τα όπλα. Αυτός που δύναται να τα χρησιμοποιεί με τον κατάλληλο τρόπο είναι και αυτός που θα μπορέσει να επιβιώσει αλλά και να εξασφαλίσει τη συνέχεια της πράξης του.

Η επικέντρωση σε τέτοιου τύπου μηχανισμούς διαφοροποίησης δεν περιορίζεται στην επιβίωση μέσα στο χώρο της φυλακής αλλά είναι χαρακτηριστικό του ευρύτερου περιβάλλοντος που ανακαλούν οι αφηγήσεις¹⁵⁵. Η σωματική δύναμη, η αντρική ρώμη, τα υπέρμετρα

155. Στο έργο του Δ. Αρχιγένη *Οι νταήδες της Σμύρνης* που αναφέρεται σε ατομικές ιστορίες και αναπλάσεις σχετικών μορφών δράσης στη Σμύρνη την τριακονταετία πριν το 1922, μπορούμε να βρούμε συμπεριφορές και τελετουργικά κινήσεων παρόμοια με αυτά που ανακαλούνται στα ρεμπέτικα τραγούδια. Ο συγγραφέας αναφέρει τη διάκριση ανάμεσα στους αληθινούς νταήδες (*κυμπαρονταήδες-αρχοντονατήδες, μορτονταήδες-αλανιαρονταήδες*) και τους ψεύτικους νταήδες ή κουτσαβάκια (*γιαλανταήδες-ψευτονατήδες, καμπανταήδες-ευτελείς νταήδες*). Οι νταήδες αυτοί ασκούσαν διάφορα επαγγέλματα: « πλεβολάρηδοι, χασάπηδοι,

σωματικά προσόντα είναι οι κατεξοχήν αρετές του αντρικού φύλου, του οποίου η κυριαρχική ικανότητα αναγνωρίζεται σε έναν καθαρά αντροκρατούμενο χώρο:

Ο Κεφάλας ο Κώτσος, μάγκας με τα όλα του αυτός, δεν καθάριζε ποτέ με τίποτε άλλο εκτός από τα χέρια του. Πριν τα βάλεις μαζί του, έπρεπε να περάσεις να μεταλάβεις από καμιά εκκλησιά. Άφησε εποχή αυτός. Μπαμπέσικα τον έφαγαν στου Καραϊσκάκη, το 1933. Κάτι από αυτούς που είπα, τους αποφάγια μάγκες, που ζήλευαν τον Κεφάλα, γιατί τους καρπάζωνε κάθε μέρα, έβαλαν έναν πορδόμαγκα, ένα χάλια της κακιάς ώρας, κι όπως πέρναγε, του 'ριξε από πίσω και τον άνοιξε στη μέση. Στην αγορά ήμουνα, όταν έγινε ο φόνος, λίγο πιο κάτω, έτρεξα και είδα τον Κώτσο πεσμένο κάτω. ήταν τόσο πολύ παλικάρι, που ανοιγμένος στη μέση και ανάπνεε. Μετά από λίγο πέθανε.¹⁵⁶

ψαράδες, μπαρμπέρηδοι, καφενετζήδες, τραμπουξήδες, κατσηρματζήδες, αγαπητικοί».

Παράλληλα, ακολουθούσαν έναν συγκεκριμένο ενδυματολογικό κώδικα, ανάλογα με την εργασία και τον τόπο καταγωγής τους: *βράκες*, κυρίως για τους ψαράδες και τους νησιώτες που συνοδεύονταν από *γιλέκο* και *σιλικι* κοντό, *πατατούκα* για το χειμώνα, *τουζλούκια* (γκέτες), *γόβες* μαύρες με χοντρή μύτη, *πουκάμισο* χωρίς γιακά, *ζωνάρι* σφιχτό στη μέση, *φέσι* κόκκινο και *καμπανί* (μαντήλι) κιτρινολαδί. Από την άλλη, τα φράγκικα για τους κουτσαβάκηδες που «επιμέναν στην παλιά μόδα»: *παντελόνι τζογέ*, *τζιλές*, *σακάκι* (ριχτό στην πλάτη ή στον ώμο), *πουκάμισο* άσπρο καλοπλυμένο, *ζωνάρι*, *μαντήλι* κρεμ μεταξωτό, *κομπολόι*, *μποτίνες* μαύρες μυτερές με τακούνι «Λουί Κενζ», *καπέλο*, *κασκέτο* ή *ρεμπούμπλικα*. Επιπλέον, τα παρατσούκλια ήταν απαραίτητα για την απόδοση της ταυτότητας αλλά και της επικοινωνίας μεταξύ τους.

Βλ. Δ. Αρχιγένης, *Λαογραφικά, Α, Οι Νταήδες της Σμύρνης*, Αθήνα, 1977, σσ. 15-27.

156. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία, ό.π.*, σ. 86.

Η αξιολόγηση της συμπεριφοράς επιτελείται για άλλη μια φορά με τη χρήση περιστασιακών και αυθαίρετων μοντέλων ερμηνείας. Μέσω της ταυτότητας του μάγκα αποδίδεται το πρότυπο μιας ικανής προσωπικότητας, η οποία ταυτίζεται με το δυνατό άντρα. Στον άξονα αυτό, οργανώνεται ένα κριτήριο ταξινόμησης της συμπεριφοράς που εκφράζεται μέσα από τη συμβολική αντίθεση *σωματική ικανότητα - σωματική αδυναμία* και οργανώνει την ιεραχία στο χώρο. Σύμφωνα με το μοντέλο αυτό, ο μάγκας συνδέεται πάντα με υπέρμετρα σωματικά χαρίσματα, απαραίτητη προϋπόθεση για την απάντηση σε μια βίαιη πρόκληση.

Το ίδιο βέβαια ενισχυτικά για τη σκιαγράφηση της προσωπικότητας μπορεί να λειτουργήσει και η εξοικείωση του υποκειμένου με τη χρήση των όπλων¹⁵⁷. Η οπλοφορία όμως και γενικότερα η χρήση των όπλων, ενώ σε άλλες περιπτώσεις εκθειάζεται ως πρακτική, στο συγκεκριμένο σημείο προσλαμβάνεται ως απαξία, ως η μόνη ικανή κατάσταση να υπερσκελίσει τη σωματική δύναμη ως αρετή. Έτσι, για άλλη μια φορά επικαλείται το αφηγηματικό μοντέλο του ήρωα, της ικανής προσωπικότητας που ο αντίπαλος δεν μπορεί με κανένα άλλο τρόπο να περιορίσει τη δράση του, παρά μόνο με το δόλιο θάνατο. Ακόμα και τη στιγμή του θανάτου, η αφήγηση συνεχίζει να εκθειάζει το μεγαλοπρεπές της προσωπικότητας του

157. Είναι χαρακτηριστική η αναφορά για τους κουτσαβάκηδες στη Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια του Πυρσού το 1933 (σε ένα άρθρο που υπακούει βέβαια σε συγκεκριμένες σκοπιμότητες): «Είχον δε και άλλην συνήθειαν οι κουτσαβάκηδες. Καθήμενοι εις τα καφενεία ή τα ταβερνεία της συνοικίας των εξήγον την μάχαιράν των, μίαν από τας πολλές, και την ενεπήγγυον καθέτως επί της τραπέζης, παρά την απαστράπτουσαν δε αυτής λεπίδα έπινον τον καφέ των ή την ρετσίνα των. Τούτο απετέλει πρόκλησιν κατά παντός εχθρού ή απλώς διερχομένου, όστις εάν δεν εχαιρέτα μετά σεβασμού τον ιδιοκτήτην και την μάχαιράν του έπρεπε να εξευτελισθή». Αναφορά στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Γράμματα, 1980, σ. 16.

υποκειμένου με τη χρήση ενός άλλου παραδοσιακού μοντέλου αφήγησης, της ψυχής που δεν εγκαταλείπει το σώμα.

Η βία που διέρχεται από τη χρήση των όπλων συνδέεται με μια διφορούμενη σημασιοδότηση. Ανάλογα με τη σκοπιμότητα του υποκειμένου που ενεργεί, όπως και αυτού που αφηγείται μία βίαιη πράξη, συστήνεται ένας αόριστος κανόνας που διευθετεί τις πιθανές περιοχές εμφάνισης του επιτρεπτού ή μη.

Σε ένα πρώτο βαθμό, η χρήση των όπλων αποτελεί μια πρακτική επίδειξης¹⁵⁸. Αυτός που οπλοφορεί επιδιώκει τη διαμόρφωση μιας

158. Βλ. και Δ. Αρχιγένης, *Οι Νταήδες της Σμύρνης*. Η βία, η επίδειξη και η χρήση των όπλων είναι μια καθιερωμένη πρακτική για τους νταήδες της Σμύρνης: «Οι νταήδες είχανε απάνω τως κρυμένα μπιστόγια και κάμες, τα δίκωπα αυτά μαχαίρια μέσα σε φεκάρια (θηκάρια) που αυτά ήτανε ασημένια και πλουμιστά. Οι κάμες τως είχανε λογιώ λογιώ μανίκια. Από λαγοπόδαρο με μπόλικο μαλλί, από κέρατο, φιλντισι (ελεφαντόδοντο), σι'ντέφι (μάργαρο) κα. Οι ζωναράδες ηκρύβανε την κάμα τως φεκαρισμένη μέσ' στο παχύ ζωνάρι. Εκείνοι όμως που δεν ηκαταδεχού'ντοστε να φορούνε ζωνάρι, τηνέ κρεμονούσανε φεκαρισμένη αποπίσ' από ζερβί πέτο του σακακιού, χωρίς να φαίν'ται. Κι άμαν ήπρεπε να τήνε χρειαστούνε, τότες ηχώνανε το δεξί τως χέρι οπίσ' από πέτο, τηνέ ξεφεκαρίζανε, κ' ευτύς τηνέ πετούσανε όζω. Ηλάχαινε όμως φορά, που, χωρίς να τηνέ σύρουνε όζω, ηθέλανε ωστόσο να τήνε δείξουνε στον άλλονε με τρόπο για φοβέρα. Ήτανε ένα σκέρτσος που το συνηθίζανε οι μορτο'νταήδες. Και να πως: Ένας μορτο'νταής, άμαν ή'μπαινε στον καφενέ κ' ήβλεπε κανένανε ψευτο'νταή που τονέ 'χε άχι να τότε φοβερήσει, ηπάαινε κ' ηκαθού'ντανε σε μια διπλανή καρέγλα. Δε του 'πιανε τα λόγια, παρά ήβαζ' το 'να γόνατο πάνω στ' άλλο κ' ήκανε πως ήσκυβε τάχατις να δέση τα κορδόνια του παπουτσιού του. Με το σκύψιμο λοιπόν, ήάνοιε ο'μπροστά του το αξεκού'μπωτο σακάκι κ' ηφαινού'ντανε το γυαλιστό ασημί φεκάρι με την κάμα μέσα, που μόλις το αντιληβού'ντανε καπνός. Γιατίς ήξερε, πως ένας τέτοιος ρεκλαματζής μουρμούρης, αφορμή ηγύρευε για να μπήξει στη σάρκα του αλλουνού την κάμα του, που αυτή ήκοβε κ' απτσί δυό μεριές. Όσο για τα μπιστόγια τως, αυτά ήτανε λιβόρβερα και μπιστόλες ρούσικες. Και, καμμία φορά, α'ντίς για κουρσούμι (μολυβένια σφαίρα) ηβάζανε μέσα καρφιά. Κι' άμαν ηφοβερίζανε οι μουρμούρηδοι κανένανε, του λέανε: "Θα σου αδειάσω το

συγκεκριμένης εικόνας για τον εαυτό του και κυρίως την αποδοχή του από τους άλλους μέσω της εικόνας αυτής. Τα όπλα προσφέρουν δύναμη στον κάτοχό τους.¹⁵⁹ Και το περιβάλλον αυτό, πλήρως εξοικειωμένο με αυτή την παραδοχή, τη στιγμή που δεν μπορεί ή δεν επιθυμεί να διευθετήσει τις διαφορές του με νόμιμες διαδικασίες, φαίνεται να προσλαμβάνει αυτή την τοποθέτηση ως αυτονόητο κανόνα. Τα όρια όμως καθώς και οι δυνατότητες ερμηνείας αυτού του κανόνα δεν υπακούουν σε μια σταθερή αξιολόγηση της συμπεριφοράς αλλά προσαρμόζονται στην προθετικότητα του ισχυρού. Έτσι, ενώ η οπλοφορία προσλαμβάνεται στο χώρο ως βασική προϋπόθεση επιβίωσης αλλά κυρίως ως μέσο καταξίωσης, δεν ορίζει πάντα μια αξία, δεν είναι ικανή από μόνη της, ως πρακτική, να κατοχυρώσει τη συμβολική ακεραιότητα ενός υποκειμένου:

Βρε μάγκα, το μαχαίρι σου
για να το κουσουμάρεις
πρέπει να έχεις την ψυχή - φιγουρατζή!
καρδιά για να το βγάλεις.

Σε μένα δεν περναν αυτά
και κρύψε το σπαθί σου,
γιατί μαστούρης θα γενώ - φιγουρατζή!
Και θάρθω στο τσαρδί σου.

Αλλού να πας, φιγουρατζή
να κάνεις τη φιγούρα
γιατί κι εγώ φουμάρησα - φιγουρατζή
Κι έχω τρελή μαστούρα.

Στό'πα να κάτσεις φρόνιμα,
γιατί θα σε τσακίσω,
θάρθω με το κουμπούρι μου - φιγουρατζή!

μπιστόλι στον αφαλό, με καρφιά που 'χει μέσα σου, να βερεμιάσεις" (να χτικιάσεις).

Δ. Αρχιγένης, *Οι Νταήδες στη Σύγχρονη*, ό.π., σσ. 20-21.

¹⁵⁹. Βλ. Γ. Κουρή, «Οι ένοπλοι στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Δοκίμης*, 3(1995), σσ. 51-78, για τις διαστάσεις και τις διαφοροποιήσεις της οπλοφορίας στα έργα του θεάτρου σκιών.

Η απόδοση της εικόνας του υποκειμένου που οπλοφορεί είναι μια πρωταρχική λεκτική αναγκαιότητα. Οι διαφορές του χώρου επιλύονται πολύ συχνά με τη διαμεσολάβηση των όπλων. Η χρήση όμως του όπλου, ως πρακτική, δεν προσλαμβάνεται ως κανονικότητα σε όλες τις περιπτώσεις. Σε αντίθεση με τη σωματική δύναμη, που θεωρείται μια έμφυτη ιδιότητα, η χρήση του όπλου συνιστά μια επίκτητη δεξιότητα. Για να δικαιολογήσει και να αναγνωρίσει ο χώρος τη δεξιότητα αυτή σε ένα υποκείμενο, ο φορέας της δράσης είναι υποχρεωμένος να εξασφαλίσει, για τις συμβολικές ερμηνείες του χώρου, μια ομοιόμορφη σύνδεση μεταξύ της δεξιότητας και της συμπεριφοράς του εν γένει. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ένας εξορθολογισμός της δράσης, καθώς η ερμηνεία της προσαρμόζεται στις περιστασιακές συνθήκες εκφοράς του λόγου γι' αυτή. Ενώ υπάρχει ένας σταθερός σημασιοδοτικός μηχανισμός ερμηνείας της πράξης, που παρουσιάζει τη συγκεκριμένη βίαιη συμπεριφορά ως αξία ή απαξία, τα κριτήρια της ερμηνείας δεν αποτελούν παρά μια ταυτολογία: «πρέπει να έχεις την ψυχή καρδιά για να το βγάλεις».

Η βία λοιπόν που διέρχεται από τη χρήση των όπλων, ως επίκτητη δεξιότητα η οποία διαφέρει από την «έμφυτη» σωματική ικανότητα ενός υποκειμένου, δε γίνεται αποδεκτή από το χώρο σε όλες τις μορφές εμφάνισής της. Αν και εκθειάζεται ως αξία, αφού η εξοικείωση με τα όπλα θεωρείται απαραίτητο προσόν για το συμβολικό πρότυπο του μάγκα, η θετική ή η αρνητική της αξιολόγηση συνδυάζεται με τις προϋποθέσεις που εκδηλώνεται.

Παράλληλα, μπορούμε να διαπιστώσουμε πως η χρήση των όπλων δε συνδέεται αναγκαστικά με το φόνο ή γενικότερα με την πρόκληση σωματικής βλάβης. Λειτουργεί, πρωτίστως, ως πρακτική επίδειξης, ως μια

160.Αν. Δελιάς, *Κουνταβάκι*, στο δίσκο *Ανέστης Δελιάς 1912-1942*, Lyra 4642.

δυνατότητα του υποκειμένου η οποία ενεργοποιείται όταν το απαιτούν οι συνθήκες:

—Σαν είσαι μάγκας και νταής
και θέλεις να με πάρεις
πρέπει κουμπούρι και σπαθί
μάγκα να κουσουμάρεις.

—Εγώ' μαι μάγκας και νταής
και θα' ρθω να σε πάρω
ξέρεις για σένα επάλεψα
εφτά φορές το Χάρο.¹⁶¹

Ο μηχανισμός αυτός συγκρότησης της ταυτότητας του υποκειμένου, που συνδέεται και με τη διατήρηση της συμβολικής ισορροπίας του χώρου, στηρίζεται σε μια υπερβατική βάση. Η βία εισάγεται ως αναγκαιότητα, ως υπερβατική εκλογίκευση, ως μεταφυσικός θεσμός, θεσμοθετημένος σε μια εξωυποκειμενική δέσμευση που υπερβαίνει κάθε επιμέρους υποκειμενική επιδίωξη. Σύμφωνα με τους εκλογικευτικούς μηχανισμούς του χώρου, το υποκείμενο ακολουθεί τις επιταγές των άτυπων κανόνων, των άγραφων νόμων που επιβάλλουν τη χρήση των όπλων και όχι αναγκαστικά τη δική του προθετικότητα. Η βία, ως ρυθμιστικός κανόνας της συμπεριφοράς, είναι συνώνυμη πρακτική της μαγκιάς:

Και να ξέρεις ότι ο Στρίγκλας ήτανε φίλος μου, παλιός και καλός φίλος μου. Αυτά όμως στη μαγκιά δεν παίζουνε ρόλο. Παρεξηγηθήκαμε κι έπρεπε να καθαρίσουμε τους λογαριασμούς. Και καθαρίσαμε, άσχετα ποιος σχόλασε από τους δυο.¹⁶²

Το υποκείμενο, προκειμένου να αποποιηθεί την ευθύνη του φόνου, επικαλείται αυτή την υπερβατική αρχή, που ορίζεται στο πλαίσιο

161. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ.139.

εμφάνισης της σημασίας του μάγκα ως συμβολική κατηγορία της δράσης, βάσει της οποίας δημιουργεί ένα θετικό αξιολογικό κριτήριο για τη συμπεριφορά του. Στη βάση αυτή, ο φόνος δεν είναι φόνος: είναι ενδεχομένως η απάντηση στην πρόκληση, είναι μια κίνηση προστασίας της ταυτότητάς του υποκειμένου, είναι ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών, η επαναφορά στην τάξη, αλλά όχι η αφαίρεση της ζωής κάποιου άλλου, μια πράξη που προσλαμβάνεται σαφώς ως απαξία. Η βία, σ' αυτή την προοπτική, δεν αποτελεί παρά ένα αναγκαστικό μέσο που υπερβαίνει τις προσωπικές διαστάσεις της εφαρμογής του και αντλεί την αναγκαιότητά του από την τήρηση ενός άτυπου τελετουργικού. Οι διαπροσωπικές διαφορές και η βίαιη διευθέτησή τους θεμελιώνονται στο υπερβατικό αυτό σύστημα αξιολόγησης, στη διαφύλαξη του τελετουργικού, της άτυπης κανονιστικής αρχής, όπου ο καθένας φέρεται σύμφωνα με την παγιοποιημένη διάσταση του ρόλου του:

Άλλη μια βραδιά, ένας άλλος -μεγάλο μούτρο και αυτός- μπαίνει στο μαγαζί, πίνει, χορεύει, και πως ξεγελιέται και σπάει ένα ποτήρι. Το σπάσιμο τότε ήταν προσβολή για όλους. Πάει κοντά ένα γκαρσόνι γίγαντας και τον ρωτάει αν το πέταξε ή αν του έπεσε. Αυτός του λέει, Δεν θα σου δώσω το λόγο. Σηκώνεται ο Μπουχός (που, είπα, ήταν ένας από τους μπράβους του μαγαζιού) και του λέει, ρε το 'σπασες ή σου 'πεσε, γιατί αν το 'σπασες θα πληρώσεις 500 δρχ. αν σου πεσε δεν θα πληρώσεις ούτε φράγκο. Αυτός (ο πελάτης δηλαδή) το θεώρησε προσβολή, γιατί μέσα στο μαγαζί ήταν γυναίκες από οίκους ανοχής, ήταν φίλοι του, γνωστοί του, άλλοι μάγκες, και επειδή έκανε και αυτός λίγο τον νταή (ήτανε και μούτρο είπαμε) του λέει του Μποχού, το σπασα γιατί έτσι γούσταρα. Ε, ρε, μανούλα μου, ποιος είδε Θεό και δε φοβήθηκε. Μέχρι να το πει ο άνθρωπος, είχε φάει 30 ξυλιές με ρόπαλα. Τον αρπάζει το γκαρσόνι στο τέλος και τον πετάει

162. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 94.

σε ένα χαντάκι έξω από το μαγαζί. Βγήκαμε και εμείς έξω και τον είδαμε ακίνητο νομίζαμε ότι πέθανε. Μας λέει ο Βλάχος, το αφεντικό, Άντε τώρα στη δουλειά σας. Πήγαμε μέσα σαν να μην έτρεχε τίποτα... Μετά από λίγο, ξαναμπαίνει αυτός, με τα αίματα, κι άρχισε να βρίζει. Τον ξαναδείρανε και τον ρίζανε πάλι στο χαντάκι. Ήταν κι αυτός σκληρό καρύδι, μούτρο μεγάλο και δεν έπαιρνε χαμπάρι όλους αυτούς που τον κοπανάγανε. Τρεις φορές έγινε αυτό και την τελευταία φορά, που είχε φύγει και ο κόσμος, τα φτιάξανε, τον βάλανε μέσα, τον καθαρίσανε από τα αίματα, του φτιάξανε καφεδάκι κι έφυγε σαν να μην έτρεχε τίποτα. Άλλος, με τέτοιο ξύλο, θα πέθαινε στα σίγουρα από την πρώτη φορά. Αυτός τρεις φορές τον κοπανίσανε (είχανε πέσει όμως όλοι απάνω του με τα ρόπαλα) και τρεις φορές ξαναμπήκε μέσα, να λάβει το λόγο. Αυτός ο άνθρωπος, λοιπόν, που έφαγε αυτό το ξύλο μα το 'λεγε η καρδιά του, ήταν ο Νίκος ο Μάθεσης, αυτός που τον λέμε Τρελάκια.¹⁶³

Η επίκληση του υπερβατικού αυτού κανόνα για την εκλογίκευση μιας βίαιης πράξης καθίσταται πιο εμφανής στις περιπτώσεις εκείνες όπου η βίαιη συμπεριφορά δεν αποβλέπει στο φόνο. Η αφήγηση των πράξεων που ανακαλούνται κινείται γύρω από τον εκθειασμό του τελετουργικού αυτού: όλα ξεκινούν από ένα γεγονός που μπορεί να είναι τυχαίο ή όχι. Ακολουθεί η απάντηση στην πρόκληση, κάτω από το πρόσχημα της διαφύλαξης μιας συμβολικής ισορροπίας, με τη μορφή της προειδοποίησης για τις συνέπειες της πρόκλησης. Για τη διατήρηση και πάλι μιας συμβολικής ισορροπίας, όπου ο καθένας δεν θα πρέπει να υπερβεί τις διαστάσεις του ρόλου του, ακολουθεί η διατύπωση της προειδοποίησης. Στη συνέχεια, έχουμε την απάντηση προς την πρόκληση, την προσπάθεια αντίδρασης στην απάντηση, που επαναλαμβάνεται ανεπιτυχώς για ορισμένες φορές, για να καταλήξουμε στην οριστική διευθέτηση. Η τελική

163. Μ. Γενίσαρης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 144.

διευθέτηση, η επαναφορά στην τάξη, είναι εξάλλου και η σκοπιμότητα που κινεί όλο το τελετουργικό.

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

Ο τελετουργικός χαρακτήρας της βίαιης πράξης μπορεί να εντοπιστεί και στον τρόπο που εκδηλώνεται. Η αντιπαράθεση λαμβάνει δημόσιο χαρακτήρα, ανάγεται σε μονομαχία σε κοινή θέα όπου όλα ακολουθούν μια πρακτική επίδειξης:

Τόνε πρόσβαλα στον τεκέ, και ήτανε μπροστά κι άλλοι μάγκες και τον επείραζε πολύ. Ένα μεσημέρι ήρθε στην αγορά στον Πειραιά, εκεί που είχαμε εμείς τον πάγκο, και ήρθε να καθαρίσει τους λογαριασμούς που είχαμε.¹⁶⁴

Αυτός με μισούσε εμένανε λόγω του ότι νόμιζε ότι θα του πάρω τη γκόμενα. Λοιπόν ένα βράδυ, ζούλα, με χτύπησε στο χέρι με ένα ξύλο

164. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 93.

και μου βγαλε το χέρι από τη θέση του. Στην αγορά του Πειραιώς, μέσα στον κόσμο.¹⁶⁵

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

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

Και ο Αντωνίτσης πήγε με κάτι άλλους να γαμήσει το Σακαφλιά, να τονέ γαμήσει για να τονέ ξεφτιλίσει. Είπαμε ομορφόπαιδο ο Σακαφλιάς, και ο Αντωνίτσης, κωλομπαράς μεγάλος - βλέπετε ήτανε παλιός κατάδικος.¹⁶⁶

165. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 129.

166. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 90.

Σε ένα χώρο ανδροκρατούμενων συμπεριφορών, όπου ο εκθειασμός των αρετών του ανδρικού φύλου είναι καθοριστικό στοιχείο για τη σκιαγράφηση μιας ικανής προσωπικότητας, κάθε προσπάθεια υποβάθμισης του αντρικού ρόλου οδηγεί στη συμβολική αποδυνάμωση του υποκειμένου.¹⁶⁷ Η βίαιη σεξουαλική συμπεριφορά που απευθύνεται στο άτομο του ίδιου φύλου, χωρίς να λειτουργεί αναγκαστικά ως ενισχυτικό στοιχείο της προσωπικότητας αυτού που την ανακινεί, μπορεί να επιτύχει τη συμβολική εξασθένιση του ρόλου αυτού που την υφίσταται. Παράλληλα με κάθε άλλη διάσταση, ο σεξουαλικός βιασμός συνδέεται με την υπονόμηση της κυριαρχικής ικανότητας ενός προσώπου, καθώς οδηγεί στην εκθήλυνση, στην αναίρεση της επιβλητικότητας της αντρικής υπόστασης, αμφισβητεί δηλαδή άμεσα τη δυνατότητα του υποκειμένου να επιβάλλεται σε ένα χώρο σαν άντρας, σαν μάγκας.

Μια άλλη μορφή βίας, που συχνά αναφέρεται στις αφηγήσεις του χώρου, είναι η λεκτική βία. Η πρακτική αυτή μπορεί να συμπίσει με την εκδήλωση μιας άλλης βίαιης ενέργειας ή και να λειτουργήσει αποκομμένα, ικανή να δώσει από μόνη της μια συγκεκριμένη έκβαση στη διαμάχη. Ανεξάρτητα όμως από τη αποτελεσματικότητά της, τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση, επιστρατεύεται κυρίως ως μηχανισμός επίδειξης ή συμβολικής αναγνώρισης του υποκειμένου:

¹⁶⁷. Βλ. Ν. Σαρρής, *Οσμανική πραγματικότητα Ι. Το δεσποτικό κράτος*, όπ., σσ. 315-316, για το βασανιστήριο του παλουκώματος στην Τουρκοκρατία ως μια μορφή συμβολικού βιασμού σε ένα περιβάλλον ανδροκρατικής ερμηνείας των συμπεριφορών. Βλ. επίσης Κ. Χατζηδάκης, «Χρήσεις και παραστάσεις του σώματος στην οσμανοκρατούμενη κοινωνία», *Δοκιμές*, 2(1994), σσ. 69-87. Για τις διαστάσεις της σεξουαλικής βίας στα ρεμπέτικα τραγούδια βλ. Δ. Τζάκης, «Ο κόσμος της μαγκιάς», στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Ν. Κοταρίδης (επιμ.), όπ., σσ. 51-52.

Σηκώνεται ο Μπουντρούμης, και του λέει επί λέξη: «Βρε πούστη, παλιοκαργιόλη, ήθελες να ήσουν στη θέση αυτουνού εσύ και να σου ξηγιόντουσαν έτσι; Όποιος το κάνει θα του βγάλω το μάτι». Φαίνεται ότι ο τύπος αυτός εισακουγότανε σε όλους και του λένε: «Νικολάκη εντάξει». Κι έπαψε κάθε συζήτηση.¹⁶⁸

Η λεκτική βία, ως πρακτική, εισάγεται με τον ψυχολογικό μηχανισμό της απειλής, της διαμόρφωσης δηλαδή μιας κατάστασης διατήρησης εκ των προτέρων μιας επιθυμητής ισορροπίας, που όταν διαταραχθεί ακολουθεί και η τιμωρία. Στην περίπτωση αυτή, η επίκληση της λεκτικής βίας είναι ικανή από μόνη της να προλάβει μια περαιτέρω ανακατανομή της δράσης:

Στη συνέχεια άρχισε να με απειλεί και να λέει το ένα και το άλλο, ότι θα μου κάνει και θα μου δείξει. «Δεν ρωτάς του λέω, αυτόνε που είναι δίπλα σου, να σου πει για μένα»; Εννοούσα τον Μπουχό. Γιατί εγώ και ο Μπουχός το πρωτοπαλλήκαρο του Βλάχου, είχαμε κάνει μαζί φυλακή. Και μάλιστα τα κρεβάτια μας ήταν δίπλα δίπλα. Ήξερε λοιπόν ο Μπουχός ποιος είμαι και τι καπνό φουμάρω. Ήξερε πως δεν σηκώνω νταηλίκια και απειλές. Μπήκε στη μέση ο Μπουχός και το θέμα έληξε, γιατί τον είχαν πληροφορήσει από πιο μπροστά με ποιον είχε να κάνει. Ο Βλάχος προσπάθησε να με φοβερίσει. Νόμιζε πως είμαι ο γερο Μπάτης ή ο φοβιτσιάρης ο Μάρκος. Του' κανα τη ζωή άσχημη του Βλάχου.¹⁶⁹

Το υποκείμενο που αντιδρά με τέτοιο τρόπο εναρμονίζει τη συμπεριφορά του με τις συμβολικές διαστάσεις του ρόλου του, επιτυγχάνει

168. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 103.

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

τη συμβολική του αναγνώριση, αλλά κυρίως οδηγεί την κατάσταση στο επιδιωκόμενο αποτέλεσμα.

Στην άλλη περίπτωση και όταν δεν μπορεί να λειτουργήσει ως αυτόνομη πρακτική, η λεκτική βία συνδυάζεται με μια άλλη βίαιη ενέργεια:

Παίρνω το πιρούνι, αρχίζω το Μάρκο στα μπινελίκια και του καρφώνω το πιρούνι στον κώλο. Παίρνω κι άλλο μετά και του το καρφώνω κι αυτό στον κώλο. Και λίγο του ήτανε.¹⁷⁰

Στο επίπεδο αυτό, η αφήγηση επιτυγχάνει την ανάπλαση μιας σκηνής με βάση έναν κώδικα συνεννόησης. Σύμφωνα με τον κώδικα αυτό, οι σχέσεις, αν και ανταγωνιστικές, μπορούν να ρυθμίζονται με λεκτικές ή μικρής έντασης αντιδράσεις.

Σε ένα άλλο επίπεδο όμως, η λεκτική βία λειτουργεί ως απλή συνοδευτική ενέργεια μιας βίαιης αντίδρασης, η οποία προηγείται χρονικά της λεκτικής συνοδείας της και οδηγεί στο φόνο:

Σκότωσε έναν ενωματάρχη, κάτι χωροφύλακες, τον προκάλεσαν και τους καθάρισε. Τους είπε, «γαμώ το στέμμα σας» και τους έριξε. Σε ένα λεπτό, τρένο για τον Αδη και οι τρεις.¹⁷¹

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

170. Ν. Μάθεσης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 95.

171. *Αυτόθι*, σ. 90.

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

Ο Σκριβάνος ήταν πολύ παλικάρι. Όπου να πήγαινε στις φυλακές τον εσεβόντουσαν όλοι οι φυλακωμένοι. Εμάλωνα, σκότωνε, δεν άφηνε, ήτανε όμως ήσυχος, ήσυχος είπαμε.¹⁷²

Έναν αδελφό είχε ο Αντωνίτσης, έναν καμπούρη, καλό μάγκα και φίνο παιδί. Ένα βράδυ σε ένα τεκέ, του μπήκανε κάτι μάγκες και καθάρισε μόνος του. Του μπήκανε γιατί του είπανε για τον αδελφό του κι αυτός σηκώθηκε να φύγει, αλλά οι άλλοι τονέ τον προκαλέσανε πιο πολύ. Ήτανε ήσυχος μάγκας αυτός... Αυτός που τον σκότωσε ήταν Μανιάτης κι αυτοί που τον έβαλαν, τα ίδια. Τους ξέρω, Αποφάγια.¹⁷³

172. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 124.

173. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 86, 90.

Τα σημεία αυτά είναι αντιπροσωπευτικά για την ανάδειξη αυτής της συλλογιστικής. Η βία επιτρέπεται, ο φόνος εκθειάζεται ως αξία, αφού ποτέ δεν διατυπώνονται ευκρινώς τα κριτήρια ερμηνείας του. Η ερμηνεία του φόνου βασίζεται πάνω σε μια φαινομενική αντίθεση: ο ήσυχος μάγκας καθαρίζει. Η αντίφαση αυτή όμως διαλύεται αν συσχετισθεί με τη λειτουργικότητα της σύνδεσης στο σύστημα ερμηνείας της δράσης του χώρου. Τόσο η έννοια του μάγκα, ως συμβολική κατασκευή της ήσυχης προσωπικότητας, αλλά και του «αποφάγια», ως αρνητική συμπεριφορά, δεν είναι τίποτε άλλο από κυρίαρχα σημαίνοντα, χωρίς σταθερό περιεχόμενο αναφοράς. Έτσι, ο μάγκας, ο ήσυχος μάγκας δε σκοτώνει αλλά καθαρίζει, συμπεριφορά επιτρεπτή στα όρια της δυνατότητας του ρόλου του, σε αντίθεση με τον αποφάγια μάγκα, του οποίου η δράση δεν αποδίδει το φόνο παρά σαν απαξία.

Η ΑΣΤΥΝΟΜΙΑ

Η σχέση των υποκειμένων, τα οποία εμπλέκονται σε ορισμένου τύπου δραστηριότητες, όπως αυτές που αναφέραμε προγουμένως (κλοπή, σωματεμπορία, φόνος κλπ.) και των φορέων του κράτους, καταλαμβάνει ένα κυρίαρχο μέρος στις αφηγήσεις του χώρου, καθώς η επαφή με την αστυνομία είναι μέρος της ίδιας τους της δράσης. Οι αφηγήσεις αυτές αποδίδουν τη σχέση του χώρου με την αστυνομία και γενικότερα με τα κατασταλτικά όργανα του κράτους ως αναγκαστική επαφή. Στο βαθμό που τα αποτελέσματα της δράσης τους δεν διαχωρίζονται ευκρινώς από τα πλαίσια εκδίπλωσης μιας παράνομης συμπεριφοράς, τα υποκείμενα έρχονται αναγκαστικά σε επαφή με τον κρατικό κατασταλτικό μηχανισμό, ο οποίος προσπαθεί να επιβάλλει, με βάση τη δική του ερμηνεία, την επιθυμητή διαχείριση της δράσης τους:

Τότε μας έδινε δυο τρεις μέρες κράτηση και όσες φορές κι αν μας πιάνανε το ίδιο.¹⁷⁴

Το χαρακτηριστικό που συνοδεύει τη συγκεκριμένη διαντίδραση είναι η τάση για ολοποίηση της συμπεριφοράς. Η δράση απομακρύνεται από το ατομικό, το προσωπικό επίπεδο εκτύλιξής της, εντάσσεται σε ευρύτερες κατηγορίες της σκέψης, που αναγκαστικά διέρχονται για άλλη μια φορά από το αόριστο συμβολικό πρόταγμα του μάγκα. Η σχέση του υποκειμένου της δράσης με τον αστυνόμο δεν προσλαμβάνεται ως αντιπαράθεση μεταξύ ενός ατόμου, του οποίου η δράση υπερβαίνει τα όρια

174. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 92.

της νομιμότητας (όπως αυτή ορίζεται μέσω της κρατικής νομοθεσίας) και των εκπροσώπων της κρατικής εξουσίας, οι οποίοι καλούνται να επιβάλλουν τις απαιτήσεις της νομοθεσίας αυτής (να παρέμβουν δηλαδή κατασταλτικά στην παράνομη συμπεριφορά). Η αντιπαράθεση ερμηνεύεται ως πολιτισμική αντίθεση, ως ετερότητα δύο παράλληλων κόσμων που εγγράφουν τη δράση τους σε διαφορετικά πλαίσια ερμηνείας, συγκροτώντας μια συμβολική αντιπαλότητα μεταξύ μάγκα και αστυνόμου. Ο αστυνόμος είναι η συμβολική ετερότητα, ο συμβολικός αντίπαλος που επεμβαίνει και καταστέλει τη δράση του μάγκα.

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

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

Εγώ ποτέ δεν έκανα κακό σε κανένα. Τα μόνα μου εγκλήματα για τα οποία με κυνηγούσε και η αστυνομία, [ηταν] το χασίσι, οι γυναίκες και το μπουζούκι.¹⁷⁵

175. *Αυτόθι*, σ. 129.

Οι έννοιες αυτές, ως όροι της αντιπαράθεσης, δε λειτουργούν παρά ως γενικευμένες αξιολογικές κατηγορίες που μπορούν να εντάξουν τη συμπεριφορά τόσο στα όρια της νομιμότητας όσο και της παρανομίας, διαμορφώνοντας έτσι δύο διαφορετικούς άξονες ερμηνείας. Για την επίσημη κρατική ερμηνεία, ο όρος *χασίς* συνδέεται με την αφήφηση της νομοθετικής επιταγής περί απαγόρευσης της χρήσης του, ενώ αντίστοιχα, ο όρος *γυναίκες* παραπέμπει στο ποινικό αδίκημα της σωματεμπορίας. Για το υποκείμενο όμως που καλείται να προσδιορίσει τη συγκεκριμένη μορφή δράσης τη χρονική στιγμή που εμπλέκεται σε αυτή (αλλά και όταν του δίνεται η ευκαιρία να την επαναπροσδιορίσει μέσω της αφήγησής του), η κατασταλτική επέμβαση προηγείται των ίδιων των πράξεων που ενδέχεται να την προκαλούν, είναι ανεξάρτητη από την ίδια τη δράση και τα αποτελέσματά της.

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

Στην περίπτωση της *γυναίκας* ή του *χασίς* οι συμπεριφορές είναι νομικά διαχειρίσιμες. Αυτός που παραβαίνει τις νομικές απαγορεύσεις υπάγεται άμεσα στην κατασταλτική δικαιοδοσία του κρατικού μηχανισμού, παρόλο που και σε αυτή την περίπτωση τα ακριβή όρια της ανοχής ή της παρέμβασης ρυθμίζονται πολλές φορές σε διαπροσωπικό επίπεδο. Η δυνατότητα όμως επέμβασης της εξουσίας για την καταστολή μιας

συμπεριφοράς που σχετίζεται με τη χρήση ενός μουσικού οργάνου προέρχεται από μια συμβολική διαχείριση των ορίων της δράσης της. Το μουσικό όργανο, για το επίσημο κράτος, χαρακτηρίζει συγκεκριμένους φορείς, είναι τόσο ισχυρό ως σύμβολο ώστε να ανασύρει μια ολόκληρη σειρά συμπαραδηλώσεων:

Μας σταματάει ξαφνικά στο δρόμο ένας αστυφύλακας και μας ρωτάει: «για που πάτε παιδιά; Αυτό που κρατάς εσύ τί είναι» λέει σ' εμένα. Του λέω «μπουζούκι». Χωρίς όμως να το προσέξω, έχει πλησιάσει κοντά και δίνει μια κλωτσιά, όπως το βαστάω και μου το σπάει. «Γιατί, του λέω, κύριε Πόλισμαν το έσπασες»; «Δεν ξέρεις, μου λέει, ότι το όργανο αυτό είναι χασικλίδικο; Πήγαινε, φύγε, λέει, για να μην σας πάω όλους μέσα.» Το αποτέλεσμα το λέω τώρα. Τον έσπασα στο ξύλο μέχρι του θανατά, τον έστειλα για καιρό στο νοσοκομείο, εγώ δικάστηκα, την πλήρωσα άσχημα και άστα... Ευτυχώς η ζημιά ήταν μικρή και το πήγα στον Κυριάκο Λαζαρίδη και το ξανάφιαξε.¹⁷⁶

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

176. Μ. Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 137.

Στη βάση αυτή, το υποκείμενο της δράσης πλήρως εναρμονισμένο με τη συμβολική του υπόσταση υπερασπίζεται το δικαίωμά του στη χρήση του οργάνου, κατοχυρώνει δηλαδή για τον εαυτό του τη συμβολική ακεραιότητα που απειλείται. Παράλληλα, επαναπροσδιορίζει την ερμηνεία και τη λειτουργικότητα του όρου «χασικλίδικο» καθώς την επανεγγράφει σε μια άλλη διάσταση. Στη διάσταση αυτή, ο όρος δε συνδέεται με μία αρνητικά σημασιοδοτημένη κατάσταση που δικαιολογεί την αυθαίρετη παρέμβαση του κατασταλτικού μηχανισμού, αλλά εντάσσεται σε μια ευρύτερη πρακτική κανονικοτήτων που διέπει τη λειτουργία ενός χώρου.

Ο χώρος αυτός, σύμφωνα με τα ίδια τα υποκείμενα που φαίνονται να εναρμονίζονται με τις απαιτήσεις του, συνιστά ένα πλαίσιο εκτύλιξης της δράσης, μια αυτόνομη περιοχή δραστηριοτήτων, που δε διώκεται από την κρατική εξουσία για τα αποτελέσματα της ίδιας της δράσης, αλλά για τις κανονικότητες που τη συντηρούν. Η δίωξη δε διέρχεται από το επίπεδο παράβασης του νομικού κανόνα, ως αντίδραση δηλαδή σε μια παράβαση που προηγείται χρονικά, αλλά αντιθέτως είναι αυτή που αποδίδει στη δραστηριότητα τον ποινικό της χαρακτήρα, αφού τείνει να χαρακτηρίζει συγκεκριμένα υποκείμενα.

Η σχέση του χώρου με την αστυνομία διέρχεται αναπόφευκτα από ένα επίπεδο πρακτικών συναλλαγών. Το ποινικοποιήσιμο μιας σειράς δραστηριοτήτων στις οποίες εμπλέκονται τα υποκείμενα του χώρου τα φέρνει αναγκαστικά σε επαφή με τους φορείς της κρατικής εξουσίας. Στο βαθμό που η δράση τους και γενικά η τοποθέτησή τους στο ευρύτερο κοινωνικό σύστημα δυσκολεύει την πρόσβαση και τη συναλλαγή με φορείς που διαχειρίζονται κατά τρόπο πιο ουσιαστικό τη δράση τους, στο βαθμό δηλαδή που η επαφή τους με τα κέντρα των αποφάσεων του κοινωνικού συστήματος που τους κατηγοριοποιεί είναι περιορισμένη, αναγκαστικά συναλλάσσονται με τους εκτελεστές των αποφάσεων αυτών, στα πρόσωπα των οποίων αναγνωρίζουν και το χαρακτήρα του ίδιου του συστήματος.

Έτσι, η αντίδραση ή η σύγκρουση μετατίθεται σε ένα καθαρά προσωπικό επίπεδο, μετατρέπεται σε σύγκρουση προσώπων - φορέων ιδιοτήτων, τα οποία καλύπτονται από το συμβολικό πρόσχημα της αντιπαλότητας μεταξύ μάγκα και αστυνόμου για να εκλογικεύσουν τα όρια της δράσης τους.

Ο αστυνόμος, το όργανο της τάξης, είναι πρόσωπο συγκεκριμένο, είναι αυτός που θα τους καταστείλει τη δραστηριότητα. Η ερμηνεία όμως του φορέα του λόγου φτάνει μέχρι αυτό το σημείο. Η λειτουργικότητα του χώρου δεν καθιστά απαραίτητο το ερώτημα γιατί ο αστυνόμος ακολουθεί μια συγκεκριμένη πολιτική δίωξης, ποια είναι η φύση των εντολών στις οποίες υπακούει, ποιοι και με ποιο σκεπτικό ρυθμίζουν τις εντολές αυτές. Το στήσιμο ενός τέτοιου προβληματισμού δεν είναι αναγκαίο για τον ίδιο το χώρο, στο βαθμό που οι συμπεριφορές των υποκειμένων του χώρου εξαντλούνται στη συγκρότηση μιας συμβολικής ταυτότητας με βάση το άμεσο, το ορατό, την καθημερινή εμπειρία και την ιδεατή της διαχείριση.

Στον ορίζοντα αυτό, ο αστυνόμος, το υπαρκτό πρόσωπο και όχι ο απρόσωπος κατασταλτικός μηχανισμός ενσαρκώνει και επενδύεται συμβολικά με όλη αυτή τη γενικευμένη αδιαφορία ή την άγνοια για τη λειτουργία του κοινωνικού συστήματος που τους περιβάλλει. Το σύστημα ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, αποκτά μια ανθρώπινη και συγχρόνως συμβολική διάσταση.

Σ' ένα πρώτο βαθμό, η στάση αυτή εκφράζεται με την πλήρη αποστροφή για τον εκτελεστή της νόμιμης εξουσίας:

Εμείς είχαμε δικούς μας νόμους, δικιά μας ταρίφα, δεν υπολογίζαμε ούτε το Θεό - και πιο πολύ τους μπάτσους - δεν τους γουστάρω τους μπάτσους. Αυτό που γουστάρουμε το κάναμε, χωρίς να δίνουμε λογαριασμό σε κανένα.¹⁷⁷

177. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 85.

Τα υποκείμενα ενδιαφέρονται πρωτίστως να κατοχυρώσουν τη συμπεριφορά τους, να διασφαλίσουν ένα αναγκαίο πλαίσιο εκτύλιξής της, στο οποίο δε θα είναι αναγκασμένοι να απολογούνται για αυτή, να την εξηγούν, να τη νομιμοποιούν ή να την εκλογικεύουν. Το πλαίσιο αυτό δεν μπορεί να λειτουργήσει παρά στη βάση κάποιων άτυπων και αυθαίρετων κανόνων («δικούς μας νόμους») που προσαρμόζονται στις απαιτήσεις αυτών που μπορούν και τους χειρίζονται. Ο αστυνόμος εκπροσωπεί τη θεσμοθετημένη εξουσία που συνδέεται με την καταστολή της αυθαιρεσίας του εν λόγω χώρου: ταυτίζεται με την επιβολή ενός εξωτερικού κανονιστικού συστήματος που έρχεται να προστεθεί στη λειτουργικότητα του ήδη υπάρχοντος για το χώρο αυτό. Ο χώρος αναζητά την αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς του. Αυτό όμως δεν είναι δυνατό στο βαθμό που τα αποτελέσματά της συνιστούν πράξεις ποινικοποιήσιμες, καθιστώντας έτσι τον αστυνόμο τον ουσιαστικό της ρυθμιστή.

Αυτό φαίνεται να το γνωρίζουν πολύ καλά τα υποκείμενα που συντηρούν τις κανονικότητες του συγκεκριμένου χώρου. Ο αστυνόμος είναι φορέας εξουσίας, είναι αυτός που διαχειρίζεται κατά τρόπο ουσιαστικό τις κανονικότητες αυτές, καθώς οποιαδήποτε δική τους ενέργεια που αψηφεί τις νομικές δεσμεύσεις έρχεται αντιμέτωπη με τους κρατικούς κατασταλτικούς μηχανισμούς. Αυτορρύθμιση της συμπεριφοράς, αυτόνομη διαχείριση των συγκρούσεων, εγκλεισμός των πράξεων στο συμβολικό χώρο εκδίπλωσής τους δεν είναι δυνατό να υπάρξει, καθώς το χάσις, ο φόνος, η πρόκληση σωματικής βλάβης, η οπλοχρησία κλπ. συνιστούν μεταξύ των άλλων παραβάσεις του ποινικού κώδικα. Για τις λειτουργικότητες όμως του ανακαλούμενου χώρου, καθώς όλα ρυθμίζονται με την κατασκευή και τη διατήρηση μιας συμβολικής ταυτότητας, ο μη διαχειρίσιμος αυτός κίνδυνος μετασχηματίζεται συμβολικά και αναπροσαρμόζεται στις ανάγκες της ειδικής του χρήσης:

Τους ντεκέδες τότες που τους πρόκανα εγώ, όταν πηγαίναμε και τους έδενε η αστυνομία και τους έπαιρνε, η μεγαλύτερη ποινή που τους δικάζανε δύο μέρες, τρεις μέρες φυλακή. Τις οποίες τις πληρώνανε και βγαίνανε... Τότες όταν σε πιάνανε ήπρεπε να βρούνε την πηγή. Ποιος σου το δωσε. Που το αγόρασες και από που το πήρες. Που το πήρες Μάρκο αυτό το χασίσι που φουμάρεις. Δεν έλεγα τίποτες. Ξύλο. Με ότι θέλεις, με κουρμπάτσιο, με κλόμπ, με μαρτύρια. Θα μαρτυρήσεις που το πήρες, ποιος στο φερε, που το βρήκες. Μου το φερε ο τάδε. Τον φέρνανε τον άλλον. Πήγαιναν τον πιάνανε. Πες μας που το βρήκες, ποιος σου το φερε. Και βρίσκανε την πηγή... Μαρτυράνε δεν αντέχουν από το ξύλο. Ε, λίγοι είναι εκείνοι που δεν λένε. Υπάρχουν κι άνθρωποι, τους χτυπάνε και δεν λένε. Αλλά κάνουν τον άνθρωπο, από τα τόσα βάσανα που του κάνουνε, τα λένε όλα. Έτσι, τέτοια πράγματα τι να τα κάνω εγώ. Έφυγα, άραξα από αυτή τη δουλειά.¹⁷⁸

Η συναλλαγή με τους φορείς της εξουσίας ορίζει μια σχέση μονοδιάστατης υποταγής. Σε καμία περίπτωση η αφήγηση δεν αμφισβητεί τη σχέση προτεραιότητας του ισχυρού, αυτού που δύναται να χρησιμοποιεί τη δύναμη του ρόλου του για να εγγράψει στις αναγκαιότητες του εξουσιαστικού μηχανισμού κάθε πράξη που αποκλίνει από την ερμηνεία του.

Από την άλλη, το κράτος δεν περιορίζεται στο πλαίσιο της ατομικής εκδήλωσης ενός γεγονότος αλλά αποβλέπει στη σφαιρική του πρόσληψη. Επιδιώκει ευρύτερα και γενικότερα ερμηνευτικά σχήματα, αναζητά αιτίες, συνδέσεις των πράξεων, συστήνει ένα πλαίσιο ερμηνείας που ξεφεύγει από τους ίδιους τους φορείς της δράσης.

Στη σχέση αυτή, ο ανίσχυρος δεν έχει καμία δυνατότητα αντίταξης της προσωπικής του επιθυμίας ή υπεράσπισης της πράξης που για αυτόν

178. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 127-28.

αποτελεί μια κανονικότητα. Στο βαθμό που η πράξη, αν και κανονικότητα για το χώρο, ξεκινά από την παραβίαση μιας νομικής επιταγής, οδηγεί αναγκαστικά τους φορείς της σε επαφή με τα όργανα της καταστολής της.

Με αυτόν τον τρόπο και η αναγκαστική επαφή με την αστυνομία αποτελεί από τη φύση της μια κανονικότητα καθώς αποτελεί μέρος της ίδιας της δραστηριότητας. Το υποκείμενο της δράσης υπολογίζει πάντα τους κινδύνους της, γνωρίζει πως έχει πάντα να αντιμετωπίσει τον φορέα καταστολής της επιθυμίας του, ως προς τον οποίο θα βρίσκεται πάντα σε σχέση υποταγής. Έτσι, κάθε προσπάθεια διαχείρισης του κινδύνου αυτού δεν εστιάζεται στο χώρο της πρακτικής του αντιμετώπισης, αλλά αντίθετα, μετατοπίζεται σε ένα πεδίο συμβολικής διαχείρισης, όπου μεταξύ των άλλων επιδιώκεται η αποφυγή του αναγκαστικού χαρακτήρα της συνδιαλλαγής («έφυγα», «άραξα»):

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

μαγαζί, το τρίτο στη σειρά, στην Αγια-Σοφία, που ήτανε όμως καφενείο, και λεγόταν ο Κρίνος. Ήτανε αυτό μαγαζί πολυτελείας, χωρίς μπουζούκια, και είχα μόνο ένα γραμμόφωνο με χωνί. Αλλά δεν άργησε και αυτό να πάρει το δρόμο του, γιατί εγώ δεν ήμουν για τέτοια πράγματα.¹⁷⁹

Η αποφυγή της επαφής σε καμία περίπτωση δε θίγει τη συμβολική ακεραιότητα του υποκειμένου, στο βαθμό που δεν συμμορφώνεται, δεν υποκύπτει δηλαδή στις απαιτήσεις ενός μη διαχειρίσιμου για τις δυνατότητές του κινδύνου. Ο κίνδυνος, καθώς είναι εξωπραγματικός, δεν προσλαμβάνεται στην ίδια συμβολική διάσταση που επιδιώκει το υποκείμενο να κατοχυρώσει τη συμβολική του αναγνώριση, αλλά μετατοπίζεται σε ένα πλαίσιο όπου η ιδεατή διαχείρισή του είναι η άρνηση συμμόρφωσης στις επιταγές του («δεν κρατούσα καλή κεφαλή», «δεν ήμουν πολύ φίλος με την εξουσία», «εγώ δεν ήμουν για τέτοια πράγματα»).

Ο οικονομικός αυτός σχεδιασμός της δράσης, ενώ οργανώνεται καθαρά σε έναν πρακτικό άξονα, αφού ανακινεί μια ακολουθία πρακτικών κινήσεων, για τις ανάγκες μιας λειτουργικής αναγκαιότητας μετατοπίζεται στη συμβολική του αποτελεσματικότητα. Στο επίπεδο πρακτικής διαχείρισης της δράσης, κάθε προσπάθεια συνδιαλλαγής με τη θεσμοθετημένη εξουσία, με όρους βέβαιοι που ευνοούν την προθετικότητα των υποκειμένων, είναι σίγουρο για αυτούς πως θα καταλήξει στη συμμόρφωσή τους:

Πάνε ρωτάνε και μαθαίνουνε ότι πάω εξορία σαν Δημόσιος Επικίνδυνος, όπως είπανε, και με διαταγή του ίδιου του Μανιαδάκη.

179. Μ.Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 137.

Είχα κάνει πολλές μανούρες και στο τέλος δεν μου τη χάρισανε άλλο.
Οι τσαμπουκάδες αυτά έχουνε.¹⁸⁰

Η συμβολική όμως διαχείριση της σχέσης, τόσο από τη μία όσο και από την άλλη πλευρά, δεν είναι ξεκάθαρη. Οι συμπεριφορές, η αμοιβαία εκτύλιξη των ρόλων πέρα από το χώρο της νομικής τους απαγόρευσης, ανακινούν ένα μηχανισμό συμβολικών προσδιορισμών, στη βάση του οποίου και τα δύο μέρη, αν και γνωρίζουν την άνιση κατανομή της ισχύος, προσπαθούν να εγγράψουν τη συμβολική τους θέση στις δικές τους λειτουργικότητες. Η συμπεριφορά και από τα δύο μέρη είναι συμπεριφορά επίδειξης που εξυπηρετεί διαφορετικές σκοπιμότητες:

Και μια μέρα, με τσακώνουνε μέσα στον τεκέ του Σωτηράκη με πέντε άλλους και μου δίνουνε τον αργιλέ και τα καλάμια και τα χασίσια και τα τουμπεκιά στα χέρια, και δεμένον με περνούσαν, μαζί με τους άλλους, από την παραλία του Πειραιώς, της Ζέας, και μας πηγαίνανε για το τρίτο που ήταν στην οδό Ρετσίνα. Κάτι ξυλιές, κάτι κλωτσιές, και την άλλη μέρα για το πλημμελειοδικείο.¹⁸¹

Το ποινικοποιήσιμο της πράξης επιβάλλει για τους φορείς της εξουσίας μια ειδική αντιμετώπιση του παραβάτη. Η ποινή δεν μπορεί να αποφευχθεί ως πρακτική, γεγονός που το γνωρίζουν όλοι οι εμπλεκόμενοι. Πέρα όμως από αυτή την πρακτική αντιμετώπιση, αυτό που επιδιώκεται από την πλευρά της αστυνομίας είναι ο συμβολικός υποβιβασμός του υποκειμένου που διώκεται, η αντιπαράθεση σε ένα επίπεδο συγκρότησης συμβολικής ταυτότητας, γεγονός που καθιστά ακόμα πιο μεγαλειώδη την επικράτηση του ισχυρού. Η δημόσια έκθεση του υποκειμένου σε μια κατάσταση πλήρους υποταγής στον συμβολικό αντίπαλο είναι μια πρακτική

180. *Αυτόθι*, σ. 157.

που αποδυναμώνει πλήρως τη συμβολική εικόνα του αποκαλούμενου ως μάγκα. Η συμβολική επικράτηση είναι ακόμα πιο έντονη όταν η διαπόμπευση διέρχεται από τον οριοθετημένο χώρο της δράσης του υποκειμένου, καθώς το φέρνει σε άμεση οπτική επαφή με το χώρο και τα πρόσωπα εκείνα που συντελούν στη συμβολική του αποδυνάμωση ή αναγνώριση. Παράλληλα, η συναισθηματική αποφόρτιση και ο εξευτελισμός των αντικειμένων - συμβόλων για το χώρο, γελοιοποιούν με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο το συμβολικό σύστημα αξιολόγησης του χώρου αυτού.

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

Εκ των υστέρων άκουσα ότι ο Μπαραχτάρης εκυνήγαγε πολύ τους χασικλήδες και πολύ τα κουτσαβάκια. Τα οποία τότες εκείνον τον καιρό που ντυνόntonταν, ρίχνανε ανάριχτο το σακάκι τους απάνω, και βάζαν το'να μανίκι και το άλλο κρεμόντανε. Αυτός το λοιπόν για να καταργήσει αυτή τη μόδα όσους έπιανε τους έκοβε τα σακάκια.¹⁸²

Το πρακτικό μέρος της συνδιαλλαγής έχει επιτευχθεί. Η αστυνομία, με οποιοδήποτε πρόσχημα, έχει συλλάβει τον παραβάτη μιας νομικής απαγόρευσης. Πέρα όμως από την εφαρμογή της νόμιμης διαδικασίας περί απονομής των ποινών που αναγκαστικά θα εφαρμοστεί, η αντιμετώπιση του κουτσαβάκη ενισχύει τη συμβολική αυτή αντιπαράθεση. Ο αστυνόμος επιλέγει ένα συμβολικό αγαθό, μια συμβολική αξία για τον αντίπαλο και το

181. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 92.

182. *Αυτόθι*, σ. 126.

διαχειρίζεται με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτύχει τη συμβολική του αποδυνάμωση.¹⁸³

183. «Βαρύτατοι ήταν οι εξευτελισμοί των κακοποιών μετά την σύλληψίν των. Την επαύριον, μετά νύκτα φυλακής και πείνης, τους παρέτασεν εις το προαύλιον της Αστυνομίας, παραπλεύρως της διευθύνσεως, επί της μεσημβρινής πλευράς του κήπου του "Κλαυθμώνος", εκεί δε ετελείτο κωμικοτραγική παράστασις. Εις το μέσον του προαυλίου εστήνετο ένα βαρύτατο σιδηρούν "αμόνι", από τα γνωστά των παλαιών σιδηρουργείων, παραπλεύρως δε σιδηρά σφύρα σιδηρουργική. Πλησίον των δύο τούτων εργαλείων οι κλητήρες παρέτασσον τα όπλα των κακοποιών, άτινα είχαν κατάσχει επ' αυτών κατά την σύλληψίν των, αγχέμαχα και εκηβόλα, πιστόλας, ρεβόλβερ, μαχαίρας, γιαταγάνια και φοβεράς αμφιστόμους κάμας. Επί των εγχεμάτων ήσαν πάντοτε σκαλισμένοι εις τας πλευράς του χάλυβος στίχοι περιπαθείς ή απειλαί ή συνήθως δύο αναστεναγμοί "αχ" και "βαχ". Αφού εγίνετο η παράταξις, οι κακοποιοί εκαλούντο ονομαστί και διετάσσοντο ένας ένας να παραλάβη τα όπλα του και να τα θραύση ίδια χειρί, δια της βαρείας σφύρας, επί του σιδηρού άκμονος. Όστις εδυστρόπει ή ηρνείτο εδέχετο επί κεφαλής τον βαρύν βούρδουλαν του Μπαϊρακτάρη και υπέκυπτεν εκών άκων ή ωδηγείτο εις το νοσοκομείον λόγω των μολώπων. Κατόπιν αι σπασμένοι μάχαιραι και τα πιστόλια και τα ρεβόλβερ επωλούντο με την οκάν εις το δημοπρατήριον ως παλιοσίδερα. Οποίος εξευτελισμός δια τα όπλα των κακοποιών και δια την γενναιότητα των υποκειμένων εκείνων. Αλλά δεν εσταματούσε μέχρι του σημείου εκείνου η ταπείνωσις και η χλεύη. Επηκολούθουν και άλλαι βαρύτεραι. Αφεώρουν αύται την ενδυμασίαν, την υπόδησιν και την κόμμωσιν των κακοποιών. Εις ενίσχυσιν δε της εξυγιαντικής του εργασίας ο Μπαϊρακτάρης είχε εις την διεύθυνσιν της αστυνομίας και μίαν μεγάλην ψαλίδα, την οποία εχειρίζετο ένας μετριώτατος κουρέυς. Η ψαλίσ είχε καταστεί φόβητρον των κακοποιών, διότι δι' αυτής υφίσταντο άλλας συμφοράς. Η εξυγίανσις δια της ψαλίδος ήρχιζεν από "τις αφέλειες" και έφθανε μέχρι των σουβλερών υποδημάτων. Εις τας εκτελέσεις αυτάς της τραγικής φαιδρότητος ο Μπαϊρακτάρης επέβλεπε προσωπικώς. Η φοβερά ψαλίσ απέκοπτε τις "λαδωμένες" ή "ξυγκωμένες" αφέλειες. Αλλά ήτο τόσον οικτρόν το κούρευμα, ώστε το κεφάλι του κούτσαβου παρεμορφούτο και το θέαμα απέβαινε θυμηδέστατον. Έπειτα ήρχετο η σειρά του σακκακιού. Συνήθως οι κακοποιοί εκείνοι έφερον το σακκάκι των με το ένα μανίκι, το άλλο δε το έρριπτον επί των ώμων. Η ψαλίσ απέκοπτε και το περισσεύον μανίκι και το ζωνάρι και το ρύγχος των

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

Ο Σκριβάνος μου τὰ'πε αυτά, όπως και το άλλο, που πήγανε οι δυο τους, τότε παλιά, σε κάποιο τεκέ και όπως τα πίνανε, μπουκάρανε δέκα μπάτσοι οπλισμένοι. Και οι δυο τους, ο Σακαφλιάς και ο Σκριβάνος, τους βάλανε τους μπάτσους στη γραμμή και τους δέκα και αφού τους δώσανε με το ζόρι και ήπιανε αργιλέδες, τους πήγανε στη γραμμή πάλι, όπως ήτανε, έτσι μαστούρηδες, στο τμήμα απ' έξω και φωνάζανε το Διοικητή και του λένε: «Παρ τους μαλάκες σου». Αυτό το ξερε και ο Μπάτης, το είδε ο Μπάτης και μου το'λεγε κάθε τόσο.¹⁸⁴

Και σε αυτή την περίπτωση, αυτό που αναδεικνύεται είναι η συμπεριφορά επίδειξης. Ενώ ο εξωτερικός κίνδυνος θα μπορούσε να διαχειριστεί με έναν πιο αθόρυβο και εξίσου αποτελεσματικό τρόπο, οι φορείς της δράσης επιλέγουν τον πιο επιδεικτικό, αυτόν που ενδεχομένως σε πρακτικό επίπεδο θα αποδειχθεί ο πιο ριψοκίνδυνος. Η συμβολική αντιμετώπιση της κατασταλτικής εξουσίας, όπως αυτή προσωποποιείται, καθώς ταυτίζεται με συγκεκριμένους φορείς, διέρχεται από την ανάδειξη των συμβόλων εκείνων που στηρίζουν τη συμβολική αντιπαλότητα. Ο αντίπαλος αποδυναμώνεται συμβολικά με τον ίδιο τρόπο που υποβαθμίζει τα υποκείμενα του χώρου σε ανάλογες περιπτώσεις. Υποχρεώνεται να

υποδημάτων. Μετά τους βαρυντάτους τούτους εξευτελισμούς οι κακοποιοί απελύοντο της αστυνομίας ή απεστέλλοντο εις τας φυλακάς, εάν διευτούτο κατ' αυτών κατηγορία συγκεκριμένη. Αλλά μετά τα δραματικά παθήματα και τας παραμορφώσεις οι "κούτσαβοι" επροτίμων την φυλακήν δια να αποφύγουν το αίσχος της χλεύης κατά την έξοδόν των». Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια του Πυρσού, αναφορά στο Η. Πετρόπουλος, *Καραγκιόζης και υπόκοσμος*, ό.π., σσ. 20-21.

184. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 88.

συμμετάσχει στην πρακτική την οποία διώκει, εξαναγκάζεται να γελοιοποιήσει το ρόλο του ως φορέα εξουσίας, παρουσιάζεται ανίσχυρος και υποταγμένος στην επιθυμία και την περιστασιακή συμβολική απαίτηση του φορέα της δράσης.

Σε ένα καθαρά πρακτικό επίπεδο βέβαια, η έκβαση της συναλλαγής με την αστυνομία είναι προκαθορισμένη. Η αστυνομία έχει τη δυνατότητα να καταστείλει τη συμπεριφορά, να επιβάλλει τους καταναγκασμούς της και το κυριώτερο, να αγγίζει τη διαμόρφωση της συμβολικής εικόνας των υποκειμένων:

Άψε σβήσε γινόντουσαν όλες οι δουλειές στον τεκέ. Γρήγορα, γιατί φοβόμαστε το δέσιμο, την αστυνομία... Αν πάλι μας κάνανε τσακωτούς την ώρα που φουμάραμε, πάνανε τους ναργιλέδες μαζεμένους και μας πήγαιναν όπως ήμαστε στο τμήμα κει κάτω, με τον ναργιλέ. Τα χέρια δεμένα και περπατώντας ο ένας μπροστά ο άλλος από πίσω.¹⁸⁵

Η αναγωγή όμως του κινδύνου σε συμβολική απειλή, ανακαλεί ένα πλέγμα στερεότυπων αντιδράσεων που αρμόζουν στη συμβολική ανασύσταση του χαρακτήρα του απειλούμενου, το οποίο καταφεύγει σε αυτές, προκειμένου να εξωβελίσει τον υπαρκτό κίνδυνο ή έστω να διαφυλάξει τη συμβολική του ακεραιότητα.

Μια τέτοια στερεότυπη αντίδραση είναι η προσπάθεια του υποκειμένου να ξεγελάσει τον αντίπαλο:

Αφού μαστουριάζαμε, ο τεκετζής έλεγε σε έναν εκεί: «Βίρα Απόστολε, βάλε τα στη ζούλα τους. Σε ένα μέρος οπουδήποτε που να μην φαίνεται. Και να ρθει η αστυνομία να ψάξουνε, να μην τα βρούνε»... Και θέλαμε να φουμάρουμε και να βγούμε να κάτσουμε

απ' όξω. Και να' ρθει η αστυνομία και να μη μας βρει μέσα. Η αστυνομία μπορεί να' κανε μπλόκο και να' ψαχνε να βρει τον ναργιλέ, αλλά πότε τον έβρισκε και πότε δεν τον έβρισκε. Και μεις που καθόμαστε απ' έξω μόλις βλέπαμε την αστυνομία, παίρναμε μαύρο δρόμο.¹⁸⁶

Και τα δύο μέρη της συναλλαγής γνωρίζουν τον τετελεσμένο χαρακτήρα της πράξης. Η αντιπαλότητα όμως, πέρα από μια πρακτική διαχείριση απόκρυψης της πράξης που διώκεται, μετατοπίζει το παιχνίδι σε ένα χώρο συμβολικής αντιπαράθεσης, σε ένα επίπεδο κατοχύρωσης νοημάτων όπου αυτό που προέχει είναι ποιος θα ξεγελάσει ποιον. Το παιχνίδι αυτό προσδίδει μια ηρωική διάσταση στην προσωπικότητα του αδύναμου, αφού καταφέρνει και επιβάλλει τους όρους του, αφού μπορεί και ξεγελά τον αντίπαλο μέσα στον ίδιο του τον χώρο:

Κάποτε, είμαστε στο σπίτι του Μουστακία και ξαφνικά έκανε μπλόκο η Ασφάλεια. Άλλοι την κοπανίσανε και άλλοι πιαστήκανε από τους μπάτσους. Μας πήγανε μέσα, δικαστήκαμε, πληρώσαμε και φύγαμε. Οι μπάτσοι φχαριστηθήκανε. Βλέπεις κάνουν τους μάγκες και τους ξύπνιους μετά από κανα μπλόκο. Αλλά στα κελιά που μας κρατήσανε μια νύχτα στην Ασφάλεια, εμείς ήπιαμε και μαστουρώσαμε πιο πολύ και από τον τεκέ. Γιατί είχανε πιάσει και άλλους χασικλήδες από αλλού και τεκετζήδες πολλούς - ήτανε μέρα όλο μπλόκους. Τα κάνανε αυτά ταχτικά. Κι ένας από αυτούς τεκετζής, φίλος μας, είχε ένα κομμάτι μαύρο, μεγάλο, κρυμμένο στον πάτο του. Και με αυτό μαστουρώσαμε μέσα στην Ασφάλεια κάτω από τη μύτη τους.¹⁸⁷

185. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 119.

186. *Αυτόθι*, σ. 119.

187. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 92.

Και σε αυτή την περίπτωση η έκβαση της συναλλαγής είναι δεδομένη. Οι φορείς της δράσης είναι υποταγμένοι πλήρως στις εξουσιαστικές αρμοδιότητες του κατασταλτικού μηχανισμού, ως προς τον οποίο δεν μπορούν να αντιτάξουν καμία πρακτική αντίσταση. Η αναγωγή όμως της σχέσης σε συμβολική αντιπαλότητα αναδεικνύει τη συμβολική ακεραιότητα του διωκόμενου, που ακόμα και μέσα στα πλαίσια της αδιαμφισβήτητης κυριαρχίας του ισχυρού μπορεί και αντιτάσσει τους όρους της δικής του ιδιαιτερότητας: επικυρώνει δηλαδή και ενισχύει τη συμβολική του πρακτική.

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

Η τοποθέτηση αυτή διασαλεύει σε ένα μεγάλο βαθμό το στήσιμο της δομικής αντίθεσης του μέσα και του έξω, με αφορμή αυτή τη φορά το πλαίσια εμφάνισης του έξω. Τα υποκείμενα υιοθετούν τα συμβολικά πρότυπα ενός κλειστού χώρου, συστήνοντας στον στίχο ή στην καθημερινή τους λεκτική συμπεριφορά διχοτομικές καταστάσεις για τον εαυτό τους, οι

οποίες δεν ανταποκρίνονται στην υλική πραγματικότητα, καθώς ο χώρος που ανακαλούν δεν είναι ένας κλειστός χώρος. Με τον ίδιο τρόπο, ενώ αποδίδουν συμβολικά και στον άλλο, τον προσωποποιημένο αντίπαλο, την εικόνα της άκαμπτης και ακέραιης αντιθετικής προσωπικότητας, στην πράξη ανακαλούν μια συνδιαλλαγή που καταργεί τη νοριοθέτηση μιας απόλυτης αντίθεσης.

Ο αστυνόμος, η συγκεκριμένη προσωποποιημένη μονάδα κι όχι ο φορέας ενός απρόσωπου και άκαμπτου εξουσιαστικού μηχανισμού, λόγω της φύσης του επαγγέλματός του έρχεται καθημερινά σε επαφή με αυτούς που διώκει. Στην αντίληψη των υποκειμένων του χώρου, η επαφή, ως ανταλλαγή ανθρώπινων συμπεριφορών, δε μπορεί να αφήσει άθικτο το φορέα της προσωποποιημένης εξουσίας, δεν είναι δυνατόν να μην κληροδοτήσει στον αστυνόμο κάποια από τα χαρακτηριστικά των συμπεριφορών που από τους ίδιους τους φορείς δεν προσλαμβάνονται ως μη κανονικότητες:

Ο Μιράς (γιατί έτσι τονέ λέγανε αυτόνε που 'χε το μπουρδέλο) έβαλε εκεί έναν ενωματάρχη, να ερωτευθεί τη Σοφία... Μας έχουν πει όμως (από εδώ που ξεκινήσαμε), ότι αδύνατον κάθε βράδυ να μην υπάρχει ένας χωροφύλακας στο μπουρδέλο, ο οποίος, όπως μας είπαν, κοιμότανε εκεί... Για καλή μας τύχη όμως, δεν είχε εκείνο το βράδυ χωροφύλακες παρά μόνο έναν ανθυπολοχαγό, που τον βλέπω να κατεβαίνει τις σκάλες βάζοντας το χιτώνιό του... Επικεφαλής στους χωροφύλακες ήτανε ο Μοίραρχος ο Κητσέας, ένας απάνθρωπος, που όποιον έπιανε, έφτυνε αίμα... Ήξερε ο Μοίραρχος ότι ο ανθυπολοχαγός κοιμότανε κάθε βράδυ στο μπουρδέλο, και ότι ήτανε αγαπητικός μιας πουτάνας εκεί και της τα 'παιρνε. Όλα τα 'ξερε.¹⁸⁸

188. Μ. Γενίτσαρης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ. 147-152.

Η υιοθέτηση από τον συμβολικό αντίπαλο συμπεριφορών για τις οποίες οι ίδιοι οι φορείς της δράσης διώκονται, αποτελεί μια κανονικότητα για τους αντιληπτικούς μηχανισμούς των υποκειμένων αυτών. Οι ίδιοι δε θεωρούν τη δράση τους περιθωριοποιημένη, αλλά ανάγουν την ερμηνεία της σε μια ευρύτερη και καθολική αξία, για τη συγκεκριμένη περίπτωση στην αρχή *η γυναίκα υπακούει στον άντρα*, ως προς την οποία εκλογικεύουν κάθε τους επιλογή σε προσωπικό επίπεδο. Οι καθολικές αυτές αξίες υπερβαίνουν τη διάκριση του μέσα και του έξω καθώς δεν αποδίδονται μόνο στους ίδιους, σε συγκεκριμένους δηλαδή φορείς, ερμηνεία που θα τους οδηγούσε σε μια προοπτική αποκλεισμού στο πλαίσιο της αντίληψής τους για τη θέση τους στον κόσμο, αλλά αγγίζουν και τον άλλο, τον εξωτερικό αντίπαλο, αναιρώντας το αντιθετικό του περίβλημα. Σχηματίζεται έτσι το αντιληπτικό σχήμα του αστυνόμου, ο οποίος εμπλέκεται στις ίδιες δραστηριότητες μ' αυτούς που διώκει.

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

Στην προσωπική αυτή διαντίδραση μεταξύ των φορέων μιας παράνομης δραστηριότητας και της αστυνομίας, στη βάση μιας αμοιβαίας

αποδοχής των συμπεριφορών, δεν αποκλείονται συνδιαλλαγές που αποβλέπουν στην κατοχύρωση των εμπλεκόμενων πλευρών:

Ο Αντωνίτσης έφαγε τον Σακαφλιά μπαμπέσικα εκεί στη φυλακή, στη στενή, τονέ ξαπόστειλε στον άλλο κόσμο - και με την αβάντα της Διεύθυνσης της φυλακής. Μιλάω εγώ ο Μάθες. Είπαμε, ο Αντωνίτσης την έφερνε και πούλαγε στη φυλακή από σκόνη μέχρι μαύρο - ότι ήθελε...Οι φύλακες κρατάγανε πλάτες του Αντωνίτση, αλλά είχε και δικιά του κλίκα και εκεί μέσα: άλλους κατάδικους.¹⁸⁹

Αυτός ο τύπος της συνδιαλλαγής που φέρει να συνεργάζονται οι φορείς δύο ετερόκλητων μορφών δράσης είναι ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα των συμπεριφορών του χώρου¹⁹⁰. Οι φορείς της δράσης εξασφαλίζουν κάποια κυριαρχικά δικαιώματα στις συναλλαγές τους. Για να κατοχυρώσουν το ίδιο το περιθώριο εκτύλιξης της δράσης τους είναι υποχρεωμένοι να εξασφαλίσουν την ανοχή ή την σύμπραξη αυτών που ελέγχουν τη δράση αυτή.

Ο μηχανισμός αυτός συσχέτισης και σύμπλευσης των αντιφατικών χώρων της δράσης διασαλεύει για άλλη μία φορά τις στερεότυπες διαζευκτικές κατηγορίες του *εαυτού* και του *άλλου* στους αντιληπτικούς κώδικες των δρώντων υποκειμένων, καθώς η πρόσβαση στον άλλο, στο συμβολικό αντίπαλο, παρ' όλο που είναι μη διαχειρίσιμη, υποβάλλεται

189. Ν. Μάθες, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σσ. 89-90.

190. Στους *Αθλούς των Αθηνών* του Ι. Κονδυλάκη έχουμε την ανάπλαση μιας τέτοιου τύπου συμμαχίας. Κουτσαβάκηδες, αστυνομικοί, βουλευτές της κυβέρνησης, τραμπούκοι, αρχιτραμπούκοι, οι οποίοι συχνά είναι και κομματάρχες, ανταλλάσσουν συμπεριφορές σ' ένα πλαίσιο αμοιβαίων υποχρεώσεων και απολαβών.

τελικά στις κυριαρχικές ικανότητες του υποκειμένου που δύναται να υπερασπίσει την επιθυμία του στις συναλλαγές του.¹⁹¹

Ο φορέας μιας παράνομης δραστηριότητας βρίσκεται πάντα σε θέση κυριαρχούμενου προς τον εκπρόσωπο του νόμου. Η σχέση αυτή είναι εκ των προτέρων γνωστή. Για να εξασφαλίσει έτσι την αδιαφορία ή την ανοχή των κατασταλτικών οργάνων, σε συνθήκες υλικής διαβίωσης, είναι υποχρεωμένος να συμμορφωθεί στις επιταγές τους, να υιοθετήσει δηλαδή ένα προτεινόμενο πρότυπο συμπεριφοράς:

Εγώ εσύχναζα σε πολλούς τεκέδες. Στο Κωλομπότση, στου Μίχαλου, στου Σάλωνα, στου Αβίγλη κλπ... Λένε, έμαθα εκ των υστέρων, ότι ο Σάλωνας την έφερνε στην αστυνομία, άλλο τόσο και ο Μίχαλος, ενώ αυτός όχι (ο Πολυκανδριώτης). Και τον είχε η αστυνομία από μπάτσο και από κλώτσο. Δεν τον άφηνε να σταθεί. Στη φυλακή, εξορία σε

191. Είναι χαρακτηριστικό το περιεχόμενο των στίχων που αναφέρονται στην ύπαρξη ή έστω στην προσδοκία ενός αμοιβαίου κώδικα αναγνώρισης της συμπεριφοράς και από τα δύο μέρη:

Κάτω στα Λεμονάδικα \ έγινε φασαρία
δυο λαχανάδες πιάσανε \ και κάναν την κυρία.

Τα σίδερα τους φόρεσαν \ και στη στενή τους πάνε
κι αν δε βρεθούν τα λάχανα \ το ξύλο που θα φάνε.

Κυρ-αστυνόμε μη βαράς, \ αφού κι εσύ το ξέρεις
πως η δουλειά μας ειν' αυτή \ και ρέφα μη γυρεύεις.

Εμείς τρώμε τα λάχανα \ τσιμπάμε τις παντόφλες,
για να μας βλέπουν ταχτικά \ της φυλακής οι πόρτες.

Δε μας τρομάζει ο θάνατος, \ φοβόμαστε την πείνα,
γιαυτό τσιμπάμε λάχανα \ να την περνάμε φίνα.

Β. Παπάζογλου, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 118.

διάφορα νησιά, γιατί δεν τους έλεγε τίποτα, ενώ οι άλλοι την εφέρνηνε.¹⁹²

Στο πλαίσιο των αντιλήψεων αυτών, τα περιθώρια της λειτουργίας ενός τεκέ, ως χώρου υπόθαλψης και πραγμάτωσης συγκεκριμένων μορφών συμπεριφοράς από μια κοινότητα υποκειμένων, δεν καθορίζονται από τη νομική του διαχείριση, αλλά εξαρτώνται από την αδιαπραγμάτευτη ισχύ των φορέων της εξουσίας που ρυθμίζουν τις προϋποθέσεις και επιβάλλουν τις κανονικότητες στη λειτουργία του. Αυτό το γνωρίζουν πολύ καλά τα υποκείμενα του συγκεκριμένου χώρου. Κάθε προσπάθεια διαχείρισης του ανυπέρβλητου αυτού εμποδίου, του φορέα που αντλεί την εξουσιαστική του ισχύ από το καθεστώς εκπροσώπησης της νόμιμης τάξης πραγμάτων, είναι ανέφικτη. Έτσι, η διαντίδραση μετατοπίζεται σ' ένα καθαρά προσωπικό επίπεδο, στο πλαίσιο της συμβολικής ανασύστασης των σχέσεων, όπου οι συμπεριφορές, παρόλο που σε υλική βάση είναι παγιοποιημένες, στη συμβολική τους διαχείριση παρουσιάζονται σύμφωνα με την επιδιωκόμενη εικόνα του υποκειμένου που τις ανακινεί:

Έκανα χαρτιά για να μου δώσουν άδεια για το μαγαζί, επέρασαν από τον καιρό που το άνοιξα εννιά μήνες και δεν ημπόρεσα να την πάρω, διότι αν έπαιρνα την άδεια ήπρεπε να γένω εγώ άνθρωπός τους. Δηλαδή να λέγω ότι βρωμοδουλειά έκαναν οι μάγκες και ότι εγίνονταν, και παράνομα μες στο μαγαζί. Αλλά εγώ εμπορούσα να κάνω τέτοια πράγματα; Οι μάγκες θα με σκότωναν. Πραγματικά. Και έτσι εστεναχωριόμουν πολύ με το μαγαζί αυτό. Έτρεξα, πήγα εδώ, πήγα εκεί, και που δεν επήγα μήπως μου δώσουν την άδεια. Αλλά δε μου την έδωσαν.¹⁹³

192. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σσ. 110, 113.

193. *Αυτόθι*, σ. 156.

Στον άξονα αυτό, στην επιδίωξη της συμβολικής κατοχύρωσης του υποκειμένου εντάσσεται και η ερμηνεία της φράσης «δεν ήμουν εγώ για τέτοια» που συναντήσαμε προηγουμένως. Η σχέση με τους φορείς της εξουσίας επιβάλλει ένα συγκεκριμένο εύρος κινήσεων. Οι κινήσεις αυτές, πέρα από την αναζήτηση μιας θετικής οικονομικής διαχείρισης της συμπεριφοράς, αποβλέπουν στην ανάδειξη μιας συμβολικής ταυτότητας του υποκειμένου.

Μ' αυτό τον τρόπο, μια συγκεκριμένη δέσμευση, μια διαρκής υλική απειλή, εγγράφεται στις προοπτικές διαμόρφωσης μιας επιθυμητής εικόνας του υποκειμένου για τον εαυτό του, όπως αυτή προκύπτει από την ικανότητά του να επιβάλλει την επιθυμία του στη συναλλαγή με τους φορείς της απαγόρευσης. Η ικανότητα του υποκειμένου να υπερασπίζεται αλλά και παράλληλα να ενδυναμώνει την προσωπικότητά του στις συναλλαγές του με την αστυνομία είναι μια πρακτική, που στο περιβάλλον αποτίμησης της συμπεριφοράς του υποκειμένου λειτουργεί ενισχυτικά για τη συμβολική του εικόνα.

Η καταπάτηση λοιπόν των συμβολικών ορίων στην αμοιβαία εκδίπλωση των συμπεριφορών, η οποία αποδιαρθρώνει την εικόνα ενός άκαμπτου και μονοδιάστατου αντιπάλου, δημιουργεί ένα πλήθος ενδιάμεσων συμπεριφορών, όπου το μέσα εμπλέκεται με το έξω, καθώς η δράση φέρεται να ρυθμίζεται με βάση έναν αντιθετικό ως προς την πρόσληψη αλλά κοινό ως προς τη λειτουργία άτυπο κώδικα. Ο κώδικας αυτός βρίσκεται δυνάμει διαμορφωμένος στη συλλογική αντίληψη των δρώντων υποκειμένων. Δε στηρίζεται σε καμία λογική ή τυπική βάση, αλλά αντίθετα, επιτρέπει σε αυτόν που τον επικαλείται να τον αναπροσαρμόζει στις περιστασιακές του ανάγκες, εκλογικεύοντας κατά αυτόν τον τρόπο τη δράση του:

Σε λίγο πλησιάσανε κάτι μπάτσοι της Ασφαλείας, που με γνωρίζανε, να μας λάβουνε το λόγο γιατί γράφαμε έτσι. Λέγανε: «Δεν φτάνει που σας αφήνουμε αβέρτα, μας βάζετε και στα γραμμόφωνα και μας προκαλείται;» Είπανε ότι νομίζανε πως το κάναμε επίτηδες γι' αυτούς.¹⁹⁴

Η λειτουργικότητα ενός τέτοιου κώδικα επικοινωνίας για το υποκείμενο που τον επικαλείται είναι πολλαπλή:

- Κατοχυρώνει τη δυνατότητα επικοινωνίας με τον αντίπαλο. Συντηρεί τις προϋποθέσεις της επικοινωνίας, αναφέρεται σε ένα κοινό πλαίσιο αναγνώρισης της δράσης, όπου και ο αντίπαλος είναι σε θέση να αποκωδικοποιεί μ' έναν ανάλογο τρόπο τα μηνύματα της διαντίδρασης.
- Λειτουργεί ενισχυτικά προς την προσωπικότητα του υποκειμένου. Ο αντίπαλος, παρόλη την αδιαμφισβήτητη ισχύ του που απορρέει από το ρόλο του ως φορέα καταστολής, είναι αναγκασμένος να διαπραγματεύεται με το υποκείμενο τη δράση του. Στη συνδιαλλαγή αυτή, το υποκείμενο αποκτά τη δυνατότητα να αντιτάξει τη δική του προθετικότητα, να υπερασπίσει την επιθυμία του και ενδεχομένως να επιβάλλει κάποιους όρους στη συναλλαγή.
- Καταργεί τον αυτονόητο, το μη κανονικό χαρακτήρα της πράξης του υποκειμένου. Ο τελικός της προσδιορισμός, ως κανονικής ή μη, είναι το αποτέλεσμα της διαπραγμάτευσης μεταξύ του υποκειμένου που ενεργεί και του φορέα που κρίνει και καταστέλλει.

Στη βάση αυτή, οι συμπεριφορές των υποκειμένων που ποινικοποιούνται δεν είναι συμπεριφορές καθολικού τύπου που δικαιολογούν τη διαρκή τους δίωξη, αλλά αντίθετα, η δίωξη τους επέρχεται μόνο στις περιπτώσεις εκείνες που δεν έχουν εξασφαλιστεί οι προϋποθέσεις της ομαλής εκτύλιξής τους. Έτσι, η χρήση του χασίς στη συγκεκριμένη

194. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλή, *Ρεμπέτικη Ιστορία*, ό.π., σ. 105.

περίπτωση μπορεί να υπάρξει ως κανονικότητα, αρκεί το υποκείμενο να πετύχει μια συγκεκριμένη διαχείριση της συμπεριφοράς του σε σχέση με τα κατασταλτικά όργανα.

Η αντίληψη λοιπόν για τη λειτουργία ενός τέτοιου κώδικα αποτελεί μια τεχνική οικειοποίησης και διαπραγμάτευσης της συμπεριφοράς του αντιπάλου. Στην ουσία, πρόκειται για τη συγκρότηση ενός διαφορετικού επιπέδου ερμηνείας της συναλλαγής, όπου τα εμπλεκόμενα μέρη τηρούν μεν τις απαιτήσεις των ρόλων τους ως διώκτη/εκπροσώπου της τάξης και διωκόμενου, αλλά συγκροτούν κι ένα άτυπο πλαίσιο αναμενόμενων συμπεριφορών στο οποίο ο καθένας συμπεριφέρεται σύμφωνα με ένα πλέγμα αμοιβαίων δικαιωμάτων και υποχρεώσεων:

Μάθανε οι μπάτσοι ποιος είμαι και κάναν έτσι, να με πιάσουνε. Κάνω λιγάκι πίσω, βγάζω δυο πιστόλια που είχα γεμάτα και τους λέω, «Θα σας ρίξω και μετά θα σκοτωθώ. Πηγαίνετε να πείτε στο Διοικητή, ότι θα 'ρθω μόνος μου». Έφυγε ο ένας, ειδοποίησε, και μετά ήρθε και λέει: «Εντάξει». Πήγα μόνος μου και παραδόθηκα.¹⁹⁵

Το τυπικό μέρος της συναλλαγής επιτυγχάνεται. Ο φορέας της δράσης, στο βαθμό που διώκεται για ένα ποινικό αδίκημα, δεν είναι δυνατό να αποφύγει την κατασταλτική παρέμβαση του εξουσιαστικού μηχανισμού, που όπως είπαμε ταυτίζεται πάντα με συγκεκριμένα πρόσωπα. Στο περιθώριο όμως της συναλλαγής καλλιεργείται η εικόνα ενός άλλου επιπέδου εκτύλιξης της δράσης, στο οποίο οι συμπεριφορές των αντιπάλων υπερβαίνουν τη στενή λειτουργία των ρόλων τους, καθώς διέπονται από ένα πνεύμα ανεκτικότητας.

Η τεχνική αυτή της συντήρησης μιας συμβολικής συναλλαγής είναι ο μόνος ψυχολογικός μηχανισμός που διαθέτει το υποκείμενο της δράσης

195. *Αυτόθι*, σ. 94.

για να μεταβιβάσει την αντιπαλότητα από ένα επίπεδο πλήρους αποδυνάμωσης του ρόλου του σ' ένα άλλο, στο οποίο ο συμβολικός αντίπαλος τον υπολογίζει:

Η Ασφάλεια γύριζε μέρα νύχτα, κάθε τόσο έκανε μπλόκο, ότι προλάβαινε έκανε και ότι πέρναγε από το χέρι τους -είπαμε, ότι και αυτοί το μετράγανε τι θα κάνουνε, σε ποιόνε και πότε, γιατί κινδύνευε η ζωή τους.¹⁹⁶

Με τον τρόπο αυτό, το υποκείμενο σχηματίζει για τον εαυτό του την εικόνα της ισχυρής προσωπικότητας, ικανής να απειλήσει τον αντίπαλο. Το χαρακτηριστικό αυτό δικαιολογεί και τη μεταξύ τους αλληλοκατανόηση στο συμβολικό επίπεδο, κατοχυρώνοντας έτσι τη λειτουργικότητα του συμβολικού κώδικα επικοινωνίας. Όταν αυτός ο κώδικας δεν τηρείται από την πλευρά του ισχυρού, τότε και ο ανίσχυρος μπορεί να αναδειχθεί σε καθοριστικό παράγοντα της συναλλαγής:

Σκότωσε έναν ενωματάρχη, κάτι χωροφύλακες, γιατί είχε πάει μακριά από τα στέκια του και οι χωροφύλακες δεν τον γνώριζαν, τον προκαλέσανε και τους καθάρισε. Τους είπε: «Γαμώ το στέμμα σας» και τους έριξε. Σ' ένα λεπτό: Τρένο για τον Άδη και οι τρεις.¹⁹⁷

Στην περίπτωση αυτή, ο κώδικας συνδέεται με μια άτυπη συμφωνία, η οποία εκφράζεται μέσω του κανόνα *ο αστυνόμος δεν προκαλεί ένα μάγκα*.¹⁹⁸ Στο τυπικό μέρος της συναλλαγής η σχέση μάγκα και αστυνόμου,

196. *Αυτόθι*, σ. 93.

197. *Αυτόθι*, σ. 90.

198. Στη συμβολική ανάπλαση της επαφής, η προθετικότητα των υποκειμένων εξασφαλίζει πάντα την εικόνα του δυνατού και υπολογισμού μάγκα, ο οποίος μπορεί να αποτελεί πηγή φόβου για τον αντίπαλό του: «Ξαφνικά πλησιάζει ένας της

όταν υπάρχουν οι προϋποθέσεις ποινικής δίωξης, δεν είναι παρά μια σχέση παραβάτη και εκπροσώπου του νόμου, που οργανώνεται πάντα σε μια σταθερή βάση. Στο άτυπο όμως επίπεδο της λειτουργίας της, προϋποθέτει την ύπαρξη αυτού του κώδικα, του γενικευμένου κανόνα, του οποίου η παράβαση (συνειδητή ή μη) οδηγεί σε συγκεκριμένα αποτελέσματα. Ο φορέας της δράσης μεταθέτει την ερμηνεία της στον κανόνα αυτό, εκλογικεύοντας μ' αυτόν τον τρόπο τη συμπεριφορά του και επιτυγχάνοντας παράλληλα την επιθυμητή κατασκευή της συμβολικής του ταυτότητας:

Μανούριασε και πλάκωσε κάτι χωροφύλακες και τον βάλανε στο μάτι. Αλλά τι τους έκανε! Πήρε μετά έναν χωροφύλακα τον έδειρε και του πήρε το πιστόλι! Ναι! Και πάει στο τμήμα χωροφυλακής στη Νιο και του πλακώνει στο μπινελίκι! Μπαίνει μέσα και με το πιστόλι στο χέρι απειλούσε το διοικητή και τους άλλους χωροφύλακες ώστε ν' αφήσουνε ήσυχους τους εξόριστους που τους φερνόντουσαν άσχημα! Κλαρίνο είχανε κάτσει όλοι τους! Μετά απ' αυτό ησυχάσανε τα πράματα και τους φερνόντουσαν πιο ωραία, πιο ανθρώπινα. Γενίτσαρης ήτανε αυτός! Όχι παίζουμε!!¹⁹⁹

Ασφαλείας και λέει του Μάθησης ότι "εσείς μας βάζετε και στο γραμμόφωνο - εννοούσε τους δίσκους- και μας προκαλείτε". Κουβέντα στην κουβέντα, ο Μάθησης είπαμε τρελλός, αρπάχτηκε μ' αυτόνε. Χάλασε ο κόσμος εκείνη τη μέρα! Έβρισε άσχημα ο Μάθησης. "Θα σου βάλω έναν αργιλέ στον πάτο, ρε πούστη, γαμώ το στέμμα σου" του 'λεγε ο Μάθησης! Τελικά ο αστυφύλακας έφυγε άρον άρον χωρίς να προσπαθήσει να πιάσει τον Μάθησης. Τον φοβότανε γιατί ο Μάθησης μόλις είχε βγεί από τη φυλακή, από ένα φόνο που είχε κάνει στην ψαραγορά, μέρα μεσημέρι! Δεν κώλωνε ο Μάθησης, ήταν παλληκάρι.» Γ. Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, ό.π., σ. 42.

199. *Αυτόθι*, σσ. 99-100.

Μια τέτοιου τύπου τοποθέτηση μεταβιβάζει την εκτύλιξη της δράσης σε επίπεδο προσωπικής αντιπαράθεσης. Για την εκλογίκευση της συμπεριφοράς, για τη συγκρότηση ενός ευρύτερου πλαισίου ερμηνείας της δράσης τους, οι φορείς καταφεύγουν στην απλουστευμένη αντίθεση, στη γενικευμένη αντιπαλότητα μεταξύ του μάγκα και του αστυνόμου προκειμένου να αποδώσουν μια σχέση πολυδιάστατη. Μ' αυτόν τον τρόπο, η διαντίδραση ανακαλεί μια συμβολική αντιπαράθεση μεταξύ συγκεκριμένων προσώπων - φορέων σταθερών ιδιοτήτων. Στην πράξη όμως, η συμβολική κατασκευή έρχεται συχνά αντιμέτωπη με την ίδια την υλική πραγματικότητα που τη συντηρεί. Τόσο η έννοια του μάγκα όσο και η έννοια του αστυνόμου δεν είναι παρά πρωταρχικά σημαίνοντα που διαγράφουν μια σταθερή απαίτηση για εναρμονισμό της δράσης με τον φορέα της, μια απαίτηση που συχνά καταπατείται:

Στη Θεσσαλονίκη γνώρισα και τον περίφημο διευθυντή της Αστυνομίας, τον Νικόλαο Μουσχουντή... Ήταν δε πολύ καλό παιδί και δεν μπορώ να σου πω την αγάπη που μας είχε. Όχι μόνο εμένα και του Μπάτη, αλλά όσοι επηγαίνανε από δω στη Θεσσαλονίκη και του λέγανε ότι είναι από δω από τον Πειραιά κι από την Αθήνα.²⁰⁰

Με τον ίδιο τρόπο που στήνεται στο συμβολικό κόσμο των υποκειμένων η εικόνα του αστυνόμου που χρηματίζεται, του αστυνόμου σωματέμπορου και γενικότερα του αστυνόμου που εμπλέκεται στις ίδιες τις δραστηριότητες για τις οποίες τους διώκει, ανάλογα σχηματίζεται και η εικόνα του αστυνόμου που ανέχεται τη συμπεριφορά τους, ή που δείχνει να συμμερίζεται τη σκοπιμότητα της δράσης τους χωρίς την επιδίωξη οποιασδήποτε μορφής κέρδους. Μια τέτοια αντιμετώπιση της δράσης τους αναιρεί για τους ίδιους με τον πιο ουσιώδη τρόπο το περιθωριακό της

200. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 164.

περίβλημα, την ανάγει για άλλη μια φορά στην αντίληψή τους σε κανονικότητα και κατά συνέπεια αποδίδει τον άδικο χαρακτήρα της εκδίωξής της:

Ήτανε μερακλής άνθρωπος ο Μουσχουντής, του άρεζε το όργανο αλλά ο ίδιος δε φούμερνε. Εάν φούμερνε θα το 'ξερα εγώ διότι μας έπαιρνε με το μπουζούκι εμένα και τον Μπάτη και του παίζαμε. Πηγαίναμε κάπου πιο όξω σε κανένα καφεενεδάκι, να μη φαίνεται κιόλας, να μη μας γνωρίζουνε. Εμάς να μας γνωρίζουνε δηλαδή αλλά αυτόνε να μην τον γνωρίζουνε. Απόφευγε δηλαδή. Φουμέρναμε εμείς μπροστά του και μας έδινε πράμα αυτός να φουμάρουμε. Ελάτε εδώ κάθε μέρα, μας έλεγε, να περνάτε από δω να πιούμε καφέ. Αλλά μποράγαμε μεις κάθε μέρα να πηγαίνουμε; Μάγκες εμείς τώρα, να μας βλέπουν οι άλλοι με τον Μουσχουντή; Μα του τα λέγαμε εμείς αυτά τα πράγματα. Ήταν έξυπνος. Τι να 'ρθουμε Νίκο από κει; Μας αγάπαγε εξαιρετικά.²⁰¹

Ο κώδικας, ο οποίος στην προηγούμενη περίπτωση ανακαλούσε δύο αντίπαλες περιοχές δραστηριοτήτων που αναζητούν ένα σύστημα συνεννόησης, στην περίπτωση αυτή προηγείται της διαπραγματεύσεως για τον καθορισμό του: είναι μια αυτονόητη παραδοχή. Το όργανο της τάξης, ο ιδανικός αστυνόμος, όχι μόνο δεν διώκει το υποκείμενο για τη δραστηριότητά του αλλά αντίθετα επικροτεί ή υποβοηθεί τις προϋποθέσεις για την εκτύλιξή της. Δείχνει να συμμερίζεται πλήρως τον συμβολικό τρόπο επικοινωνίας των υποκειμένων μεταξύ τους, καθώς αναγνωρίζει τις κανονικότητες και τις προτεραιότητές τους.

Η διαντίδραση αυτή, η οποία οργανώνεται καθαρά σε επίπεδο ανταλλαγής προσωπικών συμπεριφορών, επικυρώνεται με την εμπλοκή και του άμεσου περιβάλλοντος των ενδιαφερομένων:

Από'κει που πηγαίναμε εγνώρισα και τον μπάρμπα του τον Βαγγέλη ο οποίος τώρα είχε πλαστιγκοποιεί. Εγνώρισα τ' ανήψια, τα ξαδέλφια του, τα παιδιά του Βαγγέλη. Εγνώρισα και τον ίδιο τον Βαγγέλη, τον μπάρμπα του, ο οποίος όταν έπαιζα στο Δάσος ερχόντανε και χόρευε ζεμπέκικο. Ο μπάρμπας του, ένας άντρακλας μέχρι κει πάνω, δηλαδή γεροδεμένος άντρας. Και κοντά στο Μουσχουντή γνωρίσαμε και άλλοι αστυνομικοί. Τότες ήταν ένας υπασπιστής, ένας Κωστόπουλος, Καλαματιανός. Κι αυτός μας αγάπαγε. Αυτός ήρθε και μας ήβρε και δω πέρα.²⁰²

Με την τοποθέτηση αυτή, το υποκείμενο της δράσης, ο χασικλής, αναδεικνύει την «κανονική» διάσταση της προσωπικότητάς του. Δεν προσλαμβάνει τον εαυτό του ως μη κανονικότητα, ως περιθωριακή προσωπικότητα που εξοβελίζεται από τα καθιερωμένα κοινωνικά πλαίσια, αλλά μπορεί και συναναστρέφεται με το άμεσο οικογενειακό ή επαγγελματικό περιβάλλον αυτών που είναι επιφορτισμένοι να τον διώκουν για τη δράση του.

Στη βάση αυτή, η σκιαγράφηση του διώκτη ξεφεύγει από τον άκαμπτο και στερεότυπο ρόλο του συμβολικού αντιπάλου και προσαρμόζεται στο πρότυπο του ορθού κριτή. Το πρότυπο αυτό δε θα ταίριαζε σε άλλον, παρά στον καλό αστυνόμο, που διώκει τους κακούς και στηρίζει τους καλούς:

Αλλά τους ρουφιάνους δεν τους εσήκωνε το στομάχι του. Ήταν ένας εκεί Πειραιώτης που είχε τεκέ. Νίκο τον λέγανε, έχω ξεχάσει το επώνυμο, και τον αμαχόντανε πολύ. Μα θα μου πεις, γιατί τον αμαχόντανε πολύ κι ήτανε κι από τον Πειραιά ενώ όλους τους

201. *Αυτόθι*, σ. 166.

αγάπαγε; Διότι τον είχε πάρει από κακό μάτι. Ήτανε κακός. Επρόδωνε. Κι αφού επρόδωνε, κακός ήτανε. Και δεν τον άφηνε σε χλωρό κλαδί.²⁰³

Στον άξονα αυτό ορίζονται και τα πρότυπα του καλού και του κακού, τόσο για το χώρο των υποκειμένων που διώκονται για τη δράση τους όσο και για το χώρο της αστυνομίας. Οι συμπεριφορές χαρακτηρίζονται από μια ποιοτική διαβάθμιση που ξεχωρίζει τον καλό από τον κακό. Έτσι, δεν απορρίπτονται όλες οι συμπεριφορές του χώρου ως κατακριτέες ή διώξιμες. Με τον ίδιο τρόπο που υπάρχει ο καλός σωματέμπορος και ο κακός σωματέμπορος, ο καλός κλέφτης και ο κακός κλέφτης έτσι υπάρχει και ο καλός ή ο κακός χασικλής κλπ.

Με αυτή την κατηγοριοποίηση, το υποκείμενο της δράσης που εκφέρει μια αξιολογική κρίση για τον εαυτό του, εντάσσοντας βέβαια τη συμπεριφορά του στην αυθαίρετη κατηγορία του καλού, αποποιείται τα αποτελέσματά της, μεταθέτει στον άλλο, τον κακό, όλες τις συνέπειες που ανακινεί. Αυτός, ο κακός, είναι ακριβώς το πρόσωπο που διώκει και η αστυνομία. Στον αντίποδα του κακού συγκροτείται το φαντασιακό εγώ του καλού, κατηγορία στην οποία εντάσσει και το υποκείμενο τη δράση του, βάσει της οποίας δηλαδή εκλογικεύει και την ευνοϊκή αντιμετώπιση από τον καλό αστυνόμο:

Ο Μουσχουντής μόλις άκουγε άνθρωπος πως είναι από την Αθήνα, απ' τον Πειραιά, ήτανε δικιά του, του τη χάριζε τη Θεσσαλονίκη. Και βαδίζαμε δε στη Θεσσαλονίκη όλοι εμείς, πηγαίναμε με κάτι φτερά πολύ ανοικτά ε; Δεν πειράζαμε όμως και κανέναν εμείς. Το μόνο που πειράζαμε ήταν οι γυναίκες. Τρέχαμε, τις παίρναμε, τις πηγαίναμε στο

202. *Αυτόθι*, σ. 166.

203. *Αυτόθι*, σ. 165.

ξενοδοχείο. Αυτή ήταν η μόνη μας η δράση και κανένα ναργιλέ που πίναμε. Αυτοί τα ξέρανε.²⁰⁴

Η πρόσληψη αυτή αποτυπώνει παραστατικά την εκλογικευτική διαδικασία ένταξης των συμπεριφορών του χώρου στο σύστημα κατανομής των κοινωνικών ρόλων, ενώ παράλληλα συνοψίζει τις επιμέρους μορφές της διαχείρισης αυτής: καταγράφει τη συμπεριφορά ως κανονικότητα, καταργεί τα διαζευκτικά όρια μεταξύ του κατακριτέου ή μη, κατοχυρώνει τις αυτονόητες πρακτικές του χώρου και ενώ συστήνει την αδιαμφισβήτητη επικράτηση αυτού που δύναται να τις ελέγξει, αναγνωρίζει στο καλό πρότυπο της προσωπικότητας αυτής την ουσιαστική τους αποδοχή.

204. *Αυτόθι*, σ. 165.

Ο ΘΑΝΑΤΟΣ

Δε μπορούμε παρά να αναζητήσουμε μέσα στον κόσμο της φαντασίας, στη λογοτεχνία, στο θέατρο ένα υποκατάστατο αυτού που μας στερεί η ζωή. Εκεί, βρίσκουμε, ακόμα, ανθρώπους που όχι μόνο ξέρουν να πεθαίνουν αλλά και να προκαλούν το θάνατο κάποιου άλλου.²⁰⁵

Η θέση του Freud για τα όρια και τις δυνατότητες της καλλιτεχνικής δημιουργίας συνιστά ένα πλαίσιο για την ανάπτυξη της προβληματικής αναφορικά με τον τρόπο που ένα έργο τέχνης ή ένα σύστημα καλλιτεχνικής έκφρασης εμπεριέχει μια συνειδητή ή μη τοποθέτηση των φορέων της παραγωγής του πάνω στα θέματα της καθημερινής τους εμπειρίας.²⁰⁶

Στα ρεμπέτικα τραγούδια μπορούμε να διακρίνουμε μια προσπάθεια διαχείρισης της καθημερινής εμπειρίας από το φορέα του λόγου μέσω του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου για αυτή, μια δυνατότητα επαναδιαπραγμάτευσης της δράσης του υποκειμένου με όρους μιας επιθυμητής ανάγνωσης από μια ευρύτερη συλλογικότητα αναγνωστών.

Στο βαθμό που από την εκδίπλωση της δράσης μέχρι τη στιγμή της καλλιτεχνικής της εκδοχής μεσολαβεί ένα δεδομένο χρονικό διάστημα, προσαρμοσμένο πλήρως στους προθετικούς μηχανισμούς του υποκειμένου για μια συγκεκριμένη απόδοση της πράξης του, το περιεχόμενο του στίχου

205. S. Freud, *Η σχέση μας με το θάνατο*, *Λεβιάθαν*, 9(1991), σ. 13.

206. S. Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1980. και *essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1982.

λειτουργεί ως μια θεωρητική, μια υποκειμενική κατασκευή, που δίνει στο φορέα του λόγου τη δυνατότητα για μια προσωπική παρέμβαση στην εξιστόρηση της ανακαλούμενης εμπειρίας.

Έτσι, ένα συγκεκριμένο ρεμπέτικο τραγούδι ή μια ενότητα τραγουδιών που συστήνονται γύρω από το ίδιο θέμα δεν αποτελούν μια άμεση αντανάκλαση της πραγματικότητας στην οποία παραπέμπουν, δεν ανακαλούν μια πιστή ανασύστασή της. Αναμφίβολα, διαχειρίζονται μια πρακτική που αποτελεί σημείο αναφοράς για την καθημερινή διαβίωση των δημιουργών τους (χασίς, βία, αστυνομία, γυναικεία παρουσία κλπ.), μια πρακτική που συνιστά εξάλλου και πηγή έμπνευσής τους. Όμως δεν μπορούν να σταθούν ως απομονωμένα λεκτικά σώματα, τα οποία εμπεριέχουν μια αδιαμφισβήτητη γνωστική κατασκευή, ανεξάρτητη από τη συνειδητή διαχείρισή της από τον φορέα του λόγου.

Στο πλαίσιο αυτό, η καλλιτεχνική παραγωγή δεν αποτελεί μια μορφή λόγου για τον τρόπο που αντιλαμβάνεται το υποκείμενο τη δράση του σε ένα σύστημα ανταλλαγής συμπεριφορών, αλλά συνιστά ένα λόγο, ο οποίος προκρίνει μια επιθυμητή διαχείριση της δράσης από τον φορέα της. Η ανακαλούμενη δράση εξάλλου δεν εξαντλείται στο υποκείμενο που την εξιστορεί, ο λόγος του υποκειμένου δεν αναφέρεται αυστηρά σε προσωπικά του βιώματα. Αντανakλά ένα σύνολο πρωταρχικών δραστηριοτήτων, ένα πλαίσιο συλλογικά αναγνωρίσιμων συμπεριφορών, όπου μια εξατομικευμένη δράση προσλαμβάνεται από τα υποκείμενα ενός χώρου ως μια καθολική δυνατότητα αντίδρασης σε δεδομένα ερεθίσματα.

Έτσι, μέσω του καλλιτεχνικά παραγομένου λόγου επικυρώνεται η ανάγκη κατοχύρωσης και εξιδανίκευσης των λογικών συνεπειών της καθημερινής δράσης, ενώ παράλληλα οργανώνεται ο χώρος στον οποίο συστηματοποιείται η συμβολική σκέψη και γλώσσα των δημιουργών του. Όταν οι στιχουργοί των ρεμπέτικων τραγουδιών διαπραγματεύονται λεκτικά μια δραστηριότητα, η οποία τείνει να χαρακτηρίζει, αν όχι

προσωπικά τους ίδιους, μια συλλογικότητα υποκειμένων που για την ερμηνεία της δράσης τους ανακαλούν ένα χώρο συμβολικών συμπεριφορών, διαχειρίζονται την ανάπλαση μιας εμπειρίας, την οποία προσλαμβάνει ο συγκεκριμένος χώρος ως καθημερινή πρακτική.

Όταν στο επίκεντρο της θεματικής ανάπτυξης ενός ρεμπέτικου τραγουδιού βρίσκεται η έννοια του θανάτου, έχουμε την ποιητική διαπραγμάτευση ενός καθολικού φαινομένου που δεν περιορίζεται στο να χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη συλλογικότητα υποκειμένων.

Έτσι, με αφορμή την ένταξη του μερικού στο γενικό, ο φορέας του λόγου ενεργοποιεί μια δυνατότητα υπέρβασης της περιοριστικής λογικής που τείνει να αποδίδει στα φερόμενα ως υποκείμενα του χώρου αυτού συγκεκριμένες επιδιώξεις, οι οποίες εξαντλούνται σε παράνομες ή κοινωνικά μη αποδεκτές δραστηριότητες. Το προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας αγγίζει μια ευρύτερη θεματική, που μπορεί να συνυπάρχει σε ανάλογα ή και σε αντιθετικά συστήματα καλλιτεχνικής έκφρασης, καθώς επικεντρώνεται σε διαχρονικούς προβληματισμούς γύρω από την ανθρώπινη φύση.

Από την άλλη όμως, ο φορέας του λόγου έχει τη δυνατότητα να επιμένει στο μερικό και μάλιστα με πιο παραστατικό τρόπο. Η ποιητική διαπραγμάτευση κοινών και μη αποφευκτέων καταστάσεων όπως ο θάνατος και κυρίως η πρόσληψή τους ως κανονικότητες που καθορίζουν την ευρύτερη δραστηριοποίηση των υποκειμένων του ανακαλούμενου χώρου, μπορεί να επιτύχει την ανάδειξη των ιδιαίτερων πρακτικών και των καθοριστικών συμβόλων του χώρου αυτού.

Στη διάσταση αυτή, ο χώρος οργάνωσης της συμβολικής σκέψης του δημιουργού, η δυνατότητα καλλιτεχνικής αποτύπωσης μιας πρακτικής που αναγνωρίζεται ως βασικός προβληματισμός και για το χώρο αυτό, προσφέρει για το φορέα του λόγου μια ακόμα δυνατότητα

επαναπροσδιορισμού, μέσω του προϊόντος της καλλιτεχνικής δημιουργίας, του ίδιου του του εαυτού.

Ο καλλιτεχνικά παραγόμενος λόγος για το θάνατο εμπεριέχει μια διαδοχική κατασκευή:

α. Το θάνατο ως λειτουργικό φαινόμενο στο πλαίσιο της οργάνωσης ενός κοινωνικού συστήματος (το γεγονός ότι κάποιος πεθαίνει).

β. Τη σύνδεση του φαινομένου με ειδικές πρακτικές σήμανσης (η ιδέα για το θάνατο).

γ. Την εκφορά μιας μορφής λόγου για το γεγονός (ο παραγόμενος λόγος για το θάνατο)..

Οι συλλογικές παραστάσεις αναφορικά με το θάνατο ανάγουν τις συμπεριφορές των μελών ενός κοινωνικού συνόλου στις κοινωνικά προσδιορισμένες διαστάσεις των σημασιών του. Ο θάνατος αποτελεί μέρος του ευρύτερου συστήματος της συμβολικής οργάνωσης μιας κοινωνίας, η οποία παράγει διαφοροποιημένες στάσεις προς αυτόν.²⁰⁷

Στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας ο θάνατος προσεγγίζεται μέσω του παραγόμενου λόγου για το γεγονός. Ο λόγος αποτελεί την εκφραστική πλευρά του φαινομένου και προέρχεται από τους φορείς που

207. Οι στάσεις απέναντι στο θάνατο μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο επίπεδο της συγχρονίας ως κριτήριο διαφοροποίησης μιας κοινωνίας από μία άλλη ή μιας ομάδας από μία άλλη ομάδα μέσα στην ίδια την κοινωνία, αλλά και στο επίπεδο της διαχρονίας ως στοιχείο περιοδολόγησης. Ο Φ. Αριές, αναλύοντας τις στάσεις των δυτικών κοινωνιών απέναντι στο θάνατο διακρίνει τρεις διαφορετικές περιοχές σημασιολογικών ερμηνειών: *ο εξημερωμένος θάνατος, ο δικός μου θάνατος, ο δικός σου θάνατος*. Φ. Αριές, *Δοκίμια για το θάνατο στη Δύση*, Αθήνα, Γλάρος, 1988, σσ. 33-34.

προσεγγίζουν το γεγονός σε διαφορετικά επίπεδα.²⁰⁸ Ως εκφραστική υλοποίηση του συμβολικού συστήματος πρόσληψης του θανάτου, είναι μια ένδειξη για τις στάσεις των υποκειμένων που τον εκφέρουν. Η εκφορά μιας μορφής λόγου, που αντικατοπτρίζει τη στάση ενός ατόμου ή μιας ομάδας απέναντι στο θάνατο, συνδέεται με μια συγκεκριμένη στάση των ατόμων απέναντι στη ζωή. Είναι μια μορφή λόγου που λειτουργεί παράλληλα με τα ευρύτερα συστήματα λόγου για τα κοινωνικά φαινόμενα και γενικότερα για το σύνολο των θεσμών.

Ο λόγος για το θάνατο, ως εκφορά της παράστασης του θανάτου, αντανακλά για τα άτομα τη συλλογικά προσδιορισμένη εικόνα για την ίδια την κοινωνία, τον τρόπο λειτουργίας της, την εικόνα για τη συλλογική διάρθρωση της δράσης τους ως σύμπλεγμα σχέσεων και ανταλλαγής συμπεριφορών, με σημείο αναφοράς ένα κοινωνικό φαινόμενο.²⁰⁹

208. Βλ. M. Vovelle, «Les attitudes devant la mort. Front actuel de l'histoire des mentalités», *Archives de Sciences Sociales des Religions*, No 39, cd CNRS, 1975, σ.

20. Επίσης, Ph. Aries, *La mort aujourd'hui*, Paris, Rivages, σ. 161.

209. Είναι χαρακτηριστική η τάση στη βιβλιογραφία για την ανάδειξη ενός διαφορετικού τρόπου αντιμετώπισης του θανάτου στις ονομαζόμενες ως παραδοσιακές κοινωνίες σε σχέση με τις σύγχρονες αστικές κοινωνίες. Βλ. R. Huntington- P. Metcalf, *Celebrations of death*, Cambridge University Press, 1979, για το θάνατο που ως κανονικότητα βρίσκεται στο «επίκεντρο» ενός παραδοσιακού κοινωνικού συστήματος στη Μαδαγασκάρη. Βλ. αντίθετα Z. Ζιγκλέρ, *Οι ζωντανοί και ο θάνατος*, Αθήνα, Μάλλιαρης, 1982, σ. 67, για το «συντελεστή παρασιώπησης του θανάτου» στις σύγχρονες κοινωνίες. Επίσης, για την αποστροφή και την απώθηση του θανάτου βλ. M. Perniola *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1991, σσ. 85-91. Βλ. επίσης J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, σ. 203 για το θάνατο που «αντιστρέφεται μέσα στην κοινωνική ανταλλαγή». Βλ. και E. Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970 όπως και J. Littlewood, *The denial of death and rites of passage in contemporary societies*, στο D. Clark, *Sociology of death*, Oxford, Blackwell Publisher, 1993, σ. 82.

Ο θάνατος, ως συμβολικό σύστημα, συνδέεται με συγκεκριμένες πρακτικές σήμανσης που ορίζουν ένα συμβολικό πλαίσιο συμπεριφορών. Μέσω του θανάτου μια κοινωνία επιτυγχάνει την οργανική και νοηματική της συνοχή. Στηριζόμενη σε συμβολικές πράξεις- κώδικες σημασιών, όπως οι τελετουργίες του θανάτου, οι κηδείες, ο φόβος για το θάνατο, η άγνοια για το θάνατο, κλπ., η κοινωνία εξασφαλίζει τη λειτουργική συνοχή των μελών της. Στις κοινές, τις ταυτόσημες παραστάσεις για το θάνατο, τα μέλη ενός συνόλου αναγνωρίζουν τον εαυτό τους, σχηματίζουν την εικόνα για τη σχέση τους με αυτούς που διαντιδρούν στα ίδια συμβολικά πλαίσια και διαφοροποιούνται σε σχέση με κάποιους άλλους.²¹⁰

Παράλληλα, ο θάνατος όπως και ο έρωτας, ως συμβολικές κατηγορίες της σκέψης, αποτελούν βασικές ενότητες γύρω από τις οποίες συστήνεται ένα έργο τέχνης. Στο βαθμό που ανακαλούν, πέρα από την ορθολογική τους διαχείριση, μια μεταφυσική ανησυχία του ανθρώπου, θέτουν διαρκώς την ανθρώπινη διάνοια σε μια διαπραγμάτευση των διαστάσεών τους.

Η τέχνη είναι η κατεξοχήν μορφή λόγου που επιτρέπει στο φορέα της να υπερβεί τη νομοτελειακή και ορθολογιστική χρήση των συγκεκριμένων εννοιών, να τις μετατρέψει σε λογοτεχνικό, ποιητικό, εικαστικό, γλυπτικό, κλπ. αποτέλεσμα, να δημιουργήσει μέσα από την επεξεργασία τους μια επιθυμητή εικόνα του εαυτού του, του άλλου, όπως και του κοινωνικού συστήματος που τον περιβάλλει.

Προσπαθώντας έτσι να αναλύσουμε μια μορφή λόγου για το θάνατο στην τέχνη, όπως αυτός παρουσιάζεται σ' ένα αισθητικά διαμορφωμένο προϊόν, δεν έχουμε να προσεγγίσουμε μια κατάσταση γνώσης, πολύ

210. Για μια ευρύτερη προβληματική αναφορικά με την έννοια του θανάτου βλ. Ελπ. Ρίκου, «Θάνατος: όριο και ερώτημα. Προσεγγίσεις στις σύγχρονες αναπαραστάσεις του θανάτου», Δοκίμης, 7(1998).

περισσότερο μια κατάσταση μηχανιστικής αποτύπωσης μιας εξορθολογισμένης πρακτικής, αλλά βρισκόμαστε μπροστά στην προθετικότητα του δημιουργού να αποδώσει σε μια άλλη κανονικότητα την ίδια του την ύπαρξη.

Η ανάλυση του λόγου για το θάνατο στα ρεμπέτικα τραγούδια εγγράφεται σε αυτήν την προοπτική. Είναι μια μορφή λόγου για ένα γεγονός που απασχολεί τους δημιουργούς κυρίως ως ποιητικό στερεότυπο, ως μια αναλλοίωτη λογοτεχνική και καλλιτεχνική θεματική, που προσλαμβάνει στη χρήση της μια καθαρά μεταφυσική διάσταση.

Πλάι όμως στην υπερβατική αυτή χρήση, ο φορέας του λόγου στα ρεμπέτικα τραγούδια έχει τη δυνατότητα να προβάλλει τη δική του καθημερινότητα, να εγγράψει σε μια άλλη μορφή λόγου πρακτικές που προσδιορίζουν την καθημερινή του διαβίωση, να επαναδιαπραγματευτεί συμβολικά τη θέση του ή να διατυπώσει μια αξιολογική κρίση για τον εαυτό του και γενικότερα για το σύνολο των κοινωνικών καταναγκασμών που υφίσταται.

Στην προοπτική αυτή, η ανάλυση του τρόπου με τον οποίο παρουσιάζεται στα ρεμπέτικα τραγούδια η σχέση με το θάνατο δεν ευνοεί τη συναγωγή συμπερασμάτων για τον τρόπο που η διαχείριση αυτή τοποθετεί τους φορείς του λόγου στη ζωή, αλλά αναδεικνύει τον τρόπο, σύμφωνα με τον οποίο, ο καλλιτεχνικά παραγόμενος λόγος, αναφορικά με ένα υπερβατικό γεγονός, επιτυγχάνει τις συμβολικές επιδιώξεις των φορέων του.

Παράλληλα, η ανάλυση θα μπορούσε να φανερώσει την άμεση επίδραση στο λόγο των δημιουργών τυποποιημένων ποιητικών εκφραστικών σχημάτων αναφορικά με το θάνατο, που υιοθετούνται κυρίως από τα δημοτικά τραγούδια και τον τρόπο που τα εκφραστικά και νοηματικά αυτά στερεότυπα προσαρμόζονται στην προθετικότητα των

φορέων του λόγου για την ανάδειξη ή την υπεράσπιση της δικής τους πρακτικής.

Έτσι, για την προσέγγιση των συγκεκριμένων ποιημάτων θα εστιαστούμε στην αφηγηματική τους διάταξη και κυρίως στον τρόπο με τον οποίο η διάταξη αυτή τείνει να διαγράφει ομοιότητες και διαφορές, με επίκεντρο πάντα τον καλλιτεχνικά παραγόμενο λόγο. Στο βαθμό που μεταξύ του καλλιτεχνικού έργου και της πρωταρχικής δραστηριότητας που παραπέμπει παρεμβάλλεται η προθετικότητα του φορέα του λόγου για μια συνειδητή διαχείριση της δραστηριότητας αυτής, δεν μπορούμε να αναζητήσουμε στα ποιήματα αυτά μια σταθερή αντιστοιχία μεταξύ του λόγου και της καθημερινής διαβίωσης των δημιουργών τους.

Ο λόγος για το θάνατο στα ρεμπέτικα τραγούδια οργανώνεται αναφορικά με τις έννοιες *ζωή* και *θάνατος*. Η άρση της αντίθεσης *ζωή-θάνατος* δεν αναιρεί και την πραγματική διάσταση του θανάτου. Ο λόγος όμως για το θάνατο, ως καλλιτεχνική παραγωγή με αφορμή την κατάσταση του θανάτου, μετατρέπεται σε λόγο για μια επιθυμητή διάσταση της ζωής. Σε αυτόν το λόγο για τη ζωή, ο θάνατος ανάγεται σε *προσωποποιημένη οντότητα*, που συνδέεται με σταθερές *λειτουργίες* και συγκεκριμένες *ιδιότητες*:

θάνατος

προσωποποιημένη οντότητα

ιδιότητες λειτουργίες

Η ευρύτερη σημασιολογική κατηγορία στην οποία ανάγεται η πρόσληψη του θανάτου είναι η *υποχρεωτικότητα*, από την οποία απορρέουν οι ιδιότητες *συνέχεια της ζωής*, *μέσο καταξίωσης για τη ζωή* και οι λειτουργίες *εξισωτής*, *λυτρωτής*, *τύραννος*:

θάνατος

υποχρεωτική εμφάνιση

συνέχεια της ζωής

τύραννος

μέσο καταξίωσης για

εξισωτής

τη ζωή

λυτρωτής

Οι λειτουργίες προκύπτουν από την ενεργητική δράση του προσωποποιημένου θανάτου, ως υποκειμένου της δράσης, η οποία καθορίζεται αποκλειστικά από τις δικές του δυνατότητες. Οι ιδιότητες, αντίθετα, ορίζονται ως προσλαμβάνουσες σε σχέση με το θάνατο. Είναι οι καταστάσεις που προκαλεί η πρόσληψη του θανάτου και όχι η ίδια η δράση του προσωποποιημένου θανάτου:

Ιδιότητες του θανάτου

Λειτουργίες του θανάτου

παθητική δράση του θανάτου

ενεργητική δράση του θανάτου

ορίζονται στο παρόν

ορίζονται στο μέλλον

προέρχονται από το θάνατο

προέρχονται από το θάνατο

καθορίζουν άμεσα τη ζωή

καθορίζουν έμμεσα τη ζωή

Ιδιότητες

Οι παραστάσεις για το θάνατο στα ρεμπέτικα ανακαλούν τη σταθερή διάκριση πάνω και κάτω κόσμου, όπως αυτή παρουσιάζεται και στα δημοτικά τραγούδια:

Δυο τρεις μπεκρήδες βρήκανε
το Χάρο σ' ένα δρόμο
και τον ρωτούσαν πως περνούν
στον άλλονε τον κόσμο.²¹¹

Τα χαρακτηριστικά της αντίθεσης παραμένουν κοινά τόσο στα δημοτικά όσο και στα ρεμπέτικα:

Ζωή	Θάνατος
πάνω κόσμος	κάτω κόσμος
ζωντανοί	νεκροί
οικείος κόσμος	άλλος κόσμος ²¹²

211. Π. Τούντας, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π, σ. 159.

Η διάκριση του πάνω από τον κάτω κόσμο, ως διάκριση του *οικείου κόσμου* από τον *άλλο κόσμο*, είναι χαρακτηριστική στα δημοτικά τραγούδια:

«Για φάτε πίεςτε βρε παιδιά, χαρείτε να χαρούμε,
τούτον τον χρόνο τον καλό, τον άλλο ποιός το ξέρει,
για ζούμε για πεθαίνουμε, για σ' άλλον κόσμο πάμε».

Ν. Πολίτης, *Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, Αθήνα, σ. 38, αρ. 28, στ. 10-12.

212. Για τη χρήση των αντιθετικών σχημάτων αναφορικά με το θάνατο στο δημοτικό τραγούδι βλ. Ε. Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990, σσ. 210-237.

Ζωή και θάνατος αποτελούν ένα διαζευκτικό πλέγμα σημαινόντων το οποίο αποτρέπει τη συνεμφάνιση των σημαινομένων τους, καθώς η εμφάνιση του ενός προϋποθέτει τη μη εμφάνιση του άλλου. Στα δημοτικά τραγούδια και γενικότερα στις λαϊκές παραδόσεις,²¹³ η αντίθεση *ζωή-θάνατος* εκφέρεται με τις ακόλουθες σημασιολογικές αντιθέσεις:

<i>Ζωή</i>	<i>Θάνατος</i>
ζέστη	κρύο
ομορφιά	ασχήμια
ευτυχία	δυστυχία
χαρά	λύπη
πληρότητα	στέρηση ²¹⁴

Η εικόνα του κάτω κόσμου προσλαμβάνεται ως η αντιστροφή του πάνω κόσμου, με αρνητικό σημασιολογικό περιεχόμενο.²¹⁵ Έτσι, και στα ρεμπέτικα τραγούδια ο θάνατος ορίζεται ως αρνητικό γεγονός:

213. Σχετικά με τις παραδόσεις για το θάνατο βλ. Ν. Πολίτης, *Παραδόσεις*, Αθήνα, Εκδοτικός οργανισμός Εργάνη, 1965, τ. Α, σσ. 610-616.

214. Ε. Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., σσ. 212-3.

215. Ο Φ. Φάρος συνοψίζει τις λαϊκές αντιλήψεις για το θάνατο ως εξής: «ο θάνατος είναι καθολικός και αναπότρεπτος...ο θάνατος ξεγελάει τους ανθρώπους...είναι συμφορά που έρχεται πρόωρα...είναι μία αποκρουστική πραγματικότητα, ταυτίζεται με την ασχήμια, τη μαυρίλα, το χάος, το σκοτάδι...ο θάνατος είναι σκληρός...είναι κακός, όχι μόνο για αυτόν που πεθαίνει αλλά και για το περιβάλλον του, γιατί φέρνει χωρισμό μεταξύ των ανθρώπων που συνδέονται με το δεσμό της αγάπης...είναι πραγματικότητα τελεσίδικη και αμετάκλητη».

Φ. Φάρος, *Το πένθος*, Ακρίτας, 1981, σσ. 46-48.

Πληθύνανε τα βάσανα
που έχω στο κορμί μου
βγαίνουν αγιάτρευτες πληγές
και σβήνει η ζωή μου.²¹⁶

Η διαχείριση όμως της σήμανσης από το φορέα του λόγου μετατρέπει
το αρνητικό γεγονός σε αδιάφορο:

Χτυπώ νεκροί κι ανοίχτε μου
να μπω για να σκουπίσω
τον τόπο τον παντοτινό
όπου θα κατοικήσω.²¹⁷

Μετά την εμφάνιση της αρχικής διχοτομίας: *θάνατος* = *μονιμος* και *ζωή* = *προσωρινή*, εισάγεται, έστω και με την απουσία συναφών νοηματικών περιοχών, η σημασιοδότηση μιας αδιάφορης πρακτικής ως προς τη μεταθανάτια πραγματικότητα.

Στον πρώτο στίχο, η διχοτόμηση *πομπός-δέκτης* διαφοροποιεί τους συντελεστές της ανταλλαγής του μηνύματος. Ο φορέας της δράσης, το ατομικό υποκείμενο, απευθύνει ένα λόγο προς κάποια συλλογική οντότητα:

πομπός = *εγώ* = *ζωντανός* και *δέκτης* = *εσείς* = *νεκροί*.

Με το να θέσει τον εαυτό του εκτός της συλλογικότητας, ο *πομπός* φαίνεται να την υπερβαίνει, καθώς μπορεί να συνδιαλέγεται μαζί της χωρίς να αποτελεί κάποια συμπληρωματική της τάξη. Το υποκείμενο δεν αποτελεί μέρος της τάξης του *εσείς* (νεκροί), καθώς εντάσσεται στην αντιθετική τάξη

216. Στελλάκης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α, ό.π, σ. 162.

217. Στράτος, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α, ό.π. σ.171.

του *εμείς* (ζωντανοί), χωρίς ωστόσο να ταυτίζει το *εγώ* με το *εμείς*, αφού, ως μονάδα και όχι ως μέλος μιας ομογενοποιημένης κατηγορίας, φέρεται να συνδιαλέγεται με μία υπερβατική κατηγορία.

Οι λειτουργίες των μελών της συναλλαγής συνδέονται με σχέσεις νομοτέλειας:

<i>Λειτουργία πομπού</i>	<i>Λειτουργία δέκτη</i>
ενεργητική	παθητική
αιτία	αποτέλεσμα
γεγονός	αναγκαιότητα
απαίτηση (χτυπώ)	εκπλήρωση (ανοίχτε)

Η απαίτηση του υποκειμένου εκφέρεται με έναν λεκτικό τύπο ενέργειας (χτυπώ), που αποδίδει κίνηση, βία, ορμή στο χαρακτήρα της πράξης, σε αντίθεση με την ηπιότητα της αντίδρασης του δέκτη, που αποτελεί παθητική πρόσληψη του ερεθίσματος. Η χρήση των συνδετικών συνδέσμων (και, να, για να) σηματοδοτεί μια ακολουθία ενεργειών, ένα σχήμα κατά το οποίο οι λειτουργίες που αποδίδονται στο υποκείμενο (χτυπάω, μπαίνω, σκουπίζω) συνδέονται με σχέσεις αυτονόητης υποχρεωτικότητας, ως αναγκαστικός διάυλος εκπλήρωσης της πρωταρχικής επιθυμίας του υποκειμένου. Ειδικότερα, ο σύνδεσμος «και» καθιστά φανερή τη σχέση υποκειμένου (ήρωας του τραγουδιού) και αντικειμένου (νεκροί του Άδη) ως σχέση μονόπλευρης προσταγής, απαίτησης ή απειλής και όχι πιθανότητας.

Η επόμενη διαζευκτική ενότητα *προσωρινό-παντοτινό* παραπέμπει στον ισχυρό ή μη χαρακτήρα της θέσης και της άρσης του σχήματος:

ζωή = προσωρινή = μη σημαντική

θάνατος = παντοτινός = σημαντικός

Η συστηματική ενασχόληση με το σημαντικό, που πηγάζει από τη μονιμότητα του χαρακτήρα του (σημαντικό = παντοτινό), υποβαθμίζει τον πρώτο όρο της αντίθεσης σε σχέση εξάρτησης από το δεύτερο, καθώς η έννοια της στιγμής (ζωή) αποτελεί ένα μόνο μέρος της διάρκειας (θάνατος).

Για την αντιστροφή μιας παραδοσιακής και κοινά αποδεκτής τοποθέτησης προς ένα μεταφυσικό γεγονός που υπερβαίνει τις ανθρώπινες διαστάσεις του ήρωα, ανακαλείται μια ακόμα διαζευκτική ενότητα. Το παραδοσιακό σχήμα αντίληψης του χρόνου ως προς τη ζωή και το θάνατο διατηρεί αρχικά την καθολική του διάταξη:

ζωή = παρόν = γνώση

θάνατος = μέλλον = άγνοια

Στη συνέχεια όμως, το υποκείμενο καταργεί ουσιαστικά τη δεύτερη σχέση της ισότητας, εξισώνει το παρόν με το μέλλον, καθώς φέρεται να επιτελεί ή να χειρίζεται την εκτέλεση μελλοντικών πράξεων στο παρόν. Με αυτόν τον τρόπο αίρει την πρωταρχική διχοτόμηση μεταξύ των εννοιών ζωή και θάνατος καθώς τις ανάγει σε έννοιες άμεσα διαχειρίσιμες από τον ίδιο. Ο φορέας του λόγου, απαλλαγμένος από συλλογικές δεσμεύσεις, διατηρεί αποκλειστικά για τον εαυτό του το δικαίωμα διαχείρισης του θανάτου του.

Η ταύτιση όχι μόνο της παράστασης αλλά και της διαδικασίας του θανάτου με την κανονικότητα, απελευθερώνει το θάνατο από το αίσθημα του μακάβριου και τον ανάγει σε φυσικό γεγονός. Η διαδικασία αναφέρεται στον ίδιο το θάνατο, στη συγκεκριμένη πράξη, στο γεγονός ότι κάποιος πεθαίνει, ενώ η παράσταση εμπεριέχει τη συσσωρευμένη εμπειρία για το γεγονός, τη γνώση για την ύπαρξη και τη λειτουργία του. Η πρώτη

οργανώνεται σε ένα επίπεδο πρακτικών συμπεριφορών, ενώ η δεύτερη σε ένα επίπεδο συμβολικών προσδιορισμών.

Στο ρεμπέτικο διαρθρώνεται ένας συστηματικός λόγος για το θάνατο. Ο λόγος αυτός προσεγγίζει το θάνατο ως παράσταση. Η παράσταση έχοντας ως αφετηρία τη διαδικασία, χωρίς να αναφέρεται ποτέ στην ίδια τη διαδικασία, επιτρέπει στο δημιουργό να διατυπώσει ουσιαστικά έναν επιθυμητό λόγο για τη ζωή και όχι για το θάνατο. Έτσι, όταν φέρεται να μιλάει για το θάνατό του, δεν ορίζει ένα βιολογικά σημαινόμενο γεγονός, αλλά συγκροτεί μια επιδιωκόμενη κοσμοθεωρία, που κατευθύνεται προς τις δικές του αντιλήψεις για το θάνατο και τη ζωή.

Κατ' αυτό τον τρόπο, η παράσταση λειτουργεί ως επίκληση της διαδικασίας του θανάτου για τον προσδιορισμό μιας τοποθέτησης σε θέματα καθημερινής εμπειρίας:

Τι να την κάνεις τη ζωή
κι αν είναι άλλη τόση,
αφού υπάρχει θάνατος
και το κορμί θα λιώσει²¹⁸.

Το κοινά αποδεκτό σχήμα διατηρείται για μια ακόμα φορά:

ζωή = ακμή = χρήση = ακεραιότητα
θάνατος = παρακμή = αχρηστία = φθορά

Το κορμί, ως ανθρώπινο στοιχείο, υφίσταται τη φυσική του φθορά. Ο θάνατος σημασιοδοτείται αρνητικά (το κορμί που λιώνει). Η αρνητική όμως αυτή σημασιοδότηση, στο βαθμό που θεωρείται φυσική, ανάγει το

218. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ.158.

θάνατο σε υποχρεωτικότητα, τον απαγκιστρώνει από το σχήμα καλό-κακό και τον ορίζει στο επίπεδο φυσικό-μη φυσικό. Η παρακμή και η φθορά, στο βαθμό που προσδιορίζονται ως φυσικές, προσλαμβάνονται ως κανονικότητες και χάνουν οποιαδήποτε μακάβρια διάσταση.

Η γενικευμένη αδιαφορία για τη μεταθανάτια κατάληξη αποκλείει εκ των προτέρων κάποια μη επιθυμητή θέση στη μεταθανάτια πραγματικότητα. Ο Κάτω Κόσμος, ο Άδης, αποτελεί πεδίο περιπλάνησης χωρίς υποχρεωτικότητες, όπως ακριβώς και ο χώρος της ζωής:

Πες μας, βρε Χάρε, να χαρείς
τί κάνουνε τ' αλάνια
στον Κάτω Κόσμο πίνουνε
ή κάθονται χαρμάνια.²¹⁹

Στο θάνατο, στον Κάτω Κόσμο, υπάρχει θέση για όλους. Κανένας δε μπορεί να αρνηθεί στο υποκείμενο το θάνατό του, να το αποκλείσει από μία καθολική κατάσταση, να το διαφοροποιήσει δηλαδή από τους υπόλοιπους. Η τοποθέτηση αυτή συνδέεται άμεσα με τον τρόπο που οι φορείς του λόγου προσεγγίζουν τη ζωή, ανακαλώντας συγκεκριμένες αντιλήψεις για τη θέση τους στον κόσμο.

Στη διαχείριση της ιδέας του θανάτου μπορούμε να διακρίνουμε την ίδια αδιαφορία, τη σύγχυση των υποκειμένων αναφορικά με την κατανόηση των ευρύτερων εννοιολογικών συσχετισμών που καθορίζουν τη ζωή τους. Η ιδέα του θανάτου δεν αντιμετωπίζεται ως εμμονή, αλλά ως αναγκαιότητα, ως προς την οποία τους συνδέει μια σταθερή απραξία. Η συνειδητή αυτή τοποθέτηση, που κάτω από το σχήμα της άγνοιας μετατρέπεται σε αδιαφορία, προσαρμόζεται πλήρως στην προθετικότητα

219. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π. σ. 159.

του φορέα του λόγου για την ανάδειξη μιας επιδιωκόμενης συμβολικής ταυτότητας:

Άντε σαν ποθάνω τι θα πούνε
πέθανε κι ένας μπεκρής,
άντε πέθανε κι ένας ντερβίσης
κι ένας νυχτογυριστής.

Άντε της τριανταφυλλιάς τα φύλλα
θα τα κάνω φορεσιά,
άντε να τα βάλω να περάσω,
άντε να σου κάψω την καρδιά.

Άντε σαν ποθάνω στο καράβι
ρίξτε με μεσ' το γυαλό,
άντε να με φαν τα μαύρα ψάρια,
άντε και το αλμυρό νερό.²²⁰

Η πρώτη στροφή εισάγει μία ένδειξη διαφοροποίησης για το περιβάλλον του χώρου σε σχέση με την υπόλοιπη κοινωνία, ως προς τη σήμανση του θανάτου. Και στα δύο περιβάλλοντα αναγνώρισης ο θάνατος συνδέεται με λειτουργίες σήμανσης, τόσο για το θνήσκοντα όσο και για αυτούς που σχετίζονται μαζί του. Για την ευρύτερη κοινωνία, το υποκείμενο που στοχάζεται το θάνατό του επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στο λόγο των άλλων και κυρίως στη μεταθανάτια εικόνα του. Ο θάνατος δεν απαλείφει τις πρακτικές μιας παροντικής σήμανσης, αλλά προσεγγίζεται και ως υστεροφημία, μια κατάσταση που υπερβαίνει το παρόν και ανάγεται σε ένα μελλοντικό χρονικό σημείο.

Στα ρεμπέτικα, το ενδιαφέρον για το λόγο των άλλων, αν και ξεκινά από ένα μελλοντικό γεγονός, εστιάζεται κυρίως στο παρόν, ως κριτήριο

220. Γ. Κατσαρός, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 59.

ενδοομαδικής καταξίωσης, ως ενίσχυση της υπόστασης του μάγκα, ορίζοντας την ακόλουθη διάκριση:

Μάγκας

σήμανση του θανάτου για το παρόν

επιδιωκόμενη εικόνα για το παρόν

φήμη στο παρόν

ενδοομαδική καταξίωση

Μη μάγκας

σήμανση του θανάτου για το μέλλον

επιδιωκόμενη εικόνα για το μέλλον

φήμη στο μέλλον

υστεροφημία

Και στα δύο μέρη της αντίθεσης, η πρόθεση των υποκειμένων κατευθύνεται προς την (προσδοκώμενη από τα ίδια) εικόνα των άλλων για αυτά. Στα ρεμπέτικα, η προσδοκία αυτή προσανατολίζεται αποκλειστικά στην παροντική διάρκεια των δραστηριοτήτων. Ο θάνατος προσλαμβάνεται ως προέκταση του παρόντος, ως συνέχεια αυτού. Η υστεροφημία δεν αναιρείται ως έννοια (ένας μάγκας θα συνεχίσει να είναι μάγκας και στο θάνατο), αλλά αναφέρεται πρωτίστως στην παροντική ενδοομαδική καταξίωση. Η δεσπόζουσα τάση κατηγοριοποίησης *μάγκες-μη μάγκες*, στο εσωτερικό της ομάδας, που σχετίζεται με όλους τους τομείς δραστηριοποίησης των υποκειμένων, αφομοιώνει ένα μελλοντικό και μη ελεγχόμενο γεγονός και αφού το απελευθερώσει από το μεταφυσικό του περίβλημα το ενσωματώνει στη λειτουργία της. Ο θάνατος, ως σημασία, αναφέρεται άμεσα στην έννοια του μάγκα, όπως αυτή ορίζεται από το διχοτομικό σχήμα *μάγκικος-μη μάγκικος θάνατος*:

Μάγκικος θάνατος

θάνατος μπεκρή, ντερβίση,

νυχτογυριστή

θάνατος μάγκα

μάγκας

Μη μάγκικος θάνατος

θάνατος μη μπεκρή, μη ντερβίση,

μη νυχτογυριστή

θάνατος μη μάγκα

μη μάγκας

Έτσι, η έννοια του μάγκα ανάγεται σε ένα γενικό πρότυπο συμπεριφοράς, το οποίο καθορίζει τη συμβολική υπόσταση των υποκειμένων του χώρου. Οργανώνεται με βάση το σχήμα *αξία-απαξία*, το οποίο αναφέρεται στην κανονικότητα ή μη μιας συμπεριφοράς στο πλαίσιο λειτουργίας του χώρου αυτού.

Στην επόμενη στροφή εισάγεται και η άλλη ιδιότητα του θανάτου, *η συνέχεια της ζωής*. Η βασική τάση αδιαφορίας της ρεμπέτικης ποιητικής για τη δυνατότητα του Χάρου να επιβάλλει την ισχύ του, αφαιρεί από το θάνατο και το παραμικρό περιθώριο αντίστασης στις επιθυμίες του υποκειμένου. Ο θάνατος προσλαμβάνεται ως πεδίο δράσης που δε διαφέρει από το πεδίο δράσης της ζωής, καθώς αποτελεί συνέχειά της.

Έτσι, στο στίχο, το υποκείμενο μπορεί και συνεχίζει στο θάνατο τις ερωτικές του δραστηριότητες με την ίδια άνεση επιλογών που τις χειρίζεται και στη ζωή. Η προσωπική βούληση του υποκειμένου εκλαμβάνεται ως κυρίαρχη βούληση, που δεν υπόκειται σε υπερβατικές δεσμεύσεις, στις επιταγές μιας ανώτερης πνευματικής αρχής. Παράλληλα, με ένα σημαινόμενο ζωής («της τριανταφυλλιάς τα φύλλα») αίρεται η σύνδεση του θανάτου με την απραξία, ενισχύοντας το σχήμα μιας διαρκούς δράσης στην ύπαρξη.

Στην τελευταία στροφή επικυρώνεται η προαναφερθείσα ιδιότητα του θανάτου *μέσο καταξίωσης στη ζωή*, με την ένταξη και ταυτόχρονα την απομόνωση του υποκειμένου από την κανονικότητα. Η παράσταση του θανάτου ανακαλεί δύο σημασιοδοτημένες περιοχές:

α. ένα σύμβολο θανάτου, το καράβι

β. μια προσδιορισμένη συγκυρία, το άταφο πτώμα.

Το καράβι, ως σύμβολο του θανάτου, αποτελεί μια καθολική παράσταση.²²¹ Φέρεται ως μέσο μεταφοράς, το οποίο επιτελεί τη σύνδεση, το πέρασμα από μία περιοχή σε μία άλλη, από έναν κόσμο σε έναν άλλο. Η σήμανσή του προσδιορίζεται σε δύο επίπεδα: το καράβι ομοιάζει ως προς την εξωτερική εμφάνιση με το φέρετρο και επιπλέον συνδέει τη ζωή με το θάνατο.

Η άλλη περιοχή νοημάτων, το άταφο πτώμα, ανακινεί και τις ανάλογες σημάνσεις. Η πρόσληψη του σημαίνοντος *άταφο πτώμα* επικυρώνει τη βασική τοποθέτηση των υποκειμένων *αδιαφορία να πεθάνουν όπως πεθαίνουν οι άλλοι* και την οριστικοποιεί με την επεξήγηση: επειδή *αδιαφορούν να ζουν όπως ζουν οι άλλοι*. Το *άταφο πτώμα* ενισχύει αυτή τη σύνδεση, ανακαλώντας διαφορετικές παραστάσεις:

– Την προτροπή για μία συγκεκριμένη διαχείριση του πτώματος («ρίξτε με» = προστακτική). Με αυτόν τον τρόπο επικυρώνεται η σύμβαση *προσταγή-εκπλήρωση της προσταγής*, η οποία διέπει τη σχέση του υποκειμένου με το

221. Η παράσταση του θανάτου ως ταξιδιού είναι μία αντίληψη που υπερβαίνει το χριστιανικό δόγμα για το θάνατο, που τον θέλει ως διαδικασία αποχωρισμού της ψυχής από το σώμα. Στην Αρχαία Ελλάδα ο θάνατος είναι ταξίδι στον άλλο κόσμο και το καράβι το μέσο με το οποίο επιτελείται η μεταφορά. Ο *Χάρων* περίμενε τις ψυχές στις όχθες του *Αχέροντα* ποταμού για να τις περάσει με τη βάρκα του στην αντίπερα όχθη, όπου θα πορεύονταν προς τον κόσμο των νεκρών. Βλ. Ι. Κακριδής, *Ελληνική μυθολογία*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1986, σσ. 217-223. Η παράδοση διατηρείται και στα δημοτικά τραγούδια, όπου μεταξύ των άλλων τρόπων μεταφοράς της ψυχής στον Άδη αναφέρεται και το καράβι:

«Καράβι μου τρικάταρτο κι ασημαρματωμένο
το που θα ρίξεις σίδερο, θα δέσεις παλαμάρι
Στην κάτω γης το σίδερο, στον Άδη παλαμάρι,
και μεσ' στην Παναγιά μπροστά θ' αράξει το καράβι».

Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, Αθήνα, 1984, σ. 274.

χώρο. Η μη αναίρεση της σύμβασης, ακόμα και μετά το θάνατο του ήρωα, ισχυροποιεί τη χρήση της κατά τη διάρκεια της ζωής.

– Την αναφορά στη μεταθανάτια τύχη του σώματος. Το σώμα, ακόμα και μετά το βιολογικό του θάνατο, θα εξακολουθεί να βρίσκεται σε μια ορισμένη κατάσταση, θα είναι τοποθετημένο κάπου στο χώρο («στο γιαλό»). Σύμφωνα με την ακολουθία αυτή, επεκτείνεται η συνέχεια της ζωής στο θάνατο.

– Τη χρήση του αντιθετικού σχήματος *σκληρός-ήπιος θάνατος*. Το σχήμα αυτό επικυρώνει τη δύναμη και την ισχύ του ήρωα. Ο σκληρός θάνατος («αλμυρό νερό», «μαύρα ψάρια») προσδίδει στο νεκρό σώμα του υποκειμένου την αντιστοιχία προς τις σκληρές συνθήκες ζωής. Ο σκληραγωγημένος θάνατος προϋποθέτει έναν άκαμπτο και σκληρό βίο,²²³ αρμόζει αποκλειστικά σε ένα μάγκα, ο οποίος αδιαφορεί για τον τρόπο που

223. Ο σκληρός θάνατος, ως περιοχή ευνοϊκών συμβολικών προσδιορισμών, είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της ιδεολογίας στο περιβάλλον των κλέφτικων τραγουδιών: «Η αδιάκοπη αυτή ένταση κάθε είδους δύναμης και κουράγιου που χαρακτήριζε τους κλέφτες, είχε, ίσως, κι αυτή βοηθήσει στη σύλληψη του παράξενου διαχωρισμού που έκαναν, ανάμεσα στο θάνατο την ώρα της μάχης και σ' αυτόν στο κρεβάτι. Και στη δημιουργία των αντίθετων συναισθημάτων με τα οποία αντιμετώπιζαν τον έναν και τον άλλο. Ονόμαζαν σφαγάρι, το κουφάρι ενός γενναίου σκοτωμένου στη μάχη, και ψοφίμι, εκείνου που είχε πεθάνει από κάποια αρρώστια. Για τούτο εδώ ένιωθαν σιχασιά και περιφρόνηση, σα να θεωρούσαν κάτι άτιμο ή αφύσικο να πεθαίνει κανείς αργά και λίγο-λίγο, παραμορφωμένος και αποσυνθεμένος από την αρρώστια. Να πεθάνουν στον πόλεμο γι' αυτούς ήταν όχι μόνο να πεθάνουν με δόξα, παρά και να αποφύγουν ό,τι το αποτρόπαιο έχει ο θάνατος». *Ο Γάλλος φιλόλογος Fauriel περιγράφει τις πολεμικές ασκήσεις των κλεφτών*, στο Α. Πολίτης, *Κλέφτικα*, Αθήνα, Ερμής, 1981, σσ. 154-5.

η ψυχή θα αφήσει το σώμα²²⁴ και διαφοροποιείται συνεπώς από το μη μάγκα που δεν αντέχει το σκληρό θάνατο.

δ. Τη συνειδητή τοποθέτηση έξω από τις κανονικότητες (στο γιαλό), και όχι σύμφωνα με τις κοινωνικές συμβάσεις (ταφή). Οι ενδείξεις του θανάτου (γιαλός, ψάρια, νερό) τοποθετούνται στη συγκυρία μέσω της χρήσης του συγκεκριμένου συμβόλου πρόσληψης της έννοιας του θανάτου (καράβι), αλλά αντιστρέφουν τη δεσπόζουσα νοηματοδότηση του θανάτου:²²⁵

224. Η Μ. Alexiou αναφέρει τους τρόπους με τους οποίους η ψυχή αφήνει το σώμα στην ελληνική παράδοση. Στη μία περίπτωση, ένας «καλός άνθρωπος» πεθαίνει εύκολα, ανώδυνα, η ψυχή του αφήνει το σώμα «σαν αμνός». Στην άλλη περίπτωση, ένας αγωνιώδης και παρατεταμένος θάνατος, γνωστός και ως ψυχομάχημα ή χαροπάλεμα, μπορεί να προέρχεται από τρεις αιτίες:

- ο νεκρός «πληρώνει για τις αμαρτίες», ενδεχομένως όχι μόνο για τις δικές του αλλά και για κάποια σφάλματα των προγόνων του
- ο νεκρός συνδέεται με κατάρτα ή με ανεκπλήρωτες υποχρεώσεις στη ζωή, τις οποίες καλείται μετά θάνατον να εκπληρώσει. Ενδεικτικό είναι το τραγούδι του «νεκρού αδερφού», όπου ο νεκρός Κωνσταντίνος βγαίνει από το μνήμα για να επιστρέψει την αδερφή του Αρετή στη μητέρα του, σύμφωνα με την υπόσχεση που της είχε δώσει και δεν την πραγματοποίησε στη ζωή.
- από την απουσία ενός αγαπημένου προσώπου που μπορεί να προκαλέσει παρατεταμένη αγωνία και να καθυστερήσει την «αναχώρηση» της ψυχής. Στο ίδιο τραγούδι, η ψυχή της μητέρας του Κωνσταντίνου περιμένει την επιστροφή της Αρετής για να αποπνεύσει.

Βλ. Μ. Alexiou, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge University Press, 1974, σ. 37. Επίσης Στ. Μουζάκης, *Οι βρυκόλακες*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο των βιβλιόφιλων, 1989, σσ. 106-114.

225. Στην αρχαία Ελλάδα, το άταφο σώμα ή το άκαφτο κορμί είναι αρνητικά σημασιοδοτημένες καταστάσεις που πρέπει να επιλυθούν, ώστε η ψυχή να περάσει τις πύλες του Άδη (ο Ελπήνορας στο παλάτι της Κίρκης στην Οδύσσεια, η Αντιγόνη και ο Πολυνείκης στην Αντιγόνη του Σοφοκλή). Η ίδια στάση προς τους νεκρούς παρατηρείται και στα δημοτικά τραγούδια, κάτω από την επίδραση της χριστιανικής πίστης. Η ταφή του νεκρού θεωρείται ιερό χρέος, καθήκον των ζωντανών και ύψιστη

θαμμένο σώμα = εντός κοινότητας = καλός θάνατος

άταφο σώμα = εκτός κοινότητας = κακός θάνατος

Η καταστροφή του σώματος (μαύρα ψάρια, αλμυρό νερό) εκτός του προσδιορισμένου, του ιερού χώρου,²²⁶ απομυθοποιεί και την κυρίαρχη αξιολόγηση:

θαμμένο σώμα = αξία

άταφο σώμα = απαξία

τιμή για το νεκρό σώμα. Βλ. και Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, ό.π., σσ. 206-212.

226. Η Chr. Sourvinou-Inwood προσδιορίζει το κριτήριο σημασιodότσης του καλού ή του κακού θανάτου στην αρχαία Ελλάδα σε σχέση με το πένθος ή το θρήνο των ζωντανών: η παράσταση της τελετής που αντανακλά συμβολικά την ιδέα του κάθε θανάτου ως στιγμή στην ιστορία της κοινότητας, η συνέχεια της οποίας δίνει νόημα στην ασυνέχεια των υποκειμένων. Ο κακός θάνατος είναι ο θάνατος μακριά από την κοινότητα, όπως ο θάνατος στη θάλασσα, ο μοναχικός θάνατος, ο θάνατος χωρίς αποχωρισμό, χωρίς θρήνο, χωρίς πένθος. Βλ. Chr. Sourvinou - Inwood, «To die and enter the house of Hades. Homer, before and after», στο *Mirrors of mortality*, Europa Public. Lim., σ. 31.

Η ίδια κατηγοριοποίηση υπάρχει και στα δημοτικά τραγούδια:

«Ηθελα να ξενιτευτώ, σκιάζομαι μην πεθάνω

γιατ' είδα μες στην ξενιτιά τους ξένους πως τους θάφτουν

χωρίς λιβάνι και κερι, χωρίς παπά και ψάλτη

κι αλάργα από την εκκλησιά, σε χέρισσο χωράφι». G. Saunier, *Της ξενιτιάς*, Αθήνα, Ερμής, 1983, σ. 265.

Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται η ετερότητα των κριτηρίων αξιολόγησης της συμπεριφοράς των υποκειμένων του χώρου σε σχέση με την υπόλοιπη κοινωνία.²²⁸

Στο υψηλότερο βουνό
θέλω να βγει η ψυχή μου
και άνθρωπος να μη βρεθεί
να κλάψει το κορμί μου.²²⁹

Σ' εμένα πρέπει μια σπηλιά
μ' αραχνιασμένο χώμα,
εκεί ν' αφήσω κόκκαλα,
ζωή, ψυχή και σώμα.²³⁰

Παράλληλα όμως, το υποκείμενο παρά τη σχετική αδιαφορία του δε φέρεται να αγνοεί τον τρόπο με τον οποίο χειρίζονται την ύπαρξή του οι θεσμοθετημένες μορφές εξουσίας:

Σαν αποθάνω φίλε μου
έρχετ' η αστυνομία
με κάρο σκουπιδιάρικο
μου κάνουν την κηδεία.²³¹

228. Στην Ελληνική λαογραφία, τα έθιμα του θανάτου μεταξύ των άλλων αποσκοπούν στην ήρεμη μετάβαση του νεκρού από τη ζωή προς το θάνατο, στη συγχώρεση του νεκρού από το θεό και στην προστασία των ζωντανών από πιθανή εχθρότητα του νεκρού. Βλ. Δ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική λαογραφία*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1978, σ. 222. Βλ. επίσης Π. Λεκατσάς, *Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας και τα έθιμα του θανάτου*, Αθήνα, 1957.

229. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ.Δ, ό.π., σ. 362.

230. Κ. Νούρος, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ.Δ, ό.π., σ. 165.

231. Γιοβάν Τσαούς, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 138.

Γενικότερα η μετατροπή σε αξία αυτού που για τους άλλους θεωρείται απαξία διαφοροποιεί την κατάσταση του θανάτου για τα υποκείμενα σε σχέση με τους άλλους, με τον ίδιο τρόπο που διαφοροποιείται και η ζωή τους από αυτούς:

Μάγικος θάνατος

σκληρός θάνατος

άταφο σώμα

εκτός του προσδιορισμένου

χώρου

σκληρή ζωή

μάγικη ζωή

Μη μάγικος θάνατος

ήπιος θάνατος

θαμμένο σώμα

εντός του προσδιορισμένου

χώρου

ήπια ζωή

μη μάγικη ζωή

Η υπαγωγή του θανάτου, ως μέσου καταξίωσης, στο διαζευκτικό πλέγμα εννοιολογήσεων *μάγκας-μη μάγκας* εμπεριέχει και τη χρήση της βίας: μια κατάσταση συμπεριφοράς που ενδεχομένως οδηγεί και στο θάνατο. Οι τρόποι με τους οποίους ένας μάγκας πεθαίνει είναι:

α. ύστερα από προσωπική επιλογή. Ο μάγκας επιλέγει συνειδητά να πεθάνει:

Τέρμα θα ρίξω στη ζωή
χρυσή μου να ποθάνω
γιατί βαρέθηκα να ζω
στον κόσμο τον απάνω.²³²

β. με γνώση του θανάτου του. Ο μάγκας δεν επιλέγει ο ίδιος να πεθάνει, αλλά γνωρίζει την ώρα του θανάτου του:

232. Γ. Μπάτης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α., ό.π., σ. 168.

Δε μου' μείνε πλέον ζωή
στον κόσμο για να ζήσω
και λίγο-λίγο φθείρομαι,
ώσπου να ξεψυχήσω.²³³

γ. δόλιος θάνατος. Ο μάγκας πεθαίνει με δόλιο τρόπο:

Ζούλα τον εφάγαν ζούλα,
σαν τον γέρο τον Μασούρα.²³⁴

Οι δύο πρώτες κατηγορίες θανάτου²³⁵ ανάγονται στην ευρύτερη
σημασιολογική κατηγορία *φυσικός θάνατος*, καθώς επιλογή και γνώση του

233. Παναγής, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Δ., ό.π., σ. 368.

234. Μπαγιαντέρας, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 218.

235. Η εν λόγω κατηγοριοποίηση της πρόσληψης των τρόπων θανάτου παρουσιάζεται
παραστατικά και στα κλέφτικα τραγούδια, μόνο όμως ως προς τις δύο πρώτες
σημασιολογικές περιοχές:

- *δόλιος θάνατος*:

Αν δήτε τη γυναίκα μου, αν δήτε και το γιο μου
ειπέτε τους πως μ' έπιασαν με προδοσιά κι απάτη
Αρρωστημένο μ' ήύρανε, ξαρμάτωτο ζ' το στρώμα
ωσάν μωρό ζ' την κούνια του, ζ'τα σπάργανα δεμένο.

Του Κατσαντώνη, Ν. Πολίτης, *Εκλογαί*, ό.π., σ. 74.

- *γνώση του θανάτου*, συνήθως με κάποιο προάγγελο-προπομπό (φύση, όνειρο, κλπ.):

Ντουφέκι μου περήφανο, σπαθί μου πέρα-πέρα,
σαράντα χρόνους έκαμα αρματωλός και κλέφτης,
το χέρι μου προσκέφαλο και το σπαθί μου στρώμα,
και το ντουφέκι στο πλευρό όσο να ξημερώσει.
ατός μου τούδα τ' όνειρο, καλά θε να ποθάνω.

Ο Καπετάν Ρομφής, Α. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι*, ό.π., σ. 101.

θανάτου συγκροτούν μία ολοκληρωμένη σημασιολογική ενότητα. Η συγκεκριμένη σημασία λειτουργεί αντιθετικά ως προς την άλλη σημασιολογική κατηγορία (μη φυσικός θάνατος), στην οποία ανάγεται η τρίτη περίπτωση του θανάτου. Ο σημασιολογικός άξονας *φυσικός-μη φυσικός θάνατος* είναι μια παραλλαγή του διάχυτου στην κοινωνία κώδικα *καλός-κακός θάνατος*. Στο συγκεκριμένο περιβάλλον αναγνώρισης όμως, η σημασία *καλός* υποκαθίσταται από τη σημασία *φυσικός*, με την οποία συσχετίζεται το σημαίνον *κανονικός*.

Η παράσταση του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια δε διαφέρει από αυτήν της υπόλοιπης κοινωνίας, που ανάγει το θάνατο σε θετική ή αρνητική κατάσταση. Στα ρεμπέτικα όμως, διαφοροποιούνται τα κριτήρια της σήμανσης, καθώς ο διαφοροποιημένος κώδικας ιεράρχησης των αξιών είναι διάχυτος στην καθημερινή πρακτική των υποκειμένων.

Η πρώτη κατηγορία πρόσληψης του θανάτου, ο *φυσικός θάνατος*, που εμπεριέχει τις μορφές πρόσληψης *επιλογή* και *γνώση*, σημαίνεται θετικά. Αν και εμπεριέχει ακόμα και τη φθορά («λίγο-λίγο φθείρομαι»), στο βαθμό που αυτή είναι φυσική, ορίζει μία σχέση υπεροχής του ήρωα έναντι του θανάτου:

φυσικός θάνατος = γνώση ή επιλογή = υπεροχή του ήρωα

- Ως προς την τρίτη όμως περιοχή νοημάτων, την *επιλογή* του θανάτου, ο κλέφτης δεν επιλέγει συνειδητά να πεθάνει. Η συνειδητή επιλογή είναι ουσιαστικά αναγκαστική, καθώς ο κλέφτης επιλέγει να πεθάνει για μια συγκεκριμένη ιδεολογική τοποθέτηση:

«Χρίστο, σε θέλει ο βασιλιάς, σε θέλουν κι οι αγάδες.»

«Όσο ν' ο Χρίστος ζωντανός, Τούρκους δεν προσκυνάει.»

«Με τα ντουφέκια έτρεξαν ο ένας προς τον άλλον,

φωτιά edώσαν στη φωτιά κι επέσανε στον τόπο».

Του Χρίστου Μηλιώνη, Α. Πολίτης, *Το δημοτικό τραγούδι*, ό.π., σ. 3.

Ο ήρωας χειρίζεται με οικειότητα την ιδέα του θανάτου, μπορεί και ορίζει τη λειτουργία του θανάτου και ουσιαστικά είναι ο ίδιος που επιτρέπει το θάνατό του, συνεπώς ελέγχει τη ζωή του.

Στην άλλη περίπτωση, η αρνητική σημασιοδότηση του θανάτου, ο *δόλιος θάνατος*, συνδέεται με τη δεύτερη κατηγορία, το *μη φυσικό θάνατο*, και οδηγεί τον ήρωα σε σχέση υποταγής προς το θάνατο:

μη φυσικός θάνατος = δόλος = υπεροχή του θανάτου

Ο δόλος, ο μη φυσικός θάνατος, είναι ο μόνος τρόπος που μπορεί να πεθάνει ένας μάγκας. Η έννοια του μάγκα, η εικόνα και η ισχύς του, ορίζονται σε ένα περιβάλλον που η χρήση της βίας συνδέεται με την ενδοομαδική κινητικότητα. Ο μάγκας που δύναται να χρησιμοποιεί τη βία και τα όπλα, δεν επιτρέπει, για τη συμβολική κατοχύρωση της εικόνας του, να παρέμβει κάποιος άλλος, μη μάγκας και να διαταράξει μια προκαθορισμένη θέσμιση ισχύος αμφισβητώντας την αξία του. Ο άλλος, ο μη μάγκας, ή έστω και κάποιος άλλος μάγκας αλλά με περιορισμένη ιεραρχική ισχύ, δε μπορεί να αναιρέσει την αδιαμφισβήτητη κυριαρχία του μάγκα και ενδεχομένως να τον θανατώσει παρά με δόλο («ύπουλα», «ζούλα»), με τρόπο δηλαδή μη φυσικό.

Λειτουργίες

Ο θάνατος-τύραννος.

Η σημασία *τύραννος* είναι μία ευρύτερη σημασιολογική κατηγορία που εμπεριέχει την εμφάνιση του θανάτου με όλες τις αρνητικές του λειτουργίες: τιμωρός, ψυχοπομπός, κλπ. Όταν γίνεται η επίκληση της συγκεκριμένης διάστασης, αυτή δεν αναφέρεται σε κάποια από τις επιμέρους μορφές εμφάνισης του θανάτου, αλλά τον εισάγει αόριστα, ως μία αρνητικά σημασιοδοτημένη κατάσταση.

Η εμφάνιση του θανάτου με τη λειτουργία του τυράννου, παρόλο που συνιστά μία μη θετικά σημασιοδοτημένη κατάσταση (*τύραννος* = όχι καλό), δεν αναιρεί τη βασική θέση, τη στάση αδιαφορίας της ποιητικής του χώρου προς το γεγονός του θανάτου. Η αρνητική σήμανση του θανάτου αναφέρεται στην πρωτογενή πρόσληψη της παράστασης από τα υποκείμενα, ενώ η ένδειξη αδιαφορίας ανάγεται σε ένα δευτερογενές επίπεδο ερμηνείας, στο οποίο η αρχική προσλαμβανόμενη παράσταση αποκωδικοποιείται, για να ερμηνευθεί στη συνέχεια σύμφωνα με τον κώδικα ερμηνείας του χώρου.

Έτσι, η χρήση του σημείου *θάνατος* συνδέεται με μια ειδική ανάγνωση στο συγκεκριμένο ποιητικό περιβάλλον, καταλήγοντας στη νοηματική απόκλιση από την κοινά παραδεκτή σημασία, χωρίς όμως να την αναιρεί. Ο θάνατος αποτελεί μια κατάσταση μη επιθυμητή, όπως και για την υπόλοιπη κοινωνία. Η διάσταση όμως αυτή προσαρμόζεται στις περιστασιακές ανάγκες του φορέα του λόγου που την επικαλείται.

Η πρόσληψη του θανάτου με την ιδιότητα του τυράννου εστιάζεται σε δύο επίπεδα σήμανσης:

α. Το υποκείμενο δε θέλει να πεθάνει:

Τίποτε δε μ' απόμεινε
στον κόσμο για να κάνω,
αφού η πρέζα μ' έκανε
στους δρόμους να πεθάνω.²³⁶

Μάνα μου είμαι φθισικός
πεθαίνω πια στο λέω,
άσε με μάνα μ' έρημο
να βήχω και να κλαίω.²³⁷

Ο επικείμενος θάνατος, ως μία μη συνειδητά επιδιωκόμενη πράξη, εισέρχεται στο προσκήνιο αντιθετικά ως προς τη βούληση του υποκειμένου. Η εγκατάλειψη της εγκόσμιας δραστηριότητας σημασιοδοτείται αρνητικά (θάνατος = τυραννία), ακολουθώντας το εξής μετασχηματιστικό μοντέλο:

θάνατος = μη συνειδητή επιδίωξη = υποχρεωτική πραγματοποίηση/ μη λύτρωση = τυραννία.

β. Το υποκείμενο θέλει να πεθάνει αλλά δεν μπορεί:

Οι τάφοι δε με θέλουνε
και οι νεκροί φωνάζουν
εμείς δε θέλουμε ψυχές
να βαριαναστενάζουν.²³⁸

236. Αν. Δελιάς, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 138.

237. Αμανές, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 157.

238. Αμανές, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α, ό. π. σ. 157.

Ο προσδοκώμενος θάνατος, ως μία κατάσταση δυνάμει λύτρωσης του υποκειμένου από ένα μη επιθυμητό βίο που σημαίνεται αρνητικά, θα μπορούσε να επιλύσει την αρνητική σύμβαση (ζωή = τυραννία). Στο βαθμό όμως που δε μπορεί να πραγματοποιηθεί, επιφορτίζεται, μέσω της έλλειψής του, με το αρνητικό μέρος της σύνδεσης:

θάνατος = συνειδητή επιδίωξη = αδυναμία πραγματοποίησης\ μη λύτρωση
= τυραννία.

Η πρώτη περιοχή εμφάνισης σημασιών του θανάτου, η *μη συνειδητή επιδίωξη*, που αποτελεί και τη βασική μορφή εμφάνισης του θανάτου με την ιδιότητα του τυράννου, προκαλεί μια σειρά αντιδράσεων των υποκειμένων, που προσδιορίζονται ως *αντίσταση στο θάνατο*. Οι εν λόγω λειτουργίες εισάγονται κλιμακωτά, από την παθητική αποδοχή ως την ενεργητική συμμετοχή των υποκειμένων στον καθορισμό των όρων του θανάτου.

Η πρόταξη της προσωπικής επιθυμίας του φορέα του λόγου απέναντι στην απόλυτη κυριαρχία του θανάτου είναι μία βασική μορφή εκφοράς της αντίστασης στο θάνατο. Το υποκείμενο αναγνωρίζει την πλήρη κυριαρχία του θανάτου, αποδέχεται το θάνατο ως υποχρεωτικότητα, αλλά προσπαθεί να μετριάσει την παντοδυναμία του με τη μεταφορά του δικού του υλικού περιβάλλοντος στα όρια της κυριαρχίας του:

Μπάρμπα-Γιάννη σαν πεθάνεις
το λουλά τί θα τον κάνεις;
Θα τον βάλω προσκεφάλι
να φουμάρω και στον Άδη.²³⁹

Μπάρμπα-Γιάννη σαν πεθάνεις

239. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 132.

το «μπουζού» τί θα το κάνεις;
το «μπουζού», το μπαγλαμά μου
θα το πάρω από κοντά μου
να τα βάλω προσκεφάλι
να γλεντώ και μεσ' τον Άδη.²⁴⁰

Η κατοχή και η διατήρηση στο θάνατο των προσωπικών αντικειμένων που καθορίζουν την ταυτότητα του υποκειμένου στη ζωή, ανακινούν ένα σύνθετο πλέγμα σημάνσεων:

α. Ενισχύουν τη σημαντικότητα των αντικειμένων ως συμβόλων για τη ζωή και δίνουν τη δυνατότητα στο υποκείμενο να προβάλει την εξοικείωσή του με τις συγκεκριμένες συμβολικές αξίες.²⁴¹ Τα σύμβολα γίνονται αναπόσπαστο μέρος της προσωπικότητας του, υπερτονίζουν την ισχύ του και υποδηλώνουν την καταξίωσή του στο χώρο.

β. Λειτουργούν ως κριτήριο διαχωρισμού για το χώρο στο πλαίσιο της ευρύτερης κοινωνίας. Προσδιορίζουν ένα συμβολικό σύστημα οργανωμένο γύρω από συγκεκριμένες αξιολογήσεις, το οποίο και μπορεί να ερμηνεύεται μόνο από το χώρο αυτό. Ένας μάγκας επιλέγει για το θάνατό του τα προσωπικά του αντικείμενα, όπως το μπαγλαμά, τα σκεύη του καπνίσματος, το μπουζούκι κλπ., αντικείμενα που μεταξύ των άλλων προορίζονται να σημαίνουν κάτι, διαμορφώνοντας έτσι μια ξεχωριστή ταυτότητα.

γ. Συστήνουν ένα τελετουργικό θανάτου που μετατρέπει το θάνατο σε γιορτινή υπόθεση:

240. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Δ, ό.π., σ. 348.

241. «Και βγάλτε τα χατζάρια σας, φκειάστε μ' ωριό κιβούρι,
να ναι πλατύ για τάρματα, μακρύ για το κοντάρι».

Του κλέφτη το κιβούρι, Ν. Πολίτης, *Εκλογαί*, ό.π., σσ. 46-7.

Δε θέλω να με κλάψετε
φίλοι μου σαν πεθάνω
θέλω μπουζούκια και λουλά
στον τάφο μου απάνω.

και το γλέντι αρχινάτε
να φουμάρετε, να σπάτε.²⁴²

Ο θάνατος, από ένα σχετικά σιωπηλό γεγονός, μετατρέπεται σε μία θορυβώδη διαδικασία, επιφορτισμένη με λειτουργίες ιδιαίτερης βαρύτητας, όπως η χρήση του χασίς και το γλέντι.

Μία άλλη μορφή εκφοράς της αντίστασης στο θάνατο είναι το σχήμα *διάλογος με το Χάρο*. Είναι ένα βασικό μοντέλο δράσης που υιοθετείται κυρίως στα δημοτικά και στις λαϊκές παραδόσεις. Ο διάλογος με τον Χάρο, ως δυνάμει πρακτική για το φορέα του λόγου, εμπεριέχει την παραδοσιακή εικόνα για το Χάρο ως αντίμαχο και ανακινεί μία κλιμάκωση συμπεριφορών, από την απλή παθητικότητα έως την πλήρη ενεργητικότητα.²⁴³

α. Αρχικά, εισάγει μία διάθεση συμβιβασμού με το θάνατο:

Πες μου βρε χάρε να χαρείς
το μαύρο σου σκοτάδι
σαν αποθάνω ο πόνος μου

242. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Δ, ό.π., σ. 337.

243. Ο Χάρος στην αρχαία Ελλάδα αλλά και στα δημοτικά ενεργεί κατά το ψυχομάχημα ως εκτελεστικό όργανο του θεού (Ερμής ο ψυχοπομπός, αρχάγγελος Μιχαήλ υπό την χριστιανική επίδραση στο δημοτικό). Η ταύτιση της εικόνας του Χάρου με το θείο κρίνει βέβαια εκ των προτέρων και την έκβαση της πάλης. Βλ. G. Saunier, «Charos et l'histoire dans les chansons populaires Grecques», *Ελληνικά*, 25(1972), σσ. 119-152. Επίσης Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, ό.π., σσ. 119-127.

θα γιατρευτεί στον Άδη.²⁴⁴

Η υπεροχή του θανάτου δεν αναιρείται, αλλά το υποκείμενο προσπαθεί να μετριάσει την αρνητική του λειτουργία, να συμβάλλει κατά το δυνατό στην αντιμετώπιση μιας αρνητικής κατάστασης.²⁴⁵

β. Στη συνέχεια, η διάθεση συμβιβασμού τείνει προς τη σύσταση ενός διαπραγματευτικού λόγου:

Το Χάρο τον αντάμωσαν
πεντέξι μερακλήδες
να τον ρωτήσουν πώς περνούν
στον Άδη οι χασικλήδες.

Πες μας βρε Χάρε να χαρείς
τι κάνουνε τ' αλάνια
έχουν χασίσι και λουλά
ή κάθονται χαρμάνια.

Πάρε δυο δράμια μπρούσαλι
και πέντε μυρωδάτο
και δώσε να φουμάρουνε
τ' αδέρφια μας κει κάτω.²⁴⁶

Το υποκείμενο, από απλός παθητικός δέκτης μιας ετεροκατευθυνόμενης κατάστασης, ως προς την οποία δε μπορεί παρά να συμβιβαστεί, φτάνει στο σημείο να αντιτάσσει τους προσωπικούς όρους της ύπαρξής του. Μέσω της ερώτησης-προτροπής («πες μας βρε Χάρε») δεν

244. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 159.

245. Μία πρακτική εξευμενισμού του Χάρου, προερχόμενη από τον αρχαίο Ελληνικό κόσμο, είναι ο οβολός προς το Χάρο. Βλ. A. V. Genep, *The rites of passage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960.

246. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 160.

αναμένει από τον Χάρο μία απάντηση αλλά την πρόσληψη της προτροπής. Η προτροπή ανάγεται σε άμεση απαίτηση για την επιβολή της επιθυμίας στον Χάρο («πάρε», «δώσε»).

γ. Τέλος, ο λόγος του υποκειμένου ανάγεται σε μία προσπάθεια ουσιαστικού καθορισμού της συνθήκης με το θάνατο:

Χάρε στον ύπνο μου να ρθεις
χωρίς να με ξυπνήσεις,
να 'ρθεις με το χαμόγελο
κι ούτε πολύ ν' αργήσεις.²⁴⁷

Ο λόγος εκφέρεται με τη μορφή προσταγής («να ρθεις στον ύπνο μου», «να μην αργήσεις») και προσδιορίζει μία σειρά επιθυμητών ενεργειών («μη με ξυπνάς», «χαμογέλα»). Ο φορέας του λόγου που γνωρίζει ότι θα πεθάνει, δεν αναιρεί την ισχύ του Χάρου αλλά διατηρεί αποκλειστικά για αυτόν τη διαχείριση του θανάτου.

Αυτή η κλιμάκωση των ενεργειών στηρίζεται στο κυρίαρχο σχήμα πρόσληψης του θανάτου ως *κανονικότητα*. Για τη συμβολική κατοχύρωση του υποκειμένου, ο θάνατος αποτελεί μια περιοχή νοημάτων ως προς την οποία είναι άμεσα εξοικειωμένο. Έτσι και ο προσωποποιημένος θάνατος, ο Χάρος, είναι σύμβολο το οποίο μπορούν να χειριστεί.²⁴⁸

247. Γ. Ροβερτάκης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 160.

248. Η εικόνα της μάχης με τον Χάρο, τόσο στην αρχαία Ελλάδα (Ηρακλής και Θάνατος στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη) όσο και στα δημοτικά (Διγενής και Χάρος) εμπεριέχει μία κατάσταση επιβλητικότητας και ανδροπρέπειας για τον ήρωα. Χωρίς να υποτιμάται η συγκριτική ανωτερότητα του Χάρου, υπερτονίζονται οι φυσικές δυνάμεις του ήρωα και επικυρώνεται η κοσμική του ισχύς. Βλ. Γ. Ι. Θανόπουλος, «Ο κεντρικός λογοτυπικός στίχος στα τραγούδια της πάλης θνητού και Χάρου», *Παρνασσός*(ανάτυπο), ΛΔ (1992).

Η δυνατότητα χειρισμού της εικόνας του Χάρου εισάγεται με δύο τρόπους:

α. Με την *άγνοια* της ισχύος και της επιβλητικότητάς του Χάρου.

Ο φορέας του λόγου προσλαμβάνει τον Χάρο ως *υποχρεωτικότητα*, ως αναγκαία κατάσταση που τον υπερβαίνει, αλλά δε φαίνεται να έχει την αίσθηση του δέους που εκπέμπει η υπερβατική αυτή αρχή.

Έτσι, φέρεται να τον συναντά όποτε αυτός θέλει, να συνδιαλέγεται μαζί του, να τον προσφωνεί σαν κάποιο γνώριμο πρόσωπο κ.λ.π.

Η πρόσληψη αυτή ανακαλεί μια συγκεκριμένη συμβολική επιδίωξη του υποκειμένου: αναιρεί τον επιβλητικό χαρακτήρα του Χάρου, αδιαφορώντας για την επιβαλλόμενη ισχύ του, με τον ίδιο τρόπο που αδιαφορεί και αποδεσμεύονται από πολλές κοινά παραδεκτές αξίες στη ζωή. Έτσι, αποσυνδέεται από την αίσθηση της της σημαντικότητας που συνδέει τους πολλούς με διάφορα σύμβολα στη ζωή (χρήμα, νόμος, αστυνομία κλπ.), στο βαθμό που δεν τα αναγνωρίζει ή δεν τα σημασιοδοτεί ως αξίες. Χωρίς να επιζητείται κάποια φυσική ή ηρωική καταξίωση, αλλά η επικύρωση ενός συμβολικού κόσμου, η αντίταξη δηλαδή στην ενδοκοσμική κυριαρχία ενός παράλληλου συστήματος ορθολογιστικής συμπεριφοράς, η εικόνα για τον Χάρο προσαρμόζεται αποκλειστικά στην εμπειρία του υποκειμένου:

Πέντε Έλληνες στον Άδη
ανταμώναν ένα βράδυ
και το γλέντι αρχινάνε
κι όλα γύρω τους τα σπάνε.

Με μπουζούκια, μπαγλαμάδες
τρέλανε τους σατανάδες
κι απ' το κέφι ζαλισμένοι
χόρευαν κι οι κολασμένοι.

Ως κι ο διάβολος ακόμα
μένει μ' ανοιχτό το στόμα
και του έρχεται ζαλάδα
στων Ρωμιών την εξυπνάδα.²⁴⁹

Το υποκείμενο ανακαλεί ένα γνώριμο συμβολικό υλικό, την εικόνα του τεκέ, για να προσεγγίσει μια άγνωστη πραγματικότητα, την εικόνα του Άδη, συσχετίζοντας έτσι την πρακτική εμπειρία με την υπερβατική σύλληψη. Ο θάνατος προσαρμόζεται στην εικόνα που έχει το υποκείμενο για αυτόν. Ο Χάρος εξισώνεται με τον αστυνόμο, την εικόνα του οποίου μπορεί και διαχειρίζεται (η ζωή στον Άδη ομοιάζει με την πράξη της χρήσης του χασίς στον τεκέ). Έτσι, η αδιαφορία για την υπερβατική υπόσταση του Χάρου παραλληλίζεται με την αδιαφορία για την εξουσιαστική δράση του αστυνόμου.

β. Στην άλλη περίπτωση, η δυνατότητα διαχείρισης της εικόνας του Χάρου εισάγεται με τη γνώση της ισχύος του και ταυτόχρονα με τη συνειδητή προσπάθεια αναίρεσης της επιβλητικότητάς του:

Με χίλια χρόνια φυλακή
τιμώρησα το Χάρο
να 'σαι πάντα λεύτερη
μαζί σου να γουστάρω.²⁵⁰

Ο Χάρος αντιπροσωπεύει τη φυσική αναγκαιότητα, τη φυσική τάξη, ως προς την οποία το υποκείμενο δε συμβιβάζεται με υποταγή, παρόλο που την αποδέχεται ως αναγκαιότητα. Αναγόμενη και πάλι στο επίπεδο της ζωής, η εν λόγω τοποθέτηση ορίζει μία άλλη ακολουθία:

249. Γ. Παπαϊωάννου, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 161.

250. Κωστής, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 73.

φυσική τάξη = υποχρεωτικότητα

κοσμική τάξη = μη υποχρεωτικότητα

Η αποδοχή του σχήματος οδηγεί το φορέα του λόγου στην αμφισβήτηση της υποταγής στην προσδιορισμένη κοσμική πραγματικότητα. Η μη συμμόρφωση προς τη φυσική τάξη, που αν και υποχρεωτικότητα, αυτός αρνείται να συμβιβαστεί μαζί της, υπερτονίζει την απόρριψη της κοσμικής τάξης, που δε θεωρείται αναγκαία ή αμετάβλητη.

Ο θάνατος-λυτρωτής.

Η εμφάνιση του θανάτου με τη λειτουργία του λυτρωτή οδηγεί στη λύση μιας αρνητικά σημασιοδοτημένης κατάστασης που αναφέρεται στη ζωή:

Είναι πικρός ο θάνατος
μα είναι κι ησυχία
γιατί γλυτώνει το κορμί
από την τυραννία.²⁵¹

Ο θάνατος-λυτρωτής, που λειτουργεί αντιθετικά προς το θάνατο-τύραννο, σημασιοδοτεί θετικά την επερχόμενη κατάσταση, καθώς επιτρέπει το πέρασμα από ένα αρνητικό σε ένα θετικό περιβάλλον:

Θάνατος τύραννος

ζωή : θετική κατάσταση

θάνατος: αρνητική κατάσταση

Θάνατος λυτρωτής

ζωή : αρνητική κατάσταση

θάνατος : θετική κατάσταση

251. Μ. Βαμβακάρης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 150.

Το ειδικό περιεχόμενο του θανάτου ως τυράννου ή ως λυτρωτή καθορίζεται πάντα με σημείο αναφοράς το περιεχόμενο της ζωής. Όταν η ζωή αξιολογείται θετικά και δεν υπάρχει λόγος εμφάνισης του θανάτου, ο θάνατος που αντιτίθεται στη βούληση του υποκειμένου λειτουργεί ως τύραννος. Αντίστροφα, όταν η ζωή εκφράζει μια αρνητικά προσδιορισμένη κατάσταση, η επίκληση του θανάτου-λυτρωτή επιτυγχάνει τη λύση αυτής της κατάστασης.²⁵²

Ο Χάρος μόνον ημπορεί
να γιάνει την πληγή μου,
να μ' αναπάψει το κορμί
να σβήσουν οι καημοί μου.²⁵³

Η προσδοκώμενη μέσω του θανάτου λύτρωση συνδέεται με μια γενικευμένη τάση δυσφορίας ή έλλειψης ικανότητας στην αντιμετώπιση των εν ζωή καταστάσεων :

Σαν κλείσουνε τα μάτια μου
κι ετοιμαστεί ο τάφος
τότε θα πάψουν οι καημοί
και το δικό μου πάθος.²⁵⁴

252. Η επίκληση αυτή υπάρχει και στα δημοτικά τραγούδια: «Γλήγορα έλα θάνατε να πάρεις τη ζωή μου», «Ω θάνατε, λυπήσου με, λυπήσου με και φτάσε», « Θάνατε, και τι έγινες, θάνατε, τι προσμένεις», « Παρηγοριά 'χ' ο θάνατος κ' ελεημοσύνη ο Χάρος». Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, ό.π., σ.73:

253. Στελλάκης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158.

254. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158.

Η ζωή, με τις αρνητικές σημάνσεις («καημοί», «πάθος»), ορίζεται ως μια κατάσταση μη επιθυμητή από το υποκείμενο. Ο επερχόμενος θάνατος, ως λυτρωτής, ανακινεί μία σειρά λειτουργιών (*σβήνουν οι καημοί και το πάθος*) και εμφανίζεται ως επιθυμητή ή αναγκαστική προϋπόθεση επίλυσης της αρχικής αρνητικής κατάστασης.

Πέρα από τη γενικευμένη αυτή τοποθέτηση, η εναλλασσόμενη χρήση του θανάτου στο στίχο ως τυράννου και ως λυτρωτή λειτουργεί ως παράγοντας εμφαντικός της ερωτικής επιθυμίας:

Κι αν μ' αγαπάς στ' αλήθεια
άσε με να πεθάνω,
στο στήθος σου επάνω
σαν πάρω δυο φιλιά.²⁵⁵

Η σύνδεση του έρωτα με το θάνατο, φαινόμενο καθολικό στη λογοτεχνία και τη μυθολογία,²⁵⁶ δίνει στο υποκείμενο τη δυνατότητα να

255. Μ. Βαμβακάρης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 223.

256. «Η μυθολογία των λαών είναι ανεξάντλητη σε εικόνες που σκιαγραφούν τη σχέση θανάτου και έρωτα, θανάτου και αφροδισιασμού. Ο Διόνυσος εμφανίζεται σε κατάσταση ευφορίας που φτάνει στη μανία και, παράλληλα, είναι ο σκοτεινός καταστροφικός δαίμονας που φέρνει το θάνατο και τον αφανισμό. Ενώ είναι ο θεός της γονιμότητας και των γυναικών, ενώ προσωποποιεί την εκπληκτική πληρότητα της ζωής, φέρνει το όνομα του θεού του κάτω κόσμου «Ζαγρεύς». Η Περσεφόνη, κόρη της καρποφόρας Δήμητρας, παντρεύεται τον Πλούτωνα, τον άρχοντα του βασιλείου των σκιών. Η Εκάβη συνδέεται με τις γεννήσεις αλλά και με την εκφορά των νεκρών_ παρευρίσκεται δηλαδή εκεί όπου μία ψυχή ενώνεται με ένα σώμα και εκεί όπου μία ψυχή αποχωρίζεται από ένα σώμα. Μπροστά από τις πύλες του κάτω κόσμου ορθώνεται ένας γιγάντιος φαλλός, φύτευμα του Διονύσου _ θάνατος λοιπόν και αφροδισία βρίσκονται σε αρμονική γειτνίαση! Η Ιστάρ και η Αναΐτις λατρεύονται ως θεές της γονιμότητας, αλλά και ως θεές του πολέμου και του θανάτου. Ο Σίβα είναι ταυτοχρόνως θεός της τεκνοποιίας, των ψυχών, των νεκρών και του τρόμου. Ο γιος του, ο Σκάντα, αναπαρίσταται και αυτός συνάμα ως φαλλικός δαίμων του

υπερτονίσει την έκταση της ερωτικής του επιθυμίας, ορίζοντας μία συνδιαλλαγή, το αποτέλεσμα της οποίας επιβάλλει από την αρχή :

Μεσ' τα μαχαίρια θα μπλεχτώ
το αίμα μου θα χύσω
για σένα βρε μικρούλα μου
για να σε αποκτήσω.²⁵⁷

Η αναγωγή της σχέσης του υποκειμένου με το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας στην ιδέα του θανάτου, ανάγει την επιθυμία σε σχέση κατοχής. Η μη κατοχή του ερωτικού αντικειμένου εξισώνεται με το θάνατο:

Φονιάς θα γίνω μα δε σ' αφήνω
για θα σε πάρω για θα χαθώ.²⁵⁸

αφροδισιασμού και του θανάτου. Η Αφροδίτη, η αφέντρα του υλικού γίγνεσθαι, είναι, με τη μορφή της Libidina, θεά του θανάτου. Ο Πρίαπος είναι ο θεός του αφροδισιασμού και ο ιθυφαλλικός προστάτης των τάφων. Σε μια επιτύμβια ρωμαϊκή επιγραφή διαβάζουμε: «Τόπος του θανάτου και της ζωής». Το κόκκινο είναι στην Ινδία το χρώμα του θανάτου και του θεού του θανάτου, του Γιάμα, αλλά και το χρώμα του έρωτα καθώς και της αναπαραγωγής, της γονιμότητας και των πνευμάτων της. Στην αρχαιότητα ήταν συνηθισμένη η διακόσμηση των τάφων με φαλλικά ομοιώματα. Η επιτύμβια στήλη είναι φαλλικό σύμβολο. Στη νότια Ετρουρία βρέθηκε ένας τάφος, στην είσοδο του οποίου απεικονίζεται στο δεξιό στυλοβάτη ένα γυναικείο αιδούο». Β. Σούμπαρτ, *Θρησκεία και έρωας*, Αθήνα, Ολκός, 1991, σ. 173.

257. Γ. Κατσαρός, *Εγώ για σένα ξενυχτώ*, στο δίσκο *Γιώργος. Κατσαρός*, Αφοί Φαληρέα, ΒΙ/2893/88. Η έννοια όμως του φόνου για ερωτικούς λόγους στα ρεμπέτικα τραγούδια δεν είναι πάντα ανεξάρτητη από την κατοχύρωση της συμβολικής ταυτότητας του υποκειμένου ή από τη δραστηριότητα της σωματεμπορίας.

258. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 138.

Ο αρνητικά σημασιοδοτημένος θάνατος επιτρέπει στον ήρωα να στήσει ένα λόγο για το αρνητικό περιεχόμενο της ερωτικής κατάστασης, επιβάλλοντας την ανάγκη απαλλαγής από αυτήν:

Μη με πληγώνεις και πονώ
άσε με πια να γιάνω
καθημερινώς αιστάνομαι
πως τη ζωή μου χάνω.²⁵⁹

Παράλληλα με την αναγωγή στον αρνητικά ή θετικά σημασιοδοτημένο θάνατο, αναδεικνύεται και η ανάγκη εκπλήρωσης της ερωτικής επιθυμίας:

Μα γω πολύ την αγαπώ
κι αν δεν την αποκτήσω
τί να την κάνω τη ζωή
τί μ' οφελεί να ζήσω.²⁶⁰

Η ενδεχόμενη εκπλήρωση της ερωτικής επιθυμίας οδηγεί στη λύτρωση:

Λαχταρώ να ρθείς κοντά μου
να μου γιάνεις την καρδιά μου.²⁶¹

Παράλληλα, για την ανάδειξη της σπουδαιότητας της ερωτικής συναλλαγής επικαλείται η εικόνα του τάφου:

259. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 62.

260. Μ. Βαμβακάρης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 206.

261. Μ. Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 294. Βλ. και *Ετοιμοθάνατος εξ έρωτος σώζεται από την επίσκεψιν της αγαπητικής του*, στο *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Ακαδημία Αθηνών, ό.π., σσ. 406-409.

Να πεθάνεις, να πεθάνεις Κωνσταντίνα
να μας βάλουν σ' ένα μνήμα.²⁶²

Η προτροπή για μελλοντική συνύπαρξη («ένα μνήμα») σε μια υπερβατική πραγματικότητα, προσδιορίζει τη θέση υπεροχής του υποκειμένου έναντι του ερωτικού αντικειμένου, στο οποίο επιβάλλει πλέον τη δική του βούληση. Η ερωτική σχέση είναι σημαντική, στο βαθμό που ούτε ο θάνατος μπορεί να την αποδυναμώσει.²⁶³

262. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 114.

Στα μοιρολόγια είναι συχνή η εναλλαγή της παράστασης του γάμου και της κηδείας ως ανάκληση συμβολικών ομοιοτήτων για το μετριασμό της αντίθεσης *ζωή - θάνατος*: «Ο Άδης είν' ο άντρας μου, η πλάκα η πεθερά μου», «τον Άδη στεφανώνομαι με μάρτυρα το χάρο». Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη Δημοτική ποίηση*, ό.π., σσ. 72-73.

Καθώς συνδυάζονται στοιχεία γάμου και κηδείας, η κηδεία μιας ανύπαντρης κοπέλας ακολουθεί το τελετουργικό του γάμου: ντύνουν τη νεκρή με ρούχα νυφικά και λένε τραγούδια του γάμου:

- Εσύ, γαμπρέ μου, κυρ-γαμπρέ

την αρραβώνα που 'στείλες

της Γιάννας μ', δεν της άρεσε.

- Πες της, μάνα μ', να καρτερεί

ώσπου να πάω στο χρυσικό

να κόψω βέρα και σταυρό.» Γ. Μότσιος, *Το Ελληνικό μοιρολόγι*, ό.π., σ. 63.

Πολλές φορές, το ίδιο τραγούδι, καθώς ανακαλεί παρόμοια αφηγηματική διάταξη και συγγενές μουσικό ύφος, χρησιμοποιείται και στους γάμους και στις κηδείες, προσαρμοσμένο βέβαια στις ανάγκες της στιγμής. Βλ. L. Danforth, *The death rituals of rural Greece*, Princeton university press, 1982, σ. 74. Επίσης Μ. Alexiou, *The ritual lament*, ό.π., σσ. 120-122.

263. Μια παράλληλη σύνδεση του γάμου με το θάνατο, με σκοπό όμως τον εκφυλισμό και τη γελοιοποίηση των εννοιών, υπάρχει και σε έργα του καραγκιόζη: «η νεαρά

Ο θάνατος-εξισωτής

Η χρήση του θανάτου με τη λειτουργία του εξισωτή, στα ρεμπέτικα τραγούδια, επιτρέπει στο φορέα του λόγου να εντάξει ένα μεταφυσικό γεγονός στις κανονικότητες της καθημερινής του εμπειρίας, κατευθύνοντας το συμβολικό υλικό προς την επικύρωση της πρακτικής του δράσης και τη θεμελίωση του αξιολογικού του συστήματος. Με αντικείμενο αναφοράς την εξισωτική δράση του θανάτου, το υποκείμενο έχει τη δυνατότητα να επαναπροσδιορίσει και να απαλείψει αξίες που είναι ευρύτερα αποδεκτές και παράλληλα να εκλογικεύσει τη συμπεριφορά του με βάση το ιδιαίτερο αξιολογικό σύστημα του χώρου. Αυτό επιτυγχάνεται με την αναγωγή της λειτουργίας του εξισωτή στην έννοια της ματαιότητας, που με τη σειρά της παραπέμπει στην αρχική τοποθέτηση του υποκειμένου προς τη ζωή, την αδιαφορία :

θάνατος = εξισωτής

ζωή = ματαιότητα

υποκείμενο = αδιαφορία για τη ζωή

Η ματαιότητα της ζωής εκφράζεται σε πολλά επίπεδα, εξισώνοντας φαινομενικώς αντιθετικά σχήματα:

κυρά του Καραγκιόζη παίρνει ένα φάρμακο που προκαλεί νεκροφάνεια, για να το σκάσει με τον εραστή της, ο οποίος είναι ανεπιθύμητος στον πατέρα της. Το τέχνασμα πετυχαίνει, ο μπέης κλαίει την κόρη του, και η κηδεία γίνεται την ίδια μέρα. Τη νύχτα, όμως, η «νεκρή» κόρη «ανασταίνεται» δίπλα στον αγαπημένο της, κι ο πατέρας, τρελός από χαρά, ευλογεί τώρα πρόθυμα το γάμο των δύο νέων». Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης*, Αθήνα, Κέδρος, 1985, σ. 212.

α. Ματαιότητα στο επίπεδο της ορθολογικής διαχείρισης, στο επίπεδο της επιστήμης:

Βάλτε φωτιά στις συνταγές
γιατροί και στα βιβλία
είναι άχρηστα πετάχτε τα
όλα τα εργαλεία.

Γιατρός εμένα δεν μπορεί
κανείς να με γιατρέψει
ο Χάρος πια την πόρτα μου
την έχει σημαδέψει.²⁶⁴

Η δυσπιστία προς την ευεργετικότητα της επιστήμης είναι ένα σχήμα που απαντάται ευρύτερα σε παραδοσιακές αντιλήψεις. Η επιστήμη, που δε δύναται να επιτελέσει την επιδιωκόμενη λειτουργία, τη λύτρωση, οδηγείται στην αναίρεση της ισχύος της, βρίσκεται σε μειονεκτικότερη θέση έναντι των φυσικών αναγκαιοτήτων:

Όσοι πονούν και δεν μπορούν
το φάρμακο να βρουνε,
η μαύρη γη είν' ο γιατρός
κι εκεί θα γιατρευτούνε.²⁶⁵

Η δυσπιστία αυτή μετατρέπεται σε ειρωνεία και χλευασμό για την επιστήμη:

Αμάν, αχ, ντόκτορ πες μου τί να κάνω
δεν αισθάνομαι καλά
η αγάπη μου με απαρνήθη

264. Γ. Ροβερτάκης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 160.

265. Κ. Ρούκουνας, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 159.

έφυγε στα μακριά, αμάν ντόκτορ²⁶⁶

Πάρε γιατρέ τα γιατρικά
και άμε στη δουλειά σου
τον πόνο που 'χω στην καρδιά
δεν γράφουν τα χαρτιά σου.²⁶⁷

Η αποτελεσματικότητα ή μη της επιστήμης καθορίζεται από τη δυνατότητα θετικής επέμβασης στην ερωτική επιθυμία. Ο γιατρός έτσι εξισώνεται με το μάγο και οδηγείται στη γελοιοποίηση.²⁶⁸

266. Γ. Κατσαρός, *Ο ντόκτορ*, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Α, ό.π., σ. 107.

267. *Σορτίτα* του Σταύρακα, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π. σ. 102.

268. Με τον ίδιο τρόπο εκθειάζεται και η ιατρική επιστήμη στον караγκιόζη: «Ο γιατρός, κύριοι, είναι εδώ. Εδώ ο καλός των καλών τους καλούς, που κάνει αρρώστους. Όποιος θέλει να δει τον Παράδεισο, εδώ κύριοι. Τσάμπα. Μόνο τα έξοδα χαρτοσήμου δια το διαβατήριο. Αίτησις και διαβατήριο για τον άλλο κόσμο δωρεάν, χάριν ρεκλάμας. Άλλος, άλλος...». Παρατηρεί: «η «ρεκλάμα» του ψευτογιατρού μας μεταφέρει με απόλυτη φυσικότητα στο κέντρο της Αθήνας των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, αλλά και των ημερών μας, καθώς «αντιγράφει» την πραγματική ρεκλάμα κάποιου αυτοσχέδιου γραμματικού, αιτησιογράφου ή μικρομεσίτη - από εκείνους που παραδοκούν, στην είσοδο μιας δημόσιας υπηρεσίας, τον αγράμματο διοικούμενο για να του βγάλουν διαβατήριο ή κάποιο πιστοποιητικό: εικόνα που συμπυκνώνεται μέσα σε λίγες λέξεις, με σπαρταριστή αίσθηση της πιάτσας». Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και караγκιόζης*, ό.π., σσ. 247-8.

Εξάλλου, οι ίδιοι οι φορείς της δράσης στο χώρο των ρεμπέτικων ενσάρκωναν ταυτόχρονα το ρόλο του γιατρού, του μάγου, του θαυματουργού και του τσαρλατάνου: «Ο Μπάτης, όπως συνήθιζε, είχε μαζί του και τα κουτάκια με τη σκόνη για τον πονόδοντο. Τα πρωινά είχε νοικιάσει μια σούστα, είχε βάλει απάνω μία καρέκλα και την άραζε σε κάποιο κεντρικό σημείο της πόλης όπου και διαλαλούσε το θαυματουργό φάρμακό του. Όποιος υπέφερε και ήθελε να γιατρευτεί ανέβαινε στη σούστα, καθότανε στην καρέκλα και ο Μπάτης αφού τον εξέταζε του υποδείκνυε τον τρόπο χρήσης της σκόνης». Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ.Α, ό. π., σ. 173.

β. Μатаιότηα στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας:

Τι να την κάνεις τη ζωή
κι αν είναι κι άλλη τόση,
αφού υπάρχει ο θάνατος
και το κορμί θα λιώσει.²⁶⁹

Ο επερχόμενος θάνατος δίνει τη δυνατότητα στο υποκείμενο να τοποθετηθεί αδιάφορα προς τη ζωή, απαλλαγμένο από πολλές κανονικότητες που σχετίζονται με αυτήν. Συμβιβασμένος με το εφήμερο της παρουσίας του, ως νεκρός σε αναστολή, εγκαταλείπει τις επιδιώξεις για έναν μεγαλοπρεπή και επιβλητικό ενδοκόσμιο βίο, αντιμετωπίζει τη ζωή ως εύκολη υπόθεση:

Θα τη γλεντήσω και θα τη ζήσω
τούτη την παλιοζωή,
γιατί τα πάντα στη ζωή
το χώμα θα τα φάει.²⁷⁰

269. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158. Εκφράσεις όπως *έλιωσε σαν κερί*, *έφυγε*, *έπεσε σαν κυπαρίσσι* κλπ., ανακαλούνται για να θεμελιώσουν μια συμβολική συνέχεια μεταξύ ζωής και θανάτου. Για το σκοπό αυτό επιτάσσονται στοιχεία από την οργανική φύση: φυτά, τροφή, νερό, ψάρια, πουλιά. Κάθε μια από αυτές τις εικόνες προσπαθεί να μετριάσει συμβολικά την ουσιαστική αντίθεση:

«Ο Χάρος εβουλήθηκε να φκιάσει περιβόλι,
το 'σκαψε, το καλλιέργησε, να το δεντροφυτεύσει.
Φυτεύει νιες για λεμονιές, τους νιους για κυπαρίσσια,
φύτεψε τα μικρά παιδιά, τριαντάφυλλα τρογύρω,
έβαλε και τους γέροντες, φράχτη στο περιβόλι».

Ι. Αναγνωστόπουλος, *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, ό.π., σ. 91.

270. Ανώνυμο, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Δ, ό. π., σ. 347.

Η ματαιότητα της ζωής επιτρέπει στο φορέα του λόγου να εκλογικεύσει τις κανονικότητες της καθημερινής του πρακτικής. Το εφήμερο της παρουσίας ανάγει τη ζωή σε πέρασμα, σε εύκολη υπόθεση.²⁷¹ Εύκολη υπόθεση είναι και η υπόθεση του θανάτου:

Τέτοια ζωή που έκανα
κι αυτή θα ξανακάνω
σ' αυτό τον ψεύτικο ντουινιά
ντερβίσης θ' αποθάνω.²⁷²

Το υποκείμενο, επιβάλλοντας την επιθυμία του στο θάνατο («ντερβίσης θ' αποθάνω»), απαλλάσσεται από τη βαρύτητα που συνδέει τους πολλούς με το θάνατο, στο βαθμό που αποδεσμεύεται από το βάρος

271. Σύμφωνα με τον Van Genep, οι τελετές περάσματος, όπως της γέννησης, του γάμου και του θανάτου, μοιράζονται μια κοινή τριμερή δομή:

- α. τελετές αποχωρισμού που μετακινούν ένα πρόσωπο από μία προηγούμενη κατάσταση
- β. τελετές μετάβασης
- γ. τελετές ενσωμάτωσης σε μια καινούρια κατάσταση.

Ως προς το θάνατο, οι τελετές περάσματος υπερβαίνουν σε σημαντικότητα τις τελετές αποχωρισμού, καθώς οι συμμετέχοντες δε βρίσκονται ούτε στην προηγούμενη ούτε στην επόμενη κατάσταση. Βλ. V. Genep, *The rites*, ό.π.

Ο L. Danforth, επικαλούμενος το σχήμα του Van Genep, αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο οι τελετές θανάτου προσπαθούν να μετριάσουν την αντίθεση μεταξύ ζωής και θανάτου, προσλαμβάνοντας το θάνατο ως χωρισμό, σε αναλογία προς το γάμο και την ξενιτιά. Ο αποχωρισμός που προέρχεται από το γάμο ή το ταξίδι στην ξενιτιά εμπεριέχει και τη δυνατότητα επιστροφής στην αρχική κατάσταση, γεγονός που δεν υπάρχει στο θάνατο. Βλ. L. Danforth, *The death rituals of rural Greece*, ό.π., σσ. 32-38.

272. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 137.

της ζωής (επαγγελματική, οικογενειακή, κοινωνική ισορροπία κλπ.). Η συμπεριφορά του είναι μία κανονικότητα που την αποδέχεται συνειδητά:

Θα προτιμήσω θάνατο
το μαύρο δεν τ' αφήνω
κι όταν καπνίζει ο λουλάς
τη τζούρα μου θα πίνω.²⁷³

Το υποκείμενο διαφοροποιείται από τους άλλους, δεν προσλαμβάνει τη συμπεριφορά του ως απαξία, αλλά ως κανονικότητα και διατηρεί αποκλειστικά για αυτό τη δυνατότητα σχεδιασμού της. Κατά ακολουθία, απαλείφει κάθε μορφή κριτικής αντιμετώπισης της δράσης του:

Να μη τον συγχωρέσετε
δεν έχει κάνει κρίμα
μόν' θέλει να τον θάψετε
με μπαγλαμά στο μνήμα.²⁷⁴

Η θετική αξιολόγηση της συμπεριφοράς του, απομακρύνει το φορέα του λόγου από μία ενδεχόμενη απολογία, τόσο σε μία κοσμική όσο και σε μία υπερβατική αρχή.

γ. Μатаιότητα στο οικονομικό επίπεδο:

Η υποκατάσταση της ζωής από τον πλούτο, στη δεύτερη σχέση της προηγούμενης ισότητας, που αναδεικνύει τη ματαιότητα της ζωής, μετατρέπει το σχήμα ως εξής:

273. *Αυτόθι*.

274. Γ. Μπάτης, στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. Δ, ό.π., σ. 375.

θάνατος = εξισωτής

πλούτος = ματαιότητα

υποκείμενο= αδιαφορία για τον πλούτο.

Η αδιάφορη στάση του υποκειμένου προς τον πλούτο, με αφετηρία της την ιδέα του θανάτου, εξισώνει δύο κοινά αποδεκτές ως αντιθετικές έννοιες, τον πλούσιο και το φτωχό:

Ανοίξате τα μνήματα
τα κόκαλα σκορπίστε,
τον πλούσιο απ' τον φτωχό
να δούμε αν θα γνωρίστε.²⁷⁵

Η αναίρεση της αντίθεσης των δύο εννοιών επιτυγχάνεται με την υπαγωγή τους στο σχήμα της μικρής και της μεγάλης διάρκειας:

Μικρή διάρκεια

παρόν

ζωή

ύπαρξη ή έλλειψη πλούτου

πλούσιος ή φτωχός

(αμοιβαία απόκλιση)

Μεγάλη διάρκεια

μέλλον

θάνατος

έλλειψη πλούτου

πλούσιος και φτωχός

(συνύπαρξη)

Η υπαγωγή των δύο εννοιών στη μεγάλη διάρκεια, στο θάνατο, αναιρεί την αντιθετική τους θέση στη ζωή, που διαρκεί λίγο, ως στιγμή στη διάρκεια.

Με τον ίδιο τρόπο εξισώνονται ανώνυμοι και επώνυμοι:

275. Ανώνυμο, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 158.

Πρέπει να σκέφτεται κανείς
την ώρα του θανάτου,
ότι θα μπει στη μαύρη γης
και σβήνει τ' όνομά του.²⁷⁶

Και στις δύο περιπτώσεις ο θάνατος αποτελεί για το υποκείμενο μία εύκολη υπόθεση. Απαλλαγμένο από πλούτη ή από επώνυμη καταξίωση, δε λυπάται για το θάνατό του. Για τον πλούσιο ή τον επώνυμο ισχύει μία διαρκής δέσμευση ζωής, που τους διατηρεί σε συνεχή προσκόλληση στην υλική συσσώρευση:

Όσ' έχουνε πολλά λεφτά
να 'ξερα τί τα κάνουν,
άραγες σαν πεθάνουνε
μαζί τους θα τα πάρουν.

Εγώ ψιλή στην τσέπη μου
ποτές δεν αποτάζω
κι όλα τα ντέρτια μου περνούν
μόνο σα μαστουριάζω.

Γιατί στον άλλονε ντουινιά
λεφτά δε θα περνάνε,
τα 'χουν και τα θυμιάζουνε
δεν ξέρουν να τα φάνε.²⁷⁷

Η προσκόλληση στον πλούτο εκτοπίζει το υποκείμενο από το ουσιαστικό περιεχόμενο της ζωής («δεν ξέρουν να τα φάνε»), καθώς επικεντρώνεται αποκλειστικά στο μέσο (χρήμα) και όχι στην

276. Ρ. Αμπατζή, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 159.

277. Μ. Βαμβακάρης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 102.

αποτελεσματική χρήση αυτού του μέσου. Μια τέτοια στάση δυσκολεύει και το θάνατο, καθώς ο θάνατος αναχαιτίζει την οικονομική συσσώρευση.

Αντίθετα, ο φορέας του λόγου μην έχοντας επίγνωση της φτώχειας του αδιαφορεί για αυτήν. Προσλαμβάνει το χρήμα ως μέσο που μπορεί να τον οδηγήσει σε μία αδιάφορη κατάσταση αποτελεσμάτων. Στο βαθμό όμως που δεν μπορεί να έχει πρόσβαση στον πλούτο, οργανώνει το δικό του αξιολογικό σύστημα. Το σύστημα αυτό, χρησιμοποιώντας υποκατάστατα του χρήματος (χασίς, μπουζούκι κλπ.), μπορεί να οδηγήσει τους φορείς του στην ίδια με αυτή των πλουσίων κατάσταση ευδαιμονίας («τα ντέρτια μου περνούν»).

Η απαγκίστρωση του υποκειμένου από το χρήμα επιτρέπει και τον εύκολο θάνατο. Οι υποκατάστατες βέβαια αξίες του χρήματος δεν είναι πάντα διαφορετικές από αυτές της υπόλοιπης κοινωνίας. Έτσι, και εδώ έχουμε αναφορά στην υστεροφημία, στην εικόνα του τάφου, στον τρόπο με τον οποίο στήνεται ένα τελετουργικό θανάτου, στην οργάνωση της κηδείας κλπ., σύμβολα καθολικού χαρακτήρα, αλλά πρωτίστως εγγεγραμμένα στις κώδικες σημασιολογικές ενδείξεις του χώρου.

Άμεσα συνδεδεμένη με τα παραπάνω είναι η αποδοχή του τάφου ως χώρου συναλλαγών σε πρακτικό επίπεδο:

Και να ξέρεις ο Στρίγκλας ήτανε φίλος μου, παλιός και καλός φίλος μου. Αυτά όμως στην μαγκιά δεν παίζουνε ρόλο. Παρεξηγηθήκαμε κι έπρεπε να καθαρίσουμε τους λογαριασμούς. Και καθαρίσαμε, άσχετα ποιός σχόλασε από τους δυο. Και μετά τη Μεγάλη Παρασκευή, πήγα στον τάφο του και μαστούριασα και μετά έχεσα. Γιατί το 'χαμε πει, ότι όποιος καθαρίσει από τους δύο, θα πάει να χέσει στον τάφο του αλλουνού. Και έτσι έκανα.²⁷⁸

278. Ν. Μάθησης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 94.

Η αναφορά στην εικόνα του τάφου συσχετίζεται με σημαντικά σύμβολα-αξίες, ως ενίσχυση της ατομικής υπόστασης του υποκειμένου:

Εγώ μάγκας γεννήθηκα
και μάγκας θα πεθάνω
και ας φυτρώσουν χασισιές
στον τάφο μου από πάνω.²⁷⁹

Ο μάγκας συμβιβάζεται με την εικόνα του θανάτου ως αναπόφευκτου γεγονότος και με τη θέση του τάφου ως μελλοντικής παντοτινής κατοικίας. Η επιβολή όμως της υπερβατικής βούλησης δεν αφαιρεί από το υποκείμενο τη δυνατότητα καθορισμού της συμπεριφοράς του, ούτε αποδυναμώνει την ενισχυμένη συμβολική του υπόσταση: ο μάγκας γεννιέται μάγκας και μόνο ως μάγκας μπορεί να πεθάνει. Η ισχύς του χαρακτηρισμού είναι τόσο σημαντική, ώστε ακόμα και στο θάνατο το υποκείμενο που τον φέρει μπορεί να επιβάλλει τους όρους της ύπαρξής του («χασισιές στον τάφο»), αναδεικνύοντας παράλληλα τη σημασία της συγκεκριμένης δραστηριότητας για τη ζωή.

Γενικότερα, ο τρόπος αντιμετώπισης του θανάτου από αυτούς που μένουν στη ζωή, ανακινεί ένα σύνολο αντιδράσεων που καθορίζουν τη φήμη αυτού που πεθαίνει:

Στα Τρίκαλα, στα Δυό Στενά
σκοτώσανε τον Σαρκαφλιά.

Τέτοιο ντερβίσικο παιδί
το κλαίμε όλοι μας μαζί.²⁸⁰

279. Μ. Βαμβακάρης, *Ο μαστούρας*, στο δίσκο *Μάρκος Βαμβακάρης*, ΕΜΙ, 062/1702021.

280. Β. Τσιτσάνης, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 217.

Ο αντίκτυπος του θανάτου στο χώρο είναι κριτήριο για τη θέση του ατόμου σε αυτόν. Η κυριαρχία ενός υποκειμένου επικυρώνεται από το θρήνο που θα προκαλέσει στο σινάφι ο θάνατός του:

Μες τον Περαιά ρε παιδιά,
στου Τζελεπιού τη σκάλα
έναν λεβέντη σκότωσαν
τον Κώτσο τον Κεφάλα.

Κι όλοι τους για κείνον λένε
και τη λεβεντιά του κλαίνει.²⁸¹

Με τη χρήση των συγκεκριμένων ψυχολογικών μηχανισμών, το υποκείμενο στρέφει το λόγο του προς αυτή την κατεύθυνση:

Τη σκαπούλαρα τώρα, αλλά σε λίγο, φεύγω τροχάδην για τον Άδη.
Είμαι έτοιμος για κει. Κουμάντο στο Μάθεση, κάνει μόνο ο Μάθεσης.
Άκου και τί θα σου πω: Στην κηδεία μου, μπουζούκι δικαιούνται να
παίζουν: ο Τσιτσάνης, ο Γενίτσαρης και ο Κερομύτης. Κανείς άλλος.
Άμα φύγω και εγώ, δεν θα μείνει κανείς να μιλήσει για το ρεμπέτικο.
Εκεί που θα πάω, είναι όλη η παλιά φρουρά: Παπαϊωάννου, Στράτος,
Μπάτης, Ανέστος, Καρυδάκιας, Μάρκος, Χατζηχρήστος. Η κομπανία
είναι έτοιμη στον Άδη και περιμένουν να πάει ο Μάθεσης, ο
αρχηγός.²⁸²

Κλείνοντας το κεφάλαιο αναφορικά με τις παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια, μπορούμε να επαναδιατυπώσουμε τη βασική

281. Μπαγιαντέρας, στο Ηλ. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, ό.π., σ. 113.

282. Ν. Μάθεσης, στο Κ. Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία*, ό.π., σ. 112.

θέση της συγκεκριμένης ανάλυσης. Ο φορέας του λόγου επιχειρεί μια σύνδεση της καθημερινής του εμπειρίας και της καλλιτεχνικής της αποτύπωσης μέσω του καλλιτεχνικά παραγόμενου λόγου. Ο λόγος όμως αυτός αποτελεί μια εξιδανίκευση της εμπειρίας, μια ιδεατή ουσιαστικά απόδοσή της, η οποία διέρχεται από την προθετικότητα του υποκειμένου να κατοχυρώσει έναν επιθυμητό εαυτό. Ο στίχος του δίνει τη δυνατότητα να διαχειριστεί καταστάσεις με τρόπο συμβολικό, να ενδυναμώσει ή να υπεραπλουστεύσει μια αξιολογική αποτίμηση ή απλά και μόνο να εξωτερικεύσει ένα ενδόμυχο συναίσθημα. Σε καμία όμως περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως πιστή μεταφορά της ανακαλούμενης εμπειρίας.

Παρ' όλα αυτά, η ανάλυση μιας επιμέρους θεματικής έχει μεγάλο ενδιαφέρον για την ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο το υποκείμενο διαχειρίζεται μια συγκεκριμένη γνωστική κατάσταση, για την προτίμησή του σε συγκεκριμένες μορφές εμφάνισης του λόγου, για την εμμονή του φορέα του λόγου σε κάποιες αξίες και την παράλειψη κάποιων άλλων.

Στις παραστάσεις του θανάτου ο λόγος του υποκειμένου κυριαρχείται από την προσπάθεια συνειδητής ανάδειξης μιας συγκεκριμένης στάσης προς τη ζωή: μια στάση ιδεατή που καθαγιάζει και εκλογικεύει όλες τις κανονικότητες που πλαισιώνουν την καθημερινή διαβίωση του φορέα του λόγου. Ο λόγος εξαντλείται στην ανάπλαση ατομικών και μοναδικών εμπειριών, στη διατύπωση αξιολογικών συσχετισμών που διέρχονται από ένα συγκεκριμένο φορέα, ανακαλεί όμως μια συλλογικότητα ως προς την πρόσληψή του, καθώς οι εμπειρίες αυτές προσλαμβάνονται από το χώρο κυκλοφορίας του καλλιτεχνικού προϊόντος ως πρωταρχικές δραστηριότητες.

Τέλος, μπορούμε να διακρίνουμε στο στίχο την έντονη επιρροή ή την αδυναμία υπέρβασης εκφραστικών σχημάτων και εννοιολογικών συσχετισμών αναφορικά με το θάνατο, τα οποία υιοθετούνται από τις λαϊκές παραδόσεις ή τα δημοτικά τραγούδια. Η σύνδεση αυτή, χωρίς να

παραπέμπει σε κάποια προοπτική νοηματικής συνέχειας μεταξύ των επιμέρους αυτών μορφών λόγου, αναδεικνύει κυρίως τη δυνατότητα του υποκειμένου να ενσωματώνει στο λόγο του εκφραστικές δυνατότητες που του είναι περισσότερο οικείες, με σκοπό όμως πάντα την υπεράσπιση της δικής του εκφραστικής φόρμας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ADORNO Th., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.
- *Minima moralia*, Paris, Payot, 1980.
- ARIES Ph., *La mort aujourd'hui*, Paris, Rivages.
- *Δοκίμια για το θάνατο στη Δύση*, Αθήνα, Γλάρος, 1988.
- ARON R., *La philosophie critique de l'histoire*, Paris, Seuil, 1969.
- ΑΓΓΕΛΙΚΟΠΟΥΛΟΣ Β., *Προπολεμικά τραγούδια του Τσιτσάνη*, Δίφωνο, 1(1995).
- ΑΝΔΡΙΑΚΑΙΝΑ Ε., *Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία λόγου-πάθους, στο Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.
- ALTHUSSER L., *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1972.
- *Positions*, Paris, ed. Sociales, 1976.
- ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Ι., *Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση*, Αθήνα, 1984.
- ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Π.Θ., *Παιδάκι με ψυχή καί ζηλεμένο, 329 τραγούδια του Β. Τσιτσάνη*, Τρίκαλα, 1995.
- ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗΣ Φ., *Για το ρεμπέτικο τραγούδι*, Επιθεώρηση Τέχνης, 79(1961).
- *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα, Μέλισσα, 1991.
- ARENDT H., *La Vie de l'Esprit*, Paris, P U F, 1981.
- *Η ανθρώπινη κατάσταση*, Γνώση, Αθήνα, 1986.
- ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Ποιητική*, εισαγ. Ι. Συκουτρής, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

ΑΡΧΙΓΕΝΗΣ Δ., *Λαογραφικά, Οι νταήδες της Σμύρνης*, Αθήνα, 1977.

ΑΣΔΡΑΧΑΣ ΣΠ., *Ελληνική κοινωνία και οικονομία, ΙΗ',ΙΘ' αιώνες*, Αθήνα, Ερμής, 1982.

- *Ιστορική έρευνα και ιστορική παιδεία. Πραγματικότητα και προοπτικές*, Αθήνα, ΕΜΝΕ-Μνήμων, 1982.

- *Ζητήματα ιστορίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1983.

AULIN S., VEJLESKOV P., *Χασικλίδικα ρεμπέτικα*, Κοπεγχάγη, Museum Tusculanum Press, 1991.

BACHELARD G., *Η ποιητική του χώρου*, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1982.

BAKHTINE M., *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.

- *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

- *Προβλήματα λογοτεχνίας και αισθητικής*, Αθήνα, Πλέθρον, 1980.

BAKHTINE M.(VOLOSINOV V.), *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit 1977.

BARTHES R., *Eléments de sémiologie*, Paris, Communications 4(1964).

- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

- *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

- *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982.

- *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

- *Ο βαθμός μηδέν της γραφής*, Αθήνα, Ράππας, 1983.

BAUD-BOVI S., *Δοκίμια για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο, 1984.

BAUDRILLARD J., *L'échange symbolique et la mort*, Paris. Gallimard, 1976.

- BELLEMIN-NOEL J., *Interlignes-Essais de Textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, 1988.
- BENNET T., Φορμαλισμός και μαρξισμός, Αθήνα, Νεφέλη, 1983.
- BENJAMIN W., *Poésie et révolution*, Paris, Danoλλ, 1971.
- *Sens unique*, Paris, Paris, Danoλλ, 1978.
- *Για το χάσις*, Αθήνα, Πλέθρον, 1992.
- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1972.
- BLOCH M., *Apologie pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1974.
- BUTTERWORTH K., - SCHNEIDER S., *Rebetika, Songs from the Old Greek Underworld*, Αἰθρία, Komboloi, 1975.
- BAMBAKAPHΣ M., *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Α. Βέλλου-Κάιλ, Αθήνα, Παπαζήσης, 1978.
- BEIKOS Θ., *Θεωρία και μεθοδολογία της ιστορίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1987.
- BEΛΤΣΟΣ Γ., *Κοινωνία και γλώσσα*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1976.
- *Η μη κοινωνιολογία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988.
- BOYPNΑΣ Τ., *Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι*, Επιθεώρηση Τέχνης, Ιούλιος 1961.
- CASTELLS M., *Πόλη και κοινωνία*, Αθήνα, Νέα Σύνορα.
- CERTEAU M. de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHASSEGUET-SMIRGEL J., *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.
- CLARK D.(επιμ.), *Sociology of death*, Oxford, Blackwell, 1993.
- ΓΕΝΙΤΣΑΡΗΣ Μ., *Μάγκας από μικράκι*, επιμ. Στ. Gaunlett, Αθήνα, Δωδώνη, 1992.
- ΓΕΡΑΜΑΝΗΣ Π., *Σωτηρία Μπέλλου, 50 χρόνια στο πάλκο*, Δίφωνο, 3(1995).

- Στον καιρό των γλεντζέδων. Τα παλιά λαϊκά κέντρα της Αθήνας, Δίφωνο, 4(1996).
- Κάποτε στα κέντρα, Δίφωνο, 15(1996).
- Μαρίκα Νίνου, Δίφωνο, 19(1997).
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ Ν., *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1993.
- Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη. Η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1996.
- DELEUZE G., *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DERRIDA J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- *Positions*, Paris, Minuit, 1972
- *La verité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- *La carte postale*, Paris, Flammarion, 1980.
- *La dissémination*, Paris, PUF, 1993.
- *Spectres de Marx*, Paris, Galillée, 1994.
- *Περί γραμματολογίας*, Αθήνα, Γνώση, 1990.
- DESCOMBES V., *Philosophie par gros temps*, Paris, Minuit, 1990.
- *Το ίδιο και το άλλο*, Αθήνα, Πράξις, 1984.
- DOSSE Fr., *Histoire du structuralisme, I,II*, Paris, La Decouverte, 1992.
- *Η ιστορία σε ψύχουλα*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1993.
- ΔΑΜΙΑΝΑΚΟΣ ΣΤ., *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Ερμείας, 1976.
- *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987.
- ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ Μ., *Ο αμανές*, Αξιός, 2(1960).
- *Μερικές σκέψεις για το ρεμπέτικο και τους ρεμπέτες*, Μαθητική Πορεία,

23 -1- 1976.

EAGLETON T., *Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική*, Αθήνα, Ύψιλον, 1981.

- *Εισαγωγή στη θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989.

ECO U., *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965.

- *La structure absente*, Mercure de France, 1972.

- *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1975.

ELIAS N., *The loneliness of the dying*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΗΜΕΙΩΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ, *Η ζωή των σημείων*, επιμ. Ε. Καψωμένος, Γρ. Πασχαλίδης, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1996.

ΕΣΚΕΝΑΖΥ P., *Αυτά που θυμάμαι*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Αθήνα, Κάκτος, 1982.

FAYE J.-P., *Langages totalitaires*, Paris, Hermann, 1972.

FEDIDA P., *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978.

FISCHER E., *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1966.

FOUCAULT M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

- *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

- *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

- *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

- *Η αρχαιολογία της γνώσης*, Αθήνα, Εξάντας, 1987.

FREUD S., *La science des rêves*, Paris, PUF, 1950.

- *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1982.

- *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1980.

GASCHE R., *Le tain du miroir. Derrida et la philosophie de la reflection*, Paris, Galillée, 1995.

- GAUNLET ST., *Rebetika carmina Graeciae recentioris*, Αθήνα, Denise Harvey, 1985.
- *Orpheus in the criminal underworld: myth in and about rebetika*, Μαντατοφόρος, 34(1991), σσ. 7-48.
- GEIGER D.-FR., *Θέματα κοινωνικής και θεωρητικής γλωσσολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- GENETTE G., *Figures*, Paris, Seuil, 1966.
- *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
 - *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 - *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
 - *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
 - *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GOLDMANN L., *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.
- *Διαλεκτικές έρευνες*, Αθήνα, Γνώση, 1986.
 - *Για μια κοινωνιολογία του μυθιστορήματος*, Αθήνα, Πλέθρον, 1979.
- GREEN A., *Hamlet et "Hamlet": une interprétation psychanalytique de la représentation*, Paris, Balland, 1982.
- *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983.
- GREIMAS A.J., *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
- *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976,
- GROSSMAN Ev., *Artaud, Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.
- HABERMAS J., *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris, Gallimard, 1988.
- HASSAN I., *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.
- HAWKES T., *Structuralism and semiotics*, London, 1977.
- HERTZ R., *Sociologie religieuse et folklore* Paris, PUF., 1970.
- HINTON J., *Dying*, London, Penguin, 1987.

- HJELMSLEV L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.
- *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971.
- HOUDEBINE J.-L., *Langage et Marxisme*, Paris, Klincksieck, 1977.
- HUNTINGTON R.- METCALF P., *Celebrations of death*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- HUYSEN A., BATHRICK D., *Modernity and text*, New York, Columbia University Press, 1989.
- JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JAUSS H.-R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- ΖΑΙΜΑΚΗΣ Γ., «Καταγωγή ακμάζοντα»: μάγκες και ρεμπέτικα στα χαμαιτυπεία του Λάκκου, στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.
- *Ο κοινωνικός κόσμος των πορνείων του Λάκκου και η ποιητική της μαγκιάς (Ηράκλειο 1900-1940): Αστικός χώρος και πολιτισμική διαφοροποίηση*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 1997.
- ΖΑΜΠΙΕΤΑΣ Γ., *Βίος και πολιτεία*, επιμ. Ι. Κλειάσιου, Αθήνα, Ντέφι, 1997.
- ΖΑΧΟΣ Ε., *Λεξικό της πιάτσας*, Αθήνα, Κάκτος, 1981.
- ΘΕΟΔΩΡΑΚΗΣ Μ., *Το λαϊκό τραγούδι στη χώρα μας*, Αυγή, 7,8-10-1960.
- *Για την ελληνική μουσική*, Αθήνα, 1961.
- ΘΕΟΤΟΚΑΣ Ν., ΣΤΑΘΑΚΗΣ Γ., *Δοκίμια για τον Μαρξ*, Αθήνα, Ο Πολίτης, 1996.
- KEMAL Y., *Ο Τσακιτζής*, (επίμετρο Θ. ΚΟΡΟΒΙΝΗΣ, Οι Ζεϊμπέκηδες της Μικράς Ασίας), Αθήνα, Άγρα, 1994.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., *La connotation*, Presses universitaires de Lyon, 1977.

- KLEIN M., *Essais de psychanalyse(1921-1945)*, Paris, Payot, 1968.
- KOFMAN S., *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970.
- KRISTEVA J., *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
 - *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.-
 - *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.
 - *Soleil noir-Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
 - *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993.
 - *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
 - *Sens et non-sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996.
- ΚΑΡΑΚΑΣΗΣ Λ., *Τραγούδια της Σμύρνης, Μικρασιατικά Χρονικά*, 4(1948).
- ΚΑΣΤΟΡΙΑΔΗΣ Κ., *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα, Ράππας, 1985.
- ΚΑΨΩΜΕΝΟΣ ΕΡ., *Δημοτικό τραγούδι, μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.
- ΚΙΟΥΡΤΣΑΚΗΣ Γ., *Καρναβάλι και καραγκιόζης*, Αθήνα, Κέδρος, 1985.
- *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία. Το παράδειγμα του καραγκιόζη*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.
- ΚΟΠΑΝΑΡΗΣ Φ., *Η διεθνής προσπάθεια δια την καταπολέμηση των ναρκωτικών φαρμάκων ως ηδονιστικών μέσων και αι προς τούτο ενέργειαι της Ελλάδος*, Αθήνα, Υπουργείον Κρατικής Υγιεινής και Αντιλήψεως, 1937.
- ΚΟΡΟΒΙΝΗΣ Θ., *Οι ασίκηδες*, Αθήνα, Εξάντας, 1991.
- ΚΟΤΑΡΙΔΗΣ Ν.(επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.
- ΚΟΥΝΑΔΗΣ Π., *Η Σμυρνέικη σχολή στο ρεμπέτικο*, Τετράδιο, 4(1974).

- *Γύρω από το ρεμπέτικο*, Αυγή, 10 και 15 Ιανουαρίου 1975.
- *Κώστας. Σκαρβέλης, η τραγική μοίρα του πρώτου καλλιτεχνικού διευθυντή της Columbia*, Δίφωνο, 4(1996).
- *Γ. Κατσαρός, ο αιωνόβιος έφηβος*, Δίφωνο, 5,6(1996).
- *Ρεμπέτικο εις το διηνεκές*, Δίφωνο, 6(1996).
- *Κώστας Μπέζος: ένας «ευγενής μάγκας»*, Δίφωνο, 7(1996).
- *Η Κρητική παρουσία στο ρεμπέτικο*, Δίφωνο, 8(1996).
- *Επιθεώρηση και ρεμπέτικο, μια μοιραία συνάντηση*, Δίφωνο, 9, 10, 11(1996).
- *Μίνως Μάτσας, στιχουργός 78 στροφών*, Δίφωνο, 25(1997).
- *«Χασικλήδικα», τραγούδια με χρήση*, Δίφωνο, 31(1998).

ΚΟΥΝΑΔΗΣ Π., ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ ΣΠ., *Η δισκογραφία του ρεμπέτικου στη Σύμρνη και την Πόλη*, Μουσική, (38-44)1981.

ΚΟΥΡΗΣ Γ., *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών*, δοκιμές, 1(1994).

- *Ο ένοπλος στα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών*, δοκιμές, 3(1995).

- (επιμ.) *Ευγ. Σπαθάρης, για τα ηρωικά έργα του ελληνικού θεάτρου σκιών*, δοκιμές, 4(1996).

- (επιμ.) *Ν. Περγιάλης: για το θέατρο σκιών στις λαϊκές γειτονίες της Αθήνας και τον καραγκιοζοπαίκτη Δ. Μανωλόπουλο*, δοκιμές, 5(1997).

- *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών, στο Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

ΚΥΡΙΑΚΙΔΟΥ - ΝΕΣΤΟΡΟΣ Α., *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Αθήνα, Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, 1986.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ Μ., *Η κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Μπαρμπουνάκης, 1987.

- LABICA G., - BENSUSSAN G., *Dictionnaire critique du marxisme*, Paris, PUF, 1985.
- LACAN J., *Ecrits*, Paris, Seuil, 1971.
- *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
 - *Le séminaire, livre VIII, Le Transfert*, Paris, Seuil, 1991.
- LEFORT CL., *Les formes de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1978.
- LEJEUNE PH., *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- LE GOFF J., *Histoire et memoire*, Paris, Gallimard, 1988.
- LE GOFF J., NORA P., *Το έργο της ιστορίας*, τόμ. Α, Β, Γ, Αθήνα, Ράππα, 1981, 1983, 1988.
- LEVI- STRAUSS Cl., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1996.
- *Θλιβεροί τροπικοί*, Αθήνα, Χατζηνικολή, 1979.
 - *Εισαγωγή στο έργο του M. Mauss*, στο M. Mauss, *Σχεδιάσμα μιας γενικής θεωρίας για τη μαγεία*, Αθήνα, Πράξις, 1990.
- LUKACKS G., *Signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard, 1960.
- *Marx-Engels historiens de la littérature*, Paris, L'Arche, 1975.
- LYOTARD J.F., *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.
- *Derive à partir de Marx et Freud*, Paris 10-18, 1973.
 - *Le différend*, Paris, Minuit, 1983.
- ΛΕΟΝΤΙΔΟΥ Α., *Πόλεις της σιωπής. Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*, Αθήνα, Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 1989.
- ΛΙΑΒΑΣ Α., *Απο το ρεμπέτικο στο λαϊκό και το λαϊκίστικο Εντυπώσεις και σκέψεις από το πρώτο πανελλήνιο συνέδριο για το ρεμπέτικο*, Ελευθεροτυπία, 7 Μαΐου 1996.
- *Η κάθαρση του ρεμπέτικου*, Δίφωνο, 10(1996).

- ΛΕΚΑΤΣΑΣ Π., *Η ιδέα της ψυχής και της αθανασίας και τα έθιμα του θανάτου*, Αθήνα, 1957.
- ΛΟΥΚΑΤΟΣ Δ., *Εισαγωγή στην Ελληνική λαογραφία*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1978.
- MACHEREY P., *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.
- MAN P. De, *Allégories de la lecture*, Galilée, 1989.
- MANHEIM K., *Essays on the sociology of culture*, London, Routledge and Kegan Paul, 1967.
- MANNONI Oc., *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scene*, Paris, Seuil, 1969.
- MARTIN R., *Inference, anatomie, paraphrase*, Paris, Klincksieck, 1976.
- MARX K., *Grundrisse. Βασικές γραμμές της κριτικής της πολιτικής οικονομίας*, τομ. Α, Β, Αθήνα, Στοχαστής, 1989, 1990.
- MARX K., ENGELS Fr., *Η Γερμανική Ιδεολογία*, Αθήνα, Αναγνωστίδης.
- *Κείμενα για τη λογοτεχνία και την τέχνη*, Αθήνα, Εξάντας, 1975.
- MAUSS M., *Σχεδιάσμα μιας γενικής θεωρίας για τη μαγεία*, Αθήνα, Πράξις, 1990.
- MERLEAU PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.
- *Signes*, Paris, 1970.
- MESCHONNIC H., *Pour la Poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.
- *Pour la Poétique II*, Paris, Gallimard, 1972.
- *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985.
- MILNER M., *Freud et l'interprétation de la littérature*, Sedes, 1980.
- MORIN Ed., *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.

- MOUNIN G., *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970.
- ΜΑΚΡΗΣ Κ., *Το ελληνικό χάσις*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 1929.
- ΜΕΡΑΚΛΗΣ Μ., *Οι θεωρητικές κατευθύνσεις της λαογραφίας μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο*, Λαογραφία, 27(1971).
- ΜΗΤΣΑΚΗΣ Γ., *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Ν. Οικονόμου, Αθήνα, Εκδόσεις Εικοστού πρώτου, 1995.
- ΜΗΤΣΑΚΗΣ Μ., *Πεζογραφήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988.
- ΜΙΡΜΙΡΟΓΛΟΥ ΒΛ., *Οι δερβίσσαι*, Αθήνα, Εκάτη.
- ΜΙΧΕΛΗ Λ., *Πειραιάς, από το Πόρτο Λεόνε στη Μαγχεστρία της ανατολής*, Αθήνα, Δρώμενα, 1989.
- ΜΟΣΚΩΦ Κ., *Η εθνική και κοινωνική συνείδηση στην Ελλάδα, 1830-1909: ιδεολογία του μεταπρατικού χώρου*, Θεσσαλονίκη, 1972.
- *Εισαγωγικά στην ιστορία της εργατικής τάξης*, Θεσσαλονίκη, 1979.
- *Προσφύγων βίος και πολιτισμός*, Αθήνα, Δρώμενα, 1992.
- ΜΟΤΣΙΟΣ Γ., *Το ελληνικό μοιρολόγι*, Αθήνα, Κώδικας, 1995.
- ΜΟΥΦΛΟΥΖΕΛΗΣ Γ., *Όταν η λήγουσα είναι μακρά*, επιμ. Φ. Μεσθεναίος, Αθήνα, Δωδώνη, 1978.
- ΜΠΕΛΛΟΥ Σ., *Πότε ντόρτια, πότε εξάρες*, επιμ. Σ. Αδαμίδου, Αθήνα, Νέα Σύνορα - Α. Α. Λιβάνης, 1998.
- PASSIA A., *La phraséologie amoureuse dans les chansons rebetika*, memoire de DEA, Paris, 1994.
- PECHEUX M., *Les verités de La Palice*, Paris, Maspero, 1975.
- PERNIOLA M., *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*, Αθήνα., Αλεξάνδρεια, 1991.
- POULET G., *La conscience critique*, Paris, Corti, 1969.
- PROPP V.J., *Μορφολογία του παραμυθιού*, Αθήνα, Καρδαμίτσας, 1991.

- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ Π., *Οι έγκλειστοι κομμουνιστές και το ρεμπέτικο τραγούδι: μια άσκηση ελευθερίας, στο Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ Γ., *Ο αμανές*, Ντέφι, 4(1983).
- ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΗΣ Ν., *Ψυχοπαθολογία του ρεμπέτικου*, Πολίτης, 12(1977).
- ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ Γ., *Ζειμπέκικος*, Δίφωνο, 12(1996).
- ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Β., *Το ρεμπέτικο και οι σημερινοί θιασώτες του*, Ελεύθερα Γράμματα, 1-29(1949).
- *Το λαϊκό τραγούδι και η ελαφρά μουσική*, Ελεύθερα Γράμματα, 7-8(1949.).
- ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ Α., *Τα χαϊρία μας εδώ. Ονείρατα της άκαυτης και της καμένης Σμύρνης*, Αθήνα, 1986.
- ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Γ., *Ντόμπρα και σταράτα*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Αθήνα, Κάκτος, 1984.
- ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ Γ. Γ., *Η μουσική των ρεμπέτικων. Ανανέωση ή επιστροφή στις πηγές;* Μουσική, 1973.
- ΠΑΠΑΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΣ Ν., *Η ποιητική των ρεμπέτικων τραγουδιών και οι κοινωνιογλωσσολογικές προϋποθέσεις της ομαδικής δημιουργίας*, δοκιμές, 1(1994).
- *Σημασίες και η διαχείριση της υποκουλτούρας*, δοκιμές, 2(1994).
- *Παραστάσεις του θανάτου στα ρεμπέτικα τραγούδια*, στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.
- *Le mouvement de population et ses consequences dans l'espace urbain du Pirée (1951-1991)*, memoire de DEA, Paris, 1997.
- ΠΕΤΡΟΠΟΥΛΟΣ Ηλ., *Τσιτσάνης: 30 χρόνια - χίλια τραγούδια*, Εικόνες, 572(7-10-1966).
- *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1991.
- *Υπόκοσμος και καραγκιόζης*, Αθήνα, Γράμματα, 1980.

- *Εγχειρίδιον του καλού κλέφτη*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990.
- *Ρεμπετολογία*, Αθήνα, Κέδρος, 1991.
- *Το μπουρδέλο*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991.
- *Καλιαρντά*, Αθήνα, 1993.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Ν., *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα.
- *Παραδόσεις*, Αθήνα, Εργάνη, 1965.
- ΠΟΛΙΤΗΣ Α., *Κλέφτικα*, Αθήνα, Ερμής, 1981.
- ΠΟΥΛΗΣ Κ., *Η παρακμή της προφορικής παράδοσης στη σύγχρονη Ελλάδα. Ρεμπέτικο τραγούδι και θέατρο σκιών*, Δοκιμές, 4(1996).
- REY J.-M., *Des mots à l'œuvre*, Aubier-Montaigne, 1979.
- RICOEUR P., *Histoire et verité*, Paris, Seuil, 1955.
- *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983.
- *Temps et récit II. La configuration du Temps dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, 1984.
- *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1985.
- *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- *La sémantique de l'action*, Paris, CNRS, 1977.
- ROSOLATO G., *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969.
- *Eléments de l'interprétation*, Paris, Gallimard, 1985.
- ΡΟΒΕΡΤΑΚΗΣ Γ., *Ένας ρεμπέτης*, επιμ. Τ. Σχορέλης, Μ. Οικονομίδης Αθήνα, 1973.
- ΡΟΥΚΟΥΝΑΣ Κ., *Ένας ρεμπέτης*, επιμ. Τ. Σχορέλης, Μ. Οικονομίδης Αθήνα, 1974.
- SARTRE J.-P., *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.
- *Το πρόβλημα της μεθόδου*, Αθήνα, Εξάντας, 1988.
- SOLLERS Ph., *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968.
- *Logiques*, Paris, Seuil, 1968.

- *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986.

STALIN J.V., *Σχετικά με το μαρξισμό στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Πορεία, 1975.

STAROBINSKI J., *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961.

- *La relation critique - l'Oeil vivant II*, Paris, Gallimard, 1970.

- *Les mots sous les mots, les anagrammes de F. De Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

SAUSSURE F De, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1979.

ΣΑΡΡΗΣ Ν., *Οσμανική πραγματικότητα. Ι. Το δεσποτικό κράτος*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.

- *Οσμανική πραγματικότητα. ΙΙ. Η δογματική διοίκηση*, Αθήνα, Αρσενίδης, 1990.

ΣΒΟΡΩΝΟΣ Ν., *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1976.

ΣΗΦΑΚΗΣ Γ., *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1988.

- *Η παραδοσιακή δραματουργία του караγκιόζη. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, Στιγμή, 1994.

ΣΚΑΛΤΣΑ Μ., *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη, 1983.

ΣΟΛΔΑΤΟΣ Γ., *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου*, τόμοι Α, Β, Αθήνα, Αγκέρω, 1988, 1989.

ΣΠΑΘΑΡΗΣ Σ., *Απομνημονεύματα και η τέχνη του караγκιόζη*, Αθήνα, Άγρα, 1992.

ΣΠΥΡΙΔΑΚΗ Θ., *Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών, στο Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

- ΣΤΡΙΓΓΑΡΗΣ Γ. Μ., *Χασίς. Ψυχοπαθολογική, Κλινική, Κοινωνιολογική μελέτη επί των συνεπειών του κανναβισμού*, Αθήνα, Σαλίβερος, 1937.
- ΣΧΟΡΕΛΗΣ Τ., *Ρεμπέτικη ανθολογία* (τόμοι Α, Β, Γ, Δ), Αθήνα, Πλέθρον, 1988.
- THOMAS L.V., *La mort*, Paris, PUF, 1998.
- TODOROV T., *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
- *Poétique*, Paris, Seuil, 1973.
 - *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, 1977.
 - *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1979.
- TROTZKI L., *Λογοτεχνία και επανάσταση*, Αθήνα, Θεωρία, 1982.
- TAXTΣΗΣ Κ., *Ζεϊμπέκικο, 1964: ένα δοκίμιο*, Πάλι, 2-3(1965).
- ΤΖΑΚΗΣ Δ., *Βία και ανδροπρέπεια στο χώρο των ρεμπετών*, δοκιμές, 1(1994).
- *Ο "κόσμος της μαγκιάς": παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών*, στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γ., *Μικρό σχόλιο στον ζεϊμπέκικο*, Θέατρο 10(1963).
- ΤΣΙΤΣΑΝΗΣ Β., *Η ζωή μου, το έργο μου*, επιμ. Κ. Χατζηδουλής, Αθήνα, Νεφέλη, 1980.
- ΤΟΜΑΝΑΣ Κ., *Οι ταβέρνες της παλιάς Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, Εξάντας, 1991.
- ΤΣΑΜΠΡΑΣ Γ., *Μουσικές βιογραφίες. Η ιστορία κάνει διάλειμμα*. Δίφωνο, 33(1998).
- ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ Γ., *Μικρό σχόλιο στον ζεϊμπέκικο*, Θέατρο, 1963.
- ΤΣΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Β., *Πειραιάς 1835-1870, εισαγωγή στην ιστορία του ελληνικού Μάντσεστερ*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1984.

12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΝΕ-ΟΔΗΓΗΤΗ, Ζητήματᾶ τέχνης και ποιτισμού. Για το κοινωνικό λαϊκό τραγούδι, Αθήνα, 1986.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Κ., Διχοτομικές παραστάσεις στο ρεμπέτικο τραγούδι, Δοκιμές, 1(1994).

- Χρήσεις και παραστάσεις του σώματος στην οσμανοκρατούμενη κοινωνία, Δοκιμές, 2(1994).

- Από το «σπίτι» στο «δρόμο»: μια προσέγγιση των δομών χώρου-χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι, στο Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι, επιμ. Ν. Κοταρίδης, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

ΧΑΤΖΗΔΑΚΙΣ Μ. Ερμηνεία και θέση του λαϊκού τραγουδιού, Ελληνική Δημιουργία, Μάρτιος 1949.

ΧΑΤΖΗΔΟΥΛΗΣ Κ., Ρεμπέτικη ιστορία Ι, Περπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθεσης, Λελάκης, Αθήνα, Νεφέλη, 1981.

ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ Θ., Η εισβολή του καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890, Αθήνα, Στιγμή, 1984.

- Της ασιάτιδος μούσης ερασταί, Αθήνα, Στιγμή, 1986.

ΧΟΛΣΤ ΓΚ., Δρόμος για το ρεμπέτικο, Εύβοια, Ντένιζ Χάρβευ, 1991.

ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ΝΤ., Η μορφή της μάνας στα ρεμπέτικα τραγούδια, Ο Πυρσός των αποφοίτων του Πειραματικού, 9-10(1954).

- Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού, Διαγώνιος, 1(1961).

- Μια ώρα με τον Βασίλη Τσιτσάνη, Δράσις, 13-2-1961.

- Δημοσιεύματα για τα ρεμπέτικα (1947-1968). Πρώτη καταγραφή - κριτική παρουσίαση, Διαγώνιος, 2(1979).

- Η Θεσσαλονίκη και το ρεμπέτικο, Ντέφι, 19(1995)

ΨΑΧΟΣ Α.Κ., Η ελληνική παιδεία και μουσική εν τη Μικρά και την άλλη Ασία, Μικρασιατικά χρονικά, 2(1939).

- VAN GENEP A., *The rites of passage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1960.
- VOVELLE M., *Idéologies et mentalités*, Paris, La Decouverte, 1985.
- VRANICKI P., *Ιστορία του Μαρξισμού, I,II*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1976.
- WEBER M., *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon, 1965.
- *Economie et société I. Les catégories de la sociologie*, Paris, Plon, 1995.
- *Economie et société II. L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie*, Paris, Plon, 1995.
- WALSH W. H., *Εισαγωγή στη φιλοσοφία της ιστορίας*, Αθήνα, MIET, 1985.
- ZIMA P., *L'indifférence romanesque, Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- ZIEGLER Z., *Οι ζωντανοί και ο θάνατος*, Αθήνα, Μάλλιαρης, 1982.