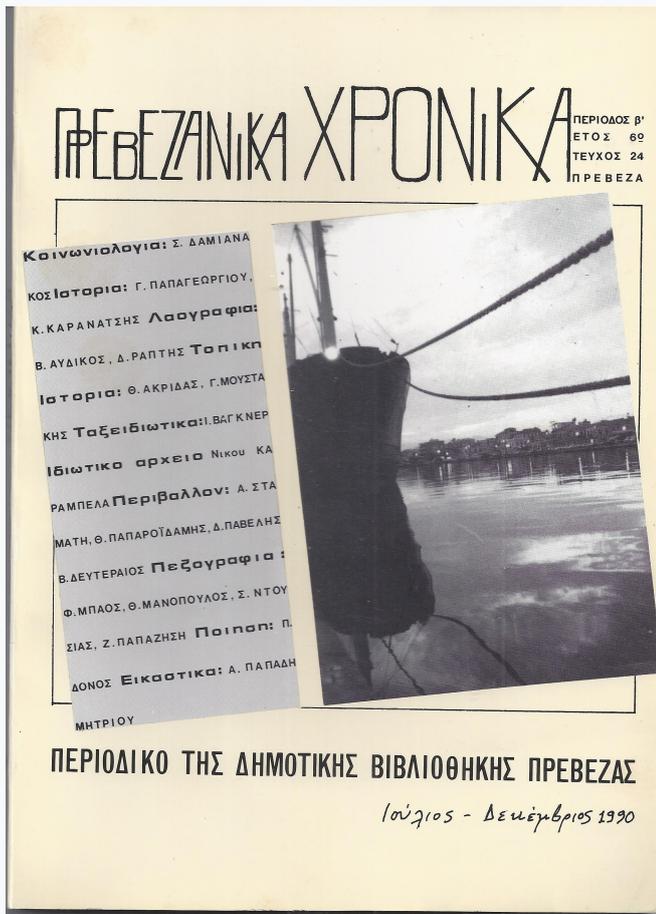


Πρεβεζάνικα Χρονικά

Αρ. 24 (1990)

ΠΡΕΒΕΖΑΝΙΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ, 24 (1990)



Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού

Στάθης Δαμιανάκος

doi: [10.12681/prch.39647](https://doi.org/10.12681/prch.39647)

Copyright © 2024, Στάθης Δαμιανάκος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Δαμιανάκος Σ. (2025). Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού: Το παράδειγμα του Ζεϊμπέκικου και του Χασάπικου. *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, (24), 3–9. <https://doi.org/10.12681/prch.39647>



Στάθης Δαμιανάκος
Chargé de Recherche au C.N.R.S.
Université de Paris X, Nanterre

ΓΙΑ ΜΙΑ ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΧΟΡΟΥ: ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΧΑΣΑΠΙΚΟΥ (*)

«Αφεντικό», φώναξε, «έχω πολλά να σου πω (...), έχω πολλά να σου πω, μα δεν το πάει η γλώσσα μου... Θα τα χορέψω το λοιπόν!»

*Νίκος Καζαντζάκης
"Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά"*

Τα παραπάνω λόγια του Αλέξη Ζορμπά φέρνουν στο φως μια ασυμβίβαστη αντίθεση: την αντίθεση ανάμεσα στο λόγο και την αισθητική έκφραση, ανάμεσα στην εκλογικευτική και την καλλιτεχνική διαδικασία παραγωγής νοήματος.

Κάθε άλλο λοιπόν παρά ενθαρρύνουν, αν τα πάρει κανείς τοις μετρητοίς, την αναλυτική προσέγγιση του φαινομένου «χορός», στην ακραία μάλιστα εκδοχή τους φαίνεται ν' αμφισβητούν εκ των προτέρων οποιαδήποτε απόπειρα ερμηνείας: πώς να επιχειρήσεις μια «επιστημονική» πρόσβαση σ' ένα φαινόμενο που λειτουργία του είναι, ακριβώς, να ερμηνεύει όσα ο λόγος αδυνατεί να εκφράσει; Ο Αλέξης Ζορμπάς παραιτείται από τη λεκτική διατύπωση όχι γιατί έχει προβλήματα γλωσσικής επικοινωνίας ή γιατί το λεξιλόγιό του είναι ιδιαίτερα πενιχρό, αλλά επειδή αυτό που θέλει να πει είναι τόσο δυνατό, τόσο αχανές, τόσο (κυριολεκτικά) αν-είπωτο ώστε να βρίσκεται πέρα από τον έναρθρο λόγο. Μόνο ο χορός με τον πηγαίο και αυθόρμητο χαρακτήρα του, με την εκπληκτική συμπύκνωση και οικονομία μέσων που τον διακρίνουν είναι σε θέση να εκφράσει τον αυθόρμητο κόσμο του.

Ποιά αναλυτική μέθοδος θα μπορούσε λοιπόν να προσπελάσει αυτόν τον κόσμο; Βέβαια, στην ερώτηση αυτή ο σημειολόγος θ' απαντήσει ότι ο χορός, όπως και κάθε άλλη καλλιτεχνική εκδήλωση, δεν αποτελεί παρά ένα αντικείμενο ανταλλαγής και επικοινωνίας, άρα διαθέτει ένα σύνολο σημείων οργανωμένων σε σύστημα: στον ερευνητή εναπόκειται ν' ανακαλύ-

(*) Το κείμενο αυτό αποτελεί ανάπλαση μιας ανακοίνωσης που έγινε στο Διεθνές Συνέδριο της IOFA-UNESCO «Folk dance today» (Λάρισα, 1-5 Ιουλίου 1987).

ψει τη δομή αυτού του συστήματος. Από την πλευρά τους ο εθνογράφος ή ο εθνολόγος θ' αντιτείνουν ότι τα διάφορα στοιχεία που συνδιαρθρώνονται στον χορό μπορούν να συλλεχθούν, να καταγραφούν και να ταξινομηθούν ως λειτουργικά μέρη μιας παράδοσης της οποίας ερευνάται η ιστορική διαδρομή, καθώς και οι συνάφειες ή οι αντιθέσεις σε σύγκριση με άλλες παραδόσεις. Όσο για τον κοινωνιολόγο αυτό που βλέπει στο χορό είναι, κυρίως, μια εκδήλωση, μέσα στις άλλες, της ιδιαίτερης κοινωνικότητας που διακρίνει μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, εκδήλωση η οποία περικλείει ορισμένες τυπικές συνιστώσες του διανοητικού, ιδεολογικού και ψυχοσυναισθηματικού κόσμου αυτής της ομάδας.

Όλες αυτές οι προσεγγίσεις είναι ασφαλώς θεμιτές και επιστημονικά κατοχυρωμένες. Ωστόσο, οι ερμηνευτικές φιλοδοξίες ή δυνατότητές τους δεν προχωρούν ως την καρδιά του φαινομένου χορός: η ανάλυση στέκεται στα συμφραζόμενα, σε δομολειτουργικές αναλογίες, μορφολογικές συντεταγμένες ή ελεύθερες λίγο-πολύ ερμηνείες όσον αφορά ένα «νόημα», του οποίου η προσπέλαση είναι τόσο περισσότερο δύσκολη όσο η παραγωγή του υπόκειται σε αλλαγές ανάλογα με την περίσταση, την ομήγυρη ή την προσωπικότητα του χορευτή. Ο αισθητικός πυρήνας, αυτός καθ' αυτός ο μηχανισμός παραγωγής του συγκινησιακού αποτελέσματος παραμένουν ανεξερεύνητοι, πράγμα που ισχύει άλλωστε και προκειμένου για οποιαδήποτε αισθητική έκφραση. Και ευτυχώς, θα πρέπει να προσθέσουμε, ευτυχώς που είναι έτσι γιατί η εισαγωγή του καλλιτεχνικού έργου στο χειρουργείο, η ανατομή του με το νυστέρι της εκλογίκευσης, θα εξήγγελλαν αυτόχρονα και τον οριστικό θάνατό του.

Οι εισαγωγικές αυτές παρατηρήσεις δεν έχουν φυσικά στόχο ν' αναιρέσουν την αξία της επιστημονικής προσέγγισης του πολιτισμικού-αισθητικού δημιουργήματος, θέλουν απλώς να καταδείξουν τα όριά της και να υπογραμμίσουν την ανάγκη του όσο γίνεται ακριβέστερου προσδιορισμού του αντικειμένου της.

Η εργασία αυτή επιχειρεί μια κοινωνιολογική ανάγνωση του ζειμπέκικου και του χασάπικου, δυό λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου. Πιο συγκεκριμένα, έχει στόχο να εξετάσει (όσο γίνεται συνοπτικότερα και στη βάση μιας παλαιότερης εργασίας μας πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι) (1) τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς όρους ανάδυσης, διάδοσης και επιβολής στη συλλογική πρακτική των δυο αυτών χορών, καθώς και τις λειτουργικές αντιστοιχίες που τους συνδέουν με την ταυτότητα μιας ξέχωρης κοινωνικής ομάδας (τους Έλληνες ρεμπέτες) που η ιστορία της σημαδεύεται από την κοινωνική απόρριψη και τη βίαιη περιθωριοποίηση.

Όπως και κάθε άλλη παραδοσιακή πολιτισμική έκφραση, ο λαϊκός χορός εξ αιτίας της μορφολογικής σύστασής του, του τελετουργικού πλαι-

(1) Βλ. Στ. Δαμιανάκος, *Les Rébétika, la chanson populaire grecque d' une classe sociale: le sous-prolétariat des centres urbains*, CNRS, 1971 (ελληνική μετάφραση στο *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987) και *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, Αθήνα, Ερμείας, 1976.

σίου εκτέλεσής του και της επιτελούμενης κοινωνικής λειτουργίας, περικλείει έναν ολόκληρο κόσμο από μηνύματα και κώδικες προς αποκρυπτογράφηση. Διαθέτει, για να επαναλάβουμε μια έκφραση του Cl. Lévi-Strauss, έναν «κοινωνιολογικό οπλισμό», ο οποίος όχι μόνο υπαγορεύει αντιστοιχίες ανάμεσα στη μορφή της πολιτισμικής έκφρασης και τον τύπο των ιδανικών κοινωνικών σχέσεων που αναφέρονται σε μια ανθρώπινη ομάδα (κατά το υπόδειγμα των μύθων ως προς την προέλευση της μαγειρικής οι οποίοι αναπτύσσουν μια «αληθινή φυσιολογία της αγχιστείας»),⁽²⁾ όχι μόνο αποκαλύπτει κάποιους ιδιάζοντες τρόπους παρατήρησης και στοχασμού, αλλά και πληροφορεί για την ύπαρξη και τις ιδιαιτερότητες ενός τρόπου ζωής και κάποιων στάσεων, ενός ηθικού και ψυχοσυναισθηματικού στερεώματος που χαρακτηρίζουν κάθε κοινωνικοπολιτισμικό σύνολο είτε πρόκειται για τις λεγόμενες «πρωτόγονες κοινωνίες», είτε για τις κοινωνίες των παραδοσιακών χωρικών, είτε ακόμη για τις οργανωμένες ομάδες των περιθωριακών του σύγχρονου αστικού κέντρου.

Ο ζείμπέκικος, σε ρυθμό 9/8, και ο χασάπικος, σε ρυθμό 2/4, συνιστούν τυπικούς λαϊκούς χορούς που διαδίδονται από τα τέλη του περασμένου αιώνα στο ελληνικό αστικό κέντρο. Κατ' εξοχήν, ρυθμικές εκφράσεις του ρεμπέτικου, φέρουν έντονη την κοινωνική σφραγίδα των υποπρολεταριοποιημένων πληθυσμών, οι οποίοι συσσωρεύονται στις μεγάλες πόλεις και τα λιμάνια του Αιγαίου έως το πρώτο μισό του αιώνα μας. Συμμετέχουν, εξίσου με άλλα πολιτισμικά και κοινωνικά στοιχεία, στη συγκρότηση ενός ξέχωρου πολιτισμικού συνόλου που είναι οι ρεμπέτες, και επηρεάζουν αποφασιστικά τη διαμόρφωση της νεοελληνικής αισθητικής ταυτότητας στο σύνολό της.

Τα κύρια χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου τραγουδιού και της ρεμπέτικης κοινωνίας έχει επιχειρήσει να δώσει, εδώ και μερικά χρόνια, ο συγγραφέας αυτών των γραμμών, χρησιμοποιώντας τη μέθοδο της συστηματικής ανάλυσης περιεχομένου των κειμένων των τραγουδιών αυτών. Ο χώρος δεν μας επιτρέπει ν' αναφερθούμε, έστω και κατά συνοπτικό τρόπο, στα συμπεράσματα αυτής της ανάλυσης. Θα πρέπει, ωστόσο, να υπενθυμίσουμε ότι η μελέτη του σχηματισμού και της ιστορικής διαδρομής που ακολουθούν οι ρεμπέτικες ομάδες φέρνει στο φως ορισμένες βασικές συνιστώσες της κοινωνικής ύπαρξης και φυσιογνωμίας αυτών των ομάδων, που βρίσκουν την αντιστοιχία τους στον ιδεολογικό κόσμο και τις ψυχοσυναισθηματικές στάσεις που εκφράζονται μέσα στα κείμενα των τραγουδιών. Από τα κύρια συμφοραζόμενα του χορού (μαζί με τη μουσική έκφραση, την ενορχήστρωση, τα ενδυματολογικά χαρακτηριστικά, το ύφος και τη χειρονομία, τον χώρο εκτέλεσης, την περίσταση και την ομήγυρη), το κείμενο του τραγουδιού συμβάλλει αποφασιστικά στη συγκρότηση της κοινωνικής του φυσιογνωμίας και τον φορτίζει μ' ένα ιδιαίτερο ψυχοσυναισθηματικό περιεχόμενο. Συγχρόνως συνιστά ένα από τα πιο σίγουρα μέσα

(2) Cl. Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres (Mythologiques II)*, Paris, Plon, 1966.

ερευνητικής πρόσβασης. Δεν θα πρέπει άλλωστε να ξεχνάμε ότι στο ρεμπέτικο τραγούδι τα δυο αυτά στοιχεία, κείμενο και χορός, συνυπάρχουν πάντοτε, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στη δημοτική παράδοση όπου μπορεί είτε το ένα, είτε το άλλο, είτε και τα δυο μαζί ν' απουσιάζουν.

Ποιές είναι οι πιο χαρακτηριστικές όψεις αυτής της κοινωνικής φυσιολογίας και αυτού του ψυχοσυναισθηματικού κόσμου; Στις γραμμές που ακολουθούν επιχειρούνται μόνο μερικές βασικές επιστημονικές. Προηγουμένως, δεν θα ήταν άσκοπες κάποιες στατιστικές και ιστοριογραφικές πληροφορίες για τον πληρέστερο φωτισμό του θέματος: θέση του ζειμπέκικου και του χασάπικου μέσα στο σύνολο των ρεμπέτικων χορών, συσχετίσεις με την θεματική του τραγουδιού, εθνογραφική καταγωγή.

Ήδη από την προπολεμική εποχή ο ζειμπέκικος κατέχει την πιο σημαντική θέση στο σύνολο των ρεμπέτικων ρυθμών (ή, πιο σωστά, στο σύνολο των ρυθμών που συνοδεύουν ρεμπέτικα τραγούδια), αφού τα μισά από τα τραγούδια της δειγματοληψίας μας είναι ζειμπέκικα. Αυτό ισχύει τόσο για την περίοδο πριν το 1922, όσο και για την περίοδο 1922-1940. Αυτή η υπεροχή γίνεται ακόμη πιο έντονη κατά τη διάρκεια της τρίτης περιόδου (1940-1953), οπότε το ποσοστό των ζειμπέκικων ρυθμών φθάνει στο 65%. Ο χασάπικος ακολουθεί αμφίδρομη πορεία: από 10% κατά την πρώτη περίοδο, τα ποσοστά του φθάνουν το 30% κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, για να ισορροπήσουν στο 20% κατά την τελευταία περίοδο. Στη διάρκεια λοιπόν της τρίτης αυτής περιόδου οι δυο ρυθμοί αντιπροσωπεύουν μόνοι τους το 85% των ρεμπέτικων τραγουδιών.

Η συγκεντροποίηση γίνεται σε βάρος των λεγόμενων «ανατολίτικων» ρυθμών (καρσιλλαμάδες, μανέδες, σαμπάχ) ή, ακόμα, των καλαματιανών και συρτών που από 37% κατά την πρώτη περίοδο περιορίζονται σε 11% κατά την τελευταία. Τα τσιφτετέλια αντιπροσωπεύονται από πολύ χαμηλά ποσοστά, παρ'όλο ότι ακολουθούν μίαν αργή αλλά σταθερή ανοδική πορεία καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των περιόδων: από 2% κατά την πρώτη περίοδο, σε 4% κατά την τρίτη. (3)

Η στατιστική συσχέτιση των ρυθμικών τύπων με τις θεματικές κατηγορίες, στις οποίες κατατάσσουμε τα τραγούδια του δείγματος, μας φανερώνει μια σαφή τάση του χασάπικου να συνοδεύει τραγούδια, των οποίων

(3) Είναι γεγονός ότι τα πολυάριθμα σφάλματα χρονολόγησης που περιέχει η συλλογή. Η. Πετροπούλου (Αθήνα, 1968), στην οποία στηρίχθηκε κατά κύριο λόγο η ανάλυσή μας, σχετικοποιούν ως ένα βαθμό την αξία αυτών των ποσοστών. Ωστόσο, δεν φθάνουν ν' αναιρέσουν τις γενικές τάσεις διαχρονικής εξέλιξης που εμφανίζουν: οι αριθμητικές σειρές δεν έχουν νόημα αυτές καθ' αυτές, η σημασία τους έγκειται στο γεγονός ότι διαγράφουν την κατεύθυνση που ακολουθούν οι μετασχηματισμοί. Εξάλλου, θα πρέπει να σημειωθεί ότι την εποχή που αναλαμβάνουμε τη μελέτη μας, η συλλογή εκείνη αποτελούσε το μοναδικό διαθέσιμο υλικό. Περισσότερο φερέγγυα, η μεταγενέστερη *Ρεμπέτικη Ανθολογία* του Τ. Σχορέλη (Τόμοι Α, Β, Γ, Δ, Αθήνα, Πλέθρον, 1977) παρέχει πλούσιο υλικό για ελέγχους και επαληθεύσεις που ο υπογράφων ελπίζει ν' αναλάβει προσεχώς στα πλαίσια μιας επανεπεξεργασίας της αρχικής του μελέτης.

το θέμα αναφέρεται κατά πρώτο λόγο στη γυναίκα και τον έρωτα, ενώ ο ζείμπέκικος εκφράζεται κυρίως μέσα από τη θεματική της φυλακής, τα τραγούδια της θλίψης, διαμαρτυρίας ή απελπισίας, καθώς και τα λεγόμενα χασικλίδικα. Οι διασταυρώσεις αυτές είναι έξοχα χαρακτηριστικές της αμφισημίας η οποία, όπως θα δούμε πιο κάτω, διακρίνει τον ρεμπέτικο ιδεολογικό και ψυχοσυναισθηματικό κόσμο.

Όσο για τις εθνογραφικές καταβολές των δυο χορών, οι διαθέσιμες πληροφορίες είναι ιδιαίτερα πενιχρές. Ο χασάπικος, σύμφωνα με την παράδοση, κρατάει από έναν παλιό χορό της συντεχνίας των χασάπηδων της Πόλης. Από πλευράς ρυθμού ανήκει στην ίδια οικογένεια με τη ρουμάνικη *chora*, καθώς και τον σέρβικο και ρώσικο κοζάκικο. Ο ζείμπέκικος ανάγει την ετυμολογία του στο όνομα μιας εθνοτικής μειονότητας των παραλίων του Αιγαίου, τους Ζείμπέκους, για τους οποίους διάφορες πηγές αναφέρουν ότι επρόκειτο για εξισλαμισμένους Έλληνες από τη Θράκη που είχαν εγκατασταθεί στο Αϊδίνιο ως ένοπλοι φρουροί των ημιαυτόνομων τοπαρχών της δυναστείας του Καραοσμάνογλου (1833) και που ύστερα από μια ατυχή εξέγερση αποδεκατίστηκαν σχεδόν ολοκληρωτικά.⁽⁴⁾ Όμως δεν υπάρχουν ενδείξεις κατά πόσο ο χορός του πολεμικού αυτού λαού ήταν ή όχι ο ίδιος με αυτόν που ξέρουμε σήμερα ως ζείμπέκικο. Το μόνο που μπορεί ν' αναφερθεί εδώ είναι ότι ο ρεμπέτικος ζείμπέκικος συγγενεύει με τον αϊδίνικο χορό, σε ρυθμό επίσης 9/8, και με τον τούρ-

(4) Βλ. κυρίως C. Texier, *L'Asie Mineure*, Paris, 1876, Handy Bey, *Les costumes populaires de la Turquie*, 1873, καθώς και Γ. Σκαλιέρη, *Λαοί και φυλαί της Μ. Ασίας*, Αθήναι, 1922.



κικο zeybek σε ρυθμό 9/16.

Ως προς τις ιδεολογικές και ψυχοσυναισθηματικές συνιστώσες του ρεμπέτικου κόσμου, ο χασάπικος και ο ζείμπέκικος φαίνονται να παραπέμπουν, μέσω ορισμένων συμφραζόμενων στοιχείων τους, σε καταστάσεις διαμετρικά αντίθετες.

Ο χασάπικος είναι χορός ομαδικός, αλέγρος, ακριβής στο βηματισμό του, εξωστρεφής. Αν θέλαμε να του βρούμε έναν επιγραμματικό ορισμό, θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε ως έκφραση της ανδρικής φιλίας και συντροφικότητας. Οι ιδεολογικές αναφορές του είναι δυνατόν ν' αναζητηθούν σε μια ξέχωρη περιοχή της ρεμπέτικης ηθικής και του ρεμπέτικου τρόπου ζωής, δηλαδή στους δεσμούς αλληλεγγύης και την αμεσότητα των διαπροσωπικών σχέσεων στο εσωτερικό της μικρο-ομάδας που υπεραξιολογούν την ευθύτητα και εντιμότητα απέναντι στο φίλο, επιτάσσουν την αλληλοβοήθεια και προβάλλουν τις καταξιωμένες αρετές του μάγκα: τιμή, φιλότητα, δεξιοτεχνία, πονηριά, εμπειρία, εξυπνάδα, γενναιοδωρία, γενναιοφροσύνη. Οι ψυχοσυναισθηματικές στάσεις στο χασάπικο κυριαρχούνται από έντονο αίσθημα υπερηφάνιας και υπεροχής, αίσθημα που μοιάζει να παραπέμπει στον έναν από τους δύο πόλους της υποπρολεταριακής ύπαρξης, τον θετικό πόλο: η κοινωνία της ημιπαρανομίας, η «πιάτσα», αποτελεί σ' αυτή την περίπτωση «καταφύγιο» για τον ρεμπέτη και εξασφαλίζει σιγουριά, ευφορία, ψυχολογική ισορροπία. Αντίθετα, ο ζείμπέκικος είναι κατ' εξοχήν μονήρης και ατομικός χορός, έκφραση των νέων συνθηκών που διέπουν τις κοινωνικές σχέσεις της ανώνυμης πιά αστικής κοινωνίας. Εκτελείται σε χώρο που δεν ξεπερνά τα λίγα τετραγωνικά μέτρα, είναι ενδοστρεφής, αόριστα απειλητικός και κυριαρχείται εξ ολοκλήρου από τον αυτοσχεδιασμό.⁽⁵⁾ Η πιό επιγραμματική διατύπωση που θα ταίριαζε εδώ είναι ότι ο χορός αυτός εκφράζει την περιπλάνηση του μοναχικού ανθρώπου.⁽⁶⁾ Γιατί ο ζείμπέκικος ακριβώς μοιάζει να εξωτερικεύει μια από τις «σταθερές» του ρεμπέτικου τρόπου ζωής, την έλλειψη δηλαδή μόνιμης στέγης και τη διαρκή μετακίνηση, χαρακτηριστικά που αντανakλώνται στην αντίληψη του ρεμπέτη περί προσωπικής ανεξαρτησίας και ελευθερίας. Συγχρόνως παραπέμπει στους τρόπους επίλυσης των προσω-

(5) Οι μοναδικές προσεγγίσεις που έχουν επιχειρηθεί, έως τώρα, του ζείμπέκικου, προέρχονται από λογοτέχνες ή καλλιτέχνες που τους ενδιαφέρουν οι αισθητικές κυρίως όψεις του χορού. Δεν παύουν όμως, παρά τον περιορισμό αυτόν, ν' αποτελούν πρώτης τάξεως τεκμήρια για την κοινωνιολογική μελέτη, εξ αιτίας της διεισδυτικότητας που χαρακτηρίζει την παρατήρηση και της αμεσότητας με την οποία δίνεται η περιγραφή. Για δύο τέτοιες οξυδερκείς και ζωντανές περιγραφές, βλ. M.M.W., «Ο Ζείμπέκικος» (μετάφραση από τα αγγλικά Ντ. Χριστιανόπουλος), *Κόσκινο* (Διαγώνιος), αρ. 3, Οκτ.-Δεκ. 1968, και Γ. Τσαρούχης, «Για τον ζείμπέκικο», πρόλογος στην έκδοση της Γκαλερί Ζουμπουλάκη *Τσαρούχης, Ζείμπέκικα και μερικά άλλα*, 1982 (αναδημοσίευση στο Γ. Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1986, σσ. 268-272).

(6) Η αίσθηση αυτή της μοναχικής περιπλάνησης που δίνει ο χορευτής του ζείμπέκικου στο θεατή, νομοποιεί ίσως την προσέγγιση με τον χορό των Με-

πικών διαφορών εν ισχύει στη ρεμπέτικη κοινωνία, δηλαδή την αυτοδικία, τις ρίξεις, τα μαχαιρώματα, τρόποι που με τη σειρά τους υπεραξιολογούν τις στάσεις επιθετικότητας, τη σκληρότητα, το νταηλίκι, την τόλμη, την ικανότητα επιβολής, τη βία. Όμως η μορφή αυτή του ηρωισμού δεν έχει τίποτε κοινό με τον επικό ηρωισμό που διέκρινε τον χορό και τα τραγούδια των μακρινών προγόνων του ρεμπέτη: των κλεφταρματολών και των ληστών. Πρόκειται για έναν μηδενιστικό, νιτσεικό θα έλεγε κανείς, ηρωισμό που μεταφράζει την κοινωνική παραίτηση και την εσωτερική της απόρριψη την οποία υφίσταται ο ρεμπέτης εκ μέρους της υπόλοιπης κοινωνίας. Εδώ, κυρίαρχο στοιχείο της υποπρολεταριακής ύπαρξης αναδειχνεται ο αρνητικός πόλος της κατάθλιψης και απελπισίας, της απαισιοδοξίας και της μοιρολατρίας.

Από «καταφύγιο» η ρεμπέτικη κοινωνία μεταβάλλεται σε «χώρο απορριμμάτων» που γεννά αισθήματα ενοχής, τύψεων και ανάγκη απολογίας. Ποιός στίχος ρεμπέτικου τραγουδιού θα μπορούσε να δώσει καλύτερα τη βουβή απελπισία της παραπαίουσας κίνησης του ζείμπέκικου, την τυφλή και απεγνωσμένη προσπάθεια χεριών και ώμων να λευτερώσουν το σώμα, από τον πιο κάτω στίχο ενός τραγουδιού που έγραψε ο Καλδάρης το 1948;

*Κάθε βήμα στη ζωή μου είναι πόνος και συμφορά.
Θέλω ο δόλιος να πετάξω, μα δεν έχω τα φτερά....*

βλεβί της Τουρκίας. Πράγματι, αν γίνει αφαίρεση του ρυθμού καθώς και του αυστηρού τυπικού που δεσπόζει στην τελετουργία των περιστρεφόμενων δερβίσηδων (παρ' όλο που μια κάποια τελετουργικότητα επιβιώνει και στον ζείμπέκικο), πολλά στοιχεία είναι κοινά ανάμεσα στους δυο χορούς: αποκλειστικότητα της ανδρικής παρουσίας (θρησκευτικές αδελφότητες / κλειστός κόσμος της ρεμπέτικης πιάτσας), αυτοσχεδιασμός, αυτοσυγκέντρωση, κατήφεια και βλοσυρότητα του χορευτή, συστροφές, τέλος, περί τον άξονά του, χαρακτηριστικά που για τον προσύλητο του Σουφισμού λειτουργούν βέβαια ως μέσα μεταρσίωσης και ερωτικού σμιξίματος με το θείο (κατάληξη της περιπλάνησης), αλλά που και για τον ρεμπέτη επίσης φαίνεται να οδηγούν στην μέθεξη μιας άλλου είδους αναζήτησης. Δεν θα πρέπει, άλλωστε να ξεχνάμε ότι ο αρχέγονος χώρος συνάθροισης και εκτέλεσης των δυο αυτών χορών είναι επίσης κοινός: ο τεκές, ασηκητήριο και συγχρόνως καπνιστήριο χασισιού.