

Χιούμορ, ειρωνεία και διακωμώδηση  
στα ρεμπέτικα τραγούδια: μέσα πραγμάτωσης  
ενός διασκεδαστικού υποδείγματος

Και το βιβλίο αυτό, δικαίωνοντας την κωμωδία, τη σάτιρα και τη μιμική ως θαιματοουργά ιάματα που φέρνουν την κάθαρση των παθών με την αναπαράσταση του ελαττώματος, της ατέλειας, της αδυναμίας, θα παρακινούσε τους ψευτοσοφούς σε μια προσπάθεια για την υποτίμηση του υψηλού (σε μια διαβολική αναστροφή) με την αποδοχή του ποταπού. Από αυτό το βιβλίο θα γινόταν η σκέψη ότι ο άνθρωπος μπορεί να απαιτήσει στον κόσμο αυτό... την αφθονία της χώρας των ονείρων.

Ουμπέρτο Έχο, *Το όνομα του Ρόδου*

ΣΤΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ που αποτυπώνουν στιγμές συνεύρεσης των ανθρώπων του ρεμπέτικου τραγουδιού, δίπλα και ανάμεσα στις βλοσυρές φιγούρες που παραστατικά φέρουν αυτό που έχει περιγραφεί ως καημός, θλίψη, τραχύτητα, ανδροπρέπεια, ξεφεύγει ένα χαμόγελο. Ένα «σπάσιμο» των μυών του προσώπου που κυμαίνεται από μια συκρατημένη μέχρι μια πιο εύθυμη εκδήλωση χαλαρώματος. Πέρα από τις σκηνοθετικές και καθαρά χρονολογικές πτυχές που θα μπορούσαν να αποδοθούν σε αυτή τη διακύμανση, το χαμόγελο που αντικρίζουμε στα πρόσωπα των ρεμπετών ξαφνιάζει με το γεγονός πως δεν είναι ξένο προς τη γενικότερη εικόνα τους, δεν έχει προκύψει έξω απ' αυτούς. Η ιδιαιτερότητα αυτού του χαμόγελου δεν έγκειται στο ότι είναι αναπάντεχο, αφύσικο ή αλλιώτικο από τα συνηθισμένα χαμόγελα, αλλά στο ότι δεν είμαστε έτοιμοι να το (υπο)δεχτούμε, να το αναγνώσουμε με όρους που θα συμπληρώνουν και θα εμπλουτίζουν τις

υπάρχουσες θεωρήσεις γύρω από την «ψυχosύνθεση» του ρεμπέτικου μικρόκοσμου. Η αυξανόμενη βαρύτητα που αποδίδεται μεταπολεμικά στα ρεμπέτικα τραγούδια δεν μας επιτρέπει εύκολα «να τα πάρουμε στα αστεία», να κοιτάζουμε την όποια στιγμιαία ανεμελιά τους, χωρίς να μας ξενίσει.

Το σημείωμα αυτό επιχειρεί τη διερεύνηση αυτού του παραγνωρισμένου χαμόγελου, τόσο μέσα από τις συνθήκες της κοινωνικής του εκφρασσιμότητας, όσο και μέσα από τους όρους της θεωρητικής παράβλεψής του. Η διερεύνηση των συγκροτητικών στοιχείων του «χαμόγελου» των ρεμπέτων δεν μπορεί να γίνει, βέβαια, μέσα από το φωτογραφικό υλικό που υπάρχει γι' αυτούς, όσο ενδεικτικό κι αν είναι. Οι συνδηλώσεις της χαμογελαστής αυτής εικόνας μπορούν να αναζητηθούν πιο εύκολα μέσα στις λέξεις και στους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών που χαρακτηρίζονται από μια ειρωνική, χιουμοριστική και σατιρική διάθεση. Είναι σχεδόν σίγουρο πως οι μεθοδολογικές ανεπάρκειες της ανάλυσης λόγου, όταν αυτή αναζητά μορφές λόγου μόνο σε γλωσσικά σχήματα, δεν δύναται να επεξηγήσει πλήρως τα αναφερόμενα μιας εικόνας, μιας σωματικής εκδήλωσης, ενός ψυχικού σκιρτήματος. Ειδικά όσον αφορά τα πολιτισμικά προϊόντα που παράγονται σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό περιβάλλον, όπως τα ρεμπέτικα τραγούδια, η μελέτη του καθ' εαυτού «κειμένου» τους<sup>1</sup> λίγα μπορεί να συνεισφέρει στην κατανόηση των εντυπώσεων που χαράσσονται στα πρόσωπα, χωρίς την παράλληλη μελέτη του τρόπου και του τόπου εκφοράς τους, καθώς και της ευρύτερης ένταξής τους σε μια αισθητική παράδοση και μια καθημερινή πρακτική. Παρ' όλ' αυτά, η διερεύνηση του ειρωνικού και χιουμοριστικού φορτίου που φέρει μαζί της η ρεμπέτικη στιχουργία είναι η πιο πρόσφορη για τη στοιχειοθέτηση ενός ελάχιστου αναλυτικού καμβά από ψήγματα και υπόνοιες που να περιγράφει την ευθυμογραφική πλευρά της ρεμπέτικης ζωής, που να διαλέγεται, δηλαδή, με τα αναπαραστασιακά υλικά τα οποία διέθεταν οι ρεμπέτες για να διασκεδάζουν περιστασιακά με τα προβλήματά τους και να σχολιάζουν χαριτωμένα τις κοινωνικές καταστάσεις της εποχής τους.

1. Βλ. Στ. Δαμιανάκος, «Επίμετρο», στο Ν. Κοταρίδης (εισ.-επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 315-327.

Πριν αναφερθούμε εκτεταμένα στους τύπους ειρωνικής και χιουμοριστικής έκφρασης που αναπτύσσονται στις μορφές συνάθροισης των ρεμπετών, θα επιχειρηθεί να καταστεί σαφές κάτω από ποιο γενικό πρίσμα οι έννοιες της ειρωνείας και του χιούμορ ενδιαφέρουν ζητήματα κοινωνικών ταυτοτήτων και με ποιο τρόπο βοηθούν στην αναδιαπραγμάτευσή τους. Αυτό δεν σημαίνει πως θα αναζητήσουμε έναν ακριβή ορισμό του χιούμορ ή της ειρωνείας. Στο βαθμό που και τα δύο —στη λεπτή τους διάκριση— αποτελούν μορφές λόγου με καθαρά σχεσιακή υπόσταση, θα ήταν τουλάχιστον περιοριστικό να τα τοποθετήσουμε σε απόλυτα προσδιορισμένους κανόνες έκφρασης και επεξεργασίας. Ζωντανές και συνεχώς μεταλλασσόμενες πρακτικές κοινωνικής σημασιοδότησης, όπως το χιούμορ και η ειρωνεία, προσκαλούν για μια ευέλικτη θεωρητική προσέγγιση, που θα καταγράφει ιστορικά το «πνεύμα» τους —την τυπική και μόνο ένδυσή τους σε άυλες εκδηλώσεις— το οποίο αναστατώνει και αμφιταλαντεύει τους εκάστοτε προσδιορισμούς του κοινωνικού εαυτού και των κοινωνικών συμβάσεων. Έχοντας βασική μέριμνα να καταδειχτεί σε τι αναφέρονται και όχι το τι είναι το χιούμορ και η ειρωνεία, θα αναζητήσουμε τους κοινωνικούς άξονες που ενεργοποιούν και, κατά τόπους, διαφοροποιούν τους δύο αυτούς τύπους αστεισμού, τόσο μεταξύ τους όσο και σε σχέση με πιο ακραίες μορφές διακωμώδησης του κοινωνικού γίγνεσθαι.

Η ανάδειξη του χιούμορ και της ειρωνείας που εμπεριέχουν τα ρεμπέτικα τραγούδια δίνει τη δυνατότητα στην ιστορική μελέτη να τονίσει τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να γελά με τη σοβαρότητα των θεωρήσεων που αναζητούν μια απαρχή, μια γέννηση από το μηδέν, είτε αυτή αφορά κοινωνικές πρακτικές, είτε έναν τόπο νοήματος και συνειδητότητας.<sup>2</sup> Η εκφραστική ποικιλία και πολυπλοκότητα των ρεμπετών «γελάει» με την ιδέα μιας καθοδηγητικής αρχής που δημιουργεί, γεννάει και κατά συνέπεια επεξηγεί πλήρως το «ρεμπέτικο φαινόμενο». Το χαμόγελο των ρεμπετών σκάει —τουλάχιστον ειρωνικά— εκεί που επιχειρείται μια οντολογική μεταστοιχείωση της ζωής τους στο όνομα του πόνου, της

2. M. Foucault, «Nietzsche, Genealogy, History», στο P. Rabinow (επιμ.), *Foucault Reader*, Λονδίνο 1984, σ. 79.

φυγής, της διασκέδασης ή της έκλυτης συμπεριφοράς. Το ρεμπέτικο χαμόγελο θα στέκει πάντα εκεί να μας υπενθυμίζει πως υπάρχει και κάτι ακόμη, πως τα κοινωνικά υποκείμενα δεν υπερκαθορίζονται από μία και μόνο συμβολική ερμηνεία της κοινωνικής ύπαρξης, όσο κυριαρχική κι αν είναι αυτή στις αφηγήσεις τους.

### *Ι. Ειρωνεία και χιούμορ ως μέσα διάθλασης μιας περιπαιχτικής ταυτότητας*

Όσο και αν η ειρωνεία και το χιούμορ επιδέχονται διαφορετικές διατυπώσεις και αποκλίνουσες αναγνώσεις, μπορεί κανείς να εντοπίσει ένα κομβικό σημείο που υποδηλώνει την εμφάνισή τους, είτε αυτή θεωρηθεί επιτυχημένη και καλοδεχούμενη είτε άστοχη και ανεπίτρεπτη. Κάθε ειρωνικό ή χιουμοριστικό σχόλιο συνοδεύει μια κίνηση αποστασιοποίησης από μια αυτοτελή συνειδητότητα, μια κίνηση εξόδου από τις ισχύουσες διατάξεις της εαυτότητας.<sup>3</sup> Η διαδικασία που επιλέγει ο εκάστοτε είρων και χιουμορίστας για να κάνει αντιληπτές τις προθέσεις του, χαρακτηρίζεται, συνήθως, από την ανάληψη μιας άλλης θέσης, από τη ρήξη της αναγκαστικής ταυτοσημίας μεταξύ του λόγου που εκφέρεται και του υποκειμένου που τον εκφέρει.<sup>4</sup> Η ειρωνική ή χιουμοριστική πρόταση συνοδεύεται από μια εντύπωση απουσίας του υποκειμένου που την προφέρει από τον τυπικό εαυτό του, από ένα είδος μεταμόρφωσης που του επιτρέπει να ενσαρκώσει μια άλλη μορφή λόγου ή να μεταφερθεί σε ένα άλλο σημείο θεώρησης των πραγμάτων.

Αυτή η στιγμιαία κίνηση του να απεκδυθεί κάποιος τα πάγια χαρακτηριστικά του εαυτού του και να προσεταιριστεί ένα άλλο εκφραστικό υλικό δεν συνεπάγεται μια αδιάφορη εγκατάλειψη της ταυτότητάς του.

3. Β. Γιανκέλεβιτς, *Η Ειρωνεία*, Αθήνα, Πλέθρον, 1997, σσ. 17, 24.

4. Μ. Μπαχτίν, *Έπος και Μυθιστόρημα*, Αθήνα, Πόλις, 1995, σσ. 51-56. Για τη θέση του γέλιου στη σκέψη του Μπαχτίν, βλ., ακόμα, Ε. Ανδριάκαινα, «Μικρό Σχόλιο για τον Μ. Μπαχτίν», *δοκίμες*, 4 (1996), σσ. 249, 250.

Αντίθετα, αφορά μια προσπάθεια ανίχνευσης και επαναπροσδιορισμού του περιεχομένου της και, κατά συνέπεια, παραπέμπει σε μια εγκατάλειψη της αυτάρεσκης πρόσληψής της με όρους αυτονομίας και πληρότητας. Όπως αναφέρει ο Β. Γιανκέλεβιτς:<sup>5</sup>

Το ειρωνικό είναι μια περίφραση του σοβαρού... Η ειρωνική περιστροφή είναι λοιπόν, από τη σκοπιά της, μια παρέκκλιση απ' την ευθεία οδό, κάτι σαν την ποιητική άδεια.

Η «ποιητική άδεια» του ειρωνικού εκφραστικού παραδείγματος έχει σκοπό να αναταράξει το εφησυχασμένο καθεστώς κοινωνικής εαυτότητας και να δημιουργήσει ένα διάχυτο κλίμα απορίας και αμηχανίας γύρω απ' αυτό.<sup>6</sup> Παρά τις όποιες επιφάσεις επικαλούνται για να προκαλέσουν μια αίσθηση ελαφρότητας γύρω από τα συμφραζόμενά τους, η ειρωνεία και ο χιουμοριστικός αστεισμός επιχειρούν να δυσκολέψουν τα πράγματα, προσδίδοντάς τους μια πολυσημία, μια έλλειψη καθαρότητας και μια ενδοσκοπική εγρήγορση. Το καθρέφτισμα που επιτυγχάνει ο ειρωνικός στοχασμός απελευθερώνει την ευφάνταστη πλευρά του κοινωνικά προσδιορισμένου εαυτού, η οποία αναθεωρεί και περιπαίζει τα όρια της μονοδιάστατης θέσμισής του.

Το χιούμορ αποκαλύπτει την ανευθυνότητα της σοβαροφάνειας που προκύπτει από την εξίσωση των πάντων κάτω από ένα οικουμενικά ανθρώπινο βλέμμα, τονίζοντας τις υστεροβουλίες και τις παραβλέψεις μιας τέτοια σύλληψης. Αρνείται να ενταχθεί στη λογική του τραγικού και υπερβολικού συναισθηματισμού, στην οποία πολλές φορές εξωθεί η μοιρολατρία της διάφανης περατότητας,<sup>7</sup> του προκαθορισμένου εαυτού. Η τέχνη της ειρωνείας και του χιούμορ προμηθεύει τους φορείς της με μια ιδιαίτερη οικονομία

5. Β. Γιανκέλεβιτς, *Η Ειρωνεία*, ό.π., σ. 59.

6. *Αυτόθι*, σσ. 16, 38.

7. *Αυτόθι*, σσ. 21, 35, 36. Ο R. Rorty, στο *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge University Press, 1989, σσ. 73, 74, υποστηρίζει πως ο εἰρων είναι φορέας μιας «μετασταθερής» κατάστασης, η οποία αναζητά το νόημα μέσα από τη διαρκή επανεγγραφή του σε μεταβαλλόμενες συνθήκες και όχι σε ένα καθολικό και τελικό λεξιμό νοημάτων.

εκδηλώσεων που συνδυάζει το «πολλαπλό» με το «κλιτό» και τους προφυλάσσει από τις παγίδες ενός βαρύγδουπου εγωκεντρισμού. Ο αστειευόμενος παίζει με τους άλλους και, πρωταρχικά, με τον ίδιο του τον εαυτό, εκθειάζοντας μια δεδηλωμένη πλάνη, ομολογώντας την εσωτερική διαστρέβλωση που διέπει τα λεγόμενά του.

Θα μπορούσε βέβαια κανείς να προσάψει την κατηγορία του μηδενισμού και του σχετικισμού σε μια συμπεριφορά που θέτει σε ακραία αμφισβήτηση βασικές ορίζουσες της κοινωνικά καθορισμένης εαυτότητας, χωρίς να αντιπροτείνει κάτι το χειροπιαστό στη θέση της. Κι όμως, η ειρωνική και χιουμοριστική αντιμετώπιση των πραγμάτων δεν πάσχει από ηθικοποιητική αδράνεια. Μάλλον το αντίθετο συμβαίνει. Μέσα από τη συνεχή επικαιροποίηση μιας ανάγκης για ερμηνεία των κοινωνικών και ατομικών συμβάντων, ο ειρων και ο χιουμορίστας δεν επιχειρούν με τη γελοιοποίηση που διαπράττουν να εκκενώσουν το νόημα των πραγμάτων, αλλά να εξάγουν από την πολυμερή τους σηματοδότηση έναν ελάχιστο κώδικα επικοινωνίας και κατανόησης.<sup>8</sup> Αυτό που παραξενεύει στην ειρωνεία και το χιούμορ είναι πως αναζητούν έναν ηθικό προσδιορισμό των διαφόρων διωμάτων μέσα από την «ανήθικη» οδό ενός παραπλανητικού αστεϊσμού, πεφάγματος, νεύματος. Η ειρωνεία και το χιούμορ δεν ισοπεδώνουν τη σημασία των καταστάσεων που σχολιάζουν, αλλά την ενοχλούν για να την ανασυστήσουν.

Ο ειρωνικός και χιουμοριστικός τρόπος του απευθύνεσθαι στον κοινωνικό χώρο σοβαρολογεί πιο πολύ απ' ό,τι φαίνεται. Εμπαιξεί τις διάφορες κοινωνικές αξίες και τα πρότυπα συμπεριφοράς, επειδή είναι προσηλωμένος στη λειτουργικότητά τους και την αναζητά. Δεν είναι άσχετη, άλλωστε, η ιδιαίτερη σχέση που αναπτύσσει με έναν λόγο περί αδικίας και απάτης. Εκφράζοντας συγχρόνως μια απέχθεια και μια συμπάθεια για τον περίγυρό του, ο ειρωνικά και χιουμοριστικά φερόμενος γίνεται ο πρωταγωνιστής ενός δικαίου προτάγματος, το οποίο διατυμπανίζει χωρίς να είναι σε θέση να το διατυπώσει με σαφήνεια. Διαπνεόμενος από μια ιδρυτική διχαστασία, ο ειρωνικός και χιουμο-

8. Για να αναφερθούμε πάλι στα λόγια του Γιανκέλεβιτς: «Η ειρωνεία είναι να ξέρεις πως τα ησιά δεν είναι ήπειροι, ούτε ωκεανοί οι λήμνες», *Η Ειρωνεία*, ό.π., σσ. 32 και 61.

ριστικός λόγος ψέγει για αναλήθεια, για ατέλεια, για αδικοπραξία ή αδιοκρισία το κοινωνικό περιβάλλον, αλλά και συγχρόνως συνηγορεί αυτού, αδύναμος να πάρει την ευθύνη της πλήρους εγκατάλειψής του ή να υποδείξει μια εναλλακτική λύση. Αυτός ο «αστεϊός» λόγος —όντας από μόνος του μια προσχηματική έκφραση— αποτινάσσει οποιαδήποτε νομολογική διάσταση, στο βαθμό που διατηρεί μια σχέση εξάρτησης από τις πραγματικότητες που κρίνει και στο μέτρο που συνενώνει ένα αίσθημα αποστροφής και ενοχής για τα ζητήματα που τον απασχολούν. Κατ' αυτή την έννοια, οι ειρωνικές/χιουμοριστικές εκδηλώσεις είναι σε θέση να επιλέξουν το «δίκαιο» αλλά όχι να το ενσωματώσουν. Για να πλήξουν την αδικία επιδιώκουν την ίδια την ομολογία της,<sup>9</sup> το καταστροφικό ξεμπρόστιασμά της, ενισχύοντας τα εκφραστικά της μέσα, χωρίς να ενδιαφέρονται τόσο για τη λογικοφανή αναίρεση ή τιμωρία της.

## II. Διακρίσεις αστεϊσμών ως προς την κοινωνικοπολιτική τους στρατηγική

Για να προχωρήσουμε στην αναζήτηση στοιχείων ειρωνείας και χιούμορ στα ρεμπέτικα τραγούδια, σύμφωνα με αυτά που μέχρι τώρα έχουν διατυπωθεί, απαραίτητο είναι να αποφανθίσουμε κάπως αναλυτικότερα τις εννοιολογικές αποκλίσεις που μπορούμε να συναντήσουμε σε διαφορετικές εκφάνσεις αστεϊσμών. Λαμβάνοντας υπόψη πως οι αστεϊσμοί συγκροτούν σχεσιακά μορφώματα λόγου με γλωσσική, κοινωνική και ψυχαναλυτική σημασιολογία,<sup>10</sup> θα ήταν άστοχο να τα εκλάβουμε ως ένα αδιαφοροποίητο σώμα, ως σχήματα λόγου που ενεργοποιούνται με τον ίδιο τρόπο ή αποσκοπούν σε απόλυτα ταυτόσημους στόχους. Η αναμφισβήτητη επαλληλία των συστατικών μερών των αστεϊσμών καθώς και το γενικό μπέρδεμα που προκαλούν στις ταυτησιακές διεργασίες δεν χρειάζεται να μας οδηγήσουν σε μια καθολικοποίηση των αποτελεσμάτων και των κινήτρων τους. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει πως

9. *Αυτόθι*, σσ. 40, 96, 121, 157, 163.

10. C. Metz, «Instant Self-Contradictions», στο *On Signs*, Blackwell, 1989, σσ. 264, 265.

μια απλή «ποσοτική» μελέτη των αστεισμών σε σχέση με το διαφορετικό βάρος του βασικού τους συγκροτησιακού μέσου (π.χ. γλώσσα, κοινωνικά ή ψυχικά αναφερόμενα) θα επαρκούσε για την εξιχνίαση των διαφοροποιήσεών τους. Εικότος του ότι κάτι τέτοιο θα ήταν τεχνικά δύσκολο και σε μεγάλο βαθμό αυθαίρετο, θα οδηγούσε απλώς και μόνο σε μια αυστηρή ταξινόμηση των αστεισμών σε κάποιες, κενών νοήματος, κατηγορίες και τη δέσμευσή τους σε κελύσματα εύκολων επεξηγηματικών λύσεων (του τύπου «η γλώσσα κατασκευάζει..., η κοινωνία προκαλεί..., η ψυχή θέλει...»). Αυτό που απαιτείται —τουλάχιστον για αναλυτικούς λόγους— είναι να επιχειρήσουμε να διακρίνουμε τις επιχειρησιακές διαστάσεις τους.

Πιο συγκεκριμένα, η ανάλυση που προηγήθηκε μέχρι τώρα έχει εκλάβει το χιούμορ και την ειρωνεία με όρους σχετικής ισοδυναμίας, τουλάχιστον όσον αφορά τη διατάραξη που επιτυγχάνουν στην ιδέα μιας παγιωμένης ταυτότητας. Αν και οι συγγενικοί τους δεσμοί είναι ίσως σημαντικότεροι από τις διακρίσεις τους, το γεγονός πως δεν έχει τους ίδιους όρους και βαθμούς αποδοχής ο «είρων» με τον «χιουμορίστα» αξίζει ιδιαίτερης προσοχής. Χρήζει, δηλαδή, ιδιαίτερης ανάλυσης το στοιχείο που προσδίδει στην προκλητικότητα του χιούμορ και της ειρωνείας μια διαφορετική απόχρωση και πρόσληψη, καθιστώντας τα δύο διακριτές έννοιες και πρακτικές ενός κοινού, κατά τα άλλα, εκφραστικού παραδείγματος.

Μια σύντομη διατύπωση της εν λόγω διαφοράς θα μπορούσε να είναι η εξής: η ειρωνεία ενορχηστρώνεται γύρω από την ανάδειξη της αλήθειας ενώ το χιούμορ εμφορείται διαρκώς από μια υποκριτική διάθεση. Η ειρωνεία εξάγει το δεοντικό μέσα από την κριτική/γελοιογραφική θεώρηση του πραγματικού ενώ το χιούμορ περιγράφει το πραγματικό με όρους δεοντικούς, μέσα από την εκδήλωση μιας αναπότρεπτης και ως εκ τούτου γελοιογραφικής έλξης προς αυτό.<sup>11</sup> Για να μιλήσουμε, με άλλους όρους, ο είρων δεν μπορεί να αποβάλει την αποστροφή και την εκδικητικότητα που

11. Αναδιατυπώνω τη φράση του Γιανκέλεβιτς: «Η ειρωνεία εκφράζει... αυτό που πρέπει να ισχύει, υποκρινόμενη ότι το παίρνει για πραγματικότητα, ενώ το χιούμορ περιγράφει την πραγματικότητα, προσποιούμενο ότι την παίρνει για το ιδεώδες». Η Ειρωνεία, ό.π., σσ. 167-170.



τον διακατέχει για τα αντικείμενα κοινωνικού ή ατομικού ενδιαφέροντος που σχολιάζει. Περιφρονεί και επιτίθεται στο γελοίο, στο ανάρμοστο που παρατηρεί στο προσωπικό και ευρύτερο κοινωνικό του περιβάλλον. Διατηρεί μια ισχυρή επιταγή του «δέοντος», του «αληθινού», την οποία αργά ή γρήγορα αποκαλύπτει ή αφήνει να νοηθεί.

Αντίθετα, ο χιουμορίστας δεν θέλει —ή δεν μπορεί— να αποκαλύψει το πλαίσιο αναφοράς του. Το ανάλαφρο και αφελές του ύφος αποφεύγει τον σαρκαστικό κυνισμό για ό,τι περιγράφει και προδίδει ένα αίσθημα συμπάθειας και συνενοχής απέναντι στην όποια γελοσιότητα διακρίνει στον κοινωνικό του περίγυρο. Ο μεν ειρωνικός τύπος «βγαίνει» από τον εαυτό του και παρατηρεί τα πράγματα αφ' υψηλού, παρέχει μια αφήγηστη σαφή, αλλά υπεροπτική και αποκρουστική για τα όσα περιγράφει. Ο δε χιουμοριστικός τύπος «παραμελεί» τον εαυτό του για να εισχωρήσει πιο πολύ στα πράγματα, για να τους προσδώσει μια διήγηστη που, αν και διακατέχεται από αμφισβησία, δίνει βάρος στη λεπτομέρειά τους, στην εσωτερική τους πολυπλοκότητα. Ενώ, δηλαδή, το σύνθημα χαρακτηριστικό του είρωνα είναι η αποποίηση του προβλήματος που υπογραμμίζει, ο χιουμορίστας επιλέγει βασικά να το υποδυθεί, να γίνει ο ηθοποιός του.

Η ανατρεπτικότητα που αυτοί οι δύο τύποι αστεϊσμού εμπεριέχουν, δύσταται όχι τόσο ως προς το στόχο που θέτουν αλλά ως προς τον τρόπο που αναπαριστούν τις πτυχές του. Η διαφορά τους έγκειται σε ζητήματα στρατηγικής. Η τεχνική της ειρωνείας κατευθύνεται προς μια εκ των άνω θεώρηση της κοινωνικής και ηθικής τάξης που σχολιάζει, αναστρέφοντας και ιδεοποιώντας τις αξιακές κρίσεις. Στην αντίθετη κατεύθυνση, το χιούμορ εκπίπτει στο επίπεδο της ηθικοκοινωνικής τάξης που το απασχολεί, επιχειρώντας να εγγράψει διασκεδαστικά στο εσωτερικό του τις ασυνέπειες, τους αποκλεισμούς και τις αποτυχίες της.<sup>12</sup> Το κατά πόσο είναι πιο αποτελεσμα-

12 Όπως αναφέρει ο Ζ. Ντελέζ: «Υπάρχουν δύο τρόποι για να ανατραπεί ο ηθικός νόμος. Ο ένας [ειρωνεία] είναι το ανέβασμα προς τις αρχές: αμφισβητώντας το νόμο σαν δευτερεύον, προερχόμενο, δανεισμένο ή γενικό αποκτηνίζοντάς τον σαν να περιέχει μια μεταχειρισμένη αρχή η οποία διαστρέφει μια αυθεντική δύναμη ή αιχμαλωτίζει μια αυθεντική εξουσία. Αντίθετα, ο άλλος τρόπος [χιούμορ] είναι το κατέβασμα προς τις συνέπειες στις οποίες κάποιος υποτάσσεται με μια τελειομανή προσοχή στη λεπτομέρεια. Υποθετώντας το νόμο, μια λαλάνουσα

τική η πολεμική ή διαλλακτική τεχνική καυτηριασμού δεν μπορεί να προεξοφληθεί, στο μέτρο που και στις δύο περιπτώσεις ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο συνομιλητής —πραγματικός ή εικονικός— στον οποίο απευθύνονται. Τόσο η αξιακή παρέμβαση της ειρωνείας στα κοινωνικά συμβάντα όσο και ο χαριτολογικός εναγκαλισμός τους από το χιούμορ μπορούν, ανάλογα με τον εκάστοτε παραλήπτη τους, να φανούν εξίσου δραστικοί, ανεξάρτητα από το εάν θα προκαλέσουν ένα απλό μειδίαμα ή ένα ξέφρενο χαχανητό.

Η διάκριση μεταξύ ειρωνείας και χιούμορ ίσως διαφαίνεται καλύτερα στο γεγονός πως το τελευταίο βρίσκεται σε μεγαλύτερη εκφραστική εγγύτητα ακόμα και με τους πιο ακραίους τρόπους διακωμώδησης. Αν και η ειρωνεία και οι ακραίοι τρόποι αστεϊσμού μοιράζονται μια ισόποση δόση δηκτικότητας, διαφέρουν σημαντικά, τόσο ως προς το καθεστώς λεπτότητας που τους χαρακτηρίζει όσο και ως προς τις καθ' εαυτό προθέσεις τους.<sup>13</sup> Η απόλυτη αρνητικότητα των σκωπτικών μεθόδων παρωδίας μιας καθεστηκυίας τάξης, η σχεδόν πλήρης απουσία στοχοθεσίας πέρα από την ίδια τη γελοιοποίηση των αντικειμένων που αναπαριστώνται, τις απομακρύνει σε μεγάλο βαθμό από το περισπούδαστο και περίτεχνο ύφος του ειρωνικού «πειράγματος» αλλά και το αξιολογικό του περίβλημα.

Το χιούμορ σε πολλές περιπτώσεις αγγίζει και τροφοδοτεί άμεσα αυτούς τους ακραίους τρόπους διακωμώδησης. Το στοιχείο της «ηθοποιού», της υποκριτικής μελέτης των κοινωνικών συμπεριφορών συναντιέται από κοινού τόσο σε απλές χιουμοριστικές εκδηλώσεις, όσο και σε πιο «επιθεωρησιακές» μορφές σάτιρας και εμπαιγμού. Η απλή ή σκανδαλιστική μίμηση του άλλου, αυτού που πρέπει να καυτηριαστεί, ενεργοποιείται τόσο σε χιουμοριστικές όσο και σε ακραίες μορφές παρωδίας, με σκοπό την πλήρη εξουκείωση μαζί του,<sup>14</sup> καθώς και την αντιστροφή των εξουσιαστικών μηχανισμών αναπαρά-

υποταγμένη ψυχή καταφέρνει να τον αποφύγει και να δοκιμάσει ευχαριστήσεις που θεωρούνταν απαγορευμένες», στο *Repetition and Difference*, The Athlone Press, Λονδίνο 1994, σ. 5.

13. V. Jankelevitch, *Η Ειρωνεία*, ό.π., σσ. 97, 163.

14. Ο Μ. Μπαχτίν, *Έπος και Μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 54, σχολιάζει πως το γέλιο, μέσα από τις δημώδεις παραγωγές του, καταργεί την επική και ιεραρχική απόσταση των αναπαριστάμενων μορφών.

στασης και διαχείρισης του κοινωνικού (μέσω της γελοιοποίησης).<sup>15</sup> Εκεί που οι χιουμοριστικές εκφάνσεις δεν φαίνεται να συμφωνούν ιδιαίτερα με αυτό που περιγράφουμε ως ακραίες μορφές διακωμώδησης είναι στο ότι η χλευαστική παράμετρος, που συχνά κυριαρχεί στις τελευταίες, δεν συμβαδίζει με τη βασική μέριμνα του χιούμορ να δείχνει πως συμπάσχει και, με κάποιον τρόπο, πως συνεργεί στην κατάσταση που επικρίνει. Ενώ, δηλαδή, η ακραία «πλάκα» οδηγεί στην ωμή απομυθοποίηση της ηθικοκοινωνικής τάξης, το χιούμορ δεν αρκείται σ' αυτό και επιφυλάσσεται να παίξει με τους ίδιους τους όρους αυτής της απομυθοποίησης —και να τους εμπαιξει.

### III. Ειρωνεία και χιούμορ στη ρεμπέτικη στιχουργία: διαφυγή από μια εκφραστική μονολιθικότητα

Αν και οι θεωρήσεις του Γιανκέλεβιτς μπορούν να αποτελέσουν έναν βασικό άξονα διερεύνησης της ειρωνείας και του χιούμορ στα ρεμπέτικα τραγούδια, μια βασική τους αρχή τείνει να υπονομεύσει τις δυνατότητες του εγχειρήματος αυτού. Ο Γιανκέλεβιτς συναρτά άμεσα την ανάπτυξη του ειρωνικού και κωμικού τεχνάσματος με τη χαλάρωση της «επείγουσας βιοτικής ανάγκης».<sup>16</sup> Βλέπει ως ιδανική συνθήκη για την καλλιέργειά τους την κατάσταση της αργίας, την απουσία, δηλαδή, πρωτογενών κοινωνικοοικονομικών καταναγκασμών και υποχρεώσεων.<sup>17</sup> Διαπράττοντας ένα ελιτίστικο

15. Η απομυθοποίηση μιας κατεστημένης τάξης πραγμάτων μέσω της ακραίας κωμικής και γελοιογραφικής της αναπαράστασης, στην ελληνική ιστορία, βρίσκει σημαντικό αντιπρόσωπο το θέατρο σκιών. Βλ. Στ. Δαμιανάκος, «Λόγος, μίθος και ο ήρωας στον Ελληνικό Καραγκιόζη, Σημειολογικές εκδοχές μιας τριπλής παράβασης», *Εθνολογία*, 3(1994), σ. 149. Ενδιαφέρον, μάλιστα, θα παρουσίαζε μια προσπάθεια λεπτομερούς εξιχνίασης των χιουμοριστικών εκφάνσεων του Καραγκιόζη στην ηρωποιοητική του ανάθεση, των στοιχείων, δηλαδή, που τον καθιστούν συμμετοχή στην προβληματικότητα των αντικειμένων που σατιρίζει.

16. Β. Γιανκέλεβιτς, *Η Ειρωνεία*, ό.π., σ. 13.

17. Αντίθετα ο Μπαχτίν αποδίδει μεγάλη σημασία στις λαϊκές ορίζουσες του γέλιου και της κωμωδίας, στις οποίες διακρίνει τα στοιχεία της «ασταθούς επικαιρότητας», του «ευτελείς

άλμα σε σχέση με τις υπόλοιπες θεωρήσεις του, μας συμβουλεύει να ψάξουμε για αξιόλογες μορφές ειρωνείας και χιούμορ εκτός των κοινωνικών στρωμάτων που συναντούν προβλήματα επιβίωσης και κοντά σ' αυτούς που κατέχουν ένα ελάχιστο κοινωνικής ασφάλειας και, κατά συνέπεια, δεν καταφεύγουν στο γέλιο απλώς και μόνο για να μην κλάψουν.

Είναι χαρακτηριστικό πως ακόμα και αυτή η θεώρηση, η οποία μας προσφέρει σημαντικά εργαλεία για να προσεγγίσουμε την εμφάνιση του γέλιου με όρους όχι ελλειπτικούς αλλά θετικούς και παραγωγικούς, τείνει να προσδώσει μια προνομιακή μεταχείριση σε κάποιους έναντι κάποιον άλλων, έτσι ώστε να μην αφαιρέσει κάθε δυνατότητα να προσληφθεί το γέλιο ως διαστρέβλωση του εαυτού του, να καταστεί, δηλαδή, κάτω από κάποιες προϋποθέσεις, τραγικό. Η ανάλυση των στοιχείων ειρωνείας και χιούμορ που εμπεριέχουν τα ρεμπέτικα τραγούδια δεν αποσκοπεί απλώς και μόνο να υποδείξει την ύπαρξή τους σε κοινωνικές ομάδες που το επίπεδο «κείνουσας βιοτικής ανάγκης» είναι υψηλό. Πολύ περισσότερο, επιθυμεί να συγκροτήσει ένα ψηφιδωτό από ειρωνικά χαμόγελα και χιουμοριστικά αστεία με συγκεκριμένες κοινωνικές αναφορές, που, όμως, δεν θα αποκρυπτογραφείται από την ιδεατή εικόνα μιας κοινωνικής (ταξικού τύπου) κατηγορίας ή τις συνέπειες ενός ιστορικά ορισμένου συστήματος λόγου (νεωτερικό, προνεωτερικό κλπ.), αλλά το οποίο, ακριβώς, θα ενοχλεί τη σαφήνεια αυτών των εννοιολογικών επεξηγήσεων.

Η ανάδειξη των ειρωνικών και χιουμοριστικών σημείων της ρεμπέτικης δημιουργίας στοχεύει στον τονισμό μιας βαθιάς παραμέτρου συγχρονίας, ασυνέπειας και απροσδιοριστίας που ενέχει η παραγωγή γέλιου, καθιστώντας το ένα κατ' εξοχήν ζωντανό υλικό για τους μετέχοντες, το οποίο δύναται να εκμαιεύσει σημαντικές πληροφορίες για τις ασυνέχειες, τα κενά και τις αναδιατάξεις των κοινωνικών τους ταυτοτήτων.

1. *Περί έρωτα*. Στην κεντρική θεματολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών, γύρω από την ανικανοποίητη ερωτική επιθυμία τους (ντέρτι), υφαι-  
 παρόντος», της «ζωής δίχως τέλος και αρχή», που δίνουν τροφή σε μια καθαρά νεωτερική (μυθιστορηματική) αφήγηση. Βλ. Μ. Μπαχτίν, *Έπος και Μυθιστόρημα*, ό.π., σ. 51.

νεται σποραδικά ένα πλέγμα από ειρωνικά ή χιουμοριστικά εκφερόμενα που διανθίζουν την πάγια ατμόσφαιρα καταθλιπτικής πρόσληψης των ερωτικών σχέσεων. Το αντικείμενο της προσοχής τους —η γυναίκα— και τα διάφορα τερτίπια που του αποδίδονται γίνονται στις συγκεκριμένες περιπτώσεις αφορμή όχι τόσο για μια αισιόδοξη όσο για μια καυστική ή χαριτολογική αντιμετώπιση από τους ρεμπέτες, η οποία απευθύνεται στο άλλο φύλο αλλά και στους ίδιους τους εαυτούς τους.

Ειδικότερα ως προς τη συνήθη κατηγορία που προσάπτουν στις γυναίκες, την απιστία, τα ρεμπέτικα τραγούδια που αποκλίνουν από τον κανόνα της απελπισμένης έκφρασης παρουσιάζονται ιδιαίτερα διχασμένα. Κατά πρώτο λόγο επιδεικνύουν μια ιδιόμορφη αυστηρότητα στον περιπαιχτικό τους λόγο: <sup>18</sup>

Ρε, ήσουν ξιπόλητη  
και γύριζες στους δρόμους.  
Τώρα που σε πήρα εγώ  
γυρεύεις ιπποκόμους.

Ήσουν ξιπόλητη  
και τάζεις κοκόρους.  
Τώρα που σε πήρα εγώ  
ζητάς αεροπόρους.  
[Ήσουν Ξιπόλητη]

Μ' έκαψες γειτόνισσα  
κακούργα δολοφόνισσα  
μ' έκαψες που να καείς  
σαν το κεράκι της Λαμπρής.

Μ' έκαψες και σήμερα  
που να σε δω στα σίδερα  
μ' έκαψε η γάμπα σου  
τα σκέρτσα και τα νάζια σου.  
[Μ' έκαψες γειτόνισσα]

18. Π. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1979, σσ. 114, 55, 86 (εφεξής, ΠΠ).

Και τώρα με περιφρονείς  
 μικρή μου ξεμμαλίστρα  
 ό,τι και αν κάνεις, ξέρε το:  
 Θα ξαναγίνεις πλύστρα.  
 [Κουκλίτσα μου με τρέλανες]

Οι ρεμπέτες ειρωνεύονται τις γυναίκες και τα παθήματά τους εξαιτίας αυτών, αποπνέοντας μια έντονη αίσθηση ηθικού διδακτισμού αλλά και ενός λογισμού που βασίζεται ισχυρά στις εντυπώσεις της καταγωγής. Απειλούν την απειλή που διαβλέπουν γύρω τους στις γυναικείες παρουσίες, αμύνονται απέναντι στην αστάθεια που χαρακτηρίζει την ερωτική και γενικότερη συμπεριφορά τους, επιστημαίνοντας το ενδεχόμενο μιας εικονικής ή πραγματικής τιμωρίας (φυλακή, κάψιμο, επαναφορά στο παρελθόν) που μπορεί να επισείσει, καθώς και το αδύνατο του αποχαρακτηρισμού τους από τις υποτιμητικές συνθήκες από τις οποίες προέρχονται. Είτε χρησιμοποιούν μια σκληρή είτε μια γλυκόπικτη και εν πολλοίς αυτοσαυαρετική γλώσσα («να καείς σαν το κεράκι της Λαμπρής»), οι ρεμπέτες ασκούν μια ιδιότυπη κατηγορία προς τις γυναίκες, αφού τις αντιμετωπίζουν και τις αναπαριστούν με τα χαρακτηριστικά της πορνείας, αποφεύγοντας με κάθε τρόπο να τις κατονομάσουν ως τέτοιες. Κατ' αυτή την έννοια, το στοιχείο της κοινωνικής κατάστασης και προέλευσης των γυναικών σχολιάζεται και κατακρίνεται στη βάση της καθημερινής επαφής μαζί τους, χωρίς, όμως, να καθομολογείται με τη μορφή ενός ουσιοκρατικού στιγματισμού.

Από την άλλη πλευρά, η άπιστη γυναίκα τυγχάνει, στο πλαίσιο των ρεμπέτικων τραγουδιών με χιουμοριστικές αποκλίσεις, μιας πλέον ευδιάθετης υποδοχής:

Μ' άφησες με την ψυχή στο στόμα  
 κι όμως σ' αγαπώ εγώ ακόμα,  
 η φωτιά που μ' άναψες δε σβήνει,  
 μου 'πεσες λαχείο τι να γίνει.  
 [Το λαχείο, ΗΠ, 87]

Πάει ο Κάβουρας το βράδυ,  
 βρίσκει το τσαρδί ρημάδι

ψάχνει για τη φαμελιά του  
και τραβάει τα μαλλιά του.

Με τον Σπάρο το ξενύχτι στη Ραφήνα  
φεύγει τώρα στα ρηγά η Καβουρίνα  
κι όλο κλαίνει τα καβουράκια  
στου γιαλού τα βοτσαλάκια.  
[Τα Καβουράκια, ΗΠ, 190]

Ήθελα ναμ' ο Ηρακλής  
όταν σε πρωτοείδα  
να σου 'κοβα την κεφαλή  
σαν την Λερναία Ύδρα.

Τι άλλο θέλεις να γινώ  
για να με αγαπήσεις;  
εσύ με το κεφάλι σου  
τον Ξέρξη θα ζητήσεις.  
[Τι άλλο θέλεις, ΗΠ, 197]

Βαρέθηκα τις γκόμενες  
κοντεύω να τα χάσω  
γι' αυτό και τ' αποφάσισα  
για να φορέσω ράσο.  
[Βαρέθηκα τις γκόμενες, ΗΠ, 205].

Μου' φαγες τα δακτυλίδια  
και κοιμάμαι τώρα στα σανίδια

Δε με νοιάζει για τα δακτυλίδια  
μόνο που κοιμάμαι στα σανίδια.  
[Τα δακτυλίδια, ΗΠ, 209].

Μπέρδε και μπέρδε και μπερδέ,  
Λούλα μου, Αθηνούλα μου,  
μπέρδε και μπέρδε και μπερδέ

με μπέρδεψες μανούλα μου,  
 Λούλα μου Αθηνούλα μου  
 και μπερδεμένο μ' έχεις  
 κι όλα μου τα κατέχεις.  
 [Λούλα μου Αθηνούλα μου].<sup>19</sup>

Το ανεξέλεγκτο της γυναικείας συμπεριφοράς εσωτερικεύεται στις ανα-  
 παραστάσεις των ρεμπετών, ως κομμάτι αναπόσπαστο της ζωής τους.  
 Παύει να αποτελεί καθαυτό αντικείμενο κριτικής των γυναικών και αντι-  
 στρέφεται ως αφορμή ενδοσκοπήσης της ταυτότητας του ερωτευμένου,  
 εγκαταλειμμένου και πληγωμένου άντρα. Καθιστώντας, ως ένα βαθμό, την  
 απειλή του γυναικείου φύλου κάτι το αποδεκτό και το δεδομένο, η ρεμπέτικη  
 στιχουργία στις προηγούμενες περιπτώσεις διαχειρίζεται με στωικότητα τα  
 τραύματα του ανδρικού εγωισμού, προσδίδοντάς τους μια χαριτολογική διά-  
 σταση. Είτε μέσω μιας αυτοσατιρικής μεταμόρφωσης («ήθελα ναμ' ο  
 Ηρακλής», ο Κάβουρας που «τραβάει τα μαλλιά του»), είτε μέσω της γεν-  
 ναιόδωρης —πολλές φορές— παραδοχής του τετελεσμένου («μου 'πετες  
 λαχείο, τι να γίνει», «Δεν με νοιάζει για τα δακτυλίδια μόνο που κοιμάμαι  
 στα σανίδια»), είτε πάλι μέσω της έκφρασης του αναπόδραστο μπλεξίματος  
 που εμπεριέχει το αντικείμενο του πόθου («μπερδεμένο μ' έχεις κι όλα μου  
 τα κατέχεις», «κοντεύω να τα χάσω [και] θα φορέσω ράσο»), οι ρεμπέτες  
 διασκεδάζουν τον ερωτικό τους καημό, χαρίζοντάς του μια αναπαραστασιακή  
 ευλυγισία που τον εξάγει από το συνηθισμένο δίλημμα της δακρύβρεχτης ή  
 της απωθητικής αντιμετώπισής.

Η αποφυγή της καθολικής τραγικοποίησης του ερωτικού στοιχείου από  
 τους ρεμπέτες αντικατοπτρίζει μια επίγνωση της πολλαπλότητας. Είναι  
 εμφανές πως η πολλαπλότητα των ταυτησιακών προτύπων και στόχων  
 που διατρέχει ορισμένα τραγούδια τους έχει να κάνει με την έκθεσή τους σε  
 ένα ραγδαία μεταβαλλόμενο και διευρυνόμενο περιβάλλον και την αναγκα-  
 στική σχετικοποίηση κάποιων σκληρών παραδοσιακών ηθικών επιταγών.

19. Στο Τ. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη Ληθολογία*, τ. Γ', Αθήνα, Πλέθρον, 1978, σ. 340  
 (εφεξής, ΤΣ).



Κατ' αυτή την έννοια, δεν γιχέι ιδιαίτερα παράξενα η ανάλαφρη διήγηση πολυάριθμων αποτυχιών στις ερωτικές σχέσεις που μας δίδει το τραγούδι «Ο Αγαπησιάρης» του Π. Τούντα (ΗΠ, 51), περιγράφοντας τις περιπέτειές του με κοπέλες από το Πολύγωνο, το Τουρκολίμανο, τον Βύρωνα, το Θηρείο, το Ψυρή, τους Ποδαράδες, το Περιστέρι, χωρίς ιδιαίτερη μέρμινα να αποδώσει ολοκληρωτικά τις ευθύνες στο άλλο φύλο.

Άλλωστε, οι χιουμοριστικές εκφάνσεις του ρεμπέτικου τραγουδιού δεν διστάζουν να δηλώσουν, με κάθε τρόπο, πως αυτό που καθιστά ανήμπορους τους άντρες να αντιδράσουν στα όποια ελαττώματα της επιθυμητής γυναίκας είναι το ίδιο το γοητευμένο, από τα γυναικεία κάλλη, ελέμμα τους, η ίδια η εξουσιαστική πράξη τους να θεωρούν αποκλειστικά το «θηλυκό» ως ερωτικό αντικείμενο (ως γκόμενα):<sup>20</sup>

Είσαι κουκλί, είσαι κουκλί,  
το κατσαρό σου μαλλί  
-το περμανάντ  
και το τρελό σου μεζαμπλί  
τους ξαποστέλνεις στο Δαφνί  
-κι αμάν,αμάν.

Για το χεϊλι σου το άλιχο  
έκλεισα το μπακάλιχο...

Για το δικό σου το ανάστημα  
έκλεισα το κατάστημα  
χαλάλι σου μαργιόλα  
κι ας γίνουν στάχτη όλα.  
[Το Χρυσό Δόντι, ΗΠ, 50]

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν, πέρα από τη χιουμοριστική «αποκάλυψη» της ηδονοβλεπτικής πρόσδεσης των ρεμπετών στις γυναίκες, οι πιο ευθείες αναφορές των τραγουδιών τους στη σταδιακή μετάλλαξη

20. Για τη συμβολική της «γκόμενας» στα ρεμπέτικα τραγούδια, βλ. Θ. Σπυριδάκη, «Η Γυναίκα στα Μάτια των Ανδρών», στο Ν. Κοταρίδης (εισ.-επιμ.), *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σσ. 97-124.

του κοινωνικού ρόλου της γυναίκας, οι οποίες διαπνέονται από πικρόχολες ή διασκεδαστικές εντάσεις. Έτσι, η ειρωνική αποδοκιμασία του τύπου,

Κάτσε φρόνιμα Λιλή  
 η μαγιά δεν ωφελεί  
 δεν ταιριάζουν τέτοια γούστα  
 σε γοβάκι και σε φούστα.  
 [Η Κουρνάζα, ΗΠ, 194]

τραγουδιέται παράλληλα με μια μερική —μέσα στο χαριτολογικό ύφος της— υποχωρητικότητα, έκτακτης ανάγκης,

Αν φύγουμε στον πόλεμο  
 μικρό μου Χαρικλάκι  
 θα κάνεις τον εισπράκτορα  
 ή και το σωφεράκι.

Κι όσοι με τα ματάκια σου  
 τα μαύρα τσιμπηθούνε  
 ρέστα από χιλιάρικο  
 ποτέ δεν θα ζητούνε  
 [Αν φύγουμε στον Πόλεμο, ΗΠ, 213]

αλλά και την πασιφανή εκδήλωστη αμηχανίας και ελκυστικότητας από τις νέες συνθήκες που διαγράφονται:

Δεν μπορώ να καταλάβω ποιοι 'ν' οι μάγκες  
 και οι κυρίες κουσουμάrouνε τραγιάτσες.  
 Τι θα κάνουμε εμείς τα ντερβισάκια  
 μας ζυγώνουν και μας πιάνουν τα μεράκια.  
 [Φορέσανε Τραγιάσκα, ΗΠ, 191]

Κοινό χαρακτηριστικό και των τριών προηγούμενων τύπων αντίδρασης των ρεμπετών απέναντι στην ενδεχόμενη ή τρέχουσα τάση των γυναικών να ενσαρκώσουν ανδρικές εικόνες και να αναλάβουν ρόλους που δεν ταιριάζουν στα παραδοσιακά πρότυπα της θηλυκότητας, είναι η πρωτογενής ανα-

γνώρισή τους, δηλαδή το γεγονός πως αυτή η τάση καταγράφεται στη ρεμπέτικη συνείδηση από τη θέση ενός έκθαμβου ελεγκτή. Αυτό που παραξενεύει, και κατά συνέπεια δημιουργεί μια ειρωνική και υφέρπουσα περιπαιχτική στάση, δεν είναι τόσο η (ενδεχόμενη) παρουσία των γυναικών στον δημόσιο χώρο ως ενεργών υποκειμένων. Ως γνωστόν, στον περιθωριακό κόσμο των ρεμπετών η γυναίκα που δουλεύει στο «σπίτι» δεν ταυτίζεται με τη νοικοκυρά. Αυτό που τaráσσει τους αναπαραστασιακούς μηχανισμούς των ρεμπετών είναι πως η γυναίκα δεν μπορεί πλέον να προσληφθεί και να απεικονιστεί ως εκείνο το στοιχείο ετερότητας του ρεμπέτικου μικρόκοσμου που ελκύει, απλώς, την προσοχή και την κατάκτηση. Η ένδυση των γυναικών με αντρικά χαρακτηριστικά αμφίσεης και κοινωνικής δράσης έρχεται να επιβεβαιώσει συμβολικά την άρση του παθητικού στοιχείου που προσδιδόταν στο γυναικείο φύλο και του μασκαρέματος στο οποίο το οδηγούσε η λογική του πλήρους ετεροκαθορισμού. Η ηπιότητα με την οποία επιδοκιμάζουν ή αποδοκιμάζουν τη συγκεκριμένη εξέλιξη, τα περιπαιχτικά σχόλια των ρεμπετών έρχονται καθυστερημένα να αποδώσουν στη γυναικεία υπόσταση αυτό που πάντοτε θεωρούνταν —ελεπόταν— σ' αυτή, μεταμφιεσμένο: το στοιχείο της πρόκλησης (που άκουγε στο όνομα ομορφιά), το στοιχείο της δύναμης (που άκουγε στο όνομα πονηριά), το στοιχείο της κινητικότητας (που άκουγε στο όνομα απιστία).

2. *Περί εξουσίας.* Ο περιορισμένος αριθμός ρεμπέτικων τραγουδιών που αναφέρονται άμεσα στους φορείς εκτελεστικής ή νομοθετικής εξουσίας φανερώνει το πόσο απόμακρη, ενασχόληση ήταν για τους ρεμπέτες η «πολιτική» στις κλασικές συνδηλώσεις της.<sup>21</sup> Δεν θα ήταν αυθαίρετο να υποστηρίξει κανείς πως η ρεμπέτικη στιχουργία αδιαφορεί επιδεικτικά για το πολιτικό, πέρα από κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις (κυρίως αυτή του Βαμβακάρη) και κάτω από ειδικές συνθήκες. Υπέρ αυτού, μάλιστα, συνηγορούν και εκείνοι οι στίχοι που με ειρωνικό τρόπο ασχολούνται με τους κυβερνώντες:

21. Αυτό το συμπέρασμα το ενισχύουν μαρτυρίες όπως αυτή του Μ. Βαμβακάρη, στο *Μάρκος Βαμβακάρης, Αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Παπαζήσης, 1978.

Όσοι γίνουν πρωθυπουργοί  
 όλοι τους θα πεθάνουν,  
 τους κυνηγάει ο λαός  
 απ' τα καλά που κάνουν.

Βάζω υποψηφιότητα  
 πρωθυπουργός να γίνω  
 να κάθουμε τεμπέλικα,  
 να τρώω και να πίνω.

Και ν' ανεβαίνω στη βουλή,  
 εγώ να τους διατάζω,  
 να τους πατώ τον αργιλέ  
 και να τους μαστουριάζω.  
 [Όσοι Γίνουν Πρωθυπουργοί, ΗΠ, 190].

Εδώ, η ειρωνεία επιφορτίζεται με τη λειτουργία της πλήρους απαξίωσης της πολιτικής και των φορέων της, σατιρίζοντας έντονα τα αρνητικά παρεπόμενά της (αναποτελεσματικότητα, τεμπελιά, καλοπέραση). Χωρίς να διαθέτει μια πιο λεπτομερή κριτική επεξεργασία, η ειρωνική ρεμπέτικη στιχουργία αντιμετωπίζει ολοφάνερα τις θεσμοθετημένες πολιτικές διαδικασίες ως μια χοροϊδία, ως την ιδιοτελή ασχολία μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων. Σ' αυτό το πλαίσιο, δεν λείπουν και οι συνωμοτικές — ενίοτε δε και προδοτικές — προσλήψεις της κυβερνητικής εξουσίας:

Ο βασιλιάς κι ο Μεταξάς,  
 η πιο μεγάλη σπείρα,  
 γιατί τα φράγκα τα πολλά  
 τα είχε η Αγγλία.  
 Βασιλιάς και Μεταξάς συμφωνήσανε  
 μ' όλονε το ντουλιά να πολεμήσουμε.  
 [Η Σπείρα, ΗΠ, 214]

Δεν πρέπει, πάντως, να παρερμηνευτεί η αδιαφορία και η στηλίτευση της κυβερνητικής «σπείρας» από τους ρεμπέτες ως μια αναρχική προδιάθεση σε κάθε είδους δύναμη και επιβολή. Το κύρος σύγχρονων πολιτικών αν-

δρών της εποχής φάνταζε σε ορισμένες —ελάχιστες— περιπτώσεις δυσθεώρητο και ζηλευτό στα ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία ενέκριναν τη γοητεία της χαρισματικής αρχηγίας με τρόπο που συνδύαζε τον παραδοσιακό θαυμασμό της λεβεντιάς και της γενναιότητας με τον ευδιάθετο σχολιασμό της πολιτικής ικανότητας που εξυπηρετούσε «κλαϊκά» συμφέροντα:

Θέλω να γίνω ισχυρός  
 ωσάν το Μουσολίνι,  
 ωσάν το Χίτλερ ζόρικός  
 π' ούτε ψιλή δε δίνει.

Κι εσύ, βρε Στάλιν αρχηγέ,  
 του κόσμου το καμάρι  
 όλοι οι εργάτες σ' αγαπούν,  
 γιατί είσαι παλικάρι.

[Υπέρ των Δικτατόρων Ύμνος, III, 219]

Εκεί, όμως, που οι χιουμοριστικές νύξεις των ρεμπέτικων τραγουδιών απέναντι στην εξουσία παίρνουν εναργή και λεπτοκαμωμένα σχήματα είναι όταν αναφέρονται σε εξουσιαστικές φιγούρες που σχετίζονται άμεσα με τη ζωή τους, με αυτές, δηλαδή, που έρχονται καθημερινά σ' επαφή. Μιλάμε, βέβαια, για τον κρατικό μηχανισμό καταστολής. Η αστυνομία συνιστά προνομιακό πόλο ενασχόλησης της ρεμπέτικης στιχουργίας, ο οποίος, αν και σπάνια καταλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο, βρίσκει πολύ συχνά αναπαραστασιακές αναφορές ως ένας επικείμενος κίνδυνος και μια αόρατη αλλά πανταχού παρούσα επιτηρητική αρχή. Ειδικότερα, όμως, όσον αφορά τα μορφώματα αστεϊσμών που αναπτύσσονται για χάρη της, ο ρεμπέτικος στιχός μας καταμαρτυρεί την άλλη πλευρά του νομίματος, δηλαδή, τη σχεδόν συμβιωτική σχέση που χαρακτηρίζει τον περιθωριακό κόσμο του ρεμπέτικου με την αστυνομία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το γνωστό τραγούδι:

Κυρ' αστυνόμε μη βαράς  
 γιατί και συ το ξέρεις  
 πως η δουλειά μας είν' αυτή  
 και ρέφα μη γυρεύεις.

Εμείς τρώμε τα λάχανα  
τσιμπούμε τις παντόφλες  
για να μας βλέπουν τακτικά  
της φυλακής οι πόρτες.  
[Οι Λαχανάδες, ΤΣ, Γ, 68]

Το τραγούδι αυτό στέκει ως ένα υπόδειγμα της παραγωγής, στην ρεμπέτικη στιχουργία, της ψευδούς ψευδολογίας<sup>22</sup> που χαρακτηρίζει τις περισσότερες χιουμοριστικές και ειρωνικές εκφάνσεις. Το υποκείμενο που το εκφέρει παίρνει μια ψευδή θέση για να πει ένα ψέμα, για να προκαλέσει ένα μειδίαμα με βάση την ικανότητά του να μπει σε μια άλλη λογική, να εξηγήσει με «άλλα λόγια» τη συμπεριφορά του. Οι λαχανάδες, αντί να βρουν μια δικαιολογία για την εγκληματική δράση τους (κλοπές), αποσθρώνουν τους ίδιους τους όρους κάθε δικαιολόγησης. Αντί να απολογηθούν, επιλέγουν να ψευδομαρτυρήσουν με βάση τους λόγους της δίωξής τους, με βάση τη νομιμοποίηση που προσφέρουν στο σύστημα καταδίωξής τους. Ισχυρίζονται στα ψέματα πως το «επάγγελμά» τους υποστηρίζει το σύστημα εγκλεισμού τους για να αποδείξουν το αδικαιολόγητο του ξύλου που τρώνε.<sup>23</sup> Ο αναδιπλασιασμός του ψέματος που επιτυγχάνουν (φανερώνοντας πρόδηλα το ψέμα που εκφέρουν) διακωμωδεί την επίκληση μιας ανεξάρτητης έννομης τάξης που να είναι σε θέση να τους τιμωρήσει χωρίς τη σύμπραξή τους, χωρίς την ύπαρξη της δικής τους έκλυτης δράσης. Θεωρώντας τους εαυτούς τους, μέσω μιας ειρωνικής υπέρβασης, συμμετοχούς στο κατασταλτικό σύστημα που τους κυνηγά, καθιστούν τους διώκτες τους συνένοχους στην εγκληματικοποίησή τους.<sup>24</sup>

22. Β. Γιανκέλεβιτς, *Η Ειρωνεία*, ό.π., σ. 61.

23. Μια λογική βέβαια που διακρίνεται σαφώς από την αντίστοιχη των εκδιωκόμενων και φυλακισμένων κομμουνιστών, η οποία ενοούσε μια καταγγελία του ποινικού και αστυνομικού συστήματος από μια εξωτερική θέση ως προς αυτό για να καταδείξει τον άδικο πόνο που παρήγαγε. Βλ. Η. Παναγιωτόπουλος, «Η αναπαράσταση του πόνου στις αφηγήσεις δύο ακραίων εμπειριών: Γ. Πικρός, "Το Χρονικό της Μακρονήσου" και Ρ. Λεβί, "Αν είναι άνθρωπος"», *δοκίμες*, 2(1994), σσ. 16-20.

24. Θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε εδώ μια συγγένεια της συγκεκριμένης ειρωνικής πρακτικής με μορφές παρωδίας του θεάτρου σκιών, στις οποίες η αποσαφήνιση του ποιου

Η συνύπαρξη των ρεμπετών με την αστυνομία παίρνει ακόμα και τη μορφή της συριατοίκησης στις συνθήκες της φυλακής. Όταν μάλιστα προστίθενται οι περιγραφές των συνθηκών εγκλεισμού με χιουμοριστικό χαρακτήρα, τότε γίνεται σαφές ότι οι εκφράσεις απέχθειας μεταξύ των αντιτιθέμενων πλευρών (αστυνομία-παρανομία) πηγάζουν σε μεγάλο βαθμό από την ιδιαίτερη εξοικείωσή τους και όχι απλώς στη βάση κάποιας προαιώνιας έχθρας:

Δεν ξανακάνω φυλακή  
με τον Καπετανάκη  
-που' χει μπούκλα το μουστάκι.

Μας έσπασες τον αργιλέ  
εσύ και οι φυλάκοι  
-ρουφιανιά Καπετανάκη.  
[*Ο Καπετανάκης*, ΗΠ, 147].

Μια περιοριστική ανάλυση περιεχομένου αυτού του τραγουδιού —χωρίς να λάβει εξωκειμενικές πληροφορίες— θα μπορούσε να παρεξηγήσει την ταυτότητα του Καπετανάκη, ακόμη και αν αυτός σηματοδοτείται με αρνητικά χαρακτηριστικά. Το «δεν ξανακάνω φυλακή με τον Καπετανάκη», πέρα από την επιφανειακή διαφορά (περιγραφή μουσταχιού) και την αντιπαλότητα που μεταφέρει με τρόπο καυστικό, αφήνει να διαφανεί η επιθυμία του υποκειμένου που το τραγούδησε να μην ξανασυζήσει με τον αρχιφύλακα της φυλακής, να μην ξανασυστεγαστεί μαζί του. Υποδηλώνει, δηλαδή, το γεγονός ότι φυλακισμένος και φύλακας, ανεξάρτητα από τη διαφορά θέσης τους (που γεννά την αρχική αντίθεσή τους) βρέθηκαν σε μια κατάσταση αναπότρεπτης γειτονίας, ικανή να παράγει τη σατιρική απόρριψη, να εκφράσει την αηδία του πολύ κοντινού —στο χώρο— πλησιάσματος. «*Ο Καπετανάκης*» όπως και «*Τα Λεμονάδικα*» απηχούν την ιδιόμορφη πολιτικότητα των ρεμπετικών τραγουδιών, η οποία, μέσα στο χιουμοριστικό και ειρωνικό της πνεύμα, ξεπροβάλλει άμορφα και αυτόματα για να αντιμετωπίσει και να σχηματοποιήσει εκείνη

είναι ο «καλός» και ποιος ο «κακός» χαρακτήρας αναβάλλεται επ' αόριστον. Βλ. Στ. Δαμανάκος, «*Λόγος, μύθος και ο ήρωας*», ό.π., σ. 152.

την εξουσία που ενοχλεί την επιβίωση του περιθωριακού χώρου των ρεμπετών, αυτήν που «μπλέκεται καθημερινά στα πόδια τους».

3. *Περί ηθών.* Το ειρωνικό οπλοστάσιο των ρεμπέτικων τραγουδιών ξεδιπλώνει επίσης τις «αρετές» του όταν καλείται να σχολιάσει ζητήματα της τρέχουσας κοινωνικής ηθικής. Η μόδα, ο πλουτισμός, η διασημότητα και τα συνακόλουθα του γάμου μπαίνουν στο ειρωνικό κάτοπτρο των ρεμπετών και αποδομούνται:

Παπούτσια θέλεις να φοράς  
σαν πολυκατοικία -Ελενίτσα μου,  
και σε λένε γκραν-κυρία βρε μανίτσα μου.  
[Ελενίτσα μου, ΗΠ, 55]

Κουκλίτσα μου, με τρέλανες  
με την μοντέρνα τσάντα  
η μόδα σε ξεμυάλισε  
και την κρατάς αβάντα.

Σ' έκανε η μόδα, σ' έκανε,  
αγνώριστη να γένεις,  
τη σκάφη επαράτησες  
και πια δεν ξαναπλένεις.  
[Κουκλίτσα μου, με Τρέλανες, ΗΠ, 86]

Όπου πας κι όπου περάσεις  
αν οι τσέπες σου βροντούν,  
το καπέλο τους σου βγάζουν  
κι όλοι σου χαμογελούν.  
[Τι Κάνουν τα Λεφτά, ΗΠ, 103]

Τον Βίλι Φρίτσι τον διπλάρωσαν  
όταν μας ήρθε τον ξελίγωσαν  
αχ, κι η Λιλίκα και η Τιτίκα  
κι αυτές τρελάθηκαν για τον Μονίκα.

Για τους αστέρες το νου τους χάνουν,  
κανέναν άλλον δεν λογαριάζουν,



με τους αστέρες, ρε, τι τραβάμε,  
βαχ, οι τσαχπίνες γι' αυτούς ψοφάνε.  
[Τρελένονται για τους Αστέρες, ΗΠ, 189]

Όλο θέλεις κι όλο θέλεις  
κι όλο προίκα μου γυρεύεις  
θέλεις σπίτι, θέλεις λίρες,  
ψηλά τον αμανέ τον πήρες.  
[Η Προίκα, ΗΠ, 205]

Στο γάμο μάγκα να 'σουνα,  
να δεις καλαμπαλίκι,  
σα να 'μωνα υπόδικος  
και περιμένω δίκη.

Και βγήκε η απόφαση  
πως είμαι παντρεμένος  
να κουβαλάω καθημερινώς  
σα γαίδαρος στρωμένος.  
[Μικρός Αραβωνιάστηκα, ΗΠ, 207]

Σαν δεν ήξερες να κάνεις μακαρόνια  
τι τον ήθελες τον άντρα δίχως δόντια;

Σαν δεν ήξερες να κάνεις μπακαλιάρο  
τι τον ήθελες τον άντρα με κολάρο;  
[Η Ανήξερη, ΗΠ, 187]

Το ενδιαφέρον στοιχείο σε αυτού του τύπου την κοινωνική κριτική, όπως τη διατυπώνουν οι ρεμπέτες, είναι πως δεν έχει να κάνει με μια συλλήβδην απόρριψη είτε του «παλιού» είτε του «νέου». Αυτό με το οποίο τα συγκεκριμένα ρεμπέτικα τραγούδια αστειεύονται είναι με την πιθανότητα να βρεθούν οι εκφραστές τους σε μια απόλυτη συστοιχία με επιταγές που δεν τους ταυιάζουν, με αξίες που βρίσκονται εκτός της δικής τους πραγματικότητας. Οι ρεμπέτες αμφισβητούν, μ' ένα ειρωνικό χαμόγελο, τις θεμελιώδεις παραμέ-

τρος της μόδας (επιδεικτική ενδυματολογία, καταναλωτισμός), του πλουτισμού (ανειλικρίνεια, εκμαυλισμός σχέσεων) και του γάμου (προικοθηρία, καταναγκασμός, υποχρεώσεις) ως αδιανόητες αλλά και ζημιογόνες για την αυτονομία του δικού τους τρόπου ζωής, στο βαθμό που απειλούν να επιφέρουν μια διάβρωση στο περιθωριακό φαντασιακό τους, χωρίς πρωθύστερα να έχει επέλθει κάποια καταξίωσή του.

Τα στοιχεία κοινωνικής ηθικής που τα ρεμπέτικα τραγούδια περιεργάζονται είναι αυτά που δεν λαμβάνουν υπόψη τους όρους εκδήλωσης της κοινωνικής διαφοράς, είναι αυτά που επιδεικνύουν μια εσωτερική αδιαφορία για την προσωπική αξιοπρέπεια και ιστορία του καθενός, καθαγιάζοντας την εξομοίωση όλων μπροστά σε γενικόλογες εποικοδομητικές (κατηγορικές) προσταγές. Οι ρεμπέτες καυτηριάζουν τις γυναίκες ή τ' άλλα μέλη του μικρόκοσμού τους, που υποκύπτουν ανενδοίαστα στις επιταγές της μόδας, του πλουτισμού και του γάμου, επειδή στο σύνολό τους θέλουν να παραμερίσουν το παρελθόν, επειδή επιζητούν να μπουν στη θέση εκείνων των «άλλων» που δεν θέλουν το «κακό» των υπολοίπων, επικαλούμενοι το γενικό «καλό», παραβλέποντας όμως το γεγονός ότι αυτό το «καλό» δεν μπορεί να είναι για όλους το ίδιο.

Είναι, ωστόσο, απαραίτητο να σημειώσουμε πως δεν πρέπει να καθολικοποιήσουμε την πρόθεση των ρεμπετών να μεταχειριστούν τις κοινωνικές μυθοπλασίες της εποχής τους με αρνητικό, μονάχα, πρόσημο. Πάλι μέσα από τις χιουμοριστικές κορόνες των ρεμπέτικων τραγουδιών μπορούμε να εντοπίσουμε μια θετική υποδοχή κυρίαρχων ηθών της εποχής. Σ' αυτά τα τραγούδια, οι ρεμπέτες δείχνουν να προσαρμόζονται με την ιδέα του εύκολου πλουτισμού, της διασημότητας και του κερδοφόρου γάμου, διακρίνοντας στοιχεία ωφέλειας αλλά και ευχαρίστησης σ' αυτά. Εντούτοις, είναι αξιοσημείωτο πως σε αυτά τα παραδείγματα, η τάση αποδοχής ευρύτερων ηθών μεταφράζεται στις ανάγκες και στους ρεμπέτικους κώδικες επικοινωνίας μέσω, ακριβώς, του στολισμού της με τη χιουμοριστική διάλεκτο της ρεμπέτικης στιχουργίας, η οποία υποσκάπτεται, σχεδόν πάντα, από μια αυτοειρωνική διάθεση.<sup>25</sup>

25. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τα τραγούδια: «Ομολογίες», «Βρήκα τη γυναίκα που γουστάρω», «Αν μ' αξιώσει ο Θεός», «Χάλλυγοντ», «Αλάνης πια δεν είμαι εγώ», (ΗΠ,

Εκεί, πάντως, που επιβεβαιώνεται ισχυρά πως η παρωδία των διαδεδομένων κοινωνικών αξιών στα ρεμπέτικα τραγούδια βασίζεται κυρίως στον προβληματισμό που γεννά η επιθυμία για κοινωνική ανέλιξη δίχως ενδοιασμούς και μνημόνευση του παρελθόντος, είναι στα μεταγενέστερα δείγματα ρεμπέτικης στιχουργίας, τα οποία καλούνται να σχολιάσουν τη ραγδαία κοινωνική άνοδο που σημειώνουν πολλά στρώματα στα μεταπολεμικά χρόνια. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η προδοσία, που παλαιότερα αποδιδόταν κυρίως στη γυναικεία φύση, τώρα γενικεύεται. Εδώ, η ειρωνεία καλείται να επαναφέρει σε τάξη τη μνήμη, να την οδηγήσει στις απαρχές των συγκροτησιακών συνθηκών της ρεμπέτικης ταυτότητας και —κάτι σαν ρουσωική παραίνεση— να της υποδείξει τις αξιακές συνιστώσες ενός πιο απλού, πιο φυσικού και λιγότερο επιτηδευμένου τρόπου ζωής:

Μπορεί να ζεις στο Κολονάκι  
μα λαχταράς το μπουζουκάκι  
είσαι το φρούτο του καιρού  
ο μάγκας του γλυκού νερού.

Τις κοσμικές δεν τις γουστάρεις  
και ντερμπεντέρισσα θα πάρεις  
να 'ναι μαγκιόρα κι αλεπού  
και να σε δέρνει πού και πού.

[*Ο Μάγκας του Γλυκού Νερού*, ΗΠ, 197]

Ήταν φτωχοκόριτσο η Μαρία,  
μα είχε κάλλη αρχοντικά,  
που την κάναν γρήγορα κυρία  
με γούνες και χρυσαφικά.

Τα 'μαθε στο πι και φι η Μαρία  
οκέι! γιες! και παρλεβού  
στη μοντέρνα πολυκατοικία  
μέσα σε τρία ραντεβού.

[*Πω, Πω, Πω Μαρία*, ΗΠ, 195]

187, 64, 140, 172, 121), στα οποία η προίκα, ο γάμος, η κοινωνική επιτυχία και η καθωσπρέπει εμφάνιση επιδοκιμάζονται με χιουμοριστικό τόνο.

Μπουζούκι γλέντι του ντουινιά  
που γλένταγες τους μάγκες  
οι πλούσιοι σου κάνανε -μπουζούκι μου  
μεγάλες ματσaráγκες.

Με ασανσέρ ανέβηκες  
σε πολυκατοικίες  
κι έπαιξες και γουστάρανε -μπουζούκι μου  
ανφάν-γκατέ κυρίες.

[Μπουζούκι Γλέντι του Ντουινιά, ΙΙΠ, 194]

Το παράπονο της ανέμελης κοινωνικής ανόδου συνιστά για τους ρεμπέτες έναν πόνο παραπάνω, αφού τους αφορά όλο και περισσότερο με το πέρασμα του χρόνου. Γι' αυτό ακολουθείται από το διστακτικό χαμόγελο της επιφύλαξης και της επιφυλακής.

4. *Περί περιθωριακής ζωής.* Η ειρωνική και χιουμοριστική ποικιλία που παρουσιάζουν τα ρεμπέτικα τραγούδια ταλαντεύεται ανάμεσα σ' έναν διακαή πόθο ηθικότητας και μια κατευναστική λατρεία των συμπτωμάτων κάθε ηθικού παραπτώματος. Αυτός ο διχαστικός πολυθεϊσμός μεταξύ «άμεμπτης ηθικής» και «αμαρτίας» οδηγεί τους ρεμπέτες όχι μόνο σε μια ανοιχτά κριτική τοποθέτηση σε διάφορες κοινωνικές επιταγές που θεωρούν εξωγενείς σε σχέση με την πραγματική ταυτότητά τους, αλλά και σε αναστοχαστικούς αστεϊσμούς όσον αφορά την ίδια την περιθωριακή τους υπόσταση και τις σχετικές σημάνσεις της. Αν κάποιος θα ήθελε να μείνει με την εντύπωση πως η ευθυμογραφική καταγραφή προβληματικών περιπτώσεων μέσα στα ρεμπέτικα τραγούδια καθρεφτίζει μόνο τις διαφορετικές ιεραρχίες του περιθωριακού τους μικρόκοσμου και τις αποκλίσεις από έναν σημασιολογικό πυρήνα αυθεντικότητας και αντιπροσωπευτικότητας της «μαγκιάς», δεν θα έκανε τίποτε άλλο από το να αφαιρέσει απ' όλ' αυτά τα ζητήματα το στοιχείο της ρευστότητας και της αβεβαιότητας που τα χαρακτηρίζει.<sup>26</sup> Τα παραδείγματα, στα οποία θα

<sup>26</sup> Για την κινητικότητα και το εύφραστο των ιεραρχιών στις ρεμπέτων, βλ. Δ. Τζάκης, «Βία και ανδροπρέπεια στο χώρο των ρεμπέτων», *δοκίμιες*, 1(1994), σ. 89.

αναφερθούμε, δεν στοχεύουν τόσο στην κατάδειξη κάποιων παρακατιανών περιπτώσεων μέσα στους χώρους του ρεμπέτικου περιθωρίου, αλλά στην επισήμανση του «ελαττωματικού» και του κατά τόπους «αστείου» που εμπειριέχε η, έτσι και αλλιώς, ατελής ρεμπέτικη ταυτότητα:

Με ποιον τα 'χεις σινάχη μου - αμάν, αμάν!  
 και πα να καθαρίσεις;  
 την ηθική σου θίξανε -σινάχη μου!  
 και πας να εγκληματήσεις;  
 [Ο Σινάχης, ΠΠ, 190]

Τι μας καυχίεσαι και μας λες  
 τα κατορθώματά σου,  
 αφού βουίζει ο ντουριάς  
 με τα παθήματά σου.  
 Μάγκα μου περαστικά σου.

Μας λες πως από τις γκόμενες  
 τσιμπάς τα τάλιρά σου  
 ενώ κορόιδο πιάνεσαι  
 στα καψουρέματά σου  
 Μάγκα μου περαστικά σου.  
 [Μάγκα μου περαστικά σου, ΤΣ. Δ, 271]

Ο μουτρωμένος βαρύμαγκας και ο προαγωγός γυναικών σατιρίζονται έντονα στους προηγούμενους στίχους, τόσο για την εύκολη προσφυγή στη βία όσο και για την αβάσιμη υπερηφάνεια τους. Η ειρωνεία, που άμεσα ή έμμεσα εμπιέρεται στα τραγούδια αυτά, έρχεται να αμφισβητήσει σημαντικά ορισμένα καθεστωτικά στοιχεία ανδρόπρεπείας των ρεμπετών<sup>27</sup> (προσβολή ηθικής, επιβολή σε γυναίκες), προσδίδοντας μια εγγενή ροπή της

27. Εκεί βέβαια που η αμφισβήτηση παίρνει τη μορφή ανοιχτής κατηγορίας, είναι σε ρεμπέτικα τραγούδια όπου το υποκείμενο της αφήγητης και των καυστικών σχολίων είναι η γυναίκα. Παράδειγμα: «Ο Γρουσουζής» (ΠΠ, 191): «Βρε γρουσουζή, όλη νύχτα / κάθουσαι και μπεκροπίνεις / και στο σπίτι τα παιδιά σου / θεονήστια τ' αφήνεις».

σωματικότητας και του ψυχισμού τους προς την υπερβολή, την αφέλεια και την υποκριτικότητα. Παράλληλα, όμως, παρατηρούμε έναν αξιόλογο αριθμό τραγουδιών που, αν και αναπαριστούν χιουμοριστικά τα κουσούρια της ρεμπέτικης ζωής, δεν έχουν καμία πρόθεση να τα στηλιτεύσουν ή να τα αναιρέσουν:

Ρίχνω ζάρια, φέρνω άσοι  
μας μπουκάρανε οι μπάτσοι  
Ρίχνω ζάρια, φέρνω δυάρες  
μας τα φάγαν οι πουτάνες.  
[Ρίχνω Ζάρια, ΗΠ, 117]

Κι αν δεν πάμε στη δουλειά,  
μα και στο σπίτι,  
κι αν ο έρωσ μας τραβάει σαν το μαγνήτη  
κι αν γουστάρουμε τον βίο τον αλήτη  
και δεν έχουμε το σήμερα να φαμ' -  
σερσέ λα φαμ, σερσέ λα φαμ.  
[Σερσέ λα Φαμ, ΗΠ, 123]

Το ούζο θα το κόψω, τσιγάρο και κρασί  
και κουμπάρά θα φέρω στο σπίτι μας κλειδί  
για μια μικρή, οι ψύλλοι που σου 'χουν μπει στ' αυτιά  
θα τήνε παρατήσω, μαζί και τα χαρτιά.

Μα όταν χαρμανιάσω, γυναίκα μου χρυσή,  
τον κουμπάρά θα σπάσω  
κι αφού τα φάω όλα, στα γλέντια, τα λεφτά,  
καινούργιونه θα φέρω στο σπίτι κουμπάρά.  
[Ο Νοικοκύρης, ΗΠ, 209]

Τα παιδιά της γειτονιάς σου με πειράζουνε  
όλο μεθυσμένος είσαι, με φωνάζουνε.

Όλο ούζο, ούζο, ούζο το βαρέθηκα  
 φέρτε μου ένα κονιακάκι που τ' ορέχτηκα.  
 [Τα Παιδιά της Γειτονιάς σου, ΤΣ, Α, 122]

Όσο ζημιογόνα και αν είναι η εμπλοκή των ρεμπετών στα δίχτυα του έκλυτου βίου (τυχερά παιχνίδια, πολυγαμία, αλκοολισμός), άλλο τόσο αμετανόητη είναι η στάση τους απέναντί της. Η χιουμοριστική επισκόπηση των μειονεκτημάτων του περιθωριακού τρόπου διαβίωσης υφαίνει ένα πέπλο γύρω από τη ρεμπέτικη ταυτότητα, όχι με σκοπό να καλύψει τα προβλήματα της, αλλά να τα αναδείξει και να τα καλλωπίσει με το χαριτωμένο αγχάλιασμά του. Ακόμη κι αν λάβουμε υπόψη πως η εν λόγω χιουμοριστική αντιμετώπιση εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη χρονολογική περίοδο παραγωγής του κάθε τραγουδιού και τη δυνατότητα μεγαλύτερης αποστασιοποίησης, που αυτή δίνει στον κάθε συνθέτη, από το στίγμα του «περιθωριακού», το αξιοσημείωτο είναι ότι συναντάμε στη ρεμπέτικη στιχουργία μια διαχρονική άρνηση να απολογηθεί για τις αδυναμίες του ρεμπέτικου τρόπου ζωής, τις οποίες, παρ' όλ' αυτά, εντοπίζει ως τέτοιες.

Θα ήταν μάλλον άστοχο να μιλήσουμε για έναν τύπο «αυτογνωσίας» των ρεμπετών ως προς αυτή την τάση τους. Τα ρεμπέτικα τραγούδια δεν προδίδουν κάποια γνώση μιας συνεκτικής εαυτότητας με ορισμένα πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα. Το χιούμορ τους δεν σχετίζεται τόσο με κάποια συνείδηση του τι είναι όσο με αυτή του τι θεωρείται η ρεμπέτικη ταυτότητα. Ίσως θα ήταν απλώς νεολογισμός να αντιμετωπίσουμε το χιούμορ των ρεμπετών για την καθημερινή τους ζωή ως ένδειξη μιας «ετερογνωσίας», αλλά είναι πραγματικά δύσκολο να περιγράψουμε αλλιώς αυτή τους την ικανότητα να επιθεωρούν τους εαυτούς τους από μια εξωτερική θέση, εμφορούμενοι πάντα από τη δική τους εικόνα και γλώσσα, ενορχηστρώνοντας το δικό τους ιδίωμα. Το ρεμπέτικο χιούμορ δεν παίρνει υπόψη απλώς τις παραμέτρους ετεροκαθορισμού της περιθωριακής υποκεμενικότητάς των φορέων του. Παλύ περισσότερο, αφήνει να φανεί το περιθώριο που διαθέτει ο ρεμπέτικος μικρόκοσμος να αφήνρά τις επικρίσεις των άλλων με το να περιπαίζει τη ματιά τους, με το να της παραχωρεί την αίσθηση μιας «μαγκιάς», με το να την

κάνει δικό του θέμα. Με λίγα λόγια, θα λέγαμε πως οι συγκεκριμένες χιουμοριστικές εκφάνσεις των ρεμπέτικων τραγουδιών ενεργοποιούνται για να προλάβουν την ξένη χλεύη,<sup>28</sup> για να περιχαρακώσουν τους χώρους της καθημερινής ρεμπέτικης πρακτικής με το αντίδοτο της ενδογενούς παρωδίας.

5. *Εξαιρετικές αφιερώσεις*. Μορφώματα αστείσιμων στα ρεμπέτικα τραγούδια εμφανίζονται επίσης σε αναφορά με ειδικές καταστάσεις και συγκεκριμένα πρόσωπα. Οι σχετικές «αφιερώσεις» ασχολούνται, με μια πικρόχολη ειρωνεία, με τις συνθήκες φυλακής και εξορίας,<sup>29</sup> χαριτολογούν με τις στρατιωτικές δραστηριότητες και την κατοχική κατάσταση.

Στον Ωρωπό, καλέ την περνάμε φίνα,  
Πιο καλά και από την Αθήνα!  
Τρίτη, Πέμπτη, μας δίνουν μακαρόνια  
κι ο μάγκας βγάζει χρόνια  
και την Κυριακή μας δίνουν κρέας,  
τζάμπα είναι, καλέ, κι ο κουρέας.  
[Ο Ωρωπός, ΗΠ, 148]

Στη Νιο, όπου με στείλανε  
είδα 'κλησιές και μύλοι  
και υποδοχή μου κάνανε  
ένα κοπάδι ψύλλοι  
[Ο Εξόριστος, ΙΙΠ, 207]

28. Βλ. και Β. Γιανκέλεβιτς, *Η Ειρωνεία*, ό.π., σ. 165.

29. Ο G.Goffman (*Συναντήσεις*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1996, σ. 161), μιλά γι' αυτές τις ειδικές συνθήκες παραγωγής «μαύρου χιούμορ», το οποίο χρησιμοποιείται από ανθρώπους που βρίσκονται σε περιόδους και τόπους άγχους, αποκλεισμού και ηθικής «κατάπτωσης» (στρατόπεδα συγκέντρωσης, ψυχιατρεία). Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η ανατρεπτικότητα αυτού του τύπου χιούμορ οφείλεται στο γεγονός ότι με το ανάλαφρο και ειρωνικό του ύφος εισάγει ζητήματα που δύσκολα υποφέρονται και γι' αυτό αποκλείονται από το κανονιστικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται.



Κι ο λοχίας ο φτωχός  
ώσπου να μου μάθει  
το παρά πόδας και το αλτ  
ο δόλιος τα'χει χάσει.  
[Ο Μάρκος Φαντάρος, ΗΠ, 213]

Εγώ και η παρέα μου  
στον πόλεμο δεν πάμε!  
και στην Αθήνα θα'μαστε,  
αιώνια να γλεντάμε,  
[Στον Πόλεμο δεν Πάμε, ΗΠ, 215]

Αν τύχει και μας πιάσουν  
απ' την κομαντατούρα  
στο ξύλο μας μουρλαίνουνε  
και σπάει η μαστούρα.  
[Η Κομαντατούρα, ΗΠ, 122]

Όλ' αυτά τα παραδείγματα, παρά τη θεματολογική τους διαφοροποίηση, πραγματεύονται ορισμένα κοινά στοιχεία, όπως τις συνθήκες εγκλεισμού ή περιορισμού σε ανεπιθύμητες καταστάσεις. Καθιστούν σαφή την επιθυμία των ρεμπετών να πουν, πλάι στα βαριά (ρεμπέτικα) τραγούδια που περιγράφουν τη σκληρότητα της φυλάκισης και του κοινωνικού πειθαναγκασμού που υφίστανται, καθώς και σ' εκείνα που δραματοποιούν με έναν ξέχειλο πατριωτισμό τον εμπόλεμο αγώνα, μερικά ακόμα που να σαρκάζουν ή απλώς να διασκεδάζουν την αυστηρότητα των εν λόγω βιωμάτων. Η εμπειρία της βίας (ξυλοδαρμός), της ανεπιθύμητης απομάκρυνσης, καθώς και της μύησης στην ανδρική γενναιότητα γίνονται αντικείμενο αστεϊσμού, έτσι ώστε να μετριαστεί η οδυνηρή αίγλη που διαθέτουν και να καταστεί μαρτυρία με την ελαφρότητα ενός κωμικού αφηγητή. Ο εξορισμένος και φυλακισμένος ρεμπέτης που τραγουδά για τις συνθήκες εγκλεισμού του σαν να βλέπει οράματα (ανέσεις, σώματα υποδοχής), όπως και αυτός που σκέφτεται τη στρατεύσή του ή τους κινδύνους σύλληψής του από τις κατοχικές δυνάμεις με μελανά χρώματα μοιράζονται μια κοινή έγνοια: να παρωδήσουν ακόμα και τους

όρους καταγγελίας που απειθύνουν στις κοινωνικές συνθήκες, οι οποίες τους καταπιέζουν και τους απειλούν.<sup>30</sup>

Μικρές φράσεις ή και ολόκληρα τραγούδια αφιερώνονται στη χιουμοριστική —και σπανιότατα στην ειρωνική— περιγραφή προσώπων του ρεμπέτικου μικρόκοσμου αλλά και αυτών που τους συνόδευε τέτοια φήμη ώστε να είναι κατά κάποιο τρόπο «γνωστοί» του. Έτσι, πέρα από τους δημοφιλείς αφορισμούς στο φάντασμα της πεθεράς και τη μουρμούρα της, παρατηρούμε γελοιογραφικές αποδώσεις της εικόνας του γέρου, αλλά και ανάπτυξη σεξουαλικών υπονοούμενων για συγκεκριμένες γυναίκες «ελαφρών ηθών»:

Πώς να τη βγάλω, ρε γυναίχ', από το σπίτι  
γιατί μου έχει παραμπί στην μύτη  
δεν υποφέρεται κοντεύω να τα χάσω  
που να την έκοβε το τραμ να ησυχάσω  
[*Η Πεθερά*, ΗΠ, 185]

Όταν γεράσ' ο άνθρωπος  
χοντραίνει η φωνή του  
κρεμάζουμε τ' αρχίδια του  
μαραίνεται' η ψωλή του,  
[*Όταν Γεράσει ο Άνθρωπος*, ΗΠ, 187]

Ξέρετε για ποια σας λέω  
για τη Φρόσω τη χοντρή  
μαγειρεύει στην κουζίνα  
του Λουκά του μερακλή...

...Φτάνει τρίψιμο ρε Φρόσω  
θα χυθεί η σκορδαλιά  
και θα μείνουμε όλοι ρέστοι  
με το γουδόχερο ψηλά.  
[*Φρόσω Τάκανες Σκορδαλιά*, ΗΠ, ό.π.]

30. Ο Μ. Βαμβακάρης μάλιστα μεταφέρει αυτό τον κωμικοτραγικό τόνο ακόμα και στις δυσάρεστες αναμνήσεις του από τα σχολικά χρόνια (στο τραγούδι «*Ο Μάρκος Μαθητής*», ΗΠ, 222): *Με μάλωνε ο δάσκαλος, /τα γράμματα να μάθω, /κι εγώ από τη ματούρα μου / δεν έδλεπα να γράφω.*

Άννα δεν το' κανες καλά  
μέσα στη γειτονιά σου  
που πήγες και στο βγάλανε  
κρυφά από τη μαμά σου.

Της το βγάλανε  
της Άννας τ' όνομά της  
κρυφά από τη μαμά της...  
[Της το Βγάλανε, ΤΣ, τ. Α, 77]

Το πιο αγαπημένο, όμως, θέμα των ρεμπετών είναι να αφηγούνται με χαριτολογικό τρόπο τη συνεύρεσή τους στη ταβέρνα, στον τεκέ ή στο στρατό, να δίδουν, δηλαδή, στην παρέα τους μια αφηγηματική δομή, στην οποία ο καθένας βρίσκει μια θέση και ένα ίχνος ιδιαίτερης αξίας:<sup>31</sup>

Στου Λινάρδου την ταβέρνα  
βλέπεις πρόσωπα μοντέρνα  
πάνε όλοι ένας κι ένας  
οι αστέρες της ταβέρνας.  
Εκεί πάει ο Παπαρούνας  
πάει ο Σκόρδος ο Τεμπέλης  
και ο Θρούμπας ο Τσιγκέλης.

Πάει κι κυρά Αγγέλω  
με το μαύρο της το βέλο  
και η μερακλού η Φώτω  
που μεθάει με το πρώτο...  
[Στου Λινάρδου την Ταβέρνα, ΗΠ, 189]

Βρε, ν' από πίσω στη Στρατάνα  
βαρέσαν μάγκα στην υπόγα.  
Βρε τον ανάδει η Κυριακούλα  
βρε, που'χει τάλαρα και τσιγαριές στη ζούλα.

31. Αποσπάσματα από τα τραγούδια «Στου Λινάρδου την Ταβέρνα», «Η υπόγα», «Μας έσπασες τον Αγγλέ» (ΗΠ, 189, 129, 132).

Για σου, ρε Μήτσο, στραβοκάνη,  
 που'σαι μαστούρι απ' το ντουμάνι.  
 [II Υπόγα, ΗΠΙ, 129]

Κυρ-λοχαγέ, κυρ-λοχαγέ  
 μας έσπασες τον αργιλέ.  
 Τον έσπασε ο μανδύας σου  
 γαμώ την Παναγία σου.  
 [Μας Έσπασες τον Αργιλέ, ΗΠΙ, 132]

Με βάση την ύπαρξη αυτών των τραγουδιών «παρέας» των ρεμπετών, μπορούμε να αναλογιστούμε καλύτερα τους όρους παραγωγής των ρεμπέτικων χιουμοριστικών εκδηλώσεων μέσα σε συγκεκριμένους χώρους, οι οποίοι διέθεταν τη δική τους επικοινωνιακή και εκφραστική οικονομία. Τα ανθρώπινα είδωλα της πεθεράς, της Φρόσως, της κυρά-Αγγέλως, του Μήτσου του στραβοκάνη ή του κυρ-λοχαγού που βρίσκουμε στα ρεμπέτικα τραγούδια, συνιστώντας τα αναμφισβήτητα ερεθίσματα της παραγωγής τους, αποδεικνύουν, σε κάθε περίπτωση, τον ιδρυτικό χαρακτήρα της πραγμάτευσής τους στο πλαίσιο μιας κοινής αναπααραστασιακής σκηνης (γειτονιά, τεκές, ταβέρνα, στρατώνας),<sup>32</sup> φανερώνοντας τον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζει η «παρέα» στην πολιτισμική παραγωγή του ρεμπέτικου.

Δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηρίξει κανείς πως οι χιουμοριστικές εκδηλώσεις του ρεμπέτικου μας επιβάλλουν μια γενεαλογική μελέτη της πολιτιστικής αξίας της «παρέας» στη νεότερη ελληνική κοινωνία. Επειδή, βέβαια, αυτό δεν είναι του παρόντος, μπορούμε να αρκεστούμε στη διαπίστωση ότι η ρεμπέτικη «παρέα» παρουσιάζεται ως εκείνος ο τόπος και ο χρόνος στον οποίο αναπτύσσεται μια σωματική και ψυχική συνάντηση ατόμων με παράλληλα βιώματα και δραστηριότητες, στον οποίο δύναται να αρθρωθεί ένας λόγος (discourse) περί διασκέδασης, συντροφικότητας και διαφυγής από την

32. Αυτή την υπόθεση επιβεβαιώνουν και οι σατιρικές ρίμες των γειτονιών της Σμύρνης που αναφέρει η Μ. Κωσταντινίδου στο *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Μέδουσα-Σέλλας, 1994, σσ. 95-100.

καθημερινότητα, ο οποίος υπερβαίνει κατά πολύ τον απλό στόχο του συναντή-  
 κειν, στο βαθμό που διαμορφώνει δεσμούς επαφής και αναπαράστασης που δεν  
 αναλώνονται σε μια συγκεκριμένη στοχοθεσία. Για να το πούμε με διαφορετι-  
 κό τρόπο, η ρεμπέτικη παρέα δεν αναζητά συνειδητούς συνοδοιπόρους. Η δυ-  
 ναμική της έγκειται στο αναπότρεπτο της συνεύρεσης ενός περιθωριακού μι-  
 κρόκοσμου, ο οποίος συμμετέχει σε αυτή όχι μόνο για να δείξει το ποιος είναι  
 και ποια προβλήματα τον ταλαιπωρούν, αλλά συγχρόνως για να ξεχάσει τον  
 εαυτό του<sup>33</sup> και να «περάσει καλά». Σε αυτό το πλαίσιο το χιούμορ και η ει-  
 ρωνεία, με την παιγνιώδη υφή τους, καταλαμβάνουν κεντρικό ρόλο, βοηθώ-  
 ντας τους μετέχοντες στην παρέα να αναπαραστήσουν τις σχέσεις που έχουν  
 μεταξύ τους και με τον υπόλοιπο κόσμο, χωρίς να έχουν μια αυτάρεσκη και  
 ολοκληρωμένη τοποθέτηση απέναντι σ' αυτές.

Ο ετερονομικός χαρακτήρας της ρεμπέτικης συντροφιάς δεν συνεπάγεται  
 πως απουσιάζουν απ' αυτή κώδικες και κανόνες, ούτε πως εξωθεί στην απο-  
 κοπή από τον περιβάλλοντα χώρο. Η «παρέα» αυτή, πέρα από το να ομα-  
 λωσκόπει, να δίνει παραστατικά παρατσούκλια στα μέλη της και να αστειεύ-  
 εται μαζί τους, επιχειρεί επίσης μια πρόχειρη καταγραφή των γεγονότων  
 που την απασχολούν καθημερινά αλλά και αυτών που λαμβάνουν μια ευρύτε-  
 ρη επικαιρότητα.<sup>34</sup>

33. Δανείζομαι στοιχεία από την ανάλυση του E. Goffman, *Συναντήσεις*, ό.π., σ. 167.

34. Στην τελευταία κατηγορία θα μπορούσαν να αναφερθούν, παραδειγματικά, τραγούδια  
 γύρω από εθνικές φηγάρες των πολέμων, οι οποίες δίνουν αφορμή για «αφερώσεις» επιβω-  
 ρησιακού τύπου —αλλά και παραφράσεις δημοφιλών δυτικόφερτων τραγουδιών της εποχής  
 (π.χ. *Οι Τρεις Καμπαλέρος*): Βρε γρουσούζη Μουσουλίνι, που' ν' τα τόσα μεγαλεία /  
 Που' τ'αζες κάθε λιγάκι στην κατμένη Ιταλία. / Την ετάραξες στην πείνα κι είναι πια ξελιγω-  
 μένη / Μονάχ' η δική σου τσέπη είναι παραφουσκωμένη. [*Μουσουλίνι Άλλαξε Γνώμη*]. Οι  
 Βούλγαροι τον πόλεμο / τον κήρυξαν στα αστεία / νόμισαν πως θα φύγομε / απ' τη  
 Μακεδονία. [*Οι Βούλγαροι*, III, 213]. Οι Γιαπωνέζοι παίρνουν δρόμο / με πολύ μεγάλο τρόμο  
 / και το Βούδα προσκυνούνε / απ' τη μπύμπα να σωθούνε. [*Η Μπύμπα*, III, 215].

*IV. Αχραίες μορφές διακωμώδησης ως μέσα εμπέδωσης κοινωνικών δεσμών και ηθικοπλαστικών αποδεσμεύσεων*

Η αυτοαναφορικότητα, όπως ίσως ήδη έχει διαφανεί, συνιστά βασικό χαρακτηριστικό των ρεμπέτικων τραγουδιών. Η σχεδόν μόνιμη ενασχόλησή των ρεμπετών με ζητήματα προσωπικά (ερωτικά) και βιώματα που περιορίζονται στον περιθωριακό τους κύκλο (ναρκωτικά, τζόγος, πορνεία) προσδίδει στα τραγούδια τους μια έντονη εσωστρέφεια, η οποία καθιστά τις όποιες σποραδικές τους αναφορές στον «εξωτερικό» κοινωνικό χώρο εξαιρέσεις στον κανόνα. Η ρεμπέτικη στιχουργία μόνο σε μεταγενέστερες φάσεις της, όπου διευθύνεται πλέον από τη δημιουργικότητα των εξεχόντων «μαέστρων» της, θα αρχίσει να ασχολείται σοβαρά —αλλά πάντα περιστασιακά— με τον έξω κόσμο. Αυτή η αυτοαναφορική τάση της ρεμπέτικης παρέας βρίσκει το αποκορύφωμά της στις χιουμοριστικές ατάκες που εκτοξεύονται με τη μορφή στίχων ή σχολίων στη διάρκεια ρεμπέτικων τραγουδιών, χωρίς αυτά να αποτελούν απαραίτητα παραδείγματα αστεϊσμού.<sup>35</sup>

Πούταν' ο νους σου πούτανε  
κυρ' αστυνόμε πούτανε.

Πούτανε, καρπούτανε,  
πούταν' ο νου σου, πούτανε.

Τα' βαλες τα μπλου  
αγάπη μου τσιμπλού.

Βαγγέλη είσαι άθεος,  
ζητάς και πρώτης τάξεως.

Ε ρε Κολόμβε, δεν καθόσουν στ' αυγά σου, τι ήθελες και ανακάλυψες αυτό το ημισφαίριο;

35. Αποσπάσματα από τα τραγούδια «Μικρή Ντουντού», «Τα μπλου», «() Βαγγέλης», «Ποιο είναι το Γιατρικό;». ΗΠ, 133, 135, 139, και ΤΑ, Α, 112

Είναι πολύ αμφίβολο το κατά πόσο θα μπορούσαμε να αποδώσουμε στις προαναφερθείσες φράσεις ένα ακριβές νόημα, με σημαίνοντα και σημαίνόμενα που να διαθέτουν άλλη αυθαίρετη διασύνδεση πέραν τις στιγμής που εκστομίζονται. Διότι πολύ περισσότερο από φράσεις ή στίχους αποτελούν εκφράσεις και γκρμμάτσες.<sup>36</sup> Απηχούν έναν αυθορμητισμό —αυτό που σήμερα θ' αποκαλούσαμε «χαβαλέ» της παρέας— ικανό να παίζει με τη γλώσσα, με τον ρεμπέτικο κώδικα συνεννόησης και να καταδεικνύει την αδιαφάνειά του. Ανεξάρτητα με το αν διακωμωδούνται ευγενικά ή χοντροκομμένα σε αυτές τις εκφράσεις οι αστυνόμοι, η πρέζα, η γυναίκα, η ξενιτιά —κάτι που δεν είναι καθόλου σίγουρο— ο πρωταρχικός τους στόχος φαίνεται να είναι μια απορομαντικοποίηση της ίδιας της τραγουδιστικής διαδικασίας και η πρόκληση ενός δύσκολα αποκωδικοποιήσιμου γέλωτα.

Οι συγκεκριμένες ατάκες των ρεμπέτικων τραγουδιών βρίσκονται στο όριο που μπορεί να χαραχθεί μεταξύ των χιουμοριστικών/ειρωνικών μορφών αστεισμού και των πιο ακραίων τρόπων τραγουδιστικής διακωμώδησης. Διακρίνονται εύκολα σ' αυτές οι πρώτες ύλες της παραγωγής των πιο χλευαστικών και βωμολοχικών παραδειγμάτων της ρεμπέτικης στιχουργικής. Τα εν λόγω ευφυολογήματα —μαζί με ορισμένα σόκιν τραγούδια περί της γυναικείας παρουσίας—<sup>37</sup> δείχνουν το βαθμό συγγένειας αλλά και τη σημαντική διαφορά που υφίσταται μεταξύ των χιουμοριστικών/ειρωνικών διαθέσεων του ρεμπέτικου και εκείνων που κυριαρχούνται από το πνεύμα της κοροϊδίας και από την έλλειψη κάθε λεπτεπίλεπτης αναπαραστασιακής διαχείρισης ορισμένων αντικειμένων.

Οι πιο «άσεμνες» μορφές των ρεμπέτικων αστεισμών προσανατολίζονται κυρίως προς τις διωκτικές αρχές και την ομοφυλοφυλία, ενώ μια πρόχειρη ιστορική καταγραφή εντοπίζει ως χώρους παραγωγής τους τον τεκέ:

36. Έχουμε να κάνουμε με γκρμμάτσες και εκφράσεις αντίστοιχων των κινηματογραφικών «γκανγκς», όπου επιτυγχάνεται είτε μια αποφυσικοποιημένη αναπαράσταση, είτε η υπογράμμιση μιας κορυφαίας και εμπνευσμένης στιγμής του αναπαριστάμενου. Βλ. Π. Π. Παζολίνι, *6 Κείμενα για τον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1989, σ. 27.

37. Παράδειγμα «άσεμων» πειραγμάτων με επιδοκιμαστικό περιεχόμενο συνιστά το τραγούδι «Στο χάιδεψα λιγάκι» ενώ παράδειγμα με αποδοκιμαστικό περιεχόμενο είναι «Η Τσιμπουκλού» (ΗΠ, 116).

Στρείδι, μύδι, Παλαμύδι,  
μπάτσοι κλάστε μας τ' αρχίδι.  
[*Ρίχναν Ζάρια*, ΗΠ, 113]

Μάγκες πιάστε τα γεφύρια, βρε,  
μπάτσοι κλάστε μας τ' αρχίδια.  
[*Οι Μπάτσοι*, ΗΠ, 115]

και τη φυλακή:

Βρε άσπρα μούρα, μαύρα μούρα,  
βρε είσαι μια παλιοχαμούρα.

Βρε άσπρες κότες, μαύρες κότες  
βρε όλοι οι άντρες γενήκανε κοκότες.  
[*Άσπρα Μούρα, Μαύρα Μούρα*, ΗΠ, ό.π., 143]

Κούνα μπέμπη τον κεφτέ σου,  
να φαριστηθεί ο τζες σου.

Κούνα μπέμπη τον κλανιά σου,  
να φαριστηθεί η καρδιά σου.  
[*Κούνα Μπέμπη*, ΗΠ, 143]

Οι αισχρολογίες που σιγοτραγουδούν οι στίχοι αυτού του τύπου δεν μας προσκομίζουν απλώς ένα υβρεολόγιο των ρεμπετών και της εποχής τους. Χωρίς να υπερβαίνουν το επίπεδο της καθαυτό «βρισιάς», δεν παύουν να έχουν ένα «μέτρο» (μελωδικό) και μια ελάχιστη παραστατικότητα. Παραδείγματος χάριν, όταν οι ρεμπέτες βρίζουν τους αστυνόμους την ώρα της χασισοποσίας για τη ζημιά που συνήθως τους προκαλεί η ξαφνική επέμβασή τους, συγχρόνως εκδηλώνουν έναν ανδρισμό που δεν υπόκειται στους κανόνες της γενναιότητας αλλά σε μια αίσθηση αδιαφορίας και καθαρής υποτίμησης του «αντιπάλου». Η βρισιά, έτσι, δεν απευθύνει κάποιο εκφοβισμό προς τους πιθανούς εισβολείς αλλά υποδηλώνει μια αφήρηστη αντιμετώπιση, μια απάθεια ακόμα και μπρος στο ενδεχόμενο της σύλληψης.



Εκφράζει τη βεβαιότητα πως ο συλλογικός εξορκισμός του κακού, η χλεύη της παρέας θα το απομακρύνει, θα αποσεισει τον κίνδυνο.

Τα πράγματα είναι κάπως πιο σύνθετα όσο αφορά τη λαιδορία της ομοφυλοφιλίας στο πλαίσιο της φυλακής. Εδώ, η ασφαλής περιφραξη του «εντός» και τους «εκτός», που επιτυγχανόταν εύκολα στην προηγούμενη περίπτωση, κλονίζεται σημαντικά. Η εκθήλυνση που λαμβάνει χώρα στο φαντασιακό και πραγματικό επίπεδο της ρεμπέτικης ζωής στις συνθήκες εγκλεισμού, ακόμα και αν παίρνει τη μορφή της μωρμούρας, δεν κρύβεται στη σιωπή. Τόσο ο στίχος που την κατακεραυνώνει στην ηθική της διάσταση ως «πουστιά» («όλοι οι άντρες γενήκανε κοχότες») όσο και αυτός που την περιπαίζει σεξουαλικά («κούνα μπέμπη τον κεφτέ σου») δεν διστάζουν να την αναγγείλουν, να δώσουν στοιχεία για την ύπαρξή της. Μέσω της τραγουδιστικής διακωμώδησης και του λεκτικού εκχυδαϊσμού,<sup>38</sup> η ομοφυλοφιλία —κάτι που από τους ρεμπέτες θεωρείται εξ ορισμού αφύσικο και ανήθικο— καθίσταται δεδομένη, αρθρώνεται σε λόγο, σεξουαλικοποιείται με τη δύναμη της ομοιοκαταληξίας. Οι μεταφορικές και μετωνυμικές διεργασίες<sup>39</sup> της παρωδίας (τζες, κεφτές, κότα) έρχονται φανερά να παίξουν το ρόλο τους, αναλαμβάνοντας να ανακοινώσουν το μη ανακοινώσιμο, το καταστρεπτικό και το ανεπίτρεπτο για την ανδρική ρεμπέτικη ταυτότητα.

Η ερωτική επιθυμία για τους ρεμπέτες συμβάδιζε πάντα με την επιθυμία να μετατραπεί σε μικρές λέξεις και, προφανώς, αυτό δεν άλλαζε ούτε στις συνθήκες της φυλακής. Η ομοφυλοφιλία, είτε ως ύνειδος είτε ως ευχαρίστηση, σιγοτραγουδιέται, από τους ρεμπέτες της φυλακής, ως πάθος. Αν και δεν τυγχάνει απόλυτα κυριολεκτικής χρήσης, αν και δεν συνιστά καθαρή επιλογή επί —και από— δοκιμάζεται μέσα στους αναπαραστασιακούς μηχανισμούς της ρεμπέτικης στιχουργίας, γίνεται αντι-

38. Έχουμε και ένα ακόμα παράδειγμα ακραίου εκχυδαϊσμού στο τραγούδι «Από την Πόλη Έρχομαι», με σαφή συγγένεια με τη δημόσια παράδοση: «Το βλέπεις κείνο το βουνό όπου 'ναι ένα κεράσι; ο πούτσος μου στον κώλο σου κοντεύει να γεράσει» (III, 143).

39. Οι διεργασίες αυτές είναι παρόμοιες μ' αυτές που σημειώνει ο J. Dot για τα ευφυολόγηματα, στο *Εισαγωγή στον Λακάν. Το Ατυμείδητο Δομημένο σαν Γλώσσα*, Αθήνα, Πλέθρον, 1993, σ. 85.

κείμενο εξευτελιστικών ή πικάντικων παρομοιώσεων γίνεται «βρόμικη» ποίηση. Παρά το γεγονός ότι δεν γνωρίζουμε την απήχηση που έβρισκαν τα στιχουργήματα περί ομοφυλοφιλίας στους ρεμπέτες της φυλακής, τα στοιχεία εμπαιγμού και διακωμώδησής της που διαθέτουμε —ακόμα και στη μερικότητά τους— προδίδουν την τάση της συγκεκριμένης περιθωριακής ομάδας να ελέγξει τη χυδαιότητα της σεξουαλικής παρέκκλισης με όρους προσοικειώσης και όχι απόκρυψης.

#### *V. Η διασκέδαση των αντιφάσεων ως πολιτισμικό αγαθό*

Στην προσπάθεια να συνοψίσει κανείς τα όσα επιτελούν σε ένα συμβολικό επίπεδο οι διάφοροι αστεϊσμοί των ρεμπέτικων τραγουδιών, είναι δύσκολο να αποφύγει τον πειρασμό να μιλήσει για τη λειτουργικότητά τους. Επειδή, όμως, κάτι τέτοιο θα προσέδιδε στους αστεϊσμούς αυτούς μια δομική στιβαρότητα και θα αστοχούσε στην απόδοση της παιγνιώδους και της στιγμικής τους υπόστασης, θα επιλέξουμε να μιλήσουμε για τα «ενεργήματά» τους, συγκεφαλαιώνοντας τόσο την επιτελεστική τους ικανότητα, όσο και το μη μεγαλεπήβολο στρατήγημά τους για μια επαναλαμβανόμενη σημασιοδοτική πρακτική. Κατ' αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε τρία «ενεργήματα» των ρεμπέτικων αστεϊσμών:

α) Το σχολιαστικό/φетиχιστικό. Οι χιουμοριστικοί και ειρωνικοί στίχοι του ρεμπέτικου τραγουδιού παρέχουν τον αναπαραστασιακό μοχλό που επιτρέπει την έγερση του υποκειμένου-αφηγητή από τη θέση του «πάσχοντος», που συνήθως του επιφυλάσσει η ρεμπέτικη στιχουργική, σε αυτή του «εκθέτη». Δίνουν τη δυνατότητα στον ρεμπέτη που τους εκφέρει να περιγράψει στοιχεία που συγκροτούν τις συνθήκες που τον αφορούν, μετατοπίζοντας το πεδίο ορατότητάς του από την απλή βεβαιότητα του υποκειμένου παρατηρητή στη δυναμική ασάφεια του υπερκειμένου πολλαπλασιαστή σχολίων (μιας μορφής κουτσομπολιών). Οι ρεμπέτες δεν ομολογούν απλώς τα ντέρ-

τια τους, δεν τραγουδούν απλώς τα βάσανά τους, αλλά επιχειρούν να εντρυφήσουν σ' αυτά με το να αναδείξουν τη διάσταση εμπαιγμού που περιέχουν για τις βασικές σημάνσεις της ρεμπέτικης ταυτότητας. Εδώ, οι ρεμπέτες δεν καταγγέλλουν το μαράζι τους στο όνομα κάποιας μελλοντικής ή ιδεατής ευτυχίας, αλλά διακοινωνούν τον τρόπο που τους περιπαίζει καθημερινά με τις ανακολουθίες του, που τους «κάνει να γελούν» με τις διάφορες εκδηλώσεις του.

Αυτή η παροδική αποστασιοποίηση από την τραγικότητα των προβληματικών διωμάτων μιας μετέωρης εαυτότητας, όπου οδηγεί το χιούμορ και η ειρωνεία τους ρεμπέτες, αναπτύσσεται με μια ιδιόμορφη περιγραφική δεντότητα, η οποία πολλές φορές εγγίζει τα όρια του φετιχισμού. Η ρεμπέτικη διάλεκτος συγκροτεί μια αλόκληρη σειρά από στιχουργικές λέξεις (παπούτσι, τακούνι, σακάκι, τραγιάσκα, μουστάκι, πολυκατοικία), για να συμπυκνώσει το νόημα των πραγμάτων και των προσώπων, οι οποίες βρίθουν ειδωλολατρικών εγχάρσεων, στο βαθμό που εκλαμβάνονται τόσο ως τα πιο αξιόπιστα σημάδια κοινωνικής αξιολόγησης όσο και ως εκείνες οι εικόνες που προκαλούν μια παράφορη έλξη. Πάνω σ' αυτές τις λέξεις, οι ρεμπέτικοι αστεϊσμοί επιτυγχάνουν να προβάλλουν τις διαθέσεις τους για εκδήλωση κοινωνικής κριτικής και συμπάθειας, πολλαπλασιάζοντας την ισχύ τους στο βαθμό της παρωδίας.

6) Το διασκεδαστικό. Οι διάφορες μορφές διακωμώδησης που συναντάμε στα ρεμπέτικα τραγούδια δεν έχουν βέβαια να κάνουν με μια αναδιαπραγμάτευση και αναστροφή του πόνου και των συνεπειών του. Αποτυπώνουν, συγχρόνως, στιγμές γλεντιού και διασκέδασης στους χώρους που συναντιούνταν οι οργανοπαίχτες και ο κόσμος που τους άκουγε, οι οποίοι ύφαιναν έναν ιστό αλληλεπίδρασης και αλληλεγγύης μεταξύ τους στη βάση ενός κοινά δικυμένου συμβάντος.<sup>40</sup> Το χιούμορ, η ειρωνεία αλλά και τα ευφυολογήματα, που διαβάζουμε στις ανθολογίες του ρεμπέτικου τραγουδιού, αποπνέουν την ανάγκη των ανθρώπων που τα αρθρώνουν να συγκεντρωθούν σε έναν —εσωτερικά και εξωτερικά— περιχαρακωμένο χώρο για να ξεσκάσουν, να εκτονωθούν, να

40. Βλ. και E. Goffman, *Συναντήσεις*, ό.π., σ. 146, για τον τρόπο που περιγράφει τη μεμβράνη αλληλεπίδρασης που αναπτύσσεται στις συναντήσεις με παιγνιώδες περιεχόμενο.

συνευρεθούν σε κατάσταση κεριού και ξεγνοιασιάς, διασφαλίζοντας τους ελάχιστους εκείνους κώδικες που θα τους κάνουν να αισθάνονται μια συντροφιά, ένα σινάφι, μια παρέα.

γ) Το προσαρμοστικό. Το σύνολο των ρεμπέτικων ασπείσμων εμφορείται από μια τάση ενσωμάτωσης και μετάφρασης «ξένων» προς τη ρεμπέτικη κοσμοαντίληψη στοιχείων και παραστάσεων. Η διακωμώδησή τους υποκινεί μηχανισμούς προσάρτησης και μεταφοράς της ρεμπέτικης διαλέκτου που δεν αποσκοπούν στην πλήρη εξοικείωση μαζί τους, αλλά στην επεξεργασία τους κάτω από το αδιάκριτο, πολλές φορές, φως της περιέργειας και της σύγχυσης (στο «δούλεμά» τους). Αλλόκοτες καταστάσεις, παράξενα πρόσωπα και ξενικά (δυτικότερα) ακούσματα γίνονται αντικείμενα παρωδίας, μίμησής, παράφρασης και προσαρμογής στη ρεμπέτικη οπτική γωνία, όχι τόσο με στόχο την κατάδειξη της καταστατικής ξενικότητάς τους προς αυτή, αλλά με σκοπό την υπόδειξη της εσωτερικής ανακατάταξης και διαφοροποίησης που επιφέρουν. Οτιδήποτε το καινούργιο σχολιάζουν οι ρεμπέτες, το θεωρούν περισσότερο μέσα από το πρίσμα της συγκεχυμένης και ανασφαλούς στο χρόνο και το χώρο ιδιότητάς τους και πολύ λιγότερο μέσα από μια καθολική απόρριψη του «νέου» ως αναγκαστικού συνοδού των συνθηκών κοινωνικής αποξένωσης. Γι' αυτό, άλλωστε, και συνηθίζουν περισσότερο να «κάνουν πλάκα» μαζί του, να το προσαρτούν με περιπαιχτικό τρόπο στα δικά τους αναπαραστασιακά ιδιώματα, παρά να το μέμφονται από μακριά, με την ερμητικότητα που χαρακτηρίζει το αυτάρεσκο κλείσιμο σε μια προδικασμένη εαυτότητα.

Σ' αυτό το πλαίσιο, η μελέτη των ειρωνικών, χιουμοριστικών και γενικότερα διακωμωδητικών εκφράσεων των ρεμπέτικων τραγουδιών προσφέρει στο επίπεδο της κοινωνιολογικής ανάλυσης την ευκαιρία της αποϊδεοποίησης της (ελληνικής) λαϊκότητας ως αθώας, άδολης και παθητικής.<sup>41</sup>

41. Μια τέτοια ωραιοποιημένη εικόνα μιας διαχρονικά άκαχης ελληνικής λαϊκότητας προτείνει ο Η. Πετρόπουλος, προσλαμβάνοντας τα «πειράγματα» των δημοτικών και ρεμπέτικων τραγουδιών πάντοτε καλοπροαίρετα αλλά και καταλήγοντας στο απόφθεγμα: «Είναι ύποπτοι, εθνικώς, οι Έλληνες που ειρωνεύονται», *Ρεμπέτικα Τραγούδια, ό.π., σ. 33*.

Όπως είδαμε, τα διάφορα παραδείγματα ρεμπέτικων αστεισμών, που αναφέραμε, δεν συνοδεύονται απαραίτητα από μια ευγενή και άμεμπτη, στην αυθορμησία της, γθικότητα ή από μια ανώδυνη καυστικότητα για τα αντικείμενα που «πειράζονται». Τα χαμόγελα των ρεμπετών δεν είναι μόνο καλοσυνάτα. Χαρακτηρίζονται επίσης από πονηριά, υποψία, παράπονο, καθώς και από αδιακρισία ή απερισκεψία. Το γέλιο, που ακολουθεί την ποικιλία των αστεισμών τους, συνδυάζει, σε διαφορετικές στην κάθε περίπτωση δόσεις, μια αδέξια απόγνωση, μια μετρημένη απορία και μια έντεχνη ασυνειδησία<sup>42</sup> για ό,τι τους αφορά. Το γέλιο που μπορούμε, τελικά, να διαβλέψουμε στα πρόσωπα των ρεμπετών υποστηρίζει μια εκστατική και σαστισμένη κραυγή με έναρθρες και άναρθρες αποχρώσεις.

Η ειρωνεία, το χιούμορ και οι σατιρικές εκδόχες, που βρίσκουμε στο ρεμπέτικο τραγούδι, επιχειρούν να προκαλέσουν στους θαμώνες των ρεμπέτικων μουσικών εκδηλώσεων μια στιγμιαία ευδιαθεσία. Καλούνται να διασκεδάσουν τις αντιφάσεις που διαπερνούν τις σημασιοδοτήσεις της ρεμπέτικης ταυτότητας και του κοινωνικού περιβάλλοντος που την περικλείει και να τις οδηγήσουν σε μια κατά το δυνατόν κεφάτη πραγμάτευση. Προσπαθούν να εγείρουν γέλια και χαμόγελα εκεί που τα πράγματα φαντάζουν ανεξήγητα, ασύνδετα, ανόητα, παράξενα. Τα ρεμπέτικα τραγούδια, μέσα από το υπόδειγμα των αστεισμών τους, αναγορεύουν το γέλιο σε πολιτισμικό αγαθό, σε ένα προϊόν που επωμίζεται την ευθύνη να φανεί εκεί που οι καταστάσεις θα μπορούσαν να επιβάλουν τη σιωπή, το μαρασμό της φαντασίας, τον καταθλιπτικό τερματισμό των συμβολιστικών πρακτικών, τη μονοδιάστατη επίλυση κάθε αμφισημίας και αμφιθυμίας, με λίγα λόγια το θάνατο της υποκειμενικότητας. Η «πλάκα» που κάνουν οι ρεμπέτες στους εαυτούς τους και στον περίγυρό τους συνιστά σωσίβιο για την υποκειμενικότητά τους, η οποία βαλλό-

42. Το στοιχείο ασυνειδησίας του γέλιου είναι αυτό που το καθιστά ιδιαίτερα ζωντανό αλλά και που πολλές φορές το οδηγεί στη μορφή του γελιού. Αυτή την ασυνειδήτη σύσταση του γέλιου θέλει να περιγράψει μάλλον κι ο Μ. Κούντερα: «Όπως ένας άνθρωπος που υποφέρει και στη δεδομένη στιγμή δογκώνεται αρσώνεται στο πονεμένο του σώμα (κι είναι εκτός παρελθόντος και μέλλοντος), έτσι και σ' αυτό το εκστατικό γέλιο ο άνθρωπος δεν (θαμάται ούτε ποθεί, παρά φωνάζει στη δεδομένη στιγμή του κόσμου και δεν θέλει να ξέρει τίποτα έξω απ' αυτήν», *Το Βιβλίο του Γέλιου και της Αλήθειας*, Αθήνα, Οδυσσεύς, 1981, σ. 61.

ταν τόσο από τις δυσμενείς συνθήκες διαβίωσης και κοινωνικής μεταχείρισης που έβρισκε, όσο και από την εσωτερική αδυναμία της να αποκτήσει έναν τυπικά ακριβή προσδιορισμό, ανεξάρτητο από τις συμβολικές και υλικές ζυμώσεις της καθημερινότητας. Οι αστείμοι των ρεμπέτικων στίχων λεκτικοποιούν ακριβώς αυτή την εύαλωτη και αμφίβολη σύσταση της υποκειμενικής συγκρότησης των φορέων τους.

Κατ' αυτή την έννοια, μια ολόκληρη παράδοση σκέψης που θεωρεί επικριτικά την παραγωγή γέλιου και διασκέδασης με όρους εκτροχιασμού από τη συμπεριφορική και πολιτισμική ορθότητα ελάχιστα μπορεί να προσφέρει στην ανάλυση των μορφών διακωμώδησης που εμφανίζονται στα ρεμπέτικα τραγούδια. Από τον Μπεργκσόν μέχρι τους θεωρητικούς της Σχολής της Φραγκφούρτης, το γέλιο αντιμετωπίζεται είτε ως μορφή επιθετικογενούς κοροϊδίας, είτε ως μια ψευδοέκφραση ικανοποίησης και κατά συνέπεια ως μια εκδήλωση αντικοινωνικότητας και αλλοτρίωσης του ανθρώπου. Ειδικότερα στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*<sup>43</sup> και στο πλαίσιο μιας οξείας κριτικής στα προϊόντα της βιομηχανικής κουλτούρας, το στοιχείο της διασκέδασης προσεγγίζεται με απόλυτη καχυποψία, στο βαθμό που σ' αυτό εντοπίζεται ένα πρόβλημα νόθευσης των πραγματικών επιθυμιών, της καλαισθησίας και των δεσμών αλληλεγγύης των ανθρώπων, το οποίο ως τελικό αποτέλεσμα έχει την ουσιαστική απάρνησή τους.

Οι μορφές ειρωνείας, χιούμορ και διακωμώδησης που εντοπίσαμε στα ρεμπέτικα τραγούδια, είτε στην μη-βιομηχανοποιημένη είτε στην πιο εμπορική εκδοχή τους, αμφισβητούν την ερμηνεία του ζητήματος της διασκέδασης στη βάση μιας εξ' ορισμού απόρριψης του ψευδεπίγραφου χαρακτήρα της, μια και μας επιβάλλουν να μελετήσουμε τη σημασία της λειτουργικής, ενεργειακής και κινητικής εμπλοκής των μετεχόντων σ' αυτές ακριβώς τις διαδικασίες «παραμυθιάσματος». Οι αστείμοι της ρεμπέτικης στιχουργικής στο σύνολό τους μας ωθούν να αφήσουμε τους εύκολους αφορισμούς της εύθυμης διασκέδασης ως μιας εξαπατητικής, μμητικής, κατευναστικής ή γελοιογρα-

43. Βλ. Μ. Χορχάμερ και Τ. Αντόρνο, *Η Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, Αθήνα, Ύψιλον, 1986, σσ. 164,165.

φικής μορφής τέχνης,<sup>44</sup> η οποία καθοδηγείται απλώς από τα κελεύσματα της μαζικότητας και των μηχανισμών κεφαλαιοκρατικού κέρδους, στο βαθμό που μας υπογραμμίζουν την ύπαρξη και συνέχιση αυτών των στοιχείων στη διαδρομή μιας πολιτισμικής παραγωγής που χαρακτηριζόταν από την περιθωριακή, την εκτός «συστήματος» ανάδυσή της.

Οι διάφοροι τύποι παρωδίας, που προκύπτουν στα ρεμπέτικα τραγούδια, μας καλούν να αναλύσουμε πιο προσεχτικά τον περιβόητο «καποπροσανατολισμό» που επιβάλλουν τα νεότερα μορφώματα διασκέδασης, προσδίδοντάς του πέρα από —ή παράλληλα με— τις όποιες χειραγωγικές εντυπώσεις του, το στοιχείο της ταραχής και της ζάλης που δύναται να επιφέρει στις διαδεδομένες κοινωνικές σημάνσεις και στους προσδιορισμούς παγιωμένων ταυτοτήτων. Οι ρεμπέτες, είτε τραγουδούν τις χαριτολογικές εκφάνσεις των στίχων τους στη φυλακή και στον τεκέ είτε στην ταβέρνα, καταφέρνουν να «ανεβάσουν το κέφι» των συνευρισκομένων όχι ακυρώνοντας το παρελθόν τους, τις δυσκολίες τους και την απόστασή τους από τον κυρίαρχο κοινωνικό σχηματισμό, αλλά επικυρώνοντας δεσμούς αλληλεγγύης που στοιχειοθετούνται μέσα από την αναμύχλευση της (προφορικής) παράδοσης, την προβληματοποίηση του κοινωνικού τους παρόντος και την ανασύσταση μιας κατακερματισμένης αλλά δημιουργικής συλλογικότητας (παρέα). Οι ρεμπέτες επί σειρά χρόνων διασκεδάζουν και εμπαιίζουν την κοινωνική πραγματικότητα που τους περιστοιχίζει, όχι για να επιτύχουν μια συνειδησιακή αποβλάκωση, αλλά μια σχολιαστική εγρήγορση απέναντι στα πράγματα που τους κάνουν να νιώθουν ήρωες μιας μυθιστορηματικής αφήγησης, που τους καθιστούν υποκείμενα μιας μοναδικής εκφραστικότητας.

44. Αυτόθι.