

Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών



**Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

Τομέας Εθνομουσικολογίας

**«Το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα από το 1974».
Ο συνθέτης Θάνος Μικρούτσικος και ο στιχουργός Κώστας Τριπολίτης.**

Γιώργος Μυζάλης

**Επιβλέπων καθηγητής: Λάμπρος Λιάβας.
Μέλη συμβουλευτικής επιτροπής: Μαρία Παπαπαύλου –
Αναστάσιος Χαψούλας.**

Περιεχόμενα.

	σελ.
Ευχαριστίες	4
Πρόλογος	6
Εισαγωγή	9
 A. Ερευνητικό αντικείμενο – θεωρητικές προσεγγίσεις – κοινωνιολογικές αναφορές – μεθοδολογία της έρευνας.	 12
A.1. Ερευνητικό αντικείμενο.	12
A.2. Θεωρητικές προσεγγίσεις	14
A.2.1. Βιβλιογραφική Έρευνα.	15
A.2.2. Το πολιτικό τραγούδι στο εξωτερικό (Protest song – τραγούδι διαμαρτυρίας).	26
A.2.2.1. Στην Ευρώπη.	28
A.2.2.2. Στην Αμερική και τον Καναδά.	31
A.2.3. Προφορικός και γραπτός λόγος.	35
A.3. Κοινωνιολογικές αναφορές.	41
A.4. Μεθοδολογία της έρευνας.	44
 B. Ιστορικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις (1974 -2002)	 51
B.1. Περίοδος μεταπολίτευσης (1974 – 1981)	51
B.1.2. Μαζική κουλτούρα και νέες τελετουργίες του πλήθους.	55
B.2. Περίοδος μετά-μεταπολίτευσης (1981 –2002).	58
B.2.1. Η δεκαετία του 1980.	60
B.2.2. Ιδιωτική τηλεόραση (1989).	66
B.2.3. Δεκαετία του 1990.	71
B.2.4. Μαζική κουλτούρα και νέες τελετουργίες του πλήθους.	78
 Γ. Το πολιτικό τραγούδι της περιόδου.	 86
Γ.1. Οι παλαιότεροι δημιουργοί.	90
Γ.2. Οι νεότεροι δημιουργοί.	115
Γ.2.1. Παύλος Σιδηρόπουλος	115
Γ.2.2. Χάρης και Πάνος Κατσίμικας.	121
Γ.2.3. Άλκης Αλκαίος.	124
Γ.2.4 Νικόλας Άσιμος.	127
Γ.2.5. Τζίμης Πανούσης	132
Γ.2.6. Διονύσης Τσακνής.	137
Γ.2.7. Τρύπες – Γιάννης Αγγελάκας.	142
 Δ. Θάναος Μικρούτσικος – ο συνθέτης.	 147
Δ.1. Βιογραφικά στοιχεία – πολιτικά τραγούδια (1975 – 2002).	147

Δ.2. Μουσικολογική ανάλυση και προσωπικές αφηγήσεις για τα τραγούδια.	158
Δ.2.1. Πρώτη περίοδος δημιουργίας: Πολιτικά τραγούδια, Καντάτα για τη Μακρόνησο/Σπουδή σε ποιήματα του Βλαδίμηρου Μαγιακόφσκι, Φουέντε Οβεχούνα, Τροπάρια για Φονιάδες, Μουσική πράξη στον Μπρεχτ και Τραγούδια της Λευτεριάς.	159
Δ.2.2. Ο Σταυρός του Νότου – μελοποιώντας τον Καββαδία.	175
Δ.2.3. Δεύτερη περίοδος δημιουργίας: Εμπάργκο, Ο Γέρος της Αλεξάνδρειας/Ιχνογραφία, Αραπιά για πάψε λίγο να χτυπάς με το σπαθί, Η αγάπη είναι ζάλη, Όλα από χέρι καμένα, Όσο κρατάει ένας καφές, Κρατάει χρόνια αυτή η κολώνια, Γραμμές των Οριζόντων, Συγγνώμη για την Άμυνα.	178
Δ.2.4. Τρίτη περίοδος δημιουργίας: Στου Αιώνα την Παράγκα, Θάλασσα στη σκάλα, ο Άμλετ της Σελήνης.	196
Δ.2.5. Δισκογραφία τραγουδιών Θάνου Μικρούτσικου.	208
Ε. Κώστας Τριπολίτης – ο στιχουργός.	214
Ε.1. Βιογραφικά στοιχεία – πολιτικά τραγούδια (1981 – 2002).	214
Ε.2. Τυπολογία λέξεων – μορφολογική ανάλυση.	227
Ε.3. Ανάλυση περιεχομένου	233
Ε.4. Δισκογραφία τραγουδιών Κώστα Τριπολίτη.	245
ΣΤ. Ερευνητικές ερωτήσεις.	248
ΣΤ.1. Ορισμός πολιτικού τραγουδιού - διαφορές/ομοιότητες με κοινωνικό τραγούδι.	248
ΣΤ.2. Οι δισκογραφικές εταιρείες.	272
ΣΤ.3. Πολιτικό τραγούδι και στρατευμένη τέχνη.	285
ΣΤ.4. Πολιτικό τραγούδι – μονοπώλιο της Αριστεράς;	295
ΣΤ.5. Ακμή και παρακμή του είδους.	304
ΣΤ.6. Δημιουργοί πολιτικού τραγουδιού.	309
ΣΤ.7. Η πρόθεση του δημιουργού.	317
ΣΤ.8. Ο ρόλος του τραγουδιστή.	326
ΣΤ.9. Το έργο απέναντι ή δίπλα στη γενικότερη στάση ζωής.	332
ΣΤ.10. Χαρακτηριστικά της μουσικής και της μελοποίησης του είδους.	343
Ι. Συμπεράσματα.	354
Επίλογος.	371
Βιβλιογραφία.	375
Συνεντεύξεις Βάθους.	392

Ευχαριστίες.

Η έρευνα δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς τη βοήθεια, τη συμπαράσταση, την ενθάρρυνση και την «συμμαχία» μερικών ανθρώπων. Έτσι, θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα από την καρδιά μου:

Τον καθηγητή Λάμπρο Λιάβα για την επίβλεψη, τη διαθεσιμότητα και την πολύτιμη και απλόχερη βοήθεια και συμβο(υ)λή. Ευγνώμων.

Την καθηγήτρια Μαρία Παπαπαύλου για την ανταλλαγή απόψεων και τη μεθοδολογική – και όχι μόνο – καθοδήγηση.

Την καθηγήτρια Βασιλική Λαλιώτη για τις εύστοχες παρατηρήσεις και την ανοιχτή και φιλική προσέγγιση.

Τον καθηγητή Τάσο Χαψούλα για την δημιουργική έμπνευση από τις εποχές του μεταπτυχιακού.

Τον καθηγητή Γιώργο Μανιάτη, από τον οποίο ξεκίνησαν όλα, γιατί είναι αυτός που είναι.

Τον καθηγητή Παύλο Κάβουρα για το «μικρόβιο» της Εθνομουσικολογίας από το πρώτο κιόλας μάθημα του πρώτου εξαμήνου του πρώτου έτους του Τ.Μ.Σ. στο μακρινό 1996.

Όλους τους καθηγητές του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού του Τ.Μ.Σ. και του Μ.Μ.Ε. του Ε.Κ.Π.Α., καθώς επίσης και όλους τους συμφοιτητές μου, για την ανατροφοδότηση και για την γενικότερη συμπαράσταση.

Την αγαπημένη μου φίλη Βίκυ Μακρίδου για τη βοήθεια και τη στήριξη και την αγάπη που της έχω (και ελπίζω να μου έχει και εκείνη).

Τους συνεργάτες μου στο Τμήμα Αρχείου της Α.Ε.Π.Ι. (Βάσω Ασβεστά, Άννα Ντάφου, Χρόνη Πολυμίλη και Χρήστο Φωτάκη) για την καθημερινή τριβή με το αντικείμενο και πρωτίστως την Εύη Νακοπούλου για τη σημαντική της βοήθεια στις απομαγνητοφωνήσεις των συνεντεύξεων.

Τον πρώτο δάσκαλο μουσικής που είχα ποτέ, το Θέμη Μακαντάση, γιατί με έβαλε σε «τροχιά» από παιδί.

Τους σταθερούς «συνομιλητές» μου γύρω από το ελληνικό τραγούδι: Κυριάκο Κεντζογλανάκη, Άλκη Μπούφη, Δημήτρη Σινάνογλου, Κυριάκο Καραμπερόπουλο, Γιάννη Ζουγανέλη, Ευριπίδη Ζεμενίδη, Αριστέα Γιάννου,

Γιάννη Λίβα, Γιώργο Μυλωνά, Βίβιαν Γραμματικοπούλου, Κερασώ Ματιάτου, Κώστα Σκούφο, Ναταλία Κάππα, Βασίλη Χαραλαμπόπουλο, Ζαχαρία Δανιηλάκη, Νότα Μπούμπαλου, Χριστίνα Μπούμπαλου, Χαρά Κιτσού, Χάρη Σφακιανάκη, Αλέξανδρο Καραμαλίκη, Ελπίδα Παουλίνο, Χάρη Συμβουλίδη, Αλκίνοο Ιωαννίδη, Δημήτρη Μυστακίδη και Ρίτα Αντωνοπούλου.

Τέλος, χρωστώ παντοτινή ευγνωμοσύνη στους πραγματικούς πρωταγωνιστές αυτής της διατριβής, στους σημαντικούς ανθρώπους που αγάπησα από μικρός και δέχτηκαν να μου μιλήσουν για την τέχνη τους και το αντικείμενο αυτής της έρευνας. Χωρίς αυτούς η παρούσα διδακτορική διατριβή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί και για αυτό το λόγο – και ένα εκατομμύριο άλλους που σχετίζονται με την αισθητική απόλαυση δια της ακροάσεως – συγκινημένος τους ευχαριστώ μέσα από την καρδιά μου.

Θέλω, κλείνοντας, να αφιερώσω αυτή την εργασία στους δικούς μου ανθρώπους, που λείπουν πια, αλλά ελπίζω να ρίχνουν «καμιά ματιά δώ χάμω»: Νικηφόρε, Μαρίνα, Δημήτρηδες, Γιώτα, κλαίμε; Ή, τρέχουμε; Ή και τα δυο;

Πρόλογος.

Ο τρόπος συγγραφής μιας διδακτορικής εργασίας έχει πολλές ιδιαιτερότητες. Μια από αυτές επιτάσσει τον πρόλογο να γράφεται τελευταίος, ή προς το τέλος της έρευνας, όταν έχει πλέον ο ερευνητής έχει σαφή εικόνα της εργασίας του. Δεν θα μπορούσα να κάνω κάτι διαφορετικό κι εγώ. Πυρήνας της εργασίας μου είναι το πολιτικό τραγούδι της μεταπολιτευτικής και μετά – μεταπολιτευτικής Ελλάδας, του διαστήματος, δηλαδή, που εκτείνεται χρονικά από την αποκατάσταση της δημοκρατίας στη χώρα, το 1974, μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του 2000 και πιο συγκεκριμένα το 2002, χρονιά κατά την οποία η Ελλάδα εισέρχεται στην Ο.Ν.Ε. (Οικονομική και Νομισματική Ενοποίηση). Βασικός στόχος της διατριβής μου είναι η προσπάθεια εξεύρεσης ενός ορισμού για το «πολιτικό τραγούδι» καθώς και η σύνδεση του τραγουδιού αυτού με τα γεγονότα εκείνα – σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο – που προκάλεσαν τη δημιουργία του, την ακμή και την παρακμή του.

Καθοριστικός παράγοντας στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος υπήρξε η συνολική μου πορεία (επαγγελματική και ακαδημαϊκή) και ο διαρκής προβληματισμός μου και η έρευνά μου για το ελληνικό τραγούδι, την ιστορία του, το παρόν του, το μέλλον του, αλλά και το ρόλο που διαδραμάτισε και διαδραματίζει στην ελληνική κοινωνία. Ένας προβληματισμός που εκπορεύεται της στιβαρής πεποίθησης ότι το τραγούδι και γενικότερα ο πολιτισμός είναι το πιο ενδιαφέρον «προϊόν» της χώρας αυτής.

Από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου με το ελληνικό τραγούδι καταπιανόμουν. Ως ακροατής, ως μαθητής μουσικών σχολείων, ως φοιτητής (προπτυχιακών και μεταπτυχιακών) μουσικών σπουδών, ως επαγγελματίας της μουσικής βιομηχανίας, ως μουσικοκριτικός, ως δημοσιογράφος, ως στιχουργός, ως συνθέτης, ως τραγουδοποιός. Η πρώτη μου επαφή με το ελληνικό τραγούδι έγινε στα παιδικά μου χρόνια, όταν (σύμφωνα με τις μαρτυρίες των οικείων μου) μπορούσα να αποστηθίζω στίχους και μελωδίες πολύ πριν μάθω ανάγνωση

και γραφή. Η πρώτη μου συναυλία ήρθε για να με μαγέψει στα εφτά μου χρόνια (1985 – Ο.Α.Κ.Α. Αφιέρωμα στο Μάνο Λοΐζο) και μοιραία οδήγησε την επόμενη κιόλας χρονιά σε μαθήματα μουσικής θεωρίας και κιθάρας. Τα μαθήματα συνεχίστηκαν καθόλη τη διάρκεια του δημοτικού σχολείου για να ακολουθήσει, σχεδόν χωρίς να το καταλάβω, η είσοδός μου στο Μουσικό Γυμνάσιο και Λύκειο Παλλήνης και έπειτα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. Παράλληλα, ξεκίνησα να αρθρογραφώ για το ελληνικό τραγούδι ως μουσικοκριτικός και δημοσιογράφος σε ιστοσελίδες αλλά και τον έντυπο τύπο, ενώ παρακολουθούσα συναυλίες μανιωδώς. Έκανα το πρώτο μου πέρασμα από την επίσημη μουσική βιομηχανία τα έτη 2000 – 2001 δουλεύοντας στην δισκογραφική εταιρεία Virgin με διευθυντή το Γιάννη Πετρίδη, για να επιστρέψω σε αυτήν λίγα χρόνια αργότερα, το 2006, εκκινώντας τη συνεργασία μου ως μουσικολόγος με το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής της Α.Ε.Π.Ι. τη διεύθυνση του οποίου διατηρώ από το 2012 μέχρι και σήμερα. Τα επόμενα βήματά μου με οδήγησαν στο Διατμηματικό Μεταπτυχιακό του Ε.Κ.Π.Α. (Μουσική κουλτούρα και επικοινωνία: ανθρωπολογικές και επικοινωνιακές προσεγγίσεις της μουσικής) το οποίο και ολοκλήρωσα το 2010 με το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας (σ.σ. Το πολιτικό τραγούδι της μετα-μεταπολίτευσης /ο στιχουργός Κώστας Τριπολίτης: βιογραφικά στοιχεία, ανάλυση μορφής και περιεχομένου εργογραφία) να αποτελεί προπομπό ετούτης της διδακτορικής διατριβής.

Ανέκαθεν είχα στο μυαλό μου την επιθυμία μιας ολοκληρωμένης επιστημονικής εργασίας για το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα. Μιας εργασίας που θα ήταν βασισμένη στην εθνομουσικολογική μεθοδολογία και τις συνεντεύξεις βάθους. Μια εργασία, δηλαδή, που θα απαιτούσε δράση και έρευνα. Καθώς κυλούσαν τα χρόνια και μέσα από τη διαρκή τριβή μου με το γράψιμο, τη μουσική και το τραγούδι (σε όλα τα επίπεδα), η επιθυμία μετατράπηκε σε ανάγκη. Έτσι, μετά την ολοκλήρωση του μεταπτυχιακού μου και την προτροπή των επιβλεπόντων καθηγητών μου (κυρίων Λιάβα και Μανιάτη) συνέχισα.

Η διδακτορική διατριβή που κρατάτε στα χέρια σας διήρκεσε έξι δύσκολα χρόνια σε κοινωνικό και προσωπικό επίπεδο, καθώς πάντοτε η ανάγκη της

επιστημονικής μου προόδου συγκρουόταν με τις βιοποριστικές μου ανάγκες και το δύσκολο «εξωτερικό περιβάλλον». Κάθε διδακτορική διατριβή οφείλει να προκαλεί προβληματισμούς, επισημάνσεις, σκέψεις, συμφωνίες και διαφωνίες γύρω από το θέμα που πραγματεύεται. Άλλωστε, αυτή είναι η ουσία της επιστήμης. Μάκαρι, λοιπόν, και η προκείμενη να πυροδοτήσει όλα τα παραπάνω και ακόμα περισσότερα. Θα έχει πετύχει το στόχο της.

Εισαγωγή.

Ο Μάνος Χατζιδάκις σε ένα σχόλιό του στο τρίτο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας στις 3 Σεπτεμβρίου 1978 θέτει εύστοχα το βασικότερο προβληματισμό σχετικά με το πολιτικό τραγούδι¹: *«Πέντε άνδρες συνωμοτούν υπό βροχήν, κάτω από μίαν ομπρέλα. Στοιβάζονται μάλιστα κάτω απ' την ίδια ομπρέλα, για να μη βραχούν. Την ίδια ώρα ακούγεται το τραγουδάκι «Συννέφιασε, συννέφιασε, ψιλή βροχούλα έπιασε». Σαφώς το τραγουδάκι είναι πολιτικό, ιδιαίτερα σαν συνδεθεί με τους πέντε συνωμότες, που προσπαθούν να μη βραχούν. Αν όμως το τραγούδι ακουστεί σε παραλία ερημική, την ώρα που δεν βρέχει, μπορεί να γίνει και προφητικό, αν τύχει και ξεσπάσει η μπόρα, μες σε πέντε το πολύ λεπτά. Αν πάλι δεν βρέξει διόλου, τότε το τραγούδι γίνεται απλούστατα ένα ρεμπέτικο τραγούδι, με κάποιες τάσεις εγωιστικές γι' αυτόν που το τραγουδάει, μια κι όλο προσπαθεί να μη βραχεί, ενώ στο τέλος βρέχεται για τα καλά και το φωνάζει με ιδιαίτερη ικανοποίηση στους άλλους τραγουδώντας... για κοίτα με πως βράχηκα»*. Προφανώς και το κείμενο του Μάνου Χατζιδάκι είναι ειρωνικό και αλληγορικό. Καταδεικνύει ξεκάθαρα, ωστόσο, τον προβληματισμό που επικρατεί σχετικά με τη δημιουργία ενός ορισμού για το πολιτικό τραγούδι. Τελικά τι είναι πολιτικό τραγούδι; Λαμβάνοντας υπόψιν το συγκινησιακό παράγοντα, αλλά και την αλληλεπίδραση δημιουργού – ακροατή είναι βέβαιο ότι θα οδηγηθούμε σε υποκειμενικές κρίσεις στην προσπάθεια δημιουργίας ενός αποδεκτού ορισμού για το πολιτικό τραγούδι. Ωστόσο, μπορούν να εντοπισθούν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά του, όπως είναι, πιθανώς, η θεματολογία, η αλληλεπίδραση με το κοινό και μερικές φορές και η διαχρονικότητα. Αν και ο όρος πολιτικό τραγούδι χρησιμοποιείται ευρέως, ο ακριβής ορισμός του εμφανίζει έντονες προβληματικές και διαφωνίες.

Οι ίδιοι οι δημιουργοί του αντιμετωπίζουν δυσκολίες και απαντούν στο ερώτημα αυτό κυρίως βιωματικά. Ο Μανώλης Ρασούλης αναφέρει σχετικά με τη στιχουργική του είδους²: *«...ο στιχουργός και η στιχουργική παίρνουν σοβαρότητα υπόψη τα δρώμενα στην καθημερινότητα και με τη ζώσα γλώσσα*

¹ Χατζιδάκις, 1980, σελ. 79.

² Ρασούλης, 2007, σελ. 111.

περιγράφουν κι αναπλάθουν ή υπαινίσσονται τα συμβάντα, τα θέματα, τις καταστάσεις. Εύληπτα, βατά, όσο γίνεται πιο λαϊκά, γιατί το τραγούδι, σαν ΤΕΧΝΗ κατάγεται από τον απλό άνθρωπο, ζει την περιπέτειά του και ξαναγυρίζει, κυκλώνει, όπως και το ίδιο το άσμα». Ο Θάνος Μικρούτσικος από την άλλη, σε συνέντευξή του στο Λευτέρη Παπαδόπουλο και την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ το 1982, αναφέρει³: «Πολιτικό τραγούδι είναι αυτό που λειτουργεί από κάτω και λειτουργεί όχι μόνο στην καρδιά, αλλά και στο κεφάλι. Είναι, δηλαδή, αυτή η διαλεκτική σχέση της καρδιάς και του μυαλού, που την ήθελε και ο Μπρεχτ, ο οποίος έχει δημιουργήσει πολύ σπουδαία πράγματα σε αυτό το είδος. Αυτή η διαλεκτική σχέση καρδιάς και μυαλού αποτελεί την πιο στερεά βάση για την πολιτική τέχνη. Αυτό δε σημαίνει ότι, και στην περίπτωση του συνθήματος και της αφίσας, δεν έχουμε κι εκεί κάποιες περιπτώσεις σημαντικές, οι οποίες γίνανε σε καιρούς που έπρεπε να γίνουν μ' αυτό τον τρόπο. Παράδειγμα η περίοδος του Πολυτεχνείου, η περίοδος του Εμφυλίου κτλ».

Έχει επικρατήσει γενικώς η άποψη ότι πολιτικό είναι το τραγούδι εκείνο που εξυπηρετεί τις συγκεκριμένες ανάγκες, ενός πολύ συγκεκριμένου πολιτικού χώρου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ένα κείμενο του Ανατόλι Λουνατσάρσκι με τίτλο «Επανάσταση και Τέχνη» (1917)⁴: «Η επανάσταση φέρνει ιδέες μεγάλου πλάτους και βάθους. Διεγείρει παντού αισθήματα έντονα, ηρωικά και περίπλοκα [...] Περιμένω πολλά από την επιρροή της Επανάστασης στην τέχνη. Αν η Επανάσταση μπορεί να δώσει στην Τέχνη την ψυχή της, τότε η Τέχνη μπορεί να γίνει η φωνή της Επανάστασης». Οι πολιτικές εξελίξεις γεννάνε το πολιτικό τραγούδι και χωρίς αυτές δε νοείται τέτοιο. Όπως λέει και ο Ιρλανδός Ρεπουμπλικανός James Connolly⁵: «Κανένα πολιτικό κίνημα δεν είναι ολοκληρωμένο χωρίς τη δική του δημοφιλή ποιητική έκφραση». Ο Κώστας Τριπολίτης είναι ιδιαίτερος εύστοχος μιλώντας σχετικά, δίνοντας μια ακόμα σημαντική διάσταση στον όρο πολιτικό τραγούδι⁶: «Τα πάντα είναι πολιτικά. Τα πάντα μπορούν να αναλυθούν γιατί τα πάντα διαμορφώνουνε στάσεις. Ό,τι διαμορφώνει στάση είναι και πολιτικά προσμετρήσιμο. Αυτό είναι το ένα ζήτημα.

³ Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 189 – 190.

⁴ Σημαντικότατο ρόλο στην ανάπτυξη μια ιδιαίτερης σχέσης και συνεργασίας τέχνης – πολιτικής στην Ε.Σ.Σ.Δ. διαδραμάτισε ο λαϊκός κομισάριος Διαφώτισης (Υπουργός Παιδείας και Πολιτισμού) του Συμβουλίου λαϊκών κομισάριων της κυβέρνησης Λένιν, ο Ανατόλι Λουνατσάρσκι.

⁵ Janis McNair, *Favourite political song project*, (www.polsong.gcal.ac.uk/articles/mcnair5.html).

⁶ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

Το ζήτημα είναι ένα άλλο για εμάς εδώ. Αυτό που διαμορφώνει στάση και άρα είναι πολιτικό έχει ένα αισθητικό πρόταγμα; Έχει ένα αισθητικό ενδιαφέρον; Ένα αισθητικό ενδιαφέρον υπό την έννοια του καινοφανούς, του καινοτόμου. Τότε αξίζει τον κόπο. Αλλιώς καταλήγει να είναι αυτό που λέμε στρατευμένη τέχνη. Στην ουσία είναι κομματική τέχνη». Το ίδιο φαίνεται να πιστεύει και ο Μάνος Χατζιδάκις σε κείμενό του με τον τίτλο «Η πολιτική στην Τέχνη και η κακή Τέχνη της πολιτικής»⁷: «Και φυσικά η πολιτική γνωρίζει να χειρίζεται καλώς και επωφελώς τις κερδοσκοπικές προθέσεις των λεγόμενων «προοδευτικών» καλλιτεχνών και την αφέλεια των εν εκστάσει και μη επαρκώς σκεπτομένων ακροατών [...] Όχι νομίζω πως οφείλετε επιτέλους να ελέγξετε σεις ο «λαός» κάθε παραγωγή δημοσιευμάτων, μουσικής και ασμάτων που γίνεται στο όνομά σας και δήθεν αποτελείται σε εσάς. Γιατί έχει αρχίσει να αναπτύσσεται μια ύποπτη βιομηχανία απ' τους κομματικούς μηχανισμούς, που σκόπιμα αλλοιώνουν την υφή της μουσικής, της ποίησης και της λογοτεχνίας, καθώς και τη λαϊκή μας παράδοση».

Εκ των υστέρων πάντως μπορεί κανείς μελετώντας να εντοπίσει ποιο είναι το πολιτικό τραγούδι που έχει ευρύτερη βάση, ευρύτατη αναφορά και ποιο είναι εκείνο το οποίο εξυπηρετεί σκοπιμότητες της στιγμής. Μια τέτοια θεώρηση, έπ' ονόματι του χρονικού διαστήματος που μεσολάβησε, είναι σύμφωνη και προς τις αρχές της ανθρωπολογίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας και των υπολοίπων κοινωνικών επιστημών. Μπορεί λοιπόν ο μελετητής a posteriori να προσδιορίσει το πολιτικό εκείνο τραγούδι που δεν εξυπηρετούσε μικροπολιτικές ανάγκες, αλλά κατέγραφε την πραγματικότητα μέσα από ένα έκδηλο πολιτικό φίλτρο.

⁷ Περιοδικό Τέταρτο, τεύχος 7, Νοέμβριος 1985.

A. Ερευνητικό αντικείμενο – θεωρητικές προσεγγίσεις – κοινωνιολογικές αναφορές – μεθοδολογία της έρευνας.

A. 1. Ερευνητικό αντικείμενο.

Βασικό ερευνητικό αντικείμενο της διατριβής είναι το πολιτικό τραγούδι, τα χαρακτηριστικά του και η νοσηματοδότησή του. Ο όρος «πολιτικό τραγούδι» από μόνος του, διαχρονικά, έχει προβληματίσει τους μελετητές του ελληνικού τραγουδιού, τόσο εκείνους που κινητοποιήθηκαν από την αγάπη και το μεράκι τους για το είδος, όσο και εκείνους που σπούδασαν επιστήμες συγγενείς προς αυτό (κοινωνιολογία, κοινωνική ψυχολογία, κοινωνική ανθρωπολογία, μουσικολογία, εθνομουσικολογία, μουσική κλπ). Παράλληλα, στο άκουσμα της έννοιας «πολιτικό τραγούδι», αμήχανοι ενίοτε στέκουν και οι ίδιοι οι συντελεστές του (συνθέτες, στιχουργοί, τραγουδοποιοί, ερμηνευτές, παραγωγοί κ.α.). Μολονότι οι περισσότεροι αναφέρονται σε αυτό, δεν έχει γίνει μια συντονισμένη προσπάθεια καταγραφής των χαρακτηριστικών του και μια έρευνα για τον καταρτισμό ενός σαφή και εμπεριστατωμένου (κατά το δυνατόν) ορισμού του. Έτσι, όλοι μιλούν για το πολιτικό τραγούδι, όλοι αναφέρονται σε αυτό, συχνά – πυκνά το αναζητούν εναγωνίως (ιδιαίτερως σε δύσκολες και ταραγμένες εποχές), χωρίς ωστόσο να είναι βέβαιο ότι εννοούν όλοι το ίδιο.

Η παραπάνω παραδοχή είναι και ο βασικός λόγος που οδήγησε στην διεξαγωγή της παρούσας διδακτορικής διατριβής. Μαζί με αυτόν και ο διαρκής προβληματισμός του γράφοντος γύρω από μια σοβαρή έρευνα για το τραγούδι, σε γενικότερο επίπεδο. Στη σύγχρονη ελληνική μουσική πραγματικότητα, τόσο σε ακαδημαϊκό, όσο και σε καθημερινό επίπεδο, κυριαρχούν αυθαίρετες ορολογίες που συχνά οδηγούν τους ερευνητές σε παρανοήσεις και διαμάχες αναφορικά με ζητήματα που άπτονται της μελέτης του τραγουδιού μας, αυτής της προσιτής και σπουδαίας μορφής λαϊκής τέχνης. Χαρακτηρισμοί όπως «έντεχνο», «λαϊκό», «ελαφρό», «ελαφρολαϊκό», αλλά και «κοινωνικό», «πολιτικό», «διαμαρτυρίας» κλπ περισσότερο μπλέκουν εκείνους που τους χρησιμοποιούν και το ακροατήριό τους, παρά βοηθούν στην καταγραφή των διαφορετικών τάσεων και ειδών της μουσικής. Με δεδομένα όλα αυτά, μια έρευνα που θα διευρύνει τη συζήτηση γύρω από το είδος του «πολιτικού

τραγουδιού» είναι αναγκαία. Παράλληλα με όλα αυτά, εντυπωσιακός παραμένει ο ρόλος του τραγουδιού στην ελληνική κοινωνία καθώς αυτό αντιμετωπίζεται από όλους σαν κεντρικός πρωταγωνιστής της καθημερινότητας και αποτελεί καθρέφτη κάθε εποχής για την κοινωνία. Τέλος, το πολιτικό τραγούδι υπήρξε πάντοτε το αγαπημένο μου είδος τραγουδιού, μιας και πίστευα και πιστεύω ότι ένα τραγούδι πρέπει να αλληλεπιδρά σε κάθε εποχή και κάθε συνθήκη.

Οι βασικοί προβληματισμοί μου γύρω από το πολιτικό τραγούδι αποτέλεσαν και τα κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα της διατριβής, όπως αυτά καταγράφονται παρακάτω:

- Ποιος είναι ο ορισμός του πολιτικού τραγουδιού; Ποιος είναι ο ορισμός του κοινωνικού τραγουδιού; Ομοιότητες και διαφορές των δύο.
- Από πότε έχουμε πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα; Ιστορική αναδρομή.
- Ποιος ο ρόλος των δισκογραφικών εταιρειών στην κυκλοφορία πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα μετά το 1974 και τη Μεταπολίτευση; Ενίσχυσαν με κερδοσκοπικές προθέσεις την δημιουργία αυτού του είδους τραγουδιού; Ποια τα κίνητρά τους;
- Ποια η σχέση του πολιτικού τραγουδιού με αυτό που έχει επικρατήσει να λέγεται «στρατευμένη τέχνη»; Ανήκουν τα προϊόντα της στρατευμένης τέχνης στο πολιτικό τραγούδι;
- Είναι το πολιτικό τραγούδι «μονοπώλιο» της Αριστεράς; Αν ναι, για ποιο λόγο;
- Πότε ακμάζει και πότε παρακμάζει το πολιτικό τραγούδι; Με τη Μεταπολίτευση άκμασε; Και στη συνέχεια; Που βρίσκεται σήμερα το πολιτικό τραγούδι;
- Ποιοι οι κατ' εξοχήν δημιουργοί πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα;
- Τι ρόλο παίζει η πρόθεση του δημιουργού και η καινοτομία του παραγόμενου έργου, στο να χαρακτηριστεί αυτό ως πολιτικό;
- Ποια τραγούδια (παραδείγματα) κατατάσσονται στο πολιτικό τραγούδι και για ποιο λόγο.

- Ποιος ο ρόλος του τραγουδιστή σε ένα πολιτικό τραγούδι; Πρέπει να ενστερνίζεται απαραίτητως τα λεγόμενα του τραγουδιού;
- Πρέπει ο δημιουργός του πολιτικού τραγουδιού να υποστηρίζει το ίδιο του το έργο με τη γενικότερη στάση ζωής του;
- Τραγούδια που συνδέθηκαν, έστω και εκ των υστέρων, με κόμματα (Καλημέρα Ήλιε, Θα σε ξανάβρω στους μπαξέδες). Είναι πολιτικά;

Καταλήγοντας σε αυτή τη σύντομη εισαγωγική αναφορά στο ερευνητικό αντικείμενό μου, το πολιτικό τραγούδι δηλαδή, είναι σαφές ότι ο ασφαλέστερος τρόπος αναγνώρισης ενός αυτού του είδους είναι η εκ των υστέρων αξιολόγηση και κρίση του. Αυτή είναι η πιο αξιόπιστη τακτική και η πιο αντικειμενική. Με την πάροδο του χρόνου μπορεί να δει ο εκάστοτε μελετητής ή και ο απλός ακροατής με καθαρό μάτι (και αυτί) τη λειτουργία, τη θεματολογία και τους σκοπούς κάθε τραγουδιού, αναγνωρίζοντας κατόπιν με μεγαλύτερη σιγουριά αν αυτό είναι τελικά πολιτικό ή όχι.

A.2. Θεωρητικές προσεγγίσεις.

Βασικό ερευνητικό αντικείμενο της διατριβής, όπως προαναφέρθηκε, είναι το πολιτικό τραγούδι, τα χαρακτηριστικά του και η νοηματοδότησή του. Προς αυτή την κατεύθυνση βοηθούν οι θεωρητικές και ιστορικές καταγραφές για το είδος, τόσο σε πολιτικό, όσο και σε κοινωνιολογικό επίπεδο, που εντοπίζονται στη βιβλιογραφία, στις δημοσιογραφικές πηγές και στις προφορικές μαρτυρίες/εξιστορήσεις των συμμετεχόντων στην έρευνα. Με άλλα λόγια, η έρευνα κινείται σε δύο επίπεδα. Σε ένα πρώτο, που καταρτίζεται από επιστημονικά ελληνόγλωσσα και ξενόγλωσσα κείμενα (άρθρα, μελέτες, βιβλία, βιογραφίες κλπ) και σε ένα δεύτερο που εμπεριέχει τον προφορικό και γραπτό λόγο των συντελεστών του πολιτικού τραγουδιού (συνθετών, στιχουργών, ερμηνευτών κ.α.) όπως αυτός καταγράφηκε στις συνεντεύξεις που διεξήχθησαν.

A.2.1. Βιβλιογραφική Έρευνα.

Από πότε έχουμε πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα; Ποιοι είναι οι αρχικοί εκπρόσωποι του είδους και πότε εμφανίστηκε το πρώτο τραγούδι; Με δεδομένη τη δυσκολία που υπάρχει προκειμένου ένα τραγούδι να χαρακτηριστεί τελικά πολιτικό, δύσκολη καθίσταται και η ιστορική αναζήτησή του. Για παράδειγμα, είναι ο Θούριος του Ρήγα Βελεστινλή το πρώτο πολιτικό τραγούδι στον ελλαδικό χώρο, παρότι ο συγκεκριμένος δημιουργός και επιστήμονας έχει πανβαλκανική εμβέλεια και επιρροή; Ο Κώστας Τριπολίτης αυτό εντοπίζει ως πρώτο πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικά αναφέρει⁸: *«Από το Θούριο ξεκινάει το πολιτικό τραγούδι [...] (σ.σ. ο Ρήγας) είναι επιστήμονας, είναι κοινωνιολόγος, είναι ανθρωπολόγος, είναι ινστρούκτορας, είναι επαναστάτης, είναι και καλλιτέχνης μαζί άσχετα αν δεν έχουν μεγάλη αξία μορφολογική αυτά που κάνει [...] Η γέννηση του πολιτικού τραγουδιού στη νεώτερη ιστορία μας ξεκινάει από το Ρήγα».*

Αν θέλουμε να ακολουθήσουμε το νήμα της δημιουργίας του πολιτικού τραγουδιού μετά το Θούριο – αν υποθέσουμε δηλαδή ότι στο Θούριο δίνεται η εκκίνηση – ακολουθούν τα ποιήματα του Διονύσιου Σολωμού και του Αδαμάντιου Κοραή που μελοποιούνται και το κλέφτικο τραγούδι. Σε αυτό το τελευταίο βρίσκουμε κάποια ψήγματα πολιτικής θέσης που εκδηλώνεται κυρίως με τη μορφή της εμπύχωσης της λεβεντιάς των κλεφτών. Ωστόσο, όπως αναφέρει και ο Στάθης Δαμιανάκος⁹: *«Τα τραγούδια αυτά της παρανομίας, φλογερά εγκώμια στην παλικαριά και την ατομική ευψυχία του ορεσίβιου αγρότη που δεν υποτάσσεται στην εγκαθιδρυμένη τάξη πραγμάτων και ορθώνεται ενάντια στην καταπίεση του ισχυρού τοπάρχη, αδιάφορο αν ο τελευταίος είναι Τούρκος, Έλληνας ή Αλβανός, δεν αντικατοπτρίζουν, σύμφωνα με την κρατούσα λαογραφική άποψη, παρά «την πάλη μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων» που αναπτύσσεται «μετά την πτώση της Κωνσταντινουπόλεως».* Ακόμα κι αν αυτή η γλαφυρή περιγραφή δεν ανταποκρίνεται επακριβώς στην ιστορική πραγματικότητα και οι κλέφτες ήταν τελικά *«απλοί ληστές οι οποίοι, τόσο πριν από την Επανάσταση, όσο και κατά τη διάρκειά της, καθώς και αργότερα, με την*

⁸ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

⁹ Δαμιανάκος, 1987, σελ. 49.

κυβέρνηση του Όθωνα, λεηλατούσαν τους Έλληνες πολύ περισσότερο από όσο τους Τούρκους», σημασία έχει το συλλογικό υποσυνείδητο και ο τρόπος που έχουν γραφτεί στη μνήμη τα τραγούδια τους. Μια παρόμοια άποψη εκφράσει ο Σπ. Ασδραχάς¹⁰, όταν υποστηρίζει ότι τόσο οι κλέφτικες όσο και οι αρματολικές λειτουργίες συνιστούν μορφές της ίδιας έννοιας – κλειδί που είναι η πρωτόγονη επανάσταση και ότι οι «ευπρεπέστεροι φορείς» αυτής της τελευταίας «έδρασαν σ' όλη την κλίμακα με την οποία εκφράζεται η επικοινωνία ανάμεσα στην ανταρσία και την ενσωμάτωση». Για να σχολιάσει πάνω σε αυτό ο Δαμιανάκος¹¹: «Με τούτη μόνο τη διευκρίνιση, πως η εν λόγω ενσωμάτωση δε γίνεται ποτέ υποταγή ή αφομοίωση, και πως (ιδιαίτερα από το 18^ο αιώνα, όταν η οθωμανική αυτοκρατορία μπαίνει σε μια περίοδο κρίσης που δε θα βρει τη διέξοδό της παρά με την ίδρυση των εθνικών κρατών), ο κλέφτης, έστω και κάτω από τον επίσημο τίτλο του αμαρτολού, αποτελεί πάντοτε αναπόσπαστο τμήμα μιας αντί – εξουσίας, και μιας αντί – κοινωνίας, της οποίας και οι συνθήκες κοινωνικής ύπαρξης και το σύστημα αξιών βρίσκονται στους αντίποδες των κρατούντων».

Το κλέφτικο τραγούδι, στο οποίο συναντώνται τα πρώτα σημάδια ενός τραγουδιού που εναντιώνεται στο καθεστώς και την εξουσία διαδέχεται η πρώτη φάση του ρεμπέτικου τραγουδιού στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Δεν είναι λίγοι οι μελετητές εκείνοι, μάλιστα, που εντοπίζουν ομοιότητες μεταξύ των κλεφτών και των αμαρτωλών και των ρεμπετών. Όπως αναφέρει και ο Στάθης Δαμιανάκος στο «Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός»¹²: «Η ύπαρξη κοινών στοιχείων ανάμεσα στους δύο αυτούς κόσμους, τον κλέφτικο και τον ρεμπέτικο, νομιμοποιεί την κοινωνιολογική αντιπαραβολή, στο μέτρο βέβαια που θα τηρηθούν οι ιστορικές αναλογίες. Είναι προφανές πως τα δύο αυτά κοινωνικά σύνολα συγκροτούν την ταυτότητά τους στη βάση ενός παρόμοιου προτύπου αντικοινωνίας, και φανερώνουν μια σαφή συνέχεια οργάνωσης, συμπεριφοράς και πολιτισμικών πρακτικών ή αξιών, από τις κλέφτικες ομάδες τις προεπαναστατικής Ελλάδας ως τα κλειστά και ημιπαράνομα συνάφια από κουτσαβάκηδες και μάγκες του μεσοπολέμου, με ενδιαμέσο κρίκο τις ληστρικές συμμορίες του 19^{ου} και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα».

¹⁰ Ασδραχάς Σπ., κριτικό σημείωμα πάνω στην εργασία του Α. Πολίτη για το κλέφτικο, στο Ελληνικά, τομ. 27, Θεσσαλονίκη, 1974, σελ. 427 – 431.

¹¹ Δαμιανάκος. 1987, σελ. 56 – 57.

¹² Δαμιανάκος. 1987, σελ. 57.

Ο συνολικός χρόνος δημιουργίας του ρεμπέτικου τραγουδιού καλύπτει όλο το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία στην Ελλάδα διαμορφώνονταν τα μεγάλα αστικά κέντρα. Πρόκειται για ένα τραγούδι που δημιουργείται από τη σχέση ανάμεσα στην καλλιτεχνική δημιουργία και τους όρους της ταξικής ύπαρξης της κοινωνικής ομάδας υποδοχής. Τα ρεμπέτικα αποτελούν έκφραση του συλλογικού καλλιτεχνικού δυναμικού των υποπρολεταριακών μαζών του ελληνικού αστικού κέντρου¹³. Το είδος αυτό των τραγουδιών εμφανίζεται ταυτόχρονα με τη δημιουργία των πρώτων σύγχρονων αστικών κέντρων στην Ελλάδα και ακολουθεί, σε όλη τη διάρκεια της μετεξέλιξής του, την ίδια πορεία σχηματισμού και ανάπτυξης με τα στρώματα των υποπρολετάρων, που απορρίπτονται «εκτός κοινωνίας» από τους μηχανισμούς του καπιταλιστικού συστήματος ή τα ιστορικά γεγονότα¹⁴. Το ρεμπέτικο μπορεί να χωριστεί σε τρεις μεγάλες χρονικές περιόδους, ανάλογα και με τα χαρακτηριστικά της δημιουργίας, του περιεχομένου και της μορφολογίας του. Στην πρώτη περίοδο (πριν το 1922) τα τραγούδια στην πλειοψηφία τους είναι ανώνυμα, έχουν την αφετηρία τους στο χώρο της παρανομίας και διαδίδονται σχεδόν αποκλειστικά προφορικά. Η θεματολογία τους, τις περισσότερες φορές, περιορίζεται στα ναρκωτικά, τη φυλακή και τον κόσμο των κακοποιών. Στη δεύτερη περίοδο (από το 1922 μέχρι το 1940), που ξεκινά με την άφιξη των πρώτων προσφύγων από τη Μικρά Ασία στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας, τα τραγούδια είναι ως επί το πλείστον επώνυμα. Παράλληλα ξεκινά και η δισκογράφησή τους και εξ αυτής και η διάδοσή τους εντός των κοινωνικών ομάδων στις οποίες αφορούν και οι οποίες είναι πλέον ευρύτερες περιλαμβάνοντας ωστόσο και εκείνους (τους παράνομους) της πρώτης περιόδου. Στην τρίτη περίοδο (1940 – 1953) έχουμε την ακμή του είδους. Οι κοινωνικές αναφορές και βάσεις του ρεμπέτικου διευρύνονται και φωλιάζουν στις εργατικές μάζες που παλεύουν με την ανεργία που έχει εγκαταστήσει στη χώρα η Κατοχή και ο Εμφύλιος. Το μεταπολεμικό ρεμπέτικο αναζητά ένα νέο δρόμο, ένα δρόμο ένταξης στην εργατική ιδεολογία και αλλάζει: η θεματική του αναπτύσσεται, διαφοροποιείται, περιλαμβάνει τώρα αναφορές στη μετανάστευση, την κοινωνική αδικία, τη ζωή των εργατών, τον πόνο και τα

¹³ Δαμιανάκος, 1987, σελ. 115.

¹⁴ Δαμιανάκος, 1987, σελ. 128.

βάσανα της μάνας. Το ποιητικό ύφος εξωραϊζεται και η μάγκικη γλώσσα υποχωρεί αισθητά¹⁵. Η θεματολογία των τραγουδιών του ρεμπέτικου διαχρονικά, αλλά και εξωραϊσμός της τελευταίας περιόδου, προσδίδουν κοινωνική και πολιτική χροιά στα τραγούδια αυτά, δίχως όμως να μπορούν να τα χαρακτηρίσουν και ως τέτοια. Προς το τέλος της τρίτης περιόδου του, το ρεμπέτικο προετοιμάζει το έδαφος για τη δημιουργία ενός νέου λαϊκού τραγουδιού και παράλληλα ενσωματώνεται από τη μεγαλοαστική τάξη¹⁶. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της παράδοσης του ρεμπέτικου μεταβάλλονται εντυπωσιακά καθώς περνάμε από την μια ιστορική περίοδο του είδους στην άλλη, από τους ανώνυμους δημιουργούς στους επώνυμους σύνθετες. Παράλληλα, αλλάζουν οι φορείς και οι χώροι επιτέλεσης του τραγουδιού: από τον τεκέ και την φυλακή της πρώτης περιόδου (έως το 1922), συνεχίζουμε στον τεκέ αλλά και στην ταβέρνα της δεύτερης (1922 – 1940), για να καταλήξουμε στο μουσικό «κέντρο» της τρίτης περιόδου (κυρίως μετά το 1945). Μέσα από αυτή τη μετάβαση, το ρεμπέτικο οδηγήθηκε σταδιακά από την προφορική παράδοση στην διάδοση μέσω του δίσκου γραμμοφώνου και τέλος στην τυποποίηση και στην μηχανική αναπαραγωγή μέσω της δισκογραφικής βιοτεχνίας που εξελίχθηκε αργότερα σε βιομηχανία. Με το πέρασμα του χρόνου, διαπιστώνεται ότι οι παραγωγοί – δημιουργοί του ρεμπέτικου «εξειδικεύονται» όλο και περισσότερο και διαφοροποιούνται από τους χρήστες – ακροατές, περνώντας από τη διπλανή καρέκλα του τεκέ ή από το τραπέζι της ταβέρνας στο υπερυψωμένο πάλκο, κι από εκεί στις φωτεινές μαρκίζες των κέντρων και στα εξώφυλλα των λαϊκών περιοδικών. Αυτή η διαδρομή είχε τις επιπτώσεις της και στα μουσικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών, που ακολούθησαν το πέρασμα από την ανώνυμη περίοδο (γέφυρα του ρεμπέτικου με το δημοτικό) σε μια διαδικασία σταδιακής αστικοποίησης κι εκδοτικοποίησης. Αυτή εκδηλώθηκε λίγο πριν το 1940 και κορυφώθηκε μετά τον πόλεμο, με το Βασίλη Τσιτσάνη να καλείται να «εξευγενίσει» το ρεμπέτικο (κατά το Στελλάκη Περπινιάδη) και να το «αποκαθάρει», όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, από «καθετί πρόστυχο και χαμηλό». Είναι χαρακτηριστική η φράση του Μανώλη Χιώτη ότι ο Τσιτσάνης «είναι συνθέτης, δεν είναι τραγουδοποιός», που επισημαίνει τον περισσότερο «έντεχνο» χαρακτήρα του Τσιτσάνη, σε σύγκριση

¹⁵ Δαμιανάκος, 1987, σελ. 163.

¹⁶ Δαμιανάκος, 2001, σελ. 273 – 276.

λ.χ. με τον «πατριάρχη» του ρεμπέτικου, το Μάρκο Βαμβακάρη. Και δεν είναι τυχαίο το ότι ο ένας καταξιώθηκε στην συνείδηση του κόσμου με το επώνυμο του («ο Τσιτσάνης»), ενώ ο άλλος με το μικρό του όνομα («ο Μάρκος»), όπως εύστοχα παρατηρεί ο Λάμπρος Λιάβας στο βιβλίο του με τίτλο «Το ελληνικό τραγούδι – από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950»¹⁷.

Σημαντικό ρόλο στην ενσωμάτωση του ρεμπέτικου και στη μετάλλαξή του στο επονομαζόμενο έντεχνο – λαϊκό παίζουν οι Μάνος Χατζιδάκις και Μίκης Θεοδωράκης. Οι δυο τους, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, τίθενται επικεφαλής μιας αξιόλογης προσπάθειας για την ανανέωση του ρεμπέτικου στο οποίο, ιδιαίτερα ο δεύτερος θα θελήσει να εμφυσήσει προοδευτικό – επαναστατικό περιεχόμενο (προσπάθεια που συναντάμε και στην περίπτωση των νέγρικων spirituals με τα οποία τα ρεμπέτικα παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες και αναλογίες – όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο), όμως, μολονότι η κίνηση αυτή αποδίδει, συχνά, αποτελέσματα υψηλού αισθητικού επιπέδου, οι έντεχνες επεμβάσεις δημιουργούν απλώς νέο είδος και δεν κατορθώνουν να πετύχουν την αναβίωση του ρεμπέτικου¹⁸. Σε κάθε περίπτωση τα ρεμπέτικα, για περισσότερο από μισό αιώνα, αποτέλεσαν τον κοινό χώρο καλλιτεχνικής έκφρασης των πιο φτωχών και των πιο αμόρφωτων κοινωνικών στρωμάτων του πληθυσμού των αστικών κέντρων. Το εγχείρημα του Μίκη Θεοδωράκη, και μερικών άλλων συνθετών, της δεκαετίας του 1960, να δημιουργήσουν επαναστατικό τραγούδι με βάση την παράδοση του ρεμπέτικου, έδωσε εξαιρετικά αποτελέσματα σε καλλιτεχνικό και δημιουργικό επίπεδο, δεν μπόρεσε όμως να υποκαταστήσει τη συλλογική δημιουργικότητα. Η αδιαμφισβήτητη αξία του εγχειρήματος αυτού έγκειται, ίσως, στη γέννηση μιας εθνικής μουσικής¹⁹. Αυτή η σημαντική κατάκτηση, ωστόσο, πάντοτε γεννούσε αντιδράσεις, διαχωρισμούς και διαξιφισμούς στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Καταγράφει σχετικά ο Λάμπρος Λιάβας στο βιβλίο του «Το ελληνικό τραγούδι – από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950»²⁰: «*Όποιος τραγουδάει τον καημό του κόσμου, αυτός είναι ρεμπέτης. Αυτός που λέει μόνο το δικό του καημό δεν είναι ρεμπέτης, είναι λαϊκός*» έλεγε ο Μικρασιάτης Βαγγέλης Παπάζογλου.

¹⁷ Λιάβας, 2009, σελ. 225.

¹⁸ Δαμιανάκος, 1987, σελ. 130.

¹⁹ Δαμιανάκος, 1987, σελ. 165 – 166.

²⁰ Λιάβας, 2009, σελ. 231.

Προανήγγειλε έτσι το πέρασμα μετά τον πόλεμο στην εποχή των «επωνύμων» συνθετών, οι οποίοι έδωσαν προτεραιότητα στο προσωπικό στοιχείο, προετοιμάζοντας το έδαφος για το είδος που θα οριζόταν αργότερα ως «έντεχνο λαϊκό». Η αντίφαση που περικλείει η σύζευξη αυτών των δύο αντίθετων όρων υπαινίσσεται και τον μεταπολεμικό διχασμό του Έλληνα – εσωτερικού μετανάστη ανάμεσα στην παράδοσή του και στη βίαιη αστικοποίηση – εκδυτικοποίηση που του επιβλήθηκε.

Μετά από έναν ταραχώδη κοινοβουλευτικό βίο, κατά τη διάρκεια του οποίου δεν υπήρχε καμία σταθερότητα, αλλά ούτε και θεσμικά άρθρα δημοκρατία, η χώρα βαίνει στα χρόνια πριν από τη δικτατορία, χρονικό σημείο κατά το οποίο στο πολιτικό τραγούδι δεσπόζει η φυσιογνωμία του Μίκη Θεοδωράκη. Ο Μίκης Θεοδωράκης έχει ένα ξεκάθαρο πολιτικό στίγμα. Είναι το στίγμα της Αριστεράς με τις πασίγνωστες πια μελοποιήσεις του σε ποιητικούς κύκλους και ποιητικές συλλογές των Γιάννη Ρίτσου, Τάσου Λειβαδίτη, Γιώργου Σεφέρη και Οδυσσέα Ελύτη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κώστας Τριπολίτης²¹: *«Τόσο ισχυρό είναι το κίνημα που και πολλοί ποιητές δεξιόι εκλαμβάνονται ως προοδευτικοί. Μην ξεχνάμε τη σειρά ολόκληρη Σεφέρη, Ελύτη και διάφοροι άλλοι, οι οποίοι ούτως ή άλλως συμμετέχουν είτε με τη μορφή της άμεσης στιχουργίας, είτε με τη μορφή ποιητικού κειμένου που μελοποιείται»*. Αναφέρει σχετικά ο Χριστόφορος Δ. Αργυρόπουλος στο κείμενό του με τον τίτλο: «Ελευθερία και ευθύνη – η διαμόρφωση της πολιτικής προσωπικότητας του Μίκη Θεοδωράκη»²²: *«Οι τρεις δεσπόζουσες της ζωής και του έργου του Μίκη Θεοδωράκη είναι η υπεράσπιση της εθνικής ανεξαρτησίας, η διεκδίκηση της κοινωνικής δικαιοσύνης και η μουσική δημιουργία. Συμβολική αφετηρία υπήρξε η εκδήλωση για την επέτειο της 25^{ης} Μαρτίου του 1942 στην ιστορική Πόλη της Επανάστασης του 1821, οπότε για πρώτη φορά φυλακίστηκε για αντίσταση κατά της ιταλικής αρχής και βασανίστηκε. Ακολούθησαν οι ανάλογες περιπέτειές του με τις γερμανικές αρχές, η μετοικεσία στη Νέα Σμύρνη, η εισδοχή του στο Ωδείο Αθηνών, η στράτευσή του στην ΕΠΟΝ και τον ΕΛΑΣ, η νέα σύλληψή του από τις γερμανικές αρχές, η απελευθέρωση, η μοιραία 3^η του Δεκέμβρη 1944, στην οποία βρέθηκε πολύ κοντά στα πυρά που σκότωσαν συντρόφους του σε μια ειρηνική*

²¹ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

²² Καραπάνου, 2009, σελ. 60 – 61. .

πορεία, οι περιπέτειές του στη διάρκεια του ακήρυχτου εμφυλίου, η συμφωνία της Βάρκιζας, η εξορία του στην Ικαρία, η επίσημη κήρυξη του Εμφυλίου, η παρανομία, η νέα εκτόπιση στην Ικαρία και η μαρτυρική Μακρόνησος, η άρνησή του να υπογράψει «δήλωση μετάνοιας», ο ακραίος βασανισμός του και η μεταγωγή του στο 401 Στρατιωτικό Νοσοκομείο, οι επιπτώσεις των επανειλημμένων βασανισμών και κακομεταχείρισης στην υγεία του. Ύστερα από την ιστορική «ήττα» της Αριστεράς ήρθε η ώρα της «επιστροφής» του στην Κρήτη, γενέθλια γη που πρώτη φορά επισκέπτεται. Ο Γαλατάς Χανίων του προσέθεσε το στοιχείο της ιδιαίτερης πατρίδας, που συμπλήρωσε την προσωπικότητά του: ο μουσικός, ο πατριώτης και ο πολιτικός αγωνιστής είναι Κρητικός – γήινος και αισθησιακός, ονειροβάτης και υπερβατικός. Όμως και στην Κρήτη συλλαμβάνεται και βασανίζεται. Η επιστροφή του στην Αθήνα και τέλος η αναχώρησή του για το Παρίσι «στην πόρτα του Κονσερβατουάρ», ολοκληρώνει την περίοδο διαμόρφωσης της πολιτικής προσωπικότητάς του (1952 – 1954)».

Όλες αυτές οι εμπειρίες και οι περιπέτειες των πρώτων χρόνων της ζωής του Μίκη Θεοδωράκη, από την εφηβεία ως τη νιότη, μοιραία σφραγίζουν την προσωπικότητά του και καθορίζουν την δημιουργία και την πολιτική του θέση. Το καλλιτεχνικό του έργο εμποτίζεται από τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Στόχος του, μέσα από τη μουσική του, είναι να κινητοποιήσει και να εμπνεύσει το κοινό, σε βαθμό ίσως εμμονικό. Μοιραία ο Θεοδωράκης μνημονεύεται πάντοτε δίπλα στον όρο πολιτικό τραγούδι. Παίρνοντας τη σκυτάλη από το ρεμπέτικο, αναβάθμισε το είδος, διατηρώντας τα θεμελιώδη και δημοφιλή δομικά του συστατικά, εμπλουτίζοντάς το με στοιχεία λόγια και «εξοπλίζοντάς» το με τα κείμενα των ποιητών. Παράλληλα, ο ίδιος ο Θεοδωράκης συνειδητά ουδέποτε διαχώρισε το έργο του από την προσωπικότητά του και την πολιτική θέση και δράση του. Αυτό – καθόλου άδικα – οδήγησε στην γενικότερη και παγιωμένη πεποίθηση, εντός και εκτός συνόρων, ότι είναι ο σημαντικότερος συνθέτης πολιτικού τραγουδιού της χώρας από το 1953 κι ως την πτώση της δικτατορίας (1974).

Κατά την περίοδο της δικτατορίας, η Αριστερά είναι απαγορευμένη. Τα τραγούδια που κυριαρχούν και ακούγονται στα χρόνια εκείνα είναι του Γιάννη Μαρκόπουλου, του Μάνου Ελευθερίου και φυσικά τα τραγούδια του Μίκη

Θεοδωράκη την εποχή της παρανομίας. Κατά τη διάρκεια της επταετίας το πολιτικό τραγούδι απολαμβάνει μέρες ακμής. Είναι όμως ένα τραγούδι που κυρίως προτάσσει το αίτημα της ελευθερίας και που δεν διασκογραφείται καθότι απαγορευμένο από το καθεστώς. Επιπλέον δύσκολη και παράνομη είναι και η ακρόαση ή η αναπαραγωγή του, ενώ ουσιαστικά πρόκειται για ένα τραγούδι το οποίο επαγγέλλεται δημοκρατικούς θεσμούς, ένα τραγούδι το οποίο επαγγέλλεται μια αλλαγή – όχι κατ' ανάγκη επαναστατική – προς το σοσιαλισμό ή προς τον κομμουνισμό, ένα τραγούδι που επαγγέλλεται την πτώση της δικτατορίας. Δηλαδή το συγκεκριμένο πολιτικό τραγούδι αρχίζει, ολοκληρώνει και συνοψίζεται στο αίτημα για ελευθερία, όσο γενικόλογό κι αν είναι, και μεθερμηνεύεται ως άμεσο αίτημα για την πτώση της δικτατορίας.

Στο σημείο αυτό, προκειμένου κιάλας να δοθεί μια σαφέστερη εικόνα του τι μπορεί να περιλαμβάνει ο όρος πολιτικό τραγούδι, αλλά και να δοθεί μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα των τραγουδιών της επταετίας, αλλά και της αντιμετώπισης της μουσικής από το καθεστώς, χρήσιμη θα ήταν μια αναφορά σε τραγούδια που γράφτηκαν υπέρ της χούντας των συνταγματαρχών, είτε κατόπιν παραγγελίας, είτε σε μια προσπάθεια των δημιουργών τους για ευνοϊκότερη μεταχείριση από το καθεστώς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκδοση ενός πονήματος του Θ. Στραγαλινού, με διαταγή του υπουργείου Προεδρίας τον Απρίλιο του 1969, με τίτλο «Αχτίδες από τον ήλιο της 21^{ης} Απριλίου» το οποίο «αφιερώνεται εις τους πρωτεργάτας της μεγαλουργού Εθνικής Επανάστασεως της 21^{ης} Απριλίου 1967 εξοχωτάτους κ.κ. Πρόεδρον της Κυβερνήσεως και Υπουργόν Παιδείας Γεώργιον Παπαδόπουλον και Α' Αντιπρόεδρον και Υπουργόν Εσωτερικών Στυλιανόν Παττακόν». Ενδεικτικά αναφέρουμε τους στίχους²³: *«Στα μέσα της ανοίξεως, στην τόση ωραιότητα, ανέτειλε περήφανη, τ' Απρίλη εικοστή πρώτη. Και γελαστός ο ήλιος, με ξέχωρη λαμπράδα, απ' άκρη σ' άκρη φώτισε, τη δόλια την Ελλάδα. Τα στρατευμένα της παιδιά, τα τίμια βλαστάρια, με αρχηγούς περήφανους, αληθινά καμάρια, βάλαν το στήθος τους μπροστά, αγνοί συνταγματάρχες και εφώναξαν μ' αντρεία, στην πάντα οι κομματάρχες, και τα ρουσφέτια κι οι ψευτιές, η κατηφόρα φθάνει, καθίσετε στην άκρη σας, όλοι οι λαοπλάνοι»*. Επιπλέον, όπως αναφέρει και ο

²³ Εφ. Το Ποντίκι, *Το Ποντίκι θυμάται τα χουντικά τραγούδια και παρατράγουδα*, Αθήνα, 19.4.2007.

Κώστας Τριπολίτης²⁴ «ο άθλιος Μπιθικώτσης για την περίοδο εκείνη» είχε τραγουδήσει τον ύμνο της δικτατορίας. Για το συγκεκριμένο μάλιστα θέμα έχει ενδιαφέρον μια επιστολή που ήρθε στο φως στη διάρκεια της πρώτης μεγάλης δίκης του ΠΑΜ, της ισχυρότερης αντιστασιακής οργάνωσης της εποχής. Πρόκειται για ένα σημείωμα που έγραψε τον Ιούλιο του 1967 ο Μίκης Θεοδωράκης στον Γρηγόρη Μπιθικώτση²⁵: *«Γρηγόρη. Διάβασα με κατάπληξη ότι πρόκειται να τραγουδήσεις στα «Δειλινά» τον «Ύμνο της Επανάστασεως». Νομίζω ότι είσαι αρκετά μεγάλος για να καταλαβαίνεις τι πρόκειται να κάνεις. Πόσες ευθύνες επωμίζεσαι και σε τι σοβαρούς κινδύνους μπαίνεις. Κάθισε σπίτι σου με αξιοπρέπεια. Μη γκρεμίζεις με μια κλωτσιά αυτό που χτίσαμε μαζί τόσα χρόνια. Μην ακούς τους κερδοσκόπους και τους προσκυνημένους. Μη ρίχνεις στο βούρκο το όνομά σου και το όνομα των παιδιών σου, που σε λίγο θα ντρέπονται για σένα. Κάνε τον άρρωστο. Φύγε για το εξωτερικό. Εκεί μπορείς ν' αρχίσεις μια καινούργια καριέρα. Η Μελίνα σε περιμένει. Γιατί αν εσύ ο Μπιθικώτσης, το πρωτοπαλικάρο του Θεοδωράκη, γίνεις επίσημος τραγουδιστής της Δικτατορίας τραγουδώντας αυτό το άθλιο κατασκευάσμα θα πρέπει να ξέρεις ότι θα γίνεις ο πιο αχάριστος και τιποτένιος προδότης που γέννησε ο Λαός μας. Στο όνομα της φιλίας μας και για χάρη της γυναίκας σου, των παιδιών σου και όλων των αμέτρητων φίλων μας, σε ικετεύω να μ' ακούσεις για τελευταία φορά. Μετά την Πέμπτη θα είναι αργά. Πάρα πολύ αργά. (Υπογραφή Μίκης Θεοδωράκης) Αθήναι, Ιούλιος 1967».* (από τον «Ελεύθερο Κόσμο» της 16.11.1967). Έτσι διαμορφώθηκε στην Ελλάδα κατά την περίοδο της δικτατορίας το πολιτικό τραγούδι.

Η αναφορά του ονόματος του Μίκη Θεοδωράκη σε κάθε προσπάθεια αναζήτησης της απαρχής του πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα είναι τελικά μια σύμπτωση επαναλαμβανόμενη (που παύει εκ της επαναλήψεως να είναι σύμπτωση). Σε όλες τις συζητήσεις, σε όλες τις αναφορές, σε όλες τις έγγραφες μαρτυρίες σχετικά με το πολιτικό τραγούδι, δεσπόζει η μορφή του σπουδαίου αυτού και πολυγραφότατου Έλληνα συνθέτη. Προφανώς, αυτή η επαναλαμβανόμενη αναφορά καταδεικνύει μια γενικότερη πεποίθηση που, ακόμα και να μην είναι ολότελα σωστή με ιστορικούς όρους, είναι

²⁴ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

²⁵ Εφ. Ελευθεροτυπία, *Τα τραγούδια της 21ης Απριλίου*, Αθήνα, 20.4.1997.

ανθρωπολογικά και κοινωνικά παγιωμένη και δικαιολογημένη. Γιατί, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, στις ανθρωποκεντρικές επιστήμες όπως η εθνομουσικολογία, περισσότερη βαρύτητα έχει η συλλογική (έστω και λανθασμένη) μνήμη από την εμπεριστατωμένη ιστορική έρευνα. Και τούτο, γιατί οι τέχνες και τα καλλιτεχνικά ρεύματα δεν εκκινούν μια δεδομένη στιγμή μετά την εκπυρσοκρότηση του πιστολιού του αφέτη, αλλά ζυμώνονται και ξεπηδούν μέσα από τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις ενός χώρου σε χρονικά διαστήματα ευρύτερα της στιγμής.

Σε αυτό το σημείο, χρήσιμο θα ήταν να επιχειρηθεί μια σύντομη αναφορά στην παράλληλη παρουσία και πορεία του πολιτικού τραγουδιού στο εξωτερικό και πιο συγκεκριμένα στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο. Το πολιτικό τραγούδι, προφανώς, δεν αποτελεί αποκλειστικότητα της ελληνικής πραγματικότητας, ούτε είναι προϊόν καινοτόμου εφευρέσεως που συνετελέσθη εντός των ελληνικών συνόρων και μόνο.

A.2.2. Το πολιτικό τραγούδι στο εξωτερικό (Protest song – τραγούδι διαμαρτυρίας).

Το τραγούδι διαμαρτυρίας του εξωτερικού, όπως συνέβη και με τα δικά μας κλέφτικα και ρεμπέτικα τραγούδια, έχει την απαρχή του από μια περιθωριακή κουλτούρα ή κοινωνική ομάδα. Το φαινόμενο αυτό επαναλήφθηκε διαχρονικά όπου και όποτε αναπτύχθηκαν μεγάλα αστικά κέντρα ανά τον κόσμο. Η αντίδραση απέναντι στη μαζική κουλτούρα συμβάλλει στην αναγέννηση των τοπικιστικών κινημάτων και στην επανεμφάνιση στο προσκήνιο των εθνοτικών μειονοτήτων (Βέλγιο, Γαλλία), επακόλουθο, όπως υποστηρίζει ο H. Mendras²⁶, της «αποδυνάμωσης της πατριωτικής ιδεολογίας» και συγχρόνως «απάντηση στην κοινή πανανθρώπινη ανάγκη σφυρηλάτησης μιας προσωπικής ταυτότητας στο πλαίσιο ενός σημαίνοντος κοινωνικού συνόλου», ή ενισχύει τα κινήματα των νέων περιθωριακών ομάδων της βιομηχανικής κοινωνίας (Αγγλία, Ηνωμένες Πολιτείες): διάφορες κοινότητες από hippies, yippies, τοξικομανείς, beatniks κλπ. βρίσκονται στη βάση της μεταπολεμικής έκρηξης μιας νέο-λαϊκής «αντικουλτούρας», η οποία από την

²⁶ Mendras H., 1974, *Quel avenir pour les campagnes? Analyses et Prevision, Futuribles*. Febr – Mars.

εποχή της βασιλείας του yeye ή του rock (που γεννιέται από τη νεολαία των λαϊκών συνοικιών του Λονδίνου, σε αντίθεση με το mods που έχει αστική καταγωγή) ως την τέχνη pop ή underground της δεκαετίας του 1970, χαρακτηρίζεται από ορισμένα εμφανή, σταθερά και κοινά στοιχεία: υπαρξιακή φρενίτιδα, λεκτική καυστικότητα, «φυγή», άρνηση κάθε εξουσίας και διαρκής εξέγερση, περιφρόνηση της ιεραρχίας, ειρηνισμός, αδιαφορία κοινωνικής ανόδου, ζωή πλάνητα, απόλαυση της άμεσης στιγμής. Χαρακτηριστικά τα οποία συγκροτούν ένα νέου τύπου διεθνές φολκλόρ για τις ανεπτυγμένες βιομηχανικές χώρες και συγγενεύουν μέχρις ένα βαθμό με τα χαρακτηριστικά της λαϊκής παράδοσης όπως – και όσο – ζει μέσα στις καθ' αυτό υποπρολεταριακές ομάδες²⁷.

Το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού (protest song – τραγούδι διαμαρτυρίας) από το ξεκίνημά του συνδέθηκε με την εργατική τάξη και την προσπάθειά της να διευρύνει τα δικαιώματά της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης στον ευρωπαϊκό χώρο αποτελεί το γαλλικό εργατικό τραγούδι του 19^{ου} αιώνα. Στη Γαλλία, η εργατική τάξη ξεσηκώθηκε νωρίς (1830) για να ακολουθήσουν και άλλες εξεγέρσεις στα επόμενα χρόνια (1848, 1871). Οι πρώτες απεργίες συνοδεύονται από ένα είδος λαϊκού πανηγυριού με τους εργάτες να χορεύουν και να τραγουδούν απαλλαγμένοι από την υποχρέωση της εργασίας. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα γεννηθεί το εργατικό – διεθνιστικό τραγούδι, θα δουν το φως κομμάτια μιας σπάνιας λυρικής εκφραστικότητας όπως το «Τραγούδι των εργατών» του P. Dupont (1846), η «Ματωμένη βδομάδα» του J. B. Clement (1871), η «Κόκκινη σημαία» του P. Brousse (1877), το «Δεν πέθανε» και η «Διεθνής» του E. Pottier (1886, 1871 – 88), που δίνουν κατά τρόπο αυθεντικό και άμεσο το καλλιτεχνικό δυναμικό της εργατικής τάξης και συνοδεύουν το κίνημά της προς τη χειραφέτηση²⁸.

Συνέχεια του γαλλικού είναι το παγκόσμιο συνδικαλιστικό τραγούδι του τέλους του 19^{ου} και των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα, που σχηματίζεται από τις συγκλίνουσες παραδόσεις πολλών χωρών και συγκρατεί μέχρι μια εποχή – πριν την τυποποίηση που θα φέρει αργότερα η «επί παραγγελία» έντεχνη

²⁷ Δαμιανάκος, 2001, σελ. 131 – 132.

²⁸ Δαμιανάκος, 2001, σελ. 136.

δημιουργία – τα στοιχεία της αυθεντικότητας και του αυθόρμητου που διακρίνουν τη λαϊκή πολιτισμική δραστηριότητα. Τέτοια τραγούδια που εκφράζουν τις νέες αξίες και νέα επαναστατική ιδεολογία των λαϊκών τάξεων είναι π.χ. τα διάσημα «Bella ciao» (Ιταλία) και «Sin Pan» (Ισπανία), «Casey Jous», «Ανθρακωρύχος» και «Το τραίνο του συνδικάτου» (Ην. Πολιτείες), «Varsovienne» (Πολωνία), «Πέσατε θύματα» (Ε.Σ.Σ.Δ.) και «Το τραγούδι της πάμπας» (Χιλή), «Η γηραιά Αλβιών» (Αγγλία), «Το κάλεσμα της Κόμιντερν» (Γερμανία) και «Bandiera Rossa» (Ιταλία), τα οποία περιγράφουν κατά τρόπο πρωτόφαντο για τη μέχρι τότε λαϊκή παράδοση τη μιζέρια της εργατιάς, τη συνδικαλιστική αλληλεγγύη, τις απεργίες, διαδηλώσεις και συγκρούσεις με την κρατική εξουσία, την επαναστατική εξέγερση²⁹.

A.2.2.1. Στην Ευρώπη.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εργατικού τραγουδιού στον ευρωπαϊκό χώρο είναι τα τραγούδια των τσιγγάνων. Ο τρόπος ζωής και κοινωνικής οργάνωσης των τσιγγάνων, ο ιδεολογικός τους κόσμος και η κοινωνική τους συνείδηση, οι αξίες και οι κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς εξομοιώνονται από πλευράς θεωρητικής τυπολογίας με εκείνους των παράνομων κύκλων του αστικού κέντρου με τη μόνη διαφορά ότι εδώ ο πολιτισμικός τύπος προϋπάρχει του κοινωνικού και απλώς προσαρμόζεται στη νέα ταξική κατάσταση, ενώ για τις υπόλοιπες ομάδες των παρανόμων συμβαίνει το αντίθετο³⁰. Τα τσιγγάνικα τραγούδια εμφανίζουν σημαντικές ομοιότητες στη θεματολογία τους με τα δικά μας ρεμπέτικα, ομοιότητες που πηγάζουν από τους κοινούς τόπους των κοινωνικών αυτών ομάδων που φλερτάρουν διαρκώς με την παρανομία: η φυλακή, τα τυχερά παιχνίδια, η βία, αλλά και η ξενιτιά, ο πόνος της μάνας, ο χλευασμός της κοινωνίας και της εξουσίας και βέβαια η γυναίκα και ο έρωτας.

Πιο κοντά στην χρονική περίοδο που απασχολεί την έρευνα, στο ευρωπαϊκό έδαφος, βρίσκονται τραγούδια γνώριμα και καλλιτέχνες δημοφιλείς στον ελληνικό χώρο. Η ευρέως διαδεδομένη, παγκοσμίως, αγγλική γλώσσα

²⁹ Δαμιανάκος, 2001, σελ. 136.

³⁰ Δαμιανάκος, 2001, σελ. 138 – 139.

εξηγεί το λόγο για τον οποίο το αγγλικό πολιτικό τραγούδι ευδοκίμησε στη χώρα μας και επηρέασε – ίσως, σε κάποιο βαθμό – και τους Έλληνες δημιουργούς. Κυρίαρχη μορφή του είδους είναι χωρίς αμφιβολία ο Beatle John Lennon. Ιδιαίτερα μετά τη διάλυση των Beatles, ο Lennon συμμετέχει σε κάθε κοινωνική διαμαρτυρία και επενδύει μουσικά – και όχι μόνο – τις προσπάθειες για παγκόσμια ειρήνη και αφοπλισμό. Το 1969, μετά το γάμο του με τη Yoko Ono, ο Lennon ξεκινάει τα περίφημα bed – ins στο Άμστερνταμ. Προσκαλεί τους δημοσιογράφους στο δωμάτιο του ξενοδοχείου του, όπου βρίσκεται ξαπλωμένος με τη Yoko Ono και συζητούν κοινωνικά θέματα, αλλά κυρίως για την παγκόσμια ειρήνη³¹. Στο δεύτερο bed – in τον Ιούνιο του 1969, ο Lennon γράφει και ηχογραφεί το σημαντικότερο αντιπολεμικό έργο στην ιστορία του πολιτικού τραγουδιού, το «Give Peace a Chance». Μερικούς μήνες μετά, στις 15 Οκτωβρίου 1969, το τραγούδι αυτό τραγουδήθηκε από ένα εκατομμύριο διαδηλωτές στη δεύτερη «Vietnam Moratorium Day», τη μεγαλύτερη πορεία ενάντια στον πόλεμο του Βιετνάμ και μία από τις πολυπληθέστερες όλων των εποχών. Παράλληλα αντιπολεμικά τραγούδια ευρείας αποδοχής κυκλοφορούν άλλοι καλλιτέχνες: Black Sabbath – War Pigs (1970), Cat Stevens – Peace Train (1971). Το 1972 ο Lennon κυκλοφορεί το δίσκο «Sometime in New York City» με αντιρατσιστικό και αντιπολεμικό περιεχόμενο. Την ίδια περίοδο ο Lennon παρίσταται και σε πολλές εκδηλώσεις συμπαραστάσης ακτιβιστών φυλακισμένων.

Παράλληλα το κίνημα της punk μουσικής κάνει την εμφάνισή του στη Μεγάλη Βρετανία με αντιεξουσιαστικό, αντιπολεμικό, αντικαπιταλιστικό περιεχόμενο στα τραγούδια του. Χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος του κινήματος είναι το συγκρότημα των Sex Pistols, που κάνει μεγάλη αίσθηση στο συντηρητικό αγγλικό κοινό, αλλά και σε ολόκληρο τον κόσμο, με το δίσκο «God Save the Queen» (1977). Την ίδια χρονιά κυκλοφορούν και οι Clash τα τραγούδια τους «Career Opportunities» (με θέμα την ανεργία) και «White Riot» (με θέμα τον κοινωνικό ρατσισμό)³². Σημαντική αναφορά πρέπει να γίνει και στο συγκρότημα των Pink Floyd, ενός από τα σπουδαιότερα συγκροτήματα στην παγκόσμια ιστορία της μουσικής, που κατάφερε να ξεχωρίσει έχοντας

³¹ Ono, 2005, σελ. 65.

³² Mike Roberts, Ryan Moore, «Peace Punks and Punks against racism: Resource mobilization and frame construction in the Punk movement», *Music and Arts in Action, Vol. 2 (1)*, pp. 34. 2009.

αποκλειστικά πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο στα τραγούδια του, αποφεύγοντας τις ευκολίες του ερωτικού τραγουδιού που ανέκαθεν έθελγε τα ακροατήρια. Βασικός υπεύθυνος αυτής της πορείας, ο ιδιοφυής Roger Waters, δημιουργός των περισσότερων τραγουδιών της μπάντας.

Σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες συναντάται το πολιτικό τραγούδι και σε όλες τις εποχές. Στη Γαλλία ο Georges Brassens, ο Jacques Brel (αν και ο ίδιος ήταν Βέλγος), ο Charles Aznavour, ο Leo Ferre και άλλοι κυκλοφόρησαν αντιπολεμικά τραγούδια, αλλά και τραγούδια με βασικό τους θέμα την ελευθερία. Στη Γερμανία ο Ton Steine Scherben, στο Βέλγιο η Ira Dei, στην Ιρλανδία οι U2, ακόμα και στη Ρωσσία ο Bulat Okudzhava. Το πολιτικό τραγούδι είναι παρόν σε όλες τις χώρες του κόσμου. Στην Ελλάδα ωστόσο έγινε περισσότερο γνωστό το αγγλόφωνο (κυρίως) και το γαλλόφωνο (δευτερευόντως) τραγούδι του εξωτερικού για λόγους καθαρά πρακτικούς. Το τραγούδι αυτό επηρέασε και τους Έλληνες δημιουργούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο παραλληλισμός πολλών μελετητών του Dylan με το Σαββόπουλο.

Το είδος αυτό, του τραγουδιού διαμαρτυρίας (protest song) και της πολιτικής τέχνης γενικότερα, απασχόλησε την επιστήμη και όσο απομακρυνόμαστε χρονικά από τα γεγονότα που το γέννησαν εξάγονται ασφαλέστερα, όσο και ποικίλα, συμπεράσματα. Το 2012, ο John Street στο βιβλίο του «Music Politics» επιχειρεί να διασαφηνίσει το πεδίο αναφοράς του κάνοντας μια διάκριση εντός της ευρύτερης έννοιας του πολιτικού τραγουδιού, διαφοροποιώντας εκείνα τα τραγούδια που μπορούμε να τα ορίσουμε ως τραγούδια διαμαρτυρίας (protest songs), από αυτά που στην ουσία εκφράζουν μια γενικότερη αντίθεση/αντίσταση και ορίζονται ως μουσική της αντίστασης (resistance music). Στηριζόμενος στην παραπάνω διάκριση, η οποία αρχικά υποστηρίχθηκε από τον Dave Laing, ο Street εμπλουτίζει την επιχειρηματολογία του με επίκαιρα παραδείγματα, όπως αυτό της «Αραβικής Άνοιξης», όπου άνθρωποι στη διάρκεια των κινητοποιήσεών τους τραγουδούσαν, όχι όμως συγκεκριμένα τραγούδια διαμαρτυρίας, τα οποία είχαν γραφτεί για τη συγκεκριμένη πολιτικοκοινωνική περίσταση ή έστω είχαν ανασυρθεί από παλαιότερες ανάλογες κινητοποιήσεις, αλλά τραγουδούσαν ενόσω

διαμαρτύρονταν για να εμψυχώνονται και να αισθάνονται ενωμένοι (Street, 2012, σ. 44)³³.

A.2.2.2. Στην Αμερική και τον Καναδά.

Στην αμερικάνικη ήπειρο, χαρακτηριστικά παραδείγματα της απαρχής του εργατικού τραγουδιού, που υπήρξε προπομπός του τραγουδιού διαμαρτυρίας, αποτελούν τα τραγούδια της Mme Boldue στο Quebec του Καναδά κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου και τα spirituals και τα blues των Νέγρων της Αμερικής, κυρίως μετά την κατάργηση της δουλείας όταν η θεματολογία τους απελευθερώθηκε από τον έντονο θρησκευτικό της χαρακτήρα. Και στις δυο αυτές περιπτώσεις το περιβάλλον δημιουργίας παραμένει η περιθωριακή κουλτούρα.

Η περίπτωση της Mme Boldue στο Quebec του Καναδά συνδέεται άμεσα με τη βιομηχανική επανάσταση που συντελέστηκε εκεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η συγκεκριμένη τραγουδοποιός έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην έκφραση της λαϊκής – εργατικής κουλτούρας του γαλλικού Καναδά για μια δεκαπενταετία (1927 – 1941). Ειδικά μετά το 1930, που χάνει τη δουλειά της και έρχεται αντιμέτωπη με τη φτώχεια, ξεκινά να ηχογραφεί τα τραγούδια της αποκτώντας έντονη αναγνωρισιμότητα. Σε όλη της την πορεία (πεθαίνει πρόωρα το 1941 σε ηλικία 46 ετών) κυκλοφορεί περισσότερα από ογδόντα τραγούδια που περιγράφουν την εργατική ζωή και τις δυσκολίες της: τραγούδια σατυρικά, κωμικά και περιγελαστικά διαφόρων ανθρώπινων τύπων ή καταστάσεων, περιγραφικά της καθημερινής ζωής, κριτικά ή εγκωμιαστικά, τραγούδια της επικαιρότητας, της φιλίας και της οικογενειακής ζωής, τραγούδια ακόμα που έχουν πλαίσιο τις σχέσεις των δύο φύλων, αισθήματα όπως η φιλία και η καλοσύνη, αλλά και την ανεργία, την κοινωνική αδικία και τις εργατικές διεκδικήσεις. Το ιδεολογικό περιεχόμενο των τραγουδιών της Mme Boldue αποτελεί έκφραση των ηθικών αξιών των «μικρών, ασήμαντων και έντιμων ανθρώπων» και αντικαθρεφτίζει την αγωνιστική αλληλεγγύη των λαϊκών στρωμάτων, πριν απ' όλα την κοινωνική διαμαρτυρία κατά της φτώχειας, της

³³ Παπαπαύλου, 2015, σ. 58 – 59.

ανεργίας, της αρπακτικότητας του ιδιοκτήτη και της κυβερνητικής αδράνειας³⁴. Μολονότι η θεματολογία των τραγουδιών της περιστρέφεται γύρω από δυσάρεστα ή φορτισμένα ζητήματα, αυτά προσεγγίζονται με αισιοδοξία και διάθεση θετική. Η Boldue με την τραγουδοποιία της αντιπροσωπεύει για το γαλλόφωνο Καναδά μια χαρακτηριστική εκδήλωση της εργατικής κουλτούρας που προσομοιάζει με αρκετές ακόμη παραδόσεις αστικών λαϊκών τραγουδιών.

Οι συνθήκες της εξοντωτικής υλικής μιζέριας που ο Νέγρος υφίσταται περισσότερο βασανιστικά από τις υπόλοιπες περιθωριακές ομάδες, η κοινωνική παραίτηση και βαθιά θλίψη, η φυγή προς το φανταστικό και το μεταφυσικό, η εσωτερίκευση της ταξικής και φυλετικής αποβολής και περιφρόνησης (που καταλήγει να παίρνει πολλές φορές τη μορφή ενός «εσωτερικού ρατσισμού» στους κόλπους της ίδιας της φυλετικής μειονότητας), η τυπική αίσθηση αδυναμίας και κατωτερότητας, η παθητικότητα του λούμπεν-προλετάριου, αποτελούν μερικά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των νέγρικων blues και spirituals. Μετά την κατάργηση της δουλείας, ο Νέγρος, μεροκαματιάρης πια ή άνεργος, γίνεται πιο φτωχός από όσο ήταν προσχωρώντας στο χώρο της «αλητείας», της παραγκούπολης, της πλανόδιας και άστεγης ζωής ή ακόμα και στον κόσμο της εγκληματικότητας των μεγάλων πόλεων. Το θρησκευτικό κλίμα υποχωρεί σιγά – σιγά για να δώσει τη θέση του άλλοτε στην ιδεολογία των παρανόμων, άλλοτε στην εξέγερση και τη σαφή επαναστατικότητα για να αφομοιωθεί – όπως συμβαίνει στο μεγαλύτερο μέρος των νέγρικων τραγουδιών – μέσα στα υπόλοιπα στοιχεία της ιδεολογίας της σύγκρουσης³⁵. Η αρχική θεματολογία των νέγρικων τραγουδιών, με το αυστηρό πλαίσιο που περιλαμβάνει θρησκευτικά θέματα, νανουρίσματα και τραγούδια της δουλείας, επεκτείνεται και πλέον συμπεριλαμβάνει τραγούδια πιο εσωτερικά (του πόνου, της μοναξιάς, της απομόνωσης), πιο συλλογικά (τραγούδια των ναυτικών, των κακοποιών, των φυλακισμένων) και πιο εξωστρεφή (τραγούδια της αγάπης και του έρωτα). Σε μορφολογικό επίπεδο, τα τραγούδια αυτά, χαρακτηρίζονται από την εκτεταμένη κι επίμονη χρήση παραδοσιακών (αφρικανικών) στοιχείων, την αργκώ της διαλέκτου και την απλότητα στο λόγο και τον αυτοσχεδιασμό. Η μετάδοσή τους γίνεται χωρίς καταγραφές με μοναδικό μέσο την

³⁴ Δαμιανάκος, 2001, σελ. 149 – 150.

³⁵ Δαμιανάκος, 2001, σελ. 143 – 144.

προφορικότητα, όπως αυτή εκτυλίσσεται μέσα από την άρρηκτη σύνδεση της ζωής του Νέγκρου με το τραγούδι και το χορό. Κύρια θέματα των τραγουδιών αυτών: η φτώχεια, η κακοτυχία, η σχέση με τη μητέρα, ο πόνος, ο θάνατος, το ανθρώπινο πάθος, ο αναχωρητισμός αλλά και η εξέγερση.

Καταλυτικό ρόλο στη μετέπειτα θεματολογία του τραγουδιού διαμαρτυρίας της Αμερικής έπαιξε ο πασίγνωστος πόλεμος του Βιετνάμ, που ξεκίνησε την 1^η Νοεμβρίου 1955 για να ολοκληρωθεί, είκοσι – περίπου - χρόνια αργότερα, την 30^η Μαρτίου του 1975. Πολλοί καλλιτέχνες, παγκοσμίως, συντάχθηκαν στον αγώνα για την παύση του πολέμου αυτού. Ήδη από την δεκαετία του 1960, με μπροστάρη το Bob Dylan, οι καλλιτέχνες συμμετείχαν στις πορείες και τις διαδηλώσεις για τον αφοπλισμό, την παγκόσμια ειρήνη και την ολοκλήρωση του πολέμου του Βιετνάμ. Ο Dylan μέσα σε είκοσι μήνες παράγει μια σειρά από τραγούδια διαμαρτυρίας (protest song) για τα κοινωνικά δικαιώματα, την παγκόσμια ειρήνη και την επανάσταση, ενώ, με την παρουσία του σε πορείες της εποχής, συνδέει τη μουσική με τον κοινωνικό ακτιβισμό: *Blowing in the wind* (1962), *Masters of War* (1963), *Talking World War III Blues* (1963), *Times are a changing* (1964)³⁶.

Ο Bob Dylan και η Joan Baez πρωτοστατούν στο κίνημα υπεράσπισης των κοινωνικών δικαιωμάτων και υψώνουν τις φωνές τους ενάντια σε κάθε μορφή ρατσισμού. Παραβρίσκονται και συμμετέχουν αμφότεροι στην περίφημη «πορεία προς τη Washington» στην οποία ο Μάρτιν Λούθερ Κινγκ εκφωνεί τον πασίγνωστο λόγο του «I have a dream». Στην ίδια δεκαετία, από τη Τζαμάικα, κάνει την εμφάνισή του και το κίνημα της reggae με βασικό του εκπρόσωπο τον Bob Marley. Ο Marley παρουσιάζει ένα τραγούδι που αντιμάχεται το ρατσισμό και τη φτώχεια, προτάσσοντας σαν μοναδική λύση την αγάπη και την ειρήνη³⁷.

Στη δεκαετία του 1970 στην Αμερική τα τραγούδια διαμαρτυρίας αντλούν ακόμα τη θεματολογία τους από τον πόλεμο του Βιετνάμ, που

³⁶ Martha Bayles, *Dylan and Tradition*, National Review. Volume: 53. Issue: 16, August 20, 2001, National Review.

³⁷ The politics of Bob Dylan, 1 November 2003 Red Pepper magazine, 1b Waterlow Road, London N19 5NJ

συνεχίζεται, αλλά εκπροσωπούν και το κίνημα για τον πυρηνικό αφοπλισμό. Η Joan Baez αφιερώνει τη δεύτερη πλευρά του δίσκου της με τίτλο «Where are you now my son» (1973), στις προσπάθειες για λήξη του πολέμου στο Βιετνάμ και επιστροφή των Αμερικανών στρατιωτών στην πατρίδα. Την ίδια χρονιά ο Graham Nash κυκλοφορεί το «Oh! Camil» με αντίστοιχη θεματολογία. Παράλληλα στην Αμερική γιγαντώνονται οι αντιδράσεις ενάντια σε κάθε μορφή ρατσισμού. Ο Bob Dylan κυκλοφορεί ένα μνημειώδες τραγούδι, το «Hurricane» (1976), υπερασπιζόμενος ανοιχτά το μαύρο μποξέρ Rubin Carter, όταν ο τελευταίος κατηγορείται – αδίκως – για ένα έγκλημα που δεν έχει διαπράξει. Την ίδια δεκαετία κάνει την εμφάνισή του και το φεμινιστικό κίνημα. Μια από τις χαρακτηριστικότερες φωνές υπεράσπισης του φεμινισμού, η Helen Reddy, κυκλοφορεί το 1972 το δίσκο της με τίτλο «I am a woman», δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στα δικαιώματα των γυναικών³⁸.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980 το πολιτικό τραγούδι στην Αμερική διευρύνει τη θεματολογία του. Ο καταναλωτισμός, ο ψυχρός πόλεμος, η φτώχεια, η βία και τα συνεχιζόμενα δείγματα ρατσισμού που επικρατούν στη δεκαετία αυτή, αποτελούν δημιουργικά ερεθίσματα για τους καλλιτέχνες. Η φιλοπολεμική στάση της κυβέρνησης Ρήγκαν σπρώχνει πολλούς δημιουργούς στην αντιπαράθεση. Ο Bruce Springsteen κυκλοφορεί το «Born in the U.S.A.» (1984), ένα τραγούδι που αναφέρεται στα «καλά» χαρακτηριστικά της Αμερικής, η κυβέρνηση της οποίας την ίδια στιγμή τροφοδοτεί με όπλα τον πόλεμο στη Νικαράγουα. Οι 10.000 Maniacs κυκλοφορούν το τραγούδι τους «Please forgive us» ζητώντας με τον τρόπο αυτό συγγνώμη εκ μέρους των Αμερικανών. Στα 1980 κάνει την εμφάνισή της και η rap με τη hip hop αντλώντας τα θέματά τους από προβλήματα όπως η φτώχεια και η εξαθλίωση, αλλά και οι κοινωνικές διακρίσεις. Παράλληλα η punk μουσική υψώνει τη φωνή της ενάντια στον ψυχρό πόλεμο με συγκροτήματα όπως οι Dead Kennedys και οι Bad Religion. Το 1988 εξάλλου, κυκλοφορεί η Patti Smith – κατά πολλούς η πλέον πολιτικοποιημένη Αμερικανίδα καλλιτέχνης – το τραγούδι της με τίτλο

³⁸ Maureen Mahon, *Black like This: Race, Generation, and Rock in the Post-Civil Rights Era*, American Ethnologist, Vol. 27, No. 2 (May, 2000), Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association, σ. 283-311.

«People have the power», ένα τραγούδι που εξυμνεί τη δύναμη του λαού και τις απεριόριστες δυνατότητες αντίδρασης και αντίστασης που έχει.

Η δεκαετία του 1990 χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση του «σκληρού» ήχου και των hard rock συγκροτημάτων με τη θεματολογία των τραγουδιών να μη διαφοροποιείται ιδιαίτερα. Χαρακτηριστικότερη περίπτωση όλων το δημοφιλές συγκρότημα των Rage Against The Machine. Το διάσημο αυτό συγκρότημα με τις rock, punk, hip hop και thrash επιρροές, σχηματίστηκε το 1991, ταραζώντας τα νερά της παγκόσμιας μουσικής σκηνής. Ο τραγουδιστής του συγκροτήματος Zack La Rocha, συνήθιζε να λέει: *«Η μουσική έχει τη δύναμη να ξεπερνά τα σύνορα, να σπάει στρατιωτικές πολιορκίες και να εγκαθιδρύει τον πραγματικό διάλογο»*. Οι Rage Against The Machine, με την παγκόσμια επιτυχία και αναγνώριση που κατάφεραν, πρόβαλλαν σημαντικά κοινωνικά θέματα στο ευρύ κοινό, ενώ παράλληλα επιδόθηκαν σε ένα είδος κοινωνικού ακτιβισμού με όχημα τη μουσική τους. Επιπλέον, ένα τρίτο κύμα φεμινιστικού κινήματος κάνει την εμφάνισή του, με τα φαινόμενα σεξισμού, παρενοχλήσεων και κακοποιήσεων να αυξάνονται στη δεκαετία του 1990. Στη μουσική επικεφαλής του κινήματος του φεμινισμού είναι η Ani DiFranco που κυκλοφορεί το δίσκο «Lost Woman Song» (1990).

A.2.3. Προφορικός και γραπτός λόγος.

Για το συγκεκριμένο θέμα, της ιστορικής αναδρομής και της απαρχής του πολιτικού τραγουδιού σαν είδος στον ελλαδικό χώρο, διατυπώθηκαν διάφορες απόψεις και σε κάποιες από τις συνεντεύξεις βάθους που διεξήχθησαν στο πλαίσιο της έρευνας. Μέσα από τις απόψεις αυτές δίνεται και μια εικόνα για το πως κατατάσσουν οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές της λαϊκής τέχνης του τραγουδιού ένα έργο στο ευρύτερο σύνολο της πολιτικής τέχνης. Με άλλα λόγια, στην προσπάθειά του κανείς να αναπτύξει την ιστορική αναδρομή του πολιτικού τραγουδιού εμμέσως δίνει πληροφορίες και για τον ίδιο του τον ορισμό. Ο Θάνος Μικρούτσικος διαφωνεί με τη θεώρηση του Κώστα Τριπολίτη για την απαρχή του πολιτικού τραγουδιού στο «Θούριο» του Ρήγα, μιας και σύμφωνα με την άποψή του είναι μακροσκοπική και γενικόλογη. Ο ίδιος, προτιμά να τοποθετήσει

την απαρχή του είδους στην σύγχρονη εποχή³⁹: «Προσπαθώ να θυμηθώ τι έχει μελοποιηθεί πριν δυόμιση χιλιάδες χρόνια στις τραγωδίες του Ευριπίδη, του Σοφοκλή ή του Αισχύλου. Αν περάσουμε σε μια τέτοια λογική, σίγουρα θα πάμε πιο πίσω απ' τον Ρήγα. Εγώ προσπαθώ να αντιπαραβάλλω το σε εισαγωγικά «κοινωνικό» τραγούδι – τα εισαγωγικά ως προς τον όρο – με το πολιτικό για να δημιουργήσω μια σαφήνεια περί του πολιτικού. Μέσα από αυτή την οπτική γωνία, ούτε ο Ρήγας είναι. Αν πάμε σε μια λογική Ρήγα, σίγουρα θα πάμε και πιο πίσω. Και δεν είμαι έτοιμος να σου πω σε ποια τραγωδία του Ευριπίδη μπορούμε να δούμε τέτοια πράγματα. Ακόμα και στον Όμηρο. Θεωρώ όμως ότι το πολιτικό τραγούδι παίρνει σάρκα και οστά στον 20^ο αιώνα. Η πολιτική τέχνη γενικότερα παίρνει σάρκα. Δηλαδή, αν τραβήξουμε τον όρο, τότε δεν χρειάζεται να τον χρησιμοποιούμε. Και ο Ρεμπώ, το 1870, κραύγαζε. Κραυγάζοντας τη δεδομένη κατάσταση, επί της ουσίας λειτουργούσε πολιτικά. Αλλά αν το πάμε έτσι, τότε θα δούμε πολύ μεγάλα πρόσωπα, τον Μάρλοου το 1500, θα δούμε πολύ μεγάλα πρόσωπα που θα μπορούσαμε να τους κατατάξουμε. Εγώ θεωρώ ότι από εκεί που αρχίζει η συνείδηση αυτής της χειρονομίας, τότε θα πρέπει να μπούμε στον 20^ο αιώνα. Και σε ό,τι αφορά το εξωτερικό, υπάρχει ονοματεπώνυμο: Μπέρτολτ Μπρεχτ! Σαφώς! Και οι συν αυτώ. Σε ό,τι αφορά την Ελλάδα, θα έπρεπε κανείς να ψάξει ένα κομμάτι του ρεμπέτικου, δεν είμαι εγώ ο κατάλληλος για να σου πω, αλλιώς αναμφισβήτητα θα πάμε σε λίγα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη. Ναι, διότι ούτε ο Μίκης συνειδητά λειτουργούσε έτσι, περισσότερο ήτανε μια περιγραφή της αδικίας. Για αυτό δεν σου φαίνεται περίεργο ότι, παρότι ήταν και είναι ένας ογκόλιθος, πολιτικό συνθέτη ονόμασαν εμένα το 1970; Που λειτουργούσα πάνω σε αυτό, με αυτόν τον συγκεκριμένο τρόπο. Εγώ δεν θέλω να πω ότι εγώ το ξεκίνησα, για όνομα του Θεού και της Παναγίας. Απλώς λέω λίγα για να αντιπαραβάλλω με το, καταρχήν μέγιστος, με τον μεγάλο αριθμό των τραγουδιών του και των τίτλων του τα οποία λειτουργούν με την έννοια της περιγραφής. Ο «Επιτάφιος» είναι περιγραφή. Δεν είναι πολιτικό, έτσι όπως το ορίσαμε προηγουμένως».

Στο ίδιο κλίμα και η άποψη του Οδυσσέα Ιωάννου⁴⁰, σχετικά με την «εκκίνηση» του πολιτικού τραγουδιού στα μέσα του εικοστού αιώνα: «Κοίταξε

³⁹ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Αθήνα, 2.7.2013.

⁴⁰ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Αθήνα, 20.5.2013.

να δεις, από το 1948. Φαντάζομαι, βέβαια, ότι και στην κατοχή ακούστηκαν πάρα πολλά τραγούδια επαναστατικά. Δεν μπορώ να ξέρω πόσο πίσω πάει. Υποτίθεται ότι έχουμε βάλει όλοι μια αφετηρία του νεοελληνικού τραγουδιού από το ελαφρό και μετά, δηλαδή: Αττίκ, Γιαννίδη κλπ, και παράλληλα το σμυρναίικο που αργότερα έγινε ρεμπέτικο στην Ελλάδα. Άρα μιλάμε για ενενήντα χρόνια; Κάτι τέτοιο. Σαφώς και έχουμε δημοτικά τραγούδια πιο πριν αλλά δεν μπορώ να ξέρω σε τι βάθος πηγαίνουνε. Και το νεοελληνικό τραγούδι όμως, πάρα πολλές δεκαετίες. Και το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι⁴¹», σαφώς ένα πολιτικό τραγούδι είναι. Μάλλον, πρόσεξε: Αυτό, μάλλον, είναι κοινωνικό, όχι πολιτικό. Γιατί καταγράφει κάτι που συνέβη, αλλά δεν έχει από κάτω κατεύθυνση ή παίρνει μέρος ή θέση. Καταγράφει αυτό που συμβαίνει. Από την άλλη σκέφτομαι το εξής, κάποιος ο οποίος είναι τόσο ευαίσθητος να καταγράφει αυτό που συμβαίνει, δεν παίρνει και θέση; Δεν παίρνει θέση υπέρ του αδύνατου για τον οποίο γράφει; Εφόσον τα μάτια του είναι ανοιχτά, εφόσον τον βλέπει κι εφόσον του λέει «εγώ θα σου χαρίσω ένα τραγούδι εσένα γι' αυτό που ζεις», αυτή η διαδικασία από μόνη της είναι θέση υπέρ αυτού. Απλώς δεν παίρνει θέση πως αυτό θα λυθεί».

Για το ίδιο ζήτημα, ο Πάνος Κατσιμίχας⁴² επιχειρεί μια ιστορική αναδρομή: «...δεν είμαι ο πλέον κατάλληλος, για να σου δώσω μια αξιόπιστη και λεπτομερή ιστορική αναδρομή, σχετικά με το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα. Δεν έχω ασχοληθεί ειδικά με αυτό σε επίπεδο μελέτης (αν και θα ήταν χρήσιμο κάποτε να το κάνω). Απ' ό,τι θυμάμαι πάντως και ξέρω ότι το πολιτικό τραγούδι, ξεκίνησε στις αρχές του '60 με τον Μίκη Θεοδωράκη. Χρήστος Λεοντής (Καπνισμένο τσουκάλι), Μάνος Λοΐζος, Θάνος Μικρούτσικος, Διονύσης Σαββόπουλος, Σταύρος Ξαρχάκος, Γιάννης Μαρκόπουλος, Θωμάς Μπακαλάκος («Αγροτικά»), είναι κάποια από τα ονόματα που μου έρχονται αυτόματα στο νου, σε σχέση με το πολιτικό τραγούδι. Από τους νεότερους, θα σου έλεγα τον Κώστα Τριπολίτη, το Διονύση Τσακνή, τον Μιχάλη Μυτακίδη (Active Member), τον Παύλο Σιδηρόπουλο, τους Panx Romana, Terror X Crew, Κίτρινα Ποδήλατα και διάφορα Hip hop, rap συγκροτήματα, όπως π.χ. τους Βαβυλώνα, αλλά εκεί υπάρχει ένα μικρό χάος, γιατί δεν υπάρχει βιβλιογραφία, είναι μικρές ομάδες, διάσπαρτες στον αναρχο-

⁴¹ Τραγούδι του 1947 σε μουσική και στίχους του Απόστολου Καλδάρα.

⁴² Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

αυτόνομο χώρο και χρειάζεσαι καθοδήγηση από ανθρώπους που κινούνται σε αυτό το χώρο».

Οι απόψεις που διατυπώθηκαν από τους παραπάνω συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις βάθους δίνουν μια πολύ ενδιαφέρουσα εικόνα για την αντίληψη της ιστορικότητας του πολιτικού τραγουδιού από τους ίδιους τους δημιουργούς του. Η δεκαετία του 1970, όπως ήταν φυσικό από την ιδιαίτερη ιστορική συγκυρία, χαρακτηρίστηκε από την έξαρση του πολιτικού λόγου σε όλο το φάσμα της κοινωνικής δραστηριότητας και δη στις τέχνες. Το πολιτικό τραγούδι, πήρε διαστάσεις και καθόρισε σε μεγάλο βαθμό το έργο και τη στάση πολλών δημιουργών προερχόμενων κυρίως από τον ευρύτερο χώρο της Αριστεράς. Πολλοί συνθέτες, επηρεασμένοι από το πολιτικό κλίμα που ακολούθησε μετά τη μεταπολίτευση, έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στη δημιουργία τραγουδιών με περιεχόμενο πολιτικό ή τραγουδιών πολιτικής αμφισβήτησης και κοινωνικής κριτικής⁴³. Ειδικότερα τα χρόνια από το 1974 έως και το 1976 αποτελούν την περίοδο ακμής, αφήνοντας ελεύθερα και πολλά έργα που ήταν στην παρανομία λόγω της αυστηρής λογοκρισίας. Αναφέρει σχετικά ο Κώστας Μυλωνάς στο βιβλίο του με τίτλο «Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού»⁴⁴: «Όσον αφορά το πολιτικό τραγούδι, είχαμε επισημάνει ότι λίγο μετά τη μεταπολίτευση, που ακολούθησε την πτώση της δικτατορίας, παρατηρήθηκε μια έξαρση του πολιτικού λόγου μέσα από αυτό. Ένα φαινόμενο που πήρε τεράστιες διαστάσεις, ιδιαίτερα το χρονικό διάστημα 1974 – 1976, καθώς οι περισσότεροι συνθέτες έστρεψαν την προσοχή τους σε ό,τι είχε σχέση με τις ιδεολογικοπολιτικές καταστάσεις και εξελίξεις, γράφοντας τραγούδια ή μουσικά έργα ανάλογου περιεχομένου. Επικεντρώνοντας, λοιπόν, την προσοχή, τα καλλιτεχνικά τους ενδιαφέροντα και τις αισθητικές τους αναζητήσεις στο πολιτικό γίνεσθαι και συμμετέχοντας με τη δουλειά τους σε αυτό δημιούργησαν το κατάλληλο κλίμα για να ανθήσει το πολιτικό τραγούδι, του οποίου εισηγητής υπήρξε, βέβαια, ο Μίκης Θεοδωράκης, από τις αρχές ήδη της δεκαετίας του '60». Οι βασικότερες αιτίες που οδήγησαν στη δημιουργία αυτού του ρεύματος είναι η ιστορική συγκυρία με την πολιτική φόρτιση που επέφερε, τα νέα πολιτικά δεδομένα με τον κομματικό ανταγωνισμό, οι αλλαγές και οι ζυμώσεις στον χώρο

⁴³ Γ.Σ.Σ.Ε., *Γεια σου περήφανη και αθάνατη εργατιά*, Αθήνα, 2000, σελ. 82.

⁴⁴ Μυλωνάς, 2009, σελ. 20.

της Αριστεράς, οι κοινωνικές επιταγές σε μια παγκόσμια κλίμακα και η ανάγκη ελεύθερης και ανεξάρτητης καλλιτεχνικής έκφρασης. Όλη αυτή η άνθιση στο χώρο του πολιτικού τραγουδιού δεν θα μπορούσε να μείνει ανεκμετάλλευτη από κάποιους καιροσκόπους δημιουργούς που διεκδικώντας υλικές απολαβές, φήμη και ένα κομμάτι από την πίτα, συνέδραμαν στην υπερπαραγωγή και εν μέρει σταδιακή ύφεση της αίγλης του. Οι δισκογραφικές εταιρείες βλέποντας την απήχηση που είχε στον κόσμο, φρόντισαν να το εκμεταλλευτούν εξίσου και όχι άδικα. Το γεγονός αυτό παρουσιάζεται και σε σχόλιο του Μάνου Χατζιδάκι στο Τρίτο Πρόγραμμα στις 3 Σεπτεμβρίου 1978⁴⁵: *«Γιατί διώκεται το ελληνικό τραγούδι; Μονάχα το κράτος το καταδιώκει για και οι συνθέτες οι ίδιοι, που κυνηγάν τις πωλήσεις των δίσκων τους στις διάφορες κομματικές νεολαίες, κολακεύοντάς τις; Ποια ανάγκη γεννάει σήμερα ένα τραγούδι; Η ανάγκη να το γεννήσει ο συνθέτης για η ανάγκη να το πουλήσει; Και μάλιστα ακριβά; Ποια ανάγκη γεννάει τις τόσες πολιτιστικές εκδηλώσεις των κομματικών νεολαιών; Η ανάγκη να καλλιεργήσουνε τις Τέχνες, για με πρόσχημα τις Τέχνες, να καλλιεργήσουνε το κόμμα;»*. Όλος ο εμπλεκόμενος κόσμος της μουσικής, από τις συναυλίες, τις ζωντανές εμφανίσεις στα κέντρα και τη δισκογραφία στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης κινήθηκε σε έργα με πολιτικό περιεχόμενο έχοντας τόσο τους πολιτικούς φορείς με το μέρος του όσο και το κοινό που είχε ανάγκη να εκφραστεί μετά από τόσα χρόνια καταπίεσης. Χαρακτηριστική είναι η αφήγηση του Αντώνη Καρακούση, φοιτητή εκείνα τα χρόνια και κατόπιν δημοσιογράφου, σχετικά με την οργάνωση φοιτητών και νέων γενικότερα σε οργανώσεις και κομματικές νεολαίες⁴⁶: *«Δεδομένη η πολιτική ένταξη, δεν υπήρχε φοιτητής και νέος χωρίς επαφή με ομάδες, κινήματα και οργανώσεις»*. Η μετατροπή όμως του πολιτικού τραγουδιού σε καταναλωτικό αγαθό σήμαινε και την απαρχή του τέλους του. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο ερευνητής Κώστας Μυλωνάς⁴⁷: *«Ο θόρυβος και η ακμή του πολιτικού τραγουδιού δεν κράτησε πολύ. Οι κάθε είδους συνθήκες και ανακατατάξεις δεν ευνόησαν τη συνέχειά του μέσα σ έναν πολιτικό και κοινωνικό περίγυρο που άλλαζε γρήγορα και αποφασιστικά. Ίσως το πολιτικό τραγούδι να είχε περισσότερη χρησιμότητα και σημασία στα χρόνια της δικτατορίας και πολύ πριν. Απ' την άλλη πλευρά, η ίδια η άφθονη και άκριτη παραγωγή του το αποδυνάμωσαν, καθώς η μεγαλύτερη ποσότητά της δεν*

⁴⁵ Χατζιδάκις, 1980, σελ. 81.

⁴⁶ Καρακούσης, 2006, σελ. 128.

⁴⁷ Μυλωνάς, 1992, σελ. 173.

ήταν ικανή να πείσει για την καλλιτεχνική της αξία. Κραυγαλέα και αφελή τα περισσότερα τραγούδια και μουσικά έργα, γεννήματα μιας περιορισμένης φτωχής έμπνευσης και αβασάνιστης καλλιτεχνικής προσπάθειας, την οποία δεν θα μπορούσαν να δικαιώσουν και να σώσουν οι προθέσεις. ... Έτσι λοιπόν το πολιτικό τραγούδι άρχισε να φθίνει, να παρακμάζει, αφού πρώτα είχε δημιουργήσει γύρω του ένα επικίνδυνο λαϊκισμό, που τα αποτελέσματα και τις επιπτώσεις του εισέπρατταν οι δυνάμεις εκείνες που το είχαν ενθαρρύνει και στηρίξει». Σε άλλο σχόλιό του στο Τρίτο πρόγραμμα στις 10 Ιουνίου ο Μάνος Χατζιδάκις επισημαίνει την παρακμή του πολιτικού τραγουδιού εν έτει 1979⁴⁸: «Ενώ οι νέοι σπουδαστές... δυο τρία τραγούδια αντιφασιστικά ή αντάρτικα, μπροσούρες για κομματική ελευθερία, πάλι σαράντα λέξεις λεξικό και το κορίτσι πλάι να κρέμεται για ερωτική ιστορία».

Χαρακτηριστική είναι και η μαρτυρία του συνθέτη Γιώργου Χατζηνάσιου σε συνέντευξή του στο Λευτέρη Παπαδόπουλο και την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ το 1982⁴⁹: «Όλοι αυτοί οι συνάδελφοί μου και φίλοι μου, ακόμα και διάφοροι νεότεροι, εντάχτηκαν, από την αρχή, σε διάφορες πολιτικές ομάδες. Εγώ θέλησα να μείνω μακριά από αυτά τα πράγματα. Όχι ότι δε συμμετέχω στα προβλήματα του καιρού μου ή δεν είμαι προοδευτικός άνθρωπος. Απλώς, δε θέλω να μπερδεύω τη μουσική με τα κόμματα. Έτσι, έμεινα ξεκομμένος από τους «πολιτικοποιημένους». Στην ίδια σειρά συνεντεύξεων ο Δήμος Μούτσης, μιλώντας για το Μίκη Θεοδωράκη, φαίνεται να συμφωνεί⁵⁰: «Κάπου, όμως, ιδιαίτερα ο Θεοδωράκης μπλέχτηκε. Κι ενώ, όπως δήλωνε στην αρχή, το τραγούδι γι' αυτόν δεν ήταν παρά μόνο μια αφετηρία, κόλλησε σ' αυτή την αφετηρία. Έτσι, το μόνο που επιτεύχθηκε σ' αυτό τον τόπο ήταν να δημιουργηθεί μια σχολή τραγουδιού. Αυτό, μαζί με τις πολιτικές προεκτάσεις που είχαν τα πράγματα, χάραξε έναν πολύ εύκολο δρόμο. Ένα δρόμο, στον οποίο μπορούσε να μπει, χωρίς δυσκολίες, ο καθένας. Έτσι και είχες ταλέντο ή σ' άρεσε να γράφεις μουσική, επειδή ανήκες στον προοδευτικό χώρο, γινόσουν αυτόματα συνθέτης! Τα κόμματα, οι εφημερίδες, οι διάφορες διαδικασίες σ' επιβάλλανε!». Στον αντίποδα όλων αυτών υπήρξαν και συνθέτες που έγραψαν πολύ σημαντικά τραγούδια εκείνη την εποχή, χωρίς να έχουν κατά δήλωσή τους καμία σχέση με το πολιτικό

⁴⁸ Χατζιδάκις, 1980, σελ. 157.

⁴⁹ Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 236 – 237.

⁵⁰ Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 205.

τραγούδι. Στο Λευτέρη Παπαδόπουλο και την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ δίνει συνέντευξη το 1982 ο Σταύρος Κουγιουμτζής και λέει⁵¹: «Πιστεύω ότι το τραγούδι έχει τη δική του λειτουργία, που δεν επιδέχεται «εξωτραγουδιστικά» πράγματα, όποια και να 'ναι αυτά. Το λέω, γιατί γίνεται πολύς λόγος για το πολιτικό τραγούδι. Εγώ ποτέ δεν έγραψα πολιτικά τραγούδια με την έννοια που επικρατεί. Το τραγούδι παίρνει τα συστατικά του από τη ζωή, που είναι και δουλειά και έρωτας και φτώχεια και πολιτική. Ένας ταλαντούχος συνθέτης παίρνει όλα αυτά τα στοιχεία, τα μετουσιώνει και τα κάνει τέχνη. Παύουν πια αυτά τα στοιχεία να 'ναι αυθύπαρκτα: πολιτικά, κοινωνικά κτλ. Δημιουργούν ένα σώμα, το τραγούδι, που απευθύνεται στην ψυχή του ανθρώπου. Ένα πολιτικό γεγονός, όταν γίνεται τέχνη, παύει να 'ναι πολιτικό γεγονός. Αν παραμείνει πολιτικό γεγονός μες στο τραγούδι, τότε δεν έχουμε τέχνη». Ενδιαφέρουσα άποψη από τον άνθρωπο που κυκλοφορούσε το 1975 το τραγούδι «Όλα καλά» σε στίχους δικούς του: «Και μια σημαία, σ' ένα μπαλκόνι, αλλάζει χρώματα, και με σκοτώνει». Την ίδια άποψη φαίνεται να συμμερίζεται και ο Άκης Πάνου⁵²: «Από το '63, που μου 'φερε ο Μπιθικώτσης τη δουλειά του Θεοδωράκη, έχω πει τη γνώμη μου: Τα έργα που έχουν πολιτική ετικέτα δεν είναι του γούστου μου. Τα πρώτα τραγούδια, τα σκόρπια, μου κάνανε. Τα άλλα, όχι. Η πολιτική δεν πρέπει να χώνεται στο τραγούδι. Γιατί έτσι, σιγά σιγά, φτάνουμε στο σημείο να τραγουδάμε και τη «Μαργαρίτα – Μαργαρώ» και να της δίνουμε πολιτικό νόημα...». Στην αυτοβιογραφία του ο Μανώλης Ρασούλης λέει σχετικά⁵³: «... ήταν και τα κόμματα που σαν ύαινες ζητούσαν να καναλιζάρουν και να καταδυναστεύσουν το χώρο του τραγουδιού προς ίδιον όφελος κι όχι προς όφελος του τραγουδιού και της ελευθερίας του –και έτσι άρχισε μια αποξήρανση των αξιών του '65 και μια πληθώρα, βάσει της οποίας το ποσοστιαίο ήταν η μεζούρα εταιριών τε και κομμάτων... με το Μάνο (Λοϊζο) προσπάθησα να εξαντλήσω την αριστερίλα μου όσον αφορά το λαϊκό τραγούδι. Το «Τίποτα δεν πάει χαμένο» ακόμη το τραγουδούν μες την αριστερά, παρότι η αριστερά δεν με υποστήριξε όταν έδωσα τις ταξικές μάχες ενάντια στην ολιγαρχία της δισκογραφίας και του πολιτισμού. Και να σκεφτεί κανείς ότι η αριστερά ήταν κουλτούρα και ηθικό κίνημα, ανθρωποκεντρικό, αλτρουιστικό. Συντάχτηκε με τους εχθρούς».

⁵¹ Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 72 – 73.

⁵² Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 91.

⁵³ Ρασούλης, 2007, σελ. 112.

Ο Κώστας Τριπολίτης δίνει και μια διαφορετική διάσταση στο θέμα του τραγουδιού που κυριάρχησε στις αρχές της Μεταπολίτευσης⁵⁴: *«Εκεί κάπου υπάρχει μια αναβίωση του πολιτικού τραγουδιού, στην ουσία ό,τι γράφτηκε μέσα στη δικτατορία ή και λίγο προδικτατορικά ας πούμε. Κατά μείζονα λόγο ο Θεοδωράκης, πολύ λιγότερο ο Μαρκόπουλος, πολύ λιγότερο ο Σαββόπουλος και όποιος άλλος. Κυρίως μια μονοκρατορία του Θεοδωράκη... όπου όμως εξυπηρετεί καθαρά εμπορικές σκοπιμότητες. Δεν είναι ένα τραγούδι που εκφράζει την εποχή, απλώς λειτουργεί λίγο απολυτρωτικά για αυτό που στερηθήκαμε. Δηλαδή είναι η αγάπη προς το απαγορευμένο, ας πούμε, που τόσο καιρό το ξεχάσαμε».* Την άποψη αυτή επιβεβαιώνει και η αφήγηση του Λευτέρη Παπαδόπουλου, στο βιβλίο του για το Μάνο Λοΐζο, σχετικά με την εποχή εκείνη, την πρώτη περίοδο δηλαδή της Μεταπολίτευσης, αμέσως μετά την πτώση της δικτατορίας⁵⁵: *«Με το γκρέμισμα της χούντας θα λυτρωθεί όλη η Ελλάδα. Αλλά ο Μάνος (Λοΐζος) θα νιώσει πολλαπλά λυτρωμένος. Θα σταματήσουν, επιτέλους, οι περιπέτειές του με την Ασφάλεια. Θα σταματήσει, επιτέλους, η αγωνία του για το αν θα τον απελάσουν – έχει κυπριακό διαβατήριο. Και θα κυκλοφορήσουν, επιτέλους, σε δίσκους, τα τραγούδια, που έγραψε όλ' αυτά τα χρόνια, μα και πιο πριν – τραγούδια που τ' αγαπάει, τα πονάει, τα λογαριάζει και δεν τ' άφησε η λογοκρισία να φτάσουν στον κόσμο».*

Κατά την πρώτη περίοδο της Μεταπολίτευσης, αμέσως μετά την πτώση της χούντας, αναπτύχθηκαν δύο δυναμικές τάσεις στο χώρο του πολιτικού τραγουδιού. Η πρώτη και πιο έντονη αφορούσε στην κυκλοφορία όλων εκείνων των τραγουδιών που είχαν απαγορευτεί και λογοκριθεί κατά τη διάρκεια της επταετίας. Η δεύτερη είχε να κάνει με ένα ρεύμα δημιουργών που προσπάθησε να εκμεταλλευτεί την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και την έντονη εμπορευματοποίηση του πολιτικού τραγουδιού. Αυτές οι δυο τάσεις μαζί με την ανάγκη του κοινού να ακούσει ό,τι είχε στερηθεί για πολλά χρόνια διαμόρφωσαν το τοπίο της ελληνικής μουσικής τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης. Επιπλέον όλη αυτή η τάση έδωσε και άλλοθι στους πολίτες που κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, έμειναν απαθείς απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς.

⁵⁴ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

⁵⁵ Παπαδόπουλος, 2000, σελ. 114.

Όπως αναφέρει και ο Κώστας Τριπολίτης⁵⁶: «Αυτό, κατά κάποιο τρόπο, γίνεται και ένα πασπαρτού κοινωνικής ταυτότητας για όλους οι οποίοι emίλησαν, για τους προσχωρήσαντες. Όλοι αυτοί οι οποίοι αποδέχτηκαν τη δικτατορία και στη διάρκεια της δικτατορίας άκουγαν τα σουξέ του Βοσκόπουλου, αλλά και του άθλιου Μπιθικώτση... μετά κατά κάποιο τρόπο θέλοντας να μεταβαπτιστούν, άρχισαν να ακούνε πολιτικά τραγούδια. Λίγο γιατί τα στερήθηκαν, λίγο γιατί ήταν μόδα, λίγο γιατί τους έδινε κοινωνική ταυτότητα αυτό, καινούργια κοινωνική ταυτότητα, λίγο γιατί τους διασφάλιζε και ένα επίχρισμα, ένα λούστρο προοδευτικότητας».

A.3. Κοινωνιολογικές αναφορές.

Το τραγούδι, εκτός από προϊόν τέχνης, αποτελεί διαχρονικά και ένα εμπορικό προϊόν που υπάγεται στους κανόνες της αγοράς και της μαζικής κουλτούρας. Εντός του συγκεκριμένου πλαισίου αναπτύσσεται και ευδοκimeί και αποτελεί αυτό που έχουμε συνηθίσει να αποκαλούμε «δημοφιλές τραγούδι». Κρίνεται επομένως απαραίτητη η σκιαγράφηση της μαζικής κουλτούρας της χρονικής περιόδου που απασχολεί την έρευνα, καθώς αυτή αποτελεί το γόνιμο έδαφος ανάπτυξης και χρήσης του τραγουδιού γενικότερα, αλλά ιδιαιτέρως του πολιτικού, αν αναλογιστεί κανείς την κοινωνικοπολιτική συγκυρία, αλλά και το γεγονός ότι η μαζική κουλτούρα και τα συστατικά της μεταλλάχθηκαν ριζικά στα χρόνια αυτά (και με την άνοδο του lifestyle).

Αν θυμηθούμε τη «θεωρία του ακροατή» του Adorno⁵⁷, η νοοτροπία στην οποία η δημοφιλής μουσική πρωταρχικά απευθύνεται, από την οποία τρέφεται και την οποία ακατάπαυστα ενδυναμώνει, είναι ταυτόχρονα εκείνη της αναψυχής και της έλλειψης προσοχής. Οι ακροατές ζητούν να αποσπαστούν από τις απαιτήσεις της πραγματικότητας με μια μορφή διασκέδασης που δεν απαιτεί καν προσοχή [...] Μια πλήρως συγκεντρωμένη και συνειδητή καλλιτεχνική εμπειρία είναι εφικτή μόνο για εκείνους των οποίων οι ζωές δεν τους προκαλούν τέτοια ένταση που να χρειάζονται στον ελεύθερο χρόνο τους ανακούφιση από την

⁵⁶ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

⁵⁷ Adorno, 1997, σελ.182 – 185.

προσπάθεια και από την πλήξη ταυτόχρονα [...] Οι πράκτορες της τυποποιημένης διασκέδασης δικαιολογούν τους εαυτούς τους αναφερόμενοι στο γεγονός ότι προσφέρουν στις μάζες αυτό που θέλουν [...] όσο λιγότερο οι μάζες είναι ικανές να διακρίνουν, τόσο μεγαλώνει η πιθανότητα να πωλούνται αδιακρίτως τα πολιτιστικά εμπορεύματα [...] Η πελατεία της μουσικής διασκέδασης, είναι οι ίδιοι αντικείμενα και, πράγματι, προϊόντα των ίδιων μηχανισμών που καθορίζουν την παραγωγή της δημοφιλούς μουσικής [...] Χρειάζονται τυποποιημένα αγαθά και ψευδο-εξατομίκευση, επειδή ο ελεύθερος χρόνος τους είναι μια απόδραση από την εργασία και την ίδια στιγμή καλουπωμένος μέσα σ' εκείνες τις ίδιες ψυχολογικές διαθέσεις στις οποίες τους εθίζει αποκλειστικά ο εργάσιμος χρόνος [...] Ως υποκατάστατο, ζητούν ένα διεγερτικό. Η δημοφιλής μουσική έρχεται να το προσφέρει [...] Σε αυτή την κατάσταση η βιομηχανία αντιμετωπίζει ένα άλυτο πρόβλημα. Πρέπει να προκαλεί την προσοχή με τα εκάστοτε προϊόντα της, αλλά η προσοχή αυτή σημαίνει και την καταδίκη τους. Αν δεν δοθεί προσοχή στο τραγούδι, δεν μπορεί να πουληθεί. Αν του δοθεί προσοχή, υπάρχει πάντα η πιθανότητα ότι οι άνθρωποι θα πάψουν να το δέχονται πλέον επειδή το ξέρουν πολύ καλά. Αυτό εξηγεί εν μέρει τη σταθερά ανανεούμενη προσπάθεια να σαρώνεται η αγορά με καινούργια προϊόντα. Ειδικά στην περίπτωση του ελλαδικού χώρου, στα χρόνια που απασχολούν την έρευνα, άλλαξαν πολλά σε σχέση με τους τρόπους αλλά και τα μέσα επικοινωνίας και κοινωνικοποίησης. Οι μουσικές και τα τραγούδια συνιστούσαν το ηχοτοπίο κάθε δραστηριότητας των κοινωνικών ομάδων, τόσο στον εσωτερικό, όσο και στον εξωτερικό χώρο, χωρίς να απαιτούν από αυτές την προσοχή και την προσήλωση. Οι δραστηριότητες αυτές από τη μεταπολίτευση και έπειτα άρχισαν να διαφοροποιούνται για να μεταλλαχθούν σε κάτι διαφορετικό προς τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Η εικόνα άρχισε να παίζει σημαντικό ρόλο, ενώ ταυτόχρονα αναπτύχθηκε και με τη βοήθεια της τεχνολογίας η ατομική διασκέδαση, πολλές φορές εντός μιας κοινωνικής ομάδας, δημιουργώντας ένα οξύμωρο: την ίδια στιγμή το άτομο αναζητούσε κάτι εντελώς προσωπικό και τυποποιημένο που θα το κάνει να ξεχωρίζει, στο πλαίσιο όμως της κοινωνικής ομάδας στην οποία ανήκε. Σε όλο αυτό το μεταλλασσόμενο τοπίο της μαζικής κουλτούρας, η μουσική και το τραγούδι, λειτούργησε σαν κοινωνική συγκολλητική ουσία, όπως

την χαρακτηρίζει και ο Adorno, στην «Κοινωνιολογία της Μουσικής»⁵⁸: Η μαζική κουλτούρα του δημοφιλούς τραγουδιού (και το πολιτικό υπήρξε τέτοιο ειδικά στα πρώτα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση) εξυπηρετούσε την ανάγκη για εξέγερση, εξατομίκευση και έκφραση μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο που, ουσιαστικά, τις αρνείται.

Είναι πάρα πολλές οι αλλαγές και οι εξελίξεις που υφίσταται η ελληνική κοινωνία στα χρόνια που απασχολούν την έρευνα. Αλλαγές στην καθημερινότητα, στον τρόπο διασκέδασης, στον τρόπο επικοινωνίας, στον τρόπο κοινωνικοποίησης κ.ο.κ. Σημαντικό ρόλο σε όλες αυτές τις αλλαγές, που κατέληξαν να διαφοροποιήσουν κοινωνικές συμπεριφορές και συνήθειες, έπαιξαν οι τεχνολογικές εξελίξεις, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου, η κοινωνική αποκατάσταση της πολιτικής ομαλότητας και η εγκαθίδρυση της δημοκρατίας και η υιοθέτηση ενός τρόπου ζωής που έμοιαζε με τον αντίστοιχο του δυτικού κόσμου. Η τηλεόραση αρχικά, αλλά και οι υπόλοιπες εξελίξεις στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και Επικοινωνίας (με την ιδιωτική πρωτοβουλία ως σημαντικότερη) άλλαξαν τον τρόπο παραγωγής και κατανάλωσης των πολιτιστικών προϊόντων, αλλά και τον τρόπο προσφοράς τους στο ακροατήριο. Έτσι, άρχισε να αλλάζει και ο τρόπος συνάρθρωσης και διασκέδασης, αλλά και η μαζική κουλτούρα και αισθητική του ακροατηρίου. Η κυριαρχία της εικόνας ως βασικό αιτούμενο της αισθητικής απόλαυσης και η ανάγκη για περισσότερη κατανάλωση οδήγησε την κοινωνία προς το επονομαζόμενο lifestyle που με τη σειρά του διαφοροποίησε ό,τι υπήρχε σαν συνήθεια μέχρι τότε. Άλλαξε ακόμα και ο τρόπος και ο χώρος επιτέλεσης της μουσικής. Με άλλα λόγια, άρχισαν να εμφανίζονται νέες τελετουργίες του πλήθους στο πλαίσιο πάντοτε μιας νέας διαρκώς μεταλλασσόμενης μαζικής κουλτούρας.

Η συγκεκριμένη ορολογία (σ.σ. Μαζική κουλτούρα και νέες τελετουργίες του πλήθους) της επιστήμης της κοινωνιολογίας εντοπίζεται και στο ιδιαίτερος βοηθητικό για την έρευνα «Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό» (2010) για την Ελλάδα στη δεκαετία του 1980 σε επιμέλεια Βασίλη Βαμβακά και Παναγή Παναγιωτόπουλου. Εκεί, και στο κεφάλαιο του «Πολιτισμικού πλουραλισμού» (σελ. ΙΧ) εμφανίζεται προκειμένου να περιγράψει την πολύ

⁵⁸ Adorno, 1997, σελ. 186.

σημαντική μετάλλαξη και διαφοροποίηση των τρόπων κοινωνικοποίησης και διασύνδεσης των Ελλήνων κατά την δεκαετία του 1980 που περιγράφηκε και παραπάνω. Η συγκεκριμένη ορολογία κρίθηκε χρήσιμη και για την έρευνα γύρω από το πολιτικό τραγούδι, καθώς αυτό χρησιμοποιήθηκε έντονα στις νέες μαζικές τελετουργίες του κοινωνικού συνόλου κατά την χρονική περίοδο που ακολούθησε την πτώση της Δικτατορίας και απασχόλησε την διδακτορική διατριβή.

Έχει μεγάλη σημασία ο τρόπος και ο χώρος που χρησιμοποιείται το τραγούδι από το κοινωνικό σύνολο. Και έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία πως, κατά το διάστημα που απασχολεί την έρευνα, τόσο ο τρόπος, όσο και ο χώρος, μεταλλάσσονται. Για το λόγο αυτό είναι απαραίτητη μια ανάλυση και καταγραφή των τελετουργιών του πλήθους, καθώς μέσα σε αυτές τις τελετουργίες καλείται να λειτουργήσει το δημοφιλές (και το πολιτικό) τραγούδι. Η χρήση του και ο τρόπος αντιμετώπισής του από τα άτομα, αλλά και τις ευρύτερες κοινωνικές ομάδες, έχει μεγάλη σημασία και για την εξέλιξή του, τόσο σε επίπεδο μορφής, όσο και σε επίπεδο περιεχομένου, ενώ παράλληλα αναπτύσσεται και στα δύο βασικά του επίπεδα: έργο τέχνης και εμπορικό προϊόν. Το οικοσύστημα που περιβάλλει το τραγούδι είναι η μαζική κουλτούρα και οι εκφάνσεις της, καθώς βέβαια αυτή διαφοροποιείται με την πάροδο του χρόνου και τις παράλληλες κοινωνικοπολιτικές και τεχνολογικές εξελίξεις.

A.4. Μεθοδολογία της έρευνας.

Σε μια διδακτορική διατριβή για το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα, αναζητούνται ταυτόχρονα ιστορικά, κοινωνιολογικά και μουσικολογικά στοιχεία. Προκειμένου να εντοπιστούν όλα αυτά και να ερμηνευθούν χρειάστηκε να ειπωθούν μέσα από τις αντίστοιχες επιστημονικές ιδιότητες. Κάθε ξεχωριστό κομμάτι της έρευνας, χρησιμοποίησε εργαλεία από τις τρεις αυτές επιστήμες και τα τρία αυτά διαφορετικά αντικείμενα. Η ιστορική καταγραφή γεγονότων, κυκλοφοριών, συγκυριών και ερμηνειών είναι απαραίτητη για να καταδειχθεί το πλαίσιο διάδοσης του πολιτικού τραγουδιού, καθώς και οι λεπτομέρειες της παραγωγής του σε επίπεδο συντελεστών και φορέων που το ενσωμάτωσαν.

Από εκεί και πέρα χρειάστηκε να γίνουν κοινωνιολογικές αναλύσεις και παρατηρήσεις, προκειμένου να εντοπισθεί η λειτουργία του πολιτικού τραγουδιού στο κοινωνικό του πλαίσιο, αλλά και η διείσδυσή του στο περιβάλλον της μαζικής κουλτούρας. Τέλος, καθώς το τραγούδι είναι προϊόν της μουσικής τέχνης, έγιναν εκτεταμένες μουσικολογικές αναλύσεις των συστατικών του, αλλά και συγκεκριμένων ρεπερτορίων, προκειμένου να εντοπιστούν και να αναλυθούν οι συστατικές του λεπτομέρειες και οι κοινοί τόποι της θεματολογίας και της μελωδικής, αλλά και στιχουργικής του δημιουργίας και ανάπτυξης.

Όπως προαναφέρθηκε, οι βασικοί προβληματισμοί που αποτέλεσαν και τα κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα της διατριβής, καταγράφονται παρακάτω:

- Ποιος είναι ο ορισμός του πολιτικού τραγουδιού; Ποιος είναι ο ορισμός του κοινωνικού τραγουδιού; Ομοιότητες και διαφορές των δύο.
- Από πότε έχουμε πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα; Ιστορική αναδρομή.
- Ποιος ο ρόλος των δισκογραφικών εταιρειών στην κυκλοφορία πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα μετά το 1974 και τη Μεταπολίτευση; Ενίσχυσαν με κερδοσκοπικές προθέσεις την δημιουργία αυτού του είδους τραγουδιού; Ποια τα κίνητρά τους;
- Ποια η σχέση του πολιτικού τραγουδιού με αυτό που έχει επικρατήσει να λέγεται «στρατευμένη τέχνη»; Ανήκουν τα προϊόντα της στρατευμένης τέχνης στο πολιτικό τραγούδι;
- Είναι το πολιτικό τραγούδι «μονοπώλιο» της Αριστεράς; Αν ναι, για ποιο λόγο;
- Πότε ακμάζει και πότε παρακμάζει το πολιτικό τραγούδι; Με τη Μεταπολίτευση άκμασε; Και στη συνέχεια; Που βρίσκεται σήμερα το πολιτικό τραγούδι;
- Ποιοι οι κατ' εξοχήν δημιουργοί πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα;
- Τι ρόλο παίζει η πρόθεση του δημιουργού και η καινοτομία του παραγόμενου έργου, στο να χαρακτηριστεί αυτό ως πολιτικό;

- Ποια τραγούδια (παραδείγματα) κατατάσσονται στο πολιτικό τραγούδι και για ποιο λόγο.
- Ποιος ο ρόλος του τραγουδιστή σε ένα πολιτικό τραγούδι; Πρέπει να ενστερνίζεται απαραίτητως τα λεγόμενα του τραγουδιού;
- Πρέπει ο δημιουργός του πολιτικού τραγουδιού να υποστηρίζει το ίδιο του το έργο με τη γενικότερη στάση ζωής του;
- Τραγούδια που συνδέθηκαν, έστω και εκ των υστέρων, με κόμματα (Καλημέρα Ήλιε, Θα σε ξανάβρω στους μπαξέδες). Είναι πολιτικά;

Κύρια μεθοδολογικά εργαλεία της διατριβής ήταν α) η βιβλιογραφική έρευνα, β) η αποδελτίωση και καταγραφή συνεντεύξεων των πρωταγωνιστών στα Μ.Μ.Ε. και γ) οι συνεντεύξεις βάθους με δημιουργούς, ερμηνευτές, παραγωγούς και λοιπούς παράγοντες της μουσικής βιομηχανίας.

A. Βιβλιογραφική έρευνα: Μολονότι η βιβλιογραφία σχετικά με το ελληνικό τραγούδι και, ειδικότερα με το πολιτικό ως είδος, είναι περιορισμένη, έγινε προσπάθεια εξεύρεσης και λεπτομερούς ανάγνωσης και ανάλυσης όλων εκείνων των βιβλίων και ερευνών που σχετίζονται εμμέσως ή αμέσως με το πολιτικό τραγούδι. Όπως προκύπτει και από τη βιβλιογραφία στο τέλος του παρόντος πονήματος, εντοπίστηκαν αρκετοί σχετικοί και βοηθητικοί τίτλοι. Οι τίτλοι αυτοί, αν και στην πλειοψηφία τους είναι βιογραφίες ή δημοσιογραφικές απόπειρες, περιέχουν σημαντικές πληροφορίες για τους πρωταγωνιστές της περιόδου που διερευνήθηκε. Παράλληλα με τη στοχευμένη αναζήτηση στοιχείων για την πολιτική τραγουδοποιία, αναζητήθηκαν και οι πολιτικο – οικονομικο – κοινωνικές εξελίξεις που διαδραματίστηκαν στην Ελλάδα την ίδια περίοδο μέσα από την προσήκουσα βιβλιογραφία.

B. Αποδελτίωση συνεντεύξεων πρωταγωνιστών: Στις συνεντεύξεις των δημιουργών και των ερμηνευτών του πολιτικού τραγουδιού στα παραδοσιακά Μ.Μ.Ε. εντοπίστηκαν πολύτιμες πληροφορίες για το έργο τους, τον τρόπο γραφής ή (και) ερμηνείας που χρησιμοποιούν, την ιδεολογία τους και γενικότερα τις πολιτικο – οικονομικο – κοινωνικές συνθήκες εκείνες που επικρατούσαν κατά τη δημιουργία των τραγουδιών τους και το ρόλο που αυτές

διαδραμάτισαν στο τελικό μουσικό αποτέλεσμα. Πολλές φορές, στις συνεντεύξεις αυτές, οι καλλιτέχνες αποκαλύπτουν και τις ιστορίες πίσω από τα τραγούδια: πως γράφτηκαν, που πρωτοτραγουδήθηκαν, αν αναφέρονται σε κάποιο πραγματικό γεγονός, αν είναι αφιερωμένα κάπου, ποιες οι προθέσεις τους κλπ. Όλες οι προαναφερθείσες πληροφορίες αποδείχθηκαν χρήσιμες και συνεκτιμήθηκαν στην έρευνα.

Γ. Συνεντεύξεις βάθους με δημιουργούς, ερμηνευτές, παραγωγούς και λοιπούς παράγοντες: Με δεδομένο ότι οι επιστημονικές έρευνες σχετικά με το τραγούδι είναι λίγες στην Ελλάδα, διεξήχθησαν συνεντεύξεις βάθους με τους πρωταγωνιστές της τραγουδοποιίας και της δισκογραφίας που φώτισαν ανεξερεύνητες πτυχές του πολιτικού τραγουδιού. Υπήρξε ευτυχής συγκυρία για την παρούσα διδακτορική διατριβή ότι, κατά τη διεξαγωγή της, οι πρωταγωνιστές της δημιουργίας πολιτικού τραγουδιού βρίσκονταν (και βρίσκονται οι περισσότεροι) στη ζωή. Οι πληροφορίες που εξήχθησαν από τις συνεντεύξεις αυτές αποδείχθηκαν πολύτιμες και αποτέλεσαν τα βασικά δομικά υλικά της διατριβής.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας και όσο το «δείγμα» των πρωταγωνιστών και ο αριθμός των συνεντεύξεων βάθους αυξανόταν, ελήφθη η απόφαση να επικεντρωθεί η έρευνα σε δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις δημιουργών που διακρίθηκαν στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού. Πιο συγκεκριμένα, επελέγησαν ο στιχουργός Κώστας Τριπολίτης και ο συνθέτης Θάνος Μικρούτσικος. Οι λόγοι της συγκεκριμένης επιλογής ήταν πολλοί.

Η περίπτωση του στιχουργού Κώστα Τριπολίτη είναι από πολλές απόψεις ιδιάζουσα και ιδιαιτέρως σημαίνουσα για το πολιτικό τραγούδι της χρονικής περιόδου 1980 – 2002 και γενικότερα. Στην επιλογή του Τριπολίτη καθοριστικό στάθηκε το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος δημιουργός έγραψε το πρώτο του πολιτικό τραγούδι ακριβώς τη χρονιά που εκκινεί η χρονική περίοδος που απασχόλησε την έρευνα. Ο Κώστας Τριπολίτης γράφει τον «Επιβάτη» το

1980⁵⁹. Ένα ακόμα γεγονός που καθιστά πολύ σημαντικό πρόσωπο για το πολιτικό τραγούδι τον Κώστα Τριπολίτη είναι ότι το σύνολο του έργου του είναι πολιτικό. Έχει γράψει σχεδόν αποκλειστικά πολιτικά τραγούδια. Επιπλέον, είναι εκείνος ο δημιουργός που γεφυρώνει τη γενιά των παλαιότερων δημιουργών πολιτικού τραγουδιού με εκείνη των νεότερων, καθώς οι στίχους του έχουν μελοποιήσει οι: Μίκης Θεοδωράκης, Δήμος Μούτσης, Θάνος Μικρούτσικος, Σταμάτης Κραουνάκης, Γιώργος Χατζηνάσιος και Διονύσης Τσακνής. Αυτό και μόνο το γεγονός – αλλά όχι μόνον αυτό – τον καθιστά δεσπόζουσα προσωπικότητα στο χώρο του πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα. Σημαντικό ρόλο στην επιλογή του, επίσης, έχει διαδραματίσει η στιχουργική του γλώσσα του που είναι ιδιαίτερη και δεν εμφανίζει ομοιότητες με (ή επιρροές από) την αντίστοιχη κάποιου προγενέστερου ή μεταγενέστερου δημιουργού. Επιπλέον, ο Τριπολίτης έχει κρατήσει όλα αυτά τα χρόνια μια στάση απομακρυσμένη από τα φώτα της δημοσιότητας. Δεν εμφανίζεται στην τηλεόραση, δεν φωτογραφίζεται στα περιοδικά, δεν αποζητά την αναγνωρισιμότητα. Επομένως, κρίθηκε σημαντική η ευκαιρία προσέγγισής του για την περαιτέρω ανάλυση της περίπτωσης του εκ του σύνεγγυς και «εκ των έσω».

Ο συνθέτης Θάνος Μικρούτσικος αποτελεί επίσης ξεχωριστή περίπτωση, από πολλές απόψεις, αναφορικά με το πολιτικό τραγούδι και τη δημιουργία του. Ο ίδιος σε όλη του την πορεία, εκτός από το καθαρά δημιουργικό κομμάτι, δρούσε ως πολιτικό ον, φτάνοντας μάλιστα στο σημείο της ενεργού συμμετοχής του στα κοινά και στην υπουργοποίησή του (Υπουργός Πολιτισμού) από τον Ανδρέα Παπανδρέου. Ο πολιτικός του λόγος ήταν πάντοτε στο προσκήνιο, ποτέ δεν έκρυψε τις ιδέες και τις απόψεις του για σημαντικά ζητήματα και συνεχώς συμμετείχε στα μεγάλα κοινωνικά συμβάντα (π.χ. συναυλίες διαμαρτυρίας, απεργίες, πορείες κλπ). Και στην περίπτωση του Μικρούτσικου, το μεγαλύτερο μέρος του έργου του έχει πολιτική διάσταση και εντάσσεται στην κατηγορία του πολιτικού τραγουδιού. Ο Θάνος Μικρούτσικος, παράλληλα, έχει χαρακτηριστεί από την πλειοψηφία μουσικοκριτικών, βιογράφων, δημοσιογράφων, μουσικολόγων και ακροατών ως ο κατεξοχήν συνθέτης πολιτικών τραγουδιών – χαρακτηρισμό που αποδέχεται και ενστερνίζεται κι ο ίδιος. Επομένως, εύλογα

⁵⁹ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008. Η δισκογραφική κυκλοφορία του «Επιβάτη» έρχεται ένα χρόνο μετά τη συγγραφή του. Ο Τριπολίτης γράφει το τραγούδι το 1980 και ο δίσκος που το περιλαμβάνει κυκλοφορεί για πρώτη φορά ένα χρόνο αργότερα (1981).

επιλέχθηκε ως κεντρικό πρόσωπο, πρωταγωνιστικό, στην έρευνα, τόσο επειδή (αυτό)χαρακτηρίστηκε πολιτικός συνθέτης, αλλά και για τον επιπρόσθετο λόγο ότι είναι ο μοναδικός που παίρνει και συγκεκριμένη θεωρητική θέση σχετικά με τα χαρακτηριστικά που οφείλει να εμφανίζει ένα πολιτικό τραγούδι ως προς τη μελοποίησή του. Καταρτισμένος επιστημονικά, τόσο στο αντικείμενό του, όσο και γενικότερα γύρω από την ιστορία της τέχνης, την κοινωνιολογία, την πολιτική θεωρία και τη φιλοσοφία, στάθηκε ιδιαιτέρως βοηθητικός, πρόθυμος και διαθέσιμος. Επιπρόσθετος, αλλά όχι και καθοριστικός, λόγος επιλογής του Θάνου Μικρούτσικου ως κεντρικό πρόσωπο στην παρούσα διατριβή στάθηκε και η επαναλαμβανόμενη συνεργασία του με τον έτερο πρωταγωνιστή της, τον στιχουργό Κώστα Τριπολίτη.

Διάρθρωση διδακτορικής διατριβής.

Η παρούσα διδακτορική διατριβή χωρίζεται σε επτά (7) ξεχωριστές ενότητες. Στην πρώτη ενότητα (κεφάλαιο Α'), μέσα από τη βιβλιογραφία και τις διατυπωμένες απόψεις δημιουργών κι ερμηνευτών, αποσαφηνίζεται το ερευνητικό αντικείμενο της διατριβής, αποκαλύπτονται οι ερευνητικές ερωτήσεις και αναλύονται οι θεωρητικές και οι μεθοδολογικές προσεγγίσεις της έρευνας, καθώς και μερικές χρήσιμες κοινωνιολογικές αναφορές.. Παράλληλα, στην ίδια ενότητα, επιχειρείται και μια συνοπτική ιστορική αναδρομή στη δημιουργία του πολιτικού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο, αλλά και μια αναφορά στο ξένο τραγούδι διαμαρτυρίας (protest song).

Στη δεύτερη ενότητα (κεφάλαιο Β') παρουσιάζονται τα ιστορικά γεγονότα της προς εξέταση και ανάλυση εποχής, δηλαδή επιχειρούνται ιστορικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της περιόδου εκείνης που ευρέως αποκαλείται Μεταπολίτευση (1974 – 1981), καθώς και της μετα – Μεταπολίτευσης (1981 – 2002), σε δύο επίπεδα: α)οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της περιόδου (1974 – 2002), και β)οι νέες τελετουργίες του πλήθους όπως αυτές μετασχηματίζονται και διαφοροποιούνται σε σχέση με το παρελθόν (πρόσφατο και παλαιότερο) στο πλαίσιο της μαζικής κουλτούρας.

Στην τρίτη ενότητα (κεφάλαιο Γ') παρουσιάζεται το πολιτικό τραγούδι της εποχής που απασχολεί την έρευνα. Εκτενής αναφορά γίνεται, τόσο σε παλαιότερους δημιουργούς του, που συνεχίζουν να δραστηριοποιούνται στο είδος κατά την περίοδο που απασχολεί την έρευνα, όσο και σε νεότερους δημιουργούς του (Παύλος Σιδηρόπουλος, Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας, Άλκης Αλκαίος, Νικόλας Άσιμος, Τζίμης Πανούσης, Διονύσης Τσακνής και Γιάννης Αγγελάκας) με συγκεκριμένες ιστορικές, κοινωνιολογικές και μουσικολογικές αναφορές και αναγωγές.

Στην τέταρτη ενότητα (κεφάλαιο Δ') αναλύεται η περίπτωση του συνθέτη Θάνου Μικρούτσικου, τόσο σε ιστορικό (βιογραφικά στοιχεία – δισκογραφικές κυκλοφορίες πολιτικού τραγουδιού), όσο και σε μουσικολογικό επίπεδο, όπου εντοπίζονται και αναλύονται οι τρεις διαφορετικές περίοδοι δημιουργίας του συνθέτη.

Στην πέμπτη ενότητα (κεφάλαιο Ε') παρουσιάζεται η περίπτωση του στιχουργού Κώστα Τριπολίτη, μέσα από τα βιογραφικά του στοιχεία, τα πολιτικά τραγούδια που έγραψε και τις δισκογραφικές τους κυκλοφορίες, ενώ επιχειρείται εκτενής μορφολογική ανάλυση (και μια τυπολογία λέξεων) και εκτεταμένη ανάλυση περιεχομένου του έργου του.

Στην έκτη ενότητα (κεφάλαιο ΣΤ') επιχειρείται εκτενέστερη προσέγγιση του πολιτικού τραγουδιού και των βασικών χαρακτηριστικών του μέσα από συγκεκριμένες ερευνητικές ερωτήσεις που χρησιμοποιήθηκαν κατά τη διεξαγωγή της έρευνας με τη μεθοδολογία των συνεντεύξεων βάθους. Στη συγκεκριμένη ενότητα γίνεται προσπάθεια αποσαφήνισης όλων εκείνων των προβλημάτων που εμφανίζει η δημιουργία ενός περιεκτικού ορισμού για το πολιτικό τραγούδι μέσα από τις τοποθετήσεις των πρωταγωνιστών. Ο συνδυασμός των βιβλιογραφικών παραπομπών και των ιστορικών γεγονότων με τις απαντήσεις των πρωταγωνιστών στην έρευνα, οδηγεί στην καταγραφή διαφορετικών οπτικών και απόψεων γύρω από τα βασικά χαρακτηριστικά του πολιτικού τραγουδιού.

Στην έβδομη και τελευταία ενότητα (κεφάλαιο Ι') της παρούσης διδακτορικής διατριβής αναλύονται τα συμπεράσματα της έρευνας γύρω από καθεμιά από τις ερευνητικές ερωτήσεις, με οδηγό την επιστημονική διαδικασία της σύνθεσης σε ιστορικό, κοινωνιολογικό και μουσικολογικό επίπεδο.

B. Ιστορικές και κοινωνιολογικές προσεγγίσεις (1974 -2002)

B.1. Περίοδος μεταπολίτευσης (1974 – 1981)

Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής επιστρέφει θριαμβευτικά στη χώρα από το Παρίσι, τη νύχτα της 23^{ης} προς 24^η Ιουλίου 1974. Το ίδιο κιόλας βράδυ ορκίζεται πρωθυπουργός της χώρας και έτσι αρχίζει η περίοδος της Μεταπολίτευσης. Μολονότι η περίοδος της Μεταπολίτευσης έχει σαφέστατη ημερομηνία εκκίνησης, δεν ισχύει το ίδιο και για την ημερομηνία λήξης της. Ορισμένοι μάλιστα αναλυτές υποστηρίζουν ότι η μεταπολίτευση δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα. Ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» αναφέρει (σελ. 14): *«Από το 1985 εμφανίστηκε στο δημόσιο λόγο η αναγγελία του «τέλους της Μεταπολίτευσης» και έκτοτε επαναλαμβάνεται τακτικά. Αυτός ήταν ο τρόπος που συνειδητοποιούνταν οι μεγάλες τομές και ασυνέχειες που συνέβαιναν σε διάφορα επίπεδα. Γιατί υπήρξαν πολλές λήξεις της Μεταπολίτευσης»*. Το πρώτο μέλημα του νέου πρωθυπουργού και της νεοσύστατης κυβέρνησής του είναι ο εκδημοκρατισμός της χώρας. Πολλές ιστορικές πηγές αναφέρουν ότι αυτό έγινε άμεσα και πολύ επιτυχημένα, άλλες πάλι αναφέρουν ότι ο εκδημοκρατισμός της χώρας ήταν πολύ δύσκολο και χρονοβόρο εγχείρημα, το οποίο άργησε να ολοκληρωθεί. Ο Γιάννης Βούλγαρης και πάλι αναφέρει⁶⁰: *«Οι αλλαγές ήταν συθέμελες, έγιναν, όμως με ομαλό και ειρηνικό τρόπο, γεγονός ασύνηθες στη νεοελληνική ιστορία του 20^{ου} αιώνα. Κάλιστα μπορούμε να μιλάμε για ένα πολιτικό αριστοτέχνημα, μια «βελούδινη μετάβαση»*. Κάτι αντίστοιχο αναφέρεται και στην «Ιστορία του ελληνικού έθνους» της Εκδοτικής Αθηνών⁶¹: *«Η κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας κατάφερε πράγματι μέσα στο βραχύ διάστημα της ζωής της να σταθεροποιήσει*

⁶⁰ Βούλγαρης, 2008, σελ. 68.

⁶¹ Κωφός, 2000, σελ. 303.

την κατάσταση και να ανοίξει το δρόμο για την αποκατάσταση των ελευθεριών». Η κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας αρχίζει την εκκαθάριση των Ενόπλων Δυνάμεων, των Σωμάτων Ασφαλείας και της τοπικής αυτοδιοίκησης⁶²: «... ανακοίνωσε αλλαγές και στην ηγεσία των Σωμάτων Ασφαλείας, καθώς και τη διενέργεια ερευνών σχετικά με τη συμπεριφορά τους κατά τη διάρκεια της δικτατορίας... απολύθηκαν οι διορισμένοι από τη χούντα δήμαρχοι και κοινοτάρχες... ετέθηκαν σε διαθεσιμότητα 36 αξιωματικοί των Ενόπλων Δυνάμεων». Παράλληλα, με νομοθετικό διάταγμα, στις 14 Σεπτεμβρίου 1974, αποκαθίστανται και οι συνδικαλιστικές ελευθερίες⁶³.

Πολύ σύντομα διενεργήθηκαν και οι πρώτες ελεύθερες εκλογές στη χώρα μετά από μια δεκαετία στις 17 Νοεμβρίου 1974, τις οποίες κέρδισε το κόμμα του Κωνσταντίνου Καραμανλή που δεν λεγόταν πια ΕΡΕ, αλλά Νέα Δημοκρατία. Η εκλεγμένη πια κυβέρνηση προχώρησε σε πολλές ακόμα κινήσεις για την απαλλαγή του κρατικού μηχανισμού από τους θιασώτες της δικτατορίας. Μεταξύ άλλων η κυβέρνηση προχώρησε σε: αντικατάσταση της ηγεσίας των ανωτάτων δικαστηρίων, ελέγχους στην οικονομική διαχείριση των δημοσίων οργανισμών, επιχειρήσεων και τραπεζών, στις αναθέσεις εργολαβιών και στις χρηματοδοτήσεις της περιόδου της δικτατορίας, κατάργηση της χουντικής νομοθεσίας περί Τύπου καθώς και νέες αλλαγές στην ηγεσία του στρατεύματος. Η αντιπολίτευση ωστόσο θεώρησε αυτά τα μέτρα ιδιαίτερα διστακτικά και περιορισμένα σε έκταση⁶⁴. Επιπλέον, πολλές είναι οι απόψεις εκείνες που αναφέρουν ότι η πρώτη μεταπολιτευτική κυβέρνηση Καραμανλή, όχι μόνο δεν «καθάρισε» τη χώρα από τα χουντικά στοιχεία, αλλά αντίθετα τα χρησιμοποίησε κιόλας. Ο Κώστας Τριπολίτης αναφέρει χαρακτηριστικά⁶⁵: «... όπως κάθε μία εξουσία, αφομοίωσε και συγχώρεσε τους μηχανισμούς οι οποίοι στήριξαν τη δικτατορία και τους χρησιμοποίησε με τη σειρά της. Στρατός, αστυνομία, γραφειοκρατία, οικονομική διαχείριση κλπ. Ότι στήριξε τη δικτατορία το αφομοίωσε η δημοκρατία μας στο ακέραιο, το κατάπιε αλώβητο και ταυτίστηκε μαζί του. Αυτό στην πραγματικότητα δε σήμαινε τίποτε άλλο παρά μια με άλλο τρόπο συνέχιση της δικτατορίας, χωρίς τις ακρότητες της δικτατορίας». Τα βέλη

⁶² Κωφός, 2000, σελ. 302.

⁶³ Κωφός, 2000, σελ. 302.

⁶⁴ Κωφός, 2000, σελ. 305.

⁶⁵ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

της αντιπολίτευσης δέχτηκε ακόμα μία απόφαση της κυβέρνησης, ίσως όχι άδικα. Το καλοκαίρι του 1975 η ολομέλεια του ανωτάτου δικαστηρίου αποφάνθηκε ότι το πραξικόπημα της 21^{ης} Απριλίου του 1967 αποτελούσε έγκλημα στιγμιαίο και όχι διαρκές. Αυτό πρακτικά σήμαινε μείωση του αριθμού των διώξεων. Αναφέρει με γλαφυρότητα σχετικά στο βιβλίο του «Ιστορία (κωμικοτραγική) του νεοελληνικού κράτους 1830 – 1974)» ο Βασίλης Ραφαηλίδης⁶⁶: *«Αυτό ακριβώς έκανε ο Καραμανλής με το περίφημο «στιγμιαίο» (αδίκημα). Που σημαίνει πως ένοχοι για το πραξικόπημα είναι μόνο όσοι έδρασαν τη στιγμή της εκδήλωσης του πραξικοπήματος. Όλοι οι άλλοι απαλλάσσονται αυτομάτως, βάσει του χουντικού διατάγματος. Φρικώδες, τερατώδες, αλλά τόσο αληθινό, όσο και ο Καραμανλής ως φυσικό πρόσωπο νοούμενος. Σωστά πάντως ενήργησε από απόψεως εθνικού συμφέροντος. Διότι αν το αδίκημα δεν ήταν στιγμιαίο αλλά διαρκές, θα έπρεπε να επεκταθεί και στην άλλη χούντα, τη μεγάλη, που δεν πρόλαβε να δράσει. Άσε που η μεταχουντική Δεξιά δεν θα μπορούσε να βρει στελέχη για να σώσει τη χώρα, δημοκρατικά αυτή τη φορά».*

Μεγάλη επιτυχία για τη κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας την περίοδο της Μεταπολίτευσης και η επιλογή της ένταξης της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα (Ε.Ο.Κ.). Την ένταξη υπέγραψε ο πρωθυπουργός Κωνσταντίνος Καραμανλής στις 28 Μαΐου 1979 και ίσχυσε από την 1^η Ιανουαρίου 1981 επί πρωθυπουργίας Γεωργίου Ράλλη. Στο επίπεδο της εσωτερικής διακυβέρνησης, και με δεδομένο ότι η Μεταπολίτευση συνέπεσε με μια μεγάλη διεθνή οικονομική κρίση, η Νέα Δημοκρατία κινήθηκε στο πλαίσιο της μεταπολεμικής «κεϋνσιανής»⁶⁷ ορθοδοξίας, αλλά υπερθεμάτισε σε κρατικό παρεμβατισμό, τόσο από ποσοτική, όσο και από ποιοτική άποψη, όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 84 – 87). Εκτός της ευρωπαϊκής προοπτικής της χώρας, τα άλλα θέματα που αποτελούσαν προτεραιότητα για τη Νέα Δημοκρατία ήταν: η αποκατάσταση των δημοκρατικών θεσμών, τα ανοιχτά εθνικά ζητήματα και οι εξοπλισμοί, οι κοινωνικές διεκδικήσεις και η επιλογή της ενίσχυσης του κεντρώου – λαϊκού χαρακτήρα της ΝΔ. Όλα αυτά έδωσαν δύο

⁶⁶ Ραφαηλίδης, 1993, σελ. 438.

⁶⁷ Ο John Maynard Keynes (1883 – 1946) ήταν Άγγλος οικονομολόγος, ο οποίος με το σύγγραμμά του «The General Theory of Employment, Interest and Money», επηρέασε τη θεωρία και την άσκηση της οικονομίας του 20^{ου} αιώνα.

ιδιαίτερες αιχμές στην κυβερνητική οικονομική πολιτική. Η πρώτη ήταν η απλόχερη εισοδηματική πολιτική. Οι πραγματικοί μισθοί των Ελλήνων εργαζομένων αυξήθηκαν ταχύτερα από εκείνους των Ευρωπαίων. Η δεύτερη αιχμή της πολιτικής της οικονομικής πολιτικής της ΝΔ ήταν ο έντονος κρατικός παρεμβατισμός. Ο δημόσιος τομέας επεκτάθηκε τόσο μέσω της πραγματοποίησης αλληπάλληλων κρατικοποιήσεων όσο και μέσω της ίδρυσης νέων επιχειρηματικών φορέων, οι οποίοι θα αναλάμβαναν την ευθύνη ανάπτυξης βασικών βιομηχανικών κλάδων. Θα πρέπει επίσης να μνημονευτεί η καθιέρωση της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας του κράτους, που έγινε επί υπουργίας Γεωργίου Ράλλη τον Ιανουάριο του 1976, κλείνοντας ένα θέμα που ταλαιπώρησε για πολλές δεκαετίες τη χώρα.

Συμπερασματικά, θα έλεγε κανείς ότι η οικονομική πολιτική της Νέας Δημοκρατίας κινήθηκε βασισμένη σε παλαιότερες οικονομικές θεωρίες, οι οποίες όμως δεν ήταν ικανές να διορθώσουν άμεσα και αποτελεσματικά τα κακώς κείμενα της χώρας. Οι νέες διεθνείς τάσεις και οι παγκοσμίως επικρατούσες νεοφιλελεύθερες αντιλήψεις είχαν αλλάξει ριζικά το διεθνές περιβάλλον.

Γενικότερα, η δεκαετία του 1970, σε διεθνές επίπεδο, αναγνωρίζεται από την επικράτηση συγκεκριμένων ενοποιητικών πολιτισμικών παραγόντων που της προσδίδουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά (περαιτέρω κοινωνική ενοποίηση από τη μια και γεωγραφική ανάπτυξη του πολιτισμικού πλουραλισμού από την άλλη, κινήματα των έμφυλων δικαιωμάτων, σεξουαλικός εκδημοκρατισμός, αντιπολεμικό κίνημα, πρώτη ανακοπή της οικονομικής μεγέθυνσης λόγω της πετρελαϊκής κρίσης), στο ελληνικό παράδειγμα θα παραμείνει τεμαχισμένη⁶⁸. Η σκοτεινή δέσμευση των πρώτων χρόνων της δεκαετίας από το διδακτορικό καθεστώς και τα εγκαίνια της Τρίτης Ελληνικής Δημοκρατίας με τη Μεταπολίτευση του 1974 δεν επιτρέπουν αναλύσεις με όρους συνέχειας. Μοιραία, η δεκαετία του 1970 δύσκολα συγκροτείται ως πλήρης και σαφής ενότητα. Από την άλλη, η ιδρυτική και καθοριστική στιγμή του 1974 τείνει να επεκταθεί στο διηνεκές (ακόμα και στις μέρες μας ακούγονται απόψεις επιστημόνων για τη «μεταπολίτευση που δεν έχει τελειώσει – ή και αρχίσει –

⁶⁸ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. XXXIV.

ακόμα»), απειλώντας επιπλέον τα χρόνια της δεκαετίας του 1980 με ενσωμάτωση και βαθιά υποτίμηση, σε αντίθεση με τον υπόλοιπο κόσμο, όπου οι δυο αυτές εποχές είναι στο πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο διακριτές, τουλάχιστον στις περισσότερες αφηγήσεις. Επί της ουσίας, στον ελληνικό χώρο, μιλάμε για μια σπασμένη δεκαετία του 1970 σε πρώτο και δεύτερο μέρος. Αυτό το δεύτερο μέρος της, από το 1974 κι έπειτα, αποτελεί και την πρώτη περίοδο μελέτης της παρούσας διατριβής ως προς το πολιτικό τραγούδι που γέννησε, εμπορεύτηκε και ενσωμάτωσε.

B.1.2. Μαζική κουλτούρα και νέες τελετουργίες του πλήθους.

Από το 1974 και την αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα, όπως είναι φυσικό, αλλάζει άρδην ο τρόπος με τον οποίο συναρθροίζονται, διασκεδάζουν και γενικότερα επικοινωνούν οι Έλληνες. Σε ένα δικτατορικό καθεστώς, όπου κυριαρχούν οι απαγορεύσεις, οι περιορισμοί και φυσικά η λογοκρισία, όλες οι εκφάνσεις της μαζικής κουλτούρας ποδηγετούνται και περιορίζονται. Με την πτώση της Χούντας, το σκηνικό αλλάζει εντελώς σε όλα τα επίπεδα. Μολονότι η λογοκρισία δεν καταργείται και το κράτος στην πλειοψηφία του συνεχίζει, στις χαμηλότερες βαθμίδες, να στελεχώνεται από τους ανθρώπους εκείνους που το υπηρετούσαν και κατά την επταετία, οι εξελίξεις είναι ραγδαίες⁶⁹.

Αιχμή του δόρατος στα νέα ήθη κι έθιμα, οι πασίγνωστες και θρυλικές μεγάλες συναυλίες της Μεταπολίτευσης. Μεγάλες, τόσο ως προς το μέγεθός τους και την αθρόα προσέλευση του κοινού, όσο και ως προς τη συχνότητά τους. Πέραν της εορταστικής αφορμής που πρόσφερε η πτώση της Χούντας και η αποκατάσταση της Δημοκρατίας, έντονη ζωτικότητα απέκτησε και η συνδικαλιστική δράση που συχνά – πυκνά συνοδευόταν από συναυλίες διαμαρτηρίας και συμπαραστάσης. Χαρακτηριστική η αφήγηση του Θάνου Μικρούτσικου: *«Οι συναυλίες που κάναμε εκείνη την εποχή για να συμπαρασταθούμε σε απεργίες ήταν αμέτρητες. Υπήρξαν μέρες που κάναμε δύο και τρεις συναυλίες μέσα σε λίγες ώρες σε διαφορετικούς χώρους»*. Για να συνεχίσει παρακάτω, τεκμηριώνοντας και όσα

⁶⁹ Ραφαηλίδης, 1993, σελ. 438.

προαναφέρθησαν για τη στελέχωση του δημοκρατικού – πια – νέου κράτους: *«Η Αστυνομία επεμβαίνει συχνά με βίαιο τρόπο. Παρά την προσπάθεια του Καραμανλή να παρουσιάσει δήθεν ένα άλλο πρόσωπο η κυβέρνησή του, η καταστολή είναι βίαιη σαν να μην έχει αλλάξει τίποτα από την προηγούμενη περίοδο»⁷⁰.*

Οι μεγάλες συναυλίες της Μεταπολίτευσης, ειδικά εκείνες των πρώτων χρόνων μετά την αποκατάσταση της Δημοκρατίας στην Ελλάδα, όπως αποτυπώθηκαν και στην εμβληματική ταινία – ντοκυμαντέρ του Νίκου Κούνδουρου με τον τίτλο *«Τα τραγούδια της φωτιάς»⁷¹*, λειτούργησαν για μεγάλο μέρος του κόσμου και σαν «επαναστατικό άλλοθι». Η πλειοψηφία των πολιτών της χώρας δεν αντιστάθηκε ιδιαιτέρως, από ό,τι φαίνεται, στην τρομακτική αλλά και γενναιόδωρη Χούντα των συνταγματαρχών. Οι συναυλίες της Μεταπολίτευσης, αλλά και όλες οι πορείες, διαμαρτυρίες και απεργίες που ακολούθησαν την εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας, πέραν του καλλιτεχνικού τους ενδιαφέροντος, παρείχαν και ένα πέπλο επαναστατικότητας στον καθένα που το χρειαζόταν.

Η δικτατορία της επταετίας δεν κληροδότησε τη δημοκρατία μόνο με τα στελέχη της στο οργανόγραμμα της κρατικής μηχανής, αλλά και με κάποιους νόμους – απομεινάρια, όπως εκείνον της λογοκρισίας που παρέμεινε τυπικά σε ισχύ, δίνοντας πολλές φορές αφορμή για κρατικές παρεμβάσεις σε καλλιτεχνικά ζητήματα, ειδικά στη ραδιοφωνία και την τηλεόραση που παρέμενε κρατική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αφηγείται ο Άρης Δαβαράκης, συνεργάτης του Μάνου Χατζιδάκι στο Γ' πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας⁷²: *«Όταν κυκλοφόρησε η «Ρεζέρβα», το 1979, δούλευα στο Γ' Πρόγραμμα του Μάνου Χατζιδάκι. Μεταξύ άλλων παρουσίαζα και μια καθημερινή ωριαία εκπομπή με*

⁷⁰ Ιωάννου, 2011, σελ. 93.

⁷¹ Ταινία – ντοκυμαντέρ του 1975 (πηγή: imdb) με αφορμή και επίκεντρο τη μαγνητοσκόπηση δύο πολύ σημαντικών συναυλιών της Μεταπολίτευσης, αυτής που έγινε στο Στάδιο Καραϊσκάκη με επικεφαλής το Μίκη Θεοδωράκη και αυτής που έγινε στο γήπεδο του Παναθηναϊκού στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας με επικεφαλής το Γιάννη Μαρκόπουλο, αμέσως μετά την πτώση της Χούντας (Ιούλιος 1974), καθώς επίσης και με άλλες μαζικές εκδηλώσεις που έγιναν στην Αθήνα το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς για την πρώτη επέτειο του Πολυτεχνείου. Κατά τη διάρκεια της ταινίας μιλάει ο Χρήστος Ρεκλείτης που έλαβε μέρος στην αντίσταση κατά της δικτατορίας και περιγράφει όλα τα φρικτά βασανιστήρια στα οποία υποβλήθηκε στα χέρια της Ασφάλειας κατά τη διάρκεια της επταετίας, κατονομάζοντας παράλληλα όλους τους βασανιστές του.

⁷² Σαββόπουλος, 2003, σελ.231 – 233.

θέματα γύρω από την πολιτιστική επικαιρότητα που τότε ήταν ακόμα πλούσια. Η «έκπληξη» της Ρεζέρβας ήταν το «Μακρύ ζειμπέκικο για τον Νίκο», το εικοσάλεπτης διάρκειας σπουδαίο τραγούδι που είχε γράψει ο Σαββόπουλος με αφορμή την υπόθεση Κοεμτζή. Κατά πολλούς που είχαν ενοχληθεί, το τραγούδι αυτό «απλώς υπερασπιζόταν έναν δολοφονο». Όπως πάντα οι πιο συντηρητικοί είναι οι κρατούντες και τότε είχαμε κυβέρνηση Γεωργίου Ράλλη – αν δεν απατώμαι. «Υπουργός τύπου» (όπως θα λέγαμε σήμερα) ήταν πάντως ο Αθανάσιος Τσαλδάρης, άνθρωπος ευπρεπής και εντιμότατος. Η παιδεία του όμως, η κοινωνική του υποδομή, οι ηθικές αρχές του, τον εμπόδισαν να «δει» το τραγούδι σα μια βουτιά στη σκοτεινή πλευρά μας, σαν ένα ποιητικό ρεπορτάζ μές στην ψυχή του δολοφόνου που «αρπαγμένος» για κάποια δευτερόλεπτα ή λεπτά, μαχαίρωσε και σκότωσε τόσους ανθρώπους «για μια παραγγελιά». Εμείς το παίξαμε αμέσως το τραγούδι από τα «Καθημερινά», την ίδια μέρα που το λάβαμε. Ο Χατζιδάκις δεν είχε φτάσει στο σταθμό της Αγίας Παρασκευής και «για να το ακούσει και ο ίδιος» μας τηλεφώνησε να το ξαναπαίζουμε αμέσως. Έτσι, το «Μακρύ ζειμπέκικο» ακουγότανε εκείνες τις πρώτες ώρες της κυκλοφορίας του επί 40 τουλάχιστον λεπτά στο κρατικό ραδιόφωνο, ενώ απίστευτες διεργασίες σε υψηλότατο κυβερνητικό επίπεδο γινόντουσαν ώστε να αποφασισθεί «τι θα κάνουμε μ' αυτούς τους αναρχικούς που έχει κουβαλήσει ο Χατζιδάκις στην κρατική ραδιοφωνία και υμνούν τους μαχαιροβγάλτες». Το αποτέλεσμα ήταν να απαγορευθεί ρητώς και τελεσιδικώς το ίδιο απόγευμα το τραγούδι με βάση το νόμο περί λογοκρισίας που ίσχυε ακόμα (αν και εν υπνώσει) από την εποχή της χούντας (και συνέχισε να ισχύει και επί ανδρεϊκού ΠΑΣΟΚ «για καλό και για κακό»). Η απάντηση του Χατζιδάκι ήταν σαφής: Απαγορεύεται – ξε-απαγορεύεται εμείς θα το παίζουμε τουλάχιστον μία φορά κάθε δύο ώρες, επί 24ώρου βάσεως. Ο Χατζιδάκις ήταν φίλος του Κωνσταντίνου Καραμανλή, Προέδρου της Δημοκρατίας πια, αλλά είχε μια θαυμάσια σχέση και με τον Τσαλδάρη που τον ήξερε πολλές δεκαετίες και είχε την οικειότητα να τον φωνάζει «Νανά» - όπως όλοι οι φίλοι του εξ' άλλου. Δεν θα ξεχάσω την επόμενη μέρα της απαγορεύσεως που, ενώ στα «Καθημερινά» είχαμε ξαναβάλει το απαγορευμένο 20λεπτο άσμα να παίξει, ο Χατζιδάκις μας φώναξε, την Μαρίκα Τζιραλίδου, τον Τάσο Μελετόπουλο και εμένα που συνεργαζόμασταν στην εκπομπή, στο γραφείο του. Τρέξαμε. Μιλούσε με τον υπουργό ο οποίος ήταν εξοργισμένος. Ο Μάνος δεν απαντούσε, τον άκουγε μόνο που φώναζε και κουνούσε το κεφάλι του. Τέντωνε και το ακουστικό για ν' ακούμε

κι εμείς. Ο υπουργός είχε πραγματικά θυμώσει και απαίτησε να απολυθούμε αμέως «προς παραδειγματισμό» όσοι συνεργαζόμαστε σ' αυτήν την εκπομπή που μεταδίδει το απαγορευμένο τραγούδι και να διακοπεί «αυτή τη στιγμή» η μετάδοση. Ο Χατζιδάκις μας έκλεισε το μάτι, είπε «Νανά, είσαι βλαξ» και έκλεισε το τηλέφωνο. «Πηγαίνετε» μας είπε γελώντας. «Και σε καμιά ώρα θα το ξαναπαίζουμε». Αυτή είναι μια ανάμνηση – ρεζέρβα που δεν την διηγούμαι ούτε για να γελάσουμε, ούτε για να μην πάει χαμένη. Νομίζω είναι πολύτιμη γιατί με κανέναν τρόπο και για κανένα λόγο δεν θα μπορούσε να συμβεί σήμερα. Ας ελπίσουμε ότι το χιούμορ και η ελευθερία του λόγου θα ξαναζήσουνε τέτοιες εκλάμψεις. Αλλά για να συμβεί αυτό θα πρέπει να παράγεται έργο τέχνης ανάλογης δυναμικής με το έργο του Διονύση Σαββόπουλου, έργο που φωτίζει ευσπλαχνικά τα μαύρα σκοτάδια μας και με τη δύναμή του αναγκάζει κάθε κοσμική αρχή και εξουσία να υποχωρεί ατάκτως. Έργο ενεργητικά ποιητικό δηλαδή, όπως το θέλει και ο Απόστολος Ιάκωβος στην επιστολή του: «Γίνεσθε δε ποιηταί του λόγου και μη μόνον ακροαταί».

B.2. Περίοδος μετά-μεταπολίτευσης (1981 –2002).

Ο όρος μετα-μεταπολίτευση δεν εμφανίζεται σε κανένα ιστορικό βιβλίο. Ίσως και να μην είναι δόκιμος, αλλά αναφέρεται στην χρονική περίοδο 1981 – 2002 και είναι όρος και χαρακτηρισμός του γράφοντος στο πλαίσιο της έρευνας. Στους κύκλους των ιστορικών δεν είναι σαφές πότε – και, πολλές φορές, αν – ολοκληρώθηκε η Μεταπολίτευση. Ορισμένοι μάλιστα – οι πιο ακραίοι – θεωρούν ότι η Μεταπολίτευση συνεχίζεται ακόμα ή ολοκληρώθηκε στη δεκαετία του 2000. Ωστόσο, στο παρόν πόνημα υιοθετείται η εκτίμηση των περισσοτέρων ιστορικών ότι η Μεταπολίτευση ολοκληρώθηκε με την ισχυροποίηση του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και την άνοδό του στην εξουσία στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όταν και η χώρα απέκτησε μετά από πολλά χρόνια μη Δεξιά κυβέρνηση. Η περίοδος που ακολουθεί, καθότι έπεται της Μεταπολίτευσης, ονομάστηκε από το γράφοντα μετά-μεταπολίτευση και θα εξεταστεί στο κεφάλαιο αυτό. Η μετα-μεταπολίτευση ουσιαστικά ξεκινάει με την κυριαρχία του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και τελειώνει επίσης με την κυριαρχία του ιδίου κόμματος. Σαν ημερομηνία λήξης της περιόδου που ο γράφων αποκαλεί μετά-μεταπολίτευση ορίζεται το 2002, χρονιά

κατά την οποία η χώρα εισέρχεται στην Ο.Ν.Ε. (Οικονομική και Νομισματική Ένωση) της Ευρώπης.

Από το 1981, και την άνοδο του ΠΑ.ΣΟ.Κ. στην εξουσία, κλείνει ένας πρώτος κύκλος της Μεταπολίτευσης, για να ξεκινήσει αυτό που ορισμένοι μελετητές ονομάζουν «πρώτη μεταπολιτευτική φάση». Από το 1981 κι έπειτα, μπαίνουμε σύμφωνα με τους ίδιους μελετητές στη «δεύτερη μεταπολιτευτική φάση», που συμπίπτει με την έναρξη της περιόδου που στην παρούσα διατριβή ονομάζεται «μετα – μεταπολίτευση»: *«...μια «δεύτερη μεταπολιτευτική φάση» (που συμβαδίζει με τη δεκαετία του 1980) με τα εξής χαρακτηριστικά: τη σταδιακή απόσυρση του πολιτικού από το κοινωνικό πεδίο, την πρώιμη ανάπτυξη ενός ατομικισμού που ευνοείται από τις πολιτικές της ευμάρειας (όχι σύμφωνα με κάποιον ορθόδοξο δυτικό κανόνα, αφού ο κρατισμός θα παραμείνει πανίσχυρος αλλά με ενδιαφέρουσες και παράδοξες εθνικές προσαρμογές), την αναγνώριση μειονοτικών/μειοψηφικών αιτημάτων και ταυτοτήτων, την εμπέδωση της κοινωνικής συνοχής και τη διαχείριση των πολιτισμικών τραυμάτων (τόσο εκείνων τα οποία προκάλεσαν οι μεταπολεμικοί αποκλεισμοί, όσο και εκείνων που ανομικά προέκυψαν από τη ραγδαία κοινωνική κινητικότητα και την εκτεταμένη ευμάρεια της περιόδου)»⁷³. Η δεύτερη αυτή μεταπολιτευτική φάση, η μετα – μεταπολίτευση, συμπορεύεται ξεκάθαρα με την εκκίνηση της δεκαετίας του 1980.*

Η δεκαετία του 1980, χαρακτηρίζεται από την εγκαθίδρυση και την ηγεμονία του ΠΑ.ΣΟ.Κ. Το Πανελλήνιο Σοσιαλιστικό Κίνημα κέρδισε πανηγυρικά τις εκλογές τις 18^{ης} Οκτωβρίου 1981, θέτοντας τέλος στο μονοπώλιο εξουσίας που κατείχε η συντηρητική παράταξη μετά τον Εμφύλιο. Το γεγονός αυτό έδειχνε την ωριμότητα της μεταπολιτευτικής δημοκρατίας. Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. ως αντιπολίτευση είχε μοιράσει αφειδώς υποσχέσεις προς πάσα κατεύθυνση και τα συνθήματά του, ιδίως στην εξωτερική πολιτική, ήταν εξόχως ριζοσπαστικά και εμφανώς απραγματοποίητα, όπως αναφέρει και ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 88). Κεντρικό σύνθημα η «αλλαγή» και ο κοινωνικός εκσυγχρονισμός. Ήδη, από το πρώτο έτος στην εξουσία, το κυβερνών κόμμα προχώρησε σε μια νέα ανάγνωση

⁷³ Δεμερτζής, Λίποβατς, 2006, σελ. 88.

της ιστορίας κάνοντας κινήσεις συμβολικού αλλά και υλικού/πρακτικού χαρακτήρα.

B.2.1. Η δεκαετία του 1980.

Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. σαν κυβέρνηση καταργεί όλες τις επετειακές εκδηλώσεις του εμφυλίου και καθιερώνει την 25^η Νοεμβρίου, επέτειο της ανατίναξης της γέφυρας του Γοργοποτάμου από τον ΕΛΑΣ και τον ΕΔΕΣ, ως ημέρα εορτασμού της Εθνικής Αντίστασης. Η αναγνώριση της Εθνικής Αντίστασης τον Αύγουστο του 1982 (Ν. 1285/1982) που σήμανε την αναγνώριση της μέχρι τότε αποσιωπημένης αριστερής αντίστασης αποτέλεσε έναν από τους βασικότερους συμβολισμούς στην πολιτική του των πρώτων χρόνων. Επιπλέον, η συνταξιοδότηση των αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης έδωσε πρόσθετο υλικό περιεχόμενο που δικαίωνε το σύνολο των αγωνιστών της εαμικής αντίστασης με την επερχόμενη ροή μέτρων για την επιστροφή των πολιτικών προσφύγων και τη δυνατότητα επανάκτησης των περιουσιών τους. Το επίσημο κράτος διαμόρφωνε μια εναλλακτική «πολιτική μνήμης», υιοθετώντας έτσι μια διαφορετική «ανάγνωση» της μεταπολεμικής ιστορίας. Με τον τρόπο αυτό οι πολίτες ξεπερνούσαν έμπρακτα τα υπολείμματα του «φόβου του χωροφύλακα», μια διαδεδομένη τότε έκφραση, που συνόψιζε τη διάχυτη εξουσία των νικητών και τις φοβίες των ηττημένων του Εμφυλίου, όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 90).

Παράλληλα η κυβέρνηση του ΠΑ.ΣΟ.Κ. προώθησε μια σειρά μέτρων πολιτισμικού εκσυγχρονισμού όπως: η ψήφος στα 18 χρόνια (Ν. 1224.1981), ο πολιτικός γάμος (Ν. 1250/1982), η αποποινικοποίηση της μοιχείας (Ν. 1272/1982), η κατάργηση της προίκας και η απλοποίηση στη διαδικασία του διαζυγίου. Πέρα από τον εκσυγχρονισμό του οικογενειακού δικαίου προχώρησε σε μια σειρά νομοθετημάτων για την προστασία και την βελτίωση των κοινωνικών παροχών της εργαζόμενης γυναίκας και μη, σύμφωνα με την «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους» της Εκδοτικής Αθηνών σε επιμέλεια Ευάγγελου Κωφού (σελ. 354). Ως εκσυγχρονιστής νομοθέτης το ΠΑ.ΣΟ.Κ. έκανε

θεσμικά βήματα προς τα εμπρός χωρίς να έχει όμως προηγουμένως ελέγξει την ικανότητα της ελληνικής κοινωνίας και νοοτροπίας να τα εφαρμόσει. Αυτό που κατάφερε βέβαια είναι να ικανοποιήσει την πολυσυλλεκτική βάση του χωρίς να καταφέρει να δημιουργήσει ουσιαστική επικοινωνία με τα νέα κοινωνικά κινήματα που αναπτύχθηκαν σε αυτά τα πεδία. Η σκληρότερη κριτική στην πολιτική του ΠΑ.ΣΟ.Κ. έγινε στις οικονομικές πρακτικές της που οδήγησαν στους χαρακτηρισμούς όπως «λαϊκίστικη δεκαετία» κ.α. Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. αντιμετώπισε τα νέα προβλήματα με παλαιές συνταγές: έντονος κρατικός παρεμβατισμός, εκτεταμένη επιχειρηματική δραστηριότητα του δημοσίου, ενίσχυση της ζήτησης, και ιδίως της «λαϊκής» κατανάλωσης, ώστε να τροφοδοτήσει την εγχώρια παραγωγή. Η δημοσιονομική πολιτική της κυβέρνησης έγινε επικίνδυνα ελλειμματική καθώς η φορολογική διάσταση υστέρησε καταφανώς της αύξησης των δαπανών. Οι κύριες κατευθύνσεις των δαπανών ήταν: μισθολογικές αυξήσεις ενός αυξανόμενου πληθυσμού δημοσίων υπαλλήλων, χρηματοδότηση ενός διευρυμένου δημόσιου τομέα και αύξηση των πόρων κοινωνικής πολιτικής. Την πρώτη τετραετία, με στόχο την ενίσχυση της ζήτησης, παρουσιάστηκαν γενναίες αυξήσεις στους μισθούς και τα ημερομίσθια, στις συντάξεις και στους δικαιούχους αυτών, καθώς και στα κατώτατα όρια αποδοχών που σε πραγματικούς όρους σημείωσαν αύξηση 22,5%. Η ανωτέρω οικονομική πολιτική της πρώτης τετραετίας του ΠΑ.ΣΟ.Κ. υπήρξε υπαίτια των ανισορροπιών που προκλήθηκαν στη δεκαετία του 1980, οι οποίες προς το τέλος οδήγησαν στην απώλεια του ελέγχου των οικονομικών μεγεθών, σύμφωνα και με όσα περιγράφει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 91 – 92).

Το 1985 μπορεί να θεωρηθεί σημαδιακό έτος για τη μεταπολιτευτική Ελλάδα. Σημαντικότερη αλλαγή ήταν το δίχως άλλο η άνοδος στην ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης του Μιχαήλ Γκορμπατσόφ. Η εξέλιξη αυτή έμελλε να αλλάξει τη ροή της ιστορίας του 20^{ου} αιώνα. Το ΠΑ.ΣΟ.Κ. μεταλλάσσεται στη δεύτερη τετραετία της διακυβέρνησής του και οι οικονομική πολιτική του αποστασιοποιείται. Το έτος 1985 θεωρείται και απαρχή της ήττας του εθνικού μοντέλου κεϋνσιανής πολιτικής, της πρώτης προσαρμογής στις ευρωπαϊκές επιταγές και στο αίτημα εκσυγχρονισμού, της εμφάνισης των νεοφιλελεύθερων προταγμάτων στο χώρο της Δεξιάς, όπως αυτά επικρατούν

στις περισσότερες χώρες του καπιταλιστικού κέντρου, αλλά και της εμφάνισης του πολιτικού κυνισμού παρά τη συνεχιζόμενη ιδεολογική ηγεμονία της Αριστεράς, όπως αναφέρει και ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 93). Ο ορισμός του Κώστα Σημίτη στη θέση του υπουργού Εθνικής Οικονομίας εγκαινιάζει μια νέα στρατηγική. Ο νέος υπουργός καλείται να εφαρμόσει μέτρα σταθεροποίησης της οικονομίας. Στο πλαίσιο αυτό άρχισε να εφαρμόζεται σταθεροποιητικό πρόγραμμα σε μια προσπάθεια εξυπηρέτησης του χρέους που δημιούργησαν οι εισοδηματικές αυξήσεις που κρίθηκαν *a posteriori* ανεδαφικές και αρνητικές για την οικονομία. Η νέα οικονομική πολιτική έφερε σε σύγκρουση την κυβέρνηση με τα συνδικάτα και την ίδια τη συνδικαλιστική παράταξη του ΠΑ.ΣΟ.Κ. Οι βασικές διαπιστώσεις που προκύπτουν από τη θεώρηση του 1985 ως μεθοριακής χρονιάς της Μεταπολίτευσης εν πολλοίς ισχύουν, κυρίως σε ό,τι αφορά την πολιτική συμμετοχή και την εμπιστοσύνη στις συλλογικές διαδικασίες, όπως και το γεγονός ότι ορισμένες από τις στρατηγικές επιλογές του ΠΑ.ΣΟ.Κ. εγκαταλείπονται οριστικά μετά τις εκλογές του 1985⁷⁴.

Τον Οκτώβριο του 1986 η κυβέρνηση δέχεται ένα σημαντικό χτύπημα, όταν στις δημοτικές εκλογές, στους τρεις μεγαλύτερους δήμους της χώρας, εκλέγονται οι υποψήφιοι που στηρίζονταν από το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας. Πιο συγκεκριμένα στην Αθήνα εκλέγεται ο Μιλτιάδης Έβερτ, στον Πειραιά ο Ανδρέας Ανδριανόπουλος και στη Θεσσαλονίκη ο Σωτήρης Κούβελας. Επικράτησαν και οι τρεις με διαφορά είτε στον πρώτο, είτε στο δεύτερο γύρο. Σημαντικότατη εξέλιξη της εποχής η απαρχή της ελεύθερης ραδιοφωνίας. Στα τέλη Μαΐου του 1987, οι τρεις νεοεκλεγέντες νεοδημοκράτες δήμαρχοι έβγαλαν σχεδόν ταυτόχρονα στον αέρα τρία δημοτικά ραδιόφωνα. Από την Αθήνα, με προσωπική παρέμβαση του Μιλτιάδη Έβερτ, θα εκπέμπει ο 9.84, διοικούμενος από πενταμελή ομάδα υπό το Γιάννη Τζαννετάκο, στον Πειραιά ο Ανδρέας Ανδριανόπουλος θα συγκροτήσει το Κανάλι 1 και στη Θεσσαλονίκη ο Σωτήρης Κούβελας το ραδιοσταθμό Θεσσαλονίκη 100. Με την έναρξη του προγράμματος των τριών σταθμών, νέα δεδομένα δημιουργήθηκαν στην πολιτική σκηνή της χώρας. Την ίδια χρονιά, το 1987, η χώρα φτάνει στο κατώφλι ελληνοτουρκικής σύρραξης. Την άνοιξη προηγήθηκε η κλιμάκωση της έντασης με την Τουρκία, με

⁷⁴ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. XXXV.

αφορμή την έξοδο του σεισμογραφικού σκάφους «Πίρι Ρέις» στο Αιγαίο. Λίγο μετά ακολούθησε η έξοδος του «Χόρα». Προκλήθηκε σοβαρή κρίση. Οι Ένοπλες δυνάμεις ετέθησαν σε κατάσταση ετοιμότητας, ο κόσμος θορυβήθηκε, η προσοχή μετατέθηκε στο εθνικό μέτωπο, ο πόλεμος ήταν προ των πυλών, σύμφωνα με το βιβλίο του Αντώνη Καρακούση με τίτλο «Μετέωρη χώρα, από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας» (σελ. 72). Η παρολίγον αυτή σύρραξη, της 7^{ης} Μαρτίου απετράπη με την απόφαση του Τούρκου πρωθυπουργού Οζάλ για απόσυρση του πλοίου από το Αιγαίο. Τους επόμενους μήνες άρχισε η διπλωματική προετοιμασία μιας στροφής στις ελληνοτουρκικές σχέσεις που κορυφώθηκε με τη συνάντηση των δύο πρωθυπουργών Α. Παπανδρέου και Τ. Οζάλ στο Νταβός της Ελβετίας το Φεβρουάριο του 1988.

Στο τέλος του 1987, το ΠΑ.ΣΟ.Κ. άλλαξε και πάλι οικονομική τακτική και ο προϋπολογισμός του 1988 χαλάρωνε σημαντικά την εισοδηματική πολιτική, σύμφωνα και με την «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους» της Εκδοτικής Αθηνών σε επιμέλεια Ευάγγελου Κωφού (σελ. 359). Ο Ανδρέας Παπανδρέου προτίμησε να διαχειριστεί την οικονομία της χώρας με κριτήριο το κομματικό όφελος ενόψει των εκλογών του 1989. Έτσι, το Νοέμβριο του 1987 με προσωπική πρωτοβουλία έθεσε πρόωρο τέλος στο σταθεροποιητικό πρόγραμμα, προκαλώντας έτσι την παραίτηση του Κώστα Σημίτη. Οι αιτίες της υποτροπής δεν ήταν οικονομικές, αλλά πολιτικές.

Από το 1988 ξεκινάει στη χώρα μια περίοδος σοβαρής ηθικο-πολιτικής κρίσης. Η νοσηρότητα είχε εισβάλει για τα καλά στην πολιτική σκηνή. Είναι η εποχή της μεγάλης φθοράς για τον Ανδρέα Παπανδρέου. Τότε συμπίπτουν χρονικά δημοσιεύματα για τις «μίζες» των πυραύλων, υποκλαπίδες τηλεφωνικές συνδιαλέξεις του Κωνσταντίνου Καραμανλή που βγαίνουν στον αέρα, ενώ το αμερικάνικο περιοδικό Time γνωστοποιεί το δεσμό του Ανδρέα Παπανδρέου με τη Δήμητρα Λιάνη. Όλα αυτά θα λάβουν εκρηκτικές διαστάσεις το καλοκαίρι του 1988, όπως αναφέρει κι ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 103 – 104). Είναι η περίοδος των μεγάλων σκανδάλων, με γνωστότερο όλων το σκάνδαλο Κοσκωτά. Οι Έλληνες πολίτες έρχονται για πρώτη φορά στη μεταπολιτευτική Ελλάδα αντιμέτωποι με την έντονη διαφθορά. Ο Κοσκωτάς, από απλός

υπάλληλος, υπεξαιρώντας καταθέσεις, γίνεται ιδιοκτήτης της Τράπεζας Κρήτης. Έκτοτε αρχίζει μια παραληρηματική σχεδόν επέκταση, που τον βρίσκει σε δυο χρόνια ιδιοκτήτη ενός ισχυρότατου συμπλέγματος τραπεζών, μέσω μαζικής ενημέρωσης και ποδοσφαιρικής ομάδας. Ταυτόχρονα αποκτά και σχέσεις με το κυβερνών κόμμα, που μοιάζει να θέλει να καρπωθεί την προπαγανδιστική ισχύ του νέου συγκροτήματος. Το εκδοτικό και επιχειρηματικό κατεστημένο της χώρας αισθάνεται απειλή, αναλαμβάνει εκστρατεία αποκάλυψης του σκανδάλου και απαιτεί από την ηγεσία του ΠΑ.ΣΟ.Κ. την κάθαρση. Αποτέλεσμα όλων αυτών: ο Κοσκωτάς καταλήγει στη φυλακή το Νοέμβριο του 1989. Ένα χρόνο περίπου πριν, το Δεκέμβριο του 1988, ιδρύεται ο Συνασπισμός της Αριστεράς και της Προόδου (ΣΥΝ) με τη σύμπραξη του Κ.Κ.Ε. και της Ελληνικής Αριστεράς (ΕΑΡ). Η ίδρυση του ΣΥΝ κατέστησε σαφέστερη την κρίση του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και την προοπτική της ήττας του στις επόμενες εκλογές. Το κλίμα που είχε δημιουργηθεί εναντίον του ήταν καταλυτικό, και, όπως ήταν αναμενόμενο, έχασε τελικά την εξουσία στις εκλογές της 18^{ης} Ιουνίου 1989.

Ωστόσο οι εκλογές αυτές δεν κατάφεραν να εκλέξουν αυτοδύναμη κυβέρνηση, με αποτέλεσμα η χώρα να ζήσει ένα δεκάμηνο διάστημα αστάθειας και σύγχυσης από τον Ιούνιο του 1989 μέχρι τον Απρίλιο του 1990. Οι δέκα αυτοί μήνες χωρίζονται σε δυο φάσεις. Στην πρώτη φάση (1^η Ιουλίου με 12^η Οκτωβρίου 1989) σχηματίστηκε η κυβέρνηση Τζαννετάκη και στη δεύτερη (22 Νοεμβρίου 1989 με 8 Απριλίου 1990) σχηματίστηκε η λεγόμενη «οικουμενική κυβέρνηση» υπό τον Ξενοφώντα Ζολώτα. Το αίτημα της κάθαρσης από τα σκάνδαλα της περιόδου 1988 – 1989 οδήγησε στο σχηματισμό της κυβέρνησης Τζαννετάκη, καθώς ο νόμος περί ευθύνης υπουργών απέκλειε την εκ νέου προσφυγή στις κάλπες γιατί σε αυτή την περίπτωση θα παραγράφονταν τα αδικήματα των πολιτικών προσώπων, όπως εξιστορεί και πάλι ο Γιάννης Βούλγαρης στο προαναφερθέν βιβλίο του (σελ. 107). Έπρεπε πρώτα να παραπεμφθούν σε δίκη τα πολιτικά πρόσωπα που είχαν ενδεχομένως ανάμειξη σε σκάνδαλα. Έτσι παραπέμφθηκαν στο Ειδικό δικαστήριο για το σκάνδαλο Κοσκωτά και το σκάνδαλο των τηλεφωνικών υποκλοπών σημαίνοντα πολιτικά πρόσωπα, μεταξύ των οποίων και ο Ανδρέας Παπανδρέου. Η κυβέρνηση Τζαννετάκη, μετά τις παραπομπές για τα σκάνδαλα, οδήγησε τη χώρα στις

εκλογές της 5^{ης} Νοεμβρίου 1989. Τα αποτελέσματα των εκλογών αυτών δείχνουν ότι η περίοδος Τζαννετάκη δεν επέφερε σημαντικές αλλαγές στους κομματικούς συσχετισμούς, ιδίως μεταξύ των μεγάλων κομμάτων. Η περίοδος αυτή μάλλον οδήγησε στην απαξίωση από πλευράς κόσμου των κομμάτων και των πολιτικών σχηματισμών.

Η κυβέρνηση Τζαννετάκη πρόλαβε, στο σύντομο διάστημα της διακυβέρνησής της, στα τέλη του Ιουλίου του 1989, εν μέσω συζητήσεων για σκάνδαλα και μεγάλων λόγων για την επερχόμενη κάθαρση, και έδωσε δύο τηλεοπτικές άδειες. Η απόφαση καλύφθηκε από μια διάταξη του νομοθετικού διατάγματος της χούντας (1244/1972) «περί λειτουργίας πειραματικών και ερασιτεχνικών εκπομπών ασυρμάτου», η οποία επέτρεπε κάποιου είδους νομιμοφάνεια. Αργότερα, στα τέλη Σεπτεμβρίου, θα έλθει εκ των υστέρων στο Κοινοβούλιο νέος νόμος (1244/1989), που θα ψηφισθεί στις 22 του μήνα, για να προσφέρει περαιτέρω κάλυψη. Έτσι, δημιουργήθηκε το Mega, που εξέπεμψε σήμα στις 20 Νοεμβρίου του 1989 και ο Antenna που έκανε την εμφάνισή του την Πρωτοχρονιά του 1990, όπως εξιστορεί ο Αντώνης Καρακούσης στο βιβλίο του με τίτλο «Μετέωρη χώρα, από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας» (σελ. 122 – 124).

Στις 26 Σεπτεμβρίου 1989 δολοφονείται από την τρομοκρατική οργάνωση 17 Νοέμβρη ο Παύλος Μπακογιάννης, στενός συνεργάτης του Κωνσταντίνου Μητσοτάκη. Η δολοφονία αυτή θα σημάνει και το τέλος της κοινωνικής ανοχής στο φαινόμενο της τρομοκρατίας, η οποία από το 1985 είχε κλιμακώσει τις ενέργειές της και χτυπούσε διαρκώς. Η παράμετρος της τρομοκρατίας δε μπορεί να αγνοηθεί σε εκείνα τα χρόνια. Ήταν κρίσιμη και έχει ασκήσει έντονη την επιρροή της, παρότι οι πολιτικές δυνάμεις ουδέποτε ομολόγησαν κάτι τέτοιο, όπως αναφέρει και πάλι ο Αντώνης Καρακούσης στο προαναφερθέν βιβλίο του (σελ. 129).

Στις εκλογές που ακολούθησαν, στις 5 Νοεμβρίου, κανένα κόμμα δεν κατάφερε να κερδίσει την αυτοδυναμία κι έτσι η χώρα οδηγήθηκε σε «οικουμενική κυβέρνηση» με πρωθυπουργό τον Ξενοφώνα Ζολώτα. Στις νέες εκλογές που έγιναν στις 8 Απριλίου 1990, η Νέα Δημοκρατία με αρχηγό τον

Κωνσταντίνο Μητσοτάκη πέτυχε μια οριακή πλειοψηφία. Με τον τρόπο αυτό έκλεισε το δεκάμηνο της σήψης και της παρακμής της πολιτικής ζωής, που όμως θα άφηνε για καιρό τα σημάδια του. Η εμπειρία από τις συμμαχικές κυβερνήσεις και κυρίως η σύντομη διάρκειά τους και η αναποτελεσματικότητά τους υπονόμευσαν τα ούτως ή άλλως λίγα επιχειρήματα υπέρ των συνεργασιών. Ανάλογα υπονομεύτηκε και η επίδραση του αναλογικού εκλογικού συστήματος, το οποίο επί σειρά ετών αποτελούσε μόνιμο αίτημα των κομμάτων της Αριστεράς, σύμφωνα με την «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους» της Εκδοτικής Αθηνών σε επιμέλεια Ευάγγελου Κωφού (σελ. 363 – 364). Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι από το 1987, η επί δεκαετίες κρατικά ελεγχόμενη ραδιοφωνία και τηλεόραση αρχίζει να ανοίγει, αποκτώντας ανεξάρτητους σταθμούς και δίνοντας οριστικά τέλος στο κρατικό μονοπώλιο της ενημέρωσης. Οι εκλογικές αναμετρήσεις του 1989 –1990 χαρακτηρίζονται από τις ραδιοφωνικές αντιπαραθέσεις, ενώ οι εκλογές του 1993 θα είναι ουσιαστικά οι πρώτες που τα τηλεοπτικά κανάλια θα παίξουν σημαντικό ρόλο. Με το ξεκίνημα, αλλά και την γοργή ανάπτυξη της ιδιωτικής τηλεόρασης και ραδιοφωνίας αλλάζει άρδην ο βαθμός πολιτικοποίησης ή απολιτικοποίησης της ελληνικής πραγματικότητας με την παράλληλη ισχυροποίηση του lifestyle. Μάλιστα, τα κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά δεδομένα ης ελληνικής δεκαετίας του 1980, που αναφέρθηκαν και παραπάνω, καταδεικνύουν ότι η συλλογική στράτευση και οι μεταπολιτευτικές ταυτότητες είχαν μπει σε κρίση πολύ πριν το 1989, χρονολογία που δαιμονοποιήθηκε και χαρακτηρίστηκε ως το «τέλος των ιδεολογιών»⁷⁵.

B.2.2. Ιδιωτική τηλεόραση (1989).

Στις 20 Νοεμβρίου 1989 το πρώτο κανάλι της ιδιωτικής τηλεόρασης βγήκε στον αέρα. Ήταν το Mega Channel που ανήκε στην εταιρεία Τηλέτυπος Α.Ε. και είχε μετόχους με ισόποσα μερίδια της τάξης του 20% τους εκδότες Χρήστο Λαμπράκη (Βήμα, Τα Νέα), Βαρδή Βαρδινογιάννη (Μεσημβρινή), Γιώργο Μπόμπολα (Έθνος), Αριστείδη Αλαφούζο (Καθημερινή) και Χρήστο Τεγόπουλο (Ελευθεροτυπία). Με γενικό διευθυντή το Γιάννη Σκουλά, κεντρικούς

⁷⁵ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010,, σελ. XXXVIII.

παρουσιαστές του δελτίου ειδήσεων τη Λιάνα Κανέλη και το Νίκο Χατζηνικολάου, αλλά και ένα ισχυρό ειδησεογραφικό επιτελείο (Μέμο Φαράκο αρχισυντάκτη, Παντελή Καψή, Γιάννη Πρετεντέρη, Μαρία Χούκλη, Αιμίλιο Λιάτσο, Βίκυ Παλαιολόγου, Τζένη Μελά, Δημήτρη Γιαννακόπουλο, Άλκηστη Κιούση κ.α.), το Mega ήδη από τους πρώτους μήνες λειτουργίας του καθόρισε το *genre* των ενημερωτικών εκπομπών για τα επόμενα χρόνια. Το ίδιο συνέβη και με το ψυχαγωγικό του μέρος. Λίγο καιρό αργότερα, στις 31 Δεκεμβρίου 1989, ξεκίνησε το δεύτερο μεγάλο ιδιωτικό κανάλι, ο Ant1 με βασικό μέτοχο και πρόεδρο το Μίνωα Κυριακού και δευτερεύοντες μετόχους της τάξεως του 19 – 25% τους Γιώργο Ξανθόπουλο, Σωκράτη Παπαδόπουλο και Σωκράτη Ηλιάδη. Η εκπομπή του νέου αυτού καναλιού (συνέχεια του ομώνυμου ραδιοσταθμού) έγινε χωρίς αδειοδότηση, στοιχείο που τόνισαν οι ανταγωνιστικές εφημερίδες (προσκειμένες στους εκδότες – ιδιοκτήτες του Mega Channel), οι οποίες καυτηρίασαν και το γεγονός ότι η πρεμιέρα του (παραμονή Πρωτοχρονιάς) συνοδεύτηκε από το τηλεπαιχνίδι «Τροχός της Τύχης», τα σκανδαλιστικά μπαλέτα του Παρισινού Lido και το Star Trek. Το πρώτο εξάμηνο του 1990 εμφανίστηκαν γρήγορα χωρίς άδεια λειτουργίας κι άλλα κανάλια όπως τα New Channel, Seven X, Tele City, 902 TV, Κανάλι 29 του συγκροτήματος Κουρή, τα οποία όμως, κινούμενα σε πειραματικό και πειρατικό επίπεδο, δεν μπόρεσαν να αμφισβητήσουν σοβαρά την κυριαρχία των δύο μεγάλων ιδιωτικών καναλιών (τουλάχιστον μέχρι το 1993), οπότε και εμφανίστηκαν το Σκάι και το Star, σύμφωνα με το «Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80» σε επιμέλεια Βασίλη Βαμβακά και Παναγή Παναγιωτόπουλου (σελ. 235).

Η εμφάνιση της ιδιωτικής τηλεόρασης σηματοδότησε την ουσιαστική αναδιάρθρωση της ελληνικής δημόσιας σφαίρας – που είχε ήδη ξεκινήσει με το τέλος του κρατικού μονοπωλίου στις ραδιοφωνικές συχνότητες το 1987 – και οδήγησε στην εξομοίωσή της με τις αντίστοιχες της Δυτικής Ευρώπης και της Βόρειας Αμερικής. Ο όρος «διαπλοκή» - τον οποίο χρησιμοποίησε ο Κωνσταντίνος Μητσοτάκης για να ερμηνεύσει την ανατροπή της κυβέρνησης της Νέας Δημοκρατίας το 1993 από συμφέροντα επιχειρηματιών/εκδοτών – ήρθε να περιγράψει ακριβώς αυτό το θολό τοπίο των σχέσεων εξουσίας και επιρροής που διαμορφώθηκε στις νέες συνθήκες της εισόδου της ελληνικής

δημόσιας σφαίρας στο παγκοσμιοποιημένο επικοινωνιακό πεδίο. Η περίοδος 1989 – 1990 χαρακτηρίστηκε από σημαντικές αλλαγές στο πολιτικό πεδίο, που σηματοδοτήθηκαν από τη φθορά του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και τη συνεπακόλουθη σοβαρή κρίση που ακολούθησε, όχι απλώς γιατί το κυβερνών κόμμα έχασε την πλειοψηφία, αλλά διότι, με αφορμή το σκάνδαλο Κοσκωτά και τις επικοινωνιακές προεκτάσεις του, δημιουργήθηκαν οι συνθήκες αμφισβήτησης, τόσο της κυβέρνησης του Ανδρέα Παπανδρέου, όσο και ολόκληρου του πολιτικού και κομματικού συστήματος. Οι αλληπάλληλες εκλογικές αναμετρήσεις μεταξύ 1989 – 1990, ο ιστορικός συμβιβασμός Δεξιάς και Αριστεράς και η βραχύβια οικουμενική κυβέρνηση κορύφωσαν ένα καθεστώς γενικευμένης «κρίσης εξουσίας». Η δημοσιοποίηση και διαρκής αναμόχλευση αυτής της κρίσης, επέτρεψε στον επιχειρηματικό κόσμο, και ειδικά στη μερίδα επιχειρηματιών/εκδοτών, να επιτύχει την ανατροπή της ηγεμονίας του κομματικού συστήματος και τη σχέση εξάρτησης του Τύπου από αυτό. Αυτή η ομάδα επωφελήθηκε από την πολιτική κρίση για να χειρισθεί τη διαφαινόμενη ιδιωτικοποίηση των ραδιοτηλεοπτικών μέσων έτσι ώστε να αποκομίσει τη μερίδα του λέοντος. Σε αυτή την προσπάθεια είχαν την αμέριστη υποστήριξη της Νέας Δημοκρατίας που προσδοκούσε να αποκομίσει πολιτικά οφέλη καλλιεργώντας στενές σχέσεις με τους νέους επιχειρηματικούς παράγοντες. Η στροφή αυτή, άλλωστε, ήταν συνεπής και με την νεόφερτη ιδεολογία της Νέας Δημοκρατίας προς ένα πιο νεοφιλελεύθερο πρόγραμμα υπό την αρχηγία του Κωνσταντίνου Μητσοτάκη, σύμφωνα και με το «Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80» σε επιμέλεια Βασίλη Βαμβακά και Παναγή Παναγιωτόπουλου (σελ. 236).

Αυτή η αναδιάταξη στο σύστημα εξουσίας υπέρ των επιχειρηματικών συμφερόντων συνδέθηκε όχι μόνο με την κρίση νομιμοποίησης του κομματικού συστήματος, αλλά και με τον αποφασιστικό ρόλο που έπαιξαν τα αυξημένα έσοδα από τη διαφήμιση ως προς τον επανακαθορισμό των προτεραιοτήτων των εκδοτών. Δηλαδή, ενώ στις προηγούμενες περιόδους η κυκλοφορία έπαιζε αποφασιστικό ρόλο στη χάραξη εκδοτικής πολιτικής, στη δεκαετία του 1980 αποφασιστικό ρόλο έπαιζε πλέον η πρόσβαση στα διαφημιστικά έσοδα. Το φθινόπωρο του 1989, η κυβέρνηση Τζανετάκη ψήφισε το νόμο 1866/89 (εισηγητής του νομοσχεδίου από τη Ν.Δ. ο Θόδωρος Κασσίμης και ειδικός

αγορητής από τον Συνασπισμό της Αριστεράς, ο Μανόλης Δρεττάκης), που επέτρεπε τη χορήγηση αδειών ίδρυσης και λειτουργίας μη κρατικών τηλεοπτικών σταθμών, με την απλή γνώμη του νεοσυσταθέντος Εθνικού Συμβουλίου Ραδιοτηλεόρασης. Οι ήπιες αντιπολιτευτικές αντιδράσεις του ΠΑ.ΣΟ.Κ. (εισηγητής Αλέκος Παπαδόπουλος) και η εντονότατη κριτική του Κωστή Στεφανόπουλου, προέδρου της ΔΗ.ΑΝΑ. για τις φωτογραφικές διατάξεις του νόμου, δεν ανέτρεψαν το προνομιακό καθεστώς για τους νέους καναλάρχες, παρά τις τροπολογίες που έγιναν. Πρέπει, βέβαια, να σημειωθεί ότι στο ευνοϊκό κλίμα που δημιουργήθηκε για το τέλος του κρατικού μονοπωλίου στην τηλεόραση έπαιξε η εμμονή του ΠΑ.ΣΟ.Κ., όταν ήταν στην κυβέρνηση, σε μορφές κομματικού ελέγχου της τηλεόρασης, που είχαν περισσότερες ομοιότητες με αυταρχικά καθεστώτα (χαρακτηριστικό παράδειγμα η δίωξη το 1988 εναντίον του δημάρχου Θεσσαλονίκης Σωτήρη Κούβελα για λειτουργία του πρώτου τοπικού τηλεοπτικού σταθμού – TV 100 – και αναμετάδοση δορυφορικών καναλιών), οι οποίες έκαναν την κοινή γνώμη αλλά και την Αριστερά πολύ πιο πρόθυμη να αποδεχθεί την ιδιωτικοποίηση της τηλεόρασης, από ό,τι άλλες μορφές ιδιωτικοποίησης (π.χ. πανεπιστήμια, ΔΕΚΟ), σύμφωνα με το «Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80» σε επιμέλεια Βασίλη Βαμβακά και Παναγή Παναγιωτόπουλου (σελ. 237).

Ανεξάρτητα από τη στάση της προηγούμενης κυβέρνησης του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και την όποια μεταστροφή της σχετικά με το θέμα των ιδιωτικών τηλεοπτικών σταθμών, σημαντικό ρόλο έπαιξε και η απουσία συγκροτημένου λόγου και εναλλακτικών προτάσεων από την πλευρά της Αριστεράς. Οι επιχειρηματίες/εκδότες βρήκαν στην ελληνική περίπτωση έναν ανέλπιστο σύμμαχο, διανοούμενους που σε όλη την περίοδο της Μεταπολίτευσης είχαν αντιταχθεί στον αυταρχισμό με τον οποίο ασκείτο ο κρατικός έλεγχος στην τηλεόραση. Έτσι, οι εκδότες εκμεταλλεύτηκαν ένα ευρύ φάσμα απόψεων, από αυτές του Μιχαήλ Δεκλερή που υποστήριζε ότι η θέσπιση του ραδιοτηλεοπτικού μονοπωλίου αντίκειται στο Σύνταγμα, έως αυτές που εξέφραζε ο δημοσιογράφος Γιάννης Λάμπας που πρότεινε ένα μεικτό σύστημα, υποστηρίζοντας ότι οι εκδότες θα παρείχαν εγγυήσεις για τη λειτουργία των ιδιωτικών σταθμών. Με άλλα λόγια, ιδιωτική τηλεόραση με την ευλογία «αριστερών διανοουμένων», που είδαν το τυρί αλλά όχι και τη φάκα. Σύντομα,

μεταβλήθηκε η αναλογία της ιδιωτικής έναντι της δημόσιας τηλεόρασης στη συνολική διαφημιστική τηλεοπτική δαπάνη: από το 5,9% το 1989 στο 56,8% το 1990, στο 85,4%, το 1991, στο 91,3% το 1992 (πηγή: Monitor Nielsen). Σχετικά με την αυξανόμενη εμπορευματοποίηση της πολιτιστικής παραγωγής, θα πρέπει να επιμείνουμε ιδιαίτερα στο θέμα της τηλεοπτικής διαφήμισης που έχει συνέπεια, αφενός να μεταφέρει την αύξηση των τιμών στους καταναλωτές και αφετέρου την επικράτηση των εκπομπών με το χαμηλότερο κοινό παρονομαστή στις ώρες αιχμής, για την εξασφάλιση των μεγαλύτερων διαφημιστικών εσόδων, σύμφωνα με το «Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80» σε επιμέλεια Βασίλη Βαμβακά και Παναγή Παναγιωτόπουλου (σελ. 237 – 238). Οι συνέπειες για την ελληνική τηλεόραση ήταν, ειδικά σε ό,τι αφορά την ενημέρωση, τα δελτία ειδήσεων των ιδιωτικών καναλιών (αλλά και τις απογευματινές εφημερίδες) να στραφούν γρήγορα στη δραματοποίηση θεμάτων εθνικισμού και κοινωνικού αποκλεισμού, για να κρατήσουν το ενδιαφέρον του κοινού τους. Σε αυτό το πλαίσιο, η έννοια του ηθικολογικού πανικού, που χρησιμοποιούν οι βρετανοί ερευνητές για να εξηγήσουν το ρόλο των Μ.Μ.Ε. στην άνοδο του θάτσερισμού, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως υπόθεση εργασίας και για την ερμηνεία των συντηρητικών και πολλές φορές ρατσιστικών επιλογών των ελληνικών Μ.Μ.Ε. στην καταγραφή της επικαιρότητας στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές της δεκαετίας του 1990, όπως εξιστορείται και στο «Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80» σε επιμέλεια Βασίλη Βαμβακά και Παναγή Παναγιωτόπουλου (σελ. 239).

Όλα τα παραπάνω, συνδυαστικά αλλά και ανεξάρτητα, οδήγησαν σε μία απαξίωση της πολιτικής δραστηριότητας από το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Η γενικότερη αίσθηση αποστροφής προς το πολιτικό σύστημα και η διάχυτη εντύπωση ότι δεν υπάρχουν περιθώρια εμπλοκής ή αλλαγής στα τεκταινόμενα, καθότι «όλα είναι προαποφασισμένα», δημιούργησε την επανομαζόμενη «απολιτίκ στάση» που, σε συνδυασμό με την εμφάνιση και ανάπτυξη του lifestyle, αποδυνάμωσε και την καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία με τη σειρά της προσαρμόστηκε στις απαιτήσεις των καιρών και στους καπιταλιστικούς κανόνες του κέρδους, της προσφοράς και της ζήτησης. Έτσι, μοιραία, την συγκεκριμένη περίοδο, ατόνησε και το ενδιαφέρον για το λεγόμενο

πολιτικό τραγούδι με την ταυτόχρονη πτώση του ενδιαφέροντος δημιουργίας του από πλευράς συνθετών και στιχουργών, σε ένα δίπτυχο που μοιάζει με το: «η κότα έκανε το αυγό ή το αυγό την κότα». Το συγκεκριμένο θέμα, βέβαια, θα απασχολήσει σε βάθος παρακάτω κεφάλαιο.

Σε ό,τι αφορά στην ιδιωτική τηλεόραση, είναι σαφές πλέον ότι: στην Ελλάδα οι επιχειρηματίες/εκδότες/καναλάρχες εγκατέλειψαν τον παθητικό ρόλο των πελατών των πολιτικών κομμάτων και προστάτεψαν με τρόπο αποτελεσματικό τα επιχειρηματικά τους συμφέροντα από τη γενικότερη ρευστότητα στο πεδίο των πολιτικών εξελίξεων. Χρησιμοποίησαν την τηλεόραση ως πεδίο αναδιάρθρωσης της ημερήσιας διάταξης και δούρειο ίππο για την ανέλιξή τους σε κυρίαρχη θέση εξουσίας, σύμφωνα με το «Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80» σε επιμέλεια Βασίλη Βαμβακά και Παναγή Παναγιωτόπουλου (σελ. 238). Όλα αυτά απέβησαν καθοριστικά για την μετάλλαξη της ελληνικής κοινωνίας και τον προσανατολισμό της στο εφήμερο και εύκολο στο βωμό μιας δικαιολογημένης – πάντοτε – αφετηρίας με προορισμό το προσωπικό κέρδος.

B.2.3. Δεκαετία του 1990.

Το ξεκίνημα της δεκαετίας του 1990 βρίσκει την Ελλάδα εν μέσω σημαντικότερων διεθνών πολιτικών εξελίξεων. Η πτώση του τείχους του Βερολίνου και η διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης είναι γεγονότα που σημάδεψαν την παγκόσμια ιστορία και σηματοδότησαν την αρχή μιας νέας εποχής σε όλα τα επίπεδα. Επιπλέον στις αρχές του 1991 θα ξεσπάσει ο πόλεμος στον Κόλπο, η μεγαλύτερη μεταψυχροπολεμική στρατιωτική επιχείρηση, την οποία είδε, σε ζωντανή σύνδεση, όλος ο κόσμος από την τηλεόραση. Τότε θα γίνει αντιληπτή από τους ανθρώπους του παραδοσιακού Τύπου η υπεροχή της τηλεόρασης. Οι εφημερίδες θα αναγκαστούν να αναμεταδίδουν την τηλεοπτική εικόνα, καταγράφει ο Αντώνης Καρακούσης στο βιβλίο του «Μετέωρη χώρα, από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας (σελ. 172). Οι επιδράσεις ήταν μεγάλες. Ο Τύπος θα αλλάξει παντού. Θα προσανατολιστεί στη διατύπωση κρίσεων, εκτιμήσεων και προβλέψεων και όχι πια στην εξιστόρηση και την

παράθεση των γεγονότων. Αυτό θα επηρεάσει το αναγνωστικό κοινό το δίχως άλλο.

Παράλληλα με τα παραπάνω δόθηκε το έναυσμα για την επιτάχυνση της διαδικασίας ενοποίησης της Ευρώπης. Έτσι το Δεκέμβριο του 1991 υπογράφεται η Συνθήκη του Μάαστριχ ή επισήμως η Συνθήκη για την Ευρωπαϊκή Ένωση, που αποτελούσε την αφετηρία μιας πορείας των κρατών – μελών προς την καθιέρωση ενός ενιαίου ευρωπαϊκού νομίματος την πρωτοχρονιά του 2000, όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 112). Η Ελλάδα εισέρχεται στη νέα αυτή εποχή εν μέσω οικονομικής κρίσης, με την οικονομική της κατάσταση επιδεινωμένη σε ανησυχητικό βαθμό. Επιπλέον, η κομματική πόλωση είχε δημιουργήσει τραγικές καταστάσεις. Η δραματική ανατροπή του παγκόσμιου σκηνικού είχε ενισχύσει το φιλελεύθερο κλίμα σε βάρος των ιδεών της Αριστεράς. Η οικονομία απαιτούσε δραστικά μέτρα για τον έλεγχο του πληθωρισμού, των ελλειμμάτων και του δημοσίου χρέους. Στην οικονομική πολιτική η Νέα Δημοκρατία επιδίωξε να αντιστρέψει την αρνητική δυναμική των μεγεθών, με εργαλεία, τόσο τη δημοσιονομική πολιτική, όσο και τις αποκρατικοποιήσεις – ιδιωτικοποιήσεις στο πνεύμα της φιλελεύθερης πολιτικής. Ωστόσο, οι στόχοι που είχε θέσει για τη σταθεροποίηση δεν επιτεύχθηκαν ούτε προς τον πληθωρισμό, παρά τη μείωση, ούτε ως προς τα ελλείμματα και το χρέος του δημοσίου. Η πολιτική ιδιωτικοποιήσεων συνάντησε ισχυρότατες αντιδράσεις των εργαζομένων, προκάλεσε εσωτερικές συγκρούσεις μεταξύ των μεγάλων επιχειρηματιών, των «διαπλεκομένων», όπως θα πει ο Κωνσταντίνος Μητσοτάκης, καθιερώνοντας ένα νεολογισμό που θα έχει μεγάλη τύχη στη συνέχεια, και ο οποίος θα γίνει αντικείμενο έντονα λαϊκίστικης εκμετάλλευσης από την αντιπολίτευση, σύμφωνα και πάλι με το Γιάννη Βούλγαρη και το προαναφερθέν βιβλίο του (σελ. 117).

Μεγάλη αντίδραση αντιμετώπισε η Νέα Δημοκρατία και στην προσπάθειά της να περάσει νέα εκπαιδευτική μεταρρύθμιση. Τα σχολεία ολόκληρης της χώρας βρίσκονταν υπό κατάληψη για πολλούς μήνες, ενώ τις αντιδράσεις εκπαιδευτικών και μαθητών επισκιάζει το τραγικό γεγονός της δολοφονίας του καθηγητή Νίκου Τεμπονέρα κατά τη διάρκεια επεισοδίων σε

σχολείο της Πάτρας, όπως εξιστορεί ο Αντώνης Καρακούσης στο βιβλίο του «Μετέωρη χώρα, από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας» (σελ. 177).

Η εξωτερική πολιτική και πιο συγκεκριμένα το «Σκοπιανό», σπατάλησε το μεγαλύτερο μέρος των δυνάμεων της κυβέρνησης μέχρι να αποδιαρθρώσει οριστικά την εικόνα και την κοινοβουλευτική της βάση. Η Ελλάδα, με πρωτοβουλία του τότε υπουργού Εξωτερικών Αντώνη Σαμαρά, οχυρώθηκε πίσω από μια μαξιμαλιστική διεκδίκηση: να απουσιάζει από το όνομα του νέου κράτους κάθε σύνθετη ονομασία που να περιέχει τη λέξη «Μακεδονία» ή παράγωγό της. Η Ελλάδα βρέθηκε τελείως απομονωμένη σε αυτή τη διεκδίκηση και δυσφημίστηκε ηθικοπολιτικά δεδομένου ότι η διεθνής κοινότητα θεώρησε ότι προβάλαμε μια παράλογη θέση. Ως προς το «Σκοπιανό», η κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας διχάστηκε μεταξύ της διαλλακτικότερης στάσης του πρωθυπουργού Κωνσταντίνου Μητσοτάκη και της αδιάλλακτης στάσης του υπουργού Εξωτερικών Αντώνη Σαμαρά. Τον Απρίλιο του 1992 ο πρωθυπουργός αποπέμπει τον Αντώνη Σαμαρά, όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 119). Σχεδόν ένα χρόνο μετά, τον Ιούνιο του 1993, ο Αντώνης Σαμαράς αποχώρησε από τη Νέα Δημοκρατία και ίδρυσε το κόμμα της Πολιτικής Άνοιξης (ΠΟΛ.ΑΝ.), παίζοντας καθοριστικό ρόλο στην ανατροπή της κυβέρνησης λίγους μήνες αργότερα. Το τέλος της κυβέρνησης Μητσοτάκη επήλθε στις αρχές Σεπτεμβρίου του 1993. Καθοριστικοί παράγοντες υπήρξαν η συνδυασμένη αντίδραση μεγάλων επιχειρηματικών κύκλων στο ενδεχόμενο ιδιωτικοποίησης του Ο.Τ.Ε. και η «αποστασία» δύο βουλευτών προσκείμενων στον Αντώνη Σαμαρά.

Στις 10 Οκτωβρίου 1993 το ΠΑ.ΣΟ.Κ. επανέρχεται στην εξουσία. Η επάνοδος του ΠΑ.ΣΟ.Κ. στην κυβέρνηση σήμανε την έναρξη ενός νέου κύκλου κυριαρχίας του κόμματος αυτού στο πολιτικό σκηνικό. Η νέα μακροχρόνια κυβερνητική θητεία χωρίζεται σε δύο περιόδους. Η πρώτη διήρκεσε από την επανεκλογή έως το τέλος του 1995, οπότε και παραιτήθηκε για λόγους υγείας ο Ανδρέας Παπανδρέου. Η δεύτερη 1995 – 2004 μπορεί να αποκαλεστεί και «περίοδος Σημίτη» λόγω της προσωπικής σφραγίδας που έβαλε ο νέος ηγέτης

του ΠΑ.ΣΟ.Κ. Κατά την πρώτη περίοδο διακυβέρνησης δόθηκε μεγάλη προτεραιότητα στα θέματα εξωτερικής πολιτικής. Στο «Σκοπιανό» ακολουθήθηκε πιο διαλλακτική πολιτική και έτσι εξομαλύνθηκαν οι σχέσεις της Ελλάδας, τόσο με την αντίδικο χώρα, όσο και με τις υπόλοιπες, οι οποίες είχαν αρχίσει να συνάπτουν διπλωματικές σχέσεις με την Π.Γ.Δ.Μ. Στις ελληνοτουρκικές σχέσεις επίσης κυριάρχησε η διαλλακτικότητα και επετεύχθη η έναρξη συζητήσεων για την ένταξη της Κύπρου στην Ε.Ο.Κ. Σε επίπεδο οικονομικής πολιτικής, το ΠΑ.ΣΟ.Κ. προσαρμόζει απερίφραστα την οικονομική πολιτική του στους στόχους της συνθήκης του Μάαστριχ ώστε να εξασφαλίσει το ταχύτερο δυνατό την ένταξη της Ελλάδας στην οικονομική νομισματική ένωση. Το πρώτο βήμα ήταν η υποβολή νέου, αναθεωρημένου Προγράμματος Σύγκλησης 1994 – 1998 δεδομένου ότι το προηγούμενο είχε εμφανώς αποτύχει. Το νέο σχέδιο εγκρίθηκε από το Ευρωπαϊκό Συμβούλιο υπουργών οικονομικών, το Νοέμβριο του 1994 και αποτέλεσε το πλαίσιο της νέας οικονομικής πολιτικής του ΠΑ.ΣΟ.Κ., όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 128). Λίγο αργότερα, στις 15 Ιανουαρίου 1996, ο Ανδρέας Παπανδρέου παραιτείται από την πρωθυπουργία και τον διαδέχεται ο Κώστας Σημίτης. Η διαδοχή του Ανδρέα Παπανδρέου από τον Κώστα Σημίτη στην ηγεσία της χώρας και του κόμματος έγινε υπό ομαλές δημοκρατικές διαδικασίες, διαψεύδοντας τις εικασίες ότι το ΠΑ.ΣΟ.Κ. δύσκολα θα επιβίωνε μετά την αποχώρηση του χαρισματικού ηγέτη του. Ο Σημίτης ήρθε να εκφράσει μια βαθύτερη και ευρύτερη ανάγκη της χώρας στη συγκεκριμένη συγκυρία και για αυτό η πολιτική εντολή που έλαβε ξεπερνούσε το ίδιο του το κόμμα. Αυτός ήτανε και ο λόγος που συχνά ο ίδιος ερχότανε σε σύγκρουση με αυτό. Παλαιός εσωκομματικός αντίπαλος του Ανδρέα Παπανδρέου, ο Κώστας Σημίτης είχε μικρή ισχύ μέσα στον κομματικό μηχανισμό. Σε αυτό αναφερόταν πιθανότατα σε συνέντευξή του ο Διονύσης Σαββόπουλος λέγοντας⁷⁶: «*Ο Σημίτης είναι ο καλύτερος τρόπος για να μην ξαναέρθει το ΠΑ.ΣΟ.Κ.*». Ωστόσο, η εντολή που έλαβε είχε τη βαρύτητα εθνικού στόχου και όχι διεκπαιρέωσης προβλημάτων. Ο εθνικός στόχος ήταν σαφής: η χώρα έπρεπε πάση θυσία να ανέβει στο τρένο της Ενωμένης Ευρώπης, δηλαδή, να συμμετάσχει στην Ο.Ν.Ε.

⁷⁶ Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, Οκτώβριος 2002.

Η Ο.Ν.Ε. αποτέλεσε τον «πολιορκητικό κριό» του εκσυγχρονισμού – βασική επωδός της κυβέρνησης εκείνη την εποχή – δεδομένου ότι μετέβαλε δραστικά την προηγούμενη λαϊκίστικη – εκλογικίστικη διαχείριση της οικονομικής πολιτικής, καθόρισε το πλαίσιο της επιχειρηματικότητας, προσανατόλισε σε έναν συγκεκριμένο ορίζοντα τις προσδοκίες των δυνάμεων της αγοράς, των μεσαίων τάξεων και των συνδικάτων της ΓΣΕΕ (Γενική Συνομοσπονδία Εργατών Ελλάδας) και της ΑΔΕΔΥ (Ανώτατη Διοίκηση Ενώσεων Δημοσίων Υπαλλήλων), όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 129).

Η οικονομική πολιτική βασίστηκε κυρίως σε μακροοικονομικά μέτρα νομισματικού και συναλλαγματικού (σκληρή δραχμή), δημοσιονομικού χαρακτήρα (κυρίως φορολογικά), όπως επίσης σε κοινωνικές συμφωνίες για την εισοδηματική πολιτική. Σημαντικό ρόλο έπαιξε η φτηνή εργατική δύναμη που προσέφεραν οι οικονομικοί πρόσφυγες. Καθοριστική στιγμή στην πορεία στάθηκε η υποτίμηση και το «κλείδωμα» της ισοτιμίας της δραχμής με την ένταξή της το Μάρτιο του 1998 στο Μηχανισμό Συναλλαγματικών Ισοτιμιών της μελλοντικής Ευρωζώνης, όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 130). Στις 15 Μαρτίου 1998 ο Σημίτης και πλήρες το οικονομικό επιτελείο της κυβέρνησης θα συμμετάσχουν στη σύνοδο κορυφής των Βρυξελλών, όπου θα ανακοινωθεί επισήμως η ένταξη της δραχμής στο Μηχανισμό Συναλλαγματικών Ισοτιμιών και θα «κλειδώσει» η ισοτιμία του εθνικού νομίσματος στις 340.750 δραχμές. Ουσιαστικά η δραχμή θα υποτιμηθεί κατά 15% και αυτή θα είναι και η τελευταία υποτίμησή της, σύμφωνα με τον Αντώνη Καρακούση και το βιβλίο του «Μετέωρη χώρα, από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας» (σελ. 308). Μέσω της κίνησης και της αποφασιστικότητας που περιέκλειε, έγινε κατανοητό ότι η πορεία και η χρονική οριοθέτηση ήταν δεδομένες. Πράγματι, η Ελλάδα το 2002 αντικατέστησε τη δραχμή με το ευρώ, σύμφωνα και πάλι με το Γιάννη Βούλγαρη και το προαναφερθέν βιβλίο του (σελ. 130).

Ο ρυθμός ανάπτυξης της χώρας έμεινε διατηρήθηκε υψηλός. Σε αυτό συνέβαλαν καθοριστικά οι πόροι που εισέρευσαν από τα ευρωπαϊκά

διαρθρωτικά ταμεία. Το σημαντικότερο, όμως, ήταν ότι η χώρα αναβάθμισε τις δημόσιες υποδομές μέσα από μια σειρά σημαντικών έργων, όπως το μετρό της Αθήνας, το αεροδρόμιο «Ελευθέριος Βενιζέλος», η γέφυρα Ρίο – Αντίρριο, η Εγνατία οδός, αλλά και δρόμοι, περιφερειακά νοσοκομεία, αθλητικές εγκαταστάσεις κ.α. Η κατασκευή και ολοκλήρωση αυτών των έργων επεκτάθηκαν σε όλη την οκταετία και προς το τέλος συνδυάστηκαν με τις υποχρεώσεις των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004. Η Αθήνα επελέγη πόλη τέλεσης στις 5 Σεπτεμβρίου του 1997, εν μέσω γενικού ενθουσιασμού, αλλά και προβληματισμού από τους πιο επιφυλακτικούς. Σοβαρή αποτίμηση του γεγονότος άλλωστε δεν έχει επιχειρηθεί ακόμα.

Η περίοδος της διακυβέρνησης Σημίτη, θα είναι καθοριστική για τις κατασκευές. Ο υπουργός ΠΕ.ΧΩ.Δ.Ε. Κώστας Λαλιώτης, με τις νομοθετικές και άλλες παρεμβάσεις του, έθεσε τις βάσεις για τη νέα μεγάλη και πλούσια κατασκευαστική περίοδο, η οποία όρισε σε σημαντικό βαθμό τις πολιτικές εξελίξεις. Ο Λαλιώτης επιχείρησε δύο βασικές επεμβάσεις. Θέλησε να αλλάξει το μηχανισμό ανάθεσης των δημοσίων έργων και να δημιουργήσει το περιβάλλον για τη συγκρότηση ισχυρών κατασκευαστικών ομίλων, ικανών να καλύψουν το μεγάλο όγκο δημοσίων έργων, τα οποία επρόκειτο να ξεκινήσουν με τον πακτωλό των κοινοτικών πόρων που κατευθύνονταν στη χώρα μας στην πορεία προς τη σύγκλιση, όπως περιγράφει ο Αντώνης Καρακούσης στο «Μετέωρη χώρα, από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας (σελ. 251). Ωστόσο, παρά την παρατεταμένη περίοδο ανάπτυξης, η ανεργία παρέμεινε σε υψηλά επίπεδα, αποτελώντας οξύ πρόβλημα, κυρίως για τις γυναίκες και τους νέους, όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 131).

Εξίσου σημαντική ήταν η στροφή που έγινε στην εξωτερική πολιτική της χώρας με αιχμή τη σχέση με την Τουρκία και το Κυπριακό. Η στροφή δεν ήταν εύκολη, σηματοδεύτηκε από στιγμές μεγάλης όξυνσης με τη γείτονα (κρίση στα Ίμια το 1996 – λίγες μόλις μέρες μετά την ανάληψη της πρωθυπουργίας από τον Κώστα Σημίτη, υπόθεση του Κούρδου ηγέτη Οτσαλάν το 1999) και από εσωτερικές αντιδράσεις εθνικιστικού πνεύματος. Τα αποτελέσματα όμως ήταν σημαντικά. Η Ελλάδα άλλαξε φιλοσοφία για τον τρόπο με τον οποίο έπρεπε να

κινείται στο ευρωπαϊκό και διεθνές περιβάλλον προκειμένου να αναβαθμίσει και να λύσει τα ανοιχτά εθνικά θέματα. Άρχισε να συμμετέχει ενεργά και εποικοδομητικά στις ευρωπαϊκές διαδικασίες ενοποίησης με άποψη και ενδιαφέρον για τη γενική πορεία. Συνάρθρωσε την πορεία ένταξης στην Ο.Ν.Ε., τα ελληνοτουρκικά προβλήματα και την επίλυση του Κυπριακού σε μια ενιαία εθνική στρατηγική, με διαφορετικά μεν βήματα, αλλά ενιαία χάραξη. Κλειδί αυτής της στρατηγικής ήταν η συνηγορία της Ελλάδας στην ευρωπαϊκή ένταξη της Τουρκίας. Η καθοριστική στροφή επήλθε στη Σύνοδο Κορυφής του Ελσίνκι στις 10 Δεκεμβρίου 1999, όπου ο Κώστας Σημίτης και ο υπουργός Εξωτερικών Γιώργος Παπανδρέου ενέταξαν τη διαδικασία επίλυσης του Κυπριακού και των κρίσιμων ελληνοτουρκικών διαφωνιών (υφαλοκρηπίδα) στους όρους τους οποίους έπρεπε να εκπληρώσει η Άγκυρα προκειμένου να εξασφαλίσει την ημερομηνία έναρξης των διαπραγματεύσεων για την ένταξή της στην Ενωμένη Ευρώπη. Έκτοτε η βελτίωση των σχέσεων Ελλάδας και Τουρκίας υπήρξε εντυπωσιακή, όπως αναφέρει ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 132). Σε κάθε περίπτωση, η αναβάθμιση της θέσης και του κύρους της Ελλάδας στο ευρωπαϊκό και διεθνές σύστημα κατά την περίοδο Σημίτη υπήρξε εντυπωσιακή και αναμφισβήτητη.

Ωστόσο, παράλληλα με τα επιτεύγματα, εκδηλώθηκαν και τα όρια της πολιτικής του εκσυγχρονισμού, ιδίως κατά τη δεύτερη τετραετία. Μετά την επίτευξη του «εθνικού στόχου» της ένταξης στη ζώνη του ευρώ, η Ελλάδα χρειαζόταν μια πολιτική συνεκτικών και τολμηρών μεταρρυθμίσεων έτσι ώστε να κινηθεί δυναμικά μέσα στο νέο περιβάλλον. Ιδιαίτερα πιεστική ήταν η απαίτηση μεταρρυθμίσεων σε χώρους όπως η δημόσια διοίκηση, η υγεία, η παιδεία, το κράτος πρόνοιας, οι οποίοι δεν ανταποκρίνονταν πλέον στο αναβαθμισμένο επίπεδο της κοινωνίας, ούτε στην ανάγκη ενίσχυσης της ανταγωνιστικότητας της οικονομίας, ούτε στην ενδυνάμωση της κοινωνικής συνοχής. Επιπλέον, η αναποτελεσματικότητά τους, μαζί με ενδημικά φαινόμενα διαφθοράς, φαίνεται ότι παρήγαγαν ένα ιδιαίτερα ψηλό κόστος για το κυβερνών κόμμα. Έτσι, παρότι τα στοιχεία και οι μελέτες για την εξέλιξη των εισοδημάτων και των ανισοτήτων της περιόδου δεν δείχνουν επιδείνωση, είναι γεγονός ότι μετά το 2001 άρχισε να εκδηλώνεται μια αυξανόμενη κοινωνική δυσφορία για

την οικονομική κατάσταση. Η κυβέρνηση και το ΠΑ.ΣΟ.Κ. εισέπραξαν, όπως ήταν φυσικό, το κόστος της δυσφορίας αυτής, όπως εξιστορεί ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του με τίτλο «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» (σελ. 135).

B.2.4. Μαζική κουλτούρα και νέες τελετουργίες του πλήθους.

Από της αρχές της δεκατίας του 1980 και με την άνοδο του σοσιαλιστικού ΠΑ.ΣΟ.Κ. στην εξουσία στην ελληνική κοινωνία κάνουν την εμφάνισή τους με αυξητική ένταση, νέα ήθη και έθιμα στον τομέα της μαζικής κουλτούρας και στους τρόπους που αυτή πραγματώνεται μέσα από αυτά. Σημαντικές αλλαγές στον τομέα της επικοινωνίας και των Μ.Μ.Ε. δίνουν το εναρκτήριο λάκτισμα για την δημιουργία νέων τρόπων και δομών. Η άρση του κρατικού μονοπωλίου στην ελεύθερη ραδιοφωνία και τηλεόραση, κάτι το αδιανόητο για τα ελληνικά δεδομένα στα παλαιότερα έτη, συντελέστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1980 με μεγάλη ευκολία, αλλά και με ελάχιστο δημόσιο προβληματισμό γύρω από τους νέους όρους και τις νέες εξουσιαστικές σχέσεις που προέκυπταν⁷⁷ και χωρίς καμία δυνατότητα της δημόσιας δύναμης να ανασυγκροτηθεί εν όψει του νέου επικοινωνιακού τοπίου. Την ίδια αυτή χρονική περίοδο, ο χώρος της διαφήμισης, του περιοδικού Τύπου, της μουσικής βιομηχανίας, της παιδικής παραλογοτεχνίας και της οικιακής βιντεοπροβολής γνωρίζουν ραγδαία ανάπτυξη και κοινωνική εξάπλωση και διείσδυση, τροφοδοτώντας τη δημόσια σφαίρα με πληθώρα νέων και ως επί το πλείστον έγχρωμων εικόνων που δεν εγκιβωτίζονται μέσα σε σαφή είδη, δεν αναγνωρίζονται από θέσμια της αφήγησης και εν τέλει δεν οργανώνονται συστηματικά από κάποια πηγή αισθητικής νομιμότητας. Έτσι, η ασφυξία της εικόνας από μια κρατική ραδιοτηλεόραση, της οποίας η ιδεολογική ροπή έχει οδηγηθεί μετά το 1981 στα όρια του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, θα δώσει με ευκολία τη θέση της από το 1987 ως το 1989 στην πολλαπλότητα και την ποικιλία των ραδιοτηλεοπτικών μέσων. Σε αυτή την πολυφωνία θα προσάψουν, άλλωστε, πολλοί την τελική διαμόρφωση ενός υποχρεωτικού κανόνα: την υπακοή των νέων Μ.Μ.Ε. στο πλαίσιο της επικράτησης των κανόνων της

⁷⁷ Κομνηνού, 2000, σελ. 155.

ελεύθερης αγοράς και της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας, στις σκοπιμότητες της εμπορικής διαφήμισης και του κέρδους. Μόνιμη επωδός και «δικαιολογία»: εμπορική επιχείρηση είναι το κανάλι, φυσικολογικά επιδιώκει την κερδοφορία. Την ίδια περίοδο, βίντεο, walkman, στερεοφωνικά, οικιακά ηλεκτρονικά παιχνίδια, δορυφορική τηλεόραση θα αλλάξουν σε μεγάλο βαθμό τους όρους της διασκέδασης φέρνοντάς την εντός σπιτιού⁷⁸ (κάτι που είχε συντελεστεί αρχικά με την τηλεόραση), αλλά ταυτόχρονα μετατρέποντάς την πλέον και σε αντικείμενο ατομικής επιλογής και προσωπικής διαχείρισης.

Η νέα αυτή τάξη πραγμάτων που επέφεραν οι προαναφερθείσες αλλαγές σε επικοινωνιακό και τεχνολογικό επίπεδο, αναπόφευκτα επηρέασε και τους κατεστημένους τρόπους και πρακτικές κοινωνικοποίησης. Μέχρι τότε, την πρωτοκαθεδρία στην κοινωνικοποίηση και την κοινωνικότητα του ανθρώπου είχαν οι πολιτικές νεολαίες, τα κόμματα, το πανεπιστήμιο και το σχολείο. Τα Μ.Μ.Ε. πλέον ξεκινούν να καθορίζουν τους τρόπους κοινωνικοποίησης των ατόμων, στο πλαίσιο πάντοτε της ανθούσας μαζικής – ατομιστικής κοινωνίας. Μια νέα μορφή ανάδειξης «προσωπικοτήτων» και προτύπων κάνει την εμφάνισή της: τηλεοπτικοί αστέρες, τραγουδιστές, αθλητές και δημοσιογράφοι ξεκινούν να αποκτούν σημαντική φήμη, αναγνωρισιμότητα και επιρροή. Τα πρότυπα που θα διαμορφωθούν μέσα από την ανάδειξη αυτών των νέων και κατά κύριο λόγο μηντιακών ηρώων εμφανίζουν σημαντικές ομοιότητες με αντίστοιχα πρότυπα που κυριαρχούν την ίδια εποχή στο δυτικό κόσμο σε μια – πολλές φορές – ακραία, ανεπίκαιρη και ανεδαφική έξαρση μιμητισμού. Ταυτόχρονα, δε, αναπτύσσεται και η λειτουργία ενός υπόγειου και «εναλλακτικού» star system που προσδίδει σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες της πολιτικής αμφισβήτησης ή του κοινωνικού περιθωρίου, ιδιαίτερη αίγλη, τουλάχιστον στα κοινωνικά πεδία της αντικουλτούρας πολύ πριν αναγνωριστούν από το πλατύτερο κοινό (π.χ. Άσιμος, Σιδηρόπουλος, Γώγου, Αγγελάκας, Νικολαΐδης κ.α.)⁷⁹.

⁷⁸ Δεμερτζής Νίκος, *Πολιτική δημοσιότητα, πρόσωπα και τηλεόραση. Η σχέση δημοσίου – ιδιωτικού στην εποχή της κοινωνίας του θεάματος*, στο *Όρια και σχέσεις Δημοσίου και Ιδιωτικού*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 1996, σελ. 539 – 552.

⁷⁹ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. LXI.

Σημαντική επιρροή και συνεισφορά έχει η συγκεκριμένη χρονική περίοδος και στην κατεύθυνση ενός εκδημοκρατισμού της γλώσσας, με τη διεύρυνση της ψυχαγωγικής ανάγνωσης που κερδίζει έδαφος έναντι της καθαρής ιδεολογικής υπερπολιτικοποιημένης που στόχο είχε τη γνώση και την απόκτηση ξεκάθαρης πολιτικής ταυτότητας, αλλά και την ανάπτυξη της νεανικής ιδιολέκτου σε ευρύτερα ηλικιακά στρώματα. Μια γενικότερη γλωσσική ελευθερία και μια ανοχή σε ακραίες μορφές λεκτικής ακροβασίας (π.χ. αποδοχή της βωμολοχίας στις κοινωνικές εκδηλώσεις, σε γραπτά και θεάματα, φιλελεύθερες μεταρρυθμίσεις σχετικά με την εκμάθηση και τη διδασκαλία της), καθώς και η ενσωμάτωση ξένων λέξεων στο καθημερινό λεξιλόγιο χωρίς ενοχές, αλλάζει ριζικά τον τρόπο έκφρασης των πολιτών σε κάθε έκφρασή του⁸⁰. Το φαινόμενο αυτό κάνει έντονα την εμφάνισή του και στη γλώσσα των τραγουδιών και χαρίζει ελευθερία, αλλά και ελευθεριότητα στους δημιουργούς τους. Συνέπεια του εκδημοκρατισμού και του εκδυτικισμού της γλώσσας θα είναι η ανάπτυξη ενός φιλολογικού, καλλιτεχνικού και εν γένει γλωσσικού συντηρητισμού με ιδιαίτερα εθνικιστικά και επιθετικά γνωρίσματα (χαρακτηριστικά παραδείγματα οι αντιδράσεις στην καθιέρωση του μονοτονικού, αλλά και η αγωνία για τη δήθεν λεξιπενία των νέων). Ορισμένες φορές, μάλιστα, αυτός ο συντηρητισμός συναντά εκείνο τον αριστερό πολιτισμικό ελιτισμό που ελκύεται από κανονιστικές αρχές του παρελθόντος, εκφράζοντας αγωνίες για οτιδήποτε παροντικό και εν γένει για την πολιτισμική έκπτωση και τη διολίσθηση στο λαϊκισμό⁸¹.

Είναι άλλωστε μια εποχή στην οποία τα όρια μεταξύ κοινωνικού, πολιτικού και πολιτισμικού συγχέονται συχνά, με αποτέλεσμα η οποιαδήποτε δημόσια εκδήλωση εκλεκτικά να δανείζεται στοιχεία από το συμβολικό οπλοστάσιο μέχρι πρότινος διαχωρισμένων και «τακτοποιημένων» πρακτικών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι τελετουργίες του πλήθους⁸². Στη δεκαετία του 1980 σημειώνεται μια σημαντική μεταφορά της πολιτικής κουλτούρας του πλήθους στη γιορτή του δρόμου και το αντίστροφο. Τα μαζικά αθλητικά

⁸⁰ Γιάννης Κ. Ανδρουτσόπουλος, *Η γλώσσα των νέων σε συγκριτική προοπτική. Ελληνικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά στο Μελέτες για την ελληνική γλώσσα. Πρακτικά της 17^{ης} Ετήσιας Συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.* Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη, 1997, σελ. 562 – 576.

⁸¹ Λίποβατς, 1991, σελ. 86.

⁸² Maffesoli, 1998, σελ 243.

γεγονότα και οι πρώτες επιτυχίες των ομάδων σε εθνικό επίπεδο επιτρέπουν τη διαρκή σύγχυση μεταξύ θρησκευτικών, πολιτικών και συναυλιακών τελετουργιών (πορείες, κηδείες, συνθήματα γηπέδου, heavy metal αισθητική, συγχέονται σε έναν πολύμορφο και ευρύχωρο πανηγυρισμό) αλλά και των οργανωτικών δομών της πολιτικής οργάνωσης και της φυλετικής ταυτότητας⁸³ (σύνδεσμοι φιλάθλων, «αιρέσεις» των συνδέσμων, τοπικές οργανώσεις). Το ιδιόμορφο αυτό θέατρο δρόμου που εξελίσσεται με άξονα τους φιλάθλους και τις πάγιες ή πανυγηρικές τους συμπεριφορές παίρνει τη διάσταση σταθερού φαινομένου, τόσο μέσα από την επανάληψή του, όσο και μέσα από το βίαιο (συμβολικό και πραγματικό) πολλές φορές αυθορμητισμό του. Την ίδια ώρα οι πολιτικοποιημένες – στρατευμένες συναυλίες της πρώτης περιόδου της Μεταπολίτευσης δίνουν τη θέση τους σε διαφορετικά μαζικά μορφώματα, όπου ο εορταστικός ευδαιμονισμός καταλαμβάνει τη θέση της μνημονικής ανταγωνιστικότητας (π.χ. Πάρτυ στη Βουλιαγμένη, συναυλίες στο Ολυμπιακό Στάδιο). Αυτή η μεταβολή αποτυπώθηκε είτε σε έναν ροκ προσανατολισμό που ικανοποιούσε τον έντονο φυλετισμό των καιρών (με αποκορύφωμα το Rock In Athens και τις ενδοφυλετικές συγκρούσεις που σημειώθηκαν), αλλά και παγκοσμιοποιημένες ευαισθησίες της εποχής για τα ατομικά δικαιώματα (Συναυλία της Διεθνούς Αμνηστίας), είτε στο πλαίσιο της αναδιαπραγμάτευσης της μεταπολιτευτικής κουλτούρας του «συλλογικού», όπως συνέβη με τη συναυλία του Διονύση Σαββόπουλου στο Ο.Α.Κ.Α. Αυτές, μάλιστα, οι πανυγηρικές πλέον μορφές συναυλίας στο τέλος της δεκαετίας αποτέλεσαν και τον άξονα αμφισβήτησης της κλασικής πολιτικής συγκέντρωσης σε πλατείες και δρόμους, μεταφέροντας το κομματικό φρόνημα σε γηπεδικούς χώρους και σε συναινετικούς εθνικούς και πολιτικούς όρους (χαρακτηριστικότερο παράδειγμα η προεγκλογική συναυλία – συγκέντρωση της Νέας Δημοκρατίας το Νοέμβριο του 1989 στο Ολυμπιακό Στάδιο, με τη συμμετοχή των Μάνου Χατζιδάκι, Μίκη Θεοδωράκη και Σταύρου Ξαρχάκου)⁸⁴. Για το ίδιο θέμα, περιγράφει ο Θάνος Μικρούτσικος⁸⁵: *«Ο αέρας άρχισε να μυρίζει αλλαγή (σ.σ. χειμώνας του 1981) στο πολιτικό σκηνικό. Ήταν έντονη η αίσθηση πως το ΠΑ.ΣΟ.Κ. είχε αναπτύξει ισχυρό ρεύμα και θα έπαιρνε τις εκλογές. Επισκεφτήκαμε και οι τρεις (σ.σ. Μάνος Λοΐζος, Χρήστος Λεοντής και Θάνος Μικρούτσικος) τον Ανδρέα Παπανδρέου στο Καστρί*

⁸³ Viragelo, Παρίσι, 2004, σελ. 58.

⁸⁴ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. LXII.

⁸⁵ Ιωάννου, 2011, σελ. 120 – 121.

και τον Χαρίλαο Φλωράκη και τους ανακοινώσαμε την πρόθεσή μας για κοινές συναυλίες. Οι συναυλίες, πέραν του καλλιτεχνικού γεγονότος, αναμφίβολα λειτουργούσαν και ως αντιδεξιά χειρονομία. Είχαμε μαζί δώδεκα τραγουδιστές. Τα πρώτα ονόματα ήταν Αλεξίου, Μητσιάς, Δημητριάδη, Παπακωνσταντίνου. Πρώτη συναυλία στο γήπεδο του Πανιωνίου, χωρητικότητας είκοσι πέντε χιλιάδων θεατών, όπου κόβουμε σαράντα οκτώ χιλιάδες εισιτήρια! Παρούσα όλη η πολιτική ηγεσία – πλην Νέας Δημοκρατίας – και ένας παλμός που επισκίασε το καλλιτεχνικό γεγονός και έδωσε στη συναυλία χαρακτηριστικά πολιτικής συγκέντρωσης».

Στις αρχές της δεκαετίας του 1980, κάνουν την εμφάνισή τους και τα μουσικά video clips, ο διαδεδομένος αυτός στις μέρες μας συνδυασμός ήχου και εικόνας, μουσικής και κινηματογραφικής τέχνης (μικρού μήκους). Τα video clips συνέβαλαν στη διαμόρφωση της νεανικής κουλτούρας και αισθητικής, αποτελώντας τον ιδανικό τόπο συνάντησης μεταξύ της τέχνης και της διαφήμισης. Γεγονός που επέτεινε το φαινόμενο αυτό, η ίδρυση του MTV (Music Television) στη Νέα Υόρκη την 1^η Αυγούστου του 1981. Το καλωδιακό αυτό κανάλι 24ωρης εκπομπής μουσικών video clips άλλαξε οριστικά τον τρόπο πρόσληψης της μουσικής, αλλά και γενικότερα τις βασικές δομές της παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας. Η νέα αυτή μορφή τέχνης (ή τεχνικής) άρχισε να παίζει καθοριστικό ρόλο στο μουσικό marketing και σύντομα η επιτυχία του εκάστοτε καλλιτέχνη (σ.σ. αξίζει εδώ να επισημανθεί ότι μιλάμε πλέον για τους ερμηνευτές των τραγουδιών, και όχι τους δημιουργούς τους, με εξαίρεση τις λίγες περιπτώσεις δημιουργών που ερμήνευαν από μόνοι τους τα τραγούδια τους – η μετάλλαξη αυτή ίσως και να εξηγεί εν μέρει τους λόγους που ενισχύθηκε παγκοσμίως το φαινόμενο του τραγουδοποιού, εκείνου δηλαδή που γράφει και ερμηνεύει τα τραγούδια του) άρχισε να συναρτάται άμεσα από την ικανότητά του να φιλοτεχνεί την εικόνα του μέσα από αυτήν⁸⁶. Το ξεκίνημα της παραγωγής ελληνικών video clips τοποθετείται στα τέλη του 1989 και συμπίπτει (ίσως όχι τυχαία) με την ίδρυση του πρώτου ιδιωτικού τηλεοπτικού σταθμού. Μέχρι τότε οι μουσικές εκπομπές της κρατικής τηλεόρασης («Οι παλιοί μας φίλοι» με το Γιώργο Παπαστεφάνου, «Πρόβα» με τη Λιλάντα Λικιαρδοπούλου, «Έργα και ημέρες της ελληνικής μουσικής» με τη Ρηνιώ

⁸⁶ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 69, Κατερίνα Λαμπρακοπούλου, Βίντεο κλιπ, Η οπτικοποιημένη ρευστότητα των μουσικών ειδών.

Παπανικόλα κ.α.) είχαν περισσότερο ενημερωτική διάσταση με συνεντεύξεις και αφιερώματα σε διακεκριμένους Έλληνες συνθέτες και τραγουδιστές, ενώ ακόμη και όταν παρουσίαζαν πρωτότυπες οπτικοποιήσεις τραγουδιών (βλ. «Ζήτω το ελληνικό τραγούδι» με το Διονύση Σαββόπουλο), αυτές δεν είχαν να κάνουν με τις τεχνικές και τις τεχνοτροπίες που ακολουθήθηκαν από το 1989 και μετά. Η εξάπλωση και η ενσωμάτωση του video clip σε όλα τα παρακλάδια της μουσικής βιομηχανίας οδήγησε και στην ενδυνάμωση της εικόνας, πολλές φορές σε βάρος του ηχητικού αποτελέσματος. Σύντομα έκαναν την εμφάνισή τους στην τηλεόραση εκπομπές που αναμετέδιδαν αποκλειστικά οπτικοποιημένα τραγούδια («Μουσικόραμα» με το Γιώργο Γκούτη, «Μουσικό καλειδοσκόπιο» με τον Κώστα Σγόντζο κ.α.), πολλές φορές μάλιστα και σε διαγωνιστική μορφή με βάση τη δημοφιλία. Το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε για πρώτη φορά στην εκπομπή «Τα είκοσι πρώτα», όπου έκανε την εμφάνισή του ένα νέο είδος ταξινόμησης και αξιολόγησης της μουσικής, που καμία σχέση δεν είχε με αυστηρά αισθητικά κριτήρια, καθώς η επιλογή των τηλεοπτικά σκηνοθετημένων τραγουδιών καθοριζόταν αποκλειστικά από τους όρους της αγοράς και όχι από αξιολογικές κρίσεις για την ποιότητα του κάθε τραγουδιού, όπως κατά κύριο λόγο συνέβαινε στην εποχή του μονοπωλίου της κρατικής τηλεόρασης⁸⁷.

Με το πέραςμα του χρόνου, στη δεκαετία του 1990, η εικόνα εδραίωσε την κυριαρχία της μέσα και από την πρακτική των video clips, που πολύ σύντομα μετά την εκκίνησή τους καταστήθηκαν απαραίτητα για την προώθηση κάθε νέου καλλιτεχνικού εγχειρήματος και κάθε νέου καλλιτέχνη. Η αναγκαιότητα αυτή οδήγησε σε έναν άτυπο «αγώνα ταχύτητας» τις δισκογραφικές εταιρείες, τους ερμηνευτές και τη μουσική βιομηχανία γενικότερα. Οι παραγωγές άρχισαν να ακριβαίνουν και στα σκηνικά των video clips άρχισε να κυριαρχεί η χλιδή και η αναπαράσταση ενός τρόπου ζωής που ίσως και να μην υπήρχε. Από την άλλη, σε video clips που παρήχθησαν για να οπτικοποιήσουν τραγούδια της λεγόμενης ροκ μουσικής δεν άργησαν να χρησιμοποιηθούν σκηνές με σαφή κοινωνικοπολιτικά – αντιεξουσιαστικά μηνύματα. Οι αλλαγές που επέφεραν τα video clips στην εγχώρια μουσική

⁸⁷ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 71, *Κατερίνα Λαμπρακοπούλου, Βίντεο κλιπ, Η οπτικοποιημένη ρευστότητα των μουσικών ειδών*.

βιομηχανία, αλλά και γενικότερα στον τρόπο πρόσληψης του ελληνικού τραγουδιού, ήταν πολλαπλές και έγιναν αισθητές κυρίως στη δεκαετία του 1990. Για αρκετό χρονικό διάστημα το πρωινό πρόγραμμα μεγάλων και μικρότερων ιδιωτικών τηλεοπτικών σταθμών στηριζόταν αποκλειστικά στην αναπαραγωγή των video clips. Τα εξώφυλλα δίσκων και οι διαφημιστικές αφίσες των συναυλιών και της πίστας αποκτούσαν μια άλλη αισθητική, γράφονταν στίχοι και μελωδικοί ρυθμοί προσαρμοσμένοι στις απαιτήσεις της τηλεοπτικής εικόνας, ενώ σύντομα άρχισαν να εμφανίζονται και τα λεγόμενα fan clubs των καλλιτεχνών⁸⁸. Όλα αυτά, βέβαια, κατ' εικόνα και ομοίωση όσων διαδραματίζονταν από χρόνια στο εξωτερικό, επικεντρωμένα πάντοτε στους ερμηνευτές των τραγουδιών και λιγότερο στους δημιουργούς τους.

Σημαντικές πληροφορίες και ενδεικτικά στοιχεία της ψυχολογίας των μαζών, καθώς και χαρακτηριστικές τελετουργίες του πλήθους της εποχής που ακολούθησε την πτώση της Χούντας και την αποκατάσταση της Δημοκρατίας στην Ελλάδα, αποτελούν οι μαθητικές γιορτές της επετείου του Πολυτεχνείου. Ένα μήνα μετά την εκλογική νίκη του ΠΑ.ΣΟ.Κ. τον Οκτώβριο του 1981, το Υπουργείο Παιδείας καθιέρωσε τη 17^η Νοεμβρίου ως ημέρα σχολικού εορτασμού της εξέγερσης του Πολυτεχνείου. Με την απόφαση αυτή τα σχολεία κλήθηκαν να διαχειριστούν αφενός την ανάμνηση της εξέγερσης και αφετέρου τη σχετική πολιτική μυθολογία, όπως αυτή διαμορφώθηκε από το 1974 κι έπειτα. Έως τότε πραγματοποιούνταν κάθε χρόνο δύο σχολικές γιορτές: η εθνική επέτειος της 28^{ης} Οκτωβρίου 1940 και εκείνη της 25^{ης} Μαρτίου 1821. Μέχρι τότε, η επέτειος του Πολυτεχνείου περιλάμβανε κεντρικές πολιτικές εκδηλώσεις στο χώρο του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Ηγεμονική θέση σε αυτές κατείχαν οι παρατάξεις της Αριστεράς και της Κεντροαριστεράς. Κάθε χρόνο οι εκδηλώσεις κορυφώνονταν με την εξαγγελία της πορείας προς την αμερικάνικη πρεσβεία, η οποία μετά το 1975 απαγορεύτηκε. Το 1980, επί πρωθυπουργίας Γεωργίου Ράλλη, έγινε προσπάθεια πραγματοποίησης της πορείας από τη μειοψηφία της ΕΦΕΕ, που κατέληξε σε τραγικά επεισόδια με τα ΜΑΤ και στο θάνατο δύο διαδηλωτών: του Ιάκωβου Κουμή και της Σταματίνας Κανελλοπούλου. Οι μαθητές διεκδικούσαν τον σχετικό εορτασμό και στην

⁸⁸ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 72, *Κατερίνα Λαμπρακοπούλου, Βίντεο κλιπ, Η οπτικοποιημένη ρευστότητα των μουσικών ειδών.*

αυξανόμενη αρνητική στάση των διευθυντών απαντούσαν συνήθως με αποχή. Υπήρχαν βέβαια σποραδικές αναφορές εορτασμού της επετείου του Πολυτεχνείου σε ορισμένα σχολεία, χωρίς όμως αυτό να αποτελεί κεντρική κατεύθυνση του Υπουργείου Παιδείας. Παρά την πολιτική αλλαγή, η νέα ηγεσία του Υπουργείου Παιδείας υπό τον Λευτέρη Βερυβάκη δυσκολευόταν να διευκρινίσει τον τρόπο με τον οποίο ένα σχολείο θα οργάνωνε μια εκδήλωση για να τιμήσει μια γενικευμένη σύγκρουση ομάδων φοιτητών και πολιτών με τους κατασταλτικούς μηχανισμούς του κράτους, ακόμα και όταν αυτή αναφερόταν σε περίοδο άρσης της δημοκρατικής νομιμότητας. Οι μηχανισμοί αυτοί άλλωστε – όπως έχει περιγραφεί και νωρίτερα στην παρούσα διατριβή – δεν υπέστησαν ουσιαστική κάθαρση μετά την πτώση της δικτατορίας και συνέχιζαν να λειτουργούν με τις ίδιες δομές και τα ίδια πρόσωπα, τουλάχιστον στις χαμηλές βαθμίδες. Συνεπώς, οι φορείς της σχολικής κοινότητας ήταν αναγκασμένοι να διαχειριστούν μια εσωτερική διαμάχη που ενείχε ψήγματα εμφύλιας σύγκρουσης. Ο Άλλος δεν ήταν ξένος και το κράτος, για πρώτη φορά σε δημοκρατικές συνθήκες, γιόρταζε τη μνήμη μιας αντιπαράθεσης μεταξύ Ελλήνων. Με άλλα λόγια, έπρεπε να θιγούν ζητήματα σύγχρονης πολιτικής ιστορίας, πράγμα πρωτόγνωρο για τα έως τότε σχολικά δεδομένα. Η λύση που τελικά επιχλέχθηκε ήταν η προσαρμογή των έτοιμων από τις εθνικές σχολικές εορτές πρακτικών στα νέα δεδομένα. Σύντομα εντοπίστηκαν ή δημιουργήθηκαν αμφίβολης ποιότητας και προέλευσης ποιήματα, τα οποία σε συνδυασμό με αποσπάσματα καταξιωμένων ποιητών (π.χ. Σεφέρης, Ρίτσος) συνιστούσαν ένα σύνολο κειμένων από τα οποία επιλέγονταν εκείνα που απήγγειλαν οι μαθητές. Οι λόγοι που εκφωνούνταν είχαν ένα ρομαντικό και ηρωικό ύφος, χωρίς συνήθως να εμβαθαίνουν στην ουσία των πραγμάτων. Σχετικά με τις ομιλίες πρέπει να σημειωθεί ότι για πρώτη φορά σε ανάλογες εκδηλώσεις οι μαθητές, κυρίως των λυκείων, απαίτησαν να λάβουν το λόγο. Άλλωστε, από το 1982 υπήρχαν και επίσημα τα εκλεγμένα δεκαπενταμελή μαθητικά συμβούλια με αυξημένο ρόλο και κύρος στην όλη λειτουργία του σχολείου. Η μουσική επένδυση της γιορτής του Πολυτεχνείου (που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από μόνη της, αλλά και σχετιζόμενη με το θέμα της παρούσης διατριβής) συνέβαλε στην εισαγωγή του πολιτικού τραγουδιού στο σχολείο, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί από τη δεκαετία του 1960. Κυριαρχούσαν τα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Λοΐζου, ενώ ακούγονταν επίσης έργα του Χρήστου

Λεοντή, του Γιάννη Μαρκόπουλου και άλλων συνθετών. Οι στίχοι των τραγουδιών αυτών αναφέρονταν συχνά στα γεγονότα της δεκαετίας του 1940 και του 1950, πλην όμως είχαν απαγορευθεί κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και η ακρόασή τους αποτελούσε αντιστασιακή πράξη. Τα στοιχεία ιστορικής σύγχυσης που επέφερε αυτός ο αναχρονισμός δεν ήταν καθόλου άσχετα με την αμηχανία που προκαλούσε ο εορτασμός ενός τόσο πρόσφατου γεγονότος. Πέραν αυτού, είναι σαφές ότι στη συγκεκριμένη γιορτή ο ρόλος της μουσικής έπαιρνε νέες διαστάσεις⁸⁹.

Συνοπτικά αναφέρθηκαν στο παρόν κεφάλαιο οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα κατά τη χρονική περίοδο 1980 – 2002. Κύρια χαρακτηριστικά της περιόδου είναι η ηγεμονία του ΠΑ.ΣΟ.Κ., η εμφάνιση της ιδιωτικής πρωτοβουλίας στα μέσα μαζικής επικοινωνίας και τα έντονα φαινόμενα διαφθοράς με σκάνδαλα τεραστίων διαστάσεων. Θα μπορούσε κανείς να εντοπίσει δύο περιόδους στο διάστημα αυτό. Η πρώτη είναι η προσαρμογή στα νέα δεδομένα της διεθνούς πολιτικής που προέκυψαν από την παρακμή και την κατάρρευση του «υπαρκτού σοσιαλισμού» και η δεύτερη είναι η ανάγκη εκσυγχρονισμού για να ενταχθεί η Ελλάδα στην ευρωπαϊκή οικονομική νομισματική ένωση (Ο.Ν.Ε.). Θα περίμενε λοιπόν κανείς, με όλα αυτά τα γεγονότα που εξιστορήθηκαν παραπάνω, ότι το πολιτικό τραγούδι θα συνεχίσει την πορεία του. Στο επόμενο κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια ανάλυση της θέσης του πολιτικού τραγουδιού στον κυκλώνα των πολιτικών εξελίξεων της περιόδου 1980 – 2002.

Γ. Το πολιτικό τραγούδι της περιόδου.

Προτού μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα για το πολιτικό τραγούδι, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια σύντομη γενικότερη αναφορά στο ελληνικό τραγούδι, όπως αυτό εξελίχθηκε από το 1980. Σημαντικές αλλαγές το καθόρισαν, τόσο σε αισθητικό, όσο και σε τεχνολογικό επίπεδο. Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαία μια σύντομη παρουσίαση των τάσεων που επικράτησαν από τις αρχές της

⁸⁹ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 79 – 81, Γιάννης Κουρής, *Γιορτή του Πολυτεχνείου, Η εξέγερση ως σχολικός θεσμός*.

δεκαετίας του 1980. Ο Κώστας Μυλωνάς περιγράφει⁹⁰: «Μια πρώτη ματιά στα πεπραγμένα της περιόδου 1981 – 1995 μας οδηγεί αβίαστα στη διαπίστωση ότι το τραγούδι άλλαξε πορεία και ακολούθησε άλλους δρόμους, άσχετους και αντίθετους από εκείνους που τις προηγούμενες δεκαετίες το είχαν οδηγήσει στην άνθηση και στην ακμή του... ο ρόλος του συνθέτη υποβαθμίστηκε και το έργο του έπαψε να έχει, όπως άλλοτε, πρωτεύουσα θέση στο σχεδιασμό της οικονομικής πολιτικής των εταιρειών δίσκων, που πάντοτε καθόριζαν αποφασιστικά την πορεία και την εξέλιξη του ελληνικού τραγουδιού... οι δεσπόζουσες που καθόρισαν αυτή την τροπή που πήρε το ελληνικό τραγούδι πρέπει να αναζητηθούν κυρίως σε κοινωνικούς, πολιτικούς και ιδεολογικούς παράγοντες. Οι μεταβολές που επέφερε στη σύνθεση του κοινωνικού σώματος η μεταπολιτευτική περίοδος, η είσοδος της χώρας στην ευρωπαϊκή ένωση, καθώς και η κατάρρευση, λίγο αργότερα, της ιδεολογίας που επικρατούσε στις χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού – ιδεολογία που καθόριζε παλαιότερα σε μεγάλο βαθμό τα πολιτιστικά μας πράγματα – ήταν οι βασικές αιτίες αυτής της τροπής». Συνεχίζοντας ο Κώστας Μυλωνάς αναφέρει τα είδη του τραγουδιού που επικράτησαν⁹¹: «α.) ό,τι απόμεινε από το τέλος μιας εποχής, δηλαδή, από το έντεχνο – λαϊκό τραγούδι, β.) μια κατηγορία τραγουδιών που θα μπορούσαμε να τα ονομάσουμε «ελαφρά – μοντέρνα», γ.) τα τραγούδια ροκ και τα αντίστοιχα των συγκροτημάτων, δ.) τα ελαφρολαϊκά – θα μπορούσαμε να τα ονομάσουμε επίσης – εμπορικά τραγούδια, ε.) αυτά που βασίζονται στο ανατολίτικο μουσικό ιδίωμα, και τέλος, στ.) ένα είδος τραγουδιού που οι εκπρόσωποί του έχουν αφαιρέσει από τον όρο «έντεχνο – λαϊκό» το δεύτερο συνθετικό του και το αποκαλούν έτσι σκέτα «έντεχνο».

Σημαντική αλλαγή, άμεσα συνδεδεμένη με τις τεχνολογικές εξελίξεις, η οποία επηρέασε και την αισθητική των τραγουδιών, το δίχως άλλο, συνετελέσθη και στον τρόπο ηχογράφησης και καταγραφής των τραγουδιών. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1970, αλλά κυρίως και αποκλειστικά από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 είχε σταματήσει η «ζωντανή» ηχογράφηση των τραγουδιών. Ένα τραγούδι μπορούσε να έχει γραφτεί τμηματικά, δίχως να έχουν συναντηθεί ποτέ οι μουσικοί μεταξύ τους, χωρίς να έχουν συναντηθεί με τον τραγουδιστή. Μιλώντας για το συγκεκριμένο φαινόμενο στο βιβλίο του, ο

⁹⁰ Μυλωνάς, 2009, σελ. 25.

⁹¹ Μυλωνάς, 2009, σελ. 30.

Μυλωνάς αναφέρει⁹²: «Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο, στον τομέα της μουσικής πάντα, είναι ο τρόπος παραγωγής των τραγουδιών την περίοδο αυτή. Η ηχογράφησή τους δε γίνεται όπως παλαιότερα, τότε δηλαδή που κατά τη διάρκεια της το τραγούδι παιζόταν από ολόκληρη την ορχήστρα. Τώρα γίνεται εντελώς αποσπασματικά. Συνήθως ηχογραφούνται πρώτα τα όργανα που αποτελούν τη ρυθμική βάση – μπάσσο, κιθάρα και κρουστά – ένα ένα ή όλα μαζί, και μετά όλα τα υπόλοιπα που προβλέπει η ενορχήστρωση». Αυτή η καινούργια τεχνική διαφοροποίησε σημαντικά τον ήχο των τραγουδιών. Αυτό γίνεται κατανοητό – και είναι και απολύτως λογικό – αν ακούσει κανείς ηχογραφήσεις του 1975 και τις αντιπαραβάλει με ηχογραφήσεις του 1985.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό στοιχείο της ελληνικής μουσικής παραγωγής από το 1980 είναι η εμφάνιση και σταδιακά η επικράτηση του φαινομένου του τραγουδοποιού. Σύμφωνα με το λεξικό του Γ. Μπαμπινιώτη, τραγουδοποιός είναι αυτός που γράφει τραγούδια, συνθέτει τη μουσική και τους στίχους και που συνήθως τα τραγουδάει ο ίδιος. Από το 1980 κι έπειτα, στην ελληνική μουσική πραγματικότητα, κυριάρχησαν οι τραγουδοποιοί. Η εμφάνιση αυτού του είδους έχει τις ρίζες της πολύ πριν, στη δεκαετία του 1960, με την εμφάνιση του μεγαλύτερου Έλληνα τραγουδοποιού, του Διονύση Σαββόπουλου, αλλά από το 1980 κι έπειτα πολλοί θα ακολουθήσουν το παράδειγμά του. Και όπως τα τραγούδια του Σαββόπουλου πρωτοτύπησαν κυρίως λόγω των στίχων τους, έτσι και οι νέες γενιές των τραγουδοποιών ξεχώρισαν για τον ίδιο λόγο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Κώστας Μυλωνάς⁹³: «Το πιο βασικό και χαρακτηριστικό στοιχείο αυτής της περιόδου είναι η έμφαση που δίνεται στο στίχο του τραγουδιού. Στη σκέψη και στην κρίση των περισσοτέρων που ασχολούνται με το τραγούδι, εκείνο που έχει μεγαλύτερη αξία και σημασία είναι ο στίχος του... παρόλα αυτά, εκείνο που κυριαρχεί και μας κεντρίζει να δώσουμε προσοχή στη δουλειά των περισσοτέρων τραγουδοποιών δεν είναι η ομορφιά της μουσικής, αλλά η πρωτοτυπία, ή, μάλλον, η διαφορετικότητα των στίχων». Απάντηση στο ίδιο θέμα δίνει και ένας εκπρόσωπος της γενιάς των τραγουδοποιών, ο Διονύσης Τσακνής σε συνέντευξή του στον Οδυσσέα Ιωάννου

⁹² Μυλωνάς, 2009, σελ. 36.

⁹³ Μυλωνάς, 2009, σελ. 38.

στις 29 Ιανουαρίου 1993⁹⁴: *«Πιστεύω ότι οι άνθρωποι που γράφουν στίχο και μουσική, ως ενιαίο σύνολο, υπερτερούν έναντι των συναδέλφων τους. Γιατί οι συνθέτες εξαρτώνται από την εύρεση στίχου για να μελοποιήσουν. Όσο για το αν οι τραγουδοποιοί είναι το μέλλον, δεν το ξέρω».*

Μέσα στο κλίμα που περιγράφηκε στο παραπάνω παρατηρείται ένας όγκος παραγωγής πολιτικού τραγουδιού, σαφώς μικρότερος από τον αντίστοιχο προηγούμενων χρόνων, αλλά πιο επιθετικός και εν τέλει επαναστατικός και ριζοσπαστικός σε αρκετά σημεία του. Οι κύριοι εκπρόσωποι του νέου αυτού πολιτικού τραγουδιού είναι, τόσο παλαιότεροι και «εγνωσμένης αξίας» δημιουργοί, όσο και νεότεροι που κάνουν την εμφάνισή τους.

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, όπως μας πληροφορεί και πάλι ο Κώστας Μυλωνάς⁹⁵ *«το έντεχνο λαϊκό τραγούδι άρχισε πια να βαδίζει στο δρόμο της παρακμής του, εξαιτίας της αλλαγής των κοινωνικών συνθηκών και των πολιτιστικών ανακατατάξεων που σημειώθηκαν στο μεταξύ και είχαν σαν αποτέλεσμα την αλλοίωση των αισθητικών αξιών και τη συνακόλουθη άνθηση του λαϊκισμού».* Την ίδια κατάληξη φαίνεται να έχει και το πολιτικό τραγούδι. Σε ένα βαθμό κάτι τέτοιο δικαιολογείται από τον ορυμαγδό πολιτικών τραγουδιών που κυκλοφόρησαν κατά τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, τόσο γιατί τα τραγούδια αυτά ήταν για πολύ καιρό απαγορευμένα, όσο και επειδή οι δισκογραφικές εταιρείες θέλησαν να μεγιστοποιήσουν το κέρδος τους από το εν λόγω τραγουδιστικό είδος. Οι κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της περιόδου 1980 – 2002, σε θεωρητικό επίπεδο, ίσως να είχαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον από πλευράς θεματολογίας για το πολιτικό τραγούδι. Ωστόσο, αυτό δε φάνηκε στην παραγωγή τραγουδιού ίσως επειδή κατά τα χρόνια αυτά άρχισε να κάνει την εμφάνισή της η απαξίωση του κόσμου προς τα πολιτικά δρώμενα και πάσης φύσεως πολιτικούς σχηματισμούς.

Χωρίς αμφιβολία, σημαντικό ρόλο στη μείωση της παραγωγής πολιτικού τραγουδιού έπαιξε και το γεγονός ότι με τη διακυβέρνηση του ΠΑ.ΣΟ.Κ. αμβλύθηκαν οι κοινωνικές ανισότητες που επικρατούσαν στη χώρα από τη

⁹⁴ Περιοδικό ΟΖ, 29.1.1993.

⁹⁵ Μυλωνάς, 1992, σελ. 380.

μακρά διακυβέρνηση της συντηρητικής παράταξης, Το πολιτικό τραγούδι, παραδοσιακά, γραφόταν από ανθρώπους που ανήκαν στην ευρύτερη Αριστερά και αντιμετώπιζαν το συντηρητικό καθεστώς. Οι άνθρωποι αυτοί, με τη διακυβέρνηση του ΠΑ.ΣΟ.Κ. ήρθαν στο προσκήνιο, άρχισαν να αποκτούν προσβάσεις στην εξουσία και με το πέρασμα του χρόνου αφομοιώθηκαν. Έτσι, σε ένα βαθμό, δικαιολογείται και η γενικότερη στροφή του ελληνικού τραγουδιού από τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα. Αν θέλαμε να αναφέρουμε μερικούς δημιουργούς που σημάδεψαν με το έργο τους το πολιτικό τραγούδι από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, αυτοί θα ήταν οι: Κώστας Τριπολίτης και Θάνος Μικρούτσικος. Στους συγκεκριμένους, όμως, δημιουργούς θα γίνει εκτενής αναφορά σε επόμενα κεφάλαια της διατριβής.

Γ.1. Οι παλαιότεροι δημιουργοί.

Με το χαρακτηρισμό «παλαιότεροι δημιουργοί» γίνεται αναφορά στους δημιουργούς εκείνους που συνδέουν την παλαιότερη εποχή του πολιτικού τραγουδιού με τη νεότερη ομάδα εκείνων των καλλιτεχνών (που θα παρουσιαστούν στο επόμενο κεφάλαιο και είναι, κατά κύριο λόγο, τραγουδοποιοί) που παραλαμβάνουν τη «σκυτάλη». Οι παλαιότεροι δημιουργοί του πολιτικού τραγουδιού έγραφαν – οι περισσότεροι εξ αυτών τουλάχιστον – και πριν τη Μεταπολίτευση, αντιμετωπίζοντας απαγορεύσεις, λογοκρισίες και κυνηγητά. Με τη Μεταπολίτευση κυκλοφόρησαν τα απαγορευμένα τραγούδια της προηγούμενης περιόδου αποφορτίζοντας το κλίμα, γεγονός που επηρέασε όσους είχαν δει τραγούδια τους να μένουν στο περιθώριο, ακυκλοφόρητα. Αρκετοί από τους παλιούς, με την κυκλοφορία των απαγορευμένων τους τραγουδιών, καταλάγιασαν την ορμή της δημιουργίας τους στο συγκεκριμένο είδος. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτής της (σ)τάσης, ο Μίκης Θεοδωράκης που, μετά από πολλούς κόπους και δυσκολίες, είδε επιτέλους το απαγορευμένο ρεπερτόριό του να φτάνει στο ευρύ κοινό. Και μόνο αυτή η ανακούφιση, σε συνδυασμό πάντοτε με την αποκατάσταση του πολιτεύματος, σίγασε την ορμή του και τη δημιουργική του διάθεση προς το πολιτικό τραγούδι. Μαζί με τον «πατριάρχη» του είδους, όπως αναμενόταν, κι άλλοι παλαιότεροι δημιουργοί παραμέρισαν προκειμένου να πάρουν τη θέση τους στο στίβο του

συγκεκριμένου είδους οι νεότεροι. Συνοπτικά, θα έλεγε κανείς ότι παλαιότεροι εννοούνται όσοι έκαναν τραγούδια με πολιτικό πρόσημο πριν από την πτώση της δικτατορίας και μέχρι το 1980 και νεότεροι όσοι συνέχισαν ή ξεκίνησαν να το πράττουν από το 1980 και μετά.

Ο **Μίκης Θεοδωράκης**, εμβληματική φιγούρα του είδους του πολιτικού τραγουδιού, που κατά γενική ομολογία το «προίκισε» με σημαντικές στιγμές στα χρόνια πριν τη Μεταπολίτευση, ελάχιστα δραστηριοποιείται στο είδος αυτό μετά την πτώση της Χούντας. Οι αμέτρητοι δίσκοι που κυκλοφορεί μετά το 1974 περιλαμβάνουν κυρίως τα τραγούδια του εκείνα που είχαν απαγορευθεί στους καιρούς της πολιτικής αστάθειας της χώρας. Πολιτικά τραγούδια της περιόδου που προηγήθηκε από εκείνη που απασχολεί την παρούσα διδακτορική διατριβή, τα οποία όμως βγήκαν στη δισκογραφία μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας. Ο Θάνος Μικρούτσικος αφηγείται χαρακτηριστικά ενθυμούμενος εκείνες τις κυκλοφορίες⁹⁶: *«Μόνο του Θεοδωράκη για δύο χρόνια, βγάλανε 74 δίσκους, μόνο αυτό σου λέω. Εγώ, μέσα σε σαράντα χρόνια, έχω φτάσει τους 69! Εκείνα τα δυο χρόνια ο Θεοδωράκης 74 δίσκους! Αντιλαμβάνεσαι τι έγινε. Αυτό ήταν και το λάθος του Μίκη που το επέτρεψε, γιατί μετά η μουσική του, για κάποιο χρονικό διάστημα, πήγε πίσω. Και διαμαρτυρόταν ο ίδιος, ενώ δεν είχε δίκιο, διότι το 'χε επιτρέψει, γιατί αυτό ήταν με τις ευλογίες του. Αυτό ήταν το ένα και το δεύτερο ήταν ότι πέσανε πάνω φοβερά ατάλαντοι άνθρωποι βοηθούμενοι, είτε απ' τις δισκογραφικές εταιρείες, είτε από τα κόμματα τότε, κόμματα, με την έννοια ότι τους δίνανε βήμα όχι ότι τους βοηθούσανε για κάτι άλλο. Κι είχαν αποκτήσει κι ένα ονοματάκι, πήγαν σ' όλη αυτή την ιστορία κι έτσι ένα κομμάτι του κοινού δικαίως, τους γύρισε την πλάτη. Αλλά γύρισε την πλάτη και σε όλο αυτό το πράγμα. Γλιτώσαμε ελάχιστοι»*. Ο Μίκης Θεοδωράκης κυκλοφορεί μόνο δύο δίσκους με καινούργια πολιτικά τραγούδια (τραγούδια που γράφτηκαν στην εποχή που ενδιαφέρει την έρευνα) στις αρχές της δεκαετίας του 1980 και συγκεκριμένα το 1981. Τους στίχους και στους δυο αυτούς δίσκους υπογράφει ο Κώστας Τριπολίτης, γεγονός που μόνο τυχαίο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί. Πρόκειται για τους δίσκους «Επιβάτης» (σε δύο εκδόσεις, μία με ερμηνεία της Μαρίας Φαραντούρη και μία με ερμηνεία της Μαργαρίτας Ζορμπαλά σε ενορχήστρωση Τάσου Καρακατσάνη) και «Ραντάρ» (με ερμηνεία του Γιώργου

⁹⁶ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, 2.7.2013

Νταλάρα)⁹⁷. Στους δύο αυτούς δίσκους θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο. Μετά το 1981 ο Μίκης Θεοδωράκης δεν θα κυκλοφορήσει καινούργια πολιτικά τραγούδια, αλλά θα αρκεστεί, είτε σε επανεκτελέσεις και επανακυκλοφορίες παλαιότερων έργων του, είτε στη δημιουργία νέων (όχι πολιτικών). Ωστόσο αυτό δε μειώνει την προσφορά του μεγάλου αυτού συνθέτη στο είδος του πολιτικού τραγουδιού. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κώστας Μυλωνάς στο βιβλίο του «Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού»⁹⁸: «... δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η πρώτη του εμφάνιση (σ.σ. του πολιτικού τραγουδιού) εντοπίζεται στη δεκαετία του '60 και συνδέεται με το έργο του Μίκη Θεοδωράκη, ο οποίος είναι και ο εισηγητής του».

Ο **Δήμος Μούτσης** κάνει επίσης μια ολοκληρωμένη δουλειά με πολιτικά τραγούδια σε στίχους Κώστα Τριπολίτη, το «Φράγμα», που κυκλοφορεί και αυτό το 1981⁹⁹ με ερμηνευτές τη Σωτηρία Μπέλλου, το Λουκιανό Κηλαηδόνη, την Άλκηστη Πρωτοψάλτη και τον ίδιο το συνθέτη. Είναι μάλλον εντυπωσιακή η σύμπτωση των δύο μεγάλων αυτών συνθετών (Θεοδωράκης – Μούτσης), οι οποίοι φτιάχνουν πολιτικά τραγούδια με κοινό παρονομαστή το στιχουργό τους Κώστα Τριπολίτη. Μάλιστα κυκλοφορούν ταυτόχρονα σχεδόν οι δουλειές τους. Δύο χρόνια αργότερα, το 1983, ο Δήμος Μούτσης κυκλοφορεί μία ακόμα δισκογραφική δουλειά, το «Ενέχυρο», σε δικούς του στίχους και ερμηνεία, επηρεασμένος καταφανέστατα από την προηγούμενη συνεργασία του με τον Τριπολίτη. Για το «Φράγμα» και τον τρόπο που δημιουργήθηκε, περιγράφει ο ίδιος ο συνθέτης¹⁰⁰: «Μετά το «Δρομολόγιο», που ήταν ο τελευταίος μου λαϊκός δίσκος με το Γκάτσο και για τον οποίο πήρα και αρκετά χρήματα, είχα αποφασίσει να σταματήσω. Δεν με πήγαινε πουθενά όλο αυτό. Σκεφτόμουν ότι δεν μπορούσα και πάλι να κάνω την «Ελευσίνα»¹⁰¹. Βρίσκεται, λοιπόν, η Μούσχουρη την κατάλληλη στιγμή. Ήθελα να φτιάξω ένα σπίτι για να έχω κάτι να εκποιήσω σε μια ώρα ανάγκης. Κάνω τη Μούσχουρη, λοιπόν. Δεν «πήγε». Δεν πούλησε. Παρότι είχε μέσα αυτό το τραγούδι, τον «Ταξιδιώτη», που ήταν πολύ ωραίο. Ούτε 5.000 δίσκους δεν πούλησε. Έτσι, δεν ανακοίνωσα τίποτα, αλλά είπα με τον εαυτό μου:

⁹⁷ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 154.

⁹⁸ Μυλωνάς, 1992, σελ. 173.

⁹⁹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 255.

¹⁰⁰ Βλ. Συνέντευξη Δήμου Μούτση, Νέο Ηράκλειο, 22.3.2016.

¹⁰¹ Αναφέρεται στο τραγούδι του «Στην Ελευσίνα μια φορά», σε στίχους Βασίλη Ανδρεόπουλου, που πρωτοκυκλοφόρησε με τη φωνή του Μανώλη Μητσιά κι έγινε μεγάλη επιτυχία.

μέχρι εδώ ήταν. Και τόσα που είχα κάνει, καλά ήταν. Θα συνέχιζα ως ενορχηστρωτής. Το είχα αποφασίσει. Και ξαφνικά χτυπάει το κουδούνι και εμφανίζεται ο Τριπολίτης. Τον είχε στείλει ο Γιώργος Μακράκης. Και με παρακινεί, λοιπόν, να κάνουμε μια δουλειά μαζί. Αρχίζει να μου λέει κάτι λογάκια από το «Φράγμα». Εγώ, πάλι, τότε καψούρης με μια «Ερηνούλα». Του λέω για ένα στιχάκι: «θα σου πάρω βιολιά και ένα ντέφι γλυκό να σου παίζει, Ερηνούλα μου». Συνεχίζει: «οι συγκρούσεις καταλήξαν σε αφασία κι αν σου πω το χρονικό αυτής της συμπλοκής θα είναι σαν απάνω σε ξυράφι ακροβασία». Παθιασμένος, να χτυπιέται. Παίρνω την κιθάρα – πρώτη φορά πήρα κιθάρα στο χέρι για να γράψω τραγούδι. Αρχίζω να παίζω μελωδία και τραγουδάω. Πρώτη φορά που τραγουδάω ο ίδιος. Είχα πει τον «Ταξιδιώτη¹⁰²» μόνο έως τότε. Εκείνος να με παροτρύνει, λέγοντας ταυτόχρονα τα επόμενα λόγια. Και έτσι, το τελειώνουμε όλο. Συνεχίζουμε στο επόμενο, την «Ερηνούλα». Με τον ίδιο τρόπο. Τελειώνουμε αυτά τα πρώτα δύο τραγούδια μέσα σε είκοσι λεπτά. Πηγαίνω στο πιάνο. Φτιάχνουμε το «Δε λες κουβέντα». Τσακωνόμαστε, βριζόμαστε, διαφωνούμε, συμφωνούμε, τα βρίσκουμε, ξανατσακωνόμαστε, τα βρίσκουμε και πάλι. Μέσα σε τρεις ώρες είχαμε φτιάξει το δίσκο. Τα λαϊκά τραγούδια γράφτηκαν τάκα – τάκα. Μέχρι να νυχτώσει είχαμε πιει τέσσερα μπουκαλάκια κονιάκ (τρία εκείνος – ένα εγώ, πρώτη φορά στη ζωή μου, γιατί δεν έπινα πριν από εκείνη την συνάντηση) από αυτά τα μικρά που δίνουν στις κηδείες». Σχετικά, δε, με την επιλογή του ιδίου για το ρόλο του ερμηνευτή, συνεχίζει: «Είχα κάνει τον «Ταξιδιώτη» με τη Μούσχουρη, όπως σου είπα, και είχα απαλλακτικό από όλες τις εταιρείες. Σκεφτόμασταν, λοιπόν, που να πάμε να κάνουμε αυτό το δίσκο. Και λέει ο Κώστας: στον Πατσιφά! Μόνο αυτός κάνει τέτοιες «τρέλες». Και ποιος θα πει τα τραγούδια; Επιμένει, πάλι, ο Κώστας: εσύ! Εγώ ρε; Ναι, εσύ! Πάμε στον Πατσιφά. Συμφωνεί κι εκείνος. Και τα λαϊκά; Θα βάλουμε – λέει – μια λαϊκή τραγουδίστρια. Και πετιέται, ξανά, ο Κώστας και λέει: τη Μπέλλου! Μου έρχεται και μένα και λέω: ναι, αυτήν! Τη φωνάζουμε, λοιπόν, κι έτσι έγινε το «Φράγμα». Έτσι, «μπήκα στο χορό». Για να συνεχίσω μετά μόνος μου με το «Ενέχυρο».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αλλαγή πορείας του δημιουργού από τις αρχές της δεκαετίας του 1980. Ο συνθέτης Δήμος Μούτσης, από το

¹⁰² Αναφέρεται στο τραγούδι του «Ταξιδιώτη», σε στίχους Νίκου Γκάτσου, που πρωτοκυκλοφόρησε με τη φωνή της Νανάς Μούσχουρη, στο οποίο για πρώτη φορά εμφανίστηκε σαν ερμηνευτής και ο ίδιος.

«Φράγμα» του 1981 κι έπειτα και μέχρι το 1994 και την κυκλοφορία του τελευταίου του δίσκου με πρωτότυπα/καινούργια τραγούδια με το γενικό τίτλο «Για πούλημα λοιπόν», μετατρέπεται/μεταλλάσσεται σε τραγουδοποιό¹⁰³. Από το «Ενέχυρο» κι ύστερα, υπογράφει στίχο και μουσική στα τραγούδια του, ενώ τα ερμηνεύει και ο ίδιος με ιδιαίτερο και αναγνωρίσιμο τρόπο. Όλα του, δε, τα τραγούδια αυτής της περιόδου, των τεσσάρων τελευταίων του δίσκων δηλαδή, είναι απόλυτα πολιτικά, όπως ισχυρίζεται και ο ίδιος. Τα δύο πρόσωπα του Δήμου Μούτση – ο συνθέτης λαϊκών τραγουδιών πριν από το 1980 και ο τραγουδοποιός της μπαλάντας και των πολιτικών τραγουδιών από το 1981 κι έπειτα – εύκολα τον κατατάσσουν, τόσο στην κατηγορία των παλαιών δημιουργών, όσο και σε εκείνη των νεότερων. Σε κάθε περίπτωση, για το «Φράγμα», όσο και για τους δύο πολιτικούς δίσκους του Μίκη Θεοδωράκη της περιόδου που απασχολεί την έρευνα θα γίνει εκτενέστερη αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο, όπου θα επιχειρηθεί ανάλυση του έργου του Κώστα Τριπολίτη, που αποτελεί και τον κοινό παρονομαστή τους.

Ο **Διονύσης Σαββόπουλος** κυκλοφορεί τέσσερις δίσκους με καινούργια τραγούδια κατά τη διάρκεια της χρονικής περιόδου 1981 – 2002. Είναι οι δίσκοι: «Τραπεζάκια έξω»(1983) – δίσκος που ξεπέρασε τις 200.000 πωλήσεις, «Το κούρεμα»(1989) – δίσκος που ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων, «Μην πετάξεις τίποτα»(1994) – δίσκος που μάλλον δεν συγκίνησε πολύ το κοινό και «Χρονοποιός» (1999) – δίσκος που κερδίζει θαυμαστές όσο περνούν τα χρόνια¹⁰⁴. Μολονότι κανένας από τους τέσσερις αυτούς δίσκους δεν περιέχει αποκλειστικά πολιτικά τραγούδια, στους δύο πρώτους και στον τελευταίο υπάρχουν τραγούδια με πολιτικές αναφορές. Έχει μείνει παροιμιώδης ο στίχος του Σαββόπουλου στο τραγούδι «Το χειμώνα ετούτο»: *«Δεν είμαι πασόκα δεν είμαι ούτε Κ.Κ.Ε. είμαι ό,τι είμαι κι ό,τι τραγουδώ για σε»*. Ο Γιάννης Βούλγαρης στο βιβλίο του «Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση» αναφέρει¹⁰⁵ ότι υπήρχε ένα ρεύμα που *«καταδίκασε κυρίως τον πνιγηρό κομφορμισμό στον οποίο είχε καταλήξει η στρατευμένη πολιτική ζωή και*

¹⁰³ Είναι οι δίσκοι: «Φράγμα» (στίχοι: Κώστας Τριπολίτης), 1981 – LYRA 3750, «Ενέχυρο» (στίχοι: Δήμος Μούτσης), 1983 – LYRA 3763, «Να!» (στίχοι: Δήμος Μούτσης), 1987 – POLYDOR 831612 και «Για πούλημα λοιπόν» (στίχοι: Δήμος Μούτσης), 1994 – WEA. 996686 (πηγή: Πέτρος Δραγουμάνος, *Κατάλογος ελληνικής δισκογραφίας 1950 – 2009*, Αθήνα, 2005).

¹⁰⁴ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 254.

¹⁰⁵ Βούλγαρης, 2008, σελ. 336.

διεκδικούσε περισσότερη ατομική αυτονομία, αυθεντικότητα και δημιουργικότητα έναντι των παρωχημένων πολιτικών στερεότυπων». Αυτό το ρεύμα εκφράζει σύμφωνα με το συγγραφέα και το παραπάνω τραγούδι του Σαββόπουλου. Ο ίδιος ο Σαββόπουλος σχετικά με αυτό το τραγούδι λέει σε συνέντευξή του στο δημοσιογράφο Σταύρο Θεοδωράκη¹⁰⁶: «Ήταν μια δύσκολη, όμως, εποχή και εκείνη. Γιατί μέσα σε αυτή τη μιζέρια ανακατευόταν και η άλλη, η άρρωστη, η Νέα Δημοκρατία, η οποία νόμιζε ότι το στιχάκι την ευνοούσε, επειδή δεν την ανέφερε. Η συντηρητική μας παράταξη είναι καταπληκτική. Ότι την ξεχνάει, χαίρεται». Ο Σαββόπουλος εμφανίζεται εντονότερα πολιτικός στον επόμενο δίσκο του. Στο «Κούρεμα» υπάρχουν τέσσερα τραγούδια με πολιτική χροιά. Με σειρά εμφανίσεως είναι τα: «Μην περιμένετε αστείακια», «Η αποτυχία της Αριστεράς», «Μητσοτάκ», «Κωλοέλληνες». Τα δύο πρώτα έχουν ευθείς αναφορές σε γεγονότα σχετικά με τα μεγάλα σκάνδαλα που κυριαρχούν στην επικαιρότητα της χώρας το 1989 (σκάνδαλο Κοσκωτά, σκάνδαλο τηλεφωνικών υποκλοπών, σκάνδαλο εξοπλιστικών προγραμμάτων). Το «Μητσοτάκ» είναι ένα τραγούδι ευθείας επίθεσης στον τότε πρόεδρο της Νέας Δημοκρατίας Κωνσταντίνο Μητσοτάκη. Το τέταρτο όμως τραγούδι, οι «Κωλοέλληνες» είναι ένα δείγμα εξαιρετικής μουσικής και στιχουργικής τέχνης από πλευράς Σαββόπουλου και ένα τραγούδι που προκάλεσε την ελληνική κοινωνία και συζητήθηκε πάρα πολύ, τόσο την περίοδο της πρώτης κυκλοφορίας του, όσο και τα κατοπινά χρόνια. Ο Ευγένιος Αρανίτσης αναφέρει σε άρθρο του για τους «Κωλοέλληνες»¹⁰⁷: «Παλιά ντρεπόμαστε που δε μοιάζαμε στο Σαββόπουλο, σήμερα ντρεπόμαστε που μας μοιάζει. Είναι ίσως απ' αυτή τη διαπίστωση που αντλεί την απόκρυφη δύναμή του το μικρό αριστούργημα, το τραγούδι για τους Έλληνες. Όσοι δεν το άκουσαν, ας τ' ακούσουν, αποτελεί από μόνο του ένα επιχείρημα. Το τραγούδι αυτό είναι αργός και πένθιμος ρυθμός της πορείας ενός λαού εξόριστου στην έρημο. Δεν πρόκειται για σάτιρα, μόνο για το μέτρημα του δυσανάλογου παραλογισμού, που γεννιέται στο μυαλό αυτού του λαού, ανακατεμένος με τον εγωισμό του και το φόβο της πραγματικότητας... Ορισμένοι ισχυρίζονται ότι είναι το καλύτερο τραγούδι που ο Σαββόπουλος έγραψε ποτέ. Δεν αποκλείεται. Αστείο είναι, να το κατηγορούν για επιθετικό ή χυδαίο... Όταν ξεκίνησε ο Σαββόπουλος αντιμετώπισε την παρεξήγηση. Σήμερα μοιάζει να

¹⁰⁶ Περιοδικό ΜΕΝ, Αθήνα, Φεβρουάριος 1997.

¹⁰⁷ Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, Αθήνα, 5.5.1989.

έκλεισε έναν κύκλο, φτάνοντας πάλι στην παρεξήγηση». Για το ίδιο τραγούδι ο Τάσος Λιγνάδης έγραφε στην Καθημερινή¹⁰⁸: «Το πιο προκλητικό αλλά και το πιο σημαίνον από τα τραγούδια που άκουσα είναι εκείνο που διακοσμείται με τον σκανδαλώδη τίτλο «Κωλοέλληνες». Ο τίτλος είναι όμως ενοχλητικός μόνο για τον ακροατή εκείνον που δεν προσέχει το περιεχόμενο. Το τραγούδι είναι μια εθνική αυτοκριτική, δικαίως υβριστική, ευνόητα φαρμακωμένη, που μετά το παραλήρημα της απαισιοδοξίας και τις αποτρόπαιες βωμολόχες κατάρες, οι στίχοι του μας επιφυλάσσουν ένα πατριωτικό εγερτήριο, άκρως τολμηρό στην άκρα αθωότητά του». Με την ίδια αφορμή, τους «Κωλοέλληνες», ο Γιώργος Χρονάς γράφει στην Ελευθεροτυπία¹⁰⁹: «Με έκπληξη και δέος παρακολουθώ τις λυσσώδεις επιθέσεις που δέχεται από τον Τύπο ο Διονύσης Σαββόπουλος, επειδή τόλμησε να πει, δημοσίως, αυτό που είναι κοινή διαπίστωση και συζητείται ακόμη και στο τελευταίο καφενείο ή λεωφορείο αυτής της επικράτειας. Είναι φαίνεται κι αυτό στα σημεία των καιρών που παρατηρούνται σ' αυτή τη χώρα και στον πληθυσμό της τον τελευταίο χρόνο. Όσο για την κρεατομηχανή της αμφισβήτησης της πολυδιαφημισμένης, στην πατρίδα μας, σαν πανάκεια, αριστερά – άψογα οργανωμένης, εν είδει αμερικανικού εβραϊκού λόμπυ – αυτή δείχνει ότι δουλεύει πάντα αμείλικτα έτοιμη να συνθλίψει όποιον δεν της ανήκει πια – όπως ο διάλογος – απόλυτα».

Με το «Χρονοποιό» του 1999, ο Σαββόπουλος επιστρέφει μετά από πολλά χρόνια τόσο στο τραγούδι, όσο και στο πολιτικό τραγούδι. Λίγο πριν από την είσοδο στη νέα χιλιετία και με τα γεγονότα να αλλάζουν με ταχείς ρυθμούς, ο Σαββόπουλος κυκλοφορεί μια σειρά εξαιρετικών τραγουδιών. Ανάμεσά τους και δύο αμιγώς πολιτικά και εντελώς σύγχρονα. Πρόκειται για τα: «Τσακάλι» (που πραγματεύεται την περιπέτεια του Οτσαλάν) και «Μοναξιά της Αμερικής» (που μιλάει για τους βομβαρδισμούς των Αμερικανών στη Γιουγκοσλαβία). Γράφει στο περιοδικό Δίφωνο το Φεβρουάριο του 2000 ο Γιώργος Νοταράς¹¹⁰: «Τα δύο καθαρά πολιτικά τραγούδια του δίσκου, το Τσακάλι (με αφορμή την υπόθεση Οτσαλάν) και η Μοναξιά της Αμερικής (με αφορμή το βομβαρδισμό της Γιουγκοσλαβίας), αποτελούν δύο ανελέητες καταθέσεις – ειδικά το δεύτερο, που είναι τραγούδι – Γολγοθάς, τραγούδι που επιχειρεί μέσα σε έξι λεπτά να θίξει, μια

¹⁰⁸ Εφημερίδα Καθημερινή, 25.6.1989.

¹⁰⁹ Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, Αθήνα, 15.3.1989.

¹¹⁰ Σαββόπουλος, 2003, σελ. 496.

κι έξω, τις ποικίλες πτυχές της σχέσης μας με την υπερδύναμη, εξουθενωτικός αγώνας του καλλιτέχνη με το θέμα του, αγώνας που δεν αφήνει κανένα περιθώριο ανάσας».

Ο Διονύσης Σαββόπουλος είναι ένας από τους δημιουργούς εκείνους που διακρίθηκαν, τόσο για τις επιδόσεις τους στο τραγούδι, όσο και για την ιδιαιτερότητα του χαρακτήρα τους. Σε ολόκληρο τα φάσμα της δημιουργίας του εντοπίζονται πολιτικά τραγούδια ή τραγούδια με έντονο κοινωνικό προβληματισμό. Η αλήθεια είναι ότι ο Σαββόπουλος κατηγορήθηκε έντονα για τις απόψεις του, τις εκπεφρασμένες, τόσο μέσω του έργου του, όσο και μέσω των λόγων ή των πράξεών του. Πολλοί ήταν εκείνοι, που του καταλόγησαν σχέσεις με τα πολιτικά κόμματα. Ο ίδιος απαντώντας επ' αυτού σε συνέντευξή του έχει πει¹¹¹: «Αδυνατούσαν να καταλάβουν ότι εγώ μόνο πολιτικός άνθρωπος μπορώ να είμαι, ποτέ κομματικός. Την ψυχή μου εγώ σε κόμμα ούτε την έδωσα, ούτε θα την δώσω ποτέ. Στα κόμματα ναι, στο κόμμα όχι».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η περίπτωση του **Λουκιανού Κηλαηδόνη**, που έχει στο ενεργητικό του δύο δίσκους με κοινωνικοπολιτικό πρόσημο μοιρασμένους πριν και μετά τη Μεταπολίτευση (1973 και 1975 αντίστοιχα) σε συνεργασία με το **Γιάννη Νεγρεπόντη**, στιχουργό που ο Λευτέρης Παπαδόπουλος έχει χαρακτηρίσει ως τον «κατ' εξοχήν πολιτικό»¹¹². Οι δύο αυτοί δημιουργοί υπογράφουν τους δίσκους «Μικροαστικά» (1973 – COLUMBIA, 70104) και «Απλά Μαθήματα Πολιτικής Οικονομίας» (1975 – COLUMBIA, 70161)¹¹³. Με τους δυο δίσκους αυτούς, ειδικά μετά την επιτυχία του πρώτου, ο Λουκιανός Κηλαηδόνης «απελευθερώθηκε» σαν δημιουργός για να συνεχίσει και εκείνος την αυτόνομη πορεία του σαν τραγουδοποιός τα χρόνια τα κατοπινά. Το κλίμα της εποχής και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες έγινε η αρχή με τα «Μικροαστικά» περιγράφει ο ίδιος ο συνθέτης¹¹⁴: «Είναι αρχές του 1971 όταν γνωρίζω το Γιάννη Νεγρεπόντη μέσω του Λευτέρη Παπαδόπουλου και του Μάνου Λοΐζου. Ο Γιάννης μόλις έχει γυρίσει από εξορία και λίγες μέρες αφότου γνωριστήκαμε μου είπε ότι έχει κάποιες δουλειές έτοιμες από στίχους και θα ήθελε

¹¹¹ Περιοδικό ΜΕΝ, Φεβρουάριος 1997.

¹¹² Βλ. Συνέντευξη Λευτέρη Παπαδόπουλου, Αθήνα, 27.9.2011.

¹¹³ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 154.

¹¹⁴ Εφημερίδα Καθημερινή, Ειδική έκδοση: 100 δίσκοι και η ιστορία τους από τον Μελωδία 99.2, Αθήνα, 29.6.2003, σελ. 30 – 31.

να τις δω. Ήταν τα «Μικροαστικά», που στην πρώτη μορφή που μου τα έδωσε ο Γιάννης ήταν 5 ή 6 τραγούδια. Είναι 1971, είναι δικτατορία, τα τραγούδια σαφώς αριστερά. Αποφασίζω, λοιπόν, να τα μελοποιήσω σαν «άσκηση ύφους». Πάντα μου άρεσε η ιστορία «κύκλος τραγουδιών», αυτό που είχε ξεκινήσει ο Μίκης στις αρχές του 1960, κάνοντας τον «Επιτάφιο»... Μελοποίησα, λοιπόν, αυτά τα 5 – 6 τραγούδια. Εκείνον τον καιρό μαζευόμασταν συχνά τα βράδια στο σπίτι του Λευτέρη Παπαδόπουλου στον Χολαργό και ο καθένας έπαιζε δικά του κομμάτια· ήταν ο Μάνος Λοΐζος, ο Χρήστος Λεοντής, ερχόταν κι ο Γιαννάκης ο Γλέζος, ο Λίνος Κόκοτος κ.α. Έπαιξα, λοιπόν, τα τραγούδια στα παιδιά, τους άρεσαν και έτσι, ενώ από τον Γιάννη αυτά τα κομμάτια ήταν γραμμένα πριν από τη δικτατορία, ο Γιάννης ξαναξεστάθηκε και αποφάσισε να συνεχίσει. Έγραψε καμιά δεκαριά, τα οποία στη συνέχεια μελοποίησα. Αυτά είναι τα «Μικροαστικά» μια δουλειά γραμμένη το 1971. Το 1973 το καλοκαίρι, ακούγεται ότι θα γίνει κυβέρνηση Μαркеζίνη και ότι θα χαλαρώσει κάπως η λογοκρισία, ότι θα επιτραπούν τα τραγούδια του Μίκη κλπ. Τότε αποφασίζουμε και στέλνουμε τα «Μικροαστικά» στη λογοκρισία. Κάποια τα κόβουν εντελώς, κάποια δεν τα στέλνουμε σίγουροι πως θα κοπούν και σε κάποια μας διορθώνουν μερικές λέξεις. Στον δίσκο μπήκανε αυτά που μπήκανε, περίσσεψαν και κάποια κομμένα. Τα «Μικροαστικά» δεν είναι απλώς μια δουλειά που αγάπησα και την έκανα με πολλή όρεξη, είναι ο δίσκος που μου άνοιξε το δρόμο και στη συνέχεια με οδήγησε και στον «Καουμπόι» και δεν ξέρω που άλλού. Κι ενώ στη σειρά των δίσκων που έχω βγάλει είναι ο τρίτος, πάρα πολύς κόσμος μου λέει... «σε παρακολουθώ από τότε». Αυτό που δεν θα ξεχάσω ποτέ είναι ότι τα «Μικροαστικά» τα πρότεινα στην Columbia, με τότε διευθυντή τον Τάκη Λαμπρόπουλο, επανειλημμένως και εκείνος τα απέρριπτε. Για δικούς του λόγους, πολιτικούς λόγους... δεν τα πίστευε... Τα «Μικροαστικά», όταν βγήκαν το 1973, τον Οκτώβρη του 1973, πήγαν πάρα πολύ καλά και μου άνοιξαν το δρόμο και στις εταιρείες, δηλαδή άρχισαν οι εταιρείες να λένε: άσ' τον αυτόν να κάνει κάτι. Πάντως δεν ήτανε μέσα στη μόδα. Ήτανε Χούντα, ήτανε Πάριος, ήτανε Κατσαρός... ό,τι μπορεί να φανταστεί κανείς... Αυτός όμως ο ανορθόδοξος δίσκος έκανε και πολύ καλές πωλήσεις. Έκτοτε με άφησαν να κάνω του κεφαλιού μου».

Και αυτό που επιφύλασσε το κεφάλι του ήταν ο δεύτερος κύκλος της συνεργασίας με το Γιάννη Νεγρεπόντη, στα «Απλά Μαθήματα Πολιτικής Οικονομίας», έναν δίσκο που πιθανώς να περιλάμβανε και μερικά τραγούδια από

τα «κομμένα» των «Μικροαστικών», μιας και κυκλοφόρησε το 1975, μετά την πτώση της Χούντας. Στη συνέχεια, ο Κηλαηδόνης ακολούθησε έναν προσωπικό δρόμο, αυτόν του τραγουδοποιού, γράφοντας πάντοτε τραγούδια με κοινωνικό ή και πολιτικό χαρακτήρα σε ένα καθαρά προσωπικό μουσικό και στιχουργικό ύφος, ερμηνεύοντάς τα ο ίδιος. Η καθοριστική γνωριμία με το Γιάννη Νεγρεπόντη, οι ιδιαίτερες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής και η επιτυχία των τραγουδιών από το ευρύ κοινό, αποτέλεσαν το έναυσμα για την αποκρυστάλλωση των ιδιαίτερων δημιουργικών χαρακτηριστικών του Λουκιανού Κηλαηδόνη.

Η περίπτωση του **Γιάννη Νεγρεπόντη** που προαναφέρθηκε, αποκτά διπλό ενδιαφέρον, μιας και δίνει την αφορμή και την κατάλληλη «πάσα» για εκτενέστερη αναφορά στον ίδιο, αλλά και στο **Μάνο Λοΐζο** με τον οποίο συνεργάστηκε συστηματικά. Ο Γιάννης Νεγρεπόντης (κατά κόσμον Ιωάννης Ξυνοτρούλιας) γεννήθηκε στη Λάρισα στις 8 Νοεμβρίου 1930 και πέθανε στην Αθήνα στις 22 Σεπτεμβρίου 1991. Σαν στιχουργός συνεργάστηκε με τους: Λουκιανό Κηλαηδόνη (στους δίσκους που αναφέρθηκαν νωρίτερα), Μάνο Λοΐζο (Τα νέγρικα – 1975, MINOS 261 / Τα τραγούδια του δρόμου – 1975, MINOS 225 / Κάτω από ένα κουνουπίδι – 1995, MINOS 8353891 *κυκλοφορία μετά θάνατον), Νίκο Λαβράνο (Φεμινιστικά – 1982, MINOS 435) και Γιάννη Ζουγανέλη (Τζίτζι – μιτζι μπόμπιρες – 1981, MINOS 417)¹¹⁵. Στη στιχουργική του πορεία ο Νεγρεπόντης, επί της ουσίας, ασχολήθηκε με δύο είδη τραγουδιών: κοινωνικο – πολιτικά και παιδικά τραγούδια. Η συνεργασία του με το Γιάννη Ζουγανέλη και η μετά θάνατον κυκλοφορία του δίσκου με τα παιδικά του Λοΐζου αποτελούν τα δεύτερα. Όλα τα υπόλοιπα τραγούδια του έχουν πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Δύο μάλιστα από αυτά, προϊόντα της συνεργασίας του με το Μάνο Λοΐζο στα «Τραγούδια του δρόμου», το «Ακορντεόν» και ο «Τρίτος Παγκόσμιος», σύμφωνα με το Λευτέρη Παπαδόπουλο, είναι μαζί με εκείνα της **Κωστούλας Μητροπούλου** που συμπεριλήφθηκαν στον ίδιο δίσκο («Ο δρόμος» και ο «Στρατιώτης») τα κατ' εξοχήν πολιτικά τραγούδια¹¹⁶: *«Λοιπόν, για μένα, τα πραγματικά, τα πιο αληθινά πολιτικά τραγούδια είναι αυτά που έγραψε ο Μάνος Λοΐζος με την Κωστούλα Μητροπούλου και με τον Γιάννη Νεγρεπόντη,*

¹¹⁵ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 111.

¹¹⁶ Βλ. Συνέντευξη Λευτέρη Παπαδόπουλου, Αθήνα, 27.9.2011.

κυρίως με τον Γιάννη Νεγρεπόντη. Τραγούδια που γράφτηκαν πολύ πριν τη δικτατορία κι ασφαλώς πολύ πριν απ' τη μεταπολίτευση. Ποια είναι αυτά τα τραγούδια κι είναι χαρακτηριστικά; «Ο δρόμος είχε την δική του ιστορία» είναι της Μητροπούλου. Ο «Στρατιώτης» επίσης. Αλλά πολύ πιο έντονα πολιτικά τραγούδια είναι του Γιάννη του Νεγρεπόντη. Είναι ο «Τρίτος Παγκόσμιος» και το «Ακορντεόν». Αυτά είναι τραγούδια τα οποία δεν έχουν κραυγαλέα μηνύματα, μια κραυγαλέα συνθηματολογία που να συνδέεται με την πολιτική. Θα έβαζα δε, αλλά εμένα είναι κατοπινό, κι ένα δικό μου τραγούδι, κατά την αντίληψή μου είναι απολύτως πολιτικό αλλά γράφτηκε το 1969 και λέγεται «Αχ χελιδόνι μου»... Το τραγούδι του Νεγρεπόντη για τον τρίτο παγκόσμιο πόλεμο, μιλάει καθαρά μαρξιστικά για το ότι το κεφάλαιο, ό,τι και να γίνει, θα φτιάχνει ή θα τσακώνεται για να κερδίσει περισσότερα ενώ ο κοσμάκης δουλεύει και κάποια στιγμή, γίνεται φαντάρος, σκοτώνεται, αλλά οι κεφαλαιούχοι ενώ φτιάχνανε τανκς κι είχαν τσακωθεί, μετά ξανακάνουνε «τραστ» και βγάζουνε πάλι τα λεφτά τους. Ενώ οι άλλοι έχουν σκοτωθεί, τα φανταράκια. Αυτό είναι το εξόχως πολιτικό τραγούδι κατά την αντίληψή μου, το πιο μεγάλο πολιτικό τραγούδι που έχει γραφτεί. Κι αυτά έχουν γραφτεί πολύ πριν απ' τη δικτατορία. Και τα 'χει γράψει ένας ποιητής ο οποίος έχει πλήρη συνείδηση του τι συμβαίνει. Και δεν υπάρχει εδώ πουθενά κραυγή. Αυτό είναι ένα σκέτο τραγούδι, είναι όρος για την μαρξιστική αντίληψη, για όλα τα πράγματα. Αυτά τα τέσσερα τραγούδια, κατά τη γνώμη μου, είναι τα πιο ουσιαστικά». Η συγκεκριμένη άποψη του Λευτέρη Παπαδόπουλου μάλλον ενισχύεται και από τη σκοπιά της διαχρονικότητας. Στις πρόσφατες κινητοποιήσεις της Πλατείας Συντάγματος (2011), κατά τη διάρκεια του κινήματος που έμεινε γνωστό ως «των αγανακτισμένων», ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου τραγούδησε τον «Τρίτο Παγκόσμιο» με τον κόσμο να συμμετέχει κρατώντας το ρυθμό με παλαμάκια¹¹⁷.

Σημαντικός δίσκος στην πορεία του Γιάννη Νεγρεπόντη, που κυκλοφορεί την ίδια χρονιά με τα «Τραγούδια του δρόμου», και πάλι σε συνεργασία με το Μάνο Λοϊζο, είναι τα «Νέγρικα». Ο δίσκος αυτός, πολιτικός εξ ολοκλήρου, εισάγει μια νέα γλώσσα και μια νέα μουσική χειρονομία σε επίπεδο ενορχήστρωσης σε σχέση με ό,τι είχε κυκλοφορήσει έως τότε. Επηρεασμένος από τον πόλεμο του Βιετνάμ, ο Νεγρεπόντης, «στήνει» ή αναπαριστά μια πραγματικότητα που μόνο

¹¹⁷ Παπαπαύλου, 2015, σ. 241.

ως αφήγηση δημοσιογραφική έχει φτάσει στο κοινό. Παράλληλα, ο Λοΐζος, οξυδερκής και ευφάνταστος, συνδυάζει το λόγο του στιχουργού του με ένα ηχοτοπίο «αφιλόξενο», που προσομοιάζει τις πολεμικές συνθήκες που περιγράφουν οι στίχοι. Σε όλα αυτά προστιθέμενη αξία, αλλά και «κάθαρση» ή αποκάλυψη προσφέρει η οικεία φωνή της Μαρίας Φαραντούρη που ερμήνευσε καθοριστικά το δίσκο. Με δεδομένο ότι και τα «Φεμινιστικά» που ο Νεγρεπόντης έγραψε με το Νίκο Λαβράνο και ερμήνευσε η Μίλλη Καραλή είναι ένας δίσκος με κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις (ασχέτως αν δεν διείσδυσε στο ευρύ κοινό), δικαιώνεται μάλλον η άποψη του Λευτέρη Παπαδόπουλου. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η συνεργασία Νεγρεπόντη – Λοΐζου κληροδότησε με σημαντικές στιγμές το είδος του πολιτικού τραγουδιού. Για το Γιάννη Νεγρεπόντη, γράφει ο Δημήτρης Γκιώνης¹¹⁸: *«Ποιητής (πάνω απ' όλα), ο Γιάννης Νεγρεπόντης (Ξυνοτρούλιας το πραγματικό του επίθετο) καταπιάστηκε και διακρίθηκε σε όλα τα είδη του γραπτού λόγου: ποίηση, πεζογραφία, θέατρο, τραγούδι, σάτιρα, ευθυμογράφημα, χρονογράφημα, ραδιοφωνικό σχολείο, παιδικά, κριτική βιβλίου (μεταξύ άλλων και στην προδικτατορική Δημοκρατική Αλλαγή, όπου και γνωριστήκαμε). Από οικογένεια αριστερών, γιος του μπάρμπα - Κώστα Ξυνοτρούλια, γνωστού για την αγωνιστική του δράση, τάχθηκε νέος στην ιδεολογία που ευαγγελίζεται μια δικαιότερη και ανθρωπινότερη ζωή, διατηρώντας όμως μια κριτική στάση, που συχνά τον έκανε δυσάρεστους της κατεστημένες ηγεσίες. Από τους πρωτοπόρους της «πολιτιστικής επανάστασης» της δεκαετίας του 1960, έγινε ευρύτερα γνωστός και αγαπητός με τους στίχους των τραγουδιών «Το ακορντεόν» (που τελειώνει με το σύνθημα δεν θα περάσει ο φασισμός) και «Τρίτος παγκόσμιος», που μελοποιήσει ο Μάνος Λοΐζος. Ο ίδιος συνθέτης μελοποίησε και τα αντιρατσιστικά «Νέγρικα», με τη φωνή της Μαρίας Φαραντούρη – όλα απαγορευμένα στη δικτατορία, αλλά διαδιδόμενα από στόμα σε στόμα, σε μπουάτ και παρέες. Η ικανότητα του Νεγρεπόντη να περνάει μηνύματα, χωρίς να είναι κραυγαλέος και ευκαιριακός, καταφάνηκε με τα - πολυτραγουδισμένα επίσης – «Μικροαστικά» και τα «Μαθήματα πολιτικής οικονομίας», που μελοποίησε ο Λουκιανός Κηλαηδόνης, με τα «Μικροαστικά» να έχουν γνωρίσει επιτυχία και ως θεατρικό έργο. Γεννημένος το 1930 στη Λάρισα, παρέμεινε ως τα οκτώ του, οπότε ήρθε με την οικογένειά του στην Αθήνα. Σπούδασε ιστορία – αρχαιολογία στο πανεπιστήμιο, χωρίς να αξιοποιήσει*

¹¹⁸ Γκιώνης, 2014, σελ. 138 – 139.

επαγγελματικά το πτυχίο, όπως και τις σπουδές στη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών, με δασκάλους τον Δημήτρη Ροντήρη και τον Αιμίλιο Βεάκη. Πρώτη του εμφάνιση στα γράμματα το 1949 με ένα διήγημα στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία*, που εξέδιδε ο Σπύρος Μελάς, με το ψευδώνυμο Γιάννης Νικολάου. Ακολουθεί το 1958 η πρώτη του ποιητική συλλογή, *Πρόσωπα και Χορός*, που υπογράφει με το ψευδώνυμο με το οποίο και καθιερώνεται. Και στη συνέχεια ένα πλήθος έργων – και πιο να πρωτοαναφερθεί... «Δεν πιστεύω ότι σταματάει ζωή, η τουλάχιστον παίρνει την κάτω βόλτα με τη δική μας ηλικιακή κάμψη. Το ότι εγώ φθείρομαι, δεν σημαίνει ότι φθείρεται και το φαινόμενο της ζωής», έλεγε σε μια συνέντευξη μας (12 Ιανουαρίου 1981), Υπολογίζοντας ότι κάποτε θα ερχόταν και η δική του ηλικιακή κάμψη. Μόνο που δεν την υποψιαζόταν τόσο πρόωρα: 10 και κάτι χρόνια μετά, 22 Σεπτεμβρίου 1991, έφυγε από τη ζωή χτυπημένος από επιθετικό καρκίνο, στα 61 του».

Στις συζητήσεις για το πολιτικό τραγούδι, καθώς και στις συνεντεύξεις βάθους που διεξήχθησαν στο πλαίσιο της έρευνας, το όνομα του **Μάνου Λοϊζου**, μαζί με εκείνο του Θάνου Μικρούτσικου, αναφερόταν τις περισσότερες φορές αμέσως μετά από εκείνο του Μίκη Θεοδωράκη. Αν αποδεχτούμε ότι η συλλογική μνήμη δεν κάνει λάθη και καταδεικνύει μια πραγματικότητα συγκεκριμένη, στο πλαίσιο και της επιστήμης της κοινωνικής ψυχολογίας, τότε ο Μάνος Λοϊζος δικαίως συγκαταλέγεται στους δημιουργούς που διακρίθηκαν στο πολιτικό τραγούδι. Ο πρόωρος θάνατός του, το 1982, άφησε φτωχότερο το ελληνικό τραγούδι, αλλά ταυτόχρονα καθόρισε το εύρος και το είδος του ρεπερτορίου του συνθέτη. Και αυτό, στο μεγαλύτερο μέρος του, είναι πολιτικό. Ήδη, από τα «Τραγούδια του δρόμου» (1975 – MINOS 225)¹¹⁹, που αναφέρθηκαν και νωρίτερα, ο Λοϊζος έδωσε το στίγμα του. Και έχει πολλαπλάσια αξία η στάση του, που γίνεται ακόμα πιο ξεκάθαρη στα τραγούδια του δίσκου που υπογράφει και σαν στιχουργός. Τόσο ο «Τσε», όσο και ο «Μέρμηγκας» είναι τραγούδια συγκεκριμένων προσωπικών ιδεολογικών αφετηριών και επιπροσθέτως τραγούδια που κατόρθωσαν να συνταιριάζουν την πρόθεση του δημιουργού τους με τον τρόπο που τα αντιλήφθηκε το ακροατήριο. Στον ίδιο δίσκο βρίσκονται ακόμη και μερικά από εκείνα τα τραγούδια που χαρακτήθηκαν στην συλλογική ποιητική μνήμη και χαρακτηρίστηκαν από αυτή ως εξόχως πολιτικά:

¹¹⁹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 234.

«Ο δρόμος» και ο «Στρατιώτης» σε στίχους της Κωστούλας Μητροπούλου, ο «Τρίτος Παγκόσμιος» και το «Ακορντεόν» σε στίχους Γιάννη Νεγρεπόντη, αλλά και ο «Αρχηγός», τα «Συρματοπλέγματα» και το «Μη με ρωτάς» σε στίχους του Λευτέρη Παπαδόπουλου, τραγούδια επίσης με κοινωνικοπολιτικό πρόσημο. Τέλος, και το «Τραγούδι του δρόμου» σε ποίηση Λόρκα και ελληνική απόδοση Νίκου Γκάτσου, ένα τραγούδι αντίστοιχων προεκτάσεων. Σημαντική παρατήρηση, για το δίσκο αυτό, το γεγονός ότι περιέχει τραγούδια που γράφτηκαν πριν από την πτώση της δικτατορίας και δεν μπόρεσαν να κυκλοφορήσουν εξαιτίας της λογοκρισίας. Γράφει ο Κώστας Μυλωνάς¹²⁰: *«Πολλά από τα τραγούδια του που έγραψε (σ.σ. ο Λοΐζος) στη δεκαετία του 1960, κυκλοφόρησαν σε δίσκους τη δεκαετία του 1970, αν και ο ίδιος τα παρουσίαζε σε συναυλίες του από πιο νωρίς. Όπως για παράδειγμα τα «Νεγρικά» σε στίχους του Γιάννη Νεγρεπόντη. Επίσης δύο τραγούδια πάλι σε στίχους του Γιάννη Νεγρεπόντη, το «Ακορντεόν» και ο «Τρίτος Παγκόσμιος», που σημάδεψαν τις αγωνιστικές κινητοποιήσεις της νεολαίας για μια εικοσαετία, γράφτηκαν αυτή την εποχή αλλά κυκλοφόρησαν στη δισκογραφική αγορά στη δεκαετία του 1970».*

Την ίδια χρονιά ο Μάνος Λοΐζος κυκλοφορεί και τα «Νέγρικά» (1975 – MINOS 261)¹²¹ σε στίχους Γιάννη Νεγρεπόντη για τα οποία έγινε αναφορά νωρίτερα. Ένα χρόνο μετά, σε στίχους **Φώντα Λάδη**, ο Λοΐζος κυκλοφορεί έναν αμιγώς (στα όρια του στρατευμένου) πολιτικό δίσκο με ερμηνευτή το Γιώργο Νταλάρα. Πρόκειται για το δίσκο με το γενικό τίτλο «Τα τραγούδια μας» (1976 – MINOS 279)¹²², που θα μπορούσε κάλλιστα ολόκληρος να είναι το soundtrack μιας απεργίας ή μιας σειράς κινητοποιήσεων και σε ένα βαθμό λειτούργησε (και λειτουργεί και έως τις μέρες μας) ως τέτοιο. Δύο από τα τραγούδια του δίσκου αυτού (και τα υπόλοιπα, αλλά κυρίως αυτά τα δύο), απέκτησαν ξεχωριστή υπόσταση καθώς ακούγονται σε κάθε απεργιακή κινητοποίηση από την κυκλοφορία τους μέχρι τις μέρες μας. Ο λόγος για το «Δέντρο» και το «Πάγωσε η Τσιμινιέρα». Το πρώτο κατέγραψε τις ελπίδες της Αριστεράς για επικράτηση και νίκη, ενώ το δεύτερο αποτελεί την περιγραφή μιας απεργιακής κινητοποίησης οικοδόμων, που έμελλε να ταυτιστεί με κάθε συνδικαλιστικό αγώνα μετά το 1976. Το «καινούργιο δέντρο» (σ.σ. η ενισχυμένη Αριστερά) και η «παγωμένη

¹²⁰ Μυλωνάς, 1985, σελ. 146.

¹²¹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 234.

¹²² Δραγουμάνος, 2009, σελ. 234.

τσιμινιέρα» (σ.σ. η περιγραφή του ταξικού αγώνα), αλληγορικό το πρώτο, ξεκάθαρο το δεύτερο, έμειναν στις συνειδήσεις του ακροατηρίου και, μοιραία, δώσανε το χαρακτηρισμό του πολιτικού δημιουργού και στο Μάνο Λοΐζο και στο Φώντα Λάδη. Ακούγονται, δε, ανελλιπώς έκτοτε σε κάθε πολιτική συγκέντρωση και πορεία διαμαρτυρίας της Αριστεράς.

Ένα αντίστοιχο εμβληματικό πολιτικό τραγούδι, στο οποίο ταυτίστηκε η πρόθεση των δημιουργών του με την πρόσληψη και τη χρήση από πλευράς ακροατηρίου, έκρυβε και ο επόμενος δίσκος που κυκλοφόρησε ο Μάνος Λοΐζος τρία χρόνια αργότερα. Τα «Τραγούδια της Χαρούλας» (1979 – MINOS 791)¹²³, με στίχους των **Μανώλη Ρασούλη** και Πυθαγόρα και ερμηνεύτρια (όπως προδίδει και ο τίτλος του) τη Χαρούλα Αλεξίου περιλάμβανε το «Τίποτα δεν πάει χαμένο» για το οποίο γίνεται ιδιαίτερη αναφορά και σε επόμενο κεφάλαιο σχετικό με τις δισκογραφικές εταιρείες και το ρόλο τους στο χρονικό διάστημα που απασχόλησε την έρευνα (βλ. κεφ. Δ.2. Οι δισκογραφικές εταιρείες). Το συγκεκριμένο τραγούδι, με τους στίχους του Μανώλη Ρασούλη, εξελίχθηκε σε ένα τραγούδι – ορόσημο για τις νεότερες γενιές από τότε που κυκλοφόρησε μέχρι σήμερα. Πολιτικός στίχος, αλλά με μια εσωτερική προσέγγιση που προεκτείνεται μέχρι τον ανθρωπισμό και τα ουμανιστικά στοιχεία, αλλά και την ενδοσκοπική ματιά του κάθε ανθρώπου. Τραγούδι – σταθμός, «ζωντανό» και ενεργό μέχρι τις μέρες μας, που παράλληλα ακούγεται, από τις σχολικές εορτές του Πολυτεχνείου, μέχρι τις πορείες και τις διαδηλώσεις όλων των πιθανών λαϊκών διεκδικήσεων.

Ο τελευταίος ολοκληρωμένος δίσκος που κυκλοφόρησε ο Μάνος Λοΐζος, πριν φύγει πρόωρα από τη ζωή, ήταν το «Για μια μέρα ζωής» (1980 – MINOS 393)¹²⁴. Στον δίσκο αυτό δεν απαντώνται πολιτικά τραγούδια με το χαρακτήρα, τη λειτουργία, την αποδοχή και την αναγνωρισιμότητα των προηγουμένων. Στο δίσκο αυτό, με ερμηνευτές τον ίδιο, τη Δήμητρα Γαλάνη και το Βασίλη Παπακωνσταντίνου σε στίχους Λευτέρη Παπαδόπουλου, Μανώλη Ρασούλη, Δώρας Σιτζάνη, Τάσου Λειβαδίτη και δικούς του, κυριαρχούν τα ερωτικά και κοινωνικά τραγούδια. Δυο χρόνια αργότερα, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου,

¹²³ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 234.

¹²⁴ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 234.

στον πρώτο πολυσυλλεκτικό δίσκο που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα, το «Φοβάμαι» (1982 – MINOS 432)¹²⁵, θα τραγουδήσει την «Πρώτη Μαΐου» (μουσική – στίχοι: Μάνος Λοΐζος), ένα από τα συγκλονιστικότερα ερωτικά/πολιτικά τραγούδια όλων των εποχών, γραμμένο από το συνθέτη για την εξέγερση των φοιτητών στο Παρίσι, το Μάη του 1968. Το συγκεκριμένο τραγούδι, γραμμένο εξ ολοκλήρου από το Μάνο Λοΐζο, είναι ιδιαίτερο, γιατί εμπλέκει το ερωτικό στοιχείο με το πολιτικό σε μια εναλλαγή ιδανικών ποσοτήτων και συναισθημάτων. Παρατηρεί σχετικά ο Οδυσσέας Ιωάννου¹²⁶: «Και όπως έχω πει επανειλημμένως, κανείς δεν μπορεί να προβλέψει αν το επόμενο τραγούδι που θα στεγάσει το συλλογικό αίσθημά μας θα είναι ερωτικό ή όχι. Μπορεί κάλλιστα να είναι ερωτικό. Και η λειτουργία του να είναι καθαρά πολιτική. Είναι άλλο το τραγούδι και άλλο η λειτουργία του. Το πώς θα λειτουργήσει ένα τραγούδι σε μια εποχή δεν έχει να κάνει με την πρόθεση του δημιουργού, ούτε καν με τα υλικά. Έχω γίνει εμμονικός και αναφέρω ως παράδειγμα την «Πρώτη Μαΐου». Ξεκινάει ο Λοΐζος και γράφει κουπλέ για το Μάη του 68: «οι φοιτητές σηκώνουν τα πανώ και ξεκινάνε». Φτάνει το ρεφραίν, που εσύ περιμένεις ότι θα υποπέσει στην παγίδα και στο αμάρτημα και θα κορυφώσει την αντίσταση και θα πει την φονική πολιτική ατάκα, αλλά επειδή είναι μεγάλος δημιουργός τι λέει; «Ψάχνω το κορίτσι που αγαπώ». Και σου κόβει τα πόδια και λες: για αυτό είσαι μεγάλος». Για αυτό, αλλά και για κάτι ακόμα που επισημαίνει σχετικά με αυτό το δίσκο ο ερμηνευτής του, Βασίλης Παπακωνσταντίνου: «Σ' αυτόν τον δίσκο έχουμε και μια άλλη ιδιαιτερότητα: είναι ένας λαϊκός δίσκος με την έννοια της απήχησης. Είναι και προχωρημένος για την εποχή του. Φανταστείτε ότι ο δίσκος που πουλούσε ανάλογα την εποχή εκείνη είναι το «Σ' αγαπάω, μ' ακούς» του φίλτατου Γιώργου Σαλαμπάση!».

Για το Μάνο Λοΐζο, γράφει ο Κώστας Μυλωνάς¹²⁷: «Ο Μάνος Λοΐζος δεν ανήκει στην κατηγορία εκείνη των συνθετών με ολοκληρωμένες μουσικές σπουδές, για αυτό και όλη σχεδόν τη μουσική του δραστηριότητα την αφιέρωσε στο τραγούδι, το οποίο πολλά του οφείλει. Δεν έγραψε φιλόφοξα «έργα», δε

¹²⁵ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 234.9.

¹²⁶ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 25.1.2015.

¹²⁷ Μυλωνάς, 1985, σελ. 144 – 145.

μελοποίησε ποίηση¹²⁸, που δεν ήταν προορισμένη να γίνει τραγούδι, δεν ασχολήθηκε με άκαρπους ηχητικούς πειραματισμούς. Ως τραγουδοποιός, όμως, ήταν προικισμένος με μια σπάνια αίσθηση και είχε βαθιά γνώση της αρχιτεκτονικής του αντικειμένου του. Η απλή, αλλά όχι εύκολη για να είναι ωραία και αληθινή, φόρμα τραγούδι βρήκε στα χέρια του τον άξιο μάστορα και τον ευαίσθητο μουσικό που αντιλαμβάνεται και γνωρίζει τα μυστικά της δουλειάς του. Οι πολλές και μεγάλες επιτυχίες, που έχει στο ενεργητικό του, το τεκμηριώνουν. Το ξεκίνημα του Λοΐζου στο χώρο εντοπίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1960, όταν μαζί με το Χρήστο Λεοντή και με τη βοήθεια του Θεοδωράκη παρουσίαζε τη δουλειά του σε λαϊκές συναυλίες. Ήταν τότε η εποχή των μεγάλων πολιτικών αγώνων και οι λαϊκές αυτές συναυλίες, που καθρέφτιζαν στάση καλλιτεχνική απέναντι στα πολιτιστικά και κατ' επέκταση πολιτικά προβλήματα του τόπου, έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στην καριέρα του συνθέτη, ο οποίος ζυμώθηκε μέσα στην ταραγμένη αυτή εποχή. Όμως, σε καμία περίπτωση η στάση αυτή του Λοΐζου δε στάθηκε η αιτία για μια στείρα και χωρίς καθαρό μουσικό περιεχόμενο πολιτικολογία. Δεν τον οδήγησε σε καλλιτεχνικές επιλογές, που στόχευαν μόνο στη διακίνηση των ιδεών και όχι στην αισθητική απόλαυση. Για το Λοΐζο το τραγούδι είχε σημασία να λειτουργεί ως μουσική αξία αυτή καθαυτή, παρά σαν πολιτικό σύνθημα. Σε κάθε τραγούδι, είτε αυτό είναι πολιτικό, είτε είναι ερωτικό, πρυτανεύει η στέρεα και ευρηματική μελωδία, κάνοντας έτσι το μήνυμά του να περνάει πιο εύκολα στα χείλη του λαού. Το μεγάλο προσόν του είναι ότι παραμένει μελωδικός και όταν ακόμα ντύνει στίχους σκληρούς, στίχους που χωρίς την μουσική δεν δίνουν την εντύπωση ότι μπορούν λειτουργήσουν σαν τραγούδι. Και το καταφέρνει αυτό με αξιοθαύμαστους ρυθμικούς και μελωδικούς χειρισμούς, εξασφαλίζοντας έτσι ένα ανάλαφρο μουσικό άκουσμα, που όμως δεν αντιφάσκει με το κείμενο. Στις περιπτώσεις αυτές, οι περισσότεροι ομότεχνοί του στην προσπάθειά τους να μείνουν «πιστοί» στο πνεύμα του κειμένου, με μουσική ανάλογη με το ύφος του, δεν κατορθώνουν να δημιουργήσουν ένα πειστικό ηχητικό αποτέλεσμα. Ένα λοιπόν από τα κύρια χαρακτηριστικά του Λοΐζου, ως τραγουδοποιού, είναι η ικανότητά του να μελοποιεί με τρόπο μοναδικό και μουσικά προσιτό και οικείο ακόμα και τον πιο δύστροπό στίχο, ακόμα και το πιο άμεσο πολιτικό μήνυμα, διατηρώντας ωστόσο όλα εκείνα τα ρυθμικά και

¹²⁸ Εξαίρεση αποτελεί ένας κύκλος τραγουδιών του σε ποίηση Ναζίμ Χικμέτ και απόδοση στα ελληνικά του Γιάννη Ρίτσου, που δεν ηχογραφήθηκε εξαιτίας του πρόωρου θανάτου του και κυκλοφόρησε ακατέργαστος σαν ντοκουμέντο όταν εκείνος πλέον είχε φύγει από τη ζωή.

μελωδικά χαρακτηριστικά, που χρειάζεται να έχει ένα τραγούδι για να λειτουργήσει άμεσα στις μεγάλες λαϊκές μάζες».

Στους παλαιότερους δημιουργούς πολιτικού τραγουδιού συγκαταλέγεται και ο **Χρήστος Λεοντής**, που θήτευσε κι εκείνος, όπως και ο Μάνος Λοΐζος, από τα πρώτα του βήματα, στο πλευρό του Μίκη Θεοδωράκη με σαφείς ιδεολογικές αφετηρίες και προσανατολισμούς. Στα χρόνια που απασχολούν την έρευνα, ο Χρήστος Λεοντής κατέθεσε ένα σημαντικό έργο με πολιτικό πρόσημο, το «Καπνισμένο Τσουκάλι» (1975 – COLUMBIA 70169)¹²⁹. Πρόκειται για ένα σύνθετο έργο, σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου, με απαγγελίες του ιδίου του ποιητή και μέρη τραγουδιστικά που ερμήνευσαν ο Νίκος Ξυλούρης, η Τάνια Τσανακλίδου και ο Βασίλης Μπάρνης. Γράφει για το Χρήστο Λεοντή και το «Καπνισμένο Τσουκάλι» ο Κώστας Μυλωνάς¹³⁰: «Με το καπνισμένο Τσουκάλι, ένα έργο σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου, που δισκογραφήθηκε το 1975, ο συνθέτης δείχνει να μην ξεχνάει και να μην θέλει να εγκαταλείψει την ιδεολογική στάση από την οποία ξεκίνησε η μουσική του σταδιοδρομία. Όμως, η στάση αυτή για το Λεοντή δεν είναι όψιμη, ούτε αποτέλεσμα της σκόπιμης συμμετοχής στην πολιτιστική ρητορεία που παρατηρήθηκε αμέσως μετά την μεταπολίτευση από αρκετούς συνθέτες, με διάφορα μουσικά έργα που είχαν ανάλογο με την πολιτική ατμόσφαιρα της εποχής περιεχόμενο. Γιατί είναι γνωστό πως το Καπνισμένο Τσουκάλι γράφτηκε λίγα χρόνια πριν από την καθεστωτική αλλαγή και μάλιστα ορισμένα αποσπάσματα του είχαν παιχθεί και τραγουδηθεί από τον ίδιο το συνθέτη σε Μπούατ της Πλάκας κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Το έργο αυτό, είναι μια σειρά από τραγούδια ανάμεσα στα οποία παρεμβάλλεται και η απαγγελία στίχων από τον ποιητή. Η μελοποίηση είναι αρκετά πειστική και καταφέρνει να στρογγυλέψει στίχους που δεν είναι προορισμένοι να γίνουν τραγούδι, χωρίς ωστόσο και να φτάνει σε υψηλές αποδόσεις παρά τις κάποιες ωραίες μουσικές στιγμές που υπάρχουν, όπως π.χ. στο τραγούδι «Και έρχομαι μοναχά να σε αγκαλιάσω». Είναι μια ευπρόσωπη και νοικοκυρεμένη δουλειά που δεν απέφυγε όμως τα ειρωνικά σχόλια του Σαββόπουλου στους «Άχαρνης» του. Σημειώνουμε μερικά ακόμα τραγούδια από το έργο που έγιναν γνωστά και ακούστηκαν όπως: «Αυτά τα κόκκινα σημάδια», «Τούτες τις μέρες», «Και να

¹²⁹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 234.

¹³⁰ Μυλωνάς, 1992, σελ. 233 – 234.

αδερφέ μου» κ.α.». Προφανώς και ο Χρήστος Λεοντής δεν παρήγαγε μόνο αυτό τον κύκλο τραγουδιών στο διάστημα που απασχολεί την έρευνα. Και άλλοι κύκλοι τραγουδιών του κυκλοφόρησαν και έκαναν ιδιαίτερη αίσθηση μάλιστα (π.χ. «Αχ έρωτα», 1974 – COLUMBIA 70136, σε στίχους του Λόρκα και απόδοση στα ελληνικά από το Λευτέρη Παπαδόπουλο και ερμηνευτές τους Μανώλη Μητσιά και Τάνια Τσανακλίδου). Το «Καπνισμένο Τσουκάλι», όμως, είναι το πιο βαθιά αλλά και ξεκάθαρα, πολιτικό του έργο που μνημονεύεται ως τις μέρες μας.

Σημαντικότερη περίπτωση στιχουργού, που δραστηριοποιήθηκε και δραστηριοποιείται ακόμα στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού, αποτελεί ο **Μάνος Ελευθερίου**. Ενεργός από τη δεκαετία του 1960 ως τις μέρες μας, μπορεί να μην καταπιείστηκε αποκλειστικά με το πολιτικό τραγούδι, όμως σε ολόκληρο το φάσμα της δημιουργίας του, από την πρώτη του εμφάνιση, μέχρι και τα πιο σύγχρονα τραγούδια του, υπέγραφε στίχους με πολιτικό και κοινωνικό πρόσημο. Από τις συνεργασίες του με το Μίκη Θεοδωράκη, το Χρήστο Λεοντή και το Λουκιανό Κηλαηδόνη στη δεκαετία του 1960, μέχρι τις αντίστοιχες με το Σταύρο Κουγιουμτζή, το Δήμο Μούτση, το Γιάννη Μαρκόπουλο, τον Ηλία Ανδριόπουλο και το Θάνο Μικρούτσικο στη δεκαετία του 1970, αλλά και τις πιο πρόσφατες, στις δεκαετίες του 1990 και του 2000, με το Θάνο Μικρούτσικο, ο Μάνος Ελευθερίου παραμένει ενεργός και τακτικά πολιτικός. Σε εκείνον «χρεώνονται» σημαντικά πολιτικά τραγούδια ή τραγούδια με κοινωνικές αναφορές. Ενδεικτικά: «Παραπονεμένα λόγια» (μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος), «Τα λόγια και τα χρόνια τα χαμένα» (μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος), «Είσαι η Πρέβεζα τα Γιάννενα και το Κιλκίς» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος), «Δίκοπη ζωή» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος), «Κόσμε άσωτε» (μουσική: Μίκης Θεοδωράκης), «Άμλετ της Σελήνης» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος), «Πολλές σημαίες» (μουσική: Στέλιος Γαργάλας), «Στα χρόνια της υπομονής» (μουσική: Σταύρος Κουγιουμτζής), «Μαλαματένια λόγια» (μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος), «Η αυλή» (μουσική: Μίκης Θεοδωράκης) κ.α. Γράφει για τον Ελευθερίου, ο Κώστας Μυλωνάς¹³¹: *«Η προσφορά του Μανού Ελευθερίου στο τραγούδι, Τα τελευταία είκοσι χρόνια, είναι πολύ σημαντική και χαρακτηρίζεται από τη γονιμότητα, την ποιότητα και το ιδιαίτερο ποιητικό ήθος. Ο αξιόλογος αυτός λογοτέχνης και επαγγελματίας του στίχου έχει γράψει πάνω*

¹³¹ Μυλωνάς, 1985, σελ. 263 – 264.

από 200 τραγούδια, τα οποία ξεχωρίζουν μέσα στην να καταμετρητή παραγωγή των τελευταίων χρόνων. Έχει συνεργαστεί με πολλούς συνθέτες και κυρίως με τον Μίκη Θεοδωράκη και έχει δώσει αρκετές επιτυχίες, που ανάμεσα σε αυτές υπάρχουν και μερικές μεγάλες. Η δουλειά του απλώνεται σ' όλα τα είδη του τραγουδιού και το ύφος του είναι ανάλογο σε κάθε περίπτωση, καθώς οι συνεργάτες του είναι συνθέτες με διαφορετική μουσική γλώσσα και ο καθένας απ' αυτούς υπηρετεί και ένα διαφορετικό είδος. Η παραγωγή του Μανού Ελευθερίου, μέσα στην δεκαετία του 1960, παρότι δεν είναι μεγάλη, είναι αρκετά υπολογίσιμη. Η έντονη παρουσία του στο τραγούδι σημειώνεται μετά όπου η δραστηριότητα του πολλαπλασιάζεται και δίνει πιο πλούσιους και ώριμους καρπούς. Συγκεκριμένα τα τραγούδια του στη δεκαετία του 1970, και ειδικότερα αυτά που γράφει με το Χατζιδάκι, το Μαρκόπουλο, το Μούτση, τον Κουγιουμτζή και το Μικρούτσικο, είναι μια ξεχωριστή κατάθεση, αυτόχρονα ποιητική και ανανεώνει από κάθε άποψη το στίχο του ελληνικού τραγουδιού, χαρίζοντας το δημιουργό της μια από τις πρώτες θέσεις στην σύγχρονη ιστορία του».

Από τα τραγούδια που προαναφέρθηκαν, ξεχωρίζει για έναν συγκεκριμένο λόγο ο «Άμλετ της Σελήνης». Το τραγούδι αυτό κυκλοφόρησε το 2002, όταν ο Μάνος Ελευθερίου πλησίαζε τα σαράντα χρόνια συνεχόμενης δημιουργίας. Από μόνο του το γεγονός αυτό αποτελεί επίτευγμα για έναν δημιουργό. Σπανίως εμφανίζονται φαινόμενα αυτής της διάρκειας σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης. Για το συγκεκριμένο δίσκο και το συγκεκριμένο τραγούδι, ο έτερος δημιουργός του και επίσης φαινόμενο ως προς τη διάρκεια παραγωγής, Θάνος Μικρούτσικος θυμάται¹³²: «Το πρώτο πράγμα που θα πω και πρέπει να πω σε αυτήν την ιστορία είναι ότι μιλάμε για μία σελίδα που μου έστειλε κάποια στιγμή ο Μάνος Ελευθερίου: αυτό το αριστουργηματικό ποίημα που έχει γράψει στη μνήμη του Γιώργου Χειμωνά. Έμεινε λίγο στο συρτάρι, όχι πάρα πολύ, διότι έπεσε η ιστορία των συναυλιών για τα τριάντα χρόνια μου, που μου έκανε το μέγαρο μουσικής το Νοέμβριο του 2000. Αποφάσισα τότε να φωνάξω τον Χρήστο Θηβαίο για να έχουμε την πρώτη συνεργασία. Ένα από τα πρώτα που του έδωσα, αν όχι το πρώτο, ήταν ο «Άμλετ της Σελήνης», που του άρεσε πάρα πολύ και που δεν υπήρχε και προηγούμενη εκτέλεση. Η εκτέλεση στο

¹³² Εφημερίδα Καθημερινή, Ειδική έκδοση: 100 δίσκοι και η ιστορία τους από τον Μελωδία 99.2, Αθήνα, 29.6.2003, σελ. 94.

Μέγαρο ήταν καταλυτική και συνέβη το εξής πρωτοφανές με τον «Άμλετ της Σελήνης» – με το τραγούδι, δηλαδή – ότι τα παιδιά στον Μελωδία ζήτησαν αυτό το τραγούδι να το μεταδώσουν. Η αναμετάδοση από μία έγινε πεντακόσιες μία και ξαφνικά ένα τραγούδι αδιασκογράφητο, ένα τραγούδι «μονότονο» με την έννοια ενός ρυθμού εννέα όγδων, με μια μελωδία επαναλαμβανόμενη σαν *minimal*, έγινε η επιτυχία, το ραδιοφωνικό σουξέ της δικής μας μουσικής για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα. Όταν αποφάσισα και πρότεινα στο Χρήστο Θηβαίο να κάνουμε αυτή τη συνεργασία στο Μέγαρο, δεν είχα στο μυαλό μου κάποιο δίσκο. Όμως, ο Χρήστος τραγουδούσε με μοναδικό τρόπο και άρχισα σιγά-σιγά και από το Μάνο Ελευθερίου και από τον Οδυσσέα Ιωάννου να μελοποιώ κάποια πράγματα, φέρνοντας στη μνήμη μου και κάποιες μελοποιήσεις του Γιώργου Κακουλίδη που είχα αρχίσει να κάνω από το 1996, το 1997. Το υλικό αποκτούσε μια ομοιογένεια και όπως πολύ σωστά γράφτηκε σε κάποια από τις κριτικές για το δίσκο, που ήταν πάρα πολύ καταλυτικές όλες – εδώ είχαμε το αντίθετο φαινόμενο από αυτό του Καββαδία –, η υποδοχή του δίσκου από τα σοβαρά Μέσα Ενημέρωσης (τα ελάχιστα σοβαρά που υπάρχουν), αλλά κυρίως τα περιοδικά και τις εφημερίδες, ήταν υπερθετική και σε συντριπτικό βαθμό, το 99%. Δεν λέω 100%, μήπως μου ξεφεύγει κάποια μέτρια ή κάποια κακή κριτική που πιθανώς να έχει γίνει. Εκείνο, όμως, που γράφτηκε, και είναι πάρα πολύ σημαντικό, είναι πως ο δίσκος ακούγεται σαν να έχει μελοποιηθεί ένα κείμενο από έναν, ενώ υπάρχουν έξι ποιητές, έξι στιχουργοί ποιητές υπάρχουν δεκατρία διαφορετικά τραγούδια. Σαν να είναι διαφορετικές μουσικές μεν, αλλά ένα το κείμενο, ένας ο ποιητής. Πάντως, αυτό που έγραφα είναι ότι, όσοι αγαπήσουν τον «Άμλετ της Σελήνης» είναι σίγουρο ότι θα είναι φίλοι μου για πάντα και θα είμαι φίλος τους για πάντα».

Η αναφορά στην περίπτωση του ποιητή – στιχουργού Μάνου Ελευθερίου, μοιραία οδηγεί σε μια ακόμα σημαντική προσωπικότητα του ελληνικού τραγουδιού, που σύνδεσε το όνομά του με το πολιτικό τραγούδι, τόσο κατά την περίοδο της επταετίας της Χούντας, όσο και στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης: ο λόγος, φυσικά, για τον συνθέτη **Γιάννη Μαρκόπουλο**. Η περίπτωση του Μαρκόπουλου έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, κυρίως γιατί συνδέεται άμεσα και με το θέμα της πρόσληψης του καλλιτεχνικού έργου από το κοινό. Σημαντικές δισκογραφικές εργασίες και κύκλοι τραγουδιών του Γιάννη Μαρκόπουλου, μολονότι δεν είχαν ξεκάθαρο πολιτικό πρόσημο, αλλά

στηρίζονταν κυρίως στην στιχουργική αλληγορία, ηχούσαν με βαθύ πολιτικό νόημα στα αυτιά του ελληνικού ακροατηρίου. Έργα όπως το «Χρονικό» (1970, σε στίχους Κ.Χ.Μύρη¹³³ – PHILIPS 836534)¹³⁴, τα «Ριζίτικα» (1971 – COLUMBIA 70069)¹³⁵ και η «Θητεία» (1974, σε στίχους Μάνου Ελευθερίου – COLUMBIA 489260)¹³⁶, στην περίοδο της Χούντας και της λογοκρισίας, «χρησιμοποιήθηκαν» από το νεανικό – κυρίως – κοινό για την έκφραση της δυσαρέσκειάς του απέναντι στο καθεστώς, αλλά και σαν συνθήματα σε διαδηλώσεις και πορείες, τόσο στην περίοδο της επταετίας, όσο και στα χρόνια που ακολούθησαν. Προς αυτή την κατεύθυνση βοηθούσε και ο δεξιότεχνικός τρόπος μελοποίησης και ενορχήστρωσης του συνθέτη, που συνδύαζε στοιχεία νεωτεριστικά με φόρμες γνώριμες και ηχοχρώματα που συγγένευαν με την μουσική παράδοση της χώρας, αλλά και εύστοχες επιλογές ερμηνευτών με μεγάλες ικανότητες και ξεχωριστές χροιές (βλ. Νίκος Ξυλούρης, Τάνια Τσανακλίδου, Χαράλαμπος Γαργανουράκης, Λάκης Χαλκιάς κ.α.). Όπως αναφέρει και ο Κώστας Μυλωνάς¹³⁷: «Στα τραγούδια του «Χρονικού» ο Μαρκόπουλος μεταχειρίζεται μαζί με τα σύγχρονα μουσικά υλικά και τα παραδοσιακά, πετυχαίνοντας να δώσει ένα μουσικό ήχο περίεργο και αμφιλεγόμενο, αλλά εντελώς νέο και πρωτάκουστο. Η δημοτική φωνή του Ξυλούρη, η εντελώς αντίθετη σε ηχόχρωμα φωνή της Δημητριάδη, τα δημοτικά όργανα μαζί με τα κλασικά και σύγχρονα, οι δημοτικές μελωδίες μαζί με τις σημερινές γνώριμες και οικίες, συνυπάρχουν δημιουργώντας ένα ηχητικό αποτέλεσμα, ιδιότυπο και ξεχωριστό, που αφήνει όμως πολλά ερωτηματικά. Η μίξη όλων αυτών των ετερογενών στοιχείων γίνεται με αφετηρία και βάση μια καινούργια αισθητική άποψη και θεωρήσεις σχετικά με τα προβλήματα του ελληνικού τραγουδιού ή επιχειρείται μόνο και μόνο για το κυνήγι του νέου ήχου; Είναι σύμφωνη με το πνεύμα και τις μουσικές αναζητήσεις της εποχής οι η πρωτοτυπία για την πρωτοτυπία; Την απάντηση θα την δώσει ο ίδιος ο συνθέτης με αλληπάλληλες διακήρυξεις, οι οποίες κορυφώνονται την επόμενη δεκαετία. «Επιστροφή στις ρίζες», αυτό είναι το σύνθημα της μουσικής άποψης που εγκαινιάζει ο Μαρκόπουλος με το «Χρονικό». Για το «Χρονικό» περιοριζόμαστε να

¹³³ Καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Κώστα Γεωργουσόπουλου.

¹³⁴ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 288.

¹³⁵ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 288.

¹³⁶ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 288.

¹³⁷ Μυλωνάς, 1992, σελ. 103 – 105..

πούμε ότι οι στίχοι του Κ.Χ.Μύρη ήταν αυτοί που στήριξαν την φιλόδοξη προσπάθεια του Μαρκόπουλου για τη δημιουργία έργου με νέες αισθητικές απαιτήσεις... με το «Χρονικό», ένα σημαντικότατο κύκλο τραγουδιών σε στίχους Κ.Χ. Μύρη, το πρόσωπο αυτό άρχισε να διαγράφεται πιο έντονο φανερώνοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και καθορίζοντας ταυτόχρονα το ξεχωριστό ύφος του συνθέτη. Ο ιδιαίτερος και ξεχωριστός, από κάθε άποψη, ήχος των τραγουδιών του «Χρονικού» ήταν δηλωτικής σημασίας και υπήρξε η αιχμή μιας μουσικής πορείας, που ολοκληρώθηκε στη δεκαετία του 1970 και που έμελλε να αποτυπώσει τα σημάδια της την έντεχνη λαϊκή μουσική μας. Η παρουσία του συνθέτη στη δεκαετία του 1970 σφραγίστηκε από έναν ικανοποιητικό αριθμό έργων που τα πιο πολλά απ' αυτά είχαν σημαντική απήχηση στο κοινό της εποχής. Στα χρόνια ίδιως της δικτατορίας και λίγο μετά, η επιτυχία και η απήχηση της δουλειάς του Μαρκόπουλου ήταν ιδιαίτερα αισθητή κυρίως τους φοιτητικούς κύκλους και σε μια κατηγορία ανθρώπων που δεν είχαν αστική προέλευση και καταγωγή. Οι κάθε είδους επιλογές του συνθέτη, που αφορούσαν στο έργο του και στην διάδοση του, ήταν προσεκτικές, μεθοδευμένες και σηματοδοτούσαν την σοβαρότητα των προθέσεων του και τη στάση του όχι μόνο για τα μουσικά, αλλά και γενικότερα για τα πολιτιστικά μας πράγματα. Ο Γιάννης Μαρκόπουλος με το σύνθημα «επιστροφή στις ρίζες», κατάφερε να αναβιώσει παραδοσιακές μορφές και αξίες της δημοτικής μας μουσικής, εντάσσοντας τις μέσα στη δουλειά του με τρόπο ώστε το έντεχνο στοιχείο δεν απουσίαζε, αλλά βέβαια δεν είχε τον κυρίαρχο ρόλο, όχι τόσο στο συνολικότερο αποτέλεσμα, όσο την διαδικασία της χρήσης του. Η έντεχνη κατά αυτόν τον τρόπο ανάμειξη αυτών των παραδοσιακών στοιχείων με τα σύγχρονα μουσικά υλικά, πέρα από το αναμφισβήτητο μουσικολογικό της ενδιαφέρον, δεν οδηγούσε σε ένα μουσικό άκουσμα εντελώς σημερινό. Το ηχητικό αποτέλεσμα ήταν πολύ πιο κοντά στον ήχο των παλιών μορφών της παραδοσιακής μας μουσικής, πάρα στον ήχο της νέας μουσικής πραγματικότητας, έτσι όπως αυτή είχε διαμορφωθεί τα τελευταία χρόνια. Ο συνθέτης, μαζί με τα παραδοσιακά όργανα, χρησιμοποίησε επίσης την ιδιότυπη και σπουδαία φωνή του Νίκου Ξυλούρη· φωνή που το αυθεντικό δημοτικό της ηχώχρωμα έδινε το στίγμα ενός συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος. Από την άλλη μεριά, η χρήση των σύγχρονων μουσικών οργάνων, χωρίς να είναι αμελητέα, δεν ήταν ικανή να καλύψει και να επηρεάσει καθοριστικά όλο αυτό το μουσικό σώμα, που συγκροτούσε η φωνή του Ξυλούρη μαζί με τα παραδοσιακά όργανα, και να το

μετασχηματίζει δίνοντας έτσι ένα ηχητικό αποτέλεσμα το οποίο θα ήταν πολύ πιο κοντά στο σημερινό ήχο, δηλαδή στις σημερινές αισθητικές ανάγκες και απαιτήσεις. Με τον τρόπο αυτό η κατάληξη ήταν, να διαφαίνεται μάλλον η πρόθεση της αναβίωσης και υπεράσπισης αυτών των ανααμφισβήτητων μουσικών αξιών του παρελθόντος – και στο βαθμό που δεν έχαναν, βέβαια, τον αυθεντικό χαρακτήρα τους –, πάρα η προσπάθεια της αξιοποίησης τους έτσι ώστε να νομιμοποιείται η επιβίωση του πνεύματος και της ουσίας τους, μέσα στις σύγχρονες μουσικές κατακτήσεις. Το έργο του Μαρκόπουλου, που πραγματοποιήθηκε στην δεκαετία του 1970, είναι ασφαλώς αξιόλογο, αλλά θέτει μια σειρά από τέτοιου είδους ερωτήματα που σχετίζονται με το γενικότερο πρόβλημα της επιβίωσης της παράδοσης στους καιρούς μας».

Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, η περίπτωση των «Ριζίτικων», της μουσικής διασκευής των σπουδαίων αυτών κρητικών τραγουδιών από την παράδοση του νησιού από το Γιάννη Μαρκόπουλο και το Νίκο Ξυλούρη, που με «εμπροσθοφυλακή» το «Πότε θα κάμει ξαστεριά» έφτασαν να ακουστούν και μέσα στο Πολυτεχνείο, κατά τη διάρκεια της τριήμερης εξέγερσης, και να χαρακτούν έκτοτε στη συλλογική μνήμη ως βαθιά πολιτικά τραγούδια ή τραγούδια διαμαρτυρίας. Γράφει ο Κώστας Μυλωνάς¹³⁸: «Τα Ριζίτικα, παλιά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης, είναι μια δουλειά όπου κυριαρχεί και δεσπόζει η αυθεντική φωνή του Ξυλούρη, που τη συνοδεύει ορχήστρα από αυτούσια παραδοσιακά όργανα. Εδώ η επέμβαση του συνθέτη περιορίζεται, από το ίδιο το αντικείμενο, στη μουσική επιμέλεια και την διεύθυνση. Η απόπειρα αυτής της επαναφοράς και αναβίωσης των παραδοσιακών αυτών τραγουδιών βρήκε ανταπόκριση από μια μεγάλη μερίδα του κοινού, εξαιτίας κυρίως της πολιτικής κατάστασης που επικρατούσε την εποχή εκείνη. Ειδικά το καθεστώς των συνταγματαρχών δεν είχε κανένα έρεισμα να εμποδίσει την κυκλοφορία αυτών των τραγουδιών και να εναντιωθεί στην παράδοση, την οποία άλλωστε είχε χρησιμοποιήσει η ίδια με κωμικό και ανίερο τρόπο για τους δικούς του σκοπούς. Η έκδοση, λοιπόν, αυτή στέφθηκε από επιτυχία· ιδιαίτερα το τραγούδι «Πότε θα κάνει ξαστεριά» είχε μεγάλη απήχηση και τραγουδήθηκε πολύ, δικαιώνοντας έτσι την προσπάθεια αυτή του Μαρκόπουλου». Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το «Χρονικό» και τα «Ριζίτικα» ακολούθησε η «Θητεία», τη χρονιά της

¹³⁸ Μυλωνάς, 1992, σελ. 107.

Μεταπολίτευσης (1974), έργο επίσης σημαντικό, σε στίχους Μάνου Ελευθερίου. Πολιτικά τραγούδια, με έντονη εσωτερικότητα, που θίγουν και άλλα ζητήματα της προσωπικότητας και της ανθρώπινης υπόστασης. Έργο σημαντικό για την ιστορία του ελληνικού τραγουδιού, που εγκαινίασε και τη συνεργασία Μαρκόπουλου – Ελευθερίου, που στη συνέχεια χάρισε κι άλλα σημαντικά (πολιτικά και μη) τραγούδια στο κοινό. Για τη «Θητεία» γράφει ο Κώστας Μυλωνάς¹³⁹: *«Ο κύκλος τραγουδιών «Θητεία» σε στίχους Μανού Ελευθερίου, είναι ίσως μία από τις σημαντικότερες καταθέσεις του Μαρκόπουλου και αποτελεί την πιο ώριμη έκφραση της μουσικής σκέψης του συνθέτη, που άρχισε με το «Χρονικό». Η θαυμάσια γραφή του Μανού Ελευθερίου, που είναι μια εσωτερική ανίχνευση της ανθρώπινης ψυχής και της σχέσης της με το σημερινό κόσμο, με τη ζωή και το θάνατο, με το φως και το σκοτάδι, διατρέχει τον ελλαδικό χώρο και τις περιπέτειές του με ένα σπάνιο ποιητικό ήθος, προσφέροντας την ευκαιρία στο συνθέτη να γράψει μουσική που είναι μια από τις πιο ευτυχισμένες στιγμές της σταδιοδρομίας του. Τα τραγούδια «Τα λόγια και τα χρόνια τα χαμένα» και «Μαλαματένια λόγια», τα οποία είναι και τα πιο δυνατά του κύκλου, φέρνουν ένα καινούργιο «ρίγος» στην έντεχνη λαϊκή μουσική μας».*

Ο Γιάννης Μαρκόπουλος, στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980, συνέχισε τη δημιουργική του πορεία γράφοντας νέους κύκλους έργων, που αρκετά συχνά αποκτούσαν πολιτικό πρόσημο ή εμπεριείχαν κοινωνική κριτική. Χαρακτηριστικότερα παραδείγματα, οι «Ελεύθεροι Πολιορκημένοι» (1977 – COLUMBIA 489293)¹⁴⁰ και το «Σεργιάνι στον κόσμο» (1979 – MINOS 483821)¹⁴¹. Η ποίηση του Διονύσιου Σολωμού στην πρώτη περίπτωση και οι στίχοι του Μάνου Ελευθερίου στη δεύτερη, έδωσαν σημαντικές πολιτικές προεκτάσεις στις μελοποιήσεις του συνθέτη και έφτασαν στον κόσμο ως πολιτικά τραγούδια. Σημαντικότερο, ίσως, και ανθεκτικότερο στο χρόνο, τα «Παραπονεμένα λόγια» με τη φωνή του Γιώργου Νταλάρα.

Στο σημείο αυτό, ολοκληρώνεται η αναφορά στους παλαιότερους δημιουργούς πολιτικού τραγουδιού στη χώρα. Στους δημιουργούς εκείνους, δηλαδή, που έγραφαν πολιτικά τραγούδια πριν τη Μεταπολίτευση και

¹³⁹ Μυλωνάς, 1992, σελ. 109.

¹⁴⁰ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 288.

¹⁴¹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 288.

συνέχισαν να το πράττουν και μετά το 1974. Σίγουρα, όσοι προαναφέρθηκαν δεν είναι οι μοναδικοί που έγραψαν πολιτικά τραγούδια. Πολλά ονόματα δημιουργών θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν επίσης, ιδιαιτέρως αν εξατάσουμε το πολιτικό τραγούδι από την πλευρά της πρόσληψής του από το ακροατήριο. Και βέβαια, έγραψαν κι άλλοι πολιτικά τραγούδια. Ή έγραψαν τραγούδια που έμειναν στη συλλογική ποιητική μνήμη ως πολιτικά, ακόμα και αν είχαν εντελώς διαφορετικές αφετηρίες. Αμέτρητα τραγούδια του Χατζιδάκι θα τον κατέτασσαν σε αυτή την έρευνα, του Ξαρχάκου επίσης, του Γκάτσου, του Κουγιουμτζή, του Ρασούλη, του Κινδύνη, της Νικολακοπούλου, του Τσικληρόπουλου και η λίστα θα μπορούσε να συνεχίζεται χωρίς τέλος. Ωστόσο, επιλέχθηκαν οι περιπτώσεις εκείνες οι χαρακτηριστικές. Στο επόμενο κεφάλαιο, θα επιχειρηθεί μια αναφορά σε εκείνους που πήραν τη «σκυτάλη» και συνέχισαν, για να προικίσουν εκ νέου το είδος, σε μια εποχή όπου εκκινούσε η κυριαρχία του lifestyle και τα πράγματα γινόντουσαν δύσκολα και, ίσως, λιγότερο πρόσφορα για το πολιτικό τραγούδι.

Γ.2. Οι νεότεροι δημιουργοί.

Στους νεότερους δημιουργούς που έκαναν πολιτικό τραγούδι από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και τις αρχές της δεκαετίας του 1980 παίρνοντας τη «σκυτάλη» από εκείνους που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, δεσπόζουν, εκτός του Κώστα Τριπολίτη και του Θάνου Μικρούτσικου που θα αναλυθούν σε ξεχωριστά κεφάλαια, οι Παύλος Σιδηρόπουλος, Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας, Άλκης Αλκαίος, Νικόλας Άσιμος, Τζίμης Πανούσης, Διονύσης Τσακνής και ο Γιάννης Αγγελάκας με τις Τρύπες.

Γ.2.1. Παύλος Σιδηρόπουλος

Στους νεότερους δημιουργούς πολιτικού τραγουδιού, αλλά και στους ανθρώπους εκείνους που υπεράσπισαν το έργο τους με την αντισυμβατική ζωή τους και την προσωπικότητά τους, συγκαταλέγεται ο Παύλος Σιδηρόπουλος. Ο χαρισματικός αυτός performer (σ.σ. όσοι τον έχουν δει live μνημονεύουν την

σκηνική του παρουσία σαν κάτι ιδιαίτερο, ξεχωριστό και ανεπανάληπτο), ένας από τους θεμελιωτές της ελληνικής ροκ σκηνής (ειδικά με την εμμονική χρήση του ελληνικού στίχου στα τραγούδια του) πάντοτε άγγιζε με προσωπικό και ιδιαίτερο τρόπο στη θεματολογία της τραγουδοποιίας του, κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, συχνά παίρνοντας θέση απέναντι σε σημαντικά προβλήματα της εποχής του. Παράλληλα, η γενικότερη στάση του και οι επιλογές του, σε αντιδιαστολή μάλιστα με την αστική καταγωγή του, καθώς και η δημοσιοποίηση του προβλήματός του με την εξάρτηση από τα ναρκωτικά μέσα στο έργο του, τον κατατάσσουν στους βαθιά κοινωνικοπολιτικούς δημιουργούς. Ο πρόωρος χαμός του έπαιξε σημαντικό ρόλο προκειμένου να αναγνωριστεί και εν τέλει να ενσωματωθεί στις συνειδήσεις του κοινού, αλλά και στο καλλιτεχνικό στερέωμα ως σημαντικός δημιουργός.

Ο Παύλος Σιδηρόπουλος γεννήθηκε στις 27 Ιουλίου του 1948 στην Αθήνα, στην Κυψέλη. Η οικογένειά του ήταν εύπορη, καθώς ο πατέρας του διατηρούσε εργοστάσιο φωτογραφικού χαρτιού. Στην εφηβική του ηλικία παρακολούθησε από κοντά την έκρηξη του ελληνικού ροκ της δεκαετίας του 1960, η οποία, όσο κι αν σήμερα φαντάζει απλοϊκή, έσφυζε από δυναμισμό και ενθουσιασμό. Το 1970 πέρασε στη Μαθηματική Σχολή του Πανεπιστημίου της Θεσσαλονίκης και εκεί, με μεγαλύτερη ελευθερία, συμμετείχε στη ροκ ζωή της πόλης. Ήταν μια περίοδος δύσκολη, καθώς η δικτατορία είχε αναστείλει κάθε πολιτική ελευθερία και είχε παραμορφώσει κάθε πνευματική και καλλιτεχνική αναζήτηση και συζήτηση, τη στιγμή μάλιστα που το ελληνικό ροκ τις είχε περισσότερο ανάγκη, για να παρακολουθήσει τη μετεξέλιξη της διεθνούς ροκ σκηνής και να ανδρωθεί. Την εποχή αυτή, ο Παύλος Σιδηρόπουλος συναντά τον Παντελή Δεληγιαννίδη και μαζί σχηματίζουν το συγκρότημα «Δάμων και Φιντίας». Μετά από μια σύντομη παρουσία στη συμπρωτεύουσα, αποφασίζουν να κατέβουν στην Αθήνα γιατί εκεί είχε αρχίσει να σχηματίζεται ένας πυρήνας της ελληνικής ροκ μουσικής. Το 1971, οι «Δάμων και Φιντίας», με τη βοήθεια του Τάσου Φαληρέα, εξέδωσαν ένα επτάιντσο δισκάκι με το γενικό τίτλο «Ο κόσμος τους»¹⁴², που περιλάμβανε το ομώνυμο τραγούδι και στη δεύτερη πλευρά το «Ξέσπασμα».

¹⁴² Δίσκος 45 στροφών, κυκλοφόρησε το 1971 από τη δισκογραφική εταιρεία ZODIAC με αριθμό καταλόγου ZS – 8232. Στη μία πλευρά περιλάμβανε το τραγούδι «Ο κόσμος τους» (μουσική: Παντελής Δεληγιαννίδης – στίχοι: Παύλος Σιδηρόπουλος) και στην άλλη το «Ξέσπασμα» (μουσική: Παντελής Δεληγιαννίδης – στίχοι: Παύλος Σιδηρόπουλος).

Λίγο αργότερα εμφανίστηκαν στο «Κύτταρο» για μια σειρά παραστάσεων μαζί με τα συγκροτήματα «Socrates drank the Conium» και «Εξαδάκτυλος». Επίσης, το 1971 συμμετείχαν στο ιστορικό ζωντανό άλμπουμ «Ζωντανοί στο Κύτταρο¹⁴³» μαζί με τον Διονύση Σαββόπουλο, τη Στέλλα Γαδέλη και τα «Μπουρμπούλια», τη Δέσποινα Γλέζου, τον Δημήτρη Πουλικάκο και τον «Εξαδάκτυλο» καθώς και με τους «Socrates drank the Conium» - δηλαδή με τα κυριότερα από τα ονόματα που αποτελούσαν το underground ρεύμα της αθηναϊκής σκηνής, τα οποία φιλοξενήθηκαν για δύο χρόνια στο «Κύτταρο»¹⁴⁴. Στη συνέχεια επέστρεψαν στη Θεσσαλονίκη και το γκρουπ τελικά διαλύθηκε.

Ο Σιδηρόπουλος παρέμεινε στη Θεσσαλονίκη ως τις αρχές του 1974, ερμηνεύοντας ξένες επιτυχίες στο κοσμικό κέντρο «Ρέμβη». Κατά την έκρηξη δημιουργικότητας που προκάλεσε η Μεταπολίτευση από το 1974 κι έπειτα, το ελληνικό ροκ βρέθηκε σε περίοδο δοκιμασίας, καθώς είχε τη δύσκολη αποστολή να ξαναβρεί το νήμα της ελεύθερης δημιουργίας και το δρόμο της επιτυχούς δημόσιας παρουσίας, έχοντας παράλληλα ως ανταγωνιστή την έντονη πολιτικοποίηση που συνέπαιρνε τους νέους και κυριαρχούσε στην πολιτισμική ζωή. Μια από τις όψεις αυτής της περιόδου δοκιμασίας είναι ότι πολλοί καλλιτέχνες του ελληνικού ροκ, μουσικοί και τραγουδιστές, αναγκάστηκαν για βιοποριστικούς λόγους να συμμετάσχουν σε ορχήστρες που έπαιζαν λαϊκά ή και αντάρτικα τραγούδια, οι οποίες είχαν πολύ μεγάλη ζήτηση τότε. Ο Παύλος Σιδηρόπουλος, λοιπόν, βρέθηκε να συνεργάζεται, το 1974, με τον Γιάννη Μαρκόπουλο στο «Θεσσαλικό κύκλο¹⁴⁵». Επίσης, το 1975 συμμετείχε στα «Ανεξάρτητα¹⁴⁶» και το 1976 στο «Οροπέδιο¹⁴⁷» του ιδίου συνθέτη. Ήταν μια μάλλον επιτυχημένη συνεργασία, τόσο σε καλλιτεχνικό, όσο και σε οικονομικό

¹⁴³ Δίσκος του 1971 από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA (3023) που περιλάμβανε τραγούδια των: Διονύση Σαββόπουλου, Δημήτρη Πουλικάκου, Γιάννη Λαμπίτση, Αντώνη Τριανταφύλλου, Παντελή Δεληγιαννίδη, Δέσποινας Τριανταφύλλου, Δέσποινας Γλέζου, Αντώνη Τουρκογιώργη και Γιάννη Σπάθα.

¹⁴⁴ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 542, *Νίκος Μποζίνης, Παύλος Σιδηρόπουλος, Ο μύθος του ελληνικού ροκ*.

¹⁴⁵ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε το 1974 από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA με ερμηνευτές τους: Λάκη Χαλκιά, Βίκυ Μοσχολιού, Παύλος Σιδηρόπουλο, Χαράλαμπο Γαργανουράκη, Λιζέττα Νικολάου και περιλάμβανε τραγούδια των Γιάννη Μαρκόπουλου και Κώστα Βίρβου.

¹⁴⁶ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε το 1975 από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA με ερμηνευτές τους: Νίκο Ξυλούρη, Αλεξάνδρα, Λάκη Χαλκιά, Βίκυ Μοσχολιού, Παύλος Σιδηρόπουλο, Χαράλαμπο Γαργανουράκη, Λιζέττα Νικολάου και περιλάμβανε τραγούδια των Γιάννη Μαρκόπουλου, Μιχάλη Φακίνου, Μάνου Ελευθερίου, Γιώργου Χρονά, Γιώργου Σκούρτη, Μιχάλη Κατσαρού, Θωμά Γκόρπα και Κώστα Βίρβου.

¹⁴⁷ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε το 1976 από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA και περιλάμβανε τραγούδια των Γιάννη Μαρκόπουλου και Μιχάλη Κατσαρού.

επίπεδο για όλες τις πλευρές. Περίπου δέκα χρόνια αργότερα (το 1987 και το 1988), μάλιστα, ο Παύλος Σιδηρόπουλος συνεργάστηκε εκ νέου με το Γιάννη Μαρκόπουλο στους δίσκους «Τολμηρή επικοινωνία¹⁴⁸» και «Ηλεκτρικός Θησέας¹⁴⁹», με το Σιδηρόπουλο να ερμηνεύει από δύο τραγούδια στον κάθε δίσκο¹⁵⁰.

Το 1979 ο συλλογικός ενθουσιασμός έχει αρχίσει να υποχωρεί προς όφελος των πιο προσωπικών δρόμων, γεγονός που ευνοούσε το ελληνικό ροκ. Στη συγκυρία αυτή, αποφασιστικό ρόλο έπαιξε η παρουσία του Σιδηρόπουλου, οποίος συνεργάστηκε με το συγκρότημα «Σπυριδούλα», που αποτελούνταν εκείνη την περίοδο από τους αδερφούς Σπυρόπουλους, τον Ανδρέα Μουζακίτη και τον Τόλη Μαστρόκαλο. Οι «Σπυριδούλα» ήταν ένα ροκ συγκρότημα με συνειδητή πολιτική θέση και παράλληλο ροκ προσανατολισμό, και μαζί με τον Παύλο δημιούργησαν έναν κύκλο τραγουδιών που έγινε δίσκος, με τον γενικό τίτλο «Φλου»¹⁵¹, το 1979. Η σημαντική προσφορά του δίσκου αυτού δεν βρίσκεται τόσο στη μουσική του, όσο στον ελληνικό στίχο του και στην προσπάθεια του Παύλου Σιδηρόπουλου να απευθυνθεί με γνήσιο και προσωπικό τρόπο στην ελληνική κοινωνία σε μια περίοδο όπου στο ελληνικό ροκ κυριαρχούσε η εσωστρέφεια και οι αγγλόφωνες προσπάθειες. Την ίδια χρονιά που κυκλοφόρησε ο δίσκος αυτός, το 1979, ο Παύλος Σιδηρόπουλος πρωταγωνίστηκε και στην κινηματογραφική ταινία «Ο ασυμβίβαστος»¹⁵², σε σκηνοθεσία Ανδρέα Θωμόπουλου, όπου και τραγούδησε πέντε μπαλάντες (τέσσερις σε μουσική και στίχους του σκηνοθέτη και του Γιώργου Θεοδωράκη και μία σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη και στίχους Λευτέρη Παπαδόπουλου). Μία από αυτές, το «Να μ' αγαπάς»¹⁵³ πέτυχε διαχρονική επιτυχία και συνδέθηκε

¹⁴⁸ Διπλός δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε το 1987 από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA και περιλάμβανε τραγούδια των Γιάννη Μαρκόπουλου, Γιώργου Χρονά, Πάνου Θεοδωρίδη, Γιώργου Σκούρτη, Μάνου Ελευθερίου, Αντώνη Ανδρικάκη, Μιχάλη Σταυρακάκη, Ερρίκου Θαλασσινού, Δημήτρη Βάρου, Γιώργου Κονιτόπουλου, Βαγγέλη Κονιτόπουλου, Δικαίας Χατζηδάκη, Νότη Περγιάλη, Γιάννη Ρίτσου, Κ.Χ.Μύρη, Οδυσσέα Ελύτη και Νίκου Ξυλούρη.

¹⁴⁹ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε το 1988 από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA και περιλάμβανε τραγούδια των Γιάννη Μαρκόπουλου, Δημήτρη Βάρου, Πάνου Θεοδωρίδη και Γιώργου Χρονά.

¹⁵⁰ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 543, *Νίκος Μποζίνης, Παύλος Σιδηρόπουλος, Ο μύθος του ελληνικού ροκ*.

¹⁵¹ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε το 1979 από την EMI – HARVEST (70913) και περιλάμβανε τραγούδια των Παύλου Σιδηρόπουλου και Παντελή Δεληγιαννίδη.

¹⁵² Ο Ασυμβίβαστος κυκλοφόρησε και σε δίσκο 33 στροφών το 1979 από τη δισκογραφική εταιρεία ZODIAC (88085).

¹⁵³ Μουσική – στίχοι: Ανδρέας Θωμόπουλος.

άρηκτα με το όνομα του Σιδηρόπουλου. Ωστόσο, η δημιουργική ελευθερία και η παρορμητική προσωπικότητα του Σιδηρόπουλου δεν ήταν εύκολο να ταιριάζουν με την αυστηρή πολιτική συνέπεια που διέκρινε τους «Σπυριδούλα» με αποτέλεσμα να διακοπεί η συνεργασία τους. Ο Σιδηρόπουλος, αν και έντονα πολιτικός σε αρκετές από τις δημιουργίες του, παρέμενε κατά βάση δημιουργός κοινωνικά ευαισθητοποιημένος, θίγοντας στην τραγουδοποιία του ζητήματα της καθημερινότητας από προσωπική σκοπιά και εμπειρία. Αυτές του οι επιλογές, πολιτικές ουσιαστικά, αλλά σε ένα γενικότερο και όχι τόσο αυστηρό πλαίσιο, τον οδήγησαν στην πόρτα της εξόδου από το συγκρότημα¹⁵⁴.

Τους «Σπυριδούλα» διαδέχτηκε η «Εταιρεία Καλλιτεχνών», στην οποία συμμετείχαν, εκτός από τον Σιδηρόπουλο, ο Δημήτρης Παπαντίνης, ο Στίλπων Νέστωρ και ο Γιώτης Πάγκαλος. Το συγκρότημα, εμφανίζοντας σημαντικές διαφωνίες, διαλύθηκε προτού καν προλάβει να ηχογραφήσει. Στη συνέχεια ο Σιδηρόπουλος ακολούθησε σόλο καριέρα, μολονότι ήταν έως τότε συνηθισμένος στις συλλογικές δημιουργικές προσπάθειες. Η μοναχικότητα αυτή ενέτεινε την εξάρτησή του από τα ναρκωτικά. Η δραματική αυτή κατάσταση και η εσωτερική του πάλη αποτυπώθηκε το 1982 στο δίσκο «Εν λευκώ¹⁵⁵», όπου με ειλικρίνεια, αν όχι με ρεαλισμό και ωμότητα, αποκάλυπτε το πρόβλημά του, τον τρόπο που το βίωνε, αλλά και το πείσμα με το οποίο προσπαθούσε να το εξηγήσει και να το καταλάβει. Το συγκρότημα που συνόδευε τον Σιδηρόπουλο στο δίσκο ήταν οι «Απροσάρμοστοι» σε μόνιμη συνεργασία από το 1981 (με ένα μικρό διάλειμμα ασυμφωνίας την περίοδο 1982 – 1985): Βασίλης Πετρίδης, Αλέκος Αράπης, Οδυσσέας Γαλανάκης, Άκης Σημηριώτης και αργότερα κι ο Λουκάς Γκέκας. Σποραδικές παρουσίες και εμφανίσεις, επίσης, από τους: Κυριάκο Δαρίβα, Σπύρο Σούκη και Πάνο Τόλιο. Τα επόμενα χρόνια, ο εθισμός του Παύλου από την ηρωίνη μετριάστηκε, έχοντας σαν αποτέλεσμα αρκετές ζωντανές εμφανίσεις και δημιουργικές διαδικασίες. Αυτά οδήγησαν στον επόμενο δίσκο με τίτλο «Zorba the Freak¹⁵⁶» (1985), στον οποίο κυριαρχούσαν οι πειραματισμοί προς

¹⁵⁴ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 543, *Νίκος Μποζίνης, Παύλος Σιδηρόπουλος, Ο μύθος του ελληνικού ροκ*.

¹⁵⁵ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA (71250) το 1982 και περιλάμβανε τραγούδια του Παύλου Σιδηρόπουλου και σε ένα από αυτά (Τζονιχάκειον άσμα) στίχους του Νίκου Τζονιχάκη.

¹⁵⁶ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA (1700502) το 1985 και περιλάμβανε τραγούδια του Παύλου Σιδηρόπουλου και των Βασίλη Πετρίδη, Παντελή

διαφορετικές μουσικές κατευθύνσεις και οι ποικίλοι συνδυασμοί, μέσα στο πλαίσιο πάντα των καταξιωμένων διεθνώς ειδών της ροκ μουσικής παράδοσης. Η θεματολογία των τραγουδιών, πάντοτε εντός της underground πραγματικότητας, έθιγε ζητήματα όπως η ανάγκη που οδηγεί τις πράξεις των ανθρώπων, η ευθύνη της κοινωνίας (πρώτες θεματολογικές συνδέσεις και συγγένειες με το ρεμπέτικο), ο Χριστός ως μέτρο σύγκρισης, η καταγγελία της υποκρισίας και η προβολή της προσωπικής του πεισματικής περήφανης, αλλά και αδιέξοδης στάσης. Το «Zorba the Freak» είχε ξεχωριστές στιγμές, αλλά δεν μπόρεσε να σταθεί ισότιμα στο πλευρό άλλων κυκλοφοριών της ελληνικής ροκ σκηνής της ίδιας περιόδου, από συγκροτήματα όπως οι Τρύπες, οι Φατμέ και οι Μουσικές Ταξιαρχίες¹⁵⁷.

Το 1986, ο Παύλος Σιδηρόπουλος ερμήνευσε τα τραγούδια «Νοκ Άουτ» και «Φέρε βότκα» στο soundtrack της ταινίας «Νοκ Άουτ¹⁵⁸» του Παύλου Τάσσιου. Το 1987 κυκλοφόρησε η συλλογή «Παύλος Σιδηρόπουλος» με επιλογή από τα καλύτερα τραγούδια του και το 1989 κυκλοφόρησε ο live δίσκος του Παύλου και των «Απροσάρμοστων» με το γενικό τίτλο «Χωρίς μακιζιάζ¹⁵⁹». Στα τέλη του 1990, οι «Απροσάρμοστοι» και ο Σιδηρόπουλος βρίσκονταν στο στούντιο για να ετοιμάσουν το νέο τους δίσκο. Εκείνη την εποχή, ίσως με αφορμή τον θάνατο της μητέρας του, αλλά και μια ενοχλητική (και μάλλον μόνιμη) παράλυση στο αριστερό του χέρι, ο Παύλος Σιδηρόπουλος έχει επανέλθει στη χρήση ηρωίνης. Μιά από τις δόσεις στάθηκε μοιραία και τον οδήγησε πρόωρα στο θάνατο, στις 6 Δεκεμβρίου 1990. Ο θάνατός του λειτούργησε με έναν συμβολικό τρόπο που ανέδειξε τον Παύλο Σιδηρόπουλο σε εμβληματική φιγούρα του ελληνικού ροκ και δημιούργησε μια μυθική ατμόσφαιρα γύρω από το όνομά του. Ο ημιτελής τελευταίος του δίσκος ολοκληρώθηκε από τους «Απροσάρμοστους» με τη βοήθεια των φίλων του Παύλου, αδελφών Κατσιμίχα, Γιάννη Γιοκαρίνη και Γιάννη Αγγελάκα και

Δελγιαννίδη, Δημήτρη Πουλικάκου, Αλέκου Αράπη, Άντριου Μακίνον, Πέτρου Σκούταρη και Δημήτρη Παπαχήστου.

¹⁵⁷ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 544, *Νίκος Μποζίνης, Παύλος Σιδηρόπουλος, Ο μύθος του ελληνικού ροκ*.

¹⁵⁸ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS (627) το 1986 και περιλάμβανε τραγούδια του Γιώργου Χατζηνάσιου και του Παύλου Τάσσιου με ερμηνευτές τους: Παύλο Σιδηρόπουλο, Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Μαρία Αριστοπούλου, Βλάσση Μπονάτσο, Γιάννη Μηλιώκα και Άγγελο Σκορδίλη.

¹⁵⁹ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MBI (10330) το 1989 και περιλάμβανε τραγούδια του Παύλου Σιδηρόπουλου.

κυκλοφόρησε με το γενικό τίτλο «Άντε και καλή τύχη μάγκες¹⁶⁰». Ακολούθησαν επανεκδόσεις και κυκλοφορίες ανέκδοτου υλικού που κρατούσαν ζωντανή τη μνήμη του και εδραίωναν τη θέση του στο πάνθεον του ελληνικού ροκ. Στις μετά θάνατον αναφορές στο όνομά του κυριάρχησε ο χαρακτηρισμός του «Πρίγκηπα του ελληνικού ροκ». Ο χαρακτηρισμός αυτός κρίνεται επιτυχής αν αναλογιστεί κανείς ότι ήταν το μοναχικό και χαϊδεμένο αγόρι μιας εύπορης οικογένειας, που διένυσε σχεδόν ολόκληρη την πορεία της ελληνικής ροκ μουσικής ως το θάνατό του, στάθηκε θαρραλέος και ακέραιος μπροστά στις δυσκολίες που αντιμετώπισε, έχοντας μάλιστα προκαλέσει ο ίδιος τις δυσκολίες και τις αντιξοότητες αυτές, αγάπησε και επηρέασε τους ανθρώπους και τελικά – και γιατί – δεν πρόλαβε να ωριμάσει και να βασιλέψει, ίσως και να απομυθοποιηθεί όπως τόσοι και τόσοι άλλοι¹⁶¹.

Γ.2.2. Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας.

Τα τραγούδια των διδύμων αδερφών Κατσιμίχα συνιστούν σημαντικό μέρος της στροφής που διέγραψε η ελληνική μουσική και το τραγούδι στις αρχές της δεκαετίας του 1980, από τη θεματολογία της μεταπολιτευτικής πολιτικής και της εξιδανίκευσης της λαϊκότητας, σε νέες στιχουργικές αναζητήσεις και σε σύνθετες επιλογές που αντιστέκονται σε αυστηρές κατηγοριοποιήσεις. Οι μπαλάντες των «Κατσιμιχαίων» αγαπήθηκαν από ένα ευρύ κοινό που ξεπερνούσε τις μουσικές ομαδοποιήσεις της εποχής. Η συνειδητή ανάμειξη στοιχείων ροκ υφολογίας και λαϊκής προφορικότητας, καθώς και η σαφής επιρροή του λεγόμενου έντεχνου τραγουδιού (Χατζιδάκις, Σαββόπουλος), έκαναν το έργο τους διακριτό, αλλά και πλατιά αποδεκτό¹⁶². Δεν είναι καθόλου τυχαίο που πρώτος ο Μάνος Χατζιδάκις εντόπισε το δίδυμο των «Κατσιμιχαίων» το 1982 στους Αγώνες Ελληνικού Τραγουδιού της Κέρκυρας, που διοργάνωνε ο ίδιος. Ο Χατζιδάκις βράβευσε το τραγούδι τους «Μια βραδιά στο λούκι», αφού

¹⁶⁰ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία EMI (1704141) το 1991 και περιλάμβανε τραγούδια του Παύλου Σιδηρόπουλου και των Οδυσσέα Γαλανάκη, Λουκά Γκέκα, Βασίλη Πετρίδη, Κυριάκου Δαρίβα και Αλέκου Αράπη, με ερμηνευτές τους: Παύλο Σιδηρόπουλο, Γιάννη Γιοκαρίνη, Γιάννη Αγγελάκα, Χάρη και Πάνο Κατσιμίχα και Βασίλη Πετρίδη.

¹⁶¹ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 545, *Νίκος Μποζίνης, Παύλος Σιδηρόπουλος, Ο μύθος του ελληνικού ροκ*.

¹⁶² Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 256, *Κατσιμίχα, Αδελφοί. Η επιτυχία της ροκ μπαλάντας πέρα από τη ροκ μυθολογία*.

αναγνώρισε στον περιπαιχτικό του στίχο μια μουσική και γλωσσική προσέγγιση που προσιδίαζε τις σύγχρονες ποπ αναζητήσεις του εξωτερικού (στοιχείο που φανέρωνε τη μακρόχρονη μετανάστευσή τους στη Γερμανία και στη Γαλλία για σπουδές, παρά την εκεί ενασχόλησή τους κυρίως με το ελληνικό ρεπερτόριο¹⁶³.

Οι διαρκείς κοινωνικές αναφορές τους σε μια κατά βάση ερωτική θεματολογία (με πολλές και διαφορετικές, όμως, προεκτάσεις) επικέντρωσαν την ελληνική τραγουδοποιία, μαζί με τους ομότεχνούς τους (Φατμέ, Παπάζογλου, Τσακνής, Τερμίρες κ.α.), στα συναισθήματα της σύγχρονης καθημερινότητας, στις εικόνες της πόλης, στις μεταλλάξεις των σχέσεων εξουσίας σε μια πιο ανεπαίσθητη, όμως υπαρκτή, κλίμακα. Η εγκατάλειψη του επικού λυρισμού, καθώς και μια πιο άμεση και καθημερινή γλώσσα, διαφοροποίησε τους αδερφούς Κατσιμίχα από τη μουσική κληρονομιά της αυστηρής ιδεολογικής στράτευσης, αλλά ταυτόχρονα το μάλλον χαμηλών τόνων ύφος των ίδιων και των τραγουδιών τους, τους απομάκρυνε από τη σύγχρονή τους τάση για έκφραση κοινωνικής καταγγελίας μέσα από τη ροκ μυθολογία¹⁶⁴.

Ο Χάρης και ο Πάνος Κατσιμίχας, από το 1985, όταν και κάνανε την εμφάνισή τους με την πρώτη τους – και πολυσυζητημένη – δισκογραφική δουλειά με τίτλο «Ζεστά Ποτά»¹⁶⁵ (δίσκος που ξεπέρασε τις 100.000 πωλήσεις και έγινε πλατινένιος), καθιερώθηκαν στη συνείδηση του κοινού ως έντονα πολιτικοί (όχι πολιτικοποιημένοι) καλλιτέχνες. Σε αυτό σαφέστατα συνετέλεσαν δύο από τα τραγούδια του πρώτου αυτού δίσκου. Πιο συγκεκριμένα «ο Φάνης» και το «Για ένα κομμάτι ψωμί». Το πρώτο τραγούδι είναι μια καταγγελία του σωφρονιστικού συστήματος, των διαδικασιών επανένταξης των φυλακισμένων στην κοινωνία, αλλά και της κοινωνίας της ίδιας. Ο «Φάνης» (δεν έχει αποσαφηνιστεί αν είναι υπαρκτό πρόσωπο) είναι ένας νέος που μόλις αποφυλακίστηκε, έχοντας εθιστεί στα ναρκωτικά μέσα στη φυλακή. Το τραγούδι περιγράφει την αδιαφορία της κοινωνίας και την επιστροφή του «Φάνη» στη φυλακή, τα ναρκωτικά και το θάνατο. Το 1985 το τραγούδι αυτό

¹⁶³ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 257, *Βασίλης Βαμβακάς, Κατσιμίχα, Αδελφοί. Η επιτυχία της ροκ μπαλάντας πέρα από τη ροκ μυθολογία.*

¹⁶⁴ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 257, *Βασίλης Βαμβακάς, Κατσιμίχα, Αδελφοί. Η επιτυχία της ροκ μπαλάντας πέρα από τη ροκ μυθολογία.*

¹⁶⁵ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 363.

σόκαρε την ελληνική κοινωνία. Εκτός των ιδιαίτερων στίχων τους οι «Κατσιμιχάιοι» παρουσίαζαν και έναν πρωτοποριακό, για τα ελληνικά δεδομένα, ήχο, ο οποίος κέντριζε το ενδιαφέρον του ακροατή. Σε αυτό συνέβαλε και η άρτια ενορχηστρωτική δουλειά των παλιών γνώριμων, από τους Socrates, Γιάννη Σπάθα και Νίκου Αντύπα. Ο δίσκος αυτός δημιούργησε πρότυπο πρωτοποριακής ενορχήστρωσης την εποχή που κυκλοφόρησε. Το «Για ένα κομμάτι ψωμί» είναι ένα τραγούδι που μιλάει για τις θυσίες που πρέπει να κάνει κάποιος προκειμένου να αποκτήσει ένα κομμάτι ψωμί. Είναι άκρως ειρωνικό και αντιτίθεται στο συμβιβασμό και την αφομοίωση του διαφορετικού στο κοινωνικό σύνολο.

Στα επόμενα χρόνια της δημιουργίας τους και μέχρι το 2000, ο Χάρης και ο Πάνος θα κυκλοφορήσουν ακόμα έξι ολοκληρωμένους προσωπικούς δίσκους. Πιο συγκεκριμένα¹⁶⁶: το «Όταν σου λέω πορτοκάλι να βγαίνεις» (1987), το «Απρίλη ψεύτη» (1989, δίσκος που ξεπέρασε τις 50.000 πωλήσεις και έγινε χρυσός), το «Η μοναξιά του σχοινοβάτη» (1992, δίσκος που ξεπέρασε τις 30.000 πωλήσεις και έγινε χρυσός), το «Της αγάπης μαχαιριά» (1994, δίσκος που ξεπέρασε τις 30.000 πωλήσεις και έγινε χρυσός), το «Η αγέλαστη πολιτεία και οι καλικάντζαροι» (1995) και το «Τρύπιες σημαίες» (2000), που ήταν και το αποχαιρετιστήριο άλμπουμ τους. Σε κάθε έναν από τους προαναφερθέντες δίσκους ο Χάρης και ο Πάνος Κατσιμίχας συμπεριλάμβαναν τραγούδια με πολιτική χροιά ή με κοινωνικούς προβληματισμούς. Ωστόσο αυτό που κατέταξε και τους δύο στο «στρατόπεδο» των δημιουργών πολιτικού τραγουδιού ήταν περισσότερο ο τρόπος ζωής τους και η εν γένει στάση τους (χαμηλό προφίλ, απουσία από τηλεοπτικές εκπομπές, συμμετοχές σε συναυλίες για κοινωφελείς σκοπούς) και λιγότερο τα δικά τους τραγούδια. Αυτό σε καμία περίπτωση δε σημαίνει ότι και οι ίδιοι δεν ασχολήθηκαν με το είδος, αλλά τα περισσότερα τραγούδια τους δεν ήταν πολιτικά.

Σημαντικό ρόλο στο χαρακτηρισμό τους στο μυαλό του ελληνικού κοινού ως δημιουργών πολιτικού τραγουδιού έπαιξε και αυτό που αναφέρθηκε παραπάνω, η ερμηνεία τους, δηλαδή, στο τραγούδι του Διονύση Τσακνή με τίτλο «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον» και φυσικά η ερμηνεία τους σε ένα

¹⁶⁶ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 363.

τραγούδι που συγκλόνισε τη χώρα στα μέσα της δεκαετίας του 1980, το «Σχήμα λόγου» (μουσική: Αντώνης Βαρδής, στίχοι: Κώστας Τριπολίτης), το γνωστό σε όλους ως «συγκάτοικοι είμαστε όλοι στην τρέλα». Εκτός όμως από τα δύο αυτά τραγούδια, οι «Κατσιμιχάιοι», με τον τελευταίο τους δίσκο, τις «Τρύπιες σημαίες» (2000), καταθέτουν ορισμένα σπουδαία πολιτικά τραγούδια, με χαρακτηριστικότερο το τραγούδι που έδωσε τιτλοφόρησε στο δίσκο. Ένα τραγούδι αμφισβήτησης κάθε καθεστηκυϊάς έννοιας, όπως η πατρίδα, η θρησκεία, η σημαία ή τα σύνορα. Ένα τραγούδι που καταφέρεται εναντίον των ιδεολογιών και των ηγεσιών. Ένα τραγούδι που ο Θάνος Μικρούτσικος¹⁶⁷ σε πρόσφατη συνέντευξή του χαρακτήρισε ως «ένα από τα σημαντικότερα πολιτικά τραγούδια των τελευταίων χρόνων».

Μια από τις σημαντικές επιλογές των αδερφών Κατσιμίχα, που τους βοήθησαν να προσεγγίσουν το ευρύτερο μουσικόφιλο κοινό, ήταν οι συνεργασίες τους με σύγχρονους λαϊκούς και ροκ καλλιτέχνες. Εκτός από τη συμμετοχή τους σε συναυλίες του Γιώργου Νταλάρα εντός και εκτός Ελλάδας (1986), που τους έκανε ιδιαίτερα γνωστούς, συνεργάστηκαν με τον Αντώνη Βαρδή, τον Διονύση Τσακνή (που προαναφέρθηκαν), τους Τερμίτες, τους Πυξ Λαξ, το Νίκο Πορτοκάλογλου, σε τραγούδια που άφησαν τη σφραγίδα τους, τόσο στη δεκαετία του 1980, όσο και στη δεκαετία του 1990, είτε στην πρώτη τους μορφή, είτε σε επανεκτέλεση. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 ξεκίνησαν τις αναζητήσεις τους στη μελοποίηση ποημάτων (Εμπειρίκο, Καββαδία, Χιόνη, Παππά κ.α.), ενώ παράλληλα διασκεύαζαν ξένους τραγουδοποιούς (π.χ. Lucio Dalla, Bobby McFerrin). Κορυφαία στιγμή της πορείας τους, η συμμετοχή τους και στις δύο συναυλίες του Bob Dylan στο θέατρο του Λυκαβητού (1991) στην οποία «προδίδεται» η σαφής υφολογική και μουσικολογική συγγένειά τους με τον διεθνή φήμη και αποδοχή τραγουδοποιό¹⁶⁸. Ο Χάρης και ο Πάνος Κατσιμίχας, αν και δεν έγραψαν πολλά πολιτικά τραγούδια, φρόντισαν με τον τρόπο ζωής τους να υποστηρίξουν τις απόψεις και τα πιστεύω τους, περισσότερο από ό,τι με την τέχνη τους. Στην τέχνη ωστόσο δε μετράει η ποσότητα και αυτό είναι γνωστό. Έτσι λοιπόν δικαίως ο Χάρης και ο Πάνος

¹⁶⁷ Περιοδικό Δίφωνο, Αθήνα, Φεβρουάριος 2010.

¹⁶⁸ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 258, Βαμβακάς, Κατσιμίχα, Αδελφοί. Η επιτυχία της ροκ μπαλάντας πέρα από τη ροκ μυθολογία.

Κατσιμίχας, οι «Κατσιμιχαίοι», συγκαταλέγονται μεταξύ των σημαντικών δημιουργών πολιτικού τραγουδιού την περίοδο της μετα-μεταπολίτευσης.

Γ.2.3. Άλκης Αλκαίος.

Ιδιαίτερη περίπτωση δημιουργού για το πολιτικό τραγούδι της περιόδου που απασχολεί την παρούσα διδακτορική διατριβή αποτελεί ο Άλκης Αλκαίος (κατά κόσμον Βαγγέλης Λιάρος). Ο ποιητής και στιχουργός Άλκης Αλκαίος, που συνεργάστηκε αρχικά και κυρίως με το Θάνο Μικρούτσικο, σύμφωνα με τους περισσότερους συνομιλητές του γράφοντος σε όλα τα χρόνια διεξαγωγής της παρούσης έρευνας, ήταν βαθιά πολιτικός. Βαθιά πολιτικός, αλλά όχι με τρόπο εμφατικό. Χαρακτηριστικά της γραφής του, τις περισσότερες φορές, οι μεταφορές, οι αλληγορίες και σπανιότερα μια ρεαλιστική γραφή με συγκεκριμένες θέσεις, συμπεράσματα και προτάσεις γύρω από ερωτήματα κι αιτίες. Ο Θάνος Μικρούτσικος θυμάται πως ήρθε σε επαφή μαζί του για πρώτη φορά¹⁶⁹: *«Τον Άλκη Αλκαίο τον γνώρισα από μια δημοσίευση ενός ποιήματος του στον Ριζοσπάστη. Πρέπει να ήταν το 1977. Μου άρεσε τόσο πολύ, που έκοψα το απόκομμα, το μελοποίησα και όταν θα γινόταν ένας δίσκος με τα Τραγούδια της Λευτεριάς θέλησα να το ηχογραφήσω. Του τηλεφώνησα, νομίζω δεν συναντηθήκαμε, του το έβαλα από το τηλέφωνο και του άρεσε πάρα πολύ (σ.σ. πρόκειται για το τραγούδι που συμπεριλήφθηκε στο δίσκο «Τα τραγούδια της Λευτεριάς», το μοναδικό σε ποίηση Άλκη Αλκαίου στο δίσκο, με τον τίτλο «Φλεβάρης 1948»). Δεν είχαμε γνωριστεί. Δεν ήξερα καν ότι τον λέγανε Βαγγέλη Λιάρo. Νόμιζα ότι τον λέγανε Άλκη Αλκαίου, όπως δηλαδή ήτανε στο κείμενο. Από εκείνη τη στιγμή ξεκίνησε μια σχέση του εξής τύπου: Μου έστελνε στίτι μου στίχους του εβδομαδιαίως. Μελοποίησα, αρχής γενομένης το 1977, 1978, 1979, 1980, νομίζω, γύρω στα πενήντα τραγούδια. Χωρίς όμως, πέραν του πρώτου τραγουδιού, να έχει εκδοθεί και τίποτα άλλο. Είναι αυτό στοιχείο και του ύφους μου και του στυλ μου ειδικά σε ορισμένους στιχουργούς, να προσπαθώ τα κείμενα να μου γίνονται οικεία, να προσπαθώ επίσης να τα κάνω δικά μου, να μου μιλάνε και μετά να περιμένω να περνάει ο χρόνος για να δω πως ηχούν στα αυτιά μου.*

¹⁶⁹ Εφημερίδα Καθημερινή, Ειδική έκδοση: 100 δίσκοι και η ιστορία τους από τον Μελωδία 99.2, Αθήνα, 29.6.2003, σελ. 57.

Έτσι, κι ενώ μου άρεσαν πολλά από αυτά, τα άφηνα μέσα στο χρόνο, μέχρι που μαζεύτηκαν, όπως είπα, πάνω από πενήντα. Τελικά επέλεξα έντεκα από αυτά και πιστεύω ότι επέλεξα και από πλευράς κειμένων τα καλύτερα ή τουλάχιστον τα εντελώς της πρώτης γραμμής. Όμως το 1980 ήδη είχα παρουσιάσει το «Κακόηθες μελάνωμα» σε κάποιες συναυλίες που έδωσα στο πλαίσιο του φεστιβάλ Αθηνών τότε στο Λυκαβηττό. Ενώ όλο τον δίσκο των αφιερώσαμε στον Κωστή Μοσκόφ – μακαρίτη τώρα – το «Κακόηθες μελάνωμα» είχε αφιερωθεί από τον Αλκαίο κι από μένα στον Νίκο Πουλαντζά (σ.σ. ο δίσκος για τον οποίο μιλάει ο Θάνος Μικρούτσικος είναι ένας καθοριστικός δίσκος για το ελληνικό τραγούδι, είναι ο δίσκος που καθιέρωσε τον Άλκη Αλκαίο στη συνείδηση του κοινού, το «Εμπάργκο», που κυκλοφόρησε το 1982 – CBS 85700¹⁷⁰). Ο λόγος που είχε γίνει αυτό θυμάμαι ήταν ο εξής: Ο Νίκος Πουλαντζάς – ένας από τους μεγαλύτερους θεωρητικούς του μαρξισμού – είχε αυτοκτονήσει πέφτοντας με τα βιβλία του από τον 22ο όροφο της πολυκατοικίας όπου έμενε στο Παρίσι. Αυτή η απεγνωσμένη πράξη σημαίνει και το αδιέξοδο που κατά τη γνώμη μου είχε φτάσει μια συγκεκριμένη μεθοδολογία και σκέψη ή τουλάχιστον το αδιέξοδο, όπως το αντιλαμβανόταν ο ίδιος. Ήταν όντως ένας από τους μεγαλύτερους θεωρητικούς. Θυμάμαι ήμουν μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος και μου είχε κάνει αλγεινή εντύπωση το γεγονός ότι, έναν τέτοιο θεωρητικό του μαρξισμού πολύ σημαντικού επιπέδου στο επίπεδο του Althusser τον είχαμε στο εξωτερικό και την τραγικότητα της χειρονομίας αυτής της αυτοκτονίας ο «Ριζοσπάστης» την είχε «περιποιηθεί» σε κάποια μέσα σελίδα σε δύο γραμμές, κάτω από ένα κείμενο που αφορούσε ότι ακρίβυνε κάποιο προϊόν, και από κάτω εχθές αυτοκτόνησε ο Νίκος Πουλαντζάς στο Παρίσι. Μου είχε κάνει τρομερή εντύπωση και εγώ ως μέλος του ΚΚΕ αποφάσισα να αφιερώσω το «Κακόηθες μελάνωμα» στο Νίκο Πουλαντζά μαζί με τον Άλκη Αλκαίο».

Η συνεργασία του Θάνου Μικρούτσικου με τον Άλκη Αλκαίο, που αποτέλεσε εφιαλτήριο για τον ποιητή, προκειμένου να συνεργαστεί και με άλλους συνθέτες, ουσιαστικά δεν σταμάτησε ποτέ. Το «Εμπάργκο», ένας δίσκος με ιδιαίτερη μουσική και στιχουργική γλώσσα, στιγμάτησε και τους δύο δημιουργούς του, τους «έδεσε» μεταξύ τους και καθόρισε τη μετέπειτα πορεία τους, με ευτυχισμένες «δεύτερες φορές». Τραγούδια πολιτικά, με κοινωνικές

¹⁷⁰ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 61.

προεκτάσεις και μια πρωτόγνωρη στιχουργική τέχνη και τεχνική, που είχε μεν σαφείς καταβολές από τους τρόπους του Μάνου Ελευθερίου, αλλά πήγαινε κι «ένα βήμα παραπέρα». Στα χρόνια που ακολούθησαν, Θάνος Μικρούτσικος και Άλκης Αλκαίος συνεργάστηκαν επανειλημμένα. Κι αν από το «Εμπάργκο» αγαπήθηκε αθεράπευτα το «Ερωτικό ή πεδίο βολής», δεκατέσσερα χρόνια μετά η ιστορία (και όχι η συνταγή) επαναλήφθηκε με τη «Ρόζα», από το δίσκο «Στου αιώνα την παράγκα» (1996 – MINOS 855266¹⁷¹), με ερμηνευτή το Δημήτρη Μητροπάνο. Για τους δίσκους αυτούς, αλλά και την υπόλοιπη συνεργασία, θα γίνει εκτενέστερη αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο που θα αφορά στην περίπτωση του Θάνου Μικρούτσικου.

Γ.2.4 Νικόλας Άσιμος.

Σημαντική περίπτωση νεότερου δημιουργού/τραγουδοποιού, που έδρασε την περίοδο που απασχολεί την έρευνα, είναι εκείνη του Νικόλα Άσιμου. Ο Άσιμος, πέραν της τραγουδοποιίας του, η οποία ήταν έντονα πολιτική και τοποθετημένη στον αναρχοαυτόνομο χώρο, υπήρξε ο ίδιος αρνητής του σύγχρονου τρόπου ζωής και έντονα πολιτικοποιημένος. Στην περίπτωση του, ο βίος του υποστήριξε (με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως θα δούμε παρακάτω) τη δημιουργία του, οδηγώντας τον μάλιστα και μέχρι την αυτοχειρία. Στη συνείδηση του κοινού, ο Άσιμος έμεινε σαν ένα τραγουδοποιός αναχωρητής με έντονες και ακραίες πολιτικές θέσεις, τόσο μέσα στο έργο του, όσο και στη ζωή του την ίδια.

Ο τραγουδοποιός Νικόλας Άσιμος (Ασημόπουλος) (Κοζάνη 1949 – Αθήνα 1988) αποτελεί μια χαρακτηριστική όσο και αμφιλεγόμενη προσωπικότητα στην ιστορία της ελληνικής υποκουλτούρας. Ανήσυχη καλλιτεχνική φύση και πολιτικά ανενεργός φοιτητής στη Θεσσαλονίκη της Δικτατορίας, ο Άσιμος έγινε στην αρχή της Μεταπολίτευσης ένας στρατευμένος τραγουδοποιός στην Αθήνα, για να εξελιχθεί στη δεκαετία του 1980, σε σύμβολο της αναρχικής και underground ελληνικής σκηνής, σε έναν πρωταγωνιστή της πραγματικότητας και του μύθου των Εξαρχείων. Από πολλές απόψεις, η προσωπικότητα και η

¹⁷¹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 61.

βιογραφία του μοιάζουν να αποτυπώνουν την ανάπτυξη, τις κρίσεις, τη δημιουργικότητα, τις ευαισθησίες, την τραγικότητα και το ατελέσφορο του αναρχικού/«εναλλακτικού» διαβήματος, όπως αυτό εκδιπλώθηκε στην Ελλάδα. Οι χαρακτηριολογικές του ιδιαιτερότητες και η ενεργή ακόμα κρατική λογοκρισία τον απομάκρυναν από τις μπουάτ και τη ραδιοφωνική προβολή αντίστοιχα¹⁷². Τα τραγούδια που ηχογράφησε με τη LYRA του Αλέκου Πατσιφά το 1975 σε δίσκο 45 στροφών δεν μεταδόθηκαν¹⁷³. Σε μια τέτοια φάση μετεωρισμού και δυσκολίας ο Άσιμος στρατεύτηκε στο νεοεμφανιζόμενο τότε αναρχικό κίνημα και εγκαταστάθηκε στα Εξάρχεια. Από το χειμώνα του 1976 – 1977, έγινε πλανόδιος πωλητής περιοδικών, κασετών και βιβλίων στα κάγκελα του Πολυτεχνείου, δραστηριότητα την οποία συνέχισε, για βιοποριστικούς λόγους, μέχρι το θάνατό του.

Η εμφάνιση και η καθημερινή του συμπεριφορά, όπως ολοκληρώθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1980, αποτέλεσαν ακραία, σχεδόν στεροτυπική εκδοχή του Εξαρχιώτη – φρικιού: μακριά μαλλιά και μούσια, παραμελημένο ντύσιμο και ατομική υγιεινή, συστηματική μέθη και εν γένει προκλητική συμπεριφορά. Ατίθασος και επιθετικός απέναντι σε κάθε μορφή θεσμικής εξουσίας και περιορισμού, ξυλοκοπήθηκε ουκ ολίγες φορές από την αστυνομία, αλλά και από μέλη πολιτικών νεολαιών της επίσημης Αριστεράς. Αυτά τα βίαια περιστατικά διαμόρφωσαν και εξέθρεψαν το μύθο του «Εξαρχιώτη» Άσιμου στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970. Τον Οκτώβριο του 1977, έπειτα από επεισοδιακές διαδηλώσεις για την υπόθεση Μπάαντερ – Μάινχοφ και τη συμπλοκή της AEG¹⁷⁴, η αστυνομία προχώρησε σε συλλήψεις αριστεριστών,

¹⁷² Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 45, *Παναγιώτης Πετρίχος, Νικόλας Άσιμος, Αστικός μύθος και οριακή μορφή της εναλλακτικής κουλτούρας*.

¹⁷³ Νικόλας Άσιμος, Ο μηχανισμός (πλευρά Α') – Ο Ρωμιός (πλευρά Β'), δίσκος 45 στροφών από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA, σε ενορχήστρωση Γιώργου Στεφανάκη, που κυκλοφόρησε στις αρχές καλοκαιριού του 1975 και λογοκρίθηκε τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς (πηγή: Αλλαμανής, 2000, σελ. 263).

¹⁷⁴ Το απόγευμα της Δευτέρας 17 Οκτωβρίου 1977 στο αεροδρόμιο του Μογκαντίσου της Σομαλίας, Δυτικογερμανοί κομάντος της αντιτρομοκρατικής ομάδας «GSG-9» έκαναν αιματηρή επιδρομή σε αεροπλάνο τύπου boeing 737 της Lufthansa. Τέσσερις Άραβες αεροπειρατές, που το είχαν καταλάβει και το είχαν οδηγήσει εκεί, ζητούσαν να αφεθούν ελεύθεροι όλοι οι φυλακισμένοι Γερμανοί επαναστάτες της ομάδας ανταρτών πόλεων Μπάαντερ – Μάινχοφ. Οι αεροπειρατές είχαν σκοτώσει το Γερμανό κυβερνήτη και απειλούσαν να τιναχτούν στον αέρα μαζί με ενενήντα επιβάτες και μέλη του πληρώματος. Στην επιδρομή για την απελευθέρωση των ομήρων σκοτώθηκαν οι τρεις ένοπλοι Άραβες και τραυματίστηκαν ο τέταρτος και μια αεροσυνοδός. Την ίδια ακριβώς νύχτα, 17 προς 18 Οκτωβρίου, στις φυλακές «υψίστης ασφαλείας» Σταμχάιμ στη Δυτική Γερμανία, τρεις φυλακισμένοι ακροαριστεροί επαναστάτες (ο Αντρέας Μπάαντερ, η σύντροφός του Γκούντρον Ένσλιν και ο Γιαν – Καρλ Ράσπε) «αυτοκτονούν» μέσα στα διαβόητα «λευκά κελιά»/κελιά – θαλάμους βασανιστηρίων

μεταξύ των οποίων και ο Άσιμος. Προφυλακίστηκε, παραπέμφθηκε μαζί με άλλους σε δίκη βάσει του νόμου 4000/59 (περί τεντιμποϊσμού), παρέμεινε για δυο μήνες προφυλακισμένος στη φυλακή της Αίγινας, αλλά η δίκη δεν έγινε ποτέ. Την αποφυλάκισή του ακολούθησε μια περίοδος έντονου πολιτικού ακτιβισμού¹⁷⁵.

Το 1978 ηχογράφησε και διακίνησε ο ίδιος την πρώτη του «παράνομη» κασέτα με τίτλο «Παράνομη κασέτα Νο 000001 – Με το βαρέλι που για να βγει το σπάει», ενώ το φθινόπωρο του 1979 κυκλοφόρησε τη δεύτερη κασέτα του με τη γενική ονομασία «Τριπλή Κασέτα Μπέλα με Χωρίς Ταμπέλα». Ταυτόχρονα ο Άσιμος κωδικοποίησε κατά κάποιο τρόπον τις πολιτικές και μεταφυσικές του αναζητήσεις υπό τον τίτλο «κροκ». Πρόκειται για ένα πρωτόφαντο αμάλγαμα αντιλήψεων που αντλεί στοιχεία από την αναρχική θεωρία, την θεώρηση των καταστασιακών, την πρακτική του living theatre καθώς και τη Διδασκαλία του

ουσιαστικά, με απόλυτη απομόνωση και απάνθρωπο τεχνητό φωτισμό εικοσιτέσσερις ώρες το εικοσιτετράωρο. Την επομένη, την Τρίτη 18 Οκτωβρίου 1977, στις 5.00 το απόγευμα, Έλληνες αριστεριστές οργάνωσαν στην Αθήνα διαδήλωση στα Προπύλαια του Πανεπιστημίου. Με κεντρικό σύνθημα «Σμιτ δολοφόνε – Καραμανλή σύνενοχε», κατήγγειλαν τη συμμετοχή της ελληνικής κυβέρνησης στην αποστολή των Δυτικογερμανών κομάντος στη Σομαλία – είχε χρησιμοποιηθεί η αμερικανική βάση στη Σούδα. Την ίδια μέρα αλλά λίγο αργότερα, γύρω στις 7.00 το απόγευμα, αναρχικοί πραγματοποίησαν άλλη συγκέντρωση για το ίδιο θέμα στο Πολυτεχνείο. Κι ενώ η προηγούμενη διαδήλωση έληξε χωρίς επεισόδια, αυτή η αναρχική συγκέντρωση εξελίχθηκε σε πορεία και συγκρούσεις με την αστυνομία στα Προπύλαια και γύρω από τις οδούς Σταδίου, Ακαδημίας και Σκουφά. Σπάνε κάποιες βιτρίνες, γίνονται ορισμένες συλλήψεις με σημαντικότερες εκείνη του αναρχικού ακτιβιστή Χρήστου Κωνσταντινίδη, της εκδοτικής ομάδας «Διεθνής Βιβλιοθήκη». Ανάλογες κινητοποιήσεις και συγκρούσεις γίνονται και στη Θεσσαλονίκη. Τη νύχτα της Τετάρτης 18 προς Πέμπτη 19 Οκτωβρίου 1977, αστυνομικοί που μάλλον περνούσαν τυχαία εντόπισαν μια ομάδα της οργάνωσης «Διεθνής Αλληλεγγύη» (πιθανότατα κάποιο παρακλάδι του Ε.Λ.Α.) την ώρα που επιχειρούσε να τοποθετήσει βόμβα στις εγκαταστάσεις «γερμανικού στόχου», της εταιρείας AEG στου Ρέντη. Δόθηκε μια πραγματική μάχη. Στην ανταλλαγή πυροβολισμών σκοτώθηκε επί τόπου το μέλος της ομάδας Χρήστος Κασίμης. Ακολούθησε ένα Σαββατοκύριακο συλλήψεων. Συνελήφθησαν δεκαέξι αριστεριστές και αναρχικοί. Ανάμεσά τους και οι: Νίκος Μπαλλής, Γιάννης Φελέκης, Κυριάκος Βασιλειάδης, Μιχαήλ Πρωτοψάλτης, Νικόλας Άσιμος. Στις 11.00 το πρωί της Κυριακής 23 Οκτωβρίου κηδεύτηκε στο νεκροταφείο Χαλανδρίου ο Χρήστος Κασίμης. Το πρωί της Δευτέρας 24 Οκτωβρίου, οδηγήθηκαν δεμένοι με χειροπέδες στον Εισαγγελέα Εκτελέσεων Γ.Λαμπίρη οι: Βασιλειάδης, Πρωτοψάλτης, Μπαλλής, Φελέκης, Άσιμος, Ηρώδης Μπακογιάννης. Κατόπιν πήγαν στον 4^ο ειδικό ανακριτή Παναγιώτη Αναστασόπουλο για να απολογηθούν. Αργά το βράδυ της ίδιας μέρας, το Αυτόφωρο Τριμελές Πλημμελειοδικείο καταδίκασε σε βαριά ποινή φυλάκισης 3,5 ετών το Χρήστο Κωνσταντινίδη για «αντίσταση κατά της Αρχής και περιύβριση Αρχής» στα επεισόδια της Τρίτης. Οι συνήγοροι υπεράσπισης – ο Ευάγγελος Γιαννόπουλος και ο Τάκης Παπάς – αποχώρησαν σε ένδειξη διαμαρτυρίας. Τελικά, την Τρίτη 25 Οκτωβρίου πέντε εκδότες αναρχικών και ακροαριστερών εντύπων και ένας «συνθέτης ανατρεπτικών τραγουδιών» (ο Νικόλας Άσιμος κατά το κατηγορητήριο) προφυλακίστηκαν ως «ηθικοί αυτουργοί σε φθορές ξένης περιουσίας, σε συνδυασμό με τον νόμο 4000/59 περί τεντιμποϊσμού και υποκίνηση σε διατάραξη κοινής ειρήνης». (πηγή: Αλλαμανής, 2000, σελ. 106).

¹⁷⁵ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 45, *Παναγιώτης Πετρίχος, Νικόλας Άσιμος, Αστικός μύθος και οριακή μορφή της εναλλακτικής κουλτούρας*.

Δον Χουάν του Κάρλος Καστανέντα (ένα μεταφυσικό – απελευθερωτικό ανάγνωσμα που είχε εκδοθεί στην Ελλάδα με μεγάλη απήχηση στους αναρχικούς κύκλους). Το «κροκ», του οποίου αυτοχρίστηκε μύστης και αρχιερέας, δεν ήταν βεβαίως μια συστηματική θεωρία: «βιώνεται σαν κατάσταση». Τα εναλλακτικά νεφελώματα του «κροκ» διατυπώθηκαν στο βιβλίο του «Αναζητώντας κροκανθρώπους¹⁷⁶», μια αυτοχρηματοδοτούμενη έκδοση που κυκλοφόρησε σε άγνωστο αριθμό αντιτύπων με τη βοήθεια του Λεωνίδα Χρηστάκη¹⁷⁷.

Το καλοκαίρι του 1982 διέσχισε για τελευταία φορά την πόρτα της επίσημης δισκογραφίας. Με τη βοήθεια του Βασίλη Παπακωνσταντίνου (βλ. επίσης κεφάλαιο παρούσης: Δ.2. *Οι δισκογραφικές εταιρείες*), ο οποίος προσωποποιούσε ήδη μια ιδιαίτερα δημοφιλή ροκ νεανική κουλτούρα, υπέγραψε συμβόλαιο με τη δισκογραφική εταιρεία MINOS και στις αρχές Νοεμβρίου κυκλοφόρησε τελικά το δίσκο «Ο ξαναπές¹⁷⁸», που αποτέλεσε την αφορμή για την κορύφωση ενός αμείλικτου πολέμου από τους παλιούς συνεργάτες και ομοϊδεάτες του. Η προσωπική του μέριμνα να βγει από το επαγγελματικό περιθώριο και τον δύσκολο βιοπορισμό έμοιαζε αταίριαστη με την αναρχική του δράση. Ο Άσιμος συνθηκολόγησε σιωπηλά με τις κατηγορίες που εκτοξεύονταν εναντίον του και επέστρεψε στις μουσικοθεατρικές του εμμονές. Για αυτόν τον ιστορικό δίσκο, της «συνθηκολόγησης», γράφει ο Χρήστος Καρυώτης, παραθέτοντας και λόγια του παραγωγού του Ηλία Μπενέτου¹⁷⁹: «30 Ιουνίου 1982. Ο Νικόλας Άσιμος υπογράφει συμβόλαιο με τη δισκογραφική εταιρεία MINOS. Ο άνθρωπος της εταιρείας με τον οποίο ερχόταν κυρίως σε συνεννόηση ήταν ο παραγωγός Ηλίας Μπενέτος. «Είχαμε ξεκινήσει τους σχεδιασμούς για το πώς θα γίνει η δουλειά. Έμπαινε εδώ, συζητούσαμε και νομίζω ότι από κάποια στιγμή και μετά αντιμετώπιζε το χώρο του γραφείου μου σαν χώρο όπου ξαπόσταινε...». Ο Μπενέτος θυμάται τον Άσιμο να μαζεύει από το πάτωμα ένα άχρηστο κομμάτι μαγνητοταινίας, να το κάνει κουβάρι και να το

¹⁷⁶ Άσιμος, 2000, σελ. 98.

¹⁷⁷ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 46, *Παναγιώτης Πετρίχος, Νικόλας Άσιμος, Αστικός μύθος και οριακή μορφή της εναλλακτικής κουλτούρας*.

¹⁷⁸ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS (456) το 1982 και περιλάμβανε τραγούδια του Νικόλα Άσιμου με ερμηνείες του ιδίου και των Βασίλη Παπακωνσταντίνου και Χαρούλας Αλεξίου.

¹⁷⁹ Εφημερίδα Καθημερινή, *Ειδική έκδοση: 100 δίσκοι και η ιστορία τους από τον Μελωδία 99.2*, Αθήνα, 29.6.2003, σελ. 52.

ρίχνει σε μια τσάντα φωνάζοντας: «Τίποτα δε θα πάει χαμένο! Αυτό είναι το τραγούδι μου! Μου ανήκει!...». Επίσης, τον θυμάται να κουβαλάει από την κουζίνα κάτι... μπρίκια του καφέ και να τα χτυπάει κρατώντας το ρυθμό στο «Σεισμό» μέσα στο χώρο ηχογράφησης όπου ήταν στριμωγμένη η «Αθηναϊκή Κομπανία», η οποία παίζει στο τραγούδι. Πάνω απ' όλα, όμως, τον θυμάται στην ηχογράφηση ενός συγκλονιστικού νανουρίσματος. Το είχε γράψει ο Άσιμος πριν από μερικά χρόνια για να κοιμίζει την κόρη του στο υπόγειο της οδού Αραχώβης 41. Ήταν το «Παπάκι». Μια μαγική στιγμή που τη «σφράγισε» ερμηνευτικά η Χάρης Αλεξίου. «Να μη σου πω ότι, κάποια στιγμή, ο Άσιμος ήταν και ψιλοβουρκωμένος... Είχε «κρυφτεί» πίσω της. Τραγουδούσε για πάρτη του αυτό που άκουγε εκείνη τη στιγμή... Αυτό που τον φόρτιζε, αυτό που τον δονούσε... Συγκινήθηκε και η Χαρούλα. Κι αυτό φαίνεται, είναι λυγμική. Ούτε γύρισε πίσω της να δει πού είναι ο Νικόλας, τι κάνει. Μπήκε κι εκείνη σ' αυτό που συνέβαινε. Γιατί συνέβαινε κάτι ακαριαίο και μαγικό».

Μετά τη δισκογράφηση του «Ξαναπές», η ψυχική υγεία του Άσιμου άρχισε να κλονίζεται, γεγονός που προκάλεσε κύκλους εγκλεισμών σε ψυχιατρεία. Ενώ το 1986 κυκλοφόρησε την δεύτερη παράνομη «Τριπλή Κασέτα», ταυτόχρονα επέδειξε ωμά την επιθετικότητά του, είτε με διαδοχικά πειράματα ευθανασίας που εκτελούσε σε μικρά ζώακια, είτε χαστουκίζοντας και χτυπώντας αδιακρίτως γνωστούς και αγνώστους στους δρόμους της πόλης. Την άνοιξη του 1987 κυκλοφόρησε την τελευταία του κασέτα με τίτλο «Παράνομη κασέτα Νο 000008 – Στο φανάρι του Διογένη», στην οποία συμμετείχε η Σωτηρία Λεονάρδου. Την ίδια χρονιά παραχώρησε πέντε τραγούδια στον Βασίλη Παπακωνσταντίνου για τον πετυχημένο δίσκο του με τον τίτλο «Χαιρετίσματα¹⁸⁰». Η επιτυχία του δίσκου και το αντιεξουσιαστικό/περιθωριακό περιεχόμενο των τραγουδιών του, επανέφεραν στο προσκήνιο τον Άσιμο χαρίζοντάς του δημοσιότητα, μέχρι και τηλεοπτικές εμφανίσεις. Στις 7 Ιουνίου 1987, στο διαμέρισμα του Άσιμου (Ζαΐμη 56) έλαβε χώρα μια παρανοϊκή «τελετή μύησης», στο πλαίσιο της οποίας φέρεται να βίασε μια κοπέλα προκειμένου να την κάνει αθάνατη. Συνελήφθη και

¹⁸⁰ Δίσκος 33 στροφών που κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS (660) το 1987 και περιλάμβανε τραγούδια των: Νικόλα Άσιμου, Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Αφροδίτης Μάνου, Χρήστου Τόλιου, Γιώργου Λέφα, Κώστα Κινδύνη και Θεόδωρου Παυλάκου με ερμηνείες του Βασίλη Παπακωνσταντίνου.

προφυλακίστηκε, αλλά κατά τη διάρκεια της προφυλάκισής του, το θύμα απέσυρε τη μήνυση. Ο εισαγγελέας, όμως, είχε αντίθετη άποψη κι έτσι ο Άσιμος αφέθηκε ελεύθερος με χρηματική εγγύηση. Τον Οκτώβριο οδηγήθηκε παρά τη θέλησή του στην ιδιωτική ψυχιατρική κλινική «Γαλήνη». Μετά την έξοδό του από την κλινική, η αφόρητη πίεση της επικείμενης δίκης για το βιασμό και η φοβία του εγκλεισμού τον οδήγησαν στην αυτοχειρία (17 Μαρτίου 1988)¹⁸¹.

Ο Νικόλας Άσιμος ήταν ένας καλλιτέχνης που ακροβατούσε σε όλη του τη ζωή ανάμεσα στα όρια του συστήματος και την άρνησής του. Τον περισσότερο καιρό, αναμφίβολα, έζησε και δημιούργησε στο περιθώριο για να αναγνωριστεί μετά θάνατον από το ευρύ κοινό και να ενσωματωθεί εκ των υστέρων σε ένα καλλιτεχνικό σύστημα που, μάλλον, εν ζωή πολεμούσε αλλά και φλέρταρε λιγάκι. Στα τραγούδια του, τόσο σε επίπεδο μελοποίησης, όσο και σε επίπεδο στιχουργίας κι ερμηνείας, πάντοτε επικρατούσε μια ανατροπή και μια αμφισβήτηση. Ακόμα και ο τρόπος διάθεσης των περισσότερων από αυτά, ήταν ανατρεπτικός και εκτός νόμων της αγοράς. Οι αναδρομικές και επετειακές κυκλοφορίες των τραγουδιών του, που ακολούθησαν το θάνατό του, έγιναν μάλλον για λόγους κερδοφορίας, αλλά και κατόπιν πίεσεως που δέχονταν αγορές και εταιρείες από το αυξανόμενο ενδιαφέρον για το έργο του. Μελέτες, διατριβές και εργασίες γύρω από την περίπτωση του Άσιμου φωτίζουν τις σκοτεινές πλευρές του βίου του, αποφεύγοντας τον καθαγιασμό και την αγιοποίηση, θέτοντας την εξιστόρηση στις πραγματικές της διαστάσεις. Ο Άσιμος ήταν ένας από τους λίγους δημιουργούς που υποστήριξαν το καλλιτεχνικό τους έργο με τη γενικότερη στάση ζωής του, προτού βέβαια ξεπεράσει τα όρια της λογικής και της κοινωνικής λειτουργικότητας. Συγκαταλέγεται στους δημιουργούς του πολιτικού τραγουδιού της εποχής της που απασχολεί την έρευνα, ακόμα και ως «στρατευμένος τραγουδοποιός» του λεγόμενου αναρχοαυτόνομου χώρου και των αντιεξουσιαστικών πυρήνων των Εξαρχείων. Στην περίπτωσή του, η στράτευση ήταν καθαρά ιδεολογική και τα παράγωγά της, δίχως άλλο, πολιτικά τραγούδια.

¹⁸¹ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 47, *Παναγιώτης Πετρίχος, Νικόλας Άσιμος, Αστικός μύθος και οριακή μορφή της εναλλακτικής κουλτούρας*.

Γ.2.5. Τζίμης Πανούσης

Μοναδική περίπτωση δημιουργού και performer, που συνδυάζει τον πολιτικό λόγο, τη σάτυρα, το stand – up comedy, την επιθεώρηση και το τραγούδι, αποτελεί ο Τζίμης Πανούσης που επίσης δραστηριοποιείται την περίοδο που προσπαθεί να φωτίσει η έρευνα. Πολυσχιδής και πολυδιάστατος, ο Πανούσης αφήνει το δικό του στίγμα στο προς μελέτη χρονικό διάστημα, αλλά και έως τις ημέρες μας. Οι θέσεις του είναι ακραίες και ταυτόχρονα ανατρεπτικές. Προκαλούν το γέλιο, αλλά και το στοχασμό του ακροατή/θεατή, κριτικάροντας και παίρνοντας θέση ανά χρονικά διαστήματα για τα κοινωνικοπολιτικοοικονομικά τεκταινόμενα της εκάστοτε χρονικής περιόδου. Συνοπτικά, θα έλεγε κανείς ότι το έργο του Τζίμη Πανούση, και των Μουσικών Ταξιαρχιών του (όποτε συνεργάστηκε μαζί τους), διέπεται από την αμφισβήτηση του πυρήνα των εκάστοτε κυρίαρχων αναπαραστάσεων, η οποία συνιστά και τον κεντρικό άξονα της καλλιτεχνικής του πορείας από τη δεκαετία του 1970 ήδη.

Ο Τζίμης Πανούσης ξεκίνησε την καλλιτεχνική του διαδρομή μέσα στη δικτατορία σε θεατρικά σχήματα του Χολαργού. Μετέπειτα συμμετείχε ως ηθοποιός και τραγουδιστής σε περιοδεύοντες θιάσους. Εργάστηκε σε παραστάσεις, μεταξύ άλλων, του Γιάννη Χουβαρδά και του Δήμου Αβδελιώτη, ενώ διετέλεσε για ένα σύντομο διάστημα και τραπεζοϋπάλληλος. Αυτοδίδακτος μουσικός ο Πανούσης συγκεκριμενοποίησε την πορεία του στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1970. Έτσι, το 1977 εμφανίστηκαν στην «Αρχιτεκτονική» (δίπλα στη Στοά του Απότρου στην Πανεπιστημίου) οι «Μουσικές Ταξιαρχίες», παραλλάσσοντας το όνομα της ακμάζουσας τότε αριστερής τρομοκρατικής οργάνωσης «Ερυθρές ταξιαρχίες» στην Ιταλία, μουσικό σχήμα που, με εξαίρεση τη συστηματική συμμετοχή του Σπύρου Πάζιου και του Γιάννη Δρόλαπα, είχε πολλαπλές αλλαγές στη σύνθεσή του¹⁸².

¹⁸² Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 420, *Παναγής Παναγιωτόπουλος, Τζίμης Πανούσης, Εικονοκλαστική σάτιρα και αναδυόμενες ταυτότητες*.

Το τέλος της δεκαετίας του 1970 βρήκε τον Πανούση στην Πλάκα, στο χώρο επώασης της ροκ και εν γένει αντισυμβατικής κουλτούρας, εκείνης που υπερέβη αποφασιστικά την αριστερή, ηρωική και στρατευμένη πολιτισμική δεσπόζουσα των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων. Η επιτυχία του στο ιδιαίτερο αυτό κοινό ήταν μεγάλη. Στους νεανικούς εναλλακτικούς χώρους της εποχής, κυκλοφόρησε το 1978 – 1979 και η παράνομη κασέτα με τον προκλητικό τίτλο «Disco Tsoutsouni». Κάποια από αυτά τα τραγούδια περιλαμβάνονταν και στον πρώτο κανονικό δίσκο των «Μουσικών Ταξιαρχιών» σε παραγωγή του ίδιου του Τζίμη Πανούση και του Μάνου Ξυδούς με το γενικό τίτλο «Μουσικές Ταξιαρχίες». Ενδεικτική της αποδοχής του δίσκου είναι η αφήγηση του μέλους των Μουσικών Ταξιαρχιών, Βαγγέλη Βέκιου¹⁸³: *«Είναι πάρα πολλά που μου 'ρχονται στο νου σκεπτόμενος την έκδοση του πρώτου δίσκου των Μουσικών Ταξιαρχιών. Πρώτα το πώς συζητούσαμε με τις διάφορες εταιρείες δίσκων και το πώς αντιμετωπιζόμασταν «με επιφύλαξη». Μετά, το θέμα της λογοκρισίας και πως πήραμε το νούμερο εκτύπωσης του δίσκου για να κοπεί στο εργοστάσιο της EMI, την αντιμετώπιση εκ μέρους των ηχοληπτών κτλ. Αλλά ένα γεγονός που μου έχει μείνει μεταξύ αστείου και σοβαρού ήταν όταν ένα πρωί, λίγες μέρες μετά την κυκλοφορία του δίσκου, βγήκα από το σπίτι μου κατά τις 10 ή 11 το πρωί για να αγοράσω εφημερίδα και να πάω στο σπίτι των γονιών μου που έμεναν ακριβώς ένα τετράγωνο πιο κάτω. Πηγαίνοντας στο σπίτι, βλέπω απέξω το αστυνομικό αυτοκίνητο και τη μητέρα μου να μιλάει μαζί τους. Κάτι κατάλαβα, γυρνάω πίσω στο σπίτι μου, το γνωστό ασφαλίτικο ήταν απέξω και περίμενε. Επιστροφή στο περίπτερο, ελαφρώς αλαφιασμένος παίρνω τηλέφωνο τον Τζιμάκο και το Δρόλαπα, τους λέω τι συμβαίνει, δίνουμε ραντεβού με τον Τζίμη κοντά στον Άδωνι στο Χολαργό και μαζί συναντάμε τον Γιάννη Δρ. Μαθαίνουμε ότι ο Γιώργος Πετσίλας έχει συλληφθεί (διευθυντής τότε της EMI) και ο Μάνος Ξυδούς (παραγωγός) έχει εξαφανισθεί προς άγνωστη κατεύθυνση μέχρι να περάσει το αυτόφωρο. Αλλά το αυτόφωρο δεν τελείωνε γιατί το αδίκημα ήταν «περί Τύπου» και ήταν διαρκές. Φιλοξενηθήκαμε σε διάφορα σπίτια, στον Στέλιο στους πρόποδες της Πεντέλης, στο σπίτι του Χρήστου στη Ραφήνα, και στην Ασκληπιού στο σπίτι των Φατμέ ή του Νίκου Ζιώγαλα (δεν κατάλαβα ποτέ ποιος έμενε εκεί). Στα μεσοδιαστήματα από σπίτι σε σπίτι μάς χαιρετούσαν*

¹⁸³ Εφημερίδα Καθημερινή, Ειδική έκδοση: 100 δίσκοι και η ιστορία τους από τον Μελωδία 99.2, Αθήνα, 29.6.2003, σελ. 52.

διάφοροι ακροατές του group και χαζογελούσαν συνομωτικά. Κάποια μέρα (δεν θυμάμαι πώς) έληξε η δίωξη, κάποτε έληξε και το συγκρότημα. Ωραία πάντως περάσαμε». Ο επόμενος δίσκος με τον τίτλο «Αν η γιαγιά μου είχε ρουλεμάν, κυκλοφόρησε το 1984. Ακολούθησε ο δίσκος «Hard core», ηχογραφημένη παράσταση από το «Κύτταρο», ο πρώτος δίσκος στον οποίο δεν είχε επιβληθεί το λογοκριτικό «μπιπ» που συναντάμε στους δύο προηγούμενους. Το 1986 ο Πανούσης κυκλοφόρησε το «Κάγκελα παντού», τον πρώτο δίσκο χωρίς αναφορά στις «Μουσικές Ταξιαρχίες» και το 1987 το «Χημεία και τέρατα» που έκλεισε τον τραγουδιστικό κύκλο του στη δεκαετία του 1980. Σε όλο αυτό το διάστημα ο Πανούσης διαμόρφωσε ένα πιστό κοινό που αναζητούσε τις κασέτες του, τις οποίες έβρισκε από χέρι σε χέρι στα Εξάρχεια, στην Ομόνοια, αλλά και σε πλανόδιους, σε δισκάδικα της επαρχίας κάτω από το ταμείο. Το κοινό αυτό, ενημερωμένο, πολιτικοποιημένο και με αρκετά μεγάλο πολιτισμικό κεφάλαιο, θα τον συναντούσε τακτικά στις παραστάσεις του. Η συμμετοχή του, δε, με φωνές και σφυρίγματα διατήρησε πολλά από την ατμόσφαιρα της μπουάτ, αλλά και την κουλτούρα της συμμετοχικής διασκέδασης. Είναι, σε κάθε περίπτωση, δύσκολο να εντάξει κανείς τον Πανούση της δεκαετίας του 1980 σε ένα καθαρό μουσικό ή καλλιτεχνικό ύφος. Ο Πανούσης συνθέτει μια βαριά αλλά ρυθμική ροκ που μεταφέρει ένταση χωρίς να γίνεται στομφώδης ή δραματική. Συχνά η μουσική του είναι παρωδιακή και διασκευάζει ξένες επιτυχίες χρησιμοποιώντας ελληνικό χιουμοριστικό στίχο, κάτι που παραπέμπει στις πρακτικές της επιθεώρησης¹⁸⁴.

Ο δημιουργός και performer Τζίμης Πανούσης μπορεί να θεωρηθεί αντιεξουσιαστής και η κοινωνική του θεώρηση αναρχική. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι μέρος του κοινού του, ιδιαίτερα στις αρχές της δεκαετίας του 1980, μπορούσε να θεωρηθεί ότι προέρχεται από αυτά τα κοινωνικά στρώματα. Τα τραγούδια του είναι πράγματι αντισυστημικά. Ένα από τα πιο γνωστά του, οι «Εκλογές» συνιστά μια αναρχική γκροτέσκα επίθεση στον κοινοβουλευτισμό. Ωστόσο, από τα βέλη του Πανούση δεν γλυτώνει καμία από τις καθιερωμένες μορφές λόγου, κανένα στερεότυπο, ακόμα και αν αυτό πηγάζει από την κυρίαρχη αριστερή κουλτούρα. Ο λόγος του Πανούση μπορεί με

¹⁸⁴ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 421, *Παναγής Παναγιωτόπουλος, Τζίμης Πανούσης, Εικονοκλαστική σάτιρα και αναδυόμενες ταυτότητες*.

κάθε τρόπο να παραπέμπει σε μια αγωνιστική και, ενίοτε, ένοπλη Αριστερά, αλλά αυτή περιγράφεται συχνά ως αστεία, σίγουρα ως ηττημένη και ενδεχομένως ως ατελέσφορη. Η πολιτική του επιθετικότητα ξεκινά, όμως, πάντα από εκεί, πάντα εκεί καταλήγει, έχοντας ενδιάμεσως αποδομήσει και σχετικοποιήσει. Η σάτιρά του αγγίζει επίσης ορισμένους βασικούς κοινωνικούς θεσμούς όπως είναι η οικογένεια και η «ελληνίδα μάνα», που βρίσκονται συστηματικά στο στόχαστρό του ως μηχανισμοί καταπίεσης και κοινωνικού συντηρητισμού. Η πολεμική ατμόσφαιρα μιας περιποιημένης κοινωνικής ειρήνης μέσα στο σκοτεινό σύμπλεγμα της πολυκατοικίας, η αναγκαστική πορεία από την εναλλακτική νεότητα του «φρικού» στη συμβατική ζωή μέσα από έναν ερωτικό συμβιβασμό που εξοργίζει μέχρι βλασφημίας, αυτά τα θέματα αρθρώνονται με συγκεκριμένες ιστορικές αναφορές, σύγχρονες εικόνες της καθημερινότητας και πυκνή αναφορά στην πολιτική¹⁸⁵.

Ο Τζίμης Πανούσης από εικονοκλάστης και προβοκάτορας των πολιτικοκοινωνικών θεσμών, μετατρέπεται σε ευαίσθητο καταγραφέα μιας ευρείας γκάμας υπογείων συναισθημάτων τα οποία καλείται να βιώσει το (ως) υποκείμενο. Χωρίς να είναι συστηματικός, ο Πανούσης συλλαμβάνει έτσι, με τρόπο μοναδικό για τη μαζική πολιτισμική παραγωγή, μια σειρά διαταραγμένων, ιδιαίτερων ή απλά καινοφανών ταυτοτήτων. Το «Παιδί του σωλήνα» είναι ένα μελαγχολικό ρέγκε που καταγράφει την οδύνη της επιθυμίας για μητρότητα σε συνθήκες τεχνητής γονιμοποίησης, με τις απαραίτητες πολιτικές προεκτάσεις (περιγράφει και σατιρίζει τον Κωνσταντίνο Καραμανλή). Το «Πάρε το χαπάκι σου» αποτυπώνει τον ψυχεδελικό ζόφο της ταυτότητας του οπαδού και τοξικοεξαρτημένου. Το «Τραύμα» κινείται μεταφορικά από τις παραδοσιακές περιγραφές της αναπηρίας για να καταλήξει στο ψυχικό τραύμα. Το έργο του Πανούση είναι επίσης διάσπαρτο από αναφορές στην απόγνωση, στον αποκλεισμό και στην εναλλακτική στάση ζωής των «περιθωρίων» της εποχής του: ενδεικτική η αντιπαραβολή ανάμεσα στον κομφορμιστή κνίτη και στο απονενομημένο φρικό με χαρακτηριστική την απόκοσμη φράση του τελευταίου «δεν έχω το χτικιό είμαι φρικό». Ακόμα πιο διεισδυτικός, ανθρωπιστικός και συναισθηματικός είναι ο στίχος του Πανούση όταν καταπιάνεται με τη

¹⁸⁵ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 422, *Παναγής Παναγιωτόπουλος, Τζίμης Πανούσης, Εικονοκλαστική σάτιρα και αναδυόμενες ταυτότητες*.

διαφυλική ταυτότητα, την παρενδυσία και την ομοφυλοφιλία. Πρόκειται για μεταιχμιακές ταυτότητες (την εποχή που γράφει ο Πανούσης) τις οποίες, νόμιμη πολιτισμική δυσκολία αγγίζει. Η πιο εμβληματική πυκνή και βαθιάς ψυχαναλυτικής κατεύθυνσης περίπτωση είναι το «Ένα τραγούδι για το χειμώνα»¹⁸⁶.

Η δισκογραφία του Τζίμη Πανούση, στην προς εξέταση χρονική περίοδο της παρούσης διατριβής, περιλαμβάνει τα παρακάτω άλμπουμ: Μουσικές Ταξιαρχίες (1982 – COLUMBIA, 71244), Αν η γιαγιά μου είχε ρουλεμάν (1984 – COLUMBIA, 1700241), Hard Core (1985 – COLUMBIA, 1700691), Κάγκελα Παντού (1986 – COLUMBIA, 1701011), Χημεία και τέρατα (1987 – COLUMBIA, 1701891), Δουλειές του κεφαλιού (1990 – MBI, 10419), Ο Ρομπέν των χαζών (Live – 1992 – MBI, 10509), Vivere pericolosamente (1993 – WEA, 994450)¹⁸⁷.

Ο Πανούσης, λοιπόν, δημιουργεί ένα ξεκάθαρο πολιτικό έργο, ακολουθώντας την παλαιά αριστοφανική συνταγή αναμειγνύοντάς την με σύγχρονα στοιχεία από τον αμερικάνικο τρόπο διασκέδασης και performance. Με όπλο του τη σάτιρα και την πολύπλευρη προσέγγιση (τραγούδι, stand – up comedy, video art κλπ), κατασκευάζει ένα καλλιτεχνικό σύμπαν προσωπικό και αναγνωρίσιμο. Το χιούμορ παραμένει το μεγάλο του όπλο και με αυτό εφαρμόζει το παλιό εκείνο ρητό: στα αστεία λέγονται οι μεγαλύτερες αλήθειες και τα πιο σοβαρά πράγματα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της πρακτικής, τα τραγούδια του «Κάγκελα παντού» και «Νεοέλληνας», δυο αιχμηρές περιγραφές του lifestyle, όπως αυτό διαμορφώθηκε από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 μέχρι και σήμερα. Ξεκάθαρα πολιτικός λόγος, καμουφλαρισμένος από χιούμορ, που εμφανίζει όμως έντονη ευστοχία και διεισδυτικότητα στο ακροατήριο.

Γ.2.6. Διονύσης Τσακνής.

Ο Διονύσης Τσακνής, προερχόμενος από τη γενιά του Πολυτεχνείου και όντας έντονα πολιτικοποιημένος, γράφει αρκετά πολιτικά τραγούδια και είναι

¹⁸⁶ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 423, *Παναγής Παναγιωτόπουλος, Τζίμης Πανούσης, Εικονοκλαστική σάτιρα και αναδυόμενες ταυτότητες*.

¹⁸⁷ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

από τους πιο συνεπείς τραγουδοποιούς που ασχολούνται με το είδος σε όλη την πορεία της δημιουργίας του. Στη δεύτερη κιόλας δισκογραφική του δουλειά με τίτλο «Καλή ακρόαση»(1986)¹⁸⁸, περιέχεται το τραγούδι «Σύμβαση αορίστου χρόνου», ένα πολιτικό τραγούδι, δυναμικό και μάλλον οργισμένο. Ακολουθεί η συνεργασία με τον Κώστα Τριπολίτη σε ένα τραγούδι που έδωσε και τον τίτλο στη δισκογραφική αυτή δουλειά του Τσακνή το «Τρίτο μάτι»(1987)¹⁸⁹, μια ειρωνική αιχμηρή ματιά στο ρόλο των ασφαλιτών. Θυμάται σχετικά ο ίδιος ο Τσακνής¹⁹⁰: «Συνεργαστήκαμε πολύ καλά, αλλά όταν έφτασε η ώρα της τελικής έγκρισης, το κονκλάβιο αποφάσισε πως έλειπε το τραγούδι «locomotiva» που θα μπορούσε να σύρει το συρμό του δίσκου. Προς αναζήτηση του σουξέ δηλαδή. Μου πρότειναν να μου γράψει στίχους σ' ένα τραγούδι ο Κώστας Τριπολίτης. Άλλο που δεν ήθελα. Ανέκαθεν ήμουν και εξακολουθώ να είμαι θαυμαστής του. Άσε που εδώ και μια εξαετία έγινα και φίλος του. Συμφωνήσαμε να κάνουμε ένα παιχνίδι. Γνωστοί προβοκάτορες κι οι δυο, είπαμε να κάνει εκείνος ένα αφελές στιχούργημα κι εγώ μια εξίσου αφελή μουσική. Με παγίδεψε ο μπαγάσας. Διότι η μουσική έχει όντως μια αφέλεια, αλλά ο στίχος «Το τρίτο μάτι» μόνο αφελής δεν είναι. Ξαναδιάβασέ τον σήμερα, με τις κάμερες παντού, τις παρακολουθήσεις και την αναγωγή της ρουφιανιάς σε επιστήμη και θα συμφωνήσεις απόλυτα για το πόσο προφητικός είναι. Δε νομίζω πως η εταιρεία διέγινωσε την προφητικότητα του τραγουδιού, αλλά έδωσε αμέσως το πράσινο φως για την έναρξη των ηχογραφήσεων». Την ιστορία του τραγουδιού θυμάται και ο Κώστας Τριπολίτης¹⁹¹: «Δεν ήταν τραγούδι παραγγελίας. Ήταν χειρότερο από τραγούδι παραγγελίας. Ο Τσακνής τότε είχε μόλις κάποια τραγούδια και ήθελε να τα βγάλει σε δίσκο και πήγε στο Μάτσα. Ο Μάτσας του λέει εντάξει, μπαλάντες κάνεις, εν πολλοίς κάποια τραγούδια σου είναι και πολιτικά. Γράφει τέτοια τραγούδια ο Διονύσης. Ο Μάτσας λοιπόν σκέφτηκε το πολύ απλό, να βάλουμε και κανένα «όνομα» μέσα. Τρίχες. Τέλος πάντων. Αυτή είναι η νοοτροπία που έχουν οι εταιρειάρχες. Οπότε του είπε δεν πηγαίνεις στον Κώστα να σου δώσει κάτι, που του Κώστα τα τραγούδια ακούγονται, έχει και ένα πολιτικό στίγμα. Αυτή ήτανε η σκέψη. Και έρχεται ο Διονύσης, ο οποίος έχει κάποιες ροκ, κάποιες ποπ, αλλά και πολλές λαϊκές καταβολές, έχει πολλά και διάφορα πράγματα. Εκεί είχαμε ένα

¹⁸⁸ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

¹⁸⁹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

¹⁹⁰ Τσακνής, 2006, σελ. 37.

¹⁹¹ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

πρόβλημα. Τι ακριβώς θα κάνουμε. Δεν ήθελα να τον καταδικάσω το Διονύση από τον πρώτο δίσκο και να του δώσω κάτι που θα ήτανε άκρως επιθετικό και άκρως συγκρουσιακό με όλα. Σκέφτηκα λοιπόν να κάνουμε αυτό το αστεϊάκι. Επειδή τότε ήταν και η εποχή που βάζανε παντού κάμερες, τους είχε πιάσει μια μανία, το ονομάσαμε το τρίτο μάτι. Παίξαμε λίγο με το τρίτο μάτι, του νου, με το τρίτο μάτι, την κάμερα και με το τρίτο μάτι, της κουζίνας. Έτσι είναι πάνω σε αυτή την αμφισημία γραμμένο όλο αυτό, που μπορεί κανείς να το εκλάβει σαν αισθηματικό τραγούδι, μπορεί να το εκλάβει σαν ποπ τραγούδι και μπορεί να το εκλάβει και σαν πολιτικό τραγούδι. Διαλέγεις και παίρνεις. Αυτό ήτανε. Αυτή ήτανε η ιστορία. Με υπόδειξη του Μάτσα ήρθε ο Διονύσης σε μένα».

Το 1989 ο Τσακνής γράφει ένα από τα καλύτερα πολιτικά του τραγούδια που περιέχεται στο δίσκο «Φταίνε τα τραγούδια»¹⁹² και έχει τον τίτλο «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον». Όπως γράφει στο βιβλίο του ο ίδιος: «Είχα ήδη ετοιμάσει αρκετά τραγούδια και έμενε να τα παρουσιάσω στην εταιρεία, για να προχωρήσουμε στην επόμενη έκδοση. Ανάμεσα σε αυτά ήταν το «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον» και το «Ωρες σιωπής» ... Εκρίθησαν άπαντα αντιεμπορικά. Καλούτσικα μεν, αντιεμπορικά δε... Τα δύο τραγούδια που έγραφα πιο πάνω σημάδεψαν την πορεία μου και ας είναι πάντα καλά οι φίλοι μου Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας, που τραγούδησαν τόσο όμορφα και ανεπανάληπτα, θα έλεγα, το πρώτο». Πράγματι ακόμα και σήμερα το τραγούδι αυτό αποτελεί ένα από τα ωραιότερα του Διονύση Τσακνή, με το κοινό να τον «υποχρεώνει» να το παρουσιάζει στις συναυλίες του.

Ακολούθως ο Διονύσης Τσακνής καταθέτει δύο θαυμάσια πολιτικά τραγούδια στο δίσκο του «Αλήτης καιρός»(1991)¹⁹³. Το πρώτο με τίτλο «Mass Media» και ερμηνεία του ιδίου και της Δήμητρας Γαλάνη αναφέρεται στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τον απάνθρωπο τους χαρακτήρα. Είναι ένα σχεδόν προφητικό τραγούδι όπως λέει και ο ίδιος ο δημιουργός του: «...κάλεσα για άλλη μια φορά την καλή μου Δήμητρα, να τραγουδήσουμε μαζί ένα από τα πιο «σκληρά», από άποψη στίχου, τραγούδια μου. Το Mass Media. Τι ερμηνεία από μέρους της! Πίστευα ότι με αυτό μου το τραγούδι, θα ήμουν τάχα προφητικός για

¹⁹² Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

¹⁹³ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

την κατάντια των «Μέσων». Δυστυχώς, η ζωή με διέψευσε. Τα πράγματα, και σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα μάλιστα, αποδείχτηκαν πολύ χειρότερα, πολύ πιο αποκρουστικά, απ' ό,τι περιγράφει το τραγουδάκι μου»¹⁹⁴. Το δεύτερο σημαντικό τραγούδι του Τσακνή από αυτή τη δουλειά είναι το «Νοέμβρης 91», ένα τραγούδι καταπέλτης για τη γενιά του Πολυτεχνείου, μια προσωπική μαρτυρία στην τροπή των γεγονότων από την εξέγερση του Πολυτεχνείου και μετά. Ο Διονύσης Τσακνής σχολιάζει με καυστικό τρόπο την ίδια τη γενιά του, τη γενιά του Πολυτεχνείου. Το λέει και σε μία συνέντευξή του, εκείνης της εποχής¹⁹⁵: «Γιατί να κρυφτούμε πίσω από το δάχτυλό μας; Η περίφημη γενιά του Πολυτεχνείου, η γενιά της αμφισβήτησης, αμφισβητήθηκε από την ίδια τη ζωή. Ηττήθηκε σε ιδεολογικό επίπεδο, διαψεύστηκε κι αυτή και τα οράματά της και βρέθηκε σε πλήρη αδυναμία να βρει καινούργια οράματα, καινούργιους τρόπους έκφρασης, καινούργια γλώσσα».

Το 1993 ο Διονύσης Τσακνής κυκλοφορεί το δίσκο με τίτλο «Ήταν ή επί τας»¹⁹⁶. Και σε αυτή δισκογραφική δουλειά, περιέχονται πολιτικά τραγούδια. Υπάρχει μια επανεκτέλεση του «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον» με ερμηνευτές τον ίδιο το συνθέτη και το Λαυρέντη Μαχαιρίτσα. Μερικά ακόμα τραγούδια πολιτικού χαρακτήρα και κοινωνικού προβληματισμού εμπεριέχονται στο δίσκο αυτό. Τραγούδια όπως: «Η άτακτη φυγή», ο «Φορέας» ή το ομώνυμο «Ήταν ή επί τας». Μιλώντας για το δίσκο αυτό, ο δημιουργός του αναφέρει¹⁹⁷: «Είναι η μάχη της καθημερινότητας. Η μάχη της ζωής. Η μάχη σε όλα τα πεδία. Στον έρωτα, την κοινωνική ζωή, τις ανθρώπινες σχέσεις, και η μάχη για την καλυτέρευση της ποιότητας ζωής».

Από το 1994 μέχρι το 2002 ο Διονύσης Τσακνής θα παρουσιάσει τέσσερις προσωπικούς δίσκους: το «Φάντασμα από το παρελθόν» (1994), το «Φτιάξε καρδιά μου το δικό σου παραμύθι» (1996), το «Με την πλάτη στον τοίχο» (1999) και τις «Γέφυρες» σε στίχους του Κώστα Τριπολίτη (2002)¹⁹⁸. Σε όλες αυτές τις δισκογραφικές δουλειές περιέχονται πολιτικά τραγούδια, τραγούδια που εκφράζουν κοινωνικούς προβληματισμούς, ενώ και ο ίδιος ο Τσακνής

¹⁹⁴ Τσακνής, 2006, σελ. 44.

¹⁹⁵ Τσακνής, 2006, σελ. 186.

¹⁹⁶ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

¹⁹⁷ Περιοδικό ΟΖ, 23.1.1993.

¹⁹⁸ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

συμμετέχει σε όλες τις κινητοποιήσεις δημιουργών σε συναυλίες διαμαρτυρίας (για τους βομβαρδισμούς στη Γιουγκοσλαβία, την κρίση Οτσαλάν κ.α.). Ταυτόχρονα ο τραγουδοποιός από την Καρδίτσα αρθρογραφεί συστηματικά στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία, διατυπώνοντας θέσεις για τα κοινωνικά δρώμενα. Ο Τσακνής με το έργο του και τη ζωή του, δεν παύει να δηλώνει πολιτικά ενεργός. Κι εκείνος αντιμετωπίζει τα σχόλια και τις αντιθέσεις πολλών, ακόμα και θαυμαστών του, αλλά συνεχίζει.

Ο Θάνος Μικρούτσικος, τοποθετείται για την περίπτωση του Διονύση Τσακνή σε σημειώμά του το Μάρτιο του 2006¹⁹⁹: *«Ο Τσακνής είναι από τις ηγετικές φυσιογνωμίες της γενιάς του. Εμφανίζεται περισσότερο ως τραγουδοποιός και λιγότερο ως συνθέτης. Αρκετά από τα τραγούδια του έχουν περάσει ήδη στην επόμενη γενιά, πράγμα που σημαίνει ότι ο Διονύσης ήδη κερδίζει τόπο ως διαχρονικός δημιουργός. Και του αξίζει για το «Μια άλλη φωνή», ένα από τα δραματικότερα τραγούδια που έχω ακούσει τα τελευταία χρόνια. Και του αξίζει για το λυρικό διαμάντι «Φτιάξε καρδιά μου το δικό σου παραμύθι». Για την «Εξουσία», το «Φταίνε τα τραγούδια», για το δικό μας «Νοέμβρη», τον θρυλικό, πανελλαδικής εμβέλειας, «Μπαλαμό» και, πάνω απ' όλα, για το τραγούδι συγκυρίας «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον». Από τη μεταπολίτευση και μετά είναι πολύ λίγα τα τραγούδια συγκυρίας²⁰⁰. Και ο Διονύσης είναι από εκείνους τους λίγους που θα αφήσει το αποτύπωμά του στο χρόνο. Γιατί τα τραγούδια συγκυρίας, πιστεύω, θα λειτουργήσουν στο μέλλον ως ίχνη, πολύτιμα ευρήματα, για να φωτίσουν στους μελλοντικούς ταξιδευτές τη βάρβαρη ζωή μας... Ένας τραγουδοποιός μπορεί να γράφει καλά τραγούδια και να μη συμμετέχει στα κοινά. Όταν όμως οι κεραίες του είναι πάντα σε εγρήγορση τόσο το καλύτερο. Κι ο Διονύσης δηλώνει πάντα παρών. Με έντονη κοινωνική ευαισθησία και πολιτική συνείδηση. Με παρεμβάσεις, είτε με κείμενα είτε στην πράξη, συνεχείς κι αδιάλειπτες. Με αγωνία αναζήτησε και κατάφερε να δημιουργήσει τη δική του νησίδα αναπνοής σ' έναν κόσμο σκληρό και άδικο».*

¹⁹⁹ Τσακνής, 2006, σελ. 372 – 373.

²⁰⁰ Ο Θάνος Μικρούτσικος, σε άλλη ευκαιρία, και πιο συγκεκριμένα σε ένα αφιέρωμα στον Κώστα Τριπολίτη στις 14.3.2007 στον Ιανό, εξηγεί την ορολογία, δικής του εμπνεύσεως, περί τραγουδιών συγκυρίας: «Είναι αυτά που συνθέτης και στιχουργός ενώνονται, δημιουργούν κάτι που έχει άλλη έννοια από πριν να δημιουργηθεί και το οποίο μετά από εκατό, διακόσια χρόνια, αν υπάρχει ο homo sapiens, μέσα από αυτά τα τραγούδια, οι άνθρωποι του μέλλοντος θα καταλαβαίνουν πως ζούσαμε εμείς και πως ζούμε εμείς τώρα».

Η Αλέκα Παπαρήγα, γενική γραμματέας του Κ.Κ.Ε. σε κείμενό της το Νοέμβριο του 2005 αναφερόμενη στο Διονύση Τσακνή λέει²⁰¹: *«Για το Διονύση Τσακνή η τέχνη του, το τραγούδι, είναι εργαλείο πολέμου, στην αδικία, σε ό,τι τον πονάει, σε ό,τι τον φοβίζει, σε ό,τι τον θυμώνει, σε ό,τι αμφισβητεί, σε ό,τι στέκεται εμπόδιο στην ισότητα και την ειρήνη. Το τραγούδι του, όπως και η πολιτική του στάση, είναι φωνή αντίστασης. Δεν τον ενδιέφερε ποτέ ο πρωταθλητισμός στη δισκογραφία, αλλά παράλληλα τα τραγούδια του αντέχουν στο χρόνο. Δεν είναι ο τραγουδοποιός των σουξέ, αλλά ο δημιουργός πολιτικού τραγουδιού, πολιτικής ποίησης της εποχής, που προάγει την αισθητική. Δεν εφησυχάζει στις δάφνες του και στην επιτυχία, δε βολεύεται, γιατί γι' αυτόν το τραγούδι είναι πρώτα τρόπος έκφρασης και διάθεση επικοινωνίας και ύστερα επάγγελμα, από το οποίο όμως έχει εξορίσει δια βίου την ευκολία και τη χυδαιότητα».*

Ένα παράδοξο γεγονός είναι ότι κανένας προσωπικός δίσκος του Διονύση Τσακνή δεν έχει γίνει χρυσός για τις πωλήσεις του²⁰². Και αυτό σε ένα βαθμό φαίνεται να είναι και το χαρακτηριστικό εκείνων των τραγουδιών που έχουν πολιτική χροιά. Ακόμα και μεγάλες επιτυχίες, όπως το «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον» (μουσική – στίχοι: Διονύσης Τσακνής) ή αναγνωρισμένα διαχρονικά τραγούδια όπως το «Δε λες κουβέντα» (μουσική: Δήμος Μούτσης – στίχοι: Κώστας Τριπολίτης), μολονότι αγαπήθηκαν πολύ από το κοινό, δεν έτυχαν της αναμενόμενης εμπορικής επιτυχίας.

Γ.2.7. Τρύπες – Γιάννης Αγγελάκας.

Από την έρευνα σχετικά με το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα από το 1974 μέχρι το 2002, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει μια αναφορά σε ένα συγκρότημα που δραστηριοποιήθηκε εντός των χρονικών αυτών ορίων, με τρόπο εμφατικό και καταλυτικό, τόσο για τη ροκ μουσική φόρμα, όσο και για τη ροκ στιχουργία και τις πολιτικές της προεκτάσεις, ιδιαίτερα μέσα από ένα αντιδραστικό και αντιεξουσιαστικό πρίσμα. Ο λόγος φυσικά για τις «Τρύπες»

²⁰¹ Τσακνής, 2006, σελ. 96.

²⁰² Δραγουμάνος, 2009, σελ. 853.

και τον χαρισματικό τους frontman. Οι στίχοι του Γιάννη Αγγελάκα, αλλά και το χαρακτηριστικό τραγούδισμά του (κάτι σαν έμμετρη απαγγελία με «πατήματα» τονικότητας σε καίριες στιγμές των τραγουδιών), σε συνδυασμό με την εκρηκτική του σκηνική παρουσία και τον ξεχωριστό ήχο της μπάντας, δεσπόζουν στην τραγουδοποιία, αλλά και την performance των «Τρύπων», του σημαντικότερου ελληνικού ροκ συγκροτήματος της προς εξέταση περιόδου και γενικότερα. Με ξεκάθαρες πολιτικές αφετηρίες και συγκεκριμένες τοποθετήσεις μέσα στα τραγούδια, οι «Τρύπες» προίκισαν τη ροκ σκηνή, αλλά και το τραγούδι γενικότερα με πολιτικά, κοινωνικά και αντιδραστικά τραγούδια μεγάλης αναγνωρισιμότητας και αποδοχής.

Οι «Τρύπες», η πιο σκοτεινή και επιτυχημένη έκφραση της ελληνικής ροκ σκηνής, σχηματίστηκαν στη Νεάπολη της Θεσσαλονίκης το 1983. Στον απόηχο του punk κινήματος και των πειραματισμών της new wave μουσικής σκηνής, οι «Τρύπες» έγιναν η φωνή των βιομηχανικών προαστίων της πόλης και ενσάρκωσαν καλλιτεχνικά μια γενική απόρριψη των κοινωνικών συμβάσεων. Αν οι «Τρύπες» είχαν έντονη ιδεολογική και μουσική συγγένεια με τη βρετανική punk σκηνή, διαφοροποιήθηκαν από τη βίαια εκφρασμένη οργή που χαρακτήριζε παγκόσμια το χώρο του punk (μολονότι υπήρξαν στιγμές επεισοδίων και αναταραχής κατά τη διάρκεια ορισμένων συναυλιών τους), δείχνοντας προτίμηση στην ποιητική έκφραση και στον ειρωνικό σχολιασμό της κοινωνικής πραγματικότητας (όπως καταδεικνύει και η επιλογή του ονόματός τους)²⁰³.

Πρώτα μέλη του συγκροτήματος ήταν ο Γιάννης Αγγελάκας στα φωνητικά, ο Γιώργος Καρράς στο μπάσο και στα φωνητικά, ο Μιχάλης Κανατίδης στην κιθάρα και ο Κώστας Φλωροσκούφης στα τύμπανα. Το 1984 ο Μπάμπης Παπαδόπουλος αντικατέστησε το Μιχάλη Κανατίδη, ενώ κατά την ίδια περίοδο αποκρυσταλλώθηκε και το ιδιαίτερο μουσικό και στιχουργικό ύφος της μπάντας. Το 1985 κυκλοφορούν τον πρώτο τους ομώνυμο δίσκο από την ANO KATO records. Η δισκογραφική αυτή εταιρεία της Θεσσαλονίκης, μια σπάνια εξαίρεση στο χώρο της μουσικής παραγωγής, ιδιοκτησίας Γιώργου

²⁰³ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 592, *Ρόζα Βασιλάκη, Τρύπες, Αντι-εξουσιαστική ροκ και εναλλακτική ιδεολογία*.

Τσακαλίδη, αποτέλεσε από την ίδρυσή της (1984) το λίκνο της ανεξάρτητης ροκ σκηνής και ανέδειξε, πέρα από τις «Τρύπες», ορισμένες από τις σημαντικότερες ελληνικές παρουσίες στο χώρο της ροκ μουσικής, όπως τους «Blues Wire», τα «Μωρά στη φωτιά», τα «Ξύλινα Σπαθιά» και τις «Μάσκες»²⁰⁴. Το τραγούδι «Ταξιδιάρρα ψυχή», που συμπεριλαμβάνεται στον πρώτο αυτό δίσκο, είναι μέχρι και σήμερα το πιο αναγνωρίσιμο κομμάτι της μπάντας και αυτό που συμπυκνώνει το δυναμικό ήχο του συγκροτήματος, αλλά και το ονειρικό, ψυχεδελικό και ενίοτε εφιαλτικό σύμπαν της στιχουργικής έκφρασής του. Μετά την κυκλοφορία του πρώτου δίσκου τους (1986), ο Κώστας Φλωροσκούφης φεύγει φαντάρος και τη θέση του στα τύμπανα παίρνει ο Γιώργος Τόλιος²⁰⁵. Για τον πρώτο δίσκο των «Τρυπών» γράφει ο Οδυσσέας Ιωάννου²⁰⁶: «Είναι ο πρώτος δίσκος ενός συγκροτήματος από τη Θεσσαλονίκη που έμελλε να αλλάξει πολλά πράγματα στην ελληνική ηλεκτρική σκηνή και να ανεβάσει πολύ τον πήχυ αλλά και την εκτίμηση σε ένα ιδίωμα που μέχρι τότε δεν είχε τη διεισδυτικότητα και την εμπορικότητα που του άξιζε. «Γεια σας, είμαστε οι Τρύπες από τη Θεσσαλονίκη», συστήθηκαν με τη φωνή του Γιάννη Αγγελάκα στην πρώτη τους εμφάνιση στην Αθήνα, στο RODEO. Μια δεμένη μπάντα με τα νεύρα, τις ευαισθησίες και τους θυμούς τους πλήρεις και ένα λόγο στο στίχο που αλήτευε και στο τρέχον και στο ποιητικό. Ο Γιάννης Αγγελάκας θυμάται από εκείνη την εποχή: «Πρωτοβρεθήκαμε το 1982. Από την αρχή παίζαμε δικά μας κομμάτια και όχι διασκευές. Από τότε παίζαμε την «Ασφάλεια» και την «Παράξενη πόλη». Παίζαμε κυρίως σε φεστιβάλ νεολαίων που διοργανώνονταν στην παραλία της Θεσσαλονίκης. Ήταν λίγο διαφορετική η σύνθεση του συγκροτήματος εκείνη την εποχή. Κιθάρα έπαιζε ο Μιχάλης Κανατίδης – είχε παίξει στο «Δεν θέλουμε θλιμμένους στη γιορτή μας» - που «έφυγε» λίγο μετά την κυκλοφορία του πρώτου δίσκου και τον αντικατέστησε ο Παπαδόπουλος. Στην αρχή έπαιζε μαζί μας και ο Χριστιανάκης, ενώ ο Τόλιος προστέθηκε στο γκρουπ λίγο αργότερα. Τα πρώτα μας τραγούδια τα πήγαμε στο Νίκο Παπάζογλου. Ο Νίκος μάς σύστησε στον Τσακαλίδη που είχε την Ano Kato Records. Του άρεσαν τα πρώτα τραγούδια και συμφωνήσαμε να συμπληρώσουμε το υλικό και να μπούμε στο στούντιο για τον πρώτο δίσκο. Όμως, ενώ έπρεπε να κάνουμε εντατικές πρόβες, το καλοκαίρι του

²⁰⁴ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 593, Ρόζα Βασιλάκη, *Τρύπες, Αντι-εξουσιαστική ροκ και εναλλακτική ιδεολογία*.

²⁰⁵ Τρύπες, 1985 – 2000, *Ένα ταξίδι που ποτέ δεν τελειώνει*, Αθήνα, 2002, Virgin Records, σελ. 4.

²⁰⁶ Εφημερίδα Καθημερινή, *Ειδική έκδοση: 100 δίσκοι και η ιστορία τους από τον Μελωδία 99.2*, Αθήνα, 29.6.2003, σελ. 61.

1984, έχοντας μεγάλα οικονομικά ζόρια έφυγα και πήγα στην Κρήτη να μαζέψω σταφύλια. Γύρισα στη Θεσσαλονίκη τον Σεπτέμβριο και ο Καρράς δεν μου μίλαγε, είχε τσαντιστεί που έφυγα. Τέλος πάντων, ολοκληρώσαμε το υλικό και ηχογραφήσαμε τον δίσκο μέσα σε τρία μόλις οχτάωρα. Πρώτα γράφτηκε η μπάντα σαν live και μετά τραγούδησα εγώ από πάνω. Τα πρώτα μας live στη Θεσσαλονίκη τα κάναμε στη θρυλική «Σελήνη». Δεν υπάρχει πια ως κλαμπ αλλά έχει γίνει πολύ καλό τσιπουράδικο ονόματι «Μυρσίνη». Ακόμη και τώρα εκεί μαζευόμαστε και πίνουμε τις ρακές μας».

Σύντομα θα ξεκινήσουν την ηχογράφιση του δεύτερου δίσκου τους και, αποχωρώντας από την ANO KATO records, θα συνεργαστούν με τη Virgin, εταιρεία πολυεθνική υπό τη διεύθυνση, όμως, του Γιάννη Πετρίδη, που θα είναι έκτοτε και η εταιρεία με την οποία θα κυκλοφορήσουν όλους τους δίσκους τους. Οι πρώτες τους εμφανίσεις στην Αθήνα θα γίνουν στο «AN club» και στο «Ροντέο» και θα προκαλέσουν μεγάλη αίσθηση. Σύντομα, θα δημιουργηθεί ένας σημαντικός πυρήνας φανατικών οπαδών, που συνεχώς θα αυξάνεται, βρίσκοντας σε αυτούς την αυθεντική έκφραση του rock and roll και στα λόγια του Γιάννη Αγγελάκα την ποίηση που τους εκφράζει²⁰⁷. Όλη αυτή η επιτυχία, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι το συγκρότημα δεν εγκατέλειψε ποτέ τη Θεσσαλονίκη ως τόπο διαμονής του, καθιέρωσαν τις «Τρύπες» ως «αυθεντικό» και «ασυμβίβαστο» συγκρότημα στη συνείδηση των οπαδών του, παρότι είχε επισυνάψει συμβόλαιο με πολυεθνική δισκογραφική εταιρεία.

Ο διακαής ριζοσπαστισμός του συγκροτήματος, αν και στηρίχθηκε στη μαχητική κριτική της χίπι αντικουλτούρας της δεκαετίας του 1960, συγχρόνως την ξεπέρασε. Το ιδεολογικό στίγμα του εισάγει ουσιαστική ρήξη με αυτή την παράδοση, στο βαθμό που προτιμά τη συνολική συγκρουσιακή απόρριψη του «κατεστημένου», αποφεύγοντας συνειδητά τον φιλειρηνικό ρομαντισμό και τις ανέμελες στιγμές κεφιού των χίπις, εμμένοντας σε ένα απαισιόδοξο και συναισθηματικά φορτισμένο μουσικό μοτίβο. Με μήνυμα σταθερά ανατρεπτικό και αντι-εξουσιαστικό και μέσω ενός μείγματος μελοδραματισμού, αμφισβήτησης, σαρκασμού και απόρριψης, οι «Τρύπες» εκφράζουν μουσικά την άρνηση στις ανερχόμενες μικροαστικές αξίες της Ελλάδας του 1980. Μόνιμοι

²⁰⁷ Τρύπες, 1985 – 2000, Ένα ταξίδι που ποτέ δεν τελειώνει, Αθήνα, 2002, Virgin Records, σελ. 4.

στόχοι της αμφισβήτησής τους η τακτοποιημένη ζωή, το βόλεμα, ο «νοικοκύρης» και «φιλήσυχος πολίτης», οι θρησκευτικές υποσχέσεις για μεταθανάτια ευτυχία, ο καταναλωτισμός, η αυξανόμενη διείσδυση της τηλεόρασης στις ζωές των ανθρώπων και, βέβαια, η εξουσία σε όλες τις μορφές της. Οι «Τρύπες» δεν δεσμεύτηκαν ποτέ ανοιχτά σε πολιτικό επίπεδο, ούτε συντάχθηκαν με μια συγκεκριμένη ιδεολογία ή πολιτικό σχηματισμό και παραμένοντας στενά συνδεδεμένες με το τοπικό και κοινωνικό περιβάλλον που τις ανέδειξε, αποτέλεσαν μια από τις πιο χαρακτηριστικές ιδεολογικές εκφράσεις της αναρχικής κουλτούρας στην ελληνική μουσική σκηνή, προσφέροντας στο κοινό τους, περισσότερο από μουσική τέρψη, μια χαρακτηριστική ταυτότητα και στοιχεία διάκρισης από αυτό που οι ίδιοι αποκαλούν «μάζα»²⁰⁸.

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1980 θα εμφανιστούν στις συναυλίες των Dream Syndicate, των Wipers και των New Model Army και με το ξεκίνημα της δεκαετίας του 1990 θα γνωρίσουν την αποθέωση με sold out συναυλίες στο «Ρόδο» και στο θέατρο του Λυκαβηττού. Τον Σεπτέμβριο του 1994, στην πρώτη από τις δύο προγραμματισμένες εμφανίσεις τους στο λόφο, θα γίνουν εκτεταμένα επεισόδια (με αφορμή τη γνωστή απαίτηση των «φρικιών» της πλατείας Εξαρχείων να μπαίνουν δωρεάν στις συναυλίες και να «εκδικούνται» τα ροκ συγκροτήματα που γνωρίζουν επιτυχία και «ξεπουλιούνται στο σύστημα», αντί να παίζουν πάντα χωρίς εισιτήριο σε ανοιχτές συναυλίες και να τους «προσκυνάνε» επειδή πρώτοι αυτοί τους έδωσαν σημασία). Η δεύτερη συναυλία θα ματαιωθεί και θα γίνει αργότερα στο στάδιο Ειρήνης και Φιλίας. Λίγο αργότερα θα εμφανιστούν στο θρυλικό «Marquee» του Λονδίνου και στο «Underground» του Μάντσεστερ, καλεσμένοι των Ελλήνων φοιτητών εκεί και θα κλείσουν την δεκαετία του 1990, αλλά και την πορεία τους σαν συγκρότημα, κυκλοφορώντας το άλμπουμ «Μέσα στη νύχτα των άλλων». Στα τελευταία χρόνια της πορείας τους, στο συγκρότημα προστέθηκε ο κιθαρίστας Ασκληπιός Ζαμπέτας²⁰⁹.

²⁰⁸ Βαμβακάς, Παναγιωτόπουλος, 2010, σελ. 594, *Ρόζα Βασιλάκη, Τρύπες, Αντι-εξουσιαστική ροκ και εναλλακτική ιδεολογία*.

²⁰⁹ Τρύπες, 1985 – 2000, *Ένα ταξίδι που ποτέ δεν τελειώνει*, Αθήνα, 2002, Virgin Records, σελ. 5.

Η δισκογραφία του συγκροτήματος περιλαμβάνει εφτά ολοκληρωμένα άλμπουμ: Τρύπες (1985 – Ano Kato Records, 2), Πάρτυ στον 13^ο όροφο (1987 – Virgin, 50264), Τρύπες στον παράδεισο (1990 – Virgin, 50502), Εννιά πληρωμένα τραγούδια (1993 – Virgin, 50596), Κράτα το σόου μαϊμού (Live – 1994 – Virgin, 839873), Κεφάλι γεμάτο χρυσάφι (1996 – Virgin, 841754) και Μέσα στη νύχτα των άλλων (1999 – Virgin, 8479662). Το 1991 κυκλοφόρησε από τη Virgin ένα cd που περιλάμβανε τα τραγούδια από τους δίσκους: «Πάρτυ στον 13^ο όροφο» και «Τρύπες στον παράδεισο». Το 1993 κυκλοφόρησε επίσης ο δίσκος «Υπέροχο τίποτα» (Virgin, 7882032), που ήταν μια συνεργασία του Γιώργου Καρρά, του Γιάννη Αγγελάκα και του Γιώργου Χριστιανάκη, ενώ το 2000 κυκλοφόρησε το soundtrack της ταινίας «Χώμα και νερό» (Virgin, 8967632) που προήλθε από τη συνεργασία του Γιάννη Αγγελάκα, του Ασκληπιού Ζαμπέτα και του Γιώργου Χριστιανάκη. Ο Γιάννης Αγγελάκας έχει εκδόσει και δύο βιβλία με κείμενα, σημειώσεις και στίχους. Το 1988 πρωτοκυκλοφόρησε το «Σάλια, μισόλογα και Τρύπιοι στίχοι» (που επανεκδόθηκε), ενώ το 1999 κυκλοφόρησε το «Πως τολμάς και νοσταλγείς, τσόγλανε;». Το 2001 κυκλοφόρησε το βιβλίο: «Για την καρδιά ενός κτήνους» που περιλαμβάνει τους στίχους των τραγουδιών του συγκροτήματος και αποσπάσματα από συνεντεύξεις του Γιάννη Αγγελάκα που καλύπτουν την περίοδο 1985 – 2000 (όλα από τις εκδόσεις Λιβάνη)²¹⁰.

Δ. Θάνος Μικρούτσικος – ο συνθέτης.

Δ.1. Βιογραφικά στοιχεία – πολιτικά τραγούδια (1975 – 2002).

Ο Θάνος Μικρούτσικος γεννήθηκε στην Πάτρα στις 13 Απριλίου 1947. Γονείς του ο Στέργιος Μικρούτσικος και η Κωνσταντίνα το γένος Τσούκα. Πήρε τα πρώτα μαθήματα μουσικής από τη θεία του Ηλέκτρα Μικρούτσικου – Παπαμικροπούλου (αδερφή της Πατρικής συνθέτιδος Αντιγόνης Παπαμικροπούλου)²¹¹. Το ακριβές περιστατικό θυμάται ο ίδιος και το

²¹⁰ Τρύπες, 1985 – 2000, Ένα ταξίδι που ποτέ δεν τελειώνει, Αθήνα, 2002, Virgin Records, σελ. 7.

²¹¹ Συμεωνίδου, 1995, σελ. 271.

περιγράφει γλαφυρά στον Οδυσσέα Ιωάννου²¹²: «Κάποια μέρα ανεβαίνοντας τα εβδομήντα σκαλιά του σπιτιού της (σ.σ. της Ηλέκτρας Μικρούτσικου – Παπαμικροπούλου) για να της δώσω κάτι που έστελνε η γιαγιά μου, μου ζήτησε να περάσω μέσα να μου δείξει κάτι. Με παίρνει από το χέρι και με πηγαίνει στο διπλανό δωμάτιο. Με μία της κίνηση τραβάει το μαύρο ύφασμα και αποκαλύπτει το πιάνο (σ.σ. το πιάνο ήταν καλυμμένο με ένα μαύρο ύφασμα μετά το θάνατο του άντρα της και θείου του Θάνου Μικρούτσικου, Αριστείδη, σε ένδειξη πένθους). Επάνω του μια παρτιτούρα του Σούμπερτ [Schubert]. Αρχίζει να παίζει. Μόλις τελειώνει, βλέποντάς με μαγεμένο και αποσβολωμένο, παίρνει τα χέρια μου και, λέγοντάς μου «Τώρα θα παίξουμε μαζί», βάζει τα δάχτυλά μου στα πλήκτρα. Ε, λοιπόν το αίσθημα εκείνης της εκκένωσης το νιώθω έντονα ακόμα και τώρα. Δε λέει να με αφήσει πενήντα έξι χρόνια». Αργότερα, μελέτησε πιάνο με τη Λίζα Σενεγάλια και θεωρία στο Ωδείο της Φιλαρμονικής Εταιρείας Πατρών. Έκανε την πρώτη του εμφάνιση ως πιανίστας σε ηλικία 7 ετών, από το Ραδιοφωνικό Σταθμό Πατρών, ενώ την ίδια περίπου εποχή άρχισε να συνθέτει και να παρακολουθεί μαθήματα στο Ελληνικό Ωδείο Πατρών.

Η επιρροή που άσκησαν στο Θάνο Μικρούτσικο η μουσική για πιάνο του Σούμπερτ, αλλά και τα τραγούδια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι, διαμόρφωσαν, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, τους προσανατολισμούς του²¹³. Όπως περιγράφει και ο ίδιος²¹⁴: «Στην έκτη δημοτικού, γράφτηκα στο Ελληνικό Ωδείο της Πάτρας, με διευθυντή τον Δημήτρη Σινούρη, τον οποίο είχα καθηγητή αργότερα στο γυμνάσιο. Μεταξύ άλλων είχε συμβεί και το εξής: είχα αρχίσει – πέρα από τη μελέτη μου στα κλασικά έργα – να παίζω μόνος μου διάφορα ελληνικά τραγούδια της εποχής. Ένα απόγευμα που έφτασα στο Ωδείο μισή ώρα νωρίτερα από το μάθημά μου, κάθισα σε ένα πιάνο που χρησίμευε για την εξάσκηση των μαθητών και άρχισα να παίζω ένα τραγούδι του Χατζιδάκι. Με ακούει από διπλανή αίθουσα ο Σινούρης, μπαίνει μέσα με έναν χάρακα και παραλίγο να μου σπάσει τα δάχτυλα! Απαγορευόταν αυστηρά να παίζουμε «ελαφρά» μουσική. Σε εκείνα τα χρόνια βρίσκονται και οι ρίζες των δύο κλάδων της δημιουργίας μου, που αναπτύχθηκαν αργότερα, τόσο στον τομέα του τραγουδιού, όσο και στο πεδίο της πιο «σύνθετης» μουσικής, της πειραματικής

²¹² Ιωάννου, 2011, σελ. 25.

²¹³ Συμεωνίδου, 1995, σελ. 271.

²¹⁴ Ιωάννου, 2011, σελ. 27.

μουσικής και των «κλασικών» μου έργων». Για να συνεχίσει την αφήγησή του, γενικότερα για τις επιρροές που δέχτηκε στη δεκαετία του 1950²¹⁵: «Όλα καλά με το Μπετόβεν, τον Μότσαρτ, τον Σούμπερτ, αλλά στη δεκαετία του 1950 πρωτοέρχομαι σε επαφή με τα τραγούδια του Χατζιδάκι, όπως και – μέσω των ραδιοφωνικών σταθμών των αμερικανικών αεροπλανοφόρων που στάθμευαν στο λιμάνι της Πάτρας – με τα πρώτα rock 'n' roll. Επίσης, ακούω όλα τα ελαφρά τραγούδια της εποχής που φέρνει στο σπίτι ο πατέρας σε δίσκους 78 στροφών, αρχοντορεμπέτικα και πολύ ιταλικό τραγούδι που ακούω από το 1958 μέχρι το 1962».

Το 1962, ο Θάνος Μικρούτσικος εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα, όπου από νωρίς άρχισε να συμμετέχει σε πολιτικές οργανώσεις. Έγινε ενεργό μέλος της Νεολαίας Λαμπράκη το 1963. Από εκείνη την εποχή, περιγράφει και ένα ενδιαφέρον περιστατικό²¹⁶: «Οι συγκεντρώσεις και τα συλλαλητήρια ήταν μια καθημερινή κατάσταση στην Αθήνα. Η Αριστερά μαζί με την Ένωση Κέντρου. Ένα πρωί ήμασταν στην Πειραιώς, έξω από τα γραφεία της Νεολαίας Λαμπράκη. Βλέπω το Μίκη – με τον οποίο δεν είχαμε γνωριστεί ακόμη, αυτό έγινε αργότερα – να σκύβει στο γόνατο και να γράφει μια παρτιτούρα. Έγραψε ένα τραγούδι που τραγουδήσαμε λίγη ώρα αργότερα στην πορεία. Εγώ νομίζω ότι ήταν το «Χρυσοπράσινο φύλλο», χωρίς να αποκλείω να ήταν το τραγούδι για τη δολοφονία του Σωτήρη Πέτρουλα. Χρόνια μετά τον ρώτησα, αλλά ούτε κι ο ίδιος θυμόταν ποιο τραγούδι έγραψε εκείνη τη μέρα». Το 1966 μπήκε στη Μαθηματική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, ενώ την ίδια εποχή άρχισε να συνεργάζεται ως πιανίστας με γνωστά ονόματα του ελληνικού τραγουδιού (Σαββόπουλο, Χωματά, Φαραντούρη, Λοΐζο). Το 1968 άνοιξε τη μπουάτ «Ορίζοντες», με προγράμματα που περιλάμβαναν, μεταξύ άλλων, μουσική για κλασική κιθάρα, βραδιές ποίησης και μελοποιήσεις Ελλήνων ποιητών, όπως και τις δικές του πρώτες ώριμες συνθέσεις, τα τραγούδια του σε ποίηση Κώστα Καρυωτάκη και Γιάννη Ρίτσου (ένα από αυτά, «Το φεγγάρι μπήκε στο στρατώνα», περιέχεται στο δίσκο «Τραγούδια της λευτεριάς» με τη Μαρία Δημητριάδη, 1978)²¹⁷. Θυμάται ο ίδιος²¹⁸: «Το 1968 πείθω τους γονείς μου και

²¹⁵ Ιωάννου, 2011, σελ. 29.

²¹⁶ Ιωάννου, 2011, σελ. 47.

²¹⁷ Συμεωνίδου, 1995, σελ. 271.

²¹⁸ Ιωάννου, 2011, σελ. 51.

έναν οικογενειακό φίλο να ανοίξουμε μία μπουάτ στην Πλάκα, στην οδό Θόλου, τους «Ορίζοντες», δίπλα στη μπουάτ του Λάκη Παπά. Εγώ έπαιζα πιάνο, τραγουδούσαν ένας συμφοιτητής μου ο Άλκης Λάβαρης, και η Βάσω Μεσηνέζη, γνωστή τραγουδίστρια στις μπουάτ της εποχής. Οργανώναμε επίσης βραδιές ποίησης και βραδιές κιθάρας και πήγαμε αρκετά καλά. Στα τέλη του 1969 ηχογραφή τον πρώτο μου δίσκο 45 στροφών, με δυο ποιήματα του Καρυωτάκη, τη «Μυγδαλιά» και το «Ένα σπιτάκι», με ερμηνεύτρια τη Βάσω Μεσηνέζη».

Το 1969 διέκοψε τις σπουδές του στο Πανεπιστήμιο, για να αφοσιωθεί στη μελέτη της μουσικής. Πήρε μαθήματα αρμονίας, αντίστιξης, φούγκας και μελέτησε το δωδεκάφθογγο σύστημα με τον Γιάννη Α. Παπαϊωάννου, ο οποίος τον εξοικείωσε με τις σύγχρονες τεχνικές σύνθεσης και με τα έργα της σύγχρονης πρωτοπορίας (Για πέντε φωνές, 1971). Για τον Παπαϊωάννου, περιγράφει ο Θάνος Μικρούτσικος²¹⁹: «Τα ωδεία το 1969 στην Ελλάδα είχαν ένα πολύ συντηρητικό πρόγραμμα σπουδών. Ο συνθέτης Γιάννης Α. Παπαϊωάννου ήταν ο μόνος ο οποίος υποσχόταν ανοιχτούς ορίζοντες. Μαθητής του Άρθουρ Χόνεγκερ [Arthur Honegger] και δωδεκαφθογγιστής, άρα θαυμαστής του Σένμπεργκ [Schoenberg], δίδασκε στο Ελληνικό Ωδείο, αλλά παρέδιδε και ιδιαίτερα. Δάσκαλος των περισσοτέρων Ελλήνων συνθετών, μέχρι το θάνατό του. Επέλεγε τους μαθητές του ύστερα από δύσκολες οντισιόν. Έκανα μάθημα μαζί του μία ώρα την εβδομάδα. Για εκείνη την ώρα, μελετούσα εξήντα ώρες στο σπίτι. Μέσα σε ενάμιση χρόνο έβγαλα ύλη που στα ωδεία θα χρειαζόμουν πάνω από οκτώ χρόνια. Αρμονία, αντίστιξη, φούγκα. Ο Παπαϊωάννου ήταν πολύ δύσκολος άνθρωπος. Ώρες – ώρες, θα τολμούσα να πω πως, εκτός από δογματικός, ήταν και λίγο μοχθηρός. Είχε χωρίσει τη μουσική σε ελαφρά και σοβαρή, και στην ελαφρά είχε κατατάξει όλες τις μορφές τραγουδιού, ανάμεσά τους και τους Χατζιδάκι – Θεοδωράκη, τους οποίους δεν εκτιμούσε καθόλου. Του χρωστάω όμως πολλά. Η βραχεία μαθητεία μου δίπλα του μου πρόσφερε εφόδια και γνώσεις που δεν μπορούσε να μου προσφέρει κανένας άλλος. Μου έκανε οικείο ένα ολόκληρο σύμπαν, κάτι που με βοήθησε πολύ, αργότερα, σε όλο το φάσμα του συνθετικού μου έργου, ακόμη και στο τραγούδι». Από τότε, σύγχρονη μουσική και τραγούδι εξελίσσονται ταυτόχρονα στη δημιουργική του πορεία, επηρεάζοντας με θετικό τρόπο το ένα το άλλο, ενώ μερικές φορές συναντώνται ακόμη και στο ίδιο έργο:

²¹⁹ Ιωάννου, 2011, σελ. 59.

στα δεκαπέντε μέρη της *Καντάτας για τη Μακρόνησο* (1976), τα επτά μέρη είναι ατονικά. Το έργο είχε μεγάλη απήχηση και στο εξωτερικό (παρουσιάστηκε σε γ' αναθεωρημένη μορφή το 1983, για σύνολο είκοσι οργάνων, τριο της τζαζ, δύο φωνές και μαγνητοταινία, Φεστιβάλ Γλασκώβης)²²⁰.

Όπως αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης, στην πολυφωνική ενόργανη μουσική επιζητεί την αμεσότητα που περιέχεται στο τραγούδι, ενώ στο τραγούδι επιζητεί την ανάγκη σύνθετης δομής που ενυπάρχει στη σύγχρονη μουσική. Η συνύπαρξη της τονικότητας με την ατονικότητα διακρίνεται νωρίτερα ήδη, στο *Κιγκλίδωμα I* (1973 – 1976), έργο που τελειώνει απροσδόκητα με ένα τονικό τραγούδι και σηματοδοτεί την απελευθέρωσή του από την αδιαλλαξία της σύγχρονης μουσικής (*Σήματα*, 1973 / *Κομμάτι για σόλο τρομπέτα*, 1973 – 1976). Την ίδια περίοδο και με μεγαλύτερη ένταση στα τέλη της δεκαετίας του 1970, έγραψε μουσική για το θέατρο, εμπειρία που τον επηρέασε βαθιά στην τεχνική της μελοποίησης και υπήρξε αφετηρία για τα έργα του, όπως «*Μουσική πράξη στον Μπρεχτ*», για δυο φωνές, δύο κλαρινέτα και πιάνο (1972 – 1978). Το 1980 παρουσίασε το έργο του «*Ευριπίδης IV*» (1979) με τη χορωδία «Α. Σένμπεργκ», στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Βιέννης, ενώ το 1982 άρχισε η συνεργασία του με τον Ανρύ Ρονς, σε πολλές παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου των Βρυξελλών και του Νέου Θεάτρου του Βελγίου. Επανασυνδέθηκε με τον χώρο της σύγχρονης πρωτοπορίας και άρχισε να γράφει την όπερα «*Μια εποχή στην κόλαση*» (1984). Επηρεασμένος από την όπερα, συνέθεσε το συμφωνικό έργο «*Η κόλαση μιας εποχής*» (1989, για τα 200 χρόνια από τη γαλλική επανάσταση), καθώς και το επόμενο έργο του, «*Θρυμματισμένες μνήμες*» (*Memoires brisees*, 1991). Η όπερά του «*Η επιστροφή της Ελένης*» (1992 – 1993) θα μπορούσε να θεωρηθεί μεταστοιχείωση της «γκραν – οπερά» σε σύγχρονο ιδίωμα. Τα περισσότερα έργα του έχουν παιχθεί στο εξωτερικό (Βρυξέλλες, Εδιμβούργο, Γλασκωβη, Λονδίνο, Κωνσταντινούπολη, Λυών, Γενεύη, Λωζάννη, Παρίσι, Βερόνα, Σάο Πάολο, Λίλη, Δρέσδη, Λειψία, όπως επίσης και στην Κύπρο, στην Αργεντινή, στη Βραζιλία, στην Ουρουγουάη, στην Ουγγαρία, στην Αρμενία κ.ο.κ.). Έχει, επίσης, συμμετάσχει σε πολλά διεθνή φεστιβάλ²²¹.

²²⁰ Συμεωνίδου, 1995, σελ. 272.

²²¹ Συμεωνίδου, 1995, σελ. 272.

Παράλληλα με τη δημιουργική του πορεία, ο Θάνος Μικρούτσικος, υπήρξε εμπνευστής και καλλιτεχνικός διευθυντής του Διεθνούς Φεστιβάλ Πατρών (1986 – 1990), καλλιτεχνικός διευθυντής του Μουσικού Αναλογίου στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (1991 – 1994) και καλλιτεχνικός διευθυντής της «Εταιρείας Νέας Μουσικής». Το 1993 έγινε αναπληρωτής Υπουργός Πολιτισμού και στη συνέχεια, ένα χρόνο μετά, το Μάρτιο του 1994 και μετά το θάνατο της Μελίνας Μερκούρη, κρίσθηκε Υπουργός Πολιτισμού μέχρι τον Ιανουάριο του 1996 (παραίτηση Ανδρέα Παπανδρέου). Το φθινόπωρο του 1998 διορίστηκε επικεφαλής του Φεστιβάλ Αθηνών (προκειμένου να επιτύχει την αναβάθμισή του), αλλά στις αρχές Μαρτίου 1999 παραιτήθηκε, διαφωνώντας με τους χειρισμούς της νέας Υπουργού Πολιτισμού Ελισάβετ Παπαζώη (η οποία θέλησε να αποτρέψει τον προαποφασισμένο αποκλεισμό της Εθνικής Λυρικής Σκηνής από τις εκδηλώσεις του Φεστιβάλ)²²². Ταυτόχρονα με όλες τις προαναφερθείσες δραστηριότητές του, ο Θάνος Μικρούτσικος, συνέχισε να παραδίδει στο ευρύ κοινό κύκλους τραγουδιών, είτε μελοποιώντας εξαιρετικούς Έλληνες και ξένους ποιητές (Γιάννης Ρίτσος, Κωνσταντίνος Καβάφης, Νίκος Καββαδίας, Μανόλης Αναγνωστάκης, Μπέρτολτ Μπρεχτ, Βλαδίμηρος Μαγιακόφσκι, Ναζίμ Χικμέτ, Βολγ Μπίρμαν κ.α.), είτε συνεργαζόμενος με μερικούς από τους σημαντικότερους Έλληνες στιχουργούς (Κώστας Τριπολίτης, Άλκης Αλκαίος, Μάνος Ελευθερίου, Φώντας Λάδης, Λίνα Νικολακοπούλου κ.α.) πάντοτε χρησιμοποιώντας σπουδαίους Έλληνες τραγουδιστές (Χάρης Αλεξίου, Μαρία Δημητριάδη, Δήμητρα Γαλάνη, Βασίλης Παπακωνσταντίνου, Γιώργος Νταλάρας, Μανώλης Μητσιάς, Γιώργος Μεράντζας κ.α.).

Στο χρονικό διάστημα που εξετάζουμε ο Θάνος Μικρούτσικος έχει να επιδείξει πολύ σημαντικές και ολοκληρωμένες δισκογραφικές δουλειές, που γνώρισαν μάλιστα μεγάλη επιτυχία και καθιερώθηκαν στη συνείδηση του κοινού ως κλασικές. Στα χρόνια πριν από το 1980, από την αρχή της καριέρας του, ο συνθέτης έχει κυκλοφορήσει ακόμα δύο δουλειές με πολιτικά τραγούδια. Πρόκειται για τους δίσκους: «Πολιτικά τραγούδια» (1975, η πρώτη ολοκληρωμένη προσωπική δουλειά του συνθέτη) σε ποίηση του Ναζίμ Χικμέτ και του Βολφ Μπίρμαν σε απόδοση αντίστοιχα Γιάννη Ρίτσου – Γιώργου Παπαλεονάρδου και Δημοσθένη Κούρτοβικ και «Καντάτα για τη Μακρόνησο»

²²² Καλογερόπουλος, 1998, Τόμος 4, Μαξ – Παρ, σελ. 127.

(1976)²²³, ένα έργο σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου και σε ποίηση Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι σε απόδοση Ρίτσου. Εξαιρετικοί δίσκοι, ενδεικτικοί του πολιτικού στίγματος του Μικρούτσικου, οι οποίοι όμως κυκλοφόρησαν εκείνη την περίοδο της Μεταπολίτευσης, όπου οι δισκογραφικές εταιρείες κυκλοφορούσαν σχεδόν μόνο πολιτικά τραγούδια για εμπορικούς λόγους. Μέσα στο κλίμα αυτό, ίσως οι συγκεκριμένοι κύκλοι τραγουδιών να μην έλαβαν την αναγνώριση που θα τους ταίριαζε²²⁴. Στη συνέχεια, πάντοτε μέσα στο ίδιο κλίμα της εποχής, ακολουθούν τα έργα «Φουέντε Οβεχούνα» (1976) σε στίχους του Γιώργου Μιχαηλίδη και τα «Τροπάρια για Φονιάδες» (1977) σε στίχους του Μάνου Ελευθερίου, για να κορυφωθεί η πολιτική δημιουργία του Θάνου Μικρούτσικου ένα χρόνο αργότερα με δύο ακόμα δίσκους, τη «Μουσική πράξη στο Μπρεχτ» (1978) σε ποίηση Μπέρτολτ Μπρεχτ και ελληνική μετάφραση των Μάριου Πλωρίτη, Πέτρου Μάρκαρη και Αγγέλας Βερυκοκάκη και τα «Τραγούδια της λευτεριάς» (1978) σε ποίηση των Μπέρτολτ Μπρεχτ, Άλκη Αλκαίου, Μανόλη Αναγνωστάκη, Γιάννη Ρίτσου και Φώντα Λάδη²²⁵. Αυτές οι δισκογραφικές εργασίες, αυτοί οι κύκλοι τραγουδιών, επί της ουσίας συστήνουν το Θάνο Μικρούτσικο σαν συνθέτη στο κοινό, αποτελούν τα πρώτα του βήματα, δίνουν το στίγμα του (πολιτικό, ιδεολογικό, δημιουργικό και καλλιτεχνικό) και δικαιολογούν τον χαρακτηρισμό του ως πολιτικού συνθέτη. Μόνο τα ονόματα των συντελεστών και οι τίτλοι των δίσκων αρκούν για να προιδεάσουν το ακροατήριο. Η εποχή της κυκλοφορίας τους, δε, μολονότι «παραπλανητική» υπό την έννοια που περιγράφηκε νωρίτερα, είναι απολύτως ταιριαστή με το κλίμα και το ηχοτοπίο των τραγουδιών. Ακόμα και οι επιλογές του συνθέτη στο κομμάτι των ερμηνευτών ευνοούν την κατάταξη των τραγουδιών σε ένα συγκεκριμένο είδος, που δεν είναι άλλο από εκείνο του πολιτικού τραγουδιού. Τα τραγούδια αυτά έδωσαν για διάφορους λόγους (μουσικολογικούς, στιχουργικούς, ενορχηστρωτικούς και αισθητικούς) έναν άλλο χαρακτήρα σε αυτό που, έως τότε, λογιζόταν ως πολιτικό τραγούδι και αυτή είναι και η μεγάλη προσφορά και παρακαταθήκη του συνθέτη. Το ζήτημα θα αναπτυχθεί διεξοδικότερα στο επόμενο κεφάλαιο και ως προς τις θεωρητικές του αφετηρίες και προεκτάσεις.

²²³ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²²⁴ Σύμφωνα με το ένθετο της επανέκδοσης του δίσκου «Πολιτικά τραγούδια» αρ.κατ: LYRA 3719, όταν πρωτοκυκλοφόρησε ο εν λόγω δίσκος, η ΕΙΡΤ απαγόρευσε τη μετάδοση των οκτώ από τα δεκατρία τραγούδια του δίσκου. Η δικτατορία είχε πέσει, η μεταπολίτευση είχε ξεκινήσει, αλλά η μεταξική λογοκρισία καλά κρατούσε.

²²⁵ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

Μετά από αυτή τη σειρά κυκλοφοριών με πολιτικό πρόσημο, ο Μικρούτσικος καταπιάνεται με ένα project που, αν και δεν το πίστευε η δισκογραφική εταιρεία LYRA και ο επικεφαλής της Αλέκος Πατσιφάς πριν από την κυκλοφορία του, έμελλε να καθιερώσει το θάνο Μικρούτσικο σαν συνθέτη τραγουδιών στην συνείδηση του ελληνικού κοινού και να γίνει μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες όλων των εποχών για την εγχώρια δισκογραφία. Ο λόγος, φυσικά, για το «Σταυρό του Νότου» (1979)²²⁶, τη μελοποίηση δηλαδή της ποίησης του αιώνιου ταξιδιώτη της θάλασσας και του ονείρου, του Νίκου Καββαδία. Για το συγκεκριμένο κύκλο τραγουδιών, που δεν είναι πολιτικά, αλλά έπαιξαν σημαντικότατο ρόλο στην πορεία του συνθέτη και στον τρόπο που καθιερώθηκε στη συλλογική συνείδηση, ο Πατσιφάς ήταν αντίθετος²²⁷: *«Η πρώτη αντίδραση του Πατσιφά δεν ήταν ενθαρρυντική γιατί δεν του άρεσε ο Καββαδίας ως ποιητής, παρ' όλα αυτά μου έδωσε το πράσινο φως να μπω στο στούντιο και να ηχογραφήσω. Αισθάνθηκα πως μου το έκανε ως χάρη, κάτι που αργότερα το παραδέχτηκε και ο ίδιος κατά τη διάρκεια της πρώτης ακρόασης του δίσκου: «Σε αγαπάω πολύ και σε πιστεύω, αλλά αυτόν τον δίσκο θεώρησέ τον ως ένα δώρο από μένα. Δεν πρόκειται να πουλήσει ούτε χίλια αντίτυπα!»*. Ο Πατσιφάς έπεσε έξω και ο «Σταυρός του Νότου» εξελίχθηκε σε έναν από τους εμπορικότερους δίσκους στην ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας.

Η επόμενη δισκογραφική δουλειά του Θάνου Μικρούτσικου που θα περιλαμβάνει πολιτικά τραγούδια έρχεται τρία χρόνια αργότερα και είναι το «Εμπάργκο» (1982)²²⁸ σε στίχους του Άλκη Αλκαίου και ποίηση του Βλαδίμηρου Μαγιακόφσκι. Εντός της, μετά από μια παρένθεση τριετούς διαρκείας, περιλαμβάνονται τραγούδια αναμφισβήτητα πολιτικά που υπενθυμίζουν στο ακροατήριο τα πρώτα βήματα του δημιουργού τους και ταυτόχρονα συστήνουν τον Άλκη Αλκαίο, έναν από τους σημαντικότερους Έλληνες στιχουργούς όλων των εποχών. Μαζί με αυτά και το εμβληματικό «Ερωτικό ή πεδίο βολής» στην πρώτη ερμηνεία του από το Μανώλη Μητσιά, τραγούδι διαχρονικό και ενεργό που γνώρισε αμέτρητες επανεκτελέσεις και τεράστια επιτυχία. Το «Εμπάργκο»

²²⁶ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²²⁷ Ιωάννου, 2011, σελ.128.

²²⁸ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

είναι ένας από τους δίσκους που δίνουν το στίγμα τους σχετικά με το είδος του τραγουδιού που κάνει ο Θάνος Μικρούτσικος, ο οποίος είναι αναμφισβήτητα ένας από τους πιο σημαντικούς δημιουργούς του πολιτικού τραγουδιού. Αυτό αναγνωρίζεται από την πλειοψηφία του κοινού. Το επισημαίνει και σε πρόσφατη συνέντευξή του ο Πάνος Κατσιμίχας²²⁹: «... γιατί πρώτον τον (σ.σ. το Θάνο Μικρούτσικο) θεωρούμε έναν από τους «δασκάλους» μας και, δεύτερον, γιατί είναι ένας από τους πρωτεργάτες – δημιουργούς – ο σοβαρότερος ίσως όλων – πάνω στο δύσκολο και ιδιαίτερο αυτό είδος, το οποίο ορίζεται σαν πολιτικό τραγούδι». Όπως προαναφέρθηκε, οι στίχοι στο «Εμπάργκο» ανήκουν στον Άλκη Αλκαίο, έναν πολύ σημαντικό στιχουργό του ελληνικού τραγουδιού, ο οποίος όμως λίγο ασχολήθηκε έκτοτε με το πολιτικό τραγούδι. Σε συνέντευξή του το 1982 στο Λευτέρη Παπαδόπουλο με αφορμή την κυκλοφορία του δίσκου, ο συνθέτης λέει για τον Αλκαίο²³⁰: «Εκείνο για το οποίο μπορούμε να μιλήσουμε όσον αφορά το «Εμπάργκο» είναι οι στίχοι – η μουσική δε μιλιέται, ακούγεται. Οι στίχοι ανήκουν σε ένα νέο ποιητή, τριάντα δύο ετών, τον Άλκη Αλκαίο (Βαγγέλη Λιάρο). Μ' αυτό τον ποιητή δουλέψαμε μ' ένα μοναδικό τρόπο – ουδέποτε έχω ξαναδουλέψει έτσι στο παρελθόν! Οι στίχοι του, δίκιο έχεις, είναι καταπληκτικοί». Στην ίδια συνέντευξη ο Λευτέρης Παπαδόπουλος μιλώντας κι εκείνος για τον Άλκη Αλκαίο λέει²³¹: «Νομίζω ότι ο Αλκαίος είναι κιόλας, με την πρώτη του δουλειά, μια καινούργια φωνή, εξαιρετική, σπουδαία!». Το «Εμπάργκο» είχε κάνει αίσθηση και είχε σχολιασθεί πολλές φορές και αρνητικά. Χαρακτηριστικό το σχόλιο του Διονύση Σαββόπουλου σε συνέντευξή του, αν και οι δύο δημιουργοί (Σαββόπουλος και Μικρούτσικος) ουδέποτε είχαν καλές σχέσεις και δεν το έκρυβαν²³²: «Στην Ελλάδα υπάρχει καλλιτεχνική πρωτοπορία, η οποία ποτέ δε με έβρισκε σύμφωνο, γιατί ήταν φιλάρεσκη και ανειλικρινής. Αν θέλεις να κοροϊδέψεις τον κόσμο, καταφεύγεις στο λαϊκισμό ή στην πρωτοπορία. Γιατί στην κανονική τέχνη δε γίνεται, θα σε καταλάβουν. Λοιπόν, όσο φτηνό βρίσκω το στίχο: «Μείνε μαζί μου έγκυος...», άλλο τόσο φτηνό βρίσκω το στίχο: «Πως να ημερέψει ο νους μ' ένα σεντόνι». Περνάει ως πρωτοπορία, αλλά είναι μαϊμού».

²²⁹ www.avopolis.gr, 12.3.2010.

²³⁰ Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 186.

²³¹ Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 187.

²³² Περιοδικό ΜΕΝ, Φεβρουάριος 1997.

Από το «Εμπάργκο» και έπειτα, ο Θάνος Μικρούτσικος θα μπαينوβγαίνει στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού, κυκλοφορώντας εναλλάξ δίσκους με καθημερινά και πολιτικά τραγούδια. Μεγάλες συνεργασίες, αλλά και μεγάλες επιτυχίες τον καθιστούν έναν από τους πιο αναγνωρίσιμους και πετυχημένους συνθέτες της χώρας. Ο ίδιος απολαμβάνει την επιτυχία αυτή, χωρίς ωστόσο να ξεχνά το αγαπημένο του είδος και χωρίς ποτέ να διστάζει να επιχειρήσει κάτι αντισυμβατικό, κάτι που μοιάζει να έχει λίγες προοπτικές σε ό,τι αφορά στο εμπορικό κέρδος. Έτσι, συνεργάζεται με τη Χαρούλα Αλεξίου στο «Η αγάπη είναι ζάλη» (1986)²³³ σε στίχους Άλκη Αλκαίου, Ανδρέα Μικρούτσικου, Μπάμπη Τσικληρόπουλου και ποίηση Νίκου Καββαδία, γνωρίζοντας τεράστια επιτυχία, αλλά δύο χρόνια αργότερα εκδίδει το «Όλα από χέρι καμένα» (1988)²³⁴ σε στίχους Κώστα Τριπολίτη και ερμηνεία του Βασίλη Παπακωνσταντίνου, που περιλαμβάνει τραγούδια «δύσκολα» και σαφώς πολιτικά. Συνεχίζει με τον Διονύση Θεοδόση και το «Όσο κρατάει ένας καφές» (1989)²³⁵ σε στίχους Άλκη Αλκαίου, Κώστα Τριπολίτη και Γιώργου Παυριανού και ξανά με τη Χαρούλα Αλεξίου στο «Κρατάει χρόνια αυτή η κολώνια» (1990)²³⁶ σε στίχους της ερμηνεύτριας και της Λίνας Νικολακοπούλου για να επιστρέψει στη δημιουργία σκληροπυρηνικού πολιτικού τραγουδιού και πάλι με το λόγο του Κώστα Τριπολίτη στο «Συγγνώμη για την άμυνα» (1992)²³⁷ με ερμηνευτή το Γιώργο Νταλάρα. Ενδιαμέσως, έχει συμπληρώσει και ολοκληρώσει την εργασία του στην ποίηση του Καββαδία με τις «Γραμμές των Οριζόντων» (1991)²³⁸ και ερμηνευτές τους Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γιώργο Νταλάρα και αδερφούς Κατσιμίχα, ενώ ερμηνεύει και ο ίδιος ορισμένα τραγούδια.

Το 1996, ο Θάνος Μικρούτσικος παρουσιάζει μια από τις σημαντικότερες δισκογραφικές του κυκλοφορίες. Συνεργάζεται για πρώτη φορά με το Δημήτρη Μητροπάνο στο δίσκο «Στου αιώνα την παράγκα»²³⁹ σε στίχους Άλκη Αλκαίου, Γιώργου Κακουλίδη, Κώστα Λαχά και Λίνας Νικολακοπούλου. Ο δίσκος εκτοξεύει τη δημοτικότητά του και βοηθά το Δημήτρη Μητροπάνο να ανοίξει κι άλλους δρόμους στην καριέρα του σαν ερμηνευτής. Ανάμεσα στα σπουδαία

²³³ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²³⁴ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²³⁵ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²³⁶ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²³⁷ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²³⁸ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²³⁹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

τραγούδια του δίσκου και κάποια εξόχως πολιτικά και βέβαια η «Ρόζα» (στίχοι: Άλκη Αλκαίος) που έμελλε να γίνει το δεύτερο μεγάλο και διαχρονικό τραγούδι του συνθέτη (μετά το «Ερωτικό ή πεδίο βολής» που προαναφέρθηκε), «τραγούδι συγκυρίας» όπως θα το αποκαλούσε και ίδιος, με τον ακραιφνώς πολιτικό στίχο του Άλκη Αλκαίου: *«πως η ανάγκη γίνεται ιστορία, πως η ιστορία γίνεται σιωπή»*. Ο δίσκος αυτός αποτελεί σταθμό για τη δισκογραφία και μνημονεύεται σαν ορόσημο και για την πορεία του συνθέτη του.

Μετά την «Παράγκα» και εντός του χρονικού διαστήματος που απασχολεί την έρευνα ο Θάνος Μικρούτσικος συνεχίζει να εναλλάσσει κυκλοφορίες καθημερινών τραγουδιών με δίσκους με πολιτικό περιεχόμενο. Έτσι, κυκλοφορεί το «Ψάξε στ' όνειρό μας» (1997)²⁴⁰ σε στίχους Λάκη Λαζόπουλου και ερμηνείες των Δημήτρη Μητροπάνου, Ελευθερίας Αρβανιτάκη, Κώστα Θωμαΐδη, Κατερίνας Κούκα, Κώστα Μακεδόνα, Λαυρέντη Μαχαιρίτσα, Γιάννη Μπέζου, Διονύση Τσακνή και των δημιουργών του, τη «Θάλασσα στη σκάλα» (1999)²⁴¹ σε στίχους Οδυσσέα Ιωάννου και ερμηνεία Βασίλη Παπακωνσταντίνου και τον «Άμλετ της Σελήνης» (2002)²⁴² σε στίχους Μάνου Ελευθερίου, Οδυσσέα Ιωάννου, Κώστα Λαχά, Γιώργου Κακουλίδη, Κώστα Τριπολίτη και Τζένης Μαστοράκη με ερμηνείες Χρήστου Θηβαίου και τον ίδιο σε ορισμένα τραγούδια. Οι δύο τελευταίες κυκλοφορίες περιλαμβάνουν πολιτικά τραγούδια, ενώ σύμφωνα με το συνθέτη η «Θάλασσα στη σκάλα» μοιάζει να ολοκληρώνει μια τριλογία που εκτός από τον εαυτό της περιλαμβάνει και τα «Τροπάρια για φονιάδες» (1977) και το «Εμπάργκο» (1982)²⁴³: *«Βλέποντας τα πράγματα από απόσταση, παρατηρώ πως το «Εμπάργκο» συμπλήρωσε κατά κάποιο τρόπο τα «Τροπάρια για φονιάδες» και ήταν το δεύτερο μέρος μιας 'τριλογίας' που ολοκληρώθηκε αργότερα με τη «Θάλασσα στη σκάλα». Αισθάνομαι πως με τη «Θάλασσα στη σκάλα» ολοκληρώνεται μια τριλογία που ξεκίνησε με τα «Τροπάρια για φονιάδες» και συνεχίστηκε με το «Εμπάργκο». Παρ' όλη τη διαφορετικότητα, ένα νήμα ενώνει Μάνο Ελευθερίου – Άλκη Αλκαίο – Οδυσσέα Ιωάννου»*.

²⁴⁰ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²⁴¹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²⁴² Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²⁴³ Ιωάννου, 2011, σελ 148, 327.

Ο Μικρούτσικος συνέχισε να κυκλοφορεί δίσκους και μετά το 2002, ακολουθώντας την προσφιλή τακτική του της εναλλαγής. Έτσι, πολιτικά τραγούδια περιλάμβαναν και οι κατοπινές του κυκλοφορίες που δεν απασχολούν την έρευνα, επειδή όμως υπάρχουν και χαρακτηρίζουν το δημιουργό τους, καθώς και τη συνέπειά του απέναντι στο είδος του πολιτικού τραγουδιού, αξίζει να αναφερθούν. Μετά τον «Άμλετ της Σελήνης» ο Μικρούτσικος κυκλοφορεί το «Υπέροχα μονάχοι» (2006)²⁴⁴ σε στίχους Άλκη Αλκαίου και ερμηνευτές, εκτός από τον ίδιο το συνθέτη, τους Μανώλη Μητσιαί και Χρήστο Θηβαίο. Στη συνέχεια, ο Μικρούτσικος γράφει για τη Ρίτα Αντωνοπούλου το «Πάμε ξανά απ' την αρχή» (2007)²⁴⁵ σε στίχους Οδυσσέα Ιωάννου και συμπράττει με το ροκ συγκρότημα των «Υπογείων Ρευμάτων» για μια αμιγώς πολιτική κυκλοφορία με τίτλο «Τους έχω βαρεθεί» (2009)²⁴⁶. Ο δίσκος αυτός περιλαμβάνει διασκευές του συγκροτήματος και του συνθέτη σε γνωστά πολιτικά τραγούδια από όλη την πορεία της δημιουργίας του και της θητείας του στο συγκεκριμένο είδος. Οι επιλογές των τραγουδιών ανήκουν στη μπάντα και ο δίσκος κάνει αίσθηση και σημειώνει σημαντική εμπορική επιτυχία. Μέχρι σήμερα που γράφονται ετούτες οι γραμμές, ο Θάνος Μικρούτσικος, με αστείρευτη δύναμη και ενεργητικότητα συνεχίζει να γράφει. Τελευταία του δισκογραφική δουλειά το «Ό,τι θυμάσαι δεν πεθαίνει» (2014)²⁴⁷ σε στίχους Οδυσσέα Ιωάννου και ερμηνεία Γιάννη Κότσιρα. Και σε αυτόν τον πιο πρόσφατο δίσκο του, ο συνθέτης παραδίδει ορισμένα πολύ δυνατά και συγκινητικά πολιτικά τραγούδια.

Δ.2. Μουσικολογική ανάλυση και προσωπικές αφηγήσεις για τα τραγούδια.

Προτού ξεκινήσουμε τη μουσικολογική ανάλυση των πολιτικών τραγουδιών του Θάνου Μικρούτσικου, αξίζει να επισημάνουμε ένα σημαντικό γεγονός. Ο συνθέτης αυτός, που σε κάποια στιγμή της πορείας του ξεκίνησε να λειτουργεί και σαν ερμηνευτής των τραγουδιών του, ουδέποτε επιχείρησε να γράψει στίχους. Ακόμα και στα αρχεία της Α.Ε.Π.Ι. (Ανώνυμη Εταιρεία για την

²⁴⁴ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²⁴⁵ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²⁴⁶ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²⁴⁷ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

Προστασία της Πνευματικής Ιδιοκτησίας), όπου οι δημιουργοί συχνά δηλώνουν για ευκολία και τις δύο ιδιότητες (συνθέτη και στιχουργού), ο Μικρούτσικος είναι δηλωμένος μόνο ως συνθέτης. Αυτό το γεγονός έχει σίγουρα την αξία του και τη σημασία του. Σαν μια πρώτη γενική παρατήρηση χρησιμεύει η άποψη του Οδυσσέα Ιωάννου για το έργο του Θάνου Μικρούτσικου και τον ίδιο σαν πολιτικό συνθέτη²⁴⁸: «...είναι ένας συνθέτης – από τους ελάχιστους – που το έργο του φέρει πολιτική σκέψη, ενώ ταυτόχρονα τα τραγούδια του – λαϊκά και μη – τραγουδιούνται και χορεύονται ακόμη και σε μεγάλες πίστες εδώ και δεκαετίες. Κομμάτια όπως την «Πιρόγα» και τη «Ρόζα» του Άλκη Αλκαίου – ένα τραγούδι για τη Ρόζα Λούξεμπουργκ, με στίχο «πως η ανάγκη γίνεται Ιστορία, πως η Ιστορία γίνεται σιωπή» - τα έχουν χορέψει από πιτσιρικάδες σε μικρές μουσικές σκηνές μέχρι ασφαλίτες σε σκυλάδικα της επαρχίας».

Δ.2.1. Πρώτη περίοδος δημιουργίας: Πολιτικά τραγούδια, Καντάτα για τη Μακρόνησο/Σπουδή σε ποιήματα του Βλαδίμηρου Μαγιακόφσκι, Φούντε Οβεχούνα, Τροπάρια για Φονιάδες, Μουσική πράξη στον Μπρεχτ και Τραγούδια της Λευτεριάς.

Από την πρώτη του εμφάνιση στη δισκογραφία, με τα «**Πολιτικά τραγούδια**» το 1975, ο Θάνος Μικρούτσικος παρουσιάζει μια καινούργια φόρμα, τόσο στον τομέα της μουσικής σύνθεσης και της μελοποίησης του κειμένου, όσο – και αυτό είναι εξίσου σημαντικό – στον τομέα της ενορχήστρωσης. Τα «Πολιτικά τραγούδια» δεν καινοτομούν μόνο χάρη στην ιδιαίτερη ποιητική τους γλώσσα που δεν είναι άλλη από την ποίηση του Μπίρμαν και του Χικμέτ, στις εξαιρετικές μεταφράσεις των Ρίτσου, Παπαλεονάρδου και Κούρτοβικ. Η «επιθετική» αυτή αριστερή γλώσσα των ποιημάτων του Μπίρμαν «παντρεύτηκε» με τις μουσικές εκείνες που της προσέδωσαν ιδιαίτερο καινοτόμο χαρακτήρα, για να δημιουργηθεί με τον τρόπο αυτό ένα αποτέλεσμα που – και ο ίδιος ο συνθέτης εύστοχα το έχει χαρακτηρίσει – μπορεί να ονομαστεί και «επιθετική μπαλάντα». Παράλληλα, ο λυρικός Χικμέτ βρήκε διαφορετικές μελοποιήσεις. Την ίδια εποχή που στο πολιτικό τραγούδι κυριαρχούσαν παραδοσιακά σχήματα οργάνων και ρυθμοί δοκιμασμένοι, ο

²⁴⁸ Ιωάννου, 2011, σελ. 20 – 21.

Μικρούτσικος παρουσιάζει κάτι καινούργιο, που ξαφνιάζει το κοινό και το προϊδεάζει από την πρώτη κιόλας ακρόαση του υλικού για τη διαφορετικότητα και τη διαφοροποίησή του. Από την προσεκτική ακρόαση του υλικού, εύκολα εντοπίζει κανείς την αντιστικτική γραφή, ιδιαιτέρως στην ενορχήστρωση. Ο Μικρούτσικος δεν αντιμετωπίζει αρμονικά το τραγούδι, ή δεν το αντιμετωπίζει μόνο αρμονικά. Βασικό του μέλημα η αλλαγή της φόρμας και η «νέα πρόταση», η οποία θα ιντριγκάρει και θα ξενίσει τον ακροατή στο βαθμό που θα τον «υποχρεώσει» να την προσέξει και όχι να την εγκαταλείψει, ειδικά στο πρώτο μισό του δίσκου. Μια αβάντ γκαρντ γραφή και ενορχήστρωση και τα τραγούδια του δίσκου μεταφέρουν τα σκληρά λόγια, αναδεικνύοντάς τα και προκαλώντας τεταμένο κλίμα στο ηχοτοπίο. Τα οξύτατα κείμενα του Μπίρμαν, για παράδειγμα, που όμοιά τους δεν είχαν ξαναεμφανιστεί στο ελληνικό τραγούδι έως τότε, ενισχύουν την πρωτοτυπία του υλικού σε συνδυασμό με τη γενικότερη μουσική διαφοροποίηση του μουσικού υλικού από τα ειωθότα της εποχής. Απέναντι στην κυριαρχία του μπουζουκιού, ο Μικρούτσικος τοποθετεί ένα κουιντέττο ή ένα σεξτέττο, συνήθως με δυο πνευστά (τρομπόνι/τρομπέτα ή κλαρίνο/τρομπέτα)²⁴⁹. Αποτέλεσμα: ένας διαφορετικός ήχος στο πολιτικό τραγούδι, μια «επιθετική μπαλάντα» που λειτουργεί και ως μια φοβερή έκπληξη με τα ξεχωριστά αυτά συστατικά της. Ένας καινούργιος ήχος που δεν υπήρχε έως τότε.

Τα «Πολιτικά τραγούδια» κληροδότησαν σημαντικότερες στιγμές το ελληνικό τραγούδι. Κλασικά θεωρούνται, πια, τα: «Η πιο όμορφη θάλασσα», «Αν η μισή μου καρδιά», «Αυτούς τους έχω βαρεθεί» και «Μικρόκοσμος». Κι αν τα δύο πρώτα (Χικμέτ) κατατάσσονται στα λυρικά τραγούδια, με έναν τρόπο, τα δύο επόμενα (Μπίρμαν) συνιστούν, ίσως, τον ορισμό της «επιθετικής μπαλάντας» και καθιερώνουν ενορχηστρωτικές αντιλήψεις βασισμένες στην αντίστιξη και στην «καταιγιστική δράση» σε μορφή *crescendo*. Τα τραγούδια του Μικρούτσικου εξελίσσονται «μπολερικά»²⁵⁰, καθώς κορυφώνονται με το πέρασμα του χρόνου από την έναρξη ως το τέλος τους. Πολύ συχνά, αυτό

²⁴⁹ Χαρακτηριστική περίπτωση το «Μπαλάντα για τους Ασφαλίτες» με κυρίαρχη την αντιστικτική γραφή ανάμεσα στα τρία όργανα: τρομπόνι, τρομπέτα και κλαρινέτο.

²⁵⁰ Το «Μπολερό» του Ραβέλ είναι, ίσως, το πιο χαρακτηριστικό «κλιμακωτό» έργο της επονομαζόμενης κλασικής μουσικής, εξ ου και ο χαρακτηρισμός «μπολερικός» καταδεικνύει μια αυξανόμενη ένταση κι ένα ενορχηστρωτικό πύκνωμα καθώς το έργο/τραγούδι εξελίσσεται και φτάνει στην κορύφωσή του.

επιτυγχάνεται και με την άνοδο της τονικότητας σε ημιτόνια από κουπλέ σε κουπλέ, ειδικά στα τραγούδια που απουσιάζει το ρεφραίν (άλλοτε εσκεμμένα, άλλοτε πιθανοτατα επειδή το επιτάσσει το ποιητικό κείμενο). Ταυτόχρονα, υπάρχει ένας ισοκράτης κι ένα μπάσο δεξιοτεχνικό που δεν «κρύβεται» αλλά βγαίνει μπροστά σε προσεγμένη ένταση, με αποτέλεσμα έναν ροκ υπαινιγμό. Παράλληλα, το πιάνο, αν και αγαπημένο όργανο του συνθέτη, έχει ρόλο συνοδευτικό.

Στην συνέχεια, και στην **«Καντάτα για τη Μακρόνησο»**, ο Θάνος Μικρούτσικος μεταχειρίζεται ενορχήστρωση με σύνθετα ρυθμικά σχήματα και αρκετά ευρήματα. Από τη θητεία του στο θεατρικό είδος, ο συνθέτης διατηρεί πολλά στοιχεία κατασκευάζοντας ένα πρωτοτυπο και πρωτοποριακό έργο: εκφωνήσεις και απαγγελίες, παρεμβολές, ελεύθερη αποσπασματική μορφή, ενορχήστρωση. Η αντιστοιχία της τελευταίας με την παλαιότερη θεατρική δουλειά του Θάνου Μικρούτσικου φανερώνεται κυρίως στη χρησιμοποίηση των πνευστών στον «Αλέξη» και του ευφωνίου στο τέλος του έργου. Για την «Καντάτα για τη Μακρόνησο» και τη ζωντανή της παρουσίαση στο γήπεδο του Σπόρτινγκ στις 29 Νοεμβρίου 1976, ο Μίκης Θεοδωράκης γράφει εκείνη την εποχή²⁵¹: *«Άκουσα την «Καντάτα για τη Μακρόνησο» και τη «Σπουδή». Η βασική μου σκέψη είναι ότι ο Μικρούτσικος είναι ίσως ο μόνος νεώτερος συνθέτης που αντιμετωπίζει σοβαρά, υπεύθυνα και δημιουργικά το πρόβλημα αυτής, που εγώ ονομάζω, μετασυμφωνικής μουσικής, που εγκαταλείπει το φολκλόρ, το λαϊκισμό και το μελωδικό αυτοσχεδιασμό για να προχωρήσει στη σύνθεση. Είχα αρχίσει να χάνω τις ελπίδες μου για μια σοβαρή αντιμετώπιση των προβλημάτων που τέθηκαν 15 χρόνια μπροστά στη δική μου γενιά και που εμείς προτείναμε λύσεις, που έχω την εντύπωση πως καταξιώθηκαν μέσε σε κείνο το χωνευτήρι που είναι ο λαός και ο χρόνος. Νιώθω βαθιά χαρά όταν διαπιστώνω ότι οι κόποι μας δεν πάνε χαμένοι. Ακόμα πιο πολύ χαίρομαι γιατί ο Μικρούτσικος μεταχειρίζεται εποικοδομητικά την ηχητική της σύγχρονης μουσικής. Αποδεικνύοντας έτσι ότι η σύγχρονη τεχνική ταιριάζει απόλυτα στο λαϊκό στοιχείο, όταν φυσικά το δεύτερο παύει να είναι πρώτη ύλη και το πρώτο να είναι μοναχά ήχος για τον ήχο»*.

²⁵¹ Θάνος Μικρούτσικος, *Κασετίνα στη LYRA*, Αθήνα, 2000, ένθετο, σελ. 23.

Στην «Καντάτα» κάνουν και πάλι την εμφάνισή τους νεωτεριστικά στοιχεία μελοποίησης και ενορχήστρωσης που συνιστούν μια εμφανέστατη και εύκολα αντιληπτή νέα φόρμα. Τα τραγούδια που περιλαμβάνονται σε αυτή την εργασία λειτουργούν σαν «λύσεις» των ατονάλ μερών. Υπάρχει ένα κουαρτέττο εγχόρδων κι ένα πιάνο με κλάστερς, στοιχεία που παραπέμπουν στην αβάντ γκαρντ. Στο έργο αυτό παρουσιάζεται/εισάγεται και ένα νέο είδος χορωδίας, που λειτουργεί διαφορετικά από τον τρόπο που λειτουργούσαν οι χορωδίες έως τότε στο ελληνικό τραγούδι: έχει διάφορους τρόπους ομιλίας διδαγμένους και γραμμένους, αλλά και ένα νέο τρόπο αφήγησης, που σπάει τη «νόρμα» του κλασικού αφηγητή, όπως την είχε συνηθίσει το ακρατήριο, για παράδειγμα, με το Μάνο Κατράκη. Για το συγκεκριμένο θέμα, γράφει ο Γιώργος Κιμούλης, εκ των συντελεστών του έργου²⁵²: *«Άνοιξη του 1976. Κάπου στο Πολύγωνο γνώρισα το Θάνο, η μουσική του έγινε δική μου μουσική. Νέος τότε, ρουφούσα με όλες μου τις αισθήσεις. Προσπαθούσα να κατανοήσω αυτόν τον καινούργιο για μένα ηχητικό κήπο. Η τέχνη μου στηρίζεται στην προσπάθεια – στην προσπάθεια αυτή που κάνει κάποιος όταν ξεκολλάει τις ενταφιασμένες σ' ένα τυπωμένο λευκό χαρτί, λέξεις, για να τους δώσει ζωή. Να τους δώσει ήχο. Η προέλευση του δικού μου ήχου βρίσκεται στην «Καντάτα για τη Μακρόνησο». Βρίσκεται στη «Σπουδή στα ποιήματα του Μαγιακόφσκι». Όλη μου η φωνή προσπάθησε, προσπαθεί και θα προσπαθεί πάντα ν' αποκτήσει αυτές τις συνεχείς εναλλαγές ρυθμών του Θάνου, τις αντιθέσεις, την ποικιλία των τονισμών, τις συγκοπές, το κόντρα τέμπο, τις παύσεις... Έτσι θα 'θελα να είναι και η δική μου τέχνη! Μια μουσική σε διαρκή εμπόλεμη κατάσταση ενάντια στον εφησυχασμό. Μ' όλη μου τη φωνή, λοιπόν, τον ευχαριστώ και θα τον ευχαριστώ πάντα. Έρωτες, πολιτική – εξωκοινοβουλευτική και μη – θέατρο και μουσική μας ένωσαν μια ζωή». Τα δομικά υλικά της «Καντάτας» δεν περιλαμβάνουν κανέναν ηλεκτρονικό ήχο, παρά αποτελούνται μόνο από φυσικά όργανα και ανθρώπινες φωνές, κουαρτέττο εγχόρδων και πιάνο, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις κάνει την εμφάνισή του και ένα δεύτερο πιάνο. Τα τραγούδια του έργου λειτουργούν και σαν «κάθαρση» για τον ακροατή, σαν αρμονικές λύσεις για τα ατονάλ ορχηστρικά μέρη. Ένα ακόμα βασικό χαρακτηριστικό του έργου είναι η έντονη πολυρυθμία του σε συνδυασμό με την συνολικά πρωτοποριακή ενορχήστρωσή του, που περιγράφηκε εκτενώς παραπάνω.*

²⁵² Θάνος Μικρούτσικος, *Κασετίνα στη LYRA*, Αθήνα, 2000, ένθετο, σελ. 20.

Σχετικά με την «Καντάτα για τη Μακρόνησο», ο ίδιος ο συνθέτης περιγράφει ένα αστείο περιστατικό, ενδεικτικό όμως της εντύπωσης και της αίσθησης που προκάλεσε το έργο ακόμα και στο πεπαιδευμένο ακροατήριο²⁵³: «*Αρχές του 1977, το ΚΚΕ οργανώνει μια βραδιά σε μια ταβέρνα στην Πατησίων, με καλεσμένους κάποιους καλλιτέχνες, δημοσιογράφους του Ριζοσπάστη και στελέχη κομματικών οργανώσεων. Κατά τις δύο τα ξημερώματα, βγαίνω έξω να πάρω λίγο αέρα, συναντάω και τον Γρηγόρη Φαράκο που είχε βγει κι εκείνος για να καπνίσει. Τότε με πλησιάζει ένας κύριος γύρω στα εβδομήντα. Μου συστήθηκε, μου είπε πως είχε κάνει στη Μακρόνησο – μάλιστα ήταν στην ίδια σκηνή με τον Ρίτσο – και, αφού μου έδωσε συγχαρητήρια για τον δίσκο που τον συγκίνησε και του θύμησε πολλά, σκύβει και μου λέει συνωμοτικά στο αυτί: «Σύντροφε, με αυτόν τον δίσκο να προσέχεις τους αστούς». Δεν κατάλαβα τι εννοούσε, θεώρησα πως φοβόταν τη λογοκρισία, αλλά του εξήγησα πως δεν υπήρχε λόγος να φοβάται, ο δίσκος κυκλοφόρησε και δεν υπήρχε κανένα πρόβλημα. «Δεν εννοώ αυτό, σύντροφε» μου λέει. «Εννοώ να προσέχεις αυτόν εκεί στη LYRA που σου έβγαλε τον δίσκο στην αρχή ακούγεται μόνο ένα γρατζούνισμα, ενώ η Δημητριάδη βγαίνει μετά το τρίτο λεπτό!» Εγώ ακόμη δεν είχα καταλάβει ώσπου γυρίζει ο Φαράκος και μου λέει: «Ο σύντροφος εννοεί γρατζούνισμα το κουαρτέτο εγχόρδων».*

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της δισκογραφικής αυτής κυκλοφορίας είναι και οι μεταφράσεις του Γιάννη Ρίτσου στην ποίηση του Μαγιακόφσκι. Ο Μαγιακόφσκι, στη γλώσσα του, είχε πιθανότατα ομοιοκαταληξίες και ρίμες. Ο Ρίτσος, στη μετάφρασή του, τις αποφεύγει, οδηγώντας έτσι και τον συνθέτη σε αυτή τη φόρμα την παράξενη και τραχειά, που όμως εξυπηρετεί απόλυτα το λόγο του Μαγιακόφσκι διαμεσολαβημένου από τη μετάφραση του Ρίτσου. Για αυτό το λόγο, μέσα στο έργο αλλάζει συχνά ο παρονομαστής στα ρυθμικά σχήματα κι έτσι γεννιέται το παράξενο φραζάρισμα και η πολυρυθμία, με πιθανότατη προέλευση και τις σπουδές του συνθέτη στην αβάντ γκαρντ σύνθεση.

Αυτές οι σπουδές και η θεωρητική κατάρτιση του συνθέτη διέπουν τα περισσότερα πολιτικά του τραγούδια, ειδικά εκείνα των πρώτων δίσκων και

²⁵³ Ιωάννου, 2011, σελ. 110 – 111.

μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970. Επανέρχονται και στα χρόνια που ακολουθούν, κάθε τόσο, σαν υπενθύμιση και σαν σύνδεση με το παρελθόν, αλλά στους πρώτους εκείνους δίσκους η παρουσία τους είναι καθολική. Στην «**Φουέντε Οβεχούνα**» που κυκλοφορεί το 1977, ο Μικρούτσικος μεταφέρει στο τραγούδι την ελευθερία της αβάντ γκαρντ, αλλά με έναν πολύ προσωπικό τρόπο. Δεν μεταφέρει απλώς τις σπουδές του, αλλά λειτουργεί ριζοσπαστικά μιξάροντας διαφορετικά στοιχεία. Η «Φουέντε Οβεχούνα» ήταν μια παράσταση που θεωρήθηκε σταθμός στην ιστορία του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδας. Το έργο ανέβηκε στο Κρατικό Θέατρο την θεατρική περίοδο 1976 – 1977, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη. Οι στίχοι των τραγουδιών που ακούγονταν στην παράσταση ανήκουν στον σκηνοθέτη της. Από τη δουλειά αυτή, ξεχώρισε η «Μπαλάντα του ξεσηκωμού», με τη δυναμική ερμηνεία της Μαρίας Δημητριάδη. Η κριτική της εποχής, έγραφε για το δίσκο: *«Η μουσική του Θάνου Μικρούτσικου ντύνει κατάσαρκα το περιεχόμενο του έργου ακολουθώντας από κοντά όλα τα σημεία της σκηνικής δράσης. Μέγας συντελεστής της επιτυχίας και ο Θάνος Μικρούτσικος με τη μουσική του, τα ενθουσιαστικά τραγούδια και τις έντεχνες επισημαντικές υποκρούσεις, που, χωρίς να τους απολείπει το ισπανικό χρώμα, αναπτύσσονται και πέρα απ' αυτό, εκφράζοντας έτσι, μαζί με το πνεύμα του έργου και τις συγκαιρινές μας προεκτάσεις και την αρμονικότητά τους. Ο ίδιος είχε την καλή τύχη – μαζί του να έχει κι αυτήν την ίδια καλή τύχη – να βρει μια λαμπρή ερμηνεύτρια των τραγουδιών του τη Μαρία Δημητριάδη. Εμποτισμένη με το πνεύμα της μουσικής του, προικισμένη με γερή και σταθερή φωνή και μουσικά καλλιεργημένη, με σωστή άρθρωση και ορθοφωνία, στέκει επίσης θαυμάσια πάνω στη σκηνή και συναγείρει το κοινό»²⁵⁴.* / «Ο Θάνος Μικρούτσικος έχει γράψει πολλές φορές μουσική για το θέατρο. Αυτή τη φορά όμως, ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει ο σκηνοθέτης Γιώργος Μιχαηλίδης το έργο του Λόπε Ντε Βέγκα, έδωσε την ευκαιρία στον ικανότατο νέο σύνθετη να γράψει μια σειρά από τραγούδια που αποτελούν τελικά ένα ουσιαστικό αυτόνομο μουσικό έργο»²⁵⁵. / «Το όραμα του σκηνοθέτη λάμπρυνε η μουσική του Θάνου Μικρούτσικου που επενδύει τις δραματικές συγκρούσεις του έργου και τα σχολιαστικά τραγούδια που παρενέβαλε ο σκηνοθέτης. Έξοχος συνεργάτης της μουσικής και της

²⁵⁴ Εφημερίδα Βραδυνή, 22.4.1979

²⁵⁵ Περιοδικό Ταχυδρόμος, 2.6.1977.

παράστασης στάθηκε η ερμηνεία των τραγουδιών από την Μαρία Δημητριάδη»²⁵⁶. / «Η μουσική του Θάνου Μικρούτσικου ντύνει κατάσαρκα το περιεχόμενο του έργου, παρακολουθώντας από κοντά όλα τα σημεία της σκηνικής δράσης. Αλλά διατηρώντας ταυτόχρονα την αυτοτέλειά της και μια θέση σχολίου και κριτικής στα δρώμενα. Άλλοτε λυρική αλλά περισσότερο επική, φτάνει στο αποκορύφωμα της στην έξοχη «Μπαλάντα της εξέγερσης». Όσοι έχουν ακούσει τα προηγούμενα έργα του Θάνου Μικρούτσικου, θα αισθανθούν μια κάποια έκπληξη. Η ενορχήστρωση είναι σε όλη σχεδόν την έκταση του έργου εντελώς διαφορετική. Τα πνευστά έχουν αντικατασταθεί από άλλους πρωταγωνιστές, πιο ήπιους. Η τεχνική της ορχήστρας κάνει μια σκόπιμη και συνειδητή υποχώρηση προς όφελος της μελωδίας, που κυριαρχεί εδώ περισσότερο. Το μοναδικό ατονικό κομμάτι που υπάρχει στο έργο, είναι στην ουσία μια αντίθεση ανάμεσα σε μοντέρνα μουσικά στοιχεία και παραδοσιακά (εκκλησιαστικό όργανο). Ένα άλλο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της μουσικής αυτής, είναι ότι δεν προσπάθησε να μιμηθεί ισπανικές μουσικές φόρμες, επειδή το θέμα του θεατρικού έργου ήταν ισπανικό. Τα μοντέρνα μουσικά στοιχεία, αν και λιγότερα σ' αυτό το έργο, ακολουθούν τη γνωστή φόρμα του Θάνου Μικρούτσικου. Συμπλέουν με τη μελωδία, η οποία κινείται πάνω στην επιφάνεια τους. Τα λυρικά κομμάτια δεν πέφτουν ποτέ σε μια παθητική κατάσταση, αλλά διατηρούν την δύναμη που επιβάλλει το περιεχόμενο του έργου»²⁵⁷.

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αλλά όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς και στο επόμενο που παρατίθεται η δισκογραφία του Θάνου Μικρούτσικου, την ίδια χρονιά (1977) με τη «Φουέντε Οβεχούνα» κυκλοφορεί ένας ακόμα δίσκος του με πολιτικά τραγούδια, τα **«Τροπάρια για φονιάδες»**, ένας ακόμα διαφορετικός δίσκος. Αρχικά, αξίζει να επισημανθεί ότι οι στίχοι (η ποίηση, όπως επιμένει ο συνθέτης, μιας και τα περισσότερα από τα ποιήματα αυτά προϋπήρχαν σαν ποιήματα και δεν είχαν γραφτεί με στόχο τη μελοποίησή τους) είναι του Μάνου Ελευθερίου. Ο δίσκος αυτός είναι ένα κράμα ετερόκλητων μουσικών ρευμάτων και τεχνοτροπιών. Περιέχει ροκ στοιχεία, τζαζ στοιχεία, δεξιοτεχνικά μέρη, «παράξενες» ενορχηστρώσεις και βέβαια τις αγαπημένες ατονάλ καταβολές του Θάνου Μικρούτσικου και την «προίκα» του από την

²⁵⁶ Εφημερίδα Ριζοσπάστης, Θυμέλη, 15.4.1977.

²⁵⁷ Εφημερίδα Ριζοσπάστης, Π.Α. 28.5.1977.

αβάντ γκαρντ. Ιδιαίτερης αναφοράς χρήζει ένα μνημειώδες τραγούδι του δίσκου, ιδιαιτέρως πρωτοποριακό για την εποχή του, αλλά και διαχρονικά, η περίφημη «Ρόζα Λούξεμπουργκ». Στο τραγούδι αυτό ακούγονται τέσσερα (4) κλαρινέτα, τρομπόνι και τρομπέτα, ενώ είναι σαφείς οι επιρροές του, τόσο από τη ροκ όσο και από τη τζαζ μουσική. Τα κλαρινέτα μεταξύ τους σχηματίζουν πάντοτε και νότα – νότα το «ενοχλητικό» διάστημα του ημιτονίου. Σε κάθε κουπλέ τονίζεται αυτή η «αφόρητη» διαφωνία, που είναι εντελώς ασύμβατη και ασυγκέραστη με ό,τι έχει ακουστεί ως τότε στο ελληνικό τραγούδι. Η τεχνοτροπία αυτή προκαλεί αμέσως τον ακροατή, τον «ξεβολεύει», ενώ αξίζει να επισημανθεί ότι παραμένει πρωτοποριακή και σπάνια ακόμα και στις μέρες μας. Αν θέλαμε να χαρακτηρίσουμε τη «Ρόζα Λούξεμπουργκ», θα λέγαμε ότι είναι ένα ροκ τραγούδι με λόγια ένθετα στοιχεία, που εκφέρονται από τα πνευστά της ενορχήστρωσης.

Οι ιδιαίτερες ή «παράξενες» στιγμές του δίσκου συνεχίζονται και στην περίπτωση του τραγουδιού «Κώστας Μίχος». Εδώ, ακούγονται δύο ευφώνια σε μια αργή πολυρυθμία, ενώ συναντάμε και μπάσο και τύμπανα και ένα πιάνο προετοιμασμένο, που παίζεται με όλους τους τρόπους, ακόμα και μέσα από τις χορδές απευθείας. Η σπασμένη πολυρυθμία που καλείται να υπηρετήσει το ευφώνιο και ο δεξιότηνης Γιάννης Ζουγανέλης, συνίσταται σε ένα ρυθμό 7/8, όπου παίζει 1 – 5 – 6. Τα δύο ευφώνια παίζουν μερικά από τα όγδοα της μελωδικής γραμμής κάθε φορά και εναλλάξ, σε μορφή ένα – τέσσερα – πέντε – ένα – πέντε – επτά κ.ο.κ. Σε άλλο τραγούδι του δίσκου, στα «Παγώνια της θάλασσας» υπάρχει μια εισαγωγή προκλασικού στυλ, ενώ στην «Κιβωτό» το κλίμα είναι τελείως διαφορετικό: ακούγεται σε πρωταγωνιστικό ρόλο το μπουζούκι (Θανάσης Πολυκανδριώτης), υπάρχει ένα πιάνο κυρίως όμως στο δεξί χέρι (με επτάηχα, εννιάηχα, οκτάηχα, εντεκάηχα – μοιάζει με το άκουσμα παιξίματος μπαγλαμά) και τα τύμπανα κρατούν το ρυθμό με τα υπόλοιπα κρουστά να λειτουργούν αντιστικτικά. Σε όλο το δίσκο εντοπίζεται συχνά η χρήση της δυναμικής και του crescendo. Από τα δύσκολα (με την έννοια της δημοφιλίας και της δημόσιας εκτέλεσής τους) τραγούδια των «Τροπαρίων», ένα μόνο παρέμεινε ενεργό ακόμα και στις μέρες μας. Ένα, που είναι επί της ουσίας τσάμικος ο ρυθμός του και δεν είναι άλλο από τη «Δίκοπη ζωή». Εδώ, για πρώτη φορά στο έργο του Θάνου Μικρούτσικου εντοπίζεται μια σύνδεση με το

δημοτικό τραγούδι, έστω και σε επίπεδο ρυθμολογίας. Για τα «Τροπάρια» γράφει ο Οδυσσέας Ιωάννου²⁵⁸: «Σε αυτόν το δίσκο ακούω τη ζωντανή και αιμάσσουμε ποίηση του Μάνου Ελευθερίου και καταλαβαίνω εκείνο που πολλά χρόνια αργότερα διέκρινα, γνωρίζοντάς τον (σ.σ. τον Ελευθερίου): το δέος του για τις ιστορίες των ανθρώπων, κυρίως εκείνων που η ζωή τους καθρεφτίστηκε στις λεπίδες μιας δραματικής μοίρας. Τις προσεγγίζει, όχι με αίσθημα περιέργειας, δεν τις καταγράφει, δεν ηρωοποιεί εποχές και συνθήκες, δεν εξιδανικεύει τις επιλογές των πρωταγωνιστών, σκύβει και τους δίνει ένα φιλί στο μέτωπο. Ακούω μελωδίες που έχουν σώμα, δέρμα, κόκαλα, λυτρωτικά ξεσπάσματα, ωραία αρθρωμένες 'παραλλαγές ελευθερίας', όπως αυτές απαντώνται στα σημαντικά έργα τέχνης. Η αιχμηρότητα των τραγουδιών και οι συνδέσεις τους με συγκεκριμένα πρόσωπα λειτουργούν σίγουρα ως αποτρεπτικός παράγοντας για να έχουν ραδιοφωνικές μεταδόσεις – έτσι η επαδή τους με νέους ανθρώπους μπορεί να γίνει μόνο από τύχη. Υπάρχουν δίσκοι που δεν ακούγονται πια γιατί ξεπεράστηκαν γρήγορα, που στην εποχή τους φάνηκαν σαν κάτι σημαντικό ενώ σήμερα αγγίζουν τα όρια του μπανάλ, και δίσκοι που ανήκουν στη σπάνια κατηγορία να είναι ξεχασμένοι, να είναι πολύ σημαντικοί και να διεκδικούν τη θέση τους στην Ιστορία – χωρίς, βέβαια αυτό να σημαίνει ότι οι υποστηρικτές τους αμφισβητούμε ή σνομπάρουμε τη μεγάλη πλειοψηφία του κόσμου, που δεν τους έχει αναδείξει και ενσωματώσει στην καθημερινότητά του. Αναγνωρίζω πως ο Χρόνος είναι ένας ικανότατος κριτής – αν και όχι αλάνθαστος – για να αξιολογήσει τα τραγούδια που πέρασαν τελικά στο αίμα μας και έγιναν Ιστορία μας. Αυτός αποδίδει τελικά στο καθένα αυτό που του αξίζει, και, αν εξαιρέσουμε τη «Δίκοπη ζωή», τα τραγούδια αυτού του δίσκου δεν ακούγονται πουθενά πια. Υποχρεούμαι όμως να υπερασπιστώ τη μεγάλη μου αγάπη για αυτόν το δίσκο και να τον δικαιώσω, έστω στον «προσωπικό μου» Χρόνο. Οι αναφορές και οι αφιερώσεις στον δίσκο πολλές: Τραγούδι για τον Αλέκο Παναγούλη, τραγούδι για το Νίκο Πλουμπίδη, τραγούδι για τη Ρόζα Λούξεμπουργκ, τραγούδι για τον Κώστα Μίχο, τραγούδι για τον Τσε, αφιέρωση στον Γιώργο Χειμωνά, αφιέρωση στους Ανδρέα Μυλωνά και Γεράσιμο Λυκιαρδόπουλο».

Μετά τα «Τροπάρια» στην χρονολογική σειρά εμφανίζεται η «**Μουσική πράξη στον Μπρεχτ**» (1978), δίσκος που καθιερώνει πια το Θάνο Μικρούτσικο

²⁵⁸ Ιωάννου, 2011, σελ. 114 – 115.

σαν καλλιτέχνη και σαν πολιτικό συνθέτη στη συνείδηση του κοινού. Οφείλουμε να επισημάνουμε ότι η «Μουσική πράξη» έχει οριακή χρονική διάρκεια για την εποχή που κυκλοφορεί, καθότι εκτείνεται σε 48 λεπτά, όταν οι δίσκοι βινυλλίου «χωρούν» περίπου 40 λεπτά ηχογραφημένου υλικού. Είναι ένας κύκλος τραγουδιών για πιάνο, δύο κλαρινέτα και μια βασική φωνή, στον οποίο παίρνει το ρόλο του ερμηνευτή σε ένα τραγούδι και ο ίδιος ο συνθέτης. Στο δίσκο περιλαμβάνεται και το «Γερμανικό εγχειρίδιο πολέμου», τραγούδι συνολικής διάρκειας 13 λεπτών και 16 δευτερολέπτων, στο οποίο συμμετέχουν και δύο ηθοποιοί. Η δομή του έργου, ουσιαστικά, είναι η ακόλουθη: τα τραγούδια εναλλάσσονται με ορχηστρικά μέρη, που λειτουργούν σαν ιντερμέδια και στα οποία κυριαρχούν τα δυο κλαρινέτα και στα οποία το πιάνο είναι συνοδευτικό, για να καταλήξει αυτή η ροή στο τελευταίο κομμάτι του έργου, που είναι εκείνο που προαναφέρθηκε με την 13λεπτη διάρκεια. Ένα μικρό έργο που εναλλάσσει σύντομες μελωδίες και ορχηστρικά θέματα από τα κλαρινέτα. Η μινιμαλιστική σύσταση της ορχήστρας, η συνολική μεγάλη διάρκεια του έργου και τα ιντερμέδια κάνουν ιδιαίτερη εντύπωση στο ακροατήριο. Ορισμένα, μάλιστα, από τα ιντερμέδια έχουν μεγάλη χρονική διάρκεια που αγγίζει τα πεντέμισι λεπτά, ακυρώνοντας – κατά κάποιο τρόπο – και αυτή καθεαυτή τη λειτουργία τους ως τέτοια. Το τραγούδι που γρήγορα ξεχωρίζει και γνωρίζει αρκετές επανεκτελέσεις μέχρι και τις μέρες μας είναι το «Άννα μην κλαις».

Για τη «Μουσική πράξη στον Μπέρτολτ Μπρεχτ», την εποχή της πρώτη παρουσίασής της, γράφει στο Ριζοσπάστη ο Δημήτρης Δανίκας²⁵⁹: *«Κάπως καθυστερημένα τούτη η στήλη έρχεται να επισημάνει την αισθητική τομή που επιβάλλει πάνω στην ελληνική σύγχρονη εποχή, το τελευταίο έργο του θάνου Μικρούτσικου «Μουσική πράξη στον Μπέρτολτ Μπρεχτ...» Κείνο που γίνεται ολοφάνερα ριζοσπαστικό είναι η επανεγγραφή όλων των ηχητικών στοιχείων και φράσεων που κατά καιρούς, είτε από άγνοια ή από την αναφομοίωτη επιβολή τους ή από το επιπόλαιο και «εμπορικό» πέρασμά τους, πολιτογραφήθηκαν στη συνείδησή μας σαν μη αυθεντικά (ροκ και τζαζ) ή σαν μη λαϊκά άρα και μη καταναλώσιμα (κλασική και σύγχρονη ελληνική και ξένη μουσική). Με βάση, λοιπόν, τα «περιθωριακά» αυτά μουσικά είδη (ρεύματα ή «δρόμοι») ο Μικρούτσικος δεν τα αναπαράγει μιμούμενος την τεχνική τους, αλλά τα*

²⁵⁹ Εφημερίδα Ριζοσπάστης, 4.5.1978.

επαναφέρει στη μνήμη μας – πράγμα που σημαίνει ότι τα επαναπροσδιορίζει και αισθητικά, ιδεολογικά – χρησιμοποιώντας το δικό του προσωπικό ύφος που είναι πέρα για πέρα λαϊκό. Έτσι ο όρος «λαϊκή μουσική» αποκτάει επαναστατικό περιεχόμενο, μια και όπως γίνεται στην περίπτωση του Θάνου Μικρούτσικου, γίνεται φορέας αλλαγής και άρνησης απέναντι σε μια παγιωμένη μουσική γλώσσα που η συστηματική επανάληψή της και η τυποποιημένη μορφή της, την έχουν κάνει στοιχείο συντήρησης και κατανάλωσης. Παράλληλα με την προσπάθεια αυτή «μείξη πολλών στοιχείων» το ελληνικό κοινό έρχεται, μέσα από την έντεχνη μουσική μας, σ' επαφή μ' αυτά τα στοιχεία πράγμα που ίσως να σημαίνει τη διεύρυνση της πολιτιστικής μας φυσιογνωμίας. Ένα άνοιγμα που τα αποτελέσματά του σχετίζονται άμεσα με τους πολιτιστικούς φορείς, με τη λαϊκή βάση σε τελευταία ανάλυση. Η ριζοσπαστική και τόσο πρωτοποριακή για τον τόπο μας αυτή στάση του Μικρούτσικου συμπληρώνεται και στον τρόπο ερμηνείας του έργου καθώς και στα εκφραστικά μέσα που το αποδίδουν. Και αν, πέρα απ' όλα αυτά, κάτι ακόμα υπάρχει, είναι η απορία για την θαυμαστή συνύπαρξη ετερόκλητων μουσικών στοιχείων που στην συγχώνευσή τους ανακαλύπτει κανείς για μια ακόμα φορά την παγκοσμιότητα της τέχνης. Δεν απομένει παρά η συνέχεια της «Μουσικής Πράξης στον Μπέρτολτ Μπρεχτ» να βρει τη δισκογραφική θέση της, ξεπερνώντας έτσι το πρώτο εμπόδιο του περιθωρίου». Για το ίδιο έργο και την παρουσίασή του στην Αίθουσα Φιλοπρόοδου Ομίλου Υμηττού, στις 16 Ιανουαρίου 1978, ο Φοίβος Ανωγειανάκης γράφει στο περιοδικό *Επίκαιρα*²⁶⁰: «Πολύτιμο μάθημα πολιτιστικής αποκέντρωσης η μουσική βραδιά με έργα του συνθέτη Θάνου Μικρούτσικου. Διπλά πολύτιμο. Πρώτα γιατί η βραδιά αυτή δόθηκε μακριά από το κέντρο της Αθήνας, στην αίθουσα του «Φιλοπρόοδου Ομίλου Υμηττού». Κι έπειτα, ακόμα πιο σημαντικό, για το υψηλό επίπεδο της ποιότητάς της. Χρόνια τώρα, το ίδιο πάντα κοινό, στις ίδιες πάντα αίθουσες του κλεινού Άστεως με τα ίδια πάντα χιλιοπαιγμένα έργα «συνθέτουν», από τον Οκτώβριο ως και τον Μάιο, τη λεγόμενη μουσική ζωή της Αθήνας. Μια αναιμική, χωρίς παλμό, μουσική κίνηση, με ρεσιτάλ, συμφωνικά κοντσέρτα και λυρικές παραστάσεις ε ρ ή μ η ν τ ω ν ν έ ω ν. Χωρίς δηλαδή το στοιχείο εκείνο, το μόνο, που μπορεί να εγγυηθεί για μια αυριανή μουσική άνθηση και στον τόπο μας. Το στοιχείο αυτό, τα νιάτα, με ζωγραφισμένο στα πρόσωπά τους τον ενθουσιασμό, την ανησυχία και την έφεση, χαρήκαμε στη

²⁶⁰ Περιοδικό *Επίκαιρα*, 2 – 8.2.1978.

συναυλία του Θάνου Μικρούτσικου. «Μουσική πράξη πάνω στον Μπρεχτ», για δυο φωνές, δυο ηθοποιούς, δυο κλαρινέτα, πιάνο και διαφάνειες» (1972 – 1977) αποκαλεί ο συνθέτης το έργο του, που εκάλυψε ολόκληρο το πρώτο μέρος της βραδιάς: ενδιαφέρουσα σύζευξη μουσικού λόγου και πρόζας, σε απλές στη δομή τους και λιτές – γι' αυτό και καίρια εκφραστικές – μορφές σκηνικής δράσης και μουσικής πράξης (σκηνοθετική επιμέλεια Γιάννη Μαργαρίτη). Πέρα από την ευαίσθητη, εύστοχη μελωδική του, ο Μικρούτσικος έχει το χάρισμα της δραματικής έκφρασης. Ενταγμένος στο χώρο των προοδευτικών ιδεών, πείθει. Πείθει με την ελικρίνεια της μουσικής του ακόμα και τους αντίθετους ιδεολογικά. Η δραματικότητα και το πάθος της μελωδίας του, παρά τις συγκεκριμένες αναφορές στον καυστικό «πολιτικό» λόγο του Μπρεχτ, παίρνουν τις διαστάσεις συμβόλων, που καθηλώνουν τον ακροατή, ανεξάρτητα από την όποια ιδεολογική – πολιτική του θέση. Σ' αυτό συμβάλλει πολύ και η ποιότητα της εκτέλεσης: η μουσική χρήση των μεγαφώνων, ο τρόπος του τραγουδιού και η συνοδεία – παρήγορα σημάδια όταν σκεφτούμε πώς αντιμετωπίζονται όλα αυτά στις διάφορες μπουάτ της Αθήνας, με τη θλιβερή, κραυγαλέα ατμόσφαιρα. Στο πρόσωπο της Μαρίας Δημητριάδη ο Θάνος Μικρούτσικος βρήκε έναν ιδανικό ερμηνευτή. Η μεγάλη γκάμα και ο προσωπικός τόνος της φωνής της, η δραματική ένταση στις κορυφώσεις της και η λυρική ευαισθησία στις χαμηλόφωνες φράσεις κράτησαν σε διαρκή εγρήγορση την προσοχή μας. Πολλά υπόσχεται και η «ίσια» μακριά από κάθε λογής ψευδορομαντικά καρυκεύματα, όμως τόσο εκφραστική φωνή του νέου τραγουδιστή Γιάννη Κούτρα. Έπαινοι αξίζουν επίσης στους ηθοποιούς Νατάσσα Ζούκα και Γιάννη Μαργαρίτη για την καθαρή και αισθαντική τους άρθρωση. Ωραίο, μουτικό το φραζάρισμα των Ηλία Κολοβού και Θανάση Κατερινάκη (κλαρινέτο) οι σποραδικοί, τονικά ασταθείς, φθόγγοι, δεν αλλοιώνουν το θετικό, γενικά αποτέλεσμα. Τελειώνοντας υπογραμμίζουμε την ανεπανάληπτη συνοδεία στο πιάνο του Θάνου Μικρούτσικου: υπόδειγμα μουσικής διεύθυνσης, τέλειου συντονισμού και θαυμασίας πιανιστικής ηχητικής. Μπράβο του!».

Τι λέει, όμως, ο ίδιος ο Θάνος Μικρούτσικος για τη «Μουσική πράξη στο Μπρεχτ»²⁶¹: «Το 1978 ανέβασα με την παράσταση «80 χρόνια Μπρεχτ», σε σκηνοθεσία Ζυλ Ντασσέν, με την Μελίνα, τον Κατράκη, τον Φέρτη, τη Βαλάση, τον Καλαβρούζο. Από τη μουσική και τα τραγούδια εκείνης της παράστασης, αλλά και

²⁶¹ Ιωάννου, 2011, σελ. 125 – 127.

από άλλα τραγούδια που έγραφα εκτός παράστασης, προέκυψε ο δίσκος «Μουσική πράξη στον Μπρεχτ». Επάνω στην ποίηση του Μπρεχτ δούλευα από το 1972, αλλά η «Μουσική Πράξη» ολοκληρώθηκε το 1978. Γράφτηκαν πολύ καλά λόγια, τόσο από τον 'πρύτανη' της Κριτικής Φοίβο Ανωγιαννάκη, όσο και από δημοσιογράφους σαν το Δημήτρη Δανίκα (σ.σ. καταγράφηκαν στην προηγούμενη παράγραφο). Ο Δανίκας, όμως, κατάλαβε τι ήθελα να κάνω σε αυτή τη δουλειά σε σχέση με την «αποστασιοποίηση», το «παράξενισμα», την κλασική δηλαδή μέθοδο του Μπρεχτ. Ήθελα να περάσω στη μουσική τον τρόπο του Μπρεχτ στο θέατρο. Κόντρα στο θέατρο της ταύτισης, ο Μπρεχτ υποστήριξε και εφάρμοσε την αποστασιοποίηση του ηθοποιού. Ο ηθοποιός είναι ταυτοχρόνως μέσα και έξω από τον ρόλο του. Αυτό βοηθάει τους θεατές να αναπτύξουν κριτική στάση, και ο Μπρεχτ υποστήριζε πως, μόνο τέτοιοι πολίτες με κριτική στάση, μπορούν να αλλάξουν τον κόσμο. Μελετώντας τον Άισλερ, είδα πως, την ώρα που ανέπτυσε μια κυκλική μελωδία, λίγο πριν την ολοκληρώσει την «κατέστρεψε». Αυτό προσπάθησα να κάνω και εγώ στο «Γερμανικό Εγχειρίδιο Πολέμου»: φτιάχνω μία μελωδία και στην πορεία της αλλάζω κατεύθυνση, χωρίς να την κάνω δύσκολη, προτρέποντας τον ακροατή να μη θεωρεί τίποτα δεδομένο. Με τη «Μουσική Πράξη στον Μπρεχτ» παρουσιάστηκε δισκογραφικά για πρώτη φορά ο Γιάννης Κούτρας, σε ηλικία 23 χρονών. Ο Γιάννης εντυπωσίασε κοινό και κριτικούς. Είναι αλήθεια πως είχαμε δουλέψει καθημερινά επί έναν χρόνο και τον είχα καθοδηγήσει να λειτουργήσει μέσα στο νέο πνεύμα που επεδίωκα. Για αυτή τη δουλειά χρειαζόταν μια νέα χειρονομία του τραγουδιστή, και ο Γιάννης σε αυτό ήταν απλά τέλειος. Στη συνέντευξη τύπου που δόθηκε για την παρουσίαση του δίσκου, ο Μάνος Χατζιδάκις μιλώντας για μένα ανέφερε: «Τον θεωρώ σαν το σημαντικότερο σύνθετη της νεότερης γενιάς, και αν βρίσκομαι εδώ, βρίσκομαι μόνο με την ιδιότητα του μουσικού, για να επιβεβαιώσω τη σημασία που δίνω στο έργο του». Το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς – το 1978 – κυκλοφόρησαν τα «Τραγούδια της Λευτεριάς», με ερμηνεύτρια και πάλι τη Μαρία Δημητριάδη. Ο δίσκος είχε πέντε τραγούδια σε στίχους Φώντα Λάδη, ένα σε στίχους του πρωτοεμφανιζόμενου Άλκη Αλκαίου, ένα του Μπέρτολτ Μπρεχτ, δύο σε ποίηση του Μανώλη Αναγνωστάκη και ένα του Γιάννη Ρίτσου. Νομίζω πως το τραγούδι που ξεχώρισε από εκείνη τη δουλειά ήταν το «Και ήθελε ακόμη» του Αναγνωστάκη. Πάντα φρόντιζα οι δίσκοι μου να χαρακτηρίζονται από την

ενότητα του υλικού. Εκεί που απέτυχαν σε αυτό το δίσκο ήταν ότι επέλεξα ανόμοιο υλικό, τόσο από πλευράς στίχων, όσο και από πλευράς μουσικής φόρμας».

Με την περίπτωση του Γιάννη Κούτρα, αλλά και όλων εκείνων των ερμηνευτών που τραγούδησαν τα πολιτικά του τραγούδια, ο Θάνος Μικρούτσικος εφαρμόζει τη Μπρεχτική θεωρία της «αποστασιοποίησης». Συγκεκριμένα, διδάσκει τους ερμηνευτές του (και στην περίπτωση του Γιάννη Κούτρα η διδασκαλία αυτή διήρκεσε έναν χρόνο περίπου) να μην ταυτίζονται συναισθηματικά με τα τραγούδια. Το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της μεθόδου της «αποστασιοποίησης» είναι η ερμηνεία του Κούτρα στο «Άννα μην κλαις», όπου πράγματι ο τραγουδιστής μοιάζει ασυγκίνητος, μπροστά στο δράμα που περιγράφει το τραγούδι, σαν ένας παρουσιαστής ειδήσεων που απλώς αναγγέλει το περιστατικό. Η «αποστασιοποίηση» του Μπρεχτ, από τη μια, έχει αυτό το χαρακτηριστικό: την απόσταση που παίρνει ο ερμηνευτής από το λόγο που εκφέρει μέσω του τραγουδίσματός του και επιτρέπει, έτσι, την συναισθηματική εμπλοκή του ακροατή και την προσωπική του οπτική και αντίληψη για το έργο. Το «παραξένισμα» στη μελοποίηση, από την άλλη, φαίνεται καθαρά στο «Γερμανικό Εγχειρίδιο Πολέμου», όπου οι μελωδίες δεν ολοκληρώνονται, δεν είναι κυκλικές, αλλά αιωρούνται ή «σπάνε» προτού ολοκληρωθούν (όπως «αναμένονται» με βάση την συνηθισμένη επικρατούσα πρακτική μελοποίησης τραγουδιών). Η επιλογή της συγκεκριμένης τακτικής από πλευράς Μικρούτσικου είναι απολύτως συνειδητή²⁶²: *«Είναι η περίφημη αποστασιοποίηση, χειρονομία του Μπρεχτ. Δηλαδή, ο Μπρεχτ έλεγε ότι «Τι είναι αυτό που δημιούργησε την πολιτική τέχνη γενικότερα; Το κόψιμο με τον ομφάλιο λώρο της αριστοτελικής αντίληψης περί μίμησης και κάθαρσης». Στο θέατρο, ορισμός του θεάτρου και η λειτουργία δυόμισι χιλιάδες χρόνια του θεάτρου, αριστοτελικά, απ' όλους τους μεγάλους. Και ήρθε αυτός και είπε το εξής «Να σας πω, εγώ πρέπει να κάνω τον άλλο να μην ταυτιστεί με το γεγονός, διότι αν ταυτιστεί με το γεγονός, του 'χω κάνει μια ύπνωση. Και θα φύγει παθητικός. Εγώ τον θέλω ενεργητικό, εγώ τον θέλω να κριτικάρει». Άρα θέλω, και αυτό που θα φτιάξω ως κείμενο να έχει ασυνέχειες, για το ξάφνιασμα, παραξένισμα, αλλά κι αυτός που θα το παίζει ή θα το τραγουδήσει, να μπαινοβγαίνει στον ρόλο. Δέκα δευτερόλεπτα ή είκοσι δευτερόλεπτα ή ένα λεπτό, να είναι μες τον ρόλο και μετά*

²⁶² Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετσ, 2.7.2013.

να βγαίνει έξω, άλλο ένα παραξένισμα. Ακριβώς αυτό δημιουργεί την βάση της πολιτικής τέχνης. Μπορεί να μην υπάρχει ένας ορισμός μιας γραμμής, αλλά η περιγραφή είναι αυτό. Η συνειδητή πολιτική διαδικασία στην τέχνη ξεκινάει απ'αυτούς τους ορισμούς, απ'αυτές τις τοποθετήσεις. Θέλουμε ενεργητικό θεατή γιατί μόνο αυτός μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, δεν τον θέλουμε παθητικό. Κόφτε τον ομφάλιο λώρο απ'τον Αριστοτέλη, απ'την αριστοτελική αντίληψη. Δημιουργείτε έργα με ασυνέχειες για το παραξένισμα. Κι αυτά τα έργα που θα δημιουργήσετε πρέπει να παιχτούν, αρχικά με τους εκτελεστές να μην ταυτίζονται συνεχώς αλλά με χειρονομίες, *gestures*, να μπορούν να μπαινοβγαίνουν στον ρόλο για να έχουμε εντέλει... Πως το 'κανα στη «Μουσική πράξη του Μπρεχτ»; Δεν έκανα σε πολλά σημεία ολοκληρωμένες μελωδίες κυκλικές. Τις έκοβα κι έχουν παραξενίσματα. Αν μετά απ'αυτή μας τη συζήτηση ξανακούσεις τη «Μουσική πράξη του Μπρεχτ», θα διακρίνεις αυτό που σου λέω σε πολλές μεριές. Να γιατί εγώ δικαίως ορίστηκα, άκου τι έγινε, δικαίως ορίστηκα ως πολιτικός συνθέτης, γιατί ήμουν ο συνειδητός που το 'κανα, αδίκως με είπαν πολιτικό συνθέτη, γιατί αυτοί που με είπαν άλλο εννοούσαν. Πιάστηκαν από το τραγούδι «έτσι κι αλλιώς η γη θα γίνει κόκκινη» και ξέχασαν τον επόμενο στίχο. «ή κόκκινη από ζωή ή κόκκινη από θάνατο, θα παλέψουμε εμείς για αυτό». «Έτσι κι αλλιώς η γη θα γίνει κόκκινη» τελεία. Όχι ρε μάλακα, «ή κόκκινη από ζωή ή κόκκινη από θάνατο, θα παλέψουμε εμείς για αυτό». Το ξέχναγαν. Με περιγράψανε σωστά για λάθος λόγους».

Μουσικολογικό ενδιαφέρον ενυπάρχει και σε μια ακόμα διαπίστωση: στα τραγούδια της πρώτης περιόδου δημιουργίας του, ο Θάνος Μικρούτσικος δεν συνηθίζει τα «σεγόντα», της δεύτερες φωνές, δηλαδή. Σπανίως καταφεύγει στην συνηθισμένη αυτή τακτική της τραγουδοποιίας. Η προτίμησή του αυτή καταδεικνύει την ξεκάθαρη αντιστικτική αντιμετώπιση της ενορχήστρωσης. Η φωνή του τραγουδιστή συνδέεται και διαπλέκεται με τις μελωδικές γραμμές των οργάνων, επί ίσοις όροις και σε παρόμοιες στάθμες. Ο τραγουδιστής δεν βγαίνει μπροστά, σα μοναδικός πρωταγωνιστής και κυρίαρχος του τραγουδιού. Η τακτική αυτή είναι πρωτοφανής για την εποχή και ιδιαιτέρως για τα ελληνικά δεδομένα.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το Νοέμβριο του 1978, κυκλοφορούν τα «**Τραγούδια της λευτεριάς**», ένας δίσκος που δεν αποτελεί κύκλο

τραγουδιών, αλλά περισσότερο μοιάζει με προσωπικό δίσκο της ερμηνεύτριας του, της Μαρίας Δημητριάδη. Στο δίσκο περιλαμβάνονται πέντε τραγούδια σε στίχους Φώντα Λάδη και μελοποιημένα ποιήματα των Γιάννη Ρίτσου, Μανώλη Αναγνωστάκη, Μπέρτολτ Μπρεχτ και Άλκη Αλκαίου (για πρώτη φορά – το «Φλεβάρης 1848»). Με το δίσκο αυτό, κλείνει και η πρώτη περίοδος της δημιουργίας του Θάνου Μικρούτσικου, που περιλάμβανε τραγούδια με πολιτικό πρόσημο ή, όπως ο ίδιος τα έχει κατατάξει, πολιτικοποιημένη μουσική²⁶³: «Στόχος μου όχι η πολιτική μουσική αλλά η πολιτικοποιημένη μουσική. Δηλαδή η μουσική που δεν θα καλύπτεται από συνθήματα και τσιτάτα (αν και αυτά είναι πολύ χρήσιμα σε τόπος και χρόνος κατάλληλους), αλλά που θα τοποθετείται στις βαθύτερες κοινωνικές σχέσεις. Μια άποψη που, από την μια, θα αντιλαμβάνεται τη μουσική στη σχετική της αυτονομία και, από την άλλη, θα την συνδέει με την πραγματικότητα. Η διαλεκτική σχέση των δύο στην πετυχημένη της μορφή και έκφραση κάνει τον άνθρωπο να περπατάει στη γη κοιτώντας τα άστρα. Θα ήταν πολύ πεζό, αλλά και περιττό, να σας αναλύσω σε ποιους αποτείνεται η μουσική μου. Το ρεαλιστικό στην περίπτωση είναι το ποιοι την ακούν, αλλά και το ποιοι και πόσοι θα μπορούσα να την ακούσουν. Αν δηλαδή συμφωνήσουμε ότι σήμερα έχουμε περιοριστεί – σε σχέση βέβαια με ολόκληρο το φάσμα της ελληνικής κοινωνίας – στα όρια ενός περιθωρίου, αφήνοντας την μερίδα του λέοντος σε αυτούς που έχουν υποβιβάσει την τέχνη στο υπέδαφος, θα έλεγα με σιγουριά πως η μουσική μου ακούγεται από λιγότερους από όσους θα μπορούσαν να την ακούσουν. Βλέπετε πως το πρόβλημα δεν είναι μόνο καλλιτεχνικό, αλλά και ιδεολογικό, και πως το ένα επικαθορίζει το άλλο σε τέτοιο σημείο που να μην ξεχωρίζεις ποιο απ' τα δύο είναι πιο ισχυρό. Επομένως δεν μπορώ να πιστέψω και θεωρώ καθαρή ουτοπία τις προσωπικές λύσεις στα κοινά προβλήματα. Αντίθετα πιστεύω – και με τη μουσική και την ποίηση που χρησιμοποιώ αυτό δηλώνω – στις πολλές προσωπικές περιπέτειες που έχουν τόσα κοινά όσες και οι λύσεις τους».

Αν σταθούμε λίγο σε αυτό το σημείο και προσπαθήσουμε να βγάλουμε κάποια συμπεράσματα από την πρώτη περίοδο της εμφάνισης του Μικρούτσικου στο ελληνικό τραγούδι, στους έξι πρώτους του δίσκους δηλαδή, που συνιστούν μια πρώτη φάση της δημιουργίας του, ποια θα ήταν αυτά; Ο

²⁶³ Θάνος Μικρούτσικος, *Κασετίνα στη LYRA*, Αθήνα, 2000, *ένθετο*, σελ. 50.

Μικρούτσικος, λοιπόν, καταπιάνεται με πολλές και διαφορετικές φόρμες που βρίσκουν τις ρίζες τους, τόσο σε λόγιες προγενέστερες, όσο και στη ροκ, τη τζαζ, την αβάντ γκαρντ και το δημοτικό τραγούδι με τεχνικές ατονικές, δωδεκαφθογικές, αντιστικτικές αλλά και μερικές φορές κλασικές και συγκερασμένες. Δεν έχει μια σταθερή τεχνική μελοποίησης ή ένα συγκεκριμένο «οπλοστάσιο», παρά αφήνεται να τον οδηγήσει το εκάστοτε κείμενο. Παράλληλα, στο κομμάτι της ενορχήστρωσης εμφανίζει, επίσης, πρωτότυπες τεχνικές, «παράξενες» επιλογές, διαφωνίες και δυναμικές, πάντοτε με ολιγομελείς ορχήστρες, που όμως επιτυγχάνουν απόλυτα το σκοπό τους. Ταυτόχρονα, κάτι που αξίζει να επισημανθεί είναι και οι στάθμες των οργάνων και ο συσχετισμός τους με αυτές των φωνών. Στο Μικρούτσικο, όργανα και φωνές είναι ισοσταθμισμένα. Ο τραγουδιστής δεν «βγαίνει πιο μπροστά» από την ορχήστρα, ενώ συχνά – πυκνά τραγουδά πάνω από σολιστικά μέρη των οργάνων, τακτική που αποφεύγουν οι περισσότεροι σύγχρονοί του συνθέτες και ενορχηστρωτές. Στον ίδιο κύκλο τραγουδιών, στον ίδιο δίσκο, εμπεριέχονται διαφορετικές φόρμες και διαφορετικά στυλ, με βάση τις «επιταγές» των ποιητικών κειμένων.

Δ.2.2. Ο Σταυρός του Νότου – μελοποιώντας τον Καββαδία.

Το 1979, ο Θάνος Μικρούτσικος κυκλοφορεί έναν από τους σημαντικότερους δίσκους στην ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας, μελοποιώντας ποιήματα του αιώνιου ταξιδευτή της θάλασσας και του ονείρου Νίκου Καββαδία. Ο λόγος, φυσικά, για το «Σταυρό του Νότου», που χαρακτήρισε το συνθέτη «δένοντάς» τον παντοτινά με τον ποιητή. Ο συγκεκριμένος κύκλος τραγουδιών δεν λογίζεται ως μέρος της πολιτικής τέχνης ή της πολιτικοποιημένης μουσικής του Θάνου Μικρούτσικου, ωστόσο λόγω της μεγάλης απήχησης που έχει διαχρονικά, της σημαντικής επίδρασής του στον ίδιο το συνθέτη, αλλά και ορισμένων διαφοροποιήσεων που εμφανίζει σε σχέση με όσα προηγήθηκαν, απασχόλησε την έρευνα. Ίσως όχι στην έκταση που του αναλογεί και του αξίζει, αλλά οπωσδήποτε στο βαθμό που θα οδηγήσει σε χρήσιμες παρατηρήσεις και συμπεράσματα για την εξέλιξη της τραγουδοποιίας του Θάνου Μικρούτσικου.

Τα βασικά χαρακτηριστικά του «Σταυρού του Νότου» παραξένεψαν τους μουσικοκριτικούς της εποχής, ειδικά σε σχέση με το παρελθόν του συνθέτη: κυκλικές μελωδίες, επαναλαμβανόμενες, χωρίς ρεφραίν και με ελάχιστες διαφοροποιήσεις που είχαν κυρίως να κάνουν με την ενορχήστρωση και όχι τη σύνθεση. Εκτός από τη συγκεκριμένη θεματολογία τους, που δεν είχε καμία πολιτική προέκταση, αλλά έμοιαζε με αποσπάσματα ημερολογίων καταστρώματος, απουσίαζε πλέον το παραξένισμα και η αποστασιοποίηση του Μπρεχτ, τόσο στη μελοποίηση, όσο και στην ερμηνεία. Κανένα ατονικό στοιχείο ή άλλο που να παρέπεμπε στο δωδεκάφθογγο σύστημα δεν υπήρχε στην συγκεκριμένη εργασία, που, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω δεν είχε ούτε την υποστήριξη της LYRA, της δισκογραφικής εταιρείας που την κυκλοφορούσε. Με άλλα λόγια, ο Θάνος Μικρούτσικος παρουσίαζε κάτι το εντελώς καινούργιο, αλλά σε πρώτη ανάγνωση όχι κάτι πρωτότυπο. Η διαπίστωση αυτή, προφανώς, προερχόταν από τη σύγκριση των τραγουδιών του «Σταυρού του Νότου» με εκείνα που είχαν κυκλοφορήσει νωρίτερα στα «Πολιτικά τραγούδια», την «Καντάτα» και τη «Μουσική Πράξη». Θυμάται ο Θάνος Μικρούτσικος²⁶⁴: «Δεν ήταν όμως μόνον ο Πατσιφάς που είχε εκείνη την άποψη, αλλά και πολλοί δικοί μου άνθρωποι, φίλοι, ακόμη και ο αδερφός μου. Ο Αντρέας, μάλιστα, που έγραφε με ψευδώνυμο κριτικές δίσκων σε ένα μουσικό περιοδικό, έγραψε «Τι κρίμα για αυτόν τον συνθέτη να κυκλοφορήσει έναν τέτοιο δίσκο!». Μάλιστα, το συνέχισε, γράφοντας «ο δίσκος θα έπρεπε να συνοδεύεται και από λεξικό άγνωστων λέξεων, γιατί υπάρχουν περισσότερες από εβδομήντα άγνωστες λέξεις σε έντεκα τραγούδια». Όλες σχεδόν οι κριτικές που γράφτηκαν στον Τύπο χαρακτήρισαν το «Σταυρό του Νότου» ως μία άτυχη παρένθεση στην δημιουργική μου πορεία. Στην «Καθημερινή» – στην οποία είχαν γραφτεί διθύραμβοι για την «Καντάτα για την Μακρόνησο» – γράφτηκε πως ο «Σταυρός του Νότου» είναι ένας πληκτικός δίσκος και το κείμενο κατέληγε: «Ευχόμαστε στον ταλαντούχο σύνθετη να τον ξεχάσει το συντομότερο δυνατό». Με κατηγόρησαν για πληκτική μελωδική ανάπτυξη, λόγω των επαναλαμβανόμενων μοτίβων, αλλά τους διέφευγε πως ο ίδιος ο Καββαδίας δεν έγραφε κουπλέ – ρεφρέν, αλλά ένα αφηγηματικό παραμύθι πολλών στροφών. Προσπαθώντας να καταλάβω το λόγο αυτής της γενικευμένης απόρριψης του δίσκου, κατέληξα στο συμπέρασμα πως εκείνο που ενόχλησε τους περισσότερους δημοσιογράφους και κριτικούς δεν ήταν τόσο τα τραγούδια αυτά

²⁶⁴ Ιωάννου, 2011, σελ. 128 – 130.

καθεαυτά άλλη η επιλογή του Καββαδία, γιατί δεν τον θεωρούσαν σπουδαίο ποιητή. Αυτό ήταν μια πραγματικότητα εκείνη την εποχή: στη Νεοελληνική Γραμματεία ο Καββαδίας είχε καταχωρηθεί ως ένας ποιητής κάτι λιγότερο από ελάσσων. Από το 1933 που κυκλοφόρησε την πρώτη του ποιητική συλλογή – το *Μαραμπού* – έως το 1975 που πέθανε, ο Καββαδίας είχε χαρακτηριστεί ως ‘ποιητής ημερολογίου’ και τον χαρακτήριζαν επιπόλαια ως ‘ποιητή της θάλασσας και των ναυτικών’, ως έναν ελασσόνα ηθογράφο, δίνοντας αρνητικό πρόσημο σε αυτούς τους χαρακτηρισμούς, υποτιμώντας τη συμβολή του στην ελληνική ποίηση. Δεν του είχαν αναγνωρίσει ούτε τον εξαιρετικό χειρισμό της ελληνικής γλώσσας, αλλά ούτε τα επίπεδα των νοημάτων που ‘κρύβονταν’ στην ποίηση του. Η μελοποιημένη ποίηση αξίζει στο ελληνικό τραγούδι, όχι γιατί ‘κατεβάζει’ την υψηλή ποίηση στον λαό, όπως υποστήριξαν πολλοί – δεν θεωρώ πως την δικαιώνει αυτή η πρόθεση από μόνη της –, αλλά γιατί έχει την ικανότητα να φωτίζει κρυμμένα επίπεδα του ποιήματός. Όσο σπουδαιότερο είναι ένα ποίημα τόσο περισσότερες διαστάσεις έχει, ποτέ ένα σπουδαίο ποίημα δεν είναι μόνο αυτό που φαίνεται στην πρώτη ανάγνωση. Για τον λόγο αυτό δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε απλώς ένα ποίημα, φέρνοντας το στα μέτρα της προκάτ συνθετικής μας άποψης, προσπαθώντας να το χωρέσουμε μέσα στις ευκολίες και στις μανιέρες μας. Χρειάζεται να το αποκαλύπτουμε, να το φωτίζουμε. Αυτός ήταν και ο λόγος της επιτυχίας εκείνου του δίσκου, εκτός αν κάποιος θεωρεί πως ξαφνικά όλη η Ελλάδα άρχισε να τραγουδάει για τη ζωή των ναυτικών! Για μένα ο Καββαδίας δεν είναι ο ποιητής της θάλασσας και των ναυτικών – αυτά τα χρησιμοποιήσε σχεδόν προσχηματικά –, αλλά ένας ποιητής που μίλησε για την ελευθερία, για την αξία της ανατροπής, για την δύναμη της ζωής χωρίς συμβάσεις. Αυτά τα επίπεδα προσπάθησα να αναδείξω με τη μελοποίησή μου, και φαίνεται πως δικαιώθηκα, αν αναλογιστούμε πως αυτά τα τραγούδια έγιναν πολύ αγαπητά, κυρίως στη νεολαία, και πως ήδη έχουν περάσει σε μια τρίτη γενιά. Με αυτά τα τραγούδια ο Κούτρας παίρνει το χρίσμα του σπουδαίου ερμηνευτή και ταυτόχρονα ταυτίζεται στην συνείδηση του κόσμου με αυτή την εργασία. Τους πρώτους έξι μήνες ο δικός πούλησε περίπου 50.000 αντίτυπα και από τότε μέχρι σήμερα οι πωλήσεις έχουν υπερβεί το ένα εκατομμύριο».

Με τις μελοποιήσεις του στην ποίηση του Νίκου Καββαδία – οι οποίες ήσαν απλές και λειτουργικές προς την κατεύθυνση της ανάδειξης και

νοηματοδότησης του κειμένου – ο Μικρούτσικος πιστοποίησε για ακόμα μία φορά ότι βασικό του μέλημα είναι η χρήση και η δημιουργία μιας μουσικής φόρμας που θα αναδεικνύει το περιεχόμενο του λόγου, δημιουργώντας μια ολότελα νέα φόρμα και ένα νέο περιεχόμενο εντός του καινούργιου έργου τέχνης, του τραγουδιού δηλαδή που προκύπτει από το «πάντρεμα» όλων των προϋπαρχόντων συστατικών. Μολονότι, δηλαδή, το τελικό αποτέλεσμα στο «Σταυρό του Νότου» μοιάζει (και είναι) διαφορετικό από τις προηγούμενες δουλειές του συνθέτη, η διαφορά αυτή εκπορεύεται μιας κοινής – σε σχέση και με ό,τι προηγήθηκε – φιλοσοφικής αντιμετώπισης, εκείνης που επιτάσσει τον εντοπισμό και την ανάδειξη του εσωτερικού ρυθμού του ποιητικού κειμένου. Για να γίνει ακόμα σαφέστερος ο ισχυρισμός, μπορούμε να πούμε ότι ο «Σταυρός του Νότου» μοιάζει να έχει ένα μινιμαλιστικό χαρακτήρα σε ό,τι αφορά στις μουσικές του. Οι επαναλήψεις και η κυκλικότητα των μελωδιών του, επιτρέπουν έναν τέτοιο χαρακτηρισμό, εφόσον αντιμετωπιστούν αυτόνομες. Όμως, το τραγούδι δεν είναι μόνο μουσική. Είναι και το κείμενο που καθορίζει τον τρόπο που θα μελοποιηθεί. Έτσι, ο μουσικός μινιμαλισμός των τραγουδιών του «Σταυρού του Νότου» έρχεται να ισορροπήσει έναν πλουραλισμό από πλευράς κειμένου, που με την πυκνότητά του «δεν σηκώνει» μελωδικές ακροβασίες. Το επιτυχημένο «πάντρεμα» μουσικής και ποίησης στο δίσκο αυτό, έφερε σαν αποτέλεσμα τη διαχρονικότητα και την επιτυχία του. Δεν είναι, επομένως, μινιμαλιστικά τα τραγούδια του «Σταυρού», είναι απλώς απόλυτα ισορροπημένα και μελοποιημένα με τέτοιο τρόπο που τα βοηθά να αναδειχθούν και να φτάσουν στα στόματα όλων των Ελλήνων.

Δ.2.3. Δεύτερη περίοδος δημιουργίας: Εμπάργκο, Ο Γέρος της Αλεξάνδρειας/Ιχνογραφία, Αραπιά για πάψε λίγο να χτυπάς με το σπαθί, Η αγάπη είναι ζάλη, Όλα από χέρι καμένα, Όσο κρατάει ένας καφές, Κρατάει χρόνια αυτή η κολώνια, Γραμμές των Οριζόντων, Συγγνώμη για την Άμυνα.

Με τη μελοποίηση του Καββαδία και το τέλος της δεκαετίας του 1970, κλείνει μια συγκεκριμένη περίοδος δημιουργίας για το Θάνο Μικρούτσικο. Η πρώτη περίοδος που τον χαρακτήρισε ως αβαντγκαρντίστα, πειραματικό, ατονικό, αλλά ακόμα και ελιτίστα, κλείνει. Με την είσοδο της δεκαετίας του 1980

και ενδιαμέση μεταβατική στάση το «Σταυρό του Νότου όπως περιγράφηκε παραπάνω, ξεκινάει μια νέα εποχή για το συνθέτη, η δεύτερη περίοδος της δημιουργίας του, η οποία τον οδηγεί σε ένα είδος νεοκλασικισμού – αν είναι δόκιμος ένας τέτοιος όρος. Παράλληλα, από τον πρώτο κιόλας δίσκο της νέας αυτής εποχής, το «**Εμπάργκο**», γίνεται σαφές ότι δεν σπάει η αλυσίδα της πολιτικής τέχνης, της πολιτικοποιημένης μουσικής. Απλώς, αλλάζει κάπως ο τρόπος. Πολιτικά τραγούδια θα συνεχίσει να κάνει ο Θάνος Μικρούτσικος, όμως, με έναν διαφορετικό τρόπο και όχι αποκλειστικά. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι στη δεύτερη αυτή περίοδο, ο στίχος παίρνει τα ηνία, πάντοτε με την ίδια φιλοσοφία βέβαια, αυτή της ανάδειξης μιας νέας υπόστασης του κειμένου και της δημιουργίας μιας νέας οπτικής και ενός καινούργιου έργου τέχνης. Στη νέα αυτή δεύτερη περίοδο δημιουργίας εμφανίζονται ολοκληρωμένες δουλειές που έχουν πολιτικό πρόσημο, άλλες χωρίς καμία πολιτική προέκταση και άλλες πολυσυλλεκτικές.

Πρώτος δίσκος που θα απασχολήσει τη μουσικολογική ανάλυση της δεύτερης περιόδου δημιουργίας του Θάνου Μικρούτσικου είναι το «Εμπάργκο», η πρώτη δηλαδή ολοκληρωμένη συνεργασία του συνθέτη με τον Άλκη Αλκαίο. Ο ίδιος ο Θάνος Μικρούτσικος, μιλώντας για το «Εμπάργκο», λέει σε συνέντευξή του στο Λευτέρη Παπαδόπουλο²⁶⁵: *«Το «Εμπάργκο» είναι ένας συναισθηματικός δίσκος, αφιερωμένος στον Κωστή Μοσκόφ²⁶⁶. Στο δίσκο αυτό προσπαθώ να παίξω με την αμεσότητα πολλών τύπων τραγουδιού. Αίφνης, υπάρχει ένα χασάπικο σε ρυθμό ζεϊμπέκικου. Υπάρχει ένα τραγούδι με στοιχεία ντίσκο. Το «Κακόηθες μελάνωμα» διαρκεί εννιά λεπτά και είναι μια μπαλάντα που μας πηγαίνει περισσότερο προς το μπλουζ. Υπάρχουν, δηλαδή, στοιχεία μουσικής, που πηγαίνουν προς αυτές τις κατηγορίες, ροκ, τζαζ, κτλ., αλλά τελικά η συνισταμένη,*

²⁶⁵ Παπαδόπουλος, 2007, σελ. 188.

²⁶⁶ Ο Κωστής Μοσκόφ γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη στις 15 Νοεμβρίου 1939. Οι σπουδές του στα αμερικάνικα κολλέγια Αθηνών και Θεσσαλονίκης, στη νομική σχολή του Α.Π.Θ. και στην Ecole des Hautes Etudes στη Σορβόννη θα συνοδεύονται από τη συμμετοχή του στο χώρο της αριστερής διανόησης. Απ' το γάμο του με την ηθοποιό Καλλιόπη Πασχαλίδη θ' αποκτήσει την Αμίνη και τον Ηρακλή. Θα υπηρετήσει στο Πολεμικό Ναυτικό και θα προσβληθεί από τη νόσο του Χότκιν. Αν και μαρξιστής θα αναζητήσει τον Ορθόδοξο λόγο, συγγράφοντας ιστορία, γεωγραφία, πολιτική ιδεολογία και εν τέλει λογοτεχνία. Ως δημοτικός σύμβουλος, ως βουλευτής του Κ.Κ.Ε. δήμαρχος, σύμβουλος υπουργείου Πολιτισμού, διευθυντής του Κέντρου Μαρξιστικών ερευνών, δημοσιογράφος, μορφωτικός ακόλουθος πρεσβείας στην Αίγυπτο κι επρόσωπος του Ιδρύματος ελληνικού πολιτισμού στη Μέση Ανατολή, ο Κωστής Μοσκόφ θα σφραγίσει την εποχή του. Από τις 29 Ιουνίου 1998 αναπαύεται στο πατρικό κτήμα στον Πλαταμώνα, όπου συνέθεσε το μεγαλύτερο μέρος του πολύτροπου έργου του. Πηγή: βιογραφικό σημείωμα από τις εκδόσεις Πανός.

το δικό μου ζητούμενο, είναι πως αυτά τα πράγματα περνάνε μέσα από τη δική μου ιδιοσυγκρασία, χάνουν αυτά που θα κουβαλούσαν σαν φόρμες ροκ κτλ. και μπαίνουν στο δικό μου τρόπο. Αυτό, νομίζω, το 'χω πετύχει. Προσπαθώ να γίνει μια ανανέωση αυτού του τύπου και ν' αποδείξω ότι δε φταίει σε τίποτα ένας τύπος μουσικής αλλά ο τρόπος με τον οποίο ασχολείσαι μ' αυτόν τον τύπο μουσικής». Πράγματι, πολλά και διαφορετικά μουσικά στυλ, πολλές και διαφορετικές μουσικές γλώσσες γειτονεύουν στο «Εμπάργκο», όλα στην υπηρεσία της νέας αυτής γλώσσας του Άλκη Αλκαίου. Σε κάθε περίπτωση, όμως, υπάρχουν και ορισμένα κοινά στοιχεία. Για παράδειγμα, τα όργανα εξακολουθούν να αντιμετωπίζονται αντιστικτικά περισσότερο από αρμονικά. Οι ενορχηστρώσεις έχουν συγκεκριμένες δυναμικές και χρωματισμούς, που βοηθούν την υποδοχή της «μονότονης» μελωδικής επανάληψης και κυκλικότητας, όπου αυτή εμφανίζεται (π.χ. «Ερωτικό ή πεδίο βολής»). Προς την κατεύθυνση αυτή συμβάλει και η ποίηση του Αλκαίου, εσωτερική, γεμάτη εικόνες που ελκύουν το ενδιαφέρον του ακροατή. Τα τραγούδια δεν εμφανίζουν, τις περισσότερες φορές, ξεκάθαρο ρεφραίν, ενώ οι στάθμες φωνών και οργάνων είναι για ακόμα μια φορά προσεγμένες και ισοσκελισμένες.

Σε ό,τι αφορά στο περιεχόμενο των τραγουδιών, τώρα, το «Κακότηες μελάνωμα» είναι γραμμένο για την αυτοκτονία του Νίκου Πουλαντζά (σ.σ. μεγάλου μαρξιστή διανοητή που αυτοκτόνησε στο Παρίσι πέφτοντας από τον 24^ο όροφο μαζί με τα βιβλία του) και είναι πολιτικό και έντονα προφητικό. Το «Μεσ' στο χημείο του Μαγιού» αναφέρεται στην Τουρκία της εποχής και τη δικτατορία που έλαβε χώρα εκεί. Ταυτόχρονα ερωτικό και πολιτικό το «Ερωτικό ή πεδίο βολής» (σ.σ. γνωστό και ως «Πιρόγα» στο ευρύ κοινό), ενώ με τη «Γαμμαγραφία (Σαλβαντόρ 80)», οι δύο δημιουργοί επιχειρούν μια απαισιόδοξη καταγραφή άλλης μιας δικτατορίας του εξωτερικού. Στον ίδιο δίσκο υπάρχει και η «Ωδή σε ένα δρομέα ημιαντοχής», τραγούδι αφιερωμένο στο Διονύση Σαββόπουλο, που περικλείει όλη τη διαμάχη που είχαν οι δύο δημιουργοί στα προηγούμενα χρόνια και μοιάζει με μανιφέστο της εποχής που κυκλοφόρησε, μιας εποχής όπου η Αριστερά (σ.σ. τα τραγούδια γράφονται λίγο πριν το ΠΑ.ΣΟ.Κ. ανέβει στην εξουσία και κυκλοφορούν τελικά το 1982 όπου είναι ήδη κυβέρνηση) φλερτάρει με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Η αφιέρωση στον Πουλαντζά και η θεματολογία του δίσκου με ξεκάθαρη την κριτική ματιά

απέναντι στην Αριστερά και το λαϊκισμό στοίχισαν στο Θάνο Μικρούτσικο τη διαγραφή του από το Κ.Κ.Ε. ένα χρόνο αργότερα²⁶⁷.

Σύμφωνα με τη θεώρηση του συνθέτη του, όπως αυτή καταγράφηκε και νωρίτερα, το «Εμπάργκο» συνδέεται με ένα αόρατο νήμα, με τα «Πολιτικά τραγούδια» και τα «Τροπάρια για φονιάδες», σχηματίζοντας έτσι μια υπερβατική στο χρόνο τριλογία. Ενορχηστρωτικά, εδώ έχουμε ένα «επιστημονικό ροκ» με όλα τα στοιχεία που προαναφέρθηκαν. Υπάρχει η «Γαμμογραφία (Σαλβαντόρ 80)» που είναι και ροκ, είναι και μπαλάντα και περιλαμβάνει κουαρτέτο εγχόρδων, τρομπέτα, φαγκότο και άλλα όργανα που το συνδέουν υφολογικά με τα τραγούδια των δίσκων της τριλογίας. Κοινή, επίσης, συνισταμένη και των τριών εργασιών, ο σπουδαίος ποιητικός λόγος, ακόμα κι αν ο πρωτοεμφανιζόμενος Αλκαίος δεν μπορεί να συγκριθεί (ακόμα) με το Μάνο Ελευθερίου και τους Χικμέτ και Μπίρμαν. Με το «Εμπάργκο» και το «Ερωτικό ή πεδίο βολής» επιτυγχάνεται κάτι ακόμα για το Θάνο Μικρούτσικο: αποκτά στο «οπλοστάσιό του» ένα τραγούδι ευρείας αποδοχής και τραγουδίσματος. Από την πρώτη του εμφάνιση, το τραγούδι αγαπιέται παράφορα και, παρόλους τους «δύσκολους» στίχους του, τραγουδιέται ολόκληρο από το σύνολο του ακροατηρίου, σπάζοντας τις διαχωριστικές γραμμές των διαφόρων προτιμήσεων. Μέχρι το «Εμπάργκο», τέτοιο τραγούδι δεν είχε ο Μικρούτσικος. Οι τεχνικές του παραξενίσματος και της αποστασιοποίησης, οι ποικιλματικές ενορχηστρώσεις, τα δύσκολα διαστήματα και οι ανομοιοκατάληκτοι στίχοι απέτρεπαν το κοινό από το να τραγουδήσει, όσο κι αν αγαπούσε και αναγνώριζε τα τραγούδια. Η εγκατάλειψη της αβαντ γκαρντ και του ατονικού συστήματος, που ήδη έκανε την εμφάνισή της με τον Καββαδία, χαρίζει στο Μικρούτσικο το πρώτο μεγάλο πανελλαδικό «σουξέ» του. Και δεν είναι «ήττα» της κοσμοθεωρίας του αυτό, καθώς δεν έχει προκληθεί από κάποια υποχώρηση, παρά μόνο από τη διάθεσή του να «υπηρετήσει» το ποιητικό κείμενο. Καταφέρνει, δε, να βρεθεί στα χείλη όλης της χώρας με ένα τραγούδι που μιλάει για «Βησιγότθους» και «πεδίο βολής», γλώσσα ολοκαίνουργη και καινοτόμα. Το ίδιο κλίμα και οι ίδιες λογικές επικρατούν στους δύο επόμενους δίσκους του συνθέτη. Ο λόγος για το «**Γέρο της Αλεξάνδρειας**» (ποίηση Κωνσταντίνου Καβάφη) και την «Ιχνογραφία» (ποίηση Κωστή Παπαγεωργίου), αλλά και το

²⁶⁷ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

«Αραπιά για λίγο πάψε να χτυπάς με το σπαθί». Ολιγομελείς ορχήστρες και «ελεγχόμενοι αυτοσχεδιασμοί²⁶⁸» κυριαρχούν, ενώ βέβαια κυριαρχεί και η ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη, μελοποιημένη και πάλι σύμφωνα με τις επιταγές της και με ένα νέο νόημα, μια καινούργια χειρονομία να τη διαφοροποιεί από την απλή ανάγνωσή της.

Ο επόμενος δίσκος της δεύτερης περιόδου του συνθέτη σημειώνει τεράστια επιτυχία. Εδώ, ο Μικρούτσικος συνεργάζεται, ίσως για πρώτη φορά, με μία λαϊκή τραγουδίστρια μεγάλων ακροατηρίων και ευρείας αποδοχής, τη Χαρούλα Αλεξίου. Τίτλος του δίσκου: «**Η αγάπη είναι ζάλη**», από το ομώνυμο τραγούδι που τραγουδιέται ως τις μέρες μας με αμείωτη ένταση κι επιτυχία. Με το δίσκο αυτό για το Μικρούτσικο ξεκινάει και η περίοδος συνεργασίας του με τη δισκογραφική εταιρεία MINOS, γεγονός που εξηγεί και τις επόμενες επιλογές ερμηνευτών που κάνει. Η συγκεκριμένη εταιρεία και οι συγκεκριμένοι τραγουδιστές, από το 1986 κι έπειτα, και βέβαια τα συγκεκριμένα τραγούδια που γράφει αυξάνουν τη δημοτικότητά του και του επιτρέπουν να συμμετέχει στο μαζικό τραγούδι, παρατήρηση που δεν είναι απαραίτητως αξιακού χαρακτήρα. Ο Θάνος Μικρούτσικος υπήρξε δημοφιλής από την πρώτη εμφάνισή του με τα «Πολιτικά τραγούδια», αλλά οι δουλειές που έκανε μετά το 1986 τον απογείωσαν σε ό,τι αφορά στο να φτάσει το τραγούδι στο στόμα των ανθρώπων. Αυτό έγινε με δική του επιλογή, καθώς εγκατέλειψε τις δύσκολες, «ατραγούδιστες» μελωδίες και την πρωτοπορία της αβάντ γκαρντ, ασπαζόμενος μια νέα φόρμα και δίνοντας αξία και υπόσταση στην απλή μορφή του πυρήνα της τραγουδοποιίας, χωρίς να παραλείπει κάθε τόσο να προκαλεί, είτε με καινοτόμες ενορχηστρώσεις, είτε με εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά ξεσπάσματα, είτε με σκληρά, επιθετικά πολιτικά τραγούδια σε πείσμα των καιρών και της χίμαιρας του lifestyle που σάρωνε τα πάντα.

Μερικές από τις πιο διαχρονικές επιτυχίες της ελληνικής τραγουδοποιίας περιλαμβάνονται στο «**Η αγάπη είναι ζάλη**». Το γενικό πρόσημο της

²⁶⁸ Χαρακτηριστική περίπτωση αυτού που ο Θάνος Μικρούτσικος αποκαλεί «ελεγχόμενο αυτοσχεδιασμό» είναι και η ζωντανή ηχογράφιση του «Κακοήθους μελανώματος» με το νέο τίτλο «Κι αυτό κακόηθες παιδιά» διάρκειας 17 λεπτών, που συμπεριλήφθηκε στο δίσκο «Αραπιά για λίγο να χτυπάς με το σπαθί», καθώς και οι μεταγενέστερες εκδοχές του «Εφτά νάνοι στο S/S Cyrenia» με τις μακροσκελείς αυτοσχεδιαστικές εισαγωγές του συνθέτη στο πιάνο, είτε σε ηχογραφημένες εκδοχές, είτε σε ζωντανές εκτελέσεις.

συγκεκριμένης δουλειάς δεν είναι πολιτικό, παρότι έχει δυο στιγμές που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως τέτοιες (σ.σ. την επανεκτέλεση του «Ερωτικού» και την «Ελένη» (στίχοι: Μπάμπης Τσικληρόπουλος), ένα τραγούδι με υποδειγματική μελοποίηση που υπηρετεί το στίχο, ειδικά στο σημείο που «παίζει» με το τριημιτόνιο εκεί που ο στίχος λέει *«με γλυκόλογα σε παίρνει απ' το χέρι, σε βαφτίζει της Ελλάδας νοικοκύρη»*). Κατά τα άλλα, ο δίσκος ευτύχησε να περιλαμβάνει πολλές μεγάλες επιτυχίες και σε αυτό συνέβαλε, τόσο η απλούστερη φόρμα του, όσο και οι πιο καθημερινοί στίχοι του. Φυσικά, και η δημοφιλία της τραγουδίστριάς του, που διένυε τη «χρυσή εποχή» της. Θυμάται ο Θάνος Μικρούτσικος²⁶⁹: *«Αρχές του 1986 μπήκαμε στο στούντιο με την Χαρούλα για το «Η αγάπη είναι ζάλη». Ήταν η πρώτη φορά που συνεργαζόμουν με μία σταρ του ελληνικού τραγουδιού, όμως έχω να θυμάμαι μόνο καλά πράγματα. Πριν μπούμε στο στούντιο, είχαμε περάσει μαζί ένα εξάμηνο που μας έδεσε πολύ. Στο στούντιο, ο ένας υπερασπιζόταν τον άλλον. Αυτή η σχεδόν ερωτική ατμόσφαιρα που αναπτύχθηκε ανάμεσα μας θεωρώ πως ήταν έκδηλη και στο δίσκο και αυτός είναι ο λόγος που υποστηρίζω πως η τεράστια επιτυχία του δεν οφείλεται μόνο στο ομότιτλο τραγούδι. Ακόμη και η φωτογραφία του εξωφύλλου το μαρτυρούσε αυτό. Δεν είμαι μεταφυσικός, αλλά πιστεύω πως, αν μια συνεργασία αποπνέει αλήθεια και ζεστασιά, αυτό το εισπράττουν κι οι άλλοι. Για την ιστορία, να σου πω πως της είχα βάλει να ακούσει και τη «Ρόζα», κομμάτι το οποίο όμως δεν της άρεσε και δεν το τραγούδησε. Το τραγούδι το είπε δέκα χρόνια αργότερα ο Μητροπάνος και όλοι ξέρουμε τι έγινε... Σε εκείνον το δίσκο γνώρισα, και συνεργάστηκα για πρώτη φορά μαζί του, ένα μουσικό που από τότε δεν έλειψε ποτέ από δίπλα μου, το Θύμιο Παπαδόπουλο. Ο Θύμιος είναι ο άνθρωπος – μουσική στην Ελλάδα. Ο πιο πολυσύνθετος έλληνας μουσικός, ικανότατος παραγωγός και ενορχηστρωτής, έχει γράψει μουσική για θέατρο κινηματογράφο κι είναι το καλύτερο παιδί που γνώρισα σε αυτόν τον χώρο»*.

Δύο χρόνια μετά την πρώτη του συνεργασία με τραγουδιστή – σταρ, ο Θάνος Μικρούτσικος – και πάλι στη MINOS – συνεργάζεται με έναν εξίσου με τη Χαρούλα Αλεξίου (αν όχι περισσότερο) δημοφιλή τραγουδιστή, το Βασίλη Παπακωνσταντίνου. Αυτή τη φορά, ο δίσκος περιλαμβάνει, σχεδόν αποκλειστικά, πολιτικά τραγούδια, γεγονός που – κατά κύριο λόγο – οφείλεται

²⁶⁹ Ιωάννου, 2011, σελ. 180.

στον στιχουργό του, τον Κώστα Τριπολίτη. Η συνεργασία αυτή, η πρώτη από τις δύο ολοκληρωμένες συνεργασίες που έχουν στο ενεργητικό τους τα δύο κεντρικά πρόσωπα της έρευνας, έχει τον τίτλο «Όλα από χέρι καμένα» και κυκλοφορεί το 1988. Ο Θάνος Μικρούτσικος περιγράφει το κλίμα της εποχής και τη συνεργασία: *«Το «Όλα από χέρι καμένα» κυκλοφόρησε το 1988, ένα χρόνο νωρίτερα από ό,τι είχαμε υπολογίσει, σε στίχους Τριπολίτη. Ο Τριπολίτης και ο Αλκαίος είναι οι δυο άξιοι παραστάτες του Μανού Ελευθερίου. Ο τρόπος που δουλεύει ο Τριπολίτης είναι διαφορετικός από τον τρόπο του Αλκαίου. Ο Αλκαίος κάθεται μόνος στο σπίτι, γράφει και στέλνει. Ο Τριπολίτης δεν απομονώνεται, αλλά δουλεύει μαζί με τον συνθέτη, με πολλή συζήτηση και με συχνή την παρουσία του ακόμα και την ώρα που καθόμουν στο πιάνο να γράψω. Ο Κώστας έχει συμβάλει με τα κείμενα του σε αρκετά τραγούδια συγκυρίας. Ο στίχος του είναι δυναμικός, μερικές φορές σαν από σίδερο και ατσάλι. Ο λόγος του έχει στοιχεία ψυχαναλυτικά και πατά γερά στον εξπρεσιονισμό, εντάσσοντας ενίοτε υπερρεαλιστικό υλικό, το οποίο όμως καταφέρνει να εμφανίζεται ως φυσιολογική απεικόνιση της πραγματικότητας. Οφείλω να ομολογήσω, έπειτα από τόσα χρόνια ότι ορισμένα τραγούδια σε εκείνον τον δίσκο βγήκαν σχηματικά ροκ. Οι μουσικοί που επέλεξα ήταν πολύ ροκάδες για μένα. Εννοώ πως είχαν 'τετράγωνα' και 'τακτοποιημένα' πιαξίματα, ενώ εγώ πάντα επεδίωκα το παραξένισμα, τον λιγότερο τυποποιημένο ήχο. Νομίζω πως σε ορισμένα κομμάτια θα έπρεπε να χρησιμοποιήσω τους πιο δικούς μου συνεργάτες. Είχαμε άρτια παιξίματα, αλλά όχι ικανά να απογειώσουν τη δουλειά. Οι ερμηνείες όμως του Βασίλη σε εκείνον τον δίσκο ήταν υποδειγματικές, θα τολμήσω να πω ιστορικές. Ο Βασίλης εκείνα τα χρόνια ήταν δικαίως ο απόλυτος σταρ και οι δίσκοι του έφταναν εύκολα τις εκατό χιλιάδες. Το «Όλα από χέρι καμένα» πούλησε μόνο πενήντα χιλιάδες. Νομίζω πως αυτό τον φόβισε και δεν υποστήριξε τα τραγούδια στα live του. Θεωρώ πως ο Βασίλης είναι μια φωνή παγκοσμίου κύρους, πως αν είχε γεννηθεί στην Αγγλία θα τον ήξερε όλος ο κόσμος. Είναι ένας λυρικός τραγουδιστής από πολύ καλή στόφα, έχει δραματικότητα και οι τεχνικές του δυνατότητες είναι πολύ μεγάλες, αλλά νομίζω πως τα τελευταία χρόνια αδίκησε τον εαυτό του γιατί αναλώθηκε σε επιθετικές ερμηνείες εύκολων τραγουδιών, παραμελώντας εκφραστικές περιοχές του, στις οποίες ήταν και είναι συνταρακτικός. Αγκιστρώθηκε στον τίτλο του σταρ που τον κολάκευε και αμέλησε τον ερμηνευτή, με αποτέλεσμα για κάποια χρόνια*

να μη φροντίζει το ρεπερτόριο του. Σε κάθε περίπτωση παραμένει μοναδικός, τον αγαπώ και τον θαυμάζω και είμαι για πάντα φίλος του».

Όσα αναφέρει ο Θάνος Μικρούτσικος, για τον δίσκο αυτόν, έχουν βάση. Ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου, πράγματι, στο τέλος της δεκαετίας του 1980 ήταν ο αδιαφιλονίκητος ροκ σταρ. Δημοφιλής, ιδιαίτερα στα νεανικά ακροατήρια, γέμιζε στάδια και συναυλιακούς χώρους. Στην περίπτωση του «Όλα από χέρι καμένα», ο συνθέτης έκανε περισσότερα βήματα προς τον ερμηνευτή από ό,τι το αντίθετο). Έτσι, προκειμένου να (εξ)υπηρετηθεί η ροκ εικόνα του Παπακωνσταντίνου, επιλέχθηκε μια ενορχήστρωση στα πρότυπα της ροκ μπάντας (σ.σ. ηλεκτρικό μπάσο, ηλεκτρική κιθάρα, τύμπανα, πλήκτρα) με ελάχιστες μεμονωμένες προσθήκες σολιστικών οργάνων (σαξόφωνο, βιολί) και ο Νίκος Αντύπας στο πλευρό του Μικρούτσικου, στις ενορχηστρώσεις. Οι μουσικοί της μπάντας αυτής, όλοι τους δεξιοτέχνες – βιρτουόζοι στα όργανά τους (συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του συνθέτη) λειτούργησαν «μπαντίστικα», επιτυγχάνοντας εξαιρετικά παιχνίδια ενιαίου ύφους. Όλος ο δίσκος μοιάζει με ροκ συναυλία. Στην περίπτωση του «Όλα από χέρι καμένα», η ροκ μουσική (με την περιγραφική/μουσικολογική έννοιά της), η κατ' εξοχήν μουσική της διαμαρτυρίας για το εξωτερικό, συναντά έναν σκληρό και ευθύ πολιτικό στίχο. Ο Κώστας Τριπολίτης εισάγει μια νέα γλώσσα, ήδη από το 1981, αλλά εδώ είναι πιο αιχμηρός από ποτέ. Στο «Όλα από χέρι καμένα» ο στίχος συμβάλλει περισσότερο από τη μουσική στη δημιουργία της νέας φόρμας, αλλά και του καινούργιου περιεχομένου. Λέξεις πρωτοφανείς, «παράξενες», ξένες και ανεπανάληπτες στα τραγούδια αυτού του τόπου, που έχουν την προέλευσή τους και από την επιστήμη της ψυχιατρικής (σ.σ. ο στιχουργός έχει ακολουθήσει αυτή την ακαδημαϊκή οδό), παντρεύονται με καθημερινές σκληρές εκφράσεις, έως τη βωμολοχία και συγκροτούν ένα τραγουδιστικό σύμπαν από εξπρεσιονιστικά, έως υπερρεαλιστικά στοιχεία. Βέβαια, το τραγούδι πάντοτε εξετάζεται σαν ενιαία οντότητα που δεν επιμερίζεται, αλλά ο στίχος, εδώ, είναι ιδιαίτερος και αυτό πρέπει να επισημανθεί.

Η διαφορετικότητα και η «δυσκολία» του στίχου ως προς την ερμηνεία και την εκφορά του δεν δυσκόλεψαν το Βασίλη Παπακωνσταντίνου, που ερμήνευσε με καταπληκτικό τρόπο τα τραγούδια στο δίσκο. Ωστόσο,

ενδεχομένως, όλοι οι προαναφερθέντες παράγοντες, μαζί με αυτό που επισημαίνει ο Θάνος Μικρούτσικος σχετικά με τις πωλήσεις, να τον απέτρεψαν από το να συμπεριλάβει τα τραγούδια αυτά στις ζωντανές του εμφανίσεις εκείνη την εποχή. Μολονότι, η λογοκρισία δεν ήταν ενεργή και πλέον δεν υφίσταντο περιορισμοί στην καλλιτεχνική έκφραση, λέξεις σαν το «καυλώσεις» ή «οργασμός», παρέμεναν ταμπού ακόμα και στο τέλος της δεκαετίας του 1980, οδηγώντας συχνά, τους ερμηνευτές που καλούνταν να τις τραγουδήσουν, στην αυτολογοκρισία. Επιπροσθέτως, την περίοδο εκείνη, οι δισκογραφικές εταιρείες είχαν ήδη τοποθετήσει τους τραγουδιστές στο επίκεντρο της προβολής, επιτρέποντάς τους να παρεμβαίνουν στις δημιουργίες συνθετών και στιχουργών. Στον προκείμενο δίσκο, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου αρνήθηκε να τραγουδήσει το στίχο «...μα εγώ είμαι κόκκινος κι εσύ πουτάνα είσαι γαλάζια», αναγκάζοντας έτσι το στιχουργό να τον αλλάξει στην πιο ήπια δισκογραφημένη του εκδοχή που λέει «...μα εγώ είμαι κόκκινος κι εσύ χορεύεις στα γρανάζια»²⁷⁰.

Στο καθαρά μουσικό κομμάτι του δίσκου, ο συνθέτης υπηρετεί και πάλι το κείμενο αναδεικνύοντας τις κρυμμένες πτυχές του, εκείνες που δεν εντοπίζονται με την απλή απαγγελία ή ανάγνωσή του. Ωστόσο, εδώ είναι πιο διακριτική η προσέγγισή του. Καθαρές ροκ φόρμες, με μελωδικές γραμμές που καμιά φορά ξεφεύγουν από το αναμενόμενο (σ.σ. χαρακτηριστική περίπτωση αυτής της αντιμετώπισης, το καταιγιστικό και αναπάντεχο «tutti» φωνής και οργάνων στο «Ονειρεύομαι», στο σημείο που ο στίχος λέει «...και ονειρεύομαι πισίνες και ονειρεύομαι γκόμενες, και ονειρεύομαι φόρμουλες, γκόμενες, και ονειρεύομαι *Los Angeles*», που αμέσως μετά «σπάει» σε μια «καθαρήτριά» μελωδία εκεί που ο στίχος λέει «και ονειρεύομαι και ξυπνάω και σπάζομαι και τραγουδάω»), αλλά ταιριάζουν γάντι στον Παπακωνσταντίνου, επιτρέποντάς του να αναδειχθεί και ενορχηστρώσεις ευφάνταστες και ταυτόχρονα κλασικές. Μπασοτύμπανα, ηλεκτρικές κιθάρες, σόλα, αλλά και κάτι σημαντικό και χαρακτηριστικό: το ιδιαίτερο παίξιμο του συνθέτη στα πλήκτρα και το πιάνο να δίνει το «στίγμα» της προέλευσης και της υπογραφής. Ο τρόπος του Θάνου Μικρούτσικου στο πιάνο είναι κυριολεκτικά ανεπανάληπτος και

²⁷⁰ Το περιστατικό αυτό αναφέρθηκε και δημοσίως, πέραν της ιδιωτικής του αναφοράς από το στιχουργό στο γράφοντα κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων βάθους, σε εκδήλωση του Ιανού αφιερωμένη στον Κώστα Τριπολίτη (14.3.2007) – οι στίχοι προέρχονται από το τραγούδι με τον τίτλο «Κάντιλακ».

χαρακτηριστικός. Πρόκειται για ένα απλό, πλην όμως δεξιοτεχνικό, παίξιμο, απολύτως αναγνωρίσιμο, που δεν μπορεί να μιμηθεί επακριβώς κανένας πιανίστας από εκείνους που έχουν σταδιοδρομήσει στην ελληνική δισκογραφία. Το παίξιμο αυτό, που χαρακτήριζε πάντοτε όλες τις δουλειές του Μικρούτσικου, στη δεκαετία του 1980 «βγαίνει μπροστά» σαν «σφραγίδα γνησιότητας» του έργου, τόσο στους δίσκους, όσο και στα live.

Μετά την συνεργασία με το Βασίλη Παπακωνσταντίνου, στην οποία για πρώτη φορά ο Θάνος Μικρούτσικος έχει συνεργάτη στην ενορχήστρωση (το Νίκο Αντύπα), ακολουθεί ένας δίσκος λιγότερο ακουσμένος με ερμηνευτή το Διονύση Θεοδόση, στον οποίο ο συνθέτης μοιράζεται και πάλι την ενορχήστρωση, με το Γιάννη Ιωάννου αυτή τη φορά. Οι γνώσεις του τελευταίου στα συνθεσάιζερ και την τεχνολογία της εποχής, φέρνουν ένα νέο ήχο στα τραγούδια του Μικρούτσικου, έναν ήχο που ξενίζει και εν τέλει μάλλον συμβάλλει στην «αποτυχία» του δίσκου που έχει το γενικό τίτλο **«Όσο κρατάει ένας καφές»**. Η πραότητα των ερμηνειών του Διονύση Θεοδόση, σε συνδυασμό με την απρόθυμη συμμετοχή του συνθέτη στη συνεργασία, μοιραία οδήγησαν σε έναν καλό – σε γενικές γραμμές – δίσκο, που όμως δεν ενθουσίασε κανέναν. Μοναδική εξαίρεση της δουλειάς, το ένα τραγούδι της συνεργασίας του Μικρούτσικου με τον Τριπολίτη (σ.σ. τραγούδι που πιθανότατα δεν χώρεσε στο δίσκο με τον Παπακωνσταντίνου), το «Άρλεκιν». Το συγκεκριμένο «νευρώδες» τραγούδι, τόσο από πλευράς στίχου, όσο και από πλευράς μελοποίησης ερμηνεύει ο ίδιος ο συνθέτης στο δίσκο, επιλογή που μάλλον ήταν μονόδρομος. Ένας λυρικός και ντελικάτος τραγουδιστής σαν το Διονύση Θεοδόση δεν θα μπορούσε ποτέ να μεταφέρει το μήνυμα του τραγουδιού. Το «Άρλεκιν» είναι ένα από τα ερωτικά τραγούδια του Τριπολίτη, που πάντοτε προσεγγίζει την πολιτική σκοπιά του έρωτα ριζοσπαστικά και ρεαλιστικά. Ο Μικρούτσικος, εδώ, υπηρετεί το στίχο και το κείμενο και σαν συνθέτης και σαν ερμηνευτής. Καταιγιστική δράση και μελωδικός ακροβατισμός στο ρεφρέν, καθώς και ένας ποιητικός σιδερένιος λόγος, είναι τα στοιχεία που, μαζί με την ερμηνεία του, καθιστούν το «Άρλεκιν» μακράν το πιο ενδιαφέρον τραγούδι του δίσκου. Όπως και στην «Κάντιλακ» έτσι και στη μελοποίηση του «Άρλεκιν», ο Μικρούτσικος «ταρακουνά» τον ακροατή στο ρεφρέν, τόσο με το «δρόμο» που διαλέγει, όσο και με την δύσκολη απαιτητική μελωδική γραμμή (σ.σ. είναι το σημείο που ο

στίχος λέει «τα ρούχα σου μου λένε βγάζεις, βράδυ δεν έχει να ησυχάζεις κι εγώ τους λέω μακάρι αμήν» και αργότερα «τον έρωτα σου λεν πληγώνεις, i love στις μπλούζες σιδερώνεις, κι εγώ τους λέω μην έρθεις μην»). Έμπνευση, εργασία και τεχνική παντρεμένες αριστουργηματικά από τον Τριπολίτη που επιλέγει μια δύσκολη ομοιοκαταληξία (Άρλεκ – ιν) και, ακροβατώντας μεταξύ ελληνικών και αγγλικών, την φέρνει εις πέρας.

Για τον «Καφέ», ο Θάνος Μικρούτσικος περιγράφει²⁷¹: «Στα τέλη του 1988 μπήκαμε στο στούντιο με τον Διονύση Θεοδόση να κάνουμε το δίσκο «Όσο κρατάει ένας καφές». Οι στίχοι ήταν του Άλκη Αλκαίου, εκτός από δυο τραγούδια, ένα του Γιώργου Παυριανο... και το «Άρλεκιν» που τραγούδησα εγώ σε στίχους Κώστα Τριπολίτη. Είναι ένας αμφιλεγόμενος δίσκος. Ο Διονύσης ήταν μία καλή φωνή, αλλά όχι για μένα. Ήταν ένα θαυμάσιο παιδί, αλλά περισσότερο του ταίριαζε το ελαφρό, αισθηματικό τραγούδι. Τον είχε πιστέψει πολύ ο Θεοφίλου και με έπεισε. Το αποτέλεσμα εκείνου του δίσκου δεν με καλύπτει. Θυμάμαι που του έλεγα στο στούντιο «Τσαλακώσου, μη φοβάσαι», αλλά ο Διονύσης παρέμενε στον τρόπο του. Πούλησε περίπου είκοσι χιλιάδες, πολύ χαμηλό νούμερο για την εποχή. Στο κοινό του Θεοδόση δεν άρεσα εγώ και στο δικό μου δεν άρεσε εκείνος. Όμως υπήρχαν τραγούδια, όπως το ομότιτλο που θα μπορούσαν να γίνουν επιτυχίες. Το καλό τραγούδι, όμως, από μόνο του δεν είναι αρκετό. Πρέπει να ταιριάζουν πολλά πράγματα. Πρέπει οι χειρονομίες των βασικών συντελεστών να είναι κοινές. Συχνά με ρωτάνε «Μα, καλά, δεν υπάρχουν καλές φωνές στο lifestyle και όλοι οι καλλίφωνοι έχουν μαζευτεί στο έντεχνο;». Τους απαντάω πως φυσικά δεν είναι έτσι! Υπάρχουν καλές φωνές στην από κει πλευρά, όμως είναι εντελώς διαφορετική η λειτουργία τους, η χειρονομία τους. Το ένα τραγούδι εξελίχθηκε για εξήντα χρόνια στη μετεμφυλιακή Ελλάδα και στο κύτταρό του μεταφέρει την αμφισβήτηση της υπάρχουσας κατάστασης και το άλλο, το lifestyle, λειτουργεί – συνειδητά ή όχι δεν με αφορά – προς την κατεύθυνση της εμπέδωσής της».

Ένα χρόνο μετά το «Όσο κρατάει ένας καφές», ο Θάνος Μικρούτσικος συνεργάζεται για δεύτερη φορά με τη Χαρούλα Αλεξίου, μελοποιώντας για πρώτη φορά στίχους της Λίνας Νικολακοπούλου. Καρπός αυτής της συνεργασίας, ο δίσκος με τίτλο «Κρατάει χρόνια αυτή η κολώνια». Όπως και

²⁷¹ Ιωάννου, 2011, σελ. 194 – 195.

η προηγούμενη συνεργασία του συνθέτη με την χαρισματική ερμηνεύτρια, έτσι και η «Κολώνια» άγγιξε υψηλότατα επίπεδα δημοφιλίας, καθώς περιλάμβανε τραγούδια που βρήκαν περίοπτη θέση στο ρεπερτόριο της Χαρούλας Αλεξίου, τραγουδήθηκαν και αγαπήθηκαν από το κοινό. Πλέον, το ημερολόγιο γράφει 1990, ξεκινά μια νέα δεκαετία και ο Θάνος Μικρούτσικος συνεχίζει να γράφει μαζικό τραγούδι, να τραγουδιέται από μεγάλα ακροατήρια και να συνεργάζεται με τραγουδιστές – σταρ, πάντοτε στη δισκογραφική εταιρεία MINOS. Θυμάται ο ίδιος, σχετικά με τη συγκεκριμένη κυκλοφορία²⁷²:

«Το 1989, ετοίμαζα τον τρίτο δίσκο του συμβολαίου στον Μάτσα, με τη Χαρούλα Αλεξίου, το «Κρατάει χρόνια αυτή η κολώνια». Στιχουργός ήταν η Λίνα Νικολακοπούλου, με την οποία γνωριστήκαμε εκείνη την εποχή. Η Λίνα είχε συνηθίσει να γράφει στίχους πάνω σε έτοιμες μουσικές, ένας τρόπος που ήταν ξένος σε μένα. Δουλέψαμε με τον τρόπο μου, και μόνο σε δύο τραγούδια εκείνου του δίσκου προηγήθηκε η μελωδία του στίχου. Η Λίνα είναι έξυπνο και ταλαντούχο άτομο, αλλά διαφορετικής κατεύθυνσης από εμένα που αναζητώ την εκάστοτε δραματική συγκυρία για να εκφράσω».

Αν εξετάσουμε προσεκτικά τα τραγούδια του «Κρατάει χρόνια αυτή η κολώνια», θα διαπιστώσουμε ότι έχουμε να κάνουμε με απλά τραγούδια, προσανατολισμένα να «κοιτούν προς τα μέσα», εσωτερικά, ερωτικά, χωρίς ιδιαίτερες πολιτικές προεκτάσεις, με μοναδικές εξαιρέσεις, ίσως, τον «Έλληνα» και την «Πίστα από φώσφορο» που εμπεριέχουν αναφορές κοινωνικού χαρακτήρα. Ωστόσο, αυτό γίνεται με τη διάθεση (από πλευράς στίχου) της αυτοκριτικής και της εσωτερικότητας. Είναι ξεκάθαρη η πρόθεση των δημιουργών του δίσκου να «οπλίσουν» την τραγουδίστρια με τραγούδια που θα ακουστούν και θα αγαπηθούν. Οι μελωδικές, αλλά και ενορχηστρωτικές επιλογές, είναι μάλλον οι πιο συμβατικές από όσες έχει επιχειρήσει έως τότε ο συνθέτης και οι στίχοι ιδιαίτεροι, αλλά προσανατολισμένοι σε μια εσωτερική «στενή» θεματολογία. Ο Μικρούτσικος παραμένει συνεπής στην πάγια τακτική του να μελοποιεί αναλόγως με το κείμενο που έχει στα χέρια του. Με δύο εξαιρέσεις, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, όμως. Και, σίγουρα, αυτή η «έκπτωση» έχει παίξει το ρόλο της και στο τελικό αποτέλεσμα. Οι προϋπάρχουσες μελωδίες δεν «ερμηνεύουν» το κείμενο, δεν το παρακολουθούν, δεν προσπαθούν να το

²⁷² Ιωάννου, 2011, σελ. 197 – 198.

αναδείξουν. Αντιθέτως, είναι οι στίχοι, σε αυτές τις περιπτώσεις, που καλούνται να ανακαλύψουν την ιστορία που κρύβουν οι μελωδίες. Μοιραία, και για αυτό το λόγο, τα τραγούδια της «Κολώνιας» έχουν λιγότερα ξαφνιάσματα και μελωδίες παράξενες. Απολύτως τονικά, με κουπλέ και ρεφρέν που επαναλαμβάνονται, ενώ «εκμεταλλεύονται» (μερικές φορές επιτηδευμένα) τις φωνητικές ικανότητες της τραγουδίστριας, στην οποία, ούτως ή άλλως, οφείλεται μεγάλο μέρος της επιτυχίας του δίσκου. Μεμπτόν, ουδέν. Τουναντίον, η «Κολώνια» κληροδότησε το ελληνικό τραγούδι με σημαντικές καλλιτεχνικές στιγμές, με την ιστορική πρώτη συνεργασία Νικολακοπούλου – Μικρούτσικου και τραγούδια που χαρακτηρίστηκαν διαχρονικά.

Στο ενορχηστρωτικό κομμάτι του δίσκου, επίσης, απουσιάζει το ξάφνιασμα. Για ακόμα μια φορά, ο Μικρούτσικος χρησιμοποιεί έναν συνεργάτη, τον πολυτάλαντο Θύμιο Παπαδόπουλο. Η συνεργασία αυτή, απολύτως επιτυχημένη εκ του (εμπορικού και όχι μόνο) αποτελέσματος είναι πιο στρογγυλεμένη από κάθε προηγούμενη δουλειά του συνθέτη. Κι εδώ το πιάνο παίζει σημαντικό ρόλο για την αναγνωρισιμότητα του υλικού. Επιπροσθέτως, η ενορχήστρωση και η παραγωγή του δίσκου εκμεταλλεύεται πλήρως όλες τις πτυχές των δεξιοτήτων του Παπαδόπουλου. Σημαντικό (ιστορικό) στοιχείο σχετικό με την «Κολώνια» μια γενναία απόφαση των συντελεστών του, να αφήσουν να ακουστεί/κυκλοφορήσει ένα δυνατό λυγμικό στιγμιότυπο της Αλεξίου που υπάρχει στην «Πίστα από φώσφορο», προς το τέλος του τραγουδιού, εκεί που η τραγουδίστρια ανεβαίνει οκτάβα και ο στίχος λέει «...αν ήταν η αγκαλιά σου όαση». Συνειδητή απόφαση²⁷³, που γέννησε μια δυνατή, ανατριχιαστική και χαρακτηριστική στιγμή για το ελληνικό τραγούδι.

Η επόμενη χρονιά, το 1991, βρίσκει το Θάνο Μικρούτσικο να καταπιάνεται δισκογραφικά και πάλι με την ποίηση του Νίκου Καββαδία. Κυκλοφορούν οι **«Γραμμές των Οριζόντων»**, διπλός δίσκος με επανεκτελέσεις (νέες εκδοχές, τόσο ενορχηστρωτικά, όσο και ερμηνευτικά) τραγουδιών από το «Σταυρό του Νότου» και καινούργιες μελοποιήσεις ποιημάτων που δεν είχαν γίνει τραγούδια έως τότε. Ερμηνευτές του δίσκου, οι μεγάλοι σταρ της εποχής:

²⁷³ Ο ίδιος ο Θάνος Μικρούτσικος το αποκάλυψε στο γράφοντα, σε ανύποπτη στιγμή, κατά τη διάρκεια κάποιας επαγγελματικής επικοινωνίας, κατόπιν σχετικής ερώτησης.

Βασίλης Παπακωνσταντίνου, Γιώργος Νταλάρας, Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας. Για το δίσκο αυτό, ο Θάνος Μικρούτσικος περιγράφει²⁷⁴: «Στα τέλη του 1991 κυκλοφορήσε ο διπλός δίσκος «Γραμμές των Οριζόντων», με ερμηνευτές το Γιώργο Νταλάρα, το Βασίλη Παπακωνσταντίνου και τους χάρη και Πάνο Κατσιμίχα. Είχα προτείνει και στη Χαρούλα (σ.σ. Αλεξίου), αλλά πραγματικά δεν θυμάμαι το λόγο για τον οποίο δε συμμετείχε. Δύο ήταν οι λόγοι που ξανάδισκογράφησα Καββαδία. Ο ένας ήταν πως είχα μελοποιήσει πέντε ποιήματα τα οποία δεν περιλαμβάνονταν στο «Σταυρό του Νότου». Ο δεύτερος λόγος ήταν πως ο τρόπος που έπαιζα εκείνα τα τραγούδια στις συναυλίες, από το 1979 και μετά ήταν εξελικτικός – όχι απλά με διαφορετική ενορχήστρωση. Είχα φτάσει στο σημείο, το 1984, να παίζω τρία τραγούδια του Καββαδία, τα οποία διαρκούσαν πενήντα λεπτά! Παρεμβάλλονταν αυτοσχεδιασμοί, αναπτυσσόταν μια νέα αρμονική μεταχείριση, μια ρυθμική και μελωδική αλλαγή και, βέβαια, καινούργια ενορχήστρωση. Πρόκειται για μια συνεχώς μεταβαλλόμενη εξελικτική διαδικασία, μία μουσική γλώσσα εν εξελίξει, που είναι ένας από τους δύο λόγους της διαχρονικής επιτυχίας αυτού του έργου. Επέλεξα λοιπόν για αυτόν τον δίσκο την σταθερή αξία, Βασίλη Παπακωνσταντίνου, το Γιώργο Νταλάρα, με τον οποίον είχαμε ήδη αρχίσει να ετοιμάζουμε τον δίσκο «Συγγνώμη για την άμυνα» που θα κυκλοφορούσε την επόμενη χρονιά, και δύο τραγουδοποιούς, τον Χάρη και τον Πάνο Κατσιμίχα, των οποίων, από το 1985 που εμφανίστηκαν στη δισκογραφία με τα «Ζεστά ποτά», δηλώνω θαυμαστής. Μέσα σε μία εβδομάδα ο δίσκος έγινε πλατινένιος, χωρίς να μειωθούν όμως οι σταθερές ετήσιες πωλήσεις του «Σταυρού του Νότου».

Πράγματι, η εμφάνιση των «Γραμμών των Οριζόντων» ουδόλως περιόρισε τις πωλήσεις του «Σταυρού του Νότου». Έδωσε, όμως, νέα πνοή και καινούργια ζωή στη μελοποιημένη ποίηση του Καββαδία. Τα ήδη γνωστά τραγούδια παρουσιάστηκαν με νέες ενορχηστρωτικές, αρμονικές και ερμηνευτικές «φορεσιές», ενώ μερικά καινούργια τραγούδια, πάντοτε σε ποίηση Νίκου Καββαδία», ανανέωσαν το ενδιαφέρον για τη μελοποιημένη ποίηση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της νέας οπτικής που παρουσίαζε ο δίσκος, δυο διασκευές/εξελιγμένες επανεκτελέσεις του «Kuro Siwo» και του «Μαχαιριού» με έντονο το στοιχείο του «ελεγχόμενου αυτοσχεδιασμού» (αγαπημένης τεχνικής

²⁷⁴ Ιωάννου, 2011, σελ. 214 – 215.

και πρακτικής του συνθέτη), χρονικής διάρκειας οκτώ (7:49'') και δώδεκα (12:05'') λεπτών αντίστοιχα. Το πιάνο παίζει πάλι πρωταγωνιστικό ρόλο, ενώ στο δίσκο κυριαρχούν χαρακτηριστικά ενορχηστρωτικά τεχνάσματα του συνθέτη: ανέβασμα ημιτονίων, χρωματισμοί και δυναμικές της μορφής *crescendo* βαίνοντας από την αρχή προς το τέλος του τραγουδιού, πρώτο πέραςμα «ήσυχο» και στη συνέχεια επανάληψη όλων των στίχων με μεγαλύτερη δυναμική στην ενορχήστρωση και σύνθετα ρυθμικά σχήματα (και πάλι με τη μορφή του *crescendo*) κλπ. Ιδιαίτερη αναφορά χρήζει και η νέα οπτική που δίδεται στο «Federico Garcia Lorca», με το Βασίλη Παπακωνσταντίνου να τραγουδά με «ντουμπλαρισμένη» φωνή στην οκτάβα πάνω (σ.σ. όσο πάμε προς τα πίσω, οι δεύτερες φωνές απουσιάζουν στους δίσκους του συνθέτη. Από τις συνεργασίες του με την Αλεξίου και έπειτα, στα πιο «τονικά» του τραγούδια δηλαδή, ο συνθέτης ξεκινά να χρησιμοποιεί τα σεγόντα). Όπως είναι, επίσης, φυσιολογικό, οι «Γραμμές των Οριζόντων» επωφελούνται και από τις τεχνολογικές εξελίξεις που συντελέστηκαν στην ηχογράφηση και στα δώδεκα χρόνια που μεσολάβησαν από την πρώτη κυκλοφορία, αυτή του «Σταυρού του Νότου». Ακόμα και η φωνή του Βασίλη Παπακωνσταντίνου, που συμμετείχε και στον παλιό δίσκο, είναι διαφορετική, πιο ώριμη, πιο «ενήλικη». Τέλος, να σημειωθεί ότι και σε αυτό το δίσκο, ο Θάνος Μικρούτσικος συνεργάζεται με το Θύμιο Παπαδόπουλο στην ενορχήστρωση.

Η πρώτη αυτή συνεργασία του Θάνου Μικρούτσικου με το Γιώργο Νταλάρα λειτούργησε ως προπομπός ενός δίσκου, που αποτέλεσε τη δεύτερη δισκογραφική σύμπραξη του συνθέτη με τον Κώστα Τριπολίτη με το γενικό τίτλο **«Συγγνώμη για την Άμυνα»**. Για ακόμα μία φορά, όπως και στην περίπτωση του «Όλα από χέρι καμένα», τα τραγούδια τραγουδά ένας τραγουδιστής – σταρ, ίσως ο πιο εμβληματικός εκείνης της εποχής. Για το συγκεκριμένο δίσκο, που περιλαμβάνει ξεκάθαρα πολιτικά τραγούδια, ακόμα κι όταν αυτά φαντάζουν ερωτικά ή άλλα, θυμάται ο Θάνος Μικρούτσικος²⁷⁵: «*Το «Συγγνώμη για την άμυνα» κυκλοφόρησε το 1992, με ερμηνευτή το Νταλάρα και έναν απίστευτα δυνατό λόγο του Κώστα Τριπολίτη. Ο δίσκος εμπορικά δεν πήγε καλά, παρά το γεγονός πως διαθέτει τραγούδια όπως το «Ανεμολόγιο», που λειτούργησε ως 'τραγούδι συγκυρίας'. Θεωρώ πως ο Γιώργος δεν στήριξε το δίσκο.*

²⁷⁵ Ιωάννου, 2011, σελ. 216 -217.

Αυτό οφείλεται σε ένα λάθος που κάνει εδώ και πολλά χρόνια. Από την αγωνία του να τα προλάβει και να τα τραγουδήσει όλα, δεν προλαβαίνει να υποστηρίξει κάποια δουλειά του πλήρως γιατί, όταν αυτή κυκλοφορήσει, είναι ήδη στο στούντιο για την επόμενη. Στα live του, τραγουδούσε μόνο το «Ανεμολόγιο» και το «Χαίρε φτώχεια». Ανοίγω μια παρένθεση εδώ και σου θυμίζω (σ.σ. απευθύνεται στο συγγραφέα του βιβλίου, τον Οδυσσέα Ιωάννου) πως αργότερα ο Μητροπάνος, επί δύο ολόκληρα χρόνια, τραγουδούσε στις εμφανίσεις του δώδεκα τραγούδια από το δίσκο «Στου αιώνα την παράγκα»... Ο Νταλάρας είναι ο τραγουδιστής που κατάφερε να κάνει τη μεγαλύτερη καριέρα Έλληνα ερμηνευτή στο εξωτερικό μετά την 'παγκόσμια' Μαρία Φαραντούρη. Οι ξένοι – από Έλληνες τραγουδιστές που δούλευαν στην Ελλάδα – γνωρίζουν κυρίως την Φαραντούρη και το Νταλάρα. Έφυγε πολύ νωρίς από τα νυχτερινά κέντρα, είχε ένα ανήσυχο πνεύμα που τον έσπρωχνε συνέχεια στο να ανακαλύψει καινούργια πράγματα και έχει, μέχρι και σήμερα, διατηρήσει μια φωνή σχεδόν αναλλοίωτη. Είναι όμως φαταούλας! Τρέχει συνέχεια, μην τυχόν και του ξεφύγει κάτι. Από αυτό προέρχεται και η αδυναμία του να υποστηρίξει πολλές από τις δουλειές που έχει κάνει. Επίσης, βλέποντας και τα πράγματα από απόσταση, δεν είμαι σίγουρος πως ο Νταλάρας μπορούσε να υποστηρίξει το συγκεκριμένο λόγο του Τριπολίτη, όχι γιατί δεν τον κατανοούσε, αλλά γιατί αυτός ο σιδερένιος λόγος απαιτούσε το απόλυτο τσαλάκωμα του τραγουδιστή, και δεν άρκούσαν η τεχνική αρτιότητα και οι μεγάλες φωνητικές δυνατότητες του Γιώργου. Δεν ήταν πειστικός. Εκείνο που έμαθα με τον καιρό είναι πως η πειστικότητα είναι σημαντικότερη, για έναν τραγουδιστή, και από την τεχνική αρτιότητα και από τις φωνητικές αρετές. Ο κόσμος μάς έχει όλους «κατατάξει» με βάση την πορεία μας και περιμένει από εμάς αναλογίες χειρονομίες. Κάνοντας κάτι έξω από εμάς, το καταλαβαίνει και δεν το επιβραβεύει».

Στο «Συγγνώμη για την άμυνα» ο Θάνος Μικρούτσικος ενορχηστρώνει για άλλη μια φορά έχοντας συνεργάτη. Αυτή τη φορά, στο πλευρό του συνθέτη βρίσκεται ο ενορχηστρωτής Κώστας Γανωσέλης (και βασικός συνεργάτης του Γιώργου Νταλάρα), η υπογραφή του οποίου βρίσκεται κάτω από πολλές πρωτοποριακές σε ηχοτοπιακό επίπεδο δισκογραφικές εργασίες του ελληνικού τραγουδιού. Η βαθιά γνώση του Γανωσέλη, τόσο για τους παραδοσιακούς τρόπους ενορχήστρωσης, όσο και για τη χρήση της τεχνολογίας και των

συνθεσάιζερ της εποχής, μαζί με στοιχεία χαρακτηριστικά του συνθέτη, έχουν φέρει ένα ισορροπημένο ηχητικό αποτέλεσμα, τόσο στις πιο λυρικές στιγμές του δίσκου, όσο και στα λαϊκότροπα τραγούδια του. Και στο «Συγγνώμη για την άμυνα» συναντάμε το χαρακτηριστικό πιάνο του Θάνου Μικρούτσικου (σ.σ. το «Ανεμολόγιο», ειδικά η εισαγωγή του, είναι ακριβώς αυτό), τους χρωματισμούς, τις δυναμικές και τα crescendo στις επαναλήψεις των στίχων. Και πάλι χαρακτηριστικό παράδειγμα το «Ανεμολόγιο», όπου όλοι οι στίχοι ακούγονται δύο φορές: μία πρώτη ήρεμη και μια δεύτερη οργισμένη και καταιγιστική, με την «κάθαρση» να επέρχεται με ένα απλό ορχηστρικό θέμα στο ρυθμό του βαλς, όπου πιάνο και ακορντεόν «ξεπλένουν» τη φόρτιση από ένα τραγούδι που έχει χαρακτηριστεί επανειλημμένως (και από τους δημιουργούς του) ως «ύμνος στην χαμένη Αριστερά». Εκτός από το «Ανεμολόγιο», όλα τα τραγούδια του δίσκου έχουν το χαρακτηριστικό σκληρό, ευθύ και ξεχωριστό λόγο του Κώστα Τριπολίτη. Λόγος ποιητικός και βαθιά πολιτικός ακόμα και όταν καταφεύγει στην τεχνική της αλληγορίας, στο «Βεελζεβούλ», όπου περιγράφεται ο διάβολος σαν ξεπεσμένο αφεντικό της κολάσεως, με το συνθέτη να επιλέγει εύστοχα μια αμιγώς λαϊκή φόρμα. Λαϊκή φόρμα έχει και το «Μίσος» και το «1-0», τραγούδια ερωτικά, που περιγράφουν τον έρωτα της πραγματικότητας σε αντίθεση με εκείνον των περιοδικών του lifestyle και της τηλεόρασης που μεσουραρούν. Τον έρωτα – σφαγείο, τον έρωτα που είναι, επί της ουσίας, μια διαρκής μάχη για την επικράτηση. Πολιτικός ο Τριπολίτης ακόμα κι όταν προσεγγίζει το πιο αγαπημένο θέμα της ελληνικής (και όχι μόνο) τραγουδοποιίας. Πολιτικός του ρεαλισμού με στοιχεία αλληγορικά, σουρρεαλιστικά που φτάνουν μέχρι τον υπερρεαλισμό.

Η ξεχωριστή στιγμή του δίσκου – κάτι σαν το παραξένισμα των πρώτων χρόνων του συνθέτη – έρχεται με τον ίδιο στην ερμηνεία. Ο Θάνος Μικρούτσικος τραγουδάει το «Προσπέκτους» με το δικό του συγκλονιστικό τρόπο, που σαφώς διαφέρει από τον αψεγάδιαστο τρόπο των ερμηνειών του Νταλάρα. Ο Μικρούτσικος είναι συνεπής με αυτά που καταλογίζει στο Νταλάρα. Ο ίδιος «τσαλακώνεται» όταν τραγουδάει τα σκληρά λόγια του Τριπολίτη που, με το «Προσπέκτους», επιτίθεται στο lifestyle και την εικόνα της σύγχρονης γυναίκας, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από τα Μ.Μ.Ε. Με μια δαιμονισμένη ενορχήστρωση και άρθρωση που, ενίοτε, «φτύνει» τα λόγια στα μούτρα του

ακροατή, ο Μικρούτσικος πετυχαίνει το μπρεχτικό παραξένισμα με έναν άλλο τρόπο: το «Προσπέκτους» δε μοιάζει με κανένα από τα υπόλοιπα τραγούδια του δίσκου. Ακούγοντας το «Συγγνώμη για την άμυνα», από την αρχή μέχρι το τέλος, το «Προσπέκτους» μοιάζει παράταιρο, «κλωτσάει» και αναζητά το «αδερφάκι» του, που κάλλιστα θα μπορούσε να είναι το «Άρλεκιν». Αν ο συνθέτης αναζητούσε το «τσαλάκωμα» από τον ερμηνευτή του, τότε πράγματι ο Νταλάρας δεν «τσαλακώνεται». Τραγουδάει άψογα, με την εκπληκτική άρθρωσή του, δίνοντας στον ακροατή να καταλάβει ξεκάθαρα τι λένε οι στίχοι. Ίσως αυτή του η αρτιότητα να μην επιτρέπει στον ακροατή να καταλάβει ακριβώς τι θέλουνε να πούνε οι στίχοι. Ωστόσο, η προσωπική μνήμη του γράφοντος δεν συμφωνεί με τους ισχυρισμούς του συνθέτη για την υποστήριξη του υλικού, ειδικά τα πρώτα δύο χρόνια της κυκλοφορίας του άλμπουμ. Ο Νταλάρας τραγουδούσε ανελλιπώς τα δύο που αναφέρει και ο Θάνος Μικρούτσικος (σ.σ. το «Ανεμολόγιο» δεν το εγκατέλειψε ποτέ), αλλά συμπεριλάμβανε πάντοτε και άλλα τραγούδια από το δίσκο²⁷⁶. Άλλωστε, από τις δύο συνεργασίες του Θάνου Μικρούτσικου και του Κώστα Τριπολίτη, ουσιαστική προίκα και τραγούδι που παρέμεινε «ζωντανό» ως τις μέρες μας ακόμα είναι το «Ανεμολόγιο» (σ.σ. κατά τη γνώμη του γράφοντος, το συγκλονιστικότερο τραγούδι που γράφτηκε ποτέ σε όλα τα επίπεδα: έμπνευση, τεχνική, ενορχήστρωση, ερμηνεία, συναίσθημα, αναγνώριση). Η εμπορική αποτυχία των δύο δίσκων του Μικρούτσικου και του Τριπολίτη (αν μπορούμε να αποκαλέσουμε αποτυχημένους τους δίσκους αυτούς, που πούλησαν πάνω από 50.000 αντίτυπα ο καθένας²⁷⁷), δύο δίσκων με τραγούδια που ακούγονται ως τις μέρες μας, δεν οφείλεται στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, αλλά στην εποχή που κυκλοφόρησαν και τις επικρατούσες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες. Στα τέλη της δεκαετίας του 1980 και στις αρχές της επόμενης, το κοινό δεν επιζητούσε «δύσκολα ακούσματα». Το lifestyle είχε επικρατήσει και το ακροατήριο είχε στρέψει την προσοχή του σε ένα τραγούδι πιο ευκαιριακό και ανώδυνο, που ανανεωνόταν συχνά και βασικό του στόχο είχε τη διασκέδαση και όχι την ψυχαγωγία και τον προβληματισμό. Μέσα σε αυτό το κλίμα, το

²⁷⁶ Από το 1992 κι έπειτα, ο γράφων επισκέπτεται προγράμματα του Γιώργου Νταλάρα. Εκείνη τη χρονιά, στο Αττικόν, ο Νταλάρας έλεγε στο πρόγραμμά του, εκτός από το «Ανεμολόγιο» και το «Χαίρε Φτώχεια» και τα: «Μοναξιά... χιλιάδες φύλλα», «Συγγνώμη για την άμυνα» και «Βεελζεβούλ». Στα επόμενα χρόνια, σπανίως αμελούσε να πει το «Ανεμολόγιο», ενώ έδαφος κέρδισε και επανήλθε και το «Μοναξιά... χιλιάδες φύλλα».

²⁷⁷ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

«Συγγνώμη για την άμυνα», ακόμα και με το Νταλάρα μπροστάρη, ήταν καταδικασμένο να ακουστεί μόνο από μια μικρή μερίδα του κοινού, ίσως και μικρότερη από εκείνη που καταγράφεται από τις πωλήσεις του δίσκου.

Με το «Συγγνώμη για την άμυνα» φαίνεται να κλείνει ένας ακόμα κύκλος στη δημιουργία του Θάνου Μικρούτσικου. Στο δεύτερο αυτό κομμάτι της, ο συνθέτης συνεργάστηκε με δημοφιλείς ερμηνευτές, κατευνάζοντας λίγο τη φλόγα του για πειραματισμούς και ξαφνιάσματα, εγκαταλείποντας την τεχνική του Μπρεχτ, την αποστασιοποίηση και το παραξένισμα, όχι όμως από υποχωρητική διάθεση, αλλά σύμφωνα με τα κελεύσματα των κειμένων που κλήθηκε να μελοποιήσει²⁷⁸: *«Όταν στη δεκαετία του 1970 με ρωτούσαν γιατί γράφω μουσική, απαντούσα πως ήθελα να συμβάλλω στην όξυνση της κριτικής σκέψης των ανθρώπων, ώστε να είναι ικανοί να αλλάξουν τον κόσμο. Η Μπρεχτική άποψη για την τέχνη. Το ίδιο πιστεύω ακόμη, αλλά στη δεκαετία του 1980 συμπλήρωνα πως ήθελα να κάνω βουτιά στο βάθος των πραγμάτων και της ψυχής μου. Μετά το 1990, απαντούσα πως δίνω αγώνα πυγμαχίας σε ένα ρινγκ με αντίπαλο το Χρόνο, σε έναν αγώνα σικέ – αφού γνωρίζουμε ποιος θα νικήσει στο τέλος -, με στόχο να τον κερδίζω στο τέλος κάθε γύρου στα σημεία. Διατηρώ μέχρι σήμερα τον ίδιο στόχο».*

Δ.2.4. Τρίτη περίοδος δημιουργίας: Στου Αιώνα την Παράγκα, Θάλασσα στη σκάλα, ο Άμλετ της Σελήνης.

Μετά το «Συγγνώμη για την άμυνα», ο Θάνος Μικρούτσικος θα εμπλακεί με θεσμικές θέσεις, θα φτάσει ως το Υπουργείο Πολιτισμού, και μοιραία θα κατέβει για λίγο από το «ρινγκ», θα «κρεμάσει τα γάντια του». Όχι για πολύ, βέβαια. Τέσσερα χρόνια μετά την «Άμυνα», το 1996, θα επιστρέψει δριμύτερος με ένα δίσκο που σάρωσε τα πάντα στο πέρασμά του, ένα δίσκο με ερμηνευτή το Δημήτρη Μητροπάνο, ένα δίσκο που επιφύλασσε ένα ακόμα «μαζικό τραγούδι» πανελλαδικής εμβέλειας για τους συντελεστές του, ένα δίσκο με στίχους των Άλκη Αλκαίου, Κώστα Λαχά, Γιώργου Κακουλίδη και Λίνας Νικολακοπούλου, ένα δίσκο με το γενικό τίτλο **«Στου αιώνα την παράγκα»**. Ο δίσκος αυτός γνώρισε πρωτοφανή εμπορική επιτυχία, πουλώντας περισσότερα από 200.000

²⁷⁸ Ιωάννου, 2011, σελ. 199.

αντίτυπα²⁷⁹, επανακαθόρισε τον ερμηνευτή του και χάρισε ξεχωριστές στιγμές στο ελληνικό τραγούδι και στο ακροατήριό του. Ο Οδυσσέας Ιωάννου περιγράφει το «αναπάντεχο» της «Παράγκας»²⁸⁰: «Όποιος πει πως περιμένε το τι θα γινόταν με εκείνον το δίσκο, θα είναι ψεύτης. Η «Ρόζα» άρχισε να απλώνεται σε όλη τη χώρα σαν καλό νέο. Ένα ζειμπέκικο χωρίς κουπλέ – ρεφρέν, γραμμένο για τη Ρόζα Λούξεμπουργκ και με στίχο «πως η ανάγκη γίνεται ιστορία / πως η ιστορία γίνεται σιωπή», δεν είχε καμία απολύτως προδιαγραφή για πανεθνικό σουξέ. Κι όμως: Ακύρωσε όλα τα πλάνα του μάρκετινγκ. Αν σε αυτά συνυπολογίσουμε πως ήταν ένα τραγούδι ξεχασμένο για μία δεκαετία στο συρτάρι του θάνου και πως το ερμήνευσε και ένας τραγουδιστής χωρίς ιδιαίτερη τριβή με τέτοιου περιεχομένου στίχους, καταλήγουμε στο ασφαλές συμπέρασμα πως τίποτα δεν είναι ασφαλές... Σε εποχές που άρχισαν τα πάντα να 'κινδυνεύουν' να αγαπηθούν, εκείνος ο δίσκος είχε ένα σημάδι επάνω του, από τις πρώτες κιόλας μέρες της αναγγελίας του, πολύ πριν κυκλοφορήσει. Ο Μητροπάνος είχε μεν τραγουδήσει το 1971 τον «Άγιο Φεβρουάριο», του Μούτση και του Ελευθερίου, και το 1984 τα «Πικρόσάββατα» του Θεοδωράκη και του Παπαδόπουλου, αλλά ήταν 'χρεωμένος' στο σώμα ενός λαϊκού τραγουδιού που είχε άλλους κώδικες και μέσα από αυτούς τους κώδικες, απευθυνόταν σε άλλο κοινό. Ο θάνατος παραδέχεται πως, αν δεν είχε προηγηθεί η πρόσφατη – τότε – συνεργασία του Μητροπάνου με τον Μάριο Τόκα, δύσκολα θα αποφάσιζε αυτή τη δουλειά. Αισθάνθηκε πως, μετά τα τραγούδια του Τοκά, η απόσταση είχε μικρύνει. Ο δίσκος εκείνος άρχισε να αποκαλύπτεται σιγά-σιγά – μόλις 'καταλάγιασε' η «Ρόζα» – και αναδείχτηκαν αρκετά ακόμη τραγούδια του, όπως το «Πάντα γελαστοί», το «Λούνα – παρκ», το «Σαν πλανόδιο τσίρκο». Θα έλεγα πως εδώ ο θάνατος συνοψίζεται. Υπάρχουν τα ζειμπέκικά με τα περίεργα χτυπήματα, οι εμμονές του με την επιλογή στίχων όχι πάντα εύκολης πρώτης ανάγνωσης, και ο λυρισμός, όπου αυτός κρινόταν αναγκαίος, πριν μπατάρει το υλικό σε μια καταιγιστική καταγραφή δίχως αναπνοές, πάνω σε μια σκληρή ποιητική επιφάνεια. Λίγοι θα μπορούσαν να πιστέψουν πως ο Μητροπάνος θα ήταν τόσο πειστικός σε όλα αυτά. Η ελληνική δισκογραφία είναι πλούσια σε τέτοιες πρώιμες λανθασμένες εκτιμήσεις».

²⁷⁹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 528.

²⁸⁰ Ιωάννου, 2011, σελ. 271 – 272.

Πράγματι, η διάδοση του δίσκου αυτού και η διεξόδυσή του στο κοινό ήταν κάτι το πρωτοφανές. Με αιχμή του δόρατος τη «Ρόζα», ο δίσκος άρχισε να ακούγεται παντού και να κυριαρχεί σε όλη την ελληνική επικράτεια. Σήμερα, θεωρείται από τους σημαντικότερους δίσκους στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού. Δικαίως, για τον επιπρόσθετο λόγο ότι «διεύρυνε τους ερμηνευτικούς ορίζοντες» του Δημήτρη Μητροπάνου και χάρισε στο ελληνικό κοινό έναν τραγουδιστή πραγματικά σπουδαίο. Η «Παράγκα» που, όπως περιγράφει και ο ίδιος ο Θάνος Μικρούτσικος, πέρασε από «σαράντα κύματα» μέχρι να κυκλοφορήσει²⁸¹: «Είχαμε ξεκινήσει να ψάχνουμε το υλικό για το δίσκο με το Μητροπάνο. Είχα γράψει κασέτες με τραγούδια σε στίχους του Αλκαίου, του Λαχά, του Κακουλίδη... Ήταν περίπου είκοσι έξι τραγούδια, ορισμένα παλαιότερα, αλλά τα περισσότερα τα είχα γράψει ειδικά για αυτό το δίσκο. Ανάμεσα στα παλαιότερα ήταν και η «Ρόζα», τραγούδι γραμμένο το 1986. Τη «Ρόζα» την είχα σε μια πολύ κακή ηχογράφιση, την οποία μόλις την ακούσε ο Ηλίας Μπενέτος – παραγωγός του δίσκου – ενθουσιάστηκε. Συναντιόμασταν με το Μητροπάνο τέσσερις – πέντε φορές την εβδομάδα στο σπίτι μου, προβάροντας τα τραγούδια. Εκείνο που θυμάμαι είναι πως, όταν ερχόταν ο Μήτσος στο σπίτι, η ατμόσφαιρα τα πάντα πολύ ζέστη. Οι ηχογραφήσεις ξεκίνησαν το καλοκαίρι του 1996. Η «Ρόζα» μάς παίδεψε πολύ στο στούντιο. Δεν μπορούσαμε να βρούμε τον τρόπο που θα έπαιζαν τα τύμπανα. Είμαστε έξι ώρες και προσπαθούσαμε να βρούμε κάτι που θα με ικανοποιούσε. Ντράμερ ήταν ο σπουδαίος μουσικός Νίκος Καπηλίδης. Δεν ήθελα τα τυπικά χτυπήματα του ζεϊμπέκικου. Κάποια στιγμή, ζητάω από τον Καπηλίδη να βγάλει το πουκάμισο του! «Σοβαρολογείτε;» μου λέει. «Απολύτως» του απαντάω. Βγάζει το πουκάμισο και ζητάω αν υπάρχει στο στούντιο καμιά προβιά για να φορέσει! Προβιά, βέβαια, δεν βρήκαμε, αλλά λέω στον Καπηλίδη να σκεφτεί ότι είναι ένας Βίκινγκ και να παίζει το κομμάτι όπως θα έπαιζε το ζεϊμπέκικο ένας Βίκινγκ. Τα κατάφερε απόλυτα. Όποιος προσέξει τα χτυπήματα της ντραμς σε αυτό το κομμάτι, θα καταλάβει τι εννοώ. Ολοκληρώθηκαν οι ορχήστρες και ένα μεσημέρι ξεκίνησε να ηχογραφεί ο Μητροπάνος. Όμως η φωνή δεν έβγαινε με τίποτα. Μετά από τρεις ώρες σταματήσαμε. Τα ίδια και την επομένη, τα ίδια και την μεθεπομένη. Επί δύο εβδομάδες δεν μπορούσε να τραγουδήσει. Εκ των υστέρων, αποκαλύφθηκε πως είχε τρακ! Δεν ξέρω τι ψυχολογικό ντοπάρισμα του έκανε ο Μπενέτος, αλλά στο τέλος πήγαν όλα καλά.

²⁸¹ Ιωάννου, 2011, σελ. 280 – 282.

Όταν ολοκληρώθηκαν ηχογραφήσεις και είμαστε πια στην διαδικασία του remix, τους τηλεφώνησα πως μόλις είχα ολοκληρώσει ένα καινούργιο τραγούδι, το οποίο θεωρούσα πως πρέπει να μπει οπωσδήποτε στο δίσκο. Ήταν το «Πάντα γελαστοί». Σε εκείνο το δίσκο, που ο Λάκης Λαζόπουλος βάφτισε «Στου αιώνα την παράγκα» – από ένα στίχο του Αλκαίου –, θεωρώ πως βρήκα τον κατάλληλο ερμηνευτή την κατάλληλη στιγμή. Αλλά δεν ήταν μόνο αυτό. Αισθανόμασταν πως κάτι δυνατό μας συνέβαινε. Λίγες φορές το έχω νιώσει αυτό στη ζωή μου στο στούντιο. Είμαστε δυο καρδιές σε μία, αναπτύξαμε μία σχέση και ζήσαμε τέτοιες στιγμές που τολμώ να πω πως είναι ευλογία όταν το ζεις. Ο Μητροπάνος στην συνείδηση του κόσμου έχει μπει πια στο Πάνθεον των μεγάλων Ελλήνων λαϊκών τραγουδιστών. Δεν αισθάνομαι πως είναι υπερβολή ή ιεροσυλία αν πω πως, μετά τον Μπιθικώτση και τον Καζαντζίδη, ο Μητροπάνος είναι ο τρίτος σωματοφύλακας. Η «Ρόζα» και το «Πάντα γελαστοί» ήταν βέβαια τα δημοφιλέστερα τραγούδια εκείνης της δουλειάς, αλλά δύο μόνο τραγούδια δεν αρκούν για να πουλήσει ένας δίσκος διακόσιες χιλιάδες αντίτυπα. Θεωρώ πως συνέβαλαν στην επιτυχία αρκετά από τα υπόλοιπα τραγούδια του δίσκου, αλλά κυρίως η ατμοσφαιρική αγαπητική σχέση ανάμεσα στον Μήτσο και σε μένα. Η θεωρία μου είναι πως τα τραγούδια που 'γράφουν' μέσα μας είναι εκείνα που έχουν να κάνουν με προσωπικές ή ακόμη και με συλλογικές μνήμες. Όμως όταν μπαίνει στο κόλπο και η επόμενη γενιά – που δεν έχει μνήμες από την εποχή της κυκλοφορίας του τραγουδιού – τότε μόνο μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα πως ο χρόνος μίλησε!».

Στην «Παράγκα», ο Θάνος Μικρούτσικος συνεργάζεται με περισσότερα του ενός πρόσωπα για την ενορχήστρωση. Όπως αναφέρεται στο συνοδευτικό ένθετο, ο συνθέτης έχει την ενορχηστρωτική επιμέλεια με τη συνεργασία του Νίκου Κούρου (Λούνα Παρκ, Ρόζα, Πατησίων και Παραμυθιού γωνία, Μια παλιά φωτογραφία, Κόσμε μου 'γινες πληγή), του Γιάννη Παπαζαχαριάκη (Ο Τυμβωρύχος, Για μια Ντολότες, Ο άγγελος, Τα πλοία των ερώτων) και του Αντώνη Μιτζέλου (Σαν πλανόδιο τσίρκο, Ατάκες, Δημώδες, Θα κόψω το κεφάλι σου). Επισημαίνεται, παράλληλα, στο ένθετο ότι στην ενορχήστρωση συνέβαλαν με τις ιδέες τους και το δημιουργικό τους παίξιμο οι μουσικοί: Γιάννης Μπιθικώτσης, Θύμιος Παπαδόπουλος, Γιώτης Κιουρτσόγλου και Νίκος Καπηλίδης. Ο ήχος της «Παράγκας» διέπεται από ομοιομορφία, παρότι

συνέβαλαν τόσοι πολλοί καλλιτέχνες στην τελική του μορφή. Η επιμέλεια του συνθέτη, πιθανότατα, έδωσε αυτή την «κοινή γραμμή» κι έτσι τα τραγούδια του δίσκου συνδέθηκαν, παρότι δεν μοιάζουν μεταξύ τους όλα, ούτε ρυθμολογικά, ούτε αρμονικά, ούτε μελωδικά. Ο δίσκος περιλαμβάνει όλων των ειδών τα τραγούδια: από τα δυναμικά ιδιαίτερα ζεϊμπεκικά του Θάνου Μικρούτσικου, μέχρι μπαλάντες και τραγούδια λυρικά. Παράλληλα, υπάρχουν και «μεικτά» τραγούδια, όπως ο «Τυμβωρύχος» ή το «Για μια Ντολόρες» με το ρεφραίν σε ρυθμό ζεϊμπέκικου και τα κουπλέ σαν από μπαλάντα. Γενικότερα, τα ρεφρέν της «Παράγκας» χαρακτηρίζονται από δυναμισμό που υπηρετεί αριστοτεχνικά η στιβαρή φωνή του Μητροπάνου, ενώ συχνά οι μελωδίες ακούγονται εισαγωγικά στην χαμηλή οκτάβα και, προϊόντος του χρόνου, στην ψηλή (π.χ. *Θα κόψω το κεφάλι σου*). Παράλληλα, σε πέντε από τα δεκατέσσερα τραγούδια του δίσκου έχουμε δεύτερες φωνές (σεγόντα), επιλεγμένες εύστοχα και προσεκτικά. Στα πιο λυρικά από αυτά, έχουμε την Ελένη Πέτα (*Λούνα Παρκ*) και το Φάνη Μεζίνη (*Μια παλιά φωτογραφία – τραγούδι που πρωτοκυκλοφόρησε στο δίσκο «Όσο κρατάει ένας καφές» με το Διονύση Θεοδόση*) και στα πιο λαϊκά τον Πασχάλη Τερζή (*Πάντα γελαστοί, Πατησίων και Παραμυθιού γωνία, Κόσμε μου 'γινες πληγή*). Οι δεύτερες φωνές εξακολουθούν να μην είναι βασική επιδίωξη για το συνθέτη, μολονότι στην «Παράγκα» χρησιμοποιήθηκαν αρκετά. Ο δίσκος «παντρεύει» για πρώτη φορά τη φωνή του Μητροπάνου με τον ηλεκτρικό ήχο, ιδιαιτέρως στα τραγούδια που επιμελείται ενορχηστρωτικά ο Αντώνης Μιτζέλος, αλλά όχι αποκλειστικά και μόνο σε αυτά. Ολόκληρη η δουλειά εισάγει το Μητροπάνο σε ένα νέο περιβάλλον που διαφέρει αισθητά από το δισκογραφικό του παρελθόν, ακόμα και από τις δουλειές του με το Μάριο Τόκα. Μια απλοϊκή προσέγγιση θα μπορούσε να οδηγήσει στην πρόχειρη διατύπωση ότι η «Παράγκα» άνοιξε διάπλατα την πόρτα του «εντέχνου» στο Δημήτρη Μητροπάνο. Οι δουλειές του Μάριου Τόκα φρόντισαν να «ξεκλειδώσουν» αυτή την πόρτα, αλλά μόνο με την «Παράγκα» η πόρτα αυτή άνοιξε για εκείνον. Το πιάνο παίζει πάντοτε χαρακτηριστικό ρόλο, με τον ιδιαίτερο και αναγνωρίσιμο τρόπο του συνθέτη, όμως η «Παράγκα» έχει και αρκετό μπουζούκι, επίσης αναγνωρίσιμο και παιγμένο με διαφορετικό τρόπο από αυτόν που συνηθιζόταν εκείνη την εποχή στη δισκογραφία. Ο Γιάννης Μπιθικώτσης, σημαντικός σολίστας του οργάνου, έχει δώσει έναν ξεχωριστό χαρακτήρα στο δίσκο, ίσως και με την απόφαση του συνθέτη να μην τον

«ντουμπλάρει» όπου παίζει. Έτσι, ο ήχος του μπουζουκιού ακούγεται πιο «στενός», πιο «δωρικός» και αυτό έχει προσδώσει μια διαφορετική αύρα. Παράλληλα, τα αυτοσχεδιαστικά/δεξιοτεχνικά μέρη της «Ρόζας» έδωσαν το κάτι παραπάνω στο τραγούδι. Συνολικά, ο δίσκος «Στου αιώνα την παράγκα» δικαίως χαρακτηρίζεται πολύ σημαντικός δίσκος, τόσο για τη διαδρομή του Θάνου Μικρούτσικου, όσο και για το ελληνικό τραγούδι γενικότερα. Το μαρτυρούν οι πωλήσεις του, το μαρτυρά η διείσδυση και η αποδοχή του, το μαρτυρά πια και η διαχρονικότητά του και είναι δίσκος αναφοράς για όλους τους συντελεστές του, σε όλες τις «γραμμές» του.

Για δύο χρόνια μετά την κυκλοφορία της «Παράγκας», ο Θάνος Μικρούτσικος μοιάζει να κλείνει εκκρεμότητες του παρελθόντος, της εποχής που ήταν υπουργός και είχε παραμερίσει την τραγουδοποιία. Έτσι, το 1997 κυκλοφορεί το **«Ψάξε στο όνειρό μας»**, έναν δίσκο με τραγούδια σε στίχους Λάκη Λαζόπουλου, τραγούδια που είχαν γραφτεί για τις θεατρικές συνεργασίες των δύο συνδημιουργών. Σε αυτόν συμμετέχουν πολλοί και διαφορετικοί ερμηνευτές (Δημήτρης Μητροπάνος, Ελευθερία Αρβανιτάκη, Κώστας Θωμαΐδης, Κατερίνα Κούκα, Κώστας Μακεδόνας, Λαυρέντης Μαχαιρίτσας, Γιάννης Μπέζος, Διονύσης Τσακνής, Λάκης Λαζόπουλος και ο ίδιος ο συνθέτης) και, παρότι δεν αποτελεί μια ενιαία ενότητα, γνωρίζει σημαντική επιτυχία. Την επόμενη χρονιά, το 1998, κυκλοφορεί ο δίσκος **«Ο Θάνος Μικρούτσικος τραγουδάει Θάνο Μικρούτσικο»**, μια δισκογραφική δουλειά που περιγράφεται εξαιρετικά από τον τίτλο της, καθώς περιλαμβάνει όλες εκείνες τις μεμονωμένες ερμηνείες του συνθέτη στις παρελθούσες κυκλοφορίες. Έναν χρόνο αργότερα, το 1999, ο Θάνος Μικρούτσικος παραδίδει καινούργια τραγούδια στο κοινό, σε στίχους Οδυσσέα Ιωάννου αυτή τη φορά και ερμηνεία (οκτώ χρόνια μετά την προηγούμενη συνεργασία τους) του Βασίλη Παπακωνσταντίνου. Τίτλος του δίσκου αυτού: **«Θάλασσα στη σκάλα»**. Στα περιεχόμενά του βρίσκουμε ξανά πολιτικά τραγούδια.

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η συγκυρία κατά την οποία κυκλοφορεί ο συγκεκριμένος δίσκος, τόσο σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, όσο και σε οικονομικό σε συνδυασμό με το γεγονός ότι περιλαμβάνει πολιτικά τραγούδια. Η «Θάλασσα στη σκάλα» ακολουθεί την κρίση «Οτσαλάν» και τις μεγάλες

διαδηλώσεις και συναυλίες συμπαράστασης στον Κουρδικό λαό, τους αμερικάνικους βομβαρδισμούς στη Γιουγκοσλαβία, αλλά και την επανομαζόμενη «φούσκα του Χρηματιστηρίου». Στην πρώτη περίπτωση, η ελληνική κυβέρνηση αρνήθηκε το πολιτικό άσυλο στον ηγέτη του κουρδικού κράτους, βοηθώντας έτσι στη σύλληψή του. Το γεγονός αυτό ξεσήκωσε αντιδράσεις από πλευράς ελληνικού λαού που οδήγησαν σε πορείες και συναυλίες, στις οποίες συμμετείχε ο Θάνος Μικρούτσικος, ενώ μερικούς μήνες μετά νέες αντιδράσεις προκλήθηκαν από τις εκτεταμένες πολεμικές επιχειρήσεις των Αμερικανών εναντίον της Γιουγκοσλαβίας. Ακριβώς την εποχή της κυκλοφορίας της «Θάλασσας», το Χρηματιστήριο Αθηνών απασχολεί όλους τους Έλληνες που, με τις ευλογίες της κυβέρνησης, επενδύουν άκριτα τα χρήματά τους εκεί με στόχο το γρήγορο κέρδος. Η κατάρρευση θα έρθει λίγο αργότερα και θα είναι ιδιαιτέρως άσχημη. Ο Οδυσσέας Ιωάννου θυμάται²⁸²: *«Αρχές καλοκαιριού, με φωνάζει ο Θάνος σπίτι του. Δώσε μου τρία – τέσσερα τραγούδια ακόμα, να συμπληρώσουμε ένα υλικό να κάνουμε ένα δίσκο μαζί. Η αρχική σκέψη ήταν να τα μοιράσουμε σε τραγουδοποιούς που εκτιμούσαμε, και δύο ή τρία να τα δώσουμε στον Παπακωνσταντίνου. Ένα βράδυ, μιλώντας με το Βασίλη στο 'Πάρτυ' – στέκι του για πολλά χρόνια, στο Παγκράτι –, του έκανα την πρόταση και, δίχως να έχει ακούσει τα τραγούδια, ζήτησε να τα πει όλα. Ηχογραφήσαμε για δύο περίπου μήνες στο Sierra, το ιστορικό στούντιο στη Μεσογείων. Προσωπικά, ζούσα το όνειρο μου! Γράφοντας αυτό το κείμενο τώρα, μετά από έντεκα χρόνια, και ενώ έχουν μεσολαβήσει αρκετές δουλειές μου, δεν θέλω να φανώ ούτε αποστασιοποιημένος, ούτε άνετος, σα να ήταν απλά άλλη μια δουλειά, Γιατί για μένα δεν ήταν απλώς άλλη μια δουλειά. Το βίωσα σαν ένας πιτσιρικάς που έφτανε πολύ μακρύτερα από όσο είχε τολμήσει να ονειρευτεί. Να κάνει έναν ολόκληρο δίσκο με το Θάνο Μικρούτσικο και να γίνει μόλις ο πέμπτος ενός 'ολιγομελούς και αυστηρού κλαμπ' που απαρτιζόταν από ινδάλματα μου – στην πλειονότητά τους – στιχουργούς που είχαν κάνει ολοκληρωμένες δουλειές με το Θάνο. Μάνος Ελευθερίου, Κώστας Τριπολίτης, Άλκης Αλκαίος, Λίνα Νικολακοπούλου. Πόσο μάλλον όταν τα τραγούδια θα τα έλεγε αυτός ο τεράστιος ερμηνευτής. Βέβαια με το Βασίλη είχαμε συνεργαστεί πρώτη φορά το 1994 – 1995, με δύο τραγούδια στο δίσκο «Δε σηκώνει» όμως, παρόλα αυτά, ποτέ μέχρι τότε δεν έβλεπα την στιχουργική σαν κάτι σοβαρότερο από ένα παιχνίδι με φίλους δυο τρεις φορές το*

²⁸² Ιωάννου, 2011, σελ. 315 – 316.

χρόνο. Όταν ο Θάνος μού πρότεινε ολόκληρο το δίσκο του, είπα τη φράση που γράφτηκε στο εξώφυλλο του δίσκου: «Δεν με ενδιαφέρει το στιχουργικό». Υπό αυτή την έννοια, έφτανα μακρύτερα από όσο είχα ονειρευτεί, γιατί απλά κάτι τέτοιο δεν ήταν μέσα στα όνειρά μου... Πέρα από τις «Μικρές νοθείες», τα «Έφηβα γεράκια», το «Κράτα λίγο ακόμα» και το «Μη φύγεις», στο δίσκο υπήρχε και ένα από τα τρία – τέσσερα πλέον αγαπημένα τραγούδια μου, το «Σκληρό γαλάζιο», που δεν ακούστηκε ιδιαίτερα. Είχα παρακαλέσει τον Θάνο να βάλει τρομπέτα σε κάποιο τραγούδι, την έβαλε στο «Σκληρό γαλάζιο», αλλά μάλλον ούτε αυτή ήταν αρκετή...».

Το 1999 που κυκλοφορεί η «Θάλασσα στη σκάλα», το κλίμα είναι φορτισμένο, μάλλον όμως μόνο στους κύκλους της αριστερής ιδεολογίας και διανόησης. Την ίδια ώρα που μερίδα ανθρώπων κατεβαίνει στους δρόμους για να συμπαρασταθεί ή να διαμαρτυρηθεί (παρακινούμενη σίγουρα και από τα σπουδαία ονόματα που συμμετέχουν στις συναυλίες), οι πολλοί βιώνουν μια άλλη πραγματικότητα «τζογάροντας» στο Χρηματιστήριο. Η χώρα οδεύει προς τη νομισματική ένωση και την πλήρη ένταξή της στην Ευρωπαϊκή Ένωση και το τραγούδι εξυπηρετεί, στην πλειοψηφία του, το lifestyle. Μέσα σε αυτό το κλίμα έρχεται η «Θάλασσα στη σκάλα» με μια χειρονομία, μάλλον, αταίριαστη. Η δυναμική των τραγουδιών είναι σημαντική, το όνομα του Βασίλη Παπακωνσταντίνου σταθερή αξία, αλλά οι εποχές παράξενες και, μοιραία, ο δίσκος πουλάει συγκρατημένα. Ο Θάνος Μικρούτσικος περιγράφει τη διαδικασία δημιουργίας του δίσκου²⁸³: «Από το 1993, Οδυσσέα, μου είχες δώσει έναν στίχο σου, την «Βασίλισσα». Γύρω στο 1997, μου έδωσες μερικούς ακόμα, τους οποίους άρχισα να τους μελοποιώ το 1998. Αν θυμάμαι καλά, ήταν δεκαοκτώ κομμάτια από τα οποία μελοποίησα τα δεκαέξι, για να καταλήξουμε αργότερα να βάλουμε στο δίσκο τα δεκατέσσερα. Λίγο μετά τα γεγονότα του 1999²⁸⁴ – αρχές φθινοπώρου –, ολοκλήρωσα τα κομμάτια, τα ακούσαμε μαζί, θεωρήσαμε το υλικό επαρκές και συζητήσαμε για τους ερμηνευτές. Στην αρχή συμφωνήσαμε να προτείνουμε τα τραγούδια σε τραγουδοποιούς (Μάλαμας, Χάρης Κατσιμίχας, Μαχαίριτσας, Τσακνής) και δύο ή τρία στον Βασίλη Παπακωνσταντίνου.

²⁸³ Ιωάννου, 2011, σελ. 325 – 327.

²⁸⁴ Λέγοντας «γεγονότα του 1999», ο Θάνος Μικρούτσικος απευθυνόμενος στον Οδυσσέα Ιωάννου, εννοεί όσα περιγράφηκαν νωρίτερα στο κεφάλαιο: την υπόθεση Οτσαλάν και τους αμερικάνικους βομβαρδισμούς στη Γιουγκοσλαβία.

Αργότερα, σκεφτήκαμε πως, αν σπάσει ο δίσκος σε τόσους ερμηνευτές, δεν θα υποστηριχθεί ουσιαστικά από κανέναν, κυρίως στα live τους. Μας λύθηκαν τα χέρια όταν ο ίδιος ο Βασίλης ζήτησε να τα πει όλα. Μάλιστα ο ίδιος μου πρότεινε να κάνουμε το χειμώνα κοινές εμφανίσεις, κάτι που αρχικά το άκουσα με επιφύλαξη... Ηχογραφήσαμε λοιπόν το δίσκο «Θάλασσα στη σκάλα» στο στούντιο Sierra. Είμαι πολύ ικανοποιημένος από την ηχογράφιση και από το επίπεδο του παιξίματος των μουσικών που συμμετείχαν, με μόνη παρατήρηση πως, σε δύο – τρία τραγούδια, υποχώρησα περισσότερο απ' όσο έπρεπε στο άμεσα επιθετικό ύφος που ακολουθούσε τα τελευταία χρόνια ο Βασίλης. Ξεχώρισαν αμέσως και ακούγονται πολύ μέχρι σήμερα οι «Μικρές νοθείες», τα «Έφηβα γεράκια» και το «Κράτα λίγο ακόμα», ενώ ο δίσκος – που κυκλοφόρησε το Νοέμβριο – έγινε χρυσός τις πρώτες δεκαπέντε μέρες, με είκοσι πέντε χιλιάδες πωλήσεις, πλησιάζοντας αργότερα τις σαράντα χιλιάδες. Αισθάνομαι πως με τη «Θάλασσα στη σκάλα» ολοκληρώνεται μια τριλογία που ξεκίνησε με τα «Τροπάρια για φονιάδες» και συνεχίστηκε με το «Εμπάργκο». Παρόλη την διαφορετικότητα, ένα νήμα ενώνει Μάνο Ελευθερίου – Άλκη Αλκαίου – Οδυσσέα Ιωάννου».

Σύμφωνα με το συνοδευτικό έντυπο του cd, η ενορχήστρωση στη «Θάλασσα στη σκάλα» ανήκει αποκλειστικά στο Θάνο Μικρούτσικο. Μετά από μια σειρά συνεργασιών στο συγκεκριμένο κομμάτι, ο συνθέτης ενορχηστρώνει ξανά μόνος του μια δουλειά του μετά από χρόνια. Βέβαια, στο ένθετο του δίσκου ευχαριστεί το Βασίλη Παπακωνσταντίνου και τους μουσικούς για την ανταλλαγή ιδεών και προτάσεων πάνω στο αντικείμενο της ενορχήστρωσης. Κοινός παρονομαστής του γενικού ηχητικού αποτελέσματος, όπως στους περισσότερους (αν όχι όλους) δίσκους του Θάνου Μικρούτσικου, το πιάνο του. Το πιάνο παιγμένο από τον ίδιο με τον ξεχωριστό του δεξιοτεχνικό, αλλά κυρίως αναγνωρίσιμο, τρόπο. Και στη «Θάλασσα», όπως και στο «Όλα από χέρι καμένα», ο δίσκος υπηρετεί διακριτικά τη ροκ υπόσταση του ερμηνευτή του. Έχουμε ηλεκτρισμένο ήχο σε αρκετά τραγούδια. Ωστόσο, αρκετά συχνά, ο ηλεκτρισμός συνοδεύεται από ηχοχρώματα οργάνων «αντισυμβατικών» με τη γενικότερη ροκ αντίληψη, που προσδίδουν λυρικότητα και μια άλλη χειρονομία (π.χ. κουαρτέτο εγχόρδων και φλικόρνο/τρομπέτα στα *Πιο καλά τραγούδια μας* ή κλαρίνο στον *Πιτσιρικά* ή μπαγλαμά στο *Μη φύγεις*). Όλες αυτές οι προσθήκες και οι ενσωματώσεις οργάνων συνθέτουν ένα ροκ ηχοτοπίο διαφορετικό από το

κλασικό της ροκ μπάντας, που εμφανίζεται όμως στην «παραδοσιακή» μορφή της (κιθάρα, μπάσο, τύμπανα, πλήκτρα) σε μερικά τραγούδια (π.χ. *Γιατί να μην κεράσω ή Άνοιξη μπαίνει*). Στα συγκεκριμένα, δε, που υπηρετείται η φόρμα της ροκ μπάντας στο ακέραιο, συνήθως δεν παίζει πιάνο ο συνθέτης, με ξεχωριστή εξαίρεση τη «Ζωή των άλλων», που το πιάνο παρεισφρύει στη μπάντα και έχει, μάλιστα, πρωταγωνιστικό ρόλο. Για ακόμα μία φορά, όπως προκύπτει και από τα κείμενα και από τις αφηγήσεις, ο Θάνος Μικρούτσικος λειτούργησε με τον τρόπο του. Πήρε στίχους από τον Οδυσσέα Ιωάννου και έψαξε να βρει το αφανέρωτο νόημά τους προκειμένου να το φωτίσει με τις μελοποιήσεις του. Στη «Θάλασσα» οι μουσικές υπηρετούν αυτό το σκοπό: αναδεικνύουν πτυχές που δεν είναι προφανείς κατά την απλή ανάγνωση των στίχων. Το τελικό αποτέλεσμα δικαιώνει την συγκεκριμένη πεποίθηση και τεχνική του συνθέτη. Και σε αυτό το δίσκο, ο Μικρούτσικος χρησιμοποιεί ευλαβικά και έξυπνα τους χρωματισμούς των οργάνων και τις δυναμικές. Επαναλήψεις στίχων στην πάνω οκτάβα, «γεμίσματα» ενορχηστρωτικά στα σημεία της έντασης και «διπλά λόγια» (π.χ. *Μικρές Νοθείες*) είναι μόνο μερικά από αυτά. Συχνά, τα ρεφρέν του είναι ξεσπάσματα και τα κουπλέ του η «ηρεμία πριν τη μπόρα». Στο ξέσπασμα και στην ηρεμία, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου λειτουργεί εξαιρετικά. Για το δικό του ρεπερτόριο, η «Θάλασσα» είναι ορόσημο που τον επαναφέρει στη λογική του «κύκλου τραγουδιών» (ένας συνθέτης και ένας στιχουργός). Επιπλέον, με την προκειμένη δισκογραφική δουλειά, όλοι οι συντελεστές του δίσκου κατέρχονται στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού, καθώς αρκετά από τα τραγούδια του δίσκου έχουν μια πολιτική θεώρηση στην οποία κυριαρχεί το συναίσθημα και η εσωτερικότητα (π.χ. *Έφηβα γεράκια, Μικρές νοθείες, Κράτα λίγο ακόμα, Η ζωή των άλλων κ.α.*). Η μπρεχτική τεχνική της μελοποίησης με το παραξένισμα και την αποστασιοποίηση έχει εγκαταλειφθεί καθιστώντας το τραγούδι πιο «οικείο» για το μέσο ακροατή, που στην εποχή του lifestyle δεν είναι «ανοιχτός» σε «δύσκολα» ακούσματα. Ωστόσο, το ξάφνιασμα (ή το παραξένισμα – αν προτιμάτε) επιτυγχάνεται εδώ με τα ξεσπάσματα των ρεφρέν και τα «δανεικά» ηχοχρώματα των οργάνων που αναφέρθηκαν νωρίτερα. Με τη «Θάλασσα στη σκάλα» ο συνθέτης μπαίνει στη νέα χιλιετηρίδα αποχαιρετώντας την παλιά με έναν σημαντικό δίσκο, μια εργασία «παράταιρη» για την εποχή της, ωστόσο άκρως ενδιαφέρουσα και περιγραφική.

Μετά τη «Θάλασσα» και μέχρι το χρονικό σημείο που ενδιαφέρει την έρευνα, ο Θάνος Μικρούτσικος θα κυκλοφορήσει έναν ακόμα δίσκο. Με ερμηνευτή το Χρήστο Θηβαίο αυτή τη φορά και στίχους των Οδυσσέα Ιωάννου, Κώστα Τριπολίτη, Μάνου Ελευθερίου, Κώστα Λαχά, Τζένης Μαστοράκη και Γιώργου Κακουλίδη κυκλοφορεί το 2002, ο **«Άμλετ της Σελήνης»**. Δίσκος πολυσυλλεκτικός με ένα ενιαίο νήμα να ενώνει τα τραγούδια του, πέραν των μελοποιήσεών τους (παλαιότερων και νέων) από το Θάνο Μικρούτσικο. Από το συγκεκριμένο δίσκο ξεχώρισαν αμέσως το ομώνυμο κομμάτι (που παιζόταν από καιρό στα ραδιόφωνα και αποτέλεσε και την αφορμή για ολόκληρο το δίσκο, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο) και το «Δεν είμαι άλλος», σε στίχους Μάνου Ελευθερίου. Με αντικειμενικούς όρους, τα δύο τραγούδια αυτά, προσέγγισαν σε δημοτικότητα τα τραγούδια του lifestyle, που κυριαρχούσαν την εποχή της κυκλοφορίας του δίσκου. Ο Θάνος Μικρούτσικος θυμάται²⁸⁵: *«Η συνεργασία με το Χρήστο (σ.σ. Θηβαίο) κορυφώθηκε με τον «Άμλετ της σελήνης». Όλη εκείνη η συνεργασία στις συναυλίες μάς οδήγησε σε κάτι που φαντάζε αυτονόητο πια. Στίχους έγραψαν οι Μάνος Ελευθερίου, Οδυσσέας Ιωάννου, Γιώργος Κακουλίδης και Κώστας Λαχάς, ενώ μελοποίησα ένα ποίημα της Τζένης Μαστοράκη, και συμπεριέλαβα και δύο παλαιότερα τραγούδια του Κώστα Τριπολίτη. Ο δίσκος πούλησε περίπου είκοσι χιλιάδες αντίτυπα, ρυθμό δυσανάλογα μικρό σε σχέση με την μαζικότητα που είχαμε στα live, αλλά και σε σχέση με την ομόθυμη, διθυραμβική αποδοχή από το σύνολο των κρητικών που γράφτηκαν στον Τύπο. Θεωρώ όμως πως άφησε πολύ ισχυρό αποτύπωμα, κυρίως το ομότιτλο, αλλά και το «Δεν είμαι άλλος» με τους στίχους του Ελευθερίου και το «Θέλω τη μέρα που θα φύγεις» με τους στίχους του Οδυσσέα Ιωάννου... Θεωρώ πως αυτά τα τρία τραγούδια 'καπέλωσαν' τα υπόλοιπα μονοπωλώντας και τις ραδιοφωνικές μεταδόσεις, όμως άξιζαν καλύτερη τύχη τραγούδια όπως οι «Γάτες», ο «Διάβολος» και το «Ο τόπος έχει αλλάξει».*

Και στον «Άμλετ» η ενορχηστρωτική επιμέλεια ανήκει εξ ολοκλήρου στο Θάνο Μικρούτσικο με την σταθερή αναφορά στους μουσικούς και στη συμβολή τους στο τελικό αποτέλεσμα από τον ίδιο στο ένθετο του cd. Για ακόμα μια φορά, το πιάνο χαρακτηρίζει το δίσκο ακόμα και στις στιγμές που έχει

²⁸⁵ Ιωάννου, 2011, σελ.352.

διακριτική παρουσία μέσα στα τραγούδια. Επιπλέον, ο Θάνος Μικρούτσικος λειτουργεί και σαν ερμηνευτής σε δυο τραγούδια, στον «Άμλετ της βροχής» που κλείνει το δίσκο και στο «Κώστας Καρυωτάκης», όπου μόνο με το πιάνο του ο συνθέτης παραδίδει ένα στιβαρό, αν και σύντομο μόλις ενός λεπτού (1:04”), τραγούδι, που όμως δεν «πέρασε» στο ευρύ κοινό. Για ακόμα μία φορά, με τον «Άμλετ» ο Μικρούτσικος υπηρετεί τα κείμενα των στίχων και των ποιημάτων, παραδίδοντας τραγούδια αξιόλογα που αναδεικνύουν άλλες πτυχές τους. Οι μουσικές φόρμες που χρησιμοποιεί παραμένουν γνώριμες και είναι τα ενορχηστρωτικά τεχνάσματα και κυρίως το «παιχνίδι» με τις δυναμικές (αγαπημένη συνήθεια του συνθέτη ως ενορχηστρωτή) που κάνουν τη διαφορά αλλά και την ομοιότητα. Τα γνώριμα συστατικά των *crescendo*, της επανάληψης των στίχων και της πάνω οκτάβας καθώς και οι (και πάλι) λιγοστές δεύτερες φωνές (σεγόντα) στα τραγούδια συνθέτουν ένα ηχοτοπίο χαρακτηριστικό της εργασίας και της αισθητικής Μικρούτσικου. Και μολονότι σποραδικά τα χρησιμοποιούν κι άλλοι, εκείνος είναι ο πρώτος που τους έδωσε τόση σημασία και τα χρησιμοποίησε στις σωστές δόσεις και με την σωστή επαναληπτικότητα, συγκροτώντας έτσι το «δικό του κόσμο». Στον κόσμο αυτό εντάσσεται και ο «Άμλετ της Σελήνης», που σύστησε και το Χρήστο Θηβαίο σαν ερμηνευτή και όχι σαν τραγουδοποιό, όπως μας είχε συνηθίσει έως τότε. Κέρδος για το τραγούδι αυτό, μιας και ο Θηβαίος εμφανίζει εξαιρετικές εκφραστικές τεχνικές, υπηρετώντας, τόσο τα ήρεμα μέρη του «Άμλετ», όσο και τα ξεσπάσματά του. Ο πολιτικός λόγος είναι παρών και εδώ, τόσο μέσα από τα επανεξετασμένα μουσικά «ερωτικοπολιτικά» ποιήματα του Τριπολίτη, όσο και σε μερικά από τα νέα τραγούδια με την καθιερωμένη πλέον εσωτερικότητά τους (π.χ. *Ο τόπος έχει αλλάξει, Τα χρόνια που μου έπιαναν τον κώλο*).

Με τον «Άμλετ της Σελήνης» κλείνει η αναφορά στην δημιουργία του Θάνου Μικρούτσικου κατά το χρονικό διάστημα που απασχολεί την παρούσα διδακτορική διατριβή. Ο συνθέτης δεν σταματά στον «Άμλετ», φυσικά. Εμφανίζοντας χαρακτηριστικά «δρομέα υπεραποστάσεων» (για να κάνουμε και έναν συνειρμό σχετικά με το τραγούδι του «Ωδή σε ένα δρομέα ημιαντοχής») ο Μικρούτσικος συνεχίζει ως τις μέρες μας να παραδίδει καινούργια τραγούδια, τα οποία τις περισσότερες φορές έχουν πολιτικό πρόσημο και εντάσσονται εύκολα στο σώμα της πολιτικής τέχνης. Τον «Άμλετ» ακολούθησαν τα: **«Υπέροχα**

μονάχοι» (2006 – με εξαιρετικά δείγματα πολιτικής γραφής από τον Άλκη Αλκαίου, π.χ. *Η Αργώ*), **«Πάμε ξανά απ' την αρχή»** (2008 – με τους στίχους του, πάντοτε πολιτικού, Οδυσσέα Ιωάννου), **«Τους έχω βαρεθεί»** (2009 – με μια συλλογή από τα πολιτικά του τραγούδια διασκευασμένα από τα Υπόγεια Ρεύματα και τον ίδιο) και **«Ό,τι θυμάσαι δεν πεθαίνει»** (2014 – σε στίχους Οδυσσέα Ιωάννου και πάλι). Αν σε όλα τα παραπάνω προσθέσουμε και την «ασίγαστη φλόγα» του για συναυλίες και ζωντανές εμφανίσεις και την διαρκή παρουσία του σε κοινωνικές εκδηλώσεις, πορείες και διαμαρτυρίες, εύλογα οδηγούμαστε στην επιλογή του για κεντρικό πρόσωπο της έρευνας.

Δ.2.5. Δισκογραφία τραγουδιών Θάνου Μικρούτσικου²⁸⁶.

Τίτλος δίσκου: Πολιτικά τραγούδια

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Βολφ Μπίρμαν (ποίηση, σε μετάφραση Δημοσθένη Κούρτοβικ), Ναζίμ Χικμέτ (ποίηση, σε μετάφραση Γιάννη Ρίτσου και Γιώργου Παπαλεονάρδου).

Ερμηνευτές: Μαρία Δημητριάδη, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1975.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3719.

Τίτλος δίσκου: Καντάτα για τη Μακρόνησο / Σπουδή σε ποιήματα του Βλαδίμηρου Μαγιακόφσκι.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Γιάννης Ρίτσος (ποίηση), Βλαδίμηρος Μαγιακόφσκι (ποίηση, σε μετάφραση Γιάννη Ρίτσου).

Ερμηνευτές: Μαρία Δημητριάδη, Σάκης Μπουλάς, Αφροδίτη Μάνου, Γιάννης Ζουγανέλης, Γιώργος Μιχαηλίδης και ομάδα ηθοποιών. Γιώργος Κιμούλης (απαγγελία), Σοφία Σπυράτου (διδασκαλία χορικών).

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1976.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3724.

²⁸⁶ Σημαντική παρατήρηση: στο συγκεκριμένο κεφάλαιο παρατίθενται μόνο εκείνες οι δισκογραφικές δουλειές/εκδόσεις του Θάνου Μικρούτσικου που περιλαμβάνουν τις πρώτες εκτελέσεις των τραγουδιών του. Επανεκδόσεις, συμμετοχές, ζωντανές ηχογραφήσεις, ορχηστρικά, απαγγελίες, διευθύνσεις και έργα κλασικής ή πειραματικής φόρμας δεν συμπεριλαμβάνονται στη λίστα καθώς δεν απασχολούν την παρούσα διατριβή, βασικό θέμα της οποίας είναι το πολιτικό τραγούδι.

Τίτλος δίσκου: Φουέντε Οβεχούνα.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Γιώργος Μιχαηλίδης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Μαρία Δημητριάδη, Γιώργος Μεράντζας, Θάνος Μικρούτσικος, Γιώργος Μιχαηλίδης, Σοφία Σπυράτου και χορωδία.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1977

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3300.

Τίτλος δίσκου: Τροπάρια για φονιάδες.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Μάνος Ελευθερίου (ποίηση).

Ερμηνευτές: Μαρία Δημητριάδη, Γιώργος Μεράντζας.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1977.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3728.

Τίτλος δίσκου: Μουσική πράξη στον Μπρεχτ.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Μπέρτολτ Μπρέχτ (ποίηση, σε μετάφραση Μάριου Πλωρίτη, Πέτρου Μάρκαρη και Αγγέλας Βερυκοκάκη).

Ερμηνευτές: Γιάννης Κούτρας, Θάνος Μικρούτσικος, Γιάννης Μαργαρίτης (αφήγηση).

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1978.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3731.

Τίτλος δίσκου: Τραγούδια της λευτεριάς.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Άλκης Αλκαίος (ποίηση), Μπέρτολτ Μπρέχτ (ποίηση), Μανόλης Αναγνωστάκης (ποίηση), Γιάννης Ρίτσος (ποίηση), Φώντας Λάδης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Μαρία Δημητριάδη.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1978.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3313.

Τίτλος δίσκου: Ο Σταυρός του Νότου.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Νίκος Καββαδίας (ποίηση).

Ερμηνευτές: Γιάννης Κούτρας, Αιμιλία Σαρρή, Βασίλης Παπακωνσταντίνου.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1979.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3733.

Τίτλος δίσκου: Εμπάργκο.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Άλκης Αλκαίος (ποίηση),
Βλαδίμηρος Μαγιακόφσκι (ποίηση).

Ερμηνευτές: Μαρία Δημητριάδη, Κώστας Καράλης, Βλάσσης Μπονάτσος,
Μανώλης Μητσιάς, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1982.

Δισκογραφική εταιρεία: CBS (Sony) 85700.

Τίτλος δίσκου: Ο Γέρος της Αλεξάνδρειας / Ιχνογραφία.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Κωνσταντίνος Καβάφης (ποίηση),
Κώστας Παπαγεωργίου (ποίηση).

Ερμηνευτές: Γιώργος Μεράντζας, Κώστας Θωμαΐδης, Σάκης Μπουλάς.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1983.

Δισκογραφική εταιρεία: CBS (Sony) 25757.

Τίτλος δίσκου: Αραπιά για λίγο πάψε να χτυπάς με το σπαθί.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Άλκης Αλκαίος (στίχοι), Τζον Μακ
Γκραθ (ποίηση), Μπέρτολτ Μπρεχτ (ποίηση).

Ερμηνευτές: Μαρία Δημητριάδη, Τζούλι Μασίνο, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1983.

Δισκογραφική εταιρεία: CBS (Sony) 25758.

Τίτλος δίσκου: Η αγάπη είναι ζάλη.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Νίκος Καββαδίας (ποίηση), Άλκης
Αλκαίος (στίχοι), Ανδρέας Μικρούτσικος (στίχοι), Μπάμπης Τσικληρόπουλος
(στίχοι).

Ερμηνευτές: Χάρις Αλεξίου.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1986.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 613.

Τίτλος δίσκου: Όλα από χέρι καμένα.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Βασίλης Παπακωνσταντίνου.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1988.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 709.

Τίτλος δίσκου: Όσο κρατάει ένας καφές.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Άλκης Αλκαίος (στίχοι), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Γιώργος Παυριανός (στίχοι).

Ερμηνευτές: Διονύσης Θεοδόσης, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1989.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 805.

Τίτλος δίσκου: Κρατάει χρόνια αυτή η κολώνια.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Λίνα Νικολακοπούλου (στίχοι), Χάρις Αλεξίου (στίχοι).

Ερμηνευτές: Χάρις Αλεξίου.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1990.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 852.

Τίτλος δίσκου: Γραμμές των Οριζόντων.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Νίκος Καββαδίας (ποίηση).

Ερμηνευτές: Γιώργος Νταλάρας, Βασίλης Παπακωνσταντίνου, Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1991.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 979.

Τίτλος δίσκου: Συγγνώμη για την άμυνα.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Γιώργος Νταλάρας, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1992.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 4788061.

Τίτλος δίσκου: Στου αιώνα την παράγκα.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Άλκης Αλκαίος (στίχοι), Γιώργος Κακουλίδης (στίχοι), Κώστας Λαχάς (στίχοι), Λίνα Νικολακοπούλου (στίχοι).

Ερμηνευτές: Δημήτρης Μητροπάνος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1996.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS – EMI 8552661.

Τίτλος δίσκου: Ψάξε στ' όνειρό μας.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Λάκης Λαζόπουλος (στίχοι).

Ερμηνευτές: Δημήτρης Μητροπάνος, Ελευθερία Αρβανιτάκη, Κώστας Θωμαΐδης, Κατερίνα Κούκα, Κώστας Μακεδόνας, Λαυρέντης Μαχαιρίτσας, Γιάννης Μπέζος, Διονύσης Τσακνής, Λάκης Λαζόπουλος, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1997.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS – EMI 4932962.

Τίτλος δίσκου: Ο Θάνος Μικρούτσικος τραγουδά Θάνο Μικρούτσικο.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Άλκης Αλκαίος (στίχοι), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Μπέρτολτ Μπρεχτ (ποίηση), Βλαδίμηρος Μαγιακόφσκι (ποίηση), Αλέξανδρος Μπάρας (ποίηση), Βολφ Μπίρμαν (ποίηση), Νίκος Καββαδίας (ποίηση).

Ερμηνευτές: Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1998.

Δισκογραφική εταιρεία: HNV 4983372.

Τίτλος δίσκου: Θάλασσα στη σκάλα.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Οδυσσέας Ιωάννου (στίχοι).

Ερμηνευτές: Βασίλης Παπακωνσταντίνου.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1999.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS – EMI.

Τίτλος δίσκου: Ο Άμλετ της Σελήνης.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Μάνος Ελευθερίου (στίχοι), Οδυσσέας Ιωάννου (στίχοι), Γιώργος Κακουλίδης (στίχοι), Κώστας Λαχάς (στίχοι), Τζένη Μαστοράκη (στίχοι), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Χρήστος Θηβαίος, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2002.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS – EMI 5243912.

Τίτλος δίσκου: Υπέροχα μονάχοι.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Άλκης Αλκαίος (ποίηση).

Ερμηνευτές: Μανώλης Μητσιάς, Χρήστος Θηβαίος, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2006.

Δισκογραφική εταιρεία: LEGEND 54772.

Τίτλος δίσκου: Για φωνή και ορχήστρα.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Μπέρτολτ Μπρεχτ (ποίηση, σε απόδοση Μάριου Πλωρίτη), Νίκος Καββαδίας (ποίηση), Άλκης Αλκαίος (στίχοι), Λίνα Νικολακοπούλου (στίχοι), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Ανδρέας Μικρούτσικος (στίχοι), Τζένη Μαστοράκη (ποίηση).

Ερμηνευτές: Ρίτα Αντωνοπούλου, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2007.

Δισκογραφική εταιρεία: LEGEND 55462.

Τίτλος δίσκου: Πάμε ξανά απ' την αρχή.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Οδυσσέας Ιωάννου (στίχοι).

Ερμηνευτές: Ρίτα Αντωνοπούλου.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2008.

Δισκογραφική εταιρεία: LEGEND 57772.

Τίτλος δίσκου: Τους έχω βαρεθεί.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Μπέρτολτ Μπρεχτ (ποίηση, σε απόδοση Μάριου Πλωρίτη), Μανόλης Αναγνωστάκης (ποίηση), Άλκης Αλκαίος (ποίηση), Μάνος Ελευθερίου (ποίηση), Κώστας Τριπολίτης (ποίηση), Ναζίμ Χικμέτ (ποίηση, σε απόδοση Γιάννη Ρίτσου), Νίκος Καββαδίας (ποίηση), Βολφ Μπίρμαν (ποίηση, σε απόδοση Δημοσθένη Κούρτοβικ), Γιάννης Ρίτσος (ποίηση). Υπόγεια Ρεύματα (μουσικές διασκευές).

Ερμηνευτές: Γρηγόρης Κλιούμης, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2009.

Δισκογραφική εταιρεία: LEGEND 59857.

Τίτλος δίσκου: Ό,τι θυμάσαι δεν πεθαίνει.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Οδυσσέας Ιωάννου (στίχοι).

Ερμηνευτές: Γιάννης Κότσιρας.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2014.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS – EMI 3797121.

Ε. Κώστας Τριπολίτης – ο στιχουργός.

Ε.1. Βιογραφικά στοιχεία – πολιτικά τραγούδια (1981 – 2002).

Το βιογραφικό του Κώστα Τριπολίτη, όπως ο ίδιος το αποκαλύπτει σε όποιον του το ζητήσει είναι το εξής²⁸⁷: «*Αθήνα, 1953, ανάγνωση, γραφή, λευκό ποινικό μητρώο, έτερον ουδέν*». Και το εννοεί. Δεν επιθυμεί ο ίδιος να δίνει περισσότερες λεπτομέρειες, γιατί όπως λέει²⁸⁸: «*σε τελευταία ανάλυση αυτό που έχει σημασία είναι το τι κάνεις και όχι το πως άγεσαι σε αυτό*». Ο Κώστας Τριπολίτης γεννήθηκε στην Αθήνα στις 16 Σεπτεμβρίου του 1953. Ξεκίνησε τις σπουδές του από τη Φιλοσοφική σχολή των Αθηνών, εν συνεχεία έκανε κάποιες σπουδές κινηματογράφου στην Ελλάδα, όπου κέρδισε μια υποτροφία για τη σχολή των Οπτικοακουστικών Μέσων του Μονάχου. Εκεί παράλληλα σπούδασε Νευροψυχολογία και Γλωσσολογία. Υπήρξε πρόεδρος του Δ.Σ. της Α.Ε.Π.Ι. (Ανώνυμη Εταιρεία για την Προστασία της Πνευματικής Ιδιοκτησίας) επί σειρά ετών. Η πρώτη του ολοκληρωμένη δισκογραφική δουλειά κυκλοφόρησε το 1981 (ο «Επιβάτης») σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη και η πιο πρόσφατη το 2002 (οι «Γέφυρες») σε μουσική Διονύση Τσακνή. Περαιτέρω βιογραφικά στοιχεία δεν κατέστη δυνατόν να βρεθούν, καθότι ούτε ο ίδιος ο Κώστας Τριπολίτης το επιθυμούσε. Θα περιοριστούμε λοιπόν στα αμιγώς καλλιτεχνικά βιογραφικά στοιχεία.

Ο Κώστας Τριπολίτης εμφανίζεται για πρώτη φορά στο ελληνικό τραγούδι το Δεκέμβριο του 1979 γράφοντας στίχους σε έξι τραγούδια στο δίσκο του Γιώργου Χατζηνάσιου με το γενικό τίτλο «Εικόνες» και ερμηνεύτρια τη

²⁸⁷ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

²⁸⁸ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

Δήμητρα Γαλάνη²⁸⁹. Από αυτό το δίσκο ξεχωρίζει αμέσως το τραγούδι με τίτλο «Ζω». Ο ίδιος ο στιχουργός λέει για αυτή τη συνεργασία²⁹⁰: *«Ο Χατζηνάσιος είναι περίπου το διαβατήριό μου. Ο Χατζηνάσιος είναι εμπορικός συνθέτης, ο οποίος γράφει ευπρεπή τραγούδια. Δεν γράφει τραγούδια που να προσβάλουν κανέναν. Ο Χατζηνάσιος επίσης έχει μια μουσική παιδεία. Επειδή είχε λοιπόν μια μουσική παιδεία δε με προσβάλει, ούτε τον εαυτό του, ούτε κανέναν από τους ακροατές, συνεργαστήκαμε. Κι αυτή ήταν μια ευπρόσκοπτη παρουσία, αν σκεφτείς μάλιστα το γεγονός ότι ακόμα και τώρα που βλέπω συχνά πυκνά τη Γαλάνη και μου λέει ότι το τραγούδι («Ζω») το λέει ανελλιπώς τριαντα τόσα χρόνια. Κι όχι μόνο το λέει ανελλιπώς, αλλά περιττό να σου πω ότι το τραγούδι αυτό έχει κάνει 15 με 20 διαφορετικές εκτελέσεις. Και τώρα πάλι η Γαλάνη το ξαναέβγαλε σε μία άλλη εκδοχή. Αυτή είναι η συνεργασία μου με το Χατζηνάσιο».*

Ο Κώστας Τριπολίτης εισέρχεται στο πολιτικό τραγούδι το 1981, όταν και γράφει τους στίχους του «Επιβάτη». Συμπτωματικά και συγκυριακά κάνει την εμφάνισή του σαν στιχουργός πολιτικού τραγουδιού το 1981 με τέσσερις(!) διαφορετικούς δίσκους. Είναι και η μοναδική φορά που κυκλοφορεί τόσο μεγάλη ποσότητα υλικού ταυτόχρονα έκτοτε. Πριν από αυτά τα τραγούδια του 1981, ο Κώστας Τριπολίτης έχει υπογράψει τα τραγούδια με το Γιώργο Χατζηνάσιο που, όπως προαναφέρθηκε, κινούνταν σε άλλο κλίμα. Το 1981 κυκλοφορούν σε στίχους Κώστα Τριπολίτη οι εξής δίσκοι²⁹¹: ο «Επιβάτης» σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη σε δύο εκδόσεις, μία με την ερμηνεία της Μαρίας Φαραντούρη και μία με αυτή της Μαργαρίτας Ζορμπαλά (και την ενορχήστρωση/διασκευή του Τάσου Καρακατσάνη), το «Ραντάρ» και πάλι σε μουσική Μίκη Θεοδωράκη με την ερμηνεία του Γιώργου Νταλάρα, το «Φράγμα» σε μουσική του Δήμου Μούτση με την ερμηνεία του συνθέτη, του Λουκιανού Κηλαηδόνη, της Σωτηρίας Μπέλου και της Άλκηστης Πρωτοψάλτη και τα «Σκουριασμένα χείλια» σε μουσική του Σταμάτη Κραουνάκη με την ερμηνεία της Βίκυς Μοσχολιού και του Γιώργου Ζαμπέτα. Στον τελευταίο αυτό δίσκο ο Κώστας Τριπολίτης μοιράζεται τους στίχους με τη Λίνα Νικολακοπούλου και τον ίδιο το συνθέτη.

²⁸⁹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 849.

²⁹⁰ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

²⁹¹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 849.

Ο «Επιβάτης» γράφεται το 1980, αλλά για διάφορους λόγους που δεν αφορούν στην έρευνα κυκλοφορεί το 1981. Πρόκειται ίσως για τον πιο ανατρεπτικό δίσκο της εποχής του. Την εποχή που κυκλοφορεί αυτός ο δίσκος στην ελληνική μουσική έχουμε την κυριαρχία κάποιων εύπεπτων επιτυχιών της Δούκισσας και της Γλυκερίας, ενώ γενικότερα κυριαρχούν εφήμερα ελαφρά σουζέ. Ο συγκεκριμένος δίσκος προκαλεί αίσθηση και σύμφωνα με το δημιουργό του αντιμετωπίζει την κρατική λογοκρισία εν καιρώ δημοκρατίας. Αφηγείται ο Κώστας Τριπολίτης²⁹²: *«Να σου θυμίσω ακόμη ότι ο «Επιβάτης» όταν πρωτοβγήκε, ο υπουργός – τότε – προεδρίας, ο Παναγής Τσαλδάρης τον απαγόρευσε. Απαγόρευσε να ακούγεται από το ραδιόφωνο»*. Και συνεχίζει ο στιχουργός²⁹³: *«...ο «Επιβάτης» ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων διότι εξέφραζε μόνο μια μικρή μερίδα ανθρώπων, δηλαδή εξέφραζε τη μερίδα εκείνη των ανθρώπων που πίστεψαν στην αριστερά και μετά είδανε μια αριστερά συμβιβασμένη και προσχωρούσα στην αστική δημοκρατία»*. Αν προχωρήσουμε σε μία ανάλυση της θεματολογίας του δίσκου «Επιβάτης», εξετάζοντας κάθε τραγούδι ξεχωριστά θα βγάλουμε πολύ χρήσιμα συμπεράσματα. Το ομώνυμο τραγούδι είναι κόντρα στην αστυνομοκρατία. Το «Σα να μην έζησα ποτέ» είναι ένα τραγούδι ματαίωσης, που προοικονομεί το αδιέξοδο της Αριστεράς. Το «Όλοι» είναι η προσωπική γνώμη του στιχουργού περί Πολυτεχνείου. Το «Αφιέρωμα» - τραγούδι αφιερωμένο από το στιχουργό σε πολύ γνωστό υπουργό – σαρκάζει την Αριστερά που βρήκε το μανδύα του ΠΑ.ΣΟ.Κ. Το «Στις νύχτες σου δοσμένος» μιλάει για τη ματαίωση της Αριστεράς. Το «80» αποτελεί μια κριτική του καταναλωτισμού, αλλά και του ακροατή ως καταναλωτή πολιτικού προϊόντος. Το «Αν» είναι ίσως το μοναδικό λυρικό τραγούδι του δίσκου. Τα «Σύννορα εδώ» είναι το πιο σκληρό και ευθύ τραγούδι του δίσκου, με το στίχο του να λέει: *«Τα σύννορα εδώ είναι οι φυλακές και τα ψυχιατρεία»*. Ο Κώστας Τριπολίτης παραδέχεται την καταπληκτική δουλειά που έκανε ο Μίκης Θεοδωράκης στη μελοποίηση των στίχων του τόσο στον «Επιβάτη», όσο και στον επόμενο δίσκο το «Ραντάρ». Χαρακτηριστικά λέει²⁹⁴: *«Τέτοιο κείμενο θέλει έναν ειδικό χειρισμό... έτσι λοιπόν προτιμότερος ένας Θεοδωράκης με τη γενική παιδεία, έστω αν το αδυνατίζει σαν όνομα, αλλά τουλάχιστον σα φόρμα το κρατάει»*. Ο «Επιβάτης» δε μπορεί να χαρακτηριστεί σα μια αναβίωση του

²⁹² Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

²⁹³ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

²⁹⁴ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

πολιτικού τραγουδιού, το οποίο είχε ατονήσει στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Είναι περισσότερο μια άγρια επιστροφή του πολιτικού τραγουδιού με νέα μορφή και νέα, κυρίως, γλώσσα. Ο στιχουργός του «Επιβάτη» το λέει ξεκάθαρα²⁹⁵: «Εκείνη τη στιγμή με νοιάζει ένα περιεχόμενο. Να πω δηλαδή αυτό: ότι αν δε βγεις στο δρόμο, αν δεν υπερασπιστείς τους νεκρούς σου, αν δεν ανατρέψεις μύθους σωτηρία δεν υπάρχει. Και εδώ ζούμε. Και ότι το κράτος τα κάγκελά του τα φτιάχνει με τους δικούς μας θανάτους. Αυτό έχω να πω. Δεν έχω να πω κάτι άλλο. Είναι ευσύνοπτο, συγκεκριμένο και σαφές. Και το λέω με ένα διαφορετικό τρόπο από ό,τι θα το έλεγε οιοσδήποτε άλλος. Αποφεύγοντας κάθε γραφικότητα... Της ασταμάτητης μάχης είναι το βασικό μοτίβο, της ασταμάτητης μάχης. Δηλαδή, καταγγέλλω, χτυπάω, ξανακαταγγέλλω, ξαναχτυπάω και χτυπάω ασταμάτητα και εμψυχώνω όσους θέλουν να κονταροχτυπηθούν επίσης. Αυτό είναι σε όλα τα τραγούδια. Όπως επίσης και το γεγονός ότι η κοινωνία είναι διαβρωτική, η κοινωνία είναι εξοντωτική είτε με την καταστολή, είτε με τους ύπουλους τρόπους, θες να το πούμε *lifestyle*, θες να το πούμε εκμαυλισμό, θες να το πούμε αποχαύνωση μέσω θεάματος, με οποιονδήποτε τρόπο και να το ονοματίσεις, το συμποθούμενο αποτέλεσμα σε σχέση με τη δράση που ασκούν επάνω σου είναι το αυτό. Σε απομονώνουν, σε περιθωριοποιούν και σε κομματιάζουν. Σε κομματιάζουν πρωτίστως ψυχολογικά και δεν έχεις κουράγιο να κάνεις τίποτα, δεν έχεις κουράγιο να σούρεις τα πόδια σου. Βρίσκεσαι δηλαδή ενώπιος ενώπιω με δικά σου προσωπικά αδιέξοδα που στην πραγματικότητα δεν είναι δικά σου. Είναι ετεροκατευθυνόμενα, άλλοι στα έχουν δημιουργήσει καιρό πριν. Αυτό θέλω να πω. Δεν ξέρω αν είναι ορατό, αλλά αυτό είναι το χαρακτηριστικό».

Το «**Ραντάρ**» αποτελεί τη δεύτερη συνεργασία του Κώστα Τριπολίτη με το Μίκη Θεοδωράκη. Ο δίσκος αυτός είναι πολύ συγγενικός με τον «Επιβάτη», τόσο που όπως λέει ο Κώστας Τριπολίτης θα μπορούσε να είναι ένα ενιαίο έργο²⁹⁶: «Όμως το Ραντάρ – είναι λογικό – ήτανε η φυσική συνέχεια του Επιβάτη. Άμα τους βάλεις αυτούς τους δυο δίσκους κάτω θα μπορούσαν να είναι ένας δίσκος με 24 τραγούδια. Είναι η φυσική προέκταση του ενός προς το άλλο». Αν στον «Επιβάτη» υπήρχε σαν βασική έννοια η σύγκρουση, στο «Ραντάρ» σαν

²⁹⁵ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

²⁹⁶ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

περιεχόμενο κυριαρχεί το στοιχείο της αλλοτρίωσης. Τα πρώτα τρία τραγούδια, «Αγάπη», «Εφαρμογή» και «Ξημερώνει» είναι θεωρητικώς ερωτικά. Στην πραγματικότητα όμως μιλάνε για την αποξένωση και την αλλοτρίωση των ανθρώπων. Το «Λέγε» έχει μια ενδιαφέρουσα ιστορία την οποία αφηγείται ο στιχουργός του²⁹⁷: *«Δεν σου συγχωρούν το να βλέπεις καθαρά. Να βλέπεις καθαρά και να λες τα πράγματα με το όνομά τους. Μόνο την έκφραση μου πήρανε»*. Και σε νεότερη συνέντευξή του εξηγεί περαιτέρω²⁹⁸: *«Ναι, αλλά ξέρεις και μια ατυχία μου; Εγώ το έγραφα αυτό το 1981 και μετά το 1983 – 84 το είχανε πάρει όλοι οι πασόκοι και το χρησιμοποιούσανε σε κάθε αποστροφή του λόγου τους. Εμείς λέμε τα πράγματα με το όνομά τους υποννοώντας ότι η έκφραση δεν υπήρχε – όχι ότι ήταν πρωτότυπη η έκφραση, χρησιμοποιείτο και πιο πριν, σπανιότατα. Την επικαιροποίησε το τραγούδι και επειδή οι πασόκοι δεν διακρίνονται για την ευρυμάθειά τους αναπαρήγαγαν το ήδη υπάρχον σχήμα. Απεχθές»*. Στα τραγούδια «Ως το τέρμα», «Δεν θέλω πια» και «Τη ζωή μου έχω χάσει» υπάρχει η άρνηση όλων των παραδοσιακών ιδεολογικών σχημάτων. Το «Ξένος» είναι ένα τραγούδι με βασικό του θέμα την αλλοτρίωση του ανθρώπου. Το «Χωρίς Φεγγάρια» σατιρίζει την κοινότυπη αντίληψη για τον έρωτα. Τόσο στην περίπτωση του «Επιβάτη» όσο και στην περίπτωση του «Ραντάρ» ο Κώστας Τριπολίτης θεωρεί ότι χωλαίνουν ερμηνευτικά και ενορχηστρωτικά. Ερμηνευτικά ισχυρίζεται ότι οι ερμηνείες του ίδιου του Θεοδωράκη και στα δυο έργα, όπως τις άκουσε αυτός όταν γραφόντουσαν, δεν συγκρίνονται με εκείνες των τραγουδιστών, όσο καλές και να ήταν οι τελευταίες. Συγκεκριμένα λέει²⁹⁹: *«Πιστεύω ότι οι δημιουργοί λένε τα τραγούδια τους πολύ καλύτερα από ό,τι τα λέει ο οποιοσδήποτε ερμηνευτής. Χωρίς να υποτιμάω τους τραγουδιστές έτσι; Αλλά πιστεύω ότι όταν τα τραγούδια είναι πολύ ισχυρά, ο τραγουδιστής ο οποίος είναι λίγο πολύ διεκπεραιωτικός και λέει όλο το ρεπερτόριο δεν είναι για αυτό. Ο Θεοδωράκης – δυστυχώς δεν το έχω εδώ να στο βάλω να το ακούσεις – κλαίει. Ή να σου βάλω το Μικρούτσικο να σου τραγουδάει από το «Όλα από χέρι καμένα» μερικά να μην το πιστεύεις»*. Ενορχηστρωτικά θεωρεί ότι ο Θεοδωράκης κατέφυγε στην εύκολη λύση των μπουζουκιών η οποία αδυνάτισε το υλικό³⁰⁰: *«Μα ξέρεις, στα τόσα χρόνια που τον έχω ξαναδεί τον Θεοδωράκη πάντα το ίδιο*

²⁹⁷ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

²⁹⁸ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

²⁹⁹ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

³⁰⁰ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

μου λέει, ότι ξέρεις θέλω να ξαναδουλέψω τον Επιβάτη και να ξαναδουλέψω τον Επιβάτη και εννοεί ενορχηστρωτικά»³⁰¹. Το σημαντικότερο όμως τραγούδι του «Ραντάρ» είναι και αυτό που κλείνει το δίσκο και έχει τον τίτλο «Σύννοψη». Το τραγούδι αυτό συνδέει τις γενιές της Αριστεράς από το 1949 ως την εποχή που γράφεται όπως λένε και οι στίχοι του. Μετά από προτροπή του ιδίου του Τριπολίτη το τραγούδι ερμηνευτικά και συμβολικά μοιράζονται ο ίδιος ο Θεοδωράκης με το Νταλάρα. Είναι ένα τραγούδι που διαμαρτύρεται για την έλλειψη της ιστορικής ταυτότητας της Αριστεράς. Μέσα σε αυτό το τραγούδι υπάρχει ένας στίχος πολύ σημαδιακός που θα φανεί πολύ χρήσιμος στη συνέχεια της ανάλυσης και λέει: «*δίχως μελανά σημεία και απορίες, ψάχνεις σπύρτο κι υλικό για εμπρησμό*». Σε ομιλία της στο αφιέρωμα στον Κώστα Τριπολίτη στις 14.3.2007 στον Ιανό, η Στέλλα Βλαχογιάννη θα πει για τη «Σύννοψη»³⁰²: «*Το «Ραντάρ» κλείνει με ένα σπουδαίο τραγούδι που λέγεται «Σύννοψη». Το λένε εξ ημισίας ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Γιώργος Νταλάρας και για μένα είναι το προοίμιο του μετά ολίγων χρόνων γεννηθέντος «Ανεμολόγιου». Τώρα που γίνεται αυτή η ιστορία με τα βιβλία στα σχολεία και την αλήθεια τους, μήπως το αρμόδιο υπουργείο να άκουγε και το τραγούδι αυτό που διηγείται μια χαρά την ιστορία της μεταπολεμικής Ελλάδας από το 1949 ως εδώ; Ονειρεύομαι, το ξέρω*».

Το «**Φράγμα**» είναι ο τρίτος δίσκος σε στίχους Κώστα Τριπολίτη που κυκλοφορεί το 1981. Αυτή τη φορά η μουσική ανήκει στο Δήμο Μούτση. Η θεματολογία του δίσκου αυτού αναφέρεται στην απομόνωση των ανθρώπων. Από την εποχή της συλλογικότητας περνάμε στην εποχή του ατομικισμού. Ο Κώστας Τριπολίτης το λέει πιο καθαρά³⁰³: «*Εν μέρει μπορείς να το πεις. Μάλλον όχι αντιπολεμικό. Σαρκάζει τους πολεμοκάπηλους. «Και οι σφαίρες ζινγκ ζινγκ ζονγκ»³⁰⁴* κλπ. Αλλά αυτό είναι μία τελείως σουρρεαλιστική σύλληψη. Έτσι και έτσι. Δεν θα το έλεγα αντιπολεμικό σε καμία των περιπτώσεων». Το ομώνυμο τραγούδι του δίσκου περιγράφει αυτό ακριβώς το πράγμα κριτικάροντας την εξουσία. Το «*Delenda Est*» μιλάει για το ερωτικό αδιέξοδο, αναδεικνύοντας όμως

³⁰¹ Ίσως τελικά ο συνθέτης να το έπραξε με την πρόσφατη (2014) κυκλοφορία του «Επιβάτη» με ερμηνεύτρια τη Φωτεινή Δάρρα.

³⁰² Ομιλία της δημοσιογράφου Στέλλας Βλαχογιάννη στις 14.3.2007 στο βιβλιοπωλείο Ιανός σε αφιέρωμα για τον Κώστα Τριπολίτη. Μεταδόθηκε ζωντανά από το Δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας.

³⁰³ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

³⁰⁴ Στίχος από το τραγούδι του Φράγματος με τίτλο «Γράμμα από τη λεγεώνα των ξένων».

την πολιτική διάσταση του έρωτα. Το γενικότερο πλαίσιο του «Φράγματος» είναι η αντίθεση προς τον κομφορμισμό. Θυμάται ο Κώστας Τριπολίτης³⁰⁵: «Με το Μούτση συμβαίνει κάτι παράξενο. Με το Μούτση έχουμε σκοτωθεί, έχουμε σφαχτεί. Έχουμε σφαχτεί, αλλά, όταν δουλέψαμε μαζί, δεν δουλέψαμε με βάση ένα κείμενο δικό μου που είχα ήδη. Στο αντίστοιχο τραγούδι, στο φερόμενο τραγούδι, αυτό που λέγεται «Φράγμα» υπήρχε μόνο αυτός ο στίχος. Τα υπόλοιπα φτιαχτήκανε εκεί. Αλλά δεν υπήρχε ούτε η μουσική. Δηλαδή, εγώ βρέθηκα σε μια πολύ περίεργη θέση. Ο Μούτσης έγραφε μια μουσική και του διόρθωνα εγώ τη μουσική, του την άλλαζα και εγώ έγραφα ένα στίχο και μου τον διόρθωνε αυτός. Δηλαδή μπήκαμε ο ένας στη θέση του άλλου και αρχίσαμε να τροποποιούμε και να τροποποιούμε και να τροποποιούμε το υλικό. Θέλαμε ένα υλικό διαρκώς ανοιχτό. Με πολλές παρεμβάσεις του ενός πάνω στον άλλο έγινε αυτό. Ήταν ενδιαφέρον και σαν πείραμα. Ήταν πάρα πολύ ενδιαφέρον σαν πείραμα. Κι εγώ πιστεύω ότι το «Φράγμα» – άσχετα αν δεν το έχει ομολογήσει κανείς – επηρέασε πάρα πολύ τους τραγουδοποιούς. Δηλαδή από το 1980 και μετά, εγώ πιστεύω ότι, όλοι οι τραγουδοποιοί επηρεάστηκαν βαθύτατα από το «Φράγμα». Για το δίσκο αυτό, η Στέλλα Βλαχογιάννη λέει³⁰⁶: «Το τέταρτο στίγμα του, εκείνης της φοβερής χρονιάς, ήταν το «Φράγμα», μέσω του οποίου ο – άξιος πάντα – Δήμος Μούτσης θα δώσει ένα νέο πρόσωπο στη μουσική του. Όπως ξαφνιαστήκαμε χρόνια πριν με την «Τετραλογία», το ίδιο θα ξαφνιαστούμε με το «Φράγμα», το οποίο στα δύο πρώτα του κομμάτια τουλάχιστον – ένα ορχηστρικό και το θαυμάσιο «Γράμμα από τη λεγεώνα των ξένων» - θα εισαγάγει μια νέα φόρμα σε αυτό που λέγεται τραγούδι από τη μεριά της μουσικής. «Στο δημόσιο ετούτο τσίρκο των αισθημάτων και της πολιτικής³⁰⁷» ο Κώστας Τριπολίτης θα συνεχίσει να τέμνει με το νυστέρι του τα κοινωνικά αποστήματα και θα γράψει και το τραγούδι της δεκαετίας για τότε, τραγούδι – σταθμός στη γενικότερη ιστορία της δισκογραφίας, το περίφημο «Δε λες κουβέντα» που με την εμβληματική φωνή της Σωτηρίας Μπέλου θα διακτινιστεί απ' άκρου σ' άκρον της Ελλάδας. Ο καθένας βέβαια θα το ερμηνεύει όπως θέλει κι όπως μπορεί. Δεν με ενδιαφέρει το *political correct* αυτής της υπόθεσης, με καίει όμως υπέροχα που ένα τέτοιο κομμάτι πήγε και φώλιασε σε τόσες καρδιές, τόσα στόματα, αλλά και τόσα μυαλά».

³⁰⁵ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

³⁰⁶ Ομιλία της δημοσιογράφου Στέλλας Βλαχογιάννη στις 14.3.2007 στο βιβλιοπωλείο Ιανός σε αφιέρωμα για τον Κώστα Τριπολίτη. Μεταδόθηκε ζωντανά από το Δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας.

³⁰⁷ Απόσπασμα από το στίχο του Κώστα Τριπολίτη στο τραγούδι «Φράγμα».

Τα **«Σκουριασμένα Χείλη»** δεν είναι ολοκληρωμένη δουλειά του Κώστα Τριπολίτη. Θυμάται ο στιχουργός³⁰⁸: *«Οπότε τότε δέχτηκα να γράψω ερωτικά. Ερωτικά όμως όπως εγώ αντιλαμβάνομαι τα ερωτικά τραγούδια. Δεν φοβάω. Για μένα ο έρωτας είναι ένα πολύ περίεργο πράγμα ένα πολύ σύνθετο πράγμα όπως το έβλεπα και το βλέπω. Δεν το βλέπω απλοϊκά, το βλέπω πολύ σύνθετα»*. Δύο ερωτικά και ιδιαίτερα τραγούδια του Κώστα Τριπολίτη περιέχονται σε αυτή τη δουλειά. Είναι το «Σε γύρεψα» και το «Έτσι κι αλλιώς». Επιπλέον υπάρχει και το πασίγνωστο «Επεμβαίνεις» με τη συμμετοχή στην ερμηνεία του Γιώργου Ζαμπέτα, ένα εξαιρετικό κοινωνικό τραγούδι που κοροϊδεύει τις υποκλοπές. Λέει στην πολύ εύστοχη ανάλυσή της η Στέλλα Βλαχογιάννη³⁰⁹: *«Τα «Σκουριασμένα Χείλη» που σήμερα θεωρούνται κλασικός δίσκος έκαναν μεγάλη αίσθηση στην εποχή τους. Αφενός γιατί οι δημιουργοί τους ήταν μια εντελώς νέα γενιά και αφετέρου, που είναι και το κυριότερο, διότι χάριν του ευπατρίδη των Ελλήνων παραγωγών, κυρίου Γιώργου Μακράκη, τα τραγούδια πήρε στα ιστορικά της χείλη η Βίκυ Μοσχολιού. Δεν ξέρω τι πούλησε τότε ο δίσκος, ξέρω ότι εξακολουθεί να πουλάει, όπως ξέρω και πως στο δίσκο αυτό έχει γίνει και μια ιστορική αδικία ως προς τον Κώστα Τριπολίτη. Μολονότι τα ¾ των τραγουδιών φέρουν την υπογραφή του, πήρε τον τίτλο του από τη μοναδική, και πρώτη φορά γράφουσα στίχους, Λίνα Νικολακοπούλου, που μετείχε με το κομμάτι «Να σου λερώνω το φιλί». Η κυρία Νικολακοπούλου στη συνέχεια έκανε την ιλιγγιώδη τροχιά που ξέρετε και λίγο πολύ, νομίζω πως ο δίσκος έχει ταυτιστεί μαζί της, πράγμα όμως που δεν ισχύει. Ο λόγος του Τριπολίτη εδώ, δείχνει αμέσως πως έχουμε να κάνουμε με κάτι ιδιαίτερο. Δεν σπάει φόρμες, δεν καινοτομεί τεχνικά, πλην εισάγει ένα νέο λεξιλόγιο το οποίο μάλιστα συχνά εμπεριέχει και πάρα πολλούς ιατρικούς όρους, φαντάζομαι λόγω των σχετικών σπουδών του στη Γερμανία»*. Για τον ίδιο δίσκο, ο Κώστας Τριπολίτης θυμάται και άλλη μια παρέμβαση που δέχθηκε³¹⁰: *«Ο δίσκος με τη Μοσχολιού και τον Κραουνάκη κανονικά θα είχε τον τίτλο «Τζετ» από το ομώνυμο τραγούδι. Επειδή όμως ο Πατσιφάς ήθελε να εκδικηθεί τη Μοσχολιού*

³⁰⁸ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

³⁰⁹ Ομιλία της δημοσιογράφου Στέλλας Βλαχογιάννη στις 14.3.2007 στο βιβλιοπωλείο Ιανός σε αφιέρωμα για τον Κώστα Τριπολίτη. Μεταδόθηκε ζωντανά από το Δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας.

³¹⁰ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

γιατί της Μοσχολιού τελείωνε το συμβόλαιο και θα έφευγε και ήθελε να τη μειώσει, επέλεξε από ένα τραγούδι που είχε η Νικολακοπούλου στο δίσκο και της έδωσε τον τίτλο «Σκουριασμένα Χείλια». Στην ουσία είναι μειωτικός αυτός ο τίτλος. Προς εκείνη και προς το κοινό. Με το σκουριασμένα χείλη τι εννοείς; Εννοείς ότι η άλλη τελείωσε. Τέλειωσε πια. Ήταν προσβολή, αλλά αυτό έγινε ερήμην μου. Όπως γίνανε και πολλά άλλα. Αλλά τι να αντιδράσω; Την ενδοεταρειακή διένεξη θα επιλύσω εγώ; Εξάλλου δεν ήταν ολόκληρος ο δίσκος δικός μου, είχε και δύο τραγούδια του Κραουνάκη και ένα της Νικολακοπούλου, οπότε δεν είχα κανένα λόγο».

Τους τέσσερις αυτούς δίσκους του 1981 θα ακολουθήσει μια σιωπή εφτά χρόνων. Πιο συγκεκριμένα μέχρι το 1988 που κυκλοφορεί η επόμενη ολοκληρωμένη δουλειά του Κώστα Τριπολίτη υπάρχουν μόνο μεμονωμένες δημιουργίες, μοναδικά τραγούδια σε δίσκους άλλων. Ένα από αυτά είναι το εξαιρετικό «Σχήμα λόγου» που οι περισσότεροι γνωρίζουν με τον τίτλο «Συγκάτοικοι είμαστε όλοι στην τρέλα» και που κυκλοφορεί στον ομώνυμο δίσκο του Αντώνη Βαρδή το 1987³¹¹. Ο Κώστας Τριπολίτης αναλύει το «Σχήμα λόγου», ένα τραγούδι που κατέκλυσε τα ραδιόφωνα την εποχή που κυκλοφόρησε και ξεσηκώνει ακόμα και σήμερα στο άκουσμά του³¹²: «Το τραγούδι είναι μια κριτική – για να το δούμε πιο σφαιρικά – από τη μία της χρησιμότητας του λόγου: λόγος σε τρία διαφορετικά επίπεδα, του λόγου από τη σκοπιά του ομιλούντος, του λόγου ο οποίος εγκαθιδρύει ή αποδομεί μηχανισμούς και του λόγου σαν εξουσιαστικό εργαλείο. Τρία διαφορετικά πράγματα. Εξ ου και το «και να ο Αδόλφος υψώνει τη σβάστικα» κλπ. Είναι ένα εν πολλοίς θεωρητικό ερώτημα για το ποια είναι τα όρια και τα σύνορα του λόγου. Ξαναμπαίνουμε στη βασική θεωρία του Βιργκεστάιν: Μέχρι που φτάνει ο λόγος, αν με το λόγο κατανοώ την πραγματικότητα, εάν είναι παραπλανητικός ο λόγος, αν μπορεί να αποδώσει την πραγματικότητα, ποια τα όριά του, ποια η εμβέλειά του και πάει λέγοντας. Αν υπάρχει υποκειμενισμός στο λόγο ή όχι. Το τραγούδι αυτό κριτικάρει αυτή την ακατάσχετη θεωρητικολογία – μην ξεχνάς ότι είμαι και νευρογλωσσολόγος – αυτό είναι μια ιδιαίτερη κατάσταση. Θέλησα λοιπόν να κριτικάρω αυτήν την ακατάσχετη φιλολογία για το αν είναι ουσιαστικό

³¹¹ Δραγουμάνος, 2009, σελ. 849.

³¹² Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

επικοινωνιακό εργαλείο ο λόγος ή αν είναι άχρηστο και ήθελε να πει – και νομίζω ότι το λέει και καθαρά ότι εάν απωλέσεις το λόγο έχεις δύο εκδοχές: ή περνάς στην παραφροσύνη του ολοκληρωτισμού, που αυτό το έχουμε ξαναδεί στο παρελθόν με το φασισμό ή καταργείς κάθε δυνατότητα επικοινωνίας. Μία από τις δύο εκδοχές. Ή στην ευρύτατη στερεοτυπία που σου επιτρέπει να βλέπεις μια Ρώμη που καίγεται, το Χίτλερ να σηκώνει τη σβάστικα, πολλά και διάφορα ή καταλήγεις να είσαι συγκάτοικος στην τρέλα με ένα σωρό άλλους ανθρώπους. Αυτό ήθελε να πει. Όταν αυτό γράφεται, ένα – δυο χρόνια πριν, σε όλη την Ευρώπη υπήρχε μία τάση της ακροδεξιάς, η οποία έχει καταγραφεί. Έχει καταγραφεί το *national front* στην Αγγλία, έχει καταγραφεί η άνοδος των νεοναζί στη Γερμανία και την Αυστρία, είχαν καταγραφεί οι πρόδρομοι του Λεπέν στη Γαλλία, στην Ιταλία υπήρχε επίσης. Και τότε δημιουργούνται και τα ακροδεξιά στοιχεία στην Ελλάδα. Είναι η περίοδος που τα ακροδεξιά στοιχεία στην Ελλάδα εν πολλοίς έχουν ιδιαίτερες και ανομολόγητες σχέσεις με τους μηχανισμούς ασφαλείας».

Το 1988 όμως, με το σκάνδαλο Κοσκωτά να συγκλονίζει τη χώρα, κυκλοφορεί ένας από τους πιο δυναμικούς και καινοτόμους δίσκους στην ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας. Πρόκειται για το «Όλα από χέρι καμένα» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου και στίχους Κώστα Τριπολίτη. Ο στιχουργός του χαρακτηρίζει το δίσκο αυτό «παρηγοριά των γηρατειών του» γιατί, όπως λέει, χάρη σε αυτό το δίσκο τον αναγνωρίζουν οι νεότεροι άνθρωποι ακόμα και σήμερα³¹³. Στο ομώνυμο κομμάτι του δίσκου γίνεται και η σύνδεση με το στίχο που αναφέρθηκε παραπάνω. Στη «Σύνοψη» του 1981, ο Κώστας Τριπολίτης έγραφε: «ψάχνεις σπίρτο και υλικό για εμπρησμό». Εφτά χρόνια μετά γράφει: «Όλα από χέρι καμένα και τα σπύρτα μας βρεμένα». Υπάρχει σύνδεση αυτών των δύο στίχων. Ο Σίλλερ με βάση αυτό το στοιχείο πιθανώς να κατέτασσε τον Κώστα Τριπολίτη στους «συναισθηματικούς» ποιητές. Σε κάθε περίπτωση ο δίσκος «Όλα από χέρι καμένα» είναι ένας ακόμα δίσκος σύγκρουσης με τη μοναδική αλλά και πολύ σημαντική διαφορά ότι τα πράγματα είναι ανοιχτά. Δεν υπάρχουν αλληγορικά νοήματα και κρυμμένες έννοιες. Είναι ένας δίσκος ανατροπής που συγκρούεται με τον καταναλωτισμό, τη σήψη της κοινωνίας και τη διαφθορά που επικρατεί στη χώρα με τα σκάνδαλα. Αναφέρει η Στέλλα

³¹³ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

Βλαχογιάννη³¹⁴: «Το «Όλα από χέρι καμμένα» χρειαζόταν το δαιμονισμό του Βασίλη Παπακωνσταντίνου γιατί είναι πολύ ιδιαίτερος δίσκος και στιχουργικά και μουσικά. Ένας σχεδόν αχαλίνωτος Μικρούτσικος κεντάει πάνω στον πιο προκλητικό λόγο που έγραψε ποτέ ο Τριπολίτης. Το ομώνυμο τραγούδι είναι μια ιλιγγιώδης παράθεση ουσιαστικών και ονομάτων στα κουπλέ του, που ολοκληρώνεται στην ωμή ονοματοδότηση της ερωτικής επιθυμίας, στη σωματική της έκφραση, γεγονός που έκοψε σχεδόν παντελώς το κομμάτι από τα ραδιόφωνα. Θυμάμαι σαν και σήμερα το διευθυντή του Αντέννα, στα σπάργανα τότε της λεγόμενης ελεύθερης ραδιοφωνίας, να με επιπλήττει αυστηρά που μεταδίδω χυδαία τραγούδια. Είναι από τις περιπτώσεις που δεν μπαίνεις σε διάλογο. Ο τοίχος σου έχει να σου πει πολύ πιο ενδιαφέροντα πράγματα. Ο «Τελευταίος ασυρματιστής» σε μια έκλαμψη αισιοδοξίας ελπίζει «να γεννηθούνε καινούργιοι πειροτεχνουργοί, για να αξίζει να επιστρέψεις στον πλανήτη γη³¹⁵» και θα απευθυνθεί για άλλη μια φορά στη γενιά του ως εξής: «εσύ πατάς το κόκκινο χαλί των επισήμων, κι εγώ είμαι στο ψάξιμο γυναίκας και ενσήμων³¹⁶»... Για μένα τα τραγούδια – αίματα είναι δύο: «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων», η οποία από τα λόγια χτυπημένη, των δικών της συνθημάτων, θα βγει έξω από το παραμύθι και θα καταλήξει σε ένα άσυλο ανιάτων. Απίστευτος Μικρούτσικος. Ξανακούστε το κομμάτι. Και το «Γενέθλια 86» που είναι αφιερωμένο στη μνήμη του σπουδαίου ηθοποιού Νίκου Σκυλοδήμου, ο οποίος έθεσε τέρμα στη ζωή του αυτοβούλως. Ένα κομμάτι – θάνατος που αρχίζει ως πένθιμο εμβατήριο: «γενέθλια κι αγόρσασ σκοινί³¹⁷» και καταλήγει στο πολύ πολύ πικρό ρεφραίν: «πίσω μου τίποτα, τίποτα στο μέλλον, μονάχα η κηδεία των ψηλών καπέλων».

Ο επόμενος δίσκος που κάνει ο Κώστας Τριπολίτης μέσα στην υπό εξέταση χρονική περίοδο κυκλοφορεί μετά από τέσσερα ακόμα χρόνια σιωπής. Πρόκειται για το **«Συγγνώμη για την άμυνα»** σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου και ερμηνεία Γιώργου Νταλάρα, το οποίο κυκλοφορεί το 1992. Ο δίσκος αυτός περιέχει το τραγούδι εκείνο που σύμφωνα με το στιχουργό του περιγράφει την Οδύσσεια της Αριστεράς. Πρόκειται για το «Ανεμολόγιο». Εξηγεί ο

³¹⁴ Ομιλία της δημοσιογράφου Στέλλας Βλαχογιάννη στις 14.3.2007 στο βιβλιοπωλείο Ιανός σε αφιέρωμα για τον Κώστα Τριπολίτη. Μεταδόθηκε ζωντανά από το Δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας.

³¹⁵ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Μπουμ» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

³¹⁶ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Ονειρεύομαι (L.A.)» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

³¹⁷ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Γενέθλια 86» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

στιχουργός³¹⁸: «Το «Ανεμολόγιο» είναι η ευθεία συνέχεια της «Σύνοψης», όχι το δεύτερο μέρος, είναι η ευθεία συνέχεια. «Με κομπίνες και φτηνές βιοτεχνίες από το 49 κι ως εδώ» και πως τελειώνει; Είναι και πολύ επίκαιρο και για τώρα. «Ψάχνεις σπίρτο και υλικό για εμπρησμό» εδώ είμαστε... Το «Ανεμολόγιο»; «Ράκη αλλότρια ζητωκραυγάσαμε και τώρα εισπράττουμε απ' την εξέδρα μας βροχή δεκάρικα». Που είναι οι μονομάχοι και η αρένα τους, δεκάρικα εισπράττουμε. Το ίδιο πράγμα είναι. Οι δύο όψεις του ιδίου νομίσματος. Ή στο χλευασμό για την ανεπάρκειά μας ή θα πρέπει να υμνήσουμε εκείνους που ψάχνουν σπίρτο κι υλικό για εμπρησμό. Το ίδιο πράγμα είναι όμως. Όλα συνεχονται, μεταξύ τους πάνε. Το ένα είναι λογική προέκταση του άλλου. Δεν πρόκειται να γράψω κάτι άλλο στη ζωή μου». Κλείνοντας την ομιλία της η Στέλλα Βλαχογιάννη μιλάει για το «Συγγνώμη για την Άμυνα»³¹⁹: «Ζώντας δια μέσου των σιωπών³²⁰» ο Τριπολίτης θα φτάσει και στο δεύτερο δίσκο με το Θάνο Μικρούτσικο, το «Συγγνώμη για την άμυνα». Εδώ ο λόγος του δεν είναι ιδιαίτερα προκλητικός. Προφανώς έχει φτάσει στο σημείο της απόλυτης απλότητας στην έκφραση, ο οποίος κόβει χειρότερα κι απ' το κοφτερό μαχαίρι. Θα μιλήσει για τα «παράγωγα της μηχανής που έχει ανάγκη από τραγούδια με ανάγκες³²¹», θα μας φωνάξει: «άκου κοινό, λάθος προφίλ του ανθρώπου ο νους, κόλαση υπάρχει μονάχα για τους ζωντανούς³²²» και θα βάλει τον έρωτα στην πραγματική του θέση, την απόλυτη ανασφάλεια: «ο ένας μες στον άλλον, ένας και κρυφτό³²³», αλλά και «ωραίο πράγμα ο έρωτας μα έχει μια δυσκολία, χρειάζονται δύο στη φαντασία του ενός³²⁴». Όποιος πει ότι δεν το έχει σκεφτεί ή δεν το έχει νοιώσει στο πετσί του, απλώς ψεύδεται. Στο δίσκο αυτό υπάρχει το κορυφαίο κατ' εμέ κομμάτι του Τριπολίτη που είναι και αυτοβιογραφικό και αυτοσαρκαστικό και αυτοτραυματικό – αν μπορώ να πω μια τέτοια λέξη – το «Ανεμολόγιο». Το έχω πει πολλές φορές, το έχω χαρακτηρίσει σαν το ρέκβιεμ της Αριστεράς. Δεν ξέρω αν συμφωνεί ή όχι, πάντως δεν θυμάμαι στη ζωή μου άλλο τραγούδι που να σκίζει τις σάρκες των ανθρώπων έτσι, που να γυμνώνει τα πράγματα και να αφήνει την πικρία, την απόγνωση, το μεγάλο θυμό

³¹⁸ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

³¹⁹ Ομιλία της δημοσιογράφου Στέλλας Βλαχογιάννη στις 14.3.2007 στο βιβλιοπωλείο Ιανός σε αφιέρωμα για τον Κώστα Τριπολίτη. Μεταδόθηκε ζωντανά από το Δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας.

³²⁰ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Χαίρε Φτώχεια» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

³²¹ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Χαίρε Φτώχεια» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

³²² Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Μοναξιά... Χιλιάδες φύλλα» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

³²³ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Ένα και το αυτό» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

³²⁴ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «1-0» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου.

και την ιερή αγανάκτηση να κραυγάζουν κατ' αυτόν τον τρόπο. Κι εδώ ο Γιώργος Νταλάρας θα παίξει τα ρέστα του πάλι ερμηνευτικά». Ο Κώστας Τριπολίτης θυμάται και την αλλαγή στον τίτλο της συγκεκριμένης δισκογραφικής δουλειάς³²⁵: «Η μόνη παραχώρηση που έχω κάνει είναι στο Μικρούτσικο, στο Νταλάρα μάλλον. Ο δίσκος ήταν κανονικά να λέγεται «Ανεμολόγιο», που είναι το πιο λογικό, αλλά επειδή τόσο ο Νταλάρας, όσο και ο Μικρούτσικος θέλανε έναν πιο σοφιστικέ τίτλο, δεν ασχολήθηκα καθόλου και τους άφησα στην ησυχία τους να βάλουν ό,τι θέλουν, γιατί εμένα με απασχολούσε η ουσία και όχι ο τίτλος. Εγώ δεν αποδίδω και τόσο μεγάλη σημασία στους τίτλους».

Η τελευταία ολοκληρωμένη δισκογραφική δουλειά του Κώστα Τριπολίτη θα κυκλοφορήσει δέκα ολόκληρα χρόνια μετά το «Συγγνώμη για την Άμυνα», το 2002 πιο συγκεκριμένα και θα έχει το γενικό τίτλο **«Γέφυρες»**. Τη μουσική στο συγκεκριμένο δίσκο υπογράφει ο Διονύσης Τσακνής, ο οποίος έχει γράψει και στίχους σε δύο από τα τραγούδια του δίσκου. Θυμάται σχετικά με τη δημιουργία του δίσκου ο Κώστας Τριπολίτης³²⁶: «Στις «Γέφυρες» είχα ένα διερευνητικό ύφος. Να είμαι ειλικρινής. Ο Τσακνής στην κυριολεξία με σταύρωσε. Δεν ήμουν πρόθυμος πολύ. Και δεν ήμουν πρόθυμος πολύ να γράψω διότι, από τότε, από το 2002, με ενοχλούσε αυτή η γενική ευτέλεια του τραγουδιού και δεν ήξερα αν θέλω να συμμετάσχω πολύ. Αν ο Τσακνής δεν ήταν φίλος και δεν ήταν και τόσο επίμονος δεν θα προχωρούσαμε. Εγώ έχω και μια ιδιαιτερότητα. Δηλαδή με νοιάζει αυτό που κάνω να έχει και κάτι να πει, αλλά να έχει κάτι να πει και σαν φόρμα. Με τον Τσακνή λοιπόν συνέβη το εξής: άρχισα να του δίνω, άρχισα να σκέφτομαι διάφορα πράγματα και άρχισα να του δίνω ένα, δύο, τρία κείμενα, αλλά παράλληλα πήγαινα και στο στούντιο να δω πως είναι, ώστε να έχω ένα γενικότερο κλίμα, να έχω μια συνολικότερη αντίληψη. Πάντα στην προσπάθεια να είμαι όσο γίνεται πιο καίριος. Αυτό κάνει να δείχνει ότι καθυστέρησε το υλικό. Δεν καθυστέρησε το υλικό, απλώς προσπαθούσα να κατανοήσω κι εγώ το υλικό όλο που οδηγεί, για να γίνω ακόμη πιο διεισδυτικός αν μπορούσα. Αυτός ήταν ο στόχος. Για αυτό και έτσι μοιάζει. Δηλαδή μπορεί έτσι να το βλέπει ο Διονύσης, ότι τράβηξε πολύ. Δεν τράβηξε στην πραγματικότητα πολύ... Ναι εντάξει, ο Τσακνής μάλλον βασανίστηκε πολύ γιατί του ήρθαν ατέλειωτα τηλέφωνα ενδιαμέσως,

³²⁵ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

³²⁶ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

γιατί εγώ πάντοτε πριν ξεκινήσω να δουλεύω με έναν συνθέτη έχω πολλές απορίες ιδεολογικού χαρακτήρα, οι οποίες μπορούν να γίνουν τεράστιες ιδεολογικές διαφωνίες. Κι αν δεν τις επιλύσω εγκαίρως θα έχω ένα ηθικό πρόβλημα με τον εαυτό μου. Πάρεξ του συνειδησιακού θα έχω έχω και ένα ιδεολογικό πρόβλημα με τον εαυτό μου». Για να επισημάνει πολύ εύστοχα η Βλάχογιάννη ότι³²⁷: «Μετά τα «Σκουριασμένα χείλη» ο Τριπολίτης θα ξανακάνει δίσκο με άνθρωπο της γενιάς του μόλις το 2002 – αν δεν κάνω λάθος – όπου ο τρελός Διονύσης Τσακνής θα πάει στη Nitro – για φαντάσου – και θα φτιάξουν μαζί τις «Γέφυρες». Μετά από τόσα χρόνια σιωπής, επιτέλους, ακούμε ένα εναγώνιο «είμαστε ακόμα εδώ».

Ε.2. Τυπολογία λέξεων – μορφολογική ανάλυση.

Στο πλαίσιο της προσπάθειας ανάλυσης του έργου του Κώστα Τριπολίτη, και με δεδομένο ότι πρόκειται για στιχουργό, άρα για γραπτό λόγο, άρα για λέξεις, κρίθηκε αναγκαίο να πραγματοποιηθεί μια τυπολογία λέξεων με εκείνες που χρησιμοποιεί ο στιχουργός στα τραγούδια του. Στον παρακάτω πίνακα υπάρχουν τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας. Στην πρώτη στήλη με τίτλο «λέξη» εμφανίζεται η λέξη που προσμετρήθηκε. Στη δεύτερη στήλη με τίτλο «επαναληπτικότητα» αναφέρονται αριθμητικά οι φορές που η λέξη απαντάται στα τραγούδια του Κώστα Τριπολίτη. Τέλος, στην τρίτη στήλη με τίτλο «Τραγούδια» αναγράφονται οι τίτλοι των τραγουδιών που περιέχουν την κάθε λέξη, καθώς και οι τίτλοι των δίσκων στους οποίους αυτά περιλαμβάνονται.

ΛΕΞΗ	ΕΠΑΝΑΛΗΠΤΙΚΟΤΗΤΑ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
Βιτρίνα	5	"Τη ζωή μου έχω χάσει", "Ξένος", "Ραντάρ"(από το Ραντάρ),"Πίσω απ' τη βιτρίνα"(από το ομώνυμο), "Ονειρεύομαι" (από το Όλα από χέρι καμμένα).
Εξουσία	5	"Επιβάτης", "Αφιέρωμα", "Ογδόντα", "Αν"(από τον Επιβάτη), "Φράγμα"(από το ομώνυμο).

³²⁷ Ομιλία της δημοσιογράφου Στέλλας Βλάχογιάννη στις 14.3.2007 στο βιβλιοπωλείο Ιανός σε αφιέρωμα για τον Κώστα Τριπολίτη. Μεταδόθηκε ζωντανά από το Δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας.

Κράτος - Παρακράτος	2	"Επιβάτης"(από το ομώνυμο), "Επεμβαίνεις" (από το Φράγμα).
Θάνατος	5	"Επιβάτης", "Ογδόντα"(από τον Επιβάτη), "Λέγε", "Χειρολαβή"(από το Ραντάρ), "Αλίκη"(από το Όλα από χέρι καμμένα)
Άνθρωπος	4	"Επιβάτης"(από το ομώνυμο), "Στον ίδιο παρονομαστή"(από το Φράγμα), "Μοναξιά...χιλιάδες φύλλα"(από το Συγγνώμη για την άμυνα", "Πρόεδρε"(από τις Γέφυρες).
Λεωφόρος	2	"Επιβάτης"(από το ομώνυμο), "Ανεμολόγιο"(από το Συγγνώμη για την άμυνα).
Νύχτα	13	"Σα να μην έζησα ποτέ", "Όλοι", "Στη νύχτα σου δωσμένος"(από τον Επιβάτη), "Ξημερώνει", "Λέγε", "Ως το τέρμα", "Χειρολαβή", "Ξένος"(από το Ραντάρ), "Γράμμα απ' τη λεγεώνα των ξένων", "Δε λες κουβέντα"(από το Φράγμα), "Συχνότητα"(από τα Σκουριασμένα χείλια), "Κάντιλακ"(από το Όλα από χέρι καμμένα", "Τώρα θυμάσαι"(από το Πίσω απ' τη βιτρίνα).
Βράδυ	5	"Άρλεκιν"(από το Όσο κρατάει ένας καφές), "Στη νύχτα σου δωσμένος(από τον Επιβάτη), "Πίσω απ' τη βιτρίνα"(από το ομώνυμο), "Συχνότητα"(από τα Σκουριασμένα χείλια), "Το τρίτο μάτι"(από το ομώνυμο).
Πυρ	6	"Μπουμ"(από το Όλα από χέρι καμμένα), "Μηχανικός baby"(από τις Γέφυρες), "Στη νύχτα σου δωσμένος"(από τον Επιβάτη), "Διαδόσεις"(από το Φράγμα), "Πίσω απ' τη βιτρίνα"(από το ομώνυμο), "Επεμβαίνεις"(από τα Σκουριασμένα χείλια).
Χειρ-	8	"Γενέθλια 86"(από το Όλα από χέρι καμμένα), "Πρόεδρε"(από τις Γέφυρες), "Χειρολαβή", "Ξένος", "Το τραγούδι μου"(από το Ραντάρ), "Απόστημα", "Αν"(από τον Επιβάτη), "Κουβεντούλες με

		το Φρόνυντ"(από το Φράγμα).
Ανάκριση	1	"Τα σύνορα εδώ"(από τον Επιβάτη).
Σύνορα	1	"Τα σύνορα εδώ"(από τον Επιβάτη).
Τιμάριθμος	1	"Σύνοψη"(από το Ραντάρ).
Γιωταχί (I.X.)	2	"Λέγε", "Σύνοψη"(από το Ραντάρ).
Σπίρτο	2	"Σύνοψη"(από το Ραντάρ), "Όλα από χέρι καμμένα"(από το ομώνυμο).
Πληθωρισμός	1	"Φράγμα"(από το ομώνυμο).
Φακός	3	"Μοναξιά...χιλιάδες φύλλα"(από το Συγγνώμη για την άμυνα), "Κόκκινο κουμπί"(από τα Σκουριασμένα χείλια), "Μπουμ"(από το Όλα από χέρι καμμένα).
Οθόνη	3	"Κόκκινο κουμπί"(από τα Σκουριασμένα χείλια), "Μοναξιά...χιλιάδες φύλλα"(από το Συγγνώμη για την άμυνα), "Πρόεδρε"(από τις Γέφυρες).

Αυτή η χρονοβόρος καταμέτρηση και η δημιουργία της τυπολογίας των λέξεων στα τραγούδια του Τριπολίτη οδήγησε σε αρκετά συμπεράσματα και παρατηρήσεις. Από μόνη της δεν αρκεί για να φτάσει στην ουσία της δημιουργίας του στιχουργού και για αυτό το λόγο χρειάστηκε και η ανάλυση περιεχομένου που ακολουθεί στο επόμενο κεφάλαιο. Θέτοντας υπόψιν του στιχουργού τα αποτελέσματα της τυπολογίας εξήχθησαν μερικά συμπεράσματα, αλλά, κατόπιν προτροπής του, ο γράφων στράφηκε περισσότερο προς την ανάλυση περιεχομένου σαν βασικό εργαλείο για την κατανόηση και «αποκωδικοποίηση» της στιχουργίας του. Ο ίδιος ο Τριπολίτης λέει σχετικά με την παρούσα τυπολογία λέξεων³²⁸: «Η σημειολογία με πήγε για κάτι χρόνια πίσω, διότι παγιδεύτηκα από τις λέξεις. Πάντοτε ήμουν εγώ ιδιαίτέρως επιρρεπής στο να ασχολούμαι και να κάνω τέτοιου τύπου αναλύσεις, μορφολογικές δηλαδή. Αλλά η μορφολογική ανάλυση, χωρίς ανάλυση περιεχομένου και χωρίς να δεις το ιδεολογικό στίγμα σε βγάζει σε πολύ επικίνδυνες ατραπούς. Αυτή είναι και η

³²⁸ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

βασική θέση της σχολής της Φρανκφούρτης: το ανασυνθέτεις το έργο μέσα στο πλαίσιο του τι λέει. Όχι μόνο πως το λέει, αλλά και τι λέει κυρίως».

Ωστόσο, από την τυπολογία των λέξεων, εξήχθησαν συμπεράσματα που στάθηκαν πολύ χρήσιμα και λειτουργικά κατόπιν και στην ανάλυση περιεχομένου. Άλλωστε οι λέξεις είναι εκείνες που αποτελούν τα συστατικά που μορφώνουν το περιεχόμενο. Στην προκειμένη περίπτωση οι λέξεις εκπροσωπούν τα συστατικά της άρρηκτης ενότητας μορφής και περιεχομένου στην τέχνη. Παρατηρώντας κανείς τον παραπάνω πίνακα διαπιστώνει ότι περισσότερο εμφανιζόμενη και επαναλαμβανόμενη λέξη στα τραγούδια του Κώστα Τριπολίτη, είναι η λέξη «νύχτα». Αυτό, όσο και αν δεν τον ενθουσιάζει (σ.σ. *«Αυτό είναι ντροπή μου γιατί είναι η πιο μεγάλη κοινοτοπία»³²⁹*), μπορεί να έχει την εξήγησή του στο γεγονός ότι ο ίδιος κοιμάται το πρωί και είναι ξύπνιος κατά τη διάρκεια της νύχτας. Η συγκεκριμένη εξήγηση βρίσκει και τον ίδιο σύμφωνο (σ.σ. *«Πράγματι, το βράδυ είμαι ξυπνητός τις περισσότερες φορές»³³⁰*).

Οι λέξεις που παρουσιάζονται στον παραπάνω πίνακα είναι περισσότερο ενδεικτικές, γιατί είναι γεγονός ότι, στη στιχουργία του Τριπολίτη, δεν επαναλαμβάνονται συχνά οι ίδιες λέξεις. Ειδικά τα ουσιαστικά και τα επίθετα που χρησιμοποιεί εμφανίζουν μία μεγάλη ποικιλία. Με άλλα λόγια, στην παρούσα μορφολογική ανάλυση, μεγαλύτερη σημασία έχει η κατηγοριοποίηση των λέξεων κατά τρόπο εννοιολογικό, παρά η καταμέτρησή τους προκειμένου να βρεθούν οι «ισχυρότερες». Αλλά, από τον παραπάνω πίνακα, αποκαλύπτονται οι κατηγορίες που δημιουργούνται.

Στη στιχουργία του Κώστα Τριπολίτη κάνουν την εμφάνισή τους, εκπορευόμενες των σπουδών του στη νευροψυχολογία και την ιατρική, πολλές λέξεις που θα μπορούσαν να ανήκουν σε ιατρικά ανακοινωθέντα. Είναι ο πρώτη – και ίσως η μοναδική – περίπτωση δημιουργού, ο οποίος κάνει ευρεία χρήση ιατρικών όρων και λέξεων. Πολλά τα παραδείγματα. «Αμπούλα», «απόστημα», «επέμβαση χειρουργική», «σχιζοφρένεια», «θάλαμος», «νυστέρι», «ασπιρίνη», «νευρασθενική», «ενδοφλέβιος ορός» είναι λίγες μόνο από τις λέξεις της ιατρικής

³²⁹ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

³³⁰ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

ορολογίας που κάνουν την εμφάνισή τους στα τραγούδια του Τριπολίτη. Η γενικευμένη – εύστοχη πάντα – και μοναδική χρήση αυτής της ορολογίας διαφοροποιεί τον Τριπολίτη από το ρεύμα της κάθε εποχής, τον κάνει ξεχωριστό και φυσικά προκαλεί μεγάλο ενδιαφέρον – θετικό ή και αρνητικό – για την περίπτωση του από την πλευρά των ακροατών. Δίνεται με τον τρόπο αυτό η εντύπωση ότι τα τραγούδια που γράφει είναι «δύσκολα» για τον απλό ακροατή, αλλά μάλλον αυτό δεν ισχύει, αν αναλογιστεί κανείς την αναγνώριση και την επιτυχία τους. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι λέξεις σαν και αυτές που αναφέρθηκαν παραπάνω δεν απαντώνται στα ελληνικά τραγούδια από άλλους στιχουργούς, προγενέστερους του Τριπολίτη. Επίσης, στους μεταγενέστερους, δεν εμφανίζονται με την ίδια συχνότητα, ευστοχία και ορθότητα.

Ο Κώστας Τριπολίτης ενσωματώνει στα τραγούδια του και μια ορολογία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «κρατική», αν και μάλλον δεν είναι και πολύ δόκιμος ο όρος. Πιο συγκεκριμένα, στα τραγούδια του υπάρχουν λέξεις όπως «φόροι», «πρόστιμα», «περιπολικά», «μηχανισμός», «φυλακές», «σχολεία», «δασμοί», «τιμάριθος» και άλλες πολλές. Αυτού του τύπου οι λέξεις, επίσης, δεν συναντώνται συχνά στην προγενέστερη του Τριπολίτη στιχουργία. Και αν αυτό δεν ισχύει για τις πιο «ήπιες» εξ αυτών, όπως οι «φυλακή», «σχολείο» κλπ, μέχρι την εμφάνιση του Τριπολίτη στα τραγούδια δεν ακούγονταν λέξεις όπως «δασμός», «τιμάριθος» κλπ. Αυτό είναι ακόμα ένα στοιχείο καινοτομίας της δημιουργίας του στιχουργού. Καταδεικνύει μάλιστα έντονα την πολιτική υπόσταση του τραγουδιού του Τριπολίτη και δικαίως τον κατατάσσει στους δημιουργούς πολιτικού τραγουδιού. Αυτό τεκμηριώνεται και από την επόμενη κατηγορία λέξεων που εντοπίζεται στα τραγούδια του.

Γνήσια πολιτικός δημιουργός ο Τριπολίτης, περιλαμβάνει στο έργο του λέξεις που είναι συνδεδεμένες και συνυφασμένες με την έννοια του Αγώνα και της Αντίστασης. Πιο συγκεκριμένα λέξεις όπως «οδοφράγματα», «διαδήλωση», «ανάκριση», «κρατητήριο», «χαφιάς», «άσφαλτος» και πολλές άλλες. Οι λέξεις αυτές επουδενί δεν πρωτοεμφανίζονται στο στιχουργικό έργο του Κώστα Τριπολίτη. Είναι λέξεις που κυριάρχησαν στη δημιουργία πολιτικού τραγουδιού, τόσο στα χρόνια της δικτατορίας (χωρίς να κυκλοφορήσουν τα τραγούδια βέβαια), όσο και στα κατοπινά χρόνια, στα χρόνια της μεταπολίτευσης, όπου

είχαμε την έξαρση του πολιτικού τραγουδιού (ειδικά την περίοδο 1974 – 1976). Σημαντικό γεγονός, σχετικά με αυτή την ορολογία του Αγώνα και της Αντίστασης, είναι ότι ο Τριπολίτης τη χρησιμοποιεί όταν φαινομενικά δεν υπάρχει πια λόγος για να το κάνει. Το 1981 που κάνει την εμφάνισή του στο δισκογραφικό τοπίο, το πολίτευμα της χώρας είναι δημοκρατικό και για πρώτη φορά μάλιστα ένα «σοσιαλιστικό» κόμμα αναλαμβάνει την εξουσία.

Μια ακόμα κατηγορία λέξεων εμφανίζεται δυναμικά στα τραγούδια του Κώστα Τριπολίτη και έχει άμεση σχέση με τον καταναλωτισμό και την κοινωνία της επιθυμίας και όχι την κοινωνία της ανάγκης, για να χρησιμοποιήσουμε τον τίτλο του βιβλίου του Αντώνη Καρακούση³³¹. Ο Τρίπολίτης, έχοντας καταλάβει τη μετάλλαξη της ελληνικής κοινωνίας από νωρίς, χρησιμοποιεί λέξεις όπως «βιτρίνα», «επιγραφή», «γιωταχί», «Ζιβανσί», «Χόντα», «Ακάι» και άλλες προκειμένου να καταδείξει και να καταγγείλει τον επερχόμενο ή παρόντα καταναλωτισμό που έχει κυριεύσει όλες τις κοινωνικές ομάδες.

Ένα ακόμα στοιχείο που διακρίνεται στη στιχουργία του Κώστα Τριπολίτη είναι ο καταδηλωτικός λόγος. Συχνά χρησιμοποιεί την προστακτική στα ρήματά του. Επίσης πολλές φορές οι στίχοι του ξεκινούν με την ίδια πρόταση στην κάθε στροφή. Αυτό κάνει το τραγούδι να γίνεται πολύ συγκεκριμένο: *«Λέγε την ασφαλτο γυαλί, που χαρακώνονται οι πολλοί, λέγε τα σπίτια φυλακές και τις ζωές μας πλαστικές, λέγε τα πράγματα με τ' όνομά τους και διαπίστωνε αργούς θανάτους»*³³². Αυτό το είδος της γραφής καταδεικνύει έναν δημιουργό απολύτως συνειδητοποιημένο και κατασταλλαγμένο. Συμφωνεί και ο ίδιος³³³: *«Είναι κάτι σαν δήλωση αυτά. Είναι δηλωτικά. Υπάρχει ένα καταδηλωτικός λόγος σε όλα τα κείμενα τα δικά μου γιατί έτσι είμαι και στη ζωή μου. Ξέρεις, αργώ να μιλήσω, αργώ να σχηματίσω άποψη, αργώ να έχω γνώμη, δεν είμαι άνθρωπος που κλείνομαι εύκολα να λέω αυτό είναι ή εκείνο είναι ή κάτι άλλο, αλλά όταν καταλήξω κάπου είναι αυτό που κατέληξα. Δεν έχω να πω κάτι άλλο»*.

³³¹ Το βιβλίο του Αντώνη Καρακούση που χρησιμοποιήθηκε ως πηγή πληροφοριών για την παρούσα εργασία έχει το τίτλο: «Μετέωρη χώρα, από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας».

³³² Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Λέγε» σε μουσική του Μίκη Θεοδωράκη.

³³³ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

Σε μορφολογικό επίπεδο αυτές οι τέσσερις κατηγορίες ορολογίας επικρατούν στη στιχουργία του Κώστα Τριπολίτη. Η προσεκτική και ενδελεχής καταγραφή και ανάγνωση των στίχων του, καθώς και ο καταρτισμός της τυπολογίας, βοήθησαν στην εξαγωγή ιδιαίτερας χρήσιμων συμπερασμάτων. Ο Κώστας Τριπολίτης εμφανίζει τεράστιο μορφολογικό ενδιαφέρον. Ο πλούτος της γλώσσας που χρησιμοποιεί μοιάζει αστείρευτος. Ταυτόχρονα, προτείνει και εισάγει νέες λέξεις στη φαρέτρα της τραγουδοποιίας, τις οποίες μάλιστα χρησιμοποιεί με εξαιρετικό και εύστοχο τρόπο. Παράλληλα, δημιουργεί μια σχολή – της οποίας μέχρι σήμερα είναι και ο μόνος θιασώτης – πολιτικού τραγουδιού. Ένα ευθύ και ριζοσπαστικό πολιτικό τραγούδι, έντονα συγκρουσιακό και ρεαλιστικό. Ο Τριπολίτης το επιτυγχάνει κάνοντας συνετή μεν, ολοκληρωτική δε, όλων των «όπλων» και των «εργαλείων» που έχει στη διάθεσή του. Χρησιμοποιεί τη μόρφωσή του και τους καρπούς της, όντας παράλληλα ένας άνθρωπος της εποχής του. Τα συμπεράσματα που εξήχθησαν από την διεξαγωγή της μορφολογικής ανάλυσης του έργου του στιχουργού, υπό το πρίσμα της άρρηκτης σύνδεσης μορφής και περιεχομένου, ήταν πολύ βοηθητικά και στην ανάλυση περιεχομένου που ακολουθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

Ε.3. Ανάλυση περιεχομένου.

Εκκινώντας την ανάλυση περιεχομένου της τραγουδοποιίας του Τριπολίτη είναι χρήσιμο να τοποθετηθεί ιδεολογικά ο ίδιος ο δημιουργός, προκειμένου να είναι ξεκάθαρο το στίγμα της ιδίας του της ύπαρξης³³⁴: *«Εγώ προέρχομαι από το χώρο της Αριστεράς. Εγώ προέρχομαι από το χώρο των ανθρώπων οι οποίοι είναι φτωχοί. Που απορρίψανε κάθε μικροαστισμό. Είναι οι από εκεί και οι από εδώ. Κατά τον ίδιο τρόπο που άλλοι είναι χοντροί και άλλοι λεπτοί. Κατά τον ίδιο τρόπο που άλλοι είναι ωραίοι και άλλοι άσχημοι. Τέτοιες διακρίσεις υπάρχουν πολλές από ποδοσφαιρικού τύπου μέχρι πολιτικού τύπου. Δε μένω εγώ σε αυτό. Εγώ μένω στην κανονική διάκριση την ουσιαστική, ανεξαρτήτως πολιτικού συστήματος, που είναι κοι-νω-νι-κή, βαθειά κοινωνική. Στο συνειδητό του ατόμου, δηλαδή στις επιλογές που κάνει στη ζωή του και στον τρόπο που αποφασίζει να*

³³⁴ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

ζήσει, αποδίδω ιδιαίτερη βαρύτητα. Εκτιμώ βαθύτατα τους ανθρώπους που κάνουν επιλογές και κάνουν και δύσκολες επιλογές που βγαίνουν και επιζήμιες, αλλά επιδεικνύουν μία συνέπεια. Οι κοινωνίες, από καταβολής κόσμου, είναι κοινωνίες των αρχόντων και των αρχομένων. Κοινωνίες των αφεντικών και κοινωνίες των υπηκόων. Εγώ ανήκω στην κοινωνία των υπηκόων, τι να κάνουμε τώρα δηλαδή; Δε μπορώ να εκστασιαστώ με τη γκλαμουριά, ούτε μπορώ να εκστασιαστώ με τα υλικά αγαθά. Υπήκοος είμαι. Ιθαγενής. Και προσπαθώ να πολεμήσω. Αυτό λαλώ. Δε λέω κάτι άλλο.». Ο Κώστας Τριπολίτης λοιπόν είναι αριστερός, αλλά και ταυτόχρονα ανένταχτος και αυτόνομος. Όχι αναρχοαυτόνομος. Αυτόνομος απλά. Το ξεκαθαρίζει αυτό. Και ετούτο φαίνεται έντονα στη στιχουργία του.

Στις 14 Μαρτίου 2007 το Δεύτερο Πρόγραμμα της Ελληνικής ραδιοφωνίας, στα πλαίσια μιας σειράς αφιερωμάτων σε Έλληνες στιχουργούς, αφιέρωσε μια βραδιά στον Κώστα Τριπολίτη. Στη βραδιά εκείνη μεταξύ των καλεσμένων ήταν και ο Θάνος Μικρούτσικος, ένας από τους σημαντικότερους συνεργάτες του στιχουργού, ο οποίος μιλώντας για τη συνεργασία του με τον Τριπολίτη, αλλά και για την τέχνη της στιχουργικής του, επιχείρησε μια πολύ εύστοχη ανάλυση περιεχομένου. Το παραδέχτηκε στον γράφοντα ο ίδιος ο στιχουργός³³⁵: «...ο Μικρούτσικος έκανε μια πολύ διεισδυτική ανάλυση που με εξέπληξε». Είπε λοιπόν εκείνη τη βραδιά ο Θάνος Μικρούτσικος κάνοντας και μια μικρή εισαγωγική αναδρομή στους Έλληνες στιχουργούς³³⁶: «Το ελληνικό τραγούδι έχει τρεις γενιές και πάει προς την τέταρτη συνθετών από την εποχή του Τσιτσάνη, του Χατζιδάκι, του Θεοδωράκη, της γενιάς που ανήκω εγώ, την αμέσως επόμενη γενιά, η οποία καθορίζεται περισσότερο από τραγουδοποιούς, και την τελευταία φουρνιά που βγαίνει μετά το 2000. Όλοι συνθέτες και τραγουδοποιοί γράφουνε τραγούδια που ακουμπάνε στο νεοελληνικό πολιτισμό. Παράλληλα βέβαια έτρεχε από πάντα και τρέχει και σήμερα το άλλο τραγούδι, σήμερα lifestyle εμπορευματοποιημένο τυποποιημένο, παλιότερα, πολύ παλιότερα ελαφρό. Είχε πει μια κουβέντα ο Μίκης που νομίζω ήταν καθοριστική. Επειδή τότε το ελαφρό τραγούδι – βέβαια γινόταν από χειροτέχνες – έλεγε: «εμείς κάνουμε τραγούδι για

³³⁵ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

³³⁶ Ομιλία του συνθέτη Θάνου Μικρούτσικου στις 14.3.2007 στο βιβλιοπωλείο Ιανός σε αφιέρωμα για τον Κώστα Τριπολίτη. Μεταδόθηκε ζωντανά από το Δεύτερο πρόγραμμα της ελληνικής ραδιοφωνίας.

να θυμόμαστε κι αυτοί κάνουνε τραγούδι για να ξεχνάμε». Πολλοί τραγουδοποιοί βέβαια – επικεφαλής ο τραγουδοποιός της δικιάς μου γενιάς, ο Σαββόπουλος – και τραγουδοποιοί της επόμενης γενιάς και οι Κατσιμιχαίοι και ο Τσακνής, η φουρνιά του 1990, Ζούδιαρης, Θηβαίος κλπ – έχουν δώσει στίχους εξαιρετικούς. Εκπληκτικούς θα έλεγα. Όμως υπάρχουν οι στιχουργοί που από τη δεκαετία του 1950 με την Παπαγιαννοπούλου, με το διαχρονικό Γκάτσο, με το Λευτέρη Παπαδόπουλο της δεκαετίας του 1960 μάς έδωσαν κείμενα μέσα από τα οποία, με τη βοήθεια όλης αυτής της φουρνιάς των συνθετών των τελευταίων 50 – 60 χρόνων, γεννήθηκε το τραγούδι που όλοι αγαπάμε. Γύρω στο 1968 -70 εμφανίζεται ένας μέγας ποιητής – στιχουργός ο Μάνος Ελευθερίου. Και βεβαίως στα τέλη της δεκαετίας του 1970, εκεί 1978 – 79 – 80 ξεμυτάν οι δύο παραστάτες του, ο Άλκης Αλκαίος και ο Κώστας Τριπολίτης. Η εμφάνιση του Τριπολίτη... έχει συνεργασίες με το Θεοδωράκη, το Μούτση, τον Κραουνάκη, πρόσφατα τον Τσακνή κι άλλους πολλούς συνθέτες πολύ σπουδαίους ... Η δική μου εμπειρία με τον Κώστα ξεκινάει το 1985, ο πρώτος κύκλος κλείνει το 1993 γιατί τώρα εδώ που ξαναειδωθήκαμε, είπαμε να ξανανοήσουμε ένα δεύτερο κύκλο. Έχει δύο ολοκληρωμένες δουλειές. Το «Όλα από χέρι καμένα» με το Βασίλη Παπακωνσταντίνου και το «Συγγνώμη για την άμυνα» με το Γιώργο Νταλάρα. Έχει και μερικά σκόρπια τραγούδια... Αλλά συνεργαστήκαμε μαζί και σε τρεις δουλειές που δεν τις ξέρετε. Κάναμε μια εκπομπή στην τηλεόραση το 1988 με τίτλο «Το θέμα είναι» για το ελληνικό τραγούδι, εκπομπή που ο Κώστας είχε το concept και έγραψε και όλα τα κείμενα, από αυτή την άποψη συγκλονιστική εκπομπή, από αυτή την άποψη. Κι επίσης δύο δουλειές στην πρώτη φάση του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, όπου ο Κώστας έγραψε τα κείμενα και φτιάξαμε μαζί το θέαμα το «Καμπαρέ Ερίκ Σατί» κι έγραψε ένα συγκλονιστικό κείμενο, στο «Mozart – Sallieri». Γιατί σας το λέω αυτό; Γιατί ο Κώστας δεν είναι απλά πολύ ενημερωμένος άνθρωπος. Είναι βαθύτατα μορφωμένος με συνολική άποψη για την τέχνη και πάρα πολλές μορφές της. Έχει δηλαδή δεκάδες χιλιάδες ώρες πτήσης, κάθετες βουτιές στη γνώση. Είναι πολύ σημαντικό αν θέλουμε να καταλάβουμε όλες τις διαστάσεις της στιχουργίας του. Έχω ξαναμιλήσει και σε αυτήν εδώ την αίθουσα για τα τραγούδια συγκυρίας. Το ξαναλέω γιατί μπορεί κάποιος να μην το έχετε ακούσει. Τι είναι τα τραγούδια συγκυρίας; Πολλοί από τους συνθέτες από το 1950 μέχρι σήμερα έχουνε γράψει εκπληκτικά τραγούδια. Πάνω από 500 – 600. Όμως τα τραγούδια συγκυρίας είναι ελάχιστα. Είναι αυτά

που συνθέτης και στιχουργός ενώνονται, δημιουργούν κάτι που έχει άλλη έννοια από πριν να δημιουργηθεί και τα οποία μετά από εκατό, διακόσια, τριακόσια χρόνια, αν υπάρχει ο *homo sapiens*, μέσα από αυτά τα τραγούδια, οι άνθρωποι του μέλλοντος θα καταλαβαίνουν πως ζούσαμε εμείς και πως ζούμε εμείς τώρα. Ο Κώστας, καταρχήν έχει γράψει ΤΟ τραγούδι συγκυρίας μαζί με το Μούτση, το «δε λες κουβέντα, κρατάς κρυμμένα μυστικά και ντοκουμέντα»³³⁷. Αλλά ταυτόχρονα έχει δώσει πολλούς στίχους, που αν εμείς οι συνθέτες στεκόμασταν ή σταθούμε στο ύψος των περιστάσεων θα κάνουμε κι άλλα τραγούδια συγκυρίας. Ας πούμε το «Ανεμολόγιο»: «Έβγαλε βρώμα η ιστορία ότι ξοφλήσαμε, είμαστε, λέει, το παρατράγουδο στα ωραία άσματα, και επιτέλους σκασμός οι ρήτορες πολύ μιλήσαμε, στο εξής θα παίζουμε σε αυτό το θίασο μόνο ως φαντάσματα, μας κάνουν χάρη που μας ανέχονται και που γελάσαμε, τώρα δημόσια θα 'χουν μικρόφωνο μόνο οι γνωρίζοντες»³³⁸. Τους στίχους μου τους έδωσε στα τέλη της δεκαετίας του 1980, σας ρωτώ: τους ζούμε ή δεν τους ζούμε αυτή τη στιγμή; Μου δίνει την ίδια εποχή, αρχές δεκαετίας του 1990, μια άλλη φωτογραφία του μέλλοντός μας: «Με φόντο τα ερείπια, βουλιάζουμε γλυκά στα γενικά ιδανικά, στα δανεικά ντελίρια»³³⁹. Η γραφή του Τριπολίτη είναι ιδιαιτέρως πρωτότυπη. Καταρχήν αναγνωρίσιμη όπως όλων των σημαντικών καλλιτεχνών, των σημαντικών δημιουργών. Αλλά ο Τριπολίτης καταφέρνει να ανατρέπει τα κατακτημένα του και με απρόβλεπτο τρόπο συνεχώς να ανανεώνεται. Τον βοηθάνε και οι γνώσεις του, γιατί έτσι το ταλέντο του έχει μεγάλο χώρο να κινηθεί, δεν ασφυκτιά. «Ωραίο πράγμα ο έρωτας, μόνο που έχει μια δυσκολία, χρειάζονται το λιγότερο δύο στη φαντασία του ενός, έτσι που το 1 – 0 του άλλου, να 'ναι 0 – 0 του μηδενός. Μεγάλο πράγμα το αίσθημα, μα έλα που έχει και λίγο ζόρι, χρειάζεται το λιγότερο έναν, για να υπάρξει γενικώς»³⁴⁰. Ο στίχος του Τριπολίτη είναι δυναμικός. Μερικές φορές σαν από σίδερο κι ατσάλι. Μου θυμίζει τις ηφαιστιώδεις στιγμές της ρώσικης πρωτοπορίας στην ποίηση με το φουτουρισμό, αλλά και στον κινηματογράφο τη δεκαετία του 1920. Όπως λέει κι ο Μαγιακόφσκι: «η τέχνη δεν πρέπει να αντανakλά σαν τον καθρέφτη, μα σαν φακός να μεγενθύνει». Τι κάνει; «Το πάθος ανοξείδωτο, με κρύσταλλα και χρώμια, ξυστά απ' τα πεζοδρόμια και πάντοτε ανεπίδοτο», αλλά κυρίως αυτό που

³³⁷ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Δε λες κουβέντα» σε μουσική του Δήμου Μούτση.

³³⁸ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Ανεμολόγιο» σε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

³³⁹ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Παλίρροια» σε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

³⁴⁰ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «1-0» σε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

ακούσαμε πιο πριν: «ο λόγος δεν έχει λόγο να λέγεται, το λόγο αυτό εγώ το σεβάστηκα και να η Τροία ακόμη καίγεται, και να ο Αδόλφος υψώνει τη σβάστικα, ο λόγος σαπίζει, καταναλώνεται, στο λόγο αυτό κουβέντα δεν γίνεται, και να που ο Οιδίποδας τυφλώνεται και να που η Σαλώμη τα πέπλα της γδύνεται». Ο λόγος του Τριπολίτη έχει στοιχεία ψυχαναλυτικά. Έχει πάθος και με την ψυχιατρική ως επιστήμη. Αλλά γενικότερα καταφέρνει και εντάσσει υπερρεαλιστικό υλικό και το κάνει να φαίνεται ως φυσιολογική απεικόνιση της πραγματικότητας. Κι αν αυτό το συναντάμε κάποιες φορές στη σύγχρονη ποίηση, στο τραγούδι το συναντάμε σπάνια. Είναι απείρως δυσκολότερη διαδικασία, λόγω της ρίμας που είναι προϋπόθεση για το τραγούδι. Είναι αυτό: «άδειασες ύπουλα το εγώ σου στο εγώ μου, πέρασες μέσα απ' το μυαλό μου στους ιστούς, κι όταν ζητάω να ξαναβρώ τον εαυτό μου, δεν έχω πια ούτε εγώ ούτε γνωστούς, να μου θυμίζουνε το τέως είδωλό μου». Τέλος, η γραφή του Κώστα Τριπολίτη πατάει γερά στον εξπρεσιονισμό χωρίς να μιμείται ή να μοιάζει με καμία φόρμα συγκεκριμένης χρονικής περιόδου του εξπρεσιονισμού και με ιδιαίτερη αμεσότητα, που είναι κι αυτή μια επιπρόσθετη δυσκολία όταν μιλάμε για τραγούδι εν δυνάμει εμβέλειας. «Φαντάζομαι τις έγχρωμες γυαλιστερές γυναίκες, στον τελευταίο τους χορό με ένα στο χέρι κέρμα, μπροστά απ' το παλιό τζουκ μποξ, τα ρουχα τους να σκίζουν και ρίγος να διαπερνά το αμείλικτό τους δέρμα, απρόσιτες στον πύργο τους κι έχοντας δραπετεύσει, για μια συνάντηση κρυφή με κάποιον εραστή τους, στη θάλασσα των ηδονών βουλιάξαν το βελούδο και βρέθηκαν αιχμάλωτες μες στην κοιλιά του κοίτους, ναι λάμπουνε φροσφωρικά νιώθοντας στο κορμί τους, ενός παράφρονα θεού να τους χαϊδεύουν γάντια, λικνίζονται στα δάπεδα λύνοντας το σπασμό τους κι από τα μέλη τους τα ανοιχτά βγαίνουν υγρά διαμάντια, κυνηγημένες μάγισσες χωρίς την πυρκαγιά τους, μιλώντας με ακατάληπτες περίπλοκες διαλέκτους, ωραίες αλλοπρόσαλλες και απομακρυσμένες, ίδιες με αυτά τα μανεκέν που βλέπω στα προσπέκτους, φαντάζομαι τις έγχρωμες γυαλιστερές γυναίκες, στον τελευταίο τους χορό με ένα στο χέρι κέρμα, να με κοιτάζουν σαν τζουκ μποξ, να με περιγελάνε, κι όλο να μου επιστρέφουν το ματαιωμένο σπέρμα³⁴¹». Κύριε Τριπολίτη, παρότι είστε εξαιρετικά δύσκολος συνεργάτης, οφείλω δημόσια να σας εκφράσω το θαυμασμό μου για την τέχνη σας και την ευγνωμοσύνη μου για τους στίχους σας που μού εμπιστευτήκατε». Η παραπάνω παρουσίαση και ανάλυση

³⁴¹ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Προσπέκτους» σε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

είναι εύστοχη, προερχόμενη μάλιστα από έναν άνθρωπο που γνωρίζει καλά τον Κώστα Τριπολίτη, έχει συνεργαστεί μαζί του, εκπροσωπεί την ίδια γενιά και έχει παραπλήσιες παραστάσεις και βιώματα. Για αυτό το λόγο, συν την αποδοχή και την παραδοχή της από τον ίδιο τον Κώστα Τριπολίτη, απομαγνητοφωνήθηκε και συμπεριλαμβάνεται στο παρόν πόνημα ολόκληρη.

Κοιτώντας το σύνολο της στιχουργικής παραγωγής του Κώστα Τριπολίτη εντοπίζει κανείς μία καλώς εννοούμενη «εμμονή». Καλώς εννοούμενη διότι εξ αυτής πηγάζει η δημιουργία των τραγουδιών. Ο Τριπολίτης, επί της ουσίας, γράφει το ίδιο τραγούδι. Ένα τραγούδι αμφισβήτησης, συγκρουσιακό απέναντι σε κάθε μορφή εξουσίας, είτε πρόκειται για την εξουσία την κρατική, είτε πρόκειται για την εξουσία μέσα στην ερωτική σχέση, είτε πρόκειται για την εξουσία των μέσων κ.ο.κ. Αν παρατηρήσουμε προσεκτικά όλα του τα τραγούδια, το παραπάνω συμπέρασμα βγαίνει αβίαστα. Ο Τριπολίτης είναι ένας ουσιαστικά αντιεξουσιαστής – όχι όμως με την καθεστηκυία μορφή επικράτησης του όρου – αυτόνομος και ανένταχτος δημιουργός πολιτικού τραγουδιού. Και είναι γνήσια πολιτικό το τραγούδι του γιατί ακριβώς αυτή είναι και η πρόθεσή του.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της «αντιεξουσιαστικής» φιλοσοφίας των τραγουδιών του Τριπολίτη είναι ο τρόπος που γράφει τα ερωτικά του τραγούδια. Αυτό φαίνεται έντονα σε όλο το φάσμα της δημιουργίας του, αλλά κυρίως στους δίσκους «Σκουριασμένα χείλη» και «Συγγνώμη για την άμυνα». Για τον Κώστα Τριπολίτη ο έρωτας μεταξύ των ανθρώπων είναι μια διαρκής μάχη απόκτησης εξουσίας πάνω στον άλλον. Το εξηγεί και ο ίδιος³⁴²: *«ο τρόπος με τον οποίο αισθάνεται κανείς δεν είναι ανεξάρτητος με το ιδεολογικό του στίγμα, γιατί το ιδεολογικό στίγμα έχει να κάνει άμεσα με τις προσδοκίες του. Όπως επίσης δεν είναι ανεξάρτητος και από τις προσλαμβάνουσες που έχει από την καθημερινότητα... Πόσες ταινίες εξυμνούν τον έρωτα; Πόσα τραγούδια εξυμνούν τον έρωτα; Πόση παραφιλολογία για την ερωτική πράξη; Πόσο ψέμα. Ούτως ή άλλως αποπροσανατολίζεσαι με αυτό. Παίζει με τις προσδοκίες σου. Ζούμε στην εποχή της ετεροκατευθυνόμενης επιθυμίας ούτως ή άλλως. Δηλαδή οι άνθρωποι έχουν πάντα το ανικανοποίητο και το ματαιωμένο. Αν σε αυτό το ανικανοποίητο και ματαιωμένο βάλεις και την ανταγωνιστικότητα, η οποία επιτάσσεται από*

³⁴² Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

παντού, τελικά αυτό δεν είναι ερωτική σχέση, σφαγείο είναι. Προσπαθώ να περιγράψω αυτό... Κι αν πρέπει τέλος πάντων να ζήσεις το ερωτικό συναίσθημα μέσα σε τέτοιες συνθήκες, τουλάχιστον ζήστο, αλλά έχει επίγνωση τι ζεις. Και έχει επίγνωση της προσωρινότητάς του και έχει επίγνωση του πόσο πρόσκαιρο είναι. Πόσο πρόσκαιρο είναι και πόσο απατηλό είναι... Δεν υπάρχει χειρότερο πράγμα από το να σε ματαιώνουν σαν προσωπικότητα ή σαν συναίσθημα. Και να το κάνουν εκ συστήματος. Σε ένα πεδίο ανταγωνισμού. Αυτός είναι όμως ο κοινός στόχος... Το έχω πει κάπου: «απ' την αγάπη του πλησίον, φτιάχνεται η λάσπη και το ψέμμα και το μίσος». Εκεί καταλήγουμε. Το έχω πει και αλλού... «ο ένας για τον άλλον, ένα και το αυτό κι ο ένας μες στον άλλον, ένας και κρυφτό³⁴³». Τελείως εγωιστικό ζών ο άνθρωπος παραμένει ες αεί. Αυτό με ενοχλεί. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν θα το αποτυπώσω όμως. Το αποτυπώνω. Να έχουμε συναίσθηση της πραγματικότητας». Η ιδιαιτερότητα των ερωτικών τραγουδιών του Τριπολίτη διαφαίνεται αμέσως. Για παράδειγμα ο στίχος του που λέει: «απ' την αγάπη του πλησίον φτιάχνεται η λάσπη και το ψέμμα και το μίσος³⁴⁴». Στίχος ιδιαίτερος καινοτόμος για την εποχή που κυκλοφόρησε (1992) και εντελώς διαφορετικός από τα συνηθισμένα ερωτικά τραγούδια που γραφόντουσαν και γράφονται στην Ελλάδα. Φαίνεται ξεκάθαρα η άποψη του δημιουργού ότι οι ερωτικές σχέσεις, όπως αυτές συνάπτονται συνήθως, είναι μια μάχη που δεν αποδίδει πάντοτε καρπούς ευτυχίας, ούτε πηγάζει από την ανιδιοτέλεια. Πολλώ δε μάλλον που ο στίχος είναι «λογοκριμένος³⁴⁵». Η αρχική του μορφή ήταν³⁴⁶: «απ' την αγάπη του πλησίον φτιάχνεται η λάσπη και το αίμα και το πύον». Άλλος στίχος που αντικατοπτρίζει την αντίληψη του Τριπολίτη περί ερωτικού τραγουδιού είναι εκείνος που λέει: «Αγάπη μου, χωρίς φεγγάρια χωρίς λουλούδια χάρτινα, δικιά σου πάρτηνα»³⁴⁷. Η στο «Κοντρόλ», ένα από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια που είναι ενδεικτικότερα της άποψης του στιχουργού περί έρωτος και άλλων δαιμονίων – παραφράζοντας τον τίτλο του Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες³⁴⁸ αυτή τη φορά: «Έχω τον έλεγχο των πιο κρυφών

³⁴³ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Μίσος» σε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

³⁴⁴ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Μίσος» σε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

³⁴⁵ Ο στίχος τροποποιήθηκε όπως αποκάλυψε στον γράφοντα ο Κώστας Τριπολίτης κατόπιν αιτήματος του τραγουδιστή Γιώργου Νταλάρα, επειδή ο τελευταίος θεωρούσε ότι δε μπορεί να τον αρθρώσει σωστά τραγουδώντας τον στην αρχική του μορφή.

³⁴⁶ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 23.8.2010.

³⁴⁷ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Χωρίς Φεγγάρια» σε μουσική του Μίκη Θεοδωράκη.

³⁴⁸ Τίτλος βιβλίου του νομπελίστα συγγραφέα Γκαμπριέλ Γκαρσία Μάρκες: «Περί έρωτος και άλλων δαιμονίων».

κυττάρων σου, του οργασμού, της πείνας σου, της μάρκας των τσιγάρων σου³⁴⁹». Ο Τριπολίτης έχει τη δυνατότητα, λόγω και των σπουδών του στη νευροψυχολογία, να αντιλαμβάνεται και τις ασυνείδητες επιλογές και αποφάσεις της ανθρώπινης υπόστασης. Με κοινωνικό και ιδεολογικό τρόπο προσεγγίζει τα γεγονότα που περιγράφει. Δεν στηρίζεται στην έμπνευση, αλλά στην παρατήρηση, στην καταγραφή και στην επισήμανση. Δικαίως ο Μικρούτσικος εντοπίζει ψυχαναλυτικά στοιχεία στο λόγο του.

Το ίδιο τραγούδι διαρκούς αμφισβήτησης της εξουσίας γράφει ο Τριπολίτης σχετικά και με κάθε έννοια κρατικής και κυβερνητικής εξουσίας. Αυτό εντοπίζεται ακόμα πιο εύκολα στους στίχους του. Υπάρχουν τραγούδια που μιλάνε ανοιχτά, χωρίς να μασάνε τα λόγια τους. Από το πρώτο κιόλας τραγούδι που γράφει – τον «Επιβάτη» το 1980 – η σύγκρουση με το κράτος και την εξουσία είναι ευθεία και ξεκάθαρη. Και θαρραλέα μάλιστα, καθώς εκείνη την εποχή η ελληνική κοινωνία θρηνεί νεκρούς στους δρόμους, σε διαδηλώσεις και πορείες (το 1980 έχουμε τις δολοφονίες του Κουμή και της Κανελλοπούλου). Το λέει άλλωστε και ο ίδιος³⁵⁰: «Επιβάτης στην εξουσία αυτού του κράτους» δεν έχει καμία σχέση με όλα όσα κάνει ο Γκάτσος, ο Παπαδόπουλος, ο Ελευθερίου. Δεν είναι δεκαπεντασύλλαβοι. Δεν έχω καμία σχέση με τους δεκαπεντασύλλαβους. Οι δεκαπεντασύλλαβοι είναι εξαιρετικοί για τα δημώδη τραγούδια. Εξαιρετικός ο δεκαπεντασύλλαβος, εδώ όμως είμαστε στη δεκαετία του 1980, σε μια άλλη εποχή. Δε μπορώ, πρέπει να επινοήσω μια νέα μετρική. Ούτε δεκαπεντασύλλαβο, ούτε τροχαϊκό, ούτε μεσοτονικό στίχο, πρέπει να επινοήσω κάτι. Αλλά δεν ξεκινάω με την προοπτική να επινοήσω κάτι. Μου βγαίνει. Στην προσπάθειά μου να εκφράσω κάτι, μου βγαίνει. Εγώ δεν καταλαβαίνω ότι κάνω κάτι καινούργιο, εγώ καταλαβαίνω ότι κάνω κάτι που μιλάει, που έχει κάτι να πει. Εκ των υστέρων συνειδητοποιώ ότι αυτό που κάνω μοιάζει πολύ ξεχωριστό και πολύ απομακρυσμένο από όλα τα άλλα. Εκείνη τη στιγμή δεν το καταλαβαίνω. Εκείνη τη στιγμή με νοιάζει ένα περιεχόμενο. Να πω δηλαδή αυτό: ότι αν δε βγεις στο δρόμο, αν δεν υπερασπιστείς τους νεκρούς σου, αν δεν ανατρέψεις μύθους, σωτηρία δεν υπάρχει. Και εδώ ζούμε. Και ότι το κράτος τα κάγκελά του τα φτιάχνει με τους δικούς μας θανάτους. Αυτό έχω να πω. Δεν έχω να πω κάτι άλλο.

³⁴⁹ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Κοντρόλ» σε μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

³⁵⁰ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

Είναι ευσύνοπτο, συγκεκριμένο και σαφές. Και το λέω με ένα διαφορετικό τρόπο από ό,τι θα το έλεγε οιοσδήποτε άλλος. Αποφεύγοντας κάθε γραφικότητα. Δε μου το συγχωρούν αυτό». Σε άλλο τραγούδι του, το «Αφιέρωμα» γίνεται ακόμα πιο ακραίος, υποστηρίζοντας σχεδόν την ένοπλη πάλη: «Με σημαία και περίστροφο θαμμένα στο συρτάρι, πήρες ένα δρόμο αντίστρο απ' ό,τι έχω πάρει³⁵¹». Ο ίδιος το εξηγεί λέγοντας ότι το τραγούδι αυτό είναι αφιερωμένο στους αυτομολήσαντες από το χώρο της αριστεράς³⁵²: «Κυρίως εννοούσα τους πασόκους και όλους αυτούς οι οποίοι κάνανε μία υπερπλειοδοσία επαναστατικότητας για να καταλήξουνε υπουργοί, υφυπουργοί και στελέχη διεθνών οργανισμών. Από το χώρο της ακροαριστεράς που μιλούσανε για ένοπλη πάλη... εξ ου και το «με σημαία και περίστροφο». Θάψαμε και το περίστροφο, τα θάψαμε όλα και πήγαμε άλλού». Χαρακτηριστικό της ιδεολογικής του σταθερότητας – και είναι εντυπωσιακό αυτό – είναι ότι επιμένει να αποσαφηνίζει ιδεολογικά ζητήματα προτού συνεργαστεί με κάποιον συνθέτη. Τη διαδικασία αυτή ο ίδιος την αποκαλεί ιδεολογικό ξεκαθάρισμα³⁵³: «εγώ πάντοτε πριν ξεκινήσω να δουλεύω με έναν συνθέτη έχω πολλές απορίες ιδεολογικού χαρακτήρα, οι οποίες μπορούν να γίνουν τεράστιες ιδεολογικές διαφωνίες. Κι αν δεν τις επιλύσω εγκαίρως θα έχω ένα ηθικό πρόβλημα με τον εαυτό μου. Πάρεξ του συνειδησιακού θα έχω έχω και ένα ιδεολογικό πρόβλημα με τον εαυτό μου... έχω ζήσει όλη μου τη ζωή με απόλυτη συνέπεια με κάποιες αρχές. Καλές ή κακές δεν το κριτικάρω. Πολλές από αυτές τις έχω αλλάξει προφανώς. Έχω ζήσει όλη μου τη ζωή σε απόλυτη συνέπεια. Δεν βρίσκω το λόγο γιατί να κάνω πίσω για το οτιδήποτε. Έχω πει κάποτε σε μια συνέντευξη το εξής απλό: για μένα περηφάνεια είναι η φτώχεια μου και η ψυχοπάθειά μου. Σε απλά ελληνικά σημαίνει ότι δεν έχω να πληρώσω φαγητό και νοίκι. Πιο κάτω από εκεί που έχω βρεθεί, αποκλείεται να βρεθώ. Πέταξα πολλά πράγματα πίσω μου για να υποστηρίξω με σθεναρό τρόπο τις απόψεις μου. Δεν θέλω ούτε τα λεφτά, ούτε την υστεροφημία, ούτε την πρόσκαιρη δόξα, ούτε και την αναγνώριση, όσο και να σου φαίνεται αστείο. Αν τα είχα αυτά, πιθανόν, να έκανα άλλα πράγματα. Δε με ενδιαφέρει τίποτα. Ένα με ενδιαφέρει. Αυτό που λέω να μπορεί να περάσει. Αυτό που έχω να μεταδώσω να είναι εύληπτο και κατανοητό. Φαινομενικά μοιάζει αντιφατικό αυτό. Γιατί σου λένε ότι γράφεις δύσκολα, πως διάολο θα γίνει

³⁵¹ Στίχοι του Κώστα Τριπολίτη από το τραγούδι «Αφιέρωμα» σε μουσική του Μίκη Θεοδωράκη.

³⁵² Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

³⁵³ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

κατανοητό. Έλα όμως που γίνεται. Ίσως και γιατί η στάση που έχω υποστηρίζει τα τραγούδια. Εγώ το πιστεύω αυτό ακράδαντα. Εγώ δεν πιστεύω στην εκδοχή του δημιουργού, ο οποίος λέει παιδιά μπορεί να έχω μια πολύ μαλακισμένη ζωή, μια πολύ άθλια ζωή όλο αντιφάσεις, όλο ανακολουθίες, αλλά μετρήστε το έργο μου. Εγώ πιστεύω ότι και με τη ζωή σου πρέπει να υποστηρίζεις το έργο σου. Το παίρνω δηλαδή πολύ πιο σοβαρά από ό,τι, ίσως, οι υπόλοιποι. Δεν είναι δυνατόν να κριτικάρεις τους πάντες και αυτή η κριτική να είναι μόνο στα λόγια, μόνο στο τραγούδι, μόνο στη ζωγραφική, μόνο στις σελίδες του βιβλίου, στα καρέ του σινεμά, αλλά στο βίο σου εσύ να είσαι αριβίστας ή οπορτουνιστής. Αυτό δεν γίνεται. Ένα από τα δύο δεν στέκει, ή το έργο δεν είναι ισχυρό ή εσύ είσαι (...). Λοιπόν, αυτό δεν μπόρεσα να το παραβιάσω ποτέ. Είναι η θεμελιώδης αρχή της ζωής μου. Αυτό δεν το παραβιάζω με τίποτα. Τη δουλειά σου προσπαθείς να την υποστηρίζεις με τη ζωή σου».

Η εναντίωση του στιχουργού σε κάθε μορφή εξουσίας είναι διαρκής και διέπει όλο το φάσμα της δημιουργίας του. Κάθε τραγούδι είναι διαφορετικό με όλα τα προηγούμενα των προγενεστέρων και διαφορετικό από εκείνα που παράγουν συγχρόνως οι συνάδελφοι του Κώστα Τριπολίτη στιχουργοί. Το ίδιο του το έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως έργο αμφισβήτησης της τέχνης της στιχουργικής. Είναι περίπου σα να καταγγέλει τους άλλους στιχουργούς, τους «κυβερνητικούς», σχεδόν καθεστωτικούς, στιχουργούς για έλλειψη ρεαλισμού, απόκρυψη της πραγματικότητας και άκρατο φορμαλισμό. Γράφοντας τελείως διαφορετικά από τους προγενέστερους του και σαφώς καινοτόμα σε σχέση με του συγχρόνους του, ο Τριπολίτης, μοιάζει να αμφισβητεί ακόμα και την εξουσία των υπολοίπων στιχουργών. Ο ίδιος φαίνεται να μην επηρεάζεται ιδιαιτέρως από κάποιον προγενέστερο και επίσης κανένας μεταγενέστερός του δε φαίνεται να ακολουθεί τα χνάρια του. Είναι σαν κάποιον που περπατάει σε ένα χωράφι με στάχια, τα οποία παραμερίζουν στο διάβα του, αλλά επανέρχονται στην αρχική τους θέση καθώς απομακρύνεται, χωρίς να προδίδουν το πέρασμά του. Ο ίδιος μιλάει για τους συναδέλφους του με ειλικρίνεια και τους αξιολογεί μάλλον – υποκειμένα φυσικά – δίκαια³⁵⁴: «Χρωστάω ευγνωμοσύνη σε όλους τους στιχουργούς, τους σπουδαίους και χρωστάω επίσης ευγνωμοσύνη σε όλους τους κακούς στιχουργούς πριν από μένα.

³⁵⁴ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 6.8.2010.

Γιατί από τους πρώτους διδάχτηκα μέχρι που μπορεί να φτάσει το τραγούδι και από τους δεύτερους, τους κακούς, διδάχτηκα τι δεν πρέπει να κάνω στο τραγούδι. Όμως μέχρι εκεί. Ξεκίνησα από το χώρο της ποίησης και δια της τεθλασμένης, εκ λάθους, βρέθηκα στο χώρο του τραγουδιού. Πρότυπα, για να το πω σωστά, δεν είχα. Ακούσματα είχα πολλά και καλά. Μα ο Γκάτσοις, μα ο Ελευθερίου, μα ο Παπαδόπουλος; Οποιος θέλεις. Ο Φώντας ο Λάδης. Ό,τι θέλεις. Πολλούς και διάφορους. Στιχουργούς που τώρα πια δεν τους μνημονεύουμε καν, ενώ μπορεί να έχουν δώσει και έργο πολύ σημαντικό. Πάρα πολύ σημαντικό. Η αλήθεια είναι ότι δεν μου έκανε κανέναν. Αν μου έκανε ένας οποιοσδήποτε στιχουργός, τότε πιθανότατα κι εγώ ιδιοσυγκρασιακά να λειτουργούσα ως εξής: αφού αυτός τα γράφει, γιατί να γράψω εγώ; Δηλαδή τι θα κάνω; Θα αντιγράψω κάτι; Δεν έχει νόημα. Τα γράφει πολύ καλά ο άλφα, ο βήτα, ο ωμέγα. Οποιοσδήποτε. Αν είναι να γράψω γιατί να το κάνω; Δηλαδή κατα κάποιο λόγο μία άτυπη λογοκλοπή για τα λεφτά; Μια παραδεχτή μάλλον λογοκλοπή για να βγάλω μερικά λεφτά; Να συνδυάσω αυτά που έχουν οι άλλοι για να κάνω μία ακόμα στερεοτυπία; Δεν λέει κάτι αυτό. Από την άλλη, πάλι σου λέω ότι τους άκουγα όλους με ιδιαίτερη προσοχή, αλλά εγώ ήθελα κάτι διαφορετικό να πω. Και το προσπάθησα. Αυτό έκανε και πολύ πιο δύσκολη τη δουλειά μου, γιατί αν είχα ένα πρότυπο, θα είχα και κάπου σίγουρα να πατήσω. Θα μου ήταν πολύ πιο εύκολος ο δρόμος. Εδώ ήταν δύσκολος. Ήταν οδυνηρός διότι μόνος μου έπρεπε να επινοήσω έναν δρόμο. Εκ των υστέρων το κατάλαβα, όταν είδα ότι αυτά που γράφω με όλα τα άλλα που γράφουν όλοι οι άλλοι – χωρίς να υποτιμώ κανέναν – διαφέρουν ριζικά».

Καταλήγοντας, είναι ξεκάθαρο ότι το περιεχόμενο της δουλειάς του Κώστα Τριπολίτη είναι ένα και μοναδικό: η αμφισβήτηση κάθε μορφής εξουσίας όπου κι αν αυτή συναντάται. Στις ανθρώπινες σχέσεις, στις εργασιακές σχέσεις, στις ερωτικές σχέσεις, στην κοινωνική οργάνωση, στην πολιτική, στην τέχνη κ.ο.κ. Ο ίδιος ο Κώστας Τριπολίτης αναλύει τον πυρήνα της δημιουργίας του διαχρονικά με την παρακάτω περιγραφή³⁵⁵: «Εγώ εκείνο που θέλω να σου επισημάνω είναι το εξής, αν έχει κάτι ενδιαφέρον είναι το εξής: έχω μια πεποίθηση, την οποία μπορεί και να τη συμερίζεσαι, μπορεί και όχι, αλλά εγώ δεν πρόκειται να την αλλάξω. Πιστεύω ότι περιεχόμενο και μορφή είναι αλληλένδετα.

³⁵⁵ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

Πιστεύω ότι δεν είναι δυνατόν να πεις κάτι καινούργιο, χωρίς παράλληλα και η μορφή του να είναι καινούργια. Και αντιστρόφως δε γίνεται να έχεις φτιάξει καινούργια μορφή χωρίς να έχεις ουσιώδες νόημα. Αυτό γιατί το λέω; Γιατί πάντα υπάρχει ένας κίνδυνος, ο κίνδυνος του φορμαλισμού. Δηλαδή να αναζητάω απλώς και μόνο διαρκώς νέες μορφές και νέες μορφές, αλλά το περιεχόμενό μου να μη λέει και τίποτα. Εκεί είναι η κλασική περίπτωση, ο φορμαλίστας ο οποίος... το αντιλαμβάνεσαι. Αυτό ισχύει και για όλες τις τέχνες, ισχύει και για τα εικαστικά, ισχύει και για το οτιδήποτε». Και σε άλλο σημείο³⁵⁶: «Ο κεντρικός πυρήνας είναι αυτό που σου λέω. Για τα ίδια πράγματα ζορίζομαι. Έχω μια εμφανή πολιτική στάση και η πολιτική στάση αυτή – όχι της εναντίωσης, δεν είναι αντιδραστική – είναι της αντίθεσης απέναντι σε μία ανάλγητη και δολοφονική εξουσία. Δεν άλλαξα. Είτε έχουμε δικτατορία είτε έχουμε δημοκρατία εγώ πιστεύω ότι ο μηχανισμός είναι το ίδιο εγκληματικός, το ίδιο δολοφονικός και το ίδιο καταπιεστικός και συνθλιπτικός. Αυτό πιστεύω. Και η άποψη δε μεταβάλλεται. Δε μπορώ να βγω και να κάνω το ρήτορα και να επαγγέλλομαι για αυτό ακριβώς και δεν είναι κομματικό το τραγούδι που κάνω. Δε μπορώ να κάνω το ρήτορα και να επαγγέλλομαι τις ωραίες μέρες που θα έρθουν ας πούμε. Έτσι κι αλλιώς η γη θα γίνει κόκκινη... Δεν είμαι ο Μπίρμαν. Δεν είμαι ο Βολφ Μπίρμαν, ούτε είμαι ο Μπρεχτ, ούτε είμαι κάτι τέτοιο. Δεν επαγγέλλομαι ένα ευτυχισμένο μέλλον, δεν έχω χριστιανικά κατάλοιπα. Δεν πιστεύω στον παράδεισο προσεχώς. Εγώ ξέρω τι γίνεται τώρα και το τώρα θέλει πόλεμο. Αυτό ξέρω». Και σε ένα άλλο σημείο³⁵⁷: «Της ασταμάτητης μάχης είναι το βασικό μοτίβο, της ασταμάτητης μάχης. Δηλαδή, καταγγέλλω, χτυπάω, ξανακαταγγέλλω, ξαναχτυπάω και χτυπάω ασταμάτητα και εμψυχώνω όσους θέλουν να κονταροχτυπηθούν επίσης. Αυτό είναι σε όλα τα τραγούδια. Όπως επίσης και το γεγονός ότι η κοινωνία είναι διαβρωτική, η κοινωνία είναι εξοντωτική είτε με την καταστολή, είτε με τους ύπουλους τρόπους, θες να το πούμε *lifestyle*, θες να το πούμε εκμαυλισμό, θες να το πούμε αποχαύνωση μέσω θεάματος, με οποιονδήποτε τρόπο και να το ονοματίσεις, το συμποθούμενο αποτέλεσμα σε σχέση με τη δράση που ασκούν επάνω σου είναι το αυτό. Σε απομονώνουν, σε περιθωριοποιούν και σε κομματιάζουν. Σε κομματιάζουν πρωτίστως ψυχολογικά και δεν έχεις κουράγιο να κάνεις τίποτα, δεν έχεις κουράγιο να σουρείς τα πόδια σου. Βρίσκεσαι δηλαδή

³⁵⁶ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

³⁵⁷ Βλ. Συνέντευξη Κώστα Τριπολίτη, Αθήνα, 13.12.2008.

ενώπιος ενωπίω με δικά σου προσωπικά αδιέξοδα που στην πραγματικότητα δεν είναι δικά σου. Είναι ετεροκατευθυνόμενα, άλλοι στα έχουν δημιουργήσει καιρό πριν. Αυτό θέλω να πω. Δεν ξέρω αν είναι ορατό, αλλά αυτό είναι το χαρακτηριστικό».

Ε.4. Δισκογραφία τραγουδιών Κώστα Τριπολίτη³⁵⁸.

Τίτλος δίσκου: Εικόνες

Δημιουργοί: Γιώργος Χατζηνάσιος (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Κυριάκος Ντούμος (στίχοι), Γιάννης Καλαμίτσης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Δήμητρα Γαλάνη.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1979

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 362.

Τίτλος δίσκου: Επιβάτης.

Δημιουργοί: Μίκης Θεοδωράκης (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Μαργαρίτα Ζορμπαλά.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1981.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3751.

Τίτλος δίσκου: Ο επιβάτης.

Δημιουργοί: Μίκης Θεοδωράκης (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Μαρία Φαραντούρη.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1981.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 405.

Τίτλος δίσκου: Ραντάρ.

Δημιουργοί: Μίκης Θεοδωράκης (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Γιώργος Νταλάρας, Μίκης Θεοδωράκης.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1981.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 409.

Τίτλος δίσκου: Φράγμα.

Δημιουργοί: Δήμος Μούτσης (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Δήμος Μούτσης, Σωτηρία Μπέλλου, Λουκιανός Κηλαηδόνης, Άλκηστις Πρωτοψάλτη.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1981.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3750.

Τίτλος δίσκου: Πίσω απ' τη βιτρίνα.

Δημιουργοί: Γιώργος Χατζηνάσιος (μουσική), Λευτέρης Παπαδόπουλος (στίχοι), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Γιάννης Κούτρας.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1981.

³⁵⁸ Σημαντική παρατήρηση: στο συγκεκριμένο κεφάλαιο παρατίθενται μόνο εκείνες οι δισκογραφικές δουλειές/εκδόσεις του Κώστα Τριπολίτη που περιλαμβάνουν τις πρώτες εκτελέσεις των τραγουδιών του. Επανεκδόσεις, συμμετοχές, ζωντανές ηχογραφήσεις, ορχηστρικά, απαγγελίες, και οποιεσδήποτε άλλες κυκλοφορίες δεν συμπεριλαμβάνονται στη λίστα.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3752.

Τίτλος δίσκου: Σκουριασμένα χείλια.

Δημιουργοί: Σταμάτης Κραουνάκης (μουσική, στίχοι), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Λίνα Νικολακοπούλου (στίχοι).

Ερμηνευτές: Βίκυ Μοσχολιού, Γιώργος Ζαμπέτας.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1981.

Δισκογραφική εταιρεία: LYRA 3755.

Τίτλος δίσκου: Συγκάτοικοι είμαστε όλοι στην τρέλα.

Δημιουργοί: Αντώνης Βαρδής (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Τασούλα Θωμαΐδου (στίχοι), Σαράντης Αλιβιζάτος (στίχοι), Πάνος Φαλάρας (στίχοι), Χάρης Αλεξίου (στίχοι), Θοδωρής Γκόνης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Αντώνης Βαρδής, Λαυρέντης Μαχαιρίτσας, Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας, Χριστίνα Μαραγκόζη,

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1986

Δισκογραφική εταιρεία: CBS 57034.

Τίτλος δίσκου: Ριγκ.

Δημιουργοί: Τάκης Μπουγάς (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Κώστας Άλλος (στίχοι, ψευδώνυμο του ιδίου)

Ερμηνευτές: Τάνια Τσανακλίδου, Μαρία Κανελλοπούλου, Μαρινέλλα,

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1987.

Δισκογραφική εταιρεία: POLYDOR 831632.

Τίτλος δίσκου: Όλα από χέρι καμένα

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Βασίλης Παπακωνσταντίνου.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1988

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 709.

Τίτλος δίσκου: Συγγνώμη για την άμυνα.

Δημιουργοί: Θάνος Μικρούτσικος (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Γιώργος Νταλάρας, Θάνος Μικρούτσικος.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1992.

Δισκογραφική εταιρεία: MINOS 4788061.

Τίτλος δίσκου: Κοινή γνώμη.

Δημιουργοί: Αντώνης Βαρδής (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Κώστας Άλλος (στίχοι – ψευδώνυμο του ιδίου), Αντώνης Ανδρικάκης (στίχοι), Σαράντης Αλιβιζάτος (στίχοι), Γιούλα Γεωργίου (στίχοι).

Ερμηνευτές: Αντώνης Βαρδής.

Χρονολογία κυκλοφορίας: 1994.

Δισκογραφική εταιρεία: WEA 995155.

Τίτλος δίσκου: Γέφυρες

Δημιουργοί: Διονύσης Τσακνής (μουσική, στίχοι), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι).

Ερμηνευτές: Διονύσης Τσακνής, Σταμάτης Κραουνάκης, Γιώργος Μεράντζας, Δημήτρης Μητροπάνος, Κώστας Μακεδόνας, Φίλιππος Πλακιάς,

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2002.

Δισκογραφική εταιρεία: Nitro Music 2710762.

Τίτλος δίσκου: Μικρή Ελεγεία.

Δημιουργοί: Μάρθα Μεναχέμ (μουσική), Κώστας Τριπολίτης (στίχοι), Στέλιος Γεράνης (στίχοι), Θράσος Καμινάκης (στίχοι), Κωνσταντίνος Καβάφης (ποίηση), Ναπολέον Λαπαθιώτης (ποίηση).

Ερμηνευτές: Μάρθα Μεναχέμ, Χρήστος Θηβαίος, Απόστολος Ρίζος, Γιάννης Λεκόπουλος,

Χρονολογία κυκλοφορίας: 2007.

Δισκογραφική εταιρεία: Χρυσόστομος Κονιδάρης 006.

ΣΤ. Ερευνητικές ερωτήσεις.

Στο πλαίσιο της έρευνας και με δεδομένη την έλλειψη εκτεταμένης βιβλιογραφίας γύρω από το πολιτικό τραγούδι, επιλέχθηκε η κοινωνιολογική και ανθρωπολογική ποιοτική μέθοδος έρευνας των συνεντεύξεων βάθους. Πολλοί και σημαντικοί άνθρωποι του τραγουδιού δέχθηκαν πρόθυμα να μιλήσουν για το συγκεκριμένο θέμα, απαντώντας ουσιαστικά σε ένα ευρύ ερωτηματολόγιο από το οποίο πηγάζουν τα κεφάλαια της συγκεκριμένης ενότητας. Οι απαντήσεις τους σε συνδυασμό με όσες αντίστοιχες βιβλιογραφικές αναφορές εντοπίστηκαν μπορούν να αποτελέσουν τον κεντρικό πυρήνα της συζήτησης γύρω από το το είδος εκείνο του τραγουδιού που χαρακτηρίζεται – και ενίοτε αυτοχαρακτηρίζεται – ως πολιτικό.

ΣΤ.1. Ορισμός πολιτικού τραγουδιού - διαφορές/ομοιότητες με κοινωνικό τραγούδι.

Η πρώτη ερευνητική ερώτηση, με την οποία ξεκίνησαν όλες οι συνεντεύξεις βάθους που διεξήχθησαν στο πλαίσιο της έρευνας ήταν: «τι είναι πολιτικό τραγούδι και ποια η διάκρισή του (αν υπάρχει) από το κοινωνικό τραγούδι;». Αυτός είναι ο κύριος προβληματισμός του παρόντος πονήματος. Και όσο και αν ήταν σαφές από την αρχή ότι δεν θα καταλήξουμε σε έναν κοινώς αποδεκτό ορισμό, οι απόψεις που καταγράφησαν από τους πρωταγωνιστές του είδους ήταν άκρως ενδιαφέρουσες και χρήσιμες.

Μια από τις πιο εμπεριστατωμένες τοποθετήσεις σχετικά με τον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού και τη διάκρισή του από το κοινωνικό έκανε στο πλαίσιο της έρευνας ο **Πάνος Κατσιμίχας**³⁵⁹: *«θα οριοθετούσα το «πολιτικό τραγούδι», σαν εκείνο το είδος τραγουδιού, που τρέφεται συνειδητά από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής του, μεταβολίζοντας αυτή την τροφή, σε καλλιτεχνικό έργο. Το πολιτικό τραγούδι, είναι ένα πολύ δύσκολο είδος. Εκφρασμένο μέσα από την προσωπική ματιά του δημιουργού του, καλείται να συνδυάσει αρμονικά τις κοινωνικές συνθήκες των καιρών, με τα διαχρονικά μηνύματα που περικλείει, τη συγκίνηση, με τη στέρηση γνώση της “διαλεκτικής” της εποχής του και, τέλος, την*

³⁵⁹ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

πρωτοτυπία, με την αυθεντικότητα, τόσο ως προς το περιεχόμενο, όσο και ως προς τη φόρμα. Αν όλα αυτά, δεν συνυπάρχουν σε απόλυτη ισορροπία και αρμονία, ειδικά το πολιτικό τραγούδι, από τη φύση του, διατρέχει τον κίνδυνο να ξεπέσει από καλλιτεχνικό έργο, σε φτηνή συνθηματολογία και κακογουστιά. Υπάρχουν δυστυχώς κατά καιρούς, πάμπολλα τέτοια παραδείγματα. Το «κοινωνικό τραγούδι», λειτουργεί με τους ίδιους νόμους που λειτουργεί και το πολιτικό και γι' αυτό, τα όρια ανάμεσά τους είναι ασαφή. Τα δύο αυτά είδη συχνά διαπλέκονται και το ένα εισχωρεί στο άλλο, σε βαθμό, που είναι δύσκολο να κάνεις τη μεταξύ τους διάκριση. Εδώ ακριβώς, νομίζω ότι είναι απαραίτητη η χρήση παραδειγμάτων. Θα χρησιμοποιήσω παραδείγματα από την τραγουδοποιία των αδερφών Κατσιμίχα γιατί εκεί έχω την απόλυτη γνώση και έλεγχο αυτού, για το οποίο μιλάμε. Δίνω τρία ζευγάρια τραγουδιών. Θα χαρακτηρίζα λοιπόν :

α. Τη «Μπαλάντα του Φάνη» σαν κοινωνικό και το «Για ένα κομμάτι ψωμί», σαν πολιτικό τραγούδι.

β. «Τις Κυριακές από παιδί τις σιχαινόμουν» κοινωνικό και το «Είμαστε ακόμα εδώ» πολιτικό.

γ. «Μάρκος και Άννα» κοινωνικό, «Τρύπιες σημαίες» πολιτικό (σ.σ. ως σύγχρονο τέτοιο το χαρακτηρίζει και ο Θάνος Μικρούτσικος³⁶⁰).

Με βάση τα παραδείγματα αυτά, θα έλεγα λοιπόν, ότι στο κοινωνικό τραγούδι, υπάρχει μια συνειδητή ταύτιση του δημιουργού και κατ'επέκταση και του ακροατή με τους ήρωες του τραγουδιού. Εδώ, το τραγούδι, σαν μια ταινία μικρού μήκους, εμβαθύνει στη συγκεκριμένη ιστορία και τους ήρωές της, έτσι όπως τη ζουν αυτοί. Ανυποψίαστοι τις περισσότερες φορές, για τους γενικότερους νόμους (πολιτικούς και κοινωνικούς), που προσδιορίζουν την τύχη, τη συμπεριφορά και τη ζωή τους. Ανυποψίαστοι και σχεδόν αδιάφοροι, ζουν αυτό που η πραγματικότητα τους επιβάλλει. Ακόμα πιο έντονα (ανάλογα με την πρόθεση του δημιουργού), φαίνεται αυτό, όταν το τραγούδι διηγείται την ιστορία σε πρώτο πρόσωπο, όπως πχ στο τραγούδι «Τις Κυριακές από παιδί τις σιχαινόμουν». Στο κοινωνικό τραγούδι, ο φακός εστιάζει και φωτίζει ένα συγκεκριμένο κομμάτι του παζλ, αφήνοντας κατά κάποιο τρόπο σε δεύτερη μοίρα, ασχολίαστο σχεδόν, το γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο που περικλείει τους ήρωες. Αντίθετα, στο πολιτικό τραγούδι, το ψηφιδωτό είναι ολόκληρο. Ενιαίο. Εδώ, τα πράγματα δυσκολεύουν, τόσο για τον ακροατή, όσο και για το δημιουργό, γιατί από τη φαρέτρα του,

³⁶⁰ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

χάνεται ένα πολύ δυνατό όπλο. Η προσωπική ταύτιση με τους ήρωες του τραγουδιού. Το πολιτικό τραγούδι, προσπαθεί να αναδείξει και να εκφράσει μια κοινωνική πραγματικότητα στο σύνολό της. Προσπαθεί, να προσδιορίσει, το DNA (την ουσία αυτής της πραγματικότητας) και μάλιστα, πολυδιάστατα. Πότε, πού, πώς, γιατί; Εδώ μπαίνουν τα προβλήματα που έλεγα στην αρχή για το πολιτικό τραγούδι. Πρέπει να ενσωματώσει στο ίδιο δημιουργήμα, τη συγκίνηση, με την ψυχρή γνώση των δεδομένων της εποχής. Δηλαδή χρειάζεται την απόλυτα δίκαιη και ισορροπημένη συνεργασία της καρδιάς και του μυαλού. Πρέπει να περιέχει (αθέατα έστω), τις αιτίες που γεννούν τις κοινωνικές αντιθέσεις, τις συγκρούσεις, τις διεκδικήσεις και τα όνειρα. Και όλα αυτά, χωρίς να αδικήσει τη συγκίνηση και την αισθητική απόλαυση, που είναι ίσως το πρώτο και σοβαρότερο ζητούμενο σε κάθε έργο τέχνης. Το πολιτικό τραγούδι, είναι κατά τη γνώμη μου, το δυσκολότερο είδος της τέχνης του τραγουδιού».

Όλες οι επισημάνσεις του Πάνου Κατσιμίχα είναι συγκεκριμένες και – ίσως – ιδιαιτέρως απαιτητικές και επεξηγηματικές. Οριοθετεί το πολιτικό και το κοινωνικό τραγούδι, αναζητώντας συγκεκριμένα συστατικά σε κάθε ξεχωριστή δημιουργία που την κατατάσσουν αναλόγως στο μεν ή στο δε. Μιλά για καινοτομία, για φόρμα, για περιεχόμενο, για ταύτιση, για πρόθεση. Έννοιες σημαντικές που απασχολούν έντονα την έρευνα γύρω από το πολιτικό τραγούδι. Ο Πάνος Κατσιμίχας, αναλύοντας τη δική του οπτική γύρω από το κοινωνικό και το πολιτικό τραγούδι, είναι αναλυτικός και συγκεκριμένος, φτάνοντας στο σημείο να ορίσει προαπαιτούμενα. Ωστόσο, από τα λόγια του απουσιάζει (ή δεν εστιάζεται) η πρόσληψη του ακροατηρίου. Και το ακροατήριο, ενίοτε, αποζητά γνώριμες φόρμες προκειμένου να αντιληφθεί ή να ενσωματώσει το μήνυμα ενός τραγουδιού. Μια γνώριμη μουσική φόρμα (ακόμα και μια αρμονική ή μελωδική αλυσίδα ή μια μελωδία αναμενόμενη) μπορεί να εξυπηρετήσει ένα κείμενο πυκνό και να το επικοινωνήσει καλύτερα. Στην περίπτωση αυτή, η καινοτομία (που ο Κατσιμίχας κρίνει απαραίτητη και για τα δύο είδη τραγουδιού που αναφέρει) κατά το ήμισυ (τουλάχιστον) θα απουσιάζει. Ωστόσο, το τραγούδι ίσως «ταξιδέψει» με τον τρόπο (ή το «κόλπο») αυτόν πιο εύκολα προς το ακροατήριο. Παράλληλα, στο λόγο του Κατσιμίχα εμπεριέχονται και αξιακές τοποθετήσεις (που μόνο υποκειμενικές μπορούν να χαρακτηριστούν) και το πολιτικό τραγούδι χαρακτηρίζεται «δυσκολότερο» από το κοινωνικό.

Σημαντικότερη συμβολή στην προσπάθεια εξεύρεσης ενός ορισμού για το είδος του πολιτικού τραγουδιού είχε η τοποθέτηση του **Διονύση Σαββόπουλου**: «Ο ορισμός πολιτικό τραγούδι είναι μια κουτοπόνηρη ταμπέλα της μεταπολίτευσης. Τα πολιτικά κόμματα ανέθεταν σε κάποιους, ας πούμε dj, να επιλέγουν τραγούδια για τις προεκλογικές τους συγκεντρώσεις. Τραγούδια που άγγιζαν κάποιο πολιτικό θέμα. Το λέω κουτοπόνηρο γιατί ο όρος αυτός υπαινίσσονταν ότι τα τραγούδια που αγγίζουν ένα πολιτικό θέμα είναι ανώτερα και καλύτερα από τα άλλα. Γι' αυτό το λέω κουτοπόνηρο. Παρόλο που δεν είναι αλήθεια. Καταρχήν, τραγούδια που έχουνε μια πολιτική σήμανση, υπήρχανε πάντοτε. Άφθονα τα βρίσκεις στην παλιά αθηναϊκή επιθεώρηση, τα βρίσκεις και στο ρεμπέτικο μερικές φορές. Και βέβαια τα βρίσκεις στα δημοτικά μας τραγούδια γιατί, όταν ας πούμε εξυμνείς έναν καπετάνιο ή ένα κλεφτόπουλο, την στιγμή που γράφτηκε αυτό είχε μια μεγάλη πολιτική σήμανση. Τώρα, τα τραγούδια που έτσι ευθέως αγγίζουν κάτι πολιτικό επειδή είναι σχετικώς λίγα, για τα κόμματα εννοώ, εμπλουτίζουν το ρεπερτόριο και με τραγούδια κοινωνικά, δηλ. που μιλάνε για την φτώχεια, την δυστυχία... και για να τακτοποιήσουνε την στρατηγική τους εφευρέθηκε νέος όρος: πολιτικοκοινωνικό τραγούδι. Συνήθως έτσι κυκλοφορεί, με αυτήν την... Πάντα υπήρχαν πολιτικά τραγούδια με την έννοια ότι ήταν τραγούδια που είχαν μια πολιτική σημασία, δεν είναι κάτι καινούργιο. Αλλά όταν λέμε στην Ελλάδα πολιτικό τραγούδι, εννοούμε αυτό το φρούτο από την μεταπολίτευση και μετά. Ενώ ποιο τραγούδι προτείνει; Ο «Επιτάφιος», ας πούμε, του Θεοδωράκη είναι ένα πολιτικό έργο, αλλά τι προτείνει; Είναι... κοίταξε. Είναι δυσδιάκριτα τα όρια. Διότι, η κοινωνία και η πολιτική δεν είναι κάτι ξεχωριστό. Δηλαδή, ο τρόπος ας πούμε με τον οποίο οργανώνεται μια κοινωνία, ο τρόπος με τον οποίο βαδίζει, αν μιλήσεις για αυτό το θέμα υπάρχει και μέσα εκεί ένας πολιτικός υπαινιγμός. Και τούμπάλιν! Η «Συγκέντρωση της ΕΦΕΕ» που είναι δικό μου τραγούδι, τι είναι; Ερωτικό τραγούδι, ας πούμε, ή πολιτικό τραγούδι; Πολιτικό μοιάζει αλλά είναι ερωτικό. Ένα ζευγάρι, που αυτή χάνεται και τελικά, να πούμε, αυτό που χάθηκε το βρίσκει μέσα στην διαδήλωση, ας πούμε δηλαδή, εγώ βλέπω με επιφύλαξη τον όρο πολιτικό τραγούδι».

Στα λόγια του Διονύση Σαββόπουλου εμφανίζεται για πρώτη φορά εμμέσως η σημασία της πρόσληψης για το χαρακτηρισμό ενός τραγουδιού ως

«πολιτικό» ή «κοινωνικό». Παράλληλα, ο Σαββόπουλος εντοπίζει περισσότερες συγγένειες και ομοιότητες, παρά διαφορές, μεταξύ των δύο αυτών ειδών, ενώ προσδίδει και μια υστεροβουλία στον τρόπο που χρησιμοποιήθηκε ο όρος «πολιτικό τραγούδι» από τη μεταπολίτευση. Η πρόσληψη του τραγουδιού από τον κάθε ξεχωριστό ακροατή του έχει σημασία για το χαρακτηρισμό του και την κατηγοριοποίησή του. Ιδιαίτέρως, δε, αν η πρόσληψη αυτή αποκτά κοινά χαρακτηριστικά στο πλαίσιο κάποιας κοινωνικής τάξης ή ομάδας. Σε αυτή την περίπτωση, οι ομοιότητες ως προς την πρόσληψη συνιστούν μια ταύτιση και χαρακτηρίζουν το τραγούδι. Δεν είναι, ωστόσο, ξεκάθαρο και σαφές αν το κοινωνικό τραγούδι είναι ευρύτερο του πολιτικού. Για το λόγο αυτό και ο Σαββόπουλος κάνει λόγο για ένα «πολιτικοκοινωνικό τραγούδι».

Στο επίπεδο της συναισθηματικής πρόσληψης ψάχνει να βρει τον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού και ο **Γιώργος Νταλάρας**³⁶¹: *«Αν με ρωτήσει κάποιος τι είναι το πολιτικό τραγούδι θα του έλεγα ότι είναι ένα κομμάτι της σκέψης του που αγγίζει την καθημερινή του ζωή. Πολύ απλά. Δηλαδή, δεν μπορώ να διαχωρίσω τον άνθρωπο απ' την πολιτική του σκέψη. Διότι η σκέψη των ανθρώπων τι μπορεί να είναι; Είναι η μεταφυσική του ανησυχία, και μιλάω τώρα από το πιο απλό το οποίο έχει καταταλαιπωρήσει και την ανθρωπότητα, εν πάσει περιπτώσει, αυτό είναι το ερώτημα, το από που γεννιόμαστε και που πάμε και γιατί, κι αν κάποιος μας ελέγχει, αυτό το μεταφυσικό, το τόσο βασικό. Και το ξανατονίζω ότι είναι η κατάρρα των ανθρώπων αυτό, αυτός ο φόβος, που είναι το κυρίαρχο. Το συναισθηματικό, δηλαδή, το κομμάτι της σκέψης του συναισθήματος για να μπορέσεις να ζήσεις. Το αισθητικό, που έχει να κάνει με τον τρόπο που κοιτάει το ηλιοβασίλεμα ένας άνθρωπος εδώ κι ένας άνθρωπος κάπου αλλού. Το αισθητικό. Δηλαδή, είναι όμορφο πράγμα να σε φυσάει ο αέρας και να σου φέρνει μια μυρωδιά απ' το απέναντι βουνό; Αυτό είναι το αισθητικό που επηρεάζει το συναισθηματικό. Άλλος λέει «όχι γιατί κρυώνω». Και τελειώνει, κλείνει. Άλλος κάθεται εκεί και το απολαμβάνει. Αυτό είναι και το αισθητικό μαζί. Το θρόισμα των φύλλων κάτω από ένα πλατάνι έχει μια αισθητική [...] Γιατί κάποιον τον φοβίζει το θρόισμα και δεν κλείνει τα μάτια να το ακούσει, αλλά κοιτάει μήπως πέσει κάτι απ' το κεφάλι του. Άρα λοιπόν, αυτές οι πτυχές των ανθρώπων, το συναισθηματικό, το οποίο έχει κι άλλα κομμάτια, μετά έχει το ερωτικό και την*

³⁶¹ Βλ. Συνέντευξη Γιώργου Νταλάρα, Αθήνα, 26.10.2011.

αναζητήσή του, το πάθος και όλα αυτά. Και κυρίως, το καθημερινό πια που πάμε στις οργανωμένες κοινωνίες που είναι η σκέψη για τον τρόπο της διαβίωσής του. Αυτομάτως, δυο πολύ βασικά πράγματα, ο φόβος για τη ζωή του κι ο φόβος για την ζήση του, το «έχειν», αυτομάτως μοιράζεται μέσα σε μια κοινωνία με κανόνες. Πως λοιπόν θα μπορούσε να μην είναι; Για μένα είναι αδιανόητο να μοιράσω το κομμάτι της πολιτικής σκέψης των ανθρώπων και να το εκχωρήσω σ' έναν εμπορικό τομέα και να πω: «Όχι κοίταξε, το τραγούδι είναι κυρίως συναισθηματικό και αισθητικό, αλλά υπάρχει κι ένα κομμάτι του που είναι πολιτικό το οποίο το χρησιμοποιούν τα κόμματα...». Δεν μ' ενδιαφέρει αυτή η συζήτηση. Διότι για μένα δεν τίθεται θέμα. Είναι πρωταρχικός ο τρόπος σκέψης των ανθρώπων γύρω απ' την παρουσία τους στη ζωή, από την ανάγκη τους να επιβιώσουν, από την κριτική τους και αισθητική τους σκέψη μέσα στους κανόνες που οι ίδιοι οι άνθρωποι έχουν επιβάλλει... Οπότε να μη σου πω, ότι στην δική μου νοοτροπία και σε ανθρώπους που σκέφτονται σαν και μένα, δεν υπάρχει κανένας διαχωρισμός για το τραγούδι. Το τραγούδι μπορεί να είναι οτιδήποτε, οποιαδήποτε στιγμή. Αν εγώ βρίσκομαι μέσα σε μια συζήτηση που αφορά τον τρόπο που θα ζήσω αύριο ή που θα εξασφαλίσω μια δίκαιη και ισόνομη ζωή στους μέλλοντες απογόνους μου, ήδη είναι πολιτικό. Φαντάζομαι ότι το πολιτικό τραγούδι, ανεξάρτητα πως το ερμηνεύουμε εμείς, είναι υπαρκτό, είτε με μας, είτε χωρίς εμάς. Το «με εμάς» μπορούμε να το αναπτύξουμε την ώρα που υπάρχουμε, όπως καλή ώρα τώρα εδώ που μιλάμε μαζί, και το «χωρίς εμάς» είναι το ίδιο πολιτικό τραγούδι, χωρίς εμάς γιατί θα έχουμε φύγει. Αυτό δεν θα πάψει να υπάρχει, έχει ήδη συμβεί... Έτσι λοιπόν, στο πολιτικό τραγούδι μπορείς να δεις τέτοια πράγματα, στο παρελθόν. Εμείς όμως έχουμε παραδείγματα. Εμένα δεν με ενοχλεί να ερμηνεύσω την έννοια του πολιτικού τραγουδιού, δεν με ενοχλεί που δεν την ερμηνεύω, μου φτάνει που την αισθάνομαι. Θα σου πω και κάτι που βγαίνει απ' την εμπειρία μου τόσων χρόνων. Πολιτικό τραγούδι μπορεί να κάνει κάποιος πολύ απλοϊκός άνθρωπος, με απλή εκφορά λόγου κι ένας πολύ ιδιαίτερος άνθρωπος, ο οποίος έχει φάει τη ζωή του στο να εκφράζεται σωστά, να τιμάει την παράδοση του λόγου [...] Δεν είναι καθόλου σίγουρο ποιος λόγος θα μείνει απ' αυτές τις προσπάθειες, αν ο λόγος δεν είναι κεντημένος μέσα στην ιστοριογραφία του τόπου του [...] Μπορεί να δεις κάποια τραγούδια τα οποία, εκεί που δεν το περιμένεις, να νομίζεις ότι ένα τραγούδι που θα γράψουνε, ας πούμε ξέρω γω, σήμερα οι Active Member, λέω για παράδειγμα, που γράφουνε πολιτικό στίχο ή τα

Ξύλινα Σπαθιά, να μην μπορεί να συναγωνιστεί μ' ένα τραγούδι που έγραψαν στη Σμύρνη πριν από διακόσια χρόνια. Δεν ξέρω αν το καταλαβαίνεις αυτό. Η ιστοριογραφία του τόπου και του χώρου κάνει τα τραγούδια ικανά ή μη ικανά να θεωρηθούν πολιτικά. Αν λοιπόν, κάποιος θέλει να στρέψει ή στην ιστορία του, ή στο πρόβλημά του, θα πάει στα τραγούδια αυτά που ήδη ο κόσμος έχει αποδεχτεί ως πολιτικά. Γι' αυτό κάποιος, μπορεί να γράψει ένα πολύ σπουδαίο κείμενο και να μην περάσει. Άρα λοιπόν, για μένα, κι εδώ είναι ένα επιστέγασμα, να το πω έτσι, της κουβέντας που κάναμε, ότι δεν μπορεί να λείπει ο πολιτικός λόγος από την παράδοση του χώρου. Η παράδοση του χώρου σημαίνει τα όργανά του, τη ρυθμολογία του, την ηχητική του ιδιομορφία, την οργανική του συνοδεία. Όλα παίζουν ρόλο! Και βεβαίως, σύμφωνα με την πρόοδο, θα χρησιμοποιήσουμε τους ήχους του 1970, του 1980, του 1990, την τεχνοτροπία την καινούρια, θα βάλουμε τα sampler πια και ό,τι άλλο υπάρχει και θα πούμε τα πράγματα όπως τα λέμε. Βλέπεις τα παιδιά; Οι Active Member; Που ξεκινούν και σιγά σιγά αρχίζει ο Μιχάλης και φτιάχνει μελωδίες, μελωδίες πια, με ωραίες φράσεις, μερικά απ' αυτά τα τραγούδια μπορεί να σου θυμίζουνε και τον Σπανό και τον Κουγιουμτζή. Μελωδιούλες έτσι ωραίες, μικρές οι οποίες πάνω να 'χουνε αυτόν τον τραχύ, σπαθάτο λόγο. Έτσι είναι τα πράγματα. {...} Όπως κι οι ρεμπέτες έχουν ένα κομμάτι πολύ σημαντικό. Ο Βαμβακάρης, μεταξύ αστείου και σοβαρού, όταν έγραφε «Όσοι γεννούν πρωθυπουργοί μια μέρα θα πεθάνουν τους κυνηγάει ο λαός για τα καλά που κάνουν» κι όλα αυτά, είναι τραγούδια που αυτό θέλανε. Στην ουσία αυτό θέλανε. Γράφανε για την πόλη και για το πρόβλημά τους. Αυτό που ζούσαν».

Ο Γιώργος Νταλάρας, στην προσπάθειά του να ορίσει το πολιτικό τραγούδι, το «σπάει» σε τέσσερις διαφορετικές αφετηρίες: το συναισθηματικό, το αισθητικό, το καθημερινό και το παραδοσιακό (σε επίπεδο χώρου και προϊστορίας ηχητικής). Παράλληλα το ταυτίζει και με την καθημερινή σκέψη του ανθρώπου που επεκτείνεται ακόμα και σε μεταφυσικές ανησυχίες, πάντοτε ειδικωμένες μέσα από το πρίσμα της εποχής και του χώρου που περιβάλλουν τον ακροατή. Οπωσδήποτε, ο πρότερος ήχος και η παράδοση παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στον τρόπο που γράφονται τα τραγούδια. Οι δημιουργοί «κοιτούν πίσω» για να φτιάξουν το δικό τους μικρόκοσμο σε ένα τραγούδι. «Κοιτούν» επίσης και γύρω τους, στο περιβάλλον και τις συνθήκες και «μέσα

τους» στη δική τους αντίληψη και κοσμοθεωρία, ενώ παράλληλα «χρησιμοποιούν» σαν εργαλεία τις δεξιότητές τους και της αισθητικές τους προτιμήσεις. Έτσι, γράφονται όλα τα τραγούδια. Έτσι γράφονται και τα πολιτικά τραγούδια. Και εδώ έρχεται πάλι να «κάνει τη διαφορά» η πρόσληψη των σύντομων αυτών έργων τέχνης από τους «χρήστες» τους, τους ακροατές. Αν το δούμε από αυτή τη σκοπιά και με αυτή την παραδοχή, τότε ίσως να δικαιώνεται ο Νταλάρας που λέει ότι «δεν υπάρχει κανένας διαχωρισμός στο τραγούδι». Η δύναμη της πρόσληψης είναι τελικά αυτή που καθορίζει την όποια κατηγοριοποίησή του. Αυτό που, επίσης, εννοεί ο Νταλάρας όταν λέει: «δεν με ενοχλεί που δεν ερμηνεύω την έννοια του πολιτικού τραγουδιού, μου φτάνει που την αισθάνομαι».

Ο **Βασίλης Παπακωνσταντίνου** εντοπίζει μια «παρεξήγηση» στον όρο πολιτικό τραγούδι, θεωρώντας ότι αυτό που εννοούμε όταν χαρακτηρίζουμε με αυτόν τον τρόπο ένα τραγούδι είναι το λεγόμενο κοινωνικό τραγούδι³⁶²: «Ανέκαθεν η τέχνη ήταν ωφελιμιστική από όποια μεριά και αν ερχόταν. Αν ερχόταν από την «προοδευτική μεριά», ποιο είναι το όφελός της; Αλλάζει τα πράγματα, καλλιεργεί. Αν ερχόταν από την κακή πλευρά, τη βιομηχανία, πάλι το αποτέλεσμα είναι ωφελιμιστικό, αρνητικά όμως. Διαιωνίζει τον ύπνο και κοιμίζει ακόμα περισσότερους. Αφήνει, δηλαδή, τα πράγματα όπως είναι και χειρότερα. Σε ό,τι αφορά στην ορολογία τώρα, προσωπικά, δεν υιοθετώ τον όρο πολιτικό τραγούδι. Θα το έλεγα κοινωνικό. Το πολιτικό, όμως, θα μπορούσε να είναι πολιτικό, αν ήταν στρατευμένο. Διαφωνώ με το στρατευμένο τραγούδι. Πολλές φορές, βέβαια, έχει ανάγκη ο κόσμος από παιάνες, αλλά δεν είναι τέχνη αυτό».

Με αυτή την τοποθέτησή του, ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου, δίνει μια άλλη διάσταση στο ζήτημα της πρόσληψης του τραγουδιού. Εφόσον δεν υπάρχει ένας σαφής ορισμός για το πολιτικό τραγούδι, δεν είναι εύκολο και να ταυτιστούν οι απόψεις, οι χαρακτηρισμοί και οι «χρήσεις» διαφορετικών ακροατών και ομάδων. Αν δύο ακροατές δεν έχουν ξεκάθαρα και σαφή όρια για τον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού (ή του κοινωνικού, ή ακόμα του εντέχνου, του ποπ, του ροκ κ.ο.κ.), τότε θα χαρακτηρίζουν κάθε τραγούδι με βάση τη δική τους οπτική και τις δικές τους απόψεις κάθε φορά. Έτσι, αν κάποιος ορίζει ως

³⁶² Βλ. Συνέντευξη Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γαλάτσι, 25.6.2014.

πολιτικό τραγούδι μόνο εκείνο που χρησιμοποιούν τα κόμματα, δεν θα εννοεί το ίδιο χρησιμοποιώντας τον όρο με κάποιον άλλο που έχει μια ευρύτερη θεώρηση. Εδώ συνίσταται και ο σημαντικός ρόλος των μουσικολόγων και η μεγάλη τους ευθύνη (όπως ανέφερε και ο Θάνος Μικρούτσικος στο περιθώριο της έρευνας) να ορίσουν κατά το δυνατόν και να διαχωρίσουν τις έννοιες που συνοδεύουν και χαρακτηρίζουν το τραγούδι, δημιουργώντας επιστημονικές διακριτές κατηγορίες με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και όρια.

Ο Διονύσης Τσακνής εντοπίζει αυτή την δυσκολία των ορισμών και της ορολογίας, στέκεται στη σχέση κοινωνικού και πολιτικού τραγουδιού και επιχειρεί τη σχετική διάκριση³⁶³: *«Είναι δυσδιάκριτα τα όρια. Και είναι δυσδιάκριτα γιατί όταν βάζουμε μια ταμπέλα συνήθως στα πράγματα, προσπαθούμε να βρούμε διαφορές. Αυτές οι διαφορές είναι που, κατά κάποιο τρόπο, νομιμοποιούν την ύπαρξη της ταμπέλας. Αν δεν υπήρχαν οι διαφορές, αυτές που τεχνητά πάμε να βρούμε, τότε δεν νομίζω ότι μπορούμε εύκολα να βρούμε διαφορές, αμιγείς διαφορές ανάμεσα στο κοινωνικό και το πολιτικό τραγούδι. Καταρχήν, ότι κοινωνικό δεν είναι πολιτικό; Απ' αυτή και μόνο την άποψη θα μπορούσαμε να τα ενωποιήσουμε σε μια και μόνο κατηγορία. Θα μου πεις βέβαια ότι ορισμένες φορές και κοινωνικό τραγούδι, λέμε, μπορεί να 'ναι και το ερωτικό. Με την έννοια ότι αφόρα, ας πούμε, τον κόσμο γενικώς κλπ. Όταν όμως μιλούσαμε για κοινωνικό τραγούδι μιλούσαμε για κοινωνικά προβλήματα. Προβλήματα τα οποία αντιμετωπίζει στην καθημερινότητά του ο άνθρωπος ο σημερινός, στο πλαίσιο της μαζικής δημοκρατίας που ζει και στον τρόπο με τον οποίο καλείται να ανταποκριθεί. Επομένως, δεν θα ήμουν τόσο ελαστικός στο να συμπεριλάβω και πράγματα, όπως τον έρωτα, ας πούμε, ή όπως, ας πούμε, κάτι το οποίο αφορά την καθημερινότητά μας να το εντάξω σ' αυτό που λέμε κοινωνικό πρόβλημα. Είναι προσωπικό. Γιατί ο καθένας δεν μιλάει, ας πούμε, στα περισσότερα ερωτικά τραγούδια, στο 99,9%, είναι προσωπικά. Δεν μιλάς για τον έρωτα σαν κοινωνικό φαινόμενο, σαν κοινωνικό ζήτημα. Ναι γιατί κι ο έρωτας έχει πολιτική διάσταση. Ας πούμε και η χυδαιοποίηση, ας πούμε, του έρωτα, έχει μια τέτοια διάσταση [...] Άρα δεν νομίζω ότι είναι εύκολο αυτό το πράγμα να το διαχωρίσουμε. Θα πούμε κοινωνικό τραγούδι αυτό που αφορά την ζωή των ανθρώπων. Με την έννοια των προβλημάτων που αντιμετωπίζουν, με την έννοια*

³⁶³ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Τσακνή, Αθήνα, 12.12.2011.

της διαπίστωσης κάποιων πραγμάτων, ας πούμε, κάποιων αιτημάτων σε τελευταία ανάλυση. Όχι υπό την έννοια ότι θα έπρεπε να είναι συνθηματολογικό ντε και καλά, δεν λέω αυτό. Αλλωστε και σ'ένα προσωπικό επίπεδο που είχαμε συζητήσει την άλλη φορά σου είπα ότι το «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον» δεν είναι τόσο πολιτικό τραγούδι, με την έννοια ότι εμένα δεν μου αρέσουν τα τραγούδια που έχουν σύνθημα. Εκ των υστέρων διαπιστώνω ότι αυτό το τραγούδι έγινε σύνθημα. Κι αυτό δεν μου άρεσε, δεν ήταν στην πρόθεσή μου, ας πούμε. Μπορείς να πεις ότι κοινωνικά τραγούδια είναι αυτά που προσδιόρισα πριν. Αυτά που αφορούν απ'την καθημερινότητα μέχρι τα προβλήματα που έχουν να κάνουν με την ίδια την υπόστασή μας ως ανθρώπους, ως άνθρωποι, ας πούμε. Δηλαδή, ένα τραγούδι με σαφείς οικολογικές αναφορές είναι πολιτικό τραγούδι. Ένα τραγούδι καταγγελτικό μπορεί να είναι πολιτικό τραγούδι, αλλά δεν ξέρω σε ποιο βαθμό θα εξακολουθεί να υπάρχει και στο μέλλον όταν εκπληρωθεί το αίτημα της καταγγελίας [...] Πρέπει να δούμε πιο πλατιά θέματα και τραγούδια πάλι που η θεματολογία τους έχει σχέση με την ιστορία ενός κόσμου, ε; Με την ιστορία, την ίδια την ιστορία και τον άνθρωπο ως υποκείμενο της ιστορίας. Αυτό μπορείς να το πεις ερωτικό τραγούδι, ε να το πεις κοινωνικό και πολιτικό τραγούδι, όταν ο άλλος σου λέει «πιο κοντά μουσκεμένα χιλιόμετρα³⁶⁴», ε; Που μιλάει, ας πούμε, για την ιστορία ενός, μιας μερίδας ηττημένου λαού, ας πούμε, ο οποίος ήρθε και σε εξορίες, και σε φυλακές κλπ, ο οποίος αντιμετώπισε ό,τι αντιμετώπισε. Πως να μην είναι αυτό πολιτικό τραγούδι; Είναι πολιτικό τραγούδι, καθαρά. Έχει σχέση με την ιστορία, δεν έχει σχέση με το μέλλον. Αλλά έχει σχέση με την ιστορία. Θα το εντάξεις στην κατηγορία του πολιτικού τραγουδιού. Είπαμε η οικολογία, αυτά τα προβλήματα τα οποία τα αντιμετωπίζει σήμερα ο άνθρωπος στην διαπίστωση, ας πούμε, ότι... Αυτό που κάνει ο Τριπολίτης στα περισσότερα τραγούδια του τα οποία είναι δοκίμια πολιτικά. Αυτό, ναι, είναι πολιτικό τραγούδι».

Κοινωνικό και πολιτικό τραγούδι, πράγματι, διαχωρίζονται δύσκολα. Ιδιαίτερος όσο δεν υπάρχει σαφής ορισμός για κανένα από τα δύο και έτσι μπορούν εύκολα να διατυπωθούν αυθαίρετες (αν και εμπεριστατωμένες από την κοσμοθεωρία καθενός συνομιλητή) απόψεις και διαχωρισμοί. Εξάλλου, η πολιτική και η κοινωνία αλληλοσυμπληρώνονται. Δεν μπορεί να υπάρξει

³⁶⁴ Στίχος από το τραγούδι «Τούτες τις μέρες» του Χρήστου Λεοντή σε ποίηση Γιάννη Ρίτσου και ερμηνεία Νίκου Ξυλούρη, από το δίσκο «Καπνισμένο Τσουκάλι».

πολιτική στο πλαίσιο της ατομικότητας. Οι κοινωνικές ομάδες είναι εκείνες που χαράζουν πολιτικές, ανάλογα με τις συνθήκες που τις περιβάλλουν και τις επιδιώξεις τους διαχρονικά. Δεν είναι τυχαίο που όλοι οι συμμετέχοντες στην έρευνα αντιμετωπίζουν δυσκολίες στο διαχωρισμό ή στην ένταξη του πολιτικού μέσα στο κοινωνικό με το δεύτερο να είναι προϋπόθεση του πρώτου. Ίσως, τελικά, το κοινωνικό τραγούδι να είναι ευρύτερο και το πολιτικό ένα υποσύνολό του.

Η προσέγγισή του **Θάνου Μικρούτσικου**, ως δεσπόζουσα μορφή του πολιτικού τραγουδιού, σχετικά με το φλέγον ζήτημα του ορισμού του, αλλά και οι ευρύτεροι προβληματισμοί που διατυπώνει, τόσο για το κοινωνικό τραγούδι, όσο και για το αποκαλούμενο «έντεχνο», έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα³⁶⁵: «Θα κάνω μια γενικότερη τοποθέτηση επάνω σε αυτό το πολύ σωστό ερώτημα και μακάρι η καινούρια γενιά των ανθρώπων που ασχολούνται με αυτά τα πράγματα να τα τοποθετήσουν γιατί, εσύ λες τώρα το πολιτικό τραγούδι και το κοινωνικό τραγούδι και τις οποιεσδήποτε διαφορές τους. Εγώ θα σου πω: τί είναι έντεχνο τραγούδι; Απάντησέ μου. Άρα, υπάρχει κι άτεχνο; Τι είναι λαϊκό τραγούδι; Το ποπ του εξωτερικού; Χωρίζεται η μουσική σε σοβαρά και ελαφρά που λέγανε εδώ κι εκατόν πενήντα χρόνια; Όχι βέβαια. Δηλαδή, οι μουσικολόγοι δεν έχουν σταθεί στο ύψος των περιστάσεων, να κάνουν μέσα από τη νέα πραγματικότητα που δημιούργησε καταρχήν ο 20^{ος} αιώνας, και συνεχίζεται στον 21^ο, μια σοβαρή δουλειά επάνω στο ζήτημα των συγκεκριμένων όρων. Κι έτσι χρησιμοποιούμε όρους απλώς για να συννενοούμαστε [...] Στο πολιτικό τραγούδι, εγώ τουλάχιστον στην Ελλάδα δεν θυμάμαι να 'χει δοθεί ένας συγκεκριμένος όρος και μια αντιπαραβολή με το κοινωνικό τραγούδι. Και καταρχήν να πάρουμε τον όρο κοινωνικό τραγούδι. Δηλαδή, υπάρχει τραγούδι έξω απ'την κοινωνία; Με τον όρο κοινωνικό τραγούδι αρχίζω και αισθάνομαι, μιλώντας επιστημονικά, προσπαθώντας να το δω επιστημονικά, ότι τα συμπεριλαμβάνει όλα. Ενώ στο μυαλό μας είναι ένα τραγούδι που μιλάει για κάποια δίκαια κοινωνικά, αλλά εδώ έχουμε και μια ταξική κοινωνία, ό,τι και να πιστεύουμε πολιτικά, η κοινωνία είναι καπιταλιστική, είναι ταξική. Το κοινωνικό τραγούδι τι σημαίνει; Κάτι που υπερβαίνει τις τάξεις; Κάτι που αφορά μια τάξη; Τι είναι ακριβώς αυτό; Κάτι που επιζεί και τέμνει τις τάξεις κλπ; Δεν μπορεί να ισχύουν αυτά τα πράγματα. Άρα οι

³⁶⁵ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

όροι, ο όρος κοινωνικό τραγούδι, τείνω να πω ότι προς το παρόν, είναι λάθος. Για το πολιτικό τραγούδι... Κάποτε στις συζητήσεις της δεκαετίας του 1970, είχα συμμετάσχει κι εγώ, εσυζητείτο μια διαφοροποίηση του λεγόμενου κοινωνικού τραγουδιού, που όμως δεν πιστεύω στον όρο, ότι είναι ένα τραγούδι, ας πούμε, το οποίο μιλάει γενικά για το δίκιο μιας κοινωνίας, έναντι βέβαια ποίου το είπαμε, κοινωνικά, δηλαδή, το περιγράφει, ενώ το πολιτικό κάνει ένα βήμα περισσότερο και προσπαθεί να βρει τις αιτίες. Καταρχήν να βρει τις αιτίες κι ένα κομμάτι αυτουνού, να βρει και λύσεις. Εγώ ξεφεύγω απ'αυτά, γιατί όπως σου είπα, απ' τη γέννα τους, περιέχουν όλο λάθη. Και λέω σε ό,τι αφορά το πολιτικό τραγούδι και την πολιτική τέχνη γενικότερα. Καταρχήν θέλω να σου πω ότι η τέχνη δεν αλλάζει τον κόσμο, αφενώς, γιατί τι είναι η τέχνη; Η τέχνη είναι το χνάρι του ανθρώπου πάνω στη γη [...] Στον 20^ο αιώνα όμως, που τα πράγματα πήραν μια άλλη διάσταση, κυρίως με την επανάσταση και την δημιουργία της Σοβιετικής Ένωσης, όχι τόσο με το 1789 στη Γαλλία όσο με το 1917, άρχισαν να τίθενται κάποια άλλα ερωτήματα και να δημιουργούνται αυτοί οι όροι, γιατί ο όρος πολιτική τέχνη είναι δημιούργημα της δεκαετίας του 1920-1930. Εκεί λοιπόν έχει δοθεί απάντηση ότι ενώ οι άνθρωποι δεν αλλάζουν, ενώ η τέχνη δεν αλλάζει, τον κόσμο τον αλλάζουν οι άνθρωποι. Αλλά ποιοι άνθρωποι; Αυτοί που αποκτούν κριτική σκέψη. Άνθρωποι με κριτική σκέψη μπορούν ν' αλλάξουν τον κόσμο. Το κομμάτι εκείνο της τέχνης λοιπόν που βοηθάει πάρα πολύ στο ν'αποκτήσουν οι άνθρωποι μια κριτική σκέψη, θα μπορούσε να περιγραφεί ως πολιτική τέχνη ή ως πολιτικό τραγούδι. Κι αυτό είναι πολύ πιο κοντά σε μια επιστημονική θεώρηση, στο οποίο βέβαια μπορείς να συμπεριλάβεις και την αρχική μου διατύπωση, ότι το πολιτικό τραγούδι σε αντίθεση με το κοινωνικό είναι αυτό που πάει να βρει τις αιτίες, τη ρίζα και ενδεχομένως να προτείνει λύσεις, αν και δεν είναι υποχρεωμένος ο καλλιτέχνης να προτείνει λύσεις. Και το κοινωνικό που μένει στην επιφάνεια μιας περιγραφής. Αλλά ο όρος κοινωνικό πρέπει ν'αλλάξει. Αν θέλουμε να περιγράψουμε ένα τραγούδι το οποίο απλώς λέει ποια είναι τα προβλήματα, ένα περιγραφικό, ας βρούμε κι έναν όρο γιατί το κοινωνικό σκέτο σημαίνει ότι υπάρχει και κάτι μη κοινωνικό».

Εδώ, ο Θάνος Μικρούτσικος, θέτει σημαντικά ζητήματα. Υπάρχει τραγούδι χωρίς την κοινωνία; Η κοινωνία είναι το ζωτικό περιβάλλον κάθε έργου τέχνης. Με αυτή τη λογική, ρίχνοντας ευθύνες στους μουσικολόγους, ο

Μικρούτσικος εντοπίζει μια παρανόηση στη χρήση των όρων κοινωνικό και πολιτικό. Για εκείνον, κοινωνικό είναι κάθε τραγούδι από τη στιγμή που γεννιέται μέσα στην κοινωνία και στη συνέχεια τη «χρησιμοποιεί» ως μέσο διάδοσης. Πράγματι, κάθε τραγούδι μπορεί να χαρακτηριστεί κοινωνικό, αν κανείς είναι ακριβολόγος. Ωστόσο, όσο κι αν οι έννοιες δεν είναι περιγραφικές και στην κυριολεκτική τους χρήση εννοούν κάτι πιο ευρύ, το γεγονός παραμένει ένα: το κοινωνικό τραγούδι είναι ευρύτερο του πολιτικού. Ακόμα και αν αυτό που ευρέως εννοείται ως κοινωνικό μετονομαστεί σε περιγραφικό ή κάτι άλλο. Και πάλι θα εμπεριέχει το πολιτικό σαν μια ξεχωριστή κατηγορία μέσα του. Ο Μικρούτσικος, πάντως, εισάγει μια σημαντική παράμετρο στον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού κάνοντας λόγο για ερεθισμό της κριτικής σκέψης του ανθρώπου σαν προαπαιτούμενο. Πολιτικό – ισχυρίζεται – είναι το τραγούδι εκείνο που διεγείρει την κριτική σκέψη του «χρήστη» του. Και πάλι, ωστόσο, αυτός ο ορισμός ή το χαρακτηριστικό είναι ευρύ και – ίσως – να συναντάται και σε μη πολιτικά τραγούδια. Και μήπως πολιτικό είναι και το τραγούδι εκείνο που διεγείρει το συναίσθημα του ακροατή του; Αλλά και αυτό, πάλι, ευρύ είναι σαν χαρακτηριστικό. Ποιο τραγούδι δεν διεγείρει το συναίσθημα; Μήπως υπάρχουν και άλλες προϋποθέσεις για την αποδοχή του χαρακτηρισμού ως πολιτικό;

Ο **Λευτέρης Παπαδόπουλος** θέτει την αλληγορία ως προαπαιτούμενη μεθοδολογία στο στίχο του πολιτικού τραγουδιού. Κατά την άποψή του, για να χαρακτηριστεί ένα τραγούδι ως πολιτικό, πρέπει να χρησιμοποιεί την αλληγορία αποφεύγοντας τη συνθηματολογία³⁶⁶: *«Το πολιτικό τραγούδι έχει να κάνει με τις συνθήκες, με τη συγκυρία. Για μένα, τα πραγματικά, τα πιο αληθινά πολιτικά τραγούδια είναι αυτά που έγραψε ο Μάνος Λοΐζος με την Κωστούλα Μητροπούλου και με τον Γιάννη Νεγρεπόντη, κυρίως με τον Γιάννη Νεγρεπόντη. Τραγούδια που γράφτηκαν πολύ πριν τη δικτατορία κι ασφαλώς πολύ πριν απ' τη μεταπολίτευση. Ποια είναι αυτά τα τραγούδια κι είναι χαρακτηριστικά; «Ο δρόμος είχε την δική του ιστορία»³⁶⁷ είναι της Μητροπούλου. ... Ο «Στρατιώτης»³⁶⁸ επίσης. Αλλά πολύ πιο έντονα πολιτικά τραγούδια είναι του Γιάννη του Νεγρεπόντη. Είναι ο «Τρίτος Παγκόσμιος»³⁶⁹ και το «Ακορντεόν»³⁷⁰. Αυτά είναι τραγούδια τα οποία δεν έχουν*

³⁶⁶ Βλ. Συνέντευξη Λευτέρη Παπαδόπουλου, Αθήνα, 27.9.2011.

³⁶⁷ Ο δρόμος (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Κωστούλα Μητροπούλου).

³⁶⁸ Ο στρατιώτης (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Κωστούλα Μητροπούλου).

³⁶⁹ Ο τρίτος παγκόσμιος (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Γιάννης Νεγρεπόντης).

κραυγαλέα μηνύματα, μια κραυγαλέα συνθηματολογία που να συνδέεται με την πολιτική. Θα έβαζα δε, αλλά εμένα είναι κατοπινό, κι ένα δικό μου τραγούδι, που κατά την αντίληψή μου είναι απολύτως πολιτικό αλλά γράφτηκε το 1969 και λέγεται «Αχ χελιδόνι μου». Διότι, εδώ υπάρχει μια σύγχυση ως προς το πολιτικό τραγούδι. Πολλοί θεωρούν ότι αυτό το τραγούδι συνδέεται με διάφορες κραυγές. Ήταν πολύ συνηθισμένο στην περίοδο την μεταπολιτευτική, δηλαδή απ' το 1974 και μετά. Αλλά δεν είναι έτσι το πολιτικό τραγούδι. Το πολιτικό τραγούδι που είναι υπόγειο είναι πολύ πιο διαβρωτικό. Το άλλο μπορεί να είναι, να ξεσηκώνει και να δημιουργεί, αν θες, μια έξαρση στον κόσμο, αλλά τα άλλα που είναι, που λειτουργούν διαβρωτικά, είναι πολύ πιο ουσιαστικά. Τι θέλω να πω, ένα παράδειγμα, ας πούμε. Το τραγούδι του Νεγρεπόντη για τον τρίτο παγκόσμιο πόλεμο, μιλάει καθαρά μαρξιστικά για το ότι το κεφάλαιο, ότι και να γίνει, θα φτιάχνει ή θα τσακώνεται για να κερδίσει περισσότερα ενώ ο κοσμάκης δουλεύει και κάποια στιγμή, γίνεται φαντάρος, σκοτώνεται, αλλά οι κεφαλαιούχοι βγάζουνε πάλι τα λεφτά τους. Αυτό είναι το εξόχως πολιτικό τραγούδι κατά την αντίληψή μου, το πιο μεγάλο πολιτικό τραγούδι που έχει γραφτεί. Κι αυτά έχουν γραφτεί πολύ πριν απ' τη δικτατορία. Και τα 'χει γράψει ένας ποιητής ο οποίος έχει πλήρη συνείδηση του τι συμβαίνει. Και δεν υπάρχει εδώ πουθενά κραυγή. Εκείνα είναι απολύτως πολιτικά αλλά είναι εκείνης της δεκαετίας που λες, είναι Νταλάρας και τέτοια πράγματα, άρα δεν είναι της εποχής που κυρίως εμένα μ' ενδιαφέρει για να εντοπίσω το στίγμα στην προδικτατορική εποχή, γιατί τότε είχε μια σημασία. Το να γράψεις το 1974 που πέφτει η χούντα ένα τραγούδι που να λέει, ξέρω γω, «κάτω η χούντα».... «...δεν θα περάσει ο φασισμός», αλλά όταν το γράφει ο Νεγρεπόντης πολύ πιο πριν, έχει τελείως άλλη σημασία και δεν είναι και, δεν είναι εποχή που σε χειροκροτούν, είναι και επικίνδυνο. Αυτά πρέπει να τα 'χει γράψει ο Νεγρεπόντης το 1964-65, κι αυτά είναι πολύ σοβαρή σαν κατάθεση. Πιθανόν όμως κι ο Θεοδωράκης να είχε γράψει τραγούδια πριν από την δικτατορία». Σχετικά, δε, με τη διάκριση κοινωνικού και πολιτικού τραγουδιού αναφέρει³⁷⁰: «...Είναι μεγάλη διαφορά η διάκριση. Δηλαδή, αν κάτσεις και το σκεφτείς σε βάθος θα δεις ότι και τα κοινωνικά τραγούδια είναι πολιτικά. Δεν είναι; Δεν είναι τραγούδια που ζητάνε την ανατροπή, διότι είναι περισσότερο τραγούδια της διαμαρτυρίας, απ' το 1963 που γράφω εγώ την «Απονη ζωή», δεν είναι πολιτικό τραγούδι. Είναι όμως

³⁷⁰ Το ακκορντεόν (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Γιάννης Νεγρεπόντης).

³⁷¹ Βλ. Συνέντευξη Λευτέρη Παπαδόπουλου, Αθήνα, 27.9.2011.

απολύτως κοινωνικό, εκφράζει μια διαμαρτυρία των ανθρώπων που είναι καταπιεσμένοι ή δεν έχουν δουλειά, είναι άνεργοι. Υπάρχει μεγάλη διάκριση. Το πολιτικό τραγούδι είναι μια βόμβα, ας πούμε, μια κόντρα στο κατεστημένο. Το κοινωνικό τραγούδι είναι ένα τραγούδι που συνδέεται με την ανεργία, την καταπίεση την κοινωνική, την δυστυχία των φτωχών ανθρώπων που βέβαια, αν αυτό το προχωρήσεις παραπέρα, μπορεί να οδηγήσει σε μια έκρηξη, αλλά πολιτικό τραγούδι δεν είναι εξ υπαρχής. Εγώ όταν έγραψα την «Άπονη ζωή» δεν είχα τέτοια πρόθεση. Είχα μια οργή την οποία έβγαλα σε μια σειρά τραγούδια εκείνης της εποχής. Όλα τα τραγούδια έχουν την πολιτική στάση τους».

Στα λόγια των περισσότερων ανθρώπων που συμμετείχαν στην έρευνα εμφανίζεται ο όρος «συνθηματολογία» σαν κάτι αντίθετο από το πολιτικό τραγούδι. Η συγκεκριμένη έννοια συνδέεται και με την πρόθεση του δημιουργού ενός τραγουδιού, ενώ τη συνθηματική χρήση την αποκτά το τραγούδι μετά την κυκλοφορία του και την ενσωμάτωσή του στο κοινωνικό σύνολο. Ένας δημιουργός προτίθεται να φτιάξει ένα τραγούδι – σύνθημα, αλλά αν το κοινό δεν το χρησιμοποιήσει καθ’ αυτόν τον τρόπο, τότε δεν προκύπτει η συνθηματολογία. Αυτός ο συλλογισμός προσδίδει μεγάλη βαρύτητα στην πρόσληψη του τραγουδιού από το ακροατήριο. Αυτή είναι που τελικά καθορίζει το αν ένα τραγούδι θα γίνει σύνθημα, αν θα είναι πολιτικό ή κοινωνικό ή άλλο. Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, μάλιστα, ανατρέπει με το συλλογισμό του την ευρύτητα του κοινωνικού τραγουδιού έναντι του πολιτικού. Επιπροσθέτως, από τη μία προϋποθέτει την αλληγορία για την καταλογογράφηση ενός τραγουδιού στα πολιτικά, αλλά εξαίρει τη σαφήνεια στο λόγο του Νεγρεπόντη ως βασικό συστατικό σε ένα τραγούδι που ο ίδιος χαρακτηρίζει ως το «εξόχως πολιτικό τραγούδι»³⁷². Αυτή η «λογική αντίφαση» της προφορικότητας του Παπαδόπουλου καθρεφτίζει τις δυσκολίες στην εξεύρεση περιεκτικού και σαφή ορισμού για το πολιτικό τραγούδι. Ωστόσο, σημαντικό παραμένει το γεγονός ότι κι εκείνος «φωτίζει» με τα λόγια του την πρόσληψη ως σημαντικό παράγοντα.

Στην προσπάθειά του να ορίσει το πολιτικό τραγούδι, ο **Δήμος Μούτσης**, το προσεγγίζει σε αντιδιαστολή με το διδακτισμό και το εντάσσει σε ένα

³⁷² Ο τρίτος παγκόσμιος (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Γιάννης Νεγρεπόντης).

ευρύτερο σύνολο που είναι για εκείνον το κοινωνικό τραγούδι³⁷³: «Όχι μπροσούρες. Και κυρίως όχι «κουλτουριάρικο», καθόλου διδακτικό. Αν έμαθα κάτι από τους ανθρώπους με τους οποίους μορφώθηκα – το Γκάτσο, τον Ελύτη, το Σεφέρη, με τους οποίους συναντήθηκα στη διαδρομή μου και έκανα παρέα – είναι ότι το χειρότερο πράγμα στην τέχνη είναι το διδακτικό ύφος. Αυτό είναι το «κουλτουριάρικο»: «και συ λαέ βασανισμένε, μην ξεχνάς τον Ωρωπό³⁷⁴». Αυτό είναι το διδακτικό. Στην τέχνη το δίδαγμα βγαίνει από την ουσία και όχι από την παρότρυνση: «μην κάνεις αυτό – κάνε αυτό», σαν κατηχητικό. Θα σου πω κάτι που είναι σημαντικό. Είχα τελειώσει το «Να!» και στο «Όνειρο» μου είχε μείνει ένα σημείο που με έκανε για έξι μήνες να πηγαίνω στο στούντιο και να λέω στους μουσικούς: «παιδιά δεν θα γράψουμε ούτε σήμερα». Είχα φτάσει στο τελευταίο πεντάστιχο που έλεγε: «είκοσι αιώνες σκοτεινοί έφταναν στο τέλος τους πια τώρα κι από έναν κόσμο σ' άλλονε τελικά εμείς περνάμε ώρα την ώρα». Και μου είχε κολλήσει στο μυαλό το εξής: κάτσε ρε μεγάλε, ποιος είσαι εσύ τώρα; Τι κάνεις; Μανιφέστο; Τι φιλοσοφίες είναι αυτές; Δεν μπορούσα να κοιμηθώ τα βράδια; Τι να κάνω; Πώς να το φτιάξω; Να με πιέζουν οι μουσικοί να γράψουμε, αλλά εγώ ανένδοτος. Ποιος είμαι εγώ να κάνω τέτοιο στίχο; Ώσπου, ένα πρωί σηκώνομαι, μόνο που δεν πήδησα από το κρεβάτι ή από το παράθυρο: «είκοσι αιώνες σκοτεινοί έφταναν στο τέλος τους πια τώρα κι από έναν κόσμο σ' άλλονε τελικά εμείς περνάμε – ΛΕΕΙ – ώρα την ώρα». Λέει! Όχι εγώ. Και έτσι ηρέμησα. Πάω στο στούντιο, το γράφουμε. Οι μουσικοί ούτε που καταλάβανε διαφορά. Όταν κυκλοφόρησε το τραγούδι, με πήρε τηλέφωνο πρώτος ο Γκάτσος και ο Σαχτούρης: Δήμο «την έκανες», αυτό το «λέει» εκεί στο στίχο είναι όλο το τραγούδι. Πολιτικά τραγούδια χωρίς δίδαγμα, δηλαδή. Ό,τι σου μείνει ακούγοντάς τα. Για μένα το κοινωνικό τραγούδι είναι μια ευρύτερη έννοια του πολιτικού. Ίσως το πολιτικό τραγούδι είναι πιο στενό, πιο συγκεκριμένο. Επειδή εδώ στην Ελλάδα έχουμε ζήσει πολύ έντονες κοινωνικές αναταραχές, τους έχουμε προσδώσει σημασίες που μπορεί και να μην είναι ολότελα αληθινές. Για παράδειγμα, αυτό το τραγούδι του Θεοδωράκη που λέει: «κι εσύ λαέ βασανισμένε μην ξεχνάς τον Ωρωπό». Θεωρήθηκε πολιτικό τραγούδι και είναι γελοίο. Δεν είναι πολιτικό. Είναι κοινωνικό, με την έννοια του «πήγαινε πάρε κανένα οικόπεδο». Υπό αυτή την

³⁷³ Βλ. Συνέντευξη Δήμου Μούτση, Νέο Ηράκλειο, 22.3.2016.

³⁷⁴ Ωρωπός (μουσική – στίχοι: Μίκης Θεοδωράκης).

έννοια είναι κοινωνικό – διαφημιστικό. Όχι όμως πολιτικό, για όνομα του Θεού. Και πάλι τώρα στο ρίχνω στο αστείο με αυτό το παράδειγμα».

Ο Δήμος Μούτσης εντοπίζει ένα ακόμη στοιχείο που καθορίζει τον χαρακτηρισμό ενός τραγουδιού ως πολιτικό και αυτό είναι η παρουσία/απουσία του διδακτισμού. Η παρατήρησή του, που προέρχεται από τις παρακαταθήκες των προηγούμενων, μάλιστα, είναι ευρύτερη και σχετίζεται με κάθε είδος τραγουδιού και κάθε είδος τέχνης. Πράγματι, ο διδακτισμός λειτουργεί αποτρεπτικά για το ακροατήριο σε όλες τις μορφές και τα είδη του τραγουδιού. Δεν προάγει την κριτική σκέψη – που ανέφερε νωρίτερα και ο Μικρούτσικος – και πολύ συχνά λειτουργεί αντίθετα από όποια διάθεση ή προσδοκία μπορεί να μεταφέρει το τραγούδι. Και πάλι, εδώ, εμφανίζεται εμμέσως το ζήτημα της πρόσληψης. Μπορεί να αντιδράσει ο ακροατής στη διδακτική προτροπή ενός τραγουδιού, ακόμα και ασυναίσθητα. Σχετικά, τώρα, με το κοινωνικό και το πολιτικό τραγούδι, οι απόψεις που θέλουν το δεύτερο να είναι μέρος του πρώτου πληθαίνουν, καθιστώντας τη συγκεκριμένη θέση πιο στιβαρή.

Ξεκάθαρη άποψη εκφέρει και ο **Οδυσσέας Ιωάννου**³⁷⁵: «Ένας πρώτος διαχωρισμός που θα μπορούσα να σου κάνω εγώ ανάμεσα σε κοινωνικό και πολιτικό είναι ότι το κοινωνικό έχει τα μάτια του ανοιχτά στην κοινωνία και εκφράζει μια κατάσταση, ενώ το πολιτικό παίρνει θέση και προτείνει, υπόγεια, και τη λύση. Φαντάζομαι αυτή είναι η διαφορά τους, ότι το πολιτικό είναι πιο *aggressive* όσον αφορά, το τι πρέπει να γίνει, όχι με την έννοια του δαχτύλου, γιατί δεν είναι αυτή η δουλειά της τέχνης, αλλά έχει περισσότερο μέσα, κι ένας πολύ ταλαντούχος βέβαια το 'χει υπόγεια αυτό και την κατεύθυνση για να λυθεί αυτό. Το κοινωνικό πολλές φορές μπορεί να μείνει στην καταγραφή ενός γεγονότος. Περιγράφει και καταγράφει αυτό που ζούμε. Εξαιρετικό βέβαια, καθόλου δεν το υποτιμώ καθόλου [...] Φαντάζομαι αυτή είναι η διαφορά μεταξύ των δυο, ότι το άλλο ύπουλα έχει και μια πρόταση. Για παράδειγμα θα μπορούσα να σου πω, ότι κάποιος, είτε αριστερός, δεξιός σίγουρα, και αριστερός ακόμα, θα θεωρούσε πολύ μπανάλ σήμερα τον στίχο «Αν η μισή μου καρδιά βρίσκεται γιατρέ μου εδώ πέρα, η άλλη μισή στην Κίνα βρίσκεται», με μια διαφορά όμως. Οτι αυτό, ως τραγούδι, γαμάει. Ως τραγούδι, είναι πολύ δυνατό. Οτιδήποτε κουβεντιάσουμε τώρα, πάντα

³⁷⁵ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

θα υπάρχει επικεφαλίδα, ότι μιλάμε για καλά τραγούδια. Αν το τραγούδι, με όρους καθαρά καλλιτεχνικούς, ως υποκειμενικό, είναι δυνατό τραγούδι, μόνο γ'αυτά μιλάμε. Για τα υπόλοιπα, δεν έχει κανένα νόημα. Αν έπρεπε εγώ να μελοποιήσω το «Αν η μισή μου καρδιά βρίσκεται γιατρέ μου εδώ πέρα κι η άλλη μισή στην Κίνα βρίσκεται³⁷⁶», θα έκανα μια γελοιότητα. Εγώ είμαι εντελώς ατάλαντος και δεν είμαι συνθέτης. Το συγκεκριμένο κομμάτι όμως, με την συγκεκριμένη ερμηνεία, τη συγκεκριμένη πολιτική συγκυρία, θεωρώ ότι σήμερα ακούγεται. Ανεξάρτητα που, αν απομονώσεις τον στίχο, ακούγεται κάτι παλιακό και κάτι πολύ μακρινό και κάτι που, μεταξύ μας, το 'χουνε μετανιώσει όλοι όσοι είχαν πάρει θέση υπέρ, δηλαδή, όσοι κατάλαβαν κάποτε τι σημαίνει πολιτική επανάσταση, όσοι πήραν χαμπάρι, γιατί μερικοί δεν πήραν χαμπάρι τι σημαίνει Μάο και Κίνα, είχαν στο μυαλό τους μια εξιδανικευμένη κατάσταση, όταν είδαν τι σήμαινε αυτό το πράγμα, έχουν μετανιώσει σίγουρα, έχουν πάρει αποστάσεις. Αυτό όμως το τραγούδι έχει λόγο να υπάρχει γιατί με τα κριτήρια της τέχνης, είναι τέχνη. Είτε το «Τους έχω βαρεθεί». Αναφέρομαι στον Θάνο γιατί μιλάμε για τραγούδι της εποχής εκείνης που έκανε μεγάλη τομή ο Θάνος τότε, που για μένα ήταν συγκλονιστικός του δίσκος, πολύ παραπάνω απ'τον «Σταυρό του Νότου», για μένα τουλάχιστον, ότι ακούς ακόμα και τη «Ρόζα Λουξεμπουργκ³⁷⁷» στο κομμάτι αυτό κι ανατριχιάζεις. Γιατί ως τέχνη, ως ενορχήστρωση την εποχή εκείνη, έσπασε φόρμες. Κι εφόσον έσπασε φόρμες τότε, την επανάστασή του τη μεταφέρει σε όλες τις εποχές».

Ένα από τα νέα στοιχεία που εισάγεται στα λόγια του Οδυσσέα Ιωάννου σχετικά με το πολιτικό τραγούδι είναι η διαχρονικότητα. Σύμφωνα με την άποψή του, το πολιτικό τραγούδι έχει τη δυνατότητα να διασχίζει εποχές μέσα στο χρόνο και να παραμένει ενεργό, είτε ως ανάμνηση, είτε ως σύγχρονη υπενθύμιση. Μια τέτοια λειτουργία, ωστόσο, δεν είναι προαπαιτούμενη για να χαρακτηριστεί ως πολιτικό ένα τραγούδι. Το πολιτικό τραγούδι κρίνεται περισσότερο για τη θέση και τη λειτουργία του κατά την περίοδο της δημιουργίας του και λιγότερο για όσα μπόρεσε να διεγείρει ή να μεταφέρει στα πολύ κατοπινά του χρόνια. Σαφώς, η διαχρονικότητα ενισχύει το χαρακτηρισμό

³⁷⁶ Τραγούδι του Θάνου Μικρούτσικου με τίτλο «Αν η μισή μου καρδιά» σε ποίηση Ναζίμ Χικμέτ και απόδοση Γιάννη Ρίτσου, από το δίσκο «Πολιτικά Τραγούδια» (1975).

³⁷⁷ Τραγούδι του Θάνου Μικρούτσικου με τίτλο «Ρόζα Λουξεμπουργκ», σε στίχους Μάνου Ελευθερίου, από το δίσκο «Τροπάρια για φονιάδες» (1977).

και συχνά – πυκνά μετονομάζεται σε προφητικότητα του δημιουργού (ίσως και αυθαίρετα ή σαν φιλοφρόνηση/αναγνώριση), αλλά σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για ένα πολιτικό τραγούδι. Ο Ιωάννου κάνει κι εκείνος μια συγκεκριμένη διάκριση μεταξύ κοινωνικού και πολιτικού τραγουδιού: το κοινωνικό περιγράφει, το πολιτικό προτείνει. Αυτή η διάκριση είναι επίσης στιβαρή καθώς επαναλαμβάνεται στα λόγια πολλών από τους συμμετέχοντες στην έρευνα.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι απόψεις δημιουργών που εμφανίστηκαν ή πρωταγωνίστησαν προς το τέλος της χρονικής περιόδου που απασχόλησε την έρευνα σχετικά με το πολιτικό τραγούδι, τη δημιουργία, τις αφορμές και εμμέσως ή αμέσως τον ορισμό του. Η γενικότερη ενασχόληση του γράφοντος με το ελληνικό τραγούδι και οι συνεντεύξεις που κατά καιρούς παίρνει για λόγους επικαιρότητας στάθηκαν αφορμή για την αλιεία απόψεων επί του θέματος. Με «πρόσχημα» ερωτήσεις για την σύγχρονη θέση του πολιτικού τραγουδιού στον καιρό της κοινωνικοοικονομικής κρίσης που διανύουμε, σύγχρονοι καλλιτέχνες, μεταγενέστεροι, έδωσαν ενδιαφέρουσες απαντήσεις και εξέφρασαν ιδιαίτερες θέσεις γύρω από το είδος του πολιτικού τραγουδιού. Χαρακτηριστική περίπτωση η τοποθέτηση του στιχουργού **Γεράσιμου Ευαγγελάτου**³⁷⁸: *«Εγώ θεωρώ ότι είναι ιστορικός ο λόγος και ο άξονας. Πολιτικό τραγούδι υπήρχε κάποτε που διακυβευόταν ένα πολίτευμα. Όταν οι άνθρωποι έπρεπε να διεκδικήσουν τη δημοκρατία, όταν οι άνθρωποι έπρεπε να διεκδικήσουν την ελευθερία λόγου, όταν οποιοδήποτε από τα δικαιώματα των ανθρώπων δεν ήταν αυτονόητο. Τότε γινόταν μία κατά μέτωπον επίθεση που ήταν πολιτική. Είχαμε πολιτικό τραγούδι, πολιτικό θέατρο, δηλωμένη πολιτική τέχνη εναντίον καθεστώτων. Τώρα που, τυπικά, έχουμε ένα δημοκρατικό πολίτευμα, έχουμε ελευθερία λόγου, ελευθερία επιλογών, είμαστε όλοι ελεύθεροι, υπάρχει ερωτική ελευθερία, υπάρχουν τα πάντα, δε μπορείς να μιλήσεις για πολιτικό τραγούδι. Μιλάς για κοινωνικό τραγούδι. Μιλάς για ρωγμές στην κοινωνία, ρωγμές στο πολίτευμα. Δεν διεκδικούμε ένα νέο πολίτευμα. Διεκδικούμε νέους όρους στο υπάρχον πολίτευμα. ...Στον καινούργιο δίσκο, σε ένα από τα τραγούδια που έχει δώσει και τον τίτλο του δίσκου «Μέρες του φωτός», ο στίχος λέει: «έρχονται οι μέρες του φωτός μια εποχή τελειώνει/αλλάζει». Αν αυτό το*

³⁷⁸ Βλ. Συνέντευξη Γεράσιμου Ευαγγελάτου, Αθήνα, 4.2.2012.

γράφουμε και το ηχογραφούσαμε εν μέσω δικτατορικού πολιτεύματος, θα ήταν πολιτικό τραγούδι. Τώρα είναι απλώς κοινωνικό».

Με άλλα λόγια, σύμφωνα με το στιχουργό Γεράσιμο Ευαγγελάτο, ένα τραγούδι προκειμένου να χαρακτηριστεί πολιτικό πρέπει να εμφανιστεί κάτω από μια συγκεκριμένη και ορισμένη κοινωνικοπολιτική συγκυρία: το διακύβευμα του πολιτεύματος. Ωστόσο, η λέξη κλειδί στην αφήγησή του είναι η λέξη «τυπικά». Ακόμα και αν δεχτούμε ότι πολιτικό τραγούδι γεννιέται μόνο σε δύσκολες και ταραγμένες εποχές και σε καθεστώτα πλην του δημοκρατικού, το επιχείρημα αδυνατίζει από καθεστώτα που ήταν ενδεδυμένα με το μανδύα της δημοκρατικότητας και την ίδια στιγμή λειτουργούσαν ολοκληρωτικά στην πράξη. Αρκεί να θυμηθούμε ότι και η δικτατορία στην Ελλάδα είχε διεξάγει εκλογές τις οποίες μάλιστα είχε κερδίσει. Επιπροσθέτως, το πολιτικό τραγούδι μπορεί να εκφράζει γενικότερες αντιεξουσιαστικές ή αναρχικές θέσεις, που πάντοτε υπάρχουν στις κοινωνίες, αντιτίθενται στις κυβερνήσεις και επιθυμούν την αυτοδιαχείριση και – ίσως – την άμεση δημοκρατία. Αυτές οι ομάδες, αν και δεν είναι πολύ δημοφιλείς, έχουν το δικό τους τραγούδι και τη δική τους πολιτική έκφραση και θέση μέσα από αυτό.

Άκρως ενδιαφέρουσα και η θέση του Χαϊνή **Δημήτρη Αποστολάκη**, ανθρώπου επιστημονικά καταρτισμένου με αποκρυσταλλωμένη άποψη και ιδιαίτερες διακρίσεις στο στίβο του σύγχρονου πολιτικού τραγουδιού. Ο Αποστολάκης προκρίνει για μέθοδο εξαγωγής ασφαλών συμπερασμάτων την *a posteriori* επιστημονική θεώρηση, ξεκινώντας από την παραδοχή ότι κάθε τραγούδι είναι πολιτικό με την έννοια της πολιτικής λειτουργίας³⁷⁹: «Κάθε τραγούδι είναι πολιτικό. Δηλαδή, κι ένας μουσικολόγος του μέλλοντος, αν δει ακόμα και αυτά που τώρα αποκαλούμε σκυλάδικα, θα δει όλη τη γκλαμουριά και την παρακμή μέσα σε αυτό. Μέσα από τις σχέσεις αντιπαράθεσης. Το θεματολόγιο είναι «μου 'κανες – σου 'κανα», δηλαδή μια αντιπαράθεση, μια ενδογενής σύγκρουση. Ακόμα και σε αυτά, δηλαδή, θα δει κανείς πολιτικό στίγμα και κατάσταση. Ξέρεις, πολυτέλεια, γκλαμουριά, ψεύτικες σχέσεις, τρομερό πάθος και μετά ξεφουσκώνει, την επόμενη μέρα πάει στο γραφείο του. Κατάλαβες. Όλοι πεθαίνουν αποβραδís στο μαγαζί, αλλά το πρωί είναι μια χαρά.

³⁷⁹ Βλ. Συνέντευξη Δημήτρη Αποστολάκη, Αθήνα, 8.12.2011.

Συνειδητοποιημένο πολιτικό τραγούδι φυσικά και έχω κάνει. Ο «Καφενές»³⁸⁰ είναι πολιτικό τραγούδι. Το «Θέλω να πάρω τη φυλή μου και να φύγω»³⁸¹ είναι καθαρά πολιτικό τραγούδι. Ο «Ποντικός»³⁸² καθαρά πολιτικό τραγούδι. Και πόσα άλλα τραγούδια. Αλλά τα ονομάζω πολιτικά καταχρηστικώς γιατί δεν θεωρώ ότι το πολιτικό είναι το στρατευμένο. Ή τουλάχιστον αυτή την εποχή δε μας βγαίνει έτσι. Εγώ δεν διαχωρίζω τον εαυτό μου σε πολιτικό, σε οικολόγο, σε ριζοσπάστη, σε ερωτικό Δημήτρη, σε κοινωνικό Δημήτρη, σε μοναχικό Δημήτρη, σε πολιτικό Δημήτρη. Είναι ένα και το αυτό. Η πολιτική υπάρχει μέσα στον έρωτα. Η μεγαλύτερη πολιτική πράξη είναι ο έρωτας. Είναι πράξη ανατροπής. Και όχι ο έρωτας όπως τον εννοούν τα σήριαλ των τηλεοράσεων. Πρέπει να επανορίσουμε τις έννοιες. Τι είναι πολιτικό; Το πολιτικό λοιπόν είναι, πρώτον, το σαφές νόημα κοινωνικής θέσμησης. Και δεύτερον, που είναι σημαντικότερο από το σαφές νόημα και από οποιοδήποτε σαφές νόημα ή νοηματοδότηση, είναι η στάση ζωής. Αυτό είναι. Η στάση ζωής δεν μπορεί παρά να κάνει πολιτικό τραγούδι. Γιατί μια σοβαρή μορφή τέχνης με τι μπορεί να ασχοληθεί; Με το Θεό, με την κοινωνική θέσμηση, με τον έρωτα και το θάνατο. Με τι άλλο να ασχοληθεί δηλαδή; Αυτά τα πράγματα είναι ό,τι υπήρχε και ό,τι υπάρχει. Χονδροειδώς. Αν δεν ασχοληθεί με αυτά, τότε με τι ασχολείται; Με τη γκλαμουριά; Αλλά κι αυτό ακόμα είναι πολιτικό».

Μια επίσης διαδεδομένη θεώρηση σχετικά με το πολιτικό τραγούδι είναι και η *a posteriori* αξιολόγησή του. Η συγκεκριμένη πρακτική, μαζί με την παραδοχή ότι το καθετί έχει πολιτική λειτουργία, μπορεί να οδηγήσει ευκολότερα στα όποια συμπεράσματα σχετικά με ένα τραγούδι. Όπως λέει ο Αποστολάκης, οι μουσικολόγοι του μέλλοντος θα μπορέσουν ευκολότερα να κατατάξουν και να αξιολογήσουν τα τραγούδια του σήμερα. Ωστόσο, αυτό δημιουργεί και ένα είδος «χρονοκαθυστέρησης». Σίγουρα, στην τέχνη και την επιστήμη, οι «ταμπέλες» δεν είναι πάντοτε απαραίτητες και σίγουρα είναι λιγότερο αναγκαίες από την ορθή καταγραφή και κατάταξη των έργων όποτε αυτό μπορεί να γίνει ασφαλέστερα. Από εκεί και πέρα, ο επιστημονικός τρόπος προσέγγισης στις κοινωνικές επιστήμες μπορεί να εξάγει ασφαλέστερα συμπεράσματα όταν κοιτά εκ των υστέρων όλες τις πτυχές μιας εποχής και των

³⁸⁰ Ο καφενές (μουσική – στίχοι: Δημήτρης Αποστολάκης).

³⁸¹ Θέλω να πάρω τη φυλή μου και να φύγω (μουσική – στίχοι: Δημήτρης Αποστολάκης).

³⁸² Ποντικός (μουσική – στίχοι: Δημήτρης Αποστολάκης).

παραγώγων των τεχνών της. Σημαντικό κομμάτι πάντως που αναφέρεται στα λόγια του Αποστολάκη είναι η στάση ζωής και η ενιαία υπόσταση του δημιουργού. Πράγματι, ο δημιουργός δεν εκδύεται (ή δεν θα έπρεπε να εκδυεται) των υπολοίπων χαρακτηριστικών του όταν γράφει ένα συγκεκριμένο είδος τραγουδιού. Γράφοντας ένα ερωτικό τραγούδι, για παράδειγμα, δεν αποποιείται κανείς την κοσμοθεωρία του ή την καταγωγή του. Όλα αυτά εντυπώνονται στο τραγούδι, δίνοντάς του και άλλες προεκτάσεις που, κάτω από συγκεκριμένες συγκυρίες, συνθήκες και χρήσεις, μπορούν να το χαρακτηρίσουν ως πολιτικό.

Σύγχρονος ερμηνευτής πολιτικών τραγουδιών (σ.σ. τον εμπιστεύεται ο Χρήστος Λεοντής στις σύγχρονες παρουσιάσεις του «Καπνισμένου Τσουκαλιού» στη θέση του βασικού τραγουδιστή, αυτή που στην πρώτη εκτέλεση κατείχε ο Νίκος Ξυλούρης), ο **Μίλτος Πασχαλίδης** είναι λακωνικός σχετικά με τον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού³⁸³: *«Σε γενικές γραμμές θα έλεγα ότι πολιτικό είναι ένα τραγούδι που προτάσσει το «εμείς» και λιγότερο το «εγώ».* Για το ίδιο θέμα, ο Μιχάλης Μυτακίδης, δημιουργικός ηγέτης του συγκροτήματος των Active Member, είναι πιο επιθετικός και απής³⁸⁴: *«Θεωρώ, αν το θες έτσι για τη συζήτηση, ότι πολιτικό και κοινωνικό τραγούδι είναι κάθε τραγούδι. Ακόμα κι αυτές οι τρικυμιάρες μουνίτσες στα σκυλάδικα πολιτική κάνουν όσο κι αν δεν το γνωρίζουν ή τουλάχιστον εξυπηρετούν κάποια πολιτική. Γιατί κάποιοι εντεχνοσκοούληκες δεν τους το αναγνωρίζουν; Να αυτό, ας πούμε, που, στην χώρα αυτή, προσδιορίζεται ως έντεχνο, δεν είναι ότι πιο μεσοβέζικο κι υπερεκτιμημένο έχει χτίσει το σινάφι; Να ποια είναι η σχέση του κοινωνικού και πολιτικού τραγουδιού: οι έντεχνοι καθίζουν στις καρέκλες αυτούς που οι «σκύλοι» σηκώνουν στη πίστα. Η διαφορά τους είναι ότι οι «σκύλοι» ντρέπονται και λίγο».*

Σχετικά με αυτό που αναφέρει ο Πασχαλίδης, για το πρώτο πληθυντικό σε αντιδιαστολή με το πρώτο ενικό πρόσωπο στα πολιτικά τραγούδια και την αλληλεγγύη που αναζητά σαν προαπαιτούμενο, θα έλεγε κανείς ότι δεν είναι επαρκές. Πολιτικό τραγούδι έχουμε όταν αυτό μπορεί να εκφράσει περισσότερους από έναν ανθρώπους ή ακόμα καλύτερα μια ολόκληρη ομάδα με

³⁸³ Βλ. Συνέντευξη Μίλτου Πασχαλίδη, Αθήνα, 2.6.2011.

³⁸⁴ Βλ. Συνέντευξη Μιχάλη Μυτακίδη, Αθήνα, 13.2.2013.

κοινά χαρακτηριστικά, ωστόσο ο τρόπος εκφοράς του δεν είναι απαραίτητο να είναι σε πρώτο πληθυντικό. Οι ομάδες συστήνονται από τα άτομα και μια προσωπική οπτική μπορεί να ανήκει σε πολύ περισσότερους του ενός. Ο Πασχαλίδης, βέβαια, δεν αναφέρεται στη γλώσσα μόνο, αλλά στο συναίσθημα που θα αποπνέει το τραγούδι, ωστόσο αυτή του η αναφορά δίνει μια καλή αφορμή για αποσαφήνιση της γλώσσας του πολιτικού τραγουδιού. Επιπλέον, ένα τραγούδι που προτάσσει το «εγώ», από μόνο του, ίσως και να μπορεί να είναι πολιτικό τελικά γιατί και οι μειοψηφίες έχουν δικαιώματα. Και βέβαια γιατί, όπως προαναφέρθηκε, πολλά «εγώ» συνιστούν το «εμείς». Από τη μεριά του ο Μιχάλης Μυτακίδης, ουσιαστικά, ενστερνίζεται την άποψη που επίσης έχει απαντηθεί αρκετές φορές στο παρόν κεφάλαιο, ότι όλα τα τραγούδια είναι πολιτικά και κοινωνικά, τόσο λόγω του περιεχομένου τους, όσο και λόγω της χρήσης τους. Μια τέτοια άποψη, που στηρίζεται στην εκ των υστέρων αποτίμηση, αποδυναμώνει την προσπάθεια για εξεύρεση ενός αποδεκτού ορισμού για το πολιτικό τραγούδι, αλλά έχει και μια συγκεκριμένη σημασία και βαρύτητα. Ναι, όλα είναι πολιτικά, όλα είναι πολιτική, γιατί και ο άνθρωπος είναι ον πολιτικό.

Δύο Έλληνες τραγουδοποιοί των τελευταίων χρόνων διατυπώνουν «ολιστικές» θέσεις σχετικά με το πολιτικό τραγούδι και τα χαρακτηριστικά του. Ο **Θανάσης Παπακωνσταντίνου** τοποθετεί το θέμα σε μια ευρύτερη κλίμακα³⁸⁵: *«Δεν χρειάζεται να είναι επίκαιρο και περιγραφικό της πολιτικής κατάστασης ένα τραγούδι για να είναι πολιτικό. Οποιοδήποτε τραγούδι, που «αναγκάζει» τον άνθρωπο να στοχαστεί, είναι βαθιά πολιτικό γιατί τον σπρώχνει προς την αυτογνωσία. Οι εξουσίες θέλουν υπηκόους βλάκες. Έτσι, ένα ερωτικό τραγούδι μπορεί να είναι πολιτικό τραγούδι γιατί κι ο έρωτας μπορεί να είναι πολιτική πράξη. Το αναφέρει υπέροχα ο Οκτάβιο Πας στην «Ηλιόπετρα»: «Αλλάζει ο κόσμος όταν φιλιούνται δυο, μεταμορφώνεται, όλα αγιάζουν. Ο σκλάβος βγάζει στους ώμους του φτερά. Παύεις να είσαι ένας ακόμα ίσκιος».* Για το ίδιο θέμα, αλλά και για την ύπαρξη ή μη σύγχρονου πολιτικού τραγουδιού και τις «προϋποθέσεις» για τη δημιουργία του ο **Αλκίνοος Ιωαννίδης** αναφέρει³⁸⁶: *«Θα γεννηθεί ξανά πολιτικό τραγούδι. Είναι αναπόφευκτο να μιλήσουν κάποτε, ίσως και σύντομα, οι λέξεις και οι στίχοι μας για τα όσα μάς συμβαίνουν. Το τραγούδι*

³⁸⁵ Βλ. Συνέντευξη Θανάση Παπακωνσταντίνου, Αθήνα, 5.6.2014.

³⁸⁶ Βλ. Συνέντευξη Αλκίνοου Ιωαννίδη, Αθήνα, 30.4.2013.

πάντα αυτό έκανε άλλωστε. Και είναι φυσικό να αργεί, όταν οι σημερινοί δημιουργοί προέρχονται από δεκαετίες σύγχυσης, πλαστής ευμάρειας και έλλειψης στόχου. Είναι υγιές που δεν βγήκαμε όλοι οι τραγουδοποιοί, ξαφνικά, ουρλιάζοντας εύκολα συνθήματα και κουβέντες καφενείου, λέγοντας όσα σκέφτεται «ο κόσμος», χωρίς βαθύ αίσθημα, χωρίς ποίηση. Γιατί, το υλικό του τραγουδιού, η ζωή, πρέπει να βιωθεί πρώτα. Πρέπει να αποσταχτεί, πριν χωρέσει στον ήχο και στον στίχο. Πρέπει να μετουσιωθεί σε βαθιά συνείδηση, για να αγγίξει τις συνειδήσεις όλων μας. Θα ήταν ανησυχητικό αν έβγαιναν ξαφνικά χιλιάδες μέτρια, εύκολα, καινούργια τραγούδια «διαμαρτυρίας». Το πολιτικό τραγούδι, έτσι όπως το εννοούμε συνήθως, με συγκινεί συχνά, αλλά η αλήθεια είναι πως δεν το αγαπώ βαθιά. Αισθάνομαι πως, τελικά, ούτε την πολιτική εξυπηρέτησε, ούτε το τραγούδι. Και περιόρισε τις δυνατότητες σπουδαίων δημιουργών, περισσότερο απ' ό,τι τις βοήθησε να ανθίσουν. Από την άλλη, ένα σπουδαίο τραγούδι, είτε είναι «πολιτικό», είτε όχι, αποτελεί μεγάλη προσφορά. Το έχω ξαναπεί: ένα τραγούδι του Γκάτσου και του Χατζιδάκι, που λέει «αυτός ο κόσμος δεν θα αλλάξει ποτέ», είναι πολύ πιο επαναστατικό, επειδή είναι αριστούργημα, από χιλιάδες άλλα μέτρια, που λένε «εμείς θα αλλάξουμε τον κόσμο».

Τόσο ο Θανάσης Παπακωνσταντίνου, όσο και ο Αλκίνοος Ιωαννίδης «αποδεσμεύουν» το πολιτικό τραγούδι από την υποχρεωτική σύμπλευση με την εποχή του. Ο πρώτος αναζητά μια πολιτική οικουμενικότητα που μπορεί να βρεθεί μέσα σε οποιοδήποτε είδος τραγουδιού, ενώ ο δεύτερος εντοπίζει τη χρονική απόσταση από τα γεγονότα σαν προαπαιτούμενη συνθήκη που θα προσδώσει στο δημιουργό μια ξεκάθαρη οπτική των γεγονότων προτού γράψει για αυτά ή με αφορμή αυτά. Ο Ιωαννίδης προσθέτει (και στο σημείο αυτό συντάσσεται με το Δήμο Μούτση) την αναγκαιότητα της υψηλής τέχνης, προκειμένου ένα τραγούδι να προσφέρει στο ακροατήριο, είτε είναι πολιτικό, είτε είναι οποιοδήποτε άλλο. Ένα τραγούδι αριστουργηματικό, πράγματι, μπορεί να επιδράσει καταλυτικά στην κοινωνία και μόνο εξ αυτού του γεγονότος χαρακτηρίζεται πολιτικό. Ωστόσο, το τραγούδι δεν μπορεί να αλλάξει ριζικά τον κόσμο. Τον κόσμο τον αλλάζουν οι άνθρωποι, ίσως, με τα τραγούδια για συντροφιά, ενθάρρυνση και έμπνευση.

Δύο πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα, που ενισχύουν σαν μεθοδολογία την *a posteriori* θεώρηση των τραγουδιών στην προσπάθεια κατάρτισης ενός ορισμού για το πολιτικό τραγούδι, καταγράφηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας. Το «Πότε θα κάνει ξαστεριά», παλιό ριζίτικο παραδοσιακό τραγούδι της Κρήτης που επανήλθε στο προσκήνιο από την διασκευή των Μαρκόπουλου – Ξυλούρη το 1971, απέκτησε πανελλήνια εμβέλεια και συνδέθηκε ως τις μέρες μας με τους κοινωνικούς αγώνες, φημολογείται πως είναι γραμμένο με αφορμή ένα περιστατικό ζωοκλοπής. Αν αυτό το γεγονός ισχύει (που λίγη σημασία έχει εν τέλει, μιας και, ακόμα και να μην ισχύει, θα μπορούσε κάλλιστα να ισχύει), τότε γίνεται σαφές ότι το τραγούδι προσλαμβάνεται ως πολιτικό από τους ακροατές και τους χρήστες του και πλέον αποκτά αυτό το χαρακτήρα. Αντίστοιχο παράδειγμα εντοπίστηκε κατά τη διάρκεια της έρευνας και με το «Αύριο πάλι» (μουσική: Δήμος Μούτσης – στίχοι: Νίκος Γκάτσος). Σύμφωνα με το Δήμο Μούτση και προσωπικές μαρτυρίες, το τραγούδι που έγραψε με το Γκάτσο, το τραγουδούσαν την περίοδο της Χούντας οι κρατούμενοι στα κελιά πριν το βραδινό ύπνο για να εμψυχωθούν. Έτσι, ένα τραγούδι, που κανένα προφανές συστατικό πολιτικής τέχνης δεν έχει αν εξετασθεί με αυστηρά λογοτεχνικά και μουσικολογικά κριτήρια – τουναντίον θα χαρακτηριζόταν εξόχως ερωτικό – αποκτά, χάρη στους χρήστες του, χάρη στο συγκεκριμένο ακροατήριο, χάρη στη συγκεκριμένη συγκυρία, μια ξεκάθαρη πολιτική υπόσταση. Μοιραία, λοιπόν, το τραγούδι αυτό μπορεί να χαρακτηριστεί πολιτικό.

ΣΤ.2. Οι δισκογραφικές εταιρείες.

Κατά τη διάρκεια της επτάχρονης Χούντας, στην Ελλάδα γράφτηκαν αρκετά πολιτικά τραγούδια, τραγούδια που φυσικά δεν μπόρεσαν να βρουν το δρόμο για την έκδοση και την κυκλοφορία δεδομένης της λογοκρισίας και των διώξεων. Μετά το τέλος της δικτατορίας, όπως ήταν φυσικό, οι δισκογραφικές εταιρείες ξεκίνησαν να κυκλοφορούν εκείνα τα τραγούδια – πολλά από τα οποία κυκλοφορούσαν στα χείλη των ανθρώπων κατά την επταετία – που ήταν απαγορευμένα. Αυτή η πρακτική οδήγησε σε μια αναδρομική κυκλοφορία των πολιτικών τραγουδιών της επταετίας, αλλά και αρκετών συγχρόνων που

ξεκίνησαν να γράφονται ακολουθώντας τη «μόδα» της εποχής. Η πλειοψηφία του ελληνικού πληθυσμού αναζητούσε ένα «άλλοθι επαναστατικότητας», δεδομένης της απάθειας που είχε επιδείξει κατά την επταετία. Οι δισκογραφικές εταιρείες, μάλλον, αντιλήφθηκαν εγκαίρως την έντονη ζήτηση και έσπευσαν να την εξισορροπήσουν με την ανάλογη προσφορά. Έγιναν, όμως, έτσι τα πράγματα; Το συγκεκριμένο ερώτημα τέθηκε σε όλες τις συνεντεύξεις βάθους της έρευνας.

Ο **Πάνος Κατσιμίχας** δείχνει να συμφωνεί με την παραπάνω περιγραφή³⁸⁷: «Ένα χρόνο μετά τη μεταπολίτευση (το 1975), έφυγα για το Δυτικό Βερολίνο, όπου έμεινα αρκετά χρόνια. Ένας από τους σοβαρούς λόγους που με έκαναν να πάρω των ομματιών μου, ήταν και η χυδαία, αγοραία κατάσταση που επικράτησε με την πτώση της δικτατορίας, στο χώρο του τραγουδιού, και γενικότερα στην πολιτιστική ζωή του τόπου. Θυμάμαι τότε, η Πλάκα, είχε γεμίσει με μπουάτ, μουσικούς χώρους και μαγαζιά, όπου το μόνο που άκουγες ήταν αντάρτικα. Ναι, αντάρτικα, της κατοχής και του εμφυλίου. Θυμάμαι διάφορους τύπους με το μπερέ του Τσε Γκεβάρα και γενειάδα σε στυλ Αρη Βελουχιώτη, να ωρύνονται «Ο Μπελογιάννης ζει μες την καρδιά μας», «Μαύρα κοράκια με νύχια γαμψά», «Στ' άρματα στ' άρματα» και διάφορα άλλα τέτοια. Θυμάμαι συναυλίες, πολιτικές οργανώσεις από κοντά, ένα χαμό, γενικά, με επίκεντρο το είδος αυτού του τραγουδιού. Μπήκανε στο νόημα και οι διάφοροι αλήτες – μεσάζοντες, διοργανωτές συναυλιών, μπήκανε στο παιχνίδι και οι αρχι-αλήτες των δισκογραφικών εταιρειών και αυτό που έγινε, θα το διαπιστώσει κανείς, αν μελετήσει τις παραγωγές της πενταετίας 1974-1979. Μετά, από το '80 μέχρι το '84-85, άρχισε ο άλλος χαμός (σκύλεμα του παρελθόντος) με τη ρεμπετολαγνεία και τις ρεμπέτικες κομπανίες. Από κοντά και οι δισκογραφικές πάλι. Το λεγόμενο «πολιτικό τραγούδι» της πενταετίας 1974-1979, έγινε καταναλωτικό και καταναλώσιμο είδος που ρύθμιζε την αγορά του τραγουδιού, της ψυχαγωγίας, των δισκογραφικών εκδόσεων, των συναυλιών και της ψυχαγωγίας γενικότερα. Το απόλυτο δηλαδή ξεπούλημα αγώνων (που έκαναν άλλοι, κάποτε στα βουνά), ιδεών, αισθητικής και ηθικής εν τέλει. Ευτυχώς ξεφούσκωσε, έγινε φυσικά εκτός

³⁸⁷ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

μόδας (μετά από τόση υπερκατανάλωση) και γλιτώσαμε κι εμείς και ο καημένος ο Μπελογιάννης και ο Αρης Βελουχιώτης και όλοι».

Αυτό που είναι ξεκάθαρο, και έχει τις ρίζες του από την εποχή που η τεχνολογία κατόρθωσε να «αιχμαλωτίσει» τον ήχο και να ξεκινήσουν οι πρώτες ηχογραφήσεις, είναι ότι η μουσική, εκτός από καλλιτεχνική δημιουργία, λειτούργησε και λειτουργεί σαν εμπορικό προϊόν. Από τα πρώτα της βήματα, η λαϊκή τέχνη του τραγουδιού απέκτησε αξία, πέραν της πνευματικής, που μεταφράστηκε σε συγκεκριμένο έσοδο και σύστησε το δικό της βιομηχανικό οικοσύστημα. Σε αυτό το πλαίσιο και εφόσον την διαχείριση της κυκλοφορίας και της αγοραπωλησίας της ανέλαβαν εταιρείες, οι λεγόμενες δισκογραφικές, μοιραία το παιχνίδι άρχισε να παίζεται στο επίπεδο της κερδοφορίας. Την εποχή που απασχολεί την έρευνα, αλλά και κάθε εποχή από τότε που εμφανίστηκαν, οι δισκογραφικές εταιρείες κυνηγούσαν το μεγαλύτερο δυνατό κέρδος. Στην προκειμένη περίπτωση, το πολιτικό τραγούδι πουλούσε και σαν είδος έπρεπε να ικανοποιήσει την ζήτηση που επικρατούσε στο ακροατήριο. Έτσι, εκτός από τις κυκλοφορίες τις «χρωστούμενες» με τα απαγορευμένα τις επταετίας, προκρίθηκαν και άλλες παρόμοιες ως προς τη θεματολογία – ίσως κατωτέρου επιπέδου λόγω βιασύνης, αλλά όχι απαραίτητα – σύμφωνα πάντοτε με τον πρωταρχικό κανόνα της ελεύθερης αγοράς περί προσφοράς και ζήτησης.

Από τη μεριά του, ο **Διονύσης Σαββόπουλος** επισημαίνει το ίδιο φαινόμενο³⁸⁸: *«Αυτό έγινε. Οι εταιρείες ξαφνικά γυρεύανε από τους συνθέτες κάτι πιο αντιστασιακό, κάτι έτσι πιο αριστερούλικο. Το ενθαρρύνανε, το ζητούσανε μετ' επιτάσεως! Οπότε κυκλοφόρησε και αρκετή μπαλαφάρα»*. Με τον ίδιο τρόπο περιγράφει το κλίμα της εποχής και ο Κώστας Μυλωνάς, στην «Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού» του³⁸⁹: *«Οι λόγοι που προκάλεσαν την άνθηση του πολιτικού τραγουδιού είναι λίγο πολύ γνωστοί. Η πολιτική φόρτιση της εποχής, ο δυναμικός κομματικός ανταγωνισμός, ο επαναπροσδιορισμός των στόχων της Αριστεράς και η απαίτηση για πιο ελεύθερη άσκηση της καλλιτεχνικής έκφρασης, είναι μερικοί απ' αυτούς. Υπάρχουν όμως και άλλοι, οι οποίοι θα πρέπει να αναζητηθούν στην προσπάθεια και την σφοδρή επιθυμία ορισμένων συνθετών να*

³⁸⁸ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

³⁸⁹ Μυλωνάς, 1992, σελ. 173 – 175.

αδράξουν και να εκμεταλλευτούν την ευκαιρία που τους έδιναν τότε οι πολιτικές καταστάσεις και οι κοινωνικές συγκυρίες οι οποίες ευνοούσαν αυτή την άνθηση. Για δύο τρία τουλάχιστον χρόνια, η παραγωγή τραγουδιών και μουσικών έργων με πολιτικό περιεχόμενο, έφτασε σε τέτοιο επίπεδο ώστε να γίνει καταναλώσιμο είδος και να ρυθμίζει τις κινήσεις της αγοράς του τραγουδιού, στο χώρο της δισκογραφίας, της συναυλίας και, ακόμα, της διασκέδασης και της ψυχαγωγίας. Δημιουργοί αυτής της παραγωγής, οι προοδευτικοί συνθέτες· υποστηρικτές, τα κόμματα και οι πολιτικοί φορείς· ρυθμιστές και διαμεσολαβητές, οι εταιρείες δίσκων και οι διάφοροι έμποροι και μεσάζοντες του τραγουδιού· αποδέκτης, το κοινό που ανήκε στον ευρύτερο χώρο της αριστεράς. Συντελεστές όλοι μιας απαράδεκτης καταναλωτικής κατάστασης στην οποία είχε περιπέσει το πολιτικό τραγούδι. Ο θόρυβος και η ακμή του πολιτικού τραγουδιού δεν κράτησε πολύ. Οι κάθε είδους συνθήκες και ανακατατάξεις δεν ευνόησαν τη συνέχειά του μέσα σε έναν πολιτικό και κοινωνικό περίγυρο που άλλαζε γρήγορα και αποφασιστικά. Ίσως το πολιτικό τραγούδι να είχε περισσότερη χρησιμότητα και σημασία στα χρόνια της δικτατορίας και πολύ πριν. Από την άλλη πλευρά, η ίδια η άφθονη και άκριτη παραγωγή του το αποδυνάμωσε, καθώς η μεγαλύτερη ποσότητα της δεν ήταν ικανή να πείσει για την καλλιτεχνική της αξία. Κραυγαλέα και αφελή τα περισσότερα τραγούδια και μουσικά έργα, γεννήματα μιας περιορισμένης, φτωχής έμπνευσης και αβασάνιστης καλλιτεχνικής προσπάθειας, την οποία δεν θα μπορούσα να δικαιώσουν και να σώσουν οι προθέσεις».

Η συγκεκριμένη εμπορική τακτική των δισκογραφικών εταιρειών δεν θα μπορούσε να συνεχιστεί για μεγάλο χρονικό διάστημα. Όσο πιο ομαλή γινόταν η πολιτειακή κατάσταση στη χώρα και απομακρυνόταν η ανάμνηση της δικτατορίας, τόσο μικρότερη ζήτηση πολιτικού τραγουδιού επικρατούσε μεταξύ των ακροατηρίων. Έτσι, λίγα μόλις χρόνια μετά την αποκατάσταση της δημοκρατίας, η δισκογραφική «μόδα» του πολιτικού τραγουδιού άρχισε να υποχωρεί δίνοντας τη θέση της στην παραγωγή ενός νέου ανάλαφρου τραγουδιού, που έμελλε να μετεξελιχθεί σε αυτό που αποτέλεσε στα κατοπινά χρόνια το soundtrack του lifestyle, όπως σωστά επισημαίνουν ο Διονύσης Σαββόπουλος και ο Κώστας Μυλωνάς στα λόγια και τα κείμενά τους.

Με την εμπλοκή των δισκογραφικών εταιρειών στην πληθώρα κυκλοφοριών πολιτικού τραγουδιού κατά παραγγελία συμφωνεί και ο **Γιώργος Νταλάρας**, ο οποίος μιλά και για τις προεκτάσεις που πήρε η εμπορική στόχευση εις βάρος της ουσιαστικής δημιουργίας έκτοτε και ως τις ημέρες μας³⁹⁰: *«Εν μέρει, ναι. Κι εκεί πέρασε και πολλοί άνθρωποι οι οποίοι βλάψανε το τραγούδι γράφοντας αστεία πράγματα, ατάλαντοι οι πιο πολλοί, που γίνανε και διάσημοι. Οι εταιρείες παίζανε τον ρόλο τους, ναι. Άμα βρίσκανε κανά συνθηματάκι που τους άρεσε κλπ, πάμε, μέσα, φύγαμε να κάνουμε επιτυχία. Και αρκετά τραγούδια. Και αρκετοί και συνθέτες και τραγουδιστές κάναν επιτυχίες με τέτοια πράγματα. Το θέμα είναι, Γιώργο, τι αντέχει, και τι είδους, τι ποιότητα έχει ο λόγος και πόσο μπορεί να διατρυπήσει τον χρόνο για να φτάσει. Αυτά θα τα δούμε αργότερα. Εμείς δεν μπορούμε τώρα, σιγά σιγά [...] Κοίταξε, αυτό όμως Γιώργο, μου φέρνει, μας φέρνει τώρα εδώ, σε μία αποκάλυψη που είναι καλό να την πούμε. Ότι ο κόσμος που χαντάκωσε το αληθινό ελληνικό τραγούδι, αυτό το λεγόμενο έντεχνο, που περιείχε μέσα και το κοινωνικό και το πολιτικό τραγούδι, μ' όλα αυτά τα πρόσωπα που αναφέραμε, εκτοπίστηκε απ' τις εταιρείες και μπήκανε στο τραγούδι, μπήκανε οι παπατζήδες, οι μαυραγορίτες κι οι καρπαζόκηδες και οι καρπαζάκηδες. Αυτοί, φτάσανε μέχρι τις μέρες μας. Αυτό όμως είναι η απόδειξη ότι η χώρα μας κατρακύλησε στην μετριότητα».*

Πολλοί από τους συμμετέχοντες στην έρευνα αναφέρονται σε περιπτώσεις δημιουργών που την εποχή εκείνη έσπευσαν να εκμεταλλευτούν την αυξανόμενη ζήτηση των εταιρειών για επαναστατικό τραγούδι, παράγοντας «εύκολα» τραγούδια της συνθηματολογίας. Αρκετοί αναφέρονται και σε συγκεκριμένα ονόματα που, κατά την άποψή τους, έδρασαν με αυτό τον τρόπο στα χρόνια της μεταπολίτευσης. Μέσα από τα λόγια τους προκύπτει, ίσως, ένα ενδιαφέρον στοιχείο που επικαλούνται προκειμένου να διαχωρίσουν το «πραγματικό» πολιτικό τραγούδι από το άλλο, το «κατασκευασμένο» και «πλαστό». Το στοιχείο αυτό είναι η διαχρονικότητα, η αντοχή στο χρόνο. Εκείνα τα τραγούδια, λένε οι περισσότεροι, χάθηκαν στη λήθη, ενώ το πραγματικό πολιτικό τραγούδι της εποχής άντεξε και μνημονεύεται ως τις μέρες μας. Αυτές οι πανομοιότυπες κρίσεις και αποτιμήσεις είναι εξ ορισμού υποκειμενικές. Φανερώνουν μια γενική αίσθηση που επικρατεί στο χώρο του τραγουδιού, αλλά

³⁹⁰ Βλ. Συνέντευξη Γιώργου Νταλάρα, Αθήνα, 26.10.2011.

δεν τεκμηριώνονται αντικειμενικά και έτσι δεν μπορούν να καταστήσουν τη διαχρονικότητα ως ένα από τα απαραίτητα χαρακτηριστικά του πολιτικού τραγουδιού. Εξάλλου, ένα τραγούδι μπορεί να είναι πολιτικό έργο την ώρα που παράγεται. Δεν μπορεί να περιμένει το χαρακτηρισμό του ως τέτοιο μέχρι να δικαιωθεί και από τη διαχρονικότητά του.

Στο λόγο του **Διονύση Τσακνή**, σχετικά με τις κυκλοφορίες πολιτικού τραγουδιού από την αποκατάσταση της δημοκρατίας κι ύστερα, εμφανίζεται ο ίδιος χαρακτηρισμός που ξεπήδησε και από τα χείλη του Διονύση Σαββόπουλου³⁹¹: *«Μετά το 1974 υπήρξε ένας βομβαρδισμός πολιτικού τραγουδιού, το οποίο πολιτικό τραγούδι δεν ήταν και στα καλύτερά του. Γράφτηκαν και πάρα πολλές μπαλαφάρες. Αργότερα, και όταν το ίδιο το πολιτικό τραγούδι δέχτηκε μια επίθεση, πολλοί δημιουργοί έσπευσαν να τραβήξουν την ουρά τους έξω απ' την έννοια του πολιτικού, το οποίο είχε συνδυαστεί με το σύνθημα και με το λεγόμενο στρατευμένο, όπου και εφευρέθηκε ο όρος «εγώ κάνω τραγούδι και με κοινωνικές αναφορές». Δεν πρέπει όμως να κρύβουμε ότι κοινωνικές αναφορές χωρίς πολιτική άποψη δεν μπορεί να υπάρξουν. ...Οι δισκογραφικές εταιρείες ποντάρισαν.... Οι δισκογραφικές εταιρείες τι είναι; Καπιταλιστές. Ο Μαρξ έλεγε ότι ο καπιταλιστής είναι ικανός να σου πουλήσει ακόμα και το σκοινί που θα τον κρεμάσεις. Αρκεί να βγάλει λεφτά εκείνη την ώρα, εκείνη την ώρα, δεν τον ενδιαφέρει τι θα γίνει αύριο. Ο καπιταλισμός αυτή τη λογική έχει, σήμερα, τα θέλω σήμερα και πολύ εύκολα. Βεβαίως και βγάλανε όλο το έργο του Μίκη, και βγάλαν όλα τα απαγορευμένα, και δημιουργήσαν κι έναν μύθο γύρω απ' αυτή την ιστορία, ώσπου όταν αυτό το πράγμα, ας πούμε, ήρθε να ογκώσει στον κόσμο και να μπουχτήσει ο κόσμος, οι ίδιες που τα βγάζαν, ας πούμε, οι ίδιες τα σκυλάδικα, μετά...».*

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που τεκμηριώνει το ρόλο των δισκογραφικών εταιρειών στην πρόσκαιρη διάδοση και επιτυχία του πολιτικού τραγουδιού στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης είναι και το περιβάλλον μέσα στο οποίο ευδοκίμησε αυτό. Από τη μεταπολίτευση και έπειτα, η χώρα υιοθέτησε επαγγελματικές πρακτικές και συμπεριφορές που αναφέρονται στην ελεύθερη αγορά και ευδοκιμούν στο καπιταλιστικό σύστημα. Από το 1975 και

³⁹¹ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Τσακνή, Αθήνα, 12.12.2011.

ύστερα, η Ελλάδα άρχισε να βαδίζει με σταθερά βήματα προς την ελεύθερη αγορά και την άνοδο της ιδιωτικής πρωτοβουλίας σε βάρος της κρατικής. Όπως και να το κάνουμε, το περιβάλλον αυτό δεν είναι γόνιμο για την δημιουργία τραγουδιών διαμαρτυρίας, ειδικά αν η μεταβολή αυτή οδηγεί σε (πρόσκαιρη έστω) άμβληνση των αντιθέσεων και της πολιτικής πόλωσης. Με άλλα λόγια (και εδώ βρίσκουν μια εφαρμογή τα λόγια του Γεράσιμου Ευαγγελάτου, όπως καταγράφηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο), όταν οι κοινωνικές αντιθέσεις ηρεμούν και όταν δεν διακυβεύεται το πολίτευμα, το πολιτικό τραγούδι αφορά σε ολόένα και μικρότερο μέρος του ακροατηρίου. Όταν οι πολλοί αρχίζουν να περνούν καλά, έστω και στο πλαίσιο μιας επίπλαστης ευμάρειας, δεν εκφράζονται από ριζοσπαστικές θέσεις, μοιραία συντηρικοποιούνται και εγκαταλείπουν τα «δύσκολα ακούσματα» παραδίδοντάς τα στις πιο περιθωριακές ομάδες. Οι τελευταίες είναι ολιγομελείς και δεν αποτελούν τον πυρήνα του αγοραστικού κοινού, το οποίο αναζητά νέα «ελαφρύτερα» ακούσματα που οι δισκογραφικές εταιρείες σπεύδουν να του προσφέρουν πλουσιοπάροχα.

Οι κοινές αριστερές καταβολές και τα διαβάσματα οδηγούν τους δημιουργούς στην εμφάνιση «κοινών τόπων» στις απόψεις και στην εκφορά τους. Έτσι, ο **Θάνος Μικρούτσικος**, αυτή τη φορά, επαναλαμβάνει μια φράση του Μαρξ που εμπεριέχεται και στην παραπάνω τοποθέτηση του Διονύση Τσακνή για το θέμα που απασχολεί το παρόν κεφάλαιο³⁹²: «Ε, βέβαια, σε δύο επίπεδα. Το ένα είναι ότι δισκογραφικά... Ο Μαρξ, και το 'χα πει και σε μια *press conference*, αν δεν κάνω λάθος, για το «θάλασσα στη σκάλα», που 'χα κάνει με τον Μάτσα, απευθύνομενος στον Μάτσα, υπήρχαν καμιά διακοσαριά δημοσιογράφοι και φίλοι και του είπα ότι «Εμένα μου παρείχες τα δύσκολα πράγματα γιατί όπως λέει ο Μαρξ: ο καπιταλιστής πουλάει και το σχοινί που θα τον κρεμάσουνε». (γέλια). Αυτό είναι μια ιστορία... Δηλαδή, τα «Αντάρτικα» μου τα 'βγαλε ο Πατσιφάς, ένας άνθρωπος του συστήματος, μορφωμένος και φωτισμένος, αλλά άνθρωπος του συστήματος. Κι ακριβώς επειδή ήταν άνθρωπος του συστήματος, με είχε παρακαλέσει να βγάλω την λέξη «ράλληδες», γιατί η οικογένεια Ράλλη ήταν προσωπικοί του φίλοι. Κι εγώ την έβγαλα, δεν θα την έβγαζα αν το τραγούδι ήτανε σε όλες τις εκδοχές με «ράλληδες», ήταν σε μία εκδοχή και σε άλλες εκδοχές

³⁹² Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς. 2.7.2013.

δεν ήτανε. Λοιπόν, το ένα είναι ότι οι έμποροι, φωτισμένοι ή μη, πουλάνε το σύμπαν ολόκληρο. Κι όταν είδαν ότι λόγω της επτάχρονης καταπίεσης αυτό το πράγμα μπορούσε να κινηθεί, βουρ στον πατσά! Σε τέτοιο βαθμό που το υπονόμευσαν, ακριβώς γιατί η τυποποίηση αυτού του πράγματος και ο πολλαπλασιασμός σε βαθμό κακουργήματος των δίσκων που έβγαιναν τέτοιου τύπου, κάποια στιγμή έφτασε τα πράγματα στο μη περαιτέρω. Και τότε αυτοί, πήραν το καπελάκι τους και πήγαν στο επόμενο, έτσι; Από την άλλη μεριά, θέλω να σου πω και μία λειτουργία του συστήματος, μην φανταστείς όμως με καχυποψία ότι αυτό σημαίνει ότι δέκα άνθρωποι επιλεγμένοι από το σύστημα, με μαύρα γυαλιά, κλείνονται σε ένα σκοτεινό δωμάτιο κι αποφασίζουν. Αυτό λειτουργεί με πιο σύνθετους τρόπους. Αλλά στη βάση του, έχει και το τι θα μπορούσε να υπονομεύσει μια τέτοια προσπάθεια. Κι αυτό είναι η επιδρομή αταλάντων σ' αυτό τον συγκεκριμένο χώρο». Και ο εμβληματικός συνθέτης του είδους του πολιτικού τραγουδιού γίνεται ακόμα πιο συγκεκριμένος και ξεκάθαρος γύρω από το θέμα, εντοπίζοντας και άλλες προεκτάσεις του³⁹³: «Θα σου θυμίσω, ήσουν αγέννητος ή μάλλον θα σου πω ότι την δεκαετία του 1970 γίνανε δεκάδες μεγαλεπίβολα έργα πάνω σε ποιητές, από ανθρώπους χωρίς ταλέντο, υπονομεύοντας ακριβώς αυτό. Αυτό είναι μια μορφή λαϊκισμού. Ο λαϊκισμός πάντοτε ισχύει, δίνεται κάποιο άλλο πρόσωπο. Εκεί, ντύθηκε το πρόσωπο του σοβαρού συνθέτη χωρίς φόντα, που μελοποιούσε Σεφέρη, που μελοποιούσε Ρίτσο, που έκανε κοντσέρτο για τάδε και τάδε κλπ. Κι αυτό, επειδή ακριβώς ως αποτέλεσμα ήταν κενό, ήταν τίποτα, δημιούργησε και μια λαδιά σε όλη αυτή την προσπάθεια, και το αποτέλεσμα λοιπόν ήταν, αφενός η τρομακτική παραγωγή και ο πληθωρισμός αυτής της ιστορίας από τις δισκογραφικές εταιρείες».

Πράγματι, είναι άκρως ενδιαφέρουσα η αντίθεση που ενυπάρχει στην πρακτική των δισκογραφικών εταιρειών σχετικά με τις κυκλοφορίες πολιτικού τραγουδιού στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης: μια εμπορική εταιρεία, που ευδοκιμεί εντός των ορίων και των όρων της ελεύθερης αγοράς, με καθαρό πρώτο στόχο το κέρδος, διοικούμενη συνήθως από ανθρώπους του «συστήματος», κυκλοφορεί κάτω από τη σκέπη της καλλιτεχνικά προϊόντα που, τόσο σε επίπεδο μορφής, όσο και επίπεδο περιεχομένου, στρέφονται ενάντια

³⁹³ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

στα περισσότερα από όσα πρεσβεύει η ίδια αυτή σκέπη. Αυτό συνέβη στη συγκεκριμένη περίπτωση, αλλά συμβαίνει επίσης διαχρονικά στο χώρο του εμπορίου, οπότε για ποιο λόγο να γινόταν κάτι διαφορετικό στην περίπτωση του τραγουδιού ως προϊόν.

Ο **Λευτέρης Παπαδόπουλος** έχει γράψει για το ίδιο θέμα στη βιογραφία του Μάνου Λοΐζου, στο σημείο που αναφέρεται για την κατάσταση που επικρατούσε στη χώρα μετά την πτώση της Χούντας³⁹⁴: *«Είναι η εποχή, που το ελληνικό τραγούδι βρίσκεται στον αστερισμό του Θεοδωράκη. Ο λαός ύστερ' από τόσα χρόνια, είν' ελεύθερος ν' αγοράσει δίσκους του, με παλιά και καινούργια τραγούδια, και ν' ανοίξει στη διαπασών τον ενισχυτή του πικάπ. Είν' η εποχή των λαϊκών συγκεντρώσεων και των χειροκροτημάτων, της προσμονής και της ελπίδας, των κομματικών φεστιβάλ και των μεγαφώνων. (Πως να μην καταποντιστεί, αλήθεια, μέσα σ' αυτό το κλίμα, η «Οδός Αριστοτέλους», που πριν από τρεις μήνες έχω κυκλοφορήσει σε δίσκο με το Σπανό;) Αυτή την ατμόσφαιρα δεν είναι δυνατόν να μην την εκμεταλλευτούν οι εταιρείες δίσκων. Γι' αυτό και παραγγέλνουν στους συνθέτες τους τραγούδια μεγάλοστομα, εμβατηριακά, «πολεμικά», όπως θα 'λεγε κι ο Μπιθικώτσης. Κι οι συνθέτες πειθαρχούν. Κι η αγορά του δίσκου πλημμυρίζει από τραγούδια για εργάτες, μετανάστες, ήρωες του Πολυτεχνείου και δεσμώτες της Χούντας! Την ώρα αυτή, ο παλιός φίλος και συνεργάτης του Μάνου (σ.σ. Λοΐζου), ο Φώντας Λάδης, θα παραδώσει στο Λοΐζο μια σειρά τραγουδιών του, που μιλάνε για συνδικάτα και απεργίες. Ο Μάνος θα βρει τους στίχους του «μπρεχτικούς», θα τους μελοποιήσει και θα βγάλει το δίσκο «Τα τραγούδια μας» με τον Νταλάρα. Ένα δίσκο που θα πουλήσει πάνω από 100.000 αντίτυπα».*

Από τα λόγια του Λευτέρη Παπαδόπουλου προκύπτουν αρκετά ενδιαφέροντα στοιχεία. Κι εκείνος εντοπίζει την στροφή των δισκογραφικών εταιρειών προς τη «μόδα» της εποχής: την παραγωγή πολιτικού τραγουδιού. Το λέει ξεκάθαρα. Παράλληλα, επισημαίνει ότι από την συγκεκριμένη «μόδα» δεν ξέφυγαν (δεν προσπάθησαν καν) και πολλοί από τους συνθέτες εγνωσμένης αξίας, όπως ο Μάνος Λοΐζος με το συγκεκριμένο παράδειγμα που αναφέρεται της συνεργασίας του με το Φώντα Λάδη. Ωστόσο, εδώ πρέπει να επισημάνουμε

³⁹⁴ Παπαδόπουλος, 2000, σελ. 116 – 117.

και ένα σημαντικό «ελαφρυντικό»: ο Λοΐζος πάντοτε έγραφε πολιτικά και κοινωνικά τραγούδια. Δεν ξέφυγε ποτέ από αυτό το είδος, οπότε δεν μπορούμε να του καταλογίσουμε υστεροβουλία στην συγκεκριμένη επιλογή. Παράλληλα, ο συγκεκριμένος κύκλος τραγουδιών αγαπήθηκε ιδιαιτέρως από το κοινό και δύο από τα τραγούδια του ακούγονται μέχρι σήμερα και αναγνωρίζονται σαν πολύ σημαντικά μέσα στο ρεπερτόριο του συνθέτη. Τέλος, ενδιαφέρον έχει και η κατάληξη των λόγων του Λευτέρη Παπαδόπουλου, με την αναφορά στις πωλήσεις του δίσκου σαν ένδειξη επιτυχίας – εμπορικής. Ας μην λησμονούμε, ωστόσο, ότι τελικός αποδέκτης και κριτής κάθε πνευματικού έργου είναι το κοινό πρωταρχικά και στη συνέχεια ο χρόνος. Αν μια κυκλοφορία ικανοποιεί αυτές τις δυο σταθερές καθίσταται αποδεδειγμένα στις σημαντικές.

Ο Οδυσσέας Ιωάννου διαφοροποιείται λιγάκι από τις τοποθετήσεις των προηγουμένων, ωστόσο εντοπίζει κι εκείνος την εκμετάλλευση και την εμπορική προσαρμογή των δισκογραφικών εταιρειών στις επιταγές της αγοράς³⁹⁵: *«Η λέξη μόδα δεν μου αρέσει, ήταν ανάγκη για ξεμπούκωμα, ήταν ανάγκη για έκφραση. Αν αυτό τώρα, κάποιοι πονηροί στην δισκογραφία, το μυρίστηκαν και το έσπρωξαν, πιθανόν και να έγινε. Αλλά με ενοχλεί η λέξη μόδα. Ανάγκη ήταν. Σκέψου ότι υπήρχανε εφτά χρόνια σιωπής. Όχι για όλους τους Έλληνες, άλλο παραμύθι κι αυτό. Από τα εννιά εκατομμύρια, το ένα οχταράκι μια χαρά είχε βουλευτεί, μια χαρά είχε βουλευτεί με τη χούντα, «δεν τους πειράζω, δεν με πειράζουνε», μια χαρά ήταν βολεμένοι, καμιά επανάσταση από τον ελληνικό λαό δεν έγινε, μην τρελαθούμε τελείως. Γιατί αν είχε γίνει, θα 'χαν αντέξει πέντε μήνες κι αντεξαν εφτά χρόνια. Αλλά για πάρα πολύ κόσμο ήταν η ανάγκη «πάμε για ένα πάρτυ ρε παιδί μου» και την λέω την λέξη εν γνώσει μου ότι είναι ελαφριά λέξη. Πάρτυ, πάρτυ έκφρασης, πάρτυ ξεμπουκώματος, πάμε να φωνάξουμε. Εκεί μέσα βέβαια, δυστυχώς, αλλά σε κάθε εποχή γίνεται, παρέπες και πάρα πολλά πράγματα, πάρα πολλοί συνθέτες ατάλαντοι, οι οποίοι θεώρησαν, ότι μόνο και μόνο το ότι θα μελοποιούσανε Ρίτσο, έδινε αυτόματα και μια αξία στο έργο τους. Δεν έδινε καμιά αξία στο έργο τους, αν η μελοποίησή τους ήταν μέτρια. Δεν σε έχει καμιά ανάγκη ο Ρίτσος, μεγάλε, να τον φωτίσεις εσύ. Μόνο αν είσαι τρομερός συνθέτης. Κι ερχόταν λοιπόν κάποιος κι έλεγε «καλά, ετοιμάζω μια εργάρα φοβερή, μελοποιώ Ρίτσο». Δεν μου λέει απολύτως τίποτα. Τον έχω διαβάσει τον*

³⁹⁵ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

Ρίτσο, δεν σε χρειάζομαι εσένα. Αυτό που θα ακούσω, είναι κάτι παραπάνω; Δημιουργεί ένα καινούριο ρίγος πάνω στον Ρίτσο, μια καινούρια υπογράμμιση; Και κάποιοι καβάλησαν αυτό το άρμα του πάρτυ, παίρνοντας μεγάλους ποιητές ή κάποια λόγια που πραγματικά ήταν επαναστατικά, όχι για την εποχή τους αλλά για πάντα, και θεώρησαν ότι η μελοποίηση, έστω και η μέτρια, έστω και η τελείως ανέμπνευστη, θα προσέδιδε αξία στο έργο. Χαθηκαν μετά, δεν προσδίδει καμία αξία στο έργο. Το τραγούδι κρίνεται ως τραγούδι, τίποτα άλλο. Δεν επιμερίζεται. Αν επιμερίσω τον στίχο και πω «Α, Ρίτσος! ή Καβάφης!», αλλά η μελοποίηση σκατά, σημαίνει ότι έχω ένα σκατά τραγούδι. Τέρμα».

Μια ακόμη σημαντική παρατήρηση για την εποχή είναι αυτή που κάνει ο Οδυσσέας Ιωάννου σχετικά με τη μελοποίηση του τραγουδιού και τις περιπτώσεις ποιητών. Περιπτώσεις ποιητών με σαφείς αριστερές καταβολές, όπως ο Γιάννης Ρίτσος, που γίναν – άθελά τους συχνά – επαναστατικό άλλοθι και καλλιτεχνικό προϊόν ευρείας κατανάλωσης στο πλαίσιο της εποχής της μεταπολίτευσης. Όσοι συνθέτες δεν μπορούσαν να γράψουν στίχους για τα πολιτικά τους έργα κατεύφευγαν στη μελοποίηση ποιητών και στην παραγωγή των λεγομένων «κύκλων τραγουδιών». Μέσα σε αυτό το κλίμα και με αυτή τη μαζική παραγωγή «θάφτηκαν» σίγουρα και κάποιες καλές προσπάθειες. Η μελοποίηση ενός κειμένου (πολύ περισσότερο αν το κείμενο αυτό είναι ποιητικό) είναι απαιτητικό πράγμα, θέλει κοπιώδη εργασία και δεν μπορεί να γίνει στην πίεση του χρόνου που, ενδεχομένως, επιτάσσουν οι προσταγές της αγοράς.

Ο **Βασίλης Παπακωνσταντίνου** είναι κατηγορηματικός απέναντι στο θέμα και καταθέτει και μια πολύ ενδιαφέρουσα προσωπική εμπειρία για να ενισχύσει την άποψή του³⁹⁶: «*Το έζησα αυτό. Οι εταιρείες κάνουν εξώφυλλο τον Τσε Γκεβάρα που μέσα περιέχει το τραγούδι για τον Τσε Γκεβάρα. Δεν έχουν καλλιτεχνική ιδεολογία οι εταιρείες. Μονο οικονομική και εμπορική. Όταν κάποιον δεν μπορούν να τον πολεμήσουν, τον ευτελίζουν. Τον δίνουν, δηλαδή, βορρά στα χέρια της κατανάλωσης. Θα σου πω και ένα άλλο παράδειγμα. Όταν είχα γράψει το*

³⁹⁶ Βλ. Συνέντευξη Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γαλάτσι, 25.6.2014.

«Φοβάμαι³⁹⁷» με τον Αχιλλέα Θεοφίλου ως παραγωγό – το δίσκο «Φοβάμαι» εννοώ, ολόκληρο. Ήταν το 1982. Λέει ο Μάτσας: «Τι κάνετε εκεί; Φέρτε μου τίποτα να ακούσω». Του πάει ο Αχιλλέας και το ακούει ο Μάτσας και παθαίνει φρίκη. Και λέει στον Αχιλλέα, επειδή εγώ είχα αναπτύξει τα «όχι» μου και ήμουν ατσαμπουκάς: «Ψήστονε να μην του βγάλουμε αυτό το δίσκο και να τον καταστρέψουμε. Τόσο ωραία φωνή είναι κρίμα να τραγουδάει αυτά τα πράγματα». Μου το λέει ο Αχιλλέας και απαντώ: «Ξεχάστε το. Και μη με ζορίζετε γιατί παίρνω χαρτί από το γιατρό και «μουγγώνομαι» για τρία χρόνια και δεν τραγουδάω κανένα δίσκο μέχρι να τελειώσει το συμβόλαιό μου». Οπότε, ο Μάτσας λέει στον Αχιλλέα: «βγάλτο και δεν θα το διαφημίσουμε». Αυτό το γαμημένο, είχε ένα τραγούδι μέσα, τον «Κουρσάρο» (σ.σ. μουσική: Λάκης Παπαδόπουλος – στίχοι: Παύλος Μάτεσις). Εκείνη την εποχή, είχαν εκπομπή στην τηλεόραση ο Λιάνης με το Χαρδαβέλλα και το Δημαρά. Κρατική τηλεόραση, έτσι; Δεν υπήρχε τότε ιδιωτική. Είχαν, λοιπόν, στην εκπομπή ένα θέμα για τους μηχανόβιους και, επειδή ερχόντουσαν και με ακούγανε στο «Αχ Μαρία», με ρώτησαν αν έχω κανένα τραγούδι για την περίπτωση. Λέω: «τώρα ηχογράφησα ένα σχετικό». Δεν είχε κυκλοφορήσει ακόμα ο δίσκος. Τους το πάω, τρελαίνονται και το παίζουν στην εκπομπή τους. Με φωνάζει ο Μάτσας, με τα γυαλιά έτσι (σ.σ. δείχνει πως): «Ρε Βασίλη, να σου πω κάτι βρε παιδί μου, μήπως έχεις υπόψιν σου και τίποτα άλλους καλλιτέχνες σαν κι εσένα αναρχοαυτόνομους;» (γέλια). Και έτσι του πήγα τον Άσιμο που τρελαινόταν ο φουκαράς να βγάλει δίσκο και δεν μπορούσε. Έτσι έγινε ο δίσκος του Άσιμου. Ο «Ξαναπές³⁹⁸», που τραγουδούσε ο Νικόλας. Ενδιαφέρουσα και σημαντική η συγκεκριμένη μαρτυρία του Βασίλη Παπακωνσταντίνου, τόσο σε επίπεδο τεκμηρίωσης της άποψης που διαμορφώνεται για τον ρόλο το δισκογραφικών εταιρειών την εποχή που εξετάζει η παρούσα διατριβή, όσο και στο επίπεδο της ιστορικής καταγραφής γεγονότων γύρω από το τραγούδι.

Η αφήγηση του Παπακωνσταντίνου, εδώ, «φωτίζει» μια άλλη πτυχή, λιγότερο συνηθισμένη ή συχνή, εκείνη της αντίστροφης «εκμετάλλευσης» του

³⁹⁷ Προσωπικός δίσκος του Βασίλη Παπακωνσταντίνου που κυκλοφόρησε από τη MINOS – EMI το 1982 με το γενικό τίτλο «Φοβάμαι» και περιείχε τραγούδια των: Λάκη Παπαδόπουλου, Μάνου Λοϊζου, Παύλου Μάτεσι, Γιάννη Ζουγανέλη, Κλήμη Στακτόπουλου, Μανώλη Ρασούλη, Γιώργου Οικονομέα, Γιάννη Γλέζου, Κώστα Καρυωτάκη, Αντώνη Πανταζή, Σάκη Μπουλά, Steve Harley.

³⁹⁸ Δίσκος του Νικόλα Άσιμου που κυκλοφόρησε από τη MINOS – EMI το 1982 με το γενικό τίτλο «Ο Ξαναπές», σε μουσική και στίχους του ιδίου και ερμηνευτές, εκτός από τον ίδιο, τους: Χαρούλα Αλεξίου και Βασίλη Παπακωνσταντίνου.

κλίματος της εποχής και της διάθεσης των δισκογραφικών εταιρειών. Η «δύσκολη» περίπτωση του Άσιμου βρήκε «φιλοξενία» και οδηγήθηκε στη δισκογραφική επιφάνεια ακριβώς γιατί συνέπεσε με την αναζήτηση μιας εμπορικής εταιρείας για κάτι διαφορετικό, κάτι «ασύμβατο». Εδώ, έχουμε την σπάνια περίπτωση της εκμετάλλευσης του εμπόρου από τον παραγωγό, αν και τελικά μόνο χαμένος δεν βγήκε και σε αυτή την παράξενη συγκυρία και ο έμπορος. Κερδισμένο και το ακροατήριο, καθότι αυτή η συγκυρία του ενεχειρίασε ένα δίσκο με τραγούδια που άντεξαν στο χρόνο και φώτισαν την περίπτωση ενός αξιόλογου, όσο και ανατρεπτικού, δημιουργού.

Σχετικό περιστατικό που αποδεικνύει, τόσο την παρεμβατικότητα των δισκογραφικών εταιρειών στα «καλλιτεχνικά χωράφια», αλλά και την αλλαγή πλεύσης που έκανα προς το τέλος της δεκαετίας του 1970, απομακρυνόμενες από τη «μόδα» του πολιτικού τραγουδιού, περιγράφει ο **Μανώλης Ρασούλης** που θυμάται την εποχή που έγραψαν με το Μάνο Λοΐζο τα «Τραγούδια της Χαρούλας» (1979)³⁹⁹: «Με έναν αριστερό λόγο ν' ακούγεται ή μάλλον να μας βομβαρδίζει από παντού, μπορούσαμε πια να ψαχνόμαστε και γι' άλλα πράγματα.... Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα ξεκίνησε πια και η συνεργασία μας για ΤΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΧΑΡΟΥΛΑΣ. Λένε διάφορα για 'κείνους τους μήνες που ήμασταν οι δυο μας στο Πόρτο Ράφτη. Λένε ακόμα ότι εγώ στέρεψα από ιδέες και δεν μπορούσα να συμπληρώσω το δίσκο. Κακοήθειες! Ο Μάνος είχε αρχίσει να εκνευρίζεται από τις «διακριτικές» παρεμβάσεις της εταιρείας στο αποτέλεσμα που θέλαμε να έχουμε. Ήδη από τα πρώτα κομμάτια που ακούγαμε επικρατούσε ένα ψιλοχάος. Θυμάμαι κοινή ακρόαση με Μάνο, Θεοφίλου, το ζεύγος Μάτσα κι εμένα. Ήταν τα πρώτα κομμάτια που ακούγαμε. Ακούμε φέρ' ειπείν το «Τίποτα δεν πάει χαμένο» και επεμβαίνει «διακριτικά» η κυρία Μάτσα σαν να μην υπάρχω εγώ: Μάνο μου τι όμορφη μελωδία που είναι αυτή, όμως αυτά τα λόγια ποιος θα τα καταλάβει; Γιατί να μη γίνει ένα όμορφο ερωτικό τραγούδι που θα το χαρούνε όλοι; Ο Λοΐζος απαντάει: Τυχγάνει να είμαστε και αριστεροί ξέρετε. Ο Θεοφίλου, ο παραγωγός του Μάνου που αντιπροσώπευε επιπλέον και τα συμφέροντα του Κ.Κ.Ε. μέσα στην εταιρεία, αρχίζει να υπερασπίζεται με πολλά επιχειρήματα το συγκεκριμένο κομμάτι που έγινε και ένα από τα αγαπημένα της Παπαρήγα στη συνέχεια. Δεν συμφωνούμε ακριβώς. Μετά ακούμε την «Όγδοη μέρα» και σ' αυτό

³⁹⁹ Σούσης, 2007, σελ. 215 – 216.

έχει πρόβλημα ο Θεοφίλου με το στίχο και εν γένει με το τραγούδι. Δεν του φαίνεται αντιπροσωπευτικό για την εικόνα του Μάνου, του φαίνεται πολύ λαϊκό και δεν θυμάμαι τι άλλο, παρεμβαίνει όμως τώρα ο Μάτσας που βρίσκει ευρηματικό το ότι ο θεός ο ίδιος έφτιαξε το μπαγλαμά την όγδοη μέρα. Εγώ ψάχνομαι να βρω που είμαι και να φανταστείς ότι κάθομαι σε αυτές τις διαπραγματεύσεις έχοντας μια μεγάλη εμπορική επιτυχία πίσω μου και με αδειάζουν εντελώς. Από ένα σημείο και μετά μας διαλύσανε!».

Οι δισκογραφικές εταιρείες κατηγορήθηκαν διαχρονικά για παρεμβάσεις και υποδείξεις με εμπορικά κριτήρια στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Δεν αναζητούνται αθώοι και ένοχοι. Δεν υπάρχουν τέτοιοι εν προκειμένω. Όταν αποδέχεσαι τη συμμετοχή σου σε ένα παιχνίδι ή σε ένα αγώνισμα, αποδέχεσαι και το ρόλο σου, αποδέχεσαι και τους κανόνες του. Είναι, ωστόσο, ξεκάθαρο, τόσο από τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών, όσο και από βιβλιογραφικές καταγραφές, αλλά και από τις κυκλοφορίες της εποχής, ότι το πολιτικό τραγούδι (τόσο το παλαιότερο απαγορευμένο, όσο και το καινούργιο που παράχθηκε εκείνον τον καιρό) ευδοκίμησε στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης με τις ευλογίες, τις προτροπές και τις παραγγελίες των δισκογραφικών εταιρειών.

ΣΤ.3. Πολιτικό τραγούδι και στρατευμένη τέχνη.

Μια πολύ συνηθισμένη σύνδεση εννοιών θα περιγραφεί στο συγκεκριμένο κεφάλαιο. Πιο συγκεκριμένα, σε όλες τις έρευνες ή τις αναφορές για το πολιτικό τραγούδι, είτε στο εσωτερικό, είτε στο εξωτερικό, κυριαρχεί η συζήτηση για την στρατευμένη τέχνη. Με δεδομένη την ύπαρξη αυτής της μορφής τέχνης και την ενσωμάτωση τραγουδιών (ακόμα και κατά παραγγελία) μέσα της, εύλογα γεννιέται το ερώτημα: τα παράγωγα της στρατευμένης τέχνης εντάσσονται στη γενικότερη κατηγορία του πολιτικού τραγουδιού; Είναι πολιτικό το προπαγανδιστικό τραγούδι, το τραγούδι δηλαδή που εξυπηρετεί τις ανάγκες και τους σκοπούς συγκεκριμένων πολιτικών σχηματισμών και που πολύ συχνά είναι προϊόν παραγγελίας τους; Το συγκεκριμένο ερώτημα τέθηκε φυσικά και στις συνεντεύξεις βάθους και προέκυψαν ποικίλες και άκρως ενδιαφέρουσες απαντήσεις.

Ο Πάνος Κατσιμίχας επιχειρεί μια αντιπαραβολή της τέχνης σαν έννοια χωρίς επιθετικούς προσδιορισμούς με τη στρατευμένη τέχνη και τα χαρακτηριστικά της⁴⁰⁰: «*Η τέχνη είναι, κατ' αρχάς από τη φύση της, η έκφραση της ελεύθερης βούλησης του ανθρώπου. Αυτό είναι το μεγαλείο της. Τέχνη υπαγορευόμενη, ακόμα και στο όνομα της πιο ευγενούς ιδέας ή επιδίωξης, δεν την κατανοώ. Όσο για το αν κάποια προϊόντα της «στρατευμένης τέχνης» ανήκουν στο είδος του πολιτικού τραγουδιού, θα έλεγα ότι, ναι, ανήκουν, αν τα εντάξεις στον καιρό που τα γέννησε. Η «στρατευμένη τέχνη» έπαιξε το ρόλο της σε συγκεκριμένες εποχές και κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες. Αν σκεφτείς μάλιστα, ότι κάποια τραγούδια της εποχής της «στρατευμένης τέχνης», συνήγειραν και εμπύχωσαν τεράστιες μάζες, αν σκεφτείς ότι, κάτω από μια σημαία και τραγουδώντας αυτά τα τραγούδια, σκοτώθηκαν εκατομμύρια άνθρωποι, το ζήτημα γίνεται περίπλοκο. Είναι όμως τέχνη ή δεν είναι; Εδώ νομίζω, ότι έχουμε να κάνουμε με ένα δίλημμα πολυτελείας. Ό,τι είναι βαμμένο με αίμα, αποκτά στη συνείδησή μου, αρχέγονο χαρακτήρα και εκεί σταματάω τη συζήτηση και με τον εαυτό μου και γενικότερα. Ήταν εργαλεία – όπλα αγώνα και το δίκαιο είναι να θεωρήσουμε ότι ανήκουν στην ιστορία και όχι στη συζήτηση περί τέχνης. Αλλιώς, θα τα αδικήσουμε και αυτά και την ίδια τη συζήτηση. Όσο για τη στρατευμένη τέχνη της εποχής του σταλινισμού, απάντησα στην αρχή. Τέχνη κατευθυνόμενη και υπαγορευόμενη, δεν είναι τέχνη».*

Η άποψη του Πάνου Κατσιμίχα, φορτισμένη και συναισθηματική, φανερώνει τη μία πλευρά του νομίσματος. Προφανώς η τέχνη εκφράζει την ελεύθερη βούληση του ανθρώπου. Η αφετηρία της τέχνης, όμως, και η σπίθα που θα ανάψει το φυτίλι της παραγωγής μπορεί να είναι και ολότελα «πεζή». Δεν είναι άγνωστο ότι μερικά από τα παγκόσμια αριστουργήματα όλων των μορφών τέχνης παράχθηκαν μετά από παραγγελίες ευπόρων πολιτών ή ακόμα και βασιλέων. Δίχως αυτή τη διαδικασία, της παραγγελίας, ίσως να μην είχαμε τώρα ορισμένα από τα αριστουργήματα του Μπαχ, για παράδειγμα. Ωστόσο, αυτή η συγκεκριμένη πρακτική της παραγγελίας, ίσως ομολογουμένως, να αποκτά μια διαφορετική διάσταση στο κομμάτι της στρατευμένης τέχνης. Εκεί,

⁴⁰⁰ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

υπάρχει η διάθεση της προπαγάνδας, ίσως και της παραπλάνησης, που εγείρει και ηθικά ζητήματα.

Από την δική του πλευρά, ο **Διονύσης Σαββόπουλος** φαίνεται να συντάσσεται με τον διαχωρισμό της τέχνης από τη στρατευμένη της μορφή, την προπαγάνδα⁴⁰¹: «*Η «στρατευμένη τέχνη» είναι προπαγάνδα. Δεν είναι τέχνη, δηλαδή. Πολιτικό τραγούδι είναι... δηλαδή αν θέλουμε να 'μαστε σοβαροί, είναι ένα τραγούδι το οποίο έχει μια πολιτική σημασία, αγγίζει ένα πολιτικό θέμα. Εκφράζει συγγένεια με μια πολιτική αντίληψη. Γιατί το πολιτικό τραγούδι με την ευρύτερη έννοια που το καταλαβαίνω εγώ, κι όχι με την έννοια της μεταπολίτευσης, δεν παύει να είναι ελεύθερη έκφραση βιωμάτων και σκέψεων. Δηλαδή, κοίταξε, είτε πολιτικό είναι το θέμα που έπιασες, είτε ερωτικό είναι το θέμα που έπιασες, πρέπει να προχωρήσεις να φτιάξεις το τραγούδι με ανοιχτή ψυχή, με άνοιγμα ψυχής. Αν δεν υπάρχει αυτό, τότε το πολιτικό σου θα 'ναι προπαγάνδα, και το ερωτικό σου θα 'ναι κάτι για το εμπόριο. Κάτι για να βολευτείς πούμε, η πίστα. Αυτή είναι η αναλογία. Το άνοιγμα της ψυχής είναι αυτό που κάνει ένα τραγούδι να 'ναι τραγούδι. Αυτό που κάνει την τέχνη να είναι τέχνη. Όταν δεν υπάρχει αυτό, είναι κάτι για το εμπόριο ή κάτι για την προπαγάνδα ή κάτι για να περάσει η ώρα. Χρηστικό! Μπράβο, καλά το λες, καλά το λες, χρηστικό».*

Ο Διονύσης Σαββόπουλος χρησιμοποιεί στο λόγο του ως αντίθετες έννοιες τον όρο «τέχνη» και τον όρο «προπαγάνδα». Για εκείνον, η διάθεση που κρύβεται πίσω από ένα προϊόν στρατευμένης τέχνης είναι πρόσκαιρη και χρηστική. Ως εκ τούτου, ίσως και με ημερομηνία λήξης. Σίγουρα, ένα έργο κατασκευασμένο για να υπηρετήσει μια δεδομένη χρονική συνθήκη και συγκυρία, έχει όρια χρονικά. Κατόπιν μετατρέπεται σε σουβενίρ που μπορεί, όμως, να αποκτήσει νέα ζωή αν οι περιστάσεις το ευνοήσουν. Οι συγκεκριμένες θέσεις δεν επισημαίνουν αξιακές κρίσεις, ούτε επιδιώκουν να εντοπίσουν χαρακτηριστικά στοιχεία της στρατευμένης τέχνης. Άλλωστε, καμία παραγγελία ή προπαγάνδα δεν αποκλείει ένα από τα έργα της να καταστεί και διαχρονικό ή αγαπητό από το ευρύ κοινό. Πάλι εδώ η πρόσληψη του τραγουδιού θα οδηγήσει

⁴⁰¹ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

στην τελική αποτίμηση. Τραγούδι που δεν ακούστηκε ποτέ και από κανένα, όσες και όποιες κι αν ήταν οι προθέσεις του, έπεσαν στο κενό.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η άποψη του δημιουργού του «Φράγματος», **Δήμου Μούτση**⁴⁰²: «Εδώ έχω ξεκάθαρη θέση και διαφωνώ πλήρως. Αυτός ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι μαλακίες, με συγχωρείς. Είναι ο κακός Ρίτσος. Είναι τα χιλιόμετρα ποιήματα που τα δίνεις για να αγοράσεις ένα βιβλιαράκι του Ρίτσου. Η στρατευμένη τέχνη είναι κακή τέχνη. Δε μένει τίποτα από αυτήν. Γιατί δεν γράφεις εμπνεόμενος, αλλά γράφεις υποκινημένος. Γράφεις με γνώμονα το «τι πρέπει να γράψω». Τι «κάνει»; Και τη μια μέρα «κάνει» το ένα και την άλλη «κάνει» το άλλο».

Εδώ, ο Δήμος Μούτσης, το πάει ένα βήμα παραπέρα, χαρακτηρίζοντας την στρατευμένη τέχνη ως κακή τέχνη. Δεν έχει άδικο αν αναλογιστούμε το παρελθόν και τα παράγωγα της προπαγάνδας όπου και όποτε αυτή παρήγαγε μουσικές και τραγούδια (εν προκειμένω). Ειδικά στην Ελλάδα, η στρατευμένη τέχνη ελάχιστες καλές στιγμές προσέδωσε στο ελληνικό τραγούδι και την ιστορία του. Ωστόσο, και πάλι γενικό κανόνα είναι δύσκολο να καταρτίσουμε, καθότι βρίσκονται πάντοτε εξαιρέσεις για να τον επιβεβαιώσουν και να τον διαψεύσουν ταυτοχρόνως. Σίγουρα, πάντως, υπάρχουν ποιοτικές διαφορές μεταξύ της αδιαμεσολάβητης τέχνης και της στρατευμένης.

Ο **Γιώργος Νταλάρας** δεν είναι τόσο απόλυτος. Εντοπίζει μορφές της στρατευμένης τέχνης με υψηλή καλλιτεχνική στάθμη⁴⁰³: «Εξαρτάται απ' αυτά που διαχειρίζεται. Απ' τον λόγο και τα νοήματα που διαχειρίζεται αν είναι πολιτικό τραγούδι. Δηλαδή, ο Νερούδα ήταν πολιτικό τραγούδι, γιατί ο Νερούδα το δόγμα του το έκανε τραγούδι. Το έκανε ποίηση, δηλαδή. Ο Ρίτσος, το έκανε ποίηση. Ο Βάρναλης, το δόγμα του το έκανε ποίηση. Αλλά, δεν ήταν στρατευμένα μ' αυτή την έννοια. Το στρατευμένο.... Κοίταξε, ο Μαγιακόφσκι ας πούμε, είναι ένας στρατευμένος ποιητής. Θα έλεγα όμως ότι δεν είναι το ίδιο στρατευμένος όπως είναι η ανάγκη που έκανε το τραγούδι «Μπεζεντάκος» στον ΕΛΑΣ να τραγουδιέται. Υπάρχει ένα τραγούδι, ο «Μπεζεντάκος». (σ' αυτό το σημείο,

⁴⁰² Βλ. Συνέντευξη Δήμου Μούτση, Νέο Ηράκλειο, 22.3.2016.

⁴⁰³ Βλ. Συνέντευξη Γιώργου Νταλάρα, Αθήνα, 26.10.2011.

σιγοτραγουδάει μια μελωδία). Ο Μπεζεντάκος που δραπετεύσε απ' τη φυλακή κλπ. Αυτό είναι στρατευμένο τραγούδι γιατί αυτό γίνεται παιάνας την ώρα του πολέμου. Στρατευμένο σημαίνει συστράτευση. Εξαρτάται σε ποιο τομέα συστρατεύεσαι. Πόσο δεμένος είναι ο στρατός. Έχει ανάγκη τον παιάνα, δηλαδή, βρίσκεται σε επίθεση; Γιατί ο παιάνας μπορεί ν' ακουστεί και με τις σάλπιγγες του πολέμου και τα τύμπανα, κι αυτός παιάνας είναι. Αν χρειάζεται ένα τέτοιο, δηλαδή να κάνουμε γιούργια, το «αέρααααααα», αυτό είναι τραγούδι, παιάνας! Αυτό εννοείς στρατευμένο. Γιατί το υπόλοιπο, συζητείται. Τι είδους στράτευση; Στρατευμένα τραγούδια είναι όταν πηγαίνεις σε μια εκδήλωση και βάζουν, ας πούμε, βάζουνε το τραγούδι... Η «Τσιμινιέρα⁴⁰⁴», το ένα, το άλλο, βάζουνε το «Του 'παν θα βάλεις το χακί⁴⁰⁵». Αυτό όμως είναι μια κλειστή εικόνα και γίνεται χρησιμοποίηση των τραγουδιών που μπορεί οι συνθέτες, οι καλλιτέχνες που το φτιάξανε, να έχουνε μια ευρύτερη αντίληψη για τα πράγματα, αλλά δεν ενοχλούνται το να χρησιμοποιείται από έναν προοδευτικό χώρο. Και ξαφνικά, τι είναι προοδευτικό; Και το ΠΑΣΟΚ τα βάζει αυτά τα τραγούδια».

Στα λόγια του Γιώργου Νταλάρα εμφανίζεται μια άλλη πτυχή σχετική με αυτό που ονομάζουμε στρατευμένη τέχνη. Συχνά, η προπαγάνδα χρησιμοποίησε εκ των υστέρων τραγούδια που «ταίριαζαν» με τις επιδιώξεις της. Συχνά, κομματικοί σχηματισμοί συνδέθηκαν με τραγούδια πολύ αργότερα από την πρώτη τους κυκλοφορία. Εδώ, το πράγμα περιπλέκεται. Αν το δούμε μέσα από ένα ελληνικό παράδειγμα, το «Θα σε ξανάβρω στους μπαξέδες⁴⁰⁶» συνδέθηκε με το κόμμα του ΠΑ.ΣΟ.Κ. και αποτέλεσε το soundtrack όλων των συγκεντρώσεων του κόμματος για πολλά χρόνια. Το τραγούδι δεν γράφτηκε για αυτό το σκοπό, αλλά χρησιμοποιήθηκε έτσι, ώσπου στα χρόνια της οικονομικής κρίσης ο συνθέτης του, Ηλίας Ανδριόπουλος, απαγόρευσε τη συγκεκριμένη χρήση του έργου. Όλα τα προηγούμενα χρόνια, ωστόσο, το ΠΑ.ΣΟ.Κ. χρησιμοποιούσε το τραγούδι χωρίς καμία απαγόρευση, μετατρέποντάς το – ίσως – με τον τρόπο αυτό σε ένας είδος στρατευμένης τέχνης με την ανοχή των δημιουργών του. Η ανοχή αυτή συνέβαλε, προφανώς, στο να θεωρηθεί στρατευμένο το τραγούδι και η κατοπινή απαγόρευση πιθανότατα δεν στάθηκε ικανή να το «αποχρωματίσει». Σε αυτή την περίπτωση, τι θα μπορούσαμε να πούμε για το

⁴⁰⁴ Πάγωσε η τσιμινιέρα (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Φώντας Λάδης).

⁴⁰⁵ Ο Στρατιώτης (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Κωστούλα Μητροπούλου).

⁴⁰⁶ Μουσική: Ηλίας Ανδριόπουλος – στίχοι: Μάνος Ελευθερίου.

έργο; Είναι στρατευμένη τέχνη; Ή τελικά ανήκει στα τραγούδια – εξαιρέσεις που, αν και λειτούργησαν ως στρατευμένη τέχνη, έχουν δική τους πορεία και καλλιτεχνική αξία; Όλες οι θέσεις έχουν επιχειρήματα υπέρ τους και επομένως μπορούν να υποστηριχθούν. Η ανοχή (ή η έμμεση έγκριση), ωστόσο, των δημιουργών του τραγουδιού, δίνει σαφές προβάδισμα στην ένταξη του τραγουδιού στη στρατευμένη τέχνη.

Στο ίδιο μήκος κύματος με το Γιώργο Νταλάρα κινείται και ο **Διονύσης Τσακνής** που συμπεριλαμβάνει τα προϊόντα της στρατευμένης τέχνης στο ευρύτερο σύνολο του πολιτικού τραγουδιού⁴⁰⁷: *«Ναι, κοίταξε, είναι, η στρατευμένη τέχνη είναι ένα μπάσταρδο παιδί του πολιτικού τραγουδιού, ένα παιδί του σωλήνα. Το να μιλήσεις σήμερα για τα προβλήματα μ'έναν τρόπο έτσι πολύ πιο, πολύ [...] Ενα πολιτικό τραγούδι, όποιο θέλεις πάρε, ας πάρουμε το «Ανεμολόγιο»⁴⁰⁸, έτσι; Το να μιλήσεις λοιπόν, ας πάρουμε ένα τραγούδι και να το ορίσουμε ότι είναι το απόλυτο, ας πούμε, ή ο «Πρόεδρος»⁴⁰⁹, είναι ένα απόλυτο πολιτικό τραγούδι, ας πούμε. Πρόεδρε λέει ο κόσμος, κλπ, ας πούμε. Όταν μετά εσύ βγεις και πεις «εργάτη συσπειρώσου στο σωματείο σου και πάλεψε για να αλλάξεις τον κόσμο» αυτό είναι ένα στρατευμένο τραγούδι. Μπορεί ορισμένες φορές να ήταν χρήσιμο και να είναι χρήσιμο ορισμένες φορές ακόμα, αλλά απέχει απ'αυτό που λέμε σοβαρό πολιτικό τραγούδι. Είναι η ελαφριά εκδοχή του, είναι το σύνθημα που απορρέει από μια πολιτική σκέψη, από μια πολιτική τοποθέτηση. Άκουγα προχτές στην πορεία, ας πούμε, ένα τραγούδι, απ'τα μεγάφωνα του ΠΑΜΕ που έλεγε «εργάτη συγκεντρώσου με το ΠΑΜΕ κι οργανώσου στο σωματείο και κάνε, και πάλεψε τα αφεντικά, και χωρίς εσένα το γρανάζι δεν γυρνά» κλπ κλπ. Αυτό είναι στρατευμένο τραγούδι. Αυτό το τραγούδι δεν το υπηρέτησα ποτέ. Ίσως διότι δεν είμαι, θεωρώ ότι δεν πρέπει να κάνεις τον δάσκαλο μέσα απ' την τέχνη. Δάσκαλος δεν χρειάζεται, η τέχνη δεν θέλει, θέλει άλλα πράγματα. Δεν είναι, δηλαδή, στερείται, πως να το πει κανείς, καλλιτεχνικών credits, ας πούμε, ένα τέτοιο τραγούδι».*

Ο Διονύσης Τσακνής εντάσσει στο πολιτικό τραγούδι την στρατευμένη τέχνη, αλλά σαν «δεύτερης κατηγορίας» παράγωγο. Παράλληλα, διαπιστώνει ότι

⁴⁰⁷ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Τσακνή, Αθήνα, 12.12.2011.

⁴⁰⁸ Ανεμολόγιο (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος – στίχοι: Κώστας Τριπολίτης).

⁴⁰⁹ Πρόεδρε (μουσική: Διονύσης Τσακνής – στίχοι: Κώστας Τριπολίτης).

η στρατευμένη τέχνη εμπεριέχει το στοιχείο του διδακτισμού, που γενικότερα (όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο μέσα από τα λόγια του Δήμου Μούτση) δεν λογίζεται στα θετικά χαρακτηριστικά οποιασδήποτε μορφής τέχνης. Στο στρατευμένο τραγούδι κυριαρχεί το σύνθημα, η προτροπή, η προσταγή, που δεν αφήνουν πολλά περιθώρια προσωπικής απόφασης στον ακροατή. Αντιθέτως, το πολιτικό τραγούδι, μολονότι εμπεριέχει θέση συγκεκριμένη, δεν ωθεί τον ακροατή του προς συγκεκριμένες συμπεριφορές και δράσεις. Μια διάκριση, λοιπόν, που εύλογα γεννιέται μεταξύ στρατευμένης τέχνης και πολιτικού τραγουδιού είναι ότι, η πρώτη υπαγορεύει συμπεριφορές και συνειδήσεις, ενώ το δεύτερο ευνοεί την ελεύθερη βούληση και το στοχασμό στον ακροατή.

Ο Θάνος Μικρούτσικος στη δική του τοποθέτηση ξεχωρίζει εντελώς το πολιτικό τραγούδι από αυτό που έχει επικρατήσει να αποκαλείται στρατευμένη τέχνη⁴¹⁰: *«Είχα γράψει στα «Πολιτικά τραγούδια» ένα μικρό κειμενάκι, το οποίο ως προς αυτή σου την ερώτηση, νομίζω ταυτίζεται⁴¹¹. Ο τίτλος «Πολιτικά τραγούδια» ορίζει μια συγκεκριμένη αντίληψη, 27 χρονών ήμουν τότε, 26. Το πολιτικό τραγούδι ξεπερνά το επίπεδο των διαπιστώσεων ή της διαμαρτυρίας. Δεν εντοπίζει μόνο τις κοινωνικές αντιθέσεις αλλά ανιχνεύει τις αιτίες που τις γεννούν και δείχνει τις προοπτικές για τη συντριβή τους. Μιλάει συγκεκριμένα. Με αυτή την έννοια. Καλά, εντάξει, αυτό. Λοιπόν, με βάση αυτόν τον όρο, θεωρώ ότι δεν είναι πολιτικά τραγούδια αυτά. Δείχνουνε μια πολιτική θέση, αν προχωρήσουμε στον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού, σε πιο βάθος έτσι όπως περιγράψαμε κάποια πράγματα, τότε μπορώ να απαντήσω ότι δεν είναι. Αν δεν προχωρήσουμε σ' αυτό το βάθος και μιλήσουμε για την θεματολογία αυτών των τραγουδιών, συμπεριλαμβανομένων και των δικών μου, τότε είναι. Δεδομένου ότι*

⁴¹⁰ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

⁴¹¹ Στο εσώφυλλο του δίσκου «Πολιτικά τραγούδια», ο Θάνος Μικρούτσικος γράφει: «Τούτα τα τραγούδια γράφτηκαν μέσα στο 1975 εκτός από μερικά (11, 12, 13) που γράφτηκαν το 1970. Ο τίτλος «πολιτικά τραγούδια» ορίζει μια συγκεκριμένη αντίληψη: το πολιτικό τραγούδι ξεπερνά το επίπεδο των διαπιστώσεων ή της διαμαρτυρίας. Δεν εντοπίζει μόνο τις κοινωνικές αντιθέσεις, αλλά ανιχνεύει τις αιτίες που τις γεννούν και δείχνει τις προοπτικές για τη συντριβή τους. Μιλάει συγκεκριμένα. Μ' αυτή την έννοια, το πολιτικό τραγούδι είναι μια δύσκολη υπόθεση. Τούτη η συλλογή είναι για μένα η αρχή της διαδικασίας. Η ποίηση του Ναζίμ Χικμέτ εξαιρετικά μεταφρασμένη από το Γιάννη Ρίτσο και το Γιώργο Παπαλεονάρδο με οδήγησε σε απλές μελωδίες και ενορχηστρωτικές λύσεις. Τον Βολφ Μπίρμαν που τον πρωτογνώρισα μέσα απ' την θαυμάσια μετάφραση του Δημοσθένη Κούρτοβικ, τον αντιμετώπισα κριτικά, κι αυτό φαίνεται από τους στίχους που διάλεξα. Τελειώνοντας θέλω να ευχαριστήσω όλους τους μουσικούς που δούλεψαν με αληθινή αγάπη κοντά μου και τη Μαρία (σ.σ. Δημητριάδη) που έδωσε αληθινό μάθημα ερμηνείας».

μιλάει για τις πολιτικές τους θέσεις. Όμως, δεν βρίσκει. Δηλαδή, μπορεί να μιλάει για τις πολιτικές τους θέσεις, νομίζω ότι ανήκει στο επίπεδο των διαπιστώσεων απ'την μεριά τους. Δεν είναι κάτι που πάει στην ουσία των πραγμάτων κλπ, απ'αυτή την άποψη. Όμως, αυτή την άποψη που διατυπώνω δεν θα την αποδεχτούνε. Όχι αυτοί, γενικά. Γι'αυτό πρέπει ρε παιδί μου να γίνει μια σοβαρή δουλειά. Εγώ ήμουν πολύ απογοητευμένος, όσες παρεμβάσεις κι αν έκανα, ακριβώς γιατί σταματάγανε σε ό,τι φαίνεται. Δεν είναι το θέμα που κάνει το έργο τέχνης. Δηλαδή, ερωτικό τραγούδι είναι κάτι που μιλάει για τον έρωτα; Όχι! Ερωτικό τραγούδι είναι όταν σε συνταρράσει. Το πολιτικό τραγούδι, το «κοινωνικό» σε εισαγωγικά τραγούδι, είναι αυτό που κάνει διαπιστώσεις σε μια κοινωνία. Οι διαπιστώσεις οι δικές τους είναι ότι οι μαύροι θέλουν σκότωμα. Κι ότι οι Ελληνάρες θα κατακτήσουν τον κόσμο. Διαπιστώσεις. Αυτή η ταξική κοινωνία, που δημιουργεί αυτές τις αντιθέσεις, μπορεί να αναληφθεί; Θα μου πεις μ'ένα μανιφέστο, ναι. Το πολιτικό τραγούδι τι μπορεί να κάνει; Να πάει προς την κατεύθυνση αυτή, με τους τρόπους που σου περιέγραψα ως προς τους ενεργητικούς και μη παθητικούς θεατές».

Εδώ, στα λόγια του Μικρούτσικου, εντοπίζονται πολλά ενδιαφέροντα στοιχεία. Αρχικά, επαναλαμβάνεται και είναι όντως ζωτικής σημασίας το αίτημα για μια ολοκληρωμένη και εμπεριστατωμένη μουσικολογική έρευνα που θα ασχοληθεί με τον ορισμό και την ξεκάθαρη κατηγοριοποίηση του τραγουδιού. Στη συνέχεια ο Μικρούτσικος διαχωρίζει τα δύο είδη. Το στρατευμένο τραγούδι, λέει ο συνθέτης, είναι τραγούδι διαπιστώσεων, που απευθύνεται μάλιστα σε παθητικούς ακροατές. Το πολιτικό τραγούδι, από την άλλη, είναι ένα τραγούδι που φιλοδοξεί να μετατρέψει τον παθητικό ακροατή σε ενεργητικό εντοπίζοντας την ουσία των πραγμάτων, παίρνοντας θέση και διατυπώνοντας άποψη συγκεκριμένη. Η στρατευμένη τέχνη, ευαγγελιζόμενη το «σωστό», μοιραία διαπιστώνει και επιπροσθέτως απλώς προτείνει ή υπαγορεύει συμπεριφορές και τρόπους. Το πολιτικό τραγούδι, αναζητώντας το «σωστό», θέτει προβληματισμούς και ζητά από τον ακροατή τη δική του ενέργεια, τη δική του προσωπική θέση πάνω στα πράγματα. Αυτή είναι μια διάκριση σαφής και υπαρκτή. Μοναδική εξαίρεση αποτελούν τα τραγούδια εκείνα της προπαγάνδας που χρησίμευσαν ως ενθαρρυντικά σε συγκεκριμένες ενεργητικές περιστάσεις (π.χ. πολεμικές αναμετρήσεις, πορείες διαμαρτυρίας κλπ).

Ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου από τη μεριά του, αφού αποσαφηνίζει τους όρους πολιτικό και κοινωνικό, συνδέει το πολιτικό με τη στρατευμένη τέχνη, αλλά ουσιαστικά συμφωνώντας με το Θάνο Μικρούτσικο, μιας και, για εκείνον, αυτό που έχει επικρατήσει στη συλλογική συνείδηση ως πολιτικό τραγούδι, είναι ουσιαστικά κοινωνικό⁴¹²: «...προσωπικά, δεν υιοθετώ τον όρο πολιτικό τραγούδι. Θα το έλεγα κοινωνικό. Το πολιτικό, όμως, θα μπορούσε να είναι πολιτικό, αν ήταν στρατευμένο. Διαφωνώ με το στρατευμένο τραγούδι. Πολλές φορές, βέβαια, έχει ανάγκη ο κόσμος από παιάνες, αλλά δεν είναι τέχνη αυτό. Είναι σοσιαλιστικός ρεαλισμός, είναι καταγραφή, είναι ρεπορτάζ. Η τέχνη είναι οικουμενική, με την έννοια ότι δεν έχει «εδώ» και «τώρα». Έρχεται από πολύ μακριά και πάει πολύ μακριά. Επίσης, η επικαιρότητα είναι επιθεώρηση που είναι περιορισμένη μόνο σε αυτά. Τα μεγάλα έργα τέχνης, είτε είναι συγγραφικά, είτε φιλοσοφικά, είτε μουσικά, μπορείς να τα πεις διαχρονικά, όταν αυτό συμβαίνει σε αυτά. Δεν υπάρχει κριτής. Δεν υπάρχει συγκριτικός βαθμός μεταξύ έργων τέχνης. Τα μεγάλα έργα που γίνονται διαχρονικά, έχουν σα μοναδικό κριτή το χρόνο. Για πόσο χρόνο κρατιούνται στην ψυχή των ανθρώπων. Δεν εκλογικεύεται. Αισθάνεσαι περισσότερο. Έτσι, λοιπόν, ξανακαταλήγουμε στη δική μου θέση ότι το πολιτικό τραγούδι, με την έννοια της στρατευμένης τέχνης, είναι λάθος. Είναι παιάνας που είναι χρήσιμος για κάποια συγκεκριμένη στιγμή. Δεν είναι όμως τέχνη. Δεν θα διαχρονικοποιηθεί ποτέ. Είναι οι παιάνες των Ελλήνων που πολεμούσαν του Γερμανούς. Ο «αέρας» που φωνάζανε. Αυτό».

Στο λαβυρινθο των ορολογιών και των επικεφαλίδων μπλέκεται και ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου. Για εκείνον, το τραγούδι που όλοι έχουν στο μυαλό τους ως πολιτικό είναι κοινωνικό, ενώ η στρατευμένη τέχνη θα έπρεπε να θεωρείται πολιτικό τραγούδι. Ο Παπακωνσταντίνου πολύ γλαφυρά ονομάζει τη στρατευμένη τέχνη ως σοσιαλιστικό ρεαλισμό και ρεπορτάζ προσδίδοντάς της χρονικούς και χωροταξικούς περιορισμούς. Είναι το ίδιο πράγμα που έλεγε νωρίτερα και ο Διονύσης Σαββόπουλος. Πράγματι, το στρατευμένο τραγούδι έχει συγκεκριμένη αναφορά και λειτουργία τις περισσότερες φορές. Δημιουργείται για να καλύψει ανάγκες οριοθετημένες στο χρόνο και στο χώρο.

⁴¹² Βλ. Συνέντευξη Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γαλάτσι, 25.6.2014.

Μετά την παρέλευση της συγκυρίας, τις περισσότερες φορές, καθίσταται ανενεργό.

Σε διαφορετικό κλίμα και από διαφορετική σκοπιά ο **Μίλτος Πασχαλίδης** συνδέει τις δύο έννοιες με έναν ιδιαίτερο τρόπο, μια προσωπική οπτική⁴¹³: «*Η τέχνη είναι πάντα στρατευμένη, ακόμα και όταν ο ίδιος ο καλλιτέχνης το αγνοεί ή δεν το παραδέχεται. Εννοώ ότι πίσω από κάθε μορφή τέχνης διαφαίνεται ή κρύβεται πάντοτε μια ιδεολογική στάση. Το πόσο καλά φαίνεται ή πόσο καλά κρύβεται είναι θέμα ταλέντου*». Ενώ, ο **Οδυσσέας Ιωάννου** ρίχνει το μεγαλύτερο βάρος στην εκ των υστέρων και εκ του αποτελέσματος θεώρηση των πραγμάτων⁴¹⁴: «*Νομίζω ότι το τραγούδι, επειδή δεν δηλώνεται εκ των προτέρων με πρόθεση αλλά αποδίδεται εκ των υστέρων πάντα, τελικά εκείνο που μένει είναι η χρήση του, δυστυχώς ή ευτυχώς. Δηλαδή, αν η χρήση αυτών των τραγουδιών ήταν αποκλειστικά και μόνο για να συσπειρώσει κόσμο γύρω από ένα συγκεκριμένο χώρο ή ιδεολογία ή μια πολιτική τοποθέτηση, εκτός του ότι η χρήση του ήταν αυτή, μένει εκεί. Από εκεί και πέρα, αν περάσουν δυο – τρεις γενιές και χαθούν τα χνάρια της ιδεολογίας αυτής και μείνει το τραγούδι γυμνό, καθαρό, χωρίς το γύρω γύρω της εποχής, πιθανόν να κερδίσει μια καινούρια ζωή, διαφορετική. Το παράδειγμα, δηλαδή, που έγραφε ο Θάνος στο βιβλίο, είναι συγκλονιστικό παράδειγμα, το θυμάσαι; (σ.σ. το πρώτο κομμάτι που παίχτηκε στο ραδιόφωνο μετά την ανακοίνωση της εκτέλεσης του Μπελογιάννη ήταν το «Άστα τα μαλλάκια σου»⁴¹⁵) Το μίσησε πάρα πολύς κόσμος αριστερός γιατί το 'χε συνδέσει μ'αυτό. Το τραγουδάκι από μόνο του είναι εξαιρετικό ελαφρό τραγούδι και δεν φταίει σε τίποτα. Εγώ, που δεν έζησα την εποχή εκείνη και φυσικά δεν άκουσα την είδηση, δεν έχω κανένα λόγο να το συνδέσω με αυτό. Οπως και πάρα πολλοί, πως να το πω... Υπάρχει κόσμος ο οποίος μίσησε το ποδόσφαιρο, επειδή τους βασανίζανε μόνο όταν ο Παναθηναϊκός είχε αγώνα γιατί φωνάζανε οι φίλαθλοι και δεν ακούγοντουσαν οι κραυγές. Και μισήσανε τον Παναθηναϊκό, τη λεωφόρο, πολύ δικαιολογημένα. Εγώ που το λατρεύω το ποδόσφαιρο, δεν έχω αυτή τη μνήμη. Οπότε, όταν φεύγει το γύρω –*

⁴¹³ Βλ. Συνέντευξη Μίλτου Πασχαλίδη, Αθήνα, 2.6.2011.

⁴¹⁴ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

⁴¹⁵ Άστα τα μαλλάκια σου (μουσική: Μιχάλης Σουγιούλ – στίχοι: Αλέκος Σακελλάριος/Χρήστος Γιαννακόπουλος).

γύρω και η κρίση της εποχής, σε μένα μένει το καθαρό μετάλλευμα, που είναι το τραγούδι».

Μεγάλο το ζήτημα της διάκρισης της στρατευμένης τέχνης από το πολιτικό τραγούδι. Και μεγάλο επίσης θέμα το αν τελικά δεν διακρίνεται αλλά ενσωματώνεται σαν υποσύνολο ή παρακλάδι της. Πολλά παίζουν ρόλο: από τη χρήση και την πρόσληψη, μέχρι τη συνθήκη και την εποχή. Αυτό που σε κάθε περίπτωση λειτουργεί και δίνει απαντήσεις ανά περίπτωση είναι η εκ των υστέρων θεώρηση και εκτίμηση κάθε ξεχωριστού έργου. Οι αφετηρίες των έργων τέχνης πολλές φορές διαφέρουν από τον τελικό προορισμό τους και οι διαδρομές από τις πρώτες στους δεύτερους μπορούν να εμφανίσουν όλους τους πιθανούς συνδυασμούς. Κυρίαρχο ρόλο και σε αυτή την περίπτωση διαδραματίζει η πρόσληψη των έργων τέχνης κάθε χρονική στιγμή, σε κάθε χρονική συγκυρία. Η πρόσληψη επανέρχεται διαρκώς σε ζητήματα αποτίμησης και αυτό τυχαίο δεν μπορεί να είναι.

ΣΤ.4. Πολιτικό τραγούδι – μονοπώλιο της Αριστεράς;

Σημαντικό ζήτημα σχετικά με τον τρόπο που παγιώθηκε στη συνείδηση του κοινού ο όρος «πολιτικό τραγούδι» είναι και η – κατά κάποιο τρόπο δεδομένη – σύνδεσή του με την αριστερή πολιτική προέλευση. Αν θέλουμε να είμαστε ακριβείς, στα χρόνια της Μεταπολίτευσης, αλλά και νωρίτερα, στις περιόδους των έντονων πολιτικών και κοινωνικών αναταράξεων, το πολιτικό τραγούδι στην Ελλάδα συνδέθηκε με την Αριστερά. Συνδέθηκε μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που θεωρείτο δεδομένη η αριστερή ταυτότητα του δημιουργού του συγκεκριμένου είδους. Τις περισσότερες φορές, μάλιστα, που επιχειρούσε κάποιος να παρουσιάσει ένα έργο με πολιτική χροιά, προερχόμενος από τον χώρο της Δεξιάς, χαρακτηριζόταν αμέσως ως «στρατευμένη τέχνη» στην καλύτερη περίπτωση, ως προπαγάνδα στη χειρότερη. Αποτέλεσμα αυτής της δογματικής θεώρησης, σαφώς και ήταν να μην συμπεριληφθεί ποτέ κανένα έργο του Μάνου Χατζιδάκι σε καμία λίστα με πολιτικά τραγούδια, κυρίως λόγω της δεξιάς πολιτικής τοποθέτησης του σπουδαίου δημιουργού. Ήταν, τελικά, μονοπώλιο της Αριστεράς το πολιτικό τραγούδι; Και, αν ήταν, γιατί συνέβη

αυτό: Το συγκεκριμένο ερώτημα, φυσικά, πρωταγωνίστησε και στις συνεντεύξεις βάθους που διεξήχθησαν στο πλαίσιο της έρευνας.

Σχετικά με το θέμα αυτό ο **Πάνος Κατσιμίχας** θέτει χρονικά όρια και διαφοροποιήσεις, μολονότι μοιάζει να συμφωνεί για τον ευρύτερο μονοπωλιακό χαρακτήρα της προέλευσης του πολιτικού τραγουδιού⁴¹⁶: «*Μέχρι τα τέλη του 2000 περίπου, ήταν νομίζω «μονοπώλιο» της Αριστεράς. Από εκεί και μετά, έπαψε να είναι «μονοπώλιο» της «κοινοβουλευτικής Αριστεράς» ας την πούμε, γιατί ξεπήδησαν γκρουπ του εξωκοινοβουλευτικού χώρου και της ευρύτερης Αριστεράς, των ανένταχτων, των αναρχοαυτόνομων, των Αναρχικών και όλων αυτών των κινημάτων περίξ των Εξαρχείων, που άρθρωσαν έναν χύμα – πολιτικό λόγο, αλλά πολιτικότατο, κατά τη γνώμη μου. Σου προτείνω ένθερμα να έρθεις σε επαφή με τον B.D.Foxmoore των Active Member (Μιχάλη Μυτακίδη) και τον Νικήτα Κλιντ (Ρόδες), αν θέλεις να μάθεις λεπτομέρειες για πρόσωπα και πράγματα. Rap, Hip Hop γκρουπς, όπως π.χ. οι Βαβυλώνα, που δεν υπάρχουν πια, και άλλα συγκροτήματα, που πρέπει οπωσδήποτε να μάθεις και να ακούσεις...».*

Ο Πάνος Κατσιμίχας εντοπίζει τις ρίζες του πολιτικού τραγουδιού μεταξύ κοινοβουλευτικής και εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς. Παράλληλα, αναφέρεται στον αντιεξουσιαστικό, αναρχικό και ανένταχτο χώρο ως εναλλακτικές πηγές προελεύσεως του είδους. Μια τέτοια αφοριστική και απόλυτη θέση, ενδεχομένως να αδικεί τους δημιουργούς εκείνους που δεν προέρχονται από αριστερές ιδεολογίες και αφετηρίες. Αν μάλιστα επαναφέρουμε τη συζήτηση για την πρόσληψη του τραγουδιού και εντάξουμε στα πολιτικά και τραγούδια που δεν φαντάζουν τέτοια με την πρώτη ματιά, τότε μοιραία θα εντοπίσουμε δημιουργούς από την αντίπερα όχθη ή το κέντρο που έχουν δημιουργήσει και σταδιοδρομήσει στο είδος αυτό. Δυο πολύ πρόχειρα παραδείγματα: το «Μάνα μου Ελλάς» του Σταύρου Ξαρχάκου με τους στίχους του Νίκου Γκάτσου και, βέβαια, ο «Κεμάλ» του ιδίου στιχουργού με τη μουσική του Μάνου Χατζιδάκι.

Από τη δική του μεριά ο **Διονύσης Σαββόπουλος** επεκτείνει τον προβληματισμό και σε πολιτικούς χώρους εκτός της Αριστεράς και τον φτάνει ακόμα – ακόμα και μέχρι την ακροδεξιά στην σύγχρονη εποχή. Παρόλα αυτά,

⁴¹⁶ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

παραδέχεται και επισημαίνει ότι στα χρόνια της μεταπολίτευσης το πολιτικό τραγούδι ήταν ως επί το πλείστον αριστερής προέλευσης⁴¹⁷: *«Εκείνη την στιγμή ναι, έτσι ήτανε. Αλλά, κοιτάξτε να δείτε... Ο Καιάδας της Χρυσής Αυγής που γράφει πολιτικά τραγούδια, ας πούμε είναι της ακροδεξιάς. Ο Βαμβακάρης όταν έγραψε «Όσοι γεννούν πρωθυπουργοί όλοι τους θα πεθάνουνε», ο Βαμβακάρης ήταν γνωστό ότι ήταν βασιλόφρων, κατά δήλωσή του, φανατικός καθολικός χριστιανός και λαϊκός άνθρωπος. Ναι, στην μεταπολίτευση ήταν αριστερούλικο το πολιτικό τραγούδι».*

Από τα λόγια του Διονύση Σαββόπουλου προκύπτει ένας ακόμα προβληματισμός, παμπάλαιος ομολογουμένως, που θα απασχολήσει και επόμενο κεφάλαιο της έρευνας, σχετικά με το συσχετισμό του δημιουργού με το έργο του. Τελικά, έχει σημασία ποιος είναι αυτός που λέει κάτι ή τι είναι αυτό που λέει; Ή και τα δύο; Στέκει ο δημιουργός πιο πάνω από το ίδιο του το έργο; Σήμερα, το τραγούδι του Βαμβακάρη χρησιμοποιείται με πολιτική χροιά και με νόημα από όλες τις ιδεολογικές αφετηρίες, μιας και κυριαρχεί συνολική απογοήτευση για το πολιτικό προσωπικό της χώρας μας. Αυτό καθιστά το τραγούδι σημερινό, σύγχρονο και βαθιά πολιτικό. Έχει σημασία ποιο ήταν το «πιστεύω» ή οι πολιτικές πεποιθήσεις του Μάρκου;

Ο **Αλκίνους Ιωαννίδης** επιχειρεί μια ευρύτερη θεώρηση, μιλώντας για τα βασικά χαρακτηριστικά του πολιτικού τραγουδιού, που τελικά ίσως και να του επιτρέπουν να έχει διαφορετικές πολιτικές αφετηρίες και προεκτάσεις⁴¹⁸: *«Είναι μονοπώλιο της Αριστεράς, με την ευρύτερη της έννοια. Εκτός και αν θεωρήσουμε πολιτικό τραγούδι τον ύμνο της Γκεστάπο, ή τον ύμνο της Φασιστικής Νεολαίας του Μουσσολίνι. Υπήρξαν πάντως και κομμουνιστικά εμβατήρια, εξίσου φασιστικής νοοτροπίας και εξίσου μηδαμινής καλλιτεχνικής αξίας. Ούτε αυτά ανήκουν όμως στο πολιτικό τραγούδι. Για μένα, πολιτικό τραγούδι θα έπρεπε να είναι αυτό που ενισχύει την πίστη μας σε έναν κόσμο καλύτερο, που δυναμώνει τον αγώνα του καθενός και του συνόλου για το δίκαιο, που μάς θυμίζει τα κατάβαθα της ύπαρξής μας, που σώζει ένα μέρος μας από την κοντόφθαλμη αντίληψη της ζωής, τη μικρότητα, το μίσος, την εξουσία και το χρήμα. Βέβαια, η*

⁴¹⁷ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

⁴¹⁸ Βλ. Συνέντευξη Αλκίνου Ιωαννίδη, Αθήνα, 30.4.2013.

Αριστερά ασχολήθηκε με τη μικρότητα, το μίσος, την εξουσία και το χρήμα πολύ. Και, ένα τουλάχιστον μέρος της, στα δύσκολα χρόνια που έρχονται, φοβάμαι πως αναπόφευκτα θα ασχοληθεί με αυτά κι άλλο. Γι' αυτό, πιστεύω πως οι καλλιτέχνες είναι πιο χρήσιμοι όταν δεν αποκτούν κομματικές ταυτότητες, όταν δεν ακολουθούν ντιρεκτίβες. Όστε να μπορούν να μάς θυμίζουν στη διαδρομή ποιοι είμαστε, τι ονειρευόμαστε, από πού ξεκινήσαμε και πού θέλουμε να πάμε».

Η τοποθέτηση του Αλκίνοου Ιωαννίδη είναι ευρεία και χωρά μέσα της τραγούδια όλων των προελεύσεων με την προϋπόθεση της αποστασιοποίησης του δημιουργού τους από συγκεκριμένους σχηματισμούς και ιδεολογίες. Πράγματι, η πολιτική θέση και άποψη δεν προϋποθέτει την ένταξη σε κάποιο συγκεκριμένο κομματικό μηχανισμό ή κάποια κοινωνική ομάδα. Η φασιστική νοοτροπία είναι πιο επικίνδυνη τελικά από τη φασιστική νεολαία ενός κόμματος. Η δεύτερη είναι εμφανής και προϊδεάζει ή προειδοποιεί. Ένα οποιοδήποτε έργο τέχνης μπορεί να θεωρηθεί πολιτικό, εφόσον προασπίζει την έννοια του ανθρωπισμού και της δικαιοσύνης, χωρίς να εκπορεύεται μιας συγκεκριμένης ιδεολογικής πρότασης κι ενός μοναδικού κομματικού προϊόντος.

Ο Δήμος Μούτσης απαντά, αυθόρμητα και χιουμοριστικά, διαφωνώντας με την άποψη περί μονοπωλίου της Αριστεράς στο πολιτικό τραγούδι, ειδικά όσο πλησιάζουμε στις μέρες μας⁴¹⁹: *«Μπα. Κάποτε ναι, αλλά τώρα το έμαθε και η Δεξιά και το δουλεύει κι αυτή (γέλια). Αυτό δεν ξέρω πως έγινε, αλλά μόλις ήρθε ο Παπανδρέου το πήρε και το έκανε ό,τι ήθελε κι αυτός. Το πήρε, το χρησιμοποίησε και τελείωσε η υπόθεση. Έβαλε τον Ανδριόπουλο, το Μπαχ της Αλλαγής (γέλια) και τελείωσε».*

Εδώ, ο Δήμος Μούτσης, με το καυστικό του χιούμορ περιγράφει την πλευρά εκείνη του πολιτικού τραγουδιού που μετατρέπεται σε στρατευμένη τέχνη. Όπως αναφέραμε και νωρίτερα, ο «Μπαχ της αλλαγής» ανέχτηκε για πολλά χρόνια τη χρήση του έργου του από το ΠΑ.ΣΟ.Κ. μέχρι που την απαγόρευσε όταν η οικονομική κρίση απαξίωσε ολότελα την πολιτική σκηνή γενικότερα. Εφόσον δεχτούμε ότι η στρατευμένη τέχνη εντάσσεται στο πολιτικό τραγούδι κι αυτή, τότε η απάντηση σχετικά με το μονοπώλιο της Αριστεράς

⁴¹⁹ Βλ. Συνέντευξη Δήμου Μούτση, Νέο Ηράκλειο, 22.3.2016.

είναι εύκολη. Πολιτικό τραγούδι με τη μορφή της στρατευμένης τέχνης έχουν όλοι οι κομματικοί μηχανισμοί με τη μορφή της προπαγάνδας και της συνθηματολογίας. Παράδειγμα σχετικό και πρόσφατο: το «Υπάρχει καλύτερη Ελλάδα» (Σταμάτης Σπανουδάκης) της Νέας Δημοκρατίας ή το παλαιότερο «Ζήτω η Νέα Δημοκρατία» (Ρόμπερτ Γουίλιαμς).

Ο **Γιώργος Νταλάρας** εντοπίζει το μονοπώλιο της Αριστεράς, αλλά παράλληλα δίνει μια εξήγηση σε αυτό, εντοπίζοντας από τη μια πανανθρώπινες αντιλήψεις εντός της Αριστερής ιδεολογίας, που μοιραία περιθάλπονται εντός του πολιτικού τραγουδιού, επισημαίνοντας από την άλλη και ορισμένα δεινά αυτής της διαπίστωσης⁴²⁰: *«Η Αριστερά από μόνη της έχει την άρση στην ιδεολογία της. Η Αριστερά έχει τον δικό της σαλίγκαρο μέσα που αν αρχίσουμε και πούμε, θα 'χουμε... Δεν είναι πάντα τα πράγματα έτσι. Πολλές φορές η Αριστερά είναι μεμπτή για τη συμπεριφορά της, γιατί όσα επικαλείται για να πολεμήσει την θέση, δεν τα δέχεται, όταν η θέση προέρχεται από εκεί. Της αρέσει η άρση αλλά όταν η θέση είναι των άλλων, όταν είναι δική της δεν της αρέσει καθόλου η άρση. Αυτό δεν είναι καλό. Λοιπόν, η Αριστερά όμως δεν είναι το κόμμα νο 4, ας πούμε στη Βολιβία, το κόμμα νο 2 στη Βουλγαρία, το κόμμα νο1 στην Κούβα και το κόμμα απόκομμα στην Κίνα. Δεν είναι έτσι. Εξαρτάται ποιοι άνθρωποι το κινούν και τι ιστορία έχει από πίσω. Η Αριστερά γενικά, για μένα είναι ένα ξυπνητήρι, θα 'πρεπε να είναι. Ένα alarm που βάζει θέματα. Όχι ότι δεν θα μπορούσαν να έχουνε αριστερές σκέψεις και άνθρωποι συντηρητικοί ή δημοκρατικοί γιατί πολλές φορές... Καταρχήν υπάρχουν άνθρωποι που δεν τους αρέσει, ας πούμε, ο διαχωρισμός των ανθρώπων, οι φυλετικές ας πούμε, οι φυλετικοί διαχωρισμοί δεν τους αρέσουν. Υπάρχουν άνθρωποι όμως που τους αρέσουν οι διαχωρισμοί οι φυλετικοί. Στην Αριστερά δύσκολα το βρίσκεις αυτό. Γιατί έχουν γαλουγηθεί τα μέλη ή οι παρέες της αριστεράς με έννοιες, όπως η εκμετάλλευση είναι το σημαντικό στοιχείο, η δουλεία πρέπει να χτυπηθεί. Δεν έχει σημασία από πού προέρχεται, ποιος είναι ο δούλεμπορος και ποιος είναι ο δούλος. Πρέπει να χτυπήσουμε την κατάσταση που το δημιουργεί. Αυτό δημιουργεί ένα ξύπνημα στους ανθρώπους. Μάθαμε στα δικά μας λόγια να το λέμε Αριστερά. Δεν ξέρω. Γιατί έχε υπόψιν σου ότι η Αριστερά, κι αν ο κομμουνισμός πρωτοεκφράστηκε τα μέσα του 19ου αιώνα, δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Παραμένουνε τα τσιτάτα «οι*

⁴²⁰ Βλ. Συνέντευξη Γιώργου Νταλάρα, Αθήνα, 26.10.2011.

θρησκείες είναι το όπιο του λαού», δεν έχει καταργηθεί τίποτα. Ακόμα είναι το όπιο του λαού. Η Αμερική είναι... Ο πρόεδρος Μπους, πριν από λίγο καιρό, είπε ότι το βράδυ, την Παρασκευή δηλαδή γιατί το Σάββατο ξύπνησε κι έκανε (σ.σ. αναφέρεται στους βομβαρισμούς)... Είδε τον Θεό, μίλησε, συνομίλησε με τον Θεό, όπως είχε κάνει κι ο Σαντάμ την προηγούμενη βδομάδα».

Ενδιαφέρουσα η τοποθέτηση του Γιώργου Νταλάρα, που επί της ουσίας διαφοροποιείται ως προς τον όρο «Αριστερά». Για εκείνον, η Αριστερά δεν εκφράζεται μέσα από κομματικούς συνδυασμούς και συγκεκριμένες ομάδες. Αριστερά – υποστηρίζει – είναι μια συγκεκριμένη κοσμοθεωρία ανθρωπιστική. Ως τέτοια, για το Νταλάρα, έχει το δικαίωμα του μονοπωλίου στο πολιτικό τραγούδι. Αν συνδέσουμε την Αριστερά με τον Ανθρωπισμό, τότε θα μπορούσαμε να δεχτούμε έναν τέτοιο ισχυρισμό. Η θεωρητική Αριστερά, που ποτέ δεν κατόρθωσε να εφαρμοστεί στην πράξη πουθενά στον κόσμο αυτόν, ίσως και να «νομιμοποιείται» να διεκδικεί αυτό το μονοπώλιο. Ωστόσο, αυτή η Αριστερά εντοπίζεται και στα έργα συντηρητικών ανθρώπων και μοιραία κλονίζεται ο μονοπωλιακός της χαρακτήρας.

Μια ανατρεπτική και παρόμοια θέση παίρνει ο **Θάνος Μικρούτσικος** σχετικά με το θέμα, ξεκινώντας την απάντησή του με την αναγκαιότητα ορισμού της Αριστεράς⁴²¹: «Θα απαντήσω. Θα έπρεπε να είναι μονοπώλιο. Θεωρώ ότι κι εδώ, σε μπερδεύω βρε αγάπη μου αλλά, δυστυχώς πρέπει να σου μιλήσω για ό,τι πιστεύω. Πρέπει να ορίσουμε και την Αριστερά. Αμα την ορίσουμε με τυπικούς όρους και με βάση πράγματα της προηγούμενης εκατονταετίας, τότε κινδυνεύουμε να ορίσουμε και ως Αριστερά την ΔΗΜΑΡ. Οπότε στο ερώτημά σου αν είναι μονοπώλιο θα σου πω δεν είναι γιατί κάποιοι που ανήκουν εκεί βλέπουν την κατάσταση αυτή ως αναγκαίο κακό για να περάσουμε σε μια επόμενη, πάλι, διανομή του πλεονάσματος με καπιταλιστικό τρόπο. Άρα λοιπόν, κατά τη γνώμη μου, ναι η Αριστερά, θεωρητικά, αφού την ορίσουμε, δεν την έχουμε ορίσει ακόμα, είναι αυτή που μπορεί να αλλάξει την κοινωνία. Δεν είναι η Δεξιά που μπορεί να την αλλάξει. Η Δεξιά ή αν φύγουμε, να φύγουμε απ'τους όρους, αυτοί που στηρίζουν το καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής θέλουν την διατήρησή του. Κι ενδεχομένως τη διόρθωσή του. Ε, μπαίνει λοιπόν ένα θέμα. Αυτός ο καπιταλισμός,

⁴²¹ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

ο οποίος ακόμα και στην ακμή του, το πλεόνασμα το έπαιρνε για λίγους, είναι αυτό το σύστημα το δίκαιο; Εγώ υποστηρίζω πως όχι. Ποιο είναι; Δεν ξέρω, ένα επόμενο. Την ουτοπία την ξέρω, το πως φτάνουμε μέχρι την ουτοπία δεν το ξέρω. Αυτοί οι οποίοι ιστορικά έχουν μιλήσει για το ξεπέρασμα του καπιταλισμού είναι οι μαρξιστές, άρα ένα κομμάτι της Αριστεράς. Συνεπώς κι από κει μπορεί να προέλθει η έννοια της πολιτικής τέχνης και του πολιτικού τραγουδιού. Θα μπορούσε να προστεθεί η εξής παρατήρηση: Ότι και σ' αυτούς οι οποίοι στηρίζουν αυτή την κοινωνία στις σοβαρές περιπτώσεις, θα μπορούσε να υπάρχει μια πολιτική τέχνη, ένα πολιτικό τραγούδι το οποίο όμως να επιδιώκει την διατήρηση του συστήματος. Κι εκεί πρέπει να συζητήσουμε, είναι αυτό το εμπορευματοποιημένο, το οποίο προσπαθεί κι επιδιώκει διατήρηση του συστήματος; Όχι. Ποιο είναι; Δεν ξέρω. Ξέρω σε παλιότερες εποχές κάποιους, ακόμα και φασίστες καλλιτέχνες, αλλά πολύ μεγάλους καλλιτέχνες, οι οποίοι θα μπορούσες να ορίσεις κάποια έργα τους ως πολιτικά, στη διατήρηση του συστήματος όμως. Αλλά γενικά έχουμε ταυτίσει κι εμείς σαν αίσθηση, τώρα για να μην το παραχέσουμε, την έννοια της πολιτικής τέχνης με την ανατροπή της κατάστασης. Οπότε εκεί πάμε όχι απλά στην Αριστερά, αλλά στην μαρξιστική αριστερά. Σ' αυτή που στηρίζεται στο πως θα φτάσουμε στην ουτοπία, για αυτό την λέω μαρξιστική [...] Γιατί είναι μονοπώλιο πρακτικά της Αριστεράς; Γιατί ανεξαρτητως, μιλώντας για μια συνέχεια στην Αριστερά σαράντα χρόνια, τι πάει να πει «ήταν της ήττας»; Αν ήτανε της νίκης, δεν ξέρω αν αυτή τη στιγμή θα μιλούσαμε πάλι για καπιταλισμό, μπορεί και να μιλούσαμε, οπότε θα 'χε δίκιο ο Οδυσσέας (σ.σ. Ιωάννου) ή μπορεί και να μη μιλούσαμε και να 'μασταν κάπου αλλού, δεν το ξέρω όμως αυτό. Αφού δεν έγινε πως να το ξέρω; Κι επειδή έγινε φάλτσα σοβιετική ένωση σημαίνει δεν πρέπει, δηλαδή αυτό το γελοίο που ακούω για την κατάρρευση του μαρξισμού επειδή κατέρρευσε η σοβιετική ένωση, είναι απ' τ' άγραφα».

Η άποψη του Θάνου Μικρούτσικου μοιάζει αρκετά με εκείνη του Γιώργου Νταλάρα. Επί της ουσίας και οι δύο διαχωρίζουν τη θεωρία από την πράξη. Στη θεωρία, το πολιτικό τραγούδι – λένε – θα έπρεπε να μπορούσε να είναι μονοπώλιο της Αριστεράς. Στην πράξη, όμως, κάτι τέτοιο δεν ισχύει. Η Αριστερά όπως πραγματώθηκε στα καθεστώτα που υπερίσχυσε δεν ήταν εκείνη των θεωρητικών συγγραμμάτων της. Δεν ευδοκίμησε. Ως εκ τούτου, πολιτικό

τραγούδι έχουμε από όλες τις ιδεολογικές αφετηρίες, χωρίς να διεκδική και τελικά να κερδίζει το μονοπώλιο καμία τους.

Στη δική του άποψη για το θέμα ο **Λευτέρης Παπαδόπουλος** κάνει μια πιο ριψοκίνδυνη τοποθέτηση, φτάνοντας στο σημείο να αναφέρει ότι το τραγούδι γενικότερα (και όχι μόνο το πολιτικό) είναι μονοπώλιο της Αριστεράς⁴²²: *«Κοίταξε η Αριστερά είναι πάντα εναντίον του – πως το 'λεγε ο Παπανδρέου – εναντίον του κατεστημένου. Αλλά και τα τραγούδια είναι μονοπώλιο, θα έλεγα, της Αριστεράς και γενικότερα των προοδευτικών κύκλων. Και δεν θυμάμαι από τον χώρο της δεξιάς και ποιοι ήταν δεξιοί».*

Η συγκεκριμένη θέση του Λευτέρη Παπαδόπουλου είναι ολότελα ακραία και μάλλον αποτελεί μια προσπάθεια υπερθεματισμού δια της υπερβολής. Δημιουργοί όλων των ιδεολογιών και πολιτικών τοποθετήσεων έγραψαν τραγούδια. Σε καμία περίπτωση δεν ευσταθεί η συγκεκριμένη θέση. Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, μάλιστα, έγραψε τα πρώτα του τραγούδια με το Σταύρο Ξαρχάκο, ο οποίος ουδέποτε απέκρυψε την πολιτική του τοποθέτηση στη Δεξιά. Και πάλι, όμως, εδώ χρειάζεται να ξεκαθαριστεί τι ακριβώς εννοούμε αναφέροντας τον όρο Αριστερά και τι σχέση έχει η θεωρία με την πράξη.

Ο μοναδικός δημιουργός, από εκείνους που συμμετείχαν στις συνεντεύξεις βάθους της παρούσας διδακτορικής διατριβής, που αρνείται να συνδέσει το πολιτικό τραγούδι με την Αριστερά αποκλειστικά είναι ο **Μιχάλης Μυτακίδης**⁴²³: *«Φυσικά και όχι. Ένα τραγούδι μπορεί να γίνει μάννα ενός σπουδαίου αγωνιστή της ζωής, ενός επαναστάτη μιας σπουδαίας προσωπικότητας ή του μεγαλύτερου μαλάκα. Το ίδιο εύκολα μπορεί να γίνει μεγάλος αδερφός στα κινήματα ή στα απαίδευτα του όχλου. Ποιο μονοπώλιο λοιπόν και ποια Αριστερά;»* Με το Δημήτρη Μυτακίδη φαίνεται να συντάσσεται και ο **Βασίλης Παπακωνσταντίνου**, που επίσης εκφέρει την άποψη ότι πολιτικό τραγούδι μπορεί να γραφτεί και από άλλες ιδεολογικές αφετηρίες πέραν της αριστερής ιδεολογίας⁴²⁴: *«Έχουν προσφέρει έργα και πολλοί αστείοι κατά τα άλλα. Ξέρεις ότι οι περισσότεροι δημιουργοί δεν γεννήθηκαν από την*

⁴²² Βλ. Συνέντευξη Λευτέρη Παπαδόπουλου, Αθήνα, 27.9.2011.

⁴²³ Βλ. Συνέντευξη Μιχάλη Μυτακίδη, Αθήνα, 13.2.2013.

⁴²⁴ Βλ. Συνέντευξη Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γαλάτσι, 25.6.2014.

Αριστερά; Έχει και η αστική τάξη πάρα πολλούς δημιουργούς. Πολλοί ποιητές προέρχονται από πλούσιες οικογένειες και δεν είναι θέμα καταβολής. Είναι θέμα αίσθησης. Η αίσθηση, πώς να σου πω... μπορεί να υπάρχει κάποιος που ανήκει στη Δεξιά, όπως, έλεγε για παράδειγμα ο Χατζιδάκις... ή το έργο του Ελύτη, ο οποίος επίσης προερχόταν από αστική οικογένεια. Και το έργο τους να είναι πιο προοδευτικό από τους παιάνες της Αριστεράς. Δεν είναι προϋπόθεση η πολιτική καταβολή. Αρκεί να διακατέχεται, ρε παιδί μου, από αυτά τα συναισθήματα που γεννούν πόνο. Δηλαδή, να υποφέρεις όταν κάποιος υποφέρει. Να πονάς όταν κάποιος πονάει. Και να μην είσαι ξεκομμένος, γιατί αλλιώς θα κάνεις τέχνη για την τέχνη. Πρέπει να επηρεάζεις συναισθηματικά από την έλλειψη δικαιοσύνης. Η δικαιοσύνη γεννάει».

Οι απόψεις των Μυτακίδη και Παπακωνσταντίνου, βασισμένες σε παραδείγματα και συγκεκριμένες περιπτώσεις δημιουργών, καταρρίπτουν το επιχείρημα του μονοπωλίου της Αριστεράς στο πολιτικό τραγούδι, αποσυνδέοντας το έργο και τη χρήση του από το δημιουργό προέλευσής του. Η αστική τάξη, πράγματι, έχει να επιδείξει τεράστιο αριθμό δημιουργών που έγραψαν τραγούδια με ξεκάθαρη πολιτική λειτουργία και θέση. Δεν είναι τυχαία, άλλωστε, σε κάθε παρόμοια συζήτηση, η αναφορά του ονόματος του Μάνου Χατζιδάκι ή του Οδυσσέα Ελύτη. Ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου, μάλιστα, θέτει μία και μόνη προϋπόθεση για να μπορεί κάποιος να γράψει πολιτικό τραγούδι και αυτή είναι η ταύτιση, η αλληλεγγύη με τον αδύνατο και τον αδικημένο.

Από τη μεριά του, ο **Οδυσσέας Ιωάννου** συνδέει το πολιτικό τραγούδι με την Αριστερά ή εξηγεί την σύνδεση αυτή αναφέροντας ότι αυτό ίσχυε στις χώρες που δεν κυβέρνησε ποτέ η Αριστερά⁴²⁵: «Είναι μονοπώλιο της Αριστεράς στις χώρες που δεν υπήρχε Αριστερά. Δηλαδή, προφανώς το πολιτικό τραγούδι στη Ρωσία δεν είναι Αριστερό. Σαφέστατα. Στην Ελλάδα είναι λογικό το πολιτικό τραγούδι να 'ναι μονοπώλιο αυτών οι οποίοι είναι ηττημένοι κι οι οποίοι θέλουν μια άλλη κατεύθυνση γι' αυτό που ζούμε. Γιατί το τραγούδι είναι κριτική, πέρα από όλα τα άλλα, πέρα από κέφι, χαρά, σ' όλα μέσα είμαι σ' αυτά, είναι και αμφισβήτηση. Η τέχνη γενικώς αμφισβητεί τις δομές εξουσίας τις υπάρχουσες κι η δικιά μας υπάρχουσα εξουσία ήταν η Δεξιά. Οπότε ήταν πολύ λογικό να ήταν

⁴²⁵ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

μονοπώλιο όχι γιατί ήταν πιο ταλαντούχοι ή πιο έξυπνοι οι Αριστεροί συνθέτες αλλά γιατί πολύ απλά ένας που 'ναι Δεξιός τι να πει; Όλα καλά; Πως όλα καλά, θα πεις. Πως όλα καλά; Ενώ, η αμφισβήτηση και η κριτική έχει πάρα πολύ έδαφος κι είναι πάρα πολύ λογικό να συμβαίνει αυτό. Στις χώρες που προφανώς, στη Ρουμανία του Τσαουσέσκου, ε δεν ήταν το Αριστερό τραγούδι το μονοπώλιο δηλαδή του πολιτικού τραγουδιού, φαντάζομαι υπήρχανε και κάποιες άλλες φωνές οι οποίες δεν ακουγόntonταν καν, δεν το συζητάμε».

Η τελευταία τοποθέτηση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ο Οδυσσέας Ιωάννου επισημαίνει ότι το πολιτικό τραγούδι, ως τραγούδι αμφισβήτησης και ελέγχου της εξουσίας, μοιραία βρίσκει τις αφετηρίες του στους χώρους της εκάστοτε αντιπολίτευσης. Με τον τρόπο αυτό, εκείνος, δικαιολογεί την επικρατούσα αντίληψη περί μονοπωλίου της Αριστεράς στο πολιτικό τραγούδι της Ελλάδας. Στη χώρα μας, η Δεξιά κυβέρνησε τα περισσότερα (και συνεχόμενα μάλιστα) χρόνια. Δεν θα μπορούσε το τραγούδι του ελέγχου και της αμφισβήτησής της ως εξουσία να εκκινείται από τους χώρους της. Έτσι, το «φορτίο» αυτό ανέλαβε να το κουβαλήσει η Αριστερά και έτσι επικράτησε η αντίληψη ότι εκείνη το δημιουργούσε ανέκαθεν. Ο συγκεκριμένος ισχυρισμός, αν μη τι άλλο, είναι λογικός και ιστορικά βάσιμος. Πολιτικό τραγούδι της επευφημίας και της ζητωκραυγής δεν υπάρχει. Κι αν υπάρχει είναι προπαγάνδα, είναι στρατευμένη τέχνη. Αν και η στρατευμένη τέχνη θεωρηθεί πολιτικό τραγούδι, τότε το είδος αυτό δεν αποτελεί μονοπώλιο κανενός. Αν, όμως, η στρατευμένη τέχνη τελικά είναι ένα κακέκτυπο του πολιτικού τραγουδιού, η Αριστερά μπορεί να καυχιέται τουλάχιστον ότι παρήγαγε πολύ περισσότερα πολιτικά τραγούδια από οποιονδήποτε άλλο πολιτικό χώρο στην Ελλάδα.

ΣΤ.5. Ακμή και παρακμή του είδους.

Εφόσον καθίσταται σαφές, τόσο από τις δισκογραφικές καταγραφές, όσο και από τις προσωπικές μαρτυρίες δημιουργών, τραγουδοποιών και ερμηνευτών, ότι το πολιτικό τραγούδι «άνθισε» σε επίπεδο παραγωγής και κυκλοφοριών μετά το 1974, και με βάση το νομοτελειακό «ό,τι ανεβαίνει κατεβαίνει», ίσως το πολιτικό τραγούδι να γνώρισε και την παρακμή.

Πιθανότατα, αυτή εντοπίζεται στα χρόνια της δεκαετίας του 1980, όταν η ελληνική κοινωνία άρχισε να μεταλλάσσεται και να εισέρχεται στις δομές της το lifestyle μέσα από τους ιδιωτικούς ραδιοτηλεοπτικούς σταθμούς. Παράλληλα, την ίδια εποχή, έχει καταγραφεί και μια στροφή στην πολιτική των δισκογραφικών εταιρειών προς την κυκλοφορία ερμηνευτικοκεντρικών δίσκων με τον παραγκωνισμό των δημιουργών από τις πρωταγωνιστικές θέσεις της παραγωγής. Πλέον, επικεφαλής κάθε νέας κυκλοφορίας είναι ο τραγουδιστής, με τη φωτογραφία του να φιγουράρει στο εξώφυλλο του δίσκου και το όνομά του να αναγράφεται με μεγάλα γράμματα πάνω από εκείνα των δημιουργών, που αναγράφονταν με μικρότερα κατά κανόνα. Όλες αυτές οι αλλαγές τακτικής είχαν τις επιπτώσεις τους στο παραγόμενο υλικό. Επηρέασαν όμως και το πολιτικό τραγούδι; Υπάρχει εποχή κατά την οποία το τραγούδι αυτό άκμασε και αντίστοιχα μια άλλη κατά την οποία παράκμασε; Τι λένε οι πρωταγωνιστές του σχετικά με το θέμα;

Ο Πάνος Κατσιμίχας εντοπίζει διαστήματα ακμής και παρακμής για το είδος του πολιτικού τραγουδιού σε όλη τη διάρκεια της εμφάνισής του, μέχρι και τις ημέρες μας και επιχειρεί μια λεπτομερή ανάλυση⁴²⁶: «Το πολιτικό τραγούδι, παρά την παρεμβολή της χούντας, άκμασε κυρίως τις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Τη δεκαετία του 1980, εκτός από το γκρουπ *Magic de Spell*, τον Διονύση Τσακνή και τους αδερφούς Κατσιμίχα, δε θυμάμαι πολλούς, που να έχουν τη διάθεση να γράψουν. Μετά την έκρηξη της (my arse) ελευθέρης ραδιοφωνίας (1989 – 1990), η επίθεση της γυφτο-γκλαμουριάς των τηλεοπτικών-ραδιοφωνικών ιδιωτικών σταθμών ήταν τέτοια, που δεν μπορείς να φανταστείς τι τραβήξαμε, όσοι επιμέναμε να γράφουμε, που και που, κάποιο πολιτικό τραγούδι. Το 2000, εκδίδοντας τις «Τρύπιες σημαίες», καθόλου τυχαία, το ντουέτο Χάρης – Πάνος διαλύθηκε και ακολούθησε ο καθένας την δική του πορεία. Θα έπρεπε να είχα κρατήσει τα βρισίδια και τον οχετό που εξακόντιζε εναντίον μας, το «Κλικ», και το «Νίτρο» του Κωστόπουλου, και όλοι αυτοί οι αλήτες, για να καταλάβεις τι αντιμετωπίσαμε. Η δεκαετία 2000 – 2010, ήταν κυριολεκτικά η χούντα της αλητείας, του fake, του ελεγχόμενου (ιδιωτικού) ραδιοφώνου (playlist κλπ), η απόλυτη κυριαρχία της νύχτας, της παραλίας, των fame story κλπ. Παρ'όλα αυτά, μέσα σ'αυτή την τρομοκρατία (ιδεολογική, πολιτική, καλλιτεχνική, αισθητική)

⁴²⁶ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

άρχισαν να ξεπηδάνε τα γκρουπάκια που σου έλεγα πιο πριν. Εγώ βίωσα αυτές τις δύο δεκαετίες σαν μια εικοσάχρονη χούντα. Η πρώτη, η δεκαετία του 1990, ήταν η δεκαετία προετοιμασίας της χούντας. Η δεύτερη, 2000 – 2010, δεν μπορείς ούτε καν να φανταστείς τι ήταν. Στο λέω, επειδή δεν έφυγα ποτέ, ούτε από τις συναυλίες και το live, ούτε από τη δισκογραφία. Εν πάσει περιπτώσει. Αν θέλεις, να δεις που βρίσκεται σήμερα το πολιτικό τραγούδι, ψάξε στους χώρους που σου είπα. Θα μείνεις έκπληκτος. Μην περιμένεις «υψηλού επιπέδου» κείμενα, με ποιητική γραφή, ύφος εξαιρετικά δουλεμένο κλπ. Θα συναντήσεις πολλή κακοτεχνία, ακόμα και ψιλο –αγραμματοσύνη μερικές φορές, αλλά θα σου κοπεί η ανάσα, από τη συμπυκνωμένη οργή και τη λύσσα που δίνει η απελπισία. Λες και ζούμε τις τελευταίες στιγμές των «έσχατων καιρών».

Ο Πάνος Κατσιμίχας διαπιστώνει από προσωπική εμπειρία και μνήμες ό,τι καταγράφεται και στα ιστορικά και κοινωνιολογικά κείμενα σε σχέση με τη μετάλλαξη της κοινωνίας μετά το 1990 και την επικράτηση του lifestyle. Αυτό το κλίμα, μολονότι είναι εύκρατο για τη δημιουργία πολιτικού τραγουδιού (ίσως από μικρότερο αριθμό δημιουργών, όπως επισημαίνει και ο Κατσιμίχας), δεν είναι καθόλου πρόσφορο για τη διάδοσή του. Έτσι, η εποχή αυτή σηματοδοτείται από την υποχώρηση κυκλοφοριών με πολιτικό πρόσημο και την επικράτηση «ελαφρότερων» ακουσμάτων που «εξυπηρετούν» τη γενικότερη ατμόσφαιρα.

Για το ίδιο ακριβώς ζήτημα, ο **Θάνος Μικρούτσικος** υπερθεματίζει αν και διαφοροποιείται λίγο σχετικά με τα χρονικά όρια που εκείνος θέτει, ενώ παράλληλα μιλάει και το τραγούδι διαμαρτυρίας⁴²⁷: «Μάλλον, φαίνεται να έχεις δίκιο, ότι δηλαδή έχουμε την ακμή του, δηλαδή έχουμε δυο περιόδους 1960 – 1970 μέχρι το 1977 και εκεί. Και μετά έχουμε μια πτώση του ενδιαφέροντος για τους λόγους που είπαμε σε μια σου ερώτηση. Αν τίθεται, πως το λένε, με αυτή τη λογική, ναι έχουμε την περίοδο 1961 – 1970, όπου έχουμε την λειτουργία αυτής της όλης ιστορίας και μετά έχουμε την απομάκρυνση ενός μεγάλου κομματιού του κοινού απ'αυτό. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι δεν γράφεται πολιτικό τραγούδι και επίσης δεν σημαίνει ότι και πέραν του πολιτικού τραγουδιού δεν γράφεται και τραγούδι διαμαρτυρίας, γιατί βάλτο, είναι ένα ξαδερφάκι, ένας συγγενής είναι.

⁴²⁷ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

Γιατί ακόμα και τα μεγάλα συγκροτήματα τα ροκ, στο εξωτερικό, δημιούργησαν τραγούδια διαμαρτυρίας και βοήθησαν και στις διαδηλώσεις τις μεγάλες που έχουν γίνει στο εξωτερικό, νέων ανθρώπων ενάντια στο σύστημα, έστω χωρίς το ξεκαθάρισμα που θα μπορούσε να κάνει μια τέχνη υψηλών προδιαγραφών. Κι εδώ το ίδιο συνέβη. Την δεκαετία του 1980, κυρίως οι τραγουδοποιοί μας, γράφουν τραγούδια διαμαρτυρίας και κάποιοι από μας, της γενιάς μου, συνεχίζουμε ενδεχομένως να γράφουμε πολιτικό τραγούδι. Το λάθος είναι ότι εσείς, το κοινό, μάλλον όσοι ασχολείστε κάπως περισσότερο μ'αυτό, στο μυαλό σας έχετε πολιτικό τραγούδι και λέτε ότι έπαψε να γράφεται επειδή ακριβώς το ταυτίζετε με την μορφή του 1960 – 1977. Οπως σου 'πα σε κάποια στιγμή μιας απάντησής μου, η φόρμα είναι κοινωνική εμπειρία αποκρυσταλλωμένη. Καμία σχέση η κοινωνική εμπειρία της δεκαετίας του 1960 και του 1970 με την κοινωνική εμπειρία της δεκαετίας του 1990, της πλαστής ευμάρειας, του 2000 ή του τώρα. Αρα θα πρέπει ν'αναζητήσουμε την φόρμα του πολιτικού τραγουδιού σήμερα, εντελώς διαφοροποιημένη από εκείνο. Δυο πολιτικά τραγούδια, έξοχα, κατά την γνώμη μου, το ένα ίσως από τα πιο έξοχα τραγούδια που έχουν γραφτεί ποτέ στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού, είναι οι «Τρύπιες σημαίες» των Κατσιμιχαίων, το 1999. Αυτό μάλιστα αγγίζει τα όρια του αριστουργήματος! Επίσης ένα τραγούδι διαμαρτυρίας που ακουμπάει το πολιτικό, θα μπορούσε να 'χε και στοιχεία τέτοια γιατί τα πράγματα δεν ξεκαθαρίζονται όλα, δεν μπορούν να μπουν σε κουτάκια, είναι το «Σιγά μην κλάψω σιγά μην φοβηθώ» του Αγγελάκα, που είναι 2000 κάτι, τότε είναι, 2003 (σ.σ. το συγκεκριμένο τραγούδι κυκλοφόρησε το 2005⁴²⁸). Και θα μπορούσα να σου εντοπίσω και πολλά άλλα, είναι πιο παλιό του Τσακνή, το «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον⁴²⁹», αλλά μπορώ να σου εντοπίσω κι άλλα. Ακουσα ένα cd πιτσιρικάδων που το βγάλανε μόνοι τους κλπ, το οποίο είχε 4 – 5 πραγματικά πολιτικά τραγούδια. Υπάρχουν άφθονα, απλώς είναι άλλης μορφής».

⁴²⁸ Το «Σιγά μην κλάψω» (μουσική: Γιάννης Αγγελάκας/Πάνος Τόλιος/Δημήτρης Μπασλάμ/Πάνος Ρώσης/Βασίλης Μπαχαρίδης/Νίκος Αϊβαζίδης/Κώστας Μακρυγιαννάκης/Γιώργος Αβραμίδης/Χρήστος Χαρμπίλας/Ντίνος Σαδίκης/Στέφανος Λαζαρινός/Γιάννης Μαρίνος/Νίκος Βελιώτης/Φώτης Σιώτας – στίχοι: Γιάννης Αγγελάκας) κυκλοφόρησε από την ανεξάρτητη δισκογραφική εταιρεία All together Now το 2005» στο δίσκο με γενικό τίτλο «Από εδώ και πάνω».

⁴²⁹ Το «Γυρίζω τις πλάτες μου στο μέλλον» (μουσική – στίχοι: Διονύσης Τσακνή) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία Sony και το label Ακτή το 1989 στο δίσκο με γενικό τίτλο «Φταίνει τα τραγούδια».

Σωστά το επισημαίνει ο Μικρούτσικος στην ανάλυσή του: το πολιτικό τραγούδι της δεκαετίας του 1960 και της δεκαετίας του 1970 δεν μοιάζει (και δεν θα μπορούσε να μοιάζει με το (όποιο) πολιτικό τραγούδι γράφτηκε στα επόμενα χρόνια. Οι κοινωνικές επιρροές και συνθήκες – που καθορίζουν τη φόρμα, αλλά και το περιεχόμενο των τραγουδιών που συνθέτουν το ηχοτοπίο της εκάστοτε εποχής – είναι αυτές που σμιλεύουν την τελική μορφή της μουσικής παραγωγής κάθε φορά. Και οι συνθήκες του 1960 – 1980 ήταν τελείως διαφορετικές από εκείνες που άρχισαν να επικρατούν από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Πολιτικό τραγούδι γραφόταν, γράφεται και θα γράφεται πάντα. Αλλάζει η φόρμα και το περιεχόμενό του κάθε φορά που διαφοροποιούνται οι εξωτερικές συνθήκες. Αλλάζει επίσης και η διεισδυτικότητά του στα ακροατήρια. Στη δεκαετία του 1970 βρίσκονταν περισσότερα ευήκοα ώτα σε σχέση με τα χρόνια εκείνα που σήμαναν την απαρχή της κοινωνίας του lifestyle.

Από τη μεριά του, ο **Οδυσσέας Ιωάννου** αρνείται τους όρους ακμή και παρακμή του πολιτικού τραγουδιού και εντοπίζει άλλες αιτίες για την άνοδο ή την πτώση της παραγωγής του είδους μέσα στα χρόνια⁴³⁰: «Θα σου πω το εξής. Δεν είμαστε γεννημένοι να ζούμε με ένα σπαθί στο χέρι. Είναι πολύ γοητευτική και η επανάσταση και η ρήξη, και η διεκδίκηση και ο αγώνας. Είμαστε άνθρωποι όμως, που έχουμε ανάγκη τον έρωτα, τον χαβαλέ, την αφέλεια, τη χαρά, τα μεγάλα διαλείμματα στη ζωή μας, να ζήσουμε ανθρώπινα. Υπάρχουν κάποιοι οι οποίοι έχουν γεννηθεί και θεωρούν ότι η ζωή τους πρέπει να είναι με το σπαθί στο χέρι. Τους σέβομαι, εκτιμώ αυτή τη συνέπεια που έχουνε, αλλά εγώ δεν μπορώ να το κάνω. Κι αφού δεν μπορώ εγώ, σημαίνει ότι υπάρχουνε πολλοί σαν και μένα. Τι σημαίνει αυτό; Οτι όταν έπεσε η χούντα, υπήρχε μια τετραετία που το τραγούδι αυτό άνθισε. Μετά, θες και να ζήσεις. Μετά, θες το τραγούδι το ερωτικό, το απλό, είναι πάρα πολύ ανθρώπινο. Μ'ένα σπαθί στο χέρι και μια σπίθα στο χέρι μονίμως, κουράζεσαι, γίνεσαι χώμα κι όταν χρειαστεί κάποτε να δώσεις την πραγματική μάχη, είσαι κομμάτια, είσαι πτώμα στην κούραση. Είναι σαν αυτό που λέμε πολλές φορές... Μου λένε «ο τάδε φίλος σου δεν πήγε στην συναυλία αυτή διαμαρτυρίας» και λέω «ρε παιδιά σε πόσες να πάει;» Ή μου λένε εμένα «δεν υπέγραψες αυτό το χαρτί που σου στείλαμε υπέρ των τάδε», «ρε παιδιά, εκατό χαρτιά την ημέρα, εκατό συναυλίες, τρελαίνεσαι». Δηλαδή, δεν είναι αυτό η λύση ούτε ένας

⁴³⁰ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

άνθρωπος μπορεί να κάνει αυτή τη δουλειά, να 'ναι συνέχεια μ'ένα σπαθί στο χέρι. Αρα μια ολόκληρη κοινωνία λοιπόν, το άρρωστο παραμύθι του ΠΑΣΟΚ από το 1981 και μετά, δεν την αδικώ που είχε το παραμύθι αυτό. Είχε κουραστεί, είχε στομώσει, είχαν γίνει διάφορα. Ηθελε να ζήσει και λίγο διαφορετικά, πιο χαλαρά, πιο ήσυχα. Δεν μπορούσε να δει τη φάκα, είδε μόνο το τυράκι. Δεν τους αδικώ επίσης για αυτό το πράγμα. Κι εγώ αν ήμουν τότε πιο μεγάλος σε ηλικία, προφανώς κι εγώ το τυράκι μπορεί να έβλεπα, δεν ξέρω. Κι είναι λογικό εφόσον πηγαίνουν έτσι οι κοινωνίες, και το τραγούδι να πηγαίνει έτσι μαζί τους. Φυσικά έχει *peak* και *bottom*, είναι πολύ λογικό να συμβαίνει αυτό».

Στη φυσιολογική κούραση των ανθρώπων αποδίδει την πτώση του πολιτικού τραγουδιού στα χρόνια μετά τη μεταπολίτευση ο Οδυσσέας Ιωάννου. Διατυπώνει μια εύλογη θεωρία που έχει βάση. Ωστόσο, δεν ήταν μόνο η ανάγκη του ανθρώπου για ηρεμία και ξεκούραση από τις δυσκολίες της δικτατορίας, αλλά και το αντίθετο: η κοινωνική ομαλότητα μετά από χρόνια συνδυσάστηκε και με μία άνοδο του βιοτικού επιπέδου (έστω και εικονική) που από μόνη της «παραπλάνησε» το κοινό. Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα δεν επέτρεπε στο κοινό να εισπράξει την αληθινή εικόνα των πραγμάτων, δίνοντάς του παράλληλα την εσφαλμένη εντύπωση πως όλα πηγαίνουν προς το καλύτερο. Και πράγματι, για πολλά χρόνια αυτό έμοιαζε να συμβαίνει. Μέσα σε αυτό το κλίμα, το πολιτικό τραγούδι και το τραγούδι διαμαρτυρίας παραγκωνίστηκαν. Δεν έχει σημασία αν αυτό, τελικά, ονομαστεί παρακμή ή αποστασιοποίηση ή οτιδήποτε άλλο. Σημασία έχει ότι, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970 και τις αρχές της επομένης του 1980, το πολιτικό τραγούδι έχασε την κυρίαρχη θέση του στις προτιμήσεις του ακροατηρίου.

ΣΤ.6. Δημιουργοί πολιτικού τραγουδιού.

Εκ των υστέρων, μεγάλο ενδιαφέρον έχει ο εντοπισμός των δημιουργών εκείνων που διακρίθηκαν στο είδος του πολιτικού τραγουδιού, τόσο στην περίοδο που απασχολεί την έρευνα, όσο και γενικότερα. Και αυτό, γιατί μπορούν να εξαχθούν ενδιαφέροντα συμπεράσματα για τις επιρροές καθενός από τους δημιουργούς που ακολούθησαν. Παράλληλα, μεγάλο ενδιαφέρον έχουν και οι

απόψεις των πρωταγωνιστών του ελληνικού τραγουδιού επί του θέματος. Ποιους δημιουργούς αναγνωρίζουν σαν καλλιτέχνες που διακρίθηκαν στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού; Και με ποια κριτήρια; Υπάρχουν κοινά σημεία στις τοποθετήσεις τους; Υπάρχουν διαφορές; Η ερώτηση αυτή τέθηκε κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων βάθους για να εμφανιστεί ποικιλία απαντήσεων, όπως αναμενόταν, γεμάτη «κοινούς τόπους», αλλά και διαφορές.

Κοινός τόπος και το πρώτο όνομα που αναφέρουν οι περισσότεροι, αν όχι όλοι όσοι συμμετείχαν στις συνεντεύξεις βάθους, αυτό του Μίκη Θεοδωράκη. Εξαίρεση δεν αποτελεί ο **Πάνος Κατσιμίχας**⁴³¹: «Αναγνωρίζω το Μίκη Θεοδωράκη, το Μάνο Λοΐζο, το Θάνο Μικρούτσικο, τον Κώστα Τριπολίτη, το Μάνο Ελευθερίου, το Διονύση Σαββόπουλο, το Διονύση Τσακνή, τους Active Member, τους Βαβυλώνα, τους Magic de Spell και αρκετούς πιτσιρικάδες της δεκαετίας του 2000, rock, rap συγκροτήματα, των οποίων τα ονόματα λυπάμαι, αλλά δεν θυμάμαι καλά». Με το ίδιο όνομα, αυτό του Μίκη Θεοδωράκη, ξεκινά και ο **Διονύσης Σαββόπουλος** την αναφορά του σε ονόματα δημιουργών που διακρίθηκαν στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού. Ο Σαββόπουλος, πάντως, συμπεριλαμβάνει στη δική του λίστα και τα ονόματα των Μάνου Χατζιδάκι και Νίκου Γκάτσου, ονόματα που δεν απαντώνται στις τοποθετήσεις των υπολοίπων που ρωτήθηκαν⁴³²: «Ε, ο Μίκης Θεοδωράκης! Επίσης όμως πολλά πολιτικά τραγούδια έχει γράψει ο Γκάτσος με τον Ξαρχάκο και με τον Χατζιδάκι. Επίσης ο Θάνος Μικρούτσικος έναν ολόκληρο δίσκο του τον τιτλοφόρησε «Πολιτικά τραγούδια» ώστε να 'ναι σίγουρος ότι θα το καταλάβουμε». Και τι λέει ο ίδιος ο Διονύσης Σαββόπουλος για εκείνους που τον κατατάσσουν στις λίστες σαν τον κατεξοχήν πολιτικό τραγουδοποιό⁴³³; «Ναι, αλλά εγώ δεν κάθισα ποτέ να γράψω πολιτικό τραγούδι. Δεν κάθισα με τέτοια πρόθεση. Έγραφα τραγούδια σύμφωνα με αυτά που σκεφτόμουν... το βίωμά μου, το συναίσθημά μου, τα τραγούδια μου είναι προϊόντα ελεύθερης έκφρασης και πολλές φορές μου έβγαιναν... τσουπ! Πολιτικά! Κατεξοχήν με χαρακτηρίζουν ναι, διότι διάφοροι έτσι, ημιμαθείς δημοσιογράφοι, σου κολλάν μια ταμπέλα. Εγώ διαχώρισα την θέση μου με αυτό που λέγεται πολιτικό τραγούδι από τη μεταπολίτευση και μετά. Από τότε. Είπα εγώ δεν έχω σχέση με αυτό το πράγμα. Και δεν το βλέπω με καλό μάτι.

⁴³¹ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

⁴³² Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

⁴³³ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

Αυτό. Γιατί με ενδιαφέρει το άνοιγμα της ψυχής και όχι η πρόθεσις να κάνεις κάτι. Εγώ φοβάμαι ότι άμα πας με πρόθεση βγαίνει προπαγάνδα ή βγαίνει εμπόριο».

Εν προκειμένω, η τοποθέτηση του Σαββόπουλου παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Τοποθετώντας τα ονόματα του Χατζιδάκι και του Γκάτσου σε εκείνα των δημιουργών πολιτικού τραγουδιού, ο Σαββόπουλος, μοιάζει να παίρνει θέση σχετικά με το συσχετισμό πολιτικής ιδεολογίας και παραγωγής πολιτικού τραγουδιού. Παράλληλα, η συγκεκριμένη θέση αποσαφηνίζει και την αποσύνδεση του έργου από το δημιουργό του. Επίσης, φαίνεται ξεκάθαρα ότι δημιουργοί όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Μάνος Λοΐζος και ο Θάνος Μικρούτσικος θεωρούνται (και δικαίως) ως οι κατεξοχήν δημιουργοί του είδους. Από κοντά και η περίπτωση του Κώστα Τριπολίτη.

Έχοντας ερμηνεύσει μεγάλο αριθμό πολιτικών τραγουδιών στην καλλιτεχνική του πορεία ο **Γιώργος Νταλάρας** έχει πολλά να πει⁴³⁴: *«Λοιπόν, έχουμε εμείς τους δικούς μας ανθρώπους, τους βασικούς μας ανθρώπους που γράψανε πολιτικό τραγούδι και ξεκίνησαν την ιστορία, που είναι κυρίως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Γιάννης Μαρκόπουλος. Αυτοί οι άνθρωποι, το μεγάλο μέρος της δουλειάς τους ήταν πολιτικά τραγούδια. Ένα μικρότερο μέρος μπορείς να βρεις και κάποια άλλα, πιο λυρικά. Με θέματα εννοώ, πιο λυρική μουσική, αλλά με θέματα που ακόμα και τα λυρικά τραγούδια έχουν νοήματα πολιτικά, έτσι; Στηριχτήκαν στην ποίηση μεγάλων σπουδαίων ανθρώπων, όπως ήταν ο Ρίτσος, ο Ελύτης, ο Νερούδα, οι νεότερες γενιές όπως είναι ο Τριπολίτης, όπως είναι ο Άλκης Αλκαίος, ο Μάνος Ελευθερίου ο οποίος έγραψε τη «Θητεία»⁴³⁵ για παράδειγμα, ή τραγούδια που με βάση την επιθυμία αυτή, να συμμετέχουν στο κοινό γίγνεσθαι, το κοινό της εποχής και της περιοχής που πραγματεύονται χρονικά και γεωγραφικά [...] Το πολιτικό και το κοινωνικό τραγούδι, που κάποιοι θέλουν να το ξεχωρίζουν, σε μένα είναι ένα. Είναι το συνολικό μας τραγούδι, το οποίο το γράφει ο Bob Marley, το γράφουν ενδεχομένως οι U2 το κάνουν, το έκανε ο Bob Dylan, το έκανε ο Διονύσης Σαββόπουλος εδώ με έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο, το κάνουν τα Ξύλινα Σπαθιά όπως είπαμε, το κάνει ο Θάνος Μικρούτσικος κατά καιρούς... Αλλά*

⁴³⁴ Βλ. Συνέντευξη Γιώργου Νταλάρα, Αθήνα, 26.10.2011.

⁴³⁵ Ο δίσκος του Γιάννη Μαρκόπουλο με το γενικό τίτλο «Θητεία» σε στίχους Μάνου Ελευθερίου και ερμηνείες των Χαράλαμπου Γαργανουράκη, Λάκη Χαλκιά και Τάνιας Τσανακλίδου κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA το 1974.

παράλληλα το κάνουν και άνθρωποι αλλιώτικοι που λες ότι, δεν το περιμένεις. Το έκανε εκείνος ο Αιμίλιος... μισό λεπτό να θυμηθώ, ο Σαββίδης. Έγραψε ένα κομματάκι σε ένα ρεμπέτικο τραγούδι, πριν από δεκαετίες. «Δική μου είναι η Ελλάς που στην κατάντια της γελάς, της λείπει το 'να της ποδάρι που της το παίζανε στο ζάρι⁴³⁶». Δεν χρειάζονται πολλά πράγματα. Αυτό μόνο σ' ένα τραγούδι διασκεδαστικό, μπορεί ν' ακούγεται μέσα σ' έναν τεκέ για παράδειγμα, έχει το στοιχείο και τον χαρακτήρα του ανθρώπου. Τέτοιοι άνθρωποι ήταν ο Παπάζογλου, ο Βαγγέλης Παπάζογλου έγραφε. Ήταν ο Μπαγιαντέρας – ο Δημήτρης Γκόγκος, ήταν ο Τσιτσάνης. «Της κοινωνίας η διαφορά φέρνει στον κόσμο...⁴³⁷» κι όλα αυτά, «Συννεφιασμένη Κυριακή⁴³⁸» και κάποια άλλα πράγματα. Ήταν ο Καλδάρας με τον Πυθαγόρα. «Στα πλοία όποιος πιάνεται» λέει στη Μικρά Ασία «οι άγγλοι τον χτυπάνε⁴³⁹». Οι «άγγλοι» ήταν κακή λέξη, ήταν βέροι Άγγλοι τότε (γέλια). Το αλλάξαμε και το κάναμε «οι φίλοι». Αυτό περιέχει μέσα αυτό το κομμάτι. Μ' έναν τρόπο... Σου λέω καμιά φορά η αισθητική παίζει ρόλο. Αλλά δεν υπάρχει περίπτωση αν αυτά τα τραγούδια δεν μιλήσουν στο σύγχρονο ρολόι και στη γεωγραφία, την ιστορική γεωγραφία που ζούμε, δεν πρόκειται να διατηρηθούν. ...Κοίταξε ο Λοΐζος είναι κατεξοχήν άνθρωπος που, εκτός απ' τα λυρικά του τραγούδια, την «Γοργόνα» και το «Δελφίνι» κι αυτά τα ωραία πράγματα, έγραφε τα πολύ... Ο Λευτέρης που λέει «γράφω κοινωνικά τραγούδια», ο «Λιόντας ο ληστής⁴⁴⁰», ο τσάμπασης... Ο τσάμπασης είναι ένας άνθρωπος που τα 'χει καλά με την «μεγάλη πύλη», κάνει τον εφοριακό και καταπιέζει τον ραγιά. Αυτό, ο «Λιόντας ο ληστής» ή οτιδήποτε, όλα αυτά τα τραγούδια που 'χει γράψει ο Λευτέρης και τα θεωρεί κοινωνικά, θα έχει κάποιους λόγους, είναι πολιτικά τραγούδια. Ο Λοΐζος βέβαια μετά, ακολουθώντας όπως κι ο Ρίτσος το δόγμα του. Όπως κι ο Φώντας Λάδης. Εγώ τραγούδησα αυτά τα τραγούδια, που ήταν «Τα

⁴³⁶ Πρόκειται για το τραγούδι με τον τίτλο «Είμαι πρεζάκιας» (μουσική: Σώσος Ιωαννίδης – στίχοι: Αιμίλιος Σαββίδης) που ηχογραφήθηκε το 1934 και κυκλοφόρησε από την His Master's Voice. Στην Ελλάδα λογοκρίθηκε και στα χρόνια που απασχολούν την παρούσα διδακτορική διατριβή έγινε γνωστό με τον εναλλακτικό στίχο και τίτλο «Ούζο όταν πεις» ή «Δική μου είναι η Ελλάς».

⁴³⁷ Τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη (στίχους και μουσική) με τον τίτλο «Της κοινωνίας η διαφορά» που κυκλοφόρησε το 1980 από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Τα ρεμπέτικα της κατοχής».

⁴³⁸ Το φημισμένο τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη σε στίχους και μουσική δικά του κυκλοφόρησε το 1948 από την δισκογραφική εταιρεία His Master's Voice.

⁴³⁹ Πρόκειται για απόσπασμα στίχων από το τραγούδι με τίτλο «Η Σμύρνη» (μουσική: Απόστολος Καλδάρας – στίχοι: Πυθαγόρας) που κυκλοφόρησε το 1972 από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Μικρά Ασία» και ερμηνευτές το Γιώργο Νταλάρα και τη Χάρης Αλεξίου.

⁴⁴⁰ Ο «Λιόντας» (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1972 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Να 'χαμε τι να 'χαμε» και ερμηνευτές τους Γιώργο Νταλάρα, Γιάννη Καλατζή και Χάρης Αλεξίου,

τραγούδια μας⁴⁴¹» τότε, θεωρήθηκαν τα τραγούδια του κομμουνιστικού κόμματος της Ελλάδος [...] Αυτά είναι καθαρά πολιτικά τραγούδια. Δεν ξέρεις που θα πάνε αυτά τα τραγούδια. Μπορεί να επιβιώσουν μπορεί και να μην επιβιώσουν».

Οι αναφορές του Γιώργου Νταλάρα επί της ουσίας αποτελούν μια ιστορική αναδρομή στο ελληνικό πολιτικό τραγούδι. Όλα τα τραγούδια και τα ονόματα που αναφέρει, άλλοι συχνότερα – άλλοι αραιότερα, έγραψαν τραγούδια με πολιτική λειτουργία. Από τους ρεμπέτες τους παλιούς, μέχρι τον Τριπολίτη και το Μαρκόπουλο, όλα τα παραδείγματα που αναφέρει ο Νταλάρας είναι εύστοχα. Κρίνονται όμως εκ των υστέρων και εκ του ασφαλούς με την επιπρόσθετη διευκόλυνση της ξεκάθαρης εικόνας για την πρόσληψή τους. Δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι οι ρεμπέτες είχαν προθέσεις να δημιουργήσουν τέτοια τραγούδια, ωστόσο η κοινωνία τα χρησιμοποίησε με τέτοιο τρόπο, που, σήμερα πενήντα χρόνια αργότερα, μπορούμε να τα χαρακτηρίσουμε πολιτικά. Και στην τοποθέτηση του Νταλάρα συναντάμε το Μίκη Θεοδωράκη, το Γιάννη Μαρκόπουλο και το Μάνο Λοΐζο, μαζί με τους στιχουργούς Μάνο Ελευθερίου, Κώστα Τριπολίτη και Άλκη Αλκαίο.

Ο **Θάνος Μικρούτσικος** δίνει μια διαφορετική διάσταση στο θέμα αναφέροντας αρκετά ονόματα, αλλά και το δικό του, για λόγους καθόλου αξιολογικούς, όπως ισχυρίζεται. Κι εκείνος κάνει ιδιαίτερη αναφορά στην περίπτωση του Μίκη Θεοδωράκη, αλλά και σε άλλους μεταγενέστερους⁴⁴²: *«Με την έννοια ενός αυστηρού ορισμού, λυπάμαι αλλά μόνο εμένα. Αλλά αυστηρού ορισμού, του αυστηρότερου, του μπρεχτικού, της αποστασιοποίησης, του ενεργητικού θεατή στο πολιτικό τραγούδι. Με μια έννοια λίγο πιο απελευθερωμένη, αναγνωρίζω πριν από μένα τον Μίκη Θεοδωράκη και θεωρώ ότι στους τραγουδοποιούς, αρχής γενομένης απ'τους Κατσιμιχαίους, τον Τσακνή, τον Θηβαίο, τον Πασχαλίδη, τα Υπόγεια Ρεύματα, τις Τρύπες με τον Αγγελάκα, μπορείς να βρεις σαφή ίχνη αυτού του πράγματος, σαφή ίχνη. Και πολλών νεοτέρων που δεν τους έχω πρόχειρους. Υπάρχουν όμως τραγουδοποιοί και συνθέτες, ο*

⁴⁴¹ Ο δίσκος με το γενικό τίτλο «Τα τραγούδια μας» σε μουσική Μάνου Λοΐζου και στίχους Φώντα Λάδη κυκλοφόρησε το 1976 από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS και ερμηνείες του Γιώργου Νταλάρα.

⁴⁴² Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

μακαρίτης ο Λοῖζος, που θα τον ενέθετα απόλυτα στο τραγούδι διαμαρτυρίας, κοινωνικό τραγούδι κλπ. και μετά θα με διευκόλυνε αν πήγαινα σε στιχουργούς. Θεωρώ ότι ο Τριπολίτης είναι ένας στέρεος, δηλαδή έχει γράψει υποδειγματικά τραγούδια με πολιτικό περιεχόμενο, δηλαδή πολιτικά τραγούδια, και επίσης υπάρχουν αρκετοί, πολύ μεγάλοι στίχοι του Αλκαίου σε τραγούδια, δίστιχα, τρίστιχα, τετράστιχα τα οποία ενώνουν το περιεχόμενο ενός συνολικού... Η περίφημη «Πιρόγα»⁴⁴³. Η «Πιρόγα» είναι το σπουδαιότερο ερωτικό τραγούδι ενταγμένο στη συγκυρία. Δηλαδή, ο τρίτος στίχος, η τρίτη στροφή που είναι ένα αριστούργημα ερωτικό, «πως να ημερέψει ο νους μ'ένα σεντόνι, πως να δεθεί η Μεσόγειος με σχοινιά, αγάπη που σε λέγαν Αντιγόνη», κι αμέσως έρχεται «ποια νυχτωδιά το φως σου έχει πάρει και σε ποιον γαλαξία να σε βρω», ερωτικό, «εδώ είναι Αττική, φαιό νταμάρι κι εγώ ένα πεδίο βολής που ασκούνται βρίζοντας ξένοι φαντάροι». Βγάζει αμέσως το περιεχόμενο ενός καταφυγμένου πράγματος το οποίο λειτουργεί 70 – 80 χρόνια στην Ελλάδα. «Πως η ανάγκη γίνεται ιστορία, πως η ιστορία γίνεται σιωπή»⁴⁴⁴ είναι το πιο, θα μου επιτρέψεις σε εισαγωγικά, «μαρξιστικό δίστιχο» σε τραγούδι ευρείας κατανάλωσης. Ναι αυτό, αυτή η απάντησή μου είναι. Αλλά με υποδειγματικό τρόπο, και μην το πάρεις στραβά, θα σε παραλέσω ιδιαιτέρως σε προσωπικό επίπεδο, εγώ θεωρώ ότι έχουν υπάρξει πολύ μεγαλύτεροι συνθέτες από μένα, Χατζιδάκις, Θεοδωράκης, Τσιτσάνης, στη γενιά μου έχουν υπάρξει συνθέτες απίστευτου, απίστευτης υψηλής ποιότητας, Ξαρχάκος, Σαββόπουλος, Μούτσης, Λοῖζος κλπ, επόμενοι ο Κραουνάκης, ο Ζούδιαρης, ο Γιώργος ο Ανδρέου, οι τραγουδοποιοί με επικεφαλείς του δυο πρίγκηπες, τον Χάρη και τον Πάνο μέχρι τον Χαρούλη, δηλαδή, εγώ είμαι απ'τους ανθρώπους... Αλλά στο πολιτικό τραγούδι, με αυστηρό τρόπο αν τοποθετηθούμε έτσι όπως σου είπα, με τον ενεργητικό μη παθητικό θεατή, που μπορεί να αλλάξει τον κόσμο με την χειρονομία της αποστασιοποίησης και του παραξενίσματος, με την ασυνέχεια στη δημιουργία ενός έργου για το παραξένισμα και την αποστασιοποίηση σε σχέση με τον θεατή, με αυτό το κριτήριο, μόνο εγώ. Και δεν είναι αξιολογικό για την αξία μου, έτσι;»

⁴⁴³ Το «Ερωτικό ή Πεδίο βολής» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος – στίχοι: Άλκης Αλκαίος) κυκλοφόρησε το 1982 από τη δισκογραφική εταιρεία CBS με την ερμηνεία του Μανώλη Μητσία.

⁴⁴⁴ Στίχοι από τη «Ρόζα» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος – στίχοι: Άλκης Αλκαίος) που κυκλοφόρησε το 1996 από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Στου αιώνα την Παράγκα» με την ερμηνεία του Δημήτρη Μητροπάνου.

Η τοποθέτηση του Μικρούτσικου είναι άκρως ενδιαφέρουσα, κυρίως γιατί δεν συμπεριλαμβάνει απλώς τον εαυτό του στη λίστα με τους δημιουργούς πολιτικού τραγουδιού, αλλά γιατί θεωρεί εαυτόν ως τον κατεξοχήν πολιτικό συνθέτη. Δεν το λέει με έπαρση και το αιτιολογεί πειστικά. Ο Μικρούτσικος είναι ο μόνος που επιχειρηματολογεί σχετικά με την τεχνοτροπία της μελοποίησης του είδους του πολιτικού τραγουδιού. Θιασώτης της μπρεχτικής θεωρίας για τη μελοποίηση του είδους, ο Μικρούτσικος εφαρμόζει στα πολιτικά έργα του το παραξένισμα και την απουσία κυκλικής μορφής. Και είναι πράγματι ο μοναδικός που το κάνει συνειδητά και που επιχειρηματολογεί υπέρ αυτής της πρακτικής. Παράλληλα, έχει την θεωρητική κατάρτιση και το υπόβαθρο να στηρίζει την απόφασή του μέχρι τέλους. Με αυτά τα δεδομένα, χωρίς αξιακούς χαρακτηρισμούς, εντάσσει τον εαυτό του στη λίστα, πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα: θεωρεί πως με αυστηρά θεωρητικά κριτήρια (αυτά που περιγράφηκαν παραπάνω) είναι ο μόνος συνθέτης πολιτικού τραγουδιού. Με βάση τη μπρεχτική θεωρητική προσέγγιση, ο ισχυρισμός αυτός θα μπορούσε να στέκει. Ωστόσο, και ο ίδιος ο Μικρούτσικος δεν υιοθετεί την ακραία αυτή διαχωριστική γραμμή και ονοματίζει και άλλους δημιουργούς που διακρίθηκαν στην πολιτική τέχνη. Και ο Μικρούτσικος αναφέρει το Μίκη Θεοδωράκη ως προγενέστερό του.

Στην ίδια ερώτηση, ο **Μίλτος Πασχαλίδης** απαριθμεί ονόματα, ξεκινώντας κι εκείνος από το Μίκη Θεοδωράκη⁴⁴⁵: *«Τόσο πολλούς που φοβάμαι πως κάποιους θα αδικήσω. Πρόχειρα και με τυχαία σειρά: Μίκης Θεοδωράκης, Γιάννης Μαρκόπουλος, Μάνος Λοΐζος, Θάνος Μικρούτσικος, Χρήστος Λεοντής, Σταύρος Ξαρχάκος, Μάνος Χατζιδάκις, Χρήστος Θηβαίος, Φοίβος Δεληβοριάς, Γιάννης Αγγελάκας, Active Member, Υπόγεια Ρεύματα, Διάφανα Κρίνα, Νικόλας Άσιμος, Διονύσης Σαββόπουλος, Πάυλος Σιδηρόπουλος»*. Ο **Βασίλης Παπακωνσταντίνου** αποφεύγει να σταθεί σε συγκεκριμένα ονόματα δημιουργών, αλλά κάνει μια ευρύτερη θεώρηση, ακολουθώντας τα χνάρια της κοινωνικής ψυχολογίας, αλλά με τρόπο απλό⁴⁴⁶: *«Όλους τους σπουδαίους (σ.σ. θα χαρακτηρίζα δημιουργούς πολιτικού τραγουδιού). Γιατί μπορεί να υπάρχει και ένα τραγούδι που να μην έχει καθόλου στίχους, να έχει μόνο μουσική. Κι όμως,*

⁴⁴⁵ Βλ. Συνέντευξη Μίλτου Πασχαλίδη, Αθήνα, 2.6.2011.

⁴⁴⁶ Βλ. Συνέντευξη Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γαλάτσι, 25.6.2014.

έχει προσφέρει τεράστιο κοινωνικό έργο. Γιατί είναι πολιτισμός. Ότι διαχρονοποιήθηκε είναι σπουδαίο». Με την άποψη του Βασίλη Παπακωνσταντίνου μοιάζει να συμφωνεί και ο **Δήμος Μούτσης**, δίνοντας παράλληλα και ένα γλαφυρό παράδειγμα του τι ακριβώς εννοεί⁴⁴⁷: «Πραγματικό (σ.σ. πολιτικό τραγούδι); Όσοι έχουνε γράψει πολύ καλά τραγούδια. Κοίτα, φεστιβάλ ΚΝΕ. Παίζω «Τετραλογία», Σεφέρη. «Πες της το μ' ένα γιουκαλίλι». Φοβερό τραγούδι. Το ξέρεις. Δέκα άνθρωποι από κάτω. Δέκα. Τους έχουμε μετρήσει. Τραγουδάει ο Μητσιάς. Ορχήστρα: Τουρκογιώργης – κιθάρα. Της πουτάνας γίνεται. Μπράβο. Κατάλαβες. Πενήντα μέτρα πιο πέρα παίζει ο Λεοντής: «ας ήταν δηλητήριο το γάλα στο μαστό μου», τραγουδάει η Μαρινέλλα. Ρίτσος. Και γίνεται χαμός. Εγώ, μόνο που ακούω το στίχο, με πιάνει ξερατό. Καταρχήν, είναι κακός στίχος. Και έπειτα, «Καπνισμένο Τσουκάλι». Μα, τώρα, είναι ελληνικά αυτά; Δεν είναι ελληνικά. Δεν το γράφεις αυτό. Τέλος πάντων. Χαμός από κάτω στο Ρίτσο. Μα είναι τόσο εμφανές. Στη μια μεριά μπούγιο και στην άλλη πέντε άνθρωποι. Και περνάει μια και σταματάει και μου λέει: «αυτή η πολυτέλεια θα μας φάει». Και σε ρωτάω: το ένα είναι πολιτικό τραγούδι και το άλλο τι είναι; Η πολυτέλεια τι είναι; Τίποτα χρυσοί καναπέδες; Τζάμπα πήγαμε, ρε πούστη μου. Και τζάμπα πήγα μουσικούς πρώτης κατηγορίας, όχι τα κωλομπότσια της γειτονιάς. Η ορχήστρα της γειτονιάς Περιστερίου έπαιζε εκεί. Και σε μένα παίζανε άνθρωποι που πέρνανε ένα χιλιάρικο την ημέρα μεροκάματο, δεν παίζανε τίποτα τυχαίοι. Εμείς τι είμαστε δηλαδή; Μαλάκες; Δεν είναι πολιτικό τραγούδι αυτό; Τι είναι τότε; Τι είναι ο Σεφέρης; Δεν είναι πολιτικό τραγούδι; Επειδή δεν είχε «στ' άρματα – στ' άρματα»; Ήταν Ρίτσος, θα μου πεις (σ.σ. το Καπνισμένο Τσουκάλι)».

Μια σημαντική παρατήρηση κάνουν, τόσο ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου, όσο και ο Δήμος Μούτσης: στέκονται περισσότερο στα έργα των δημιουργών παρά στα ονόματά τους. Πολιτική τέχνη είναι κάθε σπουδαία τέχνη, λένε κι οι δυο. Δεν σχετίζεται με τα ονόματα που τη δημιούργησαν πάντοτε. Αντίθετα, ο Μίλτος Πασχαλίδης αναφέρει ονόματα δημιουργών, περισσότερα από οποιονδήποτε. Αν θέλουμε να βρούμε τους κοινούς τόπους στα λόγια των συμμετεχόντων στην έρευνα, αυτοί θα ήταν κυρίως οι: Μίκης Θεοδωράκης, Μάνος Λοΐζος, Θάνος Μικρούτσικος, Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας, Άλκης Αλκαίος, Κώστας Τριπολίτης, Μάνος Ελευθερίου, Γιάννης Ρίτσος και Γιάννης

⁴⁴⁷ Βλ. Συνέντευξη Δήμου Μούτση, Νέο Ηράκλειο, 22.3.2016.

Μαρκόπουλος. Προφανώς υπάρχουν κι άλλοι πολλοί. Σε αυτούς αναφέρθηκαν κυρίως, όμως, οι συμμετέχοντες στην έρευνα. Τέλος, πρέπει να προσθέσουμε πάλι την αναφορά του Σαββόπουλου στα ονόματα του Χατζιδάκι και του Γκάτσου.

ΣΤ.7. Η πρόθεση του δημιουργού.

Ένα σημαντικό ζήτημα που τίθεται σχετικά με το πολιτικό τραγούδι και τα χαρακτηριστικά του είναι η πρόθεση του δημιουργού του. Πολύ συχνά, οι δημιουργοί των τραγουδιών αυτών προσπάθησαν συνειδητά να ενσωματώσουν κομμάτια της ιδεολογίας τους μέσα στα έργα με απώτερο σκοπό την αφύπνιση συνειδήσεων. Άλλες φορές, πάλι, οι δημιουργοί θέλησαν απλώς να επικοινωνήσουν τη θέση τους μέσα από το έργο τους και το τραγούδι πήρε διαστάσεις. Συχνά, επίσης, οι προθέσεις των δημιουργών ενός τραγουδιού ήταν εντελώς διαφορετικές από τις χρήσεις, τις διαστάσεις και τις προεκτάσεις που έλαβε το τραγούδι τους τελικά. Σε κάθε περίπτωση, σημαντικό θέμα σχετικά με το πολιτικό τραγούδι ήταν και παραμένει η πρόθεση του δημιουργού του. Εδώ, ελλοχεύει μια αντίφαση: συνήθως ένα τραγούδι κρίνεται ως πολιτικό μετά την κυκλοφορία του και τα πρώτα του βήματα προς το ακροατήριο, οπότε η πρόθεση του δημιουργού του, αν μεν ήταν να γράψει ένα πολιτικό τραγούδι δικαιώνεται, αν δε ήταν να γράψει ένα άλλο τραγούδι καταρρίπτεται ή ετεροκαθορίζεται. Πόσο σημαντική είναι, λοιπόν, η πρόθεση του δημιουργού ενός τραγουδιού, προκειμένου αυτό να χαρακτηριστεί ως πολιτικό; Το ερώτημα τέθηκε σε όλες, ανεξαιρέτως, τις συνεντεύξεις βάθους και οι απαντήσεις που καταγράφηκαν άκρως ενδιαφέρουσες.

Για το συγκεκριμένο θέμα ο **Πάνος Κατσιμίχας** διαχωρίζει την πρόθεση από το αποτέλεσμα και τον τελικό χαρακτηρισμό του έργου, ενώ θέτει θέματα μουσικής φόρμας και λόγου στην κατεύθυνση της καινοτομίας⁴⁴⁸: *«Η πρόθεση έχει την αξία της, αλλά δυστυχώς δε φτάνει μόνο αυτή. Η καινοτομία ως προς το λόγο, αλλά εξίσου και ως προς τη μουσική φόρμα, είναι αυτά που παίζουν τον ουσιαστικό ρόλο. Επ'αυτού, θα αναφέρω τρία σπουδαία έργα. α. «Ρωμιοσύνη»,*

⁴⁴⁸ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

Μίκης Θεοδωράκης, β. «Μουσική πράξη στον Μπρέχτ», Θάνος Μικρούτσικος .γ. «Μπάλος», Διονύσης Σαββόπουλος». Κάθε συζήτηση, βέβαια, περί καινοτομίας και νέας μουσικής φόρμας οφείλει να γίνεται έχοντας υπόψιν τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις της περιόδου σύνθεσης και κυκλοφορίας κάθε έργου, καθώς και τις σύγχρονες και προγενέστερες του κυκλοφορίες και εκδόσεις. Ο «Μπάλος», για παράδειγμα, ή η «Ρωμιοσύνη», που σήμερα φαντάζουν «κατεστημένα» ή «αναμενόμενα» ήταν ολότελα καινοτόμα και εντυπωσιακά διαφορετικά από την περιρρέουσα τραγουδιστική ατμόσφαιρα της εποχής τους».

Φυσικά κάθε έργο κρίνεται στην εποχή του και μόνο έτσι μπορούν να εξαχθούν χρήσιμα συμπεράσματα. Από εκεί και πέρα, συγκεκριμένη συνταγή ως προς τη φόρμα και την καινοτομία ή τη γλώσσα, ίσως και να μην υπάρχει. Είναι πάρα πολλά τα παραδείγματα τραγουδιών που λειτούργησαν εξόχως πολιτικά και δεν είχαν να επιδείξουν ιδιαίτερα καινοτομικά στοιχεία σε κανένα από τα συστατικά τους. Σε αυτό βοήθησαν πολύ, τόσο οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν κατά τη δημιουργία τους, όσο και ο τρόπος που τα τραγούδια αυτά χρησιμοποιήθηκαν από το ακροατήριο.

Ο δημιουργός του «Μπάλου», **Διονύσης Σαββόπουλος**, αντιμετωπίζει την καινοτομία κάθε έργου με ξεχωριστό τρόπο⁴⁴⁹: «Παίζει μεγάλο ρόλο. Αλλά καινοτομία έχουμε όταν κάποιος μιλήσει για ένα θέμα μέσα από την προσωπική του ματιά όμως. Δεν ξέρω αν το πιάνεις. Μόνο σαν βίωμα, όταν βάλεις τον δικό σου τρόπο να βλέπεις τα πράγματα πάνω σε ένα θέμα, τότε προκύπτει καινοτομία [...] Αν λοιπόν καταφέρει να εκφραστεί προσωπικά, αυτό που βγαίνει είναι καινούριο, φρέσκο. Είναι διαφορετικό από ό,τι έχεις ακούσει. Είναι διαφορετικός ο ίδιος δηλαδή, για αυτό. Εγώ δεν πιστεύω στην καινοτομία για την καινοτομία. Καινοτομία έχουμε όταν κάποιος εκφραστεί πραγματικά «de profundis», προσωπικά! Αυτός πως το βλέπει».

Εδώ, ο Σαββόπουλος απομυθοποιεί την καινοτομία αναζητώντας την στην αλήθεια του κάθε δημιουργού. Και είναι πολύ εύστοχη η παρατήρησή του. Κάθε κατασκευή που βασίζεται στην τεχνική του συνθέτη ή του στιχουργού, που στόχο έχει να εντυπωσιάσει ή να επιδειχθεί, μοιραία γίνεται αποκρουστική,

⁴⁴⁹ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

όσο καινοτόμα κι αν φαντάζει. Απεναντίας, ένα οποιοδήποτε θέμα σε ένα τραγούδι γίνεται ελκυστικό και μπορεί εύκολα να χαρακτηριστεί καινοτόμο, εφόσον ο δημιουργός του το φιλτράρει μέσα από το δικό του συναίσθημα και βίωμα. Αυτού του είδους η καινοτομία ίσως και να είναι απαραίτητη σε κάθε τραγούδι, επομένως και στο πολιτικό.

Ο **Γιώργος Νταλάρας** τοποθετεί την πρόθεση του δημιουργού σε σημαντική θέση, ξεχωρίζοντας όμως δύο – επί της ουσίας – διαφορετικούς δρόμους: την αλληγορία και την ωμότητα της συνθηματολογίας:⁴⁵⁰ *«Αν μπορώ να σου πω κάτι, γιατί έχω μιλήσει με τον Κουγιουμτζή γι' αυτό. Θέλω να σου πω ότι ο Κουγιουμτζής είχε μία απέχθεια στα συνθήματα των τραγουδιών, κατάλαβες; Δηλαδή, δεν είπε ποτέ, δεν είπε ποτέ ότι τα «Λόγια και τα χρόνια τα χαμένα»⁴⁵¹ είναι κακό ή είναι συνθηματικό τραγούδι. Δεν το είπε αυτό. Το είπε όμως για άλλα τραγούδια. Ας πούμε, υπήρχε ένα τραγούδι, το είχα πει εγώ, που λέει «Γιατί να είμαι σκλάβος»⁴⁵². Γι' αυτό το τραγούδι κάναμε ολόκληρη συζήτηση. Ας πούμε, και το «Στην Αθήνα μες το κέντρο...»⁴⁵³ κι αυτά. Σου λέει «Ρε παιδί μου αυτά είναι πολύ προφανή». Έχει την αλληγορία, όπως όλα τα τραγούδια. Αλλά ο Κουγιουμτζής τότε ήθελε... Αυτές είναι οι συζητήσεις που κάναμε. Δεν είπε ποτέ ότι το τραγούδι «Παραπονεμένα λόγια έχουν τα τραγούδια μας»⁴⁵⁴, είναι, κατάλαβες; Είναι συνθηματικό. Αυτός συναισθηματικά... Και προσπαθούσε να μου εντοπίσει τα όρια. Κάναμε ολόκληρες συζητήσεις για τους στίχους και για το τι, το ένα πράγμα είναι έτσι και γιατί το άλλο είναι έτσι. Όταν εκείνος έλεγε με τόση, με τόση σεμνότητα αλλά και προσοχή: «Ήταν πέντε, ήταν έξι κι έγιναν επτά, στην Ασία φασαρίες και ταραρα κλπ και το ρολόι σταμάτησε εδώ»⁴⁵⁵. Αυτός δηλαδή, προσπαθούσε με πολύ ευγένεια να το αποδώσει για να μην παγιδευτεί στον συρμό*

⁴⁵⁰ Βλ. Συνέντευξη Γιώργου Νταλάρα, Αθήνα, 26.10.2011.

⁴⁵¹ Το τραγούδι με τίτλο «Τα λόγια και τα χρόνια τα χαμένα» (μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος – στίχοι: Μάνος Ελευθερίου) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA το 1974 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Θητεία».

⁴⁵² Το τραγούδι με τίτλο «Ο σκλάβος» (μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος – στίχοι: Μελέτης Κυριακού) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1979 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Σεργιάνι στον κόσμο».

⁴⁵³ Το τραγούδι με τίτλο «Το δέντρο» (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Φώντας Λάδης) κυκλοφόρησε το 1976 από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Τα τραγούδια μας».

⁴⁵⁴ Το τραγούδι με τίτλο «Παραπονεμένα λόγια» (μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος – στίχοι: Μάνος Ελευθερίου) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1979 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Σεργιάνι στον κόσμο».

⁴⁵⁵ Το τραγούδι με τίτλο «Ήταν πέντε ήταν έξι» (μουσική – στίχοι: Σταύρος Κουγιουμτζής) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1974 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Μικρές Πολιτείες».

της συνθηματολογίας. Ήταν όμως θέμα χαρακτήρα. Ο Μαρκόπουλος δεν είναι έτσι. Ο Φώντας Λάδης δεν ήταν έτσι. Ο Λευτέρης Παπαδόπουλος το είχε αυτό γιατί έλεγε «Αχ χελιδόνι μου και ο ντελάλης της αγοράς...⁴⁵⁶». Ο Τριπολίτης δεν είναι έτσι, ο Τριπολίτης είναι σφαγείο. Είναι σφαγείο».

Ο Γιώργος Νταλάρας, αν και, όπως ο ίδιος παραδέχεται, έχει τραγουδήσει πολιτικά τραγούδια του συνθήματος και της υψωμένης γροθιάς, φαίνεται να προτιμά εκείνα που χρησιμοποιούσαν την τεχνική της αλληγορίας. Και στις δύο αυτές τεχνικές, βέβαια, κυριαρχεί η πρόθεση του δημιουργού τους, διαφέρει όμως ο τρόπος που αυτή πραγματώνεται μέσα στο έργο. Για κάποιο λόγο, η συνθηματολογία στο τραγούδι απαξιώνεται από όλους τους συντελεστές του, ακόμα κι αν έχουν γράψει και οι ίδιοι παρόμοια έργα. Ίσως γιατί με τον τρόπο αυτό το τραγούδι γίνεται προφανές και αφήνει λίγα περιθώρια στον ακροατή του για τον τρόπο που θα το προσλάβει κι έπειτα θα το κατατάξει εντός των ακουσμάτων του.

Για το **Δήμο Μούτση** η πρόθεση στη δημιουργία κάθε έργου τέχνης και όχι μόνο του τραγουδιού είναι λανθασμένος τρόπος προσέγγισης, που, επί της ουσίας, συνιστά ένα είδος διαμεσολάβησης που είναι ανεπιθύμητη⁴⁵⁷: «Κακό πράγμα είναι πρόθεση, γενικά, στη δημιουργία. Σαν παράδειγμα, θα σου πω αυτό που λένε για τον Άγιο Φεβρουάριο. Λένε ότι κάθισα να κάνω επανάσταση. Ε, αυτό είναι η μεγαλύτερη μαλακία. Κάθισα και έγραψα ένα δίσκο όπως έκανα μέχρι τότε. Και βγήκε κάτι τελείως διαφορετικό. Ούτε είχα, ούτε δεν είχα πρόθεση. Έβαλα τα όργανα κάτω, έκατσαν και οι μουσικοί και απλά έβαλα έναν ενισχυτή στο μπουζούκι και πήρα έναν αναπληρωματικό μπουζουξή γιατί δεν ήρθε ο καλός κι έπρεπε να βρω μια λύση. Έτσι, πήρα το Μαργιολά. Το παιδάκι ήταν καινούργιο και δεν μπορούσε να παίξει πάνω – κάτω (σ.σ. άρση – θέση) την πένα και έπαιζε όλο κάτω (θέσεις). Κι έπειτα, ο Κατσαρός πήρε τους ίδιους μουσικούς για να κάνει τα «Κύθηρα», του είπε του Μαργιολά: «παίξε όπως έπαιξες στο Μούτση». Και του απάντησε ο Μαργιολάς: «δεν μπορώ γιατί τώρα παίζω καλά, τότε δεν ήξερα». Και έμεινε ο Κατσαρός με το στόμα ανοιχτό. Χέστηκε. Δεν το ήξερε. Λοιπόν, κι όπως

⁴⁵⁶ Το τραγούδι με τίτλο «Αχ χελιδόνι μου» (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1972 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Ο Μέτοικος».

⁴⁵⁷ Βλ. Συνέντευξη Δήμου Μούτση, Νέο Ηράκλειο, 22.3.2016.

παίζανε – για να επανέλθουμε – βγήκε αυτός ο μπητλέικος ήχος, αυτό το παράξενο. Δεν ήταν ότι πήγα να κάνω καμιά επανάσταση. Λοιπόν, οποιαδήποτε πρόθεση βγάζει μηδέν αποτέλεσμα. Και η πρόθεση επί πολιτικού και η πρόθεση επί ήχου και... και.. και...»

Στα λόγια του Δήμου Μούτση κρύβεται μια μεγάλη αλήθεια, τόσο σε σχέση με την πρόθεση του δημιουργού, όσο και σε σχέση με την επιστήμη της μουσικολογίας. Σε ό,τι αφορά στο πρώτο κομμάτι, είναι σαφές πως καμιά πρόθεση δεν είναι βέβαιο ότι θα παίξει ρόλο στην τελική μορφή ενός έργου και στην πρόσληψή του από τους ακροατές. Πιθανότατα, ο δημιουργός έχει μια πρόθεση φτιάχνοντας ένα τραγούδι. Η πρόθεση αυτή, όμως, δεν είναι βέβαιο πως θα εκπληρωθεί. Από εκεί και πέρα, μια ολόκληρη επιστήμη – αυτή της μουσικολογίας – συχνά υποπίπτει σε αναλύσεις, «ανασκαφές» και αναζητήσεις κρυφών νοημάτων και προθέσεων που στην πραγματικότητα δεν υπήρξαν ποτέ. Ο μουσικολόγος αναζητά συσχετισμούς και δαιδαλώδεις διαδικασίες στην κάθε επιλογή του δημιουργού και η αλήθεια μπορεί να είναι μια απλή ανάγκη ή ένα κώλυμα ενός μουσικού που ανάγκασε τον δημιουργό να βρει αντικαταστάτη, όπως στο παράδειγμα του Μούτση. Οπότε, τόσο η πρόθεση, όσο και η καινοτομία ενός έργου έχουν ενδιαφέρον μέχρι ενός σημείου. Του σημείου εκείνου που ο τρόπος πρόσληψης και χρήσης του τραγουδιού θα τα καθορίσει όλα.

Ο **Διονύσης Τσακνής**, δίνει μια σημασία στις προθέσεις των δημιουργών, αλλά τις ξεπερνά σε ό,τι αφορά στην τελική κατηγοριοποίηση του κάθε έργου, η οποία – κατά την άποψή του – έχει να κάνει με το ακροατήριο και την πρόσληψη⁴⁵⁸: *«Δεν κατατάσσω τα τραγούδια αυτά στην λεγόμενη στρατευμένη τέχνη. Εγώ τα κατατάσσω στα πολιτικά τραγούδια. Τώρα «στην Αθήνα μες το κέντρο φύτεψε καινούργιο δέντρο», εντάζει μπορεί να είναι ένα στρατευμένο τραγούδι, ας πούμε. Να περιγράφει, ας πούμε, την άνθιση του ΚΚΕ τότε, ας πούμε και συνολικά της αριστεράς. Ε, εντάζει, δεν είναι και το πιο επιτυχημένο. Οι προθέσεις των δημιουργών παίζουν έναν ρόλο, αλλά δεν είναι ο μόνος. Ύστερα, το ξέρεις καλύτερα από μας αυτό, ότι το τραγούδι φεύγοντας απ'τον δημιουργό, δεν του ανήκει, ανήκει στον κόσμο. Δεν του ανήκει, ο τρόπος*

⁴⁵⁸ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Τσακνή, Μαρούσι, 12.12.2011.

χρήσης του τραγουδιού... Να κι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν με την απαγόρευση που έκανε η Μυρσίνη η Λοϊζου στο τραγούδι του πατέρα της. Ε, δεν είναι; Είχε καμιά τέτοια πρόθεση ο Μάνος να γράψει τραγούδια για το ΠΑΣΟΚ; Όχι στο λέω εγώ, γιατί τον ήξερα κιόλας. Καμιά. Ο Μάνος ήταν αριστερός, ήταν κομμουνιστής. Στη Μόσχα πέθανε. Τον έστειλε το κόμμα στα καλύτερα ιδρύματα. Ε, δεν κατάφερε ο άνθρωπος, δεν κατάφερε να τον σώσουν. Δηλαδή, είναι δυνατόν; Η πρόθεση του δημιουργού μπορεί να παίζει έναν ρόλο, τόσο όσο. Κοίταξε, είναι άλλο να έχεις μια πρόθεση να στρατευτείς κάπου συγκεκριμένα, ας πούμε, σ' έναν χώρο, κι άλλο να πεις ότι εγώ θέλω να κάνω πολιτική μέσα απ' την τέχνη μου. Διότι κι ένα ποίημα υψηλής αισθητικής αν γράψεις, είναι πολιτική πράξη».

Η πρόθεση του δημιουργού και οι αφετηρίες της, όπως αναφέρει επί της ουσίας ο Διονύσης Τσακνής, ουσιαστικά κατατάσσουν ένα έργο στη στρατευμένη τέχνη. Αν πίσω από τις προθέσεις ενός καλλιτέχνη υπάρχουν συγκεκριμένα κομματικά πιστεύω, τότε το παραχθέν έργο ανήκει στη στρατευμένη τέχνη. Αν ο δημιουργός δεν ανήκει σε μια συγκεκριμένη παράταξη και παρακινείται να γράψει από μια εσωτερική ανάγκη, τότε το τραγούδι είναι πολιτικό – με την σταθερή προϋπόθεση να προσληφθεί και ως τέτοιο από το ακροατήριο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο που η πρόθεση του δημιουργού έχει τέτοια εξάρτηση από την πρόσληψη του ακροατηρίου. Αν η πρόθεση δεν δικαιωθεί από την πρόσληψη και τη χρήση, καθίσταται αδιάφορη και ουδεμία σημασία έχει στην κατηγοριοποίηση του τραγουδιού.

Για το **Βασίλη Παπακωνσταντίνου** υπάρχει μια συγκεκριμένη διάκριση στο κομμάτι της πρόθεσης του δημιουργού, αυτή μεταξύ κατασκευής και έμπνευσης⁴⁵⁹: «Άκου να δεις τώρα. Αν θα κατασκευάσει κάτι, θα είναι υποπροϊόν. Αν εμπνευστεί, όμως, κάτι και το προχωρήσει, θα είναι τέχνη. Θα σου δώσω ένα παράδειγμα με κάτι σκέψεις που είχα σχετικά με το τι είναι, τελικά, η τέχνη και κατέληξα σε έναν δικό μου τρόπο συγκρότησης όλων αυτών. Σκέφτηκα, λοιπόν, ότι η τέχνη είναι το αποτέλεσμα της προσπάθειάς σου να ταξινομήσεις τον πόνο σου. Πρέπει να πονέσεις για να ξυπνήσεις όλες τις αισθήσεις σου. Με τις αισθήσεις σου, έπειτα, θα δημιουργήσεις έργο. Ο πόνος. Αν, λοιπόν, κάποιος πονάει και

⁴⁵⁹ Βλ. Συνέντευξη Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γαλάτσι, 25.6.2014.

εκφράσει ειλικρινά τον πόνο του αυτό, μπορεί να περάσει τα μηνύματα που τον πονάνε. Είναι η σχέση της αλήθειας με την ψυχή σου».

Η συζήτηση για την έμπνευση στην τέχνη είναι μεγάλη και έχει τις ρίζες της πολύ πίσω. Υπάρχουν δημιουργοί που την επικαλούνται και της προσδίδουν μεγάλη σημασία για την «γνησιότητα» ενός έργου. Από την άλλη, υπάρχουν κι εκείνοι που υποβαθμίζουν την έμπνευση και θεωρούν σημαντικότερη την εργασία και την συστηματική εξάσκηση. Αυτό που θέλει να πει ο Βασίλης Παπακωνσταντίνου όταν μιλά για έμπνευση είναι, μάλλον, το ίδιο με εκείνο που περιγράφει με διαφορετικά λόγια ο Διονύσης Τσακνής: αν η εσωτερική ανάγκη ωθήσει το δημιουργό να γράψει ένα πολιτικό τραγούδι και το τραγούδι αυτό λειτουργήσει πολιτικά, τότε μόνο η πρόθεση δικαιώνεται.

Από τη μεριά του, ο **Θάνος Μικρούτσικος** διαχωρίζει την πρόθεση του δημιουργού από κάθε καλλιτεχνικό έργο και όχι μόνο το πολιτικό τραγούδι. Μάλιστα, παίρνει μια ολότελα ριζοσπαστική θέση επισημαίνοντας ότι η μόνη περίπτωση που έχει ενδιαφέρον η πρόθεση του δημιουργού είναι όταν το έργο είναι αποτυχημένο⁴⁶⁰: «Καλά, αυτό θα μπορούσε, αυτό το ερώτημά σου θα μπορούσε να έχει ένα σωρό φινάλε, δηλαδή η πρόθεση και η καινοτομία με το ερωτικό, η πρόθεση και η καινοτομία με το πολιτικό, η πρόθεση και η καινοτομία... έτσι; Κοίταξε να δεις τι γίνεται τώρα. Εγώ μπορώ για ηθικούς λόγους να σου μιλήσω για την πρόθεση, εσύ χέστηκες. (γέλια) Πρέπει να χέστηκες. Δηλαδή, δεν πρέπει να μας ενδιαφέρει, δεν μ'ενδιαφέρει η πρόθεση του Μπαχ, δεν μ'ενδιαφέρει η πρόθεση του Μπετόβεν. Σ' έναν φίλο μου ή σε έναν άνθρωπο που εκτιμάει την δουλειά μου, μπορώ να του μιλήσω για την πρόθεσή μου. Πότε μπορώ; Όταν έχω αποτύχει στο έργο μου. Γιατί αν δεν έχω αποτύχει, τι τον νοιάζει η πρόθεση; Αυτός που με αγαπάει. Συνεπώς η πρόθεση δεν είναι κάτι που πρέπει να αναζητείται, η καινοτομία ναι. Με ποια έννοια όμως; Με την έννοια αυτού πάλι που σου είπα κάποια στιγμή, τη συμβουλή του Ρίτσου. Σεβασμός στο πίσω, κοιτάμε μπροστά για να βρούμε το σπέρμα που η αποκρυσταλλωμένη φόρμα που είναι η κοινωνική εμπειρία αποκρυσταλλωμένη, μπορεί να βγάλει τον ταλαντούχο άνθρωπο, για να μπορεί να επιζήσει για δεκαετίες το έργο του. Η καινοτομία είναι απολύτως απαραίτητη, η φόρμα πρέπει να 'ναι σύγχρονη. Και με το «σύγχρονη» να ορίζει το

⁴⁶⁰ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

τώρα και το μετά με σεβασμό στο πριν. Χωρίς καινοτομία... Έλεγα κάτι, κάνοντας μια εκδήλωση για τον Αλκαίο πριν από κάποια χρόνια, ότι δηλαδή ο καλλιτέχνης τέτοιου κύρους μπορεί να βλέπει πράγματα που δεν βλέπει το κοινό, όχι γιατί είναι προφήτης, αλλά γιατί έχει μια ευαισθησία, ψάχνει περισσότερο πίσω απ' τις λέξεις και μπορεί να το διακρίνει. Αυτός ο λόγος τού επιβάλλει πάντοτε να ψάχνει προς αυτές τις κατευθύνσεις και να μην περιορίζεται στο τι περνάει μια δεδομένη στιγμή, ποιο είναι το ευκολοχώνευτο μιας δεδομένης στιγμής. Γιατί τότε, μπορεί να κάνει ένα ευκολοχώνευτο, αλλά μετά έρχεται η λήθη, με *Λ κεφαλαίο*».

Ιδιαίτερη η τοποθέτηση του Μικρούτσικου, αλλά ταυτοχρόνως ενισχυτική της σημασίας της πρόσληψης ενός έργου. Αν δεν δικαιωθεί η πρόθεση του δημιουργού καταλήγει να είναι ανούσια. Αυτό σε καμία περίπτωση δεν συνδέεται με την επιτυχία και την αποδοχή ενός τραγουδιού. Ένα τραγούδι μπορεί να είναι επιτυχημένο και να αποκτήσει μεγάλη αναγνωρισιμότητα ακόμα κι αν δεν ταυτιστεί η πρόσληψη με την πρόθεση. Ένα ερωτικό (από πρόθεση) τραγούδι μπορεί να λειτουργήσει ως πολιτικό (προσλαμβανόμενο) και να πετύχει ως τέτοιο. Σαν το παράδειγμα προηγούμενου κεφαλαίου με τη «Συγκέντρωση της Ε.Φ.Ε.Ε.» του Διονύση Σαββόπουλου ή την «Πρώτη Μαΐου» του Μάνου Λοΐζου. Δυο (εκ προθέσεως) ερωτικά τραγούδια που κατέληξαν να θεωρούνται από τα πιο πολιτικά της σύγχρονης ιστορίας του ελληνικού τραγουδιού. Η άποψη, δε, του Μικρούτσικου για το ενδιαφέρον που εμφανίζει η πρόθεση του δημιουργού μόνο στα αποτυχημένα τραγούδια έχει μια βάση. Γιατί, πράγματι, ένα τραγούδι που απέτυχε μπορεί να χρησιμοποιήσει σαν «υπερασπιστική γραμμή» τις αφετηρίες του. Όλα αυτά με την σταθερή υπενθύμιση της υποκειμενικότητας και της απόστασης που μπορεί να έχει ο μουσικολόγος από την πραγματικότητα, αν οι πληροφορίες του δεν πηγάζουν απευθείας από το δημιουργό.

Ο **Οδυσσέας Ιωάννου** δεν δίνει καμία σημασία στην πρόθεση του δημιουργού και επιχειρηματολογεί⁴⁶¹: «Δεν παίζει κανένα ρόλο η πρόθεση. Θα σου πω το εξής, θα σε πάω ανάποδα. Πάρε έναν δημιουργό ο οποίος δεν γράφει ένα πολιτικό αλλά γράφει ένα ερωτικό τραγούδι. Και ξαφνικά κάτι γίνεται σε μια

⁴⁶¹ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

πορεία, και για κάποιο λόγο, γιατί έχουμε ζήσει κι αυτό, μαγικό, συσπειρώνεται ένας κόσμος ολόκληρος κι αισθάνεται ότι το κοινό του αίσθημα στεγάζεται κάτω απ' αυτό το τραγούδι. Η πρόθεση του δημιουργού ήταν να γράψει ένα ερωτικό τραγούδι, η χρήση του όμως είναι πολιτική. Αρα, η πρόθεσή του πάει στα σκουπίδια, στα σκουπίδια εννοώ δεν είναι τόσο σημαντική με βάση τη χρήση του τραγουδιού. Αν αληθεύει κι αυτό που έγραψα στο *Protagon* αν θυμάσαι, το 'ψαξα να το βρω δεν το βρήκα, γιατί υπάρχουν δυο απόψεις, ότι όντως ο τύπος έλεγε «Αυτός που μου 'κλεψε το ζώο, όταν θα φτιάξει ο καιρός, θα κατέβω να τον καθαρίσω, γιατί μου 'χει κλέψει πέντε γίδια». Αν ισχύει αυτό κι αυτό το τραγούδι ξαφνικά γίνεται το τραγούδι του Πολυτεχνείου, καταλαβαίνεις ότι είναι πολύ περίεργο και πολύ παράξενο τελικά που θα συσπειρωθεί ο κόσμος. Κι εγώ μπορώ να ξεκινήσω και να πω «παιδιά γράφουμε πολιτικό τραγούδι τώρα». Δεν το ακούει κανένας, δεν συσπειρώνει κανέναν, δεν συγκινεί κανέναν, δεν δημιουργεί κανένα ρίγος. Τι σημασία έχει η δικιά μου δήλωση κι η δικιά μου πρόθεση; Καμία απολύτως. Βρε σαφώς παίζει ρόλο αλλά από μόνη της δεν αρκεί. Πρέπει να στο αποδώσει κάπως. Όταν λέω κάπως, δεν εννοώ μια ολόκληρη κοινωνία, δεν μιλάω να γίνει σουξέ. Να στο αποδώσει ακόμη κι ένας πυρήνας ανθρώπων, «ξέρεις μεγάλη, το πήρα και το πήγα λίγο παραπέρα, με άγγιξε, αισθάνθηκα μια ανατριχίλα, ένα ρίγος, με πήγε κάπου». Το τραγούδι είναι διάλογος. Αν δεν σου αποδοθεί κι απ' τον ακροατή, δεν είναι διάλογος. Είναι πομπός και δέκτης. Εδώ έχουμε τον πομπό, ο δέκτης; Το είδε έτσι;»

Μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης συνάντησής/συνέντευξής μας, ο Οδυσσέας Ιωάννου, είχε μια επιπλέον εμπειρία να καταθέσει, έχοντας πίσω του την επιτυχημένη μουσικοθεατρική παράσταση με το γενικό τίτλο «9.05'»⁴⁶², ένα δικό του κείμενο σε σκηνοθεσία Παντελή Βούλγαρη και συμπρωταγωνιστές του το Βασίλη Παπακωνσταντίνου και το Χρήστο Θηβαίο⁴⁶³: «Σου αποδίδουν προθέσεις που δεν τις είχες. Διάβασα σε κριτική, πως η παράσταση αυτή είναι μια πολύ βαθιά πολιτική πράξη. Δεν ξεκινήσαμε να κάνουμε κάτι τέτοιο. Το δίκιο, βέβαια, το έχει πάντα ο ακροατής. Ακόμα κι αν εσύ πιστεύεις ότι κάνεις κάτι καλό, αν οι άλλοι δεν στο αποδώσουν, το δίκιο το έχουν αυτοί. Γιατί, μεταξύ μας,

⁴⁶² Η μουσικοθεατρική παράσταση «9.05'» ανέβηκε για πρώτη φορά στο θέατρο ΔΙΑΝΑ τη θεατρική σαιζόν 2014 – 2015, σημείωσε τεράστια επιτυχία και για αυτό το λόγο συνεχίστηκε και την επομένη σαιζόν 2015 – 2016, συμπληρώνοντας περισσότερες από διακόσιες παραστάσεις. Κείμενο: Οδυσσέας Ιωάννου – σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης.

⁴⁶³ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 25.1.2015.

υπάρχουν τραγούδια που εγώ τα λάτρεψα και δεν τα άκουσε ποτέ κανένας και τραγούδια που θεώρησα ότι δεν είναι κάτι που μπορεί να αγγίξει πολύ κόσμο και έχουν περάσει μια γενιά ήδη. Δεν προβλέπονται αυτά και τα τραγούδια γενικώς δεν είναι προϊόντα εργαστηρίου. Και έχουμε πρόσφατα παραδείγματα πολλά, τραγουδιών που φωνάζανε από πριν την πρόθεσή τους να μιλήσουν πολιτικά και να εκφράσουν την εποχή τους και ήταν παταγώδης η αποτυχία τους γιατί ήταν πολύ βερμπάλ, πολύ δήθεν και πολύ λαϊκίστικα. Και όπως έχω πει επανειλημμένως, κανείς δεν μπορεί να προβλέψει αν το επόμενο τραγούδι που θα στεγάσει το συλλογικό αίσθημά μας θα είναι ερωτικό ή όχι. Μπορεί κάλλιστα να είναι ερωτικό. Και η λειτουργία του να είναι καθαρά πολιτική».

Ουσιαστικά, ο Οδυσσέας Ιωάννου ενισχύει την άποψη που καθιστά σημαντική την πρόσληψη ενός έργου περισσότερο από την πρόθεση του δημιουργού του. Βασική προϋπόθεση για να έχουμε πολιτικό τραγούδι είναι η αποδοχή του από μια ομάδα ανθρώπων (όχι απαραίτητα μεγάλη) που θα μπορέσει να εκφραστεί και να συγκινηθεί από το τραγούδι αυτό. Ο ρόλος της πρόθεσης του δημιουργού αποκτά σημασία τότε γιατί, επί της ουσίας, δημιουργεί έναν διάλογο με το ακροατήριο. Χωρίς αυτόν το διάλογο, όποια κι αν είναι η αρχική πρόθεση, μικρή σημασία έχει. Για αυτό και η αναγνωρισιμότητα και η αποδοχή ενός τραγουδιού αποτελούν βασικές προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί πολιτικό. Ένα τραγούδι που μένει κλεισμένο μέσα σε τέσσερις τοίχους και δεν ταξιδεύει προς το κοινό δεν διαλέγεται, δεν αλληλεπιδρά και επομένως, ανεξάρτητα και από την όποια πρόθεση του δημιουργού του, δεν είναι πολιτικό.

ΣΤ.8. Ο ρόλος του τραγουδιστή.

Πριν από την εμφάνιση των τραγουδοποιών και την ενασχόλησή τους με το στίβο του πολιτικού τραγουδιού, σημαντικό ρόλο στο είδος έπαιζαν και οι ερμηνευτές. Ενίοτε, στις παλαιότερες μουσικολογικές/μουσικοκριτικές αναλύσεις εμφανίστηκαν αρνητικά σχόλια για το ρόλο των ερμηνευτών στην παραγωγή του τραγουδιού, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980 κι ύστερα. Υποτιμητικά σχόλια ακόμα και για σπουδαίους ερμηνευτές, όπως ο Γρηγόρης

Μπιθικώτσης, με βασικό επιχείρημα το χαμηλό μορφωτικό τους επίπεδο. Είναι χαρακτηριστικές και χιλιοειπωμένες οι ατάκες του τύπου: «δεν ήξερε τι τραγουδούσε», «δεν καταλάβαινε τα λόγια» κλπ. Από την άλλη, είναι πλέον καταγεγραμμένο και αποδεκτό το γεγονός ότι οι τραγουδιστές, από το 1980 κι έπειτα, δεσπόζουν στα κέντρα των δισκογραφικών αποφάσεων και οι δίσκοι που κυκλοφορούν «χτίζονται» πάνω στις δικές τους επιθυμίες και στη δική τους εικόνα. Σε ό,τι αφορά στο πολιτικό τραγούδι, λοιπόν, εύλογα προκύπτει ένα ερώτημα: πρέπει ο ερμηνευτής ενός πολιτικού τραγουδιού να ενστερνίζεται το περιεχόμενό του; Είναι απαραίτητη από μέρους του η κατανόηση του εκφερόμενου τραγουδιστικού λόγου; Το ερώτημα τέθηκε στις συνεντεύξεις βάθους, ειδικά στις περιπτώσεις των ερμηνευτών, αλλά και σε εκείνες των δημιουργών και των τραγουδοποιών.

Ο τραγουδοποιός και ερμηνευτής (έχει λειτουργήσει και αποκλειστικά ως τέτοιος) **Πάνος Κατσιμίχας** παίρνει σαφή θέση, εκφράζοντας παράλληλα και κάποιες επιφυλάξεις για την «τάξη» των ερμηνευτών⁴⁶⁴: *«Φυσικά και πρέπει να ενστερνίζεται τα λεγόμενα του τραγουδιού. Αλλιώς, γιατί να τραγουδήσει ένα πολιτικό τραγούδι, ειδικά στις μέρες μας, που το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού δε χαίρει και τόσο μεγάλης εκτίμησης και συνακόλουθα αποδοχής; Αν και οι τραγουδιστές είναι μια «φυλή», που δεν καταλαβαίνω και δεν πολυεμπιστεύομαι. Δεν ξέρεις ποτέ γιατί κάνουν ή δεν κάνουν κάτι».*

Ανέκαθεν η σχέση των δημιουργών με τους τραγουδιστές ήταν μια σχέση αγάπης και μίσους. Οι ανισότητες στην αναγνωρισιμότητα και στις αμοιβές, ειδικά για εκείνους που βιοπορίζονται αποκλειστικά από το τραγούδι, προκαλούσαν πάντοτε προστριβές στις μεταξύ τους σχέσεις. Πέραν αυτής της σημαντικής παρατήρησης, όμως, υπήρχαν σπουδαίες συνεργασίες και περιπτώσεις που η τριάδα (συνθέτης – στιχουργός – τραγουδιστής) λειτούργησε άψογα με το τελικό αποτέλεσμα να δικαιώνει τα μέλη της στο ακέραιο. Η επικράτηση του lifestyle και της εικόνας ισχυροποίησε τους τραγουδιστές – ίσως παραπάνω από όσο θα έπρεπε – και από εκείνο το σημείο άρχισαν τα προβλήματα και οι αμφισβητήσεις. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι

⁴⁶⁴ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

εκείνα τα χρόνια άρχισε να εμφανίζεται και να κερδίζει έδαφος ο τραγουδοποιός που συγκέντρωνε και τις τρεις ειδικότητες σε ένα πρόσωπο.

Ο άνθρωπος που με την καλλιτεχνική του δράση έδωσε άλλη διάσταση στην έννοια του ερμηνευτή στην Ελλάδα, ο **Γιώργος Νταλάρας**, πιστεύει ξεκάθαρα ότι ο ερμηνευτής οφείλει να κατανοεί αυτό που ερμηνεύει και να το στηρίζει και σαν άποψη/θέση, ιδιαιτέρως σε ένα πολιτικό τραγούδι⁴⁶⁵: «Άρα λοιπόν, για μένα δεν τίθεται θέμα έννοιας πολιτικού τραγουδιού. Το θεωρώ συνυφασμένο με κάθε άλλη έννοια τραγουδιού. Εξάλλου, τα πιο πολλά τραγούδια που έχουμε πει, εγώ δηλαδή, είμαι κι ένας άνθρωπος ο οποίος, δεν ξέρω, αν με συγκρίνεις μ' έναν άλλο, για παράδειγμα ερωτικό τραγουδιστή, θα σου πει «Α, εγώ δεν ασχολούμαι μ' αυτά. Εγώ είμαι τραγουδιστής. «Ψέλνω όποτε μου επιβάλλουνε, αριστερά και δεξιά», που είπε μια φορά ο Μπιθικώτσης και παρεξηγήθηκε. Λοιπόν, δεν είναι έτσι. Εγώ έχω άλλη αντίληψη [...] εγώ εξυψώθηκα σαν νέος άνθρωπος από τον Θεοδωράκη και τον Μπιθικώτση. Και μπήκα μέσα σ' αυτή τη διαδικασία κι άρχισα να βλέπω τον κόσμο μέσα απ' αυτό το τραγούδι. Γι' αυτό είχα πολύ μεγάλη αγάπη κι ευγνωμοσύνη μετά στον Κουγιουμτζή όταν έλεγε: «Και μια σημαία σ' ένα μπαλκόνι αλλάζει χρώματα και με σκοτώνει⁴⁶⁶». Αυτό εγώ το θεωρώ πολιτικό. Βεβαίως κάποιος μπορεί να πει ότι αυτό είναι κοινωνικό τραγούδι γιατί έχει μια σχέση με το συναίσθημα, και μιλάει στην κοπέλα που μπορεί να της τα λέει... ό,τι να 'ναι. Για μένα η αλληγορία είναι μέρος του πολιτικού λόγου. Λοιπόν, τα θεωρώ, είτε θες κοινωνικά, δεν θα πω όχι, κοινωνικά τραγούδια, αλλά τα θεωρώ μέρος του πολιτικού τραγουδιού. Δεν μπορώ να τα ξεχωρίσω. Άρα λοιπόν, ελπίζω να διαφαίνεται ότι είμαι υπέρ του πολιτικού τραγουδιού ας πούμε, γι' αυτό κι έχω κάνει όλα αυτά τα πράγματα που έχω κάνει. Ένα πολύ μεγάλο μέρος των τραγουδιών που έχω πει, που είναι αρκετές εκατοντάδες τραγούδια, μπορεί να είναι και ξέρω γω, δεκαοχτώ, δεκαεννιά εκατοντάδες τραγούδια, το μεγάλο μέρος, τα 2/3 είναι τραγούδια που αναφέρονται σε πράγματα, έτσι; Ας πούμε, ο Μιχάλης Χριστοδουλίδης έγραψε

⁴⁶⁵ Βλ. Συνέντευξη Γιώργου Νταλάρα, Αθήνα, 26.10.2011.

⁴⁶⁶ Το τραγούδι με τίτλο «Όλα καλά» (μουσική – στίχοι: Σταύρος Κουγιουμτζής) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1975 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Στα ψηλά τα παραθύρια».

πολιτικά τραγούδια. Το «Λογαριάσατε λάθος με το νου σας εμπόροι⁴⁶⁷», που είναι ένα γενικό ιστορικό τραγούδι».

Είναι γεγονός ότι ο Γιώργος Νταλάρας έχει τραγουδήσει πολλά τραγούδια με πολιτικό πρόσημο, ίσως περισσότερα από οποιονδήποτε (σ.σ. ο συγκεκριμένος ερμηνευτής, βέβαια, είναι εκείνος με τα περισσότερα τραγούδια στο ενεργητικό του από οποιονδήποτε άλλο). Η γνώμη του, λοιπόν, έχει μεγάλη βαρύτητα και συνοψίζεται στο ότι πρέπει ο ερμηνευτής να σχετίζεται με το τραγούδι, να το κατανοεί και να το ενστερνίζεται προκειμένου να το μεταφέρει σωστά στο ακροατήριο. Βέβαια, το ερώτημα που προκύπτει εύλογα είναι: ποιος κρίνει αν ο ερμηνευτής είναι συνεπής προς όσα προαναφέρθηκαν; Και εδώ πάλι η πρόσληψη είναι ο καλύτερος σύμβουλος. Αν τα τραγούδια φτάσουν στο ακροατήριο, τότε ο ερμηνευτής έχει εκπληρώσει το σκοπό του και έχει δικαιώσει την επιλογή του. Εδώ, προϋποτίθενται και όλα όσα αναφέρθηκαν για το τραγούδι στο επίπεδο της δημιουργίας του. Η δημιουργία προηγείται, άλλωστε, της ερμηνείας. Ακολουθεί η δημόσια εκτέλεση και η επικοινωνία για να έρθει τελευταία η πρόσληψη του τραγουδιού να το χαρακτηρίσει.

Ο Θάνος Μικρούτσικος τοποθετείται για το θέμα αυτό, μέσα από τις προσωπικές του εμπειρίες και τους τρόπους με τους οποίους επέλεγε τους ερμηνευτές του, μιας και ο ίδιος έχει τραγουδήσει λιγοστά έργα του⁴⁶⁸: «Αν μιλήσουμε για τον ορισμό που σου έδωσα με βάση τον ενεργητικό θεατή, θα 'πρεπε να είναι ένας ρόλος που εγώ τον πέτυχα μέχρι στιγμής υποδειγματικά μόνο μία φορά στη ζωή μου. Στη «Μουσική πράξη» με τον Γιάννη Κούτρα, που ήταν 23 χρονών και δεν είχε τίποτα πάνω του απ'όλα αυτά, γι'αυτό και ήταν και εντυπωσιακή η απόδοση. Εβαλα ένα παιδί 23 χρονών, με φωνητικές ικανότητες, να μην έχει σύσπαση το πρόσωπό του, να μην κάνει κίνηση στα χέρια παρά επιλεγμένα, να μην ταυτίζεται μ'αυτό που τραγουδάει. Με βάση τα χαρακτηριστικά αυτά θα 'πρεπε να 'ναι ένα ψυχρότατο πράγμα αν θεωρήσουμε, αν θυμηθούμε ότι η εποχή εκείνη ήταν η εποχή του Νταλάρα – Αλεξίου και αυτών των τραγουδιστών. Αυτή είναι η υποδειγματική εκδοχή με βάση τον όρο αυτό. Από

⁴⁶⁷ Το τραγούδι με τίτλο «Λογαριάσατε λάθος» (μουσική: Μιχάλης Χριστοδουλίδης – στίχοι: Θεοδόσης Πιερίδης) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1992 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Ες γην εναλίαν Κύπρον».

⁴⁶⁸ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

κει και πέρα, θεωρώ ότι μία υπήρξε η τραγουδίστρια της δραματικής συγκυρίας στην Ελλάδα, η Μαρία Δημητριάδη. Και θα το εξηγήσω για να μην... Θεωρώ μεγάλες τραγουδίστριες την Φλέρυ Νταντωνάκη, την Φαραντούρη, επίσης στο λαϊκό την Χαρούλα Αλεξίου, μέγιστες. Η Μαρία Δημητριάδη είχε μια τεχνική που την αποκτήσαμε μαζί, δεν μπορώ να πω εγώ της την έδωσα, μαζί. Σαν να περπατήσαμε μαζί, 21-22 χρονών. Να ζουν οι συλλαβές και να απομονώνονται οι συλλαβές, όχι οι λέξεις, οι συλλαβές. Αμα ακούσεις ερμηνείες της αυτή τη φορά, αυτή τη στιγμή και βάλεις δίπλα μια Αλεξίου, τόσο μεγάλη τραγουδίστρια της ίδιας εποχής, η μία είναι παιδικό παιχνίδι κι η άλλη το 'κανε χθες! Η Δημητριάδη το 'κανε χθες και η άλλη είναι παιδικό παιχνίδι. Από το παρελθόν της ελληνικής δισκογραφίας, μια τραγουδίστρια η οποία έχει γίνει μύθος ήδη. Ζούσαν οι συλλαβές. Αλλά, το κύριο χαρακτηριστικό είναι ότι η Δημητριάδη ήταν το μοναδικό φαινόμενο εδώ και εβδομήντα χρόνια, όπου όταν τραγουδούσε ένα λυρικό τραγούδι ήταν λυρική, όπου όταν τραγουδούσε ένα επικό τραγούδι ήταν επική, αλλά ταυτόχρονα μπορούσε να τραγουδήσει ένα τραγούδι και να είναι μαζί και λυρική και επική μ'έναν περίεργο τρόπο, δηλαδή, δραματική. Στο ελληνικό τραγούδι δεν έχουμε την δραματική ερμηνεύτρια. Την έχουμε μόνο στην όπερα κι όχι στην Ελλάδα, στο εξωτερικό. Στην όπερα λέμε «η Κάλλας ήταν δραματική τραγουδίστρια» ή «η τάδε τραγουδίστρια ήταν τραγουδίστρια δραματικού ύφους». Και υπάρχει και όρος στην μουσική στην όπερα «δραματική τραγουδίστρια». Δεν παίρνεις μια σοπράνο απλώς καλή ή δεν παίρνεις μια μέτζο σοπράνο, παίρνεις μια δραματική τραγουδίστρια, υπάρχει κι ο όρος. Ήταν η Μαρία Δημητριάδη. Και γι'αυτό μπόρεσε να εκφράσει τη συγκυρία. Και πρέπει να το 'χε το κορίτσι αυτό μέσα του διότι όταν το 1972, λίγο πριν συναντηθούμε, τραγούδησε το τραγούδι του Θεοδωράκη πάνω σε στίχους του Μάνου Ελευθερίου, «Το τρένο φεύγει στις οκτώ⁴⁶⁹»... Αν το ακούσεις τώρα, άγουρη φωνή τότε, πολύ μικρή, σου σηκώνεται η τρίχα, διότι αυτό το πράγμα δεν το κάνει ούτε επικά ούτε λυρικά, το κάνει δραματικά. Δεν θα το δεις σε καμία».

Όπως προκύπτει και από τα λόγια του Μικρούτσικου, ο ρόλος του ερμηνευτή στο είδος του πολιτικού τραγουδιού είναι πολύ σημαντικός. Οι ερμηνευτές του συγκεκριμένου συνθέτη, πάντοτε διδαγμένοι από τον ίδιο,

⁴⁶⁹ Το τραγούδι με τίτλο «Το τραίνο φεύγει στις οκτώ» (μουσική: Μίκης Θεοδωράκης – στίχοι: Μάνος Ελευθερίου) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA το 1968 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Τα λαϊκά».

προσπαθούσαν να πετύχουν τη μπρεχτική αποστασιοποίηση που δίνει στον ακροατή τη δυνατότητα να ερμηνεύσει όπως ο ίδιος επιθυμεί το τραγούδι. Με άλλα λόγια, οι ερμηνευτές του Μικρούτσικου στέκονταν ουδέτεροι και – κατά το δυνατόν – αποστασιοποιημένοι για να δίνουν όλες τις επιλογές στους ακροατές τους. Η ουδετερότητα της ερμηνείας τους και η ικανότητά τους να την επιτύχουν είχε σαν προϋπόθεση την κατανόηση του έργου, την εμπιστοσύνη στη διδασκαλία του δημιουργού και την ιδεολογική σύμπλευση.

Ο **Οδυσσέας Ιωάννου** ούτε συμφωνεί, ούτε διαφωνεί παραθέτοντας παραδείγματα⁴⁷⁰: *«Δεν μπορώ να διαφωνήσω φυσικά, αλλά τον βλέπεις. Δηλαδή, τι να πούμε τώρα για τον Μπιθικώτση; Είναι δυνατόν να μην τον βλέπεις τον Μπιθικώτση; Πως κλείνεις τα αυτιά σου στον Μπιθικώτση και τα μάτια σου στο «Άξιον εστί»⁴⁷¹; Δηλαδή, είσαι αφελής αν κλείνεις τα μάτια σου κι αν θεωρείς ότι το «Άξιον εστί», αν το 'λεγε, ξέρω γω, ο Γαβαλάς, θα 'ταν το ίδιο. Είναι αστείο αυτό το πράγμα. Στα πολύ σημαντικά έργα που έγραψαν μέσα μας, φυσικά. Μπορείς να κλείσεις τα αυτιά σου στην Μαρία Δημητριάδη; Πως τα κλείνεις; Δεν γίνεται αυτό το πράγμα».*

Ο Οδυσσέας Ιωάννου αναφέρει μεν τα πιο γνωστά παραδείγματα ερμηνευτικού μεγαλείου (βλ. Μπιθικώτσης – Άξιον Εστί / Μαρία Δημητριάδη – πολιτικά τραγούδια Θάνου Μικρούτσικου), αλλά αυτό ουδόλως εξασθενεί την άποψή του. Ένας δημιουργός που διαλέγει τραγουδιστή για έναν κύκλο τραγουδιών, προφανώς έχει ζυγίσει την επιλογή του. Από τη στιγμή που η επιλογή του αυτή είναι συνειδητή και εκπορεύεται καλλιτεχνικών κριτηρίων, τότε είναι η βέλτιστη δυνατή. Αν ο ερμηνευτής δεν φέρει εις πέρας την αποστολή του, το λάθος βαρύνει και τον δημιουργό. Και βέβαια, δεν αρκεί η χροιά της φωνής και η έκταση για την επιλογή ενός τραγουδιστή. Παίζουν ρόλο και άλλοι παράγοντες που σχετίζονται με την αντίληψή του, την χημεία του με τους δημιουργούς του τραγουδιού και βέβαια τη γενικότερη στάση του απέναντι στα πράγματα. Η συνολική «συμβατότητα» ενός ερμηνευτή με το τραγούδι που καλείται να ερμηνεύσει γίνεται σημαντικότερα απαιτητή στην

⁴⁷⁰ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

⁴⁷¹ Το «Άξιον Εστί» (μουσική: Μίκης Θεοδωράκης – ποίηση: Οδυσσέας Ελύτης), ένα λαϊκό ορατόριο, με ερμηνευτές τους Γρηγόρη Μπιθικώτση, Μάνο Κατράκη, Θεωρή Δημητρίεφ και Χορωδία κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1964.

περίπτωση του πολιτικού τραγουδιού. Στο ερωτικό τραγούδι, όπως γίνεται αντιληπτό, οι συγκεκριμένοι κανόνες γίνονται ελαστικότεροι. Στο πολιτικό τραγούδι, όμως, (για να παραφράσουμε κι εκείνο το ρητό) η γυναίκα του Καίσαρα πρέπει και να φαίνεται και να είναι τίμια.

ΣΤ.9. Το έργο απέναντι ή δίπλα στη γενικότερη στάση ζωής.

Στα μεγάλα ζητήματα που διέπουν κάθε μορφή τέχνης και που έχουν απασχολήσει αμέτρητους σχολιαστές, καλλιτέχνες, κριτικούς τέχνης, αλλά οπωσδήποτε και μεγάλο μέρος του κοινού συγκαταλέγεται και η σχέση έργου και δημιουργού. Αναρίθμητα παραδείγματα και περιπτώσεις καλλιτεχνών υποστηρίζουν τις δύο όψεις του νομίσματος. Και αν ο Ζοζέ Σαραμάγκου, ο νομπελίστας συγγραφέας, ισχυριζόταν ότι «*όλα τα νομίσματα έχουν δύο όψεις, αλλά στη μία μόνο αναγράφεται η αξία τους*⁴⁷²», δεν ισχύει, μάλλον το ίδιο και στην περίπτωση του πολιτικού τραγουδιού και της τέχνης γενικότερα. Το ερώτημα ξεκάθαρο: οφείλει ο καλλιτέχνης να υποστηρίζει το έργο του με τη γενικότερη στάση ζωής του; Είναι απαραίτητη η ταύτιση έργου και βίου προκειμένου να είναι το έργο αληθινό; Μήπως πρέπει έργο και στάση ζωής να εξετάζονται χωριστά και να μη συνδέονται μεταξύ τους; Συγκεκριμένη απάντηση ίσως και να μην υπάρχει. Ωστόσο, η ερώτηση τέθηκε στις συνεντεύξεις βάθους που διεξήχθησαν και οι συμμετέχοντες έδωσαν πολλές, από εμπεριστατωμένες έως συναισθηματικές, απαντήσεις, που, αν συναρτηθούν με το πρόσωπο που τις δίνει κάθε φορά, δίνουν τροφή για σκέψη.

Ο **Πάνος Κατσιμίχας** παίρνει σαφή θέση προς τη μία πλευρά του διλήμματος και ισχυρίζεται ότι έργο και ζωή του καλλιτέχνη πρέπει να συμπορεύονται⁴⁷³: «*Κατά τη γνώμη μου πρέπει να το υποστηρίζει 100% με τη στάση της ζωής του. Αλλιώς, τι ακριβώς παριστάνει; Ο δημιουργός, πρέπει να είναι «αφιερωμένος», ειδικά ο δημιουργός πολιτικού τραγουδιού. Είναι θέμα αυτοσεβασμού και «γνώθι σεαυτόν». Διαφορετικά, είναι μια ύπαρξη τραγική και γελοία συγχρόνως, σαν κάτι ιερωμένους, που το πρωί, παριστάνουν τον παπά και*

⁴⁷² Σαραμάγκου Ζοζέ, *Η ιστορία της πολιορκίας της Λισσαβώνας*, Αθήνα, 2008, εκδόσεις Καστανιώτη.

⁴⁷³ Βλ. Συνέντευξη Πάνου Κατσιμίχα, Αθήνα, 13.11.2011.

το βράδυ βγαίνουν από την πίσω πόρτα για περιπέτειες ... «άλλου είδους». Με την άποψη του Πάνου Κατσιμίχα συντάσσεται ουσιαστικά και ο **Βασίλης Παπακωνσταντίνου**⁴⁷⁴: «Πρέπει η στάση ζωής του (σ.σ. δημιουργού) να γεννάει την ανάγκη για ένα τέτοιο έργο. Προϋπάρχει. Είναι η δικαιοσύνη και η αλληλεγγύη. Αν δεν είναι, θα φτιάξει ψεύτικο έργο, δεν θα έχει την αλήθεια. Πρέπει πάντοτε να υπάρχει η σχέση αλήθειας και οι κεραίες σου να είναι τεντωμένες. Να ξεκινάνε μέσα από την ψυχή σου. Τι σε κάνει να δημιουργείς; Είναι αυτό που σου είπα: ο πόνος. Πρέπει να πονέσεις».

Η συζήτηση αυτή, για τη σχέση που έχει ο καλλιτέχνης σαν άνθρωπος με το έργο που παράγει, δεν είναι τωρινή και έχει τις ρίζες της στην απαρχή της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του ανθρώπου. Ωστόσο, η εξέλιξη του είδους και η τεχνολογική επανάσταση έδωσαν άλλες διαστάσεις στο θέμα. Παλαιότερα, ένας τραγουδοποιός δεν απασχολούσε με τη ζωή του το ευρύ κοινό, καθώς το τελευταίο δεν μπορούσε εύκολα να πληροφορηθεί λεπτομέρειες για τον τρόπο ζωής ενός καλλιτέχνη, όσο φημισμένος και να ήταν. Η κοινωνική και η τεχνολογική ανάπτυξη όμως έδωσε πολλές δυνατότητες επικοινωνίας και πληροφόρησης, με πρώτη – πρώτη την ηχογράφηση, που πλέον επιτρέπουν σε όλους τους ακροατές ενός έργου να γνωρίζουν (ή να νομίζουν πως γνωρίζουν) πολλές πληροφορίες γύρω από την προσωπική ζωή του δημιουργού του. Ειδικά, σε μια μικρή χώρα (και αγορά) όπως η Ελλάδα, οι πληροφορίες διαδίδονται με καταγιστικό ρυθμό. Με την εμφάνιση, δε, της ιδιωτικής τηλεόρασης και την ραγδαία ανάπτυξη του lifestyle, όλα άρχισαν να παίρνουν διαστάσεις μεγαλύτερες από τις πραγματικές. Έτσι, ξεκίνησε και όλη αυτή η συζήτηση περί του συσχετισμού ενός έργου με τον δημιουργό του και τον τρόπο ζωής του.

Ο **Διονύσης Σαββόπουλος** είναι πιο διαλλακτικός και δίνει μια άλλη διάσταση στο ζήτημα που τοποθετεί σε πρώτο πλάνο το συνειδησιακό, τόσο για τον καλλιτέχνη, όσο και για τον καθημερινό άνθρωπο⁴⁷⁵: «Δεν πρέπει να κρίνουμε βέβαια τον άνθρωπο από το έργο αλλά εν πάση περιπτώσει, καλλιτέχνης ή όχι, ο άνθρωπος πρέπει να 'ναι συνεπής με την συνείδησή του. Αυτό ισχύει όχι μόνο για τους καλλιτέχνες πολιτικού τραγουδιού, αλλά οποιουδήποτε. Δηλαδή, ο

⁴⁷⁴ Βλ. Συνέντευξη Βασίλη Παπακωνσταντίνου, Γαλάτσι, 25.6.2014.

⁴⁷⁵ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

άνθρωπος ό,τι και να 'ναι, καλλιτέχνης ή όχι , πρέπει να 'ναι άνθρωπος. Δηλαδή, να μην ενδιαφέρεται μόνο για τον εαυτό του, να ενδιαφέρεται για τους άλλους, για τον τόπο του, να έχει μια σεμνότητα, να έχει ένα μέτρο, έτσι; Δεν έχει σημασία αν βγάλανε πολλά λεφτά ο Χατζιδάκις, ο Θεοδωράκης ή ο Τσιτσάνης. Με γεια τους με χαρά τους! Σημασία έχει ότι αυτοί δώσανε τον εαυτό τους, δηλαδή, ενδιαφέρθηκαν για τον τόπο, για τον πολιτισμό του τόπου, μέσα σε τι ακροατήριο λειτουργούνε, τι υποχρεώσεις έχουν κλπ. Δηλαδή, δώσανε την ψυχή τους σε αυτά τα πράγματα, που είναι ο πολιτισμός, που είναι ο τόπος... Βέβαια, κοίταξε τώρα... Μια διαφορά ανάμεσα στη ζωή και την τέχνη υπάρχει οπωσδήποτε γιατί η τέχνη είναι ο χώρος του απολύτου. Η ζωή δεν πρέπει να είναι χώρος απόλυτος. Είναι σαν να σου λέω: ένας αθλητής στον στίβο πρέπει να τρέξει όσο μπορεί πιο γρήγορα. Αυτό όμως δεν είναι καλό στους δρόμους. Εκεί πρέπει να βαδίζει όπως βαδίζουν οι άνθρωποι, έτσι; Δεν μπορούμε και δεν επιτρέπεται να είμαστε στη ζωή και στην καθημερινότητά μας τόσο απόλυτοι όσο είμαστε στην τέχνη. Στην τέχνη επιβάλλεται να είσαι απόλυτος, και εμπαθής και ασυμβίβαστος. Στην ζωή πρέπει να συνυπάρξεις με τους άλλους και να συμβαδίσεις με τους άλλους. Θα γίνουνε και συμβιβασμοί, θα γίνουνε και ελιγμοί. Το θέμα είναι να καταλαβαίνεις, να προσπαθείς, ότι δεν μπορείς να κοιτάς μόνο τον εαυτό σου. Πρέπει να έχεις ένα μέτρο, πρέπει να έχεις και κάποια όρια, να έχεις μια σεμνότητα, να είσαι άνθρωπος. Αυτό ισχύει για καλλιτέχνες και μη καλλιτέχνες [...] Ο πνευματικός άνθρωπος έχει την υποχρέωση να πει αυτό που θα ήθελε να πει αλλά δεν μπορεί ο ανώνυμος. Και, από αυτή την άποψη, όχι, νομίζω ότι έχει μια υποχρέωση αυξημένη ο πνευματικός άνθρωπος γιατί είναι επώνυμος. Πρέπει να εκτεθεί δηλαδή. Πρέπει να... Κάποια στιγμή γίνεται η φωνή εκείνων που δεν μπορούν να έχουν φωνή. Αλλά το ότι είναι υποχρέωση του πολίτη βέβαια είναι υποχρέωση του πολίτη».

Σημαντικές οι απόψεις του Διονύση Σαββόπουλου, ενός καλλιτέχνη που έχει δεχθεί αδυσώπητη κριτική για τη δημόσια εικόνα του σε σχέση με το έργο του. Οι θέσεις του, και για τον παραπάνω λόγο, έχουν ξεχωριστή βαρύτητα και δίνουν μια ρεαλιστική βάση γύρω από το ζήτημα που απασχολεί το παρόν κεφάλαιο. Πράγματι, ο κόσμος της τέχνης σχετίζεται με την ουτοπία και το απόλυτο, ενίοτε, δε, συνιστά και το επιθυμητό, αυτό που θέλουμε να πετύχουμε. Ωστόσο, άλλες φορές, η τέχνη απλώς περιγράφει τη ζωή ή γίνεται η ίδια η ζωή. Στην πρώτη περίπτωση, ο καλλιτέχνης περιγράφει το άπιαστο, που ούτε ο ίδιος

δεν μπορεί να εφαρμόσει και, ως εκ τούτου, δεν μπορεί να κατηγορηθεί γιατί δεν το ενσωματώνει στην καθημερινότητά του. Στη δεύτερη περίπτωση, όμως, ενδεχομένως και να υπάρχει η αναγκαιότητα μιας κάποιας συμπόρευσης ζωής και έργου από τη στιγμή που και στα δύο τα περιγραφόμενα εντός του δεύτερου είναι εφικτά και εφαρμόσιμα.

Ο Δημήτρης Αποστολάκης είναι απόλυτος (και συνεπής με την άποψή του σε επίπεδο διαβίωσης)⁴⁷⁶: *«Όχι μόνο πρέπει, αλλά αν δεν το υποστηρίζει με τη στάση της ζωής του, τότε δεν είναι αληθές. Κατά τη γνώμη μου. Και θα σου πω και κάτι άλλο. Πιστεύω ότι είναι μαθηματικώς αδιανόητο αυτό που λένε ότι κάποιος μπορεί να έχει παρουσιάσει τρομερό έργο, χωρίς να το έχει υποστηρίξει με τη ζωή του. Εγώ αυτά δεν τα πιστεύω. Εγώ πολλές φορές εστιάζω περισσότερο στη ζωή του άλλου, παρά στο έργο του. Για ποιο λόγο; Επειδή πιστεύω ότι και το έργο και η ζωή κάποιου είναι δυο πράγματα, τα οποία ή σου κάνουν μια συγκινητική αφήγηση ή δεν σου κάνουν. Αυτό εισπράττει ο κόσμος πίσω από το οτιδήποτε θέλει να βλέπει. Ένα παράδειγμα: ένας πολιτικός θα πει σήμερα την φράση «πρέπει όλοι να είναι ελεύθεροι». Ένας πολιτικός που μόλις χθες μπορεί να ενέκρινε πενήντα θανατικές ποινές. Ένας πρόεδρος μια πολιτείας στην Αμερική, ας πούμε. Την ίδια φράση είπε και ο Σπάρτακος. Η διαφορά είναι ότι ο πολιτικός μπορεί να έχει είκοσι λιμουζίνες και τον Σπάρτακο τον σταύρωσαν. Άρα, οι λέξεις – όπως έλεγε και ο Σωκράτης – από μόνες τους δεν έχουν νόημα. Άρα και το έργο ενός καλλιτέχνη δεν έχει νόημα. Οι λέξεις πραγματώνονται από την πορεία. Αλλιώς ακούς ανοησίες. Να σου πω ένα πράγμα; Δε με νοιάζει το παρελθόν σου. Ούτε κανενός ανθρώπου. Εγώ το πράγμα που βλέπω, με την καρδιά μου, είναι αυτό που βλέπω τώρα. Αν τώρα μου δώσεις ασχήμια πάντα άσχημος θα είσαι για μένα. Αν μου δώσεις ομορφιά, πάντοτε θα είσαι όμορφος. Δεν ξέρω το παρελθόν κανενός αριστερού. Το κάθε παρελθόν φωτίζει και είναι σκαμμένο στο πρόσωπό μας. Δεν τους πιστεύω. Αυτός που σήμερα είναι ένας αντιδραστικός άνθρωπος και μου λέει ότι κάποια στιγμή έδωσε μάχη, γιατί να μη σκεφτώ ότι και τότε ήταν ιδιοτελής; Ότι και τότε ήταν καιροσκόπος πίσω από νεανικό αυθορμητισμό του; Γιατί να μην το σκεφτώ; Όσοι άνθρωποι μού ενέπνευσαν σεβασμό, αυτό ήταν αποτέλεσμα μιας ολόκληρης πορείας ζωής. Για αυτό εκτός από τις λέξεις «ελευθερία» ή «δικαιοσύνη», υπάρχουν και άλλες ιερές λέξεις που δεν είναι ουσιαστικά. Όπως η*

⁴⁷⁶ Βλ. Συνέντευξη Δημήτρη Αποστολάκη, Αθήνα, 8.12.2011.

λέξη «πάντα». Εκείνοι που ήτανε πάντα στην αλήθεια τους λοιπόν. Που ήταν πάντα τέτοια η διαδρομή τους. Και αυτοί φωτίζουν. Και αυτή είναι τραγική λέξη. Το «πάντα». Τραγική λέξη. Και δύσκολη. Αυτοί νομίζω ότι είναι οι πραγματικοί καλλιτέχνες. Οι καλλιτέχνες του «πάντα». Και του «ποτέ». Αυτοί είναι που δοκίμασανε από το ιερό νερό της λίμνης ουτοπίας».

Ο Δημήτρης Αποστολάκης αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση ανθρώπου και δημιουργού. Ο τρόπος ζωής του, αλλά και ο τρόπος της επιστημονικής και καλλιτεχνικής του δράσης, του επιτρέπει να παίρνει τόσο απόλυτη θέση γύρω από το ζήτημα που απασχολεί το συγκεκριμένο κεφάλαιο. Ο Αποστολάκης είναι ξεχωριστός από όλες τις απόψεις: μπροστάρης των «Χαϊνήδων», βασικός δημιουργός των τραγουδιών της μπάντας, αλλά ταυτόχρονα άνθρωπος φωτισμένος και επιστήμονας με διδακτορικό στην εφαρμοσμένη φυσική. Ίσως, ο μοναδικός που επιμένει να μοιράζει ισόποσα τα έσοδα της μπάντας του, αν και ο «μπροστάρης» της. Επί της ουσίας, ο Αποστολάκης είναι αυστηρός. Αλλά είναι πρώτα αυστηρός με τον εαυτό του και αυτό του επιτρέπει (ίσως και να του επιβάλλει) τη συγκεκριμένη θέση. Αν υιοθετήσουμε την άποψή του, θα είναι σα να επιβάλουμε στους δημιουργούς ένα είδος «ιεράς εξέτασης» και «ελέγχου διαρκείας». Ωστόσο, ο Αποστολάκης δεν λέει αυτό. Ένας δημιουργός που παίρνει μια συγκεκριμένη θέση μέσα στο έργο του, μια θέση πολιτική που συνδέεται με την κοσμοθεωρία και τη γενικότερη αντίληψή του για τη ζωή, δεν θα πρέπει ουδεμία στιγμή να νιώσει ότι «ελέγχεται». Αν είναι ειλικρινής μέσα στο έργο του, λέει ο Αποστολάκης, θα είναι και στη ζωή του. Οπότε, δεν θα έχει κανένα πρόβλημα στο συσχετισμό και τις συγκρίσεις των δύο. Ωστόσο, αν θέλουμε να είμαστε ρεαλιστές, κάτι τέτοιο είναι πολύ δύσκολο. Η φύση του ανθρώπου και ο σύγχρονος τρόπος ζωής του μάλλον θέτουν συνεχώς εμπόδια στην ισορροπία μεταξύ έργων και λόγων. Παράλληλα, στην παγκόσμια ιστορία της τέχνης, υπάρχουν σημαντικότερα έργα που θα απαξιωνόνταν ολότελα αν εξετάζονταν με βάση την κοινωνική και πολιτική συμπεριφορά των δημιουργών τους. Μεγάλο το θέμα και σαν τη «Λερναία Ύδρα»: βρίσκεται μια απάντηση και γεννάται ένας νέος προβληματισμός για να την αναιρέσει.

Απόλυτη θέση υπέρ της σύμπλευσης έργου και τρόπου ζωής του δημιουργού, του καλλιτέχνη παίρνει και ο **Διονύσης Τσακνής**⁴⁷⁷: «Είναι απόλυτο αυτό. Εδώ δεν έχει σου ξου μου ξου κλπ, ας πούμε. Τελείωσε, τέρμα. Σε αυτό είμαι απόλυτος, λέω ναι και δεν το εξηγώ κιόλας. Τόσο απόλυτος είμαι, ας πούμε. Δεν γίνεται, κοίταξε. Τι είναι το τραγούδι; Το τραγούδι μπορεί να 'ναι μια όπερα τσέπης ή μια κουβέντα εδώ. Αυτή η κουβέντα ζητάει πάντα μια επαλήθευση. Την επαλήθευση αυτής της κουβέντας δεν μπορεί να την δώσει τίποτα άλλο εκτός από τη στάση ζωής του ανθρώπου που την εκφέρει. Δηλαδή, είμαι κομμουνιστής και πάω σπίτι μου εγώ τώρα και δέρνω τα παιδιά μου; Πλακώνω την γυναίκα μου στο ξύλο και λέω ότι εγώ είμαι, τοποθετούμαι στην Αριστερά; Τι σχέση, δηλαδή, θα είμαι παράδειγμα προς αποφυγήν. Πρέπει η ζωή μου... Μου είπαν μια φορά, ας πούμε, θα πάρουμε, θα κάνουμε διαφήμιση, μου έδιναν πολλά λεφτά, πολλά λεφτά, πάρα πολλά λεφτά, να πάρουνε το «Φτιάξε καρδιά μου το δικό σου παραμύθι»⁴⁷⁸. Λέω: «θα σηκωθεί και θα με δέρι, και μένα και την Μαριανίνα που το συνυπογράφουμε». Αλλά, να κάνω αυτό το πράγμα, να πουλήσω δηλαδή τα τραγούδια μου, να κάνω αυτό ή κατά καιρούς που μου ζητήθηκε να κάνω διάφορα πράγματα για λεφτά, λέω: «μα θα διαμαρτυρηθούν τα τραγούδια μου», λέω: «θα με πλακώσουν στο ξύλο, δεν γίνεται» [...] Πάντα έλεγα, ότι με τα τραγούδια μου εγώ ζω. Όχι ζω επαγγελματικά, συζώ μαζί τους. Συζητάω. Δεν μπορούν να με πιάσουν ανακόλουθο, δεν κάνει [...] Αν σε τελευταία ανάλυση, μιλήσουμε για το έργο, το έργο μπορεί ν'αυτονομηθεί απ'τον δημιουργό. Μπορεί ένας δημιουργός να είναι τελείως διαφορετικός, αλλά εγώ δεν συμφωνώ σ'αυτό, εμένα, στο παρόν μου δεν συμφωνώ να συμβαίνει κάτι, να βλέπω δίπλα μου έναν άνθρωπο ο οποίος γράφει έτσι και στη ζωή του να είναι τελείως διαφορετικός, διαπιστώνω μια αντίφαση. Μετά από διακόσια χρόνια αν το τραγούδι του έχει δύναμη και μείνει, κανένας δεν θα ξέρει, ας πούμε, για την ζωή του. Ή θα λένε «έλα μωρέ τώρα, θρύλοι είναι αυτά, λεγόντουσαν τώρα, δεν βαριέσαι, ας πούμε». Αλλά σήμερα που ξέρω, ας πούμε, τον Νιόνιο το Σαββόπουλο, τον γνωρίζω και μου 'χε γράψει, ας πούμε, στον ύμνο για τον Κοεμτζή που 'χε κάνει: «Τα ίδια λέγανε και

⁴⁷⁷ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Τσακνή, Μαρούσι, 12.12.2011.

⁴⁷⁸ Το τραγούδι με τίτλο «Φτιάξε καρδιά μου το δικό σου παραμύθι» (μουσική: Διονύσης Τσακνής – στίχοι: Μαριανίνα Κριεζή) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία SONY και το label Ακτή το 1996 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Φτιάξε καρδιά μου το δικό σου παραμύθι».

πολλοί προοδευτικοί, παράξενο δεν ήταν, η σύμβασή τους, διαισθάνθηκε σ' αυτόν μια άλλη απειλή⁴⁷⁹». Φοβερή κουβέντα!»

Ίσως να έπρεπε το δίπολο έργο – στάση ζωής, ιδιαιτέρως σχετικά με το πολιτικό τραγούδι, να εξεταστεί σε δύο επίπεδα: στο θεωρητικό και στο πρακτικό. Όπως στα περισσότερα πράγματα στη ζωή, η θεωρία και η πράξη άλλες φορές συμβαδίζουν και άλλες απομακρύνονται. Έτσι, προτού «ψέξουμε» έναν δημιουργό ή καλλιτέχνη για αμετροέπεια, να αναλογιστούμε τις πρακτικές δυσκολίες που συναντά ο κάθε άνθρωπος στην καθημερινότητά του και σχετικά με το βιοπορισμό του. Γιατί, ουσιαστικά, τις περισσότερες φορές, βιοποριστικά είναι τα ζητήματα που προκαλούν τη συζήτηση γύρω από το έργο και τον τρόπο ζωής ενός τραγουδοποιού. Σπανίως εντοπίζεται τόσο έντονη ιδεολογική μετατόπιση σε σχέση με εκείνη που εμπεριέχεται στο προς συζήτηση έργο. Και επειδή η πλειοψηφία της δημιουργίας πολιτικού τραγουδιού στην Ελλάδα εκπορεύεται της Αριστεράς, καταλήγουν να ψέγονται όσοι για βιοποριστικούς λόγους «χαλαρώνουν» σκληροπυρηνικές ή απόλυτες θέσεις του παρελθόντος τους.

Από τη μεριά του, ο **Θάνος Μικρούτσικος** διαφοροποιείται με επιχειρήματα, αναφέροντας μάλιστα συγκεκριμένες περιπτώσεις δημιουργών που, μολονότι δεν στάθηκαν στο ύψος του έργου τους με τη στάση ζωής τους, άφησαν πίσω τους αριστουργήματα καλλιτεχνικά⁴⁸⁰: «Μπαίνουμε σε μια συζήτηση συγκλονιστική! Καταρχήν, ο δημιουργός ο μεγάλος δεν χρειάζεται να υποστηρίξει το δημιούργημά του με τον τρόπο ζωής του. Αν με ρωτήσεις τι θέλω εγώ προσωπικά, θέλω να το στηρίζει. Προτιμώ δηλαδή το Ρίτσο απ' τον Έζρα Πάουντ. Φασίστας του Μουσολίνι κι ο άλλος δεκαοχτώ χρόνια φυλακή. Κι όχι μόνο. Κι η καθημερινότητά του γράφω απ' το πρωί μέχρι το βράδυ, έτσι; Προτιμώ αυτό. Αλλά, οφείλω να πω ότι ο Έζρα Πάουντ είναι μέγας ποιητής. Οφείλω να πω λοιπόν, ότι δεν είναι απαραίτητο. Έχει δείξει η ιστορία την αντίφαση ανάμεσα στο έργο και τον δημιουργό του. Όταν μπαίνουμε στο πολιτικό τραγούδι, όταν μπαίνουμε στην πολιτική τέχνη, αυτό οπωσδήποτε μειώνεται. Γιατί, ας πούμε, αν

⁴⁷⁹ Το τραγούδι με τίτλο «Το μακρύ ζεϊμπέκικο για το Νίκο» (μουσική – στίχοι: Διονύσης Σαββόπουλος) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA το 1979 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Ρεζέρβα».

⁴⁸⁰ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

γράφεις με τον τρόπο που σου είπα για τα πολιτικά τραγούδια, δηλαδή, και μετά το βράδυ είσαι σε ένα ρεστοράν με δυο πούρα μαζί με τον Βαρδινογιάννη, κάτι δεν πάει καλά. Κάτι δεν πάει καλά μεγάλε! Και θα προσπαθήσω να βρω την ψευτιά στο έργο. Αν όμως δεν το ξέραμε αυτό, γιατί ο καλλιτέχνης του 1930, δεν ξέραμε αυτή τη λεπτομέρεια, τι να λέγαμε; Αρα λοιπόν, παραμένει η μη ενότητα δημιουργού και έργου. Όχι, παραμένει η μη ενότητα δημιουργού και έργου και μόνο απ'το γεγονός ότι μπορεί να μην τον ξέρουμε αυτόν. Ή άμα τον ξέρουμε και μας δημιουργήσει μια, πως το λένε, απέχθεια. Πες πως δεν τον ξέρουμε, γιατί μπορεί να μην τον ξέρουμε. Το 1500 ήταν ένας δημιουργός σπουδαίος κι έκανε ένα έργο απίστευτο. Και τρελαινόμαστε. Κι είχε ξεκοιλιάσει εφτά παιδιά, ξέρω γω. Συμβαίνει αυτό το πράγμα. Και στον πολιτικό θα μπορούσε ίσως, θα έλεγα, είναι λίγο δύσκολο, τι θα μπορούσε να είναι που να μην σου πάει. Θα μπορούσε, ας πούμε, να βγει με τις πουράκλες του αλλά φτύνοντας το κατεστημένο, θα το 'κανε με ειλικρίνεια; Είναι ερωτηματικά. Σε κάθε περίπτωση, προσωπικά, προτιμώ την ενότητα δημιουργού και έργου, στον μέγιστο βαθμό».

Στα λόγια του Θάνου Μικρούτσικου, επί της ουσίας, γίνεται ο διαχωρισμός σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο σχετικά με τη σύμπλευση έργου και τρόπου ζωής. Αποτελεί και προσωπική προτίμηση του γράφοντος η συμπίεση έργου και τρόπου ζωής του δημιουργού. Ωστόσο, ποιος τελικά είναι κριτής και πως καταλήγουμε στην τελική ετυμηγορία; Και πάλι πρέπει να «επιστρατεύσουμε» την πρόσληψη και την εκ των υστέρων θεώρηση των πραγμάτων. Ένας δημιουργός που δικαιώνεται στα μάτια και τα αυτιά ενός ακροατή μπορεί να κρίνεται αμετροεπής για έναν άλλο. Επιπροσθέτως, οι άνθρωποι είμαστε (και είναι κοινώς αποδεκτό αυτό) ατελή όντα με πάθη, αδυναμίες και επιθυμίες. Αρκεί ένα «παράπτωμα» για να εκτεθεί κάποιος ή μόνο η επαναλαμβανόμενη συμπεριφοράς εκθέτουν το δημιουργό; Και κάτι ακόμα, ένα υποθετικό παράδειγμα που δεν έχει μία απάντηση και που είναι δύσκολο: ένας δημιουργός που χαρακτηρίζεται συνεπής για πολλά χρόνια ασθενεί από μια σοβαρή νόσο. Προκειμένου να την αντιμετωπίσει (εκτός από ουσιαστικά και οικονομικά) «πουλάει» ένα έργο του για μια διαφήμιση. Με τα χρήματα που λαμβάνει κατορθώνει να ξεπεράσει το πρόβλημα υγείας του. Χωρίς αυτά, ίσως και να μην τα κατάφερνε. Δεν το διατυμπανίζει, το κρατά κρυφό. Το κοινό – η ακούραστη αυτή κριτική επιτροπή – δεν το μαθαίνει και βλέπει μόνο τα

γεγονότα. Μοιραία, τον «καταδικάζει». Θα έπρεπε; Υπάρχουν ελαφρυντικά σε αυτές τις περιπτώσεις – που αναμφίβολα έχουν συμβεί. Είναι προφανές πως το ζήτημα δεν είναι καθόλου απλό.

Με το Θάνο Μικρούτσικο φαίνεται να συμφωνεί και ο **Δήμος Μούτσης**⁴⁸¹: «Δε νομίζω ότι έχει σχέση. Μπορεί να είναι μαλάκας, μπορεί να είναι καλόγερος, μπορεί να είναι *bon viveur*, μπορεί να είναι ό,τι θέλει και να είναι καλός, κακός, μέτριος ή σπουδαίος δημιουργός. Δε νομίζω ότι παίζει ρόλο. Βέβαια, εδώ στην Ελλάδα επειδή είναι μικρός ο χώρος, αυτό παίρνει μια μεγαλύτερη βαρύτητα. Έτσι, καλό είναι οι αντιφάσεις που υπάρχουν να μην γίνονται επιδεικτικά. Ξέρουμε πολλούς που βρίζουν γιατί δεν τους ανοίχθηκε μια πόρτα και όταν τελικά αυτή η πόρτα ανοίξει λένε «ζήτη». Εδώ, στην Ελλάδα λοιπόν, έχει μεγαλύτερη σημασία αυτή η σχέση. Στο εξωτερικό δε μετράει καθόλου. Εδώ είναι διαφορετικά. Λες, για παράδειγμα: σκατά η Νέα Δημοκρατία – γιατί σε έχει «απέξω». Μόλις σου ανοίξει την πόρτα, λες: έλα μωρέ, καλοί είναι οι άνθρωποι (γέλια). Τα έχουμε ζήσει και αυτά. Εκείνο που μετράει για έναν καλλιτέχνη είναι η δουλειά που παράγει, πόσο καλό κάνει αυτή η δουλειά και πόσο σπουδαίο κάνει τον ίδιο».

Σημαντική η παρατήρηση του Δήμου Μούτση για τον ελλαδικό χώρο και το μέγεθός του, που μεγεθύνει τις καταστάσεις και ευνοεί την δημιουργία (εσφαλμένων πολλές φορές) εντυπώσεων. Η Ελλάδα είναι μια μικρή χώρα και η «αγορά» της, λόγω και της ιδιαιτερότητας της γλώσσας, είναι περιορισμένη. Μέσα σε αυτό το μικρό οικοσύστημα, το τραγούδι σαν προϊόν δεν αποτελεί εξαίρεση. Πολλά πράγματα, μικρά και ασήμαντα, διογκώνονται και μαθαίνονται από στόμα σε στόμα. Αυτό προκαλεί σχόλια και ενίοτε απαξίωση των καλλιτεχνών. Η μικρή ελληνική κοινωνία μαθαίνει (ή νομίζει πως μαθαίνει) αρκετές λεπτομέρειες για τον τρόπο ζωής των δημιουργών του τραγουδιού κι έτσι εξάγει συμπεράσματα με το παραμικρό.

Στο ίδιο μήκος κύματος και ο **Λευτέρης Παπαδόπουλος** που αναφέρει την ίδια περίπτωση συγγραφέα που εντοπίζεται και στα λόγια του Θάνου

⁴⁸¹ Βλ. Συνέντευξη Δήμου Μούτση, Νέο Ηράκλειο, 22.3.2016.

Μικρούτσικου⁴⁸²: «Αυτή είναι μια απάντηση που δεν θα στη δώσει κανείς [...] Ας πούμε ένα παράδειγμα. Ο μεγαλύτερος, από τους μεγαλύτερους ποιητές του κόσμου είναι ο Εζρα Πάουντ. Ο Εζρα Πάουντ ήτανε φασίστας. Κι όμως το έργο του είναι απολύτως προοδευτικό και τινάζει στον αέρα πάρα πολλά πράγματα. Δεν θα βρεις ποτέ κανέναν να κάνει τη δουλειά του, να γράφει δηλαδή στίχους ή μουσική και την ίδια στιγμή να κάνει... σαν προλετάριος, να πηγαίνει να δουλεύει με τους προλετάριους ή να ρίχνει βόμβες, δεν ξέρω τι. Καταλαβαίνεις τι εννοώ. Να έχει μια δράση επαναστατική. Πρώτα – πρώτα οι περισσότεροι, για να μην πω όλοι, απ' την στιγμή που μπαίνουνε στον χώρο και γίνονται διάσημοι και βγάζουν και λεφτά, αρχίζουν και παρατάνε κάποια πράγματα καθ'οδόν. Ερχονται οι γκόμενες, έρχεται η δημοσιότητα, έρχονται τα φράγκα, και πια ρίχνουν λίγο, μοιραίο είναι αυτό, νερό στο κρασί τους. Εγώ δεν ξέρω για κανέναν άλλον. Δηλαδή, ακόμα και στη Σοβιετική Ένωση, στις πιο σκληρές εποχές αυτοί που προσπαθούσανε να γράψουνε κάτι που να είναι εναντίον του καθεστώτος, το γράφανε αμυδρά γιατί αλλιώς θα πηγαίνανε εξορία».

Μεγάλη η συζήτηση και σημαντικές οι διαφωνίες και οι συμφωνίες γύρω από το θέμα. Οι διαφορετικές οπτικές των καλλιτεχνών που συμμετείχαν στην έρευνα, προφανώς, σχετίζονται και με τη δική τους προσωπική πορεία ως δημιουργοί τραγουδιού (και πολιτικού). Υποκειμενικές όλες οι απόψεις, αλλά οι «κοινοί τόποι» μεταξύ τους παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Το γεγονός ότι οι περισσότεροι επισημαίνουν τις δυσκολίες της απάντησης στο ερώτημα είναι σημαντικό. Οι περιπτώσεις (όπως εδώ του Έζρα Πάουντ) που επαναλαμβάνονται στη συζήτηση, επίσης καταδεικνύουν μια επικρατούσα οπτική στα πράγματα.

Ακραία θέση και ξεκάθαρη παίρνει και ο **Μιχάλης Μυτακίδης**⁴⁸³: «Δεν μ' ενδιαφέρει τι κάνουν οι λεγόμενοι. Πάντα μου έμοιαζαν σα να πασχίζουν να κλάσουν ενώ έχουν παρά φύση έδρα». Ο **Οδυσσέας Ιωάννου**, από την άλλη, αν και δηλώνει την προτίμησή του στη σύμπλευση έργου και τρόπου ζωής του εκάστοτε δημιουργού, δεν την θεωρεί απαραίτητη⁴⁸⁴: «Όχι στη λέξη «πρέπει». Αν με ρωτάς ως άνθρωπο, αν με ρωτάς ως άνθρωπο, με γοητεύει αυτό. Δεν βάζω Χ

⁴⁸² Βλ. Συνέντευξη Λευτέρη Παπαδόπουλου, Αθήνα, 27.9.2011.

⁴⁸³ Βλ. Συνέντευξη Μιχάλη Μυτακίδη, Αθήνα, 13.2.2013.

⁴⁸⁴ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

στο ανάποδο. Εχω πει κι άλλες φορές, και το πιστεύω αυτό, ότι πολλές φορές ο καλλιτέχνης, είναι ένας καλός αγωγός ενός πράγματος, χωρίς ο ίδιος να ταυτίζεται μ' αυτό. Θα σου πω κάτι πολύ χοντρό, το οποίο αν θες γράφτο, είναι δικό σου θέμα. Πως κατάφερε να εκφράσει με τον τελειότερο τρόπο στιχουργικά, επαναστατικά, μουσικά μια ολόκληρη Αριστερά ένας άνθρωπος, ο οποίος κατ' εμέ, ουδέποτε υπήρξε Αριστερός. Βλέπε Σαββόπουλος! Ήταν εξαιρετικός αγωγός αυτού του πράγματος, ο ίδιος ήταν κάτι άλλο. Είναι αυτό που λέγαμε πριν με το ραδιόφωνο. «Ρε μπαγάσα ακούω συνεχώς τις εκπομπές σου, μετά σε γνωρίζω, κι είσαι ένα μπουρδέλο, δηλαδή, γελάω συνεχώς μαζί σου, τόσα χρόνια μας δούλευες;». Και λέω «ήμουν καλός αγωγός μιας μελαγχολίας ραδιοφωνικής, χωρίς να 'μαι εγώ αυτό. Δεν δούλευα κανέναν». Πολύ καλό πράγμα να ταυτίζονται, μια χαρά και γοητευτικό ακούγεται, και ειδικά στα μάτια ενός πιτσιρικά, ο οποίος τα βλέπει όλα μανιφεστικά, άσπρο – μαύρο. Αλλά έχουμε άπειρα παραδείγματα, πολύ μεγάλων δημιουργών, που δεν ταυτίστηκαν καθόλου και το έργο τους ήταν και αληθινό και πηγαίο, με κάποιον τρόπο που δεν ξέρω πως γίνεται, αλλά γίνεται, ένα απ'τα πέντε κορυφαία μυθιστορήματα του 21^{ου} αιώνα το 'χει γράψει ένας ναζί, ο Σελίν, του οποίου το μυθιστόρημα εγώ το 'πιασα και έκαιγαν τα χέρια μου όταν το διάβαζα, έκαιγαν τα χέρια μου. Και τι πίστευε; Φιλοναζιστής, να καούν οι Εβραίοι. Το βιβλίο δεν είχε τίποτα απ' όλα αυτά μέσα, είναι ένα συγκλονιστικό μυθιστόρημα. Τι θα πούμε τώρα, θα σκίσουμε τον Σελίν να τον πετάξουμε στα σκουπίδια επειδή αυτό; Δεν ισχύει για κάποιους άλλους. Ο Μουσολίνι *speaker* στο ραδιόφωνο. Οκ, δεν μ' αρέσει αυτό, δεν θα το ήθελα, αλλά εγώ στο παιδί μου θα το βάλω με το ζόρι να διαβάσει Σελίν, θα το βάλω με το ζόρι ν'ακούσει καλλιτέχνες με πολύ σημαντικό έργο που στα υπόλοιπα, διαφωνώ ριζικά, καθέτως κι οριζοντίως μαζί τους. Γιατί η αλήθεια αυτών των ανθρώπων, ο καρπός τους, είναι αυτό. Στο υπόλοιπο, επηρρέασαν την εποχή τους αρνητικά, τον κύκλο και την παρέα τους. Δεν έχει λόγο η κόρη μου να μείνει σ'αυτό, στο κακό που πέρασαν αυτοί με τα λόγια τους, γιατί δεν πρόκειται να τ'ακούσει ποτέ. Δηλαδή, συνεντεύξεις του τάδε του 1970, δεν θα πέσει πάνω τους ποτέ. Στο έργο του οφείλει να πέσει όμως. Άμα αρχίσουμε να χωρίζουμε τους ανθρώπους και να βάζουμε Χ και να πετάμε έργα τέχνης με βάση την κοινωνική συμπεριφορά, μέσα απ'το δικό μας φίλτρο, την κάτσαμε την βάρκα, θα μείνουμε δυο άνθρωποι. Κι αυτοί οι δυο ελεγχόμενοι. Α, αυτός έκανε αυτό. Σε κείνη τη συναυλία ο Αγγελάκας δεν μας άφησε να μπούμε τσάμπα, τα 'χε αρπάξει κι ο Αγγελάκας, έτσι; Δεν μπήκαμε τσάμπα. Κάτσε ρε μεγάλε, που

σταματάει αυτό; Η κριτική που σταματάει, μόνο σε μια συνέντευξη; Όχι. Πρέπει να προχωράμε παραπέρα».

Αν θέλουμε να συνοψίσουμε τα ευρήματα αυτού του κεφαλαίου, θα λέγαμε ότι συγκεκριμένη απάντηση δεν υπάρχει. Εξαρτάται κάθε φορά από αυτόν που καλείται να τη δώσει. Εδώ, και πάλι, σημαντικότερο ρόλο παίζει η πρόσληψη της πληροφορίας, η αντίληψη και η κριτική ικανότητα εκείνου που απαντά. Εντοπίζονται δυο επίπεδα, όπως και στη συζήτηση περί μονοπωλίου της Αριστεράς στο πολιτικό τραγούδι: το θεωρητικό και το πρακτικό. Στη θεωρία, λοιπόν, έργο και τρόπος ζωής οφείλουν να συμβαδίζουν. Στην πράξη, κάτι τέτοιο είναι δύσκολο, ειδικά αν στην εξίσωση εισέλθει ο βιοπορισμός και η επιβίωση. Τέλος, στο συγκεκριμένο ζήτημα, δεν εκπροσωπείται η άποψη του ακροατή παρά μόνο μέσα από τα λόγια του γράφοντος και την παράλληλη τέτοια ιδιότητα των συμμετεχόντων δημιουργών. Ωστόσο, είναι δεδομένη η ποικιλία απόψεων και μεταξύ ακροατών, όπως αυτή εντοπίζεται σε κάθε σχετική συζήτηση, σε κάθε ευκαιρία.

ΣΤ.10. Χαρακτηριστικά της μουσικής και της μελοποίησης του είδους.

Ένα μεγάλο ζήτημα σχετικά με τα χαρακτηριστικά του πολιτικού τραγουδιού είναι και το καθαρό μουσικό του σκέλος. Η επικρατούσα αντίληψη για το πολιτικό τραγούδι, συνήθως το χαρακτηρίζει με βάση τη θεματολογία, τη φόρμα και το περιεχόμενο των στίχων του. Τα «χειροπιαστά» και απολύτως κατανοητά, έστω και όταν είναι αλληγορικά ή κεκαλυμμένα, νοήματα των λέξεων προτάσσονται έναντι των μελωδιών που τα υπηρετούν, ακόμα και όταν οι τελευταίες είναι ιδιαίτερες. Ωστόσο, σε μια διδακτορική διατριβή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει η συζήτηση για τη μουσική φόρμα. Υπάρχουν κάποια χαρακτηριστικά που διέπουν όλα τα πολιτικά τραγούδια στο καθαρά μουσικό επίπεδο, στο επίπεδο της μουσικής σύνθεσης, δηλαδή; Με ποιο τρόπο μελοποιούνται συνήθως τα πολιτικά τραγούδια; Εμφανίζουν, ίσως, ομοιότητες ως προς τους ρυθμούς, τις ενορχηστρώσεις, τις μελωδικές γραμμές, τις αρμονικές και μελωδικές αλυσίδες; Υπάρχει κάποια συγκεκριμένη «συνταγή» ή είναι τελείως ελεύθεροι οι «ορίζοντες»; Πόσο σημαντική ή επιτακτική είναι η

καινοτομία και ο νεωτερισμός: Το συγκεκριμένο θέμα απασχόλησε και τις συνεντεύξεις βάθους που διεξήχθησαν στο πλαίσιο της έρευνας. Οι απαντήσεις πολλές και ενδιαφέρουσες, άλλοτε εμπειριστατωμένες, άλλοτε εμπειρικές και άλλοτε συναισθηματικές και διαισθητικές.

Για το συγκεκριμένο θέμα, ο John Street, στο βιβλίο του «Music Politics», δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο ρυθμό, υποστηρίζοντας ότι στα σύγχρονα κοινωνικά κινήματα η μουσική δεν είναι παρούσα ως άκουσμα αλλά ως πράξη. Αναφερόμενος σε μια φράση του τζαζ μουσικού Max Roach, ο οποίος υποστήριξε για την ανάπτυξη της ραπ μουσικής ότι «η πολιτική ήταν μέσα στα ντραμς⁴⁸⁵», ο Street θεωρεί ότι ο ρυθμός είναι εκείνος που επιτρέπει την αισθητηριακή και συναισθηματική εμπλοκή των συμμετεχόντων σε ένα κοινωνικό κίνημα, το οποίο, όπως υποστηρίζει και ο κοινωνιολόγος Μακ Ντόναλντ στο βιβλίο του «Global Movements: Action and Culture (2006), είναι κατ' αρχάς ένα κίνημα εμπειρίας (experience movement)⁴⁸⁶. Κι άλλες επιστημονικές απόπειρες προσπαθούν να ξεφύγουν από την «εύκολη λύση» του στίχου, επιχειρώντας επισημάνσεις σχετικές με τα μουσικά χαρακτηριστικά του⁴⁸⁷. Η πλειοψηφία των σχετικών δημοσιεύσεων για τη σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα και δρώμενα συνήθως εξαντλείται σε μια ανάλυση των στίχων. Ο κοινωνιολόγος William Roy, στο βιβλίο του «Reds, Whites and Blues. Social Movements, Folk Music and Race in the United States, αναφέρει σχετικά⁴⁸⁸: «Θεωρώ ότι οι ηχητικές ποιότητες είναι τουλάχιστον το ίδιο σημαντικές όσο οι στίχοι, επειδή, τόσο οι τελεστές (performers), όσο και οι ακροατές, δίνουν μεγαλύτερη σημασία στον ήχο παρά στα λόγια και επειδή η επίδραση του ήχου είναι βαθύτερη και λιγότερο συνειδητή από εκείνη των λέξεων».

Στον Ελλαδικό χώρο και στην ελληνική τραγουδοποιία δεν φαίνεται να υπάρχει συγκεκριμένη «συνταγή». Ωστόσο, μια μουσική ιδιομορφία που σχετίζεται διαχρονικά με το πολιτικό τραγούδι και έχει χρησιμοποιηθεί σε αρκετές περιπτώσεις από λαϊκά κινήματα είναι το κρητικό ηχόχρωμα και οι κρητική ρυθμολογία. Δεν είναι τυχαίο (αλλά δεν είναι και ολότελα εξηγήσιμο)

⁴⁸⁵ Street, 2012, σ. 173

⁴⁸⁶ Παπαπαύλου, 2015, σ. 258.

⁴⁸⁷ Παπαπαύλου, 2015, σ. 60 – 61.

⁴⁸⁸ Roy, 2010, σ. 13.

που σε σημαντικές στιγμές κοινωνικών εξελίξεων (από το Πολυτεχνείο⁴⁸⁹ ως την πρόσφατη πλατεία Συντάγματος των αγανακτισμένων⁴⁹⁰) δεν έλειψαν τα κρητικά ριζίτικα τραγούδια από το ηχοτοπίο. Ίσως, δηλαδή, και στα κρητικά τραγούδια «η πολιτική να κρύβεται στα τύμπανα» και στη ρυθμολογία τους γενικότερα. Ωστόσο, ίσως να βοηθά και το στοιχείο της επανάληψης μικρών μελωδικών γραμμών που βοηθά στην απομνημόνευση. Ίσως, πάλι, να ευνοείται το συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα από το φαινομενικά εύκολο τραγούδισμά του, που μοιάζει και με έμμετρη απαγγελία. Τέλος, ίσως ασυνείδητα, στο μυαλό των «χρηστών» της μουσικής αυτής να κυριαρχεί και το χαρακτηριστικό γνώρισμα της κρητικής λεβεντιάς που διαχρονικά αντιστέκεται σε καθετί τυραννικό.

Ο Διονύσης Σαββόπουλος, όντας ο ίδιος ο τραγουδοποιός της καινοτομίας και της διαφορετικότητας από την πρώτη του εμφάνιση στα μουσικά πράγματα της χώρας, απαντά διεξοδικά και διαφορετικά στο

⁴⁸⁹ Στο προαύλιο του Πολυτεχνείου κατά τη διάρκεια του τριμήνου της εξέγερσης των φοιτητών, με την παρουσία του Νίκου Ξυλούρη και του Σταύρου Ξαρχάκου, τραγουδήθηκε πολλές φορές το ριζίτικο «Πότε θα κάμη ξαστεριά», όπως επιβεβαιώνεται και από πολλά οπτικοακουστικά ντοκουμέντα της εποχής.

⁴⁹⁰ Αναφέρει χαρακτηριστικά η Μαρία Παπαπούλου στο βιβλίο της με τίτλο «Η εμπειρία της Πλατείας Συντάγματος – μουσική, Συναισθήματα και νέα κοινωνικά κινήματα» (σ. 230 – 231): *Ο λυράρης, το πεντοζάλι, ο γρήγορος κρητικός χορός, ο επιθετικός και συμβολικός χαρακτήρας από τις κρητικές μπαλωθιές, μετά τις 15 Ιουνίου, ενσωματώνονται στη συλλογική αφήγηση της Πλατείας, και η μουσική, στη μορφή της επιτέλεσής της, μέσα από το «κρητικό είδος» γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της συνολικής εμπειρίας. Το οξύ ηχόχρωμα της λύρας και κυρίως ο γρήγορος και ξεσηκωτικός ρυθμός από το πεντοζάλι ήταν αυτά που κυριάρχησαν γενικότερα στο ηχοτοπίο των «βίαιων ημερών». Το πεντοζάλι, ο κρητικός αυτός χορός που συνοδεύεται από τη λύρα, κατάφερνε εύκολα να συντονίζει τους ανθρώπους, που, ακόμα κι αν δεν το γνώριζαν καθόλου, μπορούσαν να συμμετέχουν κρατώντας παλαμάκια, συνοδεύοντας ρυθμικά – λόγω του δίσημου χαρακτήρα του – με οποιοδήποτε κρουστό όργανο είχαν μαζί τους, μπαίνοντας στο χορό και χορεύοντας χωρίς να ξέρουν τα βήματα. Η ταχύτητα του ρυθμού του συγκεκριμένου χορού, η κυκλική μορφή του, η οποία ενίσχυε το αίσθημα της συλλογικότητας, η απουσία πρωταγωνιστή χορευτή και η ισότιμη συμμετοχή όλων προσφέρονταν στη συγκεκριμένη συνθήκη. Τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου χορού – πεντοζάλι – μόνο εν μέρει μπορούν να εξηγήσουν τη συγκεκριμένη μουσική επιλογή. Να απαντήσουν, δηλαδή, στο ερώτημα γιατί «προτιμήθηκε» η κρητική μουσική και όχι κάποια άλλη. Αν υποθέσουμε ότι υπήρχε διάχυτη μια ανάγκη σύγκλισης όλων αυτών των διαφορετικών ανθρώπων που κατέκλυσαν το Σύνταγμα από τις 25 Μαΐου και μετά, και η οποία εκφράστηκε μουσικά/χορευτικά, αν όχι ως συνειδητή επιλογή αλλά ως άμεση ανταπόκριση των σωμάτων των ανθρώπων στον γρήγορο ρυθμό της κρητικής λύρας εκείνη την ημέρα, τότε θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι σε συμβολικό επίπεδο η κρητική μουσική συνδέθηκε με την έννοια της ελληνικότητας ως ένα μίνιμουμ σημείο σύγκλισης των πολλών και διαφορετικών ανθρώπων στο Σύνταγμα» [...] Το πεντοζάλι προσφέρεται και ως είδος χορού, καθώς είναι γρήγορος, δυναμικός, μαχητικός. Θα μπορούσε βέβαια κανείς να αντιτείνει ότι υπάρχουν πολλοί ανάλογοι χοροί από τη Θράκη ή τον Πόντο που θα μπορούσαν να ικανοποιήσουν αυτή την ανάγκη. Ίσως όμως το πεντοζάλι που στήθηκε εκείνη την ημέρα στη μέση της Πλατείας να μην ακούστηκε μέσα σε ένα ηχητικό κενό αλλά στο ηχοτοπίο που είχε ήδη δημιουργηθεί από τις 25 Μαΐου στο Σύνταγμα, όπου ήδη ακουγόταν το «Πότε θα κάνει Ξαστεριά» να τραγουδιέται από πλήθος κόσμου. Το γνωστό κρητικό ριζίτικο προφανώς παραπέμπει μέσα από τη συλλογική ακουστική μνήμη της φωνής του Ξυλούρη και σε μια αίσθηση μαχητικότητας και στο συλλογικό φαντασιακό του ανεξάρτητου «κρητικού» πνεύματος, χωρίς να λείπουν και συνειρμοί που συνδέουν το συγκεκριμένο τραγούδι με το Πολυτεχνείο».*

ερώτημα⁴⁹¹: «Όχι, δεν το πιστεύω. Καινοτομία έχουμε όταν... βάσει αυτής της προσωπικής ματιάς γιατί... παρένθεση: Μέσα μας, το μέσα μας έχει ποτιστεί από διαφορετικές μουσικές μεταξύ τους. Δεν είναι όπως τα αρχαία χρόνια που κάποιος μεγάλωνε σε ένα χωριό κι αυτό, αυτή τη μουσική ήξερε, της περιοχής του. Τα ραδιόφωνα, τα πικ απ, τα cd... Μεγαλώνουμε με διαφορετικά ακούσματα. Ακούμε την εκκλησία στο ραδιόφωνο, ακούμε ελαφρά τραγούδια, ακούμε λαϊκά τραγούδια, ακούμε ξένα τραγούδια... Πήγαμε στα πάρτυ όταν ήμασταν έφηβοι, ας πούμε, και μπαίνανε δίσκοι, οι Platters, ο Elvis Presley, και μάλιστα το γεγονός ότι δεν ξέραμε, δεν ήξερα αγγλικά... κάνανε τα τραγούδια αυτά να ακούγονται σαν να είναι από άλλο άστρο. Δηλαδή, μεγάλωνε η γοητεία τους, ακριβώς επειδή δεν καταλάβαινες τι ακριβώς λένε! Λοιπόν, αυτές είναι διαφορετικές μουσικές μέσα μας κι οι διαφορετικές μουσικές μέσα μας είναι διαφορετικά κομμάτια της ψυχής μας. Συνθέτης καλείται αυτός ο οποίος δημιουργεί μια σύνθεση από ετερόκλητα πράγματα μουσικά. Πολλές φορές και αντίθετα μεταξύ τους. Η σύνθεση αυτών των διαφορετικών μουσικών μελωδιών είναι απαραίτητη στους ανθρώπους γιατί αν δεν γίνει αυτή η σύνθεση, είναι κομμάτια ο άνθρωπος. Δεν μπορούμε να ζούμε με ένα κομμάτι δημοτικά και με ένα κομμάτι Elvis Presley. Πρέπει κάποιος να τα συνθέσει αυτά τα πράγματα κι αυτός προσφέρει μια μεγάλη υπηρεσία, να πούμε, διότι εξασφαλίζει μια ενότητα στον ψυχισμό του ακροατηρίου του. Δηλαδή, η εποχή μας είναι εποχή που κατεξοχήν χρειάζεται συνθέτες περισσότερο από καθοδηγητές. Αλλά τώρα πια το λέω με την ευρεία έννοια τον συνθέτη. Ο πολιτικός καλείται να επιτύχει συνθέσεις αυτή τη στιγμή. Αλλιώς, δεν τα βγάζουμε πέρα. Για αυτό και είναι τόσο χαμηλά το πολιτικό προσωπικό. Αλλά την σύνθεση Ανατολής και Δύσεως που πέτυχε ο Τσιτσάνης, δεν την έχουν πετύχει οι έλληνες πολιτικοί ακόμα. Όμως αυτό είναι απαραίτητο για τον τόπο. Αυτό που έκανε ο Τσιτσάνης πρέπει να το κάνει το πολιτικό προσωπικό, κατάλαβες; Είναι μεγάλη καινοτομία, μεγάλη προσφορά, μεγάλο παράδειγμα αυτό που κάνανε οι μεγάλοι μας, ας πούμε, συνθέτες. Συνδυάσανε Ανατολή – Δύση, παράδοση με σύγχρονο βίο. Αλλά, κλείνει η παρένθεση. Γιατί το είπα όμως τώρα αυτό; Ξεστράτιστα. Ποια ήταν η αρχική έρωτησις; Η καινοτομία λοιπόν είναι να συνθέσεις πράγματα που είναι μέσα σου και που είναι διαφορετικά μεταξύ τους. Αλλά, δεν μπορείς να φτάσεις σε αυτό αν δεν αισθανθείς ότι εγώ με την προσωπική μου ματιά θα μιλήσω. Ε, τι θα πει προσωπική ματιά; Είναι μια

⁴⁹¹ Βλ. Συνέντευξη Διονύση Σαββόπουλου, Αθήνα, 7.1.2014.

ενδοσκόπηση η προσωπική ματιά. Ποιος είμαι; Πως μεγάλωσα; Τι έχω ακούσει; Θέλω να μιλήσω λοιπόν για ένα πράγμα. Πρέπει να μιλήσω λοιπόν για αυτό το πράγμα με όλα αυτά που έχω μέσα μου, όχι με κάτι από αυτά. Η προσωπική ματιά, λοιπόν, φέρνει στην επιφάνεια διαφορετικά κομμάτια της ψυχής μας όπως πλάστηκαν από τις διαφορετικές μουσικές που ακούσαμε και παράγει μια σύνθεση η οποία έχει αξία ακριβώς για αυτό!»

Στα λόγια του Σαββόπουλου καθίσταται σαφές πως ο ίδιος δεν εντοπίζει συγκεκριμένο τρόπο μελοποίησης του πολιτικού έργου, αλλά και κανενός άλλου. Οι επιρροές και οι προσλαμβάνουσες εκάστοτε δημιουργού είναι εκείνες που καθορίζουν τους τρόπους που θα χρησιμοποιήσει. Η συγκεκριμένη άποψη είναι ορθή και είναι και ο λόγος που συχνά οι μουσικολόγοι αναζητούμε τις επιρροές ενός δημιουργού από τους προγενέστερους ή τους συγχρόνους του. Παρθενογένεση δεν υπάρχει στη μουσική και, πράγματι, συνθέτης είναι εκείνος που πράττει αυτό ακριβώς που περιγράφεται στην ιδιότητά του. Γιατί, λοιπόν, να ισχύει κάτι διαφορετικό από αυτό στην περίπτωση του πολιτικού τραγουδιού;

Ο **Θάνος Μικρούτσικος**, προσεγγίζει εμπεριστατωμένα, σχεδόν επιστημονικά, αλλά και σε προσωπικό επίπεδο το θέμα, τόσο σε σχέση με την καινοτομία φόρμας και περιεχομένου του εκάστοτε πολιτικού έργου, όσο και σε σχέση με τις επιστημονικές και θεωρητικές τοποθετήσεις των παλαιότερων σε θέματα μουσικής και αισθητικής γύρω από το είδος⁴⁹²: *«Και τώρα έρχομαι στο σήμερα για να σου πω, ότι τα τραγούδια μου της δεκαετίας του 1970 που έπαιξα χτες το βράδυ στο Γαλάτσι, δεν λειτουργούσαν ως μνήμη στον κόσμο αλλά ως σήμερα. Αυτό, όχι γιατί το κείμενο του Μπρεχτ έχει διαχρονικότητα ή το κείμενο του τάδε έχει διαχρονικότητα. Το «Είσαι η Πρέβεζα, τα Γιάννενα και το Κιλκίς»⁴⁹³ μπορεί να μην ισχύει ακριβώς σήμερα έτσι ως κείμενο, αλλά η μουσική ισχύει. Γιατί η φόρμα περιείχε το νέο. Και επίσης να πω κάτι που κάποιοι δημοσιογράφοι λένε «τώρα λόγω της κρίσης, ξαναβαίνουν τα τραγούδια σου τα παλιά». «Τον*

⁴⁹² Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

⁴⁹³ Το τραγούδι με τίτλο «Είσαι η Πρέβεζα και το Κιλκίς» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος – στίχοι: Μάνος Ελευθερίου) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA το 1977 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Τροπάρια για φονιάδες».

κακό σας τον φλάρο», λέω. Το «Αυτούς τους έχω βαρεθεί⁴⁹⁴» δεν σταμάτησε ποτέ. Η κάθε νέα γενιά το 'χε μοτίβο της. Και βοήθαγε η μουσική σε αυτό, δεν ήταν το κείμενο. Κι εδώ με την ευκαιρία να σου πω και κάτι, για το οποίο θα με μισούσε αμέσως ο Λευτέρης ο Παπαδόπουλος, το εξής, κι αυτό να το ξέρεις πάντοτε μιας κι ασχολείσαι: Είναι δύσκολο για δεδομένα τραγούδια να το κατανοήσεις, θα σου είναι όμως εύκολο πολύ αν διαβάσεις ένα κείμενο που δεν έχει μελοποιηθεί και δύο χρόνια αργότερα το ακούσεις μελοποιημένο. Το κείμενο πριν την μελοποίηση πρέπει να σημαίνει κάτι, το κείμενο μετά την μελοποίηση, οφείλει να σημαίνει κι άλλα πράγματα απ' ό,τι το κείμενο πριν την μελοποίηση. Είτε να ανατρέπει την ανάγνωση πριν την μελοποίηση, είτε να την συμπληρώνει. Αν μένει ίδια, σ' ένα καλό κείμενο, σημαίνει ότι μιλάμε για μια υπόκρουση. Από δω προκύπτει ότι το πρόβλημα δεν είναι ότι επανήλθε ο Μπρεχτ «Άννα μην κλαις, θα γυρέψουμε βερεσέ απ' τον μπακάλη», αλλά επανήλθε το τραγούδι «Άννα μην κλαις⁴⁹⁵», όχι δεν επανήλθε, αλλά λειτουργεί το τραγούδι «Άννα μην κλαις», δεν θα λειτουργούσε. Πάρε μου ένα τραγούδι του Θεοδωράκη. «Βρέχει στη φτωχογειτονιά⁴⁹⁶». Καταρχήν, αυτή η φτωχογειτονιά έχει αλλάξει πλήρως. Η «Καισαριανή⁴⁹⁷» του Λευτέρη Παπαδόπουλου δεν υπάρχει, ως Καισαριανή, είναι αστείο και να το συζητάμε. Μην κοιτάς, ας πούμε, «ενέσεις» που φέραν τον «Δρόμο⁴⁹⁸» και μια δεκαετία μετά και μια δεκαετία μετά, λέμε για την ουσία του πράγματος. Οι εξηντάρηδες στο «Βρέχει στη φτωχογειτονιά» ή κι οι πενηντάρηδες, ναι το τραγουδάνε με αγάπη ή το ακούνε με αγάπη, γιατί τους θυμίζει τα νιάτα τους. Οι εικοσάρηδες δεν το θεωρούν δικό τους ήχο. Κι ας ήταν αριστουργηματικό ζεϊμπέκικο, με έναν εξαιρετικό Μίκη Θεοδωράκη, πολύ αρμονικό κλπ κλπ. Πάρε ένα τραγούδι δικό μου ακριβώς εκείνης της περιόδου ή λίγο πιο μετά, της δεκαετίας του '70. Θα δεις ότι το θεωρούν δικό τους ήχο. Το είδα και χτες στο Γαλάτσι, το βλέπω κάθε φορά, εκατοντάδες συναυλίες που κάνω το βλέπω συνέχεια. Αυτό

⁴⁹⁴ Το τραγούδι με τίτλο «Αυτούς τους έχω βαρεθεί» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος – στίχοι: Wolf Biermann/ελληνική απόδοση: Δημοσθένης Κούρτοβικ) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA το 1975 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Πολιτικά τραγούδια».

⁴⁹⁵ Το τραγούδι με τίτλο «Άννα μην κλαις» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος – στίχοι: Berthold Brecht/ελληνική απόδοση: Μάριος Πλωρίτης) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA το 1978 στο δίσκο με γενικό τίτλο «Μουσική πράξη στον Μπρεχτ».

⁴⁹⁶ Το τραγούδι με τίτλο «Βρέχει στη Φτωχογειτονιά» (μουσική: Μίκης Θεοδωράκης – στίχοι: Τάσος Λειβαδίτης) πρωτοακούστηκε στην κινηματογραφική ταινία με τίτλο «Συνοικία το όνειρο» το 1961.

⁴⁹⁷ Το τραγούδι με τίτλο «Σαββατόβραδο στην Καισαριανή» (μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος – στίχοι: Λευτέρης Παπαδόπουλος) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA το 1965.

⁴⁹⁸ Το τραγούδι με τίτλο «Ο δρόμος» (μουσική: Μάνος Λοΐζος – στίχοι: Κωστούλα Μητροπούλου) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία MINOS το 1974 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Τα τραγούδια του δρόμου».

είναι αυτό που σου 'πα για τη φόρμα. Και υπερέχει, δεν είναι θέμα αν υπερέχει η μουσική, βεβαίως και υπερέχει η μουσική, αλλιώς το κείμενο θα τυπωνόταν και θα λειτουργούσε από μόνο του. Είναι το κείμενο που προστάζει πως θα μελοποιηθεί, αλλά είναι η μουσική και η φόρμα που δημιουργούν το έργο τέχνης πέραν του θέματος. Πολλές φορές λοιπόν, και στο πολιτικό τραγούδι για να επανέλθω, αναζητάμε το πράγμα απ'το κείμενο ενώ πρέπει να το αναζητάμε από το συνολικό πράγμα, από μουσική και κείμενο μαζί μετά την μελοποίηση. Κι εδώ είναι το ψάξιμο που πρέπει να κάνεις. Γιατί, τι είναι αυτό που δημιουργεί την κριτική αντιμετώπιση των πραγμάτων από τον θεατή για να ορίσουμε το πολιτικό τραγούδι ή τις αιτίες; Ένα κείμενο; Ωραία, διάβασέ το σε ένα βαρέλι πάνω, σε μια πλατεία. Ή το τραγούδι το οποίο δημιουργεί, όχι την έξαρση, ενδεχομένως, την μη ταύτιση. Γιατί πιστεύουν ότι πολιτικό τραγούδι είναι το τραγούδι της γροθιάς. Διαφωνώ καθέτως, δεν είναι το τραγούδι της γροθιάς. Ή μπορεί να είναι κάποιες φορές, αλλά δεν είναι πάντα το τραγούδι της γροθιάς. Είναι ένα τραγούδι το οποίο σου απαγορεύει, καταρχήν, να ταυτίζεσαι με τα δρώμενα». Στο σημείο αυτό, χρήσιμη είναι η υπενθύμιση της περίφημης θεωρίας του Μπρεχτ σχετικά με την αποστασιοποίηση, τη χειρονομία και το παραξένισμα, όπως αναλύθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο από το Θάνο Μικρούτσικο⁴⁹⁹: «Είναι η περίφημη αποστασιοποίηση, χειρονομία του Μπρεχτ. Δηλαδή, ο Μπρεχτ έλεγε ότι «Τι είναι αυτό που δημιούργησε την πολιτική τέχνη γενικότερα; Το κόψιμο με τον ομφάλιο λώρο της αριστοτελικής αντίληψης περί μίμησης και κάθαρσης». Στο θέατρο, ορισμός του θεάτρου και η λειτουργία δυνάμιση χιλιάδες χρόνια του θεάτρου, αριστοτελικά, απ'όλους τους μεγάλους. Και ήρθε αυτός και είπε το εξής «Να σας πω, εγώ πρέπει να κάνω τον άλλο να μην ταυτιστεί με το γεγονός, διότι αν ταυτιστεί με το γεγονός, του 'χω κάνει μια ύπνωση. Και θα φύγει παθητικός. Εγώ τον θέλω ενεργητικό, εγώ τον θέλω να κριτικάρει». Άρα θέλω, και αυτό που θα φτιάξω ως κείμενο να έχει ασυνέχειες, για το ξάφνιασμα, παραξένισμα, αλλά κι αυτός που θα το παίζει ή θα το τραγουδήσει, να μπεινοβγαίνει στον ρόλο. Δέκα δευτερόλεπτα ή είκοσι δευτερόλεπτα ή ένα λεπτό, να είναι μες τον ρόλο και μετά να βγαίνει έξω, άλλο ένα παραξένισμα. Ακριβώς αυτό δημιουργεί την βάση της πολιτικής τέχνης. Μπορεί να μην υπάρχει ένας ορισμός μιας γραμμής, αλλά η περιγραφή είναι αυτό. Γι'αυτό δεν ισχύει ούτε ο «Θούρειος» που είπε ο Τριπολίτης ούτε η «Μήδεια» ούτε τίποτα. Γι'αυτό αυτά ισχύουν απ'τον 20^ο αιώνα, αν θέλουμε

⁴⁹⁹ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

να κάνουμε ορισμούς. Μεγάλοι καλλιτέχνες και μεγάλα έργα, με κοινωνικοπολιτική σημασία, βεβαίως έχουν γίνει. Η εθνική ανεξαρτησία των Ελλήνων βεβαίως ορίστηκε ως ποίημα απ'τον «Θούρειο» του Ρήγα. Μορφωμένος αυτός, που ήθελε το ξεπέταγμα των κατακτημένων για να δημιουργήσουν την νέα αστική Ελλάδα. Ήταν πολύ προοδευτικό για την εποχή του. Βεβαίως αυτά είναι τέτοιες λογικές. Αλλά η συνειδητή πολιτική διαδικασία στην τέχνη ξεκινάει απ'αυτούς τους ορισμούς, απ'αυτές τις τοποθετήσεις. Θέλουμε ενεργητικό θεατή γιατί μόνο αυτός μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, δεν τον θέλουμε παθητικό. Κόφτε τον ομφάλιο λώρο απ'τον Αριστοτέλη, απ'την αριστοτελική αντίληψη. Δημιουργείστε έργα με ασυνέχειες για το παραξένισμα. Κι αυτά τα έργα που θα δημιουργήσετε πρέπει να παιχτούν, αρχικά με τους εκτελεστές να μην ταυτίζονται συνεχώς αλλά με χειρονομίες, *gestures*, να μπορούν να μπαινοβγαίνουν στον ρόλο για να έχουμε εντέλει. Και φυσικά, εξηγεί, πως ο ίδιος εφάρμοσε τις θεωρητικές κατευθύνσεις και αναλύσεις του Μπρεχτ πάνω στις μελοποιήσεις των πολιτικών του τραγουδιών, προκειμένου να επιτύχει την αποστασιοποίηση και το παραξένισμα, στοιχεία που στοιχειοθετούν τη μουσική καινοτομία και καθιστούν ταυτόχρονα τον ίδιο ως το μοναδικό πολιτικό συνθέτη του ελλαδικού χώρου⁵⁰⁰: Πως το 'κανα στη «Μουσική πράξη του Μπρεχτ»; Δεν έκανα σε πολλά σημεία ολοκληρωμένες μελωδίες κυκλικές. Τις έκοβα κι έχουν παραξενίσματα. Αν μετά απ'αυτή μας τη συζήτηση ξανακούσεις τη «Μουσική πράξη του Μπρεχτ»⁵⁰¹, θα διακρίνεις αυτό που σου λέω σε πολλές μεριές. Να γιατί εγώ δικαίως ορίστηκα, άκου τι έγινε, δικαίως ορίστηκα ως πολιτικός συνθέτης, γιατί ήμουν ο συνειδητός που το 'κανα, αδίκως με είπαν πολιτικό συνθέτη, γιατί αυτοί που με είπαν άλλο εννοούσαν. Πιάστηκαν από το τραγούδι «έτσι κι αλλιώς η γη θα γίνει κόκκινη»⁵⁰² και ξέχασαν τον επόμενο στίχο. «ή κόκκινη από ζωή ή κόκκινη από θάνατο, θα παλέψουμε εμείς για αυτό». «Έτσι κι αλλιώς η γη θα γίνει κόκκινη» τελεία. Όχι ρε μάλακα, «ή κόκκινη από ζωή ή κόκκινη από θάνατο, θα παλέψουμε εμείς για αυτό». Το ξέχναγαν. Με περιγράψανε σωστά για λάθος λόγους».

⁵⁰⁰ Βλ. Συνέντευξη Θάνου Μικρούτσικου, Μετς, 2.7.2013.

⁵⁰¹ Ο δίσκος με το γενικό τίτλο «Μουσική πράξη στον Μπρεχτ» σε μουσική Θάνου Μικρούτσικου και στίχους του Berthold Brecht σε ελληνική απόδοση των Μάριου Πλωρίτη, Πέτρου Μάρκαρη, Μάριου Πλωρίτη, Αγγέλας Βερυκοκκάκη και ερμηνείες του Γιάννη Κούτρα κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA το 1978

⁵⁰² Το τραγούδι με τίτλο «Έτσι πρέπει να γίνει έτσι θα γίνει» (μουσική: Θάνος Μικρούτσικος – στίχοι: Wolf Biermann/ελληνική απόδοση: Δημοσθένης Κούρτοβικ) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία LYRA το 1975 στο δίσκο με το γενικό τίτλο «Πολιτικά τραγούδια».

Ο Θάνος Μικρούτσικος είναι ο μόνος που ακολουθεί συγκεκριμένες θεωρητικές προσεγγίσεις (Μπρεχτικές) στον τρόπο με τον οποίο μελοποιεί τα πολιτικά του τραγούδια. Ενστερνίζεται τη θεωρητική προσέγγιση του Μπρεχτ και την εφαρμόζει στον τρόπο που μελοποιεί τα τραγούδια όταν αυτά έχουν πολιτικό νόημα. Παράλληλα, εύστοχα είναι και όσα αναφέρει για το ποιητικό κείμενο πριν και μετά τη μελοποίησή του. Σαφώς και η μελοποίηση ενός υπάρχοντος ποιητικού κειμένου πρέπει να «φωτίζει» διαφορετικές πτυχές από όσες κατόρθωσε να προβάλει η γραφή του από μόνη της. Ωστόσο, αυτός είναι ένας γενικός κανόνας που βρίσκει εφαρμογή σε κάθε ποιητικό κείμενο. Πολύ συχνά, εξάλλου, οι μελοποιήσεις είναι εκείνες που κάνουν γνωστά τα ποιητικά κείμενα στο ευρύ κοινό. Και εδώ, έπειτα, ισχύει ό,τι ισχύει και για τα βιβλία εκείνα που μεταφέρονται στην οθόνη του κινηματογράφου. Αλλιώς προσλαμβάνει κανείς το βιβλίο και την ιστορία του αν δεν έχει δει την ταινία και διαφορετικά αν την έχει παρακολουθήσει. Ο Μικρούτσικος θέτει και ζήτημα διαχρονικότητας, που η μελοποίηση (και η ενορχήστρωση) μπορεί να προσδώσει σε ένα έργο. Ωστόσο, η διαχρονικότητα δεν προεξοφλείται ούτε επιτυγχάνεται με συγκεκριμένες συνταγές μελοποίησης. Το «Αυτούς τους έχω βαρεθεί», που επικαλείται ο Μικρούτσικος, πράγματι παραμένει έργο ενεργό ως τις ημέρες μας με σαφές πολιτικό πρόσημο. Την ίδια, όμως, στιγμή παραμένει ενεργό και το «Πρώτη Μαΐου» του Μάνου Λοΐζου, έργο που δεν εμφανίζει ιδιαίτερες καινοτομίες σε κανένα από τα συστατικά του. Η πρόσληψη καθορίζει τα πάντα και πάλι. Η (όποια) καινοτομία δικαιώνεται μες στην πάροδο των χρόνων από τη γέννηση της διαχρονικότητας και τη «ζωντάνια» του κάθε έργου. Θεωρητικές προσεγγίσεις υπάρχουν, ακόμα και ξεκάθαρες «οδηγίες προς ναυτιλομένους». Ωστόσο, τίποτα από αυτά δεν προεξοφλεί την επιτυχία, την αποδοχή και εν τέλει τη διαχρονικότητα ενός τραγουδιού.

Από τη μεριά του, ο **Οδυσσέας Ιωάννου** υπεραμύνεται της άποψής του ότι το τραγούδι δεν διαχωρίζεται σε μουσική και στίχο, αλλά ότι είναι μια ενιαία οντότητα και μόνο ως τέτοια πρέπει να αντιμετωπίζεται. Ωστόσο, δίνει ένα προβάδισμα στη μουσική ως συστατικό επιτυχίας του τραγουδιού και επιχειρηματολογεί σχετικά⁵⁰³: *«Το τραγούδι κρίνεται ως τραγούδι, τίποτα άλλο. Δεν επιμερίζεται. Αν επιμερίσω τον στίχο και πω «Α, Ρίτσος! ή Καβάφης!», αλλά η*

⁵⁰³ Βλ. Συνέντευξη Οδυσσέα Ιωάννου, Χαλάνδρι, 20.5.2013.

μελοποίηση σκατά, σημαίνει ότι έχω ένα σκατά τραγούδι. Τέρμα. Ενιαίο κι αδιαίρετο. Οτιδήποτε άλλο κάν' το στην μπροσούρα, παίζτο σε συνεύντευξη ή ό,τιδήποτε άλλο. Το τραγούδι κρίνεται ως τραγούδι, τελεία και παύλα. Γι' αυτό και τα μεγάλα τραγούδια που 'χουνε μείνει στην ιστορία, όσα έχουν... Συνηθίζω να λέω, κι έχω πρόβλημα με την συντεχνία μου, των στιχουργών, ότι το τραγούδι δεν είναι 50-50. Είναι 70-30, μουσική – στίχος, μουσική 70. Και το τεκμηριώνω ως εξής. Δεν υπάρχει κανένα, αλλά κανένα, και να μου φέρει κάποιος έστω και ένα τραγούδι από τα μεγάλα ελληνικά τραγούδια που έχουν μπει στο DNA μας, με τέλειο στίχο και πολύ κακή μουσική. Ούτε ένα! Το ανάποδο; Πολύ συχνά. Το «όχημά» σου που θα σε περάσει στον κόσμο είναι η μουσική. Σαφώς κι ακούει ο Έλληνας στίχο, είμαστε μαθημένοι να ακούμε στίχο και πολύ καλά κάνει, αλλά κανένας μεγάλος στίχος δεν έμεινε ως τραγούδι αν η μελοποίηση ήταν ατυχής. Κανένα απολύτως. Έχω ένα παράδειγμα να το χρησιμοποιήσω, ακραίο, αλλά το λέω συνέχεια σε συνεντεύξεις. Λέω, «φαντάσου τώρα να έπαιρνα ένα χαρτί, να το πηγαινα στον Θάνο ή στον Μάλαμα και να 'χε μέσα τον στίχο «Φτου σου κοπελάρα μου, ε ρε τι μου κάνεις πω πω πω⁵⁰⁴», θα μου λέγανε «μεγάλε». Αυτό το τραγούδι. Και τι έχει μέσα; Τρία πω πω πω; Φτου σου κοπελάρα ωρέ τι μου κάνεις πω πω πω; Αλλά με τη μουσική αυτή, με τον Γούναρη κι όλα αυτά, το ακούω και γίνομαι μπαλόνι. Για αυτό το τραγούδι δεν επιμερίζεται. Κρίνεται έτσι, ως ολόκληρο. Είναι λάθος να θεωρήσουμε μορφή και περιεχόμενο, μουσική – στίχο. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι όσοι στην εποχή τους, με τη μουσική τους και μόνο, ανεξάρτητα τι στίχο είχανε, σπάσαν τις φόρμες, ξεβολέψανε τον κόσμο, τον πήγαν ένα level παραπάνω το κριτήριό τους στην τέχνη, αυτό είναι επαναστατικό και πολιτικό. Ο Χατζιδάκις το έκανε και με τα χίλια. Ακόμα και με στίχο του Γκάτσου, που μπορεί να ήτανε, εντός εισαγωγικών, «αποστασιοποιημένος», εφόσον το τραγούδι έσπασε φόρμες στην εποχή του και έναν κόσμο τον πήγε ένα level παραπάνω το κριτήριό του, πώς να ακούει τη μουσική, πώς να κρίνει την μουσική και τον ξεβόλεψε από τα δεδομένα του, είναι πολιτικό, τελειώσε. Σ' αυτό, δηλαδή, είμαι κάθετος. Και η μουσική, μπορεί μόνο η μουσική να είναι πολιτική, να είναι πολιτικό τραγούδι, ασυζητητί».

⁵⁰⁴ Το τραγούδι με τίτλο «Άρχισαν τα όργανα» (μουσική: Μιχάλης Σουγιούλ – στίχοι: Αλέκος Σακελλάριος/Χρήστος Γιαννακόπουλος) κυκλοφόρησε από τη δισκογραφική εταιρεία COLUMBIA το 1953.

Χρήσιμη και καίρια η άποψη του Οδυσσέα Ιωάννου: πράγματι, το τραγούδι δεν επιμερίζεται. Χωρίς τίποτα να είναι απόλυτο και με τις λιγοστές εξαιρέσεις να επιβεβαιώνουν τον κανόνα, στην επιτυχία και την αποδοχή ενός τραγουδιού κανένα από τα συστατικά του δεν δικαιούται να διεκδικεί μεγαλύτερο ποσοστό από τα υπόλοιπα. Στίχος και μουσική, κείμενο και μελοποίηση – ενορχήστρωση κρίνονται σα μία ενιαία και ιδιοφυής οντότητα. Από εκεί και πέρα, χωρούν πολλές και διαφορετικές απόψεις. Ωστόσο, και πάλι η πρόσληψη τα καθορίζει όλα. Αν το δούμε διαχρονικά, μάλιστα, τότε καθίσταται σαφές πως, ακόμα και σε αυτό το ιδιαίτερο είδος τραγουδιού που λέγεται πολιτικό, συνταγή επιτυχίας δεν υπάρχει (όπως και σε όλες τις μορφές τέχνης άλλωστε). Άλλοτε καινοτόμα έργα ως προς όλα τους τα συστατικά κατάφεραν να εκφράσουν το ευρύ κοινό και άλλοτε έργα απλά και σύντομα κατόρθωσαν το ίδιο ακριβώς. Θεωρητικές προσεγγίσεις που δίνουν κατευθύνσεις, σαν τη Μπρεχτική θεωρία, υπάρχουν αλλά δεν εξασφαλίζουν τίποτα. Όλα αυτά αποτελούν εργαλεία στα χέρια του κάθε δημιουργού και εκείνος καλείται να τα χρησιμοποιήσει σωστά προκειμένου να συνθέσει τα συστατικά του τραγουδιού και αν είναι τυχερός να πετύχει την αποδοχή του κοινού και τη διαχρονικότητα του έργου του.

I. Συμπεράσματα

Ένας από τους πρωταρχικούς στόχους της έρευνας ήταν να βρεθεί ένας αντιπροσωπευτικός ορισμός για το πολιτικό τραγούδι. Ένας ορισμός που θα κάλυπτε όλο το φάσμα της δημιουργίας του κατά τη χρονική περίοδο που απασχόλησε την έρευνα και θα μπορούσε, έτσι, να βοηθήσει στην κατηγοριοποίηση του είδους και την ξεκάθαρη δυνατότητα χαρακτηρισμού ενός τραγουδιού ως πολιτικό ή μη. Για το λόγο αυτό έγινε προσπάθεια ανεύρεσης ομοιοτήτων και διαφορών ανάμεσα στο πολιτικό και το κοινωνικό τραγούδι.

Ξεκινώντας τα συμπεράσματα σχετικά με αυτό το ζήτημα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κοινωνικό τραγούδι είναι ένα μεγαλύτερο σύνολο τραγουδιών, που εμπεριέχει και το πολιτικό. Το τραγούδι, από μόνο του, είναι μια σημαντικότερη μορφή τέχνης, άμεση και απολύτως προσβάσιμη από το σύνολο του ακροατηρίου, της κοινωνίας δηλαδή, καθώς η πρόσληψη και η «χρήση» του δεν προαπαιτεί ειδικές γνώσεις. Αν αποδεχτούμε αυτό, μοιραία, όλα τα τραγούδια μπορούν να χαρακτηριστούν κοινωνικά. Δεν μπορούν όμως και όλα τα τραγούδια να χαρακτηριστούν πολιτικά (παρότι και αυτό τίθεται εν αμφιβόλω, σε ό,τι αφορά όμως στη λειτουργία τους αποκλειστικά και όχι στη σύσταση ή τη χρήση τους). Ως εκ τούτου, τα πολιτικά τραγούδια ενυπάρχουν στο μεγαλύτερο σύνολο που είναι τα κοινωνικά.

Κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων βάθους αναπτύχθηκαν πολλές, διαφορετικές και ενδιαφέρουσες απόψεις σχετικά με τον ορισμό του πολιτικού τραγουδιού, όπως αυτές καταγράφηκαν στο ΣΤ' κεφάλαιο της διατριβής. Θεωρήσεις και απόψεις σχετιζόμενες με τα συστατικά στίχων και μουσικής, διακρίσεις και αποσαφηνίσεις του κλασικού δίπολου φόρμας και περιεχομένου, απόψεις για την καινοτομία των έργων, αλλά και μια εκτεταμένη συζήτηση που επιχείρησε να διακρίνει το πολιτικό από το κοινωνικό τραγούδι με βάση τις διαπιστώσεις και τις θέσεις του. Συχνά διατυπώθηκε η άποψη ότι, ναι μεν το πολιτικό εμπεριέχεται στο κοινωνικό τραγούδι που είναι μεγαλύτερο ως σύνολο, αλλά αυτό που τα διαφοροποιεί είναι ουσιαστικά ότι το πρώτο περιορίζεται στις

διαπιστώσεις και την περιγραφή των καταστάσεων, ενώ το δεύτερο αναζητά τις αιτίες και παίρνει θέση. Ωστόσο, ακόμα και αυτή η συχνή διατύπωση, δεν είναι ασφαλής. Μοναδική ασφαλής διαπίστωση, τελικά, είναι ότι: πολιτικό τραγούδι μπορεί να χαρακτηριστεί κάθε τραγούδι. Αδιάψευστη, δε, ένδειξη για την κατάταξη ενός τραγουδιού στο είδος της πολιτικής τέχνης είναι η πρόσληψή του από τους χρήστες του (πρωταρχικά) και από το ευρύτερο ακροατήριο (στη συνέχεια).

Πολύ συχνά, τραγούδια αταίριαστα έπαιξαν ρόλους αναπάντεχους, λειτουργώντας παραπάνω από εξυπηρετικά μιας συγκεκριμένης συνθήκης, μιας συγκεκριμένης κοινωνικοπολιτικής συγκυρίας. Η προκείμενη παρατήρηση δεν έχει να κάνει μόνο με τη λειτουργία, αλλά συνδέεται άμεσα και ουσιαστικά και με τη χρήση ενός μουσικού έργου. Πολιτική λειτουργία έχουν, αναμφίβολα, όλα εκείνα τα τραγούδια που αποκτούν μια σχετική αναγνωρισιμότητα. Στην εποχή του lifestyle, για παράδειγμα, όπως αυτό ξεκίνησε στη δεκαετία του 1980 για να γιγαντωθεί μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 2000, το ακροατήριο «βομβαρδίστηκε» από εύπεπτα ευκαιριακά σουξέ με σύντομη ημερομηνία λήξης, που είχαν επίσης μια συγκεκριμένη πολιτική λειτουργία: τα τραγούδια αυτά έστρεψαν το ενδιαφέρον του κοινού σε ζητήματα πιο επιφανειακά, απομακρύνοντας την προσοχή του από τα κοινωνικοπολιτικά τεκταινόμενα. Η συγκεκριμένη λειτουργία των τραγουδιών αυτών είναι ξεκάθαρα πολιτική, ωστόσο αυτό δεν θα μπορούσε να οδηγήσει και στο χαρακτηρισμό τους ως αμιγώς πολιτικά.

Εδώ εντοπίζεται μια ξεκάθαρη διαφορά, που επιτρέπει μεν σε δυο τραγούδια να χαρακτηριστούν αμφότερα ως πολιτικά για διαφορετικούς λόγους ίσως, δεν τους δίνει όμως και την ίδια καλλιτεχνική αξία ή βαρύτητα. Η χρήση των τραγουδιών είναι διαφορετικό πράγμα από τη λειτουργία τους. Η χρήση επαφίεται στο χρήστη και αποτελεί επιλογή του, ενώ η λειτουργία μπορεί να είναι και ασυνείδητη ή ανεξάρτητη. Η πολιτική λειτουργία δεν ισοδυναμεί με την πολιτική χρήση. Έτσι, ένα τραγούδι του lifestyle έχει ξεκάθαρη πολιτική λειτουργία, ιδιαιτέρως αν «μετρηθεί» εκ των υστέρων για τις επιπτώσεις του στο κοινωνικό σύνολο, ενώ ένα άλλο τραγούδι που έχει χρησιμεύσει (δηλαδή επιλεγεί) από ένα ανθρώπινο σύνολο σαν συλλογική έκφραση μιας

συγκεκριμένης διάθεσης, μιας ξεκάθαρης πολιτικοκοινωνικής συγκυρίας, μιας ιστορικής στιγμής ή μιας χαρακτηριστικής δραστηριότητας, έχει, και πάλι εκ των υστέρων θεωρούμενο, εκτός από πολιτική λειτουργία, και ολοφάνερη πολιτική χρήση. Πίσω από τη λέξη χρήση οπωσδήποτε κρύβεται και η λέξη σκοπιμότητα, χωρίς να είναι πάντοτε αυτή επιλήψιμη. Οι κρατούμενοι στα κελιά της Χούντας δεν αναζήτησαν το πιστοποιητικό κοινωνικών φρονημάτων του Μούτση και του Γκάτσου προτού ξεκινήσουν να το σιγοτραγουδούν τις νύχτες πριν την κατάκλυσή τους. Πήραν το τραγούδι και το χρησιμοποίησαν για να ικανοποιήσουν μια συγκεκριμένη ανάγκη τους, να εμψυχωθούν εν όψει μιας επόμενης δύσκολης μέρας. Αν το είχαν κάνει με κριτήρια πολιτικής καταγωγής και προέλευσης, τότε θα μπορούσαμε, ίσως, να μιλήσουμε για «στρατευμένη τέχνη», που σαφώς είναι κι εκείνη πολιτικό τραγούδι, αλλά σχετίζεται με άλλες διαδικασίες που θα αναπτυχθούν σε επόμενο κεφάλαιο της ενότητας των συμπερασμάτων.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, λοιπόν, αν έπρεπε να καταλήξουμε σε ένα **ορισμό για το πολιτικό τραγούδι**, αυτός θα ήταν ο εξής: πολιτικό μπορεί να χαρακτηριστεί κάθε τραγούδι· πάντοτε εκ των υστέρων και ποτέ εξαρχής, καθότι ο χαρακτηρισμός του ως τέτοιο επαφίεται ολοκληρωτικά στον τρόπο πρόσληψής του από το ακροατήριο και σχετίζεται με τη λειτουργία και τη χρήση του, ανεξάρτητα από τις όποιες ιδεολογικές προσωπικές ή συλλογικές του αφετηρίες με όλες αυτές τις παραμέτρους να μπορούν να εντοπιστούν, εξακριβωθούν και διαλευκανθούν με ασφάλεια μόνο με την *a posteriori* θεώρησή του. Μοναδική προϋπόθεση, η σχετική αναγνωρισιμότητα που διασφαλίζει την ύπαρξη όλων των προαναφερθείσων παραμέτρων. Ένα τραγούδι άγνωστο, δεν μπορεί να είναι πολιτικό. Η αναγνωρισιμότητα δικαιολογεί και δικαιώνει τις όποιες λειτουργίες, χρήσεις και σκοπιμότητες. Ένα αναγνωρίσιμο τραγούδι με πολιτική λειτουργία είναι αυτόχρονα πολιτικό. Ένα αναγνωρίσιμο τραγούδι με πολιτική χρήση και λειτουργία, επίσης. Ένα αναγνωρίσιμο τραγούδι με πολιτική χρήση, λειτουργία και σκοπιμότητα, το ίδιο. Όλες αυτές οι διαβαθμίσεις και οι συνδυασμοί τους, που αναλύθηκαν στα κεφάλαια της έρευνας, αποτελούν χαρακτηριστικά του πολιτικού τραγουδιού, που σαν ορολογία δεν έχει καμία αξιακή υπόσταση, αλλά καταδεικνύει ένα συγκεκριμένο είδος.

Στην περίπτωση του ρόλου των δισκογραφικών εταιρειών από τη Μεταπολίτευση και έπειτα, τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα και δεν χωράνε αμφιβολίες και αμφισβητήσεις. Οι δισκογραφικές εταιρείες δεν είναι πολιτισμικά μη κοινωφελή ιδρύματα. Δεν έχουν σαν αποκλειστικό στόχο την προαγωγή και την προάσπιση της τέχνης της μουσικής και του τραγουδιού, εκτός αν αυτές συμβαδίζουν με τα οικονομικά συμφέροντα και την κερδοφορία της επιχείρησης. Όταν, μετά το 1974, άρχισαν να κυκλοφορούν λίγο – λίγο όλα εκείνα τα τραγούδια που είχαν λογοκριθεί και απαγορευθεί επί Χούντας και κατέστη σαφές ότι αυτά έχουν αγοραστική δύναμη και εμπορικό ενδιαφέρον, οι εταιρείες έσπευσαν να εντείνουν την παραγωγή αυτή, προκειμένου να μεγιστοποιήσουν το κέρδος τους, αδιαφορώντας συχνά – πυκνά για την ποιότητα των κυκλοφοριών.

Εκείνη την εποχή, στις αρχές της Μεταπολίτευσης, για μια δισκογραφική εργασία ήταν αρκετός ένας πομπώδης «αντιστασιακός» τίτλος, που να «κραυγάζει» τις προθέσεις του, προκειμένου να τον χρηματοδοτήσει και να τον κυκλοφορήσει, οπότε στη συνέχεια το ελληνικό κοινό να τον αγοράσει για να εξασφαλίσει ένα «αντιστασιακό άλλοθι». Είναι πλέον αποδεδειγμένο ότι οι περισσότεροι πολίτες της χώρας, ειδικά στα αστικά κέντρα, δεν είχαν προβάλει ιδιαίτερη αντίσταση στο διδακτορικό καθεστώς, είτε από φόβο, είτε από εφησυχασμό, είτε από προσωπικό όφελος, είτε από άγνοια, είτε για οποιονδήποτε άλλο λόγο. Αναζητούσαν, λοιπόν, από το 1974 κι έπειτα, όλοι αυτοί ένα αποκούμπι που να τους παρέχει ένα άτυπο πιστοποιητικό επαναστατικής συμπεριφοράς και αντιστασιακής δράσης κατά την επταετία. Και το τραγούδι, τόσο στη δισκογραφημένη του εκδοχή, όσο και στις περιστάσεις ζωντανής επιτέλεσής του (π.χ. μεγάλες ανοιχτές συναυλίες της μεταπολίτευσης, συναυλίες συμπαραστάσεις στις συνδικαλιστικές εκδηλώσεις που επιτρέπονταν πια, κλπ), παρείχε τέτοιες υπηρεσίες στο κοινό, άλλες φορές εκούσια κι άλλες φορές ακούσια. Οι υπεύθυνοι των δισκογραφικών εταιρειών οσφρίστηκαν αμέσως την συγκεκριμένη ανάγκη και μπόρεσαν να την εκμεταλλευτούν προς όφελός τους. Έτσι, δημιουργήθηκε το ηχοτοπίο της εποχής. Σε αυτή την άποψη συμφώνησαν όλα τα στοιχεία που εξετάστηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας. Εντοπίστηκαν βιβλιογραφικές καταχωρήσεις και

εξιστορήσεις, αλλά ταυτόχρονα συμφώνησαν και όλοι εκείνοι που συμμετείχαν στις συνεντεύξεις βάθους καταθέτοντας μάλιστα και προσωπικές τους μαρτυρίες.

Ταυτόχρονα, την ίδια περίπου εποχή, οι δισκογραφικές εταιρείες, και πάλι σύμφωνα με γραπτές και προφορικές μαρτυρίες, έπραξαν και κάτι ακόμα: έστρεψαν το ενδιαφέρον τους προς τους ερμηνευτές, παραμερίζοντας από τα κέντρα αποφάσεων τους δημιουργούς, που ήταν εκ των πραγμάτων πιο απαιτητικοί και «δύσκολοι». Αυτό τις κατέστησε κυρίαρχες του παιχνιδιού και καθοριστικές για το διαθέσιμο ρεπερτόριο. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 άρχισαν να εμφανίζονται οι λεγόμενοι πολυσυλλεκτικοί δίσκοι (σ.σ. δίσκοι 33 στροφών με έναν ερμηνευτή και πολλούς δημιουργούς να υπογράφουν τα τραγούδια) και να χάνονται οι «κύκλοι τραγουδιών» (σ.σ. δίσκοι 33 στροφών με δύο δημιουργούς, συνθέτη και στιχουργό, και έναν ή περισσότερους ερμηνευτές). Αντίστοιχα, άλλαξε και ο τρόπος αναφοράς σε ένα τραγούδι: δεν ήταν πια το τραγούδι του Μίκη Θεοδωράκη (δημιουργός), αλλά εκείνο του Μανώλη Μητσιά (ερμηνευτής). Άλλαξε, μάλιστα προς την ίδια κατεύθυνση, και ο τρόπος και η σειρά αναγραφής των ονομάτων στα εξώφυλλα των δίσκων. Με τον τρόπο αυτό, προς το τέλος της δεκαετίας του 1980, άρχισε η πορεία προς την επικράτηση της εικόνας και του lifestyle με μοναδικό σκοπό το κέρδος. Σίγουρα, το κέρδος ήταν ανέκαθεν η βασική επιδίωξη των εμπορικών εταιρειών και δεν θα μπορούσε και να έχει διαφορετικό σκοπό η γενικότερη δραστηριότητά τους. Με το πέρασμα του χρόνου και καθώς εδραιωνόταν η δημοκρατία στην χώρα, εγκαταλείφθηκε και το πολιτικό τραγούδι από τις δισκογραφικές εταιρείες, που τόσο το αναζήτησαν και το χρησιμοποίησαν κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων της Μεταπολίτευσης. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 η δισκογραφική παραγωγή του είδους φθίνει, μέχρι που στη δεκαετία του 1990 πολιτικά τραγούδια συναντά κανείς σπανίως και, όποτε αυτό συμβαίνει, τα εντοπίζει σκόρπια μέσα σε πολυσυλλεκτικούς δίσκους.

Συμπερασματικά, το πολιτικό τραγούδι γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία και αύξησε την παραγωγικότητά του στα χρόνια αμέσως μετά τη δικτατορία. Κάτι τέτοιο ήταν απολύτως λογικό, αν συνυπολογίσει κανείς τις απαγορεύσεις και τη

λογοκρισία που ίσχυαν κατά τα χρόνια της επταετίας και πόσα τραγούδια εμποδίστηκαν να κυκλοφορήσουν. Επίσης, το κέρδος των δισκογραφικών εταιρειών – μια διαχρονικά καθοριστική παράμετρος στο χώρο της μουσικής βιομηχανίας στην Ελλάδα – οδήγησε στην έξαρση του φαινομένου κυκλοφοριών πολιτικού τραγουδιού στα χρόνια εκείνα. Το αποκορύφωμα εντοπίζεται κατά την περίοδο 1974 – 1976, όπως είδαμε, και συνεχίζεται μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1970. Με την είσοδο της νέας δεκαετίας (του 1980) και την άνοδο του ΠΑ.ΣΟ.Κ. στην εξουσία, η παραγωγή πολιτικού τραγουδιού αρχίζει να αδυνατίζει στον ελλαδικό χώρο. Τα σουξέ – πυροτεχνήματα αρχίζουν να κυριαρχούν και το πολιτικό τραγούδι παραμερίζεται. Αυτό επουδενί, βέβαια, δεν σημαίνει ότι σταματά η παραγωγή του.

Μια πρώτη προσέγγιση σε επίπεδο αναφοράς για την σχέση πολιτικού τραγουδιού και στρατευμένης τέχνης έγινε νωρίτερα στην ενότητα αυτή, των συμπερασμάτων. Πολιτικό τραγούδι και στρατευμένη τέχνη είναι έννοιες παράλληλες, αλλά επουδενί ταυτόσημες. Το γεγονός αυτό επισημάνθηκε έντονα από τους περισσότερους συνομιλητές του γράφοντος, αλλά και εντοπίστηκε στις θεωρητικές βιβλιογραφικές παραπομπές. Στο σύνολο των καταγραφών, η στρατευμένη τέχνη λογίζεται σαν κάτι το αρνητικό. Αυτό συμβαίνει, προφανώς, επειδή εξυπηρετεί συγκεκριμένα συμφέροντα και επί της ουσίας είναι προπαγανδιστική. Η στρατευμένη τέχνη, κατά τη διάρκεια της έρευνας, διαχωρίστηκε σε δύο διαφορετικές κατηγορίες με βάση εμπειρικές εξιστορήσεις και θεωρητικές αναλύσεις. Στρατευμένη λογίζεται η τέχνη, είτε όταν εξυπηρετεί σκοπούς συγκεκριμένων πολιτικών σχηματισμών ανεξαρτήτου ιδεολογικής προελεύσεως, είτε όταν εξυπηρετεί τις προσωπικές ιδεολογικές επιδιώξεις του δημιουργού της, είτε αυτές ικανοποιούνται από οικονομική αμοιβή, είτε από προσωπικό συμφέρον. Με άλλα λόγια, δεν έχουμε να κάνουμε με στρατευμένη τέχνη μόνο όταν το προϊόν της έχει προέλθει ύστερα από παραγγελία ενός συγκεκριμένου πολιτικού σχηματισμού (π.χ. κόμματος, πολιτικής νεολαίας, ποδοσφαιρικής ομάδας κλπ), αλλά και όταν ο ίδιος ο δημιουργός «αμισθί» παίρνει την πρωτοβουλία να δημιουργήσει κάτι για να γίνει αρεστός υστερόβουλα. Για παράδειγμα, μια ποδοσφαιρική ομάδα παραγγέλλει τον ύμνο της σε έναν συνθέτη, με συγκεκριμένο οικονομικό αντάλλαγμα. Ο συγκεκριμένος συνθέτης δεν την υποστηρίζει, αλλά καρπώνεται την αμοιβή και γράφει τον

ύμνο. Πρόκειται για στρατευμένη τέχνη. Για την ίδια ποδοσφαιρική ομάδα γράφει ύμνο ένας άλλος συνθέτης, που τυγχάνει οπαδός της. Δεν ζητά οικονομικό αντάλλαγμα, αλλά επιδιώκει την δημοφιλία, που θα του προσφέρει εμμέσως το οικονομικό αντάλλαγμα, μιας και είναι οπαδός της ομάδας και έτσι ανακαλύπτει εξασφαλισμένο ακροατήριο. Στρατευμένη τέχνη είναι και αυτό. Καθόλου δεν καλύπτει τον δεύτερο συνθέτη ο οπαδισμός και η ιδεολογική του ταύτιση με την ομάδα. Ωστόσο, ένα πράγμα που αποσαφηνίστηκε πλήρως και αποδεικνύει και αυτό με τη σειρά του την σπουδαιότητα της πρόσληψης στην αξιολόγηση ενός έργου είναι ότι τίποτα δεν αποκλείει και οι δύο ύμνοι της ποδοσφαιρικής ομάδας να είναι αριστουργήματα. Όπως διαπιστώθηκε, πολύ συχνά, έργα της στρατευμένης τέχνης υπήρξαν σπουδαία και ξεπέρασαν ακόμα και τη μομφή που προκαλούσε η δημιουργική αφετηρία τους. Εξάλλου, οι παραγγελίες στην τέχνη είναι εξαιρετικά παλαιό φαινόμενο, που προάσπισε και βοήθησε στην ανάπτυξη πολλών μορφών της (π.χ. ζωγραφική, γλυπτική, μουσική κλπ).

Τέλος, αν αποδεχτούμε τον όρο «πολιτικό τραγούδι» σαν ένα μεγαλύτερο σύνολο, στο οποίο χωράνε όλες οι διαφορετικές εκφάνσεις της πολιτικής τέχνης, από τις πιο ανυστερόβουλες και τυχαίες, μέχρι τη στυγνή προπαγάνδα, τότε μοιραία μπορεί να χαρακτηριστεί πολιτικό τραγούδι και η στρατευμένη τέχνη. Πολλοί άλλωστε από τους συνομιλητές του γράφοντος στην παρούσα έρευνα την κατέταξαν εκεί, διαχωρίζοντάς την ωστόσο μετ' επιφάσεως από το σύνολο της πολιτικής τέχνης.

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες ερευνητικές ερωτήσεις της παρούσας διδακτορικής διατριβής έχει να κάνει με το συσχετισμό που πολιτικού τραγουδιού με το χώρο της Αριστεράς τόσο στις συνειδήσεις του ακροατηρίου, όσο και στην πραγματικότητα,. Ένας τέτοιος ισχυρισμός δεν είναι δόκιμος και σαφέστατα στερείται και της απαραίτητης δικαιοσύνης. Εδώ, οι απόψεις και οι απαντήσεις ήσαν ποικίλες. Υπήρχαν μαρτυρίες που εντόπιζαν το συσχετισμό και τον θεωρούσαν μάλιστα από λογικό έως επιβεβλημένο. Η Αριστερά, κατά πολλούς, είναι η ιστορικά ηττημένη στην Ελλάδα και το πολιτικό τραγούδι το γράφουν οι ηττημένοι. Η συγκεκριμένη άποψη είχε και αντίλογο: η πολιτική, ιδεολογική και πολεμική ήττα της Αριστεράς δεν προεκτάθηκε και στα

καλλιτεχνικά δρώμενα του τόπου, όπου η επικράτησή της ήταν σαρωτική. Για πολλά χρόνια, στη χώρα, δεν νοείτο να είναι κανείς καλλιτέχνης αν δεν ήταν Αριστερός. Ο όρος καλλιτέχνης ήταν συνώνυμος της Αριστεράς και του κομμουνισμού. Παρόλες τις δεδηλωμένες φωτεινές εξαιρέσεις (βλ. Χατζιδάκις, Ξαρχάκος, Σπανουδάκης κ.α.), η καλλιτεχνική ταυτότητα εμπεριείχε και μια αύρα αριστεροφροσύνης. Την ίδια στιγμή, στην έρευνα, ακούστηκαν αντίθετες ολότελα απόψεις. Σύμφωνα με αρκετούς, πολιτικό τραγούδι γράφεται από όλες τις ιδεολογικές αφετηρίες. Γράφουν και οι Δεξιοί δημιουργοί, γράφουν και οι Αριστεροί. Ο Τριπολίτης το λέει πολύ εύστοχα: *«Τα πάντα είναι πολιτικά. Τα πάντα μπορούν να αναλυθούν γιατί τα πάντα διαμορφώνουνε στάσεις. Ό,τι διαμορφώνει στάση είναι και πολιτικά προσμετρήσιμο. Αυτό είναι το ένα ζήτημα. Το ζήτημα είναι ένα άλλο για εμάς εδώ. Αυτό που διαμορφώνει στάση και άρα είναι πολιτικό έχει ένα αισθητικό πρόταγμα; Έχει ένα αισθητικό ενδιαφέρον; Ένα αισθητικό ενδιαφέρον υπό την έννοια του καινοφανούς, του καινοτόμου. Τότε αξίζει τον κόπο. Αλλιώς καταλήγει να είναι αυτό που λέμε στρατευμένη τέχνη, που είναι μια παπαριά έκφραση. Στην ουσία είναι κομματική τέχνη»*. Και πάλι, εδώ, οι θιασώτες αυτής της άποψης «επιστρατεύουν» την περίπτωση Χατζιδάκι, που και δεξιός ήταν και πολύ συχνά παρέδωσε άριστα δείγματα πολιτικής τέχνης σε συνεργασία με τους εξάισιους στιχουργούς του. Στο ίδιο μοτίβο και η περίπτωση του Σταύρου Ξαρχάκου, που υπογράφει – σε στίχους Νίκου Γκάτσου – το αριστουργηματικό «Μάνα μου Ελλάς».

Σημαντική άποψη που διατυπώθηκε κατά τη διάρκεια της έρευνας και τοποθετεί τα πράγματα σε μια άλλη βάση, είναι αυτή που διαφοροποιεί την θεωρητική προσέγγιση μιας ιδεολογίας, από την πρακτική εφαρμογή της. Προφανώς, όλες οι ιδεολογίες (εκτός από τις ακραίες) στην θεωρία τους έχουν βάση και λογική. Από εκεί και πέρα, στην πρακτική τους εφαρμογή, συνήθως, χωλαίνουν. Έτσι, ο γράφων, ήρθε αντιμέτωπος και με την πρωτοφανή απάντηση: «θα έπρεπε να είναι μονοπώλιο της Αριστεράς το πολιτικό τραγούδι». Της ιδεολογίας της Αριστεράς όμως. Σύμφωνα με το κλίμα της εποχής και του χώρου διεξαγωγής της έρευνας, οι συνομιλητές του γράφοντος διαχώρισαν την Αριστερά από αυτό που έχει επικρατήσει στην πράξη να θεωρείται Αριστερά. Η Αριστερά της θεωρίας θα μπορούσε να διεκδικεί το

πολιτικό τραγούδι για αποκλειστικό λογαριασμό της. Η Αριστερά της πραγματικότητας, όχι.

Κατά πως φαίνεται, και όπως αναλύθηκε διεξοδικά κατά την έρευνα, το τραγούδι που πηγάζει από οποιαδήποτε κομματική παράταξη, δεξιά, κεντρώα ή αριστερά είναι ένα προπαγανδιστικό τραγούδι, μια παρωδία, αυτό που λέγεται και στρατευμένη τέχνη. Το τραγούδι αυτό κρύβει μέσα του έντονη υστεροβουλία, δεν είναι καθαρό και απώτερο σκοπό έχει την παραπλάνηση και τον προσηλυτισμό της μάζας. Η Δεξιά παράταξη, κατά τα φαινόμενα, παράγει μονάχα αυτού του είδους το πολιτικό τραγούδι, το προπαγανδιστικό. Όσοι Δεξιοί (βλ. Σελίν ή Έζρα Πάουντ) δημιούργησαν σπουδαία καλλιτεχνικά έργα, το έκαναν όταν έδρασαν έξω από τις ιδεολογίες τους, προσεγγίζοντας την τέχνη τους χωρίς «κρατήματα». Η Αριστερά από την άλλη μεριά, παράγει κι εκείνη το ίδιο τραγούδι για σκοπούς προσηλυτισμού και προσέλκυσης ψηφοφόρων και καταστρατηγεί την τέχνη προς όφελός της. Ωστόσο, ορισμένοι δημιουργοί προερχόμενοι από το χώρο της Αριστεράς, ανένταχτοι πια ή αμφισβητίες της ίδιας της παράταξης από την οποία προέρχονται, καταπιάνονται με ένα πολιτικό τραγούδι που είναι καθαρό. Ένα πολιτικό τραγούδι που σκοπό έχει να αφυπνίσει τον ακροατή, να τον πληροφορήσει για τα κοινωνικά δρώμενα και πάνω από όλα να τον ενεργοποιήσει, να τον κινητοποιήσει, να τον κάνει να δράσει. Αυτό το είδος τραγουδιού δεν εντοπίζεται στις τάξεις των φιλελεύθερων ή δεξιών δημιουργών. Αυτό είναι παγκόσμιο φαινόμενο και μάλλον εξηγείται από τις βαθιές ρίζες συντηρητισμού που χαρακτηρίζουν τους ανθρώπους με ιδεολογίες αυτής της προέλευσης. Η Αριστερά έχει την πρωτοκαθεδρία (αλλά όχι και την αποκλειστικότητα) τόσο στη στρατευμένη τέχνη, όσο και στο πολιτικό τραγούδι. Θα μπορούσαμε να την ψέξουμε για το πρώτο και να την επαινέσουμε για το δεύτερο.

Ζήτημα που σχετίζεται άμεσα και με το ρόλο των δισκογραφικών εταιριών στην εποχή που ενδιαφέρει την παρούσα διδακτορική διατριβή είναι η (όποια) ακμή και παρακμή του πολιτικού τραγουδιού. Αντίστοιχης χρησιμότητας είναι και η απάντηση του Γεράσιμου Ευαγγελάτου, που περιλαμβάνεται σε προηγούμενο κεφάλαιο. Μοιραία, το πολιτικό τραγούδι ακμάζει όταν διακυβεύεται το πολίτευμα, όταν επικρατούν συνθήκες

δημοκρατικής εκτροπής. Ωστόσο, αυτό δεν είναι απαραίτητη συνθήκη ή κάτι νομοτελειακό. Σαφέστατα, στην ελληνική ιστορική περίπτωση αποδεικνύεται, καθότι η πλειοψηφία της παραγωγής (σ.σ. να αποσαφηνίσουμε εδώ ότι η παραγωγή δεν ισοδυναμεί με την κυκλοφορία – πάντοτε μεσολαβεί σημαντικό διάστημα από τη σύνθεση ενός έργου μέχρι την κυκλοφορία του) πολιτικού τραγουδιού συντελέστηκε στην Ελλάδα κατά τα έτη της έντονης πολιτικής αναταραχής και αστάθειας, πριν από το 1974 δηλαδή. Ωστόσο, αυτό δεν είναι κανόνας, γεγονός που αποδεικνύεται και από τη λιγοστή σύγχρονη παραγωγή πολιτικού τραγουδιού σε εποχές δύσκολες. Ο Γεράσιμος Ευαγγελάτος, βέβαια, ορθώς επεσήμανε ότι δεν διακυβεύεται πια το πολίτευμα της χώρας. Όμως, υπάρχουν έντονες κοινωνικοπολιτικοοικονομικές αλλαγές που συρρικνώνουν και κλυδωνίζουν την ελληνική πραγματικότητα

Στα χρόνια που απασχόλησαν την έρευνα, το πολιτικό τραγούδι διαβαίνει ακμή και παρακμή. Ακμάζει από τη Μεταπολίτευση μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1980 και παρακμάζει από τα μέσα του 1980 και μέχρι το τέλος της προς εξέταση περιόδου. Η ακμή του οφείλεται στην αναδρομική κυκλοφορία όλων των τραγουδιών που ήταν απαγορευμένα πριν από το 1974, στην εμπορική τους επιτυχία που οδήγησε τις δισκογραφικές εταιρείες, σαν γνήσιες εμπορικές επιχειρήσεις, να αυξήσουν την παραγωγή του συγκεκριμένου είδους και στην αναζήτηση από μεγάλη μερίδα του ακροατηρίου, που ήταν εφησυχασμένη κατά την επταετία της Χούντας, ενός δημοκρατικού και αντιστασιακού άλλοθι. Η παρακμή του είδους ακολουθεί – νομοτελειακά – την περίοδο ακμής του, όταν, με την άνοδο του lifestyle και την επικράτηση της κοινωνικής ευμάρειας, ατονεί το ενδιαφέρον για το πολιτικό τραγούδι. Στη νέα αυτή περίοδο παρακμής, σε δημοκρατικούς καιρούς, το πολιτικό τραγούδι μεταλλάσσεται. Ευρισκόμενο στο περιθώριο και εκπροσωπούμενο από λίγους δημιουργούς, το πολιτικό τραγούδι γίνεται πιο επιθετικό, πιο ριζοσπαστικό και έρχεται πλέον σε ευθεία σύγκρουση με κάθε μορφή στερεοτυπίας και κατεστημένου. Οι λίγοι δημιουργοί που το στελεχώνουν ανήκουν τόσο στους παλαιότερους, όσο και στους νεότερους. Κυρίαρχη μορφή στο νέο αυτό πολιτικό τραγούδι, που ανατέλει στις αρχές του 1980, είναι ο στιχουργός Κώστας Τριπολίτης. Ο Τριπολίτης λειτουργεί σαν συνδετικός κρίκος ανάμεσα στους παλαιότερους και τους νεότερους συναδέλφους του. Γράφει στίχους στο Μίκη

Θεοδωράκη, στο Δήμο Μούτση, στο Γιώργο Χατζηνάσιο, αλλά και στο Σταμάτη Κραουνάκη, το Θάνο Μικρούτσικο και το Διονύση Τσακνή. Μολονότι δεν είναι πολύγرافος, είναι παρών όταν οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες το απαιτούν και είναι εξαιρετικά ρηξικέλευθος στη γλώσσα και τη θεματολογία του. Ένα ακόμα βασικό χαρακτηριστικό του Κώστα Τριπολίτη, που τον καθιστά πρωταγωνιστή στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού, είναι το γεγονός ότι σχεδόν ολόκληρο το στιχουργικό του έργο, από το 1980 που εμφανίζεται και μετά, είναι πολιτικό. Αριστερός ο ίδιος, ανένταχτος όπως λέει, υποστηρίζει το έργο του και με τη στάση ζωής του. Απέχει από κάθε είδους δημοσιότητα, ζει μια ζωή στα όρια της φτώχειας και δεν έχει καταφύγει σε συμβιβασμούς που θα μπορούσαν να του εξασφαλίσουν μια πιο άνετη ζωή. Σήμερα στα 63 εξακολουθεί να διάγει βίο περιθωριακό και να αρνείται να ενταχτεί και να αφομοιωθεί στο κοινωνικό περιβάλλον και την αστική κοινωνία. Ο Τριπολίτης φρόντισε να υποστηρίξει με τη στάση ζωής του, τον «αντισυμβατικό» χαρακτήρα του και του έργου του.

Υπάρχουν πολλά και σημαντικά ονόματα δημιουργών που διακρίθηκαν στον στίβο της δημιουργίας του πολιτικού τραγουδιού. Κοινή συνισταμένη και σταθερή αναφορά όλων των συμμετεχόντων καλλιτεχνών στην ποιοτική κοινωνιολογική έρευνα και στις συνεντεύξεις βάθους, το όνομα του Μίκη Θεοδωράκη. Ο σπουδαίος συνθέτης έχει συνδέσει άρρηκτα το όνομά του με το πολιτικό τραγούδι και την πολιτική τέχνη, αλλά και αυτήν καθαυτήν την πολιτική. Αυτή η σύνδεση είναι απολύτως δικαιολογημένη και έχει τις ρίζες της σε ιστορικά γεγονότα και συγκεκριμένα στοιχεία. Ο Μίκης Θεοδωράκης υπέστη σημαντικές διώξεις και απαγορεύσεις κατά τη διάρκεια της δικτατορίας και νωρίτερα, ενώ η στάση ζωής του και τα έργα του είχαν σχεδόν πάντα συγκεκριμένο πολιτικό πρόσημο. Ο Θεοδωράκης μελοποίησε τον «Επιτάφιο» του Γιάννη Ρίτσου, έργο στο οποίο έγινε αναφορά αρκετές φορές κατά τη διάρκεια της έρευνας ως έργο – ορόσημο για το πολιτικό τραγούδι. Ωστόσο, η χρονική περίοδος που απασχόλησε την έρευνα δεν χαρακτηρίζεται από την έντονη δραστηριότητα του Μίκη Θεοδωράκη στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού, πέραν του καταιγισμού αναδρομικών κυκλοφοριών που περιλαμβάνουν τα απαγορευμένα του τραγούδια. Το γεγονός αυτό ουδόλως

αποδυναμώνει την σπουδαιότητά του και την ηγεμονική θέση που διατηρεί στο συγκεκριμένο είδος στον ελλαδικό χώρο.

Εκτός από το όνομα του Μίκη Θεοδωράκη, σε όλη τη διάρκεια της έρευνας, εμφανίστηκαν πολλά ακόμα ονόματα δημιουργών που έγραψαν πολιτικά τραγούδια. Από τους δύο βασικούς πρωταγωνιστές της διατριβής, Θάνο Μικρούτσικο και Κώστα Τριπολίτη, μέχρι πολλούς ακόμα σημαντικούς εκπροσώπους του είδους (χωρίς αξιολογική σειρά): Μάνος Λοΐζος, Διονύσης Σαββόπουλος, Διονύσης Τσακνής, Γιάννης Νεγρεπόντης, Κωστούλα Μητροπούλου, Γιάννης Αγγελάκας, Τζίμης Πανούσης, Παύλος Σιδηρόπουλος, Δήμος Μούτσης, Μανώλης Ρασούλης, Σταύρος Κουγιουμτζής, Λουκιανός Κηλαηδόνης, Χάρης και Πάνος Κατσιμίχας, Αντώνης Βαρδής, Γιάννης Ρίτσος, Μανόλης Αναγνωστάκης, Φώντας Λάδης, Άλκης Αλκαίος, Γιάννης Μαρκόπουλος, Χρήστος Λεοντής, Οδυσσέας Ιωάννου κ.α. Για το συγκεκριμένο ζήτημα, πέραν των βιβλιογραφικών αναζητήσεων, έγινε και συγκεκριμένη ερώτηση κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων βάθους στους συμμετέχοντες σε αυτήν καλλιτέχνες. Έτσι, ακούστηκαν και καταγράφηκαν αρκετά ονόματα δημιουργών πολιτικού τραγουδιού και από άλλες χρονικές περιόδους από εκείνη που απασχόλησε την την έρευνα. Αν και δεν έγιναν εκτενείς αναφορές στις περιπτώσεις αυτές, τα ονόματα καταγράφηκαν και συμπεριλήφθηκαν στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας ανταλλάχθηκαν απόψεις με τους συμμετέχοντες και για το περίφημο θέμα της πρόθεσης του δημιουργού. Μολονότι αναγνωρίστηκε σαν συχνό το φαινόμενο της πρόθεσης του δημιουργού να γράψει πολιτικό τραγούδι, αυτό αποσυνδέθηκε τις περισσότερες φορές από το τελικό παραχθέν αποτέλεσμα. Υπήρξαν μάλιστα και περιπτώσεις ξεκάθαρης απαξίωσης της πρόθεσης από κάθε δημιουργική διαδικασία. Η πρόθεση, όπως για παράδειγμα ανέφερε ο Δήμος Μούτσης, είναι προβληματική στη διαδικασία δημιουργίας ενός οποιουδήποτε έργου τέχνης. Δεν έχει καμία αξία η πρόθεση του δημιουργού, αν δεν ταυτιστεί με τον τρόπο πρόσληψης του έργου του από το ακροατήριο. Έτσι, αν ένας τραγουδοποιός προσπαθήσει να γράψει έργο πολιτικό και αυτό, είτε δεν φτάσει στην αναγνωρισιμότητα, είτε περάσει στο ακροατήριο σαν κάτι το διαφορετικό, τότε η πρόθεσή του έχει ακυρωθεί εξ αρχής. Αν επιμείνουμε, μάλιστα, σε έναν ορισμό για το πολιτικό

τραγούδι που να στηρίζεται περισσότερο (αν όχι αποκλειστικά) στην «ανάγνωσή» του από το ακροατήριο και λιγότερο (αν όχι καθόλου) στις αφετηρίες του και στις επιδιώξεις του δημιουργού του, τότε η πρόθεση στην κατασκευή ενός τραγουδιού αχρηστεύεται, χάνει την αξία της και δεν μπορεί, σε καμία περίπτωση, να χαρακτηρίσει το έργο που προκύπτει.

Σχετικά με τους ερμηνευτές του πολιτικού τραγουδιού και το ρόλο τους στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα το συμπέρασμα εκκινείται από μια ξεκάθαρη, όσο και απλή, παραδοχή: ο ρόλος του τραγουδιστή είναι πολύ σημαντικός σε κάθε τραγούδι. Εκείνος καλείται να μεταφέρει και να υποστηρίξει το μήνυμα του τραγουδιού. Είναι, δηλαδή, ένας αγγελιοφόρος, ένας Ερμής, που στην περίπτωση ειδικά του πολιτικού τραγουδιού έχει σημαντικότερο ρόλο. Αρχικά, ένας ερμηνευτής κερδίζει εύκολα ένα τραγούδι, κατακτά πιο άνετα μια ερμηνεία, όταν την κατανοεί. Επομένως, καλό είναι ο ερμηνευτής να καταφέρει και με την καθοδήγηση των δημιουργών, αλλά και με προσωπική εργασία, να αντιληφθεί το νόημα και τις θέσεις του πολιτικού έργου που καλείται να εκφέρει. Σε ακόμα καλύτερη θέση θα βρεθεί, αν η θέση που πρεσβεύει το πολιτικό τραγούδι, είναι σύμφωνη και προς τη δική του αντίληψη και ιδεολογία. Πολλοί δημιουργοί του πολιτικού τραγουδιού θεωρούν απαραίτητη προϋπόθεση αυτή τη «συμβατότητα». Άλλοι, πάλι, είναι πιο διαλλακτικοί. Υπάρχουν, βέβαια, περιπτώσεις ερμηνευτών που είχαν και έχουν το καλλιτεχνικό μέγεθος εκείνο που λειτουργεί «ριζοσπαστικά» προς κάθε είδους προϋπόθεση και κανόνα. Δεν είναι τυχαίο που, ως τέτοια περίπτωση, αναφέρθηκε ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης από τον Οδυσσέα Ιωάννου. Για το Μπιθικώτση συχνά λέγεται ότι δεν κατανοούσε με σαφήνεια ακριβώς τι τραγουδούσε, ιδιαίτερα στα μεγάλα έργα και λαϊκά ορατόρια του Μίκη Θεοδωράκη όπου ερμήνευσε μελοποιημένη ποίηση. Ωστόσο, ήταν τέτοια η δυναμική των ερμηνειών του και της φωνής του που, εξυπηρετούσε άρτια το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, καθιστώντας τον αναντικατάστατο και αξιομνημόνευτο για τις ερμηνείες του αυτές.

Όλα αυτά τα ερμηνευτικά ζητήματα δεν υφίστανται στην περίπτωση των τραγουδοποιών, που διακρίθηκαν στο στίβο του πολιτικού τραγουδιού από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 κι ύστερα. Σε αυτές τις περιπτώσεις, δημιουργός και ερμηνευτής ταυτίζονται και έτσι, τουλάχιστον, δεν τίθεται θέμα κατανόησης

και διερμηνείας του έργου. Ωστόσο, το ζήτημα που τίθεται και ξεπερνά τις ερμηνευτικές ικανότητες, τόσο για τους τραγουδιστές, όσο και για τους δημιουργούς ενός πολιτικού τραγουδιού (κυρίως για τους τελευταίους) είναι ο συσχετισμός του έργου με το γενικότερο τρόπο ζωής του καλλιτέχνη. Το συγκεκριμένο θέμα αποτελεί θεμελιώδες ερωτηματικό στην ιστορία της τέχνης και δεν περιορίζεται μόνο στα μουσικά πράγματα, αλλά επεκτείνεται σε κάθε μορφής καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Στον ελλαδικό χώρο, συχνά ακούγεται με υποτιμητικό τρόπο η φράση «ο αριστερός καλλιτέχνης που μένει στη Φιλοθέη».

Η προηγούμενη φράση, εντός των εισαγωγικών, χαρακτηρίζει μια τεράστια συζήτηση, που έχει την αφετηρία της πολλά χρόνια πίσω. Σχετίζεται με την αλήθεια και την διαρκή προσπάθεια αναζήτησής της, ακόμα και αν στο τέλος – τέλος απαξιωθεί και από εκείνον ακόμα που την αναζητά. Πόσο σημαντικό είναι, ειδικά στο είδος του πολιτικού τραγουδιού που μεταλαμπαδεύει αξίες, υπερασπίζεται δικαιώματα, παίρνει θέσεις, αντανakλά κοινωνικές τάσεις και υποστηρίζει ιδεολογικές σταθερές, για το δημιουργό του να στέκεται αντάξια δίπλα στο έργο του, «υποστηρίζοντάς το» με το γενικότερο τρόπο ζωής του; Στην περίπτωση του πολιτικού τραγουδιού, ενδεχομένως, να έχει μεγάλη αξία η σύμπλευση αυτή. Ένας τραγουδοποιός που γράφει ένα ερωτικό τραγούδι χωρίς να είναι ερωτευμένος, δεν αντιμετωπίζει μεγάλα ηθικά ζητήματα ή οποιοδήποτε είδος κριτικής επειδή δεν έχει βρει το αντικείμενο του πόθου του. Ένας δημιουργός, όμως, που γράφει ένα πολιτικό τραγούδι για την ανεργία και τη φτώχεια και, την ίδια στιγμή, ο ίδιος ζει πλουσιοπάροχα απολαμβάνοντας υψηλές αμοιβές, δημιουργεί μια αντίφαση, που ακόμα κι αν δεν φτάνει στο κοινό, είναι υπαρκτή. Ο Σταύρος Κουγιουμτζής το είχε περιγράψει εξαιρετικά στο τραγούδι του «Ήταν πέντε ήταν έξι» με τον χαρακτηριστικό στίχο: «...με τραγούδια για τη φτώχεια και την ξενιτιά, ρετιρέ παίρνω στην Κηφισιά»⁵⁰⁵. Πόσο μεμπτό είναι, λοιπόν, όλο αυτό;

Η αλήθεια είναι ότι στις μεγαλύτερες αγορές του εξωτερικού, με τα πολυπληθή ακροατήρια και τις μεγάλες αποστάσεις (κυριολεκτικές και

⁵⁰⁵ Τραγουδι σε μουσική και στίχους του Σταύρου Κουγιουμτζή που κυκλοφόρησε στο δίσκο 33 στροφών με το γενικό τίτλο «Μικρές Πολιτείες» το 1974 (MINOS 210) και ερμηνευτή το Γιώργο Νταλάρα.

μεταφορικές) μεταξύ κοινού και καλλιτεχνών, τέτοια ζητήματα δεν υπάρχουν. Εκεί τα πράγματα είναι διαχωρισμένα και ξεκάθαρα. Ο καλλιτέχνης μπορεί να είναι ό,τι θέλει, να αντιφάσκει διαρκώς σε σχέση με το καλλιτεχνικό έργο που παράγει και να περνά ταυτόχρονα απαρατήρητος, δίχως να ρισκάρει τη δημοτικότητά του. Όλοι οι παγκόσμιοι αστέρες της ροκ, της μουσικής που «κουβάλησε» το τραγούδι διαμαρτυρίας (protest song) στις πλάτες της, διάγουν πολυτελείς και απρόσιτους βίους στις επαύλεις τους, χωρίς να τους παρενοχλεί ή ψέγει κανείς, ούτε ακροατής, ούτε δημοσιογράφος. Στην Ελλάδα, από την άλλη, επειδή η αγορά είναι μικρή, ο πληθυσμός περιορισμένος και το ακροατήριο συγκεκριμένο, μεγάλη σημασία δίδεται και σε άλλες παραμέτρους πέραν του έργου. Έτσι, το ελληνικό κοινό ενδιαφέρεται να μάθει λεπτομέρειες για τους δημιουργούς. Η, επί της ουσίας, κλειστή ελληνική κοινωνία επιτρέπει την πρόσβαση, μέχρι το βαθμό αδιακρίσιας, και την κριτική ακόμα και στις πολύ προσωπικές πτυχές του βίου του εκάστοτε καλλιτέχνη. Με τον τρόπο αυτό, συχνά – πυκνά εκτυλίσσονται επεισόδια απαξίωσης δημιουργών και καλλιτεχνών στο όνομα της αλήθειας που «θα έπρεπε» να υποστηρίζουν με τον τρόπο ζωής τους.

Στο πλαίσιο της έρευνας, ακούστηκαν ποικίλες σχετικές απόψεις. Απόψεις υπεράσπισης, τόσο των δύο ακραίων θέσεων επί του θέματος, όσο και πιο μετριοπαθείς γνώμες γεφύρωσης του χάσματος: από τον αρχιΧαϊνή Δημήτρη Αποστολάκη που υποστήριξε την αναγκαιότητα ταύτισης ζωής και έργου του δημιουργού ως απαραίτητη προϋπόθεση ειλικρίνειας του παραγόμενου τραγουδιού, μέχρι το Δήμο Μούτση που τα διαχώρησε τελείως χρησιμοποιώντας έως και βαρείς χαρακτηρισμούς για τους δημιουργούς, τα έργα τους ή και τα δύο, προκειμένου να καταλήξει ότι σημασία έχει μόνο το μέγεθος του έργου και αν αυτό είναι σημαντικό, ανεξάρτητα από το δημιουργό του και τα «πιστεύω» του. Και σε αυτό το κομμάτι, η θέση του γράφοντος τάσσεται στο πλευρό του έργου και του τρόπου πρόσληψής του, ως το σημαντικότερο στοιχείο και σαν φάρμακο για όλες τις πληγές. Προϊόντος του χρόνου οι άνθρωποι (και οι δημιουργοί επομένως) αλλάζουν, διαφοροποιούνται από τις παλαιότερες θέσεις τους, συχνά – πυκνά συντηρητικοποιούνται και φτάνουν ακόμα και στο άλλο άκρο της πρώιμης καλλιτεχνικής και πολιτικής τους, ακόμα, θέσης και ιδεολογίας. Το έργο τους, από την κυκλοφορία του κι ύστερα, έχει αποκτήσει μια

συγκεκριμένη αυτόνομη υπόσταση. Ανήκει στο ακροατήριό του. Τριάντα χρόνια μετά, ένα τραγούδι μπορεί να μην εκφράζει το δημιουργό του, μπορεί όμως να εκφράζει και να αγγίζει κάποιον άλλο. Όσο μικρή και αν είναι η ελληνική αγορά, τις περισσότερες φορές οι δημιουργοί και οι καλλιτέχνες παραμένουν άγνωστοι για το ευρύ κοινό. Κανένας ακροατής δεν καλείται να τους συναναστραφεί, επομένως λίγη σημασία έχει η καθημερινή ανθρώπινη υπόστασή τους σε σχέση με το καλλιτεχνικό τους έργο. Σε αυτό αξίζει να επικεντρωνόμαστε όλοι, από οποιαδήποτε σκοπιά κι αν το προσεγγίζουμε. Είναι αυτόνομο και μόνο σαν ευτυχισμένη σύμπτωση μπορεί να αντιμετωπίζεται η ταύτισή του με τη γενικότερη στάση ζωής του δημιουργού του. Σαν ευτυχισμένη σύμπτωση και όχι σαν απαραίτητη προϋπόθεση.

Συχνά στους κύκλους ακαδημαϊκών, μουσικολόγων, μουσικοκριτικών και δημοσιογράφων, αλλά και σε καλλιτεχνικούς κύκλους με την ευρύτερη έννοια, ανοίγει μια γνώριμη συζήτηση για το τραγούδι. Η συζήτηση αυτή προσπαθεί να διερευνήσει τα συστατικά του τραγουδιού – το λόγο, δηλαδή, και τη μουσική – επιχειρώντας να προσδώσει συγκεκριμένη αξία στο μεν ή στην δε. Δεν είναι λίγοι εκείνοι που θεωρούν σημαντικότερο το στίχο από τη μουσική και άλλοι που υποστηρίζουν το αντίθετο. Τέλος, προφανώς και ευδοκimei και μια τρίτη τάση, η πιο εύστοχη κατά τη γνώμη του γράφοντος, που αντιμετωπίζει το τραγούδι σαν μία ενιαία οντότητα με ισοβαρή και ισάξια συστατικά, το ευτυχισμένο «πάντρεμα» των οποίων δίνει το βέλτιστο αποτέλεσμα. Στην περίπτωση του πολιτικού τραγουδιού, μετατρέπονται σε σκεπτικούς ακόμα κι εκείνοι που υποστηρίζουν σαν πιο σημαντική για το τραγούδι τη μουσική από το στίχο. Ο πιο εύκολος τρόπος, άλλωστε, για να χαρακτηρίσεις ένα τραγούδι σαν πολιτικό είναι να διαβάσεις τους στίχους του. Ένα κείμενο, όμως, από μόνο του δεν είναι τραγούδι. Και επειδή η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή διεξάγεται σε Πανεπιστημιακό Τμήμα Μουσικών Σπουδών και όχι σε Τμήμα Φιλολογίας, όφειλε να εξετάσει και την παράμετρο της μελοποίησης.

Μολονότι οι περισσότεροι δημιουργοί και καλλιτέχνες (πλην ενός, του Θάνου Μικρούτσικου) που συμμετείχαν στην έρευνα δεν περιέγραψαν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ως προς τη μελοποίηση του πολιτικού τραγουδιού, από τις συνεντεύξεις προέκυψε ένας γενικός κανόνας για τη μελοποίηση χωρίς,

όμως, πολύπλοκες και ξεκάθαρες μουσικολογικές κατευθύνσεις. Ένας γενικός κανόνας που, πιθανότατα, βρίσκει εφαρμογή σε κάθε προσπάθεια μελοποίησης ενός κειμένου, ανεξάρτητα αν αυτό θα λειτουργήσει τελικά σαν πολιτικό τραγούδι. Συγκεκριμένα, εκκινώντας από την παραδοχή ότι κάθε κείμενο (ποιητικό ή στιχουργικό) έχει μια υπόσταση και ένα νόημα, η μελοποίηση του κειμένου αυτού θα πρέπει να προσδίδει νέα νοήματα στο τραγούδι που προκύπτει, νοήματα διαφορετικά από εκείνα που εξέπεμπε το κείμενο πριν από τη μελοποίησή του. Με άλλα λόγια, θα πρέπει η μουσική να έρχεται σαν προστιθέμενη αξία, να διαφοροποιεί την πρόσληψη του κειμένου και να του προσδίδει νέες διαστάσεις και προεκτάσεις. Κανόνας γενικός, με εφαρμογή σε κάθε προσπάθεια τραγουδοποιίας, που όμως έχει βάση, ισχύ και, παράλληλα, μεγάλο ενδιαφέρον.

Ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεώρηση του Θάνου Μικρούτσικου σχετικά με τη μελοποίηση του πολιτικού τραγουδιού. Ο Μικρούτσικος – που είναι και ο μοναδικός που παίρνει τόσο συγκεκριμένη θέση στο ζήτημα – ακολουθεί τη μπρεχτική οδό και τεχνική, που βασίζεται στην αποστασιοποίηση και το παραξένισμα. Τις δυο αυτές τεχνικές, ο Μικρούτσικος, τις χρησιμοποιεί αποφεύγοντας τις κυκλικές μελωδίες, κάνοντας απότομα σταματήματα και τις προεκτείνει ακόμα και στον τρόπο ερμηνείας του εκάστοτε τραγουδιστή, σπαταλώντας χρόνο για να τον διδάξει επακριβώς τον τρόπο της αποστασιοποίησης, που επιτάσσει ο ερμηνευτής να «εμπλέκεται» και να «αποστασιοποιείται» εναλλάξ και κάθε τόσο κατά τη διάρκεια του τραγουδίσματός του. Ο Μικρούτσικος, επιστημονικά καταρτισμένος και μελετημένος, είναι ικανός να τα εφαρμόσει όλα αυτά, το έχει αποδείξει σε αρκετά από τα πολιτικά του έργα, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια, και υπό αυτή την έννοια ίσως και να έχει δίκιο που αυτοαποκαλείται «μοναδικός πολιτικός συνθέτης» με αυστηρούς μουσικολογικούς όρους και βάση τη μπρεχτική θεωρία. Αυτή δεν είναι αξιακή παρατήρηση, αλλά μια πραγματικότητα βασισμένη στις θεωρητικές μουσικολογικές αναλύσεις και τις πολλές ακροάσεις του έργου του.

Σε γενικές γραμμές, πάντως, και αν προσπεράσουμε την περίπτωση Θάνου Μικρούτσικου, που δεν είναι ο μόνος που έκανε πολιτικά τραγούδια στην

Ελλάδα την περίοδο που απασχόλησε την έρευνα, συγκεκριμένοι κανόνες για τη μελοποίηση του πολιτικού τραγουδιού δεν υπάρχουν. Όπως δεν υπάρχουν κανόνες γενικότερα στη μελοποίηση οποιουδήποτε τραγουδιού. Ιστορικά, δε, όποτε οι «μόδες» ή οι επαναλαμβανόμενες καλλιτεχνικές πρακτικές έτειναν να διαμορφώσουν έναν κανόνα, εκείνος που λειτουργούσε «ριζοσπαστικά» αγνοώντας τον, έκανε εντύπωση και κέρδιζε ακροατήρια.

Επίλογος.

Αν έπρεπε, συνοψίζοντας την παρούσα διδακτορική διατριβή, να επιλέξω ένα από τα συμπεράσματα που προαναφέρθηκαν σαν το πιο βασικό και ουσιαστικό, αυτό θα ήταν η σημασία και η σπουδαιότητα της πρόσληψης ενός έργου τέχνης, προκειμένου αυτό να χαρακτηριστεί πολιτικό και να καταταγεί σε αυτό το πολύ ιδιαίτερο και σημαντικό είδος του τραγουδιού. Σε όλη τη διάρκεια της έρευνας, σε όλα τα κεφάλαια, σε όλες τις συνεντεύξεις και σε όλες τις κοινωνιολογικές και μουσικολογικές αναλύσεις, η πρόσληψη έκανε την εμφάνισή της για να δώσει κάθε φορά τη λύση του «αινίγματος». Προφανώς η συγκεκριμένη διαπίστωση στερείται πρωτοτυπίας και, επί της ουσίας, δεν είναι και τόσο λειτουργική, ωστόσο δεν καθορίζονται τα επιστημονικά ευρήματα με βάση την ευκολία εφαρμογής τους στην πράξη.

Η πρόσληψη ενός καλλιτεχνικού έργου από το ακροατήριο είναι σχετική, αλλά καθοριστική. Ένα έργο μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολιτικό, καταρχήν, μόνο αν έχει καταφέρει να φτάσει στο ευρύ ακροατήριο. Τραγούδια που έχουν πολιτική θέση, πολιτικό χαρακτήρα και περιεχόμενο και που, ακόμα – ακόμα, εκφράζουν συγκεκριμένες πολιτικές ομάδες, αλλά δεν κατόρθωσαν να ακουστούν ούτε από αυτές, ούτε και από μεγαλύτερα ακροατήρια, δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως πολιτικά. Βασική προϋπόθεση για να γίνει αυτό είναι να προσληφθούν από ένα μεγάλο μέρος ανθρώπων και να ξεφύγουν από τα στενά όρια των τεσσάρων τοίχων του σπιτιού του δημιουργού τους. Τραγούδι που δεν ακούστηκε ευρέως δεν μπορεί να έχει πολιτικό χαρακτήρα. Δεν έχει επιδράσει στο κοινωνικό γίγνεσθαι παρά μόνο στην κλειστή κοινότητα που το δημιούργησε. Επομένως, η ευρεία πρόσληψη αποτελεί αρχικά τη βασική προϋπόθεση ουσιαστικής ύπαρξης ενός τραγουδιού.

Από εκεί και πέρα, ο τρόπος που προσλαμβάνεται ένα τραγούδι από το ευρύ (το τονίζω ξανά) ακροατήριο και η υποδοχή και η χρήση που επιφυλάσσεται σε αυτό θα καθορίσουν την ουσία της ύπαρξής του. Όπως διαπίστωσα κατά τη διάρκεια της έρευνας, πολλές φορές στην ιστορία της παγκόσμιας τραγουδοποιίας, ένα ερωτικό τραγούδι (εκ προθέσεως) κατόρθωσε

να λειτουργήσει καταλυτικά ως πολιτικό (εκ προσλήψεως και ακόλουθης χρήσης). Η «Πρώτη Μαΐου» του Μάνου Λοΐζου και η «Συγκέντρωση της Ε.Φ.Ε.Ε.» του Διονύση Σαββόπουλου ήταν τέτοια τραγούδια. Επίσης, το «Αύριο πάλι» του Δήμου Μούτση (μουσική) και του Νίκου Γκάτσου (στίχοι), ένα καθαρό ερωτικό κομμάτι, λειτούργησε ως πολιτικό και ήταν τελικά αυτό που μου φανέρωσε ξεκάθαρα την ξεχωριστή σημασία της πρόσληψης ενός έργου για τον καταληκτικό χαρακτηρισμό του κατά τη διάρκεια της συνέντευξης με το δημιουργό του.

Προφανώς, ένα τραγούδι μπορεί και να εμφανίσει διαφορετικούς τρόπους πρόσληψης μέσα στο χρόνο και διαφορετικές χρήσεις ανάλογα με το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον που το ενσωματώνει κάθε φορά. Για το λόγο αυτό και για τον σωστό (κατά το δυνατόν) εντοπισμό του χαρακτήρα του κάθε έργου, συνίσταται η εκ των υστέρων θεώρηση και καταγραφή των γεγονότων. Με τη διαχρονικότητα να παίζει κι αυτή ένα ρόλο στον τελικό χαρακτηρισμό και την απόσταση από τα γεγονότα και την εν ψυχρώ εκτίμηση των καταστάσεων να αποτελεί καλό σύμβουλο, η εκ των υστέρων αποτιμήσεις οδηγούν σε ασφαλέστερα συμπεράσματα. Ούτως ή άλλως η πρόσληψη ενός καλλιτεχνικού δημιουργήματος από το ακροατήριο δεν είναι στιγμιαία και συχνά ένα τραγούδι χρειάζεται αρκετό χρόνο για να διεισδύσει στο κοινό. Υπάρχουν, εξάλλου, παραδείγματα τραγουδιών που δεν ακούστηκαν ευρέως όταν πρωτοκυκλοφόρησαν και τα ανέσυραν από την αφάνεια ταιριαστές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν πολύ μετά την πρώτη τους έκδοση και κοινωνικές ομάδες που βρήκαν καταφύγιο και παρηγοριά σε αυτά.

Τα παράγωγα της τέχνης διαφέρουν από τα υπόλοιπα καταναλωτικά προϊόντα. Δεν έχουν βάρος, θερμίδες, συγκεκριμένες ιδιότητες και ξεκάθαρη λειτουργία. Έτσι, οποιαδήποτε θέση γύρω από ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα μπορεί να θεωρηθεί σωστή. Μπορώ να ισχυριστώ, για παράδειγμα, ότι ο Μικρούτσικος είναι καλύτερος συνθέτης από τον Κουγιουμτζή και να έχω δίκιο, ενώ ταυτόχρονα να έχει δίκιο και κάποιος που ισχυρίζεται το ακριβώς αντίθετο. Μπορώ να χαρακτηρίσω ως πολιτικό τραγούδι την «Πρώτη Μαΐου» του Μάνου Λοΐζου και κάποιος να το χαρακτηρίσει ερωτικό με επιχειρήματα. Ως εκ τούτου, ακόμα και η πρόσληψη (στα καλλιτεχνικά δημιουργήματα) εμφανίζει

προβλήματα. Ωστόσο, εδώ βοηθά και η επιστημονική κοινότητα, αλλά και η στατιστική. Ένα τραγούδι που έχει θεωρηθεί ευρέως πολιτικό, μοιραία και δικαιολογημένα χαρακτηρίζεται ως τέτοιο. Ένα τραγούδι που λογίζεται ευρέως ως ερωτικό και μόνο, ενδεχομένως να βρει κάποιον που θα του καταλογίσει πολιτική χροιά μέσω κάποιας συγκεκριμένης θεωρίας πρόσληψης, αλλά αν δεν βρεθούν κι άλλοι θιασώτες της ίδιας άποψης, το επιχείρημα του μοναδικού πολιτικού ακροατή του έργου θα αδυνατίζει από τη μοναδικότητά του.

Σε κάθε περίπτωση, το ακροατήριο είναι εκείνο που καθορίζει το χαρακτηρισμό ενός τραγουδιού και την κατάταξή του στο εκάστοτε είδος. Ο συγκεκριμένος κανόνας, που ισχύει για όλες τις μορφές τέχνης, εφαρμόζεται και στην περίπτωση του πολιτικού τραγουδιού. Η πρόσληψη και η χρήση ενός πολιτικού έργου δικαιώνει το χαρακτηρισμό του. Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι καμία μορφή τέχνης δεν υφίσταται χωρίς την παρουσία του ακροατηρίου.

Βιβλιογραφία.

Αγγελάκας, Γιάννης (1995), *Σάλια, Μισόλογα και Τρύπιοι στίχοι*. Εκδόσεις Λιβάνη.

Αγγελάκας, Γιάννης (1999), *Πως τολμάς και νοσταλγείς, τσόγλανε;*. Εκδόσεις Λιβάνη.

Αγγελάκας, Γιάννης (2002), *Για την καρδιά ενός κτήνους*. Εκδόσεις Λιβάνη.

Αδάμος, Τάκης (1977), *Το λαϊκό τραγούδι της αντίστασης*. Εκδόσεις Καστανιώτης.

Αλεξάτος, Γιώργος (2014), *Το τραγούδι των ηττημένων, κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Εκδόσεις Κουκκίδα.

Αλλαμανής, Γιώργος (2000), *Διχως καβάτζα καμιά – Βίος και Πολιτεία του Νικόλα Άσιμου*. Εκδόσεις Λιβάνη.

Αλιβιζάτος, Νίκος (2002), *Ο αβέβαιος εκσυγχρονισμός και η θολή συνταγματική αναθεώρηση*. Εκδόσεις Πόλις.

Ανωγειανάκης, Φοίβος (1960), «Για το ρεμπέτικο τραγούδι». *Επιθεώρηση Τέχνης*, τευχ. 79.

Αρσενίου, Λάζαρος (1979), *Η κατάπτωση στην ελληνική μουσική*. Εκδόσεις Γρηγορόπουλος.

Αρχιμανδρίτης, Γιώργος (2007), *Μίκης Θεοδωράκης – σε πρώτο πρόσωπο*. Εκδόσεις Ελληνικά γράμματα.

Άσιμος, Νικόλας, (2000), *Αναζητώντας κροκανθρώπους (επιμ. Μιχαήλ Πρωτοψάλτη)*. Εκδόσεις Βιβλιοπέλαγος.

Αστρινάκης, Αντώνης – Στυλιανούδη, Λίλυ (1996), *Χέβι Μέταλ, Ροκαμπίλι, Φανατικοί οπαδοί*. Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Βαλούκος, Στάθης (1998), *Η ελληνική τηλεόραση 1967 – 1998*. Εκδόσεις Αιγόκερως.

Βαμβακάς, Βασίλης (επιμ.) – Παναγιωτόπουλος, Παναγής (επιμ.) (2010), *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80 – κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*. Εκδόσεις Το Πέρασμα.

Βασιλειάδης, Στέφανος (1984), *Για τη μουσική*. Εκδόσεις Citibank.

Βασιλικός, Βασίλης (1978), *Η ζωή μου όλη. Στέλιος Καζαντζίδης*. Εκδόσεις Φιλιππότης.

Βασιλικός, Βασίλης (2000), *Υπάρχω. Ο Στέλιος Καζαντζίδης μιλάει στο Βασίλη Βασιλικό*. Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνης.

Βασιλόπουλος, Χρίστος – Πετρόπουλος, Δημήτρης (2009), *Ιστορίες από τη μηχανή του χρόνου*. Εκδόσεις Πατάκη.

Βίρβος, Κώστας (1985), *Μια ζωή τραγούδια*. Εκδόσεις Ντέφι.

Βλησίδης, Κώστας (2002), *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Βλησίδης, Κώστας (2004), *Όψεις του ρεμπέτικου*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Βολιώτης – Καπετανάκης, Ηλίας (1989), *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι. Πολιτισμός, αριστερά και ελληνική κοινωνία*. Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη.
Βολιώτης – Καπετανάκης, Ηλίας (1999), *Αδέσποτες μελωδίες. Η δισκογραφία και άλλα μάγια του λαϊκού μας τραγουδιού*. Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη.

Βολιώτης – Καπετανάκης, Ηλίας (2010), *Του κυρίου η φωνή – η ιστορία της δισκογραφίας*. Εκδόσεις Μετρονόμος.

Βούλγαρης, Γιάννης (2008), *Η Ελλάδα από τη Μεταπολίτευση στην Παγκοσμιοποίηση*. Εκδόσεις Πόλις.

Γιάννου, Γιάννη (επιμ.) (1984), *Πολυτεχνείο '73 – Εορταστική Ανθολογία*. Εκδόσεις Gutenberg.

Γεραμάνης, Πάνος (2000), *Στέλιος Καζαντζίδης. Όταν η φωνή φτάνει τον θρύλο*. Εκδόσεις Άγκυρα.

Γεραμάνης Πάνος (επιμ.), (2002), *Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Εγώ ο Σερ. Αυτοβιογραφία*. Εκδόσεις Κοχλίας.

Γεωργιάδης, Νέαρχος (1993), *Ρεμπέτικο και πολιτική. Σχολιασμένη ανθολόγηση του λαϊκού τραγουδιού*. Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή.

Γεωργιάδης, Νέαρχος (2001), *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*. Εκδόσεις Σύγχρονη Εποχή.

Γεωργιάδης, Νέαρχος (2003), *Ο Θόδωρος Δερβενιώτης και το μετεμφυλιακό τραγούδι*. Εκδόσεις Σύγχρονη εποχή.

Γιούργος Κωστής, Καμπύλης Τάκης, Μπένετ, Τζέιμς (1969), Athenes Presse Libre (1969), 2009, *Η ταρατσα της Μπουμπουλίνας, Καταστολή και βασανιστήρια στην Ελλάδα του 67 -69*. Εκδόσεις Ποταμός.

Γκιώνης, Δημήτρης (2014), *Ένας κι ένας... 46+1 Άνθρωποι της Τέχνης από κοντά*. Εκδόσεις Άγκυρα.

Γκρης, Ηλίας (επιμ.) (2003), *Το μελάνι φωνάζει: η 17^η Νοέμβρη στη λογοτεχνία*. Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Δαμασιώτης, Μάρκος (2007), *Ζακ Μπρελ, Ζώντας λίγο, ζώντας δυνατά*. Εκδόσεις Οδός Πανός.

Δαμιανάκος, Στάθης (1987), *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Εκδόσεις Πλέθρον.

Δαμιανάκος, Στάθης (1976, 2001 – β' έκδοση), *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Εκδόσεις Πλέθρον.

Δαφέρμος, Δαφέρμος (1992), *Το αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα 1972 – 1973*. Εκδόσεις Θεμέλιο.

Δραγουμάνος, Πέτρος (2009), *Κατάλογος ελληνικής δισκογραφίας 1950 – 2009*. Εκδόσεις Πέτρος Δραγουμάνος.

Δεμερτζής, Νίκος – Λίποβατς, Θάνος (2006), *Φθόνος και μνησικακία, Τα πάθη της ψυχής και κλειστή κοινωνία*. Εκδόσεις Πόλις.

Δηματάτης, Ντίνος (1992), *25 χρόνια ελληνικού ροκ*. Εκδόσεις Νέα σύνορα – Λιβάνη.

Δηματάτης, Ντίνος (1997), *Παύλος Σιδηρόπουλος, Το μοναχικό μπλουζ του Πρίγκηπα*. Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Κατσάνος.

Ευστρατιάδης, Ηρακλής (2007), *Μια ιστορία, ένα τραγούδι. 100 αγαπημένα τραγούδια και οι ιστορίες τους*. Εκδόσεις Τουμπής.

Εφημερίδα Καθημερινή, *Ειδική έκδοση: 100 δίσκοι και η ιστορία τους από τον Μελωδία 99.2*, Αθήνα, 29.6.2003.

Ζαμπέτα, Κατερίνα – Γιώργος Τσάμπρας (επιμ.) (2013), *Γιώργος Ζαμπέτας – Βαθιά στη θάλασσα θα πέσω...* Εκδόσεις Άγκυρα.

Θεοδωράκης, Μίκης (1974), *Το χρέος*. Εκδόσεις Πλειάς.

Θεοδωράκης, Μίκης (1976), *Δημοκρατική και συγκεντρωτική αριστερά*. Εκδόσεις Παπαζήση.

Θεοδωράκης, Μίκης (1976), *Περί τέχνης*. Εκδόσεις Παπαζήση.

Θεοδωράκης, Μίκης (1986), *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*. τόμος 1, Εκδόσεις Κέδρος.

Θεοδωράκης, Μίκης (1986), *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*. τόμος 2, Εκδόσεις Κέδρος.

Θεοδωράκης, Μίκης (1987), *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*. τόμος 3, Εκδόσεις Κέδρος.

Θεοδωράκης, Μίκης (1988), *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*. τόμος 4, Εκδόσεις Κέδρος.

Θεοδωράκης, Μίκης (1989), *Που πάμε*. Εκδόσεις Γνώσεις.

Θεοδωράκης, Μίκης (1990), *Ανατομία της μουσικής*. Εκδόσεις Γνώσεις.

Θεοδωράκης, Μίκης (1995), *Οι δρόμοι του Αρχάγγελου*. τόμος 5, Εκδόσεις Κέδρος.

Θεοδωράκης, Μίκης (2000), *Να μαγευτώ και να μεθύσω*. Εκδόσεις Νέα σύνορα – Λιβάνη.

Θεοδωράκης, Σταύρος (2002), *Εξομολογήσεις πρωταγωνιστών*. Εκδόσεις Ποταμός.

Θεοδωράκης, Σταύρος (2010), *Οι άνθρωποί μου*. Εκδόσεις Ποταμός.

Ιωαννίδης, Γιάννης (2002), *Γλώσσα και μουσική*. Εκδόσεις Μουσική Εταιρεία Αθηνών.

Ιωάννου Οδυσσέας, 2011, *Ο Θάνατος κι ο Μικρούτσικος – μια αυτοβιογραφία μέσα από 24 συναντήσεις*, εκδόσεις Πατάκη.

Καλαποθάκος, Νίκος (2007), *Από το κομπολόι στο ρολόι. Μια εσωτερική ιστορία του ρεμπέτικου*. Εκδόσεις Αρμός.

Καλογερόπουλος Τάκης, 1998, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής από τον Ορφέα έως σήμερα*, εκδόσεις Γιαλλέλη.

Καρακούσης, Αντώνης (2006), *Μετέωρη Χώρα, Από την κοινωνία της ανάγκης στην κοινωνία της επιθυμίας*. Εκδόσεις του 21^{ου}.

Καράμπελας, Δημήτρης (2003), *Διονύσης Σαββόπουλος*. Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Καραπάνου, Άννα (επιμ.) (2009), *Μίκης Θεοδωράκης συνθέτης – πολιτικός – στοχαστής*. Εκδόσεις Ιδρύματος της Βουλής των Ελλήνων.

Καρασούλος, Παρασκευάς (επιμ.) (1991), *Θάνατος Μικρούτσικος, Μουσικώς ύποπτος*. Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας.

Κατσάπης, Κώστας (2007), *Ήχοι και απόηχοι, Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956 – 1967*. Εκδόσεις Γενική γραμματεία νέας γενιάς.

Κλειάσιου, Ιωάννα (επίμ.) (1997), *Γιώργος Ζαμπέτας – Βίος και Πολιτεία. Και η βρόχα έπεφτε στρέιτ θρου*. Εκδόσεις Ντέφι.

Κλειάσιου, Ιωάννα (επίμ.) (2007), *Τάκης Μπίνης. Βίος ρεμπέτικος*. Εκδόσεις Ντέφι.

Κομνηνού, Μαρία (2000), *Από την αγορά στο θέαμα*, Εκδόσεις Παπαζήσης.

Κοροβέσης, Περικλής (1970), *Ανθρωποφύλακες*, Εκδόσεις Βεργος.

Κοροβίνης, Θωμάς (2008), *Όμορφη νύχτα. Χρονογραφία – μυθιστόρημα για 20 χρόνια λαϊκού τραγουδιού στη Θεσσαλονίκη*. Εκδόσεις Άγρα.

Κοτανίδης, Γιώργος (2011), *Όλοι μαζί, τώρα!*. Εκδόσεις Καστανιώτη.

Κουγιουμτζής, Σταύρος (1998), *Ανοιχτά παράθυρα με κλειστά παντζούρια*. Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Εντευκτηρίου.

Κουγιουμτζής, Σταύρος (2005), *Χρόνια σαν βροχή*. Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ιανός.

Κουνάδης, Παναγιώτης (2000β), *Γ.Σ.Ε.Ε. Γεια σου περήφανη και αθάνατη εργατιά*. Εκδόσεις Αρχείο Ιστορίας Συνδικάτων.

Κουνάδης, Παναγιώτης (2005), *Μάρκος Βαμβακάρης. 1905 – 1972. Εγώ μάγκας γεννήθηκα και μάγκας θα πεθάνω*. Εκδόσεις Κατάρτι.

Κούτουλας, Αστέρης (1998), *Ο μουσικός Θεοδωράκης. Κείμενα – εργογραφία – Κριτικές (1937 – 1996)*. Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη.

Κωφός, Ευάγγελος (επιμ.) (2000), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Από το 1941 ως το τέλος του αιώνα, τόμος ΙΣΤ'*. Εκδόσεις Εκδοτική Αθηνών.

Κυριακίδης, Στίλπων (1965), *Ελληνική Λαογραφία. Μνημεία του Λόγου*. Εκδόσεις Ακαδημίας Αθηνών.

Κωνσταντινίδου, Μαρία (1994), *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Εκδόσεις Σέλας.

Λαδικός, Άκης (1998), *Πάυλος Σιδηρόπουλος, Που να γυρίζεις*, εκδόσεις Λιβάνη.

Λεμπέση, Λίτσα (2005), *Μουσική εργογραφία. Έλληνες συνθέτες, Έλληνες ποιητές*. Εκδόσεις Panas Music.

Λιάβας, Λάμπρος (1994), *Και με φως και με θάνατον ακαταπαύστως*. Εκδόσεις Μεγάρου Μουσικής Αθηνών.

Λιάβας Λάμπρος (επιμ.) (2008), *Διονύσης Σαββόπουλος – Του '60 οι εκδρομείς*. Εκδόσεις Sui Generis.

Λιάβας, Λάμπρος (2009), *Το ελληνικό τραγούδι – Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Εκδόσεις Εμπορικής Τράπεζας Ελλάδος.

Λίποβατς, Θάνος (1991), *Ζητήματα πολιτικής ψυχολογίας*, εκδόσεις Εξάντας.

Λοΐζος, Μάνος – Συλιβός Θανάσης (επιμ.) (2012), *Απ' τη μνήμη στην καρδιά*, εκδόσεις Μετρονόμος.

Λυριντζής, Χρήστος (επιμ.) – Νικολακόπουλος, Ηλίας – Σωτηρόπουλος Δημήτρης (1996), *Κοινωνία και Πολιτική. Όψεις της Γ' Ελληνικής Δημοκρατίας: 1974 – 1994*, εκδόσεις Θεμέλιο.

Μανιάτης, Γιώργος (επιμ.) (2008), *70 χρόνια ελληνική ραδιοφωνία*. Εκδόσεις Ε.Ρ.Τ. Α.Ε.

Μανιάτης, Διονύσης (2006), *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου. Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Εκδόσεις Υπουργείου Πολιτισμού.

Μάντογλου, Αργύρης (1995), *Η εξέγερση του πολυτεχνείου – Η συγκρουσιακή σχέση ατόμου και κοινωνίας*. Εκδόσεις Οδυσσέας.

Μάτσας, Μάκης (2014), *Πίσω απ' τη μαρκίζα*. Εκδόσεις Διόπτρα.

Μαυρουδής, Νότης (2008), *Ηχολογήματα*. Εκδόσεις Νεφέλη.

Μαυρουδής, Νότης (2013), *Περί ελληνικού τραγουδιού το ανάγνωσμα*. Εκδόσεις Γαβριηλίδης.

Μερλιέ, Μέλπω (1935), *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*. Εκδόσεις Σιδέρης.

Μούτσης, Δήμος (2008), *Μια φουσαρμόνικα που κλαίει*. Εκδόσεις Μετρονόμος.

Μπαγέρης, Δημήτρης (1999), *Ο διάσημος Νικόλας Άσιμος*. Εκδόσεις Σιγαρέτα.

Μπαλαχούτης, Κώστας (2007), *Λαϊκά μονοπάτια*. Εκδόσεις Κώστας
Μπαλαχούτης & Π Εκδοτική.

Μπλάκινγκ, Τζων (1991), *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, εκδόσεις
Νεφέλη.

Μπλιάτσας, Κώστας (1999), *Διονύσης Σαββόπουλος – υπόγεια διαδρομή*.
Εκδόσεις Ιανός.

Μποζίνης, Νίκος (2007), *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα*, εκδόσεις
Νεφέλη.

Μυλωνάς, Κώστας (1984), *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού (1824 – 1960)*,
τόμος 1, εκδόσεις Κέδρος.

Μυλωνάς, Κώστας (1985), *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού (1960 – 1970)*,
τόμος 2, εκδόσεις Κέδρος.

Μυλωνάς, Κώστας (1992), *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού (1970 – 1980)*,
τόμος 3, εκδόσεις Κέδρος.

Μυλωνάς, Κώστας (2009), *Ιστορία του ελληνικού τραγουδιού (1981 – 1995)*,
τόμος 4, εκδόσεις Κέδρος.

Νεγρεπόντης, Γιάννης (1992), *Τραγούδια*. Εκδόσεις Ατέρμων.

Νεγρεπόντης, Γιάννης (2016), *Το τραγούδι της σιωπής – μελοποιημένοι στίχοι*.
Εκδόσεις Μετρονόμος.

Νοταράς, Γιώργος (1991), *Το ελληνικό τραγούδι των τελευταίων 30 χρόνων. Λαϊκά, έντεχνα και προσωπικά*. Εκδόσεις Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνης.

Νοταράς, Γιώργος (1994), *200 ελληνικά τραγούδια*. Εκδόσεις Τεχνικές Εκδόσεις.

Νταβανέλος, Αντώνης (1993), *Νοέμβρης 1973, Η εξέγερση – 20 χρόνια από το Πολυτεχνείο*, εκδόσεις Εργατική Δημοκρατία.

Νταϊφά, Λόλα (2007), *Μουσικοί διάλογοι με είκοσι τέσσερις κορυφαίους δημιουργούς του ελληνικού τραγουδιού*, εκδόσεις Σύγχρονοι Ορίζοντες.

Νταλούκας, Μανώλης (2011), *Το βιβλίο των ηρώων του τρόμου*, εκδόσεις Οξύ.

Οικονόμου, Νίκος (1995), *Γιώργος Μητσάκης – αυτοβιογραφία*. Εκδόσεις Του Εικοστού Πρώτου.

Ορδουλίδης, Νίκος (2014), *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936 – 1983)*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Ιανός ο Μελωδός.

Παναγιωτόπουλος, Βασίλης (επιμ.) (2003), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770 – 2000, τόμος 10, Η Ελλάδα της ομαλότητας 1974 – 2000: Δημοκρατικές κατακτήσεις, οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Πανόπουλος, Παναγιώτης(επίμ.) (2005), Feld S. – Roseman M. – Seeger A. *Από τη μουσική στον ήχο*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης (2000), *Μάνος Λοΐζος*, Εκδόσεις Κάκτος.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης (2002), *Όλα είναι ένα ψέμα*, Εκδόσεις Καστανιώτη.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης (2006), *Είναι γλεντζές, πίνει γάλα*, Εκδόσεις Καστανιώτη.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης (2006), *Τα τραγούδια γράφουν την ιστορία τους*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Ιανός.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης (2007), *Εν αρχή ην ο Καζαντζίδης*, Εκδόσεις Καστανιώτη.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης (2009), *Δώδεκα πόντους και μισό*, Εκδόσεις Καστανιώτη.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης (2010), *Μάγκες πιάστε τα γιοφύρια*, Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πασχαλίδης, Μίλτος (2013), *Αγύριστο κεφάλι – ο Άλκης Αλκαίος που γνώρισα...*, Εκδόσεις Εκδοτικός Οργανισμός Λιβάνη.

Πελεγρίνης, Θεοδόσης (2004), *Λεξικό της Φιλοσοφίας*, εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.

Πετρόπουλος, Ηλίας (1979), *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Εκδόσεις Κέδρος.

Πιερά, Ζεράρ (1978), *Θεοδωράκης – ο θρύλος μιας λαϊκής μουσικής*. Εκδόσεις Κέδρος.

Πορτοκάλογλου, Νίκος (2004), *Εδώ είναι το ταξίδι*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Ιανός.

Πόστμαν, Νηλ (1997), *Τεχνοπωλίο*. Εκδόσεις Καστανιώτη.

Πόστμαν, Νηλ (2002), *Η πυξίδα του μέλλοντος*. Εκδόσεις Καστανιώτη.

Ρασούλης, Μανώλης (2007), *Εδώ είναι του Ρασούλη*. Θεσσαλονίκη, εκδόσεις Ιανός.

Ραυτόπουλος, Γεώργιος (1996), *Ο ριζοσπαστισμός στη μουσική και την ποίηση*. Εκδόσεις Κορυφή.

Ραφαηλίδης, Βασίλης (1993), *Ιστορία (κωμικοτραγική) του νεοελληνικού κράτους 1830 – 1974*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Ρωμανού, Καίτη (2000), *Ιστορία της Νεοελληνικής Έντεχνης Μουσικής*. Εκδόσεις Κουλτούρα.

Ρωμανού, Καίτη (2006), *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Εκδόσεις Κουλτούρα.

Σαββόπουλος, Διονύσης (1981), *Η ρεζέρβα, στίχοι – παρτιτούρες – συνεντεύξεις*. Εκδόσεις Ιθάκη.

Σαββόπουλος, Διονύσης (1983), *Τα λόγια από τα τραγούδια*. Εκδόσεις Ίκαρος.

Σαββόπουλος, Διονύσης (2003), *Η σούμα*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Ιανός.

Σαββόπουλος, Διονύσης (2006), *Στίχοι – Παρτιτούρες – Συνεντεύξεις (1983 – 2000)*. Εκδόσεις Πολύτροπον.

Σένετ, Ρίτσαρντ (1999), *Η τυραννία της οικειότητας*. Εκδόσεις Νεφέλη.

Σίλλερ, Φρήντριχ (2006), *Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*. Εκδόσεις Στιγμή.

Σούσης, Ισαάκ (2007), *Μάνος Λοΐζος – Μια μέρα ζωής*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Ιανός.

Σπυράτου, Αγάπη – Βιργινία (2007), *Κατερίνα Γώγου: Έρωτας θανάτου*. Εκδόσεις Βιβλιοπέλαγος.

Συλιβός, Θανάσης (1997), *Μάνος Λοΐζος – η δική του ιστορία*. Εκδόσεις Σύγχρονη εποχή.

Συμεωνίδου, Αλέκα (1995), *Λεξικό Ελλήνων συνθετών*. Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας.

Σχορέλης, Τάσος (1977, 1978, 1978, 1981), *Ρεμπέτικη Ανθολογία. I – II – III – IV*. Εκδόσεις Πλέθρον.

Τερζάκης, Φώτης (1990), *Σημειώσεις για μιαν ανθρωπολογία της μουσικής*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Τσακνής, Διονύσης (2006), *Απέναντι στο χρόνο*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Ιανός.

Τσάμπρας, Γιώργος (2005), *Μιχάλης Σουγιούλ. Ας ερχόσουν για λίγο. 50 χρόνια ζωής, τραγούδια αιώνια*. Εκδόσεις Άγκυρα.

Τσιλιμίδης, Μάνος (2005), *Μάρκος Βαμβακάρης. Ο Άγιος Μάγκας. Ο Στέλιος Βαμβακάρης για τον πατέρα του*. Εκδόσεις Κάκτος.

Τσιώλης, Γιώργος (2006), *Ιστορίες ζωής και βιογραφικές αφηγήσεις, η βιογραφική προσέγγιση στην κοινωνιολογική ποιοτική έρευνα*. Εκδόσεις Κριτική.

Χαιρετάκης, Μανόλης (1997), *Τηλεόραση και διαφήμιση, η ελληνική περίπτωση*. Εκδόσεις Παπαζήση.

Χαραλάμης, Δημήτρης (1985), *Στρατός και πολιτική εξουσία, Η δομή της εξουσίας στη Μετεμφυλιακή Ελλάδα*. Εκδόσεις Εξάντας.

Χατζηδουλής, Κώστας (1979), *Βασίλης Τσιτσάνης. Η ζωή μου, το έργο μου*. Εκδόσεις Νεφέλη.

Χατζηδουλής, Κώστας (1982), *Γιάννης Παπαϊωάννου. Ντόμπρα και Σταράτα*. Εκδόσεις Κάκτος.

Χατζηδουλής, Κώστας (2002), *Αρχόντισσα, το μυστικό μιας ζωής*. Εκδόσεις Gramma.

Χατζιδάκης, Μάνος (1980), *Τα σχόλια του Τρίτου*. Εκδόσεις Εξάντας.

Χατζιδάκης, Μάνος (2008), *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*. Εκδόσεις Ίκαρος.

Χατζηνικολάου, Νίκος (2008), *Απόστολος Καλδάρας. Αναφορά στη ζωή και το έργο του μεγάλου δημιουργού*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Ιανός.

Χαψιάδης, Λευτέρης (2007), *Η ζωή μου τραγούδι, το τραγούδι ζωή*. Αλεξανδρούπολη. Εκδόσεις Λευτέρης Χαψιάδης.

Χολστ, Γκαίηλ (1980), *Μίκης Θεοδωράκης – μύθος και πολιτική στη σύγχρονη ελληνική μουσική*. Εκδόσεις Ανδρομέδα.

Χρηστάκης, Νικόλας (2009), *Αφηγήσεις ζωής μουσικών και συγκροτημάτων της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής ροκ*. Εκδόσεις Τυπωθήτω.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (1961), *Ιστορική και αισθητική διαμόρφωση του ρεμπέτικου τραγουδιού*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Διαγώνιος.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (1986 – 2004 β' έκδοση), *Οι ρεμπέτες του ντουνιά*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Ιανός.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (1994), *Δημοσιεύματα για το ρεμπέτικο (1942 – 1968)*. Εκδόσεις Μπιλιέτο.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (1999), *Το ρεμπέτικο και η Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Εντευκτήριο.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (2001), *Τα τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη που γράφτηκαν στη Θεσσαλονίκη επί γερμανικής κατοχής*. Εκδόσεις Μπιλιέτο.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος (2009), *Ανθολογία τραγουδιών του Βασίλη Τσιτσάνη, με κριτικό υπόμνημα*. Θεσσαλονίκη. Εκδόσεις Ιανός.

Ψυχοπαίδη – Φράγκου, Ολυμπία (1990), *Η Εθνική σχολή μουσικής. Προβλήματα ιδεολογίας*. Εκδόσεις Ιδρύματος Μεσογειακών Μελετών.

Adorno, Theodor W. (1997), *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. Εκδόσεις Νεφέλη.

Geertz, Clifford (2003), *Η ερμηνεία των πολιτισμών*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Hebdige, Dick (1988), *Υποκουλτούρα, το νόημα του στυλ*. Εκδόσεις Γνώση.

Ono, Yoko (2005), *Ο δικός μας John Lennon*. Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Aznavour, Charles (2009), *A voix basse*. Παρίσι. Εκδόσεις Don Quichotte Editions.

Baez, Joan (1987), *And a voice to sing with: A memoir*, Simon and Schuster New York. Εκδόσεις Paperbacks.

Baud – Boy, Samuel (1958), *Études sur la chanson cleftique*. Εκδόσεις Institut Francais d' Athenes.

Cohen, Ronald & Samuelson, Dave (1996), *Liner notes for Songs for Political Action*. New York. Εκδόσεις Bear Family Records.

Denisoff R. Serge (1983), *Sing a Song of Social Significance*. Green State. Bowling Green State University Popular Press.

Du Noyer, Paul (2010), *Working Class Hero: The stories behind every John Lennon song*. New York. Carlton Books Limited.

Eyerman, Ron and Jamison, Andrew (1998), *Music and Social Movements: Mobilizing Tradition in the Twentieth Century*. Cambridge. Cambridge University Press.

Fowke, Edith and Glazer, Joe (1973), *Songs of Work and Protest*. New York. Dover Publications, Inc.

Greenway, John (1953), *American Folksongs of Protest*. Philadelphia. University of Pennsylvania Press.

Holst – Warhaft, Gail (1975 – 1994 β' έκδοση), *Road to Rembetika*. Εκδόσεις Denise Harvey Ed.

Lavdas, Kostas A. (1997), *The Europeanization of Greece*, London, εκδόσεις St. Martin's Press.

Lomax, Alan (compiler and editor) (1999), *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People*, Woody Guthrie, Introduction and Song Notes, Pete Seeger, Music Editor, Transcriptions and Afterword. John Steinbeck, Foreword. Irwin Silber. New Foreword. University of Nebraska Press.

Maffesoli, Michel (1998), *Le temps de tribus. Le déclin de l'individualism dans les societies de masse*, Παρίσι, εκδόσεις Méridiens Klincksieck.

Pappas, Takis (1999), *Making Party Democracy in Greece*, London, εκδόσεις St. Martin's Press.

Peddie, Ian (2006), *The Resisting muse: Popular Music and Social Protest*. Ashgate. Ashgate Publishing Limited.

Phul, Hardeep (2008), *Story behind the Protest Song: A reference guide to the 50 songs that changed the 20th century*. Greenwood. Greenwood Press.

Povey, Glenn (2009), *Pink Floyd*. Paris. Editions Place de Victoire.

Pratt, Ray (1990), *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music (Media and Society Series)*. Praeger.

Schaffner, Nicholas (2003), *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*. London. Helter Skelter Publishing.

Tragaki, Dafni (2007), *Rebetiko Worlds. Ethnomusicology and Ethnography in the City*. Cambridge. Εκδόσεις Scholars Publishing.

Tzannatos, Zafiris (1987), *Socialism in Greece*, Vermont, USA, εκδόσεις Gower.

Viragelo, Georges (επιμ.) (2004), *L' esprit sportif aujourd'hui: Des valeurs en conflict*, Παρίσι. Εκδόσεις Universalis,

Ξενόγλωσσα άρθρα:

Al Tae Naser, «Voices of peace and the legacy of reconciliation: popular music, nationalism, and the quest for peace in the Middle East, *Popular Music* (2002)» *Volume 21/1. Cambridge University Press*, pp. 41-61.

Cila Pablo, Gammack Paul, «Rock Nacional and Dictatorship in Argentina», *Popular Music, Vol. 6, No. 2, Latin America (May, 1987)*, Cambridge University Press, pp. 129-148.

Denning Mike, «Rock Music», *Social Text, No. 9/10, The 60's without Apology (Spring - Summer, 1984)*, Duke University Press, pp. 327-328.

Fiori Umberto, Burgoyne Michael, «Rock Music and Politics in Italy», *Popular Music, Vol. 4, Performers and Audiences (1984)*, Cambridge University Press, pp. 261-277.

Frith Simon, «Rock and the Politics of Memory», *Social Text, No. 9/10, The 60's without Apology (Spring - Summer, 1984)*, Duke University Press, pp. 59-69.

Dana Heller, «t.A.T.u. You! Russia, the global politics of Eurovision, and lesbian pop», *Popular Music* (2007) *Volume 26/2*. Copyright © 2007 Cambridge University Press, pp. 195-210

Irving Katrina, «Rock Music and the State: Dissonance or Counterpoint?», *Cultural Critique, No. 10, Popular Narrative, Popular Images (Autumn, 1988)*, University of Minnesota Press, pp. 151- 170.

Laing Dave, «Resistance and Protest», στο J. Sepherd (επιμ.) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Λονδίνο, 2003, Continuum.

Mahon Maureen, «Black like This: Race, Generation, and Rock in the Post-Civil Rights Era», *American Ethnologist, Vol. 27, No. 2 (May, 2000)*, Blackwell Publishing on behalf of the American Anthropological Association, pp. 283-311.

Mendras H., «Quel avenir pour les campagnes?» *Analyses et Prevision, Futuribles. 1974, Febr – Mars*.

Mitchell Tony, «Mixing Pop and Politics: Rock Music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution», *Popular Music, Vol. 11, No. 2, A Changing Europe (May, 1992)*, Cambridge University Press, pp. 187-203.

Steinholt Yngvar B., «Erratum: You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs», *Popular Music, Vol. 22, No. 2 (May, 2003)*, Cambridge University Press, p. 259.

Szemere Anna, «Some Institutional Aspects of Pop and Rock in Hungary», *Popular Music, Vol. 3, Producers and Markets (1983)*, Cambridge University Press, pp. 121-142.

Pekacz Jolanta, «Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition», *Popular Music, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1994)*, Cambridge University Press, pp. 41-49.

Συνεντεύξεις βάθους.

ΚΩΣΤΑΣ ΤΡΙΠΟΛΙΤΗΣ, 13.12.2008, Αθήνα.

ΚΩΣΤΑΣ ΤΡΙΠΟΛΙΤΗΣ, 6.8.2010, Μαρούσι.

ΚΩΣΤΑΣ ΤΡΙΠΟΛΙΤΗΣ, 23.8.2010, Μαρούσι.

ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ ΠΑΣΧΑΛΙΔΗΣ, 2.6.2011, Μαρούσι.

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, 27.9.2011, Αθήνα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΝΤΑΛΑΡΑΣ, 26.10.2011, Αθήνα.

ΠΑΝΟΣ ΚΑΤΣΙΜΙΧΑΣ, 13.11.2011, Αθήνα.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΑΚΗΣ, 8.12.2011, Αθήνα.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΤΣΑΚΝΗΣ, 12.12.2011, Αθήνα.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ, 4.2.2012, Αθήνα.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΜΥΤΑΚΙΔΗΣ (B.D.Foxmoor – Active Member), 13.2.2013, Αθήνα.

ΑΛΚΙΝΟΟΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, 30.4.2013, Αθήνα.

ΟΔΥΣΣΕΑΣ ΙΩΑΝΝΟΥ, 20.5.2013, Χαλάνδρι.

ΘΑΝΟΣ ΜΙΚΡΟΥΤΣΙΚΟΣ, 9.6.2013 και 2.7.2013, Μετς.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΣΑΒΒΟΠΟΥΛΟΣ, 7.1.2014, Αθήνα.

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, 5.6.2014, Αθήνα.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, 25.6.2014, Γαλάτσι.

ΔΗΜΟΣ ΜΟΥΤΣΗΣ, 22 και 24.3.2016, Νέο Ηράκλειο – Μαρούσι.