

**Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

**Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΟ
ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ
ΡΟΖΑ ΕΣΚΕΝΑΖΥ**

Διπλωματική εργασία

(Εθνομουσικολογία)

Παπαδοπούλου Μαρία, ΑΕΜ: 1828

Επιβλέπων: Γεώργιος Κίτσιος, επίκουρος καθηγητής

Εθνομουσικολογίας

Φεβρουάριος 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελ. 4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
A. Επισκόπηση του ερευνητικού έργου	σελ. 5
B. Μεθοδολογική επισκόπηση	σελ. 7
Γ. Διάρθρωση της εργασίας	σελ. 9
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το ρεμπέτικο ως κοινωνικό φαινόμενο	
1.1 Σύντομη ιστορική αναδρομή- Κοινωνικό πλαίσιο	σελ. 10
1.2 Το χάσμα Ανατολή ή Δύση επεκτείνεται και στη μουσική- Ο ρόλος των προσφύγων	σελ. 13
1.3 Η πορεία του ρεμπέτικου από την Κατοχή και εφεξής	σελ. 20
1.4 Μικρασιάτικο (Σμυρναϊκό) -Πειραιώτικο - Νεορεμπέτικο του Τσιτσάνη- Τεχνοτροπίες διαφορές ομοιότητες-Οι κυριότεροι εκπρόσωποι	σελ. 23
1.5 Το κοινωνικό υπόβαθρο του ρεμπέτικου	σελ. 30
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η θέση των γυναικών στην κοινωνία και την ιστορία	
2.1 Το κοινωνικό φύλο ένα νέο ερευνητικό εργαλείο- Η ιστορικά ορατή γυναίκα	σελ. 35
2.2 Η Ελληνίδα στον Μεσοπόλεμο-Ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο	σελ. 41
2.3 Ο θεσμός της προίκας και η γυναικεία υποτέλεια στο μεσοπόλεμο	σελ. 44
2.4 Η γυναικεία εργασία στο Μεσοπόλεμο- Η «μοντέρνα» γυναίκα	σελ. 46
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η θέση της γυναίκας στο ρεμπέτικο	
3.1 Οι ρεμπέτισσες	σελ. 55
3.2 Ρόζα Εσκενάζυ μια ιστορικά «ορατή» γυναίκα-Σύντομη ιστορική αναδρομή	σελ. 64

3.3 Η προσωπικότητα της Ρόζας μέσα από σημαντικές μαρτυρίες	σελ. 69
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η μουσική και ο χώρος του θεάματος καταφύγιο δημιουργίας-έκφρασης για τις καλλιτέχνιδες του Μεσοπολέμου	
4.1. Η θέση της γυναίκας στη μουσική-θέαμα	σελ. 77
4.2 Οι γυναίκες-αρτίστες του Μεσοπολέμου-Το παράδειγμα της Josephine Baker	σελ. 80
4.3 Το παράδειγμα της Edith Piaf	σελ. 84
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	σελ. 87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 92

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στη διπλωματική μου εργασία, η οποία πραγματοποιήθηκε για την ολοκλήρωση των προπτυχιακών σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ και πιο συγκεκριμένα στον κλάδο της Εθνομουσικολογίας, μελέτησα το θέμα «Η κοινωνική θέση της γυναίκας στο ρεμπέτικο τραγούδι, και η περίπτωση της Ρόζα Εσκενάζυ».

Οι λόγοι που με οδήγησαν στην έρευνα του συγκεκριμένου θέματος, αφορούν τόσο το χρόνιο ενδιαφέρον και ενασχόληση μου με το ρεμπέτικο, αλλά και την ανάγκη για διερεύνηση του έμφυλου ζητήματος, μέσα από αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του παρελθόντος, όπως αυτό της θέσης της γυναίκας στο ρεμπέτικο και την αναγωγή του στο σήμερα. Οι προεκτάσεις του εν λόγω θέματος είναι αμέτρητες, κάνοντας μεν αδύνατη την πλήρη διερεύνηση τους στην παρούσα εργασία, δημιουργώντας μου όμως την ανάγκη για περαιτέρω έρευνα στο μέλλον. Πηγή έμπνευσης, αποτέλεσε η ίδια η Ρόζα Εσκενάζυ, διότι στην προσπάθειά μου να κατανοήσω τη ζωή και το έργο της, εντόπισα αντανάκλασεις της στη ζωή της σημερινής γυναίκας, οι οποίες αποδίδουν πολύ εύστοχα τις προκλήσεις που έρχεται να αντιμετωπίσει κάθε Ρόζα του τότε και του σήμερα.

Η έρευνα μου, ξεκίνησε αρχικά το 2020, όταν άρχισα από προσωπικό ενδιαφέρον να αναζητώ πληροφορίες σχετικά με τη Ρόζα και το μουσικό της έργο. Η πανδημία και οι δυσμενείς συνθήκες που επικρατούσαν κατά τις συνεχείς καραντίνες, δημιούργησαν μια σειρά από προβλήματα, που έκαναν το έργο μου ιδιαίτερα δύσκολο, από πρακτική και ψυχολογική άποψη. Ακόμα, απέκοψαν εμένα όπως και τους συμφοιτητές μου, από την πληρέστερη πληροφόρηση, καθώς δεν είχαμε πρόσβαση στις βιβλιοθήκες, αλλά και τα μουσικά δρώμενα τα οποία ήταν ανύπαρκτα.

Η συγγραφή αυτής της εργασίας ξεκίνησε τον Σεπτέμβριο του 2021 και ολοκληρώθηκε τον Φεβρουάριο του 2022.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου Γεώργιο Κίτσιο, καθώς χωρίς τη βοήθεια και την άμεση ανταπόκριση του, η ολοκλήρωση της εργασίας μου δε θα ήταν δυνατή. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συμφοιτητές και συναδέλφους μου, για όλες τις πολύτιμες μουσικές -και όχι μόνον αναπαραστάσεις- που βιώσαμε κατά τη διάρκεια των σπουδών μας, μαζί και που με όχημα την καλή θέληση, την αγάπη μας για τη μουσική και την αλληλοβοήθεια, φτάνουμε στο τέλος των σπουδών μας.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. Επισκόπηση του ερευνητικού έργου

Σήμερα, -και κυρίως μετά την πρώτη έκδοση του Δρόμου για το Ρεμπέτικο το 1975-, γνωρίζουμε πλέον πολλά περισσότερα για αυτό το πρωτότυπο μουσικό είδος. Η δουλειά των ερευνητών, οι ανακαλύψεις των παραγωγών, των μουσικών και των απλών ερασιτεχνών έχουν δώσει μια ολόκληρη μάζα πληροφοριών και ντοκουμέντων που μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε καλύτερα την ιστορία και τις εξελίξεις του ρεμπέτικου, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι εξελίξεις έλαβαν χώρα. Ταινίες, ντοκιμαντέρ και τηλεοπτικά δρώμενα έχουν ως θέμα τους το ρεμπέτικο. Επιπλέον είναι πλέον προσβάσιμο και το φωνογραφικό υλικό, με τη μορφή συμπαγών δίσκων οι οποίοι συνοδεύονται πολύ συχνά από λεπτομερείς οδηγίες. Όλα τα παραπάνω προκάλεσαν το ενδιαφέρον διαφορετικών συστηματικών ερευνών, που διεξήχθησαν από διάφορους ερευνητές σε αρχεία δισκογραφικών εταιρειών τόσο στην Ελλάδα, όσο και στην Τουρκία, τη Γερμανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Αποτέλεσμα των παραπάνω ερευνών ήταν να καταστεί δυνατή η δημιουργία μιας πιο ακριβούς χρονολογίας του ρεμπέτικου, χωρίς ωστόσο, ένα μεγάλο μέρος ερωτημάτων που τέθηκαν ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 να έχουν απαντηθεί ακόμη, συμπεριλαμβανομένων εκείνων, -των θεμελιωδών ερωτημάτων-, που σχετίζονται με τον ορισμό του είδους -που περιλαμβάνει διάφορες μορφές-, με τον προσδιορισμό της καταγωγής του ή με το μέτρο της σημασίας του στη μουσική ιστορία της Ελλάδας.

Για παράδειγμα, σχετικά με την προέλευση της λέξης ρεμπέτικο (που θα μπορούσε να προέρχεται από το τουρκικό ρεμπέτ που κυριολεκτικά σημαίνει τον παράνομο ή τον υποβαθμισμένο), δεν είμαστε ακόμα μέχρι και σήμερα εντελώς βέβαιοι. Χρονολογικά το γνωστό ρεμπέτικο τραγούδι *Τίκι τίκι τακ*, που ηχογραφήθηκε στην Κωνσταντινούπολη για την Favorite Company περίπου το 1924 και προοριζόταν για την αγορά πέρα από τον Ατλαντικό, ήταν πιθανώς μια από τις πρώτες συνθέσεις που έφεραν αυτή τη σφραγίδα του «ρεμπέτικου» δηλαδή τραγουδιού, αν και αυτό το απλό και μικρό τραγούδι θεωρήθηκε εκ των υστέρων ότι απέχει αρκετά από το κλασικό ρεμπέτικο. Επιπλέον κάποιες άλλες πηγές αναφέρουν ότι η λέξη ρεμπέτικο χρησιμοποιήθηκε ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1910. Μεταξύ 1924 και 1926, τέσσερις μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες η Odeon, η Gramophone, η Columbia και η

Polydor άρχισαν να κάνουν ηχογραφήσεις στην Ελλάδα χρησιμοποιώντας τον όρο ρεμπέτικο.

Σήμερα το ρεμπέτικο, στην πιο αυθεντική του μορφή, εξακολουθεί στην Ελλάδα να είναι πολύ δημοφιλές σε όλες τις γενιές και σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, ενώ ολοένα και περισσότεροι ξένοι ερευνητές ασχολούνται με την έρευνα γύρω από τις ρίζες και την ιστορία του. Για αυτό άλλωστε εγγράφηκε από το 2017 στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας από την UNESCO.

Έχοντας υπ' όψη όλα τα παραπάνω στην παρούσα εργασία επιχειρούμε να εξετάσουμε το ρεμπέτικο ως ένα μουσικό κοινωνικό φαινόμενο αμιγώς ελληνικό, όπως κατέληξε εντέλει να είναι, που ζυμώθηκε όμως και εξελίχθηκε χέρι-χέρι με τη Νεότερη Ελληνική Ιστορία και κυρίως με την ταραγμένη μεσοπολεμική περίοδο. Στα πλαίσια λοιπόν του κοινωνικού φαινομένου-ρεμπέτικου, και χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό-ερευνητικό εργαλείο το φύλο στο μεγαλύτερο μέρος αυτής της εργασίας, επιχειρούμε επίσης να εξετάσουμε τον ρόλο της γυναίκας και κατ' επέκταση τις σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων κατά την παραπάνω ταραγμένη ιστορική περίοδο, μία περίοδο ωστόσο που πανευρωπαϊκά οι γυναίκες μέσω των φεμινιστικών κινημάτων και άλλων παρεμβάσεων προσπαθούν να διεκδικήσουν την ισοτιμία τους. Επιχειρείται επιπλέον με γνώμονα κυρίως τη ζωή και το έργο της «βασίλισσας» του ρεμπέτικου Ρόζας Εσκενάζυ, να ριχτεί φως στην ιδιαίτερη -όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω- θέση της ρεμπέτισσας γυναίκας στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο. Τέλος με στόχο μια γενικότερη ανάλυση για τη θέση της γυναίκας αρτίστας μεσοπολεμικά και με γνώμονα και μεθοδολογικό εργαλείο πάντα το φύλο, παρουσιάζονται δύο συναφή με την Εσκενάζυ παραδείγματα γυναικών αρτιστών αυτά της Josephine Baker όσο και της Edith Piaf, ώστε να αντληθούν περαιτέρω συμπεράσματα.

B. Μεθοδολογική επισκόπηση

Η εργασία αυτή άπτεται του τομέα της εθνομουσικολογίας, και πιο συγκεκριμένα ανήκει στον τομέα της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής, που αποτελεί μία νέα και ανερχόμενη επιστημονική τάση στην μουσικολογία και μουσικολογική έρευνα, αποτελεί δε, πεδίο διαφωνιών μεταξύ ερευνητών ως προς την εγκυρότητα και την επιστημονική της υπόσταση. Πληθώρα βιβλιογραφίας και πηγών, κρίνονται μη αποδεκτά για χρήση σε μία διπλωματικής εργασία, σύμφωνα με τους ερευνητές και τους εθνομουσικολόγους, πράγμα που έκανε ακόμη πιο δύσκολη την εύρεση έγκυρων και κατοχυρωμένων επιστημονικά πηγών για την εκπόνηση της εργασίας. Παραταύτα, καθώς η εργασία αποτελείται και από το συστατικό στοιχείου του φύλου και της κοινωνιολογικής έρευνας, εκεί, η έρευνά μας ήταν πολύ ευκολότερη, καθώς εν έτη 2021-22, όπου εκπονήθηκε η εργασία, το κοινωνικό φαινόμενο της ταυτότητας φύλου και του έμφυλου χωρισμού αποτελεί ζήτημα όλης της κοινωνίας και άπτεται τόσο του δημόσιου διαλόγου όσο και της κοινωνικής πραγματικότητας. Συνεπώς όλο και περισσότερες πηγές αλλά και έρευνες, έρχονται στην επιφάνεια και βοηθούν στη διερεύνηση ακόμη μεγαλύτερου φάσματος, του πως συνέδραμαν οι σχέσεις των φύλλων, στη διαμόρφωση της ιστορίας και της κοινωνικής πραγματικότητας του σήμερα. Σε αυτό το σημείο θα θέλαμε να πούμε, πως στο πρώτο σκέλος της εργασίας, αποτέλεσε πραγματικό «ευαγγέλιο» και σταθμό για την πορεία της εργασίας το άρθρο της Anagnostou Panagiota «Définir le peuple et sa musique: les débats sur le rebetiko dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961)». Αυτό το άρθρο εξετάζει τις συζητήσεις για την ελληνική λαϊκή μουσική που δημοσιεύθηκαν στον αριστερό τύπο από το 1946 έως το 1961. Την εποχή της εσωτερικής σύγκρουσης και κατά την περίοδο που ακολούθησε, οι αριστεροί διανοούμενοι επικεντρώνονται στις εκφράσεις του λαού για να βρουν αντίσταση και ηρωισμό, καθιερώνουν την επιμονή των αγώνων, αλλά και καταδεικνύουν τη συνέχεια της καταστολής. Σε αρκετές περιπτώσεις, η λαϊκή μουσική γίνεται κεντρικό θέμα και διχάζει τις εκφραζόμενες απόψεις. Μέσα από τις αναλύσεις των αρχείων Τύπου, αυτό το άρθρο επανεξετάζει αυτές τις συζητήσεις όπου, πέρα από το ερώτημα «ποια είναι η λαϊκή μουσική;», εμφανίζονται οι εσωτερικοί διαχωρισμοί του αριστερού κινήματος, χτίζονται ρήξεις και ασυνέχειες στην ελληνική μουσική ιστορία, γίνονται ταυτίσεις και αναθέσεις, αλλά και σχεδιάζονται τα περιγράμματα της κατηγορίας «άνθρωποι».

Στο δεύτερο σκέλος της εργασίας, που αφορά το φύλο την ιστορική αναδρομή του όρου, τις οριοθετήσεις και τις καταβολές του, τις μάχες για την απόδραση από τα στεγανά που του όριζαν, βασική πηγή βοήθειας και μεγάλης προσφοράς στην εργασία αποτέλεσε ένα άρθρο που όρισε το φύλο μέσα από την ένταξη του στη ιστορία της εργασίας (ή αλλιώς, στην ιστορία του επαγγέλματος). Το άρθρο αυτό είναι το «Gender: A Useful Category of Historical Analysis» της Joan Wallach Scott. Το άρθρο αποτελεί την Αμερικανική Ιστορική Επιθεώρηση (AHR) και είναι η επίσημη έκδοση της Αμερικανικής Ιστορικής Εταιρείας (AHA). Η AHA ιδρύθηκε το 1884 και ναυλώθηκε από το Κογκρέσο το 1889 για να εξυπηρετήσει τα συμφέροντα ολόκληρου του κλάδου της ιστορίας. Σε ευθυγράμμιση με την αποστολή της AHA, το AHR είναι το περιοδικό για το «ιστορικό επάγγελμα» στις Ηνωμένες Πολιτείες από το 1895—το μόνο περιοδικό που συγκεντρώνει πληροφορίες από κάθε σημαντικό τομέα ιστορικής μελέτης. Το AHR είναι απαράμιλλο στις προσπάθειές του να επιλέγει άρθρα που είναι νέα σε περιεχόμενο και ερμηνεία και που συμβάλλουν στην ιστορική γνώση. Ένα από τα βασικότερα λοιπόν άρθρα που συνέβαλαν στην ερμηνεία της ιστορικής γνώσης είναι αυτό της Scott καθώς ήρθε να περιγράψει μία νέα προσέγγιση και παράμετρο στην εξέταση της ιστορίας, αυτή του φύλου.

Τέλος, υπεράνω όλων των πηγών για τη δεδομένη εργασία, βάση της προσωπικής και υποκειμενικής μου πεποίθησης, είναι το «Καναρίνι μου γλυκό», μουσικό ντοκιμαντέρ της EPT1 από Σερ Ρόι, όπου η βασική ηρωίδα και το έναυσμα για να γραφτεί και να εμπνευστεί αυτή η εργασία, η Ρόζα Εσκενάζυ, μιλάει και διηγείται η ίδια την πολυτάραχη ζωή της, που είχε τόσα να προσφέρει όχι μόνο στο ρεμπέτικο και στο κοινωνικό φαινόμενο της παρουσίας της γυναίκας σε αυτό, αλλά και στην ίδια στην ιστορική και κοινωνιολογική έρευνα για τη γυναίκα, την καλλιτέχνη, τη ρεμπέτισσα, την Εβραία, την προσφύγισσα, τη Σμυρνιά στη μεσοπολεμική Ελλάδα.

Γ. Διάρθρωση της εργασίας

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας εξετάζεται το ρεμπέτικο ως ένα κοινωνικό φαινόμενο μέσα από μια σύντομη ιστορική αναδρομή, η οποία προσπαθεί να αναδείξει τις ταυτόχρονες μεταβολές αυτού του μουσικού είδους και των μεγάλων κοινωνικοπολιτικών τομών που έλαβαν χώρα στην ταραγμένη μεσοπολεμική περίοδο στην Ελλάδα. Στο ίδιο κεφάλαιο επιχειρείται επίσης η ανάδειξη της διαφοροποίησης-ταύτισης μεταξύ σμυρναϊκού και πειραιώτικου στυλ καθώς και η κατάληξη τους στο μεταπολεμικό «νέο» ρεμπέτικο πλέον. Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται η ιχνηλάτηση της θέσης των γυναικών στην κοινωνία και την ιστορία, μέσα από τη θεώρηση της έννοιας του κοινωνικού φύλου, που τα τελευταία χρόνια απασχολεί ολοένα και περισσότερο τον τομέα των ανθρωπιστικών σπουδών. Σε αυτό το πλαίσιο εξετάζεται η κοινωνική θέση της Ελληνίδας στον μεσοπόλεμο, συγκρινόμενη στη συνέχεια με την πολύ ιδιαίτερη θέση της Ελληνίδας ρεμπέτισσας. Με βάση τα παραπάνω στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η ζωή της Ρόζας Εσκενάζυ μιας ιστορικά ορατής γυναίκας που με όχημα το ρεμπέτικο κατόρθωσε να μεγαλοουργήσει στα ελληνικά μουσικά πράγματα για περισσότερο από μισό αιώνα. Στο ίδιο κεφάλαιο επιχειρείται επίσης μέσα από το παράδειγμα διάφορων μαρτυριών-ερευνών να σκιαγραφηθεί και να ριχτεί όσο το δυνατόν περισσότερο φως στην προσωπικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ. Στο τέταρτο κεφάλαιο μέσα από τα παραδείγματα των σύγχρονων με την Εσκενάζυ, Josephine Baker όσο και Edith Piaf, επιχειρείται να αναδειχθεί η θέση της γυναίκας μεσοπολεμικά σε ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο και ιδιαίτερα μέσα από το χώρο της μουσικής και του θεάματος, όπου όπως θα διαπιστώσουμε δίνεται σε αυτές τις γυναίκες-αν και πάντα μέσα από υποχωρήσεις και δυσκολίες- η δυνατότητα ύπαρξης, αναρρίχησης και έκφρασης. Στον επίλογο, τέλος, επιχειρείται η άντληση κάποιων συμπερασμάτων από όλη την εργασία, που μας βοηθούν στην αποκρυστάλωση της θέσης της γυναίκας στο ρεμπέτικο τραγούδι μέσα από την ιστορικά ορατή Ρόζα Εσκενάζυ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:Το ρεμπέτικο ως κοινωνικό φαινόμενο

1.1 Σύντομη ιστορική αναδρομή- Κοινωνικό πλαίσιο

Το ρεμπέτικο (ρεμπέτικο), όπως ήδη αναφέραμε, είναι μια μορφή λαϊκής μουσικής και πολιτιστικής έκφρασης που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα και που συνδέεται άμεσα με το τραγούδι και το χορό. Εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1920, μετά την άφιξη των -κυρίως ελληνικών- μεταναστευτικών κυμάτων που εκδιώχθηκαν από την Μικρά Ασία, με τη μεγάλη μικρασιατική καταστροφή. Το 2017 το ρεμπέτικο προστέθηκε στους καταλόγους άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της (UNESCO 2017).

Ο όρος επινοήθηκε σχετικά αργά, συγκριτικά πάντα με την εξέλιξη του είδους, και έχει γίνει θεμελιωδώς δημοφιλής από ακαδημαϊκές μελέτες των τελευταίων δεκαετιών. Προέρχεται από το ουσιαστικό ρεμπέτης (πληθ. ρεμπέτες), μια λέξη αβέβαιης ετυμολογίας, που δηλώνει -σε ότι αφορά τον ελλαδικό χώρο- ένα πρόσωπο (συνήθως άνδρα) της προπολεμικής εποχής, με μια συγκεκριμένη στάση ζωής, η οποία συχνά περιλαμβάνει την περιφρόνηση του νόμου και μια ζωή στο κοινωνικό περιθώριο. Αυτός ο τύπος χαρακτήρα αναφερόταν επίσης συνήθως ως μάγκας, κουτσαβάκης, αλάνι, βλάμης ή μόρτης -εκείνη την εποχή - ανάλογα με την περιοχή, όπου ζούσε. Η μουσική τους ονομαζόταν πιο συχνά λαϊκή, και εκπορεύεται από τη λέξη λαός. Οι απαρχές αυτής της μουσικής είναι πράγματι στενά συνδεδεμένες με την περιθωριακή ζωή και την υποκουλτούρα, αφού ανιχνεύονται στις φυλακές της Αθήνας την εποχή της βαυαρικής διακυβέρνησης της χώρας τη δεκαετία του 1830. Αυτό το είδος μουσικής, βασισμένο με την πάροδο του χρόνου, στον ήχο του διάσημου μουζουκιού -μια σύγχρονη παραλλαγή των βυζαντινών έγχορδων οργάνων- σταδιακά απέκτησε δημοτικότητα μεταξύ των φτωχότερων κοινωνικών τάξεων, των μεγάλων -κυρίως λιμανιών των πόλεων- όπως ο Πειραιάς. Επιπλέον και σε αυτό το πλαίσιο, σήμερα είναι πλέον γενικά αποδεκτό, ότι όχι μόνο οι τρόποι, οι ρυθμοί, οι μουσικοί όροι και τα όργανα του ρεμπέτικου έχουν σχέση με την οθωμανική μουσική αλλά πιθανότατα προέρχονται από τη λαϊκή αυτή μουσική, όπως επίσης, το ότι πολλά από αυτά τα τραγούδια, είναι απλώς ελληνικές εκδοχές λαϊκών τραγουδιών από την Κωνσταντινούπολη ή από τη Σμύρνη. Ακόμη, όλη η παράδοση του φωνητικού και οργανικού αυτοσχεδιασμού, είναι και αυτή εκπορευόμενη από την ανατολή. Φυσικά, όπως και όλες οι άλλες, η τουρκική μουσική ήταν και η ίδια υβριδική, διαμορφωμένη

δηλαδή από συνεχείς ανταλλαγές μεταξύ των διαφόρων θρησκευτικών ή εθνοτικών κοινοτήτων που ζούσαν στην Ανατολία ή στα Βαλκάνια.

Μπορούμε συνεπώς να ισχυριστούμε ότι το ρεμπέτικο είναι ο κληρονόμος μιας προφορικής παράδοσης στην οποία σημαντικό ρόλο είχε ο αυτοσχεδιασμός. Ονόματα όπως ο Βαμβακάρης, ο Μπάτης, ο Μητσάκης και ο Παπαϊωάννου θεωρούνται οι στυλοβάτες του ρεμπέτικου, ενώ ο Τσιτσάνης, ο Ζαμπέτας και ο Χιώτης έχουν χτίσει με τη μουσική τους, την κληρονομιά του.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950, ο 25χρονος τότε, Έλληνας συνθέτης, Μάνος Χατζηδάκης, έδωσε μια διάλεξη για το ρεμπέτικο στο Θέατρο Τέχνης, τοποθετώντας αυτήν την «περιθωριακή» μέχρι τότε μουσική, των φτωχών και των αποστερημένων, στο επίκεντρο του νεοελληνικού πολιτισμού.

Όπως ήδη αναφέραμε για να κατανοήσουμε τις απαρχές αυτής της μουσικής, πρέπει να επιστρέψουμε στην ετυμολογία της λέξης «ρεμπέτικο». Αν και ο όρος φαίνεται να προέρχεται από το επίθετο «ρεμπέτης», που σημαίνει σκληρός, και υπονοεί κάποιον που υπακούει μόνο στον δικό του κώδικα τιμής, είναι ταυτόχρονα αυτός, που χαρακτηρίζει τη μουσική που ακούν, τόσο οι μεγαλόκαρδοι ληστές όσο και οι αναρχικοί ή οι μαφιόζοι της συγκεκριμένης μεσοπολεμικής περιόδου. Σε αυτό λοιπόν το πλαίσιο και σύμφωνα με τον Βασίλη Λεμπόκα, λίγες είναι οι πολιτιστικές εκδηλώσεις που έχουν σημαδέψει την κοινωνική ζωή ενός έθνους, σε σημείο που να τις καθιστά δημοφιλή του σύμβολα. Ακόμη πιο σπάνιες είναι οι περιπτώσεις, μουσικών γεγονότων, που πέρα από την καλλιτεχνική τους μορφή, μπορούν να ισχυριστούν ότι αποτελούν ταυτόχρονα πηγές πολιτιστικών πρακτικών και σύμβολα λαϊκών πρακτικών. Το ρεμπέτικο λοιπόν, αποτελεί ένα από αυτά τα γεγονότα, από μόνο του (Λεμπόκας 2018).

Σε ότι αφορά την εμφάνιση του στον ελληνικό τύπο, ήδη από το 1870, αναφέρεται σε αυτόν η εμφάνιση συναυλιακών καφέ με ρεμπέτικη μουσική, στη νεαρή τότε πρωτεύουσα των Αθηνών, που τότε είχε 65.000 κατοίκους. Αυτοί οι χώροι διασκέδασης ειδικεύονται και σταδιακά διαφοροποιούνται, μέχρι στο τέλος να χωριστούν, στα καφεενία τραγουδιού -για παραστάσεις με ορχήστρες- όπου παίζεται ευρωπαϊκή λαϊκή μουσική, και στα καφέ-Αμάν όπου ακούγεται η μουσική από την Ανατολή. Οι παρέες της Σμύρνης που παίζουν στα τελευταία, σταδιακά εκτιμώνται ιδιαίτερα και η μεγάλη εντέλει δημοτικότητα των καφέ-Αμάν, σε ένα πλαίσιο

ταυτόχρονης επιταχυνόμενης αστικοποίησης και ανόδου του εθνικισμού σε όλη την περιοχή των Βαλκανίων, οδηγεί τους διανοούμενους να πάρουν θέση, ως προς τη νέα αυτή μουσική. Έτσι, η μουσική ψυχαγωγία, χωρίζεται σταδιακά σε «δυτική μουσική» και σε «ανατολίτικη μουσική», που μερικές φορές αναφέρεται και ως «αμανές», μια κατηγοριοποίηση που απλοποιεί μια πολύ πιο περίπλοκη μουσική πραγματικότητα και αποκαλύπτει τις ανησυχίες της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου.

Σε αυτό το πλαίσιο η δυτική μουσική, στις διάφορες εκφράσεις της, δεν φαινόταν να απασχολεί πολύ τους δημοσιογράφους ή τους μουσικοκριτικούς. Οι συναυλίες που δίνονταν, για παράδειγμα στο Ωδείο Αθηνών, και οι πρόσφατα εισαγόμενες θεατρικές παραστάσεις, έγιναν γρήγορα παραστάσεις που προορίζονταν για προνομιούχες κοινωνικές τάξεις, αφού σε αυτές σύχναζε μέχρι και η βασιλική οικογένεια. Τα εισιτήρια ήταν ακριβά, ενώ τα προγράμματα ήταν συχνά γραμμένα στα γαλλικά. Κυρίως περιγραφικά άρθρα είναι αφιερωμένα σε αυτού του είδους τη μουσική και τις καφετέριες, όπως το *Refuge des Nymphes* (Anagnostou 2014, 1-12).

1.2 Το χάσμα Ανατολή ή Δύση επεκτείνεται και στη μουσική- Ο ρόλος των προσφύγων

Η ανατολίτικη μουσική των ολοένα και πιο δημοφιλών καφέ-Aman, κερδίζει όλο και μεγαλύτερη προσοχή. Και αυτό γιατί συνδέεται, στη δεκαετία του 1870, με το παρελθόν, με την «αγάπη για τους προγόνους», «για τα εθνικά πράγματα και τις αξίες των Ελλήνων». Πράγματι στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν η ιδέα της «εθνικής κουλτούρας» επιβλήθηκε και το μοντέλο της τέχνης στην υπηρεσία ενός μόνο ανώτερου σκοπού επιβλήθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη, το χάσμα μεταξύ των διαφορετικών οραμάτων για την εθνική ταυτότητα, διευρύνεται στη νεοσύστατη Ελλάδα. Από τη μια οι ευρωπαϊστές, στραμμένοι προς την Αρχαιότητα και τη Δύση και από την άλλη, αυτοί που αποκαθιστούν το Βυζάντιο και το κάνουν μέρος της ερμηνευτικής αφήγησης του ελληνικού παρελθόντος. Σε αυτό το πλαίσιο ο αμανές θεωρείται απειλή για την ταυτότητα της νέας χώρας, γιατί συνδέεται με την τουρκοφιλία, σε μια Ελλάδα που προσπαθεί να διαφοροποιηθεί από μια Ανατολή που είναι εξωτική και βάρβαρη, και να κινητοποιήσει το ένδοξο παρελθόν της για να νομιμοποιήσει τη συμμετοχή της στην ευρωπαϊκή νεωτερικότητα.

Καθώς ξημερώνει ο εικοστός αιώνας, οι ανησυχίες αυτές για την εθνική μουσική εντάθηκαν, η ανάγκη για ένα Εθνικό Μουσικό Σχολείο αυξήθηκε και ένας άλλος μουσικός διαχωρισμός εδραιώθηκε. Πρόκειται για τη διαφοροποίηση μεταξύ μουσικής της πόλης και «δημοτικής μουσικής». Η δημοτική μουσική είναι η μουσική της υπαίθρου, πολύ ποικίλη ανάλογα με την περιοχή, αλλά ήδη εξιδανικευμένη από τον φολκλωρικό ρομαντισμό του 19ου αιώνα και συνδέεται με τους αγώνες για εθνική ανεξαρτησία. Γίνεται η παράδοση του ελληνικού λαού που πρέπει να διατηρηθεί και να εμπνευστεί. Γίνεται αντιληπτή ως γηγενές μαργαριτάρι και όπως λέει ο Κοκκώνης, πρέπει «να σηκώσει όλο το βάρος της εθνικής ανάγκης για μια επιστημονική μουσική δημιουργία που θα φέρει τη νεοελληνική ταυτότητα». Η δημοτική μουσική λοιπόν, ξεχωρίζει σε αυτό το πλαίσιο από τα ανατολίτικα τραγούδια που παίζονται στην πόλη. Αυτά, υποτίθεται ότι είναι αποτέλεσμα μειγμάτων, που λαμβάνουν χώρα εντός των αστικών κέντρων και έτσι φαίνεται να αλλοιώνονται από διάφορες «μουσικές βαρβαρότητες». Η δημοτικότητά τους απέκτησε νέα δυναμική με την εμφάνιση του φωνογράφου και κυρίως, με την άφιξη των προσφύγων (Anagnostou 2014, 1-12).

Για να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, το κίνημα των «Νεότουρκων» και ο ελληνοτουρκικός πόλεμος που ακολούθησε (1919-1922), προκάλεσαν μαζική εισροή ελληνόφωνων προσφύγων και μεταναστών στις μεγάλες ελληνικές πόλεις. Έτσι, η δεκαετία του 1920 σηματοδοτεί την εποχή, που διάφορες παραδόσεις και μουσικά στυλ συγχωνεύονται, δημιουργώντας τον χαρακτηριστικό ήχο, αυτού που αργότερα ονομάζεται ρεμπέτικο. Εκείνη την εποχή, το ρεμπέτικο ήταν κυρίως η μουσική των ανθρώπων των μεγαλουπόλεων, όπως ήδη αναφέραμε, χωρίς όμως να έχει ακόμη χάσει εντελώς, τους δεσμούς της με την «underground» κουλτούρα. Αυτή η μουσική, παιζόταν σε ταβέρνες αλλά και σε τεκέδες, εξ ου και οι αναφορές στα ναρκωτικά και στους επαναλαμβανόμενους παραβάτες, στους στίχους πολλών τραγουδιών. Αντιλαμβανόμαστε κατά συνέπεια και σύμφωνα με τα παραπάνω, ότι το ρεμπέτικο είναι ένας όρος που, αν και φαίνεται να υποδηλώνει ένα «μουσικό είδος», στην πραγματικότητα περιλαμβάνει ένα πλήθος διαφορετικών μουσικών μορφών, από τα τραγούδια της προσφυγιάς ως τα ρεμπέτικα της Κωνσταντινούπολης στις αρχές του εικοστού αιώνα, μέχρι ακόμα τα «λαϊκά» τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη στα χρόνια της δεκαετίας του 1950. Ο οργανοπαίχτης, ο τραγουδιστής, ο συνθέτης του ρεμπέτικου είναι ο «ρεμπέτης», ενώ η γυναίκα τραγουδίστρια συνήθως είναι η «ρεμπέτισσα». Η λέξη ρεμπέτικο εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε δίσκους 78 στροφών τη δεκαετία του 1920 στις Ηνωμένες Πολιτείες (Smith 1991, 321-323).

Περισσότερο από ένα απλό τραγούδι λοιπόν, το ρεμπέτικο αντιπροσωπεύει έναν τρόπο ζωής των Ρεμπετών, μια λέξη της οποίας δεν ξέρουμε το πραγματικό νόημα, αφού η προέλευση της λέξης παραμένει, όπως ήδη αναφέραμε, αβέβαιη, και προϋπάρχει της εμφάνισης του ρεμπέτικου. Βρίσκεται μάλιστα σε ένα δίστιχο δημοτικού τραγουδιού από τη Νίσυρο στα Δωδεκάνησα:

«Άντε να ρεμπελέψουμε, ρεμπέτες να γενούμε, να μας 'γαπούν μελαχρινές, να τις περιφρονούμε».

Αντιλαμβανόμαστε από το συγκεκριμένο απόσπασμα, ότι η λέξη ρεμπέτης, σημαίνει (ανάμεσα σε πολλές άλλες έννοιες) ονειροπόλος- αυτός δηλαδή που ονειρεύεται έναν καλύτερο κόσμο, κατά συνέπεια ίσως ο φτωχός αλλά πολύ άξιος κληρονόμος των κλεφτών του πολέμου, της ανεξαρτησίας του 1821, που τραγουδούσαν το κλέφτικο τραγούδι (Cohen 2011).

Η ίδια η λέξη ρεμπέτης, μόνο σπάνια χρησιμοποιείται στα τραγούδια, όπως για παράδειγμα στο «Όλοι ρεμπέτες του ντουινιά» (1938) ή στο «Ο Αντώνης ο βαρκάρης» (1937), ενώ αντίθετα χρησιμοποιείται πολύ περισσότερο η λέξη μάγκας. Τα ρεμπέτικα λέγονται κατά συνέπεια και μερικές φορές μάγκικα. Για τους καλοπροαίρετους, ο μάγκας είναι ένας άνθρωπος με πολύ ελεύθερους τρόπους και ύποπτες δραστηριότητες, για τους ρεμπέτες είναι ένας άνθρωπος που ξέρει να ζει, αγαπά τα όμορφα πράγματα, το γλέντι, ένας ήσυχος άνθρωπος που δεν ψάχνει για χρήματα ή κέρδος, ο οποίος μπορεί να γίνει βίαιος μόνο αν κάποιος του επιτεθεί, ή για λόγους τιμής, αφού είναι ένας άνθρωπος της αξιοπρέπειας και της τιμής. Οι Ρεμπέτες ζουν μεταξύ τους, έχουν την αργκό τους, τις ιεροτελεστίες τους, τους κώδικες τους, τον τρόπο ντυσίματος τους. Αποτελούν έναν πραγματικό πολιτισμό στο περιθώριο της ελληνικής κοινωνίας και διεκδικούν το περιθώριό τους. Δεν είναι ιδεαλιστές, ξέρουν τη ζωή και την πραγματικότητά της.

Προχωρώντας στην ιστορική μας αναδρομή, σε ότι αφορά το χρονολογικό πλαίσιο από το 1922 έως το 1932, είναι η περίοδος κατά την οποία κυριαρχούν τα στοιχεία της μουσικής της Σμύρνης. Πράγματι, το 1922 είναι η χρονιά που τελειώνει ο ελληνοτουρκικός πόλεμος, ένα τέλος που συνοδεύεται από την ανταλλαγή πληθυσμών, που προβλέπεται μέσω της Συνθήκης της Λοζάνης. Σε αυτό το πλαίσιο, πολλοί Μικρασιάτες εγκαθίστανται, όπως ήδη αναφέραμε, στις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας, φέρνοντας μαζί τους τις μουσικές τους παραδόσεις. Επιπλέον, τα χρόνια που ακολούθησαν τη «μικρασιατική καταστροφή», αλλά και ήδη από το 1918, μεγάλος αριθμός Ελλήνων μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες, παίρνοντας μαζί του το ρεμπέτικο και τις μουσικές παραδόσεις της Σμύρνης. Ήδη, στις αρχές του εικοστού αιώνα, ηχογραφήθηκαν Σμυρναίικα όπως και παραδοσιακά τραγούδια, από τις μεγάλες αμερικανικές δισκογραφικές εταιρείες και η φήμη ορισμένων τέτοιων «αμερικάνικων» ρεμπέτικων, έχει περάσει στους αιώνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου τραγουδιού, είναι η Μισιρλού, αφού συναντάται ακόμη και στο soundtrack της ταινίας *Pulp Fiction*, όπου και αποτελεί, μια αναβίωση του θέματος, της ελληνοαμερικανικής εκδοχής αυτού του ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1920 (Σιδεράς 2018, 14-15).

Αν και το ενδιαφέρον εστιάζεται πρώτα στο ζήτημα της εθνικής ταυτότητας αυτών των τραγουδιών, σταδιακά, με την εγκατάλειψη της ιδέας της «μεγάλης Ελλάδας», -μετά τη Μικρασιατική καταστροφή το 1922-, και τη στροφή της επεκτατικής επιθυμίας προς

την ομογενοποίηση και τη διαχείριση των εσωτερικών κοινωνικών θεμάτων και τις πολιτικές εντάσεις, οι ερευνητές εξετάζουν επίσης, αισθητικά και ηθικά ζητήματα. Σε πολιτικό επίπεδο και για όσους βρίσκονται στην εξουσία, μια νέα απειλή, αυτή τη φορά προερχόμενη από το εσωτερικό, αναδύεται και παίρνει γρήγορα τη θέση των εξωτερικών εχθρών: η «κομμουνιστική απειλή». Πράγματι οι σοσιαλιστικές-σοβιετικές ιδέες, διαδόθηκαν στις φτωχογειτονίες που δημιούργησαν οι πρόσφυγες στην πρωτεύουσα τη συγκεκριμένη εποχή, με αποτέλεσμα να γίνονται συχνά μεγάλες διαδηλώσεις και εργατικές απεργίες. Σε αυτό το νέο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο λοιπόν, οι επικριτές της λαϊκής μουσικής, καταγγέλλουν τη χαμηλή ποιότητα της μουσικής που ακούει ο εργαζόμενος λαός, αναρωτώμενοι για το «τι τραγουδούν οι άνθρωποι των πόλεων» και το τι τραγουδά αυτός ο δυνατός και νέος εργάτης. Πρόκειται -σύμφωνα με τους επικριτές- για ένα πραγματικό θέμα, που αφορά τους πάντες, αφορά δηλαδή μουσικούς, καλλιτέχνες, ωδεία, απλούς πολίτες που έχουν καλό γούστο και τρόπους, και όχι μόνο τους «εθνικιστές». Μέσα σε αυτό το ταραγμένο λοιπόν κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο των χρόνων του Μεσοπολέμου, ο αμανές θεωρείται ξένος, παθητικός, παραπονεμένος, βαρύν και ανίκανος να εκφράσει τη χαρά του λαού. Καταλήγει να απαγορευτεί από τη δικτατορία του Μεταξά το 1936, που το χαρακτηρίζει ως αναχρονιστικό τραγούδι. Άλλωστε, η ηχογράφηση και η επιτυχία των «χασικλίδικων τραγουδιών», που αφηγούνται σκηνές από τη ζωή των καπνιστών χασίς και των «μάγκηδων», είχε οδηγήσει ήδη σε έντονη κριτική, ως προς την ποιότητα αυτής της μουσικής, αφού αυτό το είδος τραγουδιών και το περιεχόμενο που αυτό είχε, χαρακτηρίστηκε ως εντελώς παρακμιακό. Στον τύπο, ήδη από το 1905, και -καθώς η δημοτικότητά αυτών των τραγουδιών εξαπλωνόταν, μαζί με την κατανάλωση χασίς και τον στιγματισμό των καταναλωτών-, οι αμανέδες και τα ρεμπέτικα, λογοκρίθηκαν επίσης από τον Μεταξά, ως «άσεμνα», άσματα που «προσβάλλουν τη θρησκεία» και «είναι αντίθετα στην κοινή ευπρέπεια», ενώ ταυτόχρονα τέθηκε σε ισχύ η ποινικοποίηση του χασίς (Anagnostou 2014, 13-141).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ωστόσο, όλο και περισσότερες δισκογραφικές εταιρείες είχαν αρχίσει, -όπως ήδη αναφέραμε-, να ηχογραφούν ρεμπέτικα τραγούδια. Το είδος γνώρισε αυξανόμενη δημοτικότητα και σταδιακά αφομοιώθηκε, μετατρέποντας τα ρεμπέτικα και τα λαϊκά -στη συνέχεια-, στο πιο δημοφιλές είδος μουσικής στην Ελλάδα μέχρι σήμερα. Πολλοί θεωρούν τη δεκαετία του 1930, ως τη «χρυσή εποχή» του ρεμπέτικου, στην πιο αυθεντική του

μορφή, ειδικά από τη στιγμή που μερικοί από τους σπουδαιότερους μουσικούς, έγραψαν, ερμήνευσαν και ηχογράφησαν μερικά κλασικά έργα, που εξακολουθούν να αγαπούν με πάθος όλες οι γενιές και τα κοινωνικά στρώματα ακόμη και μέχρι σήμερα.

Ο όρος ρεμπέτικο εμφανίστηκε στον Τύπο για πρώτη φορά τις παραμονές του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου υποδηλώνοντας αυτό το νέο στυλ, που λανσαρίστηκε με την ηχογράφηση του μπουζουκιού. Σε αυτό το πλαίσιο, το ρεμπέτικο αντιπροσώπευε ένα νέο μουσικό μείγμα, που είχε προκύψει από την οικειοποίηση της ανατολίτικης μόδας και της δυτικής εναρμόνισης, επικυρωμένη από την επιτροπή λογοκρισίας. Τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή το μόνο σίγουρο είναι ότι το ρεμπέτικο θεωρείται γηγενές, ακόμη και από τους ορκισμένους εχθρούς της λαϊκής μουσικής. Κατά συνέπεια ο διαχωρισμός -στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε- μεταξύ δυτικής και ανατολικής μουσικής, στα τέλη του 19ου αιώνα, αντικαταστάθηκε στη συνέχεια από μια νέα μουσική κατηγοριοποίηση, που άρχισε να έχει νόημα και η οποία χρησιμοποιείτο σταδιακά όλο και περισσότερο, και αναφερόταν πλέον στο διαχωρισμό μεταξύ «ελαφράς μουσικής» και «λαϊκής μουσικής». Η ελαφρά μουσική περιλάμβανε, σε αυτό το πλαίσιο, όλη τη μουσική διασκέδασης, που ήταν της μόδας στην Ευρώπη, δηλαδή βαλς, ταγκό, φοξ-τροτ, σουίνγκ, η οποία ακόμα κι αν είχε δημιουργηθεί από Έλληνες συνθέτες και είχε στίχους στην ελληνική γλώσσα, εξακολουθούσε να παραμένει μουσική από «κάπου αλλού». Η ποιότητά αυτής της μουσικής, μερικές φορές, επίσης επικρινόταν και υποβαλλόταν στην επιτροπή λογοκρισίας. Από την άλλη πλευρά, ο όρος «λαϊκή μουσική», αναφερόταν σε τραγούδια με ανατολίτικο ήχο, που συνέθεσαν μουσικοί «αγνοί που μερικές φορές δεν γνώριζαν ούτε καν το αλφάβητο». Πλέον οι κατηγορίες της λαϊκής μουσικής και του ρεμπέτικου, ήταν τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, αλληλένδετες (Anagnostou 2014, 1-6).

Σε συνέπεια των παραπάνω, σύντομα εμφανίζονται τραγούδια που υμνούν τον «ρεμπέτικο» τρόπο ζωής, ο οποίος βασίζεται ουσιαστικά «στην τιμή», ένα μείγμα καλοσύνης και κακίας, το οποίο και συνθέτει ολόκληρο τον χαρακτήρα του «μάγκα», μέσω του οποίου ο περιθωριακός τύπος, θέτει τον εαυτό του ως πρότυπο. Για παράδειγμα, τα τραγούδια που αναφέρονται στη χρήση χασίς, τα γνωστά χασικλίδικα, αναπτύχθηκαν εκείνη την εποχή, υμνώντας ουσιαστικά τον βίο του άκακου μάγκα, αλλά ταυτόχρονα παραβατικού ρεμπέτη χασικλή, για να προκαλέσουν σύντομα μια συζήτηση περί ηθικής, που κατέληξε να έχει εντέλει, εθνικές επιπτώσεις. Σε αυτό το πλαίσιο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά (δεκαετία 1930), όπως ήδη

αναφέραμε, ορισμένα ρεμπέτικα απαγορεύτηκε να μεταδίδονται στο ραδιόφωνο, και οι ρεμπέτες υπήρξαν θύματα διώξεων, ενώ παράλληλα οι τεκέδες, όπου κάποιος μπορούσε να παίξει και να καπνίσει ναργιλέ, υπήρξαν θύματα βανδαλισμών (Holst 2014, 37-92).

Έχοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αντιμετώπιση αυτού του νέου μουσικού ρεύματος από τη νεοσύστατη αριστερά. Σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη, το ενδιαφέρον για τη λαϊκή μουσική στον αριστερό τύπο καθοδηγείται από την επιθυμία και την αναγκαιότητα, αυτή να συμβαδίζει με το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Όπως πολύ σωστά κατά τη γνώμη μας υπογραμμίζει η Παναγιώτα Αναγνώστου, το σημείο διασύνδεσης, είναι πάνω από όλα, ο σύνδεσμος του λαού και των πρακτικών του, που επιδιώκεται να αποδείξει τον ιστορικό χαρακτήρα της αντίστασης του λαού. Πολύ περισσότερο, αφού η αριστερά δοκιμάστηκε από την εσωτερική σύγκρουση (1946-1949), η οποία, εκτός από το ιστορικό στιγμιότυπο καμπίς της στον Ψυχρό Πόλεμο, παρέμεινε η πιο αιματηρή σύγκρουση στην Ευρώπη μεταξύ του 1945 και της διάλυσης της Γιουγκοσλαβίας. Ο λαός και η «μαχητική του διάθεση», γίνονται λοιπόν κρίσιμα θέματα για τη συνέχιση του κινήματος. Όπως σημειώνει ο συγγραφέας Νίκος Πολίτης, μια απόσταση χωρίζει τους ανθρώπους και πρέπει να βρεθεί ένα σημείο επαφής: «αυτό το σημείο λοιπόν βρίσκεται στις σύγχρονες λαϊκές εκφράσεις». Αλλά, από τη μουσική που εκείνη την περίοδο παίζεται, ποια θα μπορούσε να αναγνωριστεί ως σύγχρονη λαϊκή μουσική; Στην προσπάθεια να απαντηθεί αυτό το ερώτημα, ο «αμανές» παραγκωνίζεται, και το ρεμπέτικο μετά την ηχογράφηση και την επιτυχία του μπουζουκιού από το 1932, μετά τη λογοκρισία το 1936, έρχεται να χάσει τη δημοτικότητά του και ο αριθμός των ηχογραφήσεων που αφιερώθηκαν σε αυτό αρχίζει σταδιακά να μειώνεται σημαντικά. Το γεγονός αυτό έρχεται ως αναγκαστικό επακόλουθο της δεδομένης χρονικής περιόδου. Κατά τη Γερμανική Κατοχή, μεταξύ των εκατοντάδων χιλιάδων θανάτων αμάχων, ήταν και αρκετοί μουσικοί, κυρίως πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, οι οποίοι, λόγω των ισχυρών μουσικών γνώσεων και της επαγγελματικής τους εμπειρίας, είχαν παίξει σημαντικό ρόλο στη δισκογραφική βιομηχανία και την προώθηση του αμανέ στην Αθήνα. Ο αμανές λοιπόν, αρχίζει σταδιακά να εξαφανίζεται μαζί με αυτούς. Επιστρέφοντας και κοιτώντας στο εσωτερικό, ο αμανές επικρίνεται από τους αριστερούς διανοούμενους, για την ξένη του ταυτότητα, τη σύνδεσή του με την Οθωμανική Τουρκική κατοχή και τα υποτιθέμενα αισθητικά του ελαττώματα. Ο Μάριος Βάρβογλης, ιδρυτικός συνθέτης

του Εθνικού Σχολείου, διωκόμενος και εκδιωγμένος από το ωδείο για τις πολιτικές του πεποιθήσεις, δημοσίευσε στην εφημερίδα του ΚΚΕ, το 1946, επιστολή αναγνώστη που διαμαρτυρόταν για τη διάδοση του αμανέ και άλλων τραγουδιών από το ραδιόφωνο. Ο συνθέτης καταλήγει: «Ευτυχώς ο ραδιοφωνικός μας σταθμός δεν έχει τη δύναμη να εκπέμπει στο εξωτερικό γιατί με αυτούς τους αμανέδες θα μας κατηγορούσαν ότι δεν είμαστε Έλληνες και τα δίκαια εθνικά μας αιτήματα θα τιμωρούνταν». Ακόμα και ο νεαρός μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης, αν και γενικά διάκειται με καλή διάθεση προς τη μουσική της εποχής του και τα τραγούδια με ανατολίτικες επιρροές, βλέπει τον αμανέ ως «ακραίο avatar». Κατά συνέπεια ο αμανές δεν θεωρείται δημοφιλής ελληνική μουσική, κατά τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Για διαφορετικούς λόγους, το ίδιο ισχύει και για τα «χασικλίδικα τραγούδια» (Anagnostou 2014, 8-12).

Πηγή έμπνευσης λοιπόν του ρεμπέτικου, -και σύμφωνα με όλα τα παραπάνω-, είναι ριζωματικές μουσικές, «δάνεια» από τη μουσική κληρονομιά της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης, των ελληνικών νησιών και της ηπειρωτικής μουσικής, τροφοδοτημένες στη συνέχεια, τόσο από την ινδική όσο και από τη λατινοαμερικάνικη μουσική. Τα ρεμπέτικα τραγούδια γνώρισαν μεγάλη ανάπτυξη καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα. Η ανάπτυξη βέβαια των ρεμπέτικων έλαβε χώρα κυρίως στο λιμάνι του Πειραιά, στο φτωχό τότε και εγκαταλειμμένο προάστιο της Αθήνας, και ήταν συνέπεια της συνάντησης όπως ήδη αναφέραμε, -τη δεκαετία του 1920-, προσφύγων, από τη Μικρά Ασία και μεταναστών από την Ελλάδα από τα νησιά και την ηπειρωτική χώρα που έρχονταν να αναζητήσουν στην Αθήνα μια καλύτερη ζωή από αυτή της επαρχίας. Οι «ανατολίτικοι» τρόποι ορισμένων από αυτούς τους πρόσφυγες, και η φτώχεια κάποιων άλλων, τους απέκλεισε γρήγορα από τα ηπειρωτικά ελληνικά ήθη και έθιμα της «καλής-αστικής κοινωνίας» που – εκείνη την εποχή-, κινείτο περισσότερο, όπως είδαμε, προς το μοντέλο μιας «φαντασμένης Δύσης».

1.3 Η πορεία του ρεμπέτικου από την Κατοχή και εφεξής

Καθώς το ρεμπέτικο ωριμάζει, η φτώχεια στην Ελλάδα χειροτέρευε. Η ναζιστική κατοχή, αμέσως μετά τον εμφύλιο πόλεμο, διέλυσε τον κοινωνικό ιστό της χώρας και σχεδόν όλοι στην Ελλάδα, ανεξάρτητα από το κοινωνικό τους υπόβαθρο, ήταν κοντά στο όριο της φτώχειας. Το ρεμπέτικο για άλλη μια φορά είχε απήχηση στη μιζέρια των καταπιεσμένων, αλλά αυτή τη φορά σε εθνική κλίμακα. Ανεπαίσθητα, το ρεμπέτικο γίνεται σε αυτό το πλαίσιο «λαϊκό», καθώς αφήνει τον εαυτό του να εξημερωθεί, και καθώς εγκαταλείπει, όπως ήδη αναφέραμε, το χασίς και το αλκοόλ, ενώ παράλληλα το στυλ εξελίσσεται και σταδιακά δυτικοποιείται. Κατά συνέπεια το ρεμπέτικο βγαίνει από τις φτωχογειτονιές της κοινωνίας όπου ήταν έγκλειστο μέχρι τότε. Παράλληλα, το μπουζούκι, τροποποιείται και «ηλεκτρίζεται», επιτρέποντας μια ριζική αλλαγή στην αισθητική της μουσικής, ενώ οι στίχοι εξελίσσονται και δίνουν πλέον περισσότερη σημασία στην υπερηφάνεια, στην αγάπη και στα κοινωνικά θέματα (Bonjour Athènes 2020).

Σε ότι αφορά τις ηχογραφήσεις, το εργοστάσιο της Κολούμπια άνοιξε ξανά, τον Ιούνιο του 1946, και εκεί έγιναν οι πρώτες ηχογραφήσεις, ώσπου να συσταθούν οι νέες επιτροπές λογοκρισίας, με προφανή καθυστέρηση πιθανώς λόγω της πολιτικά ταραγμένης περιόδου. Ήδη διάσημοι μουσικοί της εποχής, όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης, μπαίνουν στο στούντιο με νέα τραγούδια που αφορούν -μεταξύ άλλων- και πάλι το χασίς, σε μια χρονική στιγμή κατά την οποία, η διακίνηση ναρκωτικών στην Αθήνα φαίνεται να έχει πάρει εκ νέου μεγάλες διαστάσεις. Τα τραγούδια αυτής της θεματολογίας, πωλούνται σε μεγάλους αριθμούς και οι ταβέρνες όπου παίζονται γίνονται και πάλι της μόδας. Σε αυτό το πλαίσιο, συνθέτες ελαφριάς μουσικής και μουσικών συλλόγων, προσχωρούν στους δημοσιογράφους εκείνους που εξαπολύουν μια σειρά από κριτικές, χαρακτηρίζοντας τα συγκεκριμένα τραγούδια ως «ανήθικα, χυδαία και ανεπαρκή», που εξ αιτίας ακριβώς αυτού του γεγονότος απειλούν, «τη θρησκεία, τη χώρα, τα ήθη και τα ελληνικά έθιμα».

Ακόμα και από την κομμουνιστική-προοδευτική πλευρά, τα χασικλίδικα τραγούδια επικρίνονται επίσης και αποκλείονται από το ρεπερτόριο της λαϊκής μουσικής, όχι τόσο για ηθικούς λόγους, αλλά γιατί οι προοδευτικοί-αριστεροί διανοούμενοι, κατηγορούν τώρα τα συγκεκριμένα τραγούδια ως προϊόντα πολιτικής συνωμοσίας. Τα πολιτικά γεγονότα στο εσωτερικό της χώρας έρχονται ίσως να επαληθεύσουν ή πιο απλά, να

«δώσουν έδαφος» σε αυτήν τους την άποψη. Για παράδειγμα, η εμπλοκή των Άγγλων στην ελληνική πολιτική κατά τη διάρκεια και μετά την Κατοχή, στοχεύει -σύμφωνα με τους τελευταίους και λόγω της ανόδου του κομμουνισμού-, να διατηρήσει την Ελλάδα στη ζώνη της βρετανικής επιρροής. Μια συνθήκη που συγκεκριμενοποιείται με τη συμφωνία «ποσοστό», που συνήφθη μεταξύ Τσόρτσιλ και Στάλιν, για την παραμονή της Διάσκεψης της Γιάλτας. Σε αυτό το πλαίσιο, τα γεγονότα του Δεκεμβρίου 1944, σημάδεψαν τα πνεύματα: μεγάλες διαδηλώσεις (που αφορούσαν τα ακανθώδες ζητήματα του μέλλοντος της χώρας και την κατάθεση όπλων από τους αγωνιστές της αντίστασης) καταπιέστηκαν βίαια και το κέντρο της Αθήνας μετατράπηκε σε πεδίο μάχης για περισσότερο από ένα μήνα. Οι συγκρούσεις φέρνουν τις αριστερές δυνάμεις εναντίον των Βρετανών και της αντικομμουνιστικής κυβέρνησης που υποστηρίζουν. Η απροκάλυπτη παρέμβαση των Αμερικανών μετά το «Δόγμα Τρούμαν», δέχεται επίσης έντονη κριτική. Στο απέναντι στρατόπεδο, οι κατηγορίες για ξένη επέμβαση, προωθούνται από την επί τόπου εξουσία που κάνει λόγο για πόλεμο «Σλάβων ληστών», προπαγάνδα που μεταδίδει και ο ραδιοφωνικός σταθμός. Οι θεωρίες συνωμοσίας ανθούν, και για τους αριστερούς διανοούμενους, η ευρεία κατανάλωση χασίς πηγάζει από ξένα ή αστικά σχέδια που στοχεύουν στην καταστροφή του λαού. Το κράτος και τα οικονομικά συμφέροντα κατηγορούνται ότι συντηρούν το εμπόριο χασίς, αυτό το «δηλητήριο για τον λαό». Σύμφωνα με τους τελευταίους η αύξηση των ναρκομανών δεν είναι «σύμπτωση, μοίρα», όπως πιστεύεται, «αλλά μια προμελετημένη ενέργεια που εντάσσεται στο γνωστό πλαίσιο των σχεδίων για την εξόντωση του λαού μας». Σε αυτή τη γραμμή σκέψης, τα χασικλίδικα τραγούδια δεν εκφράζουν μόνο «οπισθοδρομικές κοινωνικές καταστάσεις», αλλά είναι μέρος αυτών των επικίνδυνων για την εξόντωση του ελληνικού λαού σχεδίων (Anagnostou 2014, 1-12).

Αν η γενική άποψη -ασχέτως ιδεολογικής αφετηρίας του καθενός, εκείνη την περίοδο- είναι ότι τα χασικλίδικα τραγούδια είναι ανεπαρκή για τον κόσμο, μπορούμε να αναρωτηθούμε για το τι γίνεται με το υπόλοιπο ρεπερτόριο του ρεμπέτικου. Οι απόψεις δίστανται στις καθημερινές εφημερίδες όλων των ιδεολογικών προσανατολισμών. Οι κρίσεις που χρονολογούνται από την προπολεμική περίοδο, χρησιμοποιούνται για να στιγματίσουν αυτή τη μουσική, που παρουσιάζεται ως προϊόν των εγκληματιών και των χασισοεξαρτημένων, ως μουσική που εκφράζει «αποκαλυπτικά συναισθήματα διαφθοράς και χαμηλού πολιτισμού» «έναν κόσμο ηθικά παρακμιακό», και που ασκεί «κακή» επιρροή στους ανθρώπους. Οι υπερασπιστές - συμπεριλαμβανομένου του

Μανώλη Καλομοίρη - βασίζονται στην ελληνικότητά του και προσπαθούν να αποκαταστήσουν τη σχέση του με τη δημοτική μουσική. Βλέπουν το ρεμπέτικο ως προϊόν «της λαϊκής ψυχής», με «το δικό του πρωτότυπο χρώμα-χαρακτήρα». Ένα είδος μουσικής που μας ταξιδεύει σε μια «μακρινή ξεχασμένη πατρίδα όπου εκεί όμως βρίσκεται ακόμα η ψυχή μας». (Anagnostou 2014, 2-11).

Το ρεμπέτικο κατά συνέπεια, -και σύμφωνα με όσα αναλύσαμε παραπάνω-, ως κοινωνικό φαινόμενο-κίνημα, ανοίγει ουσιαστικά την συζήτηση γύρω από το οδυνηρό ζήτημα της πολιτιστικής κληρονομιάς από την μια πλευρά και της πολιτικής από την άλλη, μιας Ελλάδας που οδεύει προς ένα δυτικό μοντέλο που θεωρείται μεν λογικό και επιβεβλημένο, καταπιέζοντας δε και απαξιώνοντας σε αυτό το πλαίσιο, την οποιαδήποτε «ανατολικότητα», η οποία όμως είναι βαθιά ριζωμένη στο συλλογικό ελληνικό ασυνείδητο.

1.4 Μικρασιάτικο (Σμυρναίικο) -Πειραιώτικο - Νεορεμπέτικο του Τσιτσάνη- Τεχνοτροπίες διαφορές ομοιότητες-Οι κυριότεροι εκπρόσωποι

Στο ρεμπέτικο τραγούδι, διακρίνονται δύο κύρια ρεύματα: το «στυλ της Σμύρνης» (Σμυρνέικο), και το «στυλ του Πειραιά» (Πειραιώτικο). Οι διακρίσεις αυτές δεν είναι αποκλειστικές, -αφού ορισμένοι μουσικοί εκπρόσωποι του είδους μπορούν να υπάρχουν και να δημιουργούν ταυτόχρονα και στα δύο είδη-, αλλά σηματοδοτούν ωστόσο δύο πολύ διακριτούς πόλους του μουσικού προσανατολισμού της ρεμπέτικης δημιουργίας των δεκαετιών 1920-1930-1940.

Πιο συγκεκριμένα, αυτό που αποκαλείται «Σμυρναίικο στυλ» συνδέεται με Μικρασιάτες μουσικούς (πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία), όπως ήδη αναφέραμε, και επομένως, ίσως θα έπρεπε να αποκαλείται πιο εύστοχα «μικρασιάτικο στυλ», επειδή το όνομα «Σμυρναίικο», καταδικάζει στην αφάνεια τη σημαντική συμμετοχή των μουσικών της Κωνσταντινούπολης. Αυτό το ύφος διακρίνεται από τη μεγαλύτερη, -συγκριτικά με το πειραιώτικο- ποικιλομορφία των οργάνων (ούτι, βιολί, σαντούρι ή κανονάκι κ.λπ.), τη δεξιοτεχνία των μουσικών, τις υψηλές φωνές. Κυριάρχησε στη δεκαετία του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930, και σταδιακά έσβησε προς όφελος του πειραιώτικου στυλ (UNESCO 2017).

Το «Πειραιώτικο στυλ», στη συνέχεια, χαρακτηρίζεται από τη σχεδόν αποκλειστική χρήση μπουζουκιού, μπαγλαμά και κιθάρας, και από το γεγονός ότι ερμηνεύεται συχνά από μουσικούς με πιο υποτυπώδη τεχνική, μη επαγγελματίες, και με χαμηλότερων δυνατοτήτων φωνές. Το μπουζούκι απογειώθηκε στο συγκεκριμένο στυλ, για να γίνει τη δεκαετία του 1950, ένα βιρτουόζο σόλο όργανο και στη συνέχεια το πιο δημοφιλές μουσικό όργανο στην Ελλάδα.

Σε ότι αφορά συγκεκριμένα τον Πειραιά -όπως αναφέρει στο βιβλίο του, 'Ιστορία του ρεμπέτικου', ο Νίκος Σιδέρης- ο Πειραιάς υπήρξε το λιμάνι των μεγάλων αντιθέσεων, της βιοπάλης, της μαγκιάς, της παρανομίας, της φτώχειας, αλλά συνάμα και της αθωότητας. Πράγματι στο συγκεκριμένο λιμάνι, λόγω του εμπορίου, της Ναυτιλίας και των μικρών ευκαιριών που αναπτύσσονταν εκεί, τραβούσε σαν μαγνήτης ανθρώπους πολλών, και διαφορετικών μεταξύ τους, καταβολών. Κατά συνέπεια, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, έφτασαν στον Πειραιά, διάφοροι ευκαιριακοί εργάτες αλλά και τυχοδιώκτες, παράνομοι αλλά και κνηνημένοι, που δούλευαν στο λιμάνι

σαν χαμάληδες ή αχθοφόροι. Πολλά κακοποιά στοιχεία είχανε φτάσει επίσης, υπό αυτές τις επικρατούσες συνθήκες, στον Πειραιά, διωγμένοι από την Αθήνα και τη στρατιωτική αστυνομία του Χαριλάου Τρικούπη, που με αρχηγό της τον Μπαϊρακτάρη, κυνηγούσε τους τραμπούκους, τους μάγκες τους ληστές αλλά και τους «κουτσαβάκηδες», που είχαν σαν άντρο τους την πλατεία Ψυρρή, στην οποία είχαν επιβάλλει το άβατο. Κανείς δεν μπορούσε να πλησιάσει εκεί και το συγκεκριμένο γκέτο με τους περιθωριακούς κατοίκους του, αποτελούσε απειλή για την αστική τάξη των Αθηνών. Πιο συγκεκριμένα, ο Μπαϊρακτάρης ήταν αυτός που με ένα βούρδουλα στο χέρι, κυνηγούσε τους κακοποιούς και όταν τους έπιανε τους έκοβε το μανίκι, που ούτως ή άλλως δεν φορούσαν ποτέ, γιατί ήθελαν να χειρίζονται με μεγαλύτερη ευκολία το μαχαίρι τους. Ο Μπαϊρακτάρης λοιπόν, ψαλίδιζε τις μύτες των παπουτσιών, αλλά και το μισό μουστάκι των τελευταίων, γεγονός που ανάγκαζε --όπως μας λέει ο Νίκος Πολίτης- τους μάγκες κουτσαβάκηδες, να εξαφανίζονται από την πιάτσα μέχρι να ξανά μεγαλώσει το μουστάκι, το οποίο θεωρείτο δείγμα ντόμπρου μάγκα ανθρώπου, ή να μετοικήσουν κάπου αλλού, όπως ακριβώς συνέβαινε -όπως ήδη αναφέραμε- με την περίπτωση του Πειραιά (Καζάντη 2017).

Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, το 1919 ιδρύθηκαν οι πρώτες ελληνικές δισκογραφικές εταιρείες, αν και υπήρχαν ηχογραφήσεις στις Ηνωμένες Πολιτείες ήδη από τη δεκαετία του 1920, που θα μπορούσαν ήδη να χαρακτηριστούν ως ρεμπέτικες, πριν ακόμη από αυτές τις «πρώτες» ελληνικές ηχογραφήσεις. Αυτοί οι δίσκοι, συνέχισαν να παράγονται στις Ηνωμένες Πολιτείες μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Πράγματι, στη Νέα Υόρκη, λόγω της ελληνικής ομογένειας, είχε δημιουργηθεί ένα πολύ μεγάλο μουσικό σχολείο, το οποίο στη συνέχεια δημιούργησε πολύ σημαντικές μορφές του ρεμπέτικου τραγουδιού, όπως μας αναφέρει χαρακτηριστικά ο Νίκος Πολίτης. Μία τέτοια τραγουδίστρια ήταν η τραγουδίστρια-παραγωγός Μαρίκα Παπαγκίκα, από την Κω, η οποία έδρασε και δημιούργησε στην Αμερική. Η Παπαγκίκα έφτασε το 1915 στην Αμερική, έγινε γνωστή λόγω της ίδρυσης του δικού της καφέ Αμάν και λόγω της προσφοράς της στην ανάδειξη, μέσα από αυτό, των Σμυρνέικων τραγουδιών. Μέσα από τις ηχογραφήσεις της εποχής, τις οποίες και πραγματοποίησε μαζί με τον σύζυγό της, γίνονται γνωστά κάποια χαρακτηριστικά τραγούδια που οφείλονται σε αυτήν, και είναι: το *Σμυρναίικο αμόρ*, ε το *Με ξέχασες* ή η *Μπουρνοβαλιά* και άλλα πολλά, κάποια από τα οποία, ακούγονται μέχρι και σήμερα. Όλα αυτά ηχογραφήθηκαν στη δισκογραφική εταιρεία Victor στη Νέα Υόρκη, όπου πραγματικά έγινε μία εξαιρετική

δουλειά για την εποχή. Αυτός άλλωστε, είναι και ο σημαντικότερος λόγος εξ αιτίας του οποίου τα συγκεκριμένα τραγούδια διατηρήθηκαν στο χρόνο, λόγω δηλαδή του γεγονότος ότι η ηχογράφηση τους έγινε στις Ηνωμένες Πολιτείες και στη συγκεκριμένη δισκογραφική εταιρεία. Ενώ, την ίδια εποχή του μεσοπολέμου, άλλα τραγούδια, που ηχογραφήθηκαν σε ελληνικές εταιρείες, όπως παραδείγματος χάρι στην Κολούμπια και στην Odeon, έχουνε δυστυχώς χαθεί (Σιδεράς 2018, 15-30).

Την περίοδο αυτή, το ρεμπέτικο τραγουδά κυρίως για την αγάπη ή τη συμπεριφορά που αφηγά το νόμο, κυρίαρχα μέσω της χρήσης ναρκωτικών, όπως ήδη αναφέραμε. Βασικό στοιχείο της περιόδου αποτελεί, το ότι η συμρνωτική επιρροή είναι τόσο μεγάλη, που είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς το ρεμπέτικο τραγούδι από το συμρνωαίο τραγούδι. Οι κύριοι εκπρόσωποι της μουσικής αυτής είναι η Ρόζα Εσκενάζυ, η Ρίτα Αμπατζή, ο Στέλιος Περπινιάδης και ο Παναγιώτης Τούντας.

Το 1932, ήταν η χρονιά κατά την οποία κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα οι πρώτες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων του Μάρκου Βαμβακάρη. Η συγκεκριμένη χρονιά-σταθμός, είναι αυτή που σηματοδοτεί την ολοένα και επιδραστικότερη επιρροή του πειραιώτικου ύφους στα τραγούδια. Καταλαμβάνοντας στη συνέχεια, το 1936, την εξουσία, ο δικτάτορας Ιωάννης Μεταξάς, το ρεμπέτικο -όπως και πολλές άλλες καλλιτεχνικές εκφράσεις- αρχίζει να λογοκρίνεται, λόγω της δικτατορίας που ο τελευταίος επιβάλλει. Αναγκαστικά, η δισκογραφία προσαρμόζεται στους νέους κανόνες και σταδιακά εξαφανίζονται από τις ηχογραφήσεις όλες οι αναφορές σε ναρκωτικά, τεκέδες, καθώς και στοιχεία που θεωρούνται πολύ «ανατολίτικα». Κάποιοι μουσικοί, αναγκάστηκαν να φύγουν από την Αττική, και εξορίστηκαν στα νησιά, στην Ήπειρο, στην Πύλο. Ακόμα κι έτσι όμως, κάποια τραγούδια εξακολουθούσαν να υπάρχουν μέχρι τη γερμανική εισβολή στην Ελλάδα το 1941, μετά την οποία και λόγω της κατοχής που η τελευταία θα επιβάλλει, θα παύσουν και όλες οι εγγραφές (Σιδεράς 2018, 32-40).

Ανάμεσα στο 1942-1952, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι είναι η περίοδος της ευρείας διάδοσης του ρεμπέτικου και αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό, στην εμφάνιση του υπερταλαντούχου μουσικοσυνθέτη Βασίλη Τσιτσάνη.

Πράγματι, η κύρια προσωπικότητα του ρεμπέτικου αυτή την εποχή ήταν ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο οποίος εξέλιξε το συγκεκριμένο μουσικό είδος, «δυτικοποιώντας» το σταδιακά. Μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας, το ρεμπέτικο άρχισε να γίνεται ακόμα πιο δημοφιλές και να διαδίδεται ακόμα και στα αστικά σαλόνια πέραν των

φτωχογειτονιών όπου περιοριζόταν μέχρι τότε. Το μουζούκι τροποποιείται, γίνεται ηλεκτρικό -όπως ήδη έχουμε αναφέρει-, με αποτέλεσμα να αποκτά ένα ακόμα πιο βιρτουόζο ύφος, γεγονός που έχει σαν συνέπεια μια ριζική αλλαγή στην αισθητική της ρεμπέτικης μουσικής (UNESCO 2017).

Σημαντικό ρόλο σε αυτή την αλλαγή έχει παίξει, εκτός από την περιθωριοποίηση των χασικλίδικων τραγουδιών στην οποία εκτενώς αναφερθήκαμε, η γενικότερα ταραγμένη πολιτική κατάσταση και οι χώροι διασκέδασης της πρωτεύουσας που γέμιζαν το βράδυ. Για παράδειγμα, το καλοκαίρι του 1946, οι υπαίθριες ταβέρνες της περιοχής των Τσιτσιφιών -στην αθηναϊκή ακτή-, προσέλκυαν τα πλήθη και την προσοχή του Τύπου. Σταδιακά, η καράφα του ούζου γίνεται βερμούτ, λικέρ και εμφιαλωμένο κρασί. Η προσθήκη σκηνης και πίστας, η παρουσία αρκετών μουσικών και μουζουκιών, καθώς και η χρήση ενισχυτή στις αρχές της δεκαετίας του 1950, αλλάζουν άρδην την παλιά ατμόσφαιρα της ταβέρνας. Το κοινό που συχνάζει σε αυτά τα μέρη φαίνεται να αποτελείται όλο και περισσότερο από τους νεόπλουτους αστούς, που φτάνουν εκεί με πολυτελή αυτοκίνητα από το Κολωνάκι, την αριστοκρατική συνοικία της Αθήνας. Μιλάμε πλέον για τις ταβέρνες του «όμορφου κόσμου» (Anagnostou 2014, 1-12).

Επιπλέον, σε πολιτικό επίπεδο – που όπως ήδη αναφέραμε έχει άμεση σχέση με την εξέλιξη των μουσικών πραγμάτων και ιδιαιτέρως του ρεμπέτικου- με το τέλος του εμφυλίου, η αριστερά όπως γνωρίζουμε ήταν διχασμένη, ανισόρροπη και κυρίως διωγμένη. Το Κομμουνιστικό Κόμμα κηρύχθηκε παράνομο το 1947 και η εφημερίδα του, Ριζοσπάστης, απαγορεύτηκε. Οι φυλακές και τα νησιά της εξορίας ξεχειλίζουν. Οι φάκελοι για τις πολιτικές πεποιθήσεις των πολιτών συμπληρώνονται τακτικά και οι ταπεινωτικές «διακηρύξεις μετανοίας» δημοσιεύονται στις εφημερίδες. Σε αυτό το πλαίσιο, η προπαγάνδα του καθεστώτος διείσδυσε στα σχολικά βιβλία τη δεκαετία του 1950 και η πλειοψηφία του πληθυσμού φαινόταν να συμπάσχει με την κυρίαρχη αφήγηση. Κατά συνέπεια, και το μουσικό πλαίσιο, επίσης αλλάζει. Τα «ρεμπέτικα» πρόσωπα, όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης και ο Μανώλης Χιώτης, αναγνωρίζονται όλο και περισσότερο και συνεργάζονται με έγκριτους μουσικούς του ωδείου, όπως ο Μάνος Χατζιδάκις, για τη σύνθεση μουσικής για ελληνικές ταινίες, μερικές από τις οποίες προβάλλονται και στο εξωτερικό. Ο όρος ρεμπέτικο, αρχίζει να χρησιμοποιείται για να δηλώσει μουσική από το παρελθόν, από την προπολεμική εποχή, μια εννοιολογική στροφή, στην οποία σημαντικότατο ρόλο παίζει ο Τσιτσάνης. Στην πρώτη του

συνέντευξη στον Τύπο, ο Τσιτσάνης διαφοροποίησε τη μουσική του από τα χασικλίδικα τραγούδια, χαρακτηρίζοντας τα ως τραγούδια ηθικής παρακμής - ξεχνώντας τις επιτυχίες του του 1946 – ενώ την ίδια στιγμή, αυτοπροσδιορίστηκε ως μουσικός της λαϊκής μουσικής . Μπορούμε λοιπόν να ισχυριστούμε, ότι Τσιτσάνης «υπέγραψε», μια άλλου τύπου «μετάνοια», απαρνούμενος τα χασικλίδικα, ώστε να μπορέσει να «ενσωματωθεί», και μουσικά, στην ταραγμένη πολιτικά περίοδο και να μπορέσει να δημιουργήσει.

Επιπλέον, στο αριστερό στρατόπεδο, η ήττα στον εμφύλιο πόλεμο, ο τρόμος και οι διώξεις, απασχολούν βαθιά τους αριστερούς διανοούμενους και σε αυτό το πλαίσιο η κατανόηση των εκφράσεων του λαού και η εύρεση σημείων επαφής μαζί του, γίνεται ολοένα και πιο επιτακτική. Καθώς ο λαός, είναι το απαραίτητο στοιχείο για την ανοικοδόμηση του κινήματος, οι αριστεροί διανοούμενοι, προσπαθώντας να ανατάξουν το δικό τους «στρατόπεδο», στρέφονται όλο και περισσότερο στη λαϊκή μουσική. Επομένως, το ερώτημα για το τι εκφράζει ο λαός και η μουσική του, συχνά συγχωνεύεται με το ερώτημα, τι «πρέπει» να εκφράζει ο λαός και η μουσική του, ενώ αυτό το δεύτερο ερώτημα, συνδέεται επίσης, με τον ρόλο που έχουν σε αυτό το «πρέπει» οι αριστεροί διανοούμενοι. Τα διάφορα άρθρα, ωστόσο, εκφράζουν λιγότερο την πραγματική αναζήτηση ενός ορισμού των ανθρώπων και της μουσικής τους, παρά εκθέτουν τις θεωρητικές και ιδεολογικές προκαταλήψεις των συγγραφέων τους. Τα χαρακτηριστικά, που για το «μπλοκ» της αριστεράς, είναι απαραίτητα για τον ορισμό του λαού, είναι η μαχητικότητα, η αντίσταση και ο ηρωισμός του, στοιχεία εξίσου σημαντικά για τη συνέχιση του αριστερού κινήματος. Αυτά τα χαρακτηριστικά, είναι που χρησιμεύουν ως καθοριστικά κριτήρια της λαϊκής μουσικής. Η προώθηση λοιπόν αυτών των μουσικών μορφών, συνεπάγεται αναδιαμόρφωση της κατηγορίας ‘λαϊκή μουσική’ που χωρίζεται πλέον σε ρεμπέτικο και λαϊκό (Anagnostou 2014, 2-11).

Ταυτόχρονα, νέοι ρεμπέτες εμφανίζονται, όπως η Σωτηρία Μπέλλου και η Μαρίκα Νίνου. Πολλοί «ειδικοί» της ρεμπέτικης μουσικής θεωρούν ότι τη δεκαετία του 1950 πέθανε κατ’ ουσίαν το καθαρό ρεμπέτικο τραγούδι, δίνοντας τη θέση του στο λαϊκό τραγούδι. (Σιδεράς 2018, 32-53)

Σε αυτό το πλαίσιο, επαινείται ιδιαίτερα το έργο και το ταλέντο ορισμένων συνθετών, όπως ο Τσιτσάνης και ο Χιώτης, που γίνονται «οι κλασικοί», οι «βιρτουόζοι» και οι εκπρόσωποι του λαϊκού τραγουδιού, και της σύγχρονης λαϊκής μουσικής. Σπάνια

αναφέρονται πλέον οι προπολεμικοί συνθέτες και το τραχύ παίξιμο και το τραγούδι τους, θεωρείται κατώτερο σε ποιότητα και διαπνέεται -κατά την άρχουσα αφήγηση- από αμφισβητήσιμη ηθική. Σταδιακά, στην κορυφή αυτής της νέας μουσικής ιεραρχίας -που αφορά τη λαϊκή πλέον μουσική- θα βρεθούν οι συνθέτες ωδείων, όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, που λόγω των μουσικών τους γνώσεων μπορούν να «βελτιώσουν» την ποιότητα της λαϊκής μουσικής, που θα συνεργαστούν με «επιβεβαιωμένους» ποιητές και θα αναγνωριστούν στο εξωτερικό. Έτσι, κυριαρχώντας στη μουσική σκηνή της δεκαετίας του 1960, οι παραπάνω, με μια νέα μουσική κατηγορία, το «έντεχνο λαϊκό», γίνεται πλέον η εισαγωγή στην έντεχνη λαϊκή μουσική. Παρόλα αυτά, το μουζούκι, - το κυρίαρχο τελικά ρεμπέτικο όργανο-, υιοθετήθηκε ευρέως και στη συνέχεια από τους δύο επόμενους στυλοβάτες της μουσικής ελληνικής «άνοιξης», τους συνθέτες Μίκη Θεοδωράκη και Μάνο Χατζιδάκι.

Σταδιακά, τόσο για τους αντιπάλους του, όσο και για τους υπερασπιστές του, το «πραγματικό» ρεμπέτικο φαίνεται να βρίσκεται αλλού, έξω από τις ταβέρνες του «όμορφου κόσμου», μη μεταδιδόμενο στο ραδιόφωνο, άγνωστο. Το «παλιό ρεμπέτικο», υποτίθεται ότι δεν συμμετέχει στη δισκογραφική βιομηχανία και διαφέρει από τις σύγχρονες επιτυχίες, το τότε λαϊκό, που χαρακτηρίζεται από «κρίση υπερπαραγωγής» και «τυποποίησης», αντικαθίσταται, από είδη νέα, όπως η «εμπορική τζαζ». Αυτή η αντίληψη του παλιού ρεμπέτικου, αυτή τη φορά θολώνει τα όρια μεταξύ περιθωριακών, εκτός αγοράς και δημοφιλών ρεπερτορίων. Ενώ η ανάμειξη της φωνογραφικής αγοράς, θα ξεχαστεί. Η υποτιθέμενη προέλευση αυτής της μουσικής θα εκτιμηθεί σταδιακά, και οι παλιοί ρεμπέτες θα γίνουν οι θεματοφύλακες της παράδοσης της λαϊκής κουλτούρας, από τους διανοούμενους, ενώ τείνει να επικρατεί μια σύνθεση διαφορετικών απόψεων η οποία απολήγει στο ότι: το παλιό ρεμπέτικο με τον καιρό βελτιώθηκε και εκπολιτίστηκε, με συνθέτες όπως ο Τσιτσάνης, και έτσι γεννήθηκε το λαϊκό τραγούδι, επηρεάζοντας επίσης συνθέτες, όπως ο Θεοδωράκης, που το εξέλιξαν στην έντεχνη λαϊκή μουσική. Σε αυτό το πλαίσιο, οι ιδεολογικές συζητήσεις γύρω από το ρεμπέτικο, ξυπνούν στη νεολαία της αριστεράς, το ενδιαφέρον και την επιθυμία να βρουν τους συντελεστές αυτής της μουσικής και να εξασφαλίσουν έτσι το μέλλον της.

Παράλληλα, η κυκλοφορία και η επιτυχία του «Επιταφίου» του Θεοδωράκη, που ήθελε «να δώσει νέα ώθηση στο λαϊκό τραγούδι», πυροδότησε μακροχρόνιες συζητήσεις στην Αυγή και στην Επιθεώρηση Τέχνης. Οι ερωτήσεις που απηύθυναν οι συντάκτες της Αυγής σε διάφορους διανοούμενους για να ξεκινήσουν την «Έρευνα του

Λαϊκού Τραγουδιού» της Αυγής, συνοψίζουν τις ανησυχίες και περιέχουν τις αναπαραστάσεις της αριστεράς για τη μουσική κατάσταση, στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Σε αυτό το πλαίσιο, το ρεμπέτικο γίνεται υποκατηγορία λαϊκής μουσικής και ιστορία του παρελθόντος. Είναι λοιπόν ξεκάθαρο, πως οι αναπαραστάσεις αυτού του παρελθόντος θα συζητηθούν (Anagnostou 2014, 1-12).

1.5 Το κοινωνικό υπόβαθρο του ρεμπέτικου

Όπως πολύ καλά από την κοινωνιολογία γνωρίζουμε, ο ιδιαίτερος τρόπος συνύπαρξης καθώς και οι υλικές βάσεις ζωής και ύπαρξης κάθε ομάδας, -που ιστορικά εμφανίζεται και δραστηριοποιείται στο εκάστοτε ευρύτερο κοινωνικό σύνολο-, και στους κόλπους ενός μεγάλου κοινωνικού συνόλου, συνοδεύονται και από ορισμένες διανοητικές κατηγορίες, όπως ο τρόπος σκέψης, η ιδεολογία, και οι ψυχοσυναισθηματικές καταστάσεις που διέπουν τα μέλη της ομάδας αυτής και που σαφώς τη διαχωρίζουν από την υπόλοιπη, σύγχρονη με την ομάδα, περιβάλλουσα κοινωνία. Άλλωστε, εν προκειμένω, το σύνολο της κοινωνικής σημαντικότητας των ρεμπέτικων τραγουδιών, σε ότι αφορά τις τρεις βασικές ιστορικές φάσεις του στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε, συνίσταται ακριβώς στον αυτόνομο ιδεολογικό-ψυχικό κόσμο, καθώς και στον τρόπο σκέψης των ρεμπετών. Με άλλα λόγια πρόκειται για την νοοτροπία των συγκεκριμένων ανθρώπων, μια νοοτροπία που όπως γνωρίζουμε έχει στενή σχέση με την ιδεολογία, και δηλώνει κατά συνέπεια την κάτω από δεδομένες κοινωνικές συνθήκες διαμόρφωση, για μία κοινωνική ενότητα, ενός συμπλέγματος από συνειρμούς και μηχανισμούς ορισμένου τύπου.

Αν δεχθούμε την παραπάνω ανάλυση, μπορούμε λοιπόν σαφώς να ισχυριστούμε, ότι το ρεμπέτικο είναι αφενός ένα μουσικό κίνημα που δημιουργήθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα, γνωρίζοντας-μεταβαλλόμενο διαρκώς- μεγάλη επιτυχία μέχρι τη δεκαετία του 60, και αφετέρου το κίνημα μιας ομάδας που εξέφραζε τα αιτήματα και τις ανησυχίες -ως υποσύνολο-, ενός ευρύτερου λούμπεν προλεταριάτου.

Πράγματι μπορούμε να ισχυριστούμε ότι

το ρεμπέτικο είναι το τραγούδι των ηττημένων, εκείνων που η ιστορία, όπως λέμε, γράφεται στις πλάτες τους. Μήτρα του ο Πειραιάς της εργατιάς, δημιουργοί του εργάτες ταπεινής καταγωγής, προλετάριοι, λούμπεν κατά μία έννοια, άνθρωποι εξοβελισμένοι στο περιθώριο, που ενίοτε κινούνταν στα όρια και της νομιμότητας. Είναι το τραγούδι του πόνου, του καημού και, προπαντός, του κοινωνικού αποκλεισμού. Λαϊκό, μοναχά λαϊκό, κατά κυριολεξία λαϊκό, σε μια σκληρή εποχή, όπου οι μεγάλες μάζες στα αστικά κέντρα αγκομαχούσαν από την ανέχεια. Η πιο γνήσια έκφραση μιας ολωσδιόλου αντιεξουσιαστικής κουλτούρας, ο πολιτισμός των υποτελών τάξεων σε μια από τις καλύτερες στιγμές του, παγκοσμίως. Το ρεμπέτικο είναι τραγούδι και μουσική, τα μόνα

ίσως που ξέρουμε, χωρίς μεταφυσική. «Στενόκαρδη κι αδούλευτη», κατά το παλαμικό, μέσα στο δωρικό μεγαλείο της. Ποίηση με τα στοιχειώδη μοναχά, με μια χούφτα νότες και με ακόμα λιγότερες λέξεις. Πόνοι, πάθη, έρωτες, εδώ δεν έχουν δεύτερη ανάγνωση ούτε αλληγορίες, συχνότατα δεν έχουν ούτε καν λυρισμό. Όλα κινούνται στα όρια του κυνισμού, στα μόνα όρια που αναγνωρίζει ο άνθρωπος ως ύλη (Καζάντη 2017).

Η θεματική των ρεμπέτικων τραγουδιών συνδέεται, όπως ήδη αναφέραμε, και ειδικότερα στις παλαιότερες ηχογραφήσεις, αρχικά με την κατανάλωση ναρκωτικών, κυρίως χασίς, τη φυλακή, την πορνεία, τον ξεριζωμό, γενικά με αντιαστυνομικά και αντιαστικά θέματα, αλλά και με αρρώστιες (ιδιαίτερα φυματίωση), πολιτική σάτιρα, ή και ανεκπλήρωτους έρωτες. Από το 1937, και την καθιέρωση της λογοκρισίας, υπάρχουν όλο και περισσότερα ερωτικά τραγούδια ή κοινωνικά θέματα, αλλά με λιγότερο ωμό και λιγότερο άμεσο τρόπο (UNESCO 2017).

Πολλοί μελετητές, έχουν προσπαθήσει να οριοθετήσουν το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο δημιουργήθηκε το ρεμπέτικο. Παραβατικός υπόκοσμος, λούμπεν-προλεταριάτο, λούμπεν περιθώριο, στιγμιαίο πέρασμα από την παρανομία, προλεταριοποίηση της αγροτιάς, σκληρά βίαιη αστικοποίηση, είναι μόνον μερικές από τις αιτίες που προβάλλουν. Παρόλα αυτά, έχει αποδειχθεί ότι οι περισσότεροι ρεμπέτες δεν θεωρούσαν τα τραγούδια τους έκφραση του υπόκοσμου. Πέραν βέβαια από την ανάλυση του ρεμπέτικου ως κοινωνικό φαινόμενο-κίνημα, αυτό που έχει μεγάλη σημασία είναι η πολιτισμική ή όχι αξία του. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε στο σημείο αυτό στη μεγάλη συμβολή των δύο μουσικών ογκόλιθων του ελληνισμού δηλαδή του Θεοδωράκη και του Χατζηδάκη, σε ότι αφορά την πολιτισμική αξία του ρεμπέτικου, στην «αποκατάστασή» του και στη διασφάλιση της ύπαρξής του.

Και είναι τελικά, η ιστορική πορεία του ίδιου του ρεμπέτικου ως κίνημα που λύνει αυτή την ιδεολογική σύγκρουση, μεταξύ ανατολής και δύσης σε ότι αφορά την ελληνική πολιτιστική κληρονομιά, όταν τη δεκαετία του 1950, από δευτερεύουσα- περιθωριακή μουσική, το ρεμπέτικο γίνεται «μεγάλη» μουσική.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι εμποτισμένα με ανεκτίμητες αναφορές στα ήθη, έθιμα και παραδόσεις που συνδέονται με έναν ιδιαίτερο τρόπο ζωής. Ωστόσο, το ρεμπέτικο είναι πάνω από όλα μια ζωντανή μουσική παράδοση, που χαρακτηρίζεται από έντονο καλλιτεχνικό, συμβολικό και ιδεολογικό χαρακτήρα. Αρχικά, το ρεμπέτικο

μεταδιδόταν αποκλειστικά προφορικά μέσω ζωντανών ερμηνειών τραγουδιών και μέσω της μαθητείας νεότερων παικτών από μεγαλύτερους οργανοπαίκτες και τραγουδιστές. Αυτός ο άτυπος τρόπος μάθησης, παραμένει σημαντικός σήμερα. Ωστόσο, με την πρόσφατη γενίκευση των ηχογραφήσεων, των μέσων μαζικής ενημέρωσης και του κινηματογράφου, τα μέσα μετάδοσης έχουν διευρυνθεί. Την τελευταία δεκαετία, το ρεμπέτικο διδάσκεται όλο και περισσότερο σε μουσικά σχολεία, ωδεία και πανεπιστήμια, γεγονός που συνέβαλε στην αύξηση της διανομής του. Οι μουσικοί και οι λάτρεις του ρεμπέτικου συνεχίζουν να διαδραματίζουν βασικό ρόλο στη βιωσιμότητα αυτής της πρακτικής.

Εν κατακλείδι, μπορούμε να ισχυριστούμε, ότι το ρεμπέτικο είναι η αστική ελληνική λαϊκή μουσική των περιθωριοποιημένων και φτωχότερων στρωμάτων του πρώτου μισού του 20ού αιώνα. Τον Δεκέμβριο του 2017, το ρεμπέτικο εγγράφηκε όπως ήδη αναφέραμε, στον «Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας» που δημιουργήθηκε από την UNESCO. Η λίστα αποτελείται από αντικείμενα που βοηθούν στην επίδειξη της ποικιλομορφίας της Παγκόσμιας Κληρονομιάς και στην ευαισθητοποίηση για τη σημασία της. Το Ρεμπέτικο επιλέχθηκε από τη Διακυβερνητική Επιτροπή που το θεώρησε «μια ζωντανή μουσική παράδοση με έντονο συμβολικό, ιδεολογικό και καλλιτεχνικό χαρακτήρα». Ως σύνθετη πολιτιστική έννοια, συνδέεται με τη μουσική, το τραγούδι, το χορό και, ιδιαίτερα στο παρελθόν, με μια ιδιαίτερη στάση και τρόπο ζωής: τη ζωή των αποκλεισμένων, των αλητών και των εκτοπισμένων, αλλά και των εργατικών τάξεων που βρέθηκαν στις μεγάλες πόλεις της νεοβιομηχανοποιημένης Ελλάδας στις αρχές του 20ού αιώνα.

Πράγματι -οι μελαγχολικοί ήχοι ενός μπουζουκιού, οι μεθυσμένες χορευτικές κινήσεις, οι μισοφωτισμένοι χώροι εμποτισμένοι με μια έντονη μυρωδιά χόρτου και χασίς - το ρεμπέτικο τραγούδι, όπως εύστοχα κατά τη γνώμη μας υπογραμμίζει ο Ζακ Λακαριέρ, «είναι το μικρό κάθαρμα, που γεννήθηκε από την ένωση «μιας Σμυρνιας μητέρας και ενός κακού παιδιού-πατέρα από τον Πειραιά». Σύμφωνα με τον τελευταίο, αν και όλοι ξέρουν τα μπουζούκια, που είναι ο ήχος κατατεθέν της ελληνικής τουριστικής διασκέδασης, που ακούγεται τα βράδια στα ουζερί και στις ταβέρνες, στην πραγματικότητα, λίγοι γνωρίζουν τον πρόγονο αυτής της μουσικής, το ρεμπέτικο που είναι ένας τραχύς, άγαρμπος, υπόγειος ήχος, κατευθείαν προεχόμενος από κουτούκια, καμπαρέ, οίκους ανοχής και φυλακές. Ο Christopher King, στο βιβλίο του *Laments of*

Epirus, περιγράφει τον εκπληκτικό ήχο του ρεμπέτικου ως εξής: «ένα παράφωνο όργανο που παίζεται με πλήρη εγκατάλειψη. ένα κλαρίνο που θα βρισκόταν στη δίνη του θανάτου -σκυμμένο, παραμορφωμένο και πάντα στα πρόθυρα να σπάσει». Αυτή λοιπόν η παράδοξη εικόνα μιας μελαγχολικής φρενιτίδας, αποτυπώνεται τέλεια στο διάσημο ορχηστρικό κομμάτι του Dick Dale *Miserlou*, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε, το οποίο ανοίγει το Pulp Fiction του Tarantino και το οποίο συνέθεσε αρχικά ο Νίκος Ρουμπάνης, ένας από τους πρώτους συνθέτες του ρεμπέτικου, τη δεκαετία του 1930. Στο *L'Été grec*, -αναμφίβολα ένα από τα καλύτερα βιβλία Γάλλου συγγραφέα, για τα 4000 χρόνια του ελληνικού πολιτισμού, Jacques Lacarrière-, ο τελευταίος περιγράφει το ρεμπέτικο ως μια πολύ πλούσια αναφορά σε αυτό, που είναι αναμφισβήτητα η πιο πολύτιμη μουσική κληρονομιά των Ελλήνων. «Μια αστική μουσική παράδοση που γεννήθηκε στις αρχές του αιώνα στις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας και στις φτωχογειτονιές των ελληνικών λιμανιών για να εξαπλωθεί στη συνέχεια σε όλη την Ελλάδα, με τη μουσική και τα τραγούδια που ονομάζονται ρεμπέτικα να είναι από τις πιο πρωτότυπες δημιουργίες και τα πιο συγκεκριμένα στοιχεία του σημερινού ελληνικού πολιτισμού» (Bonjour Athènes 2020).

Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε, ότι το ρεμπέτικο είναι ένα είδος παράνομου μπλουζ, αφού τα θέματά του ασχολούνται κυρίως, με την εξορία, την απώλεια της οικογένειας, τη νυχτερινή περιπλάνηση στους δρόμους, την υπερβολική κατανάλωση αλκοόλ και ναρκωτικών, την αγάπη, τη φυλάκιση και τον θάνατο. Πράγματι, όπως ήταν τα μπλουζ στην εποχή τους, τα ρεμπέτικα εκφράζουν την κραυγή των περιθωριοποιημένων, το κρίμα των μοναχικών και αφηνιασμένων, το δόγμα μιας Ελλάδας ανθεκτικής και αντιστεκόμενης σε κάθε αστικό πολιτισμό. Οι στίχοι είναι κατά συνέπεια, έργο αυτοδίδακτων καλλιτεχνών και ως εκ τούτου συντίθενται από ένα συγκεκριμένο άτομο, που είναι όμως γνωστό σε όλους. Το όνομά του μπορεί να γίνει γνωστό αργότερα, μπορεί και όχι, ξεπερνώντας τα όρια ενός καφέ, μιας γειτονιάς, μιας πόλης. Όπως υποστηρίζει ο Jacques Lacarrière: «Για μένα, αυτό είναι πρώτα απ' όλα, ρεμπέτικο: μια ατμόσφαιρα όσο και ένα τραγούδι, σιωπηλά και σημαδεμένα πρόσωπα όσο και χοροί ή κλάματα, ανακατεμένες μυρωδιές από ρετσίνι, ούζο, φρέσκο πριονίδι. κάτω από τα τραπέζια» (Bonjour Athènes 2020).

Σύμφωνα με τα παραπάνω λοιπόν, και με αφορμή το ρεμπέτικο, μπορούμε να ισχυριστούμε, ότι η μουσική και η κοινωνία δεν είναι δύο έννοιες απομονωμένες η μία από την άλλη, δεν υπάρχει δηλαδή κάποιος αυτόματος προσδιορισμός που να ξεχωρίζει

την μουσική από το κοινωνικό σύνολο. Αντίθετα, υπάρχει ένα ολόκληρο σύνολο αλληλεπιδράσεων, μεταξύ των παραπάνω εννοιών, που συνιστούν εντέλει τα μουσικά φαινόμενα. Κατά συνέπεια, η μελέτη του μουσικού ρεύματος και η μελέτη του κοινωνικού υποβάθρου, είναι αχώριστες, πράγμα που σημαίνει ότι ακόμη και σε μια κοινωνιολογική προσέγγιση της μουσικής, όπως και αυτή, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει το μουσικό υλικό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η θέση των γυναικών στην κοινωνία και την ιστορία

2.1 Το κοινωνικό φύλο ένα νέο ερευνητικό εργαλείο- Η ιστορικά ορατή γυναίκα

Σήμερα όλοι γνωρίζουμε ότι ο ρόλος της γυναίκας στην πολιτική, την εκπαίδευση, την εργασία, την οικογένεια, υπήρξε για αιώνες υποβαθμισμένος. Δεν είναι τυχαίο ότι το όνομα Homo (άνδρας και άνθρωπος) Sapiens δόθηκε για να χαρακτηρίσει ολόκληρη -αρσενική και θηλυκή- την ανθρώπινη φυλή. Οι γυναίκες αποτελούν -ποσοστιαία- περισσότερο από το μισό της ανθρωπότητας και σε πολλές χώρες μάλιστα, ξεπερνούν κατά πολύ, αριθμητικά, τους άνδρες. Ωστόσο, για αιώνες θεωρούνταν κατώτερα όντα, αν και για αιώνες, δουλεύουν σκληρά όσο και το έτερο φύλο, κόβοντας δέντρα, κυνηγώντας, αλλά και τραβώντας νερό από τα πηγάδια. Αν και έχουν αγωνιστεί σκληρά, έχουν απολαύσει στα μάτια της κοινωνίας, ένα μέτριο καθεστώς ύπαρξης. Έλαβαν για αιώνες λιγότερη εκπαίδευση, προστατεύονταν λιγότερο από τους νόμους και τους αρνήθηκαν τα πιο βασικά πολιτικά δικαιώματα (Myrdal κ.ά. 1955, 4-22).

Είναι αλήθεια, ότι ορισμένες γυναίκες κατά καιρούς έχουν διαδραματίσει έναν πιο ευγενή, σημαντικότερο για τα κοινωνικά δεδομένα, ρόλο. Σε αυτό το πλαίσιο, από τους πρώτους -ιστορικά καταγεγραμμένους- χρόνους, ορισμένες, ελάχιστες γυναίκες κατείχαν εξουσία μέχρι και διακυβέρνηση. Αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις, η ιστορία των γυναικών δεν έχει αλλάξει και για αιώνες η γυναίκα παρέμενε στη σκιά του «ισχυρού» φύλου. Πράγματι, η έννοια της ισότητας γυναικών και ανδρών, είναι ιστορικά μια εντελώς νέα έννοια και ο δρόμος που έχει διανυθεί από τη ρωμαϊκή γυναίκα, που κρατείται στην κηδεμονία του άντρα, μέχρι την Αγγλίδα φεμινίστρια Mary Wollstonecraft και το "*Claim to Women's Rights*" που δημοσιεύθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα, υπήρξε μακρύς και δύσβατος. Ακόμη, μακρύτερο και δυσκολότερο υπήρξε το ταξίδι, από τη γυναίκα που έμενε στο σπίτι αναθρέφοντας τα παιδιά της, στη γυναίκα που εισήλθε στην παραγωγή και την εργασία, η οποία και αντιμετωπίζεται εντέλει, επί ίσοις όροις με τους άνδρες συναδέλφους της. Τα τελευταία πενήντα χρόνια, αμέτρητες γυναίκες έχουν κάνει αυτό το βήμα και πολλές άλλες σίγουρα θα κάνουν το ίδιο σε λίγο καιρό. Το ισότιμο καθεστώς των γυναικών, αναγνωρίζεται πλέον από μεγάλο αριθμό χωρών. Τα δικαιώματα των γυναικών επιβεβαιώνονται στον Χάρτη των Ηνωμένων Εθνών και διακηρύσσονται σε όλο τον κόσμο με την Οικουμενική Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, η οποία εγκρίθηκε, στις 10 Δεκεμβρίου

1948: «Ελεύθερη και ίση αξιοπρέπεια και δικαιώματα ... χωρίς καμία διάκριση φυλής, χρώματος, φύλου... ». Πράγματι, μεταξύ άλλων και οι στόχοι της UNESCO, όπως ορίζονται στο Σύνταγμά της, είναι η προώθηση της συνεργασίας μεταξύ των εθνών, μέσω της εκπαίδευσης, της επιστήμης και του πολιτισμού, προκειμένου να διασφαλιστεί ο σεβασμός της δικαιοσύνης, του νόμου, των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και των θεμελιωδών ελευθεριών για όλους... » (Myrdal κ.ά. 1955, 24-39).

Σε ότι αφορά τους αγώνες για τη γυναικεία χειραφέτηση, ο όρος «φεμινισμός» έχει αποδοθεί λανθασμένα από καιρό στον Fourier. Θα μπορούσε όμως επίσης να αποδοθεί στον Alexandre Dumas, υιό, ο οποίος έγραψε το 1872 στο *L'Homme-femme*: «Φεμινίστριες, δώστε μου αυτόν τον νεολογισμό, και πείτε: Όλο το κακό προέρχεται από το γεγονός ότι δεν θέλουμε να αναγνωρίσουμε ότι η γυναίκα είναι εκεί, ίση με τον άνδρα, ότι πρέπει να έχει την ίδια εκπαίδευση και τα ίδια δικαιώματα με τον άνδρα». Παρόλα αυτά, ο όρος δεν πήρε τη σημερινή του σημασία, παρά στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα. Πράγματι, κατά τη Γαλλική Επανάσταση, με τη διεκδίκηση των φυσικών-ανθρώπινων δικαιωμάτων, γεννήθηκε το κίνημα της κοινωνικής και πολιτικής διεκδίκησης που όρισε το συγκεκριμένο κίνημα περί ισότητας των φύλων. Σε αυτό το πλαίσιο, στο πρώτο μισό του δέκατου ένατου αιώνα, το φεμινιστικό κίνημα εμφανίζεται με διακεκομμένες γραμμές, χωρίς να καταφέρει να συνενώσει όλες τις βιώσιμες υποοργανώσεις του. Ασπάζεται τις μεγάλες πολιτικές ανατροπές του αιώνα, εξ αιτίας των οποίων επανέρχονται τα αιτήματά του. Ο ευρύς στόχος αυτού του πρώτου κύματος φεμινισμού, είναι η μεταρρύθμιση των θεσμών, έτσι ώστε άνδρες και γυναίκες να γίνουν ίσοι ενώπιον του νόμου, δηλαδή, το δικαίωμα στην εκπαίδευση, το δικαίωμα στην εργασία, το δικαίωμα του ελέγχου της περιουσίας τους και το δικαίωμα της ψήφου των γυναικών, είναι αυτά που αποτελούν τις κύριες διεκδικήσεις σε αυτήν την περίοδο ('Introduction'2008, 1344-1345).

Σε αυτό το πλαίσιο, η ιστορία των γυναικών -μια διαφορετική ιστορία από την παραδοσιακή- γεννήθηκε τη δεκαετία του 1970, σαν αποτέλεσμα της ανάγκης να καλυφθούν τα κενά της επίσημης ιστορίας, ώστε να καταστούν και οι γυναίκες «ιστορικά ορατές». Επικεντρώθηκε αρχικά, σε συγκεκριμένες περιοχές και στην ιστορία συγκεκριμένων «ηρωίδων», δίνοντας αξία στις στιγμές παραβίασης των «κοινωνικών» ρόλων, που υιοθετήθηκαν κατά καιρούς από κάποιες γυναίκες. Τομή στην ιστορία των γυναικών αποτέλεσε το 1986, η σύλληψη της έννοιας του φύλου (gender) από την Joan Scott, ως ένα χρήσιμο εργαλείο ιστορικής ανάλυσης (Joan Scott:

Το φύλο, μια χρήσιμη κατηγορία της ιστορικής ανάλυσης). Η έρευνα της Scott ξεκινά συζητώντας τρεις υπάρχουσες θεωρητικές προσεγγίσεις για το φύλο. Στη συνέχεια, η Scott, παρέχει τον δικό της ορισμό του φύλου χωρίζοντας τον σε δύο μέρη: 1) το φύλο βασίζεται στις αντιληπτές διαφορές μεταξύ των φύλων, και 2) είναι επίσης ένας τρόπος να δηλωθούν οι διαφορές ισχύος. Αυτό το δεύτερο μέρος του ορισμού, είναι, σύμφωνα με τον William Sewell, «σημαντικό και αμφιλεγόμενο», διότι ακριβώς υποστηρίζει τη σημασία του φύλου σε όλους τους τομείς της ιστορίας. Η εργασία λοιπόν της Scott, θεωρεί ότι το πεδίο της ιστορίας του φύλου πρέπει να επικεντρωθεί στην κοινωνική και πολιτική κατασκευή του φύλου. Είναι, σύμφωνα με τον Dyan Elliott, ένα μανιφέστο για τη χρήση του φύλου ως τρόπου εξέτασης της ιστορίας, που είναι κατ' ουσία μια ιστορία των «ανδρικών θεσμών». Η εργασία της Scott, επηρεάστηκε επίσης, από τους Γάλλους φιλοσόφους Jacques Derrida και Michel Foucault και ως προς τη γλώσσα της αλλά και ως προς το φιλοσοφικό κίνημα που αυτή ακολούθησε, δηλαδή αυτό του δομισμού. Εν κατακλείδι και σύμφωνα με την Joan Scott, για να απαντήσουμε στο πώς το φύλο επηρεάζει τις ανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις και πώς σηματοδοτεί την οργάνωση και την αντίληψη της κοινωνίας και κατ' επέκταση της ιστορικής γνώσης, θα πρέπει να το εξετάσουμε ως αναλυτική κατηγορία, όπως εξετάζουμε την τάξη και τη φυλή. Έτσι το φύλο, εκτός από εργαλείο χρήσιμο, για να σκεφτούμε τις βιολογικές διαφορές μεταξύ αρσενικού θηλυκού, είναι και το αποτέλεσμα μιας πολιτιστικής και κοινωνικής κατασκευής, δια μέσου μιας ιστορικής διαδικασίας που βασίζεται τόσο στις υλικές πραγματικότητες της κατάστασης των ανδρών και των γυναικών, όσο και στις συζητήσεις, τις αντιπαραθέσεις και τις αναπαραστάσεις (Meyerowitz 2008, 1346-1356).

Επιπρόσθετα, στην πιο πρόσφατη χρήση του, το «φύλο» (δηλαδή ο όρος gender), φαίνεται ότι εμφανίστηκε για πρώτη φορά μεταξύ των Αμερικανών φεμινιστριών, που ήθελαν να επιμείνουν στη θεμελιώδη κοινωνική ποιότητα των διακρίσεων, με βάση το φύλο. Η λέξη, υποδήλωνε μια απόρριψη του βιολογικού ντετερμινισμού που υπονοείται στη χρήση όρων όπως «φύλο» ή «σεξουαλική διαφορά». Το «φύλο» - με τη νέα του αυτή σημασία και έννοια - τόνισε επίσης τη σχεσιακή πτυχή των κανονιστικών ορισμών της θηλυκότητας. Πράγματι, όσοι ανησυχούσαν ότι ο νέος τομέας των γυναικείων σπουδών επικεντρώθηκε πολύ στενά και ξεχωριστά - με τρόπο, δηλαδή, ξεκομμένο - στις γυναίκες, χρησιμοποίησαν τον όρο «φύλο» για να εισαγάγουν μια σχεσιακή έννοια στο αναλυτικό, θεωρητικό και επιστημονικό λεξιλόγιο. Σύμφωνα

με αυτή την άποψη, οι γυναίκες και οι άντρες ορίστηκαν ο ένας με τον άλλον και καμία κατανόηση μεταξύ των έτερων φύλων, δεν μπορούσε να επιτευχθεί με εντελώς ξεχωριστή μελέτη. Έτσι, η Νάταλι Ντέιβις, πρότεινε το 1975:

Μου φαίνεται ότι πρέπει να ενδιαφερόμαστε για την ιστορία και των γυναικών και των ανδρών, ότι δεν πρέπει να εργαζόμαστε μόνο για το υποκείμενο φύλο όπως ένας ιστορικός μπορεί για παράδειγμα να επικεντρωθεί εξ ολοκλήρου στους αγρότες. Στόχος μας είναι να κατανοήσουμε τη σημασία των φύλων, των ομάδων φύλων, στο ιστορικό παρελθόν. Στόχος μας είναι να ανακαλύψουμε το εύρος των σεξουαλικών ρόλων και του σεξουαλικού συμβολισμού σε διαφορετικές κοινωνίες και πολιτικές περιόδους, να μάθουμε τι νόημα είχαν και πώς λειτουργούσαν στη διατήρηση της κοινωνικής τάξης ή στην προώθηση της αλλαγής της (Davis 1976, 96).

Επιπλέον, και ίσως το πιο σημαντικό, το «φύλο» -με τη νέα του σημασία ως όρος- μεταμόρφωσε θεμελιωδώς και γενικότερα, όλες τις καταβολές και τους πειθαρχικούς κώδικες των ανθρωπιστικών σπουδών. Πράγματι, οι φεμινίστριες επιστήμονες επισήμαναν από νωρίς, ότι η μελέτη των γυναικών όχι μόνο θα πρόσθετε νέα θεματολογία, αλλά θα ανάγκαζε επίσης μια κριτική επανεξέταση των υποθέσεων και των προτύπων της υπάρχουσας επιστημονικής μελέτης. «Μαθαίνουμε...», έγραψαν τρεις φεμινίστριες ιστορικοί, «ότι η γραφή των γυναικών στο ιστορικό, περιλαμβάνει αναγκαστικά επαναπροσδιορισμό και διεύρυνση των παραδοσιακών εννοιών ιστορικής σημασίας, ώστε να συμπεριλάβει προσωπική, υποκειμενική εμπειρία καθώς και δημόσιες και πολιτικές δραστηριότητες. Δεν είναι υπερβολικό να υποδηλώνει κανείς ότι, μια τέτοια μεθοδολογία συνεπάγεται όχι μόνο μια νέα ιστορία γυναικών, αλλά και μια νέα, εν κατακλείδι, ιστορία». Το κύμα στο οποίο αυτή η νέα ιστορία θα περιλάμβανε και θα αντιπροσώπευε την εμπειρία των γυναικών, βασιζόταν στον βαθμό στον οποίο το «φύλο» θα μπορούσε να αναπτυχθεί ως κατηγορία ανάλυσης. Εδώ οι αναλογίες με την τάξη (και τη φυλή) ήταν σαφείς. Πράγματι, ο πιο πολιτικά περιεκτικός μελετητής των γυναικείων σπουδών, επικαλέστηκε τακτικά και τις τρεις κατηγορίες ως κρίσιμες για τη συγγραφή μιας «νέας ιστορίας». Έτσι, το ενδιαφέρον για την τάξη, τη φυλή και το φύλο σηματοδότησαν εν πρώτης, τη δέσμευση του μελετητή στο να γράψει μια ιστορία που θα περιλάμβανε πρώτον, τις ιστορίες των καταπιεσμένων και μια ανάλυση του νοήματος και της φύσης της καταπίεσής τους και, δεύτερον, την

επιστημονική κατανόηση ότι οι ανισότητες ισχύος οργανώνονται σε τουλάχιστον τρεις άξονες (Scott 1986, 1053-1075).

Πιο συγκεκριμένα, οι φεμινίστριες ιστορικοί, αν και είναι, -εκπαιδευμένες όπως και οι περισσότεροι άντρες ιστορικοί-, πιο άνετες με την περιγραφή παρά με τη θεωρία, έχουν ωστόσο αναζητήσει ολοένα και περισσότερο χρησιμοποιήσιμες θεωρητικές διατυπώσεις. Το έχουν κάνει για τουλάχιστον δύο λόγους, όπως υποστηρίζει η Scott: Πρώτον, ο πολλαπλασιασμός των περιπτώσιολογικών μελετών στην ιστορία των γυναικών φαίνεται να απαιτεί κάποια συνθετική προοπτική που μπορεί να εξηγήσει τις συνέχειες και τις ασυνέχειες, ώστε να κατανοήσει καλύτερα τις επίμονες ανισότητες καθώς και τις ριζικά διαφορετικές κοινωνικές εμπειρίες. Δεύτερον, η ασυμφωνία μεταξύ της υψηλής ποιότητας της πρόσφατης μελέτης στην ιστορία των γυναικών και της συνεχιζόμενης περιθωριακής κατάστασής της στο σύνολό της (όπως μετράται από σχολικά βιβλία, αναλυτικά προγράμματα και μη γνωστικές εργασίες) υπογραμμίζει τα όρια των περιγραφικών προσεγγίσεων, τα οποία και δεν αντιμετωπίζουν τις κυρίαρχες πειθαρχικές έννοιες, ή τουλάχιστον δεν αντιμετωπίζουν αυτές τις έννοιες με όρους που μπορούν να κλονίσουν τη δύναμή τους και ίσως να τις μεταμορφώσουν. Δεν ήταν αρκετό λοιπόν, για τους ιστορικούς των γυναικών, να αποδείξουν είτε ότι οι γυναίκες είχαν ιστορία είτε ότι συμμετείχαν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στις μεγάλες πολιτικές ανατροπές του δυτικού πολιτισμού. Στην περίπτωση της γυναικείας ιστορίας, η απάντηση των περισσότερων μη φεμινιστών ιστορικών, ήταν η αναγνώριση και μετά ο χωρισμός ή η απόλυση, με άξονα το συμπέρασμα ότι: οι γυναίκες είχαν μια ιστορία ξεχωριστή από την ιστορία των ανδρών, επομένως αποτελούσε αντικείμενο μελέτης μόνον των φεμινιστριών η γυναικεία ιστορία, που δεν χρειάζεται να αφορά κανέναν άλλον ή άλλες φορές κατέληγε στο ότι η ιστορία, αφορά και το σεξ (φύλο) και την οικογένεια αλλά θα πρέπει να διατυπώνεται χωριστά από την πολιτική και οικονομική ιστορία. Σε αυτό το πλαίσιο και σε ότι αφορά την περίπτωση της συμμετοχής των γυναικών, η ανταπόκριση ήταν στην καλύτερη περίπτωση ελάχιστου ενδιαφέροντος, από τους μη ασπαζόμενους τις φεμινιστικές ιδέες ενώ σε άλλες περιπτώσεις κατέληγε σε εκφράσεις και αντιλήψεις όπως η παρακάτω που παραθέτει και η Scott ως παράδειγμα: (η κατανόησή μας για τη Γαλλική Επανάσταση δεν αλλάζει με το να γνωρίζω ότι συμμετείχαν γυναίκες σε αυτήν). Η πρόκληση που θέτουν αυτές οι απαντήσεις, είναι τελικά θεωρητική. Απαιτεί ανάλυση, όχι μόνο της σχέσης μεταξύ ανδρικής και γυναικείας εμπειρίας στο παρελθόν, αλλά και της σύνδεσης μεταξύ της

ιστορίας του παρελθόντος και της τρέχουσας ιστορικής πρακτικής. Πώς όμως, λειτουργεί το φύλο μέσα στις ανθρώπινες κοινωνικές σχέσεις; Πώς το φύλο δίνει νόημα στην οργάνωση και την αντίληψη της ιστορικής γνώσης; Οι απαντήσεις εξαρτώνται από το φύλο ως αναλυτική κατηγορία (Scott 1986, 1055).

Πράγματι όπως υπογραμμίζει η Έφη Αβδελά

Η σύγχρονη διαδρομή της ιστορίας των γυναικών αποδεικνύει ότι η ιστορία, η ιστοριογραφία, είχε πάντοτε φύλο. Η ιστορία είναι πάντα κάποιου, έχει πάντοτε μια σκοπιά, ενώ αφήνει πάντα κάτι απέξω. Άρα και η πιο γενική -ή «συνολική» ιστορία λέει μόνο μερικές αλήθειες (Αβδελά 1997, 221).

Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν και σύμφωνα με πολλούς, κοινωνιολόγους ιστορικούς και άλλους, η γυναικεία φύση, είναι η κύρια αιτία για την απόδοση των κοινωνικών ρόλων. Και αυτό συμβαίνει επειδή η γυναίκα προορισμένη από τη φύση να γεννάει και στη συνέχεια να θηλάζει, είναι αυτή που σχετίζεται κατά συνέπεια, με την ανατροφή των παιδιών και τις οικιακές εργασίες, άρα, και κατά συνέπεια, η γυναικεία φύση – θηλυκότητα, αποτελεί τη συμβολική και πολιτισμική αναπαράσταση του γυναικείου κοινωνικού φύλου (Σπυριάδου 2014, 83).

Η παραπάνω άποψη υποστηρίχθηκε ήδη από τους φιλοσόφους διαφωτιστές του 18^{ου} αιώνα- οι οποίοι και ουσιαστικά δημιούργησαν τον νεότερο ευρωπαϊκό και κατ' επέκταση ελληνικό πολιτισμό- και κυρίως από τον Ρουσσώ, στον οποίον ήδη αναφερθήκαμε, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό την κοινωνική θέση των γυναικών τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα μετά την Επανάσταση του 1821 και την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους. Σε αυτό το πλαίσιο, η πατριαρχική δομή, ήταν αυτονόητη στην ελληνική κοινωνία, με τον Έλληνα άντρα να ζει έξω από το σπίτι αναπτύσσοντας κοινωνική ζωή και την Ελληνίδα γυναίκα να είναι καταδικασμένη να ζει μέσα στο σπίτι, ακριβώς εξαιτίας και λόγω της φύσης της, κατά την παραπάνω θεώρηση.

Εν κατακλείδι και σε ότι αφορά την εργασία μας, ποιος σήμερα θα ασχολείτο με την ιστορία του ρεμπέτικου, χωρίς να λάβει υπ' όψη του τον καθοριστικό παράγοντα του φύλου σε ότι αφορά τη δημιουργία αλλά και την εξέλιξη του συγκεκριμένου μουσικού είδους;

2.2 Η Ελληνίδα στο Μεσοπόλεμο-Ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο

Όπως ήδη αναφέραμε, η περίοδος του μεσοπολέμου στην Ελλάδα (1919-1939) χαρακτηρίζεται από μεγάλη πολιτική αστάθεια με συνεχή εναλλαγή κυβερνήσεων (34 συνολικά κυβερνήσεις) και πολλά πραξικοπήματα. Η πολιτική σταθερότητα ήταν αδύνατον να επιτευχθεί, εξαιτίας της οικονομικής κρίσης, δεδομένης της οικονομικής καταστροφής που ακολούθησε μετά την μικρασιατική καταστροφή, όπως ήδη αναφέραμε. Χαρακτηριστικά και σε ότι αφορά την πολιτική αστάθεια, μπορούμε να αναφερθούμε στο ατυχές κίνημα των βενιζελικών αξιωματικών της 1^{ης} Μαρτίου 1935, που αποτέλεσε την πρώτη φάση για την ανατροπή του δημοκρατικού πολιτεύματος, το πραξικόπημα του Γεωργίου Κονδύλη στις 10 Οκτωβρίου 1935, το οποίο και κατέληξε στην επαναφορά της βασιλείας του Γεωργίου του Β΄ στην Ελλάδα και εντέλει τη δικτατορία του Ι. Μεταξά στις 4 Αυγούστου 1936, μετά την επιβολή της οποίας η Ελλάδα ακολούθησε τα ολοκληρωτικά καθεστώτα της Ευρώπης (Σκουλάτος, Δημακόπουλος, και Κόνδης 2004, 89–90).

Σε ότι αφορά την ελληνική κοινωνία της συγκεκριμένης εποχής, όπως ήδη αναφέραμε, μετά τη μικρασιατική καταστροφή και λόγω των 1.500.000 προσφύγων που κατέφθασαν στην Ελλάδα, η χώρα γνώρισε βαθιές μεταβολές. Παράλληλα με την είσοδο των προσφύγων, άρχισε ουσιαστικά για την Ελλάδα η περίοδος της έντονης αστικοποίησης. Σε αυτό το πλαίσιο, θα γεννηθεί και το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα: Το 1920 ιδρύεται ο Σύνδεσμος για τα δικαιώματα της Γυναίκας με πρωτοβουλία της Μαρίας Νεγρεπόντη, της Μαρίας Σβάλου και της Αύρας Θεοδοροπούλου, της γυναίκας που θα αναδειχθεί σε ηγετική φυσιογνωμία του κινήματος για το δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες (Λεοντίδου και Ammer 1992, 43).

Η κοινωνική θέση των γυναικών τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Ελλάδα μετά την Επανάσταση του 1821 και την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, παρέμενε υπό το καθεστώς της απόλυτης πατριαρχικής διάρθρωσης, που θεωρείτο αυτονόητη στην ελληνική κοινωνία.

Πιο συγκεκριμένα και όπως τονίζει η Έφη Αβδελά, σε ότι αφορά τον Ελλαδικό χώρο:

τα στερεότυπα που συνοδεύουν συστηματικά στην Ελλάδα, σε ότι αφορά το γνωστικό πεδίο που ονομάζουμε ιστορία των γυναικών ή/και ιστορία του φύλου (τις οποίες, σημειωτέον, δεν αντιλαμβάνομαι ούτε ως αντιθετικές ούτε απλώς

ως φάσεις μιας ιστορικής εξέλιξης, αλλά ως ενιαίο πεδίο με μεγάλη ποικιλία πραγματολογικών εκδοχών και θεωρητικών αναφορών): αναφέρομαι στην αντιμετώπισή τους, αφενός ως ανυπόληπτης πολιτικοϊδεολογικής ενασχόλησης και αφετέρου ως θεματικής που στερείται ιστορικού ενδιαφέροντος. Πρόκειται περισσότερο για στάσεις, παρά για σαφείς θέσεις, δύσκολα δηλαδή θα τις βρούμε ρητά διατυπωμένες, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι είναι εξ αιτίας αυτού λιγότερο υπαρκτές (Αβδελά 1997, 225).

Σε αυτό το πλαίσιο, οι πολιτικές των φιλελεύθερων, του κλήρου και οι προκαταλήψεις για τις γυναίκες που είναι βαθιά ριζωμένες στην ελληνική κοινωνία, εμποδίζουν σε μεγάλο βαθμό τη χειραφέτηση, όπως και το κοινωνικό και πολιτικό έργο της γυναίκας, χωρίς όμως να μπορούν να εμποδίσουν τη δράση των πρώτων γυναικείων κινημάτων στην Ελλάδα, τα οποία απαιτούσαν επέκταση του εκλογικού δικαιώματος για τις γυναίκες, βελτίωση των συνθηκών εργασίας (ίσοι μισθοί με τους άνδρες συναδέλφους και κατάργηση του νόμου βάσει του οποίου οι γυναίκες ήταν οι πρώτες που απολύονταν από τα αφεντικά σε περίπτωση ανάγκης) και ένα εκπαιδευτικό σχέδιο (το 1930 το 70% των γυναικών άνω των 30 ήταν αναλφάβητες). Ταυτόχρονα, οι εργάτες αρχίζουν επίσης να οργανώνουν τους αγώνες τους. Σε αυτό το πλαίσιο οι γυναίκες που εργάζονται στον κλάδο της κλωστοϋφαντουργίας και στην παραγωγή καπνού είναι από τις πιο πρωτοπόρες και συμμετέχουν ενεργά στους αγώνες των εργαζομένων. Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, το φεμινιστικό κίνημα κερδίζει τις πρώτες του νίκες: το σύνταγμα που εκδόθηκε το '27 εγγυάται έξι χρόνια υποχρεωτικής εκπαίδευσης για όλους και το 1930 γυναίκες άνω των τριάντα ετών, που ξέρουν ανάγνωση και γραφή μπορούν να ψηφίσουν στις δημοτικές εκλογές. Αν και ακόμα και το 1929 ο Ελευθέριος Βενιζέλος, κατά τη διάρκεια συνεδρίασης της Βουλής, δήλωσε ότι «η πιο σημαντική δουλειά για μια γυναίκα είναι να είναι μητέρα», και πως «πρέπει να εκπαιδύσουμε τα κορίτσια της μεσαίας τάξης να είναι καλές μητέρες». Επανερχόμενοι λοιπόν στη μελέτη μας και υπογραμμίζοντας τη σημασία του φύλου ως ερευνητικού εργαλείου, πιο συγκεκριμένα σε ότι αφορά τον ελλαδικό χώρο, μπορούμε να ισχυριστούμε – όπως τονίζει η Έφη Αβδελά, την άποψη της οποίας επικροτούμε, ότι

Το αρχικό ερώτημα που τέθηκε πριν από είκοσι χρόνια, αν δηλαδή «υπάρχει ιστορία των γυναικών, γίνεται σήμερα, αν μπορεί να υπάρξει ιστορία χωρίς γυναίκες — και χωρίς άντρες, μπορεί δηλαδή να υπάρξει ιστορία που δεν θα παίρνει υπόψη της τη διάσταση του φύλου σε όλες του τις εκδοχές; Η για να

χρησιμοποιήσω την εύστοχη διατύπωση της βρετανίδας ιστορικού των νεότερων χρόνων, (Ολγουιν Χάφτον: Ποιός θα φανταζόταν στο εξής μια ιστορία της θρησκείας και των θρησκευτικών πρακτικών που δεν θα αναφέρεται στη διάκριση των φύλων για να εξηγήσει τη διαφορετική εμπλοκή των γυναικών και των αντρών; Ποιός θα σκεφτόταν να γράψει μια ιστορία των υφαντουργικών βιομηχανιών χωρίς να αναφέρει την υπερβολικά φτηνή εργατική δύναμη των εργατριών που επέτρεψε την απογείωση προς την ανάπτυξη, και ποιος θα έγραφε μια ιστορία των καταναλωτικών συμπεριφορών χωρίς να πάρει υπόψη του τις διαφοροποιημένες απαιτήσεις του ενός και του άλλου φύλου; Ποιος, για παράδειγμα το 1994, θα μελετούσε την ιστορική δομή των μετακινήσεων χωρίς να λογαριάσει τις γυναίκες που μένουν επιτόπου για να ασχοληθούν με τη γεωργική μονάδα, απαραίτητη στην κοινότητα; (Αβδελά 1997, 232).

Πράγματι, κατά τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο σε ότι αφορά τις μεγάλες πόλεις της Ελλάδας, όπως η Αθήνα, οι γυναίκες διαδραματίζουν πιο ολοκληρωμένο ρόλο στην κοινωνία και την κοινότητα. Αντίθετα, στις αγροτικές περιοχές της Ελλάδας υπάρχει έντονη πατριαρχική παράδοση. Μία από τις βασικές ιδέες που τροφοδοτούν αυτή τη δομή, είναι ότι οι γυναίκες συνδέονται φυσικά με τον οικιακό τομέα του εργατικού δυναμικού, ο οποίος έχει μικρότερο βάρος από το μεγαλύτερο εργατικό δυναμικό στο οποίο εμπλέκονται γενικά οι άνδρες.

Η Καλλιρρόη Παρρέν (1859-1940), συχνά πιστώνεται ότι ξεκίνησε το φεμινιστικό κίνημα στην Ελλάδα με τη δημιουργία και τη δημοσίευση του περιοδικού της *Εφημερίς των Κυριών*, το 1887. Το περιοδικό της γίνεται ραγδαία το σύμβολο της κοινωνικής αλλαγής, χρησιμεύοντας τόσο ως φόρουμ για την προώθηση των προοδευτικών ιδανικών όσο και για τη διάδοση πληροφοριών. Η επιρροή των εφημερίδων της επεκτάθηκε στις επόμενες δεκαετίες. Μεγάλης λογοτεχνικής ποιότητας λογοτέχνες, επιστούν την προσοχή στην αναταραχή των γυναικών και στον μεταβαλλόμενο ρόλο των γυναικών στην Ελλάδα. Το όραμα της Παρρέν, σηματοδοτεί μια νέα εποχή που καλύπτει μεγάλο μέρος του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα. Η τελευταία έδωσε μεγάλη έμφαση στην κοινωνική δικαιοσύνη και την ισότητα των φύλων και μπορούμε να ισχυριστούμε ότι από αυτήν ξεκινά μια δραματική κοινωνική αλλαγή ως προς τη δομή του κοινωνικού ιστού (Anastasopoulou 2004, 78-83).

2.3 Ο θεσμός της προίκας και η γυναικεία υποτέλεια στο μεσοπόλεμο

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της γυναικείας κοινωνικής υποτέλειας, την οποία καλούνται να εξαλείψουν οι φεμινίστριες στην Ελλάδα, είναι ο θεσμός της προίκας στην Ελληνική κοινωνία όπου κυριολεκτικά -από τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους και τουλάχιστον μέχρι το τέλος και του δεύτερου παγκοσμίου Πολέμου- η γυναίκα ήταν ένα είδος συναλλαγής ανάμεσα στον πατέρα-«αφέντη» και στον μελλοντικό σύζυγο-«αφέντη». Σε αυτό το πλαίσιο, εννοείται ότι η Ελληνίδα δεν είχε κανένα δικαίωμα σε προγαμιαίες σχέσεις, και η «τιμή» της ήταν επίσης ζητούμενο και προαπαιτούμενο, που διασφαλιζόταν ενίοτε από τον πατέρα αλλά και/ή από τον μεγαλύτερο αδελφό (Σπυριάδου 2014, 76-85).

Επιπλέον, σπάνιες είναι οι κοινωνίες στον ελλαδικό χώρο, όπου οι γυναίκες διαδέχονταν τις μητέρες τους, ως ιδιοκτήτες της γενέτειρας οικίας.

Σε ότι αφορά την προίκα και πιο συγκεκριμένα τα προικοσύμφωνα που συντάσσονταν την ημέρα του γάμου, αυτά τα τελευταία ήταν λίγα σε αριθμό (19%). Τα περισσότερα συμβόλαια (57%), συντάσσονταν μεταξύ 1 έτους και 2 ημερών πριν τον γάμο. Τέλος, το ένα τέταρτο των προικιών, αφορούσε τελετές που γιορτάζονταν από 3 εβδομάδες έως 20 χρόνια μετά τον γάμο. Πράγματι, σε αυτές τις περιπτώσεις, ο υπεύθυνος για την προίκα, είχε «υποσχεθεί» κατά τον γάμο την προσφορά αυτής, αλλά δεν είχε συντάξει ακόμη συμβολαιογραφικό έγγραφο. Υπήρχαν επίσης και περιπτώσεις όπου το συμβόλαιο γάμου γινόταν πολύ μετά την τελετή, για να προστεθεί κάποιο νέο αντικείμενο στην προίκα. Σε μια τέτοια χαρακτηριστική περίπτωση, ο σύζυγος για να πάρει την προίκα, περίμενε ένα χρόνο χωρίς τη νύφη (εκβιάζοντας). Κατά κανόνα στην Ελλάδα, τα προικοσύμφωνα γίνονται πάντα μεταξύ της οικογένειας της συζύγου και του μελλοντικού συζύγου. Τις περισσότερες φορές, ο ίδιος ο πατέρας της συζύγου είναι και αυτός που από μόνος του προσφέρει την προίκα. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις, που και οι δύο γονείς δίνουν την προίκα, προσφέροντας καθένας από αυτούς το μέρος της περιουσίας της οικογένειάς του. Υπάρχει μάλιστα περίπτωση η μητέρα -με τον πατέρα που είναι ακόμα εν ζωή- να είναι εγγεγραμμένη ως το πρόσωπο που προσφέρει την προίκα. Επί Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, με το αθηναϊκό εθιμικό δίκαιο, συνηθιζόταν και οι δύο γονείς να προίκιζαν τα παιδιά τους. Το καθήκον αυτό ήταν ανεξάρτητο και διακριτό από αυτό του πατέρα. Φαίνεται ότι αυτή η παράδοση διατηρείται σε όλο τον 19ο αιώνα. Εάν ο πατέρας έχει πεθάνει, παρεμβαίνει η μητέρα ή/και ο αδερφός. Σπάνια

άλλα άτομα χορηγούν την προίκα, όπως ένας θείος ή ένας νονός (Δημητροπούλου 2008, 5-35).

Από όλα τα παραπάνω παραδείγματα του 19^{ου} αιώνα, κυρίως μπορούμε να κατανοήσουμε το καθεστώς που επικρατούσε ως προς τον εντελώς οπισθοδρομικό θεσμό της προίκας, ο οποίος συνεχίστηκε στο μεσοπόλεμο αλλά και τα πρώτα χρόνια μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Έχοντας υπόψη λοιπόν τα παραπάνω μπορούμε να αντιληφθούμε συνεπώς το τι σήμαινε μεσοπολεμικά στην Ελλάδα μία γυναίκα να εργάζεται και να έχει τα δικά της χρήματα. Σήμαινε λοιπόν -στην πραγματικότητα- ότι ήταν ελεύθερη να επιλέξει αν και όποιον επιθυμούσε να παντρευτεί, χωρίς τη διαμεσολάβηση του πατρός της όπως συνηθίζονταν.

2.4 Η γυναικεία εργασία στο Μεσοπόλεμο- Η «μοντέρνα» γυναίκα

Για την περίοδο του Μεσοπολέμου, που κυρίως μας αφορά στη συγκεκριμένη εργασία, η θεματική της εργασίας, είναι εκείνη που έχει βρεθεί τον τελευταίο καιρό στο επίκεντρο συζητήσεων μεταξύ των ιστορικών του Μεσοπολέμου, κυρίως σε ότι έχει να κάνει με την ίδια τη συγκρότηση της ελληνικής εργατικής τάξης (Αβδελά 1997, 229).

Πράγματι, όπως ήδη αναφέραμε, κατά τη δεκαετία του 1920 η ελληνική κοινωνία κλονίστηκε από βαθιές αλλαγές. Η Ελλάδα πάλευε να οικοδομήσει την εθνική της ταυτότητα, κοιτάζοντας προς τη Δύση και την Ευρώπη, σύμβολα προόδου και ευημερίας, ενώ ό,τι θύμιζε την Τουρκοκρατία θαβόταν ή λογοκρινόταν. Η τεράστια εισροή ορθοδόξων προσφύγων από την Τουρκία, μετά τη Συνθήκη της Λοζάνης (1923), επιτάχυνε την αλλαγή των ηθών στην ελληνική κοινωνία. Η εκβιομηχάνιση και η αστικοποίηση δημιούργησαν μάζες προλετάριων και εργατών που ήταν μεροκαματιάρηδες, άνεργοι ή ζούσαν εκτός νόμου. Σε αυτό το πλαίσιο, οι γυναίκες εισέρχονται μαζικά στην αγορά εργασίας και την παραγωγή, την περίοδο αμέσως μετά την ανταλλαγή πληθυσμών, μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Το 1928, περίπου το 25% των εργαζομένων γυναικών, απασχολούνται σε εργοστάσια (ιδιαίτερα στην κλωστοϋφαντουργία και την καπνοβιομηχανία) και το 36% από αυτές προέρχονται από τη Μικρά Ασία. Οι περισσότερες γυναίκες, εξακολουθούν να εργάζονται στην εκπαίδευση (δασκάλες) και στην υγειονομική περίθαλψη (νοσοκόμες) ή σε ιδιωτικές υπηρεσίες (σερβιτόρες). Χαρακτηριστικά, αναφέρουμε ένα τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη που ως ρεμπέτης, θαύμαζε την ομορφιά και τη γοητεία μιας γυναίκας που εργάζεται:

*Πότε με τα κίτρινα ντυμένη σε κοιτάζω / το λυγρό σου το κορμί καθούμαι και
θαυμάζω / που μέρα νύχτα δεν βγαίνει απ'το νου μου / αχ, μαυρομάτα μου
τσαχπίνα κλωστηρού μου.*

Όπως όλοι γνωρίζουμε από τη δεκαετία του 1950, η Ελλάδα έγινε κυριολεκτικά και επιτέλους ένα εθνικό κράτος. Απελευθερωμένος, από την κυριαρχία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας για τέσσερις αιώνες, ο ελληνικός πληθυσμός απολαμβάνει την ειρήνη, αλλά τίθεται ένα νέο ερώτημα, για το πώς θα κυβερνηθεί η χώρα, κατά την ανακτημένη πλέον ελευθερία της. Η επιθυμία για δυτικοποίηση, ενώ τονώνει αρχικά τα ελληνικά ήθη και έθιμα και τις παραδόσεις, εκδηλώνεται με τρόπο αμφίσημο. Γρήγορα

προέκυψε το ερώτημα, του τι να κάνουμε με τους ρόλους που υπάρχουν ήδη στην κοινωνία, ειδικά με τον ρόλο της γυναίκας. Ο φεμινισμός και οι πιο προοδευτικές απόψεις για τα δικαιώματα των γυναικών, γίνονται δημοφιλείς, όπως και ο ευρωκομμουνισμός, προκαλώντας εντάσεις στο εσωτερικό του κρατικού μηχανισμού.

Στη συνέχεια και κατά τη δεκαετία του 1960, η απασχόληση των γυναικών στον τομέα των υπηρεσιών αυξήθηκε απότομα, όπως και η πρόσβαση των γυναικών στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Στη δεκαετία του 1970, ο αριθμός των διπλωμάτων που απονέμονταν σε γυναίκες αυξήθηκε από 27.000 σε 60.000. Ωστόσο, ο αριθμός αυτός εξακολουθεί να αντιπροσωπεύει περίπου το 40% του αριθμού των διπλωμάτων που απονέμονται σε άνδρες (Papadogiannis 2015, 16-28).

Παρόλα αυτά και όπως τονίζουν οι ιστορικοί αναλυτές παραδοσιακά, ο οικιακός περίβολος, είναι ο χώρος ευθύνης της Ελληνίδας. Είτε ασχολούνται κυρίρχα με τα οικιακά, είτε μαγειρεύουν και φροντίζουν την οικογένεια, οι Ελληνίδες εκτελούν αποτελεσματικά τα καθήκοντά τους στο σπίτι. Το σπίτι είναι τόσο σημαντικός παράγοντας στη ζωή μιας Ελληνίδας, που οι άνθρωποι συχνά συγκρίνουν την καθαριότητα του χώρου διαβίωσης με τον χαρακτήρα της γυναίκας που το κατοικεί. Οι αγροτικές περιοχές, ειδικότερα, είναι πολύ συντηρητικές όσον αφορά τους ρόλους των φύλων. Σύμφωνα με τον Mills, η παραδοσιακή αντίληψη για τις γυναίκες στην αγροτική Ελλάδα, είναι ότι ο χρόνος της γυναίκας έξω από το σπίτι αποτελεί πιθανή απειλή για την οικογενειακή τιμή. Αυτή η αντίληψη πηγάζει από μια πεποίθηση, ότι η τιμή ενός άνδρα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την αγνότητα και τη σεμνότητα της γυναίκας, της αδελφής και των κορών του (Papadogiannis 2015, 29-40).

Γνωρίζοντας τα παραπάνω, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η γυναικεία μισθωτή εργασία, παρά τις δυσκολίες που ήδη αναφέραμε, αυξάνεται κατά 50% μεταξύ των ετών 1920-1928. Σε αυτό το πλαίσιο, η άσκηση ενός επαγγέλματος, διευκολύνει τις γυναίκες των πόλεων στο να αποκτήσουν μια συλλογική ταυτότητα, και μια αυτοεκτίμηση, ενώ παράλληλα τις στρέφει προς το συνδικαλισμό και τις πολιτικές συσπειρώσεις. Οι πρώτες γυναίκες που παλεύουν για τη γυναικεία χειραφέτηση και την ισότητα μεταξύ των δύο φύλων, κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε, πολιτικοποιούνται και προσπαθούν να συνδράμουν στην απόκτηση ίσων δικαιωμάτων με τους άνδρες, σε ότι αφορά ολόκληρο το φάσμα των κοινωνικών και πολιτικών δραστηριοτήτων. Αυτή η ολοένα

και περισσότερο αναπτυσσόμενη φεμινιστική κίνηση, στην αρχή της μεσοπολεμικής περιόδου, πέραν των επίμονων διεκδικήσεων, προσπαθεί μέσω των συνεχών πιέσεων να οριοθετήσει τη θέση των γυναικών στη διαρκώς μεταβαλλόμενη ελληνική κοινωνία. Σε ευρωπαϊκό επίπεδο, ο «φεμινισμός», έχει ήδη καθιερωθεί ως ο όρος, που εγκλείει την προσπάθεια για ανατροπή της κοινωνικής ανισότητας των φύλων.

Πάντως κοινή είναι η αντίληψη στις φεμινίστριες της εποχής, ότι ο φεμινισμός είναι ένα ανθρωπιστικό κίνημα που απορρέει από τα ιδεώδη της Γαλλικής Επανάστασης και σχετίζεται άμεσα με τις ιδέες για την ελευθερία και την ισότητα των πολιτών. Επιπλέον, φεμινισμός για τις φεμινίστριες του Μεσοπολέμου είναι η κατάκτηση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας του φύλου τους και η απόκτηση της δυνατότητας να δρουν ελεύθερα με βάση τη θέλησή τους. Επομένως, ο φεμινισμός, ως εκπλήρωση της νομοθετικής ισότητας, ήταν για τις γυναίκες αναγκαιότητα. Με την επικράτηση των ιδεών του φεμινισμού θα απελευθερώνονταν οι γυναικείες δυνάμεις και θα προσφέρονταν στις γυναίκες καινούριες δυνατότητες (Νιζαρλίδου 2013, 13-45).

Όσον αφορά το οικογενειακό δίκαιο, μια ομάδα φεμινιστριών αρχίζει να εργάζεται για να καταργήσει νόμους που κάνουν κατάφωρες διακρίσεις σε βάρος των γυναικών, συμπεριλαμβανομένων εκείνων που απαιτούν από τους άνδρες να είναι αρχηγοί του νοικοκυριού και οι γυναίκες να παραιτούνται από το επίθετό τους στην οικογένεια. Ο οικογενειακός νόμος, ορίζει επίσης, ότι οι γυναίκες μπορούν να παντρευτούν από την ηλικία των 14 ετών, ενώ οι άνδρες μπορούν να παντρευτούν μόνο από την ηλικία των 18 ετών. Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφέρουμε ότι μόλις το 1983 ψηφίστηκε νέος νόμος για την οικογένεια, που προέβλεπε την ισότητα των φύλων στο γάμο, καταργούσε την προίκα και προέβλεπε ίσα δικαιώματα για τα νόθα τέκνα. Ο νέος οικογενειακός νόμος, προέβλεπε επίσης, τον πολιτικό γάμο και απελευθέρωνε το νόμο του διαζυγίου. Η μοιχεία αποποινικοποιήθηκε επίσης το 1983. Είναι χαρακτηριστικό, ότι ο νόμος 3719/2008, εξακολουθεί να ασχολείται με οικογενειακά ζητήματα, ιδίως το άρθρο 14 του νόμου, το οποίο μειώνει την περίοδο χωρισμού (απαραίτητη πριν από το διαζύγιο σε ορισμένες περιπτώσεις) από 4 χρόνια σε 2 χρόνια (Marcos και Bahr 2001, 21-40).

Σε πολιτικό επίπεδο, τα κόμματα δεν συμφωνούσαν ως προς το φλέγον ζήτημα του πολιτικού δικαιώματος -του μισού ενήλικου ελληνικού πληθυσμού, των Ελληνίδων-

δηλαδή την ψηφοφορία των γυναικών. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε, ότι το 1920, η βενιζελική εφημερίδα «ΕΣΤΙΑ», θεωρούσε αδιανόητο το να ψηφίζουν οι γυναίκες, ενώ αντίθετα, ο αρχηγός του Λαϊκού κόμματος Δημήτριος Γούναρης, πρότεινε να δοθεί το δικαίωμα του εκλέγειν και εκλέγεσθε των Ελληνίδων. Τελικά, οι Ελληνίδες θα αποκτήσουν δικαίωμα ψήφου στις 5 Φεβρουαρίου του 1930, μόνο όμως αρχικά ως προς το εκλέγειν και όχι ως προς το εκλέγεσθε, και μόνο για τις εγγράμματες γυναίκες και όσες ήταν πάνω από 30 ετών (Hering 2006, 946–958).

Κατανοούμε λοιπόν, ότι επρόκειτο για μια πολύ ισχυρή, πολιτικά, απόφαση, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η ελληνική κοινωνία δεν ήταν ακόμα ώριμη, τη συγκεκριμένη εποχή, να δεχθεί την πολιτική ισότητα ανάμεσα στους Έλληνες και τις Ελληνίδες.

Σε κοινωνικό επίπεδο και σε ότι αφορά το δικαίωμα των Ελληνίδων στο εργάζεσθαι, υπήρχε σαφής διάκριση σε βάρος των γυναικών στον εργασιακό χώρο. Κατά συνέπεια, οι Ελληνίδες οδηγούνται πολύ συχνότερα σε απόλυση από ότι οι άντρες συνάδελφοί τους, ενώ παράλληλα κάποιες δημόσιες υπηρεσίες που απασχολούσαν γυναίκες, έθεταν περιορισμούς ως προς τον αριθμό των γυναικών υπαλλήλων, ή παρεμπόδιζαν τις προαγωγές τους, προς όφελος των ανδρών συναδέλφων, έστω και αν αυτοί είχαν λιγότερα προσόντα (Αβδελά 1999, 23-24).

Η Εύχαρις Πετρίδου, είναι η πρώτη γυναίκα δικηγόρος στην Ελλάδα, που το 1925 εντάχθηκε στο Δικηγορικό Σύλλογο Αθηνών, ενώ μόλις το 1955 επετράπη στις γυναίκες να γίνουν δικαστές για πρώτη φορά στην Ελλάδα.

Επιπλέον, σε κοινωνικό επίπεδο, πάντα πάρα πολλά άρθρα σε περιοδικά και στον τύπο της εποχής υπερτονίζουν, τη σπουδαιότητα του τρίπτυχου γυναικείου ρόλου, δηλαδή αυτόν της μητέρας της συζύγου και της νοικοκυράς. Πράγματι, το τρίπτυχο μητέρας-συζύγου-νοικοκυράς, προβάλλεται παντού ως το πλέον αποδεκτό μοντέλο μέσα στην ελληνική οικογένεια και κατ' επέκταση και στην κοινωνία. Βεβαίως, αυτή η προβολή εξυπηρετεί και έναν άλλο εθνικό σκοπό, που ανάγει τη γυναίκα σε «θεματοφύλακα» του εθνικού ιδεώδους (Νιζαρλίδου 2013, 13-41).

Προς επίρρωση των παραπάνω, αρκεί να θυμηθούμε το ρόλο της γυναίκας μάνας συζύγου στον πόλεμο του 1940.

Παράλληλα, με τις εργαζόμενες γυναίκες που αμείβονταν με μισθό ή με μεροκάματο, υπήρχαν και οι γυναίκες που εργάζονταν στην οικογενειακή αγροτική επιχείρηση και που χαρακτηρίζονταν, ως «ανεπάγγελτες», την περίοδο του Μεσοπολέμου. Ακόμη, υπήρχαν κάποιες γυναίκες λαϊκών στρωμάτων -κεντήστρες, νταντελούδες, ή καλτσούδες- οι οποίες αναλάμβαναν «κατ' οίκον» εργασίες ή αναλάμβαναν μία συγκεκριμένη δουλειά στη γειτονιά (παραδείγματος χάριν, καθαρίστριες). Υπήρχαν τέλος, αυτές που ασκούσαν «ελευθέρια επαγγέλματα», δηλαδή γυναίκες που ήταν δασκάλες, καθηγήτριες, επιστάτριες, υπηρέτριες, νοσοκόμες, μαίες, συγγραφείς, καλλιτέχνιδες και κάποιες λίγες γιατροί (Αβδελά 1999, 29–31).

Στο σημείο αυτό, είναι σημαντικό θεωρούμε, να αναφερθούμε στον όρο «μοντέρνες γυναίκες», που θα εμφανιστεί πανευρωπαϊκά κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, ο οποίος όπως αντιλαμβανόμαστε συμερίζεται τα στοιχεία του μοντερνισμού, σε ότι αφορά τις συνθήκες διαβίωσης των γυναικών και την κοινωνική τους θέση κατά τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και στην Ελλάδα. Σε αυτό το πλαίσιο ακριβώς, όπως το κίνημα του μοντερνισμού που χρονολογείται περίπου από το τέλος του 19ου αιώνα μέχρι και τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο, βασικό κίνητρο και σκοπός ανάγεται η κατάρριψη της συντηρητικής σκέψης και παράδοσης του παρελθόντος. Επί της ουσίας, «η νέα-μοντέρνα γυναίκα», είναι μια ανέκδοτη μετάφραση του «Die neue Frau», ενός κειμένου που έγραψε η Γερμανίδα κοινωνιολόγος Marianne Weber την παραμονή του 1914. Αυτή είναι μια απάντηση στις θέσεις του Georg Simmel για τις γυναίκες. Η Marianne Weber, εστιάζει όλη την καντιανής έμπνευσης επιχειρηματολογία της, στην ισότητα κάθε ανθρώπου. Προβάλλει ένα πρωταρχικό αίτημα: να βγουν οι γυναίκες από την ιδιωτική σφαίρα, από τον οικιακό χώρο και να τους δοθεί πρόσβαση στον πολιτικό λόγο και στον δημόσιο χώρο. Η σύγχρονη γυναίκα είναι ικανή για αλληλεγγύη και για δημιουργία κοινότητας. Είναι ικανή για ηθική αυτονομία, την οποία μόνο η πλήρης συμμετοχή στον αντικειμενικό κόσμο και στη δημόσια ζωή μπορεί να της επιτρέψει να επιτύχει (Weber 2016, 131-134)

Ο όρος λοιπόν, χαρακτηρίζει τις γυναίκες οι οποίες αποκτούν πρώτη φορά έντονα διαφορετική συμπεριφορά και τρόπο ζωής, από τις γυναίκες των προηγούμενων γενεών. Η μοντέρνα γυναίκα διεκδικεί με όλες της τις δυνάμεις, τη δυνατότητα να οικοδομήσει τον εαυτό της και να συμμετάσχει στην παραγωγή του κοινωνικού κόσμου. Οι συνθήκες διαβίωσής της, δεν είναι οι ίδιες με αυτές των «χθεσινών» γυναικών και απολαμβάνει υψηλότερο επίπεδο εκπαίδευσης. Ακριβώς όπως οι στόχοι

ζωής της, έτσι και οι υποχρεώσεις της, ξεπερνούν πλέον τα όρια του προσωπικού και του οικιακού. Πλέον, η μοντέρνα γυναίκα, δεν επιδιώκει αυτούς τους νέους στόχους για τον εαυτό της, ως απομονωμένο άτομο. Το κάνει μέσα σε μια κοινότητα συνανθρώπων, που μοιράζονται τις ίδιες απόψεις με τον εαυτό της. Για τους άνδρες, η συλλογική δράση με πολιτιστικά κίνητρα, είχε πάντα το πρόσχημα του προφανούς. Το νέο γεγονός είναι ότι, σε αντίθεση με την παράδοση, τα ανδρικά ενδιαφέροντα και τα παλιά ιδεώδη της θηλυκότητας, οι γυναίκες αποτελούν μια δύναμη ικανή να δημιουργήσει πλέον κοινότητα. Χθες, η πιο πιθανή μοίρα κάθε γυναίκας ήταν να υποβληθεί στη μοίρα του φύλου της, να παραμείνει κλειδωμένη στο οικιακό σύμπαν, να υπάρξει ως κοινωνικό ον, μόνον μέσα σε ένα ιδιωτικό σύμπαν. Αυτό δεν ισχύει πλέον, σε ότι αφορά τη μοντέρνα γυναίκα. Κάθε μία, μπορεί πλέον να συμμετέχει σε κοινές δράσεις και να δείξει αλληλεγγύη σε άλλες γυναίκες. Οι σύγχρονες γυναίκες, θεωρούν σπουδαίο και εμπλουτιστικό, να μπορούν να έχουν χώρους δράσης στην υπηρεσία της συλλογικής τους υπόθεσης, χώρους που προκύπτουν από πολλά περισσότερα από την απλή συνάθροιση συγκεκριμένων έμφυλων ενδιαφερόντων. Το παραπάνω, λοιπόν, προκύπτει, από το γεγονός ότι κουβαλούν μέσα τους, ένα μέρος του ανθρώπινου καθολικού, που βοηθά να σπάσει η απομόνωση, να δημιουργηθεί ένας κοινοτικός δεσμός, να κινητοποιηθούν συλλογικά και δυναμικά, να ελευθερώσουν τις φιλοδοξίες τους και να ολοκληρώσουν καθήκοντα που έχουν νόημα (Weber 2016, 135-137).

Μπορεί κανείς να αναρωτηθεί, σε αυτό το σημείο, ποια θα είναι η θέληση των γυναικών και με ποια έννοια μπορεί αυτή η θέληση να χρησιμεύσει ως άξονας της δράσης τους. Το φεμινιστικό κίνημα, στο οποίο ήδη αναφερθήκαμε, στοχεύει σε πρακτικούς στόχους, που επηρεάζουν ολόκληρη την κοινωνία, όχι μόνο τις γυναίκες: επέκταση της εκπαίδευσης που τους προσφέρεται, πρόσβαση σε θέσεις εργασίας για τις οποίες πιστεύουν ότι έχουν τις απαιτούμενες δεξιότητες, συμμετοχή στην κοινωνική εργασία, ίδια πολιτικά δικαιώματα και για τα δύο φύλα, αναγνώριση των ίσων δικαιωμάτων ανδρών και γυναικών μέσα στο ζευγάρι. Αυτοί οι στόχοι, εκφράζονται πλήρως, μέσω της φόρμουλας που εμφανίζεται στο πρόγραμμα της Ομοσπονδίας Γερμανικών Γυναικείων Ενώσεων (Bund Deutscher Frauenvereine): «Το κίνημα θέλει να εγγυηθεί στις γυναίκες την ελεύθερη ανάπτυξη όλων των δυνάμεών τους και την πλήρη συμμετοχή τους στη ζωή...». Αυτά τα αιτήματα, είναι παρόμοια, με εκείνα που διατυπώνονται από οποιαδήποτε νομικά και κοινωνικά, μειονεκτική κοινωνική ομάδα.

Το νέο είναι, ότι έχουν σχεδιαστεί από και για γυναίκες. Γεγονός παραμένει, ότι αυτά τα στοιχεία του προγράμματος, αγωνίζονται να εκφράσουν το βαθύτερο νόημα των αιτημάτων τους. Με αυτόν τον τρόπο, ο αγώνας των σύγχρονων γυναικών για έναν διπλό στόχο (πρόσβαση σε νέα αγαθά και νέες ελευθερίες), μπορεί να θεωρηθεί ως ένας τρόπος για να οικοδομηθεί μια μοναδική ταυτότητα. Η κατάκτηση μιας ηθικής αυτονομίας και η απόκτηση ενός ηθικού δικαιώματος, συμβαδίζουν με την επιβεβαίωση του γυναικείου καθήκοντος, να μπορεί η γυναίκα να αποφασίζει για τον εαυτό της και να ισχυρίζεται ότι είναι υπεύθυνη για τις πράξεις της σε διάφορους τομείς της ζωής.

Επιδεικνύοντας τέτοιες φιλοδοξίες, που δεν αποβλέπουν σε τίποτα άλλο από την απόκτηση αξιοπρέπειας, η σύγχρονη γυναίκα υιοθετεί με υπερηφάνεια και ευγνωμοσύνη, την ηθική διδασκαλία της ελευθερίας όπως την προώθησε ο γερμανικός ιδεαλισμός, ιδίως για τον τρόπο με τον οποίο ένας Καντ και ένας Φίχτε, αντιπροσωπεύουν το ιδανικό του ανθρώπινου προσώπου. Ενώ οι υποστηρικτές της ηθικής αυτονομίας, συνέχιζαν να υπερασπίζονται την αρχή της υπαγωγής των γυναικών υπό κηδεμονία από άνδρες, οι φεμινίστριες βεβαιώνουν πλέον από την πλευρά τους, ότι το υψηλότερο στάδιο του ηθικού ιδεώδους είναι «η υπακοή στον νόμο που κάθε άτομο σφυρηλατεί στη δική του καρδιά». Ένα τέτοιο αξίωμα, έρχεται να ολοκληρώσει αυτό που δίνει νόημα στους δεσμούς που είναι απαραίτητοι για τη ζωή και την ηθική συγκρότηση της γυναίκας. Άνδρας ή γυναίκα, όποιος είναι σε θέση να απαντήσει μόνος του, εμπίπτει σε μια τέτοια ηθική. Σε αυτό το πλαίσιο, κανένας άνθρωπος δεν πρέπει να υποτάσσεται παθητικά στη θέληση των δυνάμεων που του είναι ξένες και έτσι να επιτρέπει στον εαυτό του να κυριαρχείται από κάποιον άλλο ενάντια στη θέλησή του. Με παρόμοιο τρόπο, η σύγχρονη γυναίκα θέτει ως νέες αρχές ζωής, ότι δεν πρέπει να αγνοεί τις πεποιθήσεις της και ότι τα καθήκοντα που την βαρύνουν, καθώς και το πεπρωμένο, που θα έπρεπε να είναι δικό της, δεν μπορούν να της επιβληθούν παρά την θέλησή της. Η σύγχρονη γυναίκα λοιπόν, επιθυμεί να μπορέσει να φτάσει σε ένα στάδιο πνευματικής ωριμότητας, που θα της δώσει τη δυνατότητα να επιλέγει και να κρίνει με πλήρη ευθύνη. Η επίτευξη ηθικής αυτονομίας, είναι ξεκάθαρα ο απώτερος στόχος, το τελευταίο στάδιο της ανθρώπινης ανάπτυξης. Αλλά δεν μπορούμε να σταματήσουμε σε αυτή την παρατήρηση, όταν επιδιώκουμε να ερμηνεύσουμε το νόημα των φιλοδοξιών των σύγχρονων γυναικών. Διότι αν το ερώτημα που αφορά τα μέσα δράσης και αυτό που σχετίζεται με την κατάσταση του

ατόμου είναι ξεκάθαρο, ένα άλλο πρόβλημα μένει ακόμη να διευκρινιστεί, αυτό της έννοιας της αυτονομίας μέσω της οποίας η γυναίκα επιθυμεί να συνειδητοποιήσει τον εαυτό της. Μια τέτοια αμφισβήτηση, φέρει ήδη από μόνη της μια αναπαράσταση γυναικών. Αυτός ο τρόπος διατύπωσης του προβλήματος, υποδηλώνει πράγματι ότι η μοίρα των γυναικών δεν είναι εντελώς ίδια με αυτή των υπόλοιπων ανθρώπων γενικά, και των ανδρών ειδικότερα. Το μέλλον και η δράση των γυναικών συνδέονται με εγγενείς ιδιότητες. Το να είναι από τη φύση τους προορισμένες για μητρότητα, παραμένει θεμελιώδους σημασίας για τις γυναίκες. Αυτό είναι καθοριστικό για τις επιλογές-ζωής τους. Σωματικά αλλά και ηθικά, μια τέτοια μοναδικότητα, που δεν μπορεί να συγκριθεί με την εμπειρία της πατρότητας για τον άνθρωπο, την κάνει διαφορετική από τον άνδρα (Weber 2016, 138-139).

Επανερχόμαστε στην ελληνική πραγματικότητα και στο βιβλίο «*Η Θεσσαλονίκη των φαντασμάτων*», του ο Mark Mazower, στο οποίο και αναφέρεται, για τις γυναίκες διαφορετικών εθνικοτήτων στην πόλη κατά την περίοδο πριν το μεσοπόλεμο, το εξής αξιολογικό :

Τον παλιό καιρό, η καθωσπρέπει Εβραία νοικοκυρά –όπως και η Μουσουλμάνα ή η Χριστιανή ομολογή της- καθόταν στο σπίτι, άφηνε τον άντρα της να πάει να ψωνίσει και δεν ξεμυτούσε στο δρόμο, παρά μόνο αν ήταν ντυμένη όπως πρέπει, ή σκεπασμένη και με βέλο ακόμα. Οι μοντέρνες γυναίκες αμφισβητούν τις παλιές αντιλήψεις για το τι είναι καθώς πρέπει και τι όχι είναι κυρίως νέες που διαμένουν στην πόλη, απελευθερωμένες από τον καθωσπρεπισμό που περιορίζει την συμπεριφορά τους ή την εξωτερική τους εμφάνιση. Χαρακτηρίζονται ως «μαντεμουαζέλες» και «διαβολικές κοκέτες/με κομπόσητα». Η αλλαγή αυτή, οφείλεται τόσο σε πολιτικούς, όσο και σε οικονομικούς λόγους (Mazower 2006, 233).

Ένας βασικός άξονας βάση του οποίου διατυπώνεται η παραπάνω πρόταση, είναι ότι, όπως ήδη αναφέραμε, την εποχή του μεσοπολέμου, ο γυναικείος αριθμός προσφύγων υπερίσχυε από αυτόν των αντρών οπότε και υπήρχε αναγκαιότητα εργασίας και των γυναικών, για την ίδια την επιβίωση των προσφυγικών οικογενειών. Ήδη, συνηθιζόταν να συναντά κανείς γυναίκες που εργάζονταν σε επαγγέλματα όπως αυτά της υπηρέτριας και της παραμάνας, όπως ήδη αναφέραμε και όπως ήταν και η μητέρα της Ρόζας στη Θεσσαλονίκη. Από την περίοδο του μεσοπολέμου κι έπειτα, οι γυναίκες

ξεκίνησαν να παρέχουν τις υπηρεσίες τους σε ταβέρνες, καφενεία και στα βαριετέ ως τραγουδίστριες και χορεύτριες. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι πολλές γυναίκες πλέον, εργάζονται και ως καπνεργάτριες, σταδιακά συλλογικοποιούνται και λαμβάνουν μέρος στις μεγάλες εργατικές διαδηλώσεις για τις αυξήσεις των μισθών, την εγκαθίδρυση του οχταώρου, την ισότιμη ένταξη στην παραγωγή, γυναικών και αντρών.

Σε αυτή την κατηγορία των εργαζόμενων γυναικών του Μεσοπολέμου, ανήκουν και οι ρεμπέτισσες τραγουδίστριες στην πλειονότητα τους, όπως για παράδειγμα η Ρόζα Εσκενάζυ, με την περίπτωση της οποίας θα ασχοληθούμε στη συνέχεια. Συμπερασματικά, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι την περίοδο του μεσοπολέμου ένας σημαντικός αριθμός γυναικών εντάχθηκε -παρά τις δυσκολίες- με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στην αγορά εργασίας. Σε αυτό έπαιξε σημαντικό ρόλο η έλευση των προσφύγων, -η πλειοψηφία των οποίων ήταν γυναίκες και μάλιστα αρχηγοί οικογενειών-, η οποία και δημιούργησε εντελώς διαφορετικές συνθήκες στο εργασιακό περιβάλλον. Αυτές οι εργαζόμενες γυναίκες, είναι η νέα κατηγορία γυναικών της εποχής, και οι αλλαγές που επέφερε το γεγονός της εργασίας των γυναικών προκάλεσαν ποικίλες αντιδράσεις από διάφορες πλευρές, ενώ η γυναικεία μισθωτή εργασία εύλογα αποτέλεσε μείζον ζήτημα του φεμινιστικού κινήματος της εποχής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η θέση της γυναίκας στο ρεμπέτικο

3.1 Οι ρεμπέτισσες

Σύμφωνα με τα παραπάνω λοιπόν, στον Μεσοπόλεμο, ιστορική περίοδο που όπως είδαμε κάνει την εμφάνιση του το ρεμπέτικο, η Ελληνίδα ακόμα και στην Αθήνα αν και πολλές φορές εργαζόμενη, είναι μια γυναίκα που δεν μπορούσε να κάτσει μόνη της σε ένα καφενείο ή έστω ζαχαροπλαστείο, και που δεν μπορούσε να εκθέσει ανοιχτά τις απόψεις της για την πολιτική συγκυρία. Η ελληνική κοινωνία της εποχής, επηρεασμένη ήδη από την εποχή του ελληνικού διαφωτισμού και τον Αδαμάντιο Κοραή, από τις απόψεις των δυτικοευρωπαίων διαφωτιστών και κυρίως του Ζαν-Ζακ Ρουσσώ, όπως ήδη αναφέραμε, είχε την κυρίαρχη πεποίθηση ότι η θέση της γυναίκας ήταν στο σπίτι και ότι ο προορισμός της ήταν να κάνει παιδιά και να τα φροντίζει. Ακόμα και ο Δημήτρης Γληνός, ένα από τα πιο λαμπρά μυαλά της εποχής, μιλώντας στα εγκαίνια της Ανωτέρας Γυναικείας Σχολής υπέδειξε ένα νέο τύπο γυναίκας μορφωμένης και εργαζόμενης, η οποία όμως δεν θα προσπαθούσε «ν' αλλάξει τη φύση της» ούτε «να καταργήσει τον προορισμό της» ασπαζόμενος εξολοκλήρου τις απόψεις του Ρουσσώ. Ο Γληνός, εκθέτοντας τις απόψεις του περί εκπαίδευσης στο διάσημο έργο του *Αιμίλιος*, ξεκαθαρίζει, ότι η γυναίκα οφείλει να μετέχει της εκπαίδευσής, αλλά αποκλειστικά και μόνο για να χρησιμοποιήσει την παιδεία της, για να είναι το δυνατόν περισσότερο άπογη, στους από τη «φύση» ρόλους της, της συζύγου δηλαδή και της μητέρας. Εντέλει βέβαια, στην πραγματικότητα, η Ελληνίδα θα διεκδικήσει την ισοτιμία της με τον άνδρα, δια μέσου και λόγω της ίδιας της εκπαίδευσής.

Επιστρέφοντας στον βασικό άξονα της εργασίας μας, το ρεμπέτικο, όπως ήδη αναφέραμε, ο ερχομός των προσφύγων από τη Μικρά Ασία το 1923, επέφερε μια ριζική αλλαγή στο ρεμπέτικο του Πειραιά. Πιο συγκεκριμένα και πέραν των υπολοίπων μεταβολών, η σημαντικότερη αλλαγή -και αυτή που λειτούργησε ως οδηγός για τη συγκεκριμένη εργασία- ήταν αυτή που προέκυψε λόγω της εισαγωγής των γυναικών τραγουδιστριών στη ρεμπέτικη σκηνή. Εισαγωγή λοιπόν, μίας νέας πραγματικότητας και κανονικότητας, σε ένα μέχρι τότε ανδροκρατούμενο σύμπαν. Πράγματι, στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη, στην παράδοση του καφέ -σαντάν και του καφέ-αμάν, υπήρχαν γυναίκες τραγουδίστριες, ενώ παράλληλα σύχναζαν και οι γυναίκες με τις οικογένειές τους για να ακούσουν μουσική. Σε αυτό το πλαίσιο, φαίνεται, ότι τα ήθη, ήταν εκείνη την εποχή, αρκετές φορές, πιο εξελιγμένα στην Ανατολή παρά στη

Δύση. Έτσι εμφανίστηκαν οι πρώτες τραγουδίστριες του ρεμπέτικου και ανάμεσά σε αυτές αρκετές Εβραίες, οι οποίες είχαν ήδη εμφανιστεί στο Σμυρναϊκό τραγούδι, όπως η Αμαλία Βάκα (Ιωάννινα 1890-Νέα Υόρκη 1980) και η Victoria Hazan (Salihli de Smyrne 1896-New-York 1995), που τελείωσαν την καριέρα τους στις ΗΠΑ, η Ρόζα Εσκενάζυ (γεννήθηκε η Σάρα Σκιναζή στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ 1890 και 1900, πέθανε στην Αθήνα το 1980) και στη συνέχεια η Στέλλα Χασκίλ (γεννημένη η Στέλλα Γκαέγκου στη Θεσσαλονίκη το 1918, που πέθανε στην Αθήνα το 1954). Ιδιαίτερα αυτές οι δύο τελευταίες, υπήρξαν από τις μεγαλύτερες γυναικείες μορφές του ρεμπέτικου. Στο συγκριμένο -και μουσικό- στιγμιότυπο της ιστορίας, όλοι γνώριζαν επίσης, το ιουδαιο-ισπανικό τραγούδι, δηλαδή, εκείνα τα «μουσικά ειδύλλια», που από γενιά σε γενιά, οι γυναίκες τραγουδούσαν μεταξύ τους στις εβραϊκές οικογένειες από την άφιξή τους ήδη στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, όταν εκδιώχθηκαν από την Ισπανία το 1492. Έκαναν ακόμη και ηχογραφήσεις αυτών των ιουδαϊκών ρομάντζων και τα τραγουδούσαν και στη σκηνή. Αναμφίβολα λοιπόν, ήταν αυτές που τα μύησαν στους ρεμπέτες, στους οποίους φάνηκαν οικεία και επηρέασαν πολύ σημαντικά τις συνθέσεις τους. Βρίσκουμε λοιπόν, ένα ρεμπέτικο που αποδίδεται στον Γιάννη Δραγάτζη (Ογτοντάκη) ή στον Κώστα Καρίπη (ερμηνευμένο από τη Ρόζα Εσκενάζυ, με το όνομα *Ελενίτσα μου ή Τα ματάκια σου τα δυο*) που είναι το πιστό μουσικό αντίγραφο ενός σεφαραδίτικου τραγουδιού, γνωστού ως Jaco. Ο Jaco έχει μεταμορφωθεί σε μια σκληρή Ελένη, που δεν αρκείται στο να πει δηλητήριο ο αγαπημένος της, αλλά τρυπάει και την καρδιά της με ένα μαχαίρι. Επίσης, η μουσική ενός άλλου ρεμπέτικου τραγουδιού, που αποδίδεται αυτή τη φορά στη Stella Haskil και στον Βασίλη Ταμπάκη το *η Φιλεναδίτσα μου*, βασίζεται σε ένα ιουδαιο-ισπανικό τραγούδι για τον βασιλιά Nimrod. Επιπλέον στο *Παραπονούνται οι μάγκες μας* βρίσκουμε το ρεφρέν ενός εβραϊκού τραγουδιού που παίζεται σε γάμους (Tribune Juive 2018).

Για να επανέλθουμε στην κοινωνική θέση των γυναικών στον Μεσοπόλεμο και κυρίως σε ότι αφορά τις ρεμπέτισσες, όπως σημειώνει ο Πάνος Σαββόπουλος,

η ρεμπέτισσα του '30, ήταν πραγματικά ελεύθερη γυναίκα και η ελευθερία της δεν είχε ανάγκη από πλακάτ, ψηφίσματα, διατάξεις, νόμους, οργανώσεις κ.λπ. Η ελευθερία της πήγαζε από τον χαρακτήρα της, την ανεξαρτησία της, τον ερωτισμό της, τη μαγκιά της, αλλά κυρίως από το ότι κατάφερνε να είναι αποδεκτή από τους άντρες του σιναφιού της. Καμιά σημασία δεν έχει τι έλεγαν

οι θεοτρέμοντες νοικοκυραίοι με την ασχετοσύνη τους, αφού μπέρδευαν τις ρεμπέτισσες με τις πόρνες! (Σαββόπουλος 2021).

Η παραπάνω εικόνα, εμφανίζεται σε πολλά ερωτικά τραγούδια της δεκαετίας του 1930, όπου πολλοί μάγκες περιγράφουν τους εαυτούς τους ως θύματα γυναικών, που με τη γοητεία και την εξυπνάδα τους, ξέρουν πώς να παίζουν παιχνίδια όπως θέλουν. Σε περίπου ογδόντα ρεμπέτικα τραγούδια της ίδιας περιόδου, παρουσιάζεται επίσης η φιγούρα μιας χειραφετημένης, ελεύθερης, ανεξάρτητης γυναίκας, που ξέρει να αυτοπροσδιορίζεται και που δεν αφήνει τον εαυτό της να εξαρτηθεί από τις κυρίαρχες κοινωνικές και θρησκευτικές συμβάσεις: η ρεμπέτισσα. Τα περισσότερα από αυτά τα τραγούδια, τα συνέθεσε ο Παναγιώτης Τούντας, που γεννήθηκε στη Σμύρνη από πλούσια οικογένεια και μετακόμισε στην Αθήνα τη δεκαετία του 1920. Η συναισθηματική και σεξουαλική ζωή των ρεμπετισσών, ήταν εντελώς αντίθετη από εκείνη των γυναικών της αγροτικής κοινωνίας και της ελληνικής αστικής τάξης των αρχών του εικοστού αιώνα, που ήταν μητέρες, σύζυγοι και νοικοκυρές και που υπόκεινταν στην εξουσία του πατέρα και του συζύγου τους. Ακριβώς αυτόν τον γυναικείο -υποτελή ρόλο του ανθρώπου- αμφισβητούν οι ρεμπέτισσες με τον τρόπο ζωής τους, προκαλώντας αφενός τις καταδίκες των μεγαλοαστών και αφετέρου, σχεδόν παράδοξα, τον σεβασμό των ρεμπετών και κουτσαβάκιδων. Με τη συμπεριφορά τους, οι ρεμπέτισσες αμφισβήτησαν σοβαρά τον καθιερωμένο ρόλο της γυναίκας στην κοινωνία και σχετίζονταν με τους άλλους μάγκες ως ίσες προς ίσους. Οι ρεμπέτισσες ήταν συχνά γυναίκες, που δούλευαν σε εργοστάσια, και που στο τέλος της βάρδιας πήγαιναν να διασκεδάσουν στους τεκέδες και στις ταβέρνες. Ήταν οι μόνες γυναίκες που γίνονταν δεκτές σε αυτά τα μέρη. Οι μάγκες σέβονταν το θάρρος και τον χαρακτήρα των ρεμπετισσών, που διασκεδάζαν και ζούσαν όπως αυτοί και εν τέλει γίνονταν δεκτές στα σινάφι (παρέα, ομάδα). Το ρεμπέτικο τραγούδι «Γίνομαι άντρας», κάνει λόγο, για μια ομοφυλόφιλη γυναίκα, η οποία μπαίνει σε έναν τεκέ μεταμφιεσμένη σε μάγκα, με ένα όπλο και ένα μαχαίρι, ενώ οι παρευρισκόμενοι την μπερδεύουν με κάποιον άντρα:

(...) γίνομαι άντρας πρώτο πράγμα με πιστόλι / κι έχω γκόμενα μια δούλα και της τα έχω πάρει ούλα / στον τεκέ όταν θα πάω όλους τους στραβοκοιτάω / και μου λένε, καλώς το αδέλφι, τραβά μια να κάνεις κέφι - (...) Γίνομαι γνήσιος άντρας, με το όπλο και με τη λεπίδα / η κοπέλα μου είναι υπηρέτρια μου και είναι όλη για μένα / (Cortese 2018, 6-9).

Το κορίτσι θα αποκαλυφθεί στη συνέχεια, αλλά δεν το διώχνουν από τους τεκέδες. Γίνεται αποδεκτό από τους μάγκες και πιθανότατα προκαλεί επίσης ένα ερωτικό ενδιαφέρον, όπως φαίνεται από τους τελευταίους στίχους

*μα ένα βράδυ μαζευτήκαν κι όλοι απάνω μου ριχτήκαν / (...) και φωνάζαν με
λαχτάρα, αχ, αγοροκοριτσάρα (Cortese 2018, 6-9).*

Η ομοφυλοφιλία, είναι ένα θέμα που δεν απασχολεί σχεδόν ποτέ τα ρεμπέτικα τραγούδια, παρόλο που ήταν αρκετά διαδεδομένο στον κόσμο των ρεμπετών. Οι μεγαλύτεροι μάγκες, μπορούσαν να έχουν ομοφυλοφιλικές σχέσεις με νεότερους, ειδικά στη φυλακή. Οι μόνοι ομοφυλόφιλοι που αποδέχονταν οι μάγκες, ήταν αυτοί που δεν ήταν θηλυπρεπείς, δεν ήταν χαφιέδες της αστυνομίας, ήξεραν να χρησιμοποιούν το μαχαίρι και ήξεραν πως να αντιστέκονται στη ισόβια φυλακή (Cortese 2018, 11-18).

Όπως ήδη αναφέραμε, οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, τη Σμύρνη, αποτέλεσαν σημείο τριγμού στη διάρθρωση και τα ήθη της ελληνικής κοινωνίας. Σε κάθε περίπτωση όμως, συνέβαλαν σε μία νέα εξέλιξη στα πλαίσια του κοινωνικού σχηματισμού, η οποία ανάγκασε την κυρίαρχη δομή της κοινωνίας σε υπαναχώρηση και προσπάθεια ενσωμάτωσης, αυτών των νέων στοιχείων που εισέρρεαν στο εσωτερικό της. Η Σμύρνη ήταν μια κοσμοπολίτικη πόλη, κατά τον 17ο αιώνα και μέχρι το 1922 η πόλη κατοικούνταν από Τούρκους, Εβραίους, Έλληνες, Αρμένιους, Λεβαντίνους, Γάλλους, Άγγλους και Αμερικανούς. Οι ελληνορθόδοξες γυναίκες της Σμύρνης, είχαν διαφορετικές συνήθειες από τις γυναίκες που ζούσαν στην Ελλάδα, πολύ πιο συναφείς με εκείνες των Γαλλίδων, των Αγγλίδων ή των Αμερικανών. Ήταν ελεύθερες και χειραφετημένες, είχαν κοντά μαλλιά, κάπνιζαν, περνούσαν τη νύχτα διασκεδάζοντας ή τραγουδώντας στα Αμάν καφέ (δημοφιλή νυχτερινά κέντρα κυρίως στη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη όπου οι θαμώνες άκουγαν αμανέδες, καρσιλαμά, ζειμπέκικα και ελαφριά μουσική ενώ κάπνιζαν, έπιναν και έτρωγαν) (Cortese 2018, 11-18).

Αναλύοντας κοινωνιολογικά το φαινόμενο αυτό και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Στάθης Δαμιανάκος στην *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου* οι σχέσεις των δύο φύλων και η κοινωνική θέση που κρατάει η γυναίκα γενικότερα, μέσα στις λούμπεν ομάδες είναι ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο που αναδεικνύει με έξοχο τρόπο την υπό προλεταριακή νοοτροπία και κατ' επέκταση ιδεολογία αυτών των ομάδων. Πράγματι σε αυτές τις

ομάδες, η γυναίκα φαίνεται να έχει μια σχετική ανεξαρτησία προσωπικότητας, σε σύγκριση με τις υπόλοιπες κοινωνικές τάξεις και ομάδες, ανεξαρτησία που οδηγεί πολλούς ερευνητές να βλέπουν έντονη μητριαρχική διάρθρωση στην κοινωνία, ιδιαίτερα των λούμπεν προλετάρων και των παράνομων. Πιο συγκεκριμένα και σε ότι αφορά εν προκειμένω το ρεμπέτικο, παρόλα τα επίθετα, «άστατη», «άμυαλη», τα οποία πολύ συχνά χρησιμοποιεί ο ρεμπέτης δημιουργός, είναι αντιληπτό από την εξέταση των περισσότερων τραγουδιών,

ότι η εικόνα της υποτακτικής γυναίκας κάθε άλλο παρά προκαλεί την εκτίμηση και τον θαυμασμό του. Αντίθετα φαίνεται καθαρά από τους στίχους των ρεμπέτικων τραγουδιών να εκτιμάται ιδιαίτερα η ανεξάρτητη γυναίκα με την ισχυρή προσωπικότητα που δεν δίνει και πολύ σημασία στους άντρες και στον έρωτα και που επιπλέον προβάλλει την προσωπική της ερωτική προτίμηση και εκλογή, κατά τον ίδιο τρόπο και ισότιμα με τον άντρα, στάση που για την πατριαρχική μικρασιατική ηθική αποτελεί δείγμα ελευθεριότητας και ηθικής ασυδοσίας (Δαμιανάκος 2001, 142).

Πράγματι, εξετάζοντας τη θέση της γυναίκας στο ρεμπέτικο διαπιστώνουμε μια μεγάλη πρωτοπορία σε ότι αφορά τον κοινωνικό της ρόλο. Για παράδειγμα, και σε αντίθεση με τα ελαφρά τραγούδια της εποχής που περιγράφουν τη γυναίκα σαν ένα υποχείριο-κτήμα του άντρα, τα ρεμπέτικα μίλησαν ανοιχτά και ήδη από τη δημιουργία τους, για την αδικημένη ρεμπέτισσα του '30 και την περιέγραψαν δίκαια, έντονα και πληρέστατα. Το σημαντικό όλων είναι, ότι αυτά τα τραγούδια τα έγραψαν άνδρες.

Θέλοντας να υπογραμμίσει αυτή την πολύ σημαντική ιδιαιτερότητα ο Π. Σαββόπουλος αναφέρεται σε συγκεκριμένα τραγούδια:

Στο “Μαριανθάκι” (Π. Τούντα), 1934, ακούμε: «...έτσι γλεντάνε τα όμορφα κορίτσια και δε με νοιάζει ο κόσμος τι θα πει...». Στο “Είμαι μια τσαχτίνα” (Θ. Παπαδόπουλου), 1934, ακούμε: «...δε με νοιάζει εμένα ο κόσμος τι θα πει ό,τι κάνω στα κρυφά κι αν μαθευτεί...». Η ρεμπέτισσα διέφερε από όλες τις υπόλοιπες γυναίκες της εποχής της. Κι ήθελε κότσια, να μη σ’ ενδιαφέρει τι θα πει, τότε, ο κόσμος και να παραβαίνει τη συμβατική ηθικολογία, που δεν είχε καμία απολύτως σχέση με τον εσωτερικό ηθικό ανθρώπινο νόμο, αλλά με μια νοοτροπία ηλιθίων, συντηρητικών, σκοταδιστών και στερημένων, που κανοναρχούνταν από διάφορες “εξουσίες”!

Σύμφωνα με τον τελευταίο, οι ρεμπέτισσες ήταν οι πραγματικές επαναστάτριες της εποχής τους.

«πιο ελεύθερες γυναίκες στη νεότερη Ελλάδα», που μπροστά τους κάποιες φεμινίστριες φαίνονται κωμικές...«Ειμ' αλανιάρα μερακλού... Ούζο πίνω και μεθάω κι όλα τα ποτήρια σπάω και χορεύω τσιφτετέλι...». Αυτό ακούμε στο τραγούδι “Αλανιάρα Μερακλού” (Μ. Μιχαηλίδη), 1930. Φαντάζεστε, το 1930, να έκανε το ίδιο, η σύζυγος, η κόρη, η αδελφή... π.χ. ενός τραπεζικού, ενός δικαστού, ενός αστυνομικού, ενός καθηγητού ...γυμνασίου κ.λπ.; Φαντάζεστε το σάλο; (Σαββόπουλος 2021).

Βασικό στοιχείο των ρεμπετισσών, αποτελεί το γεγονός ότι ελεύθερα επέλεγαν τους παρτενέρ τους και συχνά είχαν πολλαπλές σχέσεις ταυτόχρονα:

σου το είπα και στο λέω, θέλω να 'χω εγώ πολλούς / γιατί ένας σαν κι εσένα δεν με φτάνει γιαβοκλούς – (σου είπα και επαναλαμβάνω, θέλω πολλούς / γιατί κάποιος σαν εσένα δεν μου φτάνει ως φίλος).

Η εν λόγω κοπέλα είναι «Πολίτισσα», κατάγεται δηλαδή από την Κωνσταντινούπολη. Στη σχέση, οι ρεμπέτισσες δεν υπόκεινται στην εξουσία του ανδρός, αλλά αντίθετα, διεκδικούν την αυτονομία και την ανεξαρτησία τους. Στο τραγούδι «Οι δυο χήρες», δύο χήρες καταλήγουν σε μια δίκαιη συμφωνία, μετά από έναν αρχικό διαγωνισμό, για την έλξη και των δύο προς τον ίδιο άντρα:

κι έτσι μαλώσανε οι δυο οι όμορφες οι χήρες / όχι σοτιοτρότα, ρες / όχι σοτροτά, πόντρο ροτρότα ποντα. , ήρες πήρες / μα έπειτ 'αγαπήσανε και τον ομορφονιό τους / όπως συμφωνήσανε τον είχανε και οι δυο.

Η ρεμπέτισσα διεκδίκησε την ελευθερία της και δεν άφησε τον εαυτό της να επηρεαστεί από τις απόψεις και τις προκαταλήψεις του λαού:

Δεν με νοιάζει τι λένε οι άνθρωποι / κι αν μάθουν τι κάνω κρυφά / (...) Θέλω να ζήσω τη ζωή έτσι / να διασκεδάσω από το βράδυ ως το πρωί / θέλω να μεθύσω με καλό κρασί / και φιλώ όποιον θέλω.

Οι ρεμπέτισσες, αδιαφορούσαν και για τον πλούτο και το χρήμα, η ελευθερίας τους πήγαζε μέσα και από τη διεκδίκηση της οικονομικής τους ανεξαρτησίας και της

δυνατότητας να επιλέξουν τον σύντροφό τους, με γνώμονα την αγάπη και όχι το συμφέρον:

τα λεφτά σου δεν τα θέλω, πάψε να μ' αγαπάς / εν σε θέλω, σ' το' πα. μια και δυο - Δεν θέλω τα λεφτά σου, σταμάτα να με αγαπάς / Δεν σε θέλω, στο έχω πει χίλιες φορές (Cortese 2018, 6-18).

Πράγματι, οι συγκεκριμένες γυναίκες, φαίνεται να αγνοούσαν εντελώς τους συμβατικούς κανόνες της εποχής και με όχημα τη ρεμπέτικη μουσική και τον ρεμπέτικο τρόπο ζωής, τολμούσαν να σπάσουν τα στερεότυπα και να διεκδικήσουν ένα πιο ελεύθερο τρόπο ζωής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας ρεμπέτισσας, είναι η ηρωίδα της ταινίας *Στέλλα*, του Κακογιάννη (1955), με την Μελίνα Μερκούρη η οποία όχι μόνο δεν επεδίωκε το γάμο, αλλά τον σιχαινόταν. Σε αυτό το πλαίσιο, ο παρωχημένος θεσμός της προίκας, στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε, ήταν κατακριτέος από τους ρεμπέτες. Στο ρεμπέτικο τραγούδι *Όλο Θέλεις* (Δ. Σέμση-Σαλονικιού), 1936, η ρεμπέτισσα ερμηνεύτρια αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Όλο θέλεις κι όλο θέλεις κι όλο προίκα μου γυρεύεις θέλεις σπίτι, θέλεις λίρες, ψηλά τον αμανέ τον πήρες...» και «... άντε χάσου βρε τεμπέλη, στρίβε – στρίβε φουκαρά...» και «...εμέ όποιος θα με πάρει, θα με έχει για καμάρι...». Η εκφορά του λόγου της ρεμπέτισσας, αποτελεί στοιχείο (Σαββόπουλος 2021).

Υπάρχουν πολλά ακόμα χαρακτηριστικά τραγούδια, που αναδεικνύουν την ισότητα μεταξύ ρεμπετών και ρεμπετισσών, όπως το *Λιλή η σκανδαλιάρα* (Π. Τούντα), 1931 που σύμφωνα με τον Π. Σαββόπουλο

είναι γεμάτο από γυναικεία “χαστούκια” σε άντρα: «... τον ντούρο βρε μάγκα μη μου κάνεις και δεν σου περνά...», «... δε δίνω γρόσι για τους μάγκες...», «... αλάني να φύγεις από μένα... μην πλερώσεις... τα σπασμένα...», «... δε φοβούμαι τα μαχαίρια, τα νταήδικά σου τα μπεγλέρια...», ή το *Δεν παύει πια το στόμα σου* (Μ. Βαμβακάρη), 1937: «Δεν με κόβεις μάγκα μου βρε πια με τα λιμά σου δεν περνάει αλάني μου πια για με η μπογιά σου...». Ή και το *Είσαι Φάντης* – (Γρηγόρη Ασίκη – Κώστα Σκαρβέλη), 1935: «...και να σε φτύσω αλλού κοιτάς σου φαίνεται πως βρέχει....

Σε όλα τα παραπάνω τραγούδια, οι γυναίκες φαίνονται κυριολεκτικά να μη φοβούνται τους άντρες, πολλές φορές μάλιστα, δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν και βία

εναντίον τους όταν νοιώθουν ότι αδικούνται. Σε αυτό το πλαίσιο, η ρεμπέτισσα έμπαινε, όπως ήδη αναφέραμε, ελεύθερα στους τεκέδες και, ισότιμη με τους άντρες, χόρευε και κάπνιζε ναρκωτικά. Χαρακτηριστικό είναι το τραγούδι *Η Χασικλού* (Π. Τούντα), 1931, και το *Μόρτισσα χασικλού* (Μ. Βαμβακάρη) – 1933 (Σαββόπουλος 2021).

Αν και οι περισσότεροι από τους ρεμπέτες ήταν παντρεμένοι και καλοί πατέρες οικογενειών, περνούσαν τον περισσότερο χρόνο με τις φίλες τους, γυναίκες ρεμπέτισσες, χωρίς όμως οι τελευταίες να είναι ιερόδουλες, όπως η κυρίαρχη αφήγηση περιέγραφε. Είναι οι ρεμπέτισσες, οι οποίες ερμηνεύουν τα τραγούδια τους στους «τεκέδες» και όπως και αυτοί, καπνίζουν χασίς και απολαμβάνουν τον ελεύθερο έρωτα. Μαζί με τους φίλους τους ρεμπέτες, λατρεύουν όπως και εκείνοι, την ομορφιά, τη γιορτή και τη συντροφικότητα, χωρίς καμία ζήλια, κανέναν ανταγωνισμό, (πράγμα το οποίο, αργότερα, δημιούργησε πολλές φορές, σημαντικές προβληματικές, στον εντοπισμό, του ποιος είναι ο πραγματικός δημιουργός ενός τραγουδιού) και πάνω από όλα σέβονται το όργανό τους, το μπουζούκι, που τους παρηγορεί για όλες τους τις συμφορές και στο οποίο εκμυστηρεύονται την πικρή νοσταλγία τους (Cohen 2011).

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό θεωρούμε, να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τον ψυχισμό των ρεμπετών σε ότι αφορά τις γυναίκες ρεμπέτισσες. Όπως επισημαίνει η Κ. Σπυριάδου

Οι μάγκες –που σε αρκετές περιπτώσεις είχαν απορριφθεί από το οικογενειακό τους περιβάλλον– ήταν περιθωριακοί –καθώς ανήκαν στον κύκλο των παρανόμων– και ταυτόχρονα ηγεμονικοί, αφού έλυναν τα ζητήματα τιμής με σωματικές συγκρούσεις. Η στάση τους ως προς τις γυναίκες ήταν αμφίθυμη. Εξιδανίκευαν τη μητέρα ως το απόλυτο σύμβολο αγάπης και θυσίας, εξυμνούσαν τις αντισυμβατικές γυναίκες του σιναφιού, αλλά δεν δίσταζαν να προσφύγουν στον άγραφο κανόνα της βίας, εάν ένιωθαν ότι θιγόταν η υπόληψή τους. Οι γυναίκες της κοινότητας, οι λεγόμενες αλανιάρες ή μάγκισσες, συμμετείχαν σε όλες τις δραστηριότητες του σιναφιού, κάπνισμα, χασισοποτεία, ξενύχτι. Είχαν μια παρρησία. Ήταν μεν στιγματισμένες, αλλά σαφώς περισσότερο χειραφετημένες από τις γυναίκες της αστικής κοινωνίας που ήταν δέσμιες της κοινωνικής αποδοχής με αντίτιμο την υποτέλειά τους (Σπυριάδου 2014, 183).

Εν ολίγοις είτε λόγω νοοτροπίας καθώς ήταν πιο απελευθερωμένες, είτε λόγω ανάγκης, οι ρεμπέτισσες ήταν γυναίκες, που έκαναν σε γενικές γραμμές, αυτό που ήθελαν, σε μια εποχή, που όπως ήδη αναφέραμε, η γυναικεία χειραφέτηση δεν ήταν αυτονόητη. Σε αυτό το πλαίσιο, οι ρεμπέτισσες πρωταγωνίστησαν τα πρώτα χρόνια του ρεμπέτικου και καθόρισαν ως ένα μεγάλο βαθμό την πορεία του.

Αν θέλουμε να αναφερθούμε στις κυριότερες ρεμπέτισσες πέραν της Ρόζας Εσκενάζυ, θα πρέπει να συμπεριλάβουμε σίγουρα τη Ρίτα Αμπατζή, την Αγγέλα Παπάζογλου, τη Στέλλα Χασκίλ (Θεσσαλονικιά), τη Γεωργία Μηττάκη τη Μαρίκα Νίνου, τη Σωτηρία Μπέλλου και τη Σεβάς Χανούμ.

Σε ότι αφορά, τέλος και συνοψίζοντας, τη θεώρηση των ανδρών ρεμπετών για τη γυναίκα, μπορούμε να ισχυριστούμε, λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, ότι οι ρεμπέτες, όντως, είχαν εξιδανικεύσει σε ένα βαθμό τη γυναίκα, όπως πολύ σωστά υπογραμμίζει η Χρύσα Δουλάκη:

οι Ρεμπέτες είχαν εξιδανικεύσει τη γυναίκα, τη μητέρα, έβλεπαν τις γυναίκες του σιναφιού τους σαν συντρόφους. Έπαιρναν αφορμή από τις ασχολίες τους και τις παρουσίαζαν στα τραγούδια, όπως το τραγούδι «Καπνουλού» του Δημήτρη Γκόγκου, το τραγούδι «Αλανιάρρα Μερακλού», το «Είμαι μια τσαχπίνα» του Θόδωρου Παπαδόπουλου και το 1937 το «Όλο θέλεις κι όλο θέλεις» του Δημήτρη Σέμση, «Η Λιλή η Σκανταλιάρρα» του Παναγιώτη Τούντα, γυναίκες που δεν υπέκυπταν μπροστά στην ανδρική βία και διάλεγαν ελεύθερα των έρωτά τους. Ανδροκρατούμενος ο χώρος, αλλά οι γυναίκες τον «σημάδεψαν» και μέχρι σήμερα αποτελούν «μνημεία» της πολιτιστικής και μουσικής παράδοσης οι φωνές τους, όπως αυτές των ξεχωριστών: Ρόζα Εσκενάζυ, Ρίτα Αμπατζή, Αγγέλα Παπάζογλου, Μαρίκα Νίνου, Σωτηρία Μπέλλου κ.α. (Νικολάου 2020).

3.2 Ρόζα Εσκενάζυ μια ιστορικά «ορατή» γυναίκα-Σύντομη ιστορική αναδρομή

Η Ρόζα Εσκενάζυ γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ των ετών 1883 – 1890, από γονείς Εβραίους, σεφαρδίτικης καταγωγής (Ισπανοεβραίοι). Το πραγματικό όνομά της ήταν Σάρα Σκενάζη. Έκρυβε, σε όλη τη ζωή της, την πραγματική ηλικία της κι ερωτεύτηκε δυο φορές, την πρώτη φορά -η οποία και επηρέασε τη ζωή και την πορεία της- ερωτεύτηκε ένα νεαρό άντρα, γόνο εύπορης οικογένειας, τον Γιάννη Ζαρντινίδη, από τον οποίο απέκτησε τον μοναχογιό της τον Παράσχο. Η δισκογραφική και σκηνική της σταδιοδρομία, διήρκησε από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 έως τη δεκαετία του 1970. Είχε το παρατσούκλι «βασιλίτσα του ρεμπέτικου». Αν και ερμήνευσε όλα τα είδη τραγουδιών της εποχής, το όνομά της παραμένει ιδιαίτερα συνδεδεμένο με τις πρώτες επιτυχίες του ρεμπέτικου, στο οποίο και ήταν μαζί με τη Ρίτα Αμπατζή, μια από τις βασικότερες προπολεμικές ερμηνεύτριες.

Κυριολεκτικά, η λέξη Εσκενάζυ ή Σκιναζή, στην εβραϊκή ονοματολογία σημαίνει Γερμανοεβραίος. Στην πραγματικότητα, το επίθετο αυτό παράγεται από την αρχαία εβραϊκή ονομασία της Γερμανίας, τη λέξη δηλαδή εσκενάζ. Αιτία να χρησιμοποιηθεί αυτή η λέξη-ονομασία ως επίθετο, ήταν οι διωγμοί των εβραίων από τους Ρωμαίους. Συνηθιζόταν λοιπόν, τότε, οι εκάστοτε εβραίοι, να παίρνουν ως επίθετο τις ονομασίες των τόπων όπου διέμεναν. Εσκενάζυ λοιπόν, ονομάζεται ο εβραίος που διέμενε και προέρχεται από τη Γερμανία, κατά συνέπεια μπορούμε να υποθέσουμε ότι η Ρόζα ήταν εβραία γερμανικής καταγωγής.

Λίγο μετά τα τέλη του 19ου αιώνα, γύρω στο 1900, η οικογένεια Σκινάζη (Σκινάζι), εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη, η οποία, την εποχή εκείνη, γνώρισε ραγδαία οικονομική ανάπτυξη, με τον πληθυσμό της να αυξάνεται κατά 70% μεταξύ των ετών 1870-1917. Ο Αβραάμ Σκινάζι, βρίσκει δουλειά σε ένα εργοστάσιο βαμβακιού και ταυτόχρονα κάνει «δουλειές του ποδαριού», για να βελτιώσει την οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του. Ταυτόχρονα, εμπιστεύεται τη νεαρή Σάρα σε μια γειτόνισσα, που παραδίδει ιδιαίτερα μαθήματα στοιχειώδους ανάγνωσης και γραφής, σε παιδιά της περιοχής. Αυτή η διδασκαλία, αποτελεί το μεγαλύτερο μέρος της επίσημης εκπαίδευσης της Σάρα. Για ένα διάστημα, η Σάρα, ο αδερφός της και η μητέρα της, ζούσαν στην Κομοτηνή, μια κοντινή πόλη, που στέγαζε ακόμα μια σημαντική τουρκόφωνη μουσουλμανική κοινότητα. Η μητέρα της Σάρα εργάζεται εκεί

ως υπηρέτρια, σε μια πλούσια οικογένεια, ενώ η Σάρα τη βοηθά στις δουλειές του σπιτιού.

Κατά τη διάρκεια της παραμονής του εκεί, οι Τούρκοι ιδιοκτήτες μιας τοπικής ταβέρνας, ακούν τη Σάρα να τραγουδά. Γοητευμένοι από τη φωνή της, πηγαίνουν αμέσως στο σπίτι της, εκφράζοντας την επιθυμία, να προσλάβουν αυτή την κοπέλα για να τραγουδήσει στην ταβέρνα τους. Η μητέρα της Σάρα είναι εξοργισμένη με την ιδέα ότι η κόρη της - ή οποιοδήποτε άλλο μέλος της οικογένειάς της - θα μπορούσε να βρεθεί μέσα σε μια ταβέρνα, πόσο μάλλον να τραγουδά σε αυτήν. Πολλά χρόνια αργότερα, η Σάρα εξομολογείται σε συνέντευξή της, ότι αυτή η περίοδος που πέρασε στην Κομοτηνή, αποτέλεσε σημείο καμπής στη ζωή της. «Στην Κομοτηνή», διευκρινίζει, «ήταν που συνειδητοποίησα τις δυνατότητές μου και αποφάσισα να γίνω τραγουδίστρια και χορεύτρια παρά υπηρέτρια ή πλύστρα» (Λεμπούκας 2018).

Η Σάρα, δεν πραγματοποίησε το όνειρό της, παρά μόνο όταν επέστρεψε στη Θεσσαλονίκη. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η οικογένειά της νοίκιασε ένα διαμέρισμα κοντά στο Θέατρο του Grand Hôtel της πόλης, όπου εργάζονταν αρκετοί μουσικοί και χορευτές, αρκετοί από τους οποίους ήταν και γείτονές τους. Κάθε μέρα, η Σάρα βοηθά δύο από τις χορεύτριες και γειτόνισσές της, να μεταφέρουν τα κοστούμια τους για την παράσταση, στο θέατρο, ελπίζοντας, να μοιραστεί μια μέρα τη σκηνή μαζί τους. Σε αυτό το μέρος, ξεκίνησε τη χορευτική της καριέρα, προς θλίψη των γονιών της.

Ενώ ήταν ακόμη έφηβη, η Σάρα Σκινάζι, ερωτεύεται τον Γιάννη Ζαρδινίδη, ένα αγόρι από μια μεγάλη, πλούσια μικρασιατική οικογένεια της Καππαδοκίας. Οι δύο οικογένειες, αλλά κυρίως αυτή του Ζαρδινίδη, που τη θεωρεί κορίτσι κακών ηθών, αποδοκιμάζουν αυτή τη σχέση. Οι δύο εραστές έφυγαν από τη Θεσσαλονίκη το 1913, όταν στο τέλος των Βαλκανικών πολέμων, η περιοχή αφαιρέθηκε από την Οθωμανική Αυτοκρατορία για να γίνει ελληνική. Παράλληλα η Σάρα άλλαξε το όνομά της σε Ρόζα, όνομα με το οποίο θα γίνει γνωστή κατά τη διάρκεια της καριέρας της.

Ο Ζαρδινίδης πέθανε γύρω στο 1917, υπό άγνωστες συνθήκες, πιθανώς σχετιζόμενες με τον πόλεμο, αφήνοντας τη Ρόζα μόνη με τον μικρό τους γιο Παράσχο. Για να μπορέσει να ακολουθήσει την καλλιτεχνική της καριέρα και να καλύψει τις ανάγκες του γιου της, η Ρόζα τον εμπιστεύεται σε ένα Ορθόδοξο Παιδικό Σπίτι, στην περιοχή της Ξάνθης, αφού έλαβε τη δέσμευση της οικογένειας Ζαρδινίδη να συμμετάσχει στη

χρηματοδότηση της εκπαίδευσής του. Ο Παράσχος Ζαρδινίδης, είχε καλή μόρφωση και έγινε υψηλόβαθμος αξιωματικός της ελληνικής αεροπορίας, θα επανενωθεί με τη μητέρα του στην Αθήνα το 1935.

Η Ρόζα, μετακόμισε στην Αθήνα λίγο μετά τον θάνατο του Ζαρδινίδη, για να ακολουθήσει τη μουσική του καριέρα. Γρήγορα συνεργάστηκε με δύο Αρμένιους καλλιτέχνες του καμπαρέ, τον Séramous και τον Zabel, οι οποίοι φαινόταν να την εκτιμούν ιδιαίτερα, επειδή ήταν πολύγλωσση (μιλούσε γιεβανικά, αρμένικα, ελληνικά και τούρκικα) αλλά κυρίως για το χάρισμά της ως τραγουδίστρια. Ταυτόχρονα με τις εμφανίσεις της ως χορεύτρια, η Ρόζα αρχίζει να τραγουδά στα ελληνικά, τούρκικα και αρμένικα για τους ιδιοκτήτες των αθηναϊκών καμπαρέ. Εκεί την «ανακάλυψε» για πρώτη φορά ο διάσημος συνθέτης και παραγωγός Παναγιώτης Τούντας, στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Ο Τούντας, εντόπισε αμέσως το ταλέντο της και της σύστησε τον Βασίλη Τουμπακάρη της Columbia Records. Γρήγορα έγινε αρκετά γνωστή και κατά τη δεκαετία του 1930 ηχογράφησε πάνω από 500 ρεμπέτικα, σμυρναίικα και δημοτικά τραγούδια, ενώ συνεργάστηκε με μεγάλους συνθέτες της Σμύρνης και της Πόλης, όπως ο Κώστας Σκαρβέλης, ο Ιάκωβος Μοντανάρης, ο Ιωάννης Δραγάτσης (ή Ογδοντάκης), ο Κώστας Τζόβενος, ο Σπύρος Περιστερής, ο Κώστας Καρίπης, ο Γρηγόρης Ασίκης, ο Σωτήρης Γαβαλάς, ο Μανώλης Χρυσσαφάκης, ο Βαγγέλης Παπάζογλου και άλλοι (Λεμπούκας 2018).

Οι δύο πρώτες ηχογραφήσεις της Ρόζας για την Columbia, το *μαντήλι καλαματιανό* και το *Κόφτην Ελένη την ελιά* (γύρω στο 1928), σηματοδότησαν την αρχή μιας δισκογραφικής καριέρας, που συνεχίστηκε σχεδόν αδιάκοπτα μέχρι τη δεκαετία του 1960. Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ηχογράφησε περισσότερα από 300 τραγούδια για αυτήν την εταιρεία, και γίνεται έτσι ένα από τα μεγαλύτερα αστέρια της. Μέρος της μουσικής της, αποτελείται από δημοτικά τραγούδια, ιδιαίτερα από την Ελλάδα και τη Σμύρνη της Τουρκίας. Ωστόσο, η σημαντικότερη προσφορά της στην τοπική μουσική σκηνή, είναι οι ηχογραφήσεις του ρεμπέτικου και ειδικότερα η λεγόμενη «Σμυρναίικη» ρεμπέτικη σχολή (Σμυρνέικο τραγούδι). Συμμετέχει, σχεδόν μόνη της, στην ανακάλυψη και ένταξη του είδους στη λαϊκή κουλτούρα και η φωνή της έχει ουσιαστικά ταυτιστεί με την συγκεκριμένη σχολή. Λίγο μετά την έναρξη της δισκογραφικής της καριέρας, η Ρόζα, άρχισε επίσης, να εμφανίζεται κάθε βράδυ στο νυχτερινό κέντρο «Ταῦγετος» στην Αθήνα, συνοδευόμενη από τον βιολιστή Σαλονικιό, Αγάπιο Τομπούλη. Πρωταγωνίστρια του θεάματος, η Ρόζα Εσκενάζυ,

κερδίζει ένα πρωτοφανές ποσό για εκείνη: 200 δραχμές τη βραδιά. Αργότερα, εκμυστηρεύεται στον βιογράφο της Κώστα Χατζηδούλη, ότι θα μπορούσε να ήταν πολύ πιο πλούσια με αυτά τα έσοδα από την παράσταση, αλλά ότι η αδυναμία της στα κοσμήματα, την εμπόδισε να το κάνει. Γρήγορα, η καριέρα της ξεπερνά τα πολιτικά σύνορα της Ελλάδας, και επεκτείνεται προς την ελληνική διασπορά. Με τον Τομπούλη, περιόδευσε στην Αίγυπτο, την Αλβανία και τη Σερβία, απολαμβάνοντας θερμή υποδοχή, όχι μόνο από τις ελληνικές κοινότητες, αλλά και από Αρμένιους και Τούρκους (Σερ 2011).

Με την απογείωση της καριέρας της, η Εσκενάζυ υπογράφει αποκλειστικό συμβόλαιο με την Columbia Records, κατά τα έτη 1931-1932. Σύμφωνα με τους όρους αυτής της συμφωνίας, πρέπει να ηχογραφεί τουλάχιστον 40 τραγούδια ετησίως και να λαμβάνει το 5% του ποσού κάθε ηχογράφησης της που πωλείται. Σε αυτό το σημείο, θα πρέπει να αναφέρουμε πως η Ρόζα, ήταν η μόνη Ελληνίδα καλλιτέχνιδα που είχε συμβόλαιο δικαιωμάτων με δισκογραφική εταιρεία.

Σε ότι αφορά τα δημοφιλέστερα τραγούδια της Ρόζας, σε αυτά συγκαταλέγονται η *Δημητρούλα*, *Τα κεριά τα σπαρματσέτα*, *Ναυτάκι*, *Χαρικλάκι*, *Κάτω στα λεμονάδικα*, *Μπαμπέσα*, *Καναρίνι μου γλυκό*, *Αμανές*, *Μπαμ και μπουμ*, *Μη βιάζεσαι μικρή μου θα σ' αρραβωνιαστώ*, *Γύφτισσα*, *Λιλή η σκανταλιέρα*, *Σέρβικος πολίτικος*, *Έλα φως μου*, *Μού 'χεις πάρει το μυαλό*, *Αερόπλανο θα πάρω*, *Πατρινιά*, *Μαρικόκι μου*, κ.ά.

Την ίδια στιγμή, που η καριέρα της Εσκενάζυ βρίσκεται στο απόγειο, σειρά πολιτικών γεγονότων αλλάζουν το κατεστημένο, αλλά και την πορεία των μουσικών πραγμάτων. Το πραξικόπημα του στρατηγού Ιωάννη Μεταξά το 1936 προκάλεσε ανατροπές στον ελληνικό μουσικό κόσμο. Είναι ένα καθεστώς φιλοσυμμαχικό, αλλά μοναρχικό, δεξιό εθνικιστικό και δικτατορικό, που αρχίζει να λογοκρίνει τον Τύπο και όλες τις μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής. Ιδιαίτερα, τίθεται διακριτά στο στόχαστρο το ρεμπέτικο, του οποίου οι στίχοι είναι συχνά αντισυμβατικοί και επαναστατικοί και η μουσική του θεωρείται υπερβολικά «ανατολίτικη». Ένα από τα τραγούδια της Ρόζας, το *Πρέζα όταν Πιείς* είναι ένα από τα πρώτα θύματα της λογοκρισίας. Αυτή η λογοκρισία, υποχρεώνει τους κανσονιέρους, να είναι λιγότερο σαφείς, πιο υπαινικτικοί και χιουμοριστικοί και θα ανοίξει τον δρόμο μετά τον πόλεμο σε νέα είδη, όπως αυτό του Βασίλη Τσιτσάνη.

Η Ρόζα Εσκενάζυ υπήρξε η πρώτη γυναίκα στην Ελλάδα που τραγούδησε σε πάλκο. Άψογη ερμηνεύτρια, με ύφος, τεχνική και πάθος, αποτέλεσε σημείο αναφοράς και πρότυπο όλων των μετέπειτα τραγουδιστριών. Στο ρεπερτόριο της συγκαταλέγεται, το ρεμπέτικο του τεκέ, το οποίο επίσης υπηρέτησε με ιδανικό τρόπο. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε, ότι ο κύκλος των λεγόμενων χασικλίδικων ρεμπέτικων, έκλεισε ουσιαστικά με ένα δικό της τραγούδι το πολύ γνωστό *Πρέζα όταν Πεις*, το οποίο υπήρξε και η αφορμή για την επιβολή της Μεταξικής λογοκρισίας, που άνοιξε το δρόμο στη σχολή Τσιτσάνη, θέτοντας στο περιθώριο τους ρεμπέτες του μεσοπολέμου. Τη δεκαετία του 1940, και πριν από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η Ρόζα Εσκενάζυ ταξίδεψε ως τραγουδίστρια στα Βαλκάνια, την Τουρκία και τη Μέση Ανατολή. Μετά τον πόλεμο, έκανε περιοδείες στις Η.Π.Α. και την Τουρκία. Παρέμεινε «μάχημη» ως τα γεράματά της, διατηρώντας τις ωραίες ανατολίτικες φορεσιές της (σαλβάρια), που είχε από τα νεανικά της χρόνια. Μετά το 1977 έπασχε από άνοια και παρουσίαζε κρίσεις αμνησίας. Πέθανε στο σπίτι της, στην Κηπούπολη Περιστερίου, στις 2 Δεκεμβρίου του 1980 (Λεμπούκας 2018).

3.3 Η προσωπικότητα της Ρόζας μέσα από σημαντικές μαρτυρίες

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ντοκιμαντέρ-αφιέρωμα στη Ρόζα Εσκενάζυ, όπου μέσα από τις μαρτυρίες του Κώστα Χατζηδουλή, της εγγονής της και άλλων προσωπικοτήτων που τη γνώριζαν, σκιαγραφείται με εξαιρετικό τρόπο, η ιδιαίτερη προσωπικότητα της. Πιο συγκεκριμένα, στο συγκεκριμένο αφιέρωμα και σύμφωνα με τον Κώστα Χατζηδουλή, η Ρόζα Εσκενάζυ γεννήθηκε αφενός στην Κωνσταντινούπολη ακριβή ημερομηνία όμως δεν έχουμε. Ο Περπινιάδης, που γεννήθηκε το 1899 έλεγε ότι τον περνάει ηλικιακά κάποια χρόνια. Η μοναδική αναφορά που υπάρχει στην ημερομηνία γέννησης της Ρόζας, είναι αυτή του 1878 ή του 1887. Η ίδια, σύμφωνα με τον τελευταίο, όντως δεν θυμόταν, πότε ακριβώς είχε γεννηθεί αν και είναι βέβαιο κατά τον ίδιο, ότι έκρυβε χρόνια προσπαθώντας να δείχνει νεότερη (Σερ 2011).

Η εγγονή της, αναφέρει στο ίδιο ντοκιμαντέρ, ότι ολόκληρο το όνομα της γιαγιάς της ήταν Εσκενάζυ και γεννήθηκε στην εβραϊκή συνοικία της Κωνσταντινούπολης και αυτό που θυμόταν ότι της έλεγε ήταν πως ως χαρακτήρας ήταν πεισματάρη, πολύ δυναμική και «γερής κράσης». Η ίδια η Ρόζα, αναφέρει στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ, ότι ο πατέρας της βρήκε δουλειά σε εργοστάσιο, ενώ η μητέρα της φύλαγε για μερικούς μήνες, τα παιδιά μιας ευκατάστατης Τουρκάλας και στο σπίτι της τελευταίας την ανακάλυψαν, όταν η Ρόζα τραγουδούσε εκεί. Στο ίδιο μέρος, η τραγουδίστρια ένοιωσε το πρώτο σκίρτημα ως καλλιτέχνης, σύμφωνα με ομολογία της.

Σύμφωνα με την εγγονή της, η Ρόζα, γέννησε τον πατέρα της Παράσχο σε ηλικία 15-16 ετών, και δεν είχε πραγματικά μεγάλη διαφορά ηλικίας με αυτόν. Υπήρχε όμως τεράστιο πρόβλημα με την οικογένεια του, δηλαδή τους γονείς του εραστή της και πατέρα του παιδιού της, η οποία εντέλει την έδιωξε αποκαλώντας την Οβρυά (Εβραία). Βεβαίως, εκτός του γεγονότος ότι ήτανε άλλης θρησκείας, η οποία δεν ήταν αποδεκτή από την Ελληνική κοινωνία, δεν τους άρεσε και δεν αναγνώριζαν σε κανέναν επίπεδο, την ενασχόληση της Ρόζας με την τέχνη, πόσο μάλλον την τριβή της με τον κόσμο του περιθωρίου. Πράγματι, σύμφωνα με την ίδια, η τελευταία έβαζε πάντοτε πάνω από όλα, την καριέρα της, και όλη της η ζωή στοιχίζονταν γύρω από το πάθος που είχε για το τραγούδι. Όταν εντέλει παίρνει την απόφαση να χωρίσει, το παιδί το κράτησε ο πατέρας του παιδιού, αλλά επειδή -ο τελευταίος- σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα πέθανε, το παιδί μπήκε για ένα διάστημα στο ορφανοτροφείο, με αποτέλεσμα, για χρόνια ο Παράσχος να πιστεύει, ότι η μητέρα του ήταν πεθαμένη (Σερ 2011).

Σύμφωνα με τον Κώστα Χατζηδουλή, η Εσκενάζυ ξεκίνησε στα κέντρα και τις τβέρνες με το χορό και όχι το τραγούδι, παράδοση που ακολούθησαν στη συνέχεια και άλλες γυναίκες-αρτίστες, όπως για παράδειγμα η Μαίρη Λίντα. Σύμφωνα με τον τελευταίο, η Ρόζα ανέβηκε για πρώτη φορά στο πάλκο το 1924, όπου και την άκουσε ο συνθέτης ο Παναγιώτης Τούντας τον οποίον η Ρόζα θαύμαζε όσο κανέναν άλλο. Όταν τη ρώτησε ο τελευταίος, που μένει, η Ρόζα τον αποπήρε, πιστεύοντας ότι ζητούσε άλλα πράγματα από αυτήν. Στη συνέχεια εκείνος της ξεκαθάρισε πως θέλει να συνάψει επαγγελματικό συμβόλαιο μαζί της και έτσι η Ρόζα ξεκίνησε μία πολύ μεγάλη και επιτυχημένη καριέρα(Λεμπούκας 2018).

Η Ρόζα, στο προαναφερθέν ντοκιμαντέρ, με βάση και τις παραπάνω μαρτυρίες, σκιαγραφείται ως προσωπικότητα και περιγράφεται ως ένας ελεύθερος άνθρωπος, μία ελεύθερη γυναίκα, ζωντανή και λαμπερή. Σε ότι αφορά τη σχέση της με τον Παράσχο, αυτή υπήρξε μια περίεργη σχέση, διότι δεν είχαν ζήσει μαζί, τα παιδικά και πρώτα του χρόνια, οπότε και υπήρχε μία δυσπιστία μεταξύ τους, παρόλο που εκείνος -σύμφωνα με την εγγονή της- την αγαπούσε πάρα πολύ και πίστευε ότι και εκείνη τον αγαπούσε, παρότι η σχέση αυτή συχνά περιγράφονταν και από τους δύο, ως σχέση θυμού (Σερ 2011).

Επιστρέφοντας στην εξέταση της καλλιτεχνικής πορείας της Ρόζας, στην Columbia στην Αμερική, η Εσκενάζυ και ο Περπινιάδης υπήρξαν οι μόνοι τραγουδιστές οι οποίοι είχαν συμβόλαιο αποκλειστικό, αφού είναι γνωστό ότι κανένας άλλος Έλληνας τραγουδιστής η τραγουδίστρια δεν ελάμβανε ποσοστά από τη δισκογραφία της εποχής. Κατά τη διάρκεια της κατοχής, η Ρόζα έκανε ότι κάνανε όλοι οι μουσικοί στην κατοχή, δούλευε δηλαδή, αφού σύμφωνα με τον Κώστα Χατζηδουλή, «για να πεινάει κάποιος μουσικός τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο στην Ελλάδα, θα έπρεπε να ήταν πολύ χαζός». Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν, όλοι οι μουσικοί δούλευαν από το πρωί μέχρι το βράδυ στις 11:00, οπότε και απαγορευόταν η κυκλοφορία. Σε ένα μεγάλο εστιατόριο λοιπόν της εποχής, όταν άρχισε ο διωγμός εναντίον των Εβραίων, η Ρόζα είχε γνωρίσει έναν Γερμανό αξιωματικό -αφού εκεί μαζεύονταν όλοι οι Γερμανοί- ο οποίος είχε υψηλόβαθμη θέση και την αγάπησε παράφορα, και στην συνέχεια την έκρυβε στο σπίτι του. Μάλιστα, έκρυψε και τους συγγενείς της Ρόζας, αφού εκεί δεν θα μπορούσε κανείς να τους ψάξει. Έτσι, με αυτόν τον τρόπο και μέσα στο σπίτι του ίδιου του Γερμανού αξιωματούχου, η Ρόζα κατόρθωσε να φυγαδεύσει τους συγγενείς της (Σερ 2011).

Όπως γνωρίζουμε το 1940, η φασιστική Ιταλία κήρυξε τον πόλεμο στην Ελλάδα, η οποία απώθησε την ιταλική επίθεση, αλλά το 1941, ο γερμανικός στρατός εισέβαλε στη χώρα, η οποία τότε μοιράστηκε -ως προς την κυριαρχία της- μεταξύ Γερμανών, Ιταλών και Βουλγάρων. Σύμφωνα με αυτό το ιστορικό πλαίσιο και με άλλους ιστορικούς βιογράφους της Εσκενάζυ, παρά το κατασταλτικό καθεστώς, η Ρόζα, της οποίας η καταγωγή είναι τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή άγνωστη στους κατακτητές, συνεχίζει τις παραστάσεις της, και το 1942, ανοίγει μάλιστα, με τον γιο της Παράσχο, το δικό της καμπαρέ, το Κρύσταλ. Η ασφάλειά της βασίστηκε σε ένα πιστοποιητικό βάπτισης, που της παρείχε ένας ορθόδοξος ιερέας, αλλά για να διπλασιαστούν οι προφυλάξεις, διατήρησε επαφή με τον Γερμανό αξιωματικό στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε. Στα μάτια της αντίστασης, αυτό θα μπορούσε να την είχε κάνει προδότη και συνεργάτιδα των κατακτητών, η αλήθεια όμως είναι, ότι η Εσκενάζυ χρησιμοποίησε την προνομιακή της θέση, για να υποστηρίξει και να κρύψει στο σπίτι της τους ντόπιους αντιστασιακούς και τους Άγγλους πράκτορες που αναζητούσαν μία «σανίδα σωτηρίας». Επιπλέον, έσωσε και φυγάδευσε Εβραίους στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Κάπως έτσι, βοήθησε μεταξύ άλλων, και την ίδια της την οικογένεια να γλιτώσει την απέλαση στο Άουσβιτς. Για όλα αυτά, τελικά έλαβε γνώση η Γκεστάπο το 1943 και η Ρόζα Εσκενάζυ ξεμπροστιάστηκε και συνελήφθη. Πέρασε τρεις μήνες στη φυλακή χωρίς να απελαθεί, μέχρι την απελευθέρωσή της, που έγινε δυνατή μετά από τη συντονισμένη προσπάθεια του Γερμανού φίλου της και του γιου της. Πέρασε το υπόλοιπο του πολέμου κρυμμένη, φοβούμενη καθημερινά ότι θα συλληφθεί και παρόλα αυτά συνέχιζε τις μυστικές της δραστηριότητες (Mazower 2001, 304-398).

Στο προαναφερθέν βιογραφικό της ντοκιμαντέρ, αναφέρεται επίσης, ότι λόγω της βοήθειας του Γερμανού αξιωματούχου και της χρήσης πλαστών εγγράφων, μέλη της ελληνικής αντίστασης είχαν πλησιάσει τη Ρόζα, γνωρίζοντας αυτή τη σχέση και τις παραπάνω δυνατότητες, και σε αυτό το πλαίσιο, δόθηκαν ορισμένες πληροφορίες από την Εσκενάζυ σε αυτούς, που διευκόλυναν τους Έλληνες και τους Εγγλέζους συμμάχους στην έκβαση των αγώνων τους. Υπάρχει μεγάλη πιθανότητα, λόγω και των παραπάνω, να δόθηκε συγκεκριμένη προειδοποιητική-πληροφόρηση της Ρόζας προς τα μέλη της αντίστασης, σχετικά με τη δράση τους – που γνώριζαν οι Γερμανοί-, ούτως ώστε, οι τελευταίοι, να φύγουνε και να κρυφτούν. Οι συγκεκριμένοι, σύμφωνα με τις παραπάνω μαρτυρίες, δεν προλάβανε διότι τους πρόδωσαν Έλληνες δωσίλογοι (Σερ 2011).

Μεταπολεμικά, το 1949, η Ρόζα απέκτησε νέα ταυτότητα στην Πάτρα, με το πραγματικό της όνομα. Ανέπτυξε καλές σχέσεις, όχι μόνο με τον Βασίλη Τουμπακάρη της Columbia Records, αλλά και με τον Μίνωα Μάτσα, μάνατζερ της Odeon / Parlophone. Αυτό το γεγονός, της επέτρεψε να προωθήσει την καριέρα πολλών άλλων γνωστών καλλιτεχνών, τους οποίους παρουσίασε στην Ένωση Μουσικών Αλληλοβοήθειας. Στη συνέχεια της καριέρας της, ηχογράφησε τραγούδια με τον Βασίλη Τσιτσάνη. Πραγματοποίησε πληθώρα συναυλιών και είχε μια πολύ ξεχωριστή καριέρα κατά τον πολυτάραχο βίο της, αλλά η πραγματική καμπή στη ζωή της έρχεται όταν γνωρίζει τον Χρήστο Φιλιπακόπουλο, - στον οποίο θα αναφερθούμε και παρακάτω-, έναν νεαρό αστυνομικό που ερωτεύεται και είναι σχεδόν τριάντα χρόνια νεότερος της. Η σχέση της μαζί του, θα συνεχιστεί, με τη μια ή την άλλη μορφή, καθόλη τη διάρκεια της ζωής της Ρόζας. Οι δεσμοί της με την ελληνική κομμουνιστική αντίσταση, επέτρεψαν στη Ρόζα να κάνει μια μεγάλη περιοδεία στα Βαλκάνια (των οποίων οι χώρες κυβερνούσαν τότε από κομμουνιστές, με εξαίρεση την Ελλάδα). Από την άλλη, μόλις το 1952 επισκέφτηκε για πρώτη φορά τις Ηνωμένες Πολιτείες, με σκοπό να εμφανιστεί εκεί για την ελληνική, την αρμενική και την τουρκική διασπορά. Αυτή η περιοδεία, με χορηγό το Parthenon Greek Restaurant and Bar της Νέας Υόρκης, διαρκεί λίγους μήνες.

Ακολουθούν πολλές άλλες μουσικές περιοδείες στο εξωτερικό. Το 1955, ο Αλβανός μπρεσάριος Ayden Leskoniku της Balkan Records Company την προσκάλεσε να εμφανιστεί και να ηχογραφήσει στην Κωνσταντινούπολη. Είναι η πρώτη φορά που επιστρέφει στη γενέτειρά της, την ίδια χρονιά που διαγωνίστηκε το πογκρόμ της Κωνσταντινούπολης. Τελικά, ηχογράφησε περίπου σαράντα τραγούδια για το Leskoniku και κέρδισε πέντε χιλιάδες δολάρια από αυτά. Αργότερα, είπε ότι τα έξοδά της εκείνη τη χρονιά, ήταν δέκα φορές υψηλότερα από αυτό το ποσό. Μετά την παραμονή της στην Κωνσταντινούπολη, ξεκίνησε άλλες δύο περιοδείες στις Ηνωμένες Πολιτείες, με εμφανίσεις στη Νέα Υόρκη, το Ντιτρόιτ και το Σικάγο. Στις 5 Ιουλίου 1958, κατά τη διάρκεια της δεύτερης επίσκεψής της στις Ηνωμένες Πολιτείες, παντρεύτηκε τον Frank Alexander. Επρόκειτο για ένα γάμο συμφέροντος, που αποσκοπούσε στο να αποκτήσει η Ρόζα άδεια εργασίας στις Ηνωμένες Πολιτείες. Πράγματι, η Ρόζα λάτρευε τον αμερικανικό τρόπο ζωής και όπως η ίδια έλεγε, θα είχε μεταναστεύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες αν δεν υπήρχε η ελληνική της αγάπη: ο Χρήστος Φιλιποπόπουλος.

Επέστρεψε στην Αθήνα το 1959 και, με τα χρήματα που κέρδισε στις Ηνωμένες Πολιτείες, αγόρασε για τον εαυτό της ένα μεγάλο σπίτι στην Κηπούπολη μαζί με δύο τουριστικά φορτηγά και μερικά άλογα. Αυτή και ο Χρήστος, θα ζήσουν σε αυτό το σπίτι για το υπόλοιπο της ζωής τους.

Σύμφωνα με τον Κώστα Χατζηδουλή, αυτός -ο μοναδικός- σύζυγος της Ρόζας, δεν έπαιξε ποτέ κανένα ρόλο στη ζωή της, σε αντίθεση με τη σχέση που σημάδεψε όλη τη ζωή της, αλλά δεν παντρεύτηκε ποτέ, τον Χρήστο Φιλιπακόπουλο. Η Βούλα Φιλιπακοπούλου, αδελφή του συγκεκριμένου, περιγράφοντας την ιδιαίτερη -και για τις κοινωνικές νόρμες, μεταξύ άλλων- σχέση αυτή, αναφέρει ότι ο Χρήστος την αγάπησε και την εκτίμησε βαθιά και ότι ήταν μία από τις σημαντικότερες ή κατά πάσα πιθανότητα η σημαντικότερη σχέση στη ζωή της. Σύμφωνα με την τελευταία, η Ρόζα τον γνώρισε σε μεγάλη ηλικία, γύρω στα πενήντα της και είχαν μεγάλη διαφορά ηλικίας, αλλά παρόλα εκείνος αποτέλεσε «τον άντρα της ζωής της. Επιπλέον, και σύμφωνα με τη Βούλα Φιλιπακοπούλου – κατά τη συγκεκριμένη περίοδο- η Ρόζα ήταν ένα πρόσωπο που έχαιρε μεγάλης εκτίμησης και σεβασμού, που όλος ο κόσμος, όπως λέει χαρακτηριστικά, «προσκυνούσε» (Δούκα 2020).

Επανερχόμενοι στην κοινωνική αποδοχή του φαινομένου Εσκενάζυ, χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία της εγγονής της σύμφωνα με την οποία, σε μεγάλη ηλικία πλέον, η Εσκενάζυ επισκεπτόταν το *καφενείο των μουσικών* – μοναδική γυναίκα σε ένα καθαρά ανδροκρατούμενο χώρο- απολαμβάνοντας θαυμασμού και εκτίμησης. Στις αρχές δεκαετίας του '70, ξεκινάει η αναβίωση του ρεμπέτικου, με συναυλίες με τον Μάρκο Βαμβακάρη και διάφορους άλλους που μέχρι τότε ήταν είχαν μπει σε ένα περιθώριο. Σε αυτό το πλαίσιο, η Ρόζα θα ξαναεμφανιστεί, «βγαίνοντας» μάλιστα και στην τηλεόραση, όπου και απάντησε σε όλες τις ερωτήσεις γύρω από τη ζωή της και αποτέλεσε, πραγματικά σημαντικό και αξιοποιήσιμο υλικό, για την παρούσα εργασία, (Σερ 2011).

Αυτή την περίοδο, η Ρόζα Εσκενάζυ είναι, βιολογικά, στα εξήντα της (αλλά στα πενήντα για τις κρατικές καταχωρήσεις). Η μουσική σκηνή στην Ελλάδα έχει αλλάξει δραματικά από τότε που ξεκίνησε την καριέρα της, πριν από τέσσερις δεκαετίες. Το σμυρναίικο (μουσική της Σμύρνης) και το ρεμπέτικο, χάνουν σε δημοτικότητα και ως αποτέλεσμα, αυτή και άλλοι δεξιοτέχνες αυτού του είδους, υποβιβάζονται σε περιστασιακές εμφανίσεις σε λαϊκά φεστιβάλ και άλλες μικρές εκδηλώσεις. Αν και

ηχογράφησε μερικά τραγούδια τα επόμενα χρόνια, αυτά που ερμήνευσε για μικρές δισκογραφικές εταιρείες στην Αθήνα, ήταν κυρίως διασκευές των διάσημων επιτυχιών της από το παρελθόν. Στην παρακμή αυτή, της καριέρας της, είχε συμβάλει τα μέγιστα η δικτατορία των συνταγματαρχών, η οποία επίσης ακολούθησε -με αντίστοιχη μεταχείριση- την τακτική του πολιτικού της προγόνου, της δικτατορίας του Μεταξά. Μετά από αυτήν την πολιτική ύφεση, που παραλείποντας τα ιστορικά αυτονόητα, θα αναφερθούμε μονομερώς στην ύφεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και έκφρασης, η Ρόζα δεν ενδιαφέρετε πλέον ιδιαίτερα για την καλλιτεχνική φθίνουσα πορεία της. Γνώρισε μονάχα, μια ορισμένη αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος προς το πρόσωπο της, στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Σε αυτό το πλαίσιο, η RCA ηχογράφησε δύο 45άρια που περιείχαν τέσσερα τραγούδια της (συμπεριλαμβανομένου του Sabah Amanès) με τον βιολιστή Δημήτρη Μανισάλη, αλλά η κυκλοφορία τους είναι περιορισμένη. Όλα αυτά, άλλαξαν τις τελευταίες μέρες της δικτατορίας των συνταγματαρχών, στις αρχές δηλαδή της δεκαετίας του 1970. Ξαφνικά νέοι σε όλη τη χώρα έδειξαν αυξημένο ενδιαφέρον για τα αστικά τραγούδια από το παρελθόν, κυρίως το επαναστατικό ρεμπέτικο, και ως αποτέλεσμα κυκλοφόρησαν αρκετές σημαντικές συλλογές. Μία από τις πιο γνωστές από αυτές είναι η *Ρεμπέτικη Ιστορία*, μια συλλογή έξι ηχογραφήσεων που θα πουλήσει εκατοντάδες χιλιάδες αντίτυπα. Έτσι, μετά από μια και πλέον δεκαετία, μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας, η Ρόζα Εσκεναάζυ, στα εβδομήντα της χρόνια, είναι και πάλι σταρ (Σερ 2011).

Αυτό που ξεχωρίζει αυτή τη δεκαετία από την προηγούμενη καριέρα της, είναι η τηλεοπτική μετάδοση που έχει πλέον ξεκινήσει και στην Ελλάδα. Προσαρμοζόμενη γρήγορα σε αυτό το νέο μέσο, η Ρόζα εμφανίζεται σε πολλές εκπομπές. Το 1973 έγινε το θέμα του ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, και το 1976 συμμετείχε με τη Χάρη Αλεξίου σε μια «τηλεοπτική εκπομπή -αφιέρωμα», με συνεντεύξεις και τραγούδια, στα οποία ήδη αναφερθήκαμε. Οι τηλεοπτικές της εμφανίσεις δεν την εμπόδισαν παρόλα αυτά να δίνει εβδομαδιαίο ρεσιτάλ στο νυχτερινό κέντρο Θέμελειο στην Πλάκα.

Σε αυτό το πλαίσιο, η Ρόζα θα αποκτήσει την ιδιότητα του «πολιτιστικού μνημείου», επειδή είναι μία από τις λίγες επιζούσες ρεμπέτισσες τραγουδίστριες, που είναι ακόμη ενεργές εκείνη την εποχή. Σε αυτό το πλαίσιο, καλλιτέχνες και μουσικολόγοι αρχίζουν να μελετούν το στυλ της, που θεωρείται «πιο αυθεντικό». Αυτό έχει διαρκή αντίκτυπο στη νέα γενιά ερμηνευτών, συμπεριλαμβανομένων της Χάρης Αλεξίου (με την οποία εμφανίζεται στην τηλεόραση) και της Γλυκερίας. Ωστόσο, ενώ οι μουσικοί και οι

ακαδημίες ενδιαφέρονται για τις δεξιότητές της και τη μαρτυρία της για έναν χαμένο μουσικό κόσμο, το ευρύ κοινό είναι λιγότερο ενθουσιώδες, καθώς τη βλέπει περισσότερο ως μία εκφραστή ενός αξιοπερίεργου είδους. Σε κάθε περίπτωση, συνεχίζει τις εμφανίσεις της, προσφέροντας την τελευταία της παράσταση τον Σεπτέμβριο του 1977, στην Πάτρα. Με αυτή την ευκαιρία, θαυμαστές όλων των ηλικιών έρχονται να τη δουν να τραγουδά και να χορεύει για να απολαύσουν τη μουσική του παρελθόντος (Σερ 2011).

Η Εσκενάζυ θα περάσει το λυκόφως της ζωής της στη σιωπή, στο σπίτι της στην Κηπούπολη, όπως ήδη αναφέραμε, με τον Χρήστο Φιλιπακόπουλο. Αν και ήταν Εβραία στην καταγωγή, άλλαξε θρησκεία και ακολούθησε την Ελληνική Ορθοδοξία το 1976, βαπτιζόμενη Ροζαλία Εσκενάζυ. Τα επόμενα δύο χρόνια, άρχισε να εμφανίζει συμπτώματα της νόσου του Αλτσχάιμερ. Από καιρό σε καιρό χάνεται στο δρόμο για το σπίτι της. Το 1980, έσπασε το ισχίο της, αφού γλίστρησε στο σπίτι της. Νοσηλεύεται για τρεις μήνες στο νοσοκομείο, ενώ ο Χρήστος πάντα δίπλα της φροντίζει για τις ανάγκες της. Στη συνέχεια, επέστρεψε στο σπίτι της, αλλά αμέσως μετά νοσηλεύτηκε στο νοσοκομείο με επιπλοκές, όπου και τελικά πέθανε στις 2 Δεκεμβρίου 1980 από σήψη. Σύμφωνα με την επιθυμία της, η Ρόζα Εσκενάζυ θάφτηκε σε τάφο χωρίς επιγραφή, στο χωριό Στόμιο Κορινθίας. Το 2008, η πολιτιστική επιτροπή του χωριού, οργάνωσε μια συνδρομή για να της στήσει μια ταφόπλακα με τη μνεία Ρόζα Εσκενάζυ, αρτίστα.

Το 1982, δύο χρόνια μετά τον θάνατο της Ρόζας, ο Κώστας Χατζηδούλης – στον οποίο ήδη παραπάνω αναφερθήκαμε πολλάκις - δημοσίευσε ένα βιβλίο με τίτλο *Αυτά που Θυμάμαι*, βασισμένο σε συνεντεύξεις της Εσκενάζυ, που πήρε προς το τέλος της ζωής της. Αυτό το βιβλίο, έχει μια μεγάλη συλλογή φωτογραφιών, ειδικά από την αρχή της καριέρας της Ρόζας.

Κλείνοντας το υποκεφάλαιο με τις μαρτυρίες για τη Ρόζα Εσκενάζυ, θεωρούμε σκόπιμο να αναφερθούμε, στην κρίση της μουσικής παραγωγού Χρύσας Δουλάκη, η οποία κατά τη γνώμη μας συνοψίζει πολύ επιτυχημένα την προσωπικότητα της Ρόζας:

Η Ρόζα έκανε μια πράξη που και σήμερα θα συναντούσε πολλά επικριτικά τεντωμένα δάχτυλα: άφησε τον γιό της σε ένα οικοτροφείο και μετακόμισε στην Αθήνα και έπιασε δουλειά ως χορεύτρια σε ένα καμπαρέ. Εκεί την ανακάλυψε ο Παναγιώτης Τούντας. Έφτασε στα μέσα της δεκαετίας του 1930 να είχε

ηχογραφήσει περίπου 300 τραγούδια. Ήταν η πρώτη τραγουδίστρια που κατάφερε να συνάψει συμφωνία με ποσοστά σε δισκογραφική εταιρεία, όταν υπέγραψε αποκλειστικό συμβόλαιο με την Columbia Records, έβαλε όρο να λαμβάνει το 5% για κάθε δίσκο που πουλιόταν (Νικολάου 2020).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η μουσική και ο χώρος του θεάματος καταφύγιο δημιουργίας-έκφρασης για τις καλλιτέχνιδες του Μεσοπολέμου

4.1 Η θέση της γυναίκας στη μουσική-θέαμα

Η μελέτη του εικοστού αιώνα για τη θέση της γυναίκας στην ιστορία της μουσικής, καταδεικνύει, την ύπαρξη και τη μονιμότητα, της μουσικής σύνθεσης και της μουσικής πρακτικής από τις γυναίκες, καθώς επίσης και το γεγονός ότι για καιρό, αυτή επισκιάστηκε από την ιστοριογραφία, τη μουσικολογία και την εθνομουσικολογία για κοινωνικούς, πολιτιστικούς ή θρησκευτικούς λόγους. Το 1913, όταν η Lili Boulanger ήταν η πρώτη γυναίκα που έλαβε το Prix de Rome, η Villa Medici δεν μπορούσε να φιλοξενήσει νεαρές γυναίκες. Σε αυτό το πλαίσιο, το γαλλικό Εθνικό Ωδείο, ντροπιασμένο, έπρεπε να τη μεταφέρει στην πόλη. Αυτό το ανέκδοτο, επιβεβαιώνει τη θέση της γυναίκας στην πρακτική της μουσικής σύνθεσης, που σημαδεύεται διαρκώς από κοινωνικά εμπόδια, τα οποία όμως κάποιες γυναίκες κατάφεραν με τα χρόνια να ξεπεράσουν μέσα από εξαιρετικές περιστάσεις (Encyclopaedia 2014, 3011).

Ο καταμερισμός βάσει φύλου, της μουσικής εργασίας, προκαλεί οριζόντιο διαχωρισμό, διαφοροποιώντας τους ρόλους και «υποβιβάζοντας» τις γυναίκες σε συγκεκριμένους τομείς όπως το τραγούδι ή το παίξιμο πιάνου. Προκαλεί επίσης κάθετες διακρίσεις, περιορίζοντας την πρόσβασή τους στις «ανώτερες» θέσεις. Πώς κατασκευάζονται αυτοί οι διαφοροποιημένοι ρόλοι και οι διαχωρισμοί που προκύπτουν; Λειτουργούν οι ίδιοι μηχανισμοί στην κλασική μουσική και σε ένα δημοφιλές στυλ μουσικής όπως η τζαζ για παράδειγμα; Κατά τη διάρκεια των αιώνων, αρκετές θεωρίες έχουν ορίσει ακόμα και ποια μουσικά όργανα είναι κατάλληλα για τη «γυναικεία φύση» (Launay 2008, 41).

Ήδη από την Αρχαιότητα, το πνευστό θεωρούνταν άσεμνο γιατί θα έκανε τα γυναικεία πρόσωπα να δείχνουν άσχημα. Ένας Γερμανός ιερέας το 1783, εξέφρασε την ανησυχία του, βλέποντας μια γυναίκα να παίζει βιολί, επειδή εκείνη είχε, εκ των πραγμάτων, «άβολες» σωματικά θέσεις. Αυτό το όργανο, δεν θα ήταν προσαρμοσμένο στις φόρμες του και συμβούλευε τις γυναίκες να μένουν στο πιάνο, όπου η στάση σώματος, είναι πιο ουδέτερη. Όσο για τα ορειχάλκινα, τα οποία θύμιζαν τη «στρατιωτική τάξη» και αποτελούν μέρος του «παιχνιδιού της ισχύος» λόγω της δύναμής τους, κρίθηκαν επίσης ακατάλληλα για τις γυναίκες (Willener 2002, 11-120).

Σε αυτό το πλαίσιο, οι άνδρες εμπόδιζαν τη συμμετοχή των γυναικών στη μουσική εκπαίδευση και δημιουργία, λόγω και θεσμικών εμποδίων, ιδίως με το να τους αρνούνται την πρόσβαση στην εκμάθηση ενός οργάνου και στην πρακτική εξάσκηση αυτού στη δημόσια σφαίρα. Μια αλλαγή, έλαβε χώρα στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, όταν τα μουσικά σχολεία άνοιξαν για τα κορίτσια, επιτρέποντας τους το δικαίωμα άσκησης του επαγγέλματος του δασκάλου, του οργανοπαίχτη, και στη συνέχεια του διευθυντή μουσικής ορχήστρας. Σήμερα, το ποσοστό των γυναικών έχει αυξηθεί στις ορχήστρες, ιδίως χάρη στη χρήση της οθόνης, που εμποδίζει τον ερμηνευτή να φαίνεται, πράγμα που υιοθετείται και κατά τη διάρκεια των ακροάσεων, για λόγους αξιοκρατίας. Ωστόσο, ο σεξουαλικός (έμφυλος) καταμερισμός της εργασίας, παραμένει σταθερός. Οι γυναίκες σπάνια αναλαμβάνουν τη θέση του μαέστρου. Από την άλλη, αν εργάζονται ως οργανοπαίχτες, θα είναι περισσότερο παρούσες στα έγχορδα παρά στα χάλκινα ή πνευστά. Ως εκ τούτου, οι γυναίκες είναι πιο περιορισμένες στον υποστηρικτικό ρόλο, ενώ οι άνδρες αποκτούν περισσότερες ευθύνες και μεγαλύτερη εξουσία λήψης αποφάσεων για τις δημιουργίες (Ravet 2002, 225-237).

Όσον αφορά την κάθετη διαίρεση, οι άνδρες μουσικοί βιώνουν υψηλότερο ποσοστό επαγγελματισμού. Τους τοποθετούν τακτικά σε θέσεις κύρους, με υψηλότερα εισοδήματα. Αντίθετα, οι γυναίκες στρέφονται στην εκπαίδευση, η οποία τους προσφέρει χαμηλότερους μισθούς και θέσεις μερικής απασχόλησης. Ο αποκλεισμός των γυναικών από τα ανώτερα, μισθολογικά, και επαγγελματικά, μουσικά επαγγέλματα, υπάρχει ήδη κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής τους, όταν τα νεαρά κορίτσια θα δουν τις φιλοδοξίες τους να επιβραδύνονται και να διοχετεύονται προς τη διδασκαλία (Ravet 2002, 239-246).

Στις μέρες μας, η θηλυκοποίηση των μουσικών επαγγελμάτων, λειτουργεί επιφέροντας μια τροποποίηση στο μοίρασμα και τη δημιουργία γνώσης, στις ευθύνες, αλλά κυρίως στη διανομή κύρους και εξουσίας. Παρόλα αυτά, η Christine Bard, ορίζει την καλλιτεχνική δημιουργία ως «μια δύναμη, ίσως όχι αυτή της αλλαγής του κόσμου, αλλά της αλλαγής του οράματος του κόσμου και, δυστυχώς εδώ όπως και αλλού, η εξουσία τείνει να παραμείνει ανδρικό μονοπώλιο». Στην περίπτωση της κλασικής μουσικής, αλλαγές γίνονται μέσω της αυξανόμενης επαγγελματικοποίησης των γυναικών μουσικών. Παράλληλα όμως, είναι σημαντικό να επισημάνουμε πως η διαφορετικότητα δεν είναι συνώνυμη με την ισότητα. Έτσι, ο Alfred Willener (2002),

περιγράφει τη θέση των γυναικών στις ορχήστρες ως μια «κοινωνική άνοδο σε μια κατερχόμενη κυλιόμενη σκάλα». Στην περίπτωση της λαϊκής μουσικής, χάρη στους ποικίλους μουσικούς χώρους που αναπτύσσονται, οι τραγουδιστές και οι μουσικοί φαίνεται να κερδίζουν σε προβολή και μια νέα γενιά συγκροτημάτων μουσικών, ακούγονται, ιδιαίτερα στη Γαλλία (Prevost-Thomas και Ravet 2007, 175-198).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο τομέας της μουσικής, παραμένει ένα ιδιαίτερα ανδροκρατούμενο περιβάλλον. Οι ανισότητες γίνονται αισθητές σε όλα τα επίπεδα και για όλα τα είδη θέσεων, από καλλιτέχνες μέχρι παραγωγούς, συμπεριλαμβανομένων στιχουργών, τεχνικών, προγραμματιστών κ.λπ. Αυτές οι ανισότητες, γίνονται αισθητές ιδίως από τις μισθολογικές ανισότητες, τις ανισότητες στην ισοτιμία θέσεων, τα εμπόδια και τις προκαταλήψεις που εμποδίζουν την ανάπτυξη επαγγελματικής σταδιοδρομίας και την ουσιαστική απουσία γυναικών σε θέσεις ευθύνης. Κατ'ουσίαν, γίνονται αισθητές, από την μη ισότιμη ένταξη στην παραγωγή. Επιπλέον, το 80% των γυναικών στη μουσική βιομηχανία δηλώνουν ότι έχουν ήδη πέσει θύμα σεξισμού στην εργασία, σύμφωνα με μια μελέτη που διεξήχθη από το College of Music of Berklee and Women in Music το 2019. Ένας ανησυχητικός αριθμός, που δεν περιορίζεται μονάχα στον μουσικό τομέα.

Η λαϊκή μουσική και η σύγχρονη μουσική, μεταφέρουν γενικά χειραφετητικά, απαιτητικά, ενίοτε ανατρεπτικά μηνύματα. Όμως, ακόμη και στις πιο αφοσιωμένες μουσικές σκηνές, ο αγώνας περί ισότητας, πολύ συχνά παραμένει στο περιθώριο. Για παράδειγμα, τα γεννημένα στη σκλαβιά μπλουζ, ήταν ένα μέσο έκφρασης και απελευθέρωσης των μαύρων Αμερικανών. Τα Rhythm n' blues και rock, επίσης κινήματα χειραφέτησης μιας επαναστατημένης νεολαίας, ήθελαν να ταραξουν συθέμελα το κατεστημένο. Η μουσική σόουλ, συνόδευσε σε μεγάλο βαθμό τα κινήματα για τα πολιτικά δικαιώματα και τη φυλετική ισότητα στις Ηνωμένες Πολιτείες και οι απόγονοί της (φανκ, χιπ χοπ κ.λπ.) συνέχισαν, συχνά, να μεταφέρουν αυτό το μήνυμα. Οι τραγουδιστές του ψυχεδελικού ροκ και της φολκ διαμαρτυρίας έχουν διακηρύξει δυνατά τον αντιμιλιταρισμό και τον αντικαπιταλισμό τους, πριν χαθούν στις αναθυμιάσεις των ναρκωτικών. Το πανκ ροκ «κουβαλούσε», μερικές φορές αμήχανα, τα ελευθεριακά ή αναρχικά ιδανικά του. Παρόλα αυτά πίσω από αυτές τις προοδευτικές πτυχές, εξακολουθούν να ισχύουν έντονα πρότυπα κυρίαρχης κουλτούρας. Ιδιαίτερα όσον αφορά τη θέση των γυναικών.

4.2 Οι γυναίκες-αρτίστες του Μεσοπολέμου-Το παράδειγμα της Josephine Baker

Η Freda Josephine McDonald, γνωστή ως Joséphine Baker, είναι Γαλλίδα τραγουδίστρια, χορεύτρια, ηθοποιός, αρχισυντάκτρια περιοδικών και αντιστασιακή αμερικανικής καταγωγής, γεννημένη στις 3 Ιουνίου 1906 στο Saint-Louis (Μισούρι), ενώ πέθανε στις 12 Απριλίου 1975 στο Παρίσι. Αστéρι του μιούζικαλ και είδωλο του Μεσοπολέμου, έγινε Γαλλίδα το 1937, μετά τον γάμο της με τον Jean Lion. Κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη Γαλλική Αντίσταση. Στη συνέχεια, χρησιμοποιεί τη μεγάλη δημοτικότητα της, στην υπηρεσία της καταπολέμησης του ρατσισμού, για τη χειραφέτηση των μαύρων, ιδίως υποστηρίζοντας το αμερικανικό κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα. Στις 30 Νοεμβρίου 2021, με απόφαση του Προέδρου της Δημοκρατίας, Εμμανουέλ Μακρόν, η Ζοζεφίν Μπέικερ εισήλθε στο Πάνθεον, και έγινε η έκτη γυναίκα, και η πρώτη μαύρη γυναίκα, που εντάχθηκε στον ρεπουμπλικανικό «ναό».

Κατά τη διάρκεια των νεανικών της χρόνων, η νεαρή κοπέλα περνά ένα μέρος της παιδικής της ηλικίας εναλλάσσοντας τη ζωή της μεταξύ σχολείου και οικιακής εργασίας για πλούσιους ανθρώπους, στους οποίους τη στέλνει η μητέρα της να δουλέψει. Εκείνη την εποχή, η Josephine Baker δεν είχε άλλη επιλογή από το να συνεισφέρει, μέσω του μισθού της, στην υποστήριξη των αδελφών της, καθότι μεγαλύτερη. Η οικογένεια της ήταν πολύ φτωχή, καθώς οι γονείς της είχαν άλλα τρία παιδιά - τον Ρίτσαρντ, τη Μάργκαρετ και τον Γουίλι Μεί - τα οποία έπρεπε να αναθρέψουν. Σε αυτό το πλαίσιο, η Joséphine εγκατέλειψε το σχολείο τον Φεβρουάριο του 1920 για να παντρευτεί, 13 ετών, όπως δείχνουν τα μητρώα του δημόσιου ιδρύματος που φοιτούσε στο Saint-Louis (Ezell 2021).

Αν και αρχικά, η Joséphine Baker, θεωρήθηκε απλά μια εξωτική γοητευτική Αφροαμερικανή, ήξερε πώς να σφυρηλατήσει μια σταθερή φήμη στις υψηλές σφαίρες της παριζιάνικης κοινωνίας, για την οποία ενσάρκωνε σταδιακά το πρότυπο μιας εβένινης Αφροδίτης. Ήξερε πώς να χρησιμοποιεί έξυπνα αυτήν την εικόνα και να τη χειρίζεται όπως ήθελε, διαμορφώνοντας τη δική της δημόσια προσωπικότητα, συνώνυμη σταδιακά με τη χειραφέτηση, συμβολίζοντας όλες τις μορφές ελευθερίας (πολιτικά δικαιώματα, συμπεριλαμβανομένου του αγώνα κατά του φασισμού) και ορίζοντας κατ' ουσία μόνη της το πεπρωμένο της. (Cakro 2020).

Σε αντίθεση με τη χώρα καταγωγής της, τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου ο φυλετικός διαχωρισμός ανέτρεψε τις καλλιτεχνικές της φιλοδοξίες, η Josephine Baker ωφελήθηκε στη Γαλλία, από μια αρχαία και διαδεδομένη «νεγροφιλία» κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Στις σκηνικές της παραστάσεις, πρόβαλε μια αποικιακή φαντασίωση στην οποία το σώμα των μαύρων γυναικών είναι ερωτεύσιμο, σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά φυλετικά στερεότυπα της εποχής. Στον εξωτισμό, που περίμενε το κοινό της και του οποίου ανέλαβε την προώθηση, η χορεύτρια πρόσθεσε ωστόσο αστείες νότες, σύμφωνα με την παράδοση των προκατόχων της Miss Lala, καλλιτέχνη του τσίρκου, και του κλόουν Chocolat. Κατόρθωσε εντέλει σταδιακά, να δημιουργήσει μια αμφιθυμική προσωπικότητα, ανταποκρινόμενη αφενός στα κλισέ του κοινού και επικρινόμενη αφετέρου από προσωπικότητες όπως η μαύρη διανοούμενη Paulette Nardal, που την κατηγορούσε ότι ενίσχυε τα φυλετικά κλισέ που αντικειμενοποιούν τη μαύρη γυναίκα (Cakro 2020).

Η παρόρμηση της να χορέψει στο Μπρόντγουεϊ την οδηγεί -μόλις σε ηλικία 16 ετών- να αφήσει τον δεύτερο σύζυγό της για να πάει να δοκιμάσει την τύχη της στη Νέα Υόρκη. Μόλις φτάνει εκεί, δεν αργεί να εμφανιστεί στο Broadway music hall στην 63rd Street, Daly's 63rd Street Theatre. Εκεί, υπέστη αρκετές αρνήσεις από τον σκηνοθέτη πριν τελικά της προταθεί ένας συνοπτικός ρόλος. Ως εκ τούτου, εντάχθηκε στον θίασο του μιούζικαλ Shuffle Along, μιας δημοφιλή παράσταση της εποχής, με ένα εξολοκλήρου έγχρωμο καστ. Μετά από δύο χρόνια περιοδείας, ενώνει τις δυνάμεις της με τους Chocolate Dandies, τους οποίους επίσης εγκαταλείπει για να μπει στο Plantation Club όπου γνωρίζει την Caroline Dudley Reagan. Αυτή η κοινωνικά πολύ ενεργή, σύζυγος του εμπορικού ακόλουθου της αμερικανικής πρεσβείας στο Παρίσι, Donald J. Reagan, διακρίνει στη Josephine Baker τις πολύ μεγάλες δυνατότητες της. Ως εκ τούτου, της προσφέρει μισθό 250 δολαρίων την εβδομάδα εάν συμφωνήσει να την ακολουθήσει στη Γαλλία, όπου ο Reagan θα πραγματοποιήσει μια παράσταση στην οποία πρωταγωνιστεί η Joséphine Baker και η οποία -εντέλει- θα την κάνει σταρ. Η Joséphine Baker και ο θίασος της επιβιβάζονται για τη γαλλική πρωτεύουσα στις 25 Σεπτεμβρίου 1925 στο Berengaria15, ένα υπερατλαντικό πλοίο που διασχίζει τον Ατλαντικό από τη Νέα Υόρκη μέχρι το Στρασβούργο. Λίγο μετά την άφιξή τους εκεί θα ξεκινήσουν τις πρόβες. Στις 2 Οκτωβρίου 1925, έκανε πρεμιέρα στο Revue nègre στο θέατρο Champs-Élyséesό. Ερμηνεύει έναν πίνακα που ονομάζεται La Danse sauvage. «Το θέμα είναι να κοροϊδεύουμε τους λευκούς και τον τρόπο που

διαχειρίζονται τις αποικίες, επειδή η Γαλλία, αν και λιγότερο ρατσιστική από τις Ηνωμένες Πολιτείες, έχει ακόμη να κάνει πρόοδο όσον αφορά τους έγχρωμους και την ενσωμάτωσή τους στην κοινωνία!». Για εκείνη, αυτό το ταξίδι θα βιωθεί ως απελευθέρωση. Θα πει σχετικά: «Μια μέρα, συνειδητοποίησα ότι ζούσα σε μια χώρα που φοβόμουν επειδή ήμουν μαύρη. Ήταν μια χώρα προορισμένη για λευκούς. Δεν υπήρχε χώρος για μαύρους. Πνιγόμουν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Πολλοί από εμάς φύγαμε, όχι επειδή το θέλαμε, αλλά επειδή δεν αντέχαμε άλλο... Ένωσα απελευθερωμένη στο Παρίσι» (Garrigues 2021).

Μετά από μια αποτυχημένη εγκυμοσύνη, η Josephine Baker, προσβλήθηκε από μια σοβαρή λοίμωξη μετά τον τοκετό και έπρεπε να υποβληθεί σε υστερεκτομή στην Καζαμπλάνκα το 1941. Με τον Jo Bouillon, τον οποίο παντρεύτηκε το 1947, αγόρασε το Château des Milandes στη Dordogne. Εκεί καλωσόρισε δώδεκα παιδιά κάθε καταγωγής, τα οποία υιοθέτησε και τα αποκαλούσε «φυλή του ουράνιου τόξου» (Mergnac 2014).

Η Josephine Baker, και ο λόγος για τον οποίον αναφέρετε κατά τον παραπάνω τρόπο σε αυτήν την εργασία, αντιπροσωπεύει τη δυνατότητα καλλιτεχνικής ανάβασης, τη δυνατότητα της ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας ανεξαρτήτως φυλής ή φύλου, ακόμη και σε μια ταραγμένη κοινωνικοπολιτικά περίοδο, όπως ο Μεσοπόλεμος και έρχεται να καθρεφτίσει πτυχές ενός παράλληλου βίου, με αυτόν της Ρόζας Εσκανάζυ. Έρχεται να περιγράψει με έναν ταυτόσημο τρόπο, τη γυναίκα καλλιτέχνη του Μεσοπολέμου, που είναι απελευθερωμένη από κάθε κοινωνικό στερεότυπο, που δεν διστάζει να αποτελέσει σημείο πολιτικής σύγκρουσης με το υπάρχον κατεστημένο και να εκτεθεί και η ίδια σε κίνδυνο, κάνοντας ακόμη πιο κρυστάλλινη, κατά αυτόν τον τρόπο, την ομοιότητά της με τη Ρόζα.

Σύμφωνα με τον Xavier Durringer, είναι εντυπωσιακό να διαπιστώνει κανείς πώς αυτό το νεαρό κορίτσι από το Saint-Louis, που ήταν 50% Ισπανή, 25% Ινδή και 25% Αφροαμερικανή, και το οποίο είχε όλα τα βλέμματα πάνω της για όλους τους λάθος λόγους, κατάφερε να φύγει από τη γειτονιά της, με όχημα το ότι υπήρξε χορεύτρια του δρόμου. Είναι αξιοθαύμαστο, το πώς με τη θέλησή της, τη δουλειά της και την αυτοθυσία της, θα αναγκάσει την τύχη, και θα γίνει μέρος αυτού του πρώτου αφροαμερικανικού στρατεύματος στη Νέα Υόρκη και θα φτάσει στο Παρίσι. Το πώς

θα επιβάλει το στυλ της από την αρχή στην επιθεώρηση Negro, και αναγνωρισμένη από όλους τους σουρεαλιστές στη συνέχεια, θα γίνει η ενσάρκωσή του. (Nivière 2021).

4.3 Το παράδειγμα της Edith Piaf

Η Edith Piaf γεννήθηκε στις 19 Δεκεμβρίου 1915. Ο πατέρας της, Λουί Αλφόνς Γκασσιόν, ήταν ακροβάτης του δρόμου και η μητέρα της, Ανιτά Μεγιάρ, ήταν λυρική τραγουδίστρια. Η Edith Piaf μεγαλώνει με τη γιαγιά της Emma Saïd Ben Mohamed (προστάτιδα ενός οίκου ανοχής), όπου και έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τη μουσική, καθώς στον οίκο αυτόν, υπήρχε πιάνο. Σύμφωνα με συνεντεύξεις, άρθρα σε δημοφιλή περιοδικά και διαδοχικές βιογραφίες, η Édith Piaf, είχε χάσει την όρασή της σε πολύ νεαρή ηλικία. Το 1922, ήταν μόλις 7 χρονών όταν ο Louis Gassion, ο πατέρας της, την πήρε πίσω μαζί του, για να ζήσει τη ζωή ενός καλλιτέχνη σε μικρά τσίρκο, όπως αυτό της Caroli που εμφανιζόταν στο Βέλγιο. Όπως και η μητέρα της, η Edith Piaf τραγουδάει λαϊκές μελωδίες στο δρόμο, που εκμεταλλεύεται ο πατέρας της, για λόγους οικονομικούς. Το 1930, σε ηλικία 15 ετών η Edith Piaf εγκατέλειψε οριστικά τον πατέρα της, για να τραγουδήσει ντουέτο στο δρόμο, με τη φίλη της Simone Berteaut. Η Edith Piaf τραγουδάει στις αυλές των κτιρίων και στους δρόμους σε εργατικές γειτονιές. Δύο χρόνια μετά το 1932, η Piaf γνώρισε τον πρώτο της μεγάλο έρωτα, τον Louis Dupont. Έγκυος πολύ σύντομα, η Piaf, συνεχίζει να τραγουδά βαλς, και ταγκό, χρησιμοποιώντας μεγάφωνο στους δρόμους και στη συνέχεια στο musette ball. Στη συνέχεια προσλαμβάνεται στο νυχτερινό κέντρο Juan Les Pins, στην οδό Jean-Baptiste-Pigalle, χωρίς όμως να σταματήσει ποτέ να τραγουδά στους δρόμους το πρωί. Η Edith Piaf θα εγκαταλείψει τον σύζυγο της, συνεχίζοντας να τραγουδά στα πεζοδρόμια μαζί με την κόρη της και τη φίλη της, ανάμεσα στο ποτό και τον καπνό. Σύντομα η κόρη της πεθαίνει από φυματιώδη μηνιγγίτιδα (1935), και η Piaf αναγκάζεται να καταφύγει στην πορνεία για να πληρώσει τα έξοδα της κηδείας της κόρης της.

Το φθινόπωρο του 1935, η Édith Piaf γνώρισε τον Louis Leplée, διευθυντή του καμπαρέ Le Gerny's, στα Ηλύσια Πεδία. Ο Leplée γίνεται ο μέντοράς της και επιλέγει για αυτήν το καλλιτεχνικό όνομα «*la môme Piaf*» («piaf», στην καθομιλουμένη, σημαίνει ένα σπουργίτι.). Τον Μάρτιο του 1937, η Édith Piaf ξεκίνησε την καριέρα της στο ABC στο Παρίσι με την υποστήριξη του μπρεσάριου Émile Audiffred, και έγινε αμέσως μια τεράστια star του γαλλικού τραγουδιού, που αγαπήθηκε από το κοινό και τα τραγούδια της μεταδόθηκαν στο ραδιόφωνο (‘Édith Piaf’ 2021).

Κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Piaf βοηθώντας στην αντίσταση, συμβάλλει στο να δραπετεύσουν πολλοί Γάλλοι φαντάροι, εισάγει πλαστές άδειες εργασίας στα κέντρα κράτησης αιχμαλώτων, και τραγουδάει για αιχμαλώτους πολέμου. Στα 23 της είναι πλέον ιδιαίτερα επιτυχημένη, ενώ η πρώτη της ταινία την οδηγεί στον θρίαμβο. Στα 30 της, ερωτεύεται τον Yves Montand, τον οποίο και «μανατζάρει» ενώ στην συνέχεια, θα ζήσει ένα ειδύλλιο με τον βασιλιά του μποξ Marcel Cerdan, ο θάνατος του οποίου σε αεροπορικό δυστύχημα το 1949, την βυθίζει στην κατάθλιψη. Το 1951, ακολουθούν δύο τροχαία ατυχήματα, τα οποία επιφέρουν τον εθισμό της στην μορφίνη. Στην συνέχεια κάνει πολλές θεραπείες αποτοξίνωσης συνεχίζοντας ωστόσο να ηχογραφεί εξαιρετικά κομμάτια. Η παγκόσμια καταξίωση έρχεται με μια τουρνέ στην Αμερική, όπου ερωτεύεται τον τραγουδιστή και συνθέτη Georges Moustaki, ο οποίος μάλιστα συνθέτει για εκείνη το τραγούδι Milord, που κυκλοφορεί το 1960 και γίνεται μεγάλη επιτυχία. Το 1961, η Piaf έδωσε στο Olympia, μια σειρά από συναυλίες, από τις πιο αξέχαστες και συγκινητικές της καριέρας της. Στις 9 Οκτωβρίου 1962, σε ηλικία 46 ετών, η Piaf παντρεύτηκε τον άντρα που βάφτισε Θεό Sarapo (του οποίου το πραγματικό όνομα ήταν Θεοφάνης Λαμπούκας), Έλληνας, που θα γίνει γνωστός ως τραγουδιστής στο γαλλικό κοινό. Αυτός, ήταν και ο τελευταίος σύζυγος, ο οποίος δεν θα την αφήσει μέχρι το τέλος της. Στις αρχές του 1963, η Piaf ηχογράφησε το τελευταίο της τραγούδι. Πέθανε σε ηλικία 47 ετών, στις 10 Οκτωβρίου 1963. ('Édith Piaf' 2021).

Τέλος, σε ότι αφορά την Piaf, όπως ήδη διαφαίνεται και από τα παραπάνω, η ταύτιση και ο παράλληλος βίος της με την Ρόζα Εσκανάζυ είναι τόσο καταφανείς, που η Ρόζα, από πολλούς ιστορικούς του είδους, αναφέρεται συχνά ως Ελληνίδα-Edith Piaf.

Συγκρίνοντας τις τρεις πορείες αυτήν δηλαδή της Ρόζα Εσκανάζυ και αντίστοιχα αυτήν της Joséphine Baker, και της Édith Piaf μπορούμε πράγματι να ισχυριστούμε ότι ο χώρος της μουσικής και του θεάματος της εποχής, γενικότερα, -παρά τις δυσκολίες και τα σεξιστικά στερεότυπα, υπήρξε πρόσφορος για αυτές τις τρεις – και όχι μόνο- γυναίκες, ώστε να καταφέρουν να σπάσουν στερεότυπα της εποχής τους -σχετιζόμενα με το φύλο αλλά και τη φυλή, καθώς η μία ήταν αφρικανικής η άλλη εβραϊκής καταγωγής, και η τρίτη από εξαιρετικά φτωχή και δυσλειτουργική οικογένεια-, και να επιβληθούν κοινωνικά. Πράγματι, και οι τρεις αν και προερχόμενες από πολύ φτωχές οικογένειες, με εφιαλτήριο το χορό και το τραγούδι αρχικά, και την προσωπικότητα τους συνολικά, αργότερα, επενέβησαν δυναμικά και άλλαξαν εντέλει το πεπρωμένο

τους. Σε όλα τα παραπάνω σαφώς προστίθεται ότι και οι τρεις ανέπτυξαν πολιτική ακόμα και αντιστασιακή δράση, και με αυτόν τον τρόπο παρέμειναν σύμβολα στη μνήμη, όχι μόνο για την καλλιτεχνική τους δημιουργία.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Προσπαθώντας να αντλήσουμε κάποια συμπεράσματα από όλα τα παραπάνω, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ελληνική μουσική έχει επωφεληθεί από μια τεράστια κληρονομιά που περιλαμβάνει πολλές διαφορετικές τοπικές μουσικές παραδόσεις (Κρήτη, Μακεδονία, Ήπειρος, Πελοπόννησος, Αιγαίο, Μικρά Ασία κ.λπ.), αλλά και αστικά είδη όπως το ρεμπέτικο και το λαϊκό, γεννημένα στα βάθη της Αθήνας, του Πειραιά και της Θεσσαλονίκης τις δεκαετίες 1920 και 1930. Πράγματι σήμερα, σε μια χώρα σε κρίση, αυτή η παράδοση εξακολουθεί να ποτίζει τη σύγχρονη μουσική δημιουργία με επιτυχία. Από την εργασία μας διαπιστώσαμε, ότι παρά τις ιδιαιτερότητες και την ισχυρή της ταυτότητα, η ελληνική μουσική ήταν πάντα σε επαφή με διαφορετικούς πολιτισμούς, από τη Δύση μέχρι τα Βαλκάνια και την Ανατολή, οι οποίοι την έχουν σε μεγάλο βαθμό επηρεάσει. Πράγματι, σε αυτό το πλαίσιο, διαπιστώσαμε ότι τα ρεμπέτικα αν και γεννημένα στις αρχές του αιώνα στις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας, κατόρθωσαν να εξαπλωθούν στη συνέχεια σε όλη την Ελλάδα, με αποτέλεσμα η μουσική και τα τραγούδια, γνωστά ως «ρεμπέτικα», να είναι εντέλει ένα από τα πιο πρωτότυπα και πιο συγκεκριμένα δημιουργήματα του ελληνικού πολιτισμού του σήμερα. Και αυτό γιατί όπως είδαμε, ακριβώς όπως το μπλουζ, ή το ταγκό, αν και πολύ λιγότερο γνωστό από αυτά, το ρεμπέτικο είναι ένα τραγούδι του ξεριζωμένου, που «ανθίζει» στην άσφαλτο των πόλεων, αφού είναι αρχικά η κραυγή των περιθωριοποιημένων, το παράπονο των μοναχικών και των παραμελημένων, έχοντας τις ρίζες του στη μουσική που παίζεται στο «Καφέ Αμάν» των μικρασιατικών ακτών και της Κωνσταντινούπολης ή στους θρήνους των κρατουμένων.

Διαπιστώσαμε επίσης, ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1920, το ρεμπέτικο έφτασε στην Ελλάδα με τις αποσκευές ενός εκατομμυρίου Ελλήνων, διωγμένων από την πατρίδα τους, κατά την ανταλλαγή ελληνικών και τουρκικών πληθυσμών που διατάχθηκε από τη Συνθήκη της Λοζάνης της 24ης Ιουλίου 1923 (1,6 εκατομμύρια Έλληνες έναντι 385.000 μουσουλμάνων στην Ελλάδα). Ξεκινώντας έτσι, τη μακρά και πολύ επιτυχημένη διαδρομή του, που θα φτάσει μέχρι τον επιδραστικότερο συνθέτη, ίσως ολόκληρης της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας, τον Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος και πάντρεψε τελικά την ελληνική μουσική παράδοση -συμπεριλαμβανομένου του ρεμπέτικου- με τη συμφωνική μουσική.

Είδαμε επίσης και μπορούμε συμπερασματικά να ισχυριστούμε, ότι στην αρχή του το ρεμπέτικο ήταν μια αληθινή «κοσμική» λειτουργία, με τους κώδικες και τις τελετουργίες του, που τελούνταν γύρω από το χασίς, τη μουσική, τη συντροφικότητα και την αγάπη μεταξύ ανδρών αλλά και περήφανων και απαλλαγμένων από κάθε καταπιεστικό δεσμό, γυναικών. Σε αυτό το πλαίσιο, το ρεμπέτικο, με όχημα τα δύο αγαπημένα του όργανα, το μπουζούκι και τον μπαγλαμά, ήταν η φωνή μιας αστικής κατώτερης τάξης κατά τα πρώτα εξήντα ταραγμένα χρόνια του 20ού αιώνα, στην Ελλάδα. Πρώτα καταδικάστηκε, μισήθηκε και στη συνέχεια αφού λογοκρίθηκε σκληρά, κατόρθωσε και βγήκε από τον εξοστρακισμό το 1949 χάρη στον Μ. Χατζιδάκι, τον συνθέτη των Παιδιών του Πειραιά, ο οποίος σε μια αξιομνημόνευτη διάλεξη που έδωσε, το συνέκρινε με την αρχαία ελληνική τραγωδία. Σήμερα, έχει γίνει το τραγούδι ενός ολόκληρου έθνους, ένας πραγματικός θεσμός στην Ελλάδα, αφού ακούγεται παντού, ακόμα και δισκογραφικά υπάρχει σε νεαρές εταιρίες, ενώ ταυτόχρονα είναι το αντικείμενο πολυάριθμων μελετών, αντιπαραθέσεων, ταινιών, και εργασιών, όπως αυτή.

Είχαμε την ευκαιρία επίσης να διαπιστώσαμε, ότι το ρεμπέτικο έχει ιστορία. Αυτή των μουσικών από τον Πειραιά και την Αθήνα και των προσφύγων από τη Μικρά Ασία, που μετά την ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας το 1923, εντάχθηκαν στις τάξεις εκείνων που δεν «ανήκουν» πουθενά. Το ρεμπέτικο είναι επίσης η περίπλοκη ιστορία ενός ρεπερτορίου, που είναι λογοκριμένο επειδή είναι ξένο, περιφρονημένο ή εξιδανικευμένο, αλλά πάντα εξαιρετικά δημοφιλές. Έχει γίνει ηθελημένα ή με το ζόρι, η καρδιά της ελληνικής ψυχής, αφού όπως διαπιστώσαμε, η ελληνική λαϊκή μουσική -συνέχεια και εξελικτική φάση της ρεμπέτικης μουσικής- γεννήθηκε στα κοινωνικά στρώματα των απόρων και σε κοινωνικό πλαίσιο που αντιστοιχεί στην άνοδο μιας αστικής και βιομηχανικής κοινωνίας. Πράγματι, συνδεδεμένο με τις φτωχές γειτονίες των προαστίων των ελληνικών πόλεων, το ρεμπέτικο βρίσκει την ουσία του και την έκφραση του στην κατάσταση της Ελλάδας, που βρίσκεται κυριολεκτικά στη συμβολή του ανατολικού και δυτικού πολιτισμού και σε αυτό ακριβώς έγκειται η πρωτοτυπία και η αξία του, στο ότι δηλαδή, τελικά κατορθώνει, μέσα από την μακρά διαδρομή του, να εγκαταστήσει μια άνευ προηγουμένου ισορροπία μεταξύ των ηχητικών κόσμων της ανατολής και της δύσης.

Όπως είδαμε η «Μεγάλη Καταστροφή» του 1922, η τραγική κατάληξη της «Μεγάλης Ιδέας», συνέβαλαν τα μέγιστα στην ανάπτυξη του ρεμπέτικου. Η μαζική μετακίνηση

1,5 εκατομμυρίου Ελλήνων από τη Μικρά Ασία στην Ελλάδα προκάλεσε απότομη αύξηση του ελληνικού πληθυσμού. Οι επιζώντες εγκαταστάθηκαν σε γκέτο που ονομάστηκαν από τα μέρη που έμειναν (Νέα Σμύρνη, Νέα Ιωνία), αντανακλώντας την λαχτάρα για τη χαμένη πατρίδα. Έφεραν μαζί τους ένα στυλ μουσικής που ήταν ήδη δημοφιλές στα καφέ Αμάν. Αυτή η μουσική έγινε γνωστή ως «Σμυρναϊκό Στυλ». Στη συνέχεια εμφανίστηκαν νέα καφενεία, όπου οι πρόσφυγες έπαιζαν και τραγουδούσαν. Αυτοί οι πρόσφυγες δεν ανήκαν στο ίδιο περιβάλλον με τους Έλληνες ρεμπέτες μουσικούς του Πειραιά, αλλά ζούσαν όπως αυτοί, στο περιθώριο της κοινωνίας. Υποβλήθηκαν σε διαχωρισμό επειδή δεν μιλούσαν την ίδια γλώσσα. Ενώ το ύφος της Σμύρνης, που υιοθέτησαν αρκετοί πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, δεν πρέπει να συγχέεται με το ρεμπέτικο από τον Πειραιά, αυτά τα δύο μουσικά είδη επηρέασαν το ένα το άλλο.

Πράγματι, όπως διαπιστώσαμε σε αυτά τα καφέ αμάν δοξάστηκαν πολλοί καλλιτέχνες και τραγουδίστριες όπως η Ρόζα Εσκενάζυ και αν και η «σχολή της Σμύρνης» εξαφανίστηκε σχεδόν εντελώς κατά την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εντέλει πολλά από τα κύρια χαρακτηριστικά της απορροφήθηκαν από το ρεμπέτικο. Αν το ρεμπέτικο έφτασε στο αποκορύφωμά του στα τέλη της δεκαετίας του 1920, στην κατεστραμμένη Ελλάδα μετά τον εμφύλιο, ανέκτησε, όπως είδαμε, το σθένος του, μετά και τη λογοκρισία και τις διώξεις υπό το καθεστώς Μεταξά (1936-1941). Παράλληλα, και ενώ αυτή η μουσική ήταν αυτή των επαναστατών που ζούσαν στις φτωχογειτονιές και καταλάωναν αλκοόλ και ναρκωτικά για να ξεφύγουν από την πραγματικότητα, τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή γίνεται ένα νέο σύμβολο αντίστασης ενάντια στην καταπίεση.

Σε αυτό το πλαίσιο, είδαμε επίσης ότι οι συζητήσεις για τη λαϊκή μουσική που έλαβαν χώρα στον αριστερό Τύπο από το 1946 έως το 1961 παρέχουν ένα ακριβές παράδειγμα της πολυπλοκότητας των θέσεων και των σχισμών μεταξύ αριστερών διανοουμένων, που επιδιώκουν να ορίσουν τον εαυτό τους και τον ρόλο τους, σε μια ταραγμένη περίοδο στην μεταπολεμική Ελλάδα. Από μια διαφορετική οπτική γωνία, αυτές οι συζητήσεις, βαθιά επηρεασμένες από την εξέλιξη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου και το πλαίσιο του ψυχρού ελληνικού εμφυλίου, συμμετέχουν στη συγκρότηση και τον ορισμό δύο νέων κατηγοριών, αυτών της «λαϊκής μουσικής» και του «λαού». Αυτές οι κατηγορίες και οι παραστάσεις που τις συνοδεύουν, εισήχθησαν και αναδιαμορφώθηκαν, αρχικά από διανοούμενους και στη συνέχεια υιοθετήθηκαν, στο

δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, από ένα ευρύτερο κοινό. Σε αυτό το πλαίσιο, ο αμανές, «υπερβολικά» ανατολικός για το μεσοπολεμικό πλαίσιο των αριστερών διανοούμενων, διαπιστώσαμε ότι αποκαταστάθηκε κατά τη δεκαετία του 1970.

Πράγματι, διαπιστώσαμε ότι ο εμφύλιος πόλεμος τονίζει την ανάγκη ορισμού της σύγχρονης λαϊκής μουσικής και εφιστά την προσοχή των διανοούμενων στο ρεμπέτικο, αυτό το μουσικό μείγμα που προκύπτει από κυκλοφορίες, ανταλλαγές και δανεισμό μουσικών στοιχείων, αλλά θεωρείται από την αρχή ως αυτόχθον μουσική. Οι απόψεις που εκφράστηκαν προηγουμένως, κινητοποιούνται και αναδιαμορφώνονται για να διαμορφώσουν νέες ταυτότητες, όπου η ένταξη της Ελλάδας περνά μέσα από τη διπλή αμφιταλάντευση μεταξύ Δύσης και Ανατολής, μεταξύ καπιταλισμού και κομμουνισμού. Μέσα από αυτές τις συζητήσεις, όχι μόνο ορίζεται η λαϊκή μουσική, ο ρόλος της και η δυνατότητα χρήσης της για την «κατήχηση» του λαού, αλλά σχεδιάζονται και τα περιγράμματα αυτής της κοινωνικής κατηγορίας, του λαού δηλαδή, αποδίδεται σε αυτόν μία νέα ταυτότητα. Παράλληλα, με την ήδη παγιωμένη ιδέα του λαού ως πλειοψηφικής ομάδας, φτωχών, «αμόρφωτων και χωρίς σημεία αναφοράς», προστίθεται η ιδέα της καταπιεσμένης ομάδας που αντιτίθεται στην κυριαρχία. Αντικαθίσταται έτσι, ο εθνικός χαρακτήρας, με τον επαναστατικό χαρακτήρα του λαού, ο οποίος και φέρει αντίσταση την κυριαρχία του. Οι συζητήσεις στον αριστερό τύπο, όπου διανοούμενοι με πολλαπλές προσωπικές ιστορίες και αντικρουόμενες απόψεις συζητούν με το περιβάλλον τους, ενώ κινδυνεύουν να διωχθούν, σηματοδοτούν την υπόλοιπη ιστορία του ρεμπέτικου ανεβάζοντάς το στην τάξη της ανατρεπτικής παράδοσης.

Είδαμε επίσης, ότι στη Θεσσαλονίκη, το ρεμπέτικο έφτασε στο απόγειό του με τη δημοφιλή Ρόζα Εσκενάζη και τις «άριες», της Ελληνίδας Edith Piaf. Το ρεμπέτικο απογειώνεται από αυτήν την ξεχωριστή μουσική προσωπικότητα, που ενσαρκώνει την ύπαρξη της γυναίκας στο πάλκο, καθώς ήταν από τις πρώτες που ανέβηκαν σε αυτό. Ως προσωπικότητα, η τελευταία έζησε χωρίς επίσημη ηλικία, αναζωογονώντας η ίδια κατά περίπου δεκαπέντε χρόνια, την ύπαρξη της, άλλαξε το όνομά της, και θάφτηκε το 1980 σε έναν ανώνυμο τάφο. Το μόνο βέβαιο είναι ότι η μοίρα αυτής της Σεφαραδίτισας Εβραίας, ως λαϊκής ντίβας, ως ρεμπέτισσας, σφυρηλατήθηκε, όπως είδαμε όντως στην κοσμοπολίτικη Θεσσαλονίκη. Κατά τη διάρκεια της 60χρονης καριέρας της, παρέμεινε εξαρχής συνδεδεμένη με το ρεμπέτικο, αν και ερμήνευσε όλα τα είδη ελληνικού τραγουδιού. Άψογη ερμηνεύτρια, με στυλ, τεχνική και πάθος,

αποτελέσει αναφορά και πρότυπο για όλους τους τραγουδιστές στη συνέχεια. Σε αυτό το πλαίσιο, διαπιστώσαμε πράγματι ότι κατά τη δεκαετία του '70 γνώρισε μια αναζωπύρωση της καριέρας της μετά την ανακάλυψη -από την αρχή- του ρεμπέτικου από τη νεολαία, επηρεάζοντας κατ' επέκταση πολλούς νεότερους καλλιτέχνες.

Διαπιστώσαμε, φτάνοντας προς το τέλος -και ίσως αυτό να είναι το σημαντικότερο στοιχείο της εργασίας- την πολύ ιδιαίτερη θέση της Ελληνίδας στο ρεμπέτικο τραγούδι και γενικότερα στον ρεμπέτικο τρόπο ζωής. Πράγματι, σε μια εποχή που η γυναίκα παρέμενε εγκλωβισμένη σε ένα ασφυκτικό πατριαρχικό κλοιό, όχι μόνο στο ελλαδικό χώρο, αλλά σε πανευρωπαϊκό επίπεδο, η ρεμπέτισσα γυναίκα κατορθώνει να αψηφά τα στερεότυπα και να χαράσσει το δικό της δρόμο διεκδικώντας το μερίδιό της στην ευτυχία και τη δημιουργία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Εσκενάζυ, που αρνήθηκε το στερεότυπο γυναίκα-μητέρα, ενώ δε δίστασε ακόμα και να συνάψει σχέση με μικρότερο άντρα. Άλλωστε, μέσα και από τα παραδείγματα της Joséphine Baker, και της Edith Piaf, είχαμε την ευκαιρία να αντιληφθούμε ότι ο χώρος της μουσικής γενικότερα και πιο συγκεκριμένα του θεάματος, όπως θα λέγαμε σήμερα, υπήρξε για αυτές τις γυναίκες-αρτίστες, μεσοπολεμικά, εφαλτήριο ως προς την πραγματοποίηση της δημιουργικότητας και των επιθυμιών του. Αν και οι συγκεκριμένες γυναίκες χρησιμοποίησαν τα κατ' εξοχήν γυναικεία στερεότυπα, ήτοι νέα-όμορφη-επιθυμητή-γυναίκα τρόπαιο για το ισχυρό φύλο, κατόρθωσαν παρόλα αυτά να διακριθούν να αποκτήσουν εξουσία, επιβάλλοντας εντέλει τα θέλω και τις ιδέες τους, σε μια πολύ δύσκολη και συνεχώς μεταβαλλόμενη, για το γυναικείο ζήτημα, ιστορική περίοδο.

Τέλος, αυτό που ίσως έχει μια μεγαλύτερη σημασία να αναδειχθεί μέσα από αυτήν την εργασία, και ευχής έργον θα ήταν να αποτελέσει και εφαλτήριο για τη διάχυση και συνέχιση των ερευνών μας, είναι το γεγονός ότι η Ρόζα δεν αποτέλεσε απλώς μία τραγουδίστρια του ρεμπέτικου, αλλά ούτε μια ακόμη «γυναίκα-πρότυπο» που συντάρραξε τα στερεότυπα της κοινωνίας που ζούσε. Αλλά, αποτέλεσε ένα από τα ορατά σημεία -και είμαστε σίγουροι ότι υπάρχουν ακόμη πολλά τέτοια, και ακόμη σιγουρότεροι ότι υπάρχουν περισσότερα αόρατα- που διατάρραξαν τα ιστορικά στιγμιότυπα, δημιούργησαν ιστορικές ασυνέχεις και καθόρισαν με τον δικό τους τρόπο την ιστορική εξέλιξη και την κοινωνική αναδιάρθρωση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αβδελά, Έφη. 1997. 'Το φύλο στην ιστορία. Ελληνικές αναπαραστάσεις'. *Μνήμων* 19: 221–32. <https://doi.org/10.12681/mnimon.376>.

———. 1999. 'Μια γυναικεία επανάσταση: οι γυναίκες 'κατακτούν' τα υπουργεία και τις δημόσιες υπηρεσίες'. *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*.

Δαμιανάκος, Στάθης. 2001. *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.

Λεοντίδου, Ευτυχία, και Sigrid R. Ammer. 1992. *Η Ελλάδα των Γυναικών*. Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις.

Νιξαρλίδου, Ελένη Χρήστου. 2013. 'Το περιοδικό «Ελληνίς» 1921-1940: η αναπαράσταση των γυναικείων ταυτοτήτων στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου'. Μεταπτυχιακές Διατριβές, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Παιδαγωγική της Ισότητας των Φύλων. Διαθέσιμο στο: [10.26262/heal.auth.ir.133561](https://doi.org/10.26262/heal.auth.ir.133561) (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Σιδερής, Νίκος. 2018. *Η ιστορία του ρεμπέτικου τραγουδιού*. Αθήνα: Επτάλοφος.

Σκουλάτος, Βασίλειος, Νικόλαος Δημακόπουλος, και Σωτήριος Κόνδης. 2004. *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.

Σπυριάδου, Κωνσταντία. 2014. *Η κοινωνική θέση των γυναικών στα ρεμπέτικα τραγούδια του ελληνικού μεσοπολέμου (1922-1940)*. Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία.

Hering, Gunnar. 2006. *Τα πολιτικά κόμματα στην Ελλάδα 1821-1936*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Mazower, Mark. 2006. *Θεσσαλονίκη, πόλη των φαντασμάτων. Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*. Μετάφραση Κώστας Κουρεμένος. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Anagnostou, Panagiota. 2014. 'Définir le peuple et sa musique: les débats sur le rebetiko dans la presse de gauche pendant et après la guerre civile grecque (1946-1961)'. *Transposition*, τχ. 4. <https://doi.org/10.4000/transposition.969>.

- Anastasopoulou, Maria. 2004. 'The Inception of Feminism in Nineteenth-Century Greece'. *The Classical Bulletin* 80 (2).
- Cortese, Michele. 2018. 'Rebetisses'. *academia.edu*. Διαθέσιμο στο: <https://www.academia.edu/39664731/Rebetisses>.
- Davis, Natalie Zemon. 1976. "Women's History' in Transition: The European Case'. *Feminist Studies* 3 (3/4): 83–103. <https://doi.org/10.2307/3177729>.
- Encyclopaedia. 2014. *Universalis 2015*. com.britannica.
- Holst, Gail. 2014. *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-Culture Songs of Love, Sorrow and Hashish*. The Romiosyni Series. Λίμνη Ευβοίας: Denise Harvey.
- 'Introduction'. 2008. *The American Historical Review* 113 (5): 1344–45. <https://doi.org/10.1086/ahr.113.5.1344>.
- Launay, Florence. 2008. 'Les musiciennes: de la pionnière adulée à la concurrente redoutée: Bref historique d'une longue professionnalisation'. *Travail, genre et sociétés* N° 19 (1): 41. <https://doi.org/10.3917/tgs.019.0041>.
- Marcos, Anastasios C., και Bahr, Stephen J.. 2001. 'Hellenic (Greek) Gender Attitudes'. *Gender Issues* 19 (3): 21–40. <https://doi.org/10.1007/s12147-001-0009-6>.
- Mazower, Mark. 2001. *Inside Hitler's Greece. The Experience of Occupation, 1941-44*. Nota Bene. New Haven: Yale University Press.
- Meyerowitz, Joanne. 2008. 'A History of "Gender"'. *The American Historical Review* 113 (5): 1346–56. <https://doi.org/10.1086/ahr.113.5.1346>.
- Myrdal, Alva, Ashley Montagu, Elina Almasy, Maurice Duverger, Alfred Metraux, Lucienne Noblet, A.H. Hourani, και Gabrielle Gabrini. 1955. 'Are women inferior beings? The Changing outlook in politics, education, employment, society, the home'. Επιμέλεια Sandy Koffler. *the UNESCO Courier* 11: 4–40. Διαθέσιμο στο: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000069853_fre (Πρόσβαση: 30/11/2021).
- Papadogiannis, Nikolaos. 2015. 'Red and Purple? Feminism and Young Greek Eurocommunists in the 1970s'. *European Review of History: Revue Européenne d'histoire* 22 (1): 16–40. <https://doi.org/10.1080/13507486.2014.983424>.
- Prevost-Thomas, Cécile, και Ravet Hyacinthe. 2007. 'Musique et genre en sociologie'. Στο *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, στον συλλ. τόμο Agnès Fine και Mathilde Dubesset, 175–98. Paris: Belin.

Ravet, Hyacinthe. 2002. 'Féminin et Masculin et musique, dynamiques identitaires et rapports de pouvoir'. Στο *L'accès des femmes à l'expression musicale: apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, στον συλλ. τόμο Anne-Marie Green και Hyacinthe Ravet, 225–46. Paris: L' Harmattan.

Scott, Joan W. 1986. 'Gender: A Useful Category of Historical Analysis'. *The American Historical Review* 91 (5): 1053–75. <https://doi.org/10.2307/1864376>.

Smith, Ole L. 1991. 'The Chronology of Rebetiko – a Reconsideration of the Evidence'. *Byzantine and Modern Greek Studies* 15 (1): 318–25. <https://doi.org/10.1179/byz.1991.15.1.318>.

Weber, Marianne. 2016. 'La femme nouvelle'. *Socio*, τχ. 7 (Δεκέμβριος): 131–39. <https://doi.org/10.4000/socio.2473>.

Willener, Alfred. 2002. 'L'accès des femmes instrumentistes aux orchestres symphoniques'. Στο *L'accès des femmes à l'expression musicale: apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine*, στον συλλ. τόμο Anne-Marie Green και Hyacinthe Ravet, 111–20. Paris: L' Harmattan.

Δημητροπούλου, Μυρτώ. 2008. 'Athenes au XIXe siècle: de la bourgade a la capitale'. Διδακτορική Διατριβή, Lyon II: Université Lumière. Διαθέσιμο στο: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2008/dimitropoulou_m#p=0&a=top (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Διαδικτυακές Πηγές

Καζάντη, Κατέ. 2017. 'Ρεμπέτικο: των προλετάρων και των ηττημένων'. *ARTInews* (blog). 18 Δεκεμβρίου 2017. Διαθέσιμο στο: artinews.gr/ρεμπέτικο-των-προλετάρων-και-των-ηττημένων (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Λεμπούκας, Βασίλης. 2018. 'Ρόζα Εσκενάζυ. Η "βασίλισσα του ρεμπέτικου" που παράτησε το παιδί της για να κάνει καριέρα. Στην κατοχή έσωσε την οικογένεια της από τους Ναζί, χάρη στη σχέση της με γερμανό αξιωματικό'. *Μηχανή του Χρόνου* (blog). 2018. Διαθέσιμο στο: <https://www.mixanitouxronou.gr/roza-eskenazi-i-vasilissa-tou-rempetikou-pou-paratise-to-pedi-tis-gia-na-kani-kariera-sti-diarkia-tis-katochis-esose-tin-ikogenia-tis-apo-tous-nazi-chari-sti-schesi-tis-me-germano-axiomatiko/> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Νικολάου, Μαρία. 2020. 'Κομοτηνή: Οι γυναίκες του ρεμπέτικου, οι πρώιμες φεμινίστριες'. *EPT news* (blog). 3 Οκτωβρίου 2020. Διαθέσιμο στο: <https://www.ertnews.gr/perifereiakoi-stathmoi/komotini/komotini-oi-gynaikes-toy-rempetikoy-oi-proimes-feministries/> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Σαββόπουλος, Πάνος. 2021. 'Οι ρεμπέτισσες της δεκαετίας του 1930'. *SL press*. 29 Ιουλίου 2021. Διαθέσιμο στο: <https://slpress.gr/politismos/oi-rempetisses-tis-dekaetias-toy-1930/> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Σερ, Ρόι. 2011. *Καναρίνι μου Γλυκό*. Μουσικό Ντοκιμαντέρ. ΕΡΤ1. Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=D6a4QUKmbI> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Bonjour Athènes. 2020. 'Le Rebetiko, la musique underground'. *bonjour athènes* (blog). 12 Απριλίου 2020. Διαθέσιμο στο: <https://www.bonjourathenes.fr/le-rebetiko-la-musique-underground> (Πρόσβαση: 30/11/2021)

Cakro, Erick. 2020. 'Auto-essentialisation: quand Joséphine Baker retournait le racisme contre elle-même'. *The Conversation* (blog). 30 Οκτωβρίου 2020. Διαθέσιμο στο: <https://theconversation.com/auto-essentialisation-quand-josephine-baker-retournait-le-racisme-contre-elle-meme-148280> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Cohen, Eleni. 2011. 'Le Rébétiko'. *rebetikobiblio* (blog). 30 Μαΐου 2011. Διαθέσιμο στο: <http://rebetikobiblio.blogspot.com/2011/05/le-rebetiko.html>(Πρόσβαση: 30/11/2021).

'Édith Piaf'. 2021. *rose-croix.org* (blog). 11 Οκτωβρίου 2021. Διαθέσιμο στο: <https://www.rose-croix.org/les-grands-interpetes-edith-piaf/> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Ezell, Ruth. 2021. 'Living St. Louis Special: Josephine Baker'. *Living St. Louis*. Arlington: PBS. Διαθέσιμο στο: <https://www.pbs.org/video/living-st-louis-special-josephine-baker-jt86xl/> (Πρόσβαση: 02/12/2021).

Garrigues, Manon. 2021. 'Joséphine Baker en 5 citations inspirantes'. *Vogue* (blog). 30 Νοεμβρίου 2021. Διαθέσιμο στο: <https://www.vogue.fr/culture/article/josephine-baker-en-5-citations-inspirantes-danseuse-paris> (Πρόσβαση: 02/12/2021).

Mergnac, Marie-Odile. 2014. 'La famille arc-en-ciel de Joséphine Baker'. *Archive.today* (blog). 29 Ιανουαρίου 2014. Διαθέσιμο στο: <https://archive.vn/imLCm> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

Nivière, Marie-Céline. 2021. 'Xavier Durringer et la panthéisation de Joséphine Baker'. *L' Oeil D' Olivier* (blog). 16 Νοεμβρίου 2021. Διαθέσιμο στο: <https://www.loeildolivier.fr/2021/11/xavier-durringer-et-la-pantheisation-de-josephine-baker/> (Πρόσβαση: 02/12/2021).

Tribune Juive. 2018. 'Vidéos: Les influences juives dans la musique grecque traditionnelle'. *TJ info* (blog). 14 Ιανουαρίου 2018. Διαθέσιμο στο: <https://www.tribunejuive.info/2018/01/14/videos-les-influences-juives-dans-la-musique-grecque-traditionnelle/> (Πρόσβαση: 30/11/2021).

UNESCO. 2017. 'Le rebétiko'. *Patrimoine culturel immatériel* (blog). 2017. Διαθέσιμο στο: <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-rebtiko-01291> (Πρόσβαση: 30/11/2021).