

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

Π.Μ.Σ.: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Σημειωτική και Επικοινωνία

Διπλωματική εργασία

Στερεότυπα των δύο φύλων στη ρεμπέτικη υποκουλτούρα (1900-1952)



του

Ανέστη Δεληγιάννη

Επιβλέπων Καθηγητής: Αργύρης Κυρίδης, Καθηγητής ΑΠΘ

Εξεταστές: Νικόλαος Φωτόπουλος, Επικ. Καθηγητής ΠΤΝ/ΠΔΜ
Δόμνα Μιχαήλ, Αναπλ. Καθηγήτρια ΠΤΝ/ΠΔΜ

Φλώρινα, Ιούνιος 2016

Copyright © Ανέστης Δεληγιάννης, 2016.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Όνοματεπώνυμο: Ανέστης Δεληγιάννης

A.E.M.: 383

Ηλεκτρονική διεύθυνση: anestos1905@gmail.com

Έτος εισαγωγής: 2014

Κατεύθυνση: Σημειωτική και Επικοινωνία

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Στερεότυπα των δύο φύλων στη ρεμπέτικη υποκουλτούρα (1900-1952)

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι το/τη συγγραφέα.

Ημερομηνία 20 - 06 - 2016

Ο δηλών

Ανέστης Δεληγιάννης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
1.1 Αντικείμενο της εργασίας.....	9
1.2 Συμβολή της εργασίας.....	10
1.3 Ερευνητικά ερωτήματα.....	10
1.4 Διάρθρωση της εργασίας.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	13
2.1 Κουλτούρα.....	13
2.2 Υποκουλτούρα.....	17
2.3 Στερεότυπα.....	23
2.4 Πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες ανάδειξης του ρεμπέτικου.....	28
2.4.1 Προπολεμική περίοδος 1900 – 1940	28
2.4.2 Κατοχή και μετακατοχική περίοδος 1941 – 1952	42
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	46
3.1 Εισαγωγή	46
3.2 Μεθοδολογία Έρευνας.....	48
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ	52
4.1 Θεματική: Γυναίκα	52
4.1.1 Κατηγορία: Εξωτερική εμφάνιση.....	55
4.1.2 Κατηγορία: Συμπεριφορά	63
4.1.3 Κατηγορία: Ερωτική σχέση - Ανταγωνισμός	67
4.1.4 Κατηγορία: Μοιχεία - Απιστία.....	71
4.1.5 Κατηγορία: Χρήμα – Οικονομικές σχέσεις	72
4.1.6 Κατηγορία: Εργασία - Απασχόληση.....	75
4.2 Θεματική: Άνδρας.....	79
4.2.1 Κατηγορία: Εργασία - Απασχόληση.....	80
4.2.2 Κατηγορία: Εξωτερική εμφάνιση.....	85
4.2.3 Κατηγορία: Προσωπικότητα - Συμπεριφορά	90
4.2.4 Κατηγορία: Χρήμα - Πλούτη.....	99
4.2.5 Κατηγορία: Βία - Επιθετικότητα.....	102
4.2.6 Κατηγορία: Ναρκωτικές ουσίες - Αλκοόλ.....	105
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΖΗΤΗΣΗ	108
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	114
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΕΡΕΥΝΑΣ	120

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 1: Κατηγορίες και υποκατηγορίες της έρευνας.....	49
Πίνακας 2: Δείγμα της έρευνας	51
Πίνακας 3: Κατηγορίες και υποκατηγορίες της θεματικής για τη γυναίκα	52
Πίνακας 4: Κατανομή αναφορών ανά στιχουργό	53
Πίνακας 5: Κατανομή αναφορών ανά φύλο	54
Πίνακας 6: Αναφορές που σχετίζονται με την εμφάνιση της γυναίκας.....	55
Πίνακας 7: Αναφορές σχετικά με τη συμπεριφορά της γυναίκας	64
Πίνακας 8: Αναφορές που σχετίζονται με την ερωτική σχέση και τον ανταγωνισμό.....	68
Πίνακας 9: Αναφορές που σχετίζονται με τη μοιχεία - απιστία	71
Πίνακας 10: Αναφορές που σχετίζονται με το χρήμα – οικονομικές σχέσεις.....	73
Πίνακας 11: Αναφορές που σχετίζονται με την εργασία - απασχόληση	76
Πίνακας 12: Κατηγορίες και υποκατηγορίες της θεματικής ενότητας για τον άνδρα.....	80
Πίνακας 13: Αναφορές που σχετίζονται με την εργασία.....	81
Πίνακας 14: Αναφορές που σχετίζονται με την εξωτερική εμφάνιση.....	86
Πίνακας 15: Αναφορές που σχετίζονται με την προσωπικότητα – συμπεριφορά του ρεμπέτη	91
Πίνακας 16: Αναφορές που σχετίζονται με το χρήμα – πλούτη.....	99
Πίνακας 17: Αναφορές που σχετίζονται με τη βία – επιθετικότητα.....	102
Πίνακας 18: Αναφορές που σχετίζονται με ναρκωτικές ουσίες / αλκοόλ	105
Πίνακας 19: Τίτλοι τραγουδιών δείγματος.....	120
Πίνακας 20: Συνθέτες δείγματος	123
Πίνακας 21: Στιχουργοί δείγματος	123
Πίνακας 22: Ερμηνευτές δείγματος.....	124

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1: Κατανομή αναφορών ανά φύλο	54
Εικόνα 2: Ποσοστό αναφορών ανάλογα με το είδος χαρακτηριστικού της εξωτερικής εμφάνισης.....	56
Εικόνα 3: Ποσοστό θετικών – αρνητικών σχόλιων	64
Εικόνα 4: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με την κυριαρχία και την υποταγή	68
Εικόνα 5: Ποσοστό αναφορών για τις υποκατηγορίες που σχετίζονται με το χρήμα – οικονομικές σχέσεις.....	73
Εικόνα 6: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με την εργασία – απασχόληση	76
Εικόνα 7: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με την εργασία.....	81
Εικόνα 8: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με τις υποκατηγορίες της εξωτερικής εμφάνισης.....	87
Εικόνα 9: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με την προσωπικότητα – συμπεριφορά του ρεμπέτη.....	92
Εικόνα 10: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με το χρήμα	100

Εικόνα 11: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με τη βία - επιθετικότητα	103
Εικόνα 12: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με ναρκωτικές ουσίες / αλκοόλ.....	106

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι λαϊκές τέχνες, και ειδικότερα η μουσική, είναι έννοιες που αποτελούν συχνό αντικείμενο συζήτησης και έρευνας. Οι αλληλεπιδράσεις αυτές συμβάλλουν στη διαμόρφωση ιδεολογιών και στην «παραγωγή κουλτούρας». Το ρεμπέτικο εμφανίστηκε στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα και υπάρχουν ακόμα πολλές έρευνες που ασχολούνται με τη μελέτη των κοινωνικών φαινομένων γύρω από το ρεμπέτικο και της κοινωνικής ομάδας των ρεμπετών.

Αντικείμενο της εργασίας είναι η μελέτη των στερεοτυπικών εικόνων και αντιλήψεων γύρω από τους ρεμπέτες καθώς και οι ρητορικές και πρακτικές που είχαν αναπτύξει για να στηρίξουν τις αντιλήψεις τους αυτές. Πιο συγκεκριμένα, διεξάγεται μία έρευνα που έχει ως στόχο τη μελέτη αυτών των στερεοτύπων. Η έρευνα χρησιμοποιεί τη μικτή προσέγγιση, δηλαδή βασίζεται τόσο σε ποσοτική όσο και σε ποιοτική ανάλυση, και αποσκοπεί στην εύρεση των στερεοτύπων στο ρεμπέτικο, αν αυτά βέβαια υπάρχουν, όσον αναφορά τα δύο φύλα. Πιο συγκεκριμένα, οι δύο θεματικές αυτές υποδιαιρέθηκαν σε 12 κατηγορίες για να ανασυστήσουμε σημασίες και αξίες που αφορούν τα δύο φύλα και τις στερεοτυπικές εικόνες και αντιλήψεις της εν λόγω κοινωνικής ομάδας.

Η κοινωνιολογική προσέγγιση της ρεμπέτικης στιχουργίας οδηγεί σε χρήσιμες και διαφωτιστικές παρατηρήσεις για την κοινωνία αυτή. Σε μια εποχή με καθορισμένα και συγκεκριμένα πρότυπα, που επιτρέπουν ελάχιστες αποκλίσεις από αυτά, κάνει την εμφάνισή του ο κόσμος του ρεμπέτικου, ο οποίος δημιουργώντας τη δικιά του υποκουλτούρα διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό ως προς τις κοινωνικές αξίες, τα κοινωνικά νοήματα και τους εθιμικούς τρόπους ζωής από το κυρίαρχο σύστημα αξιών. Για να αποκτήσει ενότητα και να προσδιορίσει την κοινωνική του ταυτότητα, διαμορφώνει τους δικούς του κώδικες επικοινωνίας και συμπεριφοράς και τις δικές του συνήθειες. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η δημιουργία στερεοτυπικής εικόνας και αντίληψης του «εαυτού» και του «άλλου», προκειμένου να διακριθεί θετικά η ομάδα στην οποία ανήκει σε σχέση με τις υπόλοιπες ομάδες.

Λέξεις κλειδιά: Ρεμπέτικο, Ανάλυση περιεχομένου, Σtereότυπα, Κουλτούρα, Υποκουλτούρα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Αντικείμενο της εργασίας

Το ρεμπέτικο έκανε την εμφάνισή του στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα και κινούνταν σε χώρους του περιθωρίου. Τραγουδιόταν στις φυλακές, στα λιμάνια, στους τεκέδες και γενικότερα σε χώρους όπου σύχναζαν άνθρωποι των χαμηλότερων οικονομικά στρωμάτων, οι δραστηριότητες των οποίων συχνά βρίσκονταν εκτός νόμου ή στα όρια αυτού (Δαμιανάκος, 1976, σ. 59). Γίνεται λόγος, λοιπόν, για υποβαθμισμένους χώρους της πόλης, όπου οι άνθρωποι όχι μόνο δεν ενσωματώνονται, αλλά και περιθωριοποιούνται. Σε αυτή την κοινωνική ομάδα προέκυψε η ανάγκη να εκφέρει λόγο, να αιτιολογήσει την ύπαρξη της και να την νομιμοποιήσει έναντι των «άλλων» έχοντας ως κύριο διαμεσολαβητή το τραγούδι της (Κοταρίδης, 1996, σ. 21).

Η νέα κοινωνική αυτή ομάδα αρνείται να ενταχθεί στις κυρίαρχες αξίες και αγωνίζεται να προβάλει το δικό της σύστημα αξιών και ηθικών κανόνων προστατεύοντας ταυτόχρονα την κοινωνική της ταυτότητα. Σύμφωνα με τη Σακαλάκη (1996, σ. 28), «*η κοινωνική διαφοροποίηση συνδέεται αφενός με το φόβο απώλειας της ταυτότητας και τους κινδύνους σύγχυσης και αποδιοργάνωσης που συνεπάγεται, αφετέρου με την αναζήτηση συνθηκών που ευνοούν την κοινωνική αναβάθμιση και αξιοποίηση της κοινωνικής ταυτότητας*».

Οι ρεμπέτηδες διαμορφώνουν, λοιπόν, την κοινωνική τους ταυτότητα στο πλαίσιο της δικής τους υποκουλτούρας, η οποία χαρακτηρίζεται από την αρνητική στάση τους προς την ταξικότητα, την οικειοποίηση συγκεκριμένων περιοχών και χώρων, τις υπερβολές στα χαρακτηριστικά της (στυλ, συμπεριφορά, κατανάλωση αλκοόλ και ουσιών κ.ά.).

Στο πλαίσιο της διαμόρφωσης της κοινωνικής τους ταυτότητας, δημιουργούν στερεοτυπικά πρότυπα που αναδεικνύουν τα κοινά χαρακτηριστικά της ομάδας τους. Η διαδικασία διαμόρφωσης της κοινωνικής τους ταυτότητας και της διομαδικής συμπεριφοράς οδήγησαν στην δημιουργία στερεοτυπικών αντιλήψεων τόσο για την εξωομάδα όσο και για την ενδοομάδα.

Στη διπλωματική αυτή επιχειρείται να αποτυπωθεί και να αναδειχθεί η ύπαρξη στερεοτύπων σχετικά με τα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στην προσωπικότητα και στους ρόλους των δύο φύλων στην «κοινωνία των ρεμπέτηδων», όπως προκύπτουν από τον βιωματικό λόγο των τραγουδιών του. Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί σύμβολο μιας πολιτισμικής και ταξικής ταυτότητας.

1.2 Συμβολή της εργασίας

Ο στόχος της διπλωματικής αυτής είναι η μελέτη των στερεοτυπικών εικόνων και αντιλήψεων γύρω από τους ρεμπέτες. Πιο συγκεκριμένα, διεξάγεται μία έρευνα (με μικτή προσέγγιση, δηλαδή ποσοτική και ποιοτική) που έχει ως στόχο τη μελέτη αυτών των στερεοτύπων. Η έρευνα αυτή χωρίζεται σε δύο θεματικές κατηγορίες, μία που ασχολείται με τα χαρακτηριστικά και τα πρότυπα της γυναίκας και μία με του άνδρα, όπως εμφανίζονται στη στιχουργία του ρεμπέτικου της υπό μελέτης περιόδου.

Η συμβολή της εργασίας αυτής είναι η εύρεση των στερεοτυπικών αντιλήψεων στο ρεμπέτικο μέσω της ποσοτικής και ποιοτικής ανάλυσης περιεχομένου.

1.3 Ερευνητικά ερωτήματα

Η έρευνα αυτής της εργασίας αποσκοπεί στην εύρεση των στερεοτύπων στο ρεμπέτικο, αν αυτά βέβαια υπάρχουν, όσον αναφορά τα δύο φύλα. Για το σκοπό αυτό, οι δύο

Θεματικές χωρίστηκαν σε 6 κατηγορίες για να ανασυστήσουμε σημασίες και αξίες που αφορούν τα δύο φύλα και τις στερεοτυπικές εικόνες και αντιλήψεις της εν λόγω κοινωνικής ομάδας. Η θεματολογική διαίρεση έγινε με βάση το φύλο: γυναίκα και άνδρας. Η κάθε θεματική διαιρέθηκε με τη σειρά της σε κατηγορίες: έξι για τη γυναίκα και έξι για τον άνδρα. Οι κατηγορίες αυτές ανά θεματική είναι οι εξής:

- Θεματική: Γυναίκα
 - Εξωτερική εμφάνιση
 - Συμπεριφορά
 - Ερωτική σχέση – Ανταγωνισμός
 - Μοιχεία – Απιστία
 - Χρήμα – Οικονομικές σχέσεις
 - Εργασία – Απασχόληση

- Θεματική: Άνδρας
 - Εργασία – απασχόληση
 - Εξωτερική εμφάνιση
 - Προσωπικότητα – Συμπεριφορά
 - Χρήμα – Πλούτη
 - Βία – Επιθετικότητα
 - Ναρκωτικές ουσίες – Αλκοόλ

Τα ερευνητικά ερωτήματα κινούνται γύρω από τις έξι θεματικές αυτές κατηγορίες, δηλαδή αναζητούμε στερεοτυπικές αντιλήψεις που υπάρχουν για κάθε κατηγορία, π.χ. στερεότυπα γύρω από την εμφάνιση της γυναίκας, αλλά και την εύρεση γενικών στερεοτύπων που συνδυάζουν στοιχεία από πολλές κατηγορίες.

1.4 Διάρθρωση της εργασίας

Η εργασία αυτή έχει οργανωθεί ως εξής: στο 2^ο κεφάλαιο επιχειρείται μία θεωρητική προσέγγιση των εννοιών και των χαρακτηριστικών της κουλτούρας, της υποκουλτούρας και των στερεοτύπων. Επίσης, στο 2^ο κεφάλαιο παρέχεται μία ενδεδειγμένη βιβλιογραφική ανασκόπηση των βασικών κοινωνικών και πολιτικών παραγόντων που οδήγησαν στην ανάδειξη αλλά και πτώση του αστικού λαϊκού τραγουδιού, του ρεμπέτικου, τόσο στην προπολεμική περίοδο (1900 – 1940) όσο και στην κατοχή και τη μετακατοχική περίοδο (1941 – 1952).

Στο 3^ο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μεθοδολογία έρευνας που χρησιμοποιήθηκε στα πλαίσια αυτής της εργασίας, ενώ στο 4^ο κεφάλαιο παρουσιάζονται και αναλύονται διεξοδικά τα αποτελέσματα της έρευνας. Τέλος, στο 5^ο κεφάλαιο παρέχονται τα συμπεράσματα της έρευνας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

2.1 Κουλτούρα

Από τότε που εισήχθη ο όρος «κουλτούρα» (culture) στις κοινωνικές επιστήμες, δεν έχει καταφέρει να αποκτήσει ένα κοινώς αποδεκτό ορισμό. Όσοι έχουν κάνει προσπάθεια να προσεγγίσουν την έννοια της κουλτούρας καταλήγουν σε ένα σίγουρο συμπέρασμα: ότι είναι ένας σύνθετος, δύσκολος και «ρευστός» όρος. Μάλιστα ο Raymond Williams (1976, σ. 87), από τους πιο σημαντικούς μελετητές της έννοιας της κουλτούρας, ανέφερε πως είναι μία από τις δύο ή τρεις πιο περίπλοκες λέξεις της αγγλικής γλώσσας. Δεδομένου της πολυσύνθετης σημασίας της, η εννοιολογική αποσαφήνιση του όρου κουλτούρα ποικίλλει και εξαρτάται από τον εκάστοτε μελετητή και το πεδίο της έρευνάς του. Δεν είναι τυχαίο ότι οι Kroeber, Kluckhohn, Untereiner, και Meyer (1963, σ. 149), στην επισκόπησή τους σχετικά με το πόσους διαφορετικούς ορισμούς έχουν δώσει οι ανθρωπολόγοι για την κουλτούρα, αναφέρουν 164 διαφορετικούς ορισμούς.

Ο Δεμερτζής (1988) αναφέρει ότι η σύγχυση γύρω από τον όρο οφείλεται στο γεγονός ότι «...ενώ επιλέγεται απευθείας από μια δεδομένη παράδοση, μεταφυτεύεται άκριτα σ' αναλύσεις που στηρίζονται σε διαφορετικό θεωρητικό ρεύμα, κατά τρόπο ώστε τα θεωρητικά αποτελέσματα να μην ανταποκρίνονται στον επιλεγμένο ορισμό». Ο εκάστοτε κοινωνικός κλάδος προσαρμόζει την έννοια της κουλτούρας σε ένα δικό του πλαίσιο, σε μια δική του προβληματική. Παρατηρείται, λοιπόν, πρόβλημα διεπιστημονικής συμφωνίας όσον αφορά τη χρήση της.

Η λατινική ρίζα της λέξης κουλτούρα είναι *colere* και η σημασία της επεκτείνεται από την καλλιέργεια και την κατοίκηση μέχρι την λατρεία και την προστασία (Eagleton, 2003). Αρχικά, η έννοια της κουλτούρας είχε υλική συνδήλωση και αφορούσε τη φύση και συγκεκριμένα την αγροτική καλλιέργεια (cultivate). Αργότερα, τον 16^ο αιώνα, απέκτησε μεταφορική σημασία, αυτή του πνεύματος και της τέχνης, και επεκτάθηκε

στον άνθρωπο ως «καλλιέργεια του νου». Ο όρος κουλτούρα αρχίζει να εστιάζεται κυρίως σε πολιτισμικά, καλλιτεχνικά και θρησκευτικά γεγονότα. Ο Tylor (1871, σ. 1) αντιλαμβανόταν την έννοια της κουλτούρας ως ένα συνολικό τρόπο ζωής μιας ομάδας ή κοινωνίας, αναφέροντας χαρακτηριστικά: *«Κουλτούρα νοούμενη με το ευρύτερο εθνολογικό της νόημα, είναι αυτή η πολύπλοκη ολότητα που περιλαμβάνει τη γνώση, τις πεποιθήσεις, την τέχνη, την ηθική, το δίκαιο, τα έθιμα και τις άλλες ικανότητες και συνήθειες που αποκτήθηκαν από τον άνθρωπο ως μέλος της κοινωνίας.»*

Το 1958, ο Raymond Williams (1994) προξένησε αναστάτωση στην πανεπιστημιακή κοινότητα και εισήγαγε τις βασικές αρχές του για την ανάλυση της κουλτούρας, αναφερόμενος κυρίως στην αγγλική κουλτούρα και στη σχέση της με την κοινωνία (κοινωνικές τάξεις, βιομηχανία και δημοκρατία). Πολλοί ερευνητές πιστεύουν ότι ο Williams έθεσε τα θεμέλια της θεωρίας της κουλτούρας.

Ο Williams (1994) ορίζει την κουλτούρα ως μια κοινωνική διαδικασία που παράγει διαφορετικούς τρόπους ζωής. Εν ολίγοις, δε θεωρεί ότι η κουλτούρα αποτελεί θεωρία που αφορά αποκλειστικά και μόνο την πνευματική και καλλιτεχνική ανάπτυξη, αλλά πολύ περισσότερο αφορά την καθημερινότητα και τον τρόπο που την βιώνει η κάθε κοινωνική ομάδα. Αν πάρουμε για παράδειγμα ένα έργο τέχνης, σύμφωνα με τη θεωρία αυτή το έργο δεν ερμηνεύεται απλώς ως αντικείμενο με ενσωματωμένο νόημα, αλλά μελετάται η όλη διαδικασία παραγωγής του, κατανοώντας το κοινωνικό, ιστορικό, πολιτικοοικονομικό και ιδεολογικό πλαίσιο, καταλήγοντας στην αντιμετώπισή του ως μια αντανakλώσα μορφή της κοινωνίας. Το έργο τέχνης αναφέρεται ως παράδειγμα, διότι η κουλτούρα βρίσκεται σε όλα τα συστήματα επικοινωνίας, όπως η κοινωνική οργάνωση, η γλώσσα, τα έθιμα, η διασκέδαση κ.ά., που έχει αναπτύξει μια κοινωνική ομάδα.

Για την ανάγνωση της κουλτούρας, οι μελετητές λαμβάνουν υπόψη τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και το ιδιαίτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν αυτά τα συστήματα επικοινωνίας. Βλέπουν το χρόνο και τον τόπο δημιουργίας για να αντιληφθούν την ιδιαίτερη αίσθηση των πραγμάτων που έχουν τα άτομα εκείνου του

περιβάλλοντος. Ο Williams (1994) την ιδιαίτερη αυτή αίσθηση, την ονομάζει «*δομή της αίσθησης*».

Σύμφωνα με το θεωρητικό της σημειωτικής Jouri Lotman, η μελέτη του περιεχομένου της κουλτούρας εξαρτάται από την σκοπιά που βρίσκεται ο εκάστοτε ερευνητής της (Lotman & Ousperski, 1990, σ. 21 – 22). Υπάρχει λοιπόν, η *εσωτερική σκοπιά* σύμφωνα με την οποία η κουλτούρα παρατηρείται εκ των έσω, από τους ίδιους τους φορείς της και η *εξωτερική σκοπιά*, η οποία αποτελεί την αντίληψη για μια συγκεκριμένη κουλτούρα που έχουν οι άνθρωποι που δε ζουν ή ανήκουν σε αυτή και έτσι τα κριτήριά τους είναι εξωγενή (Lotman & Ousperski, 1990, σ. 21 – 22). Και με αυτούς όμως τους τρόπους προσέγγισης της κουλτούρας γεννιούνται προβληματικές και ερωτήματα. Ο εξωτερικός μελετητής, ανήκει και αυτός σε μια διαφορετική κουλτούρα, η οποία οπωσδήποτε επηρεάζει τη «*ματιά*» του, και είναι θεωρητικά πιθανό να μην είναι σε θέση να αντιληφθεί ως πολιτισμικές εκφράσεις κάποια συστατικά στοιχεία του συστήματος που μελετάει.

Από την άλλη, όταν ο ερευνητής ανήκει στην κουλτούρα την οποία μελετάει, την αντιλαμβάνεται ως ένα αυτοτελές σύστημα αξιών. Σύμφωνα όμως με τον Edward Said (Said, 1993, σ. 29), καμία κουλτούρα δεν είναι αυτοτελής και αγνή αλλά «*όλες έχουν σχέση μεταξύ τους, [...] όλες είναι υβριδικές, ετερογενείς, εξαιρετικά διαφορετικές και καθόλου μονοδιάστατες*». Ο μη οικουμενικός, λοιπόν, χαρακτήρας της κουλτούρας, την ορίζει αυτόματα ως ένα υποσύνολο που έχει διαφορές ως προς τα χαρακτηριστικά του από άλλα υποσυστήματα. Έτσι οι φορείς μιας κουλτούρας, στην προσπάθεια αυτοπροσδιορισμού της, την περιγράφουν ως κάτι που περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία, τις αξίες και τις δομές που την αποτελούν και τη ξεχωρίζουν απόλυτα από οτιδήποτε ξένο (Lotman & Ousperski, 1990, σ. 21-22).

Τη δεκαετία του '70 υπήρξε μία συσχέτιση του τύπου «*ένας λαός*» - «*μία κουλτούρα*», την οποία και ενστερνίστηκαν αποικιοκράτες, με αποτέλεσμα να υπάρχει πλέον η δυνατότητα μέτρησης, κατηγοριοποίησης, περιγραφής και επομένως «*γνώσης του άλλου*», την οποία εκμεταλλεύτηκαν για να ασκήσουν, κυρίως η δύση, νέες μορφές

εξουσίας και ελέγχου (Asad, 1979; Said, 1978). Παρατηρείται, λοιπόν, μια ταύτιση του όρου «κουλτούρα» και «αποικιοκρατία». Αυτή η ιδέα της κουλτούρας ως ταυτότητας, αποτέλεσε τροφή και για τους ακραίους εθνικιστές επιδιώκοντας πολιτικές ξενοφοβίας, ανωτερότητας και αποκλεισμού. Ο Eagleton (2003, σ. 55) υποστηρίζει πως *«όσοι αποδίδουν αυτόνομη αξία στον πλουραλισμό είναι καθαροί φορμαλιστές, και προφανώς δεν έχουν παρατηρήσει την εκπληκτική ως προς τη φαντασία της ποικιλία των μορφών τις οποίες μπορεί να πάρει, π.χ. ο ρατσισμός»*.

Η κουλτούρα έγινε το νέο καθιερωμένο σύστημα θεσμών, αξιών και αντιλήψεων, όπως αυτό της θρησκείας στο Μεσαίωνα. Ο Arnold (1993, σ. 59) χρωματίζει με μια θρησκευτικότητα την έννοια της κουλτούρας καθώς αναφέρει χαρακτηριστικά πως αυτή εκφράζει *«την αγάπη προς τον πλησίον μας, την ώθηση για δράση, βοήθεια και αγαθοεργία»* και συνεχίζει γράφοντας πως η κουλτούρα *«είναι η σπουδή της τελειότητας. Πηγάζει από τη δύναμη, όχι μόνο ή κυρίως από το επιστημονικό πάθος για καθαρή γνώση, αλλά επίσης από το ηθικό και κοινωνικό πάθος για να πράττουμε το καλό»*.

Ο Eagleton (2003) αναρωτιέται μήπως η κουλτούρα είναι κάτι που μας επιβάλλεται από άλλους, κυρίως από το κράτος, το οποίο θα πρέπει να παρέχει τα κατάλληλα εφόδια για την πνευματική ανάπτυξη των πολιτών. Το κράτος, προς αποφυγή των εντάσεων που προκύπτουν από τα αλληλοσυγκρουόμενα συμφέροντα των πολιτών, προωθεί τις ευαισθησίες της κοινωνίας χρησιμοποιώντας ως εργαλείο την κουλτούρα. Με βάση αυτή την προσέγγιση, η κουλτούρα είναι ένα είδος ηθικής αγωγής για τους πολίτες.

Στον αντίποδα, γνωρίζουμε πως η κουλτούρα είναι μια δυναμική έννοια που εξελίσσεται και διαμορφώνεται συνεχώς από τα μέλη της, ανάλογα με τις ανάγκες της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου και του τόπου στον οποίο δρουν. Σύμφωνα με τον Αστρινάκη (1991, σ. 7), οι περισσότερες κουλτούρες έχουν εμφανείς αντιθέσεις και αντιφάσεις και η έννοια της υποκουλτούρας αποτελεί μια τέτοια αντίθεση. Οι κουλτούρες έχουν τη δυνατότητα να λύνουν αλλά και ταυτόχρονα να δημιουργούν προβλήματα και εσωτερικές συγκρούσεις και αντιπαλότητες, τα οποία τίθενται και πάλι προς αξιολόγηση και

αναδιαμόρφωση από τους φορείς της δια μέσου της καθημερινής πρακτικής τους και όχι από θεσμοποιημένες διαδικασίες.

Κάθε κουλτούρα διαμορφώνει ένα σύστημα αξιών για την κάλυψη των εσωτερικών και εξωτερικών της αναγκών. Όσον αφορά τη διαμόρφωση αυτή, δεν έχουν όλοι οι φορείς μιας κοινωνίας την ίδια δυναμική στο να διαμορφώσουν και να επιβάλουν κανόνες. Η δύναμη αυτή εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την κοινωνική - οικονομική θέση που κατέχουν τα μέλη (Becker, 2000, σ. 68). Σύμφωνα με τους Kyridis et. al. (2012, σ. 38), παράγοντες όπως το επίπεδο εκπαίδευσης, το κοινωνικό στάτους, το εισόδημα, η φύση της δουλειάς, κ.τ.λ., παίζουν σημαντικό ρόλο στην κοινωνική θέση ενός ατόμου.

Η κυρίαρχη τάξη, λοιπόν, διαμορφώνει και την κυρίαρχη ιδεολογία, επομένως την κυρίαρχη κουλτούρα. Αυτό οφείλεται φυσικά στο γεγονός ότι η κυρίαρχη τάξη έχει υπό τον έλεγχό της τα μέσα για την πνευματική παραγωγή. Συνεπώς η κυρίαρχη κουλτούρα αποτελεί την έκφραση της κυρίαρχης τάξης σε μια κοινωνία (Marx & Engels, σ. 94 – 95). Έχει παρατηρηθεί μια συστηματική συγκρουσιακή σχέση ανάμεσα στην κυρίαρχη κουλτούρα της ηγεμονεύουσας τάξης και στις υποκουλτούρες - για τις οποίες θα μιλήσουμε εκτενέστερα στο επόμενο υποκεφάλαιο - που δημιουργούνται γύρω από αυτήν και εξαιτίας αυτής, με σκοπό την επίλυση προβλημάτων. Γίνεται δηλαδή λόγος για έναν ανταγωνισμό ο οποίος εντάσσεται στο πλαίσιο της ταξικής πάλης.

2.2 Υποκουλτούρα

Όπως προαναφέρθηκε, καμία κουλτούρα δεν έχει οικουμενικό και μονοδιάστατο χαρακτήρα. Η Παντελίδου (1992, σ. 57 – 58) αναφέρει πως *«το άτομο ως φορέας κοινωνικής δράσης δεν είναι μονοδιάστατο. Αντίθετα ενυπάρχει σ' αυτό ένα πλέγμα κοινωνικών θέσεων με σημείο αναφοράς τα διάφορα συστήματα κοινωνικών σχέσεων, στα οποία εμπλέκεται»*. Παλαιότερα, όταν οι μελετητές αναφέρονταν στην κουλτούρα, εννοούσαν την «υψηλή κουλτούρα», με εξευγενισμένα και πνευματώδη χαρακτηριστικά και η οποία φυσικά αφορούσε τους λίγους, κυρίως την άρχουσα κοινωνική τάξη. Αυτή η εννοιολογική προσέγγιση βοήθησε στην επίτευξη μίας διάκρισης ανάμεσα στο

σπουδαίο και στο κοινότυπο της μάζας, όπου συχνά μάλιστα, το τελευταίο, δε θεωρούνταν καν κουλτούρα. Όλο αυτό είχε, αλλά και εξακολουθεί να έχει, ως φυσικό επακόλουθο τη δημιουργία κοινωνικών διαιρέσεων και ανισοτήτων μεταξύ των μελών μιας κοινωνίας, αφού τα μέλη των ηγεμονικών στρωμάτων πιστεύουν πως η δικιά τους κουλτούρα είναι οικουμενική και φυσική και αγωνίζονται να την επιβάλουν, μαζί με τις ιδέες τους, στα από κάτω κοινωνικά στρώματα με απώτερο στόχο να πείσουν για την κυριαρχία τους (Clark et al., 1993, σ. 11-12).

Υπό αυτήν την οπτική, λοιπόν, διαπιστώνεται το ταξικό περιεχόμενο της κουλτούρας. Συνεπώς, οι κοινωνικές - ταξικές διαφορές σε μια κοινωνία δημιουργούν πολιτισμικά υποσύνολα (υποκουλτούρες), τα οποία χαρακτηρίζονται από διαφοροποιημένη ιδεολογία και συμπεριφορά. Ο Δαμιανάκος (2001, σ. 39) σημειώνει πως *«αυτό που ονομάζεται λαός δεν αποτελεί μια αδιαφοροποίητη μάζα αλλά χωρίζεται σε τάξεις και σε κοινωνικές ομάδες, κάθε μία από τις οποίες έχει τα δικά της κοινωνιολογικά χαρακτηριστικά που, κάτω από ορισμένες συνθήκες, είναι δυνατόν να προεκτείνονται από ιδιόμορφα πολιτισμικά χαρακτηριστικά, σε τρόπο ώστε να αποτελούν συγχρόνως και ιδιαίτερα υπο-πολιτισμικά σύνολα (sub-cultures)»*.

Ο Τάτσης (1991) ορίζει την υποκουλτούρα ως *«την κουλτούρα οποιασδήποτε ομαδοποίησης ή συλλογικότητας, η οποία, ενώ αποδέχεται την πολιτισμική πραγματικότητα του κοινωνικού συστήματος στο οποίο είναι ενταγμένη και υιοθετεί σημαντικά στοιχεία από το κυρίαρχο σύστημα αξιών, διαφοροποιείται σε ποικίλο βαθμό έντασης ως προς ορισμένες άλλες κοινωνικές αξίες, κοινωνικά νοήματα και εθιμικούς τρόπους ζωής»*. Είναι λοιπόν σαφές πως τα μέλη μιας κοινωνίας που νιώθουν ότι έχουν κοινή μοίρα, κοινούς στόχους και προβλήματα, εάν επικοινωνήσουν, θα επιζητήσουν να βρουν από κοινού λύσεις για αυτά (Rubington, 1997).

Ο Αστρινάκης (1991) κατηγοριοποιεί την υποκουλτούρα σε τρία κύρια είδη: Πρώτον, είναι οι κουλτούρες που έχουν διαφορετική προέλευση και καταγωγή από την κυρίαρχη κουλτούρα ή αλλιώς από την κουλτούρα υποδοχής. Μετατρέπονται σε υποκουλτούρες στα πλαίσια της ένταξής τους στο νέο – γι' αυτούς – περιβάλλον. Πιο συγκεκριμένα,

πρόκειται για τις κουλτούρες των ομάδων των μεταναστών που συναντούν την κυρίαρχη κουλτούρα του έθνους που πηγαίνουν. Αυτός είναι και ο λόγος που καλούνται από τους κοινωνιολόγους εθνικές/εθνοτικές ή μειονοτικές κουλτούρες - υποκουλτούρες. Δεύτερον, είναι οι υποκουλτούρες που δημιουργούνται μέσα στο ίδιο περιβάλλον με την κυρίαρχη κουλτούρα. Οι λεγόμενες αυτές άτυπες ομάδες μπορούν να διαχωριστούν με βάση π.χ. την ηλικία, το επάγγελμα, κ.ά.. Μάλιστα αυτό το είδος υποκουλτούρας αποτελεί θετική απάντηση στις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες. Τέλος, το τρίτο είδος αφορά τις κατεξοχήν υποκουλτούρες και είναι αυτές που εκδηλώνονται ως αρνητική απάντηση στην κυρίαρχη κουλτούρα.

Οι υποκουλτούρες μπορεί να είναι όμοιες μεταξύ τους αλλά μπορεί και να διαφέρουν ως προς την ιεραρχία, τους κανόνες, τη λειτουργία, τον τόπο, τις αξίες, κ.ά., ενώ άλλοτε μπορεί να συνεργάζονται και άλλοτε να συγκρούονται. Κάθε υποκουλτούρα έχει τους δικούς της κώδικες επικοινωνίας και συμπεριφοράς, τις δικές της συνήθειες και γεωγραφικές περιοχές μέσω των οποίων αποκτάται η ενότητα και προσδιορίζεται η ταυτότητά της.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της υποκουλτούρας είναι το στυλ, η αισθητική δηλαδή των μελών της που εκφράζει τη στάση και τον τρόπο ζωής τους. Το στυλ σε συνδυασμό με τη μουσική είναι που ξεχωρίζει τις υποκουλτούρες από άλλες κοινές παραβατικές ομάδες. Σύμφωνα με τον Hebdige (1988, σ. 13), *«το νόημα ... της υποκουλτούρας είναι πάντοτε αμφισβητήσιμο και το στυλ είναι ο χώρος όπου συγκρούονται με την μεγαλύτερη ένταση οι αντιτιθέμενοι ορισμοί»*. Το στυλ μιας υποκουλτούρας προκύπτει από τη συλλογή διαφόρων στοιχείων και συμβόλων, από το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο υπάρχει, και τα οποία αφού επεξεργαστούν και ανα-νοηματοδοτηθούν εκφράζουν πλέον τις αξίες και τα νοήματα της ομάδας. Μέσω του στυλ, η εκάστοτε υποκουλτούρα εκφράζει την ταυτότητά της, τη διαφορετικότητά της κυρίως από την κυρίαρχη κουλτούρα, τη δυσαρέσκεια και την περιφρόνηση απέναντι στο κυρίαρχο σύστημα αξιών (Αστρινάκης, 1991 σ. 53 – 60). Εν ολίγοις, το στυλ αναγνωρίζεται ως τρόπος ταξικής αντίστασης.

Τέλος, ο Ken Gelder (2005) ορίζει την υποκοουλτούρα ως «ένα σύμπλεγμα ανθρώπων με μία κουλτούρα που τους διαφοροποιεί από μια ευρύτερη κουλτούρα στην οποία ανήκουν. Αν μία συγκεκριμένη υποκοουλτούρα χαρακτηρίζεται από μία συστηματική εναντίωση προς την επικρατούσα κουλτούρα, τότε μπορεί να περιγραφεί ως αντικουλτούρα (*counterculture*)». Με βάση την πρόταση των έξι βασικών τρόπων ανάλυσης του Gelder (2005, σ. 3 – 4):

1. οι υποκοουλτούρες έχουν συνήθως ερμηνευθεί και αξιολογηθεί αρνητικά λόγω της σχέσης τους με τη δουλειά. Σε πολλές υποκοουλτούρες, οι άνθρωποι μπορεί να μη δουλεύουν καθόλου αναζητώντας μόνο την ευχαρίστηση (ηδονιστικοί, μαλθακοί). Σε άλλες περιπτώσεις, η σχέση τους με την εργασία θα μπορούσε να εκληφθεί ως παρασιτική ή ως ένα είδος εναλλακτικής νόμιμης πρακτικής βιοπορισμού, έτσι ώστε θα μπορούσε κανείς να μιλήσει, κατά κάποιο τρόπο, για μια «καριέρα υποκοουλτούρας». Άλλες φορές, ανεξάρτητα από το είδος της εργασίας που αναλαμβάνει μια υποκοουλτούρα μπορεί απλά να θεωρηθεί, κατά κάποιο τρόπο, ακόμη και ποινική.
2. οι υποκοουλτούρες χαρακτηρίζονται από την αρνητική στάση τους προς την ταξικότητα. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα θεωρείται ότι έχουν παρεκκλίνει από το ταξικό πλαίσιο στο οποίο ανήκουν. Για τον Καρλ Μαρξ, οι υποκοουλτούρες ήταν στην πραγματικότητα το λούμπεν προλεταριάτο. Δηλαδή, ομάδες ατόμων χωρίς ταξική συνείδηση, ιδιοτελείς χωρίς οποιαδήποτε συνεργασία με την τάξη τους.
3. οι υποκοουλτούρες συνδέονται και οικειοποιούνται περιοχές, χωρίς την αίσθηση της ιδιοκτησίας.
4. υπάρχει το «ανήκειν», πέρα από το σπίτι και την οικογένεια. Δεν είναι λίγα τα παραδείγματα όπου ακριβώς την αρχική απόκλιση κάποιου από το σπίτι του, ακολουθεί η προσαρμογή του σε μια υποκοουλτούρα.
5. η υποκοουλτούρα τείνει να εξισωθεί με την υπερβολή και την μεγαλοποίηση που διαφαίνεται μέσα από μια σειρά από υπερβολές των χαρακτηριστικών της: συμπεριφορά, στυλ και ρούχα, θόρυβος, αργκό, κατανάλωση αλκοόλ και ουσιών. Χωρίς να αποκλείουμε ορισμένες υποκοουλτούρες στις οποίες κυριαρχεί αυτοσυγκράτηση, λιτότητα, μετριοπάθεια, αυτοπειθαρχία, κα..

6. μια υποκοουλτούρα αναγνωρίζεται από την απόρριψη κάθε είδους κοινοτυπίας της καθημερινότητας και διαχωρισμού της από τις πρακτικές της μάζας.

Πολλές φορές υπάρχει η σύνδεση μεταξύ υποκοουλτούρας και περιθωρίου. Από μία άποψη, περιθώριο (margin) νοείται η θεώρηση από τα περίξ, δηλαδή την από γύρω, από την περιφέρεια, θεώρηση ενός κέντρου. Μπορεί όμως να σημαίνει και τη θεώρηση του κέντρου προς την περιφέρεια. Το περιθώριο αποτελεί αυτή την περιφέρεια που δημιουργείται λόγω πρακτικών των κεντρικών εξουσιών που δε μπορούν ή θέλουν να εντάξουν τις κοινωνικές αξίες άλλων υποκειμένων που για διάφορους λόγους είναι διαφορετικές. Σε γενικές γραμμές, η περιθωριοποίηση είναι η διαδικασία σύμφωνα με την οποία συγκεκριμένοι άνθρωποι και ιδέες βρίσκονται σε προνομιακή θέση εις βάρος άλλων (Tucker, 1990, σ. 7).

Για τα περιθωριοποιημένα μέλη μιας κοινωνίας είναι επιτακτική ανάγκη η παραγωγή κουλτούρας, μιας δικιάς τους κουλτούρας, μέσω της οποίας θα μπορούν να εκφραστούν και να αντιμετωπίσουν τα προβλήματά τους. Η περιθωριοποίηση των ατόμων μπορεί να συμβαίνει είτε ηθελημένα από το ίδιο το άτομο, είτε χωρίς τη θέλησή του από τις υπόλοιπες ομάδες της κοινωνίας, εξαιτίας της κατάστασης που βρίσκεται. Σε κάθε περίπτωση, το περιθώριο κατά τη διαμόρφωση της υποκοουλτούρας του παράγει τέχνη, όπου πολλές φορές μέσω αυτής καταφέρνει να εκφράσει τον τρόπο ζωής του, τις ανησυχίες του, την απέχθειά του, ακόμα και να φτάσει στην επίλυση διάφορων προβλημάτων. Δεν είναι τυχαίο ότι το ρεμπέτικο χαρακτηρίστηκε ως μουσική έκφραση των ανθρώπων του περιθωρίου. Η άρχουσα τάξη στον ελλαδικό χώρο κατηγορούσε το ρεμπέτικο ως μουσική των καταγωγίων, των περιθωριακών, των παρανόμων και του υποκόσμου. Ο Στάθης Δαμιανάκος (2001), στο βιβλίο του *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, υποστηρίζει πως τα ρεμπέτικα τραγούδια ήταν διαδοχικά κεντρικό χαρακτηριστικό τριών υποκοουλτούρων: των παρανόμων, των υποπρολετάρων και των προλετάρων (Δαμιανάκος 2001).

Στις αρχές του αιώνα υπήρξαν μεταναστευτικά ρεύματα μέσα στην Ελλάδα, κυρίως από τις αγροτικές περιοχές προς τα αστικά κέντρα με σκοπό την εξεύρεση εργασίας. Η

διόγκωση των πόλεων σε συνδυασμό με την προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας αστικής, πιο ευπρεπούς, κουλτούρας, οδήγησε στην περιθωριοποίηση ορισμένων κοινωνικών ομάδων που δε μπορούσαν, για διάφορους λόγους, να ενστερνιστούν τις νέες αστικές αντιλήψεις. Αυτοί με τη σειρά τους οργανώθηκαν σε δικές τους κοινωνίες διαμορφώνοντας τις δικές τους ιδιαίτερες αξίες και συμπεριφορές παράγοντας έτσι την υποκουλτούρα τους. Οι γεωγραφικές και πληθυσμιακές αυτές αλλαγές διαμόρφωσαν και την υποκουλτούρα του ρεμπέτικου. Τέτοιες κοινωνικές εστίες δημιουργήθηκαν κυρίως σε λιμάνια, όπως για παράδειγμα η Δραπετσώνα, η Τρούμπα στον Πειραιά, η Μπάρα στη Θεσσαλονίκη και ο Λάκκος στο Ηράκλειο Κρήτης.

Τη δεκαετία του '60 στην Ελλάδα παρατηρείται μια στροφή ενδιαφέροντος από διάφορους μελετητές (λαογράφους, κοινωνιολόγους, ανθρωπολόγους), στο περιθώριο και τις υποκουλτούρες. Ο λαογράφος Ηλίας Πετρόπουλος, μάλιστα, εκδίδει τα βιβλία *Τα Μικρά Ρεμπέτικα* και *Καλιαρντά*, το 1968 και 1971, αντίστοιχα. Το πρώτο αποτελεί μια μικρή ανθολογία 220 ρεμπέτικων τραγουδιών, όπου στην εισαγωγή ο Πετρόπουλος αναφέρεται στο νόημα των ρεμπέτικων τραγουδιών και στο ποιόν των ρεμπέτηδων. Τα *Καλιαρντά* είναι ένα είδος λεξικού της διαλέκτου που χρησιμοποιούσε κυρίως η περιθωριοποιημένη κοινωνική ομάδα των ομοφυλοφίλων της δεκαετίας του '50. Στα πλαίσια της αναδιαμόρφωσης του εθνικού πολιτισμικού χώρου, η κουλτούρα του ρεμπέτικου μαζί με τις κρυφές και ίσως αντικανονικές πλευρές του (π.χ. τεκές, παραβατικότητα), οι οποίες όμως παρουσιάζονται αποκαθαρμένες, βγαίνουν στην επιφάνεια, μελετώνται και γίνονται σιγά σιγά αποδεκτές, στην προσπάθεια ενσωμάτωσής του στην κυρίαρχη κουλτούρα του τόπου.

Στον αντίποδα, η ανάδειξη αυτή των υποκουλτούρων ενέπνευσε και αποτέλεσε τροφή για ορισμένες ομάδες, οι οποίες ζουν κάτω από τη δεσπόζουσα κουλτούρα και τα ήθη της, να εκφράσουν την αντίθεσή τους στην κυρίαρχη κουλτούρα και γενικότερα στην εξουσία. Το ρεμπέτικο, σύμφωνα με το Δαμιανάκο (2001, σ. 130 – 131), αποτελεί ακόμη και σήμερα σύμβολο αντίστασης. Η στροφή στις ρίζες της γνήσιας λαϊκής κουλτούρας αποτελεί αντίδραση απέναντι στην παγκόσμια εισβολή που κατευθύνεται από τα μεγάλα

καπιταλιστικά κέντρα στις περιφερειακές χώρες και αποβλέπει στη δημιουργία μιας παγκόσμιας, ομοιόμορφης πολιτιστικής ενότητας.

2.3 Στερεότυπα

Η έννοια του στερεότυπου αναφέρεται σε αμετάβλητες, περιορισμένες και υπεραπλουστευμένες πεποιθήσεις. Αυτό άλλωστε φανερώνεται και από τις λέξεις που συνθέτουν την έννοια: στέρεος (σταθερός, άκαμπτος) και τύπος (χνάρι, αποτύπωμα). Η σημασία του στερεότυπου σκιαγραφείται εύστοχα εάν δούμε την έννοια της λέξης «στερεοτυπία» - που ανήκει στην ίδια οικογένεια με το «στερεότυπο» - και σημαίνει μέθοδος εκτύπωσης σειράς όμοιων σελίδων (αντίτυπα) με μεταλλικές πλάκες (κλισέ), δηλαδή η τυπογραφική πλάκα που χρησιμοποιείται σήμερα για την εκτύπωση εφημερίδων και άλλων εντύπων ταχείας κυκλοφορίας. Ο Μπαμπινιώτης (2002, σ. 1652) δίνει μια πιο «κοινωνική» ερμηνεία της λέξης αναφέροντάς την ως *«ο συμβολικός χαρακτηρισμός που αποδίδεται στα μέλη ομάδας ανθρώπων (εθνικής, κοινωνικής κ.λπ.) και βασίζεται σε γενικεύσεις (ενδεχομένως αυθαίρετες), π.χ. ότι οι Γερμανοί είναι πειθαρχικοί, οι Σκοτσέζοι τσιγκούνηδες κ.ά.»*. Σύμφωνα με έναν ορισμό από τη σκοπιά της ψυχολογίας (Παπαδόπουλος, 1994, σ. 515), το «στερεότυπο» ορίζεται ως μια σειρά απλουστευμένων και σχετικά σταθερών υπεργενικεύσεων που αφορούν μια ομάδα ή τάξη ατόμων ή αποδεκτών γενικεύσεων μεταξύ ατόμων του ίδιου πολιτιστικού πλαισίου, σχετικά με τα ψυχολογικά χαρακτηριστικά μιας ομάδας.

Ο Αμερικανός δημοσιογράφος Walter Lippmann, στις αρχές της δεκαετίας του 1920, διατύπωσε έναν πρώτο κοινωνικοπολιτικό ορισμό, περιγράφοντας την έννοια του στερεότυπου σε πλασματικές εικόνες-ιδέες που δημιουργούμε στο μυαλό μας και έχουν τη λειτουργία ενός χάρτη που βοηθάει για να κατανοήσουμε τον κόσμο και να αντιμετωπίσουμε τις περίπλοκες πληροφορίες του περιβάλλοντος. Ο Lippmann ασχολήθηκε με το ρόλο των στερεότυπων στις συγκρούσεις που προκύπτουν μεταξύ των διάφορων ομάδων και θεωρούσε ότι τα στερεότυπα είναι φορτισμένα τόσο από την κοινωνική πραγματικότητα όσο και από τα συναισθήματά μας.

Το στερεότυπο περιέχει την έννοια της υπεραπλουστευμένης γενίκευσης και έχει συνήθως αρνητικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Tajfel (1990, σ. 113), τα στερεότυπα αποτελούν *«συγκεκριμένες γενικεύσεις στις οποίες καταλήγουν τα άτομα»*. Ο αρνητικός χαρακτήρας της έννοιας αλλά και το γεγονός ότι είναι αποτέλεσμα γενικεύσεων προκύπτει και από τον ορισμό του Τσαούση (194, σ. 244), σύμφωνα με τον οποίο το στερεότυπο είναι *«ένα σύνολο (αρνητικών κατά κανόνα) γνωρισμάτων που αποδίδονται με τρόπο γενικό και μεροληπτικό στα μέλη μιας κατηγορίας προσώπων. Τα στερεότυπα είναι αποτέλεσμα γενικεύσεων...»*. Επίσης, ο Τσαούσης (1987, σ. 166) αναφέρει πως *«είναι ένα σύνολο γνωρισμάτων που χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν και να χαρακτηρίσουν, με τρόπο υπεραπλουστευμένο, μεροληπτικό και ακραίο, μια κοινωνική ομάδα ή ένα κοινωνικό σύνολο και να τη/το διατηρήσουν σε απόσταση από την ομάδα που διαμορφώνει και χρησιμοποιεί το στερεότυπο»*. Ωστόσο κάποια στερεότυπα δεν αποκλείεται να είναι και θετικά, αναλόγως τη συναισθηματική φόρτιση που έχουν (Γεωργιάς, 1986, σ. 121).

Τα στερεότυπα, τα οποία είναι στενά συνδεδεμένα με την προκατάληψη, αποτελούν ένα σύνολο δομών από σταθερές γνώμες για τα χαρακτηριστικά ατόμων και κοινωνικών ομάδων που επιδρούν στον τρόπο που οι άνθρωποι παρατηρούν, κατηγοριοποιούν, κωδικοποιούν, παρουσιάζουν και επανακτούν πληροφορίες για άλλους και στη διαδικασία που αυτοί ανταποκρίνονται σε αυτές τις πληροφορίες (Stangor & Schaller, 1996, σ. 3 – 37). Παραπλήσιος ορισμός είναι και αυτός των Dovidio et al. (1996, σ. 278 – 279), όπου αναφέρουν ότι *«τα στερεότυπα ορίζονται ως γνωστικές διαδικασίες, τυπικές εικόνες, προκατασκευασμένες εικόνες και ιδέες που εμποδίζουν τον άνθρωπο να δει την πραγματικότητα και να αξιολογήσει αντικειμενικά πράγματα και καταστάσεις, που σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό δομούνται ανάλογα με την προσωπική αντίληψη του καθενός, όταν σκέφτεται για κάποια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα»*.

Όσον αφορά τη δημιουργία και διαμόρφωση των στερεοτύπων, ευθύνονται διάφοροι παράγοντες. Σύμφωνα με την Αθανασούλα-Ρέππα (2011, σ. 18 – 19), τα στερεότυπα δημιουργούνται:

1. με βάση την κοινωνική - πολιτισμική προσέγγιση μέσω της γνώμης που παράγεται από διάφορους φορείς κοινωνικοποίησης (π.χ. κράτος, οικογένεια, ΜΜΕ, κτλ.) που έχουν ρόλο στην κοινωνική μάθηση – ενίσχυση.
2. από την κοινωνική κατηγοριοποίηση, ατόμων ή ομάδων, που παράγουν οι κυρίαρχες ομάδες μιας κοινωνίας. Η κατηγοριοποίηση αυτή βοηθάει στην πρόβλεψη και την αντίληψη ατομικών συμπεριφορών και προστατεύει την κοινωνική ταυτότητα της έσω- ομάδας.
3. από την εσφαλμένη σύνδεση χαρακτηριστικών γνωρισμάτων με μια κοινωνική ομάδα λόγω της αποκλίνουσας συμπεριφοράς από τα κοινωνικά παραδεκτά.

Όσον αφορά την αιτιολόγηση των στερεότυπων, σημειώνονται διάφορες θεωρητικές ερμηνείες, όπως η θεωρία της ρεαλιστικής σύγκρουσης, η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας, η ψυχοδυναμική, η κοινωνικο-πολιτισμική και η γνωστική προσέγγιση (Χαντζή, 2000, σ. 104). Σύμφωνα με τη θεωρία της ρεαλιστικής σύγκρουσης, τα στερεότυπα είναι αποτέλεσμα των συγκρούσεων που προκύπτουν ανάμεσα σε κοινωνικές ομάδες εξαιτίας διάφορων συμφερόντων (Campbell, 1965, σ. 287). Όταν οι στόχοι και τα θέλω μιας ομάδας λειτουργούν ως εμπόδιο ή απόκλιση της άλλης, τότε γεννιούνται στερεότυπα και συγκρούσεις. Με άλλα λόγια, ο ανταγωνισμός μεταξύ των ομάδων έχει ως αποτέλεσμα αρνητικές στάσεις και συμπεριφορές μεταξύ των ομάδων. Απόδειξη αυτής της θεωρίας αποτελούν τα πειράματα των θερινών κατασκηνώσεων των Sherif et al. (1961), στα οποία μελετήθηκαν οι έσω-ομαδικές, οι εξω-ομαδικές σχέσεις και οι σχέσεις μεταξύ των ομάδων. Η θεωρία της ρεαλιστικής σύγκρουσης όμως, αδυνατεί να συμπεριλάβει ατομικούς και ψυχολογικούς παράγοντες, οι οποίοι ενδεχομένως να παίζουν ρόλο στη δημιουργία στερεοτύπων.

Όσον αφορά τη θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας, τα στερεότυπα είναι αποτέλεσμα της προσπάθειας του ατόμου να διατηρήσει την κοινωνική του ταυτότητα. Αυτό συμβαίνει καθώς τα στερεότυπα συμβάλλουν στην απόκτηση θετικής διάκρισης της ομάδας, στην οποία ανήκουν, από τις άλλες. Όπως άλλωστε υποστηρίζουν οι Tajfel & Turner (1986, σ. 16), τα άτομα έχουν την τάση να αντιμετωπίζουν, να κρίνουν τον εαυτό τους θετικά παρά αρνητικά και ως ορισμό της κοινωνικής ταυτότητας αναφέρουν πως αυτή «...αποτελείται

από εκείνες τις πτυχές της εικόνας του εαυτού που προέρχονται από εκείνες τις κοινωνικές κατηγορίες στις οποίες το άτομο θεωρεί ότι ανήκει». Τα άτομα ως μέλη μιας κοινωνικής ομάδας κρίνονται θετικότερα ευνοούμενα από αυτή τους τη συμμετοχή. Η θεωρία της κοινωνικής ταυτότητας περιγράφει αυτή ακριβώς την τάση των ατόμων να προβαίνουν σε προκατειλημμένες κρίσεις στα πλαίσια των διομαδικών τους σχέσεων. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που στα πλαίσια διατήρησης της κοινωνικής τους ταυτότητας, τα μέλη μιας ομάδας αποβαίνουν σε ακρότητες με αποτέλεσμα την εκδήλωση ρατσιστικών συμπεριφορών και προκατειλημμένων στάσεων έναντι άλλων ομάδων.

Σύμφωνα με τη ψυχοδυναμική προσέγγιση, η δημιουργία στερεοτύπων μπορεί να συμπεριλαμβάνεται στους ψυχολογικούς μηχανισμούς άμυνας του ατόμου, στην προσπάθεια του να αντιμετωπίσει προβλήματα και συγκρούσεις. Η στερεοτυπική σκέψη στηρίζεται σε πάγιες και ανελαστικές κατηγορίες και συχνά συνδέεται με τον ψυχολογικό μηχανισμό της μετατόπισης, όπου το άτομο επειδή αδυνατεί να αντιμετωπίσει τον κυρίαρχο-πραγματικό εχθρό του, μετατοπίζει τη σύγκρουση και την εχθρικότητά του σε κάποιον πιο αδύναμο. Βρίσκει δηλαδή εξιλαστήρια θύματα πάνω στα οποία εφαρμόζει τη στερεοτυπική του σκέψη. Όπως αναφέρουν εξάλλου οι Stoeber & Insko (1989, σ. 18), η μετατόπιση συμβαίνει σχεδόν πάντα σε μειονοτικές ομάδες που διακρίνονται τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο και αποδίδονται σε αυτές αρνητικές συμπεριφορές. Με βάση αυτή τη θεωρία, η στερεοτυπική σκέψη μπορεί να οφείλεται στην *«ασύνειδη απόδοση στους άλλους των δικών μας επιθυμιών ή χαρακτηριστικών»*, προς υπεκφυγή μάλιστα ευθυνών και ενοχών που μπορεί να νιώθουμε (Giddens, 2002, σ. 303). Η προβληματική της προσέγγισης αυτής έγκειται στο γεγονός ότι δε συμπεριλαμβάνει κάποιους κοινωνικούς και πολιτισμικούς παράγοντες που επηρεάζουν το άτομο, όπως είναι η οικογένεια και το ευρύτερο περιβάλλον του.

Η κοινωνικοπολιτισμική προσέγγιση αναλύει τις κοινωνικοπολιτισμικές αιτίες των στερεοτύπων τα οποία διαμορφώνονται μέσω των θεωριών της κοινωνικής μάθησης και της κοινωνικής ενίσχυσης. Η θεωρία της κοινωνικής μάθησης υποστηρίζει ότι τα στερεότυπα προκύπτουν από την παρατήρηση και από διαδικασίες μίμησης των κοινωνικών ρόλων που έχουν τα μέλη μιας ομάδας. Οι άνθρωποι είναι πιθανό να

αποκτούν κοινωνικούς ρόλους στηριζόμενοι αποκλειστικά και μόνο στο φύλο τους. Πειράματα έχουν δείξει ότι τα στερεότυπα προκύπτουν από τους διαφορετικούς ρόλους που αναλαμβάνουν οι άντρες και οι γυναίκες μέσα σε ένα κοινωνικό σύστημα. Αυτοί οι στερεοτυπικοί «φυλετικοί» ρόλοι προκαλούνται από κοινωνικές νόρμες, οι οποίες αφορούν προσδοκίες για κατάλληλες συμπεριφορές μέσα στην κοινωνία (Wood & Eagly, 2002, σ. 699). Εν ολίγοις, οι κοινωνικοί ρόλοι που προβάλλουν τα άτομα μέσω της μάθησης και της μίμησης οδηγούν σε στερεοτυπικές αντιλήψεις και στάσεις. Η κοινωνικοπολιτισμική προσέγγιση όμως, δε λαμβάνει υπόψη τον ιδιαίτερο τρόπο σκέψης και τον μοναδικό τρόπο που παρατηρεί και αποκωδικοποιεί το κάθε άτομο τις πληροφορίες που παίρνει από το περιβάλλον του. Δεν αντιδρούν όλα τα άτομα με τον ίδιο τρόπο στα ίδια ερεθίσματα, αφού κάθε άτομο αντιλαμβάνεται διαφορετικά την πραγματικότητα.

Με βάση την γνωστική προσέγγιση, τα στερεότυπα αποτελούν θεμέλια για την κατανόηση και εδραίωση του κοινωνικού συστήματος. Η προσέγγιση αυτή βασίζεται στην εννοιολόγηση του Lippmann για τα στερεότυπα. Επειδή ο άνθρωπος ζει σε ένα αρκετά πολύπλοκο περιβάλλον, για λόγους προσαρμοστικότητας δημιούργησε ένα περιβάλλον στο μυαλό του, στο οποίο τα στερεότυπα απλοποιούν την αντίληψη και την γνωστική επεξεργασία κατηγοριοποιώντας (με βάση το φύλο, φυλή, εθνικότητα, κοινωνικές-οικονομικές-πολιτικές-θρησκευτικές πεποιθήσεις, κ.τ.λ.) συμπεριφορές και εικόνες του εαυτού του και των άλλων (Ashmore & DelBoca, 1981). Το άτομο μεγιστοποιεί τις διάφορες κατηγορίες που φτιάχνει για τους άλλους, ενώ αντιθέτως τις περιορίζει όταν ανήκει το ίδιο σε μία από αυτές (Robinson & Tajfel, 1996, σ. 170). Ειδικότερα, τα κοινωνικά στερεότυπα δημιουργούνται από την κατηγοριοποίηση υποκειμενικών γενικεύσεων που κάνουν τα μέλη μιας ομάδας με βάση την εικόνα και συμπεριφορά των άλλων. Με αυτήν την κατηγοριοποίηση, το άτομο από τη μία είναι ικανό να δεχθεί και να κατανοήσει μεγαλύτερο όγκο πληροφοριών και συγχρόνως τον βοηθά να προσδιορίζει τη συμπεριφορά που θα τηρήσει απέναντι σε κάποιο ερέθισμα. Από την εν λόγω προσέγγιση απουσιάζει ο τρόπος που δέχεται το άτομο τις πληροφορίες και οι παράγοντες που θα το επηρεάσουν για την κατάταξή τους.

2.4 Πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες ανάδειξης του ρεμπέτικου

Στο κεφάλαιο αυτό θα ασχοληθούμε βασικά με το τραγούδι που διαδέχθηκε το Δημοτικό και απασχόλησε τους κατοίκους κυρίως των αστικών κέντρων, ύστερα από την Ελληνική Επανάσταση (τέλη 19^{ου} αι.) μέχρι τα μισά του 20^{ου} αιώνα. Πιο συγκεκριμένα θα αναφερθούμε στους βασικούς κοινωνικούς και πολιτικούς παράγοντες που οδήγησαν στην ανάδειξη αλλά και πτώση του αστικού λαϊκού τραγουδιού, του ρεμπέτικου. Για το σκοπό αυτό χωρίσαμε την περίοδο από το 1900 μέχρι το 1952 σε υποπεριόδους. Την *Προπολεμική περίοδο (1900 – 1940)* και την *Κατοχή και μετακατοχική περίοδο (1941 – 1952)*. Η πρώτη χωρίζεται στην *Πρώτη προπολεμική περίοδο (1900 – 1922)*, στην *Δεύτερη προπολεμική περίοδο (1922-1934)* και στην *Τρίτη προπολεμική περίοδο (1934-1940)*.

Η περιοδολόγηση του ρεμπέτικου έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές - ρεμπετολόγους. Ενδεικτικά αναφέρουμε ορισμένους: Ηλίας Πετρόπουλος (1991), Ντίνος Χριστιανόπουλος (1999), Στάθης Δαμιανάκος (2001), Στάθης Gauntlett (2001) και οι ερευνητές του Κέντρου Έρευνας και Μελέτης Ρεμπέτικων Τραγουδιών.

2.4.1 Προπολεμική περίοδος 1900 – 1940

Πρώτη προπολεμική περίοδος 1900 – 1922

Η πρώτη περίοδος του ρεμπέτικου αφορά τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (περίπου το 1890) έως το 1922 (Μικρασιατική Καταστροφή). Για τους Έλληνες η τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα τελειώνει με την οικονομική πτώχευση της χώρας και τη γνωστή φράση του Χαρίλαου Τρικούπη στη Βουλή: «*Δυστυχώς κύριοι, επτωχεύσαμεν*», στις 10 Δεκέμβρη, το 1893. Ακολουθούν οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 στην Αθήνα που τους υποδέχθηκαν με ενθουσιασμό οι Αθηναίοι και αποτέλεσαν μία σύντομη ανάπαυλα για τους Έλληνες. Τέλος, το 1912 έχουμε την ήττα της Ελλάδος στον ελληνοτουρκικό πόλεμο. Στη συνέχεια, οι Έλληνες βρίσκονται συνεχώς σε πολέμους. Το 1912 ξεσπάει ο πρώτος βαλκανικός πόλεμος, ενώ δυο χρόνια μετά ακολουθεί ο πρώτος παγκόσμιος

πόλεμος που διαρκεί τέσσερα χρόνια (Αύγουστος του 1914 – 11 Νοεμβρίου 1918). Μετά το τέλος του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, οι Έλληνες συνεχίζουν με τη μικρασιατική εκστρατεία, κάνοντας απόβαση ελληνικών στρατευμάτων στην Μικρά Ασία (1919). Εν τω μεταξύ, στην Τουρκία εμφανίζεται ο Κεμάλ Ατατούρκ ανατρέποντας τον Σουλτάνο και έτσι οδηγούμαστε στη Μικρασιατική Καταστροφή (1922).

Τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο Χαρίλαος Τρικούπης ακολουθεί αναπτυξιακή πολιτική μέσω προσπαθειών εκβιομηχάνισης της χώρας. Αυτό οδηγεί αμέσως στη συγκέντρωση πληθυσμών γύρω από τα αστικά κέντρα προς αναζήτηση εργασίας. Φυσικά, η βιομηχανία δεν ήταν σε θέση να προσφέρει δουλειά σε όλες τις κοινωνικές ομάδες. Έτσι παρατηρείται συγκέντρωση κοινωνικών ομάδων (κατά βάση ανέργων) στο περιθώριο των αστικών κέντρων. Οι περιφερειακές ομάδες τίθενται έξω από το νόμο και από τους κυρίαρχους κανόνες ζωής, πολιτικής και νοοτροπίας μιας κοινωνίας (Κωνσταντινίδου, 1980, σ. 20).

Την εποχή εκείνη, μουσικές μπάντες ταξιδεύουν συνεχώς από τη Σμύρνη προς άλλα αστικά κέντρα της Μεσογείου (Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Ηράκλειο, κ.ά.) έχοντας έτσι πολιτισμικές δοσοληψίες μαζί τους. Τέλη του 19^{ου} αιώνα, ιδιαίτερα στην πόλη της Αθήνας εμφανιζόντουσαν συχνά Σμυρνιοί μουσικοί με αποτέλεσμα να αναγνωριστούν από το αθηναϊκό κοινό όργανα (σαντούρι, βιολί, σάζι, κ.ά.), ρυθμοί, χοροί και μελωδίες της Σμύρνης και γενικότερα της Ανατολής. Μάλιστα, όσον αφορά το ρεπερτόριό τους, αυτό χαρακτηριζόταν από μεγάλη ποικιλία τραγουδιών, *«τόση ποικιλία, όση και η κοινή σε γενικές γραμμές μουσική παράδοση των λαών της ευρύτερης αυτής γεωγραφικής περιοχής. Πέρα από τα τούρκικα και αραβικά τραγούδια (αμανέδες, σαρκιά, γιαντινέδες, σαμπαϊ, ελφαζιέ, κ.ά.), εκτελεσμένα σε ελληνική, τούρκικη, αρμενική και αραβική γλώσσα, τα προγράμματά τους πρόσφεραν πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Γιαννιώτικα, Κλέφτικα, Μωραϊτικά, κ.ά.), λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (Σμυρναϊκά, Πολίτικα), αρβανίτικα (γκέγκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά...»* (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 67).

Το ρεμπέτικο τραγούδι, ως προϊόν αστικού πολιτισμού, ταυτίστηκε με τον κόσμο του περιθωρίου, του υπόκοσμου και της παρανομίας. Θεωρείται από πολλούς ότι είναι γέννημα αυτών των κοινωνικών ομάδων. Κάτι τέτοιο όμως, όπως αναφέρθηκε ήδη σε προηγούμενη ενότητα, δεν ευσταθεί επαρκώς, καθώς οι μουσικοί που ζούσαν στα εκτός Ελλάδας οικονομικά κέντρα (π.χ. Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη) μετέφεραν τη μουσική τους εντός των συνόρων του νέου ελληνικού κράτους. Επομένως, δεν ευσταθεί ότι τα ρεμπέτικα δημιουργήθηκαν αποκλειστικά και μόνο από περιθωριακά άτομα και ομάδες, αλλά όπως είδαμε αρχικώς μεταφέρθηκαν από μουσικούς της Ανατολής.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, άνθισε στις πόλεις – λιμάνια του ελλαδικού χώρου, «ο θεσμός της οργανωμένης επαγγελματικής ψυχαγωγίας του καφωδείου» (ή αλλιώς καφέ αμάν ή καφέ σαντούρ) και μάλιστα προσέλκυσε το ενδιαφέρον των αρθρογράφων τοπικών εφημερίδων σχολιάζοντας άλλοτε με θετική και άλλοτε αρνητική ματιά. Μάλιστα συναντάμε σε επίσημα κείμενα (αποφάσεις Ειρηνοδικείου, Δημοτικού Συμβουλίου, κ.ά.) αναφορές για αυτά που συγκαταλέγονταν στην κατηγορία των λαϊκών θεαμάτων (Ζαϊμάκης, 1997, σ. 104). Τα πρώτα μουσικά καφενεία (καφωδεία) έγιναν στις εξής πόλεις (Holst-Warhard, 1977, σ. 23): Πειραιά, Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Ερμούπολη, Λάρισα, Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη.

Όσον αφορά την προέλευση της ονομασίας των εν λόγω μουσικών κέντρων, αρχικά ονομάζονταν ωδικά καφενεία. Δεκαπέντε χρόνια αργότερα μετονομάστηκαν σε καφέ αμάν. Το όνομά τους προήλθε από το γεγονός ότι τραγουδιόνταν εκεί πολλοί αμανέδες. Σε αυτά κυριαρχούσε το ανατολίτικο πρόγραμμα και το κοινό προερχόταν κατά βάση από τα λαϊκά στρώματα και μπορούσε να ψυχαγωγηθεί από εγχώριους καλλιτέχνες ή κομπανίες που ερχόταν από αστικά κέντρα της Ανατολής, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως (Ζαϊμάκης, 1997, σ. 114). Άλλη μια ονομασία που συναντάμε για τα καφενεία αυτά, είναι «καφέ-σαντούρ». Το όνομα δόθηκε λογικά λόγω του βασικού οργάνου της ορχήστρας που ήταν το σαντούρι.

Χαρακτηριστικά γνωρίσματα της πρώτης προπολεμικής περιόδου όσον αφορά τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν (Δαμιανάκος, 2001, σ. 156 και 273; Κωνσταντινίδου, 1980, σ. 22):

- 1) *η ανώνυμη δημιουργία*: ο συνθέτης και ο στιχουργός είναι ανώνυμοι. Είναι πολύ πιθανό το τραγούδι να είναι δημιουργία περισσότερων ατόμων (παρέα) ασχέτως αν εκφράζεται από ένα.
- 2) *είναι προϊόν προφορικής παράδοσης*: πολλοί μουσικοί της εποχής δεν ήξεραν να γράφουν μουσική, συνεπώς η διάδοση των τραγουδιών γινόταν μέσω των μελών μιας κοινωνίας, προφορικά.
- 3) *στη θεματολογία των τραγουδιών κυριαρχεί ο έρωτας αλλά δε λείπουν και αναφορές σε κοινωνικά θέματα, όπως η χρήση ουσιών, π.χ. χασίς.*
- 4) *στα κομμάτια υπάρχουν έντονα τα στοιχεία του αυτοσχεδιασμού και του αυθορμητισμού, τόσο στα όργανα όσο και στις φωνές.*
- 5) *συναντάται μια σχετική ποικιλία ρυθμικών τύπων, με κυρίαρχο όμως τον ζεϊμπέκικο ρυθμό (9/8).*
- 6) *παίζονται ταξίμια ανατολίτικης μουσικής καταγωγής και τα ντουζένια που είναι ένα είδος κουρδίσματος.*
- 7) *ο στίχος δεν χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερα ποιητικό λόγο, είναι απλός και λιτός (Δαμιανάκος, 2001, σ. 273).*

Το προϊόν αυτής της περιόδου, που αποτελεί δημιούργημα του παντρέματος της προϋπάρχουσας αστικής μουσικής του ελλαδικού χώρου και της μουσικής της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, ήταν μια μουσική υποκουλτούρα, μια μουσική που εισχώρησε στις κατώτερες τάξεις. Σύμφωνα με τον Κουνάδη (2003, σ. 392), το ρεμπέτικο εκφράστηκε μέσω δύο σημαντικών σχολών: (α) αυτήν της ηπειρωτικής Ελλάδας με κυριότερα κέντρα ανάπτυξης τα αστικά συγκροτήματα της Αθήνας, του Πειραιά, της Θεσσαλονίκης, του Βόλου, των Τρικάλων, και (β) τη σχολή της Μικράς Ασίας με κύρια κέντρα τη Σμύρνη, την Πόλη και τα κοντινά νησιά της Μυτιλήνης, της Σάμου και της Χίου. Στο ρεμπέτικο της πρώτης σχολής συναντούμε πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το δημοτικό τραγούδι, εξαιτίας της γεωγραφικής τους σύνδεσης, η οποία μας προσφέρει πολλές πληροφορίες και στοιχεία για το ρεμπέτικο. Στον αντίποδα,

το ρεμπέτικο της δεύτερης σχολής, αν και προϋπήρχε από αυτό της πρώτης, δε γνωρίζουμε με σχετική ακρίβεια τη χρονική περίοδο έναρξής του και την προέλευσή του, με αποτέλεσμα να έχουμε έλλειψη επαρκών πληροφοριών κατά τη μελέτη του.

Ο Κουνάδης (2003, σ. 392 – 393) αναφέρει πως η σχολή της ηπειρωτικής Ελλάδας δημιουργείται «...από το 1850 περίπου και μετά. Το ρεμπέτικο τραγούδι ακολουθεί εδώ, για ένα μεγάλο διάστημα, μορφολογικά και λειτουργικά όλα τα χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού· με εξαίρεση το στίχο, ο οποίος αλλάζει θεματολογία. Τα υπόλοιπα μουσικολογικά χαρακτηριστικά (κλίμακες, ρυθμοί, σύνθεση ορχήστρας) είναι άμεσα επηρεασμένα από το δημοτικό. Η αποδέσμευση, που αρχίζει με το στίχο, συνεχίζεται γρήγορα και στους ρυθμούς, τη μελωδική γραμμή και τη σύνθεση της ορχήστρας». Όσον αφορά τη δεύτερη σχολή, αφού πρώτα τη διαχωρίζει σε Σμυρναϊκό και Πολίτικο ρεμπέτικο, αναφέρει ότι «... προϋπάρχει της Σχολής της ηπειρωτικής Ελλάδας, και είναι δύσκολο να τοποθετήσουμε χρονικά την αρχή της δημιουργίας της. Πάντως, στη γεωγραφική αυτή περιοχή βρίσκουμε τις ρίζες των δύο κύριων χορών-ρυθμών, με τους οποίους θα εκφραστεί στην πορεία του το ρεμπέτικο τραγούδι: Τον ζειμπέκικο και τον χασάπικο».

Δεύτερη προπολεμική περίοδος 1922-1934

Σμύρνη προ της Καταστροφής

Η Σμύρνη υπήρξε μια από τις σημαντικότερες πόλεις της Μικράς Ασίας και της Μεσογείου από την αρχαιότητα μέχρι τους νεότερους χρόνους. Η γεωγραφική της θέση, η ενδοχώρα και το λιμάνι της υπήρξαν παράγοντες που την ευνόησαν στην ανάπτυξή της σε όλες τις εποχές. Αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα οικονομικά και πολιτιστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Όπως αναφέρει ο Κουνάδης (2003, σ. 9 και 392 – 393), «η πρωτογενής περίοδος του ρεμπέτικου πρέπει να αναζητηθεί στη Σμύρνη, όπου οι κοινωνικές συνθήκες ψυχαγωγίας, ενός τεράστιου ελληνικού πληθυσμού, δημιουργούν ανάγκες τέτοιας μορφής, που

υποχρεώνουν να επαγγελματοποιηθεί ένας μεγάλος αριθμός από τους ερασιτέχνες μουσικούς, οι οποίοι μέχρι τότε έπαιζαν στα κλειστά κυκλώματα της οικογένειας και της παρέας [...] Στο ρεμπέτικο της πρώιμης αυτής περιόδου, δηλαδή μέχρι το 1922, περιλαμβάνονται δημιουργίες, που οι περισσότερες αποτελούν τη σμυρναϊκή ή πολιτική παράδοση, αλλά και δημιουργίες επωνύμων από τις περιοχές αυτές».

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

Από τα παραπάνω, συμπεραίνουμε ότι η Σμύρνη, με ισχυρότατη την παρουσία του ελληνικού στοιχείου, αποτέλεσε κέντρο οικονομικής και κοινωνικής ζωής της Μικράς Ασίας. Μητρόπολη, θα έλεγε κανείς, αστικής ανάπτυξης και μάλιστα πολύ πριν την ανάπτυξη των αστικών κέντρων της ελληνικής επικράτειας. Ως πολιτισμικό σταυροδρόμι, η πόλη της Σμύρνης υπήρξε χώρος συνάντησης της δυτικής (προερχόμενης κυρίως από την ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου) και ανατολίτικης μουσικής. Συντέθηκε έτσι μια «ανατολικο-μεσογειακή» μουσική έκφραση και δημιουργία, η οποία διαδραμάτισε μείζονα ρόλο στη διαμόρφωση του ρεμπέτικου (Λιάβας, 1987, σ. 23 – 52).

Εκείνη την εποχή, οι κάτοικοι της Σμύρνης ήταν «μοιρασμένοι» σε γειτονιές ανάλογα με την εθνικότητά τους. Παρόλα αυτά δεν υπήρχε το άβατο μεταξύ των συνοικιών, με αποτέλεσμα να γίνεται μια πολιτισμική ζύμωση με ανταλλαγή ιδεών, εκφράσεων, συμπεριφορών, τεχνών, κ.ά.. Παρατηρείται λοιπόν μια διομαδική συνεργασία, επικοινωνία και ψυχαγωγία μεταξύ των εθνικών ομάδων. Έτσι, με τον καιρό, δημιουργήθηκε ένα ανατολίτικο τραγούδι, μίγμα από βυζαντινά, ρωμαίικα, τούρκικα και αράπικα μοτίβα. Επίσης, ο Γεωργιάδης (1999, σ. 105) αναφέρει σχετικά με την διαμόρφωση του Σμυρναϊκού, έτσι όπως το γνωρίσαμε στον 20^ο αιώνα, πως ορισμένα από τα ιδιώματα τραγουδιού είναι:

1. το προϋπάρχον Σμυρναϊκό,
2. το Χιώτικο,
3. το Κωνσταντινουπολίτικο,
4. το Πελοποννησιακό,
5. το Κρητικό και
6. το Μυτιληναϊκό.

Καταστροφή της Σμύρνης – Πρόσφυγες

Μετά τη λήξη του Μικρασιατικού πολέμου και την αποχώρηση των ελληνικών στρατευμάτων από τη Μικρά Ασία, επακολούθησε, στη χώρα, μια περίοδος έντονων πολιτικών και κοινωνικών αναταραχών, με βασικά χαρακτηριστικά της τη συνεχή εμπλοκή του στρατού στην πολιτική, το προσφυγικό ζήτημα και την έλλειψη επικοινωνίας των πολιτικών κομμάτων με το λαό (Βερέμης, 1983, σ. 245 – 251).

Με την ανακωχή των Μουδανιών (Οκτώβριος 1922) και τη συνθήκη της Λωζάννης (Ιανουάριος 1923), η Ελλάδα διασφαλίζει με την Τουρκία τα εδάφη που θα κατέχει και γίνεται ανταλλαγή ελληνοτουρκικών πληθυσμών. *«Κατά την εφαρμογή της συνθήκης οι μουσουλμάνοι που μετακινήθηκαν από την Ελλάδα ήταν διπλάσιοι από τους χριστιανούς που διώχτηκαν από την Τουρκία. Ο ακριβής αριθμός των Ελλήνων προσφύγων από την Τουρκία δεν είναι γνωστός. Το 1928 υπήρχαν 1.221.849 πρόσφυγες στην Ελλάδα, αλλά μέχρι τότε πολλοί είχαν πεθάνει και πολλοί είχαν μεταναστεύσει στην Αμερική, στην*

Αίγυπτο και σε άλλα μέρη. Περίπου 152.000 άτομα ήρθαν στο διάστημα 1913-1922. Πάνω από ένα εκατομμύριο εγκατέλειψαν πανικόβλητοι τη Μικρά Ασία και τη Θράκη μετά την ελληνική ήττα το 1922» (Dakin, 1982, σ. 365 – 366).

Ταυτόχρονα με την πληθυσμιακή ανταλλαγή συμβαίνει και πολιτιστική ανταλλαγή, καθώς οι πρόσφυγες έφεραν μαζί τους μια διαφορετική κουλτούρα και γνώση. Μουσική, λογοτεχνία, γνώσεις (επιστήμες, γεωργία, κτηνοτροφία, κ.ά.), ήθη, έθιμα και ο γενικότερος τρόπος ζωής αναμιχτήκαν και επηρέασαν τον πληθυσμό του ελλαδικού χώρου. Ο Γεώργιος Τενεκίδης (1980, σ. ιη) αναφέρει για την προσφορά που προκάλεσε η έλευση των ελληνικών πληθυσμών από τη Μικρά Ασία και τη Θράκη στην Ελλάδα πως *«ό,τι χάθηκε στη Μικρασία και στην Ανατολική Θράκη κερδίστηκε στην άλλη όχθη του Αιγαίου: Μικρασιάτες, Πόντιοι, Κωνσταντινουπολίτες και Θράκες δεν περιορίστηκαν απλώς σε μια οικονομική και ή πολιτιστική εισφορά στο εθνικό σύνολο, αλλά στάθηκαν αυτόχρονα συνδημιουργοί του Νέου Ελληνισμού».*

Υπήρξαν όμως πολλές δυσκολίες και προβλήματα. Οι πρόσφυγες ήρθαν αντιμέτωποι με πολλά προβλήματα, κυρίως οικονομικής και κοινωνικής φύσεως. Η στεγαστική και επαγγελματική αποκατάσταση των προσφύγων, η πολιτική αστάθεια με τους έντονους ανταγωνισμούς που την ενίσχυαν και η δυσκολία στην αντιμετώπιση των οικονομικών κυρίως προβλημάτων που οδηγούσε έως και στην εξαθλίωση ορισμένων κοινωνικών ομάδων αποτελούν το πλαίσιο των πολιτικών, οικονομικών, ιδεολογικών και καλλιτεχνικών εξελίξεων στον ελλαδικό χώρο.

Η πλειονότητα των προσφύγων εγκαθίσταται από τις εκάστοτε κυβερνήσεις *«στη μέση ακαλλιέργητων πεδιάδων ή ανθυγεινών βαλτότοπων»* της Βορείου Ελλάδος αλλά και στα μεγάλα αστικά κέντρα (Mazower, 2002, σ. 110). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Άγγλος ιστορικός Douglas Dakin (1982, σ. 402), *«τα «σπίτια» τους ήταν συχνά άθλιες παράγκες, είτε κοντά στους αγρούς είτε στα περίχωρα των πόλεων, και πέρασαν πολλά χρόνια ώσπου να αρχίσουν τα νέα χωριά της Μακεδονίας, της Θράκης και των άλλων περιοχών να αποκτούν μια τακτική και ευχάριστη όψη».* Δημιουργούνται έτσι προσφυγικές περιοχές και νέες συνοικίες στις πόλεις.

Όσον αφορά την οικονομική πολιτική, οι κυβερνήσεις ήταν έντονα προσανατολισμένες προς τη γεωργία. Αφενός διότι με την ανταλλαγή των πληθυσμών έπρεπε να γίνει εκμετάλλευση των εκτάσεων γης που έμειναν ελεύθερες και αφετέρου για την άμεση αποκατάσταση των γεωργών. Μπροστά στις νέες κοινωνικές συνθήκες, στην πίεση των προσφύγων και στην αποφυγή ανεξέλεγκτων αναστατώσεων, ικανοποιείται, θεσμικά τουλάχιστον, το αίτημα της αγροτικής μεταρρύθμισης, το οποίο θα υλοποιηθεί πλήρως αρκετά αργότερα (Μουζέλης, 1980, σ. 9 – 15). Κανόνας στην αγροτική ζωή γίνεται η μικροϊδιοκτησία, χωρίς σημαντική παρουσία ακτημόνων καλλιεργητών.

Ωστόσο, την ίδια εποχή παρουσιάστηκε ραγδαία ανάπτυξη της βιομηχανίας, η οποία ωθήθηκε από την έλευση των προσφύγων. Αίτια αυτής της εκβιομηχάνισης αποτέλεσαν κυρίως η πληθώρα φθηνού εργατικού δυναμικού και τα κεφάλαια που εισήλθαν με μορφή δανείων από το εξωτερικό. Η μετά την Καταστροφή φαινομενική οικονομική ανάπτυξη, αποτέλεσμα της ξένης βοήθειας, προκαλεί ταξική διαφοροποίηση με άμεσες επιπτώσεις στην κοινωνική και πολιτική ζωή της χώρας (Βεργόπουλος, 1978, σ. 9).

Εξαιτίας λοιπόν αυτής της ταξικής διαφοροποίησης δημιουργείται το «περιθώριο». Στις περιθωριοποιημένες αυτές ομάδες ανήκει μέρος της εργατικής τάξης καθώς και το σύνολο των υποπρολετάρων, στο οποίο εντάσσονται και οι ρεμπέτες (Δαμιανάκος, 2001, σ. 83 – 93). Οι ρεμπέτες εντάσσονται μεν στην εργατική τάξη αλλά με ορισμένα δικά τους χαρακτηριστικά, καθώς δε συμμετείχαν συστηματικά στην παραγωγική διαδικασία και συνεπώς δεν είχαν σταθερούς οικονομικούς πόρους για την επιβίωση τους. Το ετερόμορφο δυναμικό των ανθρώπων, του αστικού βιομηχανικού περιβάλλοντος του Πειραιά, αποτελούνταν κατά κύριο λόγο από Μικρασιάτες πρόσφυγες και εσωτερικούς μετανάστες, οι οποίοι προέρχονταν από διάφορα νησιά και την ύπαιθρο, ψάχνοντας για καλύτερες συνθήκες ζωής στο λιμάνι (Mazower, 2002, σ. 128 – 131). Έτσι, με την έλευση της βιομηχανικής κοινωνίας, της μαζικής παραγωγής και της συσσώρευσης των μαζών στα αστικά κέντρα, ακμάζει το ρεμπέτικο.

Το ρεμπέτικο θεωρήθηκε προϊόν μιας προ-καπιταλιστικής κοινωνίας και πολιτισμικής διαδικασίας, η οποία εξακολούθησε να υπάρχει μέσα σε μια καθολικά εκμοντερνισμένη κοινωνία κατά τη διάρκεια της εισόδου στον καπιταλισμό. Και όπως, πολύ εύστοχα αναφέρει ο Δαμιανάκος (2001, σ. 155): *«η ιστορία του ρεμπέτικου είναι η ιστορία των υποπρολετάριων σε μια κοινωνία καθ' οδών προς την καπιταλιστική ολοκλήρωση»*. Τα θεμέλια του ρεμπέτικου τραγουδιού αποτελούν ανώνυμες προφορικές δημιουργίες, βασισμένες σε μια μακρά παράδοση. Οι φορείς – παραγωγοί του λειτούργησαν, αρχικά τουλάχιστον, αυτόνομα, έξω από εμπορικά κυκλώματα ως συνεκτική υποκοουλτούρα που παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα. Μεταφέροντας μάλιστα, λόγω της αστικοποίησης, τα στοιχεία που συγκροτούσαν τις κοινότητες αυτές από τον αγροτικό χώρο στην πόλη, όπου αναπαράχθηκαν σε κλειστούς, απομονωμένους χώρους και εξελίχθηκαν κυρίως ανάμεσα στα κατώτερα, περιθωριακά στρώματα.

Το στεγαστικό πρόβλημα για τους εργάτες ήταν οξύτατο. Λιμενεργάτες, ναυτεργάτες, αχθοφόροι, βαρκάρηδες, ευκαιριακοί σε διάφορα επαγγέλματα, όλοι ζούσαν κάτω από άθλιες συνθήκες, βιώνοντας μια ζωή μέσα στην απελπισία και το ζόφο. Παραγκουπόλεις, φτωχογειτονίες, πρόσφυγες και αποπτωχευμένοι αγρότες συνθέτουν την εικόνα γύρω από τα αστικά κέντρα και τα λιμάνια τους.

Όσον αφορά τη στάση του ρεμπέτη απέναντι στην εργασία, δεν είχε ποτέ, πλην ελαχίστων περιπτώσεων, ταξική έκφραση. Στην ουσία οι ανάγκες του κοινωνικού αυτού χώρου, όσον αφορά την καθημερινή διαβίωση, ευνοούν τη λειτουργία ενός συστήματος υπεραπλουστευμένης σκέψης. Ο χώρος αυτός εξαντλείται σε οικονομικές δραστηριότητες που δεν είναι ικανές να ενσωματωθούν και να επηρεάσουν τις οικονομικές λειτουργίες και κατ' επέκταση τις κοινωνικές ιεραρχήσεις του ευρύτερου κοινωνικού συστήματος. Ένα απ' τα χαρακτηριστικά του ρεμπέτη είναι η συχνή εναλλαγή επαγγέλματος, όπου με ευκολία μεταπηδά από τη μία δουλειά στην άλλη. Η αλλαγή όμως αυτή δεν προκαλεί καμία ασυνέχεια ως προς τις δυνατότητες κοινωνικής ανέλιξης, καθώς περιορίζεται σε μια συγκεκριμένη βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας. Να σημειωθεί εδώ, πως στο προπολεμικό ρεμπέτικο το εργοστάσιο είναι άγνωστη λέξη.

Στο μουσικό – στιχουργικό ρεπερτόριο υπάρχουν αναφορές για τεχνίτες και μικροεμπόρους που αντιμετωπίζονται όμως ως άτομα και όχι ως τάξη.

Χαρακτηριστικά γνωρίσματα της δεύτερης προπολεμικής περιόδου, όσον αφορά τα ρεμπέτικα τραγούδια, αποτελούν (Holst-Warhard, 1977, σ. 30):

- 1) *ο δημιουργός είναι γνωστός*. πλέον ο συνθέτης και ο στιχουργός, που τις περισσότερες φορές είναι το ίδιο πρόσωπο, «υπογράφουν» τα τραγούδια τους.
- 2) *στη θεματολογία* προστίθενται τραγούδια της ξενιτειάς και για τα βάσανα της ζωής.
- 3) *μικρασιατικές επιρροές*: η μελωδία φέρει περισσότερα ανατολίτικα στοιχεία. Στα όργανα της ορχήστρας κυριαρχούν το σαντούρι, το βιολί, το κανονάκι και το ούτι.
- 4) *ποικιλία ρυθμικών τύπων* με μεγαλύτερη εμφάνιση του τσιφτετελιού σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο.

Βασικοί εκπρόσωποι αυτής της περιόδου είναι ο Σπ. Περιστέρης, ο Α. Διαμαντίδης, ο Π. Τούντας, ο Γρ. Ασίκης, ο Ογδοντάκης, ο Δ. Σέμσης, κ.ά., και μεταγενέστερα ο Β. Παπάζογλου και ο Κ. Σκαρβέλης, ενώ από ερμηνευτές η Ρ. Εσκενάζυ (και συνθέτρια), η Ρ. Αμπατζή, η Μ. Φρατζεσκοπούλου (και συνθέτρια), ο Στ. Περπινιάδης, και ο Κ. Ρούκουνας (Αθανασάκης, 2002, σ. 168 – 169).

Γύρω στο 1930, το ρεμπέτικο βγαίνει από τους τεκέδες και την απομόνωση και γίνεται γνωστό ως λαϊκή μουσική της πόλης (Holst-Warhard, 1977, σ. 31). Την ίδια εποχή ιδρύονται οι πρώτες ελληνικές δισκογραφικές εταιρίες. Μέσα από αυτή τη μετάβαση, το ρεμπέτικο οδηγείται σταδιακά από την προφορική παράδοση στη διάδοση μέσω του γραμμοφώνου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ενδιαφέροντος για το γραμμόφωνο αλλά και για το ρεμπέτικο εκείνη την εποχή, αποτελεί το σχετικό άρθρο με τίτλο «*Πώς «γράφονται» τα τραγούδια στις πλάκες των γραμμοφώνων – Ενδιαφέρουσα επίσκεψις σε στούντιο φωνοληψίας*» της εφημερίδας *Ακρόπολις* που αναφέρει:

Πολύ ολίγοι ξεύρουν πώς γίνεται η εργασία αυτή, που δίδει στον κοσμάκη την πιο φθηνή, ανέξοδη σχεδόν, διασκέδαση. [...] Εκεί, στο ίδιο στούντιο, γνωρίσαμε το άνθος του λαϊκού τραγουδιού, του ρεμπέτικου να πούμε, του μανέ, τύπους λαϊκούς, που οι ίδιοι είνε ...ποιηταί, μουσικοσυνθέται, τραγουδισταί και οργανοπαίκτηι! Τύπους, για τους οποίους αξίζουν – μα την αλήθεια – τραγούδια, ύμνοι ακόμη! Τον βασιληά των τύπων αυτών, τον γνωστό Μάρκο – έτσι είνε γνωστός – με την ανδρική ωμορφιά και το μπουζούκι του, που παίζει πάντα με μεράκι, χωρίς φυσικά να ξεύρη γρι από μουσική! Ο ίδιος βρίσκει τα λόγια των τραγουδιών του, λόγια που συγκινούν τον κόσμο των «ζόρικων» και των «ντερβισάδων», ο ίδιος την μουσική, ο ίδιος επίσης είνε ο εκτελεστής με το μπουζούκι του και την σβυσμένη παθητική φωνή του.

M. ΚΑΠΙΤΣΟΓΛΟΥ

Ακρόπολις, 25 Δεκεμβρίου 1934

Αν και από τη μία μεριά παρατηρείται εξάπλωση του ρεμπέτικου, από την άλλη υπάρχουν και οι πολέμοι του. Το είδος αυτό επικρίνεται για τον ανατολίτικο χαρακτήρα του και για το ίδιο το περιεχόμενό του. Αυτή η διαμάχη περί «ελληνικότητας» δεν είναι κάτι που πρωτοεμφανίζεται τώρα, αλλά όπως ξεκινάει με τη σύσταση του Νέου ελληνικού κράτους. Και ενώ στην Ελλάδα καταδικάζονται ο αμανές, η μουσική που φέρει ανατολίτικα στοιχεία και ο στίχος των ρεμπέτικων, στην Τουρκία ο Κεμάλ απαγορεύει τη μετάδοση αμανέδων από το ραδιόφωνο τον Ιούλιο του 1933.

Μετά τη δημιουργία και σύσταση του ελληνικού κράτους η κυρίαρχη ιδεολογία και ο επίσημος πολιτισμός βασίζονται στα πρότυπα της Δύσης, από την οποία άλλωστε εξαρτάται και οικονομικά. Κάθε τι που θυμίζει Ανατολή, μπαίνει στο στόχαστρο και αποκηρύσσεται. Ο Κώστας Βεργόπουλος (1974) αναφέρει χαρακτηριστικά: «...το νεοελληνικό κράτος δεν έκανε τίποτε άλλο παρά να εκτοπίζει συστηματικά ένα προς ένα όλα τα στοιχεία της ελληνικής παράδοσης υπέρ μιας αναπτυσσόμενης Δυτικοποίησης, δηλαδή καπιταλιστικοποίησης. ...η ιστορία του νεοελληνικού κράτους δεν είναι άλλη από την ιστορία της περιθωριοποίησης της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, προς όφελος ενός

φορμαλιστικού εξευρωπαϊσμού (κολοβωμένου κι αυτού) υπό το ένδυμα της αρχαιολατρίας. Ότι ανήκε στη Βυζαντινή περίοδο και στη Τουρκοκρατία, δηλαδή ότι ακριβώς διατηρούσε μια ζωντάνια, αποκηρύχθηκε ως "ασιατικό"». Εφαρμόζεται λοιπόν, κοινωνικός έλεγχος στα στοιχεία που δεν είναι σύμφωνα με τις αρχές και αξίες που η πολιτεία έχει θέση. Στο στόχαστρο του κοινωνικού ελέγχου βρέθηκε η μουσική και οι κοινωνοί της, την περίοδο κυρίως του Μεσοπολέμου, που έθιγαν τις τόσο υψηλές αξίες για τις κυρίαρχες κοινωνικές ομάδες και κατ' επέκταση του κράτους.

Μάλιστα ο Τζάκης (2003, σ. 303) αναφέρει για τους επικριτές και τους υποστηρικτές του ρεμπέτικου τραγουδιού ότι «οι υποστηρικτές αναγνώριζαν σε αυτό βυζαντινά μουσικά μοτίβα και ρηματικές εκφράσεις που παρέπεμπαν άμεσα στο δημοτικό τραγούδι και το κατέτασσαν στα κατ' εξοχήν δείγματα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, ενώ οι επικριτές εντόπιζαν κακότεχνες μουσικές και ποιητικές κατασκευές που χαρακτήριζαν ένα απαξιωμένο Ανατολίτικο παρελθόν και ένα περιθωριοποιημένο και κακόφημο παρόν. Με άλλα λόγια, η όλη συζήτηση ελάχιστα αφορούσε το τι ήταν το ρεμπέτικο τραγούδι και τα κοινωνικά περιβάλλοντα που το παρήγαγαν, και εστιαζόταν στο τι αυτό "εκπροσωπούσε"· ακριβέστερα, στο αν μπορούσε και αν του άρμοζε να περιληφθεί στο σώμα του ελληνικού πολιτισμού. Έτσι, επικριτές και υποστηρικτές λειτούργησαν με τον ίδιο περίπου μηχανισμό μέσω του οποίου οι πρώτοι Έλληνες Λαογράφοι είχαν ενδιαφερθεί για τις ρίζες, δηλαδή την καταγωγή των στοιχείων του πολιτισμού που συνέλεγαν και μελετούσαν. Με τον εντοπισμό των καταγωγικών στοιχείων επιχειρήθηκε η αναζήτηση του "χαρακτήρα" του ρεμπέτικου, ο οποίος θα έπρεπε να ήταν συμβατός ή ασύμβατος προς τον "χαρακτήρα" του ελληνικού λαού/έθνους».

Τρίτη προπολεμική περίοδος 1934-1940

Έως το 1934 περίπου, είναι κυρίαρχο το σμυρναίικο ρεμπέτικο. Έκτοτε, αρχίζει να επικρατεί η πειραιώτικη σχολή αλλάζοντας εντελώς το τοπίο. Τα ούτια δίνουν τη θέση τους «στους μπουζουκομπαλαμάδες, και οι σμυρνιές τραγουδίστριες των καφέ-αμάν στους σέρτικους τραγουδιστές των τεκέδων» αναφέρει ο λαογράφος - ρεμπετολόγος Ηλίας Πετρόπουλος (Πετρόπουλος, 1991, σ. 17). Σε πολιτικό επίπεδο, έρχεται στην εξουσία ο

Ιωάννης Μεταξάς, ο οποίος με τη στήριξη του βασιλιά εγκαθιδρύει τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου.

Κατά τη δικτατορία του Μεταξά οτιδήποτε θύμιζε Ανατολή έμπαινε στο στόχαστρο. Τα ανατολίζοντα τραγούδια, τα τραγούδια που έφεραν τα σημαίνοντα της μαγκιάς και γενικότερα όσα δεν είχαν θέση *«στην κυρίαρχη εθνικιστική αναπαράσταση του ελλαδικού πολιτισμικού κορμού»*, όπως αυτή διαμορφωνόταν με βάση *«την ιδεολογική σκούπα της μεταξικής ερμηνείας των εθνικών ιδεωδών και παραδόσεων»* αντιμετωπίζονταν ως βλαβερά και κατ' επέκταση ως εχθρός (Βλησίδης, 2004, σ. 25). Δεν απαγορευόταν μόνο η εκτέλεση τραγουδιών, αλλά και η ακρόαση, παραπέμποντας τον παραβάτη στο Πταισματοδικείο (Βλησίδης, 2004, σ. 28). Για τον εκτοπισμό λοιπόν των ανεπιθύμητων παρεκκλινόντων τραγουδιών, το καθεστώς ενεργοποίησε μηχανισμούς ποινικής καταστολής και επέβαλε προληπτική λογοκρισία.

Έτσι, για να πάρει μια εταιρία άδεια ηχογράφησης υποχρεωνόταν να υποβάλλει τις παρτιτούρες στις επιτροπές λογοκρισίας. Ορισμένα από τα ρεμπέτικα της περιόδου που λογοκρίθηκαν και απαγορεύθηκαν, για διάφορους λόγους, είναι: *«Η Βαρβάρα»*, *«Απόστολος»*, *«Το δικαστήριο»*, *«Υπομονητικός»*, *«Της χήρας το καρπούζι»*, *«Πέσε πρώτη»*, *«Μεσσολογίτης στην Αβησσυνία»*, *«Εορτολόγιον»*, *«Ξήγα Θύμιο»*, *«Οι αδικοπνιγμένοι»* και τελευταία απαγόρευση *«Η Μάρω»* (Βλησίδης, 2004: σ. 34 – 35 και 46).

Ο περιορισμός και η λογοκρισία ανάγκασε πολλούς ρεμπέτες να εγκαταλείψουν την Αθήνα και να ανεβούν στη Θεσσαλονίκη, όπου η κατάσταση ήταν πιο ήρεμη. Ωστόσο δεν είχαν το δικαίωμα να εργάζονται, ως μουσικοί, εντός της πόλης (Πετρόπουλος, 1991, σ. 489). Η ήρεμη, για τους ρεμπέτες, κατάσταση στη Θεσσαλονίκη εδραιώθηκε από τον Νικόλαο Μουσχουντή, Διευθυντή της Γενικής Ασφάλειας Θεσσαλονίκης, ο οποίος λόγω της αγάπης του για το ρεμπέτικο τραγούδι, διατηρούσε καλές σχέσεις μαζί τους. Ήταν μάλιστα και κουμπάρος του διάσημου μουσικοσυνθέτη Βασίλη Τσιτσάνη (Κωνσταντινίδου, 1980 σ. 69).

Χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου τραγουδιού αυτής της περιόδου αποτελούν (Δαμιανάκος, 2001, σ. 274; Κωνσταντινίδου, 1980, σ. 69 και 78):

- 1) οι δημιουργοί των τραγουδιών είναι γνωστοί.
- 2) η διάδοση των τραγουδιών γίνεται πλέον και μέσω των δίσκων γραμμοφώνου.
- 3) ως προς τη θεματολογία, γράφονται τραγούδια που μιλούν επιπλέον για τη φτώχεια, το κρασί, την ταβέρνα, τη ζωή στους συνοικισμούς και τραγούδια απελπισίας και διαμαρτυρίας.
- 4) η ποικιλία ρυθμικών τύπων περιορίζεται, ενώ συναντούμε πολλά σε χασάπικο ρυθμό.
- 5) το αυτοσχεδιαστικό στοιχείο λείπει.
- 6) κυριαρχούν λαϊκά όργανα, όπως το μπουζούκι, ο μπαγλαμάς και η κιθάρα.
- 7) τα ταξίμια είναι μικρής διάρκειας εξαιτίας των δίσκων εγγραφής (78 στροφών), καθώς αυτοί διαρκούν μόλις τρία λεπτά.

Κύριοι εκφραστές και δημιουργοί αυτής της περιόδου είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, Ανέστης Δελιάς, Στράτος Παγιουμτζής, Γιώργος Μπάτης, Απόστολος Χατζηχρήστος, Σπύρος Περιστέρης, Δημήτρης Γκόγκος (ή Μπαγιαντέρας), Μιχάλης Γενίτσαρης, Γιοβάν Τσαούς, Ιωάννα Γεωργακοπούλου, Ρίτα Αμπατζή, Ρόζα Εσκενάζυ.

2.4.2 Κατοχή και μετακατοχική περίοδος 1941 – 1952

Η εν λόγω περίοδος εμπεριέχει στο ξεκίνημά της το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και την κατοχή της Ελλάδος (Απρίλιος του 1941 – Οκτώβριος του 1944), ως αποτέλεσμα της γερμανικής εισβολής. Με αφορμή τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την Κατοχή, οι ρεμπέτες γράφουν αρκετά τραγούδια είτε εθνικιστικού χαρακτήρα, εμψυχωτικά και πατριωτικά αποσκοπώντας στην τόνωση του ηθικού των Ελλήνων στρατιωτών, είτε περιγραφικά τραγούδια, εκφράζοντας τον πόνο, την οργή και τα δεινά του λαού. Επομένως, εμμέσως το ρεμπέτικο εξυπηρέτησε την αντίσταση, καθώς γράφονταν τραγούδια με υπαινικτικούς ή όχι στίχους (Holst-Warhard, 1977, σ. 181). Τα ρεμπέτικα δεν έγιναν γνωστά στο ευρύ κοινό όπως αντίστοιχα άλλα του ελαφρού τραγουδιού και της επιθεώρησης (π.χ. Βέμπο - «Κορόιδο Μουσολίνι»), διότι το μπουζούκι τότε ήταν εν

διωγμό, επομένως έμειναν στο περιθώριο. Οι δίσκοι όμως σώθηκαν και γνωρίζουμε τα ρεμπέτικα της περιόδου αυτής μέχρι και σήμερα.

Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής τραγούδια: «*Ο Σαλταδόρος*», «*Μαυραγορίτες*» του Μ. Γενίτσαρη, «*Ψηλά στις Πίνδου τα βουνά*», «*Τους Κενταύρους δεν φοβάμαι*» του Δ. Γκόγκου Μπαγιαντέρα, «*Στον ύπνο σου την έβλεπες*» του Γ. Παπαϊωάννου, «*Μουσολίνι άλλαξε γνώμη*» του Μ. Βαμβακάρη. Να σημειωθεί εδώ ότι ο Β. Τσιτσάνης δεν έγραψε ούτε ένα τραγούδι για τον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την Κατοχή.

Μετά την Κατοχή ακολουθεί η περίοδος του εμφυλίου πολέμου (Μάρτιος του 1946 – Αύγουστος του 1949). Το 1946 είναι η χρονιά που λειτουργεί ξανά η δισκογραφία και επαναλειτουργεί το εργοστάσιο δίσκων στον Περισσό (Βολιότης – Καπετανάκης, 1997, σ. 268). Ηχογραφούνται μεν ξανά τραγούδια, αλλά κάτω από τον σκληρό και ασφυκτικό έλεγχο, και πάλι, της λογοκρισίας. Πολλά είναι τα τραγούδια που πίσω από τους στίχους της ξενιτειάς και του έρωτα, κρύβουν νοήματα που αφορούν την εξορία, τον πόνο του πολιτικού κρατουμένου και τη γενικότερη πολιτική κατάσταση του τόπου. Μετά τη λήξη του εμφυλίου (1949), τα ρεμπέτικα αποκτούν και πάλι δημοτικότητα. Αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο μουσικοσυνθέτη Βασίλη Τσιτσάνη, ο οποίος έδωσε ένα νέο στυλ στα ρεμπέτικα και κατάφερε να τα φέρει σε επαφή με τον λαό. Έτσι το συγκεκριμένο είδος από «ρεμπέτικο» χαρακτηρίζεται πλέον ως «λαϊκό».

Χαρακτηριστικά στοιχεία αυτής της περιόδου είναι (Holst-Warhard, 1977, σ. 64; Δαμιανάκος, 2001, σ. 275; Κωνσταντινίδου, 1980, σ. 71 – 72):

- 1) οι *δημιουργοί* είναι επώνυμοι. Δεν υπάρχουν πλέον «αδέσποτα» τραγούδια.
- 2) η *διάδοση* των τραγουδιών γίνεται με δίσκους.
- 3) ως προς το *περιεχόμενό* τους, παύουν να αναφέρονται στο χασίς εκτός ορισμένων εξαιρέσεων. Έχουμε «*την προοδευτική προσχώρηση στην εργατική ιδεολογία, μέσα από τραγούδια του έρωτα και της γυναίκας και της θλίψης των μποέμηδων*». Αυτά που μιλούν για τους μάγκες αποτελούν νοσταλγική αναπόληση του παρελθόντος.
- 4) τα τραγούδια χαρακτηρίζονται από *εμπορικότητα* καθώς έχουν ως απώτερο στόχο την αύξηση των πωλήσεων δίσκων.

- 5) μοντέρνος, πιο ποιητικός *στίχος*.
- 6) από άποψη *ρυθμών*, κυριαρχούν ο ζεϊμπέκικος και ο χασάπικος.
- 7) στα τέλη αυτής της περιόδου, διαφαίνονται οι *δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις* στο ρεμπέτικο, τόσο στα όργανα που πλαισιώνουν τις ορχήστρες όσο και στην αρμονία.

Από το 1950 και μετά αρχίζει η παρακμή του ρεμπέτικου. Τέλη της δεκαετίας του '40 μάλιστα εμφανίζεται ένα νέο είδος, τα «αρχοντορεμπέτικα». Μεταπολεμικά τραγούδια της ελαφριάς μουσικής σκηνής με δυτικοτρόπες ενορχηστρωτικές επιρροές, πάνω στα χνάρια των ρεμπέτικων. Τα αρχοντορεμπέτικα προβάλλονται ως λαϊκά τραγούδια με φινέτσα. Βασικός παράγοντας προώθησης και διάδοσής τους αποτέλεσε το ραδιόφωνο που τα μετέδιδε ελεύθερα σε μια εποχή που απαγορευόταν να ακουστεί ότι είχε σχέση με μπουζούκι και ρεμπέτικο. Χαρακτηριστικά αρχοντορεμπέτικα αποτελούν τα τραγούδια: «*Το τραμ το τελευταίο*», «*Ο Τραμπαρίφας*», «*Ο μήνας έχει εννιά*».

Ένας από τους μουσικούς του αρχοντορεμπέτικου είναι ο Μανώλης Χιώτης, ο οποίος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του μπουζουκιού, καθώς πρόσθεσε ακόμη μία χορδή μετατρέποντάς το σε τετράχορδο. Αργότερα προστέθηκε και η ενίσχυση του μπουζουκιού με ηλεκτρισμό (Holst-Warhard, 1977, σ. 67 – 68).

Καθώς λοιπόν προχωράει η δεκαετία του '50, τα διάφορα είδη του ελληνικού τραγουδιού συναντιόνται. Στοιχεία του ελαφρού τραγουδιού περνούν στο λαϊκό και αντίστροφα. Στα λαϊκά κέντρα οι ρεμπέτες που μέχρι τότε απευθύνονταν σε ένα δικό τους κύκλο, προσκαλούν, με φωτεινές επιγραφές και ηλεκτρικά μπουζούκια ένα νέο κοινό. Οι τροβαδούροι και οι αισθηματικές κυρίες του ελαφρού τραγουδιού παίρνουν μάγικο ύφος και τραγουδούν αρχοντορεμπέτικα.

Τα καφέ-αμάν και οι τεκέδες έχουν αντικατασταθεί πλέον από τα «λαϊκά κέντρα», τα οποία αποτελούν χώρο διασκέδασης των αστών. Τα επονομαζόμενα «μπουζούκια» γίνονται μόδα όχι μόνο για το θέαμα που προσφέρουν αλλά και γιατί αποτελούν έναν ακριβό τρόπο διασκέδασης που ταιριάζει στους αστούς. Ο κόσμος δεν προσέγγιζε αυτά

τα μαγαζιά για τη μουσική τους, αλλά για το υπερθέαμα που προσέφεραν· τους δεξιοτέχνες μπουζουξήδες, τον επιδεικτικό ακροβατικό χορό και το σπάσιμο των πιάτων στις πίστες (Holst-Warhard, 1977, σ. 68).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1 Εισαγωγή

Η ερευνητική μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση της στιχουργικής των ρεμπέτικων τραγουδιών είναι η μέθοδος της ανάλυσης του περιεχομένου (content analysis). Η επιλογή μπορούμε να πούμε ότι υπαγορεύτηκε από το ίδιο το υλικό της έρευνας το οποίο αποτελεί μέσο επικοινωνίας και προσφέρεται για ανάλυση.

Η μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου (Βάμβουκας, 2002, σ. 263 - 281) είναι ένα σύνολο από τεχνικές που χρησιμοποιούνται στις κοινωνικές επιστήμες για την αναζήτηση και την επισήμανση μηνυμάτων και νοημάτων που εμπεριέχονται στα διάφορα μέσα επικοινωνίας, όπως είναι τα γραπτά κείμενα, ο προφορικός λόγος, τα κινηματογραφικά έργα, κ.ά. Η ανάλυση περιεχομένου έχει καθιερωθεί ως μία από τις καλύτερες τεχνικές έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες, εφόσον αυτή στοχεύει στην *«αντικειμενική, συστηματική και ποσοτική περιγραφή του περιεχομένου της επικοινωνίας γραπτού ή προφορικού λόγου»* (Berelson, 1979, σ. 7).

Σκοπός της ανάλυσης είναι η ανασύνθεση της νοηματικής δομής του θέματος, να διαπιστωθεί η συχνότητα των πληροφοριών που περιέχει και να ανασύρει τις όποιες πληροφορίες ξεφεύγουν στην πρώτη επαφή με το θέμα. Η ανάλυση του περιεχομένου είναι μια μέθοδος που μπορεί να επιτύχει την *«αναδιοργάνωση των πληροφοριακών στοιχείων, που εμπεριέχουν τα τεκμήρια»* (Βάμβουκας, 2002) με στόχο την διεξαγωγή συμπερασμάτων.

Όσον αφορά τη μελέτη περιεχομένου διακρίνονται τρία είδη αναλύσεων (Τζάνη, 2005, σ. 37):

- *λεξιλογική ανάλυση*, όπου οι λέξεις, ως σημεία με μορφή και περιεχόμενο, διακρίνονται και ταξινομούνται σε προκαθορισμένες κατηγορίες.

- *φραστική ανάλυση*, κατά την οποία λαμβάνεται υπόψη το νόημα μιας ομάδας λέξεων (φράσης, στίχου, στροφής, κ.τ.λ.) και όχι απομονωμένα από τον περίγυρό τους, το συγκείμενο.
- *θεματική ή σημασιολογική ανάλυση*, στην οποία ως ενότητα λαμβάνεται η σημασία της ομάδας των λέξεων. Ο Uhrig (1974, σ. 15) μάλιστα αναφέρει πως «ο λόγος είναι μια συμπεριφορά δηλωτική και αποκαλυπτική των κέντρων ενδιαφέροντος, γνώμων, πεποιθήσεων, φόβων και γενικά των συγκινησιακών καταστάσεων του ατόμου ή μιας ομάδος». Έτσι, πρωτεύοντα ρόλο παίζει το πώς το αντικείμενο μελέτης γίνεται αντιληπτό από άτομα ή ομάδες (γνώμες, πεποιθήσεις). Εδώ, ως ενότητα λαμβάνεται η φράση (ως τμήμα με αυτοτελές εννοιολογικό περιεχόμενο) ή το θέμα (ως τμήμα του λόγου που αντιστοιχεί σε μια ιδέα). Η συγκεκριμένη ανάλυση καθιστά δυνατή «*την λειτουργικοποίηση των ανεξαρτήτων μεταβλητών, την εξουδετέρωση των επιδράσεων ορισμένων παρασιτικών μεταβλητών και την ποσοτικοποίηση των αποτελεσμάτων*» (Βάμβουκας Μ., 2002).

Αποφασιστικό ρόλο στην ανάλυση του υλικού παίζει ο καθορισμός του συστήματος κατηγοριών. Βασική προϋπόθεση για την επιτυχία της ανάλυσής μας αποτελεί η ορθή ταξινόμηση των στοιχείων του δείγματος (λέξεων, φράσεων, κ.τ.λ.) σ' ένα ορισμένο αριθμό κατηγοριών εκ των προτέρων καθορισμένων. Οι κατηγορίες πρέπει να έχουν τα εξής χαρακτηριστικά:

- να είναι *εξαντλητικές*, δηλαδή να μπορούν να ταξινομηθούν σε αυτές όλα τα σχετικά με την έρευνα θέματα του υλικού που αναλύουμε,
- να είναι *ανεξάρτητες* μεταξύ τους, δηλαδή η ένταξη ενός ευρήματος σε μια κατηγορία να μην επηρεάζει την ταξινόμηση των υπολοίπων ευρημάτων στις άλλες κατηγορίες και
- να είναι *αλληλοαποκλειόμενες*, το κάθε θέμα να αντιστοιχεί σε μία και μόνο κατηγορία.

Στην ανάλυση περιεχομένου απαιτείται και ο προσδιορισμός της μονάδας ταξινόμησης (Φίλιας, 1996: 206), η οποία αποτελεί το τμήμα του περιεχομένου που θα τοποθετηθεί σε

μια συγκεκριμένη κατηγορία για την επίτευξη του σκοπού της έρευνας. Στη συγκεκριμένη έρευνα, η ανάλυση της στιχουργίας του ρεμπέτικου τραγουδιού από την οπτική του φύλου, με στόχο την αποτύπωση του τρόπου που παρουσιάζονται οι άνδρες και οι γυναίκες, ορίστηκε ως μονάδα ταξινόμησης η νοηματική ενότητα που περιλαμβάνει το υποκείμενο σε σχέση με το φύλο του.

Όπως προαναφέραμε, προϋπόθεση για κάθε έγκυρη επιστημονικά ταξινόμηση είναι η κατασκευή ανεξάρτητων, αλληλοαποκλειόμενων και εξαντλητικών κατηγοριών στις οποίες θα εντάσσονται οι αναφορές χωρίς κανένα δισταγμό ή αμφισβήτηση. Να σημειώσουμε ότι ορισμένες αναφορές κρίθηκε απαραίτητο να ενταχθούν σε δύο κατηγορίες.

Σε κάθε ερευνητική προσπάθεια επιδιώκεται η συλλογή πληροφοριών για όλα τα στοιχεία που ερευνώνται. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν τον πληθυσμό της έρευνας. Η συλλογή, όμως, όλων των στοιχείων που αφορούν την εκάστοτε έρευνα είναι τις περισσότερες φορές αδύνατη. Για το λόγο αυτό, ο ερευνητής συγκεντρώνει πληροφορίες από ένα υποσύνολο του πληθυσμού, το οποίο καλούμε δείγμα. Το δείγμα θα πρέπει να είναι αντιπροσωπευτικό του συνολικού πληθυσμού (Cohen & Manion, 1994, σ. 122).

3.2 Μεθοδολογία Έρευνας

Η θεματολογική διαίρεση που φτιάξαμε έγινε με βάση το φύλο:

- 1) Γυναίκα
- 2) Άνδρας

Η κάθε θεματική διαιρέθηκε με τη σειρά της σε κατηγορίες: έξι για τη Γυναίκα και έξι για τον Άνδρα. Από την περεταίρω ανάλυση του περιεχομένου προέκυψαν συνολικά 31 υποκατηγορίες, όπως αναφέρονται στον Πίνακα 1.

Πίνακας 1: Κατηγορίες και υποκατηγορίες της έρευνας

	ΘΕΜΑΤΙΚΗ	ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ	ΥΠΟΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ
1	ΓΥΝΑΙΚΑ	ΕΜΦΑΝΙΣΗ	<i>ΦΥΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ</i>
			<i>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ</i>
		ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ	<i>ΘΕΤΙΚΑ - ΑΠΟΔΕΚΤΗ</i> <i>ΑΡΝΗΤΙΚΑ - ΜΗ ΑΠΟΔΕΚΤΗ</i>
		ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΜΟΣ	<i>ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ</i>
			<i>ΥΠΟΤΑΓΗ</i>
		ΧΡΗΜΑ - ΠΡΟΙΚΑ	<i>ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ</i>
			<i>ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ</i>
			<i>ΕΞΑΡΤΗΣΗ</i>
		ΜΟΙΧΕΙΑ- ΑΠΙΣΤΙΑ	-
		ΕΡΓΑΣΙΑ-ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ	<i>ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ</i> <i>ΟΙΚΙΑΚΑ</i>
2	ΑΝΔΡΑΣ	ΕΡΓΑΣΙΑ-ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ	ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ
			ΠΑΡΑΝΟΜΕΣ ΑΣΧΟΛΙΕΣ
			ΑΕΡΓΙΑ
		ΕΜΦΑΝΙΣΗ	<i>ΦΥΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ</i> <i>ΕΝΔΥΣΗ/ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ/ΑΞΕΣΟΥΑΡ</i>
		ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ/ΣΥΜ ΠΕΡΙΦΟΡΑ	<i>ΓΥΝΑΙΚΟΘΗΡΑΣ</i>
			<i>ΤΟΛΜΗ/ΥΠΕΡΗΦΑΝΕΙΑ</i>
			<i>ΑΡΝΗΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ</i>
			<i>ΕΞΥΠΝΑΔΑ/ΠΙΟΝΗΡΙΑ/ΚΑΠΑΤΣΟΣΥΝΗ</i>
			<i>ΕΥΘΥΤΗΤΑ/ΤΙΜΗ/ΓΕΝΝΑΙΟΔΩΡΙΑ</i>
			<i>ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ/ΖΩΗ ΑΠΟ ΜΕΡΑ ΣΕ ΜΕΡΑ/ΜΕΡΑΚΛΗΣ</i>
		ΧΡΗΜΑ/ΠΛΟΥΤΗ	<i>ΥΠΟΛΗΨΗ/ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΕΒΑΣΜΟΣ/ΚΥΡΟΣ ΤΥΧΕΡΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ</i>
			<i>ΦΥΛΑΚΗ</i>
<i>ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ</i> <i>ΠΕΡΙΦΡΟΝΗΣΗ/ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ</i>			

		ΒΙΑ/ΕΠΙΘΕΤΙΚΟΤΗΤΑ	ΑΠΟΔΟΧΗ/ΕΠΙΒΟΛΗ ΕΝΑΝΤΙΩΣΗ
		ΝΑΡΚΩΤΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ/ΑΛΚΟΟΛ	ΧΡΗΣΗ/ΕΚΘΕΙΑΣΜΟΣ ΑΠΟΡΡΙΨΗ

Σαν πληθυσμός της παρούσης έρευνας μπορεί να οριστεί το σύνολο των ρεμπέτικων τραγουδιών που γράφτηκαν ή ηχογραφήθηκαν την περίοδο 1900-1952 και αναφέρονται στις στερεοτυπικές εικόνες του άνδρα και της γυναίκας στην κοινωνία των ρεμπετών. Η περίοδος αυτή επιλέχθηκε διότι όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, περιέχει τη «γέννηση» και την ακμάζουσα πορεία του ρεμπέτικου. Μετά το '52 αλλάζει τελείως το ρεμπέτικο και σαν ήχος αλλά και στιχουργικά (θεματολογία, λεξιλόγιο κ.ά.).

Για την επιλογή του δείγματος της εργασίας χρησιμοποιήθηκαν τα παρακάτω βήματα:

- 1) Αρχικά, έγινε αναζήτηση στους στίχους ρεμπέτικων τραγουδιών για την εύρεση στίχων που σχετίζονται με κάθε υποκατηγορία. Η αναζήτηση έγινε σε δύο ιστοσελίδες: (α) <http://rebetiko.sealabs.net/> και (β) <http://www.stixoi.info/>. Για παράδειγμα, η αναζήτηση τραγουδιών για την κατηγορία «Ναρκωτικές ουσίες/Αλκοόλ» έγινε με το ακόλουθο ερώτημα των σημειώντων/δηλώσεων: κρασί OR ούζο OR πίνω OR μεθώ OR φουμάρω OR αργιές OR μαστουρώνω OR χασίσι OR μαύρο OR τσιμπούκι OR λουλιάς OR τεκές OR ταβέρνα OR μπεκρήσ OR καπηλειό OR κοκαΐνη
- 2) Από την προηγούμενη αναζήτηση προέκυψε σημαντικός αριθμός αποτελεσμάτων για κάθε κατηγορία. Στη συνέχεια, συνενώθηκαν τα τραγούδια από όλες τις κατηγορίες, καθώς μερικά τραγούδια παρουσιάστηκαν σε διάφορες κατηγορίες. Ο τελικός αριθμός τραγουδιών που συγκεντρώθηκε ήταν 1045.
- 3) Στη συνέχεια, έγινε μία σύντομη αναζήτηση στα τραγούδια αυτά για να διαπιστωθεί αν τηρούν τα κριτήρια της αναζήτησης. Από αυτήν την αναζήτηση αποκλείστηκαν 741 τραγούδια καθώς δεν ήταν τελείως σχετικά με την υπό αναζήτηση κατηγορία. Το τελικό δείγμα των τραγουδιών είναι 304 τραγούδια. Τα δεδομένα της έρευνας, δηλαδή οι τίτλοι των τραγουδιών, οι στιχουργοί, οι συνθέτες και οι ερμηνευτές, παρατίθενται αναλυτικά στο Παράρτημα της εργασίας.

- 4) Στη συνέχεια, μελετήθηκε αναλυτικά ο στίχος αυτών των τραγουδιών και καταγράφηκαν αναφορές για κάθε κατηγορία ξεχωριστά. Οι τελικές αναφορές που σχετίζονται με το θέμα της διπλωματικής εργασίας είναι 996, οι οποίες κατηγοριοποιούνται ανά περίοδο στον Πίνακα 2.
- 5) Μετά από την ομαδοποίηση των σημείων του λόγου (λέξεις και φράσεις) με βάση το σημασιολογικό τους περιεχόμενο, εντοπίστηκαν οι ισοτοπίες. Στη συνέχεια, χρησιμοποιήθηκε η μεθοδολογία της ανάλυσης περιεχομένου, τα αποτελέσματα της οποίας αναλύονται διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο.

Πίνακας 2: Δείγμα της έρευνας

	Περίοδοι	Αναφορές	Ποσοστό %
1	-1922	35	3,51
2	1923-1934	360	36,1
3	1935-1940	387	38,8
4	1941-1952	214	21,5
	Σύνολο	996	100

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΚΑΙ ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Στην ενότητα αυτή παρουσιάζονται και αναλύονται τα αποτελέσματα της έρευνας. Τα αποτελέσματα παρουσιάζονται ανά θεματική ενότητα και ανά κατηγορία.

4.1 Θεματική: Γυναίκα

Στη θεματική αυτή γίνεται μελέτη του τρόπου προβολής της γυναίκας μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια της εποχής. Συγκεκριμένα, η ενότητα αυτή εστιάζει στη μελέτη της ιδανικής εξωτερικής εμφάνισης της γυναίκας μέσα από τα μάτια του ρεμπέτη και πώς η εικόνα της ταυτίζεται με την ομορφιά, ποιες συμπεριφορές της είναι αποδεκτές ή μη, ποια η σχέση της με το χρήμα, την απιστία και την εργασία / απασχόληση. Αναλύεται, επίσης, ο ρόλος της γυναίκας-ερωμένης, όπως αυτός παρουσιάζεται μέσα από τον κατά βάση ανδροκεντρικό λόγο του ρεμπέτικου, δίνοντας έμφαση στις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται ανάμεσα στα δυο φύλα. Ο Πίνακας 3 παρουσιάζει τις κατηγορίες και υποκατηγορίες που θα μελετηθούν.

Πίνακας 3: Κατηγορίες και υποκατηγορίες της θεματικής για τη γυναίκα

ΘΕΜΑΤΙΚΗ	ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ	ΥΠΟΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ
ΓΥΝΑΙΚΑ	ΕΜΦΑΝΙΣΗ	<i>ΦΥΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ</i>
		<i>ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΩΔΙΚΑΣ</i>
	ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ	<i>ΘΕΤΙΚΑ - ΑΠΟΔΕΚΤΗ</i>
		<i>ΑΡΝΗΤΙΚΑ - ΜΗ ΑΠΟΔΕΚΤΗ</i>
	ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΜΟΣ	<i>ΚΥΡΙΑΡΧΙΑ</i>
		<i>ΥΠΟΤΑΓΗ</i>
	ΧΡΗΜΑ - ΠΡΟΙΚΑ	<i>ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ</i>
		<i>ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ</i>
		<i>ΕΞΑΡΤΗΣΗ</i>
	ΜΟΙΧΕΙΑ- ΑΠΙΣΤΙΑ	-
ΕΡΓΑΣΙΑ-ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ	<i>ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ</i>	

Πριν γίνει η ανάλυση των στοιχείων, είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψη η παράμετρος της μεγάλης πλειοψηφίας των ανδρών στιχουργών στα ρεμπέτικα τραγούδια. Αυτό διαπιστώνεται και από τον Πίνακα 4, στον οποίο φαίνεται η κατανομή των αναφορών της έρευνας ανά στιχουργό, όπου, βέβαια, είναι γνωστός/ή.

Πίνακας 4: Κατανομή αναφορών ανά στιχουργό

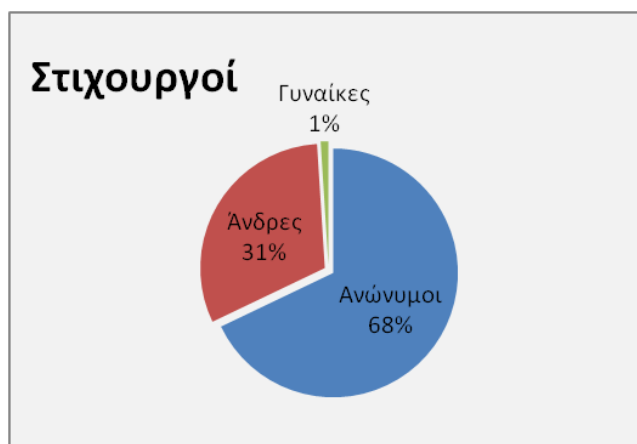
	Στιχουργοί	Αναφορές	Ποσοστό %
1.	Άγνωστος στιχουργός	676	67,9
2.	Πετροπουλέα Ανδρ.	8	0,8
3.	Βασιλειάδης Μ. (Ταμβάκης)	3	0,3
4.	Βασιλειάδης Μ. (Ταμβάκης), Μακρής Κ.	2	0,2
5.	Παγιουμτζής Σ.	12	1,2
6.	Σέμσης Δ.	6	0,6
7.	Νικολάου Δ.	5	0,5
8.	Τσαϊλακόπουλος Γ.	4	0,4
9.	Καρίτης Κ.	5	0,5
10.	Ραφτόπουλος Τ.	7	0,7
11.	Μακρής Κ.	15	1,5
12.	Μακρής Κ., Καρανόπουλος Δ.	2	0,2
13.	Μάτσας Μ.	26	2,6
14.	Μάτσας Μ. Κασιμάτης Ζ.	1	0,1
15.	Μάτσας Μ., Περιστερής Σ.	2	0,2
16.	Μάθεσης Ν.	2	0,2
17.	Σκαρβέλης Κ.	13	1,3
18.	Μάνεσης Κ.	18	1,8
19.	Δερέμπεης Γ.	1	0,1
20.	Ρούτσος Ν.	19	1,9
21.	Λελάκης Γ.	6	0,6
22.	Παπαγιαννοπούλου Ε.	1	0,1
23.	Κοφινιώτης Κ.	5	0,5
24.	Τούντας Π.	32	3,2
25.	Καναρόπουλος Δ.	5	0,5
26.	Ασίκης Γ.	4	0,4
27.	Εσκενάζο Ρ.	1	0,1
28.	Χιώτης Μ.	15	1,5
29.	Ατσιγγανός Χ.	1	0,1
30.	Μητσάκης Γ.	6	0,6
31.	Γούναρης Ν.	2	0,2
32.	Καμβύσης Γ.	7	0,7

33.	Ζάττας Δ.	5	0,5
34.	Βασιλειάδης Χ.	6	0,6
35.	Περπινιάδης Σ.	6	0,6
36.	Σακελλαρίου Αλέκος.	3	0,3
37.	Πετροπουλέας Γ.	11	1,1
38.	Φωτίδας Γ.	6	0,6
39.	Βαμβακάρης Μ.	32	3,2
40.	Παπαϊωάννου Ι.	11	1,1
41.	Τσιτσάνης Β.	4	0,4
ΣΥΝΟΛΟ		996	100,0

Στον Πίνακα 4 καταγράφεται ο αριθμός των αναφορών σύμφωνα με τον στιχουργό τους. Το υψηλότερο ποσοστό συγκεντρώνουν οι «αδέσποτες» στιχουργικά αναφορές (67,9%). Όσον αφορά στην κατανομή των αναφορών με βάση το φύλο του στιχουργού, διαπιστώνουμε ότι υπερτερούν αριθμητικά οι άνδρες με ποσοστό 31,1%, ενώ οι γυναίκες στιχουργοί συγκεντρώνουν μόλις το 1% (Πίνακας 5 και Εικόνα 1). Δεν είναι δύσκολο, λοιπόν, να διαπιστώσουμε την ανδροκρατούμενη οπτική του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Πίνακας 5: Κατανομή αναφορών ανά φύλο

Στιχουργοί	Ποσοστό %
Ανώνυμοι	67,9
Άνδρες	31,1
Γυναίκες	1



Εικόνα 1: Κατανομή αναφορών ανά φύλο

4.1.1 Κατηγορία: Εξωτερική εμφάνιση

Η εικόνα της γυναίκας ταυτίζεται στα ρεμπέτικα τραγούδια με την ομορφιά και την κατάσταση της νεότητας (Σακαλάκη, 1984, σ. 219). Στη συγκεκριμένη κατηγορία, εξετάζεται η εξωτερική εικόνα της γυναίκας μέσα από την «τραγουδιστική κριτική» και τα σχόλια των ανδρών.

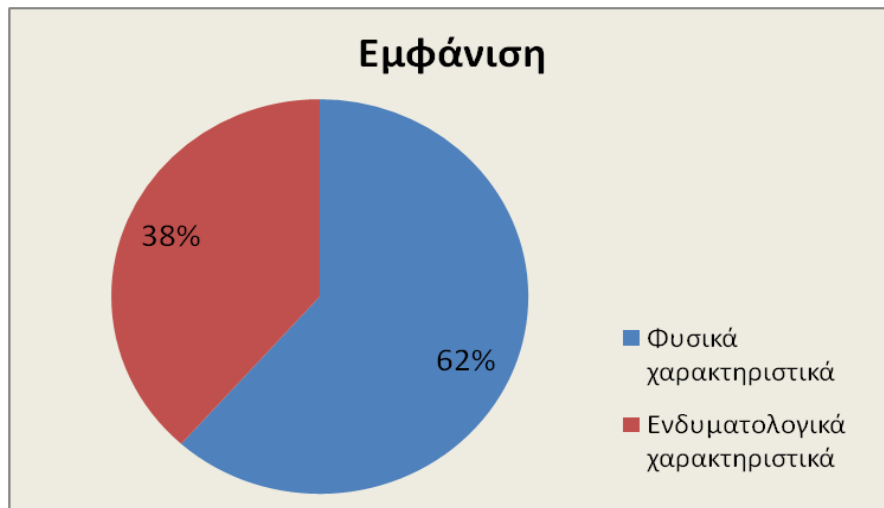
Σύμφωνα με την Σπυριδάκη (1999, σ. 100), η έννοια της ομορφιάς αναφέρεται τόσο σε φυσικά χαρακτηριστικά που είναι λιγότερο ελεγχόμενα, όπως το χρώμα του δέρματος και των ματιών, όσο και σε αυτά που αποτελούν αντικείμενο επιτήδευσης, όπως είναι τα μαλλιά. Συστατικά στοιχεία της γυναικείας ομορφιάς αποτελούν επίσης η ένδυση και τα διάφορα αξεσουάρ και στολίδια, στοιχεία και σύμβολα της γυναίκας. Για το λόγο αυτό, η κατηγορία αυτή διαιρείται σε δύο υποκατηγορίες: τα φυσικά χαρακτηριστικά και τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά.

Η ανάλυση αυτή στοχεύει στον εντοπισμό και την κατανόηση της ιδανικής-ποθητής εικόνας της γυναίκας-ερωμένης για τον ρεμπέτη. Επίσης, επιχειρείται η σκιαγράφηση της ύπαρξης των διαστάσεων της απεικόνισης του γυναικείου φύλου. Ο Πίνακας 6 παρουσιάζει τις αναφορές που σχετίζονται με την εμφάνιση της γυναίκας, ενώ η Εικόνα 2 το ποσοστό αναφορών ανάλογα με το είδος χαρακτηριστικού τη εξωτερικής εμφάνισης. Από το σύνολο των αναφορών της έρευνας, εντοπίστηκαν 109 (10,9%) αναφορές σχετικά με τα φυσικά χαρακτηριστικά της γυναίκας και 68 που αφορούν ενδυματολογικά στοιχεία (6,8%).

Πίνακας 6: Αναφορές που σχετίζονται με την εμφάνιση της γυναίκας

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Εμφάνιση	Φυσικά χαρακτηριστικά	109	62 %	10,9 %

	Ενδυματολογικά χαρακτηριστικά	68	38 %	6,8 %
--	----------------------------------	----	------	-------



Εικόνα 2: Ποσοστό αναφορών ανάλογα με το είδος χαρακτηριστικού της εξωτερικής εμφάνισης

Φυσικά χαρακτηριστικά

Όσον αφορά τα φυσικά χαρακτηριστικά, εντοπίζονται πολλές αναφορές οι οποίες σχετίζονται με τη γυναικεία κόμη. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρονται:

1. στο χρώμα των μαλλιών:
«και με τα ξανθά μαλλιά»
«Άιντε πότε μαύρα, πότε άσπρα, πότε κόκκινα, Άιντε πότε τα μαλλιά σου βάφεις σαν την πρόσφυγα» κ.ά.
2. στη γυναικεία κόμμωση:
«μόρτικα κομμένα τα μαλλιά σου»
«μπαγιαντέρα τα μαλλιά σου» κ.ά.
 όπου μπαγιαντέρα είναι είδος κουρέματος των αρχών του αιώνα, σε στυλ αντρικό, το οποίο προήλθε από την πρωταγωνίστρια της όπερας «Μπαγιαντέρα»
3. στον τύπο των μαλλιών:
«Απ' τα σγουρά σου τα μαλλιά»
«και τα σγουρά μαλλάκια σου χαϊδεύαν τα δικά μου»

«κατσαρά μαύρα μαλλιά»

«και τα μαλλιά κοτσίδες» κ.ά.

Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται και στα μάτια της γυναίκας, τα οποία φαίνεται να αποτελούν στοιχείο της γυναικείας ελκυστικότητας. Εδώ συναντούμε αναφορές, όπως:

«μια ματιά που σφάζει»

«Με λίγωσαν τα μάτια σου τα μαύρα σου ματάκια»

«έμορφες και μαυρομάτες»

«τα γαλανά σου μάτια πάντα λαχταρώ» κ.ά.

Η εξύμνηση του γυναικείου σώματος δε λείπει από τη στιχουργία της εποχής. Στα τραγούδια γίνεται λόγος για τα γυναικεία πόδια και ιδιαίτερα για τις γάμπες:

«των κοριτσιών τους φαίνονται, οι όμορφες γαμπίτσες»

«να δω το ποδαράκι σου» κ.ά.

Εντοπίζουμε, επίσης, αναφορές για κατεξοχήν συνδεδεμένα με τη θηλυκότητα σημεία του σώματος, όπως ο λαιμός και τα χείλη:

«στον κρυσταλλένιο σου λαιμό»

«και κόκκινα χειλάκια»

«ίδιο κοντεύεις της ροδιάς τα κόκκινα χειλάκια» κ.ά.

όπου εδώ διαφαίνονται και πρακτικές γυναικείου καλλωπισμού όπως είναι το βάψιμο των χειλιών.

Η επιθυμία του ρεμπέτη για όμορφες καλλωπισμένες γυναίκες εντοπίζεται και στις εξής αναφορές:

«και 'βαψες τα φρυδάκια σου και τα 'κανες γαιϊτάνι»

«γυαλίζεις το φρυδάκι σου»

«το φρυδάκι το βαμμένο»

καθώς επίσης και η αναφορά

«Έχεις ελιά στο μάγουλο, βαμμένη με το κάρβουνο»

όπου σύμφωνα με τον Ηλία Πετρόπουλο (Πετρόπουλος, 1991, σ. 64), εκείνη την εποχή η ελιά στο πρόσωπο θεωρούνταν σημάδι ομορφιάς και μάλιστα πολλές φορές οι γυναίκες σχημάτιζαν με μολύβι ή κάρβουνο ελιές στο πρόσωπό τους, κυρίως στο σαγόνι. Ορισμένες αναφορές σχετικά με την ύπαρξη της ελιάς είναι:

«τα μαλλιά σου κι η ελιά σου»

«και στο μάγουλο ελιά»

«με τη μαύρη σου ελιά» κ.ά.

Αναφορά η οποία αποτελεί ένδειξη σεμνότητας και αποτελεί εξαίρεση όσον αφορά τον καλλωπισμό είναι η εξής:

«κι αν είχες πρόσωπο άβαφο»

Ωραία γυναίκα, ιδιαίτερα στην προπολεμική εποχή, θεωρούνταν η αφράτη και η κάτασπρη. *«Οι λεπτοφυείς υπάρξεις αντιμετωπίζονταν σαν κοκαλιάρες. Όταν, κατά τη δεκαετία του '50 άρχισαν να καταφθάνουν οι πρώτες τουρίστριες, ο λαουτζίκος τις χλεύαζε.»* (Πετρόπουλος, 1991, σ. 79). Έτσι λοιπόν, την εποχή εκείνη, για να θεωρηθεί μια γυναίκα ωραία έπρεπε να έχει έντονες καμπύλες, να είναι πιο εύσωμη σε σχέση με τα σημερινά πρότυπα. Οι ρεμπέτες συμμαρζόνταν αυτή την οπτική και αυτό διαπιστώνεται από αναφορές στη στιχουργία όπως:

«Αχ μικρούλα μου αφράτη»

«με τα μάγουλα τ' αφράτα»

«με τ' αφράτα τους τα κάλλη»

«βρε, ψαριανή νταρντάνα μου» κ.ά.

και όσον αφορά στο θαυμασμό της λευκότητας του δέρματος, έχουμε αναφορές, όπως:

«είσαι άσπρη σαν το χιόνι»

«τ' άσπρο σου χεράκι»

«και ο άσπρος σου λαιμός»

«σαν το χάσικο (=άσπρο) ψωμί» κ.ά.

Και εδώ όμως εντοπίζονται εξαιρέσεις, σε μεταπολεμικά τραγούδια, που παρουσιάζουν μια διαφορετική εικόνα του «ωραίου» γυναικείου σώματος, όπως:

*«έχεις μέση δαχτυλίδι»
«τη λιγνή ψιλή σου μέση»
«για κοίταξε κορμάκι, στήθος περιστεράκι» κ.ά.*

Τέλος, εντοπίστηκαν και ποικίλες άλλες αναφορές για την ιδανική εμφάνιση της γυναίκας, από τη σκοπιά, πάντα, του ρεμπέτη:

*«τσαχπίνικο κουκλί μου»
«με τρέλαναν τα κάλλη σου και τ' όμορφο κεφάλι σου»
«σαν γιασεμί μοσχοβολάς» κ.ά.*

Ενδυματολογικά χαρακτηριστικά

Η ενδυμασία ανέκαθεν κατείχε και συνεχίζει να κατέχει σημαντική θέση στις κοινωνίες και στη ζωή του ανθρώπου και διαδραματίζει το ρόλο μεταφοράς πληροφοριών για την προσωπική και κοινωνική ταυτότητα των ατόμων (Γκιζέλης, 1974, σ. 26). Οι ενδυματολογικές τάσεις είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις ιστορικές, κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες.

Η γυναικεία ένδυση εκφράζει κατά βάση τις ανδρικές ερωτικές προσδοκίες, ενώ από την άλλη μεριά, απεικονίζει τις αντιλήψεις της συντηρητικής οικογενειακής τάξης. Η γυναίκα, πρόθυμα ή υποχρεωτικά, εκπλήρωνε αυτά τα ιδανικά, υποδουόμενη τον ένα ή τον άλλο ρόλο.

Στη συγκεκριμένη υποκατηγορία αναλύονται τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά που σκιαγραφούν το πρότυπο της γυναίκας-ερωμένης. Αρχικά, αυτό που διαπιστώνεται από την ανάλυση των αναφορών είναι η επιθυμία για ακριβά στοιχεία ένδυσης, παρά την οικονομική δυσχέρεια της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας. Ενδεικτικά αναφέρονται οι εξής:

*«Ντυμένη στα μεταξωτά»
«Ντυμένη σαν αρχόντισσα»
«και στο ποδάρι να φοράς το πιο ακριβό γοβάκι»*

«μου γυρεύει πασουμάκια και ολόχρυσα γοβάκια»

«Όταν βάζεις τα στολίδια μοιάζεις κόντισσα»

Για τον ρεμπέτη αποτελούν ένδειξη αγάπης και κοινωνικής αναγνώρισης τα ακριβά ρούχα, παπούτσια και αξεσουάρ της γυναίκας που συνοδεύει. Το ντύσιμο και τα αξεσουάρ είναι ικανά να μαγνητίσουν ερωτικά τον ρεμπέτη και να κάνουν τη γυναίκα ποθητή στα μάτια του:

«Αχ, αυτό το μπερεδάκι, μ' έχει βάλει σε μεράκι»

«Τα μαύρα ρούχα μάτια να τα ζαναφορέσεις γιατί τα μαύρα σαν φορείς πάρα πολύ μ' αρέσεις»

«στις πίεςτες του μπερδεύτηκα»

«στη κάπα σου τυλίγουμε» κ.ά.

Άλλο στοιχείο που προκύπτει από την ανάλυση και αφορά το ενδυματολογικό γούστο της εποχής είναι η πολυχρωμία:

«την θαλασσιά κορδέλα σου»

«Κόκκινο μαντήλι και μεταξωτό»

«μια κοκκινοφορεμένη»

«Πράσινο να βάλεις γελεκάκι και στο πόδι θαλασσί καλτσάκι και γοβάκι κόκκινο να τρίζει»

«Γαλάζια παντοφλάκια φορείς και τρίζουνε»

«το μπλε φορεματάκι σου που σ' έκανε στην πένα»

«Φοράς φουστάνι βυσσινί»

«πότε μες τα κίτρινα ντυμένη σε κοιτάζω»

Μολονότι η ανδρική ενδυμασία χαρακτηρίζεται από μονοχρωμία και σκούρες αποχρώσεις, παρατηρούμε ότι οι ρεμπέτες αναζητούν και θαυμάζουν την πολυχρωμία στην ενδυμασία της γυναίκας.

Σε πολλές περιπτώσεις το ερωτικό ενδιαφέρον των ανδρών παρακινείται από το προκλητικό, για την εποχή, ντύσιμο των γυναικών:

*«δίχως κάλτσες περπατούν»
«το κοντό σου το φουστάνι»
«η σπορ σου η καλσίτσα κι η κοντή σου η φουστίτσα»
«Φουστάνι σκανταλιάρικο»
«φορούν κοντές ρομπίτσες»
«και με ψιλή καλσίτσα» κ.ά.*

Όταν δε συμβαίνει αυτό, ο ρεμπέτης αναζητά μόνο από τη γυναίκα-ερωμένη και ποτέ από τη γυναίκα-σύζυγο ή συγγενή, ένα πιο αποκαλυπτικό ντύσιμο:

*«Με τη μακριά σου φούστα, μου χαλάς όλα τα γούστα»
«φόρα γοβάκι με ψηλό τακούνι να σου χτυπάει».*

Συμβαίνει όμως και το αντίθετο, όπου ο άνδρας όταν έχει «σοβαρούς σκοπούς» ενοχλείται από την προκλητική εξεζητημένη εμφάνιση και ζητά από τη γυναίκα να ντυθεί πιο σεμνά:

*«να 'σαι πάντα κούκλα μου πολύ σεμνά ντυμένη»
«ένα φουστάνι πιο μακρύ, μικρούλα μου, να ράψεις»
«το καπέλο σου στραβά πολύ να μη το βάζεις»
«η μόδα σε ξεμυάλισε»*

Να σημειώσουμε πως το να φοράει κάποιος στραβά το καπέλο ή την τραγιάσκα αποτελούσε ένδειξη μαγκιάς, πράγμα που συνήθιζαν μόνο οι μάγκες της εποχής (Πετρόπουλος, 1991, σ. 25). Δεν λείπουν οι δυναμικοί γυναικείοι χαρακτήρες που αποκλίνουν από τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής και αναδεικνύουν ένα διαφορετικό γυναικείο «εγώ». Παρατηρούμε λοιπόν, την ύπαρξη φεμινιστικών στοιχείων τα οποία μάλιστα οι ρεμπέτες δεν αφήνουν ασχολίαστα:

*«θα φορέσεις παντελόνια»
«Στραβά βάζεις το καπέλο»*

Επίσης, η επιθυμία προς το άλλο φύλο, συχνά επικεντρώνεται σ' ένα συγκεκριμένο στοιχείο της μόδας στα χρόνια του μεσοπολέμου, ιδιαίτερα για τις πιο προηγμένες κοινωνικά και ιδεολογικά γυναίκες, το μπερεδάκι:

«Αχ, αυτό το μπερεδάκι, μ' έχει βάλει σε μεράκι»

Ψηλοτάκουνα γοβάκια, πασουμάκια, σκαρπίνια, τσόκαρα και πέδιλα είναι στα γούστα του ρεμπέτη όσον αφορά τα γυναικεία υποδήματα:

«σκαρπίνια κόρη μου»

«σύρε το πασουμάκι σου»

«Τα τσόκαρά σου φόρεσες»

«φόρα γοβάκι με ψηλό τακούνι να σου χτυπάει»

«Γαλάζια παντοφλάκια φορείς και τρίζοννε»

«εγώ σε θέλω πέδιλο να μου φοράς κυρά μου»

αλλά και παπούτσια «πολυκατοικία» τα οποία σύμφωνα με τον Πετρόπουλο (1991, σ. 86) είναι ένα είδος γυναικείου παπουτσιού με μονοκόμματο τακούνι από φελλό ή ξύλο:

«τις πολυκατοικίες σου παπούτσι σαν φορέσεις»

«παπούτσια θέλεις να φοράς σαν πολυκατοικία» κ.ά.

Όπως διαπιστώνεται ήδη από τα παραπάνω, η γυναικεία μόδα απασχολεί τον ρεμπέτη, παρόλο που όπως θα δούμε παρακάτω, ο ίδιος ντύνεται με ένα συγκεκριμένο στυλ χωρίς ποικιλομορφία. Η καλαισθησία και η υποστήριξη στη μόδα φαίνεται από τις αναφορές:

«Κουρντίστηκες κυρά μου στην πένα, στο καντίνι»

«Παπούτσια Τιρολέζικα»

«και φούστα πλισεδάτη»

«με τη μοντέρνα τσάντα»

«Σμυρνιά μου όταν στολιστείς και βάλεις τα καλά σου»

«η μόδα σε ξεμυάλισε»

«και τη μόδα κυνηγούν»

Από άλλες αναφορές μπορούμε να δούμε και ορισμένα άλλα γυναικεία αξεσουάρ, όπως κορδέλες για τα μαλλιά, φακίολι, ομπρέλα και βραχιόλια:

*«την θαλασσιά κορδέλα σου»
«σμυρνιά μου το φακινόλι σου»
«Θέλει ταγεράκι, κάλτσες και ομπρέλα»
«φορείς και τα βραχιολάκια»*

Από τα παραπάνω, λοιπόν, παρατηρούμε το κυρίαρχο πρότυπο της έξω από την οικογένεια γυναίκας-ερωμένης και με ποιο τρόπο αυτό αποτελεί αντικείμενο οπτικής περιεργασίας από τους άνδρες. Το ερωτικό στοιχείο υπερτονίζεται τόσο στα φυσικά όσο και στα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά της γυναίκας που στο πλαίσιο μιας μονόπλευρης και μονοδιάστατης ελευθεριάζουσας ηθικής, προβάλλεται μια συγκεκριμένη, στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας-ερωμένης. Η γυναικεία σωματική διάπλαση και εμφάνιση κατέχει εξέχουσα θέση στις συνεχώς μεταβαλλόμενες ανδρικές προτιμήσεις, καθώς τα αισθητικά κριτήρια προσηλώνονται σε ανανεωμένα, ανάλογα με τη μόδα, κάθε τόσο ερωτικά πρότυπα. Το επιτηδευμένο και προκλητικό ντύσιμο, το μακιγιάζ, τα ακριβά ρούχα και κοσμήματα και οι περίπλοκες εξεζητημένες εμφανίσεις της γυναίκας-ερωμένης αποσκοπούν σε μια προσπάθεια αναγνώρισης της οντότητάς της στον έξω από το σπίτι κόσμο.

4.1.2 Κατηγορία: Συμπεριφορά

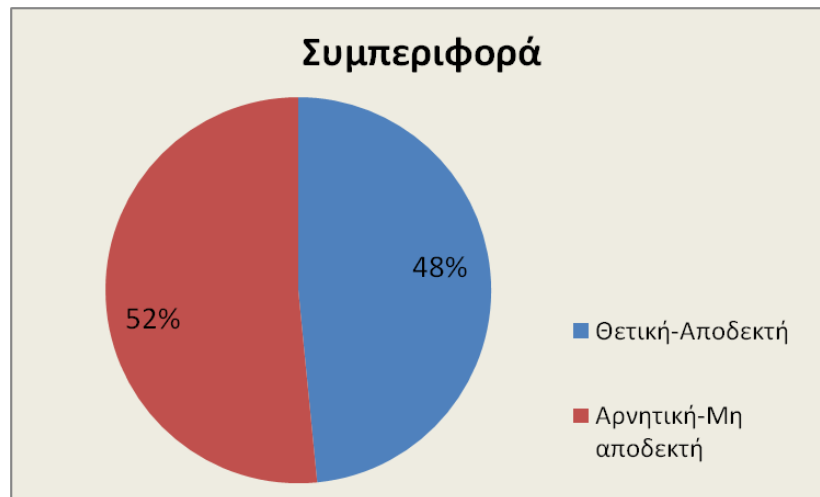
Ο τρόπος με τον οποίο η γυναίκα κινείται στο χώρο και συμπεριφέρεται, κυρίως στις σχέσεις της με τους άντρες, δε μένει έξω από την «τραγουδιστική κριτική» των ανδρών. Ο ρεμπέτης άλλοτε επικροτεί και θαυμάζει τη συμπεριφορά της γυναίκας και άλλοτε την αξιολογεί, αυστηρώς αρκετές φορές, προσκομίζοντάς της αρνητικούς χαρακτηρισμούς (π.χ. κακούργα, άπονη, ψεύτρα).

Έτσι, η εν λόγω κατηγορία χωρίζεται σε δύο υποκατηγορίες, στη Θετική-Αποδεκτή γυναικεία συμπεριφορά και στην Αρνητική-Μη αποδεκτή. Στον Πίνακα 7 παρατηρούμε πως από τον συνολικό αριθμό αναφορών του δείγματος, το 6,2% των αναφορών αντιστοιχεί σε θετικές συμπεριφορές της γυναίκας και το 6,6% σε αρνητικές. Διαπιστώνεται, λοιπόν, μια σχετική ισορροπία ανάμεσα στα δύο ποσά αφού κανένα δεν

υπερτερεί σημαντικά του άλλου. Με άλλα λόγια, το 52% των σχόλιων σχετικά με τη συμπεριφορά είναι αρνητικά και το 48% θετικά (Εικόνα 3).

Πίνακας 7: Αναφορές σχετικά με τη συμπεριφορά της γυναίκας

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Συμπεριφορά	Θετική-Αποδεκτή	62	48 %	6,2 %
	Αρνητική-Μη αποδεκτή	66	52 %	6,6 %



Εικόνα 3: Ποσοστό θετικών – αρνητικών σχόλιων

Θετική-Αποδεκτή

Όσον αφορά τη συμπεριφορά της γυναίκας στο δημόσιο χώρο, εντοπίζονται δύο αντιθετικά ζεύγη συμπεριφοράς που την χαρακτηρίζουν ως θετική. Από τη μια, όταν ο ρεμπέτης προσλαμβάνει την ερωτική σχέση ανακαλώντας παραστάσεις και πρότυπα που παραπέμπουν στην οικογένεια, επιθυμεί και επικροτεί κάθε μορφή εκδήλωσης ευπρέπειας, σεμνότητας και διακριτικότητας από τη μεριά της γυναίκας:

«χαμηλά, σαν περπατάς, μικρή μου, να κοιτάζεις»

«Ήταν μια αυγουλού σεμνή συμμαζεμένη»

«κανέναν δεν κοιτάζεις»

«γιατί δεν τους πειράζεις»

«να σε λένε πια κυρία» κ.ά.

Από την άλλη γοητεύεται από γυναίκες που φέρουν εντελώς αντίθετα χαρακτηριστικά, όπως αυτό της μαγκιάς, της τσαχπινιάς, της ναζιάρας:

«Είναι πολύ τσαχπίνικα και ψευτοπαιχνιδιάρικα, αχ τα κατεργάρικα τα παλιοσκανταλιάρικα»

«παιχνιδιάρικα και ναζού να γίνεις»

«Αχ μικρούλα μου σκερτσόζα και ναζιάρικα καπριτσιόζα»

«να 'ναι μαγκιόρα κι αλεπού»

«Μ' αρέσει να 'σαι μάγκισσα» κ.ά.

Η αντίφαση αυτή μας επισημαίνει δυο στερεοτυπικές εικόνες της γυναίκας, αυτή της γυναίκας-συζύγου και της γυναίκας-ερωμένης.

Η μίμηση ανδρικών πρακτικών και συμπεριφορών από μία γυναίκα, όπως είναι η χρήση ουσιών ή «τα ζάρια», καθώς και η παρουσία της σε χώρους κατεξοχήν ανδροκρατούμενους, είναι αποδεκτή στο βαθμό βέβαια που δεν υπερβαίνει το γόητρο του άνδρα και δεν αναιρείται ο έλεγχός του πάνω στη γυναίκα:

«κάθισες με κάτι μάγκες και μεθούσες»

«Και στο φινάλε πας γλεντάς με μάγκες στους τεκέδες»

«σαν αρχίζεις να σουρώνεις είσαι πιο γλυκιά»

«να σπουδάσεις στο παζάρι την κουβέρτα και το ζάρι»

«με σκέρτσο να καπνίζεις»

«σαν αγοροκόριτσο η μιλιά σου»

«μάγκικα να μου ζηγήσαι και σπαθί να μου μιλάς» κ.ά.

Ο ρεμπέτης πολλές φορές προσδίδει θετικό πρόσημο στη γυναίκα που είναι δραστήρια, γλεντάει, χορεύει και συμπεριφέρεται δηλώνοντας έμπρακτα την σεξουαλικότητά της, ερχόμενη, έτσι, σε αντίθεση με τον παραδοσιακά παθητικό της ρόλο:

«πα' στο νύχι χόρευες το ζειμπεκάκι»

«έσπαγες τα ποτηράκια και γλεντούσες»
«τσιφτετέλι να χορεύει η μανίτσα μου»
«είσαι μερακλού Ελένη»
«γιατί σ' αρέσει ο μπαγλαμάς μπουζούκια κι αργιλέδες»
«είσαι μια μποέμισσα σπουδαία» κ.ά.

Αρνητική-Μη αποδεκτή

Οι ρεμπέτες εκφράζουν στερεοτυπικές γενικεύσεις αποδίδοντας τη μπαμπεσιά, την πονηριά, το ψέμα, κ.τ.λ. στα εγγενή χαρακτηριστικά της γυναίκας:

«βρε παμπόνηρη ζανθιά»
«φτάνει πια να κοροϊδεύεις»
«πάντα το ψέμα να σκορπάς»
«Μα η γυναίκα θα μένει ίδια»
«Ήταν κακούργα κι άπιστη ψεύτρα και με γελούσε»
«Με τις ψευτιές με γέλασε γιατί είχε το σκοπό της»
«μην είσαι ψεύτρα, δίγνωμη» κ.ά.

Εδώ λοιπόν, γίνεται η διαπίστωση ότι η εικόνα της γυναίκας, όπως προβάλλεται στο ρεμπέτικο, παραπέμπει σε παραδοσιακά στερεότυπα που συνδέουν τη γυναίκα με το κακό, το ρυπαρό, την αδυναμία, κ.τ.λ. (Τζάκης, 1999, σ. 57).

Πέρα από όλα τα αρνητικά χαρακτηριστικά της γυναίκας και τα δεινά που προκαλεί στον άντρα, ο άντρας της χρεώνει και την απονιά και την σκληρότητα της καρδιάς:

«την ανθίστηκα μπαμπέσα τη δική σου απονιά»
«Μικρή μου ποδαριώτισσα πάψε την απονιά σου»
«φύγε άπονη κακιά»
«ας όψεται η άπονη»
«βρήκες άνθρωπο εντάξη και δεν ξέρεις ν' αγαπάς»
«και δεν πειράζει αν με πονάει η άσπλαχνη καρδιά σου» κ.ά.

Μέσα από μία σωρεία ελαττωμάτων, ο ρεμπέτης ξεχωρίζει τη γκρίνια, στην οποία μάλιστα δίνει μεγάλη βαρύτητα:

«Που να σου τα λέω, το μπελά μου βρήκα, γιατί μου γκρινιάζει και η πιτσιρίκα»

«κοντεύω πια να τρελαθώ ν' ακούω να γκρινιάζεις»

«κι όταν μου λες πως μ' αγαπάς με γκρίνια το φωνάζεις»

«Δεν σε θέλω βρε γκρινιάρρα» κ.ά.

Από τα παραπάνω μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τα χαρακτηριστικά της γυναίκας συλλαμβάνονται μόνο μέσα ή σε σχέση με τον άνδρα. Αυτός αποτελεί σχεδόν πάντοτε τον ερωτικό της σύντροφο. Το πείσμα, το σκέρτσο και το νάζι ως θετικά χαρακτηριστικά της γυναίκας, μετατρέπονται πολύ εύκολα σε μπαμπεσιά, πλάνη, απονιά και εγωισμό στην περίπτωση που γνωστοποιηθεί η απόρριψη ή η άρνηση στο πρόσωπο του ρεμπέτη, του οποίου ο εγωισμός και το γόητρο θίγονται. Ο ρεμπέτης εκθειάζει την υιοθέτηση του ρεμπέτικου τρόπου ζωής από τη γυναίκα, με την προϋπόθεση να εκδηλώνεται «μαζί του». Παρατηρείται, λοιπόν, στον τρόπο που οι ρεμπέτες επεξεργάζονται και κατανοούν εικόνες και παραστάσεις για τη γυναίκα *«μια ασάφεια του περιεχομένου των κανόνων που διέπουν τη συμπεριφορά της ... σε μια περίοδο κοινωνικών μετασχηματισμών»* (Σπυριδάκη, 1999, σ. 97).

4.1.3 Κατηγορία: Ερωτική σχέση - Ανταγωνισμός

Σύμφωνα με τη Σπυριδάκη Θ. (1999, σ. 98), η ερωτική σχέση παρουσιάζεται στα ρεμπέτικα τραγούδια με όρους ανταγωνισμού, κυριαρχίας και υποταγής. Στην ενότητα αυτή ερευνείται το θέμα από την πλευρά της γυναίκας, η οποία άλλοτε είναι το θύμα και άλλοτε ο θύτης, άλλοτε «σκλαβώνει» και άλλοτε «σκλαβώνεται», άλλοτε «μαγεύει» και άλλοτε «μαγεύεται». Συνεπώς η κατηγορία αυτή μοιράζεται σε δύο υποκατηγορίες:

1. της κυριαρχίας, όπου νοείται η αδυναμία του άλλου να αντισταθεί στο υποκείμενο και
2. της υποταγής, δηλαδή η αδυναμία του υποκείμενου να αντισταθεί στον άλλο.

Το υποκείμενο στην παρούσα ανάλυση είναι η γυναίκα.

Ο Πίνακας 8 δείχνει τη σαφή υπεροχή των αναφορών που εντοπίστηκαν όπου παρουσιάζεται η κυριαρχία της γυναίκας στις ερωτικές σχέσεις (7,6% από το συνολικό δείγμα) έναντι στις αναφορές που την παρουσιάζουν να υποτάσσεται στον έρωτα και τα συναισθήματα (1,9%). Με άλλα λόγια, το 80% των αναφορών που σχετίζονται με τις ερωτικές σχέσεις αναφέρονται στην υποταγή και το 20% στην κυριαρχία της γυναίκας (Εικόνα 4).

Πίνακας 8: Αναφορές που σχετίζονται με την ερωτική σχέση και τον ανταγωνισμό

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Ερωτική σχέση - Ανταγωνισμός	Κυριαρχία	76	80 %	7,6
	Υποταγή	19	20 %	1,9 %



Εικόνα 4: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με την κυριαρχία και την υποταγή

Κυριαρχία

Με τον όρο κυριαρχία αναφερόμαστε στην υπεροχή της γυναίκας στην ερωτική σχέση, χωρίς την άσκηση βίας, όπως αντιθέτως συνηθίζει ο ρεμπέτης άνδρας προκειμένου να κυριαρχήσει στον περίγυρό του, φαινόμενο που θα δούμε σε επόμενη ενότητα.

Η γυναίκα, λοιπόν, παρουσιάζεται ως πλανεύτρα που μαγεύει και συνεπαίρνει τον άνδρα με τα κάλλη της:

«μου 'χει την καρδιά παρμένη»

«μου ζετρελαίνει τα μυαλά»

«με ξεμυάλισες καλέ»

«τρέλαναν πολλούς κι εμένα»

«σκλάβο μ' έκανες»

«με τρέλαναν τα κάλλη σου»

«με πλάνεψαν, το φουκαρά και μ' έκαναν κομμάτια» κ.ά.

Ο άνδρας βρίσκεται συχνά σε ρόλο θύματος, ανήμπορος πολλές φορές να αλλάξει αυτή του την κατάσταση:

«που με σφάζουνε»

«σε μπελά μ' έχουν βαλμένο»

«την καρδιά μου τυραννάς»

«για να με φαρμακώνεις»

«Ένα τέτοιο παλικάρι πως το ντρόπιασες εσύ;»

«Ότι για σένα χάνομαι»

«μη μ' αφήσεις να χαθώ με την καρδιά καμμένη» κ.ά.

Φτάνει έως και το σημείο να αφήνει κατά μέρος τον εγωισμό του παρακαλώντας τη γυναίκα να τον λυπηθεί:

«λυπήσου με μικρή και μη μ' αφήνεις μόνο»

«μη μου κάνεις την καρδούλα μου κομμάτια»

«Αχ, πες μου, αν θέλεις για να ζήσω, πρέπει να σ' αποκτήσω»

«έλα και μη με τυραννείς και μένα το βαρκάρη» κ.ά.

Η υποταγή του είναι τόσο μεγάλη που δε διστάζει να παραδεχτεί πως κλαίει για χατίρι της:

«Μες στις ταβέρνας τη γωνιά για σένα πίνω για την αγάπη σου ποτάμια δάκρυα χύνω».

Η κυριαρχία της γυναίκας οδηγεί τον άντρα έως την καταστροφή (οικονομική, φυλάκιση, κ.τ.λ.) ή ακόμη και τον θάνατο:

«με τη γυναίκα χτίκιασα και πέφτω να πεθάνω»

«για μια γυναίκα χάθηκα σκληρά καταδικάστηκα»

«Παλάτια έχασα πολλά για τα γλυκά σου μάτια»

«Μήπως είσαι κάνας φονιάς αμάν, θέλεις να με πεθάνεις, αμάν, αμάν»

«και ότι είχα της το 'χα δώσει» κ.ά.

Πέρα από τα φυσικά κάλλη, άλλη αιτία υπεροχής της γυναίκας είναι ορισμένες ιδιότητες και συμπεριφορές που την εξισώνουν με τον άνδρα:

«έχεις κούρσα και σωφάρεις κι όπου θέλεις ρεμιζάρεις έγινες και σωφερίνα»

«γιατ' έμαθα πως βρίζεις» κ.ά.

Υποταγή

Όπως φαίνεται στον Πίνακα 8, από τις 95 αναφορές που αφορούν τον ανταγωνισμό στις σχέσεις άνδρα-γυναίκας, μόνο οι 19 αφορούν την υποταγή της στον άνδρα, γεγονός που σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στο μικρό ποσοστό που κατέχουν οι γυναίκες στιχουργοί.

Εδώ, λοιπόν, έχουμε αναφορές όπου η γυναίκα συνεπαρμένη από τον έρωτά της δε διστάζει να αυτοπαρουσιάζεται ως «σκλάβα» του άντρα:

«Πάντα θα είμαι σκλάβα σου να σε νοικοκυρεύω»

«αυτόν θέλω να' χω για αφέντη, σκλάβα του θε να γινώ»

«σκλάβα θα γίνω μάτια μου» κ.ά.

Η υποταγή της σε ορισμένες περιπτώσεις παίρνει τέτοιες διαστάσεις ώστε να επικαλείται μέχρι και τον θάνατο, έστω και μεταφορικά:

«Χάρε, πάρε με και μένα, να 'μαστε μαζί»

«ξεύρε το πως θα πεθάνω»

«γι' αυτόνε, μάνα μου, στη μαύρη γη θα μπω» κ.ά.

Η υποταγή της επιβεβαιώνεται σε ορισμένες αναφορές και «δια στόματος» του άνδρα:

«έρωτα της τάξω και αμέσως ψήνεται»

«την γαζώνω και στο τέλος θύμα γίνεται»

«και οι γυναίκες για χάρη του πεθαίνουν»

«κι έχω γκόμενα μια δούλα».

Από τα παραπάνω, παρατηρούμε πως η υποταγή του ενός φύλου στο άλλο δεν αποκρύπτεται ούτε καταστέλλεται, αλλά αντίθετα εκδηλώνεται και εξωτερικεύεται. Η παραδοσιακά ιεραρχημένη σχέση των δύο φύλων που θέλει τον άνδρα κυρίαρχο και συναισθηματικά «σκληρό» και τη γυναίκα να είναι υποταγμένη αντιστρέφεται στο ρεμπέτικο, τουλάχιστον όσον αφορά στην περίοδο διεκδίκησής της γυναίκας, όσο αυτή κατέχει το ρόλο της γυναίκας-ερωμένης.

4.1.4 Κατηγορία: Μοιχεία - Απιστία

Μέσα στο πλαίσιο της παραδοσιακής σύνδεσης της γυναίκας με το κακό και την καταστροφή, ένα από τα κυριότερα αρνητικά χαρακτηριστικά που καταλογίζει ο ρεμπέτης στη γυναίκα-σύντροφο, είναι η αδυναμία της να τηρήσει τη σύμβαση του ζευγαριού, οδηγούμενη συχνά στην απιστία. Στην κατηγορία αυτή εντοπίζονται 26 αναφορές που σχολιάζουν αυτή τη συμπεριφορά.

Πίνακας 9: Αναφορές που σχετίζονται με τη μοιχεία - απιστία

Κατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό % επί του συνόλου των αναφορών
Μοιχεία – Απιστία	26	2,6 %

Όλες οι αναφορές εκφράζονται από την πλευρά του «προδομένου» άνδρα. Δεν έχουμε αναφορές κατά τις οποίες η ίδια η γυναίκα να μαρτυρά την απιστία της:

*«φεύγει και με κάνει πέρα μ' έναν φίλο μου μια μέρα»
«και μ' είχες και περίμενα και μ' άλλονε 'ξηγιόσουνα»
«Έρχομαι κρυφά στην μάντρα και σε βλέπω μ' άλλον άντρα»
«τα βράδια και τις Κυριακές με άλλονε γλεντούσες»
«Και απατημένο τώρα με παράτησες»
«Πήρα γυναίκα άπιστη και σαν τρελός γυρίζω» κ.ά.*

Άλλες, πάλι, φορές, η πληροφορία για την απιστία γνωστοποιείται στον απατημένο μέσω τρίτων:

*«και σήμερα μου είπανε κουκλίτσα μου με άλλον ανταμώνεις»
«τώρα η δική σου γκόμενα μ' άλλονε τακιμιάζει»
«Γιατί έμαθα ρε Μαρίτσα άλλονε κοιτάς»
«Και η γκόμενά σου τριγυρνά τώρα μ' άλλον μάγκα»*

Ο άνδρας, σε κάθε περίπτωση, παίρνει το ρόλο του θύματος της «ωραίας» καταστροφικής, «μπαμπέσας» γυναίκας, γεγονός που ενισχύει την υπεροχή της απέναντί του. Η απιστία γίνεται κατ' αυτόν τον τρόπο ιδιόν της, σε αντίθεση με τον άνδρα που ταυτίζεται με τη «μπέσα» και που, όπως θα δούμε παρακάτω, σε αντίστοιχες συμπεριφορές, του προσάπτονται άλλοι χαρακτηρισμοί που δε φέρουν απαραίτητα αρνητική χροιά.

4.1.5 Κατηγορία: Χρήμα – Οικονομικές σχέσεις

Σε αυτήν την κατηγορία αναλύεται η στάση της γυναίκας απέναντι στο χρήμα, μέσα από τη στιχουργία του ρεμπέτικου της περιόδου που μελετούμε. Η εν λόγω κατηγορία χωρίζεται σε τρεις υποκατηγορίες:

- την αναζήτηση του πλούτου και την επιθυμία της για πολυτέλεια,
- την αποστροφή και την απόρριψη των χρημάτων και
- την οικονομική εξάρτηση που φέρεται να έχει από τρίτους και την έλλειψη οικονομικής της αυτονομίας.

Ο Πίνακας 10 δείχνει ότι το υψηλότερο ποσοστό αναφορών συγκεντρώνει η τάση της γυναίκας για αναζήτηση του χρήματος και των ανέσεων (3,7%), ενώ μόλις το 0,5% αναφέρεται στην αποστροφή της γι' αυτά. Στο 2,8% των αναφορών προβάλλεται η οικονομική της εξάρτηση από τρίτους. Με άλλα λόγια, το 53% των αναφορών που σχετίζονται με το χρήμα δείχνουν την τάση της γυναίκας για αναζήτηση του χρήματος και των ανέσεων, το 40% την οικονομική της εξάρτηση από τρίτους και το 7% την αποστροφή της για τα χρήματα (Εικόνα 5).

Πίνακας 10: Αναφορές που σχετίζονται με το χρήμα – οικονομικές σχέσεις

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Χρήμα – Οικονομικές σχέσεις	Αναζήτηση	37	53 %	3,7%
	Αποστροφή	5	7 %	0,5%
	Οικονομική εξάρτηση	28	40 %	2,8%



Εικόνα 5: Ποσοστό αναφορών για τις υποκατηγορίες που σχετίζονται με το χρήμα – οικονομικές σχέσεις

Αναζήτηση

Σε αρκετές περιπτώσεις, η τάση της γυναίκας για αναζήτηση πλούτου εκπληρώνεται μέσα από την επιθυμία της για σύναψη ερωτικών σχέσεων που αποσκοπούν αποκλειστικά στην οικονομική της εξασφάλιση, παρακάμπτοντας συναισθηματισμούς:

«και πήρες γέρο πλούσιο μεσ' από το Δουργούτι»

«Θα 'ναι αυτός που αγαπάς με τους πολλούς παράδες»

«θέλεις πλούσιο να πάρεις βρε κουκλίτσα μου»

«Τράβα να βρεις καν' άλλονε να 'ναι ρεφαρισμένος»

«τον γέρο για λεφτά» κ.ά.

Ο πόθος της για το χρήμα απεικονίζεται σε αναφορές μέσα από την εικόνα της αδηφάγας γυναίκας που καταστρέφει οικονομικά τους άνδρες τους οποίους εκμεταλλεύεται:

«Τότε πού τα `χα τα λεφτά για σένα τα σκορπούσα»

«Μπατίρη με κατάντησες, στους δρόμους να γυρίζω»

«Όσα μου ζήταγε της έδινα λεφτά»

«Δε θα μ' αφήσει ούτε βρακί, η κάθε περιστέρα»

«κι αγαπώ και μια μικρούλα που μου τρώει τη σακούλα»

Έκφραση της γυναικείας απληστίας για στολίδια και για υλικά αγαθά είναι και η αναζήτηση του «λούσου»:

«και στο ποδάρι να φοράς το πιο ακριβό γοβάκι»

«Λίγα μπιζού και δυο στολίδια τιποτένια αυτά σε κάνανε για να με αρνηθείς»

«Πολύ στο λούσο το'ριζες»

«μου γυρεύει πασουμάκια και ολόχρυσα γοβάκια» κ.ά.

Αποστροφή

Αντίθετα με τα παραπάνω, σε αναφορές που φαίνεται να μιλάει η ίδια η γυναίκα, η εικόνα που έχουμε για τη σχέση της με το χρήμα, είναι μάλλον η αποστροφή της προς αυτό, χάριν του συναισθήματος και της «αληθινής» αγάπης:

«όσα εκατομμύρια να `χει άλλον αγαπώ»

*«Μάνα μου αγάπη θέλω δε ζητώ λεφτά, η αγάπη σαν υπάρχει γίνονται κι αυτά»
«Τα πλούτη θα 'ν η αγάπη μου»*

Εξάρτηση

Στην πλειοψηφία, η γυναίκα εξαρτάται οικονομικά από τον άνδρα-σύντροφο. Ο ρόλος του τελευταίου είναι αυτός του «κουβαλητή», ο οποίος επωμίζεται την ευθύνη του να παρέχει ότι χρειάζεται η γυναίκα και το σπίτι και να της εξασφαλίζει από τα βασικά αγαθά μέχρι μία άνετη ζωή:

«τάλιρα να πιάσω, τη μικρή να ζήσω»

«κι ό,τι ζητά η καρδούλα σου (αχ) κουκλί μου θα σου παίρνω»

«Θα σου χτίσω ένα σπίτι γύρω με σκαλώματα»

«τάλιρα να πιάσω, τη μικρή να ζήσω»

«να ζήσει κι ο λεβέντης ο λεβέντης που σε ντύνει»

Συνοψίζοντας, από τα παραπάνω αποδεικνύεται η οικονομική κυριαρχία του άνδρα, η πλήρης οικονομική εξάρτηση της γυναίκας από αυτόν και ως επακόλουθο η αναζήτηση και η επιδίωξη από μέρους της του πλούτου. Σε γενικές γραμμές, το χρήμα θα φέρει και την ευημερία, όσον αφορά ιδιαίτερα σε αυτήν την ομάδα των υποπρολετάριων ρεμπετών.

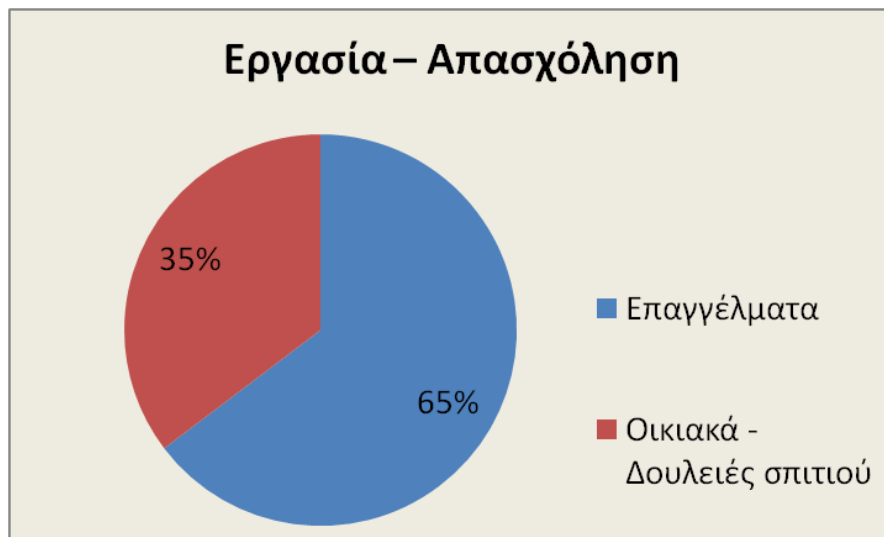
4.1.6 Κατηγορία: Εργασία - Απασχόληση

Το ρεμπέτικο τραγούδι σε πολλές περιπτώσεις περιγράφει την απασχόληση των γυναικών τοποθετώντας τις σε συγκεκριμένους χώρους εργασίας. Οι έντονες διαφοροποιήσεις των εργασιών κατά φύλο παγίωσαν έναν αυθαίρετο, συμβατικό διαχωρισμό των θέσεων εργασίας σε «ανδρικές» και «γυναικείες». Έτσι, η αγορά εργασίας ήταν ανοιχτή, όπως θα δούμε, για διάφορα επαγγέλματα που ασκούσαν αποκλειστικά και μόνο από γυναίκες. Στην κατηγορία αυτή συμπεριλαμβάνονται τόσο τα γυναικεία επαγγέλματα όσο και αναφορές που τη θέλουν να ασχολείται με το νοικοκυριό του σπιτιού, τις οικιακές ασχολίες.

Από το σύνολο του δείγματος εντοπίστηκαν 33 αναφορές σχετικά με τα γυναικεία επαγγέλματα (3,3%), καθώς και 18 αναφορές που έχουν να κάνουν με την απασχόληση της γυναίκας στο σπίτι (1,8%) (Πίνακας 11). Με άλλα λόγια, το 65% των αναφορών που σχετίζονται με την εργασία αφορούν γυναικεία επαγγέλματα και το 35% την απασχόληση της γυναίκας στο σπίτι.

Πίνακας 11: Αναφορές που σχετίζονται με την εργασία - απασχόληση

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Εργασία – Απασχόληση	Επαγγέλματα	33	65 %	3,3 %
	Οικιακά - Δουλειές σπιτιού	18	35 %	1,8 %



Εικόνα 6: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με την εργασία – απασχόληση

Επαγγέλματα

Εκτός της έμμισθης οικιακής εργασίας, διακρίνονται συγκεκριμένοι τομείς της οικονομικής δραστηριότητας και απασχόλησης, στους οποίους κινείται η γυναίκα, όπως

τα παραϊατρικά επαγγέλματα και η εκπαίδευση. Στα επαγγέλματα, λοιπόν, της γυναίκας συμπεριλαμβάνονται αυτά της δασκάλας και της νοσοκόμας:

«Η Μαρίκα η δασκάλα»

«Δασκαλοπούλα λυγερή που το 'βρες το μελάνι»

«Άιντε να πάρουμε τη δασκάλα, τη δασκάλα»

«Νοσοκόμα μου μικρούλα»

«Σε προχώματα σε βλέπω, με τον "Κόκκινο Σταυρό"»

«και ήρθα νοσοκόμα μου, να γειάνεις την πληγή μου» κ.α.

Να σημειώσουμε πως δεν εντοπίστηκε στη στιχουργία καμία αναφορά για γυναίκα γιατρό ή καθηγήτρια. Άλλο επάγγελμα που αναφέρεται αρκετά συχνά είναι αυτό της μοδίστρας:

«Ήμουν μιά φορά μοδίστρα»

«είναι και μοδιστρούλα»

«Οι τσαχπίνικες ματιές σου μοδιστράκι» κ.ά.

Η έμμισθη οικιακή εργασία θεωρούνταν πως διασφαλίζει την ηθική ακεραιότητα των γυναικών της εργατικής τάξης. Σε αρκετές αναφορές εμπεριέχεται η απασχόληση των γυναικών στο αστικό σπίτι ως υπηρετριών, γκουβερναντών:

«Άντε παραμάνα κούνα, κούνα, το παδί που 'ναι στην κούνια»

«το απορώ πώς έμπλεξα και παραμάνα βγήκα, με τέτοιο αφεντικό τρελό...»

«Είμαι πλύστρα φοβερή, σιδερώστρα τρομερή, πλένω, απλώνω, σιδερώνω και τα χρέη μου πληρώνω»

Λιγότερες γυναίκες ασχολούνταν με εμπορικές επιχειρήσεις:

«Είμαι μανάβισσα στην πένα»

«Ήταν μια αυγουλού σεμνή συμμαζεμένη».

Συναντούμε, επίσης, επαγγέλματα που έχουν σχέση με τον τομέα της διασκέδασης, όπως, για παράδειγμα, τεκετζούδες, ταβερνιάρισσες, γκαρσόνες, κ.ά:

«Γλυκιά μου ταβερνιάρισσα όταν κρασί μου φέρνεις»

*«Η πιο καλή γκαρσόνα είμαι εγώ»
«Μες στον τεκέ της Μαριγώς» κ.ά.*

Με τον ερχομό της βιομηχανίας, της βιοτεχνίας και των εργοστασίων στον ελλαδικό χώρο παρατηρείται μετατόπιση της γυναικείας εργασίας από το σπίτι στο εργοστάσιο, κυρίως στην κλωστοϋφαντουργία και την καπνοβιομηχανία:

*«Βλέπεις κοπέλες στα υφαντουργεία»
«στα καπνομάγαζα στα συνεργεία»
«Σφυρίζει η φάμπρικα σαν θα σχολάσουν κορίτσια αγόρια ζευγαρωτά»
«Μες στου "Λαναρά" πηγαίνει και τον αργαλειό της `φαίνει» κ.ά*

Ένας από τους χώρους στους οποίους κινούνταν ο ρεμπέτης είναι και αυτός των πορνείων. Αξιοσημείωτο είναι πως η πορνεία στην προπολεμική στιχουργία πολύ σπάνια στιγματίζεται. Στο δείγμα μας εντοπίζεται μία μόνο αναφορά για το επάγγελμα της εταίρας σε τραγούδι του '47:

«Και κάθε νύχτα θα περιμένεις, διαβάτη για να βρεις αγοραστή».

Οικιακά - Δουλειές σπιτιού

Οι περισσότερες αναφορές για την απασχόληση της γυναίκας αποκλειστικά και μόνο με το νοικοκυριό της, σχολιάζονται θετικά από τον ρεμπέτη. Η γυναίκα νοικοκυρά θεωρείται «καλή» και άξια γάμου:

*«Σχάρα σκούπα και φαράσι, προξενιά να μη χαλάσει»
«Να δεις Γιώργο την κουζίνα, που τα έχει όλα φίνα»
«Γιατί σ' είχα στην καρδιά μου τέλεια νοικοκυρά μου»
«Που 'ν' η σκάφη κι ο κουβάς, πλάι του κι ο μαστραπάς. Είναι και νοικοκυρά» κ.ά.*

Αντίθετα, ο ρεμπέτης αποδοκιμάζει χλευάζοντας τη γυναίκα που δεν είναι ικανή να κάνει τις δουλειές του σπιτιού:

«μικρούλα μ' σαν δεν ήξευρες να ψήσεις μπακαλιάρo, κορόιδο, τι τον ήθελες τον άντρα με κολάρo»

«μικρούλα μ' σαν δεν ήξευρες να ψήσεις μελιτζάνες, κορόιδο, τι τον ήθελες τον άντρα με πιτζάμες»

αποτελώντας μάλιστα και αιτία χωρισμού:

«πιο 'μορφη από σένα πιο νοικοκυρά».

Η γυναίκα φαίνεται να έχει αποδεχτεί τον ρόλο της καλής νοικοκυράς εκφράζοντάς τον η ίδια:

«Πάντα θα είμαι σκλάβα σου να σε νοικοκυρεύω»

«Ψαράκια φρέσκα κι ολοζώντανα, θα σου τα μαγειρεύω»

«με λαχτάρα θα τον περιμένω, σαν γυρνάει απ' τη δουλειά»

«Κάθε Σαββάτο έβρισκες τα ρούχα σου στην τρίχα».

Από τις αναφορές αυτές που φανερώνουν το ρόλο και τη θέση της γυναίκας στον κοινωνικό και εργασιακό στίβο, παρατηρούμε την όποια διεκδίκηση οικονομικής αυτονομίας των γυναικών διαμέσου της εργασίας. Η θέση της γυναίκας στην αγορά εργασίας φαίνεται να είναι σε αρκετά μειονεκτική θέση, καθώς περιορίζεται κατά πολύ στο χώρο του σπιτιού, αποδυναμώνοντας και στερώντας τη διεκδίκηση του δικαιώματος στην εργασία σε σχέση με τον άνδρα, που αναλύεται στην επόμενη ενότητα.

4.2 Θεματική: Άνδρας

Στη θεματική αυτή, διερευνείται η όποια στερεοτυπική εικόνα και αντίληψη του άνδρα της εποχής. Στην κατεύθυνση αυτή αναλύεται η ταυτότητα του ρεμπέτη και πώς αυτή συγκροτείται στη βάση ενός πλέγματος σημασιών και αξιών που οργανώνεται σε αναφορά με την κουλτούρα της ρεμπέτικης κοινωνίας. Επίσης, σκιαγραφείται το πρότυπο του «καλού» ρεμπέτη που συχνά αποκαλείται «μάγκας».

Οι αναφορές που σχετίζονται με τη θεματική αυτή είναι 450. Πρόκειται για αναφορές στην πολιτισμική ύπαρξη του ρεμπέτη που ανάγονται στους κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς, στη νοοτροπία και τις κοινωνικές αξίες, στη στάση του απέναντι στην εργασία, το χρήμα και τη βία. Για την ανάδειξη και συστηματοποίηση των παραπάνω

ενδείξεων δημιουργήθηκαν έξι κατηγορίες, όπου καθεμία από αυτές διαιρείται σε υποκατηγορίες (Πίνακας 12).

Πίνακας 12: Κατηγορίες και υποκατηγορίες της θεματικής ενότητας για τον άνδρα

ΘΕΜΑΤΙΚΗ	ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ	ΥΠΟΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ
ΑΝΔΡΑΣ	ΕΡΓΑΣΙΑ-ΑΠΑΣΧΟΛΗΣΗ	ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ
		ΠΑΡΑΝΟΜΕΣ ΑΣΧΟΛΙΕΣ
		ΑΕΡΓΙΑ
	ΕΞΩΤΕΡΙΚΗ ΕΜΦΑΝΙΣΗ	ΦΥΣΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ
		ΕΝΔΥΣΗ/ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΑ/ΑΞΕΣΟΥΑΡ
	ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΑ/ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ	ΓΥΝΑΙΚΟΘΗΡΑΣ
		ΤΟΛΜΗ/ΥΠΕΡΗΦΑΝΕΙΑ
		ΑΡΝΗΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ
		ΕΞΥΠΝΑΔΑ/ΠΟΝΗΡΙΑ/ΚΑΠΑΤΣΟΣΥΝΗ
		ΕΥΘΥΤΗΤΑ/ΤΙΜΗ/ΓΕΝΝΑΙΟΔΩΡΙΑ
		ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ/ΖΩΗ ΑΠΟ ΜΕΡΑ ΣΕ ΜΕΡΑ/ΜΕΡΑΚΛΗΣ
		ΥΠΟΛΗΨΗ/ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΣΕΒΑΣΜΟΣ/ΚΥΡΟΣ
		ΤΥΧΕΡΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ
		ΦΥΛΑΚΗ
		ΧΡΗΜΑ/ΠΛΟΥΤΗ
	ΠΕΡΙΦΡΟΝΗΣΗ/ΑΠΟΣΤΡΟΦΗ	
	ΒΙΑ/ΕΠΙΘΕΤΙΚΟΤΗΤΑ	ΑΠΟΔΟΧΗ/ΕΠΙΒΟΛΗ
		ΕΝΑΝΤΙΩΣΗ
	ΝΑΡΚΩΤΙΚΕΣ ΟΥΣΙΕΣ/ΑΛΚΟΟΛ	ΧΡΗΣΗ/ΕΚΘΕΙΑΣΜΟΣ
		ΑΠΟΡΡΙΨΗ

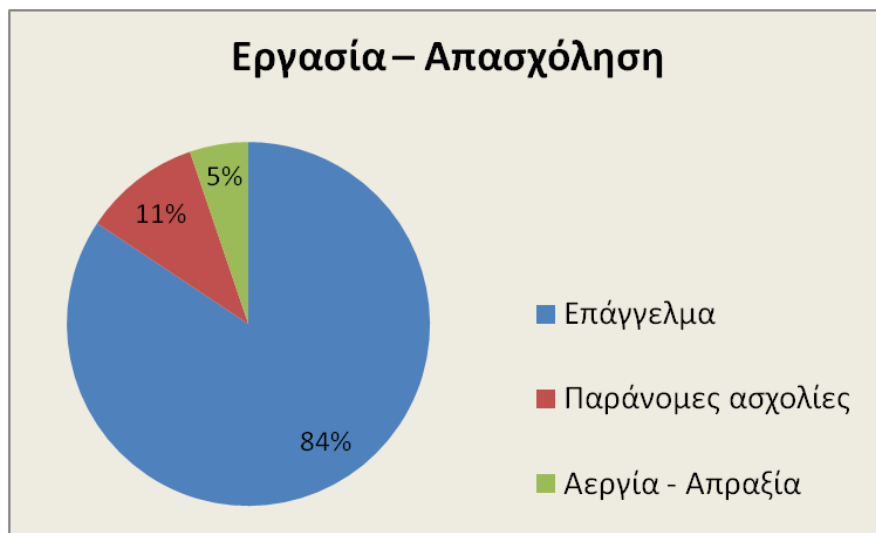
4.2.1 Κατηγορία: Εργασία - Απασχόληση

Στην εν λόγω κατηγορία αναλύονται οι επαγγελματικές και μη ασχολίες της λαϊκής τάξης και των ρεμπέτηδων στην περίοδο 1900-1952. Υπάρχει πληθώρα αναφορών όσον αφορά στα επαγγέλματα αλλά και τις παράνομες ασχολίες από τις οποίες, όμως, ο

ρεμπέτης κατάφερε να βιοποριστεί. Στην κατηγορία αυτή εντάξαμε και την αεργία, η οποία αποτελεί κι αυτή μέρος της στάσης του ρεμπέτη απέναντι στην εργασία. Με βάση τον Πίνακα 13, παρατηρούμε πως το μεγαλύτερο ποσοστό της κατηγορίας συγκεντρώνουν οι αναφορές στα διάφορα επαγγέλματα (11,3%). Ακολουθούν οι παράνομες ασχολίες, όπου εντοπίστηκαν 14 αναφορές (1,4%) και τέλος η αεργία με ποσοστό σχετικά μικρό (1,4%), όπου ο ρεμπέτης φαίνεται να απωθεί οποιαδήποτε μορφή εργασίας. Με άλλα λόγια, το 84% των αναφορών που σχετίζονται με την εργασία αφορούν κάποιο επάγγελμα, το 11% παράνομες ασχολίες και το 1,4% την αεργία (Εικόνα 7).

Πίνακας 13: Αναφορές που σχετίζονται με την εργασία

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Εργασία – Απασχόληση	Επάγγελμα	113	84 %	11,3%
	Παράνομες ασχολίες	14	11 %	1,4%
	Αεργία - Απραξία	7	5 %	0,7%



Εικόνα 7: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με την εργασία

Επάγγελμα

Στο ρεμπέτικο συναντούμε πολύ συχνά αναφορές σε επαγγέλματα που σχετίζονται με τη θάλασσα. Από ψαράδες μέχρι καπετάνιους, τα θαλασσινά επαγγέλματα έχουν τιμητική θέση στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο με υμνητικές, επαινετικές συνήθως αναφορές:

«Το ἔχουν το γρι γρι ψαράδες παλληκάρια χουβαρντάδες»

«Οι καημένοι οι σφουγγαράδες, είναι όλοι κουβαρντάδες»

«Πάρτε κι εμένανε κοντά στη τράτα παλληκάρια και θα τραβώ τα δίχτυα σας που ἔναι γεμάτα ψάρια»

«Και τα ψάρια που θα πιάσω τα πουλώ στην αγορά»

«Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης»

«Ο καπετάνιος γιατί είναι λυπημένος»

«βαρκάρη τράβα το κουπί» κ.ά.

Εξαιτίας του πολύ μικρού ποσοστού απασχόλησης στη βιομηχανική παραγωγή, μεγάλος όγκος της αστικής τάξης οδηγήθηκε στο μικρεμπόριο. Δημιουργούνται μικροεπιχειρήσεις, οι οποίες αποτελούν ευνομούμενα επαγγέλματα με κάπως καλύτερη οικονομική κατάσταση. Συναντούμε λοιπόν, δεκάδες αναφορές σε τέτοιου είδους επαγγέλματα (κυρίως για χασάπηδες, μανάβηδες) που δίνουν μάλιστα και το περίγραμμα της πιάτσας που κινούνταν ο ρεμπέτης:

«Κάτω στη λαχαναγορά να ζουν τα μαναβάκια»

«κι ο μανάβης σαν περνάει φεύγει τη παρηγοράει»

«το ἔμαθε το χασαπάκι τηνε εστέλνει ένα αρνάκι»

«Μέσα στην νέα αγορά γεια σας τα χασαπάκια»

«Χασάπη μου, με την ποδιά»

«Να ρίζετε και μια ματιά και στους φραγκοραφτάδες»

«Είδα μπαρμπέρη μερακλή συζήτηση ν' αρχίζει»

«Αυτοί οι τσαγκαράδες που στέκουνε παιδιά»

«σαν τ' ακούει το μπαρμπεράκι να και τρέχει με μεράκι» κ.ά.

Πολλοί βέβαια ασχολούνται με επαγγέλματα του ποδαριού όπως πλανόδιοι μικροπωλητές, λούστροι, παλιατζήδες:

«Μες στους δρόμους τριγυρνάω πασατέμπο ἴγω πουλάω»
«Τα κάστανά σου είναι ωμά, μου είπε, καστανά μου»
«λούστρος κι αν εγίνηκες αλήτης κι αλανιάρης»
«εφημερίδες να πουλώ στους δρόμους να γυρίζω»
«Αυτοί οι γαλατάδες είναι και νερουλάδες»
«Ρούχα, παλιά παπούτσια αγοράζω» κ.ά.

Λίγο πιο σπάνια συναντάμε και αναφορές για επαγγέλματα «μεταφοράς» όπως αυτό του αμαξά-αραμπατζή ή του σωφέρ:

«Σιγά καλέ σιγά αμαξά την άμαξα»
«Τράβα βρε Γιάννη αραμπατζή»
«Κι αν κάθε βράδυ ξενυχτώ στη ρόδα στο τιμόνι»
«Το ἴχω κρυφό καμάρι μου, πως είμαι σωφεράκι» κ.ά.

Καθώς και επαγγέλματα που σχετίζονται με τη διασκέδαση της αστικής λαϊκής τάξης, όπως φωνογραφετζήδες, ταβερνιάρηδες και μουσικοί:

«Όλοι οι φωνογραφετζήδες είναι μάγκες και ατσίδες»
«Αν πεις για οργανοπαίκτες, που παίζουν τραγουδάκια»
«Φέρε κάπελα ρετσίνα και μεζέδες στα παιδιά»
«Βρε Λινάρδο ταβερνάρη, γράφ' τα κάτω απ' το σφουγγάρι» κ.ά.

Επίσης, συναντούμε αναφορές, κυρίως στο μεταπολεμικό ρεμπέτικο, στις οποίες υμνούνται οι αρετές της χειρωνακτικής εργασίας, του εργατικού άνδρα που αγωνίζεται με τα χέρια του, συχνά κάτω από δύσκολες συνθήκες για το μεροκάματο:

«παλεύω με τα μπράτσα στα σίδερρα στα γράσα»
«στάζει ο ιδρώτας τους χρυσές σταγόνες. Γεια σου περήφανη κι αθάνατη εργατιά»
«και σαν εργάτης θα φανεί, στο λόγο του εντάζει» κ.ά.

Από τις 113 αναφορές στα επαγγέλματα, εντοπίζεται μόνο μία (σε τραγούδι του 1929), στην οποία υπάρχει η σύνδεση εργασία – πλούτος:

«Είμαι ζωέμπορος εγώ και πλούσιος μεγάλος»

Παράνομες ασχολίες

Η παρανομία για τον υποπρολετάριο ρεμπέτη συχνά αποτελεί καταφύγιο για να καλύψει τις οικονομικές του ανάγκες. Επιβιώνει όντας λαθρέμπορος, νταβατζής, κλέφτης, κ.τ.λ. Στις αναφορές που εντοπίσαμε δεν υπάρχει σε καμία περίπτωση αίσθημα μετάνοιας ή δισταγμού για αυτές του τις ασχολίες:

«Τα 'κονομούσα έζυπνα και πάντοτε στη ζούλα γιατί 'μouνα λαθρέμπορας»

«είσαι και νταβατζής»

«Ρίζανε το μανιτάρι» (=απάτη με κλεψιά)

«μου τα πήραν ούλ' απόψε στο μπαρμπούτι και στην πόκα»

«πως τη τσάντα μάγκωσα που είχε τον παρά» κ.ά

Αεργία - Απραξία

Σε αντιστοιχία με την παρανομία, η αεργία, ή τεμπελιά όπως συναντάται στη στιχουργία, άλλοτε υποστηρίζεται και προβάλλεται υπέρμαχα, άλλοτε σε πρώτο πρόσωπο και με μια δόση αυτό-ειρωνείας:

«Την αποφεύγω τη δουλειά, από μικρό παιδάκι»

«Έναν τεμπέλη βόηθαγα και κάναμε παρέα στον ήλιο ξαπλωνόμασταν και πέρναγα ωραία»

«να κάθομαι τεμπέλικα να τρώω και να πίνω» κ.ά.

και άλλες φορές έχει επικριτικό χαρακτήρα προς τον τεμπέλη:

«Τώρα μου 'γινες τεμπέλης να δουλεύεις πια δε θέλεις»

«Σου 'χω χωράφι και αμπέλι άντε χάσου βρε τεμπέλη»

«Τι να κάνω η κακομοίρα με τον χασικλή που πήρα. Δεν δουλεύει, δεν δουλεύει κι όλο τάλιρα γυρεύει».

Από τα παραπάνω αποδεικνύεται πως το ρεμπέτικο, ενώ αφιερώνει ένα αρκετά μεγάλο μέρος της στιχουργίας του στη θεματική εργασία και επαγγέλματα, δε φέρει ωστόσο χαρακτηριστικά «εργατικού τραγουδιού», εφόσον δεν έχει συλλογικό λόγο, δε μιλά για

εργασιακά δικαιώματα, ούτε τα διεκδικεί από το κοινωνικό και πολιτικό σύστημα. Εξάιρεση αποτελεί βέβαια οι αναφορές που εντάξαμε στην έρευνα του τραγουδιού «*Οι φάμπρικες*» που είναι γραμμένο το 1952. Να σημειωθεί εδώ, πως στο προπολεμικό ρεμπέτικο το «εργοστάσιο» είναι λέξη άγνωστη ακόμη.

Τον ρεμπέτη δεν τον απασχολεί η καριέρα ούτε κάποιο είδος εργασιακής αναβάθμισης. Όλα τα επαγγέλματα που ασκεί περιγράφονται ασχέτως κύρους ή οικονομικών απολαβών και μάλιστα με μνεία τιμητική. Ο ρεμπέτης δεν ενδιαφέρεται να μεταβεί σε μια πιο υψηλή κοινωνική τάξη, φαίνεται πως επιθυμεί να παραμείνει στην ίδια βαθμίδα της κοινωνικής ιεραρχίας.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως κατά τη διάρκεια της έρευνας για τον εντοπισμό αναφορών βρέθηκαν πάρα πολλές που αφορούσαν τα επαγγέλματα του αστυνόμου, του γιατρού, του δικαστή και του εισαγγελέα. Οι αναφορές αυτές δε συμπεριλήφθησαν στην κατηγορία «Επάγγελμα», διότι δεν ανήκουν στα επαγγέλματα που ασκεί η συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα που μελετούμε. Θα αναφέρουμε μόνο πως το περιεχόμενο των αναφορών σε αυτά εμπεριείχε σχεδόν πάντα το «κακό» π.χ. γιατρός = θάνατος – αρρώστια, αστυνόμος = σύλληψη – βία, δικαστής = φυλάκιση – εξορία.

4.2.2 Κατηγορία: Εξωτερική εμφάνιση

Όπως ήδη έχουμε διατυπώσει, η εξωτερική εμφάνιση, συμπεριλαμβανομένων των φυσικών χαρακτηριστικών και της ενδυμασίας με τα αξεσουάρ – αντικείμενα που τη συνοδεύουν, έχει σαφή κοινωνική λειτουργία. Η λειτουργία αυτή καλύπτει κι άλλες δραστηριότητες πέρα από την περιοχή της ερωτικής συμπεριφοράς. Δηλώνει τη θέση των ατόμων σε ένα κοινωνικό σύστημα μιας δεδομένης χρονικής περιόδου και αντανακλά την υποχρέωση και προσπάθειά τους να προσαρμοστούν σ' αυτό και στις σχέσεις που το διέπουν (Tokarev, 1999, σ. 183).

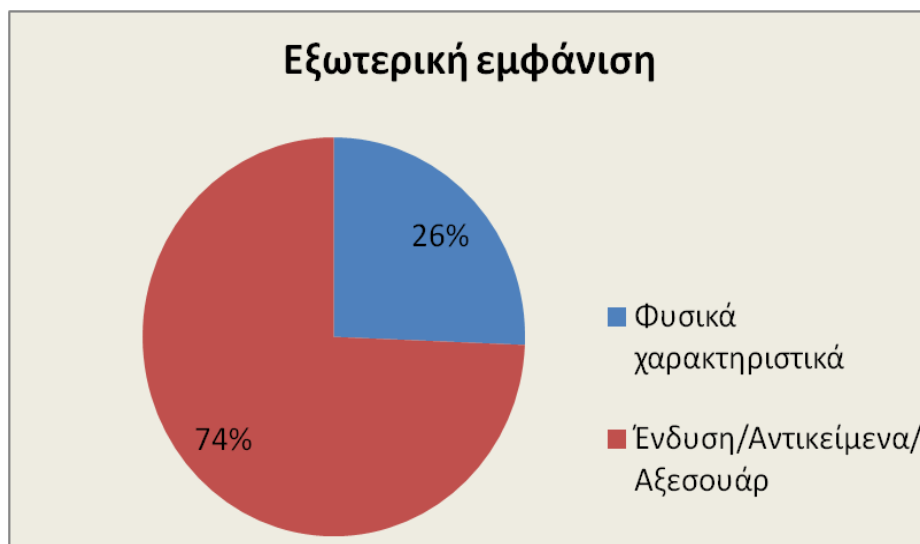
Στη συγκεκριμένη κατηγορία αναλύεται το πρότυπο εμφάνισης του ρεμπέτη-μάγκα τόσο όσον αφορά τα φυσικά όσο και τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά του. Σύμφωνα με τον

Πετρόπουλο (1991, σ. 25), «ένας μάγκας συνήθως φορούσε πουκάμισο χωρίς γραβάτα, σακάκι απλό, παντελόνι στενό μακρύ και δίχως ζώνη ... και μαύρα παπούτσια με εικονικά κορδόνια ... Οι μάγκες αγαπούν τα σκούρα χρώματα» και για τα αξεσουάρ αναφέρει πως είχε μαζί του «ταμπακίερα, τσακμάκι, σουγιά, τσατσάρα, μαντίλι, κομπολόι και κατιφέ».

Σε σχέση με την εξωτερική εμφάνιση του ρεμπέτη εντοπίστηκαν μόλις 10 αναφορές (1%), ενώ για τα ενδυματολογικά στοιχεία και τα διάφορα αντικείμενα που τον συνοδεύουν έχουμε 29 αναφορές (2,9%) (Πίνακας 14). Με άλλα λόγια, από το σύνολο των αναφορών που σχετίζονται με την εξωτερική εμφάνιση, το 74 % αφορούν ενδυματολογικά στοιχεία και διάφορα άλλα αντικείμενα και το 26 % φυσικά χαρακτηριστικά (Εικόνα 8).

Πίνακας 14: Αναφορές που σχετίζονται με την εξωτερική εμφάνιση

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό % επί του συνόλου των αναφορών
Εξωτερική εμφάνιση	Φυσικά χαρακτηριστικά	10	74 %	1 %
	Ένδυση/Αντικείμενα/Αξεσουάρ	29	26 %	2,9 %



Εικόνα 8: Ποσοστό αναφορών που σχετίζονται με τις υποκατηγορίες της εξωτερικής εμφάνισης

Φυσικά χαρακτηριστικά

Στην εικόνα του άνδρα κυριαρχούν τα πρότυπα του λεβέντη και του παλικαριού, που θεσπίστηκαν στο πλαίσιο της υπαίθρου, «που οργανωνόταν σε αναφορά προς την συγγένεια και την πατρογραμμική ιδεολογία» (Τζάκης, 1999, σ. 58). Παρόλα αυτά, η λεβεντιά και η παλικαριά ως πρότυπα διατηρούνται και στον αστικό χώρο όπου ζει ο ρεμπέτης:

«γιαρ φιντάν μποιλού (=λυγερόκορμο δεντρί), Τσακιτζή παλικαρά»

«ήτανε όλο λεβεντιά και νιάτα κι ομορφάδες»

Επίσης, το ύψος ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με τη λεβεντιά:

«Έχει ένα μπόι λεβεντιά, σαν τη λαμπάδα»

«δεν μπορείς να με τουμπάρεις με το μπόι σου»

Το μακρύ μουστάκι και η ελιά στο πρόσωπο του άνδρα αποτελούσαν χαρακτηριστικά δύναμης και ομορφιάς αντίστοιχα:

«τις γυναίκες τις κρεμάω στα μουστάκια μου»

«με την ελίτσα και τα φρύδια τα σμιχτά»

Προσόν θεωρούνταν επίσης το να είναι κάποιος περιποιημένος, «στην τρίχα»:

«μάγκας σωστός στην τρίχα»

«Μέσα στη λαχαναγορά, έχει παιδιά μελαχρινά. Στην τρίχα και στην πένα και στη δουλειά ψημένα»,

ενώ η φαβορίτα ήταν αρνητικό στοιχείο στην εμφάνιση κάποιου γιατί συνδέεται με άλλης τάξης άνδρα:

«Είν' όλοι ντερβισόπαιδα κι όχι με φαβορίτες»

Ένδυση/Αντικείμενα/Αξεσουάρ

Το γιλέκο και το σακάκι είναι πολύ συνηθισμένα στο ντύσιμο του ρεμπέτη:

«σαν το σακάκι του πετά»

«κι αυτό το γελεκάκι που `μουν λεβεντιά»

Σε αναφορές που ανήκουν στις αρχές του αιώνα ή αναφέρονται σε παλαιότερα χρόνια συναντούμε το ανατολίτικης καταγωγής σαλβάρι:

«Σαν φορούσα το σαλβάρι κείνον τον καιρό»

«Και τι σε μέλλει εσένανε, αν το σαλβάρι μου μωρ' για στενό μου για φαρδύ μου»

Όπως και οι προλετάριοι στην υπόλοιπη Ευρώπη, έτσι και ο ρεμπέτης φοράει τραγιάσκα εκείνη την περίοδο (γύρω στο '30):

«τι κι αν φορώ τραγιάσκα»

«το βλέπω πως δε μ' αγαπάς γιατί φορώ τραγιάσκα».

Τους σκοτεινούς σοβαρούς και απρόσωπους χρωματισμούς της ανδρικής ενδυμασίας έσπαγε το ζωνάρι:

«Γιατί αγαπώ έν' αλανιάρη με το μουσμουλί ζωνάρι»

«Μου λένε πως μου φαίνεται το κόκκινο ζωνάρι»

«Μακρύ ζωνάρι θα φορώ, να σέρνεται στο δρόμο»

Σκιαγραφώντας τα κοινωνικά στοιχεία του γοήτρου του, ο ρεμπέτης-μάγκας κωδικοποιεί με σαφήνεια τα εξωτερικά σύμβολα αναγνώρισης του που είναι το μπεγλέρι, το μαχαίρι, το πιστόλι, ο μπαγλαμάς και το ακριβό ρολόι:

«Βρε χασικλή του Γαλατά τι το 'χεις το πιστόλι και το κουμπούρι δίκαννο να σε τρομάζουν όλοι»

«και μη δείχνεις πια σε μένα τα μαχαίρια σου»

«αν είσαι και σερέτης πού 'ν' τα μαχαίρια σου»

«και με το μαλαματένιο το ρολόι σου»

«θα 'ρθω με το κουμπούρι μου»

«Αν είσαι φίνος μάγκας πού 'ν' τα μπεγλέρια σου»

«και με τα κεχριμπαρένια κομπολόγια σου» κ.ά.

Τα μεταξωτά πουκάμισα, η γραβάτα και το κολάρο ανήκαν στην ενδυμασία της άρχουσας τάξης και ο ρεμπέτης συχνά τα χλευάζει:

«Γι' αυτό και τ' απεφάσισα να γίνω αριστοκράτης...μεταξωτό πουκάμισο, γραβάτα και κολάρο»

«κι αν δεν φορά μεταξωτά πουκάμισα γραβάτα».

Ανάλογα με την οργάνωση της κοινωνίας, διαμορφώνονται για το κάθε άτομο-ομάδα ρόλοι, οι οποίοι επιβεβαιώνουν και ενισχύουν την ύπαρξη διαχωρισμών και διακρίσεων ανάμεσα στις διάφορες τάξεις και όλο αυτό αντανακλάται στην ενδυμασία και γενικότερα την εμφάνιση (το στυλ). *«...όσο πιο περιορισμένη είναι η μεταβολή των ενδυμάτων τόσο περισσότερο αντέχουν, καθορίζονται και συγκρούονται οι κοινωνικοί ρόλοι των ατόμων»* (Bush & London, 1960). Από την παραπάνω ανάλυση γίνεται φανερό ότι ο ρεμπέτης έχει το δικό του στυλ το οποίο μάλιστα δεν «κινδυνεύει» από μεταβολές της μόδας, όπως είδαμε να συμβαίνει με τη γυναίκα, παρά μόνο από την αλλαγή της κοινωνικής του θέσης (π.χ. να γίνει αριστοκράτης). Ο άνδρας δηλώνει ξεκάθαρα με το ντύσιμό του την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκει και τα χαρακτηριστικά που τη διέπουν (π.χ. βία). Το στερεότυπο της σύνδεσης του ρεμπέτη με την ανδροπρέπεια γίνεται σαφές μέσα από τα σύμβολα και τις παραστάσεις που τον χαρακτηρίζουν. Η εικόνα του ρεμπέτη-μάγκα, που με επιδεικτικότητα οπλοφορεί, απαντάται σε πολλές

αναφορές, ιδιαίτερα σε εκείνες που παριστούν τον ανδροπρεπή άνδρα. Από την ανάλυση προβάλλονται και στερεοτυπικές αντιλήψεις για την εικόνα του άλλου. Ο ρεμπέτης επικρίνει όποιον έχει φαβορίτες ή όποιον έχει ενδυμασία «αριστοκρατική».

4.2.3 Κατηγορία: Προσωπικότητα - Συμπεριφορά

Η κατηγορία Προσωπικότητα – Συμπεριφορά συγκεντρώνει το 14,2% των αναφορών. Σε αυτήν την κατηγορία αναλύονται τα χαρακτηριστικά της αναγνωρισιμότητας του άνδρα. Επιχειρείται η σκιαγράφηση της συμπεριφοράς και ορισμένων ηθικών/κοινωνικών αξιών του ρεμπέτη και γίνεται μελέτη του τρόπου που κινείται στους χώρους του, τι θεωρεί σωστό και τι όχι, κ.τ.λ. Για το σκοπό αυτό, η κατηγορία αυτή χωρίστηκε σε εννιά υποκατηγορίες:

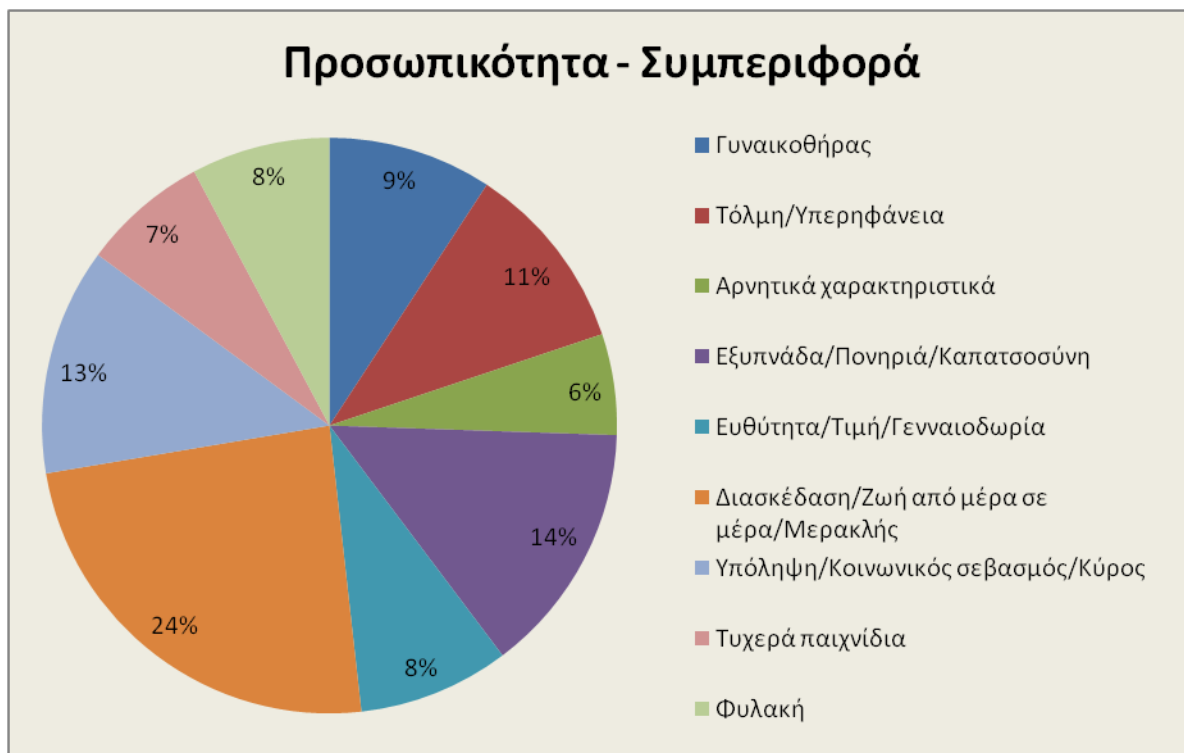
1. Γυναικοθήρας, σεξουαλική ηθική, «αγαπητηλίκυ»
2. Τόλμη/Υπερηφάνεια, ατρόμητος, όρια φόβου, ικανότητα επιβολής
3. Αρνητικά χαρακτηριστικά, μη αποδοχή, λάθος συμπεριφορές
4. Εξυπνάδα/Πονηριά/Καπατσοσύνη, στάση απέναντι στον έξω κόσμο, ζαβολιά
5. Ευθύτητα/Τιμή/Γενναιοδωρία, ντομπροσύνη, αμεσότητα
6. Διασκέδαση/Ζωή από μέρα σε μέρα/Μερακλής, ρυθμός ζωής, γλέντι
7. Υπόληψη/Κοινωνικός σεβασμός/Κύρος, η ματιά των άλλων
8. Τυχερά παιχνίδια, ζωή παρανομίας, υπέρ/κατά
9. Φυλακή.

Συνοψίζοντας τα ποσοτικά δεδομένα που εμφανίζονται στον Πίνακα 15, παρατηρούμε ότι υπερισχύει η υποκατηγορία Διασκέδαση/Ζωή από μέρα σε μέρα/Μερακλής με 34 αναφορές (3,4% του συνόλου). Στη συνέχεια, ακολουθούν η Εξυπνάδα/Πονηριά/Καπατσοσύνη και Υπόληψη/Κοινωνικός σεβασμός/Κύρος με 2% και 1,8%, αντίστοιχα. Περίπου το ίδιο ποσοστό εμφάνισης έχουν οι υποκατηγορίες Τόλμη/Υπερηφάνεια (1,5%), Γυναικοθήρας (1,3%), Ευθύτητα/Τιμή/Γενναιοδωρία (1,2%), Φυλακή (1,1%) και Τυχερά παιχνίδια (1%). Το μικρότερο ποσοστό ανήκει στην υποκατηγορία Αρνητικά χαρακτηριστικά (0,8%). Τα ποσοστά των υποκατηγοριών αυτών

σε σχέση με το συνολικό πλήθος αναφορών που αφορούν την προσωπικότητα – συμπεριφορά του ρεμπέτη απεικονίζονται στην Εικόνα 9.

Πίνακας 15: Αναφορές που σχετίζονται με την προσωπικότητα – συμπεριφορά του ρεμπέτη

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Προσωπικότητα - Συμπεριφορά	Γυναικοθήρας	13	9 %	1,3%
	Τόλμη/Υπερηφάνεια	15	11 %	1,5%
	Αρνητικά χαρακτηριστικά	8	6 %	0,8%
	Εξυπνάδα/Πονηριά/Καπατσosύνη	20	14 %	2%
	Ευθύτητα/Τιμή/Γενναιοδωρία	12	8 %	1,2%
	Διασκέδαση/Ζωή από μέρα σε μέρα/Μερακλής	34	24 %	3,4%
	Υπόληψη/Κοινωνικός σεβασμός/Κύρος	18	13 %	1,8%
	Τυχερά παιχνίδια	10	7 %	1%
	Φυλακή	11	8 %	1,1%



Εικόνα 9: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με την προσωπικότητα – συμπεριφορά του ρεμπέτη

Διασκέδαση/Ζωή από μέρα σε μέρα/Μερακλής

Ως σκοπός ζωής του ρεμπέτη προκηρύσσεται πάντοτε το γλέντι. Άλλες φορές δηλώνει περήφανα την ταυτότητά του ως γλεντζές, μερακλής, ξενύχτης, μποέμης, κ.τ.λ., και άλλες έχει περισσότερο προτρεπτικό χαρακτήρα:

«Θα μεθώ θα γλεντώ όπου κι αν βρεθώ»

«είσαι μάγκας τσικ, λεβέντης νυχτοπερπατητής»

«Σ' αυτή την ψεύτικη ζωή, που μια φορά τη ζούμε, δεν έχουμε άλλο πιο καλό, παρά να τη γλεντούμε»

«Τίποτα άλλο να μην κάνεις γλέντα φως μου τη ζωή»

«που πάνω στα μεράκια τους, γλεντούν σαν αφεντάδες»

«εγώ μποέμικα θα ζω» κ.ά.

Τα μουσικά όργανα και ο χορός έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο στη διασκέδασή του:

«κι αρχινούνε τα μαγκάκια γλέντι με μπαγλαμαδάκια»

*«Να 'ναι ξεφτέρι στο χορό»
«παίζουν το μπουζουκάκι τους κι έρχεται το μεράκι τους»
«σαντουράκι να μου παίζει τα ντερτλίδικα» κ.ά.*

Η δίψα του ρεμπέτη για γλέντι αποκαλύπτεται από τον εγωκεντρικό και προστακτικό χαρακτήρα του λόγου του:

*«διάταξε ένα ζειμπεκάκι να χορέψουμε κι οι δυο»
«Παίξτε μου, για να χορέψω, παίζτε βρε βιολιά»
«Βάρα μάγκα το μπουζούκι»*

Ο ρεμπέτης προβάλλεται μέσω της υπερβολής, η οποία αποτελεί θα λέγαμε χαρακτηριστικό του τρόπου διασκέδασής του:

*«Όταν μεθάω και γλεντώ τα σπάω τα πληρώνω»
«Σπάστα φως μου για τα μένα κάντα όλα ρημαδιό»
«και κάνεις στάχτη τον ντουινιά, για μια μαγκίτικη πενιά».*

Εξυπνάδα/Πονηριά/Καπατσοσύνη

Ένα από τα κυρίαρχα πρότυπα συμπεριφοράς στην κοινωνία των ρεμπέτηδων είναι η εξυπνάδα, η οποία, όμως, διαφαίνεται με την έννοια της πονηριάς/καπατσοσύνης. Ο ρεμπέτης, βιώνοντας απόλυτα την περιθωριοποίηση από την επίσημη κοινωνία, αποκτά μια διάθεση ανελέητης γελοιοποίησης και εξαπάτησης κυρίως των θεσμών της (π.χ. αστυνομία), ιδιαίτερα όπου έχουμε να κάνουμε με παράνομες δραστηριότητες:

*«βγάλε μου τα σίδερα με σφίγγουν και πονώ, αμάν, και μια χήνα βούτηξε με τρόπο στο στενό»
«στήσανε καυγά δυο μάγκες για να κάνουν ματσαράγκες»
«Του πασάραν τη μανίτα και του λένε καληνύχτα»
«θα σου ζηγηθώ μαγαρίοκο» (απευθυνόμενος στον διευθυντή φυλακών) κ.ά.*

Βέβαια, την πονηριά και την καπατσοσύνη τη μεταφέρει και στους κόλπους της δικής του κοινωνικής ομάδας:

*«τα γεμάτα εκουνούσες, τις εξάρεις μας κολλούσες»
«γιατί έχω κορόιδα και τους τα κολλώ»
«κι οποιανού χρωστούσα του τα `πόμεινα» κ.ά.*

Από την εν λόγω συμπεριφορά δεν γλυτώνει ούτε το άλλο φύλο:

*«να δουλεύω τις γυναίκες το ορκίστηκα»
«Μπανίζει πάντα στήθη κι αμέσως στο φτερό, ζηγιέται παραμύθι, δε χάνει τον καιρό»
«και κορόιδο δεν με πιάνει καμιά βλάμισσα» κ.ά.*

Η εξυπνάδα, λοιπόν, θεωρείται μεγάλη αρετή στην κοινωνία του ρεμπέτη. Γι' αυτό λοιπόν, είτε το διατυμπανίζει ο ίδιος για τον εαυτό του είτε η γυναίκα το αναζητάει ως προσόν στον άνδρα:

*«μ' αρέσανε τα έζυπνα»
«γιατ' είμαι μάγκας έζυπνος»
«Είμαι παιδάκι έζυπνο»
«έζυπνος σαν την αλεπού» (θέλει να είναι ο άνδρας της).*

Υπόληψη/Κοινωνικός σεβασμός/Κύρος

Όπως αναφέρει ο Δαμιανάκος (Δαμιανάκος, 2001, σ. 221), η υπόληψη του ρεμπέτη, η οποία θεμελιώνεται από τη δύναμη επιβολής της «κοινής γνώμης», τον κοινωνικό έλεγχο και την εσωτερική ιεραρχία, αποτελεί μία από τις βάσεις της ρεμπέτικης κοινωνικότητας. Συναντούμε, λοιπόν, αναφορές σχετικά με την υπόληψη και το κοινωνικό σεβασμό που απολαμβάνει ο ρεμπέτης-μάγκας, όπου οι άλλοι τον αγαπούν, τον θαυμάζουν, τον προσέχουν ή ακόμη και τον φοβούνται, αλλά κυρίως τον γνωρίζουν:

*«Τράβα ρώτησε στην πιάτσα για να πληροφορηθείς»
«Στον κόσμο ζακουσμένο»
«Στην πιάτσα που μεγάλωσα όλοι μ' έχουν θαυμάζει»
«Οι μάγκες με προσέχουνε κι όλοι με λογαριάζουν»
«Μάγκας είμ' απ' το Ψυρρή που με τρέμουνε πολλοί»
«Στο Βοτανικό είν ο πιο νταής»*

«μόλις θα μ' αντικρίσουνε θυσία θα γενούνε» κ.ά.

Τόλμη/Υπερηφάνεια

Η στερεοτυπική εικόνα του ανδροπρεπή ρεμπέτη, όπως αποτυπώνεται και παραπάνω, επιβεβαιώνεται με ένα ακόμη χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του, την τόλμη. Ο «σωστός» ρεμπέτης προκειμένου να διατηρήσει τη θέση του στην ιεραρχία της ομάδας στην οποία ανήκει και να προστατέψει ή να αναδείξει την υπόληψή του δηλώνει πως δε φοβάται τίποτα και κανέναν, τα βάζει με όλους και με όλα χωρίς κανένα δισταγμό:

«και κανέναν δε φοβούμαι»

«και το αίμα μου το δίνω»

«τα βάλαν με τον Διαυθυντή»

«Βρε μη φοβηθείς τον άνθρωπο, ... ωρέ όσο θεριό και να 'ναι ...Ωρέ και να μασά τα σίδερα,... ωρέ και να τα καταπίνει»

«κι όταν θα τη φουμάρω βρε να ζομολογηθείς»

«Τον ετρέμουν όλες οι μαγκιές» κ.ά.

Ευθύτητα/Τιμή/Γενναιοδωρία

Ο «σωστός» ρεμπέτης, σε αντιδιαστολή με την πονηριά που είδαμε προηγουμένως, οφείλει να είναι τίμιος στις συναλλαγές του, να έχει μπέσα και να τηρεί τον λόγο του. Η υποχρέωσή του αυτή εμφανίζεται με λέξεις και φράσεις όπως «είμαι εντάξει», «ξηγιέται», «σωστός»:

«και σ' όλα μου εντάξει»

«Κι απ' τα σίδερα σαν βγω, μάγκα θα σου ξηγηθώ»

«μάγκας σωστός στην τρίχα»

«με χαρακτήρα σταθερό» κ.ά.

Γυναικοθήρας

Σε αντίθεση με την αρνητική χροιά που προσδίδεται στην ελευθεριότητα όσον αφορά στις ερωτικές σχέσεις των γυναικών, η γυναικοθηρία του ρεμπέτη συνδέεται άρρηκτα με την ανδροπρέπειά του και παρουσιάζεται στην πλειοψηφία σαν αρετή και όχι σαν αρνητικό χαρακτηριστικό:

«θέλω να γλεντάω με την κάθε μια»

«τις γυναίκες τις αλλάζω σαν πουκάμισα»

«και να 'χει γκόμενες σωρό»

«βουτάω σ' όλες μια χαρά, είμ' ερωτοπωλείο» κ.ά.

Από την άλλη μεριά, έχουμε και ορισμένες αναφορές με καταγγελτικό περιεχόμενο εις βάρος του άπιστου άνδρα:

«Με τη μια και με την άλλη μου ζαλίζει το κεφάλι»

«Βρε μερμπάντη μου τσαχπίνη ζούλα μου την κοπανάς σαν τρακάρεις καμιάν άλλη ίσια εσύ την αμολάς»

«Το ξέρω πως βρε βλάμη για άλληνε πονείς».

Τέλος, συναντάμε δύο αναφορές στις οποίες ο ρεμπέτης προβαίνει στον αγοραίο έρωτα και μάλιστα χαρακτηρίζεται «νταβατζής»:

«Στα παιχνίδια και στα καμπαρέ»

«είσαι και νταβατζής».

Φυλακή

Πολλά ρεμπέτικα τραγούδια πραγματεύονται το θέμα της φυλάκισης. Η παρανομία και η άρνηση του ρεμπέτη να συμμορφωθεί με τις αξίες και αρχές της κυρίαρχης τάξης τον έφερναν πάντα σε ρήξη με την εξουσία και τους μηχανισμούς της με αποτέλεσμα να είναι συχνά τα φαινόμενα συλλήψεων, εξοριών και φυλακίσεων σε βάρος του. Εδώ λοιπόν, συναντούμε το παραδοσιακό στερεότυπο ότι «η φυλακή είναι για τους λεβέντες».

Σε αναφορές, προπολεμικών κυρίως τραγουδιών, δεν υπάρχει καμιά μεταμέλεια από τον φυλακισμένο. Σε ορισμένες περιπτώσεις θεωρείται και ένδειξη μαγκιάς:

«Στον Ωρωπό καλέ την περνάμε φίνα, πιο καλά απ' την Αθήνα»

«Δυο μάγκες μες στη φυλακή»

«κι ας έμπω στις αγροτικές» κ.ά.

Επίσης, συνηθίζει να αποποιείται των ευθυνών του και να ρίχνει το φταιξιμο σε τρίτους (δικαστές, γυναίκα, κοινωνία κτλ.):

«Στη φυλακή με κλείσανε ισόβια για σένα»

«στην Αίγαινα με στέλνεις»

«στον Ωρωπό με στέλνεις».

Τυχερά παιχνίδια

Η χαρτοπαιξία, τα ζάρια, ο ιππόδρομος και γενικότερα ο τζόγος απετέλεσαν, για το ρεμπέτικο τραγούδι, πηγή έμπνευσης των δημιουργών του:

«στην πασιέντζα και με ζάρια κανονίζουμαι τα βράδια»

«και στο μπαρμπούτι να ριχτούν»

«Έλα βρε Μανωλάκη να τα λιμάrouμε να στρώσουμε κουβέρτα μαωρε να τους τα πάρουμε»

«εξηγιέσαι στα παιχνίδια» κ.ά.

Άλλες αναφορές μιλούν για τη δύσκολη κατάσταση που βρίσκονται, λόγω της ενασχόλησής τους με τα τυχερά παιχνίδια:

«Αλλά το ιπποδρόμιο, με τράβηξε και πάλι, να 'σασταν δίπλα, βρε παιδιά, να βλέπατε τι χάλι»

«μου τα πήραν ούλ' απόψε στο μπαρμπούτι και στην πόκα»

Αρνητικά χαρακτηριστικά

Από τις αναφορές του δείγματος που εντοπίστηκαν σχετικά με τα αρνητικά χαρακτηριστικά του «άλλου», σύμφωνα με τον ρεμπέτη-μάγκα, κυριαρχεί η φιγούρα, δηλαδή η επίδειξη:

«Αλλού να πας φιγουρατζή»

«Άσε τα νταηλίκια σου, κόφτα και δε σου πάνε. Στον εικοστό αιώνα πια, φιγουρατζή, φιγούρες δεν περνάνε»

«με τις ψευτοπαλικάριές»

«Πρέπει ν' αφήσεις, βλάμη μου το ψευτονταηλίκι»

Επίσης, θεωρούνταν αρνητικό στοιχείο για κάποιον η διαμονή του σε περιοχές άλλης, ανώτερης οικονομικά κοινωνικής τάξης:

«Μπορεί να ζεις στο Κολωνάκι, μα λαχταράς το μπουζουκάκι».

Αρνητική συμπεριφορά σε ορισμένες περιπτώσεις αποτελεί και η άσκοπη κατάχρηση αλκοόλ, ο χαρακτήρας του μέθυσου:

«Μπέκρος δεν είμαι εγώ βρε κι αν πίνω και μεθώ»

«Μπέκρο με φωνάζουν, μπέκρο με φωνάζουν κι όλοι με πειράζουν με περνούν για τρελό»

Επιπλέον το να χάσει κάποιος την υπόληψή του θεωρούνταν ντροπή, ρεζίλι:

«Κρίμα ρε Αντώνη κρίμα στο μπόι σου που έκαμες ρεζίλι όλο το σόι σου».

Συνοψίζοντας, ο χαρακτήρας του ρεμπέτη, στο πλαίσιο της ελληνικής κοινωνίας και στο οποίο λαμβάνει τις συγκεκριμένες σημασίες της, σκιαγραφείται ως ο «σωστός άνδρας», ο μάγκας, δηλαδή εκείνος που ανταποκρίνεται στο πρότυπο ανδροπρέπειας που παράγεται στη συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα. Πρόκειται για μια προσδιορισμένη διαχείριση της ανδροπρέπειας. Η ανδροπρέπεια ανάγεται σε αξίες αναγνωρισιμότητας από τους άλλους οικείους του, υπόληψης, κύρους και τόλμης. Με κάθε τρόπο ο ρεμπέτης εκθέτει τα «διαπιστευτήρια» της μαγκιάς του: ότι είναι «έξυπνος», «εντάξει», τον γνωρίζουν και τον τρέμουν όλοι οι υπόλοιποι και ο παράνομος βίος. Η κοινωνική και οικονομική περιθωριοποίηση του ρεμπέτη τον «ανάγκασε» να δημιουργήσει συγκεκριμένες πρακτικές και συμπεριφορές (παρανομία, φυλακή, γλέντι, κ.ά.), τις οποίες ο ίδιος οικειοποιήθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε όχι μόνο να τις κοινοποιεί με επιδεικτικό τρόπο αλλά και να τις χρησιμοποιεί ως ενισχυτικό στη διαχείριση της διαφοράς του από τους «άλλους». Με αυτόν τον τρόπο, ο ρεμπέτης-μάγκας δημιουργεί και υποστηρίζει

στερεοτυπικές παραστάσεις και αντιλήψεις, τόσο για αυτούς που αποτελούν την κοινωνία στην οποία ανήκει όσο και για «τους έξω» από αυτήν.

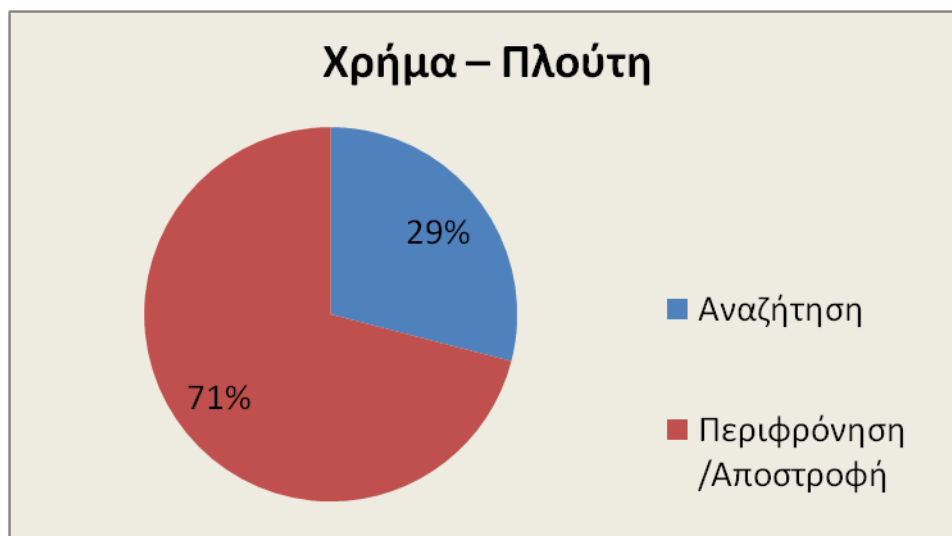
4.2.4 Κατηγορία: Χρήμα - Πλούτη

Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο (2001, σ. 236), ο λούμπεν προλετάριος ρεμπέτης σε μια προσπάθειά του να αντισταθμίσει το αίσθημα κοινωνικής κατωτερότητας οδηγείται σε αλόγιστες καταναλωτικές αγορές όσον αφορά είδη εξωτερικής εμφάνισης (π.χ. αναφορές όπως: «και στο ποδάρι να φοράς το πιο ακριβό γοβάκι», «με τα κεχριμπαρένια κομπολόγια σου» που αναφέρθηκαν παραπάνω). Παρόλα αυτά, ο ρεμπέτης άλλοτε αναζητά το χρήμα και αναγνωρίζει τη δύναμή του και άλλοτε ενστερνίζεται μια αντίληψη περί της ματαιότητας του πλούτου περιφρονώντας το και διατηρώντας μια υπέρ άνω χρημάτων στάση.

Για να περιγράψουμε τη στάση του ρεμπέτη απέναντι στο χρήμα χωρίσαμε την κατηγορία «Χρήμα – Πλούτη» σε δύο υποκατηγορίες: την «Αναζήτηση» που συγκεντρώνει το μικρότερο ποσοστό (0,9%) και την «Περιφρόνηση/Αποστροφή» που συγκεντρώνει το 2,2% (Πίνακας 16). Η Εικόνα 10 Εικόνα 1 αποτυπώνει τα ποσοστά των δύο αυτών υποκατηγοριών σε σχέση με το πλήθος των αναφορών που σχετίζονται με το χρήμα – πλούτη.

Πίνακας 16: Αναφορές που σχετίζονται με το χρήμα – πλούτη

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Χρήμα – Πλούτη	Αναζήτηση	9	29 %	0,9 %
	Περιφρόνηση/Αποστροφή	22	71 %	2,2 %



Εικόνα 10: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με το χρήμα

Περιφρόνηση/Αποστροφή

Μέσω πολλών αναφορών με δηλωτικό χαρακτήρα, οι ρεμπέτες με ευθύτητα εναντιώνονται και απαξιούν το χρήμα:

«δεν έχω ανάγκη τα λεφτά»

«Το κρασί μ' αρέσει κι όχι τα λεφτά»

«Δεν θέλουμε παράδες»

«δεν θέλουμε φλουριά» κ.ά.

Για τον ρεμπέτη, η οικονομική κατάσταση κάποιου αποτελεί ξεκάθαρη απόδειξη της κοινωνικής τάξης στην οποία ανήκει και ταυτόχρονα, μέσω της στιχουργίας του, δίνει ένα κύριο γνώρισμα της ρεμπέτικης ιδεολογίας που είναι η αποστροφή στον πλούτο:

«έπαψε να ζει ρεμπέτης θέλει πλούτη και παλάτια»

«Δεν τα θέλει τα παλάτια, όλα τα περιφρονεί»

«κι όσοι κρύβουν τα λεφτά δεν είν' σαν και μας»

«τα λεφτά τα πολλά τα περιφρονώ».

Η περιφρόνηση του ρεμπέτη προς το χρήμα εκφράζεται σε πολλά τραγούδια με αναφορές στην σπατάλη, το χουβαρνταλίκι:

«όταν είμαι σώτος με πολλά ψιλά όλη η κοινωνία με τα με γλεντά»

*«Ξηγιέμαι με πολλά λεφτά, το χρήμα το σκορπάω»
«Στο νταλκά στα βιολιά τρώγω τα λεφτά»
«Τα λεφτά μη σε σκοτίζουν κάνε τα γυαλιά καρφιά»
«εμείς όλοι οι ψαράδες είμαστε και χουβαρντάδες» κ.ά.*

Η περιφρονητική στάση του απέναντι στα χρήματα τίθεται και υπό το πρίσμα του έρωτα και του γάμου. Αρνείται τη συμβατική σχέση γάμου-προίκας και εξαιρεί από τον έρωτα οποιαδήποτε σχέση με το χρήμα:

*«θα πάρω μόνο προίκα μου για σπίτια και παλάτια την μαύρη την ελίτσα σου»
«σε παίρνω δίχως φράγκο»
«οι παράδες αμάν τι αξίζουν μπρος στην τόση σ' εμορφιά»
«πάρε κυρά μου μια οκά και φράγκο μη μου δώσεις, με τις γλυκές σου τις ματιές εσύ θα μας πληρώσεις».*

Αναζήτηση

Λιγότερες αναφορές εντοπίζονται σχετικά με την επιδίωξη πλούτου από μέρους του άνδρα. Ορισμένες από αυτές σχολιάζουν την τάση για εύρεση οικονομικών πόρων μέσω της σύναψης ερωτικών σχέσεων ή γάμου:

*«που `χει πέντε σπίτια στον Περαιά, άλλα πέντε στο Μεταξουργείο κι άλλα τόσα πάνω στο Θησείο»
«και της τα `χω πάρει ούλα»*

Πάλι μέσα από την οπτική των ερωτικών σχέσεων, διακρίνουμε την ίδια τάση, αυτή τη φορά, όμως, δια στόματος της απορριφθείσας εξαιτίας της χαμηλής οικονομικής της κατάστασης:

*«μα τ' όνειρό μου το `κανες κομμάτια γιατί δεν έχω πλούτη και παλάτια»
«Αν ήμουνα κορίτσι από τζάκι θα μ' έκανες γυναίκα σου ευθύς»
«γιατί είμαι φτωχοκόριτσο μ' αφήνεις και ούτε σημασία δε μου δίνεις»
«Δε θέλεις να με παντρευτείς, η φτώχεια σε φοβίζει»*

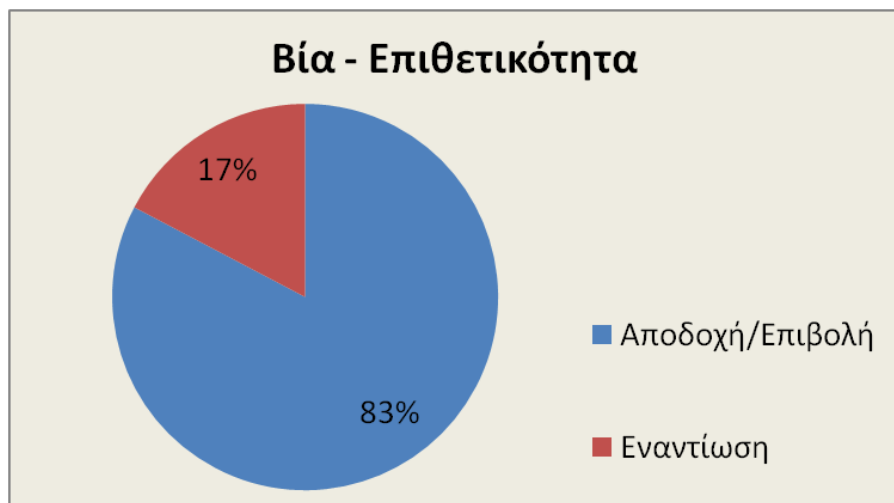
Αρχικά, από τα παραπάνω, μπορούμε να συμπεράνουμε πως στην πλειονότητα των αναφορών, οι ρεμπέτες επιδεικνύουν μια χαρακτηριστική περιφρόνηση προς το χρήμα, καθώς προσλαμβάνουν το χρήμα ως μέσο προβολής της αντίθεσής τους απέναντι στην άρχουσα τάξη. Ο «αριστοκράτης» δεν είναι ευπρόσδεκτος στους κύκλους του ρεμπέτη, αλλά ακόμη και ο ίδιος ο ρεμπέτης απορρίπτεται από αυτούς, εάν τύχει να γοητεύεται από τα πλούτη. Έτσι, η απαγκίστρωση του ρεμπέτη από το χρήμα-πλούτο ενισχύει την ανάπτυξη ιδεολογίας και συγχρόνως τη διαμόρφωση στερεοτυπικών αντιλήψεων γύρω από αυτό.

4.2.5 Κατηγορία: Βία - Επιθετικότητα

Οι καβγάδες, οι φόννοι, οι εκδικητικές τάσεις και το νταηλίκι, όπως συνηθίζεται να αναφέρεται στο ρεμπέτικο, καταλαμβάνουν ένα σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου της υπό μελέτη περιόδου. Οι υποκατηγορίες που απαρτίζουν την εν λόγω κατηγορία είναι δύο. Η υποκατηγορία «Αποδοχή/Επιβολή» που συγκεντρώνει τις αναφορές που τάσσουν τον ρεμπέτη υπέρ της βίας (4,3%) και η δεύτερη, που ονομάσαμε «Εναντίωση», και καταδεικνύει την αντίθετη συμπεριφορά του απέναντι σε μορφές βίας (0,9%) (Πίνακας 17). Η Εικόνα 11 αποτυπώνει το ποσοστό των υποκατηγοριών αυτών σε σχέση με το πλήθος των αναφορών που σχετίζονται με τη βία – επιθετικότητα.

Πίνακας 17: Αναφορές που σχετίζονται με τη βία – επιθετικότητα

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
Βία - Επιθετικότητα	Αποδοχή/Επιβολή	43	83 %	4,3 %
	Εναντίωση	9	17 %	0,9 %



Εικόνα 11: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με τη βία - επιθετικότητα

Αποδοχή/Επιβολή

Όσον αφορά τα πρότυπα ανδροπρέπειας, διαπιστώνεται η άρρηκτη σύνδεσή τους με τη βία. «Μπελαλής» και «νταής» είναι ορισμένοι από τους χαρακτηρισμούς εκδήλωσης της παραπάνω σύνδεσης. Ο ρεμπέτης αναμένεται να προκαλέσει φασαρίες και καυγάδες:

«είναι σερέτης και πολύ τσαμπουκαλής»

«κάργα φιλότιμο, τσαγκός και μπελαλής»

«και ζόρικός και μπελαλής»

«αφού είμαι μάγκας και νταής και ζόρικός δερβίσης» κ.ά.

Όπως ήδη αναφέρθηκε στις αναφορές για στην κατηγορία «Εμφάνιση», ο ρεμπέτης, στο πλαίσιο απόδειξης της ανδροπρέπειάς του, συνηθίζεται να οπλοφορεί. Από αναφορές εντοπίζουμε και τη συχνή χρήση των όπλων του:

«Άρπα Νόντα το μαχαίρι δώσε μου το ρε στο χέρι για τον μάγκα θα τσακίσω ή κι εγώ θα ξεψυχήσω»

«θα 'ρθω με το κουμπούρι μου»

«Τραβάς την κουμποριά»

«τότε τράβηξα μαχαίρι και τον βάρεσα στο χέρι» κ.ά.

Σε σημαντικό αριθμό αναφορών διαφαίνεται η ροπή του ρεμπέτη-μάγκα προς εκδίκηση. Οι αναφορές αυτές έχουν ως επί το πλείστον απειλητικό χαρακτήρα και σχετίζονται με ερωτικές υποθέσεις. Άλλες φορές αφορούν τον άνδρα «αντίπαλο»:

«ρε αυτόν τον βλάμη π' αγαπάς... ωρέ πες του να μεταλάβει..., ωρέ μια Κεριακή ξημέρωμα, ωρέ δύο πιστολιές θα λάβει»

«Θα τόνε καθαρίσω εγώ, τον βλάμη που γουστάρεις»

«πως εγκλημάτησε για μια κακούργα»

«που για χατίρι της εγίνικε φονιάς»

και άλλες την ίδια τη γυναίκα:

«θα της κάνω το κεφάλι σαν σφηνέικο τσουκάλι»

«κάτσε φρόνιμα γκρινιάρρα θα σου κόψω τα μαλλιά»

«θα της σπάσω το κεφάλι»

«Κάποια κακούργα βρέθηκε για να με ξεφτιλίσει μες στις Αθήνας τα στενά δεν πρέπει πια να ζήσει»

Η γυναίκα, βέβαια, γίνεται συχνά αποδέκτης της βίας του ρεμπέτη, χωρίς απαραίτητα η αιτία να σχετίζεται με την εκδίκηση. Αντιλαμβανόμαστε, έτσι, ότι το στοιχείο της βίας εμπεριέχονταν στη σχέση άνδρας-γυναίκα και ενίοτε γίνεται αποδεκτό και από την ίδια τη γυναίκα:

«κι όταν είμαι ντέρτζος Παναίτσα μου βρίσκει τον μελά της η μανίτσα μου»

«Και την πιάνω και αρχίζω και καλά τη συγυρίζω»

«και να με δέρνει που και που»

«ακόμα κι αν με δέρνει».

Σε ορισμένες περιπτώσεις απεικονίζονται μάλιστα σκηνές άγριας-ωμής βίας:

«κακούργα δολοφόνισσα για να σε πετσοκόψω να σου `χυνα πετρέλαιο κι ύστερα να σε κάψω και μες στο ξεροπήγαδο να πάω να σε πετάξω»

Εναντίωση

Υπάρχει, βέβαια, σε μικρότερο ποσοστό και η αντίθετη προβολή του χαρακτήρα του ρεμπέτη, που εναντιώνεται σε πρακτικές βίας. Άλλοτε δηλώνοντας την αντίθεσή του:

«Μπελαλής δεν είμαι ούτε και μπεκρής»

«Κάνω καλό σ' εκείνον που θέλει το κακό μου»

«εγώ κανέναν δεν πειράζω»

«Κανέναν δεν πειράζουμε» κ.ά.

και άλλοτε επεμβαίνοντας για να διακόψει περιστατικά βίας – σύγκρουσης:

«Βρε Γιάννη και Αντώνη να μη μαλώνετε, αφού είστε ντερβισάκια»

«Για σταμάτα βρε βλαμάκι μην τραβάς το μαχαιράκι θα πλερώσω τη ζημιά σου μη χαλάει η καρδιά σου»

4.2.6 Κατηγορία: Ναρκωτικές ουσίες - Αλκοόλ

Η χρήση και η εξάρτηση από ουσίες είναι ένα φαινόμενο βαθιά κοινωνικό, αποτέλεσμα πολλών αιτιολογικών παραγόντων και αφορά έμμεσα ή άμεσα στην κοινωνικοποίηση των ατόμων. Κατά τον Bergeret (1999, σ. 107), η εξάρτηση έχει κοινωνικές ρίζες και είναι γνώρισμα της «πόλης», δηλαδή αστικό φαινόμενο. Μέσα στο πλαίσιο του περιθωρίου και της σύγκρουσης με την καθεστηκυία τάξη, στη ρεμπέτικη στιχουργία απαντάται συχνά η χρήση ουσιών. Οι ουσίες που εντοπίζονται στο δείγμα της συγκεκριμένης έρευνας, αφορούν το αλκοόλ, το χασίς και την ηρωίνη.

Η συγκεκριμένη κατηγορία χωρίζεται σε δύο υποκατηγορίες: «Χρήση/Εκθειασμός» (4,1%) που αφορά τη θετική στάση του ρεμπέτη απέναντι στις ουσίες και «Απόρριψη» που δηλώνει την αρνητική στάση ως προς τη χρήση ουσιών (1,1%) (Πίνακας 18). Η Εικόνα 12 αποτυπώνει τα ποσοστά των υποκατηγοριών αυτών σε σχέση με το πλήθος των αναφορών που σχετίζονται με ναρκωτικές ουσίες / αλκοόλ.

Πίνακας 18: Αναφορές που σχετίζονται με ναρκωτικές ουσίες / αλκοόλ

Κατηγορία	Υποκατηγορία	Απόλυτοι Αριθμοί	Ποσοστό επί των αναφορών της κατηγορίας	Ποσοστό επί του συνόλου των αναφορών
------------------	---------------------	-------------------------	--	---

Ναρκοτικές ουσίες / Αλκοόλ	Χρήση / Εκθειασμός	41	79 %	4,1 %
	Απόρριψη	11	21 %	1,1 %



Εικόνα 12: Ποσοστό αναφορών των υποκατηγοριών που σχετίζονται με ναρκωτικές ουσίες / αλκοόλ

Χρήση/Εκθειασμός

Οι αναφορές που χρησιμοποιήθηκαν δίνουν μια αρκετά σαφή εικόνα της υιοθέτησης της χρήσης-κατανάλωσης ουσιών. Το πρότυπο του ρεμπέτη άνδρα σκιαγραφείται τόσο μέσα από τη σχέση του με το αλκοόλ:

«Βρε τι μάγκας που `μαι γω το κρασί πως το τραβώ»

«Κρασάκι μέρα νύχτα, κρασάκι μέρα νύχτα θα πίνω να μεθάω όσο στον κόσμο ζω»

«Όλο ούζο πίνω και μεθάω»

«Στον Βοτανικό απόψε θα `ρθω να τα πιω» κ.ά.

όσο και με τις ναρκωτικές ουσίες:

«Χασίκλα είσαι και δερβίσης»

«Τη φουμάρει, μαστουριάζει»

«Ένας ειν' ο μάγκας μες στη γειτονιά μας που φουμάρει ναργιλέ, μες στου Νώντα τον τεκέ»

«και ας φντρώσουν χασισιές στον τάφο μ' από πάνω»

«Κάθε μέρα μαστουριάζω»

«έχει φίνους χασικλήδες πού `ναι όλοι μερακλήδες» κ.ά.

Όπως συμβαίνει και με τη βίαιη συμπεριφορά, το πρότυπο του χασικλή άνδρα επιζητά κάποιες φορές και η γυναίκα:

«Μόρτη θέλω κι ας πεθάνω, να φουμάρει και το μαύρο»

«Θέλω να μαστουρώνεται» (επιθυμία γυναίκας για τον «σωστό» άνδρα) κ.ά.

Απόρριψη

Από την άλλη, εντοπίζονται αναφορές όπου παρουσιάζεται μία διαφορετική εικόνα που έχει ο ίδιος για τις ουσίες, τον εαυτό του και την αδιέξοδη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει. Η κατάσταση αυτή βιώνεται με απόλυτο τρόπο, καθώς απουσιάζει η προοπτική οποιασδήποτε εναλλακτικής λύσης:

«Φύγε από με κοντόχορτο χάσου κι εσύτσιμπούκι ν' ανοίξω τα ματάκια μου από το μαστουρλούκι»

«Ο αργιλές, το τουμπεκί, η πρέζα, το χασίσι, με κάναν και βαρέθηκα την τωρινή μου ζήση»

«Η πρέζα τρώει λεβεντιές»

«το μαύρο σε χτικιάζει»

«Κρασί, γυναίκα και χαρτί με κάνανε μαντάρα» κ.ά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Το ρεμπέτικο τραγούδι, όπως και γενικότερα οι λαϊκές τέχνες, αποτελεί φορέα πολιτισμικής και ταξικής ταυτότητας. Μας επιτρέπει να αντλήσουμε στοιχεία και να δούμε μέσα από τα μάτια των υποκειμένων τον τρόπο και τους κανόνες (ηθικούς και κοινωνικούς) ζωής τους. Από την έρευνα της ρεμπέτικης στιχουργίας των αρχών του αιώνα έως και το 1952 και εστιάζοντας στα στερεότυπα που σχετίζονται με τα δύο φύλα, προκύπτουν συμπεράσματα που αφορούν τη μεταξύ τους σχέση, τη θέση και τη στάση τους απέναντι στην κοινωνική πραγματικότητα και τις αξίες και τους κανόνες που διέπουν τη δική τους υποκουλτούρα. Πρέπει να σημειωθεί ότι όσον αφορά τη γυναίκα, η έρευνα εστιάζει στο ρόλο της γυναίκας ως ερωτική σύντροφος και όχι στη γυναίκα-συγγενή (μάννα, αδερφή κ.τ.λ.).

Σημαντική παράμετρος που πρέπει να ληφθεί υπόψη είναι ο ανδροκεντρικός λόγος του ρεμπέτικου τραγουδιού, ο οποίος οφείλεται στο γεγονός ότι, κατά τη συντριπτική πλειοψηφία τους οι στιχουργοί είναι άνδρες, δικαιολογώντας, έτσι, την ανδροκρατούμενη οπτική που κυριαρχεί στο συγκεκριμένο είδος. Οι γυναίκες αποτελούν μόνο το 1% των στιχουργών του δείγματος της έρευνας. Βέβαια, πρέπει να τονιστεί ότι το 68% των στιχουργών είναι ανώνυμοι – άγνωστοι.

Από το γεγονός αυτό, διαφαίνονται οι σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται ανάμεσα στα δυο φύλα. Η εικόνα και τα χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς της γυναίκας συλλαμβάνονται κατά βάση μέσα ή σε σχέση με τον άνδρα. Οι παραστάσεις της γυναίκας ως φορέα ατασθαλίας και αποχαλίνωσης διαπιστώνεται ότι άλλες φορές επιδέχονται σκληρή κριτική από τον άνδρα και άλλες όχι μόνο επιδοκιμάζονται έντονα αλλά και επιζητούνται. Συμπεραίνεται, λοιπόν, ότι ο ρεμπέτης έχει μια ασαφή αντίληψη του περιεχομένου των κανόνων που διέπουν τη συμπεριφορά της γυναίκας και οδηγείται στον προσδιορισμό συγκεκριμένων στερεοτυπικών γυναικείων τύπων, καθώς και στερεοτυπικών σχέσεων.

Οι στάσεις και οι συμπεριφορές της γυναίκας φιλτράρονται από ηθικούς κώδικες που καθορίζουν την κοινωνική της παρουσία. Παρουσιάζονται, λοιπόν, δυο διαφορετικές στερεοτυπικές εικόνες της γυναίκας, αυτή της γυναίκας-συζύγου και της γυναίκας-ερωμένης. Από την ανάλυση σκιαγραφείται το κυρίαρχο πρότυπο της γυναίκας-ερωμένης, όπως το αντιλαμβάνεται και το αποδέχεται ο άνδρας, τόσο όσον αφορά την εικόνα που παρουσιάζει (φυσικά και ενδυματολογικά χαρακτηριστικά) όσο και τα χαρακτηριστικά που διέπουν τη «σωστή» - γι' αυτόν - συμπεριφορά της. Στη στερεοτυπική εικόνα της γυναίκας-ερωμένης κυριαρχεί το ερωτικό στοιχείο το οποίο προβάλλεται μέσω του επιτηδευμένου και προκλητικού ντυσίματος, του καλλωπισμού, των ακριβών ρούχων και κοσμημάτων και γενικά της φροντισμένης εμφάνισης της. Η γυναίκα-ερωμένη θα πρέπει εκτός από το να είναι όμορφη και με κάλλη, να εκπέμπει σεξουαλικότητα για να προβάλλει την υπεροχή του άνδρα απέναντι στους άλλους, καθώς αποτελεί το μέσο αυτοπροβολής και ανάδειξης του ρεμπέτη στην κοινωνία του. Αξιολογείται, λοιπόν, σφοδρά η εικόνα που παρουσιάζει μέσα από τις σχέσεις της στο κοινωνικό της περιβάλλον.

Όσον αφορά τη συμπεριφορά της γυναίκας-ερωμένης και τους «θεμιτούς» τρόπους ενεργειών της σε σχέση με τον άνδρα και τους κοινωνικούς κανόνες, παρατηρείται μια δίμορφη στερεοτυπική εικόνα. Η επιθυμητή εικόνα της γυναίκας-ερωμένης εξαρτάται από την έκβαση της ερωτικής περιπέτειας και από το είδος και τον σκοπό της σχέσης. Στις περιπτώσεις που η γυναίκα-ερωμένη αναγνωρίζει και αποδέχεται τον άνδρα και η σχέση βρίσκεται έξω από το πλαίσιο του γάμου (γυναίκα-σύζυγος), η συμπεριφορά της προσδιορίζονται από τον ρεμπέτη με θετικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, ο άνδρας τότε επικροτεί και θαυμάζει χαρακτηριστικά και συμπεριφορές όπως το νάζι, το σκέρτσο, την τσαχπινιά και τη μαγκιά. Από την άλλη μεριά, όταν ο ρεμπέτης προσλαμβάνει την ερωτική σχέση ανακαλώντας παραστάσεις και πρότυπα που παραπέμπουν στην οικογένεια, τότε η γυναίκα θα πρέπει να επιδεικνύει συμπεριφορές που να ικανοποιούν τα στερεότυπα της οικογένειας (ευπρέπεια, σεμνότητα, διακριτικότητα κτλ). Στις διαπιστώσεις αυτές καταλήγουν πολλές μελέτες (Σπυριδάκη, 1999, σ. 97; Πετρόπουλος, 1968), γίνεται δηλαδή σαφής διαχωρισμός στη στάση των ρεμπετών όσον αφορά τις γυναίκες-ερωμένες και τις γυναίκες-συζύγους (ή ακόμα και τις μάνες και αδελφές).

Οπότε, οι στερεοτυπικοί γυναικείοι τύποι που υπερτερούν είναι οι εξής: σεξουαλικό αντικείμενο, αλλοτριωμένη, γκρινιάρια, νοικοκυρά, άπιστη, κακιά, άπονη κοκ.

Αξιοσημείωτο είναι πως η θέση της γυναίκας στο ρεμπέτικο, χωρίς να είναι ισότιμη με αυτή του άνδρα, είναι ανώτερη σε σύγκριση με τη θέση της μικροαστής γυναίκας της εποχής. Αυτό διαφαίνεται κυρίως όταν η γυναίκα σπάει το εξευγενισμένο θηλυκό της προσωπείο και παρουσιάζει ανδρικά χαρακτηριστικά, όπως ότι παραβρίσκεται σε ανδροκρατούμενους χώρους (π.χ. τεκέδες) και υιοθετεί πρακτικές και συμπεριφορές κατεξοχήν ανδρικές (π.χ. να κάνει χρήση αργιλέ, να μεθάει). Έτσι, παρατηρείται πως ο ρεμπέτης αποδέχεται σε ορισμένες περιπτώσεις την υιοθέτηση του ρεμπέτικου τρόπου ζωής από τη γυναίκα, αλλά με μια προϋπόθεση, να εκδηλώνεται «μαζί του».

Η ερωτική σχέση παρουσιάζεται στα ρεμπέτικα τραγούδια με όρους ανταγωνισμού, κυριαρχίας και υποταγής (Σπυριδάκη, 1999). Η έρευνα που παρουσιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο τονίζει το γεγονός αυτό, δηλαδή ότι ο άντρας βρίσκεται συχνά σε ρόλο θύματος και οδηγείται πολλές φορές ως την καταστροφή.

Η θέση της γυναίκας στην αγορά εργασίας φαίνεται να είναι σε αρκετά μειονεκτική θέση. Με εξαίρεση τα επαγγέλματα της δασκάλας και της νοσοκόμας, η γυναίκα δε λαμβάνει «ίσης αξίας» εργασία με τον άνδρα. Για παράδειγμα, εντοπίζονται ελάχιστες αναφορές που να υποδεικνύουν την ενασχόληση της γυναίκας με το εμπόριο. Τα επαγγέλματα που ασκεί είναι αυτά της σερβιτόρας, της πλύστρας, της καπνεργάτριας, της εργάτριας σε υφαντουργεία. Σύμφωνα με την έρευνα που διεξήχθη, το 65% των αναφορών στα ρεμπέτικα τραγούδια που μελετήθηκαν αναφέρονται σε επαγγέλματα, ενώ το 35% σε αμισθί οικιακή εργασία, δηλαδή ως νοικοκυρά. Η οικονομική ανεξαρτησία της γυναίκας στο ρεμπέτικο της εν λόγω περιόδου είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Ότι έχει να κάνει με απόκτηση αγαθών βρίσκεται στα χέρια του άνδρα, στερώντας τις γυναίκες ακόμη και από τα απαραίτητα μέσα βιοπορισμού. Εδώ, λοιπόν, εντοπίζεται και το στερεότυπο της γυναίκας-χρυσοθήρας, αφού σε πλήθος αναφορών παρουσιάζεται να συνάπτει ερωτικές σχέσεις που αποσκοπούν αποκλειστικά και μόνο στην οικονομική της εξασφάλιση, οδηγώντας τον άνδρα στην οικονομική καταστροφή.

Από την έρευνα προκύπτουν συμπεράσματα με τα οποία σκιαγραφείται το πρότυπο του «καλού» ρεμπέτη. Στην προσπάθειά του ο ρεμπέτης να δημιουργήσει μια ξεχωριστή ταυτότητα, ορίζει σχέσεις, οικειοποιείται πρακτικές, εκλογικεύει και νομιμοποιεί διακρίσεις. Η υπόληψη, ο κοινωνικός σεβασμός και η αναγνωρισιμότητα αποτελούν αυτοσκοπό και κατέχουν εξέχουσα θέση στη σύσταση της εικόνας του.

Ο «αληθινός» ρεμπέτης αυτοπροβάλλεται ως παλικάρι, λεβέντης και νταής, χαρακτηριστικά που συνθέτουν τον «μάγκα». Εν ολίγοις, η μαγκιά υποδηλώνεται με την ανδροπρέπεια. Το στερεότυπο της σύνδεσης του ρεμπέτη με την ανδροπρέπεια γίνεται σαφές μέσα από τα σύμβολα και τις παραστάσεις που τον χαρακτηρίζουν. Για τον ρεμπέτη δεν αρκεί να συμπεριφέρεται με ανδροπρέπεια αλλά πρέπει και να φαίνεται. Η «μαγκιά» αντανακλάται στην ενδυμασία και στη γενικότερη εμφάνισή του. Το μουστάκι, τα μπεγλέρια, τα παπούτσια με τακούνι και η οπλοφορία συνθέτουν τη στερεοτυπική εικόνα-στυλ του ρεμπέτη. Βέβαια, οι ρεμπέτες δε θεωρούν ότι η «μαγκιά» εκδηλώνεται μόνο μέσω της εμφάνισης, αλλά πηγάζει κυρίως από τον τρόπο συμπεριφοράς του. Η έρευνα επιβεβαιώνει αυτή την παρατήρηση, καθώς οι αναφορές που βρέθηκαν σε σχέση με την εξωτερική εμφάνιση του ρεμπέτη είναι μόνο το 3,9%, ενώ οι αναφορές για τον τρόπο συμπεριφοράς του είναι 14,2%.

Η ανδροπρέπεια συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με την ικανότητα άσκησης βίας και επίδειξης και χρήσης των όπλων, η επιζήτηση του «ρίσκου» προς την κατεύθυνση της έμπρακτης αναμέτρησης με άλλους άνδρες. Η τιμή αποτελεί την κοινωνική αξία των ατόμων τα οποία βρίσκονται σε μια διαρκή υπεράσπισή της, ώστε να μην τη χάσουν από τις προσβολές τρίτων. Οι πρακτικές βίας και επίδειξης επιθετικής συμπεριφοράς με σκοπό να αποθαρρύνει τους άλλους από την απόπειρα προσβολής της τιμής φαίνεται να αποτελούν ένα στερεοτυπικό πρότυπο συμπεριφοράς του ρεμπέτη. Δε διστάζει μάλιστα να ασκήσει βίαιη συμπεριφορά και εναντίον της γυναίκας που θα θίξει την τιμή και την υπόληψή του, συνήθως για λόγους απιστίας. Ο αγώνας του ρεμπέτη για την απόκτηση ή υπεράσπιση γοήτρου μέσω απειλών, οπλοφορίας, καβγάδων, φόνων και γενικά της βίαιης ανδροπρέπειας απολήγει στην κοινωνική ιεράρχησή του μέσα στο πλαίσιο της

τάξης του. Αυτό εκδηλώνεται και από το μεγάλος πλήθος των αναφορών σε θέματα βίαιης συμπεριφοράς (5,2%). Αξίζει να τονιστεί, όμως, ότι το 4,3% των αναφορών εμφανίζουν το ρεμπέτη να αποδέχεται τις πρακτικές βίας, ενώ το 0,9% εναντιώνεται σε αυτές.

Η κοινωνική και οικονομική περιθωριοποίηση του ρεμπέτη τον ώθησε σε παράνομες πρακτικές και συμπεριφορές. Η χρήση ουσιών, οι κλοπές, οι απάτες και γενικότερα οι λαθραίες δραστηριότητες αποτελούν πρότυπα της κουλτούρας των παρανόμων και ανάγονται σε αξίες αναγνωρισιμότητας για τον ρεμπέτη. Οι ρεμπέτες εμφανίζουν διαφορούμενη στάση σχετικά με τη χρήση ουσιών. Από την έρευνα που διεξήχθη διαπιστώνεται ότι το 80% των αναφορών στα ναρκωτικά αφορούν θετικούς χαρακτηρισμούς και το 20% αρνητικούς. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουν και άλλες μελέτες: υπάρχουν μελέτες (Κουνάδης, 2010) που αναφέρουν ότι οι ρεμπέτες χρησιμοποιούν αρνητικούς χαρακτηρισμούς για τα ναρκωτικά και άλλες (Δαμιανάκος, 2001) που επισημαίνουν ότι οι ρεμπέτες εκθειάζουν τη χρήση ουσιών ως στοιχείο αναγνωρισιμότητας. Άλλες μελέτες σχετικά με την παρανομία (Βλησίδης, 2004) αναφέρουν πως η άποψη των ρεμπετών γύρω από τη φυλακή είναι ότι η φυλακή είναι σχολείο και ότι η φυλακή είναι για τους ρεμπέτες.

Η ηδονιστική αντίληψη της ζωής του ρεμπέτη εκφράζεται μέσω της αποστροφής του απέναντι στο χρήμα, η οποία συνοδεύεται από τη σπατάλη, από την παραίτηση κάθε προσπάθειας για «επαγγελματική επιτυχία», για αναπήδηση σε υψηλότερη οικονομική και κοινωνική τάξη. Ιδίως στο προπολεμικό ρεμπέτικο δε συναντούμε καμία αναφορά που να σχετίζεται με την έννοια της αποταμίευσης ή της «σωστής» – κατά τα πρότυπα των αστικών τάξεων – διαχείρισης του χρήματος. Ο ρεμπέτης κρατά μια προκλητική, για τους έξω από την κοινωνία του, στάση απέναντι στο χρήμα και πολλές φορές εναντιώνεται όχι μόνο σε αυτούς που το έχουν, αλλά και στο ίδιο το χρήμα. Δεν έχουν θέση οι «έχοντες» στην κοινωνία του, ή αλλιώς εάν είσαι ρεμπέτης δεν έχεις και δε σε απασχολεί ο πλούτος. Ακόμη και τον θεσμό της προίκας σπάει ο ρεμπέτης, όπου στις περισσότερες αναφορές φαίνεται να μην τον ενδιαφέρει η οικονομική κατάσταση της οικογένειας της γυναίκας. Η έρευνα δείχνει την αποστροφή των ρεμπετών στο χρήμα,

καθώς το 71% των αναφορών, οι οποίες σχετίζονται με το χρήμα, επιβεβαιώνει την αντίληψη αυτή.

Από την έρευνα, λοιπόν, παρατηρείται ότι ο ρεμπέτης ναι μεν απελευθερώνεται, ή τουλάχιστον αγωνίζεται να απελευθερωθεί, από τα ηθικά δεσμά της κυρίαρχης κουλτούρας, αλλά ταυτοχρόνως οριοθετεί -αυστηρώς- αντιλήψεις, ιδεολογία, στάσεις και συμπεριφορές δημιουργώντας στερεότυπα για τον ίδιο και για τους «άλλους».

Η κοινωνιολογική προσέγγιση της ρεμπέτικης στιχουργίας οδηγεί σε χρήσιμες και διαφωτιστικές παρατηρήσεις για την κοινωνία και τους ανθρώπους μιας χρονικής περιόδου πλούσιας και πυκνής σε γεγονότα και εξελίξεις. Σε μια εποχή με καθορισμένα και συγκεκριμένα πρότυπα, που επιτρέπουν ελάχιστες αποκλίσεις από αυτά, κάνει την εμφάνισή του ο κόσμος του ρεμπέτικου, ο οποίος δημιουργώντας τη δικιά του υποκουλτούρα διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό ως προς τις κοινωνικές αξίες, τα κοινωνικά νοήματα και τους εθιμικούς τρόπους ζωής από το κυρίαρχο σύστημα αξιών. Για να αποκτήσει ενότητα και να προσδιορίσει την κοινωνική του ταυτότητα, διαμορφώνει τους δικούς του κώδικες επικοινωνίας και συμπεριφοράς και τις δικές του συνήθειες. Αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η δημιουργία στερεοτυπικής εικόνας και αντίληψης του «εαυτού» και του «άλλου», προκειμένου να διακριθεί θετικά η ομάδα στην οποία ανήκει σε σχέση με τις υπόλοιπες ομάδες. Πολλά χαρακτηριστικά αυτών των στερεότυπων συναντούμε ακόμα και σήμερα, σε βαθμό ώστε μπορούμε να πούμε πως ο κόσμος του ρεμπέτικου έχει τη δική του συμβολή στη διαμόρφωση της κουλτούρας της ελληνικής κοινωνίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασάκης, Μ. (2002). *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα – Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940* (τ. Β). Αθήνα: Εκδόσεις Βιβλιόραμα.

Αθανασούλα – Ρέππα, Α. (2011). *Βασικές κοινωνιολογικές έννοιες – Κοινωνιολογία της εκπαίδευσης*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Αστρινάκης Α. Ε. (1991). *Νεανικές υποκουλτούρες – Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.

Βάμβουκας, Μ. (2002). *Εισαγωγή στην ψυχοπαιδαγωγική έρευνα και μεθοδολογία* (7η εκδ.). Αθήνα: Γρηγόρης.

Βεργόπουλος, Κ. (1974). *Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι του Κώστα Βεργόπουλου, διδάκτορα του Πανεπιστημίου των Παρισίων (Βένσεν)*. Αθήνα: Εφημερίδα Αυγή (25 Δεκεμβρίου, 1974).

Βεργόπουλος, Κ. (1978). *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη: η Ελλάδα στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάντας.

Βερέμης, Θ. (1983). *Οι επεμβάσεις του στρατού στην Ελληνική πολιτική 1916-1936*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.

Βλησίδης, Κ. (2004). *Όψεις του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (1997). *Ελλήνων μούσα λαϊκή*. Αθήνα: Εκδόσεις Νέα Σύνορα.

Γεωργάς, Δ. (1986). *Κοινωνική Ψυχολογία* (τ. Α). Αθήνα: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Αθηνών.

Γεωργιάδης, Ν. (1999), *Ο Ακρίτας που έγινε Ρεμπέτης*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Γκιζέλη, Γ. (1974). *Η ρητορική του ενδύματος*. Αθήνα: Αθήνα.

- Δαμιανάκος, Σ. (1976). Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου (1^η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Ερμείας.
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου (2^η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Δεμερτζής, Ν. (1988). Κουλτούρα και νεωτερικότητα. *Λεβιάθαν*, 2, 87-103.
- Καλυβιώτης, Α. (2002). *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: Εκδόσεις Δίφρος.
- Κοταρίδης Ν. (1996). *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις Πλέθρον.
- Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών* (τ. Α). Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.
- Κουνάδης, Π. (2010). *Τα ρεμπέτικα :ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: εκδόσεις Λαμπράκη.
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1980). *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μπαρμπουνάκη.
- Λιάβας, Λ. (1987). *Μουσικές στο Αιγαίο*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού.
- Μουζέλης, Ν. (1980). Οικονομία και κράτος στην εποχή του Βενιζέλου. Στο Θ. Βερεμής & Ο. Δημητρακόπουλος (επιμ.), *Μελετήματα γύρω από τον Βενιζέλο και την εποχή του*. Αθήνα: Εκδόσεις Φιλιπότης.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2002). *Λέξικο της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Παντελίδου, Μ. (1992). *Γυναίκες και πολιτική*. Αθήνα: Gutenberg.
- Παπαδόπουλος, Ν. (1994). *Λεξικό της Ψυχολογίας*. Αθήνα: Σύγχρονη Εκδοτική.
- Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σακαλάκη, Μ. (1984). *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών: ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1990-1980*. Αθήνα: Κέδρος.

- Σακαλάκη, Μ. (1996). *Ετερότητες, αναπαραστάσεις του κοινωνικού δεσμού*. Αθήνα: Εξάντας.
- Σπυριδάκη, Θ. (1999). Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών. Στο Ν. Κοταρίδης Ν. (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Τάτσης, Ν. (1991). *Κοινωνιολογία (τ. 2). Κοινωνική οργάνωση και πολιτισμικές διεργασίες*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Τενεκίδης, Γ. (1980). Πρόλογος. Στο Φ. Δ. Αποστολόπουλος (επιμ.), *Η έξοδος (τ. Α). Μαρτυρίες από τις επαρχίες των δυτικών παράλιων της Μικρασίας*. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών.
- Τζάκης, Δ., (1999), Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άντρα στο χώρο των ρεμπετών. Στο Ν. Κοταρίδης (επιμ.), *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Τζάκης, Δ. (2003). Το κλέφτικο και το ρεμπέτικο τραγούδι: εθνικοί μύθοι και λαογραφικές αναζητήσεις. Στο Ν. Γράψας κ.ά. (επιμ.), *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού* (τ. Γ). Πάτρα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Τζάνη, Μ. (2005). *Μεθοδολογία Έρευνας Κοινωνικών Επιστημών*. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Τσαούσης, Δ. (1984). *Χρηστικό λεξικό κοινωνιολογίας*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τσαούσης, Δ. (1987). *Η κοινωνία του ανθρώπου*. Αθήνα: Gutenberg.
- Φίλιας, Β. (1996). *Εισαγωγή στη μεθοδολογία και τις τεχνικές των κοινωνικών ερευνών*. Gutenberg: Αθήνα.
- Χαντζή, Α. (2000). *Εισαγωγή στην Ψυχολογία*. Αθήνα: Gutenberg.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος Μούσης ερασταί*. Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή.
- Χριστιανόπουλος, Ν. (1999). *Το ρεμπέτικο και η Θεσσαλονίκη*. Εκδόσεις Εντευκτηρίου.
- Ζαϊμάκης, Γ. (1997). *Ο κοινωνικός κόσμος των πορνείων του Λάκκου και η ποιητική της μαγκιάς Ηράκλειο, 1900-1940: αστικός χώρος και πολιτισμική διαφοροποίηση*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ψυχολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

- Ashmore, R. D., & Del Boca, F. K. (1981). Conceptual approaches to stereotypes and stereotyping. *Cognitive processes in stereotyping and intergroup behavior*, 1, 35.
- Arnold, M. (1993). *Culture and anarchy and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Asad, T. (1979). Anthropology and the colonial encounter. In G. Huizer & B. Mannheim (Eds.), *The politics of anthropology: from colonialism and sexism toward a view from below* (pp. 85-94). The Hague and Paris: Mouton.
- Becker, H. S. (2000). *Οι περιθωριοποιημένοι*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.
- Bergeret, J. (1999). *Τοξικοεξάρτηση και προσωπικότητα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Bush, G., & London, P. (1960). On the disappearance of knickers: Hypotheses for the functional analysis of the psychology of clothing. *The Journal of Social Psychology*, 51(2), 359-366.
- Campbell, D. T. (1965). Ethnocentric and other altruistic motives. In D. Levine (Ed.), *Nebraska Symposium on Motivation* (Vol. 13, pp. 283–311). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Clark, J., Hall, S., Jefferson, T., & Roberts, B. (1993). Subcultures, Cultures and Class. In S. Hall & T. Jefferson (Eds.), *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.
- Cohen, L., & Manion, L. (1994). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Dakin, D. (1982). *Η ενοποίηση της Ελλάδας 1770-1923*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- De Landsheere, G. (1979). *Dictionnaire de l'évaluation et de la recherche en éducation*. PUF-Presses Universitaires de France.
- Dovidio, J. F., Brigham, J. C., Johnson, B. T., & Gaertner, S. L. (1996). Stereotyping, prejudice, and discrimination: Another look. In C. Macrae, Strangor, C. & M. Hewstone (Eds), *Stereotypes and stereotyping*, New York: The Guilford Press.
- Eagleton, T. (2003). *Η έννοια της κουλτούρας*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.

- Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Gelder, K. (2005). *The subculture reader*. London and New York: Routledge.
- Giddens, A. (2002). *Κοινωνιολογία*. Αθήνα: Gutenberg.
- Hebdige, D. (1988). *Υπο-κουλτούρα το νόημα του στυλ*. Αθήνα: Εκδόσεις: Γνώση.
- Holst-Warhard, G. (1977). *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76)*. Λίμνη Εύβοια: D. Harvey.
- Kroeber, A. L., Kluckhohn, C., Untereiner, W., & Meyer, A. G. (1963). *Culture: A critical review of concepts and definitions*. New York: Vintage books.
- Kyridis, A., Bassiou, V., Zagkos, C., Golia, P., Fotopoulos, N., & Papadakis, N. (2012). Social Classes vs Professional Stereotypes in Greece. A View to a Foggy Social Construction. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 27.
- Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., Ivanov, V. V., Toporov, V. N., & Pjatigorskij, A. M. (1975). *Theses on the Semiotic Study of Culture*. Lisse: The Peter de Ridder Press.
- Marx, K., & Engels, F. (1997). *Η Γερμανική Ιδεολογία* (τ. 1). Αθήνα: Gutenberg.
- Mazower, M. (2002). *Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Robinson, W. P., & Tajfel, H. (1996). *Social groups and identities: Developing the legacy of Henri Tajfel*. Cornwall: Psychology Press.
- Rubington, E. (1997). Prohibition and freshman halls: A study of the enforcement of university alcohol policy. In P. C. Rivers & E. R. Shore (Eds.), *Substance abuse on campus: A handbook for college and university personnel* (pp. 101-117). Westport, CT: Greenwood Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Said, E. (1993). *Culture and imperialism*. New York: Vintage books.

- Sherif, M., Harvey, O. J., White, B. J., Hodd, W. R., & Sherif, C. W. (1961). *Intergroup cooperation and competition: The Robbers Cave experiment*. Norman, OK: University Book Exchange.
- Stangor, S., & Schaller, M. (1996). Stereotypes as individual and collective representations. In C. N. Macrae, C. Stangor & M. Hewstone (Eds.), *Stereotypes and stereotyping*. New York: The Guilford Press.
- Stroebe W., & Insko, C.A. (1989), Stereotypes, Prejudice and Discrimination: Changing conceptions in theory and research. In D. Bar-Tal, C. F. Graumann, A. W. Kruglanski & W. Stroebe (Eds.), *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*. New York: Springer Verlag.
- Tajfel, H. (1990). Κοινωνικά στερεότυπα και κοινωνικές ομάδες. Στο Σ. Παπαστάμου (Επιμ.), *Διομαδικές Σχέσεις*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Tajfel, H., & Turner, J. C. (1986). The social identity theory of intergroup behavior. In S. Worchel & W. G. Austin (Eds.), *Psychology of Intergroup Relations*. Chicago: Nelson-Hall.
- Tokarev, S. (1974). Methods of Ethnographic Research into Material Culture'. *Soviet Ethnology and Anthropology Today*, 1, 175.
- Tucker, M. (1990). Director's foreword. In R. Ferguson, M. Gever, T. T. Minh-ha, & C. West (Eds.), *Out there: Marginalization and contemporary cultures* (pp. 7-8). New York: The New Museum of Contemporary Art/The MIT Press.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom* (Vol. 2). London: Bradbury, Evans, and CO.
- Williams, R. (1976). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. London: Fontana.
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και ιστορία*. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Wood, W., & Eagly, A. H. (2002). A cross-cultural analysis of the behavior of women and men: implications for the origins of sex differences. *Psychological bulletin*, 128(5), 699.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΕΡΕΥΝΑΣ

Πίνακας 19: Τίτλοι τραγουδιών δείγματος

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ
1 Του δήμαρχου παιδί	77 Ο χασικλής	153 Τραγουδίστρα	229 Το εισπρακτοράκι
2 Δίχως κάλτσες περπατούν	78 Η μπαμπέσα	154 Παραμάνα κούνα κούνα	230 Το τραγούδι των ψαράδων
3 Έχασα μαντήλι	79 Βαριά χτυπούν τα σήμαντρα	155 Νέα παραμάνα	231 Νέο μαναβάκι
4 Η κορδέλα	80 Ποπίτσα μου σκληρόκαρδη	156 Παραμάνα και βαρκάρης	232 Νέο χασαπάκι
5 Μη σε πλανέψουν τα λεφτά	81 Το γκέζι	157 Γκαρσόνα	233 Σιμιτζής
6 Η μακριά σου φούστα	82 Απελπισμένος	158 Η κλωστηρού	234 Το ναυτάκι
7 Η κοκκινοφορεμένη	83 Μου το `παν πως μ' αρνήθηκες	159 Τα βάσανα της πλύστρας	235 Το ναυτάκι
8 Κόρη μου στα μεταξωτά	84 Άσε την πόζα που κρατάς	160 Μανάβισσα και Γαϊδουράκι	236 Του ψαρά ο γιος
9 Σμυρνιά μου το φακίολι σου	85 Καπνουλούδες	161 Καμαριέρα	237 Ο ναύτης
10 Σύρε το πασουμάκι σου	86 Γκρινιάρα	162 Γκουβερνάντα	238 Είμαι τεχνίτης ξακουστός
11 Μπουρνοβαλιό Μανές	87 Δεν σε θέλω βρε γκρινιάρα	163 Η νοσοκόμα	239 Ψαράδες
12 Τα τσόκαρα	88 Είσαι γκρινιάρα και γλωσσού	164 Η Νοσοκόμα	240 Οι αβάντες του σωφέρ
13 Το γελεκάκι σου μικρή	89 Κάτσε φρόνιμα γκρινιάρα	165 Η νοσοκόμα μάνα	241 Ο νταβατζής της Μαίρης
14 Το κόκκινό σου το γοβάκι	90 Βγάλε τη μάσκα	166 Οι φάμπρικες	242 Κλεφτοσαντάς
15 Το μπερεδάκι	91 Ελένη κολπαδόρα	167 Μες στον τεκέ της Μαριγώς	243 Τράβα τιμονιέρα
16 Το μπλε φορεματάκι σου	92 Η Νίτσα	168 Αν φύγουμε στον πόλεμο	244 Ο παλιατζής
17 Το πασούμι	93 Μην είσαι ψεύτρα δίγνωμη	169 Καν' τονε Σταύρο, καν' τονε	245 Σαν δεν ήξευρες
18 Φόρα τα μαύρα φόρα τα	94 Είσαι γυναίκα του μελά	170 Η αμαρτωλή	246 Ο Αντώνης ο τεμπέλης
19 Φοράς φουστάνι βυσσινί	95 Ποδαριώτισσα	171 Ο χασάπης	247 Μια μικρή στο Περιστέρι
20 Ο χειμώνας είναι πρόβλημα μεγάλο	96 Άσχημες πληροφορίες	172 Όταν σε βλέπω να γυρίζεις	248 Φτάνει που θα μ' αγαπάει
21 Χιώτικος μανές	97 Τότε πού τα `χα τα λεφτά	173 Καροτσέρι τράβα	249 Ο τεμπέλης
22 Χιώτικος μανές	98 Για μιαν αγάπη άπιστη	174 Μέσα στη βαρυχειμωνιά	250 Όλο θέλεις κι όλο θέλεις

23 Τα κομμένα τα μαλλιά σου	99 Εσένα μόνο αγαπώ	175 Ο πασατεμπάς	251 Ζεϊμπεκάνο σπανιόλο
24 Δυο Αϊβαλιοτοπούλες	100 Μ' έχεις μαγεμένο	176 Ο λαθρέμπορος	252 Μια τράτα κουλουριώτικη
25 Είσαι άσπρη σαν το χιόνι	101 Γυναίκα είναι γυναίκα μένει	177 Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά	253 Ειμ' εργάτης στο λιμάνι
26 Μαύρα μάτια μαύρα φρύδια	102 Απόψε κάνεις μπαμ	178 Ίσα ρε σωφεράκι	254 Πήρα το δρόμο τον κακό
27 Μοδιστρούλα	103 Μεσ στου Βάβουλα τη γούβα	179 Πολυτεχνίτης	255 Οι λαχαναγορίτες
28 Σε μια μικρούλα	104 Κλαμένη ήρθες μια βραδιά	180 Ο θερμαστής	256 Πολίτικο ζειμπέκικο
29 Τα μάτια σου τ' αράπικα	105 Θα σου πω το μυστικό μου	181 Ο θερμαστής	257 Το φλιτζάνι του Γιάννη
30 Μια όμορφη μελαχρινή	106 Μπατίρης	182 Τα σωφεράκια	258 Κυρ-αστυνομε που 'τανε
31 Μποέμισσα	107 Για Μια Γυναίκα Χαθηκα	183 Οι σφουγγαράδες	259 Ήμουνα μόρτης μια φορά
32 Με τυλίξανε δυο φίνες	108 Το κουτσαβάκι	184 Ο Νικόλας ο ψαράς	260 Οι φυλακές του Ωρωπού
33 Τα βελουδένια μάτια σου	109 Βρε τι μάγκας που μαι γω	185 Ο ψαράς	261 Ο ισοβίτης
34 Τα μπλε παράθυρα	110 Εγώ μάγκας φαινόμεονα	186 Ο ψαράς με το γρι-γρι	262 Μανώλης χασικλής
35 Το μελαχρινό	111 Είμαι όμως μάγκας	187 Το γρι-γρι με την παρέα	263 Δυο μάγκες με βαρέσανε
36 Μικρούλα Πειραιώτισσα	112 Νέοι χασικλήδες	188 Το μπαρμπεράκι	264 Αλάνης πια δεν είμαι εγώ
37 Καβαλιώτισσα	113 Ένας μάγκας στο Βοτανικό	189 Το χασαπάκι	265 Ζωνάρι
38 Καλόκαρδή μου Ντίνα	114 Ένας μάγκας στον τεκέ μου	190 Το χασαπάκι	266 Φέρτε πρέζα να πρεζάρω
39 Κάποιο βράδυ με φεγγάρι	115 Ένας μάγκας χασικλής	191 Μεσ στην χασάπικη αγορά	267 Μου φαίνεται
40 Καλλιθιώτισσα τσακίστρα	116 Η καρδιά του μάγκα	192 Το νέο χασαπάκι	268 Ο Απάχης
41 Στην Πλάκα που επήγαινα	117 Μάγκας βγήκε για σεργιάνι	193 Χασαπάκι δεν σε θέλω πια	269 Το σέρτικο παιδί
42 Η Αγλαίτσα	118 Μάγκας του γλυκού νερού	194 Τα Χασαπάκια	270 Τραγιάσκα
43 Σε παίρνω δίχως φράγκο	119 Ο μάγκας του Ψυρρή	195 Ο Αντώνης ο βαρκάρης	271 Το σαλβάρι του Κιόρογλου
44 Ο γάμος του Τσιτσάνη	120 Ο μαστούρας	196 Φτωχόπαιδο	272 Τι σε μέλει εσένανε
45 Γαλανομάτα	121 Σαν είσαι μάγκας και νταής	197 Ο Καϊζής	273 Τσακιτζής
46 Το Κοριτσάκι Μου	122 Σιγανοπαπαδίτσα	198 Στου Λινάρδου τη ταβέρνα	274 Άστα κόλπα
47 Ντυμένη σαν αρχόντισσα	123 Τεκετζής	199 Ο Μάρκος υπουργός	275 Νταήδες
48 Όμορφη Πειραιώτισσα	124 Τις γυναίκες τις δουλεύω	200 Ο μπουφετζής	276 Το λάθος μου αισθάνομαι
49 Άσπρη φραντζολίτσα μου	125 Κρίμα τέτοια λεβεντιά	201 Η Ελένη η ζωντοχήρα	277 Θα πάρω δυο

50 Ήταν άνοιξις	126 Στο Βοτανικό	202 Αυγουλού	278 Βαρέθηκα τον αργιλέ
51 Μες στην πολλή σκοτούρα μου	127 Χρόνια στον Περαία	203 Οι Λαχανάδες	279 Δεν θέλω γέρο άνδρα
52 Κουκλίτσα μου με τρέλανες	128 Κρασί, γυναίκα και χαρτί	204 Κοντραμπατζήδες	280 Ο φιγουρατζής
53 Ρίχναν ζάρια	129 Ντερμπεντέρισσα	205 Τα νησιά	281 Μπέκρος δεν είμαι
54 Έξι γκόμενες αφράτες	130 Ο βαρμπονίτης	206 Ο λαθρέμπορας	282 Ο Γιάννης ο χασικλής
55 Βαλεντίνα	131 Αλάνης μάνας γιος	207 Ο επαγγελματίας	283 Δερβίσης και Άννα
56 Πότε μαύρα πότε άσπρα	132 Κορόιδο άδικα γυρνάς	208 Ο εργάτης	284 Πίνω και μεθώ
57 Έλα στ' Ανάπλι	133 Ο μόρτης	209 Οι φωνογραφιτζήδες	285 Η Αρμενίτσα
58 Θα σε κλέψω θα σε πάρω	134 Γίνομαι άντρας	210 Οι σαλταδόροι	286 Ώρες με θρέφει ο λουλάς
59 Ο καψούρης	135 Δυο μάγκες μες στη φυλακή	211 Η μοδιστρούλα	287 Χτες το βράδυ στον τεκέ μας
60 Η πονηρή μικρούλα	136 Το Παλαμήδι	212 Η μοδιστρούλα	288 Ο αργιές
61 Το μεράκι της καρδιάς μου	137 Στα σίδερα με βάλανε	213 Οι γυρολόγοι	289 Το παράπονο του ντερβίση
62 Καθημερινώς με τυραννάς	138 Μάγκες πιάστε τα βουνά	214 Ο αμαξάς	290 Τα μαστούρια
63 Επήρες την κληρονομιά	139 Όλοι οι ρεμπέτες του ντουινιά	215 Δασκάλα	291 Είμαι απόψε στα μεράκια
64 Ο παπατζής	140 Είμαι ορφανή	216 Δασκάλα	292 Ο Αμερικάνος
65 Σε διώξαν απ' την Κοκκινιά	141 Η Θεσσαλονικιά	217 Η κυρά δασκάλα	293 Στης Πλάκας τα στενάκια
66 Πολύ στο λούσο το `ριξες	142 Προξενιά στο Γιώργο	218 Ο Καπετάνιος	294 Ο τεμπέλης
67 Αφού η μοίρα μ' έκανε φτωχή	143 Παντρεύομαι για το γινάτι σου	219 Τσαγκαράκι	295 Σπάστα φως μου για τα μένα
68 Ο κουμπάρος ο ψαράς	144 Η ρημαγμένη	220 Τα τσαγκαράκια	296 Τα ψαραδάκια
69 Μεγάλο πόνο μου 'βαλες	145 Η γυναίκα μου ζηλεύει	221 Το γκαρσόν	297 Άσε με, άσε με
70 Φύγε άπονη κακιά	146 Μπαρμπαγιαννακάκης	222 Βαρκάρης	298 Τα λερωμένα τ' άπλυτα
71 Άδειασέ μου τη γωνιά	147 Ο εργάτης	223 Καραβοκύρη μου χρυσέ	299 Η δροσούλα
72 Βαγγελιώ δεν είσαι εντάξει	148 Η Μαρίκα η δασκάλα	224 Ο μυλωνάς ο νέος	300 Αφού μ' αρέσει να γυρνώ
73 Μια γυναίκα καταριέμαι	149 Να' χα ένα μήλο να 'ριχνα	225 Περιβολάρης	301 Είμαι παιδάκι έξυπνο
74 Τη μηχανή παράτα τη	150 Δασκαλοπούλα λυγερή	226 Βαρκάρη τράβα το κουπί	302 Ποντάρω όλα τα ψιλά
75 Ένα τέτοιο παληκάρι	151 Νοσοκόμα μου μικρούλα	227 Τα παιδιά της αγοράς	303 Δεν τον θέλω τον ΑΧΕΠΑ
76 Έκανε τον άντρα	152 Ταβερνιάρισσα	228 Μέσα στη νέα αγορά	304 Ο τζογαδόρος

Πίνακας 20: Συνθέτες δείγματος

ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ
1 Ασίκης Γ.	17 Τσιτσάνης Β.	32 Κοντόπουλος Κ.	47 Τομπούλης Α.
2 Παντελίδης Σ.	18 Γούναρης Ν.	33 Πετσάς Π.	48 Μακρής Κ.
3 Σκαρβέλης Κ.	19 Γενίτσαρης Μ.	34 Χάρμας Τ.	49 Ολλανδέζος Σ.
4 Χιώτης Μ.	20 Κάνουλας Κ.	35 Τζουανάκος Σ.	50 Δραγάτσης Ι.
5 Μισαηλίδης Κ.	21 Περιστέρης Σ.	36 Δελιάς Α.	51 Μπάτσης Γ.
6 Νταλγκάς Α.	22 Ραφτόπουλος Τα.	37 Βαϊνδιρλής Π.	52 Χατζηαποστόλου Ν.
7 Τούντας Π.	23 Κερομύτης Σ.	38 Κατσαρός Γ.	53 Χρυσίνης Σ.
8 Μπαγιαντέρας Δ.	24 Καπλάνης Κ.	39 Τζοβένος Κ.	54 Τσακίρης Δ.
9 Σέμσης Δ.	25 Παγιουμτζής Σ.	40 Καлдάρης Α.	55 Ροβερτάκης Γ.
10 Μάτσας Μ.	26 Μητσάκης Γ.	41 Ρούκουνας Κ.	56 Φατσέας Ν.
11 Περδικόπουλος Δ.	27 Μοσχονάς Οδ.	42 Σακελλαρίου Α.	57 Ζάττας Δ.
12 Μιχαηλίδης Μ.	28 Παπάζογλου Β.	43 Καμβύσης Γ.	58 Βέζος Σ.
13 Καρίπης Κ.	29 Χατζηχρήστος Α.	44 Μπαρούσης Δ.	59 Περπινιάδης Σ.
14 Βαμβακάρης Μ.	30 Χρυσάφης Μ.	45 Μοντανάρης Ι.	60 Κοσμαδόπουλος Κ.
15 Παπαϊωάννου Ι.	31 Ζουριδάκης Φ.	46 Μίγκος Χ.	61 Πλατσαίος Ν.
16 Ειτζιρίδης Ι. (Τσαούς Γ.)			

Πίνακας 21: Στιχουργοί δείγματος

ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ	ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ	ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ	ΣΤΙΧΟΥΡΓΟΣ
-------------------	-------------------	-------------------	-------------------

1 Πετροπουλέα Α.	11 Παγιουμτζής Σ.	21 Δερέμπεης Γ.	31 Μητσάκης Γ.
2 Σκαρβέλης Κ.	12 Σέμσης Δ.	22 Ρούτσος Ν.	32 Κασιμάτης Ζ.
3 Χιώτης Μ.	13 Νικολάου Δ.	23 Λελάκης Γ.	33 Περιστέρης Σ.
4 Περπινιάδης Σ.	14 Τσαϊλακόπουλος Γ.	24 Παπαγιαννοπούλου Ευτ.	34 Γούναρης Ν.
5 Πετροπουλέας Γ.	15 Καρίπης Κ.	25 Κοφινιώτης Κ.	35 Καμβύσης Γ.
6 Φωτίδας Γ.	16 Ραφτόπουλος Τα.	26 Τούντας Π.	36 Ζάττας Δ.
7 Βαμβακάρης Μ.	17 Μακρής Κ.	27 Καναρόπουλος Δ.	37 Καρανόπουλος Δ.
8 Παπαϊωάννου Ι.	18 Μάτσας Μ.	28 Ασίκης Γ.	38 Βασιλειάδης Χ.
9 Τσιτσάνης Β.	19 Μάθεσης Ν.	29 Εσκενάζυ Ρ.	39 Σακελλαρίου Α.
10 Βασιλειάδης Μ. (Ταμβάκης)	20 Μάνεσης Κ.	30 Ατσιγγανός Χ.	

Πίνακας 22: Ερμηνευτές δείγματος

ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΗΣ
1 Εσκενάζυ Ρ.	22 Εϊτζιρίδης Ι. (Τσαούς Γ.)	43 Κατσαρός Γ.	63 Καλυβόπουλος Α.
2 Τσανάκος Κ.	23 Καλφοπούλου Σ.	44 Γενίτσαρης Μ.	64 Χάρμας Τ.
3 Γεωργακοπούλου Ι.	24 Μπίνης Τ.	45 Κασιμάτης Ζ.	65 Στασινόπουλος Σ.
4 Μαυρίδης Χ.	25 Σεβάς Χανούμ	46 Σταμούλης Ι.	66 Αντωνοπούλου
5 Χασκίλ Σ.	26 Πετρίδου Ε.	47 Δημητριάδης Τ.	67 Γούναρης Ν.
6 Αμπατζή Ρ.	27 Νίνου Μ.	48 Τζουανάκος Σ.	68 Σωφρονίου Β.
7 Νταλγκάς Α.	28 Τατασόπουλος Ι.	49 Χάρμα Λ.	69 Πανδρά Μ.
8 Βιδάλης Γ.	29 Μητσάκης Γ.	50 Φραντζεσκοπούλου Μ.	70 Οικονομίδου Α.
9 Παπαγκίκα Μ.	30 Κατσαρός Γ.	51 Βάκα Α.	71 Ιωαννίδης Ι.
10 Παγιουμτζής Σ.	31 Μοσχονάς Οδ.	52 Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα	72 Σινογιάννης Κ.
11 Κερομύτης Σ.	32 Μπέλλου Σ.	53 Μαγκίδου Β.	73 Σινογιάννης Χ.
12 Μπαγιαντέρας Δ.	33 Τσαουσάκης Π.	54 Ευγενικός Α.	74 Βέζος Σ.
13 Περπινιάδης Σ.	34 Στάμου Ρ.	55 Λούβαρης Λ.	75 Καμβύσης Γ.

14 Περδικόπουλος Δ.	35 Καλούμενος Σ.	56 Παπασιδέρης Γ.	76 Παγανά Α.
15 Βαμβακάρης Μ.	36 Καρύβαλη Σ.	57 Κάβουρας Γ.	77 Βογιατζή Σ.
16 Χατζηχρήστος Α.	37 Τσιτσάνης Β.	58 Παναγής Χ.	78 Κυριακός Π.
17 Χιώτης Μ.	38 Μένδρη Κ.	59 Νούρος Κ.	79 Χρήστου Δ.
18 Ψαμαθιανός Γ.	39 Πετσάς Π.	60 Ρουμελιώτης Δ.	80 Μαρκοπούλου Ε.
19 Ρούκονας Κ.	40 Ασίκης Γ.	61 Μπάτης Γ.	81 Σταυροπούλου Ν.
20 Παπαϊωάννου Ι.	41 Λαμπίρη Ε.	62 Χατζηχρήστος Ε.	82 Σαλονικιά Κ.
21 Κωνσταντινίδης Ι.	42 Δελιάς Α.		